

舞出音樂，聽出舞蹈

Creative Teaching Combining Music with Dance

呂淑玲

Shu-Ling LU

國立台灣藝術大學音樂系副教授

在學校任教已超過十幾年了，任教課程都是集中在音樂的專業科目，學生也都是音樂系本身的學生；然而這學年在舞蹈系朱美玲主任的促成下，在舞蹈系碩士班新開了一門「舞蹈與音樂專題研究」（Music Studies in Dance），會有這堂課的出現，是源自2006年11月底由國立台灣藝術大學舞蹈系與音樂系管絃樂團在台北城市舞台連演三場的芭蕾舞劇《柯碧莉亞》（*Coppelia*），因而開啟了兩系之間直接接觸的大門。

剛開始準備這門課時，這種壓力是不同於往年準備新課程時所面對的問題，因為「音樂」是我的專業，而「舞蹈」是一個完全不同的專業領域，我如何讓舞蹈系、音樂系碩士班的學生因這門課而有所收穫呢？一開始我無法馬上對這門新課程有確切的定位，然而在課堂中「多聽」、「多看」、「多想」是我一開始對這門課上課方式的主要訴求。經過對課堂上的研究生有逐漸的了解後，「舞蹈與音樂專題研究」的課程設計，其細節才逐漸明朗化，我也在一次次與他們的

互動中聽到舞者的「語言」，經歷了一個非常「不一樣」的「教學心情」。參與這門課的研究生有舞者宣瑜、雪茹、芊曄、奕璇、怡文、孝慈、佑慈、尹櫻；主修聲樂的莉娟、主修打擊的璫予、主修指揮的依穎、主修大提琴的惠婷以及來自表演研究所的河泰。利用暑假期間，回顧這一學期的上課點滴並且用文字記下研究生們的「創意」、「狂想」，這是個相當難得與特別的經驗。

課程一開始我先從剛演出過的芭蕾舞劇《柯碧莉亞》切入，因為有幾位研究生直接參與了該舞劇的演出，現在大家冷靜下來觀看自身所演出的DVD，一起探討的不是只有舞者「肢體語言」的問題，尤其是對於他們認為「理所當然」的「音樂」部分，我們一起思考「舞蹈」與「音樂」之間的關係。我就樂團指揮的身分向他們剖析舞者與樂團搭配過程中我所看到的問題，尤其是樂團總譜與實際演出音樂之間的差異；當我一點一點出這些問題時，這些當初一起參與演出的舞者，我認為他們除了知道「速

度」（Tempo）是因人而異地被調整過外，完全不知道為了配合他們的肢體語言，許多屬於音樂的細節部分都適度地被「處理」過。身為舞者能有參與現場管絃樂團伴奏的演出機會，這已相當難得，更何況大家可以再度坐下來，在課堂中從完全「知性」的角度重新審視介於「舞蹈」與「音樂」之間的「感性」問題。至於沒有參與演出或是不熟悉《柯碧莉亞》這齣芭蕾舞劇的音研所同學，他們率直的感受也刺激我們這群「身陷其中」的演出者，跳脫出慣性的思考模式，進入觀眾的純欣賞世界；從「看山是山，看水是水」的初探境界提昇到真正「看山是山，看水是水」的領悟，真是歷經一段不算短的時間。

而後我安排了一個活動：

步驟一：純粹只聽「巴哈的薩拉邦德舞曲，選自第五號大提琴無伴奏組曲中」（Bach: Cello Suite No.5 Sarabande）的CD音樂後，討論是否適合編舞？適合穿什麼服裝？會採用何種燈光？是傳達何種意念？學指揮的依穎，她的感受讓我相當深刻：

舞台上一片漆黑，只有一束白色的光線，從上往下照在全裸的舞者身上。音樂的感覺是很沉重的，讓人感受到一股沉悶的窒息感。我想讓動作表現出掙扎、纏繞、困惑、孤單的感覺。所以在肢體表現上，我希望舞者一開始是捲曲著身體，像是在母親的子宮裡一樣。隨著音樂的流動再慢慢延伸四肢，採取低姿勢在舞台上爬行。漆黑的舞台代表著孤獨感。白色的光束是為了要突顯出強烈孤獨的感覺，並且讓觀眾清楚地看見舞者細微的動作變化，藉此感受到由身體表現出來的內心的獨白。

擅於觀察的芊曄，出身於舞者的她，巴哈的大提琴無伴奏組曲竟激發了她豐富的想像世界：

一開始，當光些微昏暗，舞台上有很多舞者，穿著由深色系所搭配的衣服，線條乾淨簡單。舞者從踽踽獨行，而後兩兩相互依偎，營造出在暗黑中取暖，試圖減緩透入骨髓的瀕臨窒息的恐懼。其中有一名穿著白衣的女舞者，她的動作所營造氛圍帶著寧靜的氣息，動作綿密緩長，有種自語式的獨白，並不會顯得特別哀傷，反而是從周圍所凝聚的不安跳脫出來，燈光從大片的昏黃逐漸收束，眾人的動作漸趨激烈，但是白衣女舞者卻是緩慢靜止的狀態，舞台上很明顯的區分成兩種空間，有種對應的迷離交錯在朦朧的燈光下，虛與實的景象在舞台上反覆堆疊，越擁抱越渴望平靜，越是用力越無法使寂寞平息，女舞者被眾人的激烈情

緒環繞，燈光灑在她的身體越多，她的力量反而被收攏的空間瓜分，直到樂音結束，她被眾人緩緩推至空中，帶出昇華的意象，眾人抬頭像是這一刻才發現女舞者的存在，其中最靠近的人想用手抓住她，燈光從他的手中溜走、消失，隨著女舞者離開舞台，燈全暗。

