

## 建構台灣主體性的音樂生態新環境

潘皇龍

國立台北藝術大學音樂學院前院長

亞洲作曲家聯盟前主席

台灣作曲家協會榮譽理事長

### 前言

「財團法人國家文化藝術基金會（簡稱國藝會）」成立已屆滿 20 週年，提供了國內藝文環境透明且公開的申請與補助機制，無形中也牽引著音樂創新、展演環境與美學導向的規範。

以俄羅斯為例，他們從接受西歐古典音樂，到自我成長茁壯的成功案例，證明他們過去西化的音樂教育，是為了建構他們自己的音樂生態環境。同樣的，在台灣，我們學習傳統音樂與西方古典音樂，也是為了建構台灣主體性的音樂生態新環境，它是手段而非目的。

國藝會 20 週年的回顧，我們親眼目睹因為國藝會的鼎力相助，使得創作與展演等藝文活動得以蓬勃發展。至於前瞻，在音樂的領域中，我們得先認清台灣音樂生態環境的本質與特徵，邀請音樂界共同集思廣益、凝聚共識，期待拓展台灣主體性的音樂生態新環境，與擴充國際音樂文化交流，將國藝會的功能發揮到最高的極致。

### 一、台灣音樂生態環境的回顧

#### (一) 台灣的傳統音樂：

台灣長久以來，一直是個移民的大熔爐。它雖然有著多元化的社會結構，與多樣性的文化環境；但是，表現在音樂生態環境上，卻也充分體現了「後殖民主義」的痕跡。到底什麼是台灣的所謂傳統音樂呢？首先我們會想到原住民歌謠，閩南語、客家歌謠，以及跟隨先民從中國大陸來到

台灣，落地生根的「南管音樂」與「北管音樂」。當然，不容諱言，時下許多人，可能對早年伴隨西方傳教士移植台灣的歐洲古典音樂，遠比對我們祖先留傳下來的傳統音樂更為嫻熟；對於小提琴、鋼琴等西方樂器，遠比二胡、古箏等傳統樂器來得熟悉而親切？那麼是否意味著，這是個東西混雜的音樂生態環境？

## (二) 台灣的音樂教育：

台灣自從第二次世界大戰結束後，相繼在許多公私立大專院校成立音樂科系；並於台灣經濟起飛以後，在各縣市績優中小學廣設音樂班，提供一系列學習音樂的完整教育系統。截至 21 世紀初期，已經完成了由小學、中學到大學，從學士、碩士到博士班的音樂教育體系。經由各階段音樂教育的擴張，以及出國留學的方便，年輕的音樂家們，不管是鋼琴家、聲樂家、弦樂家、管樂家、擊樂家，或指揮家、作曲家、音樂學家，在藝術層面上的傑出表現，都足與歐美音樂家並駕齊驅；甚至於在各項國際音樂競賽中，嶄露頭角、大放異彩。但也因為大量增設音樂科系的結果，造成培育音樂人才的過度成長，導致音樂博士滿街跑、供過於求，形成教育資源與就業的嚴重失調。

台灣中小學音樂班的教育系統，既非如西歐般的雙軌制，亦非如東歐般的一貫制。它的優點是音樂班依附在一般中小學，形同增設才藝班，無需另覓校園；缺點是課程的斷層、不銜接，以及師資與設備資源重複，造成人力、物力的浪費。至於大學音樂教育系統，由於資源分散，各校規模相近，缺乏特色。而且為了各項樂器主修兼備，除了某些較大型的音樂系外，其他各音樂系都無法組成完整的管弦樂團。更無法與歐洲各大城市中，都有一個以城市命名的大型音樂學院，師生人力集中，可以安排較大的教學活動相比擬。

而且，台灣自從 1895 年以迄今日 120 年餘，我們的音樂教育幾乎是全盤西化。既使國樂系的成立，雖然演奏傳統樂器；但是，音樂相關理論課程，仍然以西洋古典音樂教育系統為根本，而與其他音樂系相近，自我主體性尚待開花結果。而長久以來，台灣人似乎只有逆來順受、未曾

