

國立政治大學國家發展研究所碩士論文

指導教授：高永光 博士

地方治理與地方音樂展演產業政策網絡
—以臺北市音樂展演空間業(Live House)為例
Local Government and Popular Musical Performance
Industry Policy Network-A Case Study of Live House
Policy in Taipei

研究生：林淳萱

中華民國一百零二年一月二十五日

謝辭

從國中開始就對流行音樂情有獨鍾，音樂給我的感動是無以形容的。隨著年紀的增長，對流行音樂的興趣更深入到更具多樣性、更有生命力的獨立音樂及地下音樂領域，這些透過自我創作形式所表達出來的訊息，除了表現出庶民的生命力，也代表了在這塊土地上的民主素養。

能夠完成這篇論文，首先要感謝的是我的指導教授高永光老師，高老師對地方治理的專業及精闢的指導，讓我能夠思考如何以地方治理的角度思考地方上的音樂展演產業；另外，還要感謝紀俊臣老師和郭中玲老師，很感謝兩位老師擔任我的口試委員，也給予許多指導與建議，讓我的論文更加完整；也要感謝所有願意接受訪談的受訪者：文化部李明俊科長、臺北市政府文化局李秉真科長、Legacy 吳政豪先生、吳執平先生、張逸聖先生、梁秩偉先生，因為有你們的耐心與意見提供，這篇論文才得以完成。

最後，要感謝國發所的佩琦學姊和馬姐，從碩士班的開始的懵懵懂懂到論文完成，佩琦學姊和馬姐都提供了許多在所上的各式各樣幫助，讓我能夠順利畢業。



摘要

臺北市音樂展演空間業在發展的過程中，面臨的適法性問題無法單靠地方政府就能使之妥適解決，尚需其餘經由業者、地方政府、中央政府等等多元行動者的參與才能完善處理。基此，臺北市音樂展演空間業內多元參與者之間的溝通協調機制、以及其資源動員能力甚為關鍵，因而其適法性問題的解決方式也應盡可能回應各界之需求。

本文回顧地方治理與 Rhodes 的政策網絡理論等概念，及 Jon Pierre & Guy Peters 之治理結構分析，透過前述理論與個案的視角切入，以檢視關於處理臺北市音樂展演空間業適法性問題之政策網絡的治理現況與成效，並透過訪談公、私、非營利部門三方相關人士，從而了解行動者間的互動情形，以及對於處理產業發展適法性問題的協商整合機制之優劣，並據以建構整體之治理模式。

透過上述進一步瞭解本研究的目的：(一) 瞭解處理地方音樂展演產業適法性問題的政策網絡模式；(二) 分析處理地方音樂展演空間業適法性問題的網絡治理模式中，各行動者扮演的角色及其所應發揮的功能；(三) 檢視處理地方音樂展演空間業適法性問題政策網絡所面臨之治理問題；(四) 建構處理地方音樂展演空間業適法性問題之網絡治理模式。

透過地方治理理論及政策網絡理論及臺北市音樂展演空間業的實際個案間的相互驗證後，本研究之主要結論如下：

- (一) 處理臺北市音樂展演空間業適法性問題的政策網絡結構鬆散，網絡型態偏向議題網絡模式。
- (二) 目前處理臺北市音樂展演空間業適法性問題的政策網絡是以公部門中的臺北市政府文化局為領航者，應由本身具相關法令權限的都市發展局、建築管理處來承擔這樣的角色較為妥適。
- (三) 臺北市音樂展演空間業治理結構呈現以科層治理結構為主體，欠缺多元價值的展現，也較為忽視非營利組織的觀點。現今雖由公部門為主導力量，但公民社群未來仍有可能成為左右產業發展的關鍵，公、私部門之間應尋求對話可能，漸朝網絡治理結構方向前進。

關鍵字：地方治理、政策網絡、Live House、音樂展演空間

目次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機、目的與問題	1
第二節 Live House 相關文獻檢閱.....	7
第三節 研究途徑	9
第四節 研究架構、方法與流程.....	27
第五節 研究範圍與研究限制.....	39
第二章 台北市 Live House 業發展脈絡與適法性議題.....	41
第一節 Live House 的發展脈絡.....	41
第二節 臺北市 Live House 業的適法性問題.....	49
第三節 Live House 產業之相關政策	53
第四節 小結.....	59
第三章 臺北市 Live House 業政策網絡分析.....	61
第一節 臺北市 Live House 業政策網絡	61
第二節 臺北市 Live House 業政策網絡之互動分析	77
第四章 臺北市 Live House 業的治理結構與困境	99
第一節 臺北市 Live House 業之治理結構.....	99
第二節 臺北市 Live House 業之治理困境.....	103
第五章 結論	107
參考文獻.....	115
附錄.....	121

表次

表 1-1	Rhodes 政策網絡之分類.....	19
表 1-2	政策社群與議題網絡之比較.....	20
表 1-3	Wilks & Wright 的政策網絡分類.....	21
表 1-4	訪談名單.....	34
表 2-1	文化創意產業中音樂產業相關項目	54
表 2-2	音樂展演空間業營業規範內容.....	55
表 3-1	臺北市 live House 業之營運涉及之臺北市政府相關單位及業務表.....	73
表 3-2	臺北市 Live House 業政策網絡分析表.....	98



圖次

圖 1-1	本論文研究架構.....	29
圖 1-2	研究流程圖.....	37
圖 3-1	臺北市 Live House 政策網絡利害關係人圖	62
圖 4-1	臺北市 Live House 業之治理關係示意圖	101



第一章 緒論

第一節 研究動機、目的與問題

一、研究動機

隨著公民社會的活躍與治理概念的興盛，公共事務領域的行為者已不再由政府單一主導，公民社會的力量在公共事務領域上有更多發揮的空間。在地方層次之公共事務上，隨著第三波時代的來臨，地方社會的需求日漸多變分化，中央政府無法單一進行統治，乃將權力下放於地方政府，在這種情形下中央與地方的關係轉變成寬廣的府際網絡關係，而地方政府則在治理的角色上更為吃重，在權力提升的同時，也必須回應地方公民多樣複雜的公共需求¹。當前「治理」之概念已在各地方上之公共事務上進行實踐，在地方治理的場域裡，中央政府、地方政府、地方民間行為者，三者之間的府際關係與職能轉換，均顯現為複雜交織的狀態。「網絡」開始成為一套新的治理概念；同時，作為中央與民間地方發展的中介者，地方政府在地方公共事務上，也須要向外尋求其他夥伴的協助。

另一方面，隨著全球化的浪潮，文化創意產業政策也成為公部門重要的政策發展目標。在 2010 年所公布的〈文化創意產業發展法〉²（以下簡稱〈文創法〉），成為我國文化創意產業發展的法源依據。2012 年文化部成立之後，文化創意產業的主管機關在中央由文建會移轉至文化部³，而在地方則為直轄市政府或各縣

¹劉坤億，2003，〈地方治理與地方政府角色職能的轉變〉。《空大行政學報》(13)：233-267。

²〈文化創意產業發展法〉係於 2010 年 2 月 3 日總統令制定公布。引自文化部網站，<http://www.cca.gov.tw/law.do?method=find&id=247>。

³〈行政院管轄變更令〉規定在政府組織改造後，將〈文化創意產業發展法〉中央主管機關由原來的文建會，轉移至新成立的文化部。引自文化部網站，<http://www.cca.gov.tw/law.do?method=find&id=247>。

市政府。因此，中央政府與地方政府分別在文化創意產業的發展上扮演了重要角色。又依據〈文創法〉第三條的規定，「流行音樂及文化內容產業」⁴為其中一項重點產業。根據官方的定義，「流行音樂及文化內容產業」指的是從事具有大眾普遍接受特色之音樂及文化之創作、出版、發行、展演、經紀及其周邊產製技術服務等之行業，因此音樂展演空間產業也包含於其中。文化創意產業之政策，不論在中央還是地方層面，都已經是重要的發展方向。上述情形引發筆者的問題意識，令筆者好奇在地方上音樂展演空間產業發展的情形，其治理結構是如何形塑？在其治理過程中究竟會遭遇那些問題？而解決方法又為何？

筆者選擇以臺北市音樂展演空間業（Live House）（以下簡稱 Live House）做為研究對象，是因為臺北市 Live House 業的政策網路議題應具有研究價值。除了中央政府在 2002 年即已大力推動流行音樂產業政策，⁵及後續的幾個相關計劃外，發自於民間的看表演風氣也日趨興盛。Live House 在臺北市之發展已有一段時間，自 1989 年底開的 Wooden Top、之後的 Scum、人狗螞蟻等幾個 Pub，讓創作樂團有固定演出的地方，並且能更直接的與觀眾面對面接觸。後續仍有 VIBE、地下社會、女巫店、河岸留言、The Wall、Legacy 等等展演場地接著出現。然而，臺北市的 Live House 業看似日漸蓬勃，實際上的發展卻充滿了隱憂。公館商圈的「河岸留言」2003 年曾因為建築設計不合規定，面臨歇業危機；另一臺北市知名的 Live House「地下社會」也曾在 2005 年因違反營業項目不堪臺北市政府高額罰單，停止樂團表演一整年⁶；2006 年 5 月中旬，曾經名列美國紐約時報的臺北十大觀光景點的「The Wall」，也是與國際間交流最密切的 Live House，也因登記執照不符，被臺北市政府勒令停止飲酒及樂團表演。雖然之後經濟部根據〈文創法〉，

⁴「流行音樂及文化內容產業」指從事具有大眾普遍接受特色之音樂及文化之創作、出版、發行、展演、經紀及其周邊產製技術服務等之行業。引自文化部網站，<http://www.cca.gov.tw/law.do?method=find&id=247>。

⁵經建會，2008，《挑戰 2008：國家發展重點計畫》。臺北：行政院經濟建設委員會，頁 2。

⁶陳珮瑜，2012，〈地下社會將歇業 音樂人怒吼：要正名〉。苦勞網，<http://www.coolloud.org.tw/node/69537>。

於 2010 年 12 月已經將 Live House 歸類為〈文創法〉中的文化創意產業之一環，增設「音樂展演空間業（Live House）」的商業項目，⁷使業者在營業登記上於法有據。然而，相應於此商業項目的其他法規卻付之闕如。2011 年 5 月 20 日，位在公館的 Live House「女巫店」，因為不符合都市計畫法令，遭臺北市都發局開單而宣布歇業。最近期的事件則是 2012 年 7 月中旬，「地下社會」又再度面臨執照的問題。上述一連串事件的發展，突顯了臺北市 Live House 業所面臨的衝擊與困境。目前臺北市共有 16 家 Live House，臺北市議員歐陽龍曾經指出，「細部審視，僅約 2 家業者為合法經營，其他 14 家幾乎是違法營業。如此一來，這 14 家業者恐怕得全數熄燈。」⁸

就前述地方治理的角度來看，一個展演空間的經營，涉及到公部門及民間力量各方的利害關係。發展地方音樂展演空間產業並非是倚靠中央政府，或是地方政府等公部門制訂、或推行流行音樂政策即可達成。因此，臺北市政府在扶植與輔導文化創意產業的前提之下，應如何整合現有的資源，動員地方與民間的各項資源，如何與多元的參與者包括公部門（中央政府、地方政府、民意代表）、私部門（Live House 業者）、非營利部門（樂迷、地方居民）等進行溝通協調，又應如何平衡地方居民的訴求，並且同時兼顧地方音樂展演空間產業之發展，將是臺北市政府所必須面臨的課題。同時，Live House 業雖然在臺北市發展已久，然而臺北市 Live House 業如何形塑其治理結構，至今仍未有人進行詳盡的研究探討。而研究地方上之音樂展演空間產業中之各行為者之間之互動與配合是重要的，研究音樂展演空間產業治理結構之建構與運作，將有助進一步瞭解產業的整體概況與本質。

⁷經濟部於民國 99 年 12 月 3 日公佈的「經商字第 09902428290 號函公告」，增列『J603010 音樂展演空間業』，細類歸為「音樂展演空間業（Live House）」，法源依據為文化創意產業發展法第三條規定，其營業定義內容為「指提供音響燈光硬體設備之展演場所，供從事大眾普遍接受之音樂藝文創作者現場演出音樂為主要營業內容之營利事業。」

⁸臺北市議會網站，http://tcc9118.tcc.gov.tw/onweb.jsp?webno=3333333327&webitem_no=36.

本文之研究的時間將範圍聚焦於 2010 年 12 月經濟部依據〈文創法〉增設「音樂展演空間業（Live House）」的商業項目後迄今，旨在探討地方治理中，政府、營利部門、非營利部門等行為者在地方音樂展演空間產業網絡中的互動關係，並以臺北市 Live House 之適法性議題作為個案分析的核心，以政策網絡之理論概念作為分析基礎，評估行為者在政策網絡之資源交換與競逐的過程中，是否能夠建立起有效的治理結構，並且促進臺北市之音樂展演空間業的發展。

二、 研究目的

本文基於以上的研究動機，本文之研究目的為：

（一）檢視臺北市 Live House 業之政策網絡浮現之過程

為期能瞭解 Live House 業中行為者的功能與角色扮演，及關於適法性議題之政策網絡運作情形，本文首要探討臺北市 Live House 整體的發展脈絡，透過 Live House 發展之歷史脈絡，進一步理解臺北市的 Live House 業如何在發展過程中，逐步累積 Live House 業發展的基礎資源與能力，並釐清各行為者逐漸浮現的背景。透過梳理臺北市 Live House 業之發展脈絡，有助於本文梳理並建構臺北市 Live House 業的政策網路中各個行為者間的相對位置與關係，進而探討網絡運作情形。

（二）探討臺北市 Live House 業政策網絡之運作情形

透過網絡運作的臺北市 Live House 業受到各個網絡行為者的影響，以及受到前述臺北市 Live House 業發展脈絡的影響，而對該產業有各自之不同利益、價值

信念、政策目標及資源配置。本文目的在探究在臺北市 Live House 業發展脈絡下之各行為者之差異，彼此間之資源依賴及分配情形，並要探討這些差異下之互動效應與結果，藉以掌握臺北市 Live House 之政策網絡圖像後，進一步建構臺北市 Live House 業政策網絡之治理結構。

（三）建構臺北市 Live House 業的治理結構及檢視治理困境

在探討臺北市 Live House 業之治理結構後，本文意圖探討在這樣的治理結構下，所可能產生之治理困境；並以個案作為分析依據，嘗試補強或重構地方音樂展演空間產業之政策網絡模式。透過歸納出臺北市 Live House 業的治理結構之特性，及阻礙治理成效的負面因素，以供其他相關研究、未來文化部及地方政府在音樂展演空間產業中之治理模式參考。

三、研究問題

而根據上述研究目的，本文所提出的研究問題為：

- （一）在臺北市 Live House 業之發展之歷史脈絡為何以及逐漸浮現出的行為者有哪些？

本文嘗試釐清這些行為者各自關注哪些利益、價值信念、政策目標？彼此間之差異為何？而行為者之利益、價值信念與政策目標是如何隨著發展的過程，形成這些差異？這些差異如何形塑行為者在政策網絡中之功能與位置？

(二) 臺北市 Live House 業政策網絡之互動現況與行為者間資源分配情形？

根據各行為者所關注的層面不同，各行為者間之互動情形為何？彼此間之資源依賴及分配情形為何？各行為者如何互動？又行為者在互動過程中所產生的效應與結果為何？臺北市 Live House 業的發展現況，如何呈現出各行為者間之資源依賴關係？

(三) 臺北市 Live House 業治理模式之建構及其特殊性何在？

透過前述問題，最終在此建構出臺北市 Live House 業的治理模式。該治理模式的特殊性為何？治理上是否面臨困境，或是有衝突的產生？在這些情形下之治理模式應如何持續運作以處理 Live House 業所面臨的發展困境？或是應如何尋求解決方案？



第二節 Live House 相關文獻檢閱

目前國內僅有五篇以 Live House 為研究主題的碩博士論文，作者約略區分為文化研究途徑與市場研究途徑，以下分別介紹相關的研究成果。

(一) 文化研究途徑

文化研究途徑主要是以 Live House 的文化意義層面，或與獨立音樂文化乃至與音樂產業之間的關係為其關懷對象。楊銘宸⁹《誰的 Live House—解讀 Live House 之空間、音樂及參與者文化》主要是研究 Live House 的空間場景、音樂展演與其參與族群的文化研究，對於 Live House 族群與 Live House 文化有許多觀察，也論及非主流音樂和獨立音樂體系當今環境的困境。謝光萍¹⁰的《誰在那裡聽自己的歌—臺北 Live House 樂迷與音樂場景》文章，則論述了不同時代樂迷對於其著迷的行動所賦予的意義，透過訪談與田野調查描繪出以下四點：小眾樂迷的生活風格、音樂消費與音樂場景的變遷、形構中的世代、音樂社群與音樂空間。謝光萍的研究對本文的幫助在於點出了當前臺北市 Live House 所面臨的相關規範法規紊亂的困境。

(二) 市場研究途徑

相較於文化研究途徑對於 Live House 的文化關懷，市場研究途徑則聚焦於 Live House 作為一個消費空間的討論上。林科呈¹¹在《Live House 與臺灣音樂產業

⁹楊銘宸，2009，《誰的 Live House - 解讀 Live House 之空間、音樂及參與者文化》。臺北：淡江大學大眾傳播學系碩士班碩士論文。

¹⁰謝光萍，2005，《誰在那裡聽自己的歌—台北 live house 樂迷與音樂場景》。臺北：國立臺灣大學新聞研究所碩士論文。

¹¹林科呈，2012，《Live House 與臺灣音樂產業之互動關係探討》。臺北：臺北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士論文。

之互動關係探討》一文中，以 Live House 的經營群及曾於 Live House 演出之表演者為研究對象，探討 Live House 在時代更迭下，對音樂產業所扮演之角色與功能。劉珣尹¹²在《Live House 活動吸引力與服務品質對行為意圖之影響—以消費者體驗為中介變數》的研究中，透過統計量化研究來做消費方的研究。劉哲浩¹³的《臺北市公館地區 Live House 消費者生活型態研究》一文，則是以生活型態所涵蓋層面理論作為研究的主軸，研究描繪出公館地區 Live House 的消費者型態，也論述了 Live House 的地理環境、週邊支援產業及人才流動等因素。此研究對本文的幫助在於其對 Live House 的歷史演進與發展脈絡有詳盡的介紹。

上述研究成果無論是基於文化關懷或是從 Live House 業之市場與消費角度的觀照，都對本文提供了肥沃的研究背景土壤。不過上述研究尚未對臺北市 Live House 業的適法性問題有過專門的討論，也未曾就此問題的整體治理結構進行相關分析，難以呈現出現今的政策網絡型態，而這些是為本文之觀察重心，因為藉由 Live House 業適法性問題的政策網路與治理結構的勾勒，才能理解產業發展的核心問題之所在。本文預期能填補 Live House 業在治理面向與政策網絡上的研究之不足，並對實質的產業發展與未來政策方向略盡棉薄之力。在下一節將說明本文所採用的地方治理與政策網絡研究途徑。

¹²劉珣尹，2011，《Live House 活動吸引力與服務品質對行為意圖之影響—以消費者體驗為中介變項》。臺北：國立雲林科技大學休閒運動研究所碩士班碩士論文。

¹³劉哲浩，2009，《臺北市公館地區 Live House 消費者生活型態之研究》。臺北：國立台北教育大學文化產業學系暨藝文產業設計與經營研究所碩士論文。

第三節 研究途徑

本文以地方治理理論以及政策網絡理論作為研究之基礎，首先闡明地方治理結構的概念，據以說明當公共事務之治理發生在地方層級之時，中央政府、地方政府、相關利害關係人等等行為者的角色與功能變換情形，以及這些行為者共同構成的政策網絡樣態；其次，以政策網絡理論為主要分析工具，分析行為者在特定政策網絡中的互動與聯繫之緊密程度，並更進一步了解地方政策網絡模式可能帶來的正負面影響。本文藉由大範圍的地方治理理論開始，逐步聚焦至政策網絡理論，作為分析臺北市 Live House 業的理論基礎。本文認為透過這樣的視角，能夠切入地方政策網絡之時空環境中，並深入了解各方行為者的動機、價值信念與目的，最終能勾勒出臺北市 Live House 業政策網絡之樣貌。

一、 地方治理的結構

(一) 地方治理之定義

地方治理代表治理的中心轉移至地方事務，這中間歷經分權化的過程，當國家機器權力開始外移，逐漸空洞化（hollowing out the state）的同時，某部分的權力向下移轉（downward）給地方及社區¹⁴，致使地方政府及社區等參與者對於地方公共事務上擁有更多的自主權。因為次國家政府的成長與地區性機構權力的上升，促進了更多元、更直接的公民參與以及政治議題的輸入¹⁵，致使地方治理中的行為者之關係已不再是垂直控制、侍從的關係，而是中央、地方、次級地方

¹⁴Jon Pierre, B. Guy Peters 著，孫本初等譯，2002，《治理. 政治與國家》。臺北市：智勝文化。頁 78。

¹⁵同註 14，頁 13。

(sublocal authorities)、地方社會行為者¹⁶ (social actors) 之間形成既深且廣的互動網絡¹⁷，因而地方治理的複雜程度並不亞於其他類型的治理，即便是「地方」一詞就難以採取單一化的明確定義，在不同的政治環境系絡下，地方治理所框架出的範圍也有所差異¹⁸，Goss 認為「地方」的界定對於治理的成效有相當程度的影響，在設定範圍時應考量四個因素¹⁹：

1. 地方認同：居民的歸屬感
2. 地理空間：地方政府的管轄範圍
3. 地方權力：權力行使的地方體制之結構。
4. 決策範圍：公共問題的公共政策之輻射範圍。

是以，地方治理之「地方」係指一種逐漸擴散開的多層次區位，其範圍小至鄰里社區，大至跨域治理，均為地方治理概念所涵納的範圍²⁰。然而，在地方治理的定義部分，至今仍莫衷一是。孫柏英²¹認為地方治理的定義為：「在一定的貼近公民生活的多層次複合的地理空間內，依託於政府組織、民營組織、社會組織與民間公民組織等各種組織化的網絡體系，應對地方的公共問題，共同完成與實現公共服務和社會事務管理的改革與發展過程。²²」地方治理因而成為最貼近社會與公民生活的治理層次；江大樹則認為地方治理乃是「基層公共事務如何能夠經由地方政府與中央政府及民間社會三者的合作，讓問題得到立即性且有效的解

¹⁶包括地方的專業協會、非營利組織、公益團體、志願團體、受委託、執行公權力者、政府採購締約者等等。

¹⁷趙永茂等，2005，《強化台灣基層政治社會民主化之研究：地方治理與社會參與個案分析》，財團法人台灣民主基金會委託案。頁：24-25。

¹⁸孫柏英，2004，《當代地方治理：面向 21 世紀的挑戰》。北京：中國人民大學出版。頁：32。

¹⁹Goss, S., 2001, *Making Local Governance Work: Networks, Relationships and the Management of Change*. Hampshire: Palgrave.

²⁰同註 17，頁 41。

²¹同註 14。

²²同註 14，頁 32。

決²³」；Leach & Percy-Smith 發現有多元的行為者一起參與治理的過程，公私部門的界限已經日漸模糊，地方治理就是多元的組織團體，針對其個別的目的或利益，進入政策治理的場域中，而且涉入的時間點也各不相同²⁴。

由上述各定義來看，地方治理代表公民開始涉入地方事務的治理過程，地方上之公共議題成為公民參與政治、落實民主自治的場域。同時，地方政府也是各層級單位中，最直接的面對民眾、以及不同的利益團體、組織的一個層級，因而必須面對到地方問題中的多樣性與複雜性，這也代表地方政府無可避免的將受到現代社會問題的多樣性、複雜以及快速變遷等特性的衝擊，在這樣的情形下，地方公共議題網絡就必須廣為結合各種正式與非正式的途徑，來吸納各種議題，更為強調地方政府的回應性²⁵。

（二）地方治理的結構途徑

Jon Pierre & Guy Peters 在《治理、政治與國家》(Governance, Politics, and the State)一書中，曾經從四不同的視角來分析治理的結構類型，其意涵分述如下²⁶：

1. 科層體制 (hierarchies)：透過「垂直整合式」的結構進行治理，亦是政府與官僚主義的理想治理之形式，科層體制明確的劃分出公私之間的界限，其代表著政府的權威運作與公共利益之追求，雖然科層體制在現今社會遭受多種批評，尤其是疊床架屋的龐大架構與回應性過於遲緩等問題，但它仍然是最

²³江大樹，2006，《邁向地方治理－議題、理論與實務》。台北：元照出版社。頁：3。

²⁴Leach, R. and J. Percy-Smith, 2001, *Local Governance in Britain*, New York Palgrave. Pp. 32.

²⁵同註 13，頁 25。

²⁶Pierre, J & Peters. B. G, 2000, *Governance, Politics, and the State*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Macmillan; New York : St. Martin' 's Press, 2000. Pp. 14-27.

重要的治理結構。

2. 市場 (markets)：市場是經由效率與效用來進行資源分配的治理結構，在現代社會中也有相當多政府無法解決的事項或業務，都會透過市場模式來予以解決，諸如：委外、BOT 等等；許多人相信市場是最能夠達到資源最適分配的一種治理模式，但實際在透過市場作為治理模式時，一樣可能發生治理失靈的情形，例如公共利益無法透過市場機制來衡量，或是某些公益服務不具市場價值但是需要被執行等等。
3. 網絡 (networks)：網絡作為治理結構並非是新興的概念，早在數十年前存在有「鐵三角」(iron triangle) 一類的概念，網絡的特色在於社會裡存在多元廣泛的行為者，這些行為者中關係密切的會集結成特定的政策陣線 (policy sector)，網絡治理具有整合公私部門利益與資源的功效，同時也顯現出公私部門的分野日趨模糊。
4. 社群 (communities)：社群作為治理的結構，係指重要的政策事項或是公共事務不由政府、市場來提供或主導，而是透過對於這些事務有高度關心的社群成員來共同治理，意即共同體治理 (communitarian governance)，這類的治理仰賴高度的社群共同意識與公民精神，但是同樣地，社群共有的利益也未必能全然代表真正的公共利益。

上述四種治理結構，各自引導不同的資源分配，以及議題之設定方式，它們都可以解決部分問題，卻同時引發或激化某些衝突。然而值得注意的是，在地方治理中這四種結構也可能是同時並存的²⁷。

²⁷同註 1，頁 240。

二、政策網絡

以地方治理作為上位概念，在實際進行臺北市 Live House 業之政策網絡分析時，本文將以政策網絡的概念作為操作分析之基礎理論；首先探討政策網絡的理論內涵；其次是眾學者所提出之定義與類型，在此主要以 Rhodes、Wilks & Wright、Van Waarden 的政策網絡分類為主要探討對象。本文將透過梳理這些概念，選擇其中較適合之政策網絡之分類方式來分析臺北市 Live House 業之政策網絡及其治理模式。

(一) 政策網絡之定義

政策網絡的定義，因應各國不同的政治歷史脈絡而有所不同，主要可以區分為美國、英國、以及德國三種學派，美、英、德三國學者論述茲分述如下²⁸：

1. 美國學者的論述

Freeman 將所有的政策決策焦點鎖定在「次級系統」(sub-system)，他將次級系統定義為「所有與政策決策有關的行為者集體行動的系統，由特定政策的官僚、議會、以及相關利益團體所構成」²⁹，在 Freeman 定義下，公共政策就是次級系統所作政策的總合。Lowi³⁰則認為美國的政策過程中，強調的是三方關係的建立：即為中央政府機關、議院委員會、以及利益團體構築成的共生關係，亦即所謂的

²⁸此分類方式參考劉宜君，2007，〈政策參與與政府再造-談政策網絡的概念與類型〉。國家政策研究基金會，<http://www.npf.org.tw/post/2/925#ftnl>。

²⁹Freeman, J. L. 1955, *The Political Process*. New York: Doubleday, Pp. 11. ; Rhodes, R. A. W & Marsh, D, 1992, *Policy Networks in British Politics and Government*. Oxford: Clarendon Press. Pp. 5.

³⁰Lowi, T. J. 1969, *The End of Liberalism*, New York: Norton.

「鐵三角」關係，這種鐵三角關係宰制了美國政策的決策過程；對此，Heclo³¹則認為鐵三角有時是存在的，但並不能完全宰制整體政策決策，整體的決策過程應該是複雜而開放的議題網絡型態（issue network），議題網絡將議會與行政機關的權力實際匯聚在一起³²。Benson 透過府際關係來定義政策網絡，行政單位與利益團體因為共同的利益結盟，並且資源互賴，並排除其他團體的政策偏好，讓政策結果有利於維繫兩方結盟³³。McFarland 在 1987 年針對美國利益團體之理論與利益團體的影響力進行研究，進一步衍伸 Heclo 的論述，將議題網絡定義為：「在特定政策領域中的形成溝通網絡，其中的行為者包括政府、立法者、商人、遊說者、甚至包括學者及大眾傳播媒體，是開放式、持續性的溝通途徑，而非如同鐵三角所形容的封閉系統³⁴」。

2. 英國學者的論述

美國的鐵三角理論或次級政府理論在英國未必適用，因英國的立法機關在政策過程中顯得弱勢，其較強調政府、行政機關、利益團體之間的關係。政策網絡在英國的發展，首推 Richardson & Jordan，兩人受到 Heclo & Wildavsky 研究的啟發，將政策社群³⁵（policy community）的概念應用在政策決策分析上，認為政策決策是由政府以及壓力團體之間的協商產生的，政府內呈現許多的不同面向，而

³¹Heclo, Hugh. 1978. *Issue networks and the Executive Establishment*, in A. King(ed.) *The New American Political System*. Washington, D. C : American Enterprise Institute.

³²Heclo, Hugh, *Issue networks and the Executive Establishment*, Pp. 116.

³³Benson, J. K, 1982, *A Framework for Policy Analysis in D. L. Rogers and D. Whetten (eds.) / Interorganizational Coordination : Theory, Research and Implementation.*, Ames : Iowa State University Press. Pp. 148.

³⁴McFarland, A. 1987, *Interest Group and Theories of Power in America, British Journal of Political Science*, 17(1). Pp. 146 ; Rhodes, R. A. W & Marsh. D, 1992 , *Policy Networks in British Politics and Government* . Oxford: Clarendon Press. Pp. 7.

³⁵由 Heclo 與 Wildavsky 的研究所提出，為一種個人面向層次（personal level）的分析，係指行為者間共享價值目標以及持續聯結所構築成的社群，行為者包括重要政治人物或行政官僚。

社會也呈現高度的分化狀態³⁶。但是，不論是 Richardson 或是 Hecllo 的研究，對於政策網絡的分析都還是侷限在個人層次，Rhodes 則取向一個全然不同的途徑，將網絡作為中層理論對政策決策進行分析，Rhodes 對於政策網絡的應用有兩項特點，這兩都展現了中層理論的特色³⁷，分別是：

- (1) 運用政策網絡分析制度中組織間的結構關係，而非個人之間的聯繫網絡。
- (2) 注重政策決策過程中部門之間的網絡關係，而非次級部門層級。

Rhodes 精緻化 Benson 的定義，進一步將政策網絡定義為：「一群複雜而多元化的組織複合體，彼此因資源互相依賴有所聯結；不同的群體與複合體又因為資源依賴結構的分裂而有所區隔³⁸」。另外，在 Rhodes 運用政策網絡構築出中央與地方政府的府際關係，稱之為 IGR 模型（Intergovernmental theory），該模型有五項基本前提³⁹：

- (1) 任一組織都必須倚賴另外組織擁有之資源；
- (2) 為了達成組織的目標，組織間彼會交換資源；
- (3) 儘管組織內的決策都會受到其他組織的影響，主導聯盟（dominant coalition）仍然握有部分裁量權；此外主導聯盟的認知系統（appreciative system）會影響彼此關係以及資源的蒐集。
- (4) 主導聯盟會在瞭解遊戲規則的情形下，運用策略來影響資源交換的過程；
- (5) 組織之間的權力關係是相對的，將視組織目標的不同、資源的多寡、遊戲規則以及交換資源的過程，彼此擁有不同程度的裁量權。

³⁶Rhodes, R. A. W & Marsh. D, *Policy Networks in British Politicsu Government*, Pp. 9.

³⁷孫本初、鍾京佑，2006，〈從地方政府到地方治理：網絡治理之分析〉。《中國地方自治》59(4)：46。

³⁸同註 36, Pp. 12-13.

³⁹同註 36, Pp. 10-11.

Rhodes 認為中央與地方的府際關係呈現出複雜的賽局形態，在談判與互動的過程中有偏向統合主義⁴⁰的趨勢。而 Wilks & Wright 則採取社會中心途徑並修正了 Rhodes 的模型，提出了 GIR 模型（the Government-Industry relation）⁴¹，他們有兩點主張與 Rhodes 相異：

- (1) 分析重點應重視微觀層次的「人際互動」，而不應只分析組織之間的互動；
- (2) 政策決策體系有四散分離的特性，應從次級部門（sub-sectoral）層級觀察。

3. 德國學者的論述

德國的論述主要以 Scharpf、Kenis、Schneider 等人為主，他們將焦點從個體的互動轉移至制度性的、組織的與部門之間的互動，注重整體性的結構⁴²，在當關注的焦點移向制度性結構之時，結構內部的行為者在進行決策時都會對彼此的功能產生互相倚賴的情形，政府會逐漸強化集體合作的行動與增加集體資源的動員，現代社會的分化結構和次級政府造就了網絡的產生。Schneider & Kennis 認為政策網絡應定義為：「由一群行為者透過集體行動所構成的網絡，其關係相對穩定且具持續性，可以針對共同的政策目標進行資源動員⁴³」；這種關係的起源，是因為公部門在進行統治時遭受到社會施予的極大壓力與要求，在疲於應付的情況下，政府開始傾向聯合外界的政策行為者，動員所有的資源進行整合，這是恆定性、非正式、非層級節制的互動⁴⁴。

⁴⁰Schmitter 定義統合主義為「一個能代表與整合多方利益之系統，由限定且具單一代表性之組織所組成，成員都是強迫性參與的，彼此間互動為非競爭性、層級節制之關係，每一個政策範疇僅能有一個組織被國家認可，才能夠進入此一系統中」。

⁴¹ 同註 28。

⁴²陳恆鈞，2008，〈協力治理模式支初探〉。《飛訊》（69）。

⁴³T. A. 1998, *Organizing Babylon: On the Different Conceptionsof Policy Networks*, Public Administration, 76(2). Pp. 260.

⁴⁴鄭國泰，2006，〈屏東縣客家政策之研究：政策網絡的分析〉。《屏東教育大學學報》（第 25 期）：234。

4. 小結

綜觀上述的各國學說，美國對於政策網絡的論述偏重在微觀層次，強調以個人為單位之行動以及關鍵行為者間的互動關係。其中，Benson 從府際關係的視角觀察政策決策過程、Hecllo 與 McFarland 則闡述了議題網絡的決策模式⁴⁵，這兩種觀點指出了政府部門與其餘外圍的政策行為者之間的實際互動情形，有助於本文觀察政府與臺北市 Live House 業之行為者的關係。英國的論述則展現在微觀與中層兩種層次，Rhodes 強調中層層次的跨組織互動關係，微觀層次則以 Wilks & Wright；德國的論述不同於前兩者，是一種宏觀的概念，英美的論述多半著重在政府與利益團體之間的調停與協商上，將政策網絡視為分析工具；而由 Rhodes 的論述可以發現其理論的可操作性，透過中觀層次的政策網絡理論，分析以「組織」為單位的政策網絡行為者互動情形⁴⁶。德國的論述則是認為政策網絡式不同於傳統政府模式與市場模式的另一種治理結構，當將網絡分析的焦點集中在結構因素與政策過程時，網絡形成了一種獨特的水平式治理結構，功能上的展現即為公私部門平行合作、聯合決策與行動。

本文綜合上述說法，將政策網絡定義為：「在特定政策領域中，相關之利害關係人、組織或團體，基於資源或權力互相依賴的需求，形成一非正式且具穩定性之聯繫網絡，且透過資源交換的方式，聯合行動來達成所追求之政策目標。」本文同時依據前述之地方治理概念以及 Rhodes 的中層理論，據以分析臺北市 Live House 業中，眾行為者之間的資源權力依賴關係，特別是組織之間的互動關係進行探討。

⁴⁵同註 28。

⁴⁶同註 37。

(二) 政策網絡的類型劃分

1. Rhodes 的分類

Rhodes 認為政策網絡是一種連續性的分布，分散於「政策社群」與「議題網絡」兩者的中間，政策社群在社群關係與成員數目上都是最密合的網絡型態，而議題網絡則是最不具強制性的型態，由緊密到鬆散一共有五種政策網絡型態，分別是：政策社群、專業網絡、府際網絡、生產者網絡、議題網絡（表 1-1）

- (1) 政策社群 (policy communities)：是一種具有高度穩定性、成員參與限制門檻高的網絡，成員間肩負共同的責任基礎，排除其他的行為者，此網絡具有高度垂直互賴性與有限平行意見，高度整合。
- (2) 專業網絡 (professionalized networks)：由專業團體所支配的網絡，通常是為了表達特殊專業的利益，並具有垂直互賴關係，同時會在網絡中排除非專業領域內的行為者。
- (3) 府際網絡 (intergovernmental networks)：指代表性政府利益的網絡，最大的特點乃有限的地方參與者，追求廣泛的地方上所有服務，垂直的互賴性有限，但有廣泛的水平意見的溝通，與其他網絡的滲透。
- (4) 生產者網絡 (producer networks)：通常是由經濟利益團體組成的網絡，成員流動性相當高，垂直的互賴關係有限；在此網絡中多以重視經濟產業利益之行為者為主。
- (5) 議題網絡 (issue networks)：議題網絡的特性是參與者人數眾多，具有諸多潛在的行為者，垂直的互賴關係甚低，成員意見難以整合。

表 1-1：Rhodes 政策網絡之分類⁴⁷

網絡型態	網絡特性
政策社群	關係穩定，嚴格限制的成員數目，參與者間垂直互賴，有限度的水平式意見表達。
專業網絡	關係穩定，嚴格限制的成員數目，參與者間垂直互賴，有限度的水平式意見表達，提供專業人員利益。
府際網絡	有限制的成員數目，參與者有限度的垂直互賴，延伸性的水平式意見表達。
生產者網絡	波動式成員數目，參與者有限度的垂直互賴，提供生產者利益。
議題網絡	不穩定關係，不限定成員數目，參與者有限度的垂直互賴。

這五種政策網絡型態如同在光譜上，其中區分的依據主要有四點：成員資格、整合程度、資源分配、權力關係，內容如下⁴⁸：

- (1) 成員資格：在參與政策網絡之時，部分的網絡社群會嚴格限制參與者的資格，因為參與者之間會共同分享彼此的資源、權利以及追求共同利益；透過成員資格的限制，可以觀察該政策網絡社群是否具備完整的制度性與組織架構。
- (2) 整合程度：在緊密結合的政策網絡社群中，行為者對於議題的共識程度高、互動頻率高、而他們分享的利益、與合作關係都持續而穩定；透過整合程度可以探究社群成員中的聯繫狀況。
- (3) 資源分配：資源的配置運用是網絡中的重點，透過資源與資訊的交換可以判別行為者間的關聯性，越是密集的資源交換或是交換越稀有的資源，越能夠說明行為者的關係是緊密的。
- (4) 權力關係：網絡社群內的行為者彼此間會因為資源倚賴之程度不一，而有高

⁴⁷同註 36, Pp. 13-14.

⁴⁸同註 36, Pp. 250.

低不同的相對權力關係，某些行為者之間是相對的，但是某些是不對等的。

Rhodes & Marsh 透過上述四項特徵，針對網絡光譜上最兩極化的政策社群與議題網絡進行比較，其中我們可以發現政策社群是極為嚴密的一種結合模式，成員必須在資格上、利益上、互動部分、專業知識等方面都符合要求，具有極高的排他性；而相對於此，議題網絡則成現出兼容並蓄的容納特質，但同時也顯現出其較無效率的資源分配、以及不穩定的合作關係等特色，其對照表請參考下表 1-2：

表 1-2 政策社群與議題網絡之比較⁴⁹

分析面向		政策社群	議題網絡
成員資格	參與者數目	極為有限，某些團體會被刻意排除在外	參與者眾多
	利益的型態	以經濟或專業利益為主	包含廣泛的相關利益
整合程度	互動的頻率	針對有關議題有高頻率高品質的互動	互動的頻率與強調不一致
	連續性	成員、價值、成果都持續	接觸的管道會顯著的波動
	共識程度	共享價值以及成果	共識與衝突並存
資源分配	網絡間分配	所有成員彼此交換資源	成員間以諮詢關係為主
	組織間分配	層級節制體系	變動性的體系
權力關係		呈獻均衡權力關係，而且是多贏局面	呈現不平等權力關係（包含資源與管道）；零和賽局

2. Wilks & Wright 的分類

Wilks & Wright 基本上延續了 Rhodes 的分類概念，即同樣透過成員資格、整合程度、資源分配、權力關係四面向來區分政策網絡的概念，與 Rhodes 不同

⁴⁹同註 36, Pp. 251.

的是，Wilks & Wright 將政策網絡重新定義分類，以政策寰宇（policy universe）、政策社群（policy community）、政策網絡（policy network）作為區分標準⁵⁰：政策寰宇是大型的行為者與各方利益的總合，政策社群則是特定、具有共同利益的行為者所建構的，政策網絡較為特殊，是介於政府部門與利益團體間的協調角色；概念對照如下表 2-3：

表 1-3 Wilks & Wright 的政策網絡分類

網絡名稱	系統層次	關注焦點
政策寰宇（universe）	大型	眾多而固定的政策參與者，共享利益
政策社群（community）	中小型	特定而固定的政策參與者，資源交換
政策網絡（network）	連結型	作為政策寰宇與政策社群的中介角色

3. Frans Van Waarden 的分類

德國學者 Van Waarden 結合各家說法，提出七項分類的指標，分別為：行為者的數目與型態、網絡之功能、網絡之結構、網絡的制度化程度、行為的規則、權力關係以及行為者的策略⁵¹；並根據以上分類指標分類十二種不同的政策網絡型態，分別為：國家主義、掠奪式的國家主義、恩庇主義、正式化組合主義

（formalized corporation）、壓力多元主義、部門組合主義、總體組合主義、國家組合主義、贊助式組合主義、父權式組合主義、鐵三角、議題網絡⁵²；但是，在於七項分類指標在意涵上有重疊的疑慮，以致於在實際進行分類時難以明確的分

⁵⁰Wilks, S. and Wright, M. (eds), 1987. *Comparative Government-Industry Relation: Western Europe, the United States and Japan*. Oxford: Clarendon Press. Pp. 297. ; Borzel, *Organizing Babylon: On the Different Conceptions of Policy Networks*, Pp. 257.

⁵¹Van Waarden, Frans. 1992. *Dimensions and Types of Policy Networks*. European Journal of Political Research, 21(1/2).

⁵²Van Warrden, Frans. *Dimensions and Types of Policy Networks*. Pp. 31-32.

