

國立臺灣體育學院

National Taiwan College of Physical Education
體育舞蹈學系碩士班碩士學位論文

舞作詮釋與心路歷程－
【京天動地】表演製作研析
Interpretation of dance and experience
－ Study on the performance production
of “Jing Tian Dong Di”



研究生：梁雍樺 撰
指導教授：潘莉君 教授

中華民國 100 年 1 月

論文名稱：舞作詮釋與心路歷程－【京天動地】表演製作研
析

院校所組別：國立臺灣體育學院體育舞蹈學系碩士班

畢業時間：九十九學年度第一學期

總頁數：111 頁

研究生：梁雍樺

指導教授：潘莉君教授

摘要

畢業製作讓我深刻體會，身為製作人及演出人，除了技能、體力與表演詮釋能力外，仍必須學習行政製作等事宜，從選定演出場地、企劃書送審、舞碼訂定、排練行程、安排劇照拍攝、安排口試、文宣製作、宣傳與票務統籌運用，及規劃演出當日工作人員分配等相關事宜，皆親力親為，藉由實際參與累積製作的實務經驗，作為日後從事舞蹈教育工作的根基。

本研究將從探索身體運用及情緒轉折之表演理念與分析兩方面進行，同時分享筆者如何透過身心並重的鍛鍊－肌力、平衡力、柔軟度，創造清楚焦點和獲得最大效益；對於自己所接觸到各種感覺傳達到身體的訊息，如何在舞台上轉化成一種完整、生動的角色，並表現出內容的真正涵義。都是本論文所要探討的重點。這篇論文將以雙人聯展【京天動地】作為實例，分為七個章節撰述，第一章以研究動機、研究方法及名詞解釋為主，第二章是探索身體語彙及情緒轉折，第三章到第六章是以筆者參與之舞作表演理念分析為

主，藉由個人身體經驗與運用，以及情緒的表達，詮釋不同風格之舞蹈作品的心路歷程，第七章為結語。我將針對以上章節分別加以論述，最後附上詳細製作資料，期望藉由文字闡述將【京天動地】雙人聯展詳細記載，透過實務的經驗分享，進入舞蹈藝術的感性歷程。

關鍵字：京天動地、霸王別姬、京劇

Liang, Yung-Hua (2011) Interpretation of dance and experience — Study on the performance production of “Jing Tian Dong Di”, Unpublished Master Thesis, National Taiwan College of Physical Education .

Instructing Professor : Ms.Li-Chun Pan

Abstract

From the graduation thesis I could understand, as a producer and performer, besides of the techniques, physical strength and interpretation capacity of performance, it is also necessary to learn the administrative work, as for example performance area, examination of the plans, determination of dance, exercise schedule, arrangement of stage photos, arrangement of oral defense, production of publicity materials, advertisement and ticketing, as well as the planning of the workers on the day, with the personal participation to gain practical experiences for the dance education in the future.

This study probes into the body application and the concept and analysis of performances of emotional transitions. How to train the dancers to exercise the strength, balance and softness, train and create clear focus and obtain the greatest benefits; using all learned feelings to transmit messages all over the body, in order to transmit a complete and vivid role on the stage, presenting the real meaning of the content. The purpose is to promote the self technique, dance exercise and the execution of performance, as well as the real records. This thesis uses the real example of dual performance of “Jing Tian Dong Di ”, divided into seven chapters, the first one is based on the study motivation, study method and vocabulary interpretation, the second one probes into the body language and emotional transition, the third to the sixth are based

on the performance concept analysis of the dance, through the body experience and application, as well as the expression of emotions, interpret dance works of different style, the seventh chapter is the conclusion. I will provide explanation on the above chapters, as well as the detailed production information, hoping to record the “Jing Tian Dong Di” performance through words, share the real experiences and enter the emotional process of dance arts.

Key words: Jing Tian Dong Di, Farewell My Concubine, Peking Opera

謝 誌

【京天動地】圓滿落幕，絕非是一個人可以完成的，而是需要師長、家長、同學、學弟妹在幕前與幕後不斷給予支持與鼓勵，才能順利完成這場演出，也實現我的夢想。

感謝最敬愛的王玉英副校長，從踏進校園開始，不斷給予我支持與機會，讓我有表現的機會，因為有您的關懷與鼓勵，讓我學會如何面對每一個艱困的挑戰，使自己不斷的進步與成長，您總是時時刻刻的關心我們、為我們設想、總是幫我們解決困難，謝謝您的指導，才有今天的【京天動地】！

感謝潘莉君老師，從五專開始在中國舞主修給了我嚴厲的訓練，一顆對我永不放棄的心，辛勤的指導，才能使我在這條路上走的更穩更紮實，正所謂「一日為師，終生為母」，五專到研究所一路走來你就如同我的母親一般，包容我驕縱的脾氣，陪伴我走過無數的日子，給予我最大的支持。

最帥的黃建彪老師，雖然我不是主修芭蕾舞，感謝您編創《Forbidden Love》這首舞碼，讓我有和以往不同的突破，也因為有您的舞作使得這場演出更為豐富，讓我從中學習到了許多現代芭蕾舞的技巧，挑戰體力與肌耐力，在音樂強烈、動作迅速之下，每個動作都不能馬虎，挑戰自我體能極限。

對我要求嚴格的明月老師，在排練時總是叮嚀著我每一個手、眼、身、法、步及感情的定位！在排練之於，也時常關心著我，吃飽沒、要多穿件衣服別著涼了，不時的對我噓寒問暖。感謝明月老師教導我許多京劇裡的韻味及身法，讓我完成夢寐以求的夢想，沒有您就沒有今天的「虞姬」。

讓我很緊張的佳惠老師，從五專到研究所，每一次上課、排練、演出，毫不留情的嚴格訓練，偶爾鬧脾氣的我，還是嚴厲的訓斥，因為您時時的叮嚀，讓我咬緊牙根，無論如何都不能放棄自己，而要越挫越勇。

才華洋溢的鈞偉老師，在畢製裡的每一首音樂，都是您辛苦完成的結晶，從音符到樂句，每一個音樂點都是藝術的精華。因為您對音樂藝術的堅持與執著，才有今天的【京天動地】！

還有在幕後幫助我、支持我，讓我可以無後顧之憂專心演出的行政群及舞台上一同努力的舞者們，有你們的大力相助，讓我可以很安心，謝謝你（妳）們。

最後，感謝親愛的媽媽、爸爸及啟蒙老師賴素娟老師，感謝賴老師嚴厲的教導、紮實的底子功，讓我在舞蹈上多了一份堅持與吃苦耐勞，腳踏實地的往目標邁進；謝謝媽媽在我的舞蹈生涯中無怨無悔的付出、支持、關心、鼓勵，因為有您的堅持才有今天的我，因為有您的扶持，讓我感到很幸福，您辛苦了；從小一路走來，遇到許多的貴人，才能順利的畢業，謝謝主任、所有的老師、家人、學弟妹、工作夥伴、朋友，你們辛苦了，謝謝你們的付出與關愛，雍樺永遠謹記在心！

雍樺 謹誌

民國九十九年十二月

目 錄

中文摘要	i
英文摘要	iii
謝誌	v
目錄	vii
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究方法	2
第三節 名詞釋義	3
第二章 探索身體語彙與情緒轉折	5
第一節 身心協調的訓練	7
第二節 身體語彙	9
第三節 情緒轉折	11
第三章 《盤鼓》表演理念與分析	13
第一節 盤鼓舞的藝術形式	14
第二節 參與舞作過程	17
第三節 舞作詮釋	20
第四章 《Forbidden Love》表演理念與分析	25
第一節 滿城盡帶黃金甲－論唐代女性的性意識	26
第二節 參與舞作過程	29
第三節 挑戰自我極限	31

第五章	《霸王別姬》表演理念與分析	35
第一節	京劇的特色與程式美學	36
第二節	虞姬的真情至性	40
第三節	虞姬的服裝造型	44
第四節	排練過程	47
第五節	詮釋舞作歷程	49
第六章	《Dance For Sorrow》表演理念與分析	53
第一節	舞者內在能量釋放	54
第二節	舞蹈情境	56
第三節	詮釋舞作	58
第七章、結語		61
參考文獻		63
附錄一、【京天動地】企劃內容		67
附錄二、【京天動地】演出舞碼劇照		88
附錄三、【京天動地】演出文宣品		97
附錄四、【京天動地】展演影像 DVD		110

第一章、緒論

第一節 研究動機與目的

筆者於民國八十六年考上國立臺灣體育學院舞蹈科，一路從五專、大學到研究所，期間皆主修中國舞，經歷嚴格的專業訓練，吸取豐富的中國舞蹈內容，對於中國舞身法的運用有著高度的興趣。

【京天動地】是由一梁雍樺與張建濱一同籌劃、製作的舞蹈演出，之所以以「京」為名，主要因兩位製作人皆為中國舞主修背景，企圖挑戰中國傳統戲曲藝術，分別以《虞姬舞劍》及《林沖夜奔》兩齣經典劇目出發，集結舞蹈、戲劇、音樂、美術等元素，並運用東方的題材，如歷史人物、故事、舞蹈等為「經」；中國傳統京劇鑼鼓、曲牌、傳統創作音樂，以及日本音樂等為「緯」，作為整場演出的創作主題。由傳統過渡到古典，進而延伸到現代，以當代的思維，傳統的肢體，探討歷史的經典與人物的心境。

【京天動地】透過不同舞蹈風格及角色性格呈現，如：〈盤鼓〉的優雅靈巧、《Forbidden Love》充滿愛與不愛的強烈與衝擊性、《霸王別姬》規範嚴格的程式動作掌握，以及外表嬌弱內心剛強的複雜性格詮釋、《Dance For Sorrow》表現當代女性面對悲憤與傷痛的堅毅，以及赤裸剖析與坦誠面對自我的殘酷。整場演出在傳統與現代、規範與解放、和協與衝突、壓抑與釋放的對比下，挑戰舞者身體表現，以及情感表達，藉此激發舞者的表演能量，並檢視自我的能力。

第二節 研究方法

本研究將透過 1.個人的生活歷練與對舞蹈的領悟 2.編舞者創作動機訪談 3.資料蒐集 4.排練紀錄等交互對照、分析，探討【京天動地】表演製作之個人表演詮釋與心路歷程。

筆者在四支舞碼中，所扮演的角色與傳達的情緒皆不相同，角色鮮明突出，情緒的詮釋上起落分明。筆者從舞作中尋找角色的生活開始，體會熟悉角色的時空背景，角色的情緒，分析角色的個人特性等過程，經過分析和認識，並從日常生活中去找尋、體驗角色的真實感，才能深切的感受並融入其中。經深刻的喜怒哀樂洗禮後，將情緒體驗儲存起來，當需要時，把內心某種情緒提取出來，筆者藉由聯想、分析等並透過心裡的處理與重建之後的回憶，把回憶的景象和事物的情緒等，經由原本的儲存轉化為符合角色所需要的情緒與狀態，並與編舞者溝通、排練及自我要求，經過無數次的思考與練習，進而對掌握角色形象和情緒拿捏，才能盡自己的能力賦予角色靈性與真實感。

第三節 名詞釋義

一、中國古典舞：(Chinese Classical Dance)

本論文稱之中國古典舞，係指北京舞蹈學院於 1956 年所創編的中國舞蹈的學科教材，主要以戲曲身段、武功為基礎，結合俄國芭蕾舞的科學訓練所創建的一門舞蹈技巧，其中包含中國古典舞基訓與身韻。

這訓練體系是以培養中國民族舞蹈和舞劇演員為目的，以具有鮮明的民族風格、特色和表達情感的方式為主幹，同時又貫穿當代人的審美觀，及反應時代精神的舞蹈基本訓練系統。¹

二、現代舞：(Modern Dance)

本研究所運用之現代舞技巧係指荷西里蒙現代舞技巧 (Jose Limon, 1908 - 1972)。李蒙技巧強調身體重心與引力的運用。他的舞蹈動作是運用呼吸與身體自然的重力發動而產生的。

三、京劇：(Chinese Opera)

京劇形成於道光二十年以後，至咸豐末年期間 (1840 年 ~ 1860 年)，從徽、漢兩大劇種合作，在諸腔競奏的局面下，皮黃聲腔脫穎而出，在皇室倡導及北京廣大觀眾需要下，吸收了當時北京流行的地方戲曲聲腔，進一步規範使唱白語言字韻「京化」—即現今所稱的「京劇」。

「京劇」規範化的建立，不僅是唱、唸、做、打四工並重，其表演的程式化亦嚴格的規範，分生、旦、淨、丑四大

¹于平著，(2002)，*舞蹈欣賞*，臺北：五南，頁 138-139。

行當，生有老生、小生各分文、武兩類；旦行則歸併為青衣、花旦、刀馬旦、舞旦、老旦等。京劇是程式化的表演藝術，各行當之扮相及四工五法皆有嚴格的規範，以表現其雅緻寫意的虛擬美學。²

² 毛家華編著，(1995)，*京劇二百年史話*，臺北：文建會，頁 10-12。

第二章 探索身體語彙與情緒轉折

筆者從小學一年級跟隨啟蒙老師賴素娟習舞，接受賴師中國舞基本動作的紮實訓練，到國小四年級時參加全國學生舞蹈比賽，開啟筆者舞台表演經驗；民國八十六年，考上國立臺灣體育學院舞蹈科，在五專時期，主修中國舞，受中國舞主修潘莉君老師的教導，初探北京舞蹈學院中國古典舞基訓與身韻的課程，以及民族民間舞的教學內容，中國舞多元且豐富的民族樣貌與文化內涵，令筆者深為著迷；五專畢業之後，插班考上國立臺灣體育學院舞蹈系三年級，期間，在潘莉君、冷靜、寶爾基等主修老師的嚴格要求與專業訓練之下，透過中國古典舞的舞蹈技巧，讓筆者了解在舞動時，力度的運用是有著輕重、緩急、強弱、陰陽頓挫、長短、切分、延伸等等的對比和區別；身韻的訓練以及運用方法，影響筆者肢體開始有了呼吸與韻味，民族民間舞的浸潤，讓筆者心理沉澱文化的涵養，讓身體充斥著東方民族的血液與肢體風格。

求學期間，中國民族舞蹈的訓練，形塑筆者的舞蹈根基與肢體風格，更領略各個少數民族不同的民俗風情文化與豐富的情感；現代舞的訓練增加身體的敏捷性與連慣性，學習運用呼吸牽動肌肉與骨骼的共鳴，強調以身體的情緒取代臉部表情，真實的傳達出內心深層的思想與感情；芭蕾舞科學化的訓練，讓筆者更清楚動作與肢體構造、肌理運用的關係，紮實的訓練累積筆者下肢的肌力、耐力與爆發力，對於日後在舞蹈的肢體運用與展現，奠定了穩固且厚實的基礎。

大學期間，很幸運的受到師長們的提攜與肯定，多次參與學校舞團的演出，對於表演的熱愛近乎迷戀與神往的地步。畢業後，決定繼續升學並順利考取本校舞蹈碩士班表演組，持續對表演的狂戀，繼續深化與強化肢體技能的提升，更希望對於情感表達及情緒轉折的細節掌握，能有更深入的領悟，也是筆者所要探討的重點，以下分三節敘述。

第一節 身心協調的訓練

舞蹈是一種透過肢體表達、反應情感、感知的綜合表演藝術形式。筆者自幼習舞，深感身心協調訓練對舞者的重要性，訓練一個舞者，有如訓練一個運動員和藝術家，是一種身心並重的鍛鍊，舉凡肌力、平衡力、柔軟度必須視為一個均衡的總體。如果一個舞者可以打破錯誤的身體動作循環和強化正確的身體訓練，不但技巧能有明顯的提升，而且能有效減少受傷的機率。為使肢體訓練能有效創造清楚焦點和獲得最大效益，筆者參考 Eric Franklin 「舞蹈意象與身體訓練」，所提出之訓練要點節錄如下：

一、養成習慣以更好的方法去練習熟悉的動作：

訓練自己的感知能力，告訴自己身體正確的運用與動力來源，持續地尋找方法去改善身體與技巧，並且適時培養身體正確的認知與標準的動作技能，不要浪費時間去練習舊有的不良習慣，那將花更大的工夫去忘掉舊習。將其培養成自我良好習慣，持續鍛鍊自己、改善自己，使自身更能熟練且精準的完成。

二、正面思考與觀察自己的思考模式：

思考自己身在何處？扮演的角色是誰？男性？女性？性格如何？特性為何？如何運用身體，運用想像創造空間和感覺，再加上真實的體驗、分析與情緒的處理，以最好的心理情境與生理能力，達成自己的終極目標，並且看見自己起起落落的過程。

三、以平衡的方法來增加你的柔軟度：

除了拉筋之外，發掘其它的方法，例如：平躺在地上全身放鬆，調整自我呼吸，運用思考及冥想，達到自己的平衡點，來改善柔軟度。

四、學習如何改善身體錯誤的運用：

在不增加身體緊張的原則下挖掘自己身體姿勢的錯誤，儘能使身體放鬆柔軟，輕輕的將每個動作，以最輕鬆的方式練習，找出錯誤的身體姿勢，改過舊有的習慣，從這種方式找出新的身體運用方法來改善。³

