

Live Houses in COVID-19: The Survival Structures and Challenges of Small and Medium Live Music Venues in Taiwan

Miao-Ju JIAN

COVID-19中的Live House： 臺灣中小型音樂場館的生存結構與挑戰*

簡妙如**

* 本文為多年科技部研究計畫（地下陽光地帶MOST107-2410-H-194-072-MY2、串流中的聆聽MOST109-2410-H-194-013、MOST 110-2511-H-194 -002 -MY2）部分研究成果，感謝2020-2022年田野調查過程中的所有受訪者、與我聊的朋友，超級研究助理陳巧妮，以及兩位匿名評審與編委會的寶貴意見。

** 簡妙如，國立中正大學傳播學系教授。

聯絡方式：62102嘉義縣民雄鄉大學路168號，中正大學傳播系。
05-2720411 ext.32563 / telmjj@ccu.edu.tw。

摘 要

2020、2021年的COVID-19 疫情，讓現場音樂產業，尤其是中小型Live House受到最直接的生存挑戰。即使在疫情不那麼嚴重的臺灣，2020年3月到6月，以及2021年5月到8月，因應防疫需要，室內活動人數限制、出入境管制以及三級警戒等措施，都使得Live House業者、音樂活動單位，以及相關音樂工作者，面臨生活及事業存續的危機。本文研究2020年疫情期間及之後，臺灣的Live House經營者，及其相關音樂工作者網絡，受疫情影響的程度及變化。研究發現，疫情衝擊曝露出本地音樂場館及工作者的生存結構特質：包括音樂場館的低發展高競爭、Live House本身的仕紳化，既彈性也不穩定的專案工作網絡，以及場館與工作者相互依存的多重彈性剝削。本文認為，中小型音樂場館是鑲嵌於城市空間的現場音樂生態系基礎，在全臺灣也已緩慢轉型，疫情後本地獨立音樂場景有新榮景，卻也有隱而未現的隱憂。

關鍵詞：Live House、現場音樂場館、新冠肺炎、現場音樂生態、獨立音樂、臺灣

Abstract

The COVID-19 pandemic since early 2020 directly affected the business of 'Live Houses', namely the grassroots small and medium live music venues, and their related music workers. Even in Taiwan where the pandemic is not so severe, the epidemic prevention measures appeared in 2020 and 2021 still caused a crisis for the live music sector. Live house operators, music promoters, indie musicians and many project workers face survival challenges accordingly. This article examines the ways music workers in the live music sector impacted by the pandemic and how they struggled in 2020 and 2021. We further argue that the special survival structures of the small and medium live music venues in Taiwan have been exposed by the pandemic. The small and medium live music venues across Taiwan face a highly competitive but underdeveloped market. While the gradual 'gentrification of Live Houses' happened in the last decade was paradoxically the result of the government policy. The musical workers in the live music sector live in a highly flexible and precarious life, subjected to different ambiguous flexible exploitations. This article argues that small and medium live houses embedded in the urban space are the basis for a vibrant and sustainable live music ecology. However, it has undergone subtle changes after the pandemic.

Keywords: Live House, Live Music Venues, COVID-19, Live Music Ecology, Indie Music, Taiwan

一、前言：2020疫情風暴與全球現場音樂場館困境

2020-2021年的COVID-19疫情，讓現場音樂產業，尤其是中小型音樂場館（small and medium live venues）——本地稱為“Live House”——的營運，受到最直接的影響。2020年1月下旬，來自中國武漢的新冠肺炎（後稱COVID-19）疫情消息傳出，臺灣各界的活動中，參與觀眾就必須強制全程帶上口罩；3月起，國際旅行限制出現、臺灣本土案例上升，各項活動紛紛停止。2020年3月19日起，臺灣全面禁止外籍人士入境，並加強入境檢疫措施；3月25日，疾管署宣布「室內超過100人以上，室外超過500人以上的公眾集會活動建議停辦」（衛生福利部2020/3/25）。管制措施一出，對現場音樂產業立即帶來衝擊，不只是國外樂團來臺灣的演出幾乎全數取消或延後，連帶臺灣樂團的演出活動也受到影響，各個Live House在3月之後原本已排好的活動，開始陸續被取消到6月，有些Live House場館幾乎停止營運。2020年的疫情初期，也被稱為是「零收入的三個月」（徐韻軒2020/4/27）。直到2020年的6月初，因為連續44天無本土病例，政府擴大解禁，現場音樂活動才又慢慢恢復，臺灣也是當時少數仍可正常工作及生活的國家。但2021年5月，臺灣又出現第二波升高的本土疫情。先是5月8日的桃園機場諾富特飯店群聚感染，接著新北市蘆洲區、臺北市萬華區的群聚感染；5月11日起，全國升二級警戒，原則上「停辦室外500人以上，室內100人以上之集會活動」。5月19日政府更宣布全面進入三級警戒，「停止室內5人以上、室外10人以上聚會」、「關閉休閒娛樂場所並禁止任何人在內從事相關業務、消費或其他聚會行為」，民眾外出時需全程戴口罩、實聯制。直至7月本土疫情趨緩，疫苗施打率提升，7月27日衛福部才將防疫警戒調降至二級，藝文活動已可舉辦，只要室外人數降載50%、室內保持安全距離；10月28日更進一步取消各種集會活動限制。可以說，2021年5月至10月底的第二波疫情，對大型演唱會、音樂節到小型展演空間的影響較2020年更為直接，包括完全停止的5月至7月底，以及只有零星活動的8月至10月。

2020年初蔓延的COVID-19疫情，無疑是全球現場音樂產業的災難。一般來說，音樂產業有兩大主軸：唱片（recorded music）以及現場音樂（live music），雖然疫情對整體音樂產業會有影響，但無疑地，對現場

音樂的營收及相關工作的影響則更為直接。而在現場音樂產業中，音樂場館（live music venues）則是較為基層的空間設施行業，指的是提供現場音樂演出的場所，大多有投資適於現場演出的永久性設施（如舞臺）及設備（如音響燈光）。與大型演唱會場地（concert hall）、或可容納萬人的體育館（stadium）不同，這些音樂場館多是散佈於城市中，支撐更為日常的小規模音樂活動與消費的空間。依大小區分，小型場館是指容納350人以下的場地，中型場館則是容納350-600人的演出空間，多站立演出及聆聽，¹而超過600到千人左右的場地則是大型場館。中小型場館多是小眾、尚未成名的音樂人或獨立樂團的演出場地，大型場館則多是商業型音樂場館，因營運成本高，常是商業集團及公司才有辦法經營的專業場地。在2020年疫情爆發後，國際上包括經濟合作暨發展組織（OECD）、各國政府或主要城市、國際流行音樂研究學會（IASPM）等，都持續投入系列研究調查與論壇，以了解文化及創意行業（Cultural and Creative Sectors, 簡稱CCS），以及現場音樂產業所受到的衝擊（OECD 2020/9/7; IASPM 2021/2/3; IASPM 2021/3/17）。比如現場音樂產業因為活動取消而無法有收入，周邊的商機及觀光收益也連帶受影響，除了大型音樂演唱會公司、音樂節活動公司受重創外，各界也注意到中小型音樂場館的生存危機，以及這對長遠的、對未來音樂文化生態的衝擊（Nordicity 2020/12/7; Nordicity 2020/10/8; Carr 2020/12/3; Hamilton 2020/12/17）。這些報告指出，許多名氣不高、營收規模小的地方型音樂場館及其經營網絡，多是基層音樂人（grassroots musicians）、基層音樂場景（grassroots music scene）的發展地。受到疫情衝擊，新進的獨立音樂人及場地音樂事業很容易因此中斷，而原本就較為弱勢的演出者、工作者或場館，更不易挺過營收及工作機會大幅削減的危機。換言之，中小型音樂場館與獨立音樂生態，有一定的相互依賴關係：尚未成名的獨立樂團，能在小場地磨練演出經驗及培養樂迷，中小型音樂場館也需要獨特的、能負擔得起的原創演出內容。

2020年3月初到該年底，全球音樂場館的災情便陸續出現。以加拿大

¹ 參見Hamilton (2020/12/17) 對英國伯明罕現場音樂場館的調查分類及定義。Whiting (2021: 561) 的研究，也將500人及以下容量的場館，界定為小型音樂場館。

現場音樂協會的調查為例，在大多倫多區共有約536家場館，其中236家是以現場音樂為事業核心，主要類型為音樂廳與劇院（25%）、音樂酒吧（23%）；在177家場館的填答中，96%回應其生意嚴重受創，70%回答在五月初就開始解雇工作人員，而多倫多市在3月以來，至少有11家場館永久關閉，代表一年會少5000場演出、190個全職工作消失（Nordicity 2020/10/8）、12月底更升到22家關門（Trapunski 2022/12/23）。英國的音樂場館基金會“The Music Venue Trust”（MVT），代表全英國670個獨立場館，在2020年的4月就為「搶救我們的場館」（#saveourvenues）發起群眾募資及遊說運動。他們示警在疫情期間，英國有556家場館正面臨永久關閉的危機，並持續監控發布紅色警戒時刻，以避免各地具有歷史文化意義的場館在此危機中永久消失。歐洲議會（European Parliament, EP）的文化與教育委員會（Committee on Culture and Education），則對歐盟27國的文化與創意部門（Cultural and Creative Sectors, CCS）進行疫情影響調查，其中引用歐洲非營利組織「現場音樂促進網絡」（Live DMA）的報告指出，2020年歐洲16個國家的2600個音樂場館，由於該年只有前8至12周能正常營業，造訪人次由2019年的7,000萬人次，銳減為1,700萬人次，衰退76%；損失收入則估計有12億歐元，包括門票、飲食及其它收益，整體收入只剩2019年的36%、衰退64%，受影響的包括音樂人/表演者、場館、工作者及週邊商業網絡（IDEA Consult et al. 2021: 43）。

在亞洲，已有60年Live House發展歷史的日本，更是受創嚴重。因為3月初發生大阪Live House擴大感染事件，並有政府發布的「娛樂活動自肅（自我約束）」命令造成的影響，音樂業界發起SOS（#Save Our Space）運動，以民間的力量訴請政府不應忽略小型展演空間的消失危機，也為易受到紓困政策忽略的獨立音樂工作者發聲。音樂人投入發行數位合輯，以籌措紓困資金；國際流行音樂學會日本分會（JASPM），更設立專屬網站發表調查報告，²以呈現基層的音樂人、音樂場館所面臨的困境。熟悉日本音

2 2020年的7月23日，該學會的四位研究者（Yoshitaka Mori, Kyohei Miyairi, Ryosuke Hidaka, Ryotaro Miyasaka），則於亞洲流行音樂研究群，線上發表，介紹他們在日本做的關於音樂場地及產業受到疫情影響的初步調查成果。

樂場館的臺灣圈內人士也在2021年初指出，日本音樂場館在2020年以來至2021年底，已有35家Live House在疫情中結束營業（Spykee 2021）。

當然，面對疫情對各行業及經濟的衝擊，各國政府皆有紓困措施，藝文行業也是重要對象。以臺灣政府為例，2020年因應疫情編列了1兆500億元的紓困與振興預算（謝佩玲2020/4/2；林麗玉2020/4/7），其中，文化部有67億元（約2.39億美元），分兩次實施，為文化與藝術領域紓困：第一次藝文紓困，預算15億元；第二次藝文紓困是4月1日開始，總預算52.2億元（約1.86億美元）。同時，還發放「藝FUN券」，鼓勵民衆消費、協助藝文振興（吹編輯2020/6/10）。2021年疫情再起，行政院除了立即啓動紓困3.0方案外，文化部則再推出藝文紓困4.0方案，編列特別預算45.49億元，並推出「積極性藝文紓困補助」，強調協助藝文產業「創作不中斷、人才不流失、數位再進化」（文化部2021/8/16）；2022年5月則有「受疫情影響表演藝術事業營運補助」。然而，即使有政府紓困，臺灣現場音樂場館在這兩年疫情期間的處境或對獨立音樂生態的影響，則尚未被深究。本研究在2020年初疫情爆發後，持續關注臺灣本地現場音樂場館及現場音樂文化所受到的衝擊，研究焦點尤其在於以演出原創音樂、獨立音樂為主的中小型Live House，以及相關工作者的處境。研究問題主要有三個層面：一、了解臺灣中小型音樂場館及相關工作者，在2020年至2021年Covid19疫情下所受到的衝擊為何？二、以疫情為探照燈，檢視本地中小型音樂場館有何發展特質、生存條件與生存結構？三、長遠來看，了解臺灣現場音樂生態在疫情影響下的可能變化、未來發展與隱憂？本研究認為，疫情或危機狀態，正是了解本地基層現場音樂文化生存結構的契機。這裡的生存結構，意指場館所處的環境條件，及其行動者的生存及行動條件，也是其生存韌性的展現。對於生存結構的探問，就是去了解作為「脈絡中的行動者」（Banks2007: 27），音樂場館及相關工作者有何本地社會文化脈絡中的真實處境。

二、城市中的現場音樂場館、工作者及生態

音樂場館所屬的現場音樂產業，與唱片產業的文化生產場域，雖有重疊卻仍有不同。最重要的是音樂場館的空間物質形式，總是鑲嵌於所在地

理位置的城市或城鎮中，並以此地理空間，連結出維繫場館活動及營運的工作者網絡、社會關係，形成當地的音樂文化與音樂生態系。本研究以音樂場館與城市的關係，音樂場館的事業及相關工作者，以及音樂場館所具有的音樂生態意涵等三面向，進一步建構現場音樂場館的文化理論，以及場館及相關工作者的基本生存結構概念。

（一）音樂場館與城市

中小型音樂場館在過去的流行音樂研究中，常內在於音樂場景（music scene）中。比如著名的紐約CBGB音樂酒吧，便是1970年代美國地下龐克音樂場景的發源地，被世界各國搖滾樂迷視為傳奇聖地。1960年代英國利物浦的Cavern酒吧、1970年代蘇格蘭大城格拉斯哥的Apollo場館；1980年代美國德州奧斯汀當地的Hole in the Wall、英國曼徹斯特的Haçienda、澳洲墨爾本北邊的獨立音樂場館The Tote；1990年代東倫敦瑞舞文化的聖地Labyrinth；還有2000初期到2010年前後，北京及臺北的獨立音樂傳奇場地，D22及地下社會（Cohen 1991; Shank 2012; Whiting 2021: 11-13; Rynolds 1999; Jian 2017）。英國音樂社會學家Simon Frith便曾說，小型現場演出（live gigs）與音樂場館的傳說，是很基本的搖滾神話的一部分，不同城市曾擁有的場館，總被視為是該城市的「音樂靈魂」（Frith 2007:9）。換言之，音樂「場景」是一種文化意義上的空間，是在特定歷史時空中，曾交織的特定音樂實踐，讓不同的音樂類型得以浮現、被劃分，並產生變遷與交互影響的過程（Straw 1991:469）；可以說，音樂文化、音樂場景是看不見的，但音樂場館卻是城市空間中，音樂文化得以被接觸的物質性延伸與鑲嵌。但這樣的空間鑲嵌，使音樂場館都與所在城市有著多重的關係。首先，現場音樂場館是城市中的夜生活及經濟活動要角，不僅促進城市觀光、也能帶動工作機會、促進創意產業成長。2000年初，以美國的理論家Richard Florida為首的創意產業論述崛起，強調新的經濟動力，來自於一小群創意階級的崛起，是創意藝術（個人才華）與文化產業（大規模）的匯集融合；而這群人喜歡居住在具有包容力及創新能量的創意城市中，街頭文化是必須的，以能吸引及保有熟練的工作者，以及文化觀光客（Florida 2005）。同時，現場音樂與場館的街頭文化經濟，