類⁵³。

上述這些分類方式中，Van Waarden 的分類定義不夠清晰，較難應用，而 Wilks& Wrights 則是特別強調在個人關係的分析，並非是結構性、組織間的互動分析，是以，在這三種分類中，最適宜本文進行分析操作的理論依據，當屬 Rhodes 的分類方式。本文探討臺北市 Live House 業發展過程中，地方政府與政策網絡內的其他行為者，包括中央政府、地方政府、音樂展演空間業者、地方居民等等之間的網絡互動情形，分析在產業發展中之政策網絡型態，並進一步了解發展過程遭遇之困境或不足。本文將透過 Rhodes 理論之政策網絡特性，即成員資格與整合程度等面向作為分析之標準，探討產業中各行為者的關係，並依據分析結果描繪出網絡之結構，以了解臺北市 Live House 業治理過程的實際樣貌，並希望能夠對未來地方音樂展演空間業發展提出政策建議。

三、網絡治理之困境

網絡治理的概念雖然為近來治理模式所依循，然而，網絡治理仍可能面臨許多潛在的困境與挑戰。根據林怡君⁵⁴的研究，文中所整理的幾種關於網絡治理的反思，如下所述：

（一） 協商的困境

Borzel⁵⁵指出網絡作為治理模式而導致失靈的主因，在於網絡本質是一種協商體系。這種協商體系所面臨的治理失靈是一種協商的困境，由於網絡是一種非正

⁵³同註 28。

⁵⁴林怡君，2008，《地方節慶的網絡治理模式—以貢寮國際海洋音樂祭為例》。台北：臺灣大學政治學系碩士論文。

式的協商過程，並且是建立在信任的基礎上，因此必然要考量這樣的合作基礎是否會面臨互信不足的困境。也就是，缺乏信任的協商過程，治理網絡的互動特質並不存在，只是一般的互動網絡。

（二）網絡治理的能力問題

隨著時代的轉變，政府由傳統上透過科層體制執行政策的「執行者」角色，漸漸地將一部份事務轉移給民間轉而擔任「領航者」角色。但在治理網絡之中，政府作為一個行為者必須倚賴其治理能力，使的政策目標得以轉向對公眾有力的一方。也就是，在治理網絡之中，政府不再是單純的領導者，而必須洞悉網絡中各行為者的互動關係，並且瞭解網絡的複雜性，進而將網絡中的共同目標，導向有利於公共利益的目標。

（三）政治權力的涉入

Goss⁵⁶認為網絡協商體系的失靈原因，涉及治理的本質是屬於一種政治體系，因此協商涉及權力的運作。這種政治本質經常使的治理互動變得非常複雜，倘若網絡治理中的協商體系無法與特定政治環境或需求相結合，亦難以真正落實。

（四）社會系絡的改變

根據 Nelson 的見解，治理設計政府與民間兩種角色的連結與轉換，但若是只有一方行為者轉換，可能會對治理造成負面效果。在網絡的概念下，除了政府

⁵⁵Borzel, T. A. 1998, *Organizing Babylon: On the Different Conceptions of Policy Networks*, *Public Administration*, Pp. 261.

⁵⁶Goss, S., 2001, *Making Local Governance Work: Networks, Relationships and the Management of Change*. Hampshire: Palgrave. Pp. 117.

本身的角色轉換之外，私部門與社群組織兩者的角色扮演也是重要課題。若僅靠政府部門單方面擔任網絡促進者角色，是無法順利推展治理，而必須依賴地區文化、歷史、與市民社會的發展。因此，網絡治理的成功與否，必須依賴公民社會能夠成功發展，而不僅僅是依靠政府的角色。

（五）課責的問題

網絡治理中，有關網絡行為者密切合作而可能導致課責性的問題，Uzzi⁵⁷針對人際關係鑲嵌的概念，提出鑲嵌兩難 (the Paradox of Embeddedness)的看法。他認為網絡資源結構如果產生變遷，可能會使得鑲嵌性從資產轉為負債。如過度以鑲嵌性的觀點進行互動，則會造成鑲嵌的網絡行為者處在一個高度風險的現象中。因此，網絡的互動關係應考量到資源配置，或是人際關係是否過度僵化，而導致無法符合外在治理系絡變化需求等問題。

（六）不符合最大公共利益的產出

Pierre & Peters 認為在政策網絡治理下的決策過程，是根據行為者的偏好和調節政策陣線的結果，而未必由顧及公共利益的政府所主導⁵⁸。因此網絡互動的產出，必須考慮網絡行為者的需求而加以調整，其結果可能是互動的結果不符合最大的公共利益，而導致失靈的問題產生。

⁵⁷Rhodes, R. A. W. 1997, *Understanding governance: policy networks, governance, reflexivity, and accountability*, Buckingham; Open University Press, Philadelphia, p57.

⁵⁸同註 1，頁 259。

本文將透過上述治理困境的理論運用，檢視臺北市 Live House 政策網絡的治理過程，藉以探究目前臺北市 Live House 政策網絡治理的困境之所在，以作為後續關於 Live House 業發展政策建議的基礎。





第四節 研究架構、方法與流程

一、 研究架構

本研究之分析架構主要係立基於地方治理的概念之下，探討臺北市 Live House 業政策網絡中的行為者在互動過程的動態性與治理困境。本文先以 R.Rhodes 政策網絡理論作為分析依據，勾勒臺北市 Live House 業的政策網絡類型。再以 Jon Pierre & Guy Peters 的地方治理結構框架，分析臺北市 Live House 業的治理結構，最後以歸納的方式，檢視臺北市 Live House 業現有的治理結構存在著哪些治理上的困境。因 R.Rhodes 之政策網絡概念乃是強調組織間之網絡關係，係以具有相同價值信念與利益關係之群體作為分析單位，探討彼此間的資源依賴程度與交換情形。考量行為者具有相同價值信念與利益關係之群體，因此本文是以各組織、利益團體或政府部門作為一行動主體，作為資料分析之單位。從臺北市 Live House 業政策網絡中檢視各行為者彼此間的相對關係，本文分別從「成員資格」、「整合程度」、「資源分配」、「權力關係」的層面，觀察並描述這些行為者所構築出的政策網絡樣貌。在梳理出臺北市 Live House 業政策網絡樣貌之後，本文接續以 Jon Pierre & Guy Peters 「科層體制」、「市場機制」、「網絡」與「社群關係」等四種治理結構類型，分析臺北市 Live House 業的治理結構類屬。在釐清臺北市 Live House 業的治理結構之後，最後歸納出在此種治理結構之下，可能產生哪些治理上的問題或困境。

而從上述 R. Rhodes 之政策網絡之特質來看，在臺北市 Live House 業之政策網絡當中，參與者群體包括了公部門、營利部門、與非營利部門，彼此間具備了程度不一的資源、能力與動機，為求能清楚的將行為者清晰的劃分出來，故先將行為者做三種類別的分類，茲分述如下：

（一）公部門（文化部、臺北市政府、民意代表）

在此部門的行為者掌握了政治權力、法規管制等能力，其能夠透過法規與政策之規範，來影響其他部門的行為者。在此部分將探討，公部門在治理上的角色、功能、政策目標，以及公部門與其他部門之互動關係。中央政府部分，主要以文化部、在地方政府部分則是臺北市政府、臺北市政府其他相關部門，以及曾經涉入 Live House 議題的民意代表為本文之研究對象。

（二）營利部門（Live House 業者）

營利部門中之主要行為者為 Live House 業者，此部門的行為者同時關切 Live House 業的營運問題，也重視獨立音樂之表演與推廣。在此將觀察營利部門對 Live House 業與獨立音樂之價值信念，及營利部門與公部門（中央政府、臺北市政府、民意代表）之互動、及其與非營利部門（地方居民、樂迷）的互動。

（三）非營利部門（地方居民、樂迷）

非營利部門之群體，可能牽動 Live House 業發展之動向，故納入討論期使整體政策網絡更加完備。在此將觀察非營利部門之價值信念、利益與政策目標、其與 Live House 的連結性、與其他部門的互動關係、及其是否在政策網絡中發揮公民的影響力。

此三類行為者形成之網絡模式，依其關係本研究之研究架構如下頁(圖 1-1)所示：

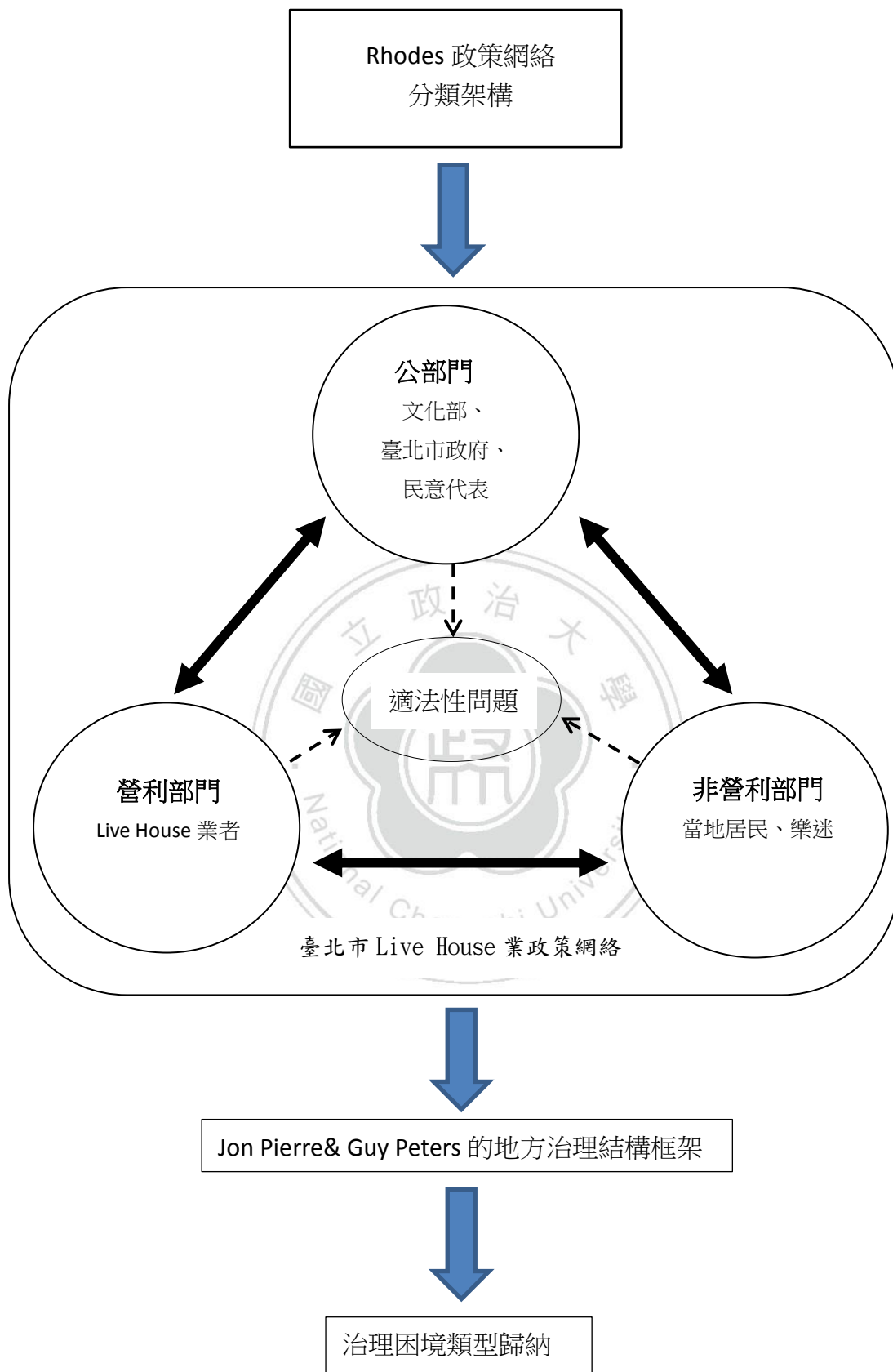


圖 1-1：本論文研究架構

資料來源：作者自繪

二、 研究方法

本文是以臺北市 Live House 業為案例，探討地方音樂展演空間產業之政策網絡模式，透過了解產業中行為者的功能與角色扮演，據以描繪出地方音樂展演空間業之政策網絡運作情形，以探究臺北市 Live House 業的治理結構之特殊性，及可能會面臨的困境。依據研究目的與問題，本文主要採取文獻分析法、個案研究法、及深度訪談法。首先，透過文獻分析法，檢視地方治理與政策網絡的相關理論，以及臺北市 Live House 業的發展歷程，藉以瞭解理論及政策發展的歷史背景，作為個案發展之背景及理論框架之形塑；其次，透過對於個案研究法之瞭解與分析，探究臺北市 Live House 之整體發展脈絡；最後，是透過深度訪談法來蒐集第一手資料，作為補足理論及文獻不足之資料。以下說明本文之研究方法：

(一) 文獻分析法 (document analysis)

文獻是進入研究的第一步，其係「以系統而客觀的界定、評鑑、並綜括證明的方法，以確定過去事件的確實性和結論。其主要目的在於瞭解過去、洞察現在、預測將來。其特點包括：研究的事件是過去而非目前發生的、所分析的文獻可超越個人的侷限、可避免研究者與被研究者互動的不良影響⁵⁹」。本文透過文獻分析法，檢視地方治理與政策網絡的相關理論，以及台灣之 Live House 業的發展歷程，藉以瞭解理論及相關政策法規之歷史背景，進而作為本個案發展之背景陳述及理論框架。根據參考之文獻之種類，約可分為以下數類：

⁵⁹葉志誠、葉立誠，2002，《研究方法與論文寫作》。台北：商鼎文化。頁 139-141。

1. 專書、論文及期刊：針對政策網絡、地方治理、獨立音樂、音樂展演空間等概念進行分析與回顧，並了解與 Live House 業之發展背景與相關政策沿革。
2. 報章雜誌、網路資料：蒐集有關臺北市 Live House 業之相關報導或是專訪，及有關之網路影片及相關訊息等等。
3. 官方文書：諸如有關音樂展演空間業之專題報告、相關音樂展演空間業之法令依據、出版品、會議記錄、委託研究報告等等。

（二）個案研究法

個案研究是指對特定個別調查者的全面情況，進行調查瞭解的方法⁶⁰。也就是強調社會研究必須根植於研究現場時的時空系絡下，其對社會實體之描述是整體的、全像式的（holographic），因此能以歷史的、本土的與全觀性的角度進行詮釋，而不任意的化約與分割社會實體，或是妄加類推與通則化。研究者必須在時間與空間所交織的社會網絡中，尋找意義與創建社會實體，也唯有經由此一「探索」與「個案」取向之途徑，才能完全開放的廣納現場資料，達成全面建構、理解和描述社會實體之研究目的⁶¹。本研究採用個案研究法，探討臺北市 Live House 業此一個案的社會、環境系絡，同時瞭解其發展的歷史與文化背景後，針對臺北市 Live House 業的發展與目前面臨的發展困境的形成過程進行探究，藉以深入瞭解個案與其所處的發展脈絡交織所建構出的社會實體。本文將透過梳理臺北市 Live House 業的發展脈絡，將焦點置放在臺北市 Live House 業的形成背景及 Live

⁶⁰同註 59。

⁶¹江明修，1997，《公共行政：研究方法論》。台北：政大書城。頁 128-129。

House 在台灣社會系絡中所代表的意涵等等。透過對於個案的瞭解與分析，藉以探究個案整體的規劃與發展。

(三) 深度訪談法

在質性研究中，訪談與觀察是資料取得的重要方法。訪談主要回答的問題是：「我如何瞭解被研究者的所思所想？」觀察主要回答的問題是：「我如何瞭解被研究者的所作所為？」⁶² Babbie 認為，所謂深度訪談法係指針對研究問題，由訪員及受訪者作較深度、較長時間的問答式討論，是一種比較不具結構，而讓受訪者有更大的自由，可以引導談話方向的訪問方式⁶³。E.Babbie 認為質化訪談是一種對話的過程，訪談者在有概略性的計劃下與受訪者自然的對談，盡可能的讓受訪者暢所欲言⁶⁴。而依據潘淑滿⁶⁵之定義，深度訪談是「研究者運用口語敘述的形式，針對特定對象收集與研究有關之資料，以便對研究的對象與行動有全面性的了解」。Yin⁶⁶則認為深度訪談是獲取個案研究資料最重要而且是最基本的來源，不但可以透過深度訪談具體瞭解特定人士對相關人、事、行動的看法，也可彌補以二手資料為分析主體的文獻分析法之不足。訪談法可區分為非結構式、半結構式與結構式訪談。非結構式訪談往往是以日常生活閒聊或知情人士專家訪談取得內情。半結構式是以訪談大綱來進行訪談，對象可以是個人或團體，至於結構式訪談，則有累積分類、排序法等進一步澄清認知或決策活動的研究技術⁶⁷。由以上可知，訪談是質性研究中取得資料的重要方法，透過訪談法所獲得的資料可以讓受訪者做較具深度、長時間的問答討論，並且能讓受訪者有更大的自由或者是

⁶²陳向明，2002，《社會科學質的研究》。台北：五南。

⁶³Babbie, Earl R. 著，李美華譯，2004，《社會科學研究方法》。台北：湯姆生。

⁶⁴Earl Babbie 著，陳文俊譯，2006 年，《社會科學研究方法》。台北：雙葉書廊。

⁶⁵潘淑滿，2003，《質性研究—理論與應用》。台北：心理。

⁶⁶Yin, Robert K, 1994, *Case study research : design and methods*, Thousand Oaks : Sage Publications, 2nd ed.

⁶⁷胡幼慧、姚美華，1996，《質性研究：理論、方法與本土女性研究實例》，台北：巨流。

暢所欲言，讓研究者得以運用口語敘述的形式針對特定對象蒐集與研究有關之資料，以對被研究的對象與行動有全面性的了解。並且，透過訪談方式所獲得的資料，能夠彌補二手資料之不足。

本文是以臺北市 Live House 業為案例，探討地方音樂展演空間產業之政策網絡模式，透過了解臺北市 Live House 業中行為者之功能與角色扮演，據以描繪出地方音樂展演空間產業之政策網絡運作情形，以探究臺北市 Live House 業的治理模式之特殊性，及可能會面臨的困境。本文係依據相關文獻分析，首先界定本研究網絡中之主要行為者，以深度訪談的方式瞭解不同的行為者對於研究個案的看法，並依據行為者於網絡關係中之實際經驗，進一步分析其網絡關係，因此採用深度訪談法，藉以補足二手資料之缺失。至於訪談方式，本文主要採取「半結構型」的訪談方式，事先準備訪談題綱，根據研究設計對受訪者提出問題，將訪談題綱作為一種提示，再根據訪談的具體情況對訪談的程序和內容進行靈活的調整⁶⁸。訪談的重點，則在於探討臺北市 Live House 業在政策網絡之運作過程中，各持不同利益與價值信念的行為者間的互動關係、彼此間如何相互影響、以及探討 Live House 業之政策網絡運作模式，並瞭解當前之治理模式是否有助於解決目前 Live House 業之發展困境。本研究針對本研究之個案網絡中之主要行為者，預計訪談的對象如下頁(表 1-4)：

⁶⁸同註 12，頁 229-230。

表 1-4 訪談名單

部門	受訪者	職稱/重要性	訪談日期
中央政府	李明俊	文化部影視及流行音樂發展司科長	2012.9.14
地方政府	李秉真	臺北市文化局第一科科長	2012.9.20
Live House 業者 及相關從業人員	吳政豪 (阿舌)	Legacy 總監	2012.7.17
	吳執平	前 BERIGHT 主唱，曾在河岸留言、 The Wall 等 Live House 表演	2012.7.12
	張逸聖	顏社音樂負責人	2012.8.24
	梁秩偉	曾任 OKBOMB 吉他手，曾在河岸留 言、The Wall 等 Live House 表演	2012.7.15

資料來源：作者自行整理

1. 中央政府：文化部

在公部門的政策層面，Live House 業以音樂展演空間業的名義劃歸在文化創意產業範疇之內，且文化部為文化創意產業之主管機關，得設置各類型創作、育成、展演等設施來獎勵或補助音樂展演空間業。本研究將透過訪談文化部負責 Live House 相關業務人員，以了解中央政府對音樂展演空間業的規劃方向、價值信念及政策目標等等。

2. 地方政府：臺北市政府文化局

Live House 業雖以「音樂展演空間業」為商業登記，然在其空間經營上，其他相關法規的細部規範仍由地方政府制定或執行。在涉及到 Live House 業的經營層面，則牽涉到消防、建築法規、營業執照等等。本文將以臺北市政府文化局曾參與 Live House 公聽會、與業者進行溝通之相關業務人員作為訪談對象，除了探討北市府對 Live House 業的價值信念、還要探討其與中央政府、北市府其他單位之溝通協調方式、及其在發展概念上之差異。

3. Live House 業者與相關從業人員

在臺北市 Live House 業政策網絡中，營利部門中最主要的行為者為臺北市 Live House 業者。此部分的訪談主要著重於他們對臺北市 Live House 業發展的經驗及針對 Live House 業發展之議題的看法；另外，也要探討 Live House 業者等與公部門、及與非營利部門間之互動關係、及他們如何影響臺北市 Live House 業之政策網絡發展。

4. 地方居民

相對於其它行為者，地方居民處於較為被動的角色，其在意消防、噪音與公安的問題，本身似乎沒有結盟的跡象。此部分是要探討其對 Live House 的觀感、認知、態度，及其與 Live House 業者、公部門及樂迷之互動關係等等。及其是否曾為 Live House 議題結盟等。

三、 研究流程

根據本文之研究動機與目的，本研究之流程分成以下兩個部分，如下頁圖（圖 1-2）：

(一) 研究基礎建構

本研究之流程，前半段為研究之基礎建構，係先確立研究動機、目的及研究問題，並進一步蒐集相關研究之專書、論文、期刊等，以回顧相關文獻；接著，透過蒐集之文獻進行分析，以建構理論之架構，並對理論進行探討，透過理論內容建立本研究之分析架構。

(二) 個案研究執行

後半段開始進行個案的研究與分析，依照研究之問題，蒐集個案相關資料，進行深度訪談，以取得第一手資料來補其文獻之不足，了解臺北市 Live House 業政策網絡下的互動與資源交換情形，接著針對蒐集到的訪談資料進行分析，最終提出個案研究之分析結果與政策建議。

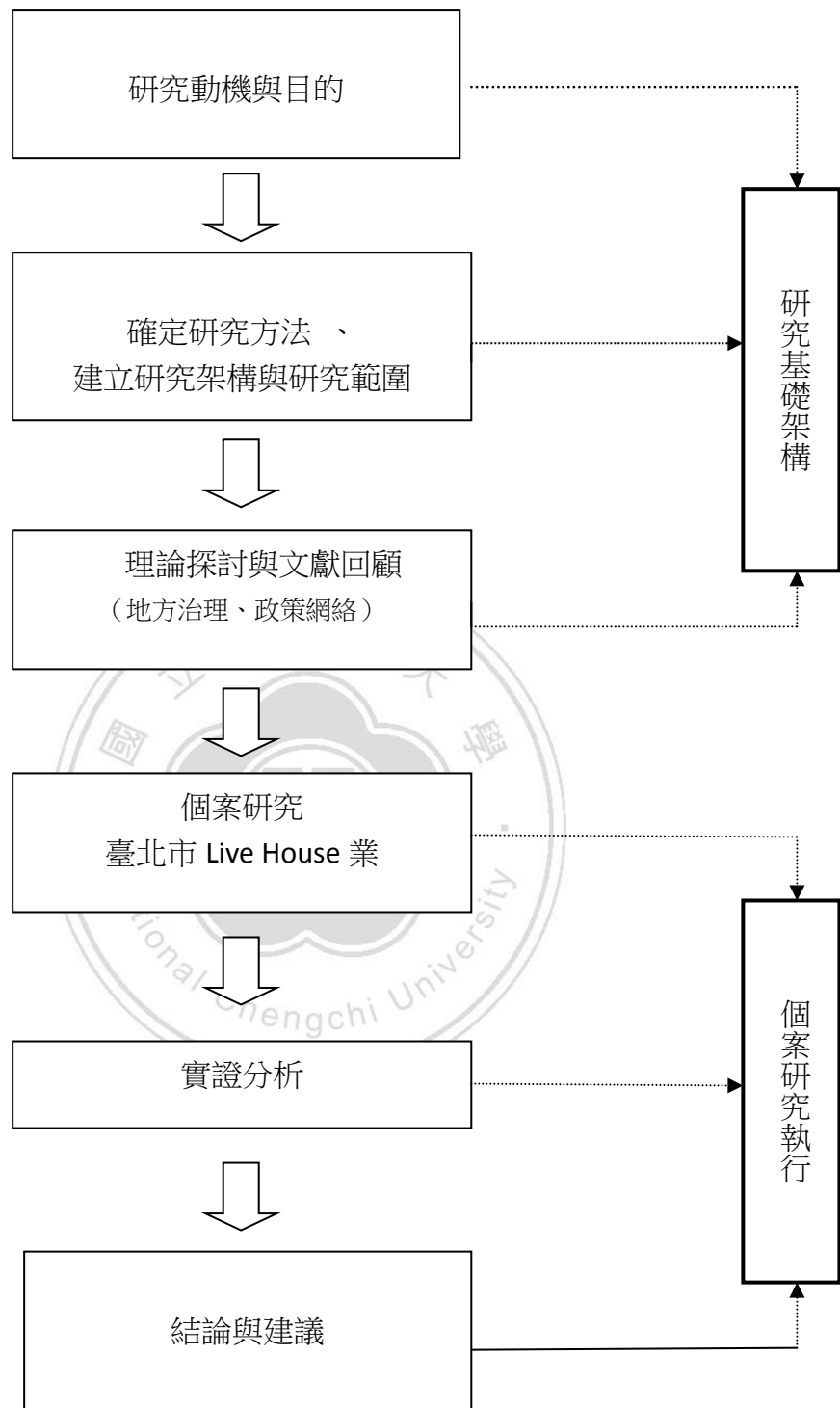


圖 1-2 研究流程圖

資料來源：作者自繪



第五節 研究範圍與研究限制

本文是以臺北市 Live House 業為案例，作為探討地方音樂展演空間產業之政策網絡模式，透過了解產業中行為者的功能與角色扮演，據以描繪出地方音樂展演空間產業之政策網絡運作情形，以探究臺北市 Live House 業的治理模式之特殊性，及可能會面臨的困境。以下說明本文設定之研究時間、研究對象、及本文之研究限制。

一、研究範圍

本文旨在探討地方治理中，政府、營利部門、非營利部門等行為者在地方音樂展演空間產業網絡中的互動關係，並以 Live House 之適法性議題為探討核心，意圖從政策網絡之理論概念作為分析基礎，評估行為者在資源交換與競逐的過程中，是否能夠建立起有效的治理結構，並且促進地方音樂展演空間產業的發展。因此，本文將研究的時間將範圍，係聚焦於 2010 年〈文創法〉公布施行後，經濟部依據文創法增設「音樂展演空間業（Live House）」的商業項目之後迄今，即 2010 年 12 月至今（2012 年 11 月）。本文所設定的 Live House 的形式，是指「提供音響燈光硬體設備之展演場所，供從事大眾普遍接受之音樂藝文創作者現場演出音樂為主要營業內容，並附帶簡單飲食、酒類或其他飲料之營利事業」。

二、研究限制

本文的研究限制主要有下列數項：

（一）網絡中未納入單一行為者

由於臺北市 Live House 業之政策網絡中之行為者眾多，除了幾個主要的行為者外，亦包含了許多次要的行為者，該行為者或多或少也會對政策網絡造成影響。例如知名歌手張懸針對女巫店事件發出聲明稿，引起樂迷們廣大的迴響，其扮演意見領袖的角色，同時也促成社會上對 Live House 議題的關注。然而這類的單一行為者並不一定會在網絡中持續與其他行為者互動並發揮影響力，因此僅針對較具代表性之行為者群體進行訪談與分析。

（二）比較個案及應用上的限制

本文以臺北市 Live House 業之政策網絡運作，作為驗證地方音樂展演空間產業之政策網絡之個案分析，然因 Live House 之性質是以提供常態性的獨立音樂展演之空間為主，有其特殊性，未必會與大型的展演（如在小巨蛋、或國際會議廳等展演場地）、或者音樂祭(如海洋音樂祭、春天吶喊)之個案類型完全相同，研究結果僅能作為相似個案之原則性參考。因個案不同、網絡行為者及互動關係亦有不同，因此研究的結果並非是一個不變的、可完全做為其他個案的類推基礎。再者，由於本研究無法窮盡網絡中所有行為者，因此僅能針對較具代表性之行為者進行訪談，然而，受訪者或因時間或因其他因素並非皆願意接受訪談。或者對於所欲探討之事件並非皆能知無不言，因此，也將透過個案相關之文獻資料補足訪談可能產生之不足。

第二章 臺北市 Live House 發展脈絡與適法性議題

本文係以臺北市 Live House 業之適法性議題為核心，探討臺北市 Live House 之政策網絡與治理結構。為了能勾勒出臺北市 Live House 業各別行為者在治理過程中的互動模式，本章透過探討 Live House 的定義與發展脈絡、相關政策與規劃、及 Live House 之適法性議題，用以說明在臺北市 Live House 業之政策網絡中，各行為者逐漸於政策網絡中浮現的過程，以作為後續章節分析政策網路行為者互動的基礎。

第一節 Live House 的發展脈絡

一、Live House 的定義

Live House 一詞起源於日本，是指一種提供高水準品質音響效果的室內場地，普遍來講，場地提供較好的音響器材給樂團或音樂創作者演出，且空間設計以提供專業音響現場演出為主，比起一般娛樂或商業空間較具音樂專業。而在歐美地區，Live House 之經營也在歐美各大城市皆可見到，規模多至千人，少至數十人等空間都有，這些場館都支撐著當地音樂文化發展的根基。根據黃詩雯的研究，Live House 雖為日本以及台灣稱為現場音樂表演場所的用詞，但是在西方並無 Live House 一詞，對於音樂事件，行動發生的地點，任何有關音樂現場演出地點，通稱為「venue」，做為解釋提供經常性或定期性的任何音樂表演、演唱會的場地

⁶⁹。音樂觀察家馬世芳於自己發表的網路文章《不再地下，依舊獨立——淺談臺北 Live House 地景⁷⁰》對 Live House 的描述中，一語中的道出其與夜店或歌廳的差別：

「近年官府文件提及此等場所，為表尊重，多以『音樂展演空間』名之，雖不盡合意，庶幾近矣。簡單講，Live House 是小型音樂演出的場地，小者不過容客數十人(如南海路『南海藝廊』、新生南路『女巫店』、師大路『地下社會』)，大者可達千人左右(如基隆路汀洲路口『The Wall』、華山文化創意園區『Legacy Taipei』(傳音樂展演中心)。它們既不如夜店『妖嬈』，也沒有『歌廳』嫵媚。Live House 的任務清楚簡單，便是音樂人登台演出。

⁷¹」

從馬世芳的定義可以看出，許多餐飲或商業空間都提供現場音樂表演，但多數之表演皆為消費之附加價值，店家大多以販賣飲食為主，而現場音樂表演則為附加之娛樂節目。然而，Live House 則為提供給大眾音樂表演為主之場地或空間，主要以現場的音樂演唱為消費目的，另有提供酒水與飲食等消費項目，而節目內容安排則大多以非主流或獨立音樂為主，另外也會穿插主流音樂之節目演出。

林科呈⁷²的定義也相當類似，他將 Live House 定義為「主要是以提供現場音樂演出為主的場所，營業內容附帶簡單的餐飲服務，且主產品是『現場演出』」。這樣的定義特別強調 Live House 「現場演出」的獨特性。

在過去，也有研究者概論出 Live House 對於獨立音樂的意義。楊璨羽⁷³認為 Live House 應該是孕育的場所，讓獨立音樂在這場合中磨練，而音樂祭是讓這些

⁶⁹黃詩雯，2010，《台灣獨立音樂發展與文化政策》。台南：國立台南藝術大學博物館學研究所碩士論文。

⁷⁰馬世芳，〈不再地下，依舊獨立——淺談台北 live house 場景〉，中時電子報，<http://blog.chinatimes.com/honeypie/honeypie/archive/2009/12/24/458966.html>。

⁷¹同註 70。

⁷²同註 11。

平台練習的獨立音樂在音樂祭中相互觀摩，兩者之間應該是要相輔相成的，不過台灣的狀況正好相反，先是在音樂祭中闖出了名號，後續獨立樂團和 Live House 的相關表演才會被關注⁷⁴。劉哲浩⁷⁵在其研究中定義 Live House 既是藝文展演空間的一環，主要是以表演音樂為主；而其節目設計中，又以獨立音樂(indie music)、地下音樂(underground music)、實驗性的音樂或非主流市場的音樂類型最廣泛。同時，在劉哲浩⁷⁶的研究中也指出，隨著人們追求獨特事物的心態，Live House 也越來越受到矚目，進而吸引更多主流市場表演者進入此演出。因此，過去 Live House 常被認為是以獨立、地下、實驗性或非主流市場的音樂類型為主要表演型態。

在官方的定義上，前青輔會給 Live House 的定義是：「即為可提供音樂創作現場演出、展示及相關藝文服務的場所，並以音樂表演為收入項目之一，固定提供一定比例的音樂原創現場演出，並附帶簡單飲食、酒類或其他飲料⁷⁷」。在青輔會的定義上，有所謂「提供一定比例的音樂原創現場演出」的內容，根據前青輔會主委鄭麗君的說法，目的是為了區分 Live House 與夜店或酒家之間的差異⁷⁸。而經濟部商業司於 2010 年 12 月 3 號通過的「J603010 音樂展演空間業(Live House)」商業登記項項目是一種規範性的定義，其將 Live House 定義為「提供音響燈光硬體設備之展演場所，供從事大眾普遍接受之音樂藝文創作者現場演出音樂為主要營業內容之營利事業」。經濟部的定義主要是以〈文創法〉第三條為依據，從商業項目的角度做出規範內容。

⁷³楊璫羽，2007，《音樂產業與文化政策：一個獨立音樂視野的探討》。臺北：私立淡江大學大眾傳播學系碩士論文。

⁷⁴同註 73。

⁷⁵同註 13。

⁷⁶劉哲浩，前引文。

⁷⁷吳駿逸，〈Live House，持續往前的道路〉，大聲誌，
<http://www.bigsound.org/bigsound/weblog/003148.html>.

⁷⁸同註 77。

綜上所述，本文基於探究地方文化創意產業中音樂展演空間產業的治理脈絡，因此主要以經濟部商業司的定義為主，然若考量 Live House 業實質上經營的模式與內容，亦應兼容其他研究者的定義。因此本文將 Live House 定義為「提供音響燈光硬體設備之展演場所，供從事大眾普遍接受之音樂藝文創作者現場演出音樂為主要營業內容，並附帶簡單飲食、酒類或其他飲料之營利事業」。

二、Live house 之發展脈絡

我國 Live House 多群聚於臺北市⁷⁹，我國 Live House 業整體歷史脈絡與臺北市的 Live House 業整體發展脈絡有高度的相關性。藉由對 Live House 整體歷史脈絡的觀察，有助於發現臺北市 Live House 過去所扮演的角色與功能，以及發展脈絡中，各行為者群體浮現的過程。本文根據陳曉偉⁸⁰、劉哲浩⁸¹、與林科呈⁸²等人的研究分期，將 Live House 歷史分為以下六個階段：(一) 1965-1974：美軍來台渡假時期之職業樂團與俱樂部、夜總會、西餐廳；(二) 1975-1983：民歌時期的職業樂團與鋼琴酒吧、夜總會；(三) 1984-1992：後民歌時期職業樂團與 Live Pub、Live House；(四) 1993-2002 Live House 之大眾化與職業樂團⁸³；(五) 2003-2009：樂團世代的來臨⁸⁴；(六) 2010 迄今：現場時代的興起⁸⁵。以下將各期分述說明之：

(一) 1965-1974：美軍來台渡假時期之職業樂團與俱樂部、夜總會、西餐廳

⁷⁹根據文化部李明峻科長的訪談資料顯示，目前台灣 Live House 有 80%-90%皆位於台北市。

⁸⁰陳曉偉，2001，《臺北市非創作樂團之音樂空間建構》。臺北：國立台灣大學地理環境資源學研究所碩士論文。

⁸¹同註 13，頁 15-17。

⁸²同註 11。

⁸³前四期是根據陳曉偉的分類。陳曉偉將台灣 Live House 歷史分為下列幾個階段：(一) 美軍來台渡假時期之職業樂團與俱樂部、夜總會、西餐廳。(二) 民歌時期的職業樂團與鋼琴酒吧、夜總會。(三) 後民歌時期職業樂團與 Live Pub。(四) Live House 之大眾化與職業樂團。

⁸⁴劉哲浩(2009)又將台灣的 Live House 歷史多歸納了一個階段，即是(五) 樂團時代來臨

⁸⁵林科呈延續劉哲浩與陳曉偉的研究分期，並依照加上 2010 年後至 2012 年後的發展，稱為「現場時代」的興起。

1960 年代正式美國搖滾發展之巔峰，許多經典的樂團如 The Beatles、The Rolling Stones 等團都於當時初展舞台魅力，而此時的台灣正處於戒嚴時期，所有的資源與政策皆為當時國民政府控制與管轄，因此產業的發展皆須通過政府的考核。而今談到台灣音樂展演空間的初始發展，則需回溯到 1955 年國民黨政權對於華僑回國投資給予優厚待遇之條例，此條例促成西洋音樂進入台灣，使台灣人民增加聽取西洋音樂之機會，隨之帶起樂團現場表演之風氣。當時由於越戰的關係，臺灣與美國產生緊密的互動關係，美軍大舉入台，也使得台灣的俱樂部、夜總會與西餐廳成為美式文化的殖民化音樂地景。

(二) 1975-1983：民歌時期的職業樂團與鋼琴酒吧、夜總會

接續是 1975-1983 的民歌時期之職業樂團與鋼琴酒吧、夜總會；由於 1970 年代以後駐台美軍大幅銳減(1972 年美軍停止來台渡假)，直接影響到酒吧、俱樂部，這些店家因無法承擔消費者遞減狀況，紛紛倒店關閉，取而代之的是台灣人所經營的民歌咖啡廳。但在那個蕭條的年代，業者仍是艱苦經營；而在店家類型上，此時轉而興起的是鋼琴酒吧，這同樣隸屬於高經濟社會階層的娛樂，音樂消費的形式以聽歌為主，音樂演出類型大致以國語歌曲、西洋流行歌曲為主。鋼琴酒吧再現了台灣在地化挪用後的娛樂氛圍(例如酒店小姐陪笑)⁸⁶，在鋼琴酒吧裡所建構出的音樂消費中，現場演唱變成了附屬的景觀，演唱的形式成為一種襯托，主要是販售柔和、舒適的交誼空間；此時的台灣也已經發展出屬於自己文化的音樂展演空間，像民歌廳、歌廳、舞廳、夜總會(非附屬飯店)、西餐廳(歌手入駐的 House Band)。

⁸⁶同註 80。

(三) 1984-1992：後民歌時期職業樂團與 Live Pub、Live House

有別於過去，1984-1992 年這段時間是後民歌時期職業樂團重現與 Live Pub、Live house；在八〇年代台灣處於長期禁錮下面臨鬆綁的社會型態，社會風氣從封閉中漸漸開放，許多「搖滾樂」與「樂團」逐漸浮現於主流市場，同時在 1987 解嚴當年，救國團與功學社主辦首屆的「熱門流行音樂大賽」；正當台灣社會民主起步之初，國家經濟發展也由勞力密集工業步入以服務業為主的階段，休閒工業的轉化，滿足工業化與都市帶來勞動力再生的需求，新娛樂消費空間隨之誕生，其大多數以 Pub 為主。Pub 客群不同於鋼琴吧的高消費階層，它主要屬西式中低消費的夜間休閒娛樂空間，提供上班族下班後能夠休息、生活、交誼的場所，初創時期許多參與 Pub 演出的消費者多為外籍駐台商人，因此這些外籍消費族群掌握了高度表演內容曲目。

(四) 1993 至 2002 年：Live House 的雛型與大眾化的開始

1993-2002 是已產生 Live House 雛形的年代。此時是大眾化與職業樂團的時期，隨著都市發展，九〇年代消費者可以選擇各類現場表演空間。社會結構與都市環境的變化使得現場演唱的消費為大眾之中低階層也能負擔，現場演唱已經帶出 Live House 的最初雛形⁸⁷。在此之前，消費者聆聽音樂的經驗多半是私密且個人，可以公開觀賞音樂演出的地方不多，而且這些場所的消費金額也非一般聽眾能負擔。此外，九〇年代後的臺北音樂場景和過去最大的差別在於，Live House 裡的表演樂手開始唱自己創作的歌。然而，在過去的年代，Live House 的演唱樂團若不曾在唱片市場發過專輯，但堅持唱自己的原創作品並非容易之事。

⁸⁷此時期仍以翻唱歌曲為主。劉哲浩，前引文。

（五）2003 至 2009 年：Live House 樂團時代的來臨⁸⁸

最後是 2003 年之後的樂團時代來臨。其實 2003 年之後的 Live House 在演出形式並沒有太多的改變，表演者同樣是以表演自己創作的曲目為主，Live House 也因為提供年輕獨立創作者一個舞台，使獨立音樂興起，且於 1995 年起少數音樂工作者也共同創立一些獨立類型的音樂節慶，像是野台開唱、春天吶喊、貢寮海洋音樂祭等，除了室內的表演外，音樂節讓樂團多了在戶外空間表演的機會，且臺灣樂團表演水準在經過這些大大小小的磨練下，實力也越來越受到矚目，如蘇打綠、TIZZY BAC、張懸等。這些樂手表現，讓 Live house 展現其支援流行音樂市場的重要性。於此時期，相關政策法規對於 Live House 並無相對的保障，缺乏相關法規與法源依據之保護，使得 Live House 之經營困難重重，Live House 只能登記至酒店或咖啡廳之營業項目之下，賦稅問題與主管機關管理問題，讓經營方有經營上的緊縮。因此，在 2003-2009 年這個階段雖為樂團的時代，且這些樂團們都以創作自己的歌曲為重心，Live House 雖然已經漸有發展，然而，在政策法規上卻未給予 Live House 適當的存在空間。但由於台灣現在對於 Live House 尚無相關法規依據與保護，因而在設立建制上產生許多問題尚待解決，例如，在經濟部登記營業時尚無項目，只能用酒店或咖啡廳登記，對於 Live house 經營者而言除了必須應付一些瑣碎的臨檢外，在邀請國外表演團隊也因稅賦的問題，讓活動規模與設計變得很緊縮。

（六）2010 年迄今：Live House 現場時代的興起⁸⁹

林科呈⁹⁰根據上述研究者的分類，將 2010 至今做一新的分類階段，為「現場時代興起」。2009 年 12 月可容納 1000 人的大型 Live House「Legacy Taipei 傳音樂

