

第一章 理念脈絡與時空背景

本文在采風樂坊對於傳統器樂的當代探索中，企圖了解傳統器樂在當代的各種可能。但在正式進入采風樂坊的展演之前，要先了解的是形成當代面貌這一條軌跡的歷史淵源，以及來到台灣之後又是如何受到社會思潮和文化政策的影響而發展。由歷史淵源中，可了解國樂概念的 formed，這個概念同時也就是采風樂坊和所有國樂工作者所承接的概念；而社會思潮與文化政策則建構出了台灣國樂的發展背景，同時也是采風樂坊創團前後的時空背景。

第一節 理念脈絡：現代國樂概念

一、形成

中國的傳統文化在近代經歷了幾次嚴重的衝擊，其中五四運動對於音樂的影響頗為深遠。在自身傳統文化淪喪、國力衰弱之時面對西方的強勢文化壓力，此時的知識份子以愛國情操為出發，試圖全盤西化或積極引進自身所欠缺的，而對中國傳統文化持否定的態度。整個社會氛圍如此，對音樂的改革亦是在否定傳統下進行，企圖建立中國音樂的當代面貌，希望本國的音樂也能和外國並駕齊驅。五四精神下建立的中國音樂是完全不同於傳統的，劉靖之先生稱之為「新音樂」，且有這樣的詮釋：

- 一、與中國傳統音樂沒有直接關係。
- 二、以歐洲十八、十九世紀音樂調性、和聲、曲式為基礎。
- 三、旋律和節奏基本上是中國的，但也有些旋律和伴奏予人不中不西的感覺。
- 四、前五十年以聲樂作品為主；五十年代末開始，器樂與樂隊作品數量逐漸增加。
- 五、作品多以知識份子、學生和城市居民為對象，農民和大部份工人還是喜愛傳統戲劇和民歌小調。
- 六、中國樂器的樂隊積極邁向交響化，但許多技術細節和音響效果仍然有待解決。²

可以看出其所謂的「新音樂」是沒有樂器上的限制，用中國素材來譜曲，而非直接傳承自中國傳統音樂。傳統器樂的變革則被視為新音樂的其中一環，交響化的合奏型態是從此時開始發軔、建立，技術細節和音響效果也持續調整與解決中。五四運動是屬於知識份子的運動，新音樂的建立也是如此，此時的新音樂脫離了民間，也脫離了傳統的演變軌跡。

傳統器樂的演奏法與樂器性能在此時也有一些改變。1927年於北京成立的「國樂改進社」，倡議有三：一、擷取西樂演奏法於國樂。二、用西洋樂器演奏國樂。三、改良中國樂器。³可以看出在演奏法和樂器性能方面，大致上是以「西樂」為衡量標準，覺得「國樂」也要變成這樣才是進步的象徵。在這樣的觀點下，認為傳統器樂的性能有待提升，演奏法、新的曲目也有待開發。此時的傳統器樂，就在器樂改革和應用西方嚴肅音樂作曲手法的曲目中，走出一條偏離傳統的新路。這個新面貌的形成雖然在一開始就脫離了傳統的傳承軌跡，但樂器特色的保留卻又使它能夠毫無困難地與傳統接軌，如此看來樂器方面的改革可以說是頗為成功。

² 劉靖之，《中國新音樂史論》(臺北市：燿文，1998)，6。

³ 同前註，209。

樂器的性能提升及新樂器的產生大致上是以「交響化」樂團的需求為考量，但這樣的提升也讓許多樂器從原本的合奏或伴奏樂器提升成獨奏樂器，各樂器的獨奏曲目亦在幾十年內各自發展。這些改革過的傳統樂器，加上新的曲目和受過西方音樂訓練的演奏者，不論是仿倣管弦樂團的民族管弦樂合奏，或是與傳統絲竹樂外觀相近的絲竹室內樂，都有了不同於傳統的新面貌。⁴ 民族管弦樂合奏仍是主流，台灣的三個公立樂團：台北市立國樂團、國家國樂團(實驗國樂團)及高雄市立國樂團，都是屬此。絲竹室內樂也由於美學特質與傳統音樂相近，漸受重視。⁵ 如果把這條沿著新軌跡所形成的面貌視為一「新樂種」的話，在台灣稱為「國樂」或「現代國樂」。觀察名詞使用的頻繁度，會發現「國樂」一詞常常出現：大多數的大型樂團稱為「國樂團」、中小學有「國樂班」、各級學校有「國樂社」。學術文章方面，呂鈺秀老師的《台灣音樂史》中使用「國樂」這個名詞，國樂界人士的論文也常是使用「國樂」，但在 2000 年的「台灣現代國樂之傳承與展望」研討會，卻使用「現代國樂」一詞。⁶

