

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

臺灣音樂劇《四月望雨》研究

——原創、改編與詮釋

A Study on Original Work, Adaptation and Interpretation
of the Taiwanese Musical “April Rain”

指導教授：陳慧珊

研究生：林子惠

中華民國一〇五年六月

謝誌

此論文能夠順利完成，首先要感謝我的指導教授陳慧珊老師，謝謝慧珊老師在學術上給予我的養分，在老師身上，我學到如何以嚴謹與理性的態度，運用在學術的研究中，更在我徬徨停滯時，引導我方向，細心地協助並解析每個問題，老師也不時關心我的生活，讓我在寫作論文的過程中，有很多的溫暖與支持。

另外，感謝口試委員顧乃春教授，老師不辭辛勞，並給予我許多戲劇方面的建議，顧老師學海無涯的精神，令我十分敬佩；感謝口試委員曾照薰教授，老師細心地檢視並給予舞蹈方面的建議，使論文得以工整易讀與豐富，更謝謝照薰老師在我學習過程中給予的扶持與照顧。特別感謝楊忠衡老師、冉天豪老師與楊士平老師，在百忙中接受我的訪談，讓我能夠對作品有更深入的了解，才使本論文更加完整。

還要感謝謝淑文老師，非常開心能和老師學習音樂劇，更從老師身上學習到許多人生道理，很幸運能認識老師，讓我一直對音樂劇保有很多的熱情，能和淑文老師學習，我覺得很幸福。

從臺灣藝術大學中國音樂學系，到戲劇學系表演藝術碩士班，很感謝這一路上陪伴我的師長與同學，謝謝臺藝大這個孕育我成長的地方，在這片校園的一點一滴，將成為我未來最美好、最難忘的回憶。

最後，要謝謝我最愛的家人，謝謝哥哥姊姊對我的愛護，並包容我的任性，喜歡在任何大小事上，我們能夠成為彼此的幫助，也能一同分享喜怒哀樂；謝謝爸爸媽媽的栽培，讓我在學習音樂與表演藝術的路途中，使我心無旁騖，不用為生活煩惱，更是給予我很多的愛和關懷，讓我知道不論遇到任何困難，永遠都有一個避風港讓我依靠，我愛您們！

林子惠 謹誌
2016 年 6 月 29 日

摘要

臺灣的國際演出與藝術節多不勝數，「全球化」趨勢，在此環境下就此展開，而臺灣音樂劇，已有將近三十年的發展。在近年來，臺灣音樂劇似乎有意識地表現出臺灣特色，在音樂劇熱潮的環境下，突顯出所謂「本土性」的特質。

2007 年音樂時代劇場製作的《四月望雨》以「臺灣音樂劇」為標題，將臺灣歌謠之父——鄧雨賢之故事改編成音樂劇作品，其中除了原創音樂，亦有鄧雨賢的經典歌曲；文本雖屬改編，但內容包含鄧雨賢生平事蹟、臺灣流行歌曲的發展，與日本殖民時期的文化背景，重大歷史脈絡依然與史實貼近，甚至相符，可見音樂劇《四月望雨》企圖展現的臺灣本土文化。

本研究以西方音樂劇的源流，了解音樂劇的型態與特質，再結合臺灣音樂劇創作的素材改變，試圖釐清臺灣音樂劇之現況，並且以「跨」之範疇與「文化」的角度，解析「臺灣音樂劇」《四月望雨》如何將「本土性」體現在「音樂劇」之中。

關鍵詞：《四月望雨》、臺灣音樂劇、鄧雨賢、本土性

Abstract

Reflecting numerous international performances and festivals in Taiwan, the “globalization” tendency began to develop in such an environment. With nearly thirty years of growth, Taiwan's musical consciously presents the characteristic of Taiwan. Under the influence of Broadway musical, Taiwan’s musical shows an inclination of the so-called “localization”.

April Rain, which is produced by All Music Theatre in 2007, claims itself as the “Taiwanese Musical”. The story of Yu-Hsien Deng, who is often regarded as the father of Taiwan folk music, was adapted into the script. The musical includes not only the original music, but also Deng’s well-known songs. The adapted text contains Deng’s life story, the development of Taiwan's popular music, as well as the cultural background during the Japanese colonial period. Since the main historical events can be reflected through the work, the musical *April Rain* can be seen as an attempt to show certain parts of the reality of the localization of Taiwan then.

Through understanding the origin of western musical, as well as its patterns and characteristics, this study aims to clarify the status of Taiwan’s musical and explore its inclination of localization. In the respect of disciplinary fields and cultural views, this study discusses how the localization is reflected in the “Taiwanese musical” *April Rain*.

Key words : *April Rain*, Taiwanese Musical, Yu-Hsien Deng, localization

目錄

謝誌.....	i
摘要.....	ii
Abstract	iii
目錄.....	iv
表目錄.....	vi
圖目錄.....	vii
譜目錄.....	ix
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.....	8
第二章 文獻探討.....	11
第一節 音樂劇的形態與內容.....	11
第二節 音樂劇在臺灣之背景脈絡.....	14
第三節 鄧雨賢與臺語流行歌.....	26
第三章 個案研究.....	29
第一節 製作團隊與理念.....	30
第二節 音樂傾向與功能.....	33
第三節 演繹分析.....	39
第四章 改編與詮釋.....	49
第一節 文本與角色形象之轉化.....	49
第二節 鄧雨賢音樂在《四月望雨》中之運用.....	63
第三節 聲調語言與音樂之關係.....	77
第五章 結論.....	83
參考資料.....	87
附錄一 音樂劇相關之碩士論文.....	95

附錄二	《四月望雨》曲目表.....	103
附錄三	訪談紀錄摘要：楊忠衡.....	105
附錄四	訪談紀錄摘要：冉天豪.....	116
附錄五	訪談紀錄摘要：楊士平.....	123



表目錄

表 1：臺灣音樂劇年表.....	15
表 2：臺灣音樂劇文化之相關論文整理.....	22
表 3：《四月望雨》演出檔次表.....	29
表 4：情節發展與音樂功能.....	34
表 5：《四月望雨》分場表.....	50
表 6：新編《跳舞時代》之音樂結構.....	66
表 7：新編《望春風》之音樂結構.....	68
表 8：新編《四季紅》之音樂結構.....	70
表 9：新編《月夜愁》之音樂結構.....	73
表 10：新編《雨夜花》之音樂結構.....	76

圖目錄

圖 1：臺灣音樂劇文本素材變化.....	20
圖 2：音樂劇在臺灣之碩士論文.....	23
圖 3：臺北大稻埕之舞臺畫面.....	40
圖 4：波麗路咖啡館之舞臺畫面.....	40
圖 5：第一幕第七場之場面調度一.....	41
圖 6：第一幕第七場之場面調度二.....	41
圖 7：鄧宅之舞臺畫面.....	42
圖 8：排練場舞臺畫面.....	42
圖 9：宣導音樂會場舞臺畫面.....	43
圖 10：第一幕第六場之舞臺調度.....	44
圖 11：第二幕第四場之舞臺調度二.....	44
圖 12：形象舞蹈之舞臺呈現.....	45
圖 13：意象舞蹈之舞臺呈現.....	46
圖 14：招牌舞段之舞臺呈現.....	46
圖 15：《跳舞時代》.....	65
圖 16：《望春風》.....	67
圖 17：《四季紅》.....	70
圖 18：《月夜愁》.....	72
圖 19：《雨夜花》.....	75
圖 20：國語聲調圖.....	77
圖 21：臺語聲調種類.....	79
圖 22：臺語聲調變化.....	79
圖 23：臺語聲調與旋律之比照 1.....	79
圖 24：臺語聲調與旋律之比照 2.....	80
圖 25：客語聲調種類.....	80
圖 26：客語聲調變化.....	81

圖 27：客語聲調與旋律之比照 1.....	81
圖 28：客語聲調與旋律之比照 2.....	82



譜目錄

譜 1：新編《跳舞時代》之片段.....	66
譜 2：新編《望春風》之片段.....	68
譜 3：新編《四季紅》之片段.....	71
譜 4：新編《月夜愁》之片段.....	73
譜 5：新編《雨夜花》之片段.....	77



第一章 緒論

時代的快速變遷，不論是科技、文化與思想上，都帶來很大的衝擊，多元文化的發展已是必然的趨勢，全球化的標語也因網路、科技與交通的便利而實踐，時代的潮流反映在藝術上，也帶給藝術創作無限的刺激與衝擊。

臺灣的藝術創作，在全球化的洪流中，也因政治、社會與經濟的轉型，必然需要調整與變化，故藝術不僅能反映社會現象，突顯社會趨勢，更有引領社會潮流，並促進社會進步的功能。¹臺灣自 1987 年解嚴後，許多旅居國外的藝術創作者紛紛歸國，掀起了自由的藝術創作風潮，同時，二十世紀中葉至二十一世紀，也是西方音樂劇（Musical）的鼎盛時期，例如《貓》（Cats, 1981）、《歌劇魅影》（The Phantom of the Opera, 1986）、《西貢小姐》（Miss Saigon, 1989）、《鐘樓怪人》（Notre-Dame de Paris, 1998）與《獅子王》（The Lion King, 1998）等都在此黃金時期造成一波波的浪潮，臺灣在二十世紀末，也隨著這股巨浪，展開音樂劇的創作，當時主要有綠光劇團、果陀劇場與大風劇團等藝術團隊，緊接著二十一世紀的來臨，西方經典音樂劇相繼來臺演出，壓倒性的票房，顯現出觀眾對音樂劇的熱愛，音樂時代劇場、耀演劇團，與天作之合劇場等劇團，繼承了這股音樂劇熱潮。

第一節 研究動機與目的

音樂劇，融合了音樂、舞蹈與戲劇，是一綜合性藝術，更是跨界創作，很好的媒材，因此，音樂劇不僅因其藝術特性，更是因搭上當代的跨界列車而受到創作者與觀眾的青睞，然而，提及全球化刺激藝術的發展，更進一步而言，全球化的趨同發展，也同時刺激了「本土化」的回應。²

西元 2007 年製作的《四月望雨》，為音樂時代劇場「臺灣音樂劇」系列作品的第一部，因此標名為「臺灣音樂劇首部曲」，其後的二部曲與三部曲分別為《隔壁親家》與《渭水春風》。個案的文本以「臺灣歌謠之父」——鄧雨賢之故事改編而成，內容涉及鄧

¹ 陳慧珊，2007b，頁 4。

² 同上註，頁 2。

雨賢生平事蹟、臺灣流行歌的發展，與日本殖民時期的文化背景，臺灣音樂劇《四月望雨》（以下簡稱《四月望雨》）的音樂創作，除了作曲家冉天豪創作的原創歌曲，也包含鄧雨賢的《跳舞時代》³、《四季紅》⁴、《月夜愁》⁵、《望春風》⁶、《雨夜花》⁷等經典歌曲，文本雖屬改編，但重大歷史與脈絡與史實貼近，甚至相符，可見「臺灣」音樂劇《四月望雨》企圖以鄧雨賢的背景與相關的年代事蹟，展現臺灣本土文化，但是「本土化」如何體現在「音樂劇」之中？論音樂劇而言，音樂劇是舞臺劇的一種，以獨特的形式區別於，以臺詞、劇情為主的話劇（Play），和以演唱為主的歌劇（Opera），音樂劇的產生，要追溯到西方國家複雜的演化歷史，即各時代與不同文化的交融與契合。⁸而音樂劇的研究，不能完全照搬既有的表演藝術理論，而是需要在相關表演藝術的理論和實踐的基礎上結合音樂劇藝術的特徵，真正從音樂劇舞臺表演本體的角度探究之。⁹關於本土化，更是涉及臺灣文化意識的認同，所謂「文化」可能已經是社會科學領域中最難以定義的名詞之一，在汪琪的《文化與傳播》一書中提到：

自從一八七一年，「文化」這一詞在英文中奠定了地位以來，就是專門研究他的人類學家也無法成協議。一九二六年，兩位著名的人類學家克魯伯（A. L. Kroeber）和克魯克罕（C. Kluckhohn）大膽地提出了如何定義「文化」的問題。結果他們的答案竟寫成了一本小書。¹⁰

因此，欲了解本土化在音樂劇中的體現，必須試問音樂劇在臺灣的現況是如何？研究者回歸到個案，以臺灣歌謠之父——鄧雨賢之故事改編的「臺灣音樂劇」《四月望雨》，涉及歷史文化的故事情節，創作者如何以音樂劇的形式（包含音樂、舞蹈、戲劇甚至劇場）體現？而觀眾群的接收情形來看，這是誰的歷史？誰的記憶？其又是否有帶領我們面對過去，檢視文化的勇氣？回到最根本的問題，「臺灣的音樂劇」，到底是什麼？研究者將以上述之提問作為研究動機。

³ 鄧雨賢作曲，陳君玉作詞。

⁴ 鄧雨賢作曲，李臨秋作詞。

⁵ 鄧雨賢作曲，周添旺作詞。

⁶ 同註 4。

⁷ 同註 5。

⁸ 慕羽，2002，頁 17。

⁹ 同上註，2012b，頁 384。

¹⁰ 汪琪，1982，頁 13-14。

而臺灣在音樂劇的創作上，尤其隨著本地意識抬頭，各種不同元素的創作琳瑯滿目，因此本研究先釐清音樂劇在臺灣的發展，觀看早期至當代作品的素材轉變。以「臺灣音樂劇」《四月望雨》為研究對象，以文化角度，探討此作品從原創到改編後的詮釋與意涵，在此之原創是指「原文本」，因個案從真實歷史改編，因此個案背景與人物之原型也是研究者欲探尋之一環。最後，研究者欲從音樂劇的型態與個案的分析中，進一步了解音樂劇在臺灣的製作與其意義。以下為研究目的：

- 一、分析音樂、歌詞、文本、舞臺呈現與鄧雨賢經典曲目等，在「臺灣音樂劇」《四月望雨》中的運用。
- 二、解析創作者從原文本的改編到詮釋的過程與意涵，並從「跨」與「文化」角度探討音樂劇與臺灣文化的交融。
- 三、提出臺灣音樂劇發展現況與未來方向之建言。

第二節 研究理論與方法

一、研究理論

藝術的跨界、跨領域與跨文化的實踐，早在西方的華格納（Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883）在十九世紀末提出「總體藝術」（Gesamtkunstwerk）與中國的王國維（1877-1927）提出戲曲「合歌舞以演故事」時，可知跨領域的概念與實踐，不是在當代才出現的新興形式，但直至近年才受到各界的重視。此現象反映在音樂劇而言，雖然音樂劇承接了歌劇與輕歌劇的藝術形式，更繼承了華格納於 1850 年首倡的「總體藝術」的理想，包含劇場形式，如首先採用左右對開大幕、演出時觀眾席全暗，與樂池的設置等，¹¹也包含音樂、戲劇、舞蹈的統合，與主導動機（Leitmotif）的運用，但音樂劇的本質與結構卻也和歌劇有多處不同，歌劇重視歌曲，並且常有高難度的炫技，其音樂的核心功能，是用來再現情感；¹²音樂劇，重視戲劇情節的發展，且捨棄了華格納總體藝術中無終止旋律的手段，一切元素皆為劇情發展之需求，可有多元的變化。可知，音樂劇本身即是多元融合而成的藝術個體，因此，研究者以藝術的「跨」與「文化」之內涵，為探究之理論方向，探尋「臺灣音樂劇」《四月望雨》之「臺灣文化」的體現。

¹¹ 鴻鴻〔閻鴻亞〕，2007，頁 16。

¹² 巴爾梅，2010，頁 171。

（一）「跨」之思想與範疇

界定「跨」的範疇與思想，不可否認是一浩大的工程，尤其涉及文化層面時，文化是人的生活方式的體現，而人與人之間的關聯又涉及種族、語言、風俗民情與地域的不同，民族音樂學家（ethnomusicologist）珍·詹金斯（Jean Jenkins）如此論述：

即使將每個語言、地域環境，或社會族群的單位縮到最小最小，他們依然擁有明顯別於他者的音樂傳統。¹³

因此，藝術的創作，離不開創作者的主觀意識與自身的文化內涵，當代包羅萬象的演出形式中，跨界、跨領域與跨文化，是常見到的名詞，而不論是「界」、「領域」或「文化」，都有其各自的釋義，因此研究者在本節先釐清「跨」的字義，進而探討「文化」的意涵。

學者林宏璋在其〈界線內外：跨領域藝術在臺灣〉中也提出，類型整合的表現方式，不是現今跨領域藝術的專利，而其將跨領域的美學特質定義分為二，一為多文類（multi-media）的文本，作品脫離既定的框架，與他者交流互動後，反映多元的特性。二是交互主體性（inter-subjectivity）即藝術與其他學科，甚至社會領域互動後，產生聚合的效應。¹⁴學者林宏璋所提出的為廣泛地且偏向視覺媒體的跨領域範疇，而近代臺灣跨界的探索，學者陳慧珊在〈反思「跨界音樂」：從音樂多元本體觀論當代音樂之跨界〉中，更清晰地將「跨」的涵意，條列出六類：

1. 「Cross」：有「穿越」、「橫過」、「交叉」、「混雜」等意思。本位主義出發的態度，是此種跨文化（cross-cultural）的最大特色為，不輕言放棄自身的理念或核心價值之外，更企圖透過他文化的「烘托」，提升自我價值。

2. 「Inter」：是表示「互相」、「在...之間」、「在...之內」的意思。此種跨文化（intercultural）的主體性依然強烈，但更著重在與他文化的對等互動，以互助互惠的方式彼此交融，兩文化原型仍鮮明，故兩文化之間，嘗試磨合新的藝術價值時，創作的空間常受到規範與限制，創意相對容易受到壓縮。

¹³ Scott, 2000. p.10. 研究者自譯，原文為：「Every linguistic, geographical or social grouping down to its smallest unit usually possesses several distinct musical traditions.」。

¹⁴ 林宏璋，2004，頁5。

3. 「Multi」：有「多方」、「多元」、「多類型」之意。此種跨文化（multicultural）是各獨立文化之間，有共同的目標，先分別進行獨立發展或改良後，再以截長補短的方式互相合作，除了離原本的文化原型較遠之外，也不一定由某一方主導。

4. 「Mix」：沒有明確的主客體關係，而各種文化，以近似「拼貼」（collage）的概念彼此融合與混搭，但此種跨文化（mix-cultural）缺乏具體的共識與目標，所呈現的型態，雖然企圖朝同質化出發，但彼此的異文化特質反而被凸顯，故顯著的異化現象為「Mix」的特徵。

5. 「Hybrid」：各文化間企圖朝同質化前進，但此種跨文化（Hybrid-cultural）則是強調不同領域、文化，乃至於反差甚大的異質化元素交融後的複合性（hybridity），各方不刻意被凸顯，而是具有各方所混雜出來的複合特質，在此所展現的特質，其特徵需追溯原生元素所提供的養分，並可從源流中尋得此種跨文化所呈現的意識形態。¹⁵

6. 「Trans」：含有「跨過」、「貫穿」、「超越」、「轉化」之意。「trans-cultural」有「貫穿文化」、「超越文化」的意涵，是一種為了實踐超越小我的大我訴求，此種跨文化難度比較高，但其衍生的新有機體也相對較富創意、也較具前瞻性，而各文化間的變異性大，彼此放下身段建構出新興美學或意識形態。¹⁶

除了有系統地提出六類型的「跨」之範疇，學者陳慧珊更提出跨界音樂可蘊含的意義，研究者將其統整為四大要點，總的來說即是在「重視實踐的過程」中「尋求自我認同」，但同時「傾聽大眾的解讀」，在創作端與接收端一來一往中，找到「人文價值的核心」。相對於學者林宏璋提出現代藝術企圖以跨領域與社會和文化對話，甚至產生影響的論述來說，學者陳慧珊反思在跨界這樣積極的發展潛能中，也批判膚淺混雜的窘境，因此，研究者以學者陳慧珊所提出的「跨」的思想與範疇，探尋「跨」的特質在個案之表現形態和質變，與所反映的意識形態。

歐美音樂劇的影響，近年在臺灣帶起一股創作風潮，是臺灣文化，與歐美文化的融合，外來文化對本土文化的影響是不容小覷的，而在地的藝術創作者，也製作各種題材的音樂劇，舉凡「BL 搖滾音樂劇」、「文學音樂劇」、「幾米音樂劇」、「民歌音樂劇」等，不論其目的是否強調本土文化，皆是以音樂劇的形式，企圖找到自身的價值，但音樂劇是否為無可取代的媒介？換言之，若是搬演成一般舞臺劇是否也可以成立？故本研究欲

¹⁵ 陳慧珊，2014，頁 38-40。

¹⁶ 同上註，2012，頁 212-213。

釐清「臺灣音樂劇」《四月望雨》「跨」的形態與內涵，探討是一種不可分割的有機個體，還是兩個本位意識依然強烈的交流與磨合。

（二）臺灣本土性意識

過去的歷史累積，形成了現今的文化，而臺灣歷經多次朝代的更替，包含統治、殖民、獨立、民主等政治型態的轉變，從大航海時代，荷蘭人登陸臺南，鄭成功退佔臺灣，至清代閩、客族群遠離貧瘠之地，橫渡黑水溝，來到臺灣以同鄉或同宗聚居，與平埔族人混居或通婚，而民變與械鬥是分裂至融合的必然過程，尤其臺灣以海島自居，移民者不易與原鄉聯繫，「新故鄉」的認同漸漸形成，當時已流行「金門不認同安，臺灣不認唐山」的俗諺，而臺灣的文化意識的形成，不可遺忘原住民族群，起先，高山與平地居住環境的差異，語言的隔閡，不易與他族溝通，當然在風俗民情更是與他族差異極大，後來日本殖民時期更是嚴重，1930年霧社事件爆發，日本對賽德克族的武力鎮壓，使社會知識分子或居於平地的族群，開始學習與原住民相處，彼此了解與接納，臺灣的文化漸漸脫離「族群性」，而開始展開「一體性」的文化認同。¹⁷

論及文化，若世界可區分成「自然」與「非自然」，那麼非自然的部分，便是文化的範疇，兩位人類學家赫斯克維茲（Herskovits）和克魯克罕（C. Kluckhohn）曾經下過相同的定義：「文化即是環境中由人創造的那一部分。」¹⁸因此，可以說文化是「人」與自然的關係，文化是「人」所創造出來的，政治、經濟、民族、語言、社會倫理等，多面向的融合建構出獨有的文化。

而臺灣文化，乃是歷史不斷重演「本土」與「外來」的對立戲碼而形成的，莊萬壽在《臺灣文化論——主體性之建構》中提到：「臺灣本土因有外來而使內部思想、意識不同程度的凝聚，而傾向一體化。」關於本土與外來的對立，經歷了五個階段：

1. 荷西→本土 2. 鄭氏→本土 3. 滿清→本土 4. 日本→本土 5. 中國→本土。¹⁹

所以，臺灣的「本土」從何而來？乃是歷經了歷史的不斷辯證，每一次的外來相對應的本土，都層疊了過去的歷史，在《後殖民理論與文化認同》一書中也提到：「臺灣文化自古以來便呈現「跨文化」的雜燴特性，在不同文化對立、妥協、再生的歷史過程中

¹⁷ 莊萬壽，2003，頁25、30。

¹⁸ 汪琪，1984，頁14。

¹⁹ 同註17，頁36。

演進。²⁰」因此，追根究底臺灣本土文化，即沒有純粹的本土與純粹的文化，但早期的外來文化，如荷西時代，早已變成埋藏於底層的基岩。然而，文化如同個人，每個人都是獨立個體，換言之，沒有兩個文化是完全相同的，也因此文化研究的困難與複雜程度是顯而易見的。學者汪琪在《文化與傳播》提到：

事實上在今天，無論是誰要研究與文化有關的題材，必須提出一個他自己認為是合適的定義，根據這個定義決定研究的範圍與方向，否則個人理解不同，便失去了研究的意義。²¹

因此，本研究以臺灣本土文化意識出發，將範圍落在鄧雨賢的年代背景，即日治時期到二戰結束，並從個案「臺灣音樂劇」《四月望雨》中探討鄧雨賢之音樂在劇情結構中的使用，與原創歌曲和鄧雨賢或是臺灣文化的關聯，再者，音樂劇的演出形式，為產生各種變因的考量，故本研究以音樂劇為根，臺灣文化為本，探討本個案的文化改編與詮釋。

二、研究方法

本研究為「質性研究」，並採用文獻資料分析法、訪談法與內容分析法作分析與評斷。

（一）文獻資料分析法

文獻，是具有歷史價值的知識整體。文獻資料的分析，可以幫助我們了解過去、解釋現在與推測未來，²²研究者將以音樂劇在臺灣的相關文獻資料予以分類，其一為音樂劇相關的學術文獻，包含學術期刊，與碩博士論文等，二為與音樂劇《四月望雨》相關的影音、評論與報紙期刊資料，其三為跨文化之相關文獻。藉由文獻資料分析法，將音樂劇的形式、與音樂劇在臺灣的發展脈絡、本研究案例《四月望雨》的內容，盡可能地清晰的展開三者的脈絡，研究者可從過去之文獻資料中，提出有效的假定。

²⁰ 邱貴芬，1995，頁 169。

²¹ 汪琪，1982，頁 13-14。

²² 葉至誠、葉立誠，2006，頁 138。

（二）訪談法

訪談法有助於研究者能為研究主題蒐集更深入的資料，經由事先的題目規劃，以訪談的方式獲得必要的資料，藉由訪談法的靈活性與雙向性，使研究者能獲得研究個案的一手資料。本研究將訪問音樂劇《四月望雨》的藝術總監——楊忠衡、導演兼劇本改編——楊世平，與音樂總監——冉天豪，從創作源起與理念、創作過程到演出結果，與執行過程中的困難與演變，透過訪談法，更加地了解本土文化與音樂劇是如何融合與變化，產生所謂「臺灣音樂劇」。

（三）內容分析法

內容分析法，能同時滿足質與量的研究，也能提供兼具歷史性與文化性的深刻理解。更可從文章與錄音等文字資料與紀錄中，直接傳達出的內容作探討，洞察其淺在的內容與社會互動的狀況。²³內容分析在於質性研究來說，從不同來源蒐集資料，此種做法的目的是對資料做交叉檢視（cross-checking），即「三角交叉檢視法」（triangulation）。可檢查資料中是否有矛盾之處，為建立資料來源的可信度之主要工具。²⁴

研究者將以上述之研究方法，從不同文獻資料的角度中，達到主、客觀的相互分析與印證。

第三節 研究範圍與限制

一、研究範圍

由於時間、人力等限制，本研究將所蒐集之專書、論文、期刊、影音、訪談、評論與報紙等，將資料分成以下三類。

（一）臺灣音樂劇的發展

在表演藝術蓬勃發展的當代臺灣社會中，戲劇演出包羅萬象，音樂劇這樣的綜合藝術在近二十年也快速發展，研究者整理臺灣音樂劇之劇目，釐清音樂劇創作的素材變化，企圖為個案找到一定位之外，也作為本研究個案的參考依據。

²³ Palmquist, Carley, and Dale, 1997.

²⁴ 洛克、史波杜索、西爾福曼，2008，頁 100。

（二）音樂劇《四月望雨》的內容分析

本研究範圍以 2008 年 7 月，於臺北國家戲劇院演出之 DVD 為例，《四月望雨》是以臺灣歌謠之父——鄧雨賢的故事改編而成，音樂的製作，除了與劇名《四月望雨》相呼應的四大名曲《四季紅》、《月夜愁》、《望春風》與《雨夜花》穿插在其中，還有《跳舞時代》為鄧雨賢作品之外，其他歌曲幾乎為新編曲目，當代雖有各種改編作品，但本研究個案特別以「臺灣音樂劇」為名，因此研究者將探討鄧雨賢經典曲目，在臺灣音樂劇《四月望雨》中的運用，並從音樂、舞蹈、歌詞、表演文本與舞臺呈現等，解析改編後的本土化詮釋與意涵。

（三）共同文化意識

本研究將探討臺灣本土文化，和鄧雨賢的年代背景與相關文獻資料，包含鄧雨賢所處的日治時期、當時流行歌曲與時代環境的關係等，進而探討個案「臺灣音樂劇」《四月望雨》的本土文化，並且，音樂劇具有大眾化特質，藉由交叉檢視與分析，探討個案中的本土性與當今社會之連結。

二、研究限制

（一）音樂劇的多元性

音樂劇本身是多元且複雜的，除了音樂、戲劇與舞蹈三者交融的難度，欲成為一有機之藝術作品，也包含舞臺美術、燈光與服裝等技術的整合，為避免研究內容寬而不精，故以文本為主，依情節發展所涉及之範圍觸類旁通，再者，音樂為音樂劇不可或缺之元素，也因個案改編自鄧雨賢的故事，因此探討音樂之內容與運用有其必要性，以此二主要方向，探討個案的社會意涵與意識形態於音樂劇中的體現。

（二）臺灣文化意識的多重面向

臺灣文化從荷治時期、明鄭時期、清領時期、日本統治、戰後至民主的自由年代，可見臺灣的文化，是歷經了多個民族的融合與沖刷，其中包含政治、語言、風俗與人文等，推進到當代社會更是一個多民族的熔爐，尤其當代頗受重視的「新移民」文化等，可見臺灣在找尋共同文化意識的路程，需要面面俱到，並層層描述，礙於研究者背景與

能力所限，因此本研究將以鄧雨賢所處的日治背景，與「臺灣音樂劇」《四月望雨》的形態與內容為主軸。



第二章 文獻探討

第一節 音樂劇的形態與內容

多元的社會，使音樂劇的表演方式複雜多變，而音樂劇的形式，可以拆解出音樂、舞蹈、戲劇與劇場等元素，但是，欲了解音樂劇的形式，必先論其起源與發展。

一、音樂劇的源流

音樂劇，現多以「Musical」稱之，其他相關的名稱有音樂喜劇「Musical Comedy」，起源於輕歌劇，表演形式結合歌曲、合唱與舞蹈，但音樂佔主導地位，並且以流行音樂為主，是一種大眾商業化的娛樂表演²⁵；英國人甚至習慣以「Musical Theatre」或「Musical Play」稱音樂劇²⁶，音樂劇一詞多義，中文也常將「音樂劇」與「歌舞劇」混用，原因將追溯到音樂劇的發展與不同時空背景的演變。

音樂劇的起源，約翰·肯瑞克（John Kenrick）認為應該追溯到古希臘時期，西元前五世紀的雅典城。雅典城是地中海一帶的文化中樞，雅典城中也建造了第一座石頭建立的半圓形劇場，對雅典人來說，劇場不只是一個娛樂的場所，也是榮耀神的場所，也就是神聖的守護者——戴奧尼斯(Dionysus)，絕大多數人所知道的是，此乃戲劇的起源，但不可否認的是，古希臘的戲劇以對話、歌曲與舞蹈三個元素，體現一個完整的故事內容，而希臘有名的劇作家，例如埃斯庫羅斯（Aeschylus）、索福克勒斯（Sophocles）與亞里斯多芬尼（Aristophanes），不僅會寫劇，他們同時也是作曲家與作詞家，後世稱他們的作品為抒情劇場(lyric theatre)，換言之，只不過是另一種音樂劇的代名詞。²⁷

音樂劇的起源，其二說，為十八世紀，英國倫敦上演的《乞丐歌劇》（The Bagger's Opera, 1728），是最早的音樂喜劇（Musical Comedy）²⁸，《乞丐歌劇》是一齣諷刺皇宮貴族的音樂喜劇，劇中人物的描述，是倫敦新門（newgate）附近貧窮奸詐的小人物，作品以「歌劇」稱之，諷刺正統的傳統歌劇，作者為英國詩人約翰·蓋伊（John Gay, 1688-1732），他將社會公眾人物、受皇室愛戴的韓德爾與義大利歌劇等編入劇情，用滑稽幽默

²⁵ 安默兒，2004，頁 319。

²⁶ 慕羽，2012，頁 27。

²⁷ Kenrick., 2008, pp.18-19.

²⁸ 「音樂喜劇」一詞，是後來喬治·愛德華(George Edwards)創立的。

的方式諷刺一些社會現象，並且首創「歌謠歌劇」(Ballad Opera)²⁹的表演形式，這樣的「民間歌劇」，受到百姓的愛戴，也得到貴族的喝采，而後這齣「音樂喜劇」——《乞丐歌劇》，則被公認為是音樂劇的始祖³⁰。

前段所提音樂劇起源於古希臘一說，為廣義稱之，舉凡舞臺劇、歌劇、默劇等表演藝術，皆可溯源至古希臘時期，其藝術型態，具有儀式性、宗教色彩與娛樂性；而狹義稱之，則以第二說來的更為貼近現代音樂劇的形式，其藝術型態，具有程式性、諷刺意味與娛樂性。

二、音樂劇的發展

音樂劇的發展在歐美已行之有年，並且已是成熟的藝術個體。音樂劇是美國大時代背景下的產物，美國百老匯音樂劇的代表性地位是不可取代的，研究者以美國百老匯舉例說明，聚焦在美國的音樂劇發展。

十九世紀中葉，黑臉雜戲 (Minstrel Show; Minstrelsy) 以黑人生活內容與黑人流行歌舞的方式表演，情節單純，類似喜劇小品，常以彈撥或打擊樂器伴奏，歌曲常常是作為舞蹈伴奏而使用，整體來說黑臉雜戲，風格輕鬆幽默，但開啟了美國「大時代」(Big Time) 商業性舞臺表演的先河。³¹

但真正促成音樂劇如火如荼發展的原因，是由於 1866 年《惡徒子》(The Black Crook) 歪打正著的演出，將法國芭蕾舞劇優雅粉嫩的芭蕾舞伶，與充滿特技效果，光彩奪目的雜耍劇拼裝在一起的聲響效果，奪得觀眾熱情的回應，從此，音樂劇開始有了極大的變化，而《惡徒子》也被稱為「第一齣百老匯音樂劇 (The first Broadway musical)」³²。

到了十九世紀末，隨著美國南北戰爭 (1861-1865) 的結束，美國的經濟與社會文化發展極為快速，許多歐洲人紛紛移居新大陸，所以，音樂劇的發展，同時也吸收早在歐洲深耕已久的輕歌劇 (Operetta)、喜歌劇 (Comic Opera) 的元素，從十九世紀到二十世紀，綜藝歌舞秀 (Vaudeville)、時事秀 (Revue)³³、狂想劇 (Extravaganza)、齊格飛的富麗秀 (Ziegfeld's Follies)³⁴等，聲勢浩大的演出接二連三的出現。

²⁹ 歌詞諷刺社會現象或公眾人物，並配上當時流行的歌曲。

³⁰ 邱瑗，2006，頁 13。

³¹ 傅顯舟，2010，頁 272-273。

³² Kenrick, 2008, pp.50。

³³ 或譯作「滑稽歌舞劇」。

³⁴ 以性感美女歌舞秀為噱頭，自成一特殊的表演形式。

至此，從音樂劇的根基，不論是從古希臘或是音樂喜劇，到黑臉雜戲、綜藝歌舞秀、時事秀等等，研究者因此確認，音樂劇的娛樂性，是既定的事實，更是根基於早期的發展，並且，音樂、戲劇與舞蹈也已經是不可缺少的要素。

一直到 1927 年，《畫舫璇宮》(Show Boat) 的出現，是美國百老匯音樂劇，從音樂喜劇轉型成文本音樂劇 (Book Musical) 的重要里程碑，作曲者傑洛美·寇恩 (Jerome Kern) 和作詞人兼編劇奧斯卡·漢默斯坦二世 (Oscar Hammerstein II) 兩人欲改變音樂劇膚淺的表現手法，試圖加強音樂與戲劇的關聯性，以原著愛德娜·佛博 (Edna Ferber) 的《畫舫璇宮》(Show Boat) 改編，內容涉及黑白種族問題，包含黑白種族聯姻的社會問題、黑人次等公民的地位，與兩性不平等待遇等等深層的社會文化議題，因此，《畫舫璇宮》改變了過往劇情與腳色只為歌曲，與舞臺特效服務的地位，而是將音樂、舞蹈、戲劇三者謹慎地結合，彼此是因著腳色建立與推動劇情的發展而存在，沒有過去的諷刺與笑鬧，也沒有美女與舞臺聲光效果撐場，取而代之的是深層的人物刻劃、牽動人心的歌曲³⁵與縝密的故事結構，³⁶也因《畫舫璇宮》的成功，劇作家與詞曲家的地位因此大幅提升，造就之後許多詞曲家，成為音樂劇的主要推手。

羅傑斯 (Richard Rodgers) 與漢默斯坦 (Oscar Hammerstein II) (簡稱「R&H」) 兩人極為絕佳例子，一人作曲一人作詞，1943 年，兩人改編文學著作，創作出《奧克拉荷馬》(Oklahoma!) ³⁷，締造美國百老匯新局面，《奧克拉荷馬》延伸《畫舫璇宮》與《波吉與貝斯》(Porgy and Bess, 1934) 開展出來的嚴肅議題，並打破當時音樂劇成規，如序曲需由合唱開場，第一幕結束也要用合唱結尾、場面浩大的舞蹈、歌曲不可被對白打斷等等，《奧克拉荷馬》不僅因題材與突破傳統而成名，其獨特的舞蹈風格，如該劇編舞家艾格納斯·迪米爾 (Agnes de Mille) 所編的〈夢境〉，不僅提升舞蹈在音樂劇的中的地位，也因此改變音樂劇的風格。而後「R&H」的作品，成為絕對精采的鐵招牌，如《旋轉木馬》(Carousel, 1945)、《南太平洋》(South Pacific, 1949)《國王與我》(The King and I, 1951)、《真善美》(The Sound of Music, 1959) 等，「R&H 公式」(Rodgers & Hammerstein formula) 一直到漢默斯坦 1960 年逝世才結束，而二十世紀中葉至二十一世紀，同時也是音樂劇的黃金年代。

³⁵ 如〈Ol' Man River〉、〈Bill〉、〈How Do I Love you?〉等膾炙人口的經典歌曲。

³⁶ 邱瑗，1997，頁 54-55。

³⁷ 改編自林·里格斯 (Lynn Riggs) 的《紫丁香盛開時》(Green Grow the Lilacs, Oklahoma!)

