國立臺灣藝術大學

戲劇學系表演藝術碩士在職專班

碩士學位論文

從《羅密歐與茱麗葉》
論寶塚歌劇團的表演型塑

The Formation of Performing Styles in Takarazuka Revue:
A Case Study on “Romeo et Juliette”

指導教授：陳慧珊

研 究 生：程皖瑄

中 華 民 國 一 ○ 五 年 七 月

謝誌

像鳥兒一般 朝著光芒 飛翔
在黑暗中也不會迷失（音樂劇《伊麗莎白》）

多年前的夏天，我因緣際會地邂逅了日本寶塚歌劇團。寶塚舞台上那華麗的氣息支撐著在一度找不到人生方向的我，如此嚮往這般美好、並且成為粉絲的同時，完全沒料到多年後，我會因為受到寶塚的激勵，成立劇團，更沒想到憑著滿腔的熱情，能如期完成這份論文。

當然，只有熱情，是不夠的。

研究所兩年的學習生涯中，首先感謝指導教授陳慧珊老師，從您身上，我學習到學術人應有的嚴謹與學術使命感，更是感染您的樂觀與積極！感謝慧珊老師的循循善誘，以及，永遠給我全然的信任與支持。

特別感激細井尚子老師如燈塔般地點亮我，指引我研究方向！

感謝楊淑美老師，從您身上我感受到熱情以及對寶塚的愛，總是不遺餘力的提攜後輩，當您得知我想做這個題目時，就算在百忙之中，仍是願意撥冗接受我的越洋訪問，真的讓我感動萬分。

感謝口試委員林勤敏老師以及鄭芳婷老師，給我許多寶貴的意見，也謝謝 C.Y、JB、FJ、Ki、Kuan 接受我的訪問，以及給予我日文翻譯協助的慕如、雅之、令閑、麗珣！感謝與研究所同窗嘉豪、孟青、盈智、庭莊相互砥礪與切磋的日子，跪謝痞大提供我奢侈的寫作好處所，更要淚謝電話永遠都會通，總是在關鍵時刻解救我的小天使姿錡。

全力衝論文的這半年，感謝家人給予全然的支持與體諒。爸爸、媽媽、阿公阿媽、弟，我愛你們！

最後，卻是重要的，感謝 2011 年與我一同展開寶塚追夢之旅的俞文。旅行尚未結束，下一階段，讓我們一起像鳥兒一樣，飛翔築夢。

摘要

日本寶塚歌劇團從一九一四年成軍以來，以「闔家歡樂」的高度娛樂性以及獨特的「男役」舞台美學，累積了超過兩千兩百作演出，作為大型的商業劇團，不斷嘗試新的題材，希望藉由取材的多元，能夠吸引更多觀眾進劇場觀看演出。二〇一〇年起，寶塚歌劇團陸續搬演了四次由法國作曲家 Presgurvic 製作的《羅密歐與茱麗葉》，不論是出演的梅田藝術劇場或是之後的大劇場演出，大受觀眾歡迎。更特別的是，寶塚版本不同於法國原版，在音樂以及歌曲的編排、歌詞內容、場次內容、舞台調度、角色分配上，均有自身的特色，在主打「明星化」的製作考量下，每一組的《羅密歐與茱麗葉》有不同的個性與質地。

本研究從爬梳寶塚歌劇團歷史發展出發，接著以接收理論理解寶塚表演的內涵，以寶塚歌劇團的《羅密歐與茱麗葉》作為分析個案，援引 Pavis 提出的表演分析法以及 Aston 與 Savona 的轉化分析法、Fisher-Lichte，與 Pavis 的結構分析法，並佐以田野調查的觀察法與深度訪談法，發現高度的觀演互動中，觀眾的期待視域影響著審美過程。寶塚歌劇團作為一個高度消費性的表演娛樂，提供觀眾審美愉悅，而這樣接收段與創作端的互動過程，百年來型塑著寶塚歌劇團的表演風格。

關鍵詞：寶塚歌劇團、男役、表演型塑、羅密歐與茱麗葉、觀眾期待

NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

Abstract

Established in 1914, Takarazuka Revue has become a huge and multi-diversified commercial company. Today, there are over 400 actresses in the company and Takarazuka Revue has so far presented over 2200 productions. It is easy to be spotted on the *otoko yaku*, the actress who plays the male character, on the stage. The *otoko yaku*, with a presence that makes them seem cooler than real men, is unique to the Takarazuka Revue. According to the expectation of the audience, which is mostly contented with women, the aesthetics of the musical, *Rome et Juliette*, which is an adoption of French musical, is very unique and appealing.

From 2010 to 2013, Takarazuka Revue had performed this musical for 4 times. This study analyzes the musical *Rome et Juliette* of Takarazuka Revue, through adopting the theory of Reception Aesthetic of H.R.Jauss, transformational analysis and structural analysis as the study methods to analyze its plot, performing methods and stages. The result reveales that the focusing on the leading role, the scene presentation, the lyrics writing and translation, and the special style of the curtain call, which are all formatted from the communication between productive part (provider) and audience (receiver).

Key words: Takarazuka Revue, Otoku yaku, Formation of Peforming Styles, *Romeo et Juliette*, Expectation of Audience

NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

目　次

謝誌 I

摘要 II

Abstract III

目次 IV

圖目次 VI

表目次 VI

第一章 緒論 1

第一節 研究背景與動機 2
第二節 研究理論與方法 9
一、研究理論 9
二、研究方法 12
第三節 研究範圍與限制 23
第四節 研究目的 25

第二章 文獻資料探討 27

第一節 名詞義釋 31
一、寶塚歌劇 31
二、法國音樂劇《羅密歐與茱麗葉》 32
三、Revue 32
四、審美距離 33
第二節 日本戲劇美學相關文獻 33
一、歌舞伎與寶塚 33
二、日本近代戲劇改良運動與寶塚歌劇團 36
第三節 寶塚少女文化相關研究 37
第四節 寶塚歌劇團翻譯題材相關文獻 39
第五節 寶塚歌劇團相關影音資料 42
一、寶塚官方影音資料 DVD 42
二、寶塚官方電視台資料 42
三、寶塚非官方影音資料 43

第三章 寶塚歌劇團的表演型塑歷程 45

第一節 寶塚歌劇團發展歷史 45
第二節 寶塚歌劇團表演形態的演進 50
一、初期：寶塚新溫泉時期的表演風格 51

二、帝國劇院首次演出 54
三、寶塚大劇場時期 54
第三節 寶塚歌劇團的劇目題材與表演分析 56
第四章 寶塚歌劇團《羅密歐與茱麗葉》表演分析 61
第一節 莎士比亞的《羅密歐與茱麗葉》與法國版音樂劇 61
一、舞會 63
二、樓台 65
三、增加的表演篇幅：〈仇恨〉與〈怎麼跟他說〉 67
第二節 從法國版音樂劇到寶塚歌劇團版本 70
一、重要歌詞分析 71
二、重要場面分析 77
三、各組版本的行銷手法與選角 80
四、謝幕秀 82
第五章 寶塚歌劇團的觀眾期待與表演型塑 85
第六章 結論 91
後語 95
參考資料 97
附錄一 楊淑美老師訪談記錄 103
附錄二 A 女觀眾訪談記錄 107
附錄三 B 女觀眾訪談記錄 109
附錄四 C 女觀眾訪談記錄 112
附錄五 D 女觀眾訪談記錄 114
附錄六 E 男觀眾訪談記錄 116

圖目次

圖一 《歌劇》插畫 37
圖二 箕面有馬鐵道開通的廣告頁面 45
圖三 寶塚歌劇東京公演廣告 46

表目次

表一 《羅密歐與茱麗葉》演出分析的方法 16
表二 研究者的觀察法實施行程表 18
表三 訪談對象表 20
表四 觀眾訪問提綱 21
表五 楊淑美老師訪問提綱 21
表六 國內寶塚歌劇團相關碩博論文 27
表七 國內寶塚歌劇團相關專文 28
表八 寶塚歌劇團分期—依據劇目類型 56
表九 「維絡那」歌詞對照表 71
表十 「非我之錯」歌詞對照 73
表十一 法版與寶塚版出場角色相異分析表 78
表十二 寶塚各組《羅密歐與茱麗葉》「鐵豹」一角為例 81
表十三 雪組《羅密歐與茱麗葉》座談會導演與編曲節錄 83

第一章　緒論

日本寶塚歌劇團從一九一四年成軍以來，以「闔家歡樂」的高度娛樂性以及獨特的「男役」舞台美學[1]累積了超過兩千兩百作演出，在二〇年代主要演出日本觀眾耳熟能詳的傳統日本劇目，三〇年代引入法式 Revue，開始出現「男役」、「階梯」、「銀橋」寶塚專有名詞，五〇年代後大量引入西方百老匯經典，並同時積極引入跨媒體劇作，例如改編受歡迎的影視作品，或是漫畫等等，七〇年代的《凡爾賽玫瑰》開啟新世代，「明星主演制度」在此時逐漸確定下來，九〇年後在全球化影響之下，寶塚歌劇團作為大型的商業劇團，不斷嘗試新的題材，希望借由取材的多元，能夠吸引更多觀眾進劇場觀看演出，此時引進他國製作成熟的音樂劇作品並酌予改編成為這一時期的特色，《羅密歐與茱麗葉》作為一部已俱有知名度的海外音樂劇，對於一般日本音樂劇觀眾來說，十足能達到趨之若鶩的觀看動機，[2]劇團進而能提升寶塚歌劇團知名度，成功發掘更多潛在觀眾，開發客群，而對於寶塚戲迷來說，樂見自身喜愛的明星演員詮釋這樣製作規模龐大且精美的作品，[3]尤其是《羅密歐與茱麗葉》一劇呈現出的唯美浪漫，青春俊美的羅密歐與甜美亮麗的茱麗葉形象，由寶塚主演男角與女角扮演說服力十足，自二〇一〇起，寶塚歌劇團陸續搬演了四次，不論是出演的梅田藝術劇場或是之後的大劇場演出，大受觀眾歡迎。更特別的是，每個寶塚版本因應其「番位」（劇團主演順位）有不同的製作成果，量身為演員打造的劇場讓每一組的《羅密歐與茱麗葉》有不同的個性與質地。從初始創團的大正時代到二十一世紀的全球化的時代，寶塚歌劇團如何型塑出自己的「寶塚風格」？

寶塚歌劇團從來不是封閉性的表演，它在發展過程中，「觀眾參與」一直擔任非常重要地位，研究「接收端」角色賦予「創作端」的什麼意義，是本研究的動機之一，興起於六〇年代的文學理論「接受美學」，提升讀者的地位，由姚斯（Hans Robert Jauss）所領導的「康斯坦茨接受學派」（Kanstanzer Receptionsathetik）認為文本做為一個開放客體，

[1] 寶塚歌劇團在二〇年代因為引進法式諷刺輕歌劇「Revue」，女演員穿著男士燕尾服跳著西方舞蹈的扮相蔚為風行，出現「男役」（otoko yaku）一詞，意為在寶塚歌劇團裡扮演男角的演員。

[2] 研究者在二〇一一年親至寶塚大劇場觀看現場演出，由於票卷熱賣網路銷售一空，研究著只能選擇公演當天至劇場前排隊購買「當日卷」，排隊時與身旁等待購票的日人進行簡單談話，一名年約三十五的女性觀眾表示自己雖然住在寶塚卻非寶塚戲迷，不過自己十分喜歡音樂劇，對《羅蜜歐與朱麗葉》這部名作感到興趣，所以特別到寶塚劇場來看戲。此雖為個案，但由此可窺見在一般日本心中，寶塚歌劇團雖歷史悠久，但寶塚的演出仍無法與正統音樂劇劇團演出相提並論。明星制與演員培育方式左右著寶塚演出，但研究其人才培育與製作品質的關係不在本論文範圍。

[3] 寶塚歌劇團自身出版的刊物《歌劇》刊有當期公演觀眾的演出心得專欄「高聲低聲」，二〇一一年二月的《歌劇》有三篇針對雪組《羅密歐與茱麗葉》演出評論，評論者清一色帶著感性多於理性的角度評論演出。

探討讀者與本文、讀者與作者、作者與自己的作品之間的複雜關係，八〇年代後，這個理論被應用於劇場研究，帕維斯（Patrice Pavis）就曾經引用伊瑟爾「隱含的讀者」的概念，提出「隱含的觀賞者」（implied spectator）。他認為在劇場製作中，就如同文學作品，是包含著「邀請—回應的結構」（response-inviting structures），[4]研究者企圖以接受美學中「期待視域」、「審美愉悅」概念釐清寶塚歌劇團的「表演風格型塑」與「觀眾的互動模式」，並以二〇一〇年到二〇一三年寶塚歌劇團分別由星組、雪組、月組演出的《羅密歐與茱麗葉》做為研究個案。本研究採質性研究，初始以文獻分析法釐清劇團歷史以及相關發展脈絡，研究者將廣泛搜集各式文獻資料，從官方檔案第一手與第二手資料著手，同時參考各類寶塚歌劇團相關的學術文獻、專書、評論，爬梳寶塚歌劇團的發展軌跡與表演風格的轉變過程，同時針對演出個案以帕維斯在八〇年代發展出的表演分析法，選擇《羅密歐與茱麗葉》中，具備寶塚表演風格的場面做為分析，為求更進一步了解寶塚歌劇團，兼以參與式觀察法，親赴寶塚大劇場進行實地考察，並且採深度訪談的方式訪問寶塚歌劇團的指導老師、寶塚歌劇的觀眾，參考觀眾端相關研究，了解創作端與接收端的互動模式，最後採三角交叉檢視法分析比對，探看寶塚歌劇團在百年來的發展中，如何型塑出「寶塚風格」，這樣獨特的表演風格，如何體現在《羅密歐與茱麗葉》這齣音樂劇裡。

第一節　研究背景與動機

二〇一一年，研究者赴日本兵庫寶塚觀賞雪組《羅密歐與茱麗葉》，從大阪梅田搭約四十五分鐘的阪急電車到寶塚站，從進站到出站，寶塚歌劇團各式訊息鋪天蓋地朝我襲來，不論佇立在車站大廳燈箱廣告、張貼在月台邊一字排開的碩大海報、車廂內懸掛的小海報、車廂螢幕的動態廣告，這個曾經被嘲笑為阪急企業底下的「賠錢貨女兒」如今走過一世紀成為日本大型全女性演員商業劇團。

出了寶塚站，更是深深感受到整座城市彷彿為了寶塚歌劇而存在，車站出口的花之道隱藏著寶塚歌劇著名的凡爾賽玫瑰人物雕像，著燕尾西裝與長舞衣的知名寶塚雙人舞（duet dance）紳士帽男役，這裡的店家，不論是義大利麵、大阪燒店、美容沙龍、髮廊、服裝店、雜貨禮品、書店還是伴手禮店，牆壁是張貼滿附有演員們親筆簽名的寶塚公演

[4] 巴爾梅，2010，頁 50。

海報，這些視覺景觀，製造出一種迎賓的氛圍，引領著觀光客的期待，來到寶塚大劇場。

研究者預定看的演出為下午一點的公演，但劇院後台演職員出入口聚滿了人群，忠實的觀眾，被稱作「タカラズカファン」（takarazukafan），等待上班的演員，而隸屬于某個演員粉絲會的粉絲們，則是排列整齊地，身著代表各自會的服飾（披肩、領巾、包包、外套等），形成特殊的入待文化，研究者聽見一下的兩名粉絲會成員對話：

成員 A：「你來晚了，剛剛けい（寶塚演員音月桂的暱稱）已經進去了！」

成員 B：「殘念！」

較早在劇場外等待，一睹演員風采的另兩位粉絲會成員，興奮地雙手牽著彼此，雀躍地說到：「Luckyeee!」儘管已年屆中年，兩名婦人臉上流露出如少女雀躍的潮紅。

研究者親自進劇院觀賞《羅密歐與茱麗葉》，深受現場表演的震撼，表演者無不毫無保留地揮灑飽滿的肢體能量，載歌載舞，視覺、聽覺精緻地呈現出莎士比亞筆下亙古流傳的不朽愛戀，更特別的是，這齣音樂劇原始腳本來自英國莎士比亞，在二〇〇一年，由法國音樂家傑哈・皮斯葛維克（Gerard Presguvic）改編成音樂劇，英國的本、法國的改編，最終漂洋過海，來到東方的日本，由東方演員詮釋演出。舞台上的演員們幾乎清一色染著金色系的頭髮，畫著大眼娃娃妝，模仿西洋人的裝扮，但是說的卻是不折不扣的日文，這樣的異文化改編，出現許多不同的面貌，其中，針對腳本編寫以及表演形態，研究者發現寶塚版本刪去了法國原版許多次要角色的篇幅，例如第一幕出現在茱麗葉陽台下的遊唱詩人，以及第二幕神父在墓穴裡的獨唱，同時增加原版沒有的段落，例如將「死」這個角色一分為二，分別由兩名演員扮演著黑衣的「死」，以及著石英粉紅色長洋裝的「愛」，除此之外，也增加了提伯特（Tybalt）的戲劇份量，並在特定的場面，安排特別的調度。相較法國音樂劇阪，比重更多的群舞以及劇終了時的男女主角天堂相會，還有寶塚歌劇團招牌的「劇後歌舞秀」，皆使這齣寶塚版的《羅密歐與茱麗葉》獨樹一格。

研究者於戲終了散場時，更目睹粉絲與表演者之間的獨特互動方式。散場後，只見樂屋口[5]聚集滿滿的粉絲觀眾，他們有的是隸屬某演員粉絲會的成員，有些則是一般觀眾，粉絲會成員們排成整齊一列列一區區，而一般觀眾站在與樂屋相隔一個馬路的木橋上，

[5] 樂屋（らくや），指劇場後台或演職人員休息室，樂屋口，指劇場演職人員進出口。

群眾們目標單純齊一：等待結束演出的演員們卸下濃厚的舞台裝束出樂屋，與之互動，拍照，或僅是欲近距離接觸心愛的舞台偶像明星們。

研究者反思《羅密歐與茱麗葉》寶塚版本與原版法版有著諸多變異，更特別的是，即使是寶塚歌劇團自身已上演多次，但每次演出內容之間也有不同的調整，是否與寶塚歌劇團本身獨特的文化，特別是粉絲文化有關？寶塚歌劇團的演員往往被塑造成明星，觀眾或是粉絲對於演員在舞台上的表演，充滿特定的期待，希望一睹完美情人或是白馬王子，獲得心靈的滿足。寶塚歌劇團的表演型塑與觀眾的期待有什麼關係？引發研究者探究之心。

二〇一三年四月，寶塚歌劇團首度來台公演，在國家兩廳院戲劇廳締造十二場公演全數售罄之記錄，其中更不乏有從日本包機來台觀看公演的日本忠實粉絲。第二四四期《表演藝術》以「寶塚歌劇」為當期特別企劃之主題，引起購賣熱潮，演出期間研究者至兩廳院誠品書店，更聽聞店員互相敘說這期雜誌銷售情況「雜誌一上架，日本人一疊一疊狂掃。」藝術類雜誌讀者市場向來不比大型娛樂媒體，這次卻締造令人咋舌的銷售佳績，可見日本寶塚的超高人氣與魅力，粉絲甘願追星到海外。日本寶塚歌劇團在二〇一三年首次臺灣公演，二〇一五年再演，再次製造媒體話題，與引發討論，寶塚熱潮逐漸升溫，今年五月，在臺北信義華納威秀影城，同步與日本 Live 連線大劇場作品《浪客劍心》，雖已非首度連線，但過去的連線作品其中一作是曾經來臺公演的首席退團演出，另兩座是每年寶塚歌劇團推出類似聯歡盛會的年度 TCA，《浪客劍心》實為一齣例行公演作品，但本著此部作品在日本境內的高人氣，以及臺灣觀眾對於劇團以及漫畫題材的熟悉度、好奇心，推出臺灣同步連線映演。臺灣唯一的售票端點為全家便商店 Famimart Ticket 售票系統，開賣當天正午十二點啟售，票卷旋即秒殺。除了漫畫題材擁有一定知名度，臺灣觀眾對於寶塚歌劇的接受度與認識度越發上昇，在映演當日，聚集眾多寶塚迷觀眾，於映演廳入口前的看板合照，蔚為奇觀。

日本寶塚歌劇團創立於明治維新後的大正時期，歷經文明開化，社會新氣象揭示消費時代來臨，而隨著鐵道開發，人們的移動速度改變，意味生活的模式產生質變以及活動版圖擴大，[6]一股西化生活新風格影響此時的大眾文化，新興百貨大樓出現，異於過去商品陳列方式，讓消費者可以用漫遊、瀏覽的模式，以新的視角面對商品，百貨公司則為了要增加留客量，開始引進西洋音樂表演，穿洋服、逛百貨、聽西洋樂成為一種時髦

[6] 林于竝於 2013 年閩南文化中心舉辦的臺閩民間戲劇國際學術研討會，綜合座談會發言。

的生活方式，其中白木屋百貨少女音樂隊成為日本第一個女歌劇系統的表演，但由於賣場空間擴充失去表演空間，僅運作六年，[7]受白木屋少女音樂隊啓發，箕面有馬電氣軌道公司同樣為了增加顧客量，在一九一一年在寶塚市開設寶塚新溫泉「大理石做成的大浴場，時髦的家族溫泉」，並以「溫泉場的餘興」[8]為號召，一九一四年以「寶塚少女歌劇養成會」展開首次公演，而後在創辦人小林一三等人努力之下，不斷改良表演內容、加強演員實力，逐漸形成獨樹一幟的表演品牌，二〇年代起，日本陸陸續續出現「東北的寶塚」、「金澤的寶塚」、「北陸的寶塚」二十多個模仿寶塚歌劇團形式的表演團隊，「東松竹，西寶塚」說明松竹少女歌劇團的表演規格與風格是最能與寶塚歌劇團並駕齊驅的團隊，而隨著松竹少女歌劇團在三五年到六九年五次來臺交流演出，對臺灣也產生影響，其中拱樂社少女歌劇團、藝霞歌舞團等少女歌劇團以通俗流行的音樂搭配華麗絢爛的服裝風格，受到廣大觀眾喜愛。過去這些表演原型來自於日本寶塚歌劇團的表演團體，不論是演員的服裝、化妝風格、舞台布景裝置到人才培訓方式以及行銷宣傳經營手法接深深受寶塚影響，隨著時代的改變，這些少女歌舞團各自吹熄燈號，成為舊時的記憶，日本至今在娛樂市場仍具有高度影響力以及票房號召力的少女歌劇團只剩下去年二度來臺公演的寶塚歌劇團。

歷經一百年的表演團體理應受到諸多討論，但事實是，表演藝術學界對寶塚歌劇團研究極為稀少。臺北藝術大學在二〇一二年舉辦「關渡戲劇深度論壇：歌．舞．劇——戲劇與大眾性」，並在同一年開辦關渡講座，以「東亞表演、視覺藝術與大眾性」為主題，討論表演與大眾性文化與表演的關係，在研討會以及課程介紹裡都指出：

> 表演這種「無形文化」大致可以分為兩個類別，一種是促發人們思考與學習，具有啟蒙與教育意義的表演文化。另外一種則是娛樂，這是一種讓人感到快樂的、消費性的無形文化。但是做為娛樂的無形文化卻往往被貼上「通俗」，甚至「低俗」的標籤，被以往的研究者摒除在研究對象之外。所以如此，一方面是因為知識份子的價值觀，但是，在另外一方面，更重要的是，這種類型的無形文化，因為與不斷變動的大眾同步，在大眾的洪流當中出現，被大眾消費之後消失，是不斷地在時代當中生成、蛻變與消逝的「無形」文化。

[7] 細井尚子，2014，頁 2。
[8] 同上註。

9

這種屬於大眾、通俗的娛樂產生與社會脈絡習習相關，而這種表演也隨著社會本身變動性、開放性，時時處於變動，面對「活生生」的表演，用來審視以及理論工具很難用過去「學院式」、「嚴肅」的美學理論探討分析，因為娛樂表演的他律性特質，被視為不純正、低俗、不入流。

細井尚子在二〇一三年台閩民間戲劇國際學術研討會提出，寶塚歌劇團研究過去一直受到學界冷落，其中一個原因是寶塚歌劇常被視為「不專業」的演出，意指這樣帶著濃厚娛樂取向的表演不具備學界認定的「嚴肅藝術」價值，另一個則是寶塚歌劇團本身很難被定義：

> （日本的）戲劇學界從來沒有專門研究過它（寶塚歌劇團），為什麼？有兩個原因，第一個是活著的東西不好研究，第二個，大家（學界）認為這是二流的，女性以及兒童喜歡看的東西……曾有劇團理事以及導演向我提起，寶塚歌劇發展一百年了，應該算是個傳統了吧，何不研究寶塚歌劇？我認為是否足以被認定「傳統」不應以時間作為依據。[10]

為何「女性以及兒童」喜歡看的表演不具備學術討論價值？這背後反映父權價值體系下的歧視，再者寶塚歌劇其擁有大眾的娛樂性質，商業經營屬性也長期被以「嚴肅」、「精緻」、「否定性」視為主流的學界所鄙視。

但其中最大一個因素是，寶塚歌劇很難被定義，因為就連寶塚歌劇團也在歷史流進中，一邊發展一邊尋找自身的「寶塚特色」、「寶塚風格」或是「寶塚型」的表演，於是就算已是一個發展逾一百年的劇團，寶塚歌劇團也尚未發展出真正的寶塚傳統。因為寶塚歌劇在時間的更迭上，出現許多變異，今日我們對於寶塚歌劇的印象：全女性、目不暇給的華麗歌舞秀、男裝麗人、「夢工廠」、「夢幻星花園」，[11]這些都不是寶塚歌劇團創

[9] 2016 年 7 月 1 日，〈關渡講座研究所課程簡介〉，《國立台北藝術大學》。https://sites.google.com/site/10202kuandumasterseries/home

[10] 細井尚子於 2013 年閩南文化中心舉辦「臺閩民間戲劇國際學術研討會」的口述發表內容。

[11] 表演藝術雜誌 244 期針對寶塚歌劇首度來臺演出，所做的系列專題以「發現綺麗夢工廠」定義寶塚歌劇團發展至目前高度商業化的特質，而 2015 年二度來臺，標題「夢幻星花園」反映明星化的特色，但這卻不是一開始的劇團發展目標。

團初始的劇團定調。

寶塚歌劇團創團初期即顯而益彰地宣示自身為「消費商品」，目的是為了增加客源以及顧客服務為目的，在首次演出獲得正面跟負面評價，正面評語為「無邪」、「純真」，負面則為「外行」、「不完整」、「不算藝術」，但根據坪內士行的觀點，觀眾的正面評價來自於對寶塚歌劇抱持僅是餘興節目，且表演者全是少女故產生的打折感，造成缺點給予寬容，尤其是對少女表演者的「鄰家親戚」般的親切感，[12]並非是針對表演內涵給予中立肯定，面對這樣的表演限制，小林一三與其是站在藝術美學角度不如說是站在企業經營角度，提出「新型國民劇」理念：

> 將目前戲劇從上流社會之特權，如能樂之類的特權階級獨享的戲劇，專心致力轉於大眾藝術，加上些許西洋風格所改良的歌舞伎劇，就是我所謂的（寶塚）歌劇，在大劇場中營造音樂劇以及歌劇般享樂的世界，在小劇場中演出可以靜態品味熱心觀賞既有的戲劇以及符合氣氛的外國種類故事或社會劇。[13]

小林一三認為改進的不是戲劇內容而是娛樂的形式，順應時流的劇場應為簡易、低價、能晚間觀劇的大劇場，[14]等想法完全違反康德精緻美學中認知鑑賞、疏離化、受控制的品味等概念，康德的美學概念否定大眾文化直接、立即、奇異、感官性的享受與身體歡愉，[15]但是姚思認為阿多諾藝術理論明顯失誤在於它否定了人類藝術審美經驗的幾個本事實：愉悅，[16]研究者觀察到愉悅是寶塚歌劇給觀眾的一個基本的價值，是以這些愉悅的表演風格是如何被型塑出來的？引起研究者的研究興趣。

再者，近年來由於寶塚歌劇團積極經營海外市場，特別是針對臺灣的觀眾，在二〇一三年寶塚歌劇團首度來臺公演，當時擁有高人氣的星組帶來「三本作」，[17]針對臺灣觀眾改編耳熟能詳的楚留香，目不暇給的演出令觀眾反應熱烈，當時研究者曾在觀眾席觀看演出，在第三幕歌舞秀「寶塚之星」時，聽見一下對話，談話者是坐在研究者正後方的兩名年約二十多歲的男性大學生，此時舞台上正上演寶塚最著名的大腿舞（Line

[12] 細井尚子，2014，頁 11。
[13] 同上註。
[14] 小林一三，1962，頁 40-41。
[15] 費塞史東，2009，頁 108。
[16] 朱立元，1997，頁 292。
[17] 根據寶塚歌劇團官方網站說明，寶塚歌劇團的公演大多皆由一齣戲劇和一部歌舞秀組成，也有三部組成的公演，三部組成形式為，一齣日本傳統戲劇，稱「日本物」，一齣戲劇，以及一齣歌舞秀。

Dance），研究者記錄如下：

男性Ａ：「哇，這是什麼？」

男性Ｂ：「好厲害！」

男性Ａ：「好誇張！」

男性Ｂ：「太華麗了！」（兩人不由自主鼓起掌來）

而在最後一場演出「千秋樂」中，觀眾席甚至出現了演唱會時常見的 LED 立牌，各式加油海報，小立牌等，寶塚歌劇團的魅力跨越文化與語言的隔閡，虜獲臺灣觀眾的心，當時的首席柚希禮音在二〇一四年的退團記者會上提到「深刻覺得進寶塚真好的時刻是臺灣公演」，[18]二〇一五年，則是花組新任首席領班年輕演員二度來臺，首席明日海りお接受《PAR 表演藝術》的專訪時不諱言，「因為這次是第二次來臺灣公演，我們身負代表劇團門面，所以當然也感受到不小的壓力」，寶塚歌劇團作為一個娛樂表演，與觀眾接收段互動緊密，寶塚歌劇團理事長植田紳爾在同期雜誌的專訪，針對《凡爾賽玫瑰》來臺首度演出，表示：

> 奧斯卡這個人物在日本讀者的心目中是非常熟悉且深獲好評，所以我們也曾慎重考量是否要原汁原味呈現...加上語言的問題...我們會在語言及字幕方面，力求能使臺灣的觀眾有很好地理解...若避開語言，我們可能考慮用更多肢體的，或是視覺性強的元素呈現，但這種方式，又跟原版的《凡爾賽玫瑰》截然不同...老實說，我現在心情相當忐忑，當中的平衡感我們會在正式開排後拿捏。[19]

故從時代脈絡來看，寶塚歌劇團隨著日本百年來社會文化的變化，動態發展自身的表演特色，同時當作品向外傳播時，面對日本觀眾以及臺灣觀眾，寶塚歌劇團需要考慮不同的期待視域，臺灣觀眾怎麼看待寶塚歌劇？如何超越語言以及文化的隔閡？與日本寶塚觀眾的期待視域有何不同？研究者觀察近年在臺灣的寶塚熱潮，越見燃燒，除了寶

[18] 2016 年 7 月 1 日〈YuzuNozomiAya 聲音辭職會議婚姻“不是”〉http://www.sanspo.com/geino/news/20140820/tak14082014350001-n1.html

[19] 張慧慧、謝夢遷，2015，頁 45。

塚官方成立臺灣公演 FB 粉絲頁，舉辦多次臺灣 LIVE 即時轉播，[20]寶塚歌劇作為大眾演劇，極為重視創作端跟接收端的互動，若以六〇年代興起的接收美學、八〇年代的觀眾研究以及表演分析法來剖析寶塚歌劇團的獨特「觀與演」互動模式，是否能釐清寶塚歌劇團獨特的表演美學？待研究者進一步分析、研究。

