

反思「跨界音樂」：從音樂多元本體觀 論當代音樂之跨界

陳慧珊

摘 要

藝術的跨界合作雖非新興的行為，近年來卻因各種內外在因素逐漸受到各界的重視。於此新氣象中，常被視為一門聽覺藝術的音樂，亦無可避免地在其表演素材、形態與風格等各方面，產生了莫大的改變，進而影響了既有的音樂學理。從音樂生態的供給端（創作、演繹）到接受端（欣賞、評論），傳統的音樂定義已無法貼切地體現當代音樂之跨界面向與意涵；從範疇的界定、思想的認知、型態的展現，乃至於詮釋權的釐清等，皆需被審慎思考。

根據包曼（Philip V. Bohlman）等學者所主張的音樂多元本體（multiple ontologies of music）觀點，音樂具有多元的可塑本質，音樂過程的參與者扮演著猶如詮釋者的角色。人們對於音樂的一切思維活動，最終目的在於對自我意識的彰顯與主權的控制；無論音樂如何被創作、演繹、欣賞與評論，人們對於音樂的認知，主要來自其本身與音樂之間的歷時或共時性互動有關。庫克（Nicholas Cook）亦強調：音樂學不僅反映音樂的實像，它更幫助形塑音樂。本文循音樂多元本體論的學理基礎，融合音樂界的觀點，探究當代音樂之跨界思維，進而討論現今諸多有關「跨界音樂」解讀之合宜性。

關鍵詞：跨界音樂、音樂多元本體論、當代音樂、音樂詮釋

Reflecting “Crossover Music”: On the Crossover of Contemporary Music from the Multiple Ontologies of Music

Hui-Shan Chen

Abstract

Though not new, cross-border cooperation in the arts has become increasingly valued by the viewing and listening public in recent years due to various internal and external factors. In this new atmosphere, classical music, which has always been considered as an auditory art, has made significant changes in its materials, shape and style, all of which affect existing theories of music. From the provider (composer, interpreter) to the recipient (audience, commentator), the traditional definition of classical music is no longer able to reflect the crossover inclination of contemporary music. Definitions of fields of performing, the core of cognitive thinking about the arts, and the authority of interpretation and establishment of aesthetic value all need to be reflected and reconstructed. However, can naming this kind of music “Classical Crossover Music” or “Crossover Music” truly and objectively reflect the real pluralism of contemporary music?

According the multiple ontologies of music advocated by the American scholar Philip V. Bohlman, the ultimate goal for people in thinking about music is to highlight the self-consciousness and control over sovereignty. No matter how music is composed, interpreted, appreciated and commented upon, our cognition of music is mainly based on the historical and synchronic interaction between ourselves and the music itself. British scholar Nicholas Cook also stressed that musicology, in short, doesn’t just reflect practice; it helps mould it. Through the lens of the multiple ontologies of music, this paper blends interpretations from contemporary music, explores the cross-border actions of contemporary music, and then reviews the interpretative adequacy of “Crossover Music”.

Key words: Crossover Music, Multiple Ontologies of Music, Contemporary Music, Interpretation of Music

前言

藝術的跨界並非新興的活動，但相關的認知與研究，近年來卻相當受到關注。以臺灣為例，無論在表演界或學術界，各種強調跨界、跨領域的合作展演與研討會等活動，如雨後春筍般地出現，相當活躍。例如，我們看見國樂團跟爵士樂合作、打擊樂團跟京劇團合作、合唱團跟話劇團、舞團跟裝置藝術家合作等，可說不勝枚舉；此外，各大專院校的藝術相關科系近年來所舉辦的「跨界」、「跨領域」研討會，亦明顯增多。¹

而在官方，亦有許多藝術活化與跨界、跨領域的整合運作。譬如，在硬體方面，有華山藝文特區、臺北國際藝術村、松山文創園區、二十號倉庫藝術特區、以及興建中的衛武營藝術文化中心²等；在軟體方面，文化部在「表演藝術創新製作暨演出」的補助對象上，從原本的音樂、舞蹈、現代戲劇、傳統戲曲四大表演型態之外，近來又多涵蓋了「跨領域」一類，並再新添「表演藝術團隊創作科技跨界作品」以及「跨域合創計畫」等多項補助，而國家文化藝術基金會和臺北市文化局等公部門，也都分別設有鼓勵「跨領域藝術」、「綜合藝術」以及「藝術領域向上攀越或跨界合作」等補助。³另外，在教育的改革上，教育部也明定以「全人教育」為目標，將「表演藝術」納入國民教育的綱要中，強調藉由「肢體與聲音的表達」促進各科之間的協同教學，並且「強化藝術與其他領域的互應用」；⁴以「自發」、「互

¹ 以臺灣藝術大學表演藝術學院戲劇系表演藝術碩士班（原為「表演藝術研究所」）為例，自創所以來所舉辦的年度「跨界對談——表演藝術研究學術研討會」，2014年已進入第九屆。

² 衛武營藝術文化中心預計於2015年底完工，2016年正式營運。

³ 文化部，〈文化部表演藝術團隊創作科技跨界作品補助作業要點〉，《文化部官網》，<http://www.moc.gov.tw/law.do?method=find&id=254>（2014年2月10日）；文化部，〈文化部補助表演藝術創新製作暨演出徵選作業要點〉，《文化部官網》，<http://www.moc.gov.tw/law.do?method=find&id=232>（2014年2月10日）；文化部，〈文化部跨域合創計畫補助作業要點〉，《文化部官網》，<http://www.moc.gov.tw/law.do?method=find&id=438>（2014年7月16日）。

⁴ 教育部，〈藝術教育政策白皮書〉，《教育部官網》，http://www.edu.tw/userfiles/94_12藝術教育白皮書.pdf（2014年7月21日）。

動」、「共好」為基本教育理念。⁵

以上國內這些現況，不但呼應了正於世界各地方興未艾的跨界趨勢，也凸顯表演藝術生態正產生遽變的事實：跨界合作——包括跨領域創作、跨界展演等——已成為當代表演藝術發展的一門顯學。⁶ 於此新氣象中，常被視為一門聽覺藝術的音樂，亦無可避免地在其表演素材、形態與風格等各方面，產生了莫大的改變，進而影響了既有的音樂學理。從音樂生態的供給端（創作、演繹）到接受端（欣賞、評論），傳統的音樂定義已無法貼切地體現當代音樂之跨界面向與意涵；從範疇的界定、思想的認知、型態的展現，乃至於詮釋權的釐清等，皆需被審慎思考。

當代音樂學理論與運用

一、音樂的認識論

在西方文化中，對於音樂的認知與研究，莫不深受認識論（epistemology）⁷ 的影響，尤其自笛卡兒（René Descartes, 1596-1650）以降的理性主義（rationalism）與知性傳統（intellectual tradition），此種追求真理的求知態度，貫穿整部西方近代文明發展史，直至二十世紀的現代主義

⁵ 國家教育研究院，〈十二年國民基本教育課程綱要總綱（草案）103.05.05〉，《國家教育研究院官網》，<http://www.naer.edu.tw/files/15-1000-6033,c639-1.php?Lang=zh-tw>（2014年7月20日）。

⁶ 參考：林宏璋，〈界線內外：跨領域藝術在臺灣〉（臺北：財團法人國家文藝基金會，2004b）；李文珊，〈臺灣表演藝術跨界現象觀察〉，《福建藝術》（1(2005): 52-54）；陳慧珊，〈跨文化美學的音樂詮釋——以臺灣當代作曲家之藝術觀為例〉，《藝術學報》（81(2007): 211-226）；鍾耀光，〈創作跨界新曲是與世界對話的必經之路〉，《新絲路》（1(2008): 36-39）；陳慧珊，〈臺灣公立樂團跨界展演初探——以臺北市立國樂團、國家交響樂團為例〉，《關渡音樂學刊》（15(2011): 135-166）；陳慧珊，〈臺灣私立樂團跨界展演初探——以采風樂坊、朱宗慶打擊樂團為例〉，《跨界對談》（8(2013): 9-50）；宋英維，〈古典跨界音樂之重思〉，《音樂研究》（15(2011): 25-47）；陳樹熙，〈面對改變 只能跨界？對台灣樂壇跨領域製作的省思〉，《PAR表演藝術雜誌》（236(2012): 100-102）。

