

國立臺灣藝術大學

戲劇學系碩士班

碩士學位論文

臺灣合唱劇場研究

——以《雙城記—臺北時晴·上海多雲》為例

A Study of Chorus Theatre in Taiwan
— on *A Love Story about Taipei & Shanghai*

指導教授：陳慧珊

研 究 生：葉修顯

中 華 民 國 一 〇 五 年 七 月

謝誌

本論文完成，首先得感謝我的指導教授——陳慧珊教授。

從小喜歡戲劇又熱愛音樂，以前總是苦惱我該如何選擇領域深造；進入戲劇所，無意間遇見從事跨領域研究的慧珊老師後，方才理解創造雙贏即是我最好的選項。在研究初期，曾經歷不少挫折與放棄的念頭，慧珊老師除了點出此研究對現況的價值性，並透過傾聽、理解困境後給予不同的思考面向，使我得以突破盲點而再次出發。研究過程中，老師除了給予思想上的啟發以外，也給予正向鼓勵，使我得以順利完成本論，過程中也得到不少收獲，亦或更認識自己一些。

感謝口試委員——翁佳芬教授及李其昌教授，於論文計劃及論文口試時，給予業界或學界相關之寶貴建議，使我得以在合唱及戲劇這兩個不同領域中得到更深廣之啟發，讓我在論文的書寫、思想及概念上之表達趨近完整。

感謝劉晉立院長在擔任戲劇系主任期間，除了課業的啟發，也常像家人一樣關心我的生活、給予支持及鼓勵。在學期間也感謝戲劇系的教授們給予之關照，如林尚義、石光生等教授，透過不同研究領域於課堂間之討論，方領我進入戲劇研究的範疇。此外，也感謝音樂系的兩位教師——楊秀美及吳壁如老師，在我旁聽和聲學及樂器學的同時，視我如正式生一般的給予指導與啟發。感謝一〇二級戲劇系碩士在職專班的同儕的關照，以及一同修課的表演所同學們，特別是陳美君、林子惠、富于庭、賴志光等，很開心的在研究道路上，能夠與同儕互相支持，能與你們一同參與課堂討論，使我更理解自己於研究中的盲點。

感謝雄中合唱社指揮解芮君老師、潮聲合唱團指揮黃美玲老師、世新大學合唱團團長林子婷、木樓合唱團許天耀等協助提供個案資料，也感謝王蒼榕提供《雙城記》演出時的相關資料、張維君提供的合唱或音樂等相關書籍，也感謝臺北愛樂文教基金會的莊馥鴻、孫文凱，不厭其煩的提供各種相關文件、樂譜、影片檔等塵封已久的資料，使研究順利完成。感謝受訪者杜黑老師、古育仲老師、杜明遠老師、謝淑靖老師以及冉天豪老師，讓我有機會透過研究，理解各領域藝術工作者在面對製作時之不同思維考量。

感謝合唱指揮老師黃燕民老師及師母施育秀女士，除了大學時對我的照顧，除了給我參與不同合唱團的機會，也讓我對合唱產生極大的興趣。

最後感謝我的父母、葉大家族的成員以及陪我渡過漫長研究道路的朋友們，感謝在學期間給予我如後盾般的支持與體諒，使我得以安心在學業上深造。

摘要

近年來臺灣創新展演多元，合唱亦不例外。近十年以「合唱劇場」為最常見之創新手法，形態上以戲劇類合唱劇場為最大宗之整合方式。然而，原本只為了使合唱展演形態上有所更動，卻因為結合以戲劇及劇場元素，使音樂會展演形態大幅改變。目前之學界雖然對跨界展演有相當成果，卻缺乏合唱與他領域之研究。

本研究以臺北愛樂室內合唱團之《雙城記》合唱劇場做為個案，並以衍生之《雙城戀曲》「合唱音樂劇」展演為輔助探究個案，透過探討合唱藝術本質、合唱藝術在臺灣發展，並以西方之戲劇理論探勘音樂與戲劇之合作模式，將「合唱劇場」及「合唱音樂劇」做對照。本研究透過個案比較，用以釐清合唱劇場之展演形態、發掘目前合唱創新展演發展之困境與挑戰，並於合唱未來創新展演之道路上提供不同之建議。

關鍵詞：合唱、合唱劇場、合唱創新展演、《雙城記》、《雙城戀曲》

Abstract

The variety of performing materials and styles of performing arts in Taiwan is getting wider and more innovate, which is also the same for chorus. In the past ten years, the type of so-called “chorus theatre” has become a common way of choral performance, which involves a great deal of drama and theatrical elements. However, for such integration, the original concert performance of chorus faces a new challenge of dramatic change. While the crossover performance of performing arts has developed certain outcomes, the interdisciplinary academic study in chorus is still limited.

Through analyzing the artistic essence of chorus and its development in Taiwan, as well as the integration of western aesthetics of drama, this study chose Taipei Philharmonic Chamber Choir’s *A Love Story about Taipei & Shanghai* as a case study to compare the differences between its “chorus theatre” and “chorus musical” versions. Then from the discussions of such comparison, this study aims to clarify the performing pattern of today’s chorus theatre, explore the challenges of the development of chorus, and finally, offer suggestions to the innovative potential in the performance of chorus in the future.

Keywords : chorus, chorus theatre, innovative choral performance, *A Love Story about Taipei & Shanghai*

目次

謝誌.....	i
中文摘要.....	ii
英文摘要.....	iii
目次.....	iv
表次.....	v
圖次.....	vi
譜次.....	viii
附錄次.....	ix
第壹章 緒論.....	1
第一節 研究背景.....	1
第二節 研究動機.....	2
第三節 研究目的.....	5
第貳章 研究方法.....	7
第一節 研究理論.....	7
第二節 研究方法.....	7
第三節 研究範圍與限制.....	9
第參章 文獻探討.....	13
第一節 合唱劇場相關文獻.....	13
第二節 合唱藝術.....	21
第三節 臺灣合唱藝術發展.....	24
第四節 戲劇與音樂結合運用歌隊或合唱隊之前例.....	29
第肆章 個案分析.....	35
第一節 《雙城記》合唱劇場與《雙城戀曲》合唱音樂劇製作脈絡.....	35
第二節 《雙城記》合唱展演形態與運用.....	43
第三節 《雙城記》及《雙城戀曲》比較，以〈魂縈舊夢〉為例.....	60
第四節 《雙城記》合唱劇場整體研究說明.....	85
第伍章 結論與建議.....	87
參考資料.....	93
附錄.....	99

表次

表 2-1	臺灣博碩士論文研究合唱領域	11
表 4-1	《雙城記》及《雙城戀曲》之戲劇與音樂表現內容	40
表 4-2	獨唱演唱整曲之樂曲小節數配比	44
表 4-3	獨唱演唱主歌之樂曲小節數配比	44
表 4-4	獨唱演唱主歌，副歌交至合唱團演唱之樂曲小節數配比	45
表 4-5	〈魂縈舊夢〉樂曲進行方式及素材	66



圖次

圖 1-1	臺北愛樂文教基金會旗下表演團隊	4
圖 4-1	《雙城記》合唱劇場舞臺樣貌	37
圖 4-2	《雙城記》合唱劇場舞臺平面圖	38
圖 4-3	《雙城戀曲》合唱音樂劇舞臺樣貌	42
圖 4-4	《雙城戀曲》合唱音樂劇舞臺平面圖	43
圖 4-5	兩人演唱〈甜蜜蜜〉	46
圖 4-6	裴裴與高楊在上海各地景點觀光	47
圖 4-7	〈靜心等〉黎英與女聲合唱團員	48
圖 4-8	〈靜心等〉張本初與男聲合唱團員	48
圖 4-9	合唱團員之部份動作	49
圖 4-10	合唱團員與角色之關係	49
圖 4-11	〈夜上海〉合唱團隊型	50
圖 4-12	〈夜上海〉高楊與歌廳氛圍對比 1	51
圖 4-13	〈夜上海〉高楊與歌廳氛圍對比 2	51
圖 4-14	張本初隨合唱團演唱〈一九四五年的上海回憶〉	52
圖 4-15	〈一九四五年的上海回憶〉合唱團隊型	52
圖 4-16	三排之合唱團隊型 1	53
圖 4-17	三排之合唱團隊型 2	54
圖 4-18	兩排之合唱團隊型	54
圖 4-19	單排合唱團隊型	55
圖 4-20	合唱團男女分站兩端隊型	56
圖 4-21	角色心理外顯	56
圖 4-22	合唱團之「♡」型隊型	57
圖 4-23	〈今宵多珍重〉舞臺人物配置	57
圖 4-24	合唱團之「V」字型隊型	58
圖 4-25	合唱團隊型建構出場域	59
圖 4-26	上半場結束前之道別場景	59
圖 4-27	〈魂縈舊夢〉導奏之多媒體投影畫面	68
圖 4-28	女高音領唱〈魂縈舊夢〉，與張本初及黎英之氛圍做對比	68
圖 4-29	黎英及張本初分離前	69
圖 4-30	舞臺平面圖	69
圖 4-31	合唱團隊型	70
圖 4-32	黎英及張本初分離前之對話	70
圖 4-33	女聲合唱團集中於舞臺中央	71
圖 4-34	合唱團隊型開始改變	72

圖 4-35	張本初與黎英對望	72
圖 4-36	上半場結束前之道別場景	73
圖 4-37	上半場結束前之道別場景平面圖	73
圖 4-38	〈魂縈舊夢〉多媒體投影畫面	74
圖 4-39	裴裴、高楊、張本初、黎英在舞臺上之平面圖	75
圖 4-40	張本初拿著頭紗從舞臺右後之臺階出現	75
圖 4-41	張本初為黎英披上頭紗	76
圖 4-42	裴裴、高楊、張本初、黎英在舞臺上之位置圖	76
圖 4-43	高楊及裴裴於右後舞臺	77
圖 4-44	張本初及黎英拜堂	77
圖 4-45	女聲合唱團員穿著	78
圖 4-46	副歌舞臺配置	78
圖 4-47	張本初於左下舞臺	79
圖 4-48	張本初於左下舞臺之舞臺平面圖	79
圖 4-49	陳軍告知張本初國民黨軍隊需要退至臺灣	80
圖 4-50	張本初被拉開	81
圖 4-51	黎英回家後發現字條	81
圖 4-52	張本初登船	82
圖 4-53	黎英向張本初道別	82
圖 4-54	黎英向張本初道別	83
圖 4-55	張本初向黎英招手	83

譜次

譜 4-1	〈魂縈舊夢〉樂句 A	61
譜 4-2	〈魂縈舊夢〉素材 a	61
譜 4-3	〈魂縈舊夢〉樂句 B.....	61
譜 4-4	〈魂縈舊夢〉素材 b.....	62
譜 4-5	〈魂縈舊夢〉素材 a'	62
譜 4-6	〈魂縈舊夢〉樂句 C.....	62
譜 4-7	〈魂縈舊夢〉素材 b'	62
譜 4-8	〈魂縈舊夢〉樂句 C'	62
譜 4-9	〈魂縈舊夢〉導奏	63
譜 4-10	〈魂縈舊夢〉樂句 A	63
譜 4-11	〈魂縈舊夢〉樂句 B.....	64
譜 4-12	〈魂縈舊夢〉C 樂句.....	64
譜 4-13	〈魂縈舊夢〉C'樂句	65
譜 4-14	〈魂縈舊夢〉間奏	65
譜 4-15	〈魂縈舊夢〉間奏對主題強調	66

附錄次

附錄一	謝淑靖訪談稿.....	99
附錄二	杜明遠訪談稿.....	117
附錄三	冉天豪訪談稿.....	126
附錄四	古育仲訪談簡述稿.....	136
附錄五	合唱劇場相關展演於兩廳院之售票記錄.....	139
附錄六	臺北愛樂文教基金會合唱劇場展演記錄.....	141
附錄七	《雙城記》及《雙城戀曲》2008 至 2011 年間演出場次.....	142
附錄八	《雙城記》及《雙城戀曲》演出曲目比較.....	144
附錄九	《雙城記》及《雙城戀曲》演出曲目內容分析表.....	145
附錄十	研究同意聲明書.....	148
附錄十一	受訪者同意書－謝淑靖.....	149
附錄十二	受訪者同意書－杜明遠.....	150
附錄十三	受訪者同意書－冉天豪.....	151

第壹章 緒論

第一節 研究背景

「合唱」(chorus)¹在西洋音樂發展史上佔重要地位，在臺灣發展亦超過三百年，最明確的記錄分別於十七世紀與十九世紀末教會傳教活動至臺灣發展，而日本殖民統治時期、臺灣光復時陸籍音樂家來臺條件下，使臺灣西樂及合唱獲得高度發展，合唱儼然與臺灣本土更深更廣之連結。目前在臺灣的合唱展演作品多元，除西方經典的合唱音樂、現代音樂等傳入，亦有本土音樂家創作之地方合唱藝術歌曲、歌謠及通俗或流行音樂等所改編之合唱曲等，讓觀眾能在音樂廳亦或透過不同傳播媒介欣賞到合唱音樂。而合唱透過人身作為樂器之音樂展演形式，以人體製造樂音及咬字來展現歌詞，可謂最能體現人類情感之音樂藝術形式，而目前合唱藝術多以「傳統演出型式」²為主要展演形式，從服裝、隊型及表情上的一致性，團員多以站姿於固定式合唱臺上演唱，上述之目的便是將合唱曲以最佳的方式透過聲音詮釋。

當今臺灣表演藝術開展出多元面貌，展演不再侷於單一型式，各學科跨領域交流激盪出新穎的展演風貌，如在音樂會中結合多媒體藝術、傳統戲曲與西方音樂的邂逅等；如二〇一五年，西班牙拉夫拉前衛劇團 (La Fura dels Baus) 於臺中歌劇院外演出《布蘭詩歌》(Carmina Burana)，透過演員之表演、多媒體等將視覺意象詮釋結合在地音樂團體演出，演出附加元素又源自樂曲，雖非音樂團體製作，卻透過西方經樂曲樂做創作媒材。在這股跨界、跨領域展演的潮流中，³器樂展演出現創新意象，合唱亦是，雖然多數合唱團體堅守傳統演出型式，選擇在聲音藝術上努力耕耘，將各種不同文化之音樂帶至臺灣內，或演出臺灣在地作品，仍有部份合唱團隊在展演形式上選擇打破現況。在現今求新求變之展演中，創新案例層出不窮，手法上有從觀眾席演唱並走至舞臺上、在演唱時結合舞蹈或肢體動作、結合多媒體藝術或小道具、亦或走出音樂廳在特有的場地做展演等；而另一種稱作「合唱劇場」(Chorus Theatre)⁴，同為創新之合唱藝術，經過各劇場部

¹ 參閱名詞釋義裡，對「合唱」之討論。

² 參考徐珍娟書籍中提及對合唱創新展演方法與理念，而使用此名詞以用以與一般常規之合唱演出作區別，並詳加探討之。

徐珍娟，2008，頁 23。

³ 目前表演藝術學界於跨界、跨領域之研究成果如國內學者黃海鳴 2002 年一篇、林宏璋 2004 年兩篇、陳慧珊於 2007 年、2011 年、2013 年、2014 年之研究共計四篇等，而陳慧珊曾研究臺灣公、私立樂團的跨界展演行為，而臺灣碩博士相關研究更是不計其數，充份反映出當代跨界及跨領域之驅勢與潮流。

⁴ 目前這一詞之相關討論出現於下列書籍：王維君之於《音樂劇場教學理論與實務》對「合唱劇場」以 (Choral Theatre) 為定；徐珍娟《DIF 創意展演設計與實務》提及由合唱音樂出發植入戲劇的作品屬「合唱戲劇」(Choir Drama)；雷曼 (Hans-Thies Lehmann) 於《後戲劇劇場》一

門整合，使合唱不止於歌曲表演；音樂會的製作型式結合戲劇，並透過劇情、角色扮演、走位或結合燈光、多媒體藝術等，使視覺成份豐富，讓合唱展演不再只停留在傳統演出形式。

以合唱劇場為例，由傳統領域之跨界行為帶來新穎之藝術體驗，創新展演雖由合唱藝術出發，但植入戲劇的音樂會相對使藝術形式不明確，展演內容不再僅於合唱藝術之範疇。據研究者理解，目前臺灣合唱界，由於合唱團多屬半職業或業餘團隊，合唱劇場之製作團隊除合唱排練，仍需經歷劇場製作之戲劇排練、整排、技術綵排等過程，需花費之時間及精力遠超於純粹合唱排練程序；而《2008臺灣文化創意產業發展年報》亦指出，以臺北愛樂文教基金會（以下簡稱臺北愛樂）為例，運用之專業人才除了音樂家、合唱歌者等，尚有編劇、演員、舞者、行政等專業人士。⁵從此觀點而看，合唱展演不再侷於音樂會之範疇，跨界展演後除了領域間之交流，也增生不少製作的挑戰，對團隊而言除了屬創新道路、合唱團員也多了歌者以外之表演者身份，令研究者想更深一層的探討所謂之合唱劇場能否有更明確之意涵？結合戲劇元素是否影響合唱藝術之本質？在整合之過程及結果，究竟是偏重戲劇或音樂？

近年來表演藝術學界於音樂領域之器樂跨界展演行為研究豐富，然而在臺灣合唱領域之研究多專注於合唱藝術本質、合唱與教學或合唱與社會之功能，鮮少有研究合唱與它藝術領域相結合之研究。此外，研究者在大學期間於臺中市求學時，曾擔任校內合唱團團長兩年，每每因推廣合唱藝術感到窒礙難行時，便期待透過創新展演以提升趣味性，亦曾期待透過自身的努力，讓合唱藝術有更寬廣之發展更多元，但礙於當時的能力等種種其它因素而作罷；雖然畢業後至讀研究所之際，跨領域整合及跨界展演興起，合唱界出現越來越多之合唱劇場，然而形態、發展多元，因此更加深研究者對於合唱劇場之研究興趣，亦期待透過本研究，讓合唱劇場之展演形式有更完善之發展。

第二節 研究動機

目前製作合唱劇場之團隊不勝枚舉，⁶而對於某些合唱團隊而言，似乎「讓合唱動起來」⁷是件重要的事；但合唱劇場一詞在國內仍有相當程度之發展空間，

書中之亦提及「合唱劇場」(Chorus Theatre)屬當代劇場在戲劇表現手法形式之一；朱元雷於自己之部落格《朱元雷人聲專區》雖然有提及「合唱劇場」，但未列出名詞之源由。目前「合唱劇場」脫離傳統對合唱展演型式之意象，在選曲及展演型式較通俗取向，研究者認為在合唱內涵裡，屬較廣義之「chorus」，因此研究者目前暫以「chorus theatre」稱之。

⁵ 杜紫軍，2008，頁 55。

⁶ 如臺北愛樂室內合唱團、馬祖雅韻合唱團、屏東縣潮聲合唱團、雲林愛樂室內合唱團等；學校社團如雄中合唱社、南湖高中合唱團以及世新合唱團等。

⁷ 參考朱元雷在 2010 年於自己之部落格《朱元雷人聲專區》之一系列〈讓合唱動起來〉之文章。

除各團隊製作格局不一，應用元素也不大相同，乃至展演形態不明確。部份的合唱團製作上加入明確的劇情於展演內，透過戲劇情節引導樂曲使用時機，常讓人將其藝術型式與「音樂劇」(musical theatre；musical comedy；musical)混淆；少部份的合唱團未使用明確的情節，透過劇場元素等視覺元素輔助音樂表現。在如此多元的面貌裡，實在難以理解所謂之合唱劇場本質為何，反饋回合唱藝術的價值為何。由於合唱劇場展演數量有限，故研究者將研究團體對象鎖定於臺北市，並以合唱劇場一詞於兩廳院歷年節目網站進行之檢索，⁸於二〇〇五年至二〇一三年間掛於兩廳院售票系統的演出中，二十場與合唱劇場相關之演出節目，以臺北愛樂之十二個演出場次為最大宗之演出團體，其次為世新合唱團佔了四場次，其它團隊則佔了四場。故研究者將個案選擇團隊鎖定於臺北愛樂及世新合唱團。

根據臺北愛樂所提供的展演資料，⁹該團體曾製作之合唱劇場有《大臺北的故事》、《絲路音畫》、《穿越時空的絢爛人聲》、《穿越時空的絢爛人聲 2》、《雙城記—臺北時晴·上海多雲》(以下簡稱《雙城記》)¹⁰、《臺北心情紀事》¹¹、《鐵道之歌》等七個節目製作；而該團隊之《雙城記》、《臺北心情紀事》及《鐵道之歌》三個合唱劇場展演皆有持續製作或發展的歷程，形態屬「戲劇類」¹²合唱劇場；雖然臺北愛樂於二〇一二年後，並未再推出相關製作，轉為輔導地方合唱團隊之幕後推手，如馬祖雅韻合唱團之《馬祖心情記事》、雲林愛樂室內合唱團(以下簡稱雲林愛樂)繼《戀戀雲鄉》、《雲林·上海—雙城戀曲》、《雲頂上的黑貓林 2—愛的甘霖》等後，亦使雲林愛樂成為長期發展合唱劇場之地方團隊，故臺北愛樂可被視為臺灣發展合唱劇場團體源流之一。世新合唱團雖然掛於兩廳院售票網只有四場，在製作合唱劇場的歷程也已有十年以上，以《狂想阿卡貝拉》¹³做為發展段落，並納於音樂會橋段，性質上屬「其它」¹⁴，團隊性質屬學生社團，演出內容、動作等皆透過學生發想，皆有不同創意之展現、型態多元。研究者認為，由於目前合唱劇場一詞在定義上仍模糊，在研究團隊選擇及個案挑選上，以長期發展之團體為個案選擇團隊為主，故將製作團隊之選擇鎖定於臺北愛樂。

臺北愛樂屬文教基金會之性質，旗下共有八個子團，起初是由創立於一九七

⁸ 參考附件五〈合唱劇場相關展演於兩廳院之售票記錄〉。

⁹ 參考附件六〈臺北愛樂文教基金會合唱劇場展演記錄〉。

¹⁰ 原為臺北愛樂室內合唱團演出之合唱劇場《雙城記》，後來改為《雙城戀曲》合唱音樂劇，由愛樂劇工廠演出製作；然而在英文名稱之部份，兩者皆以「A Love Story about Taipei & Shanghai」做標示，故在中文摘要裡，展演名稱出現《雙城記》及《雙城戀曲》，而在英文摘要裡兩者只使用「A Love Story about Taipei & Shanghai」。

¹¹ 《臺北心情紀事》曾被於 2011 年被改編為《臺北心情紀事—同樣的天空下》。

¹² 參考葉修顯於 2015 年之〈臺灣「合唱劇場」初探〉一文中，將目前臺灣之合唱劇場分成「戲劇類」、「音樂類」及「其它」做為討論依據，可參考本論第參章第一節內討論。

參考葉修顯，2015，頁 91。

¹³ 合唱劇場之橋段。

¹⁴ 同上註。

二年之「臺北愛樂合唱團」起家，曾受李抱忱、戴金泉、包克多(Robert W. Proctor)等教授指導，而一九八三年由杜黑教授擔任指揮及藝術總監。一九八八年基於國內音樂藝術之開展需要人力及財力之推動，設立「財團法人臺北愛樂文教基金會」，隔年設立臺北愛樂兒童合唱團。一九九三年為因應國際交流，設立四十人團隊之「臺北愛樂室內合唱團」；二〇〇〇年設立「臺北愛樂青年合唱團」；此外，臺北愛樂為建構多元之表演藝術環境，成立「臺北愛樂青年管弦樂團」、「愛樂劇工廠」及「愛樂歌劇坊」及「臺北愛樂少年室內樂團」，除提升國內各年齡之合唱及音樂人才培訓機會、亦開展多元展演的機會。¹⁵

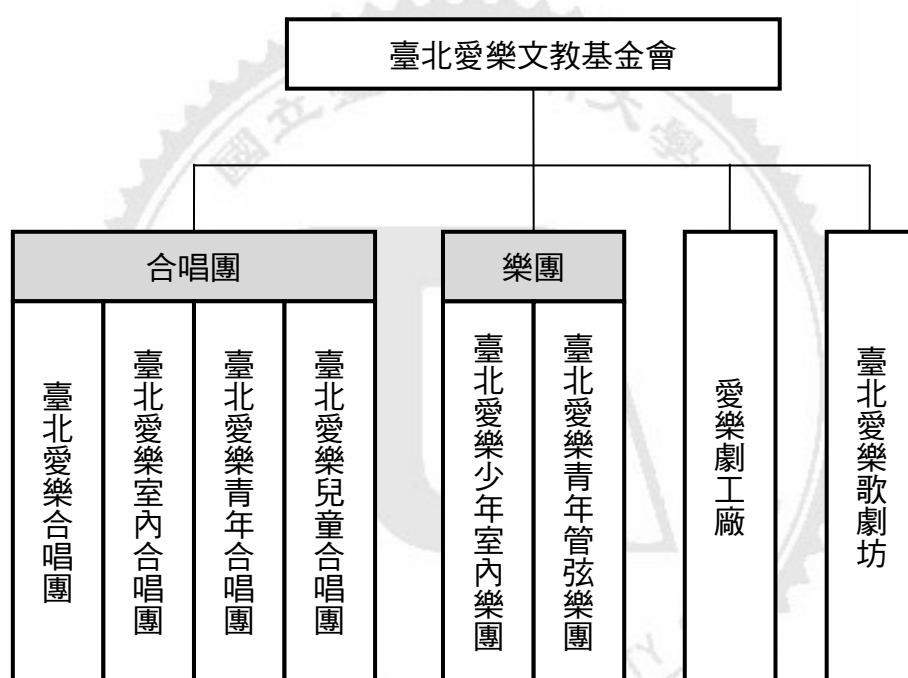


圖 1-1 臺北愛樂文教基金會旗下表演團隊¹⁶

臺北愛樂之發展過程，由現任藝術總監——杜黑扮演極重要之角色，在團隊裡除了曾擔任合唱指揮，亦扮演經營者之角色。杜黑除發展合唱團、培育人才等，亦創造海外交流之機會，如「臺北國際合唱音樂節」便是將國外優秀的音樂團體帶入臺灣的橋樑。在音樂文化層面裡，杜黑認為：

全球化來以後，管弦樂團的競爭力反而變弱，合唱團的競爭力反而變強，這牽涉到語文的問題。〔…〕西方的確有很多很好

¹⁵ 財團法人臺北愛樂文教基金會官網，擷取日期：2015 年 12 月 18 日。

¹⁶ 研究者參考財團法人臺北愛樂文教基金會官網，並跟據子團之性質做出分類圖。

的東西我們學來，但對我們來說這只是一個訓練、我們唱合唱團的手段，最後可能還是要唱自己的歌吧！¹⁷

杜黑除了關注本土文化深根，亦在思考競爭力的問題，他曾於一次演講中說提及「所以在我到各地去參觀後，回頭想想我賣的東西〔合唱演出〕到底有什麼特色？有什麼區隔？」¹⁸臺北愛樂在此全球化、在地化的思維下，除了學習西方音樂之精髓，將許多西方經典樂曲引入臺灣，同時發展在地文化並創新，而支持本土優秀作曲家，如國內作曲家錢南章在地創作之《馬蘭姑娘》、《十二生肖》等作品，也讓臺北愛樂成為作曲家發表本土作品的平臺之一；此外，為因應臺灣表演藝術生態之轉變，臺北愛樂展演除新亦多元，旗下之臺北愛樂歌劇坊，曾選擇許多歌劇之詠嘆調，並導入新劇情串連，如《蝙蝠·華麗選秀歌劇之夜》及《武俠歌劇·倚天屠龍記》等。

由於臺北愛樂之西方經典傳承、創新及在地化創作之條件下，研究者以臺北愛樂做為研究團體。在個案選擇裡，跟據臺北愛樂室內合唱團所提供的文件及愛樂劇工廠之《雙城記》及《上海·臺北—雙城戀曲》（以下簡稱《雙城戀曲》）展演場次表格，¹⁹《雙城記》合唱劇場經改為《雙城戀曲》「合唱音樂劇」²⁰後由愛樂劇工廠擔任演出製作，而展演檔次共達四十二場。雖然《雙城記》於合唱劇場展演次數少，發展成《雙城戀曲》後，尚有合唱劇場及合唱音樂劇之兩種演出形式以呈現可做為比較之依據，故研究者選擇以《雙城記》演出做為分析之主軸，並將《雙城戀曲》做為輔助檢視個案之依據，以不同的面向之比較，作為理解合唱劇場形式及意涵之方式。

第三節 研究目的

本文欲透過《雙城記》探討合唱劇場之展演型式，以《雙城記》而言，音樂會之展演貌似戲劇或音樂劇，音樂會融入戲劇元素，有角色扮演、燈光、舞臺走位等，原生概念雖由從合唱藝術出發，創新之成果似乎與傳統之合唱藝術漸行漸遠，展演及製作形態究竟該歸類於「戲劇演出」亦或「音樂展演」？當《雙城記》改編至《雙城戀曲》時成為戲劇展演，合唱劇場及合唱音樂劇在表現上有何不同？

¹⁷ 臺灣古典音樂專訪小組，2010。擷取日期：2015年12月18日。

¹⁸ 杜黑，2003。擷取日期：2015年12月18日。

¹⁹ 參考附件六及附件七。

²⁰ 由於個案缺乏，在國外之音樂劇裡也找不到此名詞，目前以合唱音樂劇製作展演之團體及展演尚有愛樂劇工廠《雙城戀曲》及基隆市愛樂合唱團《最愛望海巷》，性質形同音樂劇。為研究需求，研究者以臺北愛樂之《雙城記》及《雙城戀曲》之案例，認為合唱劇場以合唱團隊出發，而合唱音樂劇重視音樂劇裡之合唱成份，故於本文英文摘要時，研究者之合唱劇場以「chorus theatre」定之，並沿用此名詞以「chorus musical」做翻譯。

合唱劇場在選曲上使用了通俗、流行或新創之合唱樂曲，然而樂曲的選擇是否代表特定族群的設定或基於商業考量？戲劇的內容與音樂會之結合是否相互影響？而劇中歌曲透過戲劇之串連或應用，會否讓原曲之意涵產生質變？合唱劇場之展演又是否有獨特之美學足以欣賞之？

此外，研究者更發現製作合唱劇場之團隊裡，仍有如臺北愛樂之組織及結構相較穩定之藝文團隊，是否推陳出新、嘗試不同合唱展演詮釋之可能、走向創新之道路為因應時代潮流之必然結果？亦或合唱藝術推廣遇到困境，以創新突破逆境？回歸到合唱藝術之本質的問題，合唱劇場與傳統音樂會在展演型態儼然不同，而當今合唱藝術除了在樂曲上的創新外，合唱劇場是否能真切的體現合唱藝術之精神，合唱藝術創新的下一步該何去何從？

綜合以上討論，研究者期透過本研究達成下列目的：

- 一、《雙城記—臺北時晴·上海多雲》個案探究
- 二、臺灣合唱劇場演出形態探討
- 三、透過分析，釐清合唱藝術創新展演所面臨的困境與挑戰
- 四、就合唱藝術未來創新的發展上、提出具體的方向與建議

第貳章 研究方法

第一節 研究理論

由於前述之合唱劇場性質模糊，型態介於音樂會及戲劇展演之間，對處於發展中之表演形態而言，不適合只透過單一理論討論。故本研究透過藝術美學原理探究個案，以不同之角度以理解合唱劇場一演出形態；藉由戲劇理論如亞里斯多德（Aristotle）於《詩學》（*Poetics*）對古希臘時期之戲劇與音樂演變過程、古希臘時期戲劇角色及歌隊之關係等做歷史之梳理，亦結合黑格爾（Georg W. F. Hegel）《美學》（*Aesthetics*）一書之部份探討音樂及戲劇關係來檢視，再延伸至音樂劇之原理探討合唱劇場中戲劇及音樂結合思維、角色和合唱團之關係。

在展演分析視角內，透過《雙城記》合唱劇場之個案，以理解合唱音樂與劇情的配合關聯度、合唱團於展演內之展演形態等，並選取〈魂縈舊夢〉之段落，經樂段分析及導演學之觀點以理解展演呈現意涵等，做為對比《雙城記》合唱劇場及《雙城戀曲》合唱音樂劇之形態差異。綜合上述之不同理論之觀點推敲合唱劇場之形式與內容，使戲劇與合唱劇場之原生領域－合唱藝術呈現出跨領域對話，用以檢視合唱及合唱藝術在臺灣之發展及創新面貌。

第二節 研究方法

本研究試以《雙城記》合唱劇場做為個案，並以衍生之展演《雙城戀曲》合唱音樂劇作為輔助探討之依據，以理解目前合唱劇場之多元樣貌、創新發展及困境與挑戰。透過文獻蒐集資料分析建立論點、影音及劇本等資料研究，對《雙城記》之個案做探究，並使用訪談法與創作端進行對話。本論文研究方法如下：

（一）文獻資料分析法

在社會科學研究裡，使用方式多以文獻資料分析法為建立立論點之過程。文獻資料的優點除透過閱讀理解目前研究發展之階段，尚可透過他人的研究基礎裡延伸至更深的研究。文獻的功能可以協助研究者瞭解過去、解釋現在並推測未來。²¹文獻分成下列數種，從史學類對於事件之記載、期刊及論文對事件之專論、報紙及評論以及現在資訊化的網路資訊等對當代發生事件做探討等，然而上述資料的面向多元，對事件探究未必周全，故需透過研究者對上述文獻的分析及揉合，以便研究者建構後續論述之立論點。

²¹ 葉至誠、葉立誠，2012，頁 138。

研究者研究合唱劇場一展演形態，認為目前合唱藝術在展演上創新手法，與劇場藝術較為關聯，故本研究以合唱領域出發，從合唱領域之專書等探討合唱藝術之本質以及合唱藝術在臺灣的發展，再透過戲劇與音樂結合運用歌隊或合唱隊之前例，探究兩藝術形式結合所產生的效應以建立論點。在研究合唱劇場之研究，先由現況相關之專書、論文、期刊等做收蒐集，從各角度對於合唱劇場一詞之觀點，取得合唱劇場之概念。目前臺灣對合唱藝術在展演上之創新探究所累積之成果較少，故透過既有之期刊及專書資料分析以建立論點，釐清兩種藝術之結合之下所形成之合唱劇場形式與意涵。

（二）個案研究分析法

個案研究是以個體、團體、機構等為研究對象，透過蒐集資料的過程，沉浸於研究領域，並透過文獻資料的比對及案例深入探討。²²本研究以個案分析法，作為瞭解問題之關鍵，並適切的提出解決之道。

在合唱結合戲劇或合唱劇場之文獻建構完成後，本研究對《雙城記》作為主要個案分析依據，《雙城戀曲》作為輔助比較之個案，透過影音資料觀賞、劇本及樂譜等分析展演，始理解合唱藝術與戲劇結合時，所應用之戲劇、人物、燈光、音效、多媒體等元素組合與合唱藝術本體之關聯，釐清當代合唱藝術創新展演形式所面臨的困境與挑戰。

（三）訪談法

研究之過程在文獻分析上已獲得文脈解讀，並在個案分析上試圖找出理路，然而若只透過文獻及個案做研究，仍有部份尚待釐清的面向，如創作端之思維、人為因素考量卻無文獻資料輔佐等事宜。透過訪談可得出受訪者之感情、態度或價值觀等。²³透過規劃欲瞭解之事項，並與創作端深入交流而形成對話，再將其內容經記錄、整理、分析及與目前之研究成果比較，更能達成與研究主題相符之研究成果。

本研究以合唱劇場為例，為探討合唱劇場在展演形態內手法創新，並欲結合《雙城記》及《雙城戀曲》個案之創作端指揮——杜明遠、編導——謝淑靖及作曲者——冉天豪討論個案欲釐清之處，以做全面性之探討並充實研究之資料。

²² 同上註，頁 199。

²³ 同上註，頁 155。

第三節 研究範圍與限制

（一）研究範圍

本研究探討合唱劇場形式，以《雙城記》做為合唱劇場展演之母群之抽樣。文獻探討之範圍除爬梳合唱劇場相關文獻，在探討合唱與戲劇關係時，從合唱藝術本質，結合戲劇觀點，將戲劇藝術與合唱隊結合的前例，做為理論之依據。在個案的選擇上，以臺北市之合唱團隊製作之合唱劇場做為探討之目標，選取臺北愛樂文教基金會之《雙城記》做為主要探究之個案，並以《雙城戀曲》做為輔助分析之依據，透過個案分析及訪談之結合，以探討臺灣合唱劇場發展現況以及合唱藝術創新的手法及所遇的困境與挑戰。

（二）研究限制

雖然合唱劇場的演出形式在臺灣已行之有年，然而合唱劇場這一名詞缺乏共識，然而目前不同形式之展演創造出名詞意涵之模糊，名詞定義模糊；此外個案之數量有限、可探究之面向不一，學界也缺乏對合唱劇場之關注及討論等，屬本研究之困境及挑戰，故本研究限制如下：

1.名詞定義模糊

臺灣以合唱劇場形式製作展演已多年，然而，各學者或業界人士對該名詞的使用或看法不一；部份團隊之做法以合唱樂曲出發，透過戲劇之融入或抽象之表現以展現合唱樂曲內涵及意境；部份團隊製作之演出中，將戲劇文本及合唱音樂做結合，故事情節尚有角色劃分；這兩者皆被稱作合唱劇場，但特別的是，後者的做法尚衍生更多不同的名詞，如直接以音樂劇、合唱音樂劇，亦或以「合唱音樂劇場」或「合唱類劇場」等不同名稱作為副標。然而以合唱出發衍生之類型相似之展演，在冠上音樂劇、合唱音樂劇等不同副標後，卻未必代表所謂之合唱劇場，難以理解這一名詞之形式與內涵。因此，本研究之個案以展演副標定為「合唱劇場」一詞之個案納為主要研究對象，並將其它同類之合唱結合劇場元素之演出形式概括而論之。

2.選取個案代表性

以目前臺灣展演之現況，製作合唱劇場之區多元，展演形態可大可小，不僅在形式樣貌不一，造就之個案各有特色。製作合唱劇場之團隊及其展演格局也對同，形式上有整場、半場或納至音樂會之橋段裡。整場或半場之展演中，個案數

量最多的展演，屬透過戲劇敘事將多首合唱樂曲融合為一整體；而個案數量最少的，為音樂意涵所衍生視覺意象之整合方式；雖然這兩者結合思維不同，然而共同現象為納入戲劇元素屬最大宗之做法。此外，現今之合唱團演出中，或多或少運用之合唱劇場手法，將其納入音樂會之部份，然而若非特別在節目單或文宣上提及這部份，亦如世新大學將《狂想阿卡貝拉》之橋段發展成音樂會固定段落，實難查覺有展演合唱劇場之行為存在，這屬於隱性的部份。

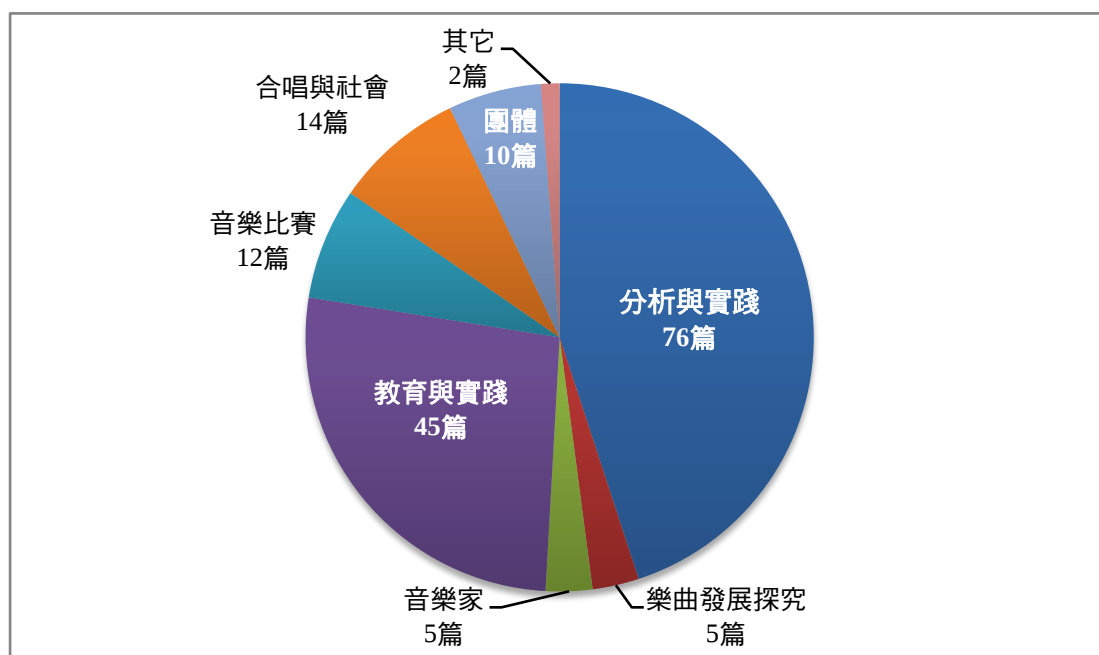
由於臺灣製作合唱劇場之團隊分佈地區不均，故將地區鎖定於臺北市做團隊及個案蒐尋依據。在眾多合唱劇場之樣貌中，本研究選取之個案將優先考量長期製作合唱劇場之團隊及展演。在個案的選擇之部份，本研究將挑選製作次數多或有長期發展之合唱劇場做為個案探討。雖本研究選擇之個案，無法涵蓋稱作合唱劇場之展演全貌，仍專注在於合唱劇場內涵、精神、整合形式，以及合唱劇場如何體現合唱之精神與意涵，並透過個案分析研究，提出具體的建議。

3.可探討之案例及輔佐文獻少

即便現在跨界展演多元，學界相關研究之成果豐碩，然而，合唱劇場卻是缺席的。合唱與它領域藝術之結合雖有十年以上的時間，所衍生之作品面向多元，在缺乏文獻之探討之下，實在難以去輔助其發展，不僅表演藝術相關評論、專書相形較少，連同國內研究也缺乏合唱跨領域討論。

國內合唱的研究碩博士論文共計有一百六十九篇，研究者將目前研究的領域大致分成四類：(1) 合唱藝術研究；(2) 合唱與教育研究；(3) 合唱與社會研究；(4) 其它。合唱藝術研究之八十六篇研究裡，專注在合唱藝術自身的領域，研究方向如合唱作品分析與實踐、合唱樂曲發展探究、音樂家相關則探究作曲特色或重要影響等；合唱與教育研究之五十七篇研究則由合唱藝術出發，結合學校教育，探討合唱教育理論方法實踐、合唱教育帶給學生影響以及音樂比賽等。合唱與社會研究之二十四篇則探討合唱藝術在社會上的功能、團體經營模式或個案研究等；以及其它二篇，為合唱音樂節之研究；整體比重大致如下圖表 2-1：

表 2-1 臺灣博碩士論文研究合唱領域²⁴



上述資料顯示，以合唱為主要領域之佔多數，其次是教育，再延伸至合唱的社會功能；這間接顯示出，合唱劇場一類之合唱跨界、跨領域之展演，並沒有受到學界的支持。

雖然相關之文獻資料很少，研究者仍蒐集目前提及或探討合唱劇場或相關名詞之期刊、書籍等資料。因此，本研究選擇具代表性之個案做個案探討，而在文獻裡除將歷史先例做爬梳、將既有之文獻做探討以建構合唱劇場之文脈，此外再結合訪談，以補充文獻不足之部份。