不僅呈現出如此耐人尋味的畫面外，芊曄還繼續思考：

這樣的音樂很適合獨舞，用來表達深沉的情緒或是細緻的思維，動作不會太張狂誇大，而是從旋轉扭曲的軀幹到緩緩顫動的指尖，併發出一種名為自由的力量，一轉首一個足尖點地或是一個抬腿一抹微笑，都是色澤透明的能量。但是我希望用燈光與群舞製造出一種反差的境域，好像眾人只看得見自己的世界是自我的一切，如果擁抱的手能夠再伸長一些、懷抱再廣一些，可以伴隨的反芻不會只是難以消化的孤單，我們看不見光是因為築起了一道牆阻隔了光也讓自己與光絕緣，好像一點點的苦難憂傷就足以攻占整片心防，連回憶也是苦多於樂的失衡。女舞者象徵的是一個平靜的氣氛，一個淨土，一種心領神會的自得，一個自己才可以拯救自己的力量。

當大家議論紛紛之際，我繼續進行這個活動：

步驟二：看雲門舞集的「水月」DVD，討論（1）舞者與音樂的關係，（2）比較這首音樂（與步驟一所採用的音樂「巴哈的薩拉邦德舞曲」相同）用在同一場

舞展中的第一段舞碼與最後一段舞碼。

一開始這些舞者很訝異他們所熟知的「水月」DVD，其中就是採用巴哈這首第五號大提琴無伴奏組曲，我發現他們慣性地專注在舞者的表達方式，而忽略「純音樂」本身的意義。巴哈的音樂一向相當理性，經過各種設計的線條相互堆疊、抽離而發展出一個堅實的建築體；雖然他的音樂線條交織精密，隨處隱藏源自基本動機的元素，但在環環相扣的織體構造中，卻又賦予演奏者或是聽者最自由、寬廣的意象。要理解巴哈的音樂，必須先把自己當成一位科學家，細拆建構中的音符再去重新組合他們，真正認識每個音符在音樂進行中的存在意義。由於「巴洛克」（Baroque）音樂本身就有極為濃厚的即興特質，「音樂張力」與「運音線」（articulation）的處理方式，只要具有說服力，可以有各種不同的表達方式。

雪茹對於有特定風格的雲門舞集，提出自己的想法：

太極導引的重點原本就在動作與呼吸的搭配上，而巴哈的無伴奏又正好是音樂的強弱很明顯，彷彿是樂句也在呼吸換氣一般，所以在某種程度上，音樂與舞蹈應該是可以「相處融洽」的。但若要使觀者也能同樣感受到身體和樂句的呼吸是融合在一起的話，就必須要有好的編舞手法及能駕馭自己身體的舞者了。

許芳宜的獨舞技巧是沒話說，她動作的轉換和音樂的重拍

乍看之下是非常密合。可是仔細的觀察所有的動作，卻覺得舞者的動作反而被音樂牽制住，感覺像是故意要去配合音樂的強弱性，而失掉了動作本身前後的關連性，甚至在結束之際舞者與音樂搭配的緊密度也逐漸的削弱了。

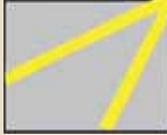
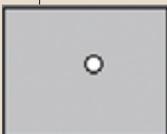
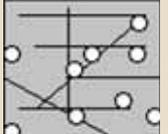
主修大提琴的惠婷對於這首音樂感觸最直接：「以前在詮釋巴赫大提琴無伴奏作品時，是以

意象的方式來增加樂曲的想像空間，還未想到舞蹈這個區塊。」不管是不是成熟的想法，至少他們願意靜下來真正「思考」，而且我很高興他們自信滿滿的評斷另一段舞碼的不適性，他們大膽的展現巴哈音樂所帶給他們的感受，就如河泰「看」到的是：

一個女性角色，身著米色長毛衣，站立在右上舞台一角，其他奔馳的舞者經過她的身旁，從

她身上的毛衣上抽出毛線，直到女舞者毛衣的毛線被拉完，女舞者都持續的掙扎，最後全裸的女舞者倒臥在地上。觀眾席走出的多名男舞者，身著筆挺西裝，將全裸女舞者用毛毯裹著，扛在肩上，從左舞台下。幕後響起掌聲和男人誇張的笑聲。

或是孝慈所描繪出來的場景：

音樂意象	傳遞內涵	動作設計	服裝	燈光
<p>這首巴哈的無伴奏大提琴曲，帶給我的第一個想法就是「悶悶的低哼」。反覆、相似的旋律，帶給人一種「無奈的哀傷」感受。像是鬧街中熙來攘往的行人腳步，看似喧嘩，卻深藏著孤獨。</p>	<p>試圖傳遞的是：現代人對於生活單調、貧乏的無奈與無依感。人們總是希冀能夠在寂寞之時獲得救贖，所以嘗試各種方法讓自己「快樂」，然而卻往往陷入更深層的孤獨之中，無法自拔。</p>	<p>「走路」是基本的動作要素，並擷取日常生活中的動作，加以舞蹈化之後串聯成組合。並且強調「反覆」的動作特性，強化舞者面對音樂起伏與轉折時冷靜的態度，已造成音樂與舞者間的對比。</p>	<p>選擇具有線條且具某特定符號的服裝。例如：男性—西裝；女性—窄裙+襯衫。</p>	
 <p>第一景</p>	 <p>第二景</p>	 <p>第三景</p>		

之後我們一起觀看「英國巴哈節慶」(The English Bach Festival)古樂團的DVD，演奏者穿著巴洛克演奏服裝並且以古樂器演奏，偶爾有舞者穿著完全經過考究的巴洛克舞衣，以「正規舞步」跳出傳統的宮廷舞。在這段期間，獲柏林大學長笛、大

鍵琴演奏碩士的蔡佳璇老師也來班上分享她在德國的學習經驗，而我請她把重點特別放在探討十七、十八世紀的宮廷舞蹈與音樂的關係上。我們看了一些舞譜(見圖1¹與圖2²)，也看到華爾茲(Sasha Waltz)在2005年與柏林古樂團合作浦賽爾(Henry Purcell,

