國立臺灣體育運動大學
National Taiwan University of Sport
體育舞蹈學系碩士班學位論文

探討余能盛的舞蹈經驗與舞蹈風格

A STUDY DANCE EXPERIENCE AND DANCE STYLE OF YU, NENG-SHENG

研　究　生：吳惠文　撰
指 導 教 授：羅雅柔　博士

中華民國 104 年 6 月

國立臺灣體育運動大學體育舞蹈系碩士班

碩士學位論文審定書

研究生：吳惠文

論文題目：　探討余能盛的舞蹈經驗與舞蹈風格

業經本委員會評審認可，合於碩士水準。

論文考試委員會委員：

學位考試委員會

召集人 黃素雪

口試委員 林房儹

口試委員 黃[illegible]

指導教授 羅雅[illegible]

系主任 潘莉君

中　華　民　國　1　0　4　年　6　月　18　日

論文名稱：探討余能盛的舞蹈經驗與舞蹈風格
總頁數 158 頁
校（院）所組別：國立臺灣體育運動大學體育舞蹈學系
碩士班理論組
畢業時間及提要別：103 學年度第 2 學期碩士學位論文
研究生：吳惠文 指導教授：羅雅柔博士

中文摘要

致力建構國際舞蹈藝術交流平臺的「台北室內芭蕾」，多年來不斷地推出各類大型舞劇的製作，不但比照國際劇院的製作規格更結合國內外優秀舞者，製作呈現芭蕾舞劇作品，彙整與提升臺灣芭蕾的資源與國際視野，發展臺灣芭蕾的生命。這群熱愛芭蕾表演藝術的工作者在臺灣不斷提昇芭蕾舞蹈藝術表演水準並拓展開發舞蹈欣賞的族群，其藝術總監－余能盛老師有著功不可沒的地位。本研究主要以余能盛為研究對象，以訪談研究和三角測定法為主要研究方法。闡述余能盛如何開啟他的舞蹈學習歷程又如何跨越藩籬在現代文化豐富的德國成為職業舞者、編舞家，藝術總監，進而成為目前臺灣德語系國家成就最高的藝術家。余能盛慣用「象徵性手法」、「雙線編舞法」與「音樂視覺化」的概念融入作品裡面表現他對臺灣的熱愛與關懷，因此透過「春之祭」、「門」等作品分析了解余能盛的創作理念與風格。最後提出余能盛對臺灣表演藝術的影響與貢獻以及研究者的觀察與省思，並針對後續研究提供建議，期盼未來在余能盛的研究上會有更豐盛的成果。

關鍵字：台北室內芭蕾舞團、音樂視覺化、象徵性手法、雙線編舞法

Wu, Hui-wen (2015）A Study Dance Experience and Dance Style ofYu, Neng-ShengUnpublished Master Thesis, National Taiwan University of Sport.
Chair of the committee: Dr. Lo,Ya-Jo

Abstract

Endeavoring to build international dance artistic exchange platform - "Chamber Ballet Taipei" has launched all kinds of large-scale ballet production constantly over the years, which not only contrasts the making specification of the international theater but also combines the domestic and international outstanding dancers to present ballet works. Chamber Ballet Taipeiaggregates whole resources and the global vision and develops the life of Taiwan ballet. These art workers who love ballet performance have been rising the standard of dance performance and expanding the quantity of audiences in Taiwan. It's artistic director Yu's contributions cannot go unnoticed. Yu, Neng-Sheng was the object of this study and the main study methods were interviews and trigonometry. It explained how Yu, Neng-Shengstarted his learning process in the dancing world and how he crossed the barriers to become a professional dancer, choreographer, artistic director in culture-rich Germany. Thus he became the best Taiwan artist in German-speaking countries. He commonly uses the concept of symbolism, double-line choreography and music visualization to integrate into his works which show his love and concern for Taiwan. Therefore we learned his creative ideas and style through his works such as Le Sacre du Printemps and The Door. Finally, this study proposed his influence and contribution to the art performance in Taiwan. And I presented my observation and reflection about the study which would provide recommendations for future research. Moreover I expect to achieve more results in his research.

Keywords: Chamber Ballet Taipei, music visualization, symbolism, double-line choreography

謝 誌

歷經四年的南北奔跑累積了許多學習的經驗也增長許多生活的智慧。父親常常告誡我：「讀書不是為了工作是為了因應生活的需求與生命智慧的累積。」這些日子的確經歷了一些辛苦與挫折，但時至今日也都轉化成為一股向上的力量，爾今爾後我會帶著這股新的力量繼續前進直到生命羽化的那一刻。

真摯地感謝前南應科大黃素雪學務長，因著您的推薦與提攜讓我有更上一層樓的勇氣與機會，您有點嚴厲的鞭策更讓我覺得應該努力完成並實踐自己的承諾。最感謝我的指導教授羅雅柔博士，您總是帶著愛心和耐心不厭其煩的鼓舞著我，尤其在這個網路充斥學習的時代偏偏讓您遇上我這個電腦白癡，但您不僅在課堂上安排小老師隨時幫助我還時時關照我是否聽得懂？這一份用心與細心總讓我在學習的時候不會受挫。在討論的過程中您總是細心的聆聽並且給我參考資料與建議，讓我每次思維中斷的時候總能夠發現如何延續的蛛絲馬跡。在撰寫過程中遇到最大的瓶頸就是文獻不足，您一邊照護著我的心情還一邊幫我找到一位強而有力的學者、舞評家，親自帶我前往臺北進行訪談，您親力親為的行動力讓我體會到教育家的實踐與真義，這份貼心與愛心真正令我感到溫暖，尤其這次造訪能夠認識兩位知識淵博的學者劉淑英教授和 Dr.Mead 真的是我最大的榮幸，真的好感謝您啊！謝謝余能盛老師對我無私的幫助，給我很多的資源還多次遠從奧地利打長途電話給我幫助我進行

訪談，對於我的論文內容不斷的給予建議與修正，同時不藏私地給我很多舞團經營的建議與方法，謝謝您！

謝謝莉君主任的照顧、幫助與鼓勵。每次見面時您對我總是親切的噓寒問暖，每每遇到困難的時候您總是願意給我意見並不厭其煩的協助我一一地解決問題，每次都用您最開朗的笑容對我說加油，真的謝謝您。謝謝美麗的大眼妹妹姝槿助教，每次去找妳都發現妳忙到連飯都還沒吃，電腦桌前一坐就是幾個小時無法離開，常常看到一杯涼掉的咖啡和咬一半的饅頭還在桌上躺著時著實感到心疼，真是辛苦妳了，感謝妳對我的幫助，謝謝。謝謝景雯老師在我學習的過程中給予我的建議與幫助，謝謝慧鎔和香君，謝謝系上所有的工作夥伴。

上帝關上門的同時會為你開一扇窗！我常常覺得我一定做了一些好事所以可以遇見這麼多的貴人。親愛的坦闊，謝謝你！你總是把我會的和我不會的事情都幫我做完了，要常常聽我抱怨嘮叨還要充當心輔師轉化我的情緒，講解電腦的操作程序時還要忍受我的不耐煩，幫我分析研究法的不同還要檢查論文的錯字和內容，要解讀我的手繪表格和資料再幫我設計完整的圖表，做完 PPT 還要順便幫我送印，你簡直就是我的第二指導教授，謝謝你！謝謝麗敏姐姐和劉智燕園長，在人生課題的學習中時常給我意見，您們亦師亦友的友誼讓我在學與修的過程中充滿感激。最後，謝謝我親愛的家人，謝謝媽咪對我細心照料，謝謝嘎嘎毫無怨言的擔起了舞團所有的工作對我完全的支持與配合讓我對家庭和工作幾乎沒有後顧之憂。謝謝我的小秘書（舒鈺），一天到晚陪我東

奔西跑有時還要陪我熬夜抗戰，我開車很累的時候還要說笑話給我聽，謝謝小瑄、維萱對喜悅舞蹈團的努力與付出，謝謝臺南家專時期音五丁的導師王道平老師和好同學們，珍貴的友誼是妳們對我最大的支持，這些日子要感謝的人實在太多了，謝謝所有幫助過我的人，感恩！

吳惠文謹誌

中華民國 104 年 6 月

目 錄

中 文 摘 要 I
Abstract II
謝 誌 III
目 錄 VI
表 目 錄 VIII
圖 目 錄 X
第 一 章 緒 論 1
第 一 節 研 究 背 景 與 動 機 2
第 二 節 研 究 目 的 8
第 三 節 研 究 問 題 9
第 四 節 名 詞 釋 義 10
第 五 節 研 究 範 圍 和 限 制 15
第 二 章 余 能 盛 的 生 命 經 驗 與 舞 蹈 歷 程 17
第 一 節 余 能 盛 的 文 大 時 光 (1982~1986） 17
第 二 節 海 外 求 學 與 工 作 時 期 (1986~至 今 ） 21
第 三 節 擔 任 台 北 室 內 芭 蕾 藝 術 總 監 時 期 （ 2007~2014）
..... 24
第 四 節 余 能 盛 與 臺 灣 近 代 芭 蕾 發 展 對 照 表 34
第 三 章 研 究 設 計 與 方 法 41
第 一 節 研 究 方 法 41
第 二 節 研 究 架 構 與 流 程 50
第 三 節 研 究 進 度 與 訪 談 紀 錄 53
第 四 章 余 能 盛 的 作 品 紀 錄 與 分 析 58
第 一 節 余 能 盛 的 工 作 態 度 與 創 作 理 念 58

第二節 余能盛的表演形式與風格 62
第三節 作品紀錄與分析 67
第五章 結論與建議 91
第一節 結果與討論 91
第二節 研究建議與心得 97
參考文獻 102
中文文獻 102
英文文獻 106
附錄 107
附錄一：訪談紀錄表 107
附錄二：新聞報導列表 109
附錄三：相關劇照 111
附錄四：受訪者合照 121
附錄五：逐字稿紀錄摘要 124

表目錄

表 2-1 余能盛大事記要 19
表 2-2 余能盛海內外近十五年的作品 23
表 2-3 余能盛在臺灣歷年作品紀錄 27
表 2-4 台北室內芭蕾舞團的年度大事紀要表（編舞者皆為余能盛） 28
表 2-5 2007 年至 2014 年台北室內芭蕾歷年票務一覽表 31
表 2-6 臺灣近代舞蹈社的設立與芭蕾作品公開演出時間對照表 36
表 2-790 年代在臺灣您最願意推薦的舞蹈團體 39
表 2-890 年代您最欣賞的國內舞蹈作品 39
表 2-990 年代在舞臺上最亮的舞者 40
表 2-10 在創作上，未來您最期待的臺灣編舞家 40
表 3-1 大師班講座與演出觀察紀錄表 50
表 3-2 訪談紀錄表 51
表 3-3 訪談代號編碼 54
表 4-1 參與合作演出的樂團 63
表 4-2 春之祭－幕啟 69
表 4-3 春之祭－啟 71
表 4-4 春之祭－承 1 73
表 4-5 春之祭－承 2 76
表 4-6 春之祭－轉 1 77
表 4-7 春之祭－合 80
表 4-8 春之祭－幕落 83

表 4-9 門一象徵性手法 85
表 4-10 門一雙線編舞形式 88
表 4-11 門一音樂視覺化 89

臺灣體大

圖目錄

圖 1-1 雙線編舞形式示意圖 14
圖 2-1 文獻架構圖 17
圖 3-1 訪談分析法流程 43
圖 3-2 三角檢核法 1 45
圖 3-3 三角檢核法 2 45
圖 3-4 敘事研究流程分析圖 46
圖 3-5 拉邦動作分析 49
圖 3-6 研究流程圖 50
圖 3-7 訪談流程 54
圖 4-1 余能盛於「春之祭」大型道具的使用 65
圖 4-2 余能盛於「第一天」大型道具的使用 65
劇照 1：2008 年茶花女節目冊文宣品 111
劇照 2：2009 年春之祭節目冊文宣品 111
劇照 3：2010 年作品-門的節目冊介紹 112
劇照 4：2014 年第一天大型海報 112
劇照 5：2014 第一天小傳單 - 正反面 113
劇照 6：舞者們早已經到達舞臺暖身並等待余老師進行 work out 113
劇照 7：與舞者進行彩排與走位--臺北場 113
劇照 8：第一天的大型到具箱 114
劇照 9：與燈光技術人員進行對燈的工作--臺北場 ... 114
劇照 10：2014 第一天-春之祭（臺北城市舞臺） 115
劇照 11：余老師與樂團進行協商 115
劇照 12：喜悅舞蹈團大師班研習 116

劇照 13：喜悅舞蹈團大師班研習 116
劇照 14：2015 年 Formosa Ballet 招考舞者現場 1 ... 117
劇照 15：2015 年 Formosa Ballet 招考舞者現場 2 ... 117
劇照 16：David Mead 寫給研究者之手稿 118
劇照 17：研究者帶領喜悅舞蹈團參與劇場經營講座 . 118
受訪者合照 3：侯秀華經紀人 122
受訪者合照 4：方敏華專員 122
受訪者合照 6：劉淑英教授 123

臺灣體大

第一章緒論

全球化對臺灣當代舞蹈環境與舞蹈教育的影響快速成長，不斷日新月異的科技與傳播使得全球化形成一股推動力，促使舞蹈人才、產業、教育、意識形態與文化方面交流得更加蓬勃發展。

致力建構國際舞蹈藝術交流平臺的「台北室內芭蕾」，多年來不斷地推出各類大型舞劇的製作，每年以 800 萬以上的巨資預算投注在創作當中，將國際級的製作規格帶回臺灣，更直接將國際首席芭蕾舞者帶進臺灣的表演殿堂再結合國內優秀舞者群，共同製作呈現大型芭蕾舞劇作品，彙整與提升臺灣芭蕾的資源與國際視野，發展臺灣芭蕾的生命（訪談紀錄 a40319）。這群熱愛芭蕾表演藝術的工作者在臺灣不斷提升芭蕾舞蹈藝術表演水準並拓展開發舞蹈欣賞的族群，其藝術總監－余能盛老師有著絕對影響的地位。余能盛習慣用「象徵性手法」來表現他對這片土地和環境的熱愛，善用交響音樂融合成為其獨特風格的交響芭蕾，多年來余能盛往返於歐洲和臺灣之間，究竟是什麼樣的動力讓他如此心甘情願地一再返回國門為臺灣的舞蹈藝術奉獻？

本研究主要是以余能盛為個案研究對象，其研究目的是將資深舞蹈工作者的成就與貢獻及對臺灣舞蹈生態的影響進行舞蹈分析與探討，希望藉由本研究的結果提供臺灣舞蹈史料，更具多元化的資料與相關性的紀錄。此研究以訪談研究與三角測定研究法為主，以余能盛的深入訪談為基礎延伸與其他相關工作者的訪談紀錄作為資料分析的樣本並進行研究。余能盛每年媒合國際級的

芭蕾舞者與臺灣的舞者合作，他的操作經營方法對於臺灣的表演藝術有著什麼樣的影響與變化。從余能盛口述的學習歷程中，探討其對臺灣芭蕾藝術的發展演進與臺灣芭蕾表演藝術的貢獻。2007 年，台北室內芭蕾舞蹈團復團之後，每年皆公開巡迴展演大型芭蕾舞劇，本研究將以余能盛 2009 年與 2014 的作品「春之祭」作為研究的樣本，從他的作品當中分析表演形式與風格進而理解余能盛創作理念的特殊性。

第一節 研究背景與動機

根據國家圖書館 2014 年 5 月資料統計，目前臺灣碩博士論文舞蹈相關類總數約 701 筆，關於芭蕾舞相關研究的紀錄約有 23 筆（王瓊麗，1993；吳麗玉，2004；杜綺文，2008；林呈鳳，2003；林卓儀，2015；姚清元，2009；夏綠荷，2009；許瓊華，2008；郭力嘉，2008；陳可宜，2008；陳怜妏，2006；陳怡安，2012；陳悅多，2007；陳詩雲，2004；馮靖評，2002；黃懿蒨，2003；廖奕琁，2010；廖容嫻，2007；趙根輝，2012；趙珮君，2003；劉麗雲，2002；潘靖儒，1998；顏佳玟，2003），紀錄或分析臺灣舞蹈家相關研究更少，僅有 2 筆（王瓊麗，1993；潘靖儒，1998）。若依照數據顯示，分析紀錄舞蹈家的研究數量並不多，但是對臺灣舞蹈環境發展與藝術很有貢獻的前輩大有人在，但在芭蕾領域裡面，在臺灣成長繼而前往國際深造，由職業舞者晉升為編舞者甚至成為副藝術總監並享譽國際舞臺，能有如此傑出表現，余能盛是目前唯一、絕無僅有的臺灣傑出芭蕾舞

家。旅居歐洲三十年，1996 年在「臺灣舞蹈雜誌」中被票選為最期待的臺灣編舞家之一（盧健英，1996），2002 年更被評選爲奧地利格拉茲歌劇院歌劇奧斯卡獎編舞家目前被譽為「德語系國家中地位最崇高的臺灣藝術家。」余能盛（Yu,Neng-Sheng）目前仍然擔任奧地利「格拉茲歌劇院（Graz Operhaus）芭蕾舞團」副藝術總監。對於他的學習歷程和對臺灣舞蹈環境的付出缺乏相關文字的紀錄，因此，研究者深感了解前賢的學習與經驗是可以讓後學者有依循的步伐，希望藉由本研究的結果能夠提供臺灣舞蹈史更多元化的資料，並針對臺灣舞蹈前輩余能盛作一個階段性的、相關性的紀錄。為臺灣舞蹈工作者作系統性的資料彙整，希冀為臺灣舞蹈史的日後研究盡一點棉薄的力量，用以回饋自身所學也回饋相關專業領域，這是研究者的**研究動機之一**。

研究者從事舞蹈教學已經接近 30 年的歲月，從小愛上芭蕾舞的優雅與浪漫；到大學時，不斷地自我挑戰與訓練，並且深深地相信芭蕾是訓練舞者身體的最佳方法。1989 年以前，芭蕾的演出一直無法被發揚光大，其原因有：

壹、 芭蕾舞蹈的發展早在 1970 年代，受限於民族舞蹈的當道，政府主管單位便以「外來文化」為理由，以不限制也不鼓勵的方式示現其態度，因此，令當時可能蓬勃發展的芭蕾事業學生流失，舞蹈社的經營難以為繼。

貳、 芭蕾舞講求精緻，從舞者的身材到技術都有嚴格的要求，同時在舞臺的佈景及服裝也都所費不貲，這

昂貴的演出經費讓國內許多團長都望之怯步難以經營。

參、由於古典芭蕾講規範較多技巧及難度較高，在培育舞者的過程中無法速成，舞者不能夠只是穿上硬鞋就能夠上臺演出的，芭蕾需要長時間的的技術培育與學養的訓練才能夠上臺參與演出。歐建平（1996）指出，芭蕾是屬於空中的舞蹈，以輕盈向上為主要動態特徵，舞者身體的各種動作都起始於對地心引力的反抗，短兵相接者則是雙腳，腳的位置堪稱為奠基，身體其他部位的一切規範和審美理想都是以此為基礎延伸出來的。在芭蕾學校裡，女舞者一班要在十歲以上並且經過三年的嚴格訓練，腳跟的骨骼和肌肉比較發達和強健之後才能夠開始上硬鞋課。硬鞋技術的訓練非常科學的，訓練本身也是長期而艱苦的。研究者自 2000 年到 2013 年期間曾經多次帶領臺南市喜悅舞蹈團前往大陸進修，讓臺灣舞團與大陸舞蹈家進行交流與研習。每年暑假以 14 天為一個訓練週期，每週上課 5 天，每天含自習課上課約 8 個小時，我們可以在 10 天之內就能夠學會完整的 2 首劇碼，並且在第 10 天舉辦成果發表演出。這樣速成的表演訓練模式是無法直接套用在芭蕾訓練模式上面，因為技巧、風格、民族性等因素都讓芭蕾舞成為學生視為辛苦且難有速成的舞蹈種類。

肆、由於國內舞者缺乏舞臺經驗，使得臺灣芭蕾舞難以有專業性的發展。幾十年來，國人對欣賞芭蕾的要求越來越高，但絕大多數的觀眾卻對國人所跳的芭

蕾舞不感興趣，這也是無法提升芭蕾舞發展的原因之一（平珩，2008）。

伍、1995 年時期臺灣的芭蕾舞蹈團依然停留在夾縫中求生存的艱辛階段，職業舞者雖然美其名為職業舞者卻還是只能靠著四處教舞維生，無法擔任全職的表演者，最後也只剩下台北室內芭蕾舞團及首督芭蕾舞團仍然堅持每年執行演出的工作(平珩，2008)。

陸、現代舞風逐漸興起卻未見芭蕾舞團的再興起：江映碧（2012）在「舞蹈教學策略之研究」中指出，實驗性強烈的後現代舞風從2000年代就盛行於臺灣舞團，尤其 2001~2011 年新興的小舞團特別熱衷於此舞風，例如：三十舞蹈劇場、世紀當代舞團、極至體能舞蹈團、稻草人現代舞蹈團、驫舞劇場、蒂摩爾古薪舞集、8213 肢體舞蹈劇場、林文中舞團…等，實驗、即興、前衛、時尚、多媒體、不確定、偶發事件、都市生活、裝置藝術、互動劇場等等，這些後現代舞蹈的特質不只經常見於諸舞團當中，也成為學校舞蹈教學的內容。由以上的資料顯示，新興的舞蹈團當中均未見芭蕾舞蹈團的蹤跡。

研究者觀察舞蹈演出的環境中發現，改變與創新變成舞蹈必要的元素。當代的作品要更創新、更突破、要結合燈光、音效，多媒體的呈現最好能夠有3D、4D 的效果才會讓作品更俱國際觀的價值。當代的觀眾看到芭蕾不能只想到公主與王子，唯美與浪

漫不再是古典芭蕾唯一的結局。雖然跳著古典芭蕾，「天鵝湖」不能夠只是王子與公主幸福快樂地在一起，還要讓當代的思維注入新的生命，要與當代的思想與生活做連結，的確需要有相當的編創實力和經驗才能夠創造出當代觀眾的企盼。

若以大專院校的畢業製作與近幾年國內舞團的年度巡演的作品來看，以芭蕾為主的創作演出是很少見到的，更不用說有大型劇碼的展現。固定發表芭蕾演出之外，各個舞蹈學校畢業製作和舞團演出也都幾乎以現代的創作為多數，芭蕾的舞碼越來越少連受邀參與演出的國際團隊芭蕾舞蹈團也屈指可數（江映碧，2012）。

余能盛這位被視為旅德歸國的現代編舞家，雖然擅長於舞蹈劇場的編創形式，作品仍然堅持跨國的合作與大型舞劇的製作，在一連串的實驗劇場風之中讓台北室內芭蕾舞蹈團的大型製作在臺灣成為一種稀有的、令人羨慕的表演形式。2007 年台北室內芭蕾舞團在沉寂了 10 年之後復團，余能盛受邀回國擔任藝術總監至今，他所製作的芭蕾規模之大至今確實是國內其他芭蕾舞蹈團無法媲美的。他善用行銷策略，結合國際知名舞者並自籌經費，運用其多年在國外舞團所累積的實戰經驗，將他獨特的編創手法運用在芭蕾創作中，他獨特的編創手法是國內編舞家罕見的呈現方式。他所帶領的「台北室內芭蕾舞團」每一年的作品不斷地推陳出新，從帶領國外舞者回臺領軍主演到結合臺灣舞者與國外舞者的合

作訓練，這一階一階的步驟不斷地訴說著余能盛對臺灣舞蹈藝術的用心與付出；因此，探究余能盛獨特的編創歷程與方法和他如何運用他的編創魅力感動觀眾的心，也是研究者非常想要知道與**研究的動機之二**。

此外在一連串的實驗劇場風格之中讓台北室內芭蕾舞蹈團的大型製作在臺灣成為一種稀有的、令人羨慕的表演形式。余能盛慣用「象徵手法」表現作品，多年來、余能盛往返於歐洲和臺灣之間，究竟是什麼樣的動力讓他如此心甘情願地一再返回國門為臺灣的舞蹈藝術奉獻？臺南市立文化中心近十年來不間斷地邀請余能盛回臺舉辦大師班及大師班演講系列講座，究竟他有什麼獨特的創作魅力能夠如何吸引著觀眾群每年都願意重回文化中心的懷抱聽他說文道舞呢？探究其魅力所在也是研究者的另一項研究動機。

第二節 研究目的

壹、根據余能盛學習歷程，探討芭蕾在臺灣的演進與余能盛對臺灣芭蕾表演的經營與貢獻。

貳、透過余能盛的作品進行分析了解其編創的形式與風格。

參、透過研究者與余能盛的深入訪談與隨團工作紀錄觀察，瞭解他如何在潛移默化當中影響著臺灣欣賞芭蕾的族群。

肆、多年來不同國籍的舞者與臺灣舞者共同合作與演出，這對臺灣新生代的舞者又可以產生什麼樣的影響。

臺灣體大

第三節 研究問題

壹、余能盛的生命經驗與舞蹈學習歷程為何？

貳、從余能盛的學習歷程中發現芭蕾舞在臺灣的演進為何？

參、余能盛的創作理念與編創手法有何特殊性？

肆、從余能盛的作品分析探討其表演形式與風格？

臺灣體大

第四節名詞釋義

壹、台北室內芭蕾舞團

「台北室內芭蕾舞團」的前身是「明日之星舞蹈工作室」的一群年輕的舞者。1991 年開始自組舞團並且以國家戲劇院實驗劇場為主要陣地堅持穿硬鞋演出。當時的團長為蔣秋娥，創團團員有葉秋鳳、王美華、謝明宏等都是非常優秀的舞者，當時的藝術指導則是江映碧老師。「台北室內芭蕾舞團」早期的作品以古典芭蕾選粹為主要的演出形式，1993 年由於舞團的優異表現獲得美國 NYCB 的作品「柴可夫斯基雙人舞」的演出舞目，這個著名的舞目是大師喬治．巴蘭欽的作品，巴蘭欽特委託洛杉磯芭蕾舞團的藝術總監約翰‧克里佛德來臺指導。此刻已經展開室內芭蕾團的跨國合作的第一步。一九九四年「台北室內芭蕾舞團」曾經一度停止運作，直到 1997 年以全新的面重新復出 2006 年重新立案，2007 年聘請旅德舞蹈家余能盛回臺擔任藝術總監，讓室內芭蕾舞團從古典小品跳到現代芭蕾，又讓芭蕾融入劇場，重啟台北室內芭蕾的輝煌之路。

貳、舞蹈音樂視覺化

音樂視覺化簡單的說就是指「交響芭蕾」。

緣起：二十世紀芭蕾是一個不同凡響的世紀，狄亞格列夫這個愛好藝術的貴族將俄羅斯風格的美術音樂歌劇芭蕾介紹到巴黎並且成立「俄羅斯芭蕾舞團」(訪談紀錄 Ballet Russe)，他同時邀請多位不同領域的藝術菁英如史特拉汶斯基畢卡索馬提斯等

共同為舞團貢獻才華，舞團的內容多以現代化的題材為主，表達的主題新穎並大膽嘗試非傳統性的動作試圖創作出有別於裴堤帕式的新式芭蕾，這個時期可以說是二十世紀芭蕾的一個黃金時期，同時也帶起另一股創新的風潮。歐美的藝術浪潮受到現代主義和前衛主義的衝擊，傳統藝術的形式已經成為藝術家判離的絆腳石，尤其芭蕾舞劇的制式形式、動作與劇情都成為現代舞蹈家們詬病的對象。因此，美國現代舞蹈先驅聖．丹妮絲、韓芙瑞和現代芭蕾舞蹈家喬治．巴蘭欽提出新的舞蹈形式就是將—「舞蹈音樂視覺化」，即是理性地將音樂的結構、旋律、和絃、段落等轉換成最純粹的舞蹈動作，它是一種依照交響樂的結構規律編排的舞蹈，也是為了以虛擬寓意手法表現生活和人物的內心世界。他認為不需要解釋或透露任何隱含的意義，舞者就是音符就是樂器，讓舞者用身體去展現樂曲的生命與故事，讓舞者以精準的身體動作舞出每一個音符與音樂作品的整體結構。舞蹈理論家魯道夫．拉邦（Rudolf Laban1879~1958）認為：大多數舞蹈的外在形式與音樂形式有密切的關係，例如：音樂視覺化、反覆形式、對位形式、主題與變奏…等等都與作品結構有絕對的關係，這些關係與後現代藝術較相近的舞蹈形式包括：拼貼形式、事件、極簡主義、數學遊戲…等等都是很難完全脫離寫實的特質，基本上要從抽象的思考去探索音樂視覺化是外在表演形式的一種，所以簡單的形容就是指：「交響芭蕾」，一種純肢體

純舞蹈的演出形式。

參、象徵性手法

提起歐洲當代表現主義的代表非屬碧娜・包許莫屬。余能盛由於長期在歐洲工作，因此，他的作品也深受表現主義的影響（訪談紀錄 e50416）。象徵性手法是很典型的德國表現主義，其方法就是在作品當中加入很多象徵性的元素，這些元素也許是顏色、也許是水、或者是石頭，然後再加以延伸、應用和展現。表現主義就是一種很直接的感受，不管是聽覺、視覺、嗅覺，它也許是一種很強烈的感官或是震撼或是刺激，這林林總總的表現這其實都是表演的一種手段。當觀眾看演出可能習慣欣賞舞臺上的賞心悅目，那賞心悅目的感受是一種感官，但很刺激或是很不賞心悅目其實也是一種感官，那就是一種表現主義呀！原原始始毫不保留地直接讓觀眾看到感覺到那就是一種表現主義！當舞者身體做不到的時候，能夠藉由各種象徵性的東西去創作、製造，並留下很多空間、很多想像讓觀眾去思考作連接這就是表現主義！余能盛對作品的要求不能僅僅是技巧而已，整體的流動性、整場演出的流暢性、如何將服裝佈景樂團和舞者整合在一起、如何將音樂史及舞蹈史的內涵融合成為編創的材料、如何在當代的生活中搜尋創意的素材，再藉由這些素材反應自己對社會現況的感受與不安（訪談紀錄 a40522）。江映碧（2012）指出形式與內容是所有藝術的基本與要素，在舞蹈創作中大都強調舞蹈形式與內容的