⁸⁸同註 13。

⁸⁹同註 11。

中心」於臺北市華山文化創意園區開幕之後，Live House 的演出空間又更加廣泛，獨立音樂與 Live House 的成熟度越趨高峰，政府對於文化創意產業的期待以及相關主管機關對於台灣流行音樂產業的注視，使得現場演唱市場重啟音樂市場消費之大門，Live House 也受到對等的關注，經濟部於 2010 年 12 月 3 號公布增列『J603010 音樂展演空間業』，使得 Live House 的經營得以「音樂展演空間業」的商業項目為其營業登記。在這個階段，臺北市 Live House 演出空間更加多元廣泛，現場演唱的獨特性重啟音樂消費大門。在政府政策方面，經濟部商業司的增列「音樂展演空間業」商業項目公告，使得 Live House 業在營業登記上有所於法有據，而且也納入文化創意產業的一環。然而另一方面，Live House 在空間經營層面的其他法規並未為隨著「音樂展演空間業」商業項目的增加而修正為相應的合宜規範，在 Live House 業日漸發展的同時，卻也存在著法令管理不清與定位不明的問題。隨著時間的推進，這些問題的積累已經變成臺北市 Live House 業的發展困境。此部分將在下一節論述之。

⁹⁰同註 11。

第二節 臺北市 Live House 業的適法性問題

根據行政院青輔會於 2005 年委託何東洪所進行的《台灣音樂展演之問題研究報告》以及筆者的歸納整理，隨著時間的推移，在 Live House 業的發展過程中，逐漸出現阻礙其產業發展的問題，問題的積累使得 Live House 業面臨各種發展困境。目前，Live House 業主要存在如商業登記、土地分區使用、消防與隔音等等問題，而導致業者的發展困境。本節將依序說明這些問題的內涵，以作為後續分析的基礎。

一、營業登記執照申請的問題

營業登記執照申請的問題，是屬於經濟部商業司的管轄範圍。根據何東洪的報告中指出，在 2010 年經濟部商業司增列「音樂展演空間業（Live House）」的商業登記項目之前，並沒有適合音樂展演空間業者可以申請的商業登記項目。多數業者必須以其他項目申請營業執照，各家業者登記項目五花八門，包含了小吃店、食品經銷、飲料店、飲酒業、娛樂店、餐館、有聲出版、菸酒零售等等，而且多家展演場地因複合式經營同時包含以上申請項目⁹¹。在這樣的情況之下，Live House 業者皆會面臨「實際營業項目與商業登記項目不合」的問題產生，而遭到政府相關單位聯合稽查。業者表示取締的過程通常是警察在場地臨檢時，一旦發現有營業登記項目不合的狀況，便會同其他相關單位如商業管理處、建設局、消防局、國稅局等聯合稽查，做出罰鍰處分。而高額的罰鍰負擔，經常使業者無法負荷而暫停表演活動⁹²。這樣的問題同樣發生在臺北市 Live House 業之中，例如 2005 年末，位於羅斯福路與基隆路口的「The Wall」與地下社會，就相繼因為營業登記項目不符而「違反商業登記法」，面臨警察稽查、臨檢不斷。而累積的罰

⁹¹何東洪，2005，《台灣音樂展演之問題研究報告》。臺北：行政院青年輔導委員會。

⁹²同註 91。

單金額壓力，讓地下社會一度暫停演出⁹³。而在 2010 年經濟部商業司增列「音樂展演空間業（Live House）」的商業登記項目之後迄今，類似的問題仍然存在。因為如同本章第一節的定義所述，Live House 業係以供從事大眾普遍接受之音樂藝文創作者現場演出音樂為主要營業內容，並附帶簡單飲食、酒類或其他飲料的複合式經營文化，仍然可能會面臨上述「實際營業項目與商業登記項目不合」的問題，而遭受政府公權力的介入裁罰。

二、土地分區使用規定的問題

而另一個重要的問題則在於土地分區使用的規定過於嚴苛，土地分區使用規定的問題，在地方政府的主要管轄機關為臺北市政府都市發展局。目前土地分區使用規定，商業活動必須在都市發展局所劃定的商業區進行。但長久以來 Live House 業者基於文化調性的因素，多選擇在較具有文化氛圍的區域內經營，而這些區域往往較為鄰近住宅區，因此就產生了違法的疑慮。以臺北市 Live House 而言，在 2011 年 5 月，孕育張懸等知名歌手的「女巫店」，因為臺北市政府的各局處相繼會勘，認定分區使用和營業項目不符而必須搬遷或停止營業⁹⁴。2012 年 10 月，甫復業經營的「地下社會」也因類似問題遭受處罰⁹⁵。就多數業者的角度而言，Live House 以音樂表演為主的經營模式，實在難以負擔商業區高額的租金費用，而且商業區內的氛圍也不適合 Live House 的經營，因此只能選擇遊走法律邊緣，繼續在具有文化氛圍的區域內經營生存，或是積極自律於午夜十二點之前結束營業，並與地方居民或管區警察溝通⁹⁶。

⁹³陳韋綸，〈live house 相繼吹熄燈號 業者籲修法突破窘境〉。苦勞網，<http://www.cooloud.org.tw/node/62042>。

⁹⁴同註 91。。

⁹⁵〈復業即吃罰單 Live House 地下社會抗議拒繳〉。自由時報，<http://www.libertytimes.com.tw/2012/new/oct/27/today-taipei3.htm>。

⁹⁶同註 91。。

三、消防與隔音的問題

消防與隔音的問題，在地方政府分屬臺北市建築管理工程處、消防局以及環保局依各自權責有其管理權限。根據何東洪的研究，多數 Live House 業者皆認為在經營展演場地上，應以符合公共安全以及不干擾附近居民安寧為原則，因此在消防與隔音設備上應力求改善，以符合消防安全標準。但是消防設備與隔音設備的高額負擔，對業者而言是一個沉重的壓力。目前業者期盼政府能夠補助展演場地隔音設備的費用，解決噪音問題，消除附近民眾的反彈與焦慮。另一方面，在消防設施的建立上，亦希望政府能主動提供專業資訊與輔導⁹⁷。

綜上所述，本節說明目前臺北市 Lives House 產業所面臨的主要適法性問題以及個別該管機關。而目前政府部門針對上述問題也開始著手解決的方向。下一節將介紹當前文化部與文化局針對 Live House 業所推行的幾個主要政策。

⁹⁷同註 91。



第三節 Live House 業之相關政策

本節將簡要說明目前政府部門針對 Live House 業所推行的幾個重要政策。這些政策一方面立基於扶植流行音樂產業的目標，另一方面也希望能舒緩目前 Live House 業所面臨的發展困境。

一、文化創意產業發展法

2010 年 2 月 3 日〈文化創意產業發展法〉公布施行，第一條明文：「為促進文化創意產業之發展，建構具有豐富文化及創意內涵之社會環境，運用科技與創新研發，健全文化創意產業人才培育，並積極開發國內外市場，特制定本法。文化創意產業之發展，依本法之規定。其他法律規定較本法更有利者，從其規定。」

其中第三條提及：「本法所稱文化創意產業，指源自創意或文化積累，透過智慧財產之形成及運用，具有創造財富與就業機會之潛力，並促進全民美學素養，使國民生活環境提升之下列產業」，而其涵蓋之十六項產業中特別有「音樂及表演藝術產業」、「文化資產應用及展演設施產業」、「流行音樂及文化內容產業」，此三項與台灣音樂產業之發展有直接的相關性，相關規範如下頁表（表 2-1）⁹⁸：

⁹⁸行政院新聞局網站，<http://info.gio.gov.tw/mp.asp?mp=1>.

表 2-1 文化創意產業中音樂產業相關項目

產業類別	中央目的事業主管機關	內容及範圍	備註
音樂及表演藝術產業	行政院文化建設委員會	指從事音樂、戲劇、舞蹈之創作、訓練、表演等相關業務、表演藝術軟硬體（舞台、燈光、音響、道具、服裝、造型等）設計服務、經紀、藝術節經營等行業。	
文化資產應用及展演設施產業	行政院文化建設委員會	指從事文化資產利用、展演設施（如劇院、音樂廳、露天廣場、美術館、博物館、藝術館（村）、演藝廳等）經營管理之行業。	所稱文化資產利用，現於該資產之場地或空間之利用。
流行音樂及文化內容產業	行政院新聞局	指從事具有大眾普遍接受特色之音樂及文化之創作、出版、發行、展演、經紀及其周邊產製技術等之行業。	

資料來源：行政院文化建設委員會，2010

以上所列之三項產業，其內容及範圍皆直接與間接的影響音樂產業之發展，其中又以「流行音樂及文化內容產業」與 Live House 最具有直接關聯。在 2010 年底，經濟部於 12 月 3 日三號公佈〈經商字第 09902428290 號函公告〉⁹⁹，公告

⁹⁹經濟部網站，<http://www.moea.gov.tw/Mns/populace/home/Home.aspx>.

第一項提及增列『J603010 音樂展演空間業』，細類歸為「音樂展演空間業（Live House）」，依據文化創意產業發展法第三條規定，營業定義內容為：「指提供音響燈光硬體設備之展演場所，供從事大眾普遍接受之音樂藝文創作者現場演出音樂為主要營業內容之營利事業。」詳細條文如下表（表 2-2）：

表 2-2 音樂展演空間業營業規範內容

大類	J 文化、運動、休閒及其他服務業
中類	J6 藝文業
小類	J603 音樂展演空間業
細類	J603010 音樂展演空間業（Live House）
定義內容	指提供音響燈光設備之展演場所，供從事大眾普遍接受之音樂藝文創作者現場演出音樂為主要營業內容之營利事業
相關法令依據	文化創意產業發展法第 3 條規定
有無專業經營之限制	無
是否為公司登記前須經許可之業務	否
是否須於公司名稱標名業務種類	否
是否有組織之限制	否
目的事業主管機關	行政院新聞局

資料來源：經濟部，2010

在主管機關方面，依〈文創法〉第五條的規定，主管機關在中央為行政院文化建設委員會；在直轄市為直轄市政府；在縣（市）為縣（市）政府。後於今年文化部成立之後，行政院發布「行政院管轄變更令」將，將〈文創法〉內文化創意產業的中央主管機關由原來的文化建設委員會，轉移至新成立的文化部。而地方的主管機關仍為各直轄市政府或縣(市)政府。另外，在文化創意法之第十六條也詳述：「中央目的事業主管機關得獎勵或補助民間提供適當空間，設置各類型創作、育成、展演等設施，以提供文化創意事業使用前項獎勵或補助辦法，由中央目的事業主管機關定之。」

二、「流行音樂產業發展行動計畫」

經建會於 2010 年通過由前新聞局所提報之〈流行音樂產業發展計畫〉。這個計畫執行期程從 2010 年到 2014 年為止，合計經費需求為新台幣二十一億三千萬元。在文化部成立之後，目前這項業務由影視及流行音樂產業局負責執行。在此計畫中曾提及，台灣於音樂產業有一項優勢，隨著近年來演出活動場次增多，各地音樂祭、音樂節等活動興起，且除小巨蛋、足球場、體育場等大型表演空間之外，Live House、PUB 等小型表演空間亦提供多元創意之表演機會，且各類型的樂團亦隨之蓬勃發展。在上述計畫¹⁰⁰的第二項：「深根夢土：活絡國內市場，推動鬆綁法令」子計畫的第四點提出：「建立公平合理之產業經營環境、輔導發展數位音樂：因應音樂展演趨勢，將協請相關單位協助音樂展演空間業者解決音樂展演空間（Live House）法令管理與定位等問題」。由這部分可以理解到，前新聞局已經意識到 Live House 業存在法令管理不清與定位不明的問題，而必須協請有關單位協助解決。另外則是在第三項子計畫第二點提出：「表演空間輔導獎助計

¹⁰⁰新聞局共提出四項重點計畫：(1) 網羅明珠計畫；(2) 深耕夢土計畫；(3) 傳播天音計畫；(4) 飛騰萬里計畫。此四項計畫分為 5 年執行。

行政院新聞局網站，

<http://info.gio.gov.tw/lp.asp?ctNode=5246&Ctunit=1228&BaseDSD=7&mp=1>.

畫：由於目前國內除小巨蛋為大型表演場地外，尚缺乏中、小型之流行音樂表演場地，將協助表演空間業者洽覓及進駐經營適當之展演場地，及補助設施之改善與更新，以增進民眾親近及接觸流行音樂之意願，提高節目演出票房，協助國內中小型展演空間發展。」在影視及流行音樂產業局對於推動〈流行音樂產業發展計畫〉目標中，可以看出多項與展演場地有關的計畫。隨著文化創意產業的能見度提高，政府對於流行音樂、音樂產業的政策也逐漸確立。

本章先從 Live House 的定義談起，之後開展出臺北市 Live House 業的發展脈絡，接續指出在目前 Live House 業之適法性議題，最後介紹目前政府部門對於 Live House 業的相關政策與發展計畫。就文化的角度而言，我國 Live House 業的發展是一種全球在地化（Glocalization）的體現，而目前的發展困境與適法性問題則又是一種文化產業的公共性與外部性的拉扯。下一章本文將在上述研究基礎上，嘗試勾勒出臺北市 Live House 業的政策網絡與地方治理結構，並說明目前所面臨的治理困境。



第四節 小結

Live House 業係指以供從事大眾普遍接受之音樂藝文創作者現場演出音樂為主要營業內容，並附帶簡單飲食、酒類或其他飲料的複合式經營形式。台灣的 Live House 發展與台灣的政經社會背景息息相關。Live House 源自於早期 1960 年代的職業樂團、夜總會、西餐廳的現場表演形式。在 1993 年以前，台灣的現場演出只是提供餐廳中的附屬景觀或者娛樂形式，而非以「表演創作」為主要目的，甚至鋼琴酒吧也有酒店小姐的陪侍。直到 1993 以後，現場演唱才逐漸帶出 Live House 的最初雛形，以唱自己的歌為表演的目的。而後隨著政府對文化創意產業之推動，Live House 漸漸以展現支援流行音樂市場的姿態出現，提供獨立創作者磨練的舞台。而隨著政府對於台灣流行音樂產業漸趨重視，加之現場演唱市場備受重視，Live House 也受到對等的關注，才 Live House 得以於在法規上，得到正式的商業登記項目名稱。因此，有別於其他國家對於 Live House 的意義，台灣的 Live House 在本地之政經社會因素下的發展脈絡，Live House 過往在台灣的意義與印象，難以與鋼琴酒吧、Pub、夜店脫離。也因此，即使現場表演的形式存在已久，在民間與公部門之間，對於 Live House 存有不信任的態度。

在適法性議題上，則主要有商業登記、土地分區使用、消防與隔音等等問題，造成業者經營上的困難。即使在 2010 年經濟部商業司增列「音樂展演空間業(Live House)」的商業登記項目之後，商業登記的問題並未完全解決，仍會面臨「實際營業項目與商業登記項目不合」的問題，而遭受政府公權力的介入裁罰。而根據目前土地分區使用規定，商業活動必須在都市計畫局所劃定的商業區進行。但長久以來 Live House 業者基於文化調性的因素，多選擇在較具有文化氛圍的區域內經營，而這些區域往往較為鄰近住宅區。就多數業者的角度而言，Live House 以音樂表演為主的經營模式，難以負擔商業區高額的租金費用，而且商業區內的氛

圍也不適合 Live House 的經營，因此只能選擇遊走法律邊緣，繼續在具有文化氛圍的區域內經營生存，因此就產生了違法的疑慮。另外，多數 Live House 業者皆認為在經營展演場地上，應以符合公共安全以及不干擾附近居民安寧為原則，因此在消防與隔音設備上應力求改善，以符合消防安全標準。但是以其認定之商業登記項目來說，該項目對消防設備與隔音設備的高額負擔，對業者也會造成經營上的壓力。同時，在公部門的層面，由中央政府之政策與相關計劃當中，已可瞭解公部門對於臺北市 Live House 業之適法性議題的重視，並且在各項政策與法規上企圖解決。



第三章 臺北市 Live House 業政策網絡分析

本章重點在於回應本研究之問題意識與研究目的，透過地方治理的概念與政策網絡理論，剖析臺北市 Live House 業的政策網絡現況與治理關係、及其當前的治理網絡是否有助於促進臺北市 Live House 業的發展。換言之，本章以下將根據 Rhodes 說明之政策網絡內涵：參與成員、整合程度（互動頻率、整合之持續性、成員間的共識程度）、資源分配（網絡之間的資源分配、參與組織之間的資源分配）、權力倚賴等四大面向作為分析的依據以及分類標準，說明現況以及實際運作上之樣態。根據本文之研究問題，本章之第一節是建立臺北市 Live House 業政策網絡之結構，公部門方面涵蓋了文化部、臺北市市政府、民意代表；私部門則包括了 Live House 業者、樂迷、與地方居民。第二節接著探討臺北市 Live House 業之網絡關係，特別是上述公、私部門之間的互動情形，描繪臺北市 Live House 業之政策網絡圖像。

第一節 臺北市 Live House 業政策網絡

在臺北市 Live House 業政策網絡之中，涵蓋以下利害關係人：公部門方面涵蓋了文化部、臺北市市政府、民意代表；私部門則包括了 Live House 業者、樂迷、與地方居民，如下頁圖（圖 3-1）。

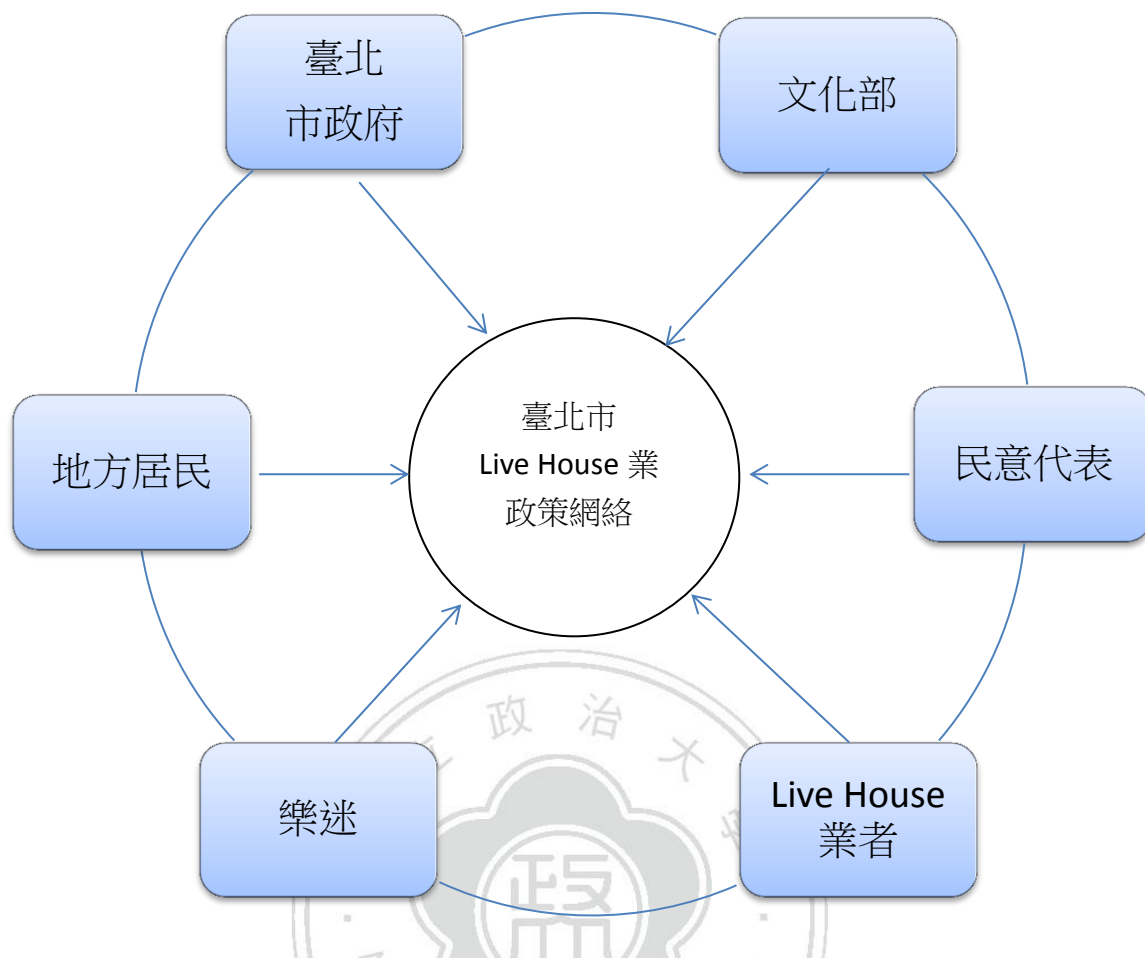


圖 3-1 台北市 Live House 政策網絡利害關係人圖
資料來源：研究者自繪

根據本文的研究問題，以下將由 Rhodes 的政策網絡特性第一個面向「參與成員」作為探討依據，說明臺北市 Live House 業中各個不同部門之利害關係人在政策網絡中之作為，其如何參與治理過程，又如何形塑臺北市 Live House 業之政策網絡。

一、公部門

公部門的主體可以區分為三個面向。如上圖所示，公部門以政府的角度規劃與處理臺北市市 Live House 業之發展與相關適法性議題，實際參與的成員有文化部、臺北市市政府、民意代表。以下說明之：

(一) 文化部

文創業務之中央主管機關，其提出之政策與法令，係為各地方政府提出流行音樂發展計劃，與展演規劃與策略時之方針。而中央主管機關亦得透過對地方政府提出的流行音樂發展計劃提供經費補助¹⁰¹。臺北市 Live House 業的相關業務，根據行政院於 2010 年公佈之〈文創法〉第五條¹⁰²及 2012 年 5 月 15 日行政院管轄變更令¹⁰³等法令規定，已由過去的新聞局與文建會移轉至文化部，目前文化部為臺北市 Live House 業之中央主管機關。因此，文化部身為臺北市 Live House 的中央主管機關，在業務上乃是針對整體性之政策擬定與流行音樂產業之輔導。文化部影視及音樂發展司李明俊科長¹⁰⁴說：

「那中央層級方面，他比較偏重在政策的部分，還有產業一個整體的輔導…」

「如果在 Live House 這個產業來說的話，我們其實在從文化部的角度來看，…這個部分文化部是把他們視為是流行音樂產業，所以說我影視司的流行音樂科，我們這一個就是負責音樂的…，我們影視司，主要就也是在政策法令層面的制定，或者是研擬、研討。」

¹⁰¹如北部流行音樂中心計劃。

¹⁰²同註 3。

¹⁰³同註 3。

¹⁰⁴參考本文附錄 2-1。

文化部長龍應台女士在 2012 年的文化國是論壇上，回應「地下社會」Live House 之爭議時，也表示肯定 Live House 存在的價值¹⁰⁵，並且表示文化部將盡快與各部會作溝通與協調，並且從制度面創造一個活潑的空間¹⁰⁶。

由上述可知，文化部身為 Live House 業之中央主管機關，在業務上偏向政策的擬定與整體產業的輔導。而文化部對於臺北市市政府所提出的流行音樂產業政策並非直接參與，而是透過補助相關計劃經費來提供資源。同時，文化部視 Live House 業為我國發展流行音樂產業之基礎，肯定 Live House 存在之價值，意圖盡速解決 Live House 適法性之問題。

（二）臺北市市政府

臺北市市政府為〈文創法〉第五條所明文規定之地方主管機關。2010 年底經濟部以〈文創法〉為法源依據公告「音樂展演空間業（Live House）」此一商業項目之後，Live House 業即為臺北市市政府依上揭法規所轄，由文化局負責其業務。另外一方面，涉及到臺北市市 Live House 業適法性問題之北市府內相關單位，則包括都市發展局、建設管理處、消防局等單位。雖然其他如衛生局、環保局、或是警察局等與 Live House 業也會有所互動，但這些互動與本文討論重心的 Live House 適法性爭議較無關聯，故本文以有直接關聯性的都市發展局(以下簡稱都發局)、建築管理工程處(以下簡稱建管處)、消防局為主要討論單位，如下表所示：

¹⁰⁵ 文化部長龍應台女士曾在國是論壇回應「地下社會」Live House 爭議時，肯定 Live House 的價值，認為 Live House 價值包括：流行音樂產業之人才培育、代表城市文化魅力、尊重非主流文化。「文化國是論壇—龍應台、何東洪、劉維公回應 Live House 爭議事件」，經濟部網站，<http://www.moea.gov.tw/Mns/populace/home/Home.aspx>.

¹⁰⁶ 同註 105。

表 3-1 臺北市 live House 業之營運涉及之臺北市市政府相關單位及業務

單位	涉及音樂展演空間業之業務與規範
文化局	針對地方各別產業所遇到的問題，實際個案之輔導與管理
消防局	根據消防法規的規範，約束業者在營業空間上消防設施的建置
建管處	關注對其營業空間是否符合目前建管法規分類之規定
都市發展局	關注其營業空間是否符合土地分區管理類別規範

資料來源：筆者自行整理

1. 文化局

如前所述，Live House 業係屬〈文創法〉所明文規定的文化創意產業，依上述所稱〈文創法〉之第三條之規定，在地方政府層面，是以臺北市政府為其主管機關，由文化局負責相關業務。

在臺北市 Live House 政策網絡中，中央政府文化部之主要功能與角色，是在文創政策的研擬、及研討層面。而實際上臺北市 Live House 業在設立、經營層面的問題，則是需要透過臺北市政府實際去輔導與管理。文化部李明俊科長¹⁰⁷提及：

「那地方的當然就是，地方針對個別可能有…像剛剛講的，可能有不同的產業，針對他所遇到的問題，實際上去做管理或輔導，這是地方的，他是針對個別產業去做啦，比如說今天 Live House，或者是…比如像其他的產業是…什麼觀光農業呀、休閒農業…類似這樣去做實際上個案的，去做一個輔導」

¹⁰⁷ 參考本文附錄 2-1。

另外，文化局第一科李秉真科長¹⁰⁸也提及文化局對臺北市 Live House 業的立場：

「…就像龍部長講的，或者像我們局長講的，就是說 Live House 在城市的意義大概可以說，第一個它是原創端的一個舞台，那另外一個就是說，它是一個城市裡面的，多元價值存在的一個具體展現；然後，另外它也是一個城市的傳奇，那另外一個就是像龍部長特別講的，流行音樂、或者說搖滾音樂，他其實有很大的社會正義或者社會批判的意義在裡面，很多創作歌手，無論對人、對事、對環境，那總是有一定的這種…嗯就是…應該說批判嗎，或者說多元性，對，他是一種批判的聲音存在。所以，因為這樣，所以我們要去處理 Live House…」

「文化部或文化局，在 Live House 的議題上…應該是說，我們跟文化部的立場上都…立場上是一樣，都是站在扶植文化創意產業的發展，但前提一定是公共安全、社區的安寧，這些還是要被照顧到的」

同時，文化局李秉真科長也說：

「…所以文化局不能因為說，因為他是文創的，所以你就消防就隨便、建管就隨便，或者你 Live House 就是可以開在住宅區、開在頂樓也沒關係，那是不可以的。¹⁰⁹」

由上述資料可知，文化部為臺北市市 Live House 業之中央主管機關，在政策規劃面是將 Live House 視為發展流行音樂產業中之一環，而其主要是扮演在政策

¹⁰⁸ 參考本文附錄 2-2

¹⁰⁹ 參考本文附錄 2-2

法令層面的制定、及相關的研擬和研討之角色。

而臺北市文化局為臺北市 Live House 業之地方主管機關，針對地方各別產業所遇到的問題，做實際上個案的輔導與管理；同時，針對 Live House 的議題，文化局之立場基本上是與文化部一致，都是將其視為文化創意產業之重要的一環。而在扶植文化創意產業的發展之前提，公共安全與社區的安寧是首先須要一併考量的要素。值得注意的是，從上揭說明可以發現，臺北市文化局身為臺北市 Live House 業之地方主管機關，其該管業務是源自於〈文創法〉的規定與授權，簡言之，文化局的職責是針對 Live House 業的產業發展輔導與協助，但對於 Live House 業的適法性問題，其實就文化局本身職權而言並不具有直接介入處理的空間存在。

2. 都市發展局

臺北市政府都市發展局依據〈都市計畫法〉第四條¹¹⁰及第三十四條¹¹¹、〈臺北市土地分區管理自治條例〉第一條之一¹¹²及第五條¹¹³等等法規，在臺北市 Live House 業的空間營運上有其業務執掌之處。上述法規主要是規範了在臺北市的土地使用上，住宅區與商業區分別可容許哪些營業類別存在。對應到前述 Live House 業土地分區使用規定的問題¹¹⁴，臺北市政府都市發展局正是該管業務的主管機關，具有如何將 Live House 業劃分至上述條文所定符合住宅區與商業區可容許合適營業類別的權限。

¹¹⁰ 〈都市計畫法第四條〉：本法之主管機關：在中央為內政部；在直轄市為直轄市政府；在縣（市）（局）為縣（市）（局）政府。

¹¹¹ 〈都市計畫法第三十四條〉：住宅區為保護居住環境而劃定，其土地及建築物之使用，不得有礙居住之寧靜、安全及衛生。

¹¹² 本自治條例之主管機關為臺北市政府（以下簡稱市政府），並得委任市政府都市發展局執行。

¹¹³ 臺北市政府都市發展局網站，

<http://www.udd.taipei.gov.tw/pages/detail.aspx?Node=46&Page=2102&Index=5>.

¹¹⁴ 請參見第二章第二節。

臺北市政府文化局的李秉真科長表示：

「你要開一個店，你都要去作商業登記，那商業登記，你同時必須符合幾種法規，第一個是都市計畫的法規，它落實到條文叫作〈土地使用分區管制規則〉，就是住宅區、商業區，住宅區裡面可以開哪些店、商業區裡面可以開哪些店，這些都是有規定的，這是都市計畫。¹¹⁵」

3. 建築管理工程處

同樣地，臺北市建築管理工程處對於臺北市 Live House 業的空間營運上亦有其業務執掌之處。其法源來自於建築法第七三條¹¹⁶、建築物使用類組及變更使用辦法第二條¹¹⁷、建築技術規則¹¹⁸等等法令規定。其主要業務在於認定臺北市 Live House 業的座落建物於上開法規的分類，將因類別不同而產生防火、避難、排煙、緊急照明、滅火等設施標準的寬嚴不同。

據此，文化局李秉真科長在提到 Live House 經營面的規範時也提到：

「那另外一個是建管，那建管是，建管的話是，你因為不同的使用的型態跟強度，比如說補習班，或者比如說餐廳，他各要有什麼樣建築的規定、建築物上的規定，比如說通道多大？樓梯要幾個？這個是依著它的使用行為，有

¹¹⁵參考本文附錄 2-2

¹¹⁶內政部營建署網站，

http://www.cpami.gov.tw/chinese/index.php?option=com_content&view=article&id=10526&Itemid=57.

¹¹⁷同註 6。

¹¹⁸同註 6。

建築法上的規定，那這個管理單位是建管處。¹¹⁹」

目前臺北市 Live House 業因為多採複合式經營模式¹²⁰，在臺北市政府建設管理處的分類上多歸類為娛樂場所或是餐飲場所，因而必須符合上述法規的相應規範。

4. 消防局

臺北市政府消防局依據消防法第六條¹²¹、以及各類場所消防安全設備設置標準第十二條¹²²等規定，對於 Live House 業的營業空間做出類別的劃分，而有滅火器、消防栓、自動灑水、自動警示標示、緊急照明、排煙標準等寬嚴不同。文化局李秉真科長也說明了消防局的法規要求：

「第三個是那個…消防，消防又有另外一套法規，他分成可能甲、乙、丙，甲一、甲二，就甲幾這樣，也是因為它不同的使用的強度，應該是說，不同的使用強度會影響你逃生的速度跟…對，比如說你一個廳五百人，跟你家庭裡面五個人，你要逃生的速率就不一樣，所以他必須有不同的規定。¹²³」

同時，文化局李秉真科長也說明，Live House 業的複合式經營，除了主要的現場音樂表演之外，多少仍會附帶簡單飲食或是酒類的販售¹²⁴。也因此，在經營層面上，對於主管臺北市 Live House 業之經營層面上之其他政府單位來說，也有其實際上應採取規範的立場：

¹¹⁹ 參考本文附錄 2-2

¹²⁰ 「複合式經營模式」指的是臺北市 Live House 業者除了提供音樂展演空間的營業類別外，於營業時亦提供酒水或是餐飲等多元式的服務。

¹²¹ 內政部消防署網站，<http://law.ndppc.nat.gov.tw/GNFA/Chi/FLAW/FLAWDAT0201.asp>.

¹²² 同註 10。

¹²³ 參考本文附錄 2-2

¹²⁴ 參考本文附錄 2-2

「以消防來說，真的有不一樣嗎？你喝了酒你對於火災的反應你就會接近，不管你是在談風花雪月還是談國家社會，你喝了酒的反應都是一樣的，所以對他（消防單位）來說，他不是管那個內涵，而是管你實際上的行為…¹²⁵」

從上述訪談資料可知，在臺北市 Live House 業的空間經營面向上，臺北市政府都市發展局主要是關注其營業空間是否符合土地分區管理類別規範的問題；臺北市政府建設管理處則是關注對其營業空間是否符合目前建管法規分類之規定；而臺北市政府消防局亦根據消防法規的規範，約束業者在營業空間上消防設施的建置。同時，相較於前述的針對臺北市 Live House 發展部門，視 Live House 業為獨立音樂的人才培育、及流行音樂中的一環等等概念，關於 Live House 空間經營之相關部門，更重視一展演空間之經營，是否符合都市規劃、建築法規、及消防安全等層面，這也反應了其身為 Live House 業中之經營面向之政府部門行為者，更重視在一展演空間經營中，公共安全之價值信念，而這正是目前臺北市 Live House 業面臨的適法性問題核心之所在。由此可以看出，都市發展局、建築管理工程處與消防局，在 Live House 適法性議題的解決上，著實具有舉足輕重的角色。

（三）民意代表

民意代表在臺北市 Live House 業政策網絡中，主要是扮演私部門意見的表達與公部門政策監督的角色。藉由公聽會的舉辦或是立法院的質詢，來督促政府部門進行 Live House 業發展與適法性問題解決的進展。民意代表在價值信念上，主要是希望能維護獨立音樂的發展與解決展演空間的適法性問題。

¹²⁵ 參考本文附錄 2-2

(四) 小結

由上述資料可知，文化部為臺北市 Live House 業之中央主管機關，在政策規劃面是將 Live House 視為發展流行音樂產業中之一環，而其主要是扮演在政策法令層面的制定、及相關的研擬和研討之角色；而臺北市文化局為臺北市 Live House 業之地方主管機關，針對 Live House 所遇到的問題，做實際上個案的輔導與管理；同時，在價值信念上，文化部與文化局對 Live House 業之立場基本上一致的，都是將其視為流行音樂產業中之重要的一環，而在扶植文化創意產業的發展之前提，公共安全與社區的安寧仍是首先須要考量的要素。在臺北市 Live House 業的空間經營面向上，都市發展局係是關注營業空間是否符合土地分區管理類別規範的問題；政府建設管理處則是關注對其營業空間是否符合目前建管法規分類之規定；而消防局亦根據消防法規的規範，約束業者在營業空間上消防設施的建置。而涉及到 Live House 空間經營之相關部門，更重視一展演空間之經營，是否符合都市規劃、建築法規、及消防安全等層面，這也反應了其身為 Live House 業中之經營面向之政府部門行為者，更重視在一展演空間經營中，公共安全考量之問題。從公部門各單位的業務職掌，對應到 Live House 業的適法性問題上，可以發現都發局、建管處與消防局是直接具有處理權限的單位。民意代表在臺北市 Live House 業政策網絡中，主要是扮演私部門意見的表達與公部門政策監督的角色。藉由公聽會的舉辦或是立法院的質詢，來督促政府部門進行 Live House 業發展與適法性問題解決的進展。民意代表在價值信念上，主要是希望能維護獨立音樂的發展與解決展演空間的適法性問題。

二、臺北市 Live House 業者

伴隨著中央政府以發展流行音樂產業為主要政策，Live House 業者也透過各種方式推動獨立音樂的發展，除了在店內安排常態性的演出節目外，更積極舉辦各項大型展演活動、建立自我廠牌、及爭取政府經費補助等等¹²⁶。在本文之臺北市 Live House 的政策網絡中，營利部門之主要行動者為 Live House 業者，此部門的行動者同時重視對獨立音樂之展演與推廣，同時也需要關切 Live House 的經營問題。關於經營理念的部分，Legacy 的總監吳政豪先生¹²⁷就說：

「…其實我們剛開幕的概念，Legacy¹²⁸是希望可以讓一般的民眾在閒暇之餘，除了一般的觀眾平常的習慣，就是休假的時候去 KTV 唱歌、去華納威秀看電影，是兩個是他們最大的選項，我們多提供一個『看演出』這個嗜好給大家讓看演出變成所謂 Live Style 的文化…我覺得這是回歸到音樂本質上，我覺得這是對台灣的音樂環境有正面的幫助或者改變。」

由上述訪談資料可知，Live House 業者希望把「看表演」變成一般民眾普遍的嗜好，這是對 Live House 對未來發展的一種期許，即試著將到現場聽音樂這件事在民間養成風氣，作為推動台灣的音樂環境發展之方式。然而，因為臺北市 Live House 業者經營態樣多屬「複合經營」方式，每一家 Live House 所在區位、周遭環境、建築狀況都不相同；營業時間長短、演出次數多寡、容留人數數量、營業面積大小、有無提供酒精性飲料、有無名火設備等等條件都有所差異。加上現今 Live House 之定位界定及法令不周延的困境，所以被行政機關取締的事項所在多有。

除了 Live House 的適法性議題上，業者認為在經營上的阻礙，很大部分來自

¹²⁶同註 11。

¹²⁷參考本文附錄 2-3

¹²⁸「Legacy」〈傳音樂展演中心〉，為臺北市大型的 Live House，成立於 2009 年，位於「華山創意文化園區」的中五館，場館由歷史古蹟改建而成，面積約 230 坪，為可容納 300 至千人之場地

於公部門與民間對 Live House 認知上的刻板印象。「河岸留言」Live House 的經營者林正如曾在座談會上說，無論面對管區警察或鄰居民眾，他一向都很努力在維持良好的關係，但是既有刻板印象不變，很多警察或鄰居還是會認為他們就是在經營夜店¹²⁹。即便在 2010 年底「音樂展演空間」商業登記項目可供業者登記後，業者認為公部門和民間普遍上仍會有對 Live House 的疑慮。Legacy 總監吳政豪先生說：

「他們（公部門）大概也知道，我們資料上叫作展演空間，知道我們跟一些搖頭店、色情護膚、喇叭店是不一樣的。他們已經知道了，但是沒有辦法做到的是，就是他們可以說服他們的民眾，說我們是一個健康的場所，到現在還是有這樣的一個問題。¹³⁰」

同時，在面對臺北市政府其他單位的規範，就算 2010 年公布商業登記項目之後，經營者仍然無所適從，Legacy 總監吳政豪先生說：

「那這對於其他部會，還是沒有相同的法條、法源來規範我們…就是我們已經被地方政府文化局的人認可是展演空間，消防局的人不是這樣認為，他們沒有音樂展演空間、藝文展演空間的法條來去規範我們，所以只好就認為我們是什麼就是什麼，目前他們認為我們是酒店，就是八大行業。¹³¹」

因此，站在 Live House 經營業者的角度，業者面對適法性的議題，是希望有明確的法規形式，並且有高度的意願去配合¹³²，Legacy 總監吳政豪先生表示：

¹²⁹ 「音樂展演場所的生存之道」，AMG 另類媒體發電機網站，http://www.bigsound.org/amg/weblog/2007/07/post_64.html.

