

南 華 大 學

民族音樂學系

學士論文

台灣本土題材為音樂創作主軸之舞台劇作研究
-----以「四月望雨」為例

學生姓名:劉凰儀

學號:94204006

指導教授:黃淑基 教授

中華民國:98年4月10號

第一章 緒論

第一節 研究動機和研究問題

一、研究動機

音樂劇在台灣近幾年來逐漸的蓬勃發展，隨著引進西方的「貓」、「歌劇魅影」、「西城故事」、「鐘樓怪人」，也在台灣形成了一股風潮。目前在台灣也成立了不少以舞臺形式演出的劇團，而這些劇團的演出內容包羅萬象、含概非常廣泛¹。但從台灣目前所成立的這些劇團來看，最主要的還是以舞臺劇以及一些小型的實驗性劇場為主²，反觀以音樂劇為主軸的劇團其實相當少，其中以果陀劇團、綠光劇團、大風劇團、愛樂劇工廠、春禾劇團等的演出是較具規模的，在音樂劇這塊領域的努力是有目共睹的³。

音樂劇是集音樂、舞蹈、戲劇及對白於一身的表演藝術形式，又被稱為歌舞劇，在西方藝術的發展上是有一段很長的歷史，從最早的歌劇形式到輕歌劇、喜劇等，經過時間的粹練而行成一種不同於歌劇的嚴肅和古典的表演形式；音樂劇的演出內容形式就比較通俗化，它融合了許多現代的流行因素及新的元素，使其整個表演風格較為大眾化，娛樂性質也較高，也是最能輕意讓觀眾進入藝術的殿堂。

音樂劇這樣的舞臺形式演出在世界各地都有演出，而目前規模最大、演出也較為頻繁的首當以美國百老匯音樂劇⁴和英國倫敦西區⁵為大家所耳熟能詳。像是最有名的音樂劇「獅子王」、「歌劇魅影」和「吉屋出租」、「媽媽咪呀」等都是出

¹ 見(附錄三):臺灣現代戲劇表演團體列表

² 「實驗性劇場」(experimental theatre)通常又稱為前衛劇場(avant-garde theatre)，是一個實驗性質較高的劇場形式，它的演出內容非常創新，主要是摸索、挖掘更多劇場藝術層面表達的性質。

³ 王潤婷，2006，《從西方音樂劇的歷史與特質看臺灣音樂劇的發展》，〈藝術學報〉，78，頁 178。

⁴ 美國百老匯(Broadway)位於紐約曼哈頓，是音樂劇表演的重地，在這裡上演著許多經典的音樂劇作，而它的根源主要是來自歐洲的「輕歌劇」所演變來的，之後又融入於美國文化，並且吸收世界各地的特質，形式是非常多樣化，是美國非常獨特的劇種，百老匯一詞可以說是等同於音樂劇。

⁵ 英國倫敦西區主要是集中在泰晤士河北岸的西區皮卡迪利廣場場的周圍，是許多劇團的匯聚地，與紐約百老匯頗為相似。

自於這兩個地區，而且許多經典成名的音樂劇作是歷經了各時代不知多少次的考驗，已經是家喻戶曉、有口碑的了。

相較於台灣現在整個劇團的發展其實還是處於一個發展、實驗性的階段，仍需要從西方音樂劇的發展源流中去學習經驗，並做為一個借鏡，希望台灣也可以創作出一齣內含本土文化的音樂劇。

面對二十一世紀科技產業化的這個時代，在藝術層面上的影響是不同的時代、文化背景，都會影響到一個劇種的發展，它必須是符合、接近這個時代所需。面對現代人文化腳步的快速，以及商業機能至上的一個時代，音樂劇發展至今，在舞臺表演形式加入了許多現代的流行因素以及更多創新的元素，且音樂劇整個表演形式與著重點等等皆不同於西方的歌劇，它不需要美聲唱法，可以更有自由的發揮空間，不管是在音樂、演出形式或是劇本等等，更可以去迎合這個時代所需，也使得音樂劇成為世界各國蔚為風潮的一種舞臺表演形式。

近幾年來，台灣也逐漸意識到本土文化的發展與傳承，因此對於各個劇種試圖在新、舊文化傳統上去進行突破與創作或是脈絡的傳承下也日趨重視；而不管任何表演劇種是源自於何方，只要該劇種在台灣這塊土地上落葉生根進行創作就該有我們自己文化的內涵，而不是一昧的以西方的故事材料為主軸。

筆者發現在台灣大多數的劇團不是翻演西方劇作，就是引用異國文化的主題，很少有以台灣自己的文化為題材的劇作。且相關的碩博士論文都是研究、分析西方劇目為主，對於本土所創作劇目之相關研究相當少。

目前依筆者所查到最接近此方向的論文有沈玲玲所寫的《台南人劇團經營、發展與作品評析之研究：1987-2004》⁶和林鴻君《音樂劇團之經營與發展—以『大風劇團』為例》⁷，不過這兩篇論文比較偏向在台灣劇團經營與發展，關於由本土文化題材或是音樂元素為劇作的創作主軸這個方向仍是十分的缺乏。因此讓

⁶沈玲玲，2003，《台南人劇團經營、發展與作品評析之研究：1987-2004》，(成功大學藝術研究所)。

⁷林鴻君，2006，《音樂劇團之經營與發展—以『大風劇團』為例》，(南華大學美學與藝術管理研究所)。

筆者更確定朝這個方向去研究，而開始著手收集一些台灣有哪些劇團是有關這個方向的劇作。而以大風劇團在 2007 年所推出的「四月望雨」為研究對象其原因是：這是台灣音樂劇朝本土文化為創作方向的一個先例，在這之前是沒有人這樣做的。而為什麼會在這個時間出現？在這之前又為什麼沒有這樣的創作？在過去沒有歷史發展沿革之下，所依循的方向又是什麼？

對於這些問題的好奇，筆者希望透過「四月望雨」這齣台語音樂劇，深入瞭解這些問題並且對於台灣整個音樂劇場創作、發展的環境能有進一步深入的瞭解，並從中去發現問題並解決它。

二、研究問題

大風劇團成立於 2000 年，而在這幾年的發展都秉持著以豐富的音樂和戲劇元素呈現音樂劇的基本精神，而且新的創作不斷。而像大風劇團這樣有明確的方向、目標，並不是每個劇團都可以做到的，因此更可以確立它在台灣音樂劇團的發展史上是佔有一席之地。「四月望雨」此一音樂劇作品在音樂、語言、歷史背景及人物刻劃等，都呈現了台灣日治時期的一個社會文化現象，其中有我們所熟悉的歌曲像是望春風、四季紅、雨夜花等，可以說是深刻透過音樂傳唱以描述台灣早期社會文化的一部音樂劇作。

在過去台灣音樂劇作上沒有類似這樣以本土題材為音樂創作主軸之舞台劇作，因此「四月望雨」的推出將會是台灣音樂劇發展史上的一個新里程碑。而面對未來文化不停變動的社會，一層不變的方式已不是那麼通用了，更要與之融合創新，這也是值得我們去思維的一個問題。

透過對於大風劇團「四月望雨」的研究，筆者希望更深入去研究瞭解幾個問題：「四月望雨」的藝術創作手法以及理念所要表達的是什麼？以及關於本土創作這樣的一個創作理念在臺灣各劇團中是否有其困難，是否因為市場的影響或是西化等種種困難而有所受制與影響；而與觀眾之間所產生的關係又是如何？面對西方文化的衝擊，如何將本身的文化 and 外來的文化融合以達到一個平衡；並且如

何用新式的舞台表演手法打造出臺灣本土文化題材的音樂劇，也就是利用臺灣本土的話語、手法去敘說著台灣的文化?也是筆者所要研究的目的。而在相關的文獻中在這方面領域的探討研究是極其缺乏的，因此也希望透過對於此研究，能夠增進、彌補這一部份的缺憾。

其實從台灣的整個社會情況來看，台灣的社會文化普遍西方化，過去傳統的文化對現代人所產生的影響其實非常少，對於一直在求新求變的這個時代，如何用一種較新穎的手法去融合傳統文化的表演形式，也是筆者所要研究的主要方向。

而音樂劇這樣的舞台形式，其實是近代較新穎的一種創作表演手法，因此筆者希望能透過更多這樣的舞台型式表演，去探討如何去融入傳統文化讓現代的人更易去接觸我們固有傳統文化內涵。並且在吸取新的劇種或是西方藝術表演的經驗過程中，我們應該由此學習的經驗過程中去開發台灣文化的特殊性和其價值，而不是一味的崇尚、模仿外來的文化。

以上是筆者所要深入瞭解探討的幾個問題。透過對於「四月望雨」的研究，也讓筆者有機會去接觸音樂劇這一藝術領域，以及對於本土文化創作上也有更深一層的瞭解。本論文希望從台灣整個音樂劇歷史發展和背景下手，先瞭解音樂劇在台灣製演的一個來龍去脈，進而探討本土文化這樣的題材融入音樂劇作，所產生的一些創作上的困難和限制。

其次是透過對於「四月望雨」整部劇作的瞭解，並從訪談內容中去瞭解台灣整個音樂劇市場的運作，再從過程中去發現一些問題，深入一一探討；最後，希望從問卷分析中，瞭解觀眾的看法和所提供的寶貴意見，並提出筆者本身對於音樂劇在台灣發展從過去到現在及未來展望的一個建議看法和意見。

第二節 研究對象

筆者所要研究的對象是大風劇團在 2007 年 6 月所推出的一齣經典台語音樂劇作「四月望雨」。大風劇團在 2000 年創立劇團以來到目前為止，從兒童音樂劇發展到成人音樂劇，已經有九部作品問世了⁸。大風劇團在創立時，就有一個很重要的理念，也就是大風劇團其實沒有固定的創作團隊及成員。大風劇團最主要的核心人物是團長和製作人，他們提供一個藝術創作平台，由製作人本身去決定題材，再依照題材的特質，去邀請最適合及優勢的藝術家聯合創作⁹。

首先在瞭解這部音樂劇作時，要先釐清這部劇作所涉及的這三個對象(大風劇團、永齡基金會¹⁰、音樂時代¹¹)。目前這三個對象主要扮演的角色分別是；此部劇作是由永齡基金委託創作，在 2007 年 6 月由大風劇團為主要主辦單位演出，2008 年巡迴演出都由音樂時代去負責。

形成此一組織形式的主要過程其實是因為：製演一部音樂劇的經費是非常龐大，因此，非常需要申請企業的贊助。「四月望雨」在創作過程中，大風透過中間介紹人找到了永齡基金會。而永齡基金會也同意支持，當時「四月望雨」只具演出雛形、框架，尚未開始創作。因此透過永齡基金會的支持，音樂劇的方向及創作框架都逐漸形成。

而大風就依照題材邀請各位創作者共同進行創作。其中編劇部份即邀請音樂時代雜誌總編楊忠衡合作。而大風劇團與音樂時代不僅是創作上的合作，在執行演出上也有分擔的合作模式。

⁸從 2000 年到 2007 年所演出的九部音樂劇作有「四月望雨」、「梁祝」、「宋美齡」、「荷珠新配」、「辛巴達」、「睡美人」、「胡桃鉗」、「小紅帽狂想曲」、「威尼斯商人」。

⁹大風劇團是連乙州先生在 2000 年所成立的，從創立劇團起就以創作一齣好音樂劇為其目標，並且致力於打造台灣本土原創音樂劇，讓台灣音樂劇走向國際。

¹⁰永齡基金會是在 2000 年由郭台銘先生和夫人林淑如女士所成立的「財團法人永齡教育慈善基金會」。在弱勢兒童教育、社會慈善方面以及藝文活動的提升都給予了非常大的關懷和幫助。目前在藝文方面一直持續的贊助從 2003 年雲門舞集的「行草貳」委託創作一直到 2007 年「四月望雨」委託創作，以及 2008 年雲門以及四月望雨的巡演，都持續的在關注，對於台灣藝術團體的發展有非常大的貢獻。

¹¹音樂時代在過去是創辦雜誌社，在 2005 年由首任董事長游昭明先生重設為出版社，主要提供發行音樂相關的出版品，現任董事長是由總編輯楊忠衡兼任，並由徐昭宇、吳家恆出任副總編輯。

「四月望雨」在 2007 年 6 月首演，演出主辦單位是由大風劇團和音樂時代一人各一半的權力共同去策劃整個音樂劇演出的活動。當「四月望雨」在 2008 年全台巡迴演時，大風將手上一半的權力讓予音樂時代，因此 2008 年的演出就由音樂時代去執行策劃。同時，音樂時代也在今年創立了音樂時代劇場，那由於「四月望雨」這部劇作是在 2007 年所完成的，許多創作想法、理念都是在大風劇團底下去完成探討的，因此本研究對象主要是以大風劇團為主，那音樂時代劇場其實是今年剛成立，其發展理念和目標尚未定型，在「四月望雨」這部戲中，主要是執行演出和資金上的一個贊助者，不是本研究的一個重點，因此在這部份，就不會著墨太多。

本論文筆者主要以大風劇團為研究對象主軸，畢竟「四月望雨」這個構想當初是由大風劇團製作人連乙洲所提出來的。對於「四月望雨」整個形式、架構，以及創作團隊的招募也是最清楚的。音樂劇研究的實地參與觀察其實是有其限制和困難，尤其是進入被研究者對象的環境，因無法親自參與整個製演的過程，也無法看到其內部更細微的部份。因此，訪談對象變成是瞭解整部劇作創作過程中，最重要的一個關鍵核心。

本論文將分別訪談製作人連乙洲先生，以及「四月望雨」相關重要創作者像作曲者冉天豪、導演楊士平、編舞者伍錦濤、劇本顧問王友輝、及演出人員陳何家進行深入訪談，並完整記錄口述歷史。從訪談內容中，搜集、瞭解整個製作、演出的情況，作為本論文研究的一個重要依據和參考。

第三節 文獻回顧

本論文的研究主題雖然是以「四月望雨」為其對象，去探討台灣音樂劇的發展狀況。但對於音樂劇形成的歷史背景還是必須從西方音樂劇的發展歷程下手，這樣對於音樂劇的性質、發展才能有全面性的瞭解。因此筆者將所蒐集到的相關文獻中，主要將它分成四類：一、西方音樂劇的發展歷史源流。二、台灣音樂劇的發展概況。三、鄧雨賢音樂時代背景。四、其它：運用美學或是社會學其它角度觀點來探討音樂(劇)內容等相關參考文獻。

一、西方音樂劇的發展歷史源流

音樂劇在西方的發展背景有一段很長的歷史，其演出形式也非常成熟，因此在這方面的研究、參考書目非常多。

在期刊部份的相關文獻有耿一偉等人編有《音樂劇相關歷史年表》¹²，從這個表格可以很清楚的瞭解從 1860 年代到 2000 年來，百老匯相關的音樂劇作演出，以及世界和台灣重要事件發生的記錄，以及華人音樂劇演出。依照時間的排序，對於音樂劇發展歷史發展脈絡能有系統的瞭解。但在華人音樂劇的演出部份，只記錄到 2003 年，在這部份還可以在補充，因此筆者會在這個基礎上，在補充整理到目前為止所演出的相關音樂劇作。

專書部份則有慕羽《西方音樂劇史》¹³其內容就很完整、詳細描述、記錄了整個西方音樂劇的發展歷程，這本書提供了想要進一步瞭解音樂劇發展一個很好的指南方針。而提到音樂劇勢必等同於要提到百老匯音樂劇，雖然音樂劇作製演在全世界每天都在上演，但是歷史發展最為悠久，也最為璀璨的就是紐約的百老匯音樂劇，許多經典音樂劇作大都出自於此，在蔣國男《百老匯音樂劇》¹⁴和慕羽《百老匯音樂劇：美國夢和一個恆久的象徵》¹⁵，這兩本專書中，依照時間的劃

¹²耿一偉等，2003，〈表演藝術〉《音樂劇相關歷史年表》，139，頁 22-23

¹³慕羽，2004，《西方音樂劇史》，上海：上海音樂出版社

¹⁴蔣國男，1998，《百老匯音樂劇》，台北市：翌偉國際

¹⁵慕羽，2004，《百老匯音樂劇：美國夢和一個恆久的象徵》，台北市：大地出版社。

分別去論述整個百老匯音樂劇的發展脈落，也記錄了每個時期所創作的經典音樂劇作，對於百老匯音樂劇的發展可以很清楚的有全方面的認知。關於何謂音樂劇，其本質、藝術形式又是什麼，在黃定宇《音樂劇概論》¹⁶和張旭、文碩著有《音樂劇導論》¹⁷中對於音樂劇本身內在的藝術都有更深一步的探討和描述。

二、台灣音樂劇的發展概況

由於音樂劇是近幾年才開始在台灣興起，在歷史的發展歷程中，還是非常短暫，因此在相關歷史文獻資料方面其實非常的少。而音樂劇目前在台灣則處於一個過程階段，還在實驗、開發中，因此還是需要從西方音樂劇的發展過程中作為一個借鏡和參考。

因此在期刊相關部分則有〈劇作家〉的《臺灣音樂劇現況》¹⁸主要是將台灣過去十年自製的音樂劇分成以劇團所製作的音樂劇和以音樂團體為創作主軸之音樂劇，在分別依這兩種類型的劇團去做概括的說明。以及王潤婷《從西方音樂劇的歷史與特質看臺灣音樂劇的發展》¹⁹一文中也將西方音樂劇的發展歷程整理、分成六個階段²⁰去探討並從其發展出來的特質去探討台灣音樂劇目前的發展概況。

在全國碩博士論文中，大部分都是研究分析外國音樂劇作，或是以國外音樂劇作為其探討其他相關議題的切入點。相對於關於台灣本土音樂劇作或是音樂劇團的研究則非常少。就筆者所查詢到較相關本研究的有林鴻君《音樂劇團之經營與發展—以『大風劇團』為例》²¹，在本論文中主要是以大風劇團為其研究對象在去探討台灣劇團的發展和經營為主軸，透過本論文，可以對台灣劇團的經營發

¹⁶黃定宇，2003，《音樂劇概論》，北京：中國戲劇出版社

¹⁷張旭、文碩著，2004，《音樂劇導論》，上海：上海音樂出版社

¹⁸ 2006，《臺灣音樂劇現況》，〈劇作家〉1 民 95.03頁 40-48

¹⁹王潤婷，2006，《從西方音樂劇的歷史與特質看臺灣音樂劇的發展》，〈藝術學報〉78 頁 165-183

²⁰ 一、萌芽期(1735 年----1866 年)。二、探索期(1866 年---1900 年)。三、獨立期(1900---1920)—美國風格的建立。四、成長期(1920---1940)—脫離音樂喜劇的範疇。五、成熟期(1940---1960)。六、多元化的創作時期(1960 至今)。詳細的論述將會再本論文第二章節更深入去探討。

²¹同註釋 7

展模式有進一步的認識。果陀劇場目前也是在台灣製作音樂劇作最為規模的一個劇團，在楊任淑《果陀劇場歌舞劇之研究》²²詳細的紀錄分析、研究果陀劇場歷年來重要的歌舞、音樂劇作。因此可以透過這兩本文獻可以瞭解到台灣音樂劇團及其創作上的一個發展狀況。

透過這些相關的文獻，其實也發現在這塊領域還是有許多學者注意到，雖然還不是那麼廣泛，但是透過這些相關文獻對於音樂劇在台灣發展的一個概況和它的來龍去脈，也有初步的瞭解。

三、鄧雨賢音樂時代背景

鄧雨賢是台灣歌謠之父，對於台灣歌謠的發展有著非常大的貢獻及其重要地位在，像是望春風、雨夜花、四季紅、月夜愁也是大家朗朗上口、耳熟能詳的歌曲，因此在這方面的研究、文獻資料方面就非常多。

在全國碩博士論文，就有溫賢吟的《鄧雨賢音樂的時代風格與意涵》²³，蕭恬媛的《鄧雨賢作品研究》²⁴這兩本就比較著重在音樂作品的分析和探討。

期刊部份就有 18 筆資料，而筆者主要選取了較接近本研究主題的有，其中以 94 年 10 月出版的新竹文獻中就詳細、完整的收錄了相關研究學者的文章關於鄧雨賢先生的生平背景及其音樂創作風格上等等的論述，有鄭恆隆《四月望雨譜詩情--臺灣歌謠作曲家鄧雨賢》²⁵，李孟津《「鄧雨賢」的意義》²⁶，鍾肇政《我鄉出身的大音樂家--鄧雨賢》²⁷，楊國鑫《執著創作的音樂家：芎林名人鄧雨賢》²⁸、《鄧雨賢大事紀》²⁹，謝艾潔《探討鄧雨賢音樂的圖騰象徵》³⁰，謝俊逢《鄧雨

²²楊任淑，2004，《果陀劇場歌舞劇之研究》，(成功大學中國文學系碩博士班)

²³溫賢吟，2006，《鄧雨賢音樂的時代風格與意涵》，(南華大學美學與藝術管理研究所)

²⁴蕭恬媛，2002，《鄧雨賢作品研究》，(國立台北師範學院/國民教育研究所)

²⁵鄭恆隆，2005，《四月望雨譜詩情--臺灣歌謠作曲家鄧雨賢》，〈新竹文獻〉22 頁 106-112

²⁶李孟津，2005，《「鄧雨賢」的意義》，〈新竹文獻〉22 頁 98-105

²⁷鍾肇政，2005，《我鄉出身的大音樂家--鄧雨賢》，〈新竹文獻〉22，頁 79--84

²⁸楊國鑫，2005，《執著創作的音樂家：芎林名人鄧雨賢》，〈新竹文獻〉22 頁 69-78

²⁹楊國鑫，2005，《鄧雨賢大事紀》，〈新竹文獻〉22，頁 7--8

³⁰謝艾潔《探討鄧雨賢音樂的圖騰象徵》，〈新竹文獻〉22，頁 53--68

賢音樂的創作背景與風格》³¹。其它期刊文獻相關的有王雅慧《永遠傳唱的臺灣之歌--流行音樂大師--鄧雨賢》³²，莊永明《臺語歌謠的奇葩--「四月望雨」鄧雨賢》³³，陳信宏《臺灣歌謠之父--鄧雨賢(1906-1944)》³⁴，透過以上這些期刊、論文對於鄧雨賢的年代背景以及其音樂作品上的風格、意涵有更進一步的探討和瞭解。

「四月望雨」是取自鄧雨賢所創作的四季紅、月夜愁、望春風、雨夜花這四大名曲而來，而其中以望春風和雨夜花在台灣流傳最廣，也是臺灣最具代表性的歌謠，而在這方面相關議題的期刊有郭麗娟《望春風--日治時期臺語歌曲》³⁵，徐麗紗《日治時期西洋音樂教育對於臺語流行歌之影響--以桃花泣血記、望春風及心酸酸為例》³⁶，郭麗娟《望春風主唱-臺灣第一代女歌星純純》³⁷，林柏燕《望春風的旋律》³⁸，蔡文婷《臺語歌謠望春風》³⁹，謝金蓉《唱不完的雨夜花，下不停的港都夜雨臺語歌的「唱」快年代》⁴⁰。

四、其它相關文獻

在這部份主要是有關於音樂劇對於整個表演舞台、形式以及採用美學、社會學等不同視角去看待音樂劇本身以及所涉及到的相關議題。製作者、演員與觀眾之間的關係等等含概範圍較廣的一些相關文獻。

³¹謝俊逢，2005，《鄧雨賢音樂的創作背景與風格》，〈新竹文獻〉22頁 40-52

³²王雅慧，2002，《永遠傳唱的臺灣之歌--流行音樂大師--鄧雨賢》，〈少年臺灣〉6頁 76-79

³³莊永明，2000，《臺語歌謠的奇葩--「四月望雨」鄧雨賢》，〈臺北畫刊〉394頁 69

³⁴陳信宏，2000，《臺灣歌謠之父--鄧雨賢(1906-1944)》，〈淡水牛津文藝〉8頁 151-155

³⁵郭麗娟，2007，《望春風--日治時期臺語歌曲》，〈新活水〉15頁 54-57

³⁶徐麗紗，2005，《日治時期西洋音樂教育對於臺語流行歌之影響--以桃花泣血記、望春風及心酸酸為例》，〈藝術研究期刊〉1頁 31-55

³⁷郭麗娟，2005，《望春風主唱-臺灣第一代女歌星純純》，〈新竹文獻〉22，頁 113—117

³⁸林柏燕，2005，《望春風的旋律》，〈新竹文獻〉22頁 93-95

³⁹蔡文婷，2002，《臺語歌謠望春風》，〈光華[中英文國內版]〉27:5頁 6-19

⁴⁰謝金蓉，2005，《唱不完的雨夜花，下不停的港都夜雨臺語歌的「唱」快年代》，〈新新聞〉954頁 96-98

專書部份有曾遂今《音樂社會學》⁴¹，莊永明《台灣歌謠追想曲》⁴²，邱瑗《音樂劇的九種風情》⁴³，陳儀深等，《台灣的社會/從移民社會、多元文化到土地認同》⁴⁴，黃美英《台灣文化斷層》⁴⁵，莫光華《臺灣本土文化論集》⁴⁶。

期刊部份有關於探討本土文化相關議題有，廖瓊枝《提拔本土文化往高處爬》⁴⁷，鄭建華、嚴貞《從流行文化思考在地性文化形塑之初探》⁴⁸，曾雅淳採訪整理《臺灣人的咁仔店--鄧文淵談本土文化的認同》⁴⁹，楊海海《本土文化不再是失根蘭花》⁵⁰，康原文、小米圖《在意識形態糾纏中的臺灣文化--從「光復節」談本土文化的確立》⁵¹，萬華欣《從外來流行文化反思本土文化的主體性建構與通俗化方向》⁵²，盧家珍《瞄準下半年國內自製音樂劇本土音樂劇,製作也瘋狂》⁵³。

本身對於音樂劇也是第一次的接觸，在過去所知道的音樂劇也只是非常表面的認識，而透過這些相關的文獻，不僅讓筆者對於音樂劇有更深一層的瞭解，對於音樂劇的一個整個體系、概況也有個全面性的認識，希望透過這些相關文獻能從中發現問題，並試著去解決它。

⁴¹曾遂今，2004，《音樂社會學》，上海/上海音樂學院

⁴²莊永明，1995，《台灣歌謠追想曲》，前衛出版社

⁴³邱瑗，2006，《音樂劇的九種風情》，台北市：音樂時代

⁴⁴陳儀深等編撰，2004《台灣的社會/從移民社會、多元文化到土地認同》，臺北縣淡水鎮

⁴⁵黃美英，1996，《台灣文化斷層》，臺北縣板橋市/稻鄉

⁴⁶莫光華，2004，《臺灣本土文化論集》，臺北市/南天

⁴⁷廖瓊枝，2005，《提拔本土文化往高處爬》，新活水，3，p:75

⁴⁸鄭建華、嚴貞，2004，《從流行文化思考在地性文化形塑之初探》，〈設計研究〉，4，頁 171-178

⁴⁹曾雅淳採訪整理，2003，《臺灣人的咁仔店--鄧文淵談本土文化的認同》，〈百世教育雜誌〉，137，p:30-32

⁵⁰楊海海，2002，《本土文化不再是失根蘭花》，〈南主角〉，2，頁 56

⁵¹康原文、小米圖，2000，《在意識形態糾纏中的臺灣文化--從「光復節」談本土文化的確立》，〈臺灣月刊〉，214，P:14-16

⁵²萬華欣，1999，《從外來流行文化反思本土文化的主體性建構與通俗化方向》，〈歷史月刊〉，140，頁 106-111

⁵³盧家珍，2004，《瞄準下半年國內自製音樂劇本土音樂劇,製作也瘋狂》，〈表演藝術〉，139，p:39-40

第四節 研究方法與架構

首先蒐集更多相關文獻，先對整個音樂劇的源流，歷史以及台灣音樂劇的概況做一個初步的全面性瞭解，再著手於去深入探討『四月望雨』的內部結構。因此筆者希望透過實地去訪談相關的劇作者，去更深入瞭解其思想與細部的手法，以及音樂與劇目之間的搭配以及在創作上素材的使用和對於社會民眾的影響等等，得到第一手資料。

研究流程圖

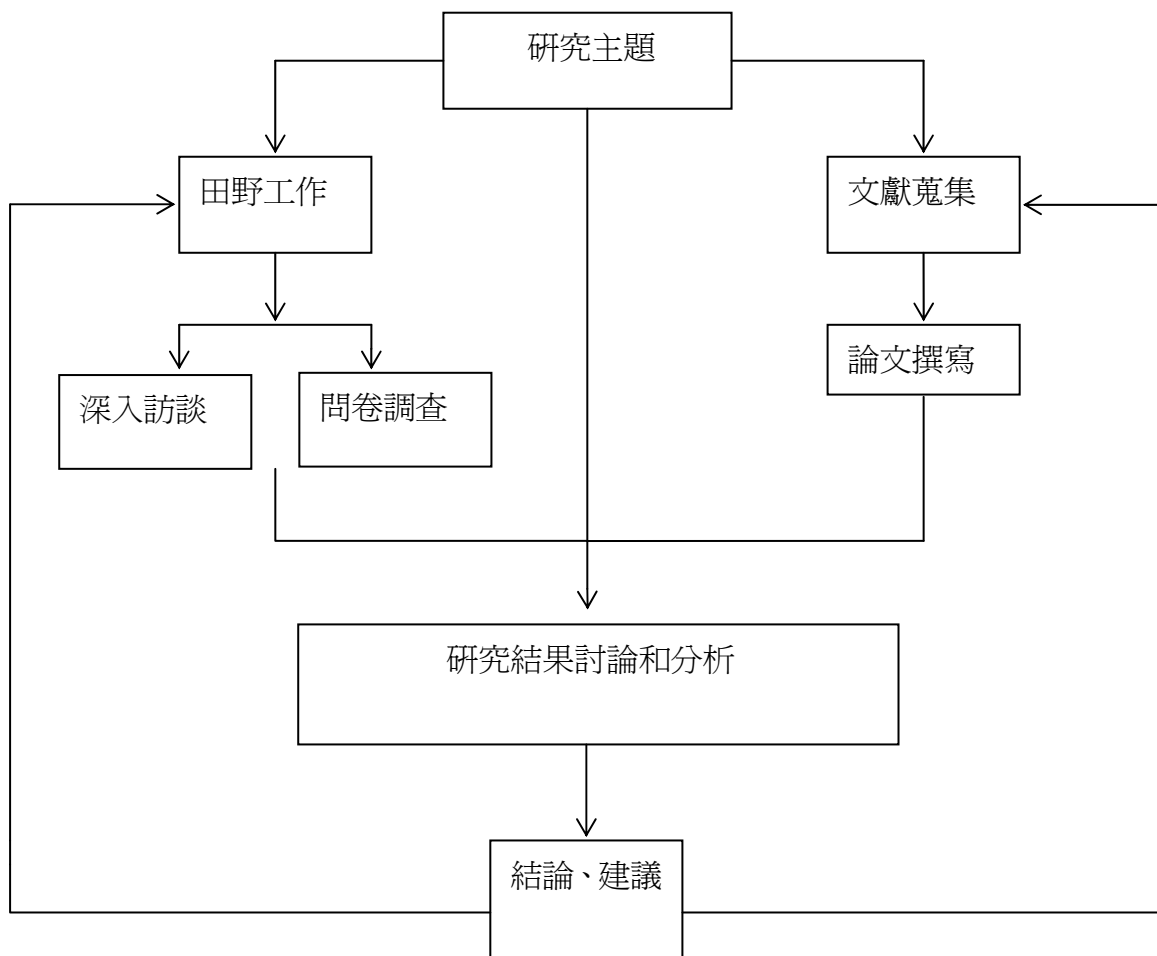


圖 1-4-1: 研究架構圖

而在這過程也會借助於影音學的方式、問卷調查法並且以各種角度去探討。而融合筆者所學的相關田野工作的一些相關課程，筆者會使用的研究方法有：

一、參與觀察法(Participant Observation): 民族音樂學或是人類學的參與觀察法，也就是對於所要研究的對象實地去進行訪談、或是實際去參與、融入被研究者的生活等等一些活動。

二、音樂美學(Music Aesthetics)：透過以一種較為哲學的思考模式，用不同角度去探討音樂結合相關戲劇、舞蹈、燈光等舞台形式演出美的探討。

三、音樂社會學 (Musical Sociology) :從社會學研究方法的角度的去切入其音樂在社會所扮演的角色，及音樂在社會、文化上又起了什麼作用。

四、問卷調查：此研究議題，觀眾也是扮演著一個非常重要的角色，因此對於觀眾關於「四月望雨」的看法和瞭解就要透過問卷方法去研究探討，因此在這方面問卷的設計也是很重要的。

五、深入訪談: 本研究將透過與多位相關創作者、演員、舞台設計人員等，進行更深入的訪談，並記錄完整的口述歷史。

六、民族誌(Ethnography)：主要是將每一次的田野研究過程，盡可能不遺漏任何資料的記錄下來，且在書寫過程中，也要注意保持客觀的思維，而在做民族誌之前也必須有事前的規劃，才能有系統的建構和記錄。

將自己所學的相關音樂的知識結合在一起，最重要還是實地去參與觀察才能從這過程中學到更多田野工作的經驗，所學的技能才能得以學以致用和發揮，而筆者也希望從這研究過程中，去發掘更多問題，並去學習更多筆者過去所沒有的經驗，並且累積這方面的能力，並且希望能夠在這塊領域上，盡自己的一份心力。

表 1-4-1 研究進度表

田野性質 \ 月份	七月	八月	九月	十月	十一月	十二月	一月	二月
1、文獻資料收集與解讀	●	●	●	●	●	●		
2、問卷調查	●	●						
3、深入訪談			●	●	●	●		
4、問卷統計與分析	●	●	●	●				
5、資料統整分析			●	●	●	●	●	●
6、論文撰寫			●	●	●	●	●	●

表 1-4-2 田野紀錄表

田野序號	田野性質	時間	地點	時間
第一次	問卷調查	2008/7/5	臺北國家戲劇院	19:30~23:00
第二次	問卷調查	2008/7/19	台南市文化中心演藝廳	19:30~23:00
第三次	問卷調查	2008/7/20	台南市文化中心演藝廳	14:30~18:00
第四次	問卷調查	2008/8/23	高雄中正文化中心至德堂	18:30~23:30
第五次	問卷調查	2008/8/24	高雄中正文化中心	14:30~18:30

			中心至德堂	
第六次	深入訪談製作 人連乙洲先生	2008/10/6	大風劇團辦公 室	13:30~16:30
第七次	深入訪談導演 楊士平先生	2008/10/16	臺北火車站 Starbucks	14:30~16:00
第八次	深入訪談演員 陳何家先生	2008/10/24	欣欣天然氣股 份有限公司辦 公室	17:00~18:30
第九次	深入訪談作曲 家冉天豪先生	2008/11/26	筆者家中進行 電話訪問	p.m11:00~12:00
第十次	深入訪談舞蹈 設計伍錦濤老 師	2008/11/28	伍錦濤老師住 家	10:00~11:00
第十一次	深入訪談劇本 顧問王友輝教 授	2008/12/20	臺南高鐵站	11:00~11:40

|

第二章 音樂劇歷史發展源流

第一節 西方音樂劇的歷史發展

一、音樂劇的源起背景(從歐洲歌劇出發到喜歌劇、輕歌劇)

音樂劇的起源可追溯到 16、17 世紀歐洲文藝復興時期歌劇的產生所演變而來的。在文藝復興時期主要是要去回復古希臘時期的藝術文化，並試著將音樂和戲劇的特點結合在一起，所產生的一種新藝術形式，也就是歌劇(Opera)。在這個時期的歌劇主要講究聲音洪亮、乾淨，並且能夠傳播的遠的美聲唱法⁵⁴，並透過古典音樂伴奏所呈現出來的一種古典內容的舞台表演形式。當歌劇的產生日趨完善也在歐洲盛行起來，並且受到宮廷、貴族的喜愛。在這個時期歌劇的創作上，他們將它視為一種音樂體裁去看待，並延著這個方向去發展，不管是在音樂旋律方面或是樂隊的發展也越來越有規模，一直到 19 世紀義大利歌劇也一直是處於歐洲的領導地位。

任何一種藝術形式，都會隨著時代潮流的不同而受到影響，就如同義大利歌劇已發展到一個巔峰了，在藝術創作表演形式上已流於一種固定形式上的程式化，也逐漸被人們所冷淡。而伴隨著歌劇的衰弱所逐漸興起的喜歌劇，在某些程度上也促進了歌劇的改革。

18 世紀在法國、義大利一帶出現一種帶有世俗性的歌劇體裁---喜歌劇(Musical Comedy)，它最主要和歌劇不同是它取材至現實生活中的種種生活實態，所以是帶有娛樂性質，其表演生動、活潑，深受當時新興起的市民階層所喜愛。

像是在 1728 年英國的詩人約翰·蓋伊(Gay John)⁵⁵和音樂家佩普施(Pepusch, John Christopher)⁵⁶所推出的《乞丐歌劇》，就是取材自日常生活中，透過通俗、幽

⁵⁴ 美聲唱法的義大利文是 Bel Canto、英語 belcanto，最早是始於 16 世紀義大利歌劇中的一種唱腔，主要是用人身上主要的音箱(有鼻腔、胸腔、腹腔等)，去發出共鳴，是個藝術性很高的唱法。

⁵⁵ 約翰·蓋伊(Gay John, 1685~1732)英國人，詩人兼劇作家，主要是以《乞丐歌劇》而聞名，作品內容大多是具有諷刺性的題材。

⁵⁶ 佩普施(Pepusch, John Christopher, 1667~1752)，德國的作曲家，除了為蓋伊(John Gay)的《乞丐歌

默的口白和當時流行的 60 多首音樂做爲故事情節的穿插，使的當時英國劇場呈現爆滿的狀態，促使作者和劇院經理約翰·瑞奇(Reich John)同時發了財，也因此在此時倫敦的街頭巷尾都流傳著順口溜“Gay Rich and Rich Gay”（蓋伊功成名就，而瑞奇更開懷）。此劇的誕生也使得在英國的義大利歌劇大受打擊，許多英國歌劇院都紛紛關閉停業。當時《乞丐歌劇》又被稱爲“民間歌劇”但由於這部劇作雖然是描寫下層階級的生活，但是由於又帶有諷斥政府、官員的性質，也使得後來所推出的續集《波利》遭到禁演，也斷了未來繼續發展的機會，也由於這樣的原因使得在 18 世紀至 19 世紀中後期的一百多年期間，英國通俗的喜歌劇就如同曇花一現，就一直沒有再翻身。

而義大利喜歌劇的誕生則主要是 1733 年佩爾戈萊西(Pergolesi, Giovanni Battista)所創作的《女僕作夫人》⁵⁷，這部劇作刻畫了社會下層的市民女僕的精明機智。而在這部劇作中也使用了“Intermezzo”的幕間劇形式⁵⁸，而這種形式到最後逐漸發展成爲一種獨立的音樂戲劇體系。喜歌劇在這時期的掘起，也使得許多作曲家對於歌劇重新去思考、改革。

因此可以從歐洲各個國家的各種詼諧喜歌劇和被法國人稱“Vaudevilles”（雜耍綜藝歌舞秀）中可發現到它們彼此之間都有一個共同的特質就是奠基於民間戲劇並且溶入了許多滑稽、通俗、雜耍、當代流行的音樂、詞彙等等於一身。

輕歌劇是從歌劇分化而來的，它指的是包含對話、音樂、舞蹈等等演出格式較爲簡單通俗的歌劇。它是在 18 世紀在義大利盛行的喜歌劇傳入巴黎之後，在傳入維也納便成爲輕歌劇，也是 19 世紀半葉到 20 世紀指的是娛樂性、喜劇性的歌劇演出形式。而受到此時期的資本主義影響，輕歌劇也在中產階級的劇場中盛行起來，而本土輕歌劇的產生也代替了宮廷的歌劇，也顯示了這個時期的中產階

劇》(1728)配曲並作序曲。之後又寫了其續劇《波利》(Polly,1777 年上演)。

⁵⁷佩爾戈萊西(Pergolesi, Giovanni Battista, 1710~1736)，義大利的作曲家，他的《女僕作夫人》(La serva padrona)是 18 世紀最傑出的戲劇作品之一。大英百科全書。2008 年 11 月 6 日取自大英線上繁體中文版。

⁵⁸幕間劇(Intermezzo)是在音樂和戲劇演出中幕間表演的娛樂性音樂節目；也指輕鬆的器樂作品。(2008 年 11 月 5 日取自大英線上繁體中文版。)

級的人們希望回到鄉村風貌而不是華麗的宮廷文化。從輕歌劇的本質來看，也為之後音樂劇的發展更邁進一大步，在此時期所發展出來的喜歌劇、輕歌劇被帶到美國，與美國當地文化又擦出了另一種火花，同時在此時期所蘊釀的音樂劇形式也越來越浮出臺面了。

二、 美國百老匯音樂劇的發展

19世紀末當歐洲的喜歌劇、輕歌劇、音樂戲劇相繼傳入美國，很快速的在美國當地的舞台上迅速的發展起來，並形成美國特有的一個風格。也因此西方音樂劇的歷史發展焦點逐漸由歐洲中心轉移到美國百老匯。

(一) 萌芽、探索時期(1735~1920)

在這個時期，美國文化主要受到其根源地英國的影響，當時歐洲盛行的喜歌劇、輕歌劇等等表演團體也陸續被引進美國，像是在1735年，在美國上演的第一部音樂作品是來自英國的歌劇團所演出的一齣敘事歌劇《芙洛拉》(Flora)。之後也陸陸續續的在紐約上演許多來自英國的劇作像是約翰·蓋伊(John Gay)的作品《乞丐歌劇》，和湯碼斯·亞恩(Thomas Arne)的《阿塔色思》，透過這些英國劇團在紐約的演出，使得喜歌劇也逐漸在美國文化萌芽。

美國本身歷經各個不同的時期，不同民族的移入，在社會文化組織架構上就呈現多族群、多元文化的一個社會，就好比是大熔爐，吸收了來自各地不同的文化風俗，而音樂劇在這樣環境的培育下，就如同美國族群文化，也吸取了各個族群文化的特色於音樂劇裡。像是當時許多非洲黑人被送往美國，其非洲的一些歌舞文化特色也在美國本土孕育出一種舞台娛樂就是黑人巡迴秀。此外還上演著移民華人最喜愛的像是戲曲、皮影戲、等等中國傳統戲劇。

從美國兼容並蓄的歷史背景角度出發，可以看出百老匯音樂劇的發展可以說是美國文化歷史的縮影，這期間吸收了非常多樣的表演形式，像是雜耍這類型的劇目也在此時期蔚為流行。而喬治·柯漢(George M.Cohan 1878~1942)更是為美國本土音樂劇的發展開例先鋒，他一手包辦了撰寫劇本、作曲、作詞、編舞、導

演的工作，對於美國音樂劇本土化做出了很大的貢獻。

(二) 成長期(1920~~~1940)

當音樂劇日趨成熟，這個時期的音樂劇已逐漸在脫離音樂喜劇的範疇，此時更加入了爵士的樂舞。對於服裝和佈景道具也越來越講究，並且也要求出色的明星來參與演出和華麗的舞台效果去吸引觀眾的注意。在音樂劇創作方面也越來越注重其水準內涵，對於創作技法、故事情節的安排也越來越複雜，但並不嚴肅，歌詞方面要簡單，但其意涵仍經得起推敲，在舞蹈方面也從陪襯的角色轉為一種劇情語言的表達手法，對於作曲家、演員的訓練、要求水平也越來越高。

此時期也產生了不少優秀的創作者和作曲家，像是 1927 年作詞家奧斯卡·漢默史坦二世(Oscar Hammerstein II,1895~1960)根據小說改編而來的《演藝船》(Show Boat)是在講述美國人的生活，且故事情節很完整，而劇中作曲家理查·羅傑斯(Rodgers Richard,1902~1979)也引用了許多當時民間流行的音樂，此部劇作也開創了以敘事為主要方向的音樂劇，並成為美式音樂劇的一個成形標誌。喬治·蓋西文兄弟⁵⁹在 1931 年製作的《我為你唱歌》(Of Thee I Sing)就成功地運用音樂劇巧妙的諷刺政治性為主題，此部劇作也成為第一個獲得普立茲戲劇獎⁶⁰的音樂劇作。

在這個時期所創作的音樂劇，已大量將美國本土文化融入於音樂劇中，他們不僅結合了歐洲音樂和黑人爵士樂，並加入當時美國蔚為流行的民間音樂，並且在取材或是表演手法上都不斷的在開發新的元素和內容，美國百老匯所獨有的特色也逐漸的在成形中。

(三) 黃金時期(1940~~1960)

音樂劇在經歷了不同時期的發展，在過去所奠定的基礎上，在接下來的這十幾二十年也是美國百老匯的音樂劇推向國際舞台，發展最為巔峰的時期。在這個

⁵⁹ Gershwin, Ira(1896~1963)是美國詩人和弟弟 Gershwin, George(1898~1937)是作曲家，合寫了 20 多步百老匯音樂劇和電影。

⁶⁰ 普立茲獎(Pulitzer Prize):1917 年美籍匈牙利人約瑟夫·普立茲的遺囑設立的，並以其名字命名，普立茲獎可分成兩類，第一種是新聞類(全國性報導、國際報導、公益服務、評論、攝影等 14 類。第二種創作界的獎項包含戲劇、詩歌、歷史、傳記及音樂等七類。

時代更面臨到更多的挑戰和革新，觀眾的口味也越來越難以滿足了，此時期更需要全方位的演員和能熟練駕馭音樂、創作方面的人才。

其中在 1943 年羅吉士和漢默斯坦二世的劇作《奧克拉荷馬》不論在情節、詩意表達或人物的刻劃等整個架構形式都非常精密、成熟，此部劇作也打開了美國音樂劇發展的新篇章，之後這兩位美國音樂劇史上的黃金搭檔陸陸續續更推出像是《南太平洋》(South Pacific,1949)、《國王與我》(The King and I,1951)、《真善美》(Sound Of Music,1959)等等音樂劇作，使得音樂劇這樣的形式表演透過這些劇作也更為普及了，也促使更多創作者去投了於這塊領域。之後百老匯名劇也相繼出爐，呈現百花齊放的一個景像，如伯頓、藍納的《窈窕淑女》(My Fair Lady,1956)、伯恩斯坦的《西城故事》(West Side Story,1957)、梅里迪斯·威爾森的《樂器推銷員》、傑利·巴克和薛頓·哈尼克的《屋頂上的提琴手》(The Fiddler On The Roof, 1964)等等。在宣傳方面，這些音樂劇作中除了一些歌曲被廣為流傳，也被改編成電影，而好萊塢就是將百老匯音樂劇推向國際舞台的大功臣，也因為這樣許多音樂劇作品才能聲名遠播、廣為流傳。

美國百老匯音樂劇發展至此，已經有系統的將音樂、戲劇、舞蹈甚至本土文化的元素整合在一起，使其音樂劇能有效獨立的展現其本身的特色魅力，並且透過傳播、電影興起的宣傳手法，更將音樂劇推出面向世界舞台，並逐漸征服了全世界，使其音樂劇變成一種美國特有的文化形式。

(四) 當代多元化時期(1960~~~~至今)

1960 年代之後，由於社會文化、科技、經濟環境等等的改變，音樂劇創作、演出的型態也隨之受到影響。早期音樂劇作的經濟來源主要是靠演出團體至世界各地演出為生，但在第二次世界大戰過後，以及面臨金融風暴危機過後，整個市場上的價額都飆高，促使整個百老匯音樂劇在財務上也陷入危機，許多製作人或是創作者另尋謀生之道，去尋找較便宜的場地以及使用電子音樂，也由於這樣促

使「外百老匯」⁶¹及「外外百老匯」⁶²的興起。

雖然此時期的社會、經濟價值觀與過去都大為不同了，但爲了跟上時代潮流的變化，百老匯音樂劇也很快能應變出這個時代的需求，找出其伸縮自如的應變方法。不僅在過去的基礎上大幅的修改，更加入這個時代興起的一些搖滾樂器，也將此時的搖滾流行音樂文化帶進音樂劇。這個時期也爲百老匯音樂劇開創了「概念音樂劇」⁶³的探索熱潮，不僅將音樂劇多元化的吸收功力表現的淋漓盡致，更爲音樂劇的表現方式又開創另一個獨特的風格。

在 80 年代也逐漸浮出與美國百老匯相互抗庭的英國倫敦西區，也開始展開一系列的攻勢，而這種帶有很強烈輕歌劇色彩的音樂劇也逐漸佔上風，在 1963 年萊翁尼爾·巴特(Lionel Bart,)所創作的《奧里弗》就掀起了與百老匯的首次大戰，也爲音樂劇的故鄉扳回一點面子。之後英國音樂劇大師韋柏(Andrew Lloyd Webber, 1948--)的《貓》、《歌劇魅影》和法國勛伯格(Claude-Michel Schonberg, 1944--)的《悲慘世界》、《西貢小姐》這四大名劇都在倫敦首演，也爲歐洲的音樂劇發展打入一針強心悸。

從美國百老匯和倫敦西區音樂劇的發展至今，其製作的規模也越來越大，演出的形式也非常多元化，音樂劇之所以能歷經這麼多時代而不被淘汰，反而是越璀璨，其最重要的特點是它能因應社會、時代的潮流，並且包容各式各樣的形式內容於音樂劇作裡。從這些音樂劇作我們也可以看到受到各個不同時代社會下的影響所產生的音樂劇特性也非常獨特，並且提供人們另一種愉快的娛樂性質。

⁶¹外百老匯(off-Broadway):指的是其演出的規模較百老匯演出來的小，所使用的費用也比百老匯較省。

⁶² 外外百老匯(off-off Broadway): 在 1960 年代，由於外百老匯演出製作成本日益上漲，使的一些創作劇作家紛紛又走出外百老匯，在一些酒吧、咖啡館等等場地規模較小的地方演出成本較低的實驗性劇，如果票房很好就會移到外百老匯去宣傳，而指有受到大眾歡迎且票房非常好的，才可以在百老匯演出。

⁶³ 概念音樂劇(Concept Musical):主要是透過故事去傳達其背後的訊息，透過故事中的事件、人物的描寫，去闡述作者心理障礙、創作、人際關係等等議題，最主要的創作者以史蒂芬·桑坦的像是《夥伴們》、《痴人夢》、《理髮師陶德》等等，都是以不同於說故事的方式去傳達人性最真實的一面。----- 邱瑗，2006，《Show Time! 音樂劇的九種風情》，音樂時代文化。

第二節 台灣音樂劇發展概況

音樂劇在台灣的發展也不過十幾年，其歷史發展其實非常短暫，相較於西方音樂劇的發展已有兩百多年的歷史，有它一定的地位在，加上音樂劇是西方土生土長的劇種，在這方面，可以從中去吸取西方音樂劇特質的精華，結合我們自有傳統文化，透過音樂劇這樣的手法展演，也可以延展出屬於我們自己音樂劇的特性。

台灣音樂劇的製演最早可以追溯到 1986 年蘭陵劇坊所推出的《九歌》，這齣音樂劇可以說是台灣舞台劇場上史上第一個大型的音樂劇演出，也為台灣音樂劇場開出了一個先鋒，之後陸陸續續的，一些舞台劇團也逐漸受到影響，開始嘗試著去製作音樂劇。

台灣音樂劇的製演真正有系統並實際執行約自 1990 年之後，此時期很多海外學子紛紛歸國，有著西方音樂劇場的學習教育背景，在回國之後也紛紛開始在國內創作音樂劇作品，並將西方音樂劇場的一些概念引進台灣；例如製作人、導演或是演出手法、舞台設計等等，也促使許多舞台劇場開始製演音樂劇的熱潮。

但在台灣整個劇場的發展環境中可以看到，其實早在製演音樂劇之前，這些劇團的成立就都是以舞台劇為主要製演做的目標，因此專門以製作音樂劇為主要目的所成立的劇團非常少。目前只有在 2000 年所成立的大風劇團以及 2003 年所成立的愛樂劇工廠是以定期製作音樂劇為其主要目標，其餘的在台灣上演的一些音樂劇作品都是附屬於舞台劇團中。

從台灣這十幾年來的發展來看，台灣自演的音樂劇可以分為兩種類型，一個就是劇團所製作演出的音樂劇，包括大家最為熟知的果陀劇場和綠光劇團、春禾劇團就是屬於這個類型的。第二種就是以製演音樂劇為其目標所成立的劇團，像是大風劇團和愛樂劇工廠⁶⁴。以上這兩種類別的劇團是台灣目前製演音樂劇較為有規模、頻繁的。也因此，要瞭解、整理出台灣音樂劇目前整體發展狀況及其

⁶⁴ 2006，《臺灣音樂劇現況》，〈劇作家〉1，頁 41

歷史背景，就勢必從製演音樂劇作品相關的劇團下手。

以下，筆者將分別以此兩大類型之分類發展敘述，進一步分析在製作背景差異之下所呈現出之臺灣音樂劇的發展概說論述。

一、劇團製演之音樂劇的發展歷程

(一) 1980~~1990 萌芽時期

早在音樂劇在臺灣劇團掀起一股風潮之前，小實驗劇場、話劇、戲劇的發展就已經有很長一段歷史，在戲劇、舞台劇這方面是有它的一個地位在，但反觀音樂劇是近幾十年才興起的，其在臺灣的定位尚未那麼明確，常常不知把它歸類於是音樂類或是戲劇方面，也因此，音樂劇目前在臺灣的發展很難去依循一個方向、準則，只能說還在試驗中。

1980 年蘭陵劇坊所推出的《荷珠新配》是第一部嘗試將音樂、舞蹈、戲劇作結合的一個舞台劇作。此部劇作是改編自京劇的《荷珠配》，後來金士傑將它改編成融合古今(京劇身段、默劇技巧、摺子醜戲、現代社會情境)的舞台劇作，並且請來了明星(李國修、劉靜敏、李天柱、卓明)參與演出，此部劇作一推出，就受到非常熱烈的迴響。戲劇學者鍾明德認為：《荷珠新配》是台灣「小劇場運動」的火車頭。也為台灣現代劇場的發展開出一條新路來。

《荷珠新配》雖然是屬於話劇、戲劇類，但《荷珠》這個題材已成為經典之作，伴隨著時代背景的不同而被改編，並且用不同的形式去詮釋《荷珠》，像是在 2004 年，大風劇團在取得金士傑的授權之後，還將這個題材改編成由音樂劇的演出形式去加以詮釋，並且在保留原創劇本精隨的基礎上，更力求與音樂之間搭配的平衡，透過音樂強而有渲染力的去刻畫描寫劇中的人、事、物。

台灣音樂劇作製演最早的真正始祖可追溯到 1986 年蘭陵劇坊所推出的《九歌》，此部劇作堪稱是台灣劇場史上第一齣大型的音樂劇作演出。《九歌》是在中國的戰國末年到楚國的那個背景下，所發展出來的古代詩歌集，原本是用於祭祀神明表演用，後來屈原將它加以改編、加工，寫成一種高雅的詩歌。在這部《九歌》舞台劇作中主要是透過屈原那個時代背景下，在劇中分成古典祭歌和現代祭

典，並且模仿雅樂的形式以及搖滾的音樂形式去詮釋充滿自然古老的九歌和現代高科技所帶來精神上的匱乏，透過古、今這之間微妙的表演手法，將戰國末年到楚國的時代背景下與現今時下社會做一個連結。

1987年由新象推出的大型音樂劇作《棋王》，是改編自張系國同名的暢銷小說，也是他作品中被改編過最多次的，不僅被改編成音樂劇演出，更是改編成電影或是電視劇。此部劇作由李泰祥擔任作曲部分，聶光炎舞台設計、三毛編劇，並且邀請了張艾嘉、齊秦、曾道雄等明星參與演出。《棋王》的製作非常龐大，耗資了約兩千萬台幣，聲勢非常浩大，也顯示了創作者企圖去比照百老匯劇場商業取向的規模，但由於經驗仍不足，並沒有得到原本預期的效果。

在這個階段，成立於1988年的果陀劇場，也在1989年推出其第一部小型的音樂歌舞劇《燈光九秒請準備》，這部劇作規格不大，是名副其實的一個實驗性質的作品。故事情節中透過戲與歌舞穿插交會，也讓全場觀眾去感受到其歌舞劇的魅力，並且帶動了台灣歌舞音樂劇的發展。