音樂劇的發展，不僅因著突破傳統的創作形式，也因時代背景因素而轉變，二戰期間（1939-1945），也是音樂劇發展起飛的時段，1943 年的《奧克拉荷馬》，不是以喜劇效果使觀眾逃離現實的煩惱，反而是揭露社會問題，反映時代的真實生活，深入地使觀眾省思，因此受到愛戴，音樂劇藝術性的提升在此顯現，同時也反應出觀眾的高度思想性。另外，好萊塢電影事業的興起，音樂劇也靠著電影的吹捧在全美受到矚目³⁸。

因此，音樂劇的誕生，是一個與時漸進的過程，最早以音樂為主，再來發展出以內容取向，議題性的作品，戲劇地位因此提升，隨著詞曲家地位提高，編舞家也突破傳統，之後的音樂劇作品層出不窮，音樂、戲劇與舞蹈三者的關係，因著人與時代的不同，被動與主動地交流與融合，從其發展中可看出音樂劇的內容，有以下特質：

- （一）從音樂劇的源起，「娛樂性」一直是音樂劇根本的特質。
- （二）音樂劇的多元性，受到「大眾文化」的親睞。
- （三）為音樂劇劇情的「寫實」或「諷刺」反映時代背景。

第二節 音樂劇在臺灣之背景脈絡

一、音樂劇在臺灣

臺灣的第一部音樂劇，可追朔自 1987 年，張系國與作家三毛編寫的音樂歌舞劇《棋王》，由李泰祥譜曲，張艾嘉與齊豫主演，該劇開啟了二十世紀末，綠光、果陀等劇團開始致力於音樂劇的製作，綠光劇團自 1993 年成立以來，不斷推出「原創音樂劇」系列作品，迄今已有二十年的歷程；果陀劇場於 1988 年成立，初期許多劇目改編自西方，至二十一世紀時開始致力於「中文歌舞劇」的創作。綠光劇團與果陀劇場，雖然除了音樂劇的創作之外，也有話劇的演出，但是音樂劇作品的素材卻大不相同，綠光以原創為主，果陀以改編為主。大風劇團在 1990 年創立，一直作為臺灣的音樂劇創作平臺，嘗試與各路藝術家合作，探索音樂劇創作的火花，2010 年大風劇團宣布暫停演出，轉身投入電影製作；音樂時代劇場，原為音樂時代出版社，以關懷社會、發揚文化與發展「臺灣原創音樂劇」為成立宗旨；2006 年成立的天作之合劇場，以「華文音樂劇」為目標，利用「在地化」的創作與世界接軌；耀演劇團，於 2007 年成立，以「紐約音樂劇表演概念與創作架構」為創作中心，並致力於「本土文化」的連結。

³⁸ 邱瑗，1997，頁 17。

除了上述所舉之劇團，例如臺南人劇團、愛樂劇工廠與尚和歌仔戲團等也有音樂劇之製作，劇團甚多且類型繁雜，研究者依據 2015 年十月號《Par 表演藝術》雜誌所刊登之音樂劇年表³⁹，以表中既有的劇團加以新增，新增之劇目以「*」標示，表 1 為二十世紀末至今的音樂劇作品，依年份列出，以宏觀的方式，窺探臺灣音樂劇創作的素材變化。

表 1：臺灣音樂劇年表⁴⁰

年份	劇團	劇目	素材
1987	新象	《棋王》	張系國小說《棋王》
	表演工作坊	《西遊記》	故事《西遊記》
1993	綠光劇團	《站在屋頂上唱歌》	原創音樂劇
1994	綠光劇團	《領帶與高跟鞋》	原創音樂劇
1995	綠光劇團	《都是當兵惹的禍》	原創音樂劇
	果陀劇場	《大鼻子情聖——西哈諾》	愛得蒙·羅斯丹 《西哈諾》
1997	綠光劇團	《結婚？結昏！—辦桌》	原創音樂劇
	果陀劇場	《吻我吧娜娜》	莎士比亞《馴悍記》
1998	綠光劇團	《領帶與高跟鞋 PARTII—同學會》	原創音樂劇
		《綠光 PUB 劇場 I—臺北秀秀秀》	原創音樂劇
1999	果陀劇場	《天使-不夜城》	費里尼《卡比利亞之夜》
		《東方搖滾仲夏夜》	莎士比亞《仲夏夜之夢》
	大風劇團	《睡美人》	柴可夫斯基《睡美人》
		《威尼斯商人》	莎士比亞《威尼斯商人》
2000	表演工作坊	《這兒是香格里拉》	原創音樂劇
	綠光劇團	《黑道害我真命苦》	原創音樂劇
		《女人要愛不要懂》*	原創音樂劇

³⁹ Par 表演藝術，2015，頁 92。

⁴⁰ 同上註。「*」為研究者依據該表既有之劇團加以新增的劇目。

	果陀劇團	《看見太陽》	原創音樂劇
2001	大風劇團	《胡桃鉗》	柴可夫斯基《胡桃鉗》
	綠光劇團	《青春小鳥》*	原創音樂劇
2002	綠光劇團	《臺北秀秀秀 II》	原創音樂劇
		《愛情沸點八度半》*	原創音樂劇
		《陪你唱歌》*	原創音樂劇
	大風劇團	《小紅帽狂想曲》	蓋希文《藍色狂想曲》、 《乞丐與蕩婦》等
		《威尼斯商人》*	莎士比亞《威尼斯商人》
	果陀劇	《城市之光》	《卓別林》《快樂王子》
		《愛神怕不怕》	原創音樂劇
		《情盡夜上海》	法國小仲馬《茶花女》
2003	大風劇團	《梁祝》	改編拼湊於民間傳說
	創作社	《幾米「地下鐵」一個音樂的旅程》	幾米繪本《地下鐵》
	愛樂劇工廠	《魔笛狂想》	莫札特《魔笛》
2004	果陀劇團	《跑路天使》	電影《修女也瘋狂》
	綠光劇團	《月亮在我家》*	Tom Jones 《The Fantasticks》
	大風劇團	《荷珠新配》	京劇《荷珠配》
	兩廳院	《天堂邊緣》	原創音樂劇
2005	嵐創作社	《拜訪森林》	《Into the Woods》
	愛樂劇工廠	《天堂王國》	原創音樂劇
	人力飛行劇團	《幾米音樂劇——幸運兒》	幾米繪本《幸運兒》
2006	大風劇團	《辛巴達》	阿拉伯古典文學名作 《一千零一夜》

	大風劇團／ 音樂時代	《世紀回眸・宋美齡》	宋美齡之生平故事
	愛樂劇工廠	《約瑟夫的神奇彩衣》	《Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat》
2007	果陀劇團	《我要成名歌舞劇--美好世界》	原創音樂劇
	大風劇團／ 音樂時代	《四月望雨》	鄧雨賢之生平故事
	嵐創作社	《I love you, You're Perfect, Now Change》	《I love you, You're Perfect, Now Change》
	北藝大	《福春嫁女》	莎士比亞《馴悍記》
	愛樂劇工廠	《宅男的異想世界》	原創音樂劇
	曇戲弄	《歌為央》	慎芝故事改編
2008	人力飛行劇團	《幾米音樂劇——向左走向右走》	幾米繪本 《向左走向右走》
	愛樂劇工廠	《老鼠娶親》	故事《老鼠娶親》
	耀演劇團	《喜樂社區》	《Avenue Q》
		《童話・森林・小亨利》	兒童音樂劇
	音樂時代	《永恆的原鄉》	原創音樂劇
2009	果陀劇團	《梁祝》	越劇與 1963 年邵氏電影公司出品《梁山伯與祝英台》電影整理
	愛樂劇工廠	《吉娃斯迷走森林》	原創音樂劇
	大風劇團	《美好的人生》	原創音樂劇
	音樂時代	《隔壁親家》	廖風德（筆名廖蕾夫）同名小說
	耀演劇團	《彼岸花》	原創音樂劇

2010	尚和歌仔劇團	《白香蘭》	陳蘭之生平故事
	大風劇團	《金蕉歲月》	原創音樂劇
	音樂時代	《渭水春風》	蔣渭水之生平故事
	耀演劇團	《Daylight》	原創音樂劇
		《新紀元海盜大冒險》	兒童音樂劇
		《我愛紅娘》	《Hello Dolly》
2011	廣藝劇場	《美麗的錯誤》	李泰祥經典歌曲
	臺南人劇團	《木蘭少女》	《花木蘭》
	太平盛世劇坊	《左拉的獨奏會》	原創音樂劇
	秀琴歌劇團	《安平追想曲》	臺語歌謠《安平追想曲》
	愛樂劇工廠	《新龜兔賽跑》*	故事龜兔賽跑
		《十年》*	臺灣經典民歌
	刺點創作工坊	《再一次，夢想》*	原創音樂劇
2012	果陀劇團	《我是油彩的化身》	陳澄波之生平故事
	音樂時代	《東區卡門》	Georges Bizet 《Carmen》
	耀演劇團	《梁允睿—美味型男》*	原創音樂劇
	沙丁龐克	《帽似真愛》	Eugène Labiche 《Un Chapeau de Paille d'Italie》
2013	廣藝劇場	《少年臺灣》	蔣勳原著小說 《少年臺灣》
	瘋戲樂	《搖滾芭比》	原創音樂劇
	只是嚷嚷	《下午，美術館裡的四個人》	原創音樂劇
	愛樂劇工廠	《重返熱蘭遮》	原創音樂劇
		《和你在一起》	原創音樂劇
	A 劇團	《阿茲大地》	《綠野仙蹤》
	尚和歌仔劇團	《不負如來不負卿》*	佛教人物改編
	刺點創作工坊	《Misplace》*	原創音樂劇

	耀演劇團	《巧克力王國冒險記》*	兒童音樂劇
		《奇幻大地——林克的冒險》*	兒童音樂劇
		《耀演 2 作劇—柒天》*	原創音樂劇
2014	天作之合	《MRT》	原創音樂劇
	廣藝劇場	《天天想你》	以二十四首張雨生的音樂作品為創作主軸。
	只是嚷嚷	《不讀書俱樂部》	原創音樂劇
	刺點創作工坊	《shot》*	原創音樂劇
	再拒劇團	《新社員》	原創音樂劇
2015	只是嚷嚷	《不讀書俱樂部 2》	原創音樂劇
	天作之合	《黑膠男孩》	原創音樂劇
		《寂寞瑪奇朵》*	原創音樂劇
	刺點創作工坊	《幕後傳奇——苦魯人生》	原創音樂劇
	A 劇團	《彼得潘遊戲》	原創音樂劇
	果陀劇團	《誰家老婆上錯床》*	Ray Cooney 《Whose wife is it anyway》
	尚和歌仔劇團	《半人》*	《鐘樓怪人》
		《伽藍雨綿綿》*	三國故事
	耀演劇團	《釧兒》*	原創音樂劇
2016	北藝大	《香絲相思》*	客籍作家龔萬灶之散文〈油桐花〉
	音樂時代	《微·信》*	原創音樂劇

臺灣音樂劇的發展從 1987 年至今，已近三十年，作品量有明顯增加的趨勢，劇團林立，如雨後春筍般冒出，在早期綠光劇團與果陀劇團的開路下，大風劇團的加入也擴大了音樂劇製作的多樣性，而在 2003 年，改編自莫札特歌劇的中文魔幻音樂劇《魔笛》、以幾米繪本改編的音樂劇《地下鐵》與以民間傳說為題，融合傳統與現代的中文音樂劇《梁祝》，從該年的變化，可見臺灣音樂劇在一陣拓荒期後，創作端（劇團）與接收端

（觀眾）對音樂劇的製作與接受程度漸漸脫離了陌生的階段，而有了更實驗性，並且更在地化的題材出現。同時期，百老匯音樂劇例如《貓》在 2002 年首次造訪臺灣，帶來轟動之外，2006 年來臺的《歌劇魅影》於國家戲劇院的演出也一票難求，國外大型音樂劇的不斷來襲，同時刺激臺灣音樂劇的發展，而臺灣首部方言音樂劇《四月望雨》，⁴¹就在此環境下崛起，後因 E 世代的加入，臺灣音樂劇的題材更迅速擴大，研究者依據音樂劇年表（見表 1），以年度劃分，觀看臺灣音樂劇素材的變化：

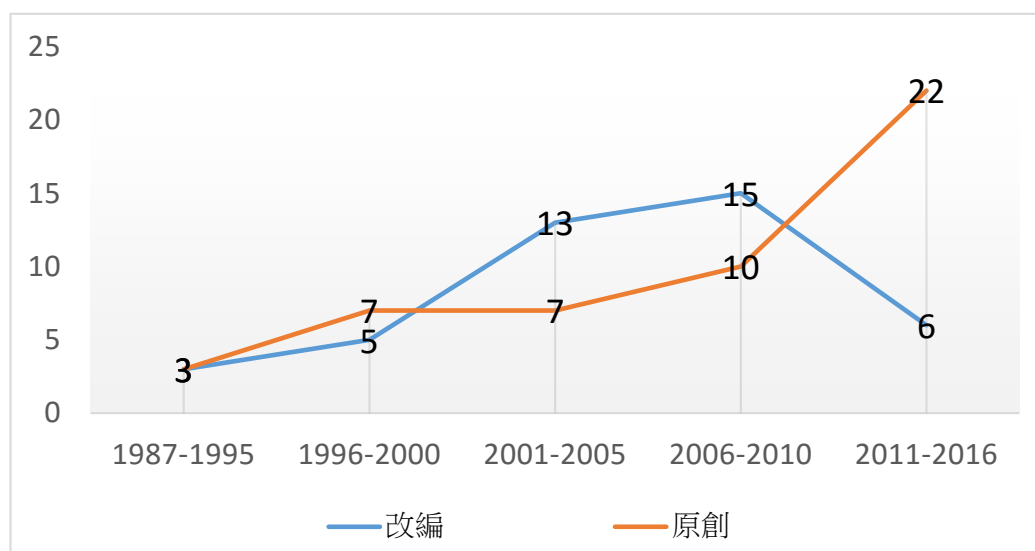


圖 1：臺灣音樂劇文本素材變化

二十世紀轉接二十一世紀，劇團大量興起，各劇團各有其演出特色，由上圖更可看出，臺灣音樂劇在素材的選用，若以目前發展時程，將此圖大約以十年一期，分為前、中、後期，可明顯看出，音樂劇在臺灣的發展初期，以原創為主；中期為改編之全盛時期；後期，即近十年，原創與改編題材有明顯的差距，原創居高位，雖與初期相同，但前期與後期作品數量的差距甚大，說明歷經中期的探索後，臺灣音樂劇是有方向地朝原創素材發展，因此探尋中期階段的變化便顯得格外重要，而個案《四月望雨》是 2007 誕生的，是第一部「臺語音樂劇」，也是第一個以「臺灣音樂劇系列」為宣傳的製作，《音樂時代劇場》秉持著在地化的理念，欲將臺灣本土文化以藝術的形式傳承下去，但從圖 1 來看「改編熱潮」在近年已明顯走下坡，由此可見，改編歷史題材，甚至是任何在地

⁴¹ 林采韻，2015，頁 89。

題材，顯然不是唯一發展臺灣本土音樂劇之路，臺灣音樂劇至今三十年，依然在持續創作與累積題材，並且演出越來越頻繁，個案在歷史橫流上的位置，可說是在原創與改編題材的交界帶，因此分析其形式與內涵希望可將題材走向之改變，有更清晰的解析。

二、相關文獻論述

以下研究者將整理國內與音樂劇相關的碩士論文、相關音樂劇的專書與文獻做探討。

（一）音樂劇相關之碩士論文

從「臺灣碩博士論文知識加值系統」以論文名稱搜尋「音樂劇 跨界」，只有單篇：陳巧歆《臺灣當代原住民音樂劇的跨界分析——以《很久沒有敬我了你》為例》（2012），再從「臺灣碩博士論文知識加值系統」以論文名稱搜尋「音樂劇 文化」有：王婉雯《我國文化藝術活動採購制度之問題分析與探討——以建國百年國慶晚會音樂劇《夢想家》為例》（2013）、郭孟雍《文化創意產業之經營個案分析——以推出音樂劇《Mr.金門》為例》（2008），與張舒涵《論析跨文化劇場之理論與實踐——以法國音樂劇《羅密歐與茱麗葉之愛與恨》與臺灣歌仔戲《彼岸花》為例》（2011）共三篇。

陳巧歆《臺灣當代原住民音樂劇的跨界分析——以《很久沒有敬我了你》為例》，以音樂的創作視角，探討跨界元素的體現，其中包含的音樂、戲劇與舞蹈，並融合了電影媒材，並以「電影·音樂·劇」與《歌劇魅影》、《悲慘世界》等音樂劇做區隔，以音樂角度看跨界如何體現在原住民音樂劇之中，探討跨界在未來的更多可能性。論及跨界，陳巧歆表示，跨界不可能被劃分得很清楚，在跨界的領域中是沒有界線的。《很久沒有敬我了你》以「電影·音樂·劇」自稱，不過最符合《很久沒有敬我了你》的釋義仍為音樂劇。原因在於它不像歌劇一般，連臺詞都以旋律性方式表演；也不像音樂劇場是以器樂表演為主軸；當中的劇情穿插程度，也使得僅以音樂會稱之略顯狹隘。⁴²「音樂劇」（Musical）一詞的說法，眾多紛紜，研究者反思，若是只要形式接近，就可以被定義為「音樂劇」？追根究底，還是缺乏音樂劇形式與本質的探討。

⁴² 陳巧歆，2012，頁 31。

表 2：臺灣音樂劇文化之相關論文整理

年度	論文基本資料	論文名稱	研究內容概述
2013	王婉雯 國立臺灣師範大學表演藝術研究所／碩士論文。	《我國文化藝術活動採購制度之問題分析與探討——以建國百年國慶晚會音樂劇《夢想家》為例》	探討文化藝術產業的採購環境與現況制度等問題，並比較美國、法國與臺灣的文化藝術活動，以爭議性極大的建國百年國慶晚會音樂劇《夢想家》為例，透過分析與訪談，提供改善方案。
2011	張舒涵 國立成功大學藝術研究所／碩士論文。	《論析跨文化劇場之理論與實踐——以法國音樂劇《羅密歐與茱麗葉之愛與恨》與臺灣歌仔戲《彼岸花》為例》	以跨文化劇場理論，分析與比較法國音樂劇《羅密歐與茱麗葉之愛與恨》與臺灣歌仔戲《彼岸花》，並梳理音樂劇與歌仔戲的源流，整理出中西文化的差異，旨在臺灣戲曲跨文化的改編成果，並歸納改編詮釋的類型與問題，企圖為傳統戲曲的跨文化改編，建立創新的參考標竿。
2008	郭孟雍 長庚大學企業管理研究所／碩士論文。	《文化創意產業之經營個案分析——以推出音樂劇《Mr.金門》為例》	從文化產業與創意產業之探討與結合，提出文化創意產業的特色、經營模式與統計資料等，並以音樂劇《Mr.金門》觀看金門的投資利益，旨在推動並落實文化創意產業。

綜觀以上三篇，郭孟雍《文化創意產業之經營個案分析——以推出音樂劇《Mr.金門》為例》與王婉雯《我國文化藝術活動採購制度之問題分析與探討——以建國百年國慶晚會音樂劇《夢想家》為例》兩篇以文化產業的角度分析，研究者可了解臺灣音樂劇在文化產業的相關資訊，而張舒涵《論析跨文化劇場之理論與實踐——以法國音樂劇《羅密歐與茱麗葉之愛與恨》與臺灣歌仔戲《彼岸花》為例》以跨文化劇場理論的角度，與本研究相關性相對較高，而相異之處為，此篇旨在跨文化劇場的改編，但其對於中西文化差異與個案的分析方式可提供研究者參考。

有關跨界與文化之音樂劇論文甚少，因此研究者從「臺灣碩博士論文知識加值系統」以論文名稱搜尋「音樂劇」，觀看與音樂劇相關之研究論文，類型繁雜，研究者依其研究性質分類：

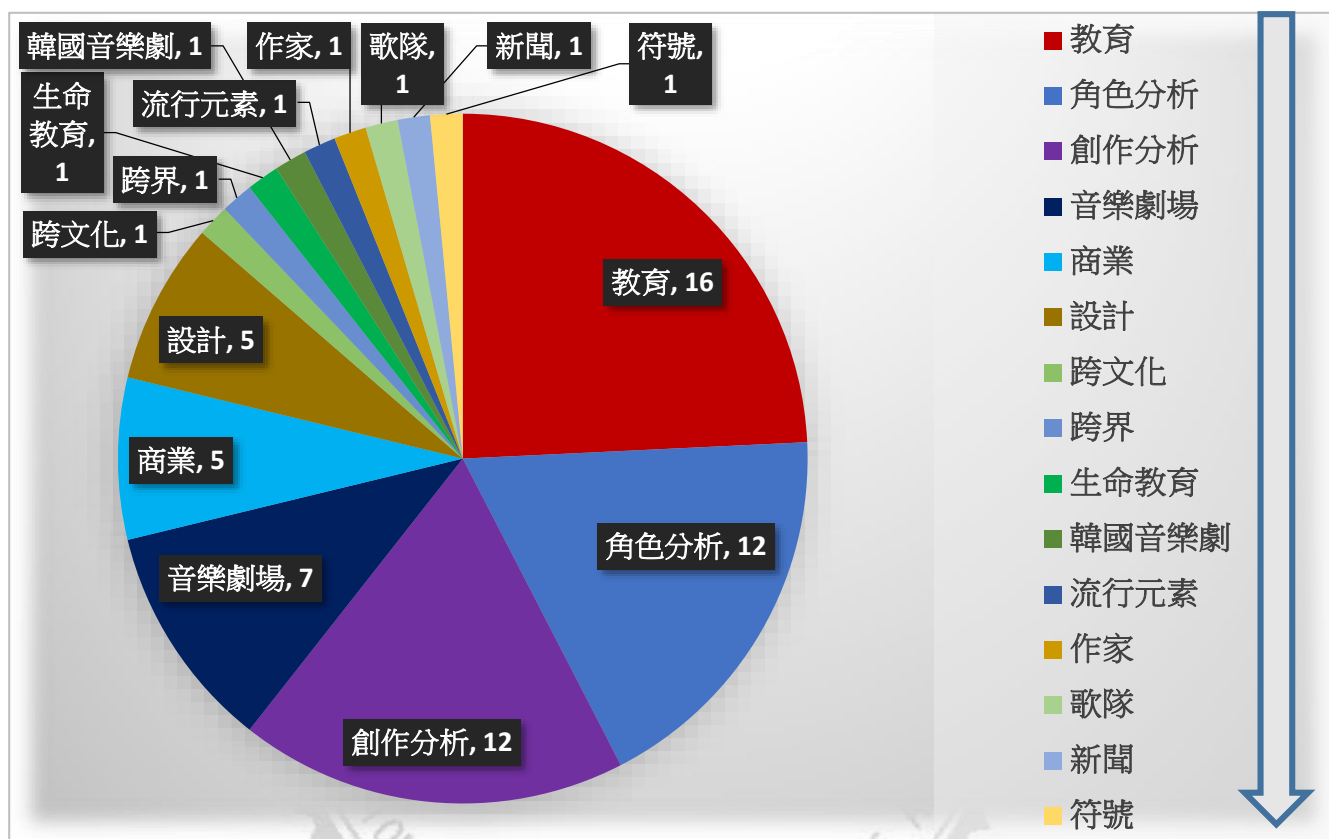


圖 2：音樂劇在臺灣之碩士論文⁴³

可見音樂劇在臺灣的研究以教育佔居第一位，腳色與創作分析並列第二，音樂劇場相關研究，居於第三，其他音樂劇相關研究，包含商業、設計、跨文化與跨界等等漸低排列之，因此音樂劇在臺灣目前的研究，以教育與詮釋型的分析為多者。

（二）音樂劇中文專書

國內音樂劇專書，陳煒智、陳芸芸著的《音樂劇史記第一部·音樂劇的黃金年華：歌舞劇場的絕代巨擎 1900-1960》（2006）與《音樂劇史記第二部·音樂劇的革新歲月：歌舞劇場的絕代巨擎 1960—》（2006）以「人、事、時」三者兼顧的撰寫方式，將諾大

⁴³ 請參閱附錄一。

的音樂劇脈絡整合，並分為五個時期書寫，時間為縱向，人物為橫向，並以人物發展帶出事件，但卻又礙於篇幅的限制，無法將更多重要劇作的細節提出並討論，但值得注意的是，該書選擇性地書寫一般著作中重要但細節卻被忽略的作品。

在陳煒智、陳芸芸的音樂劇專書中提到，大眾對於音樂劇，不論是本質、形式、臺灣音樂劇的發展等，有許多百思不得其解的問題，硬要寫出如同「學生為了考試而背誦」一樣的條列式解答或分類，抑或像流水帳一樣蒐集一堆「著名音樂劇簡介」，然後塞給讀者，其實是易如反掌，但這樣有什麼意義呢？與其給讀者吃魚，不如分享釣魚的方法與心得，更有實質意義。⁴⁴強調至現場觀看與體驗的重要性。研究者贊同現場體驗與觀察的重要性，但研究者認為觀察之後，始終需要且必要做有系統地整理，才有助於日後音樂劇的發展。

邱瑗之音樂劇相關著作有《歌舞線上：從倫敦西區到紐約百老匯的音樂劇》（1997）與《Show Time！音樂劇的九種風情》（2006），前者內文包含音樂劇的發展與五十三齣音樂劇劇目的介紹，內容豐富並具實用性；後者則是淺述音樂劇的發展脈絡，將劇目分為文本音樂劇、概念音樂劇、德法音樂劇、好萊塢音樂片與百老匯音樂劇、視覺音樂劇場、大音樂劇、搖滾音樂劇、歌·舞·劇與歌舞雜戲等九種類別，以劇目為主，人物與事件為輔。其他如宋銘《我愛百老匯：音樂劇大街的名作導遊》（1997）、張懿文《開始到紐約看百老匯：音樂劇、舞蹈、音樂、歌劇、露天表演、看秀指南》（2008）等皆屬於工具書類型。

以上，統整可見臺灣音樂劇的文獻資料，多是談論歷史與賞析，鮮少論及音樂劇之相關學術探討，關於這點，研究者發現中國學者關於音樂劇的專書，如傅顯舟《音樂劇音樂創作與研究》一書，以音樂的詮釋與分析研究中國與西方之音樂劇，並在此基礎上，說明音樂劇的音樂創作模式，提出音樂劇歌曲有準確、生動、流暢與簡潔四項評價標準之外，還有音樂結構的整體性與音樂形象的鮮明性兩大原則。⁴⁵另外，慕羽的相關著作，如《百老匯音樂劇：美國夢和一個恆久的象徵》（2002）與《音樂劇與舞蹈》（2012），並在其《音樂劇藝術與產業》（2012）一書中，關於音樂劇的研究理論，更有大篇幅的著墨，嘗試做音樂劇內、外部的系統史論研究工作，努力實現理論與實踐的整合，各藝術元素

⁴⁴ 陳煒智、陳芸芸，2006，頁 14。

⁴⁵ 傅顯舟，2010，頁 167。

的整合，心智和身體的整合。⁴⁶而學者慕羽在書中提到，「音樂劇研究儘管已經開始起步，似乎也形成了一個「學術共同體」，但尚沒有建構起一個整合的、完整的音樂劇知識體系，再這樣下去就無異於瞎子摸象了。」⁴⁷並且試建構出「音樂劇理論研究」的知識體系：

1.音樂劇文本論：音樂劇劇本可分為，音樂劇文學腳本、音樂劇導演臺本與音樂劇工作臺本。音樂劇文學腳本（Book／Script／Libretto）（此後統稱文本）是由音樂劇編劇與詞曲創作者共同完成的，內容包含歌詞（lyrics）與對白（lines），另外還有樂譜（Score）。

導演和演員搬演文本，屬於二度創作，因此，文本的「可排練性」需要強於「可讀性」，也就是說，音樂劇文本應先具有舞臺演出的價值，其文本構成也必然受音樂劇藝術本體的影響，因此需要考量演員的表演與舞臺的限制，除此之外，更要考量觀眾，使觀眾保持看戲的興趣。一個音樂劇文本，若無法吸引觀眾或難以適於演出，就不是合格的音樂劇劇本。⁴⁸

2.音樂劇音樂論：音樂劇音樂的性質為戲劇音樂（Scripted Music），因此音樂在音樂劇的所有敘事手段中占有重要的地位，也是文本化的、表述性的（performative）音樂，其目的在於闡釋文本。⁴⁹

音樂可分為聲樂⁵⁰與器樂，聲樂音樂分為獨唱、重唱與合唱，其中重唱通常每聲部只有一人，可保有角色人物的聲音特質，合唱則須統一音色。聲樂可傳遞情感、製造情感高潮、塑造形象與推動情節發展，依據主導作用之不同，可分抒情性、敘事性、衝突性與評論性的功能。

器樂音樂部分，包含序曲、間奏曲，舞曲與背景音樂，或無聲的片段，器樂伴奏類型從小型到大型編制都有可能，器樂音樂有連接戲劇結構的功能，如幕與幕之間的間奏曲，或是開幕前的序曲。⁵¹

3.音樂劇舞蹈論：美國百老匯音樂劇的舞蹈發展，反映了時代的變遷，音樂劇舞蹈多元，但也需要為戲劇服務，換句話說，就是如何用舞蹈將故事演好，音樂劇舞蹈沒有程式化的程序，單純因劇情需要，創作出不同舞蹈風格，甚至，有些音樂劇沒有使用舞

⁴⁶ 慕羽，2012b，頁 10。

⁴⁷ 同上註，頁 8。

⁴⁸ 同上註，頁 95-97。

⁴⁹ 同上註，頁 191。

⁵⁰ 此只由人聲演唱的音樂。

⁵¹ 同註 46，頁 173-174。

蹈。

音樂劇舞蹈類型，其一為敘事性「形象舞蹈」，是為了表達確切的情節、發展、結果與目的的舞蹈，常包含模擬與模仿的具象動作，其再現大於表現。其二為抒情或觀念性「意象舞蹈」，為了表達角色人物的情緒、心理、理想、意念或精神的舞蹈，用以抒發情感甚至傳遞哲理，其表現大於再現。整體來說，音樂劇舞蹈之功能有表現具體場合、外化人物心理，擴充舞臺空間與渲染演唱氣氛，可使整體戲劇節奏鮮明，且更加富有感染力。⁵²

4.音樂劇舞美論：音樂劇舞臺美術（簡稱舞美），是除了表演以外的各種視覺造型的統稱，包含布景、燈光、服裝、化妝與道具等，甚至音響也是舞臺美術之一環。服裝與化妝主要以表現角色人物，布景與燈光則是表現戲劇環境，彼此之間相互分工也相互關聯，例如燈光也可渲染人物、布景間接表現人物，人物服裝造型也可傳遞戲劇環境。

「戲劇是火苗，布景是使火苗燃燒更旺的空氣。」眾多的技術群，融合在一演出中，並且利用當代進步的科技技術，在音樂劇舞臺上廣泛地應用，但此一方面，也是音樂劇製作花費最龐大的一環，因此，舞臺美術須以戲劇為依據，並考量音樂劇作品主題的意義，並且，好的舞臺設計提供給觀眾的不只是視覺上感官的刺激，更是提供一個框架使觀眾得以感知、體驗與評價音樂劇的整體氛圍。⁵³

而其對於音樂劇的名詞釋義，解讀為音樂劇（Musical）是舞臺劇的一種⁵⁴，將音樂與舞蹈緊扣戲劇，全觀的分析音樂劇各種細節，主要以戲劇的論點解析音樂劇本質與表演。雖然音樂在音樂劇中的地位，有其重要性，但研究者贊同其觀點，音樂劇為一綜合藝術，音樂、戲劇與舞蹈三者的交融，甚至包含舞臺美術等整體的關係，才使得音樂劇成為一豐富的藝術個體。

第三節 鄧雨賢與臺語流行歌

音樂時代劇場於西元 2007 年 6 月製作的臺灣音樂劇《四月望雨》，為一齣以「臺灣歌謠之父——鄧雨賢」，改編創作的「臺灣」音樂劇，因此探討鄧雨賢之生平，與和鄧雨賢相關的臺語流行歌發展，以進一步了解本研究個案之內涵。

⁵² 慕羽，2012b，頁 211-215。

⁵³ 同上註，頁 246-248。

⁵⁴ 同上註，頁 25。

鄧雨賢（1906—1944），客家人，祖籍在新竹芎林，1906年7月21日生於桃園龍潭，當時為日治時期（1895-1945）。鄧雨賢出身書香世家，父親是漢學家，在鄧雨賢三歲時其父受聘到臺灣總督府國語學校任教，便舉家定居在臺北，遷居於臺北前，在客家庄生長的鄧雨賢，開始接觸傳統的客家音樂⁵⁵，而後鄧雨賢在臺北就學，畢業於臺北師範學校，就學期間接觸風琴、曼陀林等西式樂器，也曾與一條真一郎學習鋼琴，畢業後在臺北的日新公學校任教，並在1925年，與畢業於臺北第三女子高等學校（今中山女高）的鍾有妹結婚，育有一子。1920年代也是唱片工業成熟的時期，尤其美國的爵士樂外銷至全球各地後，展開各國的流行音樂發展，而中國、臺灣與日本也因地域相近而互相影響。

三年後，鄧雨賢辭去教職，懷抱著對音樂的熱愛，赴日本東京音樂學院進修作曲。鄧雨賢回臺後，在臺中地方法院擔任翻譯官，不久便離職加入「文聲」曲盤公司，臺語流行歌剛好也在此時（大約是1930年）興起，其後鄧雨賢發行《大稻埕進行曲》⁵⁶（1932），為臺灣第一位譜寫閩南語歌曲的客家人。必須要說明一點是，在臺語流行歌之前，是以官方制定的「國語」（日語）為主流，而歌仔戲等戲曲與傳統歌謠，也比臺語流行歌早被錄製成唱片，但在男尊女卑，與受教育性別不均的時代，歌仔戲主要的愛好者為婦女與中下階級，當時統治階級的日本人與知識份子，以聽日語和西洋唱片為主，臺語流行歌則是年輕男女的最愛⁵⁷。音樂的流行，是受到留聲機的發明，與日本西化的影響。

電影宣傳歌曲《桃花泣血記》風靡全臺，1933年「古倫美亞」唱片會社負責人柏野正次郎，聘請活躍於臺灣新文學運動的陳君玉擔任文藝部部長，並網羅人才創作臺語歌曲，因此，鄧雨賢受陳君玉之邀，加入「古倫美亞」唱片會社，擔任作曲與歌手演唱訓練老師，並陸續創作了《望春風》（1933）、《跳舞時代》（1933）、《月夜愁》（1933）、《雨夜花》（1933）、《四季紅》（1935）⁵⁸與《黃昏愁》（1937）等膾炙人口的歌謠。同時其還有「勝利」唱片加入臺語流行歌市場，形成兩大唱片公司爭霸的局面，產生臺語流行歌風潮。⁵⁹