探討，內容是指舞蹈作品欲傳遞的訊息、內涵或意念，這三者皆是舞蹈作品的精神與靈魂，在反應創作者的內在意圖舞蹈形式包括：故事敘述、自然形式、外在形式與內在形式，從寫實寫意至抽象任由編舞者選擇與運用。美國現代芭蕾舞大師保羅泰勒曾經說過：舞蹈的主要目的是作為一種眼睛的糧食，這些舞蹈作品如果帶來什麼戲劇性的隱喻或謎的話，其答案的破解並不在於頭腦，而是在於觀眾眼睛的感覺（李天民，2005）。

肆、雙線編舞方式

余能盛用「雙線方式」進行編舞，從內心帶入情境，從故事導入時勢，用音樂化的舞蹈形象詮釋作品內容，藉由佈景的移動轉換舞臺的空間，藉著空間的轉換置入時間的視覺變化，引領欣賞者進入不同的情境這就是余能盛的雙線編創手法。佈景和佈景之間都有其關聯性和時間性，一旦進入了不同的空間就進入了不同的時間也進入了不同的故事和情緒。圖示關係如圖 1-1。

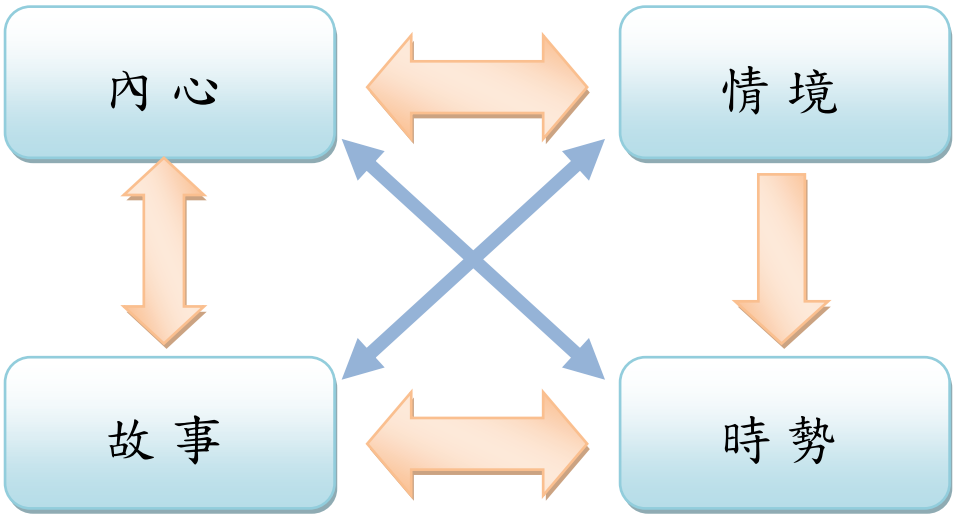


圖 1-1 雙線編舞形式示意圖

臺灣體大

第五節研究範圍和限制

本研究以余能盛為研究主體，但為避免研究無限擴張與延伸，故於此節提出研究範圍與限制，如下：

壹、研究範圍

一、研究內容

因余能盛1986年旅居歐洲，因此，本研究之範圍除了介紹余能盛的學習歷程之外，僅以2007年台北室內芭蕾舞團復團之後余能盛受邀回臺擔任藝術總監至今的作品作為研究討論的範圍之一。余能盛每年回臺灣的時間短暫，回到臺灣之後又要進行一連串的徵選舞者、籌措演出經費以及相關演出開會事宜、大師班課程演講與一連串的排練以及身兼演出宣傳，究竟這些忙碌的過程到底能夠給予臺灣的舞蹈環境有什麼樣的成長？因此，以上的各種宣傳與講座的相關活動也將成為研究者的研究範圍及內容。為避免研究範圍無限擴大，因此，僅以余能盛2007年回臺擔任藝術總監至2015年4月5日為本研究的時間範圍。

貳、研究限制

一、余能盛長年旅居歐洲國家：

由於余能盛長年旅居歐洲國家，許多創作及活動多以歐洲為主，留在臺灣參考的文獻與紀錄不多，對其國外生活環境與國外作品無法有多一層的介紹和認識，對於他的創意與發想是否與其生活環境有直接的關連無法直接取得相關之連結。此為構成本研究限制因素。

二、余能盛每年回臺時間短暫：

余能盛每年回臺灣的時間短暫，回到臺灣之後又要進行一連串的徵選舞者、籌措演出經費以及相關演出開會事宜、大師班課程演講與一連串的排練以及身兼演出宣傳。礙於時間限制的關係，研究者無法長期追蹤與觀察。此為構成本研究限制因素。

臺灣體大

第二章余能盛的生命經驗與舞蹈歷程

研究者將以時間順序和工作重點將余能盛的舞蹈生涯區分為四個時期，分別以這四個時期的事件與發展進行敘述與分析，並製做文獻架構圖如下圖 2-1：



圖 2-1 文獻架構圖

第一節余能盛的文大時光（1982~1986）

我的第一個「Pliè」是在我 22 歲的時候才開始的！這是余能盛在 2014 年 5 月 21 日在臺南市文化中心原生劇場的演講當中，對一群國、高中舞蹈藝才班的學生們所做的開場白。出生於臺南在高雄長大就讀高雄工專化工系的小伙子。余能盛形容：他的學生生活和一般學子一樣，沒有學過芭蕾舞、沒有跳過中國舞、更是完全沒有任何的術科練習。余能盛回憶小時候對於舞蹈的記憶：

「The seed of his interest in dance were sown when he watched his older sister's ballet lessons when he was 7

years old.〝Of course I didn't have the chance to join in,〞he says.〝My parents had very open minds, but 40 years ago Taiwanese society and attitudes were very different.〞」（David, 2014）。

在那個年代民風純樸又保守，跳舞是女生才會做的事情，男生進舞蹈社已經是一件奇怪的事了，會跳舞更是一件另類的事情！我在這個時期之前只跳過土風舞。為了想成為專業，工專畢業之後靠著這一份對舞蹈的熱愛與執著，還有父母及親友全心全力的鼓勵與支持，余能盛只學了十四天芭蕾竟讓他以黑馬之姿考進中國文化大學開始他專業舞蹈的學習路程。因為沒有舞蹈基礎，身體也沒有任何訓練在身上，讓他的練舞過程更加困難與辛苦。他曾經跟隨李丹老師學習芭蕾，好強的他每天都為自己安排很多的練習，很繁重的訓練，每天都拉筋，每天就是一直練舞、一直練舞…，憑藉著他的毅力和天生的條件讓他可以很快地進入學校完整的舞蹈教學訓練，同時，也獲得當時芭蕾教師江映碧老師的青睞和師長高棪、伍曼麗倚重，擔綱「中國文化大學華岡舞團」的主要舞者，並與伍曼麗搭檔主演《茶花女》、《吉賽兒》、《唐吉軻德》這些都是當年我跳過的舞碼，他說：我雖然起步比別人晚，我可是一路往前衝，在文大時期幾乎擔任所有的主要角色（訪談紀錄 a50221）。曾獲選為中華民國青年友好訪問團員，代表國家出國演出。文大畢業之後也曾經在學校擔任助教輔導學弟妹的訓練參與舞團的編排，早在學生時代已經開始他的國外巡演之路。將時光回溯到 1983 年，余能盛仍在文化大學就讀期間就

獲得政府公費獎學金，在師長的幫忙之下遠赴荷蘭學舞，在文大期間也備受重視參加各種進修和演出。回臺灣之後仍然心繫著歐洲的學習生活與舞蹈環境，因此，文大畢業之後毅然決然的背起行囊遠赴荷蘭繼續他的學習之旅。

表 2-1

余能盛大事記要

年份	記要
1959	出生於臺灣，臺南。
1983	在學期間即獲行政院文化建設委員會（簡稱文建會）公費補助，赴荷蘭皇家藝術學院進修。
1985	畢業於中國文化大學。
1986	擔任比利時『皇家瓦洛尼（Wallonie）芭蕾舞團』舞者，正式邁進歐洲舞壇。
1986~1993	獲邀擔任德國 Revier 音樂劇院獨舞者。
1993~1997	獲邀出任德國『歐斯那布魯克市立劇院芭蕾舞團』?（訪談紀錄 city theater Osnabruck）副芭蕾總監，並同時擔任獨舞者、編舞者、芭蕾教師等職。
1994	受邀擔任新做指導台北室內芭蕾舞團。回臺灣發表「失落的影像」。精選國內外優秀年輕的舞者並結合歐洲職業舞蹈家聯合演出。
1997	作品《柴可夫斯基．寂寞芳心》於臺北首演。
1998~2001	德國『科堡國立劇院（Landes theater Coburg）芭蕾舞團』力邀擔任藝術總監及編舞者。
2000	《柴可夫斯基．寂寞芳心》於德國演出完整版。

（續下頁）

2001	擔任奧地利格拉茲歌劇院舞團芭蕾教師、副藝術總監、編舞者。
2002	被評選爲奧地利格拉茲歌劇院歌劇奧斯卡獎編舞家。
2007	台北室內芭蕾舞團復團任藝術總監，製作「當芭蕾邂逅柴可夫斯基」。
2008	第十屆臺灣臺北藝術節指導台北室內芭蕾舞團演出「茶花女」；獲選為文化大學傑出校友。
2009	台北室內芭蕾舞團藝術總監，製作演出芭蕾舞劇「春之祭」。
2010	台北室內芭蕾舞團藝術總監，製作「門」。
2011	台北室內芭蕾舞團藝術總監，製作「吉賽兒」。
2012	台北室內芭蕾舞團藝術總監，製作「羅曼史~柴可夫斯基的音樂與人生」。
2013	改編演出「天鵝湖」；是台北室內芭蕾團創團以來古典芭蕾的最大製作」。
2014	第一天。

第二節海外求學與工作時期（1986~至今）

長達30年的歐洲藝術職業生涯可以說是余能盛最具代表性的階段。

1986年考進比利時「皇家瓦洛尼」（Wallonie）芭蕾舞團的舞者，以跳群舞來獲得獨舞機會。同年11月應邀於MusiktheaterGelsenkirchen舞團一待便七年，成為首席獨舞者的他，真正開始職業舞者生涯。他的西方技巧和東方魅力啟發感動了當時的藝術總監，為他特別編創舞蹈，擔任舞劇主角。余能盛形容自己：因為身材比較嬌小要和人高馬大的外國人一起競爭是很不容易的。他每天必須要非常努力的練習才行。我常常在晚上練習結束回家時候都是扶著牆壁或是手扶梯一步一步的慢慢走回家門，也常常在晚上休息時外國老師心疼他的投入和疲累常常主動願意幫他冰敷和按摩。當時他已經二十六歲，比一般同團的舞者大了7.8歲。他同時在這個舞團跳超過五百場，後來因腳傷且年紀漸大等因素，決定朝藝術總監及編舞發展。1993年開始出任德國『歐斯那布魯克市立劇院芭蕾舞團』副芭蕾總監，同時擔任獨舞者、編舞者、芭蕾教師等職，他在奧斯本擔任音樂總監4年，之後，1997年轉往德國「Landes theater Coburg」擔任藝術總監及編舞者又待了四年，每年演出近一百二十場，他華麗的演出逐漸被奧地利葛拉茲國家歌劇院相好。於是2001年擔任奧地利的格拉茲歌劇院的副藝術總監，是第五個也是他待過最久的歌劇院（邱馨慧，2007）。

「贏在刻苦耐勞，勝在眼界深闊」這是余能盛給年輕舞者的座右銘。表演藝術雜誌記者問他：「在一群西方

舞者中，你如何突顯自己？」余能盛橫溢自信地說：「我的身材比例算不錯，肌肉能力、柔軟度、彈性、技巧都突出。最重要的是舞者氣質，你得先把自己拋掉，學習西方技巧，再結合自身的特質，例如專注、流暢等等。現在以藝術總監的眼光來看，除了技術，舞者站在舞臺所顯現的藝術特質，會是甄選入團的要素。」不僅如此，背後的苦練是舞者日日的堅持。「東方人贏在刻苦耐勞，我跳得比較高，轉圈數比別人多，還能夠一連五天持續演出，我就贏了！」（邱馨慧，2007）

臺灣體大

表 2-2

余能盛海內外近十五年的作品

項目	作品
芭蕾	失落的影像、非常虛榮、忘歸魚的死與生、啟示…茶花女柴可夫斯基-寂寞芳心、身體與心靈-當東方遇見西方、路程、四季-畢卡索-激情、仙女湖、第一日、E世代、當芭蕾邂逅柴可夫斯基（柴可夫斯基/弦樂小夜曲、第一鋼琴協奏曲、第四交響曲）、春之祭（莫札特/a.小夜曲 K.525 b.第25號交響曲，史特拉汶斯基/春之祭）、門（大路芭蕾組曲/尼諾.羅塔，舞蹈交響詩/拉赫曼尼諾夫）、吉賽兒、羅曼史~柴可夫斯基的音樂與人生（柴可夫斯基/小夜曲、D大調小提琴協奏曲）、天鵝湖。
歌劇和輕歌劇	歡樂的巴黎人、白玫瑰旅館、杜蘭朵公主、維多利亞與將軍情人、馬戲團公主、吉普賽男爵、蝙蝠、小木偶、漢斯與葛莉特、魔笛、天堂與地獄、瑪瑞札子爵夫人、浪子的旅途、柴達斯公爵夫人、安德列謝尼葉、風流寡婦、微笑之國、華爾滋之夢。
音樂劇及戲劇	芝加哥、凡事有可能、無事紛擾、西城故事、艾薇塔、雌雄莫辨、音樂劇選粹、法蘭克辛那屈~旅程、窈窕淑女、與狼共進早餐、國王的新衣、醜小鴨。
歌劇院傳統舞會	藍色多瑙河、春之聲、藝術家生活、蝙蝠、皇帝圓舞曲、南方玫瑰、搖滾吧！阿瑪迪斯。

第三節擔任台北室內芭蕾藝術總監時期（2007~2014）

余能盛對自己生長的臺灣一直有著很深的愛戀與期望，相對的他對自己工作的環境和夥伴也有著相同的要求與期許。他說：

「I really believe that if you want to be a professional company,you have to present a complete package,and you have to do it totally professionally.Not only the choreography,but costume,lighting,music---I always use a live orchestra ....There can be no half-measures. If we don't build up the professional level,the country,the society will never support professional theater.Of course it costs a lot of money, but you have to do it.」（David, 2014）。

這就是余能盛對自己的要求也是他回到臺灣最想為下一代所做的努力。

本節也同時說明旅居歐洲 30 年的余能盛選擇回到臺灣發展，綜合分析的原因有三：

壹、對臺灣的愛戀與回饋

當年國家送我出國深造之後，我一直在國外工作和發展，這麼多年來一直遺憾自己沒有回來回饋所學，也許是心中常存的這一點內疚，讓我覺得應該回來貢獻所學，為我們的下一代再盡一點心，再做一點事（訪談紀錄 a40319）。這是余能盛對於臺灣的感恩之情所做的回報，同時也是他在 2007 年重新啟動「台北室內芭蕾舞團」的動機之一。2007 年受邀回到臺灣並擔任「台北室內芭蕾舞團」藝術總監。

貳、重啟台北室內芭蕾舞團

「台北室內芭蕾舞團」的前身是「明日之星舞蹈工作室」的一群年輕的舞者。當工作室停辦之後，1991 年開始自組舞團並且以國家戲劇院實驗劇場為主要陣地堅持穿硬鞋演出。創團團長為蔣秋娥，其創團團員有葉秋鳳、王美華、謝明宏等都是非常優秀的舞者。當時的藝術指導則是江映碧老師。「台北室內芭蕾舞團」早期的作品以古典芭蕾選粹為主要的演出形式，1993 年由於舞團的優異表現獲得美國 NYCB 的作品「柴可夫斯基雙人舞」的演出舞目，這個著名的舞目是大師喬治．巴蘭欽的作品，舞團以對藝術的尊崇執著及五百美元獲得在臺灣展跳此舞的表演權，巴蘭欽特委託洛杉磯芭蕾舞團的藝術總監約翰．克里佛德來臺指導，此刻開始室內芭蕾團跨國合作的第一步。1994 年「台北室內芭蕾舞團」一度停止運作直到 1997 年以全新的面重新復出並聘請旅德舞蹈家余能盛回臺擔任藝術總監，讓室內芭蕾舞團從古典小品跳到現代芭蕾，又讓芭蕾融入劇場，才重啟台北室內芭蕾的輝煌之路。

參、期望帶領台北室內芭蕾舞團走進國際視野，創造臺灣第一個專業芭蕾舞團：

余能盛曾經說過：他希望能夠為臺灣創造一個國際性的專業芭蕾舞蹈團。因為心繫臺灣舞壇，每年定期返國教學，這是他對臺灣這塊土地的愛戀，也是他對臺灣的期許，所以不停地讓他一次又一次，一年又一年地從歐洲帶回來一齣又一齣的創作。儘

管旅居德國25年，無論是工作或居住的地方、往來的朋友，全都說德文、英文，無一是華人，余能盛不曾放棄過自己的中文，堅持不讓自己中文退步，隨時提醒自己看中文書念中文，還看中文報刊雜誌等增廣見聞。長年拚命在歐洲劇院工作的余能盛，因教舞時不小心滑了一下，腳受傷開刀在病床上躺了3個月，又接到父親因病住院的消息，當時他心情很糟，自問「是不是該回臺灣？是不是該回去陪家人了？」歸鄉的夢終於把余能盛帶回來了。「不能忘根」的理念，讓余能盛這兩年就像候鳥，每年利用休假回臺製作芭蕾舞劇，而且他還堅持用臺灣的芭蕾舞者。他形容：在招考這些年輕舞者的時候，就好像看到20年前那個年輕想跳舞的自己。每年返臺推出新作，十分考驗余能盛的體力、財力與耐力，每一次的製作費都是他努力奔走募款而來，但即使加上票房收入補貼，不免還得自掏腰包。朋友笑他傻，家人也勸他乾脆退休，但總是優雅積極的他，仍不斷強調臺灣的舞者需要機會、經驗，觀眾需要養成，人是過客，時間總是贏家，在還能做點什麼的時候，還是得做，才可能隨著時間有所積累。」有了這樣的信念開啟了他在臺灣培育藝術人才的旅程。

表 2-3

余能盛在臺灣歷年作品紀錄

年份	作品名稱	
2007	當芭蕾邂逅柴可夫斯基	When Ballet meets Tchaikovsky
2008	茶花女	La dame aux Camélias
2009	春之祭	Le Sacre du Printemps
2010	門	The Door
2011	吉賽兒	Giselle
2012	羅曼史	Romance
2013	天鵝湖	Swan Lake
2014	第一天	The First Day

臺灣體大

表 2-4

台北室內芭蕾舞團的年度大事紀要表（編舞者皆為余能盛）

年度	作品名稱	演出時間及地點	主要舞者	樂團及指揮	音樂
2007	當芭蕾邂逅柴可夫斯基	8/15 19:30 城市舞臺 8/16 19:30 城市舞臺 8/17 13:00 城市舞臺			〈第一鋼琴協奏曲〉〈小夜曲〉〈第四交響曲〉
2008	茶花女	8/9 19:30 臺南文化中心演藝廳 8/10 15:00 8/15 19:30 臺北社教館城市舞臺 8/16 19:30 臺北社教館城市舞臺 8/17 15:00 臺北社教館城市舞臺 臺南文化中心演藝廳 8/19 19:30 新竹縣文化局演藝廳	Nikola Márová、Michaal Štípa、Alexandre Katspov、Daniel Cimpean、何郁玟、廖奕琁、莊媛婷、王國年、李偉淳、程佑慈、高永煜、康邠如、王宣瑜、余孟君、許友俞、黃庭瑋、劉婉茹、林詠真、王苡璇	指揮：安東尼・海爾幕斯 樂團：臺北市立交響樂團	威爾第〈茶花女〉〈馬克白〉〈西西里的祈禱〉〈西蒙_波卡內格拉〉〈命運〉〈面具舞會〉〈奧培多〉〈耶路撒冷〉〈遊唱詩人〉
2009	春之祭	7/28 19:30 新竹市演藝廳 7/30 19:30 臺南文化中心 8/1 19:30 8/2 15:00 8/7 19:30 臺北城市舞臺 8/8 19:30 8/9 15:00	Eve Andre、Sergei Upkin、Roman Novitzky、Ardee Dionisio、莊媛婷、康邠如、程佑慈、廖奕璇、黃庭瑋	指揮：約翰・霍爾斯坦巴赫 樂團：臺北市立交響樂團	〈莫札特-小夜曲〉〈莫札特-第25號交響曲〉〈史特拉汶斯基-春之祭〉

（續下頁）

2010	門	8/7 19:30 臺南文化中心 演藝廳 8/8 15:00 臺南文化中心 演藝廳 8/13 19:30 臺北城市舞臺 8/14 19:30 臺北城市舞臺 8/15 15:00 臺北城市舞臺 8/17 19:30 新竹市演藝廳	Nadja Saidakova、Richard Szabo、Daniel Cimpean、Nistor Laura、洪嘉鈴、莊媛婷、康邠如、王宣瑜、程佑慈、黃庭瑋、朱桂瑤、余孟君、高永煜、莊士賢、孟霆、林柏儒、台北室內芭蕾全體舞者	指揮：安東尼・海爾幕斯 樂團：臺北市立交響樂團	〈尼諾・羅塔-芭蕾組曲「大路」〉 〈赫曼尼諾夫-交響舞詩〉
2011	吉賽兒	8/5 19:30 臺北城市舞臺 8/6 19:30 臺北城市舞臺 8/7 15:00 臺北城市舞臺 8/10 19:30 臺中市中山堂 8/13 19:30 臺南文化中心 演藝廳 8/14 15:00 臺南文化中心 演藝廳	Gardette Julie、Michaal Štípa、AlexandreKatspov、洪嘉鈴、莊媛婷、康邠如、王宣瑜、廖奕琁、朱桂瑤、莊士賢		
2012	羅曼史	8/4 19:30 臺中市中山堂 8/10~11 19:30 臺北社教館 城市舞臺 8/12 15:00 臺北社教館 城市舞臺 8/18 19:30 臺南文化中心 演藝廳 8/19 15:00 臺南文化中心 演藝廳			<柴可夫斯基-弦樂小夜曲> <柴可夫斯基-D大調小提琴協奏曲>

（續下頁）

2013	天鵝湖	8/3 19:30 8/4 15:00 高雄文化中心 至德堂 8/10 19:30 8/11 15:00 臺南文化中心 演藝廳 8/13 19:30 臺中立屯區 藝文中心 8/16~17 19:30 8/18 15:00 臺北城市舞臺	Cristina、Alexandra、DijmaruValentin、StoicBogdan、StefanCanila、廖奕琁、高永煜、洪嘉鈴、林柏儒、王宣瑜	指揮：蕭邦享 樂團：臺灣獨奏家交響樂團（高雄） 指揮：Dirk Kaftan 樂團：國立臺灣交響樂團（臺北、臺中臺南）	<天鵝湖-柴可夫斯基>
2014	第一天	8/2 19:30 臺南文化中心 演藝廳 8/3 15:00 臺南文化中心 演藝廳 8/9 19:30 高雄文化中心 至德堂 8/10 15:00 高雄文化中心 至德堂 8/12 19:30 臺中市中山堂 8/15~16 19:30 臺北城市舞臺 8/17 15:00 臺北城市舞臺	Valentin、StoicaCristinaAlexandra DijmaruBogdan Stefan Canila 廖奕琁、趙詩慈、柯欣旻、小島愛生、文慧儀	客席指揮：Jeppe Moulijn 樂團：長榮交響樂團	

表 2-5

2007 年至 2014 年台北室內芭蕾歷年票務一覽表

演出年度	活動名稱	演出時間	場次	地點	匯總
2007	當芭蕾邂逅柴可夫斯基	2007/08/03（Fri）19:30 2007/08/04（Sat）19:30 2007/08/05（Sun）15:00	3	臺北城市舞臺 The Metropolitan Hall	1892
		2007/08/07（Tue）19:30	1	新竹縣文化局演藝廳 HsinChu County Performance Hall	744
		2007/08/11（Sat）19:30 2007/08/12（Sun）15:00	2	臺南市立文化中心 Tainan Municipal Cultural Center	1674
2008	茶花女	2008/08/09（Sat）19:30 2008/08/10（Sun）15:00	2	臺南市立文化中心 Tainan Municipal Cultural Center	2196
		2008/08/15（Fri）19:30 2008/08/16（Sat）19:30 2008/08/17（Sun）15:00	3	臺北城市舞臺 The Metropolitan Hall	2566
		2008/08/19（Tue）19:30	1	新竹縣文化局演藝廳 HsinChu County Performance Hall	837
2009 春之祭		2009/07/28（Tue）19:30	1	新竹市文化局演藝廳 Hsinchu City Performance Hall	717
		2009/07/31（Fri）19:30 2009/08/01（Sat）19:30 2009/08/02（Sun）15:00	3	臺南市立文化中心實驗劇場 Tainan Municipal Cultural Center	776
		2009/08/07（Fri）19:30 2009/08/08（Sat）19:30 2009/08/09（Sun）15:00	3	臺北城市舞臺 The Metropolitan Hall	1921

（續下頁）

2010	門	2010/08/07（Sat）19:30 2010/08/08（Sun）15:00	2	臺南市立文化中心 Tainan Municipal Cultural Center	1743
		2010/08/13~14（Fri~Sat）19:30 2010/08/15（Sun）15:00	3	臺北城市舞臺 The Metropolitan Hall	2272
		2010/8/17（Tue）19:30	1	新竹縣文化局演藝廳 HsinChu County Performance Hall	615
2011	吉賽兒	2011/8/10（Wed）19:30	1	臺中市中山堂 TaiChung Chung Shan Hall	1052
		2011/8/13（Sat）19:30 2011/8/14（Sun）15:00	2	臺南市立文化中心 Tainan Municipal Cultural Center	2256
		2011/8/5~6（Fri~Sat）19:30 2011/8/7（Sun）15:00	3	臺北城市舞臺 The Metropolitan Hall	2671
2012	羅曼史～柴可夫斯基的音樂與人生	2012/8/10~11（Fri~Sat）19:30 2012/8/12（Sun）15:00	3	臺北城市舞臺 The Metropolitan Hall	2780
		2012/8/18（Sat）19:30 2012/8/19（Sun）15:00	2	臺南市立文化中心 Tainan Municipal Cultural Center	2527
		2012/8/4（Sat）19:30	1	臺中市中山堂 TaiChung Chung Shan Hall	984
2013	天鵝湖	2013/8/10（Sat）19:30 2013/8/11（Sun）15:00	2	臺南市立文化中心 Tainan Municipal Cultural Center	2604
		2013/8/13（Tue）19:30	1	臺中市立屯區藝文中心 Taichung Municipal Tun District Art Center	900
		2013/8/16~17（Fri~Sat）19:30 8/18（Sun）15:00	3	臺北城市舞臺 The Metropolitan Hall	2862
		2013/8/3（Sat）19:30 8/4（Sun）15:00	2	高雄市文化中心至德堂 Jhihde Hall, Kaohsiung	2403

（續下頁）

2014 第一天	2014/8/12（Tue）19:30	1	臺中市中山堂 TaiChung Chung Shan Hall	1328
	2014/8/15~16（Fri~Sat）19:30 2014/8/17（Sun）15:00	3	臺北城市舞臺 The Metropolitan Hall	2725
	2014/8/2（Sat）19:30 2014/8/3（Sun）15:00	2	臺南市立文化中心 Tainan Municipal Cultural Center	2207
	2014/8/9（Sat）19:30 2014/8/10（Sun）15:00	2	高雄市文化中心至德堂 Jhihde Hall, Kaohsiung	1845
				共 47097

資料來源：臺北小巨蛋營運管理中心業務組候秀華組長提供。

第四節 余能盛與臺灣近代芭蕾發展對照表

本節主要是藉由余能盛的學習背景與環境對照臺灣芭蕾的演進與發展，除了可以讓後進概略地了解舞蹈歷史的發展之外，更可以對照我們身處的臺灣，在舞蹈環境及歷程當中探究前輩的學習脈絡，並從中看出一些舞蹈的形式、演進與臺灣歷史的關連。

壹、初期的芭蕾環境與發展

臺灣50年代前後已經出現芭蕾舞，其技術多傳自日本，日本是東方國家第一個接受芭蕾藝術的地方。臺灣第一代舞蹈家如許清浩、康家福、蔡瑞月、李彩娥、張雅玲、李天民等，在30和40年代都曾經受教於日本的舞蹈名師，從而將芭蕾舞藝和訓練方法帶入臺灣，對臺灣早期芭蕾的開發起著重要的作用。關於「芭蕾舞」名詞的使用，民國39年春在高雄發表芭蕾舞型式的舞蹈，節目單上用的是「西方古典舞」。民國40及41年臺灣舞蹈界在臺北市演出的節目單、海報、以及媒體報導上都曾經以「足尖舞」來命名。「足尖舞」是1832年隨著舞劇「仙女」而興起的一種新興的技巧。早期的許多舞蹈家並不是芭蕾專家，卻創作了大量的芭蕾作品這現象著實令人驚訝（李天民，2005）。

70年代之後，隨著國外舞團的到來與演出，臺灣本土的舞者技藝日益精進，芭蕾技巧水準漸漸提昇，作品也逐漸日趨完整。這樣的現象也深深地影響著許多學子紛紛前往外國攻讀芭蕾如前往日本學習的姚明麗、蘇淑慧、李淑惠。赴奧國學習的黃麗

薰。赴義大利深造的江映碧。香港學藝的劉黎嫕等，還有許多遠赴法國和美國深造的舞者，在他們陸續回國以後成為臺灣70年代芭蕾的中堅力量，更是臺灣推動芭蕾藝術第二代的舞蹈家，此現象到了70年代以後更加蓬勃與發展。1973年3月繼美國舊金山芭蕾舞團及西德古典芭蕾舞團之後，國外優秀的舞團陸續來臺灣進行演出。這些國外高水準的芭蕾舞團的演出，展現出芭蕾精湛的舞蹈技巧和各舞團的特色與魅力，這股西方漸進的風氣使得國人對芭蕾的興趣大增。1979年8月姚明麗率領古典芭蕾舞團與臺北市交響樂團共同合作演出大型舞劇「天鵝湖」，1980年再應臺北音樂舞蹈季之邀請再推出「睡美人」（李天民，2005）。

