

國立臺灣藝術大學

戲劇學系表演藝術碩士班

碩士學位論文

當代劇場性音樂研究——以《抽屜人》 《Daylight》《彈琴說愛》為例

A Study of Contemporary Theatrical Music: On Cases of
"Body Platform: Cabinet Anthropomorphique", "Daylight" and
"Just Play It!"

指導教授：陳慧珊

研究生：李佳霖

中華民國一〇五年七月

摘要

音樂在劇場表演中始終佔有一席之地。以音樂劇為例，其結合文本、戲劇、舞蹈等元素，音樂成為音樂劇中的必要組成要件之一；在舞劇或芭蕾舞中，音樂也是不可忽視的一個關鍵因素，不僅僅需要仰賴音樂達成劇中的重要環節，甚至肩負推動演員情緒張力之重要推手。

在社會學領域中，社會學家孔德首先將社會比擬成有機體概念，認為社會是活著的結構。而延續孔德社會有機體學說之學者史賓賽、涂爾幹、帕森斯、默頓等人，認為社會是互相合作運轉後達到功能、每個體系都有其獨特性，但整體而言是缺一不可且是相互依存關係、結構與功能之層次不同，有先後順序、每個體系都能夠在此結構中循環且產生功能，稱為「結構功能論」，研究者試圖以此概念轉化應用於表演藝術領域。因此，表演藝術亦可視為自有生命力的有機體，透過創意與發想使之生生不息並且能不斷延續；此外，表演藝術型態本即包含多樣藝術之融合，與社會結構概念相當類似，是由許多相同與不同的藝術領域互相結合、碰撞而產出作品。因此研究者將表演藝術比擬為有機體，而音樂亦為表演藝術有機體的組成之一，故本研究以社會學「結構功能論」角度，探討音樂在劇場中之角色與定位。

有鑑於此，研究者透過三種不同音樂面向之劇場表演：舞蹈劇場《抽屜人》、音樂劇《Daylight》以及另類音樂劇《彈琴說愛》等作品，探究當代劇場之音樂視覺化（Music Visualization）特色及音樂於作品中之功能。

關鍵詞：劇場性音樂、當代音樂、《抽屜人》、《Daylight》、《彈琴說愛》。

Abstract

Music has an important role in the theatrical art. In musical, for example, although script, drama and dance are all influential factors, it cannot be called as a “musical” without music. In dance drama or ballet, music is also a crucial element that cannot be ignored. As an art of listening, which can be deeply connected with emotions, music is used as a vital contributing factor in theatrical play, drama or dance.

In the field of sociology, sociologist Auguste Comte sees the society as an organism, which is a living structure. Following Auguste Comte, scholars such as Herbert Spencer, Émile Durkheim, Talcott Parsons, and Robert K. Merton, regard society as a multi-functional system through cooperation under certain logic and structure. Based on such theory of “structural function”, this study attempts to understand the performing arts as a living organism and to outline its organic cycles. From such point of view, this study aims to explore the functions of contemporary theatrical music.

With three cases from different aspects of theatrical performance: *Body Platform: Cabinet Anthropomorphique*, *Daylight*, and *Just Play It!*, this study discusses contemporary theatrical music’s characteristics of music visualization, as well as its styles and functions in theatrical performance.

Keywords: theatrical music, contemporary music, *Body Platform: Cabinet Anthropomorphique*, *Daylight*, *Just Play It!*

目次

摘要.....	i
Abstract	ii
目次.....	iii
表次.....	iv
圖次.....	v
譜次.....	vi
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究理論與方法.....	3
第三節 研究範圍與限制.....	10
第四節 研究流程與架構.....	14
第五節 名詞釋義.....	16
第二章 文獻探討.....	23
第一節 臺灣當代劇場流變.....	23
第二節 劇場性音樂之結構功能.....	28
第三章 音樂結構功能之劇場性.....	39
第一節 《抽屜人》之音樂視覺化呈現.....	39
第二節 《Daylight》戲劇與音樂之從屬關係.....	52
第三節 《彈琴說愛》之後設劇場元素.....	57
第四章 音樂結構功能之有機性.....	63
第一節 《抽屜人》之音樂元素應用.....	63
第二節 《Daylight》音樂元素化用.....	69
第三節 《彈琴說愛》之通俗音樂元素應用.....	80
第五章 結論.....	92
參考資料.....	95
附錄一 《Daylight》音樂曲目順序表.....	100
附錄二 《彈琴說愛》曲目順序表.....	102
附錄三 訪談紀錄.....	103

表次

表 1：表演藝術各項領域.....	4
表 2：文化部當代表演藝術團隊.....	11
表 3：研究流程表.....	15
表 4：《抽屜人》音樂譜例與舞蹈動作比較表.....	43
表 5：《抽屜人》音樂譜例與舞蹈動作比較表.....	48
表 6：《Daylight》各角色開場之音樂譜例與大綱.....	53
表 7：《Daylight》不同情節演唱〈我該如何〉.....	55
表 8：《Daylight》不同情節演唱〈喜歡你〉.....	56
表 9：《Daylight》五位角色開場之譜例表.....	70
表 10：《Daylight》中似唱且念譜例表.....	72
表 11：《Daylight》曲目〈我該如何〉多次出現.....	74
表 12：《Daylight》曲目〈竟然〉多次出現.....	75
表 13：《Daylight》舞曲〈Daylight〉.....	77
表 14：《Daylight》探戈舞蹈與華爾滋音樂元素.....	78
表 15：《彈琴說愛》第一場曲目順序表.....	80
表 16：《彈琴說愛》第二場曲目順序表.....	85

圖次

圖 1：《抽屜人》舞蹈以圓形概念呈現，動作與力度較小.....	40
圖 2：《抽屜人》舞者肢體隨音樂張力增加.....	41
圖 3：《抽屜人》舞者隨音樂速度改變肢體速度.....	42
圖 4：《抽屜人》男舞者將抽屜蓋在女舞者身上.....	45
圖 5：《抽屜人》男舞者拿抽屜蓋住女舞者.....	46
圖 6：《抽屜人》男舞者將抽屜蓋滿女舞者身上.....	47
圖 7：《彈琴說愛》彈奏飛碟電台主題曲.....	59
圖 8：《彈琴說愛》第一次聽紐約愛樂演奏著《彼得與狼》.....	60
圖 9：《彈琴說愛》范德騰與觀眾互動手指練習.....	60
圖 10：《彈琴說愛》范德騰批評觀眾.....	61
圖 11：《彈琴說愛》范德騰敘述來臺灣後之文化差異.....	62
圖 12：《彈琴說愛》多媒體影像喬治·蓋西文.....	82
圖 13：《彈琴說愛》演奏〈內山姑娘要出嫁〉.....	82
圖 14：《彈琴說愛》〈郭德堡變奏曲〉之頑固低音影像圖.....	84
圖 15：《彈琴說愛》許哲誠演唱〈你是我的眼〉.....	84
圖 16：《彈琴說愛》第一場曲目類型比例分配圖.....	85
圖 17：《彈琴說愛》范德騰彈奏〈超級瑪莉電玩主題曲〉.....	86
圖 18：《彈琴說愛》范德騰與觀眾互動手指練習.....	87
圖 19：《彈琴說愛》范德騰解釋 Forte 在音樂中的意思.....	87
圖 20：《彈琴說愛》不准拍手.....	88
圖 21：《彈琴說愛》許哲誠演奏〈國父紀念歌〉.....	89
圖 22：《彈琴說愛》范德騰與許哲誠以各種方式彈奏〈Piano Concerto No.1〉.....	89
圖 23：《彈琴說愛》最後結尾以蓋西文〈藍色狂想曲〉結束演出.....	90
圖 24：《彈琴說愛》第二場曲目類型比例分配圖.....	91

譜次

譜 1：《抽屜人》單音重複譜例.....	40
譜 2：《抽屜人》四音循環譜例.....	41
譜 3：《抽屜人》下行 trillo 及回到單聲響重複.....	42
譜 4：《抽屜人》七和弦譜例.....	44
譜 5：《抽屜人》高音聲部大跳旋律.....	45
譜 6：《抽屜人》低音大跳旋律譜例.....	46
譜 7：《抽屜人》高低音大跳弦律.....	47
譜 8：《抽屜人》單音重複與雙音重複譜例.....	63
譜 9：《抽屜人》四音循環譜例.....	64
譜 10：《抽屜人》七和弦重複譜例.....	65
譜 11：《抽屜人》第一部分高音旋律.....	65
譜 12：《抽屜人》低音旋律譜例.....	66
譜 13：《抽屜人》高音與低音交錯大跳弦律與音堆.....	67
譜 14：〈警察廣播電臺〉與〈ICRT〉.....	81
譜 15：《彈琴說愛》〈郭德堡變奏曲〉之頑固低音.....	83

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

音樂與生活息息相關、緊密相連。從較小眾之古典音樂至流行音樂，都顯示出音樂在生活中具有相當重要的地位且能代表各文化、民族甚至國家展現其特色風格，利用特有之藝術素材得以展現獨有風貌。許多藝術家透過音樂展現當時社會脈動、文化氛圍甚至生活型態。以臺灣民謠為例，其節奏與調性之運用均有其當時社會氛圍及環境之特有色彩；又以現下流行歌曲為例，旋律已不復以往民謠單純樸素，而歌詞更多顯示當下社會脈動及年輕人思想。然而，音樂藝術行至當代，科技進步使藝術成為地球村之樣貌，更多不同民族音樂互相交流與混和，使得藝術家選擇性越發豐富，作品更加五花八門並巧妙運用、結合在劇場當中。學者陳慧珊於期刊〈反思「跨界音樂」：從音樂多元本體觀論當代音樂之跨界〉中提到：

音樂的實踐也許在不同的認知下會有各自的規訓，但音樂與生俱來的多元本體特質，讓它無論在創作或展演，始終能以多元媒材及各領域的參與者來執行，故所謂的「跨界音樂」並非一種獨有的當代藝術載體，跨界行為亦並非當代音樂才獨有。¹

十七世紀歌劇以音樂為主，舞台上音樂重於一切，行至十九世紀德國音樂家華格納（Richard Wagner）所提出「總體藝術」（Gesamtkunstwerk）理念，認為音樂與戲劇元素並重，舞台上的各個元素，音樂、演員、服裝、舞台、甚至觀眾都被考慮其中，認為所有媒材地位都相等重要，並出版著作，探討音樂形式與戲劇間之真實，並使傳統歌劇型態受到重大變革。此外，由歌劇、輕歌劇及喜歌劇所延伸出來的音樂劇，於二十世紀由美國、英國所流行，題材貼近生活外，音樂素材較以往歌劇更加朗朗上口，其表演形式亦結合戲劇、音樂、舞蹈、生活化等各元素。透過劇本之張力、聲光效果之影響，使得音樂更受觀眾所流傳。百老匯作詞大師漢默斯坦二世（Oscar Hammerstein II）曾經提到：

¹ 陳慧珊，2014，頁 34。

「音樂劇中絕對必須要有的，就是音樂。」²然而，音樂之角色是否就如此定位於音樂劇中，在充分且必要的條件中安逸地存在著，亦或，音樂之必要存在是否服務了其他素材？此外，二〇世紀開始，音樂劇受到了挑戰及變革。相較於音樂劇，重視音樂本體之音樂劇場隨後誕生，並強調以音樂素材為中心、音樂不為其他藝術所服務，試圖以音樂劇場形式重新獲得音樂之自律性。³

除了在戲劇、舞蹈表演與音樂關係相當緊密外，音樂素材伴隨於生活當中，只是隨著視覺上的影響而有所忽略。音樂因著本身之特殊性而有更大之彈性，其功能、目的性因著對象的不同而有所改變。學者陳慧珊於期刊中提及：「……尤其在接近二十世紀尾聲、進入本世紀後，包括學界與音樂界在內，紛紛出現對於音樂本體需重新評估的聲浪。」⁴表演藝術行至當代，越來越多的素材開始被搬上舞台，例如多媒體、機器人、絢麗的燈光效果、甚至陣頭儀式、民俗技藝等在當代跨界藝術盛行時代已是常見，而音樂伴隨著不同之演出型態、形式有著不同的處理、應用。研究者認為，由於音樂之可塑性、彈性極高、取得容易、抽象感官且無標準答案，亦或展演風格一向如此，因此音樂以各種姿態出現。然而音樂是否能夠在如此多采多姿之展演型態中展現其自律性、本體性，亦或能找出其音樂於各種劇場展演形式之公式、規範，乃是研究者之研究動機及目的。

研究者試著爬梳目前較多運用音樂素材於其中之表演類型：音樂劇、音樂劇場、當代音樂等文獻，並從中整理、歸納出音樂於其中之角色及其定位，並以近十年之內臺灣劇場展演之個案為研究對象，探究劇場性音樂型態並釐清劇場性音樂之型態與現象，最後，以文獻加強研究縱深，爬梳劇場性音樂形式化之可能性。

2 Rudiger, 1997, *Musicals*. p 21.

3 葛哈德·布魯納，2003，頁 74。

4 陳慧珊，2014，頁 34。

第二節 研究理論與方法

研究者以社會中古典社會學派角度，將社會比擬成一生物有機體之概念，進而從中探究社會中「人」的問題，以及人所組成之結構及功能問題與現象。社會學者認為社會是與人有關之學問，處理關於「人」的問題，並認為社會即為社會學家之研究場域。⁵法國學者孔德（Auguste Comte, 1798-1857）首先提出社會學一詞，並認為社會如同生物方式運作，由各器官組織而成。社會亦為不同結構組織而建立，此為社會學中結構功能論起源。⁶而後來學者史賓賽（Herbert Spencer, 1820-1903）亦認為社會為一有機體概念，強調整體結構及其關係與功能。⁷受孔德影響之法國學者愛彌爾·涂爾幹（Émile Durkheim, 1858-1917）提出《社會分工論》，認為個人將實現共同的社會目標時，及產生社會中之連帶與連結，並從中將社會分成機械連帶（mechanical solidarity）與有機連帶（organic solidarity）。⁸

在結構功能論中最著名的學者之一為美國社會學家塔爾科特·帕森斯（Talcott Parsons, 1902-1979）認為結構與功能不能平行而論，必須了解二者之關係。帕森斯強調結構與功能是有層級上的差異。首先，結構如同「過程」，是有機體運作中恆定不變，或與其他相關之體系在時間內之變化。而功能則是在眾多條件下加以理論之構作。⁹此外，帕森斯亦提出 AGIL 結構（AGIL scheme），認為體系之基本需要與功能必須透過適應、目標達成、整合與模式維持來運作其系統。帕森斯之學生羅伯特·金·默頓（Robert King Merton, 1910–2003）受帕森斯影響亦發展結構功能論，並傾向縮小其帕森斯理論範圍，為結構功能論做分開探討與定義。並提出在結構功能論中之顯性功能（manifest functions）與隱性功能（latent functions）之兩種面向，強調隱性功能在結構功能鐘之後果，並以此推論其功能與效用。研究者以社會學古典社會學派中結構功能論之有機體概念轉化在表演藝術範疇，研究者認為表演藝術如同社會結構運作，需仰賴個體系、部門與組織來加以融合協調。文化部將表演藝術定義為：「表演藝術結合音樂、舞蹈、戲劇、

⁵ 吳逸驊，2011，頁 16；蔡文輝、李紹嶸，2011，頁 3-5。

⁶ 陳奎熹，2014，頁 2。

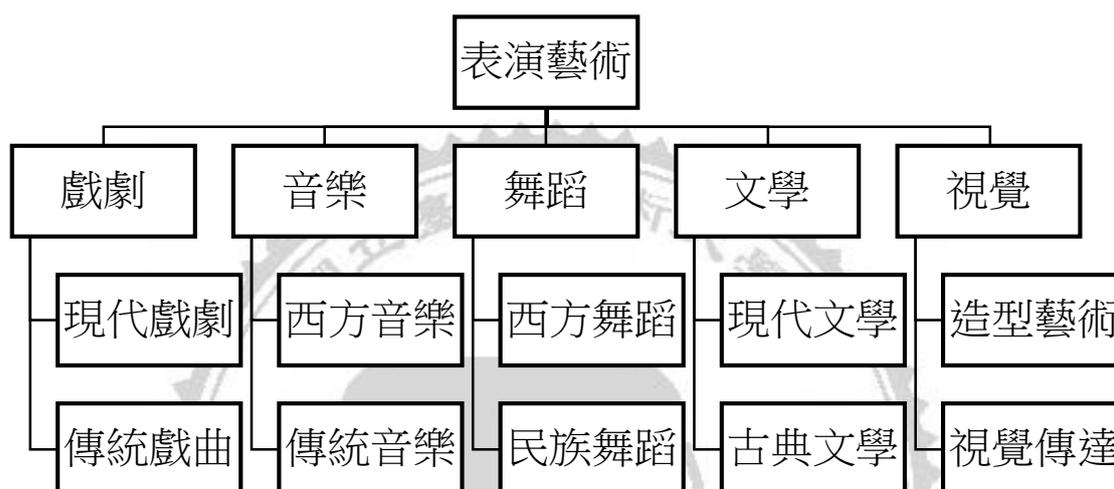
⁷ 同上註。

⁸ 莫里森，2012，頁 193。

⁹ 帕森斯、默頓，1981，頁 102。

文學、視覺等多元豐富的形式，藉由團體互動，展現美學創意與人文意涵，透過欣賞與參與深化人與人間的互動、互信，是當代公民社會提升公民品質的重要經驗。」¹⁰表演藝術包含了視覺與聽覺的各項藝術元素並表現出創作者之思想情感，與參與者有相當的互動及交流。

表 1：表演藝術各項領域¹¹



從表 1 可以看見表演藝術是一大範疇，其中包含了戲劇、音樂、舞蹈、文學、視覺等各項藝術，而各項藝術中又有許多類別，因地區、文化以及發展等不同因素而有各項不同的結構與功能。因此，研究者以社會學結構功能論之有機體概念，將表演藝術亦視為一有機體範疇，以不同體系之結合與運作來看其作品之結構功能。

在研究方法方面，本研究屬質性研究，透過後現代舞蹈劇場與音樂視覺化文獻、音樂劇及音樂劇場與後設劇場之文獻，從中探討劇場中音樂之主體性及其現象，並透過社會學「結構功能論」，探究音樂在作品中之功能性。

一、質性分析法

本研究以質性分析為主要研究方法，目的在對於研究對象之認識，透過資料加以歸納，概括後，提升至具體之過程。葉至誠及葉立誠所合著之《研究方法與論文寫作》中

¹⁰ 文化部，〈表演藝術〉，擷取日期：2016 年 3 月 17 日。

¹¹ 研究者自行製表。

提到：「質性分析方法是指：對研究對象質的規定性進行科學抽樣和理論分析。」¹²換句話說，將其研究對象之本質、特徵或其屬性作整理、分類、再以其概念作思維驗證之系統思考。此外，於《論文計畫與研究方法》中也提到：「學者們重新思考了真實的本質、構成知識的要素、及人類價值觀在研究中所扮演的角色等基礎性假設，更進一步對某些既定的研究規範提出挑戰。」¹³因此，質性研究在於探討其對象之本體性，研究者將解構其研究對象與本質，佐以其文獻資料分析法、田野調查法、訪談法等研究方法後加以建構出研究觀點。

二、 文獻資料分析法

文獻資料分析法係以透過其既有之書籍、資料加以分類、說明，並分析其資料特性後加以整合。在《研究方法與論文寫作》當中提到：

文獻資料分析是經由「文獻資料」進行研究的方法……它可以幫助我們了解過去、重建過去、解釋現在即推測將來，而有助於研究的進行。……「文獻」一詞，原意指典籍與宿賢，今專指具有歷史價值的圖書文物資料，這說明文獻的基本內然是記錄過去歷史價值的知識。¹⁴

文獻資料來源很廣，可以是聲音記錄、文字記錄、圖像紀錄等等，從資料中加以檢視、交互印證後得知研究者所要尋找之部分抑或檢索其文獻資料去發現問題。研究者試圖以結構功能論、舞蹈劇場、音樂劇、音樂劇場等文獻來探究其音樂之角色與功能。此外，將參考表演團隊之影音文獻、錄音錄影檔，配合文字記錄或節目冊做一客觀之研究。

三、 田野調查研究法

田野調查意指走訪實地觀察，包含調查訪問、問卷施行、實地發掘與民族學調查等都算是田野調查。研究者走訪其研究對象之區域，可能是一個部落、一個村落、一個家

¹² 葉志誠，葉立誠，2012，頁 209。

¹³ 洛克、斯皮杜索、斯爾曼，2013，頁 92。

¹⁴ 葉志誠，葉立誠，2012，頁 138。

庭、一個表演團體等，深入體驗與了解。此外，前往田野調查之前應先做初步了解，並將研究範圍限縮，再透過田野調查做更深入探討。《研究方法與論文寫作》中提到：「由於田野工作的方式是針對小樣本的探討，所以以深度取代廣度，研究者盡可能地蒐集個案各方面深入的資料，在調查大量資料時是無法做到非常深入的。」¹⁵此外，研究者將以田野調查研究法配合訪問法做更詳盡的探討。除了觀察其藝術團體之排演外，研究者將訪問個案之負責人、藝術總監或製作人。

四、 訪問法

研究者除了實施田野調查法做實地觀察其表演團隊以外，有些個案或許無法做到田野調查實施，因此以訪問法將做更深度研究。透過訪問藝術家、音樂家或作曲家，能更貼近其作品本身。《研究方法與論文寫作》中提到：「訪問法的目的在於使回答只有較大的自由答覆。其優點在於能蒐集到回答者對調查問題的感情、態度及價值判斷。亦可使受訪人在毫不受限制下，充分與詳細的報告事件或表達意見。」¹⁶透過訪問法，將執行者內在經驗、執行角度口語傳達出本身概念、創作想法甚至面臨難題等，更加貼近研究者之研究主題。¹⁷研究者計畫訪問題材及音樂藝術決定之工作者：耀演音樂劇團藝術總監曾慧誠、表演工作坊編導演丁乃箏及 T.T.C 張婷婷獨立製作舞蹈劇場藝術總監張婷婷。

（一） 耀演音樂劇團藝術總監：曾慧誠¹⁸

臺灣新竹人。現任音樂劇團「耀演」藝術總監、國立臺灣師範大學表演藝術研究所、實踐大學音樂系兼任講師。擁有紐約大學（NYU）音樂劇表演碩士與美國音樂戲劇學院（The American Musical and Dramatic Academy, NYC）音樂劇表演文憑。就讀輔仁大學音樂系時，產生對音樂劇表演的興趣，二〇〇二年赴美進入美國音樂戲劇學院（The American Musical and Dramatic Academy, NYC）攻讀音樂劇表演文憑。二〇〇四年進入紐約大主修音樂劇表演碩士，聲樂師事知名教授 Brian Gill，音樂劇表演師事系主任

¹⁵ 葉志誠，葉立誠。2012。頁 120。

¹⁶ 同上註，頁 155。

¹⁷ 同上註，頁 155-156。

¹⁸ 耀演，〈慧·誠 TSENG〉，擷取時間：2015 年 6 月 7 日。

William Wesbrooks。

二〇〇七年初回到國內與友人組成音樂劇團「耀演」。劇團以「紐約音樂劇表演概念與創作架構」為枝幹，在「自身文化」中尋找養分，由「人」的觀點出發，尋找貼近觀眾的故事，期望結合年輕一代的音樂家、劇作家與編舞家，刺激彼此的創作火花，期望建立屬於「臺灣的音樂劇文化」。音樂劇導演風格擅長以戲劇的觀點切入音樂劇表演，作品中常以說話入歌、走位入舞，使所有音樂劇元素統合一體，讓音樂劇非寫實的架構在真實語文與走位中呈現。曾於二〇一二年演出音樂劇《媽媽咪呀！》國際中文版，擔任 SAM 一角，連續演出 190 場。

古典音樂劇《悲欣交集》／新竹縣文化中心演藝廳；衛武營玩藝節戲劇旗艦音樂劇《釧兒》／衛武營都會公園榕園廣場；尚和歌仔戲劇團臺味音樂劇《半人》／國家戲劇院；尚和歌仔戲劇團《田都班的最後一齣戲》／臺北城市舞台；「耀演」音樂劇《美味型男》臺澳巡演；「高雄春天藝術節」尚和歌仔戲劇團《不負如來不負卿》／大東藝術中心；「國立臺灣師範大學表演藝術研究所」原創音樂劇《奇幻大地—林克的冒險》／臺北市中山堂；「世界巧克力夢公園」定目劇《巧克力王國歷險記》／上海東亞展覽館；「耀演」中文音樂劇《DAYLIGHT》／國家實驗劇場；國家音樂廳交響樂團《聖誕饗宴》／國家演奏廳；兩廳院聖誕音樂會《海上情緣》副導／國家音樂廳；「音樂時代劇場」臺灣音樂劇二部曲《隔壁親家》／國家戲劇院等。

（二）表演工作坊編導演：丁乃箏¹⁹

美國柏克萊大學比較文學系畢業，表演工作坊核心成員，是臺灣劇場界編、導、演的藝術家。二〇〇九年，擔任臺北聽障奧林匹克運動會開、閉幕副導演。二〇一一年，擔任《臺灣燈會在苗栗》創意執行統籌及伊甸福利基金會主辦力克·胡哲（Nick Vujicic）《永不放棄 Never Give Up 演講》節目導演。

演出代表作包括《暗戀桃花源》、《紅色的天空》、《我和我和他和他》、《亂民全講》、《如夢之夢》（2005 版）、《如影隨行》等，亦參與電視情境喜劇《我們兩家都是人》擔任編劇及演員。受香港資深劇場導演林奕華青睞，受邀赴港與吳彥祖、劉若英等合作演出《張愛玲，請留言》、《噤哩咕嚕搵食男女》、《快樂王子》等劇，屢獲香江傳媒及觀眾

¹⁹ 表演工作坊，〈丁乃箏〉，擷取日期：2016 年 3 月 10 日。

讚賞肯定。

編導代表作品包括《絕不付帳》、歌舞劇《這兒是香格里拉》、《亂民全講》、二〇〇二年在臺北、上海同步上演《他和他的兩個老婆》，另類音樂舞臺劇《彈琴說愛》、《這是真的。》與《愛朦朧，人朦朧》。《彈琴說愛》更入選《新京報》2010及2012最藝術十大演出。2010年起，《彈琴說愛》、《這是真的。》、《絕不付帳》、《他和他的兩個老婆》、《愛朦朧，人朦朧》赴大陸巡迴演出，各方好評如潮，各地演出邀約不斷。

二〇〇七年，丁乃箏編劇、導演電影《這兒是香格里拉》，獲得第三十二屆開羅國際影展的最佳攝影獎以及第十二屆上海國際電影節電影頻道傳媒大獎。二〇一三年再度投入電影工作，擔任編劇、導演，與許晴、車曉與華少等人，拍攝《他沒有兩個老婆》電影版。

(三) T.T.C 張婷婷獨立製作舞蹈劇場藝術總監：張婷婷²⁰

美國加州大學河濱分校舞蹈歷史及理論博士，美國聖路易市華盛頓大學舞蹈博士後研究及講師，國立臺灣藝術大學舞蹈學系客座助理教授、臺灣體育運動大學及臺北市立體育學院兼任助理教授。現任中國文化大學舞蹈系兼任助理教授、張婷婷 T T C Dance 獨立製作藝術總監。二〇〇五年擔任「大觀舞集-舞東舞西」編舞家，發表作品《Falling Petals》獲得「第十屆美國 McCillum 國際編舞家大賽（專業組）創作首獎」與「獲選於美國大學舞蹈節閉幕式（ACDFA-Gala）演出」。二〇〇四至二〇〇六年，余承婕舞蹈劇場演出《Bowl Problems》並參與新舞風舞蹈節（N.O.W Festival）、日美劇場、California Grand Plaza 05' 國家舞評家論壇等藝術節，同年參與美國舞蹈節國際編舞家計畫（ADF-ICCP），演出日本大駱駝艦舞踏大師村松卓矢作品《The Mark of the Sun》。二〇〇八年，美國舞蹈研究協會（CORD）國際舞蹈研討會，集體創作及演出《亞洲女性藝術家集體創作》。二〇一〇年，美國福特劇場發表創作《Untitled》。二〇〇九至二〇一一年，美國聖路易市華盛頓大學舞蹈劇場駐校編舞家，受委託創作作品《Impression of the Red》、《Roses, Cokes and a Flying Pig...》。同年擔任「大觀舞集-動靜自在」編舞家，發表作品《There is a Time》。二〇一二年，美國阿肯色州小岩城大學戲劇舞蹈系駐校編舞家，受委託創作《Impression of the Red II》；同年擔任美國舞蹈節國際編舞家（ADF-ICR）

²⁰ 張婷婷獨立製作，〈張婷婷〉，擷取日期：2016年3月12日。

聯展、美國舞蹈節中國大師班（ADF-China）展演以及（DaCi/WDA）國際舞蹈論壇 Showcase 發表創作《 Sync 》，獲「第八屆荷花盃-全國當代及現代舞大賽（現代組）銀獎」，並演出美國編舞家 Mark Haim 作品《 This Land is your land 》。同年成立張婷婷 TTC Dance 獨立製作，發表創作《肢·色系列-抽屜人》，並獲「第十屆台新藝術獎初選」入選。研究者希望以其編舞家及藝術總監角度，訪談音樂本體於個案作品《抽屜人》中之功能及角色，並希冀透過訪談，更了解音樂如何於舞蹈劇場中呈現其自我本體性。



第三節 研究範圍與限制

研究者檢索近十年碩博士論文及其相關期刊後發現，國內音樂研究文獻相當豐富。以碩博士論文為例，音樂詮釋為主要大宗（中、西音樂皆是），其次為跨領域、跨界作品探討；而以期刊而言，內容以音樂美學、音樂情感、音樂推廣、音樂教育、流行音樂、音樂消費為多。若單就以劇場之音樂角度為主體之論文及期刊相對較少。