1937年日治後期，日本推行「皇民化運動」，為激勵士氣，並鼓勵臺人參戰，將多

⁵⁵ 劉玄詠，1998，頁30。

⁵⁶ 原已失傳。但在《四月望雨》首演前夕，唱片收集家林太歲，表示尋得文聲唱片〈大稻埕進行曲〉原片。楊忠衡，2011，擷取日期：2015年6月10日。

⁵⁷ 林良哲，2015，頁21-22。

⁵⁸ 鄧泰超，2009，頁20。歌曲創作年代之依據。

⁵⁹ 同註57，頁243。

首鄧雨賢膾炙人口的曲子，改成鼓舞士氣的軍歌，《望春風》被改名為《大地在召喚》，並以日文演唱；《月夜愁》被重新填詞並改成二四拍，命名為《軍伕之妻》；《雨夜花》也被改成二四拍的進行曲，栗原白也將其填上日文歌詞，命名為《榮譽的軍夫》，當時改寫成時局歌的歌曲，鄧雨賢的作品佔多數，顯示了鄧雨賢在日治時期臺語流行歌市場的地位。戰亂期間，在日本政府禁止臺語與漢文的情形下，臺籍作曲家改以創作日語流行歌，同時鄧雨賢也寫了多首「時局歌」。⁶⁰

在戰況激烈糊口不易與局勢的壓力下，鄧雨賢於 1940 年回新竹芎林，重執教鞭，其對地方教育工作全心投入之外，也曾指導「竹東交響樂團」，組織「芎林青年團」教導合唱，譜寫一曲《芎林小調》，鄧雨賢雖放棄臺北的音樂事業，但他積極推展音樂教育彌補心中的遺憾。1942 年鄧雨賢為配合皇民化運動，化名為「唐崎夜雨」譜寫日文時局歌，在「國語家庭」的政策下也更改姓名為「東田曉雨」⁶¹，其中「唐」與「東」的發音都與「鄧」的日語發音相近，鄧雨賢在異族統治也提醒自己不能忘本⁶²。

「藝術家應該與大眾更緊密的結合在一起」是鄧雨賢對藝術的理念，這樣的精神反映在他的音樂創作上，不過，鄧雨賢因肺病在 1944 年離世，年僅三十九歲，隔年，1945 年日本無條件投降。鄧雨賢一生雖短暫卻有著豐富的人生，他創作的旋律，更是傳唱至今，後人稱他為「臺灣歌謠之父」。1948 年，鄧雨賢的銅像佇立於桃園龍潭鄉湖畔，也是臺灣第一座本土音樂家的銅像。

⁶⁰ 林良哲，2015，頁 244-246。

⁶¹ 莊永明，2000，頁 136-137。

⁶² 鄧泰超，2009，頁 19。

第三章 個案研究

音樂時代劇場製作臺灣音樂劇《四月望雨》（以下簡稱《四月望雨》）的起源，始於一次客家委員會「客語歌舞劇」的計畫標案，所以「客家」精神乃是第一考量要素，但在未得標的情況下，製作的焦點轉移到整個大時代的環境，包含鄧雨賢的年代、家事與價值觀，在永齡教育慈善基金會的協助下，成為一齣大規模的音樂劇。而製作《四月望雨》的初衷，一以現代音樂劇的規格，歷史的素材與經典歌曲的融合，創作一齣「新」的音樂劇，而不是老歌匯演。二為劇情及人物的改編，都盡量與史實接近，重現當年樣貌。最後，《四月望雨》除了要讓多數人認識鄧雨賢，並了解其思想與貢獻之外，也欲傳達更深層的臺灣文化觀。⁶³

臺灣音樂劇《四月望雨》，由百分百影視有限公司與音樂時代劇場主辦，創作團隊有：藝術總監兼原創劇本楊忠衡，製作人房樹孝，音樂總監兼作曲編曲冉天豪，導演兼劇本改編楊士平，劇本顧問王友輝，作詞王友輝（閩南語）與鍾永豐（客語），舞蹈設計伍錦濤，歌唱詮釋指導魏世芬，服裝造型設計林恒正，舞臺設計陳佳慧，與燈光設計方淶芸等。於 2007 年六月在臺北國父紀念館首演後，至 2010 年五月，共演出了八個檔次，見表 3。

表 3：《四月望雨》演出檔次表⁶⁴

時間	地點
2007 年 06 月 15-17 日	臺北國父紀念館
2007 年 10 月 26-28 日	臺北國父紀念館
2008 年 06 月 21-22 日	臺中中山堂
2008 年 06 月 28-29 日	臺北國家戲劇院
2008 年 07 月 19-20 日	臺南市立文化中心演藝廳
2008 年 08 月 15-16 日	新竹縣立文化中心演藝廳
2008 年 08 月 23-24 日	高雄至德堂
2010 年 05 月 07-09 日	臺北國家戲劇院

⁶³ 楊忠衡，2011。擷取日期：2015 年 6 月 10 日。

⁶⁴ 音樂時代劇場。擷取日期：2016 年 5 月 29 日。

因此，傳承臺灣音樂與歷史文化，還有製作具代表性的音樂劇演出，企圖至真、至善與至美，是《四月望雨》的製作方向。

第一節 製作團隊與理念

一、音樂時代劇場

音樂時代劇場前身為音樂時代出版社，為本地音樂作品提供出版平臺，曾發行劉岷渭教授音樂講座有聲書，與承辦中正文化中心年度音樂專刊，並在 2006 年推出「音樂劇年」系列，出版音樂劇有關之作品，包含《音樂劇的九種風情》、《音樂劇史記》等，並與各大表演團體合作推出「Playbill」系列，包括《歌劇魅影》、《鐘樓怪人》、《吉屋出租》、《西城故事》等。

音樂時代劇場成立的宗旨為，發展臺灣原創音樂劇，秉持創新、開拓、融合傳統與現代和關懷社會與文化的精神。推出的作品包括：《梁祝》（2003、2005）、《世紀回眸·宋美齡》（2006）、《四月望雨》（2007）、《永恆的原鄉》（2008）《隔壁親家》（2009），其中《梁祝》為中正文化中心首次參與製作的本土音樂劇，而《四月望雨》、《隔壁親家》與《渭水春風》為被稱為「臺灣音樂劇三部曲」，2013 年推出以改編蔣勳同名暢銷書的音樂劇《少年臺灣》。

臺灣音樂劇《四月望雨》之演出評價，如鴻海集團郭台銘總裁：「從你們的演出讓我感到做一個新臺灣人的驕傲。」、《望春風》作詞家李臨秋先生之第六公子李修鑑先生：「四月望雨人生劇，文化承傳誠如戲。」、2009 年客家終身成就獎得主，溫送珍先生：「偉大人物創作，世人皆欽永世。」⁶⁵等各界名人給予個案一致好評；在全球華人藝術網之評論，培心：「《四月望雨》並不具備一個明確涵意，但它所呈現的卻是一種抽象、隱然浮現的臺灣文化氣氛……。」也說道個案扮演了臺灣音樂劇轉捩點的角色⁶⁶；鄧雨賢之孫鄧泰超先生，其碩士論文《鄧雨賢生平考究與史料更正》提到個案以真人姓名呈現，應根據史實演出，有三點論述：（一）個案時空安排的錯亂之外，純純小姐不應死在鄧雨賢先生之懷裡。（二）鄧雨賢先生之配偶鍾有妹女士，為受過高等教育兼具客家本色的才德婦女，非個案所演的柔弱女性。（三）個案中鄧雨賢先生摔酒杯之事，於真實人物

⁶⁵ 音樂時代劇場。擷取日期：2016 年 5 月 29 日。

⁶⁶ 培心。2014。〈《四月望雨》之於臺灣歷史在音樂劇表現的重要性〉。擷取日期：2015 年 5 月 25 日。

是沒有的。⁶⁷可見《四月望雨》形塑出臺灣歷史文化的形象，使觀眾思想臺灣過去與現今之文化，甚至是身分的再思考，但這之中的負面評價中，個案確實使用真實人物姓名，劇情也不完全為杜撰（見第四章之分析），研究者訪問原創劇本楊忠衡時說道，臺灣歷史中許多偉大人物之作品，因過去版權不明，必定有許多遺憾與損失，但個案不是紀錄片形式，而是一個劇本，就如同《大長今》或《三國演義》等，從確有其人的故事改編創作而來的，因此以戲劇來說，劇情是成立的。除此之外，亦有其他後代子孫對個案為肯定之態度；⁶⁸作曲家冉天豪坦言個案之故事，確實部份不與史實相符，但鄧雨賢的後代子孫們對其理解也各有不同，年代久遠，也越難理解先人之思想，個案依鄧雨賢之生平與小說《望春風》等多方資料蒐集改編而成，但故事所呈現之方式與內容屬於含蓄，即使故事為小說體，也尊重鄧雨賢後代子孫之感受；⁶⁹編劇及導演楊士平主要以音樂劇創作為出發點予以回應，除了因戲劇無法缺少衝突元素，也表示因劇情必須與時代結合，且要富有故事性，例如純純與鍾有妹之角色性格差異，以表示欲呈現之意識形態。⁷⁰

綜合以上可知，各方立場之別，而產生不同的觀點，甚至有大相逕庭的見地，可見，以歷史素材改編，所可能產生的難處，而研究者也因此對「臺灣音樂劇」一詞提出質疑，並探討本土化如何呈現在音樂劇《四月望雨》的意義。

二、音樂時代劇場藝術總監及《四月望雨》原創劇本：楊忠衡

生於臺灣屏東，現為音樂時代總編輯、音樂時代劇場藝術總監、數位藝術基金會董事、廣義基金會執行長與廣義愛樂管絃樂團團長。曾擔任新聞局金曲獎、台新藝術獎、文建會扶植團隊等評委。

著有《最受歡迎的古典音樂》、《發現貝多芬》、《李泰祥的生平與創作》等書籍，也長期在各大報章雜誌撰寫專欄與樂評，2002年起開始從事音樂劇之創作，常擔任音樂劇藝術總監，有《梁祝》、《世紀回眸·宋美齡》、《四月望雨》、《隔壁親家》、《渭水春風》、《美麗的錯誤》、《東區卡門》與《微·信》等作品。

藝術總監楊忠衡樂評人的背景，使他能以旁觀的角色，看臺灣音樂劇的發展，認為音樂劇的多元與多變性，可以成為新音樂發展的途徑，並成為臺灣原創音樂的熔爐，因

⁶⁷ 鄧泰超，2009，頁40。

⁶⁸ 楊忠衡，2016。研究者訪談記錄摘要。

⁶⁹ 冉天豪，2016。研究者訪談記錄摘要。

⁷⁰ 楊士平，2016。研究者訪談記錄摘要。

此多年來不斷以實驗的精神，創作不同風格的音樂劇作品。因此，《四月望雨》也成為楊忠衡以文化區塊素材為實驗的音樂劇作品。⁷¹

三、《四月望雨》音樂總監、作曲及編曲：冉天豪

生於臺灣臺北，畢業於國立政治大學英語系，現為天作之合劇場藝術總監、臺北愛樂合唱團與臺灣原聲童聲合唱團特約編曲。曾任古典音樂雜誌歌劇暨聲樂主筆、華納唱片古典部企劃、福爾摩沙合唱團、臺北男聲合唱團與 T42 Singers 駐團編曲。

1994 年開始從事合唱作曲與編曲，至今已有超過百首作品發表，作品廣為海內外華人合唱團演出，作品包括《深別晚天—林徽音詩四首》、《蔣勳詩三首—我祝飲山、寂寞如夜、願》、《風雪戀星—徐志摩詩四首》、《致愛—愛情安魂曲》等。2001 年開始投入中文音樂劇作曲，不斷致力於中文音樂劇與合唱音樂創作兩大領域，除此之外，亦不定期撰寫專欄並舉辦講座。2006 年成立天作之合劇場，於 2013 年推出天作之合劇場創團音樂劇《天堂邊緣》，便開始致力於華文原創音樂劇的創作，至今已完成 16 部全本音樂劇，作品包括《焦糖瑪奇朵》、《MRT》、《天堂邊緣》、《少年臺灣》、《渭水春風》、《隔壁親家》、《四月望雨》、《雙城戀曲》等。⁷²

作曲家冉天豪自投入音樂創作以來，便不斷摸索作曲風格與路線，以音樂劇創作來說，冉天豪認為語言與音樂的關係密切，且音樂劇的歌在於要交代心境之外，也要含括眾多的訊息，因此創作方式不與流行歌相同。在製作的溝通上，因為音樂劇文本是以音樂為本，因此音樂劇導演與作曲家的工作方式，也應當是音樂劇製作的須正視問題。⁷³

四、《四月望雨》導演、作詞及劇本改編：楊士平

美國哥倫比亞大學劇場研究所導演組畢業（MFA），於美國期間跟隨現代戲劇大師 Ann Bogart 學習 Viewpoints 之導演與表演訓練系統（1996-1999），並曾於 SITI Company 擔任 Ann Bogart 導演助理；亦接受「Linklater Skill」英國莎士比亞戲劇教師 Kristin Linklater 聲音訓練（1998）。現任國立中山大學助理教授，曾任臺北藝術大學與警察學校兼任講師。

⁷¹ 楊忠衡，2016。研究者訪談記錄摘要。

⁷² 天作之合劇場，2015。擷取日期：2016 年 5 月 29 日。

⁷³ 冉天豪，2016。研究者訪談記錄摘要。

自 1999 年回國後，不斷從事編劇與導演工作，累積之作品有《根》、《仲介愛情—I Home》、《把愛傳出去》、《臺灣青年》、《都市叢林》、《牙刷超人》、《尋找潘金蓮》、《魔幻寶盒》等，音樂劇製作有《白香蘭》、《四月望雨》、《左拉的獨奏會》等作品。

導演楊士平提到《四月望雨》是臺灣人共同的情感與過去，音樂劇題材的轉變，也受到當時臺灣政治變化的影響⁷⁴，且當時有意識地將《四月望雨》貼近臺灣人民的生活，而不是百老匯式風格，例如使用臺語，作品開啟了先鋒之後，臺灣歷史題材的作品陸續浮上檯面，楊士平也說道臺灣劇團需自立自強，但也提到目前臺灣的製作環境在各方面都還需做很大的努力，才有可能進步。⁷⁵

第二節 音樂傾向與功能

什麼樣的音樂是有作用、有功能的音樂劇音樂？「毫無疑問，音樂標誌了音樂劇的存在，音樂劇中音樂的地位與作用無可取代。」⁷⁶在文獻探討中，研究者提到學者慕羽，依音樂主導作用的不同，將音樂分為抒情性、敘事性、衝突性與評論性等，而在學者傅顯舟的書中將音樂分為敘事歌、抒情歌、喜劇歌與自報家門歌等，此乃依據歌詞的戲劇功能而言，若依據音樂特點分類，又可將音樂分為序曲、開場曲、主題曲、朗誦曲、合唱曲等⁷⁷，音樂劇的文本不同於一般戲劇，音樂本身即是文本，也要有說故事與推展劇情之功能，因此，不論是依據主導作用、歌詞或音樂特點，都與文本的內容與結構有關，也因戲劇是經過壓縮與集中，在一定時間內完成的表演，尤其音樂劇還須乘載音樂的情形下，更要在有限的時間內將「戲劇動作」完美地表現，⁷⁸因此，研究者分析其戲劇結構，並綜合兩者之音樂分類，在戲劇的架構中探詢個案之音樂傾向與功能。

在戲劇的時空結構中，相對於將事件集中在有限時間與空間的集中型戲劇（the drama of concentration），個案分為兩幕，開始到結束的時間點從 1930 年至 1944 年，為順序發展，因此屬於延展型戲劇（the drama of extension）。⁷⁹

在戲劇的情節結構中，亞里斯多德（Aristotle）於《詩學》中提到，戲劇結構的基礎

⁷⁴ 2007 至 2008 年，正值臺灣總統大選。2008 年馬英九上任中華民國第十二任總統。

⁷⁵ 楊士平，2016。研究者訪談記錄摘要。

⁷⁶ 慕羽，2012b，頁 173。

⁷⁷ 傅顯舟，2010，頁 289。傅顯舟翻譯自 Gerald Bordman, *American Musical Theater*.

⁷⁸ 姚一葦，2004，頁 171。

⁷⁹ 同上註，頁 179、193。

需有開始、中間、結束三個部分，1863 年，佛利塔格（Gustav Freytag）延伸此說法，提出「金字塔結構」（Pyramidal Structure）理論，包含引導（introduction）、上升（rise）、高潮（climax）、逆轉或下降（return or fall）與結局（catastrophe）五個部分，⁸⁰個案共二十八首歌曲，研究者依音樂之歌詞與主導傾向將音樂分為敘事性歌曲、抒情性歌曲與轉換性歌曲三類，並將情節結構與音樂功能做比照，見表 4。

表 4：情節發展與音樂功能

第一幕			
結構	內容	曲目	類型
引導	序場／介紹時代背景與人物現況。	《序曲：美麗的花都臺北》	敘事（合唱－獨唱）
	開場／純純於咖啡廳唱歌。	《臺北小唄》	轉換（獨唱）
	鄧雨賢、陳君玉與吉村祥一，唱出各自心中對純純的想法	《人不癡情枉少年》	敘事（重唱）
	電影《桃花泣血記》以臺語流行歌的方式宣傳。	《桃花泣血記》	轉換
上升	鄧雨賢與妻子的世界，有所不同。	《我的夢・我的世界》	敘事（對唱）
	鄧雨賢創作的第一首歌曲。	《大稻埕進行曲》	敘事（合唱）
	吉村祥一向純純表白。	《街燈伊知影》	抒情（獨唱）
	歌手們對愛情的憧憬。	《桃花、櫻花、圓仔花》	敘事／charming song （重唱－合唱）
	鄧雨賢教唱之情形。	《望春風》	敘事／charming song （獨唱－合唱）
	純純與鄧雨賢互訴欣賞之情。	《四月望雨》	抒情（對唱）

⁸⁰ 顧乃春，2010，頁 25。

	鍾有妹對鄧雨賢的等待與思念。	《飯菜涼了你知否？》	敘事（獨唱）
	換場。	《跳舞時代》	敘事（獨唱）
高潮	中日戰爭爆發	《愛國進行曲》	轉換
	眾人對未來的徬徨	《明天，我們的世界》	敘事（合唱—重唱）
第二幕			
結構	內容	曲目	類型
戲中戲	戲中戲開始	《皇城驚奇》	轉換（合唱）
	鄧雨賢與純純示範對戲	《奇巧的花布巾》	抒情（對唱）
	戲中戲結束	《四季紅》	轉換（合唱）
逆轉	鄧雨賢的歌曲被改成軍歌	《榮譽的軍夫》	轉換（合唱）
	眾人感嘆生活的無奈	《聞無咖啡香》	敘事（合唱）
	柏野正次郎期望蒼天能悲憫天皇與祖國之人民	《天佑吾皇》	敘事（獨唱）
	陳君玉表示對純純愛意的失落與對臺灣未來奮鬥的決心	《孤身一個人》	敘事（獨唱）
下降	鄧雨賢決定改日姓	《我是東田曉雨》	敘事（獨唱）
	日本政府宣傳政令	《宣傳歌》	敘事（合唱）
	吉村祥一陣亡	《月夜愁》	抒情（獨唱）
	純純不相信丈夫陣亡的消息	《取我去見花》	抒情（獨唱）
	純純逝世	《雨夜花》	抒情（獨唱—合唱）
結局	鄧雨賢對妻子表達心中的感謝。	《感謝你煮的每一餐飯》	抒情（對唱）
	眾人對鄧雨賢的懷念與感謝	《終曲》	敘事（合唱）

一、敘事性歌曲

個案有十四首敘事性歌曲，音樂劇的敘事型歌曲不似歌劇的「宣敘調」(Recitative)，敘事性的歌曲有獨白、對話與旁白等三種形式，獨白類的歌曲通常為獨唱；對話類通常為兩人或多人對答的演唱；旁白通常以第三人稱說明故事的發展，同時也具有評論的特性，而敘事性歌曲，主要用於介紹人物經歷、吐露心聲與敘事劇情等。⁸¹例如《我是東田曉雨》⁸²，為獨唱之敘事歌曲，鄧雨賢經過內心的一翻掙扎後，決定改日姓，唱出「Karasaki 我是誰，唐崎夜雨叨一位」，重新找到自己當下的社會定位；鄧雨賢、陳君玉與吉村祥一的《人不癡情枉少年》⁸³，唱出各自心中對純純的想法，鄧雨賢「如何雙人形同路」，陳君玉則是「單思戀夢是情癡」，吉村祥一唱「木紋含笑櫻花開」，此段位於第一幕的第一場，有自我表露之意，也為情節發展埋下伏筆；陳君玉獨唱的《孤身一個人》⁸⁴唱出暗戀純純遭拒的心情，也表達內心深處的對臺灣現狀的怨嘆，因此「怨天恨地，癡心憨人，故鄉異鄉，血淚無望，手無針線補破網，天邊海角，我永遠孤身一個人。」其實是表示對純純愛意的失落，也表達想為臺灣未來奮鬥的決心。

另外，感情真摯、引人會心一笑、能與觀眾心中產生共鳴與互動，使人感到生活美好的迷人歌曲 (Charming Songs)，研究者也將其包含在敘事性歌曲中。⁸⁵例如《桃花、櫻花、圓仔花》⁸⁶，樂曲時而活潑，時而甜美，「歌聲隨風四界飛，月娘笑阮想要嫁」不只唱出劇中人物歌手們的心聲，也唱出時下女子對愛情的憧憬。

敘事性歌曲中，有些歌曲帶有強烈的矛盾與衝突，也通常為音樂劇的高潮，表現了情感的矛盾、現實的困境或即將到來的危機與挑戰等。例如《明天我們的世界》⁸⁷是群體的敘事歌曲，不僅唱出戰爭中，臺灣人甚至日本人對未來的徬徨，「這個跳舞的黃金時代，怎麼這麼緊就來離開，明天，咱的世界，會變成啥款無人知」，也唱出各角色心聲，其內心的真實情感，陳君玉感嘆沒人了解自己對臺灣的用心；鄧雨賢除了為自己音樂的理想發聲，「為了未來惦惦來忍耐，講無出的話藏心內。」似乎也暗示心中有些說不出的感情；吉村祥一「在依身邊我就真滿足」不敢期望純純會接受自己的心意；純純「想要

⁸¹ 慕羽，2012b，頁 177-178。

⁸² 冉天豪作曲，王友輝作詞。

⁸³ 冉天豪作曲，楊士平作詞。

⁸⁴ 冉天豪作曲，楊士平、王友輝作詞。

⁸⁵ 傅顯舟，2010，頁 294。

⁸⁶ 同註 82。

⁸⁷ 同註 82。

那人溫柔來對待，牽我的手，一次再一次」，對著鄧雨賢唱出自己真正的心意，但在日本人高喊「日本萬歲萬萬歲」之後，每個人對於心中的夢想與理想，都因此而顯得遙遠。此曲為第一幕的最後一首歌曲，劇情在此達到高潮，戲劇氣氛之緊張也預告第二幕的危機與挑戰。

第二幕第二場《聞無咖啡香》⁸⁸，歌詞「講什麼世界偉大，其實是人生無奈，歡喜的一個希望，破碎的一場美夢」，此曲同為眾人之大合唱，唱出當時社會背景人們對世界的呼喊，即使好友們依然如從前相聚在咖啡廳裡，但外面的世界與彼此的心情，卻大有不同，與第一幕中人們在波麗路咖啡館唱著《跳舞時代》⁸⁹喝著咖啡、跳著舞的情境，形成強烈的對比。

二、抒情性歌曲

抒情性的歌曲，最主要就是抒發人物的情感，且歌詞簡單、旋律動聽的愛情歌。⁹⁰依據個案之抒情性音樂，包含獨唱、對唱、重唱與合唱等，例如吉村祥一愛戀純純的歌曲《街燈伊知影》⁹¹；純純與鄧雨賢對唱的情歌《四月望雨》⁹²，同時也是與劇同名之主題曲，鄧雨賢唱「四月的風，是純純的風」，一語雙關唱出對純純的欣賞之情，而作曲及編曲家冉天豪說道：

《四月望雨》這首歌，我擺明了就是要釘在那裡唱情歌，我沒有要讓劇情推展，我只是要提供一個戀愛情境，我花了三分鐘做這件事，我的確浪費了三分鐘沒有讓戲劇往前走，可是那是必要存在的。⁹³

可見抒情性歌曲較無法推動劇情發展，但又同時為音樂劇不可缺少之音樂類型，由此表 4 也可看出，抒情性歌曲的使用為少數，只有七首，第一幕的兩首出現在情節上升時，其餘幾乎出現在第二幕情節下降與結尾之處，可看出抒情性歌曲雖有情感宣洩的作用，但其推動情節的功能較弱，甚至可能停滯不前而影響戲劇的進展，因此，在情節的

⁸⁸ 冉天豪作曲，王友輝作詞。

⁸⁹ 鄧雨賢作曲，陳君玉作詞。

⁹⁰ 傅顯舟，2010，頁 293。

⁹¹ 同註 88。

⁹² 同註 88。

⁹³ 冉天豪，2016。研究者訪談紀錄摘要。

結構中，抒情性歌曲較少，位置也多處於情節下降之處，較不會影響劇情推動的問題。

另外，個案中某些歌曲開展前，會以搞笑的喜劇情（Comedy Numbers）節作為鋪成，例如《奇巧的花布巾》⁹⁴以演員們排練的橋段，呈現一個戲中戲，當中與純純對戲的演員表現的差強人意，導演請鄧雨賢與純純示範，轉至兩人第二次的抒情對唱。

三、轉換性歌曲

音樂劇常以音樂或是音效做場景的轉換，在此轉換性音樂指的是，不僅可推展劇情，也可使場景過渡到另一時空的音樂，即場景之歌（Musical Scenes）。

例如《臺北小唄》⁹⁵表達時代背景與純純的身分；《桃花泣血記》⁹⁶電影以臺語流行歌的方式宣傳，興起鄧雨賢譜寫臺語流行歌的想法；以《愛國進行曲》⁹⁷表示中日戰爭爆發，代表跳舞的時代已過去，將劇情推至戰爭的氣氛；第二幕的開場《皇城驚奇》⁹⁸，以新劇說明因戰爭而改變的時局現狀；戰爭下，鄧雨賢的歌被改成軍歌《榮譽的軍夫》⁹⁹，表示戰爭情勢緊張，也使鄧雨賢心理更加矛盾與憤怒，因而推動後續劇情發展。

其中，《四季紅》是戲中戲結束的轉換音樂，但導演楊士平表示，鄧雨賢之《四季紅》確實很難推動劇情。¹⁰⁰因此，《四季紅》在此雖為轉換性歌曲，但卻是代表戲中戲的結束音樂，有眾人同慶，喜劇收場之感，研究者認同《四季紅》難在個案中達到音樂劇音樂該有之功能性，並且也沒有推進實質情節的作用。

小結

從此節的分析中，可知個案並沒有大量使用鄧雨賢歌曲之原因為，難以從既有之歌曲推展情節，尤其歌名也標註了在劇中的戲劇功能與音樂類型，若放置不恰當或是該曲不適合劇情的發展，則會失去音樂劇音樂的功能性，例如《四季紅》。

戲劇若為音樂劇的本質，那麼音樂就是音樂劇的靈魂。因此，從個案的音樂類型與戲劇情節結構中，試以說明《四月望雨》所傳遞的主旨，其中從主題曲《四月望雨》¹⁰¹

⁹⁴ 冉天豪作曲，王友輝作詞。

⁹⁵ 奧山貞吉作曲，時羽音羽作詞。

⁹⁶ 王雲峰作曲，詹天馬作詞。

⁹⁷ 瀨戶口藤吉作曲，森川幸雄作詞。

⁹⁸ 同註 94。

⁹⁹ 鄧雨賢作曲，栗原白也作詞。

¹⁰⁰ 楊士平，2016。研究者訪談紀錄摘要。

¹⁰¹ 同註 94。

得出個案之主要角色，該曲為純純與鄧雨賢的情歌；從高潮曲《明天，我們的世界》¹⁰² 眾人悲嘆時代改變，對未來感到憂心的同時，陳君玉、吉村祥一、鄧雨賢與純純也個別吐露出真實的心聲，該曲表現出臺灣在日治時期被統治的無奈，與表達當時人們無法自在的追求夢想與理想的心情；從《終曲》¹⁰³「你予阮聽見了五彩樂音，你帶阮走尋到幸福人生」，眾人唱著對鄧雨賢的懷念與感謝，也因音樂劇的終場曲是全劇的總結，可見個案欲表達對鄧雨賢的惋惜與讚嘆，此曲的旋律與主題曲《四月望雨》相同，雖主題曲為男女互訴情意之歌，但《終曲》歌詞與之不同，用第三人稱，旁觀的角度詮釋，最後以歌詞「四月望雨」結束，呼應個案之劇名。

第三節 演繹分析

分析個案文本後，為更完整呈現情節畫面，本節研究者以 2008 年於臺北國家戲劇院演出為例，依據文本架構為主軸，觀看個案舞臺呈現，個案的敘事結構中，依順序包含臺北大稻埕、臺北波麗路（Bolero）咖啡館、鄧宅、古倫美亞唱片公司、排練場、臺北巴西咖啡館、新竹芎林小學教員宿舍與宣導音樂會會場等八景，皆為實景畫面。

一、舞臺調度

舞臺調度，不只輔助戲劇更為順暢，也佳化舞臺的使用空間，呈現美的形式，並且增強視覺的衝擊力，達到以藝術形象感染觀眾之目的。

國家戲劇院為鏡框式舞臺，而上舞臺兩個大型建築景片，為主要視覺背景（見圖 3），製造出臺北大稻埕舊時代的氛圍，其中演員服裝的不同，也顯現出當時受日本統治的多元化社會。

¹⁰² 冉天豪作曲，王友輝作詞。

¹⁰³ 同上註。



圖 3：臺北大稻埕之舞臺畫面¹⁰⁴

由序幕轉至第一幕的場景波麗路咖啡館（見圖 4），波麗路咖啡館是當時社交與仕紳階級聚集的地方，舞臺以懸吊景片做出空間的區隔，右舞臺的空間為戶外，可做為舞蹈的空間使用，例如劇中宣傳《桃花泣血記》的行列；下舞臺的空間，也作為活動與跳舞的主要空間。波麗路於 1934 年開業，是臺灣最老的西餐廳，店名取自拉威爾(Joseph-Maurice Ravel)於 1928 年完成的一首管弦樂曲，現址在臺北市民生西路 314 號，店內之裝潢亦有「臺灣室內設計開路先鋒」之稱¹⁰⁵，可見波麗路餐廳在臺灣的有重要的歷史意義。而當時大稻埕為西化最深，與外來文化匯聚之地，劇中使用波麗路之場景，突顯劇中人皆為大稻埕之文人雅士，也反映當時大稻埕的社會風氣。但劇中所呈現之時間為 1932 年，當時尚未有波麗路咖啡館，乃時間安排有出入之處。



圖 4：波麗路咖啡館之舞臺畫面¹⁰⁶

¹⁰⁴ 音樂時代劇場，2008。擷取自《四月望雨》DVD。

¹⁰⁵ 波麗路 BOLERO——1934 年原創店，擷取日期：2016 年 6 月 18 日。

¹⁰⁶ 同註 104。

圖 5 為劇中第二次出現波麗路咖啡館之場景，直接在歌曲與歌曲之間作舞臺調度，第一幕第六場接第七場，以歌曲《跳舞時代》轉換戲劇氣氛，同時降下景片、移動平臺與布置桌椅等，也利用時間與空間的變化，使整體舞臺呈現動態的視覺效果。

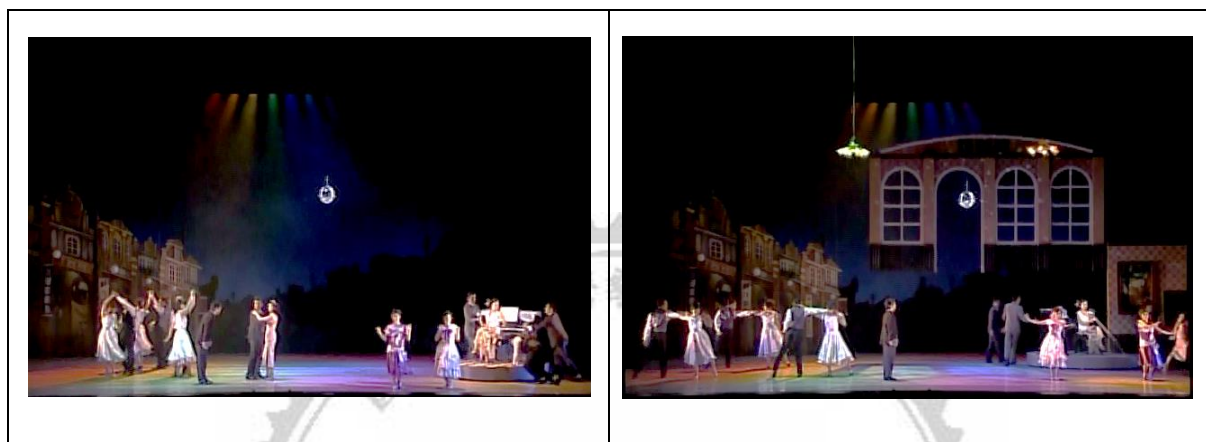


圖 5：第一幕第七場之場面調度一¹⁰⁷



圖 6：第一幕第七場之場面調度二¹⁰⁸

因應《跳舞時代》的歌曲風格，舞者演員也跳著歌詞所唱的舞曲 Foxtrot，而緊接著《跳舞時代》之後，原本在波麗路咖啡館男男女女唱歌跳舞的場景，因中日戰爭爆發，日本人高喊天皇萬歲的同時，再度在曲間作場景轉換（見圖 6），升起波麗路咖啡館之景片，象徵過去美好的日子已不再，燈光也營造出黃昏之景，眾人唱《明天，我們的世界》，

¹⁰⁷ 音樂時代劇場，2008。擷取自《四月望雨》DVD。

¹⁰⁸ 同上註。

表示對未來感到憂心。此場為上半場最後一場，情節在此急轉，也因場景的快速轉換，使劇情在此達到高潮。



圖 7：鄧宅之舞臺畫面¹⁰⁹

鄧家之宅邸設計（見圖 7）有傳統三合院的樣貌，也透露出鄧雨賢父親教授漢學的背景，保留了左舞臺的景片，同樣以此區隔出室內與室外，月圓高掛在空中，鄧雨賢帶著一點酒意回到家中，無人的街道搭配著色調的燈光，等待鄧雨賢回家的父母與妻子，此景與波麗路之場景有明顯反差，顯現傳統與現代的拉扯，鄧雨賢手抱小提琴與父親教導學生漢文的情節也是一個明顯對比，可見情節上父子的矛盾，在視覺上也傳遞了此意念。



圖 8：排練場舞臺畫面¹¹⁰

¹⁰⁹ 音樂時代劇場，2008。擷取自《四月望雨》DVD。

¹¹⁰ 同上註。

臺灣最初的新劇在 1910 年，並且，受到日本的直接影響，也興起了以臺灣人為主的新劇團，¹¹¹劇中沒有透露出關於戲劇演出的細節，以排練場景（見圖 8）表示當時社會亦有戲劇與音樂的演出，且中日戰爭爆發，臺灣的歌曲與戲劇皆受到日本政府禁止與管控，布景與演員服裝全部為日式風格，顯現出當時日本政府以藝文活動，促使臺灣人與日本產生連結，進而支持戰爭的意圖。¹¹²

1942 年因應戰爭之情勢，日本政府強調臺灣的音樂必須依「皇民奉公」為最高指導原則，也宣導「國語政策」¹¹³，劇中的宣導音樂會（見圖 9）畫面以一片鮮紅的布幕，高掛著日本帝國的紅色太陽，象徵戰局的動盪，與人心的不安。場景之布條上皆為漢字，但當時日本為了提高臺灣人的「國民意識」，臺語、客語與原住民語都是被禁止的，¹¹⁴此場景之布景設計與當時時代背景之出入，是考量觀眾理解的能力，若場景與歌曲皆為日語，戲劇氣氛與觀眾心理會因此無法連結。



圖 9：宣導音樂會場舞臺畫面¹¹⁵

第一幕第六場《飯菜冷了你知否》¹¹⁶（見圖 10），鄧雨賢與純純互訴欣賞之後，留在左舞臺分享兩人對音樂的想法，鄧雨賢之妻鍾有妹於右舞臺，表述心中對丈夫的期望

¹¹¹ 伊藤麻里，2013，頁 41。

¹¹² 林良哲，2015，頁 219。

¹¹³ 同上註，頁 249。

¹¹⁴ 同註 111，頁 30。

¹¹⁵ 音樂時代劇場，2008。擷取自《四月望雨》DVD。

¹¹⁶ 冉天豪作曲，楊忠衡、鍾永豐作詞。

與等待，並且燈光也以冷、暖色區隔兩方之心境，除此之外，鍾有妹演唱時，中上舞臺之意象演員，演繹出鍾有妹在家等待鄧雨賢歸來的情景。此為第一次三人關係之畫面，此景塑造出鍾有妹孤單等候的形象。