從蘭陵劇坊所推出的音樂劇作《九歌》和在1990所推出的《戲螞蟻》，以及1989年果陀劇團的《燈光九秒請準備》，到新象所推出的《棋王》這整個過程，仍屬於學習、模仿的階段，因此在原創部分較少，從他們所推出的劇作背景來看，其實可發現都是翻演一些經典的故事內容，從別的素材中去尋找題材。透過各式各樣的題材(有可能是小說、史事、傳奇…等等)最為演出的素材，並且用各種表演或再現的手法(舞台劇、音樂劇、電影、電視等)去詮釋，其故事、情節的安排則會隨著所運用的表演手法不同，其策重點也會有所不同，欣賞的角度就各其意趣了！

音樂劇雖然是個包容性非常廣大的表演形式，但是要做出一齣有水準的音樂劇作是非常艱辛的一個過程，這過程中不僅僅要考慮到資金夠不夠，因為作一齣音樂劇時耗費是蠻大的，有許多劇場都在這一關就打退堂鼓了，況且這種新興起在台灣的劇種，對於台灣的觀眾還是非常陌生的階段，因此在製演音樂劇作是需要冒非常大的風險。而蘭陵劇坊和新象的音樂劇作，雖然還不是很完善，但對

於台灣音樂劇的發展也開闢出一條新道路出來，雖然在 1990 年之後，蘭陵劇坊和新象在音樂劇的創作方面就消聲匿跡，但為台灣開創音樂劇先鋒的貢獻是不可抹滅的。

(二) 1990~~~2008 發展階段

從 1990 年之後，許多有著西方劇場教育背景的海外學子紛紛學成歸國，並且將本身所學的專長投入於台灣劇場的工作，加上國內也有許多熱愛舞台表演藝術的一群人，他們在完成學業之後踏入社會時，為了追求自己的理想也都紛紛投入於劇場的工作，結合了國、內外的人才，也促使在 1990 年以後，國內音樂劇的創作、演出蔚為盛行，有許多舞台劇團也紛紛嘗試去製演一齣音樂劇，像是果陀劇場、綠光劇團、春禾劇團，這三個劇團主要是台灣製演音樂劇最多且較為規模的劇團，也因此要瞭解台灣音樂劇的歷史發展，就必須從這些劇團的創作背景上去瞭解，才能整理出台灣音樂劇發展至今的一個歷程及特質，因此在下面筆者將一一介紹這三個劇團在音樂劇創作方面的歷史背景。

(a) 果陀劇團

1988 年由梁志民(1965---)和他的妻子林靈玉所共同成立的果陀劇場，在這十幾二十年的努力下，已成爲了台灣家喻戶曉最爲知名的劇團，由梁志民擔任團長和藝術總監，演出形式主要是以舞台劇爲主，從創團 1988 年起至今 2007 年已經上演了 47 部作品，其中所推出的音樂劇作有 11 部（如表一）。

梁志民先生本身在國內所學就是戲劇方面的專長，畢業之後才和妻子林靈玉共同創立果陀劇場，在 1933 年梁志民先生獲得了美國洛克斐勒基金會亞洲文化協會獎學金，於是就前往紐約去專研導演和創作。在美國研習得這段期間，他不僅專研於戲劇方面的理論，更重視實際的演出部分，並從實際的演出中去觀摩體會，並從中獲得了對於戲劇的想法和理念，而這些的經驗、理念也將在他所成立的果陀劇團中一一去實現。在創作部分，他一直抱持著一個「精緻舞台」及「中文音樂劇」的創作方針，他本身就擅長嘗試將各種元素(音樂、美術、文學、舞蹈等)加入戲劇中，並且希望在舞台上挖掘更多可以表現的演出方式。

果陀在 1989 年所推出的一齣小型的歌舞劇《燈光九秒請準備》開啓了台灣音樂劇作製演的序幕。在 1995 年推出的音樂喜劇《新馴悍記》是改編自莎士比亞的《馴悍記》，將莎士比亞文中的詩意語言轉換成現代化，讓大家能更進一步明瞭劇情內容，並穿越時空去結合四百年前莎士比亞的年代和現代之間的連結，此部劇作請來了櫻井弘二譜曲，並且由室內樂團現場演奏，在舞台背景的設計上則主要是呈現達利和米羅繪畫風貌，此部音樂喜劇的推出不管是在聽覺或是視覺方面都帶給觀眾不少驚艷。然而在 1997 年，果陀又推出了《吻我吧！娜娜》這齣音樂劇作，也就是莎士比亞的現代版《馴悍記》，雖然果陀在 1995 年就翻演了，也就是《新馴悍記》，但這次又是全新的素材下去製演，不僅請來了流行歌手張雨生和陳樂融譜曲填詞，更結合了搖滾音樂於戲劇裡，並請來 Band 現場演奏，不管在音樂、素材、表現手法上都讓人為之一亮，有一種全然不一樣的詮釋方式。

被國內媒體評論為「國內舞台製作之最」也是堪稱台灣劇場史上陣容最為盛大的音樂歌舞劇《大鼻子情聖---西哈諾》，不僅動員了兩百多位幕前幕後的創作及工作人員，此部劇作在 1995 年首演也成功奠定了國內音樂劇製作的新標竿。

《大鼻子情聖---西哈諾》是根據愛德蒙·羅斯丹(Edmond Rostand,1868~1918)的名劇《大鼻子情聖》改編而來，雖然是改編自名劇，但在場景的設計上、二十八首全新作曲填詞的歌曲和配樂，舞台編制、也動員了許多舞台各方面的人才，其製演的規格模式是可以和百老匯相媲美。

1988 年所推出的《天使不夜城》，不僅邀請了首次登上音樂劇舞台的女歌手蔡琴擔任主唱者，並且由鮑比達作曲，在音樂部分主要是以恰恰和曼波等拉丁音樂為素材。導演梁志民認為此劇作是他個人最成熟的一個歌舞劇作品，不管是在音樂佈局或是角色、配器等結構上都較為嚴密，和之前作品的年輕化、創意比起來，《天使不夜城》是成熟許多了，雖然此劇作是改編自一位義大利電影奇才費里尼(Federico Fellini)的《卡比利雅之夜》，然而早在《天使不夜城》誕生的前三十年，活躍於舞台和電影的導演兼編舞大師鮑伯佛西(Bob Fosse)就看上這個題材，並且將《卡比利雅之夜》編寫成了百老匯音樂劇《甜蜜的雪瑞第蒂》，在台

灣上映時則翻譯成《生命的旋律》。好的題材不僅是吸引觀眾，也是值得人人去揣摩和發揮的，即使是取採自同一個故事、電影等，在音樂劇的舞台上它則會有更多元化的創作空間去自行發揮。

1999年推出的《東方搖滾仲夏夜》是改編自莎士比亞的《仲夏夜之夢》，此部劇作在編曲方面主要是結合了中西風格的音樂型態。2000年《看見太陽》則是果陀第一部原創劇本的音樂劇，其劇情是以一對原住民兄妹，爲了挽救他們的美麗家園，來到繁華的大都市，所遇到種種的一切人事物，並且結合了現實社會的亂象爲背景，音樂部分則是結合了原住民音樂和搖滾音樂，此部全新創作的劇本，也深刻描繪了台灣社會下的現實生活面。在2002年4月所推出的《城市之光》是取材自卓別林的電影，並且以爵士樂風呈現。同一年的9月果陀推出自製的《愛神怕不怕》，其中更融入了當下年輕人最喜愛的Hip-Hop、電音舞曲等等音樂風格於戲中。同一年12月上演的《情盡夜上海》主要是呈現上海民初的一個時代背景，雖然劇中也有改編自小仲馬的《茶花女》，但整齣戲則是呈現上海那個時空背景下的一些懷舊歌舞。2004年《跑路天使》是改編自電影《修女也瘋狂》，主要是要呈現一齣喜鬧的歌舞劇作，因此在劇中的音樂也都取自時下流行的歌曲，此部劇作在歌唱技巧不管是重唱或是合唱都是考驗著演員的歌唱表現力。

(b) 綠光劇團

綠光劇團成立於1993年，在戲劇編導羅北安團長的帶領之下，將企圖打造國內自製的歌舞音樂劇及國民戲劇爲主要的發展目標。現任團長是郎祖明，曾參與大大小小的演出與製作，並且是個集演員、製作、行政、技術於一身的人才。歌舞音樂劇是將音樂、舞蹈、戲劇結合並且融爲一體的藝術表演，要做到這三者之間的搭配要恰如其分，是非常困難，也因此，在國內當時是很少人去嘗試，但是綠光劇團一路走來一直都秉持著原有的信念，本著台灣本土自己自製的精神，不斷去開闢、挖掘屬於台灣自有的歌舞音樂劇天地。而發展至今已已經有十多年，不斷創新推出原創新作，至今在歌舞劇方面的劇作也已經推出了7部作品，在國

內、外也受到極大的肯定和歡迎。

1993 年在皇冠小劇場所演出的第一部歌舞劇也是創團的第一個作品就是《站在屋頂唱歌》，主要是由三個歌舞片段，兩齣寫實劇和一段舞蹈，結合成歌舞寫實戲劇⁶⁵，這是綠光劇團嘗試著將音樂、舞蹈結合於戲中的第一部實驗性劇作。1994 年所推出有關描寫台灣時下上班族男女的各種心情百態《領帶與高跟鞋》，透過歌、舞融於劇情的詮釋方法，在首演時就受到非常熱烈的迴響，甚至還受邀到北京演出，也是台灣第一個登上大陸演出的劇團，更是奠定了綠光劇團日後在原創歌舞音樂劇方面的信心。1995 年的《都是當兵惹的禍》是改編自元雜劇石君寶《桑園會》，在劇中更是融合了中、西的舞蹈、音樂之間的搭配結合，其中更是將中國戲曲的身段和現代舞蹈融於劇中。1997 年《結婚？結昏！—辦桌》主要是藉由一場婚禮呈現台灣傳統婚禮辦桌的種種狀況，有歡樂、趣味、矛盾、不解、等等各種心情的描繪，是一齣極具現代版、非常鄉土氣息的歌舞劇。1988 年的《領帶與高跟鞋 PARTII—同學會》的題材也是屬於現代時下的男男女女在社會上、工作中、愛情、友情中所遇到種種的掙扎、困難與歡笑等，透過歌舞形式去表達出與觀眾最為貼近的感受。而綠光劇團到了 2000 年以後，劇場所推出的劇作主要由一開始創團幾年所推出歌舞音樂劇的焦點，拉回了舞台戲劇的演出為主，像是最為有名的《人間條件》一連串的續集演出等。

綠光劇團歷年來所推出的歌舞劇都是原創劇本居多，較少去翻演國外的劇作，且劇情主要以現代為背景，去深刻描繪台灣時下現代人生活上各種心情百態的寫實傳達，非常貼近現代人的現實生活面，透過劇場的表演形式，也帶給觀眾無數的歡樂和感觸。綠光劇團這種原創及以描寫台灣現代社會下的種種形態為要劇情大綱，也是台灣歌舞劇形式展現的一種特色。

(c) 春禾劇團

春禾劇團成立於 2000 年 3 月，團長郎祖筠本身是戲劇科班出生的，對於舞台

⁶⁵陳昱馨，2006，《綠光劇團》，出自臺灣大百科全書。

表演的愛好，以及歷經了舞台劇、電影、電視、廣告、主持等豐富的表演經驗全投入於春禾劇團的創作和演出。春禾劇團主要是以舞台劇為主，表演形式內容非常多樣化，也勇於嘗試去結合各式各樣的戲劇形式表現內容，如歌舞劇、舞台劇黃梅調、相聲等。

在歌舞劇方面，都是推出愛情為主題的音樂劇作，從 2001 年 3 月首演第一部大型的歌舞劇《愛情哇沙米》，在 2003 年又重新搬演《愛情哇沙米》，更是第一部將音樂歌舞劇拍成電視的形式。同年的 9 月推出的古裝音樂劇《歡喜鴛鴦樓》，是將關漢卿元曲瑰寶「救風塵」以現代觀點、手法去詮釋。以及 2003 年以李宗盛老師所創作的流行音樂經過改編、剪輯所串連起來的音樂劇作《愛情有什麼道理？》，這一路走來，春禾所推出的音樂劇作其規模、製演都是比照百老匯的規格形式都是非常豪華、大型，但發展至此，仍然敵不了大環境的變遷影響，在劇團上整個經濟的支撐已經到了極限，最後還是決定在 2008 年 10 月以黃梅調的音樂劇作《梁山伯與祝英台》作為封箱演出。

表 2-2-1 國內劇團所製作演出的音樂劇（1986~~2008）

劇團名稱	劇作名稱	演出年份	主要演員
蘭陵劇坊	九歌	1986	趙自強、薛岳
新象藝術中心	棋王	1987	齊秦、張艾嘉、曾道雄
果陀劇場	燈光九秒請準備	1989	王柏森和郭子
綠光劇團	站在屋頂上唱歌	1993	羅北安
果陀劇場	新馴悍記	1994	王柏森、劉雪華、黃士偉
綠光劇團	領帶與高跟鞋	1994	趙自強、郎祖筠、李永豐、黃士偉
果陀劇場	大鼻子情聖---西哈諾	1995	黃士偉、洪瑞襄、殷正祥
綠光劇團	都是當兵惹的禍	1995	唐從聖、王琄、呂羿慧、邱瓊瑤

果陀劇場	吻我吧娜娜	1997	王柏森、傅薇、顏嘉樂、程伯仁
綠光劇團	結婚？結婚！－辦桌	1997	邱秀敏、柯一正、李永豐、王琄、趙自強、郎祖筠、單承矩、星星王子、陳希聖、劉萬光、高明偉、呂羿慧、鐘欣凌、林俊臣、周碧珊、張碧珊、林于竣
果陀劇場	天使不夜城	1998	蔡琴、王柏森、顏嘉樂、洪瑞襄
綠光劇團	領帶與高跟鞋 PARTII－同學會	1998	郎祖筠、趙自強、鐘欣凌、許傑輝、王琄、黃士偉、陳希聖、范瑞君
果陀劇場	東方搖滾仲夏夜	1999	齊豫、熊天平、顏嘉樂、洪瑞襄
果陀劇場	看見太陽	2000	王柏森、民雄、林佳儀、左筠
春禾劇團	愛情哇沙米	2001	郎祖筠、王琄、鍾欣凌、那維勳、單承矩、李傑聖、楊烈、簡沛恩、胡禦之、李可蕎
春禾劇團	歡喜鴛鴦樓－Q版救風塵	2001	郎祖筠、范瑞君、陳幼芳、林美秀、王琄、劉亮佐、黃士偉、單承矩
果陀劇場	城市之光	2002	巫啓賢、趙詠華
果陀劇場	愛神怕不怕	2002	劉虹樺、姚黛瑋
果陀劇場	情盡夜上海	2002	蔡琴、陳幼芳、韓道光、陳志朋、丁小芹、蔡榮祖、顏嘉樂、陶傳正、程

			伯仁
春禾劇團	愛情有什麼道理？	2003	陳潔儀、巫啓賢、王柏森、郎祖筠
綠光劇團	月亮在我家	2004	王耀慶、朱德剛
果陀劇團	跑路天使	2004	蔡琴、金燕玲、江美琪
綠光劇團	女人要愛不要懂	2005	郎祖筠、羅北安
春禾劇團	梁山伯與祝英台	2008	郎祖筠、黃宇琳、譚艾珍、陶傳正、杜詩梅、余秉彥

資料來源:各劇團官網及相關期刊和論文資料。

二、以製演音樂劇為主之音樂劇團的發展歷程

(一)、大風劇團

大風劇團成立於 2000 年，由製作人連乙州先生所創立，以製作台灣音樂劇為主要的發展方向，成立至今也推出了 9 部音樂劇作，從早期一開始推出改編自經典西方的兒童音樂劇到推出成人音樂劇作，大風也逐漸的在這過程中學習，並且也以製作原創本土音樂劇作方向去推進。大風秉持著做一齣經典、精緻的音樂劇精神，提供了一個非常寬廣的藝術創作空間，去依照題材的特性，邀請最適合、優秀的藝術家一起聯手創作，希望每一齣音樂劇作的風格有更多可發揮空間，而不是將風格給限制住，在題材上的選擇也不斷在突破與創新。大風在劇團組織和創作行事上等都有其明確的發展動機和方向，在音樂劇這塊領域也逐漸建立起獨有的特性和口碑。

2000 年所推出的第一部作品《睡美人》，音樂部份是改編自柴可夫斯基芭蕾舞劇，並且請來交響樂團現場演奏，呈現了既古典卻又極具現代感的浪漫音樂劇。2001 年演出《胡桃鉗》音樂也是源自於柴可夫斯基，請來了曾經幫果陀劇團所推出的音樂劇作《吻我吧娜娜》、《跑路天使》編曲的櫻井弘二擔任編曲，並且以搖滾的音樂風格去詮釋柴可夫斯基的古典名曲，《胡桃鉗》在經四年的重整，到大陸演出，此部劇作翻譯成《胡桃夾子》，主要是採台灣製作，大陸演員演出

的新外銷模式，在 2006 年也創下了台灣劇團在大錄巡演的最高記錄⁶⁶。同一年的《小紅帽狂想曲》則是將蓋西文的爵士名曲改編成小紅帽狂想曲中主要的音樂素材。2002 年《威尼斯商人》則是改編自莎士比亞的劇本，以音樂劇的表演形式去描繪莎士比亞筆下的機智妙語與人性光輝。2004 年的《荷珠新配》是從 1980 年蘭陵劇坊所推出的《荷珠新配》而來，這次大風將此改編成音樂劇形式演出，並請來冉天豪作曲，也將中國戲曲與現代流行音樂做結合，別有一番風味。2005 年的《梁祝》這一個不朽的淒美愛情題材，首度被搬演製成大型的音樂劇，結合了中國傳統戲曲、西方古典歌劇以近代歌舞音樂劇形式演出，並且跨領域的邀請到學院作曲家、電影工作者、戲曲科班、文學家、聲樂家、指揮家等共同合作。2007 年的《宋美齡》是一齣歷史人物的音樂劇，透過不一樣的省思和角度去詮釋蔣宋時代傳奇的歷史愛情故事，也將過去風雲寫實的歷史記載用一種輕鬆、娛樂的角度去表現。同一年的六月《四月望雨》也是一齣台灣歷史人物為主題的音樂劇作，故事的主題就是講述著台灣歌謠之父鄧雨賢的愛情故事，也描寫了那個時代台灣百姓共同的生活記憶，並且透過鄧雨賢先生最為知名的四首名曲(四季紅、月夜愁、望春風、雨夜花)去串連起那個時代與現代，這四首經典的名曲一直傳唱至今，仍然是台灣百姓人人能輕易朗朗上口的曲調。

(二) 愛樂劇工廠

愛樂劇工廠是在 2003 年由台北愛樂文教基金會及台北愛樂合唱團宣佈成立的，負責人是張顯魁和孫文凱。台北愛樂文教基金會是台灣一群熱愛音樂的企業家和音樂家所組織成的，為了開創台灣音樂的發展空間，也不斷引進國外優秀團體，至今也訓練、培訓了不少從兒童到青年的合唱團，也改編、創作演出了不少台灣經典的歌曲，並且也舉辦一系列的音樂表演活動或是講座等等各式的藝術表演相關的活動，致力於推進台灣整個藝文方面的發展。

愛樂劇工作坊在 2001 年所演出的第一齣音樂劇作，是引進了在美國紐約第

⁶⁶ 2006，《臺灣音樂劇現況》，〈劇作家〉1 民 95.03 頁 46

二代劇團的劇作《鋪軌》，由活躍於百老匯劇場界的楊呈偉所率領來台的第一次演出劇作，故事情節主要是藉由描述兩個亞裔家庭移民自美國，去一一的道出早期亞裔移民自美國這兩百年來的經歷。楊呈偉本身也是移民自美國的第二代華裔，雖然父母親都是道道地地的台灣人，但他卻是個不則不扣在美國出生、受教育、發展並且深受美國當地的社會文化背景、價值觀的影響，但是黑頭髮、黃皮膚也無法改變他的民族身份，直到參與表演這項工作他才發現原來自己是亞裔：「生活在美國這塊土地那麼久了，原來大家一直都把我看成是外國人。」，因此他開使去思考、定位，那麼我們亞裔美人又是什麼？透過《鋪軌》不僅看到了在歷史上亞裔人移民自美國辛苦開拓發展的景像，更是訴說著這群生活在異鄉的亞裔人他們對於自我以及他人對於他們民族認同的官感，也透露著無數亞裔人們尋根的心聲。在這樣的動機、背景下也促使了楊呈偉在紐約創立了「第二代劇團」，並且致力於製演亞裔為主體的歌舞劇為主要發展目標，也讓世界各地能用全新的一種角度去觀看這群默默在角落耕耘的亞裔人，並且去重新找回對於自我的認同。

2003 所推出的中文音樂劇作《魔笛》是直接源自於莫札特的歌劇作品《魔笛》，進行改編創作，並且顛覆了傳統古典音樂的形式，重新改編、製作較富有流行性的音樂風格，除了原創的一些劇目保留之外，更加入了一些較為趣味性的反串演出內容。2005 年的《天堂王國》則是愛樂劇坊首次全新編寫音樂的部份，劇情演出內容則是以一種趣味性的誇大反諷手法呈現出台灣現實生活中的一些狀況。同一年所演出的兒童音樂劇作《新龜兔賽跑》，不僅請來國內的劇場、舞蹈、音樂領域的精英共同合作，也邀請到八十多位來自各地的兒童合唱團現場演唱，更是以打造華麗繽紛的舞台背景令人為之一亮。2006 年所演出的《約瑟的神奇彩衣》則是由歌劇魅影的作曲家安德魯·洛伊·韋伯專為青少年譜寫的音樂劇，愛樂劇坊則是將此劇作以中文版的形式演出。2007 年所推出的《宅男的異想世界》是一個全新創作的一個作品，更是以時下台灣目前社會最夯的宅男為主題去探索一系列溝通以及內心深處那份情感的表達，是一個非常符合時下許多年

輕人所會遇到的的一個真實寫照。2008 年則是以台灣人最爲熟悉的民間故事《老鼠娶親》做爲題材，以現代的觀點、華麗的舞台服裝並且以歌舞形式演出。

表 2-2-2 國內以製演音樂劇的劇團之演出記錄(2000~~~2008)

劇團名稱	劇作名稱	演出年份	主要演員
大風劇團	睡美人	2000	洪瑞襄、何豪傑、林秀美、陳金煌
大風劇團	胡桃鉗	2001	洪瑞襄、林秀美、陳金煌
愛樂劇工廠	鋪軌	2001	楊呈偉
大風劇團	小紅帽狂想曲	2001	陳金煌、顏嘉樂、楊麗音、黃士偉
大風劇團	威尼斯商人	2002	陳金煌、顏嘉樂、黃士偉、王柏森、洪瑞襄
大風劇團	梁祝	2003	辛曉琦、洪瑞襄、王柏森、黃士偉、程伯仁
愛樂劇工廠	魔笛	2003	那維勳、洪瑞襄、黃絢雯、倪洪泉
大風劇團	荷珠新配	2005	程伯仁、顏嘉樂、黃士偉
愛樂劇工廠	天堂王國	2005	周明宇、林欣誼、那維勳
愛樂劇工廠	新龜兔賽跑	2005	王柏森、洪瑞襄
愛樂劇工廠	約瑟的神奇彩衣	2006	郎祖筠、張世珮
大風劇團	辛巴達	2006	程伯仁、江翔睿、張雅涵、張世珮
大風劇團	世紀回眸～宋美齡	2007	黃士偉、洪瑞襄、程伯仁、黃世偉、江翔睿
大風劇團	四月望雨	2007	江翔睿、洪瑞襄、程伯仁、張世珮、張雅涵

愛樂劇工廠	宅男的異想世界	2007	于浩威、那維勳、程伯仁、張世珮
愛樂劇工廠	老鼠娶親	2008	林姿吟、張世珮、張仰瑄、于浩威、陳彥廷
大風劇團	美好的人生	2009	(還未公開)

資料來源: 各劇團官網及相關期刊和論文資料。

第三章 本土文化與音樂劇作題材之結合

第一節 本土文化之概說與認同

前言:

在探討本土文化之概說與認同之際，我們首先會想問何謂本土文化?該如何去定位其本土文化?但是這個名詞到目前為止根本就還沒有一個明確的定義。對於這個詞有許多學者根據不同的角度去提出一番看法，也因此對於本土這個概念眾說紛紜。雖然近幾年，台灣意識的覺醒，文建會或是文化研究基金會等等也開始推動一系列台灣文化資產的推廣和傳承活動，但是在台灣整個普遍社會中，民眾對於本土文化的概念其實還不是很清楚，在加上台灣正值要發展奠定基礎之際，卻遇到各個不同政權長期的文化社會洗腦影響之下，不能得到其良好健全的發展，在這些不同政權的統治下則更是影響到台灣未來整個文化社會的發展，而這種影響更不是說一天、兩天就能去改變的，也因此在今日社會有心人士在致力於推動一些本土文化的活動其實是非常困難。

因此筆者認為要有效的去推動台灣本土文化的發展，首先應該認清本土文化是甚麼?又我們將本土文化定位在哪?而且必須拋開過去所灌輸的成見、看法，以及過度的崇洋心態、或是過於傳統中國化的影響，保持著更包容及多元性的角度去觀看這件事情，才能對於本土文化這個看法有更宏觀的見解和認知。

台灣是個典型的移民社會，在歷經了荷蘭(1624~1662)、西班牙(1626~1642)時期、明鄭時期(1662~1683)、清領時期(1683~1895)、日治時期(1895~1945)到國民政府(1945~至今)時期，不管是在異國的統治或是中國的統治之下，每一階段的統治都有二十年以上之久；在這麼長久的統治時間，對於台灣整個社會文化的開發甚至是意識型態上的形成發展影響是非常深遠、無法切割。加上台灣這塊島嶼有著主要的四個族群:河洛人、客家人、原住民、外省人⁶⁷，這四個族群各有其豐富

⁶⁷所謂臺灣「四大族群」的說法，也在民進黨的立法委員葉菊蘭的倡導下，在 1990 年代不脛而走，成爲一般人耳熟能詳的當代群體分類的概念。-----《臺灣的社會----從移民社會、多元文化到土

的文化，並且也是共同在台灣這塊土地落根、發展。但是隨之而來的也面臨到要促使這些族群去達到一個本土文化的認同和共識則更是我們所要去正視的課題。

從台灣整個歷史的脈絡和多元族群的發展，在社會文化表現上不可否認是它具有的多元性和包容性，因此我們應該以這個角度出發去落實對於本土文化的實踐和關懷。

文化一詞的含意很廣，但是文化普遍所指的是一群特定的人所共有的價值觀、生活習慣、思維模式和社群共同關係的法則。文化人類學家 Edward Sapir 更提出文化的虛與實的觀念，而從現今台灣整個社會的發展，只要西方外來文化一侵入就隨之起舞，這些外來的文化來到台灣就變得好像是我們的主流文化，但是相對於真正本土自有的文化卻棄之如蔽，也從未真實客觀的去呈現它，使得自己本身舊有的傳統文化逐漸面臨瀕臨絕種的危機，從這之中我們就可以從台灣多元性的文化中去清楚的認知到台灣文化的實質與虛像⁶⁸，因此我們更要去反思台灣本土架構文化是甚麼？也就是本土文化的核心價值是甚麼？在沒有一個中心主軸的發展之下，就如同是汪洋中的一條船，只能飄泊於茫茫眾多文化之中，卻想從這許多異文化中去尋找一份歸屬感，卻依然找不到屬於自己所依靠的那份自我的認同感。

台灣大學心理系黃光國教授曾說過：「台灣是以漢文化所做為基礎所建構起來的移民社會」。也因此台灣文化在除了保留這麼悠久古老的中華文化之外，早在漢族來台之前，舊有的原住民文化更是大自然所賦予的文化奇珍，隨後又陸陸續續遷移至台灣的這些族群，更有其自成的一套文化模式，但國家只有一個，如果一個國家社會文化的發展無法取得族群在文化方面上的認同，那麼在文化社會的表現上就容易被別的文化牽著鼻子走，也因此文化其實就是一個民族、國家的特徵，就如同是是一個讓人很清楚認識你的一個重要標誌、特色。

但其實文化是一個非常複雜的整體性表現，但是筆者認為台灣在這麼多年

地認同》

⁶⁸黃美英，1996，《台灣文化斷層》，臺北縣板橋市/稻鄉，Op:28

來，不管是在教育或是整個社會文化的風氣，無不受到外來文化的影響，應該是回頭去尋找屬於那塊我們所遺失的豐富文化樂土，因此，在下面筆者將從日治時期的社會文化發展到國民黨遷台做概況回顧，從中理出台灣社會文化發展的一個脈絡。

一、日治時期(1895~1945 年)

在日本殖民統治台灣長達五十年這段期間，也引進了許多新的各項建設基礎以及新的社會文化觀念和思想，對於現代化台灣的發展有非常大的貢獻和影響。研究學者又根據不同時期在統治政權策略上的變化，又將此劃分成三個時期：始政時期(1895-1915 年)、同化時期(1915-1937 年)、以及皇民化運動時期(1937-1945 年)⁶⁹。

(一) 始政時期 (1895-1915 年)

在簽下馬關條約當下，台灣成爲了日本第一個殖民國，台灣人民舉國上下非常譁然，在不願接受日本統治的台灣人民也與清國官員在 1895 年 5 月 23 號成立了「台灣民主國」，也開始了一連串的反抗鬥爭。而日本方面則爲了長久的殖民規劃，在統治上則採取了軟硬兼施的策略，並且透過武力的鎮壓、將所有武力都收歸政府，並且制定一系列嚴格的規範，促使台灣一些在初期及爲反抗的行動組織也逐漸的無法產生極大的作用。在此時期台灣人民在無力的反抗之下，只能私下集會，進行活動，整個台灣社會是處於一個被壓抑、不安、備戰的狀態，日本政權制度也逐漸的侵蝕並奠基起嚴格規範起來。

(二) 同化時期 (1915-1937 年)

在平定、控制住整個台灣人民的武裝暴動之後，日本也開始了一連串建設台灣的各項計劃，並且對於台灣的人口普查以及土地都有準確的統計；台灣人民也自發的推動一些社會運動(像是近代政治社團、文化社團、和社會社團)，是採用

⁶⁹ 維基百科全書 <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8F%B0%E7%81%A3%E6%97%A5%E6%B2%BB%E6%99%82%E6%9C%9F> ，2008/11/10 15:35

一種較具有清楚政治意識的宗旨，以此結合意識相近、志同道合的人，共同為運動所設定的目標努力，在這些的運動下多少也促進台灣社會文化的改善⁷⁰。

由於當時日本國內就一直在模仿學習西方的工業、文化社會、藝術等各方面的發展，也因此將一些西方科技、文化、藝術、思想等各方面發展引進到台灣來，並且也改正了台灣社會舊時的一些風俗習慣(像鴉片、纏足、辮子等)，並且也制定一個良好的公共的文化生活品質(像是時間標準的制度、公共衛生、社會秩序等等制度規範的建立)。

根據台灣大學社會學教授陳昭馨研究指出，1920年代是台灣社會近代化的一個重要時期⁷¹，這時期的台灣社會文化各方面的發展，也逐漸走向現代、國際化，並且漸漸的從過去的保守觀念思想走了出來。雖然還是處於一個殖民地的階段，一個不能自由表達出自己心聲的一個時代，但是日本對於台灣的建設發展，確實讓台灣在工業文化社會發展與世界接上軌，在這個時代的人們，也因為在這些新穎西方文化影響之下所發展出來的社會文化背景，也使得通俗的流行文化(其中最主要是以電影、流行歌曲、布袋戲)也在此時期的台灣社會繁榮一時。此時期的一些西化背景也埋下了台灣在許多社會文化制度的發展深受西方文化影響非常深的種子。

(三) 皇民化運動時 (1937-1945 年)

1937 年中日戰爭爆發，從盧溝橋事件到後來因為日本偷襲美國珍珠港所引發的第二次世界大戰，在這期間，日本為了軍事、物質上等的支援，要徵召台灣人上戰場，並且在社會生活上大肆的透過廣播、將音樂改編成軍歌形式，灌輸愛國(日本國)的情操、鼓勵青年上戰場，從皇民化的運動中，日本致力將一切文化社會活動化為日本化，並且嚴禁台灣本土的一些文藝社會活動，透過這樣的形式想掌控整個台灣人民思想意識，驅使台灣人為日本效忠。

也因此在這個時期的社會文化發展以及許多台灣本土的一些藝文活動遭受

⁷⁰ 同註釋 68

⁷¹ 張炎憲,李筱峰,戴寶村, 1996,《台灣史論文精選一下》,臺北市/玉山社出版, Op:61

到強烈的打壓，但是一些民間有志之士人仍然私下集會、創立組織，並且致力於保存台灣本土文化。在這個環境背景之下，有志之士也意識到文化是一個國家的基石，如果連自我的文化都不去保存和傳承，加上日本殖民地的影響，在如此交叉、複雜的歷史時空背景影響下，一個沒有根、沒有文化的國家隨時會動搖而被侵蝕、淘汰掉。也因此當時有許多有著憂患意識的一些學者或是音樂作曲家等等，默默的致力於被殖民統治的背景縫隙之下，透過各種形式去保存、或是描述紀錄當時台灣人民的普遍共同心聲，這對於日後認識台灣整個社會文化思想都有著不可抹滅的重要性。

二、光復時期(1945~~~1960)

在第二次世界大戰，日本戰敗之後，台灣結束了日治的統治，接踵而來的是中國國民黨來台的接收。本以為是舉國歡慶的日子，卻因為二二八事件發生，台灣又進入戒嚴時期。在這個時期，由於國民黨仍有著反攻大陸的想法，並且想要繼續代表整個中國的政權，因此在社會文化政策上的推動也都以中國主義為主，相對於台灣本土文化的發展又再次的受到嚴重的打壓。而 1949 年隨著國民黨撤退來台，為台灣近代歷史最後一批的大規模移民；由於此時期，在國民黨中國主義發展原則之下，四處貶低台灣文化以及實施政治上的壓迫，使得不少台灣人覺得相較於中國的新移民，自己似乎是次等國民。也因此在這個時期，浮現出本省人與外省人的一個對峙狀態⁷²。在整個政治歷史背景的操弄之下，連帶所受到影響的是社會文化各個層面的發展都存在著政治背景因素。

三、崇尚西洋時代(60~70 年代)

六、七〇年代，是政治變動相當激烈的時期，此現象也反應在社會文化思想及文化各個層面。而李亦園院士也曾指出：「六〇年代台灣文化界，因為受到社會結構複雜化變遷的影響，最重要的現象，就是不能滿足界限內知識的貧乏、寂

⁷² 陳儀深等，2004，《台灣的社會/從移民社會、多元文化到土地認同》，臺北縣淡水鎮/群策會，Op:33-34

靜與宥現，在與大陸母體文化遙不可及之下，只能寄望於接觸傳播西方的新思想。在六〇年代之中，無論在文化、思想、文學、藝術各方面都以引進、探討當時西方新思潮為風尚……」。⁷³在這個時期，台灣許多的建設發展、教育制度、文化思想，無不受到西方、歐美文化的影響，甚至更有許多青年學子赴西方留學且蔚為風潮。加上政府有意的鼓勵向國際化發展的策略引導之下，也使得在這個時期的社會文化現象呈現了一種高度崇尚、模仿西文化的一個時代潮流。

四、文化意識的覺醒(80年代至今)

在六〇年代，雖然整個社會文化普遍是西化現象的狀態下，仍然也潛伏著本土文化運動的推展。到了七〇年代，台灣在面臨到種種的外交挫折之下，也逐漸去回顧、正視台灣本土的一個社會文化價值地位以及未來的發展和生存問題，這使得民族的向心力也越來越集中。政府也在文化、政治雙管齊下的推動中，積極展開本土化運動；然而政府在推動的初期之下，宥於現實的一個考量，而缺乏較為長遠的規劃，因此很明顯偏重於財經以及政治人才，對於文學藝術的人才上就有所缺失。

但到了 1987 年解嚴時期之後的發展，隨著經濟發展的穩定、人民所得提高，民主自主性的覺起，科技資訊的發展等也使得人們對於文學藝術各方面的接觸更為廣泛和注意，本土文化也日趨受到重視和規劃發展。在 1981 年行政院文化建設委員會正式成立，更致力於推動全國各項文化建設的保存和開發。在民間團體和官方的力量結合之下，本土文化的運動也逐漸如雨後春筍般的推展開來。

但隨著台灣所經歷的文化歷史過程中，整個文化藝術的轉變是既快速又匆促；西方的音樂體系、藝術、思想快速的滲透入傳統文化中，卻匆匆的被人們所接受。在沒有較長時間的沉澱和轉化之下，也顯得許多現象觀念都非常唐突而不自然，也從未思考其價值性，而一昧的接收，充分表現出台灣社會文化的一個速食現象⁷⁴。雖然本土文化運動持續的在推動，然而在面臨四面八方資訊各方面觀

⁷³國立歷史博物館編輯委員會，1999，《1901-2000 台灣文化百年論文集 I》臺北市/史博館，Op:29

⁷⁴國立歷史博物館編輯委員會，1999，《1901-2000 台灣文化百年論文集 I》臺北市/史博館，Op:34

念思想的衝擊之下，台灣人民也像是在眾多不同文化中，載浮載沉、在這外來文化潮流之下隨之起舞，失去了自我的一個文化中心主軸。

雖然本土文化運動持續的推展，然而本土文化一詞也常常被政客拿去做為一種政治上的口號和宣傳，變成是一種政治上的手段，在這種種的假本土文化之意而行其它作用的運動，都是對於本土文化的意義和認知沒有達到一個共識和認知。也因此在這多元變化的時代之下，文化的自我認同是需要被建立起來，在傳統的架構基礎下，與新元素的結合，也能把握住本文化特色的突展，才能不至於在這一波波外來強勢的外來文化所淹沒而隨之起舞。

第二節 音樂劇作題材與社會文化發展之結合

從西方音樂劇的發展脈絡中，可以很清楚知道音樂劇最早是從歌劇劃分出來的一個劇種形式，而音樂劇和歌劇最大的區別除了古典的美聲唱法之外，在題材上的選擇也有很大的區別。

在過去 16、17 世紀在歐洲所產生的歌劇，在題材上大多是以神話故事或是皇宮貴族的生活等等為歌劇內容的題材選擇，這和當時的歐洲社會文化背景的發展有很大的關係。在中世紀整個歐洲的社會文化架構是有階級制度之分(宮廷、貴族、平民)，其中以皇宮貴族的權力最大，是掌握這個時代社會文化發展的趨勢，也是各種能力的象徵。在這樣的一個階級社會背景之下，也因此古典的藝術所塑造出來當時的藝術風格都是比較偏向於宮廷、貴族所專享的精緻藝術風格，是一種比較講求一切行爲的高貴和典雅，表現在藝術形式上也是要合乎一定的規範形式，高貴優美成了這個時代宮廷藝術的一個口號、標誌。

歌劇大體上就是在這樣的一個時代文化背景下所產生的一種表演藝術，除了整個表演內容不管是音樂、歌唱、或是舞蹈都是以最傳統古典的形式呈現。在題材故事上的選擇也都是以宮廷貴族所嚮往的英雄主義以及自認為自己是神的化身，並且擁有著至高無上的權力的一些神話或是英雄事蹟為主，從歌劇的一個表演形式內容中也反映出在嚴格階級社會劃分之下，由皇宮貴族主宰了這個時代的任何藝術、社會文化發展的趨勢。

隨著工業革命，中產階級的興起，整個社會風氣逐漸的在步入現代化；平民百姓的掘起，也象徵著過去傳統一切舊習制度的沒落，皇宮貴族般的生活也已經逐漸走入歷史、童話故事中。隨著在十九世紀半到二十世紀所新興起的輕歌劇除了替代了宮廷歌劇，在表演形式內容上也有很大的突破，尤其是在題材內容方面的轉變，像是在 1728 年英國詩人約翰·蓋尹和音樂家佩普施所推出的《乞丐歌劇》就是取材自當時的一個日常生活，透過通俗、幽默的口白去刻劃下層階級的生活。在這個時期所發展出來的輕歌劇已經不同於以往嚴肅的歌劇形式，在題材

上也從童話故事般的情節跳脫出描寫現實生活中的各個層面。

歐洲輕歌劇發展至此已經有音樂劇的一個通俗、大眾娛樂的成份在，但畢竟受限於歷久古老的社會文化發展牽絆所至，一直無法有更進一步的突破。一直到新世界---美國，雖然是以它的母國英國為其根源基礎發展出來的社會，但是在這個新世界更是融合了不少的民族，許多新的思想、觀念都在此時此地落根，沒有太多過去的歷史傳統背景，也使得新世界在進入現代化的過程是非常快速，而從歐洲所帶來的許多藝術、文學、等各方面，也在美國產生出屬於美國文化一部份的特色，而音樂劇就是美國文化一個最具代表性的表演藝術，因為美國社會特質本身的多元、大融爐性質，表現反映在音樂劇的表演形式內容上，也是展現了音樂劇的一個多元、融合更多元素的形式表演，並且也將美國本土的一些文化特質作為音樂劇作的一個題材，使得社會文化與藝術的結合發揮到淋漓盡致。

從西方音樂劇的一個歷史發展背景，其實也可以發現到許多的民族在早期也都是從專制的一個社會體制慢慢走出自由化的社會體制，因此在過去任何民族在社會文化上的表現，甚至是藝術其實都是有雅、俗之分，雅的極致形成藝術，俗的極致是民俗，這之間的差別在於創作過程的精致化程度，而當民俗的精致化程度越高時，它就跳脫俗的範疇走進了藝術殿堂⁷⁵。

任何一種藝術的意義背後都有著它豐富的歷史社會文化意義去構築這個藝術的發展方向，隨著時代的不同，從藝術或是各種文化層面的產生，都可以看到這個時代社會背景發展下，這群生活在同一個生活圈的人們的思想以及普遍主導性質是什麼。美國在社會文化發展的背景也有許多是和台灣有相似之處；美國早期都是其母國--英國的一個管轄範圍，但是隨著歷史的發展，美國也曾經被歐州各國所殖民，一直到獨立抗戰結束，美國才獲得真正的自主主權；而台灣也曾經歷了在其母國--中國的統治，到荷蘭、西班牙、日本的殖民統治，一直到國民政府來台，社會文化發展才逐漸的穩定，然而美國文化有著像百老匯、黑人音樂、爵士樂等等這麼突出的文化象徵，相較之下，我們本身得文化特質又是甚麼?該如

⁷⁵ 同註釋 19，Op:166

何從這茫茫眾多文化中去突顯我們的文化特色?

台灣音樂劇的發展，其實也是在這多元文化、族群得氛圍下所發展出來，在表演形式上，從早期兒童音樂劇的題材在歷經了引進西方音樂劇作到國人自製得音樂劇這過程中，其實是不斷的在進步。從台灣的一個歷史發展背景以及在文化上深受中國主義以及西方文化為主的影響，表現在整個文化社會發展各方面，都有著這兩方面的蹤跡。也因此題材上也大多選擇中國經典的一些故事內容或是戲曲京劇一些較具代表性也較為人知的素材為主，加上兒童劇場在台灣劇場發展較早，像大風劇團早期的作品都是製作兒童音樂劇作這方面相關題材的音樂劇作⁷⁶，也因為大多數的兒童都對於西方童話故事較為熟悉原因所致，因此在題材的選擇上大都引用西方的一些童話故事較多。

而其實每個劇團在創作音樂劇作方面，都各有自己製演音樂劇的方針和目標，因此在題材創作風格方面以及所想要打造的舞台表演形式也就大不相同，像果陀劇團就深受著西方劇場背景的影響很深，而且在製演音樂劇作的開始前，就以比照百老匯的規格形式下去製演的，從果陀劇場歷年所推出的音樂劇作，在早期所推出的作品也大多是以西方一些經典的劇作為題材較多，像是《新馴悍記》就是改編自莎士比亞的《馴悍記》，《大鼻子情聖---西哈諾》的題材也是取自法國詩人兼作家的愛德蒙·羅斯丹(Edmond Rostand,1868~1918)筆下的《大鼻子情聖》等等。而其實在 1980 年之後，就有許多有著西方留學教育背景的學子紛紛學成歸國，並且充斥著整個台灣文化藝文各學科領域，所到之處，都有著西方文化的一個蹤跡。

果陀劇場一直秉持著「精緻舞台」及「中文音樂劇」的創作方針，並且比照著百老匯規格下去製演，但其實音樂劇對於國人仍是屬於一種新的藝術形式，大家對於音樂劇的認知不深，又大部分的人所較為熟悉、崇尚的還是西方的音樂劇作，也因此由國人所自己全新創作的題材相較之下也就比較冒險，也因此很多做

⁷⁶ 大風劇團從 2000 年開始陸續推出像是《睡美人》、《胡桃鉗》、《小紅帽狂想曲》、《威尼師商人》、《辛巴達》的兒童音樂劇作品。

音樂劇作的劇團在早期一開始嘗試去做一齣音樂劇作時都會選用西方或是中國較為一般人所熟悉的題材下去創作，由於音樂劇也是一種商業性質極高的一種表演藝術，加上它成本耗資非常龐大，計算其預計能回收的成本也是非常重要，也因此通常製演一齣音樂劇作還必須去考量其整個市場的取向，觀眾的偏好是甚麼？等等在眾多的商業因素上的考量。

綠光劇團是在 1993 年創團，並且以企圖打造國內自製的歌舞音樂劇為其發展的目標，在這個時期，其實整個社會文化風氣也逐漸注意到本土文化這塊概念，並且嘗試著將舞台創作表演與台灣社會文化做結合，像是 1994 年所推出的《領帶與高跟鞋》就是描寫台灣時下上班族男女的各種心情百態的；1997 年《結婚？結婚！—辦桌》則是將台灣傳統婚禮辦桌的種種狀況，有歡樂、趣味、矛盾、不解、等等各種心情的描繪，呈現出一齣極具現代版、非常鄉土氣息的歌舞劇形式。從綠光劇團歷年來所推出的歌舞劇作都是原創劇本較多，較少去翻演國外的劇作，且故事題材的時間背景主要都是以現代社會情況為主，在去深刻描繪台灣時下現代人生活上各種心情百態的寫實傳達，非常貼近現代人的現實生活面，透過劇場的表演形式，也帶給觀眾無數的歡樂和感觸。綠光劇團這種原創及以描寫台灣現代社會下的種種形態為主要劇情大綱，也是台灣歌舞劇形式展現的一種特色。

在台灣整個音樂劇創作環境上，不像百老匯有這麼悠久的歷史和健全的環境，以及在台灣過去沒有任何前例規範可循之下，許多劇團都是以歐美西方文化的音樂劇作發展做為一個模擬和製演本土音樂劇作的開端。但是筆者認為，音樂劇本身就是源自於西方的一種劇種形式，如何從這樣的表演形式去突顯出台灣文化的特色，筆者認為在題材或是表演形式內容上則是可以進一步去掌握到。

像大風劇團在 2004 年所推出的《四月望雨》就是一個非常經典、突出的一齣運用台灣百姓所共有的一個情感、時代背景下的音樂劇作題材，並且將台灣歌謠之父鄧雨賢先生的四大名曲，融合於當時的台灣日治時代的社會環境中。在我們所熟悉的日常生活、過去所共同經歷的歷史、文化記憶中去尋求素材，透過這

樣題材與音樂劇形式的結合所呈現的表演藝術，也能喚醒國人對於本土文化的重視和支持。

這近幾年來，各種公部門及私人文化機構持續在各項文化藝術等等有關於本土文化的推動也越來越五花八門，如何從這眾多文化中去整合、展現出臺灣本我文化的特色和價值中心亦是未來藝文發展的一個主要核心價值。

第四章「四月望雨」音樂劇作中素材內容 之分析與探究

第一節 鄧雨賢之生平與四、月、望、雨

四首歌謠的背景內容介紹

「四月望雨」這齣經典的台語音樂劇作，是取名自台灣歌謠之父---鄧雨賢先生的四首名曲，也就是四季紅、月夜愁、望春風、雨夜花，並且取其每首曲子的第一個字而成的，在這四首曲子中，又分別象徵著「喜悅」、「哀愁」、「希望」、「破滅」這四種情感，故事的內容背景就是以鄧雨賢先生所處的日治時期為其背景，透過他所譜的這四首廣為台灣人民百姓所傳唱的曲子，運用音樂劇的形式手法去呈現他在短暫的三十九年歲月中，所譜寫出「喜悅」、「哀愁」、「希望」、「破滅」的傳奇故事，並且也紀念他致力於台灣本土歌謠創作這方面的貢獻，透過他的音樂，也表達出了在日治時期的社會下，台灣百姓人民的心聲和生活寫照。他的幾首人人都能琅琅上口的歌謠，聯繫著台灣世世代代人民的情感，在台灣是有極其重要的地位。因此在探討其音樂劇作之前，必須對於鄧雨賢先生所處的時代社會文化背景、生長環境、音樂教育及他的音樂創作風格及背景有全面性的瞭解和認知。

一、鄧雨賢之生平、背景

鄧雨賢先生出生於西元一九〇六年七月二十一日，正處於日本明治時期三十九年⁷⁷，是桃園縣龍潭鄉客家人。不僅出身於名門望族更是世代都是以書香傳家，其曾祖父、祖父、叔公都曾考取秀才，因此才有「一門三秀才」的傲人紀錄。加上鄧家自古以來一直有「不行醫、不當官」的祖訓，也因此鄧家世世代代都是以「教職」為志，而生長在這樣一個漢學世家，在長期的受到文學的薰陶之下，

⁷⁷ 「明治」是日本明治天皇在位期間使用的年號，時間為 1868 年 1 月 25 日至 1912 年 7 月 30 日。對照西曆元年 1868 年是明治 2 年，到 1906 年正是明治 39 年。

也造就、培養出他深刻的人文素質和文人般憂國憂民的思想情操。

早期的教育背景，由於父親一開始是在家鄉擔任教職，後來被聘為台灣總督府國語學校擔任漢文老師，並且用客語教導漢文，因此才舉家遷居台北，而也因為遷居到台北，鄧雨賢才開始大量接觸、學習到閩南語，在 1914 年進入台北艋舺第一公學校就讀，也因為周遭朋友都是講閩南語居多，相處久了，其閩南話也就十分流利。在 1920 年進入台灣總督府台北師範學院(也就是今國立台北師院)就讀，開始接觸學習各種西洋樂器。由於當時日本在明治維新之後，日本國內也在推動文化社會上的改革，不斷學習、引進西方科技、文化、藝術等，以西方的社會文化發展作為其仿效學習的對象，而台灣由於是日本殖民地的影響之下，也在這時期，大量引進了西方的文化藝術科技等，也因此學校的教育普遍都是採用西式教育，因此在當時音樂科目課程都是以教授西洋音樂和歌曲為主，而在這個時期西方音樂教育的傳入，並且奠基在西式的教育背景之下，對於台灣未來在音樂教育背景的發展上也呈現出西洋化的現象；而這種在時代背景之下所發展出來的制度，是會透過代代傳承下來，並且演變成傳統文化模式中的一種固定制度形式，也因此讓我們身處在台灣，卻不自覺我們普遍的思想模式深受其西方文化影響，甚至認為這是理所當然，而相對於我們所處在台灣這塊土地上對於本土文化價值卻無法達到一個共識。

雖然近幾年積極的在推動本土文化，然而此過程也面臨到許多困難，要如何對長期傳承下來的文化制度形式的思維限制進行改革和創新，而達到對於本土文化有進一步的共識，仍然有一段很長的路要走。

鄧雨賢在台灣總督府台北師範學院的求學階段過程中，除了學會大提琴與曼陀林之外，更擅長於鋼琴的演奏，加上當時在台北師範學院有許多良好的師資，如一條慎三郎、高橋二三四、橫田三郎、鈴木保羅等等，也培養了不少台灣的音樂人才像是張福星、柯政和等。而一條慎三郎對於鄧雨賢也曾讚賞說：「雨賢是屬於天才型的音樂家」，並且也給予熱忱的指導和肯定，也使得鄧雨賢對於音樂有著極高的興趣熱忱。也因此台北師範學院畢業之後，在擔任了四年多的

教職工作之後，於 1929 年毅然的辭去工作，並且隻身前往日本去學習音樂⁷⁸。

在 1931 年返台之後，因為當時台灣音樂環境尚無他可以發揮之處，因此爲了生計就在這一年進入台中地方法院當一名雇員，主是要擔任翻譯的工作⁷⁹，然而在從事翻譯工作一年之後，由於在 1932 年上海電影「桃花泣血記」來到台灣做宣傳，並且請王雲峰作曲、詹天馬作詞的第一首台灣台語歌曲「桃花泣血記」也奇蹟似的風靡全台，隨著這股熱潮，也有不少唱片公司老闆對於台語創作歌曲的投資興趣，而當時在一個因緣機會之下，獲邀至文聲唱片公司，譜寫了〈大稻埕進行曲〉一曲，然而這首曲子現在已失傳了，而其作詞者也不詳，但是也因為這首曲子也嶄露了他的音樂才華，日後更是被當時第一大唱片公司「古倫美亞」⁸⁰所相中，並且開始了他的音樂創作生涯。

就當時的創作背景而言，台灣流行歌的興起幾乎與中國大陸、日本、歐美等國同步，並且相互影響，加上留聲機、放映機、唱片的發明、製造、推銷⁸¹，使得台語流行音樂在一九三〇年代更是蔚爲風行、普遍。早期台灣流行歌的發展，主要是受到日本留聲機在台灣的促銷以及中國大陸的影片在台灣上映時所需配樂這兩大因素的影響，而第一部來台宣傳上映的「桃花泣血記」就是一個很好的例子。日後更是出現了許多是爲電影寫的主題歌像〈一剪梅〉、〈人道〉、〈滿江紅〉……等。

1933 年鄧雨賢在陳君玉⁸²的遊說下進入第一大唱片公司「古倫美亞」，在第一年所推出的〈望春風〉、〈月夜愁〉、〈跳舞時代〉更是風靡、傳唱整個大街小巷。當台語流行音樂在台灣推行時，受到留聲機的傳播以及電影歌曲的配樂因素等影響，加上台語流行音樂一推出也深受百姓們的喜愛，也因此在同一時期，也使得

⁷⁸溫賢吟，2006，《鄧雨賢音樂的時代風格與意涵》(南華大學美學與藝術管理研究所)，頁 30-31

⁷⁹謝俊逢，2005，《鄧雨賢音樂的創作背景與風格》，〈新竹文獻〉22，頁 47

⁸⁰「古倫美亞」是在日治時期台灣第一個唱片公司，其負責人是柏野正次郎，雖然是個不折不扣的日本人，但卻是大力倡導並且鼓勵當時台語歌謠的作詞作曲家積極的堆動台灣本土味的台語流行歌曲。

⁸¹謝俊逢，2005，《鄧雨賢音樂的創作背景與風格》，〈新竹文獻〉22，頁 40

⁸²陳君玉(1905~1943)是台北大稻埕人，曾遠赴東北去學習和工作，因此學會一口流利的「北京話」，1933 年回台後在「古倫美亞」擔任文藝部事務，並且網羅一些作曲人才，自己本身也致力於本土文化和音樂作詞上的創作，在台灣民謠的創作上也有舉足輕重的地位。

流行樂壇上出現了許多作曲者像是姚讚福、蘇桐、陳秋臨、王雲峰、朱火生、邱再福……等等，將閩南語流行歌曲帶入百花齊放的黃金時期⁸³。

由於鄧雨賢所推出的曲子像是〈望春風〉、〈月夜愁〉、〈跳舞時代〉、〈雨夜花〉、〈青春讚〉、〈春宵吟〉、〈滿面春風〉、〈想欲彈同調〉、〈四季紅〉…等，曲風非常多元，像〈四季紅〉的輕快、抒情的〈望春風〉、哀怨的〈雨夜花〉等。在鄧雨賢創作這些台語流行歌曲的背後，雖然有著西方音樂教育的背景以及身處於商業化的創作環境，加上當時受到西方文化的衝擊下，歐美文化被普遍認為是進步、高級的象徵，紛紛以此做為效仿、追求的對象，面對這個現象，鄧雨賢也提出他個人的看法和見解：