⁷ 或有稱作「知識論」、「知識學」等。

(modernism) 及持續至今的後現代主義 (postmodernism)。運用在音樂的定義和分類上，從音樂的要素、結構、發展，到其美學 (aesthetics) 與詮釋學 (hermeneutics) 等，多建立於客觀分析 (objective analysis) 與實證理論 (positivist theory) 的基礎之上。於此標準下，無論是從曲種、規則、到表演形態等各範疇來看，最能體現西方形而上、抽象藝術結晶的古典音樂 (classical music) 便脫穎而出，成為最具代表性的音樂典範。探究其因，主要在於古典音樂有非常明確的規範與嚴謹的模式，從素材的運用、樂曲的種類、表演的型態、乃至音樂家的養成、觀眾的經營等，在在都將核心理念定位在以高級藝術 (high art) 為主的範疇中，並以藝術音樂 (art music)、嚴肅音樂 (serious music)、或正統音樂 (legitimate music) 自居。古典音樂如此鮮明的界定與較高的門檻，無形中過濾掉一般的普羅大眾，其塑造出的書卷氣質與精英形象，始終吸引著中產階級以上的知識份子以及金字塔頂端的愛樂者。

然而，所謂的「界定」與「門檻」，在作為我們認識音樂時的方便管道之外，恰恰也是一種帶有強烈偶然性 (contingency) 與排他性 (exclusivity) 的主觀選擇。因為，它們的產生來自於某種企圖辨識 (manageable) 或說服 (persuasive) 知識的動機，而該動機又因其原生的背景與環境，左右著其仲裁的視野與立論的需求。⁸ 換言之，我們對於音樂的認知 (cognition)，或者所謂的音樂定義 (definition)，並非一個絕對的普世價值，它包括了複雜的、可能是歷時性或共時性的人為與環境因素；而這些充滿變動分子的因素，又至少因為角度的不同，而能呈現出來自音樂供給端（如創作者、演繹者）或音樂接受端（如欣賞者、評論者）的各種觀點。因此，再嚴謹的樂理、再縝密的樂律，都不足以涵蓋音樂的全貌；沒有任何單一的音樂理論 (music theory) 或音樂分析 (music analysis) ——包括當代音樂學界流行的批判音樂學 (critical musicology) 或新音樂學 (new musicology)⁹——足以

⁸ Jim Samson, "Analysis in Context", *Rethinking Music*, ed. by Nicholas Cook & Mark Everist (Oxford and New York: Oxford University Press, 1999), 35.

⁹ 當代英國音樂學界所謂的「批判音樂學」(critical musicology)，美國學界先是稱之為「評論」(criticism)，爾後又名為「新音樂學」(new musicology)。Cf. Fred E. Maus, "What was Critical Musicology?", *Radical Musicology*, http://www.radical-musicology.org.uk/special_critmus/maus.htm (accessed August 1, 2014).

代表音樂作品本身，它們只是在某種被確立的框架下，以合乎「彼原則」的邏輯去幫助我們思考音樂，那是一種評估性的透視知識（perspectival knowledge）。¹⁰ 尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）的透視主義（perspectivism）即說明了知識乃透過認知、詮釋而獲得：

迄今為止，若說「知識」一詞有任何意義，就在於世界的可知性，
而且是可被詮釋成無數意義的，否則，它背後不具任何意義。¹¹

此種依附在某種前提下而成立的認識論，為音樂作品提供了許多合理的解釋，反之亦然，此種解釋同時也合理化了需多音樂創作或演奏的行為，甚至影響音樂的形塑。延續前述的古典音樂概念，屬於相對小眾的某類特殊族群，¹² 將所支持的音樂冠以「古典音樂」之名，因而區分出異己的他者，即所謂的「非古典音樂」。前者以歐陸文明教化中的宗教音樂為濫觴，歷經中世紀、文藝復興、巴洛克、古典、浪漫、現代等各時期的持續發展，其版圖早已擴及歐陸以外的地區，如今在世界各地都有其愛樂同好。反觀後者，其定義本無明確的指涉，也沒有系統化的記譜規則，主要是建立在前者之相對面，以大眾、通俗的流行文化（popular culture）¹³ 為範疇，並以其中居主流地位的流行音樂（popular music）¹⁴ 為投射對象。雖然流行音樂和古典音樂在一般認知上處於相當不對等的地位，¹⁵ 但在相當程度上，「流行音樂」卻廣被視為「非古典音樂」的同義詞。姑且不論此常見的二分法是否客觀，試問：非古典音樂真能代表流行音樂嗎？再者，當習以為常的音樂認識論無法為某類音樂作品提供合理的解釋，或合理化某類音樂創作或演奏行為時，我們是應繼續延續古典音樂那非我族群的排他精神，另闢如「古典跨界音樂」

¹⁰ Jim Samson, "Analysis in Context", *Rethinking Music*, ed. by Nicholas Cook & Mark Everist (Oxford and New York: Oxford University Press, 1999), 43.

¹¹ 'In so far as the word "knowledge" has any meaning, the world is knowable; but it is interpretable otherwise, it has no meaning behind it, but countless meanings. — "Perspectivism".' Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, trans. by Walter Kaufmann and Reginald John Hollingdale (New York: Vintage Books, 1968), 267.

¹² 例如教會的神職人員、文藝評論家、學者、藝術家、社會賢達等。

¹³ 或有稱作「大眾文化」、「通俗文化」等。

¹⁴ 或有稱作「大眾音樂」、「通俗音樂」等。

¹⁵ 宋英維，〈古典跨界音樂之重思〉，《音樂研究》（15(2011): 27）。

或「跨界音樂」的認知標準？還是應全面檢討過去我們始終引以為據、甚至奉為主臬的音樂認識態度？

傳統的音樂認識論，雖能幫助我們詮釋音樂的裡裡外外，合理化我們對它的創作與演奏行為，但它封閉式（closed）、同質專屬（homogeneous）的見地也限制了音樂的視野，摒除了體制以外無限的發展潛能。以當代盛行的表演藝術跨界趨勢來說，音樂在其中的地位、或扮演的角色，都與過去有非常大的差異；無論在形式或內涵上，今天的音樂都轉變得更為自由、開放。過去音樂內部視常為「聖經」的法則，如現代音樂的核心理論——申克（Heinrich Schenker, 1868-1935）的調性分析法、巴比特（Milton Babbitt, 1916-2011）的序列與電子音樂理論、以及福特（Allen Forte, 1926-）的結構主義等，於今日的多元發展氛圍下，往往流於「英雄無用武之地」的情況。

二、音樂的多元本體論

音樂也許如我們思考的一般；但也許不是。¹⁶

包曼（Philip V. Bohlman, 1952-）這句看似模稜兩可的評論，其實為當代的音樂學理下了一針見血的注解。在後現代主義等各方因素的影響下，許多過去曾被深信不疑的音樂認知與價值，逐漸開始動搖；尤其在接近二十世紀尾聲、進入本世紀後，包括學界與音樂界在內，紛紛出現對於音樂本體需重新評估的聲浪。¹⁷ 當代音樂作為這樣一個百花齊放、甚至眾說紛紜時代的人文產物，其不確定性、折衷性與多元性等特質，¹⁸ 事實上正凸顯了當前一種缺乏自信的時代特徵。庫克（Nicholas Cook, 1950-）與艾維瑞斯特（Mark Everist, 1956-）便指出：

我們這個世代的音樂學歷史與音樂理論，是處於一個缺乏自信的狀

¹⁶ ‘Music may be what we think it is; it may not be.’ Philip V. Bohlman, “Philip V. ‘Ontologies of Music’”, *Rethinking Music*, ed. by Nicholas Cook & Mark Everist (Oxford and New York: Oxford University Press, 1999), 17-34.

¹⁷ Cf. Nicholas Cook & Mark Everist, *Rethinking Music* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1999), v-xii.