圖 10：第一幕第六場之舞臺調度¹¹⁷

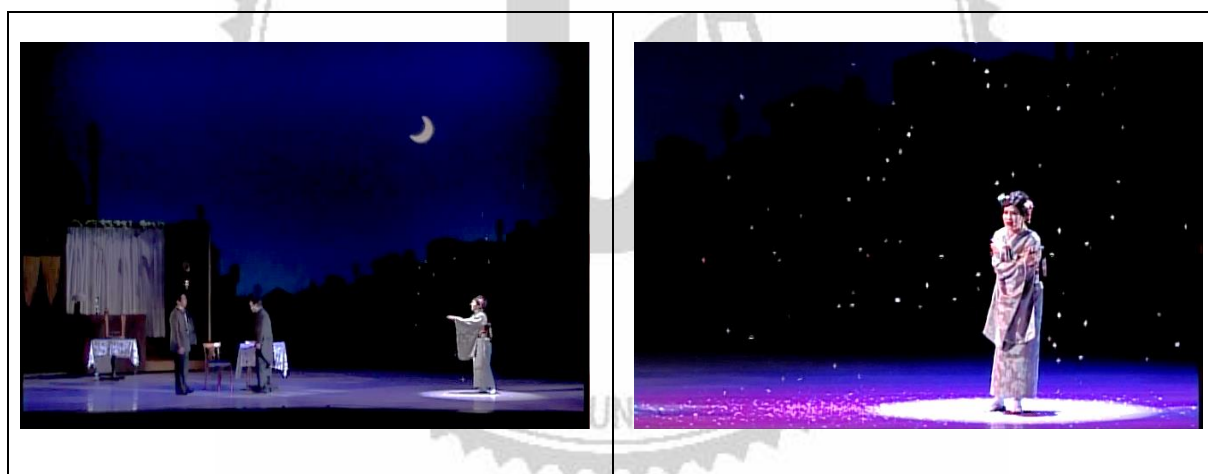


圖 11：第二幕第四場之舞臺調度二¹¹⁸

而《取我去見花》¹¹⁹（見圖 11）同樣以左右舞臺空間作意象的區隔，劇中純純無法承受吉村祥一身亡的打擊，左舞臺聚光燈下表現的是純純內心的世界，飄下的花瓣代表夫妻倆未完成的心願，也暗示純純即將逝世，美好的青春如花開花謝，稍縱即逝之感。對純純有好感的鄧雨賢與陳君玉，在一旁守候著純純，此景形塑出兩人對純純的心意，

¹¹⁷ 音樂時代劇場，2008。擷取自《四月望雨》DVD。

¹¹⁸ 同上註。

¹¹⁹ 冉天豪作曲，王友輝作詞。

但也同時塑造純純一心懷念丈夫的傷感，如同原創劇本及藝術總監楊忠衡所說到，即使劇情不為歷史負責，但同時也有所保留。因此，純純對於鄧雨賢的感情最後是看不見的，利用此景說明與調節劇中人感情之所向。

二、舞蹈性呈現

欲分析一齣舞蹈作品，需仰賴編舞家或舞者所使用的主要美學符碼，¹²⁰但音樂劇之舞蹈有襯托情節、塑造人物與銜接戲劇結構的功能，是與音樂和戲劇共存，形成音樂劇的舞蹈語言，因此，個案之舞蹈亦是圍繞著角色與情節等元素所建構的。於文獻探討中提及音樂劇舞蹈具有形象與意象之分¹²¹，必須再說明的是，以舞蹈而言，尤其指舞臺劇或是音樂劇場中的舞蹈，即使參考現有之舞碼，或是全新編舞，藝術家與觀眾對該作品舞蹈上的認知，依舊會是互為文本的參考點，因此，分析時不只包含動作與風格，還需包含造型、故事、舞臺美術等多種元素。¹²²



圖 12：形象舞蹈之舞臺呈現¹²³

如開場《序曲：美麗的花都臺北》¹²⁴（見圖 12），在音樂進行中，演員以舞蹈再現大稻埕生活，造型可見市井小販、和服女子到身穿洋裝的男女（參見圖 3），生動活潑的舞蹈化動作以表當時社會的熱鬧，與繁華之下人民的活力。第二幕《皇城驚奇》演員們唱著歌的同時，以舞蹈將百姓生活具象化，以搬運重物的舞蹈性動作，呈現辛苦勞力之

¹²⁰ 巴爾梅，2010，頁 182。

¹²¹ 詳見第一章第二節。

¹²² 同註 120，頁 183。

¹²³ 音樂時代劇場，2008。擷取自《四月望雨》DVD。

¹²⁴ 冉天豪作曲，王友輝作詞。

感。這種再現生活，並具體描摹事務，與表達確切情節內容的舞蹈，是敘事性的「形象舞蹈」。



圖 13：意象舞蹈之舞臺呈現¹²⁵

第一幕第五場《桃花、櫻花、圓仔花》三對雙人舞舞蹈，結合古倫美亞歌手們心中對愛情的想望，每對雙人舞有不同的動作變化，也象徵不同歌手心中所期盼的愛情。第二幕第三場《宣傳歌》¹²⁶急促且振奮的音樂，眾人跳著強而有力的舞蹈，不僅意味著政令宣導背後的高壓政府，也揭示眾人心中的憤慨。（見圖 13）這種表現劇中人內心情緒與抒發情感的舞蹈，是抒情性的「意象舞蹈」。



圖 14：招牌舞段之舞臺呈現¹²⁷

¹²⁵ 音樂時代劇場，2008。擷取自《四月望雨》DVD。

¹²⁶ 冉天豪作曲，楊士平作詞。

¹²⁷ 同註 125。

音樂劇舞蹈的特色也包含舞蹈設計留下的招牌舞姿、舞步或舞段，個案的招牌舞段（Signature Piece）¹²⁸在開場《序曲：美麗的花都臺北》與第一幕第三場的《大稻埕進行曲》¹²⁹中呈現出來，雖然曲名不同，但兩首歌曲旋律相同，因此產生旋律與舞蹈動作的「再現」，蘇珊·福斯特（Susan Leigh Foster）為舞蹈分析提出了再現模式（Modes of Representation），其中再現的（representative）模式注重肢體符號的特定特徵，此乃是透過重複或焦點化的形式，進而產生特殊意義，因此我們可識別出某些動作具有之意涵，¹³⁰而兩場景同為大稻埕（參見圖 3），眾人重複踏踢者腳步與做出抬腿之姿，呈現出鄧雨賢在音樂創作的熱情，也鼓勵人們不論在什麼時代與環境，都要積極往前邁進的意涵。



¹²⁸ 慕羽，2012b，頁 212。

¹²⁹ 冉天豪作曲，王友輝作詞。

¹³⁰ 巴爾梅，2010，頁 186。



第四章 改編與詮釋

1933 年日本商人柏野正次郎創設「古倫美亞」(Columbia) 唱片公司，拉開了近代臺灣流行音樂的序幕，陳君玉是古倫美亞唱片會社的文藝部主任，在歷史的描述中，更是活躍於鄉土文學，與臺灣話文論戰，並與同仁一起創立了「臺灣文藝協會」，同時也開始投入近代歌謠的歌詞創作。這個事實說明了當時的臺灣流行歌謠，其實和鄉土文學與臺灣話文運動，有密切的關係，可見當時歌曲創作，與政治和文化的關聯，個案中，也將鄧雨賢音樂創作與政治的衝突，及對文化的思想呈現出來。但在曲盤興盛的時代，鄧雨賢的音樂創作極為豐富，不過個案只放入五首鄧雨賢之音樂，作曲及編曲冉天豪表示，因為第一次以臺語創作關於臺灣文化的音樂劇，也因鄧雨賢歷史地位的重要性，因此，一開始的初衷是大量使用鄧雨賢的歌曲，就如同《Mamamia》點唱機音樂，但同時作曲家冉天豪也希望提升創作的挑戰性，因此少量使用鄧雨賢的歌曲，改而大量創作新的音樂，¹³¹導演楊士平回應作曲者重新創作，是為了追求音樂的統一性，並且以導演的角度認為鄧雨賢的歌曲缺少音樂劇歌曲的敘事性，因此，因戲劇的統一性、連貫性與風格的考量，只選用具代表性的歌曲。¹³²

從第三章第二節音樂傾向與功能，分析文本與音樂的關係後，本章將探討文本與角色原型的轉化、鄧雨賢歌曲在個案中的改編與運用，與探討語言如何與音樂劇的形態融合，如同作曲家所言，第一次以臺語創作，因此如何做出有功能性且富有本土意涵的音樂詮釋，也是本章探討的重點。

第一節 文本與角色形象之轉化

《四月望雨》的劇情，不盡然與史實相同，因為鄧雨賢英年早逝，並且鄧雨賢是近十年才受到文化界人士的重視，鄧雨賢之孫鄧泰超也曾述，不僅父親對祖父的印象模糊，連自己小時候聽到《望春風》時，都不知道是祖父作品。因此創作此音樂劇作品時，只能由留下來的史料與長者的敘述，拼湊出當年的風景與鄧雨賢的事跡，在改編劇本時，

¹³¹ 冉天豪，2016。研究者訪談記錄摘要。

¹³² 楊士平，2016。研究者訪談記錄摘要。

在保守與推測之間取得平衡點，但重要的歷史要素，依然被明確地擺放在劇中¹³³。劇情使自鄧雨賢從日本返臺，擔任臺中翻譯官的職位，後因緣際會下進入唱片公司的時間點開始描述。以下為音樂劇《四月望雨》的分場表，分為兩幕，共十二場，共有二十八首歌曲。

表 5：《四月望雨》分場表

第一幕				
場次	場景	歌曲	劇情概要	角色
序 S1-1	1930 年 臺北／ 大稻埕	《序曲：美麗的花都 臺北》 詞：王友輝 曲：冉天豪	日本帝國統治晚期，鄧雨賢 結束日本的音樂學業，返回 臺灣	鄧雨賢
第一場 人不癡情 枉少年 S1-1-1	1932 年 臺北／ 波麗露 咖啡館	《臺北小唄》 詞：時羽音羽 曲：奧山貞吉	鄧雨賢在臺中擔任通譯官 時，也常常至臺北與朋友談 天說地，在朋友們的慫恿 下，鄧雨賢在鋼琴前大展身 手，引起純純的注意。	純純 鄧雨賢 陳君玉 吉村祥一 白鳥宏 歌女們
		《人不癡情枉少年》 詞：楊士平 曲：冉天豪	鄧雨賢、陳君玉與吉村祥一 都對純純產生好感。	鄧雨賢 陳君玉 吉村祥一
		《桃花泣血記》 詞：詹天馬 曲：王雲峰	上海電影《桃花泣血記》宣 傳的行列經過，眾人被這時 髦的臺語流行歌吸引，鄧雨 賢興起譜寫臺語流行歌的想 法。	眾人
第二場 漢學傳統 S1-2-1	1932 年 鄧宅	《我的夢，我的世界》 詞：楊忠衡 鍾永豐 曲：冉天豪	總督府頒布「臺灣教育令」 停辦漢學校。鄧家書香門 第，鄧父在家開設漢語學 堂，鄧父對鄧雨賢投身音 樂，辭去公職而感到氣憤。 鄧雨賢不為所動，堅持開創 自己的事業，妻子鍾有妹也 鼓勵他放手追尋自己的夢 想。	鄧父 鄧母 鄧雨賢 鍾有妹 學生

¹³³ 楊忠衡，2011。擷取日期：2015 年 6 月 10 日。

第三場 前進大稻埕 S1-2-2	臺北／ 大稻埕	《大稻埕進行曲》 詞：王友輝 曲：冉天豪	鄧雨賢靈光乍現，譜出《大稻埕行進曲》	鄧雨賢 群眾
第四場 街燈伊知影 S1-3-1	臺北／ 大稻埕	《街燈伊知影》 詞：王友輝 曲：冉天豪	吉村祥一向純純示愛，卻被拒絕了。	吉村祥一 純純 愛愛 麗麗 路人
第五場 春風拂面過 S1-3-2	臺北／ 古倫美亞唱片公司	《桃花、櫻花、圓仔花》 詞：王友輝 曲：冉天豪	歌手們談論著新來的歌唱老師鄧雨賢，不禁也談論到對愛情的憧憬。	柏野正次郎 鄧雨賢 純純 愛愛
		《望春風》 詞：李臨秋 曲：鄧雨賢	柏野正次郎將鄧雨賢介紹給歌女們，並教唱《望春風》，純純以甜美的歌聲完美詮釋這首歌，便決定由純純灌錄《望春風》	珍珍 麗麗 美美 陳君玉
第六場 音樂的翅膀 S1-3-3	臺北／ 古倫美亞唱片公司	《四月望雨》 詞：王友輝 曲：冉天豪	《望春風》打破全臺灣甚至全日本銷售紀錄，柏野正次郎宴請所有員工。鄧雨賢與純純道出對彼此的感謝與欣賞。	鄧雨賢 純純
		《飯菜涼了你知否？》 詞：楊忠衡 鍾永豐 曲：冉天豪	鄧雨賢的音樂一砲而紅，疏於照料家庭，妻子鍾有妹因此感到失落。	鍾有妹 鄧雨賢 純純 背景演員
第七場 跳舞時代	臺北／ 波麗露咖啡館	《跳舞時代》 詞：陳君玉 曲：鄧雨賢	男男女女和著鄧雨賢的音樂，跳著時髦的舞步。鄧雨賢與陳君玉討論著當時的文化與時局。	愛愛 群眾
		《愛國進行曲》 詞：森川幸雄 曲：瀨戶口藤吉	中日戰爭爆發，天皇下令全面備戰，造成人心惶惶，支持開戰的日本青年高喊天皇萬歲。	鄧雨賢 陳君玉 吉村祥一 純純 白鳥弘 眾人

		《明天，我們的世界》 詞：王友輝 曲：冉天豪	鄧雨賢與朋友們對未來的命運感到憂心，沒有人知道，明天的世界，將何去何從？	
第二幕				
場次	場景	歌曲	劇情概要	腳色
第一場 奇巧的花布巾 S2-1-1	1936 年 臺北／ 排練場	《戲中戲之一・皇城驚奇》 詞：王友輝 曲：冉天豪	舞臺上正在排練鄧雨賢創作的音樂劇《皇城驚奇》。	導演 戲中戲演員
		《戲中戲之一・奇巧的花布巾》 詞：王友輝 曲：冉天豪	演員表現不好，導演請鄧雨賢與純純合唱，示範給大家看。歌詞彷彿唱出各自內心的想法。	鄧雨賢 純純 導演 戲中戲演員
		《四季紅》 詞：李臨秋 曲：鄧雨賢	示範後，大家唱著《四季紅》歡樂的結束。	眾人
		《榮譽的軍夫》 詞：栗原白也 曲：鄧雨賢	鄧雨賢跟記者表示藝術應該要與民眾更加緊密的結合，這時卻聽到自己的作品《雨夜花》被改成日本軍歌《榮譽的軍夫》，氣憤之下，鍾有妹也速來告知小孩生病的消息。	鄧雨賢 陳君玉 純純 鍾有妹 記者
第二場 聞無咖啡香 S2-2-1	1942 年 臺北／ 巴西咖啡館	《聞無咖啡香》 詞：王友輝 曲：冉天豪	戰爭期間，唱片公司被迫停業，純純開設巴西咖啡廳，昔日好友也常在此小聚，陳君玉欲對純純表達愛意時，純純得知吉村祥一收到了入伍召集令，生離死別在即，純純決定放棄對鄧雨賢的愛慕，接受了吉村祥一。陳君玉對自己沒能表達愛意感到難過與氣憤。	陳君玉 吉村祥一 純純 眾人
S2-2-2		《天佑吾皇》 詞：楊忠衡 曲：冉天豪	柏野正次郎勸鄧雨賢體諒民族苦難，多創作激勵士氣的歌曲。	鄧雨賢 柏野正次郎

S2-2-3		《孤身一個人》 詞：楊士平 王友輝 曲：冉天豪	空襲警報響起，大家聽到古倫美亞唱片被炸毀的消息，心急之下奔去尋找社長，咖啡廳獨留失去一切的陳君玉，唱出痛心疾首的悲歌。	陳君玉 眾人
第三場 曉雨夜雨 S2-3-1	1943 年 新竹／ 芎林小 學教員 宿舍	《我是東田曉雨》 詞：王友輝 曲：冉天豪	鄧雨賢舉家至芎林避難，任教於芎林小學，妻子依然悉心照顧家庭，但日子卻黯淡無光。校長要求鄧雨賢更改日本姓名，並組織音樂會，演出激勵士氣的愛國音樂。一震雨聲，鄧雨賢化名「唐崎夜雨」譜寫時局歌，為配合皇民化政策，也更改姓名為「東田曉雨」。	鄧雨賢 鍾有妹 校長
S2-3-2	1942 年 新竹／ 宣導音 樂會場	《宣傳歌》 詞：楊士平 曲：冉天豪	音樂會看起來熱鬧非凡，其實隱藏著人民的無奈與恐懼。鄧雨賢找不到純純，突然，陳君玉急忙把鄧雨賢帶離。	眾人
第四場 夜雨櫻花 落 S2-4-1	臺北／ 巴西 咖啡館	《月夜愁》 詞：周添旺 曲：鄧雨賢	戍守前線的吉村祥一唱著《月夜愁》思念親人。	純純 背景演員
		《娶我去見花》詞： 王友輝 曲：冉天豪	純純得知吉村祥一的死訊後，精神異常，最後傷心過度而殞命。	鄧雨賢 純純 陳君玉
		《雨夜花》 詞：周添旺 曲：鄧雨賢	鄧雨賢與陳君玉以《雨夜花》哀悼逝去的純純。	鄧雨賢 純純 陳君玉
第五場 四月望雨 S2-5-1	1944 年 6 月 新竹芎 林／小 學教員 宿舍	《感謝你煮的每一餐飯》 詞：楊忠衡 鍾永豐 曲：冉天豪	鄧雨賢，對一直在身旁照顧他的妻子感到十分的感激與不捨。鍾有妹以無怨無悔的愛，安撫鄧雨賢的心靈，最後，鄧雨賢在鍾有妹的懷抱中，安詳平靜的逝去。 1944 年 6 月，鄧雨賢因肺病、心臟病等疾病逝世，隔年，日本無條件投降。	鄧雨賢 鍾有美

S2-5-2	臺北／ 大稻埕	《終曲》 詞：王友輝 曲：冉天豪	那曾經擁有的夢想與希望， 最後雖面臨破滅的命運，但 那不滅的生命力，蘊藏在歌 曲中，相信苦難之後，還是 會有溫暖的希望，安撫 世世代代的臺灣子民。	眾人
--------	------------	------------------------	--	----

《四月望雨》主要人物角色的姓名，與真實歷史人物相同，劇中也透露鄧雨賢身旁的人物背景，而從上述分場表可看出三條主要劇情線，一為鄧雨賢、鍾有妹與純純三者的關係，二為鄧雨賢與父親的衝突和音樂創作歷程，最後是臺灣人對自身定位的矛盾與衝突。《四月望雨》主要語言以臺語為主，也包含日語、國語和客語，上述三條劇情線的交錯編織了整個故事，而劇中角色多元，包含當時當紅的歌星純純與愛愛，還有對臺語流行歌貢獻極大，並推動臺灣新文學運動的陳君玉等，劇情有依史實亦有改編，研究者將主要角色之原型比對劇中人物，觀看劇中情節的主副線編排，並包含詞曲的運用如何推動情節或講述故事，且戲劇中角色的性格與彼此之關係，是圍繞戲劇主旨而建立的¹³⁴，因此，也可從本節之探討，觀看個案所呈現的主體意識形態。

一、鄧雨賢、鍾有妹與純純三者的關係

劇中的純純是當紅的女歌手，鍾有妹則是鄧雨賢的妻子，兩角色皆與真實歷史的姓名相同，以下將分開檢視兩角色形象的轉化與意涵。

（一）鄧雨賢與純純

劇中鄧雨賢與純純雖然沒有直接和對方表示愛意，但在歌曲、對話與動作中，可看出兩人之間互相欣賞，甚至互有好感，但純純最後選擇與日本人吉村祥一結婚，不料，丈夫到前線去打仗，純純在思念的日子中度過，身體不支，精神也出現異常，最後在鄧雨賢的懷中死去。

現實中的純純，本名劉清香（1914~1943），家裡以擺麵攤為業，十三歲放棄公學校教育，加入戲班學戲，成為當家小生。1932年，黑白無聲電影《桃花泣血記》，為了宣傳招攬觀眾，請了詹天馬依劇情寫詞，王雲峰作曲，古倫美亞會社請了當紅的純純擔任

¹³⁴ 張舒涵，2012，頁64。

主唱，因《桃花泣血記》一炮而紅後，純純成為臺語流行歌壇第一位女歌星，同時期與純純同為第一代女歌星的還有愛愛（1919-2004），嫁給作詞人周添旺為妻。純純早年因意外受傷，一隻眼裝義眼，但由她主場的歌曲幾乎都非常暢銷，如《月夜愁》、《望春風》、《雨夜花》等，經過戲班訓練的純純，歌聲的情感掌握自如，但純純的感情路卻很坎坷，純純曾開過茶店，店名為「黑人」（布拉基嚕），意思是「巴西」，1935年，她曾愛上一位常客，是帝國大學的學生，但男方父母認為這是一樁，門不當戶不對的婚姻，兩人因此分手，後來純純與一位日本人白石結婚，據紀錄片《跳舞時代》中所述，當時任古倫美亞唱片文藝部部長的陳君玉，暗戀純純不敢表白，因此常去照顧幫忙，而純純是因負氣，才與患肺癆的日商結婚。也因其丈夫有病在身，純純在丈夫斷氣後，以親吻做為告別，也因此染上肺病。

1937年，中日戰爭爆發後，純純離開古倫美亞轉入日東唱片，也唱紅了姚讚福所做的《送君曲》，但純純因肺癆日益嚴重，在1943年逝世，年僅二十九。¹³⁵劇情沒有將鄧雨賢與純純的關係交代清楚，雖然純純選擇吉村祥一與史實較符合，但最後是鄧雨賢與陳君玉陪純純走最後一程，劇情但也點出鄧雨賢與純純兩人的性格，與心中可能的掙扎，偏向輕描淡寫，而劇本創作楊忠衡如此描述：

他們也不是真的戀愛了，他跟純純的關係是沒有證據的，很多描述可能也是空穴來風，但鄧雨賢到臺北工作，跟一些女孩子有一些牽拖，這也是真的，純純後來嫁給日本人也是真的，那我們就是在這之中去找到一些元素，你會看到鄧雨賢在那個社交圈還是滿受歡迎的，所以純純說，他戀著的人怎麼會沒有感覺，雖然我們不直接說他跟純純有一段情，但《望春風》裡面他們不僅有一段情，還去了日本甚至住在一起，要這樣演更容易，就變得很狗血，但我寫得很清淡，他們從頭到尾沒有證據在一起，只是有點淡淡的感覺，雖然我們就是戲劇，不跟史實負責，但我也不敢弄得太誇張。¹³⁶

雖然劇情不完全與史實相符合，但寫作之前，據編劇與導演詳述，已作了大量的資料蒐集與田野調查，而過去是無法確知之物，被書寫下來的歷史，不能代表過去真正發

¹³⁵ 鄭恆隆、郭麗娟，2002，頁46-51。

¹³⁶ 楊忠衡，2016。研究者訪談記錄摘要。

生的事情¹³⁷，鄧雨賢英年早逝，許多資料也是「聽聞」的故事，因此編劇採取「旁觀」的角色，營造出當時的社會氣氛與鄧雨賢的人格特質，目的是讓觀眾帶走一個故事，一個感情，建立與觀眾的情感連結。¹³⁸而導演楊士平將純純在此比擬為：

她代表了那種，歷代的異族來統治臺灣時，那個可憐的臺灣。她其實也有暗喻了在風雨中搖擺的，有人覺得我好，就把我搶過去，等到哪天（這個人）被打跑，又換了另一個人來，所以純純有一點像是這樣可憐的弱女子，就像臺灣的另外一面。¹³⁹

若鄧雨賢與純純模糊的關係，是為了不造成劇情推展的阻力，而沿著表面說故事，但依導演所述，純純角色帶有可憐臺灣的形象，此點難以外在的形狀框架中看出與接收到此訊息，但也間接說明個案確實存有臺灣的意識形態，不過，鄧雨賢與純純最直接傳遞出的，依然是兩人無法「雙人走同路」的情懷。

（二）鄧雨賢與鍾有妹

鄧雨賢的夫人，鍾有妹女士，1926年因媒妁之言與鄧雨賢結婚，是大稻埕茶行人家的女兒，畢業於臺北州立第三女子高等學校（即今日的中山女高），以當時來說，教育程度是不錯的，與鄧雨賢育有四子，任教於芎林國小，於1987年逝世。劇中的鍾有妹是一個任勞任怨的客家婦女，即使無怨無悔的付出，心中也不免因丈夫無意的冷落而難過，但最後依然守候在鄧雨賢身邊，從劇中唯一的三首客語歌，可看見鄧雨賢與鍾有妹兩人的情感關係，第一幕第二場的《我的夢我的世界》¹⁴⁰，鄧雨賢一句「讓我飛……飛向我的夢，我的世界」，鍾有妹雖勸鄧雨賢多少思考家人的苦心，但依然告訴他「等你浪盡，等你歸來」；第一幕第六場，在鄧雨賢與純純相互表達欣賞後，鍾有妹唱起《飯菜涼了你知否？》，心肝的我郎你知否，桌上飯菜冷了，飯菜冷了你知否？」即使不怨嘆，但也難忍心中的期盼與孤單；第二幕第五場，即尾聲時，《感謝妳煮的每一餐飯》¹⁴¹鄧雨賢表達

¹³⁷ 凱斯·詹京斯，1996，頁17。

¹³⁸ 楊忠衡，2016。研究者訪談記錄摘要。

¹³⁹ 同上註。

¹⁴⁰ 冉天豪作曲，楊忠衡、鍾永豐作詞。

¹⁴¹ 同上註。

出對妻子的歉意，兩人也對彼此表示感謝，鍾有妹的想法始終如一不曾改變，心甘情願為心愛的人做每一件事，鄧雨賢身體每況愈下，也體認到身旁的妻子不離不棄的守候，「感謝妳喊我，每一聲，感謝妳煮的，每一餐。感謝妳養育，每一胎，感謝妳陪我，每一日。」鍾有妹從讓丈夫放心去闖蕩，在家守候丈夫，到最後丈夫終於表達對自己的愛與感謝，就已足夠的心情，在這鍾有妹代表的是家，是一個歸屬，導演楊士平的詮釋，更是將鍾有妹的角色定位，比擬成臺灣：

而大地之母，像母親一般永遠守在那塊土地的這個角色，就是鍾有妹，不管你在外是怎麼樣的人，做了什麼樣的事，你永遠可以回家，這是代表土地，是臺灣的象徵，這是我放在心裡的設定，鍾有妹就是母親臺灣，是一個任勞任怨，無冤無悔的角色。¹⁴²

此可見於第二幕第三場，鍾有妹對鄧雨賢說的話：

鍾有妹：唐崎夜雨也好，東田曉雨也好，還是叫鄧雨賢也好，對我來說，全都是一樣的……，你要做臺灣人，要做中國人，還是要做日本人，我都是你的妻子呀！誰叫你是我的老公，我知道你就是你，名字對我來說並不重要，重要的是我希望你歡歡喜喜，快快樂樂，這樣就好了。¹⁴³

就像是在異地遊子，不論心境與環境如何改變，最終還是要回到最根本的地方。

小結

臺灣的歷史，在改朝換代中，歷經極大差異的文化轉變，用鄧雨賢、純純與鍾有妹的關係，和他們各自的心境，暗喻臺灣的歷史命運，回到劇本本身，這樣的情感矛盾與衝突是音樂劇，也是一般戲劇的必要元素，但三角關係的配置，在角色原型上，即原歷史人物形象來看，鍾有妹在劇中的形象，較於保守與傳統；以情節與歌詞來看，難以將純純與鍾有妹的代表意涵與深層寓意，傳遞給觀眾，而達到「本土」情感的渲染作用。

¹⁴² 楊士平，2016。研究者訪談記錄摘要。

¹⁴³ 音樂時代劇場，2008。擷取自《四月望雨》DVD。

二、鄧雨賢與父親的衝突和音樂創作歷程

鄧家「一門三秀才」的背景下，鄧雨賢從事音樂遭到父親的極度反對，文獻資料中的鄧父（鄧旭東），在日治時期公學校教導漢文，當時不僅需要會漢文，也需具備母語的條件，因為教導漢文需用當地的語言，¹⁴⁴故鄧父在劇中教漢文，也用客語吟了一首白居易的《燕詩》：

一旦羽翼成，引上庭樹枝；舉翅不回顧，隨風四散飛；
雌雄空中鳴，聲盡呼不歸；卻入空巢裡，啁啾整夜悲；
燕燕爾勿悲，爾當反自思；思爾為雛日，高飛背母時，
當時父母念，今日爾應知。¹⁴⁵

其父感嘆兒子不懂父母的苦心，這樣的心情寫照，也是從導演的生命經驗而來¹⁴⁶，相較其他劇情線，鄧雨賢與父親的衝突並沒有在故事中貫穿，不過音樂劇的人物形象需要情境的輔助，而使觀者能感知人物的內心世界，因此，此情景（第一幕第二場）將鄧雨賢與家庭的關係說明，也呈現出父親欲傳承的文化，對比鄧雨賢對音樂創作的堅持，是形塑鄧雨賢形象的重要場景之一。

劇中從日本學音樂歸來的鄧雨賢，原本在臺中擔任通譯，因柏野正次郎積極網羅人才，鄧雨賢也受陳君玉之邀進入古倫美亞唱片公司，劇中以此時間點為始，承接到在唱片公司擔任老師，教歌手唱《望春風》，一曲成名之後便活躍在音樂圈中，陸續創作新的歌曲，劇中也在《跳舞時代》輕快搖擺的音樂中，表現出當時社會的現代化情景，「男女雙雙排坐一排，跳 Toroto 我尚蓋愛。」也因為鄧雨賢作曲的才華與唱片的熱銷，報社記者訪問鄧雨賢對藝術的想法，他提到：

我們做一個藝術家，對今日臺灣的社會，有什麼理想或是要求呢？不是只有音樂家，畫家、文學家也是一樣，有時候把自己擺的高高在上，輕視一般的

¹⁴⁴ 楊玄詠，1998，頁 28。

¹⁴⁵ 白居易《燕詩示劉叟》。

¹⁴⁶ 楊士平，2016。研究者訪談記錄摘要。

大眾，所以我認為，藝術應該和大眾更加密切地結合在一起，才可以完成他本來的使命。…… 我們臺灣人對西方實在是過分的迷戀 ……。¹⁴⁷

在史料中鄧雨賢的確曾提出「藝術家應該和大眾更緊密的結合在一起」與「現在的臺灣藝術，已經成為一部分白領階級的娛樂機關，實在需要改進。」¹⁴⁸的想法，但是中日戰爭爆發後，鄧雨賢的音樂被改成日本軍歌，令鄧雨賢十分氣憤，舉家搬到芎林教書後，志氣高昂的鄧雨賢，在「國語家庭」的政策與日本政府的壓力下，不得不改名為東田曉雨，並創作時局歌，協助政令宣導音樂會，劇中《宣傳歌》的歌詞有濃厚的「皇國精神」：

日出東邊第一國，做兵光耀咱祖公，
世界和平大一統，政令宣導來走衝。
西方的黃毛是蠻牛，北邊的羅剎是野獸，
大家團結作軍夫，支援前線賣水牛。¹⁴⁹

1937 年唱片公司，為配合局勢與政府，開始大量灌錄時局歌，臺語流行歌也因此沒落，令人感到惋惜的是鄧雨賢於 1944 年逝世，隔年 1945 年日本無條件投降，臺灣的歌謠之父——鄧雨賢，富有音樂天份與才華，卻因環境的限制，而有許多的無奈。

劇中鄧雨賢的音樂創作歷程，與歷史貼近，且此歷程貫穿整個劇情線，順敘的做出起承轉合，但回到文本來說，過於複雜的情結不利於音樂劇的表現，劇中沒有辦法將其經典曲目，例如《月夜愁》與《雨夜花》等鉅細靡遺地交代其創作歷程，而是在與歷史貼近的文本架構中，作出可勾勒鄧雨賢性格與理想的情節。

小結

劇中鄧父教導學生莫忘根本，反對鄧雨賢踏上音樂之路，但現今臺灣人傳唱鄧雨賢的音樂超過一甲子，以鄧雨賢的音樂為臺灣歌謠之本，且本個案之創作理念為傳達鄧雨

¹⁴⁷ 音樂時代劇場，2008。擷取自《四月望雨》DVD。

¹⁴⁸ 鄧泰超，2009，頁 25。

¹⁴⁹ 楊士平作詞。

賢之思想與臺灣文化，因此，日治時期的「本土」與現今臺灣社會的「尋根」，時代的文化交錯在此時顯現出來。

音樂要說故事，也需要推動情節發展的情況下，就會弱化戲劇元素，不過個案中，如鄧雨賢與父親的衝突，完全以戲劇展現，在敘事需簡潔並且濃縮給音樂演繹的音樂劇來說，失去了以音樂引導劇情開展的特性¹⁵⁰。故事為日治背景，演出時空也是臺灣歷史的重要轉折，在角色與歷史的詮釋上，需要兩邊掌握得宜，尤其個案為「經典」與「史實」的改編，其人物原型的價值觀與歷史事件的真實性不能被丟棄¹⁵¹，在此概念下，個案在選取與重組劇情素材時，例如作詞人李臨秋與周添旺，鄧雨賢的長期合作搭檔，就被排除在劇情之外，因此劇情雖掌握住鄧雨賢之創作歷程，但選取之內容難免無法兩全其美，為個案以歷史改編之困難。

三、臺灣人對自身定位的矛盾與衝突

日治時代雖然帶給臺灣繁華與制度，但中日戰爭爆發後，更突顯了臺灣人對於自己的身分的矛盾，並且，在皇民化運動之下，衝突也無可避免，而此點在陳君玉身上可輕易地看見這樣的鋪陳，例如第一幕第四場，陳君玉與鄧雨賢在咖啡廳中的對話：

鄧雨賢：你文藝部主任，不是做得好好的，為什麼要辭掉？難道你已經對曲盤沒興趣了嗎？

陳君玉：不是沒興趣，是我最近在研究馬克思的思想，我覺得社會運動是一件非常重要的事，你看我們臺灣，大部分都是做田人，知識是什麼，文化又是什麼，這些人根本就不知道！雨賢，蔣渭水先生說得對，我們臺灣人生病了！這個病就叫做「知識的營養不良」，要治這種病，就一定要用文化運動來對症下藥……。日本政府，早晚會把我們臺灣變成大和民族的一部份，到時候臺灣的文化就有危險了！所以我決定，我要退出古倫美亞，我要來組織一個「臺灣文革協會」！¹⁵²

¹⁵⁰ 張舒涵，2012，頁 57。

¹⁵¹ 慕羽，2012b，頁 128。

¹⁵² 音樂時代劇場，2008。擷取自《四月望雨》DVD。

可見劇中的陳君玉，任古倫美亞唱片會社的文藝部部長，鄧雨賢之友，推動唱片也投身文藝運動，更是提起「蔣渭水先生」與「馬克斯思想」，而實際上，他對臺灣文化運動的熱情與目標，也是事實，陳君玉（1906~1963）是臺北大稻埕人，筆名鄉夫，家境貧困的他，在就讀公學校四、五年級時被迫輟學，年幼的陳君玉當過小販與布袋戲班學徒，也在印刷廠當檢字工人，也因此增加了陳君玉對求知的慾望，後來遠赴山東與東北，在日人經營的報社工作。