¹³⁰ 參考本文附錄 2-3

¹³¹ 參考本文附錄 2-3

¹³² 吳政豪先生表示目前 Live House 的癥結是適法性的問題，並且希望有一個規則讓業者遵守，並且表示業者本身是非常想要合法的。參考本文附錄 2-3

「我們也希望 Live House 有專門屬於 Live House 的法規，民宿業者的法規就不會跟旅館業者一樣，旅館業者（適用的法規）就不會跟電影院一樣，我們就希望有一套是和 Live House 目前經營到的現實狀況更加吻合一點的條例出來，讓我們有法可循，我們也想合法，但我們不知道那個法源在哪裡。」

由上述資料可知，在臺北市市 Live House 之政策網絡中，業者為營利部門之主要行動者，其希望將到現場聽音樂這件是在民間養成風氣，作為推動台灣獨立音樂發展的方式。然而，因為過往普遍上對 Live House 的刻板印象，使得業者和民間仍對 Live House 有所疑慮。這樣的情形反應在執法機關的查諦標準上，就讓 Live House 之經營上困難重重，或在法規上將其視為是八大行業，並必須符合該項規範的限制。基此，業者面對適法性議題，其希望公部門能夠制定明確的法規形式，具有高度的配合意願，也期許政府各部門間能有整合的機制來與業者進行溝通¹³³。業者在面對法規的不合理情形之下，多數仍採取被動配合的方式。

三、樂迷群體

獨立音樂樂迷將 Live House 視為獨立音樂文化的土壤及根源，在面對 Live House 適法性爭議的問題上，多從維護獨立音樂發展的角度出發，希望公部門能正視 Live House 業經營方式或空間與既有法規衝突的問題。樂迷與業者之間有著同為獨立音樂次文化圈的「我群」認同，一同藉由陳情抗議尋求與公部門對話空間。

四、地方居民

¹³³吳政豪先生說，消防署是行政院的，跟文化部是平行的單位，光靠一個文化部來 back up 我們是還不夠的，業者是希望文化部可以召開垂直平行的一個整合。參考附錄。

目前土地分區使用規定，商業活動必須在都市計畫局所劃定的商業區進行。但長久以來 Live House 業者基於文化調性的因素，多選擇在較具有文化氛圍的區域內經營，而這些區域往往較為鄰近住宅區，因此就產生了違法的疑慮¹³⁴。就多數業者的角度而言，Live House 以音樂表演為主的經營模式，實在難以負擔商業區高額的租金費用，而且商業區內的氛圍也不適合 Live House 的經營，因此只能選擇遊走法律邊緣，繼續在具有文化氛圍的區域內經營生存，或是積極自律於午夜十二點之前結束營業，並與地方居民或管區警察溝通¹³⁵。然而，Live House 所在地地方居民的居住生活品質與社區安寧，會受到 Live House 的影響，文化局李秉真科長以「地下社會」Live House 所在地的師大夜市附近地方居民為例，說明地方居民對於生活品質受影響的困擾：

「那有一類是完全站在社區安寧的角度，對，但是他們不願意去…恩…就是說，台灣住商混合的狀況其實是非常嚴重的，就是…很多地方其實都是違規的，只是你沒有去處理它。那師大就是已經因為嚴重到一個程度，所以就是變成當地的居民會這麼樣的憤慨，就是說已經商業化到一個…非常高密度的狀況，所以造成他們生活很大的困擾，所以這也是一類。¹³⁶」

因此，由上述可知，Live House 在經營時，因其經營的位置或者噪音等等問題，對地方居民造成影響。地方居民在價值信念上極為重視居住品質與安寧的維護，而與 Live House 業者之間的摩擦，可以理解為是臺北市 Live House 業中之文化外部性的問題，兩者之間的互動關係，亦為整個政策網絡的觀察重點之一。

¹³⁴ 同註 91。

¹³⁵ 同註 91。

¹³⁶ 參考本文附錄 2-2



第二節 臺北市 Live House 業政策網絡之互動分析

本節針對臺北市 Live House 業政策網絡關係進行分析，透過 Rhodes 政策網絡之面向：整合程度、資源掌控、權力分配等等特性作為分析之基礎，探究臺北市 Live House 業之政策網絡裡行為者的互動關係與政策網絡型態。

一、多元網絡行為者之互動關係

(一) 公部門之互動

此部分的行為者包括文化部、臺北市政府、民意代表等。在網絡行為者互動關係上，則包括了文化部與地方臺北市政府之府際互動、臺北市政府內相關部門之平行互動、以及政府部門與民意代表之間的互動等等，以下分述之：

1. 文化部與臺北市政府之府際互動

如上節所述，2010 年底經濟部公告後，臺北市 Live House 業者能以「音樂展演空間業（Live House）」之商業營業項目進行登記。而 Live House 在中央文化部之政策面被視為是流行音樂產業的一環，文化部身為中央主管機關，主要是扮演在政策法令層面的制定、及相關的研擬和研討之角色。基此，在中央與地方層級上也有分工及職權劃分的部分。臺北市文化局李秉真科長表示，中央與地方的職權劃分是依照法律規定行政：

「這個部分可能就是要瞭解，各個行政機關他之間的職權劃分，那當然你知

道…就是行政機關主要還是依法行政。¹³⁷」

另外，針對地方音樂展演業發展的資源提供，臺北市文化局李秉真科長說：

「經費是有的，我們流行音樂…其實我們流行音樂從文化部那邊拿到很多的經費，最大的其實就是北流、南流，北部流行音樂中心，在南港那邊蓋的，這個是最大筆的…¹³⁸」

「我們每一年在流行音樂產業上，我們會擬出我們想要做的軟體、硬體，然後我們提這個計劃到中央，文化部那邊，然後文化部就去審核，然後撥付經費給我們，所以演出的部分也是有的，那今年是我們把主力去針對 Live House 的問題去作解決。¹³⁹」

而就 Live House 的爭議來說，文化部與文化局之間目前並無定期溝通機制，文化部李明俊科長表示：

「針對 Live House 倒沒有經常性、定期性的溝通，定期的我們沒有，通常我們有問題、或者是有事情，就是直接溝通，這很方便，大概是這樣子。¹⁴⁰」

適法性議題之核心自然是法規的調整，但是文化部李明俊科長也表示，各部會之間的溝通協商無法一蹴可及¹⁴¹：

「對我們來講，這個部分、治理的部分，當然行政機關依法的行政、協調、

¹³⁷ 參考本文附錄 2-1

¹³⁸ 參考本文附錄 2-2

¹³⁹ 參考本文附錄 2-2

¹⁴⁰ 參考本文附錄 2-1

¹⁴¹ 參考本文附錄 2-1

修改，如果說大家覺得，我們會去協調，那其他機關也有堅持的話這個部分就可能變成說要…需要溝通啦，那這個部分，需要時間。」

李明俊科長也說明，基本上目前公部門內部的協調會議是兼採垂直與平行的方式進行，在中央部會的會議當中也會納入臺北市政府一起參與協商：

「那我們要瞭解這相關的問題，除了中央部會我們來召開協調會以外，我們也會…就是也請臺北市政府來開會，因為百分之八十、九十以上的 Live House 其實幾乎都在臺北市啦。」

文化部與臺北市政府除了在職權分工上，係依照行政機關基本的依法行政原則之外，並且在經費上支援地方之流行音樂產業發展之需要。而臺北市文化局則是針對中央之政策，執行、與進行實際個案的輔導，文化局自身也會針對臺北市內相關流行音樂及展演之需求，提出相關計劃送至文化部審核，以得到中央資源之提供。而針對 Live House 之議題，基本上目前文化部與臺北市政府之協調會議是兼採垂直與平行的方式進行，並非為常態性地針對該議題進行探討與解決，而是有特定問題才會進行溝通。在文化局的立場來說，由於 Live House 所牽涉到的議題，在臺北市的範疇內係牽涉到北市府之建管處、消防局、土地管理等等單位，而要解決該問題，則應回歸到制定上位法之中央主管機關之職權。臺北市文化局李秉真科長說¹⁴²：

「那以 Live House 的修法來說，我們剛說的，除了土管以外的法規，全部都要在中央，但是也不是在文化部修法，他要在營建署，就是建管的、上面的、中央的，還有消防署，也不是消防局，是消防署要去修法。¹⁴³」

¹⁴² 參考本文附錄 2-2

¹⁴³ 參考本文附錄 2-2

基此，文化局的角度來說，綜使文化部與文化局針對該議題的立場一致，臺北市政府基於其權責與實際對地方 Live House 資訊之掌握，其職權是要掌握相關資訊提供給中央機關參考以做修法上的協調。臺北市文化局李秉真科長說：

「所以，對於 Live House 的發展其實，文化部跟文化局，我覺得在方向上是一致的，嗯，只是說施力的不一樣…這種 Live House 在整個都市空間的問題，我們可能最精確的掌握，那我們可能必須把這樣子的東西掌握清楚之後，給這些主管法令的人去作參考，消防署也好、建管、營建署也好，那文化部就可以去…就是去協調他們，能夠趕快去把他落實在法令上。」

而文化部針對該議題，則是傾向於透過地方政府自行劃分來做處理，文化部李明俊¹⁴⁴科長表示：

「…這個部分我記得以前新聞局有開一個協調會，就是我們找了內政部…還有一些其他相關的單位來做協調，那當然最主要還是臺北市政府方面，他們…會比較採取從寬認定的方式，所以女巫店的事情跟地下社會的事情，其實是用這種模式來做處理啦…。」

「…中央就是這條法而已，他訂的其實就是一個原則而已，就是都市計畫法…這個部份在中央的部分、或是內政部開會，他們覺得不會有修法的問題，只是說你地方在作劃分的時候，怎麼樣去把 Live House 放在對的地方、或者是放在他們可以接受的地方而已。那至於要放在什麼地方？地方政府他們有自己的考量。¹⁴⁵」

¹⁴⁴ 參考本文附錄 2-1

¹⁴⁵ 參考本文附錄 2-1

在 Live House 業適法性議題的解決上，文化部是認為適法性的問題由臺北市政府做解決即可，或者讓具有爭議的 Live House 個案上，由北市府採取從寬認定的處理。因此，文化部對於臺北市政府之管轄範圍，則是採取較為尊重地方政府的方式，認定該問題是與地方政府的管轄層面上的問題，且就臺北市政府提出之相關計劃撥付經費，來協助地方音樂展演產業的發展。而在文化局的立場來說，由於 Live House 所牽涉到的法規，在臺北市的範疇內係牽涉到建管處、消防局、土地管理等等單位，而臺北市政府基於其權責與實際對地方 Live House 資訊之掌握，其職權是要掌握相關資訊提供給中央機關參考以做修法上的協調。所以在修法的部分，而縱使文化部與文化局針對該議題的立場一致，北市府的角度認為，要解決該問題，則應回到制定上位法之中央主管機關之職權。

另外，在實際修法完成前，文化局亦啟動「健診計畫」¹⁴⁶，做為修法前之過渡時期之解決方式。該計劃為文化部撥付 160 萬經費給文化局，透過盤點各個場域的安全性外，並且針對使用態樣做分類，提供相關主管機關可依個案營業態樣做個案審查的參考認定¹⁴⁷。文化部李明俊科長說：

「這個健診計劃就是文化部的錢，有一百六十萬，它今年在做了…那這個部分，是他們（臺北市政府）現在做這個活動啦，預計會十一月會完成，那主要是看他們（Live House）的場所啦、經營的方式啊，然後他的一些設備…但是他們（臺北市政府）應該完成之後，會把報告給我們，因為是我們出的錢…那我們大概就，比較有一個參考的資訊，然可以看一看下一步要怎麼做。」

¹⁴⁶文化局於 2012 年 7 月 13 日啟動「健診計劃」。

¹⁴⁷「健診計畫」有三個目標：協助業者符合公共安全標準、協助各局處認定音樂展演空間、積極制定音樂展演空間複合經營其他業者之認定基準，〈協助 Live House 解套 文化局啟動「健診計畫」〉。臺北市政府文化局網站，

<http://www.culture.gov.tw/frontsite/cms/contentAction.do?method=viewContentDetail&iscancel=true&contentId=Njk20A==&subMenuId=30201>.

截至 2012 年 10 月底為止，已經完成 9 家 Live House 業者的體檢工作，後續的健診計畫仍然持續進行中。文化局李秉真科長說明：

「那我們就作為文化創意產業的扶植單位，我們也知道 Live House 跟酒家、舞廳，他就是不一樣，對，但是我們試著…所以我們才要啟動所謂的健檢計畫，我們試著要把 Live House 的使用的行為去做一些分類、或做一些定義。

因此，針對 Live House 議題的解決，文化部係提供經費資源給臺北市政府，而北市府對其轄內之 Live House 特殊使用形態進行定義與分類，並且提供參考資訊讓中央各主管機關做營業樣態之審查參考。在文化部與臺北市政府的互動上，最密切而具有直接關聯性的自然是臺北市文化局。然而，值得注意的是，文化部與文化局是〈文創法〉的中央與地方主管機關，其權責範圍其實是在於文化創意產業的發展與推廣之上，而對於 Live House 的適法性問題，雖然與其產業發展產生互相牽動的影響，但是目前產業適法性問題的核心，在於 Live House 的空間經營與位置合法化的問題上，這些問題的處理其實與台北市政府內都市發展局或是建築管理工程處才有直接的關聯。但是依目前發展看起來，無論是文化局的「健診計畫」或是文化部的協調修法，都是由本身不具有解決適法性權限的文化部或是文化局來承擔解決爭議的角色，這是值得後續進一步釐清的地方。

2. 臺北市政府內相關部門之平行互動

¹⁴⁸ 參考附錄。

¹⁴⁹ 參考本文附錄 2-2

目前在地方上臺北市政府內部相關部門之間，是以跨局處會議的方式，來協調 Live House 的法規配套或修訂問題。目前這樣的會議已經舉行過 7 次。文化局李秉真科長也說明了當前問題的在於，即使 Live House 業者有了「音樂展演空間業」的營業項目可以登記，但在公部門之其他單位之層面，卻還尚無相對應的法規可以規範¹⁵⁰。李秉真科長也說明，Live House 業的複合式經營，除了主要的現場音樂表演之外，多少仍會附帶簡單飲食或是酒類的販售。就北市府中涉及 Live House 業之經營面向之都發局、消防局之立場，一個空間的經營仍須考量到公共安全的問題，而都發局及消防局的立場，則是管制及規範該空間內部實質上的行為：

「以消防來說，真的有不一樣嗎？你喝了酒你對於火災的反應你就會接近，不管你是談風花雪月還是談國家社會，你喝了酒的反應都是一樣的，所以對他（消防單位）來說，他不是管那個內涵，而是管你實際上的行為…¹⁵¹」

因此，在上述問題的處理上，臺臺北市政府內部相關部門，主要是針對臺北市 Live House 的空間營運適法性的問題，召開跨局處的協調會議。根據臺北市文化局網站所發布的消息，文化局在 2012 年已針對 Live House 的問題，邀集市府相關單位召開過 7 次跨局處會議，分別針對 House 的土地使用分區管制、建築物使用類組、消防安全、噪音等面向，以及涉及臺北市之相關法規問題進行研商。¹⁵²而在臺北市政府內部相關部門的互動上，文化局李秉真科長說：

¹⁵⁰ 文化局李秉真科長提及，Live House 有一個商業登記上的項目，但在土管層面卻沒有相應的規範。參考本文附錄。

¹⁵¹ 參考本文附錄 2-2

¹⁵² 〈協助 Live House 解套 文化局啟動「健診計畫」〉。臺北市文化局網站，<http://www.culture.gov.tw/frontsite/cms/contentAction.do?method=viewContentDetail&scancel=true&contentId=Njk20A==&subMenuId=30201>。

「我們不應該…文化局不應該逾越了文化局的權責。為什麼我們的國家機器要分這麼多人？分工分這麼細？建管有建管、土管有土管，那就是他們的權責，那他們有他們的專業…」¹⁵³」

由上述可知，針對臺北市 Live House 的適法性議題，臺北市政府內部相關部門的互動方式，仍是尊重各局處的權責與專業。而在北市府中關於 Live House 經營層面之其他相關局處，主要是考量到公共安全與消防的問題與規範。同時，文化局與其他相關部會，也透過 Live House「健診計劃」推動，召開跨局處會議，共同針對法規問題研商。

如前所述，經濟部商業司在 2010 年 12 月已經增設「音樂展演空間業（Live House）」的商業項目，這部分可視為關於 Live House 業合法化的第一步，但這是屬於 Live House 業在產業類別上的合法化，給了經營業者一個商業類別，使其不再妾身未明。然而目前爭議的焦點，則是 Live House 業在位置與營業空間上的合法化問題。關於這個爭議，可以 2011 年「女巫店」歇業風波¹⁵⁴為代表，主要就是起因於其營業空間位置不符合〈臺北市土地使用分區管制自治條例〉（以下簡稱〈土管條例〉）所導致。而實際上〈土管條例〉是由臺北市政府都市發展局主導規劃，因此 Live House 營業空間合法化的後續問題核心，其實是在於都發局如何將音樂展演空間業歸類在〈土管條例〉之中哪種適合模組上的問題¹⁵⁵，這也是如同文化部李明俊科長訪談稿中所言，問題核心在於地方政府歸類的問題，而不是中央修法問題¹⁵⁶。同樣的邏輯一樣適用在消防與建管部門的相關法令之上。

¹⁵³ 參考本文附錄 2-2

¹⁵⁴ 〈女巫店復活 live house 業者：問題沒解決〉。蕃薯藤網路新聞，<http://history.n.yam.com/newtalk/garden/201105/20110531570582.html>。

¹⁵⁵ 目前〈臺北市土地分區管理自治條例〉之中，並沒有對應經濟部「音樂展演空間業」商業登記項目的相關營業類別模組，因此 Live House 業多被歸類在餐飲業底下，造成目前爭議之所在。在「女巫店」風波之後，臺北市政府曾經承諾修改上述條例，增設「音樂展演空間業」的營業類別，但是截至目前仍未完成修法。

¹⁵⁶ 參考本文附錄 2-1

3. 政府部門與民意代表之互動

政府部門與民意代表之互動，主要是透過立法院或議會質詢，或是公聽會的機會溝通意見。2012年7月，立法委員林淑芬與鄭麗君發布聯合新聞稿，要求文化部長龍應台協調相關部會修法解決 Live House 適法性問題¹⁵⁷。2011年9月，臺北市議員歐陽龍，亦曾經就 Live House 業發展的困境問題質詢臺北市政府¹⁵⁸。其實早在 2006年5月，文化部仍未成立之前，時任立法委員的林濁水與林淑芬就曾經因為「地下社會」以及 The Wall 因為高額罰單而導致經營困境的問題，在立法院邀請政府相關部會以及業者舉辦公聽會，試圖尋求解決之道¹⁵⁹，這次公聽會的召開促成前文建會發給業者一份「重要藝文展演空間證明書」，做為因應相關單位稽查時的證明¹⁶⁰。

從公部門行為者之間的互動過程可以發現，在 Live House 業適法性問題的解決上，臺北市政府居於核心的位置。因為不管是 Live House「健診計劃」的啟動，或是對業者進行裁罰而言，都是由臺北市政府所發動，也享有較大的行政資源與主導空間。而在臺北市政府內部，真正解決適法性問題的核心，其實並不在於主管文化創意產業的文化局，而是在於主管土地分區、建管、消防的都發局、建管處、與消防局等單位，這幾個單位如何將 Live House 業與其所主管的相關法規作合宜的銜接，才是整個適法性問題的重中之重。另外，文化部是扮演協助的角色，提供臺北市政府「健診計劃」所需經費，以及作為地方政府與中央就修法問題上

¹⁵⁷ 〈鄭麗君、林淑芬：Live House 生存 文化部應扛起全部責任〉。立法院全球資訊網，http://www.ly.gov.tw/03_leg/0301_main/dispatch/dispatchView.action?id=38900&ligno=00100&stage=8&atcid=38900。

¹⁵⁸ 臺北市議會網站，http://tcc9118.tcc.gov.tw/onweb.jsp?webno=333333327&webitem_no=36。

¹⁵⁹ 〈LiveHouse 公聽會紀實〉，大聲誌網站，<http://www.bigsound.org/bigsound/weblog/002292.html>。

¹⁶⁰ 林濁水，〈救救 the wall 和地下社會〉。苦勞網，<http://www.cooloud.org.tw/node/69664>。

的意見傳輸中介位置。至於民意代表則是站在監督的角度，督促行政部門加緊處理的腳步與時程。

（二）私部門之互動

私部門的行為者包括 Live House 業者、樂迷、地方居民等社群。以下將敘述這些行為者之間彼此的互動關係。

1. 業者與樂迷之互動

相較於業者和地方居民的緊張關係，業者和樂迷之間則大致上呈現出維護獨立音樂發展空間的一致利益型態。而業者與樂迷之間多以座談會、公聽會、或是網路串聯的方式建立溝通管道，聯合向公部門施壓。事實上，早在 2006 年 The Wall 歇業事件後，因新一代的 Live House 經營者有不少過往都曾經社參與社運、學運，熟悉如何運用網路散播抗議消息，他們立即動員樂迷及民眾聯合民意代表進行抗議，讓前文建會同意發給「重要藝文展演空間」證書，做為警察機關臨檢時可供應對的證明文件，並獲文建會允諾未來朝修法方向解決問題。之後，在樂迷與業者的集體努力下，形成輿論壓力，促成經濟部商業司於 2010 年新增「音樂展演空間業」的商業登記項目。後於 2011 年，發生女巫店事件，民間的之北中南 Live House 業者與樂迷，紛紛透過網路連署、座談會、演唱會等活動來聲援。由此可見，樂迷網網能夠被業者所動員，而是積極發揮集結意見的力量來影響政策走向，並且傾向與 Live House 經營者合作結盟、發揮輿論的影響力。在一連串的聲援活動後，臺北市政府迅速回應表示將研議修改法令，讓女巫店可以恢復經營。

從上述事件可見，樂迷呈現出與 Live House 業者較為一致的立場，為 Live

House 與獨立音樂的發展及其文化的保存有共同的目標。雖然目前樂迷並沒有發展出正式的組織型態，但是它們在 Live House 業者的呼籲之下，利用網路或其他傳播媒介作為文化構框以及行動串連的平台，展現出非傳統性動員的能力，以及某種形式上社群意志的展現。

2. 業者與地方居民之互動

因為 Live House 坐落在臺北市的各個區域，而其噪音及治安問題，往往會受到地方居民的反彈¹⁶¹。部分業者認為，但因為民眾普遍之既有刻板印象不變，附近警察或鄰居還是會認為 Live House 就是在經營夜店¹⁶²。許多 Live House 會遭民眾檢舉或警察臨檢，往往最先源於噪音問題。對此「浮現藝文展演空間」的陳信宏表示，以往他們的營業時間是晚上九點到十一點多，現在則改為晚上七點到九點半。這樣的做法是希望重新給 live house 一個經營定位，改變一般人認為 Live House 是夜店或不良場所的印象。後來發現這樣的改變反應還不錯，很多高中生都會去看表演¹⁶³。在業者的角度而言，面對民眾或警察臨檢，往往是噪音問題，但業者採取的方式是將營業時間提前，以改變一般人將 Live House 視為是夜店或不良場所的印象，業者也會調整自我的經營形式，來調整附近居民對 Live House 的觀感。然而，在 2010 年「音樂展演空間」商業登記項目可供業者登記後，業者認為和公部門以及民眾之間，仍然存有認知上的歧異。Legacy 總監吳政豪先生就說：

¹⁶¹除了 2012 年 7 月 15 日 Live House 「地下社會」遭臺北市政府開罰宣布暫停營業之後，另一業者「Shelter 防空洞」正式進駐泰順街試營運才一周，也因為音量疑慮遭到里民與轄區員警數度關切。〈新藝文空間開張 師大居民爆口角〉。世界新聞網，<http://worldjournal.com/pages/aTaiwannews/push?article-%E6%96%B0%E8%97%9D%E6%96%87%E7%A9%BA%E9%96%93%E9%96%8B%E5%BC%B5+%E5%B8%AB%E5%A4%A7%E5%B1%85%E6%B0%91%E7%88%86%E5%8F%A3%E8%A7%92%20&id=19620216>。

¹⁶²「河岸留言」的經營者林正如也說明，無論面對管區警察或鄰居民眾，他一向都很努力在維持良好的關係，但是既有刻板印象不變，很多警察或鄰居還是會認為他們就是在經營夜店。AMG 另類媒體發電機網站，http://www.bigsound.org/amg/weblog/2007/07/post_64.html。

¹⁶³〈音樂展演場所的生存之道〉。另類媒體發電機，http://www.bigsound.org/amg/weblog/2007/07/post_64.html。

「他們（公部門）大概也知道，我們資料上叫作展演空間，知道我們跟一些搖頭店、色情護膚、喇叭店是不一樣的。他們已經知道了，但是沒有辦法做到的是，就是他們可以說服他們的民眾，說我們是一個健康的場所，到現在還是有這樣的一個問題。¹⁶⁴」

而地方居民採取的抗議方式，大多會利用 1999 市民專線來投訴 Live House 的噪音問題。Legacy 總監吳政豪說：

「居民就是直接打 1999，像我們這邊都在文化園區了，就還是會啊，就太晚就會，加減會，像環保局來的時候，他們就帶了一個分貝計…¹⁶⁵」

從上述說明可以看出來，在私部門的互動上，地方居民係因為噪音問題、或是位於住宅區內營業的問題，而透過公部門提供的申訴方式提出抗議，要求公權力介入處理，也是業者屢遭臺北市政府裁罰的重要原因。

（三）公、私部門之互動

此部分探討公部門與私部門之間的互動，藉此檢視臺北市 Live House 政策網絡行為者間的交互關係。

1. 臺北市政府與業者之互動

Legacy 總監吳政豪說明業者在經營時會面對的問題：

¹⁶⁴ 參考附錄 2-3

¹⁶⁵ 參考附錄 2-3

「Legacy 面臨的狀況是，他們（臺北市政府）還是覺得說，我們應該適用於所謂消防條例的甲一，就是泛指八大行業、三溫暖、電影院、KTV、有小姐陪侍的酒店，雖然 Legacy 有藝文展演空間的指導，我們有飲酒業的項目，因為他們覺得我們的消防設施，還不到甲 A 的標準，因此他們是不建議我們賣酒，是「不建議」喔，不是不准，因為還沒有一個法規是不准我們賣酒，除非等到我們的消防符合我剛講的所謂三溫暖、KTV、酒店的標準，才可以（賣酒）。」

所以現在我們 Legacy 只好從善如流，九月份¹⁶⁶會進行一個大規模的消防施工，會維持將近一個月，所有的活動會停擺，來把排煙囪啊、灑水系統全部都做好，來達到這個標準。當然公安問題一定也是我們業者很希望配合的，但還是回到剛所說 Live House 要正名這件事，我們其實是有一點被…不能說是強迫，是被誤解成那樣的狀況，我們其實心有不爽，但是我們還是會從善如流，來做改善。」

由上述資料可知，即使 Live House 有藝文展演空間的指導，但在消防規範上仍被臺北市政府劃歸於八大行業的消防類別之中。而回到公安層面的問題，雖然本身瞭解自身經營的形式並非法規上定義的形式，但也只能盡可能配合。由此可知，業者在面對與公部門執法規範上，仍然是採取較為消極配合與被動的角色。而在未修法之前，臺北市政府相關單位仍持續對業者違法之處進行開罰¹⁶⁷。

當問及業者是否需要具有一個中介性質的單位來協助 Live House 業的發展，

¹⁶⁶ 此乃指 2012 年 9 月

¹⁶⁷ 〈文化局委託健檢都發局接連開罰地下社會赴議會抗爭〉。中時電子報，<http://tw.news.yahoo.com/%E6%96%87%E5%8C%96%E5%B1%80%E5%A7%94%E8%A8%97%E5%81%A5%E6%AA%A2%E9%83%BD%E7%99%BC%E5%B1%80%E6%8E%A5%E9%80%A3%E9%96%8B%E7%BD%B0%E5%9C%B0%E4%B8%8B%E7%A4%BE%E6%9C%83%E8%B5%B4%E8%AD%B0%E6%9C%83%E6%8A%97%E7%88%AD-213000621.html>.

Legacy 總監吳政豪認為，業者認為其和文化局之溝通算是順暢，反而較為希望政府其他相關部門只要放寬相關管制，讓產業自行發展即可：

「其實我們跟掌管我們單位的公部門溝通、協調，其實是很充足了，我覺得我們是自己可以搞定，主要是跨部門的協調比較麻煩。我們目前是沒有一個想法希望可以這樣的單位來幫助我們，因為我覺得我們自己跟公部門協調上，並沒有受到太多的阻礙，那他們（官員）說老實話，也是 100% 支持我們，政府官員也還是會常來看演出啊，主要不是一個掌管文化事務的單位，我們現在比較期待的是，他們可以把他們看到的、所聽到的東西，跟其它部會做協調，不要太找我們麻煩這樣。¹⁶⁸」

同時，針對文化局所啟動的「健診計劃」主要是針對各空間之使用樣態進行分類，截至 2012 年 10 月底為止，已經完成 9 家 Live House 業者的體檢工作。另外，在公、私部門溝通平台的建置上，臺北市政府已於 2012 年 9 月正式成立「臺北市流行音樂推動委員會」，計畫彙集相關政策資源與流行音樂界意見，未來預計針對臺北市音樂展演空間和整體流行音樂產業策略也將提出完整規劃與配套措施，並持續代表產業界督導相關執行確保政策延續性。文化局李秉真科長說明委員會的組成，希望能廣納流行音樂產業界各面向的相關專業人士，做為之後產、官、學溝通平台：

「我們希望有一個平台就是都…這些委員都是來自業界，不同的…可能有些是比較偏學術的、有些是在做演唱會的、有些是在做創作流行音樂，他可能是不同面向的人。那當然，同樣都是在這個流行音樂產業中間的，實際上的參與者…¹⁶⁹」

¹⁶⁸ 參考附錄 2-3

¹⁶⁹ 參考附錄 2-2

目前「臺北市流行音樂推動委員會」已於 2012 年 9 月首次召開會議，討論未來將設置在南港區的北部流行音樂中心的細部設計，至於這個平台往後的運作機制以及對於後續公、私部門之間的溝通成效，則仍有待觀察。值得注意的是，在公部門與業者的互動上，藉由上述說明可以發現無論是臺北市政府文化局所發起的「健診計劃」或是「臺北市流行音樂推動委員會」，都是一種公、私部門在適法性問題上溝通的性質，並且是以文化局以及業者為對口部門。但是如前所述真正的核心部門—都發局、建管處、以及消防局在其中的角色卻是隱而不顯的，這些單位與業者之間的互動關係只有呈現在單向的依法裁罰之上，卻沒有具體針對適法性問題的解決有雙向溝通協商的過程。

2. 民意代表與業者及樂迷之互動

民意代表與業者以及樂迷三者基本上是站在同一立場。而在彼此的互動上，也多是由公聽會的形式，進行意見的交流與共識的凝聚。然而不同於業者與樂迷兩者之間，有一種「我群」的音樂文化認同聯繫，以及可以直接以 Live House 空間本身做為意見交流的公共論述平台，民意代表在角色的分工上，多扮演連結業者樂迷之間的政治溝通中介，讓樂迷以及業者的訴求，可以透過民意代表的質詢權力或是公眾焦點的特性，來對社會以及行政部門發聲。

3. 臺北市政府與地方居民之互動

根據文化局李秉真科長的訪談，地方居民經常透過投訴機制反映 Live House 業者違反法令或是噪音等行為。而地方居民投訴次數之頻繁，有時候一天之內文化局內 Live House 業務承辦人就會收到四、五件投訴案：

「所以大概是這樣子，最後這也是有的啦…不斷不斷啦…他（承辦人）那個時候，一天就接四、五件，一天喔！」¹⁷⁰」

而文化局內 Live House 業務承辦人則表示居民的投訴方式大多是透過 1999 市民專線或是信長信箱等管道：

「因為他們都會透過 1999 或者市長信箱，對，然後做出一些…就是他們表達他們的看法」¹⁷¹」

由上述訪談資料可得知，地方居民與公部門的互動，是透過 1999 市民專線或是信長信箱等等制度化的管道反映他們的意見，而且次數頻繁不曾間斷。臺北市政府於地方居民之間，就 Live House 業的適法性問題的立場而言，基本上是部分一致的，地方居民關心居住環境品質，而透過既有機制要求市政府介入處理 Live House 的違法之處，但大多數的抗議噪音及安全的理由，則屬單一案件為多，並非屬於常態性與組織化的抗爭。

4. 臺北市政府與樂迷之互動

如前所述，樂迷除了集結向公部門抗議外，也會利用 1999 專線或是市長信箱來作為表達訴求的管道。文化局李秉真科長說明有許多樂迷以維護獨立音樂文化的角度，來信抗議公部門作為，卻可能相對地忽略了相關法規的重要性：

「在收到民眾的抗議裡面有…有一面倒支持 Live House 的，那那些人其實

¹⁷⁰ 參考附錄 2-2

¹⁷¹ 參考附錄 2-2

對台灣的…看他的文字，就覺得他對於台灣相關的這些…都市安全的法規，因為建管、土管、消防，這些都是都市安全，城市要有秩序的、必要的法令，他對於那些法令是不瞭解的，他覺得政府是在壓迫創意工作者、是在壓迫音樂人…¹⁷²」

除了上述既有的反應機制之外，就如同前面分析臺北市政府與業者互動時所提到，業者與樂迷之間也會針對特定事件集體串聯向市政府抗議。這也說明了雖然市政府、業者與樂迷都希望解決 Live House 業的適法性問題，但是在方法以及步驟上，基於是否掌有行政資源以及公權力的而有不同實踐方式。

二、各行動者互動之小結

在公部門的互動上，文化部與臺北市政府的互動中，針對 Live House 業適法性議題的解決，文化部認為該問題由臺北市政府做解決即可，或者讓具有爭議的 Live House 個案上，由北市府採取從寬認定的處理。因此，文化部對於臺北市政府之管轄範圍，係採取較為尊重地方政府的方式，認定該問題是與地方政府的處理層面上的問題，且就臺北市政府提出之相關計劃撥付經費，來協助地方音樂展演產業的發展。而在臺北市政府的立場來說，由於 Live House 所牽涉到的議題，在臺北市的範疇內係牽涉到建管處、消防局、土地管理等等單位，而臺北市政府基於其權責與實際對地方 Live House 資訊之掌握，其職權是要掌握相關資訊提供給中央機關參考以做修法上的協調，但另一方面，在修法之前也必須基於職權對業者違法之處做出行政裁罰。而縱使文化部與臺北市政府針對該議題的立場一致，要解決該問題，一方面仰賴中央修法，另一方面則是臺北市政府能就 Live House 的經營空間上，各相關法規所相應的細部分類做合宜的裁量調整。而這裡突顯出

¹⁷² 參考附錄 2-2

來的問題在於，在 Live House 適法性議題上，主管產業發展的文化部與文化局，實際上承擔了原本應屬於主管相關法令適用與修改的都發局、建管處、與消防局的溝通協調角色。

而在公、私部門的互動上，臺北市政府與業者就解決 Live House 的適法性問題有一致的共識，而在解決問題的步驟與方法上，臺北市政府則以「健診計畫」作為前端基礎工程，做為後續相關單位的修法參考，以及個案處理上的認定標準。這個計畫是由市政府所主導，業者居於配合的角色；但是也持續對業者違法之處繼續開罰。另外從前述討論私部門的互動可得知，業者也會與民意代表以及樂迷透過公聽會、座談會形式與臺北市政府對話，甚至以具體抗議行動展現其力量。在公、私部門溝通平台的建置上，臺北市政府已於 2012 年 9 月正式成立「臺北市流行音樂推動委員會」，計畫彙集相關政策資源與流行音樂界意見，未來預計針對臺北市音樂展演空間和整體流行音樂產業策略也將提出完整規劃與配套措施，並持續代表產業界督導相關執行確保政策延續性，只是目前之成效有待觀察。至於地方居民與公部門的互動，是透過 1999 市民專線或是部長信箱等等制度化的管道反映他們的意見。臺北市政府於地方居民之間，就 Live House 業的適法性問題的立場而言，基本上是部分一致的，地方居民關心居住環境品質與公共安全，臺北市府也有維護公共安全與公共秩序的職責。地方居民透過既有機制要求市政府介入處理 Live House 的違法之處。但大多數的抗議噪音及安全的理由，則屬單一案件為多，並非屬於常態性與組織化的抗爭。而業者與樂迷之間，也會針對特定事件集體串聯向市政府抗議。這也說明了雖然市政府、業者與樂迷三者之間都希望解決 Live House 業的適法性問題，但是在方法以及步驟上，基於各自可運用資源的不同而有不同實踐方式。

三、政策網絡分析

本文依據上述各行為者之間的互動基礎上，進一步將 Rhodes 政策網路分類架構的指標，套用在臺北市 Live House 業政策網路的運作模式，並以成員資格、整合程度、資源分配、與權力關係等四個分析面向進行探討。Rhodes 根據上述四個分析面向，將政策網路放在高度整合與低度整合的光譜上，從高到低依序分別為政策社群、專業網路、府際網路、生產者網路與議題網路等五種類型。政策網路型態的範圍乃是由議題網路到政策社群的一個連續體，愈接近政策社群的網路則整合程度愈高，參與成員類型愈固定，且資源的互賴程度愈高。反之，另一端則為議題網路的互動模式，中間則因為各種不同的政策領域發展與應用，形塑出不同的網路型態¹⁷³。

（一）政策網路成員資格

首先，就政策網路成員資格而言，臺北市 Live House 業政策網路中，參與成員並非固定且不具排他性，取決於參與成員是否對不同議題有切身相關性、擁有資源、以及在網路運作中受到影響。在關於臺北市 Live House 業適法性問題上，政策網路成員並非有限，進出網路亦無特別資格限制。因此，就臺北市 Live House 業政策網路參與成員資格而言，並非有限而且不具排他性，趨向於開放的議題網路。

（二）政策網路整合程度

再者，就政策網路整合程度而言，臺北市 Live House 業政策網路中，成員的互動頻率與持續性並不穩定，同時隨著成員的變換，亦會影響其網路成員接觸的

¹⁷³ 新雁鈞，2007，《網路、制度與政策：以全民健保政策制定與演進為例》。臺中：東海大學政治學系碩士論文。

頻率與機會。網絡雖呈現共同目標，但在達成目標的過程中，也因成員不同，基本價值與理念存在一定程度衝突。公、私部門都希望能解決臺北市 Live House 業的適法性問題，在公部門部分，文化部與臺北市政府在科層體制層級節制以及法律的制約下，必須採取跨部會協商，或是先健檢後修法的循序漸進方式處理問題；民意代表本身並無行政權力，而是能透過舉辦公聽會或是質詢的方式，作為公私部門溝通的中介。綜上，在公部門部分，行政部門內部的整合程度較高。私部門的業者本身經營生存的急迫性以及溝通的便利性，希望能盡快有專法的修訂，和與政府部門的單一對話窗口。樂迷與業者之間立場趨於一致，彼此互動頻率與整合程度較高。而臺北市政府主導成立的「臺北市流行音樂推動委員會」或可視為公、私部門整合機制，但是仍處於運作初期，成效未明，仍然有待觀察。另外，地方居民則是有優先維護居住品質的考量，關心的是自身居住權的維護。因此在政策網絡成員的不同基本價值下，雖然彼此之間具有某種程度的共同目標與共識，然而，也會因為成員的不同價值理念產生衝突。

（三）政策網絡資源分配

接續分析政策網絡的資源分配，在臺北市 Live House 業政策網絡中，參與成員雖然或多或少擁有資源，然而有部分僅具有有限資源，在網絡並無太大發聲權。在 Live House 的適法性問題上，臺北市政府相關主管部門有法律作為公權力執行的依據；民意代表透過立法院質詢，或是公聽會邀集公、私部門溝通。而業者在這部分並無太多資源能與公部門議價。地方居民與業者之間的摩擦，則是透過公權力作為仲裁，彼此之間不存在資源交換的狀況。而業者與樂迷之間的資源交換建立，建立在基於對獨立音樂文化的認同而串聯參與抗議上。因此在政策網絡中資源的分配，各成員並非處於一個平等的交換關係上，而是視議題的面向透過協商或議價的過程，來進行資源分配。

(四) 政策網絡權力關係

最後，討論政策網絡的權力關係，在臺北市 Live House 業政策網絡中，參與成員彼此間因為資源倚賴之程度不一，而有高低不同的相對權力關係，某些參與成員之間是相對的，但是某些是不對等的。在 Live House 的適法性問題上，無論是文化局推行的 Live House 「健診計畫」，或是其他市府部門依法行政下的裁罰作為，都因為具有公權力的支撐，而與業者之間存在不平等的權力關係。而民意代表雖有對行政部門質詢權力，但卻沒有強制要求行政部門作為的權力。在私部門的互動上，業者與地方居民之間的權力關係，則因為居民多數透過要求公部門公權力的施展來維護自身權益，因此與業者之間權力關係趨向不平等。而業者與樂迷之間的權力關係較為隱晦與曖昧，主要是體現在具體抗議事件的號招與響應之上。

Rhodes 從上述分類判準，將政策網絡區分為政策社群、專業網絡、府際網絡、生產者網絡以及議題網絡等類別。從上揭分析可以發現，臺北市 Live House 政策網絡之性質，由於參與成員並不固定、整合程度較低、網絡成員資源不平均、成員彼此權力關係趨於不對等，因此較偏向低度整合的議題網絡。在分析臺北市 Live House 業政策網絡的四項特質後，依據 Rhodes 政策網絡理論，可以歸納整理為下表 3-2：

表 3-2 臺北市 Live House 業政策網絡分析表

分析面向		網絡整體分析
成員資格	參與者數目	公部門有：中央文化部、臺北市政府、民意代表。
		營利部門有：Live House 經營業者。
非營利部門有：地方居民、樂迷。		
	利益的型態	獨立音樂發展、地方文化創意產業扶植、公共安全維護、民眾居住品質
整合程度	互動的頻率	公部門：文化部與文化局有業務往來；臺北市政府內各相關部門有府內跨局處會議；民意代表則以質詢或是公聽會與行政部門互動。
		私部門：業者與地方居民之間則互動較少；業者與樂迷互動頻繁。
		公、私互動：北市府與業者透過 Live House「健診計畫」、「臺北市流行音樂推動委員會」作為產、官、學溝通平台。民意代表所舉辦的公聽會也會邀集行政部門及業者參與，但次數不多。地方居民透過檢舉投訴機制向北市府反映，次數頻繁。樂迷透過投訴機制以及實際抗議行動向北市府反映。
	連續性	公部門：文化部與文化局有常態性業務往來；臺北市政府內跨局處會議非常態性；行政部門與民意代表之間，是透過質詢或公聽會的方式溝通，亦非常態性。
		公部門與業者：目前「臺北市流行音樂推動委員會」甫成立，日後是否能成為常態性溝通協商平台仍待觀察。
	公部門與地方居民：透過 1999 專線或是其他檢舉管道接觸。 公部門與樂迷：透過 1999 專線或是其他檢舉管道以及抗議現場接觸。	
	共識程度	公、私部門之間共識與衝突並存：文化部、臺北市政府、民意代表業者、樂迷皆對於 Live House 業適法性問題的解決有相同目標及理念，但對於解決的機制與作法仍有待整合與協商。
資源分配	網絡間分配	公部門掌握行政權力與國家資源，私部門業者掌握音樂展演能力，民意代表則有質詢與政治溝通能力，公、私部門就產業發展議題會進行資源交換。私部門業者有號召能力，樂迷有集結動員能力，就抗議串連進行資源交換與動員。
	組織間分配	公部門：呈現層級節制體系，依據法規與業務分配資源。
		私部門：呈現變動狀態，目前仍無單一整合組織。
	公、私部門之間：目前以「臺北市流行音樂推動委員會」為整合機制，成效仍有待觀察。	
權力關係		文化部與臺北市政府掌握公權力與協商機制；民意代表掌握質詢權力；業者掌握音樂展演能力；地方居民權力透過投訴機制展現；樂迷權力表現在抗議的集體行為場域。

資料來源：作者自行整理

第四章 臺北市 Live House 業的治理結構與治理困境

接續前章的分析，本章將借用 Jon Pierre & Guy Peters 對地方治理的結構觀的概念，嘗試分析臺北市 Live House 業的治理結構，以及在此種結構下可能面臨的治理困境。

第一節 臺北市 Live House 業的治理結構

在勾勒出臺北市 Living House 產業的政策網絡類型之後，接著本文嘗試從 Jon Pierre & Guy Peters 對地方治理的結構觀敘述中，透過公、私以及非營利等三個部門行為者的實際交互運作情形，探究臺北市 Live House 業的治理結構類屬。

在公部門的互動關係上，第一個部分是由中央文化部與地方臺北市文化局的層級體系。文化部負責政策的擬定與原則的掌握，而文化局則負責 Live House 經營與個案輔導的業務。兩者之間在關於 Live House 的產業發展與問題解決上存有層級節制與業務分工的關係。第二個部分則是臺北市政府內其他相關部門，例如都市計畫局、建管處、消防局等單位。這些單位多有中央上級部門所頒佈的法律作為行政依歸，主要是對 Live House 的空間或是經營上與法律有相抵觸之處，進行公權力的裁罰。而北市府文化局與市府其他部門之間的溝通平台，則是透過府內跨局處的會議進行協調，這是一種非常態性的溝通機制，多是有特定問題需要立即處理時才會開會協商。第三，在民意代表對行政部門的質詢之上。民意代表透過質詢的機制，反映臺北市 Live House 的發展困境，這也是遵循行政－立法部門互動的固定機制，以及法律約束下的溝通方式。

而在私部門的互動關係上，業者與地方居民之間是透過公權力作為中介而進

行間接的溝通。申言之，地方居民以既有的投訴機制向公部門反映或檢舉 Live House 違法之處，而公部門在接獲檢舉之後，則執行聯合稽查或是行政裁罰的方式約束 Live House 業者。這種情形也同時反映了各行為者依法行事的特質。比較有趣的是，業者與樂迷之間跳脫傳統科層框架，以音樂展演現場、網際網絡，或是座談會、公聽會的形式互動，表現出公民社會社群互動的特質。