在每首舞的排練過程中，因缺乏體力、肌力，而拼命的使勁全力去跳，所換來的是無力、肌肉緊繃、身體僵硬、呼吸不順暢；在休息時刻，除了把動作練習熟悉之外，靜下心思考關節與肌肉的運用方法，將動作逐一分解，讓自己在動作中找到輕鬆的平衡點，把原本緊繃的肌肉，運用上述方法慢慢調節並適應，因此，在跳舞時皆能受益於身心結合的訓練。舞蹈教室都有鏡子，從鏡子中除了認識自我容貌及外型之外，並能修正自己的舞姿，透過鏡子可以進行自我檢視與調整；藉此增進「舞蹈感」，也就是說對動作語言的感覺。是人腦最直接用於感覺器官的客觀事物反應，而「舞蹈感」是把動作所組成的舞蹈語言元素構成連接關係，賦予肢體完美的展現。

對我而言，這樣的訓練與意象的思考是絕對必要的，並非僅此訓練肌肉或身體區域，舞者也可以藉著細微的觀察和感知的訓練改變自我的動作質地，讓此訓練能更有效提升舞者身心靈和協的狀態。

³林文中譯，Eric Franklin 著，(2007)，*舞蹈意象與身體訓練*，臺北：藝軒，頁 2。

第二節 身體語彙

任何舞蹈不管在姿勢、臉孔、步伐、手臂或是身體任何部位所顯示出來的動作及表情，都代表某種需求與欲望，並傳達出一種「肢體語言」(Body Language)。身為一位舞者，對於身體、語言之動作及表情所表達的真正含意，必須要能開發出一種敏銳的認知能力，亦即一種本能。⁴此本能不但透露出一個人的某些個人性格，同時也讓一個人的身體語言表現出某種獨特的節奏 (Rhythm)。

動作或表情之所以獨特，主要是由下列三項因素所造成：

- 一、生理機能 (Physiology)：亦可稱為生理學，指的是身體上的構造與組織，包括性別、身高、體重、年紀、膚色等。
- 二、社會背景 (Sociology)：亦可稱為社會學，是指一個人週遭環境，包括血緣、文化、教育、語言、社會階級等。以社會學的角度而言，舞者在舞台上溫文儒雅的鞠躬方式來表達對觀眾的感激時，與橄欖球隊球員在球場上觸地得分後向全場觀眾所展現出來的意氣風發之喜悅，便是兩種截然不同的方式。
- 三、心理狀態 (Psychology)：亦可稱為心理學，指對於自己的心理狀態及社會背景所做出身體上及情緒之反應。具有相同身體狀況及社會背景的兩個人，卻可能會因完全不同的心理狀態而做出截然不同的反應。⁵

在《霸王別姬》舞作中，肢體的表達極為重要，一舉手

⁴Dr.Bella Itkin 著，(1997)，表演學，臺北：亞太圖書，頁 222。

⁵Dr.Bella Itkin 著，(1997)，表演學，臺北：亞太圖書，頁 223。

一投足，都是一種情緒的表達。練習過程中，熟稔唱詞的內容，掌握肢體動作與詞彙同步進行，例如：「看大王坐在帳中」，舞台上雖無大王這個人，但舞者必須想像大王就坐在台上後方，並傳達「大王在帳中鬱悶，我舞劍給大王看」的心態，身體前傾回擰、凝視後方，傳達出「大王在那」的情境。虞姬舞劍娛君並為他分擔解憂，充份表現了虞姬矛盾複雜的心情，剛開始是為激勵項羽在九死一生之際，還要英勇奮爭，表面上要強顏歡笑安慰君王；但面對逆境與敗局，心裡為項羽的功虧一簣而痛惜，抑制不住內心的悲痛、悽愴，偷偷拭淚。這就是舞中有戲、戲中有情，經過這次的演出，虞姬對霸王深情不渝的形象讓我印象深刻永難忘懷。

當我在接受編舞者編排動作時，會先了解此角色的心理狀態；在動作形式熟練掌握之後，心理的投射作用會影響外在的肢體動作，故「舞蹈」-唯有肢體與情感的細膩交疊，使達到身心協調的狀態，才能將人物充分表現出來。對我而言，要讓自己的靈魂能夠對身體所感覺的事物產生回應，並準確在舞台上傳達出完整、生動、有血有淚的角色，就是一種深具高度挑戰性的表演。

第三節 情緒轉折

情緒，是人的各種感覺、思想和行為的綜合心理和生理狀態，是對外界刺激所產生的心理反應，以及附帶的生理反應，如：喜、怒、哀、樂等。情緒是個人的主觀體驗和感受，常跟心情、氣質、性格和性情息息相關。

在揣摩人物或舞蹈的內容故事時，情緒記憶對我而言極為重要，「回想」過去發生過的種種「故事」，發掘不同的「情緒變化」，因這些變化而引起的心靈和身體方面的刺激，因刺激而產生的情緒，從回想、紀錄、思考、分析寫下來，反覆練習，將那些情緒變化放入自己的深層意識中，將這情緒「融入」角色之中，經過過濾及捨棄，把角色應該有的情緒，在舞台上清楚展現。

情緒記憶可分為兩種，一是自己體驗過的，二是在別人身上看見過、聽到過的，經過觀察、訪問，加以吸收揣摩，把情緒「移植」在自己身上，再移植到角色上。在我的人生過程中，經歷了各種不同的旅程，之中有好有壞、有歡樂也有悲愁；在我的感情路途中遇到挫折，體驗沮喪及難過，要使這些體驗及遭遇，轉化為舞台的情緒，誇大、但又恰到好處的在角色身上重現，並且要現之於「形」，訴之於「聲」，誇大而不失真，這就是所謂的「有聲有色」。

演員的創造工作，必須是一種具有情感的活動。是通過本身的情感、情緒去感人、說服人。史坦尼在「我的藝術生活」裡說過：「一個藝術家在生活裡，固然應該拼命地去尋求經驗，在七情六慾裡，儘可歡樂、儘可悲哀、儘可做愛、儘

可失戀；不過，同時必須不段地學習著將平生所得來的體驗重新創造一番，使它變作藝術」。⁶筆者從認識角色開始，深入到角色的心理，詳細研究並體驗，藉由動作型態揣摩行為。在舞作詮釋與表現的過程中，藉由文獻的資料、影音的觀察、練習時錄影的動作修正，並透過與編舞者的溝通，經過反覆思考與練習，進而掌握表演技巧和人物形象，才能準確的表達並創造角色的真實感。

⁶詹竹莘著，(1985)，*表演技術概論*，臺北：號角，頁 148-149。

第三章、《盤鼓》表演理念與分析



圖 1 攝影 / 黃仁男

編舞者：潘莉君

舞者：梁雍樺、壽于禎、蔡佳伶、黃瑋婷、曾珮瑜

音樂：朱雲嵩

服裝設計：鐘豆豆

舞意：盤鼓，源自西域，是漢代深受民眾喜愛的樂舞，舞者以足踏鼓，展現女性優雅靈巧的身姿，時而飛旋，時而騰躍，展現節奏強烈、豐富多彩的特色。

第一節 盤鼓舞的藝術形式

漢代樂舞博採眾長，技藝向高難度發展。「盤鼓舞」就是一個典型的樂舞，它既有「羅衣從風，長袖交橫」飄逸曼妙的舞姿，又有「浮騰累跪，跼蹐摩跌」高超複雜的技巧，使中華樂舞強調特技表現的特色初步成形。融合眾技促進了人體文化的綜合發展，歌舞百戲的出現是漢代俗樂舞發展的一個重要成果。⁷

兩千年前的漢代尚未發展紀錄動作的方法，為後世保存舞容，當時的「盤鼓舞」是經由口傳心授，傳承舞蹈的律動與舞步，也是經由口耳相傳的方式，存留於觀眾的腦海中。舞蹈是時間與空間的藝術，很容易消失在歷史的洪流中，「盤鼓舞」如同世界各地的古代舞蹈一樣早已失傳了。所幸漢代遺留下許多有關舞蹈記載的文獻史料，透過文獻蒐集與探討，逐一梳理出「盤鼓舞」之表演形式與風格。

「盤鼓舞」因表演時，舞者踏跳於七個盤子上而得名，又叫「盤舞」。東漢文學家張衡的著名散文「舞賦」中有「歷七盤而縱攝」的句子，非常準確地描寫了該舞表演時的神奇情形。王燦注釋說，這是一種「七盤陳於廣庭」的表演，說明其表演空間很開闊，比起一般宮廷環境來說，「盤鼓舞」的肢體動作不僅運動幅度大且具有特殊的審美型態。

除去七個舞蹈用的踏盤之外，還有「踏鼓」擺放在表演場地上，所以，「七盤舞」有時也叫「盤鼓舞」。在此，文學家張衡在「舞賦」中把「盤鼓舞」之美形容得唯妙唯肖：「舞

⁷馮雙白、王寧寧、劉曉真，(2003)，*圖說中國舞蹈史*，臺北：揚智文化，頁45。

者表演時心舒意廣、從容不迫，開始的動作略略顯得飄忽不定，好似俯身，又好似挺仰，來來往往之中，有雍容華貴之態，又有說不出的惆悵；舞動激烈起來，舞者乎而像是騰空飛翔，忽而像是平地漫步，有的舞姿聳立向上，有的姿態復若傾斜，一切的舞動都合乎節奏，手眼的變化都隨鼓聲而行止；舞者的身軀在柔軟的服裝襯托下運行如風，長袖翻飛而交橫。整個表演表達了高遠的志向，適度的心態。」⁸

文獻記載「盤鼓舞」是用鼓和盤來做為道具，鼓的高度約二、三十厘米，鼓面直徑約有三十多厘米，盤是木製的，比鼓小，成橢圓型，舞時用盤或鼓，有時兩者並用，盤、鼓的數量依演出需要，作彈性的增減，大多用到七個，亦稱「七盤舞」。「盤鼓舞」是具有雜技性的舞蹈，在盤鼓上踏出錯落有致的節奏，舞者綰單髻或雙髻，穿著輕柔的舞衣，這些服飾的設計，因舞者的擰轉和跳躍，展現出動作輕盈的效果。⁹

「盤鼓舞」揮舞的水袖，延長了肢體也發揮了舞蹈的張力，肢體所凸顯的曲線，成為當今中國古典舞的表演美學。根據台藝大林秀貞副教授對「盤鼓舞」的研究指出：「『盤鼓舞』」在水袖的運用上，有上窄下寬等不同類型的袖子，『盤鼓舞』在載歌載舞中，從飄逸、輕柔的基調中，加上雜技化的力度與技巧提升了舞藝，也增強了舞蹈傳情達意的表現張力。」¹⁰

⁸馮雙白、王寧寧、劉曉真，(2003)，*圖說中國舞蹈史*，臺北：揚智文化，頁56-57。

⁹林秀貞著，(2005)，*盤鼓舞與漢代登天思想之研究*，臺北：國立臺灣藝術大學教務處出版組，頁54-55。

¹⁰林秀貞著，(2005)，*盤鼓舞與漢代登天思想之研究*，臺北：國立臺灣藝術大學教務處出版組，頁88-89。

雖然，「盤鼓舞」確切的舞步早已失傳，但當今仍有不少創作者透過詩歌和文物的研究與探索，運用豐富的想像力，捕捉重現二千年前的「盤鼓舞」，本次演出由潘莉君老師所創作之《盤鼓》，即是一個相當成功的例子。

第二節 參與舞作過程

潘莉君老師舞蹈創作經驗豐富，每年於本校舞團巡迴公演所創作的作品皆廣受好評。在學期間，能成為老師的舞者真是備感榮幸，此次邀請莉君老師為【京天動地】編舞，是因為老師對於中國舞的形、神、勁、律、韻起承轉合的氛圍掌握細膩、深入，對於民族性與風格的切入向以個人獨到的見解與解讀著稱。

《盤鼓》是潘莉君老師於 2001 年在臺灣體育學院舞團創作的作品，編舞者選擇此題材，最主要的因素是因為漢代為中國古典樂舞發展的一個重要的時期，大量吸收邊疆少數民族及域外各國文化的養份，促使當時社會文化出現南北大交融的現象，使漢代樂舞不僅具有北方質樸嚴謹、雄大渾厚之風韻，又帶有南方狂放不拘、酣暢自由之鮮明情采，甚至夾雜著濃厚的奇幻色彩和神秘意味，形成多元文化的盛事，使樂舞的發展達到繁茂的盛況。

《盤鼓》的創作方法，主要是從史料文獻記載中呈現的蛛絲馬跡，採集鮮明的形象、體態以及動作符號與元素，作為創作的意圖及發展的依據。在有限的訊息中，發揮無限的創意，任憑想像天馬行空的馳聘，以中國古典舞技巧中圓、擰、傾、曲的含蓄美及漢代兼容豪放灑脫的動人舞姿，重新塑造出心中聯想的《盤鼓》。

《盤鼓》的創作結構係遵循漢代舞蹈的藝術特徵：1. 是一種有序曲、有過門、有主體、有尾聲的巨型化場面與具規模的大型表演形式；2. 是一種結合樂舞、雜技、幻術為一

體的大型綜藝表演形式。從上述兩種藝術特徵，反映出漢代樂舞以其浩大壯觀，絢麗多彩的场景，鮮明的顯示出一種感性盈滿、狂放雄健的陽剛型態與壯盛華美之氣勢。此兩大特徵成為編舞者創作《盤鼓》的主要結構與表現形式之重要依據¹¹。

合著節拍以腳擊鼓、踏盤為《盤鼓》的創作重點，編舞者為了能紮實的擊出鼓聲，特別將擺放至地面的鼓懸空架高以增加共鳴性，另讓舞者穿上三公分高的硬跟鞋，以增加擊打與踩踏的力度，編舞者讓舞者分別站在鼓上及盆上，利用腳尖、腳掌、腳跟等不同部位的點、踏、踩、擦等動作變化，所產生之不同長度與質地的音色，配合節奏的輕重緩急、抑揚頓挫，形成鼓、盆的對話，創造了《盤鼓》「連翩駱駝，乍續乍絕，裙似飛燕，袖如回雪之情境再現」。

第一次參與《盤鼓》舞的時候是五專時期，19歲的我仍很羞澀，只知道要做到臉部表情愉悅，身體與腳的拍子準確，群舞動作整齊一致。在每次的練習，腳踏的鼓點，必須在音樂點上，記得，當時七位舞者，為了熟悉音樂節拍，並準確掌握自己的腳步，每個人拿著節奏譜，看著譜上各種長短、切分的符號，穿著跟鞋整齊劃一的合著節奏以腳擊鼓，在群舞的練習時，因為盤的面積較小（圖2），當轉身、跳躍、轉圈時，都會不經意的踩空，致練習中斷，因此，只要有人踩空、動作不一致、拍子不精準、角度不整齊，重新來過，不斷重複練習，並要求動作準確、精力飽滿，身段優美才能稍事休息。經過三個月密集的嚴格訓練，終於克服心理的不安

¹¹ 潘莉君著，(2004)，*沉醉東風潘莉君中國舞創作理念與實務*，漢明書局有限公司，頁41-42。

與障礙，在技與藝、氣與韻之間找到平衡，進入「羅衣從風，長袖交橫」、「浮騰累跪，跣躅摩跌」的情境。



圖 2 攝影 / 黃仁男

第三節 舞作詮釋

與指導教授討論過後，決定以《盤鼓》揭開整晚演出的序幕時，就像吃了定心丸，因為這首舞作是筆者第一次擔任主要角色的作品，能夠在舞台上充分展現自我，對筆者而言意義非凡，非常感謝莉君老師給我機會，讓我有表現的空間，因為這首舞作，不只在舞團巡迴公演表演，也在學校不同規模的頒獎典禮，甚至是體育節的頒獎典禮上演出。表演了無數次，也跳過無數種版本，但每次表演的心境、想法、身體的運用，與心理的感受，都不一樣，也正因熟悉，無形的壓力也開始增生。雖然是輕而易舉，但舊作再現，如何從五專的年輕、羞澀，到研究所的成熟，該用什麼樣的方式、角度呈現《盤鼓》？同樣的舞步、道具、音樂、情境，但心境如何轉換？肢體如何運用？技術如何提升？詮釋如何拿捏？才能賦予舊作再現的新意，是筆者本節所要探討的內容。

剛開始動工練習時，是以輕鬆的心情學習、揣摩動作，之後老師把技巧動作加難，讓我在鼓上做原地點步翻身，可把我的心情直落到谷底。點步翻身是古典舞極高難度的技巧，再加上穿著有跟鞋子在面積直徑 80 公分的鼓面上點翻，簡直是不可能的任務，為了克服恐懼，一開始練習時，先以四拍為一圈做八次，這個速度熟悉了鼓面的大小之後，開始調整動作的速度，兩拍為一圈做四次，以增加穩定度，可惜這次就沒這麼幸運了，有時不到四圈就從鼓上跳了下來，時而偏右、時而偏左、時而重心前後不定，成功的機率渺茫，讓我開始忐忑不安，遇到極大的瓶頸，看到鼓就想要逃離教

室。排練時，只要練到在鼓上翻身時，就跳過站在鼓上不動，不是不做，是我還沒準備好，沒有勇氣在別人面前失敗。因為害怕失敗，害怕丟臉，決定勇敢挑戰，在一個星期過後，調適心情，重新鼓起勇氣，站在鼓上，不停的練習，在無人的教室裡，我卸下心防，與自己對話，從不斷摔倒的地方爬起來，重新站回鼓上，今天練習達不到自己要求圈數，就不休息、不喝水、不離開教室，就是這樣督促自己，慢慢的抓到了要領，開始對自己有了信心。在技巧的部份，戰勝了自己的心防，告訴自己身體練習的正確角度與動力來源，持續地尋找方法去改善身體的慣性與技巧，持續鍛鍊自己，使技巧的掌握更精準、更穩定進而完美。