「這是一個過份崇信西洋文物的時代，當然西洋文物有不少可以攝取的地方。但西洋音樂也有腐敗的地方，所以不一定非西樂不可。台灣音樂水準較低，一開始就只推行西樂的話，大眾不容易理解，結果會使音樂和大眾分離。所以就原有的台灣音樂（例如歌仔戲、有非藝術性的俗惡地方不少）改作 Melody，或改善歌詞。我是說應該從這種地方著手。本人在四、五年前就開始研究這些問題，很可惜尚未有傑出作品出現……。」⁸⁴

在他的創作過程中也積極採集民間傳統的歌謠以及戲曲，並從中吸取精華和靈感，並且改為台灣音樂原有的旋律和歌詞，才能拉近與大眾之間的距離，並且將音樂落實於大眾生活中，也因此鄧雨賢的音樂中無不透露著「本土味」，也因為他對於這塊土地有所認知和努力，在他身上所懷抱的那份文化使命感，也使其在音樂內容風格上表露無疑。

鄧雨賢的生長背景，讓他能在無國界的音樂世界中，在時代思潮的薰陶下，將民間歌謠和西樂融為血肉，透過流行歌曲的形式廣為台灣大眾人民所知⁸⁵。而這樣一首簡單不複雜的音樂旋律、歌詞，傳遍了整個台灣的大街小巷，也成了台灣人所共同擁有的那段時光歲月的記憶。然而為甚麼鄧雨賢的音樂或是當時的

⁸³王雅慧，2002，《永遠傳唱的臺灣之歌--流行音樂大師--鄧雨賢》，〈少年臺灣〉6，頁78

⁸⁴莊永明，1995，《台灣歌謠追想曲》，臺北市/前衛，Op:98

⁸⁵李孟津，2005，《「鄧雨賢」的意義》，〈新竹文獻〉22，頁9

一些作曲家能在台灣譜下如此豐碩的歌謠，讓我們後代子孫有幸的能透過這些歌謠去回想當時的一個社會文化發展？又是如何的魅力讓這些台語流行歌曲能傳唱至今而歷久不衰？筆者認為就是那份對於本土文化的認知和執著的精神所加諸於音樂中的民族情感吧！也讓我們這些後輩在唱到、聽到這些歌謠時，更能有所感動和審思。

二、「四、月、望、雨」四首歌謠的背景內容介紹

「望春風」一曲是鄧雨賢在 1933 年進入「古侖美亞」唱片公司第一年所推出的作品。音樂部份是由鄧雨賢譜曲，歌詞部份則是由李臨秋作詞，當時由「古侖美亞」唱片公司發行，而最早的原唱者則是當紅的歌星「純純」⁸⁶。望春風傳唱至今已經有七十多年的歲月，不僅僅只有閩南人會唱，即使是客家人、外省人、海外留學份子等，只要是生長在台灣這塊土地，或者即使是雖然出生後沒有生長於台灣，但是父母親是台灣人的這些華裔子孫，甚至是不諳台語者，也皆能哼上幾句，「望春風」在這無形之中也衍然變成是台灣本土文化的一個象徵，而大家更普遍認為「望春風」就如同是台灣的第二個國歌般，其在台灣普遍社會中所扮演的角色不僅僅只是台灣本土的流行歌謠，更是一種民族、文化認同的表徵。

「望春風」誕生的一個背景是由於在 1930 年代之後，隨著廣播、留聲機傳播媒體在台灣的發展，以及電影在台灣上映所造成的一股風潮影響之下，不同於傳統歌謠、戲曲的流行音樂更在此時大放異彩以及更普遍走入民間社會中，許多唱片公司紛紛製作流行歌曲的唱片，而「望春風」就是在這波台語流行歌曲唱片風潮下的產物。⁸⁷

鄧雨賢用傳統五聲音階的宮調所譜寫出的「望春風」（譜例一），而其特殊的優美旋律，更是許多國家認為極具有「台灣調」的特色。歌詞的部份主要是在描

⁸⁶ 「純純」，本名是劉清香，出生於一九一四年，父母是以擺麵攤維生，是家中的獨生女。戲班演員出身，因為演唱〈桃花泣血記〉成為台灣第一代紅歌星，後來進入「古侖美亞」唱片公司，並且唱紅鄧雨賢的〈望春風〉、〈雨夜花〉、〈月夜愁〉。戰爭爆發後，開始經營巴西咖啡館，後來因為照顧染上肺癆的日籍丈夫，病逝於一九四三年，年僅二十九歲。

⁸⁷ 參考自維基百科。<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9C%9B%E6%98%A5%E9%A2%A8>，2008/11/19 (三) 20:00

述少女情竇初開，又不敢表達的那種靦腆又既期待的情懷，關於「望春風」歌詞的創作靈感根據作詞者李臨秋晚年的回憶與學者的考據是李臨秋想到元曲《西廂記》裡「隔牆花影動，疑是玉人來」所觸發靈感，於是寫下：「聽見外面有人來，開門該看覓，月娘笑阮是憨大獸，被風騙毋知」⁸⁸。由於作詞者李臨秋用詞遣字相當的口語話，而流行歌曲本來就是一種大眾平民藝術的表現手法，不僅要體現一個時代背景下的文化社會風氣，更是要走入民間人民的生活中。然而「望春風」歌詞雖然大眾平民化但卻又不流於粗俗，加上在歌詞中，也可發現到過去傳統婦女「男女授授不親」保守的觀念，和歌詞意函的表達似乎有所出路，也體現出在這個時期的社會風氣背景，台灣整個社會女性意識也逐漸抬頭並且受到重視，從「望春風」的曲調和歌詞中也呈現出這個時代女性開放自由與自由戀愛的風氣，更是象徵台灣一個新時代的來臨。

譜例 4-1-1

望春風

註解

作曲者: 鄧雨賢
作詞者: 李臨秋

獨夜無伴守燈下清風對面吹
5 想要郎君做尪孀意愛在心內
10 十七八歲未出嫁見著少年家果然標緻
等待何時君來採青春花當開聽見外面
15 面肉白誰家人子弟想要問伊驚歹勢
有人來開門該看覓月娘笑阮憨大獸
心內彈琵琶
被風騙無知

⁸⁸同註 87

同一年由「古侖美亞」唱片公司發行的〈月夜愁〉相較於〈望春風〉是屬於比較哀愁的，此曲由鄧雨賢譜曲與周添旺作詞是屬於較早期的作品。這首歌主要在描寫一位正在等待他(她)的心上人，等到夜深了，仍不見心上人的人影，只能望著月娘興嘆，表達出失戀人無奈的心情⁸⁹。然而在「皇民化運動」時期，由於當時在戰爭爆發前夕，日本人為了鼓勵台灣人民為日本戰爭，所發起的一個皇民化運動，希望透過各種制度、宣傳，像是改成日姓，將台灣一些較為流行的歌曲改成日本軍歌，進而去洗腦台灣人民的意識型態。像〈望春風〉就被改為〈大地在召喚〉，而〈月夜愁〉歌詞更是被改為〈軍夫之妻〉，進而去強徵台灣同胞當軍夫，去作無報酬勞動宣傳的「時局歌曲」，那種無奈的心酸，實是歷史悲劇的插曲⁹⁰。

譜例 4-1-2

月夜愁

作曲者 鄧雨賢

註解

月 色 照 在 三 線 路
 更 生 無 伴 獨 相 思
 敢 是 注 定 無 緣 份

風 吹 微 微 等 待 的 人 那 抹
 秋 蟬 哀 啼 月 光 所 照 的 樹
 所 愛 的 伊 因 何 乎 阮 放 抹

來 心 內 真 可 疑 想 抹 出 彼 個 人 啊
 影 加 添 阮 傷 悲 心 頭 酸 目 屎 滴 啊
 離 夢 中 來 相 見 斷 腸 詩 唱 抹 止 啊

怨 嘆 月 暝
 無 聊 月 暝
 憂 愁 月 暝

⁸⁹ 溫賢吟，2007，《鄧雨賢音樂的時代風格與意涵》，Op:49，南華大學美學與藝術管理研究所。

⁹⁰ http://www.taiwan123.com.tw/musicdata/search_d.asp?id=20，2008/11/19 (三) 23:12

1934年「古侖美亞」唱片公司發行的〈雨夜花〉，由鄧雨賢作曲，周添旺作詞。然而〈雨夜花〉最早是從一首叫〈春天〉的兒歌而來的，在一九三一年黃周在「台灣新民報」中發表一篇關於整理歌謠的一個建議文章中，提到台灣孩童普遍像是鸚鵡在唱日本兒歌，爲此而感到引以爲憂，而當時台灣新文學運動的幾個作家也想力挽狂瀾，呼籲要讓「台灣囡仔唱自己的歌」，作家廖漢臣就寫了一首「春天」：「春天到，百花開，紅薔薇，白茉莉，這平幾叢，彼平幾枝，開得真齊，真正美。」並且交由鄧雨賢譜曲，所寫成的兒歌⁹¹。

之後周添旺將此曲的旋律拿來，並且譜上新詞，就成了〈雨夜花〉一曲，然而在〈雨夜花〉誕生之前，其背後也有一段感人的故事，主要是在描述周添旺因爲工作的應酬聽到一位酒家女訴說著她的悲慘故事，在離鄉背景到台北工作並愛上一位男孩，在要論及婚嫁之時，男孩卻變心愛上別的女孩因而拋棄她，失意的她在無臉回去見父母時，卻淪落於酒家....，周添旺聽了也深感同情，將這份情感透過〈雨夜花〉的歌詞去呈現，並且將雨夜花隱喻成這位女孩，風雨則隱喻爲環境，受到無情的摧殘，卻看不到未來在哪？然而這樣的小故事，卻也訴說著根植於傳統社會中男尊女卑，女性的命運就如同是油麻菜籽，在台灣傳統社會中是履見不鮮。

也有人將〈雨夜花〉比喻成是訴說著台灣人乖舛的命運，在受到清廷政府的遺棄，而受到日本人的統治，也無不影射當時台灣人民無法自主以及面對著未來茫茫前途的心酸。在1940年，日本全面禁止台語流行歌曲的發行，並且將一些台語歌曲改成軍歌，去達到政治手段上的宣傳，也將〈雨夜花〉的速度加快，並且填上了〈榮譽的軍夫〉⁹²。面對時代背景、環境等影響，〈雨夜花〉不正是台灣人民所共有的心聲，加上曲風帶著淡淡的哀愁，也因此〈雨夜花〉對於台灣人有種劃時代種種影響以及情感在。

⁹¹ <http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1306033007509>，2008/11/19 (三) 23:37

⁹² 中文維基百科，2008/11/19 (三) 20:25

譜例 4-1-3

雨夜花

註解

作曲者:鄧雨賢
作詞者:周添旺



雨 夜 花 雨 夜 花 受 風 雨 吹 落 地
花 落 土 花 落 土 有 誰 人 通 看 顧
雨 無 情 雨 無 情 無 想 阮 的 前 途
雨 水 滴 雨 水 滴 引 阮 入 受 難 池



無 人 看 見 眼 日 怨 嗟 花 謝 落 土 不 再 回
無 情 風 雨 誤 阮 前 途 花 蕊 凋 落 欲 如 何
並 無 看 顧 軟 弱 心 性 乎 阮 前 途 失 光 明
怎 樣 乎 阮 離 棄 離 枝 永 遠 無 人 通 看 見

「四季紅」一曲發表於 1934 年，是由李臨秋作詞，鄧雨賢譜曲，是繼望春風、月夜愁之後的另一經典之作。是一首活潑的男女對唱情歌，主要是透過四季的景物去描寫熱戀中男女之間的打情罵俏(譜例四)。然而「四季紅」不同於過去臺語情歌絕大部分都以失戀、失意的悲哀為主題，改以一種較為輕快的曲風，來表達在戀愛中男女的幸福感受，也因為其呈現出不同以往台語流行情歌的曲風風格，其一推出也廣受熱烈的歡迎，在眾多大膽露骨的台語流行情歌中，都比不上「四季紅」這首歌，來的深刻、傳神⁹³。

譜例 4-1-4

四季紅

作曲者 鄧雨賢
作詞者 李臨秋

註解

春 天 風 吐 清 香 雙 人 心 頭 齊 震 動
 夏 天 風 正 輕 鬆 雙 人 人 坐 船 塊 遊 江
 秋 天 風 照 沙 窗 雙 人 人 相 好 有 所 望
 冬 天 風 真 難 當 雙 人 人 相 好 有 母 驚 動

5
 有 話 想 欲 對 你 講 毋 知 通 亦 毋 通 叨 一 項
 有 話 想 欲 對 你 講 毋 知 通 亦 毋 通 叨 一 項
 有 話 想 欲 對 你 講 毋 知 通 亦 毋 通 叨 一 項

11
 敢 也 有 別 項 肉 紋 笑 目 啁 降 你 我 戀 花
 敢 也 有 別 項 肉 紋 笑 目 啁 降 水 底 日 頭
 敢 也 有 別 項 肉 紋 笑 目 啁 降 嘴 唇 胭 脂
 敢 也 有 別 項 肉 紋 笑 目 啁 降 愛 情 熱 度

14
 朱 朱 紅
 朱 朱 紅
 朱 朱 紅
 朱 朱 紅

⁹³ 莊永明,孫德銘編, 1994,《台灣歌謠鄉土情》,台北市。

第二節「四月望雨」中音樂內容與風格之探討

一、劇本內容架構探討

「四月望雨」這齣音樂劇的劇情大綱是根據歷史人物的故事進行改編和創作，主要是以鄧雨賢先生的生平做為一個主軸，並且也緬懷他在三十九年的歲月中，創作了許許多多的台灣歌謠，又其中以望春風、雨夜花、月夜愁、四季紅這四首也是最為台灣百姓所熟悉的旋律。劇中鋪呈第二個主題就是愛情的議題；以純純(劉清香)也就是劇中的女主角，在現實的歷史生活中敢愛敢恨的一生。編劇將這兩個主要的核心融合、貫穿在一起，在劇中也引用鄧雨賢其四首歌謠來鋪呈、連接其整個故事大綱。

在整個故事架構中「時間點」的一個建構，也是有其歷史的根據。其劇情整個時空主要從日本治臺同化時期(1915~1937年)的末期為序幕的開始，到了下半場第二幕則是進行到了中日戰爭爆發，日本開始對台灣進行皇民化運動的時期(1937~1945年)，做為故事鋪成的一個時間基準點。

整個時空背景除了主要描寫當時鄧雨賢先生所處於日本治臺的同化時期的末期為起頭，在劇情中也保留了當時台灣社會文化發展中的一些重要事件；像是故事序幕一開頭的時間就是1931年鄧雨賢當時剛從日本留學回來，滿懷著雄心壯志。加上當時日本正在開發台灣各項建設，在那個時期的台灣社會是呈現一個較穩定以及西方文化、科技、思想大量傳進的一個時代。第一幕第一場的部分，也有一個非常具指標性的歷史事件，在1932年為了上海第一部電影來台宣傳而作的同名曲子「桃花泣血記」，隨著沿街宣傳、吹奏，原本只是想招徠觀眾欣賞電影，但是卻也在此時「吹響」了台語流行歌壇創作的序幕⁹⁴。

劇中幾個真實的主要角色有鄧雨賢、鐘有妹、純純(劉清香)、陳君玉、柏野正次郎、愛愛(簡月娥)。在劇中人物角色的詮釋上，首先是將鄧雨賢對於音樂所懷抱著熱情，以及對於台灣音樂的發展和傳承擁有自己的理想、使命和責任。然

⁹⁴ 莊永明，1995，《台灣歌謠追想曲》，前衛出版社，Op:23

而在面對舊傳統觀念下從事於漢學教導的父親的不諒解之下，認為當時在台灣做音樂、流行音樂根本就沒有出息而且是不入流的。而在此背後所具有的時代意涵其實也是因為當時西方文化思想東漸，許多舊傳統思想和新觀念兩者之間產生拉扯，也普遍的表現了當時的社會現象。鐘有妹在一九二六年因為媒灼之言而嫁給鄧雨賢，是個典型的傳統客家婦女，刻苦耐勞，對於家庭的付出總是無怨無悔，是一個非常典型的台灣傳統婦女的特性。

純純其實是歌仔戲班出身的，非常會唱歌，後來被古侖美亞唱片公司請來替〈桃花泣血記〉唱宣傳歌也因而開始了她歌唱台語流行音樂的生涯。根據很多史料記載，純純是個非常多情的人，然而她一生的感情世界一路走來也是非常戲劇性的。劇中導演、編劇主要是將她的故事軸線維持兩個要素：也就是歌手與大學生的純情之愛、台灣與日本的異族之戀⁹⁵。

陳君玉在現實的歷史記載上，他一生暗戀著純純，而終生未娶，這部分在劇本中也保留下來，並且將陳君玉一直在純純身旁守候著的心態表現的淋漓盡致；然而另外一部分則是要去突顯陳君玉不遺餘力的去推展台灣藝文活動的決心。陳君玉不僅是當時推展台灣新文學運動十分活躍的人物之一，在他擔任古侖美亞唱片公司的文藝部時，他本身其實也創作了許多的詞，在這期間也網羅了許多的作詞、作曲的人才，像鄧雨賢就是被他從文聲唱片所挖角過來的；在劇中主要是將陳君玉一生中對純純的癡情，以及在台灣歌謠創作、藝文及思想上的革命這兩者詮釋出來。

古侖美亞社長柏野正次郎一角在整個劇情中並沒有佔很大篇幅，但是在台灣台語流行音樂的發展歷史上，卻是一個非常重要的關鍵人物，在劇中會提到這個人，必有其背後的深遠意義在。當時柏野正次郎在推行流行音樂時，根據李臨秋的說法，柏野正次郎他一再強調鼓勵大家創作時務必要有「台灣味」，他也一再強調說如果發行東洋味的作品，那麼只要引進日本的「演歌」⁹⁶就可以了，何苦

⁹⁵ 連乙洲，2007，《四月望雨》，〈國立國父紀念館館刊〉，20，Op:74-79

⁹⁶ 「演歌」是日本一種獨有的歌唱種類，源自於明治時期，是基於日本人的情感或感覺所演唱

勞心的去網羅人才苦心創作⁹⁷?然而不管我們是用任何角度去解讀柏野正次郎當初的一個考量或想法，但筆者相信光是因他所要求出創作時所要具有「台灣味」的音樂，以及他投注一生在台灣創作歌謠上的發行和心力，也促成了台灣三〇年代流行音樂的黃金時代，也因此他對於當時台語流行音樂的播種，是功不可沒的。

愛愛是繼純純之後，演唱當時流行音樂風靡全臺的第一代女歌星，筆者在訪問飾演柏野正次郎的陳何家先生過程中，也談到說，當時他們劇組在尋找、收集有關於製作「四月望雨」這齣音樂劇作所需的資料，也有去訪問過愛愛(簡月娥)，以及當時在古侖美亞工作的一些員工。藉以了解柏野正次郎是個怎樣個性的人，那當時的愛愛已經八十八歲了。和她訪談過程中，愛愛真的是一個非常活潑、愛開玩笑的人，因為當時在古侖美亞當歌手，因而結識到後來在古侖美亞擔任文藝部的周添旺也因而嫁給他。在劇中，愛愛的故事並沒有著墨很多，但主要核心是抓住其愛愛本身活潑的個性，以及將和周添望老師在一起的甜蜜恩愛感覺表現出來。

在整個演出的服裝、佈景上的呈現，筆者在訪問導演楊士平先生時，導演也有說到其實當時找了很多的文獻和照片資料，從當年的一些照片，也找到一些街景包含大稻埕以及拉黃包車等一些狀況或是一些服裝、長相等，在這些文獻照片的考據下，他們才開始著手去畫設計和草稿圖。導演：「整個服裝、佈景所要傳達的就是要盡量去符合、抓住那個時代的感覺；在服裝上導演也講述到不能為了寫實而弄得太灰灰素素，太難看，在日本那個時代是很注重乾淨的。在那個時代台灣大部份的知識份子，都有受過很多風潮以及日本傳過來的影響，那日本那邊又受到一些西方的影響，所以有一些東西會有一種歐洲的味道，像在洋裝方面就會有歐洲的味道，但是台灣又有一部份的人，在甲午戰爭之後，還是一直堅持穿漢裝，那其實也是對台灣漢人的那種身份以及很有使命感的一些人特別像是地主之類、有錢人、大家族，有的就還一直堅持穿漢裝，所以台灣當時的衣服是受到

出具有娛樂性質的歌曲，通常歌唱演歌的歌者都會穿著和服。是一種非常具有日本傳統的音樂演唱風格。

⁹⁷莊永明，1995，《台灣歌謠追想曲》，前衛出版社，Op:27

很多影響，有日本傳統和服的影響，受到西洋歐洲的洋裝，加上有一些是漢人清末民初時後的衣服，還有一些改良式的旗袍，那這還有受過中國大陸的那些影響，因為那時後還是有一些人在中國大陸那邊做生意，那也有一些人去中國那邊當留學生回來，這多多少少也有一些它方面的影響，所以大致上服裝是由這幾樣東西下去結合」⁹⁸。

在「四月望雨」整齣音樂劇作的結構上，通常一般我們會認為說，音樂劇是一種娛樂性質較高的表演藝術，也因此較不重視其文本內容，雖然音樂劇它不同於戲劇，如此嚴格的講求劇本本身的文學內涵，但是音樂劇更是著重在於音樂和戲劇兩者的結合、緊密度。

在「四月望雨」這部音樂劇作，它可以歸屬於歷史人物的一齣音樂劇作，而以真實史事做為題材的一個構思，其本身這個主題背後就有著豐富的歷史、文化背景意涵在，它所具有的文化背景意義是屬於那個時代文化背景的人所共同經歷、擁有的一個經驗和記憶。然而對於如今那些沒有經歷於那個時代的人來說，此齣音樂劇作又有何感動及意義在？我們只能說透過這樣的表演形式，表演藝術或創作者試著用另一種舞台形式去詮釋那個時代的人的想法與理念，並且根據許多文獻和照片資料，重新的塑造那個時代的社會文化現象。

透過在鏡框式的舞台上以一種視覺、聽覺甚至是想像的嗅覺、味覺、知覺等等動用了妳全身的感官，以更近的距離帶你快速的進入瞭解那個時空、環境。在這樣的時空環境中你可以有無限的想像，你所想的和所實際經歷過那段歲月現在也都是現在六、七十歲的爺爺奶奶所想的，也許沒有他們來的感動，甚至會不懂有的劇情背後深遠的意義何在？然而鄧雨賢本身以及他的音樂已經具有「本土」精神的一種象徵，即使不是很瞭解其背後這段歷史歲月，對於這些能夠傳唱至今的歌謠，所賦予音樂內容中的情感是屬於一個民族的歸屬感。

⁹⁸ 楊士平導演訪談稿

二、音樂內容

在整齣劇作的演出中，演員的台詞或是歌唱語言上主要是以閩南語為主，其中會穿插著客語、日語，然而在整齣劇中，不管是在音樂歌唱部分或是演員的台詞部份，然而為什麼完全沒有國語的出現？從日治時期的一個殖民背景角度出發去瞭解當時台灣人民在社會、學校等公開場合中，由於受到日本殖民統治的政策手段影響之下，人人都必須要學習並且講日語；加上當時台灣整個族群的人口比例是以講閩南語的福佬系族群居多，因此這時期台灣百姓普遍的語言主要是以日語和閩南語為主。

在葉石濤的《一個台灣老朽作家的五〇年代》一書中也有提到他自己本身也是跨越了兩個截然不同的時代，在日本法西斯軍國主義的巨大陰影下受教育而長大，在當時他只知道，他好比是雙重人格的人，在學校、社會等公開場合，必須講日本話，一舉一動要像日本人，但是回到家，當日本人的一切關在大門外時，他們又換了個人似的，又過著我們傳統的生活方式，說臺語、去廟宇燒香……⁹⁹，反應了這個時代、背景之下，臺灣人民普遍的一個文化社會現象。

從這個歷史文化角度方面下手，表現在劇作中，最主要也是要將那個時代背景之下的社會文化現象具體的呈現出來，由於劇中的人物主角鄧雨賢本身是一個客籍音樂家，因此在劇中談到論家中的狀況，也出現很多客語的演出部份。在日治時期，客家族群雖然在臺灣人口中所佔的比例不多，但是在台灣有許多傑出的藝術家、文學家、革命思想家等等都是出自客家族群。加上客家人那種刻苦耐勞的精神以及豐富的客家文化都是臺灣這塊土地上珍貴的文化資產。

語言不僅僅只是一個民族或族群的文化及思考模式，更是民族情感最具代表性的詮釋。從這些種種的一個因素及文化背景脈絡發展之下，反映在劇中，更需要捕捉住這個時代以及鄧雨賢本身客籍身份的背景，不僅反映了一個時代、背景現象，透過語言將臺灣這樣多元族群聯繫在一起，更要將這種語言的特性和其

⁹⁹ 葉石濤，1991，《一個台灣老朽作家的五〇年代》，臺北市/前衛

民族之間的情感和本土文化的象徵展現出來。而且臺語在當時的用語或是在歌詞方面的音韻及意境都是非常的優美，不是我們一般所認為說臺語是很粗俗的的，接下來，將在音樂歌詞內容上，做一個描述和探討。

全劇中之演唱曲目依其台語、日語、客家語予以分列:

表 4-2-1 「四月望雨」中以臺語為演唱之曲目

曲目	場景	作曲者	作詞者	演唱者
美麗的花都台北	序幕 1	冉天豪	王友輝	群眾、鄧雨賢
人不癡情枉少年	1-1(人不癡情枉少年)	冉天豪	楊士平	鄧雨賢、陳君玉、吉村祥一
桃花泣血記	1-1(人不癡情枉少年)	王雪峰	詹天馬	宣傳員
大稻埕進行曲	1-2-1(漢學傳統)	冉天豪	王友輝	鄧雨賢、群眾
街燈伊知影	1-3-1(街燈知道我等你)	冉天豪	王友輝	吉村祥一
桃花、櫻花、圓仔花	1-3-2(春風拂面過)	冉天豪	王友輝	純純、愛愛等歌手
望春風	1-3-2(春風拂面過)	鄧雨賢	李臨秋	純純、愛愛等歌手
四月望雨	1-3-3(音樂的翅膀)	冉天豪	王友輝	鄧雨賢、純純
跳舞時代	1-4(跳舞時代)	鄧雨賢	陳君玉	愛愛、群眾
明天，我們的世界	1-4(跳舞時代)	冉天豪	王友輝	眾人
皇城驚奇	2-1(奇巧的花布巾)	冉天豪	王友輝	戲中戲演員
奇巧的花布巾	2-1(奇巧的花布巾)	冉天豪	王友輝	鄧雨賢、純純
四季紅	2-1(奇巧的花布巾)	鄧雨賢	李臨秋	群眾
聞無咖啡香	2-2(逝去的美好日子)	冉天豪	王友輝	群眾
孤身一個人	2-2(逝去的美)	冉天豪	楊士平/王友	陳君玉

	好日子)		輝	
我是東田曉雨	2-3(曉雨曉雨)	冉天豪	王友輝	鄧雨賢
宣導歌	2-4-1	冉天豪	楊士平	群眾
月夜愁	2-4-2(夜雨櫻 花落)	鄧雨賢	周添旺	吉村祥一
取我去見花	2-4-2(夜雨櫻 花落)	冉天豪	王友輝	純純
雨夜花	2-4-2(夜雨櫻 花落)	鄧雨賢	周添旺	鄧雨賢、陳君 玉

表 4-2-2 「四月望雨」中以客家語為演唱之曲目

曲目	場景	作曲者	作詞者	演唱者
我的夢・我的 世界	1-2-1(漢學傳 統)	冉天豪	楊忠衡/鍾永 豐	鄧雨賢、鍾有 妹
飯菜涼了你知 否	1-3-3(音樂的 翅膀)	冉天豪	楊忠衡/鍾永 豐	鄧雨賢、鍾有 妹
感謝你煮的美 一餐飯	1-3-3(音樂的 翅膀)	冉天豪	楊忠衡/鍾永 豐	鄧雨賢、鍾有 妹

表 4-2-3 「四月望雨」中以日語為演唱之曲目

曲目	場景	作曲者	作詞者	演唱者
台北小唄	1-1(人不癡情 枉少年)	奧山貞吉	時雨音雨	純純
愛國進行曲	1-4(跳舞時代)	瀨戶口藤吉	森川幸雄	白鳥弘、日軍
榮譽的軍伏	2-1(奇巧的花 布巾)	鄧雨賢	栗原白也	日軍
天佑吾皇	2-2(逝去的美 好日子)	冉天豪	楊忠衡	柏野正次郎

在音樂劇，音樂中的歌詞內容所扮演的角色通常是代替了戲劇演員以說的方式，改以一種歌唱的方式將這段情節所要表達的劇情內容、情感表現出來。在「四月望雨」中一開始序曲《美麗的花都臺北》，除了編劇者將事件發生的地點以及其繁華的景象透過《美麗的花都臺北》一曲的歌舞呈現出來，而這首歌是群眾和鄧雨賢以輪唱形式呈現的。主要是將鄧雨賢剛從日本學成歸國，回到久違的故鄉

那種滿懷興奮以及對於未來抱負充滿著種種熱情與希望的景象表達出來(見歌詞一)。這首歌在一開始就先出現《大稻埕進行曲》一曲中的副歌部分，將其繁華的臺北大稻埕的景像透過歌舞的形式展現出來，然而其重點還是放在鄧雨賢所歌唱的內容部分，由此而瞭解整個故事事件發生的開始。

(歌詞一)

群眾：攏莫驚，攏莫驚，文明的腳步就愛踏乎定，

汝是台北城外～繁華的現代大稻埕！

攏莫驚，攏莫驚，文明的腳步就愛踏乎定，

汝是台北城外～繁華的現代大稻埕！

鄧雨賢：我日思夜夢的大稻埕，猶原繁華惹人疼，離鄉背井兩冬多，

回鄉情緒激動攏無定！音樂是我熱情的性命，我要打拼做一個查甫子，

寫出鄉親序大的心聲，作曲念歌乎您大家聽！

受到文聲唱片的邀請，鄧雨賢所譜曲的《大稻埕進行曲》其原本作詞者已不詳，加上曲子已失傳很久了，在「四月望雨」中的《大稻埕進行曲》則是由冉天豪重新譜曲，王友輝老師作詞(歌詞二)。整首曲目最主要的核心，無非就是要將臺北大稻埕當時繁華、生氣勃勃的景象呈現出來，像在詞中第一句「大船碼頭世界行」中就是指當時因為大稻埕地區因為地處於淡水河航運的優越地點，使得大稻埕成為國際的商業貿易站，也因此當時洋行富商遍及淡水河沿岸，而像是茶行、鹽行更都是富有人所從事的商業活動，在這邊「茶行鹽館淡水岸」更有一種身份地位的象徵；而在整齣劇作的演出中，其歌舞場面佔最重比例的也是在《大稻埕進行曲》這一幕中。然而非常湊巧的是鄧雨賢所譜寫的《大稻埕進行曲》在失傳了很久之後，卻在首演的前夕被唱片收集者林太歲¹⁰⁰在舊市場上找到當時文聲唱片所發行的黑膠唱片，可以說是非常具有歷史意義。

(歌詞二)

大船碼頭世界行，茶行鹽館淡水岸，

藝旦美麗的形影，江山樓頂拼輸贏，

波麗露啊山水亭，自由的思想尚時興，

¹⁰⁰ 林太歲：今年三十一歲，主要從事於美術設計工作，因為六年前為了要收藏披頭四的黑膠唱片卻誤打誤撞闖進留聲機的78轉世界裡面，從此就愛上老歌謠，於是開始投入老唱片的收集，其所收藏上達千張的七八轉唱片，光是臺灣三〇年代收藏的台語流行歌曲就多達兩百五十首。

文學歌謠美術和電影，無論啥麼阮是攏莫驚，
汝是台北城外～繁華的現代大稻埕！

攏莫驚，攏莫驚，文明的腳步就愛踏乎定，
汝是台北城外～繁華的現代大稻埕！
二十世紀向前行，文明走入台北城，
美麗花都的形影，要和東京拼輸贏，
黑貓姊啊黑狗兄，跳舞的腳步就愛踏乎定，
自由開化爬山又過嶺，無論啥麼阮是攏莫驚！
攏莫驚，攏莫驚，跳舞的腳步就愛踏乎定，
阮是台北城內，文明的黑貓黑狗兄！
攏莫驚，攏莫驚，跳舞的腳步就愛踏乎定，
阮是世界一等～摩登的黑貓黑狗兄！

在第一幕中《四月望雨》一曲，就如同是「四月望雨」這齣音樂劇作的一個主題曲，在整齣音樂劇作的情節走向或是在加強此部劇作的名稱上都是非常具有主題性的代表，也能加深觀眾對於這齣劇作的一個印象。在觀眾問卷調查的資料統計中，觀眾對於整齣音樂劇中在新創曲子部分較受歡迎及喜愛的，也都是以《四月望雨》一曲所佔的比例居多。而《四月望雨》這首歌在當初創作的背景，其實一開始就設計好(見歌詞三)；在這一幕或這一景中整個情節發展到了一對男女正陷於熱戀之中的心境和情感。也因此在這部份，比較著重在旋律的律動發展上，以及男女的對唱和整個音樂及歌詞的美感上，也因此其旋律與歌詞的搭配雖然非常簡易，但是卻是讓人非常印象深刻。就如同鄧雨賢的作品中，其曲調音樂也並不複雜，非常的通俗化，且具有很容易琅琅上口的音樂特質，也因為這樣的一個特性很容易被大眾廣為傳唱和喜愛，而這也是為什麼流行音樂發展至今，雖然發展的面貌不一樣，加上現在的流行音樂又受到更多西方或是國外流行音樂發展的影響，並受到時代文化的變遷的不同所影響，其不同時期發展出來的流行音樂風格亦各不相同，然而流行音樂的性質不管是在哪個時代其共通點就是在於它的通俗性，這是不管時代文化如何變遷也是不變的一個法則，也正因為如此，流行音樂才能廣為這個時代的人們所傳唱和喜愛。

(歌詞三)

鄧雨賢：四月的風，是純純的風～
純 純：四月的雨，是綿綿的雨～
鄧雨賢：一陣一陣的風，有妳的形影
純 純：形影深深罩心中，美妙音樂響遍四方
鄧雨賢：為什麼四月時，風吹微微
純 純：為什麼四月時，雨絲綿綿
鄧、純：為什麼四月時，暖暖情意，
 為什麼四月時，心花晞迷。
純 純：四月的風，是綿綿的風
鄧雨賢：四月的雨，是綿綿的雨
純 純：一陣一陣的風，像我的激動
鄧雨賢：轉頭一笑的眼光，使我心似海浪波動！
 你是我心中的美妙樂音！
純 純：你帶我爬起在挽星高頂！
鄧、純：夜雨滴落在土，期待花紅正當時，
 風吹震動在心，望風望雨四月時

第二幕中的一首《我是東田曉雨》(見歌詞四)，在歌詞內容上，王友輝教授巧妙的將鄧雨賢的本名協音和化名完整的藏入於詩中每一小句中的的一個字中，其實這是有其背後的一個歷史背景的。在 1942 年也就是開始實施皇民化運動的這個時期，鄧雨賢當時被迫改名為東田曉雨，並且以唐崎夜雨作為筆名發表作品，也因此《我是東田曉雨》一曲中，王友輝教授也說到他嘗試透過將俗白的口語與古音漢字之間去尋找角色的一個特質和歷史的情境。就像此曲表現在歌詞內容中在，「唐」山遙遠人生疏，「崎」嶇本是世間路，「夜」來不見火金姑，「雨」弦聽音花落土，非常恰當的點出鄧雨賢的筆名唐崎夜雨。在句中內容更是非常詩意畫，將人生、音樂、遭遇這種種的意境透過非常白話卻又不失其詩般的情境，表現得非常恰當，又不會很艱澀難懂。

(歌詞四)

鄧雨賢：Karasaki 我是誰，
 唐崎（ㄍ一ノ）夜雨叨一位？
 Higashida 亂心意，
 東田曉雨換名字；

無論東田亦唐崎，
清香猶原是茉莉，
要做苦旱一陣雨，
要予樂音傳千古。
唐山遙遠人（ㄉㄨㄛˊ）生疏，
崎嶇本是世間路，
夜來不見火金姑（螢火蟲），
雨中飄零花（ㄉㄨㄛˊ）落土；
東邊出日西邊雨，
田螺（蜻蜓）點水天翻鳥，
曉來風吹一夜露，
雨過天青凝心湖。

像這種不管是取自台語音韻的諧音亦或是日語都有其異曲同工之妙，而這也就是語言之奧妙所在，將語言運用在音樂內容上不僅有深刻表達之意涵在，透過音樂和語言音韻之間巧妙的結合，更是圍繫著一種非常特殊的關係和豐富的情感內涵。

在整個新創部分的音樂內容，其實主要也掌握到幾個要點，像在歌詞和音樂之間的搭配、運用上即非常巧妙和創新，沒有音樂和歌詞內容是搭不起來，或是某些部份較為突兀的。在音樂歌詞內容部份上的創作背景其實也是從挖掘到許多文獻、圖片等資料中去吸收、重整，並且盡量能夠抓住屬於那個時代人們平常習慣的一個用語方式，並且透過語言本身音韻的特性，加上文字的描述，以我們現在認知的方式將那個時代背景的概況呈現出來。當然畢竟我們不是身處於那個時代文化背景下的人，因此像這樣的藝術展演，不能說百分之百抓住那個時代的社會現象，但是在製演這齣戲的背後，製作團隊也是有付出很多心血透過訪問、收集文獻資料等去拼湊出那個時代的樣貌。在不考量其背後真正的目的，像是商業的行為，或是因為經濟支出上的原因，沒有使用樂團現場演奏等這些技術以及道具上等等這些因素，然而從一個創作動機的角度以及題材上的選擇，筆者認為可以透過這齣劇作的形式內容，剛好就是敘述著台灣人的故事，敘述著台灣本土音樂家鄧雨賢的故事，我們可以從中去反省、思考一些當時的社會文化現象。

在音樂劇作中的音樂或其它的創作方式其實是比較趨向現代、流行音樂表演的一個趨勢，加上此齣劇作的核心背景是以鄧雨賢那個時代背景下所創作的音樂為主，然而像「望春風」、「雨夜花」等等這些歌謠可以說是當時的流行音樂，也是那個時期台灣社會百姓人民當時最廣為傳唱和普遍受歡迎的歌曲。由於流行音樂本來就是比較通俗、多元化，也因此創作像流行音樂的手法，必須要考量到音樂和歌詞之間的搭配，以及語言本身的通俗性並且能反映世俗的生活寫照。

音樂劇這樣形式的表演藝術本身就是比較現代化，加上它本質就是一個大融爐，它的表演形式本來就是可以非常多樣化，也可以非常的天馬行空，而這正是音樂劇的特色。因此我們不該將此表演局限於某一種特定的思維上，更應該去考量這個劇種本身的一個特色和性質，才能對於音樂劇的演出內容等有更客觀、進一步的認識和探討。

三、音樂風格

(一) 全劇曲目簡介:

在「四月望雨」整齣音樂劇作中在新、舊方面的曲子總共有二十六首曲目，其中新創的曲子就佔了十八首(如表 4-2-4)，八首(如表 4-2-5)則是屬於舊有的曲子。整個音樂劇的演出在新創作的音樂作品所佔的比例已超過全部的三分之二，在整體創作上其新創的部份比例相當大。每一首曲子的設定、安排都是創作者在討論劇本時，在劇情中討論出哪裡需要有音樂，是怎樣的一個情境?需要甚麼樣的人唱?其歌唱形式要用甚麼?才能適當的將某一段的情境、故事表達出來?哪裡需要有歌舞的場面、燈光、服裝、舞臺等等的一個設計考量，在將需要加入音樂、舞蹈設計的部份強調出來。

表 4-2-4 「四月望雨」演出中之新創曲目

曲目	作曲者	作詞者	演唱者	歌唱形式
美麗的花都台北	冉天豪	王友輝	群眾、鄧雨賢	其它
人不癡情枉少年	冉天豪	楊士平	鄧雨賢、陳君玉、吉村祥一	重唱
我的夢·我的世界	冉天豪	楊忠衡/鍾永豐	鄧雨賢、鍾有妹	對唱
大稻埕進行曲	冉天豪	王友輝	鄧雨賢、群眾	齊唱
街燈伊知影	冉天豪	王友輝	吉村祥一	獨唱
桃花、櫻花、圓仔花	冉天豪	王友輝	純純、愛愛等歌手	其它
四月望雨	冉天豪	王友輝	鄧雨賢、純純	對唱
飯菜涼了你知否	冉天豪	楊忠衡/鍾永豐	鍾有妹	獨唱
明天，我們的世	冉天豪	王友輝	眾人	齊唱

界				
皇城驚奇	冉天豪	王友輝	戲中戲演員	其它
奇巧的花布巾	冉天豪	王友輝	鄧雨賢、純純	其它
聞無咖啡香	冉天豪	王友輝	群眾	齊唱
天佑吾皇	冉天豪	楊忠衡	柏野正次郎	獨唱
孤身一個人	冉天豪	楊士平/王友輝	陳君玉	獨唱
我是東田曉雨	冉天豪	王友輝	鄧雨賢	獨唱
宣導歌	冉天豪	楊士平	群眾	齊唱
取我去見花	冉天豪	王友輝	純純	獨唱
感謝你煮的美 一餐飯	冉天豪	楊忠衡/鍾永豐	鄧雨賢、鍾有 妹	對唱
終曲(四月望 雨)	冉天豪	王友輝	眾人	齊唱

4-2-5 「四月望雨」演出中之舊有曲目

曲目	作曲者	作詞者	演唱者	歌唱形式
台北小唄	奧山貞吉	時雨音雨	純純	獨唱
桃花泣血記	王雪峰	詹天馬	宣傳員	齊唱
望春風	鄧雨賢	李臨秋	純純、愛愛等 歌手	齊唱
跳舞時代	鄧雨賢	陳君玉	愛愛、群眾	獨唱
愛國進行曲	瀨戶口藤吉	森川幸雄	白鳥弘、日軍	齊唱
四季紅	鄧雨賢	李臨秋	群眾	對唱
月夜愁	鄧雨賢	周添旺	吉村祥一	獨唱
雨夜花	鄧雨賢	周添旺	鄧雨賢、陳君 玉	齊唱

「四月望雨」在創作的過程中，是經過所有的創作者、執行者共同開會討論集思廣義而得到的結果。劇情內容的每個部份的環節都仔細考慮過，並且目標決定明確，才開始著手於創作。也因此在全體劇情以及音樂內容或是在情境上等等的走向才能互相配合、結合在一起，而不是創作者自己本身獨自一人完成創作，執行者則自己做自己的部份；這種拼貼式的音樂創作，往往會導致音樂跟劇本沒有搭配在一起，或是整個劇情走向和舞台各方面的藝術呈現出一種不協調的景象。尤其音樂劇不同一般的戲劇，可以用更多口語化的台詞和肢體更容易去表達其劇情的內容，反觀音樂劇它則是需要透過更多音樂表述的部份去完成其劇情內容。

因此，在「四月望雨」這齣音樂劇作其音樂和劇本以及整個舞台藝術的設計部份是緊密結合在一起，它是經由團體集體協調創作而成的。舞台劇它本身就是一個綜合藝術，結合了各門藝術，但是要達到各種藝術的平衡的確是不容易。在此過程中，並不是完成首演演出之後就沒事了，它仍然有非常大的空間去進行改善、修改的。

像在《四月望雨》中的一首用閩南語唱的曲子《孤身一個人》，其最早創作時是以國語唱的《漂流的浪子》，這兩首的音樂旋律完全不一樣；在這一部份主要是由陳君玉所獨唱的，這段的情境主要是描寫陳君玉暗戀純純，然而卻遭到拒絕很難過；此時又發生空襲，結果柏野正次郎社長失蹤，這時他的心情是非常鬱卒，怎會用國語唱呢？加上歷史文化的考據，那個時代的臺灣人民都是講臺語，雖然陳君玉會說國語但是他要跟誰說國語呢？也因為導演考慮到這點，並且深深覺得國語唱的《漂流的浪子》實在是沒有辦法代表這個時代和陳君玉此時複雜的心情，因此在 2008 年巡演時，導演花了很多時間與創作者溝通並且重新創作。

其實還有一些舞臺的道具或是場景設計等，在首演之後，也都陸陸續續有少許的修正，因此從這過程中，可以看得出這種綜合表演藝術的演出，其本身就是集眾人的力量共同創作完成，相較於單一門藝術的創作，具有更多元及易變性的空間存在。

在新創或是舊有曲子中的歌唱形式部分，其實從整體的演出觀察下來，一首曲子中的歌唱形式運用是非常多樣性的。並且從表四、表五的曲目中，筆者將其分成獨唱、對唱、齊唱、重唱、其它這五個部分。在其它部份則是由於有些曲子中就會同時出現齊唱、重唱等等交叉的運用，而不致於會讓一首曲子的呈現過於單一，而導致非常呆版、無趣。

像在第二幕一開始主要是戲中戲，在這首《皇城驚奇》中，有群眾的男女相互對唱，中間穿插著有唱、有說以及說書的形式等，非常活潑、有趣，並且有歌仔戲出身的演員以滑稽的形式用歌仔戲的腔調來演、唱這段戲中戲。在這邊明明是要演現代劇卻唱起歌仔戲的形式呈現，其趣味十足，其實也反映出日治時期臺灣社會普遍流行喜愛的表演娛樂就是歌仔戲，並且有許多當時演唱流行音樂的歌手都是歌仔戲班出身的。像劇中的純純不僅在小時候隨著歌仔戲班到處演出，更是臺灣第一代女歌星；透過這段戲中戲的演出，其實也將臺灣歌仔戲的一個特點出來，雖然提及不多，但這也是臺灣社會普遍上的一個特徵。

(二) 主要音樂曲目風格分析

在探討「四月望雨」劇中演出的音樂風格內容時，首先要先對於鄧雨賢先生所創作的《望春風》、《月夜愁》、《雨夜花》、《四季紅》這四首的音樂風格特色有個概括性的瞭解，在進入探討「四月望雨」劇中新創曲目的部分。新創曲目的部分，筆者主要根據問卷調查的資料中，民眾對於「四月望雨」劇中所有演出的音樂曲目部分其最喜愛的曲子，以《四月望雨》和《大稻埕進行曲》佔前一、二名，因此筆者將針對這兩首曲目探討其音樂風格；那另外在簡述《人不癡情往少年》一曲特色，客語的部分則以《感謝你煮的每一餐》做為論述。

在劇中主要引用鄧雨賢先生所創作的《望春風》、《月夜愁》、《雨夜花》、《四季紅》四首歌曲。這四首樂曲中都是以傳統五聲音階構成，其中《望春風》和《雨夜花》如果以 C 為宮調，其所出現的音都是在 C 宮調五聲音階內；而《月夜愁》和《四季紅》則出現了 F 和 B 音，但是都在弱起拍，當成是經過音或是鄰音。但從鄧雨賢先生的這四首作品風格分析，主要有下面四點的特色：

- 一、主要是以傳統五聲音階構成。
- 二、其拍子主要是 4/4、3/4 拍。
- 三、其節奏型態主要都是附點四分音符和八分音符、休止符在做排序。
- 四、其結束音都會回到宮音。從其音樂結構來看，在旋律、節拍上的結構其實都是非常簡單，但是旋律性非常強，而且很容易就可以跟著哼唱。

從音樂再加上歌詞內容與臺灣社會狀況緊密結合在一起，更是每一個人都能很輕易的琅琅上口，也因此廣受歡迎，而傳唱至今，更是有著一種屬於台灣本土、情感的「臺灣味」在，而這無不也是臺灣本土音樂的一種風格象徵。然而這種非常抽象的聽覺感受，卻是深受這塊土地的百姓所能明確感受到的。也因為有著這樣「臺灣味」的音樂風格和情感內涵在，這些曲子都已經有臺灣文化的一種象徵性代表。

從鄧雨賢先生作品的音樂風格，再來欣賞後輩創作者冉天豪所創作的曲子，其實從聽覺上可以感受到和鄧雨賢先生的音樂風格非常相似；像是在《四月望雨》一曲中(如譜例五)，從它的曲式結構分析上，主要有下面幾個特色：

- 一、以五聲音階的 C 宮調式為主。
- 二、拍子是 3/4 拍，在整首曲子的節奏架構上也不會很複雜，在曲子用了很多都是休止符後半拍八分音符開始的形態。
- 三、歌唱形式是一開始是男、女你一唱我一答的對唱，到了中間副歌的部份則是男、女交疊著重唱，這首曲子的意境主要是將兩個人相戀，情意綿綿的意境表達出來，因此旋律非常優美在加上詩境般的歌詞描繪，更是將此意境表達得淋漓盡致。
- 四、其結束音又回到主音(宮調)。

從整個音樂結構的大輪廓上來探討，基本上幾個特色要點都有掌握到鄧雨賢創作時的一個特性，也因此音樂風格表現上會非常相似，而這種音樂性的韻味其實是很難具體去描述，往往需要借助聽覺才能去更感受得到其音樂風格之間的相異性。

譜例 4-2-5

四月望雨

from 音樂劇“四月望雨”

詞 王友輝
曲 冉天豪
(2007 May01)

純純

鄧雨賢

♩ = 80

1

四月的風，是純純的風~

14

四月的雨，是綿綿的雨~

19

一陣一陣的
形影深深罩心中，美妙

24

風，有妳的形蹤~
音樂響遍四方~

29

為什麼四月時，風吹微
為什麼四月時，雨絲綿綿~ 為什麼
微~ 為什麼

四月望雨~1~

34



四 月 時, 暖 暖 情 意~ 爲 什 麼 四 月
 四 月 時, 暖 暖 情 意~ 爲 什 麼 四 月

39



時, 心 花 晞 迷~ 四 月 的
 時, 心 花 晞 迷~

51



風, 是 綿 綿 的 風~
 四 月 的 雨, 是

56



一 陣 一 陣 的 風, 像 我 的 激
 綿 綿 的 雨~

61



動!
 轉 頭 一 笑 的 眼 光, 使 我 心 似 海 浪 波 動! 妳 是 我

四月望雨 ~2~

66

你帶我爬起
 心中的~ 美妙樂音!

71

在~ @ @ 高頂! 夜雨滴落在土,
 夜雨滴落在土,

76

期待花紅正當時~ 風吹震動在心,
 期待花紅正當時~ 風吹震動在心,

80

望風望雨四月時~
 望風望雨四月時~

大風劇團提供

在《大稻埕進行曲》一曲中，由於鄧雨賢所創作的《大稻埕進行曲》已失傳很久了，但是卻在演出時讓唱片收集者所找尋到，然而在劇中的《大稻埕進行曲》則是屬於全新的一個創作，因此現在《大稻埕進行曲》一曲則有前人和後輩新創的兩個作品在，然而因為有關於鄧雨賢所創作的《大稻埕進行曲》其原貌是如何，至今尚未公開，因此這部分，在未來仍是要去關注的。

下面筆者將要探討的是由冉天豪新創的《大稻埕進行曲》(如譜例六)音樂風格，以及如何透過在沒有任何的音樂紀錄，以文獻資料的收集和鄧雨賢過去的音樂作品去揣摩這首由鄧雨賢所創作的《大稻埕進行曲》?其新創音樂的特色又是甚麼?從(譜例二)中，去看它的曲式架構，主要有下面幾個特色:

- 一、這首曲子是由五聲音階的商調式構成的。
- 二、拍子是 2/2 拍，本曲既是描繪大稻埕的進行曲式的風格，要將其大稻埕繁華、熱鬧活潑的景象表現出來，因此在這邊就非常加重其節奏感，像在曲中也用了非常多的附點節拍的形式去強調其後面那個音值較長的音符，去加重其節奏感以及活潑開朗的曲風，加上在這邊有個大舞蹈場面，因此非常強調其在節奏上的進行。
- 三、在整個樂曲曲式上是以 AA'B 的形式呈現，並且在重複一次這樣的形式。其歌唱的形式一開始是由男生起頭，女生在從 A' 的部分接近來，一起合唱，而在第二次就由女生起頭，同樣的男生在從 A' 的部分接近來。
- 四、在一開始都使用商調式的主音 D 音的五度音做為起音。
- 五、其結束音又回到了主音(商調式)

在這首曲式結構上，其實也都是以傳統的五聲音階為主，為了抓住那個時代，以及鄧雨賢本身的一個創作風格，在樂曲上其實都非常著重在明朗清楚的旋律線條以及明確的節奏型態，因此給人聽起來的感覺，就如同可以感受到是鄧雨賢先生的一個創作風格在裡面。在新創《大稻埕進行曲》一曲中，除了盡量去詮釋鄧雨賢以及那個時代的音樂風格，也加進了許多現在高科技產業下的聲響配器進去，也使得這首曲子更為活潑、熱鬧，如同繁華的大稻埕景象歷歷在目。

大稻埕進行曲

from 音樂劇“四月望雨”

詞 王友輝
曲 冉天豪
(2007 Apr 21)

男女群眾

16 3 (男)

大船碼頭世界

22 行, 茶行鹽館淡水岸, 藝且美麗的形

26 (男+女)

30 影, 江山樓頂拼輸贏, 波麗露啊山水

34 亭, 自由的思想尙時興, 文學歌謠美術和電

38 影, 無論哈麼阮是攏莫驚! 攏莫驚~

42 攏莫驚~ 文明的腳步愛踏乎定, 汝是台北城外,

繁華的現代大稻埕! 攏莫驚~ 攏莫驚~

(chorus ~ SAT)
ah~

46 文明的腳步就愛踏乎定, 汝是台北城外~ 繁華的現代大稻

50 (女)
 堍! 二十世紀向前行, 文明

58
 62 走入台北城, 美麗花都的形影, 要和
 (男+女)
 66 東京拼輸贏, 黑貓姊啊黑狗兄, 跳舞的
 70 腳步就愛踏乎定, 自由開化爬山又過嶺, 無論
 74 哈麼 阮是攏莫驚! 攏莫驚~ 攏莫驚~
 78 跳舞的腳步愛踏乎定, 阮是台北城內, 文明的黑貓黑狗
 兄! 攏莫驚~ 攏莫驚~ 跳舞的腳步就愛
 (chorus ~ SAT)
 ah~
 82
 踏乎定, 阮是世界一等~ 摩登的黑貓黑狗兄!