二、反思、與傳統的關係

若從整體文化角度來看，五四運動對於傳統文化有一定的衝擊與破壞，在後來的反思下，一些傳統文化的菁華也重新得到了重視。音樂方面的自省相對之下

⁴ 「民族管弦樂團」為中國大陸所使用的名詞，與「國樂團」相比，它對於這樣的合奏型態有較準確的描述，故在此以之描述此種型制。

⁵ 例如傳統絲竹樂以江南絲竹為代表，注重小、輕、細、雅。絲竹室內樂團的編制比大型樂團更易達到此一要求，且人數上與大多數傳統民間音樂合奏較為接近。

⁶ 《台灣音樂史》中引用的國樂資料多來自黃文玲的碩士論文：〈五十年間(1949-1999)臺灣的國樂發展研究〉(國立臺灣師範大學碩士論文，2000)，故判斷應為沿用其用詞。

則較少，如同林谷芳老師所說：

音樂在諸多藝術中，似乎最抽象而具其文化符號性意義，它常是一個民族、時代潛意識的直接投射，也因此音樂現象，其本身所顯現的自覺反省，較之其他藝術如文學、美術等而言，顯得薄弱許多，在面臨外來強勢文化時，批判性也就有所不足。⁷

傳統器樂的新面貌，很直接地投射了五四這個時代的精神，可以說是這個時代所必然造就的一個變革。又由於這個時代所面臨的文化衝擊太過強大，變革太過劇烈，在自省薄弱的情況下，產生了許多問題，需要後繼者沿著這條新的軌跡慢慢地修正。後來的反思例如對於傳統音樂的重新重視、編制與曲目的反省等。事實上當時就已經有某種程度的反省了，例如劉天華先生因為《梅蘭芳歌曲譜》的記譜工作而對戲曲音樂有更深刻的認識：因為這次的記譜工作而認識到他過去所從事的演奏和國樂改進工作是屬於少數人的，無法像戲曲音樂那麼充滿生命力、那麼體現了中國民族音樂的精神。⁸ 這是脫離自身深厚傳統而失去的生命力。當時的情況如此，今日又何嘗不是。但這條偏離傳統的軌跡到底要做多少程度的回頭？和傳統音樂的關係又是如何？要先釐清的，是現代國樂與傳統音樂的關係。

現代國樂和傳統音樂的關係，可從三個面向來看：一是從使用的樂器，二是從音樂內容，三則是其形成的歷史淵源。首先是樂器，在第一章已對現代國樂做了「傳統器樂的當代探索」的詮釋，無論是從這個詮釋或是現況來看，現代國樂與傳統音樂確定不可分割的就是傳統樂器。不論樂器經過多少性能的提升和型制

⁷ 林谷芳，〈從傳統音樂的特質看「國樂交響化」所面臨的美學困境〉，李岩、賈元蘇責任編輯《中華文化的過去現在和未來：中華書局成立八十周年紀念論文集》（北京：中華書局，1992），170。

⁸ 劉靖之，211。

的改變，其特色仍是保留的，改變的部份也並非如同音樂內容的改變般、大幅脫離傳統。在音樂內容方面，與傳統音樂的不同是顯而易見的，甚至在教學方式、曲目產生和展演型態上，與「西樂」的相似度都高於傳統音樂。為什麼從以上這兩個面向來看，與傳統的關係會是如此極端，則要從其形成的歷史淵源來解釋。