1659-1695)的歌劇《迪多與阿涅亞斯》(Dido and Aeneas)，她用現代舞來「詮釋」巴洛克音樂，甚至讓舞者整個人在演出現場中潛進大水缸裡，這樣的景象是不難想像在當時所造成的極大轟動。我們模擬一些不同重音位置的舞步與音樂，實際體驗到正確

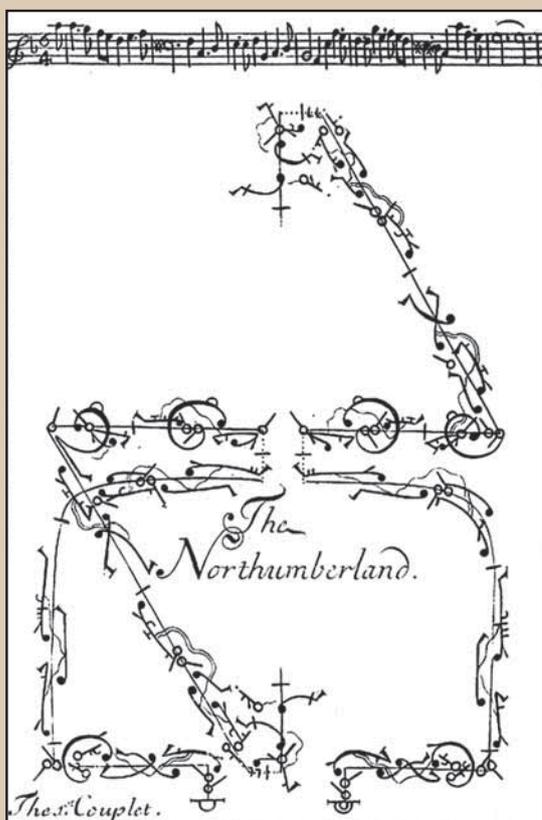


圖1

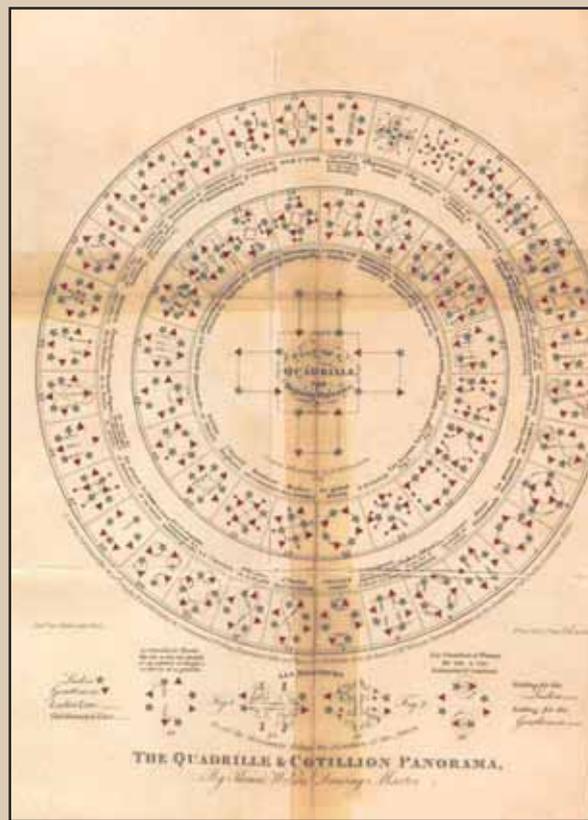


圖2

的重音位置，對舞者或演奏者都非常重要。

舞者對音樂很容易以「直接的情緒反應」來解讀音樂的進行方式，但太多的音樂是以「絕對音樂」（Absolute music）的形式出現，它講究架構的平衡感、美感，完全沒有「故事」的鋪陳。如何用上這一類的音樂呢？可以想像一些國際級的舞團用上布魯赫（Max Bruch, 1838-1920）的小提琴協奏曲第三樂章、莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）第九號鋼琴協奏曲《茱儂》（Jeunehomme）之小行板嗎？後來我們一起探討幾種基本曲式，包括「二段體」（Binary Form）、「三段體」（Ternary Form）、「輪旋曲」（Rondo Form）、「奏鳴曲」（Sonata Form）、「變奏曲」（Variations Form）等。而後我們也確實觀摩安傑林·普雷祖卡（Angelin Preljocaj）的《花園誘

惑》（*Le Parc*），他用莫札特的音樂來貫穿整齣舞劇，在傳統與現代的服裝與舞步中，探討兩性對「愛情」的矜持與開放，在雙人舞的相互傾訴之際，音樂一律採用莫札特鋼琴協奏曲之片段。這是相當大膽的嘗試，但一切顯得相當特別而不突兀。

對於「民族樂派」（Nationalism）的音樂，我特別介紹西班牙作曲家阿爾班尼士（Isaac Albéniz, 1860-1909）的《伊貝利亞》組曲（「Iberia」Suite），它不僅是二十世紀西班牙鋼琴音樂的代表作，而且採用祖國各地區的特有音樂語法，展現相當濃厚的舞蹈節奏與即興風格。而我也準備了西班牙國寶級導演卡洛斯索拉之「嚮舞」DVD相互參照，透過特殊的攝影技術與布景的運用，對於影片中的「Rondena」與「Triana」，特別留下深刻的印象。我們就所使用民族樂器、借用的民謠旋律、音

樂風格等方面，思考民族樂派樂曲和傳統絕對音樂的差別。此外我也放映西班牙國家芭蕾舞團的《沙灘》，奕璇對此現代芭蕾舞作相當有心得：

在視覺這部分的確讓我們受到很大的刺激，看到了到由古典芭蕾舞融合各地域文化特色所延伸出多樣的表演風格，以及了解編舞者如何將他們的創意與想法結合舞蹈展現在舞作上。如果是先聽到這些民謠組曲，會覺得重點在於樂者的歌聲優美、民族風味濃厚，很難想像要如何與芭蕾舞結合。但這支作品成功地運用了音樂，整支舞作有別於其他現代芭蕾舞作，它有清楚固定的模式，從頭至尾所有段落的舞蹈動作語彙一致，感覺是同一系統發展出來，而不是無厘頭的亂拼亂湊。同時它與音樂的表現也有關聯，例如音樂如果是獨唱，那麼舞蹈部分便是以獨舞呈現，當歌者人數增加時，舞者人數也跟著