²⁴ 參考臺灣博碩士論文知識加值系統，出版年份由 1993 年至 2015 年。資料擷取日期：2015 年 12 月 2 日。



第參章 文獻探討

第一節 合唱劇場相關文獻

合唱劇場一形式雖於臺灣發展多時，合唱團體以此名詞製作展演卻是近十年之事。製作合唱劇場的團隊，屬性尚可分成學生社團及社會團體兩類，社會團體尚可分成業餘性質及半職業性質兩類。根據研究者之探究，臺灣學校合唱團以合唱劇場之名製作之團體及節目尚有雄中合唱社《我 X 我》等、南湖高中合唱團《九是愛唱歌》等以及世新合唱團《狂想阿卡貝拉》等；業餘性質合唱團尚有馬祖雅韻合唱團《馬祖心情記事》等、屏東縣潮聲合唱團《阿爸的風吹》等、雲林愛樂《戀戀雲鄉》、《雲頂上的黑貓林》等以及木樓合唱團《致愛—Requiem pro Amour》等；半職業合唱團有臺北愛樂室內合唱團《雙城記》、《臺北心情紀事》、《鐵道之歌》等。然而雖然製作團體多，展演製作的思維之不同，造就展演之型態不同，因此讓合唱劇場這一名詞在意涵上之不同。

上述之團體，除木樓合唱團《致愛—Requiem pro Amour》之無戲劇元素串接樂曲以外，大部份的團體多透過戲劇做為整合即有之合唱樂曲，以劇情串連各首樂曲，整合思維形同音樂劇之戲劇與音樂配合的概念。少部份合唱團在製作同質性之演出時，以音樂劇或合唱音樂劇來標示，如基隆市愛樂合唱團製作之《閃亮的日子》便以合唱音樂劇來標注此外，臺北室內合唱團在二〇一五年製作之《合唱無設限 8—我愛臺灣》以「當代合唱類劇場」²⁵做標示，除委託臺灣作曲家創作之當代合唱作品，並期望透過當代的合唱音樂展演，結合臺灣在地人文之影像，以及燈光之變化等，欲呈現臺灣人文的樣貌。²⁶上述可見，合唱劇場這一詞，雖提及合唱藝術在劇場演出或結合劇場元素，指出在形式上不同於傳統音樂會，取代合唱份量較重的音樂劇型式表演，亦或結合劇場元素的合唱音樂會；然而面對同質性之演出形式時，實質意涵上是模糊的，合唱劇場一詞並無實質存在的份量。

研究者蒐集提及合唱劇場一詞或相關概念之文獻如下：〈表演藝術團體品牌運用策略之探討〉及〈臺灣「合唱劇場」初探〉期刊兩篇；《後戲劇劇場》、《音樂劇場教學理論與實務》、《DIF 創意展演設計與實務》及《2008 臺灣文化創意產業發展年報》等書籍四本，網路專文則為《朱元雷人聲專區》之〈讓合唱動起來〉系列文章。

²⁵ 對於這一名詞的使用較接近《MUZIK 古典樂刊》第 92 期上提及：「[...] 採用所謂「類劇場」的形式，將音樂與舞臺設計、燈光、影像及舞臺上的互動裝置等融合成一個整體。」與果托夫斯基（Jerzy Grotowski）之「類劇場」（Para-Theatre）較無關。

參考王若瑜，2014，頁 37。

²⁶ 臺北室內合唱團，2015。擷取日期：2015 年 4 月 10 日。

部份文獻從商業行為或營運角度來看合唱劇場一名詞，如〈表演藝術團體品牌運用策略之探討〉一文旨在探討表演藝術團體之「品牌名稱」和「產品類別」，文中曾提及「臺灣的合唱團多到不勝枚舉，為了要有所區隔，愛樂突破表演形式，在合唱上加入劇場元素，於 2003 年成立專業音樂劇製作團隊『愛樂劇工廠』，來打造現代中文音樂劇。」²⁷而該文更提及臺北愛樂為做市場區隔，而突破表演形式，於合唱藝術表演結合劇場元素，提及愛樂劇工廠的合唱劇場作品特色是以音樂來串連整個劇情，音樂為此類作品之核心，故在產品類別上，使用「合唱劇場」而非「音樂劇」。²⁸故，該文認為，臺北愛樂製作出之合唱劇場，以音樂表現作為主軸；而臺北愛樂的藝術總監杜黑對於合唱劇場看法如下：

臺灣近年來音樂劇演出蔚為風潮，而觀眾也十分喜愛戲劇與音樂結合的表演形式。為突破傳統的合唱型式，臺北愛樂室內合唱團以最貼近音樂劇編制的製作手法，創造音樂主導性強的「合唱劇場」。²⁹

愛樂劇工廠指揮杜明遠提及，臺北愛樂室內合唱團從杜黑帶領下，透過《絲路音畫》之一展演在視覺上的結合、《大臺北的故事》之音樂會與說書人的結合之下，得到觀眾的認同，因此便嘗試製作此類型的展演。³⁰起初以嘗試的心態，從導聆、說書人等，當觀眾反應良好時，始結合故事並加上「合唱劇場」這一名詞；以展演製作之初衷而言，臺北愛樂之創新合唱展演較重視觀眾端心態，亦或滲入許些商業考量成份於其中，故不難出現相關與商業或產業之相關探討文獻。

就合唱劇場之內容而言，雷曼（Hans-Thies Lehmann）曾於《後戲劇劇場》一書中提及合唱劇場（chorus theatre）一詞，認為對白的「合唱」造成聲響的異常；³¹布萊希特（Bertolt Brecht）借此以「疏離效果」³²（estrangement）使觀眾從情感抽離，除突顯臺詞的獨特性或重要性，觀眾與戲劇產生距離得以思考，甚至進一步做出批判。在意涵上，《後戲劇劇場》的合唱劇場屬當代劇場表現手法，雖非本研究要討論之案例，但其中一個值得思索之觀點，便是合唱所造成之獨特聲響屬表現之要點。杜明遠在發展合唱劇場的過程中，除將戲劇做為整合之方式，並還認為合唱聲響可以利用戲劇元素來展現民族風格，他認為「因為牽涉到戲劇元素很容易沒有界線，不論戲曲、自然音樂、原住民、或任何一種能表現歷史、

²⁷ 羅雁紅、李宜萍，2011，《中國廣告學刊》第 16 期，頁 73。

²⁸ 同上註。

²⁹ 財團法人臺北愛樂文教基金會官網，擷取於 2015 年 2 月 28 日。

³⁰ 杜明遠，2016 年 3 月 28 日。

³¹ 雷曼著，李亦男譯，2010，頁 165。

³² 又譯作「陌生化」。

生活、甚至可表達情緒的表演中找表演元素，並以合唱為基底加入。」³³杜明遠認為，戲劇是合唱劇場演形態與生活之接點，故事情節可協助合唱曲表現樂曲文化層面，合唱更可以藉由戲劇，結合民族性做表現。而《音樂劇場理論與實務》一書裡王維君曾提及合唱劇場之產生及內容，她認為，受到近年來表演藝術跨界展演和聲光多媒體的運用之影響，使合唱劇場的產生，也成為合唱團體創新展演的的方式；³⁴此外，她對於合唱劇場這一藝術型式看法如下：

合唱劇場是一個以演唱合唱音樂為主軸，結合演員肢體、燈光、舞臺、劇場元素、視覺媒體（照片、影像或動畫）、音效、人聲文學等呈現樂曲精髓的多元藝術型態。重點不在表現劇情或故事架構，其他的劇場元素只是協助音樂，以合唱為主體，深刻表達歌曲意境及內涵。³⁵

此外，王維君還認為：「論及出身的源流，合唱劇場可說是西方最早的音樂劇場形式。而最早的合唱劇場雛形，可追溯至古希臘劇場。」³⁶研究者則認為，若以「歌隊」（chorus）之角度來看待合唱劇場的合唱團員，這或許是一種分析表演及其功能，屬論述合唱團員於舞臺表演之一視角，但關於合唱劇場之脈絡則更需要詳細考證，以免疏漏。愛樂劇工廠指揮杜明遠則認為，合唱劇場的概念主軸，以表現合唱造成之和聲為主，對一般觀眾而言，純合唱展演未必能接受，故透過合唱劇場，讓此表現形式獨立出，使觀眾能接受。³⁷謝淑靖與臺北愛樂合作過多齣合唱劇場，對於合唱音樂會結合劇場之展演形式的看法如下：

「……」就算戲劇不存在，音樂會一樣成立，戲劇不一定要來參與這件事，只是因為這個指揮剛好想要有些改變，覺得團裡的能力、資源可以涵蓋這件事，想玩玩看。³⁸

杜明遠除了在愛樂劇工廠擔任常任指揮，也擔任社區合唱團之指揮，杜明遠表示，除了臺北愛樂等合唱團體，尚有社區合唱團製作合唱劇場，雖然成果並不比專業專隊製作之成果，但透過二十至三十分鐘之表演，除了親友看到合唱音樂

³³ 杜明遠，2016年3月28日。

³⁴ 王維君，2013，頁23。

³⁵ 冉天豪，2016年4月1日。

³⁶ 王維君，2013，頁24。

³⁷ 杜明遠，2016年3月28日。

³⁸ 謝淑靖，2016年3月10日。

會之不同、表演者也有實現自我之功能。³⁹作曲家冉天豪與臺北愛樂合作《雙城記》之合唱劇場製作，對於合唱劇場一詞，他則認為合唱劇場的核心價值，便是合唱的魅力，從原本的聽覺做基礎，加上許多觀念、故事等不同的想像於其中。⁴⁰而對於外加的元素看法，冉天豪認為：

合唱劇場的核心還是合唱，只是它加入了別的表現形式在裡頭，
比方說劇場元素可以是敘事、也可能是視覺、也有可能像《致愛》的例子是形式，它加了許多劇場元素來讓合唱的想像力擴大。⁴¹

冉天豪及杜明遠認為，除了合唱，視覺元素仍用來輔助合唱音樂之表現合唱，如同謝淑靖認為戲劇屬外加元素、王維君認為劇場元素屬輔助合唱表現等，合唱劇場仍以合唱為主軸，只是加了其它的藝術型式讓樂曲有更多的想像力或輔助表現之方式。

綜合上述之說法，王維君雖將合唱劇場展演使用之元素概略描繪出，其它製作端如杜明遠等人皆認為，其它整合至合唱劇場之戲劇等元素用以協助音樂表現，然而研究者認為，以現在合唱劇場展演成果，故事情節導入音樂會，歌曲便成為戲劇的附屬品，便引發戲劇及合唱在主從之地位關係。指揮家朱元雷⁴²對於合唱劇場一詞之使用則有不同之認知；他認為之合唱劇場透過不同種藝術形式之結合，使音樂表現出意境、內涵，⁴³並於經營之網站《朱元雷人聲專區》裡將「讓合唱動起來」之方式分類六類：（一）外加多媒體；（二）歌舞合唱團（show choir）⁴⁴；（三）隊型變化、簡單動作；（四）合唱音樂劇；（五）合唱跨界；（六）合唱劇場。⁴⁵文章內提及「第六類其實是筆者比較希望推動的，也就是結合多元藝術形式，讓音樂更能表達出意境或內涵，姑且稱之為『合唱劇場』吧。」⁴⁶此外他也提及對於推崇之理想形態之想法，文中提及曾於一九九九年至荷蘭鹿特丹參與

³⁹ 杜明遠，2016年3月28日。

⁴⁰ 冉天豪，2016年4月1日。

⁴¹ 冉天豪曾與木樓合唱團合作《致愛—Requiem pro Amour》，他認為該合唱劇場雖無戲劇貫連，但音樂會之視覺元素可以輔助表現音樂。

冉天豪，2016年4月1日。

⁴² 朱元雷長期在臺灣推廣合唱劇場之藝術形式。西元2000年與好友一同創立財團法人臺北市新合唱文化藝術基金會—臺灣合唱音樂中心，歷兩屆六年的董事長並兼任執行長，現任臺灣合唱音樂中心爵士流行藝術總監，並為現任世新大學合唱團指導老師、大愛之聲合唱團指揮。

⁴³ 朱元雷，2010c。擷取日期：2015年12月4日。

⁴⁴ 「show choir」多出現於美國中學、高級中學；這一詞目前在國內尚未有明確的譯名，研究者根據它的形式，暫譯成「歌舞合唱團」。不論是《新葛洛夫歌劇字典》、《葛洛夫美國音樂字典》皆指出它是載歌載舞的合唱表演型式。

⁴⁵ 朱元雷，2010a。擷取日期：2015年12月4日。

⁴⁶ 朱元雷，2010c。擷取日期：2015年12月4日。

「第五屆世界合唱音樂專題研討會」(Fifth world Symposium on Choral Music)，因見瑞典的阿曼達合唱團(Amanda)之展演，認為該展演呈現出活潑的藝術層次，因此便希望在國內推動此類展演。⁴⁷即便朱元雷認為之合唱劇場，概念上是引自國外團體之展演形態，然而卻對於「合唱劇場」這一名詞的使用，也是抱著強大的不確定性。而對於臺灣合唱劇場目前加入戲劇展演之樣貌，則被他歸類於第四類音樂劇的類別裡。他認為：

第四類是音樂劇的形式，也就是說團員在臺上稍微要做戲，有一些簡單的劇情。不需我多說，此類型所需的訓練要更完備。對一齣音樂劇而言，男女主角、劇情、音樂的鋪呈〔陳〕是很重要的成功因素，既然以合唱團為出發點，意思就是要以合唱音樂為主，最近臺北愛樂基金會的劇工廠就做了好幾齣這樣的音樂劇，成績都很不錯。⁴⁸

顯然朱元雷認為，臺北愛樂以合唱音樂為基礎加入了戲劇做整合，這是一種音樂劇的形式，故在名詞的使用上與臺北愛樂的認知不同，但與冉天豪之見解相近。對冉天豪而言，透過劇情串接音樂的手法，屬於「文本音樂劇」(book musical)的製作模式，透過戲劇敘事將歌曲一一表現；若再以音樂劇的角度看流行音樂整合至合唱劇場的方式，便可稱其為「點唱機音樂劇」(jukebox musical)⁴⁹，也屬目前合唱劇場整合形式思維。⁵⁰

然而另一名詞「合唱戲劇」(Choir Drama)，也是以此方式整合音樂及戲劇，但與合唱劇場的思維稍有不同。這一詞引自采苑藝術文教基金會的執行長暨指揮徐珍娟之《DIF創意展演設計與實務》等書籍，提及合唱及情境創造之整合方式。她認為合唱戲劇即合唱劇場化，增加聽覺外之元素，有別與音樂劇之表現，以人聲之表現是以合唱為主；在做法上，預先定設劇本才結合樂曲，以合唱音樂出發，並植入戲劇的作品，藉此提高演出內容被理解的機會、並試圖重現作曲家創作之目的、刻畫之事件等在創作時，腦海中的意象。⁵¹在形式上，合唱劇場大部份的樣貌是透過歌曲的串接與戲劇之整合，然而，與采苑合唱團及與臺北愛樂合作的謝淑靖導演也提及合唱戲劇與合唱劇場之不同處。她認為合唱戲劇的裡有清楚明

⁴⁷ 朱元雷，2010d。擷取日期：2015 年 12 月 4 日。

⁴⁸ 朱元雷，2010b。擷取日期：2015 年 12 月 4 日。

⁴⁹ 點唱機音樂劇以現成歌曲與戲劇整合處理，如同音樂劇的《媽媽咪呀！》(Mamma Mia!)的製作方式。

⁵⁰ 冉天豪，2016 年 4 月 1 日。

⁵¹ 徐珍娟，2008，頁 27。

確、完整的故事架構及人物關係，雖有獨唱的表現，但比例佔的比較小。⁵²此外，謝淑靖更提及合唱戲劇特別之處：

「……」當角色把歌曲帶出來時，焦點要回在合唱本身，那個角色本身不需要唱，有沒有在臺上也沒關係，而歌曲完成後，這個角色再把戲接回來，這個做法讓戲劇在唱歌時停滯，有點像歌劇詠嘆調的做法，但是讓合唱團員唱，就不像音樂劇，只要角色在，合唱團有沒有參與是沒關係的，會希望音樂跟戲劇的地位是一半一半的。⁵³

合唱戲劇的做法上，也是將合唱與戲劇整合，只是在合唱音樂演唱的同時，讓主軸、焦點回到合唱表演上，以平衡合唱及戲劇這兩元素。謝淑靖則認為，整合的過程是需要領域間互相配合的，她提及：

有些合唱團看到別的團隊製作成果，想做這類的作品，會覺得音樂會多一點其它的元素會帶來有趣的效果，卻沒有發現，其實會多付出更多東西，才有辦法把另一個東西加進來，如果只有原來的框架的話，合作對象就會覺得非常擠「……」若價值觀認為唱歌是最重要，可能就要考慮不要做合唱劇場，因為這真的需要讓一些空間出來，才有可能成立，還是要回歸初衷，是做興趣還是有自覺，是否願意付出代價。「……」⁵⁴

謝淑靖認為，合唱劇場雖然能帶給觀眾不同的聆賞經驗，但並不非只是將另一種藝術形式外加於展演內，音樂團體若要結合其它領域以整合兩種藝術形式，勢必要讓出一些空間給外加的藝術形式。除了領域間配合，謝淑靖還認為，合唱團員在一般的音樂會演出時，只運用唱歌的器官，而合唱劇場可協助合唱團員帶動全人情感於演出內，透過戲劇或舞蹈之結合，協助合唱團員將原本制式化的身體打開，體現個人化。⁵⁵故合唱劇場不止是既有的音樂會加入戲劇元素而已，歌者除透過合唱演出，在戲劇表現裡更多了演員的身份，甚至結合簡易舞蹈成分於其中，合唱團也需投入更多心力在製作、規劃人才訓練方向，以及與團員取得共識；謝淑靖認為，若團員進入合唱團之初衷為歌唱，在接受戲劇訓練後發現戲

⁵² 謝淑靖，2016年3月10日。

⁵³ 同上註。

⁵⁴ 同上註。

⁵⁵ 同上註。

劇表演並非在行處，則可能會因為原本的優勢被取代而放棄。⁵⁶而長期發展合唱劇場之雲林愛樂，每年產出一部合唱劇場或音樂劇等製作，官方網站上的團員招募表格裡，多出才藝表演的項目。⁵⁷故，團隊需要製作合唱劇場時，團隊共識是必要條件，新進人員入團時，也有參與演出合唱創新展演的預期心理是可行的。

合唱劇場為配合劇情表現，簡易的道具用以呈現意象化戲劇動作，在缺乏佈景的舞臺中透過燈光、多媒體等做為輔助情境之素材，不論在樣貌上、表現裡皆超乎一般傳統合唱音樂會演出該有的樣貌，更出現領域間整合的思維於其中。然而不論合唱戲劇、合唱劇場及音樂劇，在展演形態與名詞運用中皆易造成觀眾之混淆。對此，冉天豪則認為，造成此原因屬觀眾認知誤差，以為戲劇裡有歌唱的行為就是音樂劇，這其實反應出臺灣觀眾對音樂劇認問題。⁵⁸如前述之，不透過戲劇做貫穿音樂會之製作如臺北室內合唱團之《合唱無設限 8—我愛臺灣》及《致愛—Requiem pro Amour》等，創新手法上不以戲劇整合全場音樂，於演唱樂曲中結合展演影像或肢體動作等，讓視覺元素的意涵反饋回音樂本身，故在視覺、聽覺結合而不失主軸；反觀結合戲劇的合唱劇場，就像是透過合唱而演出的戲劇作品，這也屬於合唱劇場易與音樂劇等其它名詞混淆之因素。

然而演唱合唱音樂，使其成為展演基底，透過故事情節用以包裝，即是表現合唱為主軸嗎？此外，各團隊展演形態不一仍造成「合唱劇場」在名詞使用上之不確整性。對於名詞展演衍生之形態多元狀況，研究者於二〇一五年發表於研討會之〈臺灣「合唱劇場」初探〉一文中稍有歸納，認為臺灣以合唱劇場之名所製作之展演大致可分成三類形：（一）戲劇類；（二）音樂類；（三）其它；⁵⁹ 研究者雖然將形態分作三類，但也並非刻意將這些展演標籤化，由於展演形態差異很大，故依照整合方式來區別。研究者認為，「戲劇類」的合唱劇場在副標題裡有「合唱音樂劇」及「合唱劇場」兩大類，目前臺灣合唱團製作整場或半場展演最常使用之手法，這兩者都使用大量的單曲合唱作品，透過戲劇文本的設定，將樂曲串連為一整體演出；⁶⁰對謝淑靖而言，透過劇情可使歌曲看起來像一整體。⁶¹合唱音樂劇透過合唱音樂與戲劇之配合，用較完整之故事情節，似音樂劇的手法做呈現，展演應合戲劇之需求，表演舞臺較獨立完整，可於音樂廳或戲劇院演出，故整體型態所表述之主軸為戲劇，仍佔了很大部份的合唱分量在音樂裡，展演長度可達半場及全場，在內容上雖欲表現合唱藝術，仍有部份的獨唱、角色之存在；

⁵⁶ 同上註。

⁵⁷ 雲林愛樂室內合唱團，2015。擷取自 2016 年 6 月 27 日。

⁵⁸ 冉天豪，2016 年 4 月 1 日。

⁵⁹ 該文透過整合的原理及形態，將合唱劇場分成三類，做為方便討論之依據。

葉修顯，2015，頁 90。

⁶⁰ 如臺北愛樂、雲林愛樂室內合唱團等。

⁶¹ 謝淑靖，2016 年 3 月 10 日。

由於故事情節較零碎或不完整，展演進行仍以敘事之手法進行，性質上易介於戲劇及音樂會間擺蕩。

「音樂類」之合唱劇場從音樂衍生劇場元素，由整套合唱作品為核心，然而目前國內可探究之案例很少，⁶²案例以音樂會為主、劇場元素為輔，歌曲間無戲劇串連，部份歌曲於展演時結合舞蹈或肢體動作、部份歌曲輔以抽象的戲劇動作或道具，讓歌曲內涵與舞臺表演意象連結。音樂類合唱劇場以《致愛—Requiem pro Amour》為例，展演選擇通俗或流行之樂曲，透過視覺意象與音樂之媒合，不以敘事做為表現主軸，更不透過戲劇將做為包覆合唱樂曲之方式，注重編曲合唱之特性或合唱團員之表現，故不另以劇情框架之音樂會出發，重心不易轉換於合唱以外。由音樂意涵衍生之視覺部份，並非套入劇情，而是將樂曲意涵經解析後，轉化成視覺意象表現；如演出改編自流行樂曲之合唱曲〈心動〉，抽取歌曲之意涵，為表現將過去回憶放於心中，感嘆今非昔比之念舊心情時，讓每位合唱團員手拿一枝玫瑰花，在演唱樂曲過程中走向舞臺上放置花瓶的位置，紛紛的做插花動作於整首樂曲中，呼應樂曲之意象。

「其它」則是依附在合唱音樂會裡，為多數合唱團在製作合唱劇場之方式，⁶³如以一、兩首或更多卻不到半場為單位之音樂，演出結合戲劇、動作或效果，做法可由音樂衍生戲劇元素，亦或由戲劇串連音樂。下表為筆者對目前臺灣合唱劇場演出形式之統整：

表 2-2：臺灣「合唱劇場」形式歸納⁶⁴

形式	戲劇類		音樂類	其它
演出節目	《雙城戀曲》	《鐵道之歌》	《致愛—Requiem Pro Amor》	依附在合唱音樂會下
標示	合唱音樂劇	合唱劇場	合唱劇場	
製作單位	臺北愛樂劇工廠	臺北愛樂室內團	木樓合唱團	
製作形式	戲劇演出為主，音樂會為	音樂會為主，戲劇演出為輔	音樂會	音樂會之部份橋段

⁶² 如《致愛—Requiem pro Amour》以合唱劇場之副標題做展演，若扣除副標題之限定，則臺北室內合唱團之《合唱無限 8—我愛臺灣》可其案例之一。

⁶³ 如雄中合唱社《我 X 我》、世新合唱團《阿卡貝拉狂想》、木樓合唱團等團隊製作，納入音樂會以內之一小部份。以木樓合唱團為例，在 2013 年《夢幻人聲·經典傳唱》音樂會中曾演出《悲慘世界》(Les Misérables) 音樂劇選曲，他們用簡易戲劇與臺詞將《悲慘世界》的音樂串連，並在歌唱時以動作呈現。

⁶⁴ 葉修顯，2015，頁 91。

	輔			
合唱作品 類型	依戲劇內容選 擇流行音樂之 合唱作品單曲	依主題選擇流 行音樂之合唱 作品單曲	新創及改編自 流行音樂或合 唱套曲作品	套曲或關聯性 質高的曲子
戲劇應用	較完整劇情、 並串連歌曲	主題用以連接 歌曲	情境傳達	輔助歌曲表現
舞臺	戲劇院－完整 舞臺	音樂廳－半舞 臺	音樂廳－半舞 臺	音樂廳－半舞 臺

研究者認為，臺灣合唱劇場雖存在形態不一，展演結合舞臺表演，而非純粹音樂展演之特性。展演內雖欲以合唱做為表現軸心，使用戲劇做為音樂會整合之手段，以創造整體主題，但卻多了整合的概念於其中。合唱劇場之整合方式，有由戲劇出發，也有從音樂出發，而不論合唱劇場的整合形式而言，團員的表現能力卻是影響因素之一。

第二節 合唱藝術

戴金泉認為「當人們表現音樂的感情時，聲樂是最直接的。因為人的身體，就是聲樂的樂器。」⁶⁵從古至今，人們使用歌唱來做最直接情感的表現，而合唱即為歌唱的表現之一，亦可被視為聲樂演出形式之範疇。然而「合唱」一詞方有「choir」及「chorus」兩個英文字可做代表，然而這兩字在與其它詞同時使用時，辭意是通用的，比方說以合唱作品（choral music）一詞而言，它可同時指向為「choir」或「chorus」的作品；⁶⁶此外當今的合唱表演中尚有歌舞合唱團、室內合唱團（chamber choir）、混聲合唱團（mix choir）、歌劇合唱團（opera chorus）及節慶合唱團（festival chorus）等，兩辭出現混用的狀況，音樂辭典的對這兩詞的討論大致如下：合唱方有「choir」及「chorus」兩字做代表，《新葛洛夫歌劇辭典》（*The New Grove Dictionary of Opera*）將這兩辭列在「chorus」下討論，認為在英文的用法上「choir」用於基督宗教團體的合唱團，而「chorus」通常用於較世俗的、宗教以外的團體。⁶⁷《牛津線上音樂辭典》（*Oxford Music Online*）對於辭彙之釋義則認為，「chorus」用於指稱在劇場及歌劇院之專業或業餘之大型歌唱團體；而「choir」是指向小型基督宗教合唱團及小型由專業人士所組之室內合唱團。《哈佛音樂辭典》（*Harvard Dictionary of Music*）則將「choir」及「chorus」

⁶⁵ 戴金泉著，許常惠編，1991，頁 153。

⁶⁶ Willi Apel ed, 1972, p.161.

⁶⁷ James G. Smith and Percy M. Young, 1992.

分為兩個辭條討論，提及「chorus」是與教會無關的一個大型的歌唱團體；⁶⁸「choir」則意指教會歌唱團體。⁶⁹綜合以上三個辭典的說法，「choir」帶有宗教色彩，或屬於較小型、精緻、專業化的合唱團體；「chorus」帶有世俗的意味，與它領域較有關聯，人數較多，組成團體可專業或業餘。

而現今的文獻對合唱一詞的討論仍有不同的意見及看法，以下是對合唱組成或形成形態的討論如下：鄭仁榮認為，合唱是集體歌唱形式，透過一群不同個體組成，與獨唱同屬歌唱活動，但合唱講求音色、聲部平衡、整齊之共同性。⁷⁰馬革順認為合唱始於群眾性的歌唱，人聲的音色、音域之不同及複調音樂出現等條件下，發展出由聲部組成之合唱。⁷¹劉炬渭認為合唱是群體共同意願聲音的表達方式，雖然古希臘悲劇藝術與葛雷果聖歌皆為單音合唱，早期的世俗音樂表現裡有齊聲合唱與獨唱交替，葛雷果聖歌亦有應答唱的方式，然而眾人同唱一個旋律的單聲部，然而他認這兩者並非現代觀念裡的合唱。⁷²總合上述學者對合唱的看法，顯示出合唱歷史演變由單音齊唱變為複音合唱、由個體集合而成一群體，及重視群體性的表現。

然而從現今合唱的樣貌來理解，則亦會有不同的討論，特別是針對於聲部劃分及聲部人數多寡有不同的意見。許常惠認為，合唱有廣義及狹義之分別，廣義的合唱可被視為「眾人的歌唱」，狹義的合唱則將團體劃分成各種聲部為「多聲部的眾人歌唱」。此外，多聲部的眾人歌唱的形式有四：（一）異音合唱；（二）複音合唱；（三）和聲合唱；（四）複音與和聲混合合唱。所謂之異音合唱，其意謂沒有組織的合唱，不論是無意識的發出噪音或是眾人分聲部，卻各自進行不與它聲部配合；複音合唱則是多聲部注重橫向曲調的配合⁷³；而和聲合唱則各聲部注重縱向的和聲效果；複音與和聲混合合唱則是總合以上手法造成的合唱。⁷⁴此外他更提及，西方音樂對眾人歌唱之事可大致歸類成三項：（一）齊唱；（二）重唱；（三）合唱。⁷⁵此一分類法則如同戴金泉的看法「合唱可以被解釋為多人同聲或分成數個聲部，各聲部互為和聲之歌唱」⁷⁶；鄔里希（Homer Ulrich）研究合唱樂曲的專書裡提及，「合唱音樂可以被定義為，被設計寫成不同聲部、每聲部由數人演唱的音樂。」⁷⁷從樂曲結構的角度來看，現今合唱的構成，需有「多

⁶⁸ Willi Apel ed, 1972, p.163.

⁶⁹ Ibid, p.157.

⁷⁰ 鄭仁榮著，許常惠編，1991，頁 188。

⁷¹ 馬革順，2002，頁 2。

⁷² 劉炬渭著，許常惠編，1991，頁 205。

⁷³ 如卡農或頑固低音等。

⁷⁴ 許常惠，1991，頁 5-6。

⁷⁵ 同上註，頁 1。

⁷⁶ 戴金泉著，許常惠編，1991，頁 153。

⁷⁷ "Choral music may be defined as music written in parts designed to be performed with several voices on each part."

聲部」，而每聲部有「多人」演唱。韓國鎭認為有別於「齊唱」之眾人不分聲部唱同旋律，合唱由數組人聲組成，一起演唱和聲或對位而形式之不同旋律的表演形式；⁷⁸然而韓國鎭認為分聲部的歌唱曲即為合唱的表現形式，他對於聲部人數的組成持不同的意見，他提及許多名詞如「童聲合唱」、「小合唱」、「大合唱」、「男聲合唱」、「女聲合唱」、「混聲合唱」等，為組合的名稱，因為「重唱」是分聲部的唱法，故「重唱」應包含在「合唱」內。⁷⁹而潘宇文則認為「[...] 只要不是由一個人來單獨演唱 (solo, 獨唱)，不論所唱的歌曲是否分聲部 (voice-part)，亦不論各聲部演唱人數的多寡，都能稱之為合唱 (chorus)。」⁸⁰潘宇文及韓國鎭的看法又似乎更廣義了一些，見解與劉炬渭、鄔里希等人較不相同。潘宇文認為合唱音樂之多元聲部結構 (texture)，能呈現單一線條之曲調⁸¹或兩個線條曲調以上之多聲部，亦或交替使用而創造出豐富的風格；⁸²在後文更提及「單音風格」(Monophonic style) 會運用「齊唱」(unison)、「應答唱」(responsorial singing)、「對唱」(antiphonal singing) 等歌唱手法來表現。⁸³然而，在單音風格的表現上，以合唱曲的整體看法，來看待聲部的問題，因合唱表現形式多元，除齊唱亦有多聲部之合唱，因此她認為，只要不是獨唱，皆可構成合唱的條件，顯然潘宇文以合唱曲的整體概念來看待合唱裡的齊唱。

而合唱的曲種大致如下：許常惠認為，西方合唱可分類成有四項：(一) 宗教音樂的合唱；(二) 戲劇音樂的合唱；(三) 音樂會形式的合唱；(四) 民歌的合唱。⁸⁴宗教音樂曲種尚可細分為彌撒、聖詩、安魂曲、神劇、宗教清唱劇等，最初都是透過儀式的需求使用合唱及音樂。而戲劇音樂的合唱則為歌劇、世俗清唱劇等，現今流行的音樂劇藝術，也使用到合唱橋段，亦可納入其一部份。音樂會形式的合唱其可意指為，清唱劇形式之合唱曲或合小品。而民歌的合唱則是民間的單旋律曲調，透過作曲家改編成的合唱曲。⁸⁵

總合上述文獻對合唱的看法及音樂辭典對合唱一詞的討論，研究者認為合唱的特性如下：在歷史的脈絡下「chorus」出現於古希臘時期歌舞戲表演，「choir」出中世紀時期的教會唱詩班，兩者起初都以單音音樂之姿態出現，而在教會發展出複音音樂時也連帶影響到俗樂的歌唱形式，而俗樂創作的突破亦連帶影響教會音樂的創新，因此，兩者在脈絡上是互相交融、影響的；而縱使有宗教意涵及世

Homer Ulrich, 1973, p.1.

⁷⁸ 韓國鎭著，許常惠編，1991，頁 35。

⁷⁹ 同上註。

⁸⁰ 潘宇文，2000，頁 55。

⁸¹ 意指無和聲之單一聲部。

⁸² 潘宇文，2000，頁 55。

⁸³ 同上註。

⁸⁴ 許常惠，1991，頁 3。

⁸⁵ 同上註。

俗概念之區別，但將兩者涵蓋為一整體，則合唱在意涵上屬於多人透過歌唱聲表現音樂方式之一；在表現上合唱有聲部的劃分，每聲部為一人以上；在樂曲的限定上只有單一聲部的樂曲不算是合唱曲，然而合唱表現上尚可區分出齊唱及多聲部合唱。合唱既為多數人組合而成之表現形式，因為特別重視整體性的表現，其可象徵群體之性質。然而本論文探究合唱的面向，較偏向世俗的音樂展演，當今之合唱除了服侍宗教，尚有音樂展演之功能，研究者認為「chorus」一詞在表演內容、形式上較為廣義，選曲可通俗亦可藝術性質，團隊成員可多可寡，故研究者在本文將「合唱」以「chorus」定之。

第三節 臺灣合唱藝術發展

西方的合唱文化最早依附教會於臺灣生根，歷史記錄上有兩次傳播的記錄。第一次是西元一六二六年，西班牙人曾佔領基隆，隔年荷蘭人佔據淡水，兩者皆設立教堂傳教，不過西班牙時期因為缺乏明確的傳教史料記載，無法直接證明西人對臺灣合唱之影響，目前的史藉多認為荷蘭人對臺灣合唱的影響較深遠。⁸⁶〈荷蘭人的蕃社教化〉一文曾提及，教會教導羅馬字之讀寫，並教授基督教義、主禱文、聖歌合唱等課程。⁸⁷呂泉生認為「合唱在基督〔宗〕教裡，是人為讚美神，要進入聖人的境，因此自己是不可不唱的。這就是宗教儀式重視音樂的原因。」⁸⁸因此，基督宗教來臺舉行之宗教儀式，必然包含宗教之合唱音樂元素；⁸⁹教士教化原住民，音樂亦是傳教的方式之一，亦將聖歌填入原住民的語言，合唱音樂屬於宗教文化之一環，功能性較強。十七世紀末年鄭成功來臺的時期，驅逐荷蘭人，並摧毀教堂、禁止傳教活動，西方的教會音樂便因此中斷。十九世紀末，清廷簽定天津條約，陸續開放淡水、基隆、高雄、臺南等作為對外國通商地區，讓臺灣貿易興盛，而基督教的傳教活動再次展開。臺南由英國長老教會的馬雅各（James Laidlaw Maxwell）醫師宣教，北部則由加拿大長老教會的馬階牧師

⁸⁶ 劉寧顏，1995，頁3。

⁸⁷ 村上直郎著，許賢瑤譯，2000，頁91。

⁸⁸ 呂泉生著，許常惠編，1991，頁9。

⁸⁹ 其原文為：「大約在五百多年前，荷蘭入侵東南亞統治印尼，也割據了臺灣，在臺南劃定了他們的根據地，保護他們的生活和事業。由於政教合一的作風，使他們在臺灣也有宗教生活，因此，在臺灣有他們設立的天主教堂（Roman Catholic Church），也有神父、修女來主持宗教儀式，而宗教的合唱音樂在他們的生活中，也是必然存在的。但荷蘭割據臺灣的時間並不久〔...〕」本段引自呂泉生著，許常惠編，1991，頁10。然而研究書籍如《重修臺灣省通志·卷六——文教誌、文化、事業篇》、許常惠《音樂史論述稿（一）》、郭乃惇《臺灣基督教音樂史綱》、楊麗仙之《臺灣西洋音樂史綱》、呂鈺秀之《臺灣音樂史》等文獻皆指出，荷蘭是屬喀爾文（Calvinism）系統，為新教（即基督教），因此研究者將其改為「基督宗教」為天主教及宗督教之統稱。

呂泉生著，許常惠編，1991，頁10。

(George Leslie Mackay)傳教；南區及北區亦陸續成立宗教學校，如臺南大學⁹⁰、長榮中學、長榮女子中學等校；而北部則有牛津學堂(Oxford College)⁹¹及淡水女學堂。兩個宣教的系統都禮拜時方組成聖歌隊、唱詩班，學堂亦開設音樂課程，由傳教人士教授音樂課程。⁹²這時期傳教對象除了原住民亦有漢人，音樂方面除了教授音樂課程，聖樂溶入在地語言亦或以在地曲調填詞；此外，在傳教及音樂教學的雙重影響下，亦培養出在地音樂人才，唱詩班更進一步組織合唱團，西方音樂及教會音樂透過傳教、授業、合唱團等多重影響於臺灣發展，雖然合唱音樂仍無法與教會脫離關聯，教會文化在臺灣深根，使西洋音樂逐漸與在地文化融合。

西元一八九四年，由於清廷敗於中日甲午戰爭，簽定馬關條約將臺灣割讓，展開日本殖民統治時期。然而在日殖初期，合唱曲多屬宗教合唱曲，共計四種：(一)西方聖詠，由臺語填詞；(二)臺灣本土教會人士創作；(三)西方傳教師創作；(四)本地民歌改編。⁹³而日本在灣的殖民統治時，日本政府透過創立普通教育及師範教育，將歌唱為主之音樂課程導入學校教育，⁹⁴歌曲為日本音樂家之作品，為消滅臺灣的民族意識，更是鼓勵臺灣人赴日留學，在當時欲進修音樂者多半選擇赴日深造。直至此時期的音樂家，學習西樂背景有三類：(一)日殖前於教會時期學習；(二)日殖初期於師範學校學習；(三)日殖中期留學日本。⁹⁵當時留日歸國的音樂人才有作曲、器樂演奏、聲樂演唱等專長，在樂團及合唱團發展上亦有其貢獻，並成為臺灣本土音樂教育與研究最早的一班人。他們重要的貢獻大致如下：張福興曾採集原住民歌謠、創立臺灣人組成之西式管弦樂團；李志傳曾任音樂科教育督學，管理音樂科教育及編輯音樂課本，並成立臺北市立教師管弦樂團、陳信貞及張彩湘傳授鋼琴等。⁹⁶與合唱領域發展較相關音樂家大致如下：陳清忠創立第一個男聲合唱團，亦作詞作曲；駱先春整理教會聖詩，並翻譯作詞數十首臺語聖詩；陳泗治創作鋼琴曲、聖歌及兒歌；呂泉生創作合唱、獨唱及兒歌等聲樂作品；李君重擔任合唱指導並作曲等。⁹⁷許常惠認為，當時留日

⁹⁰ 前身為臺南神學院。

⁹¹ 牛津學堂為由馬階博士(George Leslie Mackay)設於淡水的最早的基督書院，現為臺灣神學院，修習的學生結業後分至各教會做宣教士。1892年曾聘任吳牧師娘(Mrs. Margaret Mellis)教授音樂。吳牧師娘能彈能唱，也會作曲，亦培養出臺灣本地如陳清忠及陳溪圳等音樂人才，因此牛津學堂被認為臺灣西洋音樂重要發源地之一。

腳註參考呂泉生著，許常惠編，1991，頁10-11。

⁹² 呂鈺秀，2003，頁84-86。

⁹³ 許常惠，1994，頁124。

⁹⁴ 西元一五四二年，西班牙傳教士赴日傳教，便引入西洋音樂，而一八七二年，日本政府全面採用西方教育制度，並將歌唱加入。

腳註參考自陳碧娟，1995，頁54。

⁹⁵ 許常惠，1994，頁123。

⁹⁶ 陳碧娟，1996，頁81-86。

⁹⁷ 同上註。

的音樂家的另一個貢獻，便是創作新的合唱曲，讓臺灣除了既有的宗教合唱曲，亦發展出本音樂作品，本土旋律結合西方作曲技法，產生藝術歌曲、民歌、兒童歌曲成為多聲部合唱作品。⁹⁸日本殖民時期，對於日本政府或留在臺灣的教會人士而言，音樂的功能性多屬傳教或思想同化之教化目的，然而這個結果對臺灣人而言，卻產出許多臺灣本地的西洋音樂人才；此外音樂亦凝聚了日殖時期，臺灣被剝削文化的民族性，如一九四三年，厚生演劇社演出張文環《閨雞》時，呂泉生將〈丟丟銅仔〉及〈六月田水〉等民謠改編為合唱曲，雖然獲得民眾滿堂喝彩，卻造成日本政府的禁止；⁹⁹日殖時期的臺灣的流行音樂多少也反映出臺灣人民的心聲，而合唱卻帶著凝聚群眾意識的性質於其中。

一九一四年太平洋戰爭爆發，經歷臺灣光復、日本退出臺灣、二二八事件及一九四九年國民政府來臺，亦將部份之大陸音樂家帶至臺灣；大陸來臺的音樂家亦在學術界或業界發展，臺灣在教育上陸續設立音樂專科、中學及小學之音樂班等，中小學音樂教育中亦設定合唱團、音樂比賽等，合唱儼然不止於教會的專利，成為臺灣教育的一部份。¹⁰⁰然而二二八事件伴隨著戒嚴，不論文化、藝術、思想都有相當大的限制，大陸來臺的作曲家如蕭友梅、黃自、趙元任、李抱忱等人帶來之學堂樂歌、藝術歌曲、抗日歌曲等，亦有張錦鴻、蕭而化、李永剛、康謳等作曲家創作反共抗俄的歌曲。¹⁰¹這時期的音樂風格多重視西方古典時期或浪漫樂派之時期，大陸至臺的音樂家，教導的創造手法以西方基礎之和聲理論加上及五聲音階為主要形式之作曲手法，留日音作曲家雖然手法形式上有創新，然而作品未受重視，而臺灣的音樂教育剛起步，本土尚未培養出創作之音樂家。¹⁰²

宗教合唱的方面，由於太平洋戰爭時，日本曾驅出在臺之外國宣教士，使聖樂傳播一度中斷，然而臺灣光復後，信仰自由，曾遭遣之外國宣教士再度來到臺灣，組織聖歌隊，亦神學院亦增設音樂科系。在這個時期，教會仍有合唱的活動，在樂曲創作結合在地性，如駱先春採集平埔民謠，其子駱維道將父親採集的民謠配上合聲等，或由本土的音樂家創作，傳播上如錄製聖樂供電臺使用，亦或是組織彌賽亞合唱團、聖樂合唱團等，曾與省立交響樂團等及國外的團體演出西方經典神劇、受難曲及安魂曲等。¹⁰³

在一九六〇年後，在西方留學的音樂家歸國、如史惟亮、許常惠、盧炬、劉德義、陳茂萱、侯俊慶、潘皇龍、曾興魁、柯芳隆等人，而臺灣第二代作曲家如陳懋良、戴金泉、陳澄雄、李泰祥、馬水龍、戴洪軒、游昌發、賴德和、沈錦堂、