最後在公、私部門的互動關係上，Live House「健診計畫」的啟動以及「臺北市流行音樂推動委員會」的設置，都是由公部門的文化部與臺北市政府所主導，充分體現了政府的權威運作與公共利益之追求，透過這些機制的運作，公部門試圖將政府所要求的公共利益，轉化為網絡整體目標。而在這個部分，目前實質上無論是成為私部門抗議的焦點或是公部門折衝的中心，都是由文化局實質上擔負調和協議的角色。另一方面，在公部門與樂迷的互動上卻大異其趣，樂迷透過集體行為的抗議形式與公部門產生交集，跳脫公部門設定的協商管道，轉而尋求體制外的溝通可能。

上述臺北市 Live House 的主要治理結構，其整體治理關係特性可描繪如下頁圖（圖 4-1）：

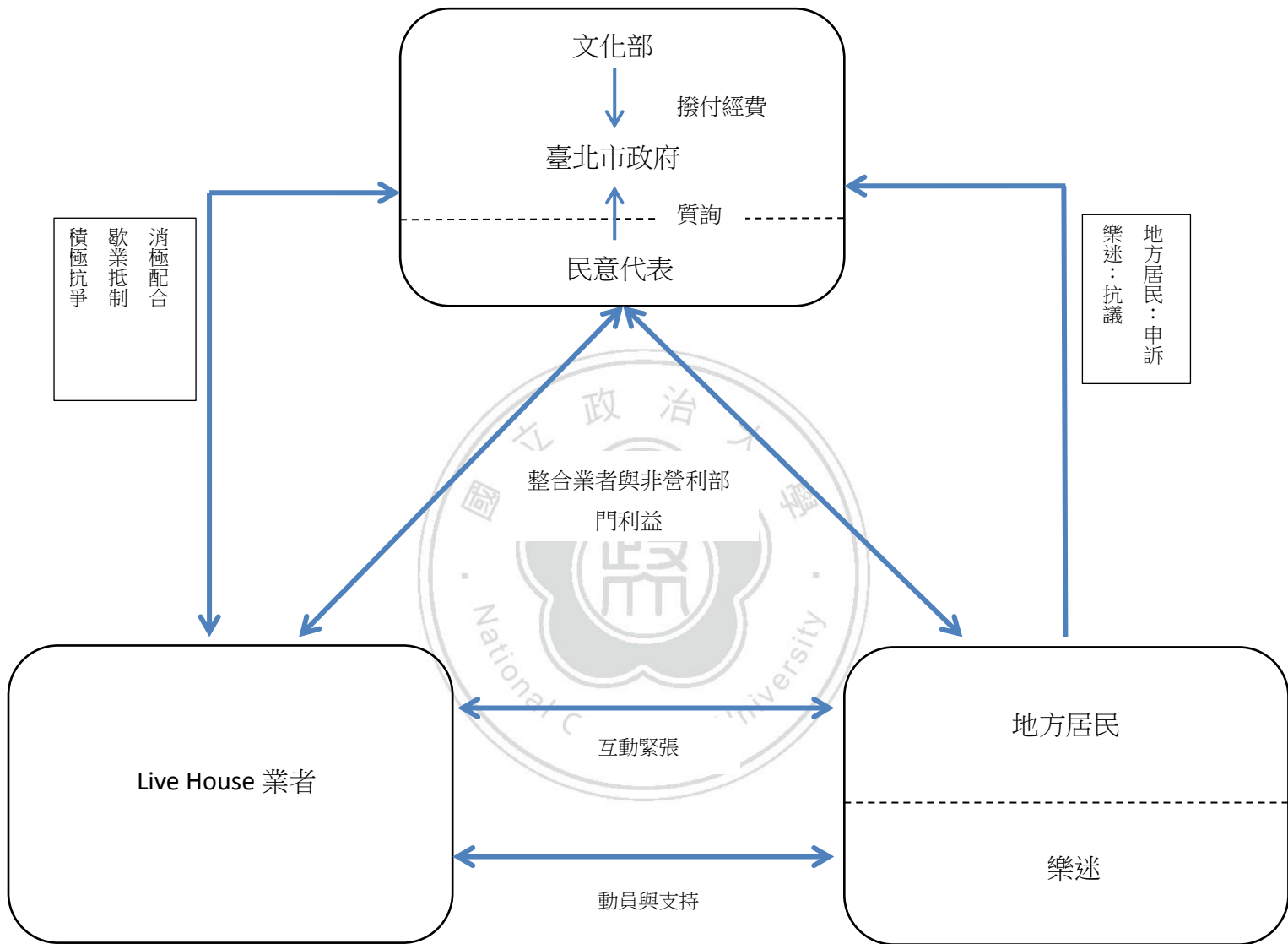


圖 4-1 臺北市 Live House 業之治理關係示意圖

資料來源：本研究自繪

在以 Jon Pierre & Guy Peters 分析網絡行為者互動關係之後，可以歸類出科層體制與社群這二種治理結構。在科層體制結構的治理模式之中，實質核心在於公部門之中，文化部以及臺北市政府之間。根據前述資料的分析，本文發現臺北市 Live House 業，主要是體現了傳統科層體制的治理結構。如前所述，科層體制是透過「垂直整合式」的結構進行治理，代表政府與官僚主義的理想治理之形式。而科層體制明確的劃分出公、私之間的界限，則意味著政府的權威運作與公共利益之追求。在臺北市 Live House 業的案例中，科層體制的治理結構體現在各行為者的互動關係上。而社群的治理結構則體現在民意代表、業者與樂迷的互動之上。社群作為治理的結構，表現在對於臺北市 Live House 業適法性問題有高度關心的民意代表、樂迷、與業者共同參與的公共論壇以及集體行為之上，三方行為者彼此之間有維護獨立音樂文化的高度社群共同意識。



第二節 臺北市 Live House 業的治理困境

釐清臺北市 Live House 業係屬傳統科層體制的治理結構之後，本文接續要檢視目前臺北市 Live House 業在科層體制的治理結構之下、所存在之主要治理困境。

一、 政策網路行為者間的協商困境

協商的困境是網絡治理最常發生的情況之一，在網絡中由於組成複雜且行為者之間彼此牽動，因此網絡治理必須立基於行為者的彼此信任，在彼此信任的前提下，才能建立一個健全的協商體系。以臺北市 Live House 業而言，其網絡性質係趨向於開放的議題網絡，網絡中的成員並非固定，且網絡中成員的互動頻率及持續性也不穩定，也因此網絡成員的協商顯得格外重要。然而，在檢視了臺北市 Live House 業之治理網絡的實際運作之後，卻也發現實際上存在著網絡協商的困境，對於多少會對於產業發展造成影響。根據 Legacy 總監吳政豪先生的說法，針對 Live House 適法性議題，臺北市政府其他主管部門之間的溝通管道則並不暢通。Legacy 總監吳政豪先生以過往警察機關為例說明，因為其他部門對 Live House 生態文化相對陌生，而可能有負面觀感：

「重點是白道，就是所謂的警察，他（警察）很明顯的跟你講說…欸你要賄賂他，他不會收喔，他就是怕，他非常瞭解他的管轄區裡面，比如說有酒店、三溫暖，也有色情行業，他非常瞭解裡面的模式是怎麼運作的，他知道這個文化，他有把握去控制這個權力。¹⁷⁴」

¹⁷⁴參考附錄 2-3

「但他每天晚上十點、十一點，看到一堆留長頭髮或怪怪的人，在他不知道是一個什麼地方的門口，在那邊聚集啊什麼的，他根本就不想去瞭解，直接就這樣表態，因為他沒辦法掌握，知道裡面到底發生什麼事情，他就索性要表態。¹⁷⁵」

如上所述，在業者與臺北市政府的溝通上，呈現出與文化局有良好溝通協商管道，但與其他主管局處之間溝通管道卻相對封閉的兩極化情形¹⁷⁶。根據筆者與吳政豪先生的訪談，在業者與公部門之間，彼此之間對 Live House 的定位有理解上的歧異：

「他們大概也知道，我們資料上叫作展演空間，知道我們跟一些搖頭店、色情護膚、喇叭店是不一樣的。他們已經知道了，但是沒有辦法做到的是，就是他們可以說服他們的民眾，說我們是一個健康的場所，到現在還是有這樣的一個問題。¹⁷⁷」

「河岸留言」的經營者林正如也說明，無論面對管區警察或鄰居民眾，他一向都很努力在維持良好的關係，但是既有刻板印象不變，很多警察或鄰居還是會認為他們就是在經營夜店¹⁷⁸。藉由上揭說明與前述章節的分析，可以反覆應證一個事實，亦即公部門當中不同單位基於不同政策目標與信念價值，對 Live House 業的觀感，以及其與業者之間的互動方式和介入適法性爭議處理的力道大異其趣，因而造成了彼此對話上的阻礙。

二、科層體制結構對政府網絡治理能力的影響

¹⁷⁵ 參考附錄 2-3

¹⁷⁶ 以下資料代表公部門與業者間針對適法性議題之信任度不高，而這點是來自於 Live House 發展脈絡下形塑的氛圍。

¹⁷⁷ 參考附錄。

¹⁷⁸ AMG 另類媒體發電機網站，http://www.bigsound.org/amg/weblog/2007/07/post_64.html。

在治理網絡之中，政府不再是單純的領導者，而必須洞悉網絡中各行為者的互動關係，並且瞭解網絡的複雜性，進而將網絡中的共同目標，導向有利於公共利益的目標。然而，在本文的研究個案中，臺北市政府在整個政策網絡的角色，還是偏重在傳統上透過科層體制執行政策的「執行者」角色，科層結構下的部門疆界，使得臺北市政府無法完全掌握與業者之間的互動關係，各局處在科層體制的限制下，最後變成各自依法行政的結果。在臺北市政府於 2012 年 7 月 13 日啟動 Live House「健診計畫」之後，文化部與文化局在修法之前的過渡期，協調其他部會採取對業者個案從寬認定的方式。但是「地下社會」在 2012 年 8 月 15 日復業，文化局協助會勘健檢，展開健診及輔導改善計畫，但另一方面都發局卻在改善計畫未完成前，又持續開罰。2012 年 10 月 4 日及 11 日，「地下社會」分別收到「違反公共安全」、「違反建築使用類別」兩張罰單各六萬元¹⁷⁹。上述案例一定程度上反映出臺北市政府各局處之間，基於部門本身職權的思考方式，各自依法行政的產出結果，而非以「臺北市政府」一體性的思考邏輯來面對私部門。這個現象亦可由文化局李秉真科長的訪談中得知：

「我們不應該…文化局不應該踰越了文化局的權責。為什麼我們的國家機器要分這麼多人？分工分這麼細？建管有建管、土管有土管，那就是他們的權責，那他們有他們的專業…」

在公部門的認知中，政府內部各部會依照本身專業與權責而各司其職，彼此之間若無隸屬關係，則不應該逾越分際。然而在私部門的認知上，「臺北市政府」是一個整體的概念，因而雙方認知上的差異，在私部門業者或是樂迷眼中，就會產生如同立委林濁水所形容的，政府左手推薦 Live house，右手卻把 Live house

¹⁷⁹ 〈復業即吃罰單〉。自由時報，
<http://www.libertytimes.com.tw/2012/new/oct/27/today-taipei3.htm>.

當成八大行業管理，雷厲風行進行取締的怪異現象¹⁸⁰。更有趣的地方在於，當前在臺北市 Live House 業適法性爭議的解決上，主管文創產業發展的文化局實質上取代了主管相關法令的其他市府部門，成為科層結構下政策網絡的實質「領航者」。



¹⁸⁰ 參考資料：

<http://www.appledaily.com.tw/appledaily/article/forum/20120719/34378419/%e6%95%91%e6%95%91Livehouse%e6%95%91%e6%95%91%e5%9c%b0%e4%b8%8b%e7%a4%be%e6%9c%83%ef%bc%88%e6%9e%97%e6%bf%81%e6%b0%b4%ef%bc%89>.

第五章 結論

本文係以臺北市 Live House 業作為個案，從地方治理與政策網絡的概念探討該政策網絡在面對適法性議題之解決上，整體政策網絡所呈現之運作模式、及其治理結構與困境。本文之研究發現與研究建議如下：

一、研究發現

(一) 政策網絡行為者

1. 公部門之網絡行為者

目前在此一類型中，最為關鍵的主導角色是臺北市政府文化局，執掌攸關 Live House 業發展的相當資源與法規權限。文化局依據〈文化創意產業發展法〉，為地方上主管 Live House 業務的部門，透過啟動 Live House 「健診計畫」以及設立「臺北市流行音樂推動委員會」等措施，協助業者解決所面臨經營適法性問題的產業發展困境。另一方面，府內其他攸關 Live House 位置與空間經營合法性得的部門例如都發局、建管處、消防局等在其各自所轄中央法令的依據下，分別就臺北市 Live House 業有其業務管轄部分。就臺北市 Live House 業的經營適法性問題，臺北市政府內相關部門，是透過跨局處會議的協調方式，作為交換意見與凝聚共識的平台。中央部門以文化部最為相關，身為〈文化創意產業發展法〉中央主管機關的文化部，透過政策擬定以及經費補助的方式來協助地方 Live House 業發展。就解決臺北市 Live House 業經營適法性問題上，在縱向連繫方面，文化部與臺北市政府文化局有其業務分工。地方臺北市政府文化局負責問題的釐清與個案的探查，之後匯集至中央文化部作為策畫總體政策方向的參考。在橫向連繫方

面，文化部主要是透過跨部會協商方式，來凝聚其他相關部會間修法共識與問題處理。民意代表部分，在臺北市 Live House 業適法性問題上，則多半作為業者向政府部門傳達意見或爭取修法的管道，在政策網絡中雖能向透過質詢或舉辦公聽會向行政部門施壓，但實際上並無法直接左右政策方向與修法進度，故在此政策網絡中的影響力較為不足。

2. 營利部門之網絡行為者

營利部門的參與者為臺北市 Live House 經營業者本身。業者關心獨立音樂發展以及展演空間營運，在 Live House 適法性議題上，一方面配合臺北市政府「健診計畫」的運作，一方面也和民意代表以及樂迷有所聯繫，彼此透過公聽會或是座談會交換意見，以及針對市政府裁罰的議題進行體制外的抗議行動。業者與民意代表以及樂迷之間較具有一致的價值信念，而在處理 Live House 適法性的問題上，因為皆缺乏公權的資源挹注，因而在步驟與方法也較為一致。

3. 非營利部門之網絡行為者

非營利部門主要有地方居民以及樂迷。地方居民關注自身居住品質的維護，經常與 Live House 業者有所摩擦。地方居民頻繁的透過如 1999 市民專線或是市長信箱等投訴機制，表達維護居住權益的需求，以及檢舉業者不合現有法令之處，要求公權力介入裁罰。居民結構鬆散多無組織性發展，然而因為居民的權力發揮是透過政府部門公權力作為而間接施展，因而對業者造成相當壓力。樂迷則是與私部門的業者有相同的價值信念，基於對獨立音樂文化的維護，在 Live House 適法性議題上，與業者立場一致，彼此串聯抗議。樂迷組織鬆散但動員能力極強，能夠在業者呼籲下，利用網絡平台迅速集結串聯，以體制外的抗議活動向公部門

與社會表達訴求。

(二) 網絡中行為者的互動概況

在釐清參與政策網絡的各部門行為者之後，接續以 Rhodes 政策網路分類架構為框架，分析臺北市 Live House 業政策網絡的運作模式，並以成員資格、整合程度、資源分配、與權力關係等四個面向進行探究。

1. 政策網絡成員資格

首先，在關於臺北市 Live House 業適法性問題上，政策網絡成員並非有限，進出網絡亦無特別資格限制。因此，就臺北市 Live House 業政策網絡參與成員資格而言，並非有限而且不具排他性，趨向於開放的議題網絡。

2. 政策網絡整合程度

再者，就政策網絡整合程度而言，在公部門部分，文化部與臺北市政府在科層體制層級節制以及法律的制約下，必須採取跨部會協商，或是先健檢後修法的循序漸進方式處理問題，在公部門部分，行政部門內部的整合程度較高。私部門的業者樂迷與業者之間立場趨於一致，彼此互動頻率與整合程度亦較高。而臺北市政府主導成立的「臺北市流行音樂推動委員會」或可視為整合機制，但仍處於運作初期，成效未明，仍然有待觀察。

3. 政策網絡資源分配

接續分析政策網絡的資源分配，在臺北市 Live House 業的適法性問題上，臺北市政府相關主管部門有法律作為公權力執行的依據；民意代表透過立法院質詢，或是公聽會邀集公、私部門溝通。而業者在這部分並無太多資源能與公部門議價。地方居民與業者之間的摩擦，則是透過公權力作為仲裁，彼此之間不存在資源交換的狀況。而業者與樂迷之間的資源交換建立，建立在基於對獨立音樂文化的認同而串聯參與抗議上。

4. 政策網絡權力關係

最後，討論政策網絡的權力關係，在 Live House 的適法性問題上，無論是文化局推行的 Live House「健診計畫」，或是其他市府部門依法行政下的裁罰作為，都因為具有公權力的支撐，而與業者之間存在不平等的權力關係。而民意代表雖有對行政部門質詢權力，但卻沒有強制要求行政部門作為的權力。在私部門的互動上，業者與地方居民之間的權力關係，則因為居民多數透過要求公部門公權力的施展來維護自身權益，因此與業者之間權力關係趨向不平等。而業者與樂迷之間的權力關係較為隱晦與曖昧，主要是體現在具體抗議事件的號招與響應之上。

(三) 臺北市 Live House 業之治理結構

將上述政策網絡透過 Jon Pierre & Guy Peters 治理結構理論檢視後，本文發現在臺北市 Live House 業的適法性問題上，呈現出科層與社群兩種治理結構，如下所述：

1. 科層治理結構

科層治理結構係藉由垂直整合的結構型態來進行治理，是民主國家之政府和官僚體系的理想化模式。此一模式強調依法而治的必要性，並且認定在治理上，公私部門的界限應該十分嚴明。國家往往被視為是集體利益的縮影，是以，國家須從社會中抽離出來，藉由許多管制方式來統治社會，並以命令和科層體制來拘束國家內部的其他體制。雖然次國家政府享有某些程度的自主權，但國家卻從未放棄對這些次國家政府的合法統治權威，這種「自治」實際上仍受到國家的支配。是以，在科層體制的結構下，國家和社會之間的交易互動情況，與國家對其內部組織和支配方法是如出一轍的。

基此，在本個案的公部門的互動關係上，無論是文化部與臺北市政府的府際互動，抑或是北市府內相關部門的跨局處會議，都是在科層體制的約制下而有所作為。在公、私互動上，不管是北市府 Live House「健診計畫」的推出，抑或是北市府對業者的裁罰，都遵循著依法行政的鐵律。最後，在民意代表與行政部門的互動方面，公聽會的召開或是質詢權的運用，也是依循著固有行政－立法部門互動機制的邏輯。上述各部門行為者之間的互動清楚體現了科層治理結構的脈絡。

2. 社群治理結構

除了科層的治理結構之外，業者、樂迷與民意代表之間的互動，也具有社群治理結構的特質。社群治理結構主張社群能夠且應該在國家極少介入的情況下，處理它們自己共同的問題，且由具有自發性組織的社群來做會比較好，也比較有效率。從較為寬闊的角度來看，共同體式的治理（communitarian governance）係建立在社群的共同意識，以及社群成員積極投入集體事務的基礎上。業者、樂迷與民意代表三方行為者彼此之間有維護獨立音樂文化的高度社群共同意識，彼此

之間針對 Live House 業的適法性問題，經常以公聽會、座談會形式聯繫，或是以網絡串聯的方式交換資訊，甚至發動集體行動抗議來與公部門對話，這些社群之間的交流體現了社群治理結構的精神。

(四) 政策網絡對適法性議題解決造成的影響

1. 政策網路行為者間的協商困境

臺北市 Live House 業之治理網絡的運作中，存在著網絡協商的困境。在業者與臺北市政府的溝通上，呈現出與文化局有良好溝通協商管道，但與其他主管局處之間溝通管道卻相對封閉的兩極化情形。同時，在公部門內部，不同單位基於不同政策目標與信念價值，對 Live House 業的觀感，及其與業者之間的互動方式、和介入適法性爭議處理的力道大異其趣，因而造成了彼此對話上的阻礙。

2. 科層結構造成的矛盾現象

臺北市政府在整個政策網絡的角色，仍偏重在傳統上透過科層體制執行政策的「執行者」角色。在這樣科層治理結構下，政府內部各部會依照本身專業與權責而各司其職。然而，就整體網絡中的其他行為者而言，「公部門」乃是一個整體的概念，在中央流行音樂產業政策大力推動之際，地方政府仍會有對業者各式取締的行為，因而出現同時推動、卻又阻礙產業發展的矛盾現象。

同時，目前就處理臺北市 Live House 業適法性問題的政策網絡而言，可以發現私部門的 Live House 業者或者樂迷會將 Live House 之爭議，視為是「文化問題」，

而將解決適法性問題的責任，導向至文化局或者中央的文化部。基此，文化局雖有 Live House 之「健診計畫」、及相關的「臺北市流行音樂推動委員會」，承擔提供平台及彙整各方意見之角色，看似為解決適法性議題之「領航者」。

然而回歸到 Live House 的「生存問題」，文化局本身並不具有處理 Live House 業的土地區分歸屬，甚或消防、建築管理等等攸關位置與經營空間適法性問題的直接權限。加之，科層結構下層級節制的特性與法律的規範，又制約了文化局協調其他相關部門時所能發揮的影響力，回應到 Live House 業適法性問題的處理上，最後終究演變成臺北市政府相關部門各自依法行政的結果。

二、 研究建議

(一) 誰「領航」？臺北市政府內相關部門角色的釐清

地方治理的本質，在於有一完整制度與組織化的整合機制，使得公私部門與公民之間能有對話溝通的場域，來進行彼此利益的整合與衝突的解決。而在本文的觀察個案中，無論是由法規面或是政策面切入，臺北市政府文化局在 Live 產業的發展困境的問題解決上，看似承載著「領航者」或是「管理者」的雙重角色。

然而將地方治理的行為者稟賦與資源納入考量之後，臺北市政府都市發展局、建築管理工程處與消防局在 Live House 業適法性問題的處理上，資源與權力上皆較其他參與者具有執行力與影響力。因此，本文作者建議，針對適法性議題，上述單位應該實質上承擔後續修法或是適用法律上的主導地位，承接目前由文化局所扮演的政策「領航者」角色。

（二）邁向網絡治理結構

延續前一點的研究建議，在釐清真正應擔當起「領航者」角色的相關部門之後，接續從善治(Good Governance)的角度出發，擔任「領航者」角色的公部門，與臺北市 Live House 業之業者，樂迷以及地方居民之間，也應能有更多地互動對話以及協商可能，特別是未來制度化後之公私溝通平台，如「臺北市流行音樂推動委員會」，得以納入公部門及地方上組織化後的意見，進而促進地方上整體之音樂展演產業之發展。

就制度面而言，在社會系絡的轉變之下，相關法令的滯後，必須仰賴立法者、執法者與實際受影響的社會成員共同對話協議，才能使法規制度不斷的自我完善。就文化面而言，公、私部門之間應當消弭對 Live House 業的認知落差與文化隔閡，拋棄在堅守法律與保護獨立音樂文化之間「我群」與「他者」的二元對立，慢慢建立政策「領航者」與「水手」間的共同信任，或許才能使整個政策網絡與治理能由目前的科層結構主導，漸漸朝向往網絡治理結構的方向前進。

附錄 1 參考文獻

壹、 中文部分

一、 專書：

- Earl Babbie 著，李美華譯，2004，《社會科學研究方法》。臺北：湯姆生。
- Earl Babbie 著，陳文俊譯，2006，《「社會科學研究方法」》。臺北：雙葉書廊。
- Jon Pierre, B. Guy Peters, 孫本初等譯，2002，《治理. 政治與國家》。臺北：智勝文化。
- 江明修，1997，《公共行政：研究方法論》。臺北：政大書城。
- 江大樹，2006，《邁向地方治理—議題、理論與實務》。臺北：元照出版社。
- 胡幼慧、姚美華，1996，《質性研究：理論、方法與本土女性研究實例》。臺北：巨流。
- 孫柏英，2004，《「當代地方治理：面向 21 世紀的挑戰」》。北京：中國人民大學出版。
- 葉志誠、葉立誠，2002 年，《研究方法與論文寫作》。臺北：商鼎文化。
- 陳向明，2002，《社會科學質的研究》。臺北：五南。
- 潘淑滿，2003，《質性研究—理論與應用》。臺北：心理。
- 趙永茂等，2005，《強化台灣基層政治社會民主化之研究：地方治理與社會參與個案分析》。財團法人台灣民主基金會委託案。

二、 學位論文：

- 林科呈，2012，《Live House 與臺灣音樂產業之互動關係探討》。臺北：臺北藝術大學藝術行政與管理研究所碩士論文。
- 林怡君，2008，《地方節慶的網絡治理模式—以貢寮國際海洋音樂祭為例》。臺灣大學政治學系碩士論文。
- 黃詩雯，2010，《台灣獨立音樂發展與文化政策》。台南：國立台南藝術大學博物館學研究所碩士論文。
- 陳曉偉，2001，《臺北市非創作樂團之音樂空間建構》。臺北：國立台灣大學地理環境資源學研究所碩士論文。
- 靳雁鈞，2007，《「網絡、制度與政策：以全民健保政策制定與演進為例」》。臺中：東海大學政治學系碩士論文。
- 楊銘宸，2009，《誰的 Live House - 解讀 Live House 之空間、音樂及參與者文化》。臺北：淡江大學大眾傳播學系碩士班碩士論文。
- 楊璨羽，2007，《音樂產業與文化政策：一個獨立音樂視野的探討》。臺北：私立淡江大學大眾傳播學系碩士論文。

劉珣尹，2011，《「Live House」活動吸引力與服務品質對行為意圖之影響—以消費者體驗為中介變項》。臺北：國立雲林科技大學休閒運動研究所碩士班碩士論文。

劉哲浩，2009，《臺北市公館地區 Live House 消費者生活型態之研究》。臺北：國立台北教育大學文化產業學系暨藝文產業設計與經營研究所碩士論文。

謝光萍，2005，《誰在那裡聽自己的歌—台北 live house 樂迷與音樂場景》。臺北：國立臺灣大學新聞研究所碩士論文。

三、 期刊、研討會與報章雜誌論文：

何東洪，2005，〈台灣音樂展演之問題研究報告〉。臺北：行政院青年輔導委員會。

孫本初、鍾京佑，2006年，「從地方政府到地方治理：網絡治理之分析」。臺北：中國地方自治。

劉坤億，2003，〈地方治理與地方政府角色職能的轉變〉。臺北：空大行政學報(13)。

陳恆鈞，2008，〈「協力治理模式支初探」〉。臺北：飛訊(69)。

鄭國泰，2006，〈「屏東縣客家政策之研究：政策網絡的分析」〉。屏東：屏東教育大學學報(25)。

四、 政府文件資料：

經建會，2008年，《挑戰 2008：國家發展重點計畫》。臺北：行政院經濟建設委員會。

五、 網路資料：

文化部網站，<http://www.cca.gov.tw/law.do?method=find&id=247>.

內政部營建署網站，

http://www.cpami.gov.tw/chinese/index.php?option=com_content&view=article&id=10526&Itemid=57.

內政部消防署網站，

<http://law.ndppc.nat.gov.tw/GNFA/Chi/FLAW/FLAWDAT0201.asp>.

行政院新聞局網站，<http://info.gio.gov.tw/mp.asp?mp=1>.

經濟部網站，<http://www.moea.gov.tw/Mns/populace/home/Home.aspx>.

臺北市政府都市發展局網站，

<http://www.udd.taipei.gov.tw/pages/detail.aspx?Node=46&Page=2102&Index=5>.

臺北市議會網站，

http://tcc9118.tcc.gov.tw/onweb.jsp?webno=3333333327&webitem_no=36.

- 林濁水，〈救救 the wall 和地下社會〉。苦勞網，
<http://www.cooloud.org.tw/node/69664>.
- 吳駿逸，〈Live House，持續往前的道路〉。大聲誌，
<http://www.bigsound.org/bigsound/weblog/003148.html>.
- 劉宜君，〈政策參與與政府再造-談政策網絡的概念與類型〉。國家政策研究基金會：
<http://www.npf.org.tw/post/2/925#ftnl>.
- 陳韋綸，〈live house 相繼吹熄燈號 業者籲修法突破窘境〉。苦勞網：
<http://www.cooloud.org.tw/node/62042>.
- 陳珮瑜，〈地下社會將歇業 音樂人怒吼：要正名〉。苦勞網，
<http://www.cooloud.org.tw/node/69537>.
- 〈復業即吃罰單 Live House 地下社會抗議拒繳〉。自由時報，
<http://www.libertytimes.com.tw/2012/new/oct/27/today-taipei3.htm>
-
- 〈音樂展演場所的生存之道〉。AMG 另類媒體發電機網站，
http://www.bigsound.org/amg/weblog/2007/07/post_64.html.
- 〈協助 Live House 解套 文化局啟動「健診計畫」〉。臺北市文化局網站，
<http://www.culture.gov.tw/frontsite/cms/contentAction.do?method=viewContentDetail&iscancel=true&contentId=Njk20A==&subMenuId=30201>.
- 〈鄭麗君、林淑芬：Live House 生存 文化部應扛起全部責任〉。立法院全球資訊網，
http://www.ly.gov.tw/03_leg/0301_main/dispatch/dispatchView.action?id=38900&lgn=00100&stage=8&atcid=38900.
- 〈LiveHouse 公聽會紀實〉。大聲誌網站，
<http://www.bigsound.org/bigsound/weblog/002292.html>.
- 〈新藝文空間開張 師大居民爆口角〉。世界新聞網，
<http://worldjournal.com/pages/aTaiwannews/push?article=%E6%96%B0%E8%97%9D%E6%96%87%E7%A9%BA%E9%96%93%E9%96%8B%E5%BC%B5+%E5%B8%AB%E5%A4%A7%E5%B1%85%E6%B0%91%E7%88%86%E5%8F%A3%E8%A7%92%20&id=19620216>.

貳、 英文部分

- Benson, J. K, 1982, *A Framework for Policy Analysis in D. L. Rogers and D. Whetten(eds.)/Interorganizational Coordination: Theory, Research and Implementation.* /Ames : Iowa State University Press.
- Bovaird, T. & Loffler, E. 2002, *Moving from Excellence Models of Local Service Delivery to Benchmarking Good Local governance,* *International Review of Administrative Sciences*, Vol. 68, No. 1.

- Borzel, *Organizing Babylon: On the Different Conceptions of Policy Networks*.
- Freeman, J. L. 1955, *The Political Process*. New York: Doubleday.
- Goss, S., 2001, *Making Local Governance Work: Networks, Relationships and the Management of Change*. Hampshire: Palgrave.
- Heclo, Hugh. 1978. *Issue networks and the Executive Establishment*, in A. King(ed.) *The New American Political System*. Washington, D.C: American Enterprise Institute.
- Jessop, Bob, 1998, *The Rise of Governance and the Risk of Failure: The case of Economic Development*, *International Social Science Journal*.
- Kooiman, J., 2003, *Governing as governance*, London Thousand Oaks, Calif. : SAGE.
- Leach, R. and J. Percy-Smith, 2001, *Local Governance in Britain*, New York Palgrave.
- Lowi, T. J. 1969, *The End of Liberalism*, New York: Norton.
- McFarland, A. 1987, *Interest Group and Theories of Power in America*, *British Journal of Political Science*, 17(1).
- Pierre, J & Peters. B. G, 2000, *Governance, Politics, and the State*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Macmillan; New York : St. Martin's Press, 2000.
- Rhodes, R. A. W, 1996, *The New Governance: Governing without governments*, *Political Study*, volume 44, issue 4.
- Rhodes, R. A. W. 1997, *Understanding governance: policy networks, governance, reflexivity, and accountability*, Buckingham, Open University Press, Philadelphia.
- Rhodes, R. A. W & Marsh. D, *Policy Networks in British Politics and Government*.
- Rosenau, J. N. and Czempiel, 1992, *Governance without government : Order and Change in World Politics*. Ernst-Otto edited, New York : Cambridge University Press.
- Schneider & Kennis , 1991 : 36 ; Borzel, T. A. 1998, *Organizing Babylon: On the Different Conceptions of Policy Networks*, *Public Administration*, 76(2).
- Smouts, MC, 1998, *The Proper Use of Governance in International Relations*, *International Social Science Journal*, Vol. 50, Issue 155.
- Stoker, G, 1998, *Governance as Theory: Five Propositions*, *International Social Science Journal*, Vol. 50, Issue 155.
- Van Waarden, Frans. 1992. *Dimensions and Types of Policy Networks* . *European Journal of Political Research*, 21(1/2).

Wilks, S. and Wright, M.(eds),1987. *Comparative Government-Industry Relation: Western Europe, the United States and Japan*. Oxford: Clarendon Press.

Yin, Robert K, 1994, *Case study research : design and methods*, Thousand Oaks : Sage Publications, 2nd ed.





附錄 2-1 文化部影視及流行音樂發展司科長 李明俊科長 訪談紀錄

受訪時間：2012 年 9 月 14 日

訪談時間：32 分

受訪地點：文化部

Q：關於 Live House 及相關展演業務，在中央與地方上，雙方之職權如何劃分？

文化部基本上他主要是在做有關文化政策的擬定這部分，然後一些文化產業，現在有很多部分是文化創意產業，或是文化相關的產業，他的一個輔導，就類似這個樣子的，這主要是文化的方面啦，那中央層級方面，他比較偏重在政策的部分，還有產業一個整體的輔導。那可能是說，我對於…有一個原則是說，我對於文化創意產業，制定了一個文化創意產業發展法，針對這些產業做一些整體性的輔導，或者是一個管理，那這個部分當然是中央的職權嘛。那地方的當然就是，地方針對個別可能有…像剛剛講的，可能有不同的產業，針對他所遇到的問題，實際上去做管理或輔導，這是地方的，他是針對個別產業去做啦，比如說今天 Live House，或者是…比如像其他的產業是…什麼觀光農業呀、休閒農業…類似這樣去做實際上個案的，去做一個輔導，那基本上大概的劃分是這樣啦，當然這是我們是這樣講啦，實際上執行，有一些可能還是會有重疊的地方，類似這樣子，大致上是這樣子。

如果在 Live House 這個產業來說的話，我們其實在從文化部的角度來看，他是一個…的確是一個流行音樂產業的一環，一方面他也培養一些流行音樂的人才，那他也有做一些流行音樂的創作，這個部分文化部是把他們視為是流行音樂產業，所以說我影視司的流行音樂科，我們這一個就是負責音樂的…我們司裡面，我們影視司，主要就也是在政策法令層面的制定，或者是研擬、研討。那我們文化部還有一個「影視及流音樂產業局」，產業局他就是實際上做產業的輔導或獎勵，大致上是…就是文化部裡面也是有這樣的分工啦，所以對 Live House 產業，我們是從一個文化創意產業的角度來看，希望…當然就是說肯定這種場地，他是培養流行音樂產業的人才和創作的角色，那我們就是站在…從這個角度去看這個行業啦，那至於說實際上這個行業他在設立、或者是經營，或者是發展他可能會遭遇一些問題，這可能就是需要地方政府實際去瞭解、協助，這樣子的一個方式，你說要的確的分工，大致上是這樣。

這個部分可能就是要瞭解，各個行政機關他之間的職權劃分，那當然你知道…就是行政機關主要還是依法行政，在於流行音樂，特別是展演空間業，這個行業的輔導，其實不管地方或中央，其實沒有特別的法令去做輔導…去做管理啦，應該這樣講。但是就這個商業的部分，其實我們之前大概有整理過（資料），不曉得你知不知道，它其實涉及的很多方面，它其實涉及了這些東西（指資料），那妳

可以仔細看到，這個部分跟文化部、或者文化單位有關係的法令，應該是營業稅吧？娛樂稅還是營業稅，應該娛樂稅，因為他在申請表演方面的免稅，從文化部的方面來看。其他的部分，基本上都市設計、建築、消防、衛生、噪音…等等這些東西基本上，都各有各的不同主管機關，所以文化部站在這個部分，當然他從一個文化產業的角度來看，的確是我們要來協調，因為從鼓勵這個行業的角度去看，所以我們這個部分等於就是協調的部分。但是，當然要去協調的部分就是面臨到，這些部分…各個機關也會有各個機關他的堅持嘛，那他們當然也是要依照他們的法令，比如說像都市計畫有都市計畫法，那在台北市他會有一個分區使用自治管理條例，那這個部分，建築管理的部分，在中央是建築法，那在地方就有建築物的使用類別的辦法，就有相對應的中央與地方的法令。所以這個問題發生之後，我們就來看說這些法令到底有沒有需要修改的地方？

那當然最主要的癥結…我不曉得你大概對這個地下社會的問題，之前有沒有蒐集過一些資料或者瞭解這個案子。

酒牌的問題，這個部分涉及的就是他的營業項目，它去登記的營業項目，跟它實際上營業的事情是不是相符。比如說台北市政府，他去檢查的時候發現，他登記的項目不能賣酒，阿實際上他是在賣酒，這個部分跟政府是不是支持文化創意產業，感覺上沒有關係，因為他是違法的。那這個部分就是會造成一些模糊啦，就感覺說，如果政府去依照現行的法令去做一些管理的話，那是不是就是這個…政府扼殺、或是政府漠視文化創意產業的部分，這個會有一個模糊的地帶，所以問題是出在這裡啦。

啊你說要治理，對我們來講，這個部分、治理的部分，當然行政機關依法的行政、協調、修改，如果說大家覺得，我們會去協調，那其他機關也有堅持的話這個部分就可能變成說要…需要溝通啦，那這個部分，需要時間。如果牽涉到法的部分的話大概是這樣啦。但是我想妳可能…這個細節…妳比較需要處理治理的這個部分，所以這個部分也不用講太多。妳如果覺得有要再問，我就再回頭啦，不然我們就再繼續下去。

Q: 以當前的狀況來說，主要是由哪個單位主導整體台北市 Live House 業的發展？各自擁有哪些權力及資源？哪些部分是需要由北市府提供資訊或資源的？

第二個部分，妳是寫說有哪個單位主要負責 Live House 業的發展？其實我覺得不是很理解。因為其實產業的發展，其實…除非是有一個特定的產業啦，說政府要特別…比如說科技業，那時候（政府）就有主導的地位，因為他的技術是控制在這個國家他的單位，他做研發。但是像這種文化創意產業，基本上是沒有什麼人可以真的去主導啦，所以…他們有些獨立…比如說流行音樂產業，他有些人，尤其是獨立音樂的，有些他也不想受人控制，他們要去創作、自由抒發與發展，

所以我想這個問題應該是說…去做管理吧，這個產業如何…比如說台北市的 Live House 業，是由誰來做主導，當然在我們來講，是在講他的一些管理，是由台北市政府來做，政策當然是中央，但是管理的部分，是由台北市這邊來做。

那權力或資源…其實我也不是很清楚（這題的意思）。但是權力的話，我想權力就是依法行政的權力、來管理，依法去做執行，針對這個行業所做的管理。地方政府提供資源…這個部分的話，有啊，就是事實上你說女巫事件，女巫店事件之後，去年(2011)的時候，那我們要瞭解這相關的問題，除了中央部會我們來召開協調會以外，我們也會…就是也請台北市政府來開會，因為百分之八十、九十以上的 Live House 其實幾乎都在台北市啦，那台中、高雄的 Live House 管理其實都會比照…或看台北市怎麼做，或是比照著去做，所以這個部分我們通常也是會找台北市政府來做，來一起討論，類似這樣子的協商或是開會，那是這樣子一個情形。那台北市政府他做為實際上要去作為管理 Live House 業的部分，他提供的資訊其實就是他管理上的經驗，比如說他去衛生局做檢查、去都發局做檢查，那我們來找他來，那當然就可以跟我們講，瞭解實際上所碰到的情形是怎麼樣，那對於我們來做協調，就是有一個資訊，可以提供。

Q：目前文化部的展演業務，如何從過去的新聞局與文建會手中移轉？

那第三個，文化部這個音樂展演空間，他其實之前是新聞局的出版事業處的第三科，就是流行音樂科的業務，加上文建會的…他不知道第幾處我忘記了，它也有一個負責表演藝術的科，那他這兩部分的業務都…就是移過來啦（文化部），那這個部分主要還是，像我們科主要業務也都是從出版處的流行音樂科過來的，但是流行音樂科有更大的一部分到產業局，還是做實際上這個業者的輔導和獎勵的部分，目前的業務是這樣子啦。

Q：在文化部成立後，地方政府之職權是否有轉變？您認為目前的資源配置，是否能達到展演事務統一事權的目標？

以前因為我不在流行音樂科啦，那我是知道說這個部分新聞局的流行音樂科也有開過會、文建會也有開過會啦，但是欸…現在文化部成立了，應該是統一了，就不會有很多個單位，就是罵就只能罵一個單位，不會罵文建會或新聞局，所以現在這個部分就統一了，就比較…就事權比較統一了，那地方政府也很明確，地方政府就是文化局在做主導，那文化局就跟文化部來做聯繫，現在就大概是這個樣子了。

Q：文化部在 Live House 事務上，給予北市府文化局哪些協助？

第四是，你後面也有提到「健診計畫」啦，這個健診計畫就是文化部的錢，有一百六十萬，它今年在做了，你可以注意一下，他是八月已經簽約了，預計做…你有去問過台北市政府了嗎，那這個部分，是他們現在做這個活動啦，預計會十一月會完成，那主要是看他們（Live House）的場所啦、經營的方式啊，然後他的一些設備，細節我沒有特別注意，但是他們（台北市政府）應該完成之後，會把報告給我們，因為是我們出的錢，那這個部分就是說，他們可能…這個體檢出來會有一些…去瞭解實際上 Live House 的場地啊、實際上的經營是怎麼樣，那我們大概就，比較有一個參考的資訊，然可以看一看下一步要怎麼做，這是第四題。

Q：文化部與台北市政府與在展演產業的部分，通常採用哪些方式溝通協調？文化部成立後，與中央與地方的就文化事務的互動管道是否有增加？

第五，文化部的溝通…實際上我們…現在公文的方式是比較少了，現在都是人員直接跟文化局聯繫，包括我們承辦層級的、然後到司長…甚至那時候地下社會的時候也有跟部長溝通，大概是這個方式啊。那文化部成立之後，互動管道是不是有增加？這是我不太瞭解啦，但是就是說他們要找誰會比較明確一點啦，針對 Live House 倒沒有經常性、定期性的溝通，定期的我們沒有，通常我們有問題、或者是事情，就是直接溝通，這很方便，大概是這樣子。