¹⁸ 陳慧珊，《現代音樂美學新論》（臺北：美樂，2012），第五章。

態；我們再也知道我們知道什麼。¹⁹

當經典不再是經典，大師不再是大師，過去始終存在的、介於音樂理論和音樂實務之間的隔閡，如今開始被放大檢視——有多少「佳作」是好聽的？哪些「權威版本」是值得信賴的？抑或是從看似最簡單的問題問起：何謂音樂？音樂是用來聽的、看的，還是教育的、治療的？思考的、討論的，或是享受的、甚至社交的？所有諸如此類的提問，在提問者開口、甚至醞釀發問之前，其實已經在當事人的腦海中，因其獨有的文化、背景等各種先天因素，形塑出某個預設的立場，之後所作的判斷或分析，不論在有意識或無意識的情況下，都難以避免地將以該立場為前提來進行。譬如，巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）《馬太受難曲》（*St Matthew Passion*）的價值對於一個基督教路德派信徒和一個樂譜出版商而言會相同嗎？艾爾加（Edward Elgar, 1857-1934）《威風凜凜進行曲》（*Pomp and Circumstance Marches*）的意義對於英國人和日本人而言會相同嗎？²⁰ 如果此提問的答案相當明顯，那麼音樂學理——包括音樂理論、音樂分析、音樂評論等各種音樂的思想活動——並不同於音樂本身的事實，也同樣顯而易見；這對於當代音樂學者而言，是一個特別發人深省的關鍵議題。畢竟，既然音樂的認知與音樂的實踐是兩碼子事，或者說，音樂的本質必須從音樂的實際活動中來理解，那麼，封閉式或同質專屬的音樂學理，到底還有多大的存在意義？

地球村時代的今天，地方之間的距離縮減了，文化之間的交流增多了，音樂成為既可被在地化演繹、也可被全球化詮釋的人文活動；它既可以是個人的音樂歷程，也可以是世界的文化宏觀。在不同立場、觀點的互動交流下，音樂本體不再被視為單一的對象（object）——猶如西方傳統音樂認識論的作法一般——不再被侷限於某種定義或框架下來被思考。相反地，音樂存在於環環相扣的實踐過程（process）中，從創作、演繹、欣賞到評論等，每個環節都充滿變動因素，不斷衍生、創造出各種開放性的面向與特質。因此，音樂作為一個有機（organic）、活生生（living）的發展過程，從來不是

¹⁹ 'The history of musicology and music theory in our generation is one of loss of confidence; we no longer know what we know.' Nicholas Cook & Mark Everist, *Rethinking Music* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1999), Chap.5.

²⁰ 《威風凜凜進行曲》在英國被視為榮耀民族尊嚴的愛國歌曲，在日本卻因被改編為知名卡通《我們這一家》的片尾曲而受到歡迎。

以某單一的固定（fixed）價值存在，而是多元、開放、可塑性的——這正是包曼等學者所提倡的音樂多元本體論（multiple ontologies of music）的核心思想。²¹ 於此論調中，音樂具有「鑲嵌性」（embeddedness）與「輪廓性」（adumbration）兩種傾向：前者指音樂與活動的不可分割性，在許多（尤其是非西方的）文化中，音樂並不是用來討論或分析的，而是直接「鑲嵌」在實際的活動中，音樂若有任何認知，是從落實的活動中被體認出的；後者則指音樂並不直接表現，而是隱蔽於某文化或勢力（例如專屬的宗教、信仰、學說、政權等）的陰影下，間接形成某種常帶有強烈意識形態的音樂輪廓，而其音樂認知自然就是從該輪廓的宗旨中獲得影射。²²

透過音樂的多元本體特質，異文化之間存在的隔閡或許得以交流，跨界合作時常產生的歧見或許得以冰釋，學派之間根深蒂固的對立或許得以消彌，但既然音樂的認知乃建立於參與者與音樂之間的歷時或共時性互動關係上，並且能以各種面向隱約或直接地反映出其人文（humanity）精神，人們對於音樂所進行的一切體驗性或思考性活動，其最終目的仍將回歸到對自我意識的彰顯與主權的控制。²³ 於此前提下，當代音樂學理的存在意義（若有），便是能在反思傳統的音樂認識論之餘，也能體現出音樂多元本體的特徵與實態，甚至參與、重建隨時處於「現在進行式」的音樂發展過程——正如庫克所言：「音樂學不僅反映音樂的實像，它更幫助形塑音樂」。²⁴

三、音樂的詮釋權

由音樂多元本體論來看，音樂過程中的參與實踐者是形塑音樂本體的關

²¹ Cf. Philip V. Bohlman, “Philip V. “Ontologies of Music”, *Rethinking Music*, ed. by Nicholas Cook & Mark Everist (Oxford and New York: Oxford University Press, 1999), 17-34.

²² Philip V. Bohlman, “Philip V. “Ontologies of Music”, *Rethinking Music*, ed. by Nicholas Cook & Mark Everist (Oxford and New York: Oxford University Press, 1999), 19.

²³ Philip V. Bohlman, “Philip V. “Ontologies of Music”, *Rethinking Music*, ed. by Nicholas Cook & Mark Everist (Oxford and New York: Oxford University Press, 1999), 17.

²⁴ ‘Musicology, in short, doesn’t just reflect practice; it helps mould it.’ Cook, “Analysing Performance and Performing Analysis” *Rethinking Music*, ed. by Nicholas Cook & Mark Everist (Oxford and New York: Oxford University Press, 1999), 239-261.

鍵因素。實踐者自然不再侷限於作曲家、演奏家、理論家、美學家等所謂的音樂專家、學者，而是海納任何實際參與音樂發展過程的人或因素——例如忠實的樂迷、虔誠的信徒、好學的學生、甚至現場臨時圍觀的觀眾、剛好經過的路人等。通常在不自覺的情況下，實踐者會因自己的美感經驗、文化背景、教育程度、宗教信仰等種種因素，作出對於該音樂的解釋（*explanation*）、解讀（*understanding*），亦即從某種預設的觀點或先驗的立場去詮釋（*interpret*）對方，爾後再加以轉化、利用，並且反饋回自身的需要。²⁵ 是故，音樂的認知來自音樂的詮釋，而詮釋的行為又說明了人們必須認同自我與宣示主權的需要。尼采曾有中肯之言：

我們需要詮釋世界;那是源自我們本能的驅動力和它們的正反辯證。
每個驅動力都是一種想去統治的慾望;雖各自有其觀點，但都想驅使他者接受自己的規範。²⁶

那麼，在眾多的實踐者中，誰的詮釋較具說服力呢？或者說，誰擁有較大的詮釋權（*authority of interpretation*）²⁷ 呢？在傳統的音樂認知裡，位居創作端的作曲家，常凌駕於與他人之上，扮演一個供應者（*provider*）的角色，對於音樂似乎具有較權威的詮釋權。作曲家個人的藝術理念、創作動機、甚至使用的素材與手法等，幾乎等同於作品的「基因」，雖然下一個階段的演奏者也能注入自己的想法與演繹，但在那之前，該「基因」似乎已奠定了作品的特質。²⁸ 這無疑是一種不對等的上對下、或說供應者與接受者（*recipient*）的關係。此類的認知方式，不但可能低估了其他實踐者的能力，

²⁵ 陳慧珊，〈臺灣私立樂團跨界展演初探——以采風樂坊、朱宗慶打擊樂團為例〉，《跨界對談》8(2013): 9-50。

²⁶ 'It is our needs that interpret the world; our drives and their For and Against. Every drive is a kind of lust to rule; each one has its perspective that it would like to compel all the other drives to accept as a norm.' Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, trans. by Walter Kaufmann and Reginald John Hollingdale (New York: Vintage Books, 1968), 267.