嚴肅地思考建構自我定位的音樂文化主體性；或者，這正是「後殖民地文化」的終極面向。

### (三) 台灣的音樂生態環境：

台灣長久以來經常是列強的殖民地，反應在音樂生態環境上尤其明顯。有鑑於此，當 1981 年「行政院文化建設委員會」成立後，每年定期舉辦文藝季，揭示「傳統與創新」的宗旨，發表作曲家的創新作品。可惜 30 餘年過去，歷經多次主任委員更迭與政黨輪替，成效仍然相當有限。近年來公設樂團定期音樂會，偶而穿插發表委託國人創作作品，值得慶幸；也扮演著引領風氣、確認自我定位的社會責任。惜乎數量極其有限，或只針對知名作曲家，或礙於票房考量，充斥著非常歐式的「音樂殖民主義」景觀；猶如企業界的代工機制，缺乏文化主體性的認知與作為。

至於民間私人經營的管弦樂團、室內樂團、合唱團，雖然偶而也在定期或不定期音樂會中，安排國人作品或委託創作，擔負起歷史傳承、文化扎根的重責大任，讓人佩服。雖然支撐困難，卻也撐起了繼往開來的神聖使命。

而音樂相關的民間組織，如「台灣作曲家協會」、「亞洲作曲家聯盟(Asian Composers League, 簡稱 ACL)」台灣總會，每年定期舉辦「音樂台灣」，發表會員音樂創作。「國際現代音樂協會(International Society for Contemporary Music, 簡稱 ISCM)」台灣總會(「中華民國現代音樂協會」)主辦「台北國際現代音樂節」，發表國內外音樂作品……，都有了不少的活動經驗與作品累積。外加上列國際組織，主辦或出席每年定期舉辦的「世界新音樂節(WNMD)」或「亞太音樂節(APMF)」，經由徵選而發表作品，拓展了國際音樂交流的機會，也間接地提升了台灣音樂的國際能見度。

## 二、國藝會歷年音樂類常態補助總體觀察與分析

國藝會從民國 86(西元 1997)年度開始受理申請補助案，依國藝會 86-104 年度「常態補助統計表」顯示，當初開放音樂等九大類受理申請，隨後

略有變動：96 年度起將受理申請補助案劃分成八大類迄今，即文學、美術、音樂、舞蹈、戲劇（曲）、文化資產、視聽媒體藝術（原為電影廣播電視類）和藝文環境與發展等。以下就常態音樂類的補助概況提出整體觀察與分析。

#### （一）歷年常態補助資源各類別配比的觀察與分析：

依「國藝會歷年常態補助資源各類別配比」顯示，從 86 年度至 104 年度音樂類佔國藝會常態補助資源的平均值為 21%。最高為 95 年度的 23.7%，次高為 91 年度的 23.3%，第三高為 88 下半年度與 89 年度的 22.7%；最低為 98 年度的 18.6%，次低為 86 年度的 19.1%，第三低為 88 年度的 19.5%。最高年度與最低年度相差 5.1%。

86 年度至 104 年度，音樂類常態總補助金額為五億二千八百四十萬元，總補助件數為 3,981 件，平均年收件數 460 件，平均年補助件數為 204 件，核定獲補助比率為 44.3%，平均年核定補助金額為二千七百一十萬元，平均佔常態整體補助資源比例為 21%。

表一：國藝會 86 年度至 104 年度音樂類常態補助資源概況

項目 / 年度	86-104
總補助金額	52,840 萬
總補助件數	3,981 件
平均年收件數	460 件
平均年補助件數	204 件
平均年核定補助金額	2,710 萬
平均個案補助金額	13.3 萬
平均佔常態整體補助資源比例	21%

以年度平均個案補助金額作比較，其年度平均個案補助金額最高為 88 下半年度及 89 年度的一十七萬二千零五十五元整（172,055 元），次高為 93 年度的一十六萬九千八百七十四元整（169,874 元），第三高為 90 年度的一十六萬零九十三元整（160,093 元）。年度平均個案補助金額最低為 102 年度的一十萬九千七百二十元整（109,720 元），次低為 86 年

