

戲劇原創力的後盾與累積

傅裕惠

資深劇評、劇場導演

前言

已故文化學者與建築師漢寶德，曾疾聲反對成立文化事權統一的文化部；他甚至直白表述，「文化設部是文化政治化的步驟」，以強勢的文化部主導執行文化政策，其實是與國家文化藝術基金會以藝術品質為判斷依據的補助政策，南轅北轍。¹然而，幾乎是在朝野一致的共識下，1981年成立的文化建設委員會，仍於2012年轉型為文化部，與原來設置目的是為了「增加政府推動藝術文化工作的效能與彈性」²的國家文化藝術基金會，形成台灣文化行政雙軌制。

國家文化藝術基金會（以下簡稱國藝會）自1996年成立廿年來，成功建立了公開與公平的補助機制，並且漸進影響著台灣各地縣市文化局的評鑑程序與觀念，促使其他文化補助機制的跟進與成熟。台大戲劇系教授林鶴宜認為，國藝會常態補助的制度化運作，讓台灣戲劇環境獲得大幅度的改善，藝文創作水準也有效提升。³如今，1987年原屬教育部的國家戲劇院、國家音樂廳開幕營運；2014年成為文化部管轄的行政法人國家表演藝術中心，與其他即將開幕或已開幕的中、南部場館，合併運作。未來兩年內，台灣的表演藝術環境與生態，似乎即將邁入一種新格局的戰國時代。究竟下一個廿年，國藝會該如何持續或調整它被期許的功能與角色？評論人紀慧玲曾撰文指出，文化部「演藝團隊分級獎助計畫」補助金額已增至三億元，包含年度國家品牌團隊與演藝分級團隊的補助。而各縣市文化局也積極配合中央政策、尋求資金挹注，企圖效法兩廳院和國藝會的製作策展模式，籌劃具有地方代表性的藝術節；如高雄大東春天藝術節與台南藝術節等。每年的台北藝術節，和未來的台北藝術中心、衛武營藝術中心完工啟動之後，都有一定規模的委託製作，遑論民間單位如廣藝基金會、江蘇烏鎮藝術節、上海國際藝術節、新加

坡小劇場藝術節或是澳門藝術節等兩岸數地越來越常見的邀演機會。國藝會見證了、也間接促使了台灣戲劇製作的成熟，但是，是否應該從此警覺思考和釐清國藝會的「獨特性和必要性」？⁴難道真如漢寶德所評，國家文化事權統一之後，「國家文化藝術基金會殊無存在的必要」？⁵

就我粗淺的觀察，與其他單位組織相較，國藝會是唯一能針對劇團作品原創、實驗和理想性提供補助的資源單位，更是最有立場展現無界、無限和無偏見的評鑑機制；同時，也是這廿年來建立國內劇團演出製作體制化的重要機構。或許，我們可以先從國藝會最被動、也較顯「無為而治」的常態補助作為來觀察，探究其中對戲劇生態造成的累積和影響。

一、觀察現象與申述

(一) 提供研究、創作個人與出版的補助，間接肯定與推動了每一個實驗與嘗試

1. 個人創作與研習進修：

在國藝會創辦的前十年，「創作」補助項目產生了相當積極的示範效益和鼓勵；利用這個補助機會而得以實踐創作嘗試的包括紀蔚然、魏瑛娟、王嘉明、徐堰鈴、趙自強等人。王嘉明藉由國藝會提供的創作補助開始了《家庭深層鑽探手冊》的聲響敘事構思，又能結合資源投入他的「常民三部曲」系列的開端之作《麥可·傑克森》和之後的《李小龍的阿砸一聲》。劇作家紀蔚然以《夜夜夜麻》開始與創作社合作，也透過國藝會補助資源支持寫出了《拉提琴》，更於 2013 年獲得國家文藝獎的肯定。

以上提及種種案例的努力成果，不見得都該唯一歸功於國藝會；但正因為國藝會提供的「創作」補助項目，得以讓創作者較無後顧之憂。他們在斟酌劇團製作資源的缺乏，或是在不以商業性創作作為個人實驗與嘗試的目標時，能先倚靠國藝會補助資源延續或開啟自己的累積。

近十年來少見獨立創作者申請「創作」補助，也許是劇團製作營運成熟，也許是文學獎項機會增多。換個角度看，也可能是策展市場機制使然，使得創作者對自己的規劃思考，跟不上藝術節或市場的邀約，每年只能