Q：2010 年女巫店事件，及最近期的地下社會事件，中央方面用甚麼方式解套 Live House 的問題？如何與北市府合作進行？

恩，第六的部分，跟第七差不多，六、七…（第六題、第七題）。這個部分我記得以前新聞局有開一個協調會，就是我們找了內政部，那其實剛剛那個很多法令的主管機關都是內政部，還有一些其他相關的單位來做協調，那當然最主要還是台北市政府方面，他們…會比較採取從寬認定的方式，所以女巫店的事情跟地下社會的事情，其實是用這種模式來做處理啦，那當然這個部份可能地下社會那邊還不是很滿意，但是實際上可能…大家還需要很多溝通啦。這個部份主要就是我跟你講的，使用的分區的部分，你可以再去查，或許是一個起點啦，你可以蒐集更詳盡的相關的法令資訊，那…其實我這裡有一些東西（資料）可以給你看，其實你自己也找得到啦，這你有看過嗎？那我們…你們可能看前面，我們看後面。林濁水他是建議（網路剪報資料）…其實這些法令是不需要修改的，要修改的是地方，比如說台北市政府，對這個都計發的類別，要把這個音樂展演空間業要放在哪一類，去作修正就好了，這個不會涉及到法令。我其實有看了…他們…Live House 說不能設在住宅區，為什麼？阿其實你說牽涉到中央的話，中央就是這條法而已，他訂的其實就是一個原則而已，就是都市計畫法，它（都市計畫法）只是說，阿住宅區應該要這樣…阿到底住宅區應該要怎樣？他就是訂在這一條，這

就是由各個地方，他去做，所以這個部份在中央的部分、或是內政部開會，他們覺得不會有修法的問題，只是說你地方在作劃分的時候，怎麼樣去把 Live House 放在對的地方、或者是放在他們可以接受的地方而已。那至於要放在什麼地方？地方政府他們有自己的考量，其實台北、台中、高雄不太一樣，所以才會說這是地方自治的部分，是由地方政府是比較重要關係，那內政部他其實有開過會，但是他的決議就是，應該要由縣市政府做決定。其實還好啦，這個部份就他們（台北市政府）現在就先持續在做理解、在做決定，等進一步方式出來，再做決定，現在就算是這樣子。

Q：當前的「健診計畫」後，文化部對於 Live House 之長期發展目標為何？

那健診計畫，文化部對 Live House 的長期發展目標…剛好前幾天，有民視來採訪，也是問到一樣的問題，所以我可以給你那天的（採訪資料）…未來的政策規劃方向啦，就是長期發展目標，其實從文化部的角度來講，就是希望能夠提供給這些獨立音樂有更多的發展空間，Live House 其實現在有不少也是…就是說他發展的也不錯啦，那地方多少…我們希望至少他們（業者）能夠比較安心一點，不用一直擔心會有這種的問題出現，那這是從文化部的角度來看，那地方上他當然…你如果說，就是說一個問題的癥結啦，文化部會去管餐廳嗎？會去管餐飲業或是小吃店嗎？這個部份不是文化部應該管的，但是文化部能管的是「音樂展演空間業」，就是…去年還前年，經濟部有增加的一個營業類別，他如果是單純的音樂展演空間，那當然我們現在文化部可以考慮做…請各縣市政府是不是能夠把他們放在跟文教那一類的地方，視為是同一類，那當然他（Live House）就可以在住宅區，讓他的一些標準比較低，這個部分的話可能還沒有做最後的決定。

Q：文化部與民間相關組織（如民間的台灣音樂展演協會、台灣獨立音樂協會）的互動情形如何？是否有常態性的溝通與協調機制？

那第八題的話，也沒有常態性的聯繫啦，其實我們跟公協會的話，除非他是在我們設立的…有一些財團法人，比如說像流行音樂的財團法人，比如說台灣唱片、出版業，這個部分我們是有法令規定，他必須要…一年開幾次董監事會啊，紀錄要送給我們，這是財團法人的部分。那其他民間的一些音樂展演協會，你說獨立音樂協會、有關音樂類相關的公協會，其實我們都有名單聯繫啦，就是說有一些事情的話，我們有時候也會找他們諮詢啦，但是這個部分不是常態性的，就是…其實比較跟業者，實際上跟業者比較有聯繫的，是我們的產業局，一年有很多計劃，有很多的補助案、很多的專案，甚是都需要跟業者聯繫，那業者也有些案子要申請補助，都是個別的聯繫比較多，那情形大概是這樣。

Q：文化部與民間相關組織（如民間的台灣音樂展演協會、台灣獨立音樂協會）的互動情形如何？是否有常態性的溝通與協調機制？

因為我有看資料是說，台北市文化局好像之後有想要成立類似這樣的協會，針對產業、學界、針對音樂展演的部分成立一個平台，未來會如何運作？

這個就是可能台北市認為有這個必要性，那…我們這邊的話，目前還沒有接到相關訊息。事實上我們是音樂科，我們有廣電科、電影科，他們跟一些相關的團體聯繫，我們覺得還相當密切，但是並沒有定期，就類似這樣，他們其實業務的往來，其實也算相當的頻繁了，那你說要特別建一個溝通的平台，或許也…不那麼必要，因為平常就有在溝通聯繫了，不是就像機關裡面要定期作溝通檢討，不太一樣，也沒那麼頻繁，看情況。

Q：從文化部的角度來看，您認為目前台北市 Live House 業發展及治理上的問題為何？

第九題，應該差不多了，針對目前台北市 Live House 還有什麼樣的發展問題。因為基本上，我們覺得像是音樂展演空間業這個部份，其實是可以跟地方的特色做結合，類似那樣子，所以這個部份，其實相當大的部分是，其實都…地方上他要怎麼樣的作法，我們覺得都根據他當地的情況來決定。像台中它的部分，台中，好像他現在也有意願…我不曉得進度怎麼樣，他們要做一個文創特區裡面，就把 Live House 放到那裡面去，這個部份如果他們有跟相關的部分，甚至包括獨立音樂業者去作溝通啊，也是 OK 啊，不一定說…阿這樣一方面那些 Live House 的業者就不用怕、不用擔心，因為我就在特區裡面，一定是…你不會說你已經把我叫來這裡，你還一直來開說那些（罰單）。那當然一些公安消防上的相關的條件當然很必要，其實 Live House 業者他們自己也覺得這個部分也很重要啊，他的顧客來，他也希望他們很放心在這裡欣賞音樂，這個部分應該是沒有什麼特別的問題，這部分恐怕還是各地方上他們，訂定自己的方法，我們也都是尊重啦。那至於…像高雄市政府，我們也有補助他們，這裡（資料）也有寫到，像高雄市政府啊，我們也是有補助他啦，他有一個計劃就是活化文化展演空間，高雄市他就是，會釋出一些現有的場地讓他們來表演，他現在有一些場地，他可能會請樂團來表演啊，我們可以補助他，就是給樂團的錢就對了，這個是高雄市政府在執行的，那這個部份就是我們可以提供的協助啦，主要是在資源上，那這個部分，就是配合南北流行音樂中心，他這裡有做一些活動，那以後的南北流行音樂中心，也都有設計規劃 Live House 的空間，記得台北好像有四個…四個場地，高雄有六個好像，就類似這樣子的空間。

附錄 2-2 臺北市文化局第一科李秉真科長 訪談紀錄

受訪時間：2012 年 9 月 20 日

訪談時間：33 分鐘

受訪地點：臺北市文化局

Q：就文化局的角度，在過去 Live House 這些議題的協調狀況下，您認為公部門與業者間，在 Live House 的發展議題上，各自支持價值信念有何差異？

A：恩…我覺得我先講說，我們台北市政府文化局怎麼看 Live House 這件事情，或者應該更精確的問題是說，Live House 在流行音樂中間，它的重要性跟它的位置是什麼、我們為什麼要去處理這樣子事情。

那因為流行音樂其實有，很大原創的這個…就是創作的這個部分，那創作確實需要跟閱聽者有第一線的互動，而且流行音樂其實…原創音樂在很多部分…可能是…也可能是分眾的、小眾的，在流行音樂上，那但是在這樣的產業裡面，這種原創端的空間，是對於一個創作者或者歌手來說、或者樂團來說，都是很重要的，你沒有在那樣子小的地方，嘗試發表你的作品，你也就沒有辦法更…往產業那個部分去發展，就是你不可能變到大舞台上。所以前一陣子地下社會的事情為什麼有那麼多的樂團在第一線的，五月天也好，或者什麼…他們跑出來講，是因為任何樂團都可能從 Live House 裡面出來，或者你像張懸這樣的，創作型的歌手也是一樣。所以，就像龍部長講的，或者像我們局長講的，就是說 Live House 在城市的意義大概可以說，第一個它是原創端的一個舞台，那另外一個就是說，它是一個城市裡面的，多元價值存在的一個具體展現；然後，另外它也是一個城市的傳奇，那另外一個就是像龍部長特別講的，流行音樂、或者說搖滾音樂，他其實有很大的社會正義或者社會批判的意義在裡面，很多創作歌手，無論對人、對事、對環境，那總是有一定的這種…恩就是…應該說批判嗎，或者說多元性，對，他是一種批判的聲音存在。所以，因為這樣，所以我們要去處理 Live House，因為它對於流行音樂產業…所以我們不會去處理咖啡廳，或者我們不會去處理其他的，但我們會處理 Live House，因為他在原創音樂的部分的源頭佔有一定的重要性。

那我那天問你說，你對於 Live House 所面臨的問題瞭解到什麼樣的程度，就是說…以前沒有所謂 Live House 這樣的…(空間)，幾年前在台灣，你要開一個店，你都要去作商業登記，那商業登記，你同時必須符合幾種法規，第一個是都市計畫的法規，它落實到條文叫作〈土地使用分區管制規則〉，就是住宅區、商業區，住宅區裡面可以開哪些店、商業區裡面可以開哪些店，這些都是有規定的，這是都市計畫；那另外一個是建管，那建管是，建管的話是，你因為不同的使用的型

態跟強度，比如說補習班，或者比如說餐廳，他各要有什麼樣建築的規定、建築物上的規定，比如說通道多大？樓梯要幾個？這個是依著它的使用行為，有建築法上的規定，那這個管理單位是建管處。第一個是發展局，第二個是建管處；第三個是那個…消防，消防又有另外一套法規，他分成可能甲、乙、丙，甲一、甲二，就甲幾這樣，也是因為它不同的使用的強度，應該是說，不同的使用強度會影響你逃生的速度跟…對，比如說你一個廳五百人，跟你家庭裡面五個人，你要逃生的速率就不一樣，所以他必須有不同的規定。那矛盾就矛盾在，你商業登記上有了一個叫做「音樂展演空間業」，就翻成英文就是簡單講就是叫做 Live House，可是他沒有任何對應的一組，比如說你在商業登記上登記飲食店，那你就可以對到土管裡面，住三、商幾、商幾是可以的，所以就是因為對不起來，所以才有這樣的問題，但是在對不起來之前，這些業者怎麼辦呢？他就會…才會有說用小吃店去登記，或者他是用什麼店去登記，他得在現在的商業裡面找一個身份來對應，對。那我們也是要同時去顧慮說，應該說，對其他的商業的…開這些店的人來說，他都必須遵守這些規定，那開 Live House 的也應該要，那這些建管消防他們也不是，故意說好像不給他們找一個位置，而是他們的理解會覺得說，其實 Live House 裡面有些有混合飲食、有些有混合跳舞、最重要的是混合飲酒，對。那你喝了酒，你又為什麼說你跟八大行業不一樣？當然在裡面的人會說，我確實不一樣，可是比如說以消防來說，真的有不一樣嗎？你喝了酒你對於火災的反應你就會接近，不管你是談風花雪月還是談國家社會，你喝了酒的反應都是一樣的，所以對他（消防單位）來說，他不是管那個內涵，而是管你實際上的行為，對。所以，對業者來說，他也希望政府趕快找出一個身分給他，但他也不斷的在強調說，他們跟八大行業是不一樣的，那我們就作為文化創意產業的扶植單位，我們也知道 Live House 跟酒家、舞廳，他就是不一樣，對，但是我們試著…所以我們才要啟動所謂的健檢計劃，我們試著要把 Live House 的使用的行為去做一些分類、或做一些定義，比如說…我不曉得你 Live House 去過幾個，我們就比最大的，Legacy 好了，跟這個地下社會來說，他規模就完全不一樣，他所在的空間場域也不一樣，對，然後，Legacy 裡面有一個比較大、比較寬敞的空間，那大家可以隨興的…比如說跳舞吧，是可以的；可是地下社會事沒有的，所以就是說為什麼我們要去清查台北市的，就是目前所知道的，叫做「Live House」的店，去對他們的內容去做理解。

所以在這個前提下，我又回到你的問題，就是說，文化部和文化局在職權上如何劃分？應該說文化部他本來也是文創的…很多類項都是由他在主管，他本來就是中央單位，那中央單位對於某一些政策的擬訂，他無論是用補助、或是法條、或是什麼…這個，還是他能夠去作很多政策的決定。那我們台北市，是落在我們台北市的範圍，那以 Live House 的修法來說，我們剛說的，除了土管以外的法規，全部都要在中央，但是也不是在文化部修法，他要在營建署，就是建管的、上面的、中央的，還有消防署，也不是消防局，是消防署要去修法。所以，對於 Live

House 的發展其實，文化部跟文化局，我覺得在方向上是一致的，嗯，只是說施力的不一樣，我們因為在台北市的場域，是可能…都市發展、住商混合、或者是說這種商業空間在…這種 Live House 在整個都市空間的問題，我們可能最精確的掌握，那我們可能必須把這樣子的東西掌握清楚之後，給這些主管法令的人去作參考，消防署也好、建管、營建署也好，那文化部就可以去，督促他們，也不能說督促啦…就是去協調他們，能夠趕快去把他落實在法令上。

Q：以目前的狀況來說，請問文化部或者北市府才是主導整體台北市 Live House 業的發展？

所以，那以目前狀況來看，文化部還是文化局是主導台北市 Live House 業的發展？我覺得是…要一起啦，因為如果母法…法源沒有去處理，那你永遠只是在現況，Live House 他必須用飲食店去生存、或者用小吃店去生存，所以我覺得好像沒有什麼叫做主導，那只是說，台北市得比文化部更積極的原因是，很多的 Live House 在台北市，我想其他都會，可能台中市、或高雄市可能也有這樣的、一定的數量在啦，那他們也會依照他們城市的經驗，去給修法者一些參考。

Q：中央在 Live House 事務上，給予北市府什麼樣的協助？（如經費？其它專案性補助？）請問就文化局的角度而言，中央給予的協助是否充足？

那中央在 Live House 的事務上，給予地方什麼樣的協助？經費是有的，我們流行音樂…其實我們流行音樂從文化部那邊拿到很多的經費，最大的其實就是北流、南流，北部流行音樂中心，在南港那邊蓋的，這個是最大筆的；然後現在也有拿到軟…其實也延續好幾年了，我們都在做流行音樂的資深音樂人的口述歷史，比如說什麼…這些早期的藝人啦，像前一陣子也來不及做鳳飛飛，她就過世了，所以這些…然後還有我們這些所有流行音樂的資料的收集，那這個其實也是非常龐大的工程，在這些經費是中央有給我們的。那在 Live House 的事務上，我剛才說原創音樂，原創音樂在某一個商業空間、或者都市空間、或者一個建築物裡面叫 Live House，但他也有可能在舞台上啊、也有可能是一個空曠的地方啊、在一個會場上、一個廣場上，所以我們曾經有辦過就是街頭放聲，或者講…有像是不插電的那樣，對，那早幾年我們也有辦過這樣的，那個也是用文建會的補助，所以等於是說，我們每一年在流行音樂產業上，我們會擬出我們想要做的軟體、硬體，然後我們提這個計劃到中央，文化部那邊，然後文化部就去審核，然後撥付經費給我們，所以演出的部分也是有的，那今年是我們把主力去針對 Live House 的問題去作解決，對。

Q：目前文化部成立後，文化局擁有的文化資源是否有增加？

文化部成立後，文化局所擁有的資源是否有增加？我覺得…就我業務相關的，我沒有覺得有具體增加，因為你的文化資源可能是很籠統的，不是很具體的。如果是指互動溝通的管道的話…嗯…我們以前在文建會就有溝通很多啊，他本來就跟各縣市就有…有些是他的計劃、補助的計劃，那有時候也有開定期的會，我也記得有開過定期的文化會議，可能各縣市把在推動文化業務上的問題，需要文建會去協助處理的，也是有開過這樣的會。

Q：文化局與中央在展演業務、和 Live House 的部分，通常採用哪些方式互動？是否有定期的協商與會議？

那你說和 Live House 的展演，業務和 Live House，通常採用哪些方式互動？嗯…他們也有，比如說最近又開始恢復。前一陣子，比如說半年多、一年多前吧，其實中央也有在瞭解，他們實際去請我們協助，安排他們去到 Live House 現場、或者小劇場，去實際瞭解他們的問題，然後也有召開包括跨到…那個時候新聞局還沒有併進去（文化部），消防署、營建署，都有一起找來開過會，對。那只是現在談談也…越來越具體啦，但是等於說…市政府也是希望我們說，能夠率先提出來一些，Live House 的…就是我剛說的分類、或者是型態的分析，讓這些修法的人可以去作考慮。

Q：目前主要由個部門做為溝通聯繫業者、或非營利部門的窗口？北市府與民間組織（民間的音樂展演協會、獨立音樂協會）的互動情形如何？是否有定期的聯繫或者會議等溝通方式？

恩…因為市政府的任何一個單位都得作這種工作吧，至少文化局的四個業務科都必須根據自己業務的範疇，去做所有必要的溝通啊，無論是社區、無論是業者、無論是什麼，對啊。比如說以 Live House 的健檢來說，我們就必須去跟各個業者溝通他們的問題，然後…有些個案或許也必須協助他跟社區居民週邊的狀況，所以沒有特定哪個部門處理，應該說通通都要吧，也沒有說營利的就一個部門、非營利的一個部門，因為營利的他其實也不會來找我們，應該這樣講，他沒有任何需要特別跟我們…對。那像 The Wall，他也曾經有辦過活動，阿他就會跟我們聯繫，或許做合辦或什麼的。定期的聯繫，沒有定期的聯繫，應該是說視需要吧。

Q：文化局與業者、或者與文化部在面對 Live House 議題存有爭議時，彼此如何協調？

文化部或文化局，在 Live House 的議題上…好像…嗯，應該說沒有什麼…有爭議嗎？應該是說，我們跟文化部的立場上都…立場上是一樣，都是站在扶植文化

創意產業的發展，但前提一定是公共安全、社區的安寧，這些還是要被照顧到的。那你說文化局跟業者如果有爭議的時候，台灣還是法治的那個啦…我不知道你這邊所說的，所謂爭議是什麼，如果現有法令…現有法令，他還是必須在現有法令下的規定去處理，那我們必須承認現有法令是不完備的，所以我們才要積極去修他，對。

Q：文化局當時是如何解套女巫店的事情？

A：其實所謂個案的處理，就只是暫時不執法，他還是違法的，就你沒有人去開單啦。那地下社會之所以會一直覺得…好像他一直在有問題的問題，是因為師大最近的問題，致使就是說，整個社區…期望恢復安寧的那一方，就對於…就感覺比較會造成社區的這種…嗯，負面因素，他們會希望他趕快去做調整。那女巫店並沒有…他比較麻煩，他的在住宅區裡面，地下社會還是在商業區裡，而且女巫店的建築物他還沒有…還沒有登記，它可能早期的房子，還有一些問題，所以要變、更要什麼，都還比較麻煩，對。

Q：請問目前文化局的部分，有哪些是給予 Live House 業的相關專案補助？補助單位為何？

Live House 的相關專案的補助，對，就我們那個健診完了之後，其實我們就希望說，這個補助的相關的規定，還在…因為任何公部門的作為，他都一定要有一定的行政程序，或者甚至像這種補助，涉及跟人民之間關係的，其實都還有一定的法治作業要處理，所以目前還在做這個部分。那我們未來希望是說，在現有的法令上，Live House 他可以怎麼樣去改善，無論他在建築物或消防，他們可以去改善、去符合現有法令的規定。那補助的單位，我不知道，你是指…就業者啊！

Q：在 7/13 的文化局新聞稿中，提及台北市政府會在下半年成立「台北市流行音樂推動委員會」，做為一產、學、官的溝通平台，請問該委員會將如何運作？

昨天我們才開過這個委員會的第一次的籌備會議，他其實就是希望建立一個平台，就是說…流行音樂中心它到底應該是長什麼樣子？其實，音樂人或者這些使用者，他們都會有他們不同的看法，我們希望有一個平台就是都…這些委員都是來自業界，不同的…可能有些是比較偏學術的、有些是在做演唱會的、有些是在做創作流行音樂，他可能是不同面向的人。那當然，同樣都是在這個流行音樂產業中間的，實際上的參與者，那這個委員會是希望是這樣的代表能夠進來，他有一方面是針對未來的流行音樂產業在台北市要怎麼樣發展，比如說或許我們該給補助，或許我們每年都該辦街頭放聲，讓這些新興的樂團來這邊，有嶄露頭角的機會，還是什麼，就是這樣的，比較活動層面的、或者我有補助的。還有一個很重要的，

就是我們流行音樂中心，未來應該長什麼樣子？以及未來要怎麼樣營運？這些都是非常鉅細靡遺的事情，到底是民間來經營呢？還是政府來經營？還是都有？然後經營的形態？

應該說所有市政府，不論哪一個層級，它的這些委員會，他其實都是一個…形成政策的一個很重要的一環啦，但是政策最後還是市政府自己必須去把它落實嘛，所以委員會的層級也可能到市府，比如說是由市長召集，副市長召集，也有可能是局長召集，那這個就是…還在最後確定的這種…過程中。

Q：台北市政府是否曾受理過市民對 Live House 的抗議？他們的訴求為何？透過何種方式解決？

所以大概是這樣子，最後這也是有啦…不斷不斷啦。因為我覺得這個…這個你在學研究法的時候，一定也會有知道。他一定會只有… 他會選擇他要表達，一定是他自己已經對於…他自身最…他自己一定對於訊息已經做了選擇了。來回答一下這個問題，他（承辦人）那個時候，一天就接四、五件，一天喔！

Q：所以說這是一種有組織化的之後的表達？

恩，你不能說，市民對哪些 Live House 有抗議，就回推說，那個 Live House 比較有問題，那他有時候只是，他跟週邊發生的問題的…反應。但是我們同樣有收到 1999，我們…他們也認為說，我們不應該…文化局不應該逾越了文化局的權責。為什麼我們的國家機器要分這麼多人？分工分這麼細？建管有建管、土管有土管，那就是他們的權責，那他們有他們的專業，所以文化局不能因為說，因為他是文創的，所以你就消防就隨便、建管就隨便，或者你 Live House 就是可以開在住宅區、開在頂樓也沒關係，那是不可以的，所以他們（1999 打來的）也有很多人說是不可以這樣子。雖然他們討厭地下社會，但是我們要看到的就是說，那這個是毫無疑問的，我們不可能去逾越了不是我們權管範圍的事情，但是我們還是必須對於這種 Live House 的狀況，應該要跟…跟其他單位應該要有更多的溝通，所以這是我們現在在做的。

那還要講什麼… 就是…突然忘記了我要跟你講什麼。喔，我想起來要講什麼了，就是在收到民眾的抗議裡面有…有一面倒支持 Live House 的，那那些人其實對台灣的…看他的文字，就覺得他對於台灣相關的這些…都市安全的法規，因為建管、土管、消防，這些都是都市安全，城市要有秩序的、必要的法令，他對於那些法令是不瞭解的，他覺得政府是在壓迫創意工作者、是在壓迫音樂人，對，有一類是這樣；那有一類是完全站在社區安寧的角度，對，但是他們不願意去…恩…就是說，台灣住商混合的狀況其實是非常嚴重的，就是…很多地方其實都是違規

的，只是你沒有去處理它。那師大就是已經因為嚴重到一個程度，所以就是變成當地的居民會這麼樣的憤慨，就是說已經商業化到一個…非常高密度的狀況，所以造成他們生活很大的困擾，所以這也是一類。

那他們會覺得說，你要談文創、要談音樂，政府就去找一個不會吵到人的空間，問題是台灣就是空間…尤其台北，空間就是這麼狹小；那還有一類人，他們其實是認為，不能像地下社會這樣，有吵的…不能有哭的孩子就給他糖，他本來就應該要按照法規來處理，對，那同樣…甚至也有一封是，他自稱是…他也是 Live House 的經營者，他就覺得說，他們在花費了所有的精神跟經費，就是要努力去做一個合法的經營者，那地下社會不能這麼不負責任，你該符合的（法規）就是要符合，這就是你經營商業，這本來就是你必須擔負的責任，對，公共安全也好，你本來就要做，你要在音樂的專業上，要去提升，那你同樣也要…為什麼人家開餐廳，人家就要符合法規，然後你開 Live House 就不用符合法規。所以，不同的面向都有，但是那個量（申訴信件）我覺得沒有什麼意義啦，因為那個是可以被策動的，因為現在 1999 這麼方便，打電話都可以啊，也不一定要寫 email 啊，所以那個量不代表什麼啊，但是就是，確實呈現出不同的態度，或者是論點，對。

其實會一直開會啦，他剛剛說的，中央也要開會了，但是是好事啦，他本來就不應該置外於這整件事情。





附錄 2-3 Legacy 總監吳政豪 訪談紀錄

受訪時間：2012 年 7 月 17 日

訪談時間：58 分

受訪地點：Legacy

Q：你了解 Live House 業者跟樂迷針對適法性問題去抗議的事件嗎？

算是瞭解的，我自己當天也有在現場。我覺得多少它就是形成一些不一樣的聲音，至於有沒有幫助，目前來說還看不出來，因為龍部長還沒有正面的回應，那天是有派專員去瞭解狀況。因為你多一些聲音，就是多讓人家注意一些這樣的事情，我並不是說他們訴求不清楚，只是大多數的人還是不清楚他們的訴求是甚麼，但是至少讓再多一點點人去關心這件事情，也更深入瞭解這樣的事情，那是我覺得我應該去的原因。

Q：那你對 Live House 正名訴求的看法？

因為我對 Live House 要正名這件事，其實有點 confuse，不管是 Legacy、地社、女巫店、或 The Wall，我們都已經有商業司給我們的營業執照叫藝文展演空間類，它已經把 Live House 歸為這一類了，我自己覺得啦，我自己不是很清楚何東洪他們的想法，他們要正名，可能因為一般的民眾會覺得 Live House 比較 Underground、髒髒臭臭、可能是夜店，甚至消防局來我們場地看，說你們有舞池，所以你們是舞廳，對於這樣既有的概念，他們希望正名，讓大家覺得說，所有的 Live House 其實是很正常的營業場所，其實我們跟所謂的 KTV、三溫暖、Myst、Spark 是有所差別的，我猜想他們正名活動的 idea 是這樣子，我猜是要改變社會上的觀感，但因為我不是地社的人，所以這是我自己認為是這樣子。

Q：你覺得有音樂展演空間業登記項目對業者來說差別在哪裡？

是有意義的。因為政府單位，我們 suppose 應該是由文化部門，不管是地方政府文化局，或者以前是中央文建會，現在變成結合新聞局後的文化部，我們 suppose 是歸他們管的，即使他們有在 support 我們的行業，但其他的部會並不了解這個狀況。比如說消防，因為中央消防署是行政院的，跟文化部是平行的單位，光靠一個文化部來 back up 我們是還不夠的，我們是希望文化部可以召開垂直平行的一個整合。而不是說，只有他們（文化部）知道，其他人都不知道，消防局的人來，還是覺得我們是八大行業啊。Legacy 面臨的狀況是，他們（台北市政府）還是覺得說，我們應該適用於所謂消防條例的甲一，就是泛指八大行業、三溫暖、電影院、KTV、有小姐陪侍的酒店，雖然 Legacy 有藝文展演空間的指導，我們

有飲酒業的項目，因為他們覺得我們的消防設施，還不到甲 A 的標準，因此他們是不建議我們賣酒，是「不建議」喔，不是不准，因為還沒有一個法規是不准我們賣酒，除非等到我們的消防符合我剛講的所謂三溫暖、KTV、酒店的標準，才可以（賣酒）。所以現在我們 Legacy 只好從善如流，九月份會進行一個大規模的消防施工，會維持將近一個月，所有的活動會停擺，來把排煙囪啊、灑水系統全部都做好，來達到這個標準。當然公安問題一定也是我們業者很希望配合的，但還是回到剛所說 Live House 要正名這件事，我們其實是有一點被…不能說是強迫，是被誤解成那樣的狀況，我們其實心有不爽，但是我們還是會從善如流，來做改善。那現在就是希望說，比如說，民宿業者他們有民宿有適用的法規、旅館業者也有旅館業適用的法規，我們也希望 Live House 有專門屬於 Live House 的法規，民宿業者的法規就不會跟旅館業者一樣，旅館業者（適用的法規）就不會跟電影院一樣，我們就希望有一套是和 Live House 目前經營到的現實狀況更加吻合一點的條例出來，讓我們有法可循，我們也想合法，但我們不知道那個法源在哪裡。

Q：能不能請你解釋一下你們所謂複合式經營方式面臨的問題癥結點在哪裡？

以 Legacy 來講，我們所有的營業額裡面，不只酒喔，我們還有賣一些熱狗堡，酒水加餐飲部分的營業額，只佔我們全年度營業額不到三釐（3%），大概兩釐（2%）多一點點而已，我們當然可以…如果今天要拿這一條（酒牌）來抓我們，我們當然也覺得…如果照理來講，我們就乖乖聽話就好了嘛，百分之九十幾（營業額）全部都是靠票房，我何必為了這個兩釐的營業額，來傷了大家的和氣？但真理不是這樣子，你去 MOMA，那個紐約現代藝術博物館、你去北美館，你去地下室販賣部，你看他們有沒有賣酒，有賣啤酒，我們也是展演空間，他們也是，然後你去 7-11 有座位，他們也是可以賣酒。我們認為這是一個 Live House 的文化，我覺得只要叫做 Live House，全世界的任何一個 Live House，沒有一個地方不能賣酒，我們只是要這樣的認知，所以我們想要去據理力爭。地社（地下社會）跟我們的狀況不太一樣是，它場地小，它票房收入很少，它是反過來的，它主要靠酒水收入來 support 他們可以讓一些剛出道的一些樂團，或者沒有演出經驗的樂團，提供他們一些舞台，但是他們不能賣酒，他們就垮了，所以我們兩家的差別其實在這裡。

Q：那你認為政府單位在你們複合式經營方式的政策規範上要有區別的嗎？

我覺得是可以…有人有一種意見是說，可能是地社那邊的意見，他就是所謂的分級制度，比如說 100-300 人你適用的法源是怎麼樣、300 到 500 人是這樣、500 到 1000 人、1000 人以上，小巨蛋又是怎麼樣的一個狀況，我覺得這是合理的，因為每一家 Live House 的性質真的都不一樣，不只是音樂性，營業的方式也是，

比如說地社就是，我們看完表演是沒有人會留下來喝酒的。最早 The Wall 開始的時候，我也去當 DJ，表演完開始放歌，但看完演出會留下來繼續那邊喝酒聽音樂的，小貓兩三隻，所以其實是，雖然都是叫 Live House，但是實質上的營業模式不是太相同，像我們這邊就是節目結束之後，我們就會趕人，說大家趕快回家啦，我們要掃地了，你看我們一天二十四小時，我們真正營業就是只有兩個小時，我們演出結束之後就是清場，為了隔一天的（活動）來做準備。

Q：你覺麼 Live House 跟其他 Pub、夜店有甚麼差異？對獨立音樂發展的意義？

The Wall 就是比較深耕搖滾樂、或者比較另類音樂，他們深根了非常久，他們也培養了很多這樣的觀眾，只要 The Wall 出品，他們（聽眾）就會去看，我覺得他們做得很成功的地方，就是大家都是很喜歡搖滾樂的人。以我們家的員工或他們家的員工來講，他們可以為自己喜歡的東西，而自給自足，繼續努力下去，繼續撐了這十幾年，可能收入也還不錯。Legacy 的差別在於，因為我們的場地真的比較大，開銷租金都會很多，在看演唱會的文化還沒有完全興盛之前，我們可能還是必須要做一些主流藝人的秀，簡單來講，就是賺大秀來養小秀，像我們賺了楊丞琳、五月天等等的錢之後，我們會更有實力，來辦我們心目中覺得是好音樂的演出，像今天晚上這樣，可能只賣個四五十張，像這樣我們一定是賠錢的，我們要提供影片，我們要宣傳、要售票、還有場地的租金，但我們一定要做這樣事情，所以說我們必須要有比較穩定的收入，來讓 Live House 繼續生存下去。這又到另外一個問題是說，可能會有人覺得 Legacy 偏向太過主流，那我們的想法是，其實我們剛開幕的概念，Legacy 是希望可以讓一般的民眾在閒暇之餘，除了一般的觀眾平常的習慣，就是休假的時候去 KTV 唱歌、去華納威秀看電影，是兩個是他們最大的選項，我們多提供一個「看演出」這個嗜好給大家。讓看演出變成所謂 live style 的文化。所以我並不覺得，今天偶像歌手來這邊演出，是一件多麼不好的事情，因為這牽扯到整個音樂工業的發展，早期我們的偶像歌手，台灣的偶像歌手，發片可能唯一的宣傳管道，就是上節目、上通告、廣播電台、玩遊戲。你想想，歐美甚至日本，他們在偶像的價值，賈斯汀等等，最 POP、最流行的歌手，他們出片之後最大、最重要的宣傳工具，其實不在上節目，而是在全國、或者是跨洲的巡迴，既然他們是偶像歌手，但他們是有歌手的這個名稱。

以前台灣的偶像歌手，他們可能長得漂亮，但可能不具備演出的實力，或者是歌唱的實力。（我覺得）既然被冠予偶像歌手之後，他還是要具備歌手的技能。我覺得我們這邊開了之後，讓很多主流唱片公司的主流歌手，也開始慢慢瞭解到這個部分，他們也會願意開始嘗試在這裡做演出，我覺得這是回歸到音樂本質上，我覺得這是對台灣的音樂環境有正面的幫助或者改變。

Q：從台灣早期的 Live House 到現在的 Live House 有甚麼樣的轉變？

轉變很大，可能要回到更久之前，八〇年底、九〇年初的 Wooden top、Scum，那 Wooden top 跟人狗螞蟻，你知道那時候 90% 都是唱 COPY 歌（翻唱歌）那邊的文化就是，比如說我記得我那時候是抽 Marblo 菸，我一進去人狗螞蟻…一開始我都在聽張清芳、聽黃鶯鶯，聽那種所謂的流行歌，在我的字典裡面沒有「搖滾樂」這個東西，就是因緣際會有人帶我去了一個地方叫「人狗螞蟻」，我一進去就有一點震撼到，就是原來除了我聽的音樂之外，還有另外一種音樂類型，然後那邊的人是把這樣的行為，有點像宗教般的膜拜，要抽菸，我不敢把 Marblo 菸拿出來抽，因為所有人都抽長壽；只有一種飲料，叫做台啤黑甘那，可是沒有杯子，所有的人就是要拿這麼大瓶才敢這樣喝。那時候的氣氛就是，大家沒有一個讓自己變成特殊、讓自己跟別人不同的管道，它在營造一種歸屬感，就是我自己覺得我是怪人很驕傲，你聽張清芳，我聽捷客與魔豆，那時候是在營造那樣子的一個氣氛。

但是到了 Scum、女巫店、Vibe、B-side 這些開了之後，Live House 的功能完全變得不一樣。那時候真的就變成是，我（樂手）要唱自己的歌比較屌的那種氛圍，也因為我（樂迷）支持你們唱自己的歌，讓我覺得我有歸屬感，這已經不是最早八〇年代、九〇年代那種耍酷的心態，而是文化層面上的東西，那精神加進來很多，我覺得那時候所謂做創作的 Live House，是台灣音樂環境一個很大的轉捩點，那時候出來的樂團，可能都變成現在年輕樂團追尋的目標，或者是典範。

自己創作這個運動也不是第一次發生，七〇年代就有了，民歌時代就有楊澤了，就淡江事件，我不知道你知道不知道這個事件，一個已經死掉的，叫李雙澤，他是民謠歌手。他在淡江大學辦了一場音樂會，然後他就拿一個可口可樂的瓶子上台，他可能先唱一、兩首 Bob Dylan 的歌，然後就把可樂瓶往台下摔破，然後他說「我們為什麼不創自己的歌」，他是有被稱為一個所謂民歌的教父。那時候是第一個濫觴，讓大家覺醒，就是我們青年世代要唱自己的歌，以致於後來的七〇年代全盛時期的校園民歌，那時候所有大專院校大家都拿一把吉他，像秋蟬啦…這類的校園民歌。

那第二次的，要唱自己的歌的概念，是出現在 90 年初的一些，像我剛說的 Scum 等等這些 Live House，所以每一階段、每一階段 Live House 賦予觀眾的定義其實是不太一樣的，一直到我們現在這邊，我覺得目前還生存著的，比如說女巫、地社，喔地社沒了（笑），河岸，大河岸、小河岸，跟我們。這一代的唱自己的歌，已經早就被人家認可了，整個演唱會的文化已經從免費的歌友會，免費進場的歌友會，變成到要付費的門票的行為，整個演唱會的文化已經慢慢去成熟，從 MP3 開始之後，看圖表的人都知道，整個唱片工業，唱片銷量是逐年、逐年的往

下掉，大驟降的在往下掉，整個音樂工業的環節內，惟有一項叫演唱會工業，是每一年都往上升，也不能說它（展演）現在已經是一個很成熟的東西，但至少它是在往高處走，所有的觀眾也瞭解到，其實聆聽音樂是一回事，買 CD 是一回事，看演出家的畫面，可能又是另外一完全不同的一個經驗，這是我覺得這三個階段，不太一樣的過程。

Q：你覺得社會或政府普遍對 Live House 是什麼樣的觀感？

講一個例子好了，90 年底我有跟一群朋友開了一間 Live House 叫 Boogie，壽命只有一年，就跟「刺客」的一些人開的。為什麼開了一年就關了？是因為通常像這樣的地方（Live House），那個年代，都還是會受到兩方面的打擾，一個是白道，一個是黑道。我們自己樓層是地下室，三樓就住了竹聯大哥，隔壁就是信義分局，隔一條街是信義分局。

黑道的東西很好解決，他就是兄弟嘛，你就跟他搏感情，每個月送他（黑道）酒卷、你也不用賄絡什麼的，就歡迎他來，陪他喝酒聊天也沒事。重點是白道，就是所謂的警察，他（警察）很明顯的跟你講說 … 欸你要賄賂他，他不會收喔，他就是怕，他非常瞭解他的管轄區裡面，比如說有酒店、三溫暖，也有色情行業，他非常瞭解裡面的模式是怎麼運作的，他知道這個文化，他有把握去控制這個權力。

但他每天晚上十點、十一點，看到一堆留長頭髮或怪怪的人，在他不知道是一個什麼地方的門口，在那邊聚集啊什麼的，他根本就不想去瞭解，直接就這樣表態，因為他沒辦法掌握，知道裡面到底發生什麼事情，他就索性要表態。

那時候是不會有所謂的新聞，那時候大概只有新聞局，那時候新聞局還有審查制度，你就知道那時候官員是多麼沒有開化的一群人。到現在來講，其實所有人，包括官員眼界都開了，他們大概也知道，我們資料上叫作展演空間，知道我們跟一些搖頭店、色情護膚、喇叭店是不一樣的。他們已經知道了，但是沒有辦法做到的是，就是他們可以說服他們的民眾，說我們是一個健康的場所，到現在還是有這樣的一個問題，只是說阻力變少了，甚至以前的文建會，甚至還是會有一些這樣的補助，對於這樣的業者。我覺得這是一個很大的差別，我們受到的干擾變少了，還是會有新的問題跑出來，比如說消防法規啊、警察什麼的，還是會有一些新的問題跑出來，他以前絕對是不會因為你消防不過就讓你關了，他就是不爽，他就是不了解，最好還是不要了解最好。

Q：Legacy 曾受到政府的補助嗎？

Legacy 是不拿政府任何的錢，從以前開始到現在，我們不太想受到補助，原因是我們可以自給自足，也是怕拿人手軟。我不知道之後會怎麼樣，至少從以前到現在，我們是不拿任何政府的補助。

Q：政府的補助案是否有所要求？

其實政府對音樂來講，會有很多樣補助案，或者獎勵案，但是不會針對 Live House 做補助。比如說你看到很多案子，通常是 The Wall 得標、或者河岸得標，尤其是河岸，他們整年的營收中，靠政府補助的金額佔了很大的比例，其實 The Wall 也是，但那些補助不是為了那一間 Live House 所給的補助，而是比如說 Fuji Rock、Summer Sonic，去年、前年等於說是 The Wall 得標，就是做交流，比如說帶團去參加 Summer Sonic，帶團去參加 Fuji Rock。河岸則是會有一些人才培訓服務，主要是硬體培訓人才，比如說錄音班、燈光班哪，不然就是所謂的…她們有拿過那種… 因為現在像德國啊，各地都有音樂節，就是兩邊會互相交流，當然還有一些樂團的補助，因為 The Wall 可能有自己的廠牌，那可能會拿一些樂團錄音的補助，那針對所謂 Live House 場域的補助案，目前我知道的是還沒有，那以後可能會有，可能就補助你在消防上面，盡量符合消防的要求之類的，以後可能會有。他（政府）不會因為你，每天都請地下樂團來，我們就補助你，是沒有這樣的補助。

Q：為何 Legacy 要選擇在華山這個位置？

可能要從 2006 年開始講，我們辦第一屆簡單生活節，我們在這個場地，就是華山園區，這是第一次了解這個場地。當時看華山這麼多建築物在這邊，我們發現這間中五 A 館，是惟一整個園區裡面…裡面是沒有柱子的建築物，這個地方是很值得做生意的場所。另外兩個原因是，我們在找的時候其實就是希望在捷運站旁邊，希望中型 Live House 是在捷運站旁邊，希望他交通方便，第二個希望他在市中心。

因為之前大河岸開的時候，因為它是十字樓，除了觀眾觀看視野有視角問題之外，音場很難做。那我覺得我們這樣的空間，是可以滿足樂手的要求，也可以滿足觀眾聆聽經驗的要求，所以就選擇這邊。老實講，目前狀況是，我覺得這邊的狀況很不好，但也找不到更好的，這邊各方面條件都很差，我指的是外在條件，還有一些外在條件的問題啦，像租金啦。租金非常貴，我們這邊身處在一個華山「文創」園區，華山文創園區裡面有很多事業單位，我們是其中一個，我們就以為我們是在做「文創」產業，像旁邊有個藝廊，這個每天都在開的，那個藝廊也可以算是文創產業。

但除了這個之外，全部都是餐廳，周杰倫的餐廳、義麵坊、賣披薩的 Allay' s cat，我以為我在文創園區，我去投資文化事業，主管單位是不是應該要… 不要說要補助，要有一些行政上的措施，或者說有一些優惠。那我發現一個事情，你知道王力宏，在我們對面，在忠孝東路有一個叫國庭的豪宅，它的屋齡大概兩年，在忠孝東路二段上面，那一樓的店面在出租，大概也是兩百坪，新房子喔，而且是豪宅，看起來就是很厲害，鋼骨結構什麼的，一坪是租三千塊錢，店面。