此外，檢索音樂探討為主體之文獻，以近十年臺灣碩博士論文為對象，研究者將分類為戲劇音樂類、音樂劇場類、戲曲音樂類、電視音樂類、廣告配樂類、歌舞劇音樂類以及動畫音樂類。戲劇音樂類之研究在於以戲劇作品為主軸，探討音樂或音效於戲劇中之所屬空間、特殊性及重要性；音樂劇場類之研究以作品為主，探討作品本身故事脈絡及音樂與其他藝術之平衡與比重或特殊性格；而戲曲音樂因戲曲分類眾多而有不同之研究，以音樂為主體之戲曲研究，除了在唱腔研究及傳統與現代交融之跨界探討外，亦探討其儀式中音樂之功能及意義；電影音樂類較多探討音樂及音效之功能目的性、由音樂呼應其電影之政經文化；廣告配樂則探討其音樂作為商品背景鋪陳，運用後之效研究；歌舞劇音樂類論文，主要研究其音樂運用、音樂選擇與社會、文化之互文關係；最後在動畫音樂方面，以音樂探討其民族性、地方色彩與運用流變。而檢索近期之期刊結果，以音樂為主體之研究僅一篇，其他文獻以音效、配樂為多，並且皆以單一作品為主要探究目標。

研究者發現，目前國內談論音樂之文獻數量不少，然而，提及劇場性音樂及其角色、地位則相對少許多。相較於其他戲劇、舞蹈等視覺感受較強烈之藝術，音樂多以抽象、主觀感受為主，與個人背景文化、教育、環境等因素有不同解讀，可謂主觀之喜好。而目前國內研究甚少提出音樂與其他藝術結合之呈現，具有何種面向、結構、形式等梳理。有鑑於此，研究者將透過近幾年臺灣劇場展演之音樂型態做一分析初探，從中探究音樂於劇場中之定位角色，以及音樂具特殊屬性與功能在劇場作品之自律或他律性。

在個案部分，文化部將目前臺灣當代表演藝術團隊做五項分類：合唱團類、喜劇類、舞蹈類、歌劇類與戲劇類。²¹

²¹ 文化部，〈當代表演藝術團隊〉，擷取日期 2016 年 6 月 20 日。

表 2：文化部當代表演藝術團隊²²

表演藝術類別	表演藝術團隊
合唱團	<p>牧童之聲兒童合唱團、中視兒童合唱團、青韻合唱團、晶晶兒童合唱團、福爾摩沙合唱團、天韻合唱團、高雄室內合唱團、師大合唱團、臺大合唱團、屏東室內合唱團、廣藝合唱團、榮星室內樂團、世新合唱團、松江兒童合唱團、臺中愛樂合唱團、臺南市內合唱團、臺北愛麗絲合唱團、臺北世紀合唱團、臺北市內合唱團、建中合唱團、臺北愛樂合唱團、臺北愛樂青年管弦樂團、臺北市松韻合唱團、臺北成功兒童合唱團、臺灣合唱團、國立實驗合唱團、臺視兒童合唱團、木樓合唱團、聖三一兒童合唱團、音契兒童合唱團、沂風混聲合唱團、葉氏兒童合唱團，共三十二團。</p>
喜劇類	<p>達康、好好笑女孩、勇氣即興劇場、新激梗社、許不了、卡米地喜劇劇樂部、臺灣渥克劇團、這群人、魚蹦興業，共九團。</p>
舞蹈類	<p>組合語言舞團、布拉瑞楊舞團、世紀當代舞團、雲門 2、雲門舞集、爵代舞蹈劇場、舞次方舞蹈工坊、舞蹈空間舞團、舞工廠舞團、流浪舞蹈劇場、古舞團、無垢舞蹈劇場、林向秀舞團、林懷民、劉鳳學、羅曼菲、極至體能舞蹈團、MIX 舞動劇坊、新古典舞團、稻草人現代舞團、種子舞團、許芳宜、三十舞蹈劇場、張婷婷獨立製作、太古踏舞團、臺北越界舞團、光環舞集舞蹈團、蔡瑞月、水影舞集、白舞寺當代舞團、風之舞形舞團，共三十一團。</p>
歌劇類	<p>國家交響樂團、臺北歌劇合唱團、臺北愛樂歌劇坊、臺北市立交響樂團，共四團。</p>
戲劇類	<p>果陀劇場、再拒劇團、音樂時代廣場、蘋果劇團、差事劇團、豆子劇團、金士傑、逗點創意劇團、當代傳奇劇場、創作社劇團、臨界點劇象錄劇團、杯子劇團、大風劇團、俱樂部劇團、一一擬爾劇團、一元布偶劇團、螢火蟲劇團、鬼娃株式會社劇團、金枝演社、綠光劇團、頑石劇團、李國修、如果兒童劇團、顧寶明、李立群、李永豐、小青蛙劇團、劉亮佐、羅北安、晨星劇團、新象創作劇團、大開劇團、柳春春劇社、紙風車劇團、天作之合劇場、表演工作坊、屏風表演班、刺點創作工坊、無獨有偶工作室劇團、莎士比亞的妹妹們的劇團、香巴拉劇坊、上默劇、石岡媽媽劇團、鞋子兒童實驗劇團、三缺一劇團、六藝劇團、九歌兒童劇團、春禾劇團、南風劇場、童顏劇團、賴聲川、米卡多故事劇場、身聲演繹劇場、臺東劇團、譚艾珍、青少年表演藝術聯盟、那個劇團、眼睛愛地球劇團、同黨劇團、戲盒劇團、耕莘實驗劇團、鐵支路邊創作體、優人神鼓、耀演、黑門山上的劇團、顏嘉樂、人文展賦劇團，共六十七團。</p>

²² 本表由研究者整理自文化部，〈當代表演藝術團隊〉，擷取日期：2016 年 6 月 20 日。

研究者再將此五分類合而為三類：音樂類（包含合唱團類與歌劇類）、戲劇類（包含喜劇類與戲劇類）以及舞蹈類。本研究較傾向從戲劇與舞蹈之作品角度研究音樂於劇場之面向等，因此從戲劇類中挑選耀演音樂劇團作品《Daylight》以及表演工作坊作品《彈琴說愛》；從舞蹈類中挑選張婷婷獨立製作之作品《抽屜人》作為本研究之研究個案。

而研究者將分成三部分做研究：

（一）音樂劇之音樂應用及音樂類型

十九世紀以降，音樂劇（Musical）從美國及英國發展後傳遍世界，因其內容較歌劇更貼近人民生活，並在歌曲音域、和聲及旋律部分更使人能朗朗上口，因此音樂劇之展演一向受人們歡迎。而音樂劇之音樂特色、音樂使用、音樂原創編寫及音樂與文本（劇本）之關係一直是音樂劇中很重要的部分。因此，研究者將以耀演音樂劇團（VMTheatre Company, Taipei, Taiwan）二〇一〇年作品《Daylight》為研究個案並訪談耀演藝術總監作為第一手資料後，以文獻輔佐來探討音樂於音樂劇中之功能、音樂與文本之關係等面向。

（二）音樂劇場之音樂應用及音樂類型

十九世紀之音樂劇蓬勃發展至戰後二〇世紀有了重大變革。將較於十九世紀，二〇世紀為科技發展的時代，因著資訊爆炸、科技進步及戰後氛圍，人民的意識形態有了改變，開始反動及大膽挑戰原有框架，打破傳統既定概念並創造獨特性，因此在音樂劇有了新的改革及新的挑戰，出現了音樂劇場（Music Theatre）。音樂劇場開始強調音樂的重要性、音樂的獨特性、音樂的純粹性以及音樂與文本的主從關係等，這樣的展演方式與當時音樂流派為現代樂派有很大的發展關聯，是二〇世紀潮流的產物。因此，研究者以表演工作坊於二〇一〇年首演之《彈琴說愛》為個案對象，並訪談此作品之導演作為第一手資料，以文獻輔佐後探究其作品之定位、音樂於作品中之功能以及音樂與文本之關係。

（三）舞蹈劇場之音樂應用及音樂類型

從二〇世紀所興起之現代舞，影響了往後舞蹈劇場之發展。拋開舞鞋與其他傳統束縛，女性主義抬頭，崇尚自然與健康，使舞蹈在此時期之發展有了全新的面貌，並提倡

音樂視覺化 (Music visualization)。認為音樂與身體關係必須更緊密，將音樂解構後，用肢體表現音樂，音樂與舞蹈是對應關係，在時間上的掌握與音樂是相同步調，並且舞蹈與音樂之力度表現是相對等關係。研究者以《抽屜人》為舞蹈劇場之個案，透過訪談舞蹈總監與現場即興鋼琴家，以獲得第一手資料，並輔以演出紀錄與研究生自行製譜來探討音樂視覺化在作品《抽屜人》之運用以及音樂於舞蹈劇場之功能。



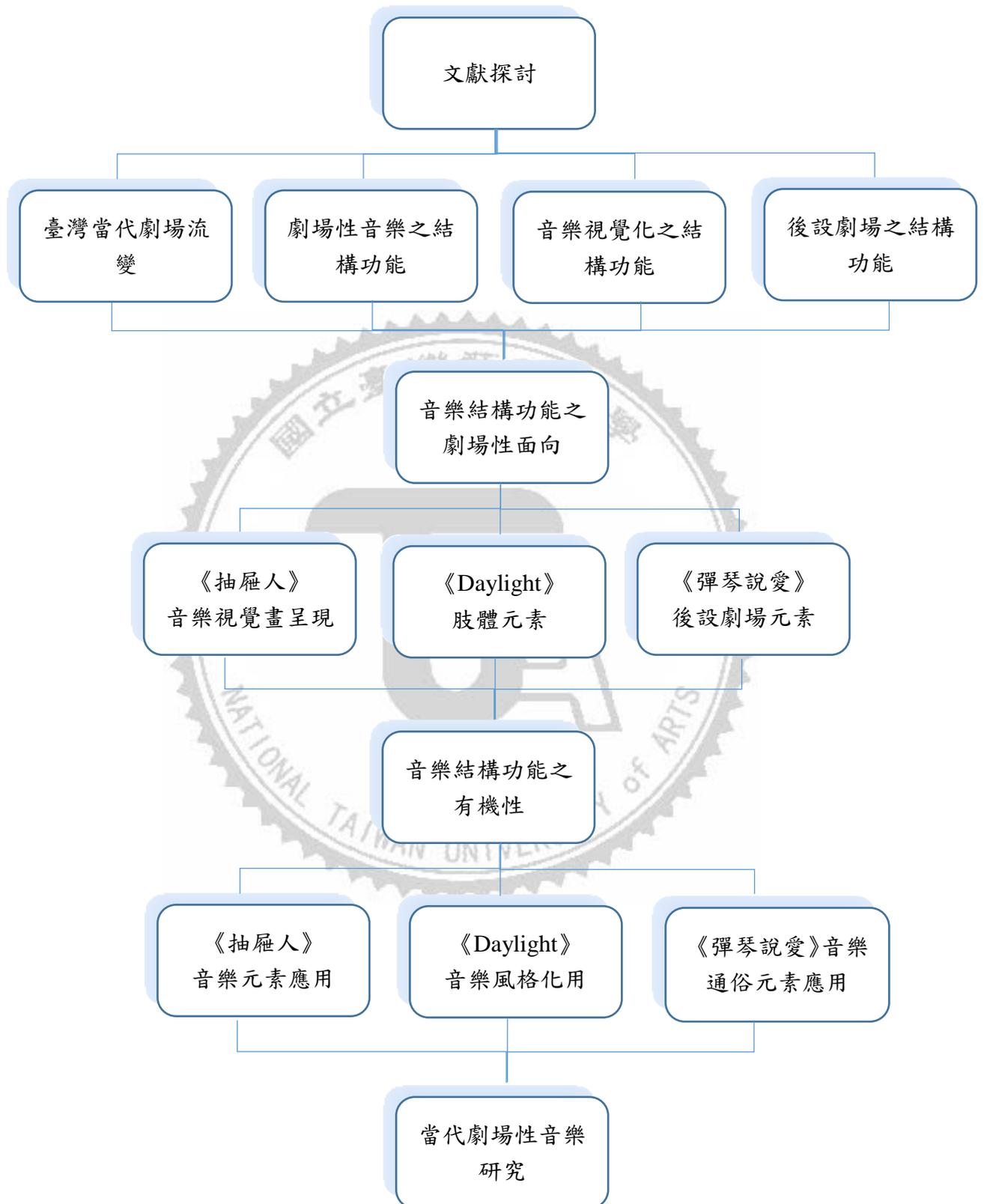
第四節 研究流程與架構

本研究流程與架構，以文獻探討為本研究主體出發，以社會學之「結構功能論」作為本研究之研究理論，以其研究理論探討舞蹈劇場與音樂視覺化、音樂劇及音樂劇場與後設劇場等作品呈現面向，並將作品以劇場性及音樂功能之有機性做兩大面向爬梳，透過文獻整理、影音資料及樂譜資料，從中探討劇場音樂之功能性以及劇場音樂使用現象與類型。

此外，再以質性分析方法做分析研究，配合文獻資料分析法，蒐集、歸納、整理各文獻，以幫助研究者更了解過去並更客觀解釋現況以及推測未來。並且，透過田野調查與訪談法實地觀察其團體、藝術家或表演者以及訪談藝術團體之舞台總監，經由藝術家自身經驗與演出經歷做更縱向深入之探討。以質性分析法中之文獻資料法、田野調查與訪談法做三角交叉檢視，讓研究者對其研究主題與個案探討能更加保持客觀中立之寫作。最後，歸納整理其劇場性音樂之功能及其面相。綜合以上研究流程，研究者以表示之：



表 3：研究流程表



第五節 名詞釋義

一、 舞蹈劇場

二十世紀末舞蹈劇場與二十世紀初之現代舞興起有極大關連。美國舞蹈家伊莎多拉·鄧肯 (Isadora Duncan, 1878-1927) 提倡自然、自由、美感、情感的表現，認為自然界之風、海、地球之運動為舞蹈之源頭，在自然中找尋身體動作及其精神，因此也成為第一位披髮未束髮及赤腳表演之舞蹈家。並也影響了後來的現代舞大師美國瑪莎·葛蘭姆 (Martha Graham, 1894-1991) 及德國瑪麗·魏格曼 (Mary Wigman, 1908-1984)。²³在此之前，舞蹈之指涉即為傳統正規芭蕾舞，而在二次世界大戰後，反戰與前衛之思潮漸漸發展。現代舞的出現，即具有「美學現代性」，透過身體探索其舞蹈本質與人性，²⁴到了二十世紀六〇年代後現代舞時期，更以跳脫框架、去中心化等精神來形成後現代舞形式，相較於先前之現代舞，更試圖尋找日常生活動作，藉以取代專業舞蹈身體與技巧，打破現代舞的既定模式，更挑戰了舞蹈美學階層觀，將身體視為去性別化、去階層化之有機存在。²⁵德國舞蹈家碧娜·鮑許 (Pina Bausch, 1940—2009) 根基於現代舞與後現代舞之表演形式創立「烏帕塔舞蹈劇場」(Tanztheater Wuppertal)，強調戲劇元素、及兩性關係並重視舞蹈劇場之視覺風格，作品中常處理情感、人類核心問題。²⁶

在臺灣，六〇年代末舞蹈家劉鳳學成立「現代舞研究中心」，並積極培育下一代舞蹈家赴美學習，帶進了西方新穎前衛舞蹈並直接植入臺灣舞蹈體系。「雲門舞集」、「多面向舞蹈劇場」、「太古踏舞團」、「優劇團」(現為優人神鼓)等；舞蹈家林麗珍成立「無垢舞蹈劇團」。²⁷由歐洲或亞洲其他國家歸國成立之舞蹈劇場，更將其本身東方思想結合舞作，以身體律動為載體呈現了編舞家之理念及保存臺灣本土文化。

²³ 高棧，1983，〈現代舞〉，擷取日期：2016年3月6日。

²⁴ 陳雅萍，2008，頁40-42。

²⁵ 同註23。

²⁶ 史密特，2013，頁33。

²⁷ 王淨薇，2011，頁7-10。

二、音樂劇

音樂劇於十九世紀崛起，其奠基於各種表演型態之綜合，如小歌劇（Operetta）、喜歌劇（Comic Opera）、啞劇（Pantomime）、扮黑人（Minstrel Show）、歌舞雜耍（Vaudeville）、滑稽表演（Burlesque）等。而回溯其歷史，原型為音樂喜劇（Musical Comedy），英國則是音樂劇場（Musical Theatre）之名，倫敦劇院經理人喬治·愛德華（George Edwardes, 1855-1915）曾於一八九四年推出《快樂姑娘》（A Gaiety girl）音樂喜劇，即首次使用「音樂喜劇」名稱之作。此劇融合幽默及笑鬧娛樂，通俗音樂與歌舞在英美等國大受好評。然而，喬治·柯漢（George M. Cohan, 1878-1942）則認為其嘻笑逗鬧之音樂劇缺乏張力，遂堅持音樂劇要有前文後語的戲劇連貫性，並自行擔任音樂、劇本、歌詞、編導等工作，為美國的音樂劇做出了貢獻，歌曲成為音樂劇中不可或缺的部分。²⁸柯漢音樂劇概念影響了往後音樂劇作家，如：吉羅姆·科恩（Jerome Kern, 1885-1945）、喬治·蓋西文（George Gershwin, 1898-1937）、理查·羅傑斯（Richard Rodgers, 1902-1979）等。至今，因倫敦西區音樂劇傳頌至美國百老匯音樂劇之歷程，百老匯結合當地大眾文化而成就音樂劇（Musical）。²⁹此外，眾多經典美國音樂劇，如：理查·羅傑斯（Richard Rodgers, 1902-1979）與奧斯卡·漢姆斯特恩二世（Oscar Hammerstein II, 1895-1960）的作品《奧克拉荷馬》（Oklahoma）、喬治·蓋西文（George Gershwin, 1898-1937）的作品《瘋狂女郎》（Crazy girl）、蕭伯納（George Bernard Shaw, 1856-1950）的作品《窈窕淑女》等，更加強調其戲劇張力，並於小說中尋找靈感來源，音樂、戲劇及舞蹈也因需求量增而更融合一起。³⁰學者慕羽之音樂劇定義：「音樂劇是以簡單而有創意的情節為支撐，以演員的戲劇性表演為根基，使音樂和舞蹈得以充分發揮潛能，並把這些因素融合為有機統一體的藝術形式。」³¹音樂劇乃由大眾或通俗文化生成，並且也對於社會議題有所乘載，歌舞元素環繞於戲劇情節結構下進行，包含三種結構（戲、歌、歌舞並置）與四種互動（說白、歌、舞、歌舞）。

²⁸ 邱瑗，1996，頁 47-48。

²⁹ 慕羽，2004b，頁 17。

³⁰ 同上註，頁 25-30。

³¹ 慕羽，2004a，頁 19。

三、音樂劇場

音樂劇場強調音樂的自主性及自律性。第一次世界大戰終止了十九世紀感性重於理性之思潮氛圍及濃厚情感色彩，原本的表演方式已經不再適用於戰後的社會型態與思想潮流，科技的進步顛覆了原來工業革命的幸福與希望，反戰運動逐漸開始並改變及表現於藝術觀點之上。打破原有的藝術框架，在音樂的部分也重新強調自主、強調音樂自律性而不受文字之牽絆，並且在元素及結構部分加以提升。³²以「達達主義」詩人胡果·巴爾（Hugo Ball, 1886-1927）為首所提倡，將所有元素解構成最小元素，並將三種或三種以上之朗誦調以不同呈現方式同時進行，如此一來便能更接近其創造力與感知。³³達達主義將原本認知的素材解構再建構，試圖脫離先前框架、打破原有傳統的規則，創造出屬於這時代思想潮流。自十九世紀以降之通俗、大眾化音樂劇席捲了歐洲與美國並蓬勃發展，其內容與形式、演唱方式及其文本內容與早先之歌劇有相當差距，其中，音樂以大眾通俗化使觀眾能印象深刻並朗朗上口。然而在約莫一九六〇年代開始，音樂劇場的出現，開始捍衛音樂主體論及音樂主權。劉家渝於《與潛意識密談——音樂劇場新觀點》中提到：「音樂不應為非音樂因素而服務，必須將之削弱、縮減，而忠於原有形式；在表現中風格化並保持距離，甚至有時是戲謔般的。」³⁴音樂劇場提升了音樂在劇場中的角色及價值，用許多不同的作曲手法、解構原有墨守成規之音樂概念、打破傳統框架之寫作手法將音樂賦予更新一層意義。此外，音樂劇場之形成與「歌劇導演」興起有相當大關聯。歌劇導演之用意在於整個歌劇演出的整體概念及詮釋，包含布景、燈光、走位等等元素運用，而此觀念的興起與建立可以回溯至被尊稱為「歌劇導演之父」的華德·費森斯坦（Walter Felsenstein, 1901-1975）。在台新藝術獎全球藝術新視野講座中葛哈德·布魯納博士（Dr. Gergard Brunner）對於費森斯坦有著更深入之暢談。³⁵在費森斯坦的概念中，以音樂來推動、創造戲劇，歌劇導演在處理作品時，需考慮劇情的背景、作曲者腦中所呈現的景象、演出時間等不同層面，為自己的詮釋找到適當定位。由此可知，音樂劇場更加強調音樂的自主性與重要性，並給予音樂一種全新的地位及詮釋，打破音樂於劇場中之原有概念，並賦予更多元素在內。雖然，音樂劇場泛指在音樂中包含戲劇成

³² 劉家渝譯，1993，頁 10-12。

³³ Zachar Laskewicz, 1992, accessed March 7, 2016.

³⁴ 同註 32，頁 11。

³⁵ 葛哈德·布魯納，2003，頁 73。

分的作品，即所有與音樂及劇場相關的元素都可放在音樂劇場這大概念之下，但不可否認地，音樂劇場是一個全新的概念，打破了傳統音樂原則，形成了一個新的表演形式。

在現今臺灣，很多表演皆以所謂“音樂劇場”來作為展演形式，然而，研究者認為，許多現今團體仍模糊了音樂劇場中音樂角色，使音樂之主權、自律性、音樂中心較少且模稜兩可。相較於音樂劇，研究者認為音樂劇場更使得音樂擁有更廣義之自由，不再受限音樂之成規箝制，或許更能展現其作曲家之巧思及音樂意涵。



四、後設劇場

利昂諾·亞伯 (Lionel Abel) 於一九六三年出版《後設劇場：戲劇形式之新看法》首先提出「後設劇場」(metatheatre) 概念，所提出之論點反駁了過去幾百年來對莎士比亞研究之脈絡。首要之概念，亞伯認為悲劇 (tragedy) 已不可能再被創造，由於悲劇蔚為希臘古典時期之西方傳統，近代乃至現代都僅是詮釋型之再現悲劇概念，而非原初悲劇，其原因在於現代並沒有希臘時代下，信仰中或觀念中，人們相信之真理價值，或稱作理型 (Idea) 之存在；現代人傾向以懷疑論為基礎，以科學方法探討真理之存在，與希臘時期信仰真理世界存在之可能已大相逕庭。³⁶英國伊莉莎白時代或同時期之西班牙劇場無法產生真正之悲劇，導因於此時期之戲劇作品開始出現「自我意識」(self-consciousness)，換言之，乃利用劇中人之自覺或突顯自身劇場表演性質之安排等，進而去探討劇場表演本身在結構上或相關之問題。

而理察·弘彼 (Richard Hornby) 於一九八六年所著之《戲劇、後設戲劇與洞察力》(*Drama, Metadrama, and Perception*) 將後設理論作最完善整理與開拓研究方向之著作。整部研究分為兩部分，其一為「後設劇場之種類」，討論五種後設劇場之表現形式；其二為「戲劇與洞察力」，弘彼認為洞察力對於劇場研究來說非常重要，乃歸因於劇場裡之裝扮與表演使觀眾誤以為真實，所以必須具備揭開層層裝扮之洞察力。³⁷弘彼認為亞伯雖然率先提出後設劇場概念，著作中只有一半篇幅與此主題相關，而且也未加明確地定義後設劇場，其他歷來相關著作大部分專注莎士比亞研究，不然便側重二十世紀之戲劇作品。弘彼試圖在這本書裡盡力填補他認為之缺憾，但同時也說明他不是要勉強作分類，而是以較宏觀之歷史態度來檢視後設戲劇之現象。弘彼提出關於後設劇場之五種類型：戲中戲 (The play within the play)、戲中儀典 (The ceremony within the play)、角色之角色扮演 (Role playing within the role)、文學及真實生活之參照 (Literary and real-life reference) 以及自我參照 (Self reference)。³⁸「自我參照」是後設性最強的一類，角色可跳出了戲劇，直接對觀眾講話，以致觀眾直接被提醒而意識到這個演員所扮演的角色，以及這個角色及將要進行之角色中的角色扮演，拉開與觀眾距離。³⁹

³⁶ Abel, 1963, p.77.

³⁷ Hornby, 1986, p.121.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid.

五、音樂視覺化

首先提出「音樂視覺化」之舞蹈家為美國舞蹈家露絲·聖·丹尼斯 (Ruth St. Denis, 1879-1968)，受到兩位音樂家，瑞士音樂家愛彌兒·賈克·達克羅茲 (Emil Jacques Dalcroze, 1845-1950) 為學生所開創之肢體動作「韻律體操」(Gymnastique Rhythmique) 以及法國聲樂家法蘭瓦·德沙特 (Delsarte, Francois, 1811-1871) 所創造之演員表現手法「肢體教學法」(Delsarte Method) 之影響，看見了音樂與肢體間的關係。⁴⁰聖·丹尼斯年輕時為四處商演之歌舞劇舞者，面對如此商演形式漸感厭煩，因此尋求突破其商演模式之表演方式，進而探索音樂與舞蹈之關係，亦探索音樂在舞作中之角色。在一次巡演當中，聖·丹尼斯探索到「音樂視覺與合唱交響樂」的技巧。⁴¹此外，當聖·丹尼斯看完鄧肯·伊莎朵拉 (Duncan, Isadora, 1877-1927) ⁴²演出中，因失誤而跟丟音樂，使她依靠單一手勢停留使越複雜之音樂結束後，認為藝術家之弱點即為對音樂的不認識，因此決定要處理並解構音樂。⁴³聖·丹尼斯於一九一九年決定停止歌舞劇巡演，並與助理成立「露絲·聖·丹尼斯音樂會舞者」公司。⁴⁴聖·丹尼斯從探索中發現，音樂需要被重新理解並認為音樂與舞蹈是互相影響，互相存在的。更強調音樂需要被舞蹈家重視，並且要去解構音樂、處理音樂。因此，聖·丹尼斯於一九二四年發表於丹尼蕭恩雜誌 (Denishawn Magazine)，提出「音樂視覺化」(Music visualization) 概念，認為音樂元素要轉換到身體動作，舞者不用刻意解釋任何含意，聲音與動作間為一對一關係，並衡量與測量動作時間，舞蹈的力度亦反映於樂譜上。⁴⁵聖·丹尼斯認為音樂與動作、音樂與運動時間以及與身體關係必須更加緊密，舞者解構音樂並對應在舞蹈關係上，用肢體表現音樂所有元素，並拿捏、掌控音樂與肢體之時間關係，如此一來，音樂張力與舞蹈力度則為對等關係。

⁴⁰ 平珩，1997，頁 60。

⁴¹ Shelton. 1981, p.149.

⁴² 美國舞蹈家和教育家，被譽為現代舞之母。國家教育研究院，〈鄧肯，伊莎朵拉〉，2004。

⁴³ Siegel. 1987, p.38.