度的一十一萬零九十八元整（110,098 元），第三低為 101 年度的一十一萬零五百五十九元整（110,559 元）。

年度平均個案補助金額最高為 88 下半年度及 89 年度，與最低的 102 年度相差六萬二千三百三十五元整（62,335 元）。如若不計 88 下半年度及 89 年度的一年半為最高補助金額，改採次高的 93 年度為最高補助金額計算，則兩年度相差六萬零一百五十四元整（60,154 元）。

## （二）計畫項目分配比的觀察與分析：

以下亦就音樂類中「演出」、「國際文化交流」、「創作」、「委託創作」與「駐團藝術工作者」等五個重要補助項目進行分析：

表二：國藝會 86 年度至 104 年度音樂類常態補助各項目統計表

項目	總補助件數	總補助金額	平均個案補助金額	平均補助件數佔比	平均補助金額佔比
演出	2,637 件	28,318 萬	11 萬	66.5%	55.3%
國際文化交流	577 件	10,349 萬	18 萬	14.7%	19.0%
創作	84 件	1,218 萬	15 萬	2.0%	2.0%
委託創作	146 件	2,485 萬	17 萬	4.5%	5.9%
駐團藝術工作者	12 件	316 萬	26 萬	0.5%	1.2%

依上表顯示，音樂類補助件數佔比最高的項目為「演出」，約佔音樂類三分之二；平均個案補助金額以「駐團藝術工作者」成本最高，「國際文化交流」次之，屬常態。平均補助金額佔比以「演出」最高，超過五成，「國際文化交流」其次，約近二成。

音樂類補助案以「演出」項目掛帥，獲得大部份資源，卻似乎仍然停留在推廣普及的西洋音樂代工性質，缺乏建構自我文化生態環境的積極作為；也與文化部分級獎助計畫，或各縣市政府補助案相重疊，補助效益有待商榷。而「創作」、「委託創作」與「駐團藝術工作者」等，可提升台灣新音樂作品、國人作品之創作發表能量的補助項目，其三項平均補

助金額佔比總合卻僅及 9.1%，尚待積極關注。

繼之，從 86-104 音樂類「創作」與「委託創作」補助名單的觀察與分析，國藝會曾經補助 162 位作曲家、合計 429 人次，依其重覆比平均計算相當於每人 2.6 首作品。其中「創作」補助合計 52 人、84 人次，其餘為「委託創作」補助。

受補助作曲家重覆次數最高者一人 18 次，總金額為一百五十一萬六千二百五十元整（1,516,250 元）。其次一人 13 次，總金額為一百一十二萬零五百元整（1,120,500 元）。第三高者 11 次，總金額為一百二十八萬七千五百五十元整（1,287,550 元）。第四高者 9 次，總金額為六十七萬五千元整（675,000 元）。第五高者二人各 8 次，總金額為七十九萬六千元整（796,000 元），與三十四萬五千五百元整（345,500 元）；二者懸殊超過一倍。爾後為二人各 7 次，與七人各 6 次…。其中，第五高的其中一人獲補總金額僅略高於次數最高者的半數，另一人則低於其四分之一，獲補資源落差之大值得觀察。而受補助作曲家中有 68 人僅獲一次補助，佔總人數 42%，值得爾後分析討論。

以上受補助者大多為國立大學專任教師，少數為私立大學專任教師，或各校兼任教師，錦上添花意味濃厚，比較缺乏雪中送炭美意，有待檢討。至於，受補助作曲家的重覆次數多寡，是否與其作品的原創性、前瞻性與專業性相當，或與申請單位的美學層級相近，抑或另有其他因素，尚待分析評議。

### 三、台灣音樂生態環境的獨特性與因應策略：

#### （一）音樂生態環境的困境與契機

##### 1. 儒家傳統思想下的音樂功能取向性：

儒家傳統強調音樂的修身養性與教化功能，根本不可能有「為藝術而藝術」的空間。台灣諺語有：「咱做人尚衰（最倒楣），剃頭、打鼓、吹古吹（嗩吶）」，世間最倒楣的三件事，音樂就佔了兩種，足見當年漠視音樂人的嚴重性。