被市場需求推著走。不過，2000年之後，我們可以發現新生代（卅歲左右）劇作家不斷出線，有好幾位都不乏創作機會；在獲得國藝會補助之後，也能得到劇團製作創作劇本，累積具體成績。例如：台南人劇團的蔡柏璋、多次與創作社合作的詹傑、身兼編導演的動見体創作群之一的王靖惇等等。

回顧本類別過去這些創作者自行申請的補助，或許不像一般常態製作或專案計畫的補助那麼成效明顯，但卻在創作者累積作品的關鍵時刻，產生肯定的推動效果。例如，離開金枝演社、遊學新加坡實踐戲劇學院的林湏安便是獲得國藝會（89年）的補助，得以從此開始新的創作契機，結合印度籍夫婿江譚佳彥的文化背景，進而創辦立基苗栗的EX-亞洲劇團，為台灣劇場界拓展亞洲創作匯流和紮根身體表演訓練，建立了一個值得矚目與觀察的範例。

同樣地，「研習進修」補助也給予前台南人劇團編導許瑞芳造訪英國格林威治劇團，進而轉型投入應用劇場的教學研究的契機；一方面她將已經轉型一次的台南人劇團（前身為華燈劇團），交棒給當時甫自英國返台的呂柏伸，讓台南人劇團就此重新起飛，另一方面她也專心鑽研應用戲劇，而今成為南部應用戲劇重要的教學者之一。又像是沙丁龐克劇團團長馬照琪嘗試發揮小丑表演的影響力，在國藝會支持下回到法國學習「小丑醫生」的制度和專業，回返台灣推動亞洲第一個獲得認證授權的「小丑醫生」劇團。

另一種例子是多次補助與支持當代戲曲創作最重要的劇作家之一施如芳，能不斷累積新作，甚至出版劇本集，成為戲曲界出版個人劇作的一個少見的例子。此外，在國藝會推動執行「歌仔戲製作及發表專案」之前，戲曲劇作家陳勝國（88、95年）、陳勝在（93、95年）、吳秀鶯（93、97年）、林建華（100、103年）都有一次以上獲得國藝會支持創作的機會，對於歌仔戲或戲曲劇本的累積，應是有積極的影響和示範。

其他值得一提的案例也包括國內現代戲劇重要創作和教學者汪其楣、王友輝、劉南芳等人，得以透過國藝會評審的肯定，持續耕耘自己在教學之外的心得和創作；這類必須兼顧教職和平衡商業需求的創作者，更需

要國藝會這種專責機構的補助。

2. 個人研究與劇作出版：

此項補助可能多少與如今科技部的功能有所重複，也間接協助時下戲劇學者累積了研究成果。但對於研究資料匱乏、歷史論述仍待建立的台灣劇場界而言，現階段國藝會投注的資源，對平面影音出版與研究輔助上有極大的幫助，也具有存續關鍵的影響力；例如江武昌的傳統戲曲研究、藍劍虹的表導演研究、徐亞湘對日治時期報刊資料的整理和陳歆翰針對已故戲曲音樂設計劉文亮的作品整合，以及鴻鴻策劃的唐山出版社叢書和當代傳奇劇場名作《慾望城國》的錄音錄影出版等等，無一不具有記錄當代的意義。

(二) 工作坊進修與國際交流補助，促成了中、小型劇團人材培育和與世界對話的機會

台灣現代偶劇團如無獨有偶劇團、飛人集社，又或是駐地中南部外縣市的台中大開劇團、台東劇團，以及分別以台南（三二一藝術聚落）和台北（北投七一園區）為創作基地的台南人劇團等，經常利用國藝會提供的「研習進修」補助項目，實踐他們各自對人才培育或國際交流的規劃。無獨有偶劇團藝術總監鄭嘉音便特別強調新興劇團最迫切、最需要的便是人才培育與招攬團員；飛人集社劇團石佩玉也表示，每年的超親密小戲節一定要舉辦國際大師班交流工作坊，讓無法出國的年輕學員，得以透過面對大師的機會，獲得創意和媒材的刺激。而台南人劇團則透過多年舉辦的演員夏日學校，不但藉此訓練自己的團員，也廣招各地菁英或吸引影劇界藝人如蔡依林等人，擴大了劇團本身的影響力。