⁹⁸ 許常惠，1994，頁 125。

⁹⁹ 楊麗仙，1986，頁 151。

¹⁰⁰ 洪善下，2005，頁 27。

¹⁰¹ 許常惠，1994，頁 125。

¹⁰² 呂鈺秀，2003，頁 182-183。

¹⁰³ 郭乃惇，1982，頁 50-64。

溫隆信、陳主稅等人，加上日殖時期培養的作曲家，此外，尚有非音樂科班出身的作曲家。¹⁰⁴許常惠稱這個時代為臺灣新音樂運動，因為在這個時期臺灣的作曲家的面象多元。而這時期至今的合唱創作有五種：（一）宗教合唱曲；（二）藝術歌曲合唱曲；（三）兒童歌曲合唱曲；（四）民歌合唱曲；（五）歌劇或清唱劇合唱曲。¹⁰⁵除了樂曲之發展、合唱人才多元，合唱團體也在政府支持下大量增加，然而洪善下也認為，部份原因是由於臺灣六〇年代後，政府對愛國思想推行，藉由歌謠及合唱做為宣傳或傳播，這也屬臺灣的新興音樂文化。¹⁰⁶隨著臺灣音樂人才增加，政府於一九七四推行「十大建設」使得臺灣經濟起飛，此外，一九七七年起，更推動文化建設，除了在一九八五年由教育部輔導成立了國立實驗合唱團，一九九一年經由文建會與辦首屆的「臺北國際合唱節」。¹⁰⁷而從一九六〇年間起，臺灣陸續出現合唱團體，如「榮星合唱團」、「臺中幼獅合唱團」、「臺北愛樂合唱團」、「國立實驗合唱團」等公私立合唱團體，至今對臺灣合唱發展及推行仍影響甚遠。¹⁰⁸

據上述之歷史爬梳，臺灣擁有多元之合唱人才及曲目，然而杜明遠認為目前音樂已走向世界音樂的概念，他認為：

現在音樂偏向世界音樂的概念，在人聲處理會加民俗、民族等元素，以國家或文化特色的創作越來越多，甚至生態、世界上所關注議題、尋找新聲音等角度切入會變成主流。特別是當今在合唱類型的發展裡，如Acapella、人聲伴奏等，又經世界多元化，媒體網絡快速發展，帶動不同樣式群體人聲表達元素的增加，在不同的編曲、作曲、甚至流行跨界的作品能吸引更多
人欣賞。¹⁰⁹

杜明遠除了指出合唱音樂的走向，此外，也提及合唱類型的發展，更特別是經由科技、資訊的發達，更多不種類型的作品是引人注目的。然而學者陳慧珊認為，隨著科技發展，消費形態改變讓過去貴為「藝術品」的音樂成為唾手可得的「便利品」，對現代觀眾而言，音樂不再只用作「聽」，結合視覺變化、劇情鋪陳或應用於他領域，與聽覺以外的結合；此外，不論從學界至業界，跨界展演（Crossover Performance）儼然成為樂界與他領域之藝術家進行交流合作的趨

¹⁰⁴ 許常惠，1994，頁 126-127。

¹⁰⁵ 同上註，頁 127。

¹⁰⁶ 洪善下，2005，頁 30-32。

¹⁰⁷ 郭柏毅，2011，頁 20-21。

¹⁰⁸ 朱青怡，2012，頁 40-44。

¹⁰⁹ 杜明遠，2016 年 3 月 28 日。

勢。¹¹⁰從陳慧珊對臺灣公私立樂團跨界展演行為的研究顯示，¹¹¹音樂生態的轉變並非僅是冰山一角，而是全面性的跨界趨勢，然而國內缺乏合唱創新展演之相關研究¹¹²。關於杜明遠對於現在音樂生態改變驅勢之看法：

「……」現在太多媒體視覺與一些科技的東西，讓一般人的娛樂更為刺激、多元，現在的音樂也是在此社會特質發展出的音樂形式；「……」表演者必須找到符合當代人願意欣賞、投入的形式去表演，但同時又帶一些底蘊。¹¹³

雖然觀眾導向與從前「為藝術而藝術」(Art for Art's Sake)的觀念大不相同，杜明遠卻認為這種創新的方式「最終發展出往下延續的音樂表演形式」¹¹⁴，除了符應觀眾的期待，還包含延續及傳承的使命。此外，臺灣的合唱團也帶有社團的性質，於臺灣合唱團的研究中，不乏相關研究，¹¹⁵洪善下也認為，由於臺灣合唱團體之組成種類需求不同，如社交能、音樂興趣、校際比賽等不同目的，因此在發展上便無法同其它之音樂團體，有長期發展之遠景。¹¹⁶杜明遠曾也提及帶領社區合唱團的經驗，他提及在實務上，社區型的合唱團多演唱通俗、流行或世界名曲或改編之創作；也會嘗試如合唱劇場之創新展演，但功能導向更接近自我實現。¹¹⁷

合唱雖屬臺灣最早發展之音樂形態之一類，早先雖帶有宗教意涵於其中，然而在數百年的發展下，逐漸出現在地化的表現。在本質上，合唱帶有群體之性質，由於在日殖時期及國民政府來臺時期推廣，透過音樂比賽辦理、音樂社團成立，使得普及化而團體林立、在多元合唱作品流至臺灣後、臺灣也發展出自己在地文化之合唱作品。目前合唱之專業化、精緻化導向，雖然音樂圈生態充斥著跨界浪潮，合唱雖有相關行為，目前缺少相關研究。由於目前臺灣並未出現職業合唱團體，形態上多屬業餘之社會合唱團，成員參與目的可能多以社交性質或自我實現為主，演唱之曲目可能多以通俗、流行改編為主，觀眾群可能多以親友為主；若形態上屬演出為目的之社會團體，則成員演唱之曲目則以團體目標為主，除了親

¹¹⁰ 陳慧珊，2013，頁 14。

¹¹¹ 參考陳慧珊 2011 年之〈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〉、2013 年之〈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〉等論文。

¹¹² 參考本論第壹章第三節之研究限制。

¹¹³ 杜明遠，2016 年 3 月 28 日。

¹¹⁴ 同上註。

¹¹⁵ 參考臺灣博碩士論文智識加值系統，出版年份由 1993 年至 2015 年。資料擷取日期：2015 年 12 月 2 日。

¹¹⁶ 洪善下，2005，頁 69。

¹¹⁷ 同上註。

友觀眾外，尚能接觸到對樂曲有興趣之觀眾。

第四節 戲劇與音樂結合運用歌隊或合唱隊之前例

歷史音樂與戲劇之結合最早的時期由古希臘時期開始。《葛洛夫線上音樂辭典》提及，古希臘時期的歌隊是同時歌舞的，而成員組成有四種：（一）男性；（二）女性；（三）男女；（四）男人與孩童。¹¹⁸希臘悲劇內包含合唱隊（歌隊），亞里斯多德認為「悲劇起源於狄蘇朗勃斯〔戴神歌舞〕¹¹⁹歌隊領隊的即興口誦」，¹²⁰由本身即為詩人¹²¹之歌隊長（希：exarkhon）負責訓練之。¹²²戴神歌舞裡，載歌載舞的團體即稱為歌隊（希：Khoros；英：chorus）¹²³，尚體現西元前七、八世紀時古希臘民族對神祇的信仰以及對酒神之崇拜。《牛津劇場與演出藝術百科全書》（*Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*）對「chorus」一詞解釋為「一群歌者及／或舞者在音樂會演出，以及此類團體之表演」。¹²⁴西元前五三四年，戴神慶典中除了既有之歌舞競賽中加入戲劇之項目，第一屆悲劇冠軍得主為塞士比西斯（Thespis），同時也是史上最早有記錄的戲劇活動。塞士比西斯的戲劇形式較為簡單，使用一位演員及一組歌隊，劇裡所有角色皆由他自己扮演，歌隊便在他換裝時串場。¹²⁵而在戲劇史上被後世譽為悲劇之父的埃斯庫羅斯（Aeschylus），¹²⁶增加了一位演員讓戲劇張力及衝突更有提升的可能，第二位悲劇的演員的出現，也降低了歌隊的人數及使用。而索福克羅斯（Sophocles）將演員增至三位，更提升戲劇的複雜程度；¹²⁷歌隊人數從塞士比西斯年代之五十人、埃斯庫羅斯的十二人到索福克羅斯的十五人，演員從原本之一位增加至三位，雖然合唱隊沒有消失於當時的戲劇裡，但戲劇與合唱已漸行漸遠。

亞里斯多德認為，「應該把歌隊看作演員中的一分子。歌隊應是整體的一部份並在演出中發揮建設性的作用〔…〕」；¹²⁸在他的觀念裡認為歌隊在悲劇裡的重

¹¹⁸ James G. Smith and Percy M. Young, 1992.

¹¹⁹ 陳中梅譯之《詩學》註釋中將「dithyrambos」直譯為狄蘇朗勃斯，亦可又譯作戴神歌舞，起初內容記載著酒神戴奧尼索斯（Dionysus）之出生，經歷和所受之苦難。
腳注內容參考陳中梅譯之《詩學》註釋，頁 252。

¹²⁰ 亞里斯多德著，陳中梅譯，2001，頁 48。

¹²¹ 詩人除了做詩，並需要學會作曲及歌唱。

腳注內容參考陳中梅譯之《詩學》註釋，頁 34。

¹²² 參考陳中梅譯之《詩學》註釋，頁 54。

¹²³ 同上註，頁 55。

¹²⁴ “A group of singers and/or dancers who perform in concert; the performance of such a group.”
Ronald W. Vince, 2005.

¹²⁵ 布羅凱特著，胡耀恒譯，1994，頁 95-96。

¹²⁶ 具載他的七十九個劇本裡，僅流傳七個劇本至今，為最早的有留下劇本的戲劇家。

¹²⁷ 布羅凱特著，胡耀恒譯，1994，頁 95-96。

¹²⁸ 亞里斯多德著，陳中梅譯，2001，頁 132。

要之處，便是構成一整體，而透過既有之文獻資料可以發現，古希臘時期歌隊這個角色與戲劇的關係，研究者整理如下：《牛津劇場與演出藝術百科全書》認為，在戲劇裡的歌隊用以陳述現場發生之事或幫主角發聲或闡述情節，以及針對舞臺上發生的事做出反應，亦或者是與角色對話。¹²⁹布羅凱特（Oscar G. Brockett）認為合唱隊功能有六個：（一）歌隊是一個角色，有時為主角發聲、表示意見，有時候阻撓劇中事件，通常站在主角立場；（二）成為劇本的道德架構，表露劇作家的觀點來定立標準；（三）成為理想的觀眾，對劇中角色及事件做出劇作家期望觀眾之反應；（四）建立符合戲劇的氛圍及增強戲劇之效果；（五）豐富戲劇的動作、景觀及色彩；（六）調節戲劇的情緒。¹³⁰既然歌隊在戲劇裡有其重要性，那麼歌隊人數及使用何以在後來的戲劇裡被減少使用？

亞里斯多德認為情節是為悲劇的靈魂，為悲劇的根本，悲劇模仿嚴肅的行動，而人物之性格伺候被模仿之行動，屬於悲劇之第二要素。¹³¹從亞里斯多德對悲劇的定義裡可以得知，悲劇重心集中在模仿的行動裡，然而悲劇藝術透過劇詩來傳達之。黑格爾曾在《美學》著作中提及：

古代悲劇裏就已有音樂，但是音樂在古代悲劇中並不佔優勢，因為在真正的詩作品裏應居首位的是語言的表現以及詩人對思想情感的刻劃，至於音樂則由於和聲與旋律在古代都還沒有發展到基督教時代的高度，只能為語言的表現服務，其作用在於通過音樂節奏來提高詩中語文的音樂性，使詩更能深入人心。¹³²

黑格爾認為，劇詩藝術為詩人在語言的表現與情感刻劃，而音樂的部份，便如同《西洋音樂史與風格》一書曾提及，以單音聲樂為主，沒有和聲、對位及複音合唱之觀念，若加入器樂伴奏時，會以同度或八度同音。¹³³與後期發展出的複音音樂相比，古希臘時期的音樂非常簡樸，對黑格爾而言，簡樸的音樂用以配合語言，這兩者的結合使詩深得人心。黑格爾曾提及「〔…〕在音樂與詩的結合體之中，任何一方佔優勢都對另一方不利」；¹³⁴而在詩與音樂兩種藝術裡，雖然都透過聲音來做為材料，但實質上是兩種不同的藝術形式；詩的聲音是語言符號，語音本身為無意義的聲音，需要透過既有外在性及客觀性，方得存在意義，因此，

¹²⁹ Ronald W. Vince, 2005.

¹³⁰ 布羅凱特著，胡耀恒譯，1994，頁 106-107。

¹³¹ 亞里斯多德著，陳中梅譯，2001，頁 63-64。

¹³² 黑格爾著，朱孟實譯，1982，頁 410。

¹³³ 劉志明，1979，頁 18。

¹³⁴ 黑格爾著，朱孟實譯，1982，頁 355。

就詩此一藝術形式而言，聲音是手段，其目的性是語音符號背後的意涵。¹³⁵而黑格爾試圖站在音樂的自律角度，提及對音樂的看法，他認為音樂裡的聲音不如同用以代稱之語言符號，組成語言意涵並非音樂的目的，意即音樂可以自由表現，音樂組成之聲音系統本身即音樂之目的。¹³⁶然而，此種音樂自律觀點也在十九世紀的奧地利樂評家漢斯利克（Eduard Hanslick）身上也看得到，他認為「詩與音樂和歌劇的結合，是一件不自然的貴賤通婚」。¹³⁷漢斯利克認為，「音樂的內容就是樂音的運動形式」；¹³⁸意即，音樂在旋律、和聲等經過時間的變化性、流動性創造出的改變，即是「音樂美」（Vom Musikalisch-Schönen）。¹³⁹此外他也提及，「音樂描述與文字依附得愈徹底，純粹的音樂自主美也就相對降低」；¹⁴⁰故，在欣賞聲樂作品時，內心體驗的是歌詞含意，而非純粹的音樂美而已。黑格爾則認為「〔…〕歌詞如果成為具有完全獨立價值的詩作品，它所期待於音樂的就只能是一般微末的支援；例如古代的戲劇中合唱就只是一種處於從屬地位的陪襯」。¹⁴¹他提及當劇詩與音樂兩者結合時，只要有一方站優勢，另一方便是站在配合的角色；若將詩與音樂延伸做合唱與悲劇來看，合唱在古希臘戲劇並非主角，在此音樂在古希臘中更顯得不重要，處於陪襯之地位。然而林國源指出了古希臘時期的音樂對於悲劇藝術的重要性，他認為：

透過音樂與語言的中介，傳統的過去遂顯現於悲劇的現在之中。

音樂延續了某種記憶，那種記憶的內涵被生活的新材料的呈現所逐漸抹消，悲劇音樂因此為構成某種價值與傳統的因素，原始的合唱幾乎就是酒神頌的移植，後來的演進卻逐步為對話所排除，如此看來，悲劇音樂與語言之既相容又相斥的情形，正可以做為判斷悲劇演出的一個軸心。¹⁴²

林國源站在歷史裡的觀點來看待古希臘音樂的功能，研究者將其延伸至歌隊的功能上來思考，從早期之儀典到繼承儀典衍生出之悲劇，歌隊象徵悲劇在出現之前，對「傳統」儀式的形式，當悲劇發展至一定程度，象徵傳統的歌隊被悲劇

¹³⁵ 同上註，頁 352。

¹³⁶ 同上註，頁 353。

¹³⁷ 漢斯利克著，陳慧珊譯，1997，頁 60。

¹³⁸ 同上註，頁 64。

¹³⁹ 所謂之「音樂美」是音樂專有之「音樂美」，並非藝術通性中的「美」，必需以音樂意識來理解的美，用以區分音樂及其它藝術，為漢斯利克之專有名詞。

腳註參考漢斯利克著，陳慧珊譯，1997，頁 7。

¹⁴⁰ 漢斯利克著，陳慧珊譯，1997，頁 55。

¹⁴¹ 黑格爾著，朱孟實譯，1982，頁 355。

¹⁴² 林國源，2000，頁 91。

藝術之內涵取代。《西歐戲劇理論》(The Theory of Drama) 在論述希臘悲劇的特色裡針對歌隊提出看法，尼柯爾(Allardyce Nicoll)認為歌隊是一個偶發的特色，因為它是希臘戲劇藝術起源的一部份；在精神上，歌隊表現了悲劇的抒情特性，然而，在形式上卻是臨時性的，在雅典的歌隊對於劇情所加的評語，在伊麗莎白時期卻由個別人物表現。¹⁴³尼柯爾認為，歌隊這一形式雖然在後來的戲劇消失了，然而歌隊運用的功能卻有轉移之現象，象徵群眾性質的歌隊轉由個別人物來體現。古希臘歌隊起初用以戴神儀典，歌舞競賽因而開啟了戲劇藝術，雖然歌隊延續了傳統，也為古希臘的藝術開展出新的道路；然而，歌隊雖然象徵傳統，透過悲劇的發展、悲劇競賽的出現，詩藝從口語文學演變成獨特的藝術形式，悲劇藝術焦點從原本的祭典轉移至戲劇本身，音樂的功能下降，歌隊相形之下也沒那麼重要。然而，歌隊在形式上消失了，其精神反而轉向於戲劇裡個別化的角色裡，因此，研究者認為，在古希臘悲劇裡，歌隊雖然繼承了對神祇的崇拜，然而在重心之轉移後，歌隊不再是主體，屬於陪襯之功能取向，以及象徵群體之大眾化角色。

西元九百七十年左右，教會運用合唱隊做儀式、禮拜，由儀式音樂發展出插句(trope)¹⁴⁴出現了《你要找誰》(quem quæritis)的段落，內容講述三個女人至耶穌基督之墓碑前，天使宣稱基督已升天，而這是歡喜的結果。¹⁴⁵這四行「唱」的對話於復活節的儀式內上演，全文如下：

詢問：噢，基督的跟隨著們，你們在墓裡找誰？

回應：天神啊，我們找來自拿撒勒被釘在十字架上的耶穌。

天使：他不在這裡，正如他所預言的昇天了。去，宣佈說他已從墓裡昇天了。¹⁴⁶

在聖歌裡，合唱隊以應答的形式的來演唱，而透過一問一答即產生對話之可能，戲劇性便從如此之對話中發生，這個部份被稱為禮儀劇(liturgical drama或liturgical play；又譯宗教劇)。當《你要找誰》段落出現後，接著也有許多聖經內

¹⁴³ 尼柯爾著，徐士瑚譯，1985，頁 200-201。

¹⁴⁴ 插句。

¹⁴⁵ Oscar G. Brockett, Robert J. Ball., 2011, p. 83.

¹⁴⁶ 引自約翰(Gassner John)之《中世紀及都鐸時期戲劇》(Medieval and Tudor drama)一書裡，而全文如下：

INTERROGATIO. Quem quæritis in sepulchro, o Christicolæ?

RESPONSIO. Jesum Nazarenum crucifixum, o cælicolæ.

Angeli. Non est hic; surrexit, sicut prædixerat. Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.

參考布羅凱特著，胡耀恒譯之《世界藝術欣賞》之中文翻譯、布羅凱特之《戲劇本質》(The Essential Theatre)及約翰(Gassner John)編之《中世紀及都鐸時期戲劇》(Medieval and Tudor drama)等翻譯。

Gassner John ed., 1987, pp.37-38.

中事件被戲劇化，但仍屬儀式中的一小部份；這類的段落有以下特徵：（一）以拉丁文寫成之；（二）被誦、唱表達之；（三）被合唱隊的男童或神職人員演唱；（四）教會支助（financed by the church）。¹⁴⁷而此時期的戲劇只限定於大教堂或修道院，而演員是神職人員組成。¹⁴⁸早期之宗教戲劇在教會用以宣教，然而，這類的戲劇從單純到複雜化、地方的教會開始採用方言、內容也相對反應出現實生活，顯示戲劇之功用協助在地化之表現。雖然運用許多《聖經》的內容，但與當初教會期望透過教會之宣教目地漸行漸遠，最後在教義考量之下而讓戲劇移出教堂外。¹⁴⁹音樂在西方教會的發展下卻茁壯起來，不論是記譜法、複音音樂等發展等，然而這仍屬戲劇與合唱隊另一段邂逅。

音樂劇象徵大眾化之通俗娛樂藝術，形式上不只音樂，更包含劇場藝術的一切，雖然發展一百多年以上，形式仍與時俱進的突破與改變。瓊斯（Tom Jones）認為成功的音樂劇會有的條件如下：音樂用以滿足角色及故事之需求，所有之劇場元素用以集中於藝術整體表現裡，戲劇內容需要有多動機、許多場景及布景之改變、需要有許多歌唱、舞蹈及群體歌舞橋段，歌曲旋律性重並且能夠「再現」（reprise），主旨傳達出正向思維，角色要有趣的，但個性也不要太複雜，而不論主題是否嚴肅，都需要有娛樂性。¹⁵⁰要改變仍然是一個不斷在超越形式之演出形式。布羅凱特認為，音樂劇裡的音樂及故事之間的關聯性強，角色的內在動機皆透過歌曲來傳達及發展。¹⁵¹而音樂劇的音樂功能多元，慕羽認為，音樂劇裡的音樂功能如下：（一）透過抒情以表現角色心情；（二）作為敘事功能；（三）衝突之催化作用；（四）評論劇中人物。¹⁵²而伯德曼（Gerald Bordman）則認為音樂劇裡的音樂功能：（一）強化語言無法單獨描摹的激情；（二）加強戲劇表演；（三）創造並維持舞臺氛圍；（四）主導動機代表事件及人物的功能；（五）決定或保持戲劇情緒；（六）段落間的過渡；（七）發動舞蹈。¹⁵³統整伯德曼與慕羽之看法，音樂劇裡之音樂做為角色表現屬為角色心情表述、發動舞蹈等；用於情節或場景者則透過加強戲劇表現之敘事功能及衝突催化、戲劇氛圍創造等；共同表現情節、場景或角色則透過音樂之主導動機運用；而透過段落間之過渡，用以表現場景、情節之間的連接。而音樂劇之群眾角色，多透過合唱之應用，借以表現身份、協助角色內在表現，或達敘事功能等；合唱協助戲劇之發展，表述群體的想法及情感，透過群體性擴大戲劇表現張力、渲染氛圍，透過群體歌舞之呈現擴

¹⁴⁷ Oscar G. Brockett, Robert J. Ball., 2011, p 83.

¹⁴⁸ 布羅凱特著，胡耀恒譯，1994，頁 147。

¹⁴⁹ 廖可兌，2001，頁 64。

¹⁵⁰ Jones, Tom. 1998, pp67-68.

¹⁵¹ Oscar G. Brockett, Robert J. Ball., 2011, p. 177.

¹⁵² 慕羽，2012，頁 175-185。

¹⁵³ 轉引自傅顯舟，2010，頁 284-286。

張戲劇效果亦協助場景表現。¹⁵⁴

研究者認為，音樂劇之音樂位皆低於戲劇，然而卻與戲劇相互配合，屬不可或缺之元素；正因它與戲劇的結合，音樂劇之音樂語法除了將古典作曲和聲、對位等技法納入，故音樂形態難以論斷，故造成可流行或通俗之特性，角色歌唱法有美聲唱法、流行歌唱法等，然而歌唱技法依附於「角色」範疇內，除適時透過音域、歌唱法展現角色的心裡狀態，音樂亦用以突顯角色情感、透過張力開展劇情、推動情節等。而音樂劇的角色在透過歌唱或舞蹈，展現情感難以言語之表現之處。歌曲之獨唱用以展現、突顯角色內心思想，將心事外化；重唱則透過各角色的思維，打破時間空間之觀念呈現給觀眾；音樂劇的群眾角色，則多帶有功能導向。故從上述戲劇與音樂結合過程發現，只要音樂或戲劇一方佔優勢，另一方則處於輔助之立場；在唱隊或歌隊結合的特性，研究者發現合唱在儀式的象徵連結群眾情感功能；當戲劇出現時，有在地化表現之可能；在戲劇的表現下，合唱更象徵「大眾」及「集體性」的意涵。然而合唱團與戲劇結合的過程中，屬於配角的關係，合唱團並不會成為表現的主體，合唱的橋段多半是帶有功能性質亦或成為配角的一部份。

¹⁵⁴ 參考蔡宇涵《1970 年代之後百老匯音樂劇中歌隊舞群的功能與閱聽經驗》及慕羽《音樂劇藝術與產業》所做之統整。

第肆章 個案分析

第一節 《雙城記》合唱劇場與《雙城戀曲》合唱音樂劇製作脈絡

二〇〇八年六月二日，《雙城記》以合唱劇場之姿於國家音樂廳演出，由臺北愛樂室內合唱團演出，該場演出導演為謝淑靖，編劇為武亦男及謝淑靖兩人，音樂則由作曲家冉天豪改編，指揮為杜明遠。該製作原以國語老歌之合唱演出作為發想，謝淑靖說道：當時只是以上海、臺北這兩岸的概念雛形，並加入一些老歌。¹⁵⁵冉天豪也在訪談過程提及，本來就有改編國語老歌之計劃，因為這些老歌當初問世時，礙於錄音、編曲技術無法反應出的詞曲之美，然而這些國語老歌詞曲存有簡單旋律及歌詞內斂之情感價值，期透過編曲表現出其內涵，讓這些歌曲能再被現代的聽眾認識一次。¹⁵⁶而謝淑靖導演在節目單上曾寫道：「〔…〕在合唱的基礎上，以『劇場MTV』的概念出發，試圖利用更多媒體的結合，尋找詮釋歌曲的多種可能。」¹⁵⁷她認為歌曲本身是獨立存在的，而音樂的「MV」則是有故事，內容卻不一定與歌曲定貼合，於是「劇場MTV」的概念即提供了視覺導演敘事的空間，而編導的功能，便用以架構歌曲，透過歌曲要講述之事件，將它透過對劇情要講述及歌曲因果，將它結構成為一整體，因此先研究樂曲歌詞，將其解構為臺詞之一部份，故劇本以臺詞及歌詞作為整合，使角色之情緒與音樂化做整體表現。¹⁵⁸在音樂及戲劇之配合中，謝淑靖在多次與冉天豪溝通、協調，而《雙城記》在兩位創作者的合作之下，經由樂曲意涵套上劇情架構，使得戲劇與合唱曲成一整體。

謝淑靖曾提及《雙城記》故事創作概念，「我想表達的是臺北及上海其實很近，雲飄來飄去的就好像很近，有些事情是連結的、互動的、緊密的，有些多愁善感的、情感的」。¹⁵⁹按照選曲脈絡在樂曲選用上，《雙城記》的十九首樂曲皆選用經典老歌做為時代之呼應，首先由白光、周璇之上海時期，透過國民政府來臺人士傳至臺灣，這些音樂養份又造就臺灣之歌手如鄧麗君，而鄧麗君的歌也流通至大陸影響該地區之音樂，因此，謝淑靖認為，當初選歌的脈絡以老、中、青，甚至是兩岸都流通為主，這也是《雙城記》歌曲及劇情最主要之架構。¹⁶⁰謝淑靖在故事中結合個人切身之經歷，她認為礙於當時臺灣社會氛圍小，於二〇〇六年至大陸探勘市場，三個月後得知大陸來臺之叔公過世，頓時讓她感受到身處異地

¹⁵⁵ 謝淑靖，2016年3月10日。

¹⁵⁶ 冉天豪，2016年4月1日。

¹⁵⁷ 財團法人臺北愛樂文教基金會，《雙城記—臺北時晴·上海多雲》演出節目單，2008，頁4。

¹⁵⁸ 謝淑靖，2016年3月10日。

¹⁵⁹ 同上註。

¹⁶⁰ 同上註。

之孤單，也突然與叔公離開故鄉、身處異鄉之四十年心情共鳴，更讓她體會到「不得不」離開自己家鄉的心情與鄉愁。¹⁶¹因此，《雙城記》合唱劇場在劇情上分別敘述兩代間分隔兩岸的故事，其中四個主要角色為裴裴、高楊、張本初及黎英。故事主要描述一名臺灣女孩裴裴至上海觀光時，邂逅一名上海男子高楊，來自不同故鄉的兩人短暫相戀；當假期結束後，兩人分離兩岸卻彼此依戀，兩人也在通訊過程中道出一九四五年間，親人所發生之事，裴裴也道出叔公——張本初與黎英的故事。然而合唱團於《雙城記》展演內以傳統合唱隊型演唱十三首樂曲，表現上形同杜明遠認為之「合唱交代劇情之音樂會」，¹⁶²除此之外，戲劇內容與合唱團員並無特別關聯，主要透過角色敘事，演員則由合唱團內選擇或另外找歌手，如兩位女主角裴裴及黎英皆由合唱團內選擇，由鍾筱丹、王蒼榕飾演；另外兩位男演員高楊及張本初則由外找歌者——胡與之、周明宇飾演；戲劇裡的其它三位配角，如男女愛神及一名女歌者則由其它合唱團成員分出，配角部份表演完後便回到合唱團，合唱團在展演內並無角色之明確定位。而當合唱曲中的獨唱部份或角色成為焦點時，是否仍然屬合唱特質的表現？展演的核心是否與合唱的本質衝突？杜明遠認為，合唱中包含獨唱的成份於其中，¹⁶³而謝淑靖則認為，戲劇屬於是串接的動作，透過劇情的表現讓這些歌曲看起來像一整體，如同一條線，將一顆顆珠子串起來，但若不去串它，就只是一顆顆珠子。¹⁶⁴研究者認為，這條謂的「線」即為架構整體之「主軸」¹⁶⁵，而劇情即為串接的方式，透過劇情架構，讓合唱或歌曲體現故事情節或人物心情等；但既要表現合唱，歌曲又被納入劇情表現中，焦點應該放置何處？表現核心是否仍在合唱團身上？冉天豪認為合唱劇場之核心雖為合唱團，在劇情表現下，團員形同群眾角色的身份，但實質上對於一個合唱團體而言，並無法如同一般的演員給出相當多的舞臺表演；¹⁶⁶而謝淑靖認為合唱團與演員的差異如下：

從合唱團整齊劃一的隊式來看，合唱需要捨棄個人特色進到一個規範當中，讓大家分門別類的提供個人的某個部份，組成這一個演出，又必需達到某種和諧，絕對不能突出；戲劇剛好是相反的事情，他非常重視你的個人特質，在戲劇上面夠有特質、獨特性，才有辦法去推動劇情的發展，並且有情感上的厚度，

¹⁶¹ 同上註。

¹⁶² 杜明遠，2016年3月28日。

¹⁶³ 同上註。

¹⁶⁴ 謝淑靖，2016年3月10日。

¹⁶⁵ 葉修顯，2015，頁90。

¹⁶⁶ 冉天豪，2016年4月1日。

這是的合唱團員不會做的事。¹⁶⁷

謝淑靖認為，戲劇的獨特性與合唱的同一性是截然不同之思維，故演員的加入讓音樂得以串接，而合唱團卻存有表演的限制。冉天豪認為，合唱團員演唱情境音樂亦或應和和聲，又以第三者視角演唱出角色之心聲，形態上如同希臘悲劇中之歌隊加上獨唱演員，而非音樂劇裡，被賦予角色定位的合唱團員。¹⁶⁸然而，合唱團在表現上的限制對謝淑靖導演而言，並非最佳狀態，因為合唱團僅被當作歌唱的工具。對她而言最理想的合唱團，在舞臺上應該像是群眾，更有作為，不止是歌唱，而是透過表演給出情感、表情、身體、情緒等；除此之外，謝淑靖還認為，「〔…〕如果當他們〔合唱團〕可以「動起來」的時候，會產生了群體的力量，而這種群體的力量既和諧又有活潑度，就可以在這個轉換中看到既和諧又獨特的樣貌」。¹⁶⁹可見謝淑靖導演對合唱團的期待不止是歌唱，讓合唱團這一群體發揮出其和諧及亦獨特之表現。目前在臺灣的戲劇類合唱劇場的實質樣貌，多透過角色敘事行為整合樂曲以包覆合唱單曲，雖然串接為一整體，音樂會形式上出現戲劇展演的行為，等於是將合唱音樂放入於戲劇展演的框架內。



圖 4-1 《雙城記》合唱劇場舞臺樣貌¹⁷⁰

在樂曲架構裡，《雙城記》的十九首樂曲中有一首為獨唱曲、十八首為合唱團參與演出之樂曲。在十八首合唱曲裡，如〈春風吻上我的臉〉、〈秋夜〉等九首

¹⁶⁷ 謝淑靖，2016 年 3 月 10 日。

¹⁶⁸ 冉天豪，2016 年 4 月 1 日。

¹⁶⁹ 謝淑靖，2016 年 3 月 10 日。

¹⁷⁰ 圖片由研究者擷取自臺北愛樂提供之 2008 年《雙城記》合唱劇場錄影，未出版。

完全以合唱來做表現之樂曲，而〈甜蜜蜜〉及〈綠島小夜曲〉為角色主唱，合唱的部份屬於附和的性質。實際展演的情況參考圖 4-1，合唱團以傳統合唱隊型站於舞臺中央，展演形態有合唱音樂會的思維，而角色卻站於周圍卻又結合戲劇表現；雖欲以合唱為主軸，然而部份演出橋段，也有角色站於舞臺中央，合唱團站於兩側。上舞臺後方使用巨型投影幕檔住管風琴，在結合多媒體的使用下，運用投影圖像，透過圖像做地域、事件之意象連結，並導入文學，如張愛玲之小說，用來呼應時代及劇情及戲劇氛圍，視覺元素不流於單調；並透過燈光做時空氛圍之變化，增加許多豐富的視覺效果。

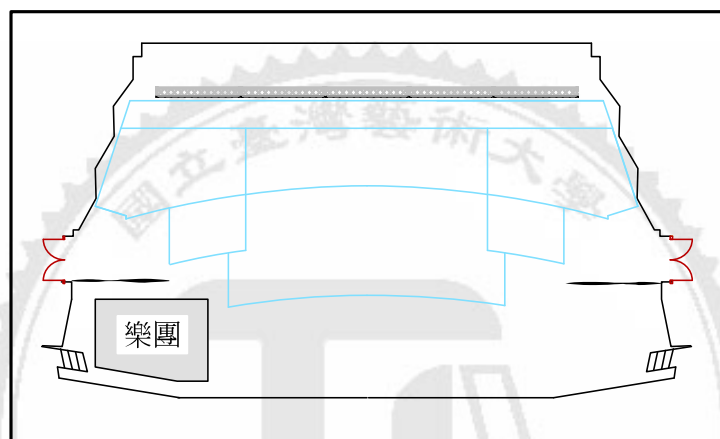


圖 4-2 《雙城記》合唱劇場舞臺平面圖¹⁷¹

再對照圖 4-2 之舞臺平面圖，於半舞臺的演出中，樂團及指揮放置於右下舞臺，不易成立戲劇幻覺，舞臺空間僅利用音樂廳既有之升降臺設備做高低之變化，在區位之設定裡除區分演出內劇情的時空、地點，結合合唱團在隊型的改變。

當《雙城記》合唱劇場首演後，便轉化成音樂劇的表演形式，名稱也改為《上海·臺北—雙城戀曲》合唱音樂劇，謝淑靖說到：

轉型的過程中最關鍵的原因，真的是它從原來合唱團的製作轉到劇工廠；其實也可以停留在合唱劇場，只是這個演出受歡迎、需要巡迴，包括《雙城戀曲》想要訴諸更多劇場的觀眾而非合唱的觀眾，所以調度到劇工廠來執行，所以很多關鍵的轉折在這裡。¹⁷²

¹⁷¹ 圖片由研究者自行繪製。

¹⁷² 謝淑靖，2016 年 3 月 10 日。

然而，對這製作而言，合唱音樂劇與合唱劇場是兩種不同形態之展演。冉天豪認為，《雙城記》合唱劇場是帶有劇情的合唱演出，而《雙城戀曲》則是合唱作品濃厚的音樂劇。¹⁷³指揮杜明遠則表示合唱劇場及合唱音樂劇，是兩種不同的表演形態，他認為在音樂劇裡，並不會使用如此大量的合唱表現樂曲，通常都只是一兩首歌曲；¹⁷⁴而《雙城戀曲》即是一個合唱成份很重的音樂劇，如同冉天豪的看法。然而杜明遠還指出做法上之不同處，他認為：合唱劇場的合唱團，聲音直接在音樂廳裡共鳴，合唱音樂劇的合唱團則透過音響設備，由於每位演員及合唱團員配戴無線麥克風，在聲部音量平衡，需透過音響控制員操作以維持和聲平衡。¹⁷⁵謝淑靖提出在實務面上遇到的困難之一，即是音量平衡；《雙城戀曲》的〈春風吻上我的臉〉間奏時，合唱團演唱襯詞，並安排演員對話使劇情得以進行，然而重疊的過程，音響控制不易拿捏，在音量平衡之過程，會造成合唱團歌唱及演員對白音量上之衝突。¹⁷⁶此外，《雙城戀曲》除了沿用《雙城記》劇情架構，將原先較簡易的劇情加深加廣，使戲劇與樂曲內有更多表演，劇情透過延展，從原先的裴裴、高楊、黎英及張本初四個角色，加上了配角如黎英再婚的老公、裴裴的父親、張本初的軍友等人。在演員的選用上，《雙城戀曲》部分要角則沿用了《雙城記》部份演員；而合唱演員雖由愛樂劇工廠成員擔任，但也有部份臺北愛樂室內合唱團的成員加入。對此杜明遠表示「合唱團員需兼戲劇表演及肢體元素，與一般音樂劇的演員需求相反，因此演員不易尋找。」¹⁷⁷由於演出需求，若合唱團員練習純粹演唱之合唱曲，在練團過程中只關注發聲法、溶聲技巧、音準及聲部間平衡、和聲處理以及音樂情緒等，並無訓練肢體動作，訓練之過程嚴謹，專注於音樂之表達。在布里森（Barbara A. Brinson）所著《合唱音樂：方法及素材》（*Choral Music: Methods and Materials*）一書之〈流行合唱團及音樂劇製作〉（*Pop Ensembles and Musical Productions*）一章節提及，製作此類需要結合舞臺動作之合唱團員時，表演者之遴選尚有下列考量：（一）歌唱能力（*vocal abilities*）；（二）動作能力（*movement abilities*）；（三）音樂能力（*musicianship skills*）；（四）溶聲能力（*choral blend*）；（五）歌者之總體表現（*the singer's overall presentation*）。¹⁷⁸研究者認為，一般音樂劇演員注重個人特色及歌唱技巧表現，但演員若無特別受過合唱訓練，聲音不一定能溶入團體內以表現合唱，特別是上敘之溶聲能力。

《雙城記》從較簡易、概略式劇情改編為結構較完整之《雙城戀曲》；由於

¹⁷³ 冉天豪，2016年4月1日。

¹⁷⁴ 杜明遠，2016年3月28日。

¹⁷⁵ 同上註。

¹⁷⁶ 謝淑靖，2016年3月10日。

¹⁷⁷ 杜明遠，2016年3月28日。

¹⁷⁸ Brinson, 1996, pp. 245-246.

兩展演有相當程度關聯性，因此，故事架構及音樂選擇大致相同，但仍有部份樂曲於《雙城戀曲》增刪或調整，如《雙城戀曲》刪除〈情人的黃襯衫〉一曲，增加〈雙城戀曲〉、〈玫瑰玫瑰我愛你〉、〈思慕的人〉等三首樂曲；〈雙城戀曲〉¹⁷⁹用作開場，將〈愛神的箭／愛神〉一曲調至終曲，相關更動可參考附錄八。此外，樂曲之表現方式有所更動，如《雙城戀曲》之〈不了情〉合唱段落被刪除，改以獨唱呈現，細部之比較可能考附錄九。由於製作時透過音樂劇之思維架構音樂及戲劇之關係，故在劇情改編後音樂順序及表達維度有相當程度調整，研究者分析《雙城記》及《雙城戀曲》兩展演之戲劇與音樂關係，並統整於附錄九；經分析比對，戲劇表現意涵與音樂大致相符之段落如〈春風吻上我的臉〉、〈秋夜〉、〈魂縈舊夢〉、〈靜心等〉、〈不了情〉、〈情人的眼淚〉、〈永遠的微笑〉等段落，只是於兩展演之舞臺呈現方式略有差異。而兩展演在戲劇意涵上差異較多的段落，如〈愛神的箭／愛神〉、〈夜上海〉、〈再見，我的愛人〉等共七首，細項描述如下表 4-1。

表 4-1 《雙城記》及《雙城戀曲》之戲劇與音樂表現內容¹⁸⁰

展演名稱	《雙城記》		《雙城戀曲》	
樂曲名稱	順序	表現內容	順序	表現內容
愛神的箭／愛神	1、2	附帶場（Scenes of Incidental Action） ¹⁸¹ 表現	20、21	功能被〈雙城戀曲〉取代後，改為《雙城戀曲》之終曲
夜上海	5	呈現上海歌廳之光景，用以對比高楊面對裴裴離去後，低落空虛之心情	3	呈現上海歌廳之光景，表現出裴裴及高楊在上海相見及遊玩的情節
綠島小夜曲	6	裴裴與高楊剛分離後，剛連繫上之心情、高楊好奇裴裴之故鄉	12	裴裴與高楊剛分離後，彼此思念之心情
一九四五年的上海回憶（Shanghai）	11	中場休息後，表現黎英及張本初分	6	透過收音機連結，將時間點轉回過去，將

¹⁷⁹ 〈雙城戀曲〉分別由導演謝淑靖、作曲家冉天豪及作詞及譜曲，做為開頭及劇情高潮處再現所貫穿之樂曲，使《雙城戀曲》不再只是老歌單曲展示，透過〈雙城戀曲〉一曲貫穿主軸，使劇情主旨收攏。

¹⁸⁰ 本表由研究者參考《雙城記》及《雙城戀曲》影片後做之統整。

¹⁸¹ 附帶場於戲劇開演之最初場景，除定立該劇之基調、展示人物關係等功用。
Dean & Carra, 1989, p. 132.