貳、臺灣近代舞蹈社及芭蕾作品公開演出時間對照表

研究者以專書及期刊的史料為基礎，以時間序為縱軸，事件的發生為橫軸，組織彙整其時間對照表，可提供未來閱讀者更簡便的閱讀方式。

表 2-6

臺灣近代舞蹈社的設立與芭蕾作品公開演出時間對照表

年份（民國）	舞蹈社	創辦人	作品
民國35年	蔡瑞月舞蹈研究所	蔡瑞月	1.民國35年第一次公演，將俄國舞團所發展的現代芭蕾「白鳥」呈現於臺灣的舞臺上。 2.民國39年推出多首芭蕾小品。 3.民國42年古典芭蕾舞劇「胡桃鉗」和現代芭蕾「薔薇精」。 4.民國46年演出場面浩大的「舞臺春秋」、「空氣精」、「天鵝湖」等。 5.民國59年於臺北發表「羅密歐與茱麗葉」。
民國39年	賴秀峰舞蹈研究社	賴秀峰	創立於臺南在日本期間曾隨法國巴蕾舞名家習舞多年，後遷居臺北在中山堂和成都路58號招收學生交售芭蕾舞藝代表作品有「勝利之光」、「春之歌」、「白鳥」、「印度祭典」等。
民國42年	李天民舞蹈研究所	李天民	1.民國42年設立於臺北。 2.民國46年12月23日於中山堂發表大型芭蕾舞劇「聖誕之夢」，此芭蕾舞劇改編自德國浪漫派作家霍夫曼的童話（胡桃夾子和老鼠國王）。 3.12月24日在中山堂發表芭蕾全幕舞劇「白雪公主」。
民國43年	梅蕾舞蹈研究社	張雅玲	於臺中區東敦里設立音樂舞蹈研究所代表作品有「春之女神」、「小麻雀」、「蝴蝶」、「春雨」、「幼苗」等。

（續下頁）

民國43年	許清浩舞蹈研究所	許清浩	1.許清浩原籍高雄，為50年代的臺灣芭蕾事業注入新的力量。他的導師是聞名日本的古典芭蕾舞家東勇作。他在50年代陸續發表許多的創作。 2.民國 44 年他在高雄舉行賑災義演首次公演古典芭蕾。 3.民國 45 年演出芭蕾「愛之夢」。 4.民國 46 年 5 月在中山堂勞軍晚會上演出「少女畫像」、「月光曲」等小品。 5.民國 46 年 12 月在中山堂演出芭蕾舞劇「黃金的奴隸」，這是臺灣首次芭蕾完整的演出。民國 49 年 4 月在中山堂投入古典芭蕾名劇，演出「貝多芬第七交響曲」。同年年末在中山堂發表「天方夜譚」、「幻想交響曲」等名著。
民國46年	康嘉福舞蹈研究社	康嘉福	1.康嘉福是旅日牙醫兼芭蕾舞者，民國46年1月回臺灣開班授課。 2.1957 年 5 月 23、24 於臺北市中山堂舉辦康嘉福芭蕾表演會。全場分為三個部份：第一部小品集。第二部雙人舞與胡桃鉗選粹。第三部天鵝湖第二幕。
民國46年	辜雅琴舞蹈研究社	辜雅琴	設立於臺中市市府路。46年5月發表作品「火的跳躍」。1972年「香滿人間」、「春之聲」、「白雪公主」。
民國46年	許家騏舞蹈研究社	許家騏	民國 46 年設立於臺北。他是一位資深的舞蹈教師，先後任教於高雄女中、臺南師範、臺南工學院等，編導過許多歌劇和芭蕾小品。
民國46年	李彩娥舞蹈研究所	李彩娥	自 44 年到 46 年期間陸續推出規模較大的芭蕾作品，如天鵝湖第二幕、柯碧莉亞選粹、玫瑰花魂、吉普賽、胡桃鉗組曲等。

（續下頁）

民國47年	復興舞蹈研究社	徐昌	47年徐昌創立「復興舞蹈研究社」於臺北，創作的芭蕾舞目有「黑貓」、「比翼雙飛」等。
民國47年	李淑芬舞蹈研究社	李淑芬	47年9月7日於中山舉辦舞蹈發表會演出芭蕾作品有：魔鑰、火鳥、睡美人。
民國48年	許惠美舞蹈研究社	許惠美	許惠美師生舞蹈會發表「天鵝」、「四季」、「朝陽」等劇目。
民國61年	蔡光代舞蹈社	蔡光代	61年發表胡桃鉗選粹與歡樂頌小品。
民國65年	新古典舞團	劉鳳學	65年劉鳳學創辦新古典舞團。
民國73年	光環舞集	劉紹爐	73年劉紹爐創辦光環舞集。
民國77年	臺北民族舞團	蔡麗華	77年蔡麗華創辦臺北民族舞團;林秀偉成立太古踏舞團。
民國77年	太古踏舞團	林秀偉	民國77年林秀偉成立太古踏舞團。
民國78年	舞蹈空間舞團	平珩	78年平珩成立舞蹈空間舞團。
民國80年	台北室內芭蕾舞團	蔣秋娥	80年台北室內芭蕾舞團成立;雲門再度復出;由吳素君領軍的梨園舞坊初試啼聲，以精緻的呈現贏得大眾的口碑。
民國81年	高雄城市芭蕾舞團	張秀如	81年8月8日張秀如成立。
民國81年	帝國十一芭蕾舞團	李靜芃	81年11月12日　李靜芃成立。
民國83年	台北芭蕾舞團	吳素芬	83年6月14日　吳素芬成立。
民國84年	蘇淑慧芭蕾舞團	蘇淑慧	84年4月　蘇淑慧成立。

（續下頁）

民國84年	高雄爵士芭蕾舞團	蘇啟仁	84年4月14日	蘇啟仁成立。

參、90年代舞蹈界舉辦前所未有的票選活動

1996年舞蹈界舉辦了一次前所未有的票選活動在「臺灣舞蹈雜誌」中試著探討90年代臺灣舞蹈界具有影響力的人物。這個計畫邀請四所大專院校舞蹈系學生與藝文路線的記者參與問卷的調查，試圖從調查結果解讀當年臺灣舞蹈的生態，在四項調查的問題當中余能盛和台北室內芭蕾均名列其中。余能盛深受媒體記者的青睞，可見余能盛仍然是當年舞壇的風雲人物之一。其問卷內容與結果整理產生如下（盧健英，1996）：

表 2-7

90年代在臺灣您最願意推薦的舞蹈團體

舞蹈系學生	媒體記者
雲門舞集	雲門舞集
台北民族舞團	光環舞集
光環舞集	舞蹈空間舞團
新古典舞團	梨園舞坊
台北室內芭蕾舞團	新古典、太古踏

表 2-8

90年代您最欣賞的國內舞蹈作品

（續下頁）

舞蹈系學生	媒體記者
布蘭詩歌	布蘭詩歌
薪傳	看不見的城市
夢土	大地漫遊
對話-四隻小小天鵝	醮
大地漫遊	水・鏡

表 2-9

90 年代在舞臺上最亮的舞者

舞蹈系學生	媒體記者
顧哲誠	吳義芳
布拉瑞揚	李靜君
趙立緯	羅曼菲、陶馥蘭
謝明宏	劉紹爐
吳義芳	蕭賀文

表 2-10

在創作上，未來您最期待的臺灣編舞家

舞蹈系學生	媒體記者
劉紹爐	何曉玫
顧哲誠	古名伸
卓庭竹	劉紹爐
林懷民	林秀偉
俞秀青	余能盛

第三章研究設計與方法

本研究屬於質性研究。質性研究奠基於批判性與創造性思考，是分析的科學也是分析的藝術（Strauss & Corbin, 1998/2001）。研究的方法是藉由文獻分析、資料匯整、深入訪談，探討余能盛在現代與古典之間的創作理念，生活與藝術之間的連結與共存，藉由創作者的作品，分析探討創作者物質層面與精神層面的互動關係，以及主題表現、動作材料、舞臺設計、服裝類型、音樂特色。透過深度訪談、相關文獻資料分析與舞蹈創作的關連，並從舞蹈創作者、舞者、觀察者、演出執行者等角度切入探討與分析。為求研究的過程與結果更具有公平與共正性，研究的內容能夠更具有正確性與客觀性，因此研究者再以三角驗證法提高並驗證各項資料的信效度，以敘事研究法將研究問題加以剖析，將研究者觀察到的內容、說辭、對話視為經驗再次呈現。最後以舞蹈歷史研究法及拉邦動作分析法作為我研究的工具主軸，以舞蹈的時間、類型和發展作為依據，對余能盛的作品進行分析並提出詮釋與研究觀點。

第一節研究方法

壹、訪談分析法

本研究採訪談分析法，在研究中以余能盛之訪談內容為主，其他受訪對象為輔，以各項文獻資料與媒體報導內容進行對照分析再互相交叉比對，以求內容之正確性與客觀性。藉由訪談記錄、影片欣賞與觀察、文獻分析、資料匯整之後再進行一次深

入訪談，進而探討余能盛在現代與古典之間的創作理念，生活與藝術之間的連結與共存，藉由創作者的作品，分析探討創作者各個層面的互動關係並尋找出與舞蹈創作的關連性。研究者依照訪談對象不同的身分背景設計提問的內容，在訪談過程中尋找歷史過程中的相同性與相異性。在研究進行的過程中必須考慮到受訪主觀與客觀的立場，研究內容由不同的觀察面向切入並分析立場與看法，當研究階段逐漸完成時必須經由觀察者與受訪者做階段性的確認，透過交叉比對與驗證才能確保研究內容的準確性與公正性（Padgett, 2000/1998）。在研究方法的運用與設計上，研究者將深入分析研究方法的功能性與適切性，進一步辨識使用方法的優缺點加以改進，進而發展出適合本研究的研究方法。

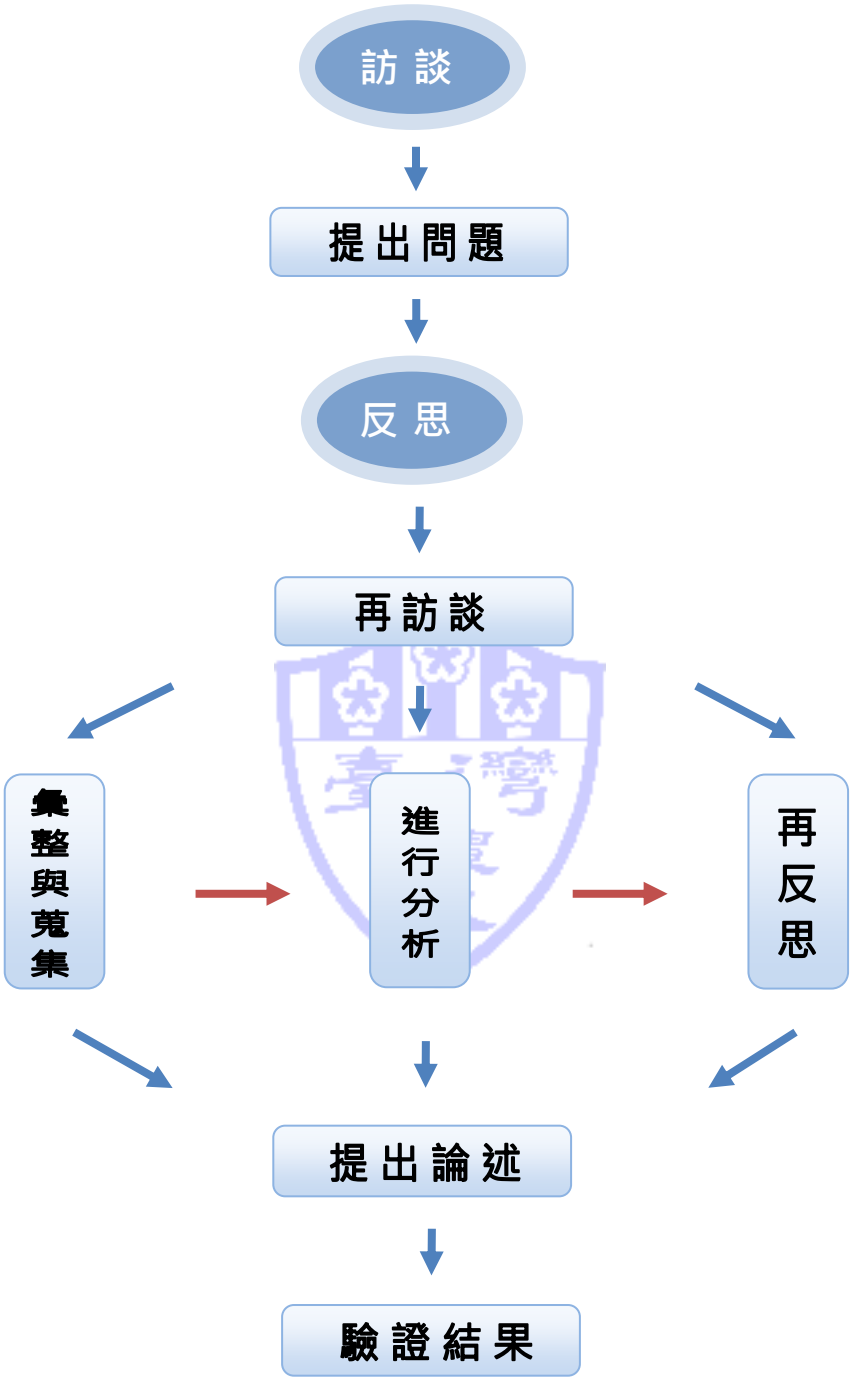


圖 3-1 訪談分析法流程

貳、三角驗證法

質性研究往往會因為過於強調資料的蒐集而忽略了研究設計上的問題，三角檢證法正好可以彌補這個方法的不足。因本研究著重在余能盛的舞蹈發展與經驗上的探討，故而適用於三角檢證法。本研究重點是在真實的生活背景中去發現現實所發生的現象，Yin（2001）認為每一種研究法都必須擁有探索性、描述性與解釋性的特點，但不代表只有其中一項特點。一個好的個案研究必須能夠將三者交互運用並且互相補強。三角驗證法為 Denzin 所倡用的一種研究方法，係指研究過程中採用多種且不同形式的方法、資料、觀察者與理論，以查核與確定資料來源、資料蒐集策略、時間與理論架構等的效度，研究者可將初步的分析結果或報告大綱拿來與其他研究者討論，以便獲得校正與啟發，亦可拿這些資料與被研究者做初步的溝通，以便校正研究者的分析與解釋。三角驗證法的使用，在於利用各種不同的方法以蒐集不同來源和型態的資料，以減低研究者的偏見。直接觀察和訪談都是非常重要的證據來源，這些證據如：文件、影片、訪談記錄、錄音檔、照片及觀察等這些豐富的證實資料及資料背後的深刻意涵正是研究者關心的焦點(Patton, 1995/1990)。因此，本研究採取三角檢證法將對研究本質、研究過程及理論的不同，如下圖 3-1，有更進一步的了解。

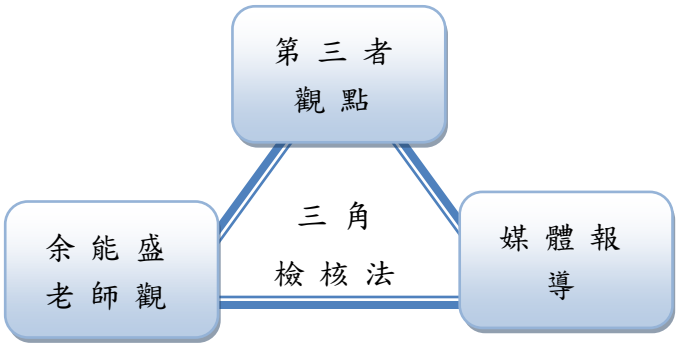


圖 3-2 三角檢核法 1

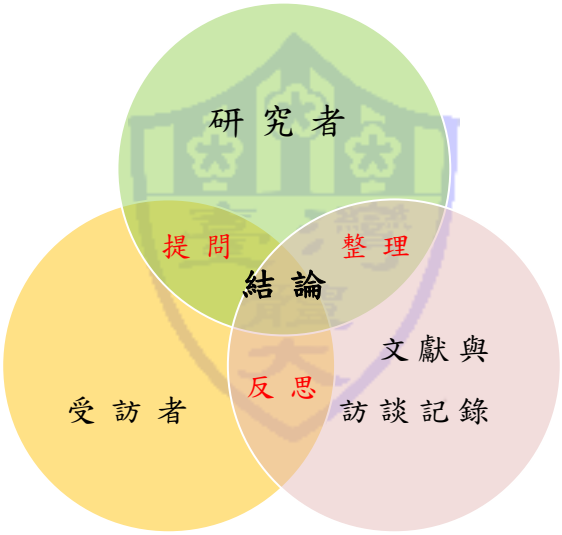


圖 3-3 三角檢核法 2

參、敘事探究法（narrative research）

因本研究涉及余能盛的生活經驗與生命歷程，因此本研究方法主要運用在余能盛的個案訪談與分析，不會運用在其他個案的訪談之中。敘事（narrative）又稱敘說，是人類思考和組織知識的基本方法，我們常以敘事方式進行思考、表達、溝通並理解人類與事件。當進行質的研究，不論以何種研究方法進行

資料收集，常會搜集到大量語言資料，如何有效解說分析這些資料便更加重要。「敘說探究」是質性研究的分析上快速發展方法，其探究重點在於研究者可以將「生活故事與對話」的表達當作「研究問題」再加以剖析，可以將觀察到故事、說辭、對話視為「社會真相」且可視為經驗再次呈現（余漢儀，1998）。敘事探究是應用故事描述人類的生活經驗和行動的探究方式，針對個人所經驗之特殊經歷進行瞭解，希望藉由聚焦於受訪者的生活經驗透過敘事來組織和建構個人生活的方式，研究者以余能盛的生命經驗和學習歷程為研究的主要架構，透過受訪者的生活方式、成長環境、行為模式進而研究組織他們生命的故事。

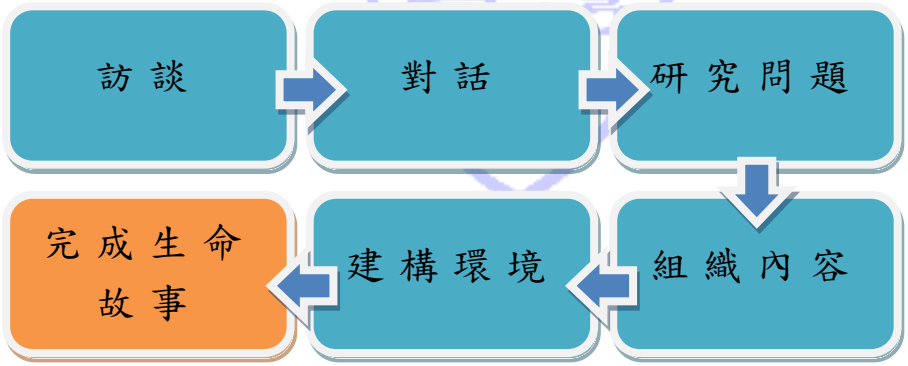


圖 3-4 敘事研究流程分析圖

肆、舞蹈歷史研究法

關於余能盛作品分析的部分，研究者採取兩種研究方法：1.舞蹈歷史研究法 2.拉邦的動作分析法。Janet 和 June（1995）認為舞蹈歷史研究是一種學術性的活動，是由許多混合性的科目所構成的。舞蹈

歷史最主要的貢獻在於舞蹈所顯露出來高度複雜的人類活動，並提供多種舞蹈類型的意圖與發展，在經歷過時間所帶來的擴散、繁榮、衰退以及其他的變化。

在舞蹈歷史研究法中提供不同的探究模式，並將研究途徑分為三種類型：

一、舞蹈時間序列（dance Through Time）

二、舞蹈類型（dance Types）

三、舞蹈背景（dance Contexts ）

在舞蹈時間序列中再將時間分為三個層次，分別是：

（一）系統（systematic）研究史前到目前的發展。

（二）時期（Period）選擇舞蹈發展的鼎盛時期或是具代表性的時期、或具有研究價值的時期。

（三）單一時期（Isolated Period）將研究實間鎖定在單一時其當中。

本研究所選擇的方法即為單一時期的歷史研究法，其特點是鎖定的範圍較小，因此，針對某一種特定時期的舞蹈和相關事件的互動、以及社會環境背景的研究較為方便，也比較容易了解彼此之間的關連性與影響性。

伍、拉邦動作分析法

「動作」是舞蹈創作與舞蹈教學最主要的媒材，也是人類表達和溝通的主要工具。「動作」不只是一種技巧同時也具有特殊含意形式或背景。「創作」離不開舞蹈分析。因此，研究舞蹈分析不僅需要洞察動作的特徵和結構，對於隱藏在內的態度和動機

也是分析與觀察時很重要的項目，尤其藝術家不僅要精進其特殊的動作語學習理論，才能精確的藉由動作將自己的思想、情感和意念表達出來。Janet 和 June（1995）指出學習與研究舞蹈不能只著重可見性的舞蹈媒材諸如動作、舞者、視覺效果、聽覺效果等外在的設計與結構，同時對於舞蹈的形式、涵義與創作背景也要深入研究，所以舞蹈分析不能只是分辨其可見的舞步、姿勢、隊形、形式...等等，還要更深入的了解其創作理念、涵義和背景。英國舞蹈家—拉邦認為：人們必須全神貫注或經過專業訓練才能細心的感覺與觀察創作者的特性。

拉邦發展其「動作分析」理論最初目的在於分析舞蹈動作，包括：

一、認識舞蹈動作的本質（The Nature Of Movement）

二、洞察舞蹈作品可分辨性的特徵（The Identifiable Feature Of Movement）

三、觀察舞蹈動作內在的結構（The Hidden Order Of Movement）

綜合以上的分析本研究者將拉邦之概念整理如下圖 3-2，動作分析的功能除了有助於舞蹈家了解他人與自己的舞作外，更重要的是提供舞蹈學者分析與研究舞蹈作品的工具，除了分析舞蹈可辨性的特徵與動作的內在結構外，其他如服飾、音樂、道具也都成為舞蹈學者研究的目標。更進一步的有關舞蹈作品的種類、功能、歷史背景與創作動機也都涵蓋在其分析與研究的範圍。

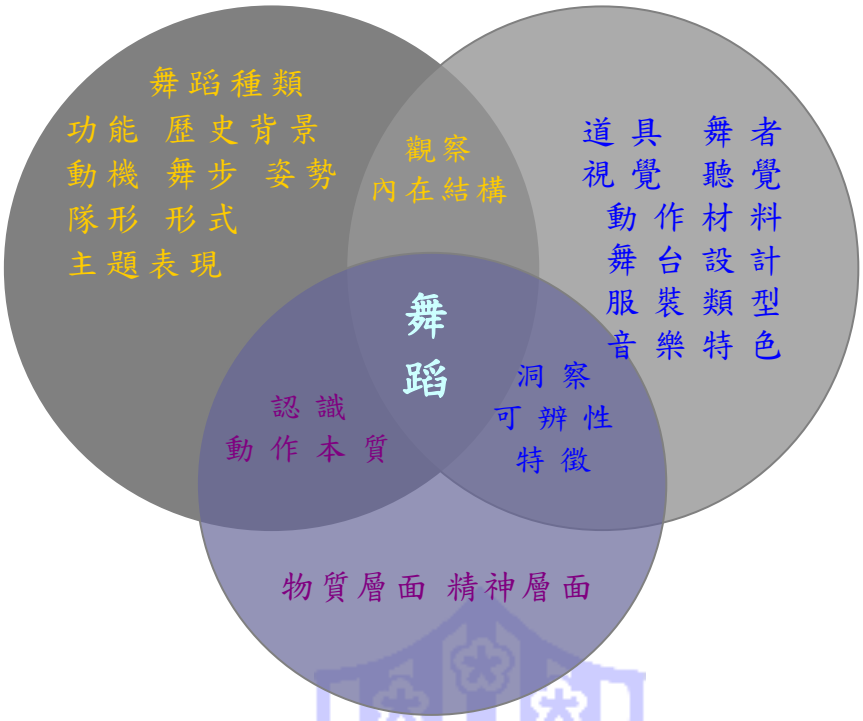

舞蹈種類
功能 歷史背景
動機 舞步 姿勢
隊形 形式
主題表現
觀察
內在結構
舞者
道具 聽覺
視覺 材料
動作 設計
舞台 類型
服裝 特色
音樂
舞蹈
認識
動作本質
洞察
可辨性
特徵
物質層面 精神層面

圖 3-5 拉邦動作分析

第二節 研究架構與流程

為求研究過程順暢有效率，須事先擬定並提出整體研究計畫大綱，再依訪談對象的不同需求提出工作計畫與工具。其研究架構流程與訪談計劃流程分別如下圖所示：



圖 3-6 研究流程圖

本研究的範圍包含余能盛在臺灣期間所有的演出、研習和講座，研究者將依時間發生的順序依序將各項活動的觀察與記錄整理如表 3-1 所示，所有與訪談之有關過程記錄於表 3-2 所示：

表 3-1

大師班講座與演出觀察紀錄表

日期	內容
2014/7/20	13：00--17：00 高雄苓雅國中舞蹈教室（大師班）。

（續下頁）

2014/7/27	13：00－17：00 臺南市文化中心演藝廳（大師班）。
2014/5/22	13：00－17：00 大億麗緻酒店（大師班講座）。
2014/8/2	19:30 臺南文化中心演藝廳(現場演出觀察與紀錄)。
2014/8/9	19:30 高雄文化中心至德堂(現場演出觀察與紀錄)。
2014/8/12	19：30 臺中市中山堂（現場演出觀察與紀錄）。
2014/8/15	19：30 臺北城市舞臺（現場演出觀察與紀錄）。
2014/8/16	19：30 臺北城市舞臺（現場演出觀察與紀錄）。
2015/3/29	13：30 臺北室內芭蕾舞者甄選。
2015/4/3	14：00 格拉茲劇院於臺南市文化中心彩排（現場演出觀察與紀錄）。

表 3-2

訪談紀錄表

日期	活動	內容
2014/3/16	聯絡	第一次電訪邀請余能盛老師成為研究者論文研究的對象。
2014/3/17	聯絡	余老師回電；並邀約第一次訪談時間。
2014/3/19	訪談	第一次正式訪談。
2014/3/25	聯絡	第一次電訪侯秀華小姐；並邀約第一次正式訪談。
2014/5/6	聯絡	以 email 預約第二次訪談。
2014/5/21	演講會	臺南市立文化中心原生劇場。

（續下頁）

2014/5/21	演講會	臺南市立文化中心國際會議廳。
2014/5/22	演講會	臺南市立文化中心國際會議廳。
2014/5/22	訪談	臺南市立文化中心咖啡廳。
2014/5/23	演講會	臺南市立文化中心國際會議廳。
2014/5/24	演講會	臺南市立文化中心國際會議廳。
2014/5/27	演講會	臺南市立文化中心國際會議廳。
2014/5/27	訪談	臺南市立文化中心咖啡廳（何敏華）。
2014/8/18	訪談	臺南星巴克（李柏金）。
2015/2/21	電話訪談	臺南惠文的家（余能盛）。
2015/3/29	訪談	臺北文山劇場（侯秀華）。

第三節 研究進度與訪談紀錄

壹、 研究者依照訪談法所建立的研究方式，以訪談前、訪談中、訪談後的順序設定研究進度。由於本研究範圍包含大師班研習、講座以及「台北室內芭蕾」的巡迴演出觀察與紀錄，因此，分別以活動實施的時間順序再逐次設定工作進度進而逐一完成紀錄工作。透過不同的訪談對象可以增加提升研究內容的信效度，也可以避免研究者對於事件所產生的偏見或是不客觀的現象。在本研究當中研究者參與余能盛的每一場製作，觀摩台北室內芭蕾每一場次的演出，在延伸研究的過程中邀請幾位與余能盛有關的工作者、參與者進行訪談。

臺灣體大

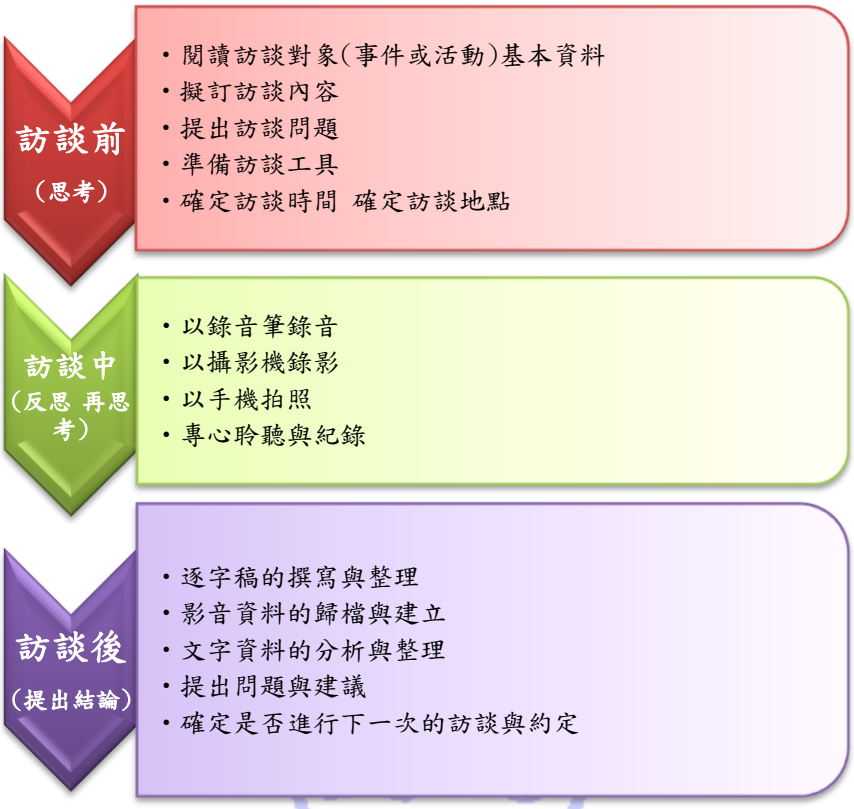


圖 3-7 訪談流程

貳、研究者訪談對象、大師班、講座及演出觀察記錄等內容依照訪談時間完成的先後順序區分為以下的類別，其代號搜尋方式如下表 3-3：

表 3-3

訪談代號編碼

受訪者	代號	註解
余能盛	a	1.a40316 代表 2014 年 3 月 16 日 2.a50221 代表 2015 年 2 月 21 日

（續下頁）

方敏華	b	b40527 代表 2014/5/27 訪談紀錄
李柏金	c	c40818 代表 2014/8/18 訪談紀錄
侯秀華	d	d50329 代表 2015/3/29 訪談紀錄
David Mead	e	e50425 代表 2015/4/25 訪談紀錄
劉淑英	f	f50425 代表 2015/4/25 訪談紀錄
其它受訪者	g	1.曾經參與過大師班、講座或是舞者等其他受訪者代號為 g 2.g140316 代表 2014/3/16 第一位訪談紀錄 3.g240316 代表 2014/3/16 第二位訪談紀錄 4.g340316 代表 2014/3/16 第三位訪談紀錄 （以此類推）

參、訪談對象簡介

一、Dr.Davie Mead

David is a British freelance dance practitioner and writer with a particular interest in dance education and East Asian dance. He has a MA in Ballet Studies from Roehampton University and a PhD in Dance Studies from the University of Surrey, where he researched creativity in dance education, focusing on the Cloud Gate Dance School in Taiwan. David is presently visiting choreographer at Shuang Yuan Junior High School, Taipei（臺北市雙園國中）. He is a visiting lecturer at Taipei National University of the Arts and the Chinese Culture University; and teaches and choreographs at other universities and schools in Taiwan and

the UK. David has a chapter (*ReOrienting Taiwan's Modern Dance: The New Generation of Taiwanese Choreographers*) in the 2012 book *Identity and Diversity: Celebrating Dance in Taiwan*. He contributes to a number of international publications and websites, and is a regular critic and writer for *DancingTimes* (the World's oldest dance magazine) and *Ballet Review*, and writer and editor for *CriticalDance*.