事實上，國際邀演交流對戲劇創作的刺激和後續形成的影響，難以評估，通常也最能發揮藝術潛移默化的功能。例如當年屏風表演班邀請香港進念廿面體《山海經》來台、小劇場聯盟邀請香港導演林奕華來台創作、法國香堤偶劇團獲新象經紀邀請來台演出，以及賈馨園主持的雅韻傳播邀演崑曲與梨園戲來台等等，都催生了台灣戲曲與劇場界的表演創意和風潮。無獨有偶的鄭嘉音因為看了法國香堤偶劇團表演，而決志投入現代偶劇的耕耘；進念廿面體和林奕華來台交流開啟了兩地小劇場創作者

後續的對話和抗衡；莎妹導演王嘉明也因為當年的崑曲表演，深受崑劇表演啟蒙，而使他著迷於身體、聲音和形式的開發。又如台灣應用戲劇發展中心的賴淑雅便極力表示感謝國藝會對他們第一次製作論壇劇場作品時的支持。2011年，第一齣論壇劇場專業製作《小地寶》誕生，並獲邀參與第一屆新加坡戲劇教育國際研討會，成為代表台灣應用劇場領域唯一的表演節目，逐步實踐台灣應用戲劇在藝術性與議題性的努力，而非僅僅移植國外「被壓迫者劇場」的論述而已。

我們怎麼評估國藝會被動、常態的補助項目所造成的影響效果？那並非量化的數據或是累計多少觀賞人次的數字得以說明。

(三) 影響九〇年代後中、小型劇團的紮根與成長：

「新興私人展演場所」與「排練場所租金」的補助對於年輕團隊的影響至深；例如創作社、莎妹、台南人劇團、金枝演社、飛人集社、動見体劇團、螢火蟲劇團、EX-亞洲劇團、身聲演繹社（現更名為身聲劇場）、台中的大開和台東劇團等。基於與其它補助資源⁶重疊的考量，國藝會在103年取消了展演場地營運租金補助與排練場所補助項目。然而除了台南市，而台北市文化局從民國97年有修訂辦法，逐步開放閒置空間、媒合藝文團體和個人進駐，其他縣市文化局卻少有跟進。例如台中大開劇團便遭受較大的衝擊。

根據大開劇團團長劉仲倫表示，除了透過文化部扶植團隊補助維持營運，他們只得改變經營模式，利用專案或教學賺取資金，同時設法到台北以外的專業表演場地推出原創製作；過去幾年，大開劇團已經在北京、上海等地演出過，反而在地無法找到合適的專業表演場地。其他幾個較小規模的劇團，例如晨星藝術劇團和劇樂部等，便逐漸減少活躍。其他已有文化部資源（例如扶植團隊或地方場館營運委託之類的計畫）的團隊，莫不是倚賴文化部支持，或像台北市團隊申請「藝響空間」專案，以短期合約的模式，使用台北市文化局努力釋放的閒置空間，而得以擺脫現實法令的拘束。儘管目前仍無治本的辦法來解決中、小型表演場地短缺的困境，但起碼中、小型團隊們多半都能找到資源，維持排練場地的使用。

中、小型表演場地短缺問題影響卓鉅，至今台北的小劇場表演重鎮皇冠小劇場，仍無法排除嚴苛的消防法規，重新開門。未來，當所有中、大型規格的營運場館開放之後，今後策展邀演的市場品味對戲劇生態造成的影響，值得觀察。回顧九〇年代前，所謂第二波小劇場運動⁷開始之際，並無製作營運或排練場所的問題，雖然時空背景和社會環境的能量差異甚大，可是其中有些影響生態的微妙因素，值得國藝會參考。

劉仲倫疾呼中央主管單位應該重視地方型綜合展演場域的功能；意思是像大開劇團、台東劇團甚至南風劇團的排練和展演場地，其實有匯集創作人脈的效應。倘使能夠超越所謂地方活動中心的概念，正視這些創作人脈匯聚交流的可能性——例如該團隊場域的影響力是社區的？還是能匯聚各地創作者的？——國藝會也許能擺脫狹隘的場地租金補助概念，思考另一種補助制度的可能。簡言之，我們若能評估地方型綜合展演場域的功能，並不限於專業展演，而是對匯聚、培育或集結專業創作人才有影響力，是否可能就交流、研習和座談等靜態式的互動項目，給予補助或對話的鼓勵？讓這樣的展演場域，得以成為其他縣市專業表演者落腳、駐紮或是交換意見的宿地？