2. 列強殖民主義麾下的自生自滅音樂環境景觀：

台灣自古以來就有好山好水，可惜當年鮮少被珍惜。相反地，地處南北交通要衝，或成為列強諸國覬覦的要塞堡壘，或扮演起中繼站的暫時性盤踞地。人民生活也罷，文化藝術發展也罷，世世代代幾乎是自生自滅。

3. 從拓展專業音樂教育環境到擴充國際音樂文化交流：

台灣到了 1970 年代以後，伴隨著經濟起飛，政治民主化與社會多元化的時代潮流，在教育普及和推廣，廣開中小學音樂班，與增設大學音樂科系的前提下，專業音樂教育蔚為新寵兒。1980 年代以後，歷經政府改造工程與藝術校院相繼成立，增設音樂學系碩士班，並於 21 世紀初成立博士班，建立了完整的專業音樂教育體系。

台灣在 1945 年成立了第一個交響樂團，經過多次改名，目前叫「國立台灣交響樂團」；1986 年成立「聯合實驗管弦樂團」，目前稱「國家交響樂團」；公設樂團提供音樂家的展演機會，也都已經逐漸建立了口碑，值得慶幸。從公設樂團的成立，激發了私營樂團、合唱團、打擊樂團…興起；在文化部、國藝會的贊助下，活絡了國內音樂園地，也逐漸把舞台延伸到國際，頗覺鼓舞人心。

而為了更開放而深入的針對音樂發展生態進行討論與激盪，並回顧台灣音樂創作所奠基之成果暨趨勢觀察，本次研究亦召開兩次專家諮詢會議<sup>1</sup>，試圖前瞻國藝會扶植音樂表演藝術之發展策略。綜整會議各學者專家之意見，就生態觀察、國藝會補助機制檢討及未來策略建議等項，分述於如後：

**(二) 針對音樂創作、展演與評論之生態發展總體觀察：**

1. 對創作、展演發表與評論之環境發展觀察：

(1) 當代國內音樂界的環境與戲劇或舞蹈界有很大差異，後者多演出新製作或創新作品；但音樂界剛好相反，其生態以演唱、演奏掛帥或詮釋經典名曲為主，而音樂環境又是以西洋古典音樂為主，呈現「後殖民地的文化景觀」，是台灣特別的現象。雖然當代有年輕作曲家例如林桂如，戲劇感較強、具想像力，嘗試和前衛劇場結合，但以台灣現今的情況而言，國內大部分團隊仍停留在所謂的「消費型音

樂」的重製（涉及台灣人的欣賞品味），情似企業界的「代工」機制，絕大部分的作曲家難以倚靠作曲為生、單一作品可重複演出的機會亦非常有限。因此還需多為其創造舞台，或建構良好的製作環境、配套流程、讓作品有比較佳的排練及演出機會等，才得以支持作曲家可持續堅持下去，並創造專職作曲家以純創作為生的理想遠景。例如國藝會「委託創作」補助項目鼓勵了團隊思考與作曲家合作，也讓剛回國、未獲教職的學者有機會從事作曲，從中提升創作能量。

- (2) 音樂界對於評論相較於戲劇、舞蹈領域缺乏敏感度，音樂界的藝文媒體傾向包裝功能，喪失使命感；能作思想性、深入評論之音樂學者，亦因投入學術工作而與藝術界脫節，缺少與音樂評論對話的空間及效應，是目前較難改變的生態現況。

## 2. 對近年音樂的新製作、跨領域或多元藝術形式合作演出發展觀察：

- (1) 因政策鼓勵，當代許多樂團都嘗試各種跨領域計畫，但有些嘗試僅將全部元素加在一起而未能充分融合，思想也不一致，使跨領域變成表面的噱頭。

- (2) 跨領域製作是團隊合作的概念，近年來亦有令人深刻的案例，包括自由擊的演出、動見體的《凱吉一歲》、或是采風樂團的若干製作。例如自由擊創團時即設定為創作型的打擊樂團，跨領域製作則是建立在導演及文本的加入。