大稻埕進行曲 -2-

大風劇團提供

譜例 4-2-7

人不癡情枉少年

from 音樂劇“四月望雨”

詞 楊士平
曲 冉天豪
(2007 June05)

1 $\text{♩} = 80$

吉村祥一

鄧雨賢

陳君玉

彎彎曲曲 的世間路，

8

坎坎坷坷 的歹路途，

單思戀夢 是情癡，

12

目紋含笑 櫻花開，

整暝未關 爲著 妳，

人不癡情枉少年 ~1~

16

你的笑聲亂我耳,
如何
不敢靠近妳身邊,

20

心頭親像風湧起,
雙人行同路... 心頭親像風湧起,
心頭親像風湧起,

24

你的聲音亂我耳, 如何靠近妳身邊,
你的聲音亂我耳, 如何靠近妳身邊,
你的聲音亂我耳, 如何靠近妳身邊,

人不癡情任少年 ~2~

28

如何雙人行同路~ 目紋含笑 櫻花開,
 如何雙人行同路~ 彎彎曲曲的世間路,
 如何雙人行同路~ 單思戀夢是情

32

妳的笑聲亂我耳, 如何靠近妳身邊,
 坎坎坷坷的夕路途, 如何靠近妳身邊, 如何
 癡~ 整暝未關為著妳, 不敢靠近妳身

36

如何雙人~同路~ 2
 雙人~行同路~ 2
 邊, 如何雙人行同路~ 2

大風劇團提供

人不癡情枉少年 ~3~

感謝你煮的每一餐

from 音樂劇“四月望雨”

詞 鍾永豐 楊忠衡

曲 冉天豪

(2007 June 11)

1 $\text{♩} = 72$ 8 (鄧雨賢)

(口白) 係多年來, 我撇人寫音樂,

13 淨願自家光采, 自家驕傲, 從來無個

18 想, 日夜料理我介, 其實是汝,

23 我介哺娘~ 感謝汝喊我每一

28 聲, 感謝汝煮介, 每一餐,

33 感謝汝養育, 每一胎, 感謝汝

38 (鍾有妹)

(口白) 阿每教

8 陪我, 每一日~

感謝你的煮的每一餐 ~1~

50



我，一介人淨半圓，尋有好姻緣，

55



哪成一團圓，做你介哺娘，係天生命

60



定，看你幸福，我心滿意足~

65 (鍾有妹)



渡汝燒暖，我願意~

(鄧雨賢)



感謝汝喊我每一聲，感謝汝

70



灶頭鑊尾，我願意~ 針頭線



煮介，每一餐，感謝汝養育，

大風劇團提供

感謝你的煮的每一餐~2~

在三個男生重唱的這首《人不癡情往少年》(如譜例七)一曲中，也是以五聲音階的商調式所構成，在這邊比較著重在三部重唱的合音，其旋律、節奏型態也都非常有規則，不會太複雜，主要都是著重在於旋律性的線條，那這首曲子在歌詞內容上也運用著歌仔戲的「七字仔」的方式來寫此時三個男主角的心境，那在寫完詞的部份，才由冉天豪根據怎個音樂旋律的走向，在去安排組合誰先唱，誰合唱。那在《感謝你煮的每一餐》(譜例八)一曲中，是用客語所演唱，那在這邊的情境主要是要將鍾永妹這種傳統客家婦女無怨無悔的付出，不管鄧雨賢做了任何的選擇，依然在背後默默的支持著他，透過兩人一唱一答，中間接著一段重唱的形式，將這段劇情內容表現出來，因此在整個音樂結構上也都是強調其旋律性的律動，透過音樂和歌詞的搭配，更可以將他們此時此刻想要表達的情感以及劇情走向的一個內容表現出來。

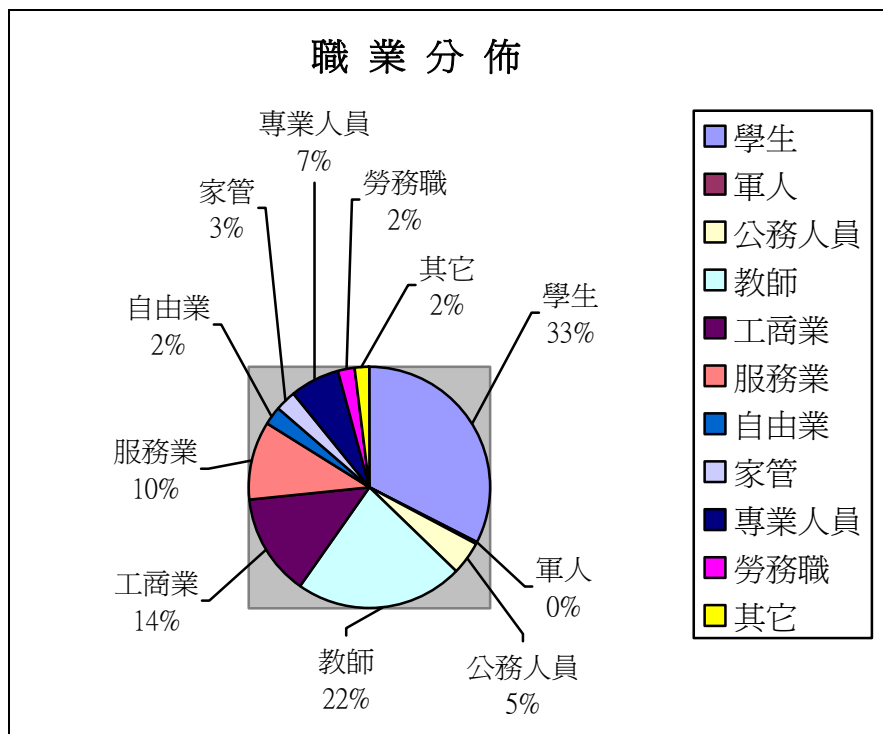
從新創的這些曲子結構形式中，其實也可以發現為甚麼在這麼多的新創曲目，如何去抓住那個時代流行音樂的曲風以及鄧雨賢先生的一個創作風格，主要是因為都有著旋律簡單但卻有著明確優美的旋律線條，以及普遍得使用傳統五聲音階為主，在節奏曲式形態上也不複雜，透過本土語言本身獨特的發音在歌詞與音樂的運用上更是要盡量去將那個時代的一個音樂風格特色表現出來。

然而在談論到音樂風格時，其實是非常抽象，很難去具體的呈現所謂的風格是甚麼，然而如果從大的概念去比喻的話，就如同是每個國家、族群都有著不同的語言、文化、歷史背景等等因素在，那綜合了這些小小大大的因素就會形成一種只屬於這個國家、族群所共同發展出來的一個特色風情在，而這就是這個國家普遍得一個文化風格象徵，而如果要去詮釋這樣的文化風格，除了瞭解這個國家基本的一個歷史文化背景，更是要多去接觸、感受，甚至身歷其境才能有更多的契合點。

因此，在訪問到作曲家冉天豪先生有關於如何去詮釋那個時代的音樂風格表現時，其實也講到除了對於背景、曲風有深入的瞭解，最重要的還是要多去接觸、感受它，這種風格特色的解釋有時候是不言而喻的，更需要去切深的感受它。

第三節 從觀眾群角度探討「四月望雨」對本土文化 認知提升效益之分析

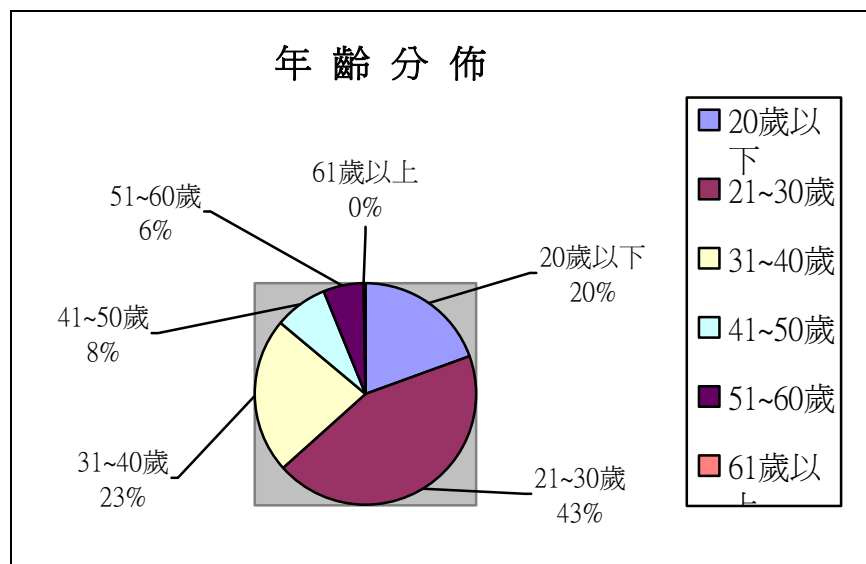
在這個章節中，筆者將透過問卷調查的資料，以及田野訪談過程中的觀察和資料的整理為基礎，來探討、分析「四月望雨」對於本土文化的認知是否有實質的影響，透過這些客觀的數據性統計資料加上筆者田野過程的觀查，希望可以進一步瞭解觀眾對於「四月望雨」整體演出有什麼樣的看法和影響?也為本研究的論述提供一些較為客觀的研究依據。



(圖 4-3-1)

在(圖一)「四月望雨」觀眾的職業分佈上，可以看到主要是以學生和教師群居多，學生和教師他們本身都是在教育、學習的環境背景下，對於藝文活動的參與也相對的比一般上班族或是工商業者較有機會去接觸。然而，筆者在實際的問卷調查過程中，其實也發現雖然統計資料顯示以學生和教師族群居多，但是這又牽涉到在填寫問卷過程中，其中以學生和老師填寫問卷的意願較高，因為他們比

較能體會，問卷調查是爲了做學術上的研究，因此都非常熱意的幫助填寫。但是雖然有這樣的一個外在因素考量，但是還是可以看的出音樂劇形式的演出其實也受到學生和教師群們的關注。

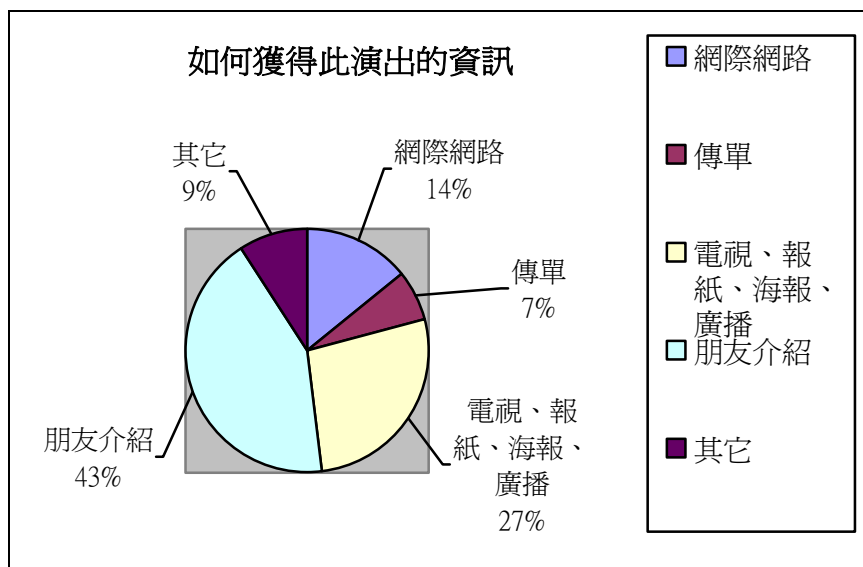


(圖 4-3-2)

在(圖二)年齡分佈上，主要集中在 21~30 歲爲主，在這個年齡階段主要都是有自主性的年輕人，比較能依照個人的興趣去選擇參與觀賞的藝文活動，加上音樂劇這樣多元化的表演方式，更能吸引到年輕族群的注意。相較之下，從統計圖上來看五、六十歲以上的族群所佔的比例就非常少，但可以想到就是音樂劇本來就屬於比較現代的劇場形式展演，對於老一輩的或許在某些程度上已經和他們有所脫節，因此從這個角度去觀察，不難看出整個觀眾年齡族群的比例會比較偏向於年輕一輩。

但是從現場的問卷調查過程中，筆者發現到「四月望雨」的觀眾普遍年齡群，其實並不是像統計圖所顯示的那樣客觀；筆者從現場的觀查發現五、六十歲以上較爲年長的族群所佔的比例也是非常多，然而數據統計的資料顯示會有這樣的結果，也在於問卷填寫過程中有其限制因素在。因爲在填寫問卷的過程中，通常五、六十歲的觀眾在填寫問卷的意願上就非常少，因爲像是有的不識字、老花眼、身

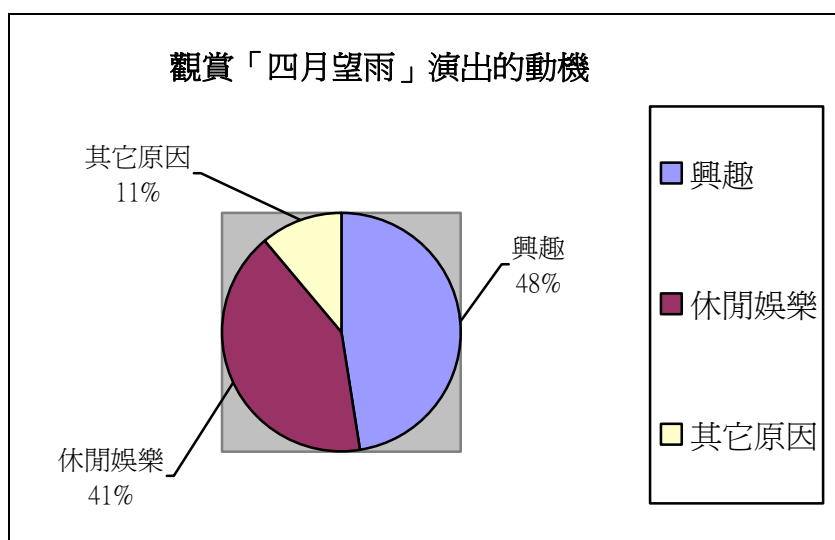
體上的一些狀況等等的不便，都是造成他們在填寫問卷的意願上很少的原因，也因此年齡比例上的顯示結果，會呈現出比較偏向於填寫問卷的意願及配合度較高的年齡群上。然而就筆者現場的觀查為什麼五、六十歲以上的年齡群也會非常多?在從「四月望雨」演出的內容和題材就不難發現，因為所演出的是日治時期台灣的社會現象，以及老一輩們最為熟悉的音樂，從音樂劇的演出內容形式和年長觀眾群本身同樣經歷過的那個時代背景，這兩者之間是有共同的意義在，也因此不難看出為什麼能夠吸引到五、六十歲以上的觀眾群。



(圖 4-3-3)

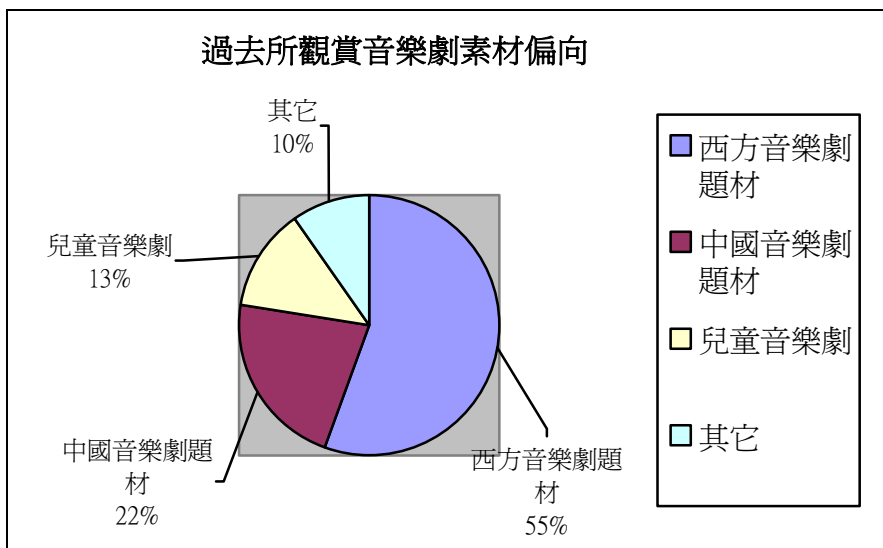
在(圖三)觀眾如何得知「四月望雨」演出的資訊主要是以朋友介紹居多，然而為什麼不是以電視、媒體廣告資訊為主呢?反倒是國外的音樂劇作只要一來台演出，未演就先造成轟動，不是電視廣告就是媒體資訊一直在播報，相對的本土自製的音樂劇作其相對的媒體資訊就非常的少，然而不管是因為知名度以及本土音樂劇作在製作經費上的不足等等種種外在的宣傳因素和條件的影響，顯然可以看到，本土自製的音樂劇作仍然處於一個實驗性的階段，相較於國外這些到各地巡演的音樂劇作相比，其話題性及知名度的不足，也使得媒體的宣傳當然比較少，相對的民眾接受媒體的訊息就比較少，然而光是要透過這些致力於藝文活動

創作演出的團體，在推行本土相關的藝文活動上這會是一個非常大的瓶頸和困難。雖然在現代任何藝文產業的發展都有其自由的發展空間，然而也因為這個時代科技資訊的泛濫，表現在文化主體上更顯得非常混亂，也因此藝文的發展和推廣在這個時代不是光靠單槍匹馬就能率領整個藝文活動的發展方向，更是需要借助各個其它領域的協調和幫助，去加強本土意識和藝文活動的推廣。

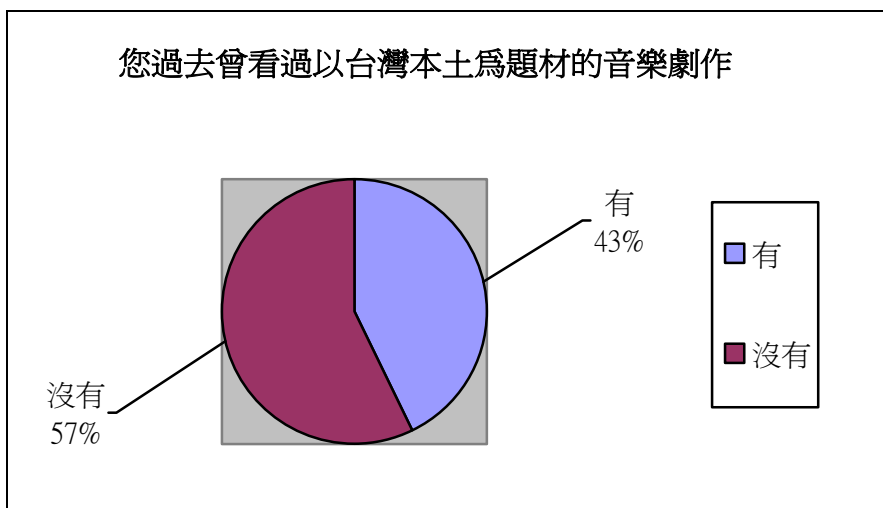


(圖 4-3-4)

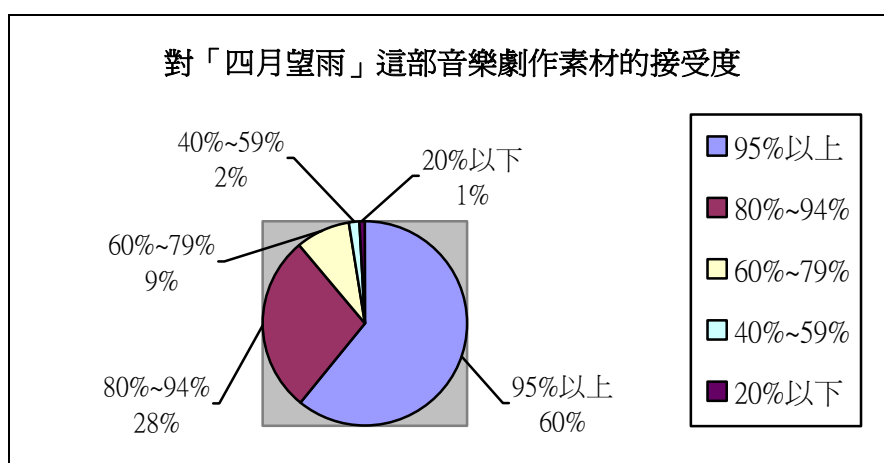
從(圖四)中，觀眾為什麼來觀賞「四月望雨」演出的動機，其主要都是個人的興趣以及休閒娛樂為主，畢竟音樂劇的演出門票都是非常貴，如果不是個人喜好和興趣是很難會去花那麼多錢去觀賞。從問卷圖顯示，其音樂劇這樣的表演形式在台灣仍是有著喜愛和感興趣的觀眾群在，也因此才能促使台灣一些劇團在致力創作音樂劇，如果沒有一個基本的觀眾喜愛群的支持，那麼也就不會有劇團會想在致力於音樂劇的創作，觀眾的喜好和興趣也是影響著音樂劇作在台灣未來的一個發展狀況。



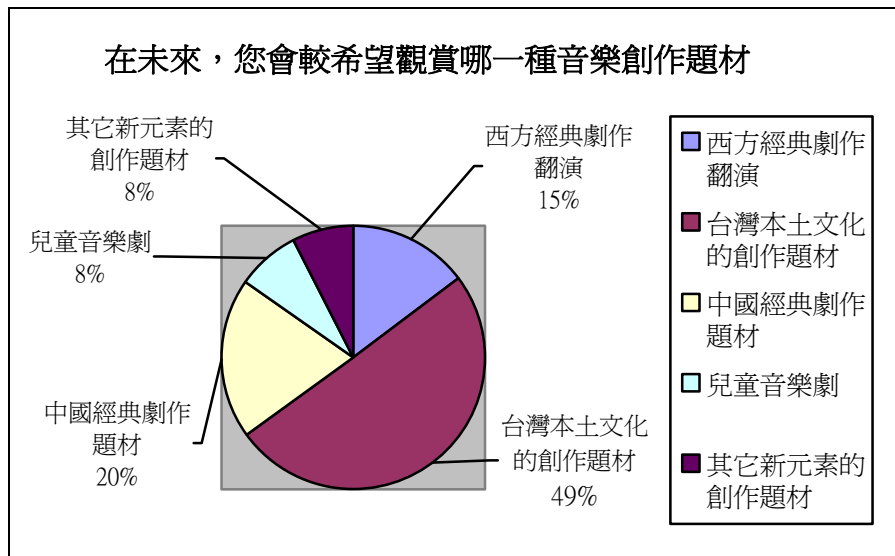
(圖 4-3-5)



(圖 4-3-6)



(圖 4-3-7)



(圖 4-3-8)

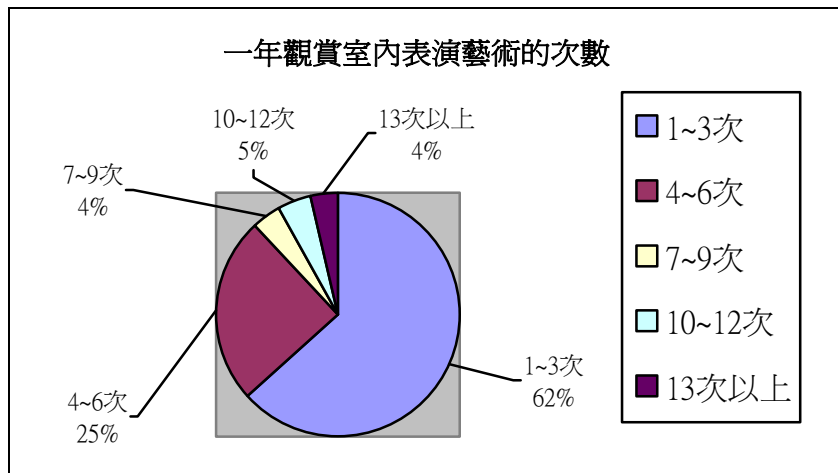
從(圖五至圖八)這四個統計圖，其主要都是在瞭解觀眾在音樂劇題材上的一個喜好和選擇，因此在這一部份，筆者將它統合起來一起做分析探討。

觀眾在過去普遍所觀賞的音樂劇作題材，主要都是西方音樂劇作的題材，這和台灣整個藝文的發展深受西方影響佔有很大的原因，其次是台灣音樂劇的發展歷程也只不過才十幾年，從這十幾年所推出的音樂劇作，其中以本土自製的作品少之又少。

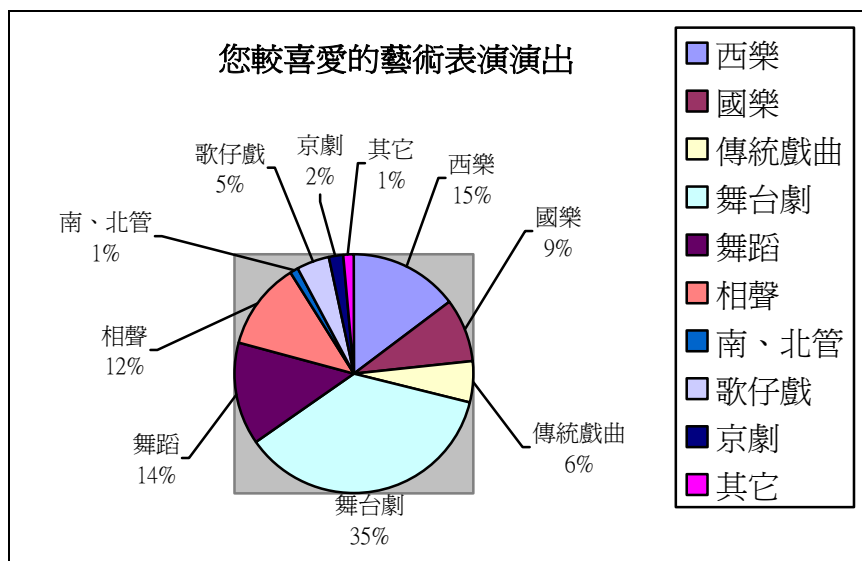
其中又可從圖六可以看出過去是否有看過以台灣本土題材為音樂劇創作題材其最主要都是沒有，然而其有的部份也不少，但是勾選有看過的在後面有要觀眾指出是什麼劇作名稱，然而很多都沒有具體的提出，在這部份有可能是忘了，但有提出一些劇作的，其中以吳念真的《人間條件》居多，雖然《人間條件》是以屬於台灣本土故事的一個題材，具有鄉土味，但是它是屬於舞台劇作，因此從這邊可以看到，仍有其不客觀性存在，但整體而言，對於有看過本土題材相關的音樂劇作演出是相當少的，在加上不斷有外來強大文化的一個優勢背景音樂劇作相繼來台宣傳，也因此這些因素影響之下，觀眾在過去的一個音樂劇觀賞背景主要都是以西方音樂劇作演出為主。

然而「四月望雨」從它的演出題材、內容、音樂等等整體藝術的呈現，說它是台灣本土題材音樂劇創作的一個新里程碑也是無庸致疑，在過去台灣自製的音樂劇作中這算是一個新的嘗試，然而當作品問世之後，仍然要面對觀眾的接受度，從第三個統計圖上，可以發現觀眾對於本土題材的接受程度及反應是非常好，也因為「四月望雨」在首演之後大受好評，所以才有機會在 2008 年做全台的巡迴演出。

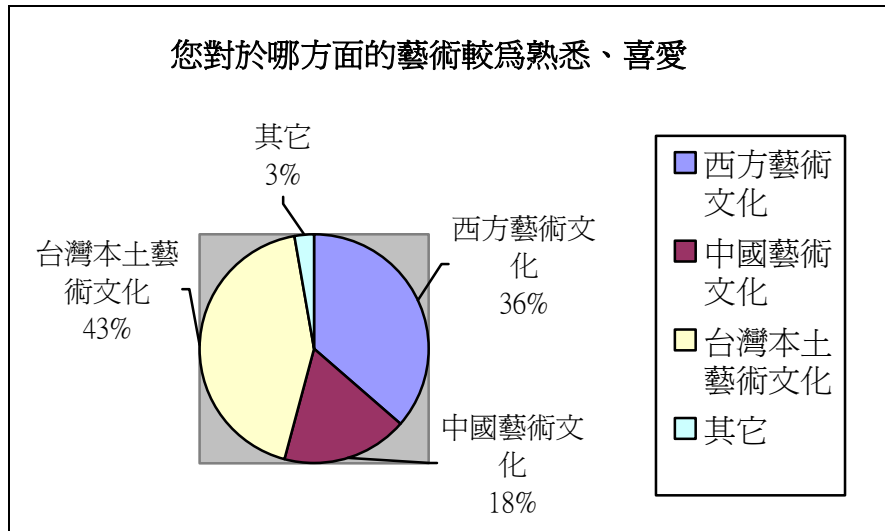
從(圖五至圖八)這四個統計圖中，可以看到觀眾對於未來以台灣本土文化為音樂劇創作題材仍然有很大的期盼和喜愛，這對於一些創作的藝文團體無非是很大的鼓勵和支持在繼續朝這方面的創作。



(圖 4-3-9)



(圖 4-3-10)

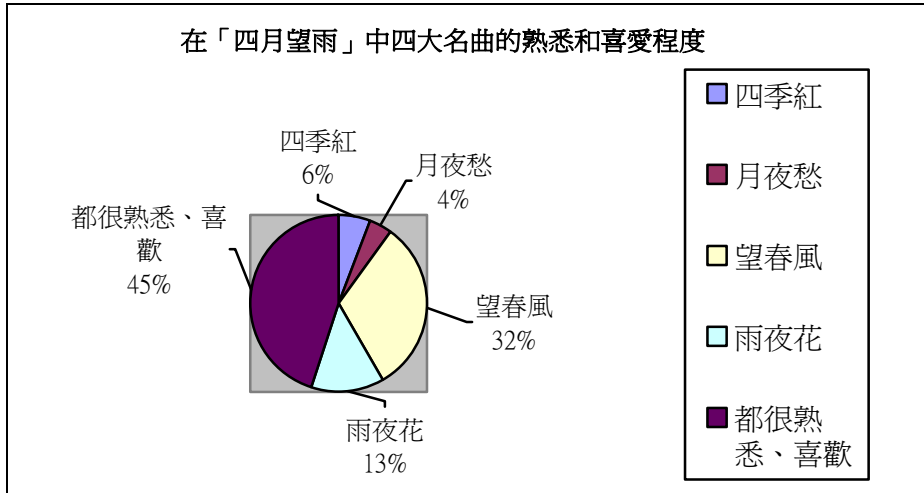


(圖 4-3-11)

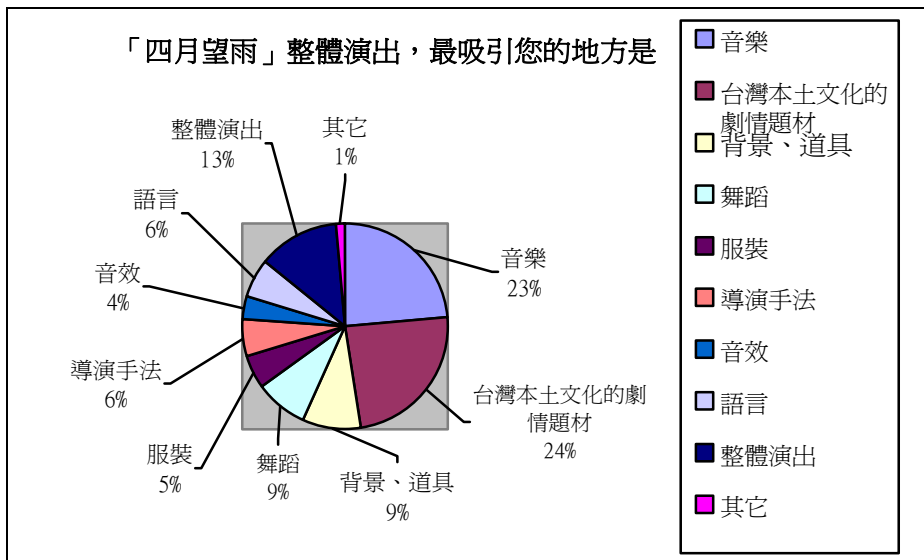
從(圖九至圖十一)這三個統計圖中，主要是想瞭解觀眾平均一年欣賞幾次這樣的一個室內表演藝術，在這些如此繁多的藝術種類中，其選擇和較為喜愛的表演藝術又是什麼?台灣深受著西方、中國的藝術影響，那麼自身的一個藝文接觸背景是較常接觸和興趣哪一方的藝術文化?從這些問題中，可以見接看出現在觀眾們普遍對於藝術型態有什麼樣的改變和認知?

在圖九中就顯示，觀眾普遍一年中會去欣賞室內藝術演出的大都是在一到三次，其實是非常少，也說明在現在社會有許多的娛樂、休閒性質的活動，相對的藝文的娛樂欣賞不在是唯一可以選擇，加上從第二章統計圖來看，觀眾普遍的藝術欣賞型態已經改變了，其中以舞台劇最受觀眾的喜愛，而舞台劇這樣的表演藝術也是近現代發展起來，從它的表演形式、內容表現都算是非常新鮮和多元，對於現代人來說更能符合、接近他們的需求，然而雖然觀眾對於傳統藝術型態的喜愛和接受度相對比較低，從中不可否認的是，每個時代都有屬於每個時代藝術、劇種的發展背景，對於現代人來說，或許這些傳統藝術和他們是比較有脫節的，但是各個時代藝術型態的喜好，本來就無法去勉強的，觀眾之所以在這個時空、背景下會喜歡、熱愛這樣的藝術型態，必有其背後諸多的社會環境等等的影響，但是從中也可以讓我們有所警惕，傳統藝術正面臨衰微之際，更是需要有心人士

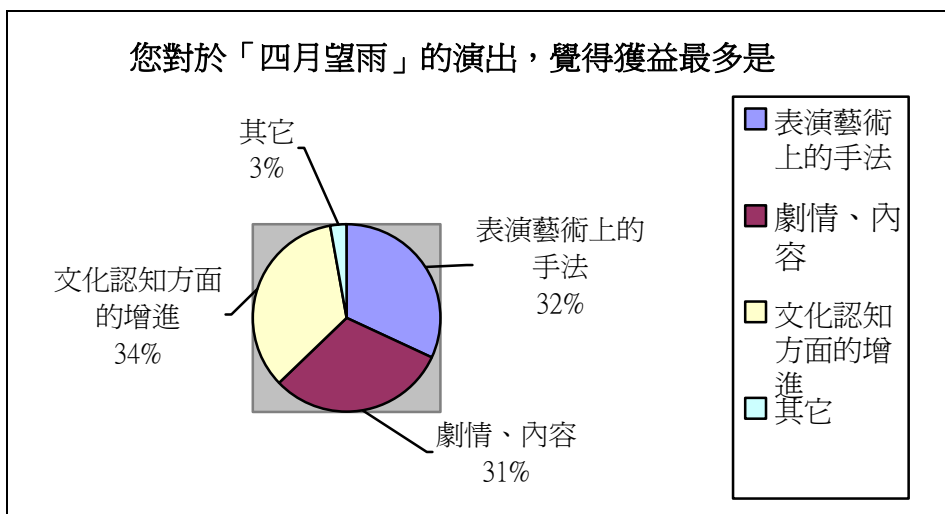
去維護，以及透過各種產業的結合亦或是將傳統藝術和新藝術型態融合，在為傳統藝術注入新的生機，去吸引更多的觀眾和人們的注意。



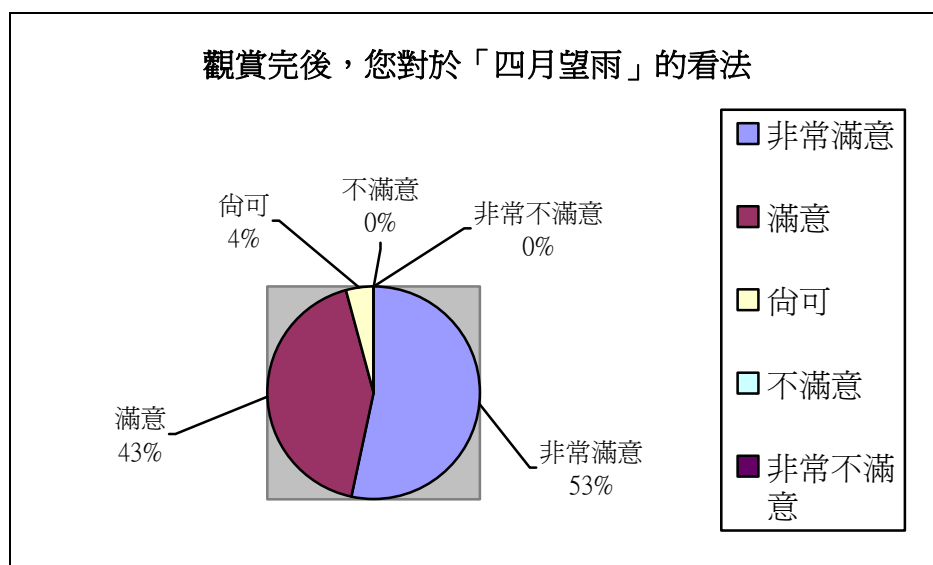
(圖 4-3-12)



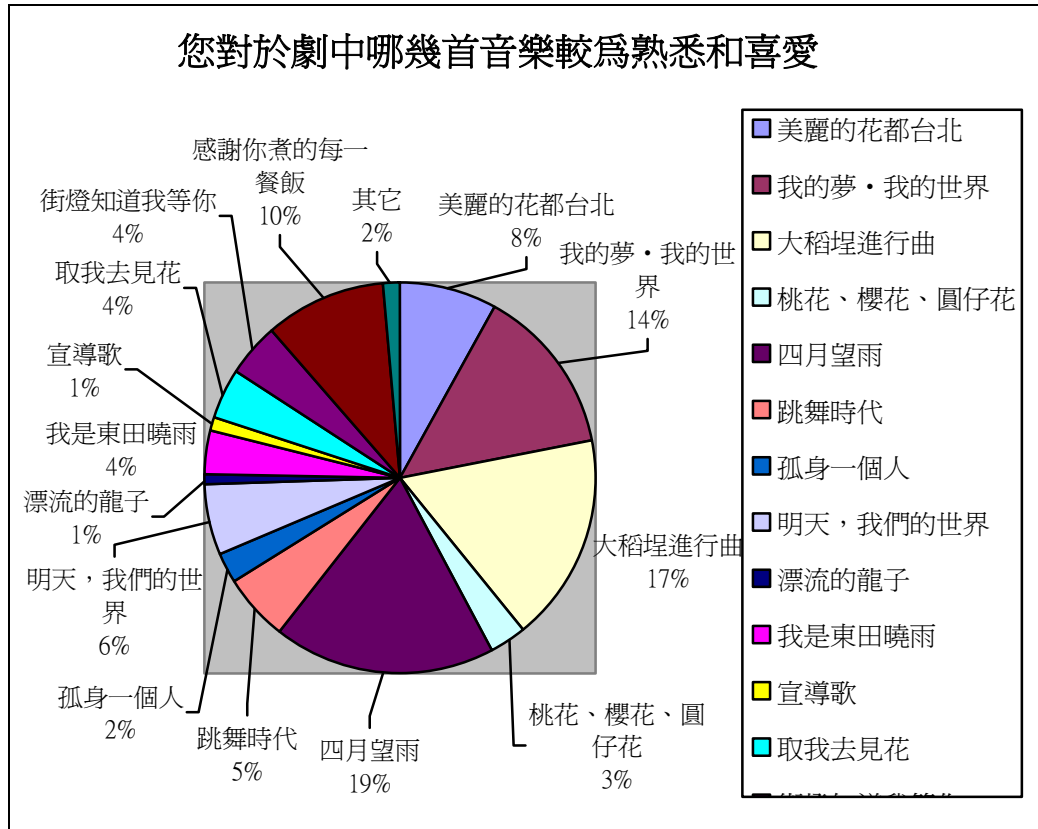
(圖 4-3-13)



(圖 4-3-14)

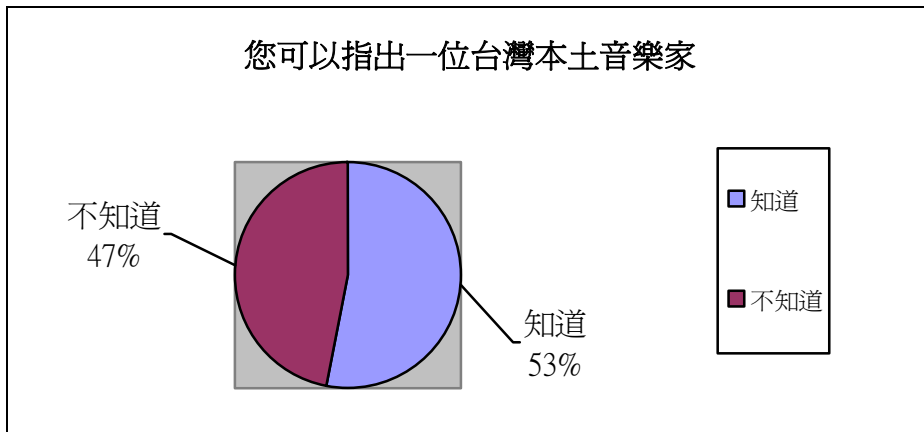


(圖 4-3-15)

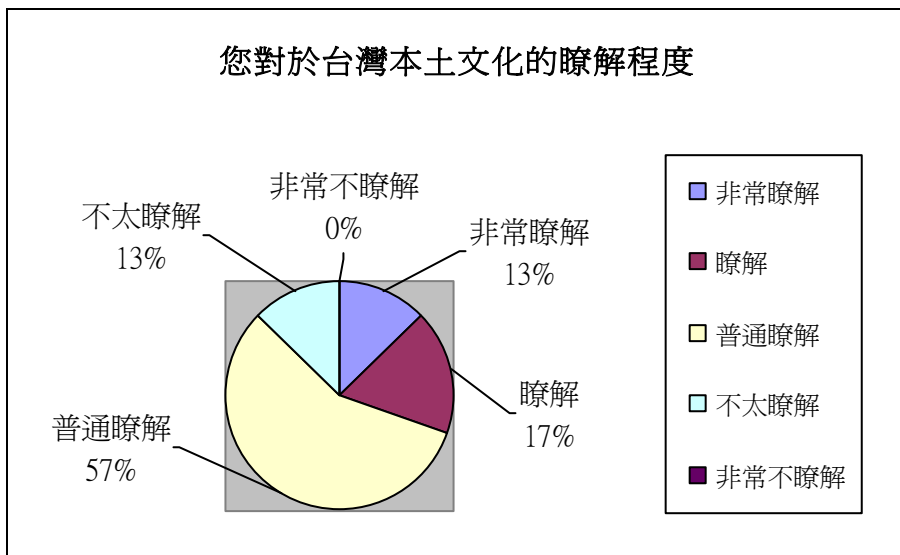


(圖 4-3-16)

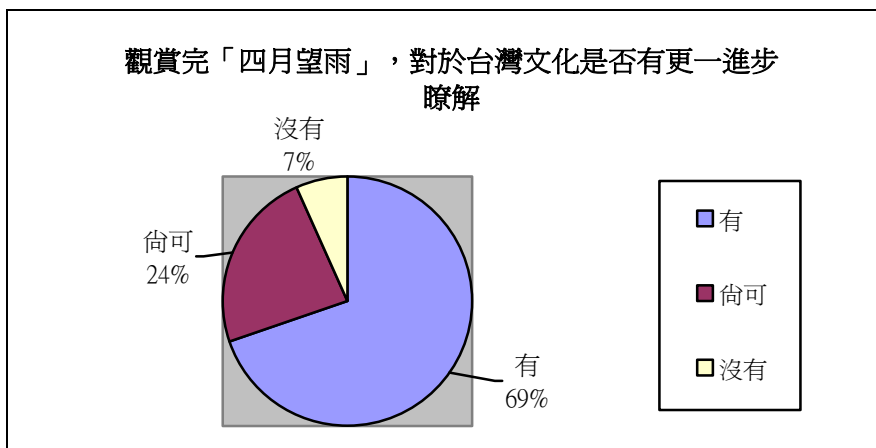
從(圖十二至圖十六)這五個統計圖，可以得知觀眾對於「四月望雨」整體演出的一個喜好及其看法。「四月望雨」中使用的鄧雨賢先生的四大名曲做為演出內容的主軸，從第一張圖表可以看到，觀眾對於鄧雨賢先生這四首名曲都非常喜愛和熟悉，而其中又以望春風和雨夜花這兩首曲子最為人們所喜愛，其更可想而知，望春風象徵著台灣的重要性。對於「四月望雨」整體的演出，觀眾對於以台灣本土文化為劇情題材也是非常吸引他們的注意，除了題材選擇的重要性，音樂劇最不可或缺的原素音樂，在統計圖上可以看到觀眾對於「四月望雨」不管是新創或是舊有曲目上都有一定的肯定和喜愛，甚至當時筆者在現場做問卷調查的過程中觀查到，有很多觀眾在觀賞完「四月望雨」之後，就一直尋問相關的工作人員何時可以出版音樂 CD 呢?這次「四月望雨」在新創曲子的曲風上，非常貼近日治時期鄧雨賢創作的那個年代旋律非常優美、詩意般的曲風，整個音樂和戲劇是融合在一起，也因此觀眾在欣賞完之後能給予不錯的評價和期待。



(圖 4-3-17)



(圖 4-3-18)



(圖 4-3-19)

從(圖十七至圖十九)上面三張統計圖，筆者想從這些資料中得知觀眾對於本土音樂家知道多少?以及從觀眾自身的角度去思考對於台灣本土文化瞭解程度又是如何?透過「四月望雨」的演出，用音樂劇的表演形式表現出日治時期台灣社會的一個概況，以及以鄧雨賢先生的一生做為故事情節主軸的內容是否讓觀眾對於台灣本土文化有進一步的瞭解?

在台灣社會常常出現，我們唱著很熟悉的一首歌曲，然而卻不知道其背後作曲者、作詞者是誰?像是筆者在統計關於觀眾是否可以隨意指出一位台灣本土作曲家一題中，雖然統計圖呈現知道的比例較高，但是其實有很多都沒有明確指出知道哪一個作曲家，然而原本想說出現最為頻繁的應該會是鄧雨賢先生，因為「四月望雨」就是根據鄧雨賢先生的生平所改編的音樂劇作，而且表演手冊上也都有他的一個介紹，然而和事前的預估仍然有點落差。那在溝選不知道，在這一點上面，筆者不禁懷疑觀眾是否都知道「四月望雨」劇中的鄧雨賢先生，就是我們的歌謠之父，也就是望春風的作曲者?

雖然問卷的調查有時後會有它的疏漏和不客觀在，像是有時後也許觀眾真的知道，但可能不想在多寫字，而且有時必須考量到觀眾在填問卷過程都非常快速，因為他們是來欣賞演出，通常不會太專注於問卷的填寫，因此任何因素都有可能導致資料的結果顯示。然而像是在這個問題的基礎上，從知不知道本土的音樂家中，以及觀眾自身所認知對於本土文化的瞭解程度中，多多少少可以觀察到觀眾對於本土文化的重視和瞭解程度是怎樣?就算真的不知道，然而透過參與觀賞「四月望雨」的演出，這有形(四月望雨的演出內容)、無形(觀眾個人內心觀賞完後的想法)之中，也都在加深我們對自身文化的認知瞭解和重視。

第五章 結論

在本論文中主要從音樂社會學的角度去思考音樂劇表的表演藝術與本土文化內涵、題材結合的相關議題性的探討，並且秉持著本土文化藝術內涵與創新之融合的精神，探討音樂劇作「四月望雨」之藝術內涵。從過去或現今，藝術中一直有著一體兩面，也就是雅、俗之分，「雅」之藝術有著一種高尚、典雅，富有深層、複雜的內容結構，卻似戴著一副難以親近卻又高深莫測的面貌，有著清高不流於世俗的文人風範；但「俗」之藝術的通俗性和歷史文化變遷的醞釀、積累，卻往往能反映、融入於大眾的生活當中，而這兩者，各有其不一樣的審美藝術角度及動容之處。

兩者藝術形式在創新上，由於雅之藝術性較高並且有其固定性的風貌，相較於俗之藝術的多元、彈性發展空間要來的狹隘，雖然能保有其傳統的風貌，但由於曲高和寡及面對現今社會的環境發展，相較於其它表演藝術的興盛，傳統雅之藝術也會逐漸走入衰微，然而面對現今急速轉變的社會型態，傳統與創新結合更是未來藝文發展勢必得要走的路程。

本論文主要透過「四月望雨」這齣音樂劇作，將本土「俗」之藝術與現代劇場表演藝術與之結合這樣的例子，透過日治時期普遍感動著社會大眾的幾首人人琅琅上口的鄧雨賢音樂，跨越時代重新透過音樂劇表演形式展演，並且從深入訪談幾位重要的創作者背後的創作理念以及觀眾問卷調查過程和分析，省思現今之藝文發展的趨勢和本土文化中心價值的核心和認知能提出一番見解。

以下筆者將透過「四月望雨」的觀眾群及面對現今全球在地化的急速發展和重視以及筆者個人的看法這三個角度對於本土文化在藝文的創新和認知能有一個全面性的省思和檢討。

一、從觀眾、創作者角度省思「四月望雨」在本土文化內涵上的意義：

從觀眾的問卷分析，以及深入訪談了幾位創作者背後的創作理念，都有著對於本土文化的關懷和支持。對於創作者來說，「四月望雨」這樣取自臺灣本土音

樂家和歷史的故事改編成音樂劇形式演出，這是第一次，面對人們常常唱著望春風、雨夜花卻往往不知其背後作曲、詞者是誰？在訪問到「四月望雨」最初的構想者王友輝教授，也提到在「鄧雨賢音樂紀念會」上，實是音樂家在炫耀賣弄自己的名聲、展現自己，然而對於音樂會的主題意義，卻常常被忽略，在這些愚昧和認知不清的狀況下，對於表演藝術創作者，更希望將鄧雨賢先生對於歌謠創作的熱情和貢獻和臺灣人所共有的歷史文化記憶突顯出來。

情感的表達和延續是最難以直接用文字和口語化去表達，創作者對於「四月望雨」音樂劇作本身將最直接的情感和所賦予的歷史文化意義價值透過音樂劇本身的表演形式，唱給觀眾聽，對於經歷過那一段歲月的觀眾，除了切身的感動之外，更能激起他對於本土文化的認識，對於那些未經歷過那段歲月的觀眾來說，其感動可能遠不及於前者。然而在導演楊士平先生的訪談過程中，也提到一個現象：「在國外的媽媽回來帶小朋友，她小朋友是混血兒，她一直教他台灣的文化，教他講台灣話，小孩子不懂，帶他來看這部戲之後，小孩子就懂了，就回去說媽媽說我知道為什麼要學台灣話，我知道為什麼我們是什麼人，就好像這個戲代替那個媽媽做了好多她原先很努力卻一直沒完成的事情。¹⁰¹」透過此劇作，更是啓迪人們重新認識這塊土地，富有教化的意義，並且將民族間的文化歷史透過歌謠將情感緊緊扣在一起。

這次「四月望雨」的觀眾群從政界、商界到中產階級甚至到一些老先生、老太太都來看，小朋友各個階層都有¹⁰²，從這些各個階層、族群觀眾中，透過「四月望雨」演出能夠凝聚在一起，一同欣賞著。在藝術的欣賞同時，心情是放鬆、愉悅的，任何族群即使在有怎樣的隔閡和對立的強硬，也會在這一瞬間軟化了，從藝術的淨化當中去消弭族群之間的對立和各持己見的強硬態度，轉而能夠將眼光放在台灣本土文化這塊土地的生活上，這也是臺灣未來藝文創作團體該努力的目標。其實在觀眾問卷調查中，可以看到觀眾對於本土題材的表演非常感興趣和

¹⁰¹ 導演楊士平訪談稿

¹⁰² 同註 101

支持，過去臺灣藝文的發展其實深受政治主導影響很深，觀眾往往在這之間所伴演的角色其實是非常矛盾的，然而隨著自我意識提高，加上近幾年政府也意識到本土文化的價值，也努力在推動相關本土藝文產業，本土文化才得以出頭天。

由於「四月望雨」主要是以「俗」之藝術，也就是日治時期流行音樂做為整齣戲的一個音樂核心貫穿全劇，由於流行音樂常常被認為登不上殿堂之俗樂，甚至國人對於一些台語歌曲更是用「俗」、「土」等字眼去形容和看待，這也說明國人對於自我的音樂文化仍有其不夠全面性的認識和偏見在，以至於現在時下的年輕人往往認為這些台語歌曲是落後而非常俗氣的，但是其實如果從歷史資料或相關文獻中可以窺知其實早期(日治時期)所發行的台語流行歌曲其實不管是在曲或是詞方面都是非常情境、詩意化，然而隨著時代文化變遷，曾幾何時臺語的淺字用語也變得粗俗化?透過「四月望雨」這齣劇作，更是要將日治時期台語流行歌曲的詩意般的優雅情境特色突顯出來，讓觀眾能更實際的體會到本土音樂文化的價值及其特色。

「四月望雨」在觀眾和創作者的角度，是扮演著一種傳遞和回應的訊息，這兩者之間，對於創作表演藝術者來說因為有話想說，透過表演形式呈現出來，以及對於本土文化的使命感，促使創作者希望將這個訊息傳遞給觀眾，至於觀眾做何反應和省思，則是觀眾回應給創作表演藝術者的訊息。

而透過此部劇作，不管是從觀眾或是創作者的角度來看「四月望雨」這部劇作，其實都是本土文化展演的一種手段和表現方式，更是一種訊息傳達，隨著近幾年來本土文化意識的高漲，從觀眾問卷調查的回應中皆可發現，大家對於這樣內含本土題材的表演形式是非常支持和喜愛，加上透過時下最受歡迎的表演形式做結合，對於本土文化的宣揚和傳遞更是開闢了一個新天地。

二、從「全球在地化」角度省思本土文化之中心價值和發展:

十九、二十世紀，隨著科技通訊的發達，人類社會已經步入地球村的世界，隨之而來的是，面對交通資訊的發達，國與國彼此之間的距離縮短，在經濟、文化、政治、社會、風俗習慣等等都可以看到各個國家社會文化交流的現象，然而此交流並非只是各個國家彼此之間的文化、經濟、產業、社會單純的相互來往交流而已，這無形之中更是產生了一股強勢流行文化旋風，風行影響著整個世界，就像是麥當勞遍佈於世界，並且配合各國當地營食和風俗習慣所做各種經營行銷的配套更可以看到全球在地化所造成的影響。

然而在全球在地化的過程中，世界各國無不希望能夠拓展、突顯自己本國的文化特色和價值，像是韓國的韓劇就成功打下影視劇場，更是為韓國淨賺不少獲利，日本的 Hello kitty 更是成為日本突出的一種文化象徵。韓國、日本這兩個國家本身都是民族意識非常強烈的國家，往往我們提到日本則會讓人聯想到櫻花、和服、生魚片；韓國就會想到他們的韓服、仗鼓、泡菜，而近幾年隨著韓劇的風行，透過韓劇中的場景更是為韓國吸引了不少觀光客，然而就其背後成功的因素可以窺知，其本身的文化特色就非常顯明、突出，在加上透過與相關的一些產業做結合，做有效的觀察、行銷和規劃，並且能掌握到全球各地的需求和風俗習慣而予以應變。面對於現今社會的發展，全球在地化是一個因應現代文化發展的產物，當全球都在同步進行的同時，更需要融入結合當地的文化，而各地文化的發展也不是單一存在，更是需要世界文化提供其存在的脈絡¹⁰³。

從現今整個大環境的文化發展以及從上述這些成功的例子中，面對台灣在因應全球在地化的發展，該如何去有效的行銷、推廣本土文化的特色和價值意義，更是近幾年政府和相關單位所一直努力和大力提倡的目標。但從臺灣整個文化特色來看，相較於韓國、日本的單一族群、文化發展，其文化特色是很容易突顯出來，然而反觀台灣其實是一個多元族群、文化的社會，相較於韓國、日本單一族群和文化，本國應該是佔居優勢，有著很豐富的文化特色可以展現，然而也許也

¹⁰³詹康，2001，《全球在地化精神昇華臺灣文化活力》，中央日報 4 版

正因為是多元族群、文化的關係，在這樣多族群文化發展下，每個人想法、意見都不一樣，每個都想要表達，卻又對於彼此之間的文化認識不夠，而產生一種隔閡、對立的現象，就臺灣目前社會來看，雖然族群對立不像早期社會那麼嚴重，但是受著政治上的影響，多多少少還是會產生族群分歧的現象，民族之間對於自我本土文化的認同和凝聚力不夠，更不用談其本土文化特色的彰顯，如果國人對於本土文化沒有一定的認同和向心力，那麼本土文化得推廣和發展也勢必非常困難。

本土文化中心價值和根基要扎穩，其政治方面扮演著非常重要的角色，因為政治的操弄往往是影響百姓思想最大的因素，如果能不以挑起族群間的對立情形做為政治的一種手段，政府在此更應該扮演著促進族群彼此之間的融合和認識，在各族群對於這塊土地有著共同的文化、族群的認同，更要積極透過舉辦各種活動安排著台灣本土當地各族群的文化特色的相關藝文或是祭典各方面做結合，面對現今社會急速的發展，如果是透過單純照原本的傳統文化或是儀式形式去進行，其吸引力是不夠的，更是需要透過生活上的觀察以及現今社會文化的發展趨勢，並且賦予更多的創意將本土文化做相關產業的結合和廣泛的推行，其實從現今整個台灣本土文化的推行已經步入這樣的歷程，然而社會文化的風氣、習俗是長時間所建構，本土文化的推行亦是需要長時間去努力和付諸實行。

三、「本土文化」藝文推廣之結論與建議：

藝術的成果往往不是創作者、表演者獨享的結果，更是需要更多觀眾和支持者來共襄盛舉，由群眾所凝聚而成的一種藝術文化風格往往更能突顯本土文化中心價值的特色，透過本土文化藝術的呈現，是具有民族的向心力在。從臺灣社會由原住民、漢族群、客家族群、外省族群這四大族群所構成，其中又以漢民族其社會組織、人口比例居多，在文化藝術上的表現更是臺灣文化突出的一種象徵，當然原住民、客家族群、外省族群各有其獨特的藝術文化背景，但從臺灣整個大環境看來，漢族群在整個社會、政治、文化、藝文方面都有著極大影響力和主導性。