此外，國內特定藝術組織和社群營運，也是依賴國藝會補助，得以持續一些理想性的計畫、活動與策展。例如主辦兩岸三地華文藝術節的「中華戲劇學會」、參與國際性舞台美術組織和投入舞台技術專書出版的「台灣技術劇場協會」、推動傳統崑曲藝術的「雅韻藝術傳播」、催生第一屆台北藝術節的「台北藝術推廣協會」、培育屏風表演班作品的「屏風演劇場」、積極策劃身體表演與跨界創作的「身體氣象館」（牯嶺街小劇場）和牯嶺街小劇場前身主要經營單位「小劇場聯盟」等等。

順應生態潮流，也有不少前衛、實驗和多元的戲劇類型，在國藝會提供資源的條件下，逐步嘗試和實踐個別創作團隊的抱負；例如差事劇團推動的帳篷戲劇、日本舞踏黃蝶南天舞踏團、台中石岡媽媽劇團、支持弱勢族群的角落文化工作室和新寶島視障團等。結合偶劇、物件、光影表演與現代劇場體制的現代偶劇團飛人集社、偶偶偶和無獨有偶劇團等，其作品累積越來越步入正軌。不過，無獨有偶劇團轉型的過程較為周折；

2011年因應花卉博覽會製作的全國性巡迴演出《最美麗的花》票房失利，加上國藝會剛好取消新興私人展演場所」與排練場所的補助，倉庫與辦公室租金負擔太大，逼使劇團不得不改變。行政經理曾麗真和藝術總監鄭嘉音極具魄力地將劇團搬離台北市區，轉往宜蘭利澤，開闢他們夢想中的國際偶戲藝術村，即使目前仍有六百萬左右負債。鄭嘉音說，創作起步的前三年，沒有國藝會絕對站不起來；在未來仍是一片未知且全憑理想衝動創作的時候，那是當時他們唯一能獲得資源挹注的管道。

二、多數受訪者肯定、最具鼓勵性質也最有助益的是各項針對性的專案補助

「表演藝術追求卓越專案」的效益，可從資深劇評人紀慧玲針對該專案和「新人新視野」的專文探知一二；紀慧玲指出第一個明顯的效應是，「隨著獲選團隊『團齡』逐年下降，補助金額刺激了中青代團隊『轉大人』。」而她最直接的建言就是「過多的業績導向並無益於創新及創造，可能還會讓團隊疲於奔命，效果曇花一現。」

由紀慧玲主持的「表演藝術評論台專案」則是試圖承繼平面媒體刊登劇評的功能，除了讓資深劇評持續撰寫評論，最積極的效益在於讓新一代的評論人有公開發表的平台，以及獲得更積極的培育。儘管透過平台專案，得以讓年輕劇評人經由長期扶植，固定發表評論，但有限的篇數以及評論和業界之間的張力，使得評論台的影響力有所侷限，寫者意興闌珊，被評論者也抱持事不關己的心態。最關鍵的問題在於，評論要影響的是觀眾和市場，從來就不會是、也不應該是創作者——創作者或許可以從中驗照自己的創作效益；不過，我們到現在都還沒看到健全的市場機制和可觀的市場規模，這或許註定就是台灣戲劇生態的特質。那麼，評論可以如何爭取讀者？如何產生效應？

「海外藝遊專案」越來越熱門，與雲門舞集的「流浪者計畫」同被年輕創作者視為最嚮往和最積極爭取的補助項目，多數年輕創作者都將該專案視為旅行放空或進修觀摩的最好資源。對外界而言，「新人新視野」的補助功能與文化部「藝術新秀創作發表補助計畫」相近⁸，儘管補助目的