接著是挑戰舞蹈的感覺及方式，為了深入了解漢代「盤鼓舞」的特徵與風格，以及漢代女性的性格與體態特色，筆者重新從文獻的圖像及文字資料中找尋線索，發掘以下幾個特點：

- 一、群舞時聚時散，舞者在空間中流暢的隊形變化，表現出和諧的美感。
- 二、飛舞在空中的長袖，如紛飛的雪花，旋轉時，如迴雪般飄逸輕柔，美不勝收。
- 三、擰傾的肢體呈現飛揚的態勢，在錯落有致的鼓與盤間，時而跳躍、旋轉、時而下腰，動作如遊龍般矯捷。
- 四、舞蹈的柔韌與技巧的力度交融為一體，展現技中有藝、藝中有技、剛柔相濟，充分體現中國古典舞蹈藝術形神兼容的表現力。

掌握中國古典舞形與神的和諧展現，是筆者在詮釋此舞作所面臨的第二挑戰。根據筆者過往的訓練與演出經驗，深感音樂和舞蹈是心靈的律動，抒情是古典舞的主要內容。舞蹈動作在時間過度上或快或慢、或接或續、或起或落，在空間形象上的或大或小、或曲或伸、或長或短，都應與舞者所表達的情感和諧一致。有了動態性形象與情感表現的和諧一致，就可以舞出飽滿的神采，舞出精妙的舞容舞韻。筆者在詮釋《盤鼓》的舞蹈形象，運用柔軟的肢體如：折腰、擰腰、傾斜、飛翔等舞姿，加上急速敏捷的舞步在空間中游移，展現在舞台上的是雍容富麗、從容不迫的風度，像是俯身，又像是仰望；像是來，又像是往；像是飛翔，又像步行。這種若即若離、若動若靜的舞容舞韻，不僅帶給人「不可為像」的美感，更帶給人以豐富的想像。

漢代舞蹈的柔中有剛、剛及生柔、動中有靜、靜中有動的動律規則，充分發揮了「陰陽調和」，「形神和諧」之深遠廣闊的意境。意境是一種特定的審美意象，是意與境的契合。中原漢代舞蹈所顯現出來的情操和藝術品味已達到氣若浮雲、志若秋霜、令觀眾嘆為觀止的境界。完美地實現了舞蹈藝術與教化的雙重功能，對中國傳統舞蹈產生了深遠的影響。¹²意境的創造是舞者心境的感受與涵養的外化，正所謂莉君老師常要求舞者們的功課—「心中有情，眼前有境」，將情境的氛圍內化至心裡的感受，運用知識與美感經驗所產生的想像，讓自己進入並享受在該時空的經緯交錯，進而投射在角色與人物上。因此，要詮釋漢代「盤鼓舞」，首要掌握漢

¹² 百度空間網站，(2010)，舞蹈論文，下載日期 2010/11/1，取自：
http://lw.3edu.net/wudao/lw_132834.html。

代舞姬的人物性格，漢代設「樂府」，是中國第一個培育職業舞者的機構，能被選入宮中的女子，自然技冠群英，其技術與藝術的涵養出眾，加上西域文化的植入，使漢代女子兼容中國含蓄典雅的韻味與西域豪放、灑脫的性格，在演譯舞蹈的同時，除了展藝炫技外，又多了幾分美感經驗及多元文化交融所形成的風韻，非漢代女性莫屬，無可取代。今筆者再現《盤鼓》，綜合自身多年中國古典舞訓練的基礎，加上中國民族民間舞蹈多元風格掌握的身體經驗與心理感知，把心靜下來，聽音樂裡的情境，想像舞蹈的時空，冥想自己跳舞的心境，動作靜止間的體態，動作與動作之間的連貫過程，由靜到動、由動到靜，使達到行雲流水、動靜皆宜。掌握拍子的強弱區別，在冥想的時刻，找到運用的方法，當下記住這些情緒、身體、節奏以及符號，在排練前，對著鏡子開始練習，冥想的種種，各種舞蹈經驗慢慢浮現並引導者我漸入佳境，重拾自我，找到舞感！在表演當下，燈光進、音樂起，我將以漢代舞姬充滿自信的魅力，舞出屬於自己的《盤鼓》。



圖 3 攝影 / 黃仁男



圖 4 攝影 / 黃仁男

第四章、《Forbidden Love》表演理念研究與分析



圖 5 攝影/黃仁男

編舞者：黃建彪

舞者：梁雍樺、張建濱、宮銘祥

音樂：黃鈞偉 編曲、選自「遙 HARU／林英哲」

舟歌 PAENNORAE 海流 KAIRYU

服裝設計：全國舞蹈服裝公司

舞意：不應允的愛……

順己心？如人意？千古難解的題

第一節、滿城盡帶黃金甲-論唐代女性的性意識

〈不第後賦菊〉 作者：黃巢 〈全唐詩〉卷 733

「待到秋來九月八，我花開後百花殺。衝天香陣透長安，滿城盡帶黃金甲。」

唐代女性自主意識的提升是筆者詮釋此舞作，首要探討的議題。唐朝是中國歷史上政治清明、軍事強盛的時代，在思想上是百家爭鳴、繁花怒放的時代；在此時空背景下的社會氛圍，婦女的傳統禁錮得到某種程度的釋放，但是要看到的是，這種女性意識的解放，實際上是女權意識抬頭的體現。隋唐時期的中原文化是以漢族的父系社會、鮮卑族則以母系為主的社會結構，唐代文化體現出來的便是一種無所畏懼、無所顧忌相容並蓄的大氣派；一切因素、形式、風格，在唐代文化中都可以適得其所，生活在這一時期的女性自然有許多別於中國封建社會其他朝代的女性思維之處。胡漢融合的最大表現，就是作為遊牧民族的胡文化將一股豪強俠爽之氣注入作為農業民族的漢文化系統內；唐人不僅於氣質上「大有胡氣」，而且立法頗富「胡風」。唐代婦女在這種「胡風」文化的氛圍中，在禮法薄弱的「胡人」社會，豪爽剛健，絕不類南朝嬌羞柔媚和兩漢的溫貞嫻雅。唐朝婦女審美觀也因胡風浸染而由魏晉時期的崇尚纖瘦變為崇尚健碩豐腴。唐朝一些藝術作品中展示的婦女騎馬擊毬的情景，一反漢文化以陰柔嫻淑為婦女典則的傳統，透露出胡族女性活潑、勇健、無拘無束的性格。所以，唐朝女性在中國傳統女性中，有著其獨特的魅力，換句話說，唐朝婦女在社會經濟生活中，女

性意識得伸張，並在一定程度上的本原性復甦。這便是唐朝女性文化的一大特點。而這種本原性的復蘇。並不同於現今當代婦女女性意識上的解放，而是一種女性意識壓抑了若干年之後的釋放，是「胡文化」、「胡風」的釋放和表現。所以，唐朝婦女在本原上的復甦性表現更多地體現為性意識上的自主，追求生活作風和生活方式上兩性自由交往。

唐朝是中國封建社會的特殊時代，婚姻思想開放，貞節觀念淡漠。唐公主改嫁者達數十人，高陽、襄陽、太平、安樂、永嘉諸公主還養有男寵。唐代女子的貞操觀念完全不像宋代以後要求那麼嚴酷，社會上對這方面的要求相當寬鬆，從宮廷到民間，人們性生活的自由度相當大。其主要原因是：

- 一、正處於封建社會鼎盛時代的唐朝，封建禮教遠沒有發展到後來那麼嚴酷的地步。作為統治者禁錮人和人性之工具的封建禮教，本來是隨著統治階級的需要一步步發展起來。統治者總是越到末世，才越感到有把人們的頭腦、身體、七情六欲都管起來的必要，於是禮教也就愈加嚴格，周密而強化。從先秦到唐代，雖然在各代都不斷有人出來倡揚女教，但統治階級對這方面的束縛需要還不那麼急切，尤其是唐代，由於社會高度繁榮昌盛，統治者有充分的信心和力量，所以在性以及其他方面的控制更為寬鬆。
- 二、唐代有一段相當長的太平盛世，生產力發展迅速，人口激增，整個社會豐饒富裕。在人們衣食豐足、生活穩定的情況下，必然會追求生活中的享樂與快意，包括性的歡愉，這是人們心理需求層次的遞升與變化。古人說「飽

暖思淫欲」，如果我們把「淫欲」理解為愛情（禁欲主義者總是把人們正常的愛情與性的需要斥之為「淫欲」，那麼，這句話無異是個不變的真理。飽暖是人的基本需求，一般說來，當這基本需要不能得到滿足時，人們無瑕追求愛情、性、自尊、自我實現等精神層次的需求；生活富裕了才會強烈積極地去追求其他。

三、唐代是一個漢族「胡化」民族融合的時代。李唐皇族本身就有北方的少數民族的血統，他們曾長期與北方少數民族混居生活，又發跡於鮮卑族建立的北魏，而後直接傳承鮮卑族為主的北朝政權，所以在文化習俗上沿襲了北朝傳統，「胡化」很深，唐統一天下後，將這些北方少數民族的習俗帶到中原。唐代各民族之間的交往及國際交流空前頻繁，氣魄宏大的唐朝對所謂「蠻夷之邦」的文物風習是來者不拒，兼收並蓄。許多少數民族的婚姻關係傾向原始，女性地位較高，性意識得到解放，這些文化習俗對唐代社會的影響十分強烈，滲透到了社會生活的各個領域，有力地衝擊了中原漢族的禮教觀念。¹³

黃建彪老師創作的《Forbidden Love》，即闡述母子間不倫的戀情，在宮廷中蔓延開來，因為妻妾滿室的父王長期在外征戰，並在長期互相照應且年齡相仿的皇后與太子，讓情竇初開的兩人彼此有了契合並互生愛意！近水樓臺下，性意識的解放與自主，被在外征戰的父王發現後，展開一連串的权利與鬥爭。

¹³百齡網站，(2006)，從唐朝開始婦女性的解放，下載日期2010/11/30，取自：
<http://club.beelink.com.cn/dispbbs.asp?boardID=11&ID=110573&page=1>。

第二節 參與舞作過程

編舞者黃建彪老師創作此舞作的靈感，來自「滿城盡帶黃金甲」這部電影。電影主要內容是描述皇帝為了皇位棄離了原配，帶著長子、迎娶了皇后，順利繼承王位，孰料皇后竟與皇太子產生情愫，進而發展出曖昧的關係。皇帝知道太子與皇后有染後，決定不輕易放過皇后，在配給皇后的長期湯藥中，加入了慢性毒藥，準備慢慢毒死皇后。皇后查覺有異，所以策劃重陽節晚宴意謀政變，無奈，不敵皇帝的偌大政權，政變失敗，皇帝賜了一杯毒藥給皇后，要求皇太子親手餵皇后喝下湯藥，皇太子不忍下手，在皇帝的凌威與強勢的逼迫下，最後，皇后將毒藥飲盡，結束這場亂倫的悲劇。

因為兩位製作人都是主修中國舞，編舞者想以這部電影題材表現劇中的不倫戀，用現代芭蕾舞融合中國舞技巧的創作手法，企圖塑造成不可侵犯卻飽受背叛之苦的皇帝，內心渴望追求真愛卻備受壓抑，在真實與偽裝、自主與封建中掙扎的皇后，以及陷入情網、忠孝難以兩全的皇太子，鮮明且生動的刻畫這三個角色，跳脫以往不同編創的風格。此舞作以三個性格迥異與肢體風格相異的舞者組合來表現，編舞者巧妙的利用此特性，給予相同的動作語彙，三人呈現的質地與情感卻大不相同的結果，正好道出《Forbidden Love》的三角戀情關係。編舞者先讓我們嘗試單一動作，進而延伸、發展出父子爭奪權力，王后、子后的曖昧情素關係，以及王、后、子複雜的三角關係等的連貫組合動作，在沒有音樂、沒有拍數的配合下，只能依彼此呼吸默契完成動作，初期的訓

練建立了我們三人心理與生理的緊密契合。而後耗費一個禮拜的時間共同尋找適合的音樂，在學習、消化和搭配音樂呈現後，開始思考舞碼名稱，兩位製作人與黃建彪老師共同討論的結果，為《不被允許的愛》，編舞者提議翻成英文，感覺會更好，《Forbidden Love》於是產生。

第一段以快速的音樂節奏呈現「王」憤怒的心情與不可侵犯的權威，以迅速的緊縮與伸張的肢體動作表現「王」憤怒的情緒；第二段以鼓的打擊樂加上人聲的吟唱，表現出「王與后」的愛恨糾葛；與「王、后、子」三人情慾倫理交雜之複雜關係。編舞者運用芭蕾舞雙人技巧及現代舞收縮、伸張的動力，加上直接且強烈的戲劇手法，如「糾扯髮髻」與「掐脖子」、「拖行」、「拉扯」等暴力動作，在音樂急速的催情作用下，「王與后」的情感糾葛與肢體抵抗動作，清楚呈現了王對后的操控及反抗的表現。而在「王與子」的雙人舞中，表現的是兩者的打鬥與對立；加上強烈急促的節奏催化下，身體對節奏的反應則更能顯現出女性的反抗抵制與速度感，透視描繪出劇情底下寧死不屈的精神。

第三節 挑戰自我極限

排練這首舞的過程中，遇到許多的困難與瓶頸，在服裝上，編舞者設計筆者服裝樣式的草圖，給服裝公司設計，第一次試裝時，發現裙子太長，在裙擺的部份，製作的太過整齊，不盡理想，又送回服裝公司修改，第二次試裝時，感覺服裝寬鬆太像睡衣，無法顯現出舞者的身體線條，之後編舞者與服裝公司溝通，皇后的服裝設計要能展現舞者線條，外袍要能凸顯皇后之尊貴、優雅的氣質，經過兩個禮拜漫長的等待，服裝終於出爐，試穿之後，編舞者非常滿意，服裝問題解決了，讓舞作編排更順利的進行。

舞作順利進行之後，壓力開始不斷打擊著我，首先必須克服體力上的問題，音樂急促快速，而舞者身體必須快速緊縮與伸張，時而迅速上躍，時而快速往下旋轉，快速連接動作更是一連串，老師為了訓練舞者的體力，利用每天午休一小時三十分鐘的時間來練習，剛開始是練習三人動作的整齊度，音樂的分配，雙人的默契，第二階段開始整首舞連續跳二次，跳完第一次的感覺非常不好，自己的腳完全不聽使喚，呈現發抖無力，整個人是幾乎無法呼吸到空氣，非常痛苦的狀態，但是還要咬緊牙根再跳第二遍，每天就是這樣重複練習，甚至到三、四次，經過每天不斷的練習，待體力、精力適應後，發覺只要克服體力，節奏的問題，就可以感受的音樂的存在與情感的牽引，動作自然可以練到一致整齊，雖然身體很難受，必須克服體力、耐力及準確力的考驗，但對我來說，是跨越自己極限的一大挑戰。

在學期間，筆者以中國舞為主修，在學校舞團演出以中國舞以及現代舞的舞作居多，此次，邀請黃建彪老師編舞，希望本身以中國舞的身體語彙，注入現代芭蕾的表演手法創造出別於以往的舞風。

在「王、后、子」三人舞的部份，「后」的肢體游移不定在王與子之間，主要在表現三者之間的三角關係。王與子的關係是對立衝突的，編舞者藉由后和王與子動作碰觸頻率來形容三角關係，並用三人托舉法，表示王和子對女性的爭奪，劇中子受控制時，奮力抵抗衍生到破局的父子對立畫面；在三人群舞的關係，編舞者講求三人的默契和整齊度，在音樂節奏快速的尾聲中，王以手取一杯毒酒遞給后，后以恐懼顫抖的雙手拿住酒杯恐懼的喝下毒酒，她的心裡充滿怨恨，暗示著喝下這杯酒之後，王永遠得不到后的心，王永遠活在恐懼、孤獨、背叛、權力鬥爭的陰影之下。在編舞者強調動作中，都在三人之間衝突、對立及瞬間、迅速完成之下，加上整首舞作長達十一分鐘，以筆者的身體能力多變、快速的組合之下，仍備感吃力，雖然前三分鐘，是皇帝的獨舞，其他八分鐘必須三人一起完成此舞，舞作快速敏捷，需配合快速的音樂節奏，及三人的呼吸、動作整齊度，還有分配體力的運用，來敘述這舞碼父子與母子爭奪權利與不被允許的戀情，再透過一次又一次的排練，不斷的揣摩動作語彙的精隨，終於達到編舞老師對舞作要求的水平。

在一次次的排練中，對於音樂詮釋以自己的情感經驗來抒發，如感情抉擇、情感背叛、由愛變恨等，筆者將這些情感的複雜面，這些內心的感知經驗，轉化到舞作中后的角色

身上，讓身體語言及感知上表現舞作的掙扎、痛苦、抉擇、抵抗及鬥智等得以運用起來。並藉由肢體揣摩、情緒轉折和自己的想像空間，轉化為肌肉運用的方式，表現舞者與「后」結合的身體語法，藉此表現舞作中人物的心境與歷程，刻劃出「親身經歷」般的真實情節。

筆者在過去的個人感情經驗裡，透過動作直接表現個人的內在情感，把自己真實的情感投入實際動作表現，把個人揣摩的細膩情感透過肢體表現出來，呈現編舞者所賦予的意涵及肢體動作，並以自己的舞蹈經驗，赤裸裸的呈現出筆者對舞蹈的感知，透過舞作音樂強烈的節奏深化舞者的表演內涵，筆者認為在此三人舞蹈作品中，每個人都表現的恰如其份，是一支非常成功的舞作。