二、劉淑英

學歷：美國 UCLA 碩士國立臺灣藝術學院

經歷：國立藝術學院國立臺北藝術大學

現任：國立新竹教育大學副教授

三、侯秀華

輔仁大學德文系；臺北藝術大學藝術行政管理研究所。資深表演藝術行政工作者，余能盛在臺灣的經紀人。現任臺北小巨蛋營運管理中心／業務組組長。侯秀華是余能盛在臺灣的經紀人，透過江映碧老師的介紹與媒合讓侯秀華與余能盛結下了這不解之緣。自 2007 年至今每一年的製作都是秀華在臺灣幫忙各項工作的聯繫與維持各項工作的進度。她是余能盛在臺灣的左右手也是余能盛的超級公關大師更是余能盛可以了解臺灣文化生態的小老師，透過秀華的訪談和介紹可以更加了解余能盛的工作方式態度與創作想法。

四、方敏華

學歷：中山大學藝術管理碩士班

經歷：臺南市立文化中心表演藝術課課長臺南市立文化中心秘書

現任：臺南市政府文化局永華文化中心管理科專員

第四章余能盛的作品紀錄與分析

本章共分為三節，第一節說明余能盛在工作的過程中堅持的理念和工作態度第二節研究者以舞蹈歷史研究法及拉邦的動作分析理論為基礎，從作品與訪談的資料中歸納整理作品的特殊形式與風格。余能盛曾經列舉出自己最喜歡的三個作品分別是：2010 年的作品「門」、2009 年的作品「春之祭」及「小夜曲」，研究者在研究紀錄當中將余能盛的的編創手法歸納為三種方式：舞蹈音樂視覺化、象徵性手法和雙線編舞形式並以 2009 年的作品「春之祭」及 2010 年的作品「門」為樣本進行作品分析與討論。

第一節余能盛的工作態度與創作理念

當全世界的藝術都在呈現一種自我的表現，有心的、無心的、隨性的或刻意的都在表達一種自我的想法。二十世紀後期開始，現代主義藝術家們致力於扭轉藝術與社會互不相容的局面。當藝術開始擁抱群眾之後，某些藝術家卻因為需要不斷地與藝術商品化的趨勢格鬥，重新走出「戶外」，回到社會邊緣，甘心做一個面對自我才能夠完成自我的邊緣份子。這些藝術家開創出毫無節制的自我風格，反對社會所提供給他的任何角色，繼而從一切規範和限制中解放出來。但也有藝術家仍在人群中用最簡易的符號與群眾溝通，不管他們在符號中傳達的是否定或是肯定的意識。藝術創作的自發性因個人的相異性而產生不同的結果，每一種結果都深具意義並刻劃出人類文化歷史的痕跡。後現代主義被視為是放棄了

精英取向的、偉大的、自主的美學觀，而成為一種對於庶民生活週遭環境更為敏感的文化風格。象徵性手法即是後現代主義的表現手法之一，也是很典型的德國表現主義代表，余能盛善用象徵性手法在作品中表現自己對社會的觀察與感受，每一件服裝每一組道具及布景都是他創作的符號。余能盛是一位學術與技巧兼具的藝術家，他重視舞蹈歷史發展的始末，重視音樂對於創作所賦予的生命與意義，因此，從了解他的作品就一定要知道百花齊放的 20 世紀究竟帶給他什麼樣的影響與美學觀點。從觀察紀錄與訪談分析的資料當中研究者將余能盛的工作態度與創作理念整理出以下特點：

壹、堅持培養豐富的知識與學養

余能盛在編創的過程中非常強調音樂的原始性、重視文學與美學的探討與作品的合理性。當他要開始進行一個作品的編創他一定會先把音樂作曲家的生平、創作背景、音樂的表現性，甚至每一個樂句、段落都一遍又一遍數過才開始和舞者工作。例如：「春之祭」拍子節奏和音樂結構都是非常艱澀的而且 14 段都沒有重複過，這對多數臺灣舞者只聽音樂排練的訓練方法是很辛苦的，於是，余能盛都會事先將拍子數過整理過再一一和舞者溝通進行排練，而且要求舞者一定要很精準的將拍子數出來被起來，因為這樣的要求也讓舞者們在和樂團正式工作的時候都能夠很確實地掌握住節奏甚至舞曲的精神。

貳、堅持融合古典與現代的創作

堅持在古典與現代創作交替的運用之下絕對不

能失去古典芭蕾的精隨，同時還要讓整場的演出更符合這個時代的需求，如何將作品立足於古典芭蕾的傳統，又要能夠跳脫古典芭蕾的框框，藉由古典技巧與現代編舞技術融為一體賦予古典主義新的生命，讓觀眾在欣賞芭蕾的動作技巧之餘，還能夠感受到當代環境的情緒而不會感覺到 Boring!

參、對於作品堅持整體性與一致性的要求

余能盛對作品的要求不能僅僅是技巧而已，整體的流動性、整場演出的流暢性、如何將服裝佈景樂團和舞者整合在一起、如何將音樂史及舞蹈史的內涵融合成為編創的材料、如何在當代的生活中搜尋創意的素材，再藉由這些素材反應自己對社會現況的感受與不安，這些問題都是余能盛在創作的過程中非常注重的元素。

肆、堅持音樂性與舞蹈性的重視與結合

余能盛堅持從音樂史與舞蹈史做為編創的材料，一定要看著樂譜才能夠編舞，因為除了他對音樂的重視之外，這也是他對音樂創作者尊重的表現。當他決定要使用哪一首音樂之後，他一定會去研讀這位音樂家的歷史和背景，探究這首音樂的出處與根源然後再以自己的觀點出發進行編創（PERFORMING ARTS 48）。Dr.Mead 如此形容余能盛視覺化的編舞經驗與訓練：「雖然他是看著樂譜編舞卻不是用音樂家的角度看樂譜而是用編舞家的角度來詮釋音樂，Allen 完全可以看到音樂後面的意圖而不是翻譯音樂更不是 follow 音樂，他絕對是有

意識地使用音樂，他完全知道自己在做甚麼！」（訪談紀錄 e5035）。這也是他堅持一定要結合樂團共同演出的原因之一，因為這是他對於自己長期處於歐洲劇院的工作態度之外，這也是身為國際級編舞家的他想對臺灣觀眾所做的貢獻（訪談紀錄 a40319）。

伍、堅持追隨自己的心，忠於自己的想法

藝術的創作不是為了煽動甚麼？作品中裝了新的殼子內心卻不在裡面這樣的創作便失去了創作者真實的想法。在他的作品當中完全都是不一樣的，自 2007 年開始甚至更早以前的作品每一個創作幾乎看不到重複的東西，我是非常強調藝術本質的一位編舞者，我要編這個舞我一定要有所感覺我才能夠編得出來，我把古典的東西套進一種現代的生命，用一種藝術的方式表演出來而不是直接表現出來，讓作品單純地歸於一種舞蹈的表演藝術。從事藝術創作沒有什麼好與壞，我只是讓自己的想法藉由舞蹈抒發出來並且把我對臺灣的環境和現象用我的真心表現出來（訪談紀錄 a40319）。

第二節 余能盛的表演形式與風格

舞蹈迷人之處不在於高超的技巧而是在於如何感動臺下觀眾的心靈，作品反映著藝術的本質，藝術本質和時代的變遷與社會的演變有著密切的關聯。作品除了要探討動作與舞蹈本身的藝術本質之外，還要探討很多跟我們時代的變遷和社會演變的關聯，每一齣藝術作品都蘊含著創作者想傳遞的訊息、想說的話，這些作品的密碼需要透過分析才能夠逐漸被解開被思索被看見。

研究者在作品欣賞與訪談的過程當中歸納整理出其作品的特殊形式與風格：

壹、在古典當中看到當代，在現代當中享受古典

公共電視自 2008~2011 連續 4 年曾為余能盛作全程的作品紀錄及訪談。天鵝湖、茶花女、吉賽兒是他近年來製作過最古典的劇碼，雖然是古典的作品仍然可以在作品當中看到不一樣的思維。余能盛在編舞手法中仍然以芭蕾為創作的基礎，以古典的架構套入現代的元素，用現代的手法和現代的觀念帶入古典的劇碼，讓觀眾能夠看得懂卻又可以有不同的思考空間，例如天鵝湖：《天鵝湖》的音樂像一首首具有浪漫色彩的抒情詩篇，每一場的音樂都極出色地完成了對場景的抒寫和對戲劇矛盾的推動以及對各個角色性格和內心的刻劃；此次改編除了保持原有古典芭蕾時期的精典之美，將整齣舞劇的劇情與音樂做更精簡扼要的濃縮，使之呈現更緊湊且有張力的表現形式，表現出另一種層面的浪漫詩情意境。關於這個作品我把它美美的包裝起來，讓

觀眾看起來可以更加的賞心悅目，我也用了一種比較現代的節奏，把它的整個結構編得很緊湊。它雖然只是一個童話故事但它其實也在詮釋一種當代的愛情故事，讓觀眾在現代的作品中也可以看到古典芭蕾的美（訪談紀錄 a50221）。

貳、一定要與樂團共同參與演出堅持一定要邀請指揮家來臺

自 2007 年開始余能盛每一次的演出一定要從國外聘請指揮家親自來臺與擔任指揮的工作，原因是：專門為舞蹈指揮和專門只為音樂指揮的態度是不一樣的。（訪談紀錄 e5035）在音樂創作的領域裡面很多的音樂都不是為了舞蹈而創作的作品，詮釋純音樂和詮釋舞蹈音樂是有很大的差別，然而臺灣的樂團多半沒有長期和舞團共同演出的經驗，對於完全屬於舞蹈表現的音樂詮釋是有不同的，因此，他堅持一定要邀請國際級的劇院指揮家來臺與樂團共同演出全程指導。（訪談紀錄 e5035）。歷年來曾經參與合作演出的樂團整理如下表：

表 4-1

參與合作演出的樂團

時期	合作樂團
2007	奇美管弦樂團（目前已經解散）。
2008	安東尼·海爾幕斯與臺北市立交響樂團指揮。
2009	約翰·霍爾斯坦巴赫與臺北市立交響樂團。

（續下頁）

2010~2012 安東尼・海爾幕斯與臺北市立交響樂團。

2013 Dirk Kaftan 與國立臺灣交響樂團。

2014 Jeppe Moulijn 與長榮交響樂團。

參、結合東西方舞者共同演出提升臺灣舞者的表現力

余能盛是一位專業的舞者、專業的編舞、家劇院專職的藝術總監。他非常清楚舞者的身體、舞者的實力、舞者的表現性。因此，如何提升臺灣舞者的的表現力也成為他的首要項目之一。為能夠提升臺灣舞者的國際觀，余能盛堅持每年一定要從國外邀請幾位國際級的獨舞者共同參與演出，並且堅持一定要和臺灣的舞者們一起進行排練一起工作，甚至帶領獨舞者前進高雄、臺南、臺中等城市共同參與暑假的大師班和研習營，他強調：外國舞者有身體技巧的優勢我不希望觀眾只將記憶停留在舞者的技巧和身體上，外國舞者的芭蕾訓練和舞臺演出經驗都比臺灣好很多，我不希望外國舞者遠道而來只是過來表演，他們這麼多的工作經驗、教學和表演技巧都是可以分享與傳承的，更可以藉這個機會提升臺灣舞者的舞臺經驗與藝術表演能力，但這些一定要透過一起工作才能夠有機會去體驗對臺灣的舞者才會有更多的影響力（訪談紀錄 a50522）。

肆、擅長旋轉舞臺的配置與大型道具的使用

余能盛長期在國外的工作經驗讓他在音樂表現性的要求十分嚴謹，同時他也非常清楚如何運用舞

臺的走位和變化讓舞者更有魅力，如何將道具的配置和燈光結合交互產生最好的舞臺效果。大型道具與佈景的使用總能夠營造令人難以想像的情緒與氛圍，在佈景和佈景之間創造出更多可利用的空間）。的從作品「門」的圖 4-1 和「春之祭」的圖 4-2 都能看出這些端倪。



圖 4-1 余能盛於「春之祭」大型道具的使用

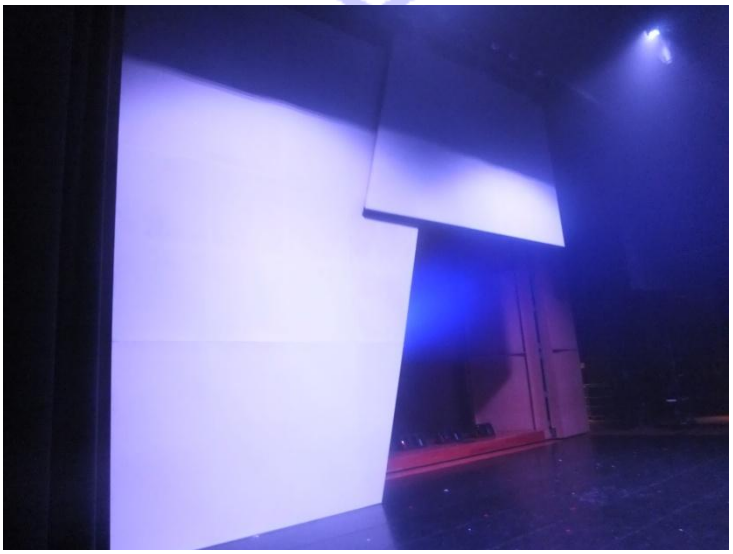


圖 4-2 余能盛於「第一天」大型道具的使用

伍、余能盛懂得如何把舞者包裝得更精緻更出色

知名英國舞蹈評論家 Dr.David Mead 曾經說過：「A choreographer'sjob is to make the dancers look good，not to make a brilliant butdifficult piece they can't do.」一個好的藝術創作者要能夠洞悉自己所擁有的創作資源，有效運用並將資源整合然後完美呈現。Dr.Mead 形容余能盛是一位非常了解舞者的編舞家，他能夠很清出地看出舞者的優缺點，並且在設計動作的時候能夠適當地將舞者的缺點避開將其優點盡情地展現出來，在作品中把舞者包裝得更精緻更出色，也將整個舞作包裝得更美輪美奐，這是余能盛在內含當中非常細膩的地方（訪談紀錄 e50325）。

第三節 作品紀錄與分析

David Mead 以他的研究與觀察結果分別向研究者說明，關於芭蕾作品的紀錄、分析、和觀察的重點需要注意的範圍如下，他認為：

1.芭蕾是一種藝術的組合方式；編舞不只是舞步，它必須包含所有舞臺上的事情。

2.芭蕾表達的方法必須透過動作、默劇、音樂和佈景去說明，（以及呈現觀念的方式），它要給觀眾一種很深的印象。

3.芭蕾當中的故事、音樂、動作和設計（包含舞臺和服裝）應該是平等的夥伴關係（訪談紀錄 e50325）。

由以上的論述發現，分析作品除了研究動作的本質以外還要兼具服裝、佈景、音樂、燈光等元素，元素和元素之間所產生的關聯和意義，並從中取得創作者真正想表達的意涵。作品探討反映著藝術的本質，藝術本質和時代的變遷與社會的演變有著密切的關聯。每一齣藝術作品都蘊含著創作者想傳遞的訊息、想說的話，這些密碼需要透過分析才能夠逐漸被解開被思索被看見。探究分析余能盛的編創歷程與方法，透過其作品發現他獨特的編舞的方式，看他如何解構音樂的樂句並結合舞蹈的詮釋，創作出與眾不同的舞劇。其一的作品《春之祭》由不規則性的節奏與多調性的音樂主軸，突破古典音樂印象派與浪漫主義的影響，擺脫美、和諧、音質、表情等所有神聖的觀念，呈現大膽、獨創、前衛又複雜的音樂結構，讓這些混亂、狂野、原始、和不協和的音樂和舞蹈又以和諧的方式共存，這樣的錯綜複雜的情緒讓我

們一同探索余能盛想表達的意涵到底是甚麼？

壹、春之祭【The Rite of Spring】

編舞者：余能盛

指揮：約翰・霍爾斯坦巴赫

演出：台北室內芭蕾舞團

樂團：臺北市立交響樂團

服裝設計：林瓊堂

燈光設計：林立群

舞臺設計：黃日俊

舞臺監督：李忠貞

一、導聆

創作和一個人的成長有很大的關係。《春之祭》就是一個代表它強烈地說明了余能盛對於臺灣的觀察與期盼，全舞共分為八幕。余能盛總共編排過五次並且親自跳過一次《春之祭》，對於《春之祭》的內涵及意義都有非常深刻的記憶與體驗。余能盛這樣形容自己的作品：我運用大量臺灣街頭景象投影的《春之祭》，舞作象徵臺灣的繁榮、活力、勤奮，也表現生活居住空間的擁擠，人民的煩悶，「在兩性之外、人際關係之外，我感受到的《春之祭》也是對生活、當代社會的現狀闡述。將整個故事拉回現在的世代，現今社會的現象因為高科技的方便與迅速反而讓人與人之間的關係變得冷漠。高能源的消耗更讓我們的自然環境產生不可挽救的活動，高樓林立、交通擁擠、生活的空間與品質變得狹小

又卑劣，若不小心警惕將來就會成為這個社會的祭品。」（訪談紀錄 a50221）故事的架構來自這位紅衣男子－soloist，研究者將以時間為主以影像與圖片為輔，跟隨著 soloist 的一靜一動逐一解構並進行作品分析與說明。

二、幕起

一幕幕模糊的、舊舊的、灰灰的、紀錄影像在大螢幕中像電影一般持續播放著。微光中左上角的舞臺邊看見獨舞者貌似輕鬆地倚靠著隱藏在舞臺裡面的鐵欄杆旁，他偶爾露出的微笑對應著影像的流動似乎在訴說著這：「就是他想念的家鄉」。他用隱喻性的手法訴說自己的故事與想法，用線條來表現他心中的框架，用黑色來暗喻生活空間的晦暗。

表 4-2

春之祭－幕起

時間與分析	**表演圖片**
時間：0:55:59 模糊的、舊舊的、灰灰的、紀錄影像似乎在訴說著這：「就是他想念的家鄉」。	

（續下頁）

時間：0:56:25

余能盛用隱喻性的手法訴說自己的故事與想法。



三、啟

低沉的黑管深沉地響起一位女舞者從右側翼幕漫無目的般的或走、或擺盪、或移動，其他舞者們陸陸續續從四面八方或快、或慢、或激動、或重複，每一個人都象徵的一種情緒、一種性格、或許是一種職業，這中間似乎隱藏著生活的不安與隨時可能的改變，soloist 靜觀舞者們不斷的移動與改變，他試圖靠近卻欲言又止，天幕爾偶散發出的閃電好似生活中人與人之間隨時可能擦出的火花。（1:00:04~1:00:49）主題重複出現，女舞者們穿著硬鞋刻意的勾腳與扭臀的動作呈現一種古典與當代的衝突與融合，不突兀、不奇怪，只是一種聽覺與視覺的結合。

表 4-3

春之祭－啟

時間與分析	表演圖片
時間： 1:00:01 - 1:00:38 soloist 靜觀舞者們不斷的移動與改變，他試圖靠近卻欲言又止，每一個人都象徵的一種情緒、一種性格、或許是一種職業，又或許是…。	 

（續下頁）

時間：

1:00:33 - 1:03:17

女舞者們穿著硬鞋刻意的勾腳與扭臀的動作呈現一種古典與現代的衝突與融合。





四、承

在本段落（1:00:37~1:04:25）的影像與舞蹈語彙當中可以看到更多更完整的芭蕾與現代的動作組合，與期說他擺脫美與和諧的表情，不如說他真實完整呈現大膽、獨創、前衛又複雜的音樂結構，巧妙地讓音樂和舞蹈又以和諧的方式共存呈現。強烈又震撼的鼓聲引領所有的舞者傾巢而出，舞者們整齊地跳出強、大、低、沉的步伐，告訴觀眾「社會型態的改變」已經滲入了每一個人的生活中，雙人舞的音樂與舞蹈結構讓人分不清他們之間到底是對峙還是合作？當人群逐漸散去，空蕩蕩的舞臺上只

剩下紅衣男子（soloist）的身影不忍離去，隱藏在翼幕兩側的鐵欄杆總是牽引著獨舞者的思緒或靠近、或驅離，這已經變化的地方仍是他魂牽夢縈的家鄉…。

表 4-4

春之祭－承 1

時間與分析	表演圖片
時間： 1:01:14 - 1:01:23 強烈又震撼的鼓聲引領所有的舞者傾巢而出，舞者們整齊地跳出強、大、低、沉的步伐。	 

（續下頁）

時間：

1:02:37 - 1'03'04

冷眼旁觀的人們竟有一種遇見「西城故事」的感受。





時間：

1:03:56 - 1:04:01

舞者們整齊地跳出強、大、低、沉的步伐，雙人舞的音樂與舞蹈結構讓人分不清他們之間到底是對峙還是合作？





女舞者們配合定音鼓聲聲響起，在一起一落的過程中如同時間的交錯在彼此之間擦身而過，soloist

輕輕喘息並觀望著瞬間轉變而成的圓形定音鼓仍然一再一再的重覆，如同自己日復一日的生活模式。站在人群之中的自己是否有比較特別？soloist 一直在人群中來回穿梭，是找不到方向還是自己也在尋找一份歸屬感呢？被圍繞在人牆之間的自己不也是陷入在另一種藩籬？

臺灣體大

表 4-5

春之祭－承 2

時間與分析	表演圖片
時間：1:08:49 在人群之中的自己有比較特別嗎？	
時間：1:11:08 還是在尋找一份歸屬感呢？	
時間：1:09:00 被圍繞在人牆之間不也是一種藩籬。	

（續下頁）

時間：1:13:21

躲進圍牆之中真的有比較自在比較安全嗎？



五、轉

象徵性的手法在服裝和動作之間開始有了更清楚的想像。透過服裝造型與舞蹈的關係、服裝造型與舞臺結構的關係，在這裡已經表現出人與人、人與事、人與物之間近的距離與隔離關係，因為距離與隔離所以衝突與紛爭將蓄勢而起，時而安靜時而暴怒的音樂帶給人們一種風雨前的寧靜。

表 4-6

春之祭－轉 1

時間與分析	**表演圖片**
時間： 1:15:33 - 1:15:39 對比動作顯現出人與人、人與事、人與物之間近的距離與隔離關係	

（續下頁）



時間：

1:15:53 - 1:16:16

象徵性的手法在服裝和動作之間開始有了更清楚的想像。不同造型隱喻著不同的性格、人物與問題





（續下頁）

時間：1:20:35

服裝造型與舞蹈的關係服裝造型與舞臺結構的關係在這裡已經表現出近的距離與隔離關係



時間：1:21:27

雙線編舞形式的展現 soloist 在鐵欄杆掙扎的同時，鐵欄杆的外也同時出現不同故事的氛圍與掙扎



（1:26:45~1:33:44）強烈多變的鼓聲不斷激昂地升起，越接近尾聲越就能夠感受到各種的衝突、威脅與不安。soloist 不斷地穿梭在人群與高樓大廈之間被排擠、被推諉、被壓制，縱使已經精疲力盡一種衝突的、激動的、野蠻的情緒一股腦兒的全都衝出，他仍然使出全身的力氣就是不願意休息繼續戰鬥。

（1:32:56~1:33:22）利用特殊燈光的操作方式製造模糊不清與紛亂的視覺效果，soloist 始終努力在紊亂的舞臺上舞動，終於在音樂結束的時候，soloist 被褪去全身的衣物還被挾持在一個充滿電腦符號的

BOX 裡，周圍的人、事、物還在隱隱約約又模糊不清的舞臺中行進著，盒子裡他還在呼吸、他還有力氣，他或許只是在休息又或許…。

六、合

影像的最後，投影停留在一個孩子的眼神中。孩子是一個未來，眼神有一種迷網，鐵條和框架仍在四周延續，孩子期待的未來是甚麼？被框架框起來的眼睛究竟能夠看到什麼？我們的未來又會是什麼樣的世界？

表 4-7

春之祭－合

時間與分析	**表演圖片**
時間： 1:26:38~1:30:42 大型道具的使用與變化說明著 soloist 不斷地穿梭在人群與高樓大廈之間被排擠、被推諉、被壓制、被挑釁	 

（續下頁）

時間：1:27:57

soloist 不斷地穿梭在舞臺之間，縱使已經精疲力盡，他仍然使出全身的力氣就是不願意休息要繼續戰鬥。



時間：1:33:29

與開場的投影做對比一個乾淨的過去與一個複雜模糊的現在



時間：1:33:33

soloist 被褪去全身的衣物被挾持在一個充滿電腦符號的 BOX 裡，周圍的人、事、物還在隱隱約約又模糊不清的舞臺中行進著，盒子裡他還在呼吸、他還有力氣，他或許只是在休息又或許…。



（續下頁）

時間：1:34:40

被框架框起來的眼睛究竟能夠看到什麼呢？



時間：1:18:54

表情與眼神的詮釋方式在這「春之祭」與「門」的作品當中不斷地被發現因為透過舞者的表現可以很清楚的了解此刻的情緒與氛圍。



七、幕落

作品中不斷地出現兩位獨舞者總是牽引著制約著究 soloist 是一種渴望還是一種心裡的規範研究者總是如此思考著。余能盛總是知道自己要甚麼?如果「春之祭」是他寫給家鄉的情書，那麼 soloist 就是他自己的寫照。每年余能盛總是利用自己的休假期間回臺灣工作，他總是不嫌累因為他說：「跳舞是他最喜歡的做的事，臺灣是他最愛的故鄉」。

表 4-8

春之祭－幕落

時間與分析	表演圖片
時間：1:37:16 每一場次的演出所有的舞者都是由余能盛親自精心挑選過的，瞧！那 soloist 都與他有幾分的神似呢！	

貳、門【THE DOOR】

編舞者：余能盛

指揮：安東尼．海爾幕斯

演出：台北室內芭蕾舞團

樂團：臺北市立交響樂團

服裝設計：林秉豪

燈光設計：林立群

舞臺設計：黃日俊

舞臺監督：王耀崇

余能盛的另一個作品之一「門」，是他在 2010 年對臺灣社會現象的觀察所產生出來的想法，使用的道具和佈景看起來很清楚也很容易聯想，但是，在舞者舉手投足之間又好像有一種深沉的意涵在他

們的動作中醞釀著。

一、導聆

全舞作共分為兩個部分，並以兩種完全不同風格的曲風來表現我們的生活環境既具象也抽象。上半場分別以「職業窄門」、「臨門一腳」、「閉門思過」、「柳戶花門」、「政治羅生門」及「遁入空門」等片段組合而成已非常明白易懂的方式呈現在具象的演出中導入不同的故事情節充滿回味與想像。下半場則是以完全意象的表現手法為主，採用Rachmaninoff 的舞蹈交響曲為創作的發想，其音樂結構嚴謹高潮迭起，余能盛用純舞蹈（交響芭蕾）的表現形式將門內、門外、出門、入門的重要性表現出來。余能盛受德國表現主義的影響，如果上半場為寫實手法那麼下半場則是寫意的表現方式，不管是寫實還是寫意那都是提供觀眾一種欣賞與解讀的方式（f50425）。

二、象徵性手法

象徵性手法是典型德國表現主義的表演方式。感受是一種感官，當舞者身體做不到的時候，能夠藉由各種象徵性的東西去創作、製造，並留下很多空間、很多想像讓觀眾去思考作連接這就是表現主義。余能盛長期受歐洲劇場的訓練和影響，在作品當中常常可以看到象徵性手法的表演方式，與其說是象徵性手法也可以將其分類為寫實或是寫意（訪談紀錄 f50425）。上半場各式各樣的門清楚具體地說明了他的用意，但是，這舞動與編創的過程中發