和要求不盡相同，似乎都是新生代創作者試圖將創作具體製作的最佳平台。但每年新人的成績有限或難以量化評估，除了國藝會「新人新視野」專案明確要求獲補助計畫需為售票演出，多數新人作品演出機會與資源並不多，難以經過票房市場的客觀驗證。以 105 年度第一期為例，獲選文化部「藝術新秀創作發表補助計畫」的新製作，獎金約十萬元左右，而國藝會近二年（103 年~104 年）「新人新視野」製作與外縣市巡演補助經費則平均約五十五萬上下；不過差別在於前者獲選人數較多，後者近二年則固定獲補名額上限為每年三位。另一方面，從每屆參與人數減少，多少顯現了生態與世代的窘迫。「新人新視野」獲選者多為持續創作的表演藝術工作者；例如魏雋展、陳雪甄、姚尚德、李銘宸與陳仕瑛等。他們其中曾經歷其他獎項、計畫的支持和鼓勵，例如台新藝術獎和雲門流浪者計畫等等。若比較兩項補助計畫的要求和細節，以及之後執行的方向與立場，國藝會的規格猶若原創作品的執行製作，而文化部則是展現「雨露均霑」的補助政策。我則是想提問：究竟是基於生態需求，而有這些補助項目？還是在補助項目出現之後，這些「新人們」便爭取參與評選，根據所獲資源的規格創作呢？簡言之，這些努力爭取出頭機會的年輕人或創作新秀，是否能從這些補助計畫背後的苦心，理解到原創企圖的重要性，而非在資源限制下學會選擇如何與現實妥協。

「歌仔戲製作及發表專案」成效具體，顯見歌仔戲外台班努力融入現代劇場體制，與現代劇場導演和設計的交流日趨密切，互動積極。現在高雄大東藝術節、台北大稻埕青年戲曲節也都承繼了這樣的補助精神。國藝會專案支持公視錄製的「表演打天下」與公視製播的「公視表演廳」單元等系列節目，攝製過程相當艱辛，也經常不敷成本。製作人黃湘玲曾私下表示，之前做過收視調查，發現影響最大的是偏遠地區的觀眾與年輕學子，即使不再與國藝會合作，他們仍有使命持續經營這樣的節目錄製。

就我觀察，這幾項策略性的補助專案，其實受到相當程度的條件限制；例如前述紀慧玲的看法，有些專案必須「業績導向」，而業績導向的可能認定便是要「能對出資的企業主交代，」或是讓補助資源挹注於值得信賴的表演藝術團隊身上。此外，表演藝術創作生態與市場儘管未臻成熟，

但顯然已逐漸體制化，也被收編於「文化消費」的商品概念與模式，在階級流動狀態不明顯的情況下（也就是貧富差距的經濟現況），形成固定的產業結構。紀慧玲指出「這不僅是市場態度，也是國家政策施政作為的內在意識型態」——文化「商品化」、「政治化」的現象已是無可避免的難題。

弔詭的是，如果我越同意前述說法，似乎反而會離我們渴求的理想，越來越遠。我以為，文化「商品化」、「政治化」不是最關鍵的問題，關鍵在於文化「不夠商品化」、「文化也不夠政治化」；我們的市場容量過小，沒有形成四面八方、各路兵力的競爭和夾殺，也不足以彼此箝制或形成相對的力量，當一小撮人認定某種評斷的價值觀標準時，便有資源不均或偏狹的狀況發生。同時，在過度一致性的媒體操作和網路流動下，各種不同階層的思想、態度和品味，似乎會顯得愈趨一致。一窩蜂的網路效應，讓所有的新聞輿論熱潮被急速消費，我們可能會有「同屬一種族群」的幻覺，而忽略了應該表述和重視的差異。我的意思是，文化藝術的發芽和成長，不在於規範與介入，而是提供豐富的生態環境，讓這個環境自然培育出「寄生」、「共生」或是天敵。舉例來說，「表演藝術追求卓越專案」本身雖有美意，也難以迴避市場喜好的問題，這對國藝會的角色來說，顯得相當尷尬。同樣地，「新人新視野專案」、「表演藝術評論台」等都難以逃避市場規模的侷限；當我們提供許多剛畢業的學生豐厚的資源時，他們學到的是如何表現自己、團隊合作？還是摸索出投入市場的訣竅？審核過程種種體制化的規格，究竟是扼殺了創作原力？還是幫助他們早點熟悉生態環境？這些新興團隊的製作行政是否樂於面對行銷和推廣的挑戰？當我看見團隊行政們嫻熟掌握了各種行銷製作的遊戲規則，顯現的似乎是製作團隊被動地讓市場票房自行分配觀眾人數，或許對於環境，我們還需要提供更多的創意刺激。