圖 6 攝影 / 黃仁男



圖 7 攝影 / 黃仁男

第五章、《霸王別姬》表演理念與分析



圖 8 攝影 / 黃仁男

編 舞 者：朱明月

舞 者：梁雍樺

音 樂：黃鈞偉編曲、朱明月演唱

虞美人組曲 第四樂章

服裝設計：鐘豆豆

舞 意：虞姬舞劍敬霸王，但見虞姬手中雙劍舞成一片銀光，霎時合一，忽又雙分，快慢分明而又帶有女子的嬌弱嫵媚，其不願獨自偷生，為霸王起舞後，拔劍自刎而亡。

第一節 京劇的特色與程式美學

京劇是我國文藝百花園裏一枝絢麗的花朵。它是傳統戲曲中劇目最豐富、表演最精細、流行最廣泛、觀眾最普遍、影響最遠大的一個劇種。它和「國畫」、「中醫」同被譽為「中國三大國粹」，為海內外人士所公認。京劇並不是土生土長的「北京地方戲」，它的形成經歷了漫長的孕育過程。

乾隆五十五年（西元 1790），在南方享有盛名的安慶徽戲班「三慶徽」北上進京向高宗皇帝祝壽，這個戲班是以徽系為主，吸收了其他多種聲腔的綜合戲班。「三慶徽」在北京大受歡迎之後，又有「四喜」、「和春」、「春台」三個戲班，合稱「四大班徽」，成為北京劇壇的佼佼者。¹⁴三十多年後，原本流行於湖北的「漢戲」也到北京演出。這兩個劇種相互借鑒，不斷革新，又受到北京語音的影響，不知不覺中，聲腔發生變化，與原來「徽」、「漢」兩調的聲腔有了差異。當時的觀眾把這種發生變化後的唱腔稱為「京調」。

漢戲的腔調以「西皮」、「二黃」為主。漢戲在湖北演出時就已經是西皮、二黃合奏的情況，因為皮黃音樂受歡迎，徽班受皮黃的影響，成為「皮黃班」，所演出的戲叫「皮黃戲」。在道光末年和咸豐年間（西元 1840~1861 年），蛻變轉型成為新的劇種，這就是「京戲」。¹⁵

京劇的表演藝術，有以下幾個特色：

一、程式化：

京劇表演最大的特色是「程式化」，所謂程式是指京劇的

¹⁴曾永義著，（1998），*我國的傳統戲曲*，臺北：漢光文化，頁 22。

¹⁵曾永義著，（1998），*我國的傳統戲曲*，臺北：漢光文化，頁 23。

基本規範，例如言談舉止有一定的手勢、台步、動作、方位等，有時會讓人覺得和現實生活有距離，不容易看懂。程式化的原因是因為京劇非常要求美感，不管唱唸做打、喜怒哀樂都必須很美，例如舞台上的旦角要做出「蘭花指」，走路要走小碎步。程式就像語言，是表達思想感情的一種方式，也像是音符，雖然音符只有七個基本音階，但卻能作出千變萬化的樂曲。好演員必須將戲曲的程式化為無形，讓觀眾不會去注意演員的程式動作，而被劇中人的喜怒哀樂所牽引，就像我們聽莫札特的音樂不會只聽到僵硬的音符，而是感受樂曲的優美與動人心弦，京劇的程式也是如此。

二、誇張化：

有人說，京劇的表現非常誇張，這話一點兒也沒錯，因為京劇是生存於舞台上的，不同於電視、電影可以讓觀眾近距離的觀看，舞台和觀眾有一定的距離，表演如果不夠誇大，很難將感情傳達給觀眾，包括化妝、服裝、音樂都是如此，長久以來自然形成其獨特的表演風格。京劇的「誇張化」，也就是將日常生活中的某些事物或心情用非常誇張的型式表現出來，例如大花臉憤怒時的「哇呀呀呀」、「旦角哭泣時的「喂呀」、小生得意時的「哈哈、哈哈、啊哈哈哈哈哈」。又比如激烈打鬥後，勝利的一方通常會在舞台上耍一套刀槍，這些動作雖然和劇情沒有關係，但卻將勝利者的得意和喜悅充分傳達給觀眾，也同時讓觀眾欣賞了演員的藝術技巧。

三、舞蹈化：

京劇是非常重視美感的表演藝術，因此，舞台上所有的動作都必須很美，有如舞蹈一般，但又不可以脫離劇中人物，也就是將日常生活中的動作加以美化，在生活中給人美感的動作—嗅鮮花的香氣，捕捉飛舞著的蝴蝶、吃飯等，京劇中極少把碗筷端上舞台，在「金玉釵」中，窮苦書生因挨餓昏倒之後，被金玉釵救醒，金玉釵贈他一晚熱豆汁，書生狼吞虎嚥吃完之後，又伸出右手食指把碗邊的殘留入嘴中，最後更伸出舌頭，仔細把筷子上的渣也一一舔淨。除豆汁這一種液體是虛的以外，這整個一組動作不僅實在，而且是精美絕倫的。¹⁶

四、虛擬化：

如果你看過傳統的京劇，就知道京劇的舞台上幾乎沒有佈景，最常看到的道具就是「一桌二椅」了，這是因為京劇是一種虛擬的藝術，有句話說：「場隨人移，景隨口出。」所有場景都在演員的嘴裡和眼神中，只要演員在舞台上說「待我開門」，接著做出開門的虛擬動作，觀眾就知道他正在開門了。而所謂「虛擬」是指在幾乎空無一物的舞台上，模仿日常生活的動作，例如開門、關門、上樓、下樓、坐船等，舞台上不需要出現真正的門、樓梯或船，只要看到演員的動作，就知道劇中人在做什麼了，有點類似西洋「默劇」的動作，京劇的虛擬動作雖然取材於生活，但不完全模仿生活，而是將它提煉並美化、誇張化。

¹⁶徐成北著，(1996)，*中國京劇*，廣州：廣東旅遊出版社，頁26。

五、四功五法：

所謂「四功」是指「唱唸做打」。京劇既然是戲曲，自然必須要唱（唱腔），而且要唱得好聽；舞台上的角色必須講話，那演員就要唸（唸白）了，而且要唸得抑揚頓挫；除非劇情中需要，否則演員不能面無表情，那就必須做戲（表演）了，而且要做得感人；舞台上的角色如果身懷武藝，就會有開打（武打）的場面，而且要打得乾淨俐落。所謂「五法」是指「手眼身步法」。「手」是指手勢、「眼」是指眼神、「身」是指身段動作、「步」是指台步，而「法」就是上述各項技術的協調運用，也就是說，演員的一舉手、一投足，甚至一個眼神都必須很講究，不僅要切合人物身份，更要有美感。我們常說，京劇藝術是一種「綜合的藝術」。的確，戲劇在各類藝術中，其表現方式比較複雜。它運用了文學藝術去創造它需要表現的故事；它運用了音樂藝術去創造劇中人悅耳的語言與氣氛上所需的效果；它運用了舞蹈藝術去創造劇中人悅目的動作；它運用了繪畫藝術去創造它所需調和劇情氣氛的色彩；它運用了雕塑、建築等藝術創造它所需要的各種造型。所以，我們欣賞京劇的時候，往往能獲得各種不同美感的洗禮。¹⁷

¹⁷ 國光劇團網站，(2006-2009)，*京劇的表演藝術*，下載日期：2010/11/25，取自：
<http://www.kk.gov.tw/onweb.jsp?webno=3333333354>。

第二節 虞姬的真情至性

《霸王別姬》是京劇藝術大師梅蘭芳表演的梅派經典名劇之一。主角是西楚霸王項羽的愛妃虞姬。故事講述楚漢四年相爭末期，項羽被圍於垓下（史稱「垓下之圍」），聽到四面楚歌，以為已經全軍覆沒，大勢已去，於是唱起「垓下歌」：「力拔山兮氣蓋世，時不利兮騅不逝。騅不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何？」（史記·項羽本紀·項羽垓下歌）虞姬自刎殉情，項羽悲傷不已，也策馬而去，於烏江自刎而死。¹⁸

京劇《霸王別姬》劇情：漢王劉邦與西楚霸王項羽互爭天下。劉邦拜韓信為元帥，屯兵于九里山前，調度各路諸侯，十面埋伏。使李左車詐降于楚，誘項羽深入重地，圍于垓下。張良又遍吹洞簫，命軍卒學作楚歌，聲韻淒涼。風送入楚營，而楚將楚兵聞之，皆動思鄉之念。一夜之間，盡行解散；所未去者，止有八百餘人，及周蘭、恒楚二將。項羽無可如何，惟思衝出重圍，以圖再來。乃入帳，與虞姬作別。虞姬即項羽之妻，歷年戰爭，均在營中隨侍。項羽逞舉鼎拔山之勇，身經七十二戰，戰無不利，奈徒恃勇力，卒中韓信之計。勢促時窮，不得不割捨此愛妻，以免拖帶弱息之累。英雄氣短，兒女情長。置酒與虞姬共飲，泣下數行，作歌以寄慨。虞姬亦歌而和之。黎明時，周蘭、恒楚，催促動身。虞姬明知百萬敵軍，斷非一弱女子所能出險，誰得項羽佩劍，立拼一死以斷情絲。項羽所幸無後顧之憂，逃至烏江口，亭長駕船相迎，項羽不肯渡江。蓋自起義有八千子弟相從，至此無一生

¹⁸ 中華文化信息網，（2006），霸王別姬介紹，下載日期 2010/11/26，取自：<http://big5.ccnet.com.cn/show/xiqutemp/baixizhh/jj-jm-2.htm>。

還，實無面目見江東父老。遂自刎焉，仍得與虞姬在地下結好合之緣也。

此劇悲劇氛圍極凝重。如虞姬巡營時所唱「南梆子」：「看大王在帳中和衣睡穩，我這裡出帳外且散愁情。輕移步走向前荒郊站定，猛抬頭見碧落月色清明。」情景交融的語言，蒼涼的歌唱，使人感受到悲涼、淒清的夜晚，虞美人漫步荒野戰場時縈繞心中的憂慮和悵惘。緊接著傳來下層士兵的叫苦聲，四面楚歌聲，與劇中人物眼看大勢已去、無可奈何的心情交融在一起。景生情，情生景，形神兼備，虛實相生，從而創造出深邃的意境，讓人們透過歷史的風雲變幻，品味到美人殞命、英雄末路的苦澀和悲涼。

這齣戲中虞姬有一段風格別致的劍舞，是梅蘭芳以京劇舞蹈為基礎吸收了武術動作而創造成的。梅先生在表演劍舞時，不是賣弄技巧和功夫，而是與劇中人物的情感緊密結合起來，通過節奏鮮明、婀娜多姿的劍舞，揭示虞姬的心理發展層次。她開始是為項羽解憂，以後就變成與之訣別了。梅先生在舞劍時，表現了虞姬矛盾複雜的心情。她面對逆境與敗局，暗暗為項羽的功虧一簣而痛惜，表面上卻要強裝笑臉安慰丈夫，但背著項羽時，又抑制不住內心的悲痛、淒愴，偷偷拭淚。她為項羽舞劍，意在激勵丈夫於九死一生之際還要去奮爭！這便是舞中有戲，戲中有情，從而使這位對霸王飽含深情的虞美人形象令人難忘。¹⁹

¹⁹ 華夏文化網，(1997)，京劇〈霸王別姬〉，下載日期：2010/11/28，取自：
<http://big5.cri.cn/gate/big5/gb.cri.cn/3601/2005/10/26/109@754041.htm>。

「南梆子」：「看大王在帳中和衣睡穩，我這裡出帳外且散愁情。輕移步走向前荒郊站定，猛抬頭見碧落月色清明。」

「西皮二六」：「勸君王飲酒聽虞歌，解君憂悶舞婆娑，嬴秦無道把江山破，英雄四路起干戈，自古常言不欺我，成敗興旺一剎那，寬心飲酒寶帳坐，且聽軍情報如何。」

虞姬，項羽的寵姬，名虞。項羽困於垓下，曾作詩曰：「虞兮虞兮奈若何！」見史記·卷七·項羽本紀。秦末虞地（江蘇吳縣）人，有美色，善劍舞。公元前 209 年，項羽助項梁殺會稽太守，于吳中起義。虞姬愛慕項羽的勇猛，嫁與項羽為妾，經常隨項羽出征。項梁死，項羽為次將，施升上將軍，虞姬與項羽形影不離。²⁰

勸君王飲酒聽虞歌：石英，這是京劇《霸王別姬》中一段「西皮二六」的首句唱詞，表現的是西楚霸王項羽被困垓下，已成四面楚歌之勢，他的愛妃虞姬為了安慰他，勸其飲酒，由她舞劍助興。實則這時她內心淒愴，知無力回天，清秋深夜，更覺悲涼。但此女深明大義，決意自殉，一曲「夜深沉」，奏出千古深情。

虞姬此人，有名字又無名字，是虞地的女子，正當妙齡。其夫君項羽，虞姬隨夫主征戰，她未必在輔佐夫主成就霸業的強烈意識，但她卻在夫君一籌莫展時，微笑中抑淚舞劍，最后時刻飲劍香消，使夫君免除拖累，以便輕騎赴江東再起。雖然，如自刎以促夫君再起的用心未能實現，但“大義”可讚，劍能斷魂，情難斷。在垓下，霸業烏錐尾上飄走，人性

²⁰ 中華人網，(1998)，虞姬介紹，下載日期：2010/11/24，取自：
<http://www.greatchinese.com/famous/lady/yuji.htm>。

卻在馬嘶中昇華。

倒是他身邊的那個女子給人留下的印象更深。她未必有輔佐夫主成就霸業的強烈意識，卻比歷史上著名的干政皇后更令人懷念，如今在垓下（今安徽靈璧縣南）有虞姬墓在焉。此墓是真是假不能驗看，但史有其人是無疑的。見此墓塚再思其人，決非等閑之女流。²¹

²¹人民網，(2001)，勸君王飲酒廳虞歌，下載日期：2010/11/29，取自：
<http://www.people.com.cn/BIG5/wenyu/68/20010320/420870.html>。

第三節 虞姬的服裝造型

京劇服裝特點：（以虞姬為例）

京劇不照搬生活原貌的特點，在演員所穿著的服裝上也看得出來。在京劇舞台上的服裝，沒有季節的區分，沒有朝代的差別，當然也看不出所處地帶。通常我們稱為「行頭」的服裝，樣式多根據唐宋元明各朝代的衣服而來，有時或可見到各朝「齊聚一堂」的景象，然而主要還是根據明代的服裝來設計。但是，劇中無論何人，不論角色大小，要穿著何種衣服，卻都有著特別規定。「寧穿破，不穿錯」是主要的京劇穿衣原則。由於京劇服裝還是為了演出而設計的，為了誇張化和美化的效果，所以部分服裝還是在生活原貌的基礎上改變了形狀，主要也為配合或強化京劇舞蹈動作而來。

「梅派」是一個有著自己極為濃郁的韻味和風格的京劇旦角流派，但不用說梅蘭芳先生自身過於高厚的天賦，他的身材、體形、扮相和嗓音，表演的分寸、火候掌握的準頭和靈性，在許多老戲、新編戲和時裝戲中創造無數的「第一」，他僅在梅派名劇《霸王別姬》中就有四個「第一」：第一個創造了「魚鱗甲」，第一個創造了「如意冠」，第一個編演了虞姬的整套「劍舞」，第一個把原來只用於老生的夜深沉牌子曲，引用為旦角的劍舞曲。²²

原本戲箱中並沒有黃色古裝衣與魚鱗甲服裝，這是梅蘭芳先生專門為《霸王別姬》設計的服裝。在新編歷史劇《霸

²² 中華戲曲網，(2005)，小議關於“梅派”的一種權威性的界說，下載日期：2010/11/25，取自：

<http://www.dongdongqiang.com/ltjc/1060.htm>。

王別姬》中，在「四面楚歌」情況下，虞姬慷慨悲歌，揮劍起舞。為了便於表演，又表現出王妃身份，梅蘭芳先生特意為虞姬設計了魚鱗甲服裝。這是梅蘭芳先生對戲曲藝術的一大貢獻。《霸王別姬》中的虞姬所穿的彩繡明黃地鳳戲牡丹女斗篷是梅蘭芳先生專門設計的，與黃色古裝衣及湖藍魚鱗甲融為一體，頗具匠心。斗篷：是擋風禦寒的一種服裝，在舞台上大部分都在上路、出門的時候穿用，起一個外衣的作用。²³虞姬-梳古裝頭，頭戴如意冠（仿照古代小冠式樣美化而成。金色小冠頂上飾一塊前低後高的如意板）。身穿魚鱗甲，又名「虞姬甲」，專用於楚霸王的寵妃虞姬在「營帳」一場戲，是隨軍嬪妃穿戴鎧甲的一種象徵性表示，此造型為項羽的寵妃虞姬專用。²⁴戲曲藝術大師梅蘭芳演出京劇《霸王別姬》，謝杏生應邀設計楚霸王項羽穿的男大靠即霸王靠，以及虞姬穿的宮裝、斗篷、魚鱗甲等，他採用形似國畫手法設計，工筆筆墨韻味細膩，好評如潮。虞姬用的斗篷圖案就深藏寓意，它一面是公雞和花卉，象徵虞姬忠貞于楚王項羽，嚮往勝利和光明，另一面是鴛鴦和蘆葦，暗喻漫漫黑夜、四面楚歌的現實，從而烘托項羽別姬時「力拔山兮氣蓋世、虞兮虞兮奈若何」的悲壯氣氛。謝杏生設計的魚鱗甲梅蘭芳愛不釋手。簡練而外型誇張的魚鱗甲，是經提煉而成的一種戲裝改良樣式，從正統的大靠逐步簡化成單一的雲肩、下甲，設計初稿出來後，他虛心徵求梅蘭芳意見，廣泛聽取觀眾反