文化藝術的表現具有凝聚族群的向心力，然而從臺灣族群的結構上，並不是單一族群存在，而是多元族群、多元文化並列，如此一來，「本土文化」一詞之意涵對於這多元族群以及社會文化下卻又有各式各樣不一樣的解讀和認知，而從過去臺灣移民社會的發展，可以看到從早期族群之間的械鬥，到本省人和外省人彼此的對立等等族群之間相互仇視和敵對的現象，在這樣意見分歧、各持己見的狀況下，要促使「本土文化」達到一個全面性的認知，是非常困難。

在近幾年來，政府對於本土文化也不遺餘力的在推廣各式各樣的傳統藝術與文化產業相結合的活動，透過這些活動，無不希望能振興台灣本土文化特色的發展，然而，光是政府以及相關藝文產業人員的推廣和努力，仍然是不夠，更需要各族群、民眾對於「本土文化」的認知和瞭解要有全面性的一個認同和接受各個族群文化特色的雅量，畢竟我們都是生長在台灣這塊土地上，雖然各個族群的祖先先後陸續來臺，彼此的歷史文化風俗的不同，在某些生活習慣上一定會造成磨擦，但是不可否認的是我們這些族群的祖先都是為了台灣這塊土地貢獻了一切，對於我們這些後輩的子孫，更是要記取前人的教訓，並且讓自己有更寬闊的胸襟和包容心去接受各個族群文化的特色。

「本土文化」一詞本來就是指在臺灣這塊土地上多元族群所發展出來的多元文化都是本土文化所含概的內涵和精神，在有了對於自我文化基礎的鞏固和認知後，即使在面對外來的強勢文化，本土文化也能予以應變，凝聚民族的向心力，而不會在這股世界潮流中隨之起舞。

總結:

在本篇論文，除了整理出臺灣現代幾個重要的劇團製演音樂劇的歷史發展，從中能理出臺灣音樂劇歷史發展的歷程，更希望將本土文化與現今之藝術發展相結合，期望能夠喚醒國人對於本土文化的認識和重視，並且期盼在未來能夠看到更多含有本土文化內涵自製的藝術表演，去突顯本土文化的特色和價值。

參考資料 (依照姓氏筆畫順序排列)

(一) 專書

- 邱瑗，2006，《音樂劇的九種風情》，台北市：音樂時代
- 莊永明,孫德銘編，1994，《台灣歌謠鄉土情》，台北市
- 莊永明，1995，《台灣歌謠追想曲》，前衛出版社
- 莫光華，2004，《臺灣本土文化論集》，臺北市/南天
- 國立歷史博物館編輯委員會，1999，《1901-2000 台灣文化百年論文集 I》臺北市/史博館
- 陳儀深等編撰，2004《台灣的社會/從移民社會、多元文化到土地認同》，臺北縣淡水鎮
- 張旭、文碩著，2004，《音樂劇導論》，上海：上海音樂出版社
- 張炎憲,李筱峰,戴寶村，1996，《台灣史論文精選一下》，臺北市/玉山社出版，Op:61
- 曾遂今，2004，《音樂社會學》，上海/上海音樂學院
- 葉石濤，1991，《一個台灣老朽作家的五〇年代》，臺北市/前衛
- 黃定宇，2003，《音樂劇概論》，北京：中國戲劇出版社
- 黃美英，1996，《台灣文化斷層》，臺北縣板橋市/稻鄉，Op:28
- 慕羽，2004，《西方音樂劇史》，上海：上海音樂出版社
- 慕羽，2004，《百老匯音樂劇: 美國夢和一個恆久的象徵》，台北市:大地出版社。
- 蔣國男，1998，《百老匯音樂劇》，台北市：翌偉國際

(二) 論文

- 沈玲玲，2003，《台南人劇團經營、發展與作品評析之研究：1987-2004》
- 林鴻君，2006，《音樂劇團之經營與發展—以『大風劇團』為例》
- 溫賢吟，2006，《鄧雨賢音樂的時代風格與意涵》，(南華大學美學與藝術管理研究所)
- 楊任淑，2004，《果陀劇場歌舞劇之研究》，(成功大學中國文學系碩博士班)
- 蕭恬媛，2002，《鄧雨賢作品研究》，(國立台北師範學院/國民教育研究所)

(三) 期刊

2006，《臺灣音樂劇現況》，〈劇作家〉1，頁41

王潤婷，2006，《從西方音樂劇的歷史與特質看臺灣音樂劇的發展》，〈藝術學報〉78頁165-183

王雅慧，2002，《永遠傳唱的臺灣之歌--流行音樂大師--鄧雨賢》，〈少年臺灣〉6頁76-79

吳韻儀，2001，《統籌演出「鋪軌」音樂劇的楊呈偉:在世界的舞臺,講自己的故事》，〈Cheers〉，頁72-77

李孟津，2005，《「鄧雨賢」的意義》，〈新竹文獻〉22頁98-105

林柏燕，2005，《望春風的旋律》，〈新竹文獻〉22頁93-95

耿一偉等，2003，〈表演藝術〉《音樂劇相關歷史年表》，139，頁22-23

徐麗紗，2005，《日治時期西洋音樂教育對於臺語流行歌之影響--以桃花泣血記、望春風及心酸酸為例》，〈藝術研究期刊〉1頁31-55

郭麗娟，2007，《望春風--日治時期臺語歌曲》，〈新活水〉15頁54-57

郭麗娟，2005，《望春風主唱-臺灣第一代女歌星純純》，〈新竹文獻〉22，頁113—117

連乙州，2007，《四月望雨》，〈國立國父紀念館館刊〉，20，頁74-79

莊永明，2000，《臺語歌謠的奇葩--「四月望雨」鄧雨賢》，〈臺北畫刊〉394頁69

康原文,小米圖，2000，《在意識形態糾纏中的臺灣文化--從「光復節」談本土文化的確立》，〈臺灣月刊〉，214，頁14-16

陳信宏，2000，《臺灣歌謠之父--鄧雨賢(1906-1944)》，〈淡水牛津文藝〉8頁151-155

曾雅淳採訪整理，2003，《臺灣人的咁仔店--鄧文淵談本土文化的認同》，〈百世教育雜誌〉，137，頁30-32

萬華欣，1999，《從外來流行文化反思本土文化的主體性建構與通俗化方向》，〈歷史月刊〉，140，頁106-111

鄭恆隆，2005，《四月望雨譜詩情--臺灣歌謠作曲家鄧雨賢》，〈新竹文獻〉，22，頁106-112

- 鄭建華、嚴貞，2004，《從流行文化思考在地性文化形塑之初探》，〈設計研究〉，4，頁 171-178
- 楊國鑫，2005，《鄧雨賢大事紀》，〈新竹文獻〉22，頁 7--8
- 楊國鑫，2005，《執著創作的音樂家：芎林名人鄧雨賢》，〈新竹文獻〉22 頁 69-78
- 楊海海，2002，《本土文化不再是失根蘭花》，〈南主角〉，2，頁 56
- 蔡文婷，2002，《臺語歌謠望春風》，〈光華[中英文國內版]〉27:5，頁 6-19
- 盧家珍，2004，《瞄準下半年國內自製音樂劇本土音樂劇,製作也瘋狂》，〈表演藝術〉，139，頁 39-40
- 謝艾潔《探討鄧雨賢音樂的圖騰象徵》，〈新竹文獻〉，22，頁 53---68
- 謝俊逢，2005，《鄧雨賢音樂的創作背景與風格》，〈新竹文獻〉，22，頁 40-52
- 謝金蓉，2005，《唱不完的雨夜花，下不停的港都夜雨臺語歌的「唱」快年代》，〈新新聞〉，954，頁 96-98
- 鍾肇政，2005，《我鄉出身的大音樂家--鄧雨賢》，〈新竹文獻〉22，頁 79--84

(四) 網路

大風劇團官方網站: <http://www.dafengmusical.com/works.html>

文建會網路劇院：<http://lanyang.cyberstage.com.tw/>

果陀劇場官方網站: <http://www.godot.org.tw/>

表演工作坊 官網 <http://www.pwshop.com/>

春禾劇團官方網站: <http://www.spring-sun.com.tw/>

陳昱馨，2006，《綠光劇團》，出自臺灣大百科全書

第二代劇團官方網站: <http://www.so-net.net.tw/news/theweddingbanquet/p02a.html>

詹康，2001，《全球在地化精神昇華臺灣文化活力》，中央日報 4 版

線上維基百科全書

綠光劇團官方網站: <http://www.greenray.org.tw/>

(五) 其它

劇本，「四月望雨」，提供者:大風劇團。

影音資料，「四月望雨」2007 年首演，提供者: 大風劇團

〈附錄一〉口述歷史

訪談對象:製作人連以州先生

時間:97/10/6 13:30~~~16:30

訪談方式:面談

地點:大風劇團辦公室

受訪者簡介:

二〇〇〇年春，創立大風劇團，擔任製作人，其大風劇團宗旨在提供一個藝術創作平台，依題材邀請優秀適合的藝術創作者聯合創作，至今已經有九部作品問世。



(筆者攝於大風劇團辦公室)

一、 請問您當時是在怎樣的情況、背景投入於音樂劇的製作，以及創辦大風劇團的經過、和背景？

我做音樂劇是在 2000 年做的第一部睡美人，在這之前我不是做音樂劇，我是做交響樂團，然後交響樂團之前是做雜誌，做雜誌之前是弄過攝影工作室，跟我太太弄了一個攝影工作室，那因為我太太是雜誌社的攝影師，辦雜誌是她的理想，那時候很年輕，大概二十幾歲，所以我們就創辦了一本雜誌，叫大風雜誌，那採訪的都是，因為我們主編的關係，她是劇場界寫劇本，然後她也當我們雜誌社的主編，那時候我們定的雜誌內容就是跟劇場有關係，就是採訪每個月演出的訊息，這本雜誌有在誠品發行，這是一般通路，可是銷售量很不好，過了一年，快要倒了，把錢都賠得差不多了，那怎麼辦呢？就想說爲了雜誌想一些行銷的點子，那時候在金石堂文化廣場，我們想說辦一個音樂會好了，然後吸引讀者注意，然後順便促銷雜誌，也希望藉由這個活動讓大家認識大風，然後去買雜誌，那個音樂會連續在金石堂辦了好幾場，我們就是去找一些大學生拉小提琴的，古典音樂這樣臨時組織一個室內樂團，然後替那音樂會取名一個叫到金石堂廣場聽音樂，蠻受歡迎的，但是雜誌還是沒有賣掉，可是那個音樂會我們有印節目單，有曲目，然後那個節目單背面有去拉廣告，就是找我們以前雜誌社的一個廣告業

主，那以前我做雜誌的時候，他們都不付錢，就都拿商品跟你換廣告，可是那個一個活動的節目手冊的廣告居然還可以拿到現金，那個廣告費還支付這些樂團樂者的錢都還有盈餘，那一點點的錢，雖然不是很多，但那一點點的盈餘是我們這一整年辦雜誌唯一的收入，所以我們就開始，哇！雜誌不要辦了，就辦了很多活動，那時候幾乎沒有人把樂團拿到戶外來演出，做這樣的結合，所以很新鮮，那我就幫我們的樂團錄了音，帶他們去電視台上節目，然後順便把音錄下來，開始策劃其它活動，第一個是到廣場聽音樂，那時候就突發奇想，那我們到辦公大廈聽音樂，所以那時候我就帶錄音帶，然後一家一家辦公大樓去拜訪，看可不可以在那辦音樂會。

那有一次我就拜訪到一家最高的大樓，那時候最高的不是 101 大樓，那時候最高的是新光人壽，我就去找他們公關部門，然後放帶子給他聽，然後那個公關經理他很訝異，說我就想辦一個音樂會，怎你就跑過來，可是他不知道我跑了多少家，被人家拒絕了多少次、一家一家數不清，就看哪邊大樓比較有錢就去拜訪，然後我就很高興，就得到音樂會的機會，那麼就從最高點出發，那時候就是新光最高，古典音樂會，同時又看成另外一家，在敦化北路那邊，很像鐵金剛那種很奇怪的建築物，他們就找了幾家辦了這一系列的音樂會，那音樂會還引起蠻多的迴響，就是還有人模仿，什麼午餐三明治音樂會，那時候花旗銀行他們都有，變得說蠻新鮮的，後來我路過那個那時雀巢咖啡他們在馬路上泡咖啡給大家試喝，那也有那種太陽傘、咖啡座椅，他們就一組放在那邊，那我就跟他們談，那我們來辦雀巢咖啡露天音樂會，然後他們也覺得這個 idea 也蠻新鮮的，然後我們就來辦，然後就是他們年底剛好有準備調整的預算，然後覺得這個不錯，就投入進去，我就幫他規劃，然後在台北市辦了十幾場，就在街頭、公園，那我們記者會就辦在一個小小的公園，那沒想到那一次來了一堆記者。

現在聽起來好像沒什麼，但在當初很稀奇，怎麼會有這種，因為以前古典音樂都在殿堂裡面拉給觀眾聽，觀眾買票，好像很遙遠的樣子，然後只有我這樣做，結果那一次的記者會非常成功，雀巢他們的主管就很開心，他想說天阿！看到一大疊那種媒體報導，他說這以前我們產品發表也沒有這麼多迴響，他們算算那個宣傳價值，大概好幾百萬跑不掉，可是他們只花了一點點錢，四五十萬不到，可是十幾場戶外音樂會這樣子，可是他賺了多少錢，然後我就是從那時候開始，我的雜誌本來要收掉了，可是又被一個基金會的一個董事長他就把我那個雜誌就繼續支持，可是就變成免費的，變成像是印報紙那樣贈送去推廣一些表演藝術的東西，所以那幾年我就等於是無本生意，什麼叫無本生意？就是我全部都是花自己的時間跟企劃，跟企業遞企劃案，然後辦音樂會，那你也不用花錢去囤積貨品，就是一場活動一場活動請人家來演出，就賺了蠻多錢。

那時候有兩個基金會的老闆，另一個基金會的老闆蠻欣賞我們的，就把我們整個交響樂團買過去，那時候我組織一個交響樂團和辦雜誌，雜誌有一個基金支持，樂團也有另外一個，然後雀巢公司的音樂會他們也覺得辦得很不錯，連續三年一次比一次大，最後還變成全國巡迴演出。

我正在找一個指揮家，叫陳樹熙，我認識他的時候他是在 MSO 助理指揮，後來他去高師交當團長，現在又回來在北師交副團長，一個指揮作曲家，那時候我跟他合作，就是辦了一些非常戶外的音樂會，然後從一個小小室內樂團經營到一個交響樂團，後來陳樹熙有跟我講說在戶外辦那麼多年下來，我們要不要真的是在國家音樂廳裡面來辦一個正式的音樂會，可是票不好賣阿！那就想說所以我們鎖定的觀眾都是小朋友，那小朋友來聽古典音樂會，很難嘛！我們就加了一些創意，就是結合一些戲劇表演，那小朋友比較能專心聽音樂會，可是戲劇表演，我們做的比較聰明，像有些都是主持人然後變魔術然後音樂，這完全不相干阿！你到底要小朋友看你的魔術表演還是聽音樂，我們創意很特殊，比如說我舉一個例子，有一首曲子叫奧地利的春宴，他音樂裡面有樂手拉那個鳥笛的聲音，那我們就去玩具工廠批了一批鳥笛，然後在音樂會的現場賣給小朋友，然後跟父母講說等一下音樂會會使用到，然後小朋友拼命買，然後在音樂會時不能發出聲音，大家要等那指揮的號令，指揮就是在指揮那首奧地利的春宴，到了有鳥笛的地方，他就回頭指揮全場觀眾，那小朋友看了指揮就哇拉鳥笛，妳想想看那小孩子從來沒有那麼專心聽音樂會，他就是等指揮，聽那音樂的進行，指揮回來就哇！拉鳥笛，指揮過去他們就停止，又回來的時候又在音樂裡面，就是原來那個音樂裡面有那個鳥笛，就是類似像這樣的結合。

但後來也有人模仿做兒童音樂會，但我覺得他們都做得都很不成功，就是都不會用這種所謂戲劇跟音樂結合是要有方法，妳不能音樂歸音樂，戲劇歸戲劇的，那時候我都還有做音樂劇，那個我的合作夥伴陳樹熙，他就勸我說要不要成立一家所謂創意藝術行銷公司，因為那時候還沒有什麼藝術創意行銷那種東西，那時候我就興致勃勃要成立這個東西，甚至辦節目也辦出心得了，想說要不要當個經紀公司，引進國外的表演，但心比較大一點，未來如果做不做還可以引進歌劇魅影之類的，但是我對音樂劇完全不瞭解，後來香港有一個就是悲慘世界要去香港表演，在演歌劇魅影的時候，在香港的時候，台灣也有很多人特別坐飛機去香港看歌劇魅影，因為台灣看不到，那時後香港他們就有一個想法，那我們這次演悲慘世界，我們就特別到台灣做宣傳，拉一些台灣觀眾來這樣，配合旅行社套餐的行程，來看悲慘世界，那時候在台灣宣傳怎宣傳？他就找到我，要我幫他做宣傳，因為我那時候辦的一些活動還不錯，那我爲了這個悲慘世界的宣傳，他們請我去香港去觀摩，觀摩他們在徵小演員，他們到香港演時，特別需要演員就是要當地徵選，那我就去觀摩，我從那次觀摩裡面我就發現整個，哇！這就是音樂劇然後它跟歌劇不一樣，然後那時候也看了歌劇魅影，哇！這個真的是很棒，我那時候就立志那我要做音樂劇，當音樂劇的製作人，我想做音樂劇這很單純的這樣，所以那個事情讓我人生一分爲二，之前就是搞活動，賺了很多錢，那時候我賺了三棟房子，我從雜誌社錢都賠光了，然後就是賺到三棟房子，手上也蠻多現金，那時候我就沒有去搞經紀公司也沒去弄創意行銷整合公司，那時候就是我人生的一個分離，到底是要做哪一個？那時後本來是一頭額然要搞經紀公司要去弄創意整合這種藝術行銷公關公司，可是接觸因為接觸了悲慘世界，我就想說這才

是我要的，所以那一塊我就放棄、我就沒有做了，那我們的指揮陳樹熙也是那時候跟我分開，他勸我說不要做音樂劇，這個音樂劇你會把錢都賠光了，因為音樂劇很難做，你要辦一場單純的音樂會可以，你要做一場舞台劇也可以，你要做音樂劇，音樂要寫的好，這個真的是很難，可是我不聽他的話，我們就拆夥了，那時候他也是去高師交當團長，我們也比較少接觸。

後來我就完全往音樂劇走，那時候是在 1997 年，我開始籌備音樂劇我不曉得做什麼題材，那我也把陳樹熙的話聽進去，台灣做音樂劇因為不像百老匯有那麼健全的環境，那要做很困難，尤其音樂很難寫，一開始人家也搞不清楚你到底寫什麼音樂，人家為什麼要買票來看，我那時候有創造一批兒童音樂會的觀眾，他們不一定會喜歡看你的音樂劇阿！那我那時候就想說我就從兒童音樂會的觀眾為基礎，做一個音樂劇看看，找什麼題材？有一次我就跟我女兒看電視迪士尼卡通，那時候出了一個帶子叫睡美人，然後就一看欸奇怪，因為我辦古典音樂辦蠻久了，那每次辦音樂會我都要研究那個曲目，才能想一些戲劇的東西去跟它結合，所以我從本來不懂古典音樂開始去為了辦音樂會而去瞭解，所以看電視的時候演睡美人，欸！這不是柴可夫斯基的音樂嗎？它的配樂都用柴可夫斯基的音樂，那我就想說，那我可以把原來這個芭蕾舞劇都可以變成卡通了，那我為什麼不把這個芭蕾舞劇變成音樂劇，原來芭蕾舞劇它只有舞，它沒有唱，也沒有講話，它只有跳，柴可夫斯基的音樂是所有的音樂沒錯，可是它沒有那麼戲劇，那我就想說，好！那我們就站在偉人的肩膀上去做第一部戲，那它的音樂就是柴可夫斯基的音樂，那我們就把它填上歌詞，就是原來睡美人的故事，我們用演的，然後該唱的地方唱，這是一個很實驗性的一個作品，那時候在國家戲劇院送審，居然通過了，在國家戲劇院演，那時候真的是市場區隔的非常好，市場上它沒有這樣的一個東西，我把原來的古典音樂的兒童觀眾掌握住了，他會來看這個柴可夫斯基的音樂劇，因為裡面有交響樂團一些做音樂，它是一個音樂劇，睡美人這個題材是個耳熟能詳，第一次觀眾看，喔！你要演睡美人，那我們都知道睡美人的故事，就不會說演一個聽都沒聽過的題材，(隨便亂講一個)黑美人，人家說你再搞什麼，如果我是表坊的話，大家都會來看，因為我是表坊，我之前有成績了，我演什麼你們就會買票，但大風不行啊！大風演的是一個音樂劇，你不能演一個大家都沒聽過的題材，這個題材是睡美人，而且是從芭蕾舞改過來，因為芭蕾舞是沒有唱歌沒有講話，所以大家對這個音樂有信心，是大師的音樂，然後我又把它變成兒童劇，所以又吸引到另外一塊兒童劇的觀眾，所以我那齣戲是兒童古典音樂會的觀眾加上兒童劇的觀眾兩個結合一起，所以那時候在國家戲劇院是票房全滿，賣到一張票都沒有，演了七場。

而且我很幸運找到幾個創作者，大家都同心協力，包括我們沒有什麼錢做舞台，找了一個導演叫李小平，那時候我還為這個傷腦經，到底要找哪個導演來導我這個戲，後來我的編劇跟我講說，台灣沒有做音樂劇的導演，那你不如可以考慮找一個傳統戲曲的導演，因為傳統戲曲就是中國的歌劇，這個導演他已經習慣用音樂說故事，他雖然沒有導過音樂劇，但至少比一般舞台劇的導演更容易上

手，那我就聽他的話，找到李小平來導我這部戲，他就用了很多傳統戲曲的一些技巧在裡面，比如說傳統戲曲裡跨一步好像千萬里，幾個兵就好像是十萬大兵，他就把我睡美人處理的非常好，比如說睡美人他要離開森林要回到皇宮的時候，森林裡面的動物和樹木都和她依依不捨，那我們沒有什麼錢做道具，就樹都是人阿，然後穿著樹的衣服，幾隻動物跟她依依不捨的告別，睡美人就告別森林，寫了一首告別森林的歌，然後跨過千山萬水回到皇宮，這一段路，完全沒有任何道具，就李老師用那種走位的方式，還會有不捨、望鄉這樣子，還跨過河流，把傳統戲曲的那一種有時在台上空無一物，音樂的流動、歌唱處理，哇！讓觀眾感動的要命，結果那一部戲得到了中國時報當年十大表演藝術獎，我們那齣戲就得到中國時報的肯定，還蠻難得的，那我就是因為做那部戲之後就意氣風發，就覺得做戲好像很簡單，事實上不是，災難還在後面，反正就是那一部戲讓我得到掌聲，那我就覺的說不錯，那我們也開始第一部戲。

那第二部戲就做胡桃鉗，延續嘛！那我胡桃鉗就比較貪心，也不是比較貪心，你總是要進步嘛！我們所有音樂雖然一樣都是柴可夫斯基的音樂，可是我們就不像是睡美人原封不動一個交響樂團下去演奏，演員就是硬唱，在原來音樂都沒改，填歌詞硬唱，我們就嘗試把柴可夫斯基音樂的元素，找一個作曲家，將這些元素重新寫，那時候我們找一個 *coji*，然後他跟王立宏一樣是美國那個音樂學院畢業，他曲風就比較流行，那他很會搖滾，那搖滾元素加上柴可夫斯基元素，變成一個很柴可夫斯基又很浪漫的搖滾味道的胡桃鉗，那次胡桃鉗也蠻成功的，後來睡美人和胡桃鉗在往後我們都不斷加演。

所以這兩部戲是我當初做兒童音樂劇還蠻成功的兩個作品，後來就一步一步做，胡桃鉗就比睡美人進步，有嘗試自己寫音樂，雖然那個音樂還是柴可夫斯基的音樂，至少你還是有改變了，那下一步戲要怎麼辦？我們就開始要自己寫音樂，但是我們還是沒有那麼把握，我們不敢嘗試一個大家聽都沒聽過的題材，後來就用莎士比亞的威尼斯商人，我們就用這大師的劇本去改編，可是音樂我請到一個作曲冉天豪，由他來寫，可是那時我還不是很有把握，我說我們還是不要那麼冒險，我們去改編那種義大利有關的東西，比如說義大利民謠，或者是浦契尼他的一些作品，威爾第作品，他也說好，他也沒有自己原創音樂劇，那我就買了一堆原譜丟給他，讓他去研究，看哪些可以改、哪些可以用，結果給他不知一兩個月之後，他跟我講說：「我想做新的，我不要用他們的。」我說：「你真的有把握嗎？」他說有，好！那我們就不要用了，我們就寫新的音樂，他就寫了，他在我這邊做了七部音樂劇作品，我給他七個作品的機會，那時候做威尼斯商人是他的第二部，第一部是小紅帽狂想曲，那是改編蓋希文的音樂，那時候威尼斯商人我叫他在改編他已經不願意了，他想要寫新的了，那我也支持他，我們就這樣冒險的做了一齣全新創作的音樂的音樂劇。

那一部音樂劇應該可以賣得很好，可是我們遇到一個，所謂作表演最怕遇到天災，像颱風、SARS，那個一碰到的話，我們全部的前置作業，從編劇、音樂都已經花錢花下去了，萬一遇到颱風，觀眾要退票，那不就血本無歸嗎？另外一

個就是人禍，那時候不是碰到天災是碰到人禍，我在國家戲劇訂了兩個禮拜去演威尼斯商人檔期，要賣的票有一萬五千張的票要賣，那時候碰到什麼人禍呢，那時候在暑假演，我想奇怪怎暑假就只有我一個人演兒童劇，怎都沒有劇團在演，我想說暑假檔期是最好賣票的，怎都沒有人在演，那時候我還很高興想說就只有我一家應該可以大賣，那一開始票房還不錯，因為我是劇團界的我消息比較不靈通，當時台北市政府創辦了一個叫兒童戲劇節，找趙自強的如果還存在，邀請台灣所有最有名的兒童劇加上國外的兒童劇團，辦了一個兒童戲劇節，也是連演了十幾場，也是規劃了一萬五千多張，跟我票雖然差不多，可是他一張票賣五塊錢，他一宣傳，觀眾跑到他那邊去了，我就不需要賣票了，威尼斯商人讓我賠死了，不知賠了幾百萬我忘了，在來是碰到睡美人這次演出時碰到 SARS。

那幾個戲都很慘，後來我們就嘗試做成人的音樂劇，並不是因為那些而去做成人的，而是說這是個過程，因為做兒童劇是因為再還沒做音樂劇我已經有一個兒童觀眾有基礎，並不是我對兒童音樂劇有多麼的喜歡，是因為我喜歡音樂劇，在國外沒有分什麼兒童、成人，就只有我們台灣在分，因為台灣兒童劇發展的很早，我一直說我不是兒童劇，我是像迪士尼、像獅子王，它也不關兒童、成人，它就是這樣的一個題材，然後小孩子也可以來看，大人也可以來看，我是做那樣的題材，我做兒童劇的成本很高，向威尼斯花的錢跟四月望雨的錢是差不多的，可是兒童劇賣的票卻只有成人劇一半，三百塊到一千一百塊，台灣就是這樣，兒童劇的票一定比較便宜，因為有時一家人來看，他一次要買四、五張，你票太高，人家也不要，這也不是我定的，全部的市場都這個樣子，大家賣兒童票都是三百塊到一千塊上下這個票，可是成人劇的票就五百塊到三千，那就不一樣，我那時候做兒童劇就是有這樣的一個歷程，可是在我並沒有說要做兒童或成人，那所以說大風往成人劇發展也沒有什麼特別的原因，那時候做了梁祝，後來做了荷珠新配，然後做了宋美齡，還有四月望雨，就這樣一路下來，跟我合作的作曲家就是冉天豪他寫最多了，像梁祝是鍾耀光寫的，冉天豪從小紅帽狂想曲、威尼斯商人、睡美人也是請他回來改的，在來是辛巴達、荷珠新配，直到宋美齡到四月望雨他做了七部作品，就這樣一路下來。

二、 您在創立大風劇團過程中有遇到什麼困難？

事實上，成立一個劇團很簡單，你只要去市政府填一個表格就可以成立劇團，但重點是你要演出，你要場地，比如說像國家戲劇院的場地，你不是打電話就可以租的到，它都是一年前開放檔期，比如說我現在開放明年的檔期，那開放的時候，這時候就很多人來申請，那一定是申請的人非常多，怎麼辦呢？就要評審，那就請評審委員來評你的作品，也看你過去演出經歷，到底有沒有資格在國家戲劇院演出，那他要你的作品，編劇編的怎樣，音樂做的怎樣，所以這個才是困難，成立劇團一點都不難，你只要填個表格就可以申請，而是你成立劇團你第一部作品是什麼？像我從辦交響樂團兒童古典音樂會到兒童音樂劇到現在，它是有一段歷程，所以我現在去國家戲劇院申請場地一定申請的到，因為我過去

的經歷是這個樣子，我們作品有這麼多，所以我們可以繼續一步一步往下走，我覺的最困難的就是你要做一部好戲，因為做不好看的戲很簡單，你把你的觀眾都嚇跑了，下次人家就不會買票過來，所以作品創作是最重要。

三、 您在創立大風劇團時，有什麼理念或目標？

我有一個很重要的理念，這也算是台灣的一個創舉，大家可能比較沒有去注意到，國內的一些劇團他們的領導者、他們的老闆、負責人，大部分都是導演，賴導表坊，屏風劇團李國修，他是導演也是編劇也是男主角演員，他是集創作於一身，像果陀梁志民他是導演，沒有一個劇團的負責人是 Producer，我是 Producer 我不搞創作，我劇團就是一個創作平台，我是決定題材的人，我是知道市場的人、知道觀眾的人，所以我決定了題材，就找人寫劇本、找人做音樂，找導演導戲，所以我們大風是沒有創作的瓶頸，因為創作者才有創作的瓶頸，我不是創作者，所以我的作品大多有無數的想像空間。

所以像我下一部戲「美好的人生」，我跟我的觀眾講說你絕對看不到「四月望雨」的任何影子在「美好的人生」裡面，好處是說它不斷推陳出新，然後你不曉得大風下一部戲出來的風格到底是怎樣？是有期待的，另外一個壞處是你每一齣戲都要重新開始來對付觀眾，不像表坊、不像屏風，不像吳念真做的那些戲，他的人間條件現在已經到三了，他如果再推出人間條件四，風格一定是那個樣子不會變，果陀、屏風、各個表坊也是一樣。它今天那一夜說相聲，那下次可能是明天說相聲，很棒，我沒有批評的意思，就比如賴導他一部一部的從以前到現在的作品，他下次要推出的作品一定是表坊的風格，所以他們都會有一批很死忠的觀眾，都會期待他們屏風下一部戲，他們推出來，他們就會去買票，可是大風下一部戲呢？真的不曉得是什麼，像我的「四月望雨」跟「宋美齡」完全不一樣，「宋美齡」跟「梁祝」那根本就是完全兩部戲，為什麼？因為創作者不一樣，導演不一樣，編劇也不一樣，我是因為這個題材，才去找這些人來做，所以我這邊沒有固定的導演，我也不想，那時候我就在想，因為天豪作了我七部作品，後來我就開始思考，我要每一部戲都找同樣的作曲嗎？那風格會不會鎖死，天豪很棒，但我怕我變懶惰了，因為天豪真的很天才，他做音樂劇真的都不需要我擔心，作曲方面跟戲劇的結合，他非常的厲害，我只要把那個劇本控制好，他音樂加上來，這樣我也變懶惰，每一次都要依賴一個作曲家。

過去我九部作品，只有跟三個作曲家合作過，一個就是冉天豪，一個是鐘耀光，一個是 coji 櫻井泓二這三個作曲家而已，而冉天豪就佔了七部，那為什麼會一步一步合作，是因為他真的很棒，所以我美好的人生這部戲並沒有找他作曲，我找另外一位，我嘗試做另外一個突破，因為我也不是找一個作曲，這次的作法有點像唱片公司再發行唱片一樣，由一個音樂總監他統合所有的音樂風格，由他去發給他旗下的一些作曲，所以我只需要跟一個音樂總監溝通每一首曲子的風格，我會這樣做的原因是因為擔心風格會被鎖死，而且沒有人十全十美做一部戲，過去合作作曲家不要講是誰，在整齣音樂劇創作裡面，最難控制是作曲家，

劇本可以改，一直改，改到好，可是音樂沒辦法改，作曲家寫都寫了，你要改我的音樂不可能嘛！要不然你來寫嘛！

所以我跟這個新的藝術總監合作時，我就跟他講說我要改你的音樂，不是你交的每一首曲子，我都要用，他也接受，那比如說，我這邊需要一個怎樣的節奏，他就會像說找誰來做比較好，所以會變成之前的溝通就很多，溝通大家都滿意了，然後把那個作曲發出去，由音樂總監統合整個音樂風格和配器，這樣風格才能統一，美好的人生我是比較貪心，我想更進一步控制作品，朝我想要的表現方向去做，而不是說劇本給你，你就去寫了，換另外一個做法了，這樣的做法也不可能跟以前任何作曲家合作，他們做音樂都習慣自己做，他們不會讓人家插手，所以在「美好人生」我做了一個很大的突破。

四、您對於台灣整個音樂劇團在創作方面題材方面有什麼看法？

題材的選擇是非常重要的，它幾乎你一決定這個題材就已經決定了百分之五十會不會成功，比如說我一開始選睡美人的題材在這市場上是沒有的，同時受到古典音樂的兒童觀眾和兒童劇的觀眾，兩個觀眾加起來是很大，那音樂用柴可夫斯基的音樂，在我還沒有連串音樂劇之前，我做第一部睡美人時，觀眾還沒看到戲，他就會覺得音樂應該不差，因為是柴可夫斯基，所以題材的選擇非常重要，它已經決定了你這個戲會不會賣，所以你題材不能亂定，不是說你喜歡什麼就定什麼，而是你要定一個題材，要考慮市場吃不吃，然後它到底賣不賣，因為這是變異商業演出，你不能說全部都是藝術創作，你要天馬行空什麼的，我覺得那種東西可以，小劇場、實驗劇場去做的，可是畢竟我們這種音樂劇它演出成本是接近一千萬，你不能開玩笑。

那我的題材選擇沒有百分之百的成功，過去的經驗告訴我，沒有百分之百的成功，睡美人成功了，胡桃鉗延續睡美人，成績也不會太差，威尼斯商人就差了，因為我的觀眾是兒童劇，這個題材是莎士比亞有點太大了，變成它不像兒童劇，所以它沒有像睡美人，題材跟東西好不好，我們先分開兩件事，還有荷珠新配也不是很好的題材，因為我的荷珠新配是成人觀眾，這個題材它給人感覺太京劇了，沒那麼音樂劇，所以它票房反應也不是很好，所以後來我選的題材就會回到我以前睡美人的時候，我會很慎重。

比如像四月望雨，那時我為什麼會做這齣戲，因為台灣那時後沒有人做過台語音樂劇，那時後我想說要做台語音樂劇，每個人都搖頭，事實上我還沒要做台語音樂劇以前，要做台語音樂劇的時後已經有好幾個題材在選，有人建議我說演鄭成功，找伍佰來演鄭成功，各種想法都有，那時後我決定了四月望雨，為什麼？因為我發現台灣沒有一齣音樂劇是台語音樂劇，沒有一齣是可以表達台灣人情感，因為四月望雨就是賣台灣人的本土、認同、懷舊那味道的戲，那時後市場上只有吳念真做人間條件，可是他的人間條件是比較現代的，吳念真他的舞台劇，他沒有做到那麼早的題材、懷舊的題材，他比較現代，有的話也是帶一下子，他還是比較屬於現代進行式，那我想做一個跳躍，在更早以前，那台灣人有一段過

程，以前是日本統治後來是國民黨回來，然後台灣有台灣的特殊情感，然而這些情感以前都沒有任何戲劇去表現，尤其是音樂劇，那我去做它，所以我選擇題材是在日據時代，一個比較沒有爭議性，那時後還沒有發生二二八，國民黨還沒有過來，台灣人曾經有一個輝煌跳舞時代，一開始日本統治不是很好，戰亂、然後台灣人抵抗，但那時後是比較富裕的時後，後來就發生戰爭，四月望雨就是橫跨戰爭前和戰爭，戰爭前的台北大稻埕，鄧雨賢、古倫美唱片公司，他們是做流行唱片，因為那時後是講台語的，當然流行唱片是台語的，那時後很多很好玩的東西，那我們就演那時代的東西。

結果這齣戲果然受到蠻大的迴響，結果我仔細去研究這齣戲的劇本和音樂結構和冉天豪音樂表現，那整體並沒有超越威尼斯商人，你看威尼斯商人的反應是那樣子，四月望雨的反應是這個樣子，可是我們做戲的劇本架構也好，音樂結構也好並沒有超越威尼斯商人，所以題材的選擇非常重要，所以我下個定義，四月望雨是大風在做音樂劇的過程中，讓台灣人知道說台灣也可以自己做音樂劇，可是四月望雨在怎麼紅也紅不出台灣，為什麼呢？因為它賣的是台灣人的情感，這部戲拿到大陸去演，大陸人看不懂，他只看，喔...還好這樣，在台灣演的時後，當純純死了，死在鄧雨賢的懷裡，(陳俊玉)敲著桌子一直大喊(為什麼).....，然後鄧雨賢就唱著雨夜花，然後觀眾在台下看的擦眼淚，觀眾在擦眼淚怎的，有這麼感動嗎？當然是感動，純純死了，那個氣氛到那邊是要讓人哭的，可是我相信台下坐著觀眾，當(陳俊玉)敲著桌子一直大喊(為什麼)，每個人潛意識裡面一定有個為什麼，雨夜花、為什麼、破碎，它整個意下在劇場裡面的空氣裡面不斷翻攪，在每個人的心中都有每個人心中的為什麼，老一輩的會想到台灣人的悲苦、心聲，那種感受是比一個大陸人做在旁邊看的時後，只可憐純純死而已，可台灣人不只可憐純純，也可憐他自己，戲劇的感應就是這樣，你要讓觀眾就是有感受到自己本身的情感，你的人生經歷，你會看到你自己，所以四月望雨賣的是台灣人的情感，整部戲都是那種氛圍，所以這部戲我定義來說它紅，紅不出台灣來，台灣市場那麼小，不過我要證明就是說，這部戲肯定的是台灣人也可做出這樣的音樂劇。

問:為什麼台灣劇團的很多都是翻演西方的故事題材呢?

答:因為最安全阿！因為西方的東西它有粹練過，它有成功過，它的劇本架構什麼都很紮實，我們就直接拿過來演比較快，它的成功條件，莎士比亞有莎士比亞成功的地方，我隨便舉個例子，以前果陀劇團演過城市之光，那是改編自卓別林默片的一個電影，說不定成功有它成功的條件，我不是說他運用的很好，你把人家的作品拿過來在用自己東西詮釋，詮釋好不好是另外一回事，可是你去拿人家現呈的東西確實是比較簡單，比較快，你要自己創作一個原創劇本、原創音樂那是很難很難的事情，別人已經成功過了，你把它成功條件好好掌握住，那用自己的方式詮釋，那成功機率至少比你原創好太多啦！像四月望雨它也算是原創的劇本，可是它畢竟用了是鄧雨賢一個真實的故事，那麼做了非常大的改變，但跟以前他真實人生是不一樣，可是它也算是一個原創，可是四月望雨好在什麼地方？

它好在鄧雨賢的歌曲，這些老歌和台灣人的情感，這些東西是好的，所以當這些元素加在一起，首先你要分析幾個成功的元素，四月望雨能成功，就是四季紅、月夜愁、望春風、雨夜花、鄧雨賢這幾個成功元素在裡面，所以它只要你要好好做，把它做的好，它就會蠻漂亮的，可是你今天突然做個美好人生，什麼都原創的，那很難。

五、大風劇團有沒有固定的班底、成員？

沒有，我們不想有固定的班底，我們有團長和製作人，但我的創作團隊沒有固定，劇團的行政組織以前有，但現在沒有，團長是我太太，一開始一起辦攝影工作室、雜誌、一起辦劇團，以前我們有辦公室，我們也有請人，也有固定的班底，可是這件事情大概去年就全部結束了，不瞞你說我們遇到一個很大的困難，我們的四月望雨被人家拿走，可是不是在一個很心甘情願的狀況下被拿走的，那我們就突然間完全沒有收入，因為劇團都是一年要安排一年的事情，今年我本來安排全國巡迴，本來都是大風安排，本來就是要去演四月望雨，可是現在都被人家拿走，這一整年就都完全沒收入。

問：爲什麼不把之前的一些作品拿出來演呢？

答：因爲沒有場地阿！台灣場地是，像明年我的美好人生是今年安排明年的檔期，他們場地都是一年之前要提出申請，那今年的檔期就是去年安排好的，那去年安排好的事情被人家全部拿走了，我怎麼會有檔期在去拿過去的作品來演。

問：可是那個檔期不是您簽定的嗎？就算作品被拿走，那檔期不是應該是你的嗎？

答：我連檔期一起被拿走，檔期也一定要被拿走，因爲當初那些檔期申請的是四月望雨，一定要演四月望雨，而且這些演員跟我那麼久，我也不能斷了他們的路，我自己沒飯吃，也不能阻擋人家不吃飯。所以我還是要把檔期給他們，要不然我會被大家罵臭頭，你們要吵，那是你們家的事，你們爲什麼要害我沒飯吃呢，反而是你跟大家講說要演二十幾場，你場地也定了，大家都知道了，演員都把時間空下來，我怎麼可以說好啦！大家要死一起死啦，四月望雨你拿去，場地我自己留著，退給中山堂，我之前付的錢都給他沒收，你換檔期的話，他沒收檔期，你之前訂的錢他是不還你的，他可能想天阿！你怎突然不演了，所以我如果不把檔期給他，那我之前繳的錢都白繳了，雖然我家很有錢，我要跟你賭一口氣，你把戲拿走，我檔期不給你，我就硬退給中山堂，我們大家重新在申請，看誰勸害？你申請四月望雨，我申請胡桃鉗，看誰可以拿到檔期，就故意整你這樣，那這些演員不是倒大楣，我本來今年別人找我去演別的戲，我爲你大風把那個時間空下來，你現在說你不演了。所以大家只看到表面，覺得說反正一切很單純，你的戲給老郭，老郭給你一筆錢，不管是錢多錢少，你至少還拿到錢，反正那個，他們都不曉得，我替他們考慮那麼多，沒有人知道，所以我們今年很慘。

問：那請問每齣戲劇的演員都是重新招募？

答：對，我們一定是因爲這個角色而去找適合的演員，然後全戲演員大部份都是用 audition 徵選，我們不會固定。

問：可是台灣劇團很多大多有固定的演員？

答:劇團很苦啦!可是是看個人作法,他喜歡固定那是他的風格,像表坊他不會固定,我也不會固定演員,爲什麼呢?因爲題材那麼多,像我演梁祝,然後現在演四月望雨,那梁祝是辛曉琪、王柏森跟黃士偉這些人,那他們來演四月望雨,如果辛曉琪來唱純純,那感覺就不太對了,所以爲什麼要固定班底呢?因爲固定班底你還要養他們,你要付薪水給他們,他們的位階都蠻高的,你也養不起,你養的起肯定是學生了,剛畢業比較沒有經驗,比較不會爲生活所煩惱,可能接受你一個月給他幾千塊,大家一起經營劇團這樣,這個不是我要做的,當然我做一齣戲一定都會讓演員參加,那他們會得到成長,但讓演員得到成長並不是我的努力,我不是開表演藝術學校,來我這邊演戲的我的理念是要在舞台上發光發熱的,是要演戲的,要把戲做好,所以來這邊接我戲的人他都要很會演戲、很會唱歌,不是他來我教他唱歌的,我們這邊有請歌唱指導,歌唱指導就像導演一樣,他因爲這個歌曲的詮釋,這個角色的詮釋他要教你如何詮釋這個歌曲、角色,我是做這樣的工作,不是說你一個戲不會唱歌,我們還要教你發聲,那不是我們大風工作,那是藝術學院、有劇團專門開那種戲劇班那種、收學生、收學費,演員訓練班那種,大風還是擺在舞台上,就是要做好那一部戲爲主,所以我們這邊不會固定班底,因爲養不起,一方面沒有必要,一方面我們不是做這樣的工作。

六、「四月望雨」當時創作的構想、過程背景?

我一開始要做台語音樂劇時,有好幾個題材在選擇,我在想哪種台語歌最能打動人心,那我就搜尋到望春風,作者是鄧雨賢,鄧雨賢是台灣早期還沒有光復就已經過世了,他年紀很輕,然後是客家人,他客家人怎會做台語歌?他是在這樣情況下做台語歌,原來那時候是大稻埕,那時候國語就是日本語,不是現在國語,那大部分的人都講台語,那時候他們唱片公司是流行唱片,所以當然做的是台語唱片。

那台語唱片的起源是甚麼?就是因爲上海有一個電影默劇來台灣賣錢,然後那時候沒有像現在打廣告,大家都用辦遊行的方式,大家就想說發傳單,爲了那個電影寫了一首歌桃花泣血記,因爲發傳單沒甚麼意思阿!用唱用跳的最好啦!因爲電影叫桃花泣血記,所以就作了這首台語歌桃花泣血記,然後在大街小巷發傳單這樣唱,結果被古倫美亞唱片公司的陳君玉聽到,他覺得說怎會有這麼新奇的東西,之前沒有台語流行歌,以前他們灌的唱片都是南管、北管、歌仔戲,怎會有這種台語這麼新鮮的東西,而且很棒,應該會賣錢,所以就叫純純去唱,然後他們去錄音室錄製並發行了一張桃花泣血記的唱片,結果蠻受歡迎,所以公司政策開始改變,就想噫!好我們來做台語唱片,你做唱片一定要有作曲,所以就到處網羅作曲家,然後就找到鄧雨賢,鄧雨賢在古倫美亞唱片之前做了大稻埕進行曲,也是因爲這個進行曲讓陳君玉覺得是個人才,然後鄧雨賢加入古倫美亞唱片,然後開始做了一系列,作第一個望春風就大賣,然後發生戰爭又被改爲日本軍歌,雖然歷史是沒有寫鄧雨賢有多生氣,可是我們是想像一個作曲家作品被人家這樣改,一定會很生氣,那是我們對創作的一種移行作用。

就是這樣，它是一個過程，我那時候有很多題材選擇，那時候也考慮過寫鄭成功，那我收尋到四月望雨時候，就開始去挖這些故事，這些故事一直一直來，我覺得這個實在是太棒了，所以我就決定做四月望雨，那是一個過程，它絕對不是說我突然做夢醒來說阿！四月望雨，我在網路搜尋時就有四月望雨這四個字，因為那時候鳳飛飛有唱過，那時候有個人寫了一首歌紀念鄧雨賢，用鄧雨賢最有名的這四首的開頭就四月望雨，四月望雨這四個字不是我發明的，是我在搜尋題材過程中，發現說鄧雨賢它的作品被人家統稱為四月望雨，那我這邊要做一個鄧雨賢的音樂劇，名字要去取什麼？當然取四月望雨，那被我們幾個講說，幹嘛講四月望雨，沒有人知道什麼四月望雨，你應該叫望春風，你講望春風它一定被人知道所以不用解釋，我想說也對啦望春風不用解釋，可是就是四月望雨才需要解釋，我才順便把故事講給你聽，也才好去做宣傳，沒什麼浪漫啦！這是它的題材、從決定到為什麼叫四月望雨的過程，而且四月望雨我寫了第一版的劇本大綱和演員。因為我有很多的失敗經驗，像我以前做辛巴達時，我就是太相信藝術家，那時後我決定題材，他們自由發揮，光做個劇本，也都導演跟編劇兩個都吵架，吵得沒完沒了，最後劇本就難纏，辛巴達就是這樣子阿！

因為每一個人都有自己一套的做法，每個人都有每個人的想法，所以我到四月望雨，我就嘗試寫了第一個劇本大綱，那時後也是因為我要送審，申請場地、補助都要送審，我說過你要送審就要看你過去的成績和劇本，那時後我還沒有請人開始創作，那我也沒什麼錢，我沒辦法說先請你創作在給你一筆錢，有很多因素啦，當然我不是郭台銘那麼有錢，可以請幾個創作者還有作曲家在拿去送審，我沒有，我開始做四月望雨我沒辦法先請天豪先寫，也沒有辦法請編劇先寫，為了送審先和研究那題材，我開始發現說對沒錯！我是個 producer 我決定題材之後，我還很清楚知道這個戲的走向，我還決定了角色，有哪幾個人，有純純有誰，來完成一個劇本大綱，我發現有一種東西非常好，這東西就是統合創作的工具，我就丟給我們的創作者，我就是要做這個的東西，就是要這樣發展，你們不要天馬行空，清楚的告訴我們的創作者，經過討論，那東西很快就可以好，我現在這樣講比較快，那是一段過程，我自從經歷四月望雨之後就覺得說有這個東西很好用，所以美好人生，我更進一步寫出劇本草稿第一版，很簡單的啦！所以我請作曲、編劇開重點會議就很快，大家就不會有那麼多天馬行空的想法，所以我一直把這個當做創作統合一個工具。

七、所以當初是先委託在創作還是創作完才委託的？

永齡基金完全是半路殺出來的陳咬金，我做四月望雨的時後我已經全部都是我獨立的，我開始寫了第一版的劇本大綱，然後告訴戲的規格要怎樣舞台要怎樣風格要怎樣怎樣呈現角色人物的變化，然後連經費、預算都規劃好，然後開使申請場地、補助，到處申請，後來就是有人介紹永齡，把我這個東西拿給永齡看，永齡他剛開始看也很訝異，連劇本一個都還沒有寫出來，就要我出錢贊助你，太冒險了吧！那我就跟他拍胸脯保證說我們大風過去做作品的品質是怎樣，這部戲絕對

會很好，那我們現在找你當然是合作契機是最好的時後，因為東西還沒有做出來，等到東西做出來了那時後就不叫做委託創作，我現在還沒做，我就請你幫忙，但你這時後就給我們贊助，那我們這個委託創作就名副其實，所以找永齡的時後，確實是東西還沒有開始去寫，編劇、作曲還沒寫，可是找永齡的時後，確實是我四月望雨最初步的劇本大綱，所有的節目策劃，那時後我已經規劃了一個很成形了。

問:所以您那時是已經明確方向要做什麼在分別去找編劇、作曲?

答:編劇有難纏，一開始是找王友輝，可是王友輝他說太忙沒辦法寫，因為那時後我找他還沒有定場地，後來我場地定了確定是某年某月某日要演出，那王友輝要看一下他的時間他沒辦法完成這個劇本，他已經安排了別的事情，所以我找了另外一位，就是楊忠衡，他給我拖到快過年都還交不出來，非常危險，後來那個劇本是導演自己寫，導演跑去找王友輝求救，是導演跟王友輝兩個人一起把它寫出來。

訪談對象:導演 楊士平先生

訪談時間:2008/10/16 14:30-16:00

訪談方式:面談

訪談地點:台北火車站 Starbucks

受訪者簡介:

台北藝術大學戲劇系主修導演、美國哥倫比亞大學導演研究所 MFA。
目前從事編、導、演以及戲劇教學的工作。



(來源「四月望雨」官網照片)

一、「四月望雨」最初構想是誰提出來的?

「四月望雨」它有一個淵源，最早是王友輝教授他提出要做四月望雨這齣音樂劇，因為他參加過幾次鄧雨賢先生的紀念音樂會，但是整個音樂會裡面他是覺得都是出席那些音樂家在展現自己，但是都沒有提到鄧雨賢的生平、他是個怎樣的人?然後做些怎樣的事情，就是變成是現在那些音樂家在這個機會，在表現自己、要推自己的名聲，他覺得好可惜喔!

在一個機會裡面，剛好那個客家委員會想要做一個跟客家相關題材推廣客家文化的音樂劇，那時後有很多人要競標，那音樂時代跟大風劇團那時後他們想要投這個案子，正在找題材，就遇到王友輝，王友輝就跟他說要做這個「四月望雨」，最早是從這個地方來，但是很可惜後來王教授他自己因為他忙，他沒有辦法參與，所以就變成我來做，有這樣的一個原故。

在那之前，王友輝跟我提議說要做四月望雨的時候，其實那時候我跟他說我很想做一個用台語來做的音樂劇，然後王友輝就說我剛好想要做四月望雨，那時候剛好就跟我提到這個東西，他就說我可能自己沒辦法導，那是不是我來寫劇本，你來導，我說好這樣很好阿!可是沒想到後來他忙到連劇本都不能寫，因為他之前在台南教書，所以他很累，他排戲的話又要回台北排，學校課業又很忙，所以他後來忙到連劇本都沒辦法寫，大致上，起因就是這個樣子。

二、可聊聊您在導「四月望雨」這齣音樂劇的製作過程?