遞增；如此的運用，使得舞蹈與音樂的比重相同，不會因為音樂太強而壓過舞者的表現。不僅如此，還可以發現編舞者對於音樂有相當透徹的了解，所有舞蹈動作設計都有搭配音樂的細節，例如女獨舞的舞蹈動作多為連續的旋轉，表現出圓的線條，舞蹈空間使用上較低，多滾地少跳躍，整體感覺穩重，符合歌者綿延不斷歌聲；在這段歌曲訴說的是大地的母親，由此印證舞蹈動作的設計偏向線條長與大動作的延展，就像是母親具沉穩的氣質，呵護著懷裡的小孩一般。

或許是民族區域性的特殊風采，它的藝術呈現相當直接，某方面的感染力就特別強烈。奕璇真的觀察得相當仔細，她繼續談到：

跳到第二段的雙人部分，音樂轉為活潑，在音樂的高潮處，舞蹈做了很多跳躍，男生流暢的拋接女生，在這段舞就充分運用到雙人舞的優勢，設計一連串看起來極為活潑的雙人互動。至於在另一段兩對雙人舞的地方，一樣保持輕快的節奏，但在舞蹈上變化更加豐富，可以看見常常是兩邊分開進行雙人舞蹈，隨著躍動連續的音樂節奏，畫面突然呈現四人結合，藉由多人互助的力量，幫助其中一人達成一些難度較高的動作，例如在空中翻、轉、踢等瞬間爆發的動作；而在音樂細拍的部分，運用了一些碎步或是芭蕾舞中bourree的腳步動作，整段舞蹈流動、動作技巧性高，與音樂搭配協調，看起來過癮、生動有趣。看完這支作品，整體而言，結構統一完整，編舞

在舞蹈編創上非常注重與音樂的搭配，讓音樂結構等於舞蹈結構，而編舞者的創作充滿該國的文化色彩，因此該作品再將芭蕾舞與文化素材做結合後，所呈現出來的表演風格，必定是別於古典芭蕾舞且令人留下深刻印象，此外所選擇的是有歌詞的音樂，因此此作品除了具有技巧深厚的舞者作為表達的媒介，藉由歌詞，舞蹈更容易被詮釋且達到與觀眾的連結，我想看過這支作品，我們所受到的刺激是，在創作時應該勇於嘗試與挑戰融合多樣元素的可能性，如此才有可能創造出更多元的表演風格與方式。

在「印象樂派」(Impressionism)的作品中，我嘗試讓他們去體驗音樂中的「織體」、「色彩」和「響度」；拉威爾(Maurice Ravel, 1875-1937)德布西(Claude Debussy, 1862-1918)的音樂是我介紹的重點，曲目包括《鵝媽媽組曲》(「Mother Goose」Suite)、《兒童天地》(Children's Corner)、《棕髮少女》(The Girl with the Flaxen Hair/La fille aux cheveux de lin)、《牧神之午後前奏曲》(Prelude to The Afternoon of a Faun)以及《夜曲》(Nocturnes)等。這些音樂沒有嚴格的「曲式」(Form)、跳脫傳統的大小調音階與特定和絃鬆緊度之間的關係，並且採用各種新和絃，所散發的是一種「意境」、「氣氛」。我也讓他們看了拉威爾「鵝媽媽組曲」中的片段總譜《拇指仙童》(Petit Poucet)(見譜例1)³，從譜例中發現拉威爾頻頻變換拍號，以顯示曲折的森林

道路；至於特殊的演奏記法與配器方式(見譜例2)⁴，突顯出細膩的閃爍、飄浮感。這些拍子的自由轉換與音色的瞬息萬變，已不是舞者排練時習慣固定數節拍所能意會得到的。「印象樂派」的音樂容易得到詩人喜愛，因為它的氛圍自由而富有極大的想像空間；尤其是很難想像在相當複雜的節奏背後所展現出來的聽覺效果，卻是浸淫在無重力的浮游之中。

我特別挑選西班牙國家舞團所演出的《三舞成群》的片段，其中的《魅舞》採用德布西的「神聖舞曲」(Danse Sacree)與「世俗舞曲」(Danse Profane)，特別的是其中穿插了一段朗誦的詩。至於另一段《沙灘》結合了馬略卡籍女歌手馬麗雅的歌唱，我們思考歌唱中歌的詞意、長音、轉音、重音、重奏、對位關係、換氣(樂句)等因素，在舞蹈的表現中所扮演的角色。芋擘對這樣的結合方式似乎相當有興趣，而且我很訝異她的感觸是如此地具有說服力：

歌聲的段落與舞者的肢體配合得很密切，我眼睛一亮，全身的細胞都張開了。事後我才知道他們的前身是芭蕾舞團，舞者的身體能力很好，隨著樂句的激昂或是細細的吟唱，每一個停頓、換氣，字句當中細微的、深切的情緒，在舞者的肢體當中都很乾淨而且清楚的呈現出來。歌唱與樂器的節奏所營造出來的氛圍，就像是將聽覺的感受視覺化，身材勻稱的舞者們穿著合適的舞衣，女舞者們更是一襲長擺圓裙，溫和卻又充滿個性的色調，

譜例1

Très modéré ♩ = 66

BANDES FLÛTES
 1 HAUTBOIS
 COR ANGLAIS
 CLARINETTES en Si \flat
 2 BASSONS
 2 CORN en FA Chromatiques

Solo ob
 pp *expressif*
 # intonation: one note by note
 high A natural and B natural
 leading tone is high (D natural)

VIOLONS
 Sourdines
 pp
 pp

ALTOS
 VIOLONCELLES
 CONTREBASSES

(E, Hr
Va
Vc)

1 7 (4+3)

