

歌劇演唱家（女高音）手勢運用及肢體表現之探討

廖美瑩

明新科技大學幼兒保育系
新竹縣 304 新豐鄉新興路一段 1 號

摘要

本研究的目的是在探討台灣歌劇演唱家之手勢運用及肢體表現。主要的研究方法是採半結構式的訪談，共有四位台灣知名的歌劇演唱家接受訪問。爲了了解歌唱家之手勢及肢體表現，演唱家們被邀請現場演唱『喔!親愛的爸爸』兩次，之後針對手勢及肢體的表現做深度的訪談。根據訪談的內容分析發現，年紀小經驗不足時有較多的手勢，隨著年紀的增長及演唱技巧的成熟，手勢反而少。在演出中手勢到底多少才恰當似乎見仁見智，舞台上之動作到底如何拿捏，各家也都有不同的觀點，但任何動作手勢必須要有動機及目的。在歌劇演出中手勢有其必要性及功能性，手勢具有下列幾項功能：(1) 抒發情感、(2) 詮釋歌曲、(3) 展現個人風格、(4) 輔助歌唱技巧、(5) 增加情緒表達、(6) 與伴奏及觀眾溝通、及 (7) 掩飾作用。此研究建議歌劇演唱者多針對自己肢體表現做深入探討，運用手勢技巧以其增加演出的完美性。

關鍵字：手勢、肢體、歌劇、演唱家、女高音

A Study on the Opera Singers' (Soprano) Gesture Application and Bodily Expression

Mei-Ying Liao

Department of Early Childhood Education and Development, Ming Hsin University of Science and Technology
1 Hsin-hsing Road, Hsin-fong, Hsin-chu, Taiwan 304, R.O.C.

Abstract

The purpose of this study was to explore and analyze the Taiwanese opera singers' gestures and bodily expressions. Semistructured interview was used for the research. There were four famous Taiwanese opera singers participated the present study. In order to understand the opera singer' gestures, the singers were asked to sing 'O mio babbino caro' twice. Subsequently, the contents of interview focused on singers' gestures and bodily expressions. The results of the interviews showed that the younger the ages, the more the gestures, and vice versa. The opinions for the amounts of gestures and how to make the appropriateness in performance were different. However, every gesture should have a purpose and motivation. Gesture is necessary in opera and its functions are: (1) to express the emotion, (2) to interpret the song, (3) to present performer's personality, (4) to assist singing skills, (5) to improve expression, (6) to communicate to accompaniment and audience, and (7) to cover up stage conditions. This study suggests that opera singers could study their own stage movements and apply the gesture techniques to improve their performance.

Keyword : gesture, bodily movement, opera, singer, Soprano

壹、緒論

一、研究動機

無論在日常生活或在藝術表演，肢體表達都占著極重要的角色，例如：人們常會不知覺在說話時伴隨手勢的出現，而甚至有些人刻意運用手勢及肢體動作來加強自己的語氣，又如：無論在戲劇、舞蹈、或演唱中，肢體及手勢伴隨台詞、音樂或歌聲的出現，不但幫助表演者的情感表達，更能增強演出效果。

Clark (2002)強調肢體訓練對於歌唱家的重要性，他認為歌劇演唱家要有精湛的演出，第一步就是要訓練成一個敏銳性高的肢體，利用肢體的控制及運用，不但可以更深切的詮釋劇中角色，更能把聲音的表達發揮到極致。根據 Davidson 與 Coimbra (2001)對歌者肢體的研究指出：肢體動作及手勢不但視為歌唱過程中重要的角色，並且也增加情感的表達。Davidson (2001)針對歌者的手勢做分析，她發現流行歌者在手勢的呈現具有下列四種功能：(1)表達情感，(2)與觀眾及伴奏互動，(3)加強音樂特性，及(4)展現個人風格，她最後結論指出：充分的運用手勢能使表演更有意義。Hibbard (1994)應用拉邦的動作分析法(Laban Movement Analysis)分析美國著名的合唱指揮家 Smith 的合唱指導，她發現當團員們運用手勢在歌唱中時，無論在音準、音色、呼吸、樂句、及表情都大大的進步。在 Liao(2002)的研究中指出：聲音與手勢有極大的相關性存在，在歌唱發聲練習當中如透過手勢與音型的結合會提昇歌唱技巧。

由此看來，歌者對肢體及手勢的運用不只是外在的呈現，還有增強情感表達及輔助技巧等功能。根據文獻探討，手勢的運用近幾年來在合唱教育領域中熱烈的被探討(Wis, 1993; Hibbard, 1994; Ayles, 1998; Chagnon, 2001; Liao, 2002)，而藝術歌者對手勢的分析在近年來也被重視(Davidson, 2001; Davidson & Coimbra, 2001; Davidson, 2002)。在歌劇演出中，演員最重要的除了聲音之外，肢體的表現也占極重要的角色。在許多的歌劇研討會、研習營、或出版品中，對聲音技巧的討論始終是最熱烈的。然而，對於歌劇中肢體表現及手勢運用之探討卻常被忽略。因此深入的探討歌劇演唱的肢體表現有其必要性。

二、研究目的

本研究的主要目的是在探討歌劇演唱家（女高音）之手勢的運用及肢體表現。具體而言，本研究的目的如下：

1. 瞭解歌劇演唱家（女高音）在使用手勢及肢體之動機。
2. 探討手勢與肢體在歌劇表演中的角色。
3. 探討歌劇演唱家在歌劇演出時肢體與聲音之拿捏。
4. 探討在歌劇演出中手勢的質與量。
5. 探討手勢在歌劇演出中的必要性與其功能。
6. 探討歌劇演唱家每次演唱其手勢肢體的一致性以及獨特性。