<i>Memories of 1945</i>) ¹⁸²		離後之心情		黎英及張本初之故事帶出
再見，我的愛人	17	裴裴及高楊決定分手之心情	5	高楊對裴裴回臺時之不捨心情
我只在乎你	18	裴裴及高楊分手後，對戀情之思念	19	裴裴及高楊再度相會，互相表述情感之代表
今宵多珍重	19	用以總結展演之樂曲，表現意念之無限延伸，故事裡之兩對情侶皆分手	17	表現意念之無限延伸，但聚焦於張本初及黎英兩人再度連繫上之情狀

上表顯示出，由於改編後戲劇內容之差異，造成以上樂曲被放置之位置不同，隨劇劇情調整，樂曲功能與樂曲與角色之關係也出現差異，因此造就舞臺呈現的差異性。

從《雙城記》演變為《雙城戀曲》，樂曲內容並沒有太大的改變，而在樂器的選用，兩者皆使用爵士套鼓，《雙城記》低音部使用電貝士，而《雙城戀曲》選用低音提琴。除〈玫瑰玫瑰我愛你〉一曲外，這爵士鼓及低音部的樂器無特別編寫樂譜，由冉天豪改編之樂譜只供演唱者及鋼琴使用。冉天豪認為，這種合作方式不像管弦樂編曲（Orchestration）中將各樂器編寫完整思維，比較接近流行音樂的工作方式。¹⁸³故，樂手更換時，可能會造成不同之演奏結果，特別是與鼓手事先溝通時，僅在樂譜上標出基本的節奏型態（pattern）及過門需求等，提供樂手相當程度的自度，或保持個人特色，但也可能因演出氛圍或樂手更換，造成不同的演奏結果；而低音提琴演奏部份鋼琴譜的低音譜表區，亦或另行標示和弦根音，但也需特別標出奏法（如撥奏法；pizzicato）及整曲需彈奏之範圍。¹⁸⁴

研究者以戲劇的角度認為，改編成《雙城戀曲》的合唱音樂劇，由於檔次多，而戲劇內容或多或少有調整記錄，在與演員檔期的配合過程，可能在每一次的展演中或唱段創造出不同情緒需求，此工作方法，除了表現鼓手個人特色及自由度，在音樂及戲劇配合過程，也可以透過不同以往之奏法，即興的增添音樂在表現之濃度，對爵士鼓的演奏而言是合宜的；然而，以樂器學之立場，對低音提琴缺少

¹⁸² 本曲為珠兒紐頓（Jewels Newton）詞曲創作的，但本演出僅擷取樂曲之副歌作演唱，並未將完整之樂曲唱出。

¹⁸³ 冉天豪，2016年4月1日。

¹⁸⁴ 同上註。

獨自表現之特性。《雙城戀曲》低音聲部雖由電貝士改為低音提琴，鋼琴與提琴類雖同屬弦鳴樂器，在發聲法裡鋼琴屬於打擊性質，音型呈顆粒狀，有延音踏板可以創造出樂音延續效果，提琴類發聲法多以擦弦樂為主，音形屬線性狀，可隨著奏法及弓法做出音色上的調整。但不同之樂器特性及演奏技法，所創造之聽覺感受各有不同；以滑音（gliss）奏法為例，鋼琴需透過多鍵盤之按壓以完成滑音需求，而擦弦樂器可以一弓的條件下完成滑音，創造出樂音延續卻改變音高之感受。雖然鋼琴屬本展演之骨幹樂器，以既定之流行音樂樂團概念裡，在低音提琴無特別表現之橋段下，多奏出和弦根音以做輔襯或和聲，做為補充之需求，並無做特別段落獨奏之表現，是研究者認為有些可惜的部份。

在展演上，《雙城戀曲》形同戲劇展演，除了戲劇及樂曲做部份修整，最大的改變便是舞臺劃分出樂池，而舞臺設計上，除了保留合唱臺的特性，並延伸出不同區位及形狀，使抽象的舞臺空間更能發展出不同之表現。舞臺樣貌參考如圖 4-3：



圖 4-3 《雙城戀曲》合唱音樂劇舞臺樣貌¹⁸⁵

圖 4-3 裡，舞臺放置不規則形狀之站臺，站臺前放置一塊灰色之圓型木板為主要表演區，透過角色之表演、道具在空間上之運用等，於不同的區位裡建立明確時空象徵性之語彙，觀眾容易理解劇情之空間設定。舞臺平面圖則參考圖 4-4：

¹⁸⁵ 圖片由研究者擷取自臺北愛樂提供之 2010 年《雙城戀曲》合唱音樂劇錄影，未出版。

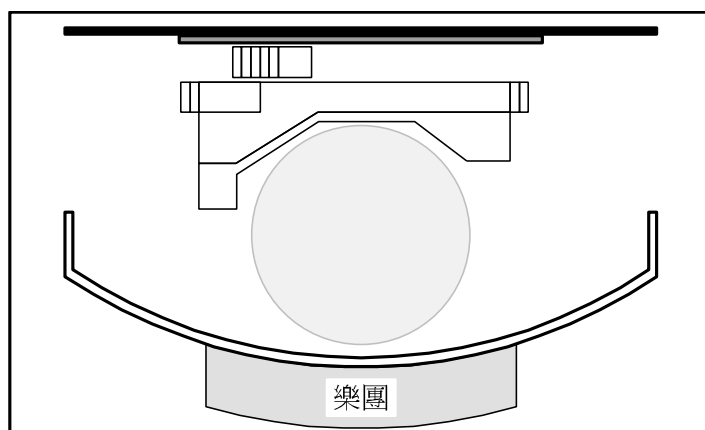


圖 4-4 《雙城戀曲》合唱音樂劇舞臺平面圖¹⁸⁶

參考圖 4-4，表演空間之最後方為長型之「LED」螢幕，多媒體之影像設備亦從投影成為了長型的「LED」螢幕，不再因為燈光的影响，使得影像模糊不清；在多媒體的應用下，透過投影播出象徵地域或情境之圖像及影像，使多媒體成為戲劇的輔具。

第二節 《雙城記》合唱展演形態與運用

於先前之文獻資料中，由於多數文獻對於合唱劇場之認知，屬合唱及音樂為主體，架構展演之方式，以劇情與音樂之互相配合，用以整體性表現。然而目前創造出之展演即敘事，又要以合唱表演為中心，實難理解演出之核心。故本段落透過分析樂曲形態、戲劇與樂曲內容關聯性做合唱音樂應用之歸納，再透過合唱團員與展演之關聯，以理解合唱劇場在劇情之運用之下，整合合唱團及合唱元素所創造之展演形態及表現焦點。

（一）樂曲形態

《雙城記》一共選用十九首歌曲做架構整場演出之依據，在十九首歌曲裡，其中一首〈永遠的微笑〉為重唱，而十八首改編為合唱曲之歌曲中，有四首被改編為組曲，分別為〈愛神的箭／愛神〉及〈秋夜／情人的黃襯衫〉，而樂曲形態尚可分成三類，為 1.合唱；2.獨唱與合唱混合；3.獨唱曲等三種類形，本段落針對合唱曲及獨唱與合唱混合做討論。

1.合唱

合唱屬於以混聲四部合唱來表現之樂曲，共有〈愛神的箭〉、〈愛神〉、〈春風

¹⁸⁶ 圖片由研究者參考影片自行繪製。

吻上我的臉〉、〈夜上海〉、〈秋夜〉、〈一九四五年的上海回憶〉、〈意難忘〉、〈靜心等〉、〈今宵多珍重〉等九首。在本類別中，所有樂曲皆以混聲四部合唱的方式展現，然而在樂曲表現上，有些樂曲，如〈春風吻上我的臉〉等樂曲，角色者只有舞臺行動，並未開口演唱；也有些樂曲，如〈秋夜〉、〈靜心等〉等樂曲，角色與合唱團一齊演唱同聲部。

2.獨唱與合唱混合

雖然本類樂曲中，皆有獨唱與合唱之安排，依照樂曲編寫之安排大致分成三類：（1）獨唱演唱整曲；（2）獨唱演唱主、副歌，隨後加入合唱團演唱；（3）獨唱演唱主歌，副歌交至合唱團演唱。

（1）獨唱演唱整曲

本類之獨唱演唱整首樂曲，以獨唱為表現主軸、合唱做為輔襯聲部；如〈甜蜜蜜〉、〈如果沒有你〉、〈情人的眼淚〉、〈再見，我的愛人〉四首。

表 4-2 獨唱演唱整曲之樂曲小節數配比¹⁸⁷

編號	曲名	樂曲小節數	獨唱小節數	合唱小節數
1	甜蜜蜜	80 小節	46 小節	32 小節
2	如果沒有你	55 小節	33 小節	23 小節
3	情人的眼淚	75 小節	68 小節	73 小節
4	再見，我的愛人	63 小節	41 小節	47 小節

（2）獨唱演唱主、副歌，隨後加入合唱團演唱

本類型樂曲，由獨唱將歌曲完整演唱一、兩次，合唱團隨後加入演唱，如：〈綠島小夜曲〉、〈情人的黃襯衫〉、〈我只在乎你〉三首。

表 4-3 獨唱演唱主歌之樂曲小節數配比¹⁸⁸

編號	曲名	樂曲小節數	獨唱小節數	合唱小節數
1	綠島小夜曲 ¹⁸⁹	82 小節	53 小節	38 小節
2	情人的黃襯衫	94 小節	16 小節 ¹⁹⁰	70 小節

¹⁸⁷ 本表參考臺北愛樂提供之《雙城記》合唱劇場套譜。

¹⁸⁸ 本表參考臺北愛樂提供之《雙城記》合唱劇場套譜。

¹⁸⁹ 原曲中之獨唱共 28 小節，而合唱共 45 小節，在演出時調整至上列表格之小節數。參考《雙城記》樂譜，2008，未出版。

¹⁹⁰ 獨唱者男高音將歌曲帶出後，便演唱混聲四部之男高音聲部。

3	我只在乎你	57 小節	34 小節	13 小節
---	-------	-------	-------	-------

(3) 獨唱演唱主歌，副歌交至合唱團演唱

本類型樂曲，透過獨唱主歌，而副歌時交由合唱演唱，如：〈魂縈舊夢〉、〈再不了情〉兩首。

表 4-4 獨唱演唱主歌，副歌交至合唱團演唱之樂曲小節數配比¹⁹¹

編號	曲名	樂曲小節數	獨唱小節數	合唱小節數
1	魂縈舊夢	70 小節	23 小節	19 小節
2	不了情 ¹⁹²	60 小節	32 小節	19 小節

《雙城記》合唱劇場裡，雖有九首合唱曲，然而為配合劇情做角色心情表現時，特別是當獨唱與合唱混合表現時，獨唱佔的比例相當高，不論是透過獨唱演唱整曲，而合唱作為輔襯聲部，或獨唱演唱主、副歌，隨後加入合唱團演唱這兩種類形，嚴格上來說，獨唱的確是表現的重點，而合唱形同增加樂曲情緒的功能。

(二) 戲劇與樂曲內容關聯性

《雙城記》展演以音樂劇概念將故事及音樂媒合，在劇情架構下，樂曲前後配以故事情節，樂曲之內容因應故事情節，呈現不同之功能，而功能可分作三類來進行討論，分別為 1.角色心情表現；2.戲劇氛圍創造；3.敘事功能性質三種。

1.角色心情表現

本類樂曲與角色較有直接關係，角色透過歌曲表達心情，屬於本展演中與角色最有直接關聯的歌曲，有〈春風吻上我的臉〉、〈甜蜜蜜〉、〈綠島小夜曲〉、〈秋夜〉、〈情人黃襯衫〉、〈如果沒有你〉、〈意難忘〉、〈不了情〉、〈情人的眼淚〉、〈靜心等〉、〈永遠的微笑〉、〈再見，我的愛人〉、〈我只在乎你〉、〈今宵多珍重〉等十三首歌曲；然而上述樂曲表現方式有角色獨唱及合唱團演唱兩種，於下列分析中，以「直接表現」及「間接表現」做代稱。

(1) 直接表現

在本類樂曲中，角色有獨唱行為，透過樂曲直接表述角色心情，如〈甜蜜蜜〉、

¹⁹¹ 本表參考臺北愛樂提供之《雙城記》合唱劇場套譜。

¹⁹² 〈不了情〉為冉天豪編寫之混聲四部合唱譜，由福爾摩沙合唱團出版。於《雙城記》展演時，將樂曲主歌交給角色，而副歌時以混聲四部演唱。

〈綠島小夜曲〉、〈情人黃襯衫〉、〈如果沒有你〉、〈意難忘〉、〈不了情〉、〈情人的眼淚〉、〈永遠的微笑〉、〈再見，我的愛人〉、〈我只在乎你〉等樂曲，角色皆有獨唱段落於樂曲中。以〈甜蜜蜜〉一曲為例，本曲為男女高音獨唱及合唱團演唱樂曲，於原譜之八十小節中，男女獨唱歌者用以演唱樂曲主旋律，佔樂曲之四十六小節，合唱部份則佔三十二小節，其中多演唱襯詞「Ah」字，性質上獨唱貫穿整曲，而合唱團屬樂曲輔襯性質。

在情節表現上，由於裴裴及高楊在上一場景之〈春風吻上我的臉〉歌曲前，投影顯示兩人相識的時間點為二〇〇七年六月，合唱團演唱〈春風吻上我的臉〉時，裴裴及高楊互有好感，在本曲〈甜蜜蜜〉用以表現裴裴及高楊兩人相戀之過程，到了下一場景〈夜上海〉顯示的時間點為二〇〇七年七夕情人節，欲表現裴裴及高楊之分離。由於兩個場景的時間點，前後相差兩個月的時間，故在〈甜蜜蜜〉一曲中，需要用以表現兩人在這兩個月之間相戀情況，故樂曲進行同時，裴裴及高楊演唱時除透過〈甜蜜蜜〉一曲之歌詞，將相戀之心情表述出。

在舞臺呈及燈光表現上，合唱團以整齊隊型站於舞臺中央，照於合唱團之燈光微暗，而裴裴及高楊在下舞臺演出，另以追蹤燈照於裴裴及高楊身上，參考圖 4-5；間奏時穿插戲劇，裴裴及高楊透過表演及對話，兩人在上海各地觀光的樣貌，如圖 4-6 中；隨後又於演唱時將場燈轉亮。



圖 4-5 兩人演唱〈甜蜜蜜〉¹⁹³

¹⁹³ 圖片由研究者擷取自臺北愛樂提供之 2008 年《雙城記》合唱劇場影片，接下來之圖片不另標示出處。



圖 4-6 裴裴與高楊在上海各地景點觀光

研究者認為燈光與場景表現之配合意涵可能有二，一種屬情節之體現，另一種是時間表現。起初照於合唱團之場燈微暗，以追蹤燈照於裴裴及高楊兩人，如同心裡空間暗示，用以表現兩人互有好感卻藏於心裡之情狀，而隨後於演唱時場燈轉亮，表現出兩人戀情白熱化，故整體燈光運用，表現彼此好感至兩人相戀。而在時間之表現上，由於欲表現兩個月之長時間，然而缺乏場景做為表現之情況，借由燈光轉變取代場景轉換，可表現不同的時間點，故以此體現時間之變化。

在本段落中，〈甜蜜蜜〉用以表現裴裴及高楊心情，兩人透過獨唱之方式，將相戀之心情表露給觀眾，樂曲以獨唱為主合唱為輔，舞臺呈現用以表現情節，借由燈光之轉變段表現主軸。

（2）間接表現

間接表現一類裡，歌曲仍與角色心情有直接關係，然而角色無獨唱段落或角色無演唱行為。角色無獨唱，如〈秋夜〉、〈今宵多珍重〉等兩首，溶入合唱團化為一整體之表現；而角色無演唱行為，如〈春風吻上我的臉〉、〈靜心等〉等，純粹於舞臺上活動，透過合唱團演唱樂曲做為角色心情之代表，使角色心情與樂曲意涵互相配合，接近戲劇配樂之功能。

本段落以〈靜心等〉一曲為例，由於上一場景由黎英演唱〈情人的眼淚〉，表現張本初與黎英分隔兩岸，音訊全無之失落心情；在〈靜心等〉一曲中，用以表現兩人決定是否繼續等待彼此，猶豫的心情；到下一場景之〈永遠的微笑〉一曲，兩人決定將這段美好的戀情轉化成心中最美的回憶。在本曲表現裡，合唱團演唱〈靜心等〉，而張本初與黎英兩人位角色不演唱，透過肢體、表情呈現心裡

狀態。



圖 4-7 〈靜心等〉黎英與女聲合唱團員

在舞臺呈現上，本曲中將合唱團員分成男生及女生兩團，黎英與女聲合唱團員站在左舞臺，而男聲合唱團分散站於舞臺中央至張本初站的右舞臺。圖 4-7，黎英被女聲合唱團員包圍，而女聲合唱團員也與她有肢體接觸，象徵黎英為了等待而處於困境；對照張本初的心情，如圖 4-8 裡，男聲合唱團員透過歌詞對張本初演唱，有內心自我對話之表現過程。



圖 4-8 〈靜心等〉張本初與男聲合唱團員



圖 4-9 合唱團員之部份動作

回到圖 4-7，女聲合唱團員以站姿定於左中舞臺，身體語言呈現出消極的姿態，表現出黎英內心掙扎，對照圖 4-9 男聲合唱團員動作外放，以及圖 4-10 之張本初表現出猶豫對照男聲合唱團的積極，顯示張本初有意找尋黎英卻無法行動，意欲透過合唱團員及角色之對比，呈現出內心之拉扯。



圖 4-10 合唱團員與角色之關係

觀看上述之舞臺行動，男聲合唱團員在肢體動作及走位之安排，有在視覺上呈現主動的性質，女聲合唱團員雖站立於原地，在肢體上與黎英接觸卻象徵將黎英困住的形態，而黎英及張本初兩位角色屬被動之舞臺行動；雖然合唱團員在肢

體及舞臺行動多過角色，然而在性質上仍屬輔助角色表現心情之寫照。

本曲在場景表現中，除了開場時由男女愛神站於中下舞臺，擊掌後舞臺燈亮以外，燈光並無特別變化。而合唱團附在角色之後方，特別是女聲合唱團附在黎英後方，架住黎英象徵等待，卻因為等待讓她自我受限，而男聲合唱團表現出欲行動之渴望，卻對照張本初之一臉惆悵，形成強烈之對比。歌詞無意間傳達出等待必定會得到不錯的結果，然而面對未知的未來，便呈現出角色游移在等待與放棄間之掙扎，透過角色之心情以合唱團擴大表現。

2. 戲劇氛圍創造

本類之樂曲，主要用作場景及氛圍創造，透過建立場景以表現戲劇情節之特點，如〈夜上海〉、〈魂縈舊夢〉，本段落以〈夜上海〉為例。在〈夜上海〉一曲之前為〈甜蜜蜜〉，表現高楊及裴裴熱戀狀態，再連接到〈夜上海〉一曲之中間的戲劇表演，用以呈現裴裴欲返回臺灣之情節。本曲在演唱時，全以合唱團演唱，然而高楊被安排演唱以人聲模仿銅管樂器之間奏橋段，格外突顯內心之苦悶。

合唱團演唱〈夜上海〉一曲時分散站於舞臺各處，如圖 4-11，此時合唱團已不是整齊劃一的合唱隊型，而是男女兩兩一隊，透過簡易肢體擺動，呈現輕鬆歡樂之情景，象徵地點為上海的歌廳，做場景之描繪。



圖 4-11 〈夜上海〉合唱團隊型



圖 4-12 〈夜上海〉高楊與歌廳氛圍對比 1

本曲雖能作為場景表現，然而透過人物與情境之對比，更能突顯角色心情。由於與裴裴分離兩地，高楊獨自穿梭於歌廳裡一對對男女間，參考圖 4-12，表現出鬱鬱寡歡、莫不經心之狀態；特別是在結尾畫面的時候，參考圖 4-13，合唱團擺出的身體姿勢與高楊形成強烈對比。歌詞裡「只見她／笑臉迎／誰知她內心苦悶」雖然原意指向歡場文化中的女子，為了工作及生存，於歌廳裡陪笑而心情苦悶，故樂曲意涵對照到高楊因為與裴裴分離，想至歌廳找尋快樂，但內心極為空虛、苦悶的狀態，樂曲轉而輔助劇情表現。



圖 4-13 〈夜上海〉高楊與歌廳氛圍對比 2

3.敘事功能性質

本類樂曲透過歌曲意涵做為場景及故事之表現，亦或提示故事情節，如〈愛神的箭〉、〈愛神〉、〈一九四五年的上海回憶〉，本段落以〈一九四五年的上海回憶〉為例。本曲於中場休息後之第一首樂曲，作曲家冉天豪僅透過該曲副歌「一九四五年的上海回憶／我不哭泣／我不哭泣」¹⁹⁴，透過混聲四部合唱團演唱四次。起初由女聲合唱團員演唱，直到第三次時，張本初隨著男聲合唱團員加入演唱，如圖 4-14。



圖 4-14 張本初隨合唱團演唱〈一九四五年的上海回憶〉



圖 4-15 〈一九四五年的上海回憶〉合唱團隊型

¹⁹⁴ Shanghai memories of 1945, I don't cry, I don't cry.

在舞臺區位裡，參考圖 4-15，張本初站於右上舞臺、黎英則站在另一端，合唱團以線形排成「M」字站於整個舞臺，形成海浪的意象，呼應故事裡，將張本初及黎英相隔兩岸的元素即為海浪。雖於樂曲結束前，追蹤燈打在黎英身上，透過燈光運用將場景聚焦黎英身上，並銜接下一場由黎英及女聲合唱團先演唱之〈意難忘〉，用做轉換視角之之功能；然而，從燈光的運用及隊型排列方式來看，本段落雖可做為張本初或黎英之心情，但更明確的意涵，莫過於劇情提示。由於本曲做為中場休息後之第一首，歌詞內又將時空感、地域性質做出提示，除了讓觀眾經歷中場休息後，透過本曲快速回到劇情主軸，更成為上半場劇情以及角色心情之提示。

（三）合唱團與展演之關聯

在《雙城記》中，合唱團員多以傳統合唱隊型出現於展演內，也有少部份透過隊型組合出不同畫面，運用的角度也與戲劇互相配合，故研究者以合唱團員隊型組合探討。由於《雙城記》合唱團員多達三十四人，在展演中也有十九首樂曲，故透過合唱團員隊型之改變，除了方便場景之建構，也能讓視覺產生不同之感受。

1.傳統合唱隊型

跟據研究者之分析，此類隊型佔展演最大宗，在十九首樂曲中，即佔了十三首樂曲表現之主要形態，隊型如下：

（1）合唱團之三排隊型



圖 4-16 三排之合唱團隊型 1

圖 4-16，合唱團之三排隊型用於〈春風吻上我的臉〉〈秋夜〉、〈情人的黃襯衫〉〈魂縈舊夢〉、〈我只在乎你〉之場次內；而圖 4-17 之三排隊型只用於〈意難忘〉之一場，在演唱〈意難忘〉場次時，由於場面調度所排成的樣貌，讓原本男女分離於左右舞臺兩端之合唱團，與站於舞臺中央之角色交換位置，使視覺感受得到變化，可參考圖 4-20 與圖 4-17。



圖 4-17 三排之合唱團隊型 2

(2) 合唱團之兩排或單排隊型



圖 4-18 兩排之合唱團隊型

參考圖 4-18，合唱團站於兩排或單排的隊型運用於〈甜蜜蜜〉裡，會造成此排列之方式，主要原因為演唱本曲前一首為〈春風吻上我的臉〉，已排列成三排之隊型，為求視覺變化，改變成兩排之合唱團隊型。

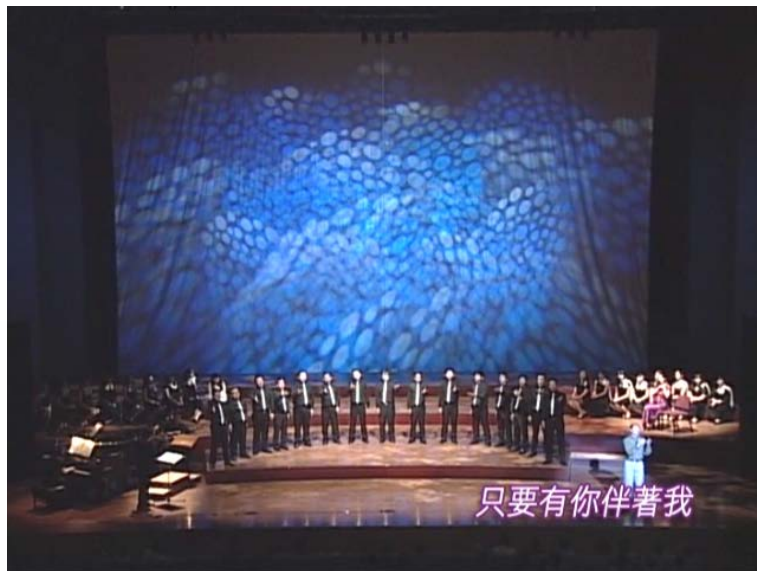


圖 4-19 單排合唱團隊型

而圖 4-19 為只有男聲合唱團之三排合唱團隊型，用於〈再見我的愛人〉、〈如果你沒有你〉兩首獨唱演唱整曲之合唱樂曲，由於這兩首樂曲皆以獨唱及男聲合唱團演唱，用以表現張本初或高楊之男性角色心情。

2. 意涵象徵隊型

本類突破傳統合唱隊型樣貌，透過合唱團員做為視覺圖像變化，導入欲象徵之意涵於其中，依照戲劇內容及音樂而改變。

（1）象徵角色狀態之意涵

這類型的隊型與合唱團，是依據角色狀態演變而成，如圖 4-20，兩位角色雖站於舞臺中央走位，劇情內容欲表現出男女角色分離兩地之狀態，故透過合唱團輔助表現分離兩端之意象，而合唱團依性別分站於兩端，使合唱團體現戲劇內容。同樣的隊型也應用於〈綠島小夜曲〉、〈意難忘〉、〈不了情〉及〈情人的眼淚〉之樂曲，表現男女分離之情狀。



圖 4-20 合唱團男女分站兩端隊型

另一種合唱團的隊型，則是將角色內在心情化外化。以〈靜心等〉場次為例，張本初隨軍隊退至臺灣，與黎英兩人分離兩地，經過長時間的思念，未來能否相見之機會渺茫，游移於等待與放棄之心情，故以〈靜心等〉一曲做表現本曲以合唱團演唱，兩角色不演唱，參考圖 4-21，對應角色心情之狀態，右舞臺女聲合唱團員及黎英，與舞臺中央的男聲合唱團員與張本初。合唱團做為兩位角色心情之外顯表現。



圖 4-21 角色心理外顯

（2）表現符號象徵性質

此類隊型，透過合唱團排列符號，以表現戲劇或樂曲意涵，在《雙城記》裡使用三種符號做表現，分別是「♡」形、「W」及「V」字型。參考圖 4-22，合唱團排成「♡」形應用於〈愛神的箭／愛神〉組曲內，兩首樂曲皆表現愛，除了使用男女愛神做為表現之主角，也讓合唱團排成「♡」形，合唱團的隊型使得視覺及戲劇、音樂內容做為互相呼應表現。

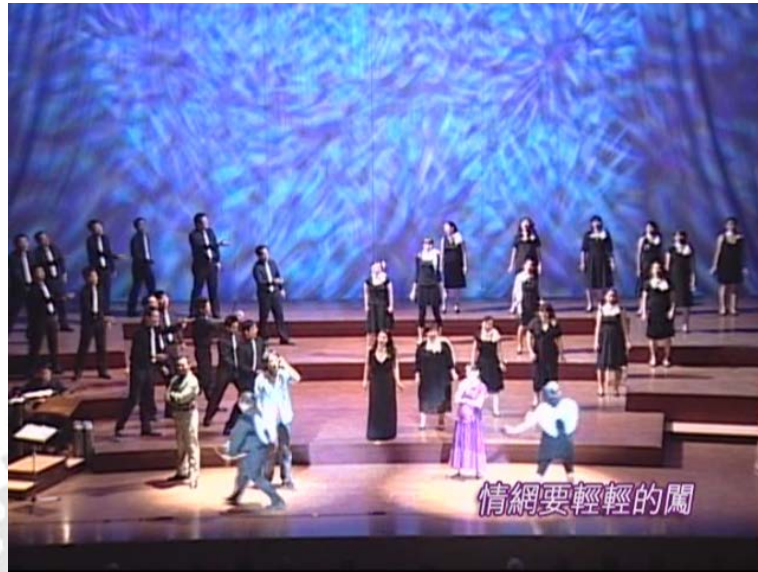


圖 4-22 合唱團之「♡」型隊型



圖 4-23 〈今宵多珍重〉舞臺人物配置

《雙城記》中〈一九四五年的上海回憶〉裡，聚焦於張本初與黎英兩人身上，

而合唱團借由「W」字隊型表現出海浪的意象，用以表達分隔兩岸之情狀，可參考圖 4-15。而同樣的，「W」字隊型也出現在〈今宵多珍重〉前半段劇情中，參考圖 4-23，裴裴與高楊以及黎英與張本初之間隔著海水，海浪又再次出現於該場次，而「W」字隊型又有兩代的象徵。參考圖 4-24，「V」字的出現則在〈今宵多珍重〉之後半段，由「W」字隊型變型而成，表達兩對情侶對彼此思念，穿越海峽兩岸、意念無限延伸之概念。



圖 4-24 合唱團之「V」字型隊型

3.合唱團員輔助表現場景

在本類隊型中，合唱團員轉化為場景內的人物，透過隊型組成之畫面表現場景，然而經研究者歸納僅用於〈夜上海〉及〈魂縈舊夢〉兩場次。參考圖 4-25，在〈夜上海〉一曲中，合唱團男女佈於臺上，配合樂曲之進行，輔以肢體動作表現出歡樂氛圍，透過人物表現，建構出上海之歌廳內之場景。



圖 4-25 合唱團隊型建構出場域

〈魂縈舊夢〉表現張本初及黎英分離之場景，樂曲進行時，合唱團透過三排隊型做表現，參考圖 4-26，僅於結尾時，張本初著軍裝離去時，合唱團員排列成三角形，象徵船的意象，表現出張本初隨軍隊搭船撤退至臺灣之情節。



圖 4-26 上半場結束前之道別場景

（四）小結

《雙城記》展演中之十九首歌曲中，使用合唱、獨唱與合唱混合以及獨唱等三種類形做演唱，在本製作中，角色獨唱成份多，有十首樂曲使用角色獨唱於其中；樂曲除了做為角色心情表現、戲劇氛圍創造，也包含了敘事功能性質，故樂

曲依附在劇本架構中。在角色心情表現中，角色若有獨唱行為，並透過樂曲表述角色自身的心情，屬直接表現，倘若角色無獨唱行為亦或不演唱，以舞臺行動作表演，則由合唱團傳達角色心情，屬間接表現；在場景及氛圍創造裡，透過建立場景、場景與角色心情對照，藉此表現戲劇情節；而敘事功能性質，透過歌曲意涵表現場景及故事或提示故事情節之功能。透過合唱團隊型可理解合唱團與展演之關聯，其中有傳統合唱隊型、意涵象徵隊型亦或是合唱團員輔助表現場景。傳統合唱隊型多站三排或兩排，在展演樣貌上似傳統合唱音樂會，而意涵象徵隊型，則讓合唱團員藉由隊型，表現角色狀態或角色心理狀態，亦或排列特定的符號以配合故事情節，此外合唱團隊型，透過人物的表現，轉而將表現出之特質，轉而指向場景，以輔助表現場景之不足。

就先前提及之文獻中，合唱劇場被創作端視為以合唱交代劇情的音樂會，觀看本節合唱團的隊型運用，佔了十三首樂曲使用傳統合唱隊型，在形態上確實是合唱音樂會，卻對於戲劇表現最不利。在半舞臺的展演安排下，合唱團以傳統合唱隊型長時間在舞臺上，卻未被賦予明確角色。合唱團的在戲劇裡即無名亦無分的群眾性質，讓戲劇時空狀態不明確，卻又擔任角色心事表現的演唱工作；而獨唱成份中，合唱又做為輔襯性質，合唱段落演唱時又同時表現，亦或聚焦於角色上；合唱主體用以輔助戲劇而成立，戲劇又協助音樂做串連，然而戲劇成份簡約，便會出現謝淑靖所認為「如果是原本的合唱觀眾，以音樂會的方式來看，會覺得它多了好多東西，但如果是音樂劇的觀眾，就覺得它少了很多東西 [...]」。¹⁹⁵此外，在這種手法上，創造出視角多元的展演，這也是研究者認為，在劇情的表現與音樂會相結合的情況，所創造出視角不一的問題所在。

第三節 《雙城記》及《雙城戀曲》比較，以〈魂縈舊夢〉為例

《雙城記》改編成《雙城戀曲》後，故事情節差異，造就舞臺呈現之不同。由於本段落用以理解合唱劇場與合唱音樂劇在戲劇及舞臺呈現等差異，故選取〈魂縈舊夢〉做為細部場次分析，原因如下：（一）本段落戲劇架構、欲表現之方向是一致，皆為表現黎英及張本初分離之情節，然而同段落中，《雙城戀曲》比《雙城記》的戲劇內容較豐富，並與樂曲貼合。（二）雖然《雙城戀曲》展演中有部份合唱段落改以獨唱表現，在〈魂縈舊夢〉中，《雙城記》及《雙城戀曲》樂曲架構皆以用女聲合唱團及獨唱做表現，除《雙城戀曲》中的〈魂縈舊夢〉段落，將部份女高音之橋段交由男高音演唱，音樂本質上較無太大差異。（三）雖然《雙城戀曲》有純粹合唱的橋段，然而透過〈魂縈舊夢〉段落，更能理解角色

¹⁹⁵ 謝淑靖，2016年3月10日。

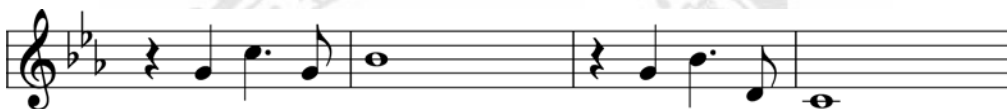
及合唱之關係。故研究者認為，此段落可比較出合唱劇場及合唱音樂劇兩名詞被使用之差異，進一步理解合唱劇場一詞被使用之狀況。

（一）〈魂縈舊夢〉樂段分析

1. 音樂素材

本曲由〈魂縈舊夢〉改編成合唱曲，改編後在調性設定上於降 E 大調、四分音符為一拍，每小節為四拍所構成的樂曲；曲式結構為二段體，由「A 段」及「B 段」組成，樂句皆為弱起拍，原曲旋律使用節奏素材簡易，研究者認為，其樂念由兩種素材所構成。本曲「A 段」尚可分為「樂句 A」及「樂句 B」，其樂句如下：

譜 4-1 〈魂縈舊夢〉樂句 A¹⁹⁶



研究者認為「樂句 A」主要以「素材 a」所構成，如下譜 4-2：

譜 4-2 〈魂縈舊夢〉素材 a



「樂句 A」首先以「素材 a」用於前兩小節，而後兩小節則是以同節奏而改變音高之「素材 a」構成。「樂句 B」如下：

譜 4-3 〈魂縈舊夢〉樂句 B



研究者認為「樂句 B」尚可分為「素材 b」及「素材 a'」，如譜 4-4 及譜 4-5：

¹⁹⁶ 〈魂縈舊夢〉原譜由臺北愛樂提供，因應研究需求，由研究者自行以電腦製譜，接下來之譜例不另標示出處。

譜 4-4 〈魂縈舊夢〉素材 b



譜 4-5 〈魂縈舊夢〉素材 a'



「樂句 B」前兩小節，以「素材 b」構成，而後兩小節則是以「素材 a'」所組成，可對照譜 4-2 及譜 4-5，如括弧所示「素材 a'」取自「素材 a」部份音型，但把拍子錯置重新組合。而整首樂曲之主歌有兩段，分別為「A 段」及「A'段」。

然而副歌「B 段」則延用了「樂句 B」之同樣節奏而改變音高之「樂句 C」，如下譜 4-6：

譜 4-6 〈魂縈舊夢〉樂句 C



譜 4-7 〈魂縈舊夢〉素材 b'



「樂句 C」之前兩小節為「素材 b'」，而將譜 4-7 對照至譜 4-4 則顯示出，「素材 b'」並帶有某種「素材 b」倒影的成分。再對照譜 4-6 及譜 4-8 則顯示出，「樂句 C'」為「樂句 C」之往下二度模進，然而在「樂句 C'」之第三小節中，擴充了一小節，素材則由「樂句 C'」第四小節之音型增值所演變，以做句尾之延伸。

譜 4-8 〈魂縈舊夢〉樂句 C'



由上述可得知，〈魂縈舊夢〉一曲，是由兩個樂念所組成之樂曲，在節奏固定，而音型改變後，構成一首旋律簡潔、規律之樂曲。本曲就調式而言，缺少調性四音，性質上形同中國雅樂七音音階缺少第四音（升 Fa 音），故就音階組成而言，本首樂曲帶有強烈之民族性質。

2. 編曲思維

本曲屬一女高音及女聲三部同聲合唱做為人聲表現，而鋼琴則擔任輔襯聲部。首先，本曲鋼琴奏出樂曲導奏，譜例如下：

譜 4-9 〈魂縈舊夢〉導奏

譜 4-9 為〈魂縈舊夢〉導奏。本曲導奏使用「素材 b'」做為素材，從第一小節、第三小節、第五小節使用該素材三次，分別往下二度模進，更在第五小節時減值，以分散和弦之音型呈現；從第一至第七小節中，鋼琴的左手之音型落在高音譜表上，故以聽覺而言，音樂處在中高頻居多，令人感受輕柔、淡雅。導奏後，樂曲進入歌曲主題「A 段」，如下譜 4-10 及譜 4-11。

譜 4-10 〈魂縈舊夢〉樂句 A

譜 4-11 〈魂縈舊夢〉樂句 B

15

只剩下遍地醉人東風,

Pn.

跟據上一節提及，「A 段」由「樂句 A」及「樂句 B」所組成，而上譜例之鋼琴譜，以較簡單之分散和弦做為輔襯；在和聲之應用下，多使用小七和弦構成，小七和弦帶有厚之五聲音階色彩，亦帶來惆悵之感受。

譜 4-12 〈魂縈舊夢〉C 樂句

27

mp

S1 青春 一去，永不重逢，

S2 青春 一去，永不重逢，

A 青春 一去，永不重逢，

Pn.

副歌裡之女聲同聲三部合唱段落中，主旋律由第一女高音（Soprano 1；簡寫 S1）演唱，屬先前提及之「樂句 C」，第二女高音（Soprano 2；簡寫 S2）及女中音（Alto；簡寫 A）做為和聲演唱，如輔襯之效果。參考譜 4-12，第二十八小節之第二女高音，由「G」音衍生成八分音符之漣漪音型，而女中音演唱往下五度之模進，而三十小節裡再度由第二女高音則以往下四度之模進。本段使用模仿對位卡農式的手法，第二女高音及女中音從第二十八至三十小節造成織度遞增；而輔襯聲部鋼琴則由第二十七小節始奏出十六分音符，音型則可視為第二女高音於二十八小節之漣漪音型減值，並往上模進至第三十小節。對比本曲之主題，不論

在合唱之運用及輔襯聲部之安排，本段落織度遞增，創造出聽覺上之流動感。

譜 4-13 〈魂縈舊夢〉C'樂句

31

S1 海 角 天 涯， 無 影 無 蹤~

S2 海 角 天 涯， 無 影 無 蹤~

A 海 角 天 涯， 無 影 無 蹤~

Pn.

譜 4-13 裡，由女中音於三十二小節之第一拍演唱由八分音符組之音階，同小節裡，在第三拍由第二女高音以三度模進演唱，第三十三小節則透過合唱之三往上三度模進，呼應歌詞之「海角天涯」創造出潮起潮落之海浪意象，第三十四小節由女中音及第二女高音以分開的方式，前後呈現完整之七聲音階如同意念之向上延伸；而鋼琴則由第二十八小節之漣漪音形貫穿至三十三小節，創造出流動、水流之意象，而三十四小節則延續第二女高音於三十二小節中之海浪意象，做減值及節拍錯置，並往上三度模進一次，再持續模進，帶有某種重述合唱團表現海浪之意象。

譜 4-14 〈魂縈舊夢〉間奏

44 1.

Pn.

48

Pn.

譜 4-14 裡，樂曲之間奏以「A 樂句」為發想，鋼琴於四十四小節奏出「A

樂句」而四十五小節往下八度之模仿對位，而第二次對位則有些修改音型之音高，在音形上，本段似導奏，創造出較輕柔之意象；然而對比譜 4-15 之間奏對主題強調，除了以「A'樂句」旋律為主軸，鋼琴下移八度，以密集和弦做表現，而原有之音高以女聲同聲三部合唱表現，以襯詞「Ah」字再次強調主題，對比合唱及鋼琴，兩者同時表現出「A'樂句」旋律，達到對主題做回顧而達成之強調功能，並增強間奏之情緒濃度。

譜 4-15 〈魂縈舊夢〉間奏對主題強調

The musical score for 'Soul Haunts Old Dream' (魂縈舊夢) is presented in a four-staff format. The top three staves represent vocal parts: S1 (Soprano 1), S2 (Soprano 2), and A (Alto). The bottom staff represents the piano (Pn.). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The vocal parts feature a melodic line with 'ah~' markings, while the piano part provides a dense harmonic accompaniment with a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The score is labeled with a box containing the number 52.