⁴⁴ 陳勝美，2004。擷取日期：2016年03月15日。

⁴⁵ 同註 43。



第二章 文獻探討

第一節 臺灣當代劇場流變

劇場 (Theatre) 源自希臘文 theatron，原意為「觀看的場所」，代表一個地方與一種特殊知覺模式。而當今所謂劇場則意味著一棟建築、一種活動（「去看」或「去做」劇場）、一個機構或一種藝術形式。而劇場研究之範疇可分為歷史的、美學／理論的、社會／文化的。其劇場之四定義與三範疇互相發展各種關聯。⁴⁶然而目前所謂之劇場，則因著時間、文化與環境之改變，已漸漸改變其上述之四項劇場之定義。

「小劇場」源於西方 Little Theatre，在英美都曾出現名為「小劇場」之劇院，以場地小為名之。而這裡所指之「小劇場」，即指涉為類別、流派、風潮或運動，主要之特點即是規模小與業餘性質。⁴⁷一八八七年安德列·安端 (Andre Antonie) 成立之自由劇場 (Theatre Libre) 於歐美誕生，其非主流、反商業劇場之組織與展演方式使得西歐蔚為「獨立劇場運動」，而美國受到這股影響，於一九一〇年代亦出現「小劇場運動」，而類似其新名稱如「獨立劇場」、「藝術劇場」、「前衛劇場」、「外外百老匯」等，成了新時代劇場之搖籃。⁴⁸

在中國，於一九二一年初所成立之「民眾戲劇社」、「愛美劇運動」等，都是首先實踐小劇場主張之劇場，爾後則為「國劇運動」、「仿效西方搞小劇場運動」以及「藝術戲劇」均為反營利、重實驗之戲劇活動。⁴⁹在臺灣，因一九四九年國民政府撤退來臺，東西文化交流逐漸頻繁，其文化與影響使臺灣文化氛圍轉向於歐美之自由、民主、文學、藝術之現代主義。此外，內容為介紹西方現代主義與存在主義之三份雜誌之創辦，歐美戰後之新潮戲劇如荒謬劇場、史詩劇場、殘酷劇場、生活劇場等傳入臺灣，擴大了戲劇視野，學者馬森稱之為「中國現代戲劇的二度西潮」。⁵⁰

受到西方現代主義、存在主義、史詩劇場、荒謬劇場等影響，臺灣於六〇年代末開

⁴⁶ 巴爾梅，2010，頁9。

⁴⁷ 馬森，2010，頁97-98。

⁴⁸ 鍾明德，1999，頁6-7。

⁴⁹ 同上註，頁8-9。

⁵⁰ 同註47，頁99。

始背離了擬寫實主義之傳統，並於七〇年代開始學者陸續回國，將西方當代劇場技法帶回國內並從事教學，使內容不再墨守成規。特別是「實驗劇場」之概念。因著「鄉土文學」之爭與「美麗島事件」使本土意識高漲，並於八〇年代政治抗爭之聲浪，臺獨之信念於一九八三年開始，催生了當時政局之態度，開放報禁與黨禁、開放自由言論，使臺灣當代戲劇與文學在內容與形式上漸趨多元。⁵¹而臺灣當代劇場流變，可從六〇年代李曼瑰提倡「小劇場運動」並成立「小劇場運動推行委員會」，鼓勵民間、學校組織小劇場，擴大了戲劇活動之範圍探討，屬於臺灣小劇場運動最早紀錄。⁵²然而此六〇年代之「小劇場運動」因大環境因素無疾而終。學者鍾明德認為，六〇年代之小劇場運動之史實有三：一為李曼瑰受一九一〇年代美國「小劇場運動」感召以及美國五〇年代之業餘、地方劇團蓬勃發展現象。其二，此「小劇場運動」先有口號，才由上而下去推展「小劇場」，實為鼓勵業餘與小型演出。第三，此口號因著環境、文化影響便無疾而終，⁵³直至八〇年代，臺灣現代戲劇大規模推出活動，「小劇場運動」再次開展。

一九八〇年七月由「蘭陵劇坊」推出之《荷珠新配》因融合西方現代劇場與中國傳統戲曲，內容則為臺灣現實經驗而受到熱烈歡迎，因此臺灣「實驗劇場」應聲展開。並從一九八〇到一九八四年，共五屆之「實驗劇展」更帶動第一波小劇場熱潮。而在一九八五年所成立之「表演工作坊」以及「屏風表演班」更成了八〇年代臺灣劇場中之「三大小劇場」，成為新一代小劇場仿效或競爭對象，⁵⁴並成為當時臺灣現代戲劇的主流，實驗劇的新興取代了當時的話劇：「整體說來，『三大小劇場』在八〇年代最重要的貢獻主要還是：一、打開了走向傳統戲曲的創作路線；二、擴大了劇場的觀眾人口；三、初步建立的專業製作的基礎。」⁵⁵

所謂「小劇場」主要是指八〇年代以來在臺灣出現的實驗劇場，其興起的原因有四點，第一：傳統戲曲和傳統話劇脫離現實；第二：受六〇年代歐美前衛劇場之影響；第三：急速現代化產生危機；第四：青少年次文化出現。⁵⁶在形式方面，小劇場凡指不同

⁵¹ 馬森，2010，頁 100-101。

⁵² 同上註，頁 99。

⁵³ 鍾明德，1996，頁 20-21。

⁵⁴ 同上註。

⁵⁵ 同註 53，頁 22。

⁵⁶ 同註 53，頁 19-20。

於傳統戲曲或傳統話劇的劇場或演出，亦隱含著實驗、前衛之特色；另一方面則指小規模、小製作、小預算、以及觀眾較少之劇場形式。⁵⁷總之，小劇場這個字詞共有三層涵意：第一，指大約三百個座位以下的小型演出場所；第二，指在小型劇院所做的演出；第三，指那些主要在小型劇院演出的劇團。這三種意義是一般人在使用小劇團這個字時，在指涉（denotation）上約定成俗的基本共識，但是，小劇團的意涵（connotation）或歧義（ambiguity）不止於此。⁵⁸

一九八六年後，實驗劇之影響力擴大及至傳統戲曲、兒童劇場與大專院校之戲劇活動。因著「蘭陵劇坊」與「表演工作坊」開始受政府補助與票房興盛，一些前衛劇場則凝聚出「小劇場是反體制的」口號，主張與現行國民黨籍資本主義劃清界線，使之成為「社會行動劇場」之激進政治劇場潮流，並帶來明顯的衝擊。⁵⁹鍾明德於《繼續前衛》中提及前衛劇場試圖解放臺灣之本土論述：

前衛劇場工作者以反敘事結構的意象劇場語言，取代了話劇或實驗劇的文學劇場傳統，質疑了情節、角色的虛構性和宰制功能，從而解構戲劇、表演這個再現系統和國家意識形態機構（社會宰制系統）的血緣關係，以圖解放出臺灣被壓抑的本土論述。⁶⁰

鍾明德認為，八〇年代後之小劇場與八〇年代之不同在於其內容之形構上有著更大的突破，並且將場活動帶進街頭，並直接投入了臺灣的各種社會運動。⁶¹

學者馬森將第一代小劇場劃分為一九八〇年代開始，乃至一九九〇。九〇年代後為第二代小劇場。其第一代小劇場從第一屆「實驗劇展」之金士傑編導《荷珠新配》大放異彩並催生了小劇場之蓬勃發展，如雨後春筍般冒生出來。於一九八七年「臺北劇場聯誼會」之紀錄，參加聯誼會共有十九個團體，包含當時熱門之「蘭陵劇坊」、「屏風表演班」、「當代傳奇劇場」等小劇場；以及未參加聯誼會之團體共十五個小劇場與未曾紀錄之六個小劇場。這些小劇場多為實驗性前衛演出，而另一批小劇場因較善於經營、認同

⁵⁷ 鍾明德，1996，頁 162。

⁵⁸ 同上註，頁 10-11。

⁵⁹ 同註 57，頁 120-121。

⁶⁰ 同註 57，頁 120-122。

⁶¹ 同註 57，頁 24。

大眾口味並兼顧商業價值，漸形擴大其組織形成中劇場。⁶²

在第一代小劇場之八〇年代中期，小劇場出現了分裂現象。一些小規模劇場努力奮鬥以期走向職業劇場之路；而一部分小劇場表現出政治與觀念上之反體制傾向，停留在意識形態與個人理念之另類劇場（Alternative Theatre）之地位。開政治劇場之路。而第二代小劇場為一九九〇年至今，許多新劇團成立。除了臺北二十三組劇團外，其高雄、臺南、臺中、臺東、新竹、基隆、屏東等地都有新團體的誕生，老劇團亦可分裂成新劇團，難以統計，而八〇年代活躍之「蘭陵劇坊」亦未熬過九〇年代，團員分別加入其他團體。⁶³

除了日漸規模擴大與商業色彩濃厚之大劇團外，其他小劇場之另類與前衛性更加明顯，並隱約形成理念之共識。然而因著政治實行，言論自由文化風潮，其政治批判之著力點漸形減弱，因此轉而反叛之驚世駭俗與擁抱弱勢團體之方向發展。小劇場存在著不願進入主流之心態，尋求另類藝術做為出口。作品中包含了同性議題、女性議題、裸體等表現，較八〇年代更大膽誇張。⁶⁴

馬森認為臺灣小劇場分為兩代較為合適，其原因在於十年為一代為歷史中較短之分野，若再分割，則變化較細微。再來，八〇與九〇年代之小劇場確有不同，從小劇場之萌芽至分裂，展現其前衛性、實驗性與政治性之特色。在九〇年代時，許多小劇團已不在是小劇團，其他劇團與新興之小劇場之特質更為明確，除了日漸淡化之政治色彩與言論自由特色外，並將實驗與前衛性轉化為另類劇場之反主流意識。比較起來，更多了娛樂成分。⁶⁵

到了九〇年代後，其政治色彩更形淡化，轉而將本質體現在追求劇場美學之藝術性，雖遭受許多人質疑那強悍之「小劇場」是否以沒落在安逸之時代氛圍，但其實小劇場仍舊存在並反映著現下環境與文化。⁶⁶小劇場運動為臺灣劇場發展奠立基礎，並以在日益漸新、多元開放之社會中持續進行、持續發展開來。

學者顧乃春對於當代劇場演出整理了幾個風格面向：歷史的風格、個人的風格以及

⁶² 馬森，2010，頁 101-103。

⁶³ 同上註，頁 103-104。

⁶⁴ 同註 52，頁 105-106。

⁶⁵ 同註 52，頁 107。

⁶⁶ 洪欣慈、胡乃文、陳燕珩、蔡雯琪，2014，頁 xii。

美感的風格。在歷史的風格中，以過去作品呈現之特殊風貌，涉及時間、空間等問題。古典主義服從理性法則、三一律之規範，浪漫主義打破三一律限制，自由發展其情節及角色性格。如此歷史風格以兩種方式呈現，一為保留過去風貌之「陳規風格」(Intrinsic Style)，二為新形式之「越規的風格」，構成演出之多樣性。在個人的風格方面，係為藝術家詮釋作品表現出個人特殊之態度與方法。而在美感風格中，是為戲劇自身之特質、風貌或主張，亦能分成寫實主義、表現主義、史詩劇場、構成主義以及新劇場風格。⁶⁷此外，當代演出戲劇風格除了學者顧乃春所提上述以外，尚有象徵主義、超現實主義、荒謬劇場、貧窮劇場與多媒體製作劇場等風格為前臺灣當代劇場演出之形式與內容。



⁶⁷ 顧乃春，2007，頁 229-239。

第二節 劇場性音樂之結構功能

一、社會之結構功能論

社會學中古典社會學派角度，將社會比擬成一生物有機體之概念，進而從中探究社會中「人」的問題，以及人所組成之結構及功能問題與現象。在《圖解社會學》一書中也提到：「而社會是一門與「人群」有關的學問，「社會」是社會學家的研究場所，換句話說社會學是處理關於「人」的課題……」。⁶⁸社會是由一群有相同的生活方式、相同的社區、地域以及具有集體意識並具有互動關係的個人與團體所組成的有機體，是一群人的組織型態即代表此社會之結構（Social Structure）。在《社會學概論》中提到：「由社會的觀點來看，一個「社會」是由一群有相同文化、共同地域並具互動關係的個人和團體所組成的。」⁶⁹社會是由人所組成的，而人會集體有著相同的模式、有規律的彼此溝通以及組成團體而成為文化、社會，因此社會學即是在研究「人」的一項科學：

社會學（Sociology）是一門研究人與人之間互動的社會科學。……在每天的生活中，人們大部分的活動都是跟它們有關係的。這些關係有可能是直接的，也有可能是間接的。……社會學的研究主題著重在人與人之間的互動形式及其所構成的團體。……總而言之，社會學是一門研究社會裡人與人之間互動的結構、過程及其影響的社會學。⁷⁰

社會學一詞是由法國學者奧古斯特·孔德（August Comte, 1798-1857）首創，經歷了法國大革命及社會團體解組，感知必須對社會現象加以觀察及研究。主張使用自然科學的方法來客觀地分析及解釋社會現象，認為社會學有必要成為一種實證科學，認為社會如同生物方式運作，生物由不同器官組織而成，社會也是由不同的結構而成，這是結構功能論的起源概念。而後，英國學者赫伯特·史賓賽（Herbert Spencer, 1820-1903）將社會比擬成生物的超有機體，認為社會如同生物一般相似的方法運作，社會的有機體也是從各種結構去運作的：「他把『社會體系』視為一種超有機體。任何社會裡的進化

⁶⁸ 吳逸驊，2011，頁 16。

⁶⁹ 蔡文輝、李紹嶸，2011，頁 4。

⁷⁰ 同上註，頁 3-5。

都會改變一個社會的整體結構功能；同時期體積的增長能導致『社會分化』：社會體積越大，社會結構就越複雜。」⁷¹史賓賽與孔德一樣，強調社會如同生物是一個有機體的概念，彼此之間的關係是緊密且相互依賴的。在《教育社會學》中也提及：「斯賓賽社會學理論的要點是提出『人類社會與生物有機體極為類似』的說法，構成所謂『有機比擬論』（organic analogy）。……認為社會是從別有機體的結合中產生超機體。」⁷²史賓賽延續了孔德生物學概念，認為社會是一個有機體，特別強調社會的整體結構，「各部門」的相互關係及整體間之「功能」。

受到孔德影響之社會學家為法國社會學家愛彌爾·涂爾幹（Émile Durkheim, 1858-1917）於一九三三年提出《社會分工論》在於當時正處於社會轉型時期，為工業社會與前工業社會明顯對比之時，因此在大環境之結構有了相當明顯的改變。⁷³在《古典社會學巨擘：馬克思、涂爾幹、韋伯》中提到：「涂爾幹用社會的勞動分工一詞，描述當許多個人為了要實現共同的經濟與內政事務而進入合作關係時，在社會過程中產生的社會連結與連帶。」⁷⁴涂爾幹認為勞動分工是從個人進而形成團體，以達到生存、存在的目的。並希望探究個人與社會之連結與連結後之社會連帶性質。⁷⁵涂爾幹認為社會架構若呈現緊密連結，則社會成員便有明確的功能與責任。涂爾幹將社會分為機械連帶（mechanical solidarity）與有機連帶（organic solidarity）兩種：

在機械連帶的社會中，分工程度比較低，個人之間所從事的事物之差別也比較小，替代性比較高，其成員間具有相同的情感……其基礎在於其「相似性」。

在有機連帶的社會中，其連帶的基礎與前者恰恰相反，他們的共識與凝聚正好是植根於他們之間的「差異性」，他們之間的關係就如有機體中各個部分都不相同，而且可替代性很低，他們各自在這個活生生的有機體中扮演著他們自己的功能。⁷⁶

⁷¹ 蔡文輝、李紹嶸，2011，頁5。

⁷² 陳奎憲，2014，頁2。

⁷³ 張維安，1993，頁74。

⁷⁴ 莫里森，2012，頁193。

⁷⁵ 同上註，頁192。

⁷⁶ 同註73，頁75。

若將涂爾幹之社會分工理論來解釋表演藝術中之機械連帶與有機連帶關係，研究者認為機械連帶則為專屬於某一領域，如音樂領域，在音樂領域範圍中，其相似性很高，每個人所得到之素材大致相同，節奏、和聲、旋律等，因此有著相同的模式，相同的情感。而在於差異性較大的有機連帶猶如表演藝術，以音樂劇為例，其中有戲劇、有音樂、有各種視覺呈現，每個藝術領域都不同，有相當程度的差異性，但仍舊扮演著在表演藝術中之功能。因此在構成表演藝術有機體之基礎在於每個領域的相異以及彼此相互依賴的互動：「可見在有機連帶的社會中，社會之所以能的基礎，在於其成員之間的『相異性』，及由此而來的「相互依賴性」。」⁷⁷對涂爾幹來說，存在皆有功能。而在功能學的理论當中，主要在探討社會行動所造成之效果及其功能：「功能學理論的中心概念是『功能』(function)，它指一種對維持社會均衡有價值的適當活動；也是一種效果。」⁷⁸因此在許多文化或習俗之習慣均為使社會產生均衡效果，達到整合的功能。

功能學理論者想找出：什麼具有功能？答案是「結構」(structure)。功能與結構常連結並用，故又稱其為「結構功能理論」(structural functionalism)。功能學理論以「結構」為研究單位，而非個人。……原則上，功能學理論認定社會是「整合」的，而且總是朝向「均衡」(equilibrium)的狀態運行操作。……在均衡的狀態下，社會是整合而無衝突的。⁷⁹

由此可知，結構功能論是建立在社會體系結構中之互動以達成整體社會運行之功能，並朝向均衡的目的。在社會學概論中亦加以解釋：「社會結構指出該社會現象是什麼，功能則指出該現象的效果是什麼。」⁸⁰此外在《當代社會學理論及其古典根源》中也提到：「結構功能論者（尤其是注重該理論的社會面相的學者）關心在大規模社會結構之內發生的關係……他們的焦點則放在每個系統為其他系統提供的功能。」⁸¹

在結構功能論中最著名的學者之一為美國社會學家塔爾科特·帕森斯 (Talcott Parsons, 1902-1979)，在他與學生羅伯特·金·默頓 (Robert King Merton, 1910-2003)

⁷⁷ 張維安，1993，頁 75。

⁷⁸ 蔡文輝、李紹嶸，2011，頁 10。

⁷⁹ 同上註，頁 10-11。

⁸⁰ 同註 78。

⁸¹ 瑞澤爾，2005，頁 65。

所合著的《現代社會學結構功能論選讀》中認為「結構」與「功能」必須分開探討：「我認為『結構』與『功能』兩個概念並不是平行的。這兩個概念在社會學以及在研究生命體系（living system）都是不可或缺的。但重要的是必須了解二者的關係。」⁸² 森斯認為結構與功能之概念並不是相同意思，而是有層級上的不同：

「結構」的概念與「功能」的概念並不在同一個層次，而是在一個較低的分析層次。與結構相對應的是「過程」的概念，而不是功能。……結構是一個生命體系諸部分之間的任何一組關係……廣泛地說，一個有機體的生理結構成熟成長之後，在相當期間之內恆定不變……過程是和結構相關的一個概念，指一個體系或其相干部分的狀態，在一段期間之內的變化，而這段期間針對特定之認知的目的而言是相干的，而且是重要的。⁸³

研究者再以表演藝術為例，在一場結合兩至三種領域之展演中，其開場到結尾為所謂之「過程」，而此過程為兩至三種（甚至更多）藝術領域所結合構成之互動，並在展演結束後收回參與者之問卷調查、相關新聞或評論等則為帕森斯所謂「功能」，因此，在每個表演藝術展演中及有所謂結構功能論，只是大小、多寡與否。此外，帕森斯亦強調「體系」之重要性，認為其指涉若含糊不清，則功能將會淆亂：「我強調『體系』概念的重要性與核心性；強調抽象的不可避免性，以及強調自覺地使用多個體系指涉的必要性。」⁸⁴ 帕森斯認為若論其功能，必須先釐清對象。若以展演功能為例，此功能指涉於多個參與者抑或指涉於整個展演團體甚至單領域體系，都要盡可能地明確，論其功能才有價值。因此研究者將以單領域體系——音樂來做為指涉對象，探討音樂在與其他領域結合時所產生之功能。

帕森斯除了釐清「結構」與「功能」之層級關係外，亦提出在結構理論中重要之生命體系基本的需要或功能：

如果系統需要運作，就需要進行四種瞄準系統需求的活動。這些活動就是適應

⁸² 帕森斯、默頓，1981，頁 102。

⁸³ 同上註，頁 105。

⁸⁴ 同註 82，頁 111。

(adaptation, 簡寫為 A)、目標達成(goal attainment, 簡寫為 G)、整合(integration, 簡寫為 I) 以及潛在功能(latency) 或模式維持(pattern maintenance, 簡寫為 L)。這四種必要功能就是“AGIL 結構”(AGIL scheme)。⁸⁵

適應指的是一體系(或系統)必須適應它的環境,也必須調整環境以符合本身需要,若長期與環境不協調,則是無法繼續存在;而目標達成則為體系必須達成它的目標,這最終目標不僅是在未來能繼續存在並且要能夠成長壯大;而透過整合,則體系規律化其組成元素並在彼此體系間的交互關係;最後模式維持則為創造並維持個人動機的文化模式,得到供給、維持與更新。而在《現代社會學結構功能論選讀》中認為:「『適應』與『整合』兩個概念是此格局的核心概念,而且具有功能的意義;亦即,這兩個概念所指涉之生命體系的層面或現象,對於此體系具有功能之意義。」⁸⁶因此若以帕森斯的四種功能結構而言,體系的維持、再生與經營就建立在這四大功能之運轉與範疇中。

默頓受到其師帕森斯影響亦發展了結構功能理論來論述他後面對社會所作之假設。帕森斯的理論涵蓋範圍很大,而默頓較傾向較小範圍之理論分析。⁸⁷默頓也認為結構及功能必須分開探討,也為結構功能理論做一定義:「默頓一開始便明白表示,結構功能論分析的重點在團體、組織、社會和文化。任何可用結構功能分析的對象必須是標準化的單位,亦即具重複性、具某種模式的……社會結構是一種有組織的社會關係,社會或團體成員皆被網羅在內。」⁸⁸默頓認為結構分析的主要目標在於在結構功能理論中去處理社會的現象及問題並找出問題之根源所在並認為這些問題與現象是存在於任何社會結構的。⁸⁹此外,默頓與帕森斯對於功能論的前提有相似之觀點。帕森斯認為,若要探討其「功能」,必須先釐清其功能之對象,強調體系的重要性與核心。而默頓亦認為參與者之意向也為功能論之重點。默頓認為其「功能」是指:「某一行動模式或社會結構,對所屬之較大的社會或文化體系的客觀後果,但社會成員(或社會體系之參與者)的主觀意向,卻是默頓一個重要分類的參考點。」⁹⁰默頓提出參與者的主觀意向是很重要的

⁸⁵ 瑞澤爾, 2005, 頁 67。

⁸⁶ 帕森斯、默頓, 1981, 頁 116。

⁸⁷ 同註 85, 頁 79-80。

⁸⁸ 同上註。

⁸⁹ 同註 86, 頁 19-21。

⁹⁰ 帕森斯、默頓, 1981, 頁 14-15。

依據，如同社會結構對整個社會或文化的後果（或是功能）是相同重要性。因此默頓也批判了傳統功能論之盲點：「默頓認為傳統功能論在觀念上有一個嚴重的混淆，及社會成員參與某種行動模式的『主觀動機』（意向、目標、目的）與此種模式的客觀後果不加區分。」⁹¹換言之，即結構或指涉對象之不同，功能則有可能會不同。因此默頓對於結構功能論提出核心觀念：

一種行動模式的後果可能有很多，假若某一後果與參與此行動模式者的主觀意識相符，亦即此後果為此體系之參與者所意圖的，而且是熟悉的，則此後果即為顯性功能；如果客觀後果與主觀意向不一致，亦即此後果既非參與者有意如此的，亦非參與者所知曉，則此後果就是隱性功能。⁹²

默頓認為參與者之功能有二，顯性或隱性功能。他列舉了部落的祈雨儀式，認為其顯性功能是降雨，而隱性功能則是達成部落之主觀意識與整合。默頓較為注重其隱性功能之探討。在《當代社會學理論及其古典根源》中亦加以解釋顯性與隱性功能：「……簡單來講，顯性功能（manifest functions）就是那些在意圖下達成的事物，而隱性功能（latent functions）就是在無意圖下達成的事情。」⁹³由此可知，默頓強調隱性功能在結構功能中之後果，認為必須分析其雙方意圖方可推論其功能效用。

⁹¹ 同上註，頁 14。

⁹² 同註 90，頁 15。

⁹³ 瑞澤爾，2005，頁 64-65。

二、音樂於表演藝術作品之結構功能

表演藝術在二〇世紀後更廣為興盛，並且在表演藝術之範疇猶如海納百川般廣大。在《牛津線上辭典》(Oxford art online)中定義表演藝術：

表演藝術在二〇世紀歷史中是自由寬廣、開放且不斷變化的表現方式。藝術家對於執行的形式限制與作品立即被出版感到不耐煩，因為表演藝術的根本是多元的，藝術家吸引了許多媒介例如文學、詩、劇場、音樂、舞蹈、建築、繪畫甚至是影片、電影、幻燈片或敘述式素材。⁹⁴

表演藝術結合多元豐富的各種藝術形式，視覺藝術、文學、音樂、舞蹈等多樣藝術融合，展現美學與人文涵養，透過人與人之互動互信提升社會品質與精神。⁹⁵在二〇世紀資訊發展蓬勃快速，許多觀眾也已習慣進場看表演時能夠有更多不同的、創新的跨域結合，讓觀眾能夠認為值回票價，也使得藝術家必須更加創新、創意及精緻來推動表演藝術市場。因此表演藝術領域已然是包含各種集所有技術與思慮之製作或活動之一大領域，亦是各項藝術所結構而成。換言之，一項藝術表演或藝術活動，是由一種至多種藝術互相結合、組職而成之展演，因此在展演中是各領域藝術互動後產生之功能。學者吳逸驊在專書《圖解社會學》一書中提及，社會學之研究場域為「社會」，而其中社會與人群有極大關聯與學問存於其中，因此社會學可以說是處理「人」的問題。⁹⁶有鑑於此，研究者試圖將表演藝術比擬為一有機體⁹⁷，為一種活著的藝術有機生態。表演藝術是人的活動，是人所創造，也是為人而創造的藝術，因此研究者認為表演藝術是一項活著的藝術。

在表演藝術領域中，音樂為表演藝術其中一種藝術形式，是眾多目前當代許多作品不可或缺之重要元素，而音樂在表演藝術作品中之結構功能，從法國社會學家涂爾幹提出之機械連帶與有機連帶兩種結構功能來看，音樂素材節奏、和聲、旋律，在節奏內之

⁹⁴ Goldberg, Barlow, 2016, March 17 "Performance art", Oxford Art online.

⁹⁵ 文化部，〈表演藝術〉，擷取日期：2016年3月17日。

⁹⁶ 吳逸驊，2011，頁16。

⁹⁷ 有機體是指能實現全部生命功能的個體，包括任何生活的動物及植物；任何能進行生命活動的東西，或任何有生命的東西，都可稱為有機體。劉貴傑，2000，國家教育研究院官網。擷取日期：2016年3月17日。

機械連帶結合旋律內之機械連帶，即可成為單音旋律之有機連帶，再結合和聲內之機械連帶功能，則可創造出多種音樂色彩的音樂元素。若將範圍擴大以音樂劇來看，在大範圍之音樂、戲劇、服裝、舞台各藝術分門別類，其音樂與其他藝術結合為有機連帶時，運作出各種不同的音樂劇，結構出各種藝術之不同功能。因此在構成表演藝術有機體之基礎在於每個領域的相異處與相互依賴性。⁹⁸此外，學者瑞澤爾提到結構功能論之學者關心於社會結構中各種發生之關係，並重視每個系統為其他系統所提供之功能。⁹⁹以表演藝術之現代舞為例，其大範圍結構是音樂與舞蹈（視覺與聽覺）之互動，音樂提供舞者在聽覺上的節奏、旋律與和聲，舞者提供在視覺上、肢體的節奏與身體形態，彼此互相提供其結構，使舞蹈作品展現其編舞家之平衡與要求。

美國社會學家帕森斯認為結構為「過程」而非功能，是在特定或一段時間內的變化，是在有機體內各部分間之任何一組關係。帕森斯舉以消化過程來解釋之，認為食物在消化過程主要部分被吸收到血液，而其他部分則排泄出去。¹⁰⁰若以音樂為例，在時代上之流變，有些音樂從早期流傳至今並吸收到當代加以使用，而有些音樂則是不再流傳。因此帕森斯認為結構與過程是相同的，是經由一段時間陸續改變後的結果。

因此，明白地說，「功能」概念和「結構」與「過程」都不同，他並不是生命體系某些特徵的經驗描述。在理論的概括性上，功能概念是站在一個較高的層次上，比結構與過程更具分析性。功能係指對於決定生命體系運作的諸般條件加以理論上的構作……在有機體的領域，必須區別不同體系指涉（system reference）……功能概念最關切的是：在生命體系中，某種在經驗上可資辨認的結構與過程，其存在與特性有些什麼後果。¹⁰¹

從上述來看，帕森斯認為若論其功能，必須先釐清對象。前述舉例之音樂劇、現代舞之創作、展演過程，結合了戲劇、舞蹈、音樂等各種不同之藝術領域所結構而成之作品，其展現出了何種特性與功能。若以作品為例，此功能指涉於多個參與者抑或指涉於

⁹⁸ 張維安，1993，頁 75。

⁹⁹ 瑞澤爾，2005，頁 65。

¹⁰⁰ 帕森斯、默頓，1981，頁 105。

¹⁰¹ 同上註，頁 111。

整個展演團體甚至單領域體系，都要盡可能地明確，論其功能才有價值。因此研究者將以單領域體系——音樂來做為指涉對象，探討音樂在與其他領域結合時所產生之功能。

社會學家默頓與帕森斯對於功能論的前提有相似之觀點，但更強調其參與者之主觀意象，認為參與者之主觀意向是很重要的依據，如同社會結構對整個社會或文化的後果（或是功能）是相同重要性。以音樂為例，音樂對表演藝術之後果（或是功能）是一直產生作用，然而音樂在觀眾端之主觀想法、音樂對觀眾產生之後果是默頓所認為之「功能」，如同帕森斯認為其功能之指涉對象必須明確。而默頓強調結構功能中之隱性功能，關注其功能在無意圖下達成事情。若以表演藝術舉例而言，進場的觀眾若認為此表演有達到娛樂效果並真切接收到娛樂效果，而表演團體之意圖亦有娛樂效果，則為顯性功能；若與觀眾所期待接受效果不同，或與表演團體所設定之功能不符，則為隱性功能。



三、 小結

結構功能論的學者從功能的角度來探討社會結構，將社會視為有機體概念，探討結構中各組織（各部門）之運作。彼此間的互動以及產生之功能往往是和諧的，具有合作且相互依賴之特性。在《教育社會學》中提到和諧理論學派也稱為結構功能論：

和諧理論學派認為社會為許多部門（parts）所構成，這些部門就形成了社會結構（social structure）。此學派學者強調社會結構中各部門對社會整體生存的貢獻，這些貢獻就是所謂功能（functions）。和諧理論認為社會結構（如：制度、規範、角色……等）功能之發揮，有助於維持社會的均衡（equilibrium），促進社會和諧發展。¹⁰²

而在《當代社會學理論及其古典根源》中也定義了結構功能論：「正如結構功能論（structural functionalism）字面所示，他關注社會結構及其功能（正面或負面結果）對其他結構的重要性。」以及在《社會學概論》中提到：「功能學理論的中心概念是「功能」（function），它指一種對維持社會均衡有價值的適當活動；也是一種效果。」¹⁰³

從孔德將社會比擬成生物有機體概念，到史賓賽的超有機體概念，認為社會是互相合作運轉後達到功能；再影響到涂爾幹討論社會分工，認為每個體系都有其獨特性，但整體而言是缺一不可且是相互依存關係，每一個體系都在滿足社會有機體的需要；再到帕森斯將結構以及功能分開探討，認為結構與功能之層次不同，有先後順序以及提出 AGIL 模式，通過適應、目標達成、整合及潛在功能認為每個體系都能夠在此結構中循環且產生功能，最後到了默頓將帕森斯之概念延續且強調隱性功能。

社會學家將社會比擬成生物有機體概念，認為社會如同生物一般是藉由許多不同器官來達成生命之功能，而社會是由人所構成之體系，諸多體系相互合作、互動、碰撞而產生對社會之功能。而研究者假設將表演藝術如同社會學家視為之有機體概念，其表演藝術涵括了眾多「體系」如：音樂、舞蹈、戲劇、文學、雕塑、美術、多媒體等不同體系在表演藝術圈中成長、壯大，並在彼此合作、互動中產生了對社會的功能及其價值。研究者欲探討音樂於臺灣當代劇場中之功能，面對不同文化、不同族群等融合，音樂應