第二節　研究理論與方法

一、研究理論

寶塚歌劇作為一個娛樂取向、消費取向的表演，在發展的一世紀中，與社會脈絡、文化背景同步地衍生自身的表演特色，寶塚歌劇團理事長植田紳爾說：「寶塚的男裝麗人用一般男性說不出的溫柔言詞與動作，慰藉女性空乏的心。」[21]但寶塚歌劇團並非一開始就建立好現今我們所看認知到的「寶塚風格」，舞台上的男裝麗人、華麗排場等表演特徵從三〇年代逐漸建立出來，觀眾端/接收端的參與息息相關，表演藝術文化評論者鄒欣寧認為寶塚歌劇團從觀眾心理學出發，從寶塚表演往上至老東家阪急企業旗下的電車等細節設計，反映出對女性消費者的重視，[22]自五〇年代開始，女性取向的顧客模式逐漸形成，寶塚歌劇團的表演型塑過程中，觀眾參與（接收端）占有非常重要的地位，針對觀眾研究，先以姚斯（Hans Robert Jauss）的接受理論概念著手，了解寶塚歌劇團的表演型塑與觀眾端的互動關係，並以《羅密歐與茱麗葉》作為實際例子，分析表演特質，並探討表演風格背後可能的理念。

接受理論原本作為一種文學理論，企圖將過去封閉性、分立性的美學觀納入動態歷史發展過程，引進了「期待視界」的概念，「透過這個概念，把作家、作品與讀者連接起來，又把文學的演進與社會的發展溝通了起來」。[23]

> 所謂「期待視界」，是指文學接受活動中，讀者原先各種經驗、趣味、素養，理想的綜合行的對文學作品的一種欣賞要求和欣賞水平，在具體閱讀中，表現

[20] 截至本研究完成日（2016 年 6 月），寶塚歌劇團分別於臺北信義華納威秀舉辦 4 次日本同步轉播，2014 年 12 月 TCA，2015 年 4 月柚希禮音 Last Day 退團演出，2015 年 12 月タカラヅカスペシャル (Takarazuka special)2015 －New Century，Next Dream－，2016 年 5 月雪組《浪客劍心》。

[21] 古曉融，2003，頁 94。

[22] 鄒欣寧，2013，頁 41。

[23] 朱立元，2004，頁 61。

為一種潛在的審美期待。[24]

余秋雨在《觀眾心理學》裡將接受理論與藝術心理學聯結起來，他提到藝術心理學分三個層次，第一個層次是對作品內角色的心理分析，第二個層次為對創作心理的研究，第三項，是對接受心理的深入，這部分相較於前兩個層次，發展最晚，「因為一般認為，接受者（觀眾和讀者）的心理雖然重要，畢竟已在創作之外、作品之外，不應成為藝術心理學的重點」，[25]美國戲劇學者勞遜認為「戲劇技巧也是為了使戲劇獲得最大限度的反應」，關於技巧跟反應的研究，余秋雨認為六〇年代由康士坦丁學派（姚斯為代表）的接受理論，率先引出觀眾端的戲劇審美研究，姚斯在《文學史做為向文學理論的挑戰》文中提到：

> 在作者、作品和大眾的三角形中，大眾並不是被動的部分，並不是僅僅作為一種反應而存在，相反，它自身就是歷史的一個動能的構成。一部文學史作品的利是生命如果沒有接受者的積極參與是不可思議的。[26]

由這個理論出發，可以逐步分析研究寶塚歌劇的表演型塑過程，美學家韋恩里希在《讀者的文學》提到：「一部作品要流傳下去，它就得和不同歷史時期的讀者進行對話。寫一部文學史，就是要寫一部這樣的對話史。」，[27]三〇年代以及七〇年代，寶塚歌劇分別以「Revue」以及「凡爾賽玫瑰」掀起觀劇熱潮，這股風靡劇場界的旋風，影響寶塚歌劇表演呈現以及風格，身為第一個引進西方 Revue 風格的劇團，當時觀眾怎麼接受這樣新穎的呈現風格？

> 一部文學作品，即便以嶄新的面目出現，也不可能在信息真空中以絕對新的姿態展示自身。但它卻可以通過預告、公開的或隱蔽的信號、熟悉的特點或隱蔽的暗示，預先為讀者提是一種特殊的接受。[28]

---

[24] 同註 23。
[25] 余秋雨，2006，頁 33。
[26] 同上註，頁 35。
[27] 同上註，頁 36。
[28] 同註 27，頁 38。

接受理論認為就算是新奇的作品，若逐一檢視，此作品與接受端身處的社會脈絡有著雙向溝通的關係，何以寶塚歌劇獨樹一幟的表演可以被觀眾接受，值得研究者逐一探究醞釀表演作品的時代脈絡以及觀眾組成，美學家朱立元解釋道：「從接受主體來看，也須在世代相續的理解中不斷改變自己的視界，並與作品所代表的作者和傳統的視界達到某種程度「視界的交融」，才能深入理解作品的底蘊」，[29]當作品內涵與接受者自身的期待出現落差時，接收者必須重新調整既定的期待，產生「創新視閾」，審美的樂趣在於創新視閾的出現。

> 當然，也會出現作品展現與期待視域比較接近的情況，這就會使接受者進入一種快速、輕便的接受過程，但這樣的過程未必能產生深刻的審美愉悅。只有當作品展現與期待視域產生大大小小的牴牾、摩擦時，才會因陌生感、衝突感、對峙感而產生審美興奮和創作興奮。[30]

根據接受理論，寶塚歌劇團發展歷程中，首度引進一字排開的大腿舞、黑燕尾男角，這些新奇的、富有創新趣味的表演形態，製造出觀眾的審美興奮，而創作端也在與觀眾的期待視角不斷磨合、溝通中，豐富自身的創作內涵。

> 任何一種接受，都是一種有落差的改造。正是落差，產生力度，然後產生影響。這種影響反過來又會改造作品，卻也不存在一種「準確的」改造，一切都是雙向影響、雙向誤讀、雙向改造。[31]

觀眾的反應與期待與作品之間存在一種有機的互動狀態。故以這樣的理論脈絡研究寶塚歌劇表演內涵，不得不去研究寶塚的觀眾，這些觀眾身處的社會脈絡、文化背景型塑著特定的審美期待，余秋雨分析觀眾喜歡一齣戲，是因為「特定的歷史文化原因集合了一種審美傾向，在這批人身上，在這齣戲中，遇到了長時間流瀉的機會」，[32]史雷格爾指出「每一個民族，都是按照自己的不同風尚和不同規則，創造它所喜歡的戲劇，一齣

[29] 朱立元，2004，頁 61。
[30] 余秋雨，2006，頁 39-40。
[31] 同上註，頁 40。
[32] 同註 30，頁 57。

戲，是這個民族創作的，很少能令別的民族完全喜歡」，[33]何以寶塚歌劇這樣的舶來品能被今日的臺灣觀眾接受？根據接受理論，喜歡寶塚歌劇表演的臺灣觀眾首度觀看寶塚歌劇的作品時，也是藉由一套特殊的審美期待，這部分將在後面章節分析補述。

二、研究方法

本研究欲從《羅密歐與茱麗葉》個案出發，分析寶塚歌劇的表演風格，並討論寶塚歌劇的表演風格的型塑歷程，參考相關文獻資料以及田調訪問，探查其觀眾取向的娛樂性大眾化表演中，「觀看」與「表演」密切交流的交互關係。

研究者採用非線性行的質化研究，作為本文的研究進路。不同於直線型的量化研究，質化研究面對豐富同時龐雜的資料，採取循環路線，逐步滲透，並反覆比對以及詮釋：

> 藉由不同的階段向前移動，有時候前進之路會倒退、甚至走入歧途。更像一個螺旋體，緩慢朝上移動，但不是直接一飛沖天。在每個循環或重複的過程中，研究者搜集到心得資料並且獲得新的洞識。[34]

故，在質化研究的範疇下，採多角化的研究方法同時並進，同時相互參照將是本研究的主要研究模式。本研究除了採用屬於案頭研究的文獻分析法，先爬梳寶塚歌劇團歷史性、社會文化脈絡性的發展過程，再參考帕維斯設計的表演分析問卷以及巴爾梅歸納出的兩個表演分析法，逐一分析《羅密歐與茱麗葉》寶塚雪組版，同時對於此表演中浮動的、有機的觀演形態特徵，研究者參考以民族誌研究與芝加哥學派為基礎，發展出的「個案研究法」，針對研究對象進行更滲透性、整體性的研究。

（一）表演分析問卷

表演分析問卷並非一套真正嚴謹的研究方法，戲劇學者巴爾維認為，表演分分析有其重要性，但是相關出版著作依舊十分稀少，二〇〇三年帕維斯嘗試以討論問卷的方式，處理了表演分析，「是目前為止在處理這個主題上的最佳選擇」[35]在一九八〇年代中期前，劇場研究主要由劇場史、戲劇分析以及搬演的詮釋所組成，企圖分析稍縱即逝的、在演

[33] 同註 30，頁 58。
[34] 紐曼，2002，頁 619。
[35] 巴爾梅，2010，頁 167。

出當下就消失的表演，被質疑為天方夜譚，隨後透過科技進步，錄像技術引入以及符號學被引入劇場研究後，提供表演分析一套檢視的工具及分析步驟，旦旦分析表演確實是富寔且困難的：

> 符號學似乎提供了可以運用在表演分析上的語彙與方法。特別是關於搬演層面（這是指導演、舞台設計師與演員對詮釋一部作品所作出的貢獻）能以相當精確的符號語言描述。服裝的顏色、傢俱的形狀或姿勢的暗示，這些事物對觀眾來說，都是能在舞台上產生意義的符號。於是如何解讀與分析這些符號，就成了表演分析的任務。但一旦人們開始試圖對舞台上某一小小場景進行分析時，才會驚覺到此項任務有多複雜。[36]

劇場表演存在著瞬息性、稍縱即逝、難以捉摸、曖昧且模糊，巴爾梅認為一場演出牽涉到舞台與觀眾席之間複雜互動，牽涉到認知、美學、情感，研究表演時，免不了兼顧社會學、心理學以及詮釋學，[37]表演分析若從文本出發到舞台，在回歸文字，是一個曲折蜿蜒的過程，其中，除了傳統戲劇分析從文本出發的近路，還有其他不依賴任何文本的演出，但以文本為基礎的劇場研究方法論，常被視為主流，而以下為了釐清表演分析的客體，提出三種內涵，分別是「劇場文本」、「製作」、「演出」。戲劇學者巴爾梅提出這三種層次，提醒研究者必須清楚定位作品是以何種階段以及形態被分析著，例如當我們研究《羅密歐與茱麗葉》，究竟是此劇的舞台文本？亦或是搬上舞台後所牽涉到的視覺聽覺等其他設計元素與詮釋？還是只某一場特定的演出，演員或是觀眾獨特的表現與反應？

第一種層次的「劇場文本」指的是書寫符號，存在高度穩定性，並且存著清楚的結構，「這是由規定故事與角色語言符號所構成的一個結構。如果是知名作品，那麼觀賞者對演出如何進行就會有相當的期待」，[38]第二種「製作」則是指文本的搬演，特別關注於舞台上的符號（舞台、服裝、燈光、場面調度），保持著高度穩定性，變動層面如特定演員表演不同場次的差異，或是不同場觀眾的反應，較少被討論，第三種「演出」，則是將演出刻劃成一個「偶然性美學的世界」，特別關注於舞台符號之外，高度變動性的事件，

[36] 同上註，頁 135-136。
[37] 同上註，頁 151。
[38] 同註 35，頁 145。

「是觀賞者每晚實際看到的表演，它是製作的一個特殊版本，而解無法重複。」[39]

對於研究者、觀賞者或是演出團隊，這三種水平往往可以互相遊走，例如擁有大量演出場次的職業團隊為了確保每晚演出的一致性，會將變動性降到最低，本研究遊走在這三種層面上，在文獻探討以及文本分析上，屬於「劇場文本」水平，而影像 DVD 的分析則讓研究者得以「製作」水平分析表演，同時，由於寶塚歌劇團的觀眾參與形成特殊的粉絲文化，是研究者不得不考慮「演出」，特別是千秋樂場演出，這樣在寶塚觀眾文化中，有著特殊意義的場次。

對於「製作」研究，帕維斯等八〇年代學者們設計的表演分析問卷，將提供本研究一個分析脈絡，一九八八年帕維斯公佈一份表演分析的問卷，經作者不斷修訂，透過巴爾梅精簡之後的版本如下：

場面調度的一般特徵為何？

讓表演元素聚集在一起的原則為何？（不同搬演體系之間的關係）？

文本與執導方式之間的矛盾與一致處為何？

你是否可以認出大體上其美學原則為何？

看戲的過程中，有什麼困擾著你？哪些時刻是特別強烈、無力或無聊？

舞台美術

觀眾空間與演出空間之間的關係

顏色、形式、物質與意涵的體系

結構/組織空間的原則

舞台空間與佈置方式在戲劇理論上的功能

舞台內與舞台外的關係

舞台空間使用與戲劇想像世界之間的連結

被顯現與被隱藏事物之間的關係

舞台美術是如何隨著時間變化？這些轉化與什麼有關？

燈光系統：狀態、與空間及演員的關係。

道具：狀態、功能、與空間及身體的關係。

服裝、化妝與面具：功能、系統、與身體的關係。

[39] 同註 35，頁 146。

演員的表演：對演員的生理描述（動作、臉部表情與外貌的改變）

角色的建構：演員/角色關係

聲音：質感、聲音變化、口條

表演者的地位：過去的經歷、專業程度

音樂、噪音與寂靜

表演的節奏

不同指意系統的節奏（對話、燈光、姿勢的體系）

表演的整體節奏：連續或間斷、與舞台調度的關連

透過場面調度閱讀情節

故事是透過什麼方式被說出來？請簡述之。

場面調度是否述說了與原劇本相同的故事？

編劇上的考量為何？能產生一致或不一致的閱讀？

故事的含混之處為何？是否因場面調度而被釐清？

劇本類型與執導方式是否一致？

表演中的文本

搬演的版本選擇：是否經過修改？翻譯狀況？

劇本規定的角色在場面調度下的狀態為何？

觀賞者

演出在哪家劇院進行？

你原本對表演有何期待（文本、導演與演員）？

觀眾反應如何？

如何記錄與記憶表演

a. 哪些無法被譜記？

b. 你記得哪些畫面？

有什麼無法被視為符號的？[40]

相較於社會學取向的問卷，嘗試為了激化觀者反應與印象或收集統計，帕維斯提出的這一份問卷涉及研究者看表演的美學經驗有關，它是一個工具，用意幫助研究者整理

[40] Pavis，2003，pp37-40.

表演面向。特別值得注意的是帕維斯這份表演分析問卷，聚焦在演員以及場面調度以及舞台美術（燈光、道具等）與演員的關係，這是由於帕維斯主張「演員是場面調度的中心，能將製作中所有元素聚在一起的焦點」，[41]寶塚歌劇團的演出是以演員制為主的模式，研究者選擇這份方式處理寶塚歌劇團表演分析，有其特別考量的因素。

（二）「轉化分析法」與「結構分析法」（transformational analysis and structural analysis）

上述的問卷只針對製作，研究者將逐一分項且分類出製作中，接受端接收到的各種呈現成果，協助研究者捕捉舞台觀戲的珍貴第一手印象，關於進一步的分析的方法，巴維爾提出「轉化分析」與「結構分析」兩種模式，研究者參照兩種方式，進一步展開個案研究，兩種研究模式如下：

表一 《羅密歐與茱麗葉》演出分析的方法（研究者自製）

	提倡人		研究設計	預期研究成果
轉化分析	Aston, Savona	從文本到表演的過程，追蹤故事線，強調線性過程。	從莎劇原劇本出發，分析故事文本，留意法國音樂劇對原劇的分解以及改編之處，研讀創作者的資訊。從法國版到寶塚版，文本的改變研究，閱讀導演的資料。	從文本出發，對照法國音樂劇以及寶塚歌劇團發展的歷史，以及在作品中的體現，並聚焦製作、籌備、排練等過程。

[41] 同上註，p55。

結構分析	Fisher-Lichte, Pavis	流動性、任意展開分析，可找出某一場特定演出對指意系統的安排。（Fiaher-Lichte）從演員描述開始，演員是場面調度的中心，是能將製作中所有元素聚在一起的焦點。（Pavis）	對每一場的描述，包含舞台空間、演員外型、服裝、姿勢、發聲、動作安排。	面對一個耳熟能詳的故事，直接探討寶塚歌劇團作為一個高度依賴視覺的獨立世界，如何體現其超脫現實的浪漫夢境。

巴爾梅認為「這不意味這兩者之間可對立比較，或是其中一種比另一種更好，而是透過這個表來說明，當我們應用其中任一種模式時，可採取不同的分析步驟。」，[42]戲劇研究因其動態性與有機性、綜合性與稍縱即逝的特徵，在處理表演分析上必須循環檢視並多方參照，面對《羅密歐與茱麗葉》音樂劇寶塚版存在的跨文化背景（元文本是英文莎劇，改編成法國音樂劇，接著二度改編成日文版本），其中的轉譯、詮釋過程，透露出的美學原則，需要研究者以「轉化法」與「結構法」同時檢視與分析。

（三）個案研究（case study）

潘淑滿《質性研究：理論與應用》一書中提到所謂個案研究指的是：

> 以某一個社會單元作為一個整體所從事的研究，而所從事研究之單元可能是一個人、一個家庭、一個個體、一個機關、一個社區、一個地區或一個國家……不過，並非個案研究的對象只能是一個……只要研究者運用多元資料來源，深入探討真實生活的社會現象，就是所謂的個案研究。[43]

本研究考量個案研究法具有的歸納整合性、獨特性、經驗理解、厚實描述等特性，特別適宜研究寶塚歌劇觀與演，研究者必須透過廣泛的資料收集，兼以觀察法、深度訪談法、資料分析法等，期望對個案能有深入的了解。個案研究法並非蜻蜓點水的交代個案，也非等同於民族誌或參與觀察法，而應該是「研究者透過多重資料來源，對當前真

[42] 巴爾梅，2010，頁 164。
[43] 潘淑滿，2003，頁 245。

實生活脈絡的各種現象，所做的一種探究方式」[44]研究者好奇寶塚歌劇團的表演給予觀眾何種「創新視域」、「審美愉悅」，這些觀眾的反應又是如何反饋寶塚歌劇團的表演？

研究者針對研究目的，親赴日本寶塚大劇場、東京寶塚劇場、寶塚臺灣公演現場進行實地觀察法，期望能透過即時第一手記錄，勾勒出寶塚歌劇團演出情境脈絡，研究者進行觀察的日程如下：

表二 研究者的觀察法實施行程表

	日期	地點	觀察事件
一	2011.1.27	日本 寶塚大劇場	進行《羅密歐與茱麗葉》B cast 演出觀察，包括參與演出前入待、演出時觀眾席觀察
二	2011.1.29	日本 寶塚大劇場	進行《羅密歐與茱麗葉》A cast 演出觀察，包括參與演出前的入待、演出後的出待，此場次為千秋樂[45]場。
三	2013.4.12	臺灣 國家戲劇院	臺灣首次演出，進行演出前的入待、演出後的出待，以及演出時的觀眾席間觀察。
四	2015.8.16	臺灣 國家戲劇院	臺灣再演，進行演出前的入待、演出後的出待，以及演出時的觀眾席間觀察。

研究者於二〇一一年赴日本寶塚大劇場實地考察，當時採完全觀察者觀察法（complete oberser）描述研究者當時所見、所聞，而 Spradley 依據研究者在研究過程中，參與研究情境的深淺程度，進一步區分為「描述性的觀察」（descriptive observation）、「焦點的觀察」（focused observation）、「選擇的觀察」（selective observation）：

> 進行觀察的過程，就好比一個漏斗。描述觀察可比擬為漏斗上端之寬緣的部分，逐步將看到的事情全部容納進去……焦點觀察可比擬為漏斗的中間部分，逐漸濃縮縮小觀察範圍，在這過程中，有部分資料會逐步被刪除。選擇觀察則

[44] Yin, R, K，1989，p23。
[45] 千秋樂，指最終場演出。若有團員退團，在千秋樂場，會安排退團團員致辭，散場時。

可比擬為漏斗底部，研究者需將觀察行動集中於某些特定焦點。[46]

研究者初次採用「描述性觀察法」，再次拜訪現場時，主要採用「選擇的觀察」模式，針對寶塚演出現場觀眾的反應，台上與台下的觀演交流做觀察記錄。除了觀察法之外，也將實施訪談法，了解觀眾端與創作端的互動模式，《質性研究》中關於深度訪談一章，作者提到：

在日常生活中，最常被用來了解周遭世界的方法，就是觀察、聆聽和接觸，而訪談就是在創造一種情境，讓研究者可以透過口語雙向溝通過程，輔以聆聽與觀察，共同建構出社會現象的本質與行動意義，進而透過詮釋過程，將被研究的現象與行動還原再現。[47]

「對社會科學研究而言：觀察法、訪談法以及檔案分析法，往往被列為三大資料收集方法。」[48]對於觀眾研究，研究者採參與觀察法與深度訪談法，試圖建構出接受端的審美情境與模式。研究者先前搜集的官方資料可供研究者作為個案分析背景，同時廣泛搜集相關學術專文，針對國內外寶塚歌劇團專書、學術論文爬梳寶塚歌劇團表演型塑的演變歷程，但除了案頭研究之外，因為寶塚表演本質屬於高度的大眾娛樂取向，以「接收理論」角度來看，這樣的作品型塑是一個有機、動態過程，對於觀眾端不可忽視，研究者除了使用觀察法，實際到日本寶塚大劇場觀劇，以及臺灣國家劇院觀看寶塚歌劇團的公演，即時紀錄當時觀眾的反應，作為資料參考，除此之外，研究者也使用訪談法試圖進一步了解審美心理，用以更深入接收端心理歷程研究，除了接收段，也針對創作端進行深入訪談。巴爾梅認為：「在確認對劇場的美學反應時，量化方法的缺點是十分明顯的……（以量化研究）來研究劇場演出這樣俱有多樣刺激要素的複雜事件，實在是有些使不上力。」[49]研究觀眾對於更細部的審美心理運作模式，透過深度訪談法，挑選特定志願觀眾，針對他們做意見調查或訪談，目標是研究觀賞者如何運用自身的「期待視域」獲得觀看寶塚歌劇演出時的審美愉悅，這裡以接受美學為基礎，試圖了解觀眾在觀看寶

[46] 潘淑滿，2003，頁 280。
[47] 同上註，頁 135-136。
[48] 同上註，頁 269。
[49] 巴爾梅，2010，頁 56。

塚歌劇團的演出時，心理的歷程，以及自身的文化背景、成長脈絡對於理解表演的影響等，布勞（Blau）曾提出「沒有看戲歷史的觀眾根本成不了一個觀眾」[50]本研究礙於時間能力等限制，在接收段的審美心理研究部分，研究者選擇學經歷、工作形態異質的五位臺灣觀眾進行一對一深度訪談，他們有不同的學經歷以及工作背景，但因為各自因素，接觸並喜好寶塚表演，對於寶塚的依附性從僅限於透過網路 DVD 觀看、現場觀看臺灣公演、每年固定赴日觀看寶塚、加入寶塚演員粉絲會，共有不同的程度，選擇的五位不同背景，同樣接觸過、欣賞過寶塚演出的臺灣觀眾，採取「劇場聊天」（Theatre Talks）形式與受訪者做深度訪談，觀眾皆為匿名接受訪問，其基本背景以及訪綱表三及表四：

表三 訪談法對象表

訪談日期	對象	年齡	工作	觀眾背景（對寶塚的熟悉度）
105.3.7	A 女	35	商	九年的寶塚觀看經驗，多次赴日觀賞，寶塚迷，並且是寶塚演員粉絲會成員。
105.4.4	B 女	33	商	四年的寶塚觀看經驗，曾赴日觀賞，並非寶塚迷，除了寶塚演出，大部分時間接觸歐美舞台作品。
105.4.4	C 女	29	醫療	四年的寶塚觀看經驗，曾赴日觀賞，並非寶塚迷，除了寶塚演出，也接觸大量影視娛樂。
105.4.10	D 女	27	藝術	五年的寶塚觀看經驗，寶塚迷，但未加入任何演員粉絲會。
105.5.31	E 男	26	公	非寶塚迷，曾透過影像ＤＶＤ觀看過寶塚歌劇團的演出。

[50] 同註 49，2010，頁 45。

表四 觀眾訪談訪綱

	訪綱	目的
一	你是如何開始揭出表演藝術以及接觸到寶塚表演的？	建立觀賞者歷史脈絡
二	寶塚表演與其他觀看的表演差別比對。	寶塚表演美學接收端審美歷程研究
三	對於寶塚歌劇中的男裝麗人以及歌舞秀的印象。	寶塚表演美學接收端審美歷程研究
四	寶塚歌劇與觀眾生活的聯結。	觀看寶塚表演對於個人情感、生活互動模式研究

針對創作端的研究，研究者訪問前寶塚劇團的歌唱指導楊淑美老師。楊老師過去是寶塚歌劇團的團員，擁有實際演出經驗，退團後赴英留學，曾是音樂劇《西貢小姐》（Miss Saigon）首演卡司，取得演唱博士學位後，楊淑美老師回到寶塚擔任劇團的歌唱指導，二〇一〇年至二〇一三年《羅密歐與茱麗葉》楊老師接擔任演出歌唱指導，在表演以及教學上，楊老師皆有豐富的學經歷，楊老師同時具備寶塚演員、寶塚教學、寶塚觀察者三種身份，研究者欲透過與楊淑美老師的深度訪談，探討兩大問題：

一、釐清演員如何克服性別天生限制，演繹理想男角，歌唱指導如何給予訓練？

二、分析寶塚劇團的獨創美學如何體現在《羅密歐與茱麗葉》裡。

將針對寶塚音樂劇演唱法以及寶塚表演設計訪綱，比較一般音樂劇演唱方式與寶塚表演以及演唱方法的異同，從《羅密歐與茱麗葉》製作訪談，進一步了解創作端的創作考量。訪綱設計如表五：

表五 楊淑美老師訪問提綱

一、作為演員
1. 老師曾經在兩廳院的訪問裡提到，關於扮演男角，很大的部分來自於模仿，老師選擇勞勃迪尼洛當作偶像，老師提到「once upon in America」，針對「理想男性」，老師能分享選擇他作為模仿的對象的契機與過程是什麼？

2. 老師也提到其實在音樂學校時期，並沒特別一堂課教導學生扮演男角，學生們也必須從前輩表演中揣摩以及觀察，柚希跟夢咲在 PAR 的訪問都提到說「一個寶塚演員必須非常清楚自己的優缺點跟氣質，才能去尋找自己的理想形象」、「了解自己的髮流、臉型怎麼修飾才會好看」。老師過去在團擔任演員期間，也會這樣去研究造型嗎？
二、作為指導
3. 老師在著作《楊淑美・流ヴォイストレーニング BOOK》中提到音樂劇演員必須具備呼吸放鬆以及發聲技巧，這些技巧對演繹寶塚男角跟女角也是同樣重要嗎？
4. 老師在擔任寶塚歌唱指導時，除了基本發聲呼吸基礎是相同的之外，另外會針對男角跟女角做什麼特別的訓練嗎？尤其娘役要唱比平常音樂劇女角還要高，男角則是中低音域較多。
5. 在寶塚劇團，演員常以身高去選擇扮演男角或女角，但老師若碰到聲線較高的男角或是音域較低的女角，在訓練上會如何幫助他們？會開發音域？還是就他們的音域做音色調整建議？
6. 保持肌肉彈性以及不過度緊張是老師常常強調的重點，若是要進一步詮釋戲劇場面，例如《羅密歐與茱麗葉》裡有一個激動的場面是鐵豹與孟枯修的決鬥，當演員要演唱這些情緒比較激動的場景，甚至有些歌詞是用說的方式而不是用唱的，老師在訓練上會有什麼特別指導跟叮嚀演員的部分？若是哭泣的段落呢？如果茱麗葉真的非常入戲，哭了，要怎麼唱好歌呢？
7. 一樣是關於《羅密歐與茱麗葉》，寶塚曾在 2010 年到 2013 年推出四組不同版本，老師擔任每個版本的歌唱指導，能夠請老師談談梅田星組首演的排練跟演出的回憶嗎？
8. 2011 年小池導演將這齣戲搬上寶塚大劇場，製作規模變大了，歌唱指導工作量想必也變多，這一次的排練及演出，也請老師談談。
9. 每個版本的羅密歐其實都擁有不一樣的氣質跟音色，柚希禮音的羅密歐與音月桂的羅密歐一個感覺比較陽剛，另一位則是較為陰柔俊美少年風格，老師參與每一組別的歌唱指導，在歌曲詮釋上，老師會依據不同氣質的演員，給予不一樣的訓練，詮釋出不同風格的羅密歐嗎？

三、作為觀察者
10. 老師曾在兩廳院的訪問提到，日語發聲的共鳴位置比較淺，不容易用到胸腔與腹腔較低和較深的共鳴，唱音樂劇時需要特別注意調整共鳴，而《羅密歐與茱麗葉》原作為法文，同樣的旋律用日文演唱，有什麼部分是老師覺得原作法文可以表現，但用日文卻很困難的部分？
11. 寶塚版日文的歌詞，內容似乎比法國原版更浪漫，尤其是「天使的歌聲」、「陽台」，日文歌詞其實更貼近莎劇原意，例如樓台一景，男女主角唱到玫瑰的名字，對於演唱小池修一郎先生改編的歌詞，在詮釋以及表演上，比起法國原版有什麼不同的地方？
12. 前星組首席柚希禮音在 PAR 裡面提到唱歌需要很多肌肉延展，在網路上看到老師在 2011 年擔任雪組《羅密歐與茱麗葉》歌唱指導，指導音月桂演唱〈羅密歐之死〉，看到很多以手勢輔助聲音的段落，並提示表演者許多背部跟腹部肌力使用，針對真假換聲區也做了很多調整，還看到老師唱的片段。可否請老師分享一下，這首歌對於寶塚男役演唱的最大挑戰是什麼？
13. 《羅密歐與茱麗葉》在日本其實有兩個大版本，除了寶塚，還有東寶製作，導演都是小池修一郎先生，但是兩個作品呈現非常不一樣的結果，老師較喜歡哪一個版本呢？為什麼？對老師而言，寶塚版本有什麼獨步其他版本的地方呢？
14. 能夠一再上演數次的作品，在寶塚過去有《凡爾賽玫瑰》、《飄》，國外的翻譯劇則是《伊利莎白》、《羅密歐與茱麗葉》雖無法與前述作品拼比，但也的確在短時間上演數次，老師覺得什麼樣的外國翻譯劇適合寶塚劇團呢？
15. 若可能的話，老師會想擔任《羅密歐與茱麗葉》哪一個角色呢？

本研究將以「半結構式」形式，先設計訪綱，同時保留訪談時的彈性空間，期待有更多訪談發現，但半結構式的挑戰即是容易叉開主題，故研究者須時時保持聚焦的靈敏度，並對個案有深刻的熟悉度，故先備資料的蒐集亦是重要的準備功課。

第三節　研究範圍與限制

法國音樂劇《羅密歐與茱麗葉》二〇〇一年在法國巴黎演出後帶來熱烈迴響，陸續

翻成各國語言，但各國版本略有不同，各版本逐一探討超出本研究範圍，本研究主要以二〇〇一年法國原版演出版本與寶塚二〇一〇年、二〇一一年、二〇一二年、二〇一三年演出對照分析，寶塚四個版本對照原版的異與同做分析，釐清寶塚版本的表演型塑過程，而四個寶塚版本裡對於角色安排、服裝選擇、劇本編排更是有些許差距，針對文本的轉譯與詮釋，研究者選擇分析的場景以「維絡那」、「我是鐵豹」、「舞會」、「樓台」、「天堂之舞」、「謝幕秀」,做場面分析,本研究影音資料法國音樂劇為二〇〇一年出版的DVD,輔以二〇〇七年的法國重製版對照，寶塚版 DVD 影像則是二〇一〇年星組梅田藝術劇場官方演出記錄、二〇一一年雪組於寶塚大劇場的官方演出實況 DVD、二〇一二年月組寶塚大劇場官方演出記錄，二〇一三年星組寶塚大劇場官方演出實況，因研究者不諳法文，故法文歌詞翻譯參考齊威出版的 DVD 字幕。研究者學識與時間有限，寶塚歌劇團的《羅密歐與茱麗葉》製作演出的相關訪談，包括座談會訪問、演員專訪、劇評資料以二〇一一年雪組大劇場的紀錄為主。