²³ 華音網，(2001)，京劇的服飾：長袍類，下載日期：2010/11/25，取自：<http://article.huain.com/html/666.html>。

²⁴ 中國國家京劇網，(2008)，國家京劇院中京大廈五樓服飾展（一），下載日期：2010/11/25，取自：

<http://www.cnpsc.cn/oldinfoinfo.asp?NID=2796>。

響，不厭其煩地幾易其稿，另起爐灶，終於獨創出格調獨特、造型新穎的魚鱗甲。²⁵ 配件：如意冠、魚鱗甲(圖 9)、斗篷(圖 10)。



圖 9 攝影/陳韋勝



圖 10 攝影/黃仁男

²⁵ 友福網路，(2008)，戲衣大師謝杏生，用湘繡演譯戲衣情，下載日期：2010/11/25，取自：<http://www.yofol.com/whyyj/52.htm>。

第四節 排練過程

在開始排練虞姬時，很興奮很緊張，與指導教授討論舞碼內容時，我提出要以京劇融合舞蹈的形式呈現，從小對京劇的表演深感興趣，只要電視有播出京劇的表演，一定從頭看到尾。很喜歡青衣、武旦，尤其是武旦的扮相及身法，更是情有獨鍾，夢想有一天我的畢業展能以京劇的扮相，挑戰京劇的劇目，終於讓我盼到了。指導教授特別邀請中央戲曲學院之名旦角朱明月老師為我指導與編排舞作，3人幾經思考，多次討論結果，認為《霸王別姬》裡的「虞姬舞劍」身法、技巧與情感兼備，非常適合筆者挑戰與表現，自此，虞姬與筆者展開了一段密不可分的親密關係。超級期待排練的日子來臨，因為明月老師只有每個禮拜一會到學校教課，如果只利用午休時間，是不夠用的，和明月老師討論排練時間之後，就是我每個禮拜上台北兩天，一天練六個小時，利用三次的時間，把虞姬的基本韻味、身段、音樂節奏、折子戲，一口氣全部學完。

每次上台北排練，除了行李，還要帶把劍，仿如古代行俠仗義的俠士，穿梭遊走在台北繁華的街道，這強烈的對比令我震驚，虞姬的第一次接觸，更是把我嚇到，其鉅細靡遺的細節要求，著實讓我見識到戲曲藝術的程式規範與美感要求的「磨」力，就如老師教我走圓場，步伐要求非常的小，小到每走一步，腳跟都要緊貼著另一隻腳的足弓旁邊，膝蓋還要併在一起，先練習慢的步伐，繞著教室走圓場，漸漸的小腿、足弓痠痛侵蝕，老師為了舒緩我的酸痛感，放著夜深

沉的音樂，一邊聊天，一邊要求我繼續走，腳步由慢而快，就這樣不知不覺，過了一個半小時，雙腳也從嚴重抗議到默默接受了。虞姬的學習過程，充滿著艱辛與挑戰，不僅程式動作規範嚴謹，樂曲段落與節奏拍子也是豐富表演的基本要素，在學習身段時，老師一邊敲著板子一邊唱著詞，反覆的加深並且熟悉音樂，掌握戲曲舞台上特有的表演節奏及這首舞的意境，身段細膩繁雜，與中國舞身韻有很大的差異，所有手的動作，不能伸到最直，始終保持圓的線條，每一舉手投足都是有含意和情緒的，例如：用右手食指輕輕觸及傾斜的顎下，表達著沉著或思索的心理狀態，不時以手的擺置、伸展、彎曲來反映出角色的心理狀態。

第五節 詮釋舞作歷程

學完整首舞碼之後，才是壓力真正的開始，無法以詮釋古典舞的方法運用在虞姬上，自己練習時，反覆的摸索、研究明月老師示範的每個步伐身段，一直模仿著老師的動作、韻味、眼神，眼神傳達是戲曲感情的基礎要件，手傳眼、眼傳心，帶動全身肢體語言的傳達，配合戲曲音樂的慣有特性，植入飽滿的戲曲語言，最終才會形成感情快慢之間的尺寸、節奏拿捏，是舞蹈融合京劇的特色之處。配上獨有的京劇唱腔，突出卻不影響，加上由鈞偉老師的作曲，充分的展現獨有的藝術風格。每當練習到「虞姬舞劍」時，內心澎湃感觸油然而生。

「勸君王飲酒聽虞歌，解君憂悶舞婆娑，嬴秦無道把江山破，英雄四路起干戈，自古常言不欺我，成敗興旺一剎那，寬心飲酒寶帳坐，且聽軍情報如何。」

霸王戰敗回營，虞姬迎霸王進大帳，見霸王依舊愁眉不展，便主動提出獻舞給君王看，虞姬舞劍安慰霸王，企圖重新喚起他的雄心。從政治和軍事方面來說，項羽是敗軍之將，劉邦是勝軍之王；但從人格力量和美學角度上看，因為項羽在最後一搏的生死關頭竟然對虞姬「泣數行下」，讓無數後人感到這個兒女情長、英雄氣短的大將軍更有人情味，更具個性光彩。尤其與缺乏誠信又花心好色的劉邦相比，就顯得更真、更善、更美。這也許就是虞姬寧死不入漢宮、不願成為劉邦戰利品的真實原因。

在排練過程中，虞姬給我的印象深刻，她未必有輔助霸

王成就霸業的強烈意識，但面對逆境與敗局，在表面上故作堅強，內心卻抑制不住悲痛與悽愴，偷偷拭淚，虞姬為霸王舞劍，雖以自刎激勵霸王東山再起的心未能實現，但「大義」可讚。

京劇是結合戲劇、音樂、舞蹈、特技的綜合表演藝術，因此京劇演員必須經過非常嚴格的訓練，才能登上舞台；中國舞真正打動人心的地方，不只是外在的節奏和形態的變化，更是用形體語言展現出詩情畫意，也就是內在的神韻。詮釋舞作中，除了注意程式套路之外，必須配合唱詞的起承轉合，運用中國舞提、沉、沖、靠的身法運用，及「形」、「神」、「勁」、「律」的掌握，從姿態、動作以及連接動作的表現手法，表現出虞姬悲、喜的內在神韻。此外，每一個手勢、眼神、身段、台步、技巧的展現，皆反應出虞姬內心悲痛，外表堅強為霸王舞劍的複雜心境，終致自刎成就大局的大愛精神。

每歷經排練的磨練，明月老師總是不斷的提醒我，不足的地方，味道不對，情緒不明顯，不夠穩，腳步不夠小不夠快，眼睛不夠靈活。每一次的排練，都讓我領略了更多細微的表演細節。有次，接近口試前某次彩排完，明月老師讚賞了我，今天的表現，缺點變少了，情緒的掌握更精準了，讓我當場情緒潰堤，每一次彩排，都很怕自己不能一次比一次更接近表演的核心，對於戲曲音樂的節奏、情感，知道自己還必須更融入。每次休息時間，老師陪著我耐心的反覆練習，將親身的表演經驗，全心指點付出，針對細節的尺寸拿捏，

更是仔細的為我親身示範。我感受的不是壓力，而是一種發自內心想要完成更好的表演決心。

虞姬的練習方式，是必須忘記自己身體原有的記憶，重新學習京劇的基本功，例如：手位、腳位、步伐、眼睛看的位置、鑼鼓點的節奏等，惟有充分掌握，才能表現出劇中人物的內心精髓。

演出當天，告訴自己，以平常心表現，將平時練習的態度及精神，表現在舞台上，上場時，聽到音樂，就把自己當做是虞姬，完全投入在情緒意境中，舞到最後，欲罷不能，情緒累積越來越悲憤，眼淚已在眼眶打轉，直到自刎那一刻，告訴自己成功了，我做到了，完成了夢寐以求的理想。演出完，一直都沒有看到明月老師，想擁抱老師告訴她我成功了，在我演出當天，老師接到青島娘家來電，得知母親過世必須在第一時間趕回青島，所以沒有辦法親自到場欣賞我的表演，老師在我演出前，仍心疼的叮嚀不可以告訴我，怕影響我演出的心情。老師對我百般照顧，既使家有要事，心裡還是惦記著我，更請母親在演出後才能告訴我實情，雖無法趕赴演出，卻衷心祝福我成功、順利、放寬心、盡情舞，一定會成功的，這份疼惜之情當下令我感動萬分，老師對我的指導之恩，傳授之情，頓時讓我直接感受到虞姬對霸王至情至性的真愛，更讓我對《霸王別姬》這首舞作，捏下了更多深刻的回憶在心中，永遠無法抹滅，是最美好的演出經驗。



圖 11 攝影 / 黃仁男



圖 12 攝影 / 黃仁男

第六章、《Dance For Sorrow》表演理念與分析



圖 13 攝影 / 黃仁男

編舞者：詹佳惠

舞者：張建濱、梁雍樺、壽于禎、徐雪茹、陳冠伶
陳欣瑜、張義欽、余哲宇、張廷誠

音樂：Steve Reach / Three Movement for Orchestra
1.Movement+ 2. Movement+
3.Movement+

服裝設計：曾天佑

舞意：在我胸口起舞的...（此舞作獻給我的朋友）

第一節 舞者內在能量釋放

筆者自幼接受體操與舞蹈的專業訓練，前者為我身體肌力扎下厚實的基礎，從五專、大學到碩士班扎實的舞蹈技巧訓練則讓我掌握動作語彙豐富細膩的表達能力。

「我是以創作來寫日記的人」詹佳惠老師常在課堂上以此說明她編舞的動機。詹老師常以擷取生活中片段之感動為出發，利用音樂傳達意象之獨特性與舞蹈結合，巧妙勾勒出舞作內在意涵。依莎多拉·鄧肯²⁶認為舞蹈的目的是「表現人類靈魂中最崇高也最內在的各種情感」。

《Dance for Sorrow》便是要求舞者從內在能量自覺與情感內省的舞蹈作品，在舞作中筆者也感受到編舞者對生活各種情愫敏銳的觀察，與對肢體動力來源與內在情感細微變化的連結。我們生活在有情世界裡，人、事、物所交雜之情愫不斷滲入內心深沈意識，從「心」出發，誠實面對內心的聲音，是在排練過程中，編舞者不斷要求我們的課題。在嘗試詮釋舞作精神內涵的表演手法裡，對於肢體動力來源的探索，對習慣以肢體為先，著重外在型態跳舞習性的筆者來說，也是個人在畢業製作中最大的挑戰之一。

在音樂上編舞者選擇節奏快板音樂放在第一段，燈光灰暗四個男舞者從舞台上四個角落，慢慢倒退走進中間的女舞

²⁶源於美國著名舞蹈家伊莎朵拉·鄧肯 (Isadora Duncan, 1877-1927)，她屏除古典芭蕾的僵化死板和違反自然法則。「美即自然」為其舞蹈美學思想的核心，崇尚在自然的節奏和動作基礎上編排和表演舞蹈。藝術來源於大自然，藝術家必須向大自然學習，遵循自然法則。引用自朱立人，(1994)，*舞蹈美學*，台北：洪葉文化，頁 13。

者們，充分表現那種壓力逐漸從四面八方逼近而來。舞作中所有動作重量都在地板上甚至更下沉，重心從上到下那種快速的墜落，用手摀住自己的嘴巴，女舞者則把雙手放在胸口前顫抖，彷彿正在敘述那種內心交織複雜的情緒想要找到出口，卻又在體內流竄蔓延的感覺。這是筆者嘗試把內心情緒力量投注於肢體動作表現中最好的磨練。

第二節 舞蹈情境

在排練舞作的過程中，詹佳惠老師不斷強調動作由內心出發，要求舞者們專注在「人自己身上」。在舞作中，有不自覺、自覺、心理、生理，以及情緒的與本能的反射；總括在一起就是動機，沒有動機之驅使、沒有情感之自省，便沒有動作，而動作中呈現之力度、則展現在音樂強烈節奏與慎密織度下，投射於內心悲憤、無力、虛弱各種情愫交雜的意識裡，就像摀住胸口也無法阻止他們在血液中流竄與蔓延。

在排練的過程中，剛開始只是純粹的為動作而做，內在情緒並無法連結於肢體的表現；開始嘗試想像對愛情的憧憬卻害怕受傷害的情愫，想要愛情卻無法進入情境，只是一昧埋頭苦幹用力的跳舞。動作只有出發、停留與抵抗，攪和混淆不清的思緒，試圖將其轉化成另一個開端或結束，徘徊游蕩在邊緣地帶，伴隨是自身的無所適從，經過無數次的排練，並與編舞者多次的對談中，終能有所掌握舞蹈作品的精髓。

在表演時嘗試回想著情緒記憶，筆者選擇適合自己的情緒記憶融入編舞者的創作中，尋找適合的情境與肢體語彙，筆者認為這樣的方法能詮釋出屬於自己的心境。那些情緒上痛苦的、快樂的記憶似乎隨著音樂的起伏，身體呼吸的節奏，慢慢的湧入筆者的腦海中，充滿身體每一個細胞、每一個毛細孔，表演情緒的亢奮使得身體都在顫抖，那種急促的喘息，壓抑著我幾乎無法呼吸。舞作呈現的氛圍深深的觸碰與衝撞筆者的心靈。

當我們反芻人生各種外在、內在經驗的同時，內心深處

的多樣意識情緒一次又一次被挑起，投射於外在肢體表現一再烙印更深刻情緒記憶，這種一再反覆練習直到舞者們熟悉自己的情緒記憶，自然投注於肢體語言中；這是筆者對舞作情境最深刻的體認，也是最大的挑戰。所以說「驚嚇、狂喜、歡樂、憂鬱、悲傷、高興，而舞蹈可為媒介用動作表現所有感情。舞蹈中，沒有內心經驗的表現，是沒有價值的。」²⁷。

²⁷ 朱立人，(1994)，*舞蹈美學*，台北：洪葉文化，頁 68。

第三節 詮釋舞作

詹佳惠老師師事美國現代舞大師 Betty Jones 學習荷西·李蒙 (Jose Limon, 1908-1972)²⁸ 現代舞技巧。其現代舞技巧之特性，著重在呼吸的運用、重量的上升與墜落、空間的流動性。除了保留以擺盪與重心轉換的「跌落與復原」基礎外，編舞者在動作的運用上相當要求「動作的過程」一黏的質地；另一方面則強調動作的圓滑順暢，以及肢體各個部位的分解動作。²⁹

《Dance for Sorrow》舞作首演於 2005 年，為編舞者為筆者和此次畢業展共同製作人張建濱同學重新編作，其中雙人舞段落更是費盡筆者心力揣摩，才找到不同於以往詮釋內在情緒的方法。舞作選用極限主義音樂³⁰，對筆者而言也是聽覺上一大挑戰；時而是動作緊扣音樂節奏、有時與音樂的對話卻又疏離冷漠，在如此強烈對比的表現風格之下，最後確有讓筆者在詮釋作品時有漸入佳境的喜悅。

舞作開始，四個舞者在舞台的框形架構四個角落中，是垂直線有力的支撐點，而站在中間的舞者，強調出情緒低沉的氛圍。對比前面兩角的舞者，站在後面舞者的動作，傳達出更為強烈的情緒正在累積，而在這四個角及其之間的對角

²⁸ 荷西·李蒙 (Jose Limon) 為韓福瑞的嫡傳弟子，其技巧訓練原理建基於韓福瑞技巧之上，再注入李蒙個人的鑽研心得。

²⁹ 張建濱，(2010)，*與真實的對話－【京天動地】表演製作之研究與分析*，碩士論文，國立臺灣體育學院體育舞蹈碩士班。

³⁰ 極限主義音樂：Minimalism (極簡主義、極微主義，或稱簡約音樂 minimalist music) 就是以極盡簡約的音符、動機、和弦進行，透過特定動機、主題，不斷重複、變型、輪迴，以製造特殊音樂意象之效果。其中 Phillip Glass、Steve Reich 等，為極限主義音樂最著名之作曲家。

線，就像交織複雜卻又清晰的情緒正在醞釀著；後方的舞者動作顯現出朦朧、病態的情緒，而在中間區塊上的舞者，呈現出憐憫、孤寂之感覺。對「Sorrow」作品的詮釋；筆者嘗試由動作喚起我內心深處缺憾的記憶。在雙人舞段落中，筆者嘗試表現兩人情感的糾葛與情緒的起伏，從兩個人面對面，男舞者以迅速的手臂，擦過筆者的臉旁，從動作速度上表現出強烈情緒，經由並列、分裂、重疊、對立、交錯的，透過一連串推、拉、扯的動作，表現筆者對作品所要表達的矛盾和掙扎情緒；雖然筆者以外在動作出發來表達作品的內涵，但當達到編舞者要求的細微連結時，筆者確實感受到內心糾雜的情緒，竟也隨著對編舞者要求的肢體語彙而傾洩出來。

排練時，筆者和舞伴在練習上，經過排斥、衝突到磨合與培養默契，從原本兩人節奏配合不上的技術失誤，到編舞者調整舞者肢體的架構，感受彼此的身體重量，而完成這段精彩之雙人舞。從沒跳過雙人舞的筆者，從雙人互動過程中，讓筆者學習到雙人舞的動作中是有主動與被動的分別，例如：男舞者以迅速的手臂，擦過我的臉旁時，才會有閃避的反應，這才合乎邏輯。

《Dance for Sorrow》是一齣要求舞者從內在能量自覺與情感內省的舞蹈作品。筆者省視過去學生時期的各種學習與體驗，內心的抉擇、掙扎、徬徨、無助、痛苦和憤怒，各種外在人際關係的糾葛，與內在情緒的矛盾，透過排練過程並演出舞作後，讓筆者呈現面對深邃內心世界最真實的自己。