二十歲返臺，1926年正值臺灣新文學運動。陳君玉籌組臺灣第一個歌壇組織《臺灣歌人協會》，擔任「議長」。1933年成立的《臺灣文藝協會》，宗旨是「謀臺灣文藝的健全發達為目的。」與「以有關心於臺灣文藝，並能夠為臺灣文藝進展上的努力的有志者組織，以自由主義為會的存在精神。」陳君玉是活躍於該會的成員，而當時許多成員，包含陳君玉，沒有固定職業，便寫詞賣給唱片公司掙錢貼補，古倫美亞負責人柏野正次郎，賞識陳君玉的才華，聘其為文藝部部長。隔年七月，陳君玉與友人籌辦的刊物《先發部隊雜誌》創刊成功，陳君玉擔任該雜誌詩歌部分的校稿工作，並發表〈臺灣歌謠的展望〉，北曲、南曲、山歌、採茶、相褒等臺灣傳統歌謠之瓶頸，還有對這些「流行歌」的期待。1934年，離開古倫美亞，轉入《博友樂唱片公司》。不僅是對歌曲的關注，陳君玉對樂器改革也盡心盡力，1936年與友人發起的《臺灣新東洋樂研究會》，是臺灣第一次漢樂改良運動，陳君玉也是推行「國語運動」的先驅之一，¹⁵³並且一直教授北平話直到1951年止，劇中唯一的一句國語，也是陳君玉與日本人發生衝突，一氣之下脫口而出的，透露出他曾至大陸，與教授北平話的經歷。關於臺灣人知識文化的不足，從劇中插科打諢的喜劇人物柑仔井保正可見到，看似的「大人物」，卻不明白社會文明與科技的進步，對照出陳君玉的感嘆，也透露當時臺灣社會階級與城鄉的差距。

第二幕第二場，陳君玉被純純拒絕，接著空襲來到，聽到古倫美亞被炸，且社長正在裡面，戰況越來越嚴重的情形下，唱出《孤身一個人》：

日頭落山半天紅，戰鼓連聲山震動，
是安怎，咱的血，把故鄉染的那麼紅？
阮是痴心的憨人，未伊癡心未當放，
是啥人，是啥人，驚醒阮一場的好夢，

¹⁵³ 莊永明。2011。擷取日期：2016年6月4日。

蓬萊美島真可愛，祖先基業在，田園阮開樹阮栽，勞苦代過代，
浮浪四百年，落葉浮浪思團圓，東風不再見，等沒東風孤暗暝，
怨天恨地，癡心憨人，故鄉異鄉，血淚無望，手無針線補破網，
天邊海角，我永遠孤身一個人。¹⁵⁴

其中「蓬萊美島真可愛，祖先基業在，田園阮開樹阮栽，勞苦代過代」此段來自蔡培火在獄中寫的《臺灣自治歌》¹⁵⁵，雖然劇中沒有實際演出臺灣社會運動，但以陳君玉的角色，在臺詞與歌詞上，不僅表達了他個人的志向，也指出當時臺灣社會如火如荼在進行的文化社會運動，而與事實相同，終身未婚的陳君玉，在此也表現出被純純拒絕的感傷，但是，歌詞中陳述的不僅是陳君玉自己，一方面也影射了臺灣的命運。導演楊士平對此提到：

「臺灣人到底是什麼人？」臺灣人本身的矛盾與衝突，是直到今日還持續在的，到現在還未解決，戲中利用陳君玉和鄧雨賢的對話表達，陳君玉這個人物，他會講北京話，他在臺灣也教人講北京話維生，臺灣文化啟蒙運動與民族自覺，藉由他的引述，來表達臺灣人的尷尬與思維。¹⁵⁶

陳君玉是臺灣新文學運動的推動者，也是在日治時期對臺語流行歌壇貢獻極大的人。臺灣文史學家王詩琅說：「不知陳君玉的人，不配談臺灣流行歌曲。」可見陳君玉也是一位舉足輕重之人物，但劇中少著墨他對歌謠的貢獻，而陳君玉的角色定位，有「陳述史實」的作用，但只顯露歷史之片面。

小結

從以上文本與角色原型的分析，其轉換與改編，皆以音樂劇創作為依歸，但一方面又不願，也不能將角色原型完全捨棄或改變，如鄧雨賢與純純和鍾有妹的關係，為了營造出戲劇氣氛，也為傳遞角色的代表內涵，因此純純與鍾有妹兩人性格的差距，是音樂

¹⁵⁴ 王友輝與楊士平作詞。

¹⁵⁵ 蔡培火（1889-1983），臺灣社會運動先驅，1924年因「治警事件」被關入獄時，在獄中作《臺灣自治歌》。

¹⁵⁶ 楊士平，2016。研究者訪談記錄摘要。

劇中人物角色的對比作用；鄧雨賢與父親的衝突和音樂創作歷程，一為情節需要，可增加角色的矛盾情感，二是介紹歷史人物，可傳達角色原型的性格與理念，關於這點，在與原文本的拉扯下，以音樂劇的特性，選擇可推動劇情發展的故事來創作；陳君玉在劇中表現出其角色原型對臺灣文化的思想，陳述了臺灣人地位的矛盾與衝突，是個案中最真實的角色，有音樂劇反映時代的寫實性。因此，《四月望雨》的文本是角色原型與音樂劇形式的複合，所有的劇情都是為建立音樂劇形式改編而來，但也因個案為歷史素材的關係，內容大多是描繪上流社會的人物，音樂劇角色的鮮明化在此被減弱，不過角色所代表的意涵，有歷史的輪廓，也包含創作者的意識形態在其中，在學者陳慧珊提出之「跨」的思想與範疇上，傾向「Hybrid」朝同質化前進，並可從原生元素見其轉化後意識形態的特徵。

第二節 鄧雨賢音樂在《四月望雨》中之運用

考量音樂之功能性，個案之音樂大量原創，鄧雨賢之樂曲只擺放五首，作曲及編曲冉天豪說道：

既然劇名為《四月望雨》，當然這四首歌就不能不用，後來其他曲子就全部原創，而使用《跳舞時代》是因為，我特別獨愛這首曲子，剛好在戲裡的場景，那個位置用鄧雨賢的歌是最好的。¹⁵⁷

因此，運用鄧雨賢之音樂，有不得不之因素，也有作曲者個人之偏好，本節從原歌曲，即原文本的創作概念與時代背景著手，依劇情發展排序，探討鄧雨賢音樂在個案中如何被運用，包含編曲風格與劇情結構之關係。

一、《跳舞時代》

《跳舞時代》是陳君玉作詞，鄧雨賢譜曲，1933年由古倫美亞發行。除了經典的「四月望雨」，唯一放進個案中其他之鄧雨賢音樂，只有《跳舞時代》，作曲及編曲冉天豪說道：

¹⁵⁷ 冉天豪，2016。研究者訪談紀錄摘要。

單這一首歌(《跳舞時代》)就可以寫一篇碩士論文，因為那首歌在民國二、三〇年代出現，是一件太奇怪的事情，如果你去研究同時期，所有臺灣的流行歌，沒有一首歌長得像那樣，包含編曲與旋律寫法，也包含歌詞的社會意義，當然那是另外一回事，所以因為我個人的偏愛，所以就破格把他加在戲裏頭。

158

可見，《跳舞時代》音樂之特別，引起作曲者極大的興趣，不只如此，在 2003 年公共電視臺就曾播出以《跳舞時代》為名之紀錄片，內容記錄日本殖民時期，臺灣流行音樂的起源和發展，包含唱片公司、歌手、詞曲創作者、樂迷等各種角度，呈現臺灣新舊交替的多元的面貌，及至終戰前夕隨著時代動盪從高峰走向沈潛的歷程。紀錄片《跳舞時代》之目的，是為了將臺灣老、中、青三代的歷史碎片縫補起來，為臺灣特殊處境產生的歷史斷層，與失聯的生活記憶，搭起一座能夠時光橋樑。¹⁵⁹並且藝術總監楊忠衡也提及個案劇本之編寫，紀錄片《跳舞時代》是重要的參考文獻之一，¹⁶⁰回到歌曲《跳舞時代》，由歌詞可見其特殊性：

阮是文明女，東西南北自由志，逍遙伶自在，世事怎樣阮不知。
阮只知文明時代，社交愛公開，男女雙雙，排做一排，跳道樂道，我尚蓋愛！
舊慣是怎樣，新慣到底是啥款，阮全然不管，阮只知影自由花。
定著愛結自由果，將來好不好，含含糊糊，無煩無惱，跳道樂道，我想尚好！
有人笑阮呆，有人講阮帶癡睡，我笑世間人，癡睡懵懂憨大呆。
不知影及時行樂，逍遙甲自在，來來來來，排做一排，跳道樂道，我尚蓋愛！

161

「文明女」、「社交愛公開」、「跳道樂道」等歌詞，透露出當時的臺灣社會風氣，其

¹⁵⁸ 冉天豪，2016。研究者訪談記錄摘要。

¹⁵⁹ 簡偉斯，2010，頁 25。

¹⁶⁰ 楊忠衡，2016。研究者訪談記錄摘要。

¹⁶¹ 陳君玉作詞。

中道樂道指的是「狐步舞 (Foxtrot)」，為 1930 年代流行的四種舞曲之一，¹⁶²歌詞中所表達的也是當時年輕男女對愛情的心聲。

文明女

陳君玉 作詞
鄧雨賢 作曲

Swing



既是文明女 東西南北自由去 逍遙給
自在 世事怎樣既不知 既只知 文明時代
社交愛公開 來來來來 掃做一
掃 跳 To Ro To 既上蓋愛

圖 15：《跳舞時代》¹⁶³

¹⁶² 簡偉斯，2010，頁 26。四種舞曲分別是 Waltz（華爾滋）、Blues（藍調）、Tango（探戈）與 Foxtrot（狐步舞）。

¹⁶³ 劉玄詠，1998，頁 98。

表 6：新編《跳舞時代》之音樂結構

段落	調名	速度	拍號	小節數	演唱形式	戲劇動作
前奏	F 大調	♩ =80	四四拍	1-8	愛愛獨唱	換場 雙人舞
A	F 大調	♩ =80	四四拍	9-18		
間奏	F 大調	♩ =80	四四拍	19-22		
B	F 大調	♩ =80	四四拍	23-32		
間奏	F 大調	♩ =80	四四拍	33-42		
C	Gb 大調	♩ =80	四四拍	43-54	愛愛主唱 混聲合唱	群舞

劇中的《跳舞時代》除了將原本的二四拍改成四四拍，弦律與原曲相同，且有爵士散拍音樂(Ragtime)的風格，但新編之樂曲中，在C段更將爵士風格展現地更為鮮明(如譜1)，在劇中本歌曲由愛愛演唱，搭配舞蹈的氣氛下，將《跳舞時代》的音樂與歌詞具象化地顯現。

譜 1：新編《跳舞時代》之片段¹⁶⁴

43

愛愛+
女孩們(SA)

(3) 有人笑阮呆, 有人講阮帶癡睡, 我笑世間人,

男孩們(TB)

二、《望春風》

1933 年由李臨秋(1909-1979)作詞，鄧雨賢譜曲。作詞者李臨秋，只有小學的文憑，但對詩詞與古典文學卻十分有研究，而《望春風》的靈感，就是來自《西廂記》中「隔牆花影動，疑是玉人來」鶯鶯在月下等候張君瑞的心情，而李臨秋在晚年寫道：「此歌是 1933 年春，我散步於淡水河畔，一面遠眺觀音山，所做成的歌詞。十七、八歲的少

¹⁶⁴ 冉天豪，2007。冉天豪提供研究者為學術使用。

女，如春天般的那山、那河，是多麼值得讚頌，我惜將那羞澀秘藏在心中壓抑的思春苦澀的少女情懷，向世界上的男性表達出來。」曲中歌詞娓娓道來少女對愛情的期待，邂逅意中人又不知所措的情感。

望 春 風

甘美的

李臨秋 作詞
鄧雨賢 作曲



圖 16：《望春風》¹⁶⁵

李臨秋與鄧雨賢的合作，加上臺灣第一代女歌星——純純的歌聲，《望春風》一曲在當時造成轟動，席捲整個社會與歌壇，並且，此曲也被說是日治時期臺灣人對美好事物的憧憬，唱出臺灣人的心聲。¹⁶⁶

獨夜無伴守燈下，清風對面吹，十七八歲未出嫁，遇著少年家。

果然標緞面肉白，誰家人子弟，想欲問伊驚歹勢，心內彈琵琶。

¹⁶⁵ 劉玄詠，1998，頁 95。

¹⁶⁶ 莊永明，1997，頁 233。

想要郎君做尪婿，意愛在心內，等待何時君來採，青春花當開。

聽見外面有人來，開門加看覓，月娘笑阮憨大獸，乎風騙不知。¹⁶⁷

《望春風》以五聲音階譜寫而成，是最具代表性的臺灣歌謠，而皇民化期間，《望春風》被改名為《大地在召喚》。

劇中將《望春風》用於第一幕第五場，在古倫美亞唱片擔任老師的鄧雨賢，正在教導歌手唱《望春風》，輪到純純時，才開始唱出整首《望春風》。

表 7：新編《望春風》之音樂結構

段落	調名	速度	拍號	小節數	演唱形式	戲劇動作
A	D 大調	自由速度 ♩ = 72	四四拍	1-16	清唱	表達愛意
B	G 大調	♩ = 78	四四拍	17-34	合唱	對愛情的憧憬

新編之《望春風》主旋律基本上保留了鄧雨賢原曲《望春風》的原貌，但劇中以純純唱出《望春風》優美的旋律，也藉歌詞之意，表達對鄧雨賢的愛慕之情。轉至 B 段時合唱時，轉換成歌手唱出對愛情憧憬之情感，以豐富的合聲與對位營造音樂戲劇之氣氛。

譜 2：新編《望春風》之片段¹⁶⁸

20

S1 裡, 等待何時君來採, 青春花當開,

S2 ah~ 等待何時君來採, 青春花當開,

A ah~ 等待何時君來採, 青春花當開,

¹⁶⁷ 莊永明，1997，頁 234- 235。

¹⁶⁸ 冉天豪，2007。冉天豪提供研究者為學術使用。

三、《四季紅》

1935 年，由李臨秋作詞，鄧雨賢譜曲，由日東唱片製作。作詞者李臨秋先有深厚的文學涵養，與友人閒談詩詞時，李臨秋被問到除了風花雪月，能否以臺灣的景物為主題寫詞，李臨秋因此寫出了《對花》、《四季紅》與《四時春》三首，分別以臺灣四季的花卉、臺灣春夏秋冬的更替與臺灣四季的水果為題。¹⁶⁹但戰後，因國民政府實施戒嚴，「紅」字較不穩妥，因此李臨秋將取名改為《四季謠》，戒嚴時期結束後改回原歌名。¹⁷⁰《四季紅》是一首男女對唱，互傳情意之歌曲，齊唱部分以「七字仔」寫作¹⁷¹，其歌詞如下：

(一)春天花，吐清香，雙人心頭齊震動，有話想欲對你講，不知通抑不通。

叨一項，敢也有別項，肉紋笑，目睷降，你我戀花朱朱紅。

(二)夏天風，正輕鬆，雙人坐船塊遊江，有話想欲對你講，不知通抑不通。

叨一項，敢也有別項，肉紋笑，目睷降，水底日頭朱朱紅。

(三)秋天月，照紗窗，雙人相好有所望，有話想欲對你講，不知通抑不通。

叨一項，敢也有別項，肉紋笑，目睷降，嘴唇胭脂朱朱紅。

(四)冬天風，真難當，雙人相好不驚凍，有話想欲對你講，不知通抑不通。

叨一項，敢也有別項，肉紋笑，目睷降，愛情熱度朱朱紅。¹⁷²

四段歌詞的《四季紅》，雖是情歌，也可說傳遞了思念「祖國」的情懷，在日本統治之下，許多話只能如同歌詞所言，「叨一項，敢也有別項，肉紋笑，目睷降」在眉目之間，便明白心中所想所念，儘管四季不斷在更替，但是心中所愛卻不曾改變。¹⁷³大二拍的《四季紅》，曲中有似說似唱的幽默可愛，整體而言旋律活潑而輕快。

¹⁶⁹ 鄭恆隆、郭麗娟，2002，頁 94-95。

¹⁷⁰ 蘇婉毓，2010，頁 84。

¹⁷¹ 每段之最後一句。

¹⁷² 李臨秋作詞。

¹⁷³ 同註 170，頁 85。

四季紅

Allegretto

李臨秋 作詞
鄧雨賢 作曲

(合) 春 天 花 正 清 香 雙 人 心 頭
 (合) 夏 天 風 正 輕 鬆 雙 人 坐 船
 (合) 秋 天 月 風 照 紗 窗 雙 人 相 想
 (合) 冬 天 天 天 真 難 當 雙 雙 人 人
 齊 震 勤 (男) 有 話 想 要 對 你 講
 要 道 江 (男) 有 話 話 想 要 對 你 講
 不 不 知 通 也 不 通 (女) 呀 這 項
 不 不 知 通 也 不 通 (女) 呀 這 項
 (男) 敢 還 有 別 項 肉 咬 笑 目 啊 降
 (男) 敢 還 有 別 項 肉 咬 笑 目 啊 降
 (男) 敢 還 有 別 項 肉 咬 笑 目 啊 降
 (合) 你 我 繼 花 朱 朱 紅
 (合) 水 底 日 頭 朱 朱 紅
 (合) 嘴 唇 胭 腦 朱 朱 紅
 (合) 愛 情 熟 著 朱 朱 紅

圖 17：《四季紅》¹⁷⁴

劇中的《四季紅》是戲中戲的一部份，戲中戲之演員無法將歌曲順利詮釋，導演請鄧雨賢與純純示範演出《奇巧的花布巾》，歌曲結束後眾人拍好叫好，才接著唱出《四季紅》。

表 8：新編《四季紅》之音樂結構

段落	調名	速度	拍號	小節數	演唱形式	戲劇動作
前奏	F 大調	$\text{♩} = 130$	四四拍	40-47	混聲合唱	戲中戲，鄧雨賢與純純示範演唱
A	F 大調	$\text{♩} = 130$	四四拍	48-64		戲中戲，鄧雨賢與純純示範演唱

¹⁷⁴ 劉玄詠，1998，頁 91。

新編之《四季紅》只有演唱原曲之第四段，也減少原曲大量使用附點的特色，保留了男女對唱的形式，除了結尾有和聲進行，其他無太大之變化。

譜 3：新編《四季紅》之片段¹⁷⁵

女群眾
男群眾

48 冬天風真難靠，雙人相好不驚涼，

52 呵一項？

52 有話想要對你講，不知通不通？

57 目紋笑，目周降，愛情熱度未未

57 敢也有別項？目紋笑，目周降，愛情熱度未未

62 紅！

紅！

四、《月夜愁》

1933年由周添旺(1910-1988)作詞，鄧雨賢譜曲，由古倫美亞唱片製作。《月夜愁》使用了五聲音階之外的「Fa」，全曲十七小節也與一般歌曲不同，而《月夜愁》的旋律是否為馬偕以平埔族歌謠譜寫的聖詩《拿阿美》(Naomi)改編而來，尚待考證。¹⁷⁶作詞者周添旺，於歌詞中所描寫的「三線路」是指種樹的安全島，即三線路，那是當時年輕男女散步約會地方，體現出三〇年代自由戀愛的風氣，但此曲是描寫失戀的人內心的憂愁，歌詞如下：

月色照在三線路，

風吹微微，等待的人那抹來，

¹⁷⁵ 冉天豪，2007。冉天豪提供研究者為學術使用。

¹⁷⁶ 鄧泰超，2009，頁 41-45。

心內真可疑，想抹出，彼個人，
 啊！怨嘆月暝。
 更深無伴獨相思，
 秋蟬哀啼，月光所照的樹影，
 加添阮傷悲，心頭酸，目屎滴，
 啊！憂愁月暝。
 敢是註定無緣份，
 所愛的伊，因何乎阮放抹離，
 夢中來相見，斷腸詩，唱抹止，
 啊！無聊月暝。¹⁷⁷

周添旺所寫的歌詞，已經跳出了傳統四句七字的框架，這不僅與古倫美雅唱片的社長柏野正次郎積極尋覓人才，希望有不同形態的創作有關，也受到中國與日本唱片的歌詞字數與內容的影響¹⁷⁸。

月夜愁

周添旺 作詞
鄧雨賢 作曲

Solow rock

月 色 照 在 三 線 路 風 吹 微
 敢 是 註 定 無 獨 緣 份 所 愛 的
 更 深 無 伴 獨 思 秋 蟬 哀 啼
 月光 所 照 的 樹 影 加 添 阮 傷 悲
 心 頭 酸 目 屎 滴 憂 愁 月 暝
 敢 是 註 定 無 緣 份 所 愛 的 伊
 因 何 乎 阮 放 抹 離 夢 中 來 相 見
 斷 腸 詩 唱 抹 止 無 聊 月 暝

圖 18：《月夜愁》¹⁷⁹

¹⁷⁷ 周添旺作詞。

¹⁷⁸ 林良哲，2015，頁 184-188。

¹⁷⁹ 劉玄詠，1998，頁 93。

日治時期皇民化運動，栗原白也將歌詞改為《軍夫之妻》，用以鼓勵並推廣臺人「報效國家，捐軀報國」。至 1970 年代，《月夜愁》再度被改詞，由臺灣一代歌星鄧麗君主唱，取名為《情人再見》。

劇中《月夜愁》用於純純之丈夫吉村祥一被徵召上戰場後，因思念純純，而唱出的心中憂愁，兩人好不容易結為連理，卻因戰爭而分離，生死之際，不知道何時能再相見。

表 9：新編《月夜愁》之音樂結構

段落	調名	速度	拍號	小節數	演唱形式	戲劇動作
前奏	Ab 大調	♩ =80	四四拍	1-10	男聲合唱	哀嘆
A	Ab 大調	♩ =80	四四拍	11-29	主唱與 男聲合唱	思念之悲痛
尾奏	Ab 大調	♩ =80	四四拍	30-36		吉村祥一身亡

新編之《月夜愁》只演唱歌詞的第一與第三段，前奏用下行之和聲進行，表達心中之哀嘆，A 段以男聲合唱唱主旋律，吉村祥一以較高之旋律回應，像是回音也是心聲，倒數四句為情緒最高之起伏點，主要以同音或三度合音表現，最後兩句一樣是回音一般，以卡農的形式結束全曲。

譜 4：新編《月夜愁》之片段¹⁸⁰

人... 阮... 那放 未 來, 心 內 真 可 疑, 想 沒 出 詩

¹⁸⁰ 冉天豪，2007。冉天豪提供研究者為學術使用。

五、《雨夜花》

1933 年周添旺作詞，鄧雨賢譜曲，並由「臺灣第一代女歌星」純純演唱。但《雨夜花》其實是兒歌《春天》改編而來的，1931 年筆名為「醒民」的黃周，因為見到臺灣小孩都在唱日本兒歌而感到憂慮，便在有「臺灣人的喉舌」之稱的〈臺灣新民報〉發表一篇「整理歌謠的一個提議」，呼籲有識之士一同記錄民間歌謠，讓「臺灣因仔唱自己的歌」，因此作家廖漢臣寫了《春天》，鄧雨賢將之譜成一首兒歌，便是今《雨夜花》的旋律，歌詞如下：

春天到，百花開；紅薔薇，白茉莉，
這平幾樣，彼平幾枝，開得真齊，真正美。¹⁸¹

但完成此兒歌作品後，效果不彰，古倫美亞唱片公司因商業考量，未將此兒歌收錄成唱片，到了 1933 年，在古倫美亞唱片文藝部任職的周添旺，聽其旋律優美，棄之可惜，便將該曲重新填詞並發行。¹⁸²

而作詞者周添旺因一苦命女子的遭遇，深感辛酸而寫下《雨夜花》，歌詞如下：

雨夜花，雨夜花，受風雨吹落地，
無人看見每日怨嗟，花謝落土不再回。
花落土，花落土，有誰人通看顧，
無情風雨誤阮前途，花蕊若落要如何。
雨無情，雨無情，無想阮的前程，
並無看顧軟弱心性，乎阮前途失光明。
雨水滴，雨水滴，引阮入受難池，
怎樣乎阮離葉離枝，永遠無人通看見。¹⁸³

發行成曲盤後，銷售的相當好，而後隨之發行兩片一套的曲盤，即《雨夜花》的故

¹⁸¹ 廖漢臣作詞。

¹⁸² 莊永明、孫德銘，1994，頁 148。

¹⁸³ 周添旺作詞。

事版，同樣由周添旺編寫劇本，並且當時赫赫有名的「辯士」¹⁸⁴詹天馬為故事版曲盤配上音效。

故事版之劇情為：英蘭，是來自南部的鄉下女孩，為了尋找至臺北打拼三年，卻毫無音訊的男朋友，美榮。美蘭不顧家人反對，一人隻身前往臺北，但人生地不熟，又礙於生活的困境，美蘭淪為酒家女。有一天，英蘭無意間聽到《雨夜花》這首歌曲，因感嘆自身遭遇而哭泣，客人追問下，英蘭才說出自己的故事，不巧這位客人就是美榮的朋友，便承諾英蘭三天內帶美榮來見她，但日子一天天過去，都毫無消息，此後英蘭天天藉酒消愁。某天，下著雨的夜晚，英蘭喝醉走出酒家時，意外發生車禍，在醫院睜開眼，第一眼就看到美榮在她的面前，這並不是夢，美榮告訴她說，一得知她在酒家上班的那天，他徘徊在酒家店前不敢進去，因為內心深感愧疚。英蘭得知美榮已結婚生子之後，心碎的英蘭只輕道一句「恭喜」，便搭上回鄉的火車，回到屬於自己的故鄉。¹⁸⁵

雨 夜 花

周添旺 作詞
鄧雨賢 作曲

Moderato

【前奏】

雨花雨雨 夜落無水 花上情滴 雨花雨雨 夜落無水 花上情滴 受有無引 風誰怨阮 兩人既人 吹可的受 落着前難 地願程池 無無坐怎 人信無樣 看風看平 見雨護阮 嘆誤歌離 日阮弱葉 怨耐心離 嗟途性枝 花花平水 謝蕊阮遠 落凋前無 土落途人 不飲失適 再如光香 回何明見

圖 19：《雨夜花》¹⁸⁶

¹⁸⁴ 二十世紀三〇年代，對電影解說員的俗稱。當時的電影為黑白默片，需仰賴辯士解說劇情。

¹⁸⁵ 鄭恆隆、郭麗娟，2002，頁 21-22。

¹⁸⁶ 楊玄詠，1998，頁 92。

其歌詞分成四段，每段韻腳不同，歌詞平易近人絲絲入扣，樂曲旋律富有東洋風，三四拍的《雨夜花》在日治皇民化時期，也被改成二四拍進行曲，栗原白也填上日文歌詞，命名為《榮譽的軍夫》。

《雨夜花》具有故事性的創作歷程，從兒歌到情歌，甚至改成軍歌，雖是令人哀嘆憐惜的命運故事，但後人也開始有感於社會女性意識，《雨夜花》歌詞中所描述的「雨」、「夜」和「花」日後也成為了臺語歌詞的重要意向。

表 10：新編《雨夜花》之音樂結構

段落	調名	速度	拍號	小節數	演唱形式	戲劇動作
A	E $\flat$ 大調	$\text{♩} = 65$	三四拍	1-11	鄧雨賢 清唱	無奈
B	E $\flat$ 大調	$\text{♩} = 65$	三四拍	11-20	鄧雨賢與陳君玉 合唱	哀痛
C	E 大調	$\text{♩} = 65$	三四拍	21-30	混聲合唱	哀痛
D	A 大調	$\text{♩} = 65$	三四拍	31-41	混聲合唱	緬懷
尾奏	A 大調	$\text{♩} = 65$	三四拍	42-50		緬懷

劇中的《雨夜花》捨棄原曲的前奏，鄧雨賢直接清唱旋律，伴奏此時無聲勝有聲，將戲劇氣氛達到最高的渲染境界，弦律並無太大改變，個案將《雨夜花》之音樂用在純純逝世時，純純直到逝世前，依然相信著吉村祥一定會回來帶他去看櫻花，陳君玉難以相信純純離開人世，憤慨地哭泣，鄧雨賢卻靜靜地唱著《雨夜花》，與故事版《雨夜花》之女主角相同，只是劇中同時表達了鄧雨賢、陳君玉與純純三人內心對感情的態度，最後音樂情緒由哀痛轉至緬懷純純，搭配多媒體方式播放劇中純純的經歷，歌曲最後唱出《四月望雨》的第一句歌詞「四月的風」，但後半句「是純純的風」沒唱出來，即結束全曲，有緬懷在心之感。

譜 5：新編《雨夜花》之片段¹⁸⁷



第三節 聲調語言與音樂之關係

「語言不憑虛而起，文字附語言而作。故有聲音而後有語言，有語言而後有文字，此天下不易之理也。」¹⁸⁸可見中國聲韻的語音，是語言的聲音表現。國語、臺語、客語和粵語等都是由「聲母」（子音）、「韻母」（母音）與「聲調」三部分所組成，¹⁸⁹而聲調是決定一字涵義的關鍵要素，換句話說，聲調是音高的變化，具有區別詞義的作用。¹⁹⁰國語有四聲，為陰平、陽平、上聲與去聲，即一聲、二聲、三聲與四聲，臺語和客語之聲調則相較於國語複雜，而音高與音長決定了聲調的起伏，為了清楚地解析聲調的音值，一般採用趙元任的五度制，例如國語的陰平 55、陽平 35、上聲 214（或 315）與去聲 51。

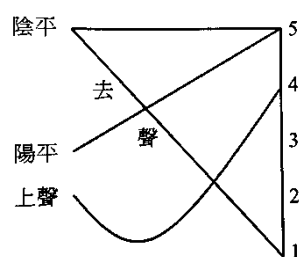


圖 20：國語聲調圖

臺語和客語聲調也可用五度制表示，但是因每個音節都具備聲調，各音節與其他音

¹⁸⁷ 冉天豪，2007。冉天豪提供研究者為學術使用。

¹⁸⁸ 謝雲飛，1987，頁 4。

¹⁸⁹ 許極燉，1998，頁 66。

¹⁹⁰ 竺家寧，1991，頁 80。

節相連的時候會發生變調的現象，因此，又有本調與變調之分，稱為連音變調（Tone Sandhi）¹⁹¹。舉國語為例，「每每」兩個同為三聲的字相連時，第一個字改讀為二聲，而在臺語與客語中，連音變調又比國語來的複雜，因此若音樂旋律完全打破聲調的起伏，將會產生區別詞義的困難，語言與音樂的關係，作曲及編曲家冉天豪表示：

有些詞跟曲咬合不精準；有些可以朗朗上口，我都可以不用看歌詞就知道他在唱什麼；有一些我怎麼聽都聽不懂，我一定要看歌詞。後來發現先曲再詞，或是先詞再曲的差別，就是在這裡，英文還不會有這麼大的差別，若填詞人本身對語韻不敏感，或是他不曾唱歌，常常就會填不對勁的詞上去，或是有些字是閱讀文字，不是聽覺文字，尤其成語或艱澀用詞，在劇本上可能是漂亮的詞藻，但就是不適合入歌，後來才了解，這是非常嚴重的問題。¹⁹²

可見，音樂劇樂曲之創作，不只是單純的詞曲先後的問題，作詞與作曲人也需對彼此專業有一定深度之認識，聲調語言與音樂的關係變得格外敏感。回到本研究個案，鄧雨賢雖然為客籍作曲家，但自從三歲隨父遷居艋舺後，除了日語，閩南語便為主要溝通之語言，日後鄧雨賢的創作，也皆以臺語為主，並且當時一起合作的作詞人，如周添旺、李臨秋與陳君玉等，也都以閩南語創作。關於語言的問題，導演楊士平也表示，一方面考量多數觀眾聽得懂的語言，即國語或臺語，另一方面以日治時期所使用的語言為依據，而鄧雨賢為客家人，在家與父母或妻子的對話自然是客家話，因此，兩方考量之下，語言的使用以當時社會背景與角色原型為主要依據。¹⁹³故本章將探討臺語與客語聲調與音樂的關係，觀看個案中音樂的本土化詮釋。

一、臺語聲調與音樂的詮釋

臺語為漢語的一支，保留了古漢語的入聲，聲調多變，共有八聲，但實際所用的只有七聲（因六聲與二聲之聲調相同），一至四聲為陰調，五聲至八聲為陽調。

¹⁹¹ 許極燉，1998，頁 95。

¹⁹² 冉天豪，2016。研究者訪談記錄摘要。

¹⁹³ 楊士平，2016。研究者訪談記錄摘要。

聲別	1聲	2聲	3聲	4聲	5聲	6聲	7聲	8聲
調值	→ 55	↘ 52	↘ 31	→ 3	↗ 35	↘ 52	→ 33	→ 4
調名	陰平	上	陰去	陰入	陽平	上	陽去	陽入
例字	君	滾	棍	骨	群	(滾)	郡	滑

圖 21：臺語聲調種類¹⁹⁴

將發音的高低以五度表示，聲調變化可見下圖：

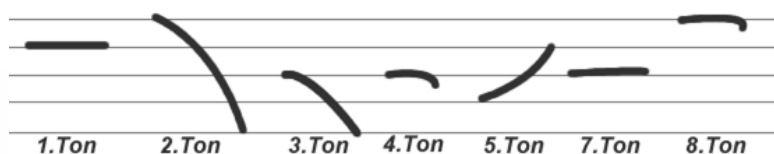


圖 22：臺語聲調變化¹⁹⁵

臺語聲調語言與音樂旋律之關係，研究者以第一幕第三場《大稻埕進行曲》歌詞「二十世紀向前行，文明走入臺北城」為例，並依教育部臺灣閩南語字典，將歌詞變調後，其前一句歌詞聲調變化與音樂旋律之比較如下圖：



圖 23：臺語聲調與旋律之比照 1

旋律的高低起伏與聲調的變化，可說大體上一致，但「世、紀、向」這三個字同為二聲，音樂的詮釋在「世紀」一詞依聲調為下行，但「向」則反聲調進行，與後者上揚的聲調，一同呈現上行，可見音樂沒有完全依附在歌詞的聲調起伏，雖然個案的歌詞押韻明顯，對仗性也很高¹⁹⁶，例如本歌曲中的歌詞「大船碼頭世界行」與「波麗露（阿）」

¹⁹⁴ 許極嫩，1998，頁 84。

¹⁹⁵ 〈臺灣話〉，2016，擷取日期：2016 年 6 月 4 日。

¹⁹⁶ 冉天豪，2016。研究者訪談記錄摘要。

山水亭」為相同的旋律，最尾字也同為臺語聲調的五聲，但其聲調起伏是大約相同，在作詞上若同為一模一樣的對仗，則會失去語言的生命力，因此音樂的創作需要考量用在不同的歌詞時，也能成立的旋律，可見歌詞與旋律是互相牽制而成的。後一句歌詞其聲調變化與音樂旋律之比較如下圖：



圖 24：臺語聲調與旋律之比照 2

「文明」、「走入」與「臺北」在聲調變化上都呈現上行，觀看其音樂旋律可見此句歌詞不斷往上行發展，到了最後一個字，再由一裝飾音強調五聲的「城」，而歌詞中「行」與「城」，在聲調上皆為第五聲，「城」可明顯看出因讀音之關係譜寫的裝飾音，而「行」無裝飾音，不過前面旋律為上行發展，因此，演唱人需咬字清楚，強調其五聲的聲調，在聽覺上才可辨認出字義。甚至包含聲調的音高與長短，例如二「十」、走「入」、臺「北」皆為入聲，聲調性向傾向塞與斷的語氣，旋律所呈現的音值為較短的十六分音符。¹⁹⁷

二、客語聲調與音樂的詮釋

客語包含四縣、海陸、饒平、詔安與大埔等腔調。

調類		1.陰平	2.上聲	3.陰去	4.陰入	5.陽平	7.陽去	8.陽入
例字		甘	草	做	得	和	萬	藥
標音		kam ¹	ts / o ²	tso ³	tet ⁴	fo ⁵	van ⁷	iok ⁸ /ziok ⁸
調值	四縣	24	31	55	2	11	(55)	5
	海陸	53	13	11	5	55	33	2

圖 25：客語聲調種類¹⁹⁸

¹⁹⁷ 許麗雅，2007，頁 154。

¹⁹⁸ 古國順，2005，頁 143。

個案使用的客語為四縣腔，是臺灣客家話最通行的腔調¹⁹⁹，臺灣客語的四縣腔總共有六聲²⁰⁰，將發音的高低以五度分之，聲調之變化可見下圖：

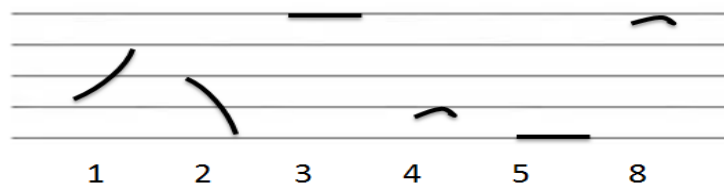


圖 26：客語聲調變化²⁰¹

客語聲調語言與音樂旋律之關係，研究者以第二幕第五場《感謝你煮的每一餐飯》三句歌詞「阿姆教佢一個人淨半圓，尋無好姻緣，哪成一整圓。」為例，並依教育部臺灣客家語常用詞辭典，將歌詞依四縣腔原則變調後，其聲調變化與音樂旋律之比較如下圖：