《羅密歐與茱麗葉》雪組演出檔期間，研究者親赴兵庫寶塚大劇場進行實地調查，礙於經費以及時間限制，研究者只進行劇場內外兩天共兩場不同卡司場的聚焦式觀察。並於寶塚歌劇團兩次臺灣公演期間，進行兩次完全觀察者的觀察法，為一人之力有限，僅能就研究就者所聽所聞，盡力做縱觀記錄。

深度訪查法分兩部分進行，第一部分針對觀眾端的分析，研究者選擇五位學經歷、職業不同的觀眾，以「劇場聊天」方式了解觀看寶塚表演的心理運作模式，但礙於地理上的限制，訪談對象僅限於臺灣人，無法了解日本人以及其他國家文化背景下的觀眾，對於寶塚歌劇團演出的審美心理，五位的受訪人雖學經歷背景不同，涉入寶塚表演程度深淺不同，卻無法代表全部臺灣的觀眾，而在性別比例上，僅有一位男性觀眾訪問，參考值不足以深入探討性別對於寶塚歌劇團審美的影響，研究者僅就訪談內容，提供觀眾端「期待視域—創新視域」、「審美距離」、「審美愉悅」等互動模式輔助及參考，實際觀看《羅密歐與茱麗葉》法國版以及寶塚版的感想，輔助研究者作個案分析。

創作端、製作端訪談部分，則是以 Line 視訊方式訪問前寶塚歌劇團歌唱指導楊淑美老師。楊淑美老師過去曾是寶塚歌劇團成員，擔任男役，退團後赴英進修，取得演唱博士後回寶塚歌劇團擔任重要歌唱指導，參與《羅密歐與茱麗葉》所有組別的製作，同時具備演員/教學者/訓練人的身份，將提高訪問的信效度，但關於製作端的訪談，研究者目前只取得楊淑美老師的第一手訪談資料，無法直接訪問製作導演小池修一郎先生，了

解導演調度以及劇本改編核心問題，或是訪問寶塚歌劇團參與製作演員，了解表演詮釋的準備歷程，而礙於時空限制，僅與楊老師一次的深度訪談，無法密集往來訪談，或是參與排練觀察，是本研究無法盡善盡美之處。

第四節　研究目的

本研究欲從文獻出發，爬梳寶塚歌劇團的發展歷程，探討觀眾端如何型塑寶塚歌劇團的表演，其「期待視域」與「創新期待」交流互動模式產生分析，並以《羅密歐與茱麗葉》為例，依照場次、人物設定、歌詞編寫等一一分析比較，兼以採取田野調查的觀察法、訪談模式做質化研究，欲達到以下目的：

一、釐清寶塚歌劇團的發展歷史與表演型塑歷程。

二、分析寶塚歌劇團的「寶塚風格表徵」。

三、探究《羅密歐與茱麗葉》寶塚版的改編特色與表演美學。

四、分析寶塚歌劇團創作端與接收段的互動模式。

五、提供國內相關表演藝術學界的研究與國內相關劇團製作與創作的參考。

國立臺灣藝術大學
NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

第二章 文獻資料探討

文獻探討為型塑本論文研究定義的核心，針對寶塚歌劇團的表演型塑，研究者必須先針對「寶塚歌劇」、「Revue」、「審美距離」等容易與其他指涉混淆的專有名詞，先就名詞釋義部分做釐清，接著以分項標題方式，分四部分做文獻探討，先就日本戲劇發展狀態，爬梳脈絡，尋找寶塚歌劇團存在的歷史定位，接著探討寶塚歌劇的演出形態與觀眾的接收互動。在國內碩博士論文蒐集部分，與寶塚歌劇團直接相關的論文數量稀少，論文題目或是關鍵字出現「寶塚」的論文僅有兩篇，並且是以行銷、企業管理的角度研究劇團經營模式，另外兩篇論文研究個案皆為曾在臺灣紅極一時的藝霞歌舞團，由於藝霞歌舞團創團的靈感來自於日本寶塚歌劇團，故兩篇論文以不同角度，由舞蹈劇目內涵或是造型、文化角度對照寶塚歌劇團與藝霞歌舞團，四篇論文見研究者整理列表如下：

表六 國內寶塚歌劇團相關碩博論文

論文基本資料	論文名稱	與本研究相關部分
古曉融 國立中山大學企業管理學系研究所/91/碩士	日本商業劇團顧客關係行銷模式之研究	此篇論文比較日本四季劇團與寶塚歌劇團的經營，本研究參考「顧客連結」部分，釐清接收端對於作品的情感依附。
郭美汶 中國文化大學/舞蹈研究所/91/碩士	芸霞(藝霞)歌舞劇在臺灣舞蹈發展中的存在意義	此篇論文研究者就舞蹈形式，追溯至寶塚歌劇團，並實際到日本池田文庫進行田調，對於劇團組織發展有脈絡上整理。
廖晨志 淡江大學/亞洲研究所/98/碩士	臺日商業劇團行銷策略之比較	以行銷的角度探究寶塚歌劇團的人事經營模式，本研究雖無針對行銷做研究，但其劇團形象可與主角形象塑造做呼應，交叉對照出表演型塑背後的觀眾期待。
涂國男 明道大學/設計學院碩士班/103/碩士	藝霞歌舞劇團魅力之文化創意研究——以藝霞表演文化為例	研究對象為藝霞歌舞團，表演形式上與寶塚歌劇團做對照，整理出寶塚歌劇團的歌舞秀主要的劇目特色，包含造型、布景、舞蹈等。

國內碩博論文屈指可數，加深研究者取材困難，所幸自二〇一三年開始，日本學者

細井尚子與寶塚歌劇團前理事以及導演草野旦，受到學界邀請，來臺進行多次學術研討會發表或是講座，成為研究者重要研究參考，寶塚歌劇團於二〇一三年首度來臺公演，二〇一五年則是二度來臺，國內雜誌《表演藝術》針對寶塚來臺做了兩次專題特刊，研究者以特約撰稿人身份參訪寶塚歌劇團，並進行重要的訪問，成果收錄於《表演藝術》第二四四期與第二七二期。故雖說碩博論文鳳毛麟角，但若收集相關研討會論文、講座記錄、雜誌專文，收穫匪淺，研究者整理相關文章如下：

表七 國內寶塚歌劇團相關專文

論文/講座/專刊基本資料	類型	重點摘錄
細井尚子 〈從百貨大樓和少女歌劇來看日本近代大眾娛樂市場的特性〉 2013.05.26 台閩民間戲劇國際學術研討會	研討會學術論文	論文內容爬梳日本近代由明治維新以來，直至大正時期，都市生活改變。建構出消費社會與屬於大眾演劇的少女歌劇關係。
細井尚子 《日本的少女歌劇：寶塚歌劇與松竹歌劇》 2013.11.2 國立臺北藝術大學關渡戲劇深度論壇「歌‧舞‧劇－－戲劇與大眾性」	專題講座	日本兩大少女歌劇團的發展歷史介紹。
草野旦 《寶塚歌劇的創作方法》 2013.11.2 國立臺北藝術大學關渡戲劇深度論壇「歌‧舞‧劇－－戲劇與大眾性」	專題講座	分享自身創作星組歌舞秀《One》的編創過程，並介紹寶塚歌劇團組織與製作。
細井尚子、草野旦	專題	以《凡爾賽玫瑰》為例，勾勒日本七〇年

《從「寶塚歌劇團」看日本戲劇近代化的發展》 2014.11.14 國立成功大學女性戲劇國際研討會	講座	代社會狀況與寶塚歌劇團發展關係，草野旦導演於七〇年代進入劇團工作，日本經濟不景氣，劇團面臨解散危機，而《凡爾賽玫瑰》的成功解救了劇團窘境。
春日宏美 歌聲舞影－日本松竹歌舞團的表演經驗。 2014.11.14 國立成功大學女性戲劇國際研討會	專題講座	松竹歌舞團的 TOP 演員分享在團的訓練與演出經驗。松竹歌舞團與寶塚歌劇團為兩大少女歌劇團體，作為男役的春日宏美提到寶塚歌劇團需要「歌唱」「戲劇」技巧，松竹歌舞團則是偏重舞蹈部分。
草野旦 《日本近代的演劇市場—以寶塚歌劇團的導演經歷為例》 2014.11.16 台南市台日友好交流協會系列講座	專題講座	分享在寶塚歌劇團的導演實務。
細井尚子 《演出「它」的身體——以日本近代寶塚歌劇為例》 2015.5.8 中國文化大學戲劇學系「劇場藝術中的身體表演國際學術研討會」	學術論文	探討寶塚歌劇團如何型塑演員擁有「和洋合一」身體，並且探究西式歌舞秀形態出現，寶塚歌劇團如何修正訓練內容，走向「西化」的發展過程。
細井尚子 「日本少女歌劇的特性—以松竹歌劇為例—」 2014.11.16 臺南市台日友好交流協會 系	學術論文	分析松竹歌劇團的發展與表演風格

列講座		
細井尚子、草野旦 「寶塚歌劇團」組織、制作、經營管理介紹講座」 2014.11.23 思劇場講座	專題講座	講座內容針對實務，草野旦導演於寶塚歌劇團導演的舞台作品經驗分享，探究外人較少了解的劇團內部行政運作。
細井尚子 東亞少女歌劇的系統來看的「近代」——「非西洋」的策略 2014.11.30 臺北藝術大學戲劇系《2014 築字逐劇》全國碩博士生戲劇學術論文研討會	專題講座	從日本、韓國等少女歌劇團的發展，用新的角度觀點看近代的文化如何被型塑以及呈現什麼樣的面貌。
細井尚子 文化的「全球化」與「本土化」——日本近代歌劇的案例 2016.4.29 清華大學臺灣文學所系列講座	專題講座	探討近代日本大眾演劇如何在異文化中找到自身的本土特色
鄒欣寧、謝夢謙、李健隆，莊宛萍、王俞文、程皖瑄等 「寶塚歌劇團發現綺麗夢工廠」 2013·《表演藝術》第二四四期	專刊	針對寶塚歌劇團首度來臺，介紹劇團發展沿革、劇目簡介與劇評、粉絲觀眾文化、專訪演員與歌唱指導，厚達五十七頁的專文，取材多元。
謝夢謙、張慧慧、沈亮慧、程皖瑄、王俞文、細井尚子 「探訪夢幻星花園寶塚歌劇團A to Z」。 2015。《表演藝術》第二七二期	專刊	二度來臺的寶塚歌劇團延續上一期特刊的豐富性，針對城市發展、Revue 的表演風格、觀眾文化進行更深入撰述，採訪小組更實際到日本寶塚大劇場進行後臺參訪記錄，並訪問資深導演植田紳爾。

研究者除了參與講座，並也是專刊撰寫人，在個案初探部分，研究者於二〇一六年國立臺灣藝術大學表演藝術學院舉辦「跨界對談」研討會發表《寶塚歌劇團的表演美學——以雪組「羅密歐與茱麗葉」為例》，但國內文獻畢竟有限，故研究者需透過更多日文文獻以及相關影像資料輔助論文研究。寶塚歌劇團身為一大型商業劇團，旗下擁有自己的有線電視台 Skystage，針對舞台作品規劃有「Now on Stage」、「What's up 寶塚」、「タカラズカニュース」（Takarazuka News），又由於寶塚的明星制度，針對明星演員設計「Takarazuka Café Break」、「スカイ・ステトク DreamTime」這些豐富的影像訪談成為研究者第二手資料，同時劇團針對每次公演出版各式刊物，例如節目場刊、雜誌《歌劇》訪問等，官方檔案可謂十足豐富。更慶幸的是，隨著寶塚邁入百年，除了相關的官方統計資料之外，日本學界相關專文或是專書研究紛紛出版，待研究者逐一搜集分析。

研究者針對國內外學術論文、專書、資料等做初步搜集，針對「日本戲劇美學」、「寶塚少女文化與表演」、「寶塚翻譯音樂劇」、「影音資料」等項目探討。

第一節　名詞釋義

一、寶塚歌劇

寶塚歌劇裡的「歌劇」一詞不同於西方十七世紀形成的表演藝術類型，日文對於歌劇（opera）專有名詞是以片假名成的「オペラ」，而「寶塚歌劇」裡的「歌劇」是漢字，代表一種混著音樂、舞蹈、劇情的跨領域混搭演出。一九一一年在寶塚市開設寶塚新溫泉「大理石做成的大浴場，時髦的家族溫泉」，並以「溫泉場的餘興」[51]為號召，一九一四年以「寶塚少女歌劇養成會」展開首次公演，小林一三的靈感來自于當時日本白木屋百貨公司的音樂少女隊，但由於只單純演奏音樂過於無聊，小林一三決定加入歌唱以及戲劇、舞蹈內容豐富表演，以家喻戶曉的日本民間故事加上當時流行的西洋音樂演奏伴以舞蹈的綜合表演，其闔家歡樂的天真的形象受到歡迎，二〇年代起，日本其他電鐵公司、大型遊樂園或娛樂公司陸陸續續出現「東北的寶塚」、「金澤的寶塚」、「北陸的寶塚」[52]二十多個模仿寶塚歌劇團形式的表演團隊，但這些「山寨」版的寶塚演出形式與規模與原型皆有很大的不同，這些演出團體主要的風格是「和洋合一」、「年輕貌美的成員（不限於女性）」、「具商業附加價值」，這些號稱寶塚型的團體各自因為天災或各自因素結束

[51] 細井尚子，2014，頁 2。
[52] 倉橋滋樹、辻 則彦，2005，頁 2。

營運，而小林一三的寶塚歌劇則持續在作品與觀眾端的互動中，型塑自身的表演風格。

二、法國音樂劇《羅密歐與茱麗葉》

由 Gerard Presgurvic 創作詞曲的法國音樂劇《羅密歐與茱麗葉》在二〇〇一年巴黎首演，耳熟能詳的劇情搭配通俗、動聽的旋律，絢爛的舞台美術設計，明星般的選角以及高度商業化的宣傳模式讓這齣戲迅速走紅，其後也陸續推出了英語、俄語、德語、日語版本，不同於傳統英美語系大型音樂劇諸如《歌劇魅影》、《貓》他國語言翻譯版本，除了歌詞翻譯之外，從劇本編排、舞蹈動作、佈景、道具、服裝、燈光、宣傳品等，均一律標準化、規格化複製原版[53]，《羅密歐與麗葉》因應每個國家，除了主要劇情以及歌曲之外，不論在角色造型、舞台設計、動作走位上皆有不一樣的面貌，在不同的製作團隊解讀與詮釋下，也有了風格迥異的面貌，但各地版本評價不一，倫敦版本甚至得到「一齣真正差勁的英國音樂劇」[54]惡評[55]。二〇〇七年製作團隊將這齣戲原來的佈景、服裝、編曲做了全新調整，原導演 Redha 希望「重新找出音樂、演員的可能性，開發新的視覺創意」，這個新的版本被導演稱作「眾人所夢想的版本」[56]推出後展開巡迴演出，亦曾來過臺灣，於國父紀念館演出，二〇一〇年，日本寶塚歌劇團長期合作的導演小池修一郎在九〇年代成功引進奧地利音樂劇《伊麗莎白》後，嘗試選擇導演法國音樂劇《羅密歐與茱麗葉》，如同《伊》劇，小池修一郎也負責編寫台詞與歌詞，並作了許多與原版不一樣的設計，令這個版本在眾多國家的版本中獨樹一幟，特別的是，小池修一郎在二〇一一年亦將這齣戲帶至日本頗具規模的娛樂製作公司「東寶株式會社」製作東寶版本，同樣的日文歌詞，但卻因為演員與劇團屬性不同，讓寶塚的版本依舊存在獨特性。

三、Revue

寶塚歌劇團的英文官方稱作「Takarazuka Revue」而非「Takarazuka Company」，「Revue」來自於一九二七年岸田辰彌遊歷歐美看到當時時興歐美的一種表演形式，王潤婷在《從西方音樂劇的歷史與特質看臺灣音樂劇的發展》將這個詞翻譯成成「雷夫優」：

---

[53] 以上演逾三十年的《歌劇魅影》為例，屬真正好公司（The really useful company）旗下最著名的製作，1986 年首演至今已出現包括德語、法語、義大利語、日文、韓文等各語言版本，這些版本除了語言不同之外，導演調度、舞台美術設計基調皆呈現統一性。

[54] Wolf, Matt，2002，頁 34。

[55] 研究者未親見此版本演出，但這出作品無法成功獲得英美觀眾的共鳴有評論認為是英國與法國的長久以來的對於彼此的偏見與文化傲慢所致。

[56] 《羅密歐與茱麗葉》節目單，2007，新象。

雷夫優始於十九世紀的法國，當時以獨立的戲劇形式出現，有許多劇目組成，每一幕皆以諷刺前一年的所發生的某件年度大事為主，故有 revue（法文）、review（英文），即「時事諷刺劇」。[57]

這樣的演出形式，傳到了美國，一九〇七年，由 Florenz Ziegfeld 推出「齊格飛歌舞秀」，以美女華服大製作舉世聞名，此時風行於英美發國的 Revue，不再以諷刺為主要內容，而是以一系列的綜藝秀組成。一九二七年岸田辰彌遊歷歐洲，接觸到這樣的演出形式，引進寶塚歌劇團，製作日本演劇史上第一齣的西式歌舞秀《Mon Paris》（我的巴黎），在研究者所著的《Revue 寶塚歌劇秀形式溯源》一文中提到：

這種叫做"revue"的演出形式，原是來自一九二〇年代的歐洲，但在寶塚歌劇團的呈現中，更像日本人想像中的西方世界，從《我的巴黎》一劇伊始，就奠定了寶塚打造非寫實理想國度的表演風格[58]。

四、審美距離

本研究的定義不同於布洛（Bullongh）提出的審美距離，這裡的「審美距離」是接受美學理論中的定義，當面對文本時，讀者原先各種經驗、趣味、素養、理想等綜合形成對文學作品一種欣賞要求和欣賞水平，姚斯稱為「期待視域」，而當作品基本定調符合讀者的期待視域時形成低層次的心理平衡，這時作品中與定向期待不符合的反向期待造成的距離，稱作「審美距離」，姚斯認為假如人們把既定期待視域與新作品出現之間的不一致描繪成審美距離，那麼新作品的接受就可以通過對熟悉經驗的否定或通過把新經驗提高到意識層次，造成視域的變化。面對距離感這一狀況，讀者除了拒絕還有可能調整本身結構已接納新訊息、適應作品新特色，這時以開放的姿態接受原有視域中相反的期待，這就是讀者深層的「創新視域」趨力。

第二節　日本戲劇美學相關文獻

一、歌舞伎與寶塚

[57] 王潤婷，1995，頁 168。
[58] 程皖瑄，2015，頁 82。

寶塚劇團初成立的表演形式、劇目選擇、演技特徵，與傳統日本戲劇有高度相關性，一九一四年，小林一三帶領二十位甫從小學畢業的年輕少女組成「寶塚少女歌劇養成會」欲研究寶塚劇團演出，需追溯日本傳統歌舞伎相關研究。本研究討論的演出《羅密歐與茱麗葉》與傳統日本戲劇形式以及內容相差甚遠，但今日寶塚歌劇團的演出不論是傳統和物秀、歌舞秀、音樂劇，仍找得到傳統歌舞伎的特色，特別是空間的利用，寶塚大劇場在樂池宇觀眾席間有一個特殊的表演空間，呈現長條形的走道，稱作「銀橋」這個特殊空間首次使用的演出是一九三一年白井鐵造的歌舞秀《Rose Paris》，設置這個舞台空間的靈感來自於巴黎歌舞秀劇場的「金橋」，《タカラズカという夢》一書針對寶塚歌劇與歌舞伎在節目開演的程序安排、舞台結構、場面轉換、道具等作比較，更將寶塚劇場的「銀橋」與歌舞伎「花道」做比較：

> 歌舞伎的舞台空間從主舞台延伸至觀眾席，此走道稱之花道，作為主要的角色登場的通道……寶塚歌劇的銀橋縮短觀眾與舞台的距離，讓觀眾可清楚欣賞演員表演，製造出親切感，兩相比較，歌舞伎演員在花道表演，目光投射針對二樓觀眾席，寶塚劇場的銀橋則是正面拉近與全場觀眾距離。[59]

空間存在形式影響表演甚巨，河竹登志夫的《戲劇舞台上的日本美學觀》第一章〈自由的時空〉，更詳細的說明「花道」的意義，當演員走到花道的「七三」：[60]

> 演員必須站在離舞台不遠的花道的固定位置上，朗誦台詞或做亮相動作……觀眾席就會響起「成田屋！」、「音羽屋！」、「絕了！」等喝彩，其實不是對劇中人的喝彩，而是對自己心愛的演員的捧場……舞台和觀眾席，演員和觀眾，通過花道，可以再伸手就能摸到的咫尺之間，盡情地聯歡和交流。[61]

寶塚歌劇團的演出無論題材劇目類型是傳統和物或是西式的音樂劇，我們都還是能看出台上與台下緊密交流的歌舞伎演出特色，當演員走上「銀橋」做出特別的亮相時，觀眾往往會固定給予掌聲，在左舞台的銀橋盡頭設有升降台，主演男角常從這裡進出場，

[59] 荻田清，2014，頁 156。
[60] 七三：日本歌舞伎舞台的舞台術語，從演員進出口算起十分之七，距離舞台口十分之三。
[61] 河竹登志夫，1999，頁 55。

《羅密歐與茱麗葉》寶塚版雪組以及月組的男主角羅密歐從升降台出場，[62]當他從升降台一出場，觀眾席隨即爆出如雷的掌聲，雖寶塚歌劇團在歷經一百年的發展，表演劇目有重大變革，鄒慕辰《寶塚歌劇團研究》第三章〈從社會學和文化學視角看寶塚歌劇團〉，討論到大正初期成立的寶塚歌劇團劇目「和物」比例極高，但對照二〇〇九年，發現日本傳統題材的作品占全年比例不到百分之二十，作者認為：

> 寶塚歌劇團是第一個將輕歌劇引進日本的表演團體，所以它將輕歌劇作為其代表劇目也就不奇怪了……雖然被認為是日本國寶級表演團體，但是寶塚歌劇團所代表的已經不是日本的傳統價值觀，我們所知道的日本美學是殘荷聽雨的枯寂之美，是落英繽紛的遺憾之美，是日式園林的詩與禪，而不是喧嘩熱鬧的康康舞和性感誘惑的探戈。[63]

《羅密歐與茱麗葉》雖是翻譯自法國原汁原味的音樂劇，但空間及舞台裝置、場景轉換皆有異於法國版的特殊詮釋，對照歌舞伎與寶塚舞台裝置的相關研究可得知傳統日本歌舞伎的美學已深耕日本表演藝術文化，即使是今日的寶塚歌劇團，「銀橋」俱有獨特象徵地位，它是主演男女主角（特別是男主角）亮相空間，在《羅密歐與茱麗葉》裡主角能獨自走上銀橋，抒發內心情感，並清楚能量投射方向—屬於全劇場，寶塚歌劇團體現的不是西方十九世紀寫實主義的「再現」，而是固定表演套數以及與觀眾建立的默契，在歌舞伎演出是觀眾清楚的喝彩聲，而寶塚劇場則是整齊響亮的掌聲，關於寶塚演出的掌聲，也有其學問，宮本直美《宝塚ファンの社会学：スターは劇場の外で作られる》提到首演以及公演前期粉絲會中核心成員或是幹部會仔細觀察演員出場次，並與演員溝通確定拍手的時機，[64]由於演出前演員無法為外公開表演詳細內容，前幾次的演出場次掌聲尚未成氣候，一但拍手時機與演員相互確定後，就會變成固定形式，掌聲變成給心儀演員的肯定與打氣，與當天演出表現無關，而常出現掌聲的時機除了主角登場，還有當主角走上「銀橋」表演時，寶塚觀眾直接給予演員掌聲並形成特殊的劇場文化。

旋轉舞台以及升降台在現代劇特別是音樂劇已是司空見慣的舞台機關，河竹登志夫

[62] 寶塚版 2011 年雪組以及 2012 年月組男主角皆由升降台出場，2010 年的星組首演版在梅田藝術中心，由於此劇場無升降台，主角由左前舞台出場。2013 年星組再演版主角從正中央出場，強化旋轉舞台效果。
[63] 鄒慕辰，2013，頁 103。
[64] 宮本直美，2011，頁 70。

認為旋轉舞台除了方便換景之外，還能讓觀者的情緒隨者舞台徐徐轉動、順流而下，打到推波助瀾、水到渠成的效果，[65]在寶塚版《羅密歐與茱麗葉》中，我們可以看到異於法國原版九宮格較為平面的舞台空間，寶塚大劇場的旋轉舞台產生不同的空間調度。

二、日本近代戲劇改良運動與寶塚歌劇團

明治維新（一八六八年）改編了日本近代生活種種面貌，其中對於劇場界，一股改革風氣興起，針對文藝界，從文學的西化帶到戲劇改良運動，《日本演劇史概要》裡提到：

> 明治政府在文化上採取了開放政策，首先引進了西方陷進的科學技術，開展對外貿易，改進教育制度等等.....上層知識份子如飢似渴地學習外國文化，首先是學習外語。不久以後，西方的各種文學流派就陸續傳入日本。[66]

戲劇改良運動從明治初年就開始，而河竹繁俊對於戲劇改良運動的歷時性則是認為：「歷經了一個從改造傳統演劇到逐漸創新，從模仿歐洲戲劇到獨立創造的過程。對舊的戲劇形式的改造和對新的戲劇形式的探索的過程，差不多貫穿著整個明治時代。」[67]明治時期，莎士比亞的劇作首度傳入日本，何以日本可以接受英國戲劇？在《歌劇》二月號裡，戲劇評論家大場建治提到：「自江戶時期持續而來封建色彩濃厚的日本文化，因鎖國等情況已達到飽和狀態之際，一舉傳入的西方文化，在大眾生活中就精神以及物質上都賦予極大地影響。」[68]

莎士比亞的作品先以蘭姆姐弟的《莎士比亞戲劇故事集》被閱讀，明治十八年由歌舞伎演員中村宗十郎所表演的「何櫻彼櫻錢世中」。這也是以蘭姆姐弟改寫之「威尼斯商人」為基礎所撰的報紙連載小說，從中擷取一部分的情節所作。其後，歌舞伎及壯士戲劇新派等遂頻頻採用莎士比亞，明治時期，尤其是後期，更是呈現出可謂莎士比亞熱潮的盛況。坪內逍遙認為「莎士比亞在表演的風格上與歌舞伎有難以想像的相似度」，[69]坪內逍遙的養子坪內士行，亦是文藝界的中堅分子，被小林一三延攬進入寶塚歌劇團擔任

[65] 河竹登志夫，1991，頁 51。
[66] 河竹繁俊，1982，頁 83。
[67] 同上註，頁 84。
[68] 大場建治，2011，頁 133。
[69] 同上註，頁 131。

指導，同一時期，日舞改良者也進入寶塚歌劇團，藝術青年將寶塚歌劇視為理想抱負的實驗地，開發出和洋合一的表演風格。

第三節　寶塚歌劇團的少女文化相關研究

袴田麻祐子〈ジャンル確立と閉塞の力学─創成期寶塚の「少女文化」化〉提到昭和六年八月號《歌劇》雜誌刊登一則漫畫（圖一），一位西裝筆挺的男子來寶塚看戲，旁人驚呼，原來有男生來看寶塚，顯示寶塚歌劇團觀眾組成以女性為主。

圖一 《歌劇》插畫（袴田麻祐子，2006，頁 83）

清一色未婚女子演員到觀眾組成，形成獨特的少女文化，舞台演繹童話故事般的劇情，觀眾對於戲劇的情感投入以及個人投射程度之深，觀眾藉由看表演脫離現實生活，沈浸在夢幻浪漫的情節而陶醉不已，而寶塚劇團曾短暫出現男性成員，但在劇團風格統整以及觀眾期待之下，寶塚歌劇團確定「全女班」形式，[70]而關於「少女文化」形成，下村陽子〈明治・大正期の少女雑誌による教育の意味するもの〉提到明治二十年「少年」概念在相關雜誌發行之下確立，而在明治三十年起，「少女」概念在新的社會階級中出現，這與日本實施新的教育制度有關，[71]社會賦予少女的意義是「接受良好教育的未婚年輕女子」，她們接受西化教育，但教育目標是成為「良妻賢母」，而津金沢聡広《宝塚戦略―小林一三の生活文化論》提到寶塚歌劇團創立者小林一三當年創立寶塚歌劇團

[70] 袴田麻祐子，2006，頁 83。
[71] 下村陽子，2014，頁 47-57。

附設寶塚音樂學校基本校訓「清し、正し、美し」(譯：清純、正直、美麗)即是希望未來學校的畢業生能走進家庭，成為賢妻良母，「培養表演藝術人才一向不是小林一三的創團宗旨」，[72]《表演藝術》第二四四期，〈是新娘學校，還是夢想的天空之城？〉一文，作者莊菀萍提到「清純、正直、美麗」背景下，演員的獨特性受到限制[73]。在這樣特殊的文化下，剖析寶塚歌劇團表演可發現許多題材來到寶塚有了變形以及新詮釋，與台上的壞人有其溫情可愛之處，暴力血腥的台詞以及劇情則是改寫或是特別回避。

根據研究者訪問觀看過寶塚歌劇團的觀眾，其中有觀眾比較了另一齣寶塚歌劇團的翻譯音樂劇《伊麗莎白——愛與死的輪舞》，這齣音樂劇原版來自於一九九二年奧地利首演，一九九六年，由寶塚歌劇團雪組演出日文版，導演為小池修一郎（亦為《羅密歐與茱麗葉》的導演），觀眾透過 DVD 觀看音樂劇《伊利莎白》奧地利原版與寶塚版本，表示：

> 原版音樂劇裡面出現狗仔隊以及大眾輿論的低俗場面，以碰碰車表現，呈現出諷刺意涵很濃烈的舞台風格，但是寶塚版則降低很多戲謔成分，寶塚版演員不會想奧地利原版那樣表現出低俗下流的形象，因為這樣就不美不夢幻了。[74]

同樣看過原版與寶塚版《伊麗莎白——愛與死的輪舞》D 女則說：「戲中的妓院場景，寶塚的妓女一點都不下流，比奧地利版可愛一百倍。」[75]奧地利皇帝上妓院的場景，在奧地利版本看到非常真實的紅燈區、鋼管女郎，腥羶色的呈現，情色意涵濃厚，但是寶塚版本則讓扮演妓女的演員以觀眾熟悉的 Revue 大腿舞女郎裝扮出現，穿上芭雷硬鞋，化解過於情色的風險。觀眾 D 女表示「可愛一百倍」，透露出觀眾認為舞台上的演員並非演繹賣弄風情的妓女，而是散發青春活力的少女。這樣的少女形象來自於長期以來觀眾期待的塑造。二〇一三年，臺北藝術大學舉辦的「關渡深度論壇」，前日本寶塚歌劇團導演以及理事草野但先生提到：「寶塚舞台會避免三種狀況：過於明顯的宗教、色情暴力、政治立場」，若是過度的色情暴力、政治宗教指涉出現，寶塚舞台世界不再保有

[72] 津金沢聡広，1991，頁 153。
[73] 莊菀萍，2013，頁 64。
[74] 附件六訪問內容。
[75] 附件七訪問內容。

其「少女夢幻」的特質。寶塚歌劇團成立初始以「家庭、大眾」為取向，當日本其他的大眾演劇多走向戲謔、嘲諷路線，寶塚歌劇團走向一個唯美浪漫的非現實極端，從 Revue 開始，觀眾對象逐漸變成女性，此後寶塚歌劇團的戲劇取材、表演的形式也逐漸深受觀眾口味影響，逐漸型塑自身的風格。袴田麻祐子在同一篇文章中提到：

> 在寶塚少女歌劇團裡，戀愛物語從開始到當時並非主流的劇目……研究的成果中所討論到寶塚的論點，長年都是跟女性論或是少女文化脫不了關係。現在寶塚歌劇的形象與那些狂熱於寶塚男役的女性粉絲密切相關，這可以說是一種封閉面向的特殊世界。但是寶塚歌劇團現在的形象與草創期的狀況和角度都不同，這樣的形象轉變的理由，是必須要再三檢證的。[76]