¹⁰² 陳奎熹，2014，頁 22。

¹⁰³ 瑞澤爾，2005，頁 64-65。

用於各種不同表演藝術領域。然而當音樂結合了不同的藝術領域如儀式、戲劇、舞蹈、美術等都能夠互相合作進而產生功能，並且各體系間是相互依存在不同的社會文化之間。因此研究者選擇了三個不同的個案《抽屜人》、《Daylight》以及《彈琴說愛》來探討其音樂在其不同類型作品中所扮演之角色，並深入訪談導演或藝術總監資料與文本為輔，進而探討音樂之功能。



第三章 音樂結構功能之劇場性

第一節 《抽屜人》之音樂視覺化呈現

張婷婷舞蹈劇場二〇一三年創團作品《抽屜人》是以薩爾瓦多·達利(Salvador Dali, 1904-1989)¹⁰⁴雕塑品《抽屜人》之意象作為表現概念。在達利作品中，認為抽屜代表了女性的情慾，也代表人的潛意識，利用抽屜的開與關來詮釋潛意識的隱蔽空間；而對抽屜的開與關則是代表對封閉空間的好奇心及強烈驅使打開的力量，只有打開抽屜才能消解此種未知的恐懼感。¹⁰⁵舞作《抽屜人》編舞家暨藝術總監張婷婷認為如此表現手法不是用來解釋達利或其作品，而是透過舞蹈符號發展關於現實與非現實之間的想像。¹⁰⁶舞蹈與音樂之間關係緊密，在於音樂的旋律對舞蹈在空間、情緒、形象乃至情感都有著諾大作用；在舞蹈作品中，音樂旋律在感官之接收層面上，亦是最容易記憶的部分。¹⁰⁷因此，透過音樂感知與音樂元素讓舞蹈與音樂有更多面向結合，使觀眾更能感受其作品之張力，並且，透過音樂特性，讓舞蹈在肢體的塑造、意境展現都更加鮮明。¹⁰⁸舞作《抽屜人》之藝術總監張婷婷表示，此作品《抽屜人》之音樂是舞蹈已經編好後，作曲家看完舞蹈後編寫音樂再配上來，然而因為很多部分是舞者與鋼琴家現場即興部分，音樂與舞蹈是彼此緊密結合，因此亦認為此作品中之音樂是有視覺化功能：「沒有樂譜的狀況，每段旋律是 set 的，是即興的、是 set 的，聲響是看現場的狀況一起動作的……音樂跟舞蹈是彼此的從屬關係，很強烈的彼此關係。」¹⁰⁹作品《抽屜人》於音樂與舞蹈在固定框架之下做了即興的演出，因此在未有完整之舞譜及樂譜狀況之下，音樂與舞蹈是互相影響，其力度、張力、情緒等都是彼此連帶關係。在作品中可以聽見鋼琴從有強弱對比的

¹⁰⁴ 薩爾瓦多·達利為西班牙超現實主義畫家和版畫家，以探索潛意識的意象著稱。與畢卡索(Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973)、馬諦斯(Henri Matisse, 1869-1954)一起被認為是二十世紀最有代表性的三個畫家。

¹⁰⁵ 中誠國際藝術股份有限公司，《抽屜人》，擷取日期：2016年3月13日。

¹⁰⁶ 新視界整合行銷有限公司，2013，〈張婷婷，T.T.C.Dance，肢色，抽屜人，現代舞〉，《發現新台灣·用心看台灣》，擷取日期：2016年3月13日。

¹⁰⁷ 孫藝，2015，頁65。

¹⁰⁸ 張剛、李韻葳，2005，頁127。

¹⁰⁹ 張婷婷，2016年3月10日，接受研究者訪問關於舞作抽屜人等相關問題。

單音循環到兩音、三音、四音的多音快速循環，形成音樂上的抽象圓形，而舞者用圓形概念呈現，從單音到層次越來越豐富的多音，舞者在速度及力度上的對比也與音樂相同有層次上變化。譜與圖中可以看到當鋼琴聲音為單音重複時，身體力度較小，肢體張力也較小。

譜 1：《抽屜人》單音重複譜例¹¹⁰



圖 1：《抽屜人》舞蹈以圓形概念呈現，動作與力度較小¹¹¹

在單音到雙音變換時，音樂的速度稍微變換，從一個音的彈奏較具彈跳性及較大音樂彈性速度，到了雙音時，彈性速度變化起伏較小些，但音樂仍較有彈跳性，而音樂距離較為緊密，舞者彼此距離亦為緊密著。到了四音循環時，鋼琴的音符增加且以加速方式循環，並且音域也增加，形成一種聽覺的、音樂上循環的圓形；舞者動作仍以肢體接觸為主，原為四位舞者肢體互相接觸變成兩兩舞者，速度較之前單音與雙音循環更快。此時舞者的肢體張力、速度、舞者間的緊密性也更增加，隨著音樂的速度流動性，增加肢體的起伏，與音樂作緊密結合。

¹¹⁰ 本文《抽屜人》譜例均為研究生自行製譜。

¹¹¹ 本文《抽屜人》圖片均翻攝自《抽屜人演出影片記錄》。張婷婷獨立製作授權日期：2016年3月13日。

譜 2：《抽屜人》四音循環譜例

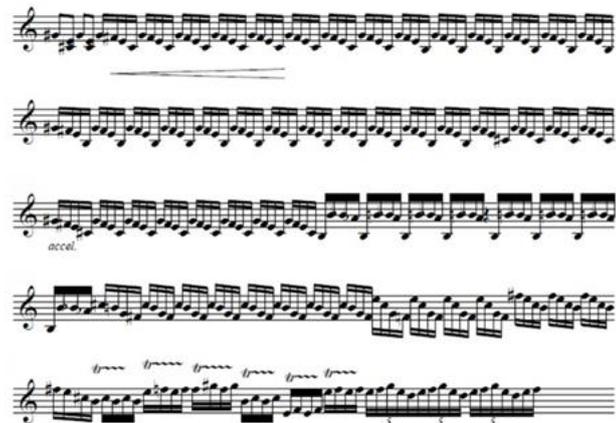


圖 2：《抽屜人》舞者肢體隨音樂張力增加

鋼琴以快速的四音 G#、F#、E 與 C 音開始做重複循環，並以前三音 G、F#、E 音為快速音到 C 音時為加重音做音樂上的循環，而第二組快速四音循環為 G#、F#、E、B 四音，仍形成聽覺上的圓形。在第一及第二組四音循環時，舞者將位置移到右舞台，此時仍為四人肢體彼此有接觸點之圓形，爾後到了第三組 G#、F#、E、C 四音循環開始，鋼琴速度漸漸增加，舞者從四人彼此接觸改變為兩組雙人舞。而隨著音樂的速度增快、音域增加，從 G#、F#、E、C 的增五度到 B、Bb、Ab 及低音 B 的完全八度，鋼琴的音域增加，舞者擴大了身體的動作範圍、將肢體張力展現更大，以及在圓形的圍繞更加明顯，肢體更加延伸。到了後面的 trio 音型時，鋼琴速度仍維持較快速度，且 trio 音也不斷變化。在這段音樂中，舞者動作、速度、到畫面高低層次都更為豐富，舞者也從左舞台帶往中間，強調這段舞蹈的重點，並與鋼琴的速度作一致呼應。最後，鋼琴以 trio 下行以及回到最初的單音與雙音聲響，將速度漸漸放慢，舞者也漸漸將彼此距離縮小，動

作漸漸放慢並回到左舞台後停了下來，準備結束此段。

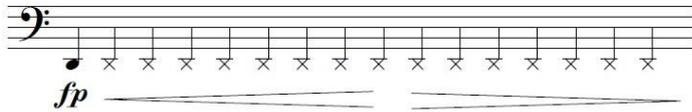
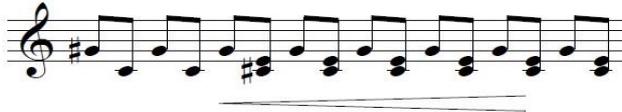
譜 3：《抽屜人》下行 trillo 及回到單聲響重複



圖 3：《抽屜人》舞者隨音樂速度改變肢體速度

從這段音樂及舞蹈中，可以很明顯地看見音樂與舞蹈之互文關係，音樂的速度、聲響、音高、節奏配置等都會影響舞蹈的節奏與結構。若以從屬關係而言，音樂亦可能是被舞蹈肢體所引發、影響其音樂素材以及結構。研究者將此段從單音符到敲打節奏到四音、trio 循環到最後的單音符結尾之音樂與舞蹈變化作一比較表格。

表 4：《抽屜人》譜例與動作比較表

音樂譜例	舞蹈動作
 <p>單音與敲擊聲循環並做強弱變化</p>	<p>舞者形成圓形概念並以不同舞者為圓形中心，形成各種不規則圓形。身體力度較小，舞者動作範圍也相對較小。</p>
 <p>雙音循環並做強弱變化。</p>	<p>舞者力度與速度稍微增加，舞者位置從中間轉移到左舞臺，並且燈光色彩也從暖色系變為冷色系。</p>
 <p>四音循環且速度加快，第四個音加重音。</p>	<p>雙人舞舞者擴大了身體的動作範圍、將肢體張力展現更大，以及在圓形的圍繞更加明顯，肢體更加延伸。舞者從左舞臺延伸到中央。</p>
 <p>不同音高組合之 trillo 音型</p>	<p>雙人舞舞者動作、速度、到畫面高低層次都更為豐富。動作及速度都維持最大張力。範圍仍在舞臺中央與左舞臺。</p>
 <p>下行 trillo 音型與單音循環漸慢</p>	<p>舞者漸漸將彼此距離縮小，動作漸漸放慢後停了下來。位置也從舞臺中央回到左舞臺，準備結束此段。</p>

研究者訪談作品《抽屜人》藝術總監張婷婷關於音樂與舞蹈之間關係，她提及：「我認為《抽屜人》的音樂很有辨識度，是音樂跟舞蹈目前最好的互動。」¹¹²張婷婷認為音

¹¹² 張婷婷，2016年3月10日，接受研究者訪問關於舞作抽屜人等相關問題。

樂與舞蹈之間的互動是非常重要的，每一個環節與音樂緊密結合的程度讓舞者更能透過肢體展現作品概念，透過音樂傳達的任何訊息，在《抽屜人》之中是最明顯被看見的。

在《抽屜人》其中一個段落中，有著相同的和弦不停重複。從這段的開始到結束都一直出現的和弦，分別為 E、F#、G、D 音以及 D、E、F#、C 音組成的兩個七和弦。兩個和弦的最外圍音 E 與 D、D 與 C 都是七度音程，七度音程在音樂中為不諧和音程，代表了不安定的聲響。而這段音樂從頭到最後都存在著這兩個七和弦，或許意味著精神層面上的不安定。

譜 4：《抽屜人》七和弦譜例

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of four staves each. The left system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various chords and intervals. The right system continues the piece, featuring similar melodic and bass lines. The score is annotated with 'Piano' and 'Pia.' labels, and includes musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of a university logo is visible in the background.

從譜上可以看到這段音樂從開始到結束都有著兩兩相同的四個和弦重複進行著，此時男舞者開始緩慢地將抽屜蓋在女舞者身上，而貫穿整段音樂的四個和弦反覆出現，研究者認為或許也可以解讀為重複做相同的事情：把抽屜給女舞者、把抽屜蓋在女舞者身上。而音樂的部分可以分成三段：第一段為高音大跳旋律、第二段為低音大跳旋律，第三段為高音與低音交錯大跳旋律與音堆。大跳旋律與音堆說明了此段高低音落差之衝突，對比規律穩定重複的四個和弦，更加凸顯其旋律之衝突與對比。《抽屜人》藝術總監張婷婷接受研究者第二次電話訪談時提到：「這段是在講男女之間的情愛關係，男生覺得愛對方就是一直給予，女生一直接受，但是是壓抑的、是負擔的、是內心上的衝突。我

們覺得對對方好，但是對方覺得是一種壓力……。」¹¹³因此，在舞蹈呈現部分為一男一女雙人舞呈現，這段呈現動作在於男方將抽屜不停蓋在女方身上，從動作與肢體中也可以看到男舞者與女舞者在伸展與收縮上有著衝突與對立，呈現出在給與以及接受之間的失衡狀態。

再從音樂來看，這整段旋律中，較無法如同前面單音循環般，能從音樂結構與舞蹈結構中看見較多相同的元素。但透過音樂的結構與肢體的展現可以看出這段雙人舞中男與女之間的溝通、衝突、協調與對立之呈現。音樂的部分除了四個和聲規律進行外，第一段為高音大跳旋律。這段高音旋律部分，男舞者仍屢次將抽屜蓋在女舞者的肢體上。

譜 5：《抽屜人》高音聲部大跳旋律



圖 4：《抽屜人》男舞者將抽屜蓋在女舞者身上

從譜例來看，四個和弦是規律進行著，而高音大跳旋律音域廣泛且節奏較為自由。此時女舞者被抽屜蓋住後，伸出的肢體例如腿、手、頭等部分仍都被男舞者用抽屜覆蓋

¹¹³ 張婷婷，2016年3月10日，接受研究者訪問關於舞作抽屜人等相關問題。

住。

從譜上可以看到其高低音域的範圍非常廣泛，且在音樂發展張力上帶領著舞者。此外，研究者認為，若以高音代表女性，以大跳旋律音型來代表女舞者之內心情緒張力，則此段則為描述女舞者在這段關係中的心境，可能是壓抑、可能是接受。在這之後，仍是相同四個和弦規律進行，旋律改以共鳴較大之低音開始出現，男舞者仍然重複相同的動作，將抽屜蓋住女舞者，而速度又比之前高音大跳旋律段落時快些，並且用了更多的抽屜。若以低音代表男性，代表男舞者在此段關係中的心境，與女舞者不同的心境，可能是給予，可能是壓力。

這兩段呈現在舞蹈及音樂上均有著較明顯的衝突及對比。而在低音旋律部分，男舞者仍舊與前段相同，以抽屜重複覆蓋在女舞者肢體上。

譜 6：《抽屜人》低音大跳旋律譜例



圖 5：《抽屜人》男舞者拿抽屜蓋住女舞者

在此部分，研究者訪問了音樂創作李世揚，他認為在沒有寫好譜例之音樂即興，他將段落中各環節如開頭、音程、時間長度都是固定好的，自己設定好了的，在此框架中

作的即興將會比較精彩，因此將範圍固定好，不去對準舞者任何肢體上暗示，如此一來，音樂與舞蹈更有樂趣與彈性。¹¹⁴

而在接下來的段落仍為四個和弦重複出現，旋律則是高低音交錯，時而高音大跳旋律時而低音大跳旋律，時而高音音堆，時而低音音堆，再次產生衝突與對比的聲響效果，其張力比前段更大。男舞者仍維持重複覆蓋抽屜在女舞者身上，抽屜越來越多，一直到最後女舞者全身蓋滿白色抽屜。此外，音樂則是越來越多高低音堆互相交錯，並且速度增快，對比更加強烈。

譜 7：《抽屜人》高低音大跳弦律

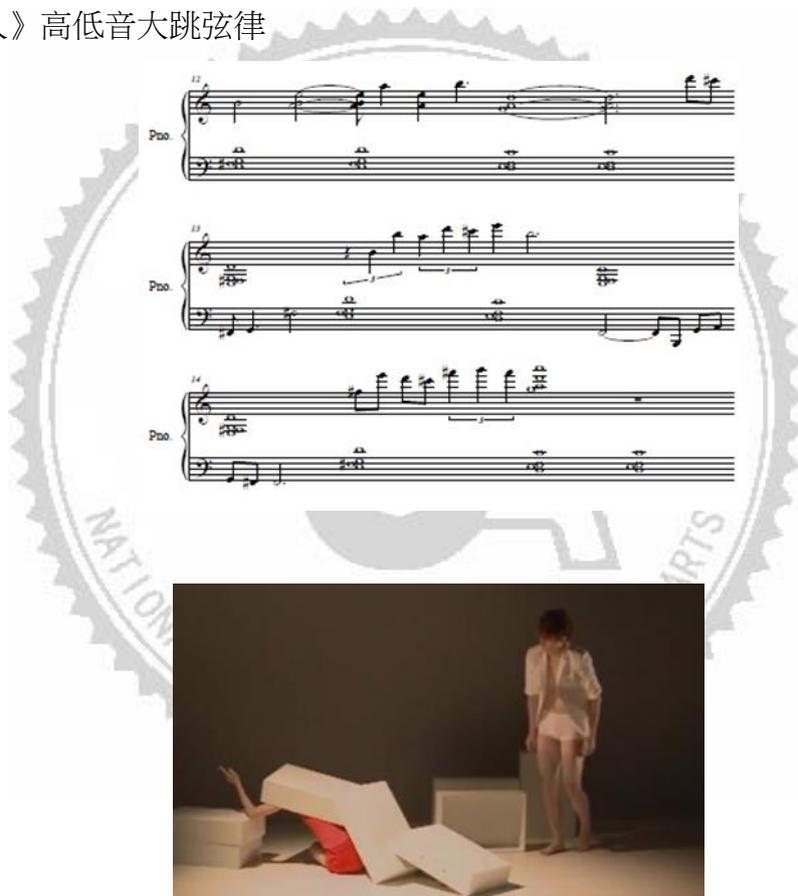
The image contains two parts. The upper part is a musical score for Piano (Pao) with three systems of staves. The first system starts at measure 12, the second at measure 13, and the third at measure 14. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and rests. The lower part is a photograph showing a male dancer in a red shirt and white pants covering a female dancer in a white outfit with white boxes on a stage. A large, faint watermark of a gear with the words 'NATIONAL' and 'ARTS' is visible in the background.

圖 6：《抽屜人》男舞者將抽屜蓋滿女舞者身上

研究者認為此段男女雙人舞展現出男女雙方內心的衝突、壓抑、對立與溝通。由男舞者不停將抽屜蓋上女舞者的四肢、頭等全身，以及女舞者的掙脫，可以看見在如此往來且不斷重複的動作中雙方的訴求不同。從男女舞者使用之舞台空間來看，女舞者於整

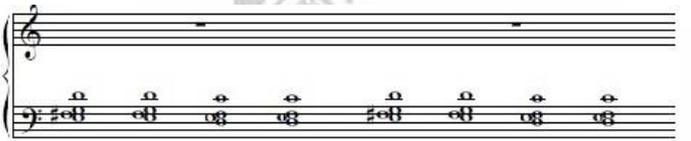
¹¹⁴ 李世揚，2016年4月4日，接受研究者訪問關於舞作抽屜人之音樂相關問題。

段呈現中之位置沒有變動，幾乎是站在相同的點上；而男舞者則是圍繞女舞者四周，前後左右，因此從動作與使用空間來看，男女雙方可以判斷是對立且衝突的狀態。

另一方面，從音樂來看，貫穿整段音樂的四個四反覆和弦代表著一種堅持以及高音大跳旋律代表女舞者的心境，而低音大跳旋律則代表男舞者，雙方的溝通、僵持、對立、衝突則是以高低音交錯之音堆來呈現。

研究者將此段之音樂與舞蹈肢體以表格示之：

表 5：《抽屜人》音樂譜例與舞蹈動作比較表¹¹⁵

音樂譜例	舞蹈動作
 <p data-bbox="284 1059 930 1093">兩兩相同的四個和絃重複進行並貫穿整段音樂</p>	<p data-bbox="983 913 1339 999">男舞者開始緩慢地將抽屜蓋在女舞者身上。</p>
 <p data-bbox="507 1491 703 1525">高音大跳旋律</p>	<p data-bbox="983 1189 1339 1480">女舞者被抽屜蓋住後，伸出的肢體例如腿、手、頭等部位仍都被男舞者用抽屜蓋住，而舞者速度比之前較快些。</p>

¹¹⁵ 研究者自行製表。

 <p style="text-align: center;">低音大跳旋律</p>	<p>速度又比前段高音大跳旋律段落時快些。男舞者仍然重複相同的動作，將抽屜蓋住女舞者。</p>
 <p style="text-align: center;">高低音旋律與音堆互相交錯</p>	<p>男舞者用更多抽屜將女舞者覆蓋，到最後將女舞者全身都蓋滿抽屜。</p>

此段呈現探討了男女情感之價值觀，在給予與接受中彼此失衡。透過表格可以看到整段音樂從四個穩定和弦開始到最後以高低音交錯的音堆來呈現音樂上的對比；而以男女舞者雙方的肢體動作來看，男舞者反覆將女舞者以抽屜覆蓋，女舞者時而掙脫時而妥協，最後女舞者則被抽屜完全覆蓋，顯示出雙方強烈的對比與戲劇張力。舞蹈呈現以男女雙人透過抽屜與彼此的關係呈現情感問題，而音樂分成穩定和弦塊狀進行與旋律線條，透過拉寬高低聲部音域達到音樂發展以及變化效果，因此從音樂上、肢體上可以很明顯地看見雙方的溝通、衝突與對立的戲劇張力，而最後在不和諧音堆蔓延聲響中結束此段呈現，留給聽眾自由想像空間。

小結

當代舞蹈作品與以往傳統舞蹈作品的差異除了在肢體的展現、空間、服裝等的不同外，更加入了許多即興創作。編舞家將框架侷限出來後，其肢體的即興則由舞者自由發揮。前述提及碧娜·鮑許的舞蹈劇場則為奠基於現代舞及後現代舞之舞蹈表演形式，強調身體為表演主體，揭露自身得以現形所依賴之框架，強調戲劇元素、及兩性關係之描

繪帶給觀眾更震撼之視覺體驗。而《抽屜人》作品中探討人與人之間的關係、人與抽屜的關係、抽屜所代表的涵義以及兩性之間的關係，構成了舞蹈劇場。¹¹⁶

《抽屜人》藝術總監張婷婷提到：「沒有樂譜的狀況，每段旋律是 set 的，是即興的是 set 的，聲響是看現場的狀況一起動作的……現在若是跳接觸即興的，比較沒辦法對拍子，現在比較自由隨興。」張婷婷提到舞蹈動作已編完，然而許多肢體動作則比較隨興。而音樂雖然是即興的，但每次排練過程中，音樂都有相同走向。因此在《抽屜人》的作品中，音樂與舞蹈可以說是安排好的，在肢體的運用以及音樂音符等元素使用則是較即興的部分。張婷婷也提到在以前與現在的傳統舞蹈，仍為先有音樂再編排舞蹈，而現在則是相反，先編好舞蹈再找音樂、配音樂。音樂的長度以舞蹈長度考量為主。¹¹⁷因此在這個作品當中，音樂家是看過許多次舞蹈排演以及知道編舞家的巧思後，將音樂寫出來後搭配舞作，而非編舞家先聽到音樂才編舞。由此可知，目前許多當代舞蹈作品在音樂部分的編寫是以舞作為出發去編寫，因此在音樂與舞蹈之從屬關係是值得去探討的部分，張婷婷在訪談當中提到：「音樂跟舞蹈是彼此的從屬關係，很強烈的彼此關係……在抽屜人中如果少了音樂或舞蹈，就不是抽屜人，我很強調視覺跟音樂的關係。」¹¹⁸在音樂與舞蹈動作的配合上，李世揚認為音樂演奏者，本身在演奏過程，其肢體亦為舞者之一，並想試圖以音樂帶領舞者，透過現場彈奏，使舞者之感受能更立即、當下的影響，在彼此情緒與節奏上，亦為舞者與樂者互相影響。¹¹⁹

音樂視覺化部分，編曲家在舞蹈編排後，音樂加進來時，其音樂本身具有畫面感，音樂有視覺化之作用。¹²⁰因此在作品中，音樂家雖是已經看過舞作編排後創作音樂，並且在觀察多次舞作並互相溝通後重複修改音樂創作，試圖以音樂元素來呈現肢體與情感，然亦構成音樂視覺化之特色。前述提及聖·丹尼斯描述音樂視覺化概念，透過音樂節奏、旋律、和聲結構將音樂元素轉化到動作，音樂與舞蹈動作為一對一關係，即為音符對應肢體動作，測量彼此動作時間，並且在彼此緊密關聯時，其舞蹈力度會反映在音樂樂譜

¹¹⁶ 張婷婷，2016年3月10日，接受研究者訪問關於舞作抽屜人等相關問題。

¹¹⁷ 同上註。

¹¹⁸ 同註 116。

¹¹⁹ 李世揚，2016年4月4日，接受研究者訪問關於舞作抽屜人之音樂相關問題。

¹²⁰ 同註 116。

上。¹²¹若以聖·丹尼斯之音樂視覺化之定義而言，此《抽屜人》之音樂或許有達到音樂視覺化之功能。以研究者分析之第一部分為例，單音循環至多音循環段落中，音樂的循環構成之形狀，舞者則用身體動作將之表現出來；此外，在舞蹈與音樂先後編排而成之作品，音樂的長度、時間與肢體互相對應，肢體的張力與音樂的強弱是在演出現場做彼此呼應的。張婷婷亦認為當代之舞蹈作品，其作品之音樂單純為了此舞作而存在，不會用在別的舞蹈作品裡，音樂就是專屬這個作品。¹²²音樂家為《抽屜人》所編排之音樂，專屬於此舞作，不會將音樂部分再結合其他舞蹈作品而呈現出其他不同舞作，這音樂就專屬於這個作品。



¹²¹ Marcia B. Siegel, 1987,p.38.

¹²² 張婷婷，2016年3月10日，接受研究者訪問關於舞作抽屜人等相關問題。

第二節 《Daylight》戲劇與音樂之從屬關係

音樂劇於十九世紀崛起乃至二十一世紀為主要流行，融合了許多音樂形成的戲劇結構，並承襲了輕歌劇之直接演唱風格，成為主要流行音樂劇之形構。¹²³其音樂劇之內容在時間的流變下亦多元豐富，並探討更貼近生活與人心之議題，而二〇一〇年耀演音樂劇團推出音樂劇《Daylight》，即是大膽探討同志、婚姻、慾望以及愛滋病等議題。以現代都會男女的故事，涵蓋了各種情感、生命、價值，並深刻描繪愛滋病患者的心理歷程。音樂劇發展至當代，音樂與戲劇之鏈結已經是密不可分，音樂與戲劇間之關係、互動、融合甚至衝突，一直是當代學者所關心之表演藝術現狀，也是研究者認為很有趣且曖昧的議題。耀演藝術總監曾慧誠先生於訪談中提到關於音樂劇中之音樂角色：「戲劇本身是主導性很強的一個元素在音樂劇裡面是這樣的。但是音樂賦予它的是一個我們在這樣的情況下，角色在戲劇的情節、情況下會有的戲劇反應，那這個是音樂應該要賦予給他的，或者是大量的氛圍的渲染。」¹²⁴在音樂劇裡面，其文本、角色、性格與情節等都具有其強烈之自律性，而音樂之彈性特色，讓角色與情節能夠更使作品達到要求並能做大量渲染。音樂幫助角色形象鮮明並表現出衝突，因此音樂為音樂劇中不可或缺之手段，¹²⁵而在音樂劇之結構當中，在開場時，角色會藉由音樂來宣示自己的目的。¹²⁶在開場段落中，每個角色都以相似的音型、節奏來表述自己角色背景、角色目的。並用相同曲調與歌詞在不同段落出現合唱，更強調情節發展於兩部分，一部分是三角關係感情問題、另一部分是婚姻相處問題。

¹²³ Rüdiger Bering, 1998, p. 6.

¹²⁴ 曾慧誠，2016年3月13日，接受研究者訪問有關音樂劇等相關問題。

¹²⁵ 張黎明，2008，頁55。

¹²⁶ 同註124。

表 6：《Daylight》開場譜例與大綱¹²⁷

角色	譜例	圖例	歌詞大綱
林哲志	 <p>林哲志 這三個月來我將 自己隱藏 躲在 瓶瓶罐罐 背後 臉龐自己不後悔— 我不 明白為何命運 這樣的捉弄 我 也許 走到生命盡頭 我就絕不再自由 走到 繁華熱鬧 東區的街 來到DAYLIGHT門口與他 初次相遇 的原點 心裡 千誦 萬誦 不知如何 向他告別 胸中 萬語 千言 怎樣說才 對</p>	 <p>這樣的捉弄我</p>	<p>來到與湯若凱相遇的地點，不知如何告別。自己默默揹負著病痛，心想或許走了，就能獲得自由。</p>
張靜瑄	 <p>張靜瑄 這三個月來我冰冷臉灰 我原 原要過的 哲志 竟不再我身邊 他沒有 任何 解釋 就這樣 憑空消失 如今 想起來真 諷刺 我對他一無所知 哲志求 他說出哲 志的下落 我竟然 輸給一個 男人 我也無 話可說 昨夜我 終於接到 電話 哲志打來 與我告別 到臨 發生什麼 情況 談讓一切解 決</p>	 <p>就這樣憑空消失</p>	<p>青梅竹馬就這樣消失許久，一通電話打來跟我道別。湯若凱知道的竟然比我多，到底發生什麼事？</p>
湯若凱	 <p>湯若凱 不安與惶恐 在她 眼裡閃爍 難道 哲志發生問題 她卻不想跟我說 這十個月來哲志 也不理睬 我 突然昨 夜一通電話 話說他 想見見我 看著 繁華熱鬧 東區的街 回想著 Daylight門口與他初次相遇的原點 心裡 百轉千迴 胸中萬語千言</p>	 <p>哲志也不理睬我</p>	<p>接到消失許久的哲志打來道別的電話，面對張靜瑄質問卻一無所知。既不安又惶恐。</p>
John	 <p>John I don't know why it always turns out like this why can't she she doesn't know how hard I've tried only want to see her smile love the success she already has why does she need to keep reaching for new heights I remember the night I met her she was so full of life then shining like a star in the sky I wish I could go back to the past to that perfect life why can't she look at me look at me in the eyes</p>	 <p>Only want to see her smile</p>	<p>所有努力就是想看到韓晏芬的笑容，但她總是不滿足現在的成就。多希望回到以前的美好。</p>

¹²⁷ 本文《Daylight》圖片均翻攝自《Daylight 演出影片記錄》。耀演音樂劇團授權日期：2016年3月17日；此部分樂譜為研究生自製。

韓晏芬



我想走在我最愛的new york city 讓自已暫時 別 離 現實 的 困
境 閉上眼讓我自己重回那段難忘的回 憶 那夜在舊地等待日出在East Villa
I just want to live the life I want 但為何過去所有嚮往現在都變成奢望 那過去
毫無風發的我究竟跑到哪去了 鏡子裡殘破的樣子我早已不認 得



多想回到以前
意氣風發的時
刻，但為何所
有嚮往都變成
奢望？

五位出場之角色於開場之演唱中，直接地破題，點出目前角色所面臨之困難與人生無奈。在音樂劇中，使用了大量的音樂與戲劇元素。音樂使角色更加鮮明、透過音樂更貼近角色本身並帶來大量情緒以及渲染功能，豐富音樂劇之色彩；而戲劇為貫穿演出之基本軸心，透過情節鋪陳與情緒塑造，使觀眾能更投入其中。然而，奧斯卡·漢默斯坦二世曾經提到：「音樂劇中絕對必須要有的，就是音樂。」¹²⁸音樂在音樂劇中是不可缺少的元素，換言之，音樂劇為一種整體性之藝術表演，結合了音樂、戲劇、舞蹈等各種元素，其音樂必須成為相當重要之藝術角色，透過劇本、文本之張力、布景變化、聲響效果、演員表現等更豐富了視覺與聽覺之感受。因此，在音樂劇中，音樂需與其他元素相融合而稍跳脫其自律性，相較起傳統歌劇中音樂之重要性來得曖昧。導演曾慧誠在節目冊中提及音樂與戲劇關係之觀點：「音樂劇是多種戲劇呈現方式的其中一種，而歌唱與舞蹈，只是現在戲劇中台詞與走位的延伸，從創作到演出，所有的舞蹈與歌唱都必須服事戲劇，為劇情做鋪陳，沒有任何的歌舞是單位歌舞而做的。」¹²⁹音樂劇結合了音樂、戲劇與舞蹈，在劇本與情節之安排下，音樂與舞蹈之安排、鋪陳均配合著情節需求，以情節為主要參考做編排、增加或刪除。作曲作詞家與劇本創作者共議其歌曲配置，安置音樂在情節之高潮中，與人物對白表達情感相輔相成，¹³⁰並且在音樂之落點處須與情節有著緊密聯繫。在情節上的大衝突點、大高潮點、難以啟齒等處即是音樂之落點，而這些均是在架構劇本時即應有之考量。¹³¹在《Daylight》情節中，林哲志與張靜瑄為青梅竹馬並在韓晏芬老師之劇團共同演出，張靜瑄暗戀林哲志許久。這天，師生多人一起至夜店慶功，而老闆娘朋友湯若凱在此初識林哲志，便想逗弄以及勾引他。因此在男廁

¹²⁸ Rudiger, 1997, *Musicals*. p 21.