²⁷ 類似「話語權」，即有權給予意見的概念。

²⁸ 演奏者有對音樂作品進行所謂「再現」（*represent*）或「重建」（*reconstruct*）的能力，亦即音樂表演界常見的「音樂詮釋」概念。參考：陳慧珊，〈臺灣私立樂團跨界展演初探——以采風樂坊、朱宗慶打擊樂團為例〉，《跨界對談》8（2013）：9-50。

迫使他人或被動的狀態下接受某單一參與者的詮釋，對於音樂活動過程中時時散發的可塑性與多元性，以及該特定立場與他者之間的矛盾差異，更往往視而不見。試問：創作者的作曲文法（compositional grammar）會等同於欣賞者的聆聽文法（listening grammar）嗎？²⁹ 分析家精心推算出的曲式（form）與結構（structure）會如實在演奏者或聽眾腦海中浮現嗎？

節目單上常見的「作曲家介紹」、「演奏家介紹」、「樂曲解說」等資訊，即便撰文者往往是與音樂的實踐過程較無直接關係的音樂會策劃者或音樂學家，其內容事實上便是一種詮釋權的宣示。這些在特定前提下得出的資訊，提供其他後續的參與者某種先驗的觀點，使其於無形中以該立場為本，進而去預期或驗證之後參與的音樂實踐過程，最後得出他們自認為合宜的詮釋。又如，報章雜誌或網路平台上常見的樂評，評論者總是絞盡腦汁地解釋為何某一錄音版本優於另一錄音版本？為何某一指揮家的詮釋要比另一指揮家更權威？為何此場演出值五顆星評價而彼場演出只值兩顆半？或許是缺乏自信（誠如庫克與艾維瑞斯特的觀察），也或許是為了滿足統治的慾望（誠如尼采所言），評論者在根據自己主觀的立場或偏愛來評價音樂之餘，也常根據一些理論或分析性的研究（如樂譜分析、歷史記載、文獻考據等）來為自己「背書」，好像有了這些實證，所下的定論就值得採信。事實卻不然。這類的音樂詮釋，過於重視科學性的佐證，卻忽略了實踐音樂的當下，參與者的生、心理狀態，個人的天賦與品味，以及演出現場的氛圍等種種有機的因素；套句庫克的話，他們「或許就像所有的音樂理論家一樣，不用音樂家就可以解釋音樂。」³⁰

傳統的音樂認識論因其帶有偏見，甚至先入為主的立場，主導了音樂的詮釋權，左右了音樂的認知。音樂學家長期因科學態度的影響，對於真理的追求始終汲汲營營，但科學在反映事實的同時，並無法揭露音樂未開發的潛能，描述音樂鑲嵌於內的活動，闡述音樂遮蔽於中的輪廓意涵。簡言之，科學能解釋已存在的事物（what is out there），但無法詮釋不作為存在對象的

²⁹ Cook, “Analysing Performance and Performing Analysis” *Rethinking Music*, ed. by Nicholas Cook & Mark Everist (Oxford and New York: Oxford University Press, 1999), 241.

³⁰ “[L]ike all music theorists, perhaps, they explain music without musicians.” *Rethinking Music*, ed. by Nicholas Cook & Mark Everist (Oxford and New York: Oxford University Press, 1999), 242.

音樂；更重要的是，科學對於音樂這樣以人本精神為核心的活動過程，毫無實體規範之力。透過音樂多元本體論的觀點，專制的權力主義（authoritarian）將難以繼續發揮強烈的影響力，取而代之的是多文化、多角度、多文本的音樂詮釋。於此視野下，無論供給端（創作、演繹）或接受端（欣賞、評論），人人也許皆可宣稱擁有音樂的詮釋權——此論調亦頗能反映當今網際網路時代素人當道的氛圍——但每一個宣示主權的詮釋，都脫不開自身參與形塑音樂的過程，並且在闡述音樂的同時也刻劃了自我的認同。有了這層的體認，音樂學對於音樂發展最具建設性的意義，或許便是有自我反省與批判的能力，並意識到在跨文化視野下，音樂深具多元與無窮的潛力。

當代音樂的跨界型態與意涵

一、跨界的時代背景

音樂的實踐也許在不同的認知下會有各自的規訓，但音樂與生俱來的多元本體特質，讓它無論在創作或展演，始終能以多元媒材及各領域的參與者來執行，故所謂的「跨界音樂」並非一種獨有的當代藝術載體，跨界行為亦並非當代音樂才獨有。例如，十九世紀時，韋伯（Carl Weber, 1786-1826）以降的浪漫歌劇（romantic opera），開始重視音樂以外的元素，尤其在文學與戲劇方面格外有所要求；而華格納（Richard Wagner, 1813-1883）所鼓吹的「整體藝術」（Gesamtkunstwerk）概念，更是在傳統歌劇的表演型態上作了重大的改革：嘗試將儀式與劇場接合並轉化至歌劇中，不但強化了音樂，也凸顯了演出者的演技、妝化，戲劇氛圍（如燈光、佈景等）的營造等，呈現出充滿張力的舞台效果。又如，巴洛克音樂的面向之廣，舉凡教會儀式、宮廷娛樂、宦官消遣、舞蹈配樂、歌劇伴奏、私塾興學、甚至軍事用途等，都有其涉略的足跡，參與者來自四面八方，不計其數。但音樂既然是一種真實反映時代背景的文化，其認知必定來自其媒材和參與者所屬的個人或時代的文化氛圍。由此可知，欲探究當代音樂的跨界型態與意涵，我們必須先追溯其上源，理解為何當代的音樂認知，特別重視多元生態、強調多元意識？

在特殊的養成環境中——世界各國家社會、軍事政權、乃至於種族宗教

之間，陷入嚴重的對立與分歧，深深影響了人類原本的思想與生活方式——古典音樂文化在進入二十世紀後，在根本的認知與規訓上產生了巨大的質變。向來被視為「聖經」的常規調性（common-practice tonality）法則已無法對音樂參與者進行約束，取而代之的是一股著重自我批判與多元創新的反動特質——此亦為現代音樂（modern music）的核心價值。無論在音樂的美學思想上或具體的實踐上，一連串的改革在二十世紀開花、結果。譬如：前者有新古典主義（neoclassicism）、序列主義（serialism）、點描主義（pointillism）、極簡主義（minimalism）、新保守主義（new conservatism）等，後者有非（無）調性音樂（atonal music）³¹、序列音樂（serial music）、電子音樂（electronic music）、機率音樂（chance music）、自動音樂（automated music）、拼貼音樂（collage music）等。於此氛圍中，音樂的發展面向多元而曲折，所使用的素材繁瑣而紛歧，所呈現的風格多變而難以預期，這種種的不確定性（indeterminacy），反而成為二十世紀音樂——尤其自戰後五〇年代起，最明顯的特徵。凱吉（John Cage, 1912-1992）在一九五二年發表的《四分三十三秒》可謂此不確定音樂的最佳代言人。

音樂的不確定性，不但在音樂的實踐上，解放了舊有的束縛，拓寬了音樂發展的空間，更重要的是，它改變了傳統的音樂認知態度。過去重視前因後果、文脈關係的認識論，在這裡卻無法找到立足之地。學者哥爾（Alexander Goehr, 1932-）即曾對二十世紀音樂的思考態度提出看法：

強調背景、交代來龍去脈的理解方式，於此是不適用的，在現實中，微不足道的背景才是適用的。³²

的確，由於社會結構的變遷與文化環境的改變等多種因素，現代音樂在

³¹ 「Atonality」常因被中譯為「無調性」，而被解讀為「沒有調性」（without tonality）的音樂。但「Atonality」其實是一個相對於「tonality」（調性）的概念，指缺乏明確調性中心的音樂，所以兩者只是程度的差異，一首避開調性傾向的曲子，也許會呈現出調性模糊、甚至缺乏調性的特徵，但卻仍可能有調性的存在。因此，凸顯有別於明確調性概念的「非調性」，或許是較貼切的中譯詞。參考：陳慧珊，《現代音樂美學新論》（臺北：美樂，2012），11。

³² 'Background-foreground perception is inapplicable re because, in reality, insufficient background is implied.' Goehr, *Finding the Key: Selected Writings of Alexander Goehr*, ed. by Derrick Puffett (London: Faber and Faber, 1998) 231.