圖 14 攝影 / 黃仁男



圖 15 攝影 / 黃仁男

第七章 結語

【京天動地】已圓滿落幕，從計劃、排練、幕後執行製作、口試、宣傳、服裝道具、演出，一路走來，感謝五位編舞家及學弟妹的幫忙，沒有你們就沒有【京天動地】，感謝你們讓筆者實踐自己的理想，在舞蹈的歷程中再度跨界。

個性大而化之的我，非常熱愛舞蹈，大部分的生活都在舞蹈教室及排練場度過，舞蹈已成為我生活的一部份，只要有空堂課時，一定會跟中國舞的課，老師們常問我說：「你怎麼這麼愛跳舞？」我說：「跳舞是我生命的全部，要一直跳到不能動為止，才肯罷休」。舞蹈改變了我的被動性格，讓我品嚐生命的美好，最重要的是我的生命因舞蹈而豐富、真實，舞蹈實踐我存在的價值。

以前的我，動作接收的能力很快，幾乎是一種本能，從不思考身體如何運用？內心空蕪不假思索，只要完成老師的要求即可，理所當然的跳，盡情為舞蹈而跳。上了大學，開始慢慢觀察同學、學姊，從身體的運用方式、動作的細膩度、情感表達的真切性，慢慢了解舞蹈不只是肢體的運動而已，而是情感的投射傳遞，藝術畢竟無法像機器般複製、模仿，不停的埋頭重複練習，只是增加熟練度與精準度，是技術的掌握；而藝術的表現，則需要把動作吃下去，細嚼慢嚥，慢慢消化，用心思考，因為經過思考的身體是敏銳的、靈性的，它懂得關注每一個關節、肌肉、呼吸，它懂得傾聽內心的聲音，更勇於碰觸內心的情感，這些話，將永遠銘記在心，一生受用。

五專、大學時期感謝學校師長嚴謹的訓練與要求，累積筆者豐富的表演與編創經驗，奠定紮實的根基；研究所時期，更啟發了筆者對身體運用更深層的體會，讓我更成熟的運用身體與技能，進而細膩的表達內心真切的情感。

從開始習舞至今，我遇到了許多機會、貴人及每位師長的關愛，使我在舞蹈的追求上，不斷突破自我，激發潛能，使【京天動地】的演出得以跳脫以往不同的自己，以成熟的態度，靈活的身體與技巧，實現筆者的舞蹈夢想。感謝每位師長、親愛的家人以及我的好友們，不斷的支持與鼓勵，在此獻上最真誠的心，感謝在生命中每一位給予我機會、教導過我、最敬愛及親愛的師長們。未來，筆者將繼續舞蹈的志業，讓本身所汲取的養分，與更多熱愛舞蹈的朋友分享，用生命與熱情灌溉，共同讓舞蹈延續。

參考文獻

中文書籍

- 于平著，(2002)，*舞蹈欣賞*，台北：五南。
- 毛家華編著，(1995)，*京劇二百年史話*，台北：文建會。
- 林文中譯，Eric Franklin 著，(2007)，*舞蹈意象與身體訓練*，台北：藝軒。
- Dr.Bella Itkin 著，(1997)，*表演學*，台北：亞太圖書。
- Dr.Bella Itkin 著，(1997)，*表演學*，台北：亞太圖書。
- 詹竹莘著，(1985)，*表演技術概論*，台北：號角。
- 馮雙白、王寧寧、劉曉真，(2003)，*圖說中國舞蹈史*，台北：揚智文化。
- 馮雙白、王寧寧、劉曉真，(2003)，*圖說中國舞蹈史*，台北：揚智文化。
- 林秀貞著，(2005)，*盤鼓舞與漢代登天思想之研究*，台北：國立臺灣藝術大學教務處出版組。
- 林秀貞著，(2005)，*盤鼓舞與漢代登天思想之研究*，台北：國立臺灣藝術大學教務處出版組。
- 潘莉君著，(2004)，*沉醉東風潘莉君中國舞創作理念與實務*，漢明書局有限公司。
- 曾永義著，(1998)，*我國的傳統戲曲*，台北：漢光文化。

曾永義著，(1998)，*我國的傳統戲曲*，台北：漢光文化。

徐成北著，(1996)，*中國京劇*，廣州：廣東旅遊出版社。

朱立人主編，(1994)，*舞蹈美學*，台北：洪葉文化。

張建濱，(2010)，*與真實的對話－【京天動地】表演製作之研究與分析*，碩士論文，國立臺灣體育學院體育舞蹈碩士班。

網路資料

百度空間網站，(2010)，*舞蹈論文*，下載日期 2010/11/1，取自：http://lw.3edu.net/wudao/lw_132834.html。

百齡網站，(2006)，*從唐朝開始婦女性的解放*，下載日期 2010/11/30，取自：
<http://club.beelink.com.cn/dispbbs.asp?boardID=11&ID=110573&page=1>。

國光劇團網站，(2006-2009)，*京劇的表演藝術*，下載日期：2010/11/25，取自：

<http://www.kk.gov.tw/onweb.jsp?webno=3333333354>。

中華文化信息網，(2006)，*霸王別姬介紹*，下載日期：2010/11/26，取自：
<http://big5.ccnt.com.cn/show/xiqutemp/baixizhh/jj-jm-2.htm>。

華夏文化網，(1997)，京劇霸王別姬，下載日期：2010/11/28，
取自：

<http://big5.cri.cn/gate/big5/gb.cri.cn/3601/2005/10/26/109@754041.htm>。

中華人網，(1998)，虞姬介紹，下載日期：2010/11/27，取
自：<http://www.greatchinese.com/famous/lady/yuji.htm>。

人民網，(2001)，勸君王飲酒廳虞歌，下載日期：2010/11/29，
取自：

<http://www.people.com.cn/BIG5/wenyu/68/20010320/420870.html>。

中華戲曲網，(2005)，小議關於“梅派”的一種權威性的界
說，下載日期：2010/11/25，取自：

<http://www.dongdongqiang.com/ltjc/1060.htm>。

華音網，(2001)，京劇的服飾：長袍類，下載日期：
2010/11/25，取自：

<http://article.huain.com/html/666.html>。

中國國家京劇網，(2008)，國家京劇院中京大廈五樓服飾展
(一)，下載日期：2010/11/25，取自：

<http://www.cn poc.cn/oldinfoinfo.asp?NID=2796>。

國光劇團網站，(2006-2009)，京劇服裝，下載日期：
2010/11/25，取自：

<http://www.kk.gov.tw/onweb.jsp?webno=3333333354>。

友福網路，(2008)，戲衣大師謝杏生，用湘繡演譯戲衣情，
下載日期：2010/11/25，取自：
<http://www.yofol.com/whyyj/52.htm>。

雅虎奇摩網站，李蒙技巧，下載日期：2010/11/25，取自：
<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid:1607021310562>。

網路家庭網站，極限主義音樂，下載日期：2010/11/25，取自：
<http://mypaper.pchome.com.tw/news/classic/3/1282557849/20070330224043>。

附錄一

【京天動地】企劃內容

壹、演出實施計畫

一、主旨：

1. 展現學生專業成熟的表演能力。
2. 提升藝術欣賞水準，推廣舞蹈社教功能。
3. 展現本校舞蹈教學成果及特色。
4. 促進國際舞蹈藝術交流。

二、組織方式：由國立臺灣體育學院體育舞蹈學系碩士班研究生進行行政製作及節目排練並邀請國內知名編舞家進行節目編排。

三、指導單位：教育部

四、主辦單位：國立臺灣體育學院

五、承辦單位：國立臺灣體育學院體育舞蹈學系碩士班

六、協辦單位：國立臺灣交響樂團中興堂

七、演出時間/地點：

98年5月26日(週二) 7:30PM

國立臺灣交響樂團中興堂

貳、演出動機

在舞蹈的學林裡，接受嚴謹專業舞者訓練的國立臺灣體育學院舞蹈系碩士班表演組研究生張建濱、梁雍樺為此次展演之主要表演者，對於舞蹈之學習始終秉持專業的態度及多元的視野進行訓練與學習，並積極參與國內外舞蹈藝術團體之交流與進修機會，從大學、研究所一路接受國內最完整及最嚴謹的舞蹈專業訓練與教育。

「京」天動地的演出人張建濱、梁雍樺皆為在地的臺中人，從小學到研究所一直在臺中接受一貫的教育，二人之舞蹈專長分別為中國舞、現代舞，在學期間多次參加本校舞團巡迴演出，並於各自領域擔任主要舞者及獨舞角色，更於2003、2005年兩度參與國台交合作演出，本著對舞蹈的熱忱及對藝術追求完美的理想，期望在此次演出結合各自擅長的領域及專長，挑戰彼此、互相磨合、繼而激盪出不一樣的火花，在自己最熟悉的舞台上創造自我舞蹈生涯中的新視野。

此次演出，所有的籌備製作與企劃皆由舞蹈系碩士班的研究生與表演者共同製作，並邀請國內知名編舞家參與，以再現編舞家之經典舞作及新編舞作的方式呈現，整場展演融合舞蹈界菁英們的創新與巧思，更展現舞者們精湛的肢體藝術與成熟的表現方法。

舞蹈的學習，不僅著重於肢體與技巧訓練，本身對肢體認知以及表達詮釋方式之純熟度和內在視野的提昇，皆是一位優秀舞者必備的重要元素，有鑑於此，本次的製作不僅展現舞者精煉的肢體能力與技巧，更希望透過舞蹈，了解自己、

剖析自己，面對自己。因此本次演出將嘗試運用傳統戲曲、音樂、舞蹈等多元藝術形式的結合，透過不同的表演程式，挑戰自我表演的可能性，並激發更豐沛的藝術能量，進而創造出令人耳目一新的表演形式與風格，期以精緻多元的舞蹈展演帶給觀眾至真、至善、至美的視覺饗宴。

參、演出舞碼內容

1. 《盤鼓》

編舞者：潘莉君

舞者：梁雍樺、蔡佳伶、黃瑋婷、曾珮瑜、壽于禎

2. 《林沖夜奔》

編舞者：李國興

舞者：張建濱

3. 《Forbidden Love》

編舞者：黃建彪

舞者：張建濱、梁雍樺、宮銘祥

4. 《霸王別姬》

編舞者：朱明月、潘莉君

舞者：梁雍樺

5. 《Dance For Sorrow》

編舞者：詹佳惠

舞者：張建濱、梁雍樺、壽于禎、徐雪茹、陳冠伶
陳欣瑜、張義欽、余哲宇、張廷誠

肆、演出執掌表

校長：蘇文仁

舞蹈系所主任：王玉英

指導教授/藝術總監：潘莉君

演出人：張建濱、梁雍樺

執行製作：黃瑋婷

舞台監督：陳亭云

演出組：梁雍樺

票務組：江映慧

總務組：張建濱、方佳韻

文宣組/聯絡組：方佳韻

美工組：黃平

前台組：黃馥君

後台組：鄭毓馨

場務組/道具組：余哲宇、張廷誠

音控組：丁瑀

服裝組：曾珮瑜

攝錄影組：趙樹人

平面設計：趙樹人

燈光設計：林立群

服裝設計：鐘豆豆、全國舞蹈服裝公司

道具製作：賴輝杜

伍、舞蹈系所主任簡介

王 玉 英

學歷：菲律賓馬尼拉大學藝術教育研究所博士

菲律賓馬尼拉大學藝術教育研究所碩士

臺灣省立體育專科學校畢業

現任：國立臺灣體育大學體育舞蹈學系教授兼系所主任

經歷：

- | | |
|-------------|---|
| 2005-2007 年 | 國立臺灣體育學院學務長 |
| 1999-2006 年 | 臺灣體院舞蹈系主任 |
| 1999-2005 年 | 臺灣體院舞團年度巡迴公演藝術總監 |
| 2000-2006 年 | 舞蹈系畢業巡迴公演演出執行 |
| 2005 年 | 中華歌舞學會理事 |
| 2004 年 | 大專運動會開閉幕典禮表演策劃執行 |
| 2003 年 | 參加美國大學舞蹈節執行製作 |
| 2000 年 | 國立臺灣體院體育研究所舞蹈教育組 --
學術研究之舞蹈製作展演指導教授兼藝術總監 |
| 1997-1999 年 | 中華民國青年友好訪問團總編導 |
| 1981 年 | 全國大專院校啦啦隊比賽優等第一名
及最佳指導老師獎 |

陸、演出人簡介



張建濱

- 2007 年 擔任國立臺灣體育學院舞蹈碩士班【夢幻風華】主要舞者及文宣公關組
- 2006 年 擔任《2006 年飛舞獎》班級舞蹈創作比賽評審
- 2006 年 擔任舞蹈教育趨勢國際學術研討會會議紀錄組
- 2005 年 考取國立臺灣體育學院舞蹈系碩士班及教育學程
- 2005 年 擔任申請入學及獨立招生中國舞示範
- 2005 年 參加國立臺灣體育學院舞團【創世紀】巡迴演出
- 2004 年 參加國立臺灣體育學院舞團【軸】巡迴演出
- 2003 年 參加國立臺灣體育學院舞團【梭】巡迴演出
- 2001 年 就讀國立臺灣體育學院舞蹈學系



梁 雍 樺

- 2008 年 擔任國立臺灣體育學院 97 學年度教育學程系
遴選中國舞示範
- 2007 年 參加國立臺灣體育學院舞團【圓】巡迴演出
- 2006 年 參加國立臺灣體育學院舞團【輪】巡迴演出
- 2004 年 國立臺灣體育學院舞蹈畢業公演【撼動】巡迴演出
- 2003 年 參加國立臺灣體育學院舞團【梭】巡迴演出
- 2003 年 插大考取國立臺灣體育學院舞蹈系三年級
- 2002 年 國立臺灣體育學舞蹈系班及創作展獲得最佳舞技獎
- 2001 年 參加國立臺灣體育學院舞團巡迴演出
- 2000 年 9 月－2001 年 1 月籌劃並演出舞蹈科第五屆【哇】
成果展獲得最佳創作獎第一名、最佳舞者第二名
- 2000 年 參加國立臺灣體育學院舞團巡迴演出
- 1998 年 就讀國立臺灣體育學院舞蹈科

柒、指導教授簡介

潘 莉 君

學歷：國立台北藝術大學舞蹈研究所畢業

現任：國立臺灣體育學院體育舞蹈學系專任副教授

曾任台北民族舞團首席舞者暨排練指導，並多次隨台北民族舞團赴歐洲、非洲、香港、泰國、中國大陸等地區巡迴演出百餘場。1991年榮獲行政院文化建設基金管理委員會第一屆「獎助優秀舞蹈人才」獎學金，赴美參加「美國舞蹈節」(American Dance Festival)、1994年獲第四屆「瀋陽秧歌節」最佳表演獎、2001年與詹佳惠共同製作演出《女兒紅—詹佳惠、潘莉君舞蹈創作展》、2002年獲中華民國舞蹈學會第24屆舞蹈「飛鳳獎」、2006年與中臺灣藝術家共同成立【發現舞蹈劇場】並擔任藝術總監等。

1999年進入臺灣體院服務，開啟了個人創作的生命歷程，無論是地域性、歷史性的題材，個人創作作品總是在空間的橫軸與時間的縱軸穿梭、漫遊，一路走來，細膩委婉的創作風格盡現舞作中，重要作品包括：《回到古文明》、《春漫拉薩》、《彝家歡歌》、〈盤鼓〉、《花雕》、《菅芒花》、《阮的愛 擱叨位》、《舞躍臺灣情》、《花嫁》、《雪映 殘紅》、《亂花 旋》、《牽手的溫度》、《當你經過我身邊》。

捌、編舞者簡介

詹佳惠

學歷：美國 Mills College 舞蹈碩士

現任：國立臺灣體育學院體育舞蹈學系副教授

經歷：

1992-1994 年 擔任 Mills College 舞蹈助教兼舞團排練指導

1990-1994 年 美國現代舞團 Dance We Dance 主要舞者
隨現代舞大師 Betty Johes 習 Limon 現代舞技巧

1990 年 隨華岡舞團到香港參加國際舞蹈節
參加台北民族舞團年度公演“蓬萊舞新姿”
於國家劇院演出

中國文化大學舞蹈系畢業

1989 年 隨華岡舞團到歐州巡迴演出
參加文建會 78 舞展演出參加“游好彥與舞者”
並演出“魚玄機”國家劇院公演

1988 年 擔任中華民國青年友好訪問團舞蹈排練

參加中華民國專校訪問團至中南美及美國巡
迴演出

台南家政專科學校音樂科舞蹈組畢業

黃 建 彪

- 2006 年 國立臺灣體育學院體育舞蹈學系專任助理教授
- 1994-1998 年 國立臺灣體育學院體育舞蹈學系芭蕾舞外籍教師
- 1995-1997 年 台北芭蕾舞團副藝術總監及排練指導
- 1995 年 為香港芭蕾舞團編作 H appenings (如意)
- 1993 年 榮獲香港最佳藝術家年獎
- 1991 年 香港芭蕾舞團首席舞者，編作「聲之舞」榮獲
香港芭蕾舞大賽冠軍
- 1990-1994 年 擔任香港 Jean Wong School of Ballet 舞團
排練指導
- 1990 年 曾榮獲紐約國際芭蕾舞大賽銅牌
盧森堡國際芭蕾舞大賽第三名
- 1986-1992 年 香港芭蕾舞團首席舞者
- 1987 年 日本國際芭蕾舞大賽第三名
- 1985 年 荷蘭伯蘭巴斯音樂及舞蹈學院畢業