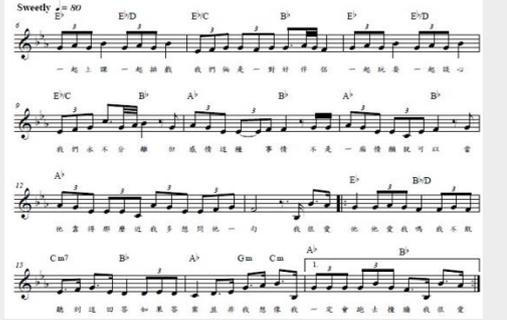
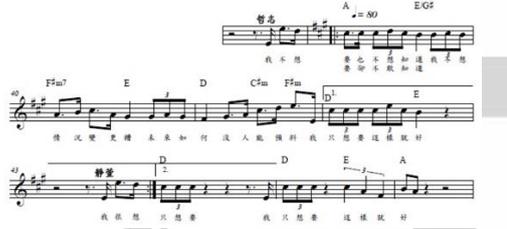
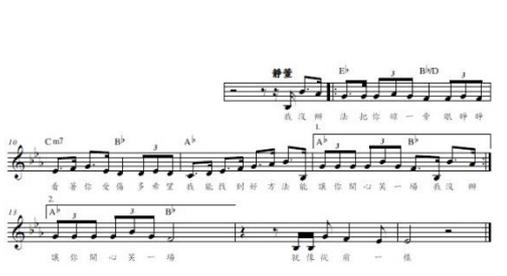
¹²⁹ 耀演音樂劇團，2010，《Daylight》節目冊。

¹³⁰ 宋怡揚、王芳，2010，頁 130。

¹³¹ 曾慧誠，2016年3月13日，接受研究者訪問有關音樂劇等相關問題。

裡，湯若凱讓林哲志終於卸下心防，坦承自己性向。在此同時，張靜瑄在夜店內正與朋友談論暗戀林哲志過程，兩人雖演唱相同節奏相同旋律，而在情感上卻是一衝突點。而此段旋律在後半段，張靜瑄知道林哲志得到愛滋病而推開她時，亦演唱相同旋律。

表 7：《Daylight》不同情節演唱〈我該如何〉¹³²

角色	譜例	圖例	歌詞大綱
張靜瑄	 <p>Sweetly ♩ = 90</p> <p>E^b/D E^b/C B^b E^b E^b/D</p> <p>一起上課 一起排戲 我們倆是一對好伴侶 一起起來 一起開心</p> <p>E^b/C B^b A^b B^b A^b B^b</p> <p>我們永不分離 但感情這種事情 不是一廂情願就可以當</p> <p>A^b E^b B^b/D</p> <p>她靠得那麼近我多想問她一句 我敢愛她她敢愛我我不敢</p> <p>Cm7 B^b A^b Gm Cm A^b B^b</p> <p>聽別這回答如果答應並非我想像 我一定跑去撞牆 我敢愛</p>	 <p>我們倆是一對好伴侶</p>	<p>一起上課、一起排戲，我們是好伴侶。但感情非一廂情願之事，不敢問也不敢聽見答案。</p>
林哲志	 <p>替志 ♩ = 90 E/G#</p> <p>F#m7 E D C#m F#m</p> <p>我不想 要它不是我知道我不想</p> <p>D D E A</p> <p>情況更糟未來如何沒人能預料 我只想要這樣就好</p> <p>D D E A</p> <p>我敢想 只想要 我只想要 這樣就好</p>	 <p>我不想要 也不想知道</p>	<p>未來沒人能預料，只想要這樣就好。深怕事情演變得更糟。</p>
湯若凱	 <p>Softly ♩ = 90 A A/G#</p> <p>A/F# E7 A A/G#</p> <p>替志 別 這樣 別 這樣</p> <p>我 總是 入 人心 痛 別 害怕 別 害怕 我 還是 準備 妥 當</p> <p>A/F# E7 替志 Bm E 若凱</p> <p>希望你看見日光 說 算是 這樣 我 不想 只是 夢一場 就</p> <p>Bm 若凱/替志 A E/G#</p> <p>算是 這樣 也 讓你 置身 天堂 這種 感覺 真 無法 想像 怎 麼 好</p> <p>F#m7 E D C#m F#m</p> <p>像 是 爭 一樣 心 有 靈 犀 已 不 需 多 語 一 切 安靜 不 對 我 胸 這種 感</p>	 <p>也讓你置身天堂</p>	<p>別害怕，只想帶你看見日光，這就像夢一場，一切安靜只剩我兩。</p>
張靜瑄	 <p>替志 E^b B^b/D</p> <p>E^b B^b/D</p> <p>我 沒 辦 法 把 你 帶 一 帶 歌 聲 呼</p> <p>Cm7 B^b A^b A^b B^b</p> <p>要 是 你 愛 傷 多 希 望 我 能 找 到 好 方 法 讓 你 開 心 笑 一 場 我 沒 辦</p> <p>A^b B^b</p> <p>讓 你 開 心 笑 一 場 就 像 從 前 一 樣</p>	 <p>眼睛睜著你受傷</p>	<p>沒辦法不管你將你晾在一旁，希望能找到方法，讓你像從前一樣開心笑一場。</p>

¹³² 此表譜例為耀演音樂劇團授權，授權日期：2016年3月17日；此表為研究生自行製表。

以音樂處理情感面上之衝突點，其作曲人用相同節奏與旋律除了講述情感之難題外，亦使觀眾加深此段印象。除此之外，在《Daylight》中，於情節不同處出現相同旋律，亦為抒發情感之難題。音樂在音樂劇中有它重量存在，從音樂之難度、節奏緊密大小、各元素之配置即可判斷此情節之分量多寡。若是重要的情節，就該有適合之音樂重量。¹³³因此，透過音樂達到強烈之情緒感染，使音樂劇更富有表現力與戲劇性，以及具有濃郁之感情色彩。¹³⁴在情節中，林哲志與老師韓晏芬分享自己曾經暗戀他人之經驗，將此經驗演唱出來；其後，湯若凱確定自己愛上林哲志，亦使用相同段落音樂演唱。

表 8：《Daylight》不同情節演唱〈喜歡你〉

角色	譜例	圖例	歌詞大綱
林哲志			直到握到他的手時， 那種感覺是真的，是 驚天動地、始料未 及。感謝上帝，終於 有人懂我的心。
湯若凱			遇到這個人，讓身為 情場老手的我都沒 輒，只好拿真心交 換。這種感覺驚天動 地，終於有人讓我相 信愛情。

以音樂表達情節之大情感，讓音樂劇之藝術表現更加戲劇性，除此之外，在另一種戲劇性場合，其情節激烈矛盾、人物性格衝突、尖銳，亦也是音樂發揮特長之處。因著強烈之情緒、緊張的氣氛，必須以音樂加以渲染。因此，在各種情節、環境或景物之表現，必須透過音樂使觀眾感知與感染，並且，音樂劇之節奏由音樂貫穿，使其作品成為一有機整體。¹³⁵然而一切的前提，都在戲劇情節之下，音樂劇之音樂貫穿整體、音樂使觀眾朗朗上口、透過音樂使情緒更達到戲劇性與藝術性，然而，音樂仍服務於情節。在情節的需求、需要，透過音樂做戲劇性服務：「音樂劇音樂以兩種手段為戲劇性服務：

¹³³ 曾慧誠，2016年3月13日，接受研究者訪問有關音樂劇等相關問題。

¹³⁴ 張黎明，2008，頁55。

¹³⁵ 同上註，頁55-56。

一是聲樂，即演員的演唱；一是器樂，即伴奏。」¹³⁶在演唱的聲樂、聲音部分，是構成音樂劇之音樂主體，替人物形象刻畫，並表現戲劇矛盾；其二為為歌唱伴奏之器樂，器樂與聲樂歌唱關係緊密，其歌唱之激情因伴奏烘托渲染而更凸顯其情緒。學者宋怡揚、王芳亦認為音樂劇中，音樂服務於劇本，其音樂、舞蹈是在劇情前提之下展現之：

音樂元素是一種表達劇本的手段。音樂服從於劇本，才能展現它的力度和深度。一個成功的音樂劇是運用音樂和劇本共同將觀眾的情感推向高潮……劇本是一劇之本，音樂是表現戲劇性的形式和手段，是為主題服務的，一部音樂劇作品的音樂、舞蹈、歌曲都是在劇情發展的基礎上一次展現出來的。¹³⁷

音樂本身若非服務於劇本與圍繞著主題，音樂是不存在其戲劇性與戲劇張力，必須透過文本、情節發展、角色之思想來發揮其音樂特色。從另一方面來看，音樂是在最後才被編寫出來的，先有了情結、獨白、歌詞、文本後才是音樂產生。曾慧誠先生提到此作品《Daylight》之音樂創作是在所有創作之後：「先有了劇本才有了音樂，先擬故事大綱，然後找劇作家商討如何發展故事，原先是很多獨白，然後再把獨白交給作詞，才有了劇本，之後才有音樂。」¹³⁸因此，音樂是圍繞著主題、劇本與情節發展而服務的，但卻扮演著非常重要之溝通、渲染、氛圍、角色特性等重要功能。

第三節 《彈琴說愛》之後設劇場元素

表演工作坊二〇〇九年推出作品「另類音樂舞台劇《彈琴說愛》」，並在全臺灣巡迴演出後至中國巡演。《彈琴說愛》有別於一般音樂劇的呈現形式，打破固有音樂、戲劇之演出形式，以兩架平臺鋼琴與多媒體呈現舞台樣貌，再有一位外籍鋼琴教師與臺灣盲人鋼琴家聯合以講故事之方式搭配六位合音天使來呈現全劇。

《彈琴說愛》更打破傳統方式演奏鋼琴，古典變現代、現代變另類，橫跨中西、

¹³⁶ 同註 134。

¹³⁷ 宋怡揚、王芳，2010，頁 130-131。

¹³⁸ 曾慧誠，2016年3月13日，接受研究者訪問有關音樂劇等相關問題。

穿越今昔，從一堂音樂課開始，老師和學生相互有趣的對答，把古典樂、藍調、流行樂及意想不到的音樂串聯起來。……全劇結合了多種表演元素創作而出，是一次新的創作體驗。¹³⁹

研究者訪談《彈琴說愛》編導演丁乃箏時提到此劇之創作過程與一般作品之創作過程不同：「我覺得彈琴說愛應該是屬於最符合我們在做所謂集體即興創作的模式生產出來的作品，因為當初的想法是我們三人聊天，我們三人能聊出什麼東西來我也不知道，在很多未知的情況下用輕鬆的方式來聊天，在想說我們要怎麼做。」¹⁴⁰有別於一般音樂劇、音樂戲劇或歌舞劇，大多先有劇情大綱後撰寫劇本，挑選演員後排練等產出方式，《彈琴說愛》則是反其道而行，先有兩位演員與編導演聊天，邊聊天邊彈琴，互相探索對方領域後發現其實很有意思，才開始建構其聊天內容，爾後產出作品。丁乃箏導演提到：

那因為我對音樂不了解，他們對演戲不了解，所以會互相探索對方的領域會是怎麼回事。那在探索的過程中就會問出很多很有意思的問題……在這個對話進行的過程中勢必會談到音樂，所以當然大量的音樂就會進來。而且不只是古典音樂，講到音樂時勢必會有各種類型的音樂例如藍調、爵士等等。因為這種雞同鴨講的過程反而變得非常豐富，互相探索對方領域，最後就形成這齣戲。¹⁴¹

從訪談中可以發現，《彈琴說愛》有別於一般音樂劇，創作過程的不同、演員為鋼琴演奏家而非音樂劇演員、所有音樂為現成曲目、劇本架構從聊天建構而成等形塑過程，與音樂劇之產出形式不同，亦與音樂劇之呈現方式不同。因此在發想標題時才採用了「另類音樂劇」之想法。導演丁乃箏提到：「用另類來稱呼是因為從來沒有想過是音樂劇或是歌舞劇，但我知道會跟音樂有關係，只是從來沒有先分類才做這事情。」¹⁴²

《彈琴說愛》內容分為一、二場，全程以問答、敘故事結構以及現場演奏音樂為主。第一場名稱為「9 a.m.音樂課」。一開始為美籍鋼琴家范德騰先生帶著盲人鋼琴家許

¹³⁹ 表演工作坊，〈彈琴說愛〉，擷取日期：2016年4月17日。

¹⁴⁰ 丁乃箏，2016年3月16日，接受研究者訪問關於彈琴說愛之相關問題。

¹⁴¹ 同上註。

¹⁴² 同註140。

哲誠先生到有兩架鋼琴之舞台上，許哲誠彈奏右舞台鋼琴，范德騰彈奏左舞臺鋼琴。許哲誠一句臺詞：「老師，我們在哪裡呀？」即開始現場彈奏樂曲。以古典音樂莫札特雙鋼琴奏鳴曲為開場，爾後范德騰問起許哲誠為何學鋼琴，許哲誠說起自己的故事，敘述自己年幼時因著喜愛敲打各種聲音，於是被家人提議學習鋼琴。在故事進行中以鋼琴聲響做出關門聲音與玻璃敲碎之聲音。而在學習鋼琴之初，父親開車載著他，在車上與父親一同聽音樂過程，並以現場彈奏其警察廣播電臺音樂與 ICRT 音樂。¹⁴³



圖 7：《彈琴說愛》彈奏飛碟電台主題曲¹⁴⁴

以弘彼所提出之後設劇場類型之第四類文學及真實生活之參照部分來看，在情節中提到聽廣播時，則范德騰將兩首廣播電台主題曲彈唱出來，引起觀眾莞爾一笑。對於廣播音樂之印象即在開車、家中打開廣播時很自然地撥放廣播頻道主題曲，音樂則亦自然地建構起認知。因此，將生活中理所當然之音樂認知搬上舞台，讓觀眾能立即接收訊息並引起觀眾之共鳴，並回溯思考此認知與心理歷程。

學者朱靜美於期刊〈戲中戲、影中影：艾爾·帕西諾的《尋找理查》後設莎片實驗〉中提及後設字源：「**Meta-**」，中文翻譯為後設，字源意義是「元」，意旨回歸原初來進行省思……」¹⁴⁵，而「後設認知」(metacognition) 這個字是由“meta”（意指事後）與“cognition”（意指認知）兩個單字所組成的，意即在特定思維脈絡下，回溯思考自己的認知過程，屬於一種個人控制及引導心理歷程的現象。¹⁴⁶因此當演出者將自我指涉之敘事內容與廣播電台音樂結合，讓觀眾能迅速回溯其認知歷程而感到趣味性。在第一場

¹⁴³ 表演工作坊，2014，《彈琴說愛》節目冊。

¹⁴⁴ 《彈琴說愛》圖片均翻攝自《彈琴說愛演出影片記錄》，表演工作坊授權日期：2016年3月20日。

¹⁴⁵ 朱靜美，2013，頁169。

¹⁴⁶ 馬睿平、陳維翰，2013，頁43。

演出內容中，以故事情節將自我真實生活以及自我參照呈現出來。例如雙方在真實生活中即為師生關係，在舞台上演出仍為師生關係；又如在舞台上角色以真實姓名呈現，非用它名等真實生活部分。



圖 8：《彈琴說愛》第一次聽紐約愛樂演奏著《彼得與狼》

學者馬睿平與陳維翰於期刊〈後設認知觀點的歷史人物主題策展設計：以張七郎紀念展為例〉中提及除了自我基本對外界之認知行為外，尚有對認知進行認知（*cognizing about cognition*），意即監控、澄清自己之認知能力。范德騰與許哲誠談論與黑人相關之藍調、爵士音樂，彈奏《藍色狂想曲》幫助觀眾理解其藍調音樂風格何以與黑人相關聯；帶領觀眾體會《三度音練習曲》之指法困難程度以及以音樂之父巴哈（*Johann Sebastian Bach, 1685–1750*）舉例，將其作品《郭德堡變奏曲》之寫作動機、頑固低音的辨認以及彈奏兩種版本之樂曲舉例來辯證巴哈之性格等內容，研究者認為都屬於對認知進行認知之表演手法。



圖 9：《彈琴說愛》范德騰與觀眾互動手指練習

在《彈琴說愛》中之第二場，則更多運用了真實生活及自我參照之表現手法。同樣

兩方運用敘事方式進行問答，而第二場較少進行音樂知識，較偏重於音樂經驗部分。范德騰演奏了一首華麗的樂曲，在結尾時用漸慢、身體也放慢的方式做結束之姿，手仍停半空時觀眾則開始掌聲，而范德騰又繼續演奏，又以即將結束之姿誘使觀眾掌聲，如此循環了幾次。直到許哲誠大喊：「到底有完沒完，太折磨觀眾了」時，范德騰氣憤地向觀眾提到多年來觀眾的隨意拍手，在音樂之樂章間拍手、在等待休止符時急著拍手，是容易影響演奏者在音樂上的詮釋與整體性並破壞樂曲氣氛。范德騰的勃然大怒，使觀眾仍哄堂大笑並鼓掌。又例如，范德騰與許哲誠之互相對罵，范德騰氣憤觀眾之音樂會行為，很直接地點出許多觀眾在音樂會現場睡著、只拿貴賓券不買票進場、上網下載音樂不聽音樂會等臺灣觀眾生態，仍使觀眾哄堂大笑並給予熱烈掌聲。范德騰這一段憤怒地、直接地挑釁觀眾，即為弘彼分類後設劇場之真實生活參照部分，引用了自己真實生活之人、事、物來做為文本。



圖 10：《彈琴說愛》范德騰批評觀眾

爾後，范德騰與許哲誠都在表演中提及自己求學經驗與成長歷程。以角色之自我參照，自身虛構性顯露作為呈現手法。許哲誠提及樂曲〈O Come All Ye Faithful〉讓他在奧地利留學時想念臺灣；同樣一首音樂，范德騰則回想起聖誕夜全家一起上教堂，在教堂裡拿著蠟燭等回憶。此外，文化上的不同差異，讓范德騰感到文化衝擊，例如臺灣垃圾車之音樂為貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）作品《給愛麗絲》，在范德騰的回憶中此首則代表著他的初戀經驗。如此的文化差異讓觀眾認知到相同的樂曲則在每個地方則有不同的指涉。



圖 11：《彈琴說愛》范德騰敘述來臺灣後之文化差異

在《彈琴說愛》中，以敘事與現場彈奏音樂方式作為整體演出形式，並將雙方自我經驗以文字串聯成文本。編導演丁乃箏提到：「我一直覺得這是最意想不到的作品，絕對不是腦袋裡規劃後才呈現出來的，是在一個意外的情況下迸出來的東西。」¹⁴⁷《彈琴說愛》是兩位演員與導演丁乃箏三方彼此互相聊天，探索不同領域後才誕生之作品，與一般先構想好再執行之程序不同。在音樂方面，許多音樂劇在構思完整體架構後再譜詞與譜曲，音樂是由編曲家所創造，而在《彈琴說愛》中，音樂為原有現成之音樂作品，因此在《彈琴說愛》中，沒有作詞亦沒有編曲家。編導演丁乃箏提到：「沒有編曲家與作曲家，我們自己在聊天的過程，范老師第一個彈出來的就是藍色狂想曲，也是從這首發展出學生來上課。這首也是整部戲的基調，最後也是藍色做結尾。」¹⁴⁸由此可見，其作品之後設劇場元素之大量運用係奠基於文本創作過程，從三方有著不同藝術領域之經驗來對談，將其即興對談與靈光乍現之樂曲做紀錄後遂成其文本，因此，在串連起各樂曲間之敘事結構中，即有較多之真實生活與自我參照之後設劇場類型運用。

¹⁴⁷ 丁乃箏，2016年3月16日，接受研究者訪問關於彈琴說愛之相關問題。

¹⁴⁸ 同上註。

第四章 音樂結構功能之有機性

第一節 《抽屜人》之音樂元素應用

張婷婷舞蹈劇場 2013 年創團作品《抽屜人》之音樂為李世揚現場鋼琴即興演奏，配合敲打鋼琴、琴板之節奏而成，其音樂媒材為一架鋼琴。《抽屜人》之音樂除了在旋律上的變化外，更多是以速度變化、音量、停留、休止符來結構而成。從譜例來看，單音變換的段落，較多的是以速度與強弱來做音樂聲響上之對比。

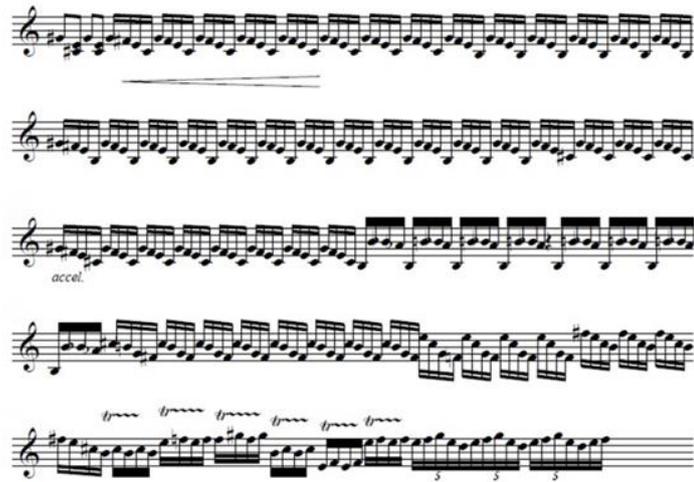
譜 8：《抽屜人》單音重複與雙音重複譜例¹⁴⁹

The image displays a musical score for 'The Drawer Man' (抽屜人). It consists of five staves of music. The first two staves are in bass clef and feature single notes with 'fp' (fortissimo) and 'rit.' (ritardando) markings. The third staff is also in bass clef and features double notes with 'pp' (pianissimo) markings. The fourth and fifth staves are in treble clef and feature double notes. The score is overlaid on a large, faint watermark of the National Taiwan University seal.

鋼琴從強弱對比的單音循環到兩音循環，音量從極弱到中強再到極弱，速度從慢到快，除了個別張力之對比外，從單音到雙音之變化使和聲開始豐富起來。在此雙音重複於漸弱消失後，音符結構從雙音再到四音並擴大其段落篇幅。同樣地，在速度快與慢之對比外，其四音之距離從五度、六度到八度的距離層層增加並加快與漸強。

¹⁴⁹ 本文《抽屜人》譜例均為研究者自行製譜。

譜 9：《抽屜人》四音循環譜例



四音循環音域到了音高#f 2 後開始轉變為半音顫音 (Trillo)，使音色轉變為更清脆且明亮，最後再以五音重複下行來結束此段落。這部分音樂素材使用，以速度、音量、音符層次與音符形式的變換達成此段音樂之張力與衝突。研究者訪談作曲家李世揚時，對於此段音樂他認為，舞蹈在此段之形式為流動的、自由的並在流動與自由間有細微之變化，因此選擇此種音形，如同現在的人們穿梭在都市間人來人往，吵雜、繁忙並且關係錯綜複雜。¹⁵⁰

而在《抽屜人》作品中另外一段，則是與上述以單音呈現有著極大不同。此段落以四個和弦貫穿，從開始到結束都一直出現之和絃，分別為 E、F#、G、D 音以及 D、E、F#、C 音組成的兩個七和弦規律、交替出現。兩個和弦的最外圍音 E 與 D、D 與 C 都是七度音程，七度音程在音樂中為不諧和音程，代表了不安定的聲響。

¹⁵⁰ 李世揚，2016年4月4日，接受研究者訪問關於舞作抽屜人之音樂相關問題。

譜 10：《抽屜人》七和弦重複譜例

The image shows a musical score for Piano, labeled '譜 10：《抽屜人》七和弦重複譜例'. It consists of four systems of music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a piano introduction with a series of chords in the bass. The subsequent three systems show a melodic line in the treble and chords in the bass, illustrating the repetition of a seven-chord sequence.

貫穿整段音樂的四個七和弦反覆出現，而旋律的部分可以分成三部分：第一部分為高音大跳旋律、第二部分為低音旋律，第三部分則為高音與低音交錯大跳旋律與音堆。第一部分之高音大跳旋律，從原先在七度音之內發展之旋律到後面開展音程距離，將音高再度往上一個八度，並將旋律速度加快、音符增加，製造音樂之緊密感。

譜 11：《抽屜人》第一部分高音旋律

The image shows a musical score for Piano, labeled '譜 11：《抽屜人》第一部分高音旋律'. It consists of five systems of music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The score focuses on the high melodic line in the treble, showing its development and increasing complexity over the five systems.