逐漸失去了對於傳統調性與古典音樂教義的認同及依賴之時，似乎也逐漸喪失了對自我的認同（identity）。易言之，若以音樂多元本體論的觀點來看，當音樂的詮釋權不再侷限於某一特定對象時，所謂「強調背景、交代來龍去脈的理解方式」最多只能算是眾多解讀中的一種版本。音樂中最受精英主義青睞的古典價值，已不再是唯一的權威，取而代之的是多元主義（pluralism）概念下，愈來愈多元化的演繹，愈來愈跨媒材與跨文本的運用。受到現代主義（modernism）與後現代主義（postmodernism）的影響，此種跨界的概念與合作模式在二十世紀下半葉逐漸成形，尤其到了八〇年代，在充滿後設論述（meta-narratives）意識形態的反動後現代主義（reactionary postmodernism）、消費者後現代主義（consumer postmodernism）等社會批判思潮的推波助瀾下，音樂活動被視為一種消費行為，音樂的實踐過程成為一種人類的社會關係，而大眾市場便成為左右音樂發展的關鍵因素。

進入二十一世紀無遠弗屆的網路時代，一個通俗文化掛帥、素人當道，沒有規則、只有選擇的年代，表演藝術過去各領域井水不犯河水的模式，已很難在當代社會中生存。音樂界——尤其是比較聚焦於小眾精英族群的古典音樂界——逐漸意識到：今天再也沒有分家的本錢，傾聽與對話是基本的，折衷與妥協是不可避免的，混合與穿越是必然的。音樂與生俱來的多元特質，使得樂界在此多頭發展、方興未艾的跨界趨勢中，如魚得水，如虎添翼。從業界到學院派，從學生的實驗作品到專業的創作，各項媒材的跨界運用，各種領域的跨界合作，各類型態的跨界展演等紛紛出現。音樂的跨界行為充分展現出音樂的多元傾向，伴隨而來的音樂思辯亦不遑多讓。當代的音樂學發展走入一個百花齊放、萬家爭鳴的局面，對於音樂跨界行為的詮釋，有從美學意識形態立論，有從文化族群觀點抒發，有從軍事政權立場論述，以及從經濟利益考量等。雖然各家觀點至今仍無明顯共識，可以確定的是，它們所反映出的音樂多元生態與意識，將持續影響音樂在二十一世紀的形塑與發展。

二、跨界的表現與型態

由於時代背景的差異，現今音樂的跨界表現已不能只沿用過去常見的美

學詮釋，雖然審美觀點仍是建構音樂認知的重要元素，但將音樂的藝術風格解讀為單純的美學運動，在當代全球化（globalization）的框架下，已無法平衡其他領域參與者的聲音。如果視全球化概念為一個後現代主義文脈下的產物，它能用來形容世界各地包括藝術在內，如政治、社會、文化、經濟、軍事等領域所存在的異化（alienation）、複合化（hybridity）³³ 現象，以及逐漸邁向同質化的趨勢（homogeneity trend）；於此脈絡下，詮釋學（hermeneutics）所慣用的從文本上著手的分析法，自然無法滿足當代各界對跨界音樂認知的渴求。美國學者柏翰（Scott Burnham）即曾觀察詮釋學被運用在音樂論述時的基本教義：

音樂被視為一種需要被解釋的東西，它主要將其他經驗的指令進行編碼，就像所有的代碼一樣，它需要被破解，且在未被翻譯出來前，都無法獲得令人滿意的協商。³⁴

柏翰反對此種制式化、如解碼般的詮釋方式，認為音樂過程中詩意（poetic）的部分——例如參與者內心的感受、想像等——都被忽略。此外，美國學者伯爾曼（Stanley Boorman）也針對像樂曲解說、樂譜上的提示說明等音樂文字（musical text），在音樂詮釋時被賦予過重的參考價值一常見態度上，提出鄭重的質疑。他認為，文本上記載的音樂文字，無論如何都不是音樂：「音樂是以聲音存在，它填滿的是時間不是空間。」³⁵

以此觀之，為了避免對跨界音樂的思考陷入古典詮釋學的迷思，成為侷限在某單一視野的一種偏見，或缺乏音樂家參與和實踐的純理論詮釋，我們的探討必須聚焦在音樂實際的跨界表現上。另外，由於跨界行為的多元性，跨界音樂的實踐過程中所參與的對象和使用的媒材可謂無邊無際，因此，我們觀察的重點不在於各類範疇的源頭，而是其在跨界過程中所展現的本體

³³ 或有稱作「雜化」、「複雜化」等。

³⁴ '[M]usic is treated as something that needs to be explained, something that primarily encodes some other order of experience, and like all codes, demands to be broken, and is not satisfactorily negotiated until it is translated.' Scott Burnham, "How Music Matters: Poetic Content Revisited", *Rethinking Music*, ed. by Nicholas Cook & Mark Everist (Oxford and New York: Oxford University Press, 1999), 197.

³⁵ '[M]usic exists as sound; it fills time rather than space.' Stanley Boorman, "The Musical Text", *Rethinking Music*, ed. by Nicholas Cook & Mark Everist (Oxford and New York: Oxford University Press, 1999), 405.

性，以及各界在主、客體之間的關係。必須強調的是，此處對音樂的跨界表現所進行的分類，主要是從作品呈現出的型態去反饋，並不涉及實際的運作模式，也不直接代表作品的藝術風格與美學意識。³⁶ 又，因為中文「跨」、「跨界」一詞之涵義可寬可窄，較難精確表現出所指涉的定義，故先以英文示之，其後再作解釋。

（一）**Cross/crossover**：這是一種以本位主義出發的跨界表現。在音樂的實踐過程中，某一方基於對自我的強烈認同及對音樂多元化意義的理解，與他者合作或加入他者元素時，仍以自我為中心，將本身的專業度發揮到極致，把自己的特質展現到最大；亦即先穩固自身的立足點，再談其他多元訴求的表現。在這種跨界型態中，主、客關係相當明顯，位居客體的他者，雖然其專業度與特質往往也能在互動的過程中讓人耳目一新，但其展現是被制約的，其空間是被限制的。相對的，握有較大詮釋權的主體，能在他者的「烘托」下，更明確地展現自我，開拓更宏觀的視野。例如：采風樂坊自創的一系列所謂「東方器樂劇場」作品，如《十面埋伏》、《西遊記》、《無極》等，雖然加入了大量的劇場元素，增添了視覺與戲劇的效果，但從頭至尾，以中國傳統音樂為主的宗旨非常明確，所有的跨界行為都是為了拓展其本體的多元特質，可謂典型的**cross**。

（二）**Inter**：這是指各界在保有各自的特質，且在尊重彼此專業的情況下，以互助互惠的方式交流互動，共同創造出某種新價值。有別於**cross**，**inter**的最終目的不在於彰顯個別自我，而是企圖透過對話，交織出某種共識下的新價值；只是在實踐的過程中，因各方皆未放棄自我的詮釋權，各界的原型仍在，規範相對較多，較易相互制約，所呈現出的創意空間相對較易受到壓縮。又，有時當某方的色彩較鮮明時，**inter**也可能會呈現出上述的**cross**的傾向。例如：朱宗慶打擊樂團與國光劇團合作的《木蘭》，便是企圖在打擊樂與京劇的兩個紮實的基底上去建構出所謂的「擊樂劇場」概念，跨界表現趨向**inter**型態；不過，作品實踐過程中打擊樂似乎常居主導地位，因此也能看見**cross**的特徵。又如：由國光劇團和國家交響樂團共同製作的《快雪時晴》，在不同領域參與者的跨界合作下——由臺北市立國樂團鍾耀光團長作曲，歌仔戲編劇家施如芳編劇，國光劇團李小平導演，國家交響樂團簡文

³⁶ 陳慧珊，《現代音樂美學新論》（臺北：美樂，2012），212-213。

彬指揮，臺灣知名戲曲老生唐文華、國家文藝獎得主魏海敏主演，是一部融合京劇與交響樂、呈現inter特徵的作品。

（三）**Multi**：為了實踐共同的目標，各界在不破壞自我核心特質的前提下，在合作的過程中，能進行自我的調整或改良，並以截長補短的方式與他者碰撞、融合；所呈現出的新面貌離各界的原型較遠、或較不明顯，且不一定由某單一方主導，深具多元與創意性。例如：臺北市立國樂團與優人神鼓合作的《破曉》，雖然一方來自國樂，一方來自劇場，但實踐過程中不強調各自的規訓，也不凸顯各自的意識形態，而是在絲竹樂、擊樂與肢體動作的多元意象融合下，去營造一種充滿想像的視覺表現。