然後你知道，我們這邊是一個七十年的老房子，蟑螂老鼠，你看還會掉屑（拍沙發），一堆蚊子，這樣一坪也是三千塊錢。我要講的是，比如說，我們常說最沒文化水準的是對岸，中國，可能去深圳，深圳可能新開一個文創園區，假設它的文創園區在這裡，外面有一條大馬路，就像我們的忠孝東路，大馬路上可能一平方米的租金，假設他們一坪是 10 塊，但是政府的文化單位為了要補助業者，來我這，讓這邊變成文化的聚集地的話，你外面這 10 塊錢，我在這邊（文創園區）只要花 1 塊錢，差 10 倍。我們這邊不但沒有這樣子的優惠，比起來我們這邊還比較貴，那邊（王力宏的房子）是 2 年的房子，我們是 75 年的房子，然後我們合約 3 年一簽，3 年之後還要再調漲，一次要調漲就要調整到 40% 到 50%，我不覺得我們在政府的文創區裡面有受到什麼保護、或者是優惠。講難聽一點我們就是櫃姐，我們是百貨公司裡面的專櫃，我就是櫃姐，我除了給你（承包公司）租金之外，還要給你抽成，你賺得多他們還是要抽你的錢，我不知道為什麼…

這就是 BOT 嘛（華山），這邊有另外一個承包公司叫做台灣文創，其實剛開始我們也有競標，但是後來我們輸了後來一個出版社，成立了這家公司來掌管這理的事務，叫「台灣文創」。我們輸了，可是還是覺得這一個地方（Legacy）很屌，所以我們就再向台灣文創租借這個地方。我覺得啦，我真的不知道，除了宜蘭（文創園區）的那個之外，我不知道還有什麼叫做是文創，這個我要抱怨一下，它一個月漲 20 萬，一年又要多 240 萬。

Q：誰下決策要漲價？

這個不管，因為它已經 BOT 出去了啊，政府不會去過問是否要漲價。他（台灣文創）可能也是會有政府的壓力，就是你們每年要帶給我多少營業額。我對政府來說，我就是二房東，我當然很想，龍應台明天來的時候，我們能施壓，不知道有沒有用。我們希望明天（龍應台在華山的會議）把會場佔滿，他們找薛聖芬啊、黃舒駿那些人，因為她（龍應台）一直不出來回應，我們只好去那邊堵她，希望整個會場都是我們自己的人，我也沒跟公司講這件事。

Q：台北市的 Live House 都會對這個議題都是表持支持的嗎？

我不知道他們怎麼想，因為沒有表態，所以我不知道，The Wall 和河岸還沒有表態，所以我不太清楚，我們是有表態，我們在臉書上有表態，表態我也是有被唸了一下，被我們上面的唸了，那我其實是用比較模糊的文字，把它轉換成是我們支持好的音樂，Legacy 支持好的音樂，希望政府官員所有的民眾和我們所有的人跟我們站在一起，我們沒有特別強調這是地下社會的事件，因為臉書最好檢驗，就是我們以前可能隨便 po 一個亂彈阿翔，按讚的可能六百個，最多的可能是四分衛重組，再按讚。但我的這兩句話一推(指支持 Live House 立場的言論)，就三千個按讚，這也是我歷史上 po 文有史以來最多人按讚的一次。

Q：目前其它 Live House 沒有表態是什麼原因？是否訴求不一樣？

可能是訴求不一樣，因為他們目前沒有遇到，跟地社 exactly 一樣的問題，不知道是不是都有酒牌，The Wall 現在是在外面賣酒，我們以為我們這樣子就 ok 了，我們以為在外面賣酒就 ok 了，後來瞭解到，不管是在外面賣酒，或者是人家去 7-11 買酒，都不能拿進來喝，所以說…我也不確定 The Wall 或者河岸這樣，是不是有適法性，我們也不好意思說去檢舉人家。這些別的 Live House 原則上說起來都不是競爭對手，我們都是想要一起把這個市場的餅做大，其實我們都滿好的，尤其跟 The Wall，他們有邀請一些藝人，他們裝不下就會過來這邊(辦活動)。

Q：你們會跟 The Wall 一起辦活動嗎？

有啊，就是合辦一個演出，我們會用比較低的門檻跟他們合作，比如說拆票房啊什麼的，河岸也是。The Wall 比較常配合，像他們很有把握的，比如說 Kings of Convenience，好自在樂團來，因為他們的 show fee，知名樂團，然後 show fee 比較貴，他們也評估即使 The Wall 全滿的話，可能也賺不回來，那就來這邊，來 Legacy 辦，人可以多一倍，至少不會賠錢。

Q：你知道目前有哪些跟業界相關的音樂協會嗎？

音協，理事長是家駒，他們是獨立的，之前是小朱老師，好像是兩年一任吧，去年(2011)開始之前變成趙家駒，他們其實是幫獨立樂團尋求一些演出的機會啊、或者是出國啊、去跟外面交流啊什麼的，然後他們之前有辦一個印地音樂獎，一個台灣音樂獎，有點類似金曲獎這樣，可是現在音樂已經有一個菁英獎，他們那個獎就沒有辦。那我們自己…不能說我們自己，我們上面的人也連同一些音樂人，也自己推出了一個獎，叫「音樂推動者大獎」，主要是因位菁英獎是政府辦的，

政府出錢，但我們希望是由民間自己來，做一個對獨立樂團、獨立音樂有一個實質獎勵的獎項，今年是第一屆。

Q：你們有加入嗎？

他們會發邀請啊，就是說希望你可以成為會員，就是五百塊或一千塊，就是有 case 的時候會想到你之類的。我其實不太清楚他們的運作模式，或者他們實質上有幫到樂團，他們也會承接一些政府的標案，去年的菁英獎就是他們標到的。至少是…我覺得啦，至少是跟這個圈子比較熟悉的人做這個事情，總比是…因為他們都做金曲獎的，對這個…與其讓主流的公司來辦，不如讓這個圈子的人來做。

Q：這協會有在關心 Live House 的問題嗎？

沒有耶，目前沒有聽到。

Q：那你認為 Live House 是不是應該要有一個介於政府和業界間的這樣的協會？

其實我們跟掌管我們單位的公部門溝通、協調，其實是很充足了，我覺得我們是自己可以搞定。主要是跨部門的協調比較麻煩，我們目前是沒有一個想法希望可以這樣的單位來幫助我們，因為我覺得我們自己跟公部門協調上，並沒有受到太多的阻礙，那他們（官員）說老實話，也是 100% 支持我們，政府官員也還是會常來看演出啊，主要不是一個掌管文化事務的單位，我們現在比較期待的是，他們可以把他們看到的、所聽到的東西，跟其它部會做協調，不要太找我們麻煩這樣。

Q：Legacy 有登記音樂展演空間業後，台北政府是否有透過任何形式來進行說明？

有，文化局有，只有文化局，因為它（「音樂展演空間業」）是經濟部商業司發的，那等於是增加了… 比如說以前有三百六十五行，我們是第三百六十六行之類的。那這對於其他部會，還是沒有相同的法條、法源來規範我們，所以他們碰到我們，其實也很頭大，就是他們也不知道用甚麼樣的法規來管理我們，我不是講文化部，我是指其他的部會，所以就面臨到…就是我們已經被地方政府文化局的人認可是展演空間，消防局的人不是這樣認為，他們沒有音樂展演空間、藝文展演空間的法條來去規範我們，所以只好就認為我們是什麼就是什麼，目前他們認為我們是酒店，就是八大行業。

Q：你覺得目前 Live House 目前的最大的阻力是什麼？

我剛講過，就是這個市場是逐年在提升的，就營業上的發展上來講，我們是樂觀的，就我們這裡的業績來講，是一年比一年好，那我覺得歸納到最後，最後的癥結，其實就像剛講的那些，適法性的問題，然後希望就是說，有一個規則讓我們來 follow，我們是非常想要合法的，可以說我們是生意人，但是我們不知道要怎麼樣讓某些事業是 100%合法的，那不會再有任何人來找我們麻煩，現在就是一個混沌時期，就是沒有人告訴我們怎麼辦，那我只好照我自己的方式做，遇到問題我們只好一個一個去解決，就是希望有一個非常清楚的條文出來，讓我們去遵守。

Q：業者常被抗議嗎？

還好，但很少。但居民就是直接打 1999，像我們這邊都在文化園區了，就還是會啊，就太晚就會，加減會，像環保局來的時候，他們就帶了一個分貝計，我說你們不能在這裡測，你應該去投訴我們這邊的人的家去測，你在我們這邊測，隨便都超過 65 嘛！目前都還好，這招還滿管用的。



附錄 2-4 Beright 樂團前主唱 吳執平 訪談紀錄

受訪時間：2012 年 7 月 12 日

訪談時間：83 分

受訪地點：小人物音樂工作室

Q：你對於前幾天 Live House 業者跟樂迷在立法院抗議的看法？

汽水、抗議毛巾、抗議 T-恤…你會不會覺得，他的抗議稍微有點商業化？雖然說抗議這件事情本身是好的，就拷秋勤啦，我只針對拷秋勤來說，我覺得他們把抗議弄得有點商業化，他們只要有得抗議就抗議，沒有對策、沒有方法。就（油價）漲價？為什麼漲價？可是就沒有辦法告訴我說，你怎樣可以不漲？你有什麼實際方法、實際效益說，你漲價這件事情是哪裡不合理？然後你應該用什麼應變措施，我看不到欸。我覺得台灣這麼多所謂的藝文人士在抗議，你們抗議，但是人家真的不會屌你，就是…我覺得是，你把自己的格局弄得很小，你是一個情緒上不滿意，一直丟一些很情緒的字眼，可是你卻沒有一些解決方法或措施，那我會覺得很可惜，因為你集結這麼多人，對啊。

就是，本來社會就是應該透過抗議一直往好的方向前進，但是你如果抗議，只是抗議完，還是停留在原地，就沒有意義啊，就是你沒有一個真正帶頭的人來說，欸我覺得中油幹，他不應該漲價，他應該在用（賣）汽油的時候，他應該提煉成輪胎或賣柏油路什麼的，然後再從這些週邊商品中間，賺取錢來補貼中油的虧損，就沒有人會去提出這樣的東西，也沒有什麼五年計劃、十年計劃，不要講五年計劃、十年計劃好了，連那種半年計畫、一年計畫都是沒有的，就是，他認為說，欸我只負責抗議，官員你要負責想辦法解決。啊你想辦法，那我不滿意，我們還是可以隨時下一次的抗議，這是在我看台灣社會的時候，我覺得有點好笑，而且他們不會就事論事，而是就政黨論，就是…因為我個人是反政府啦，我是不論藍綠的，就是藍的這樣，綠的也是這樣，所以對我來說，沒有差。

可是這個社會很喜歡二分法，就是這些靠藍或靠綠的，都會覺得說，阿你們就是那些人啊，每天在那邊罵說怎樣怎樣…對啊，你不覺得台灣社會就這樣嗎？我不覺得綠的好、我不覺得藍的好，你就一定要選擇，那我為什麼一定要跟你們選擇，你不覺得，不選擇也是一種選擇嗎？

因為我碰到太多，有人問說你什麼黨？（我說）喔，我沒有黨派。他們就說，你知道你們這些人最可惡了，社會就是因為有你們這種人，所以沒有辦法前進，說什麼，你看你又不支持藍的，又不支持綠的，我就覺得誰規定的？到底誰規定的？又沒有人說誰做得最好？他們又沒有一個黨綱是我同意的，那當然我也選擇

我都不要啊。我不曉得欸，我覺得這個社會就是，大家病了，生病了然後還裝個性。就是不客觀，不會就事論事，就是論黨派。我是覺得這樣下去也沒有辦法。

Q：你知道當地居民是怎麼反應 Live House 問題的嗎？政府的態度又是什麼？

我覺得要像那個三里屯，就是師大商圍的居民，你要像那個商圍的居民一樣，是一步一步經過訴訟的，我覺得他們其實很奸詐的是，其實他們那個訴訟跑好幾年了，默默一直跑、一直跑，跑到今天成了，那沒辦法，政府說，因為你們（訴訟）那個成了，所以不好意思，我要對不起師大商圍這邊所有的店家。但是師大商圍這邊的店家，就是完全是…他有點跟那個王家一樣，就說我不知道你們在搞這些，然後一直說自己不知道、不知道，可是這個社會就是這個樣子，不知道 ….. 就是滿殘忍的啦！

因為他們永遠要看到那些文字上的東西，然後往上呈遞上去，他們才會認同這個東西、認可這個東西。所以 Live House 要正名的話，絕對不是透過抗議，而是透過有力的人，然後透過文書的方式…因為，我覺得公務人員都很被動，他們能少做一件事就少一件事，他們不會覺得多做一件事情叫政績。他們如果多做一件事，他們是在他們執政黨的幾年規劃裡面，他們譬如說，我們要建捷運，他們會覺得，我們要幹嘛、要幹嘛、我們要照著 rundown 走，其他來的事情，再說，辦。也許我想推動文化產業，所以我撥了多少預算，要推動所謂的…錄製有聲出版品，對，他們花了錢，願意推動這個，政府為了要表示說，我還是支持，政府會用這些金額去告訴你說，我的功績，事實上他對於…你說 Live House 的生態是完全不瞭解的。我只知道，你呈上來，就是你的申請書拿出來，然後我給你錢，這對他們來說是正確的事。

我覺得…我小時候很喜歡那種…就是很關心那種這會議題啊，後來長大發現說，當你在問大人這種社會議題的時候，但大人會問說，那你有沒有甚麼方式解決的時候，對，那通常大部分的人就是，好我告訴你說解決方式，但事實上是，每一種解決方式都會有破綻，就是…我不曉得你懂不懂那個意思，就是如果有一個得，就會有一個失。就是…我覺得啦，是會有這種問題。所以，這樣子的時候，我後來就覺得…我小時候玩樂團，我很想要像拷秋勤一樣，但是後來我發現說，那是一個理想…太過於就是…不切實際的…沒有貢獻，就跟寫詩一樣，就是你…他是一個好像很美好、但是事實上好像沒有什麼辦法，對。

那後來覺得說，選擇做音樂，那還是回到一個人本的問題，就是開心就好。我最近看寶萊塢電影給我的感覺，就是他們人民活得很辛苦，所以你很辛苦的時候，如果你再拿一些很沉重的議題去壓他們的時候，他們會更辛苦，然後那些東西，不是說不該被討論，我覺得…它可以存在，當然我們也可以存在是說，希望我們

可以帶來簡單的快樂或什麼，那他也許會…減緩…也許你在聽這首歌的時候，我就不會想說，幹媽的油價上漲了、幹我明天媽的工作沒了之類的。也許是不是透過一些生活上的小東西，然後讓你不要那麼痛苦，我覺得音樂本身啦，因為它要傳達的，基本上還是一種讓人家有抒發空間。如果你一直告訴人家說，你有多憤怒、多憤怒…憤怒到明天還是憤怒，但…憤怒…我覺得有些人是憤怒，不太會面對，就是我永遠在憤怒，然後積久了他就憂鬱了，對，所以我覺得…你持續…有些人 EQ 很高、IQ 很高，他們憤怒歸憤怒，但是我們還是很快樂，但我覺得有些人聽憤怒的歌、看憤怒的電影，然後我就得了憂鬱症，然後覺得這個社會沒有希望，然後就覺得怎樣怎樣，就永遠在傳達在一些負面的訊息。

可能有些人就是很 enjoy 在這裡，可是我覺得…這好像也不是社會前進的力量，我覺得社會前進的力量，是很多元的聲音，所以次文化應該有、然後你說藝文應該有，然後…但是…對啊，可能大多數人都是罵來罵去。

Q：身為從業人員你怎麼看獨立音樂的發展？

對啊，就是…你說玩音樂的動力嗎？玩音樂的理由是，你已經玩了，就沒辦法後悔了，你今天如果已經成為了一個畫家，你可能沒辦法選擇再去當公務人員或上班族，對，我覺得那是心靈層面的問題，當你要繼續往這個路去發展時候，你要找到一個更大的理由是可以繼續下去的。

我會這樣覺得啦，我不會希望說…這個社會本來就是負面的，然後我還是每天在講負面的東西，我一定還是要繼續過下去。所以最大的理由是，我想知道我到底可以做到什麼的程度，在音樂上，因為大部份玩搖滾樂的人，都相信可以用音樂改變世界，對，但是要用什麼方式改變？你用憤怒的方式改變？還是快樂的方式改變？我覺得這是這是，一種可以思考的地方，也許不用整首歌帶有哲理，你可能有某兩句話都帶有哲理，可能那兩句話也許是有趣的，他可以…人家在開玩笑的時候，突然間想到這句話的時候，我就覺得這就已經很屌。那也許，他可以改變一些人，那種很負面的情緒，然後「幹沒關係啦，就是這樣」，對，我覺得這某種程度上他就是一種很…些微的改變。

Q：曾經組過樂團嗎？跟 Live House 的淵源？

「做對」喔，當初是 bright，是光明，但後來發現說，要如何讓一個樂團，朝正面的力量方向去發展？我們本來是想說，不應該這麼負面啦，所以我後來覺得是光明的方向，所以 bright 是明亮的意思，那如何用明亮，被大家看見，去做

對的事情，就…對，所以我們那個團名是一個單字後來拆成兩個字，所以他其實是 be 跟 right，後來才變成 BERIGHT。

但那個都算誤打誤撞，因為前面都取過一些很蠢的團名，然後就是一直想告訴大家，我們的精神目標思想是什麼，然後就是就變成說有很多縮寫啊，什麼…你要有什麼複合式的精神、然後有跟刀一樣的批判性或什麼…之類的，就是你變成你的團名變成 xxx，然後是一個單字、單字、單字組成的，然後就是沒有聯貫性，然後就是因為真的組很久了。大一吧，對啊，我後來光找齊這六個人我花了四年的時間，就是…一開始有大學同學還有什麼，陳雋（beright 吉他手）一開始跟我玩一玩，後來當兵，然後前期當然是…因為我原本就跟他組團當鼓手，後來那個團散了之後，然後後來又抓他回來繼續，再弄一個團，因為他沒有組織能力，對，就是…因為我算是…可能也不是沒有組織能力，可能他就是不夠衝，對，就是沒有想說，你有想說刻意要去想辦法解決，然後我就覺得說…多花一點時間去解決這些事情。我現在其實不是團長，現在是陳雋當團長，我本來想說團長讓他當，但後來發現說，他還不太有那個…果決的判斷力，對，也許這個決定會錯，也許那個決定會對，那但是他選擇的是不做決定，然後就是變成他很軟，然後我超硬的，然後就還是我…現在他去顧一些行政上的，告訴大家什麼時候練團，通知任何訊息，但大多還是我在決策上面…我決定大部分的事情，就是之後的方向，因為我覺得，畢竟這個團是我組的，大家都基本上還是比較願意聽我的。

我希望喔…當然是可以讓更多人知道這個團，那你第一步當然是…如果可以讓大家喜歡這個團，那再來是，如果可以把你想做的事情付諸在這個團身上，那大概…我這輩子就會是這樣子吧，就是…如果能夠讓人家喜歡，我又可以寫我想寫的東西。我是覺得有點遠，但有可能，有點遠，但有可能，因為現在是透過 free night 阿德幫我們那個在製作面，我會覺得還有機會啦，對，就是…因為我們這個世代的團，大家要追求進化，大家都往電音的方向走，要不然就是怎樣怎樣…就這種類型的，但我們卻往反方向走，就是我們本來就是這樣，但後來又走復古搖滾，但我們又不走很藝文的那種復古，因為藝文復古又很假掰，所以我們不走藝文復古的路線，就是走…可能是因為是 free night 阿德，所以他們就是，多少會把阿嶽使用的手法，然後放在我們身上，對，那我覺得還不錯啦，就是…如果能先被看見是第一件事情，那再來是…後面再往直覺的方向走吧，對啊，我在預計我們前三張會需要製作人，對，然後三張之後可能才不會有製作人，我覺得是這樣子，我的規劃是這樣子，樂團規劃。

Q：你會覺得你們是屬於獨立音樂嗎？什麼叫獨立音樂？

我覺得他是那個樂團都有自主的能力，就是他不是…被完全操控性的，他不是說我今天叫他們練跳舞就練跳舞、彈這首歌就彈這首歌，對，今天是我覺得…所有

的音樂都還是屬於自己創作的時候，我覺得他都算是獨立音樂的精神。那今天你覺得五月天算不算獨立音樂？他們算諾，因為他們自己開公司，對他們自己開公司，他們是自己的老闆；那周杰倫是不是獨立音樂？他是喔，因為他自己獨立也開了公司，只是他有比較多的金援進來，因為如果…這是我對獨立音樂的定義啦，因為大部分後期…譬如說獨立電影，如果小金額的電影叫做獨立電影，大金額就不叫獨立電影的話，落差就是…如果要說差別的話，就是資金的多少，對，因為獨立樂團這件事情的話，就是你一個樂團…以拷秋勤來說的話，我超愛講拷秋勤，超愛超愛針對他，沒有沒有…拷秋勤的DJ是我的學弟啦！對，就是…他明明每天都是在看著Nuara的商品怎麼做，然後在那邊研究那個激進的那個品牌，你知道那個激進的品牌，就是它T-Shirt上面寫「激進」那兩個字，它的品牌叫「激進」，他每天看Nuara、看NIKE，對，然後就是，他都會學…他其實很想要往那個風格走，但是…就是在學商業的手法，去操作這種所謂的革命精神，他們把自己的商品灌入所謂革命的精神，就是拷秋勤就是很愛罵政府，又很愛跟政府申請錢，那跟政府申請錢的樂團到底算不算獨立樂團？因為如果你要說有外界資金進來贊助你們的樂團成立，然後就不算是獨立（樂團）的話，那受到政府的贊助算不算獨立（樂團）呢？所以我會覺得說，獨立…獨立就是你有自主性，有自主思考的能力，我覺得那都算是獨立，對，就是你不是依靠說…我今天…要弄個樂團，然後我不知道怎麼做，我們幾個都帥帥的，然後唱片要簽我們，我們要做什麼歌？不知道！要弄什麼歌曲？不知道！然後…你幫我挑歌，你幫我選歌，對，我覺得這樣就不是獨立樂團，可是…基本上樂團有百分九十九的團是獨立的吧，大概只有百分之一的團不是獨立的，那百分之一的可能是「信樂團」吧，因為「信樂團」他們一開始是樂手老師，然後樂手老師長得帥帥的，然後…就後來他們組了一個「信樂團」，然後他們音樂可能還是陳昇的歌，或誰誰誰…的歌，像「one night in 北京」也是陳昇的歌，他們到了後期才開始學著創作，對啊，所以…獨立這件事情我覺得還好，對。

Q：你們以前在Live House有表演過嗎？Live House對獨立音樂有什麼意義？

有啊，很早囉…大概2008、2009年，對啊，大概三次吧，然後在之前我幫人家打鼓，幫一個DJ打鼓的時候，之前還有去過兩次，然後跟什麼DJ high啊、沙羅曼他們一起表演，對啊，反正就是電音掛的，就打鼓啊。

我覺得他就是一個實驗空間，他就像是舞台劇的實驗劇場，就是…當你還沒有辦法登上大舞台的時候，你有一個小小地方去實驗你想做的東西，他那裡是很自由的，是沒有拘束的，對啊…反正就是一種，反正你想幹嘛都可以啊，所以…他對於新生代的樂團來說，就是…台灣這社會很好玩的就是說，就是…我只要去地社表演，我就是台灣的樂團，就是underground（地下音樂），然後…基本上是只要你給工作，大概秋生會排，那時候我們排的時候，都還是都是秋生排的，666

的吉他手，他現在在東森幼幼台當台長。他沒辦法啊…你就是，你就是選擇你不向音樂折腰的時候，你覺得音樂應該怎麼做的時候，然後…你好像就是會…必須要去找工作，然後…也許工作久了…你會覺得好像養家活口好像比玩音樂更重要了，然後漸漸的你就跟音樂越走越遠了。然後，玩音樂，是你喝酒一種方式，每天晚上喝酒跟妹說，欸我玩樂團的，或者是…對，你已經失去說…我在追求完美的音樂了，你只是在追求一個開心的管道，對啊，就是一種發洩方式，然後對社會不滿，或者什麼什麼的。

Q：Live House 有樂團演出的門檻嗎？

最低，再來就是河岸和 The Wall 了。河岸是用 Open Jam 方式，他們老闆是一個一個那邊看，老闆喜歡才排，老闆不喜歡就不排；然後 The Wall 是火焰大挑戰，對，就是我們今天包多少票，然後…可是他們的制度有瑕疵，就是譬如說我今天參加火焰大挑戰，我必須賣掉 20 張票，但是還要取決說，今天來幫你打分數的那個，排節目的評審員喜不喜歡你的音樂，如果不喜歡，The Wall 還是賺你的 20 張票的業績。The wall 是營利事業體，非常的商業化，非常，我以前去 The Wall 表演是不需要包票的，然後到後來，他們學了日本那一套，我不曉得他從哪裡取經回來。

至於包票就是…喔，我要禮拜六表演，你要包兩百張票，然後一張票成本價是 250-300 塊，然後兩百張五萬塊，你就是要先留五萬塊，然後禮拜六晚上給你表演，現在是這樣，過去是…你兩百張票，五萬塊當天晚上給我，這在之前是不用，他們金額越來越高、越來越高…搞死所有人。現在是表演前就要把那五萬塊付清，在演出前的七點之前要付清那五萬塊，對於還滿多樂團來說，是還滿硬的。

然後…其實過去也滿多…什麼地下絲絨啊，台北車站那個，2008 年前台北車站那個就已經沒了吧！因為他們後來搬到武昌誠品地下室啊，然後因為那個股東兼外場 PA，跟太多樂團起衝突，他跟小刀還有拉扯耶，就小刀說…欸我們今天也說是有票房，那雖然說今天票房不好，你也不需要說來那個…就是他在舞台上，對台上表演者很不客氣，然後小刀下台找他理論，他就是說，不然怎樣！這就是我的店啊！後來我們把這件事情 po 在無名小站上面、網誌上面，後來發現說超多團跟他們起過爭執。那個老闆每次都噲說，我認識多少明星什麼的，我認識陳昇什麼的，他們都會因為我來這邊表演什麼的，所以你們這些小團我看多了，可是沒有，他生意做不起來。

我覺得是人際關係啦，我認識超多團啊，然後就是…他們那時候在地下絲絨只賣出五張票，然後他們要上台表演，那老闆說你們可以下來了，你們今天晚上不用

表演了，超糟的啊，所以我覺得會沒有人不是沒有原因的，對啊，因為西區那塊文化本來就沒有什麼 Live House，你又這樣經營，那怎麼可能經營的起來？

Q：你跟其他 Live House 從業人員熟識嗎？

一些吧，我覺得應該是部分部分吧，我只熟 Legacy 耶，那個 Legacy 的主理人比較熟地社，就地社嘛、操場、Legacy，最主要那一圈大概是這樣，因為地社那一掛，全部人都在 StreetVoice 上班吧大概，就是那些老屁股，大家都在 StreetVoice 上班，那 StreetVoice 是隸屬於中子集團，就是它下面有音色、本色、然後 Legacy、Streevoice、Simplelife，對，他們是一個圈圈的，所以那一圈還滿大的。

因為南區的團一定就跟南區的團熟啊，南區是指公館，你說什麼「Harsh」，一定會跟「馬克白」啊、「Go-Chic」啊，對啊，就是混地社，就是那一掛，就是在反叛社會，他們不是反叛社或，他們是在反叛國民黨而已，就是砲打國民黨；然後東區的團，其實…也沒有什麼東區的團啦，就是比較常在東區這一代練團吧，因為除了…比較靠我們那區的團，像什麼史來牟啊…什麼有的沒有的，就是都還滿熟的，就是「波光折返」、「皇后皮箱」，對，都不會是完全認識啦，對啊，你不是五月天，所以你不可能被大家認識，對啊。

Q：那其他從業人員對最近 Live House 的議題有什麼看法？

有耶，有一些團跟我的看法，因為我們都有在網路上看最近的抗議啊，他們看法是跟我一樣，他們是沒有那麼有針對性啦，他們就覺得說，他們就是在辦 party 而已，對，就是可能平常夜店玩膩了，想要找一些白天的趴踢去跑一跑，可能也不要說那麼賤啦，對，可能事實上看起來就差不多是這樣。

Q：你覺得民間跟公部門溝通會成功嗎？

沒有嘛，要看他們怎麼談啊！以之前的遊行方式的話，我是覺得有點好笑，就是…是一種難過的感覺，就是你怎麼會…怎麼這麼多人出現，沒有講到一個具體的東西，講到刀口上，怎麼去解決這個東西，就沒看到。

而且 Live House 不應該是說，Live House 統一 Live House（規格），你說 Legacy 是 Live House，「地下社會」也是 Live House，那個層級多大！那個營業額落差多大！如果你要知道 Live House 的收費標準，會不會以 Legacy 的收費標準呢？還是可以算地方坪數來有所區隔，我覺得那個東西還是要細談啦。最理想的狀態，當然是有分等級的嘛，就是小型 Live House、大型 Live House、中型 Live House，

這些酒牌得稅金應該要怎麼分配？我覺得那天我看到就很好笑，那些下面的…所謂的文青，所謂的文青，就是那邊跟人家講說，喔為什麼 7-11 可以賣菸、可以賣酒，那我們地社就不行，難道 7-11 就可以？所以 7-11 繳多少稅金？你繳多少稅金？就是我覺得…你講話要用點腦，對。我不曉得啦，因為我…我覺得旁觀者嘛，我其實也不會在 Facebook 上面發言，或者是說…我當然覺得 Live House、地社要有，這是正確的，因為它是代表了國家的次文化，就像街頭文化發展得越興盛，表示你的國家文化的水平越高，就是你英國的文化水平發展的非常高，她的街頭文化是發展得非常興盛的。你日本也是，或者說我覺得…無論是歐洲任何國家，都會是這樣，都是街頭文化都會非常興盛，而不是會是很封閉的。對，所以不應該是因為建築法規、消防法規，你就要來打壓所謂的這種次文化，因為…我覺得次文化跟主流文化之間，他是相輔相成的，你沒有所謂的次文化，你就不會有那些主流文化的東西，就是…因為我覺得主流跟非主流的之間區隔就是，比較多人喜歡，他就叫主流，比較少人喜歡，他就是非主流，對，我覺得這個社會就是這個樣子，就是少數跟多數的差別而已。

那因為如果你要看法國的主流片，跟美國的主流片，他們的看法是完全不同的，他們…以電影來說好了，法國人是不看好萊塢電影的，他們只看一些蔡明亮那種系列，或者非常非常、完全沒有劇情的那種，那種在法國是主流，但在台灣不是主流，對。

所以我覺得…那是風俗民情的問題啦，所以也許有些人會那邊抗議或是什麼，主流非主流的問題，那我會覺得…這是一個文化養成必須都有，然後，所以我在看 Live House 的事情，其實是，我覺得地社算是滿重要的一環，因為如果它有所保留的話，未來還有其他文化才有辦法有所保留，說不定地社開了一百年之後，說不定是一個古蹟耶，對啊，你在一個…可以成為一個地標的 Live House，然後，你在他二十歲的時候就封殺他，那可能不是…就有點可惜啦。

Q：你覺得 Live House 從業人員的政策立場比較接近嗎？

應該會吧，可是我還沒有看到他們明確的方向，對，那但是基本上如果他們可以用一些方法，讓地社可以留下來，那我會覺得就是對 Live House 都是好的，因為也許他們就是前人種樹，未來才會有其他 Live House 可以乘涼，但是事實上，因為台灣比較小，所以市場飽和度會有問題，所以台北應該，不太能再容下幾間 Live House 了。

Q：目前台北還有哪些 Live House？

Pipe，在那個公館那個自來水那邊（自來水廠），可我不認識老闆，應該還是地下圈出來的；然後還有一個 Vision circle，在東區啊，它是一個龐克店，它是那個龐客店開的 Live House，是一個賣龐客衣服的服飾店開的一間 Live House，Vision Circle 開滿久了，它開比 Pipe 還久，跟地下絲絨差不多時間，但是他們…基本上他們比較以 bar 的經營模式，因為它們空間很小，大概跟地社差不多大，可能它的表演空間比地社還要少，他們完全是派對性的，他的表演廳大概是這個大小(指沙發區)，舞台大概這麼大，然後就這麼高，就一套鼓坐下去，然後音箱在這邊，然後就滿了，很迷你、很迷你這樣，也在地下室。

生意不好吧，Vision Circle 是靠賣酒，那它都是做暢飲的；河岸就有兩間嘛，大河岸、小河岸，然後…啊，那個 Roxy Mini，就是 Roxy 99、Roxy Rocker 體系的，在那個和平（東路）、建國（南路），不是 Rocker 喔，那是和平（東路）青田街，Rocker 是沒有表演的啊，Mini 是有表演的，我們還沒去欸，我們 8/10 才要去，他們好像開一陣子，可是之前沒有什麼經營，現在才開始要宣傳。

Pipe 很偏…就是地方很偏僻，所以要過去的人，肯定一定要知道那個地方，可是那個地方，我覺得還滿妙的，就是他的環境很清幽，因為他在福和橋下面，他就有點像是那種，你在蝙蝠俠電影裡面看到的，就是壞蛋聚集的場所，因為上面就是橋，旁邊就是河邊，感覺那種蝙蝠俠那種，螢光黑手黨，跑出來就是，應該就會在那種場地。那附近就沒有住戶的問題了，他是一個滿獨立的空間。

我想到我再告訴你好了，因為這些（上述）算是還比較有名氣的，因為如果連我都不知道的話，那肯定是…可是飽和度都已經差不多了。

Q：他們應該都沒有挑團吧？是都可以表演嗎？

他們好像有包票吧…對，可是他好像有看團，就是上次他們找我們去他們是說可以不用包票，對，可是他是說包票是針對一些剛出來的團，因為團太多，因為台北市樂團大概就五百個了吧我猜，對，台北市的地下樂團，因為這是一個人人只要可以做 10 首歌就可以成為一個樂團的時代，不論你風格好壞，你只要有朋友，對，然後你只要願意花時間、願意花一點錢，你就可以玩樂團，就是這樣，門檻超低的，它可能比組一支棒球隊還低。

Q：之前的 Live House 有哪些？

地下社會之前的 Live House 像「人狗螞蟻」，那時候有火災，有燒死了一些人吧。那個年代的東西，我記得 VIBE 還在吧？我印象中最早的「人狗螞蟻」吧，可是他們說「人狗螞蟻」那個年代都唱 copy 歌的，它不是創作的，那個年代不能創

作，對啊，還有一個年代是 Hard rock，曾經有一個年代是 hard rock，是美國來的 Hard rock，他們好像就是跟…Ez5 那種差不多的系列，就是有…會找伍佰、黃小琥那些什麼的，那種體系的，hard rock，之前台灣是這樣。

Q：你對 Live House 的定義是甚麼？跟夜店或是 Pub 的差別？

EZ5 算老派的 Live House。Live House 應該就是「現場」吧，就是一個現場表演空間吧，那基本上這種東西就分成商業和不商業吧，然後就是會唱別人的歌跟不唱別人的歌，對啊，然後早期民歌西餐廳應該也算 Live House 吧，因為早期的民歌西餐廳他們不會唱自己創作的歌啊，他們是會 copy 一大堆的歌，然後夾帶著說，喔有一首我們的創作曲，然後就這樣寫了就唱，對，早期大部分的民歌西餐廳的文化是這樣，對啊，所以…因為台灣的 Live House，你要追尋的話，要從民歌西餐廳開始追尋，對，Live House 最早最早可能就是叫民歌西餐廳。

Q：從前跟現在形式的 Live House 有甚麼差別？

風格，每間風格不一樣，像…聖界風格就跟 The Wall 一樣啊，其實它不侷限，對，除了聖界的店名比較俗之外，它基本上…會去那邊表演的團，都滿多的。然後…台灣早期的樂團都以龐客為主嘛，台中有、台北也有，對，你要說濁水溪公社也是龐克啊，對啊，所以如果從濁水溪開始算的話，然後他們就是，目標非常明確，他們那時候沒有政黨輪替的問題，他們就是統一反國民黨，就是當時的龐克團，就是統一反國民黨，對，因為那時候還沒政黨輪替。可是後來政黨輪替之後，他們還是反國民黨，對。沒有啊，如果是我的話，國民黨在位的時候反國民黨、民進黨在位的時候反民進黨，就是這樣子，沒有啊，你看陳文茜也是，她說她是永遠的在野黨，對啊，就不是只有我一個人這樣子吧。

Q：你認為地下樂團會會覺得自己跟政府部門很遠嗎？會想要跟政府進行溝通嗎？在獨立音樂或 Live House 的議題上。

我覺得從來沒有很遠這種事，而是你想不想花這種力氣吧！就是你大部分的那些那些喜歡罵的人，他們大多不願意花時間寫一些文字上的訴訟去送政府機關，寧願花多些時間喝酒，然後跟朋友聊天、罵政府，然後今天罵完、明天罵、明天罵完、後天罵，就一天過一天。

我覺得這不是玩音樂人的特質啊，我覺得就是…有一些人自詡為，比較清高的那個部分，他們可能自詡覺得說，就是…這個社會就是這樣子啊，如果這社會有一天沒有國民黨的話，他們可能就失去生存的意義吧，對，有一天國民黨被鬥垮了，

這些人可能第一天喝酒、第二天喝酒，然後就不知道要幹嘛了，失去人生的意義了，所以國民黨對他們來說應該不能倒。

Q：所以你的意思是 Live House 的議題是都跟政治有關係？

沒有，我覺得 Live House 的這個議題純粹說是公務人員的心態，就是無知政客…應該不能說無知政客，應該說是公務人員的心態，我就是早上七點上班，五點下班，誰在跟你看晚上九點開始營業的樣子？對，他們就是這麼現實，你除非拿錢哪，你以為消防隊不貪？消防隊也貪！那些夜店都還要拿紅包去給消防隊，所以我只能說政府機關是個貪瀆體系，對，就是沒有甚麼豁免的部分吧，對啊。你只是…你拿錢給他們，一個叫政治獻金，一個叫作…政治獻金就是合法的給錢，合法的，但是…因為他們消防隊沒有什麼政治獻金，所以他們就會有送禮，對，就是欸你這禮拜要來我們這邊檢查，消防啊…對啊，這太久了，你以為消防隊不黑，那好黑喔，所以台灣大概沒有一個地方不黑吧，對啊，連總統府都是黑的。

Q：你對於政府處理 Live House 的議題有信心嗎？

我認為…可能會有，但希望不大，而且他可能是老牛推車，就是你花了一百分的力氣他才可能進一公分、或十公分那種，你不可能說一次推到定位，就是你像上次說女巫店的抗議，然後造成他們可以申請什麼 Live House（音樂展演空間商業登記），後來還是有稅的問題，還是有什麼問題，酒牌問題，那就一樣的啊，你一定是一件事只講一遍，他才做一點點，這樣。所以如果地下社會成功了，說不定地下社會不能賣酒，說不定啦，我假設啦，這是我對於政府的信心大概就是這樣，它就有點太笨，對，就是不知變通，他們就是，喔這個方法不錯啊，可是…就是我可能這幾天要重新寫個報告啊，然後送到議會，然後議會可能要經過什麼，經過立法，然後立法，然後幾個月再回來，幾個議員投票，然後達成，然後再回來，大概是三個月後了這樣子。這就是政府啊，什麼東西都跟你講法律，那就是這樣啊，他沒有一個積極度，他沒有說…欸馬總統，我覺得這件事情，即刻要達成，所以你直接批一批，不太可能。直接批什麼？黑箱作業嘛！搞特權什麼的，就會又有另外一個爭議，這就是人格分類的社會，但是你就是可以選擇要不要去聽這些事情，我覺得啦，因為我現在是看很開，因為我以前可能是會很憤怒、很憤怒，慢慢就覺得說幹，憤怒日子還是要過啊，你沒用啊，你就算抗議電價漲，它就是漲啊，油價漲你抗議，那油價還是漲啊！

然後永遠都是承受、承受、承受啊，說穿了，其實除非你變政客，要不然就只能選擇承受，對啊。所以對我來說，會覺得唱一些反抗的歌或什麼的，是比較沒有意義的，你在台上唱完很憤怒，下台，欸喝酒啊喝酒啊，那個態度就不對了。如果舞台上大家喝酒、下台還是喝，那我覺得比較可以接受，我在舞台上，幹您娘機掰、幹您娘，下台說欸我剛表演不錯厚？不錯吧，幹我剛唱很屌，幹

我最近跟政府申請一百多萬可以做宣傳，對啊！抗議就是這樣。我後來發現說，為什麼文青這件事，對我來說，表裡不一，他們說，大家好，我們很酷，我不講話，然後下台說，欸我剛表演怎樣？你懂我那意思嗎？

這就是我後來比較沒有想要走那種路線的原因，不是啦，我是說樂團啦，就台上一個樣，下台一個樣，後來比較大的原因是不太想要變成那樣子，對，你要做娛樂產業就做娛樂產業，不要…就是你又靠這個東西賺錢，然後有點偽…就是，我小時候也很喜歡一個團叫 rage against machine，討伐體制，後來我去日本看他們的售票演唱會的之後，我突然間醒了過來，他們不是共產的樂團嗎？為什麼辦售票演唱會？沒有，因為他們一直在打倒美帝、然後共產就是力量，我們就是一群人這樣，對，他們所有歌大概都圍繞這些議題，so hate，這很現實啦，就瞬間共產瓦解、崩盤這樣，後來發現說，其實有些事情放在心理面是很美好的，但如果你靠他來賺錢的話，就會有點…恩，就是這樣。

Q：你們跟樂迷的關係如何？

就是盡量保持朋友的關係就好了，就是不熟的朋友，就是朋友，但因為你沒有那麼熟，所以你可能就是…欸你最近在幹嘛啊？就說喔謝啦謝啦這樣，大部分啦，除非那個樂迷是很融入我們那個狀態，就是他可能是拍電影的，他可能是…相關產業、娛樂產業或是藝術產業的，然後他可能就是比較會聊天，那有一些如果是很純粹的樂迷的話，他們可能就不太會這件事情。

Q：你認為樂迷跟業者本身在 Live House 的議題上是比較一致的嗎？

如果是樂迷的方式來說的話，我當然是覺得說，地社是重要空間，他就像是像古蹟一樣的重要空間，但是基本上你要不要花錢在這邊看表演，那是你的自由，對，那它是一個朝聖的地方，是值得朝聖的地方，他有他的歷史地位和社會地位，而不是因為消防沒有通過就應該被打壓什麼的。

他們（抗議）還是太歡樂了，如果你比較護理師工會，和其他什麼工會，對於政府的不滿去抗議，他們很憤怒欸。我覺得是本性的問題，我覺得這是玩音樂的人的問題，一不小心講話就是為了表演而講話，夾子小應講那句話，就覺得你好像在表演喔，因為他本身就是個表演者；歐陽靖講話，你哭屁啊，今天人又不是你叫來的。我覺得他當然說，對於這個產業有沒有貢獻？有，真的有貢獻，然後你也很積極，我覺得妳真的是很棒的女生，我不曉得啦，因為你參與抗議活動的時候，也許是表現出你憤怒的方式，但是，人家不是說嗎，超過五個或十個以上，你的智力就會退化，無論是多有知識的人，在一群人當中就會退化，就是平常你講話，你可能是很…有攻擊性的，但是瞬間這些人在你面前的時候，你好像就在