作曲家李世揚對於此段落之創作提到：

四個重複的和絃是比較固定的，旋律在開頭部分是固定好的，包含幾個音程或長度是固定好的，中間就比較自由。但在自由之後開始做即興，還是會有第一句做依據，所以第一句很重要，第一句是固定好的，之後在做即興時會以第一句做基礎。¹⁵¹

從前例譜例至上例譜例可以看到除了四個規律出現的和聲外，其旋律部分亦有著速度上的變化。除了音程距離增加外，其音值亦有所改變。在高音旋律之後，則為第二部分低音旋律。第二部分之低音大跳旋律篇幅較短，以較多三連音組成，其速度變化較少。

譜 12：《抽屜人》低音旋律譜例



從譜例中可以看到，第二部分低音旋律，其音程距離較近，並用了許多不同結構之三連音。而第三部分則為高音與低音交錯大跳旋律與音堆。從高音旋律發展而上後以音堆和弦轉換至低音旋律。其音域在每次交替後，則越來越高與越來越低，並且在音堆的層次上亦有加厚。

¹⁵¹ 李世揚，2016年4月4日，接受研究者訪問關於舞作抽屜人之音樂相關問題。

譜 13：《抽屜人》高音與低音交錯大跳弦律與音堆

此段落之舞蹈係探討男女之間情愛關係。男方覺得愛就是一直給予，女生必須接受，但是這是壓抑的、是負擔的、是內心的衝突。常常自己認為為對方著想，而對方覺得是一種壓力……。¹⁵²而音樂家李世揚提到此段之創作，認為以音樂來看，是需要在音色以及區塊上做變化與發展：

在男女雙人舞中，有和聲的進行，因為探討情感部分，所以有設計旋律。當初沒有特別想說高音是女生低音是代表男生，但是想說不同音區有不同音色，所以在音樂的發展上，這個區塊到下個區塊，然後綜合性的。是單純從作曲的方式去鋪陳，讓他越來越豐富。如果把高音區當成 A，低音是 B，之後 AB 交疊，混合性的，其實單純來看是有發展的，不會固定在一個地方……。¹⁵³

音樂家李世揚將音樂層次以高低音發展，將其高低音分作區塊後，綜合處理每一個

¹⁵² 張婷婷，2016年3月17日，接受研究者電話訪問關於舞作抽屜人等相關問題。

¹⁵³ 李世揚，2016年4月4日，接受研究者訪問關於舞作抽屜人之音樂相關問題。

區塊並交疊其區塊作混合性音樂發展，如此一來，音樂就有更多的發展而非侷限。前述提及，此《抽屜人》作品之音樂沒有完整譜例，而是現場即興創作，與舞者做即興互動。關於此部分，李世揚提到，並非完全即興，而是在演出前，對每個段落之始末已有其固定框架，大約在開頭部分已設定好並固定後，在自己所設定之範圍內做即興。如此一來，自己在演出同時，不容易被譜例所限制，亦不會因著譜例關係必須與舞者在節奏或舞蹈上做嚴謹之結合。¹⁵⁴

作曲家認為即興並不是毫無框架的做變化，而是在一個範圍之內做到自由變化，如此一來音樂才能精彩，並且在固定了第一句旋律後，可以在此旋律上做不同音色發展，使音樂與舞蹈更融合。且認為不將音樂轉化成完整譜例是為了能在當下與舞者做最多互動，因此在音樂與舞蹈部分是互相帶領的。

在舞作《抽屜人》之音樂部分為即興彈奏，以鋼琴為主要媒介，其音樂內容以節奏、和聲、旋律三大要素為主要素材而成。研究者認為，《抽屜人》音樂素材係為古典音樂之現代音樂為其範疇，節奏、和聲結構自由，沒有調性限制亦沒有古典音樂形式之限制，雖然其音樂之目的性在於舞蹈作品呈現，但單以音樂素材而言，屬於古典音樂之現代音樂。

¹⁵⁴ 李世揚，2016年4月4日，接受研究者訪問關於舞作抽屜人之音樂相關問題。

第二節 《Daylight》音樂元素化用

音樂劇《Daylight》探討現時社會之議題如婚姻、愛情、工作與愛滋病。前述提及其音樂劇之音樂雖然服事於劇本、情節，但仍需仰賴音樂之形式與內容與其渲染特性，將音樂劇貫穿整體，使之更具戲劇性與藝術性。

音樂在音樂劇中除了氣氛上的渲染外，在角色、情節、以及戲劇反應等各種關於人、事、物之情況，音樂都必須賦予它更大推動的力量。宋怡揚、王芳於〈“音樂”劇還是音樂“劇”——淺析“音樂劇”中音樂元素與劇本元素的關係〉中提到：「的確，音樂是音樂劇的靈魂。音樂劇中的音樂推動敘事、介紹角色，並且呈現作者的意念。由此可知，音樂不僅僅幫助完成或完善音樂劇，也是構成音樂劇的重要組成部分。」¹⁵⁵此外，張黎明於期刊〈音樂·劇—論音樂劇的音樂性與戲劇性〉中也提到關於音樂劇中音樂的角色及其功能：「音樂是音樂劇中塑造人物形象，表現戲劇衝突，進行戲劇表演所不可缺少的藝術手段。」¹⁵⁶

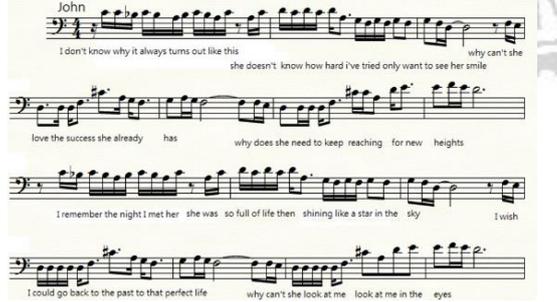
不同於戲劇之特點，音樂為聽覺藝術，在以情節與劇本為主軸之下，音樂圍繞在戲劇的任何一角，在人物性格的塑造、情節走向、衝突對立之表現、甚至在氣氛營造上都為音樂之責任。本節將探討音樂劇《Daylight》中音樂元素之使用，並將其作一脈絡整理。

《Daylight》音樂劇為五位角色之情感鏈結所貫穿整體之劇本，其中亦有其他角色點綴其中，因著不同的特性而有不同音樂元素。從前述提及開場五位角色以相似音型、節奏來宣示其角色目的、背景。

¹⁵⁵ 宋怡揚、王芳，2010，頁 130。

¹⁵⁶ 張黎明，2008，頁 55。

表 9：《Daylight》開場譜例表¹⁵⁷

角色	譜例	圖例	歌詞大綱
林哲志			<p>來到與湯若凱相遇的地點，不知如何告別。自己默默揹負著病痛，心想或許走了，就能獲得自由。</p>
張靜瑄			<p>青梅竹馬就這樣消失許久，一通電話打來跟我道別。湯若凱知道的竟然比我多，到底發生什麼事？</p>
湯若凱			<p>接到消失許久的哲志打來道別的電話，面對張靜瑄質問卻一無所知。既不安又惶恐。</p>
John			<p>所有努力就是想看到韓晏芬的笑容，但她總是不滿足現在的成就。多希望回到以前的美好。</p>

¹⁵⁷ 本節表格與譜例均為研究者自行製譜與製表。

<p>韓 晏 芬</p>		 <p>多想回到以前 意氣風發的時 刻，但為何所有 嚮往都變成奢 望？</p>
----------------------	---	---

從表中可以看見，歌詞部分稍微白話，就像在與對方或自己對話，歌詞內容不如現下流行歌曲之潤飾，也不刻意重複韻腳，較偏向日常生活之白話，卻又比單純說話有藝術性。藝術總監曾慧誠對於歌詞的部分提到：

對於歌詞的本身不應該太文言，不應該太漂亮。它的漂亮的方式應該屬於涵義上的啟發而不在文字上的美好，當然它可以比白話再漂亮一點，畢竟是一個歌詞，但是它沒辦法落在詩詞的範疇，因為音樂劇本身比較通俗。音樂劇在歌詞的撰寫上面有一個很大的功能是，立即當下要被理解。所以如果做得太文言或太詩詞化後，它有當下被理解的問題，因為加上曲調後，會有很大的困難。曾經有個音樂劇作詞人說：一個好的詞，應該是在日常生活的對話上創造詩的假象。¹⁵⁸

由於音樂劇多在探討生活中之議題、探討情感、探討同性等普遍性議題，因此在許多歌唱的部分是要讓觀眾在沒有字幕以及有曲調的狀況下馬上被理解、被觀眾接收並且能立即感受到歌曲中之意涵。因此，以音樂作為與觀眾溝通、傳達的橋樑時，必須讓觀眾能夠很快地接收到舞台上所要表達的任何元素。因此在音樂劇中很多的音樂表現手法是屬於旋律線較少、文字較多且白話，並且速度是緊密的音樂段落，較屬於傳達訊息的部分。表之第一列為林哲志因得了愛滋病而躲避大家於多月後出現，三個愛著他的人著急著想得到哲志之信任。因此使用了似唱且念、速度緊密並且較缺乏旋律之方式呈現。表之第二列，韓晏芬在夜店喝醉，看見一些年輕客人的活力，使她想起自己的輝煌過去。

¹⁵⁸ 曾慧誠，2016年3月13日，接受研究者訪問有關音樂劇等相關問題。

表 10：《Daylight》中似唱且念譜例表¹⁵⁹

角色	譜例	圖例	歌詞大綱
林哲志 + 湯若凱 + 張靜萱 + 韓晏芬			若凱：我對你真的抱歉。 哲志：你們什麼都不知道。 靜瑄：哲志我什麼都知道。 晏芬：我只知道愛你就好。
韓晏芬			看看你們年輕人的天真，以為才華洋溢就能解決問題。我曾經的過去如此燦爛，可是現在卻是遙不可及。

從上表第一列譜例中可以看到作曲家標明了「似唱且念的 *Ricitativo*」，並從歌詞中可以看到此段音樂是從雙方至四方的溝通、衝突，第三行譜上亦標註了情緒以及速度，從譜上一人一句的接唱也說明了此段情緒較為緊張且直接。前兩行的音樂使用許多三度音進行，第三行開始之音樂則更缺乏旋律線條，以半音或全音的方式來使氣氛及情緒更加緊湊，並且速度增加一倍快，讓情緒起伏藉著音樂更顯張力；而第二列亦是似唱且念的呈現方式，不同的是多了許多休止符，伴奏為爵士音樂風格，是屬於速度較緩的唸唱方式。藝術總監曾慧誠在訪談中對於「似唱且念的 *Ricitativo*」部分也提到：

其實音樂劇寫作部分，在歌曲的編寫當中就有兩個大部分，跟歌劇很像，前面有 *Recitative*，音樂劇裡面叫 *Verse*，後面叫 *Chorus part*。那 *Verse* 主要目的是交代訊息，*Chorus* 的部分主要是交代情感……那作詞跟作曲的也要很清楚這個，要清楚知道哪邊是訊息哪邊是唱歌，在傳達訊息的時候可以比較多是念講，在

¹⁵⁹ 以下譜例均為耀演音樂劇團授權，授權日期：2016年3月17日。

傳達大情感的時候，可以是比較唱歌。¹⁶⁰

由此可知，「似唱且念的 *Ricitativo*」部分為演員傳達訊息做直接溝通的功能，其訊息內容多為白話文，並直接表達當下說話之情緒與口氣，因此在音樂的音域部分不會太廣、速度不會太過緩慢、音程距離較近並且較少使用長音。

相對在傳達訊息之似念且唱的音樂外，還有一個讓觀眾印象深刻的，就是傳達情感的歌曲了。黃瑋於期刊〈談音樂劇的審美〉中提到：

成功的音樂劇的標誌之一便是要看劇中有沒有能流行、能風靡的歌曲……一部優秀音樂劇的音樂，其結構原則和發展手段一般要符合以下幾點準則：一是烘托全劇的時代、環境與氣氛；二是增強戲劇表現力，比單純的流行歌曲更刻畫人物形象與心理；三是銜接場次，配合與激發舞蹈動作。¹⁶¹

音樂劇雖然較為通俗、貼近生活，但透過藝術的手法將生活搬上舞台，結合視覺與聽覺的感受而大受好評。因此在音樂劇中，必須包含能流行且朗朗上口之曲目。相較於溝通、傳達訊息、較為平淡之旋律，在表現情感時的音樂線條則不相同，屬於抒情、速度較緩且為個人情感或心底層面之闡述。耀眼藝術總監曾慧誠在受訪時提到，當代音樂劇跟以往正歌劇的不同，在於音樂結構上的解構部分。歌劇中的獨唱曲目會有完整的結構，有 *Aria*（詠嘆調）也有 *Ricitative*（詠嘆調），在整個歌劇中的構成也會有序曲、間奏曲、合唱重唱等等。然而現在的音樂劇則是會將它們拆開，重新組成作曲家想要的結構：

所以，以現在的做法，音樂劇裡面可能會把它拆開，我不要唱 *Aria* 直接是 *Verse*，已經不在該有的結構裡面，可能這邊拆那邊拆……前面在交代訊息時可以有比較多聊天對話，後面是大情感可以寫一個很大很漂亮的音樂進去，這是歌曲單歌的結構。¹⁶²

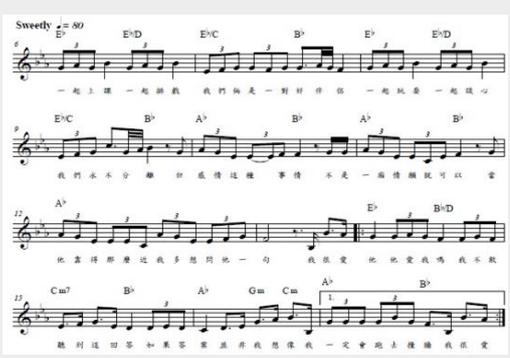
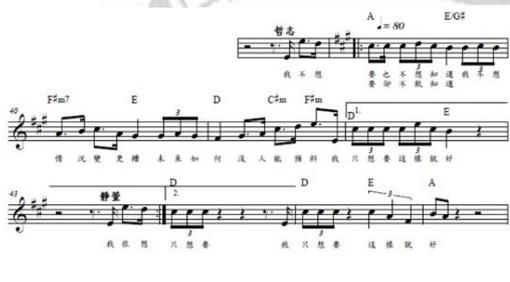
¹⁶⁰ 曾慧誠，2016年3月13日，接受研究者訪問有關音樂劇等相關問題。

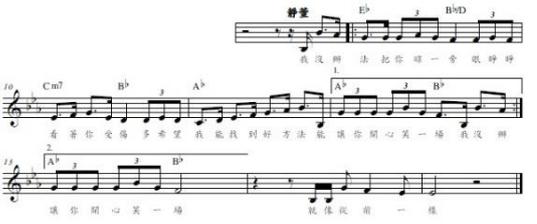
¹⁶¹ 黃瑋，2008，頁39。

¹⁶² 同註139。

在當代音樂劇作品中，其音樂的結構或公式較為自由，不受框架所規範，並且作曲家能夠在每次表演後做樂譜修改，增加或減少音符或拍子。因此在音樂劇當中，音樂的自由與隨興度高，也由於音樂劇的演唱不同於歌劇專業聲樂唱法，音域範圍屬於一般民眾的聲區，使音樂劇具有通俗性、娛樂性及大眾性之特點。音樂劇使用了歌劇中詠嘆調與宣敘調之寫作手法，將之縮小音域範圍在一般非受聲樂訓練的觀眾之聲區，以及在歌詞的使用上較為通俗、大眾且生活化。因此在富有優美旋律線條之樂曲，因著演員的情緒、重複出現且容易記憶，將成為觀眾朗朗上口之曲目。作品中曲目〈我該如何〉即為抒情優美之旋律段落，多次重複出現，使觀眾印象深刻，朗朗上口。

表 11：《Daylight》曲目〈我該如何〉多次出現

角色	譜例	圖例	歌詞大綱
張靜瑄	 <p>Sweetly ♩ = 80 E^bD E^bC B^b E^b E^bD 一起上課 一起排戲 我們倆是一對好伴侶 一起玩耍 一起谈心 E^bC E^b A^b B^b A^b B^b A^b B^b 我們永不分離 即使這般事情 不是一廂情願就可以當 A^b E^b B^bD 他靠得那麼近 我多想問他一句 我恨愛他 他愛我嗎 我不敢 C^m7 B^b A^b G^m C^m A^b B^b 聽別這回答 如我答 緊握着我 我想像我 一定會跑去擁抱我 恨愛</p>	 <p>我們倆是一對好伴侶</p>	一起上課、一起排戲，我們是好伴侶。但感情非一廂情願之事，不敢問也不敢聽見答案。
林哲志	 <p>替志 A = 80 E/G# 我不想 要也不知道 我不想 F²m7 E D C²m F²m D¹ E 情況變遷 未來如何 沒人能夠預測 我只想要這樣就好 D A 替志 我恨想 只想要 我只想要 這樣就好</p>	 <p>我不想要 也不知道</p>	未來沒人能預料，只想要這樣就好。深怕事情演變得更糟。
湯若凱	 <p>Softly ♩ = 80 A A/G# 替志 別這樣 別這樣 若凱 別這樣 別這樣 A/F# E7 A A/G# 表 燦爛 入我心 層 我害怕 我 停滯 我這沒學懂 安當 A/F# E7 替志 Bm E Bm E 若凱 要讓你看見日光 就算真是這樣 我不想只是夢一場 就 Bm 若凱/替志 A E/G# 算真是這樣 也讓你置身天堂 這般感 覺真無法想像 怎麼好 F²m7 E D C²m F²m D¹ E 像是一樣 心有靈犀 已不需多語 一切安靜 只剩我倆 這樣感</p>	 <p>也讓你置身天堂</p>	別害怕，只想帶你看見日光，這就像夢一場，一切安靜只剩我兩。

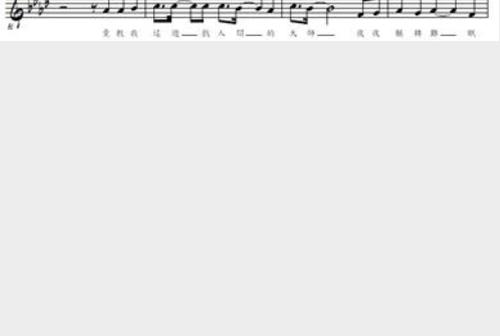
張靜瑄			沒辦法不管你將你晾在一旁，好希望能找到方法，讓你像從前一樣開心笑一場。
-----	---	--	-------------------------------------

除上述再四處出現相同曲調外，在故事的最後，兩位男主角回憶交往過程，以多媒體影像撥放之背景音樂亦為此段〈我該如何〉之音樂主題作為配樂。學者黃瑋認為音樂劇中之音樂為其作品之標誌，而其標誌之成功，端看其中是否有流行、風靡之歌曲；此外，音樂劇之題材輕鬆、幽默、活潑、辛辣，雖然悲情、懸疑、冒險、荒誕等內容逐漸在音樂劇中增多，但其主要目的仍是與流行趨勢緊密結合，為觀眾提供輕鬆愉快的娛樂方式。最重要的是，其音樂劇受廣大觀眾之喜愛，主要原因為作品之時代精神：「音樂劇為大眾廣泛接受的一個重要原因是它的時代精神。……音樂劇的娛樂特質呼喚著時代精神，而只有當後者融入到前者中去，人們才能從娛樂中進行一種思考，得到一種感悟。」¹⁶³此作品《Daylight》探討了現下年輕人較為關心之議題：情感、工作、婚姻、同志、愛滋病。二十一世紀的現在，同志話題亦是具有時代性及新聞性。作品中用了許多不同風格之音樂來闡述情節及角色情緒，並且有許多旋律是重複出現在不同角色中，更強調角色之情感傳達。除上述旋律為五次重複外，亦有多次重複之樂曲：〈竟然〉。

表 12：《Daylight》曲目〈竟然〉多次出現

角色	譜例	圖例	歌詞大綱
湯若凱			

¹⁶³ 黃瑋，2008，頁 39-40。

張靜瑄			
湯若凱			
張靜瑄 + 湯若凱			<p>哲志讓自己朝三暮四、日日思想。到底他有什麼本事，讓自己如此忘懷。</p>

在情感表達的音樂中，其音樂特色在速度上較抒情，旋律線條很明顯且豐富，音程距離稍大且音域落在一般演唱範圍，讓聽眾能很快地記憶。江向東在期刊〈音樂劇藝術屬性分析〉中提到：

而音樂劇中的歌曲則在演唱難度上適應了通俗性和娛樂性的原則，音域範圍縮小、基本在常人能夠接受和演唱的範圍之內，差不多是人說話的音區，只有在極少數喜悅或悲傷的時候出現個別的高音或低音，使得一般的音樂愛好者都能演唱，增加了音樂劇的互動性與參與性。¹⁶⁴

據上述，音樂劇乃由大眾或通俗文化生成，並且也對於社會議題有所乘載，不僅歌舞元素環繞於戲劇情節結構下進行，包含三種結構（戲、歌、歌舞並置）與四種互動（說白、歌、舞、歌舞）。在一部音樂劇作品中，音樂類型與風格會有許多種類，以音樂功能來表達情節所需要之氛圍與情緒。《Daylight》作品中亦有爵士樂、探戈以及舞曲等不同音樂風格。

¹⁶⁴ 江向東，2008，頁 97。

表 13：《Daylight》舞曲〈Daylight〉

角色	譜例	圖例	歌詞大綱
Linda + 全體	<p>With Spirit ♩ = 140 Linda Am7</p> 	 	<p>朋友，歡迎來 Daylight 坐坐，讓你們忘記煩憂。</p>
Jason	<p>情緒的 ♩ = 140 Jason Fm</p> 		<p>老闆刁難說話酸，加薪無望事情多又煩。來到 Daylight 放鬆心情。</p>
Maggie	<p>情緒的 ♩ = 140 Maggi/替之/Jason</p> 		<p>可惡的男人，我又再一次被欺騙，難道他真的不懂得珍惜？</p>
Sandy	<p>情緒的 ♩ = 140 Sandy</p> 		<p>鼻子再高一點，眼睛再大一點，他眼中的我滿是缺陷。</p>

音樂劇受到輕歌劇以及喜歌劇影響，亦受到黑人靈歌與爵士樂影響，使得音樂劇中之音樂種類有更多形式與樣貌，不管是在念唱、抒情或舞曲等形式，多變化之音樂型態使得音樂劇更受大眾喜愛。而音樂劇有著輕歌劇以及喜歌劇之精神外，亦有英國“音樂滑稽劇”和“音樂喜劇”以及美國本土的鄉村歌曲、黑人靈歌與爵士音樂等成分。而音樂劇汲取諸如爵士樂、搖滾、黑人靈歌等流行元素，使音樂劇與時代有著密切的聯繫，易為更多的普通民眾所接受、喜愛。¹⁶⁵

音樂劇包含了很多不同形式之音樂類型，並以劇情為主軸進而勾勒音樂型態，使音樂劇顯得更加精采。音樂劇《Daylight》中亦有探戈舞蹈與華爾滋音樂元素。

表 14：《Daylight》探戈舞蹈與華爾滋音樂元素

角色	譜例	圖例	歌詞大綱
John + 韓 晏 芬	 <p>此不 僅我說的 一切 卻這 一切 都無所謂 也 你有得我 寫得安眠 有得 人陪 他 不 僅我說的 一切 卻這 一切 都無所謂 也 你有得我 寫得安眠 也 你有得我 寫得 人 陪</p>	 <p>The fame and acclaim</p>	John：她仍然是最吸引我的女性，仍然是我最愛的人。 晏芬：他永遠不懂我想追求的是什麼。
韓 晏 芬	 <p>Quick waltz/Dreamy ♩=90 我要去巴黎 買月 我是去巴黎也 可以 我們 盡情快樂的玩 盡情擁 那 兒 的 曾經 只 是和 你 在一起 的 那 些 嘿 嘿：老特，你可以不要再說了嗎？ 永遠那麼 美麗 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿 嘿</p>	 <p>或是去巴黎也可以</p>	只要和你在一起，世界就會永遠這麼美麗。
韓 晏 芬	 <p>那 無聊的 男 人 那 無聊的 男 人 只 喜 他 一 樣 口 說 就 只 能 打 哈 欠 那 無聊的 男 人 這 無聊的 男 人 只 喜 他 一 樣 忽 然 忽 然 他 聽 什 麼 鬼 我 如 此 聰 明 的 女 子 怎 會 碰 上 這 樣 的 男 子</p>	 <p>那boring的男人</p>	無聊的男人，無法跟他多聊一句。如此聰明如我怎會碰上一個傻子。

¹⁶⁵ 宋怡揚、王芳，2010，頁 130；江向東，2008，頁 97。

在此作品中，爵士風格音樂大多為晏芬角色所演唱。此角色在婚姻與工作中都有著巨大的難題要面對，此外亦是扮演年紀較長之角色。因此研究者認為作曲家多以爵士風格音樂區分角色與性格。當代音樂劇之音樂結構已經越來越豐富，在風格變化上亦具有多樣性。耀演音樂劇團總監曾慧誠先生於受訪時提到現在許多歌曲結構已經被打散：

現在的人因為歌曲比較被打散，以前是很工整的曲子結構，現在就不一樣了。因為搖滾樂的興起打破了原本的結構，就像流行音樂結構也跟以前不一樣了……所以以現在的做法裡面音樂劇裡面可能會把它拆開，我不要唱 Aria 直接是 Verse，已經不在該有的結構裡面，可能這邊拆那邊拆……¹⁶⁶

多元文化之藝術潮流使音樂劇各方面編排都有更多不同的嘗試，以音樂來說，原本歌曲的結構有一定的程序，各作曲家都依循此程序來寫作音樂。但因著搖滾樂、爵士樂的興起影響了音樂劇中音樂元素之使用，亦擴大音樂元素之使用與編排。音樂增強了音樂劇的表現力，並具有強烈的渲染力使音樂劇更富有戲劇性與藝術性，更具濃郁感情色彩。在抒情與激烈矛盾、性格衝突之場合，亦是音樂發揮其特長之處。音樂劇作曲家編排音樂各種元素，使音樂與戲劇有相同的氣氛與情節，並在情節中展現不同情緒，演員透過音樂表現人物特質，亦透過音樂展現氣氛的緊張或抒情。研究者將作品《Daylight》中音樂呈現順序做一表格示之（見附錄）。從附錄中可以看到音樂的安排是圍繞於戲劇，以劇情安排來呈現音樂之各種風貌。不論是唸唱或抒情性樂段，都緊扣著戲劇節奏。在音樂劇裡，音樂緊扣著戲劇發展，隨著劇情或角色的需求而呈現各種不同風格之音樂。此外，在台詞中呈現了劇情的走向，台詞不去刻意押韻，不去縮減字數，甚至很白話地敘述現象，不如流行歌曲般地潤飾，如此才能使劇情更使觀眾立刻感知並接收到歌詞中含意。換句話說，歌詞就是台詞之一。在《Daylight》音樂元素之使用，全劇音樂均為原創，包含了抒情部分、唱念部分、爵士與華爾滋部分、電音舞曲以及探戈舞曲等，是為具時代性、當代之音樂元素之化用。

¹⁶⁶ 曾慧誠，2016年3月13日，接受研究者訪問有關音樂劇等相關問題。

第三節 《彈琴說愛》之通俗音樂元素應用

《彈琴說愛》有別於一般音樂劇、音樂戲劇或歌舞劇，大多先有劇情大綱後撰寫劇本，挑選演員後排練等產出方式，《彈琴說愛》則是反其道而行，先有兩位演員與編導演聊天，邊聊天邊彈琴，互相探索對方領域後發現其實很有意思，才開始建構其聊天內容，爾後產出作品。前述以劇場性面向將《彈琴說愛》之呈現手法做耙梳，本節將以音樂角度，端看其中從古典樂至通俗樂之應用。

此演出為美籍鋼琴家范德騰與盲人鋼琴家許哲誠以及六位合音天使共同演出，主要角色為范德騰與許哲誠，以敘事手法與現場鋼琴彈奏將情節與音樂表現出來。

表 15：《彈琴說愛》第一場曲目順序表¹⁶⁷

第一場	
曲目順序	
作曲家	曲目
1.Mozart	〈Sonata for 2 Piano〉
2.鄭進一	〈家後〉
3.Gershwin	〈Rhapsody in blue〉
4.Vaughan	〈I Work All Day〉
5.佚名	〈內山姑娘要出嫁〉
6.Percy Mayfield	〈Hit the Road,Jake!〉
7.Vaughan/Heinrich	〈Feel Good Blues〉
8.Bolcom	〈Garden of Eden Suite〉 a. Old Adam b. The Eternal Feminine c. The Serpent's Kiss
9. Rota	〈A Time for us〉
10.何占豪、陳綱	〈梁祝〉
11.Bach	〈Courante from Partita No.1〉
12.Bach	〈Goldberg Variations〉
13.佚名	〈生日快樂歌〉
14.Wanger	〈Bridal Chorus from Lohengrin〉(結婚進行曲)
15.蕭煌奇	〈你是我的眼〉

¹⁶⁷ 節目順序表均節錄自表演工作坊，2014，《彈琴說愛》節目冊。

第一場名稱為「a.m9:00 鋼琴課」。演出一開始則以雙鋼琴彈奏第一首曲目〈Sonata for 2 Piano〉(莫札特雙鋼琴奏鳴曲)，爾後許哲誠講述自己上鋼琴課之經過。坐在父親的車上，轉開廣播後有他最喜歡的閩南語流行歌曲〈家後〉，便開始彈奏與演唱起來。此時，許哲誠父親將廣播轉走，便有廣播電台之主題曲〈警察廣播電臺〉與〈ICRT〉。

譜 14：〈警察廣播電臺〉與〈ICRT〉¹⁶⁸

The image shows a musical score for two pieces. The first piece is '警察廣播電臺' (Police Broadcast Station) by 范德騰 (Fandeten), with lyrics: '收聽警廣 長握方向 讓一讓·世界 多美好'. The second piece is 'ICRT Taiwan' by 范德騰 (Fandeten), with lyrics: 'I--CR--T Taiwan-- 飛碟 NETWORK 空中的 夢想家 就愛電你UFO--'. The score is presented in a piano arrangement format with treble and bass staves.