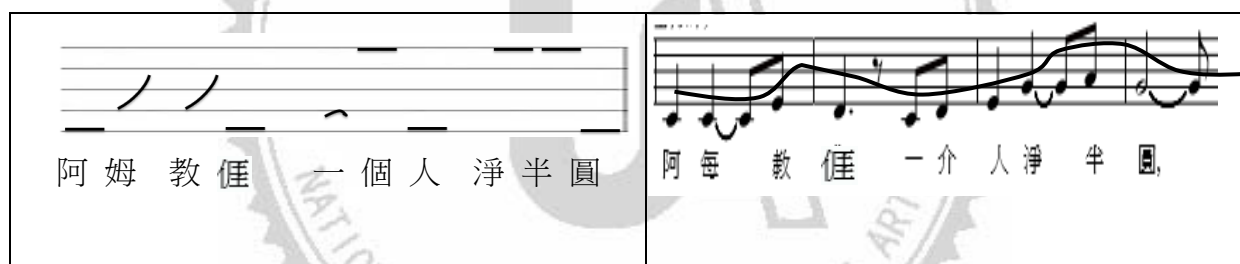


圖 27：客語聲調與旋律之比照 1

此句歌詞旋律，前面起伏較低，後可見不斷上行的變化，對照此句歌詞之聲調，在五度線上也可見由低至高的音韻變化，但此乃整體而言，因為聲調上字與字的高低差距其實是很明顯的，但在音樂旋律避免造成大跳音程，故以整體之聲調變化為基準，而在此整體形狀下的旋律進行，亦強調某些歌詞的音韻，例如「教」與「淨半圓」，即旋律的起伏與聲調起伏是相同的。音樂具有敘事的功能，在無法完全比照聲調變化的情形下，選擇性地將易混淆，或是可使整體辨識度提高的關鍵歌詞強調出來，圖 27 也可見此特點：

¹⁹⁹ 古國順，2005，頁 194。

²⁰⁰ 1、2、3、4、5、8 六個聲調。

²⁰¹ 研究者依圖 24 之四線腔調值自製。

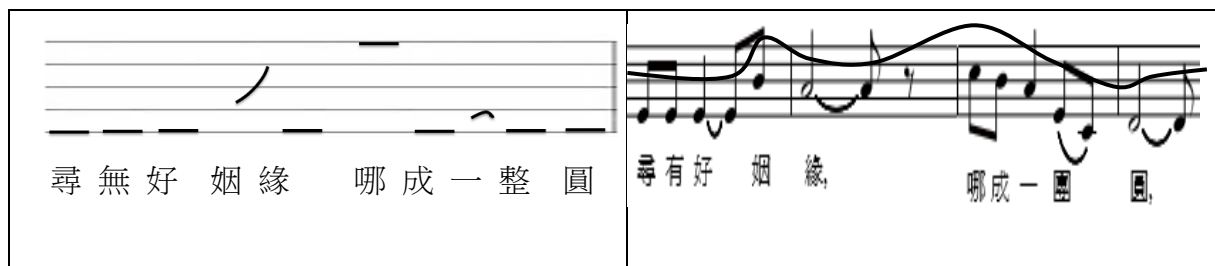


圖 28：客語聲調與旋律之比照 2

歌詞「好姻緣」的旋律因讀音之跌宕明顯，有較大之起伏，「姻緣」與「哪」，從聲調來看，為起伏明顯的歌詞，在音樂旋律上，「姻」與「哪」也和聲調一樣，為此樂句的第一與第二高點。可見旋律也幾乎與讀音線條相符，旋律線沒有讀音起伏明顯的原因在於，將聲調入歌時，若起伏太大，有大跳音程，以此歌曲來說，會破換音樂之美感與情感，但同時也是歌詞中，情緒之高點，另外，歌詞中的「教」，在客語聲調上皆為第一聲，因前面旋律為上行發展，因此，只要演唱人稍加強調第一聲之讀音，在聽覺上也可辨認出字義。

小結

旋律有部分與讀音反向進行，是因音樂旋律的高低起伏，不是只局限於五線譜的第一線至第五線所包括的八度，也因為需考量同旋律，不同歌詞時的聲調差異，即便對仗性高又押韻，但旋律是依聲調的主要走向與形狀，與之相符，也在關鍵歌詞，利用旋律依字行腔的特點使觀眾不看字幕，便能接收到歌詞訊息。不過，在上述的例子中，有時歌詞與音樂不只要互相搭配得宜，演唱者是否具備聲調語言的觀念也是重要的因素，才可能建構出東方味道與具有臺灣情感的本土音樂劇²⁰²。

聲調語言與音樂的關係，目的是要將字詞的意涵順利傳達給觀眾，也成為個案的特色，並且，更使音樂劇開始有了臺灣本土的面貌。

²⁰² 冉天豪，2016。研究者訪談記錄摘要。

第五章 結論

臺灣音樂劇，在全球化的洪流中開展，已將近三十年的成長，臺灣音樂劇也漸漸有意識地表現出本土性特色。本論文之結論，將以此角度觀看「臺灣音樂劇」《四月望雨》之「原創」、「改編」與「詮釋」的過程，從西方音樂劇源流、「跨」之型態與「文化」意涵，期盼從中了解臺灣音樂劇的發展與特徵。在此必須說明的是，本論文所談論之「原創」，乃「原文本」之概念，個案的故事情節，是以鄧雨賢相關的文獻資料改編而來，而研究者以本土化的角度為切入點，因此個案原型也是本研究討論的一環。

「臺灣音樂劇」《四月望雨》，音樂共有二十八首歌曲，包含三首客語歌曲，三首日語歌曲，其餘皆為臺語歌曲，使用語言也以臺語為主，因此，個案又被稱為「第一部臺語音樂劇」。在第三章個案研究中，依音樂之歌詞與主導傾向，將音樂分為敘事性、抒情性與轉換性歌曲，並比照戲劇時空與情節的發展，發現個案在延展型的時空發展下，以可推動情節的敘事性歌曲最多，依序是抒情性與轉換性歌曲，都為單曲，沒有聯篇的歌曲，亦即個案歌曲即使有音樂劇音樂推動劇情的功能，但形式統一；也從主題曲《四月望雨》看出鄧雨賢與純純，兩位男女主角傳遞欣賞之情；從高潮曲《明天，我們的世界》，表明各角色的理想：陳君玉欲提升臺灣文化素養、鄧雨賢追尋音樂之路、純純表明對鄧雨賢的心意與吉村祥一對純純的一片癡情，可看出於歷史的素材中，延伸的旁枝劇情；《終曲》，是全劇的總結，以旁觀的角度，緬懷鄧雨賢；演繹分析，從舞臺佈景、場景轉換與舞蹈性呈現中，個案以音樂劇的大眾化特質，例如佈景選擇以中文為主而不是皇民化時期的「國語」，乃是考量觀眾因素，綜合以上，可確認其主旨在於重現臺灣歷史文化與傳揚鄧雨賢音樂理念與貢獻。

從文本與舞台方面釐清其音樂傾向與主旨後，在第四章改編與詮釋，呼應研究目的，探討音樂劇與臺灣文化的交融，從第一節的文本，包含鄧雨賢、鍾有妹與純純三者的關係、鄧雨賢與父親的衝突和音樂創作歷程，與臺灣人對自身定位的矛盾與衝突等劇情，看角色形象的轉化，發現劇情雖依循歷史脈絡，部分角色性格也不完全離棄原型，但選擇性地挑選適於表現在個案中的事件，或加以轉化人物形象以增加戲劇性，因此個案角色沒有完全表現出原型特徵；第二節鄧雨賢音樂在個案的運用中，鄧雨賢的創作本不是為音樂劇而量身訂做，因此個案將其音樂改編，以現代配樂與和聲，展現或突顯音樂原

型的特點，衡量其歌詞的故事性並接合在個案中，《四季紅》為場景轉換歌、《月夜愁》抒情性歌曲，表現吉村祥一思念純純的無奈、《望春風》鄧雨賢教導歌手唱歌，而歌手們藉此表現對愛情的嚮往、《雨夜花》為鄧雨賢與陳君玉為純純逝世，深感悲痛所唱。從以上二節之分析，可見個案在角色與音樂的轉化運用中，依學者陳慧珊所提出的「跨」之涵義中，已遠離「cross」以自我為中心，在他者的烘托下，拓展本體多元特質的特性，也與「inter」未放棄自我詮釋權的本位特徵相距甚遠，而在第三節聲調語言與音樂的關係中，臺灣的鄉土語言與音樂旋律的融合，音樂依據聲調的抑揚頓挫，語言也不以過渡華麗的詞藻而寫作，兩者之結合目的是要將字詞之意涵，透過演唱傳達給觀眾，以利觀眾理解故事之劇情。綜合以上分析，可見從原型元素，即西方音樂劇的大眾性、寫實性與多元性等特質，與臺灣在地語言與文化，兩者相融時，朝同質化結合，其意識形態皆來自原生元素之轉化，因此，個案傾向「Hybrid」此種將各元素聚焦的複合性(hybridity)特色。

但在此複合性之下，所做出的犧牲與改革，例如音樂的原創乃是為了劇情發展之便，鄧雨賢之五首歌曲音樂，成為塑造歷史氛圍的材料，例如《四季紅》推展情節與轉換功能性較弱，也因選用素材之關係，主要角色是大稻埕的文人雅士，劇情人物與音樂風格較統一，其用詞的押韻與對仗性也很高。²⁰³音樂劇演出多元與多變的特性，在角色的塑造上，以劇情為主要依據，是絕對的共識，不過如何使音樂劇在地化且大眾化，兩者之間又互相產生矛盾，個案稱為「臺灣音樂劇」，並且主要以臺語發音，因此最能與個案產生連結的觀眾，可能有所侷限，但是自《四月望雨》以來，臺灣音樂劇的題材也越來越多樣化，舉凡歌仔戲、文學、都會生活等題材都在這個世代出現，關於臺灣音樂劇題材，與未來的發展，研究者從楊忠衡、冉天豪與楊士平的訪談資料中整理出其觀點：

原創劇本及藝術總監楊忠衡，一直以實驗性的精神，試圖用音樂劇形式的自由，發展與找尋臺灣新音樂，並提出兩岸音樂劇在市場發展上的不同，臺灣空有人才但沒有環境，若沒有國家政策的協助在不久的四、五十年後，兩岸的音樂劇發展與關係，可能會形成不同的氣候；編曲及作曲家冉天豪，依多樣題材地變化，提出「分眾市場」的趨勢，也秉持音樂劇與大眾文化關係的堅持，其劇團《天作之合》關切都會話題的路線，也與個案這樣的歷史題材內容大相逕庭，目的是為了增加臺灣音樂劇多樣化的路線；編劇及導演楊士平，也相信臺灣人之能力，可以做出深度的音樂劇作品，但同時也對臺灣音樂

²⁰³ 冉天豪，2016。研究者訪談記錄摘要。

劇的製作環境感到堪憂，包含製作經費與國家文化政策，因此其提出建立好的市場與環境為最優先考量，才能讓製作團隊無後顧之憂，全力以赴地投入在音樂劇創作，進而將臺灣的環境推展到更高的文化層次。

整體而言，研究者認為「臺灣音樂劇」《四月望雨》在詮釋的過程所產生的變異是，太多的文化觸角要同時與音樂劇接合，因此，只能表現出一種形狀與氛圍，但個案也同時開創了所謂「臺灣音樂劇」的道路，承載音樂劇的特性，開啟具有臺灣文化特色的音樂劇。以下研究者依研究結果與發現，提出對個案的結論和反思，與對臺灣音樂劇發展的建言：

一、歷史題材的音樂劇，有太多脈絡需要交代，個案的核心只為建立出某種氛圍的情況下，反而限制了音樂劇的特性，但若太劇烈地表達臺灣民族情感，又會因此淪為歷史劇甚至是濃厚政治味的音樂劇，這種矛盾的改編情況，在第二章第二節，圖 1 文本素材的變化來看，是原創音樂劇高於改編音樂劇的可能原因，也意味著臺灣的音樂劇創作，若要同時達到深度與厚度，尚有努力的空間。

二、臺灣音樂劇的特色，很大的關鍵在於語言，不同於語調語言，例如英語、德語、法語，臺灣的國語、臺語、客語甚至香港的粵語等，都是聲調語言，因此善加運用語言的特色，就可在全球化的趨勢中，突顯在地化的特色，而且，音樂與語言的關係可以建立出富有音韻特色的情感，甚至達到美的想像。此特點在個案中發揮很大的功用，雖然角色人物性質較統一，不過正因為所描述多為上流雅士，因此音樂的創作，有高度的文學性美感。

三、除了語言之外，要找到臺灣音樂劇的特色，必須要累積大量作品，增加創作量，但在此也關係到臺灣音樂劇的創作環境，《四月望雨》之後，有許多後起之輩紛紛興起，各大院校也開始重視綜合性的表演藝術，音樂劇當然獲得首要之選，但是不論是專業人才的培養或國家政策上的幫助，現實的環境若沒有改變，音樂劇的發展將會舉步艱難。

本研究以跨之思想與範疇，和文化的角度做為檢視工具，目的不在於為個案貼上任何標籤，而是理性地觀看其如何從原文本到詮釋的改編過程，也從現象的梳理為臺灣音樂劇找到可能發展空間，臺灣音樂劇發展至今三十年，雖無法比擬歐美音樂劇百年來的時程，但時代的進步使資訊能快速交流，相信臺灣音樂劇，已逐漸找到自身的地位，因此研究者在此拋磚引玉，提供參考，為臺灣音樂劇的發展盡棉薄之力，提出反饋與貢獻。



參考資料

一、 中文書目

- 巴克 (Chris Barker)。2004。《文化研究—理論與實踐》(Cultural Studies: Theory and Practice)。羅世宏 譯。臺北：五南。
- 巴爾梅 (Christopher Balme)。2010。《劍橋劇場研究入門》(The Cambridge Introduction to Theatre Studies)。耿一偉 譯。書林出版。
- 古國順主編。2005。《臺灣客語概論》。臺北：五南。
- 史密斯 (Philip Smith)。《文化理論的面貌》(Cultural theory: an introduction)。林宗德 譯。臺北：韋伯文化國際。
- 布魯克 (Peter Brooker)。2003。《文化理論詞彙》(A Glossary of Cultural Theory)。王志弘、李根芳 譯。臺北：巨流。
- 石光生。2008。《跨文化劇場：傳播與詮釋》。臺北：書林。
- 安默兒 (Christine Ammer)。2004。《音樂辭典》(The HarperCollins Dictionary of Music)。貓頭鷹編譯組 譯。臺北：城邦文化。
- 杜文靖。2005。《臺灣歌謠歌詞呈顯的臺灣意識》。板橋：文化局。
- 汪琪。1984。《文化與傳播》。臺北：三民。
- 林良哲。2015。《臺灣流行歌日治時代誌》。白象文化。
- 竺家寧。1991。《聲韻學》。臺北：五南。
- 邱媛。1997。《歌舞線上：從倫敦西區到紐約百老匯的音樂劇》。臺北：音樂時代。
- 。2006。《Show time！音樂劇的9種風情》。臺北：音樂時代。
- 邱貴芬。1995。〈「發現臺灣」——建構臺灣後殖民論述〉。《後殖民理論與文化認同》。張京媛 編。臺北：麥田出版。
- 姚一葦。2004。《戲劇原理》。第二版。臺北：書林。
- 段馨君。2009。《跨文化劇場：改編與再現》。國立交通大學。
- 。2010。《凝視臺灣當代劇場：女性劇場、跨文化劇場與表演工作坊》。Airiti Press Inc.。
- 洛克、史波杜索、西爾福曼 (L.F. Locke, W.W. Spirduso and S.J. Silverman)。2008。《論

- 文計畫與研究方法》(Proposals that work: A guide for planning dissertations and grant proposals) 項靖、陳儒晰, 陳玉箴、李美馨 譯。臺北: 韋伯文化國際。
- 唐作藩。1992。《音韻學教程》。臺灣版。臺北: 五南。
- 莊永明。1997。《臺北市文化人物略傳》。臺北市文獻委員會。
- 。2000。《臺灣百人傳 2》。時報文化。
- 莊萬壽。2003。《臺灣文化論——主體性之建構》。臺北: 玉山社。
- 許極燉。1998。《臺灣語概論》。臺北: 前衛。
- 陳奇祿。1994。《文化與生活》。臺北: 允晨文化。
- 陳昭瑛。1999。《臺灣與傳統文化》。臺北: 臺灣書店。
- 陳郁秀。1996。《音樂臺灣》。時報文化。
- 陳煒智、陳芸芸。2006a。《音樂劇史記第一部·音樂劇的黃金年華: 歌舞劇場的絕代巨擎 1900-1960》。臺北: 音樂時代。
- 。2006b。《音樂劇史記第二部·音樂劇的革新歲月: 歌舞劇場的絕代巨擎 1960— 》。臺北: 音樂時代。
- 陳慧珊。2012。《現代音樂美學新論》。第二版。臺北: 美樂。
- 傅顯舟。2010。《音樂劇音樂創作與研究》。北京: 中央音樂學院。
- 楊麗祝。2003。《歌謠與生活: 日治時期臺灣的歌謠采集及時代意義》。板橋: 稻鄉。
- 葉至誠、葉立誠。2012。《研究方法與論文寫作》。臺北: 商鼎數位。
- 詹京斯 (Keith Jenkins)。《歷史的在思考》(Re-Thinking History)。賈士衡 譯。臺北: 麥田。
- 劉玄詠。1998。《滿面春風四季紅——鄧雨賢作品紀實》。新竹縣立文化中心。
- 慕羽。2002。《百老匯音樂劇》。海南出版社。
- 。2012a。《音樂劇與舞蹈》。上海: 上海音樂。
- 。2012b。《音樂劇藝術與產業》。上海: 上海音樂。
- 蔡明雲主編。2005。《臺灣百年人物誌 1》。臺北: 玉山社。
- 鄭恆隆、郭麗娟。2002。《臺灣歌謠臉譜》。臺北: 玉山社。
- 謝雲飛。1987。《中國聲韻學大綱》。臺北: 臺灣學生書局。
- 鍾肇政。1997。《望春風》。草根出版。
- 鴻鴻〔閻鴻亞〕。2007。《邁向總體藝術——歌劇革命一世紀》。黑眼睛文化。

顧乃春。2010。《論戲說劇》。臺北：福隆。

二、 外文書目

Kenrick, John 2008. *Musial Theatre: A History*. New York: Continuum International Publishing Group.

Palmquist, M.E., Carley, K.M., Dale, T.A., C. W. Roberts ed. 1997. *Text Analysis for the Social Sciences: Methods for Drawing Statistical Inferences from Texts and Transcripts*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Pavis, Patrice. ed. 1996. *The Intercultural Performance Reader*. London : Routledge.

Scott, Derek. B. ed. 2000. *Music, Culture, and Society*. Oxford: Oxford University Press,

三、 中文期刊

王潤婷。2006。〈從西方音樂劇的歷史與特質看臺灣音樂劇的發展〉。《藝術學報》。第 78 期。

白斐嵐。2015。〈小品規模另類舞台，懷舊風與小清新的下一步？——臺灣音樂劇的發展新趨勢〉。《Par 表演藝術》。第 274 期，頁 94。

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

——。2004b。〈界線內外：跨領域藝術在臺灣〉。《財團法人國家文藝基金會委託研究計畫案》。臺北：財團法人國家文藝基金會。

林采韻。2015。〈近卅年百花齊放，產業成熟路迢迢——臺灣音樂劇發展回顧〉。《Par 表演藝術》。第 274 期，頁 88。

許麗雅。2007。〈臺語歌曲之語言聲調與曲調的關係研究——以蕭泰然創作《出外人》與《上美的花》二首歌曲為例〉。《藝術學報》，80 期，頁 143-174。

陳培豐。2011。〈鄉土文學、歷史與歌謠：重層殖民統治下臺灣文學詮釋共同體的建構〉。《臺灣史研究》，第 18 卷，第 4 期，頁 109-164。

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

——。2007b。〈跨文化美學的音樂詮釋——以臺灣當代作曲家之藝術觀為例〉。《藝術學

- 報》。第 81 期，頁 211-226。
- 。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，頁 135-166。
- 。2013。〈臺灣私立樂團跨界展演初探——以采風樂坊、朱宗慶打擊樂團為例〉。《跨界對談 8：表演藝術研究學術研討會論文集》。趙玉玲主編，頁 9-50。
- 。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 21 期，頁 23-51。
- 。2015。〈後現代聆聽的挑戰與方向：聆聽慣習、生態途徑、音樂詮釋〉。《藝術學報》。第 12 卷第 1 期（總 98 期），頁 315-336。
- 簡偉斯。2010。〈《跳舞時代》的臺語嘉年華〉。《海翁臺語文教學季刊》。卷期：8，頁 23-33。

四、學位論文

- 方尹綸。2010。《臺灣當代劇場跨文化改編研究（2000-2009）》。國立臺灣藝術大學戲劇學系碩士班，碩士論文。
- 王婉雯。2013。《我國文化藝術活動採購制度之問題分析與探討——以建國百年國慶晚會音樂劇《夢想家》為例》。國立臺灣師範大學表演藝術研究所，碩士論文。
- 伊藤麻里。2013。《日治時期臺灣表演藝術之研究——以《臺灣日日新報》為例之探討》。國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術碩士班，碩士論文。
- 何芃瑋。2012。《金枝演社的跨文化改編作品研究》。國立臺灣藝術大學戲劇學系碩士班，碩士論文。
- 李咨英。2012。《歌仔戲《蝶谷殘夢》跨領域音樂之探討》。國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術碩士班，碩士論文。
- 施慶安。2012。《日治時期唱片業與臺語流行歌研究》。國立政治大學歷史研究所，碩士論文。
- 張舒涵。2012。《論析跨文化劇場之理論與實踐——以法國音樂劇《羅密歐與茱麗葉之愛與恨》與臺灣歌仔戲《彼岸花》為例》。國立成功大學藝術研究所，碩士論文。
- 郭孟雍。2008。《文化創意產業之經營個案分析——以推出音樂劇“Mr.金門”為例》。長庚大學企業管理研究所，碩士論文。

陳巧歆。2013。《臺灣當代原住民音樂劇的跨界分析——以《很久沒有敬我了你》為例》。

國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術碩士班，碩士論文。

陳美君。2015。《「文學音樂劇」《少年臺灣》之研究》。國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術碩士班，碩士論文。

楊智博。2013。《國樂情人夢——消逝的時光之解構分析》。國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術碩士班，碩士論文。

齊于萱。2013。《《爵士二胡》中〈望春風〉、〈桃花過渡〉與〈青蚨嫂〉之跨文化研究》。

國立臺灣藝術大學戲劇學系表演藝術碩士班，碩士論文。

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

蔡宜儒。2013。《從音樂劇場《水鬼城隍爺》探討表演藝術元素在音樂創作中之運用》。國立臺灣師範大學音樂學系碩士班作曲組，碩士論文。

鄧泰超。2009。《鄧雨賢生平考究與史料更正》。國立臺灣科技大學管理研究所，碩士論文。

蘇婉毓。2010。《日據時期臺語歌曲研究》。國立東華大學教育研究所，碩士論文。

五、樂譜

冉天豪。《四月望雨歌譜》。冉天豪提供研究者為學術研究使用。

劉玄詠。1998。《四季紅》、《月夜愁》、《望春風》、《雨夜花》、《文明女》。《滿面春風四季紅——鄧雨賢作品紀實》。新竹縣立文化中心。

六、影音資料

臺灣音樂劇首部曲《四月望雨》。DVD。於 2008 臺北國家戲劇院錄製。音樂時代劇場製作發行。

七、訪問資料

冉天豪。2016 年 4 月 19 日。於臺北接受本論文研究者訪問。

楊士平。2016 年 4 月 20 日。於臺北接受本論文研究者訪問。

楊忠衡。2016 年 4 月 28 日。於臺北接受本論文研究者訪問。

八、網路資料

〈 臺 灣 話 〉 。 2016 。 《 維 基 教 科 書 》 。

<https://zh.wikibooks.org/wiki/%E8%87%BA%E7%81%A3%E8%A9%B1>。擷取日期：
2016 年 6 月 4 日。

《大風劇團》。<https://www.facebook.com/大風劇團-108685682500198/>。擷取日期：2016
年 5 月 29 日。

《天作之合》。http://www.perfectmatch.tw/cht/people_detial.php?serial=20。擷取日期：2016
年 5 月 29 日。

《果陀劇場》。<http://godot.org.tw/>。擷取日期：2016 年 5 月 29 日。

《波麗路 BOLERO——1934 年原創店》。<http://cprc.cute.edu.tw/bolero/index.htm>。擷取日
期：2016 年 6 月 18 日。

《音樂時代劇場》。<http://www.allmusic.com.tw/staff/YangZhongheng.htm>。擷取日期：2016
年 5 月 29 日。

《教育部臺灣客家語常用詞辭典》。<http://hakka.dict.edu.tw/hakkadict/index.htm>。擷取日期：
2016 年 5 月 28 日。

《教育部臺灣閩南語常用詞辭典》。http://twblg.dict.edu.tw/holodict_new/default.jsp。擷取
日期：2016 年 5 月 28 日。

《綠光劇團》。<http://www.greenray.org.tw/main/index.php>。擷取日期：2016 年 5 月 29 日。

《 臺 灣 歌 謠 之 父 —— 鄧 雨 賢 》 。

http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2006/kmes/site2/product_6.html。擷取日期：
2016 年 6 月 2 日。

《 臺 灣 歌 謠 之 父 鄧 雨 賢 》 。

http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2006/kmes/site2/product_6.html。擷取日期：
2016 年 6 月 2 日。

《耀演劇團》。<https://sites.google.com/site/vmtheatre/>。擷取日期：2016 年 5 月 29 日。

冉天豪。2015。〈好好說話和唱歌 找回語言的獨特魅力〉。《TEDxTaipei》。

https://www.youtube.com/watch?v=pvfbeI_OiOQ。擷取日期：2016 年 5 月 29 日。

翁嘉銘。2003。〈臺灣唱片黃金年代—跳舞時代，從純純開始〉。《翁嘉銘流行歌仔簿》。

<http://mypaper.pchome.com.tw/twpopmusic/post/2870805#1428032>。擷取日期：2016 年 6 月 4 日。

培心。2014。〈《四月望雨》之於臺灣歷史在音樂劇表現的重要性〉。

<http://artmagazine.com.tw/ArtCritic/article825.html>。擷取日期：2015 年 5 月 25 日。

莊永明。2011。〈臺語歌樂的諍友——陳君玉〉。《莊永明書坊》。<http://jaungyoungming-club.blogspot.tw/2011/03/blog-post.html>。擷取日期：2016 年 6 月 4 日。

楊忠衡。〈雨落桃花源—我們的時代，我們的歌〉。《音樂時代劇場》。

<http://aprilrain.allmusic.com.tw/designers.htm>。擷取日期：2015 年 6 月 10 日。

楊忠衡。〈關於楊忠衡〉。《楊忠衡樂壇》。<http://mel.allmusic.com.tw/>。擷取日期：2016 年 5 月 29 日。

廖咸浩。2006。〈《跳舞時代》的暗影〉。《音樂&音響&影視&Blog》。

<http://blog.xuite.net/tsayseec/02/9497683->

[%E5%8F%B0%E7%81%A3%E5%94%B1%E7%89%87%E9%BB%83%E9%87%91%E5%B9%B4%E4%BB%A3%EF%BC%8D%E8%B7%B3%E8%88%9E%E6%99%82%E4%BB%A3%EF%BC%8C%E5%BE%9E%E7%B4%94%E7%B4%94%E9%96%8B%E5%A7%8B+](http://blog.xuite.net/tsayseec/02/9497683-%E5%8F%B0%E7%81%A3%E5%94%B1%E7%89%87%E9%BB%83%E9%87%91%E5%B9%B4%E4%BB%A3%EF%BC%8D%E8%B7%B3%E8%88%9E%E6%99%82%E4%BB%A3%EF%BC%8C%E5%BE%9E%E7%B4%94%E7%B4%94%E9%96%8B%E5%A7%8B+)。擷取日期：2016 年 6 月 4 日。



附錄一 音樂劇相關之碩士論文

類別	論文基本資料	論文名稱
教育 共十六篇	黃玉倩 2012 臺北藝術大學／ 藝術與人文教育研究所／	《澎湖縣兒童音樂劇的耕耘者-王正芸及其兒童音樂劇作品研究》
	林界綺 亞洲大學／資訊工程學系 碩士在職專班／99	《音樂劇輔助英文文法教學的多媒體數位學習系統—以音樂劇「貓」為例》
	鍾佳蓉 2007 國立臺北教育大學／ 音樂教育學系碩士班	《戲劇教學融入音樂劇欣賞及表演之行動研究-以如果兒童劇團《統統不許動》音樂劇為例》
	許力尹 102 南臺科技大學／ 應用英語系	《運用英語音樂劇之歌曲來提升國小學童的英語聽力理解》
	高正賢 國立東華大學／課程設計 與潛能開發學系／102	《性別議題融入百老匯音樂劇的教學行動研究》
	吳曉盈 101 臺北市立教育大學／ 音樂學系教學碩士學位班	《音樂劇運用於國小六年級藝術與人文課程統整之行動研究》
	宣美娟 100 臺北市立教育大學／ 課程與教學研究所課程 與教學碩士學位班	《品格教育融入表演藝術課程之研究---以《快樂吹笛人》音樂劇為例》
	蘇 玲 100 國立臺中教育大學／ 教育學系	《國民小學教師專業學習社群形塑歷程之研究-以臺中市國光國小兒童音樂劇團為例》

	楊喻如 99 國立臺灣師範大學／ 音樂學系在職進修碩士班	《以音樂劇《悲慘世界》落實九年級音樂素養指標之行動研究》
	詹千慧國立臺北 98 教育大學／音樂學系碩士班	《運用戲劇教學融入幼兒音樂課程的行動研究—以一個幼稚園大班的兒童音樂劇為例》
	楊淑珍 98 國立臺南大學／ 教育學系課程與教學 澎湖碩士班	《一位國小教師實施兒童音樂劇教學歷程之個案研究》
	黃美娟 96 臺北市立教育大學／ 音樂學系教學碩士學位班	《音樂劇在國小六年級藝術與人文課程之應用》
	李惠瑄 95 國立臺南大學／ 音樂學系	《兒童音樂劇之教學與提升國小學童音樂能力之關係》
	林明儀 94 國立臺南大學／ 戲劇研究所	《社團音樂劇實作教學在大學通識教育之研究》
	許尤美 90 國立臺灣師範大學／ 音樂研究所	《百老匯音樂劇對國中生音樂欣賞行為之研究—安德魯·洛伊·韋伯的「歌劇魅影」及「貓」》
	王斐瑩 87 國立臺灣師範大學／ 音樂研究所	《空間符號轉換-兒童音樂劇的創作與教育的研究》
角色分析 共十二篇	林凱薇 2013 國立臺灣師範大學／ 表演藝術研究所	《「從古典文學到現代音樂劇」—談臺南人劇團中文音樂劇《木蘭少女》中花木蘭之角色分析與塑造》

莊詠善 99 國立臺灣師範大學／ 表演藝術研究所	《尋找心方向——以耀演中文音樂劇《喜樂社區》之女主角郝美麗為例談中文音樂劇之女主角之角色分析與塑造》
張仰瑄 97 臺北藝術大學／ 劇場藝術研究所表演組	《白色山茶花的盛開—以音樂劇《費加洛婚禮》伯爵夫人角色詮釋為例談中文音樂劇表演》
黃滢蓁 102 國立臺灣師範大學／ 表演藝術研究所	《論音樂劇《窈窕淑女》中伊萊莎之角色蛻變》
韓孟甫 102 國立臺灣師範大學／ 表演藝術研究所	《「合歌舞以演故事」—音樂劇中歌舞型式與角色塑造關係，以果陀劇場《天使—不夜城》角色韓森為例》
張雁華 101 東吳大學／音樂學系	《音樂劇《悲慘世界》之芳汀角色演唱與詮釋／畢業音樂會 生之契》
曹庭珮 101 國立臺灣師範大學／ 表演藝術研究所	《談搖滾樂於中文音樂劇中的應用與分析--以果陀劇場《吻我吧！娜娜》女主角郝麗娜為例》
張擎佳 100 國立臺灣師範大學／ 表演藝術研究所	《概念、演繹、再生談中文音樂劇角色肢體創造以果陀劇場《東方搖滾仲夏夜》角色帕克為例》
張璦丹 99 國立臺灣師範大學／ 表演藝術研究所	《黑暗中綻露的曙光—以果陀劇場《天使—不夜城》女主角安琪為例談中文音樂劇之小人物角色形象及表演詮釋》
易 純 99 國立臺灣師範大學／表 演藝術研究所	《祂的道是活潑的—談音樂劇角色的「英雄旅程」以果陀劇場《跑路天使》之戴安娜為例》
詹朝創	《德文藝術歌曲《魔王》與音樂劇《變身怪

	99 中國文化大學／ 音樂學系碩士班西音組	《醫》中 一人分飾多角之研究》
	王馨濂 99 國立臺灣師範大學／ 表演藝術研究所	《拉森音樂劇《吉屋出租》裡的咪咪角色分析詮釋》
創作 分析 共十二篇	陳宣義 102 國立臺灣師範大學／ 美術學系	《存在與荒謬：音樂劇「徒勞無功馬戲團」創作研究》
	楊一嶸 101 臺北藝術大學／ 劇場藝術創作研究所	《搖滾音樂劇《春醒》表演創作報告——我該如何描繪「你」》
	蔡可為 102 國立成功大學／ 藝術研究所	《析論史詩派音樂劇《悲慘世界》》
	方鈺婷 99 國立臺灣師範大學／ 民族音樂研究所	《《耀演》劇團音樂劇之紀錄與研究－以原創中文音樂劇《DAYLIGHT》為例》
	徐芝玲 9 輔仁大學／音樂研究所	《史蒂芬桑坦的音樂劇「拜訪森林」之探討與剖析》
	林怡君 95 國立臺灣師範大學／ 音樂學系在職進修碩士班	《論音樂劇《奧克拉荷馬！》之創作緣由及歌詞韻律與音樂節奏解析》
	沈文凱 95 國立臺灣藝術大學／ 應用媒體藝術研究所	《音樂劇《箴愛》之導演創作與製作過程》
	程鈺婷 94 臺北藝術大學／ 劇場藝術研究所表演組	《《芝加哥》一齣概念式音樂劇的實踐》

	陳依婷 97 臺北藝術大學／ 音樂學研究所碩士班	《鍾耀光的臺灣音樂劇《梁祝》：創作理念、 素材與形式》
	高若珊 100 臺北藝術大學／劇場藝 術創作研究所表演組	《音樂劇與布雷希特的戲劇手段在《春醒》 中的運用》
	黃宛媛 100 國立臺灣藝術大學／ 戲劇學系表演藝術碩士班	《析論音樂劇《芝加哥》中之疏離效果》
	周恆如 99 國立臺灣師範大學／ 表演藝術研究所	《臺灣原住民題材之表演藝術－以音樂劇 《吉娃斯》為例》
音樂劇場 共七篇	廖婉婷 102 臺北藝術大學／音樂學 系碩士班作曲組	《音樂劇場《坂本龍馬之夢》-初探日本傳統 音樂性格與我的音樂創作理念》
	蔡宜儒 101 國立臺灣師範大學／ 音樂學系	《從音樂劇場《水鬼城隍爺》 探討表演藝術 元素在音樂創作中之運用》
	蔡佳琪 92 國立臺灣師範大學／音 樂研究所	《音樂結合劇場元素--音樂劇場《浮光掠影》 —之創作理念》
	陳君宜 89 國立臺灣師範大學／音 樂研究所	《劇場元素在音樂創作中之運用—音樂劇 場《特技家族》之創作分析》
	張家蘭 87 國立臺灣師範大學／ 音樂研究所	《音樂劇場<聖誕劇>之創作分析》
	柯瓊芷	《音樂劇場阿貝爾吉斯《聲音的偵察者》之