貳、文獻探討

本研究已收集的文獻針對手勢及肢體相關的探討如下：

一、演出中的肢體表現

追溯到希臘古典音樂的記載，其中討論著聲音與肢體有著密切的關係 (Barker, 1989)。近幾十年來，

認知及音樂心理學家對於肢體與音樂表演之關係探討有極大的興趣。Davidson(1997)指出有許多音樂老師在教學中會發展出不同的肢體表現來達到更好的音樂效果，例如：十九世紀的小提琴家 Baillot(1834)教導學生記得下列原則：(1)較慢的速度(Adagio)需要較大及豐富的肢體動作；而(2)較快的速度(Allegro)則盡量少(引述於 Clarke & Davidson, 1998)。相同的，偉大的音樂教育家達克羅茲(Jaques-Dalcroze)在教學中也強調律動元素(時間、空間、與精力)的重要性，長拍需要較多空間及精力，反之，短拍則需要較少的空間及精力，唯有精確的掌握此原則才能提升音樂性。

在 Davidson (1991,1993,1994,1995) 做一系列對肢體與表演的探討，她也發現肢體動作與表演有顯著的關係存在。她發現表演者的肢體反映出音樂的結構，除此之外，她也指出表演者的肢體能增加與觀眾之間的溝通，而使觀眾更能融入及了解其表演的音樂。她(1994, 2001)也觀察分析一個鋼琴家彈兩次同樣的曲子確有不同的表現，結果顯示肢體與表達有密切的關係，例如：表達意念越強，其肢體律動也越大，換句話說，肢體律動也可反映出表演者對音樂的表達。相似的，Clarke 與 Davidson (1998) 對一個鋼琴家做兩次個案探討，他們發現鋼琴演奏者的手勢表達可看出欲表達特殊的音樂意義。總之，肢體表現與表演者之間有極大的關係存在，透過肢體的表現可使音樂更有意義也更具表現力。

二、手勢及肢體在歌劇演唱中的角色

工欲善其事必先利其器，要有精湛的音樂演出，好的樂器占首要之要件。要有好的小提琴演奏，必須要有好的小提琴，而歌唱的樂器就是身體本身，歌唱除了發聲器官，肢體的運用占極重要的地位。McKinney(1994)特別強調歌唱是一種整合及協調的活動，要有良好的發聲依賴好的「姿勢」及「呼吸」技巧，而這些與肢體都息息相關。她認為歌者的肢體訓練及運用對歌唱有極大的影響，歌者的身體必須訓練成一種整體的功能，不但要能夠控制自己的歌唱器官，還要控制自己的心靈。尤其 Caldwell (1995) 利用達克羅茲的律動(Dalcroze Eurhythmics)去解釋歌唱，他認為肢體就是歌唱的全部，唯有肢體具有音樂性及情感，歌聲才能感動觀眾，同時手勢的運用不但會幫助歌唱而且也會幫助情感表達。Clark (2002)也強調肢體對於歌唱家的重要性，他認為歌劇演唱家要有精湛的演出，第一步就是要訓練成一個敏銳性高的肢體，利用肢體的控制及運用，不但可以更深切的詮釋劇中角色，更能把聲音的表達發揮到極致。Hines (1982) 訪問了四十位傑出的歌劇演唱家，這些演唱家們也都強調肢體在演唱中的重要性，甚至有些認為運用肢體可以增進技巧。Horne 說：『呼吸....我根據樂句的難易程度用身體的其他肌肉....要把花腔唱的乾淨，又要有足夠大的聲音，我發現還是必須用臀部。』(引述於 Hines, 1982) Munsel 也表示身體的訓練很重要，她認為跳舞是很好的鍛鍊，她說：『所有的歌劇歌唱家都應該學學爵士或佛朗明歌舞，會使他們的身體不感到拘束。義大利男人不需要學，因為他們習慣於說話和表演時手舞足蹈，他們的身體十分放鬆。』(引述於 Hines, 1982)

由此可看得出，肢體在歌唱中占著重要的角色，適當之肢體訓練有助於肢體有效的運用，而使歌唱發揮到最佳狀況。若在歌劇演出中能巧妙的運用肢體及手勢，將會使整個演出更加完美。

三、手勢的必要性

根據記載，在巴洛克時期，歌唱常伴著手勢出現，例如：雙手往外往上時表示快樂；而雙手往下往內縮時表示悲傷。在表演當中是否需要手勢似乎各家說法不一，有的歌唱家認為手勢是不需要的，因為歌唱本身聲音就是全部，任何肢體的表現反而會降低表演價值；有的則認為手勢是需要的，歌唱既然是

抒發情感的工具，那麼伴隨手勢的出現必能增加表達力。手勢是否有正面的效果？Bean (1998)認同手勢是必須的，但如是無意識的使用手勢容易產生肢體笨拙及緊張，反而容易影響歌唱技巧。Repp (1997)也特別提出，尤其在一個現場表演大家耳熟能詳的曲子，多樣性及無法預測性的手勢會保持觀眾的新鮮感及興趣，進而提昇表演品質。Hibbard (1994)、Greenhead (2002)與 Liao(2002)強調：歌唱時，每個手勢必須要有意義，否則如果手勢本身無法與聲音及情感融合，在多的手勢輔助表達皆失去意義，反而會有反效果。由此觀之，手勢在歌唱中有其必要性，但是如何應用而達到最佳效果就需要一番研究及訓練。

四、手勢的質與量

既然手勢是必須的，合理或最佳的手勢應該要多大？Bean 依演出形式來定，他認為對一般歌劇及音樂劇而言，手勢越大越好，至於較抒情的藝術歌曲而言，手勢應盡可能靠近身體。一般歌劇演唱家似乎認為，雙手是身體的延伸，透過手勢能拉演員與觀眾的距離，使其表演更能達到共鳴；而在藝術歌曲的表演上，歌詞本身及聲音的表現似乎是主要的焦點，因此一般藝術歌曲演唱者有較少的手勢表現。Davidson (2001)認為，手勢在演唱中的比率必須依發聲及感覺兩方面來考慮，太多的肢體動作導致過分誇張的表現，太少則導致表演過於單調。由此看來，在演唱中如何將手勢安排及融入歌聲中占著舉足輕重的地位，如何應用手勢是演唱者必須學習的課題之一。