朱 明 月

學歷：於中國戲曲學院「京劇表演系」畢業，專攻「青衣花旦」

現任：國立臺灣體育學院舞蹈系兼任教師

經歷：

2004 年 應僑委會之邀，赴美國、加拿大等國巡演，擔任國劇戲曲「賣水」、「霸王別姬」之主角

2001 年 應僑委會之邀，赴歐洲德國、義大利、法國、英國、瑞士、比利時等國巡演，擔任國劇戲曲「賣水」、「霸王別姬」之主角
擔任國立臺灣體育大學、國立臺北體育學院、江翠國中、台北民族舞團「國劇身段」教師

1999 年 迄今於國立臺灣戲曲專科學校擔任客座教師兼演員，曾於該劇團演出「起解玉春堂」、「賣水」、「霸王別姬」、「狀元媒」、「望江瓶」、「紅樓二尤」、「紅霓關」、「拾玉鐲」等劇目，深獲好評

1991 年 獲中國文化部頒發「文化獎」

1990 年 獲全國中青年戲曲表演優秀獎

1988 年 獲北京市文化局「金菊花獎」

李 國 興

- 2000 年 隨復興劇校國劇團赴新加坡參加第 28 屆妝藝
遊行演出隨復興劇校國劇團赴香港演出
- 2001 年 赴日本「市村萬次郎歌舞伎」演出參加印尼亞
太影展演出「三岔口」擔任京劇「雁蕩山」主
演參加國家劇院「八月雪」演出參加神色舞形
舞團「生命的圓圈」演出隨復興劇校國劇團赴
傳統藝術中心演出擔任京劇「鬧龍宮、殺四門」
主演擔任京劇「長坂坡」主演參加新舞台「張
飛的情人」演出復興國劇團年度公演主演「小
商河」
- 2004 年 擔任京劇「金錢豹」主演

玖、工作進度表

一、前製作業

時 間	工 作 進 度	相 關 人 員
2008 年 5 月	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 第一次製作人協調會議提出畢製初步構想 ◎ 與指導教授討論演出初步內容架構與成員組織 	製作人
2008 年 6 月	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 第二次製作人協調會議 ◎ 敲定預定演出場地與日期 ◎ 撰寫演出企劃案 ◎ 邀請合作藝術家及組織行政團隊 ◎ 邀請執行製作 ◎ 瞭解行政體系、分配職務 	製作人 執行製作

2008 年 7 月	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 第三次製作人協調會議 ◎ 第一次行政會議（各部瞭解工作內容） ◎ 初步擬定演出預算 ◎ 確認相關合作人員（編舞者、舞碼、行政） ◎ 確定演出主題 ◎ 完成企劃書 ◎ 討論是否申請補助、尋求廠商贊助 ◎ 完成校內畢業製作企劃審核同意程序 ◎ 確認演出日期並完成場地租借之行政相關程序 	<p>製作人 執行製作 合作藝術家 演出組</p>
2008 年 10 月	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 擬定排練計畫 ◎ 與編舞者做初期溝通（調性、內容、時間） ◎ 第二次行政會議（確定工作進程） ◎ 第四次製作人協調會議（確定製作方向） 	<p>合作藝術家</p>
2008 年 11 月	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 第五次製作人協調會議 	<p>製作人 執行製作</p>

二、排 練 期

2008 年 12 月	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 第六次製作人協調會議 ◎ 第三次行政會議 ◎ 舞碼開排 	製作人 編舞者 執行製作
2009 年 1 月	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 第四次行政會議 ◎ 執行排練工作 	執行製作 所有行政人員
2009 年 2 月	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 第七次製作人協調會議 ◎ 第五次行政會議 ◎ 執行排練工作 ◎ 第一次看排（進度 50%） ◎ 完成兩廳院售票系統簽約相關程序 ◎ 尋找海報、DM、節目冊製作廠商 ◎ 服裝設計與執行 	執行製作 所有行政人員 排練組 指導老師 宣傳組
2009 年 3 月	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 初擬舞作順序 ◎ 第二次看排（進度 75%） ◎ 準備口試各舞碼服裝道具 	執行製作 所有行政人員 排練組 指導老師
2009 年 4 月	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 執行排練工作 ◎ 第三次看排（進度 100%） ◎ 畢業口試彩排 ◎ 畢業口試體操管場地申借 	執行製作 所有行政人員 排練組 指導老師

三、宣 傳 期

<p>2009 年 3 月</p>	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 尋求廣告贊助商 ◎ 確定服裝製作進度 ◎ 蒐集節目冊製作內容相關資料 ◎ 確定道具製作進度 ◎ 確定舞序 ◎ 海報、DM 設計與執行 ◎ 接洽燈光設計事宜 ◎ 調查藝文記者聯絡方式與宣傳處 ◎ 票卷發售、掌握票務資訊(開始售票) ◎ 第一波宣傳(網路)(三月初) ◎ 拍攝定裝照 ◎ 口試彩排(體操館場地申借) 	<p>製作人 執行製作 服裝道具組 指導老師 宣傳組 票務組 兩廳院售票系統 所有人員</p>
<p>2009 年 4 月</p>	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 第二波宣傳(網路、海報、DM) ◎ 節目冊、觀眾意見調查表設計與執行 ◎ 彙整貴賓名單 ◎ 申請演出節目音樂版權 ◎ 確認公假人員名單 ◎ 敲定演出期間行程表 ◎ 擬定宣傳、新聞稿 ◎ 貴賓卷寄發 	<p>宣傳組 藝術總監 指導教授 合作藝術家 排練組</p>

四、演出前

2009年5月	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 辦理演出證 ◎ 第三波宣傳(網路、海報、DM、媒體) ◎ 安排「技術彩排」及錄影工作 ◎ 接洽前後台工作技術人員 ◎ 確定所有演出前工作之執行 ◎ 5/25(一)進劇場裝台 * 5月26日(二)正式演出 	<ul style="list-style-type: none"> 宣傳組 票務組 演出組 前台組 執行製作 舞監組 所有演出人員
---------	---	---

五、後製作業

2009年6月	<ul style="list-style-type: none"> ◎ 蒐集整理觀眾意見調查表、 ◎ 畢製相關資料歸納、整理 ◎ 結算各項開支 ◎ 畢製總檢討 ◎ 寄發感謝函 ◎ 演出錄影帶錄製與拷貝 	<ul style="list-style-type: none"> 宣傳組 總務組 所有行政人員 宣傳組 演出組
---------	---	--

拾、文宣通路單位

編號	單位	地址	電話
1	全國舞蹈戲劇服裝公司	台中市西區中港路一段 156 號之 7	04-23220378 0933-572868
2	寶綺華舞蹈用品	台中市中區中正路 108 號	04-22235592
3	灰姑娘舞蹈用品	台中市中正路 110 號 1F	04-22266901 04-22266905
4	欣潮舞蹈用品	台中市東區雙十路 1 段 4-7 號	04-22232138
5	陳婷舞蹈用品	台中市西區太原路 1 段 166 號	04-23142121
6	珠美	台中市精武路 272 號	04-22235295
7	台中市立文化中心	台中市西區英才路 600 號	04-23727311

8	國立臺灣美術館	台中市五權西路 1 段 2 號	04-23723552
9	中興堂	台中市精武路 291 之 3 號	04-22261105-556
10	中山堂	台中市北區學士路 98 號	04-22303100
11	國立台中文華高中	台中市 407 西屯區 寧夏路 240 號	04-23124000
12	私立青年高中	台中縣大里市中興 路一段 173 號	04-24934187-261
13	台中市立光明國中	台中市西區自由路 一段 75 號	04-23756287
14	台中市立篤行國小	台中市北區篤行路 321 號	04-22013483
15	帝國十一芭蕾舞團	台中市南屯區大墩 路 280 號 3 樓	04-24753317
16	極至體能舞蹈團	台中市北區華中街 6 號 6 樓	04-22024759

附錄二

【京天動地】演出舞碼劇照

演出前台佈置（一）



圖 16 攝影/陳韋勝

演出前台佈置（二）



圖 17 攝影/陳韋勝

暖身



圖 18 攝影 / 陳韋勝



圖 19 攝影 / 陳韋勝

《盤鼓》編舞者：潘莉君



圖 20 攝影 / 黃仁男



圖 21 攝影 / 黃仁男

《Forbidden Love》編舞者：黃建彪



圖 22 攝影 / 黃仁男



圖 23 攝影 / 黃仁男

《霸王別姬》編舞者：朱明月



圖 24 攝影 / 黃仁男



圖 25 攝影 / 黃仁男

《Dance For Sorrow》編舞者：詹佳惠



圖 26 攝影 / 陳韋勝



圖 27 攝影 / 陳韋勝

《謝幕》



圖 28 攝影 / 黃仁男



圖 29 攝影 / 黃仁男

《謝幕》



圖 30 攝影 / 黃仁男



圖 31 攝影 / 黃仁男

附錄三

【京天動地】演出文宣品

《海報》

京天動地

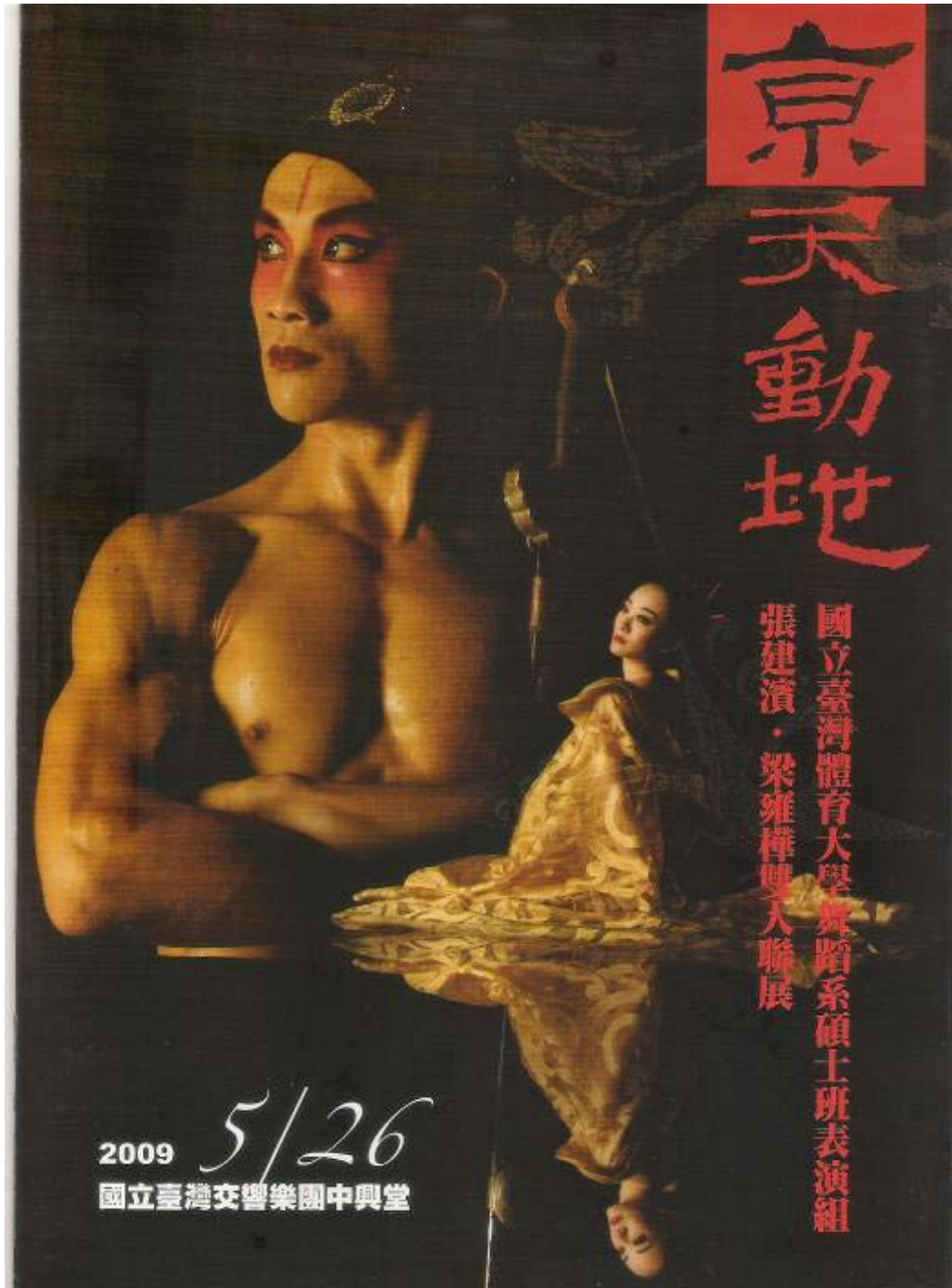
張建濱·梁雍樺 雙人聯展

國立臺灣體育大學舞蹈系碩士班表演組

主辦單位：國立臺灣體育大學（臺中）
協辦單位：國立臺灣交響樂團中興堂
承辦單位：國立臺灣體育大學（臺中）舞蹈系碩士班
系所主任：王玉美
指導教授：潘莉君
演出人：張建濱 梁雍樺
編舞者：張佳惠、黃傑志、潘莉君、朱樹川、李國興
攝影設計：趙恆人
演出時間：94年5月26日（二）PM 7:30
演出地點：國立臺灣交響樂團中興堂
售票方式：網路售票系統
票價：200元 - 300元（團體20張打八折）
聯絡方式：04-22212100轉2078

5/26

《節目冊》



< 封面 >

主要舞者



張建濱

建濱

昔日，20年華，懵懵懂懂地接觸陌生的舞蹈，什麼條件都無，只倚著一股不知哪來的衝勁兒，持續了大學直至研究所的歲月，積累了九年的淬鍊、甘苦喜樂；那份刻苦與努力成就了我自身的存在價值，一路走來，始終如一。在舞蹈系的點點滴滴，將是我人生中最值得回顧的階段。

「京」天動地，實為師長們細心栽培灌溉之下的心血。感謝主任一路大力相挺和帶領我們的潘媽，時時刻刻陪伴我們的佳惠姐，及四位編舞家所付出的最佳經驗與指導。排練製作過程，感謝我的超級好伙伴麥寶貝、家人、師長、編舞者、朋友、學弟妹們，有你們的鼎力相助，才能成就今晚的「京」天動地！！

- 2008年 參加國立臺灣體育大學研究所王偉帆個人畢業展一黑的記憶 演出
- 2007年 參加國立臺灣體育大學舞團美國巡迴演出
- 2007年 擔任國立臺灣體育學院舞蹈碩士班『夢幻風華』主要舞者及文書公開組
- 2006年 擔任「2006年飛舞獎」瓊級舞蹈創作比賽評審
- 2006年 擔任舞蹈教育趨勢國際學術研討會會議紀錄組
- 2005年 考取國立臺灣體育學院舞蹈系碩士班及教育學程
- 2005年 擔任申請入學及獨立招生中國舞示範
- 2003-2008年 參加國立臺灣體育大學舞團 巡迴演出
- 2001年 就讀國立臺灣體育學院舞蹈學系

雍梅

在學舞過程中，母親教導我以平常心去面對種種的困難與考驗，培養我不輕易放棄的決心。很感激我的啟蒙老師賴素瑛老師，對我的栽培，嚴格訓練紮實的底子，讓我順利考取國立臺灣體育學院舞蹈科這個大家庭。從五專『淡淡三月天』、大學『撼動』一研究所表演組，感謝每位師長給予我的栽培及嚴格的訓練，讓我更加茁壯，這十二年來，始終如一。

此次製作，要感謝「主任」給予我許多表現的機會，才有今天的雍梅！辛苦的「莉君老師」謝謝您12年來，無怨無悔的教導，不放棄我，包容我這任性的小孩子脾氣！及四位編舞家所付出最棒的指導，感謝家人、師長、編舞者、朋友、學弟妹們、工作夥伴們，因為有你們才有今天的「京天動地」，今晚的演出，挑戰多種不同的舞蹈型態，期待讓大家「京舞」到千變萬化的「梁雍梅」！



梁雍梅

- 2008年 擔任國立臺灣體育大學(台中) 97學年度教育學程系邀留中國舞示範
- 2008年 參加國立臺灣體育大學舞團大陸參訪
- 2008年 參加國立臺灣體育大學研究所王偉帆個人畢業展一黑的記憶 演出
- 2004年 國立臺灣體育學院舞蹈畢業公演一撼動 巡迴演出
- 2003年 插大考取國立臺灣體育學院舞蹈系三年級
- 2002年 國立臺灣體育學舞蹈系班及創作展獲得最佳舞技獎
- 2000年9月-2001年1月 舞蹈科第五屆「哇」成果展、最佳舞者第二名
- 2006-2008年 參加國立臺灣體育大學舞團 巡迴演出
- 2000-2003年 參加國立臺灣體育大學舞團 巡迴演出