還會創造其它行業的流動效應，比如保安、運輸、旅宿以及時尚等等產業；在創意產業的論述中，夜生活持續的活躍，也是任何創意城市可保有長期經濟成功的前提。在其中，音樂場館有助於創意，是人們可以進入網絡之中並交流想法、形成「默會的城市知識」（tacit city knowledge）的地方（Lobato 2006:71-72）。其次，音樂場館的空間，還有其社會文化價值，都市文化中的現場音樂，並不只是個別音樂人的生活及事業，也是城市生活的本身（the life of cities）（Homan 2011）。各個城市，常以流行音樂活動（如音樂節、跨年晚會），創造凝聚包容、社會和諧或再活化的都市空間；現場音樂活動也有助於述說城市的故事，將城市品牌化、創造媒體的注意焦點，以及建構文化遺產（cultural heritage）（Van der Hoeven & Hitters 2020）。紐約或倫敦的著名爵士酒吧或夜總會，都是音樂場館能代表特定城市區域的經驗，是一個更廣的文化氣氛的註記。當然，現場音樂場館也更受制於、或受惠於都市的文化治理。現場音樂場館的負面外部性，比如噪音、暴力，早期受到政策及規劃管理者的介入，以維持公共秩序；而其正面外部性如文化魅力，則造成不想要的發展，比如高漲的租金、房價，使低收入群體被置換，練團室及租屋都被新的地產使用者所取代，以能有更高的獲利（Van der Hoeven and Hitters 2019:265）。音樂場館的政策議題，反映出文化政策的公共理性化過程，從1960年代的社會正當性爭議，比如營業執照，以及飲酒、噪音等規範，在過去30年來慢慢轉向理性化及工具正當性，如發展文化經濟及創意產業（Van der Hoeven and Hitters 2019: 263）。支持現場音樂活動（如演唱會、音樂節及音樂場館等文化事業），藉以創造城市經濟成長，已是目前全球城市的治理新方向。澳洲學者Roman Lobato便以澳洲墨爾本市為研究案例，指出2000年前後這類創意城市的政策轉向，反而使現場音樂及都市文化面臨新的挑戰。這些挑戰包括：

- 一、公司化主導（the corporate dominance），愈來愈多場館出現所有權集中化的現象，集中於一小群、通常是跨國公司手中；與此同時，也有更多公有空間的私有化，變成高價的商營場地，造成夜生活中愈為高漲的社會及空間的不平等，更複雜的市場區隔策

略，以及更為排除、非參與式的夜生活文化：

- 二、全球「炫麗城市」（fantasy cities）發展潮，以各種主題式的、品牌化、以及乾淨的都市娛樂區（UEDs, Urban Entertainment Districts）為發展方向，比如全球化的連鎖音樂餐廳Hard Rock Café，以及各國仿效美國拉斯維加斯城、打造不夜城型態的娛樂商業特區，引進跨國資本，經營更為乾淨、安全，也更為奢華、全球化的夜生活場地。但因為缺乏在地的都市知識（比如當地民眾喜歡本地啤酒，更甚於連鎖品牌啤酒），最後不少跨國連鎖店家反而以失敗收場，退出墨爾本夜生活市場；
- 三、都市仕紳化（urban gentrification），夜生活城市的全球化，也使各國都會區再擴大及更新，從紐約到巴塞隆納都出現類似的都市仕紳化發展後果。在其中，地產商銷售都市波希米亞幻想給投資者、年輕的專業人士及早期的退休者，這些上流化者（gentrifiers）付出高額費用湧入原本的文化聚集地，希望有高品質的生活，但隨之而來高漲的房租，使習慣住在工作附近的音樂人特別難熬，原來的都市住民反而退出當地消費市場（Lobato 2006:65-67）。

類似的觀察，也顯現在英國近年的研究中，中小型獨立場館面臨各式生存挑戰，包括執照、房價及租金上漲問題；政府不同部門政策態度不一致的矛盾，加上各城市的發展競爭所帶動的都市更新及仕紳化副作用，一些沒有商業及政治資源的場館，更難以回應這些變遷；加上成本上漲、觀眾流失、停車及環境負擔等等問題，一些具有地方、歷史價值的音樂場館都因而陸續消失，反而破壞了城市中的音樂生態（Behr et al 2014, 2020）。

（二）音樂場館的事業與工作

除了空間鑲嵌，現場音樂場館的事業及工作，也是當代文化創意產業的代表，有其生存結構上的脆弱性本質。聯合國OECD組織在其《文化衝擊：COVID-19與文化創意部門》的報告中指出，文化創意產業（CCS）的結構脆弱性（the structural fragility），也就是「非傳統的商業模式及雇

用形態」(the non-traditional business models and forms of employment)。許多以場館為基礎的(venue-based)的CCS事業,如博物館、表演藝術、現場音樂、音樂節或影展書展等活動(festivals)、電影院等等,除了少數大型媒體及廣電事業集團,大多是非傳統的商業模式,其事業多為員工人數低於50人的中小型創業(small and medium-sized enterprises, SMEs),甚至是人數低於10人的微型事業,或是非營利組織,也有許多個別的創意專業工作者;多數收入僅是可維持存活的邊緣,而不是高營收事業。同時,這領域的工作,也充斥非傳統的雇用形式,2018年歐盟有740萬人從事文化活動相關職業,其中三分之一(32%)都是自雇者(self-employed),相較於一般行業的14%高出許多。這些文化工作者,大多是自由接案者(freelance)、間歇工作者(intermittent),也有混合型工作者(hybrid),同時有受薪、接案及兼職工作等等身分,也常會依案子(projects)而形成互相支援的工作網絡(OECD 2020/9/7)。此外還有許多「看不見的工作者」,包括暫時性工作者、沒有薪水的志工、或是以另一份非文化工作來支持其參與文創活動的人,這些看不見的工作者,更是各種「彈性剝削」(flexploitation)³的**大本營**(IDEA Consult et al. 2021:15-17; Morgan et al. 2013; Morgan and Nelligan 2018; Comunian and England, 2020)。

音樂場館的事業及工作的特色,還包括文化產業常見的「專案團隊」工作模式,形成有彈性又多層次的專案工作網絡。如Ryan(1992)和Hesmondhalgh(2018)的文化產業理論所指出,出版品、電影、雜誌、唱片和電視等文化產品,在創作、再製、流通的三個階段中,分別會由「創意人員、技術人員、創意經理、和所有人及主管」這四種共同的工作角色組成專案團隊(project team),進行分工。專案團隊是協調創意自主性與資方管理控制需求的彈性組織型態,其中可區分為「契約藝術家»,通過契約來簽定報酬和勞動條件的藝術家,具有一定創意自主性,是自由承攬者;以及「專業創意人」,較常以傳統雇用及支薪方式,以專業聲望為報酬基準(王志弘2013:101)。由於2000年後臺灣的主流流行音樂產業,已

3 指勞動市場彈性化趨勢下,各種非典型工作者,沒有交涉位置(正職)及能力取得較佳工作條件,形成彈性愈大、剝削也愈強的狀態。

是多元音樂經濟取向，唱片版稅收入僅佔4%，但現場演出則上升至35%，61%來自廣告收入；因應流行音樂市場的高度不確定性，「演唱會專案網絡」被視為是現場演出收益比重提高後，音樂產業新興的另類運作模式，具有機動性、暫時性、因案而異、即興創意、部分生產與消費同時發生的特質，並特別強調個別專業工作者、現場演出者的角色作用（張容瑛、周志龍2006: 76-77）。同時，專案網絡強調「人」作為知識載體，依賴人際互動與忠誠，成員可跨界流動並建構虛擬社群，也以專案成員的共同區位為特色（ibid.: 79-80）。可以說，演唱會專案網絡，也常與各音樂場館的現場音樂活動專案有重疊，人員也會彼此流動。在2019年臺灣流行音樂產業調查中，「音樂製作／發行／藝人經紀業」從業人數為2,209人，「展演活動策劃與製作業」則為1,976人，彼此已相當接近，在總體流行音樂產業從業人口中各占比為33%與29%，若加上「展演協力業」有470人（7%）、「展演空間業」有1,260人（18%）（文化內容策進院2021: 15），可看到現場音樂展演業的從業人數已超過五成，可說是臺灣現今流行音樂產業中的主力工作者，也是重要的工作型態。

但是，中小型音樂場館的事業經營者及工作者，與大型演唱會專案團隊仍有所不同：他們更是地方鑲嵌的，需要很高的文化資本，甚至是不計利益的志業熱忱，當然也有不穩定的陰暗面。英國近十年來的現場音樂產業研究，已開始辨識現場音樂活動龐大的實作網絡，包括獨立的音樂活動主辦（promoters）、藝人相關的演出經紀、以及在地場館，都是現場音樂商業製作的專業網絡（professionalized network）（Frith et al 2011; Brennan and Webster 2011）。這些專業網絡，既是音樂人及觀眾之間的文化中介者（cultural intermediaries），也是音樂場館舉辦流行及搖滾樂音樂活動的產業供應鍊（live music supply chain）（Webster, 2011: 31），有各式各樣工作者的參與，包括音樂人／藝人、廠牌、音樂活動單位／統籌、代理商、巡演經紀、場館、票務公司等等，在其中場館屬於現場端，也就是宣傳該活動內容、執行售票及接待消費者等部分。而近期澳洲學者Whiting（2021）的研究，以500人以下的音樂場館為個案，指出這類小型音樂場館的經營者以及音樂企劃，總是處於文化資本及其商業經營目標有所矛盾的不穩定工作

處境中。一方面，演出經理／音樂企劃／排表演者（the Booking Agent）在場館事業中具有重要角色，他們是文化中介者，作為策展人（curators）、品味創造者，也是生意人（Whiting 2021:565）。他們總是交換其社會及文化資本，以能創造這樣的現場音樂活動，為場館創造收益流；但他們的工作方式，有的是受雇於場館，有的則是外包給專業的活動代理，或是場館事業的部分合夥人（part-owners）。另一方面，他們也承擔風險，因為要維持對於小眾利基市場的吸引力，這些小型場館經營者及音樂企劃，又常把追求獲利視為次要目標；他們視自己為文化空間的策展人及這類社交的促進者（facilitators），同時也扮演維持其美學及文化場域的守門人角色，雖然強化了這類場館的利基市場、傳奇地位，也常與其經濟利益有所抵觸（Whiting, 2021:568-570）；實際上小型音樂場館的經濟獲利一直非常邊緣，如Van der Hoeven 及 Hitters（2019:126）所說，因為小規模，以及獨立於大型連鎖公司之外，所以獲益並不穩定。而除了經濟危機，各種專案化的工作型態，包括後工業、認知資本主義時代的知識工作者，還有那些非物質情感勞動或創意階級，專案既是彈性的、流動的工作組織形式，形成創意產業中由才華或文化想望所驅動的零工經濟（gig economy）（Morgan and Nelligan 2018:22），但各種「專案中的自我」（projectified self），也是這類不穩定主體性的隱喻（Klaff 2017）。可以說，這皆是場館相關工作者經濟不穩定風險外的另一陰暗面。

（三）現場音樂生態

此外，現今有關音樂場館的研究，已更強調現場音樂生態（live music ecology）的概念（Behr and Cloonan 2014, 2016; Behr et al. 2016, 2020; Van der Hoeven and Hitter 2019, 2020; Van der Hoeven et al. 2022; Bennett 2020; Whiting 2021）。英國近年對現場音樂產業進行大規模普查，來自愛丁堡大學、格拉斯哥大學的研究團隊在公部門及民間音樂人團體委託下，以生態學的取向進行研究。他們提出，現場音樂生態，指的是現場音樂表演所需的物質及文化條件，生態即是影響現場音樂活動所涉及的各種因素與行動者之間的關係。現場音樂生態的研究取向注意三個重點：一、現場音樂發生的場所／建築物的物質性：這使現場音樂是鑲嵌於其週遭

環境的物質文化中；二、音樂活動總是不同意識形態之行動者持續協商的結果；比如音樂場館與城市規管者（regulator）之間的協商，因而許多對音樂有影響的政策，其實不見得與音樂有關；三、音樂生態關注永續性（sustainability），對政策制定者尤其重要，需了解及討論生態中的所有因素，才能作好決策。比如補助公共交通建設，讓大家可輕易到達場館所在地，而場館經營者或音樂活動主辦也要意識到，如果沒有政策協助，他們是無法存活、也無法長久。換言之，場館的物質性（materiality）、不同行動者的相互依存關係（interdependence），以及現場音樂文化的永續性（sustainability），就是現場音樂生態取向所關心的焦點（Behr et al. 2016）。

如此的現場音樂生態學取向，突顯現場音樂行業的複雜網絡。各種大小的現場音樂場館，意味著生態系中的「場館階梯」（the “venue ladder”），是音樂人在不同階段音樂事業的考驗及目標；不同大小、音樂類型的場館（如搖滾、民謠、電子、爵士、古典……），在生態系中也是相互依賴的關係、共存共榮，對人們的音樂體驗有不可或缺的價值。而場館也有各種經營型態，如私人音樂愛好者（enthusiast）、公部門補助（state-funded）、商業現場音樂（commercial live music）等等。而各種草根的、小型音樂場館，除了有助於創意與夜生活經濟，也是各種樂團的「廁所巡迴演唱會」（意指迷你場館）的一站，常是當地重要的文化遺產、文化地標，更是廣泛的現場音樂生態的基礎（Behr et al. 2016; Van der Hoeven and Hitters 2019; Webster et al. 2018）。

而荷蘭鹿特丹大學近年的現場音樂研究團隊，也陸續發表現場音樂生態的研究。他們指出都市的現場音樂生態系，包括物質設施、行動者網絡、社會機構、實際的文化活動等四個面向（Van der Hoeven et al. 2022）。而綜合分析澳洲、美國、南非、加拿大、英國、蘇格蘭及荷蘭等地的現場音樂調查報告，他們提出現場音樂生態的社會及文化價值（Van der Hoeven et al. 2019）：在社會價值上，現場音樂活動能拓展人們的社會資本（強化向心力或因此而擴大連結），也能促進公民的公共參與，形成與地方有所連結的認同；當現場音樂成爲都市遺產的一部分時，居民及參