由本節第一段的敘述可知，這是一條偏離傳統軌跡的道路，在當時可說是為了改革、創新，或是說「改進」，而形成的新樂種。綜合這三個面向，會發現相對來說不變動的是使用的樂器；即使當時的時空背景牽引著這個樂種的音樂內容背離傳統，畢竟樂器相同，之後若要回歸傳統亦是有可能的。這可能也是為什麼對於現代國樂的概念和包含範圍，在認知上會有些微的差異：有人視之為傳統音樂的代表，認為應該要呈現中國傳統音樂的美感；有人則著眼於改革的事實，認為它是傳統器樂的「創新」，在音樂上應該是要擺脫傳統包袱而多元發展。事實證明，這些改革過的樂器回頭學習傳統是沒有問題的，但問題在於是不是只要演奏傳統音樂？國樂演奏家「要不要」回去當民間藝人？如果從當初「改革」的事實來看，著眼於「當代」才是現代國樂概念的本質。

將現代國樂詮釋為「傳統器樂的當代探索」看似只保留了傳統器樂，而與傳統音樂一刀兩段，其實不然。前面已經提到，既然樂器與傳統相同，回頭學習傳統應該並無困難。但是學習傳統是為了什麼？則應該回歸「傳統器樂的當代探索」這樣一個概念。說得更清楚些，「傳統器樂」的演奏手法是這個樂種的演奏家應該具備的，但是有了這些傳統的基礎之後，則是要讓傳統器樂在往後的每一個時代

都有其新的面貌、新的生命。此外，在面對傳統時，能汲取的則不只是傳統音樂而已，所有的傳統文化都是可被使用、轉化而有新的生命。後面章節將會由采風樂坊的展演實例中，進一步探討國樂與傳統的關係。

至於與當代的關係，則可視為時代使命感的延伸。現代國樂概念形成的時空背景中，當時前輩們的時代使命感是值得我們傳承的，即使當時的這種使命感是來自一種對自身傳統的否定，但在今日，我們仍能取其積極的面向。這個積極面向的延伸，就是「當代探索」，也就是在了解傳統之外，尋找、探索在這個時代中，自身的各種可能性。在回顧這段歷史時，總覺得采風樂坊與當年的國樂前輩們有著類似的進取精神和時代使命感，對傳統音樂有足夠的了解，對於當代又積極地探索、創新。

綜合來看現代國樂的概念，若將此樂種的形成視為傳統器樂偏離傳統軌跡的一個發展，則此一軌跡是以「傳統器樂」作為與傳統之間的臍帶，最初發軔時受到西風東漸的影響，使之有了足夠的條件可以與時代接軌，於是在往後延伸時，能夠不斷推陳出新地與每一個當下的社會氛圍契合。

第二節 台灣的社會思潮與現代國樂發展

國民政府到台灣的短短幾十年間，本土化思潮的轉變頗大，而現代國樂在台灣的發展受此影響也不小。「本土化」在今日固然被重視，這個名詞所指涉的對象卻不盡相同。由於近年來整個台灣的社會對於本土化的重視，台灣國樂界亦難避

免這個議題，在這股思潮中成立、成長的采風樂坊更是在創團之初就對台灣傳統音樂文化有相當程度的關注。爲了要了解采風樂坊是在怎樣的社會氛圍下對於台灣傳統音樂、甚至這塊土地上其他的音樂如此關注，這裡回顧采風樂坊創團前本土化思潮的轉變。此外，對於台灣國樂在思潮轉變中所受到的影響，也略微著墨，以了解其在台灣所面臨的環境與應對。

一、本土化思潮的演變

思潮的發軔多是從文學開始，本土化論點的興起也不例外。由於文學是直接以文字表達的，在探討「台灣文學」和「本土化」的時候，很難避免政治立場的表態；事實上文學界涉足政治的比例與其他藝術領域相比，的確也高了許多，思潮的演變也最容易從文學作品中觀察到。在游勝冠先生的《台灣文學本土論的興起與發展》中，將 50、60 年代視爲本土論式微的時代，而 70、80 年代則是本土論的再興。⁹ 50 年代是國民政府遷台的第一個十年，由於國共內戰的失利，政治局勢上的緊張，對於言論的約束自然較多。此時的國民政府視中共爲判亂政權，視自己爲正統中國文化的代表。尤其當 1966 年中共展開文化大革命，彼岸對於傳統文化大舉破壞之時，更使得國民政府在國際間得以中國傳統文化的正統傳承者自居。在整個反共復國的社會氛圍下，文化上強調「中國正統」，對於「台灣」文化不甚重視。50、60 年代大致是這種氣氛，以「台灣文學」的角度來看是「本土