寶塚歌劇團歷經不同階段性的轉變，將在下一章持續探討，並連結至個案《羅密歐與茱麗葉》逐步分析。

第四節　寶塚歌劇團翻譯題材相關文獻

前日本寶塚歌劇團導演以及理事草野旦先生，於二〇一三年臺北藝術大學舉辦的「關渡深度論壇」提到：「寶塚舞台會避免三種狀況：過於明顯的宗教、色情暴力、政治立場」[77]，吉田季実子〈翻案ミュージカルと語りの構築－宝塚歌劇版『誰がために鐘は鳴る』についての考察〉討論寶塚歌劇團一九七八年初次改編海明威《戰地鐘聲》推出音樂劇《喪鐘為誰而鳴》，二〇一一年再演，在文本編寫上，可以看出寶塚歌劇團「清く正しく美しく」背後精神的具體體現，寶塚男角的魅力在於理想化的角色形象，原著中描述戰爭陽剛議題以及殘忍的虐殺、強暴情節被刻意拿除，男主角形象高度的理想化，讓描述戰爭殘酷的寫實主義轉型成寶塚式浪漫主義：

> 海明威的原著表現出戰爭主題下男性陽剛的典範，而透過寶塚男役演繹，加入女性氣質，超脫現實的形象，讓整體氛圍如幻影雲霧般迷離。[78]

[76] 袴田麻祐子，2006，頁 85。
[77] 草野旦，2013，研討會座談內容。
[78] 吉田季実子，2013，頁 224。

寶塚歌劇團被定義成女性觀眾取向的商業劇團，一九一八年小林一三名定「清純、正直、美麗」作為劇團宗旨，劇目編寫上杜絕暴力、血腥、情色以及過度偏頗的政治立場。寶塚歌劇團在舞台空間運用、題材編寫以及音樂編排上皆不同於一般音樂劇的表現，Robertson《Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japon》認為寶塚觀眾在日本保守嚴謹且父權社會背景下，觀看寶塚劇給予女性觀眾情感上的抒發出口，但其實寶塚歌劇團亦是父權至上的產物，故觀眾在觀看表演，潛移默化之下，父權一再被強化以及複製，舞台上的女性角色往往不具獨特個體性，而是「他者」，舞台上的女角被塑造成溫順且服從，甚至淪為男角的陪襯，但在女性主義逐漸升高的日本社會，溫良恭儉讓的女角形象已不符觀眾期待，在《羅密歐與茱麗葉》寶塚音樂劇中，看得出女角地位的提升，例如茱麗葉第一首獨唱導演安排演員走銀橋，以及飾演母親的演員擁有完整的獨唱，但是仍是出現娘役刻意被削弱的安排，我們也可以從海報上看出端倪，雖然劇名叫做《羅密歐與茱麗葉》，但是視覺主圖的羅密歐站的篇幅明顯大於茱麗葉。

關於全女子的音樂劇，因為女性反串男角，但是生理結構上聲線卻無像真正的男演員低沈，故音樂必須做特殊編排，小竹哲在〈輸入ミユージカルの問題点〉一文指出：

> 音樂劇男女合唱曲在寶塚歌劇團版本會做音高的調整，主旋律仍以男役音域為主.....在音樂劇中男女合唱同樣旋律的部分，但寶塚若依照『同音技法』男役與娘役唱一樣的音，兩人聲音以及聲線會混淆，女角會高八度或移高四度音。[79]

寶塚歌劇團在五〇年代開始，引入百老匯音樂劇，演出奧克拉荷馬、西城故事，膽面臨很多表演上的困難，特別是唱歌部分，小竹哲另一篇關於《西城故事》寶塚版的評論，針對月組真琴與風花舞的表演，特別指出：

> 其中最為困難的是〈今夜〉的五重唱。陽台場景的二重唱就已經很困難了，還又加上了三個聲部，簡直是「顧此失彼」的狀態。這首曲子最大的問題就是歌曲整體的音高。粗暴點說，只要決定好音高，編曲者跟歌手接下來只能靠氣勢撐過去。以前高橋老師設定的音高和原創舞台劇相同，結果噴射幫和鯊魚幫

[79] 小竹哲，1997，頁 52。

的男聲部每句歌詞都得升高或是降低八度撐過。「你也來了，今夜」之後瑞夫獨唱的最高音超過了〈去你的！克拉基警察〉而到了 Do；瑪麗亞到最後一句「今夜」時甚至到（中央音域）往上兩個八度的 Do！另一方面，負責低音的東尼雖然明知會影響原本的旋律，不得已的地方還是只能提高一個八度來唱。這首五重唱〈今夜〉之所以能成功，在於各個聲部獨自奮鬥和女性角色挑戰大幅超越自己音域的極限。

《羅密歐與茱麗葉》音樂編寫比起西城故事，編曲風格流行許多，《西城故事》中需要具備古典聲樂的唱法，《羅密歐與茱麗葉》由於出自法國流行音樂家，加入法國香頌風格，對於在音楽學校受過法國香頌演唱訓練寶塚演員，可能可以有較好的掌握，研究者與楊淑美老師的訪談中，老師提到：「演唱羅密歐與茱麗葉，雖然唱日文，但是要融合法文歌詞演唱時的風格，不能一字一音，很工整規律的演唱。」[80]

寶塚歌劇團成立初始，其表演內容已不全然是傳統日本劇目，以「和洋合一」風格，受到觀眾喜愛，而後翻譯音樂劇植入，面臨改編與詮釋的問題，從九〇年代全球化時代來臨，寶塚歌劇團引入奧地利音樂劇《伊麗莎白》，小池修一郎將之改成伊麗莎白皇后與死神的愛戀，劇名修整成「伊麗莎白——愛與死的輪舞」，劇終了前，死神與伊麗莎白的合唱內容是：

伊麗莎白與死神：世人
探詢我／你的人生意義，
純屬徒然
伊麗莎白：這是因為我屬於
死神：這是因為你屬於
伊麗莎白與死神　我自己！

天野映道認為：「寶塚版《伊麗莎白》的改編細膩繁多，結尾的變更最是顯示與原作思想的差異。」[81]首日公演結束後的派對上，原劇音樂作曲家 Kunze 說：「我也想死在那位死神的懷中。」寶塚歌劇團的改編，除了歌詞翻譯之外，還看得出思想上、主題上的修整，這齣戲成為九〇年代寶塚翻譯音樂劇的代表，二〇一六年，寶塚歌劇團將進行此

[80] 附件一訪談內容。
[81] 天野映道，2014，頁 200。

劇二十週年的公演，官方網頁介紹此劇如下：

> 「伊麗莎白」是一齣在維也納誕生的音樂劇，而以寶塚獨特的舞台裝置、服裝、編舞構成，並將黃泉之帝王 Tod（死神）改為主角的寶塚版則是在 1996 年首演。原創性的故事和由美麗的旋律所綴飾的這部音樂劇，使眾多的觀眾為之著迷，至今已在寶塚上演 899 次，累積觀眾人次達 216 萬人，成為寶塚歌舞劇的人氣代表作。在日本首演迎接 20 周年的 2016 年，以朝夏まなと為中心的宙組將為本作的歷史寫下新的一頁。[82]

翻譯音樂劇從一開始聚焦在音調爭議，轉變成美學風格的獨特呈現，寶塚歌劇團發展成以主演男役為中心，並強調男女主角的愛情，不管是原創，或是翻譯題材，皆有其一貫的呈現公式。

第五節 寶塚劇團影音相關資料

一、寶塚官方影音資料 DVD

寶塚歌劇團作為一大型商業劇團，公演的錄像背後藏有龐大商機，故每一齣在大劇場公演的劇作皆會對外出版 DVD，並于東京公演期間同步販售，而東京寶塚劇場演出則常會錄製「千秋樂」（最終場）場次，於自家有線電視台「Skystage」播放，寶塚版本跟東京演出版本大抵相同，本研究個案《羅密歐與茱麗葉》的影像來源有二〇一〇年星組梅田藝術劇場官方演出 DVD、二〇一一年雪組於寶塚大劇場的官方演出實況 DVD、二〇一二年月組寶塚大劇場官方演出 DVD，二〇一三年星組寶塚大劇場官方演出 DVD。

二、寶塚官方電視台資料

寶塚歌劇團於二〇〇二年設立 sky stage 有線衛星電視台，豐富的訪談、排練報導，成為本研究重要參考。研究者從官方資料呈現出的形象，以後設角度去剖析特意被塑造出的形象，背後的考量，與觀眾期待之間的關係，接收端與創作端的相互牽引等等。

[82] 寶塚歌劇團官方網站，2016/6/7，http://takarazukarevue.tw/revue/2016/elisabeth/index_takarazuka.html

三、寶塚非官方影音資料

英國導演 Kim Longinitto 於一九九三年拍攝的紀錄片《Dream Girls》， 以社會學角度記錄九〇年代寶塚歌劇團附設音樂學校學生的生活紀實、演員訪談、排練實況，成為分析劇團成員組成、觀眾粉絲背景參考。臺灣媒體針對寶塚歌劇團來臺公演製作的採訪、報導呈現出臺灣人眼中的寶塚印象亦是本研究參考。而寶塚歌劇團每一年針對寶塚音樂學校招生入學的廣告亦可作為研究參考。再者，日本媒體的紀錄片《タカラジェンヌになりたい！》記錄考生準備寶塚音樂學校入學考試過程，以及 NHK 電視公司針對寶塚一百年製作的《寶塚 TOP 百年傳說》實為提供珍貴的參考。這些影像從局外人的觀點分析甚至是批判寶塚歌劇團，《Dream Girls》將寶塚歌劇團描繪出一個父權至上的微型社會，對照日本女性地位，在劇團裡，男角的地位亦是比女角更為高，接受訪問的女角演員表示：「娘役必須支持著男役」，鏡頭特意捕捉娘役講這句話時的嬌羞，解釋成傳統女性形象在全女性的劇團被強調以及複製，但若以美學上的角度來看，娘役必須呈現女性特質的精髓並非來自於父權的壓榨，這樣的觀點有其爭議。

《タカラジェンヌになりたい！》記錄五位十八歲的寶塚考生，把握最後一次的機會（寶塚音樂學校報考年紀限制為十五到十八歲）準備考試的過程，這個紀錄片裡，可以看得出寶塚歌劇團「夢幻華麗」的印象已深植人心，考生們談到為何想考寶塚是因為深深被寶塚舞台吸引，接收端的觀眾（考生）欲成為創作端（演員）一份子。寶塚歌劇團於一九一八年設立了專屬學校，當時為了希望提升劇團形象，小林一三不斷對外呼籲，舞台上的表演者真實身份是「學生」而非「女演員」（日本舊社會認為女演員地位卑下），當演員被賦予「學生」的身份，彷彿鍍金般，開始受到外界尊重，而「學生」努力的形象延續至退團那天。寶塚歌劇團給予觀眾「清純、正直、美麗」努力積極正面的形象，觀眾也期待演員努力的表現，能夠成為劇團主演。寶塚歌劇團的演員將人生最精華的十餘年（十五到三十歲）奉獻給劇團，並在最美麗的時刻退團，猶如櫻花飄落般，呈現出青春無悔的形象。《寶塚 TOP 百年傳說》側面記錄著五組首席對於身為 TOP，面臨的壓力與使命，觀眾對於角色的期待，也是主演們常思考的問題。

國立臺灣藝術大學
NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

第三章　寶塚歌劇團的表演型塑歷程

第一節　寶塚歌劇團發展歷史

一九一〇年，箕面有馬鐵道開通（圖二），當時施放煙火、空放氣球、百發砲鳴盛大慶祝這條鐵路開通，三月十日的朝日新聞報紙一全開版面（當時朝日報僅有十二面），刊載「阪晶・箕面電鐵紀念號」，清楚介紹沿線每一站的觀光景點諸如「原田神社」、「佛眼寺」、「箕面公園」、「清荒神」，新鐵路創辦人小林一三規劃沿線新住宅的發開案，「池田站周圍約三萬平廣闊空間闢出東西南北數十條道路，兩百棟配有百坪庭園的新式住宅」，[83]嶄新的路線為西日本帶來摩登新穎的空間模式。

圖二 箕面有馬鐵道開通的廣告頁面。（朝日新聞。2014。頁 37）

但最初的阪急電鐵，僅有一節火車廂，並且經常門可羅雀，當時還小林一三試圖以「阪急電鐵乘坐起來很空曠舒適」希望招攬顧客，為解決箕面有馬線過低的載客率，小林一三於一九一一年在寶塚站設立「寶塚新溫泉」，以西洋羅馬風格大理石建築配有最新的溫水泳池，以期招攬觀光客，正式對外營運後，卻出現溫水系統不良的問題，且在當時男女共浴被視為禁忌，寶塚新溫泉開業沒多久就面臨倒閉危機，一九一二年小林一三再度化危機為轉機，將原本的冷水池改建成「別館樂園」，將原本的池水放光，變成觀眾席，打通更衣室，建造舞台，打造五百人觀眾席的展演空間「公會堂劇場」，用以上演

[83] 朝日新聞，2014，頁 36。

娛樂表演，小林一三參考當時日本白木屋百貨的少女音樂隊形式，希望也組織自己的表演團隊，一九一三年，小林一三先招募十六名十五歲年輕女子，第二年再加入四名成員，於一九一四年組成「寶塚歌劇少女養成會」，一九一四年四月一日至五月三十一日，「寶塚歌劇少女養成會」在大阪每日新聞社主辦的婚禮博覽會上，做了首度公開的歌舞表演，表演的內容有管弦合奏九首，歌唱十首，舞蹈八支，歌劇（包含唱歌與跳舞）兩齣。[84] 當時的合奏指揮就是小林一三本人，首次公演後引起討論，外界出現以「天真、純粹、業餘」評論寶塚歌劇少女養成會的演出，但小林一三認為這種新興歌舞將會是一種新趨勢，並有發展潛力，基於人才培養、永續經營的理念，聘請活躍於日本舞以及演劇界的藝術家，擔任劇團指導，於一九一八年成立專門學校，招收固定團員，給予完整訓練，在這一年裡，小林一三同時創辦《歌劇》雜誌，在電視網路皆無的時代，雜誌是大眾傳播的一項主要媒介，《歌劇》裡刊載公演訊息、劇評，以及人物訪談，透過這本刊物，小林得以向外宣傳自身節目，同時培養自己的觀眾群，小林一三不僅左手經營，右手同時也寫劇評，有時還以筆名投稿，甚至不惜筆戰不利於劇團的評論，宣傳劇團理念的同時，透過刊載活躍於舞台界的重要人士的文章，例如坪內士行，拉高劇團的藝術高度。一九一八年除了辦雜誌，成立學校，這一年寶塚少女歌劇隊首度進軍當時日本表演藝術重鎮─東京演出（圖三）：

圖三 寶塚歌劇團東京公演廣告。（朝日新聞。2014。頁 80。）

[84] 細井尚子，2014，頁 4。

東京公演成功增加能見度以及表演藝術界關注度，同時，小林一三提出『新國民劇』構想，認為寶塚少女歌劇的表演內容應該是闔家觀賞、俱備教育意義、票價便宜，形式以創新歌舞伎以及加入西洋音樂的歌舞為主。

一九二三年一場火災燒燬原來的新歌劇場以及別館樂園，可容納一千五百人的寶塚中劇場以及四百人的小劇場應運而生。成立初期，來寶塚消費的民眾主要目的並不是看表演，而是享受溫泉浴場等娛樂設備，入場費等同於一餐咖哩飯的平價價位，只要付浴場進場費即可以附贈歌舞表演，此等做法其實是另一種的培養觀眾，而新落成的劇場，觀眾席由一開始的躺臥在榻榻米上，改成坐位，觀眾看戲的態度為之改變，茶餘飯後的娛樂逐漸變成一種比較慎重的藝術表演。

一九二五年，小林一三派遣一批劇團人員到歐美見習，希望可以見賢思齊，活化劇團，二七年，岸田辰彌甫從法國返國，將其遊歷的經驗寫成一齣歌舞劇《Mon Paris》（我的巴黎），造成轟動，寶塚歌劇團至此確立了新的演出風格，一字排開的大腿舞、羽毛、亮片、撐著陽傘優雅步行的淑女、英姿煥發風度翩翩的燕尾服紳士，這波西式歌舞劇的影響是許多寶塚歌劇團的「男役」（指扮演男角的演員）逐漸成為受矚目的焦點，劇團演員的被塑造成偶像，女扮男裝的「男役」，其理想化的男性形象，吸引女性觀眾，寶塚歌劇團的觀眾組成漸漸轉成女性多於男性，時至今日，寶塚歌劇團由創始的二十位成員，擴充成共分成花、月、雪、星、宙五組，將近四百位演員的大型商業劇團，演出題材也在這一世紀裡不斷更新，在一九七四年，首度將著名的少女漫畫《凡爾賽玫瑰》改編成音樂劇，創造另一波寶塚熱潮，首席明星制逐漸被確立，一九九八年，寶塚歌劇團新成立宙組，宣告新階段，二〇一五年的表演藝術雜誌針對寶塚歌劇團來臺公演做了演員專訪，其中出身自宙組的花乃まりあ[85]談到：「宙組當初成立的時，是從各組挑選優秀的人才來組成的，因為成立的年代較晚，所以宙組是所有組別當中最年輕的一個組，有一種新氣象、新風氣的感覺」。

這股「新氣象、新風氣」來自於時代的改變，而進入全球化的網路時代，寶塚歌劇團也面對其他娛樂的競爭，「跨文化」或是「跨領域」、「跨界」取材演出越來越常見，例如演出非英美主流百老匯音樂劇的歐陸，有法國的《羅密歐與茱麗葉》、《太陽王》、《一七八九》、奧地利的《伊麗莎白》，也有改編自熱門電視劇的《太王四神記》、《仁醫》，這一波新時代的多元取材，意味著寶塚歌劇團從早年的「和風七、洋風三亦或是和風三、

[85] 花乃まりあ小姐，2010 年寶塚歌劇團第 96 期成員，初舞台後被分至宙組，2014 年擔任花組首席娘役。

洋風七」的爭論中，走出新道路，開發新觀眾，同時掌握寶塚歌劇團觀眾的喜好，雖然這些改編題材來自於好萊塢電影、電視劇、國外音樂劇，寶塚歌劇製作卻常有不同於原著的詮釋，有時甚至在「男女主角必須在一起」的寶塚約定俗成表演公式下，會改寫結局，例如音樂劇《伊麗莎白》最終場，原版本演到女主角走入死亡的棺木，死神將之封印，但是寶塚版變成女主角與男主角雙方唱著「愛的宣言」，伊麗莎白投入死神充滿愛意的懷抱，法國音樂劇《羅密歐與茱麗葉》最後一場原本是兩方家族來到墓穴和解，但寶塚版則在和解之後，又再多了一段男女主角天堂相會的舞蹈，寶塚的改編作品常常緊扣觀眾的期待視域，在滿足審美愉悅的前提下，針對「女性心中的理想愛」、「自由的追尋」、「真愛永恆」等主題，在文本改編以及場面調度中，做出自身的寶塚版本，獨立於原著，寶塚歌劇團前歌唱指導楊淑美老師對於寶塚版的《羅密歐與茱麗葉》表示：「東寶也製作了這齣戲，但是所有人都愛寶塚的版本，我也愛，甚至是東寶版飾演羅密歐的城田優也喜歡寶塚版。」[86]

目前寶塚歌劇團共分成花月雪星宙五組，加上專科組，輪番演出，官網上寫道：

> 各組皆有一對主演組合，一位是稱為首席明星的男役，一位是搭配首席明星的首席娘役。大多數公演內容皆以這對首席組合為中心發展，再融入各組成員的特色，以營造出獨特的魅力。

寶塚歌劇團導演以及前理事草野旦先生於二〇一四年成功大學舉辦的「國際女性女性戲劇學術研討會」也提到：

> 寶塚歌劇團在推出《凡爾賽玫瑰》時，會考量主角本身特質，選擇演出奧斯卡與安德烈版或是瑪麗安東尼與菲爾遜版，「涼風真世小姐本身的氣質演出女兒身的奧斯卡搭配天海佑希小姐扮演的安德烈，可以達到平衡感覺，若主演是天海佑希小姐，可能就不適合飾演奧斯卡了。[87]

由此可知，寶塚歌劇團發展出「明星制」並體現在劇目搬演上。同時，隨著明星

[86] 見訪談附錄一。
[87] 草野旦於 2014 年成功大學「國際女性戲劇學術研討會」講座內容。

制度衍生出的粉絲文化，更是討論寶塚表演不可忽視的一環，從每日的出入待[88]各式非官方的粉絲會運作，劇團週邊商品商機等等，寶塚歌劇團擁有著強大的，粉絲文化支撐著劇團的演出，但事實上，小林一三先生本人對於「寶塚明星化」其實是持著保留的態度，他曾呼籲著寶塚的本質是「希望打造闔家前來光臨，高尚、家庭為本位的清新娛樂場所」[89]並在創辦的雜誌《歌劇》裡，立正言辭地寫下《給生徒及父兄》一文：「只要有一個生徒墮落，寶塚歌劇就只能走上解散一徒。」[90]

顯然地，今日的寶塚歌劇已脫胎當年那班「天真、不專業」的形象，以高度精緻化的歌舞，展現出超脫現實的美麗夢境，戲劇評論家天野映道說：

> 儘管一切看來都是急就章，剛開始的劇團與劇場都並非創辦人的最終目標，而是隱藏了創辦人理想的蛹。蛹總有一天會打破繭，化為蝴蝶飛翔，創辦人也不知道蝴蝶最終會化為何種模樣。許多表演藝術的開端也是如此。更何況逸翁不僅是偉大的表演製作人，更是企業家，執行當然先於理論。[91]

研究者不去探究小林一三是否偉大，在這段評論很生動地描述寶塚歌劇團身為一個以觀眾為取向，高度有機的本質，製作先於理論是因為這樣的表演擁抱當下的觀眾，而孵化前的蛹，最終將呈現如何的面貌，端看與接收段互動，反饋交流後，型塑出自身風格，小林一三在一九五一年七月號的《歌劇》表示：「如果我們的藝術技術達到和西洋歌劇相同的程度，代表了什麼意思？」[92]小林公一理事長在二〇一四年一月號的《歌劇》中表示：「持續上演原創的新作是寶塚歌劇的本質。」說明著寶塚歌劇團了解到就算搬演翻譯劇時，也應保留自身的寶塚型，而天野映道進一步認為「寶塚的作品遵循小林一三的精神，就算是採用西洋音樂劇也必須加入新的色彩，方能稱得上是『新的大眾戲劇』。」[93]

---

[88] 入待，指等待寶塚演員進入劇團上班，出待，則是指等待演員結束排練或演出。粉絲們聚集在樂屋口（演職員出入口），形成獨特的出入待文化。
[89] 細井尚子，2014，頁 18。
[90] 細井尚子，2013，頁 59。
[91] 天野映道，2014，頁 202。
[92] 同上註，頁 203。
[93] 同上註，頁 203。

第二節　寶塚歌劇團表演形態的演進

寶塚歌劇團百年歷史淵遠流長，怎麼為其百年歷史分期？學者鄒慕辰在其著作《寶塚歌劇團研究》依照歷史沿革將之分成五個時期：

第一時期 草創期：一九一四到一九四三年。

第二時期 向外宣傳期：一九四五年一九七四年。

第三時期 黃金時期：一九七四年到一九九四年。

第四時期 後黃金時期：一九九四至今。

鄒慕辰的分類以「創團」、「第二次世紀大戰」、「七〇年代經濟危機」、「阪神大地震」幾個重大事件為分野，天野道映於《寶塚歌劇百年》的〈小林一三の夢の行方〉一文中介紹寶塚歌劇百年來發展，文中不特別為寶塚歌劇團歷史分期，但編者將長達二十七頁近萬字的撰文分成五個階段，並各自下標為以下五大段落：

一、少女歌劇的誕生

二、男役的成立

三、戰爭的陰影

四、「凡爾賽玫瑰」時代

五、「伊麗莎白」的時代

天野映道是依據影響寶塚歌劇團對外形象的重要事項作為階段性分野，這樣的分類我們可以更細膩分析寶塚歌劇團的發展，並針對重大幾個寶塚表演特色，例如「男役」「明星制」有更進一步的脈絡可循。

日本戲劇學者細井尚子在《演出「它」的身體─以日本近代寶塚歌劇為例》一文中，對於寶塚歌劇團研究，關於如何確定『寶塚型』的演出做了細膩的分類，以「劇場空間」作為分期：

一、樂園劇場時代（一九一四年到一九一九年）

二、新歌劇場中劇場時代（一九一九年到一九二四年）

三、大劇場（一九二四年到一九三三年）

細井尚子雖以空間作為分類，但同時寶塚歌劇也因為面臨表演空間的改變，直接影響表演的內容形式，而「寶塚型」也因為空間的轉變逐漸型塑。研究者綜合各方資料，從空間的角度、重要歷史事件脈絡等，分三階段，針對今日寶塚歌劇團的「明星制」「男役」表演特徵如何型塑出的，進一步研究發展過程。

一、初期：寶塚新溫泉時期的表演風格

寶塚歌劇團在一九一四年以「寶塚少女歌劇養成會」名義成立，起初小林一三對於表演的想法非常單純，「招募十五、六名少女，讓他們唱學童在學校唱的歌謠」[94]隨後評估這樣的表演可能會過度簡單，缺乏舞台吸引力，於是，小林一三除了聘請畢業於東京音樂學校的安藤宏與智惠子，兩夫婦擔任歌唱指導之外，還聘請高尾楓蔭與久松一聲擔任編舞。

淺草出身的久松一聲，擁有三味線、日本舞蹈的高度造詣，本身為日舞水木流創辦元老，擔任大阪日報文藝部部長期間，提倡日舞革新論，戲劇新表演論，應高尾楓蔭邀約進入寶塚歌劇團，可說是實踐其理想的開端，替寶塚編創的節目，引發熱烈討論，正反面皆有，此時期的表演爭論聚焦在日本舞蹈與西洋音樂如何融合。常以三味線伴奏的日舞，表演上仰賴「此時無聲勝有聲」的「間」，此沒有聲響時的片刻，類似於呼吸延展，但這種自由的、偏重內在、擁有東方禪韻的特色，非常難以鋼琴等西洋樂表現出來，安藤宏曾提到最終的折衷辦法「起初選日本曲中節拍較為明顯的拍子為素材，舞蹈老師也配合曲子編了較單純的舞蹈」，[95]在和洋合一的過程中，並非一帆風順，一九一六年，楳茂都流派[96]的第三代傳人楳茂都陸平，在看過當時寶塚歌劇的日舞表演後，寫道「比起現今小學文藝會上跳的舞還要笨拙」，但幾乎在同一時期，歌舞伎演員第七代松本幸四郎卻評：

> 寶塚的作曲與作詞皆為非常純粹的日本式創作，動作十分合襯，編舞部

[94] 細井尚子，2014，頁 3。
[95] 安藤弘，1926，頁 9。
[96] 日舞上方流的主要門派，楳茂都由扇性創立。

分則是腰部以下的動作與西洋交響樂巧妙地合拍，腰部以上的動作適當採用日舞，兩者融合，使我非常感動。[97]

此時的舞蹈教學方式，勢必也必須像音樂編曲一樣，打破過去認為的傳統既定模式，久松一聲認為日本舞蹈比起西洋舞蹈，是屬於上半身發達的舞蹈，久松自述到：「必須破壞一定程度的舊有規則，從舞蹈既有的形式跳脫出來，再者講舞蹈技巧居次，培養生動情感為先」[98]，久松首先針對選用的音樂，設計數種日本舞蹈動作給學生看，由學生選擇喜歡的部分練習，所以久松的日本舞蹈，以非傳統認知的日本舞蹈，而是順應原本不會跳日舞的學生，編排有著日舞風格的舞蹈，這樣的表演形態，被稱為「寶塚情調」或是「久松情調」，短短幾年內，寶塚歌劇建立起自身的獨特性。活躍於第二次世界大戰之後的名導演高木史郎先生追憶過去，分析寶塚有三個黃金時代，[99]第一個黃金時代是大正末期的公會堂劇場時代，當時的劇作家以久松一聲名氣最大。高木稱此時期為「初期黃金時代」。[100]

或許此時的評論在「天真、純粹」與「不專業」天平兩間擺盪，但舞蹈以及戲劇改革家加入，讓寶塚歌劇團在成立初期不斷碰撞出自身的風格表徵。

寶塚歌劇團成立初始正好搭上日本近代的戲劇改革風潮，關於近代戲劇改革，緣由追溯至明治維新，日本自十九世紀末面臨內部藩政體制崩毀、西方列強威脅，一八六七年大政奉還，隔年廢除幕府制度。不再實行鎖國政策的日本，在明治天皇頒布《五條御誓文》的同時，進入明治維新的時代。南博在《近代日本的百年情結：日本人論》提到「明治維新是日本人從未經歷過的社會革命，特別是來自先進各國的壓力，讓日本從長期鎖國的狀態中掙脫出來，開始接觸先進的西方文明和文化」，在一股「文明開化」的欣欣向榮新風氣下，戲劇界開啟了一波革命風潮，歌舞伎改良先鋒「戲劇改良會」提出：

建設像巴黎歌劇院或米蘭喜劇院那樣的國家歐式大劇場，廢止男旦、採用女演員、鼓勵文學家語文學性強的劇本、一律廢除「花道」和「義太夫」的吟誦人及舞台監護人和檢場人。此外要求劇目演出時台詞高雅、戲劇結構完整、提倡

[97] 松本幸四郎，1933，頁 13-15。
[98] 久松一聲，1918，頁 9。
[99] 高木史朗，1983，頁 20。
[100] 天野道映，2014，頁 200。

演出晚場戲...的確是個「大膽」的改革方案。[101]

一八八六年的戲劇改良會由當時政經界以及學術界的精英分子組成，隨著伊藤內閣倒台，雖僅兩年的短短壽命，但它開啟另一波改良風潮，之後陸續出現「新派劇」一流的壯士劇（一八八八）、書生劇（一八九一），新派劇左手引進西方劇本以及寫實主義美學，右手同時保留日本傳統歌舞伎的表演特色，並未捨棄女形、三味線等音樂風格，「介於古典歌劇伎和現代劇之間斷層橋樑的中間性存在」[102]撼動日本演劇界，全盤西化的「新劇運動」在坪內逍遙等人提倡下，從一九〇六年開啟日本戲劇翻譯時代，這時大量的西方劇本被引入劇場，日本人開始接觸莎士比亞、易卜生、契訶夫劇作，引發效應，「文藝協會」目的是「推行包括文學、美術、音樂、舞蹈、演劇等諸藝術形式的進步自由主義的文化事業」[103]，「自由劇場」的提倡「飾演西洋近代劇的翻譯劇，並儘量是一幕劇，藉此將日本劇壇從劇本、演技兩方面帶入真正的翻譯時代。」[104]在這樣四方開放的時代，寶塚歌劇團彷彿成為對戲劇懷抱新理想的有志之士最佳的實驗場，樂園時期的這些年輕寶塚歌劇團員們，據久松一聲描述「一期生別說是西洋舞蹈，連一點日本舞蹈素養都沒有」，也許也因為宛若璞玉，才能實驗出坪內士行所說的「少女如同文字所述，游藝、樂藝，舞台與觀眾合為一體，沉醉在所謂發揮『親炙劇場（Imitate Theater）』精髓的快樂中，現在想起來也還是很懷念。」[105]這樣和洋合一，天真浪漫的表演，天野映道認為：

> 看起來聰明伶俐的歌舞伎演員勉強裝可愛演出這齣劇碼（歌舞伎劇目《高杯》）時，簡直覺得可笑。但是少女施展魅力演出時，我突然覺得似乎看到坪內士行曾經稍微窺見的桃花源。桃花源是處於現實與虛幻之間的幽微存在。[106]

樂園時期，寶塚歌劇團已創立自身的「桃花源」、「超脫現實」的表演質地，但此時的表演規模仍是十分稚嫩，團員也清一色是留著兩條辮子的年輕少女形象，就算在扮演男角桃太郎，依舊很清楚的看得出長髮的造型，並非是今日的寶塚男役形象。