與者都會心生驕傲及歸屬感。在文化價值上，現場音樂有不可量化的重要性，有助於音樂創意（music creativity）、人才發展（talent development）以及文化活力（cultural vibrancy）。比如，現場音樂有其內在的「為音樂而音樂」的特質，表演及觀賞本身都有樂趣，音樂場館透過安排各種正在浮現的新進音樂人、多樣的音樂類型及原創音樂，有助於音樂創意與創造力。而現場音樂場館能提供空間，讓人們得以發展其技術與才華，尤其像剛起步的音樂人、事業還未穩固的表演者，他們都需要空間練習，也能藉此與其它音樂人及音樂產業合作，磨練技巧並培養觀眾。同時，現場音樂也與都市中更廣的文化生態有密切關係，如創新的影像、藝術設計及時尚等等，繁榮的現場音樂生態，能促成不同領域的跨界合作、擴大混合的觀眾，使城市文化更豐富有活力（ibid.: 266-268）。

在這樣的生態學觀點下，他們進一步建議都市計畫應有的政策工具，包括：一、另類思維的基礎建設及政策，比如打造容許更高音量的音樂場地與特區；指定傳奇場地為文化遺產，肯定其歷史重要性以作為城市文化景觀；二、改變音樂場館噪音的負責主體，比如由後來遷入者擔負隔音施設責任；三、對獨立小型音樂場館提供多元的經濟支持方案，如低利小額貸款改善隔音、徵收大型演唱會票券稅作為小型場館基金等；四、施行多元的文化政策，如設置夜間市長制度，以促進文化活動的多樣性（ibid.: 269）。換言之，在現場音樂生態學的視角下，音樂場館的重要性得到更為全面的認識：音樂場館不只是個別的事業，或是音樂人的工作場所，更受到都市空間、城市規劃及文化政策的影響，也是社會認同及人際互動萌生的場域，音樂文化及創意得以發展的有機環境。

回到本地，在2000年之後，臺灣及東亞其它國家開始使用“Live House”一詞來指稱現場音樂場館，在臺灣的正式名稱是「音樂藝文展演空間」。一方面，Live House在臺灣的發展過程，也一樣是與都市秩序規管者、國家文化政策持續協商，為了要爭取正當性及生存權。這主要發生在2005、2006年曾出現的「Live House正名化運動」，由The Wall、地下社會等本地音樂場館所發起，為了能被政府部門正視，爭取專屬執照分類，不與八大娛樂事業有所混淆，也為了能被社會大眾所接受（鄭凱同2011；

馬詩瑜2013: 76-85)。但另一方面，正名化運動後近十多年的發展，這些位於臺北都會的藝文空間，卻也開始受到都市更新、仕紳化的影響，變得愈來愈難生存、愈被擠壓至城市邊緣；仕紳化的趨勢使得Live House僅能作為城市治理縫隙中的皺摺與異托邦（王志弘、高郁婷2019），成為都市計畫中的新社區與看不見的音樂文化社群之間的矛盾對立（何東洪2013, 2015），在2011年爆發的師大商圈自救會運動中，相關對立間接造成2013年臺北傳奇音樂場館「地下社會」的消失（簡妙如2017）。檢視本地現場音樂場館曾有的抗爭及消失過程，我們可以看到，疫情衝擊或許不只關乎音樂場館能否重新開門，更可能是長遠的音樂生態變化，城市生活相關社會及文化價值的深遠轉變。

而由現場音樂生態學的角度，本文認為還可納入另類的公共生活，以及倫理聚落的論點。中小型音樂場館、Live House常代表的是城市中的異質空間，是另類的社群連結及象徵意義的創造，一直是各國城市中多樣性靈魂與本真性得以保留、重新發展之處（Zukin 2009）。本地學者王志弘，便曾以「文化準公地」，指稱這類來自民間的商業藝文空間，是在市場及國家治理之外、相對自主的藝文空間，也是「補缺型藝文空間」，用來提供超乎商業利潤的社會價值，形成推動創意、萌發批判性反思的基地，也有助於構築各種民間社群網絡（王志弘2019: 46）。而由音樂、文化工作與空間的共存關係來看，音樂場館所維繫的地方感（sense of place）也成為音樂文化工作者重要的藝術、實作及倫理取向聚落（clusters），支撐了有別於個人利益或經濟理性的文化生產（Banks 2007:145-152）。亦即，這樣的聚落能為各類微型創意創業提供倫理基礎，比如文化及思想資源，共享的文化熱情、文化藝術嬉戲氛圍、次文化資本等等作為支持（Morgan and Nelligan 2018: 122-123）。換言之，現場音樂生態的取徑，或許更能將現場音樂相關工作者，視為脈絡中的行動者，取回文化工作者鑲嵌性的社會關係，在創意主體之外，強調其物質性的社會空間及集體文化。

總結上述三個面向（音樂場館與城市、音樂場館的事業與工作、現場音樂生態）的文獻探討，本文所指的中小型音樂場館及相關工作者的生存結構，也就是影響其永續性（sustainability）的環境與行動條件，既是空間

設施、交通區位、經濟等內外社會物質條件，也是法規、歷史脈絡下的價值觀、美學喜好、人才多樣性等社會文化條件。在國內外的案例討論中我們可以看到，音樂場館的生存結構，包括了城市法規與政策、空間與地理區位、市場喜好與規模、行業生態等構面，在工作者部分，則包括工作機會與收入條件、工作網絡與分工、工作者聚落、藝術實作及倫理關係等構面。這些交織著社會物質及社會文化的結構條件及其多重構面，將是本研究進一步分析的重點。

三、研究方法

本研究在2020年中期到2021年初，以及2021年底到2022年初，進行兩階段的臺灣中小型音樂場館（下稱Live House）受疫情影響的田野調查，以及相關工作者訪談。以下先說明臺灣Live House的類型及分佈概況，再提出本研究的方法設計。

臺灣現有Live House類型，可以大小、經營權型態作為區分。就空間大小來看，容納觀眾600人以上到2000人的大型場館有8個，600人以下350人以上的中型場館有3個，350人以下的小型場館有26個（見下表一）。⁴另外，以經營權及經營型態來區分，則可分為公司連鎖場館、獨立場館兩類。公司連鎖場館，指的是有母公司資金投入經營的大型場館或連鎖場館品牌，在臺灣，以Legacy傳音樂空間（2009-）集團為代表，是由擁有Legacy系列等5家場館、簡單生活節、以及街聲（Street Voice）、iNDIEVOX等平臺的中子音樂公司所經營；2020年新北市新增一可容納2000人的大型場館Zepp，則是招商日本東京Zepp場館集團來臺灣開設；另外，河岸留言、Backstage Live都是同時經營大、小各一場館的連鎖品牌。也有曾是連鎖品牌但又縮減經營規模、或經營易手的場館，如老牌的The Wall（2003-），曾經在2008年擴張為The Wall Music公司、經營「野臺開

⁴ 本研究在2021年初收集、2022年3月更新資料，以常態性有現場音樂演出活動、音樂promoter會去洽談的表演場館為主；2000人以上的大型音樂會場地（如TICC、小巨蛋），已歇業場地、或偶像見面會、婚宴尾牙表演場館、平常主要為餐飲空間或其它營業空間（如唱片行）、只偶爾辦演出的場地，皆不計入。

唱」「大港開唱」等音樂節，更曾有高雄的「The Wall駁二」及宜蘭「賣捌所」等擴大的連鎖場館品牌；但在2013年因音樂祭操作失利、原股東離去，2018年更換經營者，現成爲僅擁有臺北The Wall場館的小公司。除了連鎖場館，臺灣其它的中小型場館皆是獨立場館居多。但特別的是，中大型場館大多是專業場館，但小型場館則有多角化、複合式的商業經營內容，如結合餐廳、酒吧或樂器行、音樂活動公司，大多是微型事業或由少數人合資經營。

此外，臺灣的Live House還可以場館空間所有權來區分。一般來說，音樂場館多是私有空間民營事業，但由於臺灣政府在2004年發展文化及創意產業政策，2008年開始，便陸續出現進駐公有空間的新興Live House。這些公有空間包括文化部由各地舊酒廠改造而設立的文創園區，以及部分古蹟建築活化再利用的空間，可用來經營在地面、符合消防法規以及噪音標準的音樂場館，這類空間中的場館經營又可分爲公有空間民營、公有空間公營兩類。比如河岸留言承租臺北市西門紅樓古蹟，經營可容納700人、被稱爲「大河岸」的新場館；Legacy集團則是在2009年進駐華山文創園區，向遠流集團承租、經營可容納1,200人的大型場館Legacy，後來才陸續拓展爲擁有大小5家場館的連鎖品牌；臺北市公館的自來水園區是百年抽水站古蹟，在2011年由PIPE Live Music進駐經營約200人大小的音樂場館。這類Live House，都可說是由政府「輔導成功」的音樂展演空間，將業者引導轉入文化專用區經營，「沒有使用分區問題、也無擾鄰憂慮……也能接壤官方想像中可以帶來經濟效益的大型演出」（王志弘2019: 62）。而在2010年開始，臺灣政府以超過百億元預算興建臺北流行音樂中心（北流）、高雄流行音樂中心（高流）兩大建物，2020年前後陸續完工及開幕營運，其中規劃的Live House空間也開始對外招商。例如位於高雄光榮碼頭的鯨魚堤岸，即是高流的Live House場地，2018年就招商開設SPERO的音樂場館（原廠商爲KKBOX），2021年則轉由臺北的Backstage Live團隊接手；不論新舊建築，這些皆是公有空間民營的Live House，共有6家。但公有空間營運的Live House中，也有高雄駁二藝術特區的Live Warehouse、新竹的風Live場館，是由其市政府文化局自行經營，成爲少數的2家公有空間公營場館。

表1：臺灣現場音樂場館（Live Venue/Live House，2021.6-2022.6製表）

類型	觀眾容量(人)	代表場館(所在城市)	數量
大型場館	1000-2000	Legacy-傳*（臺北）、Legacy Max（臺北）、Zepp New Taipei(新北市)、TADA*（臺中）、Legacy Taichung（臺中）、LIVE WAREHOUSE**（高雄）	8 (5+3)
	600-1000	河岸留言-西門*（臺北）、三創Clapper Studio（臺北）、Backstage Live*（高雄）	
中型場館	350-600	The Wall（臺北）、Corner House（臺北）、風Live House**（新竹）	3
小型場館	120-350	PIPE*（臺北）、後臺Backstage Café*（臺北）、杰克音樂（臺北）、小地方（臺北）、河岸留言-公館（臺北）、樂悠悠之口-光復南(臺北)、ThERE（桃園）、Rocks岩石（高雄）、鐵花村*（臺東）	26 (9+17)
	120以下	Legacy Mini-amba（臺北）、Legacy Mini-好丘（臺北）、Revolver（臺北）、臺北月見ル君想フ（臺北）、女巫店（臺北）、海邊的卡夫卡（臺北）、破牆（臺北）；江山藝改所（臺北）、彌聲Mixing Studio（新竹）、迴響（臺中）、浮現音樂（臺中）、Forro Café（臺中）、玩劇島小劇場(臺中)、洞穴（臺中）、福大祿昌（彰化）、TCRC（臺南）、Room 335（臺南）、Seety新城視（臺南）、百樂門(高雄)	
總計：			37

*公有空間民營 **公有空間公營

表1即是臺灣所擁有、還在營運Live House，歷經2021年至2022年中期的變化異動，共有37家。大型場館有8家，其中4家為公有空間民營；中型有3家，其中1家是公有空間公營；小型場館有26家，其中17家是120人以下的微型場館。以縣市分佈來看，臺北19家（2021年原17）、新北市1家，雙北共有20家最多；再來則是臺中、高雄各有4家；新竹及臺南各有3家；而桃園、臺東、彰化則各有1家。以本研究的觀察來看，2021年至2022年中歷經疫情變化，臺北從17家增為19家，新增legacy mini@好丘，以及破牆等兩個小場館；臺中則由原來的7家減為4家，主要是臺中文創園區中的TADA在2021年8月租約到期，而洞穴及Forro Café等獨立小場館，則都在

2021年暫停營業，在上表中以刪節號呈現。⁵

本研究在2020年至2021年初，選取北、中、南共9家具代表性的中小型Live House，進行田野調查及深度訪談（見附錄1）。中型場館是The Wall（容量525人），小型場館選取臺北的PIPE、小地方、樂悠悠之口光復南（容量在200-250之間）；微型場館選取臺中的迴響、玩劇島，臺南TCRC、高雄的百樂門，以及彰化的福大祿昌（容量皆在80-100人）。同時，本研究有兩階段的深度訪談，第一階段是在2020年中到2021年初，針對2020年的疫情影響，陸續訪談與現場音樂場館有關的工作者，區分經營者、受雇者及自雇者三類，⁶訪談對象包括音樂場館或音樂廠牌經營者、場館或音樂廠牌受雇者，以及各式自雇者，如音樂人、音控、燈光師等自由接案或混合式的音樂工作者，共23人。第二階段則是在2021年底至2022年初，針對2021年的第二波疫情進行補充訪談，新增兩位受訪者的二次訪談，及3位能提供關鍵資訊的新受訪者；兩階段的受訪者共26人（見附錄2）。

在深度訪談及田野調查之外，本研究也有輔助性的研究方法。為了紀錄資訊，並交叉比較各訪談對象提及的問題，如受疫情影響期間、收入被影響金額、影響原因……等等，本研究邀請受訪者針對疫情受影響狀況，填寫問卷，⁷並以滾雪球方式再邀請無法現場訪談的工作者填寫，共收到39份，⁸其中經營者佔17.9%，受雇者35.9%，自雇者46.2%；音樂相關工作年資平均7.37年；女性30.8%，男性69.2%。問卷調查僅是為收集各工作者受

5 2022年7月下旬，臺北「海邊的卡夫卡」（2005-）到高雄流行音樂中心新開設「高流店」，但旋即宣布臺北店將因都更而於2023年1月底歇業，一進一出，Live House總數未有變化，但高雄及臺北則互有增減。

6 在問卷中，經營者界定為「有營業登記、並有聘用自己以外其它員工，如經營音樂廠牌、音樂場地、獨立空間、活動單位……等」；受雇者為「由他人發給固定月薪者」；自雇者為「接案者，包括個人工作室、一人廠牌、個人創業者、短期契約工作者…等」。

7 問卷內容包括：一、基本資訊（年齡、性別、年資、目前工作職稱、工作角色認定）；二、疫情影響狀況（收入、主要因素與程度、損失比例等）；三、紓困申請、評價及其它因應方法；四、建議及訪談意願，共四大部分，總題數20題，填寫時間15-20分鐘。

8 本研究並未進行大量無面容的（faceless）線上問卷調查，而是以「盡可能含納現場音樂產業中各面向工作者、並確知其音樂相關資歷者」為立意抽樣對象，進行邀請填答。