五、手勢的分類與功能

在演唱中，無論各種演出形式，同樣的曲子透過不同演唱家，所運用的手勢技巧不同，就如同一個演唱家在不同時間演唱同一首曲子其手勢也有所不同，這是因為個人風格及詮釋的不同所致。Davidson (2001)觀察演唱者的表演，依照社會心理學家 Ekman 與 Freisen (1969) 對說話的手勢分類，將歌者所用的手勢分為下列幾類：

1. Adaptive gestures：自我表達情緒的一種手勢，表達自己內心最深層的情感。
2. Regulatory gestures：這些手勢是做協調溝通用，例如示意伴奏開始或示意觀眾演唱結束。
3. Illustrative and emblematic gestures：根據歌詞來做手勢表達。

Bean 觀察演唱者的表演，他將手勢分為兩類：

1. Obvious gesture choices：依照歌詞的特性來做手勢，而非依照感情，例如歌詞中有「你」，食指會往前指，歌詞中有「不」，即會有搖手的動作，然而 Bean 對於這類的手勢非常不認同，甚至認為這類的表演應該是針對小朋友而非大人，認為這類的手勢對大人觀眾是一種侮辱。
2. Less obvious gesture choices：依照片刻的情緒及情感而做的手勢，例如有愛的感覺，雙手會合抱漸漸靠近心臟的地方。

她認為應依情感為出發，在來才考慮歌詞。手勢必須透過情感及臉部表情賦予生命才有意義。雖然手勢在演唱中具有上述之功能，同樣的手勢在不同情節及情緒中有不同的意義，教導某一手勢為某一種情緒表達似乎是不智之舉。由此兩位研究者的角度看來，手勢的功能概分為（1）表達內在情感，（2）詮釋歌詞內容，及（3）與觀眾互動。

手勢除了上述在表演時的分類外，近十年來許多合唱教育者也紛紛的探討利用手勢及律動在合唱教學的應用(Wis, 1993; Hibbard, 1994; Ayles, 1998; Chagnon, 2001; Liao, 2002; Liao, 2004)。Liao(2002)綜合以上之研究者的研究報告將手勢幫助歌唱技巧分為下列兩大類：

1. **Direct gesture**：此類的手勢是用來直接描述音樂線條的特色，通常手勢的方向與線條進行及音樂要素是完全符合的，例如：需要較大的聲音時，手畫圓圈會越大。這類手勢的功能通常是增進肢體影像的概念(motor image)、音色及表情。
2. **Indirect gesture**：此類的手勢對於音型通常是反向的。例如：為了防止下行音音準偏底，通常在唱下行音的時候手勢會漸漸往上。因此，此類的手勢大部分是用來更正錯誤。

由此看來，手勢的功能非只侷限在表演時的需要，如在練習中加入手勢的輔助，會無形中增進歌唱技巧、節奏感及音樂表現(Wis, 1993; Hibbard, 1994; Ayley, 1998; Chagnon, 2001; Liao, 2002)。雖然許多音樂家、音樂心理學家及音樂教育家對歌者的手勢做分析，手勢運用在歌唱是存在而且熱烈被討論的，這些手勢除了表演時具有視覺功效之外，在練習時也有增進歌唱技巧的功能。然而，針對歌劇的手勢做分析的卻很有限，因此近一步的探討是必要的。至於歌劇演唱家是否贊同用手勢輔助歌唱？他們在歌劇演出時的手勢是自發性或有計劃性？而這些手勢與音樂、劇情、與聲音的關係又是如何是值得探討的。因此本研究對本土的歌劇演唱家做肢體表現及手勢的運用作深入的探討。

參、研究方法

為了深入探討歌劇演唱家在演出時之肢體表現，以及使用手勢之動機，共有四位的台灣知名歌劇演唱家接受專訪，此四位女高音（A 演唱家、B 演唱家、C 演唱家、及 D 演唱家）皆在台灣的音樂系所任教，在歌劇演唱的資歷皆相當豐富，也有多年的聲樂教學經驗，活躍於台灣的歌劇演出並且演出深受樂評人之好評。

訪談的過程分為兩部份，第一部份是演唱普契尼(G. Puccini)歌劇作品『強尼史基基』(Gianni Schicchi)的詠嘆調『喔!親愛的爸爸』(O mio babbino caro)；第二部份是針對演唱家對肢體表現的探討做深度的半結構性訪談(semistructured interview)約四十分鐘。所有的過程皆用數位錄影、數位錄音棒以及數位像機做為資料的紀錄。訪談地點依照受訪者之方便性而定，受訪地點有的在演唱家家中及任教學校之音樂廳或練習室。基本的設備為鋼琴及舒適的椅子，所有的受訪者皆有私人之伴奏。為了尊重各演唱家的智慧版權，在訪談結束後演唱家們也簽上同意書，所有受訪者都同意此訪談內容得以公開發表。

為了瞭解演唱家在歌唱時是否有特定的一些手勢動作，受訪者在正式訪談前被邀請演唱普契尼(G. Puccini)歌劇作品『強尼史基基』(Gianni Schicchi)的詠嘆調『喔!親愛的爸爸』(O mio babbino caro)(見譜例一)，為了觀察其演唱時之習慣動作，每位受訪者皆演唱兩次。此曲被選為分析的原因如下：

1. 此曲涵蓋所有聲樂技巧，
2. 此曲的戲劇張力強，
3. 此曲的音樂性豐富，
4. 此曲的曲調涵蓋所有級進、跳進(小跳及大跳)、及反覆音，
5. 此曲的長度適中。