- (3) 面臨跨領域製作的資源需求，或環境尚未成熟到可以推出製作型節目，國藝會的補助形式，是否可思考像「lab」實驗型態的支援可能？例如《凱吉一歲》，則是林桂如與動見體合作以聲音為主的製作，但申請時即面臨，音樂類中「演出」項目較少針對跨領域製作的補助，申請「戲劇類」又擔心該類委員是否能理解以聲音出發製作的計畫。

## 3. 對樂團營運的觀察：

- (1) 台灣很多長期經營的樂團，由於該樂團的音樂總監都固定一人，其方向也相當固定，未來可改變的空間便微乎其微。所以當他們邀請



著名音樂總監、客席指揮訓練樂團，或透過跨團、跨國合作演出，便能注入新的生機。國外的許多頂尖室內樂團，諸如法國的「現代音樂室內樂團（Ensemble InterContemporain）」、德國的「摩登室內樂團(Ensemble Modern)」與奧地利的「音響論壇(Klangforum)」，他們的經驗是樂團每季或每一套節目演出，聘一位頂尖的音樂總監，就會注入新的生機、帶動樂團的新發展。

- (2) 目前國內團隊的營運，大多採「雜貨店」的經營模式(團長兼工友)，不像國外團體其組織架構較為嚴謹(如有董事會、藝術總監、行政總監)。因此，如何協助團隊建立經營模式，或許是國藝會可著力的。例如建立一檢核的機制，參考教育部「PDCA」的做法，建構計劃→執行→檢討→改進的循環機制。
- (3) 國內的音樂教育生態發展，有待強化樂團專業人才實習機制。各大專院校音樂科系的演奏訓練不多，銜接樂團工作的實習課程有限，導致年輕音樂工作者普遍缺乏摸索、辨識與成長茁壯的磨練機會；各樂團青年團的設置，如樂興之時青年團，剛好彌補了學校教育的不足。

#### 4. 對臺灣音樂家或音樂學家音樂生涯發展觀察

很多音樂家或音樂學者，音樂生涯最高峰是完成學業時。他(她)們畢業後走進職場就少有再更上一層樓的雄心壯志；或被生活環境所淹沒，或缺乏鞭策、向上提昇的能量，非常可惜。如何創造一個將音樂家(作曲家)與團隊、製作與觀眾可以更緊密互動的生態環境，讓「創作」成為整個音樂製作緊密的一部分，即創作者與團隊能有更多直接的接觸；另一方面也可導向成品與觀眾有更直接的交流。例如推動「駐團作曲家」，鼓勵團隊和作曲家長期合作培養默契；或增加專案資源比例，並要求團隊需有一定的國人作品比例，這些都值得努力。

#### 5. 其他綜合觀察：

- (1) 向公部門爭取成立「台灣音樂資料庫」或「台灣音樂中心」，長期累積、更新台灣不分世代作品的資料庫(臺灣音樂館目前雖然有，但多以搶救過往的或年紀大的作曲家為優先)，讓有興趣的人可以

很輕易的查找台灣作曲家的作品，並藉由作品出版以擴展新作品的能見度。另外，出版「台灣新音樂年鑑」也能觀察台灣音樂環境發展情況。

- (2) 可透過國藝會擔任平台，或是藝企合作專案，將歷年補助的「創作」、「委託創作」作品推薦予團隊演出。
- (3) 世界上有許多先進國家，諸如德國、荷蘭、波蘭，每年舉辦很多國際性的作曲比賽，他們的首獎獎金有時甚至相當於國家文藝獎的金額，獎金高易吸引眾多參加者，因此作曲比賽亦是鼓勵創新的一個可能性。

### (三) 回顧國藝會音樂類補助對台灣音樂生態發展產生之影響與調整建議：

1. 若「創作」與「委託創作」為國藝會重點補助項目，是否考量提高其補助資源及比例：
  - (1) 雖然目前國藝會「創作」與「委託創作」兩項目獲補金額比例相加不到 10%，固然很少，但若為提升獲補比例而大量鼓勵創作，還需併同考量台灣藝文活動市場有一定的承載量，發表暨有作品的空間有可能相對壓縮，作品將沒有第二次演出而被修改的機會，亦值得深思。
  - (2) 國藝會的補助機制可更有彈性。例如，隨時代的不同，調整常態與專案的資源比例。聚焦於補助對音樂較有想法及使命感的創作者，並給予較充分的資源。或針對過去獲補助之作品，擇選其中較傑出且有份量的，鼓勵於國內外重新演出的機會，提高好作品的能見度。同時，「出版」項目的補助重點應包含打譜經費，這對於資深作曲家關係重大。
  - (3) 補助審核的機制應該納入計畫過程的紀錄。例如，針對「創作」或「委託創作」項目，進行演出者的訪談或座談，觀察其對於作曲家所寫作品的演出經驗（包含獨奏家練習完後對於作品的觀點、合作