影響狀況的基本資訊，因此僅為描述性統計而無分析性統計。由於研究者超過十年的參與式研究經歷，因此較能以局內人（資深樂迷、樂評人及業餘音樂活動舉辦者）身分，接觸及選取具有代表性的受訪對象，不同階段的田野觀察及訪談，也以補充資料納入本文分析中。以下分析，則由Live House、音樂工作者兩大面向，分別探討疫情影響、生存結構與現場音樂生態的變化。

四、疫情下的臺灣中小型Live House與生存結構

臺灣中小型音樂場館在疫情映照下，展現出非典型商業的本質，營運立即受到影響。但同時也展現出近十年來的生存結構及生態變化：獨立小型場館以複合式經營模式維持生存，而近年在公部門政策協助下，更出現平行於都市仕紳化發展的「Live House仕紳化」現象。

（一）疫情對臺灣中小型Live House的影響

整體來說，2020-2021的兩次防疫活動限制，對臺灣Live House產業造成程度不一的影響；影響程度與場館大小、營業規模成正比。演出場次較多的臺北場館，以The Wall來看，2020年的國內外藝人演出內容，至少有36場取消，4月及5月甚至有連續44天沒有表演，三個月損失超過百萬（B4 2020/10/17）。而PIPE的4、5月演出場次同樣是零（B2 2020/6/29），小地方的取消場次集中在3、4、5這三個月，共20場。此外，檢視北中南約13個代表性大中小場館的臉書和官網，⁹從2020年2月7日到2020年12月30日，共有126場活動取消，一個場館平均有近10場取消。以The Wall、小地方、迴響、百樂門四家場館為例，全年原定總場次476場，取消83場（國內51場、國外32場），取消場次集中在3至5月。整體而言，取消場次佔原定總場次的比例為17.4%（國內0.7、國外6.7），原平均一周有2.3場活動，降為1.8場。換言之，相較於歐洲各國場館在2020年，觀眾人數、營收都衰退6

⁹ 這13家包括：Legacy Taipei、Legacy Max、Legacy Taichung、河岸留言（公館&紅樓）、The Wall、PIPE、小地方、洞穴、迴響、TCRC、LIVE WAREHOUSE、百樂門。

成到7成，雖沒有直接可對應的數據，但臺灣場館只有不到兩成的取消率，受影響狀況相對少很多。但2021年的疫情則稍有不同，自5月11日發佈二級、5月15日至7月27日為三級警戒後，全臺灣所有場館就完全停止營業至少三個月，直到7月底三級警戒解除，雖然開始有零星活動，但絕大多數場館在10及11月之後才能正常營業。如上表1所示，2021的第二次疫情影響，臺中便有三家音樂場館，因租約到期或另有其它規劃，而未回到市場中。

值得注意的是這些獨立中小型場館的受影響狀況，與其經營型態、以及在哪裡經營有關。首先，在2020疫情出現後，當各場館無法有演出活動時，複合性微型Live House受到的影響反而較小。以2020年為例，當時發布的是「禁止室內100人以上活動」，但因為這些微型場館平時的演出觀眾常少於100人，雖然不少活動因安全疑慮取消，但仍有一些場次繼續。比如臺南的TCRC雖然4月只有兩場表演，但並沒有取消：「因為來演也沒幾個人，每個人都還有三公尺的距離（笑）」（A1 2020/4/6）。臺中的迴響也是如此，因為場地最多只能容納80人，配合政府進行實名制、戴口罩後，3月及4月份每個月還有八場演出，「因為平時的觀眾就都不到50人，幾乎就沒有差」（A5 2020/12/19）。更重要的是，複合式經營模式原本就是這些小型場館，也就是所謂的民間藝文場所、「文化準公地」維繫生存的根本手段（王志弘2019:40）。複合式經營的Live House，就是以其它營收來源，支持平時不賺錢的展演空間。許多場館是以一樓的酒吧或餐廳營收，來支持展演空間，因而停演的影響並不至於危及生存，因為本來就無法靠Live House收入來維持。這類複合式場館最成功的代表，便是臺北的Revolver（左輪手槍，2010-），這是一間2樓有迷你Live House的酒吧，或是老牌的女巫店，以餐廳平衡收支。而在田野調查中，臺中的迴響、高雄的百樂門也有類似的經營模式。百樂門甚至因為過去是由酒吧營收補貼二樓Live House的虧損，在2020年3月到5月沒有演出期間，「反而沒有繼續賠錢」（A7 2021/1/4）。同時，迴響及百樂門的酒吧生意雖也受疫情影響，但在社交距離應變下，仍有在地音樂人、熟客來喝酒或吃飯，還是有現金收入（A5 2020/12/19；A7 2021/1/4）；百樂門的房東甚至還減收房租（打95折，由每月5萬變成只要4.5萬）、「因為營業額低，反而容易撐

過這波疫情」（A7 2021/1/4）。同時，這些場館也一樣有申請及獲得政府紓困，拿到相當於六成營運成本的補助，因此2020年疫情期間反而還可作員工訓練（A7 2021/1/4；A8 2021/1/16）。臺南的小型場地TCRC Live House，也是有另一個開在隔壁巷、生意很好的TCRC酒吧作為主要收入來源，雖然Live House本身是位於地下室的專業場館，但原本就不賺錢、也非經營主力，疫情爆發後，經營者甚至勸音樂人：「安全重要、不一定非要來演」（A1 2020/4/6）。然而接連2021、2022兩年在5月爆發新的疫情高峰，場次取消外，酒吧的消費者也消失，部分收入來源有限的複合式微型場館，如臺中迴響、高雄百樂門都已有生存壓力。

其次，專業中小型場館受影響較大，但公有空間民營場館的衝擊較小。相較於微型場館，200-500人的中小型場館，由於是專業、專門場地，房屋租金較高，又沒有其它複合經營的收入，疫情衝擊下營運便立即出現危機。以2020年為例，The Wall、小地方、樂悠悠之口、PIPE是取消場次較多的200人-500人的專業場館，其中前三個場館都出現顯著的生存危機。以樂悠悠之口光復南為例，因為是2019年底才開設的新進場館，雖有申請紓困補助，但因位於臺北市信義區菁華地段，每月店租成本高達28萬，2020年疫情後的活動票房起起伏伏，雖有員工薪水延後發放，但還勉強維持；但2021年5月疫情再起、升三級警戒完全不能演出，年初原已陸續離職的正職員工7人，到5月便已全數離職，只由經營者苦撐面對債務及房租壓力（A11 2021/11/18）。同樣的，完全是私人空間民營的中型場館The Wall，也因為房租高達25萬元，2020年疫情有零收入的三個月後，在2020年6月起至2021年5月，場館正職人員都被減薪三分之一，至今無法恢復（B4 2021/11/17），2021年的第二次疫情更是雪上加霜，正職人員一一離去，甚至還有欠款風波（B6 2021/3/21；B7 2022/2/6）。小地方在2020年疫情中，新接手的經營者，也立即陷入以借款苦撐的壓力中。在這些場館中，只有在公有空間民營的PIPE，歷經2020、2021年的兩次疫情，還能正常營運。2020年第一次疫情時，收入損失除了音樂演出取消外，另有6月份學生畢業季租借場次全數取消（B2 2020/6/29），但因為是承租自來水園

區公有空間，據同業了解營運成本比其它同大小場館低許多。¹⁰即使PIPE也曾在2021年完全停止營業3個月，但因有紓困補助、公司也有承接其它政府標案，是小型專業場館中，少數仍能正常營運、員工也能正常支薪的一家。因為在公有空間及民間空間的房租壓力差異，也令經營者感到憤慨，自嘲房租可能是競爭對手的5-6倍（A11 2021/11/18）。換言之，接連兩年的疫情，已使The Wall，樂悠悠之口的原有正職員工全數離職。

此外，音樂演出內容的差異也有影響，以國際音樂人演出為主的中型場館損傷更是嚴重。2020年The Wall原119場，變成83場，取消佔比30.2%，相較於小地方的19%，迴響7.8%，百樂門15.1%，The Wall的取消場次比例最高；尤其是36場取消演出中有25場國外藝人演出，3個月損失累計超過百萬元。由於The Wall一直是歐美、日本等知名另類搖滾樂團來臺舉辦演出的重要場地，演出票價較高，被稱為以「朝聖場」¹¹來維持營運，全球疫情爆發對The Wall來說即是重傷。即使臺灣防疫得當，2020年6月及2021年10月之後，各項活動解禁、觀眾也再度出現，但因為國際藝人長達兩年迄今（2022）仍無法來臺演出，比起其它場館的大牌本土藝人或本地演出內容，The Wall的虧損連靠政府紓困都很難支撐。¹²2021年疫情造成員工全數離職後，雖然再聘了一位新店長及兩位兼職，但只能緩慢回復，並開始接受其它的音樂路線，「以還債為優先考量」（B7 2022/2/6）。臺北月見君想，則是另一個以國際音樂人為主的微型場館，因為日籍經營者主要以臺日交流、引入日本另類音樂人為其利基市場，在疫情下完全停擺兩年，也是靠複合性經營的咖哩餐廳作為主要收入，勉強維持（DIGLE MAGAZINE 2021/5/22a, 2021/5/22b），但苦心經營的臺日交流國際路

10 2013年PIPE曾因抗議被漲房租而上新聞（陳慰慈2013/11/8），當時的房租約4.5萬，原本PIPE要被委外經營廠商漲為8萬元，但抗爭後租金漲價便暫緩，直到近年才略為漲價。但無論是月租5萬或8萬元，在臺北市皆遠低於市場行情（約10-15萬元），PIPE的房租價格，幾乎與中南部微型場館相當。

11 指樂迷專門為了國際知名、傳奇樂團來臺灣演出，到Live House朝聖觀看。但這些樂迷對本地音樂人，不一定會如此熱情，久而久之場館觀眾反而有一定屬性，類似分眾市場。

12 The Wall數年前曾經歷經營不善、經營權易主風波，目前仍有外界仍不甚明瞭的債務，使其抵擋突發狀況的承受力更低。

線，則面臨「觀眾、樂團本身都流失」的困境（A12 2022/2/19）。換言之，疫情影響近三年，跨國類型的音樂活動可說受創最嚴重，對本地音樂生態的多元化造成衝擊。

（二）低發展高競爭、Live House仕紳化

本次疫情，也映照出本地Live House產業的特殊生存結構。首先，臺灣Live House的市場及商業模式，似乎有低度發展、卻高度競爭的狀態。一方面，小型場館的經營者，幾乎都是音樂愛好者，以熱情而非利益優先來經營。尤其微型場館多是自己也在玩團、曾玩團的音樂愛好者所開設，因規模小，大多聘用人數遠低於10人，甚至常是老闆以別的工作養活自己，開店就是興趣，為本地音樂社群服務；生意只是在存活邊緣，大多是不賺錢但不要倒就好。就像在臺北曾有地下社會，其它縣市也開始出現當地的代表場館，沒有什麼商業利潤、但卻已存在超過十年；如臺中的迴響、臺南的TCRC、高雄的百樂門，已成為當地音樂場景的代表。包括新的彰化場館福大祿昌，也是以其它營收（樂器行、錄音、燈光音響硬體接案）來支撐（A9 2021/2/20）；甚至，臺中迴響近年還另辦「無限自由」音樂節，雖不賺錢但就是團隊想開創的興趣與事業。而這也反映出Live House在現場音樂產業中的生態系角色：不論專任或兼職的Live House相關工作者，經常就是各種音樂節、現場音樂活動的彈性工作團隊來源。音樂場館的工作內容及技術，與音樂節所需要的專業技術高度重疊，平日的場館工作，就是可接下各式音樂節、官方或商業活動案的基礎。

另一方面，本地Live House的演出時間、市場規模仍相當有限。Live House有演出的日期，多集中週五、週六，其它時間則很零星、甚至沒有演出就沒營業。上述四場館調查中，一周平均2.3場，相較於前述多倫多11家場館關門代表5000個演出消失，意思是平均一家場館一年有454場、一周8.7場演出，純就數字來看，臺灣小型現場音樂的市場或消費習慣，似乎還有很大的發展空間。或者說，到Live House看現場演出還很小眾，強調原創的獨立音樂類型也是1990年代晚期才在臺灣出現的產物，相較於唱KTV或逛夜市，到Live House聽現場，並非是那麼普遍的日常娛樂或大眾消費

文化。以疫情期間及疫情趨緩後為例，當5月底、6月初樂迷又回到現場，甚至有「報復性消費」的現象，迴響、小地方在6、7月都有票房榮景。但7月過後，竟因為臺灣各音樂節紛紛出現，反而使場館的營收下滑；尤其年底許多需要結案的音樂節齊出，「有很多免費的東西可以看，就不會有人來Live House看」（A8 2021/1/16），小地方在2020年的9到12月票房慘澹、甚至有生存危機。音樂節過盛就影響各Live House的收入，這似乎也可說明，臺灣在臺北市之外，其它縣市（除臺中、高雄）僅有零星一兩家Live House可存活的真實處境。而場館的每週演出數量、利用率低，也使得開發多用途場次變得迫切，樂悠悠之口便表示：因為想再拉進戲劇、講座等其它活動，「不喜歡對外說我們是一個Live House，而是要開始說，我們是一個venue的概念」（B6 2021/3/21）。臺中的玩劇島也有類似規劃，新經理人積極拓展獨立、爵士、劇團、行為藝術等多元的演出內容，以突破每周演出場次過少、場館閒置的困境（A6 2021/1/18）。這也映證了臺灣藝文活動發展長久的結構性困境之一，「普遍缺乏充足的消費市場」（王志弘 2019: 48）。

其次，另一個本地Live House的特殊生存結構，則是輔導型公共空間場館及一般商營場館的競爭關係。回顧臺灣的Live House所曾面臨的問題，從2005年合法化運動到2013年地下社會歇業，可以看到與國外音樂場館類似的歷程：由爭取正當性，到面臨都市仕紳化而產生的排擠效應（擾鄰、房租上漲），再由政府介入，以文創產業發展政策積極引導輔導。經過多年抗爭及遊說，2010年前後，政府一方面釋出公有地，在各地發展文創園地，協助Live House轉往地上、合法安全的場地或特區發展；另一方面，地方政府也推出協助Live House的消防改善修繕補助（臺北市），或是扶植原創音樂在各場館的演出補助（高雄市）。政府的輔導及政策介入，使合法的、新型態的Live House在全臺逐漸出現，成為平行於都市仕紳化的Live House仕紳化現象：原本在老舊街區或地下室的音樂酒吧，逐漸轉為以合法、乾淨、安全、地面場館為主的發展形態；原來的經營者退場，或是移往文創園區、商業區經營，成為合法的新式Live House；這便是本文所指稱的，內含於都市仕紳化效應的Live House仕紳化現象。