（四）**Mix**：沒有一定的邏輯或宗旨，也沒有絕對的主、客關係，以類似拼貼（collage）的概念，將異化的各界混合起來，企圖朝同質化去表現。雖然在一定程度上，與multi相仿，能有多元而創意的表現，但mix因缺乏具共識的實踐宗旨，其混搭又是處於一種隨機、即興的狀態，所呈現出的跨界型態往往仍能感受到各界最原始的原型；甚至，在一定程度上，蓄意突兀地列置各界的原型，以凸顯各界之間的異化現象，也是mix的特徵。例如：結合諾貝爾文學獎得主高行健的史詩劇作、流行樂界音樂人鮑比達（Chris Babida）的作曲，流行歌曲作詞人陳樂融的作詞、導演梁志民編導的「華麗搖滾音樂劇」《山海經傳》，在諸多異質素材與參與者的混搭下，所呈現出的整體跨界表現雖未突破各界自我的範疇，在締造新視野上也似乎較侷限，但形形色色、琳琅滿目的異化現象非常顯著，可謂具備mix的跨界特徵。

（五）**Hybrid**：並無一定的規訓，也沒有絕對的主、客關係，主要是將來自不同領域、文化，乃至於反差甚大的異質化元素混合起來，朝同質化去表現；雖然相仿於mix，hybrid卻比較不凸顯各界分歧的原型，而是強調交融後的複合性（hybridity）。若說mix著重於各方跨界前已存在的異化現象，那麼hybrid則是聚焦於各方跨界後所混雜出來的複合特質。例如：源自英國女性主義先驅作家吳爾芙（Virginia Woolf）的小說，由美國劇場藝術家者羅伯·威爾森（Robert Wilson）設計，我國戲曲名旦魏海敏共同跨界合作的《歐蘭朵》，在當代劇場與古典京劇兩個異質元素的衝撞下，前者的寫實化與後者的程式化特質，都不刻意被重塑，而是著眼在東、西方意象美學共同激發出的新視野。

（六）**Trans**：指各界皆放下自我的身段，不以自我的認同或自我價值的

弘揚為最大宗旨，而是從與他者之間的衝撞與激盪中，共同激發出新的藝術風貌與美學視野，是超越小我以追求大我的越域新創型態。Trans涉及身分的改變與雙向（或多向）的溝通，各界的原型經轉化後，必須從不同的立場出發，與他者建構出新興美學或意識形態，故在各類跨界型態的實踐上，其挑戰度相對較高，創意空間更遼闊。然而，一刀兩刃，trans轉化與重建的特質，往往也最容易引起極端的評價或反差甚大的認同度。例如：獲得第十一屆台新藝術獎表演藝術年度大獎、由UTUX泛靈樂舞劇會所推出《寂靜時刻——Inllungan na Kneril》，便嘗試將新編音樂、原住民舞樂、現代劇場、多媒體影像設計等多重藝術元素轉化，並結合泰雅口傳文化、女性觀點、傳統文學、祭祀儀式等各類題材，建構出創新而多元的思維面向。又如：當代傳奇劇場吳興國根據卡夫卡（Franz Kafka, 1883-1924）同名小說所創作的《蛻變》，雖有京劇的菁華卻不再強調（甚至刻意隱藏）其固有的程式和身段，而是與多媒影像進行互動與磨合，在東與西、虛與實、傳統與現代之間翻轉，書寫出前所未有的當代卡夫卡意象。

三、跨界的內容與意涵

跨界發展已成為當今表演藝術生態的一門顯學，在這股風潮中，音樂與聽覺之間過去密不可分的鞏固關係，如今卻受到強大的威脅。從音樂的多元本體論來看，音樂實踐過程中所散發的有機、多元特質，與人為活動不可分割的鑲嵌性，以及蘊藏於意識形態中的輪廓性等傾向，皆在在指向音樂朝跨界發展的無限潛能。換言之，跨界不但是音樂再合理不過的發展趨向，更恰恰是其論述的主體：音樂只能藏身於時間裡，作為一門抽象的聽覺藝術嗎？音樂可否使用其他領域的素材，並以其他感官來看、觸碰或感受？在跨界的實踐中，音樂的多元化僅是表現形態或使用媒材的多樣化而已嗎？是否能產生根本的質變？是否有特殊的意涵？音樂的詮釋權仍掌握在供給端的創作者與演奏者手中嗎？相關問題的釋疑解惑，也許是思考跨界音樂的關鍵所在。

首先，我們必須認清：「任何音樂的詮釋，離不開詮釋者的態度；任何音樂的定義，必與思考者的觀點有關。」³⁷ 音樂的存在與受到重視，主要契機

³⁷ 陳慧珊，《現代音樂美學新論》（臺北：美樂，2012），179。

在於人對它的需求度和參與度。例如，十七世紀時，西方器樂能脫離聲樂而獨立發展，主因便在於當時中產階級開始參與（樂器）音樂的學習，從事音樂的活動，因而刺激了樂器的生產與改良，影響了音樂的認同與地位——從宗教、舞蹈、歌劇等活動的配器角色，逐漸受到重視，進而成為可獨奏的主角。因此，解析跨界型態的表象只是個起點，探索表象指涉的人文背景和隱喻的精神內涵，才是對跨界音樂如實的理解。

從跨界的表現與型態中，我們觀察到：無論是傾向於哪一類型的跨法，當代音樂大致可呈現出多元性、折衷性與無常性（不確定性）三種特徵。³⁸ 在積極的意義上，這些特質反映了音樂無限的發展潛能——無論在媒材的運用、參與者的選擇或詮釋的方法上；但在消極的觀點上，它們也暴露出當代音樂在跨界發展的訴求上，將難免陷入一個散漫、混雜、功利、甚至膚淺面向的窘境。在充滿爭議的後現代主義氛圍中，當代的藝術詮釋或許生動有趣，然而一旦涉及說服力，卻多半顯得力不從心；當代藝術常見的拼貼、混搭、折衷等作法，在後現代的眼中，不過是對保守派或所謂「大師傑作」的一種反諷。³⁹ 這些衍生自多元主義的跨界特質，是否擁有自覺自省的自主意識？它能具體代表某種文化涵養嗎？它能深刻反映某個社會意義嗎？根據波蘭學者莫拉夫斯基（Stefan Morawski, 1921-2004）在《後現代主義的困境》（*The Troubles with Postmodernism*）的論點，當代社會的多元文化特質雖然提供了更多的選擇（options），但多流於形而下的選項——如媒材、技術、參與者的合作互動等——恰恰都是今天跨界發展的方向。然而，在這些光彩奪目、看似充滿創意的外表下，卻無法掩飾一個殘酷的事實：其內涵缺乏值得信賴的自我意識。莫拉夫斯基批判道：

這些僅是缺乏個性的數值個體。沒人捫心自問「我」的狀態；沒人探索可能是永恆幻象的內在真理，但我們不能也不該不信守它。倘若學者和藝術家放棄他們立法者的天職，將導致及時行樂的被動、自我毀滅信念，或挑釁、對立、惺惺作態的包容力。⁴⁰

³⁸ 陳慧珊，《現代音樂美學新論》（臺北：美樂，2012），195-202。

³⁹ Stefan Morawski, *The Troubles with Postmodernism* (London: Routledge, 1996), 5-6.

⁴⁰ 'These are merely numerical individuals without individualities. No one asks about the status of his 'I'; no one searches for the inner truth which might well be a permanent

美國學者蘇柏尼克（Rose Rosengard Subotnik, 1942）在〈當代音樂的困境〉一文所言，似乎亦呼應了此觀點：

當代音樂所面臨的最大挑戰不是來自社會，而是自己。這份挑戰，是在認清本身對自主權的缺乏後，能運用這層體認作為一個貢獻音樂新典範的契機，使自我最人性的價值得以保存。⁴¹

值得深思的是：如果跨界表現只是虛有其表的融合，跨界合作只是各懷鬼胎的互動，所謂的跨界作品是否還能體現任何值得信賴的內涵？當藝術被宣告「已死」——誠如丹托（Arthur C. Danto, 1924-2013）所言，⁴² 過去為藝術堆砌的圍牆被推倒，固有的宗旨不再被推崇，常見的規訓不再被遵循之後，藝術家是否從此真正獲得自由、擁有主權？藝術作品的價值是否因此真正受到彰顯、受到認同？

自二十世紀初，現代主義宣告與西方常規調性制度分道揚鑣後，音樂革命家們領軍的前衛運動，在二十世紀掀起了一波波理想化的反動風潮，引起一串串的漣漪，尤其是在理論分析與音樂思辯上，二十世紀在音樂的發展史上的確寫下輝煌的一頁。然而，作為一門聽覺藝術，強調內容在於「樂音的運動形式」⁴³（誠如漢斯利克（Eduard Hanslick, 1825-1904）所言），宣稱為精英、專家而作的二十世紀音樂，無論從其音樂生態中的哪一個環節（供給端也好，接受端也罷）來看，其孤芳自賞、曲高和寡特質，卻也史無前例地寫下黯淡的一頁。英國學者（Arnold Whittall, 1935-）曾經在一九七七年出版的《第一次世界大戰後之音樂》（*Music since the First World War*）中，充滿信心支持二十世紀音樂，預言其中「最極端與實驗的面向，極可能最終會比

phantom but we cannot and should not abide without it. If intellectuals and artists give up their vocation of lawgiver, this entails in consequence a passive, self-annihilating creed of *carpe diem* or an aggressive rivalry simulating tolerance.' Ibid., p. 23.