這個製作過程是蠻驚險的，因為原先剛開始說要做之後是由音樂時代楊忠衡，那時候編劇是說他要寫，但是實在是 delay 太久。那在剛開始做的時候，我們就先都有讀了一些書，包含那個鍾肇政寫的《望春風》這本書最主要是在講鄧

雨賢老師的一些故事，但是他把它變成是一個像小說一樣的，小說體他有做一些改編，它是一個小說它不是完全真人真事，我們也蒐集了一些鄧雨賢先生的一些資料，但是鄧雨賢先生的一些資料要把它變成一個劇，而且是一個適合舞台劇恆變的一個方式不容易，拍電影可能會比較好拍一點，但是舞台劇我們知道有一些時空的限制，我們沒辦法像電視攝影這樣一直換場景，那麼快十秒鐘就換，沒有辦法，所以我們必須要把故事變得比較集中，所以就一定要做一些調整，所以我們當時就是做了很多的功課。

然後開始編劇，編劇的時後音樂時代楊忠衡因為他對編劇方面比較不熟，因為他不是戲劇圈的人，他以前是走音樂線的記者，他在音樂方面寫了很多的評論，他這方面是很不錯，而且在音樂評論界有他一定的地位，但是在寫劇本方面他就算是新手，所以他一直拖了很久，拖到要開排的劇本還沒出來，他丟出來的東西也都是不完整很破碎，不是一個完整的劇本，雖然沒有辦法，我自己就把它接回來自己寫，接回來自己寫就把開排的時間延後，我延後了大概半個月，因為從他劇本到開排的劇本還不行，那我就延後兩個禮拜，然後我就關起來，用兩個禮拜的時間，把這個劇本趕出來然後開排，然後從正式開排到演出大概只有一個半月的時間，那一般的音樂劇大概要兩、三個月的彩排的時間，但是沒有辦法就遇到這種狀況，那我一開始開排的時候，我就跟演員說我們時間真得很趕，因為我們只有一個半月的時間，而且當時還有一些演員他們可能安排說在美國有演出或要怎樣的，那還有這個時間返返扣掉，能排的時間真的很少，我就跟他們說我們現在是 mission in possible，需要大家完全的配合，要不然的話這個東西一定會開天窗。

那以我的經驗來講，我可以很快的排，但能不能好也要看大家有沒有配合、專不專心，一開排時，我就大白話跟大家講，那索性這些演員都很敬業，雖然裡面有很多是生手，表演經驗不是那麼豐富，但是也因此他們更加的真實跟專注，就是說戰戰兢兢、如履薄冰的一樣看待這整個事情，所以索性開排之後整個向心力是很好的，然後我請的幾位設計又都非常的支持，像我們的舞台設計、燈光設計還有服裝設計，服裝設計是我的學長，他現在是在高雄實踐當系主任，然後燈光設計是我自己的同班同學，燈光設計是北藝一個剛畢業的學生，那是我自己的同學推薦的，還有我們的音樂作曲冉天豪，很棒沒話講，音樂指導魏世芬也都非常的敬業，她從美國回來，這方面音樂劇東西的訓練、觀念非常好，不用重新溝通，她觀念都非常正確，然後在加上還有濤濤老師我們的編舞，濤濤老師是我從一開始我就一定要他的，因為就只有他我就覺得是很台灣味，而且他經歷的訓練北藝大研究所的訓練跟雲門舞集的舞蹈經驗，他雲門舞集裡面跳了那麼多年，他整個訓練出來又很難得可貴的是他擁有一個很台灣本土味道的舞蹈，所以就覺得說非他莫屬，那這些人進來之後，就很順利，那後面一直到演出我是覺得沒什麼太大的問題。

其實比較痛苦的是前面那個編劇寫不出來那段時間，而且說一個劇本成功了，那個戲就成了三分之一，其它三分之二才是其它事情，所以劇本佔的比例分

常大，劇本好跟不好影響太大了，那如果拿一個非常爛劇本來演的話，那一定熟，但沒辦法一定要讓它逐漸下去，那當然就是說時間很趕，那我憑良心講以我現在的眼光在去反省的話我還是會覺得其實有哪些小地方我這樣稍微動一下或在修一下會更好，但是每一個戲都有它的命，它的命有一個走勢，這齣戲身邊發生了很多事情，社會環境的改變、影響，包含總統大選都可能影響到這部戲的命，甚至戲要怎麼去走，它會發展成什麼樣子，所以小孩生出來會長成什麼樣子，所以有時候看它的命，那這部戲的命就是這樣，這部戲就是前面很難產，但是生產出來之後還蠻得人疼，那我就覺得很欣慰。

而且特別是很多人來看過這齣戲之後，不管是對它的音樂或是對它戲裡面要講的東西，都有不錯的看法，也讓很多觀眾有很多想法產生，對於台灣的文化這個東西，有很多想法產生，甚至有那種在國外的媽媽回來帶小朋友，她小朋友是混血兒，她一直教他台灣的文化，教她講台灣話，小孩子不懂，帶他來看這部戲之後，小孩子就懂了，就回去說媽媽說我知道為什麼要學台灣話，我知道為什麼我們是什麼人，就好像這個戲代替那個媽媽做了好多她原先很努力卻一直沒完成的事情，那這種歷史好多，那這可能過程裡面，最讓我感動的還是在這裡，也就是說這個東西我們原先沒有預期到它會產生這麼大的力量，但是沒想到最後它得到的效果比我想像的還要大。

那這中間的過程有很多的貴人、很都人出手來幫我們，包含我們欣欣瓦斯董事長陳何家，他雖然是演員，但他其實是來做功德，他根本就不缺這一場、兩場的錢，他還自己貼錢來請演員吃飯，請演員去玩，讓演員去渡假，讓演員可以休息，他有事沒事來都帶吃的來給演員，他身怕這些演員平常太窮吃不飽，然後他跟他太太兩個人甚至是他家人都很支持這件事情，真得是來做功德的。還有那個郭曉玲董事長和執行長的努力，讓我們這個四月望雨有機會可以獲得比較好的機會，有比較好的條件可以做出一個比較像樣的東西，那當然說已經是非常好或者是到很完美我們當然不敢這樣講，我們心裡面自己有底，但是以我們自己的心裡面來想講，我們自己會覺得其實我們跨了一大步，不只是它有商業賣票票房的功能，對觀眾的影響更是深遠，而且是真正有內涵的，我們沒有只是為了取悅觀眾而做，我們是有話要講，我們是有一個對台灣本土的一個文化傳承的使命感而做，那這個東西有達到，那我就已經感動到眼淚掉下來，它整個過程是很溫馨；包含那個郭台銘董事長來看了這個戲，他好愛，他還牽著他媽媽的手進來看，他媽媽這樣這麼老，他這樣牽著他媽媽的手進來看這個戲，而且他不但看了一次，第二次在加演他又來，還特地包了一個總統包廂邀請了很多企業界的貴賓。有一次我在排吳念真的戲，那剛好有人來拜訪吳念真，那個是吳東亮的老婆彭雪芬，她來找吳念真，吳念真就跟她說這個就是四月望雨的導演，彭雪芬就說我先生有帶我婆婆去看，她們看了之後好感動，她們很喜歡，我心裡就好感動。

我從來沒有想過做一個舞台劇可以做到這樣，而且有這麼多的階層，想像不到的階層都來了，平常不會看戲的人都來了，從政界的、商界的到我們中產階級甚至到一些比較老先生、老太太都來看了，小朋友看也看的下去，甚至我知道

現在有很多人連看三場，第一場來看之後第二第三天又買票來看，我現在所知道最高紀錄是總共看了九場，還有我不曉得，讓我心裡面很感動，就是說我們做劇場那麼辛苦，演員酬勞那麼微薄，那個比不上上班族，離上班族薪水差那麼遠，但是非常省吃儉用在做這件事情，而我們做了一個對台灣本土文化有貢獻的東西的時後，或許在平常它可能只是一個東西丟出去，可能只是三三兩兩的聲音，可是這次卻是像海浪的聲音，我心裡面那種感覺是非常感動。

因為我自己的背景，我在美國唸書，在美國的時後我整個人回歸的不是對於美國文化的憧憬，而是回歸到台灣本土文化的依歸，我曾經受過洗、訓過教，我曾經崇尚過美國的文化，我曾經喜愛 Madonna 和 Michael Jackson 我曾經在 disco part 流連忘返，但是我去到美國這個地方我所嚮往的這個地方的時後，我腦袋裡面沒想到全部都是台灣，我連做夢的時後我夢到我小時後住的三合院，我夢到是我過世之前母親在跟我說話，我夢裡面聞到的還是台灣小吃魯肉飯、肉羹聞到都是這個味道，那已經揮之不去的都是台灣，我完全回歸到一個對台灣本土文化一種認同和自我重新生動的一個界定，咱是台灣人，你在美國人家說 what is your name? 楊士平，What? 楊士平，一個人只有一個名字它代表的就是你。包含宗教這種東西，我後來也沒有去教堂，我還是拿香，這對我來講我是覺得宗教本身它是一種文化層面的東西，包含我們說台灣以前有很多平埔族，平埔族不見了，為什麼? 他們連宗教東西都被拿走了，西班牙人來傳教、基督教，漢人來，那個媽祖來了、玄天上帝來了、土地公來了，把平埔族人原來的信仰取走了，以前他們信奉的祖先、太上老君，已經不見了，取而代之的是一尊一尊的神像，然後平埔族就消失掉了。那我的論述就是說，其實宗教、語言、生活習慣、文化這個東西都是文化的一部份，那宗教本身也是從文化環境裡面去發展出來，所以我後來很多東西，我都回到一個台灣，我自己覺得是說我整個人都回來，反而是很奇怪是到了美國那個環境在重新回到這個東西。

那鄧雨賢這個故事，對我來講有一個很重要的情感，因為他這個音樂是我小時後跟我父母之間的回憶，我媽媽很早過世，在我唸大學的時後過世，二十幾歲，然後我今年四十歲，後面的這十幾二十年的時間我在回憶裡面一直有我母親的歌聲，她就是在煮飯炒菜，然後我就站在廚房門口邊杵在那邊跟我媽媽聊天，然後我媽媽一邊炒菜一面哼歌，哼的就是鄧雨賢這幾首歌，月色照在三線路…，獨夜無伴守燈下…，然後媽媽在那邊炒菜有飯香、有菜香、有歌聲；後來我念大學的時後，我媽媽開了一個小型的雜貨店，然後我回去的時後，我媽媽在顧店，然後我就搬了個凳子坐在旁邊，那沒客人的時後，兩個母子就在那邊合唱，唱著這幾首歌，那對我來說是非常重要的一個情感在裡面，媽媽就是台灣，媽媽是我們的文化，媽媽就是我們的來源，就是我們的根，那媽媽跟台灣對我來講是同時在一起，那我要講鄧雨賢的故事，我一定要講到這個故事、這個情感，講到台灣要講到我們的文化要講到我們對母親的愛或者是我們對台灣的愛，這個東西就化到鐘有妹身上、化到純純身上，她們兩個是我對台灣對母親這個情感的寄託，但我媽媽個性很像，她有活潑的一面很像純純，也有大地之母很刻苦耐勞的那一面

像鐘有妹，她是無怨無悔守著一個家，跟台灣傳統的所有母親一樣，都守在一個家，不管先生在外面怎樣，你回來的時後我還是那樣包容你、愛你，我不管你是台灣人、日本人、還是你覺得你是中國人，不管你覺得你是哪一國人，我都包容你，甚至好像是台灣的這塊土地上，原住民然後西班牙人來了、荷蘭人來了廣東人來了上海人來了，國民政府來了日本人來了，它還是都是包容它，所以台灣會是個這麼多元化的社會，它是那麼有容，兼容並蓄去包容這些東西，它的愛是非常大的比我們想像中還大，這塊土地是那麼的有容，所以我很希望在這個故事裡面可以把這個東西講出來，然後也要提醒就是說大家文化傳承是很重要的。

那以前的人在日本時代統治下他曾經很努力的想要去維持過我們的文化，那麼迫切的要讓大家知道我們自己的祖先，那麼迫切讓我們知道我們的語言，讓我們知道我們的文化要保留下來，要爭取他可以生存的空間，那我也希望就是說現在台灣人不要忘記這一點，你在韓風很振、日風很振，美國強勢文化強勢侵蝕台灣的時後，大家不要忘了這點還是要回來，我曾經去經歷過，我曾經去過大家認為的文化強國，經濟強國那邊生活，在那邊生活了四年半，在這段時間反而讓我更看清楚了它實質跟真實面貌是怎麼一回事，親不親，故鄉親，美不美，故鄉水，還是自己的故鄉最好。

所以我的意思是在整個製作過程裡面，這個東西對我來講非常強烈，這份情感也非常強烈，所以我希望把它引導到這方面去，那麼王友輝教授提案很忙沒有辦法幫我們寫劇本，但還是被我坳來幫我們寫歌詞，他寫得歌詞真得很美，那我自己在裡面也寫了幾首，但跟他比還真是有差，他真的是寫的太漂亮了，但一開始第一首那個大稻埕進行曲，寫得真美，所有的畫面景色全部講完了，把那個時代的氣氛也都講出來了，二十世紀向前行，文明走入台北城，這個東西真的好強，它的女性主義要開始抬頭，有一些女性運動要開始起來，所有東西在他那首歌裡面把它完成，在加上濤濤老師的舞蹈就把它做出來，我也很感謝友輝，真得，他的歌詞幫了這個戲非常非常多的忙，沒有他的這些歌詞，冉天豪的音樂可能就是會倒掉很多東西，那就是因為在這樣的戲裡面工作底下，然後我又很強烈的希望把它拉到一個講台灣文化的這個部份和台灣情感的部份，所以在這整個戲裡面所有的設計在這方面都蠻清楚，蠻清楚所要走的方向，也不希望走的很美國式的 Broadway。

美國 Broadway 是現在世界最知名的，只要講到舞台劇、音樂劇大家想到都是獅子王、歌劇魅影、貓、芝加哥這全部都是百老匯的歌舞劇，但是這是他們的文化，我們不需要用他們那東西來做，我們有我們自己的方式，我在美國念書的時後我就是念導演，我身邊的朋友沒有一個人覺得美國的百老匯有什麼了不起，可是相反的我們台灣人覺得美國百老匯很了不起，我覺得很奇怪，在美國念書的我們這些學劇場的人反而覺得 Broadway 的東西其實還好，它是很通俗且用的方法很簡單，它不是一個很了不起的藝術，甚至 musical 的人在美國的藝文界裡面他地位其實是比較低的，但是為什麼我們台灣人相反的要去那麼崇尚人家呢？為什麼常常都把人家的次文化拿來當了不起的東西呢？比如說 Rap，這個是美國

次文化的東西，爲什麼要把次文化的東西當成模仿的對象呢？爲什麼常常台灣都是這樣，我不以爲然，所以我在做的時後我心裡很清楚知道說要用自己的方法來做，不需要特別去模仿那個東西，但是我們要有那個規模跟使命感，但是要用自己的方式去做。

然後，天豪在寫音樂的時後我就有跟他說我是希望他是比較接近鄧雨賢老師的那個音樂的風格是比較平易近人的這種方式，而不是像歌劇式的，我們台灣有一些音樂劇很喜歡用的兩種東西就是要弄的像歌劇，一個弄的像搖滾樂，那我就覺得都不要，我希望的是一個很台灣味的，有點小調式的，甚至有時後是五聲音階的，像這麼古典屬於台灣味，那冉天豪真得很棒，他就真得去模仿鄧雨賢先生的那個風格把音樂寫出來，甚至包含那個蔡振南聽到冉天豪的音樂時，他覺得很像鄧雨賢老師的音樂，連蔡振南都這樣說，有一個電影叫《多桑》就是蔡振南演的，蔡振南先生原先是歌手跟作曲家，他寫了跟多歌像金包吟那個也是他寫，他寫了很多台語歌，他也是電台的節目主持人後來演了《多桑》之後他也一直有在嘆息，但是他聽了這個音樂他就是說真的覺得很像，那我就覺得連蔡振南都這樣說了，我想那音樂大致上就 ok，那大致上就是這樣。

三、那您在布景或服裝、燈光上有什麼特別的要求？

服裝上面我是跟林恆正老師說我希望要盡量去符合那個時代，要抓住那個時代的那種感覺，但是也不要弄得太灰灰素素，太難看，有時後我們就是說爲了寫實，就把一些顏色弄得髒髒灰灰的感覺，我說我不要那種髒髒灰灰的感覺，日本那個時代是很注重乾淨的，顏色搭配盡量清爽，因爲那時後這些階層的人他們大部份是台灣的知識份子，然後那時後有受過很多風潮，日本傳過來的影響，但是日本那邊是受到一些西方的影響，有一點模仿法國，所以有一些東西會有一種歐洲的味道，洋裝方面會有歐洲的味道；但是台灣又有一部份的人，在甲午戰爭之後他還是一直堅持穿漢裝，其實對台灣漢人那種身份，那種很有使命感的一些人特別是一些地主之類、有錢人、大家族，有的還一直堅持穿漢裝。所以台灣當時的衣服是受到很多影響，有日本傳統和服的影響，受到日本影響的洋裝，加上有一些是漢人清末民初時後的衣服，所以大致上是這幾樣東西的結合，那我就請恆正老師盡量在這些上面幫我們注意去想辦法，那當然還有一些改良式的旗袍，那這還有受過中國大陸的那些影響，因爲那時後還是有一些人在中國大陸那邊做生意，那也有一些人去中國那邊當留學生回來，這多多少少也有一些它方面的影響，所以基本上是這幾樣東西。

舞台佈景的部份，我們剛開始不知道我們有那麼強力的後頓，當我們的經濟支援，所以一開始不敢花大錢，那時候我有兩個要求，一個就是說要能快速換景，不要讓觀眾在那邊等換景等老半天，讓整個戲的流暢度可以快，所比換景的問題一直是舞台劇必須要克服的，最好是讓這部戲不要中斷；第二個要求是要抓住時代的氣氛，我最主要是這兩個要求。那我們在這個工作過程中，他有給我很多收集的資料給我看，包含鄧家的一些傳統資料，因爲我之前幫文建會做過一個案

子，就是再講台灣日本時代剛開始時候的一些故事，那時候是我的老師邱坤良，邱老師那時候剛好是文建會的主委，那邱老師他自己本身是歷史學出生的，他是歷史學家，所以他那時候丟了很多的資料給我，所以我那時候四月望雨有受到邱坤良老師的恩惠，因為他那時候丟了很多相關的資料給我，所以我有一個很好的一個 back 對於日本時代跟台灣文化的一些很好的一個背質的了解在那邊，所以做四月望雨的時候這個東西剛好很好用，那時候我在邱老師丟給我的這些資料裡面，有很多當時年代的照片，那我就知道要去哪裡找，我就找了一些街景包含大稻埕還有拉黃包車等一些狀況或是一些服裝、長相，有一些照片我都丟給他們看，然後他們又從這些東西又去找包含服裝舞台設計，那他們在做道具的時候也是，他們就從這個地方又去找了很多的資料過來，然後他們就照片過過過，可以用的就留下來，他們就先畫草圖，草圖畫出來之後我就看就跟他討論，就說哪個東西好哪個東西不好，可能會發生什麼問題，比如說換景的時候會有問題，或是哪個東西我覺得對空間來講不好，我覺得應該要改的，或者是哪些東西不是我喜歡的等等，那就在調整，那舞台設計前前後後調整了很多次，因為它也有包含了一些技術的問題，舞台技術有一些懸吊、機關要怎麼做，東西怎麼進出，有一些技術做不到的那就可能必須要改正，大致上就是這樣子。

四、在演員表現的一些手法上有沒有特別說去跟西方音樂劇表現形式有沒有試圖要去做些什麼樣的區別？

西方的音樂劇通常比較 acting acting，所謂 acting acting 就是說它的表演比較誇張一點，東西會在舞台上放的比較大，因為東西做的比較誇張一點點，然後他們肢體動作也都非常大，有時候都很符號性，他們有很多都很符號，意思就是說不自然較不寫實，但是我們這個四月望雨我是希望它比較自然，演員表演能比較自然一點，我把拉的比較接近我們生活方式的表演方式，我不要讓他們做到很誇張，要比較生活化，因為我覺得在我的印象裡面，我所知道的日本時代應該離我們沒有那麼遠，它也不是像清朝穿出來要穿古裝衣服，還要唱平劇，我覺得這個東西沒有離我們那麼遠，它有點古老但是又不是那麼遙遠的過去，所以我希望演員的表演能拉近跟觀眾之間的距離，所以我希望他們是比較真實，比較像個活在我們眼前的人，而不是我是在隔著一個螢幕在看人，我希望他們就是活在我們身邊的人，我希望是這樣子，所以我讓他們的表演都盡量放自然、放清鬆這樣子，比較接近我們，比較自然、比較寫實這樣。

五、您在「四月望雨」裡面特別運用什麼樣的方式呈現台灣本土題材的特性和特質？

我想最主要還是在那個鄧雨賢老師的音樂，鄧雨賢老師的音樂它其實就是台灣的象徵，一首望春風、一首雨夜花，大家都知道這是台灣的歌曲，這就是台灣，連裡面的歌詞的情感都是台灣，那種台灣人四百年來的那個心酸、感傷，飄來飄去找不到根的那種心裡面的苦楚，像這種東西其實就是最好的一個連結，那音樂

方面我覺得它有做了一個非常好的連結，不管是鄧雨賢老師的音樂或者是裡面的那些歌詞，或者我們新作的那個王友輝老師的歌詞以及冉天豪的音樂，這些東西都有做到這一點對台灣文化的這個東西都有做到，那有一些歌詞裡面其實是有反應的，其實是用歌詞裡面去透露或者是在戲裡面有提到。

台灣文化這個東西要講的話其實很籠統，有的人講到台灣文化他可能就覺得車鼓陣，就是要這種東西才是台灣文化，或者是歌仔戲才有台灣文化，但是我覺得不見得，當然它們的確都是台灣文化很好的象徵，但是我覺得不見得要講到這些東西才台灣文化。文化對我來講是什麼？文化其實就是我們的生活，就是人的生活就是文化，那發生在過去的文化那就是我們的歷史，發生在現在的是我們的生活，那文化發生在以後的呢？那就是我們的未來，那我覺得講台灣文化就是好好把這些過去、現在、未來這個東西抓住，它其實是在講台灣文化，那在四月望雨裡面為什麼它是台灣文化？因為講得都是我們的歷史，而且裡面很多是考據來的。

像戰爭以及戰爭帶給人民的影響，以及有一些人要被送去做軍伕，那時候台灣人被迫送軍伕送出去之後回來只剩一罈骨灰，家人哭得要死，是到碼頭迎回一個小小的骨灰回來，那出去很多人等於就是再見了，很多是這樣，但是我們打的是誰阿？我們幫日本人打得是誰阿？有沒有想過，有的是打自己血脈相連的，雖然分開那麼久了，但是搞不好幾代之前大家都還是兄弟呢！那個東西是很難過很難堪的一件事情，以及日本人那時候壓抑我們台灣的文化，他不讓我們講台灣話，要講國語，那時候講的國語就是日語，所以那時候在私底下有很多師塾都偷偷在教漢學，爲了要保留我們的文化下來，那時候漢學是用閩南語教，有的是用客家話教，那時候沒有人再講國語，那時候少數講國語的只有像劇中那個陳君玉他會講國語，因為他有一陣子跑去北京上班，所以他會講北京話，那時候很多來台灣的大陸過來的很多是上海人所以那時候講上海話，那有很多上海人留下來，你現在會以爲他是台灣人，因為他閩南話講的比你好喔！對台灣歷史故事知道比你多，不過他是上海人，像有個老演員，他是上海人，有一次我跟他同台，他跟我說他是上海人，我嚇一跳，台語講得比我還流利，俗語知道比我還多，但是他是上海人，那這個東西是很神奇的一件事，所以當時在日本統治底下，其實我們沒有在國語的政權裡面度過太長的時間，台灣有一部分的人會講西班牙話、荷蘭話，在一些原住民的外來語裡面有的有融合了一些荷蘭話進來，後來又融合了一些日本話進去，所以我們一些原住民的話語裡面還蠻複雜的，他的外來語還蠻多的，但那時候並沒有講所謂現在的國語，那時候的國語只有日本話，而且皇民化運動還鼓勵台灣人民改成日本姓，然後就在那一波裡面很多台灣人就到日本去，後來又移民到日本去，有的人是國民政府來台之後，他們因爲改了日本姓之後他們覺得他們是日本人，日本要遷回去的時候他們就跟著一起去日本，那同樣的事情也發生在甲午戰爭剛發生之後，很多大陸來台灣，結果甲午戰爭之後他割讓給日本的時候，日本剛來的時候說給三年的時間，你們要是想回大陸的話你們可以回大陸，有的回去，但是有很多人沒回去就留下來了，我們有一些漢人的祖先就是在那個時候留下來，那當然分成很多波拉！但是像日本人這樣子的狀況，其實

也蠻有趣的啦！

六、就您個人而言，覺得導一齣戲劇和導一齣音樂劇有什麼差異嗎？

戲劇跟音樂劇的差異，當然是音樂劇有很大的比例是音樂，一齣音樂劇至少要有八首歌以上才是音樂劇，只有兩首歌那就不叫音樂劇，音樂劇至少要有八首歌這是最底的限度，那我們的歌跟音樂加起來有三十幾首，不管是老的跟新的，所以音樂佔了很大的篇幅，那戲劇它主要是靠語言的動作跟講的話來交代故事，它們所發生的一些事情就是透過演員講的話來交代跟他們之間的動作發生的事情來交代，但是音樂劇又多了一個東西，就是用音樂來交代劇情，舞台劇裡面演員有時候有獨白，他在獨白比如說他獨白可能是自言自語或是對觀眾說話，那音樂劇有時候演員有那種 Solo 自己獨唱一首歌，這首獨唱就有點像演員的獨白，也有合唱，那當然就是說音樂劇裡面音樂它可以取代一些戲劇裡面那些演員表演的某些功能。

那真得要細分下來，我自己其實有去歸納出音樂劇跟音樂劇有哪一些功能，那這些功能可以取代掉一些舞台劇的東西，比如說像一個過場在交代事情，音樂劇一首歌舞它可以把一個正在發生的事情一次都把它講完它不用演，五分鐘的歌舞這樣過去，它可能十年的故事就演完交代過去，那可能演員平常要講老半天或是要演更久，那音樂劇有一個這樣用音樂來交代這個過場的功能，它更快速，那通常因為音樂劇的這個音樂佔了很大的篇幅，因為音樂一定花時間，變成說很多音樂劇會把它的故事弄得很簡單，甚至有的故事會弄到很薄弱，那戲劇通常故事是可以弄得比較複雜，然後裡面的表演比較細膩，然後裡面的語言可以比較精緻，那音樂劇比較走大塊大塊的印象比較多，它的語言通常來講比較沒有那麼細緻，交代事情講得話也比較沒那麼深，而且歌詞裡面因為要唱要讓人家容易懂所以歌詞往往就寫得比較淺顯易懂，比較不美，那舞台劇裡面的台詞有時候就可以琢磨，比如說像是莎士比亞的詩，就可以寫的很美琢磨，甚至原先一般印象的裡面的音樂劇跟舞台劇的差別，那音樂劇為什麼在美國的戲劇圈、藝文圈裡面會覺得音樂劇沒什麼？因為它內容簡單，它弄得一些東西都比較淺顯易懂比較沒有那麼深，換句話說，很多人會覺得其實音樂劇比較淺比較表面的東西，但是其實也不盡然，我也看過，在美國看過，它不是那麼大的一個製作公司，它比較小規模，但是它做的非常深入，它是講黑人社區的故事，全部是藍調爵士或者是靈魂樂然後演員大部分是黑人，但是它講的內容又很深，那我覺得不見得要走那麼主流的音樂劇的東西，那麼大致上的差別是這樣，

所以我在四月望雨這部的製作裡面，我比較不希望是那個樣子，所以在語言、台詞裡面我希望它可以得到一個平衡，在台詞方面也是要有它的一些可以表達東西，比如說陳君玉對鄧雨賢講的那個話，在他們喝咖啡的時候，他跟他講出他現在想去做社會運動，現在台灣漸漸文化被侵蝕掉，所以他覺得這個社會運動很重要，那蔣渭水先生，其實有人就覺得蔣渭水先生有點像台灣的國父，蔣渭水

先生那時候跟林獻堂、蔡培火組織了一個文化協會，想要挽救台灣文化，蔣渭水先生在文化協會的成立的儀式上有講過：「臺灣人現在生病了，生的病是什麼？知識的營養不良，要治這種病，要用特殊的藥方，這個藥方就是文化，就要給它有文化有知識。」，這個話確實是當年文獻上有記載的蔣渭水先生講出來的話，那我就讓他的話藉由陳君玉的口中把這個話講出來，我希望我們語言也是有內涵的，不是只是像一般 Broadway 那種語言是沒有意義的東西，我希望是有內文的，所以我就特地把這麼重要的話把它帶出來，那這個東西不單單只是那個時代發生，在現在同樣也適用，因為台灣在經濟起飛之後，一心向前看齊，一直在搞經濟，那這麼多年來文化有點不被重視，那這幾年大家開始比較再重視文化，比較在重視休閒生活，有這個休閒生活的餘力的時候才又從新開始去找自己的文化，那這是好事，但這句話還是要講，還是要不斷去提醒大家，才不會自己忘掉，所以我希望在語言部分也是要去想到這個東西，然後在歌詞裡面我也希望它的歌詞是有內容的而不是那種無意義的，不是像 rap 一樣念什麼？連唸的人都不知道那個意思是什麼，一些 rap 我問我那時候在美國的朋友他們在念的這個是什麼東西阿？我美國同學說我也不知道他們在念什麼，莫名其妙完全沒有意義亂念，那我覺得歌詞也是要有意義的。

那我們原先有一首歌在之前的版本叫做飄流的浪子是用國語唱的，然後他用的那個音樂因為之前楊忠衡是王友輝找的，做了一個世紀回眸宋美齡，蔣宋美齡的故事，再裡面有一首歌是蔣介石唱的，他在日本受教育的時候受到日本人的嘲笑，他有感而發就唱這首歌，表示他對於祖國的一個想念，然後楊忠衡就沿用了這個東西，把它改了一些詞，然後請冉天豪在重新編曲，用國語唱，但是我一直很反對，我一直覺得這首歌沒有辦法代表這個時代，因為陳君玉雖然會講國語，但是講國語是你聽的懂國語我才跟你講國語，但是當時的台灣人要跟誰講國語，而且每一個人在心裡面有掙扎，心裡面有吶喊的時候，會用自己最熟悉的語言表達情感，像你現在你有一個很想要講的心裡面的話你會用英文講嗎？你不會，你一定會用你最熟悉的話來講，因為那個是你最自然的東西。這首歌發生的時候就是陳君玉求愛被拒絕很難過，結果又發生空襲社長失蹤，台灣人死了一堆，這時候他心情的鬱結怎麼會用國語唱飄流的浪子呢？我覺得(沒意義)，那當初楊忠衡他就覺得我必須要有讓我有一些參與感，我好歹也是監製而且我還是掛編劇，那當然就是說有他一些堅持啦！那時候就是讓他用，但是我後來越想越不對，那到最後就是說今年在演的時候，就花了很多時間再次溝通，我就跟他們講我真的覺得這個東西真的很不對，就是說所有東西都在我的 Control 裡面，都是我要的，就只有這首歌不是我要的，就只有這首歌我覺得是不對的，(沒意義)，照理說他要表達的不是飄流的浪子的歌詞，而且他的情感比飄流的浪子更複雜。

所以我們又重新寫了一個詞，我先寫了一版，然後友輝看過之後又修過，所以後來改成叫做孤身一個人，就是陳君玉獨唱的那首，裡面其實有一些歌詞其實是很重要的，比如說像：蓬萊美島真可愛，祖先基業在，田園阮開樹阮栽，勞苦代過代，著理解，著理解，像前面這個詞是放在歌詞裡面，但是這個詞是從哪

裡來的?是從當年我們那個文化協會的文化運動的先進蔡培火先生的獄中之來，蔡培火先生因為日本人來了之後，他還一直在提倡台灣文化還常常舉辦一些演講來提倡台灣人的民族意識，結果他被抓去關在台南，他被關在台南四個月他寫了很多的詩，這是其中一首歌叫《台灣自治歌》，他鼓勵台灣人就是說要做自己的主人，不要忘了我們來台灣是來開墾的先鋒而不是日本人的奴才，不要人家講什麼我們就覺得什麼，甚至我們還覺得自己是日本人，他的意思是這樣，所以他台詞裡：「蓬萊美島真可愛，祖先基業在，田園阮開樹阮栽，勞苦代過代，著理解，著理解，阮是開拓者，不是憨奴才。」那我們擷取了前面一些句子，我把它放進歌詞裡面，那王教授修過之後整個意思就更完整更漂亮了，那我們說「浮浪四百年，落葉浮浪思團員，東風不再見，等沒東風孤暗暝。」東風是什麼?因為四百年來西班牙來荷蘭人來鄭成功來了然後日本人又來，我們一直在等著跟我們的兄弟團員，大陸那邊的兄弟，但是大陸那邊的兄弟一直不來，這四百年來一直不來，但是來了時候又發生什麼事情這是後續的事情。那所以這個東西，東風不再見意思就是小樓昨夜又東風，故國不堪回首月明中。李後主的詩典故又是從這邊來，「小樓昨夜又東風，故國不堪回首月明中」就是因為這首詩，李後主被人家講說你是不是又再想你的國家，為李後主招來殺生之禍，東風嘛！意思就是說從他國家他的故國又招來訊息，這個意思也是等沒東風孤暗暝，只有一個人，但是同時又描寫了陳君玉被純純拒絕的心境，這兩種心境交融在一起，我說那這樣就對了，跟原先的漂流浪子，不對，瓢流浪子講的東西真的是太大中國主義的想法，台灣是台灣，台灣要從那個時代的人去想，不要用現在大中國主義去想，所以這首歌出來比那首歌頗受好評，因為很對，把那時候台灣人心境、陳君玉那時候心境整個都講出來，這首歌好像感動不少人，那我個人非常喜歡這首歌。

所以連歌詞或台詞裡面我都希望它都有一個很濃厚的一種存在力，它不是只是存在一個單一片面的東西而已，不是說只要音樂好聽而已，歌詞不算什麼，歌詞算什麼，歌詞很重要，台詞也很重要，這些東西我都希望可以顧慮到，那我希望這個東西不只是能賣票而已，不只是一個商業的考量，它其實也是藝術，不是說藝術不能賣錢，藝術是能賣錢的，藝術也是大家會去喜歡的，那相對的它既然要說是藝術，它就要背負起藝術創作者的使命感，特別是這個時代，這個時代藝術創作者使命感一定要好，要不然會讓台灣的藝術環境會越來越差，不能只是怪經濟不好或者是政府不支援，自己做藝術的人自己也要努力，不要只是說像是在交作業一樣，隨便做一個東西就交差了事，或者是說反正我票房賣一賣就好了，做事情不認真做的話，觀眾看一次就沒有第二次了，那怎麼還有可能就是說同一齣四月望雨會有觀眾連續看九場的呢！怎麼會有這種狀況呢！那我的觀念就是說真的是要像這個樣子，每一個東西、每一個東西都要一步一腳印去注意，為什麼要東風不再見，等沒東風孤暗暝連這個話都要去斟酌，它表達的是什麼?那我覺得戲劇是一個很精緻的很花時間的工作，需要人把它所有的精力跟生命丟進去，那花了這麼多的時間，最主要還是希望對這個社會有一些幫助，然後觀眾可以獲的一些想法，觀眾會想到什麼我不知道，但是可以藉由這些事情給觀眾一些

啓發，不管是在那一方面?或者是他看了之後他突然想到他可以做一個什麼樣都好，如果最好的是喚起他對台灣文化的關心，這是我最重要的，因為我覺得我找到我的使命感。

我接下來要做的事情也應該都在這上面，包含我現在在構思做的功課也是講台灣文化的東西，我現在在寫的是一個跟我的故鄉有關連的故事，那可能我會把它寫成三個劇本，變成三部曲，從過去、現代到未來，然後變成一個三部曲，那跟我的家族的歷史，跟台灣人的歷史跟台灣環境都有很大的關係，那我現在因為要變成三部曲，所以必須要做很大的功課，我想經過這些年的反省跟省思之後，我希望在美國學了很多美國舞台劇的一些技法，但是我覺得是中學爲體，西學爲用，主要本體還是我們是本土台灣人的內涵，內涵其實還是最重要的，勝過一切所有的(文字)和技巧，我現在是在美國學了那麼多這些技巧，我去背了所有西方人的一切技法，但是我有的是西方人他們沒有的精神，是東方的精神跟台灣的內涵，那我覺得這個東西是我們真得應該看重的，東方的精神跟台灣的內涵，那這個東西應該是我接下來要做的，只要有人願意投資、出錢那我就會一直做下去，基本上大致是這個樣子。

所以談四月望雨大部份的東西還是在文化層面上，因為我真得是覺得技巧跟形式是其次，最重要還是在內涵跟精神，所以講來講去，講很多還是會講到一個我們文化層面跟台灣情感上，那當然台灣情感不見得要呼喊才愛台灣，也不一定走上街頭要跟人家互拼，我覺得不是，那是因為他不瞭解台灣的文化，台灣的文化從以前以來是經過很多抗爭，但是是爲了什麼在抗爭要看清楚，大家要看清楚，不是說自己人打自己人，大家要看清楚，不要在自己打自己人。

七、劇本內容原創是誰呢?

應該都算，我覺的比較厚道的一個方式應該是把我們三個人都放上去，楊忠衡、王友輝、楊士平三個人，其實三個人都對於這個劇本都有所貢獻，王友輝提出他最早的想法，然後在中間也幫忙提出了很多的意見，那楊忠衡他剛開始他有寫，雖然就是說後面我們改了不少，但是他起碼他也有參與有提出，我們也有保留了一些他原先創造出來的這些角色，比如說白鳥弘這些人，然後最後完成是在我身上，實際動筆寫完的是在我身上，但是我在動筆的時候也有取材自楊忠衡那邊的，也有王友輝那邊給我的東西，都有融合在一起，所以應該是三個人都有參與到。

八、您在導四月望雨的過程中有遇到什麼困難或瓶頸?

最大的困難其實還是劇本，那時候劇本難產，然後在來面對的是時間的壓力，就是因爲只剩下一個半月，人家是兩、三個月排一個音樂劇，我們就一個半月排一個音樂劇，所以我最後只好把劇本拿回來自己趕出來，那時候最大的問題是在這個，但是正式開排之後，除了一個半月這個時間很趕之外，其它的狀況其實都還好，因爲我一開頭我就跟大家講明了狀況，所以大家都很認真很配合，然

後屈服在導演的淫威之下沒人敢造反，所以在排戲的過程其實是還蠻順利，那後來有遇到的一些困難其實是一個舞台技術上，比如說國父紀念館上面有一些東西克服不了，就是死角的問題，我們第一次首演在國父紀念館，第二次加演也在國父紀念館，今年的演出才在國家劇院，然後之後才巡迴。第一版在國父紀念館演出就遇到死角問題，因為國父紀念館兩側太偏，會有兩大排都看不到，只要舞台稍為偏一下就看不到，就是一個非常大的問題，是有史以來一直存在的問題，因為當初國父紀念館不是為了表演而設計的，它是用來開會用、演講用的，它的是這種東西，所以我們那時候為了死角這個問題，就是一直在處理，但是還是沒有辦法完全破除，因為它本身就是劇場本身的一個大問題。

那後來到國家劇院這個就沒有這個問題，那在巡迴的時候，因應每一個場地必須做取捨，比如說有的場地它舞台比較小，所以有一些東西進不來，比如說吉村他去當兵的時候，那純純在睡覺的時候，睡夢中她夢到吉村在當兵，在國家劇院我們是用有一個高台搭成一個像草寮，吉村是站在上面，但是在我們到南部巡迴的時候，有一些場地因為景深不夠它後面空間不夠，所以那個草寮的那個高台它像一個瞭望台推不進來，所以只好把它捨棄掉，變成再後面有一個平台上面堆沙包，變成只好改用這樣的方式，這個方式其實是我們第一版在國父紀念館的時候用的方式，因為國父紀念國那時候也沒有辦法這樣弄，但是在國家劇院今年這場有辦法做，我們就做了這樣的東西，但是到南部巡迴的時候，很多場地還是沒有辦法，那有一些場地必須有一些調整，比如說有的這個景可能要往後堆一點或往前推一點等，都有一些小調整，但其實都還好啦！

九、您所作詞的「人不癡情枉少年」、「宣導歌」以及和王友輝教授合作創作「孤身一個人」歌詞的創作靈感來自？

「人不癡情枉少年」那時候我寫的時候，是因為他們有三個人，我用七個字、七個字的方式為他們三個各些了一句，因為我們台語的發聲常常是用七言的方式，有點像七言律詩，但是又不那麼嚴謹的平仄格律，七個字、七個字的就是台語的韻律還蠻適合的一個韻律，台語的歌仔戲還有七字調，那我就用七言的方式替他們每一個都寫了一個，從他們的心情出發，比如說：「目紋含笑櫻花開，妳的笑聲亂我耳。」這個就是吉村的心聲，因為吉村他比較年輕，他是大學生，然後他情竇初開他比較純情也比較單純，所以他對於他的愛比較直接。然後鄧雨賢是他是有老婆的，他突然遇到這個樣子其實他心裡面是很掙扎的，所以他一開始就說：「彎彎曲曲的世間路，坎坎坷坷的歹路途。」他這樣說的話就是說命運怎麼會這麼捉弄人，偏偏在這個時候才讓我看到。真實的陳君玉他真的是終身未娶，王老五一個，癡情到這個程度，而且他真的是以前暗戀純純甘願為純純做牛做馬、無怨無悔，他是一個這樣的人，所以他寫了就是「不敢靠近妳身邊。」剛開始的時候，這個地方，在拉劇本架構的時候我就拉出來了，我就說我們需要有三個男生的合唱曲，然後本來友輝寫，可是友輝這首歌拖了很久還沒開始寫，後來他們就慫恿我導演自己寫，我就為他們三個人各自寫了一個，寫了出來之

後，來穿成一個誰先唱誰合唱再來組合，我給天豪寫歌的時候給了一個版本是我組合出來的面貌，那天豪在寫音樂的時候又依造他音樂的音感他又做了些調整，所以就變成最後的這個樣子。

宣導歌我覺得是最沒什麼的啦！因為宣導歌它最主要就是替日本人宣傳，因為日本人要宣導台灣人當軍人去當自願兵，然後辦音樂會做這個表演主要是要宣導這個東西，所以裡面的這個東西，這些說一方面這些人要顯示他們很忙碌，一方面又好像他們在排練就是說日本人要他們宣導的東西，所以裡面有兩個東西在交叉，音樂會！音樂會！忙得昏天暗地的音樂會！這個東西就是在說他們在忙碌的在準備這個音樂會，然後有時候又會跳到他們的排練，舞蹈跟他們唱歌，日出東邊第一國，做兵光耀咱祖公，這些詞就是日本人要他們做宣導的宣導詞，但是我把它轉化，轉化成台灣人的語調，就鄉下人說，我今天來替日本人來做自願兵，徵援支線，來喔！把水牛賣掉，把水牛的錢捐給日本皇軍喔！有點像這樣，然後還要順便要講一下時事，北方有那個俄羅斯，然後西方有美國阿英國阿那些人，他們都是野蠻人，這是當時的時事，那在加上日本皇軍的驕傲，日出東邊第一國，因為是日本那時候取國號就是日初之國，所以他們叫日本。所以就是一方面在宣導，一方面他們這些參與的人忙碌準備的狀況把這兩方面的東西寫起來混在一起。

十、您對於台灣目前整個音樂劇的發展、環境有什麼看法？

音樂劇喔！要在加油啦！其實我們有不錯的人才，其實最需要的是觀眾，然後還有有眼光的投資者，因為做一個音樂劇也不少錢，那像我，你叫我拿個一千萬出來做個音樂劇，我哪有那個錢，我連十萬塊都拿不出來，你叫我拿一千萬出來嗎？沒辦法，所以我們還是要有人願意投資，有觀眾願意看，那觀眾願意買票進劇場，這是最大的鼓勵，因為主要是還要靠觀眾跟靠票房，在來就是企業的贊助，或者是投資以及政府的推廣，那我想這三面都要，那包含就是說將來政府在做這些規劃的時候可能在文化區塊要做一些考量，怎麼跟其它建設來做結合，比如說觀光方面的建設，你有文化的東西，觀光客就會來，像巴里島為什麼會興起，他除了是一個度假的中心之外，因為它有巴里島傳統的舞蹈、火舞。像為什麼大家要去日本，因為日本有它象徵的文化東西，就像去紐約，就要去看一下百老匯一樣。有文化，觀光客就會來，這個怎麼去做結合，去經營，那這些東西我想可能就要請政府多方面可慮一下，那可能對觀光有幫助對建設有幫助，同樣的也可以讓從事文化工作的人有一些生意，我覺得這個是都要考量的。

十一、四月望雨在 2007 年的演出和 2008 年演出在表演形式上等有什麼改變？

演員有一點不一樣，幾個主要角色純純、鄧雨賢、鐘有妹、吉村這幾個沒有變動，其他角色多多少少有變動。表演變動不大，這次台詞有一兩句有修，讓他比較順，一個戲是鐘有妹在去看鄧雨賢的時候跟鄧雨賢說女兒生病了快回家，這個是今年這個版本才有，之前沒有，所以是鄧雨賢說這個不是我的音樂，下一個

就換場景，那我這次是又加了鐘有妹來又碰到純純的這個狀況，那事實上鄧雨賢的女兒真的是在生病後來過世了，是真的有這個事情，那我就把這個東西拉近來，做了一個這樣的結合，之前是沒有。

十二、您過去所導演或編寫的創作題材較偏向什麼？

五花八門，我有做過佛郎明哥的舞來講潘金蓮，人家講到佛郎明哥都會想到卡門，但卡門其實不是那麼佛郎明哥，那時候跟迷火佛郎明哥舞團合作，那也因為這樣認識我老婆。也做過德國布雷希特所謂疏離劇場，那也做過一些比較現代主義的，因為我在美國我的老師 Ann Bogart 是現代主義大師，美國的戲劇學家布羅凱特曾經說美國現在最具有影響的一個導演就是 Ann Bogart，因為他發明了一套表演導演訓練的系統，Viewpoint 觀點，這個 viewpoint 的系統已經變成當代劇場很重要的一個東西，那我學的其實都是偏向那方面東西，所以那時候我在美國的時候做的東西也都是那個走向，回台灣初期也是那個走向，但是後來發現台灣的环境不容易，有做一些調整，再加上我自己一些思想的一些認識跟回歸，越來越覺得形式其次、技巧其次，內涵最重要，所以我現在做的東西又跟之前的東西又不一樣，我覺得這幾年，我的民族使命感越來越重，然後想要講的東西越來越想把這些東西講出去的時候要思考的就是說，我在講給你聽的時候，我必須要用你聽的懂得語言講，我不能用所謂後現代主義的方式講，我不可以畫抽象畫，大部分的人是需要有一個比較清楚的可以溝通的管道，所以我必須採用一個大家比較熟悉的方式來講故事，音樂劇或是一個比較傳統的話劇的形式，可能是這幾年比較會做的東西，等我覺得我的使命已經做了差不多了，我可能也會回過頭再去做那些我喜歡玩的那些鬼東西。

訪談對象:導演 楊士平先生

訪談時間:2008/10/22

訪談方式:E-mail

一、 音樂劇在國外演出，全部都是由交響樂團現場音樂演出嗎?

國外的音樂劇一般來說是以小編制的樂隊作為現場伴奏，大約是以四人到八人的編制為主，有時可能會增加到十二人，但是幾乎是不會用到"交響樂團"這麼龐大的編制

"歌劇" 才會用到這種大型編制的樂團

二、那其實台灣音樂劇是不是都是用錄好的呢?那如果用錄音錄好，是否會影響到演員在歌唱情感表達上的限制呢?

台灣的音樂劇也頗多會用到現場伴奏,不過也是以四到八人編製的小樂團為主預先錄好的音樂和現場音樂各有利弊

現場音樂需要聘請樂團在現場演出 所以預算比較高 而且必須多花時間讓樂團和演員配合 但是臨場感強

缺點是音樂在現場是直接轟出來的 沒有辦法做到戲劇效果的 fade in 和 fade out (淡入和 淡出)

預先錄好的音樂是容易控制，操作簡單省事，預算比較低，透過音響器材才容易配合戲劇情境和張力作出各種效果

但是不管是預錄的音樂或是現場伴奏都不應該會影響到演員的情緒和表現才對，專業的表演者不該以此差異性為自己表現失常的藉口的。

訪談對象:作曲家 冉天豪

訪談時間:2008/11/26 P.M.11:00-12:00

訪談方式:電話訪談錄音

訪談地點:家中

受訪者簡介:

國立政治大學英語系，現為全職音樂創作者。二〇〇一年開始投入中文音樂劇作曲與監製，至今已完成六部原創作品與三部改編作品。一九九四年開始從事



(來源「四月望雨」官網照片)

合唱編曲，至今已有超過五十首合唱作品發表，現為台北愛樂合唱團特約編曲。除了音樂創作之外，還會為報章雜誌或是唱片公司撰寫專欄與樂評。

一、您當初是在怎樣的情況、背景之下投入音樂劇作曲這方面的創作，那您過去音樂學習背景是甚麼?有學習過甚麼樂器嗎?

我不是科班出身，我是外文系畢業的，我不是科班，我比較特別是我沒有學音樂的背景，我以前在學校是唱合團的，然後彈過一點點琴，這算是跟音樂比較有接觸，那音樂是興趣，喜歡音樂這樣，那我開始投入創作這一塊是在大學的時候，大學的時候我唱合唱團的時候開始幫合唱團做編曲，然後其實我的創作開始是合唱團編曲後來才到音樂劇的領域，那在合唱團編曲大概從大學開始做，做到去當兵，到退伍之後我才開始做音樂劇創作，那音樂劇的東西是在大學的時候，那時後純粹只是個愛樂者，聽了很多的音樂劇，那個時候我還有在幫音樂雜誌寫專欄，那個時候我幾乎把所有的西洋音樂劇通通聽完了，一方面是喜好，二方面是因為我那時候我剛說我在替音樂雜誌和唱片公司寫介紹，所以就很多機會接觸到那個音樂劇，還有一些國外的資料這樣子。

我一開始進到音樂圈其實是倒過來是樂評、寫專欄、寫介紹這樣進來，創作的開始是從合唱團編曲開始，我還是比較有興趣，因為我寫過合唱團，那才發現合唱團的東西我可以編編看，那在來就是到退伍之後我在唱片公司待過一陣子，在唱片公司做企劃製作，一樣剛好接觸到又是歌劇、音樂劇這塊東西，然後大概退伍之後沒幾個月，那個時候有一個機會，開始真正在大風劇團的第一部戲，那個時候我的第一部音樂劇叫〈小紅帽狂想曲〉，那個是一個改編的音樂劇，很像是一個兒童音樂劇，因為那個劇團的鎖定需求他用蓋西文的音樂，所以把蓋西文的音樂重新改編，把它編成音樂劇的形式，可以唱，用中文的形式，那個算是音

樂劇的開始，在第二部創作〈威尼斯商人〉那部戲的時候，那個時候就變成開始我是全創作，我主動跟劇團提出說不要去用改編，直接所謂的古典音樂大師的音樂那種所改編，那個等於是一個嘗試，那也藉由這樣的經驗開始創作，那編曲其實最早是人聲跟鋼琴伴奏，到後來就過擴展到樂團的編曲，然後後面一路就是跟不同的劇團的合作，第一其實還經個兩部的改編，除了剛提到蓋西文的改編，還有一部〈睡美人〉是改編自柴可夫斯基的芭蕾舞劇，然後把他的音樂改成可以用唱用中文唱，那一個是跟台北愛樂合作的情況下，那個改莫札特的那一部歌劇〈魔笛〉然後曲子重新編曲，然後讓它可以演唱，那其它的戲全部都是原創，所以我現在主要的創作領域主要是音樂劇，然後跟合唱團現在還是一樣，合唱團的編曲和音樂劇的創作，那中間還有幫交響樂團編曲，一些室內樂團，其它合唱團的編曲，那我的重心還是擺在音樂劇的創作跟合唱團的編曲上面。

那我的音樂學習背景幾乎是零，我的開始比較奇怪，因為我認識到許多所謂科班出來的，比如說學理論作曲出來的音樂系老師，那他們的經歷我覺得大概比較幾乎是從小學音樂學，可能他們學鋼琴，後來到高中、大學開始他們必須要學作曲，要學和聲、對位，那這些過程我等於是跳過去了，那如果是我整個去開始去創作，等於是靠自學，我剛有說過我前面有一個底子，是因為我之前有寫專欄這個階段，我聽了大量的CD，那等於說那這些經驗，我等於是靠耳朵自己來判斷，然後在來分析作曲的方法，等於說我開始作合唱的編曲和音樂劇這些過程中，就是我歷練的過程，我自己要練習怎麼配器法、練習編曲手法，練習所有的音樂風格使用，練習人聲旋律跟歌詞的搭配這些東西，那這些東西後來其實就是所謂作曲法的內容這樣子，所以我的歷程跟一般所謂科班學作曲理論不太一樣是他們比較著重在基礎訓練跟純音樂，比較偏學術的...，那我開始創作音樂創作直接碰到比較偏向所謂商業音樂，比較不是嚴肅音樂的那個領域，意思就是音樂這塊它在被創作的時候，它就必須要考量到它跟其它的一個結合，像音樂劇本身它是一個跨界的音樂形式，它不是很單純的寫音樂、戲劇、舞蹈，這些都是獨立藝術，音樂劇是一個跨界藝術。

甚麼叫音樂劇?台灣的音樂劇、台灣的歌舞劇為甚麼會混淆，為甚麼一般人還是搞不懂?為甚麼大家還是不知道這個東西該如何定位?就是因為這個不是一個純粹藝術，像我們去國家音樂廳，聽一個貝多芬的交響曲，一個古典的音樂會，或是我們去聽周杰倫、蔡依林的流行音樂，那個是純粹藝術，那是音樂的類型不同，一個是古典樂跟流行樂，那我們去看一個雲門舞集的舞劇，它可以算是一個舞蹈的純粹藝術，但是音樂劇這個東西它在舞台上同時容納了有音樂、舞蹈、戲劇、美術、舞台等等的東西，所以音樂劇這個領域它叫跨界藝術的原因。

所以第六點說這個音樂劇在台灣定位不清楚，音樂劇雖然是跨界藝術，但它其實在國外已經從跨界藝術變成一個獨立的藝術領域，意思就是說，音樂劇(musical)，這個劇種它不隸屬於戲劇之下，也不隸屬於音樂項目之下，它基本上已經是一個獨立出來的音樂劇，我舉個例子，國外的幾乎大部分的藝術學院裡頭，大概有音樂系、有戲劇系、有舞蹈系，同時也有音樂劇系，可是很不幸的台

灣都沒有搞清楚這一點，所以台灣的教育體系，只有音樂系、舞蹈系，就是沒有音樂劇系，所以為甚麼我們這邊做音樂劇的概念，通常就是音樂人跑來做音樂劇，或是戲劇人跑來做音樂劇，或是舞蹈人跑來做音樂劇，但是他們欠缺就是比如說音樂人跑來做音樂劇，他的強項是音樂，他覺得我歌唱得好，但他可能不會演戲，他的肢體很僵硬，他以為他在唱歌劇，可是音樂劇不是歌劇，那如果戲劇的人來做音樂劇的問題在，他們戲演得很好，但是他們唱歌很難聽，他們不知道該如何唱歌?或是以為只唱個流行歌就好了，可是音樂劇的歌唱法跟流行音樂歌唱法、跟古典美聲唱法又是不一樣的東西。

所以我才說，音樂劇它是一個融合性藝術，在國外已經獨立出來了，而且國外獨立出來有將近一百年的歷史，音樂劇 musical 這個字在國外 1920 年代奠定下來這個字，當然它有它的歷史淵源，但很不幸就是我們華人世界沒有這樣的歷史淵源，那這個東西有點像是直接想要吸收國外的，就像電影這個東西，電影在華人世界的發展，等於是直接從西洋的東西移植過來的，那也是因為這個原因，那華人世界，我講華人世界就是包含台灣、大陸、東南亞等地區。做音樂劇一個碰的這個障礙是我們沒有背景，我們的音樂劇歷史如果真的要講有沒有音樂劇歷史，只能推一個十幾年出來而已。

一九九零年代初期才開始有劇團在做所謂音樂劇，講得出來的話，大概最早最早被叫音樂劇的大概一九八零年代末期，有一部叫〈棋王〉，是李泰祥作曲，找了張艾嘉、曾道雄，但是那個東西並沒有被留下來，而且現在看起來那個就是一個蠻拙劣的一個嘗試，那比較講得出來、稱的上是里程碑的是一九九三年綠光劇團做了〈領帶與高跟鞋〉，那個是一個開始，因為羅北安他是在紐約待過一陣子，他用外百匯的形式來做，還有一九九五年果陀劇團的〈西哈諾〉，那就是一個算是一個可以被叫音樂劇的開始，那〈西哈諾〉那個東西很明顯就是，那個時候要臨摹「悲慘世界」加「歌劇魅影」的模式去做的一個音樂劇，所以台灣音樂劇的發展大概從一九九三、四年那個時候開始算，會比較精準，所以這樣推起來其實只有十幾年的歷史。

那在這十幾年的歷史中作出了哪些音樂劇?哪些劇團在做?哪些演員、哪些創作者?哪些設計群在做?其實屈指可數，那這些人的經歷，就是我剛說的有些人學音樂出來的，有些人學戲劇，但是因為喜歡音樂劇，大部分都是因為聽，在年輕的時候聽了國外的音樂劇，那覺得這個東西很棒，所以他就有興趣想要做，那大家都在嘗試，那這個開始用臨摹、模仿的學習方法，所以跌跌撞撞，那你講的出來的，台灣劇場界做音樂劇的劇團就只有幾個而已，最早期的綠光跟果陀，在後來的曾經表坊做過一場，後來的就是大風劇團，更近的是台北愛樂。

那現在還在線上還在做音樂劇的，綠光已經不做音樂劇，表坊也不做音樂劇，現在在做音樂劇剩下就是果陀劇場、台北愛樂系統、跟大風、音樂時代劇場，中間還有一個春禾劇團，不過前一陣子他們已經不演出，這就是台灣音樂劇的簡單的歷史大概是這個樣子，大概定位不清楚是怎麼呢?是因為大家都在臨摹，所以各劇團做音樂劇的方法不一樣，比如說我剛提到春禾劇團，他們想要做的是流

行音樂劇，那他們臨摹的東西比如說像「媽媽咪阿！」那樣子的形式，他們找的演員、用的劇本、選的題材，也都會會直接找流行歌手直接來做，直接使用流行音樂，那個定位就是流行音樂劇去。