宛如空間的調色盤，不論是迴旋、扭轉、滾地、跳躍，都美得像是充滿動能的圖畫，一曲舞畢，酣暢淋漓。甚至讓觀眾忘了舞蹈的技術，光享受肢體與空間的流轉，就是最高的感官愉悅。即使闔上眼睛也能感受聲音所帶來的情緒的波動，人的聲音是非常有渲染力的，也因此，好的樂曲就舞蹈而言具有良好的加分效果，對編舞者而言，音樂的鑑賞能力就十分重要，也正因為如此，我無法想像如果這舞碼沒有音樂的襯托會是如何恐怖的光景？即便是簡單的音符，也需要合宜的詮釋，我欣賞群舞的諸多片段，就像是舞者眾多的肢體找到合適擺放的位置，而且明朗歡暢。

由於班上這些研究生各有所長，而且能大方地暢談他們的「想法」，於是我策動了一個「音樂與舞蹈即興」的活動，自己也回到扮演「指揮」的角色。當初我的構思步驟是：（一）即興活動由課堂中所有的舞蹈系、音樂系研究生全體參與。（二）音研所同學先以單一聲音（包括歌聲、鼓聲、大提琴聲等）出現，來配合一位舞者出現。（三）接下來的演奏者（或歌者）、舞者的進行內容，從單一聲音與單一舞者所呈現出來的「元素」去發展。（四）舞者從單人、雙人、三人、多人等自由的組合方式中，隨機相互「觀察」、「運用」有關聯、組合的「共同元素」，進一步地去發展舞者的肢體語言。（五）音樂即興的過程中，由一人觀察舞者的動作與音樂的進行狀況，再適時

的給演奏者預備拍，提示音樂是單人或多人演奏（唱）或是音樂所要表達的各種張力等。（六）可由舞者或歌者適度地加進人聲的說詞、唸唱等。（七）舞者亦可加進吶喊的聲音（需不需要由一人給提示，端賴即興過程中的實際狀況）。

後來我們嘗試了兩、三次的即興活動，並且從這個「遊戲」規則中找出一點脈絡，大家在興奮、實驗中得到一種很特殊的經驗，甚至商議在舞蹈研究生的班展中安排正式的即興演出。我覺得正式的即興演出對大家而言都是從沒有過的「玩法」，這將會是個很特別的經驗，對於從事表演的專業人員是必須累積各種不同的經驗，於是我們敲定把即興搬上舞台。在正式演出當晚，音樂部分採用人聲、小提琴、豎笛、雙簧管以及一些簡易的打擊樂器，我在舞者相互觀察的動作中，適時地提示預備拍給音樂主修同學，大家在拘謹中竟也逐漸地放開自己並且隨機的「即興」起來。後來我們在課堂中重新純粹聽當晚的即興音樂部分，宣瑜直覺地認為：

演出前一天的現場即興，一開始其實大家也都不知道要跳些什麼、怎麼跳，第一次根本就是沒有知覺的在跳，但是幾次過後，大家似乎找到彼此的默契，跳得很舒服。演出當天，換了一批人，真的真的很即興了！不過整體上都還不錯，大家也都玩得很開心，也是成功啦！只是音樂與舞蹈要怎麼彼此去配合，其實也還是必須要有一定的默契在，那個火花才會比較大吧！如果之

後仍有這個演出的機會，應該要在更明確的有一個主題，音樂的走向、舞蹈的走向，或許大家放開心胸，樂者也拿著樂器下來跳，舞者也拿樂器去伴奏等等之類的，這次大家都不夠大膽，呵呵！！

我想實際演出的機會貴在累積不同的經驗，雪茹對這一次的演出方式，也特別的提到：

在5月25日研究生的呈現中，跟音樂系的同學們的合作演出，也是極新鮮的一次體會。在跳舞的當中，一直不斷地在思考如何與音樂相配合。「即興」真的是很挑戰舞者的一項表演。在跳舞的當下，必須要觀察到自身的動作、與旁人的互動、整個舞台畫面的配置、與音樂的關係，甚至與場地、燈光的關係，都需要靠著舞者「一瞬間」的感官來決定該「何去何從」。但是如果這樣的表達方式不是一場正式演出的話，我想負擔沒那麼大，而且應該會玩得很盡興！雖然這次的結果我覺得還不是非常滿意，但是這是一項很好的挑戰。

甚至河泰還大膽地為這段即興的音樂勾勒出一個完整的藍圖：

本學期最讓我感到有興趣的是兩個系的集體創作。不同樂器專長的音樂系學生和不同舞蹈訓練出來的舞蹈系學生，提供了這堂課更多創作的火花和不同組合編排創作的無限可能性。對劇場或舞蹈系的同學來說，集體創作和即興創作是相當基本亦是相當重要的課程，而對音樂系的學生而言，即興演奏或是集體創作其實是比較缺乏機會的，這也使得



現場即時演奏樂器，舞者隨著節奏與樂音起舞。
(蘇威嘉攝)



9名舞者對音樂與空間的即時感受，在舞台上構成不同的區塊，有時卻又融合的十分巧妙。
(蘇威嘉攝)



現場即興演奏樂器的音樂系同學與擔任指揮角色的呂淑玲老師。(蘇威嘉攝)

兩個系的學生在工作上呈現出截然不同的操作型態。

首先先在表演場地製造些許環境音，畫面一開始是個空曠的舞蹈，裸露的燈架和拉開一半的翼幕，場外傳來女聲樂家的歌聲（歌曲是異國的外文藝術歌曲夾雜著無病呻吟的嘆息），手抱一顆理髮院的假人頭，身著紅色長袍，頭上披著白紗，緩緩從觀眾席走上舞台，在舞台邊上跪坐在一塊枯木上，一邊親吻著假人頭，一邊把上面的假髮剪斷，讓假髮隨意地飄落在舞台上，灑落的月光照在一地的毛髮上。

