

行外人看「臺灣樂派」的「假議題」和「真議題」

文 / 沈雕龍（國立清華大學音樂學系助理教授）

圖 / 臺北市立國樂團



北市國於 2023.4.22-23 辦理 TCO 2023 國樂創作國際學術研討會，第一場論文發表由游素風擔任主持人、蔡燦煌擔任與談人

我以一位國樂行外人的身份，懷著路過的心情旁聽了2023年4月22日臺北市立國樂團（以下簡稱「北市國」）主辦的「2023 TCO國樂創作國際學術研討會」。意外地，我見證了一個行外人也能有共鳴的論文發表：「『臺灣樂派』？21世紀臺灣國樂創作的回顧與展望」。發表人王敏而以近來九〇年代以來臺灣的本土化現象，以及近十年來北市國以臺灣本地題材而製作的多個代表性作品，作為討論的背景基礎，認為「建構國樂中臺灣樂派的時機已然到來」。發表人最後強調，他提出的「臺灣樂派」是份期待他人批評與指教的「芻議」，目標是「透過不斷地辯證，一套理論才有可能趨於完善」。發表後，研討會現場的確立刻迴響出不少「辯證」¹，以發表人事後自嘲的話說，「似乎是人人喊打」。²

¹ 研討會當天錄影可以在 YouTube 上觀看。〈TCO 2023 國樂創作國際學術研討會 - 論文發表 (一) (4/22 上午 10:30-12:00)〉，當天會議連結：<https://www.youtube.com/watch?v=M7EnycVFwBU>。

² 2023 年 4 月 22 日與王敏而的 Messenger 通訊。

「打」什麼？

就我個人的觀察，現場對「臺灣樂派」提出質疑的聲音之一，其理由大致可以歸納為三點。第一點是「誰的樂派？」歷史中被稱作「樂派」的音樂團體，常常不是音樂行動者自己的想法，而是他人或後人給予的名稱。第二是「有21世紀民族主義嗎？」「臺灣樂派」讓人想到西方音樂史在19世紀歐洲民族主義盛行背景下出現的「國民樂派」，用這樣的19世紀框架，檢驗臺灣的「21世紀」有待商榷。第三點是「誰的臺灣音樂？」批評的是，使用臺灣的民謠或原住民元素來進行創作，就稱做「臺灣樂派」，恐會失之淺薄；重要的是，作曲家應該在音樂中有自己的創意，並且得到社會和國際上的認同。根據以上的理由，質疑者認為發表者討論的21世紀臺灣國樂創作中之「臺灣樂派」，是一個「假議題」。

「假議題」的陰影

令我意外的是，當我把「假議題」當作一個重要概念「當真」理解時，卻很難找到嚴謹的理論性定義。「假議題」這三個字在網路上幾乎被用作常識性用語，尤其常常出現在政治相關的新聞中。像我一樣把假當真的人，只能自行去歸類。例如有人歸納出「假議題」含括的三個意思：「1. 沒意義，討論老半天只是浪費時間無法下結論；2. 毋庸置疑，掀起話題只是為了炒作新聞製造對立；3. 不存在，會提出來是因為無法壓抑的豐富想像力。」³除了這類認真歸納的解釋外，也有人對政治人物之間的口水紛擾，做出犬儒主義式的結論：「以後不想講的內容就說是假議題」。⁴問ChatGPT得到的答案則更為精煉：「假議題通常指的是一個被設想或假設出來的問題或情境，而不是實際存在的問題。這種問題可能被用來探索假設或理論，進行思考實驗，或者為了引出特定的討論或分析。在許多情況下，假議題被用來研究可能性或探索可能的結果，而不是直接處理現實中的問題。」

以上ChatGPT對「假議題」給的第二個答案，其實更像是「假設性問題」，而且是做學術研究的一個重要步驟。不少師生在用的教科書《研究的藝術》（*The Craft of Research*），指出設計一個具說服力研究必經的兩個提問階段，從「實際問題」（practical problem）到「研究問題」（research problem）。發現生活中的實際問題並不難，難的是將實際問題轉換到研究層次的概念性問題：「在研究中，當我們發現世界某些方面理解起來不如所願的時候，就會出現概念性問題。我們解決概念性問題的方法不是通過改變世界來做些什麼，而是通過回答一個問題來幫助我們更好地理解它。」⁵從教科書回到研討會場景的話，情況就是，王敏而觀察到北市國製作中近來湧現臺灣題材音樂作品的拐點（在「國樂」中轉向「臺灣」而產生的「不如所願」），而發現「實際問題」；然而，從「實際問題」轉換出的概念「臺灣樂派」，並非人人滿意的答案。似乎是這個「非答案」，讓質疑者聯想到「假議題」。