⁹ 在游勝冠的《台灣文學本土論的興起與發展》中，將台灣文學本土論的興起與發展過程分成三個歷史階段，分別是：一、日據時代—本土論的興起。二、50、60 年代—本土論的式微。三、70、80 年代—本土論的再興。這是以台灣爲主體的觀點出發而作的分期。

論的式微」，台灣傳統音樂在此時亦不被重視。

而從 70 年代開始，台灣的「中國正統」地位開始動搖。國際局勢方面，中國大陸取代台灣的正統地位，從一九七〇年與加拿大和義大利的斷交起，接著是七一年十月退出聯合國，七二年與日本斷交，終極則是七九年的與美國斷交。¹⁰ 在外交上的失利，促使台灣社會對於自身文化的反省，加上「釣魚台事件」暴露了台灣在政治、經濟上對於美、日的過度依賴：

台灣「保釣行動」代表了島內知識青年對國民政府處理事件的失望，進而一波波對社會、經濟、文化等的質疑與批判聲音開始凝聚。…於是，相對於「外」的壓力，社會於「內」的力量開始要求重視自己的聲音，凝聚自己的力量，找回自己的根，面對與重新認識自己的文化，這一道道「關注自身」眼光逐漸形成「鄉土思潮」的雛型。¹¹

與今日的本土化概念相比，70 年代的鄉土思潮是相對於西方文化而產生的，是對自身民族文化關懷、回歸的民族主義。如同呂正惠教授所說：七十年代的「鄉土」，原先是用來反對「西化」，而不是針對「中國」而發的。¹² 顯然此時的「鄉土」雖然關心的對象同樣是這片土地上的文化，但是相對的概念是「西方」而非「中國」。回歸鄉土、關懷本土的主張蔚為風潮，影響遍及各類藝術的創作與鑑賞。¹³ 這股思潮，就從文學開始延燒至各類藝術，並於「鄉土文學論戰」中達到高峰。1973

¹⁰ 南方朔，〈那時，台灣才長大〉，楊澤_主編，《七〇年代：理想繼續燃燒》(台北：時報，1994)，118。

¹¹ 汪俊彥，〈戲劇歷史·表演台灣：1984-2000 賴聲川戲劇之戲劇場域與台灣／中國圖像研究〉(台灣大學：2004)，22。

¹² 呂正惠，〈呂正惠教授序〉，游勝冠，《台灣文學本土論的興起與發展》(台北：前衛，1996)，2。

¹³ 路寒袖，〈七〇年代文化十事〉，楊澤_主編，《七〇年代：理想繼續燃燒》(台北：時報，1994)，259。

年創立雲門舞集的林懷民先生亦受其影響：雲門初創的宣言，不是藝術的理念，而是「中國人作曲，中國人編舞，中國人跳給中國人看。」一句民族主義的口號。…別人有舞團，我們要有，而且「一定」要有。¹⁴ 可看出即使在國際間中國正統地位開始動搖，70年代的台灣社會還是籠罩在中國正統意識之下。甚至在文學方面：80年代最激烈的本土論者，當時也是以中國立場去把握台灣文學的。¹⁵ 整個社會氛圍仍大致延續50、60年代，以「中國」為主流思潮，「台灣意識」仍是一股暗流，80年代之後才浮上檯面。

進入80年代，本土化思潮中仍存在「中國—台灣」的角力：

80年代以後的文學本土論，主要建立在正視台灣與中國分離的現實主義台灣意識之上，在這個現實主義的台灣意識的基礎上，隨著台灣意識的強度之不同、性質之差異，產生了激、緩不同的理論觀點。¹⁶

文學上仍有視台灣文學為中國文學支流的意識，及對抗、企圖擺脫中國影響而以台灣為主體的意識；這是台灣意識的緩和與激烈，激烈者所強調的「本土化」是有「去中國化」的意含的，政治及文化的氛圍亦然。在台灣意識逐漸高漲中：

台灣文學的獨立性得到確認以後，解嚴以後的台灣文學可以說朝多元化發展，…隨著各族群自主意識的提高，…使得台語文學、原住民文學、客家文學、眷村文學等各種台灣文學論，如雨後春筍般的冒出，…。¹⁷

