

第一章 概論

國家交響樂團歷經「聯合實驗管弦樂團」(1986年)、「國家音樂廳交響樂團」(1994年)，2002年更名為國家交響樂團(National Symphony Orchestra, 簡稱NSO)，2005年再度改制，成為台灣第一個行政法人機構國立中正文化中心的附屬樂團，為有明確公共目標的國家樂團。

值得注意的是，該團屢經變革的近十年，正是台灣經歷政權轉移、認同政治重新思索，乃至於全球化／在地化議題最風起雲湧的年代，而音樂展演作為一種文化製作(cultural production)，如同Giddens(1979)之社會形構裡「結構／能动性」(structure／agency)的行動者，它既成為台灣文化情境的被結構者，實則也透過協商、構連、抵抗、收編等實作，整合進入不斷變化的結構。

尤其，國家交響樂團作為本質上以西方古典音樂為編制的國家樂團，受制於多數社會文化學界認定古典音樂如同菁英慣習(habitus)的論述框架(Bourdieu, 1984, 1986, 1990, 1993)；或論國家「交響樂團」，亦不如傳統藝術(京劇、南北管音樂戲曲)來得擁有文化正當性。此外，作為台灣第一個行政法人化的文化機構附屬樂團，意謂著被賦與更多公共近用(public access)與公共任務，但該團的「古典音樂」性質，經常被視為需要高度文化資本積累(Ibid.)，方得以理解及欣賞，導至它難以普及化；而古典音樂在當今文化多元的社會情境裡，已非唯一正統文化的選項，它如何與「公共」對焦，亦成困境。

不過，國家交響樂團近期強烈的跨領域、跨文化及全球流通的製作傾向，表面上僅為符合藝術風潮，實則卻具備一種形塑參與(participation)及近用(access)的潛力：透過藝術分類的打破，吸引不同類型的公民在此交會。跨領域作為一種製作方法，除了提供創意實驗，背後更重要的文化意理，用以讓不同社群的公民(尤其是非傳統古典樂友)覺得「與我有關」，而走向音樂廳堂。因此在這裡，跨領域可被視為一種文化方案(cultural project)，它使差異性的公民透過參與及近用，而讓國家交響樂團的「公共性」，得以浮現。

作為暗示國家文化的文化機構(cultural institution)，本研究聚焦於國家交響樂團如何處理自身西方古典音樂身分的正當性，它如何透過跨領域／文化製作(作品生產及展演)，從全球化／在地化及身分認同論述裡做策略性的協商，並鍊結公共性；它如何在全球與在地展示場裡，擁有機會及受限。

第二章 研究說明與章節安排

本研究以質化研究為主，採「論述分析」(discourse analysis) 與「訪談」(interview) 並用。如同 Howard Becker (1982) 的「藝術世界」(art worlds) 概念，強調體系裡的所有過程(processes)與活動(activities)，皆影響最後的生產，本研究將分析從作品生產文本、展演至與外部社會得互動之細節，以兼得音樂的內部與外部指涉 (internal and external reference) (Bauer, 2003)。同時，由於本研究者擁有音樂及社會文化的雙重學術背景，對於樂曲分析及社會分析，略有實作經驗，在擔任報社文化新聞記者期間，亦累積對國家交響樂團的田野觀察；感於古典音樂與社會的動態接觸，不宜偏廢或抽離音樂文本，尤其古典音樂作為相對依賴樂譜及特定的詮釋典範，因此在研究過程中，亦將對實際演出做形式與內容的探討。

本計畫首先蒐集國家交響樂團的歷史文件、影音資料、樂季年報及與社會互動的相關資料 (媒體報導、樂評)，透過與理論文獻批判性的閱讀與對話，建立理論性的架構，並以論述分析的方式，做初步的問題研討。再來，本研究透過半結構化的訪談大綱 (semi-structured guideline)，深度訪談樂團決策者、行動者及相關主管單位，用以理解樂團內外的生活世界 (life world)，以提供對個案在分析基礎上的厚描 (thick description)。