	85 東吳大學／音樂學系	研究探討》
	張惠妮 83 國立藝術學院／ 音樂學系	《音樂劇場：RhapsodyonaWindyNight》
商業 共五篇	謝玟琦 98 國立臺北教育大學／ 文化產業學系暨藝文產業 設計與經營碩士班	《《四月望雨》音樂劇之消費行為研究》
	鍾易真 98 國立臺灣師範大學／ 大眾傳播研究所	《表演藝術活動經紀之媒體公關策略研究 —以聯合報系太陽劇團歡躍之旅、和寬宏藝 術歌劇魅影音樂劇為例》
	郭孟雍 96 長庚大學／ 企業管理研究所	《文化創意產業之經營個案分析—以推出 音樂劇“Mr.金門”為例》
	林鴻君 95 南華大學／ 美學與藝術管理研究所	《音樂劇團之經營與發展—以『大風劇團』 為例》
	王琬雯 101 國立臺灣師範大學／表 演藝術研究所	《我國文化藝術活動採購制度之問題分析 與探討 —以建國百年國慶晚會音樂劇《夢 想家》為例》
設計 共五篇	王光祺 102 實踐大學／ 時尚與媒體設計研究	《打開另一個視界 以擴增實境延伸音樂劇 的視覺感受》
	陳俊豪 99 國立臺灣師範大學／ 表演藝術研究所	《原創中文音樂劇《DAYLIGHT》舞臺設計 作品創作報告》
	李智翔 98 臺北藝術大學／	《劇場燈光與投影的整合設計以音樂劇《世 紀回眸—宋美齡》一劇為例

	劇場設計學系碩士班	
	陳婷婷 98 國立臺灣師範大學／ 表演藝術研究所	《時裝與舞臺服裝之探討—以音樂劇『蛻變』之舞臺服裝設計為例》
	張瑩瑩 98 國立臺灣師範大學／ 表演藝術研究所	《原創中文音樂劇《蛻變》舞臺設計作品創作報告》
跨文化 單一篇	張舒涵 100 國立成功大學／ 藝術研究所	《論析跨文化劇場之理論與實踐—以法國音樂劇《羅密歐與茱麗葉之愛與恨》與臺灣歌仔戲《彼岸花》為例》
跨界 單一篇	陳巧歆 101 國立臺灣藝術大學／ 戲劇學系表演藝術碩士班	《臺灣當代原住民音樂劇的跨界分析——以《很久沒有敬我了你》為例》
生命教育 單一篇	王悅甄 101 淡江大學／ 大眾傳播學系碩士班	《從死亡中看見希望——臺灣原創中文音樂劇的生命視野》
韓國 音樂劇 單一篇	楊琬琳 101 中國文化大學／ 韓國語文學系	《韓國音樂劇發展現況—兼論「洗衣」一劇突顯的社會問題》
流行元素 單一篇	張郁婕 101 國立臺灣師範大學／ 表演藝術研究所	《「中文老歌新生命」—以果陀劇場《情盡夜上海》女主角白玉薇演唱曲目為例談 1930～1960 年代流行歌曲於當代音樂劇的創新詮釋》
作家 單一篇	蘇津琳 99 國立臺灣師範大學／ 音樂學系在職進修碩士班	《美國音樂劇作曲作詞家 史蒂芬·桑德海姆（Stephen Sondheim）之研究 以《星期天與喬治同遊公園》為例》
歌隊 單一篇	蔡宇涵 101 臺灣大學／	《1970 年代之後百老匯音樂劇中歌隊舞群的功能與閱聽經驗》

	音樂學研究所	
新聞 單一篇	劉矜鋆 臺北藝術大學／藝術行政 與管理研究所／101	《爭議性藝文事件的新聞建構分析－以建 國百年搖滾音樂劇《夢想家》事件為例》
符號 單一篇	張琬芬 99 國立臺灣藝術大學／ 戲劇與劇場應用學系 碩士班	《法國音樂劇《羅密歐與茱麗葉》視覺符號 分析》

更新時間：2015 年 6 月 25 日



附錄二 《四月望雨》 曲目表

第一幕	曲目	語言	演唱者	作曲	作詞
	《序曲：美麗的花都臺北》	臺語	群眾、鄧雨賢	冉天豪	王友輝
	《臺北小唄》	日語	純純	奧山貞吉	時羽音羽
	《人不癡情枉少年》	臺語	鄧雨賢、陳君玉、 吉村祥一	冉天豪	楊士平
	《桃花泣血記》	臺語	宣傳員	王雲峰	詹天馬
	《我的夢・我的世界》	客語	鄧雨賢、鍾有妹	冉天豪	楊忠衡、鍾永豐
	《大稻埕進行曲》	臺語	群眾、鄧雨賢	冉天豪	王友輝
	《街燈伊知影》	臺語	吉村祥一	冉天豪	王友輝
	《桃花、櫻花、圓仔花》	臺語	純純、愛愛等歌手	冉天豪	王友輝
	《望春風》	臺語	純純、愛愛等歌手	鄧雨賢	李臨秋
	《四月望雨》	臺語	鄧雨賢、純純	冉天豪	王友輝
	《飯菜涼了你知否？》	客語	鍾有妹	冉天豪	楊忠衡、鍾永豐
	《跳舞時代》	臺語	愛愛、群眾	鄧雨賢	陳君玉
	《愛國進行曲》	臺語	白鳥弘、日軍	瀨戶口藤 吉	森川幸雄
	《明天，我們的世界》	臺語	眾人	冉天豪	王友輝
第二幕	曲目	語言	演唱者	作曲	作詞
	《皇城驚奇》	臺語	戲中戲演員	冉天豪	王友輝
	《奇巧的花布巾》	臺語	鄧雨賢、純純	冉天豪	王友輝
	《四季紅》	臺語	群眾	鄧雨賢	李臨秋
	《榮譽的軍夫》	日語	群眾	鄧雨賢	栗原白也
	《聞無咖啡香》	臺語	群眾	冉天豪	王友輝
	《天佑吾皇》	日語	柏野正次郎	冉天豪	楊忠衡
	《孤身一個人》	臺語	陳君玉	冉天豪	楊士平、王友輝

《我是東田曉雨》	臺語	鄧雨賢	冉天豪	王友輝
《宣傳歌》	臺語	群眾	冉天豪	楊士平
《月夜愁》	臺語	吉村祥一	鄧雨賢	周添旺
《取我去見花》	臺語	純純	冉天豪	王友輝
《雨夜花》	臺語	鄧雨賢、陳君玉	鄧雨賢	周添旺
《感謝你煮的每一餐飯》	客語	鄧雨賢、種有妹	冉天豪	楊忠衡、鍾永豐
《終曲》	臺語	眾人	冉天豪	王友輝



附錄三 訪談紀錄摘要：楊忠衡

時間：2016年4月28日 14:30

地點：音樂時代辦公室

採訪者：林子惠

受訪者：藝術總監／編劇 楊忠衡

林子惠（以下簡稱惠）：製作臺灣音樂劇《四月望雨》的概念是什麼？為何選用鄧雨賢的故事當題材？

楊忠衡（以下簡稱楊）：

以《四月望雨》來說，前面已經有一個古裝的《梁祝》，最早的目的就是想實驗戲曲跟音樂的連結，所以古老的實驗作完後，就想做當代的東西，所以有宋美齡的題材，雖然蔣宋已經離我們一段時間了，但要再往前又更不容易了，所以我找了一個現今人物跟歷史人物的最後的邊緣，《四月望雨》一半是延續先前的想法，一半是騎虎難下，這些實驗，尤其臺語的音樂劇，現在都不稀奇了，但臺語的音樂劇有段時間他變成一個顯學，大家都想要做，但當時是個很大的障礙，例如《梁祝》我去找了很多很大的導演，但當時的觀念，他們認為音樂劇還是一種很時尚的東西，穿個古裝怎麼時尚的起來，從《吻我吧娜娜》到《天使不夜城》這一路來的當下，在臺上穿古裝在那邊梁兄哥，那根本就是玩蛋，再者，要在臺上唱臺語，那又是另一個完蛋，而《四月望雨》一開始源自客委會的標案，後來北藝大標走了，當時是雞蛋撞石頭，沒有得標，就是處於一個絕境吧，前不著村後不著店，什麼都沒有了，只剩一本企畫書，但我們沒有別的選擇，只能繼續賭下去，這跟學術無關，但我們當時就是在那種背水一戰的狀態下作《四月望雨》的。

至於為什麼選用鄧雨賢，就像剛才說的，一半是就個人做音樂劇的目的，想用一塊塊的文化區塊去實驗，當時就很想用臺語的，臺灣素材去做，另一半很具體的觸媒就是，客委會的計畫，讓我想客家英雄是誰，尤其在音樂方面，後來發現這些這麼有名的歌曲，都是我們客家人的作品，當然客家人為閩南歌曲做下滿大貢獻的這件事，後來也引起很多的話題，但當時就是專注在臺灣音樂的這個重要的角色，以及他當時創作這些音樂的時候，在臺灣音樂發展史上的位置，但如剛才所說，用古老的題材，又講臺語和客語，

就是完蛋加完蛋加完蛋，不過突然有人冒出來，願意支持這齣戲，就是鴻海的永齡基金會，真的是天時地利人和，當時郭台銘先生對文化活動很熱衷，他從山西進了兩部戲，他就覺得臺灣也要有戲可以做平衡，就在這種因緣巧合之下，跟我們一拍即合！這之中缺了任何一個因素，這些就不會發生了。

惠：鄧雨賢所留下的生平資料偏少，在構想《四月望雨》時，還有尋求哪方面的協助？

楊：蒐集資料的確很困難，因為鄧雨賢在世的時候，不過就是一個在唱片行發跡的音樂家，因為很多作品，是得到後來的傳頌，才回去彰顯作曲者的偉大，他的命運不夠長，他若多活四十年，也許他在世的時候會得到應有的地位吧，他的孫子輩有很多長大後才知道，這是我阿公寫的曲子，也就是說鄧雨賢在那個時代，沒有資料被留下來是很應該的，因為他還來不及偉大就死了，當然，當時他的歌已經很成功了，可是在那個時代，對於創作者版權的重視程度是很低的，所以我們重新去肯定這些歷史人物的時候，才會覺得他們很重要，即使是我們到了很晚近，「鄧雨賢」這三個字才出現在我們生活裡面，在更早，我們大家還是會唱這些歌，可是誰寫的，真的沒人在乎，就是這種概念，然後我們會說那是臺灣民謠，但實際上一點都不是民謠。

我們到了龍潭，做了一些訪問，當地的音樂老師，其中最重要的就是鍾肇政先生，因為它不僅是當地文學方面的大師，更重要是因為他寫了一本小說《望春風》，他講了很多他所「聽聞」的鄧雨賢的故事，那為什麼是聽聞呢？根本是因為他死得很早，又在戰亂之中，很少人知道他的事情，知道的話，也是從旁邊聽來的，所以他寫的這個《望春風》，鄧雨賢是一個風流才子，那我們也問他裡面的真實性有多少，他告訴我們說，這是一個「小說」，說到小說的定義，首先他就是一個編造的故事，這個就是很明確不過的定義，他並不是一個傳記，但是裡面交織著他對鄧雨賢，他自己在寫作之前，就做了很多的采風，他的年紀也比我們大很多，所以他去探訪的時候，所得到的資料，會比我們現階段去探訪要來的更周詳。有一次，他還跟我說個小故事，他的小說出版後，他還接到一通電話，說「鍾老師，我媽的故事你怎麼知道？」就是說，他寫的這個故事，某些部分確有其人，這種都只有私傳，所以他收到這樣的訊息，他就會知道，去採訪的故事，裡面必然有很多可信的程度。

看看鄧雨賢的穿著，在比照戰前大家的穿著，二戰之前，都是穿破破爛爛的，連像

樣的褲子鞋子都沒有，那鄧雨賢都是帶著一頂帽子，穿著也很時髦，想當然耳就是說，我們不是去做紀錄片，但我們當然有考究，也有訪談，也看了相當的書，還有公視也做了一些相關的DVD，包含《跳舞時代》，這對我們的影響很大，所以我們有這幾塊要素，可是我也承認我們並沒有用學者的角度再整理一次，實際上他們做的這些，都已經很周全，尤其當我看到一個資料，他們去考究鄧雨賢在芎林國小的資料時，只找到一張鄧雨賢的薪水袋，我說這些專家去那個地方用放大鏡找了半天，也只找到一張薪水袋，那我們能找到什麼？但不管如何，我們只是要去抓到一種感覺，就是鄧雨賢在那個時代，他是什麼樣的人的樣貌，跟他的感情，這樣就夠了，就不用再進一步，那不是我們的工作，但就塑造這個人來說，我們從材料當中找到很多，可以用的素材，就編一個故事來說，是夠的。

惠：以音樂劇的形式演出，在製作的過程中，必定有很多需要磨合的地方，當初製作的困難與解決方式是？

楊：當時我們可以說是，初生之犢不畏虎，因為我們沒有前人，我們做的手法就是想跟果陀和綠光不一樣。當時我和這幾個志同道合的朋友，就是冉天豪這些，在想辦法去為我們的原創音樂劇，找到一種新的規格，因為冉天豪也很喜歡音樂劇和歌劇，所以他有很多想法，但也因為他並不是學音樂的，所以我認為他某些方面，是沒有被綁住的，因為在當時同時有好多大的製作，像是《黑鬚馬偕》，當時我的感覺是，科班學音樂的人，尤其是作曲的，因為受過嚴格的訓練，所以想法就被綁住了，不像我們要做，想到可以做就去做，哪怕在他們的眼光中，可能很粗淺、很白很簡單，尤其是很簡單，就是，想到什麼就寫什麼，你看裡面那些歌，都幾乎是脫口而出的，不用下筆之前就先想我要用什麼樣的技巧！我認為《黑鬚馬偕》就是一個最典型的例子，耗盡巨大的資源去做一個根本不能用的戲，因為他失掉了創作最原始的本質。

我們在構想的時候，遇到的困難挺多的，包含我們沒有經驗，包含冉天豪是個百分比的外省小孩，所以他閩客語都不會講，但我們將他的缺點轉換成優點，即使聽不懂沒有關係，那就把語言當成音樂來聽，所以他寫的客語歌，就是一個案例，在完全不理解詞的狀況下，他去寫客語歌，聽過的人都覺得很美，有些地方是我們刻意去設計的，就像鄧雨賢他很想脫離他的太太去發展事業，他唱「放我走，放我飛」，他太太在旁邊唱「我會掌火」一個很靜，一個很動，「我要飛像彩虹，」彩虹連我都不會講，是因為作詞

人鍾永豐老師，他是客語詩人，彩虹叫「天弓」，這個東西就很好聽，而且跟我們臺灣傳統的客語歌是一點血緣關係都沒有，當然，天豪是一個吸收能力很強的人，寫每一種音樂他會先稍微去聽，但就創作來說，是沒有血緣關係，這純粹是就當代客語詩，轉成歌曲，所以這個契機，後來轉成我們做少年臺灣一個同樣的作法，但當時我們並不是刻意，而是在窮途末路的狀態下，本能地去處理這些困難，不然一個外省小孩，怎麼寫得出來這樣的歌，這個歌是成功的，倒過來看千萬大製作《福春嫁女》的客語歌，根本就是每一個詞跟音樂都在打架，但現代音樂家不在乎，覺得打架就是讚，實際上要寫那種東西很容易，要做實驗很多人都在做，但要像莫札特的音樂找到一種完美那很難，所以天豪他有這種天分，在那種很困難的狀態下，他用實力證明他可以做。我記得在演出的時候，有人就邀了很多當代樂界的大老，他們一打開節目本，看到是一些五四三的人做的戲，但沒辦法，他們只好忍耐看完，我坐在他們前面，看到那些教授臉臭到不行，最後演出結束，所有觀眾 Standing Ovation！但他們卻依然坐在椅子上可能覺得沒什麼。

音樂方面，我們採用兩段式的合作，基本上天豪在創作新風格來說，當時比較被動，我對於音樂劇的設計方面，有一些目的性的設計，這是關於音樂劇的功能性，例如說我的理論，當然我還沒找到足夠的印證，我的音樂式的音樂劇，比如說今天柴可夫斯基要寫一個《羅密歐與茱麗葉》，或是《1812》，沒有演員沒有臺詞，可是你要講故事，你不能說這個地方他開門要走進來，不行！這只能完全訴諸一個情感的塑造，所以會有所謂的前導，第一主題、第二主題之後，塑造一個高潮，高潮之後，一定會再第二主題，慢慢變化，又開始戰鬥，長達三四十分鐘，這不能亂寫，他還是有音樂效果的結構，才會好聽，不能說同樣的元素，我洗牌，為什麼有些曲子名名聽起來很順耳，卻讓人覺得很冗長，而且一點印象也不會留，就是在結構的設計上沒有去安排，同樣一個音樂觀點的音樂劇，而不是戲劇觀點的音樂劇，戲劇觀點會根據劇情的高潮起伏來安排結構，然後在需要的地方放音樂進去，但音樂思維的音樂劇，是連這點都把它丟掉，先不管戲怎麼演，先用音樂的構想來做，所以像《杜蘭朵》或《蝴蝶夫人》這種偉大的歌劇，基本上他的劇本都是支離破碎，這是一種音樂上的成立，《杜蘭朵》我聽完了柳我兒，就一定要聽什麼，然後杜蘭朵就要出題目了，轟轟烈烈之後，就是一定要等〈公主徹夜未眠〉，那完全就是一個音樂上的設定，劇情就是一個 nonsense，當然不是說我們要寫一些 bull shit 劇情，可是對我來說，我在做的時候已經設定了這些效果，如果你很認真地看了臺灣音樂劇的過去，你可能可以知道這些效果是什麼，而且實際上，我可以列一個秘訣，對我

來說我是搞表演的，我也沒有學，但是我會偷，例如《四月望雨》裡面，吉村祥一他在街燈下等待純純，唱「路燈請你別怨妒…」，這是《窈窕淑女》的〈On the street where you live〉「Let the time go by, I won't care if I can be here on the street where you live.」整個街道的人我都不介意，就是說我只要在你處的街燈下站著，我就已經很幸福了，就這兩首歌，就是像到不行，但是對我們當時就是一個實驗。

所以我的戲會有很強的目的性，而這種目的性，如果《四月望雨》Minus 楊忠衡的時候，他比較不會出現，就會是小家碧玉很好聽的戲，但是少了這一點。像是這樣的東西，我在《渭水春風》裡面，用到了一個高峰，那些很巨大的張力對比，就是很標準我跟天豪的組合，當然他現在有自己的公司了，我們就成為絕響了。我們合作到後來，衝突是蠻不少的，我們多少還是會有許多意見不合的時候，但我覺得也差不多了，再這樣合作下去我們就真的要打架了。

惠：鄧雨賢是臺灣歌謠之父，那麼在劇本（劇情）方面有哪些考量？如何篩選素材與改編？想要傳遞給觀眾或是賦予的時代精神的是？

楊：劇情方面說起來，若沒有幾個小時是講不完的，如果有心的觀眾，從這裡頭就會找到，我雖然是個音樂劇創作者，照理說不用對臺灣文化有什麼發言權，不用嚴肅，但我在做這些東西的時候，確實是擺了很多潛在的想法，尤其在二戰前臺灣的社會，究竟是什麼樣子？雖然我父親出生於二戰前，但我們畢竟還是鄉下人，對臺北真的不理解，完全只能用材料上去猜，可是在我們這部戲之前，幾乎沒有針對當時臺北，比較摩登社會的那種，像是跳舞時代這種，比較少去描述，可能以前大家都很偏重，日據時代就是很悲情的這種歷史悲苦，可是當我在聽《跳舞時代》的時候，我相信臺北確實有一個角落是「男女雙雙，排做一排，跳狐步舞我最蓋愛」，當時有外來的曲牌、咖啡、酒還有西裝可以穿，也有日本的文化藝術，也有漢民族的傳統，而當時日本是極度在西化的，所以整個對於西化這件事情非常熱情，所以我也印象中，有部電影叫做《無言的山丘》，鄉下的兩兄弟到九份的礦坑去工作，廠商是一個日本人，臺灣人都很低下，穿著亂七八糟，老闆的辦公室當然是窗明几淨，廠長很兇很高傲，留聲機一放就是古典音樂（貝多芬《田園》），你就可以想見當時那種，知識分子仕紳階級，他們所追求所嚮往的西方文化，這些東西都亂七八糟的混合在臺北，不是很悲情的樣子，以我們《四月望雨》來說，我認為鄧雨賢從日本學音樂回來，他就是一個很風流的人物，他不會一回來就高喊國家

民族，他很想要有個很好發揮的地方，表現他的音樂理想，所以當時我們放了很多元素在裡面碰撞，以劇情來說，我現在已經寫了天龍八部，連《微·信》九部，幾百個角色，沒有一個是壞人，戲裡面總是要有很奸詐的，要害人的，這些戲裡面一個壞人都沒有，包含《渭水春風》裡面的日本警察，他是忠於日本皇太子的，他們裡面就沒有一個人說出氣量狹小，要害人的話，那麼多戲，沒有一個角色是壞人，我希望保持這個紀錄，這是我一個很有趣的點。

即使在沒有壞人的狀態下，因為所有人的位置不同，就會產生衝突，例如《四月望雨》中唱片公司的老闆柏野正次郎，確有其人，他唱的歌也是一種想像，就是說在天皇的深宮大院裡，難道聽不到外面的爆炸聲嗎？當然是聽的到，所以可以想見他內心的掙扎，所以到最後他的投降，只要願意和平，你要我怎麼樣都可以，對於白鳥也好，柏野正次郎也好，他們也感受到天皇對他們的照顧，他依然永遠是他們心裏的一個太陽。所以，當日本投降的時候，不曉得多少日本人這樣傷心欲絕，也表現在他們的文學跟藝術中。即使是那些萬惡不赦的軍閥，如果是我的話，我也是會寫這些人是為了什麼原因才會發動戰爭，就是為了東亞共榮，他們不希望西方的勢力在東方會怎麼樣，這些日本軍閥他們在家中難道就像惡魔黨一樣嗎，他們也是受過良好的教育，有他們的妻子與小孩，他們當然是希望在日本領導之下，整個東亞可以怎樣怎樣。這是我創作上的思維。

所以，在《四月望雨》中，是粗糙的直接將這幾個類型都講出來，鄧雨賢是一種，陳君玉是一種，而陳君玉在首演版的獨唱是唱國語，因為他是一個百分百的民族主義者，他去過北京，然後在臺灣教北京話，雖然他寫了《跳舞時代》這些詞，但是他骨子裡，就是一個民族主義者，這種熱情，一直延續到蔣渭水之後，我們可以想當然耳，我們不能用統派與獨派的角度去審視他們，因為他們那個時代，那是一種很自然的感情，在日本統治下，可是我們民族的命運那麼悲慘，我當然恨不得我們的民族可以強大起來，所以我安排他在爆炸後，唱了一首國語的獨唱，這個國語歌糟糕的是，他是一首從《世紀回眸宋美齡》裡面的一段主題拿過來的，所以他唱「家鄉呀！家鄉！」那個是從《世紀回眸宋美齡》來的，我當時也很故意，因為莫札特專門做這種事情，專家學者拼命地去尋找蛛絲馬跡，莫札特為什麼在這個作品裡面引用他第幾號鋼琴協奏曲的主題，不然就是舒伯特為什麼要用《死與少女》的歌曲來寫他的弦樂四重奏，那我也很壞，第一部戲，我想你是近十年來第一個聽到這件事情的，將來我走了以後，《四月望雨》成為經典，後人可以研究為什麼楊忠衡，要在陳君玉的這一段放《世紀回眸宋美齡》的歌，因為那齣

劇裡講蔣介石這些人，他們一樣在日本受盡了凌辱，這些人在日本受教育的時候是非常自卑的，因為日本那麼強，所以我們小時候的課本有一課是，一個日本軍閥，把一塊泥巴丟到地上說，蔣介石，這上面有四萬萬微生物，然後蔣介石就很生氣，不畏懼的站起來，把那個泥巴撥一小塊丟上去，「日本！……」，所以他當然會被這些日本教官毆打，講蔣介石一個有很多人討厭他，有一個文學作家叫做郁達夫，他寫了一個小說叫《沉淪》也是寫一個中國留學生在日本，他的結束就是，那個留學生走到海裡面，然後淹死，但在淹死之前他說「祖國阿祖國，你為什麼這麼弱，讓我們過這種生活」，其實我年輕的時候看這小說，也看不出有什麼苦，他就是在日本求學嘛，可是為什麼這麼苦，那就是，假想我們三流國家到一流國家留學的時候，你存在的就是一種苦，我印象好深刻，那時候的中國人真的鬱悶到不行，不像現在珠光寶氣到歐洲買名牌包，完全兩碼子是，所以這些元素我都把他貫穿在裡面。

客家人，就像鄧雨賢他爸爸罵他，唱的是什麼流行歌，不三不四的，他代表的是一種延續著清朝思維的想法，這裡面更多的是文化傳統上的衝突，他父親那一帶年輕的時候還是清朝，他們對於那個時代還是很嚮往。

傳遞給觀眾的時代精神方面，在《四月望雨》來說，現在有很多文史的研究者，他們會有比較強的主張，不管你是左派還是右派，他們都有目的性，但在我的作品中，我都希望他是比較旁觀的角色，所以看了半天，你可以能會想這個作者到底要說什麼，但若我要隱善揚惡，或是民族主義，要附加目的性是很容易的，而且會讓這齣戲的個性更清楚，但看《四月望雨》可能會不清楚他在說什麼，這個人怎麼這樣就死了，對所有角色都不帶任何批評的意思，都沒有，就像我們到一個城市旅行，看一看，時間到了，搭飛機走了，但你回到家還是會對那個地方有咀嚼的感覺，就是你看了，就會帶了一個感情回來，所以《四月望雨》他就是一個場景，若問我要主張什麼，都沒有，我只是希望把場景帶出來，如果有的話，就是把當時時代青年的感情塑造出來，讓觀眾自己去咀嚼回味，像是鄧雨賢真的滿可憐，他是個恨熱情、風流、很想創作的人，運氣不好遇到戰爭，在鄉下可能也生活條件不好，因為他的死因至今還是很不清楚的，反正就是健康的關係就死了，我也聽了他的子孫在不同的場合描述了他過世的過程，怎麼發病，怎麼送到醫院，有很多不同的版本，但我也沒有辦法判斷哪個才是對的，也沒有必要。

總之，我就是端一盤菜，讓觀眾自己咀嚼，當然這樣也很危險，若舞臺上不精采，音樂很平，你可能就會覺得這齣戲什麼都沒有，有的話，就是他跟純純好像比較好，但

他們也不是真的戀愛了，他跟純純的關係是沒有證據的，很多描述可能也是空穴來風，但鄧雨賢到臺北工作，跟一些女孩子有一些牽拖，這也是真的，純純後來嫁給日本人也是真的，那我們就是在這之中去找到一些元素，你會看到鄧雨賢在那個社交圈還是滿受歡迎的，所以純純說他戀著的人怎麼會沒有感覺，雖然我們不直接說他跟純純有一段情，但《望春風》裡面他們不僅有一段情，還去了日本甚至住在一起，要這樣演更容易，就變得很狗血，但我寫得很清淡，他們從頭到尾沒有證據在一起，只是有點淡淡的感覺，雖然我們就是戲劇，不是跟史實負責，但我也不敢弄得太誇張。

惠：〈跳舞時代〉、〈四季紅〉、〈月夜愁〉、〈望春風〉與〈雨夜花〉是《四月望雨》所用的鄧雨賢的歌，在劇中是如何被使用的？其用意是？

楊：其實我們將這五首歌當成是背景材料，因為我們也很怕被定位成鄧雨賢的老歌介紹，一方面年輕氣盛，也認為不應該這樣做，當然是要原創，但現在有稍微比較溫和了，當時我們訪問了很多地方，這是方法之一，但當時強烈倒覺得不應該這樣做，因為這樣對於一個「原創」作品來說，是不負責的，那麼竟然寫鄧雨賢，若完全不用他的東西就寫不出他的特點，所以我們用了，但這幾首歌，我們都是比較簡潔的用，比較沒有發展，例如鄧雨賢在這個時候寫了《望春風》，而且得到了熱烈的歡迎，不唱一下《望春風》好像也沒辦法，所以我們是有節制的使用，出發點並不是要用這些歌，讓我們的劇得到更大的歡迎，如果是這樣的話，就會更大量採用他的歌，但我們沒有這麼做，所以這些歌在作品中的定位，確實是歷史氛圍的材料。

惠：鄧泰超先生在其碩士論文《鄧雨賢生平考究與史料更正》中指出《四月望雨》的「謬誤」：鄧雨賢與純純的關係、鍾有妹女士的形象與鄧雨賢酗酒摔酒杯等，您的看法是？

楊：以前我做媒體到現在，我不是批評，但我覺得一些臺灣偉大的人的遺族，當然他們在版權不明確的時代，是吃了很多的虧，後來現在多也都平反了，當時開始要做的時候，真的是破紀錄，但就針對這件事情來說，他就是一個小說，就是一個劇本，你說大長今，迷倒不少人，也確有其人，但這個戲跟這個人簡直是鬼扯，甄環傳也是鬼扯，那說摔杯子的事情，這真的太吹毛求疵，說實在的，可能一輩子沒見過的人，怎麼能確認有或沒有，我在戲裏頭摔了一個杯子，若你說沒有，那證據何在？這部份太細節了，

若我們今天做的是紀錄片，出現了這個問題，你可以說這可能不符合，但今天已經說了是戲劇，就像說他是《三國演義》了，所以關公有沒有放走曹操，這根本就是不成立的。但鄧雨賢的後代子孫中也有對我們非常尊重與肯定的。

惠：臺灣音樂劇的製作越來越多，就音樂劇人才、劇團規模或是市場效益等方面，您認為臺灣音樂劇目前的現況是？對未來臺灣音樂劇的期待是？

楊：早期我是做音樂雜誌，我是音樂人，所以我一直努力的就是我們沒有自己現代的音樂作品，在更早期，你們比較不清楚的那個時代，我跟臺灣的學院派做了很長久的抗爭，我不是說他們不對，只是如果那是臺灣音樂的唯一一條路，那臺灣的音樂就死定了，已經死了一甲子，我們永遠只有西方古典音樂，相形之下，國樂界是一個活水，因為他們沒有西方體系的包袱，所以他們可以很有多創新，其實那種音樂活動是很自然的，可是國樂界也有另一種包袱，他跟音樂劇切割，大家拉胡琴彈琵琶，如果今天有的作曲家，像樊慰慈，他是箏樂的專家同時也是鋼琴音樂的專家，他曾經做一本書，就是研究全世界鋼琴大賽的內容，但他今天把箏放一邊，去搞鋼琴，他就會被西樂的尺度來審視，所以國樂界的人常常只能在國樂界活動，如果要跨過來，很抱歉，我們會用我們的標準來看你，所以國樂的創作者也是，我在廣藝基金會的時候，我用了許多國樂的作曲家來寫，我不喜歡叫西樂，會什麼管弦樂團叫西樂，其實他就是一種樂器，但國樂的作曲家，來寫管弦樂團的時候，他們音樂的概念是滿好的，像是王乙聿，這是另外一個問題，但我的意思是說，我們音樂創作的生態，被西方的系統，一方面我們從那得到養分，一方面也被卡得死死的，所以我一直想，是否有一個管道是可以讓我們創作，又可以交流的，所以我投入音樂劇，我的目的和背景跟其他做音樂劇的人，最初是不一樣的，所以透過音樂劇，我們回到一個，從創作到發表，一個一貫的、順暢的通路，而這個通路其實也是我向西方環境學習的，就像歌劇，你看今天若有個音樂會，那怕是聽貝多芬、布拉姆斯或是馬勒，反正你要去聽一個交響樂的演出，你可能就是音樂愛好者，但今天你要去看《卡門》、《費加洛婚禮》、《波西米亞人》，你不用這些背景，反正就是去看這種肥皂劇的觀念，其實歌劇是一個帶動音樂文化，很好的一個熔爐，所以像這樣的東西，你看中國音樂中，向是戲曲，也扮演了這樣的角色，但因為西方文化近來，所以發展有了一些gap，但當然近代很多不論是京劇界還是歌仔戲界，都很努力地去調整。

回到剛才所說，我的目的是音樂劇可以成為，臺灣原創音樂的某種熔爐，所以我不

是狹義的說我就是搞音樂劇，他背後的涵義是，音樂劇可能成為新音樂發展出來的途徑，那因為音樂劇很自由，可以把爵士、民族的、古典的、搖滾的，本來各自在舞臺上要成立是很困難的，但在音樂劇中一切都很合理了，我也可以大言不慚的說，因為當初就是因為這個目的，成功不必在我，但當初我的目的就是帶領一種風潮，現在很多在學的小朋友，不管是臺藝大還是師大等，三五個人想要創作就做，想要搞什麼就搞，尤其是師大過去保守到不行，現在整個倒過來，就像我們現在做《微·信》，我看到這個小朋友他所創作出來的音樂，跟冉天豪又是不一樣的，我在咖啡店看到他表演，我就覺得很喜歡，所以我就一直在做這種，有機會就跳躍的工作，所以我的前景有兩種，一種是音樂發展這件事，我覺得通路會越來越大，第二部分是，就光指狹義的音樂劇，他的前景是什麼，我覺得音樂劇，扮演的是在我們社會上，我們很需要的一種綜合藝術角色，也就是以前從《詩經》時代的樂舞，帶著宗教性的，或是儀式的樂舞，然後轉到政治的、禮儀的，乃至於名間戲劇的這種綜合性的表演，所以，其實表演這件事，原始的初衷，就是綜合的，上臺載歌載舞，你不會去區分這是舞蹈，這是音樂，我們現在反而倒過來，我們這個戲他結合了音樂、戲劇、舞蹈，問題是原來這個表演就是不分的，是因為他發展得很好，變成器樂可以獨立，聲樂可以獨立，變成專門，那我們正個順序倒過來，反而覺得個別的是常態，我們將它們串組在一起變成「非常態」，叫做「跨界」，其實，我想未來音樂劇會變成更普遍的綜合藝術，他會回到那個狀態，有些音樂家或許可以從中發展出新的樂種。

最後，再更狹義規範到音樂劇的市場，當然，整個華人市場都在音樂劇熱，大陸音樂劇的市場，我一年也要去參加好幾個論壇，上周剛去上海參加今年的「上海之春」，每一年都都有新的話題，例如今年周杰倫的音樂劇，一部戲連標題都沒有，就已經大家都知道，所以說在市場來說，又是一個很專門可以探討的東西，但臺灣是很有忌諱的，臺灣的市場就是沒有辦法像紐約那樣搞，就是沒有那個環境，除非國家有政策協助，才有可能出現一些小而美的東西，但是像大陸這個地方，超重量級的製作，有美國和大陸的投資，但最後的題材卻落在臺灣人身上，我就說周杰倫在北京連普通話都說不好，更不用說我們臺灣人自己有時都聽不太懂，可是當大陸要做一個超巨量投資的時候，想到的是他，而同一個團隊下一步要做李宗盛，也已經在做了，擺明了就是說，臺灣人有一些東西是沒有辦法被取代的，例如爵士樂，本來是發生在每個最窮的地方，別的地方例如東京，非常有錢，沒有什麼事情是辦不到的，可就是沒辦法說我就是爵士之都，也沒辦

法說我比紐奧良的爵士還厲害，這是說不出口的，所以我們自己有我們的內容，自己其實看不是很清楚，可是那些東西都是一個價值。當然也不是說好像我們就很厲害，十年河東十年河西，當然我們現在有一些可貴的東西，但他們那種進步，下個世代是如何真的很難講，也許未來有新的風潮會誕生在某個地方，烏魯木齊？誰曉得，之所以難被取代，是因為他不是一個人或一件事所造成的風潮，簡而言之是從民歌潮，臺灣很多素人音樂家前仆後繼的創作，創造了一種新華語歌曲的規格，這個能量進入華語流行樂界，主導了整個華人區域，那他有從誕生、成熟，到繁華、完整的階段，所以不是說今天大陸培養了一個很棒的創作型歌手，就可以取代（我們），若我拿兩個放大鏡看，周杰倫的作品和北京有個創作才子，發現周杰倫能幹的，另一個人也可以，那這樣是不是第二天就變天了？沒有那麼快，因為臺灣的整個過程、氛圍與影響，就是沒有辦法被取代，若今天大陸或哪裡將來要創一個新潮流，這是有可能的，當然現在看不到，至少要四、五十年後，才可能又成了一個新的氣候。