當演唱者演唱時，研究者逐句歸納分析其歌者所呈現的手勢，做為訪談內容部分的依據。

為了更精確的了解歌劇演唱家使用手勢的動機以及了解其手勢之功能，受訪之內容分為下列五個重

點：

1. 接受歌劇肢體訓練的背景(尤其手勢)，
2. 肢體在歌劇演出的重要性，
3. 自發性及計劃性的手勢探討，
4. 使用手勢的動機，
5. 手勢的功能。

O mio babbino caro

Giacomo Puccini

O mio babbino ca- ro, mi pia-ce, è bel- lo, bel- lo ; vo'an
da- rein Por- ta Ros- sa a com-pe-rar l'a-nel- lo! Sì ,
sì, ci voglio an-da - re! e se l'a-mas- siin-dar- no, an-
drei sul Pon- te Vec- chio, ma per but-tar- miin Ar- no! Mi
strug-goe mi tor-men- to! O Di- o, vor-rei mo-
rir ! Bab-bo, pie-tà, pie- tà Bab-bo pie-tà pie-
tà

譜例一：『喔!親愛的爸爸』 (O mio babbino caro)

肆、結果與討論

根據訪談內容加以分析討論，探討的是歌劇演唱家肢體表現以及使用手勢的背景、動機及功能。

一、演出中肢體表現之分類

在訪談中，所有的受訪者皆贊同肢體的表現在歌劇演出中占有舉足輕重的地位。A 演唱家把肢體的表現分為兩類：(1) 手足舞蹈類，(2) 理智類。所謂手足舞蹈類就是上台說與唱什麼都不管，很多的手勢並非經過很理智的設計，雖然很自然的發揮，在台上也容易看到忘情的表現，一邊唱起來就是盡情的發揮。理智類的人是動靜的，她認為手勢只需要在需要的時候才表現出來，所以這一類的聲樂家是從頭到尾是不太用手勢的。一般說來，四位演唱家都表示在年輕時比較屬於手足舞蹈類，而等年紀大內斂些後就會較理智。

『我在經驗比較淺、比較年輕的時候，肢體語言真的很多，現在這個年紀的時候，希望能用最少的肢體語言把聲音做最好的表現。』（C 演唱家）

二、肢體與聲音之拿捏

雖然在歌劇的表現中是整體的藝術，聲音與肢體占著同等的重要，但演唱家們卻都還是認為聲音的表現仍比肢體重要一些。演唱家們一致認為，歌劇演出聲音的表現是最重要的，如果唱不好寧願捨去動作，而專心把歌唱好。B 演唱家說：『有時候肢體跟臉部表情在劇情上面是勝過聲音的表現，但是有些時候若唱的不夠穩定，聲音一定要凌駕在肢體表現之上，要把它專心唱好；如果沒有把握時，一定要專心把它唱好』。D 演唱家也說：『年紀較大，比較成熟、比較穩重，因為你知道那個曲子是怎麼樣的詮釋，身體是比較放鬆，不需要這個手，手放鬆下來的話，氣流會更順暢。』

雖然演唱家們皆較強調聲音的重要性，但 B 演唱家認為有些時候肢體的整體表現比聲音來的重要，她說：『我看到很多人很認真的在唱，一個音不掉下來，一個拍子不差，每一個音都做了，但是他不敢動，那是因為他的 body language、他的表情、臉部的表情，還有他在聲音的發揮上我覺得都不會感動，我情願看那個唱了有一點點瑕疵聲音上，但是他的整體給我感動。歌劇表演跟歌劇演唱的整體感染力可以讓人看到你整體而忘了中間的瑕疵。』

由此看來，每個演唱家對於肢體與聲音在歌劇演出中的表現意見不盡相同。

三、手勢的質與量

聲樂家們似乎認為年紀小經驗不足時尚較容易有較多的手勢，隨著年紀的增長及演出經驗的豐富手勢反而少了。

『舞台上的動作，年輕的時候不懂事，是為動作而動作。但是學了幾時年後，動作是為了幫助你唱的更 easy』（B 演唱家）

有些演唱家認為手勢的多寡與文化背景不同而有相關，例如：義大利是一個說話手勢的國家，所以義大利人會有較多的手勢，較保守的民族性就會有較少的手勢。

『拉丁民族是一個說話，整個歌唱都是帶手勢的民族，那是因為跟民族性有關係。那麼德意志的日爾曼民族，我想他們不是一個激情的，他們可能說話的時候是看著你的，可是那一個眼神、一個動作，那個動的動作就是風情萬種。』（A 演唱家）

這與 Munsel(1982)的看法是一致的，因此文化的不同，在舞台的表現也許也會有些差異。

有些演唱家認為手勢的多寡似乎與個性也有很大的相關，較外向者似乎比內向者動作來的多。

『靜的人手勢會少一點，喜歡動的對音樂特別有感覺的、特別靈敏的，他就會稍微動多一點。』(A 演唱家)

『有的學生他就是很愛現，他也許學的很少，但是他很愛現，滿場飛；有的學生他程度很好，可是他就是性個很害羞，他很僵硬。』(C 演唱家)

在舞台上之表現，手勢到底多或少才好，不同演唱家們有不同的意見，他們也表達不同導演對肢體的表現也有不同的看法。

『導演分成兩種。一種是希望把他所得的灌輸到你的藝術家身上，你全部照他所講的去做；有一類的導演他是管你的，讓你自由發揮，然後你上來了以後，你出現了什麼問題，他會跟你溝通，然後他在給你指導兩個人之間做怎麼溝通。』(A 演唱家)

『我碰過義大利的導演、德國的導演、日本的導演、台灣的導演、維也納的導演，他們是很不一樣的。』(B 演唱家)

『導演不要你太多動作，因為他覺得很多的肢體會妨礙到聽眾聽你的聲音，所以肢體動作是幫助你把聲音做的更好，而不是讓你妨礙到視覺，聲樂是百分之百面對觀眾的一個藝術，最好不要干擾到音樂，希望舞台是不要用到肢體，用聲音來做表達就好。』(C 演唱家)

雖然演唱家們接觸過很多不同派別、及不同國家的導演，每個導演對於肢體的表現的看法都不盡相同，但基於歌劇是整體的藝術，所有的演唱家都表示他們都相當尊重導演的建議，對於導演的要求也都會盡力做好。