生了什麼事？說了什麼話？表達什麼樣的意涵？都是值得觀眾再細細品味的。

表 4-9

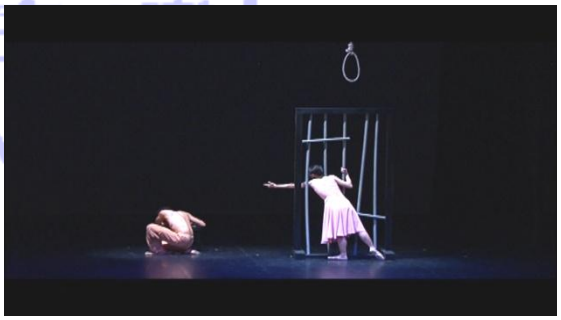
門－象徵性手法

內涵分析	圖片
各式各樣的門	
可以自由進出的門	
政治羅生門	

（續下頁）

柳戶花門一	
柳戶花門二	
職業窄門一	
職業窄門二	

（續下頁）

臨 門 一 腳	
閉 門 思 過 一	
閉 門 思 過 二	
遁 入 空 門 一	

（ 續 下 頁 ）

遁入空門二	
遁入空門三	

三、雙線編舞形式

表 4-10

門—雙線編舞形式

內涵註解	圖片
一	

（續下頁）

二	

四、音樂視覺化

表 4-11

門一 音樂視覺化

內涵註解	圖片
音樂視覺化一	
音樂視覺化二	

（續下頁）

音 樂 視 覺 化 三	
音 樂 視 覺 化 四	

臺灣體大

第五章結論與建議

本章在於綜合上述章節，提出結論與建議。第一部份整理研究結果，並作討論。第二部分針對研究之結果提出研究建議，並於最後統整研究者之研究心得。

第一節結果與討論

壹、研究結果

一、余能盛的學習歷程的確令人驚艷，但他的學習態度和勤學的風範更是令人覺得敬佩。50 年代的臺灣民風淳樸，習舞的風氣並不鼎盛芭蕾的學習環境更是被壓抑，余能盛以 22 歲的「老人年紀」進入舞蹈世界已經是一件另類的的事情，但他又以非常年輕的藝術家身分造就了臺灣舞壇另一件偉大成就：

（一）1996 年被「臺灣舞蹈雜誌」的讀者票選成為「最被期待的臺灣編舞家」。

（二）2002 年被評選為 GRAZ OPERHOUSE 奧斯卡編舞家。

（三）2008 年獲選為文化大學傑出校友。

（四）被譽為「目前德語系國家地位最崇高的藝術家。

（五）2015 年 6 月受邀擔任臺南市文化中心藝術總監。這些榮耀都再再地顯現出余能盛從年輕時期的努力耕耘與付出，現今才有如此豐碩的實力與展現。

二、從余能盛的訪談紀錄與分析中彙整其編創手法的特徵有：

（一）在音樂方面以交響芭蕾的方式進行編排。

（二）在作品中運用大量象徵性的元素暗示各種思想與故事。

（三）最後是以雙線編舞的模式在作品中交叉運用在故事中訴說內心的世界在各種情境中傳達創作的想法與期待。

三、從余能盛的作品分析探討其表演形式與風格有以下特點：

（一）一定要與樂團共同參與演出。

（二）一定要邀請樂團指揮回臺灣共同參與演出。

（三）擅長旋轉舞臺的配置與大型道具的使用。

（四）結合東西方舞者共同演出並參與訓練。

四、余能盛對臺灣芭蕾表演的經營與貢獻

（一）提升國人自製的芭蕾表演藝術朝向職業性水準發展的一個重要里程碑。

（二）藉由傑出中外舞蹈家、音樂家的陣容組合以及優質音樂劇場演出的模式，合力打造的精典舞作。

（三）結合臺灣優秀的樂團與指揮家以及優質音樂劇場演出的模式開發更多都會觀眾群。

（四）每年精挑細選許多國內優秀年輕舞者並結合歐洲職業舞蹈家聯合演出，藉由傑出中外舞蹈家的陣容組合不斷提昇國內的演出水準。

（五）創作者專業執行的深度與廣度，提供臺灣的觀眾們舞蹈多元面向的藝術視野，對於臺灣舞蹈教育推廣的基礎根植及舞蹈表演與創作

人才的後繼培養有很大的助益。

（六）自2007年至今「台北室內芭蕾舞蹈團」歷屆演出票房皆有非常優越的成績，代表台北室內芭蕾的演出不但被觀眾群肯定余能盛對票房的重視與推票方法是值得藝術團隊學習的對象。

貳、討論

經過長期的觀察與記錄總是可以發現臺灣藝術環境的美好，但也深切地體會各環節之中仍有不足的地方，我們不做情緒性的發洩只希望能夠給予提升藝術環境更有力的意見，經過分析與討論之後研究者歸納出幾點想法如下：

一、何謂專業？各司其職就是一種專業：

專業的舞者、表演者、工作人員在進劇場之前就應該已經俱足一切的能力而不是到了進劇場或是進劇場之前才特訓。學校（尤其高職和大學院校）應該在學生準備進入社會之前就已經建立了專業的知識、能力、涵養與態度。我們如此龐大的製作經費、龐大的製作編製、龐大的幕前幕後工作人員，大家一定要各司其職才能夠不紊亂（訪談紀錄a40812）。余能盛堅持也親自以身示現藝術專業所應該有的職場道德與工作態度。他所領導的工作團隊會在一年前就開始進行籌備與訓練的工作，對於各個工作夥伴也都必須在一年前就要完成簽約的手續（尤其外國舞者的約聘工作更是需要提早作業）。簽約完成之後開始進行各項工作的協商與分配，然

後再依照既定的進度表開始各項工作的進行並在約定的時間內再進行整合和排練，當進行整合和排練的同時每個人都已經完成自己該負責的工作內容，燈光師不會在此時告訴你：我的色片還沒做好、或是舞者跟你說：我還有一段沒有背熟。在團隊之中不會放大自己，要專注在自己的工作之中。總之，專業就是要做好自己本分該做的事（訪談紀錄a40319）。

「台北室內芭蕾團」不同於臺灣的表演團隊，他們不會在演出當天把舞者的行程塞得滿滿的。在地表演團隊通常會在演出當天一直重複走位及練習或是一直重複同一個片段的練習，將舞者及同行的工作夥伴行程安排得太滿，其實演出當天安排太多的排練容易影響舞者的體力和表現能力，重複不停的練習不一定有作用，專業的舞者在進劇場之前就應該已經俱足一切的能力而不是到了進劇場才特訓（訪談紀錄b40527）。

二、藝術觀眾群的培養，應該從小開始紮根：

藝術欣賞的培養不會因為自己突然有意願就會自動自發地往劇院前進，必須讓進入劇院讓欣賞演出變成生活中的一部分就像上學吃飯一樣既平常重要，因此，從小培養孩子進文化中心欣賞演出是非常重要且迫切實行的要項。余能盛舉例說明：格拉茲劇院有一個專門為小孩所設計的芭蕾欣賞部門，這些專為兒童而跳的舞者們都是劇院專屬且專業的芭蕾舞者，他們讓孩子從小就接觸各種藝術表演活

動並藉由這些藝術活動的薰陶潛移默化變成一種習慣，習慣養成自然也讓進劇院變成一種自然的習慣，藉此我們的藝術觀眾群就已經在深耕已經在培養了。

三、整合表演的資源讓所有的藝術資源可以共享共利：

在歐洲所有的舞星都有自己的經紀人，經紀人負責幫忙安排洽談所有演出的事宜，表演者也可以透過經紀人的安排遊走於各個劇院的演出。例如：格拉茲劇院即將演出茶花女，當茶花女的獨舞者因生病而不能夠參與演出時，就可以商請維也納歌劇院會跳茶花女的獨舞者參與格拉茲劇院的演出，如此一來，格拉茲劇院的演出可以如期舉行不受影響，表演者也可以有更多的演出機會與工作機會，這就是一種資源整合制度（訪談紀錄 a40522）。

四、鼓勵團長及經營者勇敢走出排練室主動積極拜訪企業家與贊助者：

余能盛堅持一定要和樂團合作進行演出，這也許牽扯出很多經費的問題，但他總是願意向贊助者一個又一個一次又一次進行拜訪與說明。他說：我絕對誠懇、絕對有信心，我端出的作品一定能夠回饋贊助者一倍以上的感受，所以我相信觀眾的眼睛和感受都是最誠實的考驗，如果我的作品不夠有水準，觀眾和贊助者是不會一次又一次的願意贊助和支持的！余能盛每一個場次的資源都是他一點一滴慢慢找出來的。帶著他多年在歐洲職業舞者生涯所累積的實戰經驗與30年主持戲劇院的功力回臺奉獻，他善用行銷策略、

結合國際知名舞者並自籌經費發推展「台北室內芭蕾」的每一場演出，他對自己的作品很有信心，所以他總能夠說服贊助者給予需要的支持，不僅如此在他取得贊助者的支持後他也會邀請甚至要求贊助者務必出席欣賞演出避免票務資源的浪費（訪談紀錄b40527）。

臺灣體大

第二節研究建議與心得

壹、研究建議

一、研究者一直期望能夠藉由余能盛的學習歷程中建構出一段關於臺灣芭蕾的近代發展史，唯舞蹈歷史的研究史料多為民族舞蹈研究的內容較為完整，較缺乏芭蕾的發展與記錄過程，因此，本研究期望能夠帶給未來的研究者關於臺灣芭蕾發展與演進上的協助，並且在臺灣芭蕾近代史有更多元的探索與發揮。

二、舞蹈是綜合的表演藝術，在臺灣它的分類並不仔細也沒有外國的劇院來得完整。音樂與舞蹈是相輔相成的，在臺灣卻鮮少聽到專門為了舞蹈而創作的音樂。透過余能盛的工作經驗研究者發現，如何提升舞者及舞蹈工作者的音樂涵養？或是如何結合音樂創作者和樂團的合作將會是另一個值得我們關注與學習的領域。期望未來能夠有音樂工作者更投入在舞蹈音樂的創作中，並學習如何在音樂中看到舞蹈的意涵創作出更多關於舞蹈的音樂作品。

三、音樂有樂譜，舞蹈動作有舞譜，但是舞譜記錄並未在臺灣被廣泛的使用與開發，如何結合樂譜與舞譜的運用與紀錄在藝術的領域中將會一項突破性的開發。研究者在撰寫作品分析的過程中發現，「春之祭」是一部非常具有代表性的音樂作品，最特別的地方就是它特殊的音樂結構，研究者希望能夠將余能盛的動作紀錄與「春之祭」的音樂結構用撰寫的方式將其完整分析和比對，但這實在是一件困難的事情，

只能藉由舞蹈動作的分析方式作紀錄無法同時把音樂的特殊性放在一起，實在可惜。因此，真心的期待未來能夠有更多音樂與舞蹈的研究，能夠發展出更多元性的音樂與舞蹈分析的對照表，讓更多音樂作品得以被舞蹈作者作出更多的發揮與詮釋。

四、多年劇院的工作實力讓余能盛非常清楚知道整個製作的流程和舞團的需求，尤其製作經費的籌措余能盛的確展現了他真正的誠意與實力。在開啟欣賞族群的這個環節當中，研究者觀察到余能盛非常重視票源的流向，他關注的不僅僅是門票卷是否賣出去而已，他甚至要求贊助商做到每一張門票一定要有人來欣賞。每一場次的演出他一定會去觀察每一個座位是否都有人坐在位子上，這樣仔細觀察並控管票卷的流向其實就是掌握觀眾族群最重要的資訊。在台北室內的欣賞族群中一直以來最大的贊助者就是企業家的進駐，余能盛說：「許多企業家因為經濟穩固了以後多半都希望能夠為自己生長的環境貢獻一些心力，除了社會弱勢團體行善捐助的活動之外，許多企業家們也希望接觸更多的藝文活動，但他們需要資訊總不能，隨隨便便就要人家贊助你，所以親自為他們介紹和說明自己的製作就是最好的宣傳（訪談紀錄 a40522）」。

五、藝術產業鏈帶的建立，一個最理想方式的就是—「由消費者來養這些藝術家」。因為我們的藝術消費群很少，所以這也是我一直在努力的（訪談紀錄 a40319）。因此，鼓勵企業家和藝術團隊的媒合與結合需要政

府與藝術團隊共同的密切合作才能夠將臺灣的藝術水平更均衡的發展才能夠有更宏觀的視野。

貳、研究心得

俗諺：稻穗越低越顯出它的飽實與尊貴。在這將近二年的觀察與記錄當中，我總是能夠觀察到這一位藝術總監的平易近人與積極不放棄的精神與氣度。研究者從完全不認識余老師開始，在浩瀚的學海中努力蒐集關於余老師的每一個訊息和閱讀每一份資料，從蒐集的資料再思考、再找問題、再思考，這一來一往之間總能夠尋到一些創作的蛛絲馬跡，也能嗅到一絲絲關於藝術環境可以的再提升的契機。這些寶貴的經驗都是我最珍貴的收藏。余老師是一位非常友善又平易近人的藝術總監。他的每一個場次的資源都是他一點一滴慢慢找出來的（訪談紀錄b40527）。他的積極與堅持讓他能夠將每一年的演出都維持在第一的水準之上，他總是不吝於和別人分享他的想法理念和創作，平易近人的作風總是讓人覺得更想接近他，每一次演出結束之後余能盛總是堅持到演藝廳外與觀眾進行面對面的接觸，此刻總是能夠發現不管是文化中心的主管、各個劇場的藝術總監或是大專院校的系主任亦或是一般的高中學生、家庭主婦，他總是傾身微笑細細地聆聽觀眾所帶給他的分享與讚賞，這不疾不徐的態度總讓人不自覺地連結起歐洲貴族的紳士，這樣的藝術饗宴是何等地令人感到喜悅。

余老師有太多太豐富的國外工作經驗，這些訓練讓

他成為一位非常專業的全方位藝術家，他非常清楚劇院和劇場的經營與設計，他跑遍臺灣的劇院對於劇院的功能與推廣有著很多的見解與期許。2015 年 6 月 9 日臺南市政府文化局首開全國地方政府專業藝術館所風氣之先，特邀余能盛老師擔任臺南市文化中心藝術總監一職，期望能以他深具國際經驗的藝術視野及專業劇院經營的經驗提供文化中心管理指導與建議。余老師為臺南市的藝術環境開啟了一扇門，而文化中心為臺南市踏出不平凡的第一步。筆者深切的盼望未來相關的研究者或是劇場工作者能夠延伸對這項工作的研究，更期許臺灣能夠有更完整更美好的劇院及劇院工作的實踐者。

劉淑英教授：「在藝術的領域覺得有問題就應該提出來，但是藝術沒有對錯要學習看別人的詮釋、聽別人的詮釋，然後再找出自己的詮釋」（f50425）。如果深度訪談是一個值得我們探究生命故事的良好時機，那麼研究者在這次的訪談記錄當中著實地感覺到余能盛對舞蹈生命的熱愛、對藝術創作的執著以及對未來的期待。研究者在余能盛的生命經驗與創作當中探究他對生命的熱愛，試圖用自己的理解詮釋他對臺灣的期待，他從不空想等待，他用實際的行動展現他對臺灣的關懷，他真知力行改變臺灣的需求，他用謙虛恭敬的氣度來轉換操作不同的藝術空間，他是真的用心在經營與創造自己的作品，投入在臺灣與自己的理想與未來之中。

時間不停地前進，人事不斷地轉變，今天的體會與

感動永遠只屬於今天的，因為明天又會有新的變化。全球化的環境議題已在當代對世界各地區產生無窮的影響力，我們如何將臺灣舞蹈產業推向國際市場不能夠只是空想必須要有更積極的作為更有效的運用與整合各項資源，相信一定有臺灣的明日之星不斷地在未來的世界中發光發熱，這正是我們所有表演藝術工作者的共同目標。

余能盛總是利用自己的休假期間回臺灣工作，他總是不嫌累，因為他說：「跳舞是他最喜歡的做的事，臺灣是他最愛的故鄉」。這樣簡單的信念卻是他一輩子的堅持的工作，這寓意既單純又深遠是值得研究者追隨的一種信念。」

參考文獻

中文文獻

王金勇（譯）（2000）。**質化研究與社會工作**（原作者：Deborah K. Padgett）臺北市：洪葉文化公司（原著出版年：1998）。

王瓊麗（1993）。**艾德嘉‧得加斯（Edgar Degas 1834-1917）芭蕾舞系列之研究**（未出版之碩士論文）。國立臺灣師範大學。

平珩（2008）。**舞蹈欣賞**。臺北市：三民。

江映碧（2012）。**舞蹈教學策略之研究**。臺北市：中國文化大學華岡出版部。

吳芝儀、李奉儒（譯）（1995）。**質的評鑑與研究（原作者：Patton, M. Q.）**。新北市：桂冠出版社（原著出版年：1990）。

吳芝儀、廖梅花（譯）（2001）。**質性研究入門：紮根理論研究方法（原作者：Anselm Strauss, Juliet M. Corbin）**。臺北市：濤石（原著出版年：1998）。

吳麗玉（2004）。**「舞之韻律」－芭蕾舞蹈之繪畫研究與創作**（未出版之碩士論文）。國立臺灣師範大學。

李天民（2005）。**臺灣舞蹈史（上）**。臺北市：大卷文化。

杜綺文（2008）。**Let's all dance Ballet.---芭蕾舞與成年女性的身體實踐**（未出版之碩士論文）。國立政治大學。

尚榮安（譯）（2001）。**個案研究法（原作者： Robert K. Yin）**。臺北市：弘智。

林呈鳳（2003）。**芭蕾舞者基本動作的踝足生物力學分析**（未出版之碩士論文）。國立成功大學。

林卓儀（2015）。**芭蕾舞劇中喜劇元素之應用：以托卡黛羅芭蕾舞團《天鵝湖－第二幕》為例**（未出版之碩士論文）。國立臺灣藝術大學。

邱馨慧（2007）。臺灣芭蕾王子，閃耀歐陸舞臺—余能盛。**PAR 表演藝術雜誌，175**，57-61。

姚清元（2009）。**不同芭蕾舞蹈站姿 RELEVE 動作介入對 PASSE 平衡能力之探討**（未出版之碩士論文）。臺北市立體育學院。

夏綠荷（2009）。**混合式數位學習模式應用於大學芭蕾舞主修課程之研究**（未出版之碩士論文）。國立臺灣體育學院。

許瓊華（2008）。**彼拉提斯改良床動作訓練對芭蕾舞者身體穩定度及下肢肌力之影響**（未出版之碩士論文）。臺北市立體育學院。

郭力嘉（2008）。**Q 角度對芭蕾舞者股內斜肌與股外側肌群徵召之影響**（未出版之碩士論文）。臺北市立體育學院。

陳可宜（2008）。**青少年對不同舞蹈類型態度之研究－以民族舞、芭蕾舞、現代舞、街舞為探討對象**（未出版之碩士論文）。佛光大學。

陳怜妏（2006）。**高雄市表演藝術產業化之策略研究－以高雄城市芭蕾舞團為例**（未出版之碩士論文）。國立中山大學。

陳怡安（2012）。**疲勞對於芭蕾舞者平衡表現和動作控**

制的影響（未出版之碩士論文）。國立成功大學。

陳悅多（2007）。**芭蕾舞教學書籍圖解設計原則之研究**（未出版之碩士論文）。國立臺灣科技大學。

陳詩雲（2004）。**父權社會意識下女性芭蕾舞者角色之研究**（未出版之碩士論文）。國立臺灣體育學院。

馮靖評（2002）。**優美之代價—論規訓下女芭蕾舞者的性別化程式**（未出版之碩士論文）。南華大學。

黃懿蒨（2003）。**芭蕾舞者平衡能力與時間準確能力（Timing）、空間準確能力（Spacing）、出力準確能力（Grading）相關之研究**（未出版之碩士論文）。國立臺灣體育學院。

廖奕琁（2010）。**芭蕾舞作中角色詮釋之研究－以【UNIQUE】（2009）中《LaEsmeralda》、《TheJourney》、《PreludioSinfonico》為例**（未出版之碩士論文）。國立臺灣藝術大學。

廖容嫻（2007）。**芭蕾舞者的下肢傷害與肌肉活化反應和平衡能力之間的關係**（未出版之碩士論文）。國立成功大學。

趙根輝（2012）。**不同貼紮方法對於芭蕾舞者踝關節功能性不穩定者本體感覺的影響**（未出版之碩士論文）。國立成功大學。

趙珮君（2003）。**《雙契》：從芭蕾舞延續到現代舞的身體歷程**（未出版之碩士論文）。國立臺北藝術大學。

劉麗雲（2002）。**國中舞蹈班芭蕾舞教學行為之研究**（未出版之碩士論文）。國立體育學院。

歐建平（1996）。**舞蹈美學鑑賞**。臺北市：洪葉文化事業有限公司。

潘靖儒（1998）。**就戲劇與音樂之關連性探討伊戈．斯特拉溫斯基的芭蕾舞劇－《火鳥》、《彼得羅西卡》、《春之祭》**（未出版之碩士論文）。國立中山大學。

盧健英（1996）。誰在90年代臺灣舞蹈領風騷？。**臺灣舞蹈雜誌，18**，19-21。

顏佳玟（2003）。**高雄城市芭蕾舞團採用英國皇家舞蹈學院芭蕾教學系統之研究**（未出版之碩士論文）。國立臺灣體育學院。

英 文 文 獻

David, M. (2014, Auguest 1). *Raising the Barre for Ballet [Taiwan Review]*. Retrieved from: http://taiwanreview.nat.gov.tw/ct.asp?xItem=219792&CtNode=1342

Janet, L. A.; June, L. (1995). *Dance History：an introduction.* New York： Routledge

臺灣體大

附錄

附錄一：訪談紀錄表

A1：訪談日誌總表

日期	活動	內容
2014/3/16	聯絡	第一次電訪邀請余能盛老師成為研究者論文研究的對象。
2014/3/17	聯絡	余老師回電；並邀約第一次訪談時間。
2014/3/19	訪談	第一次正式訪談。
2014/3/25	聯絡	第一次電訪侯秀華小姐；並邀約第一次正式訪談。
2014/5/6	聯絡	以email預約第二次訪談。
2014/5/21	演講會	臺南市立文化中心原生劇場。
2014/5/21	演講會	臺南市立文化中心國際會議廳。
2014/5/22	演講會	臺南市立文化中心國際會議廳。
2014/5/22	訪談	臺南市立文化中心咖啡廳。
2014/5/23	演講會	臺南市立文化中心國際會議廳。
2014/5/24	演講會	臺南市立文化中心國際會議廳。
2014/5/27	演講會	臺南市立文化中心國際會議廳。
2014/5/27	訪談	臺南市立文化中心咖啡廳(何敏華)。
2014/8/18	訪談	臺南星巴克(李柏金)。
2015/3/29	訪談	臺北文山劇場(侯秀華)。

B1：逐次訪談明細表 1

編號：A2014 - 1	
訪談時間	2014/3/19 下午 1:00
訪談種類	口述訪談
受訪者	余能盛
訪談地點	臺南市地球咖啡（建康店）

B2：逐次訪談明細表 2

編號：A2014 - 2	
訪談時間	2014/5/22 下午 4：30
訪談種類	口述訪談
受訪者	余能盛
訪談地點	臺南市文化中心咖啡廳

B3：逐次訪談明細表 3

編號：A2014 -3	
訪談時間	2014/5/27 下午 5：30
訪談種類	口述訪談
受訪者	方敏華
訪談地點	臺南市文化中心咖啡廳

B4：逐次訪談明細表 4

編號：A2014 -4	
訪談時間	2015/3/29 下午 2：30
訪談種類	口述訪談
受訪者	侯秀華

附錄二：新聞報導列表

2013-07-14 l 候鳥余能盛返臺改編＜天鵝湖＞ ……. 中時電子報。

2013-08-07 l 台北室內芭蕾舞劇臺南巡演賴清德意…… 南臺灣新聞報。

2013-08-07 l 台北室內芭蕾舞劇周末臺南登場……蘋果日報。

2013-08-08 l 國人改編天鵝湖府城登場……自由時報

2013-08-09 l 台北芭蕾舞團跳改編天鵝湖……聯合報

2013-08-16 l 台北室內芭蕾天鵝湖再現華麗……人間福報。

2013-08-28 l A swan princess for the 21st century.....Taipei Times

2014-05-19 l 余能盛第一天寫給臺灣的情書……中時電子報。

2014-07-24 l 交響配芭蕾《第一天》迸火花…… 臺灣醒報。

2014-07-29 l 台北室內芭蕾 2014 年度舞作臺南市立文化中心首演..華視新聞。

2014-07-29 l 台北室內芭蕾年度舞劇首演宣傳市長賴清德出席……自由時報。

2014-07-29 l 台北室內芭蕾　周六推新舞碼……蘋果日報。

2014-07-31 l 府城周末「藝」猶未盡……今日大話新聞。

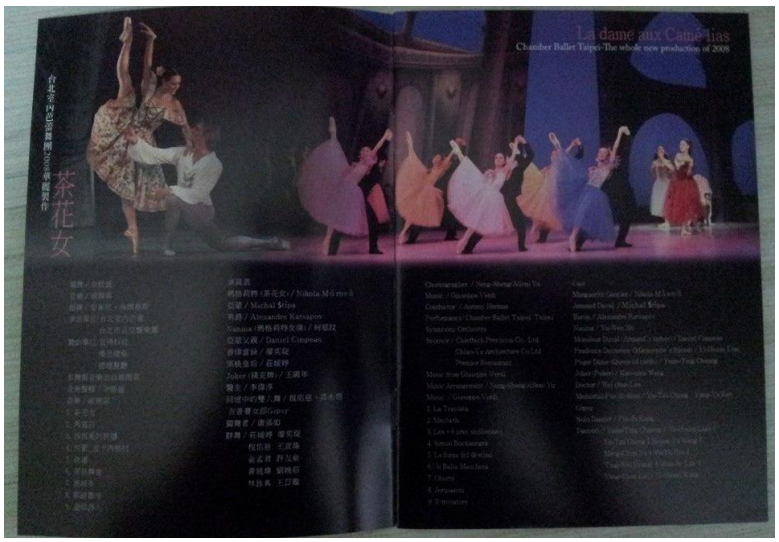
2014-08-02 l Allen Yu’s Chamber Ballet Taipei looks at Taiwan’s strange side.....Taipei Times

2014-08-13 l 余能盛旅歐30年搭建臺灣芭蕾平臺.....青年日報。

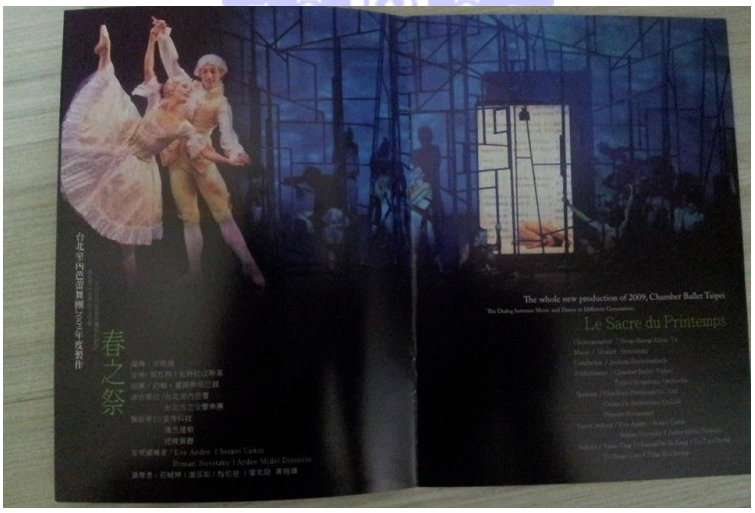
2014-08-13 l 臺北室內芭蕾饗宴第一天巡演.....青年日報。

2015-06-09 1 臺南市立文化中心電子報。

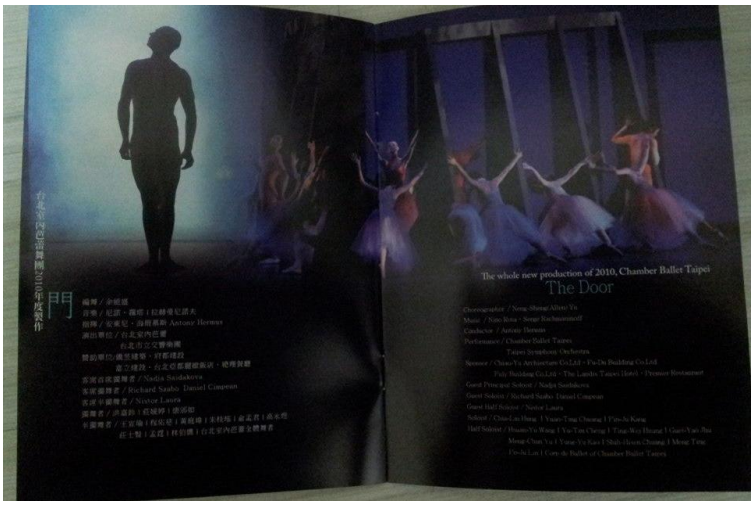
附錄三：相關劇照



劇照 1：2008 年茶花女節目冊文宣品



劇照 2：2009 年春之祭節目冊文宣品



劇照 3：2010 年作品-門的節目冊介紹



劇照 4：2014 年第一天大型海報



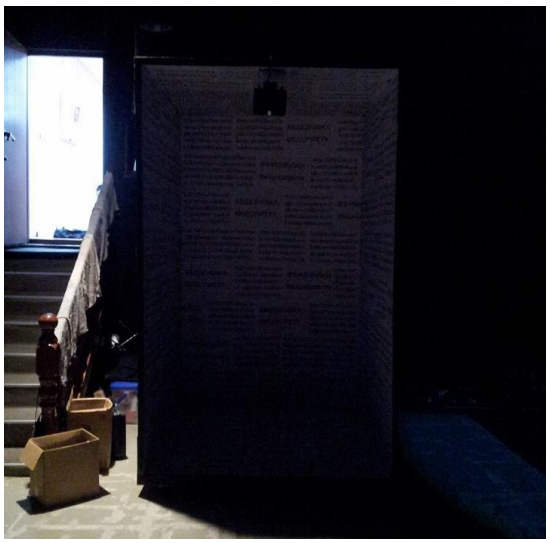
劇照 5：2014 第一天小傳單 - 正反面



劇照 6：舞者們早已經到達舞臺暖身並等待余老師進行 work out



劇照 7：與舞者進行彩排與走位--臺北場



劇照 8：第一天的大型到具箱



劇照 9：與燈光技術人員進行對燈的工作--臺北場



劇照 10：2014 第一天-春之祭(臺北城市舞臺)