那如果像果陀劇場他們早期走的是所謂古典經典音樂劇，就是指「悲慘世界」、「歌劇魅影」那種模式，中期他們開始有明星開始進來演戲，比如說蔡琴，後來他們走向流行音樂劇的形式，那果陀喜歡把它叫歌舞劇，而不是音樂劇，我直接回答你後面那個甚麼歌舞劇跟音樂劇的差別？國外並沒有兩個字，一個叫音樂劇、另一個叫歌舞劇，並沒有兩個字，國外就是叫 Musical，他們是在 Musical 這個大的單元下面才有區分說這是一個 Book Musical 還是一個 Dance Musical 這樣子分，意思就是說他們這個戲是偏向一個劇本式的，比較要偏向靠演員的，還是偏向這個音樂劇是要靠大家從頭到尾都是歌舞場面，比較不重它的戲劇，比較不重它的演唱，那到台灣的翻譯時會出現混淆就是音樂劇跟歌舞劇，如果你要嚴格記憶的話，最大的那一部應該還是音樂劇，怎麼說呢？因為 Musical 這個字這個劇種它必須要存在的必然要素就是音樂跟戲劇，舞蹈是 occasional，那有舞蹈的音樂劇才會被叫做歌舞劇，通常有舞，不一定代表有舞，我可以舉一大票國外的音樂劇是完全沒有舞蹈的音樂劇，國人對於音樂劇的概念太侷限，因為國內接觸國外音樂劇的東西太過貧乏，可是事實上有許多類型是沒有舞蹈場面的，但是你絕對不可能找出任何一齣國外的音樂劇是沒有音樂的或是沒有戲劇的，所以我才說音樂劇裡頭一定要存在的要素是音樂跟戲劇，但是大部份都會有舞蹈，舞蹈的份量可輕可重，重可以重到像是 A Chorus Line(歌舞線上)，或是重到所有 Bob Fosse 的戲，比如說像「Chicago」，那個導演也就是那個編舞家 Bob Fosse，他做出來的音樂劇一定被叫做歌舞劇，因為他本身是舞蹈出身的演員跟導演，那他著重在音樂劇的歌舞場面，那這樣子的話，我所用中文去講它的話，你可以講它是歌舞劇，但是也有太多的例子它其實是叫音樂劇，它沒有什麼了不起的歌舞場面，有的演員只有兩個，兩個也可以演音樂劇，那所以說你只能說歌舞劇跟音樂劇，歌舞劇是音樂劇的一個類型，如果它被叫歌舞劇或是它強調它是歌舞劇的話，代表它暗示了它這部戲有大量的歌舞場面，那如果講音樂劇的話，不一定，它也許不見得有很多歌舞場面，它可能有，但是它沒有要強調這件事。

二、您在創作音樂過程是怎樣？

就音樂劇的話，我的習慣是我必須要先把劇本、有歌詞才能把音樂做下去，意思就是說我需要跟導演跟編劇家大量的開會，要知道編劇這部戲它的 pitch 結構、它的戲劇樣貌，然後我才去抓這部戲我應該可能運用什麼樣類型的音樂、什麼樣的音樂風格，甚至什麼樣的樂團編制？怎麼樣的 Vocal 要求去寫這部戲，那經過開會之後，會讓編劇完成他的第一版的音樂劇的劇本的第一版，可能我們已經把哪邊會出現歌曲、哪邊出現音樂的問題先落下來了，在來是我必須跟作詞家工作，這些東西被訂下來之後，作詞家大部份的話是跟編劇同一個人的，但是也是可以分離的，在來就是歌詞根據我們之前開會討論出來的戲劇結構，比如說把這邊設定由男主角大獨唱，比如說那個設定是男、女主角愛情對唱，或是這個地

方設定是，我們要用一個五分鐘的篇幅讓十個角色在台上完成一個戲劇場景，這邊我可能就會用一個多重唱、對位的方式來寫，然後比如說中間我要讓一些空間讓他講台詞，這邊因為舞台上會有一些舞台效果，會出現某些舞台特效，我要做一些音樂的陪襯出來，然後在讓合唱團進來等等這些設計，那塊叫音樂設計，音樂設計跟戲劇跟其它舞台、燈光都是有相關，這些都是要經過開會，所以那被決定出來，我才寫音樂，那這個原因是什麼？是唯有這樣子對我來說這樣子的創作方法，我才可以精準的讓這部作品不會出差錯。

那可能有別的創作方法是他是開會的，他也不太知道導演為什麼導這部劇本？他根據他自己的感覺，他先把音樂先寫好了，他也不知到歌詞，他就覺得喔寫一首歌旋律就出來了，直接丟回去給作詞家填詞，我不太喜歡用這種方式去創作，因為這樣創作極可能會變成音樂跟戲劇是不搭嘎，就是進不去那個音樂劇的劇本，所以變成音樂像插曲，就是戲演得好好的，演到一半突然唱起歌來就變荒謬，像我們在看「曼哈頓奇緣」其實它就是在諷刺這個現象，可是如果一部好的音樂劇裡頭的音樂它是要讓觀眾在看戲的時候，音樂進來了突然講話變成唱歌是要非常合理的，觀眾不會覺得突兀，不會覺得可笑，那才是一個好的音樂劇的音樂創作，所以我才說我比較希望的創作模式是我必需要跟導演跟編劇開會，我要完全知道這部戲可能怎樣的設計，我才會知道我的音樂該怎麼寫，等於說我的音樂創作是要貼著那個劇本來寫，所以完全出來的成品，劇本跟音樂會完全比例的結合，它出來之後會變成一個另外一個音樂劇的劇本，這個東西交到演員，進台面場的階段它就可以很快的進到這個作曲本身。

三、您在創作是會靠樂器或是電腦方式去創作？創作方法？

妳說創作的方法，這個不一定，有幾個可能，一個就是比如說歌詞，如果歌詞寫得非常想像空間的話，我也許看了歌詞，我旋律會先出來，旋律先做出來之後，我才去配器，才去編曲，那配器、編曲的東西那就是看我這部戲我的鎖定，我要用幾個人的樂團去做，還是用有幾台鋼琴去寫它，我並沒有一定要用鋼琴，基本上我不會彈樂器，但是當我已經開始要做編曲的時候，我所有的樂器通通都要彈，那大部份我知道流行音樂的創作人，他們通常要靠鋼琴或靠吉他，那他們方式除了鋼琴、吉他，其它也不一定有的會彈了，他們可能用這種方式創作，那古典音樂訓練出來的作曲家，他們的方法，他們是用結構式的方式去創作，他們可能就不會用電腦編曲，他們可能就拿五線譜寫，在腦袋先構思出來，在想效果，然後在把它落在五線譜上面，我的方法是有點介於兩者之間，有的時候比如說，某一首歌它是以旋律為重，它是要以重獨角色的獨唱，那我會首先讓旋律先出來，旋律出來之後，我在想我應該用什麼樂器去替它伴奏？比如說我鋼琴加爵士鼓在加一個 Double Bass。那比如說某些歌一開使就不是這樣子寫，它就是一個要用大型對位的方式寫，可能舞台上六個角色需要唱歌，大家唱歌是不一樣，我就不會先把旋律先寫出來，我會先把音樂的結構先落出來，那個方式就比較接近古典音樂的創作方法，整個音樂架構先落出來，我才會把旋律填到那個架構上面去。

四、在創作的過程中，有什麼困難和瓶頸嗎？

如果歌詞、劇本寫不好那才是困難，就是如果劇本本身有缺陷，或是歌詞非常難入歌，那就是問題，但問題就是我不需要靠音樂的手法去把它圓掉、去順掉它，我必須要把這音樂寫出來之後，讓觀眾沒有察覺到其實這邊實際上有缺陷，用音樂的方式去填充那個部份，對我來說這會是個困難或瓶頸，因為就是我剛提到，因為音樂劇的創作是一個集體創作的，它是一個跨界藝術，所以它不是很單純就是我是一個音樂家，我就關在我家裡頭把自己的事做好就沒事了，那這種困難就可能就是個人的困難，比如說你音樂怎麼寫都是那個風格，或者你不會某種編曲法，但是那個是另外一個問題，那我的問題不是那一個，我的問題是，因為我的大前提是我要讓這部寫出的音樂它要跟戲劇是磨得非常漂亮，我對音樂劇的認知是它最後的成品，大家聽到音樂可能要看到戲劇，所以那方面有問題的話，那才會是我的困難。

五、您當時在創作「四月望雨」、「大稻埕進行曲」的一個創作靈感和方向？

四月望雨當初就是我們當初在做劇本會議的時候就已經設定好了，這個位置，你看到、聽到那首歌位置，就是已經設定好要寫一首男女主角對唱的一首情歌，所以那個是被精選特定出來的歌曲，那這首歌很明顯就是要寫成是一首男女對唱，那這歌的位置，這歌的目的就是，其實這首歌對於戲劇上並沒有太大的進展，它的功能就是讓大家聽到這首歌的時候，瞭解到男女主角現在陷入熱戀，所以這裡頭我就不會擺太多太複雜的音樂都放，我會著重在旋律，著重在男女的對唱，著重在音樂的美感上。

那「大稻埕進行曲」的設定、它的功能性設定是在一個歌舞場景，這歌很明顯就是四月望雨裡這部戲裡頭的舞蹈成份，如果它要被講說歌舞劇的部分，就是在這個地方，這首歌也是在設計的時候就被設定，舞台上會出現二十幾個音樂，同時有舞蹈場面，這首歌必須要呈現台北大稻埕的一個生氣勃勃的景象，所以在音樂上、在編曲上，用編進行曲的方式寫，然後這首歌我必須要留個空間讓舞蹈設計去發揮，節奏要給他很多很多的節奏暗示在裡頭，那男生、女生合唱的出現，都是有設計，讓舞蹈設計在他的舞蹈安排上是有層次的。

那「我的夢，我的世界」這首歌的功能設定，就是在鄧雨賢跟他的元配，這首歌只要一唱完，大家都可以完全瞭解鄧雨賢在想甚麼？他元配在想甚麼？這是音樂劇的音樂的魅力所在，他也許不用講太多廢話，不用演太多戲給你看，可是這首歌只要一唱完，觀眾完全瞭解他是怎麼去做。

「感謝妳煮的每一餐飯」這首歌是一個句點的作用，觀眾前面其實前面已經看懂了這部戲，也看懂了男、女主角經歷過哪些時代的變遷，這歌唱出來就是要收那個尾，就是要交代鄧雨賢他的一生到這邊即將走完，他也終於瞭解到陪在他身邊，這個他其實沒有這麼愛的女人，才是他應該最感謝的人，然後這個女人，她也知道說她要認份的接受這個所謂客家婦女的命運，就是以夫為天，其實前面觀眾已經看懂，只是有歌是要加強這個劇情設計，所以這首歌是收這兩個角色的尾，加強給觀眾的感覺。

六、您如何去抓住鄧雨賢作品風格進而用於您所新創的音樂風格?

鄧雨賢的音樂通通大概要聽過，然後我們做很多功課就是我們把鄧雨賢最早期的錄音，那時候純純她們最早期的唱版通通找到，那些四月望雨那些歌，跟其它鄧雨作的歌，我們都用心把歌都聽完，然後其實就知道他的音樂風格，那個時代的音樂風格。

問:有甚麼樣的具體形式嗎?

答:這種創作很難去具體去描述，我只能說多聽多去分析他多去感受他。

問:當初大風劇團一開始都會用交響樂團，那四月望雨就是用這種電子配樂這樣的效果，那用交響樂團和電子配樂這種，對於音樂劇來講，會不會影響它的演出?

答:我先更正一下，那不叫電子配樂，那個叫預錄的卡拉，是先預錄好的，它不是現場演奏的，但是它是希望達到彷彿是現場樂團的感覺，但我們沒有現場樂團，那我要先講為什麼沒有現場樂團的原因，顯而易見的為什麼你沒有看到現場樂團，因為製作經費的問題，臺灣音樂劇現在幾乎是蠻多的狀況妳是看不到現場樂團的狀況，因為顯然音樂劇在台灣現在市場還沒有真正打開，如果今天市場有打開，觀眾很熱絡在投資你的音樂劇，劇團就會花錢，它才可能花錢在請交響樂團來做現場演出，這個很容易判斷就是妳真正看到交響樂團演出，妳想必一定花了不少錢，請這些人來做演出和排練，沒有交響樂團的原因就是製作經費不夠，正要省錢的狀況之下，大家就會排個優先順序，哪些錢要先砍，我到底要把演員縮到很少的人，還是我要讓舞台很陽春，沒有佈景了，還是說我把錢省下，不要做宣傳了，那這種東西衡量之下，最容易被刪掉的就是樂團，因為現在電子和聲器，電腦混音的技術很發達，所以我們可以用電腦混音的方式去模擬一個交樂團的感覺，所以這會被優先被砍掉。

那你問說有甚麼差別?

差別當然很大，如果我們今天可以選，我們當然是希望真的交響樂團，如果在不得已的狀況之下，它的差別是甚麼呢?交響樂團哪怕只有一個樂器它都會比預錄的東西來的好，這是一定的，那最主要也是演奏的魅力所在，不管是流行音樂、古典音樂、還是音樂劇都是一樣的，那現場樂團有現場樂團的好處，也有現場樂團的壞處，好處就是所有的現場演出它都有無可取代性，在演出的當下，才會發生的，而且甚至同一演出連演十場，十場可能都不一樣，可是如果是用卡拉預錄的卡拉的話，妳所聽到的音樂都會一模一樣，差別只有在演員是唱外餘的，還好演員是唱外餘的，那個等於是音樂劇的最後底線，但是連演員都是預錄的話，那就沒甚麼搞頭了，但是現場樂團的缺點，就是第一個它的預算恐怕是很難去 cover 掉的，第二個是現場樂團的技術問題很多，比如說我們在國父紀念館演出，我們在國家劇院演出，我們在中山堂演出，它的音響表現完全不一樣，那對於用預錄的卡拉來說，在放卡拉的時候，它比較容易解決，如果是現場樂團，尤其是真正的交響樂團的話，妳就沒有辦法在國父紀念館演出了，在國家劇院演出的話，只是如果你的樂團不夠大，它的聲音就傳不出來，觀眾就會聽不到樂團的聲音，所以你必須要架麥克風，架麥克風就會有音響效果上的問題要解決，因為演員全部

都是架麥克風，所以它有 balance 的問題，所以會出現越來越多技術上的問題，它跟傳統歌劇的最大差別就是在這，傳統歌劇一定用交響樂團，而且他們完全不需要靠麥克風，所以沒有技術上的問題，那舞臺上演員都是用聲樂的方法唱，所以妳不用擔心他的音量不夠，可是音樂劇裡這種方法跟聲樂唱法不太一樣，所以必須要用麥克風，那如果今天演員用麥克風，出來的觀眾聽到一定會出問題，現場樂團有現場樂團的好處，也有它的壞處，那你可以考量它的藝術上的好處和壞處，以及它經濟上的好處跟壞處。

爲什麼我們這群人會要做音樂劇?以及我們熱愛音樂劇的原因?就是我們都認爲音樂劇是現代人比較一般的人會喜愛和能夠接受的藝術形式，所以我們覺得這是我們值得去耕耘它的，那只是說，這個東西在台灣還沒有到這麼普及的狀態，我們在地人要怎麼做自己的音樂劇呢?這個問題很好就是，過去十年之前，臺灣作音樂劇的概念還是在模仿跟抄襲，比如說我就直接拿悲慘世界那個框框來去臨摹它，換個故事，不過音樂長得其實很像，結構很像，或是我乾脆直接就唱國外的經典算了，我們常常會看到說，甚麼甚麼辦個音樂會，我就唱那些國外的經典，如果就認爲那個就是一個音樂劇的話，它其實只是一個欣賞音樂的指示，那要做一個屬於我們本地人自己創作的音樂劇的話，就必須要從本地人會關心的、會有回應的、會有反應的表演藝術方法來呈現，有些國外的東西，我們必須參考，因爲國外的音樂劇是有歷史的，他們有傳承的，想必他們有一個好的記載，但是很多東西你必須要加入本地人的情感，比如說我們一味的臨摹國外的東西的話，我們本土人沒有辦法去瞭解，這個東西不易去感動它，可是「四月望雨」這個東西，第一個它用的是臺灣人的故事，這個裡頭碰到了大家老少可能都經過那望春風的那些歌，它有一些情感上的連繫，所以這個連繫，妳到國外，國外人可能感受不到，可是妳只要擺在華人地區，尤其台灣他們會感受得到，所以妳要講華人音樂劇的未來就是兩個方面就好，第一個音樂劇的這個形式不是在我們華人世界變成藝術，所以它在技術跟方法上，我們才必須要學習國外的，但是在他的藝術內涵裡頭，情感內涵裡頭，我們必須要回到我們自己的情感來，我們關切的生活題材、歷史題材、娛樂、嚴肅的文化也好來找題材，來找情感的觀念。

訪談對象:伍錦濤

訪談時間 2008/11/28 10:00-11:50

訪談方式:面談

訪談地點: 伍錦濤老師住家

受訪者簡介:

台北藝術大學舞蹈創作碩士，2003 年成立了流浪舞蹈劇場，創辦人伍錦濤從自己的舞蹈理念和台灣的地理環境中



(來源「四月望雨」官網照片)

悟得了「行動之流·浪化舞形」的抽象概念，希望舞團能發展出豐富多元又能展現台灣精神的舞蹈美學。伍錦濤先生也是波羅蜜舞蹈中心創辦人、雲門舞集特約客席舞者、復興高中兼任舞蹈教師。

一、 您本身在舞蹈方面專攻項目是什麼?在學習歷程中接觸到了什麼樣的舞蹈類型?

現代舞。我一開始是跟老師學現代舞，那是在 1983 年，然後後來 1987 年就到電視台秀場開始伴舞，然後到 1993~1994 年我又到藝專的三專部修完，1999 年又到台北藝術大學修創作研究所，然後 2000 年到雲門舞集，然後 2003 年我自己成立舞蹈劇場，2004 年我辦了一個教室，叫波羅蜜舞蹈中心，其實一路就是這樣，所謂科班其實就是一個較完整的訓練系統，所以幾乎該學的都學了，所以如果要以舞蹈類型來講，我接觸學習了現代舞、爵士舞、芭蕾、中國舞、體操、太極、秀場歌舞、街舞等都接觸了。

二、 台灣民俗舞又是怎樣?

台灣的舞蹈其實分得很沒有系統，雜亂，我們這樣講好了，中國舞蹈可以這樣分，以台灣來講過去叫民族舞，中國大陸叫古典舞，然後中國大陸有分這個古典舞跟民間舞，民間舞就是比方說像一些秧歌，一些比較地方性的、少數民族的舞蹈，這些叫民間舞，那跟所謂古典舞比較不一樣，古典舞就是比較是屬於國劇、京戲的一些舞蹈基本發展出來，那所謂的台灣的這個部分的民俗舞，它比較就是像民間舞這樣，就是各民族的舞蹈，那所謂的古典舞的這個部分，台灣一般就把它歸類在叫武功跟身段，後來又統稱叫做所謂的中國舞，那其實這個中間發展的過程，我沒有仔細去研究，它就是有不同的解釋，它是一個比較混亂的狀況，所

以你說台灣的民俗舞，那應該是所謂的像是蚌殼舞，這個大陸也有，比方說宋江陣，大陸就沒有了，一些陣頭、地方陣頭的表演這些就是所謂台灣的民俗舞或是台灣的民間舞，差別是這樣。

三、 您甚麼時候開始幫舞台劇設計、編舞？

我現在記憶有點混亂，因為其實如果要嚴格來講的話，像歌舞秀，像以前秀場的這種歌舞秀就已經開始有在做了，那這種秀場歌舞秀就是好比說一個歌星，他有一套節目，他有一個主題，他就可能三首歌到四首歌，然後發展成一個二十分鐘左右長短的節目型態，那它其實就已經有這種所謂的歌舞秀、歌舞劇的形式，它有時候也會加一點戲劇的成分進去，所以其實你說要問我最早接觸、開始工作這塊東西，那可能是在秀場的時候，可能我二十歲就已經開始在做，包括我在藝工隊，我中間有兩年半的時間在空軍的藍天藝工隊負責節目的編導，那很多節目都是我設計安排的，就已經開始在準備那個事情了，那真的以形式上來講你所謂的這種所謂的 musical 有歌有舞有戲，然後在大舞台上上面一整個晚上節目可能九十分鐘、一百分鐘、一百二十分鐘這種這麼大型的東西的話，那可能是從跟「金枝演社」它就是台灣的一個戲劇團體，已經蠻有名，那我跟他們合作的幾齣戲，從那個《可愛冤仇人》到《玉梅與天來》、《羅密歐與茱麗葉》，它比較偏戲劇，舞蹈的部分比較沒那麼重，但是以你說的這個參與所謂歌舞劇的工作話，大概就是這個，然後另外就是一個叫連華普門劇團，那跟他們合作了三齣也是，名稱分別是孔子二零零三、孔子二零零四，它的劇名就是這樣，然後在講孔子個故事，然後還有一個叫做秀場如峰，偉笑笑無講話，然後跟忠衡他們合作的就是這近年的這兩齣，《世紀回眸宋美齡》跟《四月望雨》，金枝演社他們也都有唱歌，只是他們比較不著在音樂的部分，但是像連華普門他們音樂就很重，音樂都是找人寫，那個櫻井泓二，那我這三齣都是跟櫻井泓二合作。

四、 您在「四月望雨」中所扮演的角色除了安排設計、舞蹈，其肢體動作等等的表現呢？

我在四月望雨包括很多演員走位、跟他們的角度方向其實我都參與，包括其實舞蹈設計它是一個頭銜，但其實我跟導演楊士平合作我們是很密切的，那包括它戲劇方面的一些畫面，走位或者是演員佔的位置，在舞台上面的角度方向其實我都參與，那妳如果要問說每一個段落它是要怎樣工作，當然就是妳必須要知道這個段落要表現甚麼，要講什麼，那導演在這段戲或是章節裡面為甚麼需要舞蹈這個元素？那他希望舞蹈這個元素能夠做到甚麼樣的表現？因為既然是音樂劇，為甚麼這段要舞蹈，為甚麼不能唱歌就把他表現完，或者是演戲就把他交代完，為甚麼需要舞蹈？很可能舞蹈在這邊是佔一個陪襯，或是佔一個主導，或者是佔一個意境、意象的表現，它其實有不同的功能性，那這個當然都需要事前的溝通和協調，掌握到這個表現的主軸，然後才去做設計，而不是說音樂拿來，歌拿來然後就編，你還要考慮到起承轉合整個結構的問題，這段舞蹈要比較怎樣的氛圍要考慮到，它也有它的調性，跟這個戲的調性、結構在進行。

五、音樂劇的舞蹈設計和舞團的舞蹈設計有甚麼不同？

不一樣，如果是舞團的話舞蹈就是為主，它就是一個主要表現形式，那跟這種歌舞劇合作他可能就比較是次要，因為它必須要跟戲、音樂，它要考慮到比重的問題，如果這三方面不能協調好的話，那個比例調配的不好，我打個比方，就像咖啡、糖、奶精，一樣就是這三種元素在調配，可是比重不同，它就會分出不同的像拿鐵、或者是卡布奇洛、黑咖啡，它就會有不同的變化，那歌舞劇基本上也是這樣，那如果說每一個原素都很強調它自己，都要跳出來講話，都要爭主要的位置的話，那就會打架，你把咖啡弄到最濃，糖加到最多，奶精放到最多，那杯東西一定不能喝。

六、那您認為說舞蹈在音樂劇中扮演甚麼樣的角色？

還是要看它齣戲要講的東西是甚麼？最主要想要表達是甚麼，也就是最主要的訴求是甚麼？比方說它如果是一個比較超現實的戲，那可能舞蹈的部分就可以增加，比方說像「貓」，基本上貓就是貓，貓不可能變成人，那它已經跳脫出現實了，它已經把貓擬人化，所以它超現實的前提之下，它就可以在舞蹈上面多放比例，所以在貓裡面可以看到很多舞蹈的成分，那像歌劇魅影，它是在講一個男女之間的情愛，講一個創作者的一個心聲，它可能需要比較多的表白，比較多的戲、音樂去做詮釋，要看戲本身。

七、演員能不能跳舞，舞者能不能演戲？

其實現在狀況是，舞者不太能演、不太能唱，演戲的人不會跳舞，不會唱歌，真的會唱歌，歌手不一定會演戲、跳舞，所以基本上這三種角色是各司其職，所以四月望雨它比較有成績的地方，是它把這三個角色調合到一個比較平衡的狀態，讓唱歌的人也能跳跳舞演演戲，讓演員也能唱唱歌、也能跳跳舞，讓舞者也能演演戲、唱唱歌，比較調合一點，要不然一般有很多的這種所謂的歌舞劇，是舞者只跳舞，他不演戲，他不一定演戲，就算有演也只是一些比較簡單的表達，就是它比較分離，各自比較獨立，所以唱歌的幾乎就是，你如果去看很多國內甚麼製作的這種音樂劇，聲樂家就丫丫唱完就站在那邊唱到完，比兩個手，走兩個台步就沒了，他不可能有一些甚麼動作、設計給他，因為他根本做不來。而四月望雨中，像程伯仁他是舞蹈科班出身的，那所以他就能跳舞，那洪瑞襄她雖然不是科班，可是因為我們很多年的合作，她自己也很用功，在肢體方面的表現就比較出色，那江翊睿也很活潑，所以他身體可塑性也蠻高的，像演員的部分也在這個過程中，也接受到舞蹈跟唱歌、聲音的訓練，那舞者在這個過程當中，導演也會給他們一些甚至台詞、戲劇這個部分的表現，唱歌的部分也有，歌唱老師的指導，所以其實我覺得四月望雨在這個表演形式比較有成就的應該就是把歌、舞、戲這三個部分融合的比較好一點，所以它的舞蹈不見得是在難度上很高，它沒有甚麼太高難度技巧的舞蹈，可是恰如其份。那妳看了之後有甚麼感覺呢？筆者：「其實我覺得整體上非常協調。」不會覺得說怎麼一直都在跳舞，或者甚麼一直都在

唱歌、一直都在演戲，就是一直交錯在一起，那其實這塊不好處理，所以導演能把這些元素運用的恰當，那很多導演沒有辦法去控制，比方說舞蹈部分太強他也不知道該怎麼辦，然後唱歌太多他也不知該怎辦，唱歌太少他也不知該怎辦，戲太多太少，這就是我剛講的比例的問題，最難是在這個部分，因為國內現在真正有去國外學歌舞劇的編導的這個部分人才是屈指可數的，據我所知道到我只認識一個，真的去學歌舞劇的編導這件事情的人回來的我認識一個，士平都還不是，他比較偏戲劇、舞台劇，所以他可以做到這樣的成績已經算很好，當然我是功不可沒的，因為我跟他配合得很好，重點是這樣。

八、 那在「四月望雨」裡面像是大稻埕進行曲你所要表達的一個意境是甚麼？

基本上導演是希望把當年的那個二十世紀初那個台北繁華的景象表現出來，所以在一開場的序曲的時候就來了一下，那在到大稻埕進行的時候它等於再做一次，可是更加的豐富它，所以那個大稻埕進行曲基本上它的舞蹈的設計比較走向一個光明的，一個有希望、朝氣蓬勃的，跟一個富裕的社會的一個表現，所以基本上是朝著個方向去設計的。

訪談對象:王友輝教授

訪談時間:2008/12/20 11:00~11:40

訪談方式:面談

訪談地點:台南高鐵站

受訪者簡介:

國立藝術學院（現為國立臺北藝術大學）戲劇研究所藝術碩士，以編、導、演及評論活躍於臺灣現代劇場，現為國立台南大學戲劇創作與應用學系



（來源「四月望雨」官網照片）

副教授，教學之外致力於劇本創作及演出評論，並參與九年一貫「藝術與人文」領域之教科書編寫與研究。

一、「四月望雨」這個題材最初的構想是誰提出的？並且執行於書寫劇本內容的？

關於鄧雨賢這個題材是我很早就想要寫得東西，後來我沒有自己寫這個劇本，然後是那時候連以州就找了楊忠衡要弄這個作品，因為我之前跟作曲冉天豪合作過，所以我就覺得說也許我可以在跟他合作，所以就想了說台詞，尤其是台語的部分，因為楊忠衡不懂台語，所以就那個部分的話那好我來寫，那至於說那個靈感的來源，其實真得很難講，我說真話，就是說，大概就是說一個劇本的架構出來以後，那會去想要說在這樣的架構裡面它到底要談甚麼，所以你說靈感，因為它太抽象了，我沒有辦法這麼說我因為怎樣，所以怎樣，我想作曲冉天豪大概也會這樣講，所以說你從甚麼樣的角度去看，然後就會想到，我也不曉得，我只能說他跟我一般的創作狀況都一樣，就是說我可能需要讓我自己進入某一個創作的狀況，然後像聽音樂、看書或者是之類的這些事情，然後在那個環境下、氛圍之下的話可能就容易一點點，我只能這樣說。

二、所以當初最早是你想說要做四月望雨這個題材？

對，最早是我想要做鄧雨賢的生平事蹟，那「四月望雨」也是我想的，其實最早。

三、那您當初就想說要做成音樂劇的形式？

最早沒有，我最初開始的時候並不是想到說要做音樂劇，那是連以州他們後來有一次想要送一個案子，然後就找我，因為我之前跟他們合作宋美齡，對那就來找我，然後就問我有甚麼題材，那我就提了這個題材，但是因為他時間的關係，我沒有辦法自己做，他們就問我說可不可以拿去做，那我就說拿去做，那沒有甚

麼，因為它只是一個構想而已。

四、對於台灣音樂劇發展有甚麼看法？

台灣音樂劇其實發展起來也大概在這十幾年時間比較多人在從事這個創作，那它的方向其實有的是學習百老匯或是外百老匯的音樂劇模式，那麼它有它一定的規格，大概開場會怎樣，故事大概就是很簡單阿甚麼的，那在台灣其實也是兩個，一個大概像是以果陀來講，他們音樂劇的創作大概就是比較尋求百老匯的規格去做，那也很多改編，但那個改編並不是說改編音樂劇，而是改編自一般的所謂的 drama 外國戲劇的劇本，或是電影，然後把它音樂劇化，那因為音樂劇總是有它不同的地方需要著力的，有一些地方應該是要有音樂的，甚麼時候是要有歌的，歌曲在戲劇的音樂劇的演出當中它佔有甚麼樣的地位，這個東西就不太一樣，那另外一個的題材上面的以及規模上面的稍微小一點點的就是綠光，綠光的這個音樂劇的話，它就比較走所謂的本土的題材，那其它的零零星星、大大小小的這樣子的音樂劇都也有，那未來說發展是怎麼樣，我覺得音樂劇它當然是一個相當通俗的東西，那就一般人來講的話，比較容易接受，可是它在製作的規模上面或者是說所需要花的力氣其實是非常大的，因為它是要把不同的東西結合在一起，那台灣也不是說沒有小型的，我跟冉天豪我們也合作一個小的音樂劇，在實驗劇場裡面演出的，那也是一個全新全創的，就是新創的東西，就是天堂邊緣，那個規模就比較小一點點，可是台灣現在我觀察是小的音樂劇大概可能會越來越多人要做，因為大的音樂劇那種規模，我覺得對劇團來講它需要投資的成本相當高，但是如果說是在小的劇場裡面，實驗性的劇場裡面，在呈現上面、規模各方面會稍為小一點點，那講究的是唱歌的人、表演的人。因為它整個都是牽涉到一個製作成本的問題然後還有就是創意從哪裡來，所以我在想未來到底怎麼其實也很難說真的，因為台灣得整個劇場的發展，它的脈絡其實不是那麼樣子的絕對，它在某一個時候就開始會有一個趨勢出現，像現在大劇場裡面就是流行這個懷舊的風氣，過去的事情，像「六義幫」、「寶島一春」、「人間條件」，其實這些都跟過去生活有關的東西，它開始出現，那就是這個年代這個時候它可能有的方向，那可能過一陣子，它開始又不一樣了，所以妳說它未來的發展是怎樣，我自己是覺得它可能會朝向比較小型的，但是不是絕對我也不敢講，因為我不是做這樣子觀察的人。

五、您是如何去定位音樂劇和歌舞劇這兩者？

音樂劇跟歌舞劇其實只是翻譯的問題，就是 Musical 而來的，那為甚麼會翻歌舞或者是音樂，其實它大概就是如果說是戲劇團體作的話，因為有比較大量的歌唱或舞蹈的部分，所以他就會把它翻譯成歌舞劇，顯示的是它是有歌有舞的，那種比較豪華的那樣大場面，那如果說是比較音樂團體去演出的話，它很著重在唱的部分，所以它就覺得是以音樂為主的，大概翻譯上面是這個樣子的。

六、那意思是說歌舞劇形式是比較不重視音樂？

不，倒不是這樣子，而是說它在呈現上面的時候，歌舞劇來講的話，舞蹈成份的部分可能加得比較重；音樂劇的部分也不是說音樂劇就一定沒有舞蹈的場

面，並不是的，像四月望雨一樣有舞蹈的場面，只是說那個創作者對於他的創作的定位大概是怎樣子而以，我覺得這個也沒有甚麼絕對的，就是習慣用，就是 musical，英文裡面就只有一個 Musical 這個字阿！那台灣來講最主要就是翻譯或者說是大家習慣上面的稱呼，妳感覺上很簡單嘛！音樂劇好像就比較想用中規中矩一點，歌舞劇感覺就好像比較豪華一點，歌舞的場面可能比較多一點，就這樣子而以。

七、音樂劇是源自於西方的一個劇種，但是您覺得如何透過這種表演形式去突顯出我們本土文化的特色？

音樂劇這個名詞是西方的沒有錯，但是以音樂、歌舞作為一個表演的主軸，戲劇的主軸這種戲劇的形式，並不是只有音樂劇，台灣或者是中國的戲曲其實也是，所謂「和歌舞與演故事」就是戲曲的一個很基本的一個所謂的範圍定義，那這個「和歌舞與演故事」難道就不是音樂劇嗎？當然是，只是說它在形式上面是不同的，就戲曲來講它有它一定的美學層次，它有它的表演形式，它是一個程式化的表演，所謂程式化就是說它有一個固定的模式，表演的比方說它做甚麼樣的動作，它要做甚麼樣的打扮之類的，這些東西都是有固定的模式，這就是所謂的程式化，那麼戲曲其實也就是用歌唱、舞蹈然後來演故事、來說故事，所以其實是一樣的，只是說因為它有它固定的那個模式，以及說它的穿戴各方面那個東西，讓我們感覺上說它跟現代的音樂劇是不一樣的，在各個國家的戲劇的發展的歷史當中，就是說這種歌、舞合起來演戲的狀況其實大部分的國家的戲劇的發展都會有，因為樂舞本來就是在一起的，那樂舞在一起，它用樂舞來講故事的時候它就結合在一起了，因為舞蹈跟音樂基本上都是抽象的，然後戲劇它是有一個故事做為一個主軸、脈絡的，所以當戲劇就是表演過去台灣或是中國的這種戲劇的表演，它根本就是歌舞合在一起的，它沒有這種我們現在看到的所謂的話劇或者舞台劇這樣的形式，那個才是完全是從西方或者是日本學習而來，那日本其實也是學西方的，那西方的戲劇的表演的一個傳統，但是歌舞跟戲劇結合在一起這種形式是到處都有的，只是說我們可能看戲曲的時後妳不會覺的說想到音樂劇這個事情，但是那是因為那個名詞的關係，但本質上來講它其實是沒有很大的差別。

八、歌仔戲也有人俗稱是台灣的音樂劇，但歌仔戲和音樂劇兩者相較之下，但歌仔戲和音樂劇兩者相較之下，為什麼音樂劇會比歌仔戲較佔上風呢？

不會阿！佔上風那只是因為社會型態的改變，娛樂的型態的改變，你知道嗎？現在沒有一個台灣的現代戲劇的團體或是演音樂劇的團體它可以一年演兩百場以上的，沒有阿！任何一個團體沒有到那樣子阿！十幾二十場很了不起，三十幾場了不起啦！那像四月望雨它演了三、四次，它的場數也不過五六十，不到上百吧！那歌仔戲它們這種民間的歌仔戲它一個團，好的團，它一年兩百多場是很正常，1920 年代開使台灣歌仔戲，它已經是常民非常重要的娛樂的活動，所以那時後的劇團兩百多團，每天每天都在演；那現代戲劇反而不是這個樣子，因為它有它發展的不同的條件，所以我覺得不是佔上風或是下風的問題，而是說你在整個文化發展的過程當中，那在這個年代，這個當代的人他們所喜歡或者是想要的

這個娛樂或者是說這種戲劇的型態是怎麼樣子的，那像台灣現在做歌舞劇、音樂劇的幾個大的團體，現在幾乎都不做了，這幾年也都沒有做了，所以不能說音樂劇佔上風，只是說這幾年從西方引進的、直接引進的像「歌劇魅影」、「貓」、「鐘樓怪人」之類的，這些當然倒是，它有它商業媒體的一種炒作，所以妳會覺得喔！好像好像很那個，可是妳真得比起來，它只是一個點狀的，來讓你欣賞到而已，雖然說不管它場在怎樣多，在怎樣，可是它跟一般我們長時間在發展的戲劇型態是不一樣的，尤其你從文化的角度去看的時候，大概就不能夠說音樂劇佔上風或怎樣，而是說因為它有它不同的族群，它有它不同觀眾的族群，歌仔戲有歌仔戲的觀眾族群，然後音樂劇有音樂劇的，它有時候它們可能會重疊、可能會交流，可是它不一定就是怎麼樣子的。

九、在創作「四月望雨」的過程中有遇到什麼困難？

有的時候是比較很個人的，像「四月望雨」那時候要寫詞的時候，我第一首歌就是四月望雨歌出來，那出來之後，後來就因為那時候已經在排戲了，然後歌舞的場面要先排，所以音樂作曲希望能夠先有大場面歌舞的音樂先出來，所以大踏程進行曲那時候就是要寫，那大踏程進行曲我寫出來了之後，後來經過很長的時間一個月兩個月的時間我寫不出來，就是寫不出來，後來也就一個晚上我就寫了六首歌，所以這個很難講，就是說你到底創造什麼樣子的判斷，當然就是說對於我來講，作詞的人來講，我是不是能夠找到一首歌的某一種韻，或者是說這首歌意思大概是怎樣，那我要怎樣去表達我的感覺，那當然這有所謂的困難，可是它很難具體的被呈述說，喔！我一定碰到什麼困難，喔！我可以怎麼樣子可以去那個，我覺得很難講，只是說盡量的讓創作的時候進入那個創作的時空環境的感覺，那比較容易可以去抓到，因為它也不只是歷史的時空環境，它也包括人物的，包括人的，所以你要怎麼樣進入你的戲劇的角色當中，然後去思考，去想它可能是怎麼樣子的，我頂多是這樣子講吧，因為那個東西我沒有辦法回答就是說你寫得時候寫不出來就是寫不出來，你也沒有什麼理由，同樣的環境同樣的那個你就是寫不出來，可是寫出來的時候，有特別的想法的時候就很快。

十、所以四月望雨是先有曲在有詞還是？

是先有詞在有曲，這個四月望雨全部都是先有詞，這個也是跟冉天豪的工作的習慣，他之前當然也有寫過曲子，然後人家在填詞，可是中文的詞，音韻實在是不容易，所以就變成說它很容易會跟這個曲子打架，就是說填詞的人它不管怎樣填，填的好當然很好，可是對我來講，那個是非常困難的事情，因為音樂的音域已經在那邊，我們感受那個音所想出來的字，它要跟它的音是 match 在一起的，跟音樂的音符，跟說話的文字的音是要合在一起，基本上它就限制了很多，那在加上說你又要讓它的情緒很優美或什麼，這個其實是非常困難對我來講，但是如果先寫詞，因為我是寫劇本的人，那先寫詞對我來講就沒有那麼大的難度，我其實就是像寫詩、寫詞一樣，那它又比較可以根據戲劇的情境來走，那相對來講，對於作曲的人來講，我也跟冉天豪大概有談過類似的問題，那對他來講的話，他就覺得說因為我的詞寫得可以讓牠有一個戲劇的情境在那邊，所以他可能會有一

些不同的想像，在作曲上面來講的話，也許就是對他可能有所幫助，那所以四月望雨是全部都是先有詞，那詞跟戲劇的架構也會有關係，那個戲劇的架構他們訂出來以後，劇本初稿出來，楊忠衡的劇本出來後，大家都不是很滿意，然後後來導演就跟我在談，那我跟導演就重新去架構它，那一面架構的時候，大概覺得這個地方要放什麼樣的歌，那那個歌的內容大概是什麼？它就好像有一點戲劇的故事的情節一樣，那就抓亮了東西來在去想詞的問題，所以以四月望雨來講是先有詞在有曲，但是不一定，就其它作品的創作的話就很難講。

十一、您在未來還會繼續從事創作於音樂劇這方面嗎？

我現在跟冉天豪有一個明年演出要做，所以有沒有這個計劃大概完全是看合作的對象有沒有那個機會，就是有劇團要做，大概就是會比較以這個為主，那我自己就我自己來講，音樂劇的形式，因為寫劇本的人，音樂劇的劇本跟一般的劇本最大的不一樣，當然是在於說音樂劇的劇本它是有歌的，它有歌詞要寫，那我自己寫劇本的時候其實也把歌詞也當作是我對話的一部份在寫，是完全一樣的，只是說它的規格比較清楚，就是說它要格式很清楚，然後它要有押韻之類的，所以甚至我在寫音樂劇的劇本的時候，如果說我詞沒有先寫下來，就是說我沒有辦法先寫劇本，然後把詞空下來後來在去寫，我沒有辦法，我是從頭到尾這樣子下來的，就是跟著劇本是一起的，所以這樣說起來的話，它跟我寫一般的劇本是沒有太大的差別，差別只是在於說我必需要用韻，有押韻的方式，格式上面字數會比較限制住，它不像一般的對白這個樣子，差別只是這樣而已。

十二、在未來會有想要繼續朝本土題材音樂劇方面的創作嗎？

我覺得這個倒沒有說一定會或一定不會其實，對我來講，它就是有一個怎麼樣的意義，我在這裡面也有寫過就是說，台灣有很多藝術家我想要寫，但是不是真得會寫，有沒有那個機會我也不曉得，就像說現在我可能想到(洪一法師與書童)，我覺得他很有趣因為他寫了非常多的音樂跟詞，他又是一個書法家，然後後來他出家了，那我覺得他可能很有趣，我就想要寫，對阿就是這樣，創作的題材有的時候是不斷的出現，然後不斷的去改變的，那你說是不是本土？對我來講，其實沒有那麼樣絕對的在意，就是說因為對於創作來講的話，我們不會先想說我要做本土或是我要做什麼世界的，什麼之類，我不太會去想這個問題，最主要是那個題材是不是吸引我，是不是讓你有那個創作的衝動或欲望？對！只是這樣子，那你今天說換了一個怎麼樣子的狀況？我今天會不會去寫一個西方的什麼東西，如果說它對我是有意義的話，那我可能會寫，如果它對我沒有意義，我當然不會去想要寫，但是我也不會勉強說，喔！一定要取台灣的題材或什麼，當然沒有錯，就是說在現在來講，台灣或本土的這種題材也許它比較受重視，但是也不見得阿！因為我覺得本來創作它的路就是寬廣的，它不是說鎖定在一定是怎樣或一定不怎麼樣。

十三、在題材方面的選擇會影響到觀眾群嗎？

當然它可能會有一點不同，像比方說我舉例子，戲劇的例子來講的話，「寶島一村」、「人間條件」跟「六義幫」這三個不同的團，他們三個戲，他吸引到的

觀眾可能會不一樣，「寶島一村」它可能是吸引到外省族群的人會比較多，因為它是寫眷村的故事，然後「人間條件」它是做比較多台語的，然後是台灣的人、老百姓的生活，可能吸引的觀眾就不一樣了，所以我覺得，當然每一個戲它在宣傳或者是它在製作的時候一定有它設定的觀眾的目標，但是，是不是那麼絕對，其實也很難講，除非像「寶島一村」這麼樣指示那麼清楚的那個族群，但是你也當然也可以想到說，那非外省族群他當然也可以去看阿！因為他想要瞭解阿！本來溝通就是這個樣子而來的阿！所以我覺得其實我們身在台灣這塊土地上面，當然我們所想，所碰到的當然是跟這個環境、跟這個歷史是有關係的，那在這樣子的狀況之下，創作者他朝向這個方向去它也是必然的，只是說它並不是絕對，一定要這樣而已。

我們以前不是常常講什麼「立足台灣，放眼世界」，那怎麼樣「放眼世界法」？放眼世界本來就是說你是寬廣的，那對戲劇來講，我們更是一個時代、一個地點的戲劇，有時候它有它的侷限性，那個侷限性就是在於說喔！可能過了這個時代所關心的東西，那以後來看的時候，它就沒有價值了，所以我們有時候戲劇也是有時候也會想追尋比較永恆一點的，就比方說人性的本身，人的問題、情感的問題種種的，這個是在世界各地、在古今中外也許都可以動人的，那這個就好像說大家都在看沙士比亞的劇本，他也有歷史劇，可是他的歷史劇並不單純的只描寫那個歷史，那個時代的意義，而可能什麼亨利三世、亨利四世之類的，不是描寫英國的歷史而已，他重點其實是在人，是那個權利的鬥爭，是人在有了權利以後的改變，種種的這個東西，他訴諸人性的東西，那這樣子人性的東西的時候，放在哪裡都會成立的，像他四大悲劇，「哈姆雷特」、「李爾王」、「馬克白」之類，就是講人的個性的問題，那這個東西我們稱為比較像是永恆的題材，那一時一地的東西不是不可以做，也不是沒有好的作品，那但是它可能有它就是說我們在研究上面可能有這樣一點點的顧慮，它過了這個時代，比方說有一個戲我們要寫說這個老兵探親的故事，我很多年前我寫過這樣子的劇本，但是當去中國大陸已經不是什麼樣子難的事情的時候，那它可能留下來的會是什麼呢？它留下來的還是會說人的情感的問題，離鄉背景幾十年，沒有辦法回去，因為政治的現實的因素，好！然後一旦他要回去了，回去了以後會發生什麼事情？他不只是那種你看到兩岸隔閡，喔~很好笑！這個怎麼好土喔！什麼什麼的，並不是那樣，而是說那個情感到了那個地方的時候，心是可以讓後來的觀眾感到認同或者是感受到那樣子的一個離鄉背景、沒有辦法回家，如果有，在台灣的歐巴桑、歐里桑他仍然可以感受的到阿！他仍然可以被它感動到阿！這個就是戲劇的力量本來就是在這裡，所以我想它倒不一定說一定說是什麼本土不本土的問題，對我來講。

十四、在台灣創作音樂劇作它有一定的一個規格、模式嗎？

其實並沒有，我說真話，嚴格說來是在一個摸索的過程當中，當然有一些人他所模仿的對象或學習的對象就是西方音樂劇的那種大規格的戲或者是曾經看過的戲，比方說它音樂上面它是有它的規矩的或者是說一開始有大的歌舞場面，然後這個歌舞的場面以後在進入一個怎樣的情境裡面然後會有獨唱、重唱之類

的，在音樂上面，它們可能有這樣子的一個模式，那就好像是說做一個歌劇或者是做一個交響樂，交響樂把它分成四章，第一章什麼、第二章什麼……之類的，在音樂上可能有那樣子；那在戲劇裡面來講的話，我們當然也可以從學術的理論方面來看，就是說，喔！戲劇的起、承、轉、合是很重要的，所以開頭的起，第一幕它可能就是一個要鋪成的敘說故事的源由的，然後接著承呢？就是承接這樣的東西。讓我們進入另外一個情境，那我覺得這個都是理論啦！

說真話，對於創作的人來講，我們其實是又遵從理論可是又要破那個理論，就是說，我舉個簡單的例子來講就說，你要寫詩、寫古詩，唐詩宋詞，唐詩裡面有七言絕句有五言絕句，有五言律詩、七言律詩，什麼叫律詩？什麼叫絕句？絕句四句嘛！然後四句裡面每一句有七個字或者是有五個字，這是它的規矩，然後它嚴格到它有平仄嘛！所以第一個字平平仄仄仄平平，平仄平仄平仄仄，好比說，那個意思就是說，第一個字要平仄平仄仄平平，好比說，第一個字要平，然後第二個字要平剛要仄聲要仄聲，它有一個規矩，那你是不是就完全按照這個規矩去寫就可以寫出好作品來，不一定喔！李白就是一個最會破格的人，他寫詩的時候才不管你那麼多阿！你那格律是什麼？結果還不是自創格律，所以這個很難說，依尋著某種理論或者是那種格式在做的時候，有的時候你不見得是好的，當然也有在那樣的格律裡面寫得非常好的，也有，所以格律就像一個框框一樣，那我們寫一個字，在這個框框裡面，小時候我們寫字都要在框框裡面寫，可是你都在方框裡面寫的時候，有沒有就破格出來會有好看的，有時候也很好看阿！畫家畫畫，西方的畫是在一個框框裡面的，東方的畫比較沒有在一個框框裡，東方是卷軸式的，那種美學的思考是不一樣的。

那西方在框框裡的時候，所以現代的、後來的創作者他可能他要破那個框，所以比方說他就不同的美彩的時候，他畫一朵花或一棵樹，樹上面的花，花就一枝出來，它變成附合美彩的時候就有一個出來破那個框，應覺得很漂亮阿！所以所謂的形式、所謂的理論、所謂的這種框框，對創作者來講，我們又要遵循，可是我們又不希望能遵循，這個就是「異中求同，同中求異」也是一樣的道理，什麼是同？同的話就是我們有所共鳴，我可以認同，可是都一樣，就像連續劇一樣嘛！所有故事你都猜得到下面了，還什麼好看呢？當然沒什麼好看，可是如果這個都讓你完全猜不到，完全沒有辦法讓你理解為什麼是這樣？為什麼是那樣的？你也看不下去，所以它這個是一個在互相交錯，藝術的美妙之處以及藝術的動人之處就是在這邊，那一方面又跟你有共鳴，一方面又告訴你你不知道的事情或者你沒想到的事情，它可以打開你的視野，都寫你知道的事情，那還有什麼好寫的呢？對不對！愛情這個主題千百年來都一樣，那為什麼每一個年代都有出現不同的東西呢？你真得，我們用嚴格戲劇分析它的時候，也不過幾種形式嘛！他(她)愛她(他)，她(他)不愛他(她)，兩個人相愛，可是家人反對，兩個人相愛在一起了，可是又吵架了分開了，不過就是這些模式不斷的在動嘛！對不對？

那在西方新古典主義的時期，他們甚至歸納整理出來三十六種情節模式，認為有這三十六種，按照這樣的模式來的時候，可能就可以寫出好的劇本，那這是

理論家的事情，因為他們認為說，所謂的理論家，都是要找到一種模式可以依循、可以討論，但創作者通常不滿足於此，我可以從這樣子的東西入門，但我絕對不會滿足於此，你像我，完全是這樣子限制住的時候，我會覺得綁手綁腳的，因為我可能神來一筆，我想到什麼東西的時後，那可能你的規矩就不妥了，對阿！所以對於創作來講它其實是活的，理論可能是死的，那怎麼樣用死的東西去活用，那才是高明之處。

〈附錄二〉民族誌

第一次 民族誌

田野日期:2008 年 7 月 5 號

田野地點:台北國家戲劇院

田野工作:觀眾問卷調查

內容:

今天上午搭九點五十三分的高鐵要前往台北國家戲劇院，這是我第一次搭高鐵，也是第一次要去做問卷調查，心情挺五味雜陳的，因為這是我第一次做問卷調查，也很難知道到現場會愈到甚麼樣的情況，加上過去沒有這個經驗，希望透過這次實地的練習、走訪，盡自己最大的能力去做，並且檢討這次的缺失，希望能掌握好下次的問卷調查。

我所要研究的對象也就是大風劇團在 2007 年所推出的音樂劇作「四月望雨」，那它在 2008 年 6 月 28 日開始從台北起有一連串從北到南的巡迴演出，那我原本計劃就是希望能進行北、中、南各一場演出的問卷調查的資料收集，並且從問卷中去統計、分析得知出觀眾對於「四月望雨」的演出以及內容有甚麼樣的看法和認知能有一個概括性的瞭解。

那我在七月一號時就開始從網路上「四月望雨」的官網以及電話通知開始著手去瞭解演出的時間、地點，並且與演出的單位取得聯繫，那其實在這之前，在確定這個研究計劃要做時，我就有先聯繫了音樂時代的人員，並且也將我的研究計畫傳送給他們過目，他們也回覆我說可以在研究上面提供、協助我，因此，我也更加確定並且開始著手進行我的研究計劃。

那在七月二號設計完問卷題目之後，在七月三號修改、校正完畢並且做最後的確認，接下來就是要想說如何去發這些問卷?在七月四號的時候，我有先打給主辦單位，並且跟之前都和我接洽的林小姐詢問說我有問卷調查需要做，希望能將我的問卷和他們的問卷一起發，那她一開始是跟我說應該可以，那她會在跟上

級稟報，但是到了台北，我就先去找影印店印問卷，並且打電話聯絡林小姐，然而她確突然跟我說上級的人說沒有辦法一起發，因為他們要以他們的問卷為優先，加上要考慮到觀眾對於要填兩份問卷，可能會覺得太多，就有可能會不想填了，因此沒辦法將我的問卷和他們的一起發，由於我人都在台北了，晚上就要演出了，突然接到這個消息，還真是出乎我意料之外，因為憑著我跟一位同學，兩個人根本就是人手不足，加上過去也沒有問卷的經驗，問了林小姐過去在問卷調查上的回收率大概是怎樣，也才發現說，通常回收率會是妳發出去的三分之一，那由於當時根本就沒想到這個問題，我只是想說透過他們在發節目單的同時並且夾著問卷一起發給觀眾，觀看完之後，回收回來，至少這樣的發放方式是會回收的比較多，然而沒想到說在去的當天接到這樣的消息，讓我有點錯愕加上不知所措。

但是都已經大老遠的跑到台北，也不想就這樣空手而回，當下那時，還很天真的想到說等演出結束之後，觀眾散場之後，在隨機請幾個觀眾填個問卷，然而事情的發展也根本不是我想的那麼單純、簡單，演出完結束之後都以經晚上十點多了，很多人都要趕著回家，根本就不想在填甚麼問卷，但是在觀眾散場時，我卻觀察到很多人看完出來後，一直說著很感動，也聽到有人下次要帶父母來看，讓我看到許多人都是帶著滿滿的笑和感動出來，看到觀眾滿滿的笑容卻也使得我原本心灰意冷的心頓時溫暖了起來，雖然大家都趕著回家，但是仍然有幾個被我們招攬下來，並且也非常樂意幫我們填寫問卷，其中有一對六十幾歲的老夫婦也非常樂心要幫我們填，但是因為他們沒戴眼鏡，是希望我們念他們答，但是因為我們才兩個人，這樣就沒辦法去招更多人填寫問卷，因此我就口頭上的問他們幾個問題，大概知道個狀況，也就開始去找其他人填寫，整個填完，以及人都散場得差不多了，也已經十一點多了，並且開始整理一下東西要準備離去，那在戲劇院的階梯上坐著休息一會兒，回想檢討今天的問卷調查種種過程。

結果這次的成果是六十份問卷，只做了十二份，可以說是非常失敗，做完了這次的問卷，我也才真正的體驗、瞭解到問卷調查其實並不是像我想的那麼簡單，我也瞭解到做問卷調查之前，首先是必須要預估希望能回收多少問卷，那就

要發出大概三倍多以上的問卷出去，至於發放的方式，就得要靠自己以及找幾個同學幫忙自己發，並且是要在演出之前就要將問卷拿給觀眾一起帶進去觀賞，在中間休息時間，觀眾也才有空檔可以填一下問卷，那在等演出完結束之後，要在門口邊做回收的動作，因為像我如果等演出完之後再請觀眾做問卷，其效果就不是很好，加上演完之後，大家也都是——離去，根本不會有空檔去幫你填寫問卷，在這次的經驗之後，也讓我清楚知道，發問卷該注意到哪些事項，才能讓問卷的回收率會比較多，加上還要探查一下演出場地有幾個入、出口，像台北戲劇院就有好幾個出入口，在發問卷上面或回收上就都需要很多人手幫忙，如果對於出入口瞭解的話，也能事先確定一下需要多少人幫忙，也才能掌握到問卷的發放和回收地點有哪些？其實在這次問卷調查結束後，我才驚覺到有這麼多事前工作要準備，然而有很多是之前根本沒想到，也有突發的一些狀況。

因此，在這次田野工作我也得到一個心得就是事情工作要仔細去思考該注意的事項，凡是要先做好萬全的準備，並且要會以防萬一，臨時的反應也要能非常機敏，透過幾次的練習和實踐，我想雖然只是簡單的一個問卷調查，但其實也是有它一個大學問在呢！說真得，這次的田野工作，我並不是沒有收穫，而是滿載而歸呢！