的感想等)。或在評鑑過程中，從中再擇優秀作品，提供第二次的演出及修改機會等，對於「委託創作」品質的提升會有幫助。

- (4) 目前國內團隊委託台灣作曲家創作作品的「製作費」確實過低，平均約為 1%~5%，理想上至少應佔 20% 以上，但民間樂團有它實際上困難之處。反而是公設樂團相對較無票房的壓力，提升創作風氣更應由公設樂團負起最大的政策性責任，並明文規定發表國人作品的應有比例。
- (5) 在思考音樂類補助時，普遍認為音樂「較便宜」，經費需求偏少；但是有些作品是需要「錢」堆出來的。排練不足的問題很普遍，經費不足也是因素之一。能給予音樂家排練的鐘點費太低廉，如何建立起音樂家的尊榮感？另一方面，樂團委託國外作曲家一首 80 萬，國內作曲家 10 萬元，為什麼會有這種差別？資源分配的差別還包括，大型的、知名度高的、頂尖的樂團囊括了 80% 的資源，剩下的才由其他樂團分配，也未必公平。
- (6) 「現代音樂創作」音樂會的票房難以提升，但是推動現代音樂或國人作品時，觀眾需要被教育，也是可被教育的。因此推廣方面應更積極與觀眾進行對話，以促進雙方的溝通與瞭解。市場更大眾化之餘，同時兼顧作品的藝術性。

## 2. 對跨領域創作的補助機制建議：

- (1) 跨領域是整個世界的共通發展趨勢，為避免只是喊口號，應該鼓勵音樂界多與其他不同藝術領域作互動，以創作出較有思想、深刻的作品。
- (2) 建議國藝會可發揮更積極的功能性，「製造」跨領域的機會。以 TIFA 的 Hotel Pro Forma 劇團一個製作為例，該製作導演跑遍全世界的藝術節、論壇及工作坊等，去會見許多藝術家，經意見交流之後將成果匯集出來，成為一流的跨界作品（跨了動畫、能劇、舞台燈光效果等）。台灣所有表演藝術界的創作者，受限於地區、語言的關係，訊息接收非常貧乏，也缺乏與國外創作者交流的機會。國藝會可以站在輔導的角度上，幫助藝術家創造對話的可能性與空間。

3. 如何有效提升台灣音樂創作之國際能見度：
- (1) 送藝術家至國外短期進修方式難有明顯成效，建議透過參與國際性組織或機構的會議，建立此類交流性質的人脈及網絡，較能形成持續且擴大的效益，這也是目前國內藝術團體較欠缺的。以傳藝中心 2016 年度提出「音樂人才培育計劃」為例，著重媒合國內外的音樂節或基金會建立網絡，選送國內人才（含作曲家、演奏者及團隊）出國，與國外樂團或基金會辦理的大師班等合作；若非藉由國家的力量去談判，這些青年作曲家或演奏者都很難自行申請甄選上。目前傳藝（臺灣音樂館）僅能補助製作費，無法支應創作者及團隊旅運費。相較之下，國藝會機制較具彈性，應可補充公部門無法承擔的部分。
  - (2) 相較舞蹈及傳統戲劇，由於台灣的音樂表演性質與國外太近似，而難以突顯推向國際，因此國際推展需先思考如何展現台灣音樂的主體性和差異性。台灣自 1946 年第一個音樂系成立算起，約七十年了；雖然目前台灣的樂團可與世界其他樂團並駕齊驅，很多團隊都以台灣為靈感出發創作音樂（甚至因過去殖民的背景，而無意識的特別強調台灣）；還有很多傳統音樂界團隊也在革新，或從跨界或不同領域的加入等，尋找不同的出路，顯見強調與重視台灣主體性的思維；但是否能創造自己經典的曲目，而非僅演奏古典音樂作品？則尚待被檢驗。
  - (3) 若要推動台灣的音樂走向國際，或許可借助「跨界」的概念，讓其他類的表演藝術來帶動音樂類。建議國藝會可提出新專案，透過眼界及視野較高的製作人來中介協助，讓音樂交流初期亦可藉由跨界方式走出去。
  - (4) 建議國藝會建立補助二十年的基礎資料及數據。如：有哪些音樂團體？到國外哪些地方進行交流？邀方是誰？演出規模多大、影響程度如何…等相關分析，提供團隊參考，幫助台灣音樂團體從事國際交流。
- (四) 從音樂領域生態需求缺口切入建議國藝會資源挹注的關鍵策略：