⁴¹ 'The challenge of contemporary music is not to society but to itself. The challenge is to recognize its own lack of autonomy and to use this recognition as an opportunity for contributing to a new paradigm for music that would preserve its own most humane values.' Rose Rosengard Subotnik, "The Challenge of Contemporary Music", *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, ed. by Philip Alperson (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1987), 361.

⁴² 丹托（Arthur C. Danto），《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》，林雅琪、鄭惠雯譯（臺北：麥田，2005）。

⁴³ 漢斯利克（Eduard Hanslick），《論音樂美》，陳慧珊 譯（臺北：世界文物），64。

那力求保存過去語言性規範的面向，獲得更廣泛的接受。」⁴⁴ 但在一九九九年出版的《二十世紀音樂作曲》（*Musical Composition in the Twentieth Century*）裡，卻明顯地轉變立場，只保守地斷定：「未來它若消失無蹤，將是任何文明社會一項悲慘的損失。」⁴⁵

無論標榜極端、反動思想，強調實驗、前衛精神的現代主義，或現代樂派所秉信的「為藝術而藝術」（art for art's sake）理念，是否在當代的音樂發展中消失無蹤，其缺乏深厚主體涵養與自我認同的傾向，的確被動而消極地與異文化、社會、政治、信仰、性別等他領域結合。所謂的「跨界音樂」逐漸被寄予重望，成為當代音樂發展的主要標的，甚至被宣稱是古典音樂與流行音樂以外，另一獨立的「第三類」（the third space）。⁴⁶ 如果此作法只是將「跨界音樂」視為一個以商業價值、市場行銷為考量的功能性措辭，其在分類學（taxonomy）上的意義遠大於音樂學（musicology）的意義，其爭議或許不大；畢竟，在消費主義（consumerism）掛帥的當代社會裡，擁有消費權的觀眾儼然才是音樂真正的詮釋者。然而，任何企圖將「跨界音樂」當一固定對象來評估，甚至以傳統的音樂認識論來探討其內容、形式的訴求，都會發現此一主張將限制音樂的多元特質與潛能，窄化了音樂的發展空間，侷限了音樂的視野。

以下根據音樂的多元本體觀點，從音樂的跨界表現與型態中，我們試著整理出所謂「跨界音樂」可蘊含的意義：

（一）重視跨界合作的實踐過程，強調有機、動態的可塑性與臨場感。

（二）歡迎廣義的實踐者（practitioner），尊重其原生背景、文化與信念，並重視其詮釋權；視實踐者為形塑音樂的關鍵因素。

（三）開放異文化素材或技術的參與，透過同化的過程中，不但認識他者，也尋求自我的認同。

（四）強調實踐者之間的互動（interaction），正視衝突與矛盾，肯定當下反映出的不預期結果。

⁴⁴ Arnold Whittall, *Music since the First World War* (Oxford & New York: Oxford University Press, 1995[orig. 1977]), 6.

⁴⁵ Arnold Whittall, *Musical Composition in the Twentieth Century* (Oxford & New York: Oxford University Press, 1999), 7.

⁴⁶ 宋英維，〈古典跨界音樂之重思〉，《音樂研究》，15(2011): 37。

（五）對於跨界結果（即所謂的「作品呈現」）不預設立場，各方對於詮釋權的掌握皆可有所主張，但難以一味地堅持。

（六）不拘泥傳統的音樂記譜法（notation），因它已無法全面地記錄實際的跨界合作過程。

（七）開放所謂「音樂詮釋」的視野，除了創作者的樂思、演奏家的演繹外，亦傾聽閱聽大眾的解讀，並呼應社會潮流的脈動；純分析性的音樂理論（pure analytical theory of music）或僅侷限在音樂供給端的個別詮釋，不再擁有絕對的話語權。

（八）不再僅滿足於古典詮釋學所引據的先驗觀點或文本基礎，對於所謂「音樂再現」（musical representation）的勾勒，抱持批判的態度。

（九）雖缺乏深刻的音樂自主權（musical autonomy）⁴⁷，但在立場的交流和理念的思辯中，跨界合作的各方之最大企圖，主要仍在於彰顯自我的意識。

（十）在看似無中心思想的跨界活動中，人文價值（humane values）實乃最核心的宗旨。

結 語

傳統的音樂型態與詮釋，已無法滿足現代觀眾。當代音樂透過多元的跨界合作，得以與異質媒材互動，並接受各領域藝術家和參與者之詮釋，因此常能開創一番新視野，甚至凝塑新意境，而吸引更多不同族群的觀眾。此種涉及跨界的音樂發展，不但供給端的型態和內容常與傳統的音樂展演有所差別，其接受端的思維與態度亦有所轉變；傳統的音樂認知與學理已無法貼切地體現當代音樂之跨界面向與意涵。然而，在推陳出新的外貌下，「跨界音樂」最大的挑戰並不在於定義的確認或範疇的劃分（畢竟開放的定義與空間，其實亦是它的特色之一），而是在於它缺乏深刻的自主意識，即所謂的自主權（autonomy）。

透過音樂多元本體論的觀點，我們觀察到：音樂的多元特質乃存在於人

⁴⁷ 亦有稱作「自律性」、「獨立性」等。

類經驗的各個環節中；思考音樂與體驗音樂，其實是最基本的人性實踐活動。音樂的鑲嵌性揭露了音樂的認知乃源自其實踐活動，而音樂的輪廓性則勾勒出音樂對人文思想的影射。於此視角下，音樂的面向可以更被擴展、範疇更被延伸，音樂的跨界嘗試，不再只是曇花一現的即興實驗，而是某個時代的縮影、某個文化的結晶、或某種精神的凝聚。此外，我們更進一步理解：當代音樂的跨界行為能具體展現當代社會的人文發展實像，同時，對於「跨界音樂」所進行的探索，亦能反饋音樂的實踐，參與音樂的形塑，並從中彰顯人性，深化自我意識。

如果「跨界音樂」的確是當代音樂發展的「必經之路」⁴⁸，那麼這條路該如何走？有多長？又通往何處？……都是站在這岔路的我們必須審慎思索的議題。

⁴⁸ 鍾耀光，〈創作跨界新曲是與世界對話的必經之路〉，《新絲路》，1(2008):36-39。

參考文獻

一、外文書目

- Alpers, Philip. ed. *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1987.
- Becker, Judith. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Indiana: Indiana University Press, 2004.
- Bohlman, Philip V. "Ontologies of Music", in *Rethinking Music*. ed. by Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999: 17-34.
- Bolt, Barbara. *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. London and New York: I.B. Tauris, 2004.
- Boorman, Stanley. "The Musical Text", in *Rethinking Music*. ed. by Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999: 403-423.
- Brackett, David. "The Politics and Practice of 'Crossover' in American Popular Music, 1963-65", *The Musical Quarterly* 78/4(1994): 774-797 .
- Burnham, Scott. "How Music Matters: Poetic Content Revisited", in *Rethinking Music*. ed. by Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999: 193-216.
- Chen, Hui-Shan. "*Changing Tendency of Western Music Tradition in Taiwan*", *Fontes Artis Musicae* 56/3(2009): 287-298.
- Clarke, Eric. F. *Ways of Listening : An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Cook, Nicholas. & Everist, Mark. eds. *Rethinking Music*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999.
- Cook, Nicholas. "Analysing Performance and Performing Analysis", in *Rethinking Music*. ed. by Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999: 239-261.