---

101 河竹登志夫，1999，頁 218-219。
102 王愛民，1982，頁 317。
103 同上註，頁 321。
104 同上註，頁 323
105 天野映道，2014，頁 183。
106 同上註，頁 184。

二、帝國劇院首次演出

一九一九年的東京演出為寶塚歌劇團一個重要階段，當時日本接收西洋歌劇的大本營是東京，是所有戲劇活動、評論重鎮，楳茂都陸平在〈東京見學旅行記〉寫道「東京！東京！久違了夢想的東京！敝團的考場，東京！」[107]，這次演出，讓小林一三的「新國民劇」理想，也就是「歌舞伎的歌劇化」，[108]得以打開能見度，小山內熏在時事新報以兩人對話形式投稿評論，給予「未來日本的歌劇應會肩負在寶塚少女歌劇上」[109]評價，一九二一年，小林一三提出娛樂戲劇的想法，提案給松竹株式會社大阪本社社長白井鬆次郎，主要內容有：「目前的戲劇本身，正處在變化為國民劇的過程中，最需要改進的不是戲劇的內容，而是演出的方式……順應時流的劇場為簡易、低價、能夜間觀劇的大劇場……若要以營利方式運作，必須建設大劇場，從原本兩千人，拓展至四千人至五千人」，[110]小林一三透露出大家劇場的構想，並提出五項適合在大劇場演出的歌舞伎改良方案，包括「四小時的節目，內含三到四幕符合觀眾喜好的節目，以多變的場景以及改良的劇情構成」、「使用傳統日本樂器不和諧時，如何應用西洋音樂，並且搭配西洋歌唱法」、「大劇場淨空感所伴隨的台詞變化」、「符合大劇場的舞蹈改良」、「舞台裝扮的改革」，[111]小林一三還提出「加上些許西洋音樂風格所改良的歌舞伎劇，就是我所謂的寶塚歌劇」，[112]小林一三的大劇場理想在一場意外地祝融之災，獲得實踐，而空間的轉變，則直接影響寶塚歌劇的表演形態，更多來自跨文化的戲劇素材，觀眾的喜好，開啓寶塚表演嶄新的階段。

三、寶塚大劇場時期

一九二三年，一場火災，寶塚歌劇團的演出空間付之一炬，一九二四年劇場重建，新建的寶塚大劇場是個以觀眾為本位的劇場，座位數達到四千人，舞台寬度二十七公尺，旋轉舞台直徑十六公尺，附有六十支吊桿，為當時日本音響效果最好的劇場。[113]但小林一三在首度觀看大劇場演出時，評論「不能說是成功，只是眾多少女撒玫瑰花瓣，賞心

[107] 楳茂都陸平，1918，頁 25。
[108] 當時的歌舞伎有逐漸走向精英藝術風氣，背離大眾娛樂屬性。
[109] 細井尚子，2014，頁 10。
[110] 同上註，頁 11。
[111] 小林一三，1962，頁 8。
[112] 同註 109，頁 11。
[113] 細井尚子，2014，頁 12。

悅目，這般程度是不夠的」，[114]這時也有音響問題等待解決，但更重要的是，寶塚歌劇團此時尚未真正找到符合這樣大型舞台的表演形式，「大劇場啟用後的表演節目越發無聊的攻擊從四面八方出現……尚未創造出大劇場特性的作品，實感可惜」，[115]這般窘境，在一九二七年，獲得一大躍進。

小林一三為了讓導演岸田辰彌研究符合新劇場規模的表演，於是送他出國留學。岸田辰彌帶回了新的演藝形式——歌舞秀。[116]第一部作品是一九二七年推出的《Mon Paris》。全劇十六場不分幕，登場人物高達數百人，製作費為全年預算，上演時間長達一個半小時。以當時而言是超大規模的劇作。

岸田辰彌的《我的巴黎》出現了黑燕尾男役，意外引起女性觀眾的喜愛，但這出作品內容並不聚焦於戀愛故事，而是一個日本人遊歷歐洲的所見所聞，舞台上甚至沒有一句台詞，岸田辰彌本人表示「無法想像舞台上的西洋人開口要說什麼」，但到了一九三一年，曾旅居巴黎約莫兩年時間的白井鐵造發表《玫瑰巴黎》，宣告要放棄忠實呈現巴黎場景，而是將表演注入寶塚自身的風格[117]：

> 表演內容加入戀愛的劇情，描述街頭藝人劇團裡的一名少女與一名年輕士官談戀愛，被劇團趕出去，失戀後回到劇團，才得知劇團另一名成員皮耶羅暗戀自己已久，兩人漸漸譜出愛戀，有情人終成眷屬，這樣子通俗的劇情，搭配耳熟能詳的歌曲，獲得極大迴響，白井鐵造讓觀眾沈浸在戲劇中，比起早年 Revue 對於觀眾的噱頭在於追求新奇刺激，滿足一窺外國舶來品的好奇，看久了觀眾也膩了，白井鐵造追求故事內容，內容指的是能讓觀眾反覆玩味再三的情境，而不單只是故事本身的質與內容的洗鍊。[118]

歌舞秀在白井鐵造一九三〇年的《Parisette》與隔年的《玫瑰巴黎》確認演出形式。例如使用被稱為「寶塚色調」的粉紅、白、淺藍，面部化妝從白底歌舞伎風格轉成肉色底妝，戲服使用羽毛以及亮片，引進當時在美國才開始發展的踢踏舞。[119]這時需要注意

[114] 小林一三，1924，頁 77。
[115] 小林一三以「大菊服左衛門」為筆名投稿評論〈從歌劇院的觀眾席〉刊登于 1924 年的《歌劇》。
[116] 天野映道，2014，頁 184。
[117] 袴田麻祐子，2006，頁 83。
[118] 同上註，頁 84。
[119] 細井尚子，2014，頁 14。

的地方尚有，舞台上的焦點轉成男役，[120]此時的表演節目，亦有綜合式的和風歌舞秀，例如岸田辰彌的《復仇》「在復仇的戲碼中導入歌舞伎表演中的暗鬥場景，以及西洋音樂大量成分，以豐富多元場面構成」，[121]這時的歌舞秀因為需要串場角色，速成明星形成，並且人氣焦點轉成男役，「讓人容易聯想到當時被社會視為問題的新女性以及同性戀議題，加上歌舞秀以整排歌舞為賣點，高舉大腿，脫離寶塚歌劇團當初宣揚以及自我規範的少女形象。」[122]面對各方質疑，寶塚歌劇團也曾因為歌舞秀較為暴露的穿著，被當局取締。但在這個時期，寶塚歌劇團以型塑出今日我們熟知的舞台表演雛形，從一開始的「和風七、洋風三」轉成「和風三、洋風七」。

第三節　寶塚歌劇團的劇目題材與表演分析

研究者爬梳百年來的演出劇目，將寶塚歌劇團的演出題材依據時代分期如下：

表八 寶塚歌劇團分期—依據劇目類型 （研究者自製）

時期	分類	年份	代表作品	備註
第一時期	國民新戲劇時期	一九一四年到一九二七年	桃太郎、不倒翁、竹取物語	小林一三提出的「國民劇」脫胎自歌舞伎，打造闔家歡樂的大眾娛樂。
第二時期	西式歌舞秀黃金期	一九二七年到一九三八年	我的巴黎（1927）、Parisette（1930）、花詩集（1933）	寶塚歌劇團出現斷髮男役，造成第一波寶塚觀看熱潮
第三時期	戰時軍國主義時期	一九三八年到一九四五年	軍國女學生（1938）、日本的女性（1938）、愛國大學生（1939）、航空日	寶塚歌劇團在 40 年代改稱『寶塚歌劇移動隊』進行勞軍公演，寶塚大劇場與東京寶塚大劇

[120] 寶塚歌劇團，1984，頁 53。
[121] 寶塚歌劇團，2014，頁 69。
[122] 細井尚子，2014，頁 16。

			本（1940）	場關閉。
第四時期	百老匯翻譯劇與歌舞秀新風潮	一九六七年到一九七四年	華麗的千拍子（1960）奧克拉荷馬（1967）、西城故事（1968）、Nova Basa Nova（1971）	
第五時期	凡爾賽玫瑰時期	一九七四年到九〇年代	《凡爾賽玫瑰》（1974）、《戰地鐘聲》（1978）、《飄》（1984）	寶塚歌劇團自此財務由赤字轉綠，劇團劇照開始採全彩（成本高）。《戰地鐘聲》改編自海明威的小說舞台使用爆破特效造成轟動。《飄》則是好萊塢電影改編。
第六時期	歐陸大型音樂劇風潮期	一九九五到二〇一〇年	《伊麗莎白》（1995）、《羅密歐與茱麗葉》（2010）	
第七時期	百家爭鳴跨領域新題材期	二〇一〇年至今	《太王四神記》（2010）、《瞞天過海》（2012）、《仁醫》（2012）、《銀河英雄傳》（2012）、《戰國basara》（2013）	

其中第一期與第二期的最大差異，來自於劇場演出空間的轉變。細井尚子認為寶塚

歌劇團在設計表演上，是空間先於表演，在最初的「樂園劇場」時期，舞台上的成員年僅十二到十七歲，是不折不扣的「少女」成員，小林一三初始從白木屋少女音樂對獲得靈感，欲如火炮製，卻又覺得單純唱歌太乏味，於是招募高偉楓蔭與久松一聲為成員指導跳舞。寶塚歌劇團的觀眾對於「跨文化」演出是充滿好奇以及嚮往的，十九世紀日本歷經一連串的明治維新，對於寶塚歌劇團影響最深的一個社會運動即是「戲劇改良運動」:

> 戲劇改良運動涉及範圍極其廣泛，能樂、歌舞伎、能樂、文樂、舞樂、狂言等都受到不同程度的影響.....戲劇改良活動不是一場腥風血雨式的革命，而是更溫和的「改良」運動，也就是沒有徹底否決本國的文化內核.....秉持著「和洋折衷」理念的小林一三萌發了「以歌舞伎為基礎」引入西洋音樂與舞蹈，確立真正的「日本歌劇」。[123]

寶塚歌劇團在首次的演出劇目有「桃太郎」、「胡蝶」、「開心的不倒翁」以及管弦樂合奏，從「胡蝶」的排練照可知這是一齣結合西方芭蕾以及爵士舞的舞蹈表演，當時的觀眾對於西方音樂以及舞蹈風格充滿嚮往，認為這是象徵進步、新時代的時尚，草創出奇的寶塚劇目，保留很大一部份的傳統歌舞伎節目，但往往也會搭配西洋音樂為伴奏的舞蹈作品，初期寶塚歌劇團的「跨文化」取材是在自身的傳統日本和物李甫以西方音樂伴奏，間以西方舞蹈輔助演出，但探看當時的舞台劇照，演員除了衣著西式洋裝，面部化妝仍是傳統歌舞伎塗白、細眉、小嘴的風格，可說除了服裝之外，其他部分別無變化。

到了一九二七年，岸田辰彌自海外遊歷回國，帶來一齣對於日本演劇界影響深遠的歌舞秀「Mon Paris」，這是首次創作者直接接觸真正異國西洋文化後創作的舞台作品，共分十六場，內容敘述日本旅行家牧野從神戶港出發，極富異國風味的舞台設計從中國、埃及、錫蘭最後抵達法國馬賽，再搭乘火車來到巴黎，舞台上的演員像是會移動的活動景片，[124]沒有一句台詞：

> 他們西洋人與我們日本人對於時間的觀念十分不一樣，他們總是在創新，展示新事物的進步，而我們卻常常模仿他們或著走入不照這樣規矩做就不

[123] 鄒慕辰，2013，頁 8-9。
[124] Ｊ.Robertson，1998，p125。

行.....其實牧野的經歷就是經歷，一點也不誇張，去過國外旅行的人都會遭遇到這樣的事情吧。[125]

原本日本人對於「西洋」的概念此時產生巨大變化，真正的文化撞擊結果，讓岸田辰彌發覺過去認知的西洋，其實不是真正的西洋，對於西方文化，岸田深深感受到與自身文化的巨大裂痕，顧在這齣秀裡面，演員沒有任何台詞，因為岸田辰彌無法理解西方人，包括他們如何開口互相溝通、思考事物，故舞台上充斥華美的布景、精緻西洋裝扮的演員，觀眾感覺到一股奇異文化的氛圍，舞台上呈現的「西洋」，是導演想像出來的理想化西洋，舞台上的西洋人也不是真正的西洋人，這種嶄新的陌生感，讓《Mon Paris》大獲成功。講田社出版的《日本全史》記載著「這二十四名女孩連長褲都不穿，跳起最新的康康舞，還有最後在舞台上出現的十六階大階梯，給觀眾壓倒性的感受。」[126]此時期輕歌劇正式在日本造成轟動，但此刻的「西方文化」對於日本觀眾而言，仍是「異奇」、「新穎」、「新鮮」，特別值得一提的是在輕歌劇流行之前，寶塚演員舞台上的形象與舞台下真實生活的衣裝風格分明，扮演男角的演員與扮演女角的演員穿著類似，但在一連串的輕歌劇風潮之後，扮演男角的演員—「男役」（otokoyaku）開始在生活中也模仿男性言行以及穿著的傾向。

戰時的寶塚主要上演軍國主義的作品，並一度關閉劇場，到了戰後，引進百老匯的歌舞劇《奧克拉荷馬》，這時日本的傾美情結，反映在這一時期的劇目，同時寶塚劇團積極進行海外公演，眾多寶塚明星成為粉絲津津樂道的焦點。到了七〇時期，一部少女漫畫改編成音樂劇，讓深陷經濟危機的寶塚谷地翻身，此劇是以法國大革命為背景的漫畫《凡爾賽玫瑰》，特別的是漫畫中的人物造型清一色大眼睛、長睫毛、長波浪，作者是不折不扣的日本人，此部漫畫傳遞的「自由」、「平等」、「博愛」特別是性別平等的概念，成為作品獨特的內在核心，但作者池田理代子卻曾說：「男女平權的概念是一邊創作才一邊發展的。」[127]日本女性觀眾深深被故事打動，對照七〇年代的日本社會，女性仍是處於弱勢，這齣戲造盛況空前的轟動，一朝刊登在朝日新聞的照片可看到長長的排隊買票人潮從劇場一路延伸到劇場外的武庫川，對於寶塚觀眾而言，此時的「西洋」，不再是「奇異」、「奇幻」織物，而是象徵「自由」的精神。同時主角奧斯卡在戲中女扮男裝，

[125] 綺田麻祐子，2005，頁 40。
[126] 鄒慕辰，2013，頁 120。
[127] 細井尚子於 2014 年成功大學舉辦「女性戲劇國際學術研討會」座談會發言內容。

而寶塚演員平時則是在舞台上女扮男裝，這樣性別措置的設計，也造成觀眾看戲的趣味之一。[128]

九〇年代由於網路日新月異，全球化讓文化交流日漸旺盛，寶塚發展至此面對西方劇目或是題材，不再只是站在外圍以「珍奇」心態面對，也不只是直接翻譯複製，不再過度美化西方思想，而是自行衍伸出「寶塚風格」以及「寶塚精神」，最明顯的代表是一九九四年，小池修一郎自奧地利引進德語音樂劇《伊麗莎白》，在這齣戲裡，將原本屬於抽象概念的「死」一角色，轉化成有血有淚的男性「死神」，原本劇中的女主角與死是平行的兩條線，而在寶塚版，因為考量劇團觀眾偏好羅曼史的題材，將這齣戲轉化成死神追求伊麗莎白的故事，各路評價不一，有評論認為這樣矮化這齣戲探討追尋生命的核心理念，也因為寶塚一向以「男役」為劇目重點，女主角許多戲份被犧牲掉，雖說劇名叫「伊麗莎白」，但看當時的海報以及之後所有再演版的文宣，主要的角色清一色是首席男役扮演的死神。

寶塚歌劇團面對異文化的文本，因應自身的表演特色，將之改編，其開放的精神，可最初追溯至創團初始的日舞表演形式，「寶塚音樂學校請許多流派老師來指導，相較於專精一個流派，更顯雜。」[129]這樣的「雜」在歷經百年發展，已逐漸型塑出獨特表演風格，就算劇本題材越見多元，還是可以看到「以日本文化符碼為基礎，融會貫通導入日本文化的歌舞伎歌劇化，變成以西洋文化符碼為基礎，融會貫通導入日本文化的歌舞秀」[130]的寶塚歌劇團跨文化表演特色。

[128] 謝夢遷，2013，頁 65。
[129] 細井尚子，2014，頁 17。
[130] 同上註，頁 19。

第四章　寶塚歌劇團《羅密歐與茱麗葉》表演分析

前一章節，研究者爬梳寶塚歌劇團發展歷史，歸納出不同劇目題材對應的表演風格，由一開始的日本傳統歌舞伎出發，接著西洋歌舞秀演出形式進一步勾勒出今日為人所知的「寶塚風格」，一字排開的大腿舞、黑燕尾男役、大階梯以及銀橋等舞台裝置，研究者欲針對寶塚歌劇團的舞台作品，循著轉化分析以及結構分析法釐清表演美學，寶塚歌劇團創團至今累積超過二千部舞台作品，選擇小池修一郎導演的《羅密歐與茱麗葉》作為個案，原因是此作品原本並非寶塚原創，藉由原著與改編的交叉對照下，歸納轉化與結構差異，釐清造成差異背後的原因，可進一步探究寶塚歌劇團的表演美學。二〇〇一年法國原版推出後，迅速出現各國的翻譯版本，在寶塚跨文化的詮釋上，可以對比出不同於原著（指法國原版，非莎士比亞劇作）的寶塚美學，又自二〇一〇年起，寶塚歌劇團不斷搬演這齣戲，同時，每個組別的細部卡司又出現相異之處，分析這些差異，兼以接收理論可解讀出寶塚歌劇團在創作端與接收端互動後，產出的作品美學。

本章將針對寶塚歌劇團自二〇一〇年至二〇一三年，分別由星組、雪組、月組、以及星組再演，共四個版本《羅密歐與茱麗葉》分析其表演形態與劇目內容特色，歸納出屬於寶塚的表演風格，為求提高信效度，在本章第一節追溯回顧至原創作莎士比亞的劇本，接著研究法國音樂劇如何轉譯其詮釋，研究者對就原版法國音樂劇的文本、音樂創作、表演詮釋、角色形象塑造、行銷方式等做分析，在第二節則是逐步分析寶塚版的各組表演，探看各組針對同一個劇目，卻同中求異，各組有不同的角色分配邏輯、歌曲的編排、劇後秀的設計，研究者欲從寶塚歌劇團的《羅密歐與茱麗葉》探看寶塚歌劇的表演特徵諸如「女性心中的理想夢幻」、「明星主演制」、「男裝麗人」、「舞蹈排場」等，如何在舞台上以及視覺行銷、宣傳上獲得實踐。

第一節　莎士比亞的《羅密歐與茱麗葉》與法國版音樂劇

善於改編各式的古老題材的莎士比亞，生長於大眾劇場興起伊麗莎白時代，劇院與劇院之間存在高度的商業競爭，時擔任劇院投資股份的莎士比亞面臨票房壓力，需要創作能引起大眾共鳴的劇本，題材上常見劇作家從過去文本、耳熟能詳的素材尋找靈感，進行劇本創作，《羅密歐與茱麗葉》最早出現在一五六二年布魯克的《羅密歐與茱麗葉的

悲劇歷史》長詩，後被改成散文，而莎士比亞的劇作，將戲劇時間縮短，加入其他角色，善用語言，增添戲劇張力。

莎士比亞的才華遭到當時文人的嫉妒，格林稱其為「抄襲的狂妄的烏鴉、雜而不精，還有（或許更糟的）幻想自己是作家的演員！」但莎士比亞「抄襲」經典的同時，其實也創造新意，威廉為英文書寫體增添了兩千多個新字（光是《哈姆雷特》就有六百字），並提供後世無限的智慧寶庫。在格林的抨擊之後，出版商印了封信向威廉致歉，指出威廉·莎士比亞已是一名值得尊敬的作家。羅伯特格林批評到莎士比亞是「狡猾的抄襲者」，針對「抄襲」彭鏡禧曾說：

> 莎士比亞的現代意義主要來自其作品四大特質：一、內容既為抄襲更有創作；二、劇中 人物善惡並存；三、語言既精準又岐義；四、思想兼具傳統與創新[131]。

「贋品猖獗證明珍品價值」，[132]羅密歐與茱麗葉這樣傳唱千古的愛情故事具備通俗的性型，被後人改編成歌劇、芭蕾舞劇、電影，音樂劇等作品，二〇〇一年，法國作曲家傑哈・皮斯葛維克決定搬演此劇，作曲家本人畢業自法國電影自由音樂學院，在校期間主修電影。但熱衷音樂創作，於音樂與影像的結合，畢業後進入夜就從電視節目助理轉向歌曲創作，並為流行歌手譜寫歌曲，其中替 Patrick Bruel 創作法國第一首饒舌哥，創下百萬銷售成績，同時也在電影領域從事音樂創作。作曲家曾提過自己「對於音樂的喜好並不偏頗，各種類型、爵士、饒舌、搖滾都有接觸…古典音樂其實也蠻合我的胃口」，[133]這樣出身流行樂壇的背景，讓《羅密歐與茱麗葉》這齣音樂劇音樂元素多元且豐富，古典樂、流行搖滾、電子音樂、法式香頌這些音樂種類在法國音樂劇中跨界融合，也由於法國音樂劇並不使用現場樂團，所有的背景音樂是在錄音室預錄完成，根據皮斯葛維克本人說法「不受限於現場樂團的編制，想要有什麼樣的音樂，幾乎都可以表現出來。」現代錄音技術日新月異，數位音樂開啟閱聽人嶄新的聽覺經驗，許多傳統樂器無法企及的特效，可以透過電腦數位系統，製造出更多變的聽覺效果，當觀眾聽到莎士比亞筆下十四世紀的義大利古老家族，居然在舞會上跳著電子舞曲，卻不感突兀，而是進入作曲家以音樂烘托的眩惑氛圍，一路的迷離暈眩直至本場景最後高潮─兩位年輕主角的相遇，

131 彭鏡禧，2008。
132 彭鏡禧，2016，頁 2。
133 黃楓皓，2007，頁 37。

並且一見鍾情。《羅密歐與茱麗葉》對於大眾來說，故事題材非常耳熟能詳，作曲家說「最大的挑戰是把原本文本當中感人的語句和敘述，加上音樂成為俱有感染力的歌曲。寫音樂本身不難，但作曲家必須抓到文本的重點，然後用自己的想像力重新賦予它生命」，[134]《羅密歐與茱麗葉》一劇中幾個經典的場景，諸如「舞會」、「陽台」、「茱麗葉之死」等，我們看到作曲家試圖抓住場景的氣氛，在歌曲譜寫上，往往跳脫原劇作家的文字，以更單純，反覆吟唱的歌詞內容，搭配豐富的編曲呈現。不同於英美音樂劇多是在走紅之後才發行原聲帶，而法音樂劇反向操作，先主打唱片跟歌曲，再順勢推出舞台版，因此擁有膾炙人口的音樂旋律，同時也減少口白對話的使用，在「流行音樂」為本位的前提之下，法國音樂劇歌詞編寫與原著莎士比亞的台詞多有出入，以下針對「舞會」、「樓台」兩場重要場面分述討論：

一、舞會

以「舞會」一景為例，原著裡莎士比亞藉由年輕男女的文字遊戲，往來調情完成十四行詩：

羅密歐：我這隻卑微的手若是褻瀆到
　　這神聖的殿堂，該受如此處分：
　　我雙唇是羞紅的朝聖者，已預備好
　　要熨平粗魯的觸撫，以溫柔的吻。
茱麗葉：好朝聖者，您冤枉您的手太過：
　　它顯示了虔誠，合乎本分；
　　聖者的手朝聖者原可以觸摸，
　　手心貼手心即是信徒的親吻。
羅密歐：聖者沒有嘴脣嗎？信徒也沒有嗎？
茱麗葉：有的，朝聖者，雙唇要用來祈禱。
羅密歐：哦，好聖者，那就以唇代手吧；
　　雙唇祈禱，求你應許，以免信心枯凋。
茱麗葉：聖者不動，雖因祈禱而應許。

[134] 同上。

羅密歐：那就別動，祈禱的成果我來領取。[135]

莎士比亞戲劇最高明之處即是文字高妙，彭鏡禧指出：

兩人合作完成了一首十四行詩，如同四手聯彈一般美妙.....彷彿中國古詩的足韻，強化了兩人的親密關係，這首愛情十四行詩以接吻結束，更是愛情的勝利。[136]

但當這個場面改以通俗音樂劇演出時，按原意譯成法文，搭配音樂，看似是「原汁原味」呈現莎劇之美，但卻不免會冒著被文字困住的窘境，改變表演形態時，必須思考此形態表演的特色，法國音樂劇的歌詞如下：

羅密歐：她長裙曳地 輕盈如紗
她的美麗 無以倫比 美得讓我
願在未來為她犧牲生命
茱麗葉：這個男人的雙眼究竟有什麼魔力 當他注視著我
灼熱的燃燒 是地獄裡的天使 是人間的天使
是充滿光明的天使 熊熊的燃燒
羅密歐：有一天 你會愛上我嗎 直到末日
茱麗葉：你會愛我 至死不渝嗎 直到生命盡頭
羅密歐：有一天 你會愛上我嗎 我的愛人
茱麗葉：有一天 你會愛上我嗎 我的愛人
羅密歐/茱麗葉：你將愛我不渝 直到生命盡頭
相愛的人 如是說
真心之愛 是他們所求
羅密歐：有一天 你將會愛上我嗎 直到末日
茱麗葉：你是不是將會愛我 直到生命盡頭

[135] 彭鏡禧，2008，頁 34。
[136] 同上註，頁 34。

羅密歐：有一天 你是否會愛上我 我的愛人

茱麗葉：有一天 你是否會愛上我 我的愛人

羅密歐/茱麗葉：你是不是將會愛我 直到生命盡頭

相愛的人 如是說

真心之愛 是他們所求[137]

在這段歌詞中，文字已不是主角，法國音樂劇其豐富的編曲渲染出一見鍾情的男女之愛，不斷重複的副歌則在觀眾耳邊繚繞不去。

二、樓台

法國音樂劇不斷打破觀眾對於莎劇經典台詞的既有印象。另一個例子則是著名的「茱麗葉獨白」，原著第一幕舞會後，羅密歐來到茱麗葉家外的圍籬，看見少女思春的茱麗佇立在陽台上嘆息：

茱麗葉：啊，羅密歐、羅密歐，為什麼你要叫羅密歐？

否認你的父親，拋棄你的名字吧；

如你不情願，只要發誓做我的愛人，

我就不再屬於卡樸烈家族。

只有你的名字是我的仇敵；

你總是你自己，就算不是蒙太古，

蒙太古是什麼？不是手來不是腳，

不是胳膊不是臉，也不屬於人的

任何部位。啊！換個名字吧！

名字有什麼呢？我們稱作玫瑰的，

不管叫什麼，氣味都一樣芳香；

同樣的，羅密歐就算不叫羅密歐，

也會有他那可貴的完美，即使

沒有那稱謂，羅密歐，丟棄你的名字吧，

[137] 譯文參考《羅密歐與茱麗葉》[DVD]，臺北：齊威國際多媒體股份有限公司。

用那不屬於你任何部位的名字，

換取全部的我。[138]

在法國音樂劇裡這段著名的獨白在樓台景完全改寫了，茱麗葉與羅密歐不再針對「姓名」做文章，而是更直白地唱出心中的愛戀：

茱麗葉：是哪顆星辰 是哪位神祇

在他的眼中我看見愛情

冥冥之中是誰註定

茱麗葉要愛上羅密歐

是哪顆星辰 是哪位神祇

在他的眼中我看見愛情

付出代價 在所不惜

這不被允許的愛情

為何我們的父親彼此憎恨

而這個女兒愛上那個兒子

那想必讓天神發笑

當茱麗葉愛上羅密歐[139]

從「舞會」以及「樓台」兩段人物歌詞比較，研究者推測，法國音樂劇不將英文原詞翻成法文其中兩個主要原因：一、保留歌曲流行本質，賦予傳唱性。其歌曲必須適合普羅大眾，使用通俗且重複的字句，例如「舞會」中「有一天你會愛上我嗎？」不斷重複，「樓台」中茱麗葉的獨唱歌詞「是哪顆星辰 是哪位神祇」則是唱了兩遍，這是流行歌的編寫概念。二、作曲家不從文字出發，而是直接從「情境」出發。這個創作思考出發，同時可讓作曲家跳脫文化以及既定形象的框架，作曲家說「我目前創作的音樂劇雖然是英國合美國的作品，[140]實際上這些世界名著已經成為全人類共同的文化材，跳脫國

[138] 彭鏡禧，2008，頁 38。

[139] 譯文參考《羅密歐與茱麗葉》[DVD]，臺北：齊威國際多媒體股份有限公司。

[140] 皮思葛維克另一齣知名的音樂劇是《亂世佳人》，以美國南北戰爭為背景的創作。

籍的限制，我從這個角度思考，更不受限制。」[141]

三、增加的表演篇幅：〈仇恨〉與〈怎麼跟他說〉

以上兩景是研究者從全劇中截取兩段台詞被改寫的代表，法國音樂劇除了改寫台詞，在歌曲編排上更明顯的是增加角色的獨唱，給予兩方母親一整首〈仇恨〉，原著中滿口黃腔的奶媽，則是多了一首感人的〈她沈浸在愛河〉，作曲家增加女性在故事中所居的分量，「我對於原本莎士比亞作品裡的女性地位，做了多一點的強化……我增加了女性在故事中所居的要緻。女性能夠把混亂的場面收拾的很好。」[142]另一個需要討論的角色則是班佛里歐，在莎士比亞原著裡，他扮演一個傳話者，有時中立，有時機巧。莎劇中，常見主角死去，留下唯一好友，例如《哈姆雷》（Hamlet）第五幕第二場，中毒劍自知死期將至的哈姆雷，對好友何瑞修（Horatio）如此說：

……何瑞修，我快死了，
你還活著。把我的行為和理由，正確的
告訴不明就裡的人。[143]

在《羅密歐與茱麗葉》原著裡，班福留最後一次出場的場景為莫苦修（Mercutio）和提伯特（Tybalt）鬥毆雙雙殞命之時。莎劇專家彭敬禧認為班福留在這場有重要作用：

他一直活躍地扮演羅密歐（Romeo）死黨的角色，時而安慰他，時而挖苦或勸誡他。就像觀眾藉由饒舌的奶媽（Nurse）得知茱麗葉（Juliet）不少事，他們從班福留這裡更加了解羅密歐...（班福留）還有另一個作用：扮演目擊證人。經由他的口述，舞台上的角色才得以了解兩次械鬥的來龍去脈。[144]

而在音樂劇版本中，刪去了兩段「據實以告」的篇幅，第一次的街頭鬥毆以歌曲〈維絡那〉間奏表演，法國原版再大公領唱完後，以一段激烈猛爆的舞蹈，活生生上演街頭鬥毆，接著大公從舞台中出現直接警告雙方人馬，但是在下半場，茱麗葉服毒自殺後，

[141] 黃楓浩，2007，頁 38。
[142] 黃楓皓，2007，頁 37。
[143] 彭敬禧，2004，頁 197。
[144] 同上註，頁 198。

班佛里歐有一段長達五分多鐘的大段獨唱，這是原劇本裡沒有的篇幅：

班佛里歐：

我不是重要人物 只是他從小到大的朋友

我喜歡女人 喜歡跳舞

而一切已結束

我們昨天還相聚 死亡遠在天際 而今他降臨這裡

像蜘蛛結網緊密羅織

我們曾是世界之王

但現在我們遍體鱗傷

即使明日時光終止

茉麗葉再不能復活

卻是我 得去告訴他這件事

怎麼跟他說 怎麼跟他說

噩夢已經成真 怎麼跟他說

他心愛的女人已經自盡 幸福已逝 青春告終

我只剩下一個朋友 怎麼跟他說 他會痛苦萬分

怎麼跟他說

我向來隨意活著 無父無母 遊走街頭

當我再失去一個朋友 我就會變成孤兒

當莫枯修詠歎生命之美好

我曾信如是 而莫枯修已不再吟唱

留下我孤獨失落

我們曾是世界之王 但現在我們遍體鱗傷

即使明日有人懊悔 茉莉葉再不能復活

就是我 得去告訴他這件事 怎麼跟他說 怎麼跟他說

噩夢已經成真 怎麼跟他說

他心愛的女人香消玉殞

她死了 也帶走了一半的愛情 也帶走了永恆

怎麼跟他說 他會痛苦萬分

怎麼跟他說 他心愛的女人已經自盡 幸福已逝 青春告終

我只剩下一個朋友 怎麼跟他說 他會痛苦萬分

怎麼跟他說 噢 怎麼跟他說[145]