舞台上之動作到底如何拿捏，各個演唱家也都有不同的觀點。B 演唱家特別強調做任何動作手勢，它扮演是一個動機，動作都是要慢、要大，讓觀眾清清楚楚的了解你的用意。要在舞台上的表演淋漓盡致，在日常生活中隨時檢視自己的肢體表現是重要的，一般演唱家建議多觀摩成功的演唱家、多檢視自己演出的錄影帶、或多聽大家給的意見。

由以上的結果，我們得知一般在年輕時手勢較多、外向的人手勢較多、以及平時說話就帶有手勢的民族唱歌時手勢較多。在舞台上手勢要多少才適當恐怕是因人而異，每個人的看法都不是很一致，在舞台上如何拿捏就得靠經驗。

四、手勢的必要性與其功能

在歌劇演出中對歌者而言，聲音的表現似乎備受重視，但所有的受訪者皆表示手勢的確在演唱及歌劇演出中有其必要性及功能性。B 演唱家表示：某一些動作對於唱歌時候，是增加歌者達到目的動作，它是必要的。同時她也強調肢體語言在舞台上表演，應適可而止或是它可以增加你的說服力，那才要做，否則不要做。C 演唱家也表示：每一個動作必須要有一個動機或是一個目標。這些演唱家對於手勢的必要性似乎與 Bean(1998)及 Repp(1997)所提出的看法是相輔的，手勢及肢體在歌劇演出中是必要的，但其手勢必須是要有意義的，這也和 Hibbard(1994)的看法一致，若每個手勢皆有動機與意義能增加歌唱的表達力。

手勢之助益性每個人有不同的看法，大多數認為演唱中手勢是很自然的，例如：D 演唱家認為唱歌

帶有一些手勢是自然的，因為講話都有一點動態，所以演唱時若像木頭人是不自然的。一般說來，根據演唱家們的訪談內容分析，手勢的功能具有下列幾項：

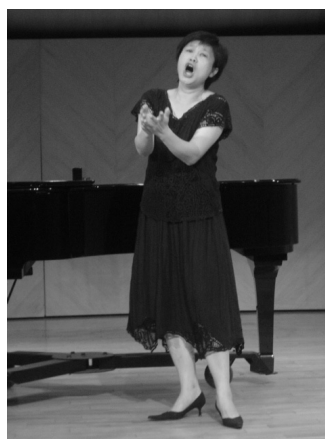
1. 抒發情感

很多的歌唱家皆認為在演唱中帶點手勢是自然的動作，因為那是一種表演。而這些動作最主要是在抒發自己的情感（見圖一及圖二）。

『手勢是跟著唱歌及整個肢體的感覺走，當唱高音的時候，因為是一股抒發，所以我也自己體驗到，我在唱高音的時候我就不由自主的把我兩手往外張，因為這樣是一種抒發，所以往高音唱唱強的時候，一般我會有一個很忘情的動作，就是往外。我非常舒服的唱出去做伸展。』（A 演唱家）



圖一：A 演唱家抒發情感之手勢



圖二：C 演唱家抒發情感之手勢

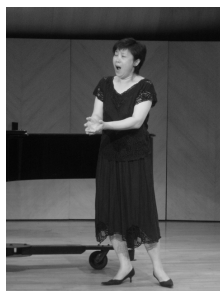
2. 詮釋歌曲

多數的演唱家皆表示，很多手勢是跟著歌詞而來，例如在訪談演唱 *O mio babbino caro* 時，好幾位演唱到請求爸爸答應時，他們的雙手會抱著做出祈求的動作（見圖三~a, b, c），同時他們認為手勢可以幫助他們詮釋歌詞的涵義。

『我的手勢是跟著我的意念走，意念裡面就是在想那些歌詞的意思。』（D 演唱家）



a. (D 演唱家)



b. (C 演唱家)



c. (B 演唱家)

圖三：演唱中各演唱家之祈求動作

3. 個人風格

有些演唱家認為，手勢是表現個人風格，從第一部份的分析得知，演唱家們的確有一些固定的手勢來表示其個人之風格。

『有一些藝術家他在上台之前，他會經過舞台設計經過，包括他在鏡子面前設計自己的基本動作，

變成在很多週期性的表演之後，它會變成一個固定的形式，這個手勢，常常也變成代表你自己。所以我也常常參考瑪麗亞卡拉斯的一些演出，她的確有她個人特定的風格。』(A 演唱家)

4. 輔助技巧

在演唱過程中，很多手勢是可以輔助技巧讓聲音表現更為完美的。

『肢體可以幫助你放鬆這是事實，在學習的過程當中如果很適當的運用肢體語言，它會解除你一些在肌肉上面的緊張和緊繃，因為我們在唱歌出錯是肌肉不協調和緊張而來的。』(C 演唱家)

B 演唱家強烈的表示手勢是可以幫助歌唱技巧的，她指出兩個例子：

例子一：唱 O mio babbino caro，如果有手勢的話（手自然隨音樂流動而上舉，見圖四），手在那裡是一種氣的觀念，主要讓氣不要墜下去，因為音階往下，如果聲音在上面氣就不會掉下去，而且聲音可以在上面變的很柔軟。



圖四：手勢增加氣的支持及穩定



圖五：手勢增加力度

例子二：Aida 的凱旋歸來，需要比較重的音，那個音非常 force，若跟一個七八十個的 orchestra 在那裡，在舞台上，除了身體的橫隔膜要用力以外（手用力往外，見圖五），手甚至五個手指都幫忙捉住那個力度，這些都保護你，不會把力量進到聲帶上面，如果沒有手勢，聲帶會很吃力，如果有這些外力來幫助的時候，把在聲帶上的負擔，會送到其他的地方，聲帶就會變的很平靜所有的動作都是為了聲帶上、呼吸上、對於支持上、及技巧上有很大的幫助。