- _____. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Dell'Antonio, Andrew. ed. *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004.
- Goehr, Alexander. *Finding the Key: Selected Writings of Alexander Goehr*. ed. by Derrick Puffett. London: Faber and Faber, 1998.
- Griffiths, Paul. *Modern Music and After: Directions since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Ingarden, Roman. *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. trans. by Adam Czerniawski. ed. by Jean G. Harrell. London: Macmillan Press, 1986.
- Morawski, Stefan. *The Troubles with Postmodernism*. London: Routledge, 1996.
- Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power*. trans. by Walter Kaufmann & Reginald John Hollingdale. New York: Vintage Books, 1968.
- Samson, Jim. "Analysis in Context", in *Rethinking Music*. ed. by Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999: 35-54.
- Scott, Derek. B. ed. *Music, Culture, and Society*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Subotnik, Rose Rosengard. "The Challenge of Contemporary Music", in *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. ed. by Philip Alperson. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1987: 359-396.
- Szwed, John. *Crossover: Essays on Race, Music, and American Culture*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2005.
- Whittall, Arnold. *Music Composition in the Twentieth Century*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1999.
- _____. *Music since the First World War*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1995 [orig. 1977].

二、翻譯書目

- 丹托 (Arthur C. Danto)。《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》(*After the End of Art: contemporary art and the pale of history*)，林雅琪、鄭惠雯 譯。

臺北：麥田出版社，2005。

漢斯利克（Eduard Hanslick）。《論音樂美：音樂美學的修改芻議》（*Vom Musikalisch-Schönen*），陳慧珊 譯。臺北：世界文物出版社，1997。

三、中文書目

田飛。〈關於中國聲樂表演中“三種唱法”以及“跨界現象”的思考〉。《蘇州大學學報》。28/5(2008): 8-10。

宋英維。〈古典跨界音樂之重思〉。《音樂研究》。15(2011): 25-47。

李文珊。〈臺灣表演藝術跨界現象觀察〉。《福建藝術》。1(2005): 52-54。

沈清松、莊佳珣。〈從內在超越到界域跨越——隱喻、敘事與存在〉。《哲學與文化》。33/10(2006): 21-36。

周蓓。〈多學科滲透的音樂課程理論基礎〉。《星海音樂學院學報》。4(2005): 37-41。

林大維、吳佩樺。〈互動藝術脈絡與其美學之研究〉。《藝術學報》。87(2010): 31-54。

林宏璋。〈解開「當代藝術」結：跨領域藝術在臺灣的早期發展〉。《今藝術》。5(2004a): 160-162。

——。《界線內外：跨領域藝術在臺灣》。臺北：財團法人國家文藝基金會，2004b。

林昭宇、林敏智、吳可文。〈跨越疆域界線：從「藝術與科技的邂逅」到「數位藝術的跨領域創作」〉。《藝術學報》。92(2013): 1-32。

郭貞。〈消費者文化與後現代主義的解析〉。《廣告學研究》。1(1993): 211-215。

陳亞萍、夏學理。〈表演藝術觀眾發展及其相關理論探析〉。《空大行政學報》。11(2001): 213-252。

陳涵。〈跨界：後現代文論的真面目〉。《學術論壇》。4(2010): 157-160。

陳慧珊。〈跨文化美學的音樂詮釋——以臺灣當代作曲家之藝術觀為例〉。《藝術學報》。81(2007): 211-226。

——。〈我泥中有你，你泥中有我——論「現代主義」與「後現代主義」在當代音樂中的邂逅與發酵〉。《關渡音樂學刊》。8(2008): 17-32。

- 陳慧珊 主編。《跨界對談（七）》論文集。臺北：國立臺灣藝術大學表演藝術研究所，2010。
- 陳慧珊。〈臺灣公立樂團跨界展演初探——以臺北市立國樂團、國家交響樂團為例〉。《關渡音樂學刊》。15(2011): 135-166。
- 。《現代音樂美學新論》。臺北：美樂出版社，2012。
- 。〈臺灣私立樂團跨界展演初探——以采風樂坊、朱宗慶打擊樂團為例〉。《跨界對談》。8(2013): 9-50。
- 陳樹熙。〈面對改變 只能跨界？對台灣樂壇跨領域製作的省思〉。《PAR表演藝術雜誌》。236(2012): 100-102。
- 陳靜儀。〈文化匯流：以臺灣二個公部門國樂團的音樂現象為例〉。《臺灣音樂研究》。17(2013): 39-66。
- 鍾耀光。〈創作跨界新曲是與世界對話的必經之路〉。《新絲路》。1(2008): 36-39。

四、網路資料

- Dario Oliveira Sá, Nuno. "Film Music and Cross-genre: dramatic approaches in Contemporary composition." Doctoral Thesis. Royal Holloway. University of London. [http://pure.rhul.ac.uk/portal/en/publications/film-music-and-crossgenre-dramatic-approaches-in-contemporary-composition\(42903fe0-5c3c-4857-887d-d50183547f27\).html](http://pure.rhul.ac.uk/portal/en/publications/film-music-and-crossgenre-dramatic-approaches-in-contemporary-composition(42903fe0-5c3c-4857-887d-d50183547f27).html) (accessed August 30, 2014)
- Fucci Amato, Rita de Cássia. "Exploring boundaries between music and management: Glahn, Denise Von. & Broyles, Michael. "Art Music." Grove Music Online. Oxford Music Online. http://ahrp.ntua.edu.tw:2066/subscriber/article/grove/music/A2227279?q=%22Crossover+Music%22&search=quick&pos=7&_start=1#firsthit (accessed August 29, 2014)
- Gloag, Kenneth. "Crossover." Grove Music Online. Oxford Music Online. http://ahrp.ntua.edu.tw:2066/subscriber/article/opr/t114/e1730?q=crossover&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (accessed August 29, 2014)
- Hanna, Wendell. "A Reggio-Inspired Music Atelier: Opening the Door Between Visual Arts and Music." Early Childhood Education Journal. Springer Link.

- <http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs10643-013-0610-9> (accessed August 29, 2014)
- Llewellyn, Elizabeth. "Crossover: boundaries, hybridity, and the problem of opposing cultures." University of Southampton, School of Humanities, Doctoral Thesis. <http://eprints.soton.ac.uk/169873/> (accessed August 29, 2014)
- Maus, Fred E. "What was Critical Musicology?" *Radical Musicology*. http://www.radical-musicology.org.uk/special_critmus/maus.htm (accessed August 1, 2014)
- Saunders, Emma. "Classical music's contemporary crossover." *BBC News Online*. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3725993.stm> (accessed August 30, 2014)
- Stilwell, Robynn J. "Crossover." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. http://ahrp.ntua.edu.tw:2066/subscriber/article/grove/music/40611?q=crossover&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (accessed July 30, 2014)
- Tanz Atelier Wien. "International ChoreoLab Austria (ICLA)." *Tanz Atelier Wien*. <http://www.tanzatelierwien.at/en/international-choreolab-austria/> (accessed Oct 10, 2014)
- 文化部。〈文化部表演藝術團隊創作科技跨界作品補助作業要點〉。《文化部官網》。 <http://www.moc.gov.tw/law.do?method=find&id=254> (2014 年 2 月 10 日)
- 文化部。〈文化部補助表演藝術創新製作暨演出徵選作業要點〉。《文化部官網》。 <http://www.moc.gov.tw/law.do?method=find&id=232> (2014 年 2 月 10 日)
- 文化部。〈文化部跨域合創計畫補助作業要點〉。《文化部官網》。 <http://www.moc.gov.tw/law.do?method=find&id=438> (2014 年 7 月 16 日)
- 國家教育研究院。〈十二年國民基本教育課程綱要總綱（草案）103.05.05〉。《國家教育研究院官網》。
<http://www.naer.edu.tw/files/15-1000-6033,c639-1.php?Lang=zh-tw> (2014 年 7 月 20 日)

教育部。〈藝術教育政策白皮書〉。《教育部官網》。

http://www.edu.tw/userfiles/94_12_藝術教育白皮書.pdf（2014 年 7 月 21 日）