爭議產生的微妙之處，就是在於「實際問題」→「研究問題」→「回答問題」的三階段過程中，第二階段和第三階段在研討會發表的過程中有點混淆了。報告原標題中加了問號的「『臺灣樂派』？」可以是個「研究問題」；但是報告的結語中「建構國樂中臺灣樂派的時機已然到來」，又好像肯定地回答完畢，而沒有問題了。

³ 出處連結：https://yhhuang1966.blogspot.com/2019/11/blog-post_11.html

⁴ 出處連結：<https://www.dcard.tw/f/ntu/p/230972676>

⁵ Wayne C. Booth, Gregory G. Colomb, Joseph M. Williams, Joseph Bizup, William T. FitzGerald, *The Craft of Research*, 4th edition (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 51.



論文發表人王敏而以線上方式進行發表〈「臺灣樂派」？——21世紀臺灣國樂創作的回顧與展望〉

回應「假議題」

對於被認為是「假議題」，王敏而在2024的〈音樂的民族主義與世界的音樂人？試論「臺灣樂派」發展可能〉一文中，有其回應：

在之前的研討會中，「臺灣樂派」的概念也曾得到相當刻薄的批評，認為所謂臺灣樂派不過是個不值得深入討論的「假議題」。其核心論點在於所謂音樂民族主義的討論已然流於過時；另一方面，也被質疑類似的討論背後是否隱含著政治考量。

筆者對這類質疑提出的回應有以下看法：在臺灣當前的國際政治脈絡中，由於臺灣是否是一個獨立主權國家這個議題始終充滿疑問，從音樂的角度嘗試探詢一個「何謂臺灣音樂」的問題何錯之有？次之，如果質疑臺灣樂派論述背後的政治考量，是否也應該以同樣的標準挑戰中國樂派背後的文化帝國主義？

再者，如果討論「臺灣樂派」是否應該存在這個議題都可能因為其背後的政治脈絡而被否決，那麼徹底將「臺灣樂派」屏除於學術討論之外的這種態度，是否也應該被更入的辯論其背後所隱藏的政治意識形態？「臺灣樂派」在各種層面而言，都應該是一個值得被討論的議題。⁶

在這裡，王敏而重新校準了他的「研究問題」重點，不再是建構「國樂中的臺灣樂派」，而是提出「音樂研究中的臺灣樂派討論」。他在文中簡短地討論了音樂民族主義是如何在歐洲的藝術音樂自律論主導下被降級，進行這個討論可能涉及的陷阱，並且建議可能的討論策略。

試論一個「真議題」

作為一位國樂的行外人，我可能比較缺少國樂人理所當然的反射性「國」的想像和同理。然而，擅長比較世界各地民族主義間形成背景差異的Benedict Anderson，提醒我們，「好的比較通常來自於陌生和缺席的經驗」⁷；或許，我局外人的經驗可以為這次的事件提供一些有用的比較性參考點。

⁶ 王敏而，〈音樂的民族主義與世界的音樂人？試論「臺灣樂派」發展可能〉
連結：https://global.udn.com/global_vision/story/8664/7532862

⁷ Benedict Anderson, "Frameworks of Comparison," *London Review of Books*, 38 (2), 21 January 2016. 18. 出處連結：<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n02/benedict-anderson/frameworks-of-comparison>