我們要評鑑的從來就不應該是選出多棒的結果或人選，而是要提醒申請者：你的案子、你的作品、你的創意，究竟能產生多大的影響力？

三、回顧、現況和前瞻

回顧廿年來洋洋灑灑的補助名單，台灣現代劇場表現仍然值得自豪；累計至今，國藝會戲劇（曲）類總補助金額約為五億，戲劇（曲）類每年大約有兩千萬左右，平均大約佔常態總體補助資源的兩成。沒有國藝會補助，這些團隊能不能續存發展？答案應該是：能。我們廿年來的藝術創作有國藝會陪伴，應該是一種難得的福利。對照 1977 年至 1992 年左右的劇場團隊名單⁹，有幾個劇場團隊存續至今？表坊、果陀、屏風和優劇場？廿年來獲國藝會和文化部補助且仍持續運作的新興團隊，呈現了什麼樣的世代與作品生態？

在廿一世紀第一個十年之後的這個當下，台灣現代劇場逐漸孕育了跨劇種的當代戲曲、跨專業的劇場表演、追求本土原創的音樂劇、挑戰物件偶劇的現代劇團、琢磨身體表演的肢體創作與默劇，以及持續透過在地居民驚人的能量與劇團製作結合的紙風車兒童劇場等等，這與國外以劇場為基地的戲劇生態，大相逕庭。我們劇團要努力爭取的永遠是全台灣各個角落的觀眾，或是台北市的消費族群。補助總經費（戲劇）的數字反映了生態什麼樣的狀況與成長？若，國藝會總經費永遠保持某種公式平衡，但新的劇團越來越多，物價也越來越高，工作薪資水平也調整了，那麼劇團該如何自行爭取市場肯定？國藝會的評審與評鑑機制該如何調整？有可能以其他方式替代金錢的補助嗎？有可能找到年輕一輩的生態觀察和評審，活絡評審生態？或讓評審觀點足夠反應生態嗎？

且讓我們回到開頭對照的國家政策觀察，原先國藝會的設置，就是為了「增加政府推動藝術文化工作的效能與彈性」。但是，我們發現自 1996 年起文化部（時為文建會）改善了原來混亂的演藝團隊補助機制，開始執行所謂扶植團隊補助，也就是今天的演藝團隊分級獎助計畫，而自 2008 年起開始執行表演藝術常態補助；一年之後，文化部補助表演藝術團隊的經費高達三億元，甚至還有更多指標性的表演藝術補助計畫。這個現象也正如紀慧玲所說，一旦政黨輪替之後，該年度的文化補助總是特別「豐富」。國藝會面臨的「補助與評審」競爭，將有可能越來越「激烈」；有的評審可能需要趕場外縣市，不斷重複看見某些劇團向各縣市各種補助申請補助的案子。對比文化部（也就是國藝會的主管機關）的指標性補助計畫，再看國藝會各類專案，然後我們對照桃園、台南、

高雄等地，甚至未來台中國家歌劇院、高雄衛武營的表演策展，我們會不會看見同一批創作團隊（技術人員除外）不斷在島內來回巡演？爭取場館資金挹注原創作品容易？還是去跟市場觀眾拼搏個頭破血流好？越優秀的團隊越有權力獲得重複的資源，還是應該退讓升級去爭取其他市場大餅？

從國藝會去年公開的「表演藝術國際發展補助」和「國際網絡發展平台」等專案可見，國藝會一直在努力尋找突破性、策略性和具有即時性的生態補助機制，試圖彌補被政策和市場忽略的空間。但，我們似乎忽略了國藝會最根本、基層的聘雇人才；國藝會成立廿年來，這些聘雇人才披荊斬棘地在紊亂的台灣補助機制中，理出一條明確的發展方向，並且投注許多時間、經歷和經驗，摸索台灣表演藝術生態，有些專員的觀察和眼光，可能都比近幾年才加入評審名單的委員，都要來得深刻和成熟。這些獲得紮實訓練的專員們，究竟該把長才投入公務機制和程序的摸索？節目策劃製作的創意？還是可以針對生態需求對症下藥？

以我對英國藝術補助機制的了解，他們是最開明、開放的模式，讓申請者自行選擇補助規模，並且精簡評選過程，全年開放申請者投案。他們公開三年、十年的補助方針，除了提供個人、團體、博物館與組織團體申請補助，且僅以一萬五千英鎊作為申請規格的區隔¹⁰；你可以選擇一萬五千英鎊以下的補助，或是以上。我們可以看看其中補助的類型：