這樣多元本土化的社會氛圍一直延伸到今日，台灣各族群文化受到政府及社會大眾的重視，也成為各藝術領域中重要的創作資源。政府對於台灣傳統文化的保存

¹⁴ 林懷民，〈成長的歲月〉，楊澤主編，《七〇年代：理想繼續燃燒》（台北：時報，1994），62-63。

¹⁵ 游勝冠，《台灣文學本土論的興起與發展》（台北：前衛，1996），301。

¹⁶ 同前註，319。

¹⁷ 同前註，423-424。

及扶植，也由以往的輕忽轉為積極。

二、現代國樂與本土化思潮

台灣的「本土化」從 50 年代到今天，從「中國正統」的動搖，經過「台灣」文化漸受重視的歷程，到現在的強調台灣主體，這樣的轉變對於台灣的現代國樂發展來說頗有影響。在強調中國正統的氛圍下，對抗西方而生的本土化思潮是有助於國樂成長的；但當社會氛圍逐漸轉為重視「台灣」文化，甚至「去中國化」的台灣本土化浮現，加上大陸開放後中華文化正統的轉移，台灣的現代國樂對於自身定位，勢必要再度審查才得以在國內及國際間立足。

台灣的國樂到底是怎樣的一個定位？呂鈺秀老師的《台灣音樂史》中，對「國樂」與京劇在 1987 年之前在台灣的發展有這樣的描述：

國民政府遷臺時，曾有兩百六十多萬人隨之而來，其所帶來的中國各地方之音樂文化，不可說是不豐沛。但這些地方音樂，由於離開了其所產生的政治、社會與文化環境，…隨著時間的流逝，老一輩藝人凋零，而漸趨沒落。但以現代化樂團形式所組織的國樂團，以及代表中華文化的京劇藝術，卻在政府的大力扶持下，於此階段快速而蓬勃的發展。¹⁸

這個時期的國樂，和同樣被冠上「國」字的京劇(國劇)，都是被視為文化的正統，且都是隨國民政府而遷臺，在政府的扶持下成長。而當其他的地方音樂凋零時，國樂和京劇卻在政策主導下佔了優勢：1967 年政府實施文化復興運動，教育部通令大專院校自五十六年度起，凡是設有音樂科系的大專院校，應該加授國樂歌曲及國樂器的演奏，並輔導全國各級學校籌組國樂社團。¹⁹ 1987 年之前的台灣國樂

¹⁸ 呂鈺秀，《台灣音樂史》(臺北市：五南，2003)，173。

¹⁹ 黃文玲，〈五十年間(1949-1999)台灣的國樂發展研究〉(國立台灣師範大學碩士論文：1999)，40。

是在這樣的情況下發展，職業樂團的成立、納入正規教育體制、音樂比賽項目、國宴的演出…，的確是「快速而蓬勃地發展」。這樣的優勢隨著「本土化」的位移慢慢消逝，但在早期的優勢和重中原輕「本土(指台灣的本土)」的氛圍下，國樂界本身對於自身定位問題並沒有多加思索，延續著五四運動以來「中國傳統音樂當代面貌」的認知，忽略了台灣本地的傳統音樂。直到 1987 年解嚴，開啓了兩岸的交流，國樂團的地方特色問題才逐漸被注意。加上政治局勢的推波助瀾，著重台灣在地特色的本土化，甚至去中國化的本土化(台灣化)逐漸興起，台灣本地傳統文化如南北管、歌仔戲、原住民等文化受到重視時，現代國樂的地位與優勢不再，本土化已不只是自身定位的問題，甚至是生存問題。

仔細評估，兩岸的交流使台灣演奏家有了技術上的進步，但隨著大陸的開放，台灣的國樂團在國際上既不具備「中國」正統地位的優勢，又缺乏「台灣」在地特色的事實被明顯曝露出來。在國內又有台灣本土意識的抬頭，隨國民政府來台的國樂在某種程度上似乎背負著「中國」的原罪。事實上，從五四精神發源的這種改革後的傳統器樂，無論是在曲目源流或是美學上，原本就無法全然脫離中國文化的影響，於是台灣國樂在面對無法代表台灣文化和中國文化的內外壓力下，能走的本土化是視自身為中國文化支流的台灣文化。「國樂團」的演出，不論是大型合奏或絲竹室內樂，加入台灣傳統音樂素材或台灣作曲家創作的、不同於對岸國樂團的曲目，才得以在國際舞台上立足並代表自身文化。於是近年來，各樂團紛紛注意到曲目選擇與創作的問題，大多有意識地增加台灣風格或是台灣作曲家