第二次 民族誌

田野日期:2008年7月19號

田野地點:台南市文化中心演藝廳

田野工作:觀眾問卷調查

內容:

在有了上次做問卷的經驗和反省之後，這次「四月望雨」來到台南演出，我也更加注意到事前得一些工作準備，並且確定其場地的出入口，那台南的演藝廳最主要觀眾出、入口就大廳那一個，因此可以確定發放的地點和回收的點都是集中在那個大廳出來的正門，因此找了我兩個台南的朋友來幫我發問卷和回收問卷。那今天的演出是在晚上七點半開始，因此，我提早了一個小時半就到了現場，因為有了上次的警惕，在這次的問卷調查也讓我非常緊張，深怕哪裡想得不周到，又無法做好問卷的調查，於是提早一個半小時去熟悉場地，並且平靜一下自己的心，並且想想等等發放時，該講些什麼詞，才可以使觀眾願意幫我填個問卷。

到了差不多六點半的時候，就已經有觀眾站在門口了，那這時主辦單位也開始擺著桌子在外面要發節目手冊給觀眾，那我們就在這時候，開始上前，將問卷發給已經來的觀眾，我們三個人，是一一分頭、親自上前跟觀眾說明我們的來意，並且請問他們是否願意幫我們填個問卷，當然很多人都非常樂心的接受，但是仍有些人就當面拒絕妳，甚至有的看著妳抱著一疊的問卷走過來時，大概也知道妳要做甚麼，都會紛紛視而不見，或是快速走開，我和同學們則開玩笑的說，唉！從發問卷的過程中，還真是可以看到人的人情人暖拉！當然我們只是開個玩笑，觀眾肯幫助我們填問卷就要非常知足了呢！而且回想起自己以前走在路上，遇到有人請我幫忙填問卷，有很多次我也都是拒絕，現在想想那些發問卷的人真得很不簡單，只有實地去發放問卷時，才能真正感受到發問卷真得不是那麼容易。

因為這場表演我有買票要進去觀看，因此在差不多七點半，發了兩百一十幾份之後，就趕快把東西收一收，趕快進去觀賞，一進到表演廳裡面，整個觀眾

席幾乎都坐滿的，那由於在發問卷的過程中，有觀眾因為她有多餘的票，問我們要不要也進去看，因此才又多了二張票給我同學進去看，不然說實在的，這個門票都蠻貴的，我也沒有那個經濟能力能去負擔，因此真得非常感謝這位觀眾免費提供了我們兩張門票。

在這次的發問卷過程中，由於我之前就有事先問過主辦單位，也就是音樂時代，我是否可以在那發問卷，在得到許可之後，才進行的，那由於在做台北那場問卷之前，我已經有聯絡過林小姐，我希望能加入他們 2008 年巡迴表演當義工，這樣可以更進一步，去瞭解其整個音樂劇作的排練或是一些表演形式內容得準備之類的，但是她後來回覆我說不缺義工，因此，原本計劃能夠進入這個研究對象，也有所限制了，加上我的問卷要自己處理，因此讓我把重心都放在問卷上，雖然無法去觀看瞭解其製演的幕後情形，但這部份的缺憾，我希望之後在透過訪談希望能有進一步的瞭解。

之後我有去思考說，就算我當義工，對於我的研究計畫內容會有很多大的幫助嗎？因為義工部分也只是要幫忙宣傳、或是舞台擺設之類的，其實也無法真正進入研究對象的一個製演、排練過程，加上要瞭解其排練的過程，其實應是當他們劇本一出來時，就要跟著進入他們的排練和演出，但是像這種舞台表演，除非是有關係，否則一般人也很難清楚知道何時有怎樣的表演，加上這種表演是過了就過了，不是像一些固定的儀式或慶典，因此也讓我面臨到說，我所要採取扮演的角色，是不是就只能以局外人的角度去看，但此時此刻，坐在觀眾席的我，就以觀眾的角度去欣賞這齣音樂劇作，我想真正的製演過程，在之後可以去尋問一下如何聯絡到幾個主要的創作者，我想這對於我無法親身去融入那個劇場幕後製演情況最佳的第二個選擇了，對於瞭解其背後的製演過程應該也有很大的幫助。

在觀賞完之後，我們又要立刻、馬上跑出去到大廳的門口回收問卷，否則等觀眾都走完了，就回收不到了，站在門邊幾乎都快要被人潮給掩沒了，然而仍然有很多好心的觀眾還是在埋沒在這堆人群中找尋我們三個，並且將問卷交給我們，讓我們三個都非常感動，那有的人不知該交給誰，或者也誤認為是他們主辦

單位的，因此我們自己還要觀察說觀眾拿的問卷如果是我們的，還要上前去跟他要，但是這過程中，還是挺混亂的，常常不就是我收到他們主辦單位的問卷，要不然就是我的問卷跑到了主辦單位那了，等在結束之後，才又將他們主辦單位的歸還回去，並且在從主辦單位那找尋有沒有我的問卷這樣。那由於這天晚上的演出下雨，因此很多觀眾都被困在表演廳外面那，因此藉此機會，我們又上前去做些問卷，那在發個過程中，也遇到一個二三十幾歲的男子，邊寫邊聊，說台南這場是他看過的第七場了，在 2007 年首演時，他就以經看過了，然而他覺得很感動，也很不錯，因此才想要在看一次，那他說他明天要帶她母親和姐姐來看，讓我覺得非常不可思議，同一部戲可以這樣看七次阿！我想它真得有它的魅力在，而且其實在散場之後，不只聽到這個男生跟我講希望在帶父母來看，在回收問卷，或是跟觀眾聊時，有很多都是明天要在帶父母過來看的，當然這是他們長輩那時代的故事，我想在看了這齣劇作，應該可以勾起他們不少的回憶和感動，我想這部戲已經不是在刻劃著台灣人在日治時期受到統治的無奈痛苦心情，我想它的表演內容最主要是要傳達那份逐漸被人淡忘的一個台灣人所共同有的憶，雖然我不是處於那個時代下的人，但是鄧雨賢那四首(四季紅、月夜愁、望春風、雨夜花)卻也是我小時候至今都非常熟悉的歌謠，也有充滿著屬於我的記憶，因此，它是有它的意義和任務在的。

這次的問卷調查，算是成功，今天的成果是發了 210 份，回收了 120 份，回收率有達到三分之一以上甚至還要多，那這每一份問卷都是非常重要的寶貴意見和看法，整個弄完之後也快十二點了，在等個雨停，我們三個人，就像是收穫滿載的小孩，抱著問卷，不約而同就想到剛剛鄧雨賢在最後一幕，純純死在他的懷裡，鄧雨賢便唱起了雨夜花，然而我們此時則是因為下著雨又夜色黑了，便隨口哼了「雨夜花，雨夜花，受風雨吹落地。無人看見，暝日怨嗟，花謝落土不再回……獨夜無伴守燈下春風對面吹，十七八歲未出嫁看著少年家，果然漂緞面肉白誰家人子弟，想要問伊驚呆勢心內彈琵琶……」一邊哼著也一邊踏上回家的路，結束了今天的問卷調查，明天還要再接再厲。

第三次 民族誌

田野日期:2008年7月20號

田野地點:台南市文化中心演藝廳

田野工作:觀眾問卷調查

內容:

今天的演出是在下午的兩點半，我差不多一點就騎著機車從家裡出發，一點半到了演藝廳，外面正好都擺著許多的跳蚤市場，那由於又是假日，許多父母帶著小孩來到這邊欣賞畫廊或是在外面的空地玩耍著，逛著跳蚤市場，整個演藝廳廣場前非常熱鬧。但是也讓我有點擔心了，因為人這麼多，又都在演藝廳的大門口前，很難知道說哪些是要去看四月望雨演出的，那等等在發問卷上，也會非常的困難和費力，加上每發一份問卷就要重覆著那些台詞，也是非常口渴的，但是能回收到問卷，一切的辛苦都不算甚麼了拉！

那今天的目標則是要發出 150 份，但是看這樣的情形，似乎還有點困難了，差不多一點半的時候，我們就開始分頭去發問卷，但是今天人潮特別多，而放眼過去，幾乎都是五、六十歲的長輩，然而在過去的兩次問卷經驗中也有請到這些上了年紀的老爺爺和老奶奶填問卷，但是他們通常因為小時候讀到國小之後就沒在讀書了，後來又遇到戰爭，因此大多看不懂字，有的則是因為沒戴眼鏡有老花眼而看不到，因此也不敢勞駕、麻煩這些爺爺奶奶，然而有空檔時，我還是會上前去和他們攀談，也試著去瞭解他們的想法，其中有一位老爺爺更是有趣，開始滔滔不絕的講述著他們過去怎樣怎樣，從他們講述過程中，那個時代的社會情形似乎也在我的腦袋中行成一個我所想像的時代，因為我沒經歷他們那個時代，因此我也無法有所親身的體驗，但是從這些長輩的講述過程中，有時還比手畫腳的，我覺得聽他們講著過往的事，也是讓我對於台灣的社會文化也有更進一步的瞭解，以及過去我從未知道的事，其實在發問卷過程中，和觀眾的第一接觸和聊天，其實是非常有趣，也能從他人身上得知一些自己過去所不知的事。

這一下午的問卷調查，雖然沒達到預計的 150 份問卷，但是所發出去的 117 份，也有回收到 54 份，差不多也有三分之一，那這兩天加起來可以分析、統計的問卷就有 174 份的資料可以做參考，然而這兩天的問卷調查，也有其限制和困難，那在上述都有提到，首先是問卷的客觀性，其實這兩天的問卷調查下來，比較沒有五、六十歲的觀眾填寫問卷，大多是四十歲以下，因此在觀看的年齡這方面的資料就比較不準確。那在訪問王友輝教授的過程中，也有談到說如果從社會的角度去看，其實每個劇種、表演藝術都有它不同的族群以及愛好者，因此用客觀的角度，並不能以此來做為一個社會通常其藝術種類愛好的取向，會失去其客觀性。那在回收這些問卷的同時，在問卷題目中有一題是希望觀眾能隨意指出一個台灣本土的音樂家，然而其實很多都不知道其實他們所觀看的「四月望雨」就是在講台灣歌謠之父鄧雨賢先生的故事，仍有很多人是寫不知道，這也引伸出身在台灣的我們對於自己本土的音樂家、作曲家都不認識，卻知道貝多芬、巴哈…，其實是還蠻惋惜的，有時候身在這樣的環境下，還會久而不自知，認為是很自然的事，然而我想這個問題其實也牽涉了非常複雜的一個社會文化背景，以及長久下來的教育制度等等種種都有關係，因此，我個人覺得近幾年來本土文化意識的覺醒真的很重要，就如同是昨日種種譬如昨日死，今日種種譬如今日生，過去已經過去，我們無法去改變其歷史發展過程中可能會有的缺失，但也許現今能有所意識到問題所在，並且試圖開始去彌補和改善，這對於未來的社會文化發展也才能夠有實際的幫助。而且說真的，在這些問卷的內容中，也是很多觀眾有提到台灣早期一些很有名的作曲家，像是洪一峰、許石等，然而說真的，有的我甚至還是第一次聽到了，不禁也非常慚愧，回來之後，我也查找了這些音樂家，希望能有所瞭解，才發現說原來我常常聽到的歌謠就是某位作曲家做的，居然聽了那麼多年，此時才恍然大悟，自己都深感到萬分的慚愧。今天的問卷調查也讓我有一番的省思和檢討。

第四次 民族誌

田野日期:2008年8月23日

田野時間:18:30~~~~23:30

田野地點:高雄中正文化中心至德堂

田野工作:觀眾問卷調查

內容:

今天早上八點多就出門要去搭高鐵到高雄，因為接下來這兩天在高雄都有演出，因此也有問卷調查資料要蒐集，那其實原本計劃是透過做北、中、南各一場的問卷調查，可以從問卷內容中去分析、探討其區域性之間的差別等等問題，其問卷的調查才可算是比較完整也比較客觀，但是因為台北場的問卷有其困難的限制，那中部地區新竹基本上是被某一個企業包場，雖然後來有提供差不多兩百個名額給民眾，但其實這場的演出其最基本的目的就和一般的演出，而觀眾買票其性質上就有點不太一樣，因此這部份就不是我所要專注的部份，因為我最主要的對象是一般觀眾，那種企業包場的，其有很多因素以及商業上或財務上的支持都有涉及到，加上員工通常不是在自己選擇的意識下去觀賞，因此這部份將不是我的論文重點所在，所以就沒有北和中的一個問卷資料。但是我希望透過都蒐集南部這部份觀眾的問卷資料，雖然有其遺漏在，但還是以觀眾的一個看法和認知最爲主要的中心，在從這些問卷的分析圖上去探討相關的議題。

那今天「四月望雨」的演出是在晚上七點半，如同前兩次一樣，我和一個同學也提早了一個小時就到現場準備。那兩天的地點都一樣是在高雄中正文化中心裡的至德堂，那兩天時間上的安排跟在台南場都是一樣，一場在晚上七點半，一場則是在下午的兩點半，那其實我覺得它在時間上的安排，其實應該也是有考慮到說在星期六晚上演出，通常一般觀眾因為隔天是假日星期天，加上一個禮拜的疲憊也可以選擇在星期六晚上觀賞一些藝文活動的演出而得到心靈各方面的放鬆，也不用擔心說會觀賞太晚而影響到明天的行程，那星期日安排在下午，其實

是因為隔天大家就要上班上課了，通常較不會選擇在晚上還觀賞一些節目可能較長的藝文活動，加上其實在星期日一般民眾也普遍在下午出門到家中附近公園或是廣場上去溜躑，因此，其時間的安排也非常得宜。雖然這看來可能是個小細節，或是會覺得本來就是這樣，但我覺得那是因為我們是身在這個環境當中，因此很多的舊有的習觀都視為是理所當然，但卻也讓我們失去其背後是有它的社會文化背景在的，如果今天的研究對象是自己所不熟悉的一個環境或是文化族群，我想這就是非常重要是要去探討的，因為從藝文活動的節目內容或是時間上的安排，可以更深入瞭解到這個族群的社會文化風俗習慣之類的問題，對於進入這個族群的文化生活也會有很大的獲知。

那今天在發問卷的過程中，其實不是說很順利，早去的觀眾相對於台南場是來的比較少，大多數是到七點才湧進人群，然而這時候也可能因為大家都急著要進去演藝廳，所以幾乎是馬不停蹄的直奔進去演藝廳了，很少會有在停留片刻，因此也增加了我此次的問卷調查的困難度，這時候，就要厚著臉皮，通常雖然觀眾都往前一直走，那其實妳也知道他們要趕著進去觀賞了，但還是要隨著對象移動著腳步並在他旁邊講述其來意希望能夠幫忙填一下問卷這樣。也因此今天的成果是發出了 35 份，回收 17 份，明天還要在加油才行，但是今天晚上所做的問卷實在是非常少，由於我今天所委託幫忙的這個同學，因為比較不敢上前去發問卷，因此可以是這場問卷都是由我去發的，那少了人手幫忙其實也差很多，加上上述講到觀眾早到比較少，大多是要演出時才湧進人潮，這時候發問卷也比較會被拒絕，因此，有時候一些突發的狀況發生還真是很難去掌握呢！

第五次 民族誌

田野日期:2008年8月24日

田野時間:14:30~18:30

田野地點:高雄中正文化中心至德堂

田野工作:觀眾問卷調查

內容:

今天我們在吃完午餐之後，下午一點就到高雄中正文化中心的至德堂前坐著休息，在這邊廣場有人在練舞、看畫展、打太極拳等，突然有兩個女生向前要請我們幫她們填寫問卷，而我也非常爽快的說好，因為在自己歷經了做問卷調查之後，更能體悟到做問卷的人的辛苦，覺得如果可以幫忙一下別人、舉手之勞也是很好的，因此二話不說就對著她們說好，但是後來因為是做有關於高雄市民的女生使用化妝品相關的一些議題，但由於我不是高雄人，因此也沒辦法填寫，那我同學雖然是高雄人但因為是男生的，所以也不符合其對象，那也稍微聊到說就是她們這樣做問卷調查是有領時薪的，但是讓我比較好奇說怎會想說選在表演廳前面廣場裡面發呢？而且之後觀察她們在發問卷其實她們真正要填問卷對象的人非常少，而且總覺得她們地點其實有點選的不太恰當，當然確切的內幕情形是怎樣，我們也不是很清楚，只是非常好奇，因此也讓我印象非常深刻。

到了一點半，開始有一些觀眾來了，主辦單位也開始出來擺桌子，整理一些東西，將要發給觀眾的節目冊和他們自己的問卷表格夾在其中，等等要發給觀眾，那其實這幾場的問卷調查，基本上都是我自己和同學去進行的，我們獨立進行發問卷和收問卷，基本上是沒有和相關單位有所接觸，因為在演出其間他們也非常忙，之前上前去問一些問題，也都沒有下落，加上在外面那些都是工作人員，基本上他們也不知內製情形，那像是想跟他們單位要這齣音樂劇作最主要的幾個

創作者的一個聯絡方式也問了超久，一直都說這方面他們不方便講，而沒有下落，因此當時是困難重重，一直是無法進入我所要研究的對象中，因此，這幾次我都將重點放在問卷上，想說等問卷調查告一段落之後，在用電話和他們連繫。我們在一點半的時候，也就開始發問卷，而今天來的觀眾也普遍都是五、六十歲的人，這和台南場的情形一樣，因此，很多爺爺、奶奶也是都會拒絕，但是因為今天假日很多人都很早到，在廣場上那走走繞繞的，因此今天的成果是發了 104 份，回收 63，那其實這次的回收率就還有超過二分之一，那這兩天的問卷加起來，其就有 121 份可以去進行分析和探討。

那這四場的問卷調查下來，也讓我在思考說同樣的四場表演下來，其實可以說幾乎都是滿場的，然而國內製演的音樂劇作能夠進行到全台巡演，其本身可能在 2007 年「四月望雨」首演時以及同一年在加場演出中，其觀眾的反應非常熱烈，在加上有企業的贊助，才能有這樣的辦法可以做全台的巡演吧！否則如果沒有這些條件之下，我想一個劇團或主辦單位要負擔起巡演的支出也是需要非常龐大的資金，加上要考慮到回收的成本以及種種因素上的考量，我想這不是每個人都會想要冒的風險吧！也因此國內製演大型劇作的音樂劇作其實也非常困難，那就衍生出劇團在製演過程中一定會考慮其成本，而在製演的規模上是否會有所縮減、像是音樂的部份，就不是請樂團來現場演奏，而是事先已經錄製好的音樂，以及所演出的場地不同，其舞台的大小也有可能使得一些道具是無法搬上舞台，改用其它簡略的物品取代，那在問卷的反應當中，其實也有人反應其因為場地不同，設備上也都不一樣，也有觀眾反應說音效、音響不好，這些都是屬於外在因素進而影響到可能在演出時做一些修正，然而這樣的影響是否會很大，其實我個人是覺得，因為這種外在因素的影響，像是當地的場地大小、設備配置都不是人為可以去控制的，然而這也可看出劇場在執行工作上的一個臨場反應。

在結束今天的問卷調查，其問卷調查的部分就算是告一段落，那至於北、中地區問卷，日後則希望在聯絡其主辦單位想詢問他們是否願意提供問卷資料提供參考，並且開始著手統計製程圖表，以便分析，接下來則是要開始連繫其主要

的幾個創作者去進行個案的訪談，今天下午就搭著八點多的高鐵回家，結束了這兩天的問卷調查。

第六次 民族誌

田野日期:2008年10月6日

田野時間: 13:30~~~16:30

田野地點: 大風劇團辦公室

田野工作:訪談

訪談對象:大風劇團製作人連乙洲

內容:

在九月份的時候，我有持續的打給並聯絡音樂時代，也說明了我的來意以及研究上的需要，那其實在七月份要做這個研究時，我就有事先打給音樂時代了，那他們也回覆說願意幫忙這樣，可是後來像是在問卷方面或是想問她們是否可以提供北、中間卷的資料給我參考，當然前項發問卷他們有他們自己的問卷要發，這部份我是可以自己做，那至於問他們是否可以提供北、中的問卷，他們則說要保護觀眾的隱私權，基本上我也是可以體諒，但是我今天也已經表明說我是做「四月望雨」的一個音樂文化研究了，可是卻連幾個重要的創作者的聯絡方式，卻都說不方便給，讓我覺得說，當初在跟他們音樂時代接洽的時候，對方也都講得很願意幫忙，也都說他們可以幫忙的就會盡量幫忙這樣，但是卻在一次一次的電話聯繫中，卻一直被回絕總是得不到實質的一個幫助，那我自己也在反思說，或許他們會怕說雖然我是說要做研究，但不知道是不是真的之類的，那我後來覺得應該是自己親自到音樂時代的辦公室去當面的對談和瞭解彼此，才比較好，於是也有事先打電話過去要約時間並且詢問一下，但是她們說要我先將問題擬好給她們過目，因為他們說怕我去的時候，因為他們也大都在忙碌，實在沒有辦法可以在花時間跟我解釋或是做訪談之類的，那他們是希望透過信箱來回覆問題這樣，那我也將我的問題寫好傳送給他，但是每個題目都遭到一一的駁回，那其實我在網站查找一些他們相關演出的訊息，其實也看到說其實音樂時代和大風劇團有牽

扯到版權上的問題，也因此當時查找四月望雨所執行製作演出的單位到底是哪一個也搞不清楚，因為在 2007 年的任何資料顯示都是以大風劇團為其主辦單位，但是到了 2008 年就都是音樂時代舉辦了，因此也還釐不清這兩者之間的關係，加上音樂時代方面又非常不容易得到有幫助的資訊，以及這樣一次又一次的回絕，也讓我將目標轉移到大風劇團，因此在網路上有看到大風劇團連乙洲先生的電話，於是打了過去，並且說明來意，希望能進行深入的訪談和瞭解這中間複雜的關係。

在五號的晚上就搭著統聯上去台北，要準備明天跟連乙洲先生的訪談，要先去找一下大風劇團辦公室的地點，那我是住在表姊的宿舍，由於姐姐知道位在哪，於是六號那天差不多十二點半就載著我出發，但突中又遇到下雨，買一下雨衣，到的時候已經一點二十五分了，在按了電鈴之後，我就一個人趕快上去到二樓，那姐姐一開始是問說要不要陪我去，那我覺得還好，於是說我自己去就可以了，那姐要我還要在打給她一下，但因為一上去打聲招呼之後，我們就開始在訪談錄音了，那我就把手機關成靜音，那因為訪談時間長達三個多小時，結果這期間姐姐打了很多通電話要確定我是不是可以這樣，但因為我關靜音沒聽到，結果後來在訪問結束之後，連先生在燒錄影片資料給我時，連先生突然接到電話說是要找我的，是我姐擔心我然後她就上網找尋連先生的電話打來的，後來才去看我自己的手機才發現姐打了二十幾通電話，那聽到我說我還在訪問跟等燒資料過一下子就好了，她才放心，回去之後，她是說因為我一個人上去人家住處公寓所以她才很擔心，加上我又沒接電話，她非常著急，我是說還好啦！不會怎樣啦！真的是很不好意思還讓姐姐擔心了一下，今天的訪問還出現這樣的一個插曲。

那到了大風劇團現在目前的行政的地方也算是連乙洲先生他本身的住處，那基本上就是一個公寓，裡面也貼滿了過去演出的一些音樂劇作海報，那由於是她們的辦公和住所也不方便拍照這樣。那我們就開始進行訪談，那其實大風劇團過去也是有行政組織的，也是有較為規模的辦公室，而不是像現在是以住家為辦公室的，那最主要是因為在 2007 年他們遇到一個很大的瓶頸，那基本上就是跟音

樂時代之間的版權問題，那他在講述這段事情時，因為我覺得說這部份不是我論文的重點，因此這部份我就聽聽這樣，但基本上其實之前音樂時代和大風劇團是有合作關係的，因為當初大風決定要做「四月望雨」時就邀請音樂時代的總編楊忠衡操刀，因此在 2007 年首演以及加演時兩個單位都有合作，那到了 2008 年就是發生版權的事，因此在 2008 年演出的節目首冊上主辦單位是音樂時代，那其實這中間如何演變發展成這樣的局面，其實單一方面的說詞，也有它的漏洞在。

那在訪問連乙洲先生的過程中，其實連先生人也非常好，那他最初是和他太太從事於攝影工作室，後來則改辦雜誌(大風雜誌)，後來又有做交響樂團，但是有一次因為悲慘世界要去香港演出，他被獲邀到香港去觀摩，並且希望透過連乙洲先生幫忙在台灣宣傳這樣，那連先生在看過悲慘世界後，覺得很棒，於是就決定說要做音樂劇，要當製作人這樣，也因此才開始創立劇團並且找題材、以及一些創作者開始創作音樂劇作這樣，那其實連先生在講這段他為什麼後來會成立劇團並且以製演音樂劇作的這段過程時，其實這是他的夢想，讓我覺得說真的人因夢想而偉大，雖然也講述到在製演音樂劇也是遇到許多困難，但是也因為對於音樂劇的喜愛，也讓他堅持到現在仍要繼續做下去的動力。

其實在今天訪問了連乙洲先生之後，才整個恍然大悟，許多以前搞不清楚的觀念或是對於音樂劇作在台灣運作上的發展也有更進一步的認識，也瞭解到大風劇團它本質上是一個類似就經紀公司，由他們去決定、尋找題材，在來網羅一些比較適合的創作者和演員，這樣的創團目標是希望每個作品都是嶄新的一個，而不是會夾雜過去作品的影子，然而雖然大風有這樣的創團宗旨，但是因為台灣音樂劇作的創作人才也非常稀少，幾乎沒有，因此從大風早期的一些兒童音樂劇作的創作者看來其實也有很多是重複著，像是其作曲者大都是由冉天豪去操刀完成，因此連先生在後來也有在思考到說怕音樂的風格會不會被鎖死，那他也盡量要去網羅不同的作曲家來譜曲，盡可能讓每一部作品都是獨立個體的，而不是說會看到之前作品的影子在這樣，這也是他們所要努力的地方。

在訪談告一段落之後，我有問連先生可否提供四月望雨的重要創作者者和

演員的聯絡方式給我，那他是給了我導演楊士平先生、作曲者冉天豪以及劇本顧問王有輝老師的電話，也因此有機會聯繫到這些重要創作者，否則之前和音樂時代聯繫則是一直沒下落。那我有跟連先生問說他們在演出時是否會拍攝，那他說有，那因為還沒訪問他之前，我在電話和他聯絡時，我也有先說我除了要訪問之外，不知道他們是否可以提供一些相關四月望雨演出的影片資料提供參考？那他是說因為這種演出拍攝影片是不可以隨便給他人的，那他講到他們在 2009 年有一部音樂劇作「美好的人生」要演出，那他說如果我要買一張兩千元的票價去觀賞的話，因為這時後先預購票算是他們的一個贊助者這樣，那他們也都有提供觀眾就是可以挑選十五張的 CD，那這些 CD 就是一些演奏的音樂，那後來去到的時候，我就跟他說好，於是我就買了一張票，因此他也提供了我在台北演出時拍攝的影片以及劇本，那其實當下是覺得好像在進行商業性的交易喔！但是能去欣賞音樂劇作演出以及對於大風劇團的資助也能有微薄的心力付出也讓我非常開心，希望大風在面臨這樣的困難，也能順利度過難關，並且在未來也期待他們的劇作演出。

第七次 民族誌

田野日期:2008年10月16日

田野時間: 14:30-16:00

田野地點: 台北火車站 Starbucks

田野工作:訪談

訪談對象: 導演 楊士平先生

內容:

十五號下午在上完課之後，就搭著七點多的國光的車到台北，到了台北也都已經十一點多了，因此將東西整理好，就去休息了，因為跟楊士平老師約十六號的下午兩點半在台北火車站上面的 Starbucks 要訪談。

那十六號早上在吃完早餐後，差不多一點半就坐捷運從公館站出發了，那原本姐姐怕我不熟台北火車站 Starbucks 在哪，要陪我去，但是我覺得自己應該是可以找到拉！反正才在台北火車站裡還不至於那麼難找，於是就自己動身前往目的地，原本我是以為在台北地下街中，因此這樣來回走卻找不到 Starbucks，那因為在找的過程中已經快兩點半了，於是趕緊打給楊士平老師，怕老師已經到了，那他說他在 Starbucks 了，叫我慢慢來沒關係，一聽到更急了我，於是問老師說是位在哪？因為我找不到這樣，結果居然是在台北火車站的二樓，於是趕緊跑到上面去，那到了 Starbucks，老師已經坐在那喝著咖啡了，問我要不要點咖啡，那我就去櫃檯點咖啡，後來在看咖啡目錄的時候，老師就拿五百元給店員，後來才知道是老師要請我這樣，但是我還是把錢拿回來給老師，因為真的很不好意思，應該是我招待老師的，而且我也沒帶上甚麼東西能給老師，實在覺得很不好意思，那老師是說那沒甚關係，而且我又是學生這樣，那其實讓我真的很感謝老師，雖然只是一個小舉動，但是人與人相處之間的禮貌也是這樣建築成的，最基本的禮貌也是非常重要，這樣也才可得到對方的信任，這也是我所秉持的一個態度。

於是我們就開始進行訪談錄音，那楊士平先生他本身的專長就是專研戲劇和導演，並且也取得美國哥倫比亞大學劇場研究所導演組的碩士學位，那我們就開始談談在製演「四月望雨」的一個創作背景過程，那其實之前在和連乙洲先生訪談後，讓我想釐清說「四月望雨」的劇本到底是由誰寫並且完成它的?以及這個題材最初是誰的構想?因為在節目手冊上寫著原創劇本是楊忠衡，但是在訪問連乙洲先生的過程中提到，當時劇本有難纏，因為楊忠衡無法在演出之前趕出來，後來導演看時間的緊迫，於是將劇本拿過來自己寫，並且也和王有輝老師一起討論而書寫完成劇本的，而這之間是怎樣，我想還是需要在去釐清一下這樣。

那在訪談過程中，楊士平先生的說詞也和連先生大致上是一樣的，當初決定要做「四月望雨」時，原本這個構思是王友輝老師所提出來的，但是王老師因為學校課業較為繁忙所以他沒辦法寫劇本，那後來才找了音樂時代總編楊忠衡先生來寫劇本，但是都要演出了，劇本一直沒有出來，那其實楊忠衡先生它主要是走音樂線的記者，也寫過很多的音樂評論，在這方面是有他的一個地位在，然而對於編劇、寫劇本他算是新手，也因此劇本拖了很久，後來導演覺得都快演出，連一個完整的劇本都沒出來實在很危險，因此才拿過來自己寫，那他也有很多是和王友輝老師一起討論幫忙這樣，才完成劇本的，也因此楊士平導演講述當初在製演「四月望雨」的過程是非常驚險。

那導演也提到:「其實在整齣音樂劇作的製演其劇本、題材的好與不好，基本上就決定這個劇作的命運，雖然「四月望雨」在演出之前的一個製演過程非常驚險以及有些問題在，但是我覺得這個題材的選擇以及最後劇本索性的趕了出來，加上演員認真的演出、詮釋下，才能讓「四月望雨」如期的演出並且受到觀眾熱烈的歡迎。」透過這樣的題材其實也不僅將被人們逐漸所淡忘的鄧雨賢先生生平背景透過劇情介紹給大家，也有顯示台灣早期社會的一個背景文化，那其實導演也有講到他希望在舞台所呈現給觀眾的是一種較屬於台灣社會風氣的現象，也就是較為生活化，自然的表演形式，在這部分當然不同於西方音樂劇的那種誇張式的，有很多符號性質的表演形式，而是用一種比較接近我們、自然寫實

的手法去呈現。

那導演在講述在製演「四月望雨」過程中如何去掌握、呈現台灣本土題材的特性和特質時談到，其實鄧雨賢先生的生平背景以及他所創作的音樂就是一個很好展現台灣本土文化特色的一個題材，那加上在新創的歌曲和歌詞上也都有做這方面的連結，那我也思考說台灣文化的本質核心是甚麼？歌仔戲、車鼓陣、南管、北管都是台灣文化很好的一個代表，但是我也非常贊同楊士平導演所說的，在他看來，文化就是生活，生活中所發生的一切是我們因為生長在這塊土地所擁有共同的一些歷史、風俗、習慣、儀式甚至是屬於我們自己的文化風格氣息在的，甚至我覺的文化應該是體現於大眾的普遍的現象，而不是說只有這個圈圈的人所能具代表一個文化的，當然文化是可是由各地文化風情所形成的一個大概念文化，但是文化最普遍就是體現大眾生活的一切行爲，這是在訪談過導演楊士平所得有的一番省思和我的看法，

那其實在今天一個小時半的訪談過程中，因為我們所位於的地點是在台北車站上面，幾乎人來人往的，非常吵鬧，但是也讓我更加專注聽著導演楊士平老師講述，那其中讓我印象非常深刻是老師雖然去美國待了一陣子，然而在異鄉更是能體悟到思鄉的情懷，那在他的談話和語音上讓我覺得非常台灣本土，也就是較爲南部人的腔調，原本我還想說在美國待一陣子，會不會連講話的口音都是比較洋腔那種，但其實發現根本就不是，那老師也是南部人，小時候也是聽母親唱著望春風長大的，望春風以成爲台灣人所共同有的不管是童年記憶，這都是一輩子的感情，是割捨不掉的。

那老師因為有事，所以在訪問結束之後，就匆匆忙忙先行離去，那由於我咖啡也還沒喝完，加上不趕時間，於是我也就收著東西，喝著咖啡，並且回想剛和老師的訪談，也讓我開始去思考文化的核心內涵以及對於自我文化的認同也有進一步的思考和省思。

第八次 民族誌

田野日期:2008年10月24日

田野時間:17:00~18:30

田野地點: 欣欣天然氣股份有限公司辦公室

田野工作:訪談

訪談對象: 演員 陳何家(飾演柏野正次郎)

內容:

今天下午四點就坐捷運到頂溪站，那跟陳何家先生約在他的辦公室進行訪談，到了頂溪站開始去尋找欣欣天然氣股份有限公司，那由於走差不多十分鐘就到了，那進到辦公室時，秘書先叫我先坐一下，因為陳何家先生在會談，那坐了一下，就進去陳何家先生的辦公室，但因為陳何家先生他本身是欣欣天然氣股份有限公司的董事長，因此在開始訪談過程中，還是有一些臨時緊要的公務要簽，但是他人非常好也非常客氣，因為在這樣百忙之中，也還願意接受我的訪談，那其實他除了有在四月望雨除了扮演演員的角色，其實也是四月望雨非常重要的一個資助者，不僅提供公司的最頂樓的場地給四月望雨排練，更是提供盡可能的一切幫忙。那他其實本身是一個企業家，但在演出中他其實唱得非常好，是用美聲的唱法，歌聲也非常渾厚，那由於他是飾演柏野正次郎，所以唱的是日文歌，台詞也是日文，也讓我非常好奇他的一個背景。

那陳何家先生其實是讀工業管理的，那是因為他的家族大家都會唱，是有訓練過的，那也都是聲樂得這種唱法，因此像他的小孩也都有讓他們去學這個。雖然不是科班出生的，但是出了社會，加上他們公司也有欣欣合唱團，也都有在訓練，因此藝文界的朋友也很多，像是郭芝苑教授也都很熟。那之所以會有由公司董事長變成演員是因為有唱歌的底子和日文能力，因此被邀請飾演這個角色，那只差說沒有演過戲這樣，但是也有接受他們一個月的訓練。那談到四月望雨在排

練過程中所遇到困難，像是排練的場地是沒有固定的，有時借學校的中庭或是露天的，有時候又遇到下雨之類的問題，那像是演員在演的過程中又有受傷但還是硬要上去演，像是女主角純純(洪瑞香飾演)因為在退場之後要跑到另外一邊的時候，因為穿著高跟鞋，在快速的轉彎下整個人摔出去，而且還腦震盪，是暫時失去記憶，那只能跟她說她現在要演得是哪一段，叫她要記得，那還是硬上場，但是最後一幕她走出去演了，位置有錯，但因為他們知道她的狀況，所以那一幕就是純純要倒在鄧雨賢懷裡，那由於位置還沒到就倒了，鄧雨賢還趕快上前去接住她的，其實那次也是非常驚險的，那後來她還是有恢復記憶。加上有一些成本是大家看不到的，像是搭舞台所需的人員，四十個人五天，兩百人次要用那麼多人建構舞台，如果說是在台北六場那還可以，但是像台南兩場、高雄兩場，那成本分擔起來就很高。那其實和陳何家先生在談到有關於台灣藝文活動的發展其實有很多是需要企業家來關注和贊助，那他也認為文化藝術是需要大家去提升，才能對下一代有直接的幫助。

那其實在訪談過程中，主要談的幾個重點就是一、首先是瞭解了一下陳何家先生本身的一個生長背景，以及對於藝文的修養。二、則是談有關於「四月望雨」在幕後演出時所發生的一些狀況。三、四、月、望、雨這四首曲子以及鄧雨賢那個時代背景對於台灣人的意義。其實可以看得出陳何家先生本身也非常熱愛藝文活動，身為企業家的他其實也不遺餘力的去貢獻和支持一些藝文活動得推廣。

第九次 民族誌

田野日期:2008年11月28日

田野時間: 10:00~11:50

田野地點: 伍錦濤老師住家(位在台北捷運林光站附近的住家)

田野工作:訪談

田野對象: 舞蹈設計 伍錦濤

內容:

昨天二十七號晚上就搭客運到台北，因為隔天約了「四月望雨」的編舞伍錦濤老師訪談，那在前兩個禮拜就有先打給他了，結果那時候他因為長期練舞下來導致傷到腰脊錐，所以住院，那他是說我也可以去醫院進行訪談，那時老師住院時打給他其實也不知這麼剛好，也覺得很不好意思，但是因為後來那個禮拜我有事情，所以沒能去，那之後在跟老師約時間的時候，他已經出院回到住家休養了，於是就約在老師住家進行訪談。

那一開始在聊天時，老師其實本身對於音樂劇也是蠻好奇的，雖然他是舞蹈系出身的，但是最早就有在幫秀場做一些歌舞的一個連結，那其實歌舞劇和音樂劇最主要的差別是在歌舞劇它的舞蹈所佔的比例比較重，那像是在「四月望雨」其實在舞蹈場面部分比較不那麼重，但還是有幾個比較重點核心的，像是「大稻埕進行曲」這段舞蹈主要是要將二十世紀初那個台北繁華的景象表現出來，那其實在一開始就有來了一段「大稻埕進行曲」進行曲的舞蹈，那在到大稻埕進行的時候它等於再做一次，並且更加的去豐富它。

在探討到說關於演員能不能跳以及舞者能不能演？在這方面，伍錦濤老師也說到其實在音樂劇場，因為音樂劇它本身就是結合了歌唱、演戲、舞蹈的專長，因此演員要能達到這三者的能力其實也非常困難，有時候常常會變成說歌唱者自己唱自己的，演員演自己，變成三者都是獨立個體這樣，那這樣的音樂劇作的呈

現是會非常不協調的，那其實當初我也沒想到這點，還是伍錦濤老師所看到這樣子的現象所提出來討論的一個議題。

今天的訪問重點，除了最主要瞭解說伍錦濤老師除了擔任「四月望雨」的編舞，也瞭解一下他會從事於音樂劇作的一個背景，那由於老師有參與接觸到音樂劇場的編舞或是走位以及演員的走向，那也比較瞭解劇場上，音樂劇演員的一個表演形式上的一些細節，可以觀察到我們所沒有注意到的現象。那在劇中有一幕是主要也是呈現台灣三〇年代台語流行歌曲的興盛，在那時候也引進了西方正在流行的像是狐步舞、華爾滋也在台灣那個時代社會非常流行，那「跳舞時代」歌詞就展現出這個時期的人們的一種嚮往也是女性意識抬頭以及文明開化的象，那「跳舞時代」在 2003 年也被拍成紀錄片發行，讓我們更可以瞭解到那個時代所謂的「跳舞時代」所體現出台灣當時的一個社會文化風氣，並且也訪問到像是當時是繼純純之後最有名個歌手也就愛愛，以及兩三個當時在古倫美亞工作的員工，去回復那段我們所沒有經歷的一個「跳舞時代」的歲月。

第十次 民族誌

田野日期:2008年12月20日

田野時間: 11:00~~~11:40

田野地點: 台南高鐵站

田野工作:訪談

田野對象: 劇本顧問及作詞者 王友輝教授

內容:

在十月二十二號的時候，我就有先打給王友輝老師跟他約訪談時間，但是他因為當時在忙學校以及在寫劇場的劇本，叫我先將問題用信箱傳給他，於是在二十二號晚上將問題傳給老師，那老師是說要在思考一下在回覆我，但是可能老師也較為繁忙，之後就忘記了，那在十一月底的時候也開始連繫老師，透過電話以及發信，但是一直無法連繫到老師，是在十二月九號的時候才收到老師的回信，那老師說因為很忙實在抽不出時間去想我的問題，但他說真要談的話就約個時間，那後來在談時間就訂在這天老師因為剛好排完台南人劇場的戲要坐高鐵回去，有差不多四到五十分鐘可以和我談談這樣。那由於家就住在台南高鐵附近，因此那天差不多十點四十五就出發到高鐵站。

那其實在整個訪問的過程中，雖然只是短短的四十分鐘，但是老師也將問題的核心重點都提到並且解釋，也讓我對於四月望雨的一個創作背景也有更進一步的瞭解。那在對答的過程中，老師也點到說其實現代人的生活娛樂型態的改變，表現在藝術文化等各方面的一個取向其實也是會有所影響，而其實像音樂劇這樣形式的表演，在中國或是台灣也都有，像是戲曲、歌仔戲其形式也都是音樂劇，並不是說音樂劇這種形式表演就只有西方有的。但是在現代這樣一個地球村的時代下，任何資訊、交通等各方面都是非常方便，任何可能的形式表演或是發展都是可以在多元化下發展，畢竟藝術或是任何的創作本來就有無限的想像和各種表

演形式的可能，但是我覺得最難能可貴的是要在這浩瀚的各種藝術表演形式中仍然不失去自我的文化中心價值，不隨波逐流才是這個時代該去思考和省思的。

附錄(三)、臺灣現代戲劇表演團體列表

一、大型舞台劇

- 1、果陀劇場 官網 <http://www.godot.org.tw/>
- 2、表演工作坊 官網 <http://www.pwshop.com/>
- 3、屏風表演班 官網 <http://www.pingfong.com.tw/2008pingfong/index.html>
- 4、春禾劇團 官網 <http://www.spring-sun.com.tw/>
- 5、綠光劇團 官網 <http://www.greenray.org.tw/>
- 6、當代傳奇劇場 官網 <http://clients.mingisland.com/CLT/>
- 7、大風音樂劇場 官網 <http://www.dafengmusical.com/works.html>

二、實驗、創作、文學

- 1、台南人劇團 官網 <http://www.tainanjen.org.tw/news.htm>
- 2、台灣渥克劇團 官網 <http://www.taiwanwalker.com>
- 3、外表坊時驗團 官網 <http://www.pwshop.com>
- 4、四度空間劇團 官網 <http://www4d.tripod.com/home.html>
- 5、頑石劇團 官網 <http://www.stonetheatre.idv.tw/>
- 6、玄關劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1374&ap=7
- 7、同黨劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1126&ap=7
- 8、百樂門大戲班 官網 <http://thedor.oz.org.tw>
- 9、完形戲弄 官網 <http://home.kimo.com.tw/king-ba>
- 10、形影創作劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1040&ap=7
- 11、那個劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1292&ap=7
- 12、前進下一波表演劇團 官網 <http://www.intothewave.com.tw/>
- 13、南風劇團 官網 <http://www.spring-wind.com.tw/>
- 14、城市故事劇場 <http://p0085.cyberstage.com.tw/>
- 15、香巴拉劇坊 官網 <http://shambala.24cc.com/>
- 16、差事劇團 官網 <http://www.crossborder.org.tw/>
- 17、耕莘實驗劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1024&ap=7
- 18、眼球愛地球 官網 <http://www.eyeball.com.tw/>
- 19、莎士比亞的妹妹們的劇團 官網 <http://www.swsg95.com>
- 20、創作社 官網 <http://creative.indextw.com/>
- 21、黑門山上的劇團 官網 <http://wih.com.tw/>
- 22、劇樂部劇團 官網 <http://www.dramaclub.com.tw/>

- 23、螢火蟲劇團 官網 <http://www.firefly.org.tw>
- 24、戲盒劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1276&ap=7
- 25、臨界點劇象錄劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1260&ap=7
- 26、鏡外劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1223&ap=7
- 27、有戲製作館 官網 <http://www.sunsontheatre.com/sunson/web/paper/paper.aspx>
- 28、鬼娃株式會社劇團 官網 <http://www.ghostdoll.url.tw/>
- 29、勇氣即興劇場 官網 <http://gutsimprov.blogspot.com>
- 30、柳春春劇社 官網 <http://www.oz.org.tw/modules/news/>
- 31、三缺一劇團 官網 <http://www.shortoneplayer.com/>
- 32、再拒劇團， 官網 <http://againstagain.nobody.jp/againstagainHi.htm>

三、身體劇場

- 1、上默劇 官網 <http://w3.hhjhs.tp.edu.tw/~yry/>
- 2、身聲演繹劇場 官網 <http://www.sunsontheatre.com/>
- 3、金枝演社 官網 <http://www.goldenbough.com.tw/>
- 4、極體劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1118&ap=7
- 5、優人神鼓 官網 <http://www.utheatre.org.tw/>

四、兒童劇

- 1、一元布偶劇團 官網 <http://wih.com.tw/eyuan/index.htm>
- 2、一心兒童舞劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1315&ap=7
- 3、九歌兒童劇團 官網 <http://www.9s.org.tw/9s/>
- 4、大開劇團 官網 <http://www.opentheater.org/>
- 5、大腳丫劇團 官網 <http://bigfeet.2u.com.tw/>
- 6、小青蛙劇團 官網 <http://www.littlefrog.com.tw/>
- 7、小星星劇團 <http://p0099.cyberstage.com.tw/>
- 8、小蕃薯兒童劇團 官網 <http://www.lspotato.com.tw>
- 9、六藝劇團 官網 <http://www.wretch.cc/blog/sixart>
- 10、天使蛋劇團 官網 <http://design.tnua.edu.tw/~angelegg>
- 11、牛古演劇團 官網 <http://newcool.cyberstage.com.tw/>
- 12、如果兒童劇團 官網 <http://www.ifkids.com.tw/>
- 13、米卡多兒童英語劇團 官網 <http://www.mikadotheatre.com.tw/>
- 14、角色工作坊劇團 <http://p0005.cyberstage.com.tw/>
- 15、豆子劇團 官網 <http://www.bean.org.tw/>
- 16、奇幻兒童劇團 <http://p0035.cyberstage.com.tw/>
- 17、杯子劇團 官網 <http://www.cupbaby.com.tw/cup.htm>

- 18、芽創造力劇場 <http://p0008.cyberstage.com.tw/>
- 19、哇哇劇場 <http://www.wow-wow.com.tw>
- 20、飛行島劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1222&ap=7
- 21、紙風車劇團 官網 <http://www.paperwindmill.com.tw/paper/>
- 22、耕莘實驗劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1024&ap=7
- 23、逗點創意劇團 官網 http://v2.groups.com.tw/index.phtml?group_id=dd
- 24、港都劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1201&ap=7
- 25、無獨有偶工作室劇團 官網 <http://www.o-puppet.com.tw/>
- 26、童顏劇團 官網 <http://www.taconet.com.tw/stagenet>
- 27、新象創作劇團 官網 <http://www.im.tv/myvlog/acrobatic>
- 28、鞋子兒童實驗劇團 官網 <http://www.shoes.org.tw/>
- 29、蘋果兒童劇團 官網 <http://www.just-apple.com.tw/>
- 30、漢霖魔兒說唱團 官網 <http://hanlinmore.cyberstage.com.tw/>

五、說唱、偶戲、民俗

- 1、古意劇坊 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1131&ap=7
- 2、相聲瓦舍 官網 <http://www.ngng.com.tw/>
- 3、漢傑戲劇藝術團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1039&ap=7
- 4、漢霖魔兒說唱團 官網 <http://hanlinmore.cyberstage.com.tw/>
- 5、飛人集社劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1221&ap=7
- 6、行星劇團 官網 <http://allstartheatre.tripod.com/>
- 7、魅戲偶劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1221&ap=7
- 8、一元布偶劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1007&ap=7
- 9、無獨有偶工作室劇團 官網 <http://www.o-puppet.com.tw/>
- 10、廷威醒獅劇團 官網 <http://www.0282455183.tw/index.html>
- 11、九贊頭客家布偶劇團
- 12、新象特技魔術劇團 官網 <http://www.im.tv/myvlog/acrobatic>

六、其他

戲劇教育

- 1、六藝劇團 官網 <http://www.wretch.cc/blog/sixart>

戲劇推廣

- 1、一一擬爾劇團 官網 <http://tw.myblog.yahoo.com/playback-1102>
- 2、人文劇團 <http://p0079.cyberstage.com.tw/>
- 3、台東劇團 官網 <http://www.ttrav.org/taitungtheater/htm/news.php>
- 4、空間劇坊 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1297&ap=7

5、芳劇團 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1056&ap=7

6、頑石劇團 官網 <http://www.stonetheatre.idv.tw/>

7、竹心劇場 <http://album.blog.yam.com/chuthcater>

特殊、弱勢團體

1、臺北聾劇團 官網 home.kimo.com.tw/taipeipanto

2、石岡媽媽劇團 官網 <http://www.921farmers.org.tw/sight/drama.htm>

3、新寶島視障者藝團 官網 [http://www.newbodo.com./](http://www.newbodo.com/)

4、歡喜扮戲團 官網 <http://p0047.cyberstage.com.tw/>

5、天恩良心光明劇團 官網 <http://www.maitreya.org.tw>

公益訴求團體

7、十三月戲劇 http://www.cyberstage.com.tw/troupe/troupe_page.asp?id=1042&ap=7

8、愚人劇團 官網 <http://upeople.tw.to>

9、晨星劇團 官網 <http://p0026.cyberstage.com.tw/>

資料來源取自網路維基百科，並加以整理劇團的官網

["http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E8%87%BA%E7%81%A3%E7%8F%BE%E4%BB%A3%E6%88%B2%E5%8A%87%E8%A1%A8%E6%BC%94%E5%9C%98%E9%AB%94%E5%88%97%E8%A1%A8&variant=zh-cn"](http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E8%87%BA%E7%81%A3%E7%8F%BE%E4%BB%A3%E6%88%B2%E5%8A%87%E8%A1%A8%E6%BC%94%E5%9C%98%E9%AB%94%E5%88%97%E8%A1%A8&variant=zh-cn)(這頁的最後修訂在 2008 年 10 月 21 日 (星期二) 20:33)

(附錄四) 問卷調查資料

「四月望雨」音樂劇-----問卷調查表

各位先生/女士您好:

首先很感謝您來幫忙填寫這份問卷,此問卷主要的目的是瞭解觀眾對於以本土為創作題材音樂劇作的看法,這份問卷僅供學術研究參考用,不對外公開。您的寶貴意見,將會是本研究最大的貢獻。

單位:南華大學 民族音樂學系

指導教授:黃淑基 教授

學生:劉鳳儀 敬上

一、基本資料

姓名:_____ 性別: 男 女

職業: 學生 軍人 公務人員 教師 工商業 服務業

農業 自由業 家管 專業人員(醫生、律師、會計師等)

勞務職(技工、作業員) 其它_____

年齡: 20歲以下 21~30歲 31~40歲 41~50歲 51~60歲 61歲以上

婚姻狀況: 單身 已婚

年收入:200,000 以下 200,001~~400,000 400,001~600,000 600,001~800,000

800,001~1000,000 1000,000 以上

二、問卷內容

1、請問您是如何獲得「四月望雨」演出的資訊、訊息來源。

網際網路 傳單 電視、報紙、海報、廣播 朋友介紹 其它_____

2、請問您本身觀賞四月望雨的動機。

自己的興趣 休閒娛樂 其它原因:_____

3、請問您過去所觀賞的音樂劇表演其素材大多偏向什麼。

西方音樂劇題材 中國音樂劇題材 兒童音樂劇 其它_____

4、請問您一年平均觀賞幾次的表演藝術節目(室內的)。

1~3 次 4~6 次 7~9 次 10~12 次 13 次以上

5、請問您較喜歡什麼類型的藝術節目演出。

西樂 國樂 傳統戲曲 舞台劇 舞蹈 相聲

南、北管 歌仔戲 京劇 其它_____

6、「四月望雨」是由鄧雨賢創作的四首曲子取前一個字命名的，請問您比較喜歡、熟悉哪一首。

四季紅 月夜愁 望春風 雨夜花 都很熟悉、喜歡

7、「四月望雨」這部音樂劇最吸引您的是哪個部份。

音樂 台灣本土文化的劇情題材 背景、道具 舞蹈 服裝 導演手法

音效演出 語言 整體演出 其它_____

(可複選將最滿意的標上 1、2、等順序)

8、請問您本身對於音樂或是其它藝術文化較為熟悉或較感興趣的是在哪一方面。

西方藝術文化 中國藝術文化 台灣本土藝術文化 其它_____

9、您可以隨便指出一個台灣本土的音樂家或作曲家。

知道:_____ 不知道

10、請問您過去曾看過以台灣本土文化為創作素材的音樂劇。

有 是_____ 沒有

11、您對於「四月望雨」這部音樂劇素材的接受度。

95%以上 80%~94% 60%~79% 40%~59% 20%以下

12、請問您對於本土文化的認知、瞭解層度。

非常瞭解 瞭解 普通瞭解 不太瞭解 非常不瞭解

13、透過「四月望雨」的演出，您覺得獲益最多的是哪一部份。

表演藝術上的手法 劇情、內容文化知識方面的增進 其它_____

14、「四月望雨」主要是有國語、台語、客家語這三種語言，請問您對於用這樣

三種語言的表演方式是否可接受。

可接受 尚可 不能接受

15、請問您在國語、台語、客家語這三種語言中，哪一種是您較聽不懂其意涵的。

國語 台語 客家語 都聽的懂

16、觀賞完「四月望雨」您對於台灣本土文化是否有更進一步的瞭解

有 尚可 沒有

17、如果未來在創作新的音樂劇上，您會希望在觀賞的是哪一方面的素材、題材。

西方經典劇作翻演 台灣本土文化的創作題材 中國經典劇作題材

兒童音樂劇 其它新元素的創作題材:_____

18、請問您觀賞「四月望雨」之後的看法。

非常滿意 滿意 尚可 不滿意 非常不滿意

19、看完「四月望雨」您對於劇中哪幾首音樂較為喜歡和有印象。

美麗的花都台北 我的夢·我的世界 大稻埕進行曲 桃花、櫻花、圓仔

花 四月望雨 跳舞時代 孤身一個人 明天，我們的世界 漂流的龍子

我是東田曉雨 宣導歌 取我去見花 街燈知道我等你 感謝你煮的每一餐飯

其它_____

20、看完「四月望雨」您有什麼想法、意見或認為需要改進或給予鼓勵的部份。

問卷結束，非常謝謝您的協助！

(附錄五) 四月望雨演出相關劇照 (大風劇團提供)

(第一幕場景)



(圖一)序曲《美麗的花都臺北》一景



(圖二) 鄧雨賢返國一景



(圖三)《人不癡情往少年》一曲場景



(圖4)《桃花泣血記》電影來台宣傳一景



(圖五)鄧父漢學傳統一景



(圖六)鄧父漢學傳統一景



(圖七)《我的夢·我的世界》，一曲鐘有鄧妹和鄧雨賢對唱一景。



(圖八)《四月望雨》一曲，純純和雨賢演唱一景。



(圖九)愛愛演唱《跳舞時代》一景



(圖十)臺灣三〇年代流行的狐步舞、華爾滋。



(圖十一、十二)第一幕結束一曲《明天，我們的世界》

(第二幕場景)



(圖十三、十四)戲中戲《奇巧的花布巾》演員用歌仔戲哭調演出日據時期的新劇一景。



(圖十五)《東田曉雨》一曲



(圖十六)政令宣導音樂會一景



(圖十六)《感謝你煮的每一餐》一曲 (圖十七)劇終，望風、望雨四月時。
場景