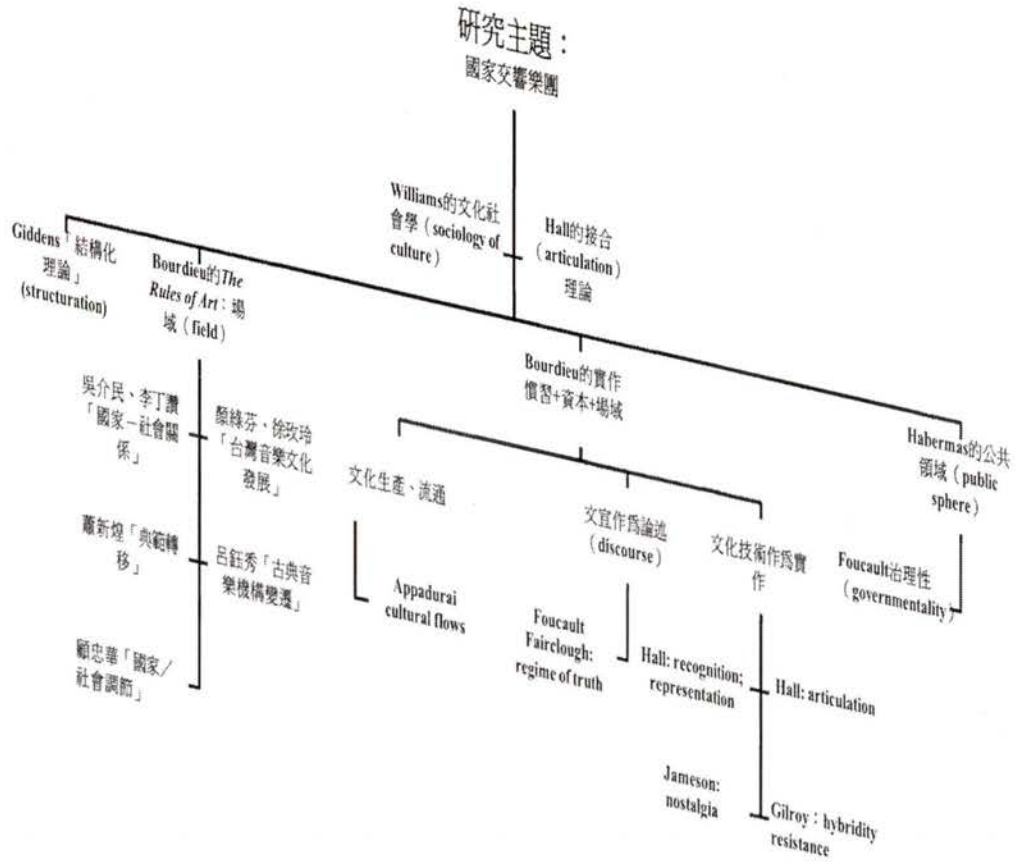
本研究雖以國家交響樂團為個案，並試圖透過它的文化、政治與表演性來構連社會脈絡，但這並不是一項行政研究 (administrative research)，也非典型音樂社會學 (Sociology of Music) 研究，而是一個以西方古典音樂編制的交響樂團在台灣為場景，依文化研究 (cultural studies) 方法，但在本意上循社會學 (sociology) 脈絡的研究。它在研究策略上，有如 Bennett 的「將政策放入文化研究中」(putting policy into cultural studies) (1992)，也本於此概念源於之 Foucault 的 governmentality (治理性)。本研究一方面察考並構連介於理論疆界的知識與生活細節，亦求發掘樂譜文本內外、音樂與社會互動之間更豐富的意義。

本研究從第三章開始，將首先回顧國家交響樂團歷經「聯合實驗管弦樂團」、「國家音樂廳交響樂團」的轉變軌跡，並以政治社會史的方式，為台灣社會如何從「類殖民的外來政權」(quasi-colonial émigré regime) 轉變為自由民主的社會；如何從政治民族主義、文化民族主義及民族主義的大眾化時期走來，預先鋪陳社會情場，因而進一步的指認國家交響樂團如何從創團初期的受教育建設格式召喚，乃至於 1990 年代啟動專業樂團運作模式，以及 2005 年改制為「行政法人」，引發跨領域製作的方案，亦觸動公共性的浮現。

本研究在第四章、第五章專注討論國家交響樂團自西元 2000 年以來的跨領域製作，先就文化意理 (cultural ideologies) 定位文化如何成為製作

(production)，並進一步的是探討其製作原理及跨領域製作的訓練體系。在第五章，本研究深入考察國家交響樂團如何透過文化技術、想像技術作為製作格式，用來接合不同公民迥異的政治與身分認同，亦用來消除它長期對西方交響樂曲目的依賴，而能進一步的修補社會關係，強化在地的認同與聯結。