TCO 2023 國樂創作國際學術研討會全體合影

「樂派」這個用詞主要來自討論西方音樂歷史的傳統，用來簡要描述一群風格、理念，或活動地理範圍相近的作曲家。最沒有爭議的用法是「第二維也納樂派」（Zweite Wiener Schule），因為他們成員（荀貝格、貝爾格、魏本）之間的緊密的師生關係和專注「非調性」創作和發表之獨樹一格。至於用來指稱海頓、莫札特、貝多芬的「第一維也納樂派」，其德語原文無論是「Wiener Schule」或是更常用的「Wiener Klassiker」（維也納經典者），兩者皆無關「第一」，後者則無關「樂派」，而都是強調「維也納」那個地區的圈子。這種「與原文無關」的情形還包括了「Les Six」（六人）硬是被翻譯成「法國六人組」，或是「Могучая кучка」（強力集團）硬是被翻譯成「俄國五人組」。華語世界對「西方音樂史」中名詞誤譯的情況罄竹難書，光解釋「誤譯」可能就是一個議題。少數在西方自成爭議的「樂派」事件，首推1859年被雜誌人提出來的「新德意志樂派」（Neudeutsche Schule）。⁸ 被劃入這個樂派主要人物華格納、李斯特、白遼士雖都是支持標題音樂的人物，但是他們出身背景不同、活動空間不同、擅長的樂種不同；更重要的是，他們每個人的成就自成一家，不是一個「樂派」能解釋得了。「新德意志樂派」這個被發明的詞彙最引人入勝之處，不在於完美解釋了特定的「音樂」本體，而是指出了一個事件，當時有一種新的音樂創作方向正在大獲歡迎，而這個方向和某個既有的方向已經產生了分歧。充滿民族味道「德意志」不適用，部分是因為這個「摩擦」是當時更大範圍的歐洲藝術音樂普遍的現象：新的藝術家總是需要有吸引力的新題材讓自己在既有的標準化市場中脫穎而出。

用極嚴格的學術標準來看，「臺灣樂派」當然有簡化複雜現象之嫌，因為這樣的簡短說法顯然只是某個更大現象下的冰山一角。「臺灣」主體性的產生或被產生，以及這個主體性在各個領域的擴張和複製，都和全球和地緣政治影響下的文化氛圍變遷，有著千絲萬縷的連動性。另外，過往大敘事中「樂派」之說要形成說服力，往往是一份理想性初衷，最後由一個或一群代表性音樂家或作品來成就。偏偏，臺灣在很多領域的困境就是，所謂成就國際影響力和知名度的本地出生藝術家，往往遷居了他國或者是用異地的資本和受眾市場來發光，而導致他們未必想要強調自己與臺灣之間的代表性關係。要留意的是，真實「國際」中的政治考量和資本分配，就像「國內」、「團內」、「圈內」一樣，絕非一個絕對自由競爭遑論普世證成的機制。所謂「國際知名的音樂家」，也和國際叢林裡國力的消長有著非音樂性的關係。⁹ 若「國際證成」的潛力不明，那「國內證成」又如何呢？曾有人跟我分享一位臺灣的資深藝術家，對於臺灣認證自己藝術家的困境的感慨，臺灣像是一個「苔蘚層，確保了奇花異草不會有長成樹的機會。」這個美麗的比喻無疑是振聾發聵的，但是我又很難完全認同。因為我認為苔蘚層上的奇花異草和大樹之間，還有藤蔓那種靠著匍匐、覆蓋、攀援，具有韌性又蔓生不盡的生命形態。如果以上這一切都透過「臺灣樂派的討論」而讓主事者和有志者想通了，那假以時日，音樂的「臺灣樂派」或許並非不可能。屆時來回顧今日，「假議題」感覺起來會更像「真議題」。

⁸ 請參考：沈離龍，〈勃拉姆斯對“新德意志樂派”的“抵抗”——音樂史中“歷史性”和“藝術性”矛盾的一個案例〉，《中央音樂學院學報》，第4期（2018）：3-11。

⁹ 請參考：Frederick Lau, "When a Great Nation Emerges: Chinese Music in the World," in: *China and the West. Music, Representation, and Reception*, edited by Hon-Lun Yang and Michael Saffle (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017), 265-282. 一位美國音樂學家在2024年1月訪問我，談到相關議題的時候，也提到某些國際知名作曲家作品「膚淺」（superficial），但是不能明講，否則會引來國際糾紛。話雖如此，跳脫既有框架來思考的話，所謂的「膚淺」能抓住國際聽眾的認同的話，那也是一個扎實的成功。至少，這改變了很多人認為國際受眾一定該喜歡什麼樣當代音樂的既定印象。