劇照 11：余老師與樂團進行協商



劇照 12：喜悅舞蹈團大師班研習



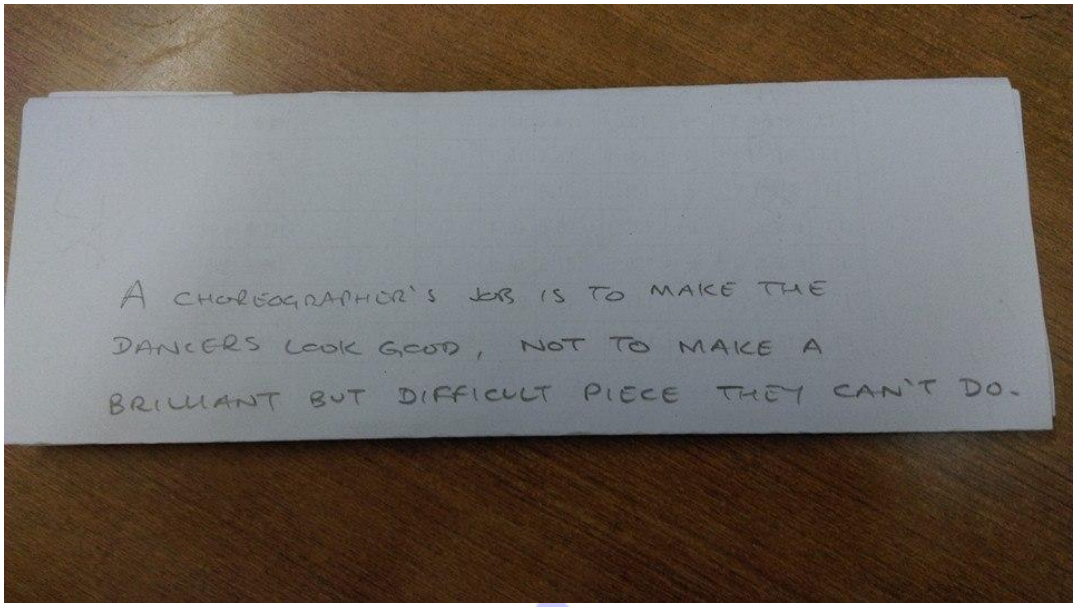
劇照 13：喜悅舞蹈團大師班研習



劇照 14：2015 年 Formosa Ballet 招考舞者現場 1



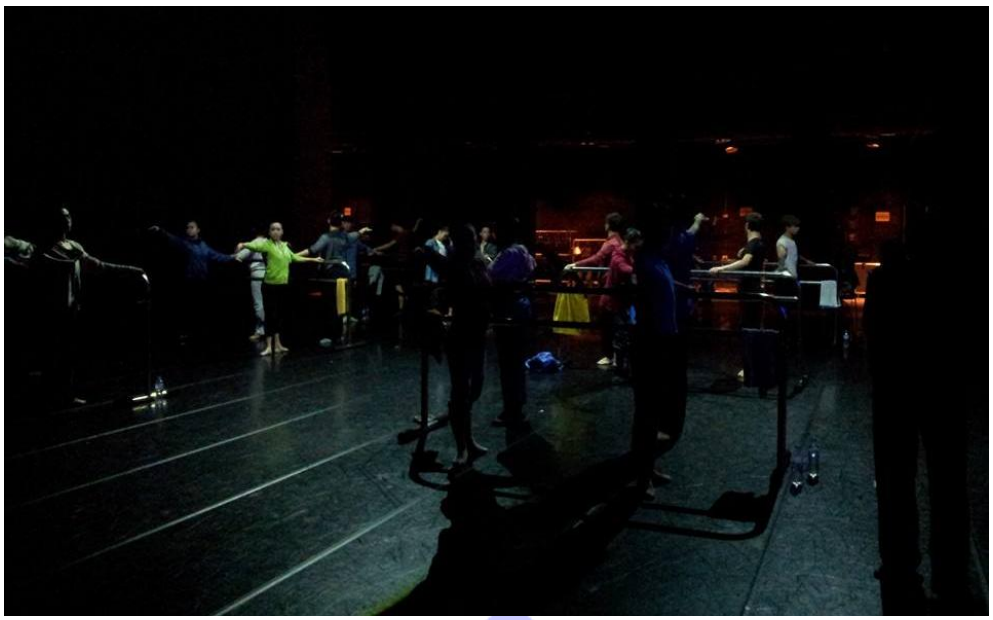
劇照 15：2015 年 Formosa Ballet 招考舞者現場 2



劇照 16：David Mead 寫給研究者之手稿



劇照 17：研究者帶領喜悅舞蹈團參與劇場經營講座



劇照 18：台北室內芭蕾演出前暖身

臺灣體大

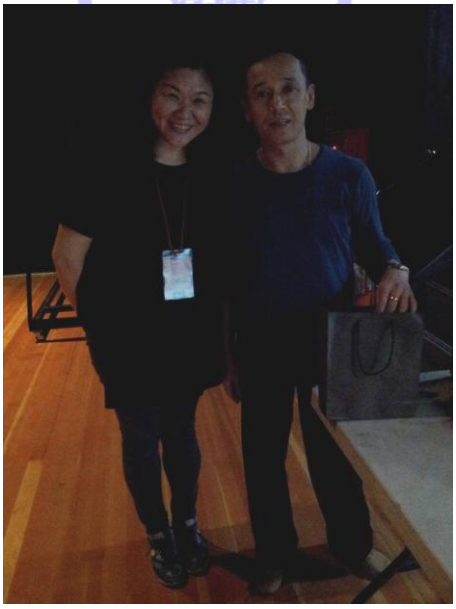


劇照 19：企業贊助講座海報

附錄四：受訪者合照



受訪者合照 1：余能盛老師



受訪者合照 2：余能盛老師



受訪者合照 3：侯秀華經紀人



受訪者合照 4：方敏華專員



受訪者合照 5：David Mead 博士



受訪者合照 6：劉淑英教授

附錄五：逐字稿紀錄摘要

a40319 逐字稿摘要

第一次邀請余能盛老師接受我的訪談，我們相約在健康路的地球咖啡館見面。我在見面之前已經將余老師 2007 年到 2013 年的作品紀錄做了初步的整理並且在第一次見面時請余老師幫我做審查，以下是第一次訪談時的紀錄摘要：

余：對對妳現在寫的這些幾乎都是國內的，因為我回來臺灣的那個要寫妳看那個作品那麼多，所以妳現在看到的都是節目冊上面，我們已經很精簡。事實上這 30 年我其實真正的工作都在..都在德國只是我最近這幾年回來國內做的。

吳：所以如果如果要更了解老師的那個..在國外整個的

余：對對已經今年第 28 年在歌劇院，這是我第五個劇院工作，目前這個算是最久，格拉茲舞團已經第十三年了，那..我還沒有到奧地利之前我在德國 15　　年在音樂劇院工作 7 年，然後接著到奧斯本市立歌劇院我在那邊當副總監 4　　年到但如果我當總監 4 年之後，我才在那之前我待在比利時皇家芭蕾舞團一下下因為也不是很適合進去後我就趕快換，然後再那之前我就去荷蘭玩就這樣所以其實我都是後來回來臺灣暑假在做的事。

吳：老師就是大概暑假的時候回來.....

余：我是覺得只要可以像我每年暑假回來，這幾年已經連著 4、5 年了，我會作那個文化部的國際舞蹈音樂交流講座大師班，給學術合一起，但是他這個研討性的包括術科，所以每一個站的時間只有一天，就是說臺北、臺中、臺南、高雄四個大城。那我們臺北市政府製做的這個國際舞蹈營，今年是第五年，從「門」，像這個就是一個月的國際舞蹈營，我也請一些外國老師和臺灣老師一起授課。我一直希望說所有的活動所有的都能夠合在一起，就是說不是說表演而已，那像這幾年我們這幾年也有很多南部的小孩子上去上課，我也幫他們開放名額給他們，因為我覺得這是一件好事，所以像我這樣一次暑假回來籌備一些事，真正暑假回來的時候，這 7.8 個禮拜我是同時辦了 3 個大活動同時都在走，已經好幾年了，而且我以前也會把演講放在暑假，但是太趕了！像我從去年、前年開始，我把所有的演講都放到 5 月，我大部分每一年除了有 2 個月的休假之外我可以再有一個月的休假，但是要看劇院的任務所以我大部

分希望可以過年時間回來，像今年的沒有，但去年的過年我有，這一次回來像今年回來就比較晚，回來我就會開始籌備。像 5 月份我又排了 12 場演講，去年臺南市政府也幫我辦了校園系列，我去成大、去臺南科大、去臺南藝術大學、臺南大學、去家齊。然後臺中有的學校我也去，就是幫他們做演講，有的也會上術科。那我覺得慢慢我也去一些私人的藝術基金會，像大億，他們贊助了我，像他們有一個藝文沙龍我也都去，像建設公司他們辦藝文講座或是文化中心，所以我覺得慢慢來，而且是從北到南。像今年，現在，剛剛，我去在車上打電話那創價協會，我每年都幫他講 4 場，那我就排，我覺得這個就是說，我們在我的觀念，我們這一邊，包括妳，每一年至少大學以上臺灣至少 300 個畢業生，我請問臺灣的市場在哪？像這樣的政府，他整個的規劃，你這樣在教育之後，你這個藝術產業鏈帶他沒有接起來，一個最理想的就是---「由這些消費者來養這些藝術家」。但是因為我們的藝術消費群很少，所以這也是我一直在努力的。我的演出裡面，臺南到去年裡面大概已經七成都是社會觀眾，我一直在努力，我已經幾乎都不推學生了，我覺得他們應該要來看，不應該我推，你知道我講的意思？學專業的人那我不勉強，但是我們希望不是因為社會人士他可能會比學生更有經濟實力，這是一回事，但是我們要去做這件事，要看得長遠，這一些人會去影響他的家裡、影響社會群眾，所以我一直在做這件，這樣我們的藝術產業鏈才會接起來。你今天在國外為甚麼我們可以演這麼多，就是因為我們其實一個劇院一年演 00 多場的我們照樣有觀眾，因為這個藝文觀眾你慢慢培養，那臺灣其實一直就在努力這個，然後大家就是很殘忍的，就是大家都是強迫學生去看，妳懂我講的？我們當然希望學生來看，我覺得這很好，但是妳每個人好像都不要覺得這一次我把他都塞滿，做演出是常常久久在累積，你不能就打帶跑，觀眾買票進來，我的票賣很貴，但是我事實上我去年我演天鵝湖在臺南一張票至少 6000 塊，國立臺灣交響樂團 72 個樂團，我們那個製作，如果那個樂團加進去，去年至少花掉我 1 千八百多萬，那妳今天票怎麼平衡回來？我們需要的是說，我自己做行政，我的工作已經這麼久，在職業的圈子，不是一年兩年不是 10 年，是 30 年耶！我想我有很多的經驗，不是做不到，臺灣有人才、有錢財，他就是沒有把資源放在一起，我們還在那裡一天到晚講說分配不均對不對？那妳講分配不均，沒有錯，問題是妳自己把自己變得分配不均喔！藝術的東西，

你不要講藝術,你任何一種東西分配隨時都有雜音對不對？我們的社會，包括自己的父母對小孩子、兄、弟、姊、妹都會有不公平了對不對？今天我們現在在講這個，我是覺得很可惜。所以，我去和他們談，他們也很願意支持我，我覺得這需要很多人一起來做，而且不要只有想到，我現在做我是看在 20 年以後，你看 8 年耶！你不要去想他，我從 07 年回來到現在 8 年，我去年把天鵝湖端出來的時候，臺北很多藝文界的人很說我們臺灣做到了！沒有錯，我們 3 個大主角還都是外國人喔！還是差一大截¡!這個我必須要很誠實的講，我們的舞者，以這個舞團來講，20 個女舞者大概都到位了，男生大概有 10 個，但是如果真的臺灣要找一個女孩子跳白天鵝，沒有一個能跳，你用我們的標準，她那個背呀！我們也排臺灣最好的舞者下去練，自己練得(under study）就說：老師我們真的跳不起來。如果我們沒有一對主角在那裡，我們自己練我們還是跳啊！臺灣到處都在演天鵝湖。你看今年 2 月份臺北市政府打電話寫信給我說希望我們再演天鵝湖。我回來做一直票房都不算差但是我們過往的這三年幾乎全省幾乎都客滿(8 大場所）。我是用一個職業手腕在經營，他很辛苦但是你想想看嘛三個禮拜你要演四個城的八大場還有 2 個交響樂團，你要真的去把他所有真的要把他一個蘿蔔一個坑你光這個行政的組合就很吃力了，而且我告訴舞者我最堅持的就是一個品質。你知道嗎?為甚麼我們的贊助會越來越多企業家你今天他給我 5 萬我是端 50 萬還他，他給我 100 萬我是端 1000 萬還他。你也沒有騙人家包括不懂舞蹈的人，他還是有一個一定的程度我們申請政府的補助也都拿到第一名，剛開始也有很多人講為甚麼都是他但是像別人講的他就是好啊沒有什麼好講的，那我也常常告訴舞者說：我們自己要先做好，我沒有做好我怎麼去跟人家談贊助，我先做給你看。然後，觀眾也不是傻瓜，你買了一次 1500 的票進來，下次你要出 400 塊的票進來你就在那裡很猶豫了，這個沒有什麼好騙的。我們今年臺北有四成六的票是在網路上在售票中心賣出去的觀眾自己上去買的。我2007年第一次來臺南演出我在網路上賣不到100張，票，去年有三成七的票是自己上去的，臺南的觀眾可以自己上網上去買我們去年賣了臺南大概 9 成 4，兩大場那我覺得臺南耕耘多年臺南支持的人也多但是，高雄才是讓我最驚訝。我去年第一次去高雄，第一場一千六百七十幾個觀眾比國家劇院還多耶，他比國家劇院多很多我們賣了九成七所以那個李慧美老師跟我說，我們經營了 30 年你一次來就打破了我

們的紀錄。我們連演兩場第二天也賣到快 8 成啊，也賣了一千兩百多張票至德堂的辦公室就在旁邊他們跟我們的燈光人員說：妳們這個團好厲害比雲門還厲害。我們也給一些贊助票，但是我不太送票的。他們自己也可以看得出來很多都是社會人士我其實也沒有把握。第一次去你要排兩場但是我們排一場的成本太大了，又交響樂團，我們去高雄兩天這樣四百七十幾萬我們要支付這麼多人的薪水一個禮拜的住宿還有食宿，一次出動就是七十幾個人就是兩輛遊覽車你給他算多少錢？那真的很可怕。我去年很辛苦，我在臺北演出前全部都客滿我們事實上我們在南部賣的票是真的不貴，樓下都是 600 起跳，在臺北都是 800 起跳大概從 4~5 年來大部分賣不出去都是只剩 400 塊。我們每一個站包括臺中臺中現在也都過 9 成，我也從來沒有去你們學校推過，只有第一年王玉英老師還在的時候王玉英老師還送花籃，王玉英老師去世以後我很難過，因為我去新竹的時候她很支持我，新竹很辛苦新竹的前面一兩年賣得不好，但是王老師說沒關係你寄 200 張來每一年都這樣。我都不送票我只送每一個學校系主任，我送他是因為我用了他的學生表演，要來看自己買你沒有這樣慢慢做，一定要養成這種藝術消費我們才能做得起來，一定要看得遠。我知道這還是一個很長的路你看像前面 2.3 年我媽說你要送人家，人家每個人都來你要叫人家買 400 塊人家都有問題，但是我這幾年做下來你如果去看我很高興都是社會人士，你就是要做到人家贊助的人知道你真的在做事，我覺得這才是最重點。我真的沒有花過一毛錢在宣傳上面，所以記者也說你好厲害，你也不用開記者會你票都賣完了。我們演的都是最大劇院而且都是連在一起，你看全臺灣也只有雲門一個在做這樣而已啊。我們一整年在籌備，當然我有一個行政秀華，她真的是很有經驗。我覺得就是說我的本質我要保持住就像我們學跳舞，學跳舞不是為別人是因為自己喜歡跳舞我才會走這一條路。妳也曾經學這麼久妳就知道是很痛苦或是很挫折這都是我們必經過，但是如果我們對自己都不確實我們一定跳不好。舞蹈界那麼多朋友那麼認真不是他們做不好為甚麼大家哀哀叫？我們還有另外一半就是我講的我一直回來我一直有一個力量我要把他蓋成一個平臺。嚴長壽先生他很贊同我這個想法所以現在從 09 年開始，大億麗緻 hotel one 臺北亞都麗緻他們就贊助我，他們的旅館都很貴住一天就要 8000，但是這幾年大億麗緻也很支持我，我覺得我也做到讓他看到。現在連基金會都在支持我，不是說支持我旅館，我沒

有錢但是我跟總經理談我們沒什麼錢，但是我見了董事長以後你幫我一點點忙我都隨意，但是你知道嗎，我回來自己的故鄉其實臺南高雄的贊助比臺北多，臺北不多很少但是我很溫暖的是說他們其實都是小企業，他們用他們的心我只跟他們要求我會回饋一些票給你們但我希這些票要有人來看，所以他們都做到了，因為我可以看到那個位子沒有空著對不對。我票給你，你錢給我了，但是不能這樣想，我是借重他們的手去推動另一塊的我們的藝術觀眾群,那是我們沒辦法做到的事情他幫我們做，所以這就是一種社會力量的結合整合，我一直在做這件事，這幾站做出來臺北的觀眾都已經七八成，因為臺北的小孩子學生都比較自主我們現在都不太推學生，我們自己的團員每一年就可以賣掉 4.5 百張票了，他們是他們自己心甘情願的，我們就讓他們自己登記，有的人一賣就是 100 張耶，他們有的有教課有的自己的家那這樣都很好，這本來一個團就不是我在做，而是大家一起做我覺得這一個觀念。我們在臺灣對劇場的經營現況還有一個他以後期許走向，你自己經營舞團經營樂團經營什麼你更應該去了解，我是以一個我專業的經驗三十年那，那我想我可以給你一點經驗，然後大家來討論。我說排個三場或多少就在文化中心辦，我昨天的反應還不錯，那大師班的演講又完全是另外一種，大師班我講的就音樂舞蹈比較專業拉，所以你知道我其實已經把我整個暑假回來兩個月，去年只有一天沒有排工作現在我今年的暑假全部都排，我回來之前我們所有的行程已經全部都滿檔了，看我整個暑假已經全這個全部每一天做什麼而且是有的是四個工作全部都排滿了你知道嗎？有的都是我們那我們排進臺灣很少人都做到這樣，像我們現在結束已經排到 2015 年的年底，而且已經公告什麼時候演什麼？我剛回來的時候他剛開始也都說老師你二、三月份再送件來你七、八月回來還來的及，我說我十月就要簽外國人約，所以他們都知道他們前一年的暑假就先跟他們預約，那你今天你只有這樣那我們這個牽涉一個外國那麼廣對不對還牽涉到樂團，所以你這個當然整個交涉的過程是很辛苦，但是這個就是一個你真的用專業的一個手法還有你的專業能力你去做你這樣才有辦法，你們看到的只有一站那你要看到我們這個舞團裡面的結構其實我不太管的但是整個舞團在走，我從來也不罵人沒有什麼好罵的，你去問跟我工作的舞者，那為什麼一個舞團自己遲到自己.我說你們自己遲到也不要，但是我告訴他事實上我從國中到現在從來沒遲到過，那這是最基本禮儀，你在德國

遲到你就完了，遲到你就完了，在德國非常準時奧地利真的很準時，那我們的工作像這次開完會六個禮拜在見的時候就已經開始要工作了，那你相信編舞、指揮、排練各合唱團就這樣開完一次會，大家都一本總譜，那不會像我們這樣，那他中間會有連絡就問一些有時候六個禮拜我們開始要排你的東西他相信我叫它拿出來你拿不出來你明年必須要找人，這就是一個職業的水準，你有什麼好在那裡扯東扯西的，你做不好你沒有能力，那你有辦法站三十年嗎？一個劇院跨過一個劇院這個就是一個你今天沒有什麼好講的，所以這一邊我們從事這個其實我回來現在的小孩子實力很好很有潛力的人很多，但是問題我們這個社會沒有給他機會，你今天我請問你我們站在表演舞臺在臺灣看不到了,政府要有這個責任，我甚至我們這邊比較年紀大的只要我們做應該要去做這件事，不然的話三十年又要過去了我希望我可以挑做我想要做的工作，你們在臺灣就在那裡成長想跳又要養自己，這個你不用講我都知道，在我的眼睛裡面在我的我上課的過程交過的人那麼多好的舞者，就這樣因為年齡就被這個時間跟社會給吃掉了，我覺得是在臺灣很可悲的一個地方，我們不是什麼都有，這是其實講別人有的人會覺得說他聽不下跟我無關怎麼會沒關呢，你就難保有一天你的小孩子很喜歡跳舞不要這樣想他有的專長這個跟我無關，有的企業家我我不懂你去找他一開始就跟你講我不懂然後有的人我們像我媽媽有的朋友大家好朋友前面一兩年都受不了包括企業家他們說：看謀我都再度咕，你知道嗎講這樣當然很傷我們的心但是我覺得這是必然的，當你在跟他講的時候他還是很很沒辦法去接受我就會進步，因為這就是一個包括我們自己這樣子有時候你當初為什麼想這個是天生的，也許你的父母根本就不想你跳舞，你懂我講的意思，那你就知道說更何況現在這個社會我常常跟一些家長講你要學會跟小孩子彼此尊重，只要你家庭的經濟狀況啊父母的狀況許可，如果不許可我不勉強。很多小孩子很想要出國去學，我常常跟父母尤其很小十二三歲的，我跟他講你要跟孩子談一談，如果他真的很想跳舞你的經濟各方面家庭狀況可以的話許可以的話，我是建議你可以給小孩一個機會這公平，公平，你知道嗎我是講這樣所以在臺北很多很多人小孩子都很小送出去他們現在很有成就，我深深去體會到就是說你一定要做好自己的。臺灣一直在講教育有沒有推廣對不對，我們其實本來這個教育推廣問題是你會去思考，那你生產一大堆現在就已經出現這個大概在五年前開始都人才過盛

了，你知道嗎你讀完碩士說你還找不到真正好的工作，如果你不開舞蹈社你說這樣我這樣對不對，那就不應該要設那麼多學校，我告訴你因為學測的關係。德國只有五個高等藝術學校的舞蹈科系而已，只有兩個正式的舞蹈學校高等藝術學校，那臺灣的人大學畢業也去讀這個，高中大學甚至研究所出去讀一樣的課程，但現在好一點。亡大概十幾年前開始這樣不是有任這個歐洲的一個藝術文憑，那麼學制不一樣所以他們承認這種國立的高等藝術院他就是你高中去讀回來視同學士，大學去讀視同碩士，碩士去視同但是我們知道我們不講他去讀的課不一樣。有很多人百分之九十是想跳舞沒地方去，想要一個真正的舞蹈職業沒有對不對？那只好自己自立門戶。你知道你們這一代我們這一代臺灣已經沒有就業市場了，我們再去殘害民間有沒有？這是一個 Serious 很嚴重的一個思考的時候，你知道嗎？很多人辦個舞團辦個舞蹈社這我覺得都是好事，問題是我講的另一個很現實很承認就是說：你今天這些小孩子他其實是一張白紙，有少數人是真的很天真，有些是因為你的好朋友是因為你的同學是因為你的鄰居然後你把他拉來學跳舞或是他們自己送來的，但是問題是我們明明知道到我們這一代人才過剩已經幾萬人沒有工作還要去殘害民間這一些人又進來你懂我講的意思？我去演講很多家長跑來提出來問題，在學校他們第一個要面對外面考試，那現在學校不管你從國小實驗班、國中的舞蹈班、高中舞蹈班，一堆大學一堆高中好壞而已，但是對藝術就是不能用這樣的方法藝術不能用通才教育，你一通才以後就沒辦法造出藝術人才，在外國很多國家不是只有東歐喔，看到一個人才他們是請全國的人在支持這個人你知道那也許你也知道百年說不定出不到一個有天分的舞者，在國外也是百年才出現一個你看看從以前朋友中間也一大段長，對不對然後突然間現在當代又出現一個從你們從我們讀書的時候紐瑞耶夫、巴瑞辛尼可夫、瑪卡諾娃，那中間斷層隔了二三十年才會出現一個很算是很頂級的明星，這是為什麼，這個就是這個舞蹈藝術就是這樣那現在因為大家大家一個觀念臺灣這個你要問我我們的舞蹈發展但是我不知道你會不會覺得這就是沒有根的感覺，為什麼會沒有根的感覺他們跳舞太快了，到你們這一代還勉勉強強，現在的教育它甚至說你今天我們不管學什麼舞蹈民族舞現代舞芭蕾舞其實都很好這就是舞蹈的一部分，臺灣現在就是整個基礎我們以前你今天這怎麼樣的芭蕾舞者，你不要跳芭蕾你去練這練這個身體的基礎訓練，那現在臺灣剛好相

反好不容易慢慢就是我們那一代大概努力十年，然後從大概 19 大概快 20 年代兩千年那時候開始慢慢的在消失，那你知道跳過太多以後過一陣子就是說我們看那 disco 那是一個流行的產物過了就會消失了，所以最後古典芭蕾音樂是全世界全世界不管任何人事地如果你去看我們任何一個地方都有本土的舞蹈音樂都在強調這個你去紐西蘭你去澳洲 aboriginal 有沒有原住民有沒有你去非洲但是你注意看包括非洲到處都有古典音樂，這是一個基礎。那你要發展現代音樂發展爵士樂你還是要你不能單一個好像很特別獨特的東西，但是你必須要經過很基礎的一個教育跟訓練。我們以整體來講現在的臺灣現在反而不太動，其實碧娜鮑許現在在歐洲已經幾乎沒有人了，曾幾何時她稱霸三十年，我那個時代我就在她隔壁我的總監跟她兩個是德國最好的就這種扶植的人物，就像瑪沙格蘭姆在經過一百年她也落寞我不覺得瑪沙格蘭姆不好，其實她幫我們的身體做了很多的基礎，瑪莎可以訓練你的肌肉像現在我們看到所想的東西，這些東西其實很即興式的如果這個舞者沒有好的古典芭蕾她是跳不出來的。

b40527 逐字稿摘要

五月的午後和方專員約在臺南市文化中心附設咖啡廳見面。在臺南市文化中心的支持下，余能盛老師近十年來都以臺南市文化中心為重點演出的場所，方專員正好與余老師有多次業務上的接觸，透過與她的訪談可以了解余老師的工作態度與劇場操作模式的特殊性。

敏：大概想要了解什麼面相？

吳：對壓，可能先請問民華就是您在文化中心所擔任的工作性質或者是工作內容這樣，然後怎麼樣的一個機會接觸到余老師這一個部份這樣子。

敏：對，我本來是在文化中心幫顏主任然後我是擔任表演藝術課的課長，現在是擔任文化處秘書，那現在叫做專員，就是綜理文化中心就是協助以前的主任來協助文化中心所有事情。會認識余老師應該是在 96 年的時候，他回臺南創作「當芭蕾遇上柴可夫斯基」那個作品，那當時我是表演藝術課的課長所以這個業務一定是我的業務，那會接觸到他因為當時我們主任他認識余老師之後，覺得他是一個非常有想法想要為家鄉做點事情的人，所以他就是站在一個協助他完成這件事的立場，然後他由文化中心用相當多的行政資訊來審他這件事情，就像是這樣。

吳：嗯，我也是基本上那個時候也還沒有看過老師的作品。

敏：哦應該是說，前一年他有跟水影舞集水影舞集一起來發表了一個作品，那一年當然那個時候還沒成立臺北室內芭蕾，他那時候他是跟水影舞集應該是幫他們做藝術藝術總監的就是我不知道他當時的職稱是什麼，我知道是因為這樣的機緣他來到了臺南，然後跟我們當時的主任有了交談然後才促成後續隔年回來臺南做開始第一次這個創作的這一件事情。

吳：所以那時候其實是當時的那一位主任所接的一個線。

敏：對對對對對。

吳：那您第一次跟他合作是……柴可夫斯基。

敏：就是從「當芭蕾遇上柴可夫斯基」，就是從那個就是一直到這個作品要來臺演出那那時候就是所有的行政明細都是由我這邊來跟他們的行政那邊開始做接洽，因為余老師本身在國外很難有直接跟接洽的機會，所以當時都是透過秀華那邊這樣子來做這個行政上我們怎麼做去協助他，然後讓演出能夠順利這樣子對。

吳：那您第一次是在什麼樣子機會遇見余老師？

敏：印象不是很深刻也許是在我們主任辦公室吧，呵呵呵。

吳：那你會覺得你覺得他第一次給您的印象，不看作品只看他這個人。

敏：就是覺得他是一個很積極想要去表達很多事情的，然後他會尤其是談到他所謂的這一個演出的相關循環他非常是有很多很多的想法，那他急的會想告訴你他想要做這件事情是多麼的好。

吳：那你會不會覺得他不像一個不像一個大師，哈哈哈，從外型看起來？

敏：從外型看起來我那時後懷疑他是混血兒。

吳：真的齁，呵呵呵。

敏：第一眼看到我以為他是混血兒。

吳：真的齁，呵呵呵。

敏：後來我想說是不是因為國外住久了。

吳：對壓，我們以前都覺得他以前年輕的時候應該是很帥，呵呵

敏：對壓，以對舞者的認識就想說他為什麼他自己講的以他的那麼嬌小為什麼能公費留學，第一個考到公費留學到奧地利，讓我覺得蠻訝異，那我其實知道說他二十多歲才開始學習，那覺得說喔真的是他毅力不

淺。

吳：對壓，其實我我很想知道這一塊，因為其實年紀很大才學也是一見很麻煩的事，所以我一直覺得他在荷蘭的那一個時段應該是讓他得到訓練很多的一個時段，可是我還沒辦法跟老師問到這一塊。

敏：我相信他自學的這一個部分應該蠻多的，對他自己努力的部分。

吳：因為那天跟他就是禮拜三禮拜四那天過來在聊的時候他就有稍微提到他他在荷蘭念書的時候的那種辛苦，可是也都是一點點帶過。所以他就這樣很輕輕的帶過，我是也剛好敏華提到這一塊我就覺得奇怪到底，我相信他這一個訓練應該是除了他個人本身的這個好學的特質一定有某種訓練是可以很迅速提升他在技術面的一環，所以我一直覺得其實在臺灣好難，可能很難看到這部分所以我好想知道這部分對。