右舞台一個半裸的男舞者站在一個鐵桶上，下半身和滅火器綁在一起，他輕聲地對手上的香煙喃喃自語。

在翼幕後的打擊時而發出怒吼和尖銳的叫聲。

雙簧管和豎笛的演奏者背對著背，用透明膠布將兩人的身體纏繞在一起，在觀眾席的兩人只要一吹奏就要站起來扭動身體，互相用背推擠彼此，用腳趾去踢觀眾。

剪完頭髮的女聲樂家一邊唸著台語的詩詞，一邊走向舞台把餅乾丟在小提琴演奏者頭上，從翼幕爬出的男舞者親吻著小提琴演奏者的膝蓋。

大幕背後投影出養雞場和碼頭魚市場的畫面。

舞台上的演員念著各自的口頭禪，並走向觀眾席把觀眾拉到表演場地外面，演出結束。

一場「音樂與舞蹈即興」的活動可以有如此的體驗，這是我先前未預料到的，忍不住為大家拍手叫好。其實這些研究生在學

期中陸陸續續一些其他的活動，包括在學期初時，從舞蹈系、音樂系研究生中各推舉一人負責設計簡單的舞蹈動作、節奏設計給所有同學，並階段性完成一個完整的舞作。主修打擊的璫予是節奏設計的負責人，她提到當初開始進行這個活動時的情景：

始終忘不掉那個與芊芊在打擊教室討論的經歷，當一個手脚不協調的人遇上毫無節奏感的絕妙組合，我們是這樣嘲笑著自己的。合作的過程當然十分有趣，彼此努力的想要改變對方的想法，但最後總是以大笑放棄收場，經過不斷的溝通，才能夠有最後的結果。

而雪茹更回憶地談到：

在課程之中，同學們有帶領大家玩節奏與道具的部分。其實節奏的遊戲在大學時已經有玩了一陣子，但是在這學期卻有不一樣的感受。首先是因為帶領的同學之一是音樂系的研究生，所以相對的在設計節奏方面也就非常的「專業」，不像我們自己所設計的內容那般沒有章法。另外，也發現到不同領域的人思考的方向真的很不一樣耶！例如舞蹈系的同學會比較習慣用「身體」來記憶節奏以及動作，在經過重複練習之後，往往都能記憶下來（這也是外系的同學覺得我們很神奇的地方）。但是相較之下，音樂系的同學似乎就要靠著看樂譜來記憶節奏，反而如果他們利用身體來記憶節奏，效果就沒那麼的快速。

至於在進行「舞蹈與音樂的相互關係」活動中，我設計了三個主題系列，它們分別是系列

一：先有音樂，再有舞蹈；系列二：先有舞蹈，再有音樂；系列三：舞蹈與音樂同時進行，任何一系列都必須涵蓋四種不同的派別（音樂部分可以有「巴洛克」、「古典」、「浪漫」、「現代」等四個樂派，舞蹈部分可以採芭蕾舞、現代、中國舞、即興等四種風格、形式），並且相互討論並記錄音樂的適用性與不適性的因素。歷經相互的激辯與澄清，大家對舞蹈與音樂彼此之間的「結合性」有更進一步的想法。在至少有十二支舞碼的呈現中，各個精采絕倫，我不僅看到年輕舞者對「舞蹈」的心情，也看到這些年輕音樂人想去「理解」舞蹈的熱忱。對於這一系列的活動，我特別挑出幾段活動進行的情形與同伴之間的對白。

在系列二（先有舞蹈，再有音樂）中，宣瑜（舞者）與莉娟（音樂人）兩人的初步工作規劃，簡述如下四個方向：

一、現代舞

宣瑜：先跳一段現代舞，讓莉娟去感覺這段舞的節奏。這舞蹈的情境是一個人馬桶想大便，卻大不出來，聞到臭味後，看了看大便，擦擦屁股的過程。

莉娟：單看動作時的感覺是不耐煩的，好像在等待什麼似的，因為其中有戲劇的成分在，於是我想選用日本作曲家武滿徹的音樂。

二、芭蕾舞

宣瑜：跳一段芭蕾舞，它有一段故事情節，是「黑暗王國」中的獨舞「公主婚禮」部分。

莉娟：有幾個典型芭蕾的動作（例如跳躍、手勢等），剛好最近上歌劇課時有提到古諾「浮士德」專為芭蕾而寫的大歌劇，於是我想用管弦樂來配這段舞蹈。

三、中國舞

宣瑜：跳一段中國舞的部分，展現單純的武功基本動作。

莉娟：中國舞蹈的動作，有動有靜，這讓我聯想到打擊樂的鼓類音樂。

四、即興

宣瑜：現場即興，以走步為基準。

莉娟：感覺像在跳踢躡舞，於是想用爵士（Jazz）的音樂試試看。

而後經過幾次私下的碰面與溝通，他們有了如下的對話：

莉娟：這四種風格的舞步，你做了哪些修正？它們跟原本的舞步差別在哪？

宣瑜：芭蕾舞部分，調整轉圈的動作和速度。現代舞部分，調整動作與原本拍子的長短。武功部分，多加動作的重複性，如此便可以配合樂句的長度，做個轉換。即興部分，沒有特別去修正，只是隨著音樂給我的感覺去做。

莉娟：你覺得，最大需要做改變的地方是什麼？

宣瑜：我覺得我本身最大需要改變的是動作的組合，因為我聽到音樂可能只是適合某些動作，整體上因為舞蹈動作要串連在一起，因此還是會受限於音樂而去做部分的調整。在拍子上，也會去調整快慢，我

的感覺是如果這個動作很適合當下這個拍子，而且如果前面有很多空拍，我便會多加一些動作，讓動作與音樂能配合在一起。

莉娟：所以音樂還是主導你們肢體最重的一部分嗎？

宣瑜：嗯！畢竟音樂也是會帶領人到某一種情境上！由於我們聽到的都是CD，它是一個固定的形式，沒有辦法去改變它，除非是現場伴奏或是無音樂伴奏；因為舞者活的，所以我們可以依據音樂的固定形式去調整本身的動作組合。