- 藝術節與慶典（festivals and carnivals）
- 活動、製作與展覽（events, productions and exhibitions）
- 藝術研究發展（artistic research and development）
- 創作（making work）
- 駐村（residencies）
- 委託創作（commissions）
- 參與式計畫（participatory projects）
- 工作坊（workshops）
- 觀眾推廣（audience development）
- 行銷（marketing activities）

專業研習訓練 (professional development and training)

組織事業發展 (organisational and business development)

其他 (other arts-related projects)

看完英國藝術協會豐富的網站資源，我們可以發現該協會並不限制或規定申請者的藝術類型，也不試圖控制藝術的品質，甚至不插手創作個人或團隊如何規劃自己的發展。同時，他們在申請過程中，要求申請者說明企劃影響力，以及提出相對資金的募款計畫。此外，詳實繁複的申請過程裡，不僅考驗申請者的工作關係(合作夥伴會被諮詢)，也考驗申請者對目標觀眾的理解；例如，你要針對多大年紀的觀眾？觀眾如何參與？這個計畫為什麼對你如此重要等等。當然，也要求申請者詳實回答如何規劃資金和收入，另一方面他們也開放百分百補助的可能；每一個個案大概需要六週的審核時間。最有趣的是，他們提供資訊讓申請者事後從各個層面自行評估自己的表現。那麼，他們如何要求和聘任全年度審核和評鑑申請案件的評審呢？其實就是英國藝術協會所聘雇的藝術專員們。

我必須坦言，傑出的創作除了資金挹注，還要時間培養；除了卓越的規劃，還要有成熟的合作團隊。我們沒有健全的工會組織，保障各個專業創作者，我們沒有團結的場合和情境，讓創作成員彼此得以交流扶持，反而是被動地競爭，在評審的評鑑標準下，求取生存空間。像國藝會這樣資深的行政工作者，有可能直接站在前線、或是第二線，與評審一起評選？而且可以持續保持中立嗎？或者，投入更多的能量與資源深入團隊生態，豐富創作土壤嗎？或者，國藝會能從不同補助單位和機制的對比中，找到自己的位置，並選擇保持低調、深入和關注藝文生態的立場嗎？可以沒有偏見地、無須評選地支援年輕創作者或團隊嗎？可以放寬或模糊作品界限與類別，讓更多的不可能變成可能嗎？可以就「藝術補助」的名義來囊括所有值得挹注的補助個案嗎？更積極的是，國藝會的主管機關能效法英國藝術協會，讓國藝會的專業行政人員直接投入前線、執行評選嗎？在期待下一個廿年之前，我期待國藝會能規劃十年、甚至廿年的藝術政策，用開明、開放的遠見，直接滋養台灣表演藝術生態。

【註釋】

¹漢寶德，〈國家文化政策之形成〉，《漢寶德談文化》，台北：典藏藝術家庭股份有限公司，頁 30。

²朱蕙良，〈我國文化政策總檢討〉，財團法人國家政策研究基金會國政研究報告，民國 2004 年二月；<http://old.npf.org.tw/PUBLICATION/EC/093/EC-R-093-001.htm>。

³林鶴宜，《台灣戲劇史》（增修版），台北：國立台灣大學出版中心，頁 269。

⁴ 紀慧玲，〈十年一記——追求卓越與新人新視野的黃金交叉〉

⁵同註 1。

⁶例如台北市文化局媒合的「藝響空間網」，開放台北市閒置空間讓藝文團體申請進駐；現有北投七一園區、林森北路、遼寧街、廈門街和和平東路二段等地。

⁷鍾明德，〈第五章台灣第二代小劇場的出現與後現代劇場的轉折：抗拒性後現代主義或對後現代主義的抵拒〉，《台灣小劇場運動史——尋找另類美學與政治》台北市：揚智文化，1999，頁 120。

⁸根據國藝會專員陳慧玲表示，文化部藝術新秀的補助機制近似常態補助，但補助對象針對「首次」創作發表，換言之，補助不限年齡也沒有專業領域的門檻要求，部會都不介入製作；新人新視野專案則是針對畢業五年內的年輕創作者，同時，國藝會會主動統籌行政事務，並安排顧問或評鑑委員，相較之下會介入製作內容和品質。

⁹李世明，〈台灣劇場與社會運動：從 1977~1992〉，《台灣現代劇場研討會論文集》1986~1995，台北：中外文學月刊社，1996。

¹⁰ <http://www.artscouncil.org.uk/funding/grants-arts/2016/how-apply/>