敏：因為其實應該是說他一回來他就很想給很多東西，大師班也是後來才有，第一年還沒有，第一年他很辛苦是真的。

吳：所以剛開始只有講座

敏：痾....也沒有講座就是單純的演出，就是第一年的時候，對，他那時候就是透過公部門去媒合當時的奇美管弦樂團對，那奇美剛好跟文化中心的跟一個關聯性也蠻強的，因為就像他說的，他一直希望他的表演不是伴放錄影帶而是現場伴奏的，所以那時候也奇美剛好有這樣他們那時候只蠻....我自己值得，對所以有這樣的一個機會來去做這樣的一個媒合來完成這件事，對，那第一年很辛苦最主要是推票很辛苦，因為大部分人對他不了解，那只知道說這部作品也許痾因為有現場伴奏這樣的一個芭蕾作品你知道舞蹈其實有時候很難推票對，然後大家又對他不認識的狀況之下，當然他自己他的人脈也很多啊，就是他家人的那一部分也非常的多，所以他自己那一塊他也推的很辛苦，那文化中心這邊就是去找一些企業能夠幫他的就盡量幫他，所以其實說真的我覺得這一個區塊這幾年下來他也算是稍微一些些的建立起一些些的基礎，對，不然真的第一年他自己也許應該說不定也賠蠻多的。

吳：有，他有稍微提一下下(敏：對壓對壓）

敏：因為他真的付出也蠻多的，不過他真的很堅持說他每一年都想要這樣製作很多作品，對，那剛好痾我們的主管包刮不管是助理當時的主任還是文化局當時的局長他們都很支持他這樣，那本身我們讚美老師是臺南人，能夠本身是臺南人願意放棄自己那個多的支援然後回到故鄉去

做這件事是很不容易的。

吳：因為這樣就是這樣子看才覺得更佩服(民：對壓），嘿呀，其實我覺得感覺上他其實默默在做，他並沒有放大他自己，我觀察到的部分在這裡。

敏：他可能比較急的就是他要趕快找到支援然後把這些，我覺得每一年他都很辛苦因為他必須把這個一年的製作費大概多少嘛，然後他這樣所有的支援都是他一點一滴自己去找出來的，這一點是大部分的人都不太願意去做的原因是因為很多也許表演者她們都是等別人給他支援，可是他是親身去找這些支援出來，因為以公共人員給他的支援只是他們原薪也許是百分之幾而已他需要更多外部的支援來去完成他想要做的這件事情，對。

吳：我們在禮拜六那一場在大億麗緻那場，他就說今年的演出阿有兩個好像文化部還是哪裡吧兩個又砍了他一些預算，喔他好難過，呵呵，好好笑喔真的。然後再來就是想請教民華，他給譬如說像就您接觸到看到的部分在室內芭蕾舞團或者是余老師，他的作品或者是他的工作方法有沒有讓你覺得很特別的地方？

敏：我是覺得他的方法跟我們所看到臺灣的團隊來講他的訓練方法是不一樣的，對，他是我是覺得說他們不會說說...一定要什麼把時間抓的全部都塞滿滿的讓舞者一定要不斷的重複一個 Repeat Repeat 那個動作，我覺得他是先把基礎打好然後慢慢慢慢去訓練然後讓舞者有一個比較好的基礎在之後，然後再去做這些表演的動作，像他每天進來痾我那時候看他每天進來排練場到舞臺的時候，他第一件動作就是讓舞者做一些肢體的部分伸展的部分，就是去很簡單的放鬆整個身體，然後再去慢慢慢慢再去帶他們，包括他的大師班也是他大師班在矯正很多舞者的該去怎麼樣訓練技巧，因為也許臺灣的訓練方式跟國外是完全不同的，那他引進就是帶進一些新的觀念，然後包括在大師班之中他會邀請大概兩三位國外舞者進來做這個肢體的表現這個動作，那我想這些對於臺灣的舞者來講都是一個刺激啦就是說而且大家能夠現場去互相學習這是一個很難得的機會，然後能夠讓臺南的這麼多的舞者一起，而且余老師他他一直覺得說不是只有學生來參加而是這些老師更應該來看，因為這些老師都是教學生的人那更應該要去親身的去體驗或者是自己去改變一下自己的一些注視的方式，因為他一直寫要把正確的也不能將正確就是把一些好

的觀念或技巧帶回來，然後跟大家一起做分享，他是一個很很不吝於分享的人那他會覺得說他他回來就是想分享給臺灣學舞蹈的人，讓臺灣的舞蹈能夠提升，對那我想他最重要的目的他想做這件事的目的在於此。

吳：那像像像除了第一年沒有大師班跟講座之外接下來這幾年都有嗎？

敏：講座是從去年開始(吳：講座從去年開始...）那大師班是從第二年第三年就開始了。

吳:那假設以我們臺南市文化中心這樣子的一個一個位子來講的話，參與的人參與的人有沒有什麼改變，或這是說他的人數越來越多還是越來越少之類的，它的變化。

敏:恩...剛開始招生的時候可能沒那麼快就是可能還要透過我們幫忙或是鼓催，讓舞者能夠願意來這裡上課，就是說大師班的時候，可是到後來一兩年之後大家知道有這樣的一個活動而且固定每年都會有之後，其實他每次一開放就馬上額滿，而且是各個同學也許還有其他譬如高雄的來因為他在臺北有辦嘛，然後變成說反而人數超過還要去刪人的，因為太多人了效果就不好，對，他曾經有一年好像暴增 120 個人，對可是以舞臺來講塞 120 個太多了，對就是一點一點累積起來然後他現在便他做行銷部分可以不用被那麼多的功夫跟前面兩三個人才是差很多的對。

吳:我想請問一下像每年的參與人數啊，我可以在文化中心的網站查的到嗎？

敏：查不到，因為他們網路那個報名是跟秀華報名的

吳：所以我這個要問秀華？(民：問秀華對。）

敏:因為這個資料不會在文化中心這邊，文化中心是協助他所有的活動執行，譬如說他要借把杆，喔，講到這個蠻好玩的，大師班剛開始文化中心還沒有買把杆，因為我們的把杆是在排練場排練場那個是在牆壁的是搬不上來的，所以都到處去借去跟舞蹈社兩三家不同的舞蹈社借，因為舞蹈社也不多嘛，可能兩根或三根這樣，可是他一次 80 個同學，那你知道把杆一根大概站十個左右兩邊就這樣十個就差不多了，所以我們到處去幫他借把杆(吳：真的啊，哈哈哈哈），對哈哈哈，然後去載把杆蠻好玩的就是當時很克難我們也很克難，然後又去載然後不夠還利用我們後臺一些旗桿來去銜接起來(吳：蛤~）對剛開始真的大家都很克難，然後因為後來知道有這個需求因為排練場那邊來不上來後來文化中心也編

了金費買了活動式把杆，對所以他每年來這邊越來越好用哈哈哈哈，（吳：所以他才一直說要回來呀），對呀，他覺得我們一直一直在改變然後他也越來越好用，對然後包括地下室排練場舞者要練什麼剛好鋼琴都在那邊。（吳：對呀，其實我覺得文化中心真的這幾年真的為民眾做很多）因為以前可能地下室沒有鋼琴，然後他必須還要去借還要去幹嘛，啊現在我們連鋼琴都放在排練場，雖然用的機會不多因為一般都是舞者訓練或是工作機會用不到，可是畢竟這是需要用到（吳：他是需求）對，要去借又很麻煩，所以這幾年就是他我們我們也不斷的能夠提供更好的需求給這些表演團隊，對。

吳：那像每一年假設以大師班來講，大多數的學員或參與的人，他們的感受…？

敏：是都很好，因為參加的大部分同學是佔大多數的，那少數是舞者，對那每一年知道有些份子會做一些改變那當然也有參與很多年的同學，就是也許他是來個一兩年兩三年的對，那我其實也看到臺南市有一些舞者也都願意來來一起投入阿那當然一些輩分比較高的舞蹈老師是沒有看到哈哈哈對呀，也許大家認為那是小朋友的…對對對，那就是大家參與完之後會覺得說吸收到很多蠻多的會覺得說诶給他的刺激是不同的，對那透過這樣的刺激那大家也會有一種不同的想法或是一個回去要怎麼去教小朋友的一些觀念，對。

吳：那像我們一般一般文化中心在推於老師這個大師班的時候，我們都會把重點放在哪裡就是推老師的的背景嘛還是說推他的教學特色之類的。

敏：應該說是老師的背景是其中一個區塊，最重要是透過這個國際文化交流，透過這個國際文化交流讓大家去（吳：國際文化教學）對，大師班是一個強調國際的觀念對，然後除了有這些外國舞者也參與其中之外，那老師多年的國外經驗那他把他能夠在這個課程當中透過這個大師班的方式去讓這些在地的學生能夠認識這樣子（吳：所以應該說，诶是不是應該說是，诶老師這一個大師班是他應該在文化中心裡面算是屬於國際文化的一個部分）恩對，恩恩對（吳：所以他是國際計畫的一個）就是等於是我們我們是希望說透過一個像所謂辦工作坊的目的就是為了讓團隊能夠有一個團隊來參加能透過一個這樣的刺激然後能夠再去改變他的一些想法然後再互相彼此平身這樣子，對文化中心站的角色就是這

樣子對。

吳：OK，這是一個，然後再來就是恩...敏華跟余老師相處的機會應該不少齁每一年都會這樣？

敏：每一年都會有這是，從前置作業會來聽一下大概需要我們怎麼幫忙，然後到像這兩年前講座我大概都會陪同，就大概少數幾場沒有去陪同去參與之外然後大師班的話恩有機會都會進去看一下上課情形，那當然相處比較長時間一定是在他演出的那一周，那其餘時間都是他回臺灣他到臺南的時候，讓他幫我來這邊這樣子的一個相處

吳：那就您跟他工作的，這樣子幾次的工作下來您覺得您做佩服他的地方在哪裡？（敏：配合他的地方）對或者您對於他的一個工作有什麼特別有印象的，或者不同於您接觸過的這些藝術總監。

敏：我是覺得他很積極非常積極而且他是就是人家說有那個放棄的精神他棄而不捨他會為了一件事情不斷地說服同一個人希望你能夠去接受他的，那些也許他想告訴你的一些觀念或想要做的作法，然後讓你覺得說好吧那就試試看，也許剛開始我們會抱持著好麻煩的那種感覺對不對？剛開始會抱著有需要這樣子嗎或是怎麼樣？可是我覺得他已經棄而不捨讓你覺得說你不幫他還不行，真的要想要去就是他已經跟你講他想要這樣了你又常常被他就是我講說每次跟他做事情我就覺得很感很感佩他，願意這樣子跟堅持地去完成他想要做的事情，當然有時候他會講很久哈哈哈這一點我都知道，對他真的是很力很，他每次會一件小事情馬上會打電話回來（吳：真的喔）對壓，他就是跟你交代說民華那這事情好像你會跟他怎樣怎樣，我說余老師我知道我都放在心裡面了哈哈哈，就是這樣（吳：是齁）對，就是一直跟你講一直跟你講其實他是一個求那是求好心切的一個非常要求事情要痾真的是他說了他就會去做的人對，就是就是跟一般人的工作態度不一樣的地方，也許他就是一個非常就是不會說跟我說一說後來就沒做，可是他說了就是會做，對就是蠻厲害的，而且很善於那個所謂說服別人哈哈哈哈。

吳：有沒有你知道那個特別的例子，譬如說除了剛剛您說他一直打電話跟你說之外，你有沒有您看到例子。

敏：因為我常他到聽說去找一些贊助單位，然後我覺得一般人去找大概都是默默地就離開了，可是他去找的成功率都很高，對壓我也知道說他他就是他就是很想要去告訴他這件事情的好，因為我們這也常常有團

隊會來找我們他希望我們能夠幫助他或是說希望我們幫他的借企業贊助之類的，可是余老師他他是很明白的告訴你說他要的他做這件事情主要目的是什麼，不是單純地為了票房這件事而已，而是為了完成一個理想對，我想如果說一些企業他對於文化有尊重所謂的想要去對這個區塊想要去痾做一點點回饋的話，我想他的精神是讓人家吾已認同的，對對這就是他蠻厲害的地方。

吳：對呀，我覺得我也感受到他那種契而不捨（敏：對！）然後我覺得他不會讓人家覺得他不會讓人家覺得把（民：壓力）對，把藝術總監放在他的頭銜上，對因為像我都覺得我做這個研究其實其實在很多人來講這真的是一件不太重要的事，可是他真的還是有把我這樣的小事放在他身上（民：有有他答應的事情他一定會做到）對！

敏：只是說他因為回臺灣的時間都很緊，阿他自己也很忙，對所以這是，譬如說他怎麼那麼有精神去痾把自己的休假全部用完，每一年都是這樣的一個把自己的休假全部工作在這件事情上面，對而且花錢啊自己花一些錢都覺得說沒關係啊他自己也願意花一些錢在上面都沒關係對，這是很不容易的出錢又出力（吳：真的啊不容易，所以是非常值得的寫的）。

吳：然後他老師這次啊，其實我之前不認識他的時候，我我真的也是從門外看他，喔就覺得他可能是未來的，其實老實講真的就是票房，因為希望有人來看，然後慢慢接觸之後我才發現，我本來想問他為什麼要這麼做，後來我自己也找到答案我沒有問他，那其實還有一個很重要有提到他所謂的觀眾鍊的這個連結，所以如果以民華你的專業來看臺南市的這塊觀眾群，你覺得我們臺南市的觀眾群對於芭蕾的欣賞還是還是不足的嗎？

敏：對，沒錯，其實應該是說臺南觀眾的話，其實這幾年在看舞蹈舞蹈表演的觀眾還是會以本身學舞蹈的這些客群為主，然後對於一些其他想欣賞舞蹈的人會以所謂的品牌效應去參與這個活動，就像去年的基洛夫基洛夫芭蕾，痾余老師在應該是講前年不是去年，前年基洛夫芭蕾，那去年余老師有跳天鵝湖都一樣的作品，你會發現那個效應就馬上出來，他觀眾是觀眾是如果學芭蕾如果你本身是舞者會去辨別，但當你不是那個舞蹈基礎的，你會被一個品牌所迷思，你會覺得诶這是國外的耶，對呀就會因此而因此而很踴躍的也是一窩蜂的去買這個票，很容易被這樣

的所謂的效應所影響，可是一般我看那麼多不管是我們臺南市在地舞蹈團的或者是從臺北或痾從臺中來的舞蹈團隊，當然免費索票很多人都會啊，可是一半幾乎一樣賣票，幾乎一樣辛苦，都要老師有自己的人脈去拜託這些舞蹈社老師再去推票，這是一個很明顯的一個區隔，就是非常的累而且是舞蹈類很明顯，對因為我發現這幾年臺南對舞蹈票房的視圍是真的還蠻明顯的，而且我想說他很有勇氣很有勇氣再去做這個作品，（跟服務生的小對話），對這是說他去做這件事當然有很多觀眾是屬於企業贊助的那個區塊，可是至少他是持續不斷的在做這件事情，對那觀眾的養成也許不是那麼容易，因為畢竟他不是一個在地團隊而且他不是一個常住的而是一年來一次所以那他當然他的觀眾還是會流失掉，對還是會。

吳：因為在訪談余老師的過程當中其實他也有提到票房這件事，阿當然我也是很想去求證就是老師是覺得說他其實他告訴我的部分，就是其實票房是一直有在累積跟增加的，那還有一個部分就是他的觀眾群已經不是單純鎖定在（敏：舞蹈），對就是舞者跟學生，他的觀眾群他的客群已經可以連接到非舞蹈的這一塊。

敏：對，就是因為他自己也很積極的去找這些人脈這些合作對象，所以這些人會去，第一次他剛開始不會還不了解，也許是別人邀請他來看這一個作品，那他看完之後诶蠻不一樣的，跟他之前所接觸的芭蕾也許是不同的觀念，對尤其是想如果你喜歡現代舞的話那有不同的表現，你會覺得诶他那個表現是有的也許是你喜歡的，對透過這樣的連結對呀就像他講的觀眾鍊的部分，透過這些人把他帶進來，那他們因此而喜歡上他，那我剛講的那個舞蹈的票房，就我在文化中心這幾年看的整體的感覺，對。

吳：所以那如果假設所以我們臺南市的消費群觀眾群其實...我應該怎麼問？

敏：現在最好推的是戲劇（吳：戲劇）因為年輕人喜歡。

吳：所以欣賞群其實年齡程也有下降的趨勢

敏：痾...因該是說看類別，因為現代戲劇很多都是很還他發展主軸還是都所謂的中年或青年為主青少年為主，所以在這邊你會發現戲劇觀眾都很年輕，阿除了不過另外一個像綠光那一種所謂的他講的是比較痾屬於臺灣的在地故事，他的年齡程就會比較大那個年齡程真的弱差很大，

所以其實應該是說不同的拉，所以就像舞蹈我看大部分是年輕人，因為都是所謂的同學學姊學妹那這樣子，那像基洛夫那種就會有年長者，因為他們認為是一個很品牌的，啊他們長者就會來看一些作品對。

吳:所以像室內芭蕾舞團基本上他接下來這幾年回來臺南的話他的票房都很穩定（敏：都還穩定）九成，（敏：就八九成）八九成都算是 OK 的（敏：恩對八九成就算是還不錯的了，因為你舞蹈能推這樣真的不容易，對壓真的不容易）因為余老師有提到這一塊那我覺得我也應該去為這件事情做印證，（敏：對呀對壓）證明老師其實他的確也不是只是教舞啊編舞而已，他很我發現他在乎的東西是很全面性的，，，，，

敏:他覺得做一件事情他創作是他個人的區塊可是他連行政他都會自己所以他會講藝術行政的劇場（吳：對，他劇場那一塊）因為他講國外怎麼做的時候他他也常常講給我們聽國外是怎麼操作這些東西，可是臺灣他臺灣礙於有些體制的關係，所以就不是那麼容易就像國外的樣子，對呀。

吳：對呀，因為我都那天，聽他講我真的很想去看喔，雖然我們還做不到那樣，畢竟人家已經 100 年都這麼操作，可是我覺得去看會給自己不同的刺激。

敏：對呀，而且國外他們分工就是非常的明確，真的很明確因為他就是一個劇院就是把它當作一個公司在管理對呀。

吳：而且我覺得我們私人去齁都只能走馬看花

敏：他帶你去真正去了解所有的事情（吳：對呀，如果有公部門可以這樣子帶著我們一起去喔我覺得應該可以學到更多對）對呀，可以認識更多

吳:而且也可以就這樣的一個機會我覺得公部門給我們舞團之間可以更多那種比較更細的東西可以去探討（民：是是沒錯呵呵呵呵，我可以繼續寫看會不會過）加油呵呵給他過給他過（敏：好好好，我努力）哈哈哈哈對呀，然後基本上我我我剛談到就是跟老師的一個交談過程其實我覺得我目前比較反而比較欠缺的是他學舞那一塊啦。

敏：那個可能我不知道他願不願意談就是你可能還要再問他（吳：對呀）因為就我的部份我們是跟他談的就是演出的部分然後行政的部分，還有當然聊一些私底下的事情這樣子。

吳：老師在演出的時候會不會要求很多？

敏：當然他在工作的時候非常認真的對他該怎麼練習該怎麼樣，可是我覺得他是一個不是那種兇的說去罵人的那一種他是真的就是在指導然後要去要求要怎麼樣要去完成，而且阿對他這幾年演出都還會做導聆，（吳
：哦哦哦）對，你有參與過他嗎（吳：他有說，我有看我看那個啊茶花女那一場，那場我有看）阿他前面都會先做個 15 分鐘的導聆，他一直都會覺得說國外怎麼操作，他很想把一些經驗帶回來，包括痾向他記者會辦得非常好的正式，對呀記者會都辦得非常正式，（吳：跟我們臺灣辦得不一樣）對對他就是很完整的然後所有舞者然後包刮所有畫面的呈現他就是非常完整看到他作品想要表現的東西對呀，就是事情他的當然他因為畢竟他現在沒有一個固定的辦公室或者是固定的人員會幫他做這些，所以這一塊是他比較辛苦的對，他第一年的話秀華跟我兩個人幾乎是我就是（吳：他的經紀人）對對對就是那時候就是完完全全我幫他臺南這區塊我幫他處理得好好的，然後後來秀華也忙了，對我也忙了，所以都會幫他只是說變成說他這個區塊他會比較辛苦，老師變成自己要跳下來幫忙做一些事情對呀

吳:可是他他不是那個嗎藝術總監那為什麼臺南啊臺北市內芭蕾舞團他沒有分配一些行政支援或者是工作人員給他嗎？

敏:痾沒有因為這個芭蕾舞團是他自己創立的是老師自己創的一個所以基本上他像舞者們也都會招考嘛他們都會做招考的動作，然後再去做所謂的創作，對那在行政這個區塊因為這個區塊變成就是說痾在演出的前製作業都是秀華這邊幫他處理,然後如果演出當中秀華沒有辦法下來，以前秀華可以前面兩年都還可以，然後後來他沒有辦法下來就可能會請裡面的痾會找一些一樣是舞者幫忙做這些事情對就會變成這樣子。

吳：所以如果說我要找秀華我應該自己上去（敏：對呵呵呵呵，你應該去臺北玩一下好了）對，因為他有說我如果上去他可以帶我去參觀小巨蛋，我說好啊（敏：對呀你應該要去要進去參觀一下）因為我怕太突兀啊啊我（敏：你就先跟他聯繫）我跟他聯繫可是他沒有回我（敏：喔呵呵，他很忙）對

敏：他非常忙，我上次去看小巨蛋看一個表演的時候，然後我就打電話給他，他剛好也在前臺忙，跟我講沒多久就去忙了哈哈哈哈（吳：真是太辛苦了）對呀。

吳:所以嚴格講起來余老師回來臺灣基本上南部這邊就是臺南市這邊就是你，然後北部那邊（敏：就是令外他們）就有一個（敏：也許當地就是秀華還是誰幫他這樣子，那臺南這個區塊因為他跟我們都很熟，而且就是我們都會盡量幫他對）恩亨。那我問最後一個問題摟（敏：是）像您這樣子看下來啊，他這樣子整個運作下來，您覺得他的舞者他的舞者在...我們問明白一點，你覺得舞者的實力怎麼樣有沒有什麼變化？然後包括他們的外型啊，這一類的？

敏：因為因為每一年都是經過這樣的一個篩選機制，然後去做出來不敢保證每一年都是那麼的齊那麼全那麼的就是說，不過有一些固定的幾乎每一年都是在跟老師配合的那幾個都真的還不錯，對那其他人的話尤其他比較生疏一點點，那你說要像一般職業的舞團都固定那些舞者這樣子去呈現，那當然還是會有一點點的落差（吳：還是有一點點的落差）對這是會有的,因為畢竟他是一個蠻短期的去完成這個去去把這個作品，因為他大概他的那個招考時間我忘記是幾月，我記得他每一年的 3 月的時候他上次對是 3 月對，這一回他集訓時間就是下一次暑假的時候，所以這當中當然跟所謂的職業舞團是長期配合的默契還是會有一點點的落差

,那外型來講因為人都有在換嘛還是會有那個 change,大部分來看的話，像去年天鵝湖我覺得還不錯啦，對就是說當然也就像我說的他不可能每一年都是那麼一致的，也許會有一點點落差存在。

吳：那像以臺南市文化中心的角度來看的話，會不會覺得說阿你的主要舞者都不是本地人都是外國人，就會有這樣子的。

敏：外國人每一年都兩位到三位，其他都是以臺灣舞者（吳：臺灣舞者）嘿對對對臺灣的舞者還是不一定臺南市的舞者，因為他是一個一個公開的面試嘛篩選他是合的人選，那以文化中心的角度來講應該是說有好的作品 dancer 那如果有合適的舞者當然更棒，那不過最重要的就是說他能夠真的本身去創作然後真的是屬於一個新的作品而不是說一直在一直啊應該是說把一些新的創作能夠出來，然後去促成這一個演出這樣子對。

吳:所以舞者的就是是不是是不是我們本國舞者來擔任主要角色其實在文化中心這一塊應該不是他一個很考慮的重點？

敏：對，也許他真的是痾因為畢竟他是希望這些國外舞者回來是也能

夠帶一下旁邊的這些舞者，也許說臺灣的舞者沒有辦法像他們，因為肢體真的有差啦，國外舞者臺灣舞者還是有差，其實很明顯的一個，那個那個到位的問題，就是一起在跳的時候很明顯，對就非常明顯就是國外舞者那個俐落度跟那個所謂的我們叫做乾乾淨淨一個動作的乾乾淨淨就很明顯（吳：還是有差齁）有看的出來，對那當然如果全部都是臺灣舞者就比較沒那麼明顯或是說因為畢竟他的臺灣舞者佔大部分然後國外舞者佔 3.4 部分，所以國外舞者會很明顯呵呵（吳：是）對很明顯，對呀因為我們看到的是他創作品的部份，對最主要的是這樣，而且是真的只能這樣一個人你不支持他你會覺得說看了也心疼也好，好像覺得他都願意做了為什麼我們公部門不能做（吳：對我也這樣覺得呵呵呵）對就是說他都很願意他每一年創作他不是為了賺錢他只是為了把這一件事情完成，他沒有賺錢的然後他只是就他都想做啊為什麼我們公部門不能再推他一把讓他去完成這一件事情對。

吳：那秀華以您個人你怎麼來看余老師的作品，假設以他以他的「門」，這樣的一個作品您覺得他，你怎麼看待他這樣的一個創作？

民：因為我本身還蠻喜歡看現代舞蹈的，所以他的痾一些現代化的搭套跟芭蕾做一個結合，就是本身會覺得說讓你有很多的去啟發或者去看一件作品的那種感受，因為他不是單純的在做肢體的表演，他是把一些觀念或是他想表達的一些想法套用在他的創作方面，對所以我覺得會給我，因為可能我本身比較喜歡現代舞蹈的關係，所以就會覺得我蠻喜歡接受這樣一個作品。

吳：像他每一年的創作其實都可以給觀眾不一樣的刺激（敏：對）至少在您這邊看到每一年都不一樣。

敏：對，那當然像去年天鵝湖他就是一個天鵝湖，不過他就是在怎麼樣去稍微在一些變換，讓觀眾可以有不同的體驗，對因為一般我們停留在這是喔天鵝湖就是那個樣子，反正就是那個痾大概的模式全本舞劇大概怎麼表達出來的大概我們都有一個印象對，那現代化作品就是讓你有更不同的醒獅或者是去去你自己感受的部份

吳：所以他其實他的作品應該也是現代芭蕾這樣的一個範疇裡面（敏：應該都有，我看他在國外指導作品是一些就是我們固定那些類似吉賽兒還是天鵝湖還是胡桃鉗等等，他這些都是固定的對）您在看他國外的作品

？（敏：喔沒有他上次有播過）哦哦（敏：他上次有播過這個作品）因為我也很想因為我整理的這張（敏：恩沒關係）我整理了他一個那個 15 年來的作品，然後裡面很多都是國外的，但我沒有還沒有那個方法可以去找到國外的作品，現在手邊只有室內

敏：他現在他可能在國外有版權問題他不方便，就像他那個就是跟人家借出來放給人家看的意思是一個的，因為國外對這種版權是要求非常嚴格的，其實老師在國外我覺得他是一個有很好的環境讓他能夠在那邊真的是去發揮他藝術痾不管是副藝術總監的角色，然後早期他可能都有在跳舞，後來可能就到新的這邊這個區塊（吳：恩應該是）對呀，所以有時候聽他在說他到底要不要回來，我也覺得說回來好了哈哈哈（吳：所以他其實有考慮要回來居住）曾經有這樣子的提過，那到底這個就是他必須在自己去思考的地方，（吳：對，可能在國外太久了齁恩）國外回來其實真的很好，所有的制度面是很完整的，他就像他說的，痾他說的一個舞者訓練完有完整的配套讓他可以不用擔心生活，可是臺灣不一樣啊，臺灣一個舞者訓練到大學就是接下來（吳：就沒有了）就沒有了，所以大家就變成說不是去教小朋友跳舞，就有些人到國外，到國外回來還是一樣的問題，音樂也是啊學音樂也是啊。

吳：所以臺灣對於藝術經營這一個區塊這個環境還是...

敏：應該是說藝術的環境他要做一個整個配套措施沒有很完整，他有這麼多的藝術教育配套出來，可是他變成沒有想到後續的平臺問題，這也是政府應該要去思考的一個問題，對其實包括臺南市一樣，這裡有那麼多舞蹈學舞蹈的人，另外一個就是現在也有戲劇系的音樂系，這些人出來之後有沒有這樣的環境讓他願意留在這裡（吳：對呀對呀真的）對呀這是一個很我覺得是一個政府該去先解決的問題，可是大家可能常常換主管然後換一換都沒有人會去思考這一個問題

吳：那天老師好像也是有提到這個問題嘛（敏：恩）黑呀，就沒多久就換一個，這樣其實我覺得有些政策是沒辦法延續（敏：沒辦法）對呀啊我覺得教育跟藝術經營者層面的這一塊需要時間才到的看成果（敏：十年之後）呵呵呵。

敏：我的意思是說像我們也常常辦很多教育推廣的活動，可是這些活動的他不是馬上立竿見影的事情（吳：對）不說你今天教他來看一次他下次就會來，他這應該是長期培養的動作（吳：對）他以後才會養成那

個習慣就是說啊我要進去看這一個作品我要進去看，我會喜歡這個方式的作品這樣子應該是要這樣子的對呀。

敏：現在兩廳院都有在做那個小 baby 的聽音樂的部分（吳：哦哦）就是他小 baby 進去音樂廳體驗，那個音樂表演是什麼（吳：對，我覺得那天聽完其實本來沒有特別去想到這一塊老師又提到他們有特別，你看他們的專業舞者跳兒童芭蕾诶我覺得這一塊應該是可以去經營的，而且又剛好提到可以從小就讓他栽培他這一塊）沒錯沒錯，就是其實有很多應該是說所謂的這些藝術教育應該是從小到大的，可是我們如果我們像我們自己小時候接受的教育這個區塊是很薄弱的，我們都是長大出了社會然後自己也喜歡在去接觸，對所以其實應該是說我們教育面其實這個區塊雖然說現在國小國中都有所謂的人文教育的課程，可是他沒有很落實的在做啊，他是很應付的在做啊，我們也知道啊，我就覺得說當然有有很多很有心的老師來願意去幫忙這個獲推這個區塊就不是每個人都會去做的（吳：真的）對呀，那你要如何讓這些你說要讓團隊提升你沒有那個環境他要怎麼提升，他自己要養活都很困難了他如何再去提升創作的區塊對呀。

吳：所以其實你們有時候也做得很無奈齁有些地方（敏：對呀對呀）如果使不上力的話...