要說明的是，關於「跨領域」製作的界定，本研究暫時拋下不同領域美學的冗長爭辯，真正進入一項社會學式 (sociological) 的議程，因此廣納作品的研討範圍；凡在國家交響樂團的生產裡，非單純以交響樂團正典曲目為實作，或者以正典曲目為實作，但涵蓋非傳統跨領域的製作方式者，皆稱為跨領域製作，但不包括受邀為其它團隊擔任協作者 (如雲門舞集《竹夢》、高行健《八月雪》)。然而，限於方法與研究議程，本研究捨棄了部分製作，唯取捨之間，不意謂著對作品的評斷。



第三章 國家交響樂團歷史與跨領域浮現

吳介民、李丁讚（2008）曾從政治社會史的角度，分析台灣的國家－社會關係自「類殖民的外來政權」（quasi-colonial émigré regime）轉變為自由民主社會，正是從 1986 年蔣經國同意開放黨禁、報禁橫切，而這一年，正是國家交響樂團創團的年分。國家交響樂團最初的設置，從隸屬教育部、台灣師範大學託管，可以看出它以「精緻藝術」為正當位階，藉「推廣音樂教育」作為行動；1980 中期，解嚴氣氛已有伏筆，留學人才紛歸回，國家音樂廳與戲劇院開幕在即，形同硬體工程即將完備，只欠軟體，樂團的成立確是眾所期盼。

國交 1994 年改由教育部次長兼任團長，由象徵專業表演藝術機構的國立中正文化中心主任兼任行政副團長，並改團名為「國家音樂廳交響樂團」，開始增設音樂總監，託管單位也從師大移轉至中正文化中心，象徵政權已逐漸視該團從「教育建設」朝向「專業樂團」。2005 年 8 月 1 日國交以「併購」方式成為國立中正文化中心附設演藝團隊，方正式定名為「國家交響樂團」；從「專業樂團」到「國家樂團」，國交又剛好跨越了台灣首度的政權輪替，國族身分、文化想像及民間活力均有迥異的面貌，國家交響樂團回應社會風向，開始出走古典音樂身分的侷限。

跨領域的浮現

國家交響樂團創始初期，受制於教育部管轄，又有戒嚴氣氛的管束，極專注作為音樂團隊，除了天安門事件而將伯恩斯坦《西城故事》更改為侯德健的「龍的傳人」、理查史特勞斯「死與變容」（1989），其它幾乎刻意排除現實政治，要到了 1996 年受喜愛古典音樂的李登輝總統「欽點」在第九任總統、副總統就職典禮演出，才實質化「國家樂團」的排場，形同走出「為藝術而藝術」的界限，亦造成「跨領域」的契機。李總統當時挑選貝多芬第九號交響曲「快樂頌」、「阮若打開心內的門窗」、「我們都是一家人」及「客家本色」，接著 2000 年陳水扁總統就職典禮，由原住民歌手阿妹演唱「國歌」，2004 年由紀曉君、蕭煌奇擔綱，打破由美聲唱法歌唱家演唱的慣例，皆出自國家交響樂團伴奏，並定期在國慶音樂會、抗戰五十周年音樂會裡現聲。

1999 年 9 月 21 日發生集集大地震，原本「國慶音樂會」則改成「關懷音樂會」，開場曲目亦順應由蕭士塔高維契「節慶」序曲，改為布拉姆斯的「悲劇」序曲。2003 年 SARS 期間，國交加演曲目，2009 年發生八八風災，國交在全國追悼大會演奏，突顯柔性的國家救援的形象。

1997 年國交首度跨出國門、前往歐洲柏林、巴黎以及維也納演出，可視為政權開始注意到國交作為文化宣傳（cultural propaganda）與文化外交（cultural diplomacy）的功能。當時任音樂總監的張大勝為避免中共干擾，聘請維也納大學校長溫格勒擔任榮譽顧問，動員我駐奧地利代表、巴黎與柏林僑界及柏林愛樂的樂界友人與會，之後歷經十年的斷層，國交於 2007 年前往新加坡、馬來西亞與日本北海道；2008 年前往日本東京及橫濱巡演，2010 年現任音樂總監呂紹嘉首度帶領國交赴大陸，於廣州亞運「2010 廣東亞洲音樂節」演出。