1. 評審機制之檢討：
  - (1) 建議能挑選較具有公正性的人擔任評審，且不侷限於邀請國立學校體系的教師，亦可從私立學校挖掘專業評審人才。
  - (2) 建議訂定新進委員佔有一定比例之原則，強化評審委員輪替制度，並擴大延攬範圍。
2. 善用國藝會補助的獨特價值：
  - (1) 國藝會與其他公部門應有功能及性質上的區分，公部門有預算執行考量和壓力，國藝會相形下較有彈性，補助的案件可視當期審查情況從缺。
  - (2) 國藝會的補助機制相較其他公部門資源，較能迅速呼應生態的轉變。尤其現在中央或地方政府補助資源增加，本土意識的抬頭亦鼓勵本土作曲家創作；而且，民間委託創作也相形增加數量。建議國藝會未來朝集中資源補助具高藝術性的作品、創作者，甚至於重點補助傑出作曲家，從事專職創作。
3. 常態與專案補助的比例調整：
  - (1) 國外許多基金會不作整年度的常態性補助，因會耗費太多的資源及人力，是以補助優質作品為主，使國家補助成為 **credit**。若要突顯國藝會的高度，補助的對象及向度可以調整，且常態與專案的資源比例調整，亦可帶動整體的生態變化。
  - (2) 可考慮調整「駐團藝術工作者」項目的補助比例，將投注的金額提高。例如國藝會補助一個月五萬，團隊再相對補助二萬，一個月共七萬。由於金額較高，國藝會也可比照專案方式，因為參與及監督較多，使對其成果也有較高的掌握。
  - (3) 2015年國藝會的出國補助，從每半年一次改為每隔月審查一次，比較具有彈性，也符合環境生態需求。若要建構台灣主體性音樂生態環境，強化音樂創作，可評估將「委託創作」申請案比照出國審查案，改為每隔月審查一次。至於常態與專案補助案的比例調整，建議更進一步的研究後再行決定。

## 四、拓展台灣主體性的音樂生態新環境與擴充國際音樂文化交流

台灣多元社會結構，創作風格多樣化；有前衛亦不乏非常保守者，有取材自傳統文化，亦不乏深受歐美音樂影響者，堪稱欣欣向榮、各顯神通。部份作曲家已經具有國際知名度，而年輕作曲家也接連在國際各大音樂節獲獎，值得嘉勉。而我們的演奏（唱）家、指揮家、樂團、合唱團，雖然學的幾乎都是歐美古典音樂，卻也有部份菁英可以縱橫天下、足堪告慰。茲依個人多年來對台灣音樂生態環境的觀察，與主持音樂界人士焦點座談所凝聚的初步共識，匯集整理拓展台灣主體性的音樂生態新環境，與擴充國際音樂文化交流重點如下：