3. 小結

從樂曲素材分析、編曲創作概念分析，研究者將〈魂縈舊夢〉一曲整體樂曲進行及其運用之素材繪製表格，如下表：

表 4-5 〈魂縈舊夢〉樂曲進行方式及素材¹⁹⁷

曲式	人聲／樂器	動機素材	歌詞
導奏	鋼琴	樂句 C	
A 段	獨唱	樂句 A、樂句 B	花落水流／春去無蹤／只剩下遍地／醉人東風
A'樂段	獨唱	樂句 A、樂句 B'	桃花時節／露滴梧桐／那正是深閨／話長情濃
B 段	女聲合唱	樂句 C	青春一去／永不重逢／海角天涯／無影無蹤

¹⁹⁷ 參考〈魂縈舊夢〉樂譜，由臺北愛樂提供，未出版。

A'樂段	獨唱	樂句 A、樂句 B'	燕飛蝶舞／各奔西東／滿眼 是春色／酥人心胸
間奏	鋼琴	樂句 A、樂句 B	
	鋼琴、女聲合唱	樂句 A、樂句 B'	Ah
B 段	女聲合唱	樂句 C	青春一去／永不重逢／海角 天涯／無影無蹤
A'樂段	獨唱	樂句 A、樂句 B'	斷無訊息／石榴殷紅／卻偏 是昨夜／魂縈舊夢
結尾	鋼琴	樂句 C	

「A 段」或相似之獨唱段落，象徵裴裴以第三者之角度，述說張本初之故事，故在編曲之情感設定裡以淡雅、像似第三人在看待故事之角度表現，更做為與「B 段」對比之用意。而「B 段」分別由合唱及鋼琴共同創造海浪及流水之意象及意念延伸之想法。本曲海浪以「海角天涯」之歌詞做表現主軸，合唱除了表現出水之意象，特別於「C'樂句」呈現海浪之音型；對比到鋼琴，以漣漪音型呈現，似流水之意象，更是與黎英及張本初分離兩岸的心情互相呼應，也創造出相隔海浪或海水之兩端之意象。黎英及張本初分離後，彼此思念，透過本故事之意念延伸，呼應到合唱團從第三十二小節至三十四小節，向上延伸之意象，在本段裡，本一直創造出一個向上延伸之音型，更呼應到樂曲在「B 段」歌詞裡「青春一去／永不重逢／海角天涯／無影無蹤」之對時間一去不回、意念無限延伸之概念。故研究者認為，本曲寫作中，與戲劇內容情境互相配合，而歌詞之意象、角色之概念與本曲相輔相成。

（二）《雙城記》合唱劇場之〈魂縈舊夢〉

在樂曲進入導奏時，投影出現之文字將如下，而在導奏快結束前，領唱之女高音已站至右中舞臺，參考圖 4-27。

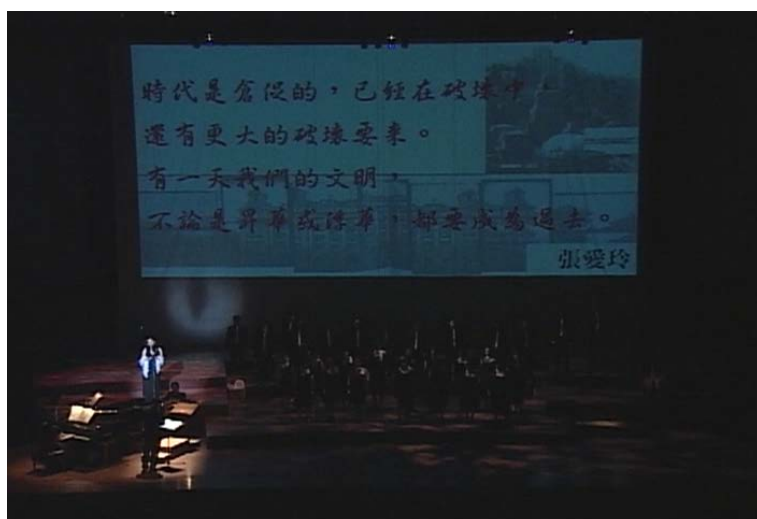


圖 4-27 〈魂縈舊夢〉導奏之多媒體投影畫面¹⁹⁸



圖 4-28 女高音領唱〈魂縈舊夢〉，與張本初及黎英之氛圍做對比

整首樂曲之主歌，皆由女高音獨自演唱，「花落水流／春去無蹤／只剩下遍地醉人東風／桃花時節／露滴梧桐／那正是深閨話長情濃」，參考圖 4-28 及圖 4-29，張本初與黎英坐於左中舞臺，談笑風聲。

¹⁹⁸ 圖面上文字引自張愛玲，2001b，頁 30。

圖片由研究者擷取自臺北愛樂提供之 2008 年《雙城記》合唱劇場影片，接下來之圖片不另標示出處。



圖 4-29 黎英及張本初分離前

對照圖 4-30 舞臺平面圖及上圖 4-29，當黎英及張本初於左中舞臺時，可以看得到合唱團員同時存在舞臺上。然而以戲劇的角度來看，黎英及張本初相對位置為右中舞臺之女高音做為視覺上之平衡。

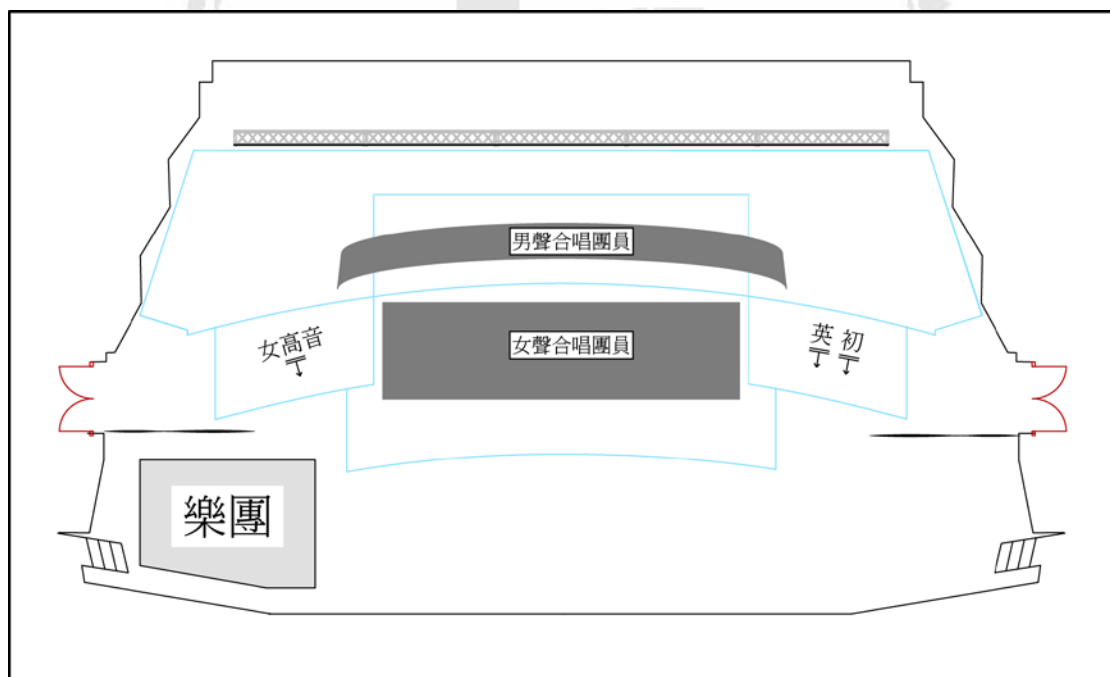


圖 4-30 舞臺平面圖¹⁹⁹

樂曲進行到副歌時，由女聲合唱團員分成三部演唱，「青春一去／永不重逢／海角天涯／無影無蹤」。女聲合唱團分成兩排站於舞臺中央，如圖 4-30 之中間

¹⁹⁹ 本圖由研究者參考影片自行繪製做為分析使用，接下來之舞臺平面圖不另標示出處。

之灰色區塊，而男聲合唱團雖未開口，但依照合唱團的傳統演出型式站於女生後方，使得合唱團化為一整體表現，參考圖 4-31。



圖 4-31 合唱團隊型

當合唱團將副歌演唱完畢，樂曲再次回到主歌，交由女高音獨唱，「燕飛蝶舞／各飛西東／滿眼是春色／酥人心胸」左中舞臺的張本初及黎英有短暫對話，如圖 4-32，而戲劇對話如下：



圖 4-32 黎英及張本初分離前之對話

（黎英小鳥依人依偎在張本初身邊，兩人坐在 CUBE 上，Spot Light 進。）

黎英：本初，你覺得我們將來會怎麼樣？

本初：我們啊……將來會有一棟大房子，門口種了一整排的梧桐樹，我們會養兩個小孩，兩隻貓，然後……

黎英：然後什麼？

本初：然後你開始變胖，我開始掉頭髮……

黎英：（伸手要打張本初）講！

本初：誰不會老？

（沉默）²⁰⁰

在黎英及張本初上段之對話過程中，兩人呈現輕鬆之氛圍打情罵俏並對未來幻想，女聲合唱團在此時已改變隊型，成為較集中的樣貌，如圖 4-33。



圖 4-33 女聲合唱團集中於舞臺中央

當樂曲間奏再次強調主題時，女聲合唱團以「AH」字將主旋律演唱一次，此時戲劇情緒隨著樂曲再度變濃，黎英也因為意識到要分離，並向張本初說：

黎英：我不想離開上海……你也別走好不好？

（本初的表情原本很為難，看著黎英楚楚可憐的表情，便軟化了下來。）

本初：不走，不走，我留下來，看你變成滿頭白髮的老太太，好不好？²⁰¹

²⁰⁰ 謝淑靖、武易男《雙城記》合唱劇場劇本，未出版，由臺北愛樂提供。

²⁰¹ 同上註。

當張本初安撫完黎英後，樂曲再次進到女聲合唱團演唱之副歌，「青春一去／永不重逢／海角天涯／無影無蹤」此時張本初走出舞臺換裝。而樂曲再度回到主歌，女高音將麥克風取下演唱「斷無訊息／石榴般紅／卻偏是昨夜／魂縈舊夢」，演唱完畢後，合唱團的隊型也開始改變，參考圖 4-34。



圖 4-34 合唱團隊型開始改變

此時，張本初穿軍裝與黎英道別，並說了一句「英，妳等我，我一定回來」，²⁰²隨後便走至中下舞臺，回頭與黎英對望，參考圖 4-35。



圖 4-35 張本初與黎英對望

²⁰² 同上註。

樂曲至尾奏，演唱結束後分別由裴裴及高楊於後臺講出「1949 年，國民黨撤退到臺灣。／然而，這一別，就是一世紀之遙」²⁰³做為本段落之結尾，此時，合唱團員的隊型排成三角型，張本初站在最前面與黎英招手，如圖 4-36。



圖 4-36 上半場結束前之道別場景

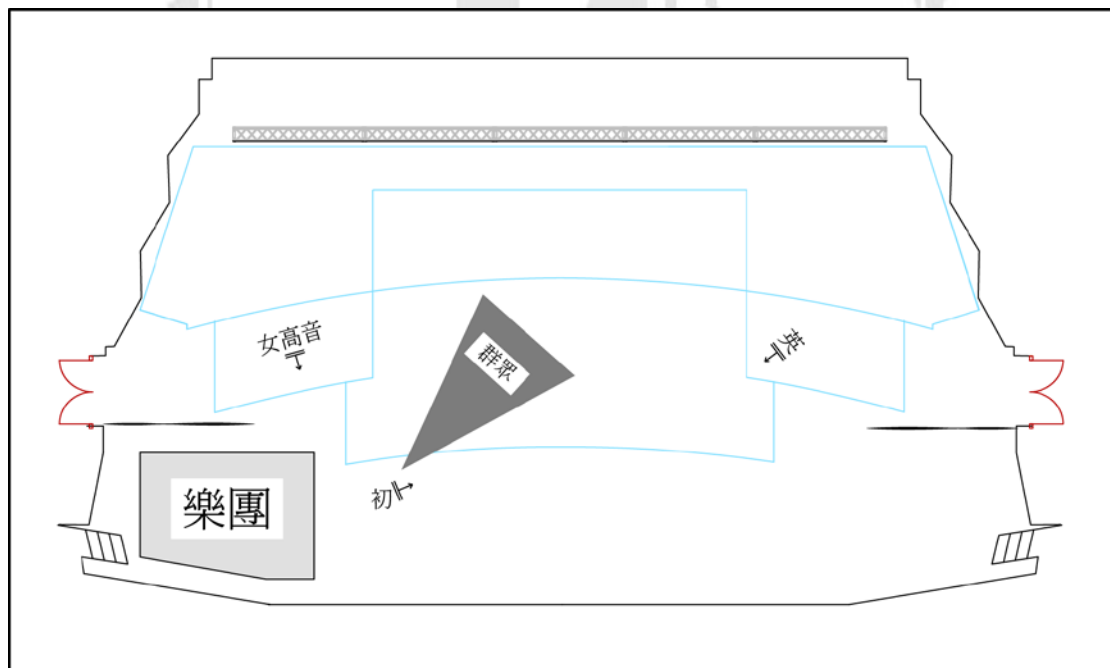


圖 4-37 上半場結束前之道別場景平面圖

圖 4-37 中，在視覺表現上，為創造出分離之場景，當合唱團隊型改變後，

²⁰³ 同上註。

這個三角型有象徵「船」之意味，而張本初站在「船」上，回頭與黎英對望，此時，透過隊型改變，合唱團員成為群眾之角色，但眾望著張本初，而張本初雖然轉身面向黎英，得到間接性強調以及數量上之強調，而獨自站於左中舞臺之黎英顯得格外淒涼，對比站於右中舞臺之女高音，形同第三者透過本曲敘事，亦或象徵黎英心情外化之角色，透過〈魂縈舊夢〉來表現本段落。

（三）《雙城戀曲》合唱音樂劇之〈魂縈舊夢〉

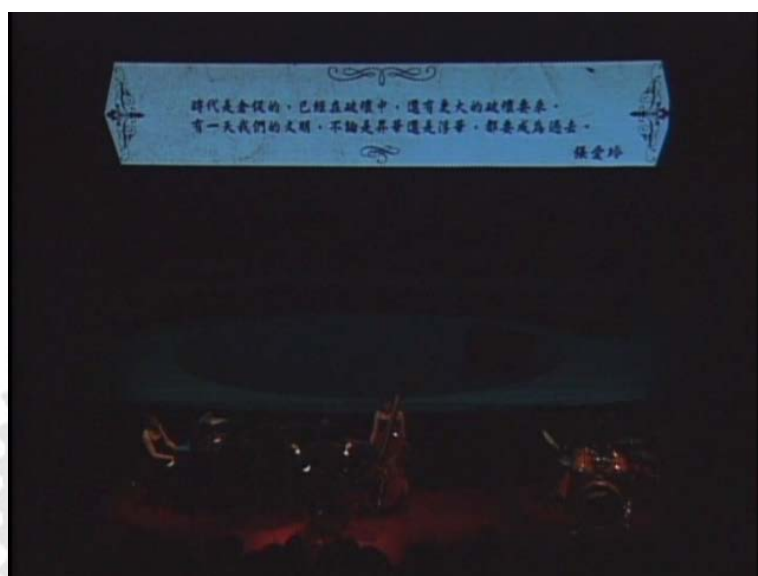


圖 4-38 〈魂縈舊夢〉多媒體投影畫面²⁰⁴

從上一段〈如果沒有你〉張本初表述對黎英之心情、黎英給他鴛鴦荷包作定情之物後，兩人於本場次做結婚意表現。結束後本段開始前，舞臺上燈光微亮，先播出大炮音效再配合合唱團演員在臺上若隱若現的嚷著「快逃」之樣貌，示意國民黨被打敗之情節。隨後燈暗，多媒體引用張愛玲之文句，參考圖 4-38。參考圖 4-39 之舞臺平面圖，樂曲進入導奏時，先由張本初拿著頭紗，從右後舞臺之臺階出現（圖 4-40，對照圖 4-39 標號①），頭紗聯結至結婚之意象，而黎英也走至從左後舞臺（圖片上之標號②）。

²⁰⁴ 圖面上文字引於張愛玲，2001b，頁 30。

下列圖例中，由於《雙城戀曲》在演出過程仍有些微改版記錄，而臺北愛樂所提供之錄影資料尚有 2009 年 5 月及 2010 年 8 月之兩版錄影；劇情與音樂之貼合度及劇情表現之比較中，以 2010 年版本較好，但由於 2009 年影片為多視角剪輯版，2010 年影片為定點攝影版，故在接續之分析中，戲劇內容以 2010 年之影片為主，近拍畫面則以 2009 年為輔，不另行標示出處。

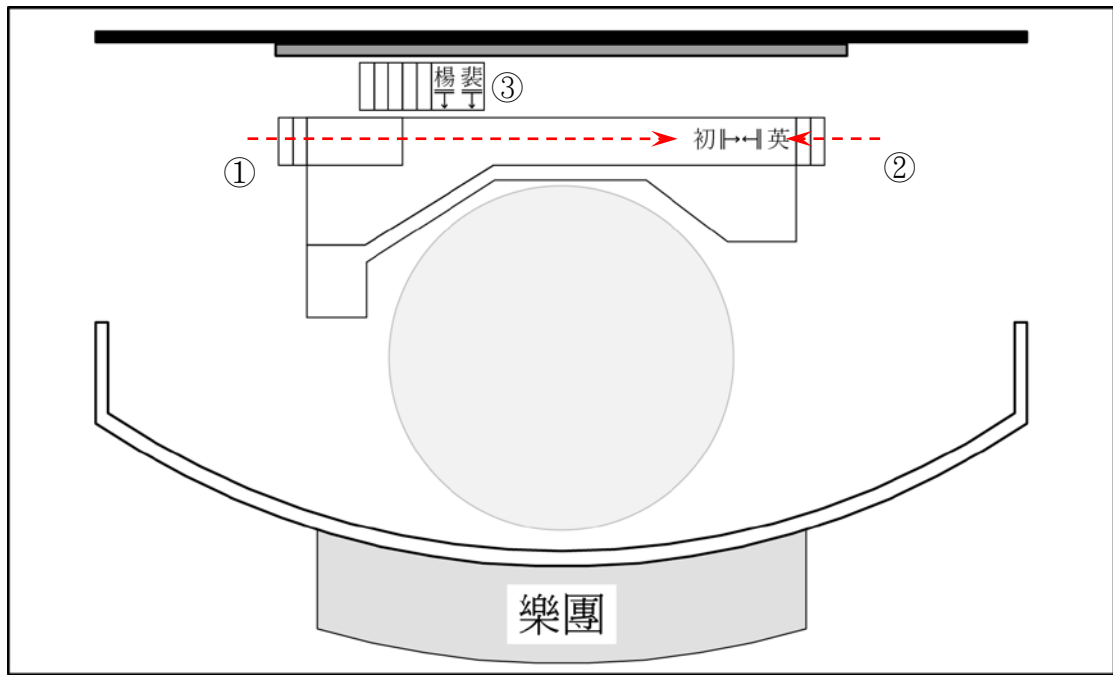


圖 4-39 裴裴、高楊、張本初、黎英在舞臺上之平面圖²⁰⁵



圖 4-40 張本初拿著頭紗從舞臺右後之臺階出現

²⁰⁵ 本圖由研究者參考影片自行繪製做為分析使用，接下來之舞臺平面圖不另標示出處。

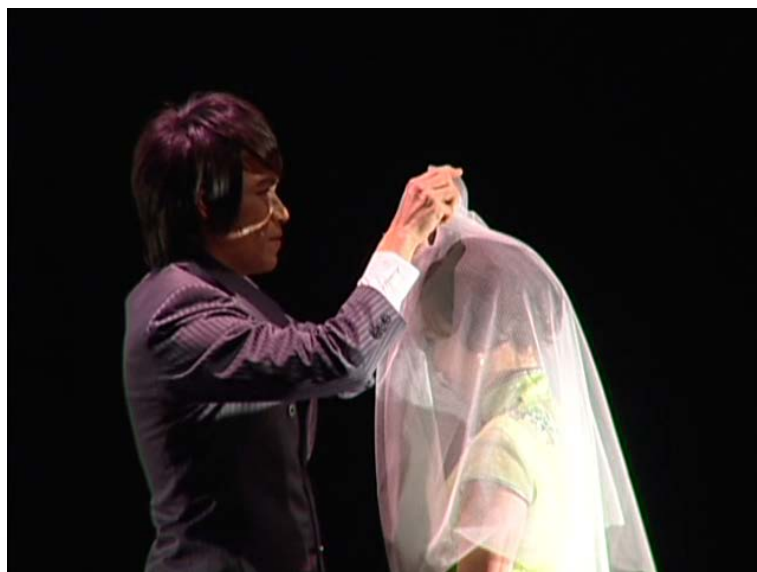


圖 4-41 張本初為黎英披上頭紗

兩人站在左後舞臺上，張本初為她披上頭紗，象徵兩人進行結婚之儀式，如圖 4-41；而裴裴及高楊出現於右後舞臺之臺階上(圖 4-42，對照圖 4-39 標號③)，裴裴便開始演唱〈魂縈舊夢〉。



圖 4-42 裴裴、高楊、張本初、黎英在舞臺上之位置圖



圖 4-43 高楊及裴裴於右後舞臺

不同於《雙城記》，在本段落裡，讓黎英與張本初的晚輩²⁰⁶——裴裴及高楊——輪流演唱擔任敘事之功能，代表本段落仍為裴裴與高楊共同講述上一代的愛情故事；為避免焦點模糊，故於在裴裴及高楊兩人前與舞臺間隔一層黑紗，歌曲演唱同時，黎英與張本初持續進行拜堂儀式，參考圖 4-43。



圖 4-44 張本初及黎英拜堂

本曲在演唱上，帶有淡雅之哀傷，與黎英、張本初拜堂之儀式中應呈現之幸

²⁰⁶ 《雙城戀曲》裡，裴裴被設定為張本初在臺灣養子之女兒，高楊則被設定為黎英之孫子，與張本初有血緣關係；研究者認為透過關係之設定，除增加戲劇之可看性，也讓裴裴及高楊兩人更有講述張本初及黎英故事之著力點。

福情狀對比，暗示這段婚姻即將因為戰爭之情勢有變化，更可以說，裴裴及高楊所代表之「現在」的時間裡，黎英、張本初之這段婚姻如同〈魂縈舊夢〉一曲的存在過去時空。樂曲進行至副歌時右後舞臺上燈漸亮，女聲合唱團員出現並演唱，「青春一去／永不重逢／海角天涯／無影無蹤」。女聲合唱團著紫色帶有白色圓點之旗袍，及被著暗紅色披肩，身份不明確，參考圖 4-45，而張本初與黎英下場，平面圖參考圖 4-46。



圖 4-45 女聲合唱團員穿著

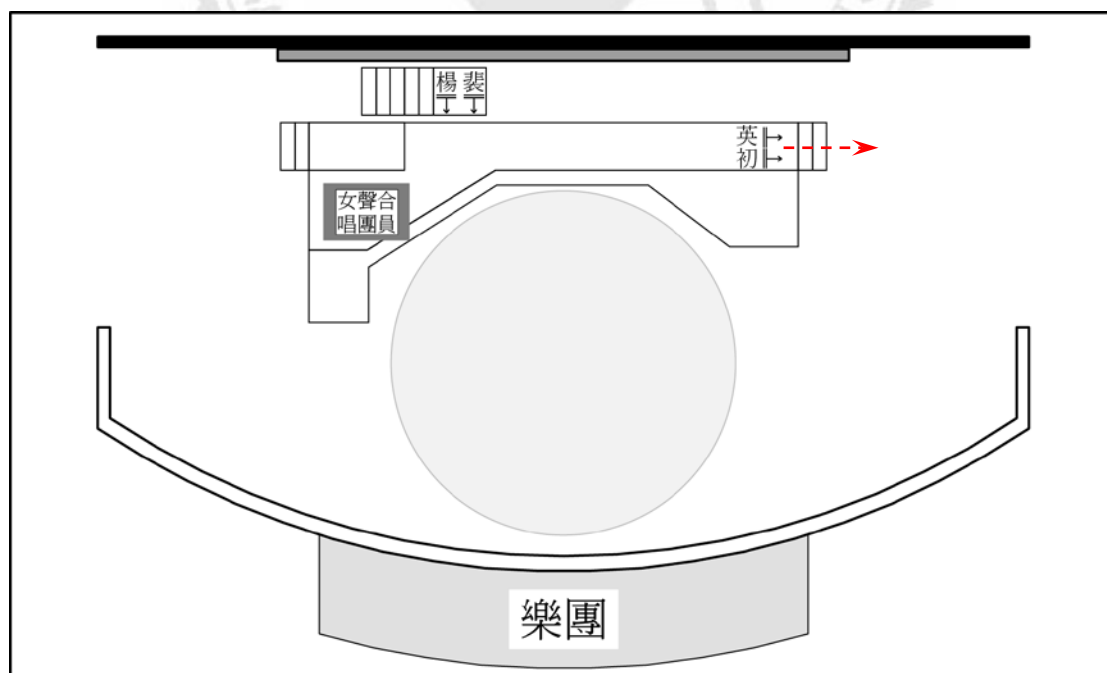


圖 4-46 副歌舞臺配置



圖 4-47 張本初於左下舞臺

樂曲回到主歌交由高楊獨唱，結束前左下舞臺燈漸亮，參考圖 4-47，張本初坐在道具箱（cube）上及圖 4-48 之位置。

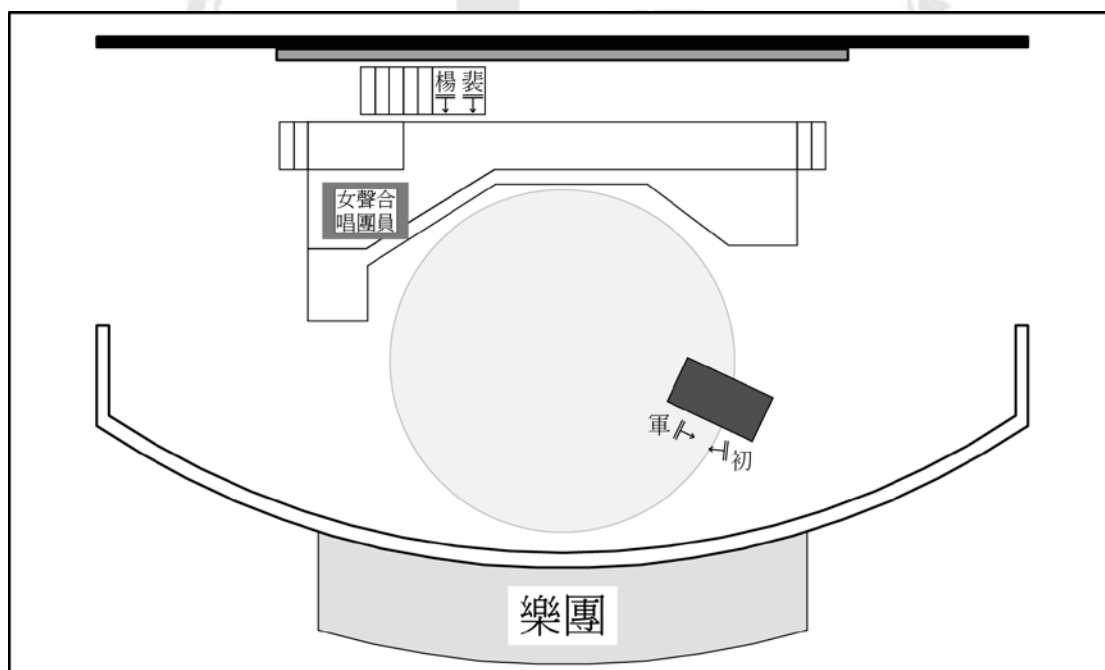


圖 4-48 張本初於左下舞臺之舞臺平面圖



圖 4-49 陳軍告知張本初國民黨軍隊需要退至臺灣

間奏時，由幕後的男演員講出「解放軍攻陷上海，司令部有令，全體撤退。」而他軍中之朋友陳軍向他告知國民黨要退至臺灣一事。劇本如下：

陳軍：本初，值錢的東西都帶上，沒用的別帶，臺灣什麼都有得買。

本初：臺灣？

陳軍：軍隊要撤啦，這一批再不走，咱們就走不了了呀！快呀！

本初：撤？

陳軍：快，船不等人的。

（陳軍拉著本初往外走。）

本初：可是黎英還沒回來，

陳軍：只有官才能帶家眷的，你肩膀上有星嗎？保命要緊，他們不打平民老百姓的。²⁰⁷

²⁰⁷ 本段參考《雙城戀曲》劇本及《雙城戀曲》2010 年之影片而寫成。
謝淑靖改編自《雙城記》之《雙城戀曲》合唱音樂劇劇本，未出版。



圖 4-50 張本初被拉開

張本初欲等黎英，收拾行李並拿取黎英給他的定情信物—鴛鴦荷包，由於他尚未領取船票，因此被陳軍拉開（圖 4-50）以領取船票。在本戲劇橋段中，音樂從間奏進行到由女聲合唱團以「AH」字演唱間奏之主旋律，此時戲劇的情境也因此增加濃度。陳軍為張本初留字條給黎英後便離去。樂曲再度回到主歌，由裴裴、高楊之齊唱，而黎英正好回家，見到了桌上的字條（圖 4-51），便追去船港找張本初，此時，女聲合唱團員已經改變隊型。

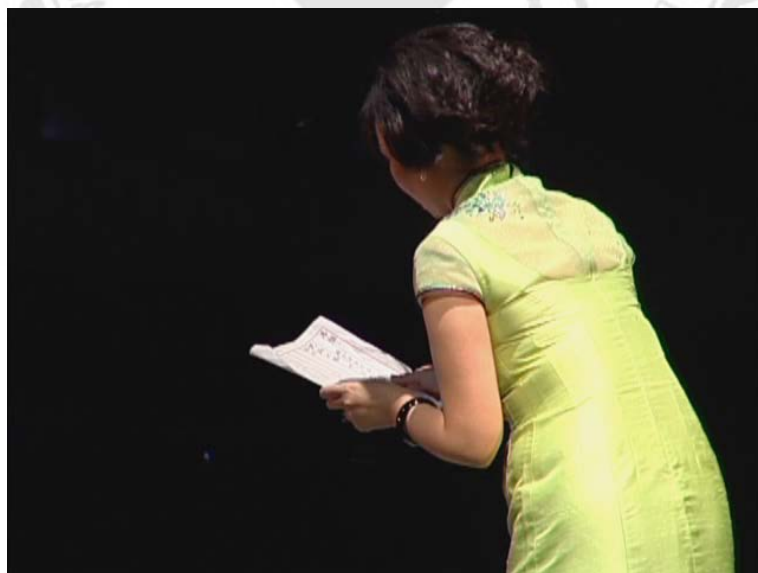


圖 4-51 黎英回家後發現字條

圖 4-52 中顯示出，合唱團員紛紛從左後舞臺集中於右後舞臺之臺階上，象徵以逃難的急切狀登船，（對照圖 4-53 標號①），多媒體也播出了船隻及人民分離之影片。



圖 4-52 張本初登船

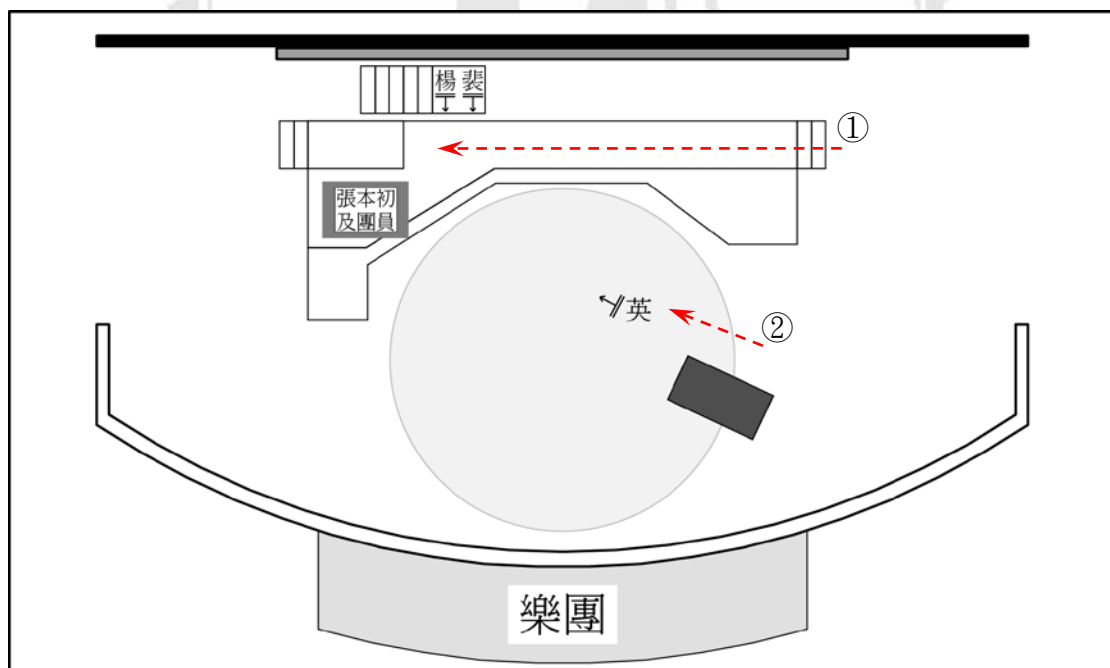


圖 4-53 黎英向張本初道別



圖 4-54 黎英向張本初道別

此時樂曲已至尾奏，由裴裴說「1949 年，國民黨撤退到臺灣」，²⁰⁸黎英也追到了港口看見了在船上的張本初（圖 4-54）呼喊著他的名字（對照圖 4-53 標號②），並告訴他「本初，我跟孩子，等著你呢。」²⁰⁹



圖 4-55 張本初向黎英招手

在船上的張本初看見了黎英，便說「孩子？等我，等我回來給孩子起名，我一定會回來的。妳千萬要保重。」²¹⁰（圖 4-55）樂曲結束後，播出了船的氣笛

²⁰⁸ 同上註。

²⁰⁹ 同上註。

²¹⁰ 同上註。

聲，隨後舞臺上的燈光漸暗，由高楊說「然而，這一別，就是一生之遙」，²¹¹本段落結束，燈暗。

（四）小結

〈魂縈舊夢〉段落裡，在《雙城記》或《雙城戀曲》中，意涵上皆屬裴裴述說故事之橋段，透過〈魂縈舊夢〉一曲做表達。編曲概念裡，除了透過歌詞之意象，表現出情境，戲劇也與樂曲互相配合表現意象，在獨唱裡用以第三者角度敘事，合唱聚焦於劇情表現，將無限延伸之意念及海水之意象，體現黎英及張本初兩人分離之故事細部呈現；手法上透過第三者敘述及角色分離表現，讓故事之時空之現在與過去時間交織於樂曲中。

《雙城記》合唱劇場裡表現面向較單一，以音樂表演為主，故事劇情為輔。歌曲表現上，選擇一名與故事較無關之女高音做為獨唱敘事，合唱團員以傳統合唱隊型站在舞臺中央歌唱，由於演唱本首之女歌手較多，溶聲效果較佳，而且是直接透過音樂廳的空間傳達，在聲音的表現裡能透過音樂廳空間聲響傳達，在音樂表現上比較接近一般之傳統合唱表現。以本段落為例，雖然舞臺周邊有戲劇表演，黎英與張本初表現上僅透過坐姿，將戲劇內容透過對話傳達，而非以舞臺行動敘事，故事表現之面向較為單一，但留白空間較大，需要觀眾更多的想像空間來填補戲劇內容，亦或是更有機會讓焦點放於合唱內。此外，本段落之投影效果受舞臺燈光之限制，唯暗場時發揮最佳效果，故透過燈光做情境輔助。

《雙城戀曲》在合唱音樂劇裡，戲劇表現做為展演主軸。裴裴和高楊在現在訴說張本初及黎英兩人從結婚至分離之故事，代表過去或回憶之張本初及黎英除了角色間之對話，也使用以舞臺行動及舞臺區位，視覺上畫分出不同時空；而劇情從兩人結婚、陳軍告初張本初軍隊撤退至張本初與黎英告別，透過〈魂縈舊夢〉一曲連結不同之時間點，使得戲劇表現豐富、較易聚焦。而女聲合唱團員在演唱過程中雖身分不明，但於段落結尾處，合唱團員與角色共同創造出「離別」之意象，顯示出合唱團人數減少後在舞臺上之機動性強，因此可以協助戲劇表現場景；然而減少合唱團員勢必透過無線麥克風以輔助音量，故在聲音表現較接近一般音樂劇之，透過音響設備使聲音傳達，在音量及聲部效果較一般合唱展演單薄。此外，在多媒體的運用裡，以長條型「LED」螢幕播放出多媒體影片，在虛幻空間下增加場景之象徵，用以增強戲劇時代氛圍。

²¹¹ 同上註。

第四節 《雙城記》合唱劇場整體研究說明

臺北愛樂文教基金會起初為臺北愛樂合唱團起家，在杜黑的領導之下，除重視音樂藝術發展，亦因應觀眾反應開創出不同手法。而臺北愛樂室內合唱團起初以《絲路音畫》或《大臺北的故事》，以教育、推廣之意涵為做核心目的，讓音樂會不再只是傳統音樂展演形態，更多的是以推廣音樂會、說明樂曲，以詮釋及溝通的方式，透過音樂會導聆或說書人之較具象化之角色，增加視覺元素使臺下觀眾理解樂意涵；而《兒時情景》音樂會橋段，首先以作曲家編寫之兒歌合唱組曲為主軸，透過肢體動作表現；《雙城記》則以老歌為主題發想，衍生之戲劇情節做為一整場之合唱音樂會，又以合唱音樂會加入戲劇之概念做整體表現。《雙城記》由於演出獲觀眾好評，製作單位由臺北愛樂室內合唱團改為愛樂劇工廠，除增加戲劇內容、改變演出形態，並改名為《雙城戀曲》；而《雙城記》及《雙城戀曲》隨著展演形態更聚焦於戲劇表現，讓合唱劇場及合唱音樂劇之兩名詞區分出展演形態主軸。

在內容上，《雙城記》合唱劇場不同以傳統合唱音樂會，以兩岸及兩代做為故事主軸，設定出四個角色做為表現故事的方式，音樂及戲劇內容有相互配合之意味，透過音樂意涵之設定、戲劇氛圍架構之鋪墊，創作手法提升展演整體性，不同於其它戲劇類合唱劇場，透過不同作曲家所編寫之合唱曲之拼貼手法。歌手除需歌唱，也負擔演員的身份，歌詞也成為故事底本，合唱團的存在輔以敘事功能達成，合唱曲納入戲劇之框架內，不再只是純粹之合唱曲，更附加角色心情表述之功能。

《雙城記》起初由音樂會思維出發，雖於編曲中除使用合唱，也讓獨唱與合唱混合表現，亦或獨唱；樂曲與劇本架構相互關聯，帶功能性質亦作為表現角色心情、創造戲劇氛圍或輔助敘事。在合唱團與展演之關聯性質上，合唱團排出傳統合唱隊型、意涵象徵隊型亦或是合唱團員輔助表現場景。展演內結合多媒體，透過影片、圖片等創造情境，並導入張愛玲及余光中的文學作品或詩句，用建立戲劇氛圍。然而《雙城記》合唱劇場重心雖不在於戲劇表現，而是專注於合唱藝術上或合唱團本身，戲劇表現中，角色形體動作少，僅透過對話及合唱團之隊型排列構成意象；而《雙城戀曲》合唱音樂劇則是將同一首音樂切分出不同時間點後，結合較完整之戲劇、人物動作等做為戲劇表現手法，表現較多的細節。合唱音樂會交待劇情，結合戲劇藝術等外加素材，讓樂曲再度被詮釋，導入戲劇後，讓合唱團在隊型、表現上之突破，尚表現出許多不同於傳統音樂會展演可及之意象。



第五章 結論與建議

臺灣以合唱劇場一詞製作展演已有十年，雖然以合唱藝術做為展演出發，然而透過戲劇整合至音樂會時，產生展演形態改變。目前臺灣合唱劇場由於形態不一，整合思維上以戲劇類、音樂類及其它三種類型，目前合唱團隊多以以戲劇類製作整場或半場演出之合唱劇場。合唱音樂會透過戲劇之整合，使合唱團員需配合戲劇表現，並學習肢體、動作走位或舞蹈等，也因戲劇表現，合唱團或歌者多了演員的身份於合唱劇場中；合唱團隊型除應用一般合唱演唱隊型，亦做為輔助戲劇表現之隊型畫面。脫離傳統展演形式之固定式的合唱舞臺，從單純的音樂會衍生成近似戲劇展演樣貌。以下為本文研究之結論說明：

一、從《雙城記》論戲劇類合唱劇場表現

合唱劇場已不再只是合唱音樂會之代稱，尤其是戲劇類的合唱劇場，以劇情主軸串連各首合唱曲，透過音樂劇的整合思維，合唱劇場這一詞不難與戲劇展演或音樂劇做混淆，然而展演重心的不一，使得表現主體不明確。研究者在本文中以臺北愛樂之《雙城記》合唱劇場為例，本個案導演及作曲家之合作模式來看，戲劇及音樂使用音樂劇整合思維，透過老歌做主題後衍生戲劇情節，為符合劇情節兩者再度協調，使歌詞納入故事骨幹，透過劇情揉合成戲劇文本。在戲劇文本之應用之下，樂曲與戲劇情境互相配合，歌曲納為角色之心情、地域表現或事件預示等功能，即為再度被詮釋的過程。合唱劇場的合唱團隊型雖帶有合唱音樂會之概念，以傳統合唱隊型為大宗表現手法，用以輔助戲劇或增加視覺上之變化等，雖多時間放置於明顯處，做為核心展現，然而在戲劇進行的同時，合唱團員也不再只是純粹的歌者；如〈夜上海〉連結上海及歌廳之地域提示等。

回顧古希臘時期由戴神頌變成戲劇，亦或中世紀教會中音樂衍生出故事情節，重心轉移至戲劇表現，甚至是音樂劇裡的合唱橋段等前例；對比《雙城記》合唱劇場，雖卻將合唱作為表現主體，在應用過程卻多以配角性質存在舞臺；亦或是迎合觀眾之反應，將結合戲劇的音樂會展演，轉換《雙城戀曲》成為合唱份量較重的音樂劇形式，部份合唱段落被獨唱取代、或增加角色表現，這顯示出欲表現為主體之合唱藝術與戲劇結合時，戲劇無意間被凸顯出其重要性，展演形態儼然達到戲劇展演之狀態。

因此，研究者認為，合唱劇場並非如先前部份文獻前提之，純粹以合唱為主體表現。戲劇類合唱劇場，雖欲表現之合唱藝術主體容納至戲劇內，結合多媒體、燈光等不同的輔助創造戲劇氛圍，並以故事表現整合樂曲；雖然合唱團的傳統合唱隊型長時間存於舞臺上，如同音樂會的表現方式，作為主體之象徵，然而以音

樂劇之概念，使歌曲為角色心情表述之工具等，角色或合唱團的歌唱行為不再純粹只是歌唱，更帶功能性質輔以戲劇內容成立等。在一切環節皆以戲劇來整合之前提，戲劇即可被視為合唱劇場之主角，而其中之角色、合唱團、歌曲、所應用之文學、燈光等劇場元素或多媒體等，皆輔以戲劇敘事之完整，戲劇的存在成為反客為主之因素。

二、從《雙城記》論合唱藝術創新展演所面臨的困境與挑戰

研究者認為目前合唱藝術創新展演的困境與挑戰如下：

（一）戲劇類合唱劇場，使合唱成為配角

傳統合唱音樂會，以合唱藝術為主軸，不帶有其它多餘之藝術形式，使得合唱團員成為臺上矚目之焦點；而合唱音樂之表現、器樂及人聲之協調、聲部及聲部間之平衡等，皆屬合唱藝術表現之一環。然而戲劇類合唱劇場雖使合唱單曲整合，展演成果對純聽合唱音樂演出之觀眾而言，音樂會裡多了許多可看的元素，卻對喜好戲劇展演之觀眾，卻缺少了許多可以看的內容。

此外，戲劇類的合唱劇場中，戲劇角色用以敘事，合唱團以音樂會的傳統合唱演出形式存在，展演之結果成為既不像音樂會又不像戲劇展演之樣貌，合唱團讓戲劇時空不明確，造成戲劇表現之破壞；而合唱在合唱劇場中應用的部份，演唱樂曲僅造成多聲部的聲響，以《雙城記》〈靜心等〉場次為例，該段合唱團員用以輔助角色心情外顯，合唱團員之存在反饋回角色身上；倘若將合唱團員視為音樂劇的合唱隊來看，合唱更非表現之主體，只做為情緒烘托及氛圍創造之差別。不論在性質上、功能上，合唱在戲劇類合唱劇場裡屬被動的元素，原屬主角之合唱音樂會透過戲劇包覆後地位降階，故敘事之思維整合，合唱並不處於重要地位。

（二）對既定框架之突破

戲劇類合唱劇場的公式，以主題衍生戲劇情節和音樂，展演透過角色及群眾敘事，歌唱裡以獨唱及合唱做展演主軸，不論戲劇情節豐富或簡約，結合戲劇的合唱劇場皆透過戲劇整合音樂及劇場元素做為手段，故在形態上創造出戲劇展演之樣貌；從臺北愛樂及其輔植團隊如雲林愛樂等所見，當大部份團隊對合唱劇場一詞的理解僅限於「戲劇包覆音樂會」的同時，合唱劇場一詞衍生之展演型式略同，多以歌詞納為戲劇底本、以音樂做戲劇表現之輔助，讓整合思維上受限，也導致不同的合唱團隊皆以此手法製作，這屬是臺灣目前出現之大宗整合手。

然而不論何種藝術形態，總是透過不同的可能性、對既定框架之突破而持續演變。合唱劇場一詞仍有發展空間，在整合思維上仍有各種發展可能性；以劇情發展作為主軸僅為一種形態，將合唱樂曲做為主軸衍生之視覺元素也屬一種表現方式，亦或結合戲劇以外的藝術形式等。合唱團隊在未來製作時，或許可以突破目前的既定思維，多嘗試各種不同的可能性，讓合唱劇場有不同之面貌。

（三）跨領域思維

以學界而言，誠如在本研究遇到的研究限制，國內合唱領域研究成果多以研究西方經典合唱藝術本質研究為主軸，即便當今跨界展演多元，器樂藝術展演有跨界行為亦有豐碩研究成果，然而合唱藝術之跨界行為行之有年，卻鮮少有研究去解構、剖析展演型態或研究背後意涵。以業界而言，目前合唱藝術展演團隊多以傳統演出型式為主，以音樂精緻化做為發展核心。然而，當音樂會欲創新展演時，以合唱劇場為例，製作思維不再只是純粹的合唱音樂會，特別是戲劇導入架構中，音樂團體與它領域之展演配合便影響展演走向之關鍵。合唱團體若需要製作合唱劇場，更需要溶合不同領域之思維模式，《雙城記》是一個原以音樂會為架構的展演，然而溶入了戲劇領域後，則成為了介於戲劇展演或音樂會的形態，但這並非壞處，正因為它的不明確性，使它得以轉型成合唱音樂劇；不同領域之合作如同謝淑靖所言「產品研發」概念，合唱團體若有尋求跨界展演之目地，以合唱劇場為例勢必導入劇場製作之考量，透過各領域之特色及長處，互相溶合，使展演欲表達之方向更完整。

三、合唱藝術創新發展之方向與建議

身處於二十一世紀裡，流行音樂之歌手演唱會裡元素變多，除了歌唱，就是提升演唱會與社會文化現象之連結，亦或是透過聲光效果，使多重感官刺激讓觀眾胃口大開。傳藝音樂產業受到這股潮流衝擊之下，使音樂會精緻化、專業化以堅守本質價值，與它領域之結合或做在地化之跨文化結合更是驅勢走向。臺灣合唱團屬業餘性質多，透過創新讓展演多元並非不可行，但目前整合面缺乏變通性。從《雙城記》來看戲劇類合唱劇場，透過通貼近人心之俗樂以敘事做為表現方式，然而由於這類之展演形態較多，形態上較明確，卻使焦點轉移。研究者認為未來創新展演若要突破目前之形式，更應將重心聚焦於合唱，即合唱所造成之聲音特質及合唱團員本身。故，本研究提供以下以合唱藝術及合唱團為重心之觀點參考：

（一）回歸以合唱為本的藝術精神

合唱藝術，透過合唱團員之協調、指揮及器樂演奏者三者共同配合下產出樂音之整體表現，若單看合唱本質，最重要的莫過於合唱團創造之和聲、對位手法等產出之效果，這屬音樂之本質核心條件。

若創新展演選擇通俗或流行改編合唱音樂為主，以《雙城記》而言無非看重樂曲之旋律性、詞曲之象徵、或時代性等做考量，以整合於劇情，並透過編曲包裝，再度詮釋而成，而改編後之段落以主旋律配以和聲，樂曲得以符應合唱團表現。由於改編之合唱曲非樂曲本身之特性，也並非表現合唱為主，故合唱團應用流行或通俗改編之合唱曲，被獨唱或角色取代之特質自然高出許多，失去了欲表現合唱團之整體性、集體性特性之意涵。故使用通俗或流行合唱創新時，需注重視覺表現，將樂曲意涵專化成合唱團員之整體表現，即可能為表現重點。畫面上、表現上皆以合唱團整體構成做考量，外加之視覺意象反饋回音樂本身，而構成之整體更凸顯團隊之整體性。不論是將樂曲意涵展現、亦或是透過符號轉化做創意之展現，不以戲劇做為串接手法，所附加之創新皆源於音樂、忠於樂曲本身，讓焦點維持在合唱藝術或合唱團。

（二）以合唱團員為本的戲劇詮釋

《雙城記》合唱劇場裡，合唱團以歌唱協助角色表現，功能上只演唱歌曲；劇情聚焦於角色，不論是何重演唱形式，皆聚焦於戲劇表現上。然而，所有的焦點應圍繞合唱團本身，若加入戲劇元素，劇本可能是合唱團員共同表現，屬一共同之性質，非特殊故事等，表現出合唱這個團體的性質；此外，也能讓合唱團體的特性、團員的不同才在展演中表現與發揮，創造出展演獨特性之方式。

（三）多元而具藝術特質的樂曲選擇

通俗或流行改編之合唱曲雖然貼近一般觀眾，然而仍有許多不同展演之樂曲可以選擇；除了西方經典樂曲或現代音樂等，可透過視覺傳達、意象營造等方式，做視覺上的詮釋。此外，也能讓一般民眾較不熟悉之經典樂曲、亦或較抽象之現代音樂等，透過視覺溝通達到展演形態再創新。若選擇曲目之思維上突破，則創新展演之形式可更多元。

（四）視覺效果的創意延伸與運用

某些合唱作品，如製造和聲能使觀眾創造出視覺想像，亦或是樂曲本身要求合唱團肢體動作等，在臺灣演出時多注重於聽覺上之創造，而視覺成分為其次。

若能將樂曲既有的動作元素或視覺元素等加以詮釋，亦或是從既有之素材加以創造氛圍，讓視覺及聽覺化作整體表現，將表現主旨具象化的傳達給臺下觀眾，也是另一種創作之素材。





參考資料

一、中文專書

- 王維君。2013。《音樂劇場教學理論與實務》。臺南：臺灣柯大宜音樂教育協會。
- 尼柯爾（Nicoll, A.）。1985。《西歐戲劇理論》。徐士瑚譯，北京：中國戲劇。
- 布羅凱特（Brockett, Oscar G.）。1974。《世界戲劇藝術欣賞》。胡耀恒譯，臺北：志文。
- 呂鈺秀。2003。《臺灣音樂史》。臺北：五南。
- 杜紫軍 編。2008。《2008 臺灣文化創意產業發展年報》。臺北：經濟部工業局。
- 亞里斯多德（Aristotle）。2001。《詩學》[Peri Poietikes]。陳中梅譯，臺北：臺灣商務。
- 林國源。2000。《古希臘劇場美學：亞里斯多德「淨滌說」美學思想疏證》。臺北：書林。
- 徐珍娟。2008。《飛翔的時刻：克可·麥肯（Kirke Mechem）合唱作品指揮詮釋暨情境式舞臺設計之探討》。新北：華立圖書。
- 徐珍娟。2014。《DIF 創新展演設計與實務》。臺北：五南。
- 馬革順。2002。《合唱學新編》。上海：上海音樂。
- 張愛玲。2001a。《半生緣》，張愛玲典藏全集，冊 1。臺北：皇冠文化。
- 張愛玲。2001b。《散文卷一·1939 - 1947 年作品》張愛玲典藏全集，冊 8。臺北：皇冠文化。
- 許常惠 編。1991。《合唱的藝術》。臺北：行政院文建會。
- 許常惠。1994。《音樂史論述稿（一）》。台北：全音。
- 郭乃惇。1986。《臺灣基督教音樂史綱》。臺北：橄欖文化。
- 陳碧娟。1996。《臺灣新音樂史：西式新音樂在日據時代的產生與發展》。臺北：樂韻。
- 傅顯舟。2010。《音樂劇音樂創作與研究》。北京：中央音樂學院。
- 黑格爾（Hegel, G. W. F.）。1983。《美學》。第三冊。朱孟實譯，臺北：里仁。
- 楊麗仙。1986。《臺灣西洋音樂史綱》。臺北：橄欖文化。
- 葉至誠、葉立誠。2011。《研究方法與論文寫作》。臺北：商鼎數位。
- 雷曼（Lehmann, H.-T.）。2010。《後戲劇劇場》。李亦男譯，北京：北京大學。
- 廖可兌。2002。《西歐戲劇史》。北京：中國戲劇。
- 漢斯利克（Hanslick, E.）著。1997。《論音樂美：音樂美學的修改芻議》[Vom Musikalisch-Schönen]。陳慧珊譯，臺北：世界文物。
- 劉志明。1979。《西洋音樂史與風格》。臺北：全音。
- 劉寧顏。1995。《重修臺灣省通志·卷六——文教誌、文化、事業篇》。南投：臺

灣省文獻委員會。

慕羽。2012。《音樂劇藝術與產業》。上海：上海音樂。

二、期刊論文

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 15 期。

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—表演藝術研究學術研討會論文集》，第 8 期。

葉修顯。2015。〈臺灣「合唱劇場」初探〉，《跨界對談—表演藝術研究學術研討會論文集》，第 10 期。

羅雁紅、李宜萍。2011。〈表演藝術團體品牌運用策略之探討〉，《中國廣告學刊》第 16 期。

三、學位論文

朱青怡。2012。《合唱指揮家戴金泉其人其樂——一個合唱教學現場的觀察研究》，國立臺中教育大學音樂學系碩士論文。

洪善下。2005。《合唱文化對臺灣音樂價值及社群認同的建構》。國立成功大學藝術研究所碩士論文。

郭柏毅。2011。《我國合唱團企業經營模式運用之研究以台北藝術家合唱團為例》。國立臺灣師範大學表演藝術研究所碩士論文。

蔡宇涵。2013。《百老匯音樂劇中群眾合唱的功能與閱聽經驗》。國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文。

四、期刊雜誌

王若瑜。2014。〈跨越音樂藩籬 開展當代新視野／荷蘭新室內樂團與小巨人絲竹樂團〉，《MUZIK 古典樂刊》。第 92 期，2014 年 11 月號。

五、英文專書

Apel, Willi., ed. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

Brinson, Barbara A.. *Choral Music: Methods and Materials*. Belmont: Schirmer, 1996.