這首歌頗有將班佛里歐的戲份一口氣「化整為零」，搭配渲染力十足的旋律以及編曲，前寶塚歌唱指導楊淑美老師曾在本研究的訪問中提到，若她是這齣戲的演員，她會想飾演班佛里歐這個角色，主要的理由就是因為有這首歌。[146]

法國音樂劇《羅密歐與茱麗葉》賦予新的莎劇詮釋，引來不同評價，其中當這齣作品來到莎士比亞的發跡地倫敦演出時，負面評語連連、匆匆下檔，英國評論無法接受歌詞文字莎劇精神盡失，甚至給予「一齣真正差勁的英國音樂劇」[147]惡評，或許評論與本身文化偏見有關，但毫無疑問得，這齣作品的確形成一股新風潮，流行歌手擔任演員，商業化行銷手法，甚至是拍攝流行 MV，形成一股觀劇旋風，劉美君的《文學音樂劇：少年臺灣》論文則指出：

> 「商業操作」與「市場相聯」是社會發展到一定階段對藝術的要求，審美主客體互動受到美的理念引導...美的理念不再是固定不變得和規範的，而是被分解為不同適應度的美，只有互動的適應性才能決定美的價值與實現，商業操作則加速這種適應性。[148]

產生於二十世紀的音樂劇，作品是否具備觀眾互動性、通俗性、市場性，是音樂劇創作時必須考慮的實際問題，我們看見出除了以美國為代表的百老匯之外，不同於英美音樂劇的法國音樂劇創作原則：

> 英美音樂劇常見一種主題音樂素材變化發展的手法，由固定旋律對應某一人物或某一衝突，然後按劇情的需要進行排列組合，這種手法使得旋律與劇情

[145] 譯文參考《羅密歐與茱麗葉》[DVD]，臺北：齊威國際多媒體股份有限公司。
[146] 見附件一。
[147] Wolf, Matt，2002，頁 34。
[148] 劉美君，2015，頁 25。

互相滲透，戲情結構因此極為緊湊，環環相扣，而法式音樂劇的流行取向必須以「動聽」為訴求。[149]

不同於英美音樂劇創作時採用主題動機的概念編寫，法國音樂劇習慣改編觀眾耳熟能詳的文學作品，將劇情聚焦於每一首獨立歌曲，歌曲幾乎不重複，以動聽為訴求，情感濃烈，而《羅密歐與茱麗葉》承繼了莎翁原著的敘事性，並且刪除結尾巴黎斯死亡的枝節橋段，使得敘述上圍繞著男女主角兩人為中心，以關注於「愛是唯一」的中心主旨。[150]透過強烈的聲光效果，強化了戲劇衝突的象徵性表達，達到吸引人的視覺衝突效果，這齣戲使用法國流行歌手，並且錄製 CD，在各大通路廣為販售，甚至還拍攝音樂錄影帶，以商業手法宣傳，成功打入法國娛樂市場。

第二節　從法國版音樂劇到寶塚歌劇團版本

商業化的音樂劇來到同樣商業經營的日本寶塚歌劇團，不同於日本四季劇團引入西方音樂劇以「全盤西化」方式橫植西方音樂劇，寶塚歌劇團在製作層面針對劇團特色做了諸多改編，這樣跨文化的詮釋，來自於寶塚歌劇團本身的文化特色。

所謂「跨文化戲劇」通常指的是創作者透過他者文化素材或觀念的挪用、轉譯或移植，來滋養自身的戲劇，使其再生或是變得更為健壯，甚至變質長出新品種。[151]

有了早年成功的《伊麗莎白》搬演經驗，寶塚歌劇團繼續將題材觸角向外延伸，小池修一郎選擇引入法國音樂劇《羅密歐與茱麗葉》，於二〇一〇年先在梅田藝術中心以及博多座劇場推出這齣作品，由星組部分團員擔綱演出，反應熱烈，而二〇一一年這齣戲正式在寶塚大劇場公演，接著一二年、一三年，接連上演。

本節針對歌詞、表演調度、各組出番表[152]著手，研究寶塚歌劇團一百年來型塑出的獨特的表演風格如何體現在這齣音樂劇裡。

---

149 張夷等，2006，頁 197。
150 張舒涵，2012，頁 119。
151 耿一偉主編，2008，頁 157。
152 指 casting，選角安排。

一、重要歌詞分析

《羅密歐與茱麗葉》寶塚版的歌詞部分，原本法版較為露骨的情男女情愛告白或是暴力陽剛的歌詞，有違劇團「清純、正直、美麗」原則，故會做些許修改，而部分歌曲也因為寶塚特殊的角色「番位」(主演之下的順位)，將歌曲做剪裁。以第一首歌《維洛那》為例，兩版對照如下表：

表九 「維絡那」歌詞對照表 （研究者自製）

法國原版	寶塚版
維洛那王子： 你們以為自己見多識廣 旅行萬里 飽覽群書 再也沒什麼會讓你詫異 歡迎來到 維洛那 你相信人性本善 因為人們譜出美麗歌曲 如果我們的歌吸引你 歡迎來到維洛那 當然 此處一如他方 人們沒更壞也沒較好 嘿！今晚你們來到這裡 是出於錯誤還是偶然？ 維洛那王子＋群眾： 身在維洛那 美麗的維洛那 城裡的人們彼此仇恨 雖想離開 但終究留下 這裡沒有王者風範 這裡只有兩大家族互相角力 無需選擇戰場 因為陣營早已註定 你在維洛那 傳聞中的維洛那 我們的生命中留著仇恨的毒 在血液裡沸騰 當然 我們的園中繁花綻放 當然 我們的女子貌美如花 這兒看似人間天堂	維洛那王子： 在我統治的這個城市 維洛那 羅馬遺跡遍地 歷史之河流淌 亂花迷人眼 風景似天堂 陰影之下 地獄潛藏 卡普雷特 蒙太古 兩大家族 代代戰爭怒火狂 群唱： 這裡是維洛那 可愛的維洛那 愛不見蹤影 死卻到處恨行 傷害 流血 偶爾殞命 無論誰禁止 爭鬥絕不消停 這裡是維洛那 我們的城市維洛那 人們的血液中 毒液橫流 叫做"仇恨"的毒液 永不消失 美麗的姑娘 年輕的人兒 無一例外 毒液長流 維洛那王子：這裡是維洛那 （蒙太古的領導 班佛里歐和孟枯修 總把精力用在吵架上） 班佛里歐：即使是大公出面阻止我 孟枯修：我們絕不會停止戰鬥 （維洛那王子：卡普萊特的統帥鐵豹 不知何時會決堤 十分危險）

而我們的心卻在地獄裡遊蕩 維洛那王子： 你在維洛那！ 【間奏】 維洛那王子： 夜裡你安然入睡 是因擁有愛與眷顧 然而我們之間互不信任 歡迎來到維洛那 我們承蒙眾神賜福 難逃一死 但享長壽 人人頭上一頂冠冕 這就是 維洛那 當然 此處一如他方 人們沒更壞也沒更好 嘿！今晚你們來到這裡 是出於錯誤還是偶然？ （重複合唱兩遍） 維洛那王子： 維洛那 維洛那 你在維洛那...	鐵豹： 管你什麼法律 在大爺我這裡是沒用的 我戰鬥的夥伴 是這把匕首 班、孟、鐵： 我們在這裡生長 只要生命尚存 戰鬥就是我們的宿命 這裡是維洛那 可愛的維洛那 我們未出生就註定 停戰之日不會到來 群唱： 戰鬥的旋渦裡 我們怒吼吶喊 這裡是維洛那 我們的城市維洛那 未來的及猶豫 敵人便已存在 相親相愛 這一天永不會到來 這就是我們的宿命 仇恨永遠 戰鬥永遠 （維洛那大公：卡普雷特你終於來了 快來勸勸你的族人） 卡普雷特：敵人就在眼前 熱血奔騰 （維洛那大公：蒙太古 你來遲了 快來叫你的族人退散） 蒙太古：對敵人無動於衷 這豈有此理 群唱： 這裡是維洛那 可愛的維洛那 愛不見蹤影 死卻到處恨行 傷害 流血 偶爾殞命 無論誰禁止 爭鬥絕不消停 維洛那大公：維洛那 維洛那 這裡是維洛那

寶塚版將維絡那大公的獨唱一拆為七個部分，分別是大公、班佛里歐、孟枯修、鐵

豹、卡普雷特、蒙太古、群眾，第一時間讓觀眾更清楚人物關係之外，上可以聚焦明星演員。

第一幕鐵豹的獨唱〈非我之錯〉(C'est Pas ma Faute)法文原版中譯節錄與對照如下：

表十 「非我之錯」歌詞（研究者自製）

法國原版	寶塚版
編織出來的回憶最是美麗，	在我小時候曾經有個夢
兒時情境教人眩惑	成為滿懷勇氣的英雄
因為一切都是虛擬，	駕馭著龍 就出被抓走的公主
被竊走的童年 被遺棄的童年	可是大人們灌輸給我的仇恨
我是仇恨之子 恥辱之子	在我的心裡種下了苦澀的種子
他們幫我戴上頭盔護眼 對我說	扭曲的正義之心 無法逃脫
別人都已上戰場 你也躲不過	那被浸染的內心 有誰懂
我在感情的陰霾裡長大	這不是真的我 無論我做什麼
對孩子而言 那太黑暗 太沉晦	都是被大人唆使的
孤單 我總是孤單	真正的我不是這樣的
孤單我總是太孤單	我不想成為復仇之手
這非我之錯 若父母已生下我	仇恨刺激這我 教唆我 一回神
如你所見 這就是我	我已經緊握拳 開始戰鬥
這非我之錯 非我之錯	誰也阻止不了我
我是他們復仇的推手	我已回不到孩提時
我的義務 就是服從	讓我扭曲的是大人
這非我之錯 別那樣看待我	能救現在的我的 只我你
這非我知錯 我別無選擇	我愛的你 茱麗葉
我是暴力之子 為奉篤它而生[153]	

兩個版本皆描寫鐵豹對於自身暴戾之氣的無奈自白，會導致視戰鬥為人生目的之因素來自外在環境逼迫，但是寶塚版本最後再度緊扣「愛是唯一救贖」的主題，提到自己

[153] 譯文參考《羅密歐與茱麗葉》[DVD]，臺北：齊威國際多媒體股份有限公司。

暗戀茱麗葉的心情，加強這齣文本原本沒有刻意強調的三角關係，寶塚版的鐵豹也因為最後一句歌詞「能救現在的我的，只我你，我愛的你─茱麗葉」燈光聚集在扮演鐵豹的演員身上，燈漸暗之前，可以看見演員深情凝望遠方的神情，這樣的調度可說明寶塚歌劇團向來強調的浪漫情愫以及戀愛元素。

寶塚歌劇團考量觀眾族群對於「命中注定」的美好想像，第一幕男女主角見面的「舞會」，兩人的唱詞對照直白的法版，更增添一分少女情懷想像：

羅密歐：面具下 眼眸的光輝 穿透我的胸膛 連轉身的如此無力

茱麗葉：面具下 聲音的音韻 震撼我的心 連呼吸連如此苦悶

羅密歐：我聽見天使的歌聲 天神讓我們相遇

茱麗葉：我聽見天使的歌聲 宿命的相遇

羅密歐：刻骨銘心的悸動 強烈地 這就是愛

茱麗葉：毫無緣由地 淚流 這就是愛

合唱：天使的歌聲響徹雲霄 分享著愛的愉悅 與你 終於相遇

這裡提到「天使」、「天神」、「宿命」，強調命定之愛，而關於場面的表演方式，待後段分析。不同於法國版常刪去莎士比亞原著的對話精華，在第一幕的「樓台」場，寶塚版唱著：

茱麗葉：夜空中的星星們 微笑著

彷彿訴說著我們兩人的相遇

他的名字叫做羅密歐

為什麼偏偏是羅密歐

即使你無法這麼做 至少請你愛我

我會為了你拋卻卡普雷特的姓

與你的父親斷絕關係 拋棄那個名字吧

羅密歐：請叫我戀人 這是我的新名字

我不再是羅密歐 我愛你

茱麗葉：[154]你是怎麼上來的 要是被發現 你會被殺掉

羅密歐：乘著戀愛的翅膀 越過圍牆 沒有什麼可以阻擋

合：玫瑰即使改變了名字 它的香味依然永恆

名字對他來說毫無意義

羅密歐：讓我對著月亮起誓

茱麗葉：不要對著月亮發誓[155]

月亮會改變形狀 你的愛也會像他一樣無常

羅密歐：永恆的愛 需要兩人用心經營

合：戀愛的花蕾一定會豔麗綻放

承受著我們愛的恩澤

導演小池修一郎保留原劇本裡對話的戲劇感，不同於法國音樂劇偏向演唱會的編排，據歌唱指導楊淑美老師，小池將這齣戲改成「真正的音樂劇」[156]。而班佛里歐的獨唱〈我該如何告訴你〉，寶塚版本不選擇重複唱詞，以精簡篇幅讓人物得以推進更多情緒層次：

班佛里歐：

你在夢中描繪的世界

一切在此刻崩然塌毀

縱使是自孩提時代起便可以毫無隱瞞傾訴所有的你我之間

我該如何告訴你

比你的生命還重要的愛人

自己了結了自己的生命

我該如何告訴你

我懂得你有多麼痛苦

昨天之前我們還是主宰世界之王

今日的我們卻無法令任何人死而復生

[154] 此處到羅密歐的唱詞「…沒有什麼可以阻擋」為副歌。

[155] 此處到羅密歐的唱詞「永恆的愛…..（略）」為副歌，法國版選擇兩名主角唱一樣的歌詞，而寶塚則是拆成對話的形式。

[156] 見附件一。

無論是哪一個人

甚至是茱麗葉

孟枯修已死去

僅剩下你我存活

彷彿訴說著世界末日

這座城市無藥可治癒

我該如何告訴你

我們的青春已終結

昨天之前我們還是主宰世界之王

今日的我們卻無法令任何人死而復生

無論是哪一個人

甚至是孟枯修

我該如何告訴你

僅剩下你我存活

將這件事告訴你的只有我一人

自孩提時期便毫無隱瞞的我

得知這一切的我

我要去告訴你

羅密歐 我要去告訴你 去告訴你

茱麗葉自殺前，唱了一段篇幅不短的獨唱，在男角為主的編排邏輯裡，女角鮮少有大段的獨白發揮，例如《伊麗莎白》一劇，雖然以女主角的名字作為劇名，但在其重要的三分鐘獨唱〈我屬於我自己〉中，擔任死神的首席男角在女主角唱但一半時從旋轉舞台登場，成為這首歌另一個視覺焦點，這於這一首〈茱麗葉之死〉，導演小池修一郎將原來法國的長達近四分鐘的段落濃縮成兩分鐘左右，歌詞也作了重大修改：

第二幕後半段當羅密歐得知茱麗葉已死的噩耗，趕赴墓穴並服毒自殺之後，茱麗葉甦醒，接著發現愛人死亡，心痛唱出一段獨唱，原版的歌詞與寶塚版的歌詞在前半段設定完全不同，寶塚版一開始女主角不知道愛人已死，還唱著：

就像神父說的 你回來接我了

是不是因為旅程太長 在等我醒來的時候 累得睡著了

來 張開眼睛吧 讓我們離開這裡吧

羅密歐 羅密歐 我們的夢要實現了

誰也不會再打擾我們了 無論多貧窮

羅密歐 羅密歐 只要和你在一起 那裡就是天堂

一個連神都創造不出的天堂

接著在間奏時，加入台詞以及動作，發現羅密歐已死，欲一起服毒的茱麗葉而毒藥一滴不剩，為了加入這些表演內容，間奏比原版還長許多，接著以同樣的旋律唱完全不一樣的心情：

羅密歐 羅密歐 你的嘴脣還是暖的

快用你的溫暖擁抱我

你先去了我們的天堂嗎

我馬上就來

我們約好的 我們要一起建造我們愛的城堡

這首歌旋律以及編曲其實與原本沒有太大差異，但是平鋪直敘的旋律卻塞了如此多的訊息，並且完全靠歌詞，這般的他律性喪失原作裡的單純的樂思—絕望的茱麗葉。寶塚版顯然為了加強戲劇的張力，做了歌詞更動，因為音樂劇的歌曲本該有推動劇情的功用，但是旋律並沒有在兩段之間做出對比編寫，讓歌詞主宰這段音樂，研究者認為在音樂劇須以音樂作為引導人物情感動機出發點，這一段表演的處理略顯矯作。

二、重要場面分析

研究者依據《羅密歐與茱麗葉》主要歌曲作為法國版與寶塚版分場人物比較，發現兩個版本角色安排出現明顯差異，從不同的出場表探知寶塚歌劇團在文本編寫上的基本考量：

表十一 法版與寶塚版出場角色相異分析表（灰底表寶塚版詮釋，此表為研究者自製）

曲目	人物（依出場順序）	備註
序曲	無（投影字幕）	寶塚版旁白與法版內容不同
	愛神、死神	
維絡那	死神、維絡納群眾、維絡納大公、班佛里歐、孟枯修、鐵豹	寶塚版將〈維絡那〉大公獨唱部分拆開給各主要角色演唱。
	愛神、死神、維絡納群眾、維絡那大公、班佛里歐、孟枯修、鐵豹、蒙太古與夫人、卡普雷特與夫人	
仇恨	蒙太古與卡普雷特夫人、維絡納群眾	寶塚版明星演員留置舞台上。
	蒙太古與卡普雷特夫人、班佛里歐、孟枯修、鐵豹、死神	
舞會	羅密歐、茱麗葉、孟枯修、班佛里歐、鐵豹、巴黎斯、卡普雷特賓客、死神	寶塚版愛神凸顯戀愛場景。
	羅密歐、茱麗葉、孟枯修、班佛里歐、鐵豹、巴黎斯、卡普雷特賓客、愛神	
愛	羅密歐、朱麗葉、奶媽、神父、死神、死神群舞者	法版死神一分為十，象徵死亡的力量籠罩。 寶塚版愛神與死神的權利消長。
	羅密歐、朱麗葉、奶媽、神父、愛神、死神	
天堂之舞	法國版無此場	寶塚版詮釋再度聚焦男女主角的愛情。
	羅密歐、茱麗葉、愛神、死神	

寶塚版不僅沒有刪去「死神」的角色，還添加了新的角色「愛神」與之對抗，針對「愛」，天野映道認為兩者似乎在競爭何者能影響戀人的行為[157]，同時也指出：

> 原作中羅密歐與茱麗葉死後，完成工作的「死神」便迅速退場。然而寶塚版的『愛神』與『死神』超越時空，重複如同帝釋天與阿修羅的鬥爭。《羅密歐與茱麗葉》音樂劇也不過是永遠在死亡本能與生存本能之間持續的一部戲。[158]

對應於原作單一出現的「死」，寶塚版增加「愛」讓整齣戲更多了浪漫情懷，服裝上

[157] 天野映道，2014，頁 281。
[158] 同上註，頁 281。

選擇石英粉紅這般少女浪漫的顏色，搭配垂墜度高的長裙，舞動時更顯靈動，但弔詭的是，所有的版本中，這個陰柔屬性的角色，卻都是由男角擔綱演出，[159]擔任每日新聞專門編輯委員的宮辻政夫在一篇劇評指出：「大湖是男役，而愛卻是女性裝扮。徹底成為女性，就沒有了愛。就這一點，由男役做女性裝扮或許會比較好。」但據研究者觀察，擔任此角的演員，大多是劇團的明星演員，與舞蹈能力可能沒有直接關係，但是與「番位」排序有關，透露出寶塚歌劇團重男角的取向。

「愛」在這齣音樂劇裡也許比「死」更關鍵，因為在「舞會」一場裡，卡普雷特家的舞會上，羅密歐與茱麗葉初次相遇，彼此一見鍾情，此時兩人以合唱，表述彼此的心情，法國原版的歌詞已與莎士比亞的台詞有很大的出入，舞台調度是帶著面具的羅密歐與沒帶面具的朱麗葉穿梭眾多舞者間，羅密歐先發現舞會上出現一個絕世美女，向旁人一一打聽，接著他拿下面具，就在同時與朱麗葉四目相接，開始彼此的對唱。寶塚版導演小池修一郎加強兩人「宿命相戀」，選擇讓男女主角都戴面具（也較為合理），在舞會段落安排多次兩人不期而遇，最後在「愛」的引導下，兩人在閣樓高處碰面，此時羅密歐與茱麗葉已各自拿下面具，一個不小心的肢體碰撞巧合，讓他們看見彼此，下了「命中註定」的浪漫註解，而在接下來的合唱時，除了歌詞編寫不直接翻自法文，故作了新的書寫（附錄一），並礙於演員聲音先天構造限制，扮成男角的女演員無法唱真正的原調，於是音樂整個升調處理，全女子的音樂劇，因為女性反串男角，但是生理結構上聲線卻無像真正的男演員低沈，故音樂必須做特殊編排，小竹哲在〈輸入ミユージカルの問題点〉一文指出：

> 音樂劇男女合唱曲在寶塚歌劇團版本會做音高的調整，主旋律仍以男役音域為主.....在音樂劇中男女合唱同樣旋律的部分，但寶塚若依照「同音技法」男役與娘役唱一樣的音，兩人聲音以及聲線會混淆，女角會高八度或移高四度音。[160]

在這首歌中，若將女角歌唱部分全部移高八度，扮演女性角色的「娘役」若是一起聲調唱，聽覺感受上會因為過高，而失去音樂劇唱法要求的寫實感，加以寶塚以男角作

[159] 2011 年雪組擔任愛神的大湖せしる尚未轉女角。
[160] 小竹哲，1998，頁 52。

為舞台焦點，所以女主角在兩人的副歌合唱時，負責合音，主旋律由男角演唱。

特別的是，當一開始演員分別獨唱時，另一個演員則在一旁舞蹈，間奏時則是男女主角表演雙人舞，寶塚舞蹈表演的招牌—托舉（Lift Dance），並安排背景伴唱聲。寶塚在這段曲子的編排上有許多迥異於法國原版的設計，黑格爾認為「形式」與「內容」無法單一存在，必須相互依存，《羅密歐與茱麗葉》法國音樂劇中宣揚愛、寬恕、以及解放精神自由的內在精神價值觀，此一作品到了寶塚歌劇團手中，並不直接翻譯、模仿原著，而是截取適當的表演形式，而這些形式的型塑過程來自很深的觀眾參與，反映的是觀眾憧憬的「理想世界」: 一個父權社會下女性理想中的愛戀世界，這個世界高呼自由戀愛、真愛的力量無遠弗屆。在這首歌的編曲呈現上，加長的前奏，凸顯宿命相遇，間奏的背景吟唱加深浪漫以及象徵隱而不見的「天使」暗中的祝福，女高音伴唱則是烘托出陰性的抒情氛圍。

寶塚版《羅密歐與茱麗葉》結局處理之特別，是其他版本所沒有的，男女主角來到天堂，兩人重逢，繼續共譜幸福浪漫，寶塚歌劇團擅長以舞蹈刻劃場面的氛圍。原版中，羅密歐與茱麗葉死後，兩家人來到墓穴內，和解，但寶塚版刪去神父的獨唱，讓兩家人在合唱中，兩位主角宛如畫作般立起。原作中羅密歐與茱麗葉死後，完成工作的「死神」便迅速退場。然而寶塚版的「愛神」與「死神」超越時空，進行永不止息的爭鬥。

寶塚版另一個迥異于原版的表演還有每次演出後的謝幕秀，除了梅田版，其他組別都設計適合個組風格的秀。謝幕秀是寶塚歌劇團獨樹一幟的表演形式，無論劇目內容多麼悲傷，戲結束後，觀眾尚未自悲傷情緒中走出，劇場內部即刻將下巨大鏡球，觀眾席被點綴星光熠熠，由二番手（第二順位男角）領唱一段劇中旋律，接著開始一連串的大腿舞、男女群舞、燕尾服群舞，男女主角雙人舞，這些秀的形式最早從三〇年代形成的 Revue 而來，巨型階梯、五彩繽紛的燈光舞台、大羽毛裝飾，再度展現了一個華麗的夢之國度。

三、各組版本的行銷手法與選角

寶塚歌劇團於二〇一〇年星組先在梅田藝術中心以及博多座劇場推出這齣作品，由星組部分團員擔綱演出二〇一一年這齣戲由雪組擔綱演出，接著一二年月組、一三年星組再演，導演同為小池修一郎，每齣戲的總人數除了星組二〇一〇年梅田版四十人，其他大劇場版的演出人數約六十人左右，從各組演出的海報，發現主演男角的照片比例明

顯比女主角大，反映主演制指的是男役主演，娘役擔任襯托配角，二〇一一年的版本為雪組主，演男角音月桂的「披露作」(指以首席身份首度演出的大劇場作品)，扮相俊美清新，飾演年方十六的美少年頗具說服性，二〇一一年二月號《歌劇》針對羅密歐的表演評論提到「天真清純而且大膽。台詞雖然華麗卻不會讓人覺得噁心，正好符合羅密歐給人的印象。首次擔綱的天真爛漫與羅密歐的朝氣蓬勃重疊，就像新春才有的華美印象。」[161]「受到首席明星音月的大羽毛感動後到外面，雪花開始飛舞，雪花守護雪組，天空有羅密歐的藍天。承續首演的星組，音月桂完美演出羅密歐純潔年輕靈魂對自由的渴望，她所帶領的雪組真令人期待。」[162]每日新聞專門編輯委員宮辻政夫針對這齣戲的劇評提到「在終曲結尾，從沉重的戲劇中解放，音月率領穿著燕尾服的男役們跳舞，終於有首席明星首次登場的氣氛。也讓人感受到盛大的舞蹈，首席明星的風貌。」這三篇當期評論可以看得出來，寶塚歌劇團的首席往往承擔比角色本身更多的意涵，相較于關注音月桂扮演的羅密歐，觀者似乎較為在意扮演羅密歐的音月桂，導演小池修一郎提到「我覺得音月桂基本上很適合羅密歐這個角色。由她來擔任這個角色並不令人意外。」[163]觀眾期待主演男角在台上的風采，成為唯一焦點，導演也根據演員形象，安排以及編寫適合的劇目，根據海報，劇名雖叫做《羅密歐與茱麗葉》但視覺上男主角羅密歐卻站超過一半以上的篇幅。與其稱作《羅密歐與茱麗葉》，在寶塚歌劇團以明星首席為考量之下，茱麗葉被隱沒在背景中。

同時，角色安排上有各自不同的形式，二〇一二年月組出現「準主演」，於是主角羅密歐由主演龍真咲與當時的準主演明日海りお輪番演出。針對番位，有時同一角色，但因為番位不同，會影響此演員的戲份，以及宣傳露出的模式，研究者以「鐵豹」為例，分析如下：

表十二 寶塚各組《羅密歐與茱麗葉》「鐵豹」一角為例

	是否有『我是鐵豹』獨唱曲	擔任鐵豹演員名	是否有單獨出現在海報上	是否在節目側有明顯的演員版面介紹？
星組 2010	有	凰稀かなめ	有	有（二番手）

[161] Mrs.Mercury，2011，頁 174。
[162] 安部陽子，2011，P175。
[163] 宮达政夫，2011，頁 97。

雪組 2011	無	緒月遠麻	無	無
月組 2012	有	龍真咲／明日海りお	有	有（首席與準首席）
星組 2013	有	紅ゆずる／真風涼帆	無	紅ゆずる放在二番手位置，在三番位置的真風涼凡則是『役替』(兩個演員輪流演同一角色）鐵豹，大部分場次仍是演『死』，這個版本有許多役替，除了鐵豹、班佛留、孟枯修皆由多名演員輪流飾演。

原本該有獨唱的鐵豹，會因為演員番位不夠前面，舞台的焦點會分給其他角色，而影響戲份，而二〇一三年，龐雜的役替，讓觀眾若要一虧完整的演出，勢必要多買幾場票卷，這是行銷一種方式，但也可能反映出此組當時人才擠擠，導演不願放過每個有潛力的明星演員，給予其更多能見度的機會。

四、謝幕秀

除了二〇一〇年梅田藝術中心由星組演出的版本，二〇一一年到二〇一三年大劇場公演版在天堂之舞後，皆有約十五分鐘的歌舞秀，演出形式大致是：

1. 由二番手自右前台口的升降舞台出現，穿著與戲服風格迥異的西裝，並且換上比戲中顏色還要鮮豔的化妝，特別是口紅，演唱約一分鐘戲中的選曲，行經「銀橋」，接著在左舞台口結束亮相，將舞台焦點轉至主舞台。銀橋的使用，來自一九三一年的《玫瑰巴黎》，因舞台效果好，故常成為寶塚演出時，導演常會運用的舞台區，讓觀眾可以更近距離與演員交流。
2. 主舞台區出現群舞，舞者穿著縫上亮片的絢麗舞衣，跳著戲中歌曲的重新混音版本，有些組別選擇美式風格的爵士舞風，有的則是選擇西班牙風味的佛

拉明哥。

3. 由年資較年輕的演員跳著大腿舞，一字排開的「line dance」可追溯至一九二七年由岸田辰彌引進的《Mon Paris》。
4. 男役群舞，由首席男角領舞，從階梯上發展的舞蹈，大階梯的使用，亦來自《Mon Paris》。
5. 男女主角的雙人舞。（二〇一一年，因雪組當時尚未公佈女首席，故沒有這個段落）

謝幕秀是寶塚歌劇團一個非常具代表性的表演橋段，演出的內容往往呈現與主句木完全不一樣的風格，就算劇目上演著悲劇，幕落後，當觀眾還消化悲傷情緒，劇場頂端即刻將下巨大的鏡球，閃爍著耀目的光亮，將觀眾即刻帶進寶塚歌劇團夢幻、純美的世界。自二〇一一年的一月號的《歌劇》專訪內容，可看出創作端知道觀眾對於謝幕秀的期待：

表十三 雪組《羅密歐與茱麗葉》座談會導演與編曲節錄

小池	這次為了因應在大劇場上演，而作了結尾終曲。我稍微說明一下流程，ちぎ[164]唱「聽見天使的歌聲」，然後是天使們的排舞。
太田	由排舞的曲目轉變成「世界之王」！
小池	接下來是等了很久的音月桂。在這裏，是讓人感覺很年輕的男女曲目。
太田	就是「為了愛」。
小池	神父與羅密歐唱的歌也很好呢！之後，很多男役會換裝以燕尾服出場。
太田	這就是「愛」[165]由單字改編而來。
小池	接下來，為了由男役挑戰女性角色的沙央和大湖，我安排了二個成年女性的角色。可能有點不懷好意啊。
全體	(笑)
沙央、大湖	對不起。
小池	在這裡，是兩個成年女性角色，四個男性角色和音月的曲目。
太田	這首曲子讓「羅密歐之死」有點成熟的感覺。
小池	「羅密歐之死」的旋律很優美。我覺得這首曲子是那種即使只留下些微印象，但突然想到要說出來也多半很難想起的曲子，然而這首曲子就算只聽演奏也會覺得很美。在這裡，我想轉變成一種沉重感和成熟的感覺。那會是怎樣，我也很期待。

164 二番手早霧。
165 Aimer: 法語裏的「愛」。

男役的反串特別被提出，頗有行銷上的考量，觀眾的期待被打開，會有這樣的新奇感，來自與寶塚歌劇團行之有年的男役與娘役類型化的舞台形象。燕尾服也被當成關鍵字被提出，也是來自 Revue 之後的表演特色。