後記：

《微·信》這樣類型的音樂劇我真的沒有做過，但我喜歡做不一樣的東西，我大量接納年輕世代的看法，當然因為有我介入的關係，這作品跟原本有一些不一樣，但延續我過去製作音樂劇的目的，我看了他們原始小型的音樂劇，我心裡就會有OS，怎麼樣做馬上就會三級跳，所以我們要做這種融合。在工作過程中，我覺得這次反而是比較難的一次，以前我做《梁祝》時，我扮演的是比較年輕一代的開拓者，是我們在主導一些實驗，現在已經來到下一個世代，跟我們的年紀差很多了，所以這是他們的東西，那我們就要去調整，像我之前看蔡英文的書《英派》提到她看現在學運的感覺，她感慨一件事說，最大的差別是，以前民進黨是帶領社會改革的力量，但現在發生這些事，她猛然發現民進黨也已經是在旁邊了，所以她現在執政了，她也要去了解 and 學習新的觀念，這例子很政治，但我的感覺也是一樣。早期我們做音樂劇，我們自己是闖蕩的一方，但現在做這部戲，我的感覺是他們在闖蕩，我們反而要去了解，畢竟我們還是資深的一群，運作這件事還是我們在主導，可是以前什麼都不知道，什麼都在窮途末路的那種感覺，是不一樣的，但做完這部戲之後，也許我又會再大跳（做另一齣不同風格的），不服老的精神，會讓我再去思考。

附錄四 訪談記錄摘要：冉天豪

時間：2016 年 4 月 19 日 15:00

地點：天作之合辦公室

採訪者：林子惠

受訪者：作曲／編曲 冉天豪

惠：老師您在 Ted x Taipei 討論到聲調語言的問題，請問老師的創作風格一直是這樣嗎？

冉：其實不是，也是後來才找到一個自己的方法。因為我不是科班音樂系作曲出身，所以其實作曲路線，都是不斷的摸索出來的，在最早期，若你講到與歌詞有關的，就是 Songwriting（詞曲創作），我們先談歌曲的層次，就是歌詞跟音樂的結合，早期我是先寫旋律，然後才填詞，大概是 2002 年開始我開始做音樂劇，我小時候是聽流行音樂長大的，是後來才聽古典音樂，而流行音樂大部分的狀況都是先有曲再填詞，大部分的愛樂者也沒有發現，詞與曲之間有一些眉眉角角，有些詞跟曲咬合不精準，有些可以朗朗上口，我都可以不用看歌詞就知道他在唱什麼，但有一些我怎麼聽都聽不懂，我一定要看歌詞，後來發現先曲再詞，或是先詞再曲的差別，就是在這裡，英文還不會有這麼大的差別，若填詞人本身對語韻不敏感，或是他不會唱歌，常常就會填不對勁的詞上去，連我自己唱都很痛苦，例如導音，但是填詞人沒有意識到這件事情，他認為不就是一個音符對一個字嗎？或是我給他 demo，但他沒辦法理解這件事情，所以這很痛苦，或是有些字是閱讀文字，不是聽覺文字，尤其成語或艱澀用詞，在劇本上可能是漂亮的詞藻，但就是不適合入歌，後來才了解，這是非常嚴重的問題，到了第二、第三部作品，我就先跟製作人與編劇溝通，請編劇先寫，大概寫，隨便寫都沒有關係，你先寫詞我再譜曲，因為作詞要回填我的旋律，他可能會綁手綁腳，還不如倒過來，先照他的想像寫他覺得好的歌詞，我回來譜曲，雖然變成是我的困擾，但還好我懂中文，我會唱歌，也理解語言的旋律性，所以我譜曲的時候，可以避免一些問題，那當然我再寫旋律的時候，也有碰到一些問題是，劇作家寫歌詞，通常不是太漂亮的歌詞，因為他們會講求很多 Insight，就是很多內涵，有一些字的含意，有腳色性格要帶到裡頭去，那跟一般流行歌歌詞不一

樣，一般流行歌其實很簡單，常常就是以第一人稱在直述心情，然後從頭到尾只要講一件事就好，可是音樂劇的歌，不可能只講一件事，要交代心境，也要交代情節等很多訊息在裏頭，不可能一直重複，也不能只是換形容詞，對我來說是雙重挑戰，一個是如何讓大量的資訊，可以譜成好的旋律，另一個就是，我要讓唱的人與最後聽到的觀眾，在沒有字幕的狀況下，而且是新歌的狀況之下，觀眾第一時間就要聽得懂，並且要接收到文字裡所有的資訊，而且，要被打動，所以這個難度其實很高。

惠：劇中選用曲子的想法？

冉：音樂劇文本的定義，比較特別，音樂劇的文本是劇本加音樂，就像你剛才有抓到重點，音樂與戲劇要結合，但是這種說法又很籠統，音樂在音樂劇裡的重要性是，他本身必須擔負說故事的意義，甚至他可能獨立要推動劇情延展，就算沒有歌詞的輔助，音樂本身也可以做這件事，這也是音樂劇不同於純戲劇的很大差別，音樂本身就是文本，他本身就要說故事，甚至形塑角色等等，那當然就跟音樂的技法有關，純粹的流行歌跟音樂劇的音樂是有很大的差別的，再回到你所提的，《四月望雨》的音樂與後來創作的邏輯，一開始的討論是大量使用鄧雨賢的歌，不太多寫原創的曲，第一是因為第一次用臺語，第一次用臺灣的文化做音樂劇，怕失敗，也因為鄧雨賢這麼有名，歌曲也很紅，以鄧雨賢原有的歌曲的話，應該比較容易，那就是點唱機音樂，像《Mamamia》，大量用過去的音樂組成一個戲，我個人覺得，不會不可以，那樣做也可以成功，但我希望再困難一點，我希望使用鄧雨賢的歌，但是點到為止即可，而既然劇名為《四月望雨》，當然這四首歌就不能不用，後來其他曲子就全部原創，而使用《跳舞時代》是因為，我特別獨愛這首曲子，剛好在戲裡的場景，那個位置用鄧雨賢的歌是最好的，而且那首歌對我來說，單這一首歌就可以寫一篇碩士論文，因為那首歌在民國二、三〇年代出現，是一件太奇怪的事情，如果你去研究同時期，所有臺灣的流行歌，沒有一首歌長得像那樣，包含編曲與旋律寫法，也包含歌詞的社會意義，當然那是另外一回事，所以因為我個人的偏愛，所以就破格把他加在戲裏頭。

其他的曲子，我希望能夠就劇本來量身打造而原創，但像是《大稻埕進行曲》，本來要用原曲的，因為那首歌是有特殊意義的，那是鄧雨賢的第一首原創曲，而且又直接將大稻埕當成題目，後來發現這首歌遺失了，但我還是想要用，只是我自己寫，假裝這首歌還存在，因為所有的歷史書都有提到鄧雨賢寫了這首歌，是他的第一首，所以靠著我

們自己的想像，還有王友輝老師的詞，做出了這首《大稻埕進行曲》，而有趣的是，首演前夕原曲出土了，是黑膠唱片收藏家林太葳先生找到的，後來我聽了，覺得跟我想像中差好多好多，當時鄧雨賢第一首原創曲，他基本上來還沒有找到自己的風格，他是用當時流行的日本小調來寫的，我覺得我跟鄧雨賢老師的作品同時存在，是一件很有趣的事情，且都是《大稻埕進行曲》（因為日文翻譯的關係鄧雨賢所做的稱作《大稻埕行進曲》），而且鄧雨賢的大稻埕是用日文寫的，我的是用臺語寫的，後來鄧泰超先生，雖然對於情節有些意見，但他也表示這兩首曲子各有千秋，都必須存在，鄧泰超先生的番話對我來說是很大的肯定。

惠：關於語言，客語的聲韻是不是也和臺語一樣？

冉：答對了，其實你的功課做的很足。客語、臺語和粵語的語言系統是同一路的，都是南方語系，而且是留下來還存在的，比較明確的語言，講方言，實在是虧待他們，臺語有八聲，雖然第六聲已不用了，客語我記憶中是七聲，他也是很明顯的語調語言，粵語也是七聲，兩年前我去香港做演講，我也提了這件事情，當然我後來也有去作調查，發現他們這個東西留存的很明顯，就是稜角性非常的強，這很明顯影響到他們的流行歌發展，例如龍奔龍流～，很明顯，但也因為他們講話本來就是如此，所以他們不可能唱平音，這件事非常有趣，也跟臺語客語很像，但當然他們也有各自的特色，臺語從小聽，雖然不會講，但可以做些功課，但我不懂客語，我真的不熟悉，所以必須請客語老師念給我聽，再去研究語調，當時是鍾永豐老師作詞，他是一位非常有學問很特別的學者與詩人，對我來說，他寫的詞很好入曲，簡單但是很有味道，所以那時我們寫了三首客語的歌曲，給鄧雨賢與元配鍾有妹。

惠：鄧雨賢的音樂提供老師您哪些創作動機？

冉：鄧雨賢有意識地要使用五聲音階要寫當代流行歌，當時留下來的唱片，旋律的確幾乎都是五聲音階，但是他的編曲很洋派，這件事情非常的有趣，最明顯的例子，就是跳舞時代，他用的是美國最流行的狐步舞 Fox Trot，就是 Ragtime，反拍，他的編曲與配器都很西洋，但是旋律東方的不得了，甚至有點像歌仔戲，這樣的搭配太有特色了，這種東西可以說有一點爵士風，但我相信外國人絕對寫不來，因為這旋律百分之百五聲音階，抓了這個特色（五聲音階），我在原創的時候，有些地方我刻意這樣子，但全部都

用五聲音階的話，也很有侷限，像是主題曲，《四月望雨》不是用五聲音階，但聽起來還是很東方，那是靠編曲還有歌唱的語言等這些方法。

從鄧雨賢音樂得到的啟示，還有他的配器，那個時候的配器與樂團不是太複雜，但他常使用一個別人不太用的樂器，就是曼陀林，小小的像是更簡單的吉他，共鳴也比較短，所以有連續撥音的演奏法，為了讓共鳴變長，以前的錄音很差，聽不太清楚，但這很明顯是他的特色，我猜可能當時的音樂人很喜歡用這個樂器，某方面可能也代表了臺灣音樂，所以他把曼陀林大量使用在他的流行歌，因此滿多歌曲我都刻意地加了曼陀林這樣樂器，我相信觀眾在看戲或聽音樂的時候，不太會去意識到曼陀林的存在，但聽者會感受到老臺灣的感覺，那就是很多因素組在一起的結果。

惠：關於鄧泰超老師對《四月望雨》的看法，老師您認為？

冉：他最在意的就是故事，有些的確我們沒有根據史實走，第一，當時鍾肇政先生寫了一本《望春風》，他是小說體，其實寫的就像鄧雨賢傳記，因為是小說體，所以有很多像是野史的部分，也因為是小說體，你也無法去 Judge 他說，一定要百分之百考究，那裏頭提到鄧雨賢除了與元配鍾有妹女士之外，他也跟許多紅粉知己有往來，其中包含了純純，這個部份其實也有其他的史料野史，也有提到這件事情，而我們在戲裏頭其實很含蓄，只留了純純與鄧雨賢的曖昧之情，那鄧泰超老師覺得我們太弱化了鍾有妹女士，鄧老師表示鍾有妹女士其實是很摩登，是個知識分子，是有想法有個性的，不是個在家只會洗碗教孩子這樣子的腳色，這是鄧老師比較介意的兩個點。但是鄧老師很少提到他對作品本身或是音樂上有太多不同的意見。

做史詩音樂劇，我們都要面對他們的後人，每個後人對先輩的理解當然也不一樣，而年代越遠，後人當然會越難理解先輩的思想，但因為畢竟是親人，有血緣的關係，我們當然必須給予尊重。

惠：現今的年輕人，可能已經沒聽過《望春風》，那鄧雨賢的音樂在這個時代上具有的意義？

冉：因為臺灣當時比較多是演奏傳統戲曲的樂師，所以他的唱片有很多都是在日本錄的，那裡有比較好的設備與樂師，且他的做法在當時其實非常先進。

惠：臺灣音樂劇的未來與期待？

冉：做了十幾年音樂劇，現在好不容易大家對本土音樂劇、華文音樂劇有一定程度的接受與理解，路線應該要打開，我小時候是聽百老匯音樂劇長大的，若我們去研究，人家是一百年的歷史，各種題材、樣貌與路線，有史詩般的，像《悲慘世界》等，也有非常都會的，也有傳記型的，也有鎖定某段歷史的，也有很未來的，那個就是出現了真正的多元市場。而音樂劇是一個產業，可以同時說他是一個娛樂，也是藝術。臺灣音樂劇好不容易起來，而且走了一個偏鋒，然後在 2007 年我們做《四月望雨》，當時大家都很緊張，因為題材是過往的歷史，一般人可能沒興趣，結果很多人注意到了，而且很喜歡，至今還有許多人常常跟我提到，代表說他是一塊值得經營的路線，但也不代表未來就要往這個題材去做音樂劇，我也希望未來我能夠做更多不同路線與題材的音樂劇，所以那時候定義叫臺灣音樂劇三部曲，他就是臺灣的歷史題材，臺灣歷史沒有多久，以近代史來講，就是不到一百年，《渭水春風》的年代只比《四月望雨》早十幾年而已，如果我們講近代臺灣史，大概就從那個年代開始，那我們也做了幾個切片，到了《隔壁親家》大概是民國六十年。那我們還有現代的題材，就跟百老匯一樣，要做各式各樣的題材才對，那就會出現「分眾市場」，例如還是有很多更年輕的大學生，他對《四月望雨》沒感覺，甚至覺得老派，他們可能喜歡看年輕的嘻哈的，跳街舞的，當然也有這種音樂劇，也應該要做這樣子的東西。我現在的《天作之合》，我們不太碰歷史的東西，我們關切都會話題，就是想要繼續創作不同的路線。

惠：是因為音樂劇跟大眾文化的關係嗎？

冉：很直接的關係。兩者是絕對不能切割的，他不像我們講古典音樂或戲劇的範疇，好像只有知識分子的尖端才看得懂，不應該是這樣子，音樂劇他本身就是一個娛樂事業。

惠：《四月望雨》有鎖定特定群眾嗎？

冉：說老實話，一開始真的不知道我們的群眾在哪裡，演出後，有許多知識分子跟我們表示非常喜歡，後來 DVD 出來、電視撥出、加演後，發現不只是知識分子，好多一般民眾，甚至比妳還年輕的，更是包含高中生，跟我說他聽了看了《四月望雨》他很有感覺，未來想要讀中文或是歷史系，有好多這種例子，說真的，我很驚訝！所以我們其實不能小看當初的決定。

惠：製作音樂劇與一般戲劇不同，那麼導演與作曲者之間如何溝通？

冉：或許我會跟士平稍微不同，但我的理解是，音樂劇的音樂就是文本，文出現之後，後面是詮釋者，導演拿到文本去詮釋這個作品，就像導演拿到劇本，而以前對音樂的概念，就是被理解成音樂設計，就是配樂，這邊要唱歌，那我們這邊寫一首歌，以前的概念真的就是這樣，但這真的不叫音樂劇，那只是有音樂有配樂的戲劇，所以我的認知是，音樂劇工作最密切的是編劇與作曲，在媒合文本設計的時候，例如某個地方又帶戲又有音樂，或是歌詞的寫法，都是經過討論而成的，這個完成之後才交給導演，而導演就要「詮釋」這個文本作品，那以前可能會是導演想要去改，比較是導演創作論，現代劇場的概念大都是這樣，那我其實不太認同這樣的做法。必須要負的責任是，過去音樂劇是不成熟的，音樂（作曲）也不夠優秀，的確會因此有很多 bug，像是進歌的地方很突兀，音樂無法與劇情結合，整個氣氛就是不對勁。當然，文本完成後，事後修改也有其必要，例如導演可能覺得這裡的氣氛，不適合快節奏，那導演可與作曲溝通，並修改文本。我不知道士平老師會從什麼角度來切，這是一個非常非常值得討論的話題。

惠：音樂劇創作中歌詞的押韻與音樂的關係？

冉：這跟作詞者的習慣有關，流行歌在過去幾乎都講究押韻，現在當然不一定，押韻的好處，讓音樂變的規律，在唱的時候容易記憶，也有對稱感，在聽覺上也是舒服的，在講究歌曲美學的時候，會有這件事情，但音樂劇中，例如《四月望雨》這首歌，我擺明了就是要釘在那裡唱情歌，我沒有要讓劇情推展，我只是要提供一個戀愛情境，我花了三分鐘做這件事，我的確浪費了三分鐘沒有讓戲劇往前走，可是那是必要存在的，那個情境，就是要靠音樂，就是要靠一首很美很美的歌，那首歌我一定要押韻，才能在文字與旋律上達到美感。然後有一些戲劇張力很大的歌，例如一個社會中低階的角色，他不可能唱文詞的文言文，所以他會唱口語化的句子，甚至罵人的，不工整，甚至根本不同的韻，這在音樂劇中是必要存在的，這樣才能精準詮釋角色與戲劇氛圍。

惠：音樂劇演員歌唱的方式因角色而異，但這一點在《四月望雨》是不是只有在歌詞與音樂旋律上比較鮮明？

冉：會非常鮮明，因為像《四月望雨》裏頭的主要角色，都集中在大稻埕文人世界，

其實那個年代（二戰之前），真的是臺灣文化最旺盛的時期，大稻埕的文人雅士，都受過漢學高等教育，所以角色講話的確比較文謔謔，比較有文學素養，加上這個戲的確有強烈的文學性在裡頭，所以《四月望雨》大部分的歌都是有這個味道，他沒有太破格，這個東西妳就可以在《隔壁親家》這樣的鄉村故事見到，所有的角色通通都是鄙俗之人，風格不可能像《四月望雨》這樣用典雅的詞來寫，那就是另外一個典型的例子，當然也是另一點難度，妳確實有抓到這個重點，《四月望雨》的風格確實很統一，押韻很明顯，用詞的對仗性也很高。



附錄五 訪談紀錄摘要：楊士平

時間：105 年 04 月 20 日 15:30

地點：國立中山大學藝術大樓教師研究室

採訪人：林子惠

訪談人：編劇／作詞／導演 楊士平

林子惠（以下簡稱惠）：《四月望雨》是老師的第一部音樂劇製作？

楊士平（以下簡稱士）：我是 1999 年回來臺灣的，參與的第一部音樂劇其實是《新白雪公主》，做《四月望雨》是因為王友輝老師的關係，當時大風劇團做了一齣《世紀回眸——宋美齡》，王友輝老師是導演，我是導助，有一天王友輝老師（當時劇還在演）跟我說他想要寫一個題材，殊不知與我當時的想法完全一致，就是寫一個用臺語，說臺灣故事的劇，然後以音樂劇方式演出，一拍即合之後，便和當時一起合作《世紀回眸——宋美齡》的連乙洲與楊忠衡討論，就這樣接了《四月望雨》這個製作。

《四月望雨》是臺灣人共同的情感與過去，從歌曲來說，可以帶出我們可能在某個時代被忽略掉的臺灣歷史，這個角度上來說，可能之前是沒有人這樣做過的，相對的其他歷史題材卻常有人做，例如古代的歷史劇、蔣中正宋美齡反共抗俄的題材等，我想不是指音樂劇這部分而已，歷史的題材常被搬演，所以我們一點也不陌生，但臺灣題材的東西要拿到舞臺上，其實很少，而且是用音樂劇，這種感覺比較潮，比較流行的方式製作又更少，我想，題材的變化，與臺灣政治的轉變有很大的關係。所以在《四月望雨》出現之前，我們可以看到另一種的歷史面貌，但是在這之後，我們看到的是，原來臺灣有更多人，想要去懷念這一段不被敘述過的歷史，這讓我們看見了關於臺灣的一個新思考與文化路線，這可能是一種傳承，也趁著這樣的題材還有票房，因此後來陸續有《隔壁親家》和《渭水春風》，就是臺灣音樂劇三部曲，但一個劇團為了生存，沒有辦法永遠為了理想而拼搏，外來資金的贊助，在同樣一個團體也會有用盡的時候，那這就要靠劇團本身的創作群，要能夠承擔票房的責任，做的東西要讓觀眾買單，才能做的長久，因此，劇團需要自立自強。

當時其實不只有音樂時代在做這樣的題材，臺南也在做，就是《我是油彩的化身》

陳澄波的故事，其他各地的文化局，也都很想做臺灣歷史題材的內容，當然《四月望雨》開啟了先鋒，後面陸續也有很多人在做，我覺得這是個很好的展開，而《四月望雨》的使命，其實就已經完成了。大家也認識到，我們做音樂劇，不一定要去學習百老匯的作法。當時一開始做《四月望雨》的時候，就希望不要做成像百老匯的那種音樂，希望是臺灣民謠的感覺，音樂盡可能貼近我們使用的語言，而不是用臺語在唱英文歌曲，那種感覺就像是，我們戴著金色的假髮在演外國人，不中不西，非常突兀與怪異，一點都不自然，所以我覺得應該要用臺灣人熟悉的語言去寫歌，而當時跟天豪就做了這個重大的決定，至今我依然覺得沒有錯！

惠：音樂劇的編劇跟作曲如何分工與合作？

士：大家一起完成。當時友輝老師因故不能編寫劇本，所以就落到楊忠衡跟我的身上。一開始我們先討論出一個架構，但實際在寫劇本的時候，一定會有更動。劇本每寫完一場，就寄出給王友輝老師寫詞，寫完後再回傳給編導看，然後給冉天豪作曲。但當時也有出現，像天豪覺得某段有靈感，他就先寫，《人不癡情枉少年》這首三男合唱，就是最快創作好的，不過當時演出前一個半月，我們還繼續在出歌，演員一面排練，還要馬上練新的歌，若音樂還沒出來，為了情境的連續，那就先唸詞，用這樣的方式把空白的地方走完，等到音樂進來的時候，再細修前後進音樂的點，就這樣一段又一段拴上，調整並潤滑之後，到整體無違和感，所以當時我們是以拼貼的方式排練，當然，在排練的時候還無法確定這樣是否可行，在整排的時候，也需要重複再整理。《四月望雨》的運氣真的很好，就讓我們這樣衝出來，真的很驚人！過程大概就是這樣，是靠著大家硬拼硬擠完成的。

惠：素材是如何選取的？

楊：素材的蒐集，是楊忠衡的功勞，他就像是在美國編制中，會有一個對戲劇知識很豐富的人在導演旁邊，這個不是學術職務，他是實際工作職務叫戲劇顧問(dramaturg)，他擁有像學者一般的知識，對各式各樣的表演領域的知識都有涉獵，他會負責告訴導演這類型的演出在以前有過什麼樣的演出形式，分析過往那些演出的效果，然後近年來又有哪些重要的演出值得關注，導演在導戲的時候，也會提供很多相關的資料給導演，楊忠衡在這方面幫上非常多的忙，他也到鄧雨賢的故居去拜訪鄧雨賢的後人，也提供了鍾

肇政老師寫的小說《望春風》做參考。這些資料都是重要的考量，在寫作的時候也考慮到要與時代結合，鄧雨賢有很多事機可能並不如我們所想的那麼有故事性，所以我們需要戲劇中必要的衝突，但增加在角色鄧雨賢身上的衝突，有可能會顛覆到過往人們對他的印象，就像我們放了純純的角色，鄧雨賢的後人其實有抗議，不過，其實我們也有找到一些資料中提到鄧雨賢其實也是個風流才子，所以在劇中，我們沒有講得很白話，不過有稍微暗示，在戲劇中，若我們一直歌功頌德鄧雨賢，沒有一些情感矛盾與衝突的話，這樣這個人物就會是扁平的，就不會成為戲劇，那不如就辦一場音樂劇就好，所以，為了要增加戲劇的厚度，就放了一個純純，在鄧雨賢嚮往追尋的音樂之路上，扮演了 soul mate，是鄧雨賢追求夢想的謬思(女神)，而大地之母，像母親一般永遠守在那塊土地的這個角色，就是鍾有妹，不管你在外是怎麼樣的人，做了什麼樣的事，你永遠可以回家，這是代表土地，是臺灣的象徵，這是我放在心裡的設定，鍾有妹就是母親臺灣，是一個任勞任怨，無冤無悔的角色。同時，純純與鍾有妹一樣，她代表了那種，歷代的異族來統治臺灣時，那個可憐的臺灣。她其實也有暗喻了在風雨中搖擺的，有人覺得我好，就把我搶過去，等到哪天（這個人）被打跑，又換了另一個人來，所以純純有一點像是這樣可憐的弱女子，就像臺灣的另外一面。

當時在寫的時候，我的意識是這樣在處理這些角色的，而當中除了將鍾有妹與純純這兩個角色，拿來造成鄧雨賢在性格上，或是內在衝突的戲劇張力營造，我也把很多從小聽爸爸說的故事，或是我自己的親身經歷，轉換成一個角度放進來，例如柑仔井的保正，這個插科打諢的角色，就是小時候聽爸爸說的故事。

當然我也在揣摩，若一個藝術家在追求夢想的時候，不顧家裡的反對，在這之中，他如何看到他與作品之間的關聯性，他如何創作？雖然我不是學音樂，但我用同理心去揣摩家人的立場，當時學音樂，在臺灣是不入流的，是靡靡之音，當然收的音樂幾乎是歌仔戲，當時大眾對音樂的認知是很不好，所以當鄧雨賢的父親想要介紹他一個好工作，但鄧雨賢卻不領情，一心想要做音樂，他的父親會怎麼看？這讓我想起，當年我想要去念戲劇的時候，跟爸爸發生的衝突。劇中鄧家的景，也是從我小時候住在三合院的經驗而來，小時候做錯事都要在神明桌前罰跪，想要上廁所也不能，所以，這裡面有很多自己生命經驗的影子，這些記憶與情感，全部混合在一起，寫出了鄧雨賢與父親的戲。

惠：劇中除了第一鄧雨賢、鍾有妹與純純三者的關係，第二鄧雨賢與父親的衝突，

和第三鄧雨賢音樂得創作歷程等故事線，是否還有其他？

士：還有一個，是政治立場上的，「臺灣人到底是什麼人？」臺灣人本身的矛盾與衝突，是直到今日還持續在的，到現在還未解決，戲中利用陳君玉和鄧雨賢的對話表達，陳君玉這個人物，他會講北京話，他在臺灣也教人講北京話維生，臺灣文化啟蒙運動與民族自覺，藉由他的引述，來表達臺灣人的尷尬與思維，在關於自己是誰這點，做身分的辯證，包含鄧雨賢最後被校長要求為皇軍寫音樂的時候，這些身分的矛盾與認同，都是有埋線的，也表現在唐崎夜雨或是東田曉雨那段，不管如何，我就是我，在這個世界上是獨一無二存在，臺灣也是，還有一首陳君玉的歌《孤身一個人》，原本這首歌是唱國語叫《漂流的龍子》，歌名不僅有點大中國思想，且以陳君玉來說，最自然的語言，應該是日語或是臺語，人在最難過的時候，都是講母語，雖然我們的祖先大都是從大陸來臺，但這時候我們不應該要承擔這樣的思想，以劇中的情境來說，感覺有點太刻意，所以後來這個部分就改掉了，主要還是以境遇思考，第一個是古倫美亞唱片公司被轟炸，他心裡憂心戰況與朋友的安危，第二個是剛被純純拒絕的心情，這首歌的歌詞我寫的是以戰爭為主的，但王友輝覺得應該要以失戀為主，因此我們就請天豪將兩個歌詞合併在一起，而且依劇情來說，應該要是七分國殤，三分情傷，後來，每次演的時候，我最期待的就是這首歌，而且我們拿文化啟蒙運動，就是蔣渭水的同志蔡培火，在臺南入獄的時候，所寫的《臺灣自治歌》（蓬萊美島真可愛……）寫進歌詞裡，知道這獄中詩的人，就會特別的感動，對於先前提到的民族自覺的議題，感覺也更深刻，這首歌寫出來後，反而變成戲中很重要的一首歌。就像《Cats》有一首《Memory》，我覺得這首歌就有這樣的感覺。

惠：劇中語言的採用是如何決定的？

士：本來是要投客委會的案子，但沒有上，一開始設定要全部講客家話，後來才改成比較自然的樣子，因為當時的時代，用閩南語和日語才是最自然的，鄧雨賢回到家會跟父母說客家話，這樣是比較合理的。當然也有考慮過主要的語言，我們是演給誰看，所以必須取多數臺灣人可以看得懂的語言，但又不希望把它變成所謂的「國語」，所以最主要是以當時社會背景實際的狀況，來選擇語言的使用。

惠：音樂劇有大眾化與商業化的特質，《四月望雨》主要針對哪個年齡層的觀眾？

士：我覺得通殺，最主要還是以會講臺語的族群為主要考量，年齡層並沒有分，目前音樂劇幾乎都是年輕人在看，但《四月望雨》這個的題材，有些有那個時代背景的人，或是曾經聽自己的長輩敘述那段過往的人，來看的話，感觸會比較多，其實就是老少咸宜。不過，當時真的沒有設定要給哪個族群看，就是依照心裡的情感在做。且不管在音樂或戲劇上，都是貼近觀眾的。來看戲的觀眾有長者，也有小孩，還有小孩看完後，買票請自己的父母來看，也有僑胞帶小孩來看，之後還寫了感謝信說，我一直告訴自己的小孩要學臺語，我們是臺灣人，他們都不學，但我的小孩看完戲之後，他就自己覺得應該要學臺語。其實有非常多的回音，包含外省族群與客家族群，對這齣戲應該都很有認同感吧，因為鄧雨賢是我們客家人的作曲家，但我相信只要是臺灣人都會以鄧雨賢為榮。在演出的過程，不管藍綠也都來看戲，看戲的時候他們不會吵鬧，一片和諧。

惠：請問老師您覺得，導演音樂劇與一般戲劇的差異在？

士：導演音樂劇，有很多時候可以依賴歌唱指導與編舞。音樂劇的歌曲是戲劇的延伸，就等同於，像是角色的對話或獨白，但我不是懂樂理的人，所以導演的時候也會依賴歌唱詮釋指導，因為歌唱也包含表演，有些段落是大場面的舞蹈，雖然我會拉場面做場面調度，但我不會編舞，所以也要依賴舞蹈設計。音樂劇的分工，比一般的現代戲劇還要複雜，作曲家、編舞家還有歌唱指導，當然還有服裝、燈光、舞臺設計，有時還有多媒體設計，每一個藝術家的加入都代表了一個意志，所以人越多，想法就越複雜，要去統合這些元素就比一般戲劇難度更高。且有些元素，也不是我的專長，像是作曲，我也只能用感覺與氛圍來表達每個段落應有的情感，所以這個部分需要不斷的溝通，因此，就要比製作一般的戲劇開更多的會。相對的，音樂劇比一般戲劇簡單的，就是劇情結構，因為音樂劇的劇情，要乘載音樂的份量，所以劇情結構往往不能太複雜，不像一般戲劇可以有非常多變化，或是做很多的急轉，或是不同角色同時走很多東西，但音樂劇在情節上的處理，要承擔這些戲劇的內容，所以戲劇的量要縮短，讓音樂可以進來，因為一個音樂劇的歌曲與音樂要鋪到整個戲長的百分之八十，所以故事不能太糾葛，需要稍微簡化。在表演上，也不會像一般戲劇處理得太複雜，不然音樂會無法表現，反而顯得雜亂。但這是概括來說，不表示所有的音樂劇都是如此，我在紐約也看過情節鋪成很厲害，角色與表演也都很有深度的音樂劇。所以音樂劇有很難掌握的元素，也有稍微可以輕鬆一點的地方，這是兩者之間的不同。

惠：劇中為何只用了五首鄧雨賢之歌曲？

士：天豪希望有統一的風格，而鄧雨賢的每首歌都是在不同的時間點為了不同的目的做的，有的可能是讚嘆，有的可能是商業意圖，那這些歌融合在一起時，差異其實會非常大。所以希望是模仿民謠的曲風，也抓出鄧雨賢作曲的習慣與風格，重新寫出一個統一性的作品，當然每首歌曲的歌詞，重新寫也才方便我們所要敘述的故事，鄧雨賢老師的歌曲不大有辦法去組成這樣的敘述性，也因為音樂劇歌曲的使用有很多種不同的功能性，有的代替腳色對話，有的說出內心的獨白，有的是敘事的，所以鄧雨賢的歌曲在故事與對話的部分是沒有的，比較能拿來當作是心情，但這些歌曲又不能完全符合角色的內心情感，所以歌曲的使用上，因為戲劇的統一性、連貫性與風格等的考量，我們只選擇了具代表性的歌曲，其他歌曲都是重新創作。

有很多人在製作音樂劇的時候，覺得音樂劇只要有一些歌在就好，但音樂劇畢竟還是一個「劇」，這也不能被忽略，故事性是非常重要的，故事能不能被講好，並使人聽懂，那在音樂與戲劇之間要怎麼講清楚呢？這兩者之間其實是魚幫水水幫魚，戲劇製造了情感與情節，幫助觀眾在聽到音樂的時候，有一個雄厚的背景支撐，讓情感有效地推出，渲染力會比歌手清唱一首歌，或演唱會上唱一首歌有更大的張力，因此音樂所得到的背後支撐很大，而音樂劇迷人就是在這個地方，因為有戲劇的幫助，才能發揮更大的力量。

戲劇也因為音樂的力量與渲染力，讓情感可以更凝聚，甚至有渲染的力量擴散到觀眾的內心，所以音樂與戲劇，往往會呈現出這樣密切的關係。

所以，有些音樂劇愛好者沒有辦法理解這兩者之間的關聯性，這個關聯性，要從故事情節與結構中，找到每個曲子的安排與其結構性的思考，部分人沒有想到兩者的關係，只覺得有音樂穿場就好，這樣要完成是很困難的，要像 Mamamia 一樣做到那樣的程度，是非常少的例子，更何況是我們很多的初學者，嘗試用現成的歌曲來串，常常是無法成功的，不然就是歌曲與戲劇兩不相干。所以天豪有這樣的想法，絕對是正確的思考，若都用鄧老師的曲子，恐怕我們故事會說不好，當我們不再堅持用鄧老師的音樂的時候，反而更有機會把故事說得感人。

像是《四季紅》，要推進情節，就很難，而《月夜愁》本來不是要放在那個地方，本來要放在吉村祥一在路燈下，被純純拒絕的那段，因為我在寫那場戲的時候，心中就是浮出《月夜愁》那首歌，我在想的是，在以前的三線路（就是現在博愛路），路燈下光線

昏黃，一個傻瓜在那邊徘徊，等他喜歡的女生經過，好不容易鼓起勇氣，卻被拒絕的情境，但天豪他當時有新的靈感，所以就有《街燈伊知影》，那《月夜愁》就放到後面使用，也因為這樣多了一首好聽的歌。

純純去世的那場戲，讓他們清唱《雨夜花》，音樂再慢慢加進來，我們需要那個張力與安靜，悲哀不是吶喊著「我好悲哀！」，這樣反而觀眾會疏離，我們會同情一個悲哀的人，是因為他的隱忍，那種內斂的情感精神，如此才會讓觀眾認同。

惠：臺灣未來有實力做出，您提到的那種深度的作品？且回到《四月望雨》這齣臺語音樂劇，您對於臺灣音樂劇未來的看法？

士：當然有可能，但要看環境能否將我們推到那樣的文化層次上。剛才提到的那齣戲，是在說紐約哈林區的故事，主要的演員都是黑人，據說那些演員後來都得了東尼獎，音樂是藍調，就是與黑人有密切的歷史淵源的音樂，故事也是在說中下階層的生活，不是在說一個很大夢想，而是一個很小的故事，是非常寫實的，也將哈林區小人物的生活與實際遇到的問題，還有他們的心境都講述得非常好，所以在這樣的角度來說，音樂與戲劇的結合達成了一個非常美妙的共鳴。

臺灣的情況是，有能力的編劇，他們賺不到錢，若有機會寫連續劇或電影就去了，在大陸接連續劇的編劇，寫一集的收入跟寫舞臺劇的收入根本差太多了。以導演來說也是這樣。所以在這樣的情況下，想要培養好的作品就要有好的市場與環境，要能提供這些人有辦法安心的待在這個環境，然後不斷地去創作這個環境需要的劇本，才能磨出好劇本，好技巧，好音樂。一齣一齣的音樂劇做下去，若都是賠錢，誰要繼續做？同樣的，好編劇也需要環境把他留下來，不然就很有可能被挖腳，例如去大陸寫電視劇。環境的差距是在的，我們需要去正視，政府也需要思考，因為文化是國力的一環，也可以成為觀光資源，但政府是否有能力處理，還是只是在做假的創意與文化？我們當然有實力，只是礙於環境與酬勞，在百老匯寫一個劇本，一兩年可能就不愁吃穿，版權費是收不完的，而導演每場戲的票房也有抽成，何樂而不為，當然每場戲卯足勁地做啊！光是這件事情就差很多了，當然更不用說我們常常為了製作經費傷腦筋，我們考慮一張椅子，人家是考慮一個大舞臺，我們的製作常面臨這樣的困境，不只是民間，連公家單位其實也很辛苦，錢花對地方，讓文化團體浮出檯面，才是有用的。