國家交響樂團面臨較大的課題可能在於：它發展的初期，是在古典音樂作為西方文明、知識資本想像的場域氣氛裡，以「教育建設」的格式被召喚出來；卻在尚未體魄強健，遂面臨社會、文化的劇烈轉型；而唱片工業歷經科技數位化的迅速衰退、表演文化商品化，古典音樂作為文化優先選項的正當性，在強調「文化多元主義」（cultural pluralism）之當今，成為「有問題的問題」（problematic problem）。

1998 年聘請克里夫蘭管絃樂團常任指揮的華裔指揮家林望傑為音樂總監，社會聲望高，是首位能夠全權安排樂團節目企畫的音樂總監，簡文彬自 2001 年接任音樂總監，雙修樂團音色及品牌，盼樂團「被社會需要」，是國家交響樂團走出藝術自律，迎向「跨領域」的確據。他與任內時兩廳院董事長邱坤良、吳靜吉、陳郁秀，開始將國交設計為一座文化機構（cultural institute），而非僅是西方交響樂團編制的團隊，透過一連串與族群／身分認同相關的新製作如《福爾摩沙信箋：黑鬚馬偕》、原住民音樂劇《很久沒有敬我了你》、與國光京劇團合作《快雪時晴》，亦有別於前述 1996 年以交響樂編制演奏通俗音樂的跨領域想像，消解形式上交響樂團編制對於西方正典曲目的依賴，編織社會、文化的認同的符碼，以接合不同的公民。

同時，簡文彬邀請舞蹈界林懷民、戲劇界汪慶璋、鴻鴻、賴聲川、黎煥雄、魏瑛娟執導歌劇，擴大想像的共同體，亦呼應歐洲潮流；他以國際合作（德國萊茵歌劇院《玫瑰騎士》、澳洲歌劇團《卡門》）及引介西方經典交響作曲家之「發現系列」（發現貝多芬、馬勒、蕭斯塔可維奇、理查·史特勞斯、柴科夫斯基），確保國交的主場優勢，回應了在地／全球化（localisation/globalisation）的藝術市場風向，亦呼應社會及表演文化在認同符號上的轉型。

語言風格的跨領域

如此轉型，除了反映於曲目製作上的變化，若我們考察國家交響樂團二十五年來的對外文宣，將不難看這樣的變化，除了主事者的刻畫，亦浮現社會情緒與生活風格的變遷。1987 年 10 月 7 日國交首次在國家音樂廳演出，標題為「歡騰：

新紀元的讚禮」，「中華頌歌：蔣公紀念合唱交響詩」(1987, 10, 31)，但步入 1990 年代，國交開始出現「你」的敘述，如「你喜愛的古典金曲」(1990)、「你愛布拉姆斯嗎？」(1996)、「古典·浪漫-給年輕的你」(1992)。從稱謂的功能而言，「你」代表肯認 (recognition) 彼此的存在，意謂著國交從自戀性的宣告展成，逐漸識別浮出「觀眾」的身影。1994 年國交更名為「國家音樂廳交響樂團」之後，團名幾乎從主標題絕跡，改冠上「NSO」，顯示國交的節目在國家音樂廳自成一套「系列」，如「NSO 亞洲之星系列：田園之歌」(1995)、「NSO 發燒金曲系列-來自大自然的呼喚」(1996)，足見階段的國交與國家音樂廳之間漸浮出「駐地樂團」(resident orchestra) 的場域氣氛。不過，類似像「歲晚金曲嘉年華：聯管歲晚音樂會」(1993)、「展翅飛揚的樂聲：歐洲巡演行前音樂會」(1997) 的敘述，仍不時在後解嚴年代出沒。

國交真正走向「民主化」風格的語言，從簡文彬時期開始，他以「創新執著，分享感動」(2004/2005) 為主論述，罕見於主流古典音樂場域，「創新」呼應了漸躍主流的「文化創意產業」，亦常見於產業界強調「更新」時的企管修辭，「分享」則與新世代政治強調社群／公民／參與，裡應外合，爾後是「台灣愛樂，愛樂台灣」(2007/2008)，再演變為「傳動經典，愛樂台灣」(2008/2009, 2009/2010)，到了現任音樂總監呂紹嘉時代則為「精緻·深刻·悸動」(2010/2011)，呂開發「NSO 雲端交響樂團」、「呂紹嘉時間」、「探索頻道」，強調雲端媒體使用與知識溝通，其中各有奧妙，足以供不同解讀。