Dean, Alexander & Carra, Lawrence. *Fundamentals of Play Directing*. 5th ed.. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1989,

John, G., ed. *Medieval and Tudor Drama: Twenty-Four Plays*. New York: Applause Theatre, 1987.

Jones, Tom. *Making musicals: an informal introduction to the world of musical theatre*. New York: Limelight Editions, 1998.

Oscar, Brockett G. & Ball J. Robert. *The Essential theatre*. Belmont, California: Thomson/ Wadsworth, 2011.

Ulrich, Homer. *A Survey of Choral Music*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

六、節目手冊

財團法人愛樂文教基金會。2008。《雙城記－臺北時晴・上海多雲》演出節目單。

七、影音資料

財團法人愛樂文教基金會。《雙城記》DVD。未出版：由財團法人愛樂文教基金會提供作為學術研究。

財團法人愛樂文教基金會。《雙城戀曲》DVD。未出版：由財團法人愛樂文教基金會提供作為學術研究。

八、訪問記錄

冉天豪。2016年4月1日。〈接受葉修顯訪問有關於合唱劇場相關問題〉

古育仲。2014年6月12日。〈接受葉修顯訪問有關於《致愛－Requiem pro Amour》相關問題〉

杜明遠。2016年3月28日。〈接受葉修顯訪問有關於合唱劇場相關問題〉

謝淑靖。2016年3月10日。〈接受葉修顯訪問有關於合唱劇場相關問題〉

九、劇本

謝淑靖、武易男，《雙城記》劇本。未出版：由財團法人愛樂文教基金會提供作為學術研究。

謝淑靖，《雙城戀曲》劇本。未出版：由財團法人愛樂文教基金會提供作為學術研究。

十、樂譜

冉天豪。〈不了情〉混聲四部合唱譜。臺北：福爾摩沙。

財團法人愛樂文教基金會。《雙城記》合唱劇場套譜。未出版：由財團法人愛樂

文教基金會提供作為學術研究。
財團法人愛樂文教基金會。《雙城戀曲》合唱音樂劇套譜。未出版：由財團法人
愛樂文教基金會提供作為學術研究。

十一、電子資源

Smith, J. G., & Young, P. M.. 1992. "Chorus (i) [choir]." *Grove Music Online*. Oxford
Music Online,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05684>

(accessed November 4, 2015)

Vince, R. W.. 2005. "Chorus." *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*

<http://ahrp.ntua.edu.tw:2068/view/10.1093/acref/9780198601746.001.0001/acref-9780198601746-e-781?rskey=JOdUd3&result=7&print>

(accessed August 25, 2015)

朱元雷。2010a。〈讓合唱動起來（前言）〉，《朱元雷人聲專區》。擷取自：

<http://www.tcmc.org.tw/index.php/knowledge/raychu/action/view/frmContentId/1354/>，擷取日期：2015 年 12 月 4 日。

朱元雷。2010b。〈讓合唱動起來（四）－音樂劇〉，《朱元雷人聲專區》。擷取自：

<http://www.tcmc.org.tw/index.php/knowledge/raychu/action/view/frmContentId/1378/>，擷取日期：2015 年 12 月 4 日。

朱元雷。2010c。〈讓合唱動起來（六）－合唱劇場〉，《朱元雷人聲專區》。擷取自：

<http://www.tcmc.org.tw/index.php/knowledge/raychu/action/view/frmContentId/1381/>，擷取日期：2015 年 12 月 4 日。

朱元雷。2010d。〈讓合唱動起來（七）－介紹 Amanda〉，《朱元雷人聲專區》。擷取自：

<http://www.tcmc.org.tw/index.php/knowledge/raychu/action/view/frmContentId/1382/>，擷取日期：2015 年 12 月 4 日。

村上直次郎。〈荷蘭人的番社教化〉，《中央圖書館臺灣分館館刊》，第 6 卷第 5 期，頁 86-94。許賢瑤譯。擷取自：

http://www.ntl.edu.tw/tw/doc/pdf/files/files/A420605_pdf/A42060512.pdf，擷取日期：2015 年 10 月 19 日。

杜黑。2003 年 12 月 7 日。〈表演企業經營面－合唱團的經營策略〉，《中國文化大學推廣教育部》。中國文化大學推廣教育部編。擷取自：

<http://w3.sce.pccu.edu.tw/nonarts/paper/paper-0303-3.htm>，擷取日期：2015 年

12 月 18 日。

財團法人臺北愛樂文教基金會。〈財團法人臺北愛樂文教基金會簡介〉，《財團法人臺北愛樂文教基金會》。擷取自：http://www.tpf.org.tw/about_tpf.aspx，擷取日期：2015 年 12 月 18 日。

財團法人臺北愛樂文教基金會。〈《上海・臺北—雙城戀曲》2008 臺北愛樂合唱劇場〉，《財團法人臺北愛樂文教基金會》。擷取自：
http://www.tpf.org.tw/tpcc/retrospect_data.php?id=20，擷取日期：2015 年 2 月 28 日。

國家兩廳院 a。《兩廳院節目資料庫》，《國家兩廳院》。擷取自：
http://digi.lib.npac-ntch.org/museum/ntch_data.html，擷取日期：2015 年 8 月 15 日。

國家兩廳院 b。《表演藝術百年史》，《國家兩廳院》。擷取自：
<http://wiki.npac-ntch.org/index.php5?title=%E7%89%B9%E6%AE%8A:%E6%90%9C%E7%B4%A2&ns0=1&redirs=0&search=%E5%90%88%E5%94%B1%E5%8A%87%E5%A0%B4&limit=500&offset=0>，擷取日期：2015 年 8 月 15 日。

雲林愛樂室內合唱團。2016。〈雲林愛樂室內合唱團團員招募中〉。擷取自：
https://scontent-tpe1-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-9/12373396_10153115574480426_6091015546240771336_n.jpg?oh=65a64d49d416bb342f6628050f86850e&oe=57D3044C，擷取日期：2016 年 6 月 27 日。

臺北室內合唱團。2015。〈《合唱無設限 8 — 我愛臺灣》當代合唱類劇場創作幕後紀實〉。擷取自：<https://www.youtube.com/watch?v=SNSmRufe8BY>，擷取日期：2015 年 4 月 10 日。

臺灣古典音樂專訪小組。2010。〈臺北愛樂文教基金會藝術總監 杜黑 臺灣古典音樂網專訪〉，《臺灣古典音樂網》。擷取自：
<http://www.t-classical.com/portfolio-posts/tpf-bachfestiva>，擷取日期：2015 年 12 月 18 日。

潘宇文。2000。〈合唱歌曲之聲部結構與時代風格的介紹〉，《國教天地》第 142 期。擷取自：
<http://www.music.ntnu.edu.tw/faculty/pan/article/texture%20style.pdf>，擷取日期：2015 年 8 月 15 日。



附錄

附錄一 謝淑靖訪談稿

時間：二〇一六年三月十日 下午三點

地點：義麵坊（臺北市中山區中山北路二段十一巷七之一號）

葉修顯（以下簡稱葉）：謝老師您好，可否請您說說雙城記的製作緣起？

謝淑靖（以下簡稱謝）：它的全名應該叫作《雙城記—臺北時晴·上海多雲》，緣起是 2007 年杜黑老師找我跟冉天豪到辦公室談論，當時的構想是單純的只是臺北跟上海，杜老師還說，或許可以用一些老歌，它緣起的點就是這兩件事。後來串接起以「臺北時晴·上海多雲」這個名稱，我想表達的是臺北及上海其實很近，雲飄來飄去的就好像很近，有些事情是連結的、互動的、緊密的，有些多愁善感的、情感的；角色上跟故事上的設定是想要情感做為拉近兩岸之間距離的橋樑，想說戀人應該是希望更靠近的，那時候臺灣大陸沒有直航，還有一些小小的限制，那我們就架構老一代跟新一代，所以它的結構就是上海、臺北、老一代、新一代；當年白光的老歌隨著戰爭來到了臺北，臺北傳唱這些歌到下一代，而臺灣的歌又從鄧麗君傳到了大陸，便串起了這樣一個循環，這是當初選歌的脈絡，所以可以老、青、兩岸都可以通，這就是它結構。

葉：所以像戲劇的架構？我曾經看過一份大陸的報導，故事是從您叔父那邊來的？

謝：我 2006 年去了大陸，那時候因為臺灣社會氛圍及市場太小，想去看一看有沒有新的市場，但我去了三個月後，我叔公就在臺灣過世了，所以那一刻我突然感到很大的鄉愁，便是我離開了自己的土地去了另一個地方，感覺到在異地生活的那種孤單，也可以感覺到我叔公離開他的土地到另外一個異地，四十年的時間，在異地過世的那種孤單，那一刻的時候我突然覺得，這個兩岸跟兩代的事情，我就突然找到了一個共鳴點，那一刻我覺得這個鄉愁然在我自己身上發生了，以前是他不得不離開自己的家鄉，那個時候我覺得產業的萎縮不想讓我去外面看看，那種「不得不」把我們帶到異地後的那種感觸，我心中的那個原因就是這個事件所引發的時候。

葉：我曾參考《雙城記》第一版的節目單（國家音樂廳版），製作的形式還滿像音樂會的，我手頭上的演出場次資料，在前幾場是以音樂會的型式，是否已

有劇情性的東西嗎？

謝：其實它的架構已經存在了，就是兩代、兩岸、老的過來、新的過去，其實在這個時候就看得出來了。應該是說，我第一次跟愛樂合唱劇場的時候，第一部是《兒時情景》，那時候只有做二十分鐘的演出，而且是冉天豪作品的組曲先出來，我再就組曲的感覺把戲劇的元素放進去，後來那個作品的效果可能還不錯，我們就衍生到做整場的合唱劇場，那開始的時候原本只有半場的空間，我跟冉天豪談談是說，他對上海、臺北的概念很有感覺，我再把故事架構架出來後它變成整場音樂會的形式。原本它只是音樂會，《雙城記》因為演出效果很好，因此就取代了愛樂原本去上海美琪大劇院演《宅男的異想世界》的檔期，並將原本《雙城記》轉化成為有點「音樂劇化」的《上海—臺北·雙城戀曲》，那時候可算是一個契機，因為臺北愛樂是以合唱團為主，劇工廠是個團隊的配搭，《雙城記》一開始就是臺北愛樂室內合唱團的製作，為眾多的共同製作老師執導後的成果，後來因應轉型而改由劇工廠去製作，所以在美琪大劇院以前演出都算是行前演出，在轉型前有機會試演。

葉：請問，當初女主角由團內挑選的原因為何？

謝：因為它原是合唱團的製作，所以從團內挑，由於製作的單位轉換，在演出型態轉型後，就漸漸的替換合唱團的人員，因為我們的演出期程很久，不一定每個人都可以跟著這個期程走，因為這兩個團的策略不同，所以之後就慢慢的替換成音樂劇的演員來演，而人數也減少。

葉：轉換到合唱劇場後，選角的方式有何不同？

謝：最大的不同就是我們從上海音樂劇學院找了一個演員——齊奇——來演，而合唱團在美琪演出的時候還是有許多原本室內團的人，直到後來在國家音樂廳演出的時候，換了一批比較像音樂劇演出的演員來，不過仍有部份室內團的成員演出。

葉：劇工廠在選角的時候，導演有參與嗎？合唱團呢？

謝：會，合唱團就不一定了，像第一版——《雙城記》就是依照既有的成員來安排人員的運用。當初我與冉天豪在第一版的製作時，音樂的架構就已經定下來了，而他當初在寫歌的時候，也將戲劇情境寫進去音樂裡，比方說〈思慕的人〉一曲前奏的長度、音樂的內涵已包含戲劇可以講臺詞的時間、也有角色性質，比較多的變化對我而言，只是戲劇的成份增加了許多，舞臺的型式已不是合唱平臺了，由於換了合唱演員，所以舞蹈的動作可以增加，也加了多媒體的元素在裡面，

看起來比較像音樂劇一些，但音樂架構沒有太大的改變。轉型的過程中最關鍵的原因，真的是它從原來合唱團的製作轉到劇工廠；其實也可以停留在合唱劇場，只是這個演出受歡迎、需要巡迴，包括《雙城戀曲》想要訴諸更多劇場的觀眾而非合唱的觀眾，所以調度到劇工廠來執行，所以很多關鍵的轉折在這裡。我的工作因應製作單位不同，因為如果是個合唱團製作，它的裝臺可能就只有一天、合唱團員能夠動的不是太多，它遷就許多現實因素，我只能在歌曲跟歌曲間，透過戲劇將歌曲串在一起；而轉換到合唱音樂劇時，劇的空間就可以增加包括舞臺、視覺需求都可以提高一些些，戲劇導演揮灑的空間會更大一些，得到更多其它視覺上更多的資源。

葉：請問導演，兩版的編劇，第一版有謝導及武易男，可是後來的版本卻只有謝導一人，有沒有什麼特殊因素嗎？

謝：武易男是我的大學同學，當初我在許多事情有找她協助，《雙城記》的時候我也有找她一起編劇，我們一起架構，後來在轉型的時候增加了許多戲劇的部份，包括後來的增刪，都是我自己寫，她後來就沒有在參與，其實我應該把她的名字加上去。

葉：所以合唱團員原本 32 人，到後來轉型後成為 16 人，其實很大部份是巡演嗎？

謝：對，另一個原因是，合唱團員減少，有足夠的「mini mic」配戴，除了音量可以支撐全場，在舞臺上的流動性也變得比較好。

葉：愛樂許多合唱劇場有使用多媒體，多媒體在合唱劇場裡所扮演的功能為何？

謝：以現實面而言，音樂團體沒有空間來倉儲，而舞臺上的佈景、道具音樂團體而言除了是一筆開銷、不易保存、佔空間又不易搬動，透過多媒體讓演出除了有替換佈景，他們也只需要支付設計費及智慧財產費用上。合唱團體原本是訴諸聽覺的，透過增加視覺，慢慢轉型，讓觀眾在聽的同時，還可以增加視覺刺激，而多媒體在舞臺上的面積廣大，可以提供空間、情感等元素的提示，但若合唱團在與劇場的元素結合演出的同時使用反響板，便會起衝突，若使用大幕、天幕、黑幕等，便會擴充成劇場型式，讓劇場元素有空間發揮。若選擇了反響板，則代表租借檔期一定不多，所以其它劇場性的元素便會因為這個考量，被壓縮在以音樂為主的狀態下；若以劇工廠演出，便會有三到五日的裝臺時間，就會有很多時間可以嘗試或技術綵排，便給了劇場元素空間，而不是只專注在音樂上。

葉：《雙城記》為何想引用張愛玲或余光中的文學名句？而《雙城戀曲》卻為何沿用？

謝：這其實是連繫時代的方式。在引用文學裡，因為張愛玲是兩岸、老、青這四者共同認知的人，余光中老師也是從大陸過來的，讓他來講鄉愁也滿好的；而我在民歌音樂劇《十年》是用席慕蓉老師的詩，跟時代感有關。像講到三〇年代、四〇年代，會想到張愛玲；我覺得它代表的是歌曲、情懷的餘韻。製作合唱劇場時，除了有合唱的原素，也有很多有潛在的原素，並非僅用單歌來想，若要架構了一個時代，就可以去找這個時代的文學、服裝、氛圍、故事，放置歌曲之周圍，協助我們創建這個時代。此外，比方說有一些音效的運用，觀眾可能沒有特別感受到，展演的舞臺其實也很空，音效便協助以轉換時空；現在的時代聽得到飛機的聲音，可是在早期的年代是腳踏車的聲音、摩托車火車的聲音或火車的響鳴，充滿各種交通工具在戲裡，雖然觀眾沒有看到，但音效一直在溝通的是「人的移動」，其實在溝通的是這些，這也是編導個人的喜好、興趣等，不同的特質的導演會展現出不同的連繫時代的方式。

葉：《雙城記》故事細節裡，裴的爺爺、楊的祖母是否已設定為當時的情侶？

謝：他們是分開的，後來《雙城戀曲》的時候連結在一起。

葉：當時是否想表現一個共相的感覺？因為我有觀查到愛樂的合唱劇場製作中，常有配角人物因為情感，而衍生許多歌曲成為支線故事，導演您對這類的安排的原因是？

謝：可能因為那個歌手特別會唱，或製作時，製作的人要求比較會唱的歌手能多唱幾首歌，因人制宜。像《鐵道之歌》第一版的列車長是外面的演員，他就沒有這樣唱這麼多首，而《鐵道之歌》第二版的列車長因為是冰冰〔歌手〕，他比較會唱，所以就多安排了幾首。另外像《臺北心情紀事》改了四到五版以上，在不同城市演會有不同的改變，很多時候都是製作單位的策略、考量而做出的變動，並非是因為我原本就想這麼做了。導演是一個被動的角色，比方說我今天寫了個情節是給臺灣演出用的，去了大陸後是不是有別的考量要換個情節，或者是去波士頓等，或者是這個人這一次不能演，那我是不是要換個什麼，又或者是這個演員有別的特色，那我是不是應該幫他量身訂做些什麼，在那個框架中做點調整。因為合唱劇場是由單歌所組成的，不斷的互相轉換中，它的劇情可以拼湊出無限多的可能性，對我來說它就是一個類似大型的「MV」一樣，這些歌本來就可以獨立存在，「MV」則是有故事，跟歌曲不完全一定貼合，但視覺導演他有

另一個空間可以去寫故事，對我來說其實是這樣。歌曲本身就是個可存在的固體，我的出現只是讓它多了個故事，後來大家會覺得，這個故事讓我對於歌有新的感覺跟詮釋，所以這件事情成立了。這些歌曲本來是可以分開的、獨立的，我只是在架構這些歌，可能在大家的共同記憶上，比如說這些歌是不一樣的、也是不同人寫的，若這條歌是在講這個心情，這個人跟那個是同一個人，它就變成是有因果關係的，而我只是去發現這個因果關係，也包括重組。

葉：《雙城記》有愛神的角色？〈靜心等〉的舞臺行動，使用愛神，是否有特別功能？《雙城戀曲》時愛神角色被拿掉？

謝：還是跟當時參與的人有關係，因為那時候愛神是俊儒〔歌手〕跟唐唐〔歌手〕演的，他們兩個看起來圓圓的很可愛，後來俊儒好像沒有演《雙城戀曲》了，而且在轉換後，故事變得比較紮實，《雙城記》就沒有那麼觸動人心，戲劇是「浮」的，也沒有那麼多的空間透過戲劇來架構故事人物關係。

葉：其它合唱劇場如《臺北心情記事》、《鐵道之歌》等，故事都少了一點「實」的感覺，戲劇也是浮浮的。

謝：會，因為那些戲劇都是片段的、破碎的，比方說《臺北心情紀事》所代表的是印象臺灣系列，印象臺灣系列出國演出時，就要放文化等一些臺灣的面向，那把許多東西放在一起時，你要說它是個故事又有點牽強，所以就把《臺北心情紀事》換成用廣播電臺點播歌的方式，是很多人心情，也是一種解釋這種的方法，《臺北心情紀事》就放在大的架構下，故事線也都沒辦法深，因為沒有空間可以敘事、或敘事時不能把合唱團員都晾在臺上、或它劇場效果也沒那麼好，包括裝臺時間等，就會把很敘事的東西抽掉。

葉：《雙城記》或《雙城戀曲》在唱到〈春風吻上我的臉〉或〈甜蜜蜜〉一曲時，合唱團在唱歌時或間奏時，演員會講一些話等，這一個小橋段，焦點既在合唱團員身上，也在演員身上，似乎會造成相互衝突的局面，導演怎麼看？

謝：這個橋段在每一次進劇場前都會被講一次，但它只是互相僵持不下的結果而已。《雙城戀曲》裡，歌曲跟歌曲中間讓這對年輕男女發展的時間不夠，但我不能讓他們什麼事都沒發生，就讓他們結束後依依不捨，所以就只好在歌曲當中做一點手腳，唱到〈春風吻上我的臉〉時，合唱團間奏都用「哼」的、沒有歌詞的時候，演員才可以講話，但合唱團又可能覺得，歌詞是沒辦法犧牲的，和聲寫得很好聽，那後來就想靠音響控制大哥來幫忙在後端做音樂平衡的動作，但他們如果只要沒調好就會造成這樣的結果，但其實歌曲是完整的，劇情是我後來加

進去的。此外，當初找齊奇進來的時候，他對這個劇本修改當中也起了很大的作用，他傾向用臺詞來敘事，多了許多的臺詞是用來交待劇情，交待劇情有許多的方法，用默劇、唱歌、講臺詞或比手劃腳，在來往的過程就將劇本改成這樣，變成現在看到的樣子。

葉：《雙城記》裡〈靜心等〉的舞臺行動，為何使用愛神做為主要開場？

謝：這首歌的意思應該是兩個愛人還等不到在一起的時候就靜心等。

葉：但歌詞還傳達出耐心等就會有好結果的感覺。

謝：所以他們就會覺得愛神捉弄人。

葉：哦，感覺滿能呼應到開場的時候，愛神穿叉在其中幫他們配對，很特別的是，愛神好像就有點象徵「命運」的一個角色，真的就是捉弄人。那這樣我就有點好奇的是，《雙城記》裡新一代的男女主角是有得選擇的，可是他們選擇放棄？為什麼當初會有這樣的安排？

謝：我可能是一個非常因時因地的導演，我覺得他們兩個怎麼演最後也不可能會在一起，我可能有試圖要讓他們兩個在一起，但看到實際的演出後，會覺得他們演出互動情感沒有達到在一起的感覺，所以就沒有讓他們在一起。後來《雙城戀曲》裡，有些橋段增加他們的情感或他們之間的關係，其實是戲劇多了一些空間才有辦法把故事講的比較深一點，因為這對年輕的戀人在一起的時間太短了，所以我放了一些劇情在歌裡等方式，讓他們比較有說服力，而《雙城記》的篇幅太短了，所以就是讓他們分開比較說得過去。而且到後來男主角換了齊奇，女主角鐘筱丹還沒換，他們兩個之間的在演出中起了不同的變化；可能在改版的時候，也覺得要讓《雙城記》一開時無法表現再完整一些，而他們兩個《雙城戀曲》裡情感的表現也會帶動老上海的那對情侶在情感上的提升。

葉：謝導認為，《雙城戀曲》無法改成音樂劇最大的原因為何？

謝：《雙城戀曲》當時就是以單歌的型式在進行，音樂劇的狀態，是歌詞跟音樂的銜接度、吻合度、角色性應該更加密切吧。《雙城戀曲》這戲劇雖然都有在串音樂的情境，就算量身定做到某種程度，都還會有縫隙，包括當初冉天豪在製作音樂時，他希望以後音樂也可以單獨被演出，如果音樂的狀態沒改的話，它要轉換再音樂劇，是無辦法過渡的，包括演員的服裝、佈景、道具，其實都是比較抽象的表現，歌隊是穿黑色的衣服，並非角色的衣服，我們也不會用群戲的方式來排練，多時候都是扮演歌隊，是唱歌、舞蹈、提供形式的人，並非像音樂劇

裡以各種人物的方式出現，比較像簡易的、會唱歌、跳舞的合唱團員形式，所以我會覺得它是沒有轉形過去的。

葉：若抽掉了合唱團員，《雙城戀曲》的音樂劇形式是可以存在的嗎？

謝：可以，只是當時《雙城戀曲》的音樂和聲寫得太漂亮了，所以像最後一首歌〈今宵多珍重〉寫了八部和聲，若沒有這個八部和聲來呈現，可能聽起來的感覺就不會那麼濃郁、或者那麼感人，所以抽掉的話可以不需要合唱團的存在，它可以角色唱完就可以了，但是在色彩上就沒有那麼豐富，沒有那麼有餘韻。

葉：那《雙城戀曲》的舞臺設計，有特別的原因嗎？

謝：巡演是一個原因、經濟也是一個原因，而且它結合了合唱臺的特性、舞臺上又有不同的高度變化符合戲劇角色的需求，可以做場景之轉換、而且它是黑的，當身穿黑衣服的合唱團員站在後面時，臺下觀眾會覺得有人有聲音，但他們不會注意到隱身在後面的合唱團員。

葉：那下半場為何會有加裝像帆船的裝置？

謝：雖然看起來像帆船，其實想表達海浪，讓這兩對情侶分離的就是海浪。

葉：〈如果沒有您〉或〈不了情〉，投影的老舊影像的元素為何？導演有什麼特別的因素？

謝：可能那時候會想造成一個舊時代的氛圍，所以使用舊時代影像的元素。

葉：黎英及張本初，於 1945 年代間，所選用的歌曲為上海時代之老歌，然而，裴裴及高楊兩個人設定之歌曲，卻屬於 1980 年間之歌曲，這應該是上一代間之歌曲，為何選用做以代表現代之歌曲？是否有特定之原因？

謝：其實這個選曲是一個「bug」，當時也有想過使用新時代的流行歌。呀，我想到了啦，劇情讓裴裴及高楊分手其實是要表現，以前人的愛情雖然隔了那麼久還是那麼濃，現代人的愛情雖然來的快，但也去的快。

葉：所以這《雙城記》要讓他們分開的原因嗎？

謝：對，然後，當初我選的歌曲除了老時代的歌，也想要選一些新時代的歌，可以把那種速度感、氛圍感拉開來，可是在跟冉天豪溝通的時候，他對這些老歌情有獨鍾，所以選的歌曲就比較偏向老歌或鄧麗君的歌，所以在改版的過程中，老時代的篇幅又增加了一些，連年輕人也要串到老時代裡面去。

葉：《雙城戀曲》唯一一首臺語歌曲〈思慕的人〉有特殊意義？

謝：因為要去大陸巡演才加的，我們那時候想要加一首臺語歌曲，因為下半場一視覺畫面的話，張本初隻身來到臺灣，他望著臺灣的地圖，他很想要回去大陸看他的老婆，他身處的是一個陌生的環境，如同在大陸放這首歌，他們對這首歌是陌生的，就可以體會到角色的心境，離熟悉的事情很遠。

葉：大部份愛樂合唱劇場以半舞臺的型式在製作，這對合唱劇場有無影響？

謝：我覺得是空間的關係，如果今天說是在音樂廳演，它就放在上面，但我們去劇院演的話，它有時候會有樂池，我們就會用劇場的方式在思考，將樂手放置在樂池，但音樂會的思考，就是將樂手及樂池放在臺上，跟格式轉換後思考的優先順序。

葉：想請教導演「合唱劇場」的概念如何而來？導演與愛樂合作多年，為何選擇與愛樂合作？

謝：其實我是被動的，我之前是單承矩導演的導演助理，愛樂劇工廠當時製作《魔笛狂想》時，我是那時候的導演助理，後來他去做《宅男的異想世界》、《新龜兔賽跑》，我雖然只有跟一檔，第一個合唱劇場的案子是他傳給我的，因為他跟上面的人推薦說，《兒時情景》的小案子要不要給我做，然後我才開始與合唱團一起合作，當時的杜黑老師是我第一個合作的指揮老師，後來都是他們找我合作，我覺得我的優點是比較有彈性，在他有限的資源會變出一些東西來。

葉：那您在製作合唱劇場時，尤其是前後幾檔如《臺北心情紀事》、《鐵道之歌》等，您認為歌曲、音樂、戲劇，您認為核心為何？

謝：《臺北心情紀事》是印象臺灣系列之一，先有標題、歌曲，沒有故事，由於歌曲都選好了，選歌沒有什麼邏輯，臺語、國語、快歌、慢歌等，所以我不將它串成故事，用其它的手法來操作，那因緣際會之下，我們當時有機會與正聲廣播電臺合作，於是我就近的可以瞭解廣播人的生態。導演、編劇就是把兩件看起來不同關聯的事畫一條線拉起來，包括張愛玲的小說也是，覺得這兩件事拉在一起可以成立，心情紀事與點播好像有點關係，也說得上，所以就變成我們將作品帶至國外，除了聽歌以外，也可以帶出我們生活在臺灣這片土地上一點點的心情，這個土地上生存的人本來就來自不同族群，會有年輕人、老人、外省人、本省人等，我們都讓這些人表現出來，他們都有各自的心情在這片同樣的天空下面，所以以我們要帶著臺灣的歌至國外演出，這是它開始製作的源起。那像《雙城記》我們要做的就是去大陸，做一個兩岸之間的东西，便會影響製作方向的取

捨。《臺北心情紀事》沒有轉變成音樂劇的原因，第一個，它的故事線比較空，第二，它沒有想往戲劇的方向發展，因為沒有這個動機，就不會轉型。《鐵道之歌》它原本的動機是好的，我們當時在策畫建國百年的案子，我們那時候想了許多層面的事，比方說國寶，五十年前在中國，現在在臺灣，但我就發現史料當中出現兩種，一種是中華民國的史官、一種是臺灣的史官，屬地跟屬政府是兩種不同的，所以後來就放棄了國寶的想法，而找到了鐵路，從清朝、日據到國民黨、國民政府，是他們一起建構起來的，所以我們選擇了各種不同的歌曲，有日文歌、客家歌、臺灣的歌，就是鐵道串起了所有在臺灣人的生活，也是不同國族一起接力建起來的，所以它有相當程度的代表性，其實在以前的時代，臺灣人是沒有「我們是一個臺灣」的概念的，因為他們的後面都是山，他們只知道前面的那片港灣，比如說我是臺南人，我跟本不知道宜蘭是什麼地方，只有在鐵道建立起來後，他們才有同島一命的概念，所以我覺得這是一件值得記念的事，在建國百年時刻讓大家去回顧，那它的篇幅沒有那麼多，所以沒有辦法講得那麼深刻，但它的動機在這裡。鐵路貫穿了地點，也串連了時代，若改成高鐵就沒有辦法成立，因為它沒有全臺都有，此外它是個現代化的產物。

葉：看得出來導演在製作合唱劇場時，很注意它的核心價值，所以戲劇只是把歌曲串接的媒介。

謝：對，比方說為什麼《鐵道之歌》會出現由子這個日本女生的角色，當時又是在 311 大地震之後，把時事拉近來，但像這些動機是好的，卻因為有些限制沒有辦法完成做出來。

葉：會有哪些部份沒辦法做出來？太細部的戲劇的？

謝：合唱劇場的形式有很多人都坐在臺上，隨著影像的流動，但我認為它最好的演出形式不是這樣，若能更寫實一點的話，可能真的是一臺列車，他們可以停留在這個景點，唱這個地方有關的歌曲，若能看得到流動、從南到北、時空穿越的話會更好，感覺更強烈。

葉：像這些合唱劇場，在選歌的想法為何？我有留意到有些歌曲重覆使用，或者是歌曲的選擇上有限制，比方像幾年以前的歌曲等。

謝：我覺得要回歸到合唱團選歌這件事情，而不是合唱劇場這個形式演出，選歌的這個人有可能是指揮、作曲家是否覺得以前的歌比較雋永、現代的流行歌沒有這樣的特質呢，不像演奏曲，有歌詞的歌一定跟著時代走，沒有選的原因其實真的不是很清楚。

葉：也就是說，到導演您手上時，這些歌曲就已經選定了，您的工作就是把這些歌曲透過戲劇合理的串在一起，把一些主題的精神表達出來。

謝：也算是，但其實跟合唱的發展有關係，因為像合唱界有很大的關係，比方說有些人喜歡唱蕭泰然老師的歌曲，有些人喜歡唱哪一類的歌，那麼這些歌就會在不同的團流竄，又或者是，這首歌很好聽，所以我們來唱，那可能委託新創作的東西就沒有更新的那麼快，也可能跟指揮是否是新生代的，或作曲家是否像新生代的思維，有沒有想創新、想不想做，又如團體的屬性像臺大合唱團跟臺北愛樂組成的人、員團的組織、主事者思維等，他們又想透過這些歌帶來什麼都有關。有些合唱團看到別的團隊製作成果，想做這類的作品，會覺得音樂會多一點其它的元素會帶來有趣的效果，卻沒有發現，其實會多付出更多東西，才有辦法把另一個東西加進來，如果只有原來的框架的話，合作對象就會覺得非常擠；再來是說，這些團員想要被訓練到什麼程度，有些團員可能覺得說自己是來唱合唱的，為什麼要學這些合唱以外的事，比如說他原本唱歌非常好聽，但他動作很不協調，在這個轉型過程中是被犧牲的，他會不會因此認為不想玩這些事情，因為原本的優勢被取代了，這些事情都會發生。其實不一定要跟戲劇合作，跟舞蹈、跟很多的媒材也是有合作的可能性，因為劇場相對比較複雜一點，很多在舞臺上有技術需要磨合，但合唱團員可能站在臺上，試一下音就可以直接唱了，若要隨劇場技術做磨合，就會不理解而產生困擾，所以如果想做合唱—戲劇的話，從團長、指揮、主事者到團員，都應該要有共同認知後，再來一起做這件事情。

葉：導演您當時有遇到這類的問題嗎？

謝：一開始的空間有多大，是指揮跟劇團經理給的，比方說製作道具、燈光的預算有多少錢，或排練次數有幾次，比方說一開始定了十次排練，可以多四次是給戲劇排練的，但指揮老師可能認為音樂比較重要，在某一些判斷的取捨方面，又比如指揮說肢體的動作會影響唱歌等；但可能演完後，大家覺得劇情好感動的時候，就會多了一些空間或轉型的可能性來讓我做發揮，像《雙城記》的口碑是因為劇情的串接有可看性，於是它轉到了劇工廠，讓故事可以講得更完整，但如果當初演完後，一堆人只認為音樂超好聽的，可能下次戲就不見了，只剩下音樂，也有可能。轉形就是這樣，先做一個小東西像試金石，覺得值得投資更大成本之後，就會把錢加進去，讓我們有更多的東西可以做；那如果覺得評估完也就這樣就消失了，沒有下一步。

葉：導演認為，從「合唱劇場」到「音樂劇」在製作思維上有什麼不同？

謝：它其實是個過渡的過程，比如說音樂會有空間、有資源、地位上可以平起平坐、想轉型的時候，合唱劇場便開始擴充了一些東西到音樂劇裡，但不是所有的合唱劇場都可以跨到音樂劇，除非像臺北愛樂有室內合唱團及劇工廠兩個團可以自由的跨，不然這兩件事情，本質上跟製作單位很有關係是，合唱團的人當他要去付到這個成本時，他不一定會願意或有這個需求，這兩個收看人口是不一樣的。

葉：請問導演，您認為合唱劇場除了根基在「合唱藝術」裡，構成合唱劇場還有什麼必要條件？

謝：「劇場」這兩個字可能不止是它在劇場演出，劇場的思維還有故事性，若舞蹈人來做合唱劇場，它就會偏向他所擅長的部份，因為它找到戲劇背景的人就會看到歌中戲劇的關聯，若是編舞家可能就會看到動作、聲音的快慢之間的關聯。必要條件的話，我覺得是大家想要有跨界的興趣跟決心，這個「有自覺」是兩回事，比方說製作人叫我幫忙做合唱劇場，那原本製作費是五十萬，製作到合唱劇場的時候，規格可能會花到八十萬，那製作人可能就會認為說不知道這些費用是怎麼衍生出來的，去評估說是否要這麼做，會有什麼好處又是否值得，那又可能時間成本多了一倍，團員要多花一倍的時間出來學習更多原本不熟悉的事物，若業餘團的時間可能會更少，這些擴充是否得到所有人的共識，知道做這件事的同時要付上這些代價，但不一定在票房成本上有明顯的回收，那這麼做是因為好玩還是有更長遠的想法來支持。

葉：像愛樂一開始決定要做這樣跨界的原因是？

謝：因為他們可以唱高難度的作品，但畢竟是小眾，他們就選了一些比較流行或耳熟能詳的歌曲，搭配戲劇這樣比較流行的敘事方式，親和力強但可能不需要很高的演唱技巧，希望有一些這類的觀眾可以進到音樂廳來聽音樂，不是只有聽神曲、歌劇等很磅礴或很難的作品，這可能是一個市場面的考量，做為這個部份的展演，但現在愛樂很少做合唱劇場這類的演出，可能政府補助因素也有影響，他們就會多做一些比較古典的音樂會，這個是路線的問題，若他們今天捨棄了在開發合唱劇場，那這類展演就會消失在這裡。

葉：不過也增加一些其它團隊有比較模仿或跟進的動作。

謝：對，比方說像做快閃，像 101 的驚喜合唱，之後做快閃的團隊如雨後春筍一般，回到合唱劇場，就像當初我們做了這件事情後，很多團體看到了可能性就會想嘗試，但應該先有個過程是，不是先學這個合唱劇場的形狀，應該從「SOP」

聊起，比方說當初我們有不同的考量，所以生出了不同的展演，他們可能沒有考量到要做出這個樣子，基本上有很多事物要磨合等事物做為成就一切的基礎，我還滿建議他們可以多交流，知道正確的製作規格，他在別的人員進來後可以有多一點的空間，比方說我今天是一個劇場的設計，有個團體想要做合唱劇場，但設計費可能只能給其它戲劇團體的三分之一，做第一檔的時候我幫你，但做第二檔的時候就會做不起來了，所以可能核心的結構沒有掌握住，就沒有辦法一直往上升。

葉：所謂的核心結構是？

謝：比方說做快閃為例子，大家都在做快閃，可能覺得這件事情很快，卻不知道我們當中的製作流程、配備、核心價值是什麼，只是看到網路上的影片就覺得自己可以做，便開始召集、製作，到最後可能的結果是各式各樣的，有的可能更突出，有的學得不像，包括常看到很多運鏡跟我們很像，然後歌曲選擇的鋪牌、動作都很像，我就會覺得你學我是沒有用的，應該要朝核心價值、團隊的屬性做發揮、整合，不同的團隊應該要有不同的成果，如同電影，今天看到如《我的少女時代》類的復古學生戲很紅，就一堆人搶著想拍，這可能是臺灣目前的問題吧！那我們開始做的人就會心理想說，當越來越多人像我們這樣做的時候，我們就一定要改變，不是說他們搶我們市場，而是說，若有人在跟隨我們的話，我們一定要有一些更新的東西讓他們來跟進，不要一直都是以前那一套。