D 演唱家也認為手勢可以讓氣流很自然的流動：

『…芭蕾舞他嘴巴不唱，可是他身體在唱…。我們整個身體是一個發音體，那你在內部裡面裡要怎麼讓它運轉，我們的馬達要怎麼讓它運轉，才能讓它產生氣，氣是大氣。』

同時她強烈認為學舞蹈對肢體是有幫助的，她認為一般人在唱歌時想的是平面的，若學過舞蹈她呼吸的東西感覺是立體的。

5. 增加情緒表達

歌劇演唱家們也認為手勢能夠表達他們的情緒，例如情緒平靜時手勢較自然垂放；若較高亢的樂段，手勢會跟著高舉增加興奮或快樂的情緒；若較悲傷時，手會報於胸前表示悲傷。

『在歌劇裡有一些手勢是增加情緒反應，是很好的解釋。』(C 演唱家)

6. 與伴奏及觀眾溝通

A 演唱家表示一個動作，它的功能是多元化的：

『我這麼一提的時候，伴奏就看到我了，他就知道他必須跟進來了，我這麼一提的時候，我的情緒就上來了，其實觀眾和表演的人關係是最密切的，他馬上知道我已經進到情況去了，我已經準備傳達我的訊息了，這個動作我想有很多方面的功能，包括它在提示我和我的聽眾我的觀眾之間我們的溝通要開始了，我的伴奏也準備進來跟著我了，更是一種提氣把我自己帶到舞台去。』

7. 掩飾作用

B 演唱家檢視自己早年前的演出，她表示她的手勢及動作：

『一方面是解決我在舞台上緊張的心情，我為了要掩飾我緊張的心情就會有手勢動作，另外一方面我深深的體會到我的手勢動作對我在演唱的時候有很大的幫助。』

許多演唱家表示會在身體不適時有一些掩飾動作，有些時候會出現一些奇怪的動作，是平常沒有的手勢。但有些動作是意識下所做的：

『如果有些時候身體狀況不佳，有些時候有一些手勢，我會放在鋼琴上。因為有時候你會覺得身體的有時候力度不夠，你抓在琴上面的時候，你的手抓它的時候，你的手不只是放在上面，有的人放在上面是 release 這麼放著，但是當你身體好的時候，你 release 什麼樣都可以，你的 control 都很好。那如果你不會這樣放，你放在那琴把上，你在用力抓著它，它也是一個力量在那邊；那個力量也是幫助你橫隔膜這個地方，這些的動作你既然做了，你要讓它產生效應，就比較有幫助。』（B 演唱家）

C 演唱家通常在舞台勢動作較少的，但當忘詞時她也會運用肢體去幫助或掩飾錯誤：

『特別是你忘記歌詞的時候。甚至要比平常笑的更燦爛來掩飾。我到不是用肢體太多，如果那個肢體剛好對我記憶力有幫助，我也會用。』

如此看來手勢與肢體的表現確實有多方面的功能，Davidson(2001) 及 Bean(1998)認為手勢是情緒的表達、與伴奏及觀眾的溝通及表達歌詞；Wis (1993), Hibbard (1994), Ayleen (1998), Chagnon (2001), Liao (2002) 則強烈認為手勢可以增加歌唱技巧，正些都與訪談的結果相同，可見東西方使用手勢的動機及功能似乎沒有多大的差異。

其中 Davidson(2001)也認為手勢是表現個人風格，這與台灣的各演唱家的看法也是一致的。唯獨手勢具有掩飾效果在文獻中是較少被討論的，D 演唱家提出手勢可以幫助記憶，這與 Shehan(1987)、Talyor (1989) 及 Mead(1994)的看法是想同的，他們認為透過肢體的感覺 (kinesthesia) 可以增加記憶，由此看來，在演出中手勢可以幫助記憶歌詞。其他的演唱家也表示在身體狀況不佳時可以幫助演飾其不適，進而保持演唱的最佳狀況，因此歌者在平時了解各種手勢的功能是格外重要的。

五、肢體手勢的一致性

由訪談中得知每個演唱家每次所演唱的肢體表現都不盡相同，但確實也有一些特定有的動作及手勢。A 演唱家主張主張在舞台上不可太限定自我的表現，也就是不要每一次的演唱在台上是清一色的，一樣的：『因為如此一來，一個表演就失去了新鮮、失去了創作。我寧可是把它放在每一次的表演，我自己由裡面源源不斷的生出來的，很自然的動作。』

肢體手勢的多寡或大小受到一些因素的影響，演唱家們表示在下列情況時，他們的手勢皆會做一些調整：

1. 場地與樂團大小及觀眾多寡

一般來說，演唱家們會因為場地大小不同做不同的手勢調整，場所大的話，動作會做的大而慢。

『像在國家音樂廳，兩千四百多個座位或是國家劇院的演出，因為觀眾的 length 比較長，距離比較長，動作不能夠很短、很瑣碎！必須把它的時間拉長，動作時序性加長，不能一下子這樣、一下子那樣手忙腳亂的，因為在後排的觀眾，他還沒有接收到你新出來的這個動作，你馬上換一個動作，你轉移他對於你唱歌的注意力。不同場地小，你不必做很誇張的動作，你只要做點到為止；場地大，你就要顧慮到後面的人接收你這個動作訊息，訊號可以持續多久，在轉換的時候，不會 confuse 你的 image，可以看到你聲音的唱法及動作表情。』（B 演唱家）

『一般來講基本觀念是肢體語言不能小而溪水，要大而慢，因為場所大小的關係，大還是有區分的，你是平面的還是往上下的，這些都要分的，看你的 background 是一台鋼琴還是一個樂團，面對觀眾多少人，這些都有很大的關係。』（C 演唱家）