Live House 仕紳化的效應之一，便是新舊Live House經營者的替換或邊緣化轉型。進駐公有空間的新式場館經營者，通常是公司化、連鎖品牌才有辦法承租營運，比如Legacy、大河岸，或是承租新場地的國外品牌Zepp；這呼應了前述Lobato（2006）的墨爾本城市仕紳化案例，場館所有權愈加轉為公司化、連鎖品牌所主導。而舊型態Live House的退場，除了臺北的地下社會，還有臺中迴響的轉型。臺中迴響，原本是由臺中龐克樂團成員Yuki於2009年創立，舊址在逢甲商圈附近，是可容納500人的中型專業場館。但經營十年以來，歷經執照不符及2011年臺中阿拉pub大火的場館安檢問題，後來臺中文創園區的TADA（方舟場館）及臺中Legacy先後成立，成為競爭對手，迴響卻是長年虧損甚至負債百萬；2019年初因房租漲價，經營者身體也出問題而停業。直到2020年初，Yuki與好友找到臺中中區合法商業區新址，讓迴響以微型複合式場館復出，一樓為酒吧餐飲，二樓為50-80人的Live House；但已遠離原本的藝文聚落，也放棄競爭中型場館市場（A5 2020/12/19）。

Live House 仕紳化的效應之二，則是場館階梯出現斷層。由於在公有空間經營的新式場館多為大型場館，包括臺北、臺中可容納千人的Legacy，以及高雄的Live Warehouse（有百人及千人的大小場地可選擇），在2010年後成為樂團演出的新選擇，作為「場館階梯」的中型場館被跳過，甚至愈來愈少。在多年田野調查中，便已有不少業者抱怨，新的大型場館為了開拓市場，有時會以同等級場租、低票價讓樂團演出，不少樂團在小型空間要往上發展時，直接跳過中型場館，就在大型場館中以布幕分隔出較小空間，還是能演300-500人的場次；同時，一些已能在千人場館有號召力的樂團，也很少再回到中小型場館以低門票演出。換言之，在政府積極輔導下所創造的Live House 仕紳化，反而成為不同量級場館的非典型競爭。大場館的資源充足，在低度發展的音樂展演市場中，還是需要與中小型場館競爭演出者及觀眾，包括臺北The Wall、臺中迴響受到的影響最明顯；而這些消長，或許能解釋近十年來，全臺灣中型場館不見成長、反而愈少的原因。同時，這樣的非典型競爭，也反映在新進Live House經營者的困境上，以及近年來，臺北、臺中都出現音樂場館經營易手頻繁的現場，除

複合式經營模式可生存外，在民有空間經營專業型Live House幾乎都是大挑戰。包括小地方、玩劇島都是新進的場館經營者，而樂悠悠之口則是由舊址轉移到較大場地的新場館，這些新進場館及新進經營者，反而都還在生存邊緣摸索營運及生存之道。一位音樂廠牌負責人便如此剖析：「現在聽眾這麼多，但是場館沒有增加，……中小型的〔Live House〕就變得很困難……但是臺灣最大的〔場館〕都是在公營單位上，所以就是很奇怪」（A2 2022/1/22）。

五、疫情下的音樂工作者與生存結構

而疫情對於音樂場館相關工作者的影響，則有多種樣態。進一步檢視其生存結構特質，展現出爲了維持中小型音樂場館的生存，而有高度彈性的專案工作網絡，也有複雜又相互依存的另類彈性剝削。

（一）疫情對音樂場館相關工作者的影響

以2020年的疫情影響來看，音樂工作者所受到的影響的確沒有其它國家嚴重。在問卷回覆中，可獲得初步的影響輪廓：收入被影響的原因中，以「舉辦海外藝人來臺演出」、「國外音樂節演出」、「國外單場音樂活動邀請或巡迴演出」，被取消或延期被填「非常嚴重」最多；再來則是「國內音樂節」以及「國內單場音樂活動」的取消或延期，也較多人填「非常嚴重」及「嚴重」。而收入被影響的程度，事業單位月營收減少「10-20萬」（42%），經營者個人收入損失「3-5萬元」（42.9%），受雇者「1萬元以下」（35.7%）、「1-3萬元」（28.6%）等最多，自雇者則爲「1-3萬元」（44.4%）；損失占原收入比例，大多爲「20-40%」。而不論事業單位或個人，紓困之外的自救方式（可複選），最多人勾選「加強做線上音樂演出、線上販售音樂作品、周邊」。值得注意的是，受雇者的自救方式中，勾選「有，開始多接其它非音樂的兼職工作」（50%）、「有，開始尋求轉行作音樂之外的其它工作」（28.6%）的人不少，顯示受雇者受影響程度不低；而自雇者勾選這兩項的也最多，「開始多接非音樂的兼職工作」有66.7%、「尋求轉行作其它工作」有38.9%。整體而言，多

數個人收入的損失落在20%-40%區間，影響月份也多集中在3個月，相較於其它國家來說並不算太嚴重。2021年5月疫情再起時，因為是三級警戒、政府紓困補助比照去年快速發放；同時8月後活動慢慢再出現，甚至年底至年初的現場音樂活動又是大復出，有接案者自陳：「像是暴食症一樣」（C7 2022/2/6），也有點吃不消；而2022年5月以來新的Omicron疫情出現，文化部也有票房損失補助，紓困助益或影響還待觀察。但在訪談及田調中，不同角色的工作者仍有不同的受疫情影響狀況。

首先，中小型獨立音樂場館的創業者、受雇者，因場館資本不足，立即承受營運及薪資壓力。由於私人商業場館每月有房租水電等固定成本，雖有政府紓困補貼，但原本就負債或舉債投資創業的場館經營者，便立即出現經濟壓力。The Wall、樂悠悠之口這兩家，直接以減薪或延後發薪來因應困境。The Wall在減薪期間就開始有員工離職，「因為一直看不到薪水回復的可能」；而年紀較長的音樂總監因有家計壓力，為了平衡身心低潮，2020年9月下旬便默默開始白天打工外送便當，但在2021年5月初，因身體出狀況便正式請辭（B4 2021/11/17）。樂悠悠之口因為音樂人老闆自己沒有薪水，受雇店長也只能接受延後發薪（B6 2021/3/21），並在2021年5月也正式離職。小地方則是除紓困補貼外，創業者還需向朋友借貸來度過難關，直到2021才有能力清償債務（A8 2021/1/16）。相對來說，微型場館因複合式經營形態，幾乎沒有幾位正式員工，就較無減薪、負債或員工離職的情況。

其次，音樂場館相關工作者，幾乎都是有演出時才形成的工作團隊；有自雇型音樂人、音樂活動主辦，以及承攬型音樂技術工作者，這些典型的接案工作者（project worker），在疫情中不僅面臨經濟壓力，還有音樂事業及工作機會中斷的危機。有音樂場館接案技術人員，因按場次承接演出工作才有收入，各種活動取消後，連減薪都拿不到，雖能申請到紓困，但因生活在臺北市，付房租及基本開銷就很吃力。有已玩團十年的獨立音樂人，才剛辭去白天正職、決心成為專職音樂人，疫情一來卻打壞這個音樂志業計畫（C5 2020/11/24）。有人才剛從大公司離職決心當專業的

自由接案音控師，苦撐兩個月，到6月時已感受到餓肚子的危機。在訪談及田野中發現，不少人開始作非音樂相關的兼職工作，比如去便利商店打工、送UberEats，或接一些修理音響器材的工作；還有人先前就已到朋友開設的密室逃脫店當店長、以支持音樂創業，疫情期再協助音樂圈友人去打工。當然，原本的音樂工作就已是長期不穩定的狀態，疫情下更難面對家人的質疑，在各式心理壓力下也不免自我懷疑：「這次是否真的該轉職了？」¹³在本研究的這兩年期間，不少自雇者也真的再重新擁抱白天正職，音樂志業或創業，只能再打回副業或嗜好的原貌，並在社群媒體發出可教學、接案、徵案子的訊息。這樣的人才流失，也同樣發生在日本（A12 2022/2/19）。

此外，以跨國音樂市場為主力的自雇型音樂人、音樂活動單位、獨立店家，還有一些看不見的工作者，都有事業中斷及經濟危機。如前述，臺灣的疫情對以外國藝人演出為主的場館影響最嚴重，這同樣也影響相關的創業者。比如近年出現不少將主力放在引介東亞（日、韓、中）獨立音樂，或專攻菲律賓、泰國、馬來西亞等東南亞線的跨國活動單位，甚至包括本地幾家專門吸引日本樂迷及東亞遊客的獨立唱片行，幾乎都是一到兩人的DIY新創事業，是近年零工經濟的另一面，在自由接案者外，有各種原生創業（feral enterprise）、微型創業者（microentrepreneurs）的崛起（Morgan and Nelligan 2018: 121）；這些剛起步的創業者（如A4、A10、B1、B3、B5、C2、A3），正以多元的利基事業加入現場音樂活動產業供應鍊，卻大受疫情影響。其中不少人是累積數年、接近自我剝削的各種基層音樂工作後，才決定創業，就遇到因疫情而暫時中止的狀況。有人咬牙捲起袖子，一人多工、努力開發其它企劃，有人適時應徵其它工作過渡，也有人則不免對新創事業的未來感到茫然，原已談定的活動與人脈經營，都得重頭來過。同時，以國外巡演為主力的前衛樂團，因為音樂類型較小眾，主要市場在歐洲、澳洲或日本等，但因無法出國，反而因此解散（C5 2020/11/24）。一些在中國有高知名度的樂團，無法去巡演而損失不少收

13 以上為綜合多位自雇者及田野中的自雇者所得，為保護隱私不特別標註個人。

入，而原已敲定的北美音樂節或國際事業發展計畫，也因此受影響（A2 2022/1/22）。還有一些看不見的邊緣音樂工作者，比如有居住在日本，但專做臺日兩地跨國音樂活動的創業者，即使有臺灣國籍、也難申請到紓困，但工作室的業績及個人收入損失卻超過八成、高達一個月十萬元（A10 2021/2/23）。另外，場景中還有非本國籍、非正式承攬的工作者個案，長年以灰色經濟的方式接案，也不符紓困申請資格，疫情這兩年一直在存活邊緣掙扎（C6 2021/3/30）。

（二）音樂志業、專案工作與彈性剝削

而疫情影響外，我們可進一步看到本地音樂場館相關工作者的生存結構特質，以及在基層現場音樂生態中，複雜曖昧的多重彈性剝削。一般而言，音樂場館販售的服務，就是欣賞現場演出。從上游的內容生產、場館現場演出到下游售票，涉及相當多不同的工作者，具有高度複雜性，這樣的工作者網絡，可見圖1所示，連結了藝人及觀眾之間的關係，是來自於場館內外工作者，也就是中介者（intermediaries），所成就的一場場的音樂演出。這些工作者包括三個部分：

- 一、音樂演出內容：來自於音樂人、音樂廠牌，以及各式音樂活動主辦人/單位、代理商、巡演經紀或音樂節；這些外部單位規劃好藝人與節目內容後，向場館預訂場地，或由場館主動向他們買表演、邀請藝人來場館演出。
- 二、音樂場館營運：提供現場音樂活動的物質性設施及空間，需要有音樂行政、音樂技術及周邊服務等三種類型工作人員，以聘用專職、兼職工作者，或以單場次承攬方式等不同的雇用形態來因應。最常見的專職人員是場館經理、企劃及會計等音樂行政部門；再來是專職的音樂技術人員，負責所有現場演出的支援技術，包括硬體總監、系統工程師、音控、燈光及舞臺技師等等，但小場館多以承攬方式聘用業界專業技術工作者擔任，因為並非天天有表演；周邊服務則是場館附帶販售的酒水、餐飲或商品。
- 三、音樂票券販售：過去小型場館多自行售票，但現在因應電子化趨

勢，演出單位或場館自身多與外部電子票券公司合作，協助處理售票點、票款及娛樂稅務。可以說，從上游到下游，這些角色各異的工作者網絡，就是現場音樂場館的「專案團隊」生產關係，雖然複雜，但依著每次活動而有不同的組合，也相當有彈性，同時，因為場館的鑲嵌性，也多以共享的地理區位及社會關係作為支持。

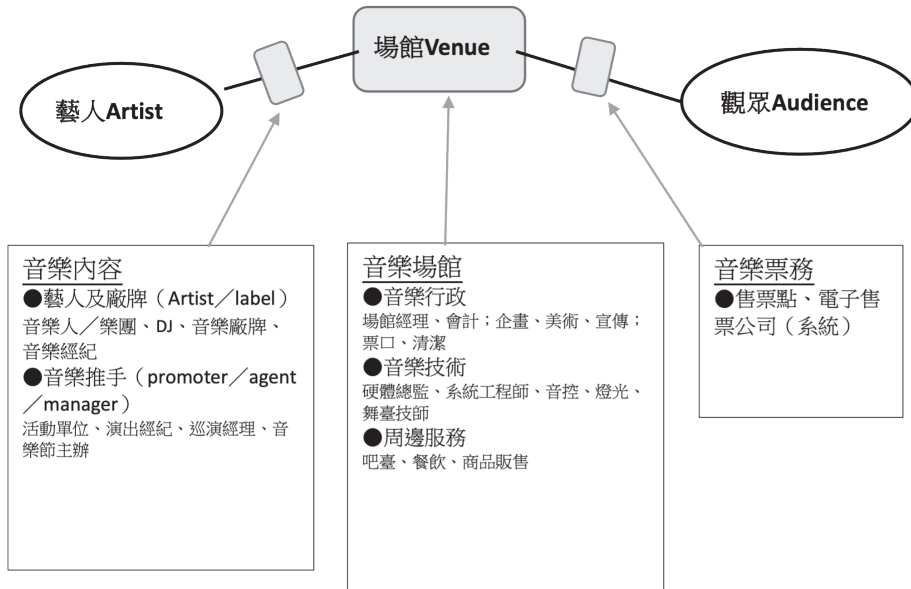
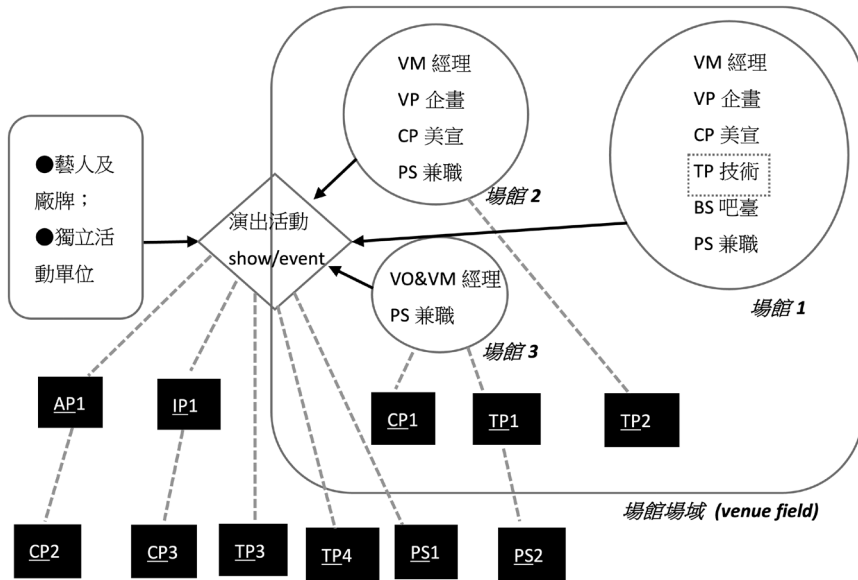