的作品。台灣傳統音樂文化如南北管、歌仔戲、客家歌謠、原住民等，成爲音樂創作重要的資源，顯現出與當地傳統音樂接軌是發展在地化特色的重要方法。

如同黃正銘老師談到與傳統接軌的問題時所說：樂器是傳統的，與傳統接軌自然不會有問題；問題是在本土化。²⁰ 演奏台灣的音樂是采風樂坊創團後就一直關注的方向之一，而最初幾年對於北管、歌仔戲的直接學習，不只是與傳統接軌，更重要的是了解這片土地上的聲音。有了這樣的學習經驗，對於台灣傳統音樂有了一定的了解和情感，在演奏創作或改編的曲目時自然會有不同的詮釋。

第三節 采風樂坊的創團時空與理念觸發

從創團前的社會氛圍看起：采風樂坊成立於 1991 年，若回顧這一時間點前後的歷史，就會發現這正是整個台灣藝文界朝氣蓬勃的時代。國民政府遷台以來，政治上一步一步鬆綁，1987 年解嚴，1991 年動員勘亂時期終了；藝文界在解嚴前則有 1973 年雲門舞集首次公演，1979 年雅音小集成立並首次公演創新國劇「白蛇與許仙」，1986 年當代傳奇劇場成立，可看出雖在戒嚴的狀態下，社會氣氛仍是一步步鬆綁，不同領域的表演藝術都有許多創意和靈感。絲竹樂團方面，解嚴後在采風樂坊之前有台北絲竹室內樂團的成立(1988 年)。除了表演團體紛紛成立，藝文界充滿了朝氣與創意之外，解嚴對於台灣國樂界影響最大的則是至大陸觀光旅遊解禁，演奏者紛紛至大陸進修。兩岸的交流頻繁，提升了技術，亦豐富了曲目。

²⁰ 黃老師在非正式訪談時所說。

而大陸的逐漸開放，也造成了台灣中華文化正統性的優勢不在，在地特色漸受重視。

解嚴後兩岸樂界交流頻繁，采風樂坊團長黃正銘老師亦曾赴大陸進修。2001年，在采風樂坊「創團拾週年音樂會」的節目單上，黃老師這樣寫著：

十年前自大陸遊學歸鄉，因為彭修文老師的一句話：「有沒有台灣的音樂讓我聽聽」，讓我倍感慚愧。在大學就讀期間，也許是自己怠惰，亦可能是當時的社會環境氛圍，並沒有機會讓我深入地接觸台灣在地的聲音，總認為身邊的文化事務並不足為奇。²¹

由於樂器傳承自傳統，傳統器樂演奏者對於傳統音樂，戲曲也好，民歌也好，照理說應該是十分關注的。但也許真的是當時的社會環境影響，台灣國樂來自大陸，在兩岸交流前又被自許為中華文化正統的國民政府看重，於是當時的國樂工作者對於台灣傳統音樂普遍缺乏認識。當時整個社會環境氛圍是以中國傳統文化為主流，對於台灣在地文化的態度是忽視的。直到兩岸交流及台灣在地文化日漸受到重視，台灣傳統音樂才慢慢被視為重要的文化資產，台灣國樂界也不得不去重視身邊的傳統音樂(詳見本章第二節)。對於黃正銘老師來說，彭修文老師這句話是個重要的觸發點，促使采風樂坊去關注台灣的音樂，並希望成為一個能「代表自身文化、站上世界舞台」的樂團。采風樂坊創團以來，不論是對於台灣傳統音樂的再學習，或是對於台灣當代作曲家的委託創作、台灣歌謠的改編，都反映著對於身邊文化的關注。