國立臺灣藝術大學 NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

第五章　寶塚歌劇團的觀眾期待與表演型塑

接受美學家姚思認為審美實踐過程有三步驟：製作（poiesis），指透過讀者的創意與創造力轉換成視覺上的愉悅與感受性。接受（aisthesis），藉由欣賞者的感覺、以愉悅的情緒產生美學體驗。淨化（catharsis），經由創作力與美學（審美經驗）並與作品進行互動與溝通，促進心情上的自在。接收端是以自身的成長經驗、社會文化脈絡等等型塑出期待視域，當作品能滿足觀眾的期待時，觀眾將出現審美愉悅，而對於「觀眾取向」的寶塚歌劇，在製作舞台演出時，往往將觀眾期待是為第一要先，並且試圖做出「創新視域」，緊扣觀眾目光。此節先探討寶塚歌劇團的觀眾組成，再對照作品內容，導演、演員的訪談綜合出寶塚歌劇團存在什麼樣的觀眾期待。

今日寶塚歌劇團常以「愛與夢想」、「男裝麗人」為號召，舞台上勾勒出令人憧憬的戀愛物語，吸引著眾多女性粉絲。其實寶塚歌劇團創團初期並不上演戀愛故事，演員也不特別分扮演男性的男役與擔任女性角色的娘役，以少女演員為主體，是因為當時劇團成員的年齡時值少女時期十二至十五歲），最初劇團也沒有特別設定這只是一個少女的團體，小林以「清新」、「家庭為本」、「高尚」的詞彙定調寶塚新溫泉中的寶塚歌劇，觀眾評價以「無邪」、「純真」到「不專業」、「不完整」，劇團成員也會隨著成長不再停少女階段，[166]欲突破劇團評價與成員組成的僵局，小林一三在一九一八年提出「新國民劇」概念，劇團也因為思索是否該加入男性演員，完成真正的新國民劇理想內涵，因此引發一連串激烈的爭辯與討論，這與寶塚歌劇團現在的形象以及粉絲對於寶塚男役的狂熱現象相差甚遠，究竟是從什麼時候開始轉變成「為了女性」？，特別是年輕對戀愛有著憧憬的少女，袴田麻祐子在〈ジャンル確立と閉塞の力学──創成期寶塚の「少女文化」化〉研究指出：

> 草創期的寶塚少女歌劇，觀眾多半是有這對寶塚理想的共鳴，然後對於劇團的方向性與可能性十分熱衷地批評的男性知識份子。從津金澤聰廣的『歌劇』投書欄中調查顯示，1918 年大正 7 年時期，當時的投書的男女比推定是八比二，男生是壓倒性的優勢。[167]

[166] 細井尚子，2014，頁 18。
[167] 袴田麻祐子，2006，頁 83。

歷經第一次世界大戰，寶塚劇團遭到政府打壓，男性觀眾漸漸退出，一九二七年，岸田辰彌的《我的巴黎》出現了黑燕尾男役，意外引起女性觀眾的喜愛，但這出作品內容並不聚焦於戀愛故事，而是一個日本人遊歷歐洲的所見所聞，舞台上甚至沒有一句台詞，岸田辰彌本人表示「無法想像舞台上的西洋人開口要說什麼」，但到了一九三一年，曾旅居巴黎約莫兩年時間的白井鐵造發表《玫瑰巴黎》，宣告要放棄忠實呈現巴黎場景，而是將表演注入寶塚自身的風格：[168]

> 表演內容加入戀愛的劇情，描述街頭藝人劇團裡的一名少女與一名年輕士官談戀愛，被劇團趕出去，失戀後回到劇團，才得知劇團另一名成員皮耶羅暗戀自己已久，兩人漸漸譜出愛戀，有情人終成眷屬，這樣子通俗的劇情，搭配耳熟能詳的歌曲，獲得極大迴響，白井鐵造讓觀眾沈浸在戲劇中，比起早年 Revue 對於觀眾的噱頭在於追求新奇刺激，滿足一窺外國舶來品的好奇，看久了觀眾也膩了，白井鐵造追求故事內容，內容指的是能讓觀眾反覆玩味再三的情境，而不單只是故事本身的質與內容的洗鍊。[169]

一九三一年《歌劇》裡放了一張漫畫，描述屬於年輕女性、情侶的寶塚歌劇居然出現一名單獨看戲的男子，旁人的反應是疑惑「怎麼有一個自己來看寶塚的男生呢？」，當時劇團正在主打白井鐵造的作品，正好反應寶塚劇團在此時的觀眾組成，由一開始男女比八比二轉成以女性為主，白井鐵造迅速成為受歡迎的演出家，其後推出的作品也幾乎圍繞著共同主題—戀愛。陳雅暄一篇關於日本女性意識研究探討日本女性心理，指出日本女性對於愛情的期待與憧憬非常大，[170]故幾乎所有的女性漫畫主題都是戀愛：

> 看著漫畫中的女主角得到愛情時幸福的模樣，讓少女們以為只要戀愛就可得到幸福。因此對愛情產生憧憬，進而非常想談戀愛。此現象可稱為「戀愛促進規範」。[171]

女性對於浪漫愛情題材接受度比男性高，而觀看浪漫愛情作品又更加深女性觀眾對

[168] 袴田麻祐子，2006，頁 83。
[169] 同上註，頁 84。
[170] 陳雅暄，2002，頁 123。
[171] 同上註，頁 47-48。

於戀愛憧憬，這樣在創作端—接收端的相互影響之下，以顧客為主的寶塚歌劇團自然推出以愛情為主題的作品。

而寶塚舞台上的戀愛，並不是現實生活中的男女交往情節，往往清一色如同少女漫畫，或是童話故事般的非寫實，男女主角一見鍾情，男主角不顧他人的反對，也許已有訂婚對象，或是門不當戶不對，堅決與女主角長相廝守，就算結局兩人雙雙殉情，一定會在天堂相遇，獲得上天的祝福，這樣的劇情公式到今日依舊在劇團存在著。日本歌舞伎新生代名角早乙女太一曾在一篇訪問中提到關於寶塚「是一個與現實分離的夢幻世界，男役更是別於真實生活的男性之『新物種』」，[172]寶塚男役可視為一項舞台的偶然，當初只是因應 Revue 劇種，劇中需要著西裝燕尾的西方男子形象角色，但因為劇團都是女子，所以自然需要由部分團員擔任男角，而男角引發的追星風潮其實是小林一三所不樂見的，小林曾在《歌劇》發表言辭甚為嚴肅的文章，提到寶塚音樂學校是為了培育賢妻良母[173]，雖極力避免過度明星華、偶像崇拜，但事實證明，自發性的粉絲會如雨後春筍般出現，延伸複雜的粉絲會行規是不爭的事實。

一九九三年紀錄片《夢幻女孩》中可以看到導演拍攝觀眾席女性觀眾觀看寶塚歌劇時洋溢的幸福表情，受訪者指出，舞台上的戀愛讓他們感到憧憬，尤其現實生活中的丈夫不可能像舞台上的男役對女生如此專情、溫柔，[174]寶塚歌舞劇團理事長植田紳爾曾說：「寶塚的男裝麗人用一般男性說不出的溫柔言詞與動作，慰藉女性空乏的心。」[175]曾有研究指出日本女性地位普遍低於男性，大男人主義掛帥之下，日本有 62.6%比例人認為「應該教育男孩要有男人的樣子，女孩要有女孩的樣子」[176]是所有調查國家中比例最高的，贊成男主外、女主內的家庭模式，瑞典有 83.8%反對，英國有 71.8%反對，但是日本卻有高達 71.1%贊成，日本女性強烈地感覺到不平等感，卻沒有否定這種被給予的性別角色劇本之意圖。[177]這樣錯綜複雜的情感可以解釋寶塚男役對於日本女性觀眾的吸引力，對照紀錄片《夢幻女孩》中，瘋狂追星的已婚婦女們，似乎很難跳脫在既定的傳統家庭模式中堅守賢妻良母的沈重負荷，但是寶塚歌劇團提供了一個極大的慰藉，細井尚子曾提到大正時期，父母們寧可讓自家的女兒瘋寶塚，也不願讓他們自由戀愛，「想自由

172 寶塚歌劇團，2014b，頁 2。
173 細井尚子，2015，頁 59。
174 Longinotto,Williams. 1993。
175 謝夢遷，2015，頁 45。
176 來自 1983 年日本總理府發表的國際比較調查，針對日本、菲律賓、英國、美國、西德、瑞典六個國家中，20~59 歲 1200 名女性做調查。
177 陳雅暄，2002，頁 13。

戀愛？還不如去寶塚吧！」[178]劇團演員全女性的身份，讓寶塚觀眾可以「安全」幻想戀愛，所以父母、丈夫反而不反對女兒、妻子成為寶塚迷，一九三五年《寶塚漫畫》刊物刊載兩幅漫畫，其中一張描述一個年輕的女子臥病在床，發著高燒，她的母親穿著傳統和服，與醫生焦急在一旁看顧她，一個巨大的愛心框裡描繪寶塚娘役站在銀橋上，這名粉絲手接觸了演員的鞋子，女子自述自己發高燒的原因是「前一天碰了偶像的鞋子」，另一幅漫畫則是一對情侶去看寶塚，女子對舞台上表演嚮往不已，興奮拍手，男子不禁在旁抱怨「我希望她對我能有一半的熱情」，寶塚歌劇團官方網站英文版像海外觀眾介紹寶塚舞台上的男役「擁有特別外表讓他們比現實中的男人更加帥氣，成為寶塚歌劇的特色….注意他們細膩的表情、手勢和裝束，你將看到男役的美學...。」[179]

姚斯認為「一部作品使主題愉悅，它達到的是這種獲得釋放的狀態」[180]寶塚歌劇團從創辦人不願過度宣張男役明星崇拜，主張闔家歡樂，到今天以「男役美學」、「華麗歌舞」向外宣傳，實屬有著文化以及社會歷史脈絡因素存在，由接受美學去分析，可進一步發現觀眾在觀看的過程中，不斷在期待視域與創新期待視域中交互作用，進一步型塑寶塚歌劇的表演風格。

二〇一一年，研究者實際寶塚大劇場進行田野調查，研究者預定看的演出為下午一點《羅密歐與茱麗葉》的公演，但劇院後台演職員出入口聚滿了人群，忠實的觀眾，被稱作「タカラズカファン」，等待上班的演員，而隸屬于某個演員粉絲會的粉絲們，則是排列整齊地，身著代表各自會的服飾（披肩、領巾、包包、外套等），形成特殊的入待文化，研究者聽見一下的兩名粉絲會成員對話：

成員 A：「你來晚了，剛剛けい（寶塚演員音月桂的暱稱）已經進去了！」

成員 B：「殘念！」

較早在劇場外等待，一睹演員風采的另兩位粉絲會成員，興奮地雙手牽著彼此，雀躍地說到：「Luckyeee!」儘管已年屆中年，兩名婦人臉上流露出如少女雀躍的潮紅。日本文學家三島由紀夫的《新戀愛講座》裡，寫到「少女歌劇團觀眾對於演員的迷戀，達

[178] 細井尚子於 2013 年關度國際戲劇研討會綜合座談的發言。
[179] 寶塚官方網站英文版，http://kageki.hankyu.co.jp/english/about/index.html
[180] 賀洛伯，1994，頁 76。

到一種匪夷所思的地步」，[181]從紀錄片《Dream Girls》裡面看到瘋狂追星的家庭主婦提到「看到舞台上的演員，讓我心情非常好一整天，回到家，先生根本不可能這樣對我」，而研究者實際至劇場實地考察，近身觀察到粉絲對於寶塚歌劇團演員其深深的依戀，甚至不乏出現拿著相機的粉絲，拍攝或是錄影捕捉從劇場演職員出入口進出的演員身影，並將之上傳到推特、youtube。粉絲的狂熱讓局外人匪夷所思，但據粉絲所述「支持演員是因為覺得他在舞台上過分努力的身影與態度，讓我深感認同」。[182]

寶塚歌劇團從「清新、家庭為本位」，搭上近代日本戲劇改良風氣，發展出「新國民劇」，但這樣大眾取向的表演，受到「接收端」影響，一九二七年的岸田辰彌《Mon Paris》因受到廣大觀眾歡迎，寶塚歌劇團逐漸發展出「以主演男役為號召的明星夢幻舞台世界」，這樣的全女性組成的舞台，滿足女性觀眾的期待視域，就算是演出嚴肅的、陽剛性的《戰地鐘聲》，依舊以特殊形式，讓戲保有少女夢幻的質地，吉田季実子在一篇論文中指出：

> 保有將近 100 年的傳統，秉持清正美的圍訓，經常編織著夢想故事般的寶塚歌劇，透過明星制度、男役所扮演虛構的男性，以序幕與終曲結尾這種固定模式的設定，穿插回顧畫面等方式，雖然是虛構的故事，卻毫無猶疑之處，可以說是利用這種方式有層次地讓述說故事的聲音響起來。這些留在固定觀眾的腦海裏，依賴所謂明星制度的公司固有的演員陣容，不讓觀賞寶塚歌劇的觀眾期待落空的表演畫面，同時也利用華麗展開的豪華場景將意識形態滲透進去。[183]

這齣戲是寶塚歌劇團少見處理戰爭的題材，相較於海明威獨特的好戰觀，支持美國參戰的思想，寶塚版本由於特別的性別組成，原著中的男子氣概被解構，而特別的表演形式，讓明星獨秀表演魅力的劇後秀等等，讓觀眾進入無邪、純美的桃花源。二〇一一年寶塚歌劇團演出《羅密歐與茱麗葉》，在雪組座談會上，導演、編曲家、演員提到製作，不約而同透露出對於觀眾期待的關切。擔任茱麗葉的演員夢華與音月桂分別提到：

---

[181] 三島由紀夫，2014，頁 52。
[182] 江蕙如，2013，頁 88。
[183] 吉田季実子，2013，頁 207。

過去在各國上演過「羅密歐與茱麗葉」，但我並不是模仿那些茱麗葉，而是用自己最直接的情感去扮演茱麗葉，我甚至還不知道，只有如所想般表演是否足以傳達給觀眾……總而言之，我不想拖大家的後腿，所以我一定會努力的。[184]

我從分配到雪組後就一直待在雪組，也很依賴我最喜歡的夥伴們，也感受到大家的支持。在這個時點，可以和這些成員、老師相遇，以及可以做出這麼棒的作品，真的很幸福，那種心情實在難以言喻。我只能把這種心情寄託於舞台，讓觀眾也能像羅密歐愛戀茱麗葉般愛上這個作品。然後仔細品嚐元旦[185]開始就站在舞台上的喜悅，就像雪組新人迎接美好的開始般努力。[186]

編曲家太田說「美好的音樂就要讓觀眾聽到美好的音樂，舞台上畢竟是表演者的天下，我們這些工作人員也只能努力在後台成為助力。」[187]這是一個很明顯有著行銷取向的座談會，所有座談中心直指號召觀眾買票進劇場，演員是劇團重要招牌，男女主角的談話內容緊扣著希望被觀眾認同的訊息，保持著自創團以來「觀眾取向」的演劇特色，但此時聚焦的觀眾群已不再是初始的家庭、男性知識份子，而是喜好浪漫、憧憬純美戀愛世界的女性觀眾。

184 阪急編輯部，2011a，頁 108。
185 音月桂於二〇一一年元月演出《羅密歐與茱麗葉》，作為主演披露作。
186 同註 185。
187 同註 185。

第六章　結論

本研究從文獻探討爬梳寶塚歌劇團成立背景，日本自明治維新開始，一連串西化運動，帶來新形態的消費主義生活模式，旅遊、娛樂業興起，寶塚歌劇團在這樣的背景之下誕生，小林一三以「家庭本位」為宗旨，為了增加客源以及顧客服務為目的，成立寶塚歌劇團，也因為這樣倚賴大眾的表演，其表演的內容與形式，呈現一個對外的、開放的特色。研究者從接受理論角度解讀寶塚歌劇團的觀演形態，觀眾端參與舞台作品型塑過程，同時也因表演內容的推陳出新，觀眾的期待視域獲得新的開發，寶塚歌劇團藉由這樣「創作端」與「接收端」一連串的互動與反饋，型塑出獨步他人的表演風格，而獨特的美學面向，同時應用在原創劇目的編寫以及改編作品中。二〇一〇年，寶塚歌劇團改編法國音樂劇《羅密歐與茱麗葉》，在寶塚改編中，可以分析出寶塚歌劇團不同於原版以及他國改編版的表演風格，研究者援引帕維斯（Patrice Pavis）的表演分析法以及 Aston 與 Savona 提出的「轉化分析法」，Fisher-Lichte 與 Pavis 的「結構分析」，作為分析方法，釐清個案對於原著的改編與詮釋，在寶塚風格的基礎上，呈現出獨特的藝術特徵。本結論將針對寶塚歌劇團型塑出的的觀演形態、表演風格表徵、《羅密歐與茱麗葉》作品改編與表演美學以及對臺灣藝文展演之啟示進行討論與反思，用以呼應本論文之研究目的。

早期的寶塚歌劇曾一度搭上日本戲劇改良運動風氣，成為男性高知識分子嚴肅討論的對象，這時的觀眾性別比一度是男性多於女性，《Mon Paris》為寶塚歌劇團帶來關鍵的歌舞秀黃金時期，這樣不在初始的計畫內，超乎預期的成功，承接岸田辰彌為觀眾打開的期待視域，白井鐵造的《玫瑰巴黎》更給予創新期待，西式歌舞深植寶塚歌劇團觀眾印象之中，而寶塚歌劇團自始逐漸形塑成「夢幻星花園「綺麗夢工廠」，觀眾組成清一色為女性，更不乏死忠的粉絲，舞臺上比現實生活中還要俊美溫柔的男角形象，給予女性觀眾情感上的療癒與慰藉。呼應日本較為保守的父權社會氛圍，透過觀看寶塚歌劇團的表演，女性觀眾得以獲得情感上的抒發，姚斯的接收理論裡，提出「審美愉悅」的概念，當觀眾閱讀一個作品前，存有自身的「期待視域」，而當與作品接觸時，與期待視域順向的正面期待，給予觀者最初的審美愉悅，研究者透過實地訪談，受訪者往往不約而同提到，大幕一落下，鏡球從觀眾席頂端降下，觀眾席間出現一聲嘆息，接著所有觀眾不約而同整齊劃一的給予掌聲，迎接走上銀橋的獨唱者，方才的劇情氛圍就算如何悲傷，

此刻再拿出望眼鏡聚焦演員的同時，夢幻華美的浪漫歌舞秀編織著綺麗的世界，開啟觀眾的想像。但當正向期待飽和時，一再複製，觀眾將失去新鮮感，一九二七年，《Mon Paris》帶來歌舞秀，新奇的舞台裝置與服裝，紅極一時，但當觀眾對於歌舞秀感到疲乏時，白井鐵造的玫瑰系列，在歌舞秀中製造少女式浪漫的戀愛氛圍，搭配朗朗上口的旋律，刻劃出一個異於現實的夢幻世界，透過女扮男裝的「男役」，修長的身形、俊美的外貌，舞台上的男裝麗人們詮釋女性心中的理想男性，比現實更溫柔、深情的男角們，在舞台上將女角捧在手心，全心全意的為愛情而活，女性觀眾容易將自身投射在這樣的情境中，獲得心靈的呵護與解放，寶塚男角們為了不打破觀眾的期待，甚至下了戲，也是一貫的男性裝扮，不穿裙裝，研究者實地到日本田調，觀察到聚集在演職員進出口外的忠心粉絲，甘願冒著清晨冷冽的天氣，只願見上心儀的演員一面，處在壓抑的父權社會下的日本女性觀眾，藉由觀看寶塚表演，進一步將之想像成裡想的愛戀對象，獲得心靈的滿足，以姚斯的接收理論來看，寶塚歌劇因為提供觀眾審美愉悅，作品得以向外開放，這是歷經百年來，寶塚歌劇團型塑出的獨特觀演形態，透過實際分析作品，再再驗證這樣獨特的表演美學。

為進一步探究寶塚舞台作品編寫與表演風格關係，本研究基於轉化分析與結構分析的立足點，選擇《羅密歐與茱麗葉》作為個案研究，分析二〇一〇年到二〇一三年的演出版本，發現寶塚歌劇團的《羅密歐與茱麗葉》有以下特色：

一、透過新增角色「愛」與「死」強調愛與恨二元力量。

寶塚版本的「愛」是導演特別設計的新角色，透過石英粉紅色的飄逸長裙，呈現劇作中的戀愛氛圍。不管是在雪組演出的座談會上，或是演出後台的訪問，導演小池修一郎與演員大湖せしる特別提到，「愛」一角賦予這齣戲柔和的力量。

二、凸顯明星演員。

寶塚歌劇團的宣傳海報，聚焦在主演（特別是男主演）身上，而開場的〈維絡那〉也將原本大公的獨唱拆成好幾個部分，特別分給男二、男三等劇團重點主打演員。

三、增設舞蹈元素，如天堂之舞，加強浪漫愛情元素，符合觀眾期待。

在羅密歐與茱麗葉一見鍾情的舞會上，男女主角跳起雙人舞，舞蹈編排安排著名的「Lift dance」，女主角輕巧一躍，跳上男主角懷中，接著男主角將之抱起旋轉，這樣的托舉，成為觀眾心中津津樂道的經典場面。

四、由 Revue 延伸出的謝幕秀。

一九二七年的 Revue 風格，直至今日，成為寶塚歌劇團表演的經典元素，羽毛、亮片、大腿舞，就算是完整上下半場的演出「一本目」，劇終了時，依舊會安排十五分鐘左右的秀。歌舞秀成為今日寶塚歌劇團演出重要節目，而觀眾也期待這樣的節目，當鏡球一落下時，觀眾席間的觀眾會發出驚嘆聲，紛紛拿出望遠鏡，一探喜愛的演員，轉換心境，進入寶塚歌舞的桃花源世界。

個案中這些表演的特色，皆來自於寶塚歌團百年來型塑出的表演風格，因為存在著高度的觀眾期待，在劇本編寫、角色安排、人物造型、宣傳行銷等，無不繞著「明星」、「少女夢幻」、「理想戀愛」等主題，而粉絲文化也成為今日寶塚歌劇團特殊風景，藉由實地田調研究者發現寶塚歌劇團的表演內容深受粉絲文化影響，從人物選角安排、劇本編排、海報宣傳等，再再讀出「明星制」的操作模式。岸田辰彌於一九二五年遊訪歐美，一九二七年回國後，將自身旅行的經驗，化為日本戲劇史上第一齣 Revue 歌舞秀《Mon Paris》，歌舞秀的形式因為需要串場的演員，這些演員容易被塑造成舞台明星，演員明星化是寶塚歌劇團無心插柳柳成蔭的結果，雖說創團人小林一三曾明確地表示，反對過度的追星風氣，甚至認為，偶像的崇拜將導致寶塚歌劇的墮落，但劇團發展至今，「明星制」、「主演制」是劇團演出作品的創作、宣傳方針，創作端巧妙地運用接收端的期待視域，滿足觀眾的審美期待。

姚思認為審美實踐過程有三步驟：製作（poiesis），指透過讀者的創意與創造力轉換成視覺上的愉悅與感受性。接受（aisthesis），藉由欣賞者的感覺、以愉悅的情緒產生美學體驗。淨化（catharsis），經由創作力與美學（審美經驗）並與作品進行互動與溝通，促進心情上的自在。根據研究者的訪談得知，觀眾在首次觀看寶塚歌舞時，感覺是「新奇」、「訝異」甚至覺得是屬於「異類」表演，但是藉由不斷接觸，舞臺上的元素逐漸型塑成觀者心中的「桃花源」，有人提到，看著娘役的穿著，連結到小時候喜愛的迪士尼公主，接著聆聽柔美的吟唱，獲得心境的抒發，或是有的觀眾會將舞臺上的男役與過去熟悉的歌仔戲小生表演做連結，接著感受到寶塚歌劇團不同於歌仔戲的部分，例如劇本題材的選擇，身體上以西方芭蕾為主的表演方式，當觀眾與作品互動溝通後，獲得創新的視野，同時也獲的審美愉悅。寶塚歌劇團從創團初始尚未型塑自身的表演風格，而是在「大眾取向」、「觀眾為本位」的角度出發，從接收端的審美互動中，型塑獨特的美學。

寶塚歌劇團成立初始對於日本觀眾而言是個異化的舶來品，但歷經種種的磨合，透過積極向外取材的精神，廣納各式元素，從混搭、拼貼到融合出無可取代的自身風格，走過百年風華，已成為日本國寶級表演團體。

國立臺灣藝術大學
NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

後語

寶塚歌劇團具備專屬的大小劇場、完整的企業經營模式，並且擁有全套的人才培育機制，每年演出場次，光是寶塚大劇場與東京寶塚劇場就超過九百場，這樣的觀演規模，令人咋舌，身處臺灣的藝文團體，在製作經費、展演空間、人才培育、表演市場開拓上，每每面臨許多挑戰，國內的藝文環境也有許多待努力的空間，寶塚歌劇團這個看似舶來品的日本外來表演團體，其實過去曾深深影響臺灣表演藝術界，藝霞歌舞團、三蘭歌舞團、拱樂社少女音樂隊紛紛寫下臺灣演劇史裡少女歌劇風靡一時的記憶，隨著社會結構改變，這些表演團隊紛紛解散，今日，少女歌劇看似消逝匿跡，但近年來，由於寶塚歌劇團來臺公演，互動逐漸頻繁，也許這樣高度與民同樂的表演能以其他形式再次復興。

研究者本持著對寶塚歌劇團演出風格的喜愛，成立鳥組人演劇團，並投入寶塚研究，期待這樣獨特的表演風格，能持續在臺灣生長。本研究僅為該領域的九牛一毛，希冀藉此貢獻綿薄之力，拋磚引玉，引發更多相關研究討論。

NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

國立臺灣藝術大學
NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

參考資料

中文書目

巴爾梅（C. Blame）。2010。《劍橋劇場研究入門》，耿一偉譯。臺北：書林。

費塞史東（M.Featherstone）。2009。《消費文化與後現代主義》，趙偉妏譯。臺北：韋伯文化。

賀洛泊（R. Holub）。1994。《接受美學理論》，董之林譯。臺北：駱駝。

紐曼（W.L. Neuman）。2002。《社會研究方法：質化與量化取向》，朱柔若譯。臺北：揚智。

三島由紀夫。2014。《新戀愛講座》，林皎碧譯。臺北：大牌。

王愛民。1982。《日本戲劇概要》。北京：中國戲劇。

朱立元。1997。《當代西方文藝理論》。上海：華東師範大學。

朱立元。2002。《接受美學導論》。安徽：安徽教育。

余秋雨。2006。《觀眾心理學》。臺北：天下。

河竹登志夫。1999。《戲劇舞台上的日本美學觀》，叢林春譯。北京：中國戲劇。

邱瑗。2006。《Show Time!音樂劇的九種風情》。臺北：音樂時代。

耿一偉主編。2008。《劇場關鍵字》。臺南：臺南人劇團。

張夷等。2006。《音樂劇魅影》。臺北：明天國際。

潘淑滿。2003。《質性研究：理論與應用》。臺北：心理。

彭敬禧。2004。《戲說莎士比亞論文集》。臺北：臺大。

彭敬禧。2009。《與獨白對話：莎士比亞戲劇獨白研究》。臺北：書林。

鄒慕辰。2013。《寶塚歌劇團研究》。桂林：廣西師範大學。

外文書目

Pavis, P. 2003. *Analyzing performance: Theater,Dance, and Film*, tr. David Williams. Ann Arbor,.Mich: University of Michigan Press。

Robertson, J .1998. *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japon*. California: University of California.

Yin, R,K。1989。*Case Study Research：Design and Methods*。London: Sage Publications。

小林一三。1962〈歌舞伎劇之改善與松竹的命運〉。《小林一三全集第六卷》，頁 2-16。東京：經濟雜誌ダイヤモンド。

小池修一郎。1996。《エリサベート》。東京：角川書店。

小竹哲。1997。〈輸入ミユージカルの問題点〉。《宝塚アカデミア (2)》，荒川夏子編。東京：青弓社。頁 15-17。

———。1998。〈West Side Story 月組演出〉。《宝塚アカデミア (3)》，荒川夏子編。東京：青弓社。頁 15-17。

松本幸四郎。1933。〈成功的少女歌劇〉。《寶塚少女歌劇團二十年史》，頁 13-15。兵庫：寶塚少女歌劇團。

高木史朗。1983。《歌舞秀之王》。東京：河出書房新社。

青弓社編集部。2009。《宝塚という装置》。東京：青弓社。

倉橋滋樹、辻則彦。2005。少女歌劇の光芒―ひとときの夢の跡。東京：青弓社。

宮本直美。2011。《宝塚ファンの社会学 ： スターは劇場の外で作られる》。 東京：青弓社。

荻田清。2014。〈宝塚歌劇と歌舞伎―歌舞伎史研究家が宝塚歌劇見たとき〉。《タカラズカという夢 1914-2014》，頁 52-56。東京：青弓社。

津金沢聡広。1991。《宝塚戦略―小林一三の生活文化論》。東京：講談社。

天野映道。2014。《寶塚歌劇華麗な 100 年》。〈小林一三の夢の行方〉，頁 180-203。東京：朝日新聞。。

倉橋滋樹/达則彦。2005。《少女歌劇の光芒―ひとときの夢の跡》。東京：青弓社。

植田紳爾口述。川崎賢子。2014。《宝塚百年を越えて: 植田紳爾に聞く》。東京：圖書刊行會。

渡邊裕。1999。《宝塚の変容と日本近代》。東京：新書館編集部

寶塚歌劇團。1984。《寶塚歌劇七十年》。兵庫：寶塚歌劇團

學位論文

方鈺婷。2011。《耀演劇團音樂劇之記錄與研究—以原創中文音樂劇 *Daylight* 為例》。國立臺灣師範大學民族音樂研究所多媒體應用組碩士學位論文。

古曉融。2003。《日本商業劇團顧客關係行銷模式之研究—以劇團四季與寶塚歌劇團為例》。國立中山大學企業管理研究所碩士論文。

陳雅暄。2002。《日本女性漫畫中的日本女性意識之研究—以 90 年代為中心》。淡江大學日本研究所。

張婉芬。2011。《法國音樂劇羅密歐與茱麗葉視覺符號分析》。國立臺灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文。

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學位論文。

劉美君。2015。《「文學音樂劇」少年臺灣研究》。國立臺灣藝術大學表演藝術碩士班。

外文學術論文

下村陽子。2014。〈明治・大正期の少女雑誌による教育の意味するもの〉。《共立女子大學文藝部紀要》。第 60 卷。共立女子大學出版。頁 45-57。

袴田麻祐子。2005。〈宝塚少女歌劇〈西洋〉意味変化〉。《藝術史講》。大阪：大阪大學大學院文學研究科藝術學。頁 35-53。

袴田麻祐子。2006。〈ジャンル確立と閉塞の力学——創成期寶塚の「少女文化」化〉。《演劇研究センター紀要 VI 早稲田大学 21 世紀 COE プログラム—演劇の総和研究と演劇學の確立》。早稲田：早稲田大學出版社。頁 83-90。

吉田季実子。2013。〈翻案ミュージカルと語りの構築－宝塚歌劇版『誰がために鐘は鳴る』についての考察〉。《言語と文化》。第 10 卷。東京：法政大學出版社。頁 207-227。