圖1：現場音樂場館相關工作者（中介者）網絡
(Network of Live Venue Intermediaries)

然而在田野調查中卻可看到，臺灣中小型音樂場館的工作網絡，在高度彈性的生存結構特質下，也有隱身於音樂志業中的多重彈性剝削。一方面，臺灣中小型音樂場館必須以更為彈性的專案工作網絡來維繫，正職人員很少，甚至出現技術人員已完全以接案、時薪工作者來支應的雇用形態，才能有足夠的彈性，或者說，生存韌性。參考Grabher（2002）對於廣告業專案生態（project ecology）的圖示，本文將音樂場館的彈性專案生態，以圖2呈現。



場館內工作者（創業者、受雇者）	場館外工作者（創業者、接案者）
VO：Venue owner 場館經營者	IP：Independent promoter / planning 獨立音樂企劃
VM：Venue manager / marketing 場館經理	AP：Artist-affiliated promoter 藝人經紀或推手
VP：Venue planning/promoter 場館企畫	CP：Creative professional 美術設計 / 文案宣傳
CP：Creative professional 美術設計 / 文宣	TP：Technical professional 技術工程
TP：Technical professional 技術工程	PS：Part-time staff/freelancer 兼職人員、自由工作者
BS：Bar staff 吧臺人員	
PS：Part-time staff 兼職/時薪人員	

專案合作關係	
—————▶	演出內容提供者、場地提供者
-----	專案服務提供者

圖2：現場音樂場館專案團隊生態
(The project ecology in live music venue)

如圖2所示，一場特定的音樂演出活動，需要有音樂內容提供者（藝人或音樂活動單位），音樂場館內外工作人員，以及基於人際關係或地理區位中的工作者網絡來完成，形成專案生態的相互依賴性。音樂人想辦「演

出活動」時，會由自行創業的獨立企劃（Independent promoter / planning, IP）或音樂經紀人、推手（Artist-affiliated promoter），向場館訂場地，有時活動也會在非典型場館（如公共空、學校空間等等）發生，但都會形成一個活動專案，需要各種接案的音樂行政、音樂技術及周邊服務人員。反過來，場館主辦的演出活動，主要在場館中發生，也會向音樂經紀人或活動單位預訂表演內容；有的場館有較完整的工作人員編制（如場館1），但有的場館則是將音樂技術人員以接案工作者因應（如場館2），有的場館甚至是由所有人兼任場館經理，少數時薪兼職人員，美術文宣及技術人員，都是與場館外的接案工作者合作（如場館3）。在疫情前，中小型場館的技術人員就已是常被彈性化的職務類型（場館1中以虛線呈現），成為場館2模式，但場館大多有固定合作的技術接案工作者，遊走在場館場域（方框所示）中。但疫情打擊下，中型場館甚至會出現由場館2成為場館3的模式，除了經營者兼經理外，其它都由接案者及兼職人員支援，以能更有彈性地度過難關。

比如中型場館The Wall，早年音樂技術人員都還有正職、分工也專業，但歷經經營危機後，技術人員全都轉為兼職，票口及吧臺則以兼職或時薪工讀生擔任；在疫情減薪狀態中，因陸續有人離職，便出現更嚴重的一人多工狀態。而小地方的營運，則是創業以來便以彈性方式聘用工作人員。兩位新合夥人其實就是過去員工，因前老闆要結束營業而頂下，但只能一人全職（硬體店長），另一人半職（企劃店長），但又曾兼另一場館（樂悠悠之口）的場館經理正職，雖然特殊，但這種混合型工作狀態，並非少見。除了店長，小地方沒有其它正職人員，新的經營者想出以「完全符合勞基法的承攬」組成工作團隊，按場次承攬（接案）方式算錢，換算時薪約在200-400元之間，合作夥伴過去皆長期一起工作，將近20人，自由度高、向心力強，從而支撐了這個從店長到承攬者都具高度彈性又相互依存的工作團隊。其它微形場館，也幾乎只有老闆一人正職，百樂門的工作人員約有11個兼職；迴響則是老闆一人管店務兼作吧臺，因只晚上營業，連吧臺廚師都是白天有工作的合夥人弟弟擔任，二樓展演部聘一到二人，演出工作人員皆以工讀生、接案人員因應。

另一方面，現場音樂場館的相關工作，也呈現出夢想及才華的內在動力，以及夢想剝削、才能剝削或志業階梯剝削等另類彈性剝削現象。由於中小型音樂場館多以原創、小眾的獨立音樂為取向，就經營者或音樂企劃而言，具有追求美學及文化志業的內在動力，是文化催化者、具有文化事業的前鋒本質，但也承擔高度風險（O'Connor 2000:23）。為了追求並非為利益而出發的文化事業或音樂志業（Whiting 2021），不同角色的音樂工作者都有另類的彈性剝削。以經營者來看，微型音樂場館創辦人多是混合型工作者，以自身的高度彈性來支持音樂志業，可說是由夢想支撐的自我剝削。開一個小型Live House，就像開獨立唱片行或次文化空間，常是城市巷弄或地方縣市中，音樂愛好者與同好的夢想之舉。創辦人與合夥人，多以小成本合資成立，參與者大多是文化創意產業中典型的多重剝削、混合型工作者。有人本來就另有專業，是自由工作者，才能兼顧音樂事業；有些人雖然開了店，但長期先不支薪或領微薄薪水，以支撐場館。比如百樂門老闆是音樂人、也是美術設計師，長期以接案設計來維生，玩樂團、經營音樂酒吧都是興趣，每月營業額扣除成本後，「有多的、剩下的就是我自己的薪水，一萬多塊」（A7 2021/1/4）。福大祿昌老闆主業開樂器行、接活動音響工程，音樂場館是兼營，讓彰化玩音樂的人有地方可以去、有歸屬感才是目的。有的經營者不僅長期不賺錢，還得平衡興趣、生活與各式壓力，迴響老闆從早期到現在，月收入不到兩萬元、持續了20年。他自嘲：

辦音樂節叫快速自殺，辦Live House叫慢性自殺，……弄迴響的時候其實是一直在折磨自己，因為Live House每天要顧慮的就是錢錢錢，租金、電費，又有政府的事情，要抗爭，我都沒有在賺錢，我這十年都在搞這個東西，最後連樂團都沒的玩……但開Live House就是交朋友，自己沒有辦法成為rock star，當然可幫助他們是最重要（A5 2020/12/19）。

自我剝削但能賺到和朋友有地方一起喝酒、工作，在音樂場景中這種混合型工作者兼經營者，以自己本身的薪資及多工彈性維持場館存續，在Live House創業中頗為常見。

以雇用者來看，中小型音樂場館則常出現弔詭的才能剝削。與過去因

為非正式雇用關係而產生的彈性剝削不同，才能剝削，幾乎都是文化事業裡較為曖昧不明的分工，以及需要高仰賴以「人」作為知識載體而形成，包括其次文化資本、人脈及多樣才華。比如音樂企劃、店長等角色，常是場景中較資深、兼負藝人、策展人及經理人特質的受雇者，面臨更弔詭的才能剝削：因才華及個人魅力，高度被重用（作為文化中介者），但愈有才華則愈多工、愈被彈性剝削。The Wall音樂總監，其實也是專業DJ、也有自己的活動單位、音樂廠牌，算是音樂場景中多才多藝、又有經營能力的人才，但也自陳：「一個這樣子營運的場地〔按：容量500、國際知名場館〕，我覺得說出去我們只有5個正職一定沒有人會相信這件事，企劃基本上只有兩人半，另外一個人只負責扶土成牆，另外一個人敲團，我要敲團跟敲DJ，我還要當The Bar的活動主，還要當美編，我覺得大家沒有辦法想像這件事情」（B4 2020/10/7）。樂悠悠之口場館經理，談到自己高度彈性的混合作者身份：「其實我覺得這個產業的人，大家不是說多多少少，而是幾乎，都有斜槓工作，我們拿不到的，只能用別的地方想辦法補貼。……其實我還有別的工作身分，XXX、XXX都是，大家多多少少。即便沒有疫情，就都已是多重身份。但還好有這個身份，在疫情之下，我們就還過得去。在疫情下減少的收入及多出的時間，就去作別的事、發揮在別的事情上」（B6 2021/3/21）。外在彈性（場館），內在彈性（工作者自身）都需具備，才能共同挺過疫情，也是場館與音樂工作者特殊的依存關係。

再以接案者來看，在音樂場館的工作網絡中，還可看到不少灰色地帶中的工作者，為了更接近產業而承受志業階梯剝削。由於中小型音樂場館具有鮮明的音樂生態特殊角色：培育未來音樂工作人才，因此有許多身分曖昧的「工作者」。這些人多半定位不明，一半玩、參與音樂活動，一半學習、累積經驗而作兼職；比如有不少人學生時期就是工讀生、慢慢成為兼職、正職，或接案工作者，從事企畫或技術工作。這些人大多有長期沒有薪水、或只拿幾百元工作費的經驗，可說是一種「志業階梯剝削」：剛起步的見習工作者，以低薪或不支薪方式入行、獲得磨練機會，以期未來成為正職或專業接案者。比如長期低薪的合作工讀生、臨時被找來幫忙的志

工、或是以為接兼職案但卻是作正職工作內容的接案者。而接這些工作的原因，有人是為了「刷履歷」，有人則自陳「只是個愛音樂的笨蛋」；有人礙於情面、也有人不知道這是不合理的待遇。場館內部的工作生涯，不見得有階梯可往上爬，場館外部的接案生涯，也不見得就能順利開展；有的人為了音樂社群的氛圍而停留，有人終究無法忍受而離開，有人則是回去做白天正職、晚上再來友情支持。這些妾身未明的工作者，常未被看見，而灰色工作地帶中的彈性剝削，也總是利害參半；因為，這是音樂場館與未來入行者在音樂生態中的相互依存關係，而非一般勞雇關係，是彈性剝削也是相互依賴。無法區分的勞動、玩樂、學習、嗜好、工作、友情之間的關係，身心及理智上都需更強的倫理支持，成為另一不穩定的陰暗面。

換言之，臺灣中小型音樂場館相關工作者的形構，既有文化創意產業複雜的、混合的非傳統雇用形態，工作者也總以更彈性多工的方式、更普遍的斜槓身分來回應這個產業中的多重彈性剝削，矛盾地，在彈性與不穩定中循環。但音樂工作者「彈性—不穩定」的生存結構幾乎也是文化產業工作的常態。如O' Connor (2000) 早先提出的：「關於文化的工作、技能及志業的概念架構，包括整個就業的概念，在過去數十年都在經歷激烈的改變。第一及第二項工作、沒有錢的工作，失業以及自雇者，都已再結構了文化勞動市場，我們必須正視各類關於工作就業的統計，可能根本缺乏了關於此部門在質性層次的真實細節」（*ibid.*: 16-17）。此外，疫情中的志業或工作變遷，也如Angela McRobbie所說，充斥著由「入迷」（*enchantment*）到「除魅」（*disenchantment*）的故事（引自Morgan and Nelligan 2018:102）。同時，志業階梯的剝削，也來自於場景中大量的自雇者及創業者陷入更為激烈的競爭式個人主義（*competitive individualism*），在40年的新自由主義發展下，文化工作無法公平、多元地分布，創意經濟有著深深的不平等與不正義（Banks and O'Connor 2017:647）。疫情衝擊下或許更該思考：文化能在危機中帶來撫慰，背後文化工作者也必須能持續存活，他們值得更好的工作與對待，需要人們更為公允的敬意（Banks 2020:653）。

六、結論：臺灣現場音樂生態的變化與未來

在2020-2022年的疫情衝擊下，臺灣中小型音樂場館及音樂工作者的挑戰及變化，仍有待未來沈澱後的回顧，但在這兩年，以獨立音樂為主的基層現場音樂的文化生態，已發生了值得關注的變化。首先，2020年第一次疫情影響期間，原本為競爭狀態的Live House業者，以及只想發展音樂美學與志業的樂團，反而出現久違的合作情誼。比如，獨立廠牌空氣腦唱片（Airhead Records），在2020年4月底以無妄合作社、Deca Joins兩個樂團為首，推出「Cancelled 巡迴取消」T-Shirt販售計畫，藉以穩固「消費者付費、進場聽表演的習慣」（徐韻軒2020/4/28；鹹派2020/7/17）。臺北的三個場館The Wall、小地方展演空間、樂悠悠之口光復南，在6月舉行「WAU! Vol. 1 防疫新生活」求生企劃，共18場音樂演出活動，強調「在紓困外，給予演出者及場館最實在的支持」（徐韻軒2020/5/27），高雄市政府營運的Live Warehouse，也在6月企劃一系列「零時起義」的音樂活動（鹹派2020/7/2），都是為了重新帶動樂迷回到Live House。這些呼聲及創意行動，重現場景中久違的音樂社群意識，而不少場館在疫情間自辦或受補助舉辦的訓練活動，也使Live House重新成為具有藝術、實作及倫理取向的本地音樂文化聚落。

其次，經歷兩年多的疫情，臺灣現場音樂生態，反而出現獨立音樂的新興榮景。如前述，臺灣疫情在2020-2021這兩年間，各有3個月較為嚴重外，其它期間反而還能正常舉辦活動，但因國際疫情嚴峻、樂迷無法出國、國際音樂人也進不來，反而讓本土樂團有更多的演出機會。一開始是2020年底造成樂迷報復性消費現象的音樂節，臺灣樂團成為演出主力，不少較無名氣的樂團，甚至也獲得前所未有的演出機會與演出規格。¹⁴同時，樂團在音樂節的演出費，在2019年就已來到商業演出水準，在2020、2021年時，這樣的榮景不僅維持，甚至較受歡迎的壓軸樂團，演出行情可以倍

¹⁴ 以浮現祭、大港開唱為例，至少有7、8個小樂團（粉專追蹤人數只有數百或3000人以下），過去有國際音樂人演出時並無緣參與，但這兩年卻受邀在這兩個門票完售的熱門音樂節中演出。

數成長，展現已是臺灣本地大團的自信。另外，本土樂團的專場，也有愈多售票秒殺現象（比如落日飛車，傷心欲絕、甜約翰、拍謝少年……等樂團）。2020年下旬延續到2021年底、2022年初，一場場爆滿的獨立音樂現場活動，音樂人、工作者及樂迷們，無不陷在一種臺灣獨立音樂已然起飛的振奮感中。