當音樂現場彈奏出來時，讓觀眾為之共鳴並莞爾一笑。鋼琴家許哲誠繼續以敘事方式提到要去老師家排練鋼琴舞台劇，此時飾演老師之范德騰開始敘述自己早上做了一個夢。夢中被邀請去總統歐巴馬就職典禮並在典禮上與紐約愛樂一起表演，難掩興奮之情。他提到第一次聆聽紐約愛樂就是六歲時紐約愛樂演奏著〈彼得與狼〉¹⁶⁹。范德騰一邊講述，一邊由許哲誠所演奏彼得與狼選曲。范德騰並提及不只與紐約愛樂一起演奏彼得與狼，更與紐約愛樂一同演奏蓋希文的〈「爛」色狂想曲〉¹⁷⁰，便開始與許哲誠討論蓋西文是誰。因許哲誠不認識喬治·蓋西文，因此老師范德騰開始用濃厚口音來介紹喬治·蓋西文。從蓋西文延伸至藍調音樂，並解釋藍調音樂曲風為美國最道地的音樂，向許哲誠講解藍調音樂從黑奴被當貨物買賣，而音樂是黑奴抒發苦難之管道，因此「猶豫的爛掉」(憂鬱的藍調)表達整個黑人族群幾百年來所承受的痛苦。而此時，後方多媒體即

¹⁶⁸ 研究者自行製譜。

¹⁶⁹ 音樂家普羅高菲夫於 1936 年完成之作品。

¹⁷⁰ 〈「爛」色狂想曲〉為〈藍色狂想曲〉，因范德騰為美國人，因此講中文之口音即成為戲劇中特色。

隨著敘事過程不同而有不同圖片呈現。范德騰在解釋完藍調音樂曲風與黑人關係後即演奏〈I Work All Day〉，而許哲誠則以伸縮號演奏。



圖 12：《彈琴說愛》多媒體影像喬治·蓋西文

在演奏完〈I Work All Day〉後，許哲誠表示覺得此首歌曲好聽，而范德騰則解釋此首曲子隱喻黑人從生下來到老每天都要工作，不能休息與請假並且還會被人修理。而許哲誠也提出臺灣也有相同可憐的故事，並彈奏〈內山姑娘要出嫁〉，與六位合音天使一起演奏此首歌曲。由於音樂節奏稍快，使音樂曲風顯得愉悅，因此范德騰認為是有趣好玩的曲子。許哲誠則解釋了此首曲子很淒美的愛情故事。如此一來一往的說著故事並在敘事中再帶入下一個主題伊甸園，從對話中，帶出聖經故事，亞當與夏娃於伊甸園落入蛇的圈套後偷嚐禁果，被趕出伊甸園。其中也演奏了三首伊甸園組曲：〈Garden of Eden Suite〉 a. Old Adam、b. The Eternal Feminine、c. The Serpent's Kiss。透過伊甸園的故事，帶入了男女愛情話題，並提及悲劇羅密歐與茱麗葉〈A Time For Us〉。而許哲誠也提到中國最淒美的一對戀人梁山伯與祝英台，並演奏鋼琴曲〈梁祝〉。



圖 13：《彈琴說愛》演奏〈內山姑娘要出嫁〉

在討論了藍調、伊甸園、東西方經典羅密歐與茱麗葉與梁山伯與祝英台後，范德騰記起原來許哲誠是來他家上課的，因此范德騰要上一堂關於音樂之父的課。這時許哲誠從包包拿出錄音筆，來錄下老師上課所說的話。接著范德騰則講述巴哈是數學很好的作曲家，在作品〈郭德堡變奏曲〉中的手法上可以看得出來，並解釋了在〈郭德堡變奏曲〉中的變奏音程並以巴哈作品，〈Courante from Partita No.1〉來解釋變奏音程。並在彈奏完〈Courante from Partita No.1〉後提到許多人認為巴哈的音樂一定要用理性的態度來詮釋，不可以放太多感情。此時，范德騰彈奏了兩種不同風格之郭德堡變奏曲〈Goldberg Variations〉。范德騰用較浪漫的風格與完全一板一眼的風格彈奏兩種不同的郭德堡變奏曲，引起觀眾莞爾一笑，並解釋巴哈有二十個孩子，他其實是一位浪漫的大情人。接著便問學生許哲誠是否知道“郭德堡”是誰。許哲誠回答：「誰知道阿！」范德騰則開始解釋郭德堡是一位十四歲大鍵琴家，也是巴哈的學生。而郭德堡的老闆是個失眠的貴族，因此巴哈便做了這首郭德堡變奏曲來幫助老闆睡眠，每當老闆失眠時，郭德堡便要彈奏此曲來幫助老闆。而巴哈使用的小技巧即是“頑固低音”。雖然 30 個變奏很多，但是巴哈不停重複這八個音來催眠老闆幫助睡眠。

譜 15：《彈琴說愛》〈郭德堡變奏曲〉之頑固低音¹⁷¹



在解釋了頑固低音後以郭德堡變奏曲來作示範，問學生許哲誠是否能在旋律中找出這八個音隱藏在裡面。范德騰彈奏了三首郭德堡變奏曲，學生許哲誠以唱低音的方式來找出頑固低音，並在多媒體影像上有打出唱名。

¹⁷¹ 研究者自行製譜。

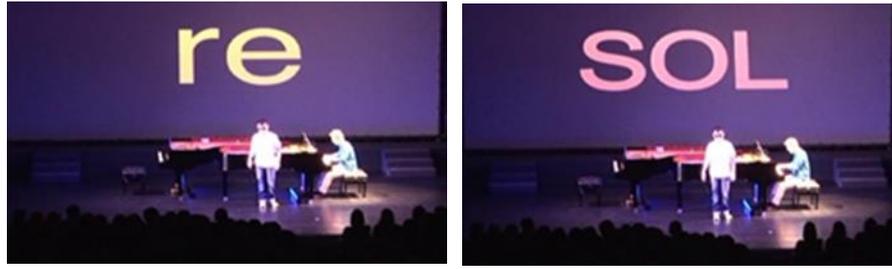


圖 14：《彈琴說愛》〈郭德堡變奏曲〉之頑固低音影像圖

許哲誠唱完這些頑固低音後，便認為巴哈作品〈郭德堡變奏曲〉不再覺得無聊。而在第一場結束前，許哲誠提到有一首曲子讓他感覺五味雜陳。老師范德騰問學生五味雜陳是什麼意思，許哲誠回答：「就是五種口味都在嘴巴裡，嚼著嚼著也不知道該怎麼形容，很複雜的感覺。」范德騰：「一首歌有五種味道？那是什麼歌？」而許哲誠則彈唱出流行歌曲〈你是我的眼〉¹⁷²，暗喻著自己與歌手同樣身為盲人。



圖 15：《彈琴說愛》許哲誠演唱〈你是我的眼〉

綜合第一場曲目討論，此演出《彈琴說愛》之音樂完全非原創音樂，以現有之古典乃至通俗音樂為主。其各分類分別為：古典音樂六首、流行音樂七首、民間傳唱兩首以及其他（廣播音樂）兩首，其分類以圓餅圖示之：

¹⁷² 演唱者蕭煌奇，為盲人流行音樂歌手。

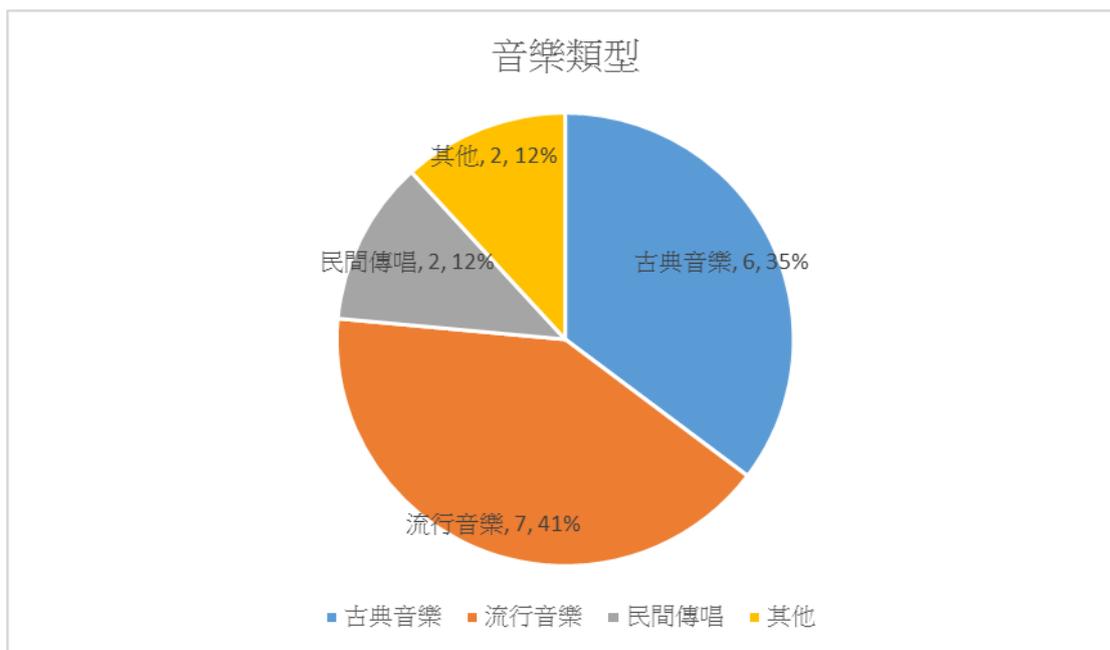


圖 16：《彈琴說愛》第一場曲目類型比例分配圖¹⁷³

在第二場「音樂之最」部分，亦以敘事手法呈現。與第二場不同部份則是每個段落均有一個主題：「最受傷的一句話」、「最難彈的音樂」、「最折磨觀眾的音樂」、「作曲家最喜歡用的五個音」、「最寒冷的音樂」、「四手聯彈」、「最臭的音樂」、「最愛又最折磨的音樂」以及「顏色」。下表為第二場曲目順序表。

表 16：《彈琴說愛》第二場曲目順序表

第二場	
曲目順序	
作曲家	曲目
16.佚名	〈超級瑪莉電玩主題曲〉
17.VillaLobos	〈O Polichenello〉
18.Chopin	〈Etude, Op.10 No.5〉(黑鍵練習曲)
19.Chopin	〈Etude, Op.25 No.8〉(三度音練習曲)
20.Chopin	〈Ballade No.4〉
21.Lutoslawski	〈Variation On a Theme by Paganini〉
22.黎錦暉、 戴傳賢	〈國父紀念歌〉

¹⁷³ 研究者自行製圖。

23.Lauryn Hill	〈 I Will Follow Him 〉
24.Berlin	〈 Take My Breath Away 〉
25.Reading	〈 O Come All Ye Faithful 〉
26.Tchaikovsky	〈 Piano Concerto No.1 〉
27.Badarzewsa	〈 The Maiden's Prayer 〉 (少女的祈禱)
28.Beethoven	〈 Fuer Elise 〉 (獻給愛麗絲)
29.Mozart	〈 Clarinet Concerto in A major, K.622 〉 (豎笛協奏曲)
30.Saite	〈 Gymnopedie No. 1 〉

從上述每段落之主題來看，都是在探討音樂，用敘述故事與自我歷程來使這些音樂串連起來，並建立觀眾之認知與後設認知。在「最受傷的一句話」中，盲人鋼琴家認為大家所說眼睛才是真實的，而自己看不到，因此認為自己活在假象裡。老師范德騰認為現在看到的很多都是假的，只有音樂不會騙人，音樂是最真實的。第二場開場用盲人世界來探討當今社會議題與時事來帶進第二場主題「音樂之最」。

許哲誠問老師什麼是最難彈的音樂。老師范德騰彈出〈超級瑪莉電玩主題曲〉。



圖 17：《彈琴說愛》范德騰彈奏〈超級瑪莉電玩主題曲〉

接著演奏作曲家維拉·羅伯斯 Villa Lobos 作品〈O Polichenello〉。老師范德騰解釋這首曲子聽起來很難，但其實只要右手彈白鍵，左手彈黑鍵，很快地交換即可。而許哲誠也提到電影《不能說的秘密》中，作曲家蕭邦作品〈黑鍵練習曲〉也很難彈。而老師范德騰解釋，許多人都認為〈黑鍵練習曲〉很難，但周杰倫在電影中將黑鍵轉化成白鍵練習曲，聽起來一樣，但是黑鍵比白鍵難彈許多。例如作曲家蕭邦〈三度音練習曲〉，聽起來很簡單，但一開始兩個小節是每一位鋼琴家都會怕它。接著要觀眾伸出右手，並

將指頭編號 12345。先第 1 和 4 指一組，接下來第 2 和 5 指一組，兩組分別交替，1 和 4、2 和 5、1 和 4、2 和 5，慢慢加快。



圖 18：《彈琴說愛》范德騰與觀眾互動手指練習

接著在「最折磨觀眾的音樂」中，許哲誠先彈了作曲家蕭邦作品〈Ballade No.4〉後問最折磨觀眾的音樂是什麼？范德騰認為這太容易。爾後演奏滿是快速音群的曲子，彈完後停頓，觀眾掌聲到一半又開始繼續彈；彈完停頓，觀眾掌聲後又繼續彈，如此模式重複三、四次後，許哲誠喊：「到底有完沒完？太折磨觀眾了吧，聽起來好像是故意的。」老師范德騰生氣地說：「當然是故意，我終於可以報復觀眾。」並到說許多觀眾多年來對音樂家不尊重。許哲誠則回「起在演出時因觀眾手機聲音造成分心而忘譜，范德騰亦提到在演奏作曲家蕭邦的作品〈第四號敘事曲〉時，在最高潮的地方有一連串的和絃，寫了三個 F。並開始解釋一個、兩個與三個 F 的意思後並開始彈奏〈第四號敘事曲〉。



圖 19：《彈琴說愛》范德騰解釋 Forte 在音樂中的意思

范德騰一邊彈奏〈第四號敘事曲〉一邊解釋在樂曲中一個和弦彈奏後突然停下來。范德騰強調這個停頓重要的不是「有什麼」，重要的是「沒有什麼」。范德騰則繼續提到

在這個安靜的時刻，觀眾以為音樂結束就急著拍手，完全破壞了這最美的時刻。接著老師范德騰一邊彈奏鋼琴一邊罵觀眾，認為觀眾聽音樂會都在睡覺、只拿貴賓券、上網下載音樂等現象，用說唱方式將臺灣觀眾現象與文化都闡述出來。最後，許哲誠與老師亦以說唱方式互相較勁，在最後面的一句 Shut up！後瞬間燈暗，觀眾熱烈掌聲後螢幕出現「不准拍手」，引起觀眾哄堂大笑。



圖 20：《彈琴說愛》不准拍手

在「作曲家最喜歡用的五個音」開場，范德騰與許哲誠以雙鋼琴演奏維托爾德·盧托斯瓦夫斯基作品〈帕格尼尼變奏曲〉。結束後，許哲誠提出歌曲什麼時候會被寫完之問題，范德騰解釋道，歌曲寫不完，但是好的旋律已經開始被重複使用。並且開始舉例，許多作曲家都會拿這首曲子〈帕格尼尼變奏曲〉之主題來做鋼琴變奏曲。許哲誠又提問道，現在的作曲家最喜歡用的音是什麼？范德騰回答：「應該是 sol、la、do、re、do 五個音，許哲誠思考了一下後演奏〈國父紀念歌〉。外籍鋼琴演奏家范德騰對此首歌曲很陌生，因此許哲誠解釋這首歌曲叫做〈國父紀念歌〉，也是用 sol、la、do、re、do 這五個音。范德騰提到他們也有一首歌也是用這五個音開始，因此開始彈唱電影《修女也瘋狂》之主題曲〈I Will Follow Him〉。並探討修女與國父地位問題後，演奏電影主題曲〈Take My Breath Away〉。



圖 21：《彈琴說愛》許哲誠演奏〈國父紀念歌〉

在「最寒冷的音樂」中，范德騰問許哲誠認為什麼次最寒冷的音樂，許哲誠則彈奏〈O Come All Ye Faithful〉。並提到自己在聽到此首曲子時會聯想到《真善美》主題曲〈Edelweiss〉(小白花)，並在出發到奧地利留學前，想像當地到處是小白花，卻沒有想到奧地利天氣很冷，並且讓他很想念臺灣，也讓他想起童話故事——賣火柴的小女孩。而這首〈O Come All Ye Faithful〉作品對美籍音樂家范德騰則是不同的意義。這首曲子讓他想起聖誕夜全家一起上教堂，在教堂裡一定會拿著蠟燭唱這首歌曲。因此他認為此首曲子讓他感覺是一個很溫暖的回憶，講述相同樂曲對不同人而言，即有不同意義存在著。

接著在主題「四手聯彈」中，范德騰與許哲誠探討鋼琴之表演形式，以對話的方式從獨奏、雙鋼琴到四手聯彈的介紹，並且現場以幽默風趣的方式示範彈奏柴可夫斯基作品〈Piano Concerto No.1〉第一號鋼琴協奏曲四手聯彈。范德騰與許哲誠在此段表演中使用了較多的肢體動作。例如彼此互搶位置、踩上椅子、撞開另一個人等，在兩架鋼琴之間互相變換位置，甚至到後面音樂呈現更扎實音色時，范德騰以腳踩鋼琴等肢體動作來展現此段落。



圖 22：《彈琴說愛》范德騰與許哲誠以各種方式彈奏〈Piano Concerto No.1〉

以柴可夫斯基第一號鋼琴協奏曲曲目來呈現各種鋼琴演奏形式，有四手聯彈、獨奏、雙鋼琴等表演形式，使觀眾能在娛樂時接收到表演者帶給觀眾之訊息，最後范德騰脫下鞋子踩上鋼琴，剛好呈現曲子中磅礴的樂段，更使觀眾能記憶深刻。

在「最臭的音樂」中，以東西方不同之生活文化來切進主題。許哲誠問老師什麼是最臭的音樂，范德騰認為是〈少女的祈禱〉，並且講述他來到臺灣後生活經驗與文化差異。范德騰對另一首臺灣人更熟悉之〈獻給愛麗絲〉樂曲，表達自己的想法與回憶，認為此首曲子使他回憶從前喜歡的女孩，在臺灣卻變成垃圾車專屬音樂，如此文化差異對他而言是很大的衝擊。在最後的「顏色」段落中，范德騰與許哲誠互相探討顏色是什麼。對許哲誠而言，顏色對他是非常陌生，因此范德騰想盡量表達眼睛所認知之色彩，卻似乎無法說得非常仔細。而許哲誠則不厭其煩地從各種方式來詢問顏色，讓觀眾能更直接感受與體會盲人世界。在《彈琴說愛》最後，兩位演員以雙鋼琴形式演奏蓋西文〈藍色狂想曲〉，多媒體影像呈現兩位演員幼時與求學照片。最後，兩位演員與六位合音天使合奏合唱〈藍色狂想曲〉。



圖 23：《彈琴說愛》最後結尾以蓋西文〈藍色狂想曲〉結束演出

在第二場曲目討論，其各分類分別為：古典音樂十首、流行音樂三首、民間傳唱兩首以及其他○首，其分類以圓餅圖示之：

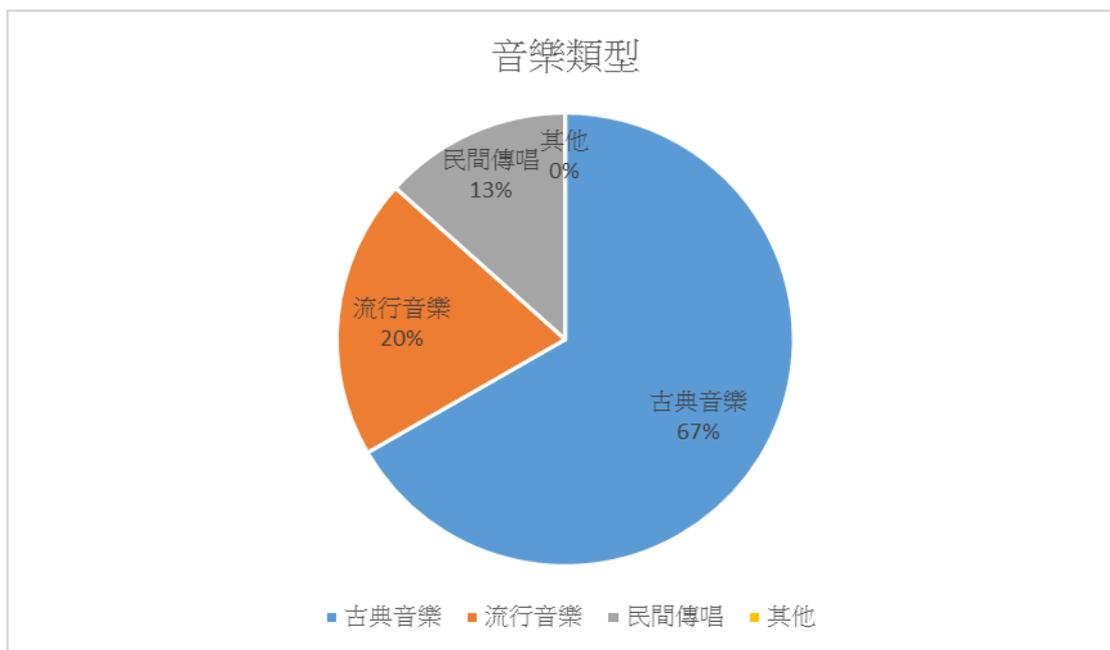


圖 24：《彈琴說愛》第二場曲目類型比例分配圖¹⁷⁴

從音樂分類來看，第一、二半場之音樂分配，古典音樂共十六首、流行音樂共十首、民間傳唱音樂共兩首以及其他兩首，仍以古典音樂為大宗。《彈琴說愛》演出形式雖以戲劇為主，但詳其內容與結構，研究者認為如同一場音樂會，而觀眾則在不知覺中參與了一場音樂演出並獲得音樂知識。

此外，研究者亦認為此作品構成音樂劇場之表演形式。音樂劇場提倡以音樂為中心，並且必須思考音樂的戲劇性以及必須在舞台上音樂與戲劇並重，音樂角色凌駕其他元素之上，亦包含無意義語音，所有元素都是音樂的一部分。《彈琴說愛》作品中，以敘述方式呈現整個戲劇結構，而在每個敘述之過程與內容即是導向音樂作品之目的，從各種角度探討音樂作品及對兩位演奏者之意涵。演出過程有介紹作品由來、介紹作曲家與藍調曲風、解釋作品難易度及帶領觀眾手指練習、以音樂來說明東西生活之文化差異以及自身求學經驗等，透過逗趣幽默之敘述方式使觀眾對音樂作品印象深刻。

¹⁷⁴ 研究者自行製圖。

第五章 結論

研究者透過三種不同風格之劇場演出來探討音樂之角色與功能。舞蹈劇場「抽屜人」，以藝術家薩爾瓦多·達利之雕塑品為概念發想，以四位舞者肢體動作來呈現其抽屜對人性所隱藏之慾望與窺探。透過此舞作來展現現實與非現實之間之想像，並非以此來傳達達利之雕塑品；此外，並藉由男女雙人舞與抽屜來展現在愛情相處中，雙方在給予及接受的不協調。總監張婷婷邀請音樂家李世揚現場鋼琴彈奏，音樂家李世揚了解舞作之意涵後，以鋼琴音色、鋼琴背板敲打之節奏來展現舞作意涵。音樂之於舞蹈之重要性，在舞蹈肢體調度、空間變化、情緒轉換至情感昇華等都必須仰賴音樂之特色來達到其舞作意涵。現代舞的興起使音樂之於舞蹈已不在只是伴奏、陪襯之角色，舞蹈家露絲·聖·丹尼斯認為音樂需要被舞蹈家重視，舞蹈家必須處理音樂、解構音樂，因此提出「音樂視覺化」概念，認為舞蹈家必須透過音樂元素進而轉換到肢體。《抽屜人》之肢體與音樂則具有音樂視覺化特色，除了舞蹈家以肢體展現音樂元素外，音樂家以音樂展現其舞者形體與情緒，兩者為互文關係，並且互相引領。

在前述研究理論中提到，結構功能論關注社會結構及其功能（正面或負面結果）對其他結構的重要性。以及功能學理論的中心概念是「功能」也是一種效果。若將表演藝術圈之各項藝術比擬成社會結構之各部門（或單位），舞蹈則為其中一項結構，而音樂亦為其中一項結構。音樂所產生之功能如：聽覺、情緒、渲染、氣氛等功能及其舞蹈之功能如：視覺、肢體、戲劇性等各項均於本身領域有其重要性。而當音樂與舞蹈相互結合時，音樂之於舞蹈、舞蹈之於音樂所產生之功能、效果則可能大於自身功能如：音樂視覺化。因此，在《抽屜人》作品中，音樂之功能除了有氛圍上的渲染力外，也使得舞蹈更有辨識度以及具有音樂視覺化之功能。

在第二個個案音樂劇作品《Daylight》中，總監曾慧誠以身邊案例為主要劇本構思，透過五位角色在酒吧所發生的故事，探討當今社會議題，如同性戀、愛滋病、婚姻以及愛情。《Daylight》透過兩位作曲家將音樂編寫出來，為原創音樂。而音樂的編排與結構都由作曲家所決定。音樂部分有許多不同風格與變化，從似歌劇手法宣敘調之邊念邊唱之音樂來闡述當下、即刻之訊息外，亦使用詠嘆調之大情節、情緒、情感之抒發，為角色動作與情節後之抒情樂曲演唱，此兩者音樂種類占此劇中最多之音樂成分。另外亦有

展現酒吧中歡愉氣氛之舞曲，透過音樂風格較為輕鬆之爵士音樂，搭配舞蹈肢體來描繪酒吧特色，最後，亦有個人之爵士音樂演唱片段與探戈雙人舞在其中。音樂劇《Daylight》將多種不同風格音樂以情節發展為主軸，鋪陳音樂段落使劇情透過音樂與歌詞文本傳遞給觀眾，並使觀眾能直接地、直觀地立即接收訊息。音樂劇之歌詞部分多為白話，因需要被觀眾立理解，又歌詞加上曲調後，會增加理解上之困難度，所以，音樂劇歌詞不太能過於文言與詩詞化。而音樂劇之演出形式為演員透過演唱將所有訊息傳達給觀眾，因此，音樂在音樂劇中佔有非常大之地位，除了氣氛渲染外，亦能帶起演員之情緒。研究者將表演藝術視為一有機體，其中包含了許多體系，每個體系互相影響，互相合作來完成表演藝術之運作。在音樂劇中，音樂、戲劇、文本、燈光、布景等體系共同維持音樂劇之運作，使之維持於表演藝術中體系之一。因此，以社會學結構功能論音樂劇之音樂部分，其功能包含了傳遞訊息、傳遞情感、抒發情緒等功能，此外，表現戲劇衝突，塑造人物形象等都是運用音樂元素使更具有戲劇性。當然，音樂劇中之音樂編排亦有其份量掌控，音樂的配器、旋律線條的長度、和聲厚度與時間等拿捏都影響了音樂在音樂劇中所佔有的份量，其重量與時間、音樂落點等都是需要經過安排與設計。因此，音樂在經過了安排與設計後，其情緒與氛圍都能立即傳達給觀眾，並使觀眾能立即接收訊息。此外，在觀眾心得與總監曾慧誠先生當初對於《Daylight》之製作有相當程度上的認同與回饋，因此亦構成了社會學家墨頓所提出之顯性功能：觀眾的回饋探討了情感層面、音樂的感動與觀賞後的喜愛，在顯性功能中與音樂劇團之製作構想達到平衡。

而第三個個案表演工作坊將《彈琴說愛》定位為另類音樂劇，由於其中沒有一線專業音樂劇演員、沒有專業舞者、沒有作詞作曲與編曲家，舞台上演員都為鋼琴家，一位臺灣盲人鋼琴家，一位美國鋼琴家，彼此是師生關係。透過兩位鋼琴家與編導演丁乃箏之聊天過程，彼此探索各自領域，發想許多問題進而發現這些內容可以搬演，因此才有劇情與劇本，劇情與劇本之內容則是當時三人聊天內容進行編排。演出過程中只有兩架平台鋼琴與多媒體投影，兩位東西方鋼琴家與六位合音天使，透過兩位師生之上課內容，以講述方式作為表演形式，使觀眾在不知覺中亦上了一堂音樂知識課程。《彈琴說愛》共分上下半場，上半場為音樂知識，有黑人與藍調關係、郭德堡變奏曲由來、蕭邦音樂演奏困難，並帶領觀眾一起體會手指練習與在琴鍵上之運作等；下半場則是如音樂會一般，各種小標題呈現演出主題，有最臭的音樂、最折磨觀眾的音樂等探討，並在其中帶入兩方自我歷程，構成後設劇場之呈現方式。音樂部分則為現成音樂，從古典音樂乃至

藍調音樂、臺灣、西方流行音樂、電影配樂、廣播節目主題曲以及國父紀念歌等等都被拿來作例子並現場彈奏。研究者認為《彈琴說愛》為音樂劇場之範疇，以敘述故事鋪陳導向音樂為主軸，以各種類型音樂為主要核心來編排整體演出，其潛在內容為教育性質，使觀眾透過此演出，理解在音樂會中，觀眾所帶給演出者之許多震撼、在練習過程中之困難、解惑許多人對音樂家之墨守成規觀念以及帶領觀眾進入盲人世界。透過理察·弘彼之後設劇場定義中自我參照之呈現手法，使觀眾能在現實與非現實中達到布萊希特之疏離效果，讓觀眾留下許多深刻印象。

此外，編導演丁乃箏在訪談中提到，此劇最大的迴響是意想不到之教育功能。她認為每一部劇場演出都多少具有教育功能，而《彈琴說愛》帶給觀眾許多音樂上的知識以及收穫，對一般觀眾而言，音樂領域是相對陌生，透過這場演出，能使觀眾帶走許多音樂上的知識與收穫，是她最意想不到的觀眾回饋。在結構功能論中，默頓認為參與者之主觀意向很重要，若參與者與行動模式之主觀意識相符，即為顯性功能；而若相反則為隱性功能，隱性功能是在無意圖之下達成的事情。《彈琴說愛》在整體故事架構中，帶給觀眾端為音樂知識、音樂聆賞、音樂技巧之分享，使觀眾從表演者之敘述中，獲得許多收穫，在顯性功能中，具有很大之教育功能。整場演出中，無意間透漏盲人生活、盲人透過錄音筆學琴方式、盲人對顏色之認知等，帶領觀眾進入盲人世界。相較於音樂知識之收穫，研究者認為以敘述方式帶領觀眾進入盲人世界，觀眾端對於此盲人鋼琴家所帶來之感觸更為深沉、更具不同情緒在其中，因此研究者認為，透過盲人鋼琴家所帶給觀眾端之功能為結構功能中隱性功能。

研究者透過三部演出《抽屜人》、《Daylight》與《彈琴說愛》，探討音樂在當代劇場中，具有多種形體以及功能存在。並透過社會學「結構功能論」，來探討音樂在劇場中之功能及其應用。目前臺灣對於劇場性音樂尚未有共識與認同，因此其文獻資料數量上較為缺乏。然而，研究者認為，劇場性音樂之形式與內容多元豐富，是值得研究探討之領域，希冀透過此研究，將目前臺灣之劇場性音樂面相領域推向更深入之探討。

參考資料

中文專書

- 平 珩。1997。《舞蹈欣賞》。臺北：三民。
- 吳逸驊。2011。《圖解社會學》。臺北：易博士。
- 邱 瑗。1996。《歌舞線上一從倫敦西區到紐約百老匯之音樂劇》。臺北：耀文。
- 馬 森。2010。《臺灣戲劇——從現代到後現代》。臺北：秀威。
- 張維安。1993。《古典社會學思想》。臺北：幼獅。
- 陳奎熹。2014。《教育社會學》。臺北：三民。
- 陳慧珊。2012。《現代音樂美學新論》。臺北：美樂。
- 幕 羽。2012。《音樂劇藝術與產業》。上海：上海音樂。
- 。2004a。《百老匯音樂劇》。臺北：大地。
- 。2004b。《百老匯音樂劇——美國夢和一個恆久之象徵》。臺北：大地。
- 蔡文輝、李紹嶸。2011。《社會學概論》。臺北：三民。
- 鍾明德。1995。《從寫實主義到後現代主義》。臺北：書林。
- 。1996。《繼續前衛》。臺北：書林。
- 。1999。《臺灣小劇場運動史—尋找另類美學與政治》。臺北：揚智。
- 魏淑美。2010。《劇場手邊書系列 9：當代歐洲新舞蹈-表演：反舞蹈、非身體》。臺北：黑眼睛。
- 顧乃春。2007。《現代戲劇論集》。臺北：心理。

外文專書

- Andrew Lamb, 1992. Musical. *The New Grove Dictionary of Opera*. Lodon: Macmillan.
- Andrew Lamb, 2002. Musical. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition). Lodon: Macmillan.
- Bering, R. 1998. *Musicals*. NY : Barron's.
- Lionel, A. 1963. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- Richard, H. 1986. *Drama, Metadrama, and Perception*. London & Toronto: Associated

University Press.

Shelton, S. 1981. *Ruth St. Denis: A Biography of The Divine Dancer*. Texas: BDDPG, Bantam Doubleday Dell Publishing Group.