敏：對呀對呀，可是還是得做，明明知道那是個問題還是得做，因為不做就完成都沒有了對呀，雖然余老師剛開始他回來他只說大師班後來也是這在那邊聊後來主任因為我們也常幫團隊去小原作推廣，對呀去年從去年應該是說前一年就跟他談了就是說啊如果如果回來是不是能夠因為企業贊助的區塊已經不缺乏了嘛，是不是我們回歸到所謂真正落實到說觀眾的身上他去做一點扎根的推廣動作，那老師也說好啊，因為以前他回來的時間真的更短，然後他好啊他就利用他前面的休假 5 月份這個時間點在回來一次然後真的為了這個部份然後做一些推廣的部份，所以去年我們是走學校走了 4 個 4 個學校，那痾今年就換個對象回到我們的技術行政的一個區塊，當然也有一般觀眾因為去年他講的主題是針對舞蹈系還有藝術學院的孩子來講，對因為這個區塊就是比較他當然不是說馬上就可以叫這些聽完的觀眾能夠進到劇場，可是至少他在裡面有介紹。

吳：所以老師他今年回來臺灣得時間比去年更多（敏：還要早）哦

敏：他今年就是說回來更多呵呵呵（吳：喔真的喔）對呀（吳：喔好在我好幸運喔哈哈哈）以往碰到他可能兩次吧，有時候就只有過年一次吧啊接下來就七月份了

敏：對呀我覺得這是一個蠻好的，就是能夠把他這樣的裡面跟這樣的精神讓更多人知道，因為很多人認為說啊你回來就是要補助要幹嘛的就是要人家買票幹嘛的，其實他要做的不是說要賺你的錢，不過你沒有買票，那當然票房就是一個很大的缺口。（吳：對呀對呀）這是一個很現實面的問題（吳：對對對）對因為他回來製作這個部份他是一個求好心切的人所以他們成本相對就變高了。

吳：我要說他做天鵝湖嗎，以前一千八百萬喔，喔一千八百萬臺灣誰做啊（敏：對壓，可是他有這樣所以我說他很勇敢而且很敢去嘗試）對壓我看只有你做吧呵呵呵沒人敢做啊（敏：沒人沒人大家都想這個缺口沒有錢準備好哪敢去嘗試）對壓（敏：可是他不是喔他是做了然後再去一個一個動悶鼓起來，真的蠻厲害的）我自己也希望可以因為其實我就一開始我就跟您提的我其實我真的也覺得啊你回來就是為了要推演出票房（敏：嗯嗯嗯）可是你看這樣子聽這樣子跟然後再這樣拜訪他我發現其實這個人實在是（敏：而且很少人願意花這個時間在做這些事情）對重點是我真的覺得你看我自己的觀察是他好像也沒有不要名不要利不是嗎，其實他可以就是在（敏：國外？）對壓其實他回來他也沒有特別要在臺灣留下什麼名氣耶（敏：沒有）對壓。

敏：他在國外他有很好的，如果休假不休假他可以很好的過日子（吳：對壓）然後也不用再擔心每天想說到底那個票房怎麼樣或者是那個創作要怎麼辦（吳：對壓所以）可是他是他反而是願意去做這件事我覺得可能他一直畢竟他本身在臺灣長大然後在國外生長那麼久，不記得感覺啦我覺得他是這麼對臺灣想要回饋給臺灣，對這是我覺得啦因為（吳：可是又覺得你看其實他除了 22 歲之前在臺灣之外我不認為舞蹈對他有什麼樣子的幫助耶，可是他今天還是回饋到我們舞蹈這一塊，我就覺得很特別）對壓因為我覺得他一直想要去嘗試的給我們臺灣的這些不管是這些公部門或是這些學舞者的人，能夠有一些不同的觀念，思考我們現在做的這件事情是到底要如何在讓他更好，我覺得他要給的就是這個，就是希望他是希望支援他的一起支力然後完成他認為他說，他其實臺灣的舞蹈可以再更好一點，對我是覺得棄兒不捨（吳：真的，是真的我自己也

覺得越寫越覺得他除了實質貢獻之外我覺得這個人的行為行一態度其實很值得我們去跟他做）其實他的精神值得學習（吳：對真的）因為我們一般我們一般做事也許都沒有他那麼堅持然後最初覺得遇到困難就放棄了，可是他竟然能夠這樣子很矜持的去把它完成，而且不到最後一刻就不放棄，對壓像因為每一年我們公部門在補助他也有時候會碰到一些問題啊，他當然都會很緊張很傷腦筋，包括有時候他跟別的像他去從去年還是前年跟臺中那邊都為了一些因為合作上一定會有一些所謂的問題這些都會出來的，可是他都能夠慢慢慢慢一件一件去跟人家溝通去解決這些問題，不然那麼大的缺口在那邊多可怕啊（吳：對壓），也不是說你拿薪水出來補就可以補的

吳:我再釐清最後一個就是文化中心支持老師這樣每年大師班回來今年是第 10 年第 8 第...（敏：應該是說中心跟他合作是第 8 年，大師班是從第幾年我要查一下嘿我要查一下再給你資料）所以跟中心合作已經 8 年了（敏：對，好快喔）所以未來還是希望能夠陪老師繼續把這樣子的一個理念完成。

敏：有啊他其實因為就像我們文化局對縣市合併之後又不一樣，所以剛開始大家對於余老師其實不認識尤其上面主管，因為就是不同的一輪，可是我覺得余老師他很厲害就這樣一二年馬上就讓主管知道他在做什麼，然後也很願意支持他，這是他很厲害的一點，所以他很會去說服別人告訴他要做的事情，讓人家覺得他講的不是亂講的，然後也覺得很認同他想要做的事情會去支持他的。

吳：今天有這些資料我應該可以（敏：再多寫一點）多寫一點真的尤其是現在找出了老師的兩個重點，他就是希望他能夠提升我們觀眾的消費群（敏：對）然後另外一個就是他很希望能夠成立一個職業的芭蕾舞團，所以我想這一塊應該敏華這邊可以給我蠻多的支撐（敏：好，啊如果你有什麼問題在跟我講）謝謝。

a240522 逐字稿摘要

夜裡 10 點多了，手機鈴聲響起，電話那一頭是余能盛老師遠從奧地利撥了長途電話給我，整個對話超過 50 分鐘。

余:我收到妳寄給我的內容了，妳後面結尾的地方很不通順要做修改喔

吳:是的，後面還沒有收尾

余:哪~~我們在國外比較有那個舞蹈已經會合的一大堆，那個其實有很多種

吳:老師!老師您.您在在這樣子，這樣子的一個操作過程中，是您在國外受的這個訓練裡，，，，

余:這個當然裡有這樣的環境你就會想其實是可以，那人家專業的人笑說我試著說我想要類似怎麼樣人家作這臺設計的她會跟你溝通她會跟你溝通的專業知識，有的東西是他.他讓我做他讓建議我然後他畫出來，他做東西出來，然後做給我看，有的是我自己給的 idea，有時候很難講，那人家專業的人他會給妳很多建議，我請問妳臺灣舞蹈，我幾乎都沒有操作過這樣這麼複雜的他怎麼做?是實上我回來臺灣，妳看以前我做的春之祭，它其實布景都在動。妳有看那個有沒有，他們那個其實都在動，我的排練時間很短，那我講一個例子，那妳進一個劇院妳們妳們接到大舞臺也許同天就進去同天演。

吳:對，我們都是這樣子。

余:我已經算好的，他們都給我一個禮拜欸。

吳:真的~

余:那給我一個禮拜，我的做品當然要讓人滿意，那麼多人.那麼大的作品，一模一樣 size 我們那天排完去到國外表演完ㄟ~這個臺灣作品。

吳:這樣子在臺南演跟在高雄演，這樣會不會影響到作品的呈現。

余:還好欸，我們我們一個我們一個作品現在變成說四個劇院，因為這四個都是最大的，我們就最原始的（2.38~2.39）那就放進這個布景跳也是可以改位置,不然的話有什麼差別,因為這差不太多,但是，你看嘛我我一面牆但要切割那我在排練的時候我就已經預備就把它放進去,所以你要先準備好,像臺中也是去當天就是下午跟樂團排完。

吳:就演了。

余:對阿，有時間阿，那以前我是練一次走一次、他一次、他也一次，所以臺南因為他首演,那首演排的舞結束的差不多排出來就就不會改了，這樣就是只有大小而已。

余:那我們原則上就是說以最小的那個舞臺為主，所以剩下我們的舞臺是市最小的像臺南市 16,台中市 18 我們就最小,所以他叫我們往內縮，這樣的話就不會舞者位置都一樣，那我平常，如果所以我平常只有走一下而已,那這邊的很多老師都演出前把舞者操到跳不動，我會相信舞者。

吳:恩，老師我發現您真的很樂觀欸。

余:哈，要相信舞者。

余:你今天~廿~我如果有回來這一邊我都有 CD 片，有資料嘛，我們真的要做事的，我不希望我去讓大家很大的壓力，比較反而有反效果去破壞他們的希望，那我我也不希望去去虛偽那這個還是要正面的去引導他們，讓這個環境充滿希望，你懂我意思?這個也不是說你再來 chek 很多人，但是我也沒有必要去事實上如果注意看要講這個劇場東西光那個設備就可以講很久你看我要講很快，那我只是一個具體的一個淺顯的做一個，那你今天講一個行銷，我們單獨就要講解。

你今天你一個人準備好很久的機會做好，真的，也不要也不要太悲觀，我一點都不悲觀，真的你今天我們我講這樣子是不是你還不是活到現在嗎?不是生存到現在嗎?是不是每一年做的時候妳都很辛苦,妳會覺得說每一年都做了，但是還不是說一直做下去，對，這就是一個在一個環境中學會怎麼去在欸~~妳在呃~~去去求生存之外不要迷失自己，取決你做你想做做你愛做的。畢竟有幾個人能做到這樣。

吳:我最早跟雅柔老師在討論怎麼寫余老師的時候我們本來是想說原錄製的這個方向去寫，可能就是先是把余老師這樣的一個一個學舞的過程阿還有在。

余:這個妳可以提但是你如果要當一個論文的話，如果你是要傳記

式的我覺得就是稍微單調一點。妳應該這個這個論文比這個人文對整個因為妳這樣才是有留一個尾巴的線那樣還有我們是不是還可以再討論

。再繼續在研究下去。

吳:可以現在就寫到這邊就延伸出了另外兩個方向，一個就是老師的創作老師的創作的作品，從老師的作品裡去看老師創作的風格，然後第二個就是老師這麼每一年都不斷的回來，然後為臺灣的為臺灣的年輕舞者跟觀眾怎麼樣的做改變跟提升，然後我其實我本來想說老師就是呃~~老師這樣子對臺灣最大的期許是什麼，然後我剛剛有聽到一個部分是昨天跟今天都聽到同樣的一句話，老

師真的很希望在臺灣成為呃成立一個職業的舞團。

余:因為這其實是一個很簡單的一個夢想，但是他也很難，就這麼一點點我們這個社會為什麼沒辦法做出來。如果去跟國家大計來比也是一點點，但是你不覺得他很遙遠嗎?這就對了沒什麼，還有我總覺得這一步

先解決再去講第二個，不然都是老生常談。

吳:如果說從 2007 年您受邀回臺灣現在操作到現在您認為距離這個夢想還有多遠？

余:我覺得現在就差真正的一步就是真正社會上再後盾上面的支持其實我們的整個得藝術方面的，我不敢講很很高水準，但是因為職業道德產生問題確定就是後期的。

吳:恩所以老師妳會認為臺灣的舞者其實我們的各方面的條件都是已經到位了？

余:對，那我們說得到位就是到達一定的水準了，舞者妳也不要去跟人家比，我們比得是在詮釋，這個跟妳說一定要比成績是一兩碼子事，我們這個環境是我講這其實是一個很小小的願願望但偏偏他就是要很困難，因為事實上如果你跟很多大師級人，這其實如果今天妳到了臺南市，如果這市長以前是個舞蹈人是一個舞者他願意成立一著芭蕾舞團這就需要很多錢。

吳:真的嗎?

余:那個錢跟政府的預算差太多了，那真的沒有什麼，妳相信我，當然妳看妳怎麼去阿，如果今天我有一定一筆筆背後有一筆基礎的我是實上我就以我的智慧用我的舞臺去阿，這每個舞臺都這樣子，妳如果單一個只要靠，也有靠得，但是到最後還不是要找舞臺，對對這個是一個你必須要去.怎麼講就是說當我要做的時候我要去思考我的下一部我我已經有一個基本在這裡了我要怎麼去用。靠自己才是資深，呃...就是一個自求生存的一個道理。

吳:老師我在臺灣舞蹈史裡面，李天民老師曾經讚美您是一位能跳、擅編，然後慣用象徵性手法的藝術家？

余:我知道他這個人，但是我這個已經很老的前輩了。他怎麼有舞蹈史我都不知道?

吳:臺灣舞蹈史哈哈哈哈哈老師~您的資料真的很難找欸，然後來他在這本書裡面就提到說老師您是一位欸在能編能跳擅編、慣用象徵性手法的全方位舞者，那他是會說您特別喜歡用這樣子的創作方法，象徵性的創作方法的這個實用性，可以欸可以請老師用 2007 年以後的作品來講?

余:其實這個裡面呃，幾乎每個作品都有，妳這格其實就是一種很典型的表現主義的。這就是用很多象徵性的東西也許你用的是顏色、用的

是水、用的是石頭，然後你去展現因為他要嘛就是很多，妳看 16.12 它也是一堆花有沒有?妳這一個表現主義這很直接，不管是在視覺、聽覺也許給妳是一個很強烈的改觀、震撼，或是刺激，那這個都是他一個在做表演，一個手段，除了我們以前看賞心悅目之外，賞心悅目是一種感官，那妳還刺激很不賞心悅目，它其實也是一種感官，那它到頭就是一個表現主義。余:原原始始的，那你用這樣子的一個象徵性的時候，當身體做不到的時候，讓觀眾留下很多空間去讓觀眾去思考做連接。這就是一個表現手法。

余:我其實天鵝湖天鵝湖我在~天鵝湖它其實講也不適單純的就在講天鵝，妳如果注意看其實它那裡面，它對人性的一個刻發，很多人覺得那個魔法就是不對，但是你如果注意給他看，那個王子也不見得是好的。

吳:哈哈哈~

余:只是我們不願意因為我還是留在古典的一個範周裡。如果你要我的個性我變成現代的話其實那個王子可以不適合你知道嗎?它去或去不到，它如果一般的布置他去碰到那個白天鵝的時候他去碰到黑天鵝，在我們現代人的眼光，如果你不是因為因為像撿石頭一樣妳也不會發生這樣。妳懂我講的意思嗎?這個就是一個比較現代，現在很多人現代人編，事實上是把王子跟那個疊在一起

吳:疊在一起？

余:疊在一起用兩個角色同一個角色把它做影子疊在一起。吳:嗯嗯嗯。

余:是這樣的，因為事實上原來的故事那個魔王喜歡白天鵝，最原始的，你們可能完全沒有去達到那個理解。

余:我其實去年有講天鵝湖啊，妳們都沒有來聽。是一個我用深入淺出的方式另外的一個角度讓觀眾很容易去、就是很容易去了解。那是實上天鵝湖的原來的天鵝湖妳去找，那個那個他有把他進入當成他的太太。

吳:哦~~~~

余:所以他很多人編他那個魔不是他女兒變的黑天鵝是他變成王子，很多現代的天鵝湖都有編。像們我們用很多象徵性的布景。那你知道我們演臨門一腳，我們演職業窄門，我們演那柳入花門、羅生門、閉門思過，全部都是門。然後到最後的頓入空門，那但是那全部都不相干，都

是我們本身的一個固，一個現狀，但是偏偏他接起來就是一個人生的社會反感。

吳:恩，老師您結束用那個小朋友的眼睛，您是希望大家能回歸到小孩子的眼光嗎?

余:不是，我是要告訴觀眾說如果我們的小孩子都已經很亂了，他也不是哭也不是悲哀，但是大家都知道小孩子眼睛看是最純真。他很疑惑的時候，那我們這個我們這個環境就要去思考思考，大人因為受到很多顧慮、很多焦慮、很多影響，我們眼睛看的東西考慮很多，小孩子他很純真當他真的不知道我們這個社會變得怎麼樣，那時候我們就要考慮考慮做思考、對對，那我的用意那事上那就是表現主義、隱喻，活用那些服裝那些格子有沒有妳有沒有注意看我講這樣對不對，我們是不是都是社會的現象?那我們都不知道，我們還要去加害別人，還要希望別人跟我們一樣，這其實這個春之際已經跳脫了二十世紀至少 100 年你相信嗎?，想的東西跟跟我你看那個就是很簡單、就是一個很簡單的點出發，那我現在做的這個，事實上他跳脫了已經已經我們現在講的這個環保但比環保還要再往後退至少往前倒到 100 年。

吳:老師我昨天也聽到一個名詞（人文環保）。

余:對啊所謂的人文環保我們今天如果不去保護所謂人文環保這包括文化、生活習慣，那我們講環保、就保護我們環境，異樣的保護這個人文的環境。那這個其實它其實你也沒，妳人文環境跟世界環境其實還是合在一起的，我這樣妳怎麼翻?所以今天包括我在講因為我在講今天這個主題之前對象都是大學生、大學老師，但是我今天對象像你們我其實在做舞臺有幾屆都出社會，我講的都不太一樣、我講的很直接，不要去講那個廢話，妳懂我講的意思嗎?那我準備講，那個都是我自己想的那妳今天我就讓你參考這樣，但是我跟你談的不要以世界去談，那妳今天今天編舞妳不要把自己太設限，我有我自己的想法我也不要去看別人，我有我的想法。這樣編春之祭我也不會是別人幫我，我編的春之祭跟別人的不一樣，有時候我們就像捏陶土一樣，有時候做節目一樣這個節目好聽或不好聽妳都要接受，因為我妳在在創作，在出產一個東西，妳不可能保證每每一次都最好的，也有失敗的時候對不對?，所以你有時候在做編舞的時候妳不要太，妳就是做你覺得應該做好的。

吳:老師有有老師形容老師您是思物很清楚，然後也很明白自己要什

麼的創作家，所以老師您覺得您是您是?

余:我還好啦!只是也許別人這樣觀察我，我是從來不願意這樣去想，我做什麼像事實上我我在妳看我演講，我其實不太看講稿我其實當作我說的東西我編舞我經常看妳如果看到我編舞我就是直接上 25 個小時把它編完。

吳:老師您是這樣子編還是要跟著你的舞者一起工作?

余:我平常就會做這個動作，通常都在我那邊差不多會先準備準備，當然這跟每個人作法不一樣，我也會看舞者的表情，但是我如果開始編舞，大概什麼時候我還可以調整我心裡都會有底。

吳:所以有人形容老師是思維很清楚的。

余:我常常跳著排可是沒問題，所以我平常我會先準備這樣子因為你在職業、在國外妳沒有兩把刷子是不行的，對不對？那妳今天在做東西就怕你記不了而已，上課也是阿，妳看他們上課從那邊舞者看過 1 秒鐘，就會記不起來，這個就是一個，這然跟你的意念，我不敢講說天分還是，我覺得這跟妳的妳要知道說，妳很少看到我再講我自己，其實我妳如果我自己不管在工作在求學，我其實很會講，但我認真我也不會去做妳別人的動作不是嗎?常常像國外我珍惜的每一分一秒，雖然累到不行腳在發抖我都沒有放棄任何一個休息的機會，每天回家都這樣摸著摸著然後睡覺，夢到那個老師還幫我敷冰，然後像我現在我也從來都沒有結婚過，年紀增大了做這麼久，我只要有學習的機會，我跟別人一起工作我就盡量學，妳知道嗎?那妳今天妳今天如果說不管你要教課妳要跳舞要編舞，妳只要準備好他機會,我剛開始第一次在歌劇院編舞的時候也好緊張喔，因為那時候我剛開始換，我從那一個劇院那時候我才 1993 年，我去的第一個月叫編舞很大的一個歌劇，那個臺南的編芭蕾舞劇簡單，那個跟一大堆唱個的那個舞蹈又又又很長 3 個半小時，那個才是、那個時候緊張，妳要去了解，這一個劇的音樂，這個劇的佈景，這個劇的可以結合然後該放什麼東西下去，妳懂我意思?剛開始妳是因為就是很緊張然後就多寫大部分表演名額，我都已經做第 2 次第 3 次了，所以我其實編的很多很多跨界的一些歌劇阿，其實我就有邊很多。

吳:可是老師您不曉得文化背景，沒有這樣子的文化背景您怎麼那麼快就。

余:那妳就要去想阿這不可能，妳要多看一下，像妳今天，我不敢講

我跟教授比，但事實上我是一個很客觀很實際的，像比如是說我要編一個東西，我必須要先去了解他的舞蹈背景。我就會去找，所以一次一次的累積妳就會學得很多，所以這條路是不太好的，妳沒有抓時間研究就是沒有辦法完成的。妳為了了解妳就會去找資料，那就會學到很多東西，那妳 1 年 2 年妳還不覺得，妳到 20 年妳就真的累積很多了。所以現在看一個東西要做非常的快、很容易、非常容易。

吳:老師~您您到文大才開始練舞，可是這從小到大之間您都沒有跳過舞?

余:呃..就跳過土風舞。

吳:對阿，那為什麼會跳土風舞就?

余:我就是很想跳舞，就加入，我也不知道可能我忘記，可是我是真的很想跳，那那時候只是要做要試試看，是不是能夠學專業的表演能不能有個機會去學跳舞，我其實真的沒想到後來會是什麼？完全沒有，要有想就有可能不會來了。

吳:這好大的一個勇氣~

余:我最想說的如果只是講到以後的未來那妳就先不要去想，以後如果我已經，就像跟妳講說妳那 30 年前又因男孩子去跳舞找不到工作，妳要是想這樣就就根本就撐不了。

吳:所以所以老師您的父母親給妳的帶來的。

余:當然支持。不只看到我對他們的，我們全家其實我的父母非常開放。那家裡的人都很支持。那個時候全臺灣沒有幾個男生跳舞、對。結果有時候這個路很難走，所以有時候叫小孩叫學生，有時候給他們有自己的空間，不要太限制他們，不要真的他們什麼都不知道。靠他自己，我們做一個老師、做一個長輩，只是去導引導他們。妳今天看到一個東西，看到一個樹在動那妳要不要去阻止他？看到為什麼一隻鳥會去吃一隻蒼蠅，那一隻蒼蠅為什麼會去吃頭，這又是一個人生的哲學。有時候創作也不要太在意別人看不懂，沒關係真的，如果太容易看的懂的也不是妳自己的。

吳:太容易看的懂。

余:別人太容易看的懂那也不是妳自己的。所以我們有時候創作，我都會留一點陷阱，就是讓觀眾有需要妳給是不舒服的、很容易忘記的，會有很多東西，那我留那些東西，就是讓他未知不去他會一直去想通，

妳懂嗎這就是一個創作，妳今天妳要讓妳這個作品、能不能延續下去，也有說很多東西，我們我們所謂的讓觀眾感受震撼就是這個原因，那也許是每個震撼，也許是醜的震撼，也許是主題，也許是妳的整個處理中，有沒有，這就所謂的表演，也不一定每個表演都是最美的，公主呃呃王子公主妳就可以一生幸福是不是?也有悲劇的也一堆阿~對不對這個就是一個一個處理手法，所以我現在已經不太去那個，我在編舞我如果不懂的空間變化，我怎麼有辦法變到那麼多，妳看昨天那個門有沒有，那妳還沒有看到全部整隻舞，真的很複雜，而且從頭到尾都沒有重複，那妳就知道編春之祭一個一個景接一個景，那妳不懂的時空的位置、空間的時候妳能夠做這樣嗎?

吳:老師您會把這些東西變成圖像嗎?還是就一直在你的腦袋裡？

余：呃我其實我還好，我有一個好處是我感覺我每一個像我要編在複雜的東西，都是拍子或是隊形，我都很我不用怕沒關係我在排我排的很清楚,那當然妳還是要準備啊!我所謂的準備就是說像我平常因為像音樂，我就會先去解音樂、和整個音樂結構，那等到我了解了的時候，試著試著去了解這個音樂性，對對這個很重要。

f50425 逐字稿摘要

4 月 25 日的上午雅柔老師領著我搭乘高鐵前往臺北拜訪英國專欄作家也是知名的舞評家 David Mead，同時邀請劉淑英教授參與我們的訪談並成為我的第一翻譯老師。

劉：混雜在一起，或 fusion、fusion 有更好的翻譯，應該就算是把它融合在一起，那融合什麼呢?他的那個舞蹈元素、他的燈光、舞臺服裝，還有更多的東西，那余能盛這方面很厲害，他就會把那個東西提升到那個程度那個他講的，他說芭蕾是一種、一種藝術的一個融合、綜合，對。

劉：哦～嗯哼，音樂性，他的音樂性非常不錯他跟巴蘭欽，最主要的事實上他對音樂理解做得很好（1’26）Mead 如此形容余能盛視覺化的編舞經驗與訓練：雖然他是看著樂譜編舞卻不是用音樂家的角度看樂譜而是用編舞家的角度來詮釋音樂，Allen 完全可以看到音樂後面的意圖而不是翻譯音樂更不是 follow 音樂，他絕對是有意識地使用音樂，他完全知道自己在做甚麼！這也是他堅持一定要結合樂團共同演出的原因之一

，因為這是他對於自己長期處於歐洲劇院的工作態度。「A choreographer'sjob is to make the dancers look good，not to make a brilliant butdifficult piece they can't do.」一個好的藝術創作者要能夠洞悉自己所擁有的創作資源，有效運用並將資源整合然後完美呈現。Dr.Mead 形容余能盛是一位非常了解舞者的編舞家，他能夠很清出地看出舞者的優缺點，並且在設計動作的時候能夠適當地將舞者的缺點避開將其優點盡情地展現出來，在作品中把舞者包裝得更精緻更出色，也將整個舞作包裝得更美輪美奐，這是余能盛在內含當中非常細膩的地方（訪談紀錄 e50325）。

劉:他在舞臺上會把舞蹈的那個圖案或是隊形,然後把他弄得很漂亮、很好看。

吳：所以這是我本來下面的問題，就是也是跟音樂有關，就是，余老師他對音樂的那個內涵，他對於他要用的音樂都會去研究跟詮釋，然後他也會在節目冊裡面解釋這個音樂的感覺跟出處，那如果以他的。

劉：他是那種學者形式，所以他一下想不出來，他就會把那個電腦弄出來

羅：對，你知道他如果，因為他是研究的人

劉：很深刻

羅：他如果覺得他講的是（2’39）relay 到甚麼，他如果沒有講到的話，他會覺得不完整，他那個不完整性。（此刻 Dr.Mead 正一直不斷地在電腦上搜尋資料並且從資料當中找出英國對於舞蹈的定義提供給我拍照。）

劉：Can we carry on?

David： Yeah, yeah, you can carry on while I’m looking.

劉、羅：哈哈哈哈哈

吳：所以我的問題是以他對，對作品的觀察，就是在他的舞作裡面跟音樂性的結合是不是.....

劉：yeah，angin，他一直在講說編舞也不只是舞步而已，就是舞步跟音樂的結合也不只是這樣，他認為說他真的有達到那個標準、那個質感、質感，沒有說好不好、就是那個音樂的質感他有呈現出來，但是他又解釋,編舞真的不是只有舞步 It’s about the whole all feeling on the stage.

所有的感覺，在舞臺上的感覺所以他是蠻贊同他的一點，他是很厲害，把所有東西全部都把他放在，在一個地方就整合在一起，好看的舞臺上的一個效果其實說實在還蠻肯定他（Allen）的。

吳：okay，所以像余老師他有提過就是他近來的作品裡面，他喜歡的作品裡面有小夜曲、春之祭跟門，那不曉得老師有沒有看過這三部？

劉：我（David）記得小夜曲

吳：我只是想說如果、如果有看過的話，可不可以選其中一個或是他有印象的來談一談他對余老師作品有沒有甚麼特殊性或者是他的特色？

劉：哦～春之祭，所以他是有兩套吧！那第一套的部分他真的很喜歡，就是他講那個夫人，和他情人靈魂伴侶他很喜歡那段第一段，對，因為他是真實的故事，是莫札特跟著夫人，那個梅莉莎喔，然後他就是說他在舞臺上設計是左邊右邊就是一個沒有碰到再一起的雙人舞，完全沒有碰在一起。那他在真實世界，他們兩個人，他雖然是一直在支持他，，然後就是覺得基本上，他一輩子只見過他兩次面，支持他、資助他對，主要的贊助者就是因為他們中間有一些部份在地理或時空上面的隔閡，他就沒有辦法在見面，但是他長期這個夫人呢，都一直給他錢，資助他繼續創作，了解他然後也在某些程度上，像是有一點點很親密、很強烈的關係，但是從來不見面，除了那兩次機會。Allen 開始對那些東西有探究，他就很深刻的理解那個後面的時空背景，他們兩個的真實關係，的歷史故事。

劉：誒，因為有很多東西為了講故事而講故事，所以他就是碰觸到這個的主題，用一個很抽象的意涵然後讓那個東西，讓更加的唯美

吳：所以這就是他的創作手法，象徵性手法？

劉：yeah...對對對

吳：很清楚地就表現出來

羅：非常好，這就是你需要的

劉：對對，雖然他是

羅：因為他有三個那個你有聽到

劉：不是直接的寫實的敘事，但是運用一些抽象的意涵，一個意涵的意象然後他的舞蹈編排在舞臺上，讓人家去理解，那後面的一個很深刻的意義意涵，不是說哦，很明瞭的大家一看就哦~太白話那種不是在說故事，不是那麼白話不是敘事，所以那舞臺上呈現的氛圍讓你更強烈的感

覺，他們之間的聯繫的關聯。

羅：就是個象徵性的手法嘛

劉：對

劉：對對對，寫意啦，不是寫實

劉：我把他翻成寫意，寫實跟寫意，寫意不是寫實，寫意，因為你抽象可能很抽象，嘿，那臺灣，通常不清楚寫實跟寫意之間的關係，意象很重要，所以我們，我們好多事情就是文字本身的意境也要美一點。

臺灣體大