然而，疫情對本地音樂生態的影響，也有尙未被正視的隱憂：包括疫情的反覆使練團室因而停頓，影響新人組成樂團，在獨立音樂的榮景中，反而新樂團變得更少。同時，現場音樂活動中的國際音樂交流及相互影響大幅減少，包括中國、日本、臺灣等東亞各國，當地音樂市場都轉為以本土藝人為主，「大家越來越沒有興趣國外的事情」（A12 2022/2/19）。此外，國際交流減少、新人、邊緣音樂人、新技術人員的流失，也間接使得雖然市場大好，但卻不太有破格的音樂創作與活動出現，造成未來音樂生態可能愈趨為同質化、無法有多樣性的隱憂。最後，疫情期間各國音樂產業出現世界性的轉型浪潮，線上音樂節、線上音樂會、音樂論壇、以及線上互動科技，成為熱門研發趨勢，這也成為未來臺灣音樂產業能否與國際接軌的潛在挑戰。

總結而言，在疫情衝擊下，我們關心的不應只是臺灣中小型音樂場館當下的生存危機，反而更是其根本的生存結構。首先，本文指出臺灣本地音樂場館「低度發展、高度競爭」的市場狀態，以及「Live House仕紳化」現象，突顯出近年來臺灣中小型音樂場館的轉型與變遷，以及中型場館愈為減少的「場館階梯斷層」隱憂。然而，這個生存結構的形成，卻是臺灣地方城市治理與中央政府文化政策輔導下的共同結果：Live House在物質空間上變得更為乾淨、安全、合法，但在文化意義上，卻可能愈為同質、常態與平淡。本地Live House愈少可能成為另類的社群連結或城市的異質空間，也更難形成有機的、推動破格創意的據點或萌發批判及倫理反思的聚落，而它商業利益以外的其它價值也更少被提及。其次，本文也提出「現場音樂工作者的專案化」生存結構，突顯出中小型音樂場館相關工作者，正是當代文化創意產業「非傳統商業模式及雇用形式」的代表，也是目前

新自由主義下，由才華及文化想望所驅動的零工經濟，以及正在擴大中的各種微型創業。在外顯的生存結構上，中小型音樂場館工作者不論是經營者、受雇者、自雇者，都承擔了經濟報酬不穩定和勞動條件不佳的高度風險，但也因而發展出更為彈性及混合的工作身分與專案網絡，作為調節。但本文進一步提出其內隱的生存結構，由於對創意自主性、文化志業與美學的追求，加上夢想與才華的內在動力，中小型音樂場館行業中衍生出更為曖昧、還未被系統化探討的「夢想剝削、才華剝削、志業階梯剝削」現象。¹⁵可以說，Live House相關的專案工作網絡，不只是一種彈性化的成本控管與組織形態，更是現場音樂產業志業階梯的縮影：由樂迷、業餘表演者、時薪兼職工作者、企畫、創意或技術接案者，一步步累積，形成未來可成為專職受雇者、自雇者或經營者的網絡化路徑。在內隱外顯的生存結構中，有何情感投注與複雜曖昧的自願、甘願及免費勞動關係？仍值得進一步研究。

最後，本文也要重申，中小型音樂場館仍有看不見的、超乎商業利益的社會及文化價值。中小型音樂場館是基層音樂社群及人才的美學、技術與實踐得以養成的聚落，也是人際關係、地域認同與倫理情感得以建立及發展的土壤。圍繞著一場音樂演出，那些活動前後與場館內外的無價交流，演出時的興奮、沈浸與昇華，演出後人群的談話、嬉鬧或放空，比起只是消費一場「無可取代的現場體驗」，更為珍貴，更不可取代。本文認為，疫情映照的並不只是臺灣中小型音樂場館一時的生存危機，更需要注意的是疫情前後就已持續面對的生存結構。如何讓基層音樂場景中的人才、樂迷，以及多樣的Live House得以存續，不會因為疫情而中斷，不會因為脆弱又特殊的生存結構而變得更加單一、同質化，這些都仍是臺灣現場音樂生態中，包括音樂人、音樂工作者、樂迷、Live House經營者、政策制定者、社會公眾等等，需要共同面對的重要課題。

15 以此角度探討本地音樂節的「音樂行政」工作者如何入行、如何掙扎於志業，可另見陳巧妮（2022）。

參考書目

一、中文書目

- DIGLE MAGAZINE。2021/05/22a。〈用音樂打破國界！「月見儿君想フ」為何選在疫情下逆勢展店？（上篇）〉“Yong yinyue dapo guo jie! yuejian rujun xiangfu weihe xuanzai yiqingxia nishi zhandian? shang pian” [Breaking Borders with Music! Why has “Tsukimi Ru Kimi Omo Fu” Chose to Open a Store despite the Epidemic? (Part One)], 《Japaholic》。Retrieved from: <https://www.japaholic.com/tw/article/detail/869052> on Feb 12, 2022.
- 。2021/05/22b。〈用音樂打破國界！「月見儿君想フ」為何選在疫情下逆勢展店？（下篇）〉“Yong yinyue dapo guo jie! yuejian rujun xiangfu weihe xuanzai yiqingxia nishi zhandian? xiapian” [Breaking Borders with Music! Why has “Tsukimi Ru Kimi Omo Fu” Chosen to Open a Store despite the Epidemic? (Part Two)], 《Japaholic》。Retrieved from: <https://www.japaholic.com/tw/article/detail/869060> on Feb 12, 2022.
- Spykee。2021。〈難以想像的平行世界—疫情肆虐下的日本展演空間絕境〉“Nanyi xiangxiang de pingxing shihjie - yiqing sinuexia de riben zhanyan kongjian juejing” [Unimaginable Parallel Worlds: The Desperate World of Japan's Exhibition Space under the Pandemic], 《佳音文樂刊》*Jiayin wenyue kan* [Bettermusicmagazine] 1: 22-24。
- 文化內容策進院 (Taiwan Creative Content Agency)。2021。《2020臺灣文化內容產業調查報告：流行音樂產業》“2020 Taiwan wenhua neirong chanye diaocha baogao: liuxing yinyue chanye” [2020 Taiwan Cultural Content Industry Survey Report: Pop Music Industry]。Retrieved from: <https://taicca.tw/article/26bcd207> on Feb 13, 2022.
- 文化部 (Ministry of Culture)。2021/8/16。〈文化部「積極性藝文紓困補助」即日起開始受理申請〉“Wenhuabu jijixing yiwen shukun buzhu jiri qi kaishi shouli shenqing” [The Ministry of Culture of the People's Republic of China is now Accepting Applications for the “Proactive Arts and Culture Relief Grant”]。Retrieved from: https://www.moc.gov.tw/News_Content.aspx?n=105&s=57417 on Aug 20, 2021.
- 王志弘 (Wang, Chih-Hung)。2013。〈彈性的藝術—商業矛盾：書封設計的創意勞動與專案團隊〉“Tanxing de yishu - shangye maodun: shufeng sheji de chuangyi laodong yu zhuanan tuandui” [Flexible Art-Commerce Contradiction: The Creative Labour and Project Team of Book Cover Design], 《設計學研究》*Sheji xue yanjiu* [Journal of Design Science] 16(2): 95-116。

- 。2019。〈臺北市藝文場所轉變的空間政治：基礎設施化的視角〉
 “Taibeishi yi wen changsuo zhuanbian de kongjian zhengzhi: jichu sheshihua de shijiao” [Spatial Politics in the Transformation of Art and Culture Venues in the Taipei City: An Infrastructurization Perspective], 《地理研究》 *Dili yanjiu* [*Geographical Research*] 70: 1-31。
- 王志弘 (Wang, Chih-Hung)、高郁婷 (Kao, Yu-Ting)。2019。〈容不下文化準公地的都市治理？臺北市補缺型藝文空間的困局〉 “Rongbuxia wenhua zhongongdi de dushi zhili? taibeishi buquexing yiwen kongjian de kunjing” [Are Cultural Quasi-Commons Excluded by Urban Governance? The Dilemma of Prosthetic Art and Cultural Space in Taipei], 《臺灣社會研究季刊》 *Taiwan shehui yanjiu jikan* [*Taiwan: A Radical Quarterly in Social Studies*] 113: 35-74。
- 何東洪 (Ho, Tung-Hung)。2013。〈社區與社群的爭議：以地下社會事件為例〉 “Shequ yu shequn de zhengyi: yi dixia shehui shijian wei li” [Communities in Dispute: Live House 'Underworld' as an Example], 《臺灣社會研究季刊》 *Taiwan shehui yanjiu jikan* [*Taiwan: A Radical Quarterly in Social Studies*] 90: 255-260。
- 。2015。〈獨立音樂的情感認同與危機：「地下社會」的生與死〉
 “Duli yinyue de qinggan rentong yu weiji: dixia shehui de shengyusi” [Emotional Identity and Crisis in Independent Music: The Life and Death of the 'Underground Society'], 《造音翻土：戰後臺灣聲響文化的探索》 “Zaoyin fantu: zhanhou taiwan shengxiang wenhua de tansuo” [*Altering Nativism: Sound Cultures in Post-War Taiwan*], 羅悅全 (Luo, Yueh-Chyuan) 主編, 頁138-143。臺北市 (Taipei): 立方文化 (Thecube Cultural)。
- 吹編輯 (Chui, Bian-Ji)。2020/6/10。〈文化部加碼「藝FUN券」600元可用於Live House、唱片行〉 “Wenhuabu jia ma yi Fun quan 600 yuan keyongyu Live House, changpianhang” [The Ministry of Culture Added Value to the “Art Fun Voucher;” NT\$600 for Live House and Record Stores], 《吹音樂》 *Chuiyinyue* [*Blow Media*]。Retrieved from: <https://blow.streetvoice.com/50004/> on Jun 20, 2020.
- 林麗玉 (Lin, Li-Yu)。2020/4/7。〈各國使洪荒力紓困業者嘆：我國1兆500億太不夠真實〉 “Geguo shi honghuangli shukun yezhetan: woguo 1zhao 500yi taibugou zhenshi” [Countries have Bailed Out the Famine The Industry Sighs: Taiwan's 1.50 Trillion is Not Real Rnough], 《聯合新聞網》 *Lianhe xinwenwang* [*United Daily News*]。Retrieved from: <https://udn.com/news/story/120974/4473161> on Jul 21, 2020.
- 徐韻軒 (Syu, Yun-Syuan)。2020/4/27。〈零收入的三個月——獨立音樂演出產業如何面對新冠肺炎疫情？〉 “Lingshouru de sangeyue - duli yinyue

- yanchu chanye ruhe miandui xinguan feiyan yiqing?” [Three Months of Zero Revenue - How the Independent Music Performance Industry is Facing the COVID-19 outbreak], 《吹音樂》 *Chuiyinyue [Blow Media]*。Retrieved from: <https://blow.streetvoice.com/49379/> on Apr 30, 2020.
- 。2020/4/28。〈deca joins、無妄合作社公布「Cancelled巡迴取消」T-Shirt販售計畫〉“deca joins, wuwang hezuoshe gongbu ‘Cancelled xunhui quxiao’ T-shirt fanshou jihua” [Deca Joins, No-nonsense Collective Announce “Cancelled Tour” T-shirt Vending Program], 《吹音樂》 *Chuiyinyue [Blow Media]*。Retrieved from: <https://blow.streetvoice.com/49414/> on Apr 30, 2020.
- 。2020/5/27。〈防疫措施將鬆綁！無妄合作社巡迴釋出票券 三場館推十八場企劃演出〉“Fangyi cuoshi jiang songbang! wuwang he zuoshe xunhui shichu piaoquan san changguan tui shibachang qihua yanchu” [Epidemic Prevention Measures will be Relaxed! No-nonsense Collective Tour Releases Tickets for 18 Planned Shows at Three Venues]。《吹音樂》 *Chuiyinyue [Blow Media]*。Retrieved from: <https://blow.streetvoice.com/49821/> on May 27, 2020.
- 馬詩瑜 (Ma, Shih-Yu)。2013。《臺灣搖滾樂反抗論述的音樂場景分析：Live House 音樂展演空間、社會運動、音樂祭》。 *Taiwan yaogunyu fankang lunshu de yin yue changjing fenxi: Live House yinyue zhanhan kongjian, shehui yundong, yin yueji* [Musical Scene Analysis of the Discourses of Resistance in Taiwanese Rock Music: Analysis of Three Musical Scenes]。國立臺灣大學地理環境與資源學研究所碩士論文 (Guoli taiwan da xue dili huanjing yu ziyuan xue yanjiusuo shuosh lunwen) [Master’s thesis, Graduate Institution of Geography, National Taiwan University]。
- 張容瑛 (Chang, Jung-Ying)、周志龍 (Chou, Tsu-Lung)。2006。〈政治脈絡中的創意專案網絡：兩岸跨界演唱會案例研究〉“Zhengzhi mailuo zhong de chuangyi zhuanan wangluo: liangan kuajie yanchanghui anli yanjiu” [Creative Project Network in the Political Context - A Case Study of Pop Music Concert Project by Taiwan and China], 《地理學報》 *Dili xuebao [Journal of Geographical Science]*46: 73-103。
- 陳巧妮 (Chen, Qiao-Ni)。2022。《不只是窗口：音樂節音樂行政工作者的現 / 獻身與勞動》 *Buzhi shi chuankou: yinyuejie yinyue xingzheng gongzuozhe de xian xianshen yu laodong* [Not just a Contact: Music Festival Administration Workers’ Presence, Dedication and Labour]。國立中正大學電訊傳播研究所碩士論文 (Guoli zhongzheng daxue dianxun chuanbo yanjiusuo shuoshi lunwen) [Master’s Thesis, Graduate Institution of Communication, National Chung Cheng University]。
- 陳慰慈 (Chen, Wei-Ci)。2013/11/8。〈音樂人聲援Pipe 水處、廠商允協調〉

