

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 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¹，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、動見体的《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》，則是林桂如與動見体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】

¹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。