Siegel, M. 1987 *Days on Earth*. NY: HL, Halliday Lithograph

中文譯作

巴爾梅 (Christopher Balme)。2010。《劍橋劇場研究入門》(*The Cambridge Introduction to Theatre Studies*)，耿一偉譯。臺北：書林。

史特拉汶斯基 (Igor Stravinsky)。1995。《音樂七講》(*Poétique Musicale*)，許常惠譯。臺北：樂韻。

史密特 (Jochen Schmidt)。2013。《碧娜·鮑許：舞蹈 劇場 新美學》(*Pina Bausch – Tanzen gegen die Angst*)，林倩華譯。臺北：遠流。

帕森思 (Talcott Parsons)，默頓 (Robert K Merton)。1981。《當代社會學結構功能論選讀》，黃瑞祺譯。臺北：巨流。

洛克 (Lawrence F. Locke)、斯皮杜索 (Waneen W. Spirduso)、斯爾曼 (Stephen J. Silverman)。2013。《論文計畫與研究方法》(*Proposals that work : a guide for planning dissertations and grant proposals , 4th ed.*)，頂靖、陳儒晰、陳玉箴、李美馨譯。新北：韋伯。

奧斯卡·布羅凱特 (Oscar Brockett) 著。1974。《世界戲劇藝術欣賞——世界戲劇史》，胡耀恆譯。臺北：志文。

瑞澤爾 (George Ritzer)。2005。《當代社會學理論及其古典根源》(*Contemporary Sociological Theory and Its Classical Roots: The Basics*)，楊淑嬌譯。北京：北京大學。

學術期刊

王潤婷。2006。〈從西方音樂劇的歷史特質看臺灣音樂劇的發展〉。《藝術學報》。第七十八期，頁 165-183。

朱靜美。2013。〈戲中戲、影中影：艾爾·帕西諾的《尋找理查》後設莎片實驗〉。《戲劇研究》，第十二期。頁 165-194。

江向東。2008。〈音樂劇藝術屬性分析〉。《音樂探索》。第三期，頁 96-98。

- 宋怡揚、王芳。2010。〈“音樂”劇還是音樂“劇”——淺析“音樂劇”中音樂元素與劇本元素的關係〉。《遼寧行政學院學報》。第十二卷第七期，頁 129-131。
- 孫 藝。2015。〈音樂的基本表現手段對舞蹈作品創作的的作用〉。《戲劇之家》。第十期，頁 65-66。
- 馬睿平、陳維翰。2013。〈後設認知觀點的歷史人物主題策展設計：以張七郎紀念展為例〉。《設計學報》，第十八卷第四期。頁 41-64。
- 張邦彥。1961。〈二十世紀的音樂（一）——從印象派以後到電子音樂——〉，《文星》，第四十六期。頁 26-27。
- 張 剛、李韻葳。2005。〈淺談舞蹈與音樂的關係〉。《阿壩師範高等專科學校學報》。第二十二卷第二期，頁 127-128。
- 張黎明。2008。〈音樂·劇——論音樂劇的音樂性與戲劇性〉。《劇影月報》。第二期，頁 55-56。
- 張樹倫。1999。〈臺灣地區當前文化發展與文化建設的展望〉。《公民訓育學報》。第八輯，頁 231-266。
- 陳雅萍。2008。《民俗曲藝》。第一六一期。頁 39-81。
- 陳慧珊。2014。〈反思「跨界音樂」：從音樂多元本體觀論當代音樂之跨界〉。《音樂研究》。第二十一期，頁 23-52。
- 黃 瑋。2008。〈談音樂劇的審美〉。《新聞愛好者》。第六 A 期，頁 39-40。

雜誌期刊

- 葛哈德·布魯納。2003。〈歌劇製作，就是要以音樂為中心——葛哈德·布魯納博士談音樂劇場與當代歌劇製作〉。《表演藝術》，第一二五期。頁 73-75。
- 劉家渝譯。1993。〈與潛意識密談——音樂劇場新觀點〉。《表演藝術》，第十三期。頁 10-12。
- 羅基敏。2001。〈劇場·音樂劇場·喜歌劇院——德國歌劇導演費念與實踐〉，《表演藝術》，第一〇八期。頁 97-98。

外文期刊

- Zachar Laskewicz, 1992. "The New Music-Theatre of Mauricio Kagel." In Complete List of Non-Fiction. http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/9204_KAG.htm (accessed March 7, 2016)

學位論文

方鈺婷。2011。《《耀演》劇團音樂劇之記錄與研究—以原創中文音樂劇《DAYLIGHT》為例》。國立臺灣師範大學民族音樂研究所，碩士論文。

王靖薇。2011。《戲劇與原型：以《無垢舞蹈劇場》為例》。國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所，碩士論文。

網路資料

高 棧。〈現代舞〉。《中華百科全書》<http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia/data.asp?id=6849>
擷取日期：2016年3月11日。

陳勝美。2004。〈鄧肯，伊莎朵拉〉。《國家教育研究院》。
<http://terms.naer.edu.tw/detail/1292612/>。擷取日期：2016年03月15日。

陳勝美。2004。〈聖·丹尼斯，露絲〉。《國家教育研究院》。
<http://terms.naer.edu.tw/detail/1292892/>。擷取日期：2016年03月15日。

曾慧誠。〈慧·誠 TSENG〉，《耀演》。<https://sites.google.com/site/goodchrist seng/>
擷取日期：2015年6月7日。

劉貴傑。2000。〈有機體〉。《國家教育研究院》。
<http://terms.naer.edu.tw/detail/1304959/?index=5>。擷取日期：2016年3月17日。

中誠國際藝術股份有限公司。〈抽屜人〉。<http://art106.com/works.php?id=1749&class=22>
擷取日期：2016年3月13日。

新視界整合行銷有限公司。〈張婷婷，T.T.C.Dance，肢色，抽屜人，現代舞〉。《發現新臺灣·用心看臺灣》。http://newtv260.blogspot.tw/2013/03/0309_8.html

擷取日期：2016年3月3日。

文化部。〈表演藝術〉。http://www.moc.gov.tw/content_278.html

擷取日期：2016年3月3日。

表演工作坊。〈彈琴說愛〉。

<http://www.pwshop.com/portfolio-cht/zhttheater/%E5%BD%88%E7%90%B4%E8%AA%AA%E6%84%9B%EF%BC%882009%EF%BC%89/>。擷取日期：2016年4月17日。

文化部。〈當代表演藝術團隊〉。http://www.moc.gov.tw/information_348_42055.html

擷取日期：2016年6月20日。

Andrew Clements. 2016. Music theatre.

<http://ahrp.ntua.edu.tw:2066/subscriber/>.(accessed March 8, 2016)

訪問紀錄

張婷婷。2016年3月10日。〈接受李佳霖訪問關於舞作抽屜人等相關問題〉。

曾慧誠。2016年3月13日。〈接受李佳霖訪問有關音樂劇等相關問題〉。

李世揚。2016年4月4日。〈接受李佳霖訪問關於舞作抽屜人之音樂相關問題〉。

丁乃箏。2016年3月16日。〈接受李佳霖訪問關於彈琴說愛之相關問題〉。

影音資料授權

《抽屜人演出影片紀錄》。張婷婷獨立製作授權日期：2016年3月15日。

《Daylight 演出影片紀錄》。耀演音樂劇團授權日期 2016年3月25日。

《Daylight 音樂劇譜例》。耀演音樂劇團授權 2016年3月25日。

《彈琴說愛演出影片紀錄》。表演工作坊授權 2016年3月20日。

節目冊

表演工作坊。2014。《彈琴說愛》節目冊。

耀演音樂劇團。2010。《Daylight》節目冊。

附錄一 《Daylight》音樂曲目順序表

演唱角色	曲目	音樂形式
哲志	《Opening》*	Chorus
靜瑄		
若凱		
哲志+靜瑄+若凱		
John		
晏芬		
哲志+靜瑄+若凱+John+晏芬		
Daylight 全體合唱	《那一夜》	Chorus
Linda	《Welcome to Daylight》	舞曲
Jason		
Daylight 全體合唱		
Meggi		
Daylight 全體合唱		
Sandy		
Daylight 全體合唱	《It's all as usual》*	爵士
晏芬	《The Queen of the Night》	爵士舞曲
若凱	《Gay》*	Chorus
若凱+Linda+晏芬	《我的丈夫我的妻子》	探戈舞曲
晏芬+John	《問你敢不敢》*	Verse
學生合唱	《喜歡你》	Chorus
哲志	《喜歡他》	Chorus
靜瑄	《喜歡他》	爵士
若凱		
哲志		
靜瑄		
若凱		
哲志		
若凱+哲志		
靜瑄		
背景音樂	《喜歡他》+舞曲	Chorus+爵士
Daylight 全體合唱	《Welcome to Daylight》	舞曲
若凱	《竟然》	Chorus
靜瑄		

若凱+靜瑄		
哲志	《開場》	Chorus
晏芬	《停止》	爵士
晏芬	《只為自己而活》*	爵士
若凱+哲志+靜瑄	《你聽我說》	Verse
晏芬		爵士
若凱+哲志+靜瑄		Verse
晏芬		爵士
晏芬+若凱+靜瑄		Chorus
哲志	《那一夜》同《竟然》	Chorus
若凱		
哲志	《無言》	Chorus
若凱		
靜瑄		
晏芬+靜瑄+若凱	《放肆》	Verse+舞曲
哲志		
靜瑄	《我該如何》〈同喜歡他〉	Chorus
John	《DAYLIGHT》	Chorus+舞曲
若凱		
John+全體		
靜瑄		
哲志		
全體	《我敬你們》	Verse+爵士
晏芬		Chorus
John	《讓他走》	Chorus
靜瑄	《你還好嗎》*	Chorus
若凱	《你不知道》	Chorus+Verse
哲志	《你還好嗎》*	Chorus
若凱	《喜歡他》+《喜歡你》	
多媒體回憶影片	《喜歡你 Reprise》	Chorus
若凱	《我愛你》	Chorus
哲志		Chorus+Verse
若凱		Verse
哲志		Verse+Chorus+Verse
若凱		Chorus
哲志		

附錄二 《彈琴說愛》 曲目順序表

曲目順序	
作曲家	曲目
1.Mozart	《Sonata for 2 Piano》
2.鄭進一	《家後》
3.Gershwin	《Rhapsody in blue》
4.Vaughan	《I Work All Day》
5.佚名	《內山姑娘要出嫁》
6.Percy Mayfield	《Hit the Road,Jake! 》
7.Vaughan/Heinrich	《Feel Good Blues》
8.Bolcom	《Garden of Eden Suite》 Old Adam、The Eternal Feminine、The Serpent's Kiss
9. Rota	《A Time for us》
10.何占豪、陳綱	《梁祝》
11.Bach	《Courante from Partita No.1》
12.Bach	《Goldberg Variations》
13.佚名	《生日快樂歌》
14.Wanger	《Bridal Chorus from Lohengrin》（結婚進行曲）
15.蕭煌奇	《你是我的眼》
16.佚名	《超級瑪莉電玩主題曲》
17.VillaLobos	《O Polichenello》
18.Chopin	《Etude, Op.10 No.5》（黑鍵練習曲）
19.Chopin	《Etude, Op.25 No.8》（三度音練習曲）
20.Chopin	《Ballade No.4》
21.Lutoslawski	《Variation On a Theme by Paganini 》
22.黎錦暉、戴傳賢	《國父紀念歌》
23.Lauryn Hill	《I Will Follow Him》
24.Berlin	《Take My Breath Away》
25.Reading	《O Come All Ye Faithful》
26.Tchaikovsky	《Piano Concerto No.1》
27.Badarzewska	《The Maiden's Prayer》（少女的祈禱）
28.Beethoven	《Fuer Elise》（獻給愛麗絲）
29.Mozart	《Clarinet Concerto in A major, K.622》（豎笛協奏曲）
30.Saite	《Gymnopedie No. 1》

附錄三 訪談紀錄

張婷婷訪談紀錄摘要

時間：2016年03月10號

地點：張婷婷獨立製作工作室

訪問人：李佳霖（以下簡稱李）

受訪人：張婷婷（以下簡稱張）

李：對於作品《抽屜人》之音樂編排是刻意安排現場彈奏的嗎？

張：《抽屜人》是比較特別的製作，因為我看了羸舞劇場的《兩男關係》，那是李世揚彈現場鋼琴，作品裡鋼琴家用了結構性的即興。李世揚看了這個作品，知道每段的主題在講什麼，再用鋼琴發出聲響。鋼琴家拆開鋼琴，用裡面的零件，例如玻璃杯加水、硬幣、皮帶、筆等等，讓鋼琴的聲音有很多不同的 Quality，甚至會敲打鋼琴的邊。讓鋼琴發出很多不同可能性的聲音。而鋼琴家認為只有鋼琴很單薄，因此覺得需要另一個聲響來襯托鋼琴的音質。若以鋼琴為主，要有其他的聲響來搭配。

李：鋼琴家有先看過舞作再譜曲嗎？

張：有，鋼琴家先來看排舞，再回去譜曲，而每次排練都是現場的配樂。沒有樂譜的狀況，每段旋律是 set 的，是即興的是 set 的，聲響是看現場的狀況一起動作的。

李：若從舞蹈角度來看《抽屜人》的音樂，是很和諧的嗎？

張：我認為抽屜人的音樂很有辨識度，是音樂跟舞蹈目前最好的互動。音樂跟舞蹈是彼此的從屬關係，很強烈的彼此關係。

李：音樂在編排時會以舞蹈的修改來修改嗎？

張：會，舞蹈已經編完了，音樂配上來。音樂總長度是以舞蹈的總長度為主要考量去編寫，在氛圍音樂時其實舞者也是即興，舞者會跟音樂家一起找契合點。因為編曲家會先看了舞作的編排後，舞編好了後音樂配進來，音樂是有視覺化的，聽音樂是有畫面

的。

李：現在編排舞作都是編好舞蹈再搭配音樂嗎？

張：以前小時候都是先聽音樂才編舞，傳統舞蹈好像還是這樣編舞。之後都是先編舞再配音樂了。現在若是跳接觸即興的，比較沒辦法對點、對拍子。現在比較自由隨興。

李：您認為《抽屜人》的音樂與舞蹈能夠獨立成兩個作品嗎？

張：在《抽屜人》中如果少了音樂或舞蹈，就不是《抽屜人》。我很強調視覺跟音樂的關係在現在的作品，每個作品的音樂就是為了這個舞作而存在，我不會拿去用在別的舞蹈作品裡，音樂就是專屬這個作品。



曾慧誠訪談紀錄摘要

時間：2016年03月13號

地點：耀演音樂劇團工作室

訪問人：李佳霖（以下簡稱李）

受訪人：曾慧誠（以下簡稱曾）

李：音樂在音樂劇《Daylight》中，扮演了大量溝通的角色，而歌詞也偏向白話文，您是如何安排《Daylight》的音樂？

曾：我覺得在音樂劇裡面是這樣的，戲劇本身是主導性很強的一個元素，但是音樂賦予它的是在這樣的情況下，角色在戲劇的情節、情況下會有的戲劇反應，那這個是音樂應該要賦予給他的，或者是大量的氛圍的渲染。可是對於歌詞的本身不應該太文言，不應該太漂亮。他的漂亮的方式應該屬於涵義上的啟發而不在文字上的美好。

當然它可以比白話再漂亮一點畢竟是一個歌詞，但是它沒辦法落在詩詞的範疇內。因為音樂劇本身比較通俗，而音樂劇在歌詞的撰寫上面有一個很大的功能是立即當下要被理解，所以如果做得太文言或太詩詞化後，它有當下被理解的問題，因為加上曲調後，會有很大的困難。所以曾經有人說過，一個好的詞，應該是在日常生活的對話上創造詩的假象。

李：在《Daylight》中有很多大段落的抒情歌曲以及快節奏的音樂，對於樂曲的安排是緊扣在情節上嗎？

曾：關於曲子的話，它應該要走在戲劇跟情緒的意圖上面。如果我跟你吵架，就不應該做一個很漂亮的歌。戲劇本身就是爭執，那爭執本身就應該是衝突而不是美好，所以音樂就要想辦法闡述當時人有的情況。那如果是好笑的片段，在劇情裡面很清楚表示為喜劇的片段，在音樂上就要想辦法展現這樣的氛圍。光旋律是有很大的渲染功能，也可以帶起演員的情緒

其實是很弔詭的一件事情。在演員的訓練裡面，情緒是一個反應而不是一個目的，但是音樂本身在日常生活中的掛勾點其實是情緒而不是行為，戲劇是講求行為，情緒是行為之後產生的結果。情緒是一個結果，可是音樂應該要在結果裡面，可是演員要的是行動、行為而不是情緒，情緒只是一個抒發是一個結果而已。

李：音樂劇每個段落大小，是依照情節安排還是有一定的規律？

曾：那當然音樂劇有一個基本的結構，它就像寫作文一樣，它有一個開場，有主角會宣示角色目的。音樂就占了很大部分，因為音樂的難度跟音樂的重量、節奏的緊密大小、配置的大小就已經在框這段戲的份量。如果是重要的情節只給他五秒鐘音樂然後很簡單，就少了它該有的重量，就吃不到重量。音樂是有一定重量的。在大情節的話就要有大重量。

李：《Daylight》是先有音樂還是先有情節大綱？

曾：是先有了劇本才有了音樂。我先擬了故事大綱，然後找劇作家商討如何發展故事。原先是很多獨白，然後再把獨白交給作詞，才有了劇本。之後才有音樂。

李：在《Daylight》中，音樂的使用大於很多單純對話，而落點是以情節為主嗎？

曾：音樂的落點跟故事有很大的關係。它應該是情節上的大衝突點、大高潮點、難以啟齒等，所以在情節點或衝突點就是決定音樂要進來的地方，當你在架構所有的劇本時就會想到的。

李：在《Daylight》中有許多宣敘調（Recitative）的使用，那是您決定或是作曲家決定使用宣敘調？

曾：應該是說我交給作曲家決定。其實音樂劇寫作部分，在歌曲的編寫當中就有兩個大部分，跟歌劇很像。前面有 Recitative，音樂劇裡面叫做 Verse，後面叫 Chorus part，那 Verse 主要目的是交代訊息，Chorus 的部分主要是交代情感，所以你要怎麼看待這個歌。

李：在《Daylight》中，許多音樂相同旋律，不同的人演唱，歌詞不同。並且在後面情節處也再使用前面的樂曲旋律，是刻意安排的嗎？

曾：現在的人因為歌曲比較被打散，以前是很工整的曲子結構，現在就不一樣了。因為搖滾樂的興起打破了原本的結構，就像流行音樂結構也跟以前不一樣了，那作詞跟作曲的也要很清楚這個，要清楚知道哪邊是訊息哪邊是唱歌

在傳達訊息的時候可以比較多是念講，在傳達大情感的時候，可以是比較唱歌。所

以以現在的做法，在音樂劇裡面可能會把它拆開，我不要唱 Aria 直接是 Verse，已經不在該有的結構裡面，可能這邊拆那邊拆。前面在交代訊息時可以有比較多聊天對話，後面是大情感可以寫一個很大很漂亮的音樂進去，這是歌曲單歌的結構。



丁乃箏訪談摘要

時間：2016年03月16號

地點：文山劇場六樓

訪問人：李佳霖（以下簡稱李）

受訪人：丁乃箏（以下簡稱丁）

李：為什麼稱呼《彈琴說愛》為「另類音樂劇」？

丁：用另類來稱呼他是因為從來沒有想過是音樂劇或是歌舞劇，但我知道會跟音樂有關係，只是從來沒有先分類才做這事情。

李：《彈琴說愛》是一個比較獨特的作品，當初是您的發想構思嗎？

丁：我覺得彈琴說愛應該是屬於最符合我們在做所謂集體即興創作的模式生產出來的作品。因為當初的想法是我們三人聊天，我們三人能聊出什麼東西來我也不知道，在很多未知的情況下用輕鬆的方式來聊天，在想說我們要怎麼做。

那因為我對音樂不了解，他們對演戲不了解，所以會互相探索對方的領域會是怎麼回事。在探索的過程中就會問出很多很有意思的問題，之後再整理這些問題，就覺得這些對話是非常有意思的。在這個對話進行的過程中勢必會談到音樂，所以當然大量的音樂就會進來，而且不只是古典音樂，但是在聊天的過程中在講到音樂時，勢必會有各種類型的音樂，例如：藍調、爵士等等。因此在整個話題跟音樂的色彩中就變得非常豐富，也因為這種雞同鴨講的過程反而變得非常豐富，先互相探索對方領域，最後就形成這齣戲。那我一直覺得這是最意想不到的作品，絕對不是腦袋裡規劃後才呈現出來的，而是在一個意外的情況下迸出來的東西。

李：《彈琴說愛》中都沒有編曲家或作曲家嗎？

丁：沒有。我們自己在聊天的過程，范老師第一個彈出來的就是藍色狂想曲，也是從這首發展出學生來上課，這首也是整部戲的基調，最後也是藍色做結尾。中間也有在玩范老師的口音，因為他是美國人。當然在音樂的選擇上面也是聊著聊著想到一首曲子，有些曲子會出現也是因為我問一些問題才出來。例如我問他們最寒冷的音樂是什麼？他們會覺得這是什麼問題？但是我問你最寒冷的音樂你會想到什麼曲子來彈，那後面很多

的發問都是我們之間的對話。

又例如最熱的曲子、最寂寞的音樂，有一首歌叫做〈like a virgin〉，是包含范老師的求學過程故事。他們的結合是很有意思，因為一個東方一個西方，不同求學背景，又是師生關係，所以我覺得這齣戲是很有特色的。

李：怎麼判斷這些音樂是可以使觀眾有經驗且被理解的？

丁：完全是憑著一種直覺。我說不出邏輯或什麼道理來但是基本上就是我知道哪些東西用哪首歌對觀眾來講是有共鳴發生，觀眾對熟悉音樂的共鳴產生是很快的，音樂的背後又有故事。

例如：給愛麗絲，但是這首在臺灣是變成垃圾車，另一首歌少女的祈禱卻是范老師沒有聽過的。那這故事帶進到音樂，對觀眾來講是全新的體認，大家沒有想到這兩首熟悉的歌帶出來的是這樣的故事，觀眾對這片斷印象很深刻。因為從音樂裡面看到臺灣的收垃圾文化，因為是全世界絕無僅有的。所以對很多人來講，聽到音樂，又聽到特殊的故事，觀眾對這兩首歌的感受絕對跟過去是不一樣的。所以我很清楚，在劇場裡面戲劇型的觀眾要的是什麼東西，那是跟音樂會不一樣的。還有很經典的橋段，例如 sol-la-do-re-do，是當初我問老師說：音樂就這些音 do-re-mi-fa-sol-la-si-do，會不會有一天用完的？范老師說：不會用完的，然後就舉了很多例子。例如 sol-la-do-re-do 的歌曲進來的時候對觀眾來講，裡面彈的三首曲子都熟悉，但是這樣的情境之下，他聽到的三首曲子卻是有這麼不同的感受，原來有這樣的邏輯在那裡面。

李：觀眾對《彈琴說愛》的回響很大，也巡演很多場，觀眾的回饋很多嗎？

丁：很多觀眾看完這部戲覺得收穫很大。很大來自於，他似乎裡面每首曲子他都知道，但是從來不知道這些曲子附帶在這部戲裡面帶給他的故事這麼不一樣，所以很多觀眾覺得學到東西了。包含巴哈，巴哈大家可能都知道這個人，但是對巴哈可能超不熟的。那我怎麼讓劇場觀眾可以知道巴哈，又知道頑固低音，又知道郭德堡變奏曲是一個大鍵琴家為了睡不著覺的貴族，然後巴哈做了這個曲子。所以這樣的一個故事，對觀眾而言是上了一堂課。

所以對觀眾來講，他們萬萬沒有想到只是來看戲，然後出去居然是懂音樂的一些基本的東西，然後他不只懂音樂的一些基本知識，最後收穫最大的是觀眾進到了盲人的世

界，當盲人鋼琴家在告訴大家，顏色是什麼的時候。

李：《彈琴說愛》中的音樂功能除了渲染、講述以外還有教育的功能嗎？

丁：其實每齣戲多少都有教育的功能，因為每個人走進劇場看任何一齣戲，不管講親情、講愛情、講社會問題也好，多少都帶著那麼一點教育的性質，進到劇場來當然希望得到東西更多。所以對於彈琴這部戲來講，很多人是驚訝在台上沒有他們認得的演員，這部戲不好推票的，因為沒有熟悉的演員，所以彈琴真正發揮教育的功能，但是我覺得這部的教育功能更明顯，當然是因為用了一個盲人鋼琴家，另外，觀眾近來看戲感受到的教育是更多的因為老師的確在舞台上教課，大家都跟著許哲誠一起跟老師上課。所以的確在形式上面，整個劇本撰寫上面跟別的戲都不一樣。



李世揚訪談摘要

時間：2016年04月04號

地點：敦南誠品

訪問人：李佳霖（以下簡稱李）

受訪人：李世揚（以下稱李世揚）

李：當初是看完舞蹈後再編寫鋼琴音樂的嗎？

李世揚：會知道老師的想法後更鎖定方向去編排音樂，會因為一些形容詞更精準清楚鎖定舞作後，幫助我想像在詮釋以及彈奏更確立。

李：在分析此段音樂時，是否有將高音與低音象徵男性與女性做區別？

李世揚：在男女雙人舞中，有和聲的進行，因為探討情感部分，所以有設計旋律。當初沒有特別想說高音是女生低音是代表男生，但是想說不同音區有不同音色，所以在音樂的發展上，這個區塊到下個區塊然後綜合性的、單純從作曲的方式去鋪陳，讓它越來越豐富。如果把高音區當成A，低音是B，之後AB交疊，是混和性的，所以其實單純來看是有發展的，不會固定在一個地方。

李：在雙人舞中，四個固定且重複的和絃有特別用意嗎？

李世揚：四個重複的和絃是比較固定的，旋律在開頭部分是固定好的，包含幾個音程或長度是固定好的，中間就比較自由，但在自由之後開始做即興，還是會有第一句做依據，所以第一句很重要，第一句是固定好的，之後在做即興時會以第一句做基礎，跑到低音不時就像第一句的倒影，在節奏上已經開始發展。但是因為不想讓音樂被固定，寫死的，寫下來會想背起來，會滿無趣的，所以基本上是有一個概念，一個開頭比較固定，然後中間如果可以的話還是比較彈性，所以會有比較多時間可以去看舞者的動作，可以更有變化。而不是說我的音樂是固定的，去對什麼東西，沒有。這樣可以有更多的彈性及樂趣。我那時候有想到幾個和弦的進行，可能比較是算是滿穩定的。左手是穩定的，是穩固的，滿伴奏音型有一種堅定的感覺，一方面是說這樣伴奏音型很穩固，很穩定的氛圍，穩定的情緒，跟這段的含意很像，兩個人的情感上要很堅定才可以走下去。我在想滿多的是發展，是一種建構，在聽覺上不會這麼單調，所以是從一個簡到繁，最

後在不和諧的狀態下靜止。

李：在四人舞中，是以圓形或任何形狀為出發點考量嗎？

李世揚：整體上舞蹈是流動的，所以我才選擇這種音形，很像交通一樣人來人往。

李：您認為音樂跟舞蹈有相同的情緒嗎？音樂需要帶領舞蹈的情緒嗎？

李世揚：我覺得我自己也是表演者，學古典演奏也滿久的，所以其實想要詮釋、想要給更多的想法滿難被降低的，因為我們是演奏者的成分很高，觀眾覺得我很搶眼，因為我在演出時的動態很大，所以觀眾覺得我也像個舞者。我覺得我會試著去帶舞者，滿難降低的即便我盡量不要影響他們，但我會去帶領他們，我覺得也是透過現場彈奏，所以在演奏的感染的情緒上，舞者也是會受到音樂的當下的影響，這是滿有趣的地方。

李：您在《抽屜人》中有把自己定位成伴奏的角色嗎？

李世揚：應該是沒有。有時候會問編舞者會不會太超過，但許多編舞者會跟我討論，編舞者會說：「沒有關係你也是重要的表演者，不用覺得搶掉風采。」覺得我也是很重要的，那我就不用刻意保留，不會被侷限，也比較放心彈奏。

李：若知道舞蹈含意，會把音樂加入編舞者需要的情緒嗎？

李世揚：會阿當然，因為會溝通嘛，所以可能有時候我觀察到的點，或者開始沒有觀察這麼仔細就不會看太多。之後看到很多細節，會再自己加入東西，然後在溝通後會再思考如何調整音樂。所以基本上我覺得看編舞者給你滿多空間的，也希望從音樂中提出自己的看法，所以他不會規範太多。但是有時候成果跟編舞者想的有差異，所以還是需要溝通，因此我覺得，音樂在搭配舞蹈後，音樂就沒那麼純粹。

李：您覺得這個作品的音樂能夠獨立出來，變成一個獨立的鋼琴作品嗎？

李世揚：我盡量想說如果今天它獨立了，沒有舞蹈，音樂是不是還這麼有趣這麼好聽這麼豐富？這是我比較在意的點。我覺得舞蹈也是一樣，今天沒有音樂，它還是一樣精彩嗎？

李：當初有設計好草稿的譜嗎？

李世揚：沒有，太穩定可能不是我追求的点，但還是有設計一些基本的設定。

這種固定、被設計的地方還是有的，是某個層面的安全感。但還是有空間可以發展，所以不會被自己綁住。我會看舞者的動態做及時的反應，所以若譜寫好的話，就會被綁住、會考慮太多，可能就不會那樣彈，聽起來就不會這麼精采了。當音樂可以獨立成立就有它的複雜性，盡量不會像一般配樂的方式。

（訪談離開後，李世揚以通訊軟體進行補充。時間：2016年04月04日。社群網站訊息。）

李世揚：我可以再補充幾點。蓋箱子那段，穩定的和絃有點像時間的進行，我記得是用二分音符記譜，如果你可以縮減成這樣，應該會更清楚。然後基本上都可以用小節線區隔出來的，而旋律有點苦澀感，如感情的波折。所以音型不是順的，而是有高有低的曲折。那在很多音重複那段，流動且自由、微微變化，但有點吵雜、繁忙，就像人們穿梭在都市間，人的關係錯綜交疊。