- “Yinyueren shengyuan Pipe shueichu, changshang yun xietiao” [Musicians Support Pipe's Water Division, Vendors Allow Coordination], 《自由時報》 *Zi you shibao* [*Liberty Times*]. Retrieved from: <https://news.ltn.com.tw/news/local/paper/728781> on May 29, 2021.
- 衛生福利部 (Ministry of Health and Welfare)。2020/3/25。〈避免群聚感染，建議停辦室內100人以上、室外500人以上集會活動〉“Bimian quju ganran, jianyi tingban shinei 100 ren yishang, shiwai 500 ren yishang jihui huodong” [CECC Recommends Suspending Indoor Gatherings of over 100 People and Outdoor Gatherings of Over 500 People to Prevent Cluster Infection], 衛生福利部疾病管制署 Weisheng fulibu jibing guanzhi shu [Taiwan Centers for Disease Control]. Retrieved from: <http://at.cdc.tw/091R3g> on March 17, 2021.
- 鄭凱同 (Cheng, Kai-Tong)。2011。〈八爪法令纏身 Live House無間輪迴〉“Bazhua faling chanshen Live House wujian lunhui” [Octopussy Decree Entanglement, Live House Infinite Reincarnation], 《共誌》 *Gongzhi* [*COMMAGAZINE*] 2: 10-13。
- 謝佩玲 (Xie, Pei-Ling)。2020/4/2。〈一圖看懂各國紓困方案 行政院合計臺紓困規模達1兆臺幣〉“Yitu kandong geguo shukun fangan xingzhengyuan heji tai shukun guimo da 1 zhao taibi” [A Chart to Understand the Relief Programs of Various Countries The Executive Yuan's Total Relief Scale of Taiwan Reached NT\$1 Trillion], 《新頭殼》 *Xintouke* [*Newtalk*]. Retrieved from: <https://newtalk.tw/news/view/2020-04-02/385499> on Feb 3, 2021.
- 簡妙如 (Jian, Miao-Ju)。2017。〈由搖滾飛地到異質空間：臺北、北京的傳奇 Live House〉“You yaogun feidi dao yizhi kongjian: taibe, beijing de chuanqi Live House” [From rock enclave to heterogeneous space: the legendary Live House in Taipei and Beijing], 《傳播、文化與政治》 *Chuanbo wenhua yu zhengzhi* [*Communication, Culture & Politics*] 6: 225-235。
- 鹹派 (Xian, Pai)。2020/7/2。〈【後疫情時代／獨立音樂、演唱會】從大放異彩變成救亡圖存，政府該如何「引導市場歸位」？〉“Hou yiqing shidai / duli yin yue, yanchanghui cong dafang yicai biancheng jiuwang tucun, zhengfu gai ruhe yingdao shichang guiwei?” [Post-Epidemic Era/Indie Music, Concerts] From a big splash to a rescue effort, how should the government “guide the market back to its place”?, 《關鍵評論》 *Guanjian pinglun* [*The News Lens*]. Retrieved from: <https://www.thenewslens.com/feature/post-covid-19/136755> on Jul 6, 2020.
- 。2020/7/17。〈專訪獨立樂團deca joins：北風蕭蕭巡迴取消，如何拯救音樂表演產業「撐場館」？〉“Zhuanfang duli yuetuan deca joins: bei feng xiaoxiao xunhui quxia, ruhe zhengjiu yinyue biao yan canye cheng changguan?” [Interview with Indie Band Deca Joins: How to Save the Music

Performance Industry from “Supporting Venues” with the Cancellation of the North Wind Xiao Xiao Tour?], 《關鍵評論》 *Guanjian pinglun* [*The News Lens*] ° Retrieved from: <https://www.thenewslens.com/article/137376> on Jul 21, 2020.

二、英文書目

- Banks, M. 2007. *The Politics of Cultural Work*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- . 2020. “The Work of Culture and C-19,” *European Journal of Cultural Studies* 23(4): 648-654.
- Banks, M., and O’Connor, J. 2017. “Inside the Whale (and How to Get out of There): Moving on from Two Decades of Creative Industries Research,” *European Journal of Cultural Studies* 20(6): 637-654.
- Behr, A., Brennan, M., and Cloonan, M. 2014. “The Cultural Value of Live Music from the Pub to the Stadium: Getting Beyond the Numbers, Edinburgh: Live Music Exchange.” Retrieved from: <http://livemusicexchange.org/wp-content/uploads/The-Cultural-Value-of-Live-Music-Pub-to-Stadium-report.pdf> on April 20, 2021.
- . 2016. “Cultural Value and Cultural Policy: Some Evidence from the World of Live Music,” *International Journal of Cultural Policy* 22(3): 403-418.
- Behr, A., Brennan, M., Cloonan, M., Frith, S., and Webster, E. 2016. “Live Concert Performance: An Ecological Approach,” *Rock Music Studies* 3(1): 5-23.
- Behr, A., Webster, E., Brennan, M., Cloonan, M., and Ansell, J. 2020. “Making Live Music Count: The UK Live Music Census,” *Popular Music and Society* 43(5): 501-522.
- Bennett, C. 2020. “Challenges Facing Regional Live Music Venues: A Case Study of Venues in Armidale, NSW,” *Popular Music* 39(3-4): 600-618.
- Brennan, M., and Webster, E. 2011. “Why Concert Promoters Matter,” *Scottish Music Review* 1(2): 1-25.
- Carr, P. 2020/12/3. “Paul Carr Presentation to Culture Welsh Language and Communications Committee: The Live Music Industry in Wales Post Pandemic.” Retrieved from: <https://paulcarr.org/2020/12/03/paul-carr-presentation-to-culture-welsh-language-and-communications-committee-the-live-music-industry-in-wales-post-pandemic/> on Feb 1, 2021.
- . 2020/11/21. “Live Music in Wales: A Report for the Culture Welsh Language

- and Communications Committee.” Retrieved from: <https://paulcarr.org/2020/11/21/live-music-in-wales-a-report-for-the-culture-welsh-language-and-communications-committee/> on Feb 1, 2021.
- Cohen, S. 1991. *Rock culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Oxford University Press.
- Comunian, R., and England, L. 2020. “Creative and Cultural Work without Filters: COVID-19 and Exposed Precarity in the Creative Economy,” *Cultural Trends* 29(2): 112-128.
- Florida, R. 2005. “The Experiential Life,” in *Creative Industries*, edited by J. Hartley, pp. 133-147. Malden, MA: Blackwell.
- Frith, S. 2007. “Live Music Matters,” *Scottish Music Review* 1(1):1-17.
- Frith, S., Brennan, M., Cloonan, M., and Webster, E. 2011. “Analysing Live Music in the UK’ Findings One Year into a Three-Year Research Project,” *IASPM@Journal* 1(1): 1-30.
- Grabher, G. 2002. “The Project Ecology of Advertising: Tasks, Talents and Teams,” *Regional Studies* 36(3): 245-262.
- Hamilton, C. 2020/12/17. “Mapping the Gaps: Researching Live Music in Birmingham and the Cultural Recovery Fund.” Retrieved from: <https://livemusicresearch.org/mapping-the-gaps-researching-live-music-in-birmingham-and-the-cultural-recovery-fund/> on Feb 1, 2021
- Hesmondhalgh, D. 2018. *The Cultural Industries*. 4th Ed. London: Sage.
- Homan, S. 2011. “Governmental as Anything: Live Music and Law and Order in Melbourne,” *Perfect Beat* 11(2): 103-118.
- IASPM. 2021/2/3. “IASPM Research Seminar January 2021: Exploring the Impacts of COVID-19 on Music-Makers and Audiences in Australia.” Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=b1Srj75nsOE> on May 1, 2021.
- IASPM. 2021/3/17. “IASPM UK Hosted Online Event: The Impacts of COVID-19 on the Live Music Industries: A Sample of Academic Projects Taking Place Across Europe.” Retrieved from: <https://www.iaspm.org.uk/the-impacts-of-COVID-19-on-the-live-music-industries-a-sample-of-academic-projects-taking-place-across-europe/#more-3291> on May 1, 2021.
- IDEA Consult, Goethe-Institut, Amann, S., and Heinsius, J. 2021. *Research for CULT Committee - Cultural and Creative Sectors in Post-COVID-19 Europe: Crisis Effects and Policy Recommendations, European Parliament, Policy Department for Structural and Cohesion Policies, Brussels*. Retrieved from: <https://www.europarl.>

- europa.eu/thinktank/en/document/IPOL_STU(2021)652242 on March 20, 2021.
- Jian, M. 2017. "The Legendary Live Venues and the Changing Music Scenes in Taipei and Beijing: Underworld and D22," in *Routledge Handbook for East Asian Pop Culture*, edited by K. Iwabuchi, C. Berry and E. Tsai, pp.124-134. London: Routledge.
- Kalff, Y. 2017. "The Knowledge Worker and the Projectified Self: Domesticating and Disciplining Creativity," *Work Organisation, Labour & Globalisation* 11(1): 10-27.
- Live DMA. 2020/11/29. "European Venues and Clubs in Survival Mode - Key Numbers." Retrieved from: <https://www.live-dma.eu/european-venues-and-clubs-in-survival-mode-key-numbers/> on March 20, 2021.
- Lobato, R. 2006. "Gentrification, Cultural Policy and Live Music in Melbourne," *Incorporating Culture and Policy* 120: 63-75.
- McRobbie, A. 2002. "From Holloway to Hollywood: Happiness at Work in the New Cultural Economy," in *Cultural Economy*, edited by P. du Gay and M. Pryke, pp. 97-114. London: Sage.
- Morgan, G. and Nelligan, P. 2018. *The Creativity Hoax: Precarious Work and the Gig Economy*. London: Anthem.
- Morgan, G., Wood, J. and Nelligan, P. 2013. "Beyond the Vocational Fragments: Creative Work, Precarious Labour and the Idea of Flexploitation," *The Economic and Labour Relations Review* 24(3): 397-415.
- Nordicity. 2020/10/8. "Re:Venues : A Case and Path Forward for Toronto's Live Music Industry Study." Retrieved from: <https://www.toronto.ca/wp-content/uploads/2020/10/9846-Re-Venues-FINAL-REPORT.pdf> on March 20, 2021.
- . 2020/12/7. "Impact of COVID-19 on Canadian Independent Music Industry." Retrieved from: https://www.nordicity.com/de/cache/work/156/Nordicity-CIMA_Impact_of_COVID-19_Canadian_Independent_Music_2020.pdf on March 20, 2021.
- O'Connor, J. 2000. "The Definition of the 'Cultural Industries,'" *The European Journal of Arts Education* 2(3): 15-27.
- OECD. 2020/9/7. "Culture Shock: COVID-19 and the Cultural and Creative Sectors." Retrieved from <http://www.oecd.org/coronavirus/policy-responses/culture-shock-COVID-19-and-the-cultural-and-creative-sectors-08da9e0e/> on March 20, 2021.

- Reynolds, S. 1999. *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*. London: Routledge.
- Ryan, B. 1992. *Making Capital from Culture: The Corporate Form of Capitalist Cultural Production*. Ruhrort: Walter de Gruyter.
- Shank, B. 2012. *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Straw, W. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music," *Cultural Studies* 5(3): 368-388.
- Trapunski, R. 2020/12/23. "These 22 Toronto Live Music Venues Closed in 2020." NOW Magazine. Retrieved from: <https://nowtoronto.com/music/toronto-live-music-venues-that-closed-in-2020> on March 20, 2021.
- Van der Hoeven, A., and Hitters, E. 2019. "The Social and Cultural Values of Live Music: Sustaining Urban Live Music Ecologies," *Cities* 90: 263-271.
- . 2020. "The Spatial Value of Live Music: Performing, (Re) Developing and Narrating Urban Space," *Geoforum* 117: 154-164.
- Van der Hoeven, A., Everts, R., Mulder, M., Berkers, P., Hitters, E., and Rutten, P. 2022. "Valuing Value in Urban Live Music Ecologies: Negotiating the Impact of Live Music in the Netherlands," *Journal of Cultural Economy* 15(2): 216-231.
- Webster, E. 2011. *Promoting Live Music in the UK: A Behind the Scenes Ethnography*. Ph.D. Dissertation, School of Culture and Creative Arts, University of Glasgow.
- Webster, E., Brennan, M., Behr, A., Cloonan, M., Ansel, J. 2018. *Valuing live music: The UK live music census 2017 report*. Edinburgh: University of Edinburgh, Live Music Exchange.
- Whiting, S. 2021. "The Value of Small Live Music Venues: Alternative Forms of Capital and Niche Spaces of Cultural Production," *Cultural Sociology* 15(4): 558-578.
- Zukin, S. 2009. *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. New York: Oxford University Press.

附錄1：COVID-19期間中小型Live House調查列表

類型	名稱	所在地	創立*	經營型態	容量(人)	訪談日期
中型場館	The Wall Live House	臺北	2003	專業展演	525	2021.01.07
小型場館	水管音樂 PIPE Live Music	臺北	2011	專業展演	250	2020.06.29
	小地方展演 空間APAmi Live House	臺北	(2015)	專業展演	200	2021.01.14
	樂悠悠之 口光復南	臺北	2019	專業展演	230-250	2021.03.21
小型場館	迴響音樂藝 文展演空間	臺中	(2009) 2020	(專業) 複合式	(120、500) 80	2020.12.19
	TCRC Live House	臺南	2007	專業展演	100	2020.04.06
	玩劇島小劇場 Little Play	臺中	(2014) 2020	專業展演	80-100	2021.01.08
	百樂門酒館 Paramount Bar	高雄	2014	複合式	100	2021.01.14
	福大祿昌& 未來音樂	彰化	2018	複合式	80	2021.02.20

*小地方、迴響、玩劇島（）內為原始創立年，另列新負責人或新址開始年份

附錄2：COVID-19 音樂場館及相關工作者訪談列表

類型	代號	單位 / 職稱	訪談日期
經營者	A1	TCRC Live House / 創辦人	2020.04.06
	A2	Airhead Records / 音樂廠牌負責人	2020.06.29 2022.01.22
	A3	PAR Store / 創辦人；樂團吉他手&主唱	2020.07.03
	A4	耳福音樂、天空音樂節 / 創辦人(馬來西亞籍)	2020.10.16
	A5	迴響音樂展演空間 / 創辦人	2020.12.19
	A6	玩劇島小劇場 / 經理	2021.01.08
	A7	百樂門酒館 / 創辦人、樂團主唱	2021.01.04
	A8	小地方展演空間 / 負責人	2021.01.16
	A9	福大祿昌&未來音樂 / 創辦人	2021.02.20
	A10	Artificial Music / 個人promoter	2021.02.23
	A11	樂悠悠之口 / 創辦人	2021.11.18
	A12	大浪漫唱片、臺北月見君想 / 創辦人	2022.02.19
受雇者	B1	浮現音樂 / 企宣；東京兜圈 / 發起人(自雇者)	2020.04.02 2020.10.31
	B2	PIPE / 企劃；樂團吉他手	2020.06.29 2022.02.06
	B3	Atrip / 行銷總監；樂悠悠之口 / 企劃經理；東南亞線 Promoter (自雇者)	2020.10.16
	B4	The Wall / 音樂總監；DJ	2020.10.07 2021.11.17
	B5	密室逃脫店 / 店長； 日本線 Promoter (自雇者)	2020.10.31
	B6	樂悠悠之口 / 場館經理；小地方展演空間 / 企劃店長 (共同經營者)	2021.03.21
	B7	The Wall / 新店長、樂團經紀人	2022.02.06
自雇者	C1	BOFU工作室 / 燈光師	2020.10.09
	C2	烏太波寺 / 發起人、Promoter	2020.10.16
	C3	樂團經紀、獨立漫畫家；PAR Store店員	2020.10.29
	C4	獨立音樂人、日文翻譯	2020.10.29

自雇者	C5	獨立音樂人、DJ、樂團吉他手、音樂製作人	2020.11.24
	C6	音控/混音師、錄音師工程師（日籍）	2021.03.30
	C7	音控/混音工程師	2020.08.02 2021.04.28 2022.02.06