舞碼介紹

1. 《盤鼓》

編舞者：潘莉君

音樂：朱雲崑

服裝：鐘豆豆

舞意：盤鼓，源自西域，是漢時極受民間喜愛的舞樂，舞者以足踏鼓，展現女性優雅靈巧的身姿，時而飛旋，時而騰躍，展現節奏強烈、豐富多彩的特色。

舞者：梁雍樺、壽于禎、蔡佳伶、黃瑋婷、曾瓊瑜

2. 《夜奔》

編舞者：李國興

音樂：上海京劇團裴麗玲演出版本「夜奔」

服裝：鐘豆豆

舞意：表現「夜奔集」中林沖忍而被害的憂憤，拋妻別母的悲痛，

以繁複的肢體動作，演繹夜奔路途的艱辛與驚恐，引領觀眾進入林沖的生命。

舞者：張建漢

3. 《Forbidden Love》

編舞者：黃建彪

音樂：黃鈞偉 編曲

選自「遙HARU/林英哲」

丹敷 PAENNORAE

洵流 KAIRYU

服裝：全區舞蹈服裝公司

道具：賴澤杜

舞意：不應允的愛……

願己心？如人意？

千古難解的題

舞者：張建漢、梁雍樺、富銘祥

中場休息十五分鐘

4. 《霸王別姬》

編舞者：朱明月

音樂：黃鈞偉編曲、朱明月演唱

虞美人組曲 第四樂章

服裝：鐘豆豆

舞意：『虞姬舞劍』敬霸王，但見虞姬手中雙劍舞成一片銀光，

霎時合一，忽又雙分，快慢分明而又帶有女子的嬌弱嫵媚，

其不願獨自偷生，為霸王起舞後，拔劍自刎而亡。

舞者：梁雍樺

5. 《Dance for sorrow》

編舞者：簡佳惠

音樂：Steve Reich/Three Movement for Orchestra

1. Movement 卅 I 2. Movement 卅 II 3. Movement 卅 III

服裝：簡天祐

舞意：在我胸口起舞的……（此舞作獻給我的朋友）

舞者：張建漢、梁雍樺、壽于禎、徐雪茹、陳冠伶、陳欣瑜、張義欽、余哲宇、黃廷斌



< Page 2 >

師長的關懷



所長的祝福/王玉英 教授 Wang Yu Ying
國立臺灣體育大學副校長兼體育舞蹈系系主任

『別人送給你的東西都是有限的，唯有自己才能贏得下一個無限。』
雍樺 你會的～

『每一件事都要認真做到最好，人生不一定要做很多事，但至少要做好一件事。』 建濱 你做到了～

短短兩句話，並不能代表我對你備的期望，屈指算來你們在學校也有三千多個日子了；你們經歷人生中重要的洗禮、淬鍊、改變、成長，從今以後對自己更要深具信心、認定目標、全力以赴，讓生命充滿信心，更要為自己譜出一曲動人的生命之歌。

指導教授/編舞家 潘莉君 Pan Li Chun

國立臺北藝術大學舞蹈研究所畢業。

國立臺灣體育大學（臺中）體育舞蹈系副教授。

曾任臺北民族舞團首席舞者暨排練指導。

1997年進入臺灣體院服務，開啟個人創作的生命歷程。

無論是地域性、歷史性的題材、創作作品總是在空間的縱軸穿梭、漫遊、細膩委婉的創作風格盡現舞作中。

創作作品包括：『春漫拉薩』、『彝家歌歌』、『鼗鼓』、『花雕』、『蒼芒花』、『阮的爰 稠呀位』、『舞躍台灣情』、『花燵』、『雪映 殘紅』、『亂花旋』、『牽手的溫度』、『當你經過我身邊』、『花沁』、『黑河』。

編舞家/詹佳惠 Chan Chia Hui

國立臺灣體育學院體育舞蹈學系副教授

美國Mills College舞蹈表演碩士，中國文化大學舞蹈系、臺南家專音樂科舞蹈組畢。

曾任美國現代舞團Dances We Dance 主要舞者，隨現代舞大師Betty Jones學習Liman現代舞技巧，並擔任美國Mills College舞蹈助教兼舞團排練指導。2001年製作演出『女兒紅—詹佳惠、潘莉君舞蹈創作展』，2003年榮獲第25屆新世紀中興文藝獎舞蹈獎章。

詹佳惠個性率刀直入，喜歡明快的編舞風格，在作品中帶有對生命的感動。重要作品包括『程』『失落的0910』『Return』『Moment Remembered』『程-彼此』『運動狂想曲』『開窗、關窗』『回到古文明』『Structure In Motion』『出走』

『女兒紅』『若你心內有台灣』『無言的悲歌』『花雕』『遺失的能量』『曙光之前』『Dance for sorrow』『Before the light』『牽手的溫度』『門後的角落』『羽翼下的天空』『黑的記憶』『滯留在風中的聲音』。



編舞家/黃建彪 *Нички. Вен*

荷蘭柏蘭巴斯音樂及舞蹈學院。

Brabant Conservatory Dance Academy畢業。

國立臺灣體育大學(臺中)體育舞蹈學系專任助理教授。

1994-2002 國立臺灣體育學院體育舞蹈學系芭蕾舞專任外籍教練。

2002 擔任「Dream Body」之主要舞者。

1995-1997 臺北芭蕾舞團藝術指導集排練指導。

1995為第一位獲邀擔任香港芭蕾舞團編舞之舞者，編作

Happenings (如意)。

1993 獲香港最佳藝術年獎。

1992 盧森堡國際芭蕾舞大賽銅獎。

1991 香港芭蕾舞團首席舞者，編作「聖之舞」榮獲香港芭蕾舞大賽冠軍。

1990-1994 擔任法國Nice芭蕾舞團首席舞者。

1990 榮獲紐約國際芭蕾舞大賽銅牌、1987日本國際芭蕾舞大賽第三名。

1986-1992 香港芭蕾舞團首席舞者。



編舞家/朱明月 *Chu, Ming Yueh*

中國戲曲學院「京劇表演系」畢業，專攻「青衣花旦」。

曾在大陸榮獲中國文化部頒發「文化獎」、全國中青年戲曲表演優秀獎、北京市文化局「金菊花獎」。

2001年至2004年兩度應僑委會之邀，赴歐洲八國及美國、加拿大等國巡演。

1999年應聘至國立臺灣戲曲學院擔任客座教授兼演員，曾於該劇團演出《賣水》《拾玉鐲》《紅樓二尤》《紅鬃烈馬》《四郎探母》《梅派名劇》《寶妃醉酒》《霸王別姬》《張派名劇》《蘇三起解》《玉堂春》《狀元媒》《望江亭》等劇目深獲好評，現於國立臺灣體育學院「國劇身段」教師。



編舞家/李國興 *Lee, Kuo Hsing*

臺灣戲曲學院京劇團團員、臺灣戲曲學院客家戲科教師。

佛光大學藝術研究所研究生、臺灣戲曲學院國劇科、歌仔戲科教師。

臺北市戲劇季京劇「關漢卿」舞台監督、個人全能第五名、「兩岸小戲大展」導演、大專院校第24屆地板龍標第二名、擔任國家戲院「前銀記」舞台監督薪傳歌仔戲指導老師、臺北市高中「春輝專案」競賽評審委員、美國林肯高中舞蹈編導、「兩岸戲曲大展」導演、臺灣戲曲學院客家戲科教師。

中華民國國劇協會理事臺中市立文華高中舞蹈班客席編舞教師。

日本「市村萬次郎歌舞伎」教師臺北市立中正高中舞蹈班武功教師。

臺灣省地方戲劇協會〈歌仔戲研習班〉講師太古踏舞團舞者。

臺北民族舞團客席舞者、紙風車兒童劇團客席演員神色舞形舞團客席舞者。

2003編創《伶倫》獲全國學生舞蹈比賽乙組古典舞優等第一名、最佳編舞獎。

2009編創《夜探》獲全國學生舞蹈比賽乙組古典舞特優獎、最佳編舞獎。



製作群



音樂製作：黃鈞偉

國立臺灣師範大學音樂碩士
國立臺灣體育大學(臺中)舞蹈系專職舞蹈伴奏，並擔任〈國立臺灣體育大學舞團〉年度巡迴公演音樂指導及音樂製作；擅長將各種音樂風格導入舞蹈音樂，並融合多樣性音樂元素創作舞蹈音樂。
近年，嚐試將不同年代、地域、風格作曲家音樂作品，透過剪接、移調、倒轉、重疊、拼貼等手法，重製音樂作品，賦予不同之面貌、風格，甚至是一首全新樂曲。創作音樂涵蓋電影、電視等影片配樂，器樂獨奏小品，聲樂獨唱曲、合唱曲及聖詠曲，及各類舞蹈音樂。



平面設計 / 攝影：趙樹人

國立臺中技術學院商業設計系副教授
兼任電算中心視訊教學組長
美國紐約Pratt Institute MFA碩士主修攝影
2007年教育部體育司網站設計
2006年【數位影像教學筆記】全華科技出版社
2005年臺灣體院、【出走】、【輪】演出文宣攝影與設計
2005年臺灣體院、【凌越】、【創世紀】文宣攝影與設計

燈光設計：林立群

學歷：中國文化大學戲劇系畢業
現為杰藝設計製作有限公司負責人
臺灣專業燈光設計、燈光技術指導、舞台監督，燈光設計作品常見於臺北民族舞團、臺北越界舞團、澎兮杰舞團、薪傳歌仔戲劇團、臺北室內芭蕾舞團、許亞芬歌子戲劇坊、華國內著名團體，並曾擔任國家劇院系列舞展之燈光設計。多次隨國內製作赴歐美等地巡迴演出，曾有多次國外團體訪台演出之技術統籌。



服裝設計：鍾豆豆

1989-2007 臺北民族舞團年度服裝設計製作
2000-2008 國立臺灣體育大學舞蹈系年度公演服裝設計製作
臺北市立體育學院舞蹈系年度公演服裝設計製作
2002-2008 臺灣青年舞團、青年高中舞蹈『印象·水沙塵』等演出服裝設計
1990-2004 擔任華視《歡樂周末》等大型歌舞綜藝服裝設計
『蘭陵劇坊』、『游好彥舞團』、『身體氣象語』、『青訪團』之服裝設計，並任陸光藝術工作隊服裝設計及造型統籌，連續四屆『國家文藝金像獎』首獎。



舞臺群



張義欽 (碩士班研究生)



喬于禎 (碩士班研究生)



蔡佳伶 (碩士班研究生)



普珮瑜 (碩士班研究生)



黃瑋暉 (碩士班研究生)



陳冠伶 (碩士班研究生)



徐雪茹 (碩士班研究生)



陳欣瑜 (碩士班研究生)



余哲宇 (大學部二年級)



宮銘祥 (大學部二年級)



張廷誠 (大學部一年級)



特別感謝

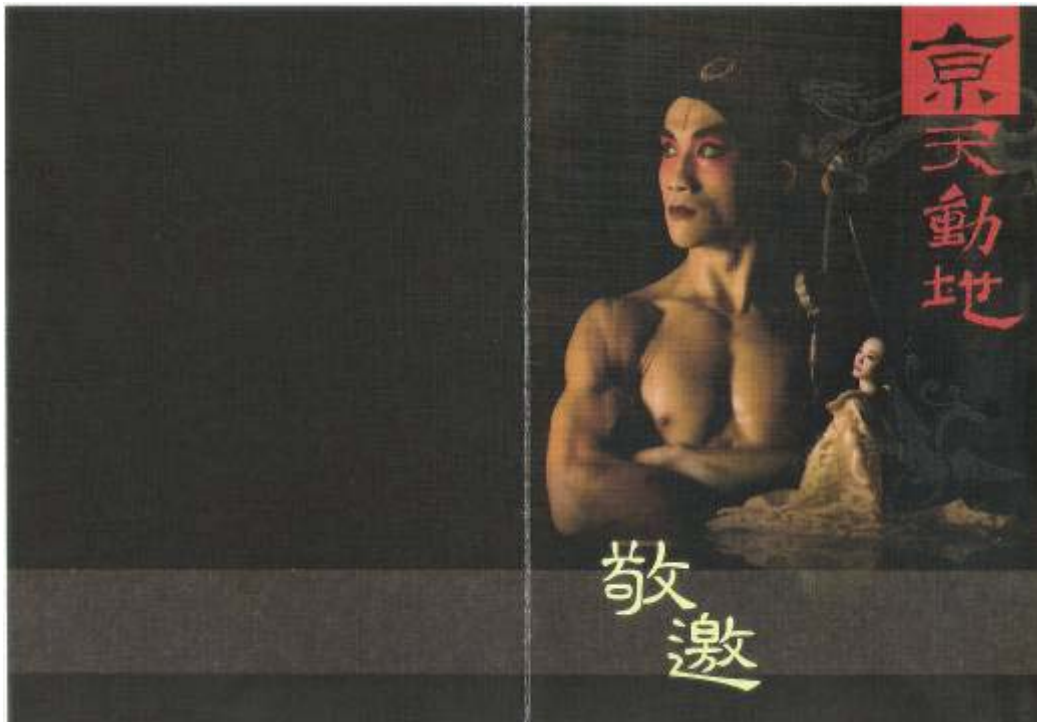
舞蹈系系主任 王玉英主任
 青年高中洪淑玲主任
 連昇製作社陳煥社先生
 舞報製作王又功先生
 前台北畫芳廊花苑
 所有指導老師與同學姊妹協助

演出執掌表

校長：蘇文仁
 舞蹈系系主任：王玉英
 指導教授：潘莉君
 演出人：張建濱、梁麗梅
 執行製作：黃瑞婷
 舞台監督：陳卓云
 演出組：梁麗梅
 票務組：壽子禎、江映慧
 總務組：張建濱、方佳惠
 文宣組/聯絡組：方佳惠
 美工組：黃平
 前台組：黃麗君
 場務組/道具組：余哲宇、張廷斌
 攝錄影組：國立臺中技術學院視訊教學組
 音控組：丁瑞
 服裝組：曹凱諭
 平面設計：趙樹人
 燈光設計：林立群
 服裝設計：鐘豆豆、全國舞蹈服裝公司
 道具製作：賴禮彬

< 封底 >

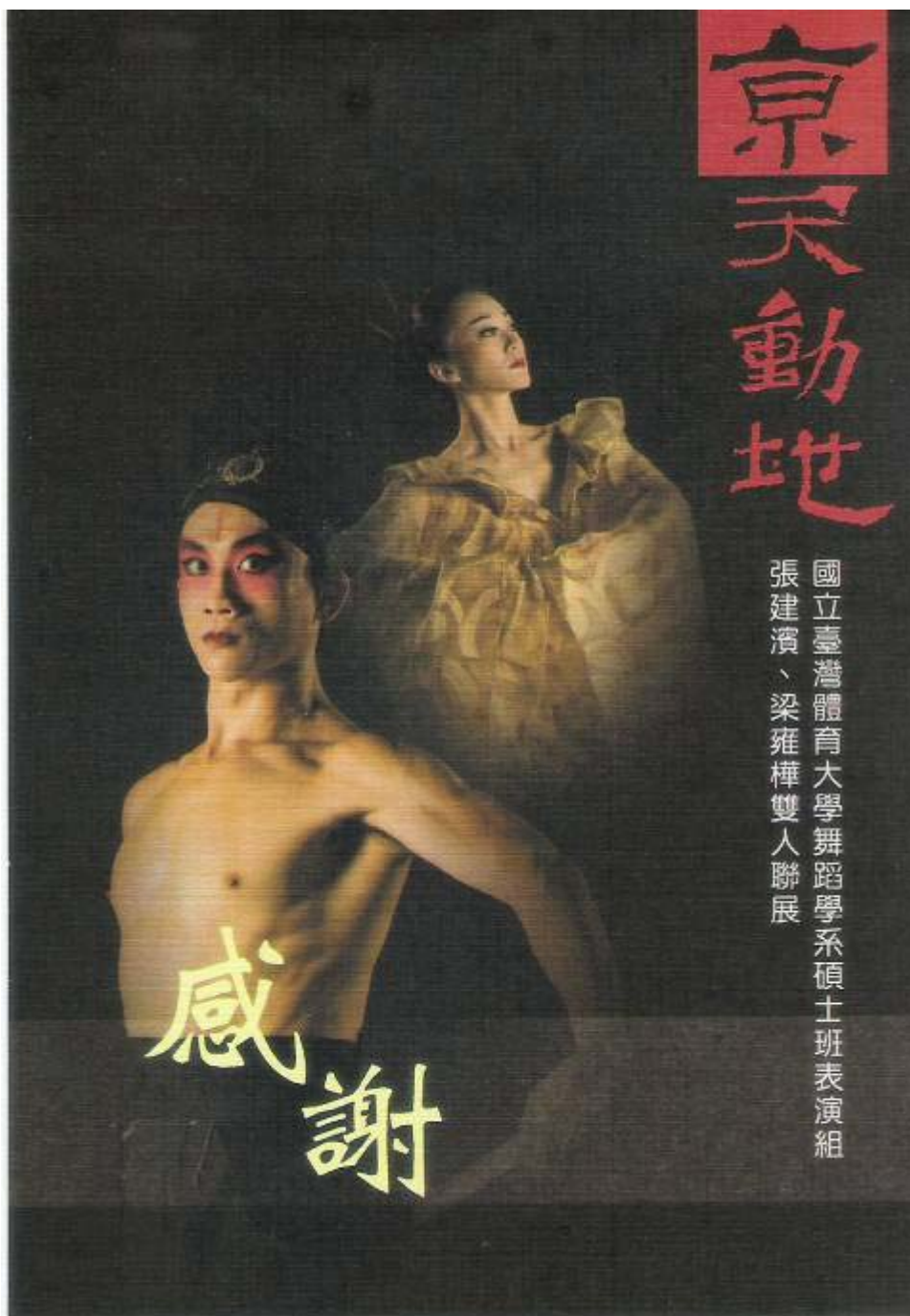
《邀請卡》正面



《邀請卡》背面



《謝卡》正面



《謝卡》背面

敬愛的

感謝您

對建濱、雍樺的
鼓勵與支持

因為有您

才有這場令人難忘的演出
我們永遠牢記

京天動地 感謝您

張建濱 梁雍樺 製作群敬謝

附錄四

【京天動地】展演影像 DVD

【京天動地】展演影像 DVD