研討會論文

細井尚子。2013。《日本近代大眾娛樂市場的特性—從百貨大樓和少女歌劇來看》。「臺閩民間戲劇國際學術研討會」論文。臺南：國立成功大學閩南文化研究中心。

細井尚子。2014。《演出「它」的身體-以日本近代寶塚歌劇為例》。「劇場中的身體表演」國際學術研討會論文。中國文化大學戲劇學系。

程皖瑄。2016 年 5 月。《寶塚歌劇團的表演美學——以雪組「羅密歐與茱麗葉」為例》。「跨界對談」研討會。臺北：國立臺灣藝術大學表演藝術學院。

彭鏡禧。周力德撰。2008。《莎士比亞的現代意義》。南京大學人文與社會科學高級研究院講座。

彭鏡禧。2016。《信徒？叛徒？淺談莎士比亞戲劇改編》。跨越與實踐：戲曲表演藝術國際研討會。中國文化大學中國戲劇學系。

中文雜誌期刊

王潤婷。1995。〈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，頁 165-183。

莊菀萍。2013。〈是新娘學校，還是夢想的天空之城？--寶塚全女班反映的性別意識〉。《表演藝術》，第 244 期，64-65 頁

許雁婷。2013。〈我愛寶塚！粉絲現身 NO1〉〉。《表演藝術》，第 244 期，頁 88-89。

張慧慧、謝夢遷。2015。〈專訪植田紳爾〉。《表演藝術》，第 272 期，頁 44-48。

程皖瑄。2015。〈Revue 寶塚歌舞秀形式溯源〉。《表演藝術》，第 272 期，頁 82。

廖俊逞。2007〈Amier!愛吧!《羅密歐與茱麗葉》——英國古典戀情&法式流行曲風強力登臺〉。《表演藝術》，第 172 期，頁 24。

黃楓浩。2007。〈音樂劇當橋梁傳達「愛」與「包容」-專訪《羅密歐與茱麗葉》作曲家皮斯葛維克〉。《表演藝術》，第 175 期，頁 36-38。

鄒欣寧。2013。〈星光之始 溫泉鄉崛起的超級夢工廠〉。《表演藝術》，第 244 期，頁 68-71。

謝夢遷。2013。〈男役「反串」魅力超強 版本多重歷演不衰—解析寶塚經典《凡爾賽玫瑰》〉。《表演藝術》，第 244 期，頁 68-71。

外文雜誌期刊

大場建治。2011。〈宝塚大劇場雪組公演ロメオとジュリエット-明治維新、文明開化とともにもたらされた作品が、日本演劇史に残した足跡と影響尾お追う〉。《歌劇》，1024 號。頁 131-133。

久松一聲。1918。〈日本舞蹈的叛徒〉。《歌劇》，創刊號，頁 17-18。

小林一三。1921。〈歌舞伎劇之改善與松竹的命運〉。《歌劇》，第 16 號，頁 2-13。

小林一三。1922。〈嘲笑國民文藝會對戲劇興行改善的意見〉。《歌劇》，第 32 號，頁 2-

6。

小林一三。1924。〈大劇場初次演出觀感〉。《歌劇》，第 56 號，頁 77。

安藤弘。1926。〈為何用西洋音樂伴奏與日本舞蹈無法合拍〉。《歌劇》，第 75 號，頁 9。

阪急編集部。2011a〈ロメオとジュリエット座談會〉。《歌劇》，第 1024 號，頁 96-108

阪急編集部。2011b。〈雪組宝塚大劇場樂屋取材ロメオとジュリエット〉。《歌劇》，第 1025 號，頁 84-90。

宮達政夫。2011。〈雪組ロメオとジュリエット新トップ.音月が愛に生き、愛に殉じ存在感お出す〉。《歌劇》，第 1025 號，頁 56-57。

寶塚歌劇團。2014b。〈專訪早乙女太一〉。《PressTCA》，第 105 期，頁 2。

楳茂都陸平。1918。〈東京見學記〉。《歌劇》，創刊號。頁 25。

Mrs. Mercury、安部陽子、雪國。2011。〈高聲低聲〉。《歌劇》，第 1025 號，頁 173-175。

M. Wolf。2002。Romeo and Juliet, the Musical。*Variety，13，*34-35。

影音資料

Longinotto,K & Williams,J.1993.*Dream Girls*[DVD]. London: BBC

Louvin,G。2006。《羅密歐與茱麗葉》[DVD]。臺北：齊威國際多媒體股份有限公司。

小池修一郎。2010,2011,2012,2013。《羅密歐與茱麗葉》[DVD]。兵庫：寶塚創意。

節目冊

《羅密歐與茱麗葉》。2007。臺北：新象藝術。

《雪組宝塚大劇場公演ロメオとジュリエット》。2011。兵庫：宝塚歌劇団。

《雪組東京宝塚大劇場公演ロメオとジュリエット》。2011。兵庫：宝塚歌劇団。

《月組宝塚大劇場公演ロメオとジュリエット》。2012。兵庫：宝塚歌劇団。

《月組東京宝塚大劇場公演ロメオとジュリエット》。2012。兵庫：宝塚歌劇団。

《星組宝塚大劇場公演ロメオとジュリエット》。2013。宝塚歌劇団。

《星組東京宝塚大劇場公演ロメオとジュリエット》。2013。兵庫：宝塚歌劇団。

網路資料

2016 年 6 月 1 日，〈關渡講座研究所課程簡介〉，《國立台北藝術大學》

https://sites.google.com/site/10202kuandumasterseries/home

2016 年 6 月 1 日，〈YuzuNozomiAya 聲音辭職會議婚姻“不是”〉

http://www.sanspo.com/geino/news/20140820/tak14082014350001-n1.html

2016 年 6 月 1 日，寶塚歌劇團官方網站

http://takarazukarevue.tw/revue/2016/elisabeth/index_takarazuka.html

2016 年 6 月 30 日，寶塚歌劇團官方網站英文版

http://kageki.hankyu.co.jp/english/about/index.html

田調訪談資料

楊淑美。2016 年 5 月 7 日於東京接受程皖瑄訪談。

A 女觀眾。2016 年 3 月 7 日於臺北接受程皖瑄訪談。

B 女觀眾。2016 年 4 月 4 日於臺北接受程皖瑄訪談。

C 女觀眾。2016 年 4 月 4 日於臺北接受程皖瑄訪談。

D 女觀眾。2016 年 4 月 10 日於臺北接受程皖瑄訪談。

E 男觀眾。2016 年 5 月 31 日於臺北接受程皖瑄訪談。

國立臺灣藝術大學 NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

附錄一

楊淑美老師訪談

日期：2016.05.07

時間：19:30~21:00

地點：臺北與東京網路連線訪問

Q：老師曾經在兩廳院的訪問裡提到，關於扮演男角，很大的部分來自于模仿，老師選擇勞勃迪尼洛當作偶像，老師提到「Once Upon in America」，針對「理想男性」，老師能分享選擇他作為模仿的對象的契機與過程是什麼？

A：那個時候我跟春風、黑木瞳住同一個公寓，我參加新人公演，飾演真矢的角色，是一個流氓黑道，Robert Diniro 的電影在當時很紅，「Once Upon in America」是他的代表作，戲裡他是一個黑道，所以就以他當作模仿對象，他的冷酷的眼神，還有專注的神情，很適合學習。

Q：這齣電影的時代穿著風格很適合寶塚舞台，西裝、紳士帽、燕尾服、長大衣，老師在劇團時候平時也會特別去研究這樣的穿衣風格嗎？以及使用的方式嗎？

A：會，幾天前我跟寶塚在團演員一起吃飯，當時大家說，我今天穿的好像流氓（笑），平常的生活，尤其是男役，會常常穿這樣的風格，但其實寶塚男役並不是都在舞台上演黑道，也會有比較浪漫的角色，像是羅密歐那樣，我在團的時候剛好是 Prince 當紅的年代，我們也會模仿他的穿衣風格，他有很多華麗的花邊、亮片裝飾，關於髮型，我們當時最後的寶塚 TopStar 是高汐巴、大浦，他的髮型我們很想複製，到當我們去髮廊時，造型師會告訴我們：你們的樣子跟高汐巴不一樣呀，不適合那種風格！（所以也要研究適合自己的風格）我因為常常在接觸歐美的樂團，像 Prince、Duran Duran，自己去燙了 Duran Duran 那樣的 Highlight 髮型，其他同學還會問我是哪家髮廊可以燙這樣造型？

Q：老師在著作《楊淑美・流ヴォイストレーニング BOOK》中提到音樂劇演員必須具備呼吸放鬆以及發聲技巧，這些技巧對演繹寶塚男角跟女角也是同樣重要嗎？

A：我覺得日本人很難做到放鬆，大家都非常努力、積極，但是在舞台上過度努力，會變僵硬。有彈性的身體與僵硬的身體就像 wooden flew，僵硬的身體像 concrete，是無法

有好的共鳴。這些亞歷山大技巧是我在英國學到的，對於音樂劇演員歌劇歌手以戲劇演員來說，這個技巧是人人皆會學習的。

Q：寶塚男役跟娘役需要的聲音訓練是一樣的嗎？

A：男役與娘役需要找到身體的中心（center），但是因為男/女要唱的音域範圍不一樣，男役會從「Re」開始，娘役會從「La」開始。其實主要重點不是音高，我覺得是身體跟氣流的契合，需要練習，我們會使用抗力球，坐著漲到身體中心，上半身與下半身做到連動，因為當我們站著的時候，容易感受不到下半身，上半身也會容易緊張，我也會利用丟水平的方式，找到動能，就是我剛剛提到的連動。

Q：在寶塚劇團，演員常以身高去選擇扮演男角或女角，但老師若碰到聲線較高的男角或是音域較低的女角，在訓練上會如何幫助他們？ 會開發音域？還是就他們的音域做音色調整建議？

A：我們會用 hum 的方式，「M」，男役往下找，娘役往上，有時這很需要時間練習。（會調整音色嗎？）會的，一個共鳴可能並不是和另一個角色，例如悲慘世界的愛波寧，用很多頭腔，讓音色聽起來很亮，但是方婷卻完全不適合用這種共鳴。如果娘役需要比較亮的音色，我們會在發音練習時，發「捏捏捏」去找比較亮的音色。關於音色，花總在寶塚期間演出伊麗莎白，當時他是用頭腔製造出比較清涼，細膩的聲線，他現在在東寶演出東寶版，需要不一樣的胸腔共鳴，做了很多努力去調整。

Q：保持肌肉彈性以及不過度緊張是老師常常強調的重點，若是要進一步詮釋戲劇場面，例如《羅密歐與茱麗葉》裡有一個激動的場面是鐵豹與孟枯修的決鬥，當演員要演唱這些情緒比較激動的場景，甚至有些歌詞是用說的方式而不是用唱的，老師在訓練上會有什麼特別指導嗎跟叮嚀演員的部分？若是哭泣的段落呢？如果茱麗葉真的非常入戲，哭了，要怎麼唱好歌呢？

A：關於喊叫，我們會教演員怎麼去取得平衡，不過度用力，例如「he~~」，尤其是孟克修這一場，的確很容易情緒太飽滿就會過度拉扯喉嚨。關於哭泣，寶塚演員不大會出現這樣的情況，大家都會做好控制，在東寶製作的努主角則是會因為太投入而哭泣，這的確會造成演唱的問題，我告訴學生，不可以太入戲忘我，這樣觀眾反而會覺得演員自我感覺良好，反而會讓觀眾出戲，演員自己絕得自己很投入，演的很好，但事實上完全不

是這樣。演音樂劇，還是要好好唱歌。

Q：能否請楊老師談談《羅密歐與茱麗葉》星組梅田首演的回憶。

A：首演梅田的排練真的太趕了，只有三周！這麼多的歌要 coach 大家壓力都非常大，因為梅田演出算是外部公演，沒有像大劇場製作那樣充裕的時間。這齣戲最難的部分是歌曲，弱起拍（up beat），班佛理歐的獨唱「怎麼告訴他」還有羅密歐的「毒藥」，都是弱起拍，日本人習慣強起拍，我們有一段音月桂的 coach 的影片，花了一些時間針對拍子。柚希禮音我覺得他詮釋的羅密歐非常好，他有種純真的感覺，外形帥氣，能告喚起觀眾的「母性」，寶塚男角必須讓觀眾覺得「好想保護他啊」的母性本能，他可以詮釋拿破侖那樣成熟角色，也可以詮釋外國的青少年，而白華的奶媽也演的非常好，首演當天我聽完她的獨唱，眼淚就流下來了，這版主要的卡司，柚希、凰稀、紅、涼紫央是我覺得最好的組合。我也很喜歡白華的奶媽，一看到首演舞台上的她那段獨唱，我的眼淚就流下來了。不過這次的製作真的非常趕！

Q：二〇一一年的大劇場版製作規模相對餘裕了。

A：大劇場製作的確時間充裕許多，但是我們有兩個茱麗葉！夢華是一個非常會唱歌的女演員，但要克服緊張問題，她後來也唱得非常好，舞羽則是很會演，把茱麗葉詮釋的很可愛。

Q：透過影片看到老師訓練音月桂演唱「羅密歐之死」的片段，請問這齣戲裡面的歌曲對於表演者最大的挑戰是什麼？

A：這齣戲的歌很多都是弱起拍，重拍在反拍上，跟日本人習慣的強起拍音樂形式不大一樣，為了抓節奏，我們花了一些時間。

Q：請問不同的羅密歐，老師會給不一樣的訓練跟詮釋建議嗎？

A：音月桂唱功一流，但我們會避免過於成熟，因為羅密歐是個純真的少年，他也是一個非常聰明的演員。而柚希禮音真的把青少年演的很好。

Q：老師曾在兩廳院的訪問提到，日語發聲的共鳴位置比較淺，不容易用到胸腔與腹腔較低和較深的共鳴，唱音樂劇時需要特別注意調整共鳴，而《羅密歐與茱麗葉》原作為法文，同樣的旋律用日文演唱，有什麼部分是老師覺得原作法文可以表現，但用日文卻

很困難的部分？

A：這齣戲運用很多法國香頌，我們在學校的時候其實唱了很多香頌，寶塚也出了很多知名的香頌歌手，例如越路吹雪，深綠夏代，演唱這齣戲時，必須要把香頌的感覺，口氣融進日文裡（示範演唱）。

Q：寶塚版日文的歌詞，內容似乎比法國原版更浪漫，尤其是「天使的歌聲」、「陽台」，日文歌詞其實更貼近莎劇原意，例如樓台一景，男女主角唱到玫瑰的名字，對於演唱小池修一郎先生改編的歌詞，在詮釋以及表演上，比起法國原版有什麼不同的地方？

A：小池的歌詞寫得很好，的確凸現了男女主角的愛情。法國原版其實比較像是演唱會，小池把它改成真正的音樂劇，他現在在做的 1789 也是，小池真的有獨到之處。

Q：《羅密歐與茱麗葉》在日本其實有兩個大版本，除了寶塚，還有東寶製作，導演都是小池修一郎先生，但是兩個作品呈現非常不一樣的結果，老師較喜歡哪一個版本呢？為什麼？對老師而言，寶塚版本有什麼獨步其他版本的地方呢？

A：大家都喜歡寶塚的版本，連城田優都說，我喜歡寶塚版本，但我無法演呀。寶塚最後是用 Amier 結尾，法國版則是唱「原諒 confession」，我覺得用愛來解釋一切就夠了。

Q：能夠一再上演數次的作品，在寶塚過去有《凡爾賽玫瑰》、《飄》，國外的翻譯劇則是《伊利莎白》、《羅密歐與茱麗葉》雖無法與前述作品拼比，但也的確在短時間上演數次，老師覺得什麼樣的外國翻譯劇適合寶塚劇團呢？

A：寶塚上演過西城故事，在四季劇團之前，首演過這齣戲，此外我覺得「Grand Hotel」、「How to be successful without efforts」、「羅密歐與茱麗葉」特別適合，因為是年輕的男女主角，像是音月桂、愛希、龍真咲，都很適合詮釋。

Q：老師想演劇中什麼角色呢？

A：我想演大公（唱了一段開場），是一種感覺的，我覺得自己適合這個角色，不然的話班佛理歐我也很喜歡，他的那首獨唱很動人，鐵豹的話，要有一種性感的氣質，我覺得自己沒有。（大笑）

附錄二

A 女觀眾的寶塚觀看經驗訪問

日期：2016.03.07

時間：19:00～21:00

地點：臺北

Q：怎麼開始看寶塚的？

A：一切都很自然，學生時代開始就很喜歡看日本綜藝節目，早安少女隊、傑尼斯這些對我來說是很熟悉的，第一次接觸到寶塚是因為 AQUA5（寶塚首次對外推出的偶像團體，由五位寶塚成員發行專輯、拍攝 MV 上綜藝節目），對他們印象深刻。對我來說寶塚是一個娛樂與放鬆。

Q：男裝麗人對你來說很特別嗎？有什麼樣的魅力呢？

A：其實我從小就熟悉女扮男裝的表演，例如歌仔戲的女扮男裝我小時候常常在看，所以看到寶塚男役不覺得有什麼衝突感。

Q：你覺得寶塚演出跟歌仔戲相似嗎？

A：很不一樣，除了反串之外，歌仔戲團常只有單一演員（當家小生）撐場，演出內容仍以忠孝節義傳統故事為主，寶塚演出多元，舞蹈也偏西方風格。對我來說是很不一樣的表演方式。

Q：你有看過法國原版音樂劇嗎？寶塚版的羅密歐與茱麗葉你最喜歡什麼部分？

A：原版我只有看片段，網路上段落，一直沒時間看完全部。寶塚版我最喜歡看羅密歐接獲茱麗葉死訊後奔喪，死在茱麗葉身邊，朱麗葉醒來後接著殉情的一整大段。因為是全劇情感最飽滿的部分，可以看出演員的功力。

Q：你喜歡哪一組的演出呢？

A：我覺得雪組版本（音月桂、舞羽）最棒。表演方式，搭配的組合讓我覺得很好。星組的羅密歐就比較成熟，雪組的羅密歐我覺得有富家少爺痞痞的感覺。

Q：怎麼決定加入粉絲會的？

A：我喜歡可愛型的演員，（某演員）對我的 tone，加上詢問過其他粉絲後覺得（某演員）蠻有趣的，所以就加入了。其實我入會費就等同於日本方面的郵資，日本郵資很貴，有些會不接受海外粉絲，會有他們的考量，還有可能是人手不足的問題。加入（某演員）的粉絲會，可以與演員還有其他粉絲多些互動，我覺得很好玩。

Q：看完戲大家會互相評論嗎？若有好的或壞的評價，會傳達給演員嗎？

A：大家會互相評論，但若是戲不好看的評論，我是不會直接跟演員說，但不知其他粉絲信會怎麼寫，這我無法斷定，不過的確有些戲大阪演過後，到東京會有不一樣的修整版。有些戲改得蠻多的。

Q：請分享寶塚跟你的生活互動。

A：寫論文的時候，常常一跑程式要六七的小時，我就一直放著（某寶塚歌劇團演員）的專輯，撐一整夜。

國立臺灣藝術大學 NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

附錄三 觀眾訪問

Ｂ女觀眾的寶塚觀看經驗訪問

日期：2016.04.04

時間：19:00～21:00

地點：臺北

Q：怎麼開始看戲？

A：看戲有十多年歷史，之前在高雄唸書，有些劇團會到學校演出，或著到會到文化中心看演出，之所以對劇場有興趣，起源於高中音樂劇，大二時候第一次看果陀情盡夜上海，之後陸陸續續到至德堂看演出，我念中山大學資訊管理，在我大四那年劇場藝術系成立，開始有很多小演出，台南人第一齣莎士比亞不插電，羅密歐與茱麗葉全男版，那時開始看小劇場，研究所到政大，藝文中心當志工，一個月看一場，藝文中心每學期有經費，我當時前台行政人員組，每學期招待學生看演出，看了嵐創作體，看的量越來越多。

Q：這四看年表演的類型越來越廣，是為什麼？

A：我發現看表演遇見瓶頸，開始看舞蹈，看舞蹈讓我對看戲的想法不一樣，我會注意到身體的運作，這是從看舞蹈的。

Q：你會額外參與工作坊？

A：我會參加講座、演後座談，只要有時間都會參加。

Q：你是屬用功型的觀眾？

A：我會看劇本、相關座談，或是其他版本我會先看。但我發現目前的演後座談幫助不大，觀眾看到的就是什麼了，但現在演後座談，常常出現觀眾問創作者「舞台上這是什麼意思？」我覺得沒有標準答案。

Q：看戲對你而言是什麼？

A：是全部！我在科技業工作，工作模式跟劇場很不樣，我很喜歡一群人完成一件事的感覺，劇場是很多人一起完成，我的工作雖然也是，但是凝聚感是有差別的，加上我是

浪漫無可救藥的人，劇場朝生暮死，瞬間散發的光芒，是很吸引我的，現場是錄影無法比擬的，一群人完成一件事，不止是舞台製作，我覺得當下參與的觀眾也是，我希望自己是參與的一份子，在科技業很多東西是講究數據跟 SOP，久了之後，人會太過於理性，但是在劇場，形式沒有固定，特別的是，當我遇到低潮時，那時候看到的表演，把我拉起來，這是我覺得很神奇的地方。我記得我有一陣子在煩惱工作的轉換，看到「三房一廳」這齣戲，給我一些想像，逃避現實，另一個情感跟壓力抒發的窗口。

Q：現在成為劇評部落客，看戲態度有什麼不樣？

A：現在我覺得多了責任，有人會問我想法，有一種必須認真看待，但是我妹妹會常提醒我要單純享受戲劇的美好，而不是急著想解構分析。

Q：怎麼開始看寶塚？

A：我是一個傑尼斯迷，大學時期中央情報站 BBS 裡面有寶塚版，我看了這個版，我發現傑尼斯與寶塚運作有點相像，但是寶塚一開始的影像並沒有吸引到我，因為妝容讓我不習慣。

Q：你覺得寶塚版《羅密歐與茱麗葉》詮釋與法國版有什麼不同？

A：我法國版《羅茱》看了很多次，後來看了寶塚版，保持著版本比較心情，我覺得柚希禮音的舞台魅力很強，我覺得這是一個新的形式。我不能接受的是死後從墳墓爬出來跳舞？後來覺得這就是愛與勇氣的寶塚。一開始沒有去理解歷史、風格，會覺得詮釋很突兀。一開始看會覺得華麗過了頭，但是寶塚的版本是極端的裝飾、配飾、首飾一開始看會覺得多餘，但後來覺得是一個美學特色。

Q：請分享現場看戲心得。

A：現場看仁醫，但因為看過日劇，不喜歡寶塚版的劇情安排，但我知道這是寶塚主演潛規則，所以已經可以理解。

Q：寶塚演出有什麼讓你覺得印象很深刻的部分？

A：我覺的寶塚很厲害的部分是技術完整度。一字排開的軍裝也非常好。我在看銀英之前，對凰稀印象深刻，所以我在看銀英，一整個有追星的感覺。

Q：全女性舞台舞台美學給你什麼不同感覺？由女性演員扮演的男角給你什麼感覺？

A：氣質非常不同，寶塚男役溫柔呵護氣質，即使是硬漢，也是有柔情部分。我覺得很有趣的是，歌舞伎是由男人扮演女人，而寶塚則是扮演男性，我覺得是一種特別的達人文化，日本的性別扮演讓我覺得很有趣。女性觀眾對於性別扮演的包容比男性高，尤其在臺灣，因為歌仔戲小生文化，所以可以接受這樣的扮演。

國立臺灣藝術大學 NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS

附錄四

C 女觀眾的寶塚觀看經驗訪問

日期：2016.04.04

時間：19:00～21:00

地點：臺北

Q：怎麼開始看戲的？

A：第一次去看跑路天使，姐姐的推薦，但去看這齣戲前就知道這個故事了。我的表演啓蒙也是國高中時的音樂課，當時看悲慘世界、火焰之舞。透過電視看卓別林默劇，大概有舞台模糊印象，但學生時代無法理解現場跟螢幕看有什麼不同。跑路天使，好聽好看有舞蹈，入手容易。我在高中時中山劇場藝術系的公演，至德堂的表演，或後續到臺北看表演，但大多都是看音樂劇，娛樂模式。我覺得一開始看很難吞嚥的戲，會容易打退堂鼓。

Q：所以受到家人影響很深？

A：是的。我受到姊姊影響，了解果陀、綠光、屏風等劇團，但主要是聽姊姊分享，真的大量接觸是北上工作期間，看得劇種逐漸變多，但我主要還是看戲劇，舞蹈還是比較少看，有時覺得很美，但還是覺得不容易進入，我還是喜歡有明顯劇情、種節奏的踢踏舞、佛朗明歌舞。

Q：看戲對你的意義是什麼？

A：戲劇對我的意義？我是電視兒童，喜歡各式媒體娛樂，偶像明星、動漫、電影，多彩多姿我的生活，劇場對我而言也是例如看小說，是娛樂的一種。從事醫療，劇場提供很多異想天開的部分，電視電影會 zoom in，劇場會換景，加上很多媒體媒合，會比透過看電視電影有趣的部分。

Q：你是屬於認真型的觀眾嗎？會事前做功課？

A：我去看戲很單純、直覺，喜歡就是喜歡，不喜歡就是不喜歡。我跟姊姊不一樣，姊姊會過度思索劇中含義，但我不會特別評論。姊姊有責任，我可以保持很單純直覺地欣賞戲劇。

Q：怎麼開始看寶塚的？

A：我小時候看漫畫，裡面會提到寶塚，例如櫻蘭高校，知道妝容很誇張。真正接觸是二〇一二年，到日本旅行，當時計劃看日本戲劇，買票之後才開始研究寶塚看戲的文化，網路搜尋相關資料，當時網路搜集第一齣是《羅密歐與茱麗葉》星組，接著再看雪組，一開始看雪組謝幕很不習慣，覺得為什麼要背羽毛、走大階梯，當後來才知道這是寶塚特色。

Q：你覺得寶塚版《羅密歐與茱麗葉》詮釋與法國版有什麼不同？

A：當時發現法國版沒有愛神，寶塚版有愛神，寶塚是一個愛的世界。覺得愛神美美的，很可愛，死神是真風涼凡，扮相非常好，被電到。我覺得舞台跟服裝華麗不會構成干擾，但覺得謝幕的羽毛很不習慣。

Q：實際到現場看戲的感覺？

A：我到現場看「仁醫」、「銀河英雄傳」。銀英的舞台變化讓我印象深刻，很流暢，運用旋轉舞台，穿梭演員，看戲情緒不中斷。

Q：全女性舞台舞台美學給你什麼不同感覺？由女性演員扮演的男角給你什麼感覺？

A：他不是在模仿真正的男人，而是可以呈現出理想的形象。苛護對待女性的方式，是觀眾所憧憬的。我覺得寶塚自成一格，造型，妝容形成特殊美學。

Q：實際到寶塚看戲有什麼印象深刻的地方？除了看戲之外？

A：我印像最深的是實際看到粉絲團運作，會覺得，哇，怎麼會這麼有組織！很難在臺灣看到這樣情況。與其在出待現場看明星，不如說是對於觀看日本粉絲團的應援方式，感到新奇。

附錄五 觀眾訪問

D女觀眾的寶塚觀看經驗訪問

日期：2016.04.10

時間：19:00～21:00

地點：臺北

Q：你大學就讀戲劇系，怎麼開始看寶塚的？

A：因為系上一齣獨立製作我必須要演一個男性角色，導演要我查寶塚歌劇的男役，剛開始，被誇張的妝容嚇到，但是漸漸的喜歡上他們的表演，後來成為重度上癮者，每天都掛在網路上看著相關影片。

Q：從無法接受到喜歡，中間的轉變是什麼？

A：應該是剛好系上課業到低潮，寶塚歌劇團的演員給我很正面激勵的能量，我記得我很喜歡星組的首席安蘭，她在寶塚歌劇團努力好久終於當上首席，她的名言就是「夢想是要去做的，最後有沒有實現不是重點，至少你真的踏出努力第一步了，那就夠了。」我看著眾多努力考寶塚的年輕少女的紀錄片，深深覺得這是一個愛與夢想的天地，憧憬這樣的世界。

Q：對你來說寶塚提供你一個情感抒發的出口？

A：是的，但我不僅是抒發，我覺得我有得到正面積極的力量，回饋到課業或是後來的工作。

Q：你覺得寶塚表演的魅力是什麼？

A：一開始的確會被一字排開的男役帥氣的模樣給震撼到，或是被夢幻的娘役群舞給吸引，覺得這就是迪士尼世界呀，但我現在覺得寶塚的魅力在於一種努力的氣場。還有不管演什麼戲，都要呼應愛與青春。

Q：你看過寶塚版的《伊麗莎白》與奧地利原版，你覺得兩個版本差異在哪？

A：差太多了，乍聽之下覺得只有語言不同，但整齣戲的重點都不一樣了，寶塚版我不知道會為什麼最後伊麗莎白會跟死神在一起，很突兀。寶塚版的狼夫人段落也比原版可

愛多了，扮演妓女，卻穿著芭蕾舞鞋，跳著大腿舞，不覺得猥褻情色，反而覺得很俏皮。

Q：你看過現場寶塚版雪組《羅密歐與茱麗葉》，請跟我分享當時心情。

A：我太震撼了，臺灣音樂劇很少出現這樣的舞台能量，舞台上的演員個個火力全開，即使是群舞者，依舊是揮灑汗水舞動，我當下覺得「啊，不愧是愛與青春的寶塚！」

Q：喜歡謝幕秀呈現嗎？會覺得舞台情緒被中斷嗎？

A：我覺得寶塚觀眾已經被訓練得非常好，該悲傷時悲傷，該歡樂時歡樂，戲一結束，鏡球一降下，就不再是戲了，而是進入寶塚歌劇團如夢的歌舞秀世界。一開始會不習慣，但了解演出形式後，反而很期待戲結束，被鏡球反射的光點刺到眼睛的感覺。

Q：你也是一名演員，你會針對寶塚舞台女角常常因為主台焦點必須是男角，常常被刪戲，甚至海報比例失衡，而心有打抱不平的想法嗎？

A：當然會，尤其是《伊麗莎白》，主角為什麼會是死神呢？但是我知道寶塚歌劇團有自己的行銷方式，所以我可以理解，但不諱言，我覺得寶塚歌劇團有時會被這些「不成文的規定」綁住，劇情會變得支離破碎。

Q：因為要給所有具有「番位」的明星演員戲份嗎？

A：我覺的是。但有時候一齣戲的焦點，真的只有男女主角，沒有這麼多配角以及路人甲乙丙啊。不過，在歌舞秀裡面，很多焦點，反而熱鬧。這是兩面刃。

附錄六 觀眾訪問

E 男觀眾的寶塚觀看經驗訪問

日期：2016.05.30

時間：12:00～13:00

地點：臺北

Q：請問你是如何開始接觸音樂劇等表演藝術的？

A：國中的時候，因為當時在念高中的姊姊非常喜歡音樂劇或是歌劇這一類藝術，常在家中播放，印象最深的是《貓》，原本不以為意，但耳濡目染之下，漸漸喜歡上了。

Q：原本「不以為意」到「喜歡」，可以請你談談中間的轉變的因素嗎？

A：我原本以為「音樂劇」是像古典歌劇那樣，唱著聽不懂的語言，高八度「尖叫」，以一種很難親近的方式演唱，但有一次，看到姊姊觀看「貓」DVD，發現舞台絢麗、歌詞與音樂搭配貼進生活，有著現代流行元素，混合搖滾樂、踢踏舞，我覺得耳目一新。國中的音樂課都在吹直迪，或是拿來上數學、樂理，實在沒機會接觸音樂劇，又還沒有表演藝術課，所以我是透過家人的影響，開始認識音樂劇的。

Q：國中之後，你依舊是隨著家人觀看音樂劇嗎？

A：我開始會上網查資料，透過 youtube 觀看每年的東尼獎頒獎典禮表演，或是查其他百老匯演出，開始認識「婚禮歌手」、「歌劇魅影」、「獅子王」等等。我還會自己進劇院看音樂劇表演，例如臺北愛樂的一些演出。

Q：可否請你描述一下第一次現場觀看音樂劇的記憶嗎？

A：我是跟著姊姊到城市舞台觀看「貓」，應該是 2003 年，覺得比起 DVD，現場更震撼，尤其因為已經非常熟悉劇中曲子，當每段歌舞要出現時，總是非常興奮且期待。

Q：除了百老匯音樂劇，你也接觸「羅密歐與茱麗葉」，2009 年，這齣戲來台演出時，你也去國父紀念館看過現場，可以說說你對這齣戲的感覺嗎？

A：除了英美百老匯，我後來發現原來歐陸也有不一樣的音樂劇類型，也是因為姊姊的影響，我對「伊莉莎白」其實印象比較深刻，可能跟我喜歡種節奏的音樂有關吧，「伊莉

莎白」的歌曲很搖滾，「羅密歐與茱麗葉」則像是抒情的演唱會。

Q：你也透過 DVD 影片看過寶塚的《羅蜜歐與茱麗葉》，你覺得寶塚版給你什麼印象？

A：寶塚版的舞蹈非常整齊，群舞非常賣力，尤其是舞會的排場，劇後的秀，則是用原本戲裡的歌，不同的編曲，跳不同風格的舞蹈，不受限歌詞限制，我覺得很新鮮。

國立臺灣藝術大學 NATIONAL TAIWAN UNIVERSITY of ARTS