莉娟：我發現你都會先聽音樂，然後設定情境或動作。你們要跳之前都會先聽完音樂，想完再做？

宣瑜：每個都不一定！我本身會比較傾向先去聽音樂，想要先知道整首音樂的走向是什麼，或許某些節奏是已經有抓到，但是那可能是一開始的部分，不見得符合後面的動作。所以我會偏向把音樂聽到某一部分，再開始去修改動作的組合或是對拍子的處理方式。

怡文（編舞者）與依穎（音樂人）也做了這一系列的內容，其中有一齣舞作是由怡文所編的「陌視」，舞者由尹櫻來擔任：

以兩個女生的雙人舞為主，一人是代表「生」，也就是活在現實當下的那個人，而另一個代表的是她死去的靈魂。我想表達的是，當人知道他即將死去，但他卻眼睜睜看著自己的身體死去，是一種感懷，也是一種悲哀。這作品是在看了朱天心的

《漫遊者》所引發的感觸，因此編了這支舞。

怡文談到整個工作與合作的過程，她表示：

在我與舞者工作的開始，我完全是照著心理的畫面以及我想表達的意念去編，當時沒有音樂，舞台也只設定在一個固定的光區裡。所以我可以在沒有任何限制的狀況下恣意發揮，以舞蹈動作和身體的狀態去表達意象。接著加入了依穎的合作，我們的工作模式是以「舞蹈不妥協」為主，所以在經過了幾次的討論與實驗之後⁵，發現音樂是完全無法配合舞蹈，因為舞蹈已經有了一個形式，而且編舞者心理會有一個想像的節奏和音樂質感存在。想當然爾，除非是運氣好，否則應該不可能找到現成的音樂來配合舞蹈。在幾次商議之後，我告訴依穎我心中理想的音樂是什麼質感，想像中的音樂能如何結合舞蹈，於是我們決定以現場即興伴奏的方式來做試驗。依穎真的很棒，憑著她主修指揮而對音樂性有著強烈的敏感度，她彈奏出我想要的音樂質感，並且讓音樂節奏配合舞作的高低起伏與舞蹈動作表現的強弱度。讓我覺得她的音符就像是我的舞者一樣，整首音樂也就像一首舞蹈一樣。

至於在系列三（舞蹈與音樂同時進行）的部分，我先提供一個大方向，它的前提是舞者先談找音樂的過程，接著彼此互相溝通（舞者告知對音樂的要求，音研所同學亦可就音樂的「可能內容」建議舞者舞蹈動作的處理）。這一個項目是由河泰（負責音樂的搜尋）、雪茹（負責舞蹈發想）與孝慈（負責會議紀錄與資料的彙整）一起進行，後來

他們有點偏離我原先的構想，工作方向轉為同一支舞碼採用不同的音樂，接著比較它們之間的契合度，這種「運用相同的舞蹈動作組合，搭配懸殊甚大的音樂，以探討是否能帶來不同的視覺感受」，我覺得這也是個相當不錯的想法！

一開始他們努力尋找共同的主題，在得到初步的共識「走純粹舞蹈而沒有情緒的路線」後，經過進一步的協商，最後以「極簡主義」的風格來決定舞蹈與音樂的風格，期間他們有如下的探討，並且就自己負責的領域分頭去工作。

孝慈：葛拉斯（Phillip Glass）算是「極簡主義」的代表音樂家之一，但他的作品例如《時時刻刻》的電影原聲帶，卻在不斷的堆疊中，營造出凝重的氣氛。

河泰：你們這邊所謂的情感是指什麼？是否是說具有渲染力？是需要什麼樣的面加以輔助呢？要表現什麼？舞台上要塑造什麼樣的風格呢？要說一個故事嗎？

孝慈：不一定，但我覺得舞者本身往往會自己營造出某種情緒的氛圍，然後以肢體詮釋動作。有時候這是不自覺發生的，所以可以說的上是「直覺的反應」。它往往會帶領著我們進入某種特殊的情感之中，進而透過我們的身體表現出來。

雪茹：我覺得音樂的想像空間很大，例如說：突然出現的一個突出的聲響等，這也帶給編舞者很大的發揮空間，若舞蹈的組合先

完成，再隨機搭配音樂便會呈現出不同感覺。電影《時時刻刻》可能是因為所使用樂器的關係，所以直接將聽者帶入某種氛圍之中，因此若是配合舞蹈，即使動作沒有任何情緒，也會被轉換成與音樂有相同性質的調性。

當舞蹈動作有了基本雛形之後，他們又聚在一起進行「主觀」的溝通：

河泰：感覺片中動作與音樂似乎沒有多大關連，即使拿掉也無所謂。

雪茹：事實並非如此，某些動作在音樂的點上，還是有經過巧妙的安排與配合。

孝慈：這就是相當有趣的地方。表演藝術是極為主觀的，有人看了會覺得音樂與舞蹈之間有某種特別的聯繫，有些人卻感受不到。就覺得這支舞蹈是在機運中尋找與音樂間的契合，是相當有趣的。

河泰：開始放一段音樂。「極簡主義」音樂家創作音樂時的重點放在「堆疊」的技巧，葛拉斯利用較多的和聲轉換來進行氣氛的推移；賴克（Reich）以及希思（Dave Heath）則著重在節奏上的累積以及繁複的組合，來表現音樂的方向性。

雪茹：有時候沒有明確的節奏反而更能引發人的情緒與感觸。

河泰：但他們的重點並不是放在喚起聽者情感，而是強調結構，讓聽者能有所引發，並以一種高度理性化

的表現去陳述音樂的內涵。

雪茹：應該多少與旋律有關，凡是具有情感的音樂應該一聽就感受得到。

河泰：我必須提出解釋：

1. 現代與古典音樂的差異
現代音樂具有較少的框架、較多的驚喜和不同的開放的態度。

2. 現場音樂與情境音樂
在舞台上要先辨識我們所聽到或使用的「聲音」是在現場的還是要作為表現情緒的，彼此應該也可以連接，舞台上舞者打開音樂盒，音樂盒的聲音是現場的，音樂盒的音樂也可以再設計為情緒的表現和精神的傳達，亦可藉此喚起舞者和觀眾心靈的互動。