葉：那導演，您認為合唱劇場這類的演出，其核心價值在哪？它可以帶給觀眾的是什麼？帶給合唱團的又是什麼？

謝：從合唱團整齊劃一的隊式來看，合唱需要捨棄個人特色進到一個規範當中，讓大家分門別類的提供個人的某個部份，組成這一個演出，又必需達到某種和諧，絕對不能突出；戲劇剛好是相反的事情，他非常重視你的個人特質，在戲劇上面夠有特質、獨特性，才有辦法去推動劇情的發展，並且有情感上的厚度，這是合唱團員不會做的事。在合唱團員在訓練當中不需要太獨特的部份，雖然每個人表現情感的方式都不同，但會被控制在一個修飾性很強、控制度很高的狀態裡，達到這種渾然天成、像是一個人的那種狀態，因為他們每個人都只負責一個部份，對照戲劇裡，每個角色都在負擔整件事，這是完全不同的思維。所以在製作合唱劇場的時候，有些團員的特色是會被突顯出來的，可能會發現某些合唱團員有舞蹈專長或戲劇專長，他可以提升或多學一些部份，多讓自己被看見或他願意再多累積一些經驗，這些人就會慢慢被分出來，那他可能就會多擔任一些工作，被看見的機會更多；又或者是說合唱演出可能只有使用到歌唱會用到的器官，

但合唱劇場的訓練可能全身都「動起來了」，在情感上的帶動是全人的，不是只有用身體在唱歌部份而已，所以戲劇跟舞蹈帶入對合唱團員來說，可能幫助他們從原本最制式的地方打開、鬆動，然後是個人化的體現等。

葉：那對於團隊有什麼影響？

謝：對於團隊，比方說像采苑合唱團，在聲音上他們絕對沒有別人那麼突出，那我就會去看他們個人特色，問他們個人的故事，我跟他們合作的合唱劇場，可能就是從他們的個人故事出發的，他們再去演跟自己相關的故事，對他們而言可能演自己的故事就有療癒性，或是說這個合唱劇場從他們身上長出來的，只有他們才做得來、別人無法複製的，而不是像每個團都在唱坊間都有的歌，是不一樣的。

葉：所以不太像臺北愛樂的比較制定化的吧？

謝：臺北愛樂是因為他一年有許多檔要消耗，當資金、補助、檔期到了，卻也是有時間或預算的限制，與其它想要製作發揮團隊特色的展演之動機不同，結果就不同；當他們發現如果要付出比較大的成本時，便會思考為了什麼才要多做一些？如果這件事情想讓大家提升、一起往前走或克服些什麼，導演合作完離開了，便會有一些影響留下來，創造出一些比如對潛能開發或自信的提升自己的感覺。

葉：聽起來是說，不同的團隊製作合唱劇場的出發點不同，創造出的成果不同。

謝：像雲林愛樂室內合唱團，許淑媛老師希望把雲林的特色都做出來，所以在製作節目時，會想要表現雲林出產的東西，雖然很像雲林文化局要做的，但她可能會認為這是身為雲林人的榮耀，或來雲林就一定要看這個團的表演，透過節目讓大家更認識雲林。

葉：我記得他們原本一年會製作一個合唱劇場，但近年開始有巡演的行為。

謝：我覺得是慢慢一步一步的口埠的累積，他們可能本來就有聽合唱團的客群，可是做了合唱劇場以後，多了想看戲聽歌的觀眾，可能得到的結果就是擴充了觀眾群。

葉：導演像我們剛剛有提及，合唱團的成員其實很多時候要隱藏個人特色，在聲音上創造整體的性質；在戲劇的觀則強調個人化、個性化的特色。在有劇情跟合唱團搭配的過程中，這兩者在概念上似乎是有衝突的，那麼這些的關聯是什

麼？主要會取決於何？

謝：它得確有矛盾的部份，因為有時候我們設定的動作在指揮的眼裡是破壞音樂的和諧度，那可能就真的要回歸到合唱劇場的本質，若價值觀認為唱歌是最重要，可能就要考慮不要做合唱劇場，因為這真的需要讓一些空間出來，才有可能成立，還是要回歸初衷，是做興趣還是有自覺，是否願意付出代價。

葉：那麼分出一個角色在比較戲劇類，或敘事的過程，好像是一個必然性的結果。

謝：獨立出來的人，可能是合唱團的人，也可能是外來的演員，不論用演的或用說的，都是在做串接的動作，透過劇情讓這些歌曲看起來像一家，劇情就像一條線，將一顆顆珠子串起來，但若不去串它，就只是一顆顆珠子。

葉：所以聽起來是說，不論戲劇角色是從合唱團來或外來的演員，雖然有一種獨立性的存在，也就是因為他的存在，讓原本不太相關的合唱曲串成一個整體性。

謝：應該是說，這是我們戲劇人自己找到的生存空間吧！就算戲劇不存在，音樂會一樣成立，戲劇不一定要來參與這件事，只是因為這個指揮剛好想要有些改變，覺得團裡的能力、資源可以涵蓋這件事，想玩玩看。像采苑合唱團，其實比愛樂更早在從事這類的展演。

葉：他們做的是合唱戲劇，導演您認為，跟合唱劇場差在哪？

謝：像上次合作就遇到了一個認知上的差異，因為我們這次合作的歌曲、歌詞都是原創的，所以會很接近音樂劇，就是歌很接近角色的心情，但指揮跟我聊到它的做法，就是當角色把歌曲帶出來時，焦點要回在合唱本身，那個角色本身不需要唱，有沒有在臺上也沒關係，而歌曲完成後，這個角色再把戲接回來，這個做法讓戲劇在唱歌時停滯，有點像歌劇詠嘆調的做法，但是讓合唱團員唱，就不像音樂劇，只要角色在，合唱團有沒有參與是沒關係的，會希望音樂跟戲劇的地位是一半一半的。

葉：那合唱戲劇及合唱劇場除了在這一點上認知有落差，還有什麼不同？

謝：不像《臺北心情紀事》裡的戲是散的、碎的，合唱戲劇的戲劇成份，故事情節是重要的，有清楚明確、完整的故事架構、人物關係。

葉：歌曲中完全是以合唱在表現嗎？

謝：當中也有獨唱的部份，但比音樂劇少，會給比較大的空間給合唱去敘事。

葉：合唱劇場，它透過戲劇做串接的動作，但戲劇出現的時候，焦點會拉在戲劇上，導演認為說，戲劇跟歌曲的關聯，只有單純透過戲劇來串連嗎？

謝：這跟歌曲的研究有關，像歌詞就必需要把它當成臺詞去解構它，因為角色是同時擁有臺詞及歌詞串他的情緒，角色的情境有時候要依著歌曲做變化，從戲劇轉到歌詞上才不會不順。

葉：所以對您來說，是否歌曲及戲劇的同時存在？對您來說是合唱劇場，也沒有哪一個核心是特別重的才叫合唱劇場嗎？照導演的說法，兩個要同時思考才可以成立。

謝：因為像我跟徐珍娟老師合作方式是，先有故事的架構，這一段是想表達女人的情感、這段是表達初戀，那我有哪些歌曲可以選，選歌就是對照劇情的篇幅、角色來做配合，若臺詞跟歌詞出現違和感，我可能就換另一首，來回討論幾次後，它就可以整合的比較完整。像愛樂可能就是先把歌選好才給我，那我就從既有的歌曲做整合，跟製作的動機有很大的關係。

葉：所以聽起來，采苑這類的製作裡，整合過程中，音樂及戲劇的地位是同等、互相搭配的，愛樂就是先選好歌再加入戲劇。

謝：對，但像我跟劇工廠合作很多的戲，也有用既有的歌，製作人先定出時代性、及哪些角色來唱，他們挑歌給我，戲劇先寫；而合唱劇場就可能是先有合唱曲，再來寫戲劇，這跟製作單位將音樂或戲劇哪一個定為優先順序是有關的。在采苑的製作中，我的戲劇跟合唱是可以平等的，或者戲劇可以領導合唱來選曲，那我會更早進到製作裡，可能我今天定出主旨，製作單位那邊同意了，我可能除了當導演，也還是協同製作人的角色，也需要看合作的關係。

葉：所以在采苑裡，戲劇跟音樂地位較平等，而在愛樂的製作裡好像就沒有那麼平等，所以戲劇看起來像配角，但又很像主角的感覺。

謝：應該講說，在製作以前，愛樂可能先將明年的案子報出，等到要製作時才會找我，等於我進去的時間是晚的，有些事情或預算已經是決定好的，但有時候不是愛樂故意的，可能他們許多檔期，所以不會一開始在報案子前就跟我討論好，若有些案子需要先討論好，內容的結合度會更高。

葉：那請問，像您在跟冉天豪老師他們在合作時，以《雙城記》為例，在溝

通時發話權會比較在誰的身上？

謝：當年我在合唱界只是個「路人」，沒有合唱相關的地位，直到過了合唱劇場以後，地位就有慢慢的被提升。剛開始像《兒時情景》時，音樂已經寫好了，然後就看譜，排戲劇的內容。到了《雙城記》時，是杜黑老師把我們找去講他要什麼，叫我跟天豪去想，那我把架構想好跟他討論時，他也是會像徐老師一樣把歌單開出來，不過他有限制在比較多個人的喜好內，雖然這些歌也是很好聽，但我也會思考歌曲是否能代表年輕人的角色，但最後仍使用這些歌曲與戲劇搭配，只是會少了一些現代感；而冉天豪在製作時都會有兩個考量在併行，第一是樂譜可以再度被使用，第二是樂譜流通性是高、歌曲是否耳熟能詳，讓其它團也可以通用，有些歌曲前奏寫的比較長，為了呼應戲劇情境，比方說〈思慕的人〉前奏加了角色的氛圍，所以可能其它合唱團看到譜以後就會思考為什麼天豪老師編的前奏比較長。《臺北心情紀事》冉天豪比較沒有參與挑歌的事，而《鐵道之歌》的主事者是古育仲，很多歌是我跟他討論的，但那他有時候也會有一些個人的喜好在裡面，我想這些成果是關係互動出來的結果。

葉：謝導您認為說，欣賞合唱劇場這類的展演，有沒有獨特的欣賞美學或視角？因為它既又是音樂會的基礎，又有戲劇在裡面，形態像音樂劇，觀眾期待值為何。

謝：如果是原本的合唱觀眾，以音樂會的方式來看，會覺得它多了好多東西，但如果是音樂劇的觀眾，就覺得它少了很多東西，我覺得應該是觀眾觀演經驗的累積。很多音樂團體會想說，旗下的室內音樂團會想加一些戲劇的元素或視覺的效果，但可能沒有那麼多經費，能做到的成效有限，若我今天是觀眾的話，這種演出跟一般的戲劇演出價錢沒差多少，這種只做一點點的戲劇是做不贏對方的，我可能會反問主事者，若多花了一倍的經費、效果卻沒有想中好，到底在追求什麼？

葉：所以還是得回歸到製作的本質。

謝：對，創作的動機，若今天只是找戲劇來配搭，就會有只單次性的，也不會有什麼特別的研發。那麼像我今年二月有跟臺北市立國樂團開會，他們說明年四月要做一檔，一年兩個月的時間，可以訓練他們的團員，他們有拉長時間讓彼此磨合，甚至在編列預算時，就有把這一檔製作列進去計畫內，這個結果與檔期定好、預算配好的結果是不同的。

葉：所以連帶有影響到觀眾對節目的觀感吧！

謝：有可能，比方說像北市國，他們想要開發更小的小朋友進音樂廳欣賞國樂，我認為這不是一次節目就可以達到的，必需要更多的鋪陳、尋找新的客層，在這個過程中，可能就培養了他的期待，所以如果沒有長期的遠景跟規劃，觀眾買了票就會有「誤入」的感覺。

葉：請問導演像《臺北心情紀事》的名稱有移植到《馬祖心情記事》，結構也很像，我會去思考，這樣對於合唱劇場是否有影響，若我是同時看了兩個製作的觀眾，會覺得都是同一套，架構很容易就複製到另一端，導演您認為這個有沒有特別的看法？這種公式化的劇情跟易複製的架構。

謝：應該說它的模組是易拆開、重組的形態，好處是在因應愛樂的某些狀況是，去了不同地方有不同需求，需要做抽換的動作，所以替代性很強、這個模組很好用。像雲林愛樂的第一齣，是《雲林·上海—雙城戀曲》是直接把《雙城戀曲》移植過去的，像教育的型式讓他從做中學，以後就可以研發自己的作品。當初把《臺北心情紀事》演出拿去馬祖時，原本想要直接複製，像雲林的案例一樣，但是後來發現馬祖沒有電臺，那我們就重新的想了架構，名稱的延用也有教學、輔導的意思。此外，還有在加演的時候，有可能原本演出的角色無法參與，他提供了很強的替代性，因應某些狀況，這個角色就沒有很強的個性，不會因為誰不見就無法演出，因為沒有獨特性，所以好操作。

葉：那這種比較模組式的結構它，複製性很高，好像就失去了原本的特色，您認為合唱劇場的這類型的演出，特色該怎麼突顯？

謝：這是一種研發的概念，越早研發越好，不是像時間比較短用拼湊的，而是兩種領域找到共同的可能性，又或者是思想上的交流、團體的成員有共識、到團體的背景、成員、指揮都有關係。

葉：其實是說這個產品當時怎麼被研發出來的吧！像愛樂類的製作，有些歌曲套劇情時過於牽強，是否沒有被磨合好？

謝：應該就是這麼簡單，有時候製作倉促又或是兩邊想法不同卻並存，並存卻沒有比較好，沒有想過說哪些事情該優先考量，然後再得到一些整合。

葉：所以在愛樂裡，其實戲劇是被犧牲掉的。

謝：對，算是配角，在很多決斷上還是以音樂來考量，因為是「愛樂」。

葉：請問導演心目中是否有合唱劇场的理想型態？

謝：理想型態是讓這些合唱團員都活起來，因為有時候他們就像是被當成會唱歌的工具使用，他們只提供了聲響，但其實一個表演者在臺上可以給的不只是聲響，還可以提供他的情感、表情、身體、情緒等，但他們並沒有去做這些事，或沒有被要求做這些事，如果當他們可以「動起來」的時候，會產生了群體的力量，而這種群體的力量既和諧又有活潑度，就可以在這個轉換中看到既和諧又獨特的樣貌。但是在和諧及獨特中間其實不好掌握，因為合唱應該是很多人的心聲在一起，所以有時候它選的歌是與我們很有共鳴的歌，那有些角色的心情是很獨特的，不適合這樣表現，所以我覺得合唱劇場適合講一個時代、一個群眾氛圍或集體意念的事，因為它是一個群眾的表現，群眾會有群眾的樣貌、思維，可能適合討論一些事情或意識型態。

葉：好像有放一些意識型態在裡面真的會有些不同，像《臺北心情紀事》的故事比較碎，只靠點播來成立，及《臺北心情紀事—同樣的天空下》同樣是較碎的故事，導入多元成家的議題後它的力度便不同。

謝：對，這要回到節目製作的核心，出發點會讓結果真的不同，我覺得所有的形式都是跟動機有關，若是一個指揮，對合唱團員比較瞭解，依照這個團的特性、團員的特色才能做出比較符合團隊特性的節目，此外，外來的導演，對這個團的磨合度、深入度夠不夠，有沒有辦法幫他們量身訂做，還是戲劇導演對合唱瞭解度、情緒的感覺等，所以合作的導演也很重要。

附錄二 杜明遠訪談稿

時間：二〇一六年三月二十八日 晚上十點

地點：臺北愛樂文教基金會附近全家便利商店（臺北市大安區忠孝東路四段一七〇巷六弄二號）

葉修顯（以下簡稱葉）：請問小杜老師對於目前臺灣合唱生態的看法？

杜明遠（以下簡稱杜）：

目前世界合唱呈現往前邁進的趨勢，除了歐美從生活中的教會音樂起家，合唱屬容易、最不花成本的藝術教育，而對於非西方主流宗教背景的國家，如亞洲國家，臺灣合唱紮根算滿久的，甚至現在大陸合唱發展也非常蓬勃。

以人材而言，臺灣的合唱人材是充足的，如許多國外留學之合唱指揮老師；以團體而言，臺灣從國小到大學皆有合唱團，甚至是社會團體，在邁入高齡化社會後，社區合唱團、或樂齡合唱團等會增加，大陸也有很多這方面團體，音樂表演團體的數量沒有減少，反而增加，市場是大的；然而社區合唱團之經營方向不太可能唱過於經典、專業的作品，通常以流行、世界名曲或民俗或世界音樂改編的創作。但在市場變大的情形下，我認為合唱其實是有市場發展可能性，對於合唱在臺灣多元發展的看法，我認為是會蓬勃的，雖然西洋經典可能會萎縮，但我仍認為它是值得做的，因為它除了感動人心，也有延續傳承的意義。

以音樂而言，若是純古典之經典重現取向，如歌劇、國劇等，是會萎縮的；雖然臺灣合唱人材多，接受西方音樂教育之音樂家對於經典重現抱持極大之興趣，但礙於票房無法給付成本，需公部門資源挹注或其它如行銷等所得之資源來支持。現在音樂偏向世界音樂的概念，在人聲處理會加民俗、民族等元素，以國家或文化特色的創作越來越多，甚至生態、世界上所關注議題、尋找新聲音等角度切入會變成主流；新作曲家，包括臺灣本土作曲家會發展新的、多元的曲目，因為有民俗音樂的支撐，傳統找到元素，並重新以新手法編寫合唱曲。特別是當今在合唱類型的發展裡，如 Acapella、人聲伴奏等，又經世界多元化，媒體網絡快速發展，帶動不同樣式群體人聲表達元素的增加，在不同的編曲、作曲、甚至流行跨界的作品能吸引更多人欣賞。回到經典重現，若缺乏資源則呈現萎縮，除非與新概念結合，例如以古典跨界的方式或現代音樂在尋求新聲響、加上大自然聲音，再經過劇場設計，舞臺呈現方面不只聽到聲音，也看到畫面、色彩、不同的空間設計、甚至道具輔助，多元狀態慢慢蓬勃發展。特別是加入新元素等混搭手法呈現，或甚至培養零星歌手進行混搭風格，是有機會逐漸培養觀眾群、引發觀眾興趣的。

葉：所以老師您認為，目前發展多元展演是一種吸引觀眾的方法？

杜：是，因為音樂太抽象。過去因為社交場合少、人的溝通速度較慢，人可以靜靜地好好聽音樂，所以發展出純古典音樂，現在太多媒體視覺與一些科技的東西，讓一般人的娛樂更為刺激、多元，現在的音樂也是在此社會特質發展出的音樂形式；但反過來看，現在的流行音樂就是未來的古典音樂，所以表演者必須找到符合當代願意欣賞、投入的形式去表演，但同時又帶一些底蘊，而那些底蘊是可被教育、被解說、被文學化、歷史化，並且也可像器皿一樣被包裝在不同的、多層次的、深刻的表演手法中呈現，除了讓觀眾能看到表面的東西，還能讓人深究，並進一步經由解說慢慢讓當代了解、認同，最終發展出往下延續的音樂表演形式。

葉：愛樂曾做很多合唱劇場展演，當時尋求的方向是什麼？

杜：其實最早合唱劇場名稱出來時還沒有真正明顯的定義，而只是有劇情鋪陳的合唱演唱會、有故事性的合唱演唱會、具備故事串接性質的合唱演唱會，還不到劇場元素；可以是個說書人、添加多媒體效果、指揮解說或其他串接等，把一些歌作串接，形成故事性、故事脈絡。愛樂最早第一齣是杜黑老師在中山堂演出的《絲路音畫》，合唱團與傳統樂器做結合，邀請大陸作曲家寫新疆、蒙古等地區的音樂，找一些傳統特別的樂器，並把這些音樂匯編成一個故事，結合多媒體、傳統樂器與自己的解說，形成《絲路音畫》的雛形，整場是一個主題性、故事性強的音樂會，呈現手法包括視覺效果，聲響也回歸到絲路特色的聲響。

之後觀眾反應與問卷反應非常熱烈，大家想說合唱也能這樣玩？因為合唱傳統都是單曲唱完就結束，然後從曲子中找到自己的好惡，可是串接後所接觸到的東西不只是音樂本身，還包括對故事詮釋方式的邏輯、道理與學問，並在解說過程瞭解音樂為何寫成這樣子、樂器在這裡的使用代表何意義。此外，當時演出的曲子本身帶有劇場的形式，整體也有故事性包裝，由此發展出有劇情的合唱。後來有請冉天豪寫兒歌組曲的《兒時情景》，加上簡單動作、道具、佈景等，還有一點的服裝裝扮，觀眾也非常喜歡。

葉：《雙城記》及《雙城戀曲》之製作源起？

《雙城記》第一版只是想做一個有劇情的老歌音樂會，為有劇情的合唱節目，為了讓劇情更貼切，慢慢也將劇情角色化，有主角、配角、兩時代的雙生、雙旦，那是我整場室內團節目的第一場，有很多老歌觀眾來看、還有合唱劇場的觀眾、室內團的觀眾，所以票房還不錯。此外，冉天豪編曲從伴奏及和聲語彙編得很優

美，把老歌情境的轉折在人聲交疊之下烘托的很漂亮，演出角色化後也有合唱搭配，還有簡單舞蹈、劇情所需的主角串接、甚至服裝、一點點臺詞、一點點燈光，《雙城記》演了後收到不錯反饋。趕上兩岸議題也是個機會，在籌備至大陸之演出時，邀請上海音樂學院齊奇便加入團隊；也隨著第一版的變動，劇情開始增加、故事開始複雜、歌曲更動等，便決定以音樂劇形式的《雙城戀曲》出發。至上海美琪大戲院演出後，得到的風評很奇妙，大陸人沒看過這類有抽象意念、多媒體、用熟悉旋律改編的樂曲等，簡約但內聚力很強的合唱劇。之後開始籌備第三檔，得到許多正面評價。

後來不再繼續演，是因為這個劇碼已經延續六、七年，雖然劇情仍是感人的，但時代變化，直航、通郵、通商、通航早就不是熱門議題，也有人勸進是否加入新劇情、改動曲子，但愛樂的習慣是不喜歡做回頭劇。另一個原因是演員難找，因為這不是一般戲劇演員或音樂劇演員能演的劇，需要有合唱演唱能力的人。

葉：演員如何挑選？

《雙城戀曲》除了一、兩首是獨唱曲，多以合唱曲為主或獨唱串接合唱，因為合唱元素濃厚，不是戲劇演員或音樂劇演員可表現出聲線而已，這回到了合唱元素，然而，合唱團員需兼戲劇表演及肢體元素，與一般音樂劇的演員需求相反，因此演員不易尋找。但我們發現不容易找到這麼多到位的人，我們先從合唱團找，但合唱團不易找到這麼多能演戲又能跳舞的人，不同聲部也要找到適合的人，同時有音樂能力及配合巡演之考量，以設備而言也沒那麼多無線麥克風。合唱團的部份經常兩個或三個 bass 配搭，比如一個第一 bass 與兩個第二 bass 配搭時，可能其中一個可能不怎麼會唱，同聲部兩人唱時，如果他的聲音、聲線真的比較不行，但他其他方面很厲害、檔期也 ok，比如肢體漂亮、次要角色也能演，我們就會在技術方面有所調整，比如把他的麥克風拉小一點，另一個人的麥克風拉大一點，讓出來的聲音比較平衡；每個人的狀況不一樣，如果有人的聲音比較厲害、肢體不行時，我們就要設法解決肢體的問題。

葉：製作上是否有遇到困難？

《雙城戀曲》在劇場內演出，音控除了與 double bass、鋼琴、爵士鼓配搭，合唱團員使用麥克風演唱，聲線上要與許多音源混合，當遇到多聲部組合時，要讓觀眾聽起來音樂之平衡需要下許多功夫。古育仲、冉天豪曾去做 sound check，調 PA 的平衡，有時 pa 監聽設備也不太好，聲音不夠柔和，和聲顏色、層次太少，我們也不像國外 Acapella 合唱團有找音控師控制麥克風的觀念，把八部合唱的和聲做得很平衡、很漂亮，也是改了好多版才突破技術問題。

葉：您是《雙城記》合唱劇場及《雙城戀曲》之指揮，您認為合唱劇場形式與合唱音樂劇形式有何不同？

杜：第一，這兩者表演場館不一樣創造之聲音效果不同，《雙城記》屬合唱展演性質，於音樂廳裡創造是純人聲演唱之聲響，《雙城戀曲》有在劇場裡演出，所以演員及各合唱團員需透過麥克風各別收音，於音響設備混音後才擴音。第二，《雙城記》從合唱交代劇情之音樂會，從合唱加重戲份，角色化後，增加舞蹈與主要角色戲份，再增加次要角色以交代劇情，使戲劇感染力更強，配上道具、服裝等，演變成戲劇幾乎佔一半比重之表演，所以《雙城戀曲》需要不斷之改版，使戲劇與音樂平衡的狀態。第三，演員要減少，不能那麼多人唱合唱，所以挑選聲線厲害合唱團員，除考量音準、合唱演唱能力，此外，演戲時情緒要到位，表演要有戲劇張力，並還有一些肢體舞蹈表演。這個劇從合唱元素導向慢慢加入更多劇場元素，劇場元素逐漸加重的情形下，戲劇更能感動人心，但聲線的部分沒有改變。

葉：合唱音樂劇與一般的音樂劇有何不同？

杜：我們曾考慮過這個劇是否需要這麼繁複的合唱，天豪可能會覺得要，因為這是亮點、特色，一般的劇很難現場聽到人聲唱這麼棒的和聲，難度相對很高，後來杜老師也曾經說做劇不需寫這麼難唱的人聲，因為合唱多用以增加氛圍的，並不做主聲線或交代劇情等，以音樂劇大聲線、有情緒表現力的 Aria、讓觀眾全力投入的曲子一定是主角唱。

葉：為何有些曲子，程伯仁演出時需要降 key？

我們之前發現原創的四個主角都是高音，但戲劇裡所有主角都屬於高頻的聲線，觀眾對於聲線的記憶不會那麼深刻，會覺得聽完高音沒有低音的紓解感，沒有層次比較。當時程伯仁有機會進來演出，便配合他的聲線做降調，他用音樂劇的表演方式以及戲劇性演唱方法詮釋音樂，所以音準、音色都到位時，觀眾會覺得演員進到情緒裡；聲線的層次較多，也有抒情的情緒，也符合角色年紀。我們原先還有古典音樂人的迷思，認為需要很完整的聲線唱音樂劇才到位，但後來發覺其實不必然，有時拍子不見得要唱滿，用情緒性的收放表現可能更符合劇情需求。

葉：室內團成員其實之前也製作過沒那麼動態的合唱劇場，但當他們製作雙城記時動作還滿複雜的，他們面對這些事情時有沒有什麼特別的狀況？他們有反

彈嗎？

杜：他們不會反彈，因為他們其實滿珍惜每次的演出機會，但我們仍得有所調整，所以我們也安排老師來教肢體動作，舞蹈方面，像〈愛神〉、〈夜上海〉、〈靜心等〉等等，肢體老師有花比較多時間教動作，換檔的時候也有新人進來，其實我們有排好不這麼複雜的動作，所以即便動作一開始動作沒這麼到位，但透過多次排練後，原則上演員演出時還算可以。

葉：臺北愛樂室內合唱團在排《雙城記》，還沒改變成《雙城戀曲》時，對團的經營有沒有影響？

杜：因為後面也有幾個合唱劇在發展，如《鐵道之歌》、《心情記事》等。從製作角度來講，因為合唱劇要增加表演元素時成本越高。純合唱展演成本只是編曲費、排練費、演出費，但跨合唱劇時，還包括燈光音響、麥克風、舞蹈、戲劇設計、主要演員、多媒體等，費用是一般合唱製作的兩三倍，對製作方而言，同樣賣觀眾，合唱劇都虧了，更何況是合唱音樂劇？但確實會得到回饋，戲劇的觀眾群增加，還有喜歡聽一些特殊曲目的觀眾會進來，擴展原本既有的合唱觀眾群，也增加票房，卻因製作成本相對較高，收入與成本打平。然而為了招攬客群，這類形式的表演對團員有衝擊，除了團員配合表演曲目，各種類型合唱都要唱，在身體表演上，突破未開發之肢體動作，從走位、做點動作等對團員而言是可以接受的，但真的要進到劇場獨當一面，拉大肢體動作，當然就是進到另外一個層次；對室內團而言，合唱劇場的舞臺動作是群體表演，人多不可能做太繁複動作。

葉：後來為何沒有製作合唱劇場？

杜：首先，在核心方向而言，比較古典的老師跟評委認為，愛樂室內合唱團的聲線完整，然而卻演唱編曲、音域簡單的歌曲，格局太小；經內部檢討後認為，這類聲線簡單，以流行音樂、民謠音樂為主的歌曲或這類展演可交由劇工廠、愛樂青年合唱團或其他人來做，室內團就逐漸回到 Acapella、經典重現或現代創新作品發表的路線，回歸精緻合唱藝術上。再來，因為室內團的成員聲線比較厚重，不適合以麥克風擴音做為表現，之後也就沒有再製作合唱劇場，音樂劇的人純粹從事音樂劇展演，合唱也回歸合唱藝術本身，便沒有製作團隊或主線去做跨界展演。

但為了生存，我們還是有藏一些戲劇、音樂劇演員在製作團隊在合唱團裡，不定時給他們這種新的演出機會。如愛樂現在有快閃活動，算是縮小版的合唱劇場，展演上與音樂劇演員配合，15、20 分鐘內結束之表演，由流行音樂改編，加上肢體、隊形變化等表演元素；此外還有由 8-12 人組成的商演，多為尾牙場、

純麥克風的 live show，需要現場演唱，就交給專業戲劇演員或音樂劇演員，因為和聲也沒寫的那麼難，這是有劇場的合唱形式或獨唱形式，也算是縮小版合唱劇場。

葉：目前臺北愛樂如何輔導地方團隊？發展如何？

杜：合唱劇場以地方特色的發酵，製作綜合音樂元素之表演是可行的，像雲林愛樂室內合唱團的指揮，是杜老師的學生——許淑媛，看完《雙城》後也將節目移植至雲林，便開始在雲林做在地化之展演，包括結合布袋戲或黑貓林等故事。

馬祖愛樂合唱團也有製作合唱劇場，縣市文化政策不希望只是買那些無法接觸當地鄉親的節目，希望發展自己的節目，謝淑靖就被我帶到馬祖去做《馬祖心情記事》，移植《心情記事》到馬祖，後來的第一版、第二版《藍眼淚》都陸續出來了，成功表現地方特色，使觀眾感動。像地方化的故事，導演曾在馬祖長期駐點，三年、五年，各島跑透透，訪問耆老、駐軍及文史工作者等等，採集地方故事寫成劇本，反映在地人的心聲，所以才感動人心。馬祖雖然有合唱團，但不見得每個人都願意演劇，所以另外成立馬祖戲劇團，簡稱馬戲團，由馬祖戲劇團來做合唱劇場，成員在聲線上還是有挑選過，他們的人跟馬祖合唱團是有重疊的，也唱合唱團也演戲，從合唱團挑可以演戲的人進來，這也在發酵當中，也希望能夠扎根，希望外島年輕人能夠進來，甚至推到高中，希望讓音樂表演藝術更普及。但這些在地化的合唱劇場仍以在地合唱團為基底，然而，演員是由愛樂提供，如雲林愛樂，團員多為上班族，時間與基礎訓練不那麼充足，所以為了演出水準與時間配合，還是由我們輔導，聯合製作。

我們也與縣市政府合作，以合唱劇場當作主要推動的表演形式，屬文化部專案，媒合表演藝術團隊進駐縣市文化中心之駐點案及各縣市文化中心劇場活化案，這兩個是政府很重要的地方藝術扎根與拉近城鄉藝術資源的文化政策，已推廣五、六年。與縣府合作後，地方人士在原本是藝文沙漠的地方開始合唱展演，加了表演元素、劇場元素後，讓地方人士也能參與表演，雲林、馬祖就是很成功案例，除培植地方表演藝術人才、發展地方特色等，並藉地方表演，加上愛樂專業編導技術、師資訓練並帶動主要演員，分階段育成地方表演人士，從培育、排練到展演，兩到三年計劃即可看到成果。

雖然商演的合唱劇觀眾變多，但成本還是相對高，必須要有一定的市場規模，我們才敢放手去做。目前有另外推動非專業社群合唱團，如大湖愛樂、青青合唱團等或一般的社區、親戚合唱團，展演不比商演完美、票房以人情觀眾為主。此

類製作以原本的歌曲加劇情、演員串接，加上一點燈光、服裝變化、一點走位、一些小的歌舞，整場差不多二十到三十分鐘，以六到八首歌串接，觀眾如親友看到他們表演也非常喜歡，達成反差效果，表演者也有自我實現功能。

葉：合唱劇場有何欣賞視角美學？

杜：對一般觀眾而言，第一，有的觀眾想聽既有旋律；第二，有的觀眾不想只聽合唱，突破既定表演形式是吸引他們的；第三，觀眾群是演員認識的人，觀眾會覺得演員平常唱歌都不容易了，竟然還可演戲，內心會有反差。我認為，戲劇本身的嚴謹度會決定表演是否好看，若較廣義地定義合唱劇場，一個單曲也算是合唱劇場，如現我目前製作的戲曲合唱劇場，例如《蘇三起解》、《身騎白馬》，《史艷文大戰藏鏡人》等，發展方向以單曲組合。京劇方面，可加入燈光、鐵鍊、打擊樂器、二胡、黑衣人等，黑衣人做群戲的合唱演繹，雖然編曲人已編入戲曲元素於樂曲內，合唱團員不需做太多戲劇的東西，但讓專業戲劇演員來演，觀眾可看到有劇情的合唱表演。

葉：戲曲合唱要表現的是什麼？

杜：戲曲合唱音樂會這方面在臺灣沒人做，但我正在做，意義是在思考合唱團還可以用什麼方式表演？所以還是從合唱發想。我學習許多西洋合唱藝術，他們在作曲時將西洋社會各時期脈動、宗教故事、社會的激盪、文學等寫成合唱曲，但是否可回歸我們中國傳統的東西，如歌仔戲、布袋戲、京劇、崑曲、南管、黃梅調等等。中國雖然沒有合唱，我覺得或許可抽離戲曲元素，讓大家演繹時模仿戲曲的演唱方法，旋律出來後，用合唱鋪陳角色，劇情故事用不同聲部的人聲呈現戲劇，在合唱的框架中，作出劇場與戲曲效果。所以透過劇場老師與創編編曲老師豐富音樂創作，以合唱為基底加入戲曲元素，最近也得到觀眾非常大迴響但戲劇成分還是比較少；以《身騎白馬》為例，以歌仔戲編成的合唱戲曲，差不多六到七分鐘，雖然是合唱演出，但使用的聲線很特別，包括喊叫、歌仔戲等唱腔，很適切地用合唱表現出不那麼重的戲曲元素，觀眾聽完覺得很新奇、驚艷，我們還拿到全國比賽冠軍。

葉：合唱其實有種群體意識的象徵，反觀戲劇，則是著重在表現個人特色的表演形式，這中間其實有很大的衝突。我有問過謝導，他認為合唱劇場就是要以戲劇的個人單一性串接合唱的集體性，老師您認為？

杜：群體烘托情緒的功能在戲劇中很重要，純合唱只能用局部的小獨唱或小重唱接續背景和聲來表現，這通常不容易到位。如果合唱與戲劇元素比例要平衡，

必須把戲劇元素中單一表現、個人情緒、角色化東西放到劇情鋪陳中。目前我們設法讓合唱團在既有資源、能量及團員勝任的情況下，做出綜合戲劇的合唱表演，這涉及戲劇與合唱的平衡；如果資源充足、有錢，可把服裝做的繁複、加入更多劇場元素，但沒有資源的時候就思考是否能用合唱曲做出戲劇張力，感動人心。

葉：合唱分角色，跟合唱劇場這個名詞裡面合唱的精神、群體性是否不符？

杜：我認為，這是音樂及戲劇比重的問題。這牽涉到名詞迷思，其實合唱幾乎三分之一到四分之一都會有局部獨唱、重唱，拆解西洋經典或現代作品，比如《暴風雨(Cloudburst)》運用肢體方式表現祈雨的儀式，西文唸白、Acapella、打擊樂器、鋼琴、手鐘等，這些就是戲劇元素，把這些寫進合唱，以戲劇元素點綴合唱架構，豐富了舞臺表現。其實，作曲家將戲劇性的表現寫入曲內，或演繹者根據當時的時空環境、團員特性或資源，自行加入其他元素，這是戲劇、合唱比例調和的問題，跟創想法與資源運用有關，但重點在於增加戲劇元素豐富合唱人聲表現。而沒有特別戲劇元素的合唱作品也有戲劇元素，樂句起伏、較為戲劇化變化都算，只是很內斂，這是演繹手法的問題，只是端看原創發想的起始點較偏戲劇或是合唱。

以臺南人劇團為例，他們也開始做音樂劇，但其實他並不是真的音樂劇；音樂時代的音樂劇也不完全是音樂劇，他的戲劇元素很多，音樂只佔六成，四成都在演戲，但也可稱作音樂劇。有些百老匯音樂劇或古典歌劇，從頭到尾都沒有對白，全部都是唱，或七、八成是唱歌、三、兩成是戲劇，或以唱歌表現對話，再加上角色化、服裝化等等，這些東西其實後面的人可自行演繹，如同做戲時轉換戲劇時空、場景，端看設計者如何將音樂作品變形、將音樂做得更有效果，但前提是作品本身當然必須有些戲劇元素在裡面。

葉：老師您對於製作合唱劇場或音樂劇很有經驗，對您來說合唱劇場是什麼樣的概念？

杜：我認為合唱劇場是以合唱出發，讓合唱團員可接觸不同表演元素的演出形式，加入劇場元素必定牽涉到肢體與戲劇。合唱的部分在乎和聲表現，也希望合唱呈現漂亮和聲，但純合唱對觀眾而言不一定完全被接受，可能不夠刺激、不易打動他們，古典合唱必須需要有點技術或有基礎的觀眾才能了解古典合唱的美，所以我們希望加入劇的元素，讓合唱發展更多元，希望不只聽的觀眾來欣賞合唱劇，戲曲觀眾也來欣賞合唱劇，讓合唱劇能慢慢成為一種獨立的表演形式，佔一席之地。

因為牽涉到戲劇元素很容易沒有界線，不論戲曲、自然音樂、原住民、或任何一種能表現歷史、生活、甚至可表達情緒的表演中找表演元素，並以合唱為基底加入。現在戲曲中、樂團演奏、打擊樂、純戲劇等等加入人聲變成一種趨勢，可能要求演員現場演唱，甚至相聲劇場都慢慢加入人聲、和聲，因為和聲在戲劇的烘托效果的確有一定代表性。所以不管是從戲劇加入合唱以增加戲劇效果，或從合唱增加戲劇元素，這種跨界結合對未來發展、對觀眾都是一個趨勢，希望這個表演型態能慢慢被觀眾認同、有更多觀眾欣賞。



附錄三 冉天豪訪談稿

時間：二〇一六年四月一日 下午一點

地點：天作之合劇場辦公室（臺北市中山區八德路二段二〇三號四樓）

葉修顯（以下簡稱葉）：天豪老師您好，您和臺北愛樂合作合唱劇場的緣起是？

冉天豪（以下簡稱冉）：最早是 2006 年《兒時情景》，那時候臺北愛樂室內合唱團受到國外有一些新型式展演之影響，所以也想做一些展演上的創新，那我們臺灣也知道，要從音樂團隊跨出去其實是不容易的，需要有一些劇場的概念，所以就做一點點的嘗試，挑幾首歌結合簡單的故事、加了一點角色，結合舞臺的元素、燈光、走位等，放在音樂會的下半場，有一個二、三十分的橋段。我就跟他們提想要改編兒歌的想法，讓它成為一個大組曲，謝淑靖導演試著用劇場的方式來呈現。當時的效果不錯，因此大家都覺得好像可以朝這個方向發展。後來想試著做一個半場的作品，以國語老歌做主題。我原本就有做國語老歌改編的計劃，就我所知，國語老歌按照歷史脈絡尚可分成三個時期，從上海時期、香港時期及群星會時期，當時想透過歌曲介定時代，從上海到臺北，透過上海時代的歌曲一直跨到群星會時期的歌曲，故事便拉了兩代，因此變成《雙城記》。其實那一場起初並非想製作成合唱劇場，因為加了謝淑靖的故事及我製作音樂劇很長一段時間，因此就希望能將這個展演導向音樂劇方向發展；但畢竟這是合唱團製作，以合唱團為核心，並非以演員為主的戲劇團隊，仍以合唱作為主要展演的宗旨，因此就將它定位成合唱劇場，以合唱作為核心，加入了劇场的元素做呈現，這是我對合唱劇場的想法，觀眾也比較搞得清楚這個展演是戲劇、音樂會還是什麼的。

葉：我曾經翻過評論，由於專業的評論不太評這類演出，因此只好參考網路上觀眾的評價，那大部份的人會將這類的型式用音樂劇或歌劇等代稱，就會覺得這個現象非常有趣。

冉：這關乎臺灣觀眾對音樂劇的認知的問題，一般人認為有戲劇有歌唱就是音樂劇，因為我們是業界人士，希望這個名詞可以明確；可是《雙城記》這個製作本來就沒有設定要從音樂劇或什麼的，因此還是希望它有一個名字讓它安身立命。國外有些 Acapella 團隊，如德國的「SLIXS」，他們的核心是人聲、人體的表現，但沒有故事，用了大量的劇場元素做表演。而美國作曲家艾瑞克·韋塔克（Eric Whitacre）的很多作品擺明了就是要做合唱劇場，如〈暴風雨〉（Cloudburst）等，它沒有故事，比較像透過劇場元素、結合聲響。這兩個例子跟臺北愛樂的合

唱劇場就不同了，臺北愛樂較偏重透過角色來敘事，像是以文本音樂劇（Book Musical）做處理。

葉：我認為像〈暴風雨〉這類的演出，在臺灣上演的時候幾乎都純粹透過歌唱，比較不去處理視覺這一塊。

冉：對，這本來就是臺灣比較弱的部份，與國外劇場相較之下，國內的劇場在視覺、舞美等是相對比較弱的，甚至可能兩個小時內都沒有角色、不講故事，將那些劇場元素發揮的淋漓盡致，那國內的劇場較擅長說故事、獨白、角色等。回到《雙城記》，它的基礎就是國語經典老歌，這些老歌本身即帶有情感、故事性，所以很容易讓我們說一個好的故事出來，就會走向文本音樂劇的路線。由於核心是合唱團，故事裡有四個角色，合唱團員性質上偏向群眾——「ensemble」的身份，可是他們不像劇場人可以做到那麼多，大部份比較是旁觀者的角色，除了扮演路人、配角，但又像是第三者在臺上旁觀，唱情境的音樂、應和著和聲或以第三者視角唱出角色心聲，如同戲劇裡的歌隊，沒有角色在身上。與典型音樂劇不同的，是音樂劇的群眾會賦予角色定位；所以用合唱劇場來表現，比較像傳統歌隊加上獨唱演員。先前提及臺北愛樂製作的《兒時情景》合唱劇場，比較限縮在音樂廳裡表現，而臺中室內合唱團曾向臺北愛樂授權演出《兒時情景》，也是跟據我寫的套譜，只是他們做得再活潑一點、再像戲劇一些，於音樂廳裡說故事。而木樓合唱團的《致愛—Requiem pro Amour》〔以下簡稱《致愛》〕，他們當時想邀請我為他們創作，但是沒有什麼想法，因此我說服他們做一點劇場形式的演出，那我一直想以安魂曲這個概念創作，雖然我並非教徒，但我把信仰的對象從上帝置換成愛情，所以這安魂曲是從遇見愛情、熱戀、背叛、忌妒及原諒，直到讚頌愛情經歷重生等「為愛情送葬」的流程。我當時想寫十八首曲子，用安魂彌撒曲最完整儀式的十八段來去應對，在創作時與作詞者王友輝老師達到共識，在安魂曲的概念上有應對即可。而整部作品，我也只用最開頭的「Requiem aeternam dona nobis, Domine.」。後來完成了十六首，八首原創及八首改編並加入一首鋼琴獨奏於中場休息前，由於架構及樂曲的順序非常有故事性，當時還滿希望他們可以做得很像音樂劇的感覺，不過其實滿可惜的，他們只有用到一點點劇場原素，並沒有非常的敘事。