雖然聲音肢體會隨著場地大小及觀眾多寡而有所調整，但 D 演唱家特別強調對於一個歌曲的表現要詮釋的內涵應該是一樣的，而要表現的熱誠也是一樣的。

2. 練習與演出

通常在練習時，身體的狀況與上台演出是不一樣的。B 演唱家解釋說：『通常練習時，在發聲的時候，很多生理上面相關的器官，是沒有受到外界刺激影響下，比較靜態的 movement，它在靜態下做這個動作，所以它這個動作沒有感動的感覺在裡頭，但是當你有觀眾在聽你演唱的時候，你有一種喜悅，你有一種想要 show off my best，給人家這個感覺，那你所有的肌肉即使跟練唱時候一樣在動，他這個動作充滿了 soft 的，感覺甜美，充滿了柔軟度，所以在演唱的時候跟在練習是很不一樣。』她接著說：『有的人是反過來，練習的時候是很好，但是表演的時候是僵硬的，他的 tense、他的肌肉都全部不會 relax 了；所以他就會失常，反過來我只要一上台就會 exciting、很興奮，一興奮所有的肌肉就會變成容易 open，或是非常容易做到那種感情跟聲音結合。』

3. 演唱會歌劇選曲及真正歌劇演出

演唱家們都表示同樣一首詠嘆調，在演唱會中手勢會比真正歌劇演出少，而在正式歌劇中因為配合整個劇情所以肢體豐富些。B 演唱家主張在音樂會的肢體語言點到為止，可以幫助人家進入你的音樂裡面，幫助人家進入到你所述說的情境裡就好了，點到為止不必太誇張。在歌劇中則要把這個角色完全用演的跟唱的各佔五十分把它表現出來。如此看來，音樂會似乎是較注重演唱，所以表情動作宜點到為止，但在歌劇演出中就必須配合所有的舞台藝術做盡善盡美的演出。

對於場地大小不同、觀眾數多寡、及管絃樂團大小其肢體表現也不盡相同，為了達到有效的表達，在較大的場所、人數眾多、及大的管絃樂伴奏下，聲音的表現似乎要多一些，而肢體的加大加慢也是必要的。除此，演出時與練習時的生理狀況不同肢體的表現也不同。演唱家們認為音樂會中與歌劇的肢體表現也會不同，這與 Bean(1998)所主張的演出形式之不同其手勢大小也不同之理由很類似，雙手是歌劇演唱家身體的延伸，若能巧妙的運用可以使演出更加完美。

六、手勢之獨特性

演唱家們也曾在其演唱生涯中，為增加肢體之豐富性也曾經模仿過一些有名的的演唱家，例如：好幾位演唱家皆表示非常欣賞瑪麗亞卡拉斯在舞台肢體的表現，原因是她在演唱的時候情感讓觀眾覺得百分之百的淋漓盡致，她所有的表情動作都跟歌詞的內容和情感是切合的。演唱家們一致的認為手勢對於個人而言似乎有獨特性，每個人有自己適合的手勢，並不是所有的手勢皆適合每一個人。B 演唱家也曾模仿別人的手勢，但對自己沒有效果。其中 A 演唱家表示卡拉斯在音樂會很優雅的把手抱住：

『因為她瘦、她高，因為她在台上的舞台動作跟手勢真的是無懈可擊，我就偷用了他這個美麗的動作（圖六），但這動並不適合我，因為每個人的五官，外國人卡拉斯他的臉型是直形的、長形的，她的脖子長，你可以把兩隻手放到這來；可是不行，我的臉是圓的，我的頸是短的，我再這麼遮住就沒了，所以我們說藝術家要找到屬於自己適合的手勢、適合的動作，這是自己要去追求的。』（A 演唱家）



圖六：A 演唱家做出卡拉斯優雅的動作

C 演唱家表示她的肢體經驗是受一個很有名的歌手之影響，她有極深的芭蕾基礎，透過模仿，在往後的演出中她自己發現很多動作都有芭蕾的基本動作在。而 D 演唱家相當注重用肢體來帶動氣，也可以觀察出，她的演出中很多時候會運用肢體手勢的移動來帶動氣流，同時她認為：『每一個人有她的動作，只要是符合你自己，人家可以了解你的肢體語言，那方法就是對的』。

以上可見，每個人在演出中似乎都會有自己的特色在裡頭，雖然每次演出的手勢不同，但仍可以看見每位演唱家都有一些特定的手勢，這與 Davidson(2001)的觀察是一樣的，透過個案分析，她發覺同一個演唱者在不同時間演出，其一致性還是很高的。

伍、結論與建議

本研究旨在探討台灣歌劇演唱家之手勢與肢體表現，透過深度訪談的方式進行研究，提出下列結論與建議，分述如下：

一、結論

在歌劇演唱中肢體的表現大概可分為兩類：（1）手足舞蹈類，（2）理智類。手足舞蹈類的人在台上較忘情的表現，肢體手勢較多；而理智型的較冷靜，相對肢體動作也較少。在年紀小經驗不足，唱功較

不佳時，一般而言較容易有較多的手勢，有些時候會為動作而動作，隨著年紀的增長、演出經驗的豐富及演唱技巧的成熟，手勢反而少。手勢的多寡與個性也有很大的相關，外向者似乎較內向者動作來的多。在演出中手勢到底多少才恰當似乎見仁見智。舞台上之動作到底如何拿捏，各家也都有不同的觀點，但任何動作手勢扮演的是一個動機，一個目的，動作都是要慢、要大，讓觀眾清清楚楚的了解其用意。在舞台手勢及肢體要如何做到盡善盡美就得靠經驗及不斷的檢討。

在歌劇的表現中聲音與肢體占著同等的重要，但多數演唱家們卻都還是主張聲音的表現重要一些，他們甚至認為如果唱不好寧願捨去動作，而專心把歌唱好。然而也有演唱家們表示有些時候肢體的整體表現比聲音來的重要，因為歌劇的演出必須要注重整體感，有時必須配合劇情捨棄聲音的完美而做更多的表情及肢體來達到戲劇的目的。