另一個影響采風樂坊的因素，是對於大樂團的省思。采風的創團團員大多是

²¹ 黃正銘，〈采風樂坊創團拾週年音樂會〉。音樂會節目單，國家音樂廳，2001年6月26、27日。8。

前中廣國樂團的團員。當時中廣算是一個條件很好的樂團，在與廣播電台結合下行銷能力很強。當時因為領導階層的關係，中廣製作流行歌曲。黃老師在提到自己組樂團的原因時，其中一個原因便是流行歌曲不需要高超的演奏技術，對於某些團員來說較無挑戰性。再來則是大型合奏的侷限：音樂的詮釋權在指揮，團員較少發揮的空間；人數多，移動不便，經費較高，故邀演少，有時又受限於經費而團練時間不多，演出品質受影響。²² 於是一些團員，就想要自己出來組團以施展抱負。在對大樂團的省思下，成立了小型的絲竹樂團：以傳統樂器中最具代表性的六種樂器：胡琴、笛子、琵琶、古箏、揚琴與阮咸組成，是一個既可以演出傳統絲竹音樂、又在現代音樂中有著極大發展空間的樂器編制。²³ 創團經過一段時間後，這樣的六人編制就固定下來了，之後成立二團、三團時也都是相同的編制，委託創作曲目也以此編制為主，曲目數量逐漸累積。²⁴

本土化思潮影響了采風樂坊創團之初的關注方向，而在往後的展演中，亦離不開對於當代的關注，這點是承接了前面所敘述的現代國樂概念而來。由采風樂坊的展演可以看出，它是在尋找、開創傳統器樂在當代更多的可能。即使實際向民間藝人學習了台灣傳統音樂，學習目的卻不是要成為民間藝人；雖然也演奏傳統曲目，卻是把傳統音樂做為一個基礎、視之為傳統器樂演奏者的養分，其方向仍是在探索當代。音樂內容方面，采風樂坊策劃的製作，從「當代」與「本土」

²² 整理自 2006 年 6 月 21 日對黃正銘老師的訪談。

²³ 〈采風樂坊簡介〉，<http://www.cfmw.com.tw/profile.php>，摘錄於 3 December 2007。

²⁴ 根據訪談及早期的一些資料，創團最初幾年還有笙和大提琴等樂器，對於六人編制是在什麼時候固定則並無進一步考證。

的思索中，開展出多元的演出內容。台灣傳統音樂方面有北管的學習、歌仔戲的學習與創發；台灣歌謠、國語老歌、校園民歌的器樂化改編是對國、台語族群的關注。跨領域製作方面，有為小朋友製作的兒童音樂劇《七太郎與狂狂妹》和童謠「奇幻動物園」，而 2005 年登場的東方器樂劇場《十面埋伏》則吸引更多觀眾來關心傳統音樂，2007 對於搖滾的嘗試則不在本文探討範圍內。在屬於小眾的現代音樂方面，采風樂坊也是個成熟的演奏團體，在對於現代作品的推廣中顯現出其對於時代的使命感。在 1991 到 2006 這十五年中，采風對於傳統器樂「當代」面貌積極探索，對於當下「台灣」的不同族群及年齡層幾乎都逐一碰觸，在演出型式方面也力求突破。

在音樂內容和演出型式的創發當中，新作品的寫作是很重要的一環，作品的出現影響到展演團體的理念實踐。采風樂坊在這十五年中積極地與作曲家合作，演出的作品絕大多數都是委託創作或改編；也由於委託曲目的累積，而得以建立其獨特性。其中比較特別的是團員本身的創作能力；在采風樂坊從創團至今的絲竹樂曲目中，有不少吳宗憲老師的作品；到了 2005 年的器樂劇場《十面埋伏》，黃正銘老師因為經費和理念實踐上的考量，竟也能夠親自從事音樂的製作。雖然吳老師謙虛地認為自己的創作「沒有很厲害」，黃老師在訪談中也表示《十面埋伏》在音樂上還有許多不成熟的地方，但是兩位老師的創作能力的確是采風樂坊實踐理念時的一個助力。

在 2007 年，論文寫作即將結束的這個當下，采風樂坊仍在不停地前進。在這

個《十面埋伏》剛巡演完的時間點上寫，剛好是一個團體經過了十六年的淬鍊，繼續展開一場場新的實驗的時刻。從過去的十五年，可以看到對於絲竹樂的各種探索，還有跨領域的發祥，而這一切都還在往未來不斷延伸。這是一個仍在前進中的團體，由於不斷地自我要求、自我突破，每一刻都仍有可能會有新的東西出現。以 1991-2006 這十五年來說，仍是太過於短暫去論定一個團體的價值與影響力。但是以這十五年作為傳統器樂對於當代探索的一個窗口時，看到的卻不僅是采風樂坊，而是傳統器樂當代探索的一個縮影。