3. 古典作品的框架
古典音樂有許多的包袱，歷史的和不同的架構性條件的，例如「送葬進行曲」或是「彌撒曲」等等。作曲家在創作音樂時，考量作品自身的完整性，所以結構非常嚴謹，對舞台演出形成許多的障礙，使用時要很小心。

4. 不知道反而沒有包袱
所以許多舞台的演出就變成音樂被隨意的操縱，被當成很中性的仲介。可是音樂自身卻非常複雜，它交織著情感與理智的歷史和人為操控的種種複雜狀況，在使用時很容易欺騙所使

用的人；因此我們看舞蹈時常會不解「難道音樂可以隨便地被使用嗎？」。

孝慈：也許可以找出不同類型的音樂，搭配同樣的舞蹈動作中，再做比較。

在最後一次的排練中，河泰不斷地更換所找到的音樂，孝慈則不斷地嘗試與音樂能夠共存，並且改變動作的質地與調性。對這樣的嘗試雪茄有著特別的感想：

這套動作對我來說原本就已經有相當程度的熟悉了，所以這次搭配四種不同的音樂對我有著新奇的刺激感覺。第一個發現是原本會以為要搭配較有節奏感的音樂，動作會比較好做，結果不然，動作反而被音樂催促著，沒辦法做到原本要有的呼吸節拍。另外，配合較慢速度的音樂也並不會是動作和音樂完全沒有關係的，在動作停頓的當下，會去尋找音樂的下一個重拍，並且和音樂一起開始動作。

而孝慈也有感而發地談到：

相對於雪茄來說，我本身對於這套組合以及這類技巧是全然陌生的。加上音樂的全新試驗方式，對我來說，真的從過程中獲得很多不同的刺激。在肢體的表現上，我試圖做一個專業的舞者，用自己的肢體詮釋舞蹈動作，並在不同的音樂中嘗試延伸、加速以及沉緩等不同質地。並且放開心胸與不同領域的藝術工作者對談，之中發現了自身對於音樂知識的不足，也給了自己以不同視線看待音樂的機會。能夠這樣開闊的與音樂家對談、工作，真的讓我從中獲得許多不曾發現的觀點，雙方的相互激盪，

也確實激發彼此在思考與發展上的不同面向。而這樣的經驗，對於正值創作與表演的我來說，真的提供了相當豐富的資源！是一次收穫相當豐盈的體驗！

經過多次的討論，他們雖然至少有得到「還可以接受」的結果，但是有些問題還是留在心中，例如：「在舞蹈中的音樂究竟該擔任什麼工作呢？」「藝術究竟該處理什麼問題呢？舞者和編舞者該要相信什麼呢？該表現什麼？」「音樂是否可以獲得絕對的掌控權呢？音樂和舞蹈是否是在舞台上對抗呢？」以及「如果舞蹈放棄了敘述一個故事，那還要跳些什麼呢？」

這一系列活動引發了一些爭論，但都是「君子之爭」，而且我們確實發現無論是舞蹈或是音樂主導藝術的進行，都各自存在一些不同比重的風險性。所以舞蹈與音樂能完整的結合，是一件相當不容易的事，更何況是面對一個全新的作品。

在學期進入尾聲之際，我特別邀請李承育老師（他主修薩克斯風，擁有北德州大學音樂系的演奏碩士）來帶領大家探究爵士樂的風貌。從爵士樂的定義（以及搖擺感的廣義定義）談到多元音樂文化的融合（包括歐洲古典音樂的和聲、曲式、樂器或是非洲音樂的節奏、呼喊與回應、音色或是加勒比海及拉丁美洲音樂的節奏、打擊樂器等），這是運用爵士音樂時應有的基本體認。接著從影片的介紹中，大家了解到爵士樂的編制與爵士樂的變革，並進而體認到爵士樂也是一種音樂的語言，它更具有社會流行的功能性。

舞蹈與音樂是都是人類最原

始的情感表達方式之一，隨著文明的演進，這些活動逐漸「藝術化」，甚至成為一門艱深的學問。很高興這學期能和這群「相當有想法」的研究生一起思考這門跨領域的課程，「教學」過程中能夠享有「相長」的喜悅，這種經驗是可遇而不可求的。我儘可能忠實地呈現課堂中的對話，無非是想記錄這群研究生的「直接告白」。當然，這其中還潛藏著許多值得繼續探究的問題，這也是研究「舞蹈與音樂」過程中的一大樂趣，沒有絕對的對與錯，只有恰當與不恰當！

注釋

1. 編舞者為英國著名的易薩克（Isaac, c. 1640-c. 1720），當初是為主人公的生日而創作，作曲者為派瑟博（James Paisible, d. 1721）。此圖（來自The quadrille and cotillion），由威爾森（Thomas Wilson）所繪製。參見<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>。
2. 此圖（來自The quadrille and cotillion），由威爾森（Thomas Wilson）所繪製。參見<http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html>。
3. 拉威爾根據法國童話家培霍（Charles Perrault）所寫的故事來譜曲，描述小孩被貧窮的父親遺棄，為了認得回家的路就邊走邊灑，但這些麵包屑卻都被鳥兒給吃了，最後小孩在森林中迷路了。
4. 樂譜在演奏號碼 9 的第一小提琴獨奏，特別採用泛音與滑奏的演奏方式，以模擬鳥叫的聲音。
5. 當時伊穎選用的音樂片段包括Barber: Sonata for piano op.26 mov.III, Bluse for Gilbert, Feel so baaad, Glass: Violin concerto mov.II, Dead voice dance, Waiting for you, Barber: Adagio for strings, op.11, Elgar: 謎之變奏曲 "Adagio", 武滿徹: Rain Tree, Mahler: Symphony No.5 mov.IV.