### （一）建構自我品牌與充實經典作品：

1. 建立「台灣音樂資料庫」，或成立「台灣音樂中心」，積極申請加入「國際音樂資訊中心聯合會」（International Association for Music Information Center，簡稱 IAMIC）：擴大搜集、整理、出版作曲家作品目錄、作品編制、總譜…提供研究、演出與國際交流應用。
2. 構築台灣主體性的音樂生態新環境：國藝會各項審查以原創性、前瞻性與專業性為最高指導原則。可評估將「創作」與「委託創作」申請案改為每隔月審查一次，以茲激勵創作風潮。「創作」補助以年輕創業伊始，或未獲專任職務者為條件；「委託創作」開放樂團、合唱團，或相關協會申請，活絡創新機制。
3. 打造自我品牌與發掘經典作品：明訂樂團委託國人創新的比率，並逐年提高。獎勵音樂家、樂團、合唱團，詮釋國人作品，建立自我特性、確立自我品牌，發掘經典曲目，積累團隊獨特風格。

### （二）創造多元音樂生態新環境：

1. 鼓勵樂團、合唱團常設「駐團作曲家」，充實自我曲目資料庫。
2. 舉辦作曲比賽，並首演入圍作品，提供年輕作曲家嶄露頭角的機會。

3. 常態與專案的補助資源比例逐年調整，提高專案補助金額，策略性地帶動整體生態環境，讓團隊可藉由國藝會的協助跨入國際市場。
4. 對於經紀公司的補助，僅限定為發表新音樂創作、國人創作，或邀請國內演奏（唱）家參與者。至於「一般消費性」音樂會，已由市場機制因應，無需錦上添花，不宜讓他們搶奪日益減少的補助資源。
5. 國藝會積極扮演領頭羊角色，引導各縣市政府、地方展演場所，擴張展演型式與內容。並敦請政府機關釋出少子化後的公共閒置空間，供所在地樂團、合唱團活用，化被動的補助功能為積極的引導策略。

### (三) 擴充國際音樂文化交流：

1. 獎助國內團隊、協會積極爭取在國內主辦國際性音樂節，促進國際音樂文化交流。
2. 擴大甄選傑出音樂家、團隊出國展演、與國外著名團隊聯合演出，或參加國際競賽，充實駐外單位文化交流相關業務。
3. 國藝會與文化部主導，協調教育部、外交部責成各駐外館所，舉辦「台灣音樂節」或「台灣藝術節」，擴充國際音樂文化交流，增進台灣音樂的國際能見度。

## 結語

檢視台灣近年來的音樂生態環境，確認我們的優勢與劣勢、困境與契機，不難發現創造自我品牌、建構台灣主體性音樂生態新環境的重要性與急迫性。近 20 年來，台灣經歷了從「經濟奇蹟」到逐步衰頹的命運，所幸國藝會的補助案，扮演了及時雨的關鍵角色，維繫了音樂環境的穩定成長。台灣青年音樂家參與國際音樂競賽屢有斬獲，音樂團隊營運雖然艱辛，卻也無畏低迷環境而退縮，足堪告慰；環境固然險惡，卻也意味著充滿了無數向上提升的可能性。國藝會的補助除了聚焦於美學卓越外，其他諸如創新製作、跨藝術類別、跨藝術與科技領域，以及擴展國際音樂文化交流…等，比較難靠民間獨力執行的項目，應當仁不讓。至於地

區性、藝文推廣、紮根普及的補助，則留待地方政府，或展演團隊去執行，以為區隔。

「台灣音樂資訊中心」，或「台灣音樂家資料庫」的建立，是健全音樂生態環境的基礎。「後殖民主義」的音樂環境，有待我們去調整與克服。期盼國藝會尋求文化部隸屬各機構、廳院、館所或團隊的橫向鏈結，開發跨單位的合作業務，如樂譜／CD／DVD 出版、手稿展覽…等，活絡音樂園地，深化藝術內涵。也期許國藝會協調教育部、外交部…擴展跨部會相關業務，如舉辦學術論壇、國際新音樂節…等，拓展國際音樂文化交流，提昇台灣音樂國際能見度。化消極、被動的補助功能為積極、主動的引導策略，建構台灣主體性的音樂生態新環境。

#### 【註釋】

---

<sup>1</sup>第一場焦點座談與談人為：林芳宜、許瑞坤、陳惠湄、陳漢金、彭多林；第二場焦點座談與談人為：朱純瑩、江靖波、林桂如、梁孔玲、陳雲紅、黃正銘。