葉：老師，我有看過那場演出，其實那一場是我聽過印象中最深的音樂會，雖然他們沒有唱的那麼完美，可是那一場玩出來的東西很特別。雖然《致愛》這個作品一開始沒有標示成合唱劇場，而是音樂會，而後來木樓在網站上將它標為合唱劇場，兩年前就做了它的研究。去年曾寫過關於合唱劇場的小論文，依照目

前臺灣的合唱劇場形態統整後做出比較，後來發現《致愛》的特色就是不敘事，這其實是一個滿好的形式，因為它透過符號轉化成劇場元素，表現樂曲意涵，於是說從音樂衍生之意涵，透過視覺表現出來，這些視覺的表現再反饋回音樂本身。

冉：你這樣講很好，如果以這個觀點來看，比較像是一些形式、一些符號來做劇場這件事。不過滿可惜的是，木樓那時候雖然只演兩場，因為收到觀眾的回饋是，雖然木樓在歌唱表現上沒有很完美，但那場使用的元素，是有打動到他們的。

葉：我曾經有訪問過他們的人，因為他們曾認為該場的音樂會對他們負擔很大，但那場音樂會對他們的影響很大，從那場音樂會，他們開始去思考未來的製作走向，就開始有了一些方向可以努力。

冉：其實這樣我也滿開心的，因為我當時是想要他們可以趁這個機會讓他們團隊 upgrade 一次，不只是歌唱和舞臺上的表現，包括是被更多人看到。其實我自己唱合唱的經驗是，以前我們的年代售票形式是向親友推票，那他們的圈子就很小，總是找親友來聽，好像就是永遠都是這些人圈子裡的人在聽，一般觀眾很少進來，要介紹那些外圍聽眾進音樂廳就是做更多事情，這也是當初為什麼要讓木樓做《致愛》，用不純粹以音樂為核心的原因，這是一個機會，他們有機會去接觸到一般人，觀眾也不會只覺得聽不懂、或合唱團員站著演出很無趣。那時候也因為一般觀眾，我在排《致愛》曲目時，就放一些很討好的流行歌，不然其實更想全部原創，這個思維應用到我在做音樂劇也是，會考量到市場性，不然演出做得再好也沒用。不過你剛提的概念也很好，並不需要以敘事，而是用形式，以一些劇場元素，它其實訴諸的就是情感。

葉：老師，您認為目前臺灣的合唱生態如何？

冉：比起我以前的那個時候，現在臺灣的合唱已經滿好的了，最大的關鍵就是曲目。二十幾年前我參加合唱團的年代以及我的上一輩的人，永遠都在唱中國藝術歌曲，那時候節目單裡的曲目幾乎大同小異，二十幾年前，開始才勉強接受文藝復興的年代，或一些民族性的音樂。

葉：這個原因有可能是那時候的指揮習慣的曲目嗎？

冉：現在的合唱指揮都是在四十到五十幾歲，在我們那時候他們都還沒有出頭，像蘇慶俊老師，他是最先把文藝復興的曲子帶出來的，在他之前都還沒有，而臺灣民謠也是他帶出來的。而現在的世代有翁佳芬、唐天鳴等那一輩的老師，

以及我這年紀的人共同努力下，曲目才越來越開闊。因為這些人有出國留學，可是再往上看一代，就會發現，他們不是沒有出國留學，只是取經的對象非常有限，帶回來的都是國外局限性的宗教歌曲、黑人靈歌等，如果沒有出國的原則上都是中國藝術歌曲，也影響到我們合唱團唱的曲目，因此在這個狀態裡，合唱曲就沒有原創性。後來二十幾年前還在讀大學時期，福爾摩沙合唱團成立，蘇慶俊想做臺灣民謠卻沒有合唱譜，我就開始為福爾摩沙合唱團改編合唱曲，算是第一階段在改編的人士，曲目包括臺語民謠及當時的流行歌等。等我退伍後，杜黑老師委託我改編一些曲子，他們想要演唱一些新曲目，杜老師沒那麼喜歡臺語歌曲，所以就選擇了國語老歌，像〈不了情〉等。因為我很早就開始編曲，直到現在就累積的數量很多，所以許多合唱團現在會唱到我寫的曲子。到後來，大家就開始有原創的想法，於是就像現在的樣子，跟我同期的作曲家開始願意寫合唱曲，但我們這一代改編合唱作曲家幾乎都不是理論作曲出生的，比方說周鑫泉、蔡昱姍等，在我往上看幾乎沒有，這也是臺灣音樂科班非常特別的一個現象，當然現代寫合唱的作曲家已經很多了。

葉：所以老師，您認為最重要的是曲目？

冉：對，曲目會影響合唱音樂會製作的方向。一般的音樂會做法先拿宗教曲目，再來是一些作曲家經典合唱，如 Beethoven 等，下半場就唱一些輕鬆的曲，如黑人靈歌或流行歌改編，會這樣安排的原因是因為當時能取到的譜只有那些；後來當代的作品、好歌越來越多了，影響指揮在選歌的思維。那像木樓的《致愛》，我是先下標題再選擇歌曲，有的合唱團先選擇歌曲再再定音樂會標題。

葉：老師，您身為作曲、編曲家，您認為目前臺灣的合唱作品發展出什麼樣的驅勢？

冉：據我所知，一開始純粹是改編，從國、臺語老歌到最現代的流行歌，我覺得，改編是一定要進行的，因為這是音樂史上不斷在發生的事；那原創，我開始原創，是先把近代的詩開始創作，我也認為當代文學詩詞是一個可以開發的。

葉：老師，您對老歌情有獨鍾，不論是《雙城戀曲》節目單上或上次無意間在「TED」上看到老師的演說，扣除掉您認為老歌有高度的文學價值、旋律優美等，此外，這些歌曲是否對您而言是否有些特殊的情感？而在做這個製作時，選歌的邏輯是什麼？

冉：首先，這些是我爸媽的流行歌，我從小聽這些歌長大的，當我成為青少年後，我聽了大量流行歌，我上了高中、大學後，聽了大量的西洋歌、歌劇、音

樂劇等，這是我的聆聽經驗。你也知道，人長大後，體驗感官都變得非常強，後來我開始創作時，發現這些音樂進到我的血液裡，慢慢發酵中。那所有年代的流行歌曲，都相當反應出當代的時代、人的核心價值。也因此我在創作時，希望可以做從事老歌改編，一方面我熟悉這些歌曲，另一方面我認為這些歌曲當時是有存在錄音、編曲技術的問題，無法反應出它的詞曲之美及內涵，也因為這些歌最珍貴的還是在詞曲上，我想讓這些歌再被大家認識一次，在編曲的作業上便花了很大的功夫，讓這些歌與它原曲的樣貌不一樣，但還要保留這些歌最始的味道、最無可取代的價值；我認為，真實的情感是音樂創作的核心，少了這些情感就只是純粹在玩型式而已，型式只是表現的手段，核心還是要打動人心，所以最終還是要回歸到人的情感。這些國、臺語老歌對我而言都好簡單、好通俗，要改變老歌的樣貌其實很簡單，但重點就是透過改編強化這些歌的深度。

葉：老師，那請教您，我對選歌的思維不太瞭解，因為我在研究《雙城記》這個案子不太理解，新一代角色裴裴及高楊這兩人的年紀很年輕，當初為何使用〈甜蜜蜜〉及〈春風吻上我的臉〉等這些年代歌做為心情表述？老師您是先選歌再交由謝導編劇，還是你們有一起合作？

冉：原則是先選歌再給謝淑靖編劇，中間有互相討論，比方說她故事脈絡出現了，她也聽一些老歌便建議我可以加入哪些曲子，但她是先研究歌詞的文字與劇情的符合度才選擇樂曲的，後來我看了她選擇的歌曲、理解她想表現的事，於是會建議她換效果較好的樂曲。至於年輕角色與歌曲的問題，其實一開始在創作時，就已經設定要從老歌出發，這是《雙城記》的特色，所以我會較嚴格的限定角色的年代及歌曲的選用；但到後來發現還是不能那麼嚴格，所以我們有一點打破了一些規則，像〈情人的黃襯衫〉一曲並沒有流到大陸，後來還是給老上海的黎英及張本初唱，但其實還是有時代、風格的問題，所以改版成為《雙城戀曲》後就拿掉了。你剛有提及高楊，這個二十幾歲的大男孩，原則上，我們還是照著老歌的規則在走，所以我們還是不使用太新的流行歌，所以我們做了假設，就是有可能高楊小時候跟著父母聽過某些老歌，因此在《雙城戀曲》時，與裴裴分離後，就唱了〈再見我的愛人〉等。

葉：老師，那當時有沒有想過為了戲劇打破這個規則？

冉：當初就是故意要設定《雙城記》是老歌的走向，如果真的加了一些流行歌，會讓整個演出的 tone 調鬆散，表現的核心就會鬆散，而且也因為老歌的設定，我們連校園民歌的曲子都排除掉了。但你剛講的，如果我們今天設定的是「兩代」，而非老歌，我真的會嚴格執行，收周杰倫以後的歌曲做為新世代的代表，

製作導向就會不訴諸老歌。因為定位會影響到未來在做企劃、主視覺設計等方向，所以我們在宗旨上就是表現懷舊、勾起舊回憶，在表達上，原本以為的距離、時代很遠，但其實是透過歌曲的流通是可以連結的。

葉：那當時有沒有想過戲劇的設定要跟著動？比方說角色設定再調整、年紀調大個十、二十歲？

冉：老實說，在這個層面是沒有很嚴謹的，其實那時最後再選歌時也真的沒有那麼嚴謹，但還是維持老歌的主軸。

葉：老師，我發現您在這作品中，把〈愛神〉跟〈愛神的箭〉放在一起，為何特別選用這兩首歌？本來就是要設定為開場功能嗎？

冉：當初的設定像是音樂劇的 Big Opening 的做法。後來我要求創作〈雙城戀曲〉做為開頭，所以〈愛神的箭／愛神〉就放到 Ending 了。其實本來就是要呼應「愛」這件事及愛的永恆，這兩首都有提到愛神，可是音樂樣貌差好多，放在開頭其實要表現出，愛可以連結、貫穿、填補心中的洞；在製作音樂劇後，更想挑戰將兩首樣貌差異很大的曲子串在一起，這樣有趣多了。

葉：老師，那您為什麼當初會想用〈雙城戀曲〉做為主軸？因為轉換成音樂劇的表演型式？

冉：這是主因，因為這個劇一直更新，我就會希望它越來越嚴謹。講白了這個製作就像是 jukebox musical（點唱機音樂劇），以現成的歌曲做為音樂劇，最典型的例子就像《媽媽咪呀！》（*Mamma Mia!*），如果以音樂劇的邏輯來討論的話，《雙城戀曲》就像是 jukebox musical，但我對於這個狀態不滿足，因為它的故事越來越有濃度，光靠這些曲子無法收攏它的主旨、表現它的核心價值，於是我使用音樂劇思維，讓〈雙城戀曲〉作為貫穿全劇、穿越時空情感的曲子，便請謝淑靖寫詞後交由我來譜曲。這首曲子放在全劇之前頭用以表現主題，此外我在劇中不同的位置如間奏藏了這首曲子的動機旋律、到最後全劇在最高潮的地方就是張本初死了，讓〈雙城戀曲〉再現，觀眾從這個脈絡裡，從頭一直到樂曲再現，便會理解這曲子就是本劇的核心情感，這也是典型音樂劇手法，用以點綴情感。

葉：老師，請問我向愛樂拿譜的時候，只有取得合唱譜，但音樂裡，有些部份除了鋼琴以外，還會出現鼓及低音提琴，請教一下那這兩種樂器的譜，低音提琴可以看鋼琴譜的 Bass 部份，那...

冉：我後來幾乎都不出樂團譜，因為這個部份就像是與流行樂團的工作邏輯，

尤其爵士鼓組，但他們還是要拿這份合唱譜，並跟他溝通哪一段要有什麼感覺，奏出什麼樣的節奏型態等，那 Double Bass 除了可以走鋼琴的根音，可能與他溝通什麼地方要讓給鋼琴獨奏或以彈播的奏法。

葉：老師，為什麼不出譜呢？這個劇後來巡演了很多次，樂手中間或多或少因為檔期要做些調整，比方說我手上的兩版影片，一版是國家音樂廳的演出，另一版是上海大劇院的演出，這兩版在鼓的奏法不一樣，得到的感受是不同的，如果沒有出譜的話等於每次換人就要每次溝通。

冉：其實他們會交接，像跟第一個鼓手溝通完後，他會在譜上做大略的記號，他們會做口頭交接的動作，後來不出譜的原因是希望每位樂手，可以表現出自由度，因為這個方式像是流行音樂的邏輯、Band 的邏輯，比較不像是在 Orchestration 的邏輯；〈玫瑰玫瑰我愛你〉有製作鼓譜及 Double Bass 譜其實也沒有什麼特別的用意，譜上的鼓只是用一些很基本的 pattern，並沒有寫得很花，還是希望他們有一些自由度，不過我也忘了這首曲子為什麼當初要特別出樂團譜。

葉：那請問，聽小杜老師說您在排練是會有 vocal coaching 或 sound check，甚至是在臺北—蘇州—上海的巡演場，老師也有跟去做 sound check，這不太是一般作曲家會做的事。

冉：這是在劇場工作的習慣，因為聲音只要經過擴音系統，就是另一回事了，它也有非常多技術上的要求，那對於傳統音樂團隊而言，他們沒有音樂總監的概念，他們對音樂總監的認知是與指揮劃上等號，而指揮也不會去處理這件事，指揮的則任是管理樂團，對於擴音系統出來聲音的敏感度很低，也不太會跟技術人員溝通；而我非常在意這件事，音響技術做不好，音樂就等同於失敗，那是還滿嚴重的事。由於臺北愛樂那邊沒有人可以做這件事，我就會介入，確保這個演出是成功的，這個脫離了音樂層次，有點技術的概念。在劇場演出音樂劇，這個部份就是音樂總監的責任，若是跟我合作，不論有沒有設這個職位，我一定會把 sound check 這件事拿來做，因為我無法忍受音響出了問題。那像 vocal coaching，臺北愛樂不太重視這件事，因為他們認為 vocal coaching 只是把音唱對，對我而言，音唱對是最基本的，但在這種製作裡，他們更多了演員的身份，vocal coaching 要讓所有人的歌唱在戲劇的邏輯裡，因為他們都是合唱團員出生的，把歌唱好卻沒有在戲劇裡的情緒是不對的，而他們一直沒有去設 vocal coaching 的位置，那如果今天我是主事者，我就會去做這件事。此外，另一件事，很像我之前在「TED」的演說裡，我這輩已經是最後一輩了，可是現在這一輩而言，對於說話、咬字、歌唱的概念認知很低，尤其當演唱中文歌，特別是進到戲劇的範疇裡，若對於中

文歌正確的咬字法不理解，就會完全影響到歌唱，所以我會介入，更特別的是，這些是發音、咬字講就的老歌。而《雙城記》的 vocal coaching，當時無法介入太深，他們沒有給我什麼時間去介入這件事，角色也是，因為這是音樂會主導出來的作品，排練時間有限，把歌唱好之後就要上臺了。

葉：所以後來您在《雙城戀曲》的時候就比較多在做 vocal coaching 的部份，期望他們在 vocal coaching 後，能夠有戲劇的角色融入在歌聲裡嗎？

冉：對，但我畢竟不是專業的 vocal coach，我的身份比較像音樂總監，因為我要顧及與音樂所有相關的環節，不論是歌唱、樂團、音響、技術等，但 vocal coach 我只能做到最基本的，畢竟我不是專業的，也會看與主事者是否有合作默契，若是我自己的劇團，vocal coach 我一定交給專人做，比方說像魏世芬老師，那是她的專長。

葉：所以聽起來老師您不止是作曲家，您也希望觀眾能感受到你腦海中想表達的感覺。

冉：一定的，因為現在的表演藝術都是整體性，以前的觀念是音樂廳，所有音樂演出在音樂廳演完就結束了，現在的展演場地多元，展演的地方可能也不只是音樂廳，有些殘響、場地的問題還是會納入考量。

葉：老師，那您做了那麼多作品，再回來看《雙城記》和《雙城戀曲》，雖然後來修改完，在劇情、音樂的順序等有些不同，但這兩個作品一個是合唱劇場，一個是合唱音樂劇這兩者在表現上的訴求有何不同？

冉：我的觀點是，當這個作品還在《雙城記》合唱劇場的階段裡，是帶有戲劇元素的合唱音樂會，它的定義仍然是音樂會；而後來在《雙城戀曲》的階段，它便是合唱音樂作品很濃厚的音樂劇，對我而言是如此。

葉：老師，訪談到現在，聽了很多老師對合唱、音樂劇的想法，能否再請老師講一次，合唱劇場這個名詞對您而言是什麼？

冉：合唱劇場的核心還是合唱，只是它加入了別的表現形式在裡頭，比方說劇場元素可以是敘事、也可能是視覺、也有可能像《致愛》的例子是形式，它加了許多劇場元素來讓合唱的想像力擴大。對我而言，合唱劇場不減的價值還是合唱的魅力，從原本只是聽覺，加了故事、感官或觀念上的想像，就像現在的器樂劇場，它的核心仍然還是本來的音樂，但讓它有更多的想像。

葉：老師，請問一下，依你的經驗，若去欣賞合唱劇場這類的演出時，應該抱持什麼樣的視角來看待這個形式的演出？

冉：我想這是認知的問題，合唱劇場既不是音樂劇，也不是劇場作品，因此像我會先做心理建設再去觀看演出，所以對我而言，就會當作去聽一場有趣的音樂會。

葉：那老師您認為有曾經參與合唱劇場的製作，您認為合唱劇場未來理想的型態是什麼？

冉：照我們剛剛討論的過程，我認為它比較可以走向視覺的、感官的、形式上的劇場在未來的可能性會比較大，若走向 book musical，進到敘事音樂劇裡，核心為合唱，便會出現尷尬的界線問題。首先，所有的合唱團員都得會表演；接著，二、三十個合唱團員都要有角色；再來，以歌隊的方式出現在敘事的故事裡，會讓場景在設定上不寫實。這是合唱劇場走向敘事音樂劇路線後，吃力不討好的部份，倒不如用敘事音樂劇來做，用合唱比例較多的方式進行，但是這麼做會讓主從關係有所更動。我做過的《少年臺灣》文學音樂劇裡，改編自蔣勳的同名小說，由於原著的小說本來就不是完整故事，選了小說裡的毫無相關的十個段落做改編，那些段落也不是真實的故事，有些是一個狀態或時代的切片等。符宏征導演找到比較好處理這個文本的角度是「放棄敘事」，放棄了佈景或角色服裝的寫實，用形式、意象並運用走位、構圖等去詮釋一個章節要講述的核心，有時是時代性的悲嘆，透過視覺、走位甚至重覆性的動作，以及一些肢體劇场的概念，讓觀眾在二十分鐘裡的單一場景，感受到不舒服的壓抑或一種非常憤慨的情緒，然而，這種感受就是那個章節要表現的情緒，這便與我認為合唱劇場未來可以走向的路線很接近。此外，合唱劇場還可以多發揮多媒體、燈光的創意。但別忘了，合唱其實有個優勢，合唱的聲音是個特色，與獨唱或劇場裡演員、音樂劇演員的聲音不同，這些聲音的素質在聽覺上會形成一種獨特性，所以，未來應該是為了這種獨特的聲音量身打造它的形式，如德國的「SLIXS」他們的歌唱能力是建立在非常優秀的現代 Acapella 技術，以及比較表現主義的劇場，比較不是傳統合唱團裡整齊、漂亮的和聲，並透過對聲音的想像來找形式；比方說加入一些機械化的肢體動作帶來現代工業的感覺，而所有的舞臺、燈光、造型都從這個方向出發，包括歌者或應該說是演員的表現，會帶來非常滿足的感受。我認為不用敘事，光是這些用來做一場演出就足夠了。

葉：老師，您剛有講到對聲音想像去衍生視覺畫面，臺北室內去年做過一個合唱類劇場，好像也是從這個角度出發。那是否一些歌詞裡明確表述出情感的歌

曲，就好像不太適合走您剛講的理想形態的合唱劇場了？

冉：完全正確，如果是那個路線，不太可能會選這種指向性強的歌曲。如同艾瑞克·韋塔克這類的曲子，他使用了音堆這類的作曲手法，就包含有許多視覺想像，比方說音樂主題接觸到宗教，感覺就像看到教堂裡的彩繪玻璃，但其實是透過聽覺造成的想像，如果在舞臺上由合唱團唱這首歌，並且真的做了一點點燈光，觀眾就感受到視覺聽覺連起來了，整體意象就成立了。從這個方向出發，它整體形象就不可能如此敘事性強，情感性濃烈。

葉：聽起來是說，在作曲的手法就很接近現代音樂的技法了。

冉：對。

葉：老師，那請問一下，若假設您下次要做合唱劇場，就會從這個方向出發嗎？

冉：不一定，從既有條件的發展下來看，如艾瑞克·韋塔克這類的曲子最應該發展成合唱劇場，也是值得努力的方向，因為它的確體現合唱的獨特性、真的會像個劇場作品。可是現在的狀態裡，大家一直想試一些有的沒有，做得亂七八糟的。而剛講的那個，花個五到十年是做得起來的。不過如果你現在問我，我會想更後面的事，扣除掉剛講的這個形式，我還會去思考合唱劇場還有什麼可能性，當然還沒辦法明確跟你說會是什麼樣貌，我就是覺得，一定還會有比這個還要創新的形式。

時間：二〇一四年六月十二日 下午四點

地點：臺北愛樂附近咖啡店

木樓合唱團《致愛》音樂會是否參與製作討論

木樓一開始有這場音樂會的想法時，就找了我，也有參與部份的討論。冉天豪當初設定這場音樂會時，以「安魂曲」為架構之靈感來由，寫一組音樂會的曲子，由愛的開始、挫折、哭泣，好的壞的出發。這組曲子是由流行歌曲及新創作的曲子互為表理。新創作的曲子很直接的在講愛情，流行歌曲選的這些歌反應前後的歌當作轉折，後來加上舞臺呈現也許會更豐富一點。

我做音樂會時沒有特別要講什麼想法傳達給觀眾，但是我會希望觀眾可以理解這套曲子的選擇、安排。更多的是，為什麼作曲家要這麼安排，而我需要將作曲家的創作理念合理化，觀眾參與這場音樂會是舒服的。

《致愛》執行排練遇到之困難

我覺得那時候的木樓狀況沒有很好，不論在團員素質、聲音的訓練上。有些曲子太難做不到，比方說長線條、或音色飽滿，或有些譜上的效果，團員是無法做出來的，那我就會讓它聽起來是合理的。中間有些流行歌，大家很容易會用到沒有支持或沒有聲樂方法的聲音，這樣是很危險的，因為合唱演出有時候需要用到飽滿的聲音。在演唱時加入動作對他們而言是陌生的，不論是做不出動作、或做不好，以及演唱時有動作的時候。這些事情最一開始的時候，都沒有想過，但排練到一半的時候就想到了。

《致愛》舞臺呈現之動作設計與成效相關問題

木樓也沒有遇過這樣的演出，他們的生活經歷也不是非常的廣。拿服裝來說，他們可能有些人沒有穿過紅鞋、可能沒有戴過不是學校制服的帽子，這些體驗都或許對他們而言很新。這些動作，沒有當初設定好，都是邊排練的時候發展出來的。也有些是導演想的，如紙飛機，或覺得某些曲子加多媒體會比較好。基本上它的音樂先練，呈現的樣子比較像劇場排練，動作排練是一個月，因為他們是以音樂會而出發。這些效果有些 match 歌曲，有些還好，我或許會有些想法，也或許那些動作都超出木樓能做的，最後都取決於導演的決定。

音樂會本來有二十首歌，但後來因應木樓的狀態，而改成十六首歌，也有把一些歌曲編的很簡單。我認為木樓一開始做的時候，野心很大，但一開始沒有想到這麼多，因為臺北愛樂室內團那一陣子也有在做，因為他們練音樂很快。而但

²¹² 古育仲為臺北愛樂文教基金會常任指揮，曾為木樓室內合唱團《致愛—Requiem pro Amour》合唱音樂會之客席指揮，該場演出後來以「合唱劇場」稱之。

後來與木樓排練時才發現，所以有點可惜。演出場地基於一些因素，選擇國光石化廳。因為那個場地不是一個合唱演出場地，全部都要靠麥克風收音，不過也因為這樣子，少了一些場地要調整位置的關係。

《致愛》演出後是否有得到迴響或評價

這場音樂會好像沒有得到很大的重視或迴響。我身邊的人大部份的人覺得好聽，因為冉天豪的音樂本來就有一定程度的好聽。

對於《致愛》音樂會合唱加入劇場元素的想法

木樓的表演 70 分，沒有做得非常好，在聲音、舞臺呈現還有進步的空間。動作與歌曲有沒有 match，曲子要做的好，動作也要做得好。其實很簡單，但也沒那麼簡單。唱好歌本來就不容易，再加上動作真的有加分嗎？加上了動作，是不是有讓動作做得利落？這也不是所有團都做得到的。

當時對木樓的想法

這個團隊很有想法，很有野心，但實力還不足。他們會想做這樣的音樂會，不是隨便的人做得到，他們不一定在能力上做得到。如果現在來做的話，狀況會好很多。這也是他們第一次做委託創作，他們在之前都是唱好玩的，而這場音樂會後，比較有計劃、比較有想法。

其它之心得及合唱劇場相關看法

有些排練的時候，導演有些要求的動作隊形可能看不到指揮，或有些動作會影響歌唱，必需簡化。這都是排練時需要溝通、協調的。木樓大概從 2006 年那幾年開始，像這樣加上動作來表演的方式，其實亦有很多團都這樣效法，大家一開始一兩首加上動作，到一部份的曲子變成整場演出。這樣子的發展我多少有些意外，因為加上這些動作，舞臺變得比較活潑。

愛樂室內團最近很少做這樣的音樂會，約莫 2012 年《鐵道之歌》後就沒有做這樣演出了。現在的架構還是以音樂會出發，做法是把歌曲串起來，加上簡單的故事、舞蹈動作，做出來的東西只停留在做出來，而不是令觀眾驚艷；以目前的完成度，絕大部份的合唱團都做得出來，愛樂室內團可以做一些藝術價值更高的表演，而如果要做劇場形式的表演，不是不可以，但是要做得更好。

如果未來還要做個劇場，我們就要用劇場的視野來做，而不是像現在這樣，有些劇場的元素，卻還是像個合唱音樂會。國外的表演都非常像臺灣這樣的演出，有些團體做得更像劇場。我們現在臺灣做的都是合唱演出帶有劇场的味道，但國外有些看起來很好的演出，它是一個有精心設計的劇場作品，而那個作品是用合唱音樂。

我認為這樣形式的作品會像劇場作品，跟合唱音樂會其實有本質上的不同。合唱音樂會是音樂會拿一首首的歌，我們在這樣上加上動作、燈光、小道具，本

質上是音樂會。我認為最理想的合唱劇場，應該是要像劇場作品，而不是音樂會。國家音樂廳不適合這樣的演出，太大了，劇場的張力塞不滿，尤其是這樣的合唱音樂會。比較適合的是國家戲劇院或城市舞臺或新舞臺。



附錄五 合唱劇場相關展演於兩廳院之售票記錄²¹³

演出日期	演出團體	節目名稱	演出地點
2013 年 11 月 22 日	大湖愛樂合唱團	旋轉舞臺—大湖愛樂合唱團 20 週年音樂會《旋轉舞臺》	新舞臺
2013 年 11 月 20 日	臺北市教師合唱團	曲悅四十～臺北市教師合唱團 40 周年音樂會	臺北市中山堂中正廳
2013 年 7 月 1 日	世新合唱團	世新合唱團第 48 屆年度公演～聚《狂想阿卡貝拉》	蘆洲功學社音樂廳
2012 年 6 月 25 日	臺北愛樂室內合唱團	鐵道之歌—臺北愛樂室內合唱團合唱劇場	國家音樂廳
2012 年 2 月 3 日	臺北愛樂兒童合唱團	草地上的懶惰仙—臺北愛樂兒童合唱團年度獻禮 《懷舊臺灣—童謠合唱劇場》	國家音樂廳
2011 年 10 月 23 日	臺北愛樂室內合唱團	臺北心情紀事～同樣的天空下	西門紅樓
2011 年 6 月 29 日	世新合唱團	世新合唱團第 46 屆年度公演～謠響世界《狂想阿卡貝拉》	新北市藝文中心演藝
2011 年 6 月 6 日	臺北愛樂室內合唱團	鐵道之歌—臺北愛樂室內合唱團音樂會	國家音樂廳
2011 年 7 月 13 日	淡江大學合唱團	「唱癡一夏」聽濤—2010 淡江大學合唱團年度公演	蘆洲功學社音樂廳
2011 年 7 月 1 日	世新合唱團	世新合唱團第 45 屆年度公演—「彌樂之喜」《狂想阿卡貝拉》	新北市藝文中心演藝
2010 年 5 月 10 日	臺北愛樂室內合唱團	臺北心情紀事—臺北愛樂室內合唱團音樂會	國家音樂廳
2010 年 1 月 23 日	臺北愛樂室內合唱團	臺灣印象—臺北愛樂・新加坡華藝節行前公演《臺北心情紀事》	國家音樂廳

²¹³ 研究者透過《兩廳院節目資料庫》及《表演藝術百年史》，以「合唱劇場」一詞搜尋之結果。參考：《兩廳院節目資料庫》，http://digi.lib.npac-ntch.org/museum/ntch_data.html 及《表演藝術百年史》，<http://wiki.npac-ntch.org/index.php5?title=%E7%89%B9%E6%AE%8A:%E6%90%9C%E7%B4%A2&ns0=1&redirs=0&search=%E5%90%88%E5%94%B1%E5%8A%87%E5%A0%B4&limit=500&offset=0>。擷取日期：2015 年 8 月 15 日。

2009年7月 28日	芬蘭夜鶯女聲合唱團 ²¹⁴	臺北國際合唱音樂節—合唱劇場的綺想異境	國家音樂廳
2008年10 月17日	臺北愛樂室內合唱團	上海·臺北—雙城戀曲 2008 臺北愛樂合唱劇場	國父紀念館
2008年6月 2日	臺北愛樂室內合唱團	雙城記—臺北時晴·上海多雲 (臺北愛樂合唱劇場)	國家音樂廳
2008年6月 2日	世新合唱團	世新合唱團第42屆年度公演— 以聲相許《狂想阿卡貝拉》	新北市藝文 中心演藝
2007年4月 15日	臺北愛樂室內合唱團、臺北市立 國樂團	2007年臺北市傳統藝術季「臺北 愛樂室內合唱團2007合唱劇 場~兒時情景」	臺北市中山 堂中正廳
2007年11 月27日	臺北愛樂室內合唱團	「兒時情景」臺北愛樂室內合 唱團音樂會	國家音樂廳
2006年4月 9日	臺北愛樂室內合唱團	2006年臺北市傳統藝術季【穿 越時空的絢爛人聲】	臺北市中山 堂中正廳
2005年11 月6日	臺北愛樂室內合唱團	臺北愛樂的絢爛人聲	臺北國家音 樂廳

²¹⁴ 受臺北愛樂文教基金邀請，於該年國際合唱音樂節來臺演出之團隊。

附錄六 臺北愛樂文教基金會合唱劇場展演記錄²¹⁵

時間	節目名稱	地點	指揮	團體
2005 年 5 月 30 日	大臺北的故事	臺北國家音樂廳	杜黑	臺北愛樂室內合唱團
2005 年 11 月 6 日	絲路音畫	雲林虎尾科大音樂廳	杜黑	臺北愛樂室內合唱團
2006 年 4 月 9 日	絲路音畫	高雄至德堂	杜黑	臺北愛樂室內合唱團
2006 年 5 月 1 日	絲路音畫	臺北國家音樂廳	杜黑	臺北愛樂室內合唱團
2008 年 6 月 2 日	穿越時空的絢爛人聲	臺北國家音樂廳	杜黑	臺北愛樂室內合唱團
2009 年 05 月 08-09 日	穿越時空的絢爛人聲 2	臺北中山堂中正廳	杜黑	臺北愛樂室內合唱團
2009 年 11 月 21 日	穿越時空的絢爛人聲 2	臺北國家音樂廳	杜黑	臺北愛樂室內合唱團
2009 年 11 月 27-28 日	雙城記	臺北國家音樂廳	杜明遠	臺北愛樂室內合唱團
2010 年 9 月 24 日	臺北心情紀事	臺北國立臺灣圖書館	古育仲	臺北愛樂室內合唱團
2011 年 6 月 6 日	臺北心情紀事	美國波士頓哈佛大學音樂廳	古育仲	臺北愛樂室內合唱團
2011 年 11 月 23 日	臺北心情紀事	美國紐約卡內基音樂廳	古育仲	臺北愛樂室內合唱團
2012 年 6 月 25 日	臺北心情紀事	美國芝加哥梅迪亞高中禮堂	古育仲	臺北愛樂室內合唱團
2005 年 5 月 30 日	鐵道之歌	臺北國家音樂廳	古育仲	臺北愛樂室內合唱團
2012 年 11 月 6 日	臺北心情紀事—同樣的天空下	臺北西門紅樓	古育仲	臺北愛樂室內合唱團
2012 年 4 月 9 日	鐵道之歌	臺北國家音樂廳	古育仲	臺北愛樂室內合唱團

²¹⁵ 由臺北愛樂提供資料。

附錄七 《雙城記》及《雙城戀曲》2008至2011年間演出場次²¹⁶

日期	時間	地點	場次	觀眾人數	內容特色說明
2008.5.3	1930	嘉義表演中心	1	654	原名「雙城記」音樂會形式，加入隊形變化
2008.5.29	1930	國防大學	1	945	音樂會形式，加入隊形變化及多媒體
2008.6.2	1930	臺北國家音樂廳	1	1,450	合唱劇場形式，加入劇情戲劇表演及服裝燈光變化
2008.10.17-18.	1930	國父紀念館	2	3,960	音樂劇場形式，增加戲劇表現及劇場元素
2008.10.22	1930	新竹市立演藝廳	1	656	
2008.10.25.	1930	高雄中山逸仙館	1	927	
2008.10.31-11.01	1930	上海美琪大戲院	3	3,030	
2008.12.13.	1900	新店菁山鎮社區	1	315	
2009.5.8-19	1930 1430	國父紀念館	3	6,130	音樂劇形式，增加主題曲創作、戲劇衝突性及故事完整度，加強舞臺設計、燈光效果及服裝
2009.11.21	1930	臺中中山堂	1	1200	
2009.11.28-29	1930	蘇州科技文化中心大劇院	2	2100	
2009.12.4-5	1930 1430	上海大劇院	3	3800	
2009.12.26-27	2000	深圳大劇院	2	2200	
2010.3.12.	1930	中壢藝術館	1	725	
2010.8.14-15	1930 1430	臺北國家戲劇院	2	2400	
2010.9.17-18	1930	南京紫金大劇院	2	1600	
2010.9.20.	1930	揚州大劇院	1	800	以雙城概念，加入為展演城市特色橋段與臺北之連結
2010.9.24-25	1930	馬祖介壽堂	1	800	

²¹⁶ 本表由愛樂劇工廠提供之企劃資料擷取之。

2010.9.26	1930	福州九日臺音 樂廳	1	500	
2010.9.27	1930	福建大劇院	1	1200	
2011.10.14	1430	臺北華山藝文 中心	1	200	精簡版
2011.2.13-14	1400 1900	花博行動巨蛋 劇場	4	4400	精簡版
2011.4.1	1430	臺中明道中學	1	1000	
2011.5.14-15	1930	杭州劇院	2	2500	
2011.18.19	1430 1900	上海大寧劇院	3	2100	
小計			42	45,592	



附錄八 《雙城記》及《雙城戀曲》演出曲目比較²¹⁷

	《雙城記》 2008 年 06 月 02 日，國家音樂廳	《雙城戀曲》 2010 年 08 月 15 日，國家戲劇院
01	愛神的箭	雙城戀曲
02	愛神	春風吻上我的臉
03	春風吻上我的臉	夜上海
04	甜蜜蜜	甜蜜蜜
05	夜上海	再見，我的愛人
06	綠島小夜曲	Shanghai memories of 1945
07	秋夜	玫瑰玫瑰我愛你
08	情人的黃襯衫	秋夜
09	如果沒有你	如果沒有你
10	魂縈舊夢	魂縈舊夢
11	Shanghai memories of 1945	思慕的人
12	意難忘	綠島小夜曲
13	不了情	情人的眼淚
14	情人的眼淚	不了情
15	靜心等	靜心等
16	永遠的微笑	永遠的微笑
17	再見，我的愛人	今宵多珍重
18	我只在乎你	雙城戀曲（reprise）
19	今宵多珍重	我只在乎你
20		愛神的箭
21		愛神

²¹⁷ 資料參考臺北愛樂提供之 2008 年《雙城記》、2010 年《雙城戀曲》演出影片。

《雙城記》 2008 年版

編號	曲名	功能	裴	楊	英	初	合唱
01	愛神的箭	開場，角色配對，合唱團♡型	☐	☐	☐	☐	混聲（主）
02	愛神	角色介紹，合唱團♡型	☆	☆	☆	☆	混聲（主）
03	春風吻上我的臉	裴楊上海認識，結尾相愛表現	☐	☐			混聲（主）
04	甜蜜蜜	相戀的表現，獨唱表現，間奏 戲劇	★	★			混聲（附和）
05	夜上海	高楊獨自空虛，地域表現／情 續突顯		間 奏			混聲（主）
06	綠島小夜曲	臺灣地域代表，分隔兩地，對 臺灣的想像	★	★			混聲（第二次進）
07	秋夜	轉換到裴裴祖父故事，初、英 相戀			☆	☆	混聲（主）
08	情人的黃襯衫	用黃襯衫，代表相戀、快樂			☆	★	混聲（第二次進）
09	如果沒有你	初對英的想法，心理空間			☐	★	男聲（副歌，附和）
10	魂縈舊夢	英、初對未來的想像，從不想 分離到分離	☐	☐	☐	☐	女聲（獨唱從合唱 團分出）
編號	曲名	功能	裴	楊	英	初	合唱
11	Shanghai memories of 1945	合唱團排成 M 字型，做出劇情 提示			☆	☐	混聲（主）

²¹⁸ 由研究者自行製作之表格，做為分析之參考。

符號說明：「★」代表樂曲演唱時，角色之獨唱聲部與合唱演唱之不同或有獨唱行為；「☆」代表角色與合唱演唱之聲部相同，溶入合唱中；「☐」代表角色純走位或透過舞臺行動表現戲劇，無歌唱行為。

12	意難忘	初、英分離的思念			☆	☆	混聲（主）
13	不了情	男主唱，混聲合唱				★	混聲（附和，主唱）
14	情人的眼淚	英的信件被退，			★	□	混聲（附和）
15	靜心等	等待，象徵角色內在對話			□	□	混聲（主）
16	永遠的微笑	堅定、無悔的等待			★	★	無
17	再見，我的愛人	楊對裴這段短戀情之心情表述	□	★			男聲（附和，副歌）
18	我只在乎你	楊、裴對戀情難忘	★	★			混聲（附和）
19	今宵多珍重	兩代分隔的思念 合唱團排 M 字，收成 V 字，分 隔兩代、兩岸	□	□	☆	☆	混聲（主）

《雙城戀曲》 2010 年版

編號	曲名	功能	裴	楊	英	初	合唱
01	雙城戀曲	開場			★	★	
02	春風吻上我的臉	裴楊上海邂逅	□	□			混聲（主）
03	夜上海	裴在上海相遇，找楊，地域表現			□	□	混聲（主）
04	甜蜜蜜	相戀的表現，獨唱表現，間奏 戲劇	★	★			混聲（主轉副）
05	再見，我的愛人	楊在機場與裴告別的感受		★			男聲（副）
06	Shanghai memories of 1945	臺灣地域代表，分隔兩地，對 臺灣的想像	★	★			混聲（第二次進）
07	玫瑰玫瑰我愛你	轉換到裴裴祖父故事，初、英 相戀於舞廳			★	□	混聲（主）

08	秋夜	兩人相戀			☐	☐	混聲（副）
09	如果沒有你	初對英的想法，心理空間			☐	★	男聲（副歌，附和）
10	魂縈舊夢	由裴、楊兩人以唱的方式，將故事說出，英、初兩人舞臺行動示演分離	★	★	☐	☐	混聲（副）
編號	曲名	功能	裴	楊	英	初	合唱
11	思慕的人	以初的回憶將歌曲帶出				☐	混聲（主）
12	綠島小夜曲	透過本曲，將裴、楊分離的思念做意象的表現	★	★			混聲（附和）
13	情人的眼淚	英對初分離兩岸的思念			★		混聲（附和）
14	不了情	初主唱，混聲合唱			☐	★	混聲（附和）
15	靜心等	英、文、初三人三角關係，虛空間			★	☐	混聲（主）
16	永遠的微笑	初等待，象徵角色內在對話 註：初、英兩人心情不同			★	★	
17	今宵多珍重	初、英兩人隔海思念	☐	☐	☐	☐	混聲（主）
18	雙城戀曲（reprise）	楊對裴這段短戀情之心情表述	★	★	★		
19	我只在乎你	楊、裴對戀情難忘	★	★			混聲（附和）
20	愛神的箭	兩代分隔的思念 合唱團排 M 字，收成 V 字，分隔兩代、兩岸					混聲（主）
	愛神		☐	☐			混聲（主）

研究同意聲明書

本人葉修顯就讀於國立臺灣藝術大學戲劇學系碩士在職專班三年級，研究合唱劇場作為學位論文，以臺北愛樂文教基金會之《雙城記》及《上海·臺北—雙城戀曲》做為研究個案，故懇請臺北愛樂文教基金會、演出單位及創作者同意本人參考或引用該演出之相關資料於論文裡。相關資料僅用於個案分析之學術研究，將不另作它用。相關資料及細項清單如下：

影片資料	《雙城記》2008 年 06 月 02 日演出版 《上海·臺北—雙城戀曲》2009 年 05 月 08 日演出版 《上海·臺北—雙城戀曲》2011 年 08 月 15 日演出版
劇本資料	《雙城記》國家音樂廳演出版 《雙城記》上海版 《上海·臺北—雙城戀曲》國家音樂廳演出版
樂譜資料	《雙城記》演出樂譜一批 《上海·臺北—雙城戀曲》演出樂譜一批

臺北愛樂文教基金會



編劇

謝淑靖 103.03.10

作曲／編曲

冉王承

受訪者同意書

本人謝淑靖同意接受目前就讀於國立臺灣藝術大學戲劇學系碩士在職專班三年級葉修顯同學拍照、訪問及錄音，並同意將所受訪之內容做為學術研究使用。

簽名：謝淑靖

中 華 民 國 105 年 03 月 10 日

受訪者同意書

本人杜明遠同意接受目前就讀於國立臺灣藝術大學戲劇學系碩士在職專班三年級葉修顯同學拍照、訪問及錄音，並同意本日受訪之內容做為學術研究使用。

簽名：杜明遠

中 華 民 國 105 年 3 月 28 日

受訪者同意書

本人冉天豪同意接受目前就讀於國立臺灣藝術大學戲劇學系碩士在職專班三年級葉修顯同學拍照、訪問及錄音，並同意將所受訪之內容做為學術研究使用。

簽名：冉天豪

中 華 民 國 105 年 4 月 1 日