雖然在歌劇演出中，聲音的表現備受重視，但歌唱家皆表示手勢的確在演唱及歌劇演出中有其必要性及功能性。綜合各演唱家的意見，手勢具有下列幾項功能：(1) 抒發情感、(2) 詮釋歌曲、(3) 展現個人風格、(4) 輔助歌唱技巧、(5) 增加情緒表達、(6) 與伴奏及觀眾溝通、與(7) 掩飾作用。若手勢運用得當會使演出更加完美。

演唱家在每次的表演中，肢體手勢的多寡或大小會受到一些因素的影響，通常在某些狀況時手勢及肢體會做一些調整。為了達到有效的表達，在較大的場所、人數眾多、及大的管絃樂伴奏下，除了聲音的表現似乎要多一些，而肢體的加大加慢也是必要的。演出時與練習時的生理狀況不同肢體的表現也不相同，通常演出時生理狀況是屬於較興奮的狀態，因為有聽眾，因此通常肢體的表達就會增加更多的情感。通常來說，音樂會較注重演唱，因此手勢及肢體會較少，表情動作點到為止，但在歌劇演出中必須配合所有的舞台藝術所以肢體豐富些。

二、建議

本研究針對歌劇演唱家、歌唱教學者及未來的研究做以下之建議：

(一) 對歌劇演唱者的建議

1. 多檢視自己在台上的肢體表現，了解其肢體表達的動機。
2. 擅用肢體語言及手勢技巧使自己的演出更為完美。
3. 可多觀摩他人的演出，試著研究其手勢之適切性，以做為自己演出的借鏡。

(二) 對歌唱教學者的建議

1. 可建議學生們多學習舞蹈、韻律、現代舞、及 Eurhythmics 以增加肢體的有效性及帶動氣流。
2. 運用手勢來輔助歌唱技巧，深入探討聲音、手勢與劇情之間的關係。
3. 提供學生錄影帶，與學生共同研討肢體之表現，分析其目的及功能。

(三) 對未來研究的建議

1. 針對不同的曲目做分析，觀察演唱家在不同曲目的手勢及其肢體表現。
2. 可針對演唱家的演唱與演唱家做深入的探討，了解每一個動作的功能與其動機。
3. 可以訪談其他的演唱家，如：女中音、女低音、男高音、男中音、及男低音。
4. 訪談歌劇導演，探討其對聲音、與肢體在歌劇表現之觀點。

5. 探討不同演唱表現方式其手勢及肢體的不同，如：詠嘆調與藝術歌曲。
6. 探討不同歌劇作家的作品是否需要不同的肢體表現，如：莫差特、威爾第與普契尼的歌劇作品。

參考文獻

- Aylen, S. (1998). *An investigation into the use of movement as a teaching strategy in the choral rehearsal*. Unpublished Master Dissertation, Roehampton Institute London.
- Barker, A. (1989). *Greek Musical Writings, Volume II, Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bean, M. (1998). Gesture in art song and opera. *Journal of Singing*, 54(5), pp37-39.
- Caldwell, J. T. (1995). *Expressive singing: Dalcroze Eurhythmics for voice*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Chagnon, R. (2001). *A comparison of five choral directors' use of movement to facilitate learning in rehearsals*. Unpublished Doctoral Dissertation, Arizona State University.
- Clark, M. R. (2002). *Singing, acting, and movement in opera*. Indiana University Press.
- Clarke, E. F. and Davidson, J. W. (1998). The body in performance. In Thomas, W., (ed.): *Composition Performance Reception*. Aldershot, Hants: Ashgate Publishing Ltd, pp. 74-92.
- Davidson, J. W. (1991). *The perception of expressive movement in music performance*. Unpublished Doctoral thesis, City University, London.
- Davidson, J. W. (1993). Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians. *Psychology of Music*, 21(2), 103-113.
- Davidson, J. W. (1994). Which areas of a pianist's body convey information about expressive intention to an audience? *Journal of Human Movement Studies*, 26, 279-301.
- Davidson, J. W. (1995). What does the visual information contained in music performances offer the observer? Some preliminary thoughts. In Steinberg (ed.), *The Music Machines: Psychophysiology and Psychopathology of the Sense of Music*. Hiedelberg, Germany: Springer, pp.103-115.
- Davidson, J. W. (1997). The social in music performance. In Hargreaves, D. J. and North, A.C. (eds.), *The Social Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press, pp. 209-228.
- Davidson, J. W. and Coimbra, D. D. C. (2001). Investigating performance evaluation by assessors of singers in a music college setting. *Musicae Scientiae*, 5 (1), 33-54.
- Davidson, J. W. (2001). The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: a case study of Annie Lennox. *Musicae Scientiae*, 5(2), 235-256.
- Greenhead, K. (2002). *Personal Communication with Author*.
- Hines, J. (1982). *Great singers on great singing*. Limelight Editions.
- Liao, M. Y. (2002). The effects of gesture and movement training on the intonation and tone quality of children's choral singing. Unpublished Doctoral Dissertation, University of Sheffield.
- Liao, M. Y. (2004). A study on the applicability of Jaques-Dalcroze approach in solving Taiwan's choral teaching problems. *Ming Hsin Journal*, 30, 211-226.

- McKinney, J. M. (1994). *The diagnosis corrections of vocal faults*. Genevox Music Group: Nashville, Tennessee, Boardman Press.
- Mead, V. H. (1994). *Dalcroze Eurhythmics in today's music classroom*. New York: Schott.
- Repp, B. (1997). The aesthetic quality of a quantitatively average music performance: two preliminary experiments. *Music Perception*, 14, 419-44.
- Taylor, D. (1989). Physical movement and memory for music. *British Journal of Music Education*, 6(3), 251-260.
- Wis, R. M. (1993). *Gesture and body movement as physical metaphor to facilitate learning and to enhance musical experience in the choral rehearsal*. Unpublished Doctoral Dissertation, Northwestern University.
- Wis, R. M. (1999). Physical metaphor in the choral rehearsal: a gesture-based approach to developing vocal skill and musical understanding. *The Choral Journal*, 40(3), 25-33.