表演一樣，沒有攻擊性然後…我真的最賭爛的就是阿凱，1976 那個，不是啊你用海邊卡夫卡幹嘛？然後說什麼，地下社會都選擇用一些比較低調的方式，所以呢？然後…對，我完全聽不出來 1976 那個阿凱到底想表達什麼？不過我覺得拷秋勤他拿商品出來打廣告，但是至少他還說，如果你們執意想要做你們（政府）想要做的事情，就是官逼民反，他也許在對於說，政府如果執意要做他們做的事情，對那些事情提出了抗議，但是還是不夠精確。我覺得藝文的樂團它都有批判性，但是沒有準確度跟、刀口上…你很會批判，然後…欸你那首歌講得好賤喔，幹他媽的剛剛好這樣，幹，就僅止於此，就是沒有下一步的…所以我覺得這東西很可惜的就是，卡在那邊不上不下。

Q：所以是應該要有更實際的作為？

沒有啦，我覺得是時候到了、時候到了，就是會有想法，就是如果他們社會年紀到了，如果有人問他們說…你每天反，反了這樣子之後，然後你們的解決方式是什麼？也許他們遇到這些問題，他們可能慢慢思考說，喔我們如何去…闡述解決之道，對啊。沒有，因為我覺得他們大部分，會比較盲從吧，對，就大家都要反，我也要反啊。不知道，就是可能對於他們那些人，看我們這種人，他們會覺得很討厭、很現實，對啊，我們就是要抗議啊，我們就是要表達我們的不爽啊，怎麼樣？喔，好啊，那就表達啊，對，最後就結果…如果我們正面跟他們講的話就會變成這樣子，對，那如果跟他瞎起鬨說，對，政府就是爛！對，爛完之後，幹每天都是爛，然後可是，沒有結果啊！



附錄 2-5 顏社音樂負責人張 逸聖 訪談紀錄

受訪時間：2012 年 8 月 24 日

訪談時間：42 分

受訪地點：上島咖啡

Q1：你目前的工作性質是？跟 Live House 的淵源？

就唱片公司的部分，我的工作部分就是唱片公司的負責人，因為我們是一個獨立唱片公司嘛，所以人手的編制不像大型唱片公司那麼完善。我就是除了公司負責人之外，就是經營這個公司之外，其實我還負責藝人的經紀，主要的經紀管理，但帶經紀活動不是我在帶，就接洽表演這些，都是我在接這樣，譬如說唱片公司發片，講發片的話，怎麼跟藝人溝通啊，一般的企劃、宣傳策略，大致上我都會參與。

當初在學校玩社團，那玩一玩之後，就是自己出來做一個音樂的社團，因為那時候大學裡面就是，有分西音社、熱音社那種搖滾掛的，跟可能民謠吉他社的那種民謠掛的啊，但像我喜歡的 Hip Hop 音樂、或者電子音樂這一方面，就沒有一個相對應的社團，熱舞社那個不算，他們有在聽音樂，畢竟不是音樂性的社團，所以我就自己創了一個社團，也就因此認識很多這個領域的、各個學校的朋友，不一定是在念書的這樣，就踏入這個圈子。

第一次在 Live House 表演…其實我們一開始表演…因為我們 Hip Hop 的狀況，一開始表演的狀況都不是在 Live House，以前 Live House 一般都是給樂團表演，或者給民歌手表演，所以我們以前都在夜店表演比較多，就酒商啊，花錢請我們去處理可能一個二十分鐘的秀，那我就要去排，譬如說 DJ 多久（時間），然後表演團體一兩個去表演這樣子安排。後來真的在 Live House 表演應該是比較後面，第一次應該在小河岸吧，如果我沒有記錯的話，小河岸就公館那個河岸留言。

Q2：台北市各家 Live House 大體上的差別在哪邊？

其實簡單講就是，每個 Live House 的大小都不一樣嘛，這樣比較的話，你看 Legacy 是 1200 個人的場地，就是不可能接受你所謂的初入門的團體，因為他們票房不夠號召力，根本不會想要去 Legacy 辦，可是因為 Legacy 背後有跟中子、StreetVoice 他們有合作嘛，所以他們會辦一些大團崛起，把一些比較有潛力的新秀抓在一起，在那邊辦活動啊，就 Legacy 的部分是這樣。

那 The Wall 的部分的話，因為現在 The Wall 大概變成 500 到 600 人的場地，其實也是有一定的門檻哪，因為他們跟河岸一樣都有包票的制度嘛，就是大致上就是說，如果你賣不到那個張數（票數），你還是要把那個錢賠給他（Live House）。但是，我覺得這個部分就有個有趣之處，因為他們畢竟不是公家機關，他們是營利機構嘛，所以他們也是會去了解、或感覺一下你這個團、這個表演者有沒有一定的票房號召力，不然的話，你就是很冒然，他都沒有聽過你的演出，你要去跟他找表演，The Wall 應該是不會鳥你。這就是他們的制度啊。我的意思是說就算有包票制度，這是他們經營者對自己的一個保險，但是如果你是一個 nobody，然後你就去跟 The Wall 的人講說你要包票，你要跟他們合作表演，一般來講，他當然也不會鳥你。

Q4：Live House 目前經營的型式是？

沒有什麼方式啊，就是…如果你自己是一個一開始的團，你就應該找像小河岸這樣一百人以內的場所先表演起嘛，那小河岸的話它的方式是…當然你有私人關係當然也是很不錯，我記得他們每隔多久就會有一個遴選吧，就是你都完全是沒有表演經驗的團，然後他們有一天是開放 open 的，那你去那邊表演，老闆或老闆娘就是會在那邊看，如果他們覺得你不錯的話，你就等於踏入可以跟他們談，合作表演的門檻這樣。

其實這要跟這些 Live House 當初的經營者是從哪個圈子出來的，這有極大的關係，像河岸留言就是爵士掛的啊，就老闆和老闆娘都是聽爵士的，玩爵士音樂的，他們當初做小河岸，就是想要做一個讓爵士樂團有表演的地方，所以他們當然就會對爵士類型的人比較友善，友善之餘…因為爵士音樂系統，沒有那種突然玩起來玩爵士的嘛，所以他們一定有徒子徒孫的系統，就是這是誰的誰的…學生，那他（Live House 業者）只要去問這個老師說，阿他怎麼樣、怎麼樣…（表演能力如何）基本上就取得說，他（表演者）不錯，他就可以帶來表演這樣。

當然為了他們的表演的經營，就展演空間的經營，他們不可能全部都只做爵士啊，後來當然也接過很多龐克啊、搖滾啊、甚至 Hip Hop，各種類型的，你說他們有沒有偏好？有，一定有，但是為了展演經營、場所經營，當然什麼都要做啊，只要有票房就一定要做。

Q5：Live House 是否有市場區隔？

市場區隔 … 也是有一點點啦，就是我剛剛講說，不管是小河岸或大河岸，爵士團一定會…台灣的爵士團一定會在這邊辦，台灣的爵士團不會去找 The Wall，因為 The Wall 的整個人（工作人員）、或是設計的整個音場之類的；像如果做

爵士的話，我覺得大河岸就滿不錯的，整個氣氛哪…因為表演有時候跟整個氣氛有很大的關係，如果你不是很有錢的明星或藝人，你不會去改造那個舞台空間嘛，就有的是會…像如果是安心亞，把那個舞台重新布置成安心亞的風格。可是如果像一般的樂團不會去改變（舞台風格）的話，你就要挑一個最適合你的風格的地方；那另外，你說有沒有區隔性？有，如果你是在那個不上不下那個階段的時候，就你音樂不錯，有一定的群眾，但是還不紅的時候，那 The Wall、河岸、Legacy 他們的宣傳系統有一定的幫助。

所以一樣啊，如果你的音樂類型是比較偏爵士、或 fusion 那方面的音樂的話，你透過河岸的系統去傳，就會有…收到 email 的人，就比較是那些音樂類型的人，The Wall 也是一樣，那卡夫卡就是民謠啊、文青啊那些，他的 email 系統出去就是會有幫助這樣。

Q6：來的人是否會以 Live House 做為考量進去消費？

基本上沒有這麼誇張，我就講那些經營 Live House 的人，以及他的幾個員工，基本上都是同一掛的，這些同一掛的人，他們一定有他的朋友和徒弟徒孫，所以就是，如果我跟 The Wall 的人，如果我跟老闆很熟、跟裡面的員工很熟，我一定都會去那邊表演，久而久之這一掛的朋友也都是會知道，我今天就都會去這邊…比如說最近開了那個新的 PIPE，那如果說我一直都辦在 The Wall，那突然有一天我說要辦在 pipe，那我要重新經營（關係）其實是很麻煩的。

Q7：台北市的 Live House 之間是否有所區別？

有啊，他們互相就是亦敵亦友，也不是說派別啦，主要就是像 The Wall，他們…就是 Orbis，現在主要是 Orbis 在控管嘛，那當然跟 Freedy 有很大的關係啊，那當初從野台系統培養出來的人在裡面工作嘛，就是他們是一個派別啊；那 Legacy 是瘦澄慶、Landy 等等這些人，就當初魔岩的人，應該可以說比較魔岩系統的投資去做出來的，魔岩滾石系統的就是他們，所以他們跟獨立音樂沒有那麼強的連結，但是他們主要跟幾乎所有的主流藝人、還有一些比較舊的、以前早期的獨立的音樂的人，都很有連結這樣子；那卡夫卡，那當然就是民謠啊、文青那掛的啊；然後河岸就是我剛講的爵士、fusion 系統。所以你說他們有沒有派別？就是這樣，生活圈、還有他們的音樂圈，這其實都很自然啦，就像是我的朋友，另外一個 Label（廠牌）的老闆，他也常吵著跟我說，以後我們也要自己辦一個私人 Hip Hop 的專屬的場地，就總是會想要有一個自己的地方，不用去看人臉色啊。

Q8：Legacy 成立後是否有衝擊到其他 Live House 市場？

有，很明顯。首先 Legacy 辦的時候，剛弄出來的時候，The Wall 還沒改裝，The Wall 還是舊的，所以 The Wall 跟現在的容納量，大概少了一百多人，然後硬體設備，跟一些裡面的感覺有差異；然後 Legacy 是一個全新的容納 1200 人的場地，因為主理人是很挑剔的人，所以在聲音條件和整個音響系統上面都有很好的規劃，所以其實那時候算是台北最好的場地。所以比起來其他的會… 只要你有辦法賣 800 張以上的團，幾乎都會想在 Legacy 做。

你說拆票的條件，它有一個公定版、一個私下版。那我們講公定版，公定版幾乎都是六四啦，就是場地六、藝人四，酒水就還是…那私下版就是看個人本事啊，沒有什麼條件，就私交而已，當然另外一個你假設要有票房力啦，但是如果你沒有辦法把那個場地賣到滿，就我的經驗啦，票房賣到滿、或者接近滿的話，你沒有什麼可以談條件啦，是因為我可以完售，所以我可以談條件，大部分的狀況是這樣。

Q9：就你的觀察，五年到十年後，台北市的 Live House 會有什麼樣的發展趨勢？

我不知道… 目前聽到的耳語風聲，最近有一個新的出來嘛，我是還沒有去過啦，在那個華納威秀旁邊，那個 ATT 4 fun，就 ATT4 fun 那邊有一個新的滿大的展演空間，它就是一個更大的、比 Legacy 更大的展演空間，它是 ATT4 fun 的人投資的，他們也是有找音樂圈的人來管理，一定要找人來管理。我的意思是說，其實重點不在場地，就是我提 ATT4 fun 的原因是，我發覺 Live House 重點不在場地，重點在於說經營者，經營者…就是，如果說像 ATT4 fun 或是一些商業公司，他是抱著單純投資這個場地，然後這個場地能替它賺錢的，這個方向來做的話，過去這五年來很多做了一、兩年就收了，因為這本身…如果你沒有結合其他事業的話，做為一個基地，其實這個沒有賺頭，而且很有可能會賠錢。

我覺得…雖然不至於說…像你說各自想要有自己的特色，但是因為這個有點市場供需的關係嘛，現在最大 Legacy 有一千多人的場地，然後中型的就是像 The Wall 六百多人，然後像大河岸大概五百人左右，但是大河岸的壞處是，真正可聆聽的範圍大概四百人，因為那個場地的關係，所以真正適合聆聽的場地大概四百人而已，所以很多有團都不願意賣超過四百張。但他沒辦法，他租的場地就是這樣，他沒辦法去改善。我的想法是，大概…除非政府有所補助，不然暫時也不會有人投入大的投資在這個上面。他們如果想進行大的投資，像 ATT4 fun 想要經營的方向，是給主流藝人做中小型的演唱會，但其實我還滿存疑到底做不做得起來的。

Q：你知道之前 Live House 業者跟樂迷去抗議的事情嗎？

大概，不是那麼詳細的去 follow。你與其說是不是每個人都支持地社的事情，不如說，是不是音樂圈每個人都對地社有感情？如果你是地社那個系統出來的人，或者你曾經你的青春在地社揮灑過，你當然會把它當作是一個有很多文化遺跡的地方，不希望它被結束掉。可是對我來講，雖然我們以前在地社辦過一、兩次，可是對它沒有太多的連結和感情，我講白一點，對我來說，地社拆或不拆，對我個人沒有什麼太大的差別，我也不是那些假道學的人，因為當然也有一些沒根本去過地社的死小孩，你這樣子要去挺地社，覺得自己很帥啊，之類的。

但是我個人的觀點，這件事的重點還是當初的那些獨立音樂人，當初他們對地社有一些獨特的記憶，不然的話，那個地方假設真的是消防不合格、或者居民不歡迎的話，那的確就是再在找一個地方弄就夠了啊，我是這麼想。所以我覺得感情因素比較大，那感情因素重不重要？我覺得這個就是看個人，比如說對於搖滾圈的系統來講，那個可能他們已經是一個長期的脈絡，那是一個起點，那如果這個起點失去的話，對他們來講可能損失很大，這個我不否認。

Q：你怎麼看待 Live House 複合式的經營方式所引發出的問題？

一定要啊，不賣酒 Live House 哪有可能賺錢？Live House 已經很不賺錢了，不賣酒 Live House 沒有辦法賺錢。像 Legacy 有啊，他們有在裡面賣啊，你自己去看一看就知道了，他們在裡面賣啊。因為 Live House 的利潤的確是挺低的，因為不是每個團… 如果說 Legacy 好了，如果你不是國外團體，也不是主流藝人的話… 主流藝人你不要講，大概 1200 就頂天（票價上限）了；第二個就是伍佰那個等級，是 1500 或 1600，那種狀況就是頂天了；那經營得還不錯的，像我們 800、1000，這已經是很中上，所以大部分很常是 400 這個價格，那 400 拆六四（票價分配比例），那他們… 才多少錢（經營者收入）？拆 200 出頭… 200 出頭，那就算賣 1000 張好了，20 幾萬，20 幾萬，那些工作人員那麼多，還有營運一整天… 因為白天（場地）不能拿來幹嘛，因為白天如果你租給商業使用的話，他們一般都不會… 除非他們可以馬上撤場，如果它沒辦法撤場，你整天也不能使用，晚上也不能幹嘛，晚上要辦活動，你白天根本不能幹嘛，所以你整天就是為了那場，賣得很好，400（平均票價）賣滿 1000 張也才 20 萬，抽 20 萬，那假設一半（扣除經營成本）呢？就是 10 萬塊，10 萬塊你能幹嘛？你那麼大場地、那麼多工作人員，一天（只賺）10 萬塊，不賣酒真的不能幹嘛（經營下去）。

酒超好賺的啊，他們進一瓶幾十塊，賣 100 多塊，那一個進去的人，會喝酒的人去，可能會買兩、三瓶。所以要不要酒牌這個事情？那我是知道有人在討論說，Live House 跟夜店的差別，因為夜店開，它一定要請酒牌，對不對？但是問題是，夜店就是去買醉的地方，所以它是某一種程度的酒吧，它拿的是酒牌，就是酒吧，那酒吧就是去讓人買醉的地方，我今天去的主旨是喝醉，所以他一定會喝

大量的酒，然後有沒有表演都沒差，有音樂就好，放歌就好，放歌的成本是很低的，那夜店大部分的平時營運的錢都花在整個服務人員的系統上面，而不是花在表演上面，所以這個性質本來就有很大的差異。

Q：你本身支持 Live House 正名這件事？

Live House 我覺得應該要特別給他一個牌，我覺得這是台灣的問題，跟國外比起來或日本比起來，日本的…你一個成熟先進的國家，你本來就是應該針對各種不同的各行各業，做很細緻的法規分類，而不是硬把它們湊在同一個籃子裡啊，這個…你把它（法規）分得很細，是對主管機關、主管的人造成困擾，可是你分的很粗就是對一般老百姓造成困擾，對啊，講白了就是這麼簡單而已。

Q：你覺得 Live House 的適法性問題可以有哪些解決方式？

其實就簡單來講就是，因為講真的我不是經營 Live House 的人，我也不知道經營成本那些怎麼抓，我的想法就只是說，你不要把 Live House 搞成是一個怪物嘛，你不要把它當作是一個…好像…因為現在大家好像把這個地方當成一個…很奇怪，就是文化保護區之類的，基本上他還是要開門做生意嘛，可是就有一個問題就是，你看像夜店這樣，開門做生意還不是要賺錢？那只是因為說，他現在沒有一個適合的法條讓他經營下去，我覺得只是說，因為你說酒牌，他只是針對一般的餐廳或酒吧所做的酒牌，那如果有另外一個酒牌的那個執照申請是 for Live House，也許可能會像你說的，如果政府認定你是 100 人…是這樣沒錯，因為你看 100 人以下的 Live House，他更需要酒的補貼，對啊，那這個部分就變成是說，可能有很多方式啦，我隨便想，像那些比較小的 Live House，你就想成是 Live House，你就把它當做某一種程度的社區籃球場和社區公寓，那你還是有人可以經營管理，你看像 pipe 那樣、或者 Legacy 那樣，他們是用政府現有的一些單位來改建，讓民間來承租、承包這樣，我覺得這個方式還不錯，你就把它當作是找一個適合的場地，找適合的業者來標嘛，他如果沒搞好（條件不好）的話，你就不會標啊，流標就表示你提出的條件就是不對啊，不對嘛，就沒有人要做嘛，我覺得這個方式比較簡單一點。

Q：有跟政府合作過或接受補助的經驗嗎？

審核的標準…大致上是你有入圍過金曲獎，你才能報名這個旗艦計畫，然後它有分很多類別，基本上…你每年的版本稍微有點不同，今年的版本是…第一類是，一年你在這計劃裡面你要發 4 張專輯。然後第二類是…我們報這類，我一個一個講，第二類是一年內發 2 張專輯；第三類是發 1 張，但是要是新人，不能發過任

何單曲或 EP，然後因為他們共同點是，他這個案子只能補助你總共預算的 49%，是它的最高上限，然後它的補助金額是，第一類是 4 張嘛，是 1200 萬，百分之 49% 是 1200 萬，然後第二類我們報的時候是 600 萬，然後第三類，如果我沒記錯的話，好像是 100 萬吧，喔 300 萬，我記錯了。你所謂的重複報，我知道它們可以重複報的東西，好像讓你重複會上的，你是報第一類和第三類，還有第二類和第三類，因為第三類是一個新人的東西嘛，對啊。

Q：你認為這樣的補助案對獨立音樂從業人員來說有很大的幫助嗎？

很大的幫助啊，他有幾個正面的意義啦，最大的正面意義是，會讓你有信心去投資，因為現在唱片就是很難做的生意嘛，那他願意補助我一半、將近一半的金額，等於兩張，一張補助我 300 萬，那我一張（專輯）至少要做 600 萬（預算），大致上是這樣。那我以前做一張唱片可能只花 200 萬，但我報這個案子之後，我就會去評估說，我一張做 600 萬的時候會有什麼成效？那成效會帶給我多大的幫助，值得我花 300 萬？所以他（補助案）會鼓勵這些業者去投資啊。

那另外一個積極的意義是，對於我們這種比較獨立的公司，沒有什麼機會用這麼大的預算去發片，因為他要求你要給他一些預算的報告、然後就審核，像我過幾天…就下禮拜是期中報告，再來就結案報告，這些東西會讓我對經營公司，會更有規劃和想法這樣。

Q：之前還有哪些和政府部門有合作？

我們都沒有，這是我們第一次報案。

Q：有聽說過業界有沒有一個音樂展演協會這樣的組織？我之前看資料是想要把 Live House 的議題上升到公共意義的層面？

我不太清楚欸。可能是弄一弄就沒聲音了吧。

Q：那你認為業者是否需要成立一個展演組織來跟政府溝通？

你與其這樣講，你還不如說，所有需要和政府打交道的問題，都不是民生問題，都是政治問題，所以當你用…你的組織的高度，升高到一個政治單位的時候…不能講政治單位，就是一個法人，或是一個單位，他有 mail、一個專門的法律顧問、專門財務的這些人，是跟政府打交道的時候，你就會順利很多啊。講白一點，你要跟政府要東西，你要求政府改事情，你是一般的民間單位，根本不可能有什麼成效，這是一個政治問題，政治問題就要用政治手段來解決，就是這麼簡單。

假設有這樣的組織，一定有幫助啊，不能說一定有幫助，應該說假設有一個這樣的單位，他們（組織）一定更容易得到他想要的東西，他得到他想要的東西，對大家是不是都有幫助？這個就很難說喔。因為既然是政治問題，去做了一定會…想辦法找到符合他利益的東西。

Q：你知道別的國家在處理 Live House 問題上是怎麼做的嗎？

我不知道，但是我覺得東京的 Live House，我覺得都很厲害。至少去過兩個、三個，我都覺得很厲害。如果說要是他們市場夠大，這樣講是有點籠統啦，因為說真的我不會知道他們政府做什麼，我也沒去問過他們的經營者，但是以我所知，日本政府對各個東西的法令，能訂到多細就訂到多細，對，我相信法規完善程度絕對是跟我們的差距是非常大的，對啊。

因為我去過幾個，一個是很小的，它點很好，它在澀谷，涉谷的車站，一出來有一個麥當勞，然後麥當勞巷子裡面繞進去，一直走樓梯，那個樓梯就地下五樓還六樓，他就是一個小小的場地，大概是 100 人以內，我還滿喜歡的地方，每次都去，去表演的人都…不是這麼有名的人，但是那個氣氛就很好啊。他們會帶我們去，都是 JabberLoop（日本樂團）帶我們去，所以大多數是爵士或 fusion 的表演，會去看表演的人，就是還滿出乎我意料之外，都是 OL 甚至有一些是年輕媽媽，對啊，很奇妙。

然後我還去一個，去年年底才開的，它也在澀谷，在澀谷有一個坡，上坡，他新開在地下一樓，佔地大概有一、兩百坪吧，然後他把它切割成很多不同的廳，但是你一票玩到底就對了，它大概切割成五、六個廳吧，這五、六個廳包括有中間一個走道，他有一個長長的走道，他長長的走道有一個吧台，那個長長的走道，也有不一樣的音樂，燈光什麼的都不太一樣。一開始進去有一個主要的大廳，大廳，然後旁邊裡面有一個副廳，你要進去裡面的小廳的話，就要經過那個長長的吧檯，又有很多人在那裡聽音樂喝酒，那你再走進去，會有一個裡面全部閃亮亮的，放電音的廳，就總共大概有五、六個廳。

那個（Live House）口氣很大好不好，那個 Live House 叫做 sound of museum，他的 title 是什麼我有點忘記了，英文名字我忘了，他是叫聲音博物館，他不是叫做 Live House 或什麼的，很厲害。

那還有一個就是橫濱那個，那個比較像音樂餐廳啦，老實講。可是你就知道說，他們有各種…因為你看，像我們這個年紀的人，可能就比我們再大 5 歲、10 歲的人，比起來，我們這年紀從小可能就有接觸國外音樂或什麼的，等到我們現在

年紀大了，快 30、或 35 歲，我們有經濟能力，我們會去做這個消費。可是你看日本，比我們這個世代再早 10 年到 20 年，意思說他們現在 40 歲、50 歲的人，是我們同樣接觸西洋音樂啟蒙的那個等級（年紀），所以他們現在 40 歲、50 歲的人，還是會在下班之餘，去消費這種國外音樂的東西，所以他們那種爵士餐廳、音樂餐廳、酒吧能開。

我們台灣就是老年化，你不要說爸爸媽媽啦，你光叔叔、伯伯、阿姨，你要帶他們去 Live House，不可能嘛！所以就是這樣子啊！我覺得這個，文明程度啦，講白一點，這個真的就是文明程度，你說這是不是政府法令？我覺得不盡然，那你說市場，市場是有錢（的人）嗎？我覺得不是，我覺得這是文明程度。

Q：他們的 Live House 是開在商業區嗎？

商業區。這就是日本法規的厲害之處，他怎麼讓你開在什麼住宅區、文教區，不可能啦，台灣當初就是太多模糊空間，所以有些特殊的場景，師大夜市也是，就是當初法規不完善嘛，在日本，你在住宅區開一個小咖啡廳，這根本牌照就不可能發下來的嘛！台灣政府就是莫名其妙，你就是又準，搞到起來之後，你又把它毀掉，但你能說是攤販的錯嗎？經營者跟居民都很無辜啊，根本是政府的錯，當初不放，現在何必要拆？有沒有人追究當初那些發牌的官員？說他們要行政處分？沒有啊！



附錄 2-6 OKBOMB 前吉他手 梁秩偉 訪談紀錄

受訪時間：2012 年 7 月 15 日

訪談時間：52 分

受訪地點：夢想音樂工作室

Q：對於台灣音樂展演協會的理解？

The Wall 就是在做生意啊，你要想他是一個營利單位，他並沒有去推動…他是一個營利單位，他憑什麼要去推動那個東西（展演事務）？這有時候看得很現實啦，The Wall 就是一間店嘛，把他想成一間店就好了，你管它是不是協會的理事長，那就一個噱頭而已，他只是有掛這個名，他可能當初想要幹什麼，可是誰拿錢出來？The Wall 會拿錢來投資這些活動嗎？不會，他還是會以他利益相關的事情去做事，搞不好只是拿來申請經費的一個幌子，跟政府要經費這樣，應該是這樣，因為我不知道 The Wall 對音樂圈有甚麼貢獻，沒有，他就只是，很多人從這裡出來，就這樣而已，那今天大家反抗，就是政府讓地社停止營業就是這樣，都是站在這個立場講，很多人是從地社出來的，就這樣子而已啊。

Q：如果有一個中立性質的非營利組織的話，來協助業者與政府單位溝通，你認為這個方式可行嗎？

可行啊，可是沒有力量啊！他的力量來自哪裡？就是把他們看做藝術家，有一些想法的，我們可以稱他為文青吧，文青是沒有力量的，是可以有共識的，但是實際上的力量是不夠的，你看一個非營利組織，你至少要有幾個金主嘛，你經費哪裡來？

Q：你之前組的團是?跟 Live House 的淵源？

Ok bomb，2005-2006 年，後面就當兵了，當兵就沒有再做了，退伍就不玩了。之前是在學校，陸陸續續組過很多團，最後那個團是 OK BOMB。

河岸，每個月都去，地社沒有，因為覺得太弱了。之前是先上 The Wall、河岸，然後才去小間的，The Wall 都是在 2005 年、2006 年的時候。沒有必要啦，因為地社比較讓人不喜歡，其實我覺得地社感覺讓人比較不舒服，窄，阿裡面的人又有點怪怪的。

河岸他們就是主要是爵士的那掛啊，就林正如與他的朋友們，他們常常在辦一些爵士音樂什麼的活動、音樂會什麼的，他們就老師…恩，學院派，河岸是非常學

院派的，fusion 跟 Jazz 比較多。認識喔，說認識一定是有認識啊，啊但熟不熟就是一回事啊，對啊，畢竟都還是生意人，對我來講，Live House 老闆就是生意人。你知道 The Wall 表演要吃票嘛（包票），像這個就是…你就可以想像，The Wall 對於音樂圈…對於這些樂手並沒有多大的一些…機會，你知道嗎，他還是以票房為主，Live House 就是這樣啊；河岸是不用包票，他因為老闆在音樂圈本身是，德高望重的，有出過書嘛，他的眼光滿準的，就是他會有一個 open jam，禮拜一的 open jam，樂團過了 open jam 了之後，他才讓你辦售票演唱會，票房不好，一樣，下次就不會再邀請你來，票房好才會再邀請你來，但是還是以票房取向。那票房好，當然就是人多囉，至少都要有人站著，沒有位置坐，要包票的東西很簡單嘛，對老闆來講沒差，我至少那天晚上你要有二十個人進來，這是我給你的一個基本的門檻，所以多或少我沒差，但是河岸老闆不是啊，他是主關認定啊，好或不好，甚至他會在底下聽，熱不熱絡？你的朋友多不多？那就不是考慮你的音樂的問題了，這樣子，我覺得展演空間就是一個做生意的場所，不要把他看得太嚴重，就是老闆覺得這個樂團能不能幫他賺錢？就這樣子而已。

但是你說好，要不要給地下樂團一個機會？那我的認定是，你如果沒有到這個等級，那你就不要在 Live House 表演嘛，你可以從街頭開始，街頭也是一個門檻最低，完全無門檻的一個表演方式嘛，雖然現在要街頭藝人執照，那是因為要收錢（收觀眾錢），他沒有收錢，他可以不用街頭藝人執照，你在那邊彈吉他不會有警察來抓你啊，只是你不能收錢而已，對啊。

Q：對你來說 Live House 跟其他夜店或是 Pub 的差別是甚麼？

Live House 其實就是有樂團的，給樂團表演的地方，一個室內空間，像 EZ5 他不是獨立音樂，他是口水歌，他並沒有發表自己的音樂，所以是說是以發表自己的創作的地方來說。我覺得保留一些合乎規定、又有水準的 Live House，才是對台灣的地下樂團或獨立音樂有用的幫助，不是隨便給人家一個地方表演，能表演的地方也很多啦，不是只有地下社會，很多那種外國人開的小酒吧，都嘛可以表演，只是你願不願意去而已，阿他不夠有名嘛、他不在師大，對不對？

氣氛不太一樣，河岸留言比較像家，比較有家的感覺，比較溫馨，我先從比較表面的東西來說，The Wall 沒有地方坐，所以大家用站著，河岸就是一張一張小桌子，桌子中間還點個蠟燭，可以聊天；而且，舞台又沒有那麼高，基本上跟坐位的距離非常的接近，會讓人覺得有一種，很溫馨的感覺。那 The Wall，我覺得 The Wall 跟河岸比起來，The Wall 可能更接近，我以前所認知的 Live House，就是一個以前認知的 Live House，就是一個…站上去，然跟觀眾有比較大的距離，你是一個明星，因為那燈光什麼的，但那個設備比較好啊，對，我們在表演的感覺，還是會比較喜歡在河岸，比較像家的感覺，大家都坐著，那台上跟台下

在那邊聊天這樣，那常常去的，都是我們去看他們表演，或者他們看我們表演，那個距離感比較大一點，對。

Q：那你對 Live House 是複合式經營的看法？

重點在於是不是自己的創作，如果是自己的創作，然後販售食物為輔，我覺得算，可是台北…應該具我…還沒有碰過這樣子的店，就是以販售食物為主，然後表演為輔，就是以餐廳為主…有啦，以前有一間，地下絲絨啊，後來跟誠品在打官司，我不知道打得怎麼樣了，對，他們以前就是美式西餐廳啊，只是有吃飯的，我也會認定它是 Live House，我也會認定地下絲絨是 Live House。

你知道為什麼不要以吃飯為主嗎？你知道為什麼嗎？因為樂團帶來的客人都不是來吃飯的，都是來喝飲料的、聽歌的，阿你如果來吃飯，聽到莫名其妙一個人，唱著他不認識的歌，他其實會不高興、他其實會不想來，懂我意思吧！你在吃飯的時候，莫名其妙有一個人唱一堆那邊吼叫的，其實是受不了的吧。

Q：你認為政府應該要補助 Live House 嗎？

政府有補助除了音樂之外，藝術的團體嗎？如果有，那可以補助 Live House，但是不能牽扯到營利啊，因為 Live House 營利的比例太重了，要補助應該不是補助 Live House，而是補助非營利組織，他們可以用辦活動的方式跟政府申請經費，但是不能以 Live House 為單位，這樣其實圖利了廠商，圖利了商家。

Q：你如何看目前 Live House 適法性爭議？

我覺得地社真的是有點博取同情啦，你就政府…法律都這樣規定了，那其他的 Live House 都過了，他也沒有特別對你不公平，他並沒有…

酒牌這個東西應該算行政命令吧？還是自治法？是地方自治法還是中央的？在地方，阿對啊，那為什麼會有這個法？大家都有看到啊，事情是哪裡出來的？就是阿拉啊（夜店），這些人命不值錢嗎？我覺得很值錢，今天出了這些事情…

那酒牌嘛，對不對，那就是政府不希望，這樣的空間越來越多嘛，所以就有人去抗議嘛。對啊，我現在問嘛，那你說展演空間，不需要酒牌就可以賣酒，你覺得公平嗎？音樂展演空間不需要酒牌就可以賣酒，你覺得公平嗎？我們先不管以前怎麼登記的，我說現在，你不是特別喜歡音樂，你今天只是一個很中立的角色，只有展演空間不用酒牌可以賣酒，你覺得公不公平？我覺得是不公平的，為什麼就只有展演空間可以？就因為他搞藝術的就一定要喝酒嗎？那你如果要喝酒，可

以啊，照合法管道去申請，我相信法律人都會贊成這個論點，那就照法律走嘛，這是全台灣都是這樣，不是針對… 那表示以前不公平嘛，現在才公平，那沒有什麼不好啊，並不是以前這樣，現在就一定要延續以前，法律是會越改越好，也可能越改越壞，可是我覺得酒牌這個東西…後來，你想要賣酒你就去申請，不想賣酒就跟 The Wall 一樣，人家也乖乖遵守，也是開得好好的，為什麼（酒牌）會成為你倒閉的原因？不會吧。那表示你生意不夠好啊，那你要檢討其他的部分，為什麼你拼不過 The Wall？這是一個很公平的商業競爭，對不對？

音樂跟酒有什麼關係？欣賞音樂一定要配酒嗎？如果有法規的問題的話，表示過去的地方制度法不好啊，不夠公平啊，不能用以前的東西，說以前都這樣，說我以前都這樣，所以你現在這樣…以前讓你寬鬆，不代表要永遠讓你寬鬆啊，表示有讓你不寬鬆的必要，或者是發現有不公平的地方，我是這樣覺得啦，我是覺得，為什麼只有展演空間不用酒牌？我知道你的意思，我只是覺得展演空間不能跟酒，基本上不能混為一談，展演歸展演，藝術歸藝術，藝術工作者、文青，要不要給這些東西的機會？

像 7-11，我是贊成 7-11 要有酒牌，反正他們也賺很多嘛，統一集團賺那麼多，可是這要兩面討論喔，不是別人可以怎樣，我就可以怎樣，而是今天…以前有一部分的人沒有酒牌，政府讓展演空間要有酒牌，他未來讓 7-11 要有酒牌，我也是贊成的，我希望，如果照我覺得一個社會上商業公平的狀況下，所有賣酒的地方都要有酒牌，或是你讓這些人不能在店裡面喝酒，這是政府法規的一個漏洞啊，那它今天可以去爭取說 7-11 應該要跟他一樣，而不是告訴政府，不能讓他們跟 7-11 不一樣。

我覺得 Live House 不算是弱勢族群耶，我的觀點還是一樣，也許酒是最好賺的，對商家來說，你就多繳一點稅啊，不是嗎？你一定要賺多啊，你說四分之一也是趴數嘛，又不是固定叫你要繳多少錢，你賺得少自然就繳得少啊，你不能因為少賺了就去抗議。地社我知道他們的門票是比較便宜啦，那你就不要開在鬧區啊，你可以搬家嘛，那這地利性又有什麼關係呢？還不是因為你想要開在鬧區，又想少繳稅，對不對？我會這樣子覺得啦，人家就可以，你也要可以啊！

或是你今天就…轉變經營模式，不要賣酒，你可以開餐廳，開餐廳就沒有牽扯到酒啊，我真實的想法就是這樣子啊，我覺得這是一間無法順應時代潮流的店要倒了啊，Live House 不會消失，它還會繼續在開，相信我，只是這一間要結束了而已，阿就是很普通的倒店而已。

可是我不贊成政府補助啊，我覺得不公平啊，我是贊成的一個統籌的機關，我唯一就是覺得地社…我不太覺得他們弄了一些東西，是為了音樂…對我來講，這就

是店家想要生存，然後利用這些文青來發聲啦，我覺得是這樣啦，因為太多變通的方法了，你不去做是因為，沒賺頭，你真的開那間店是為了音樂，為什麼一定要開在師大？可以搬到中永和啊，我沒有說到山下這樣那麼殘忍啦，對不對？因為開了，人潮不夠，但師大也太貴了吧！南京東路、什麼八德路那邊也可以啊，師大那邊是天價，所以政策一改，他就一定撐不下去，就一定被房租拖垮，房租應該是他們支出裡面一個最大的部分，只是重新弄，又有一大堆的法令，安檢什麼東西又要過，耗時耗力。

Q：其他從業人員或是樂迷嗎對 Live House 適法性問題有甚麼看法？

有啊，那些老師都還是現役樂手啊，對啊，也大部分…現役的樂手當然是覺得這樣的地方越多越好嘛，對啊，為什麼越多越好？他多一個地方表演好不好？好啊！可是這是一個部分的想法，可是沒有想到，我們要顧到這些少部分的族群，那為什麼大部分的族群，其實會支持政府的決定，大部分的一定是支持政府的，我現在都是以消防安檢上來講，還有酒牌，所有有繳菸酒稅的店家，一定都是支持政府，讓展演空間也抽，這是一定的，啊為什麼只有展演空間不用？那夜店為什麼要？你覺得夜店為什麼要有酒牌？跟展演空間有甚麼差別？

像剛那位小群，他不喝酒，他一天到晚去夜店，他去幹嘛你知道嗎？跳舞。可是你看喏，這次地下社會那時候有一個很有名的文章，他說他覺得很傷心，他說地社就是他們喝到爛醉的好地方，絕對有人，而且這一部分的人是不不少的，會在 Live House 喝爛醉，我只能說會去 Live House 的人，會比去夜店的群眾來講，更健康一點，他們可能穿著牛仔褲就去了，可能都是乖乖牌，他們覺得夜店不適合他們，但 Live House 去了，才覺得不會那麼不自在，去那邊聽音樂，這個我倒是相信啦，既然有這部分的群眾，你就不能規避這樣的法規啊，你不能用多或少，來做規避啊，因為，好夜店裡面，就算群眾再少，也是有喝一點點酒，然後去跳舞，這樣的族群啊，或是有一部分的人喜歡聽嘻哈音樂，也有這樣的族群啊，或是喝一杯就醉的人，你不能…我是說，多或少是一個問題啦，阿有這一部分，你不是說照顧弱勢族群啊，阿今天比如說 Luxy，這種夜店還不是要繳酒牌。

但是其實…你覺得 Live House 都是學生嗎？至少我們表演的時候，上班族比學生多，對，我覺得不見得啦，看你怎麼認定啊，如果你要從法律的觀點…阿你就還是有很多不是學生的族群，也是有消費能力的，欸你說中年人其實很多欸，尤其是河岸留言，The Wall 反而年輕化，河岸很多老人、外國人，工程師，這些人都是有消費能力的啊，你不能用人數多或少去決定這件事情，你又不是完全沒有，今天 Live House 又不是只有限定學生可以入場

地社的門票是一百一百五，好像有低消，我忘記了…要低消，沒有啤酒，就單門票，那酒賣多少？一定是一瓶一百五左右啦，對啊，河岸這麼小瓶才一百五啊，差不多，就喝少一點吧，就轉嫁到消費的人，你說地社就頂多轉嫁到消費者那邊。我覺得門票不要那麼低，提高展演品質，我是說，如果我今天路過，我不會進去地社聽音樂，你知道嗎，因為我知道就很爛嘛，憑良心講，我心理一個自私的想法，平常如果我有時間，或會去河岸聽音樂、去 The Wall 聽音樂，就算今天不知道什麼團表演，我也相信，他們把關出來的品質是不錯的，可是我不會進地社，因為我知道就是學生團嘛，剛出來的嘛，他們一定水準不高，當然也有不錯的團去地社表演，他們也會去輪流巡迴嘛，可能一個月表演三場，The Wall 完換地社、女巫店，我覺得這是對的，但是，以機率來講，他們把觀的確是比較不嚴，那也是一件好事，對於一些新出來的，給樂團一個機會，阿但是，如果沒有了地社這個舞台，這些人也不會消失啊，我是這樣覺得啦，至少會有一些，照合法管道，然後又可以給他們舞台的店，還是會生存啊，女巫店在哪裡？對啊，新生南路也是可以生存啊，我是不知道女巫店有沒有酒牌啦，但是我相信事情搞這麼大，政府應該會一視同仁啦，頂多給財團特權而已。

Q：你覺得 Live House 對地下樂團或獨立音樂來說有甚麼存在的意義嗎？

我覺得有存在的意義啊，但是，回到最原點嘛，他就是需要一個…我就是沒辦法站上海洋音樂祭、或是春吶的舞台，這可能都是一些之前的歷練嘛，那在 Live House 歷練久了，我終於有辦法站在音樂祭的舞台，這是一個過程，在站在 Live House 之前，我在學校表演、我在街頭表演，終於有機會在站上 Live House，這是一個不可或缺的，只是我覺得地社，並沒那麼重要，因為可取代性很高，你今天地社在這麼貴的地方、這麼便宜的門票，應付不了政府的政策，可是不是全部死欸，只是死一間地社而已欸，對不對？而且你看喏，地社一百五十的門票不抵酒對不對？它如果改成兩百五十塊門票的話，進去，也不能抵酒，對消費者來說，就差一瓶酒的差別而已啊，他又不是每個進去都要喝酒，進去都要花兩百多了。河岸的三百五是有含酒的喔，所以地社不能照…照商人的成本計算，它是調到三百五的喔，它只能加什麼你知道嗎？它只能加酒當初應該賣的利潤，那也許只漲到兩百，兩百差不多了吧？

The Wall 是兩百啊，你知道嗎？那平常會去聽的，你覺得會是甚麼族群？因為他便宜嘛，對嘛，大多數是親友，所以你覺得沒什麼過路客，阿我覺得基本上沒有什麼過路客，我也覺得很少，但還是有。

你覺得河岸的 open jam 的不能取代地社嗎？可是我覺得取代性還是很高欸，街頭、open jam 都是啊，為什麼不能取代那個？當然有啊，像自由野台你知道嗎？它在什麼地方都辦，曾經有最妙的一次辦在士林夜市的有一個廟，在廟口搭戲棚，那次的活動的主題叫做「神明也瘋狂」，那一次的活動你有注意嗎？它就叫做「神

明也瘋狂」，它就是廟，主辦人很熱血啊，他就是喜歡在各種不同的地方辦，經過合法申請去辦，創作樂團為什麼一定要在 Live House？你要在那裡可以嘛，你街頭力量夠了，直接進河岸嘛，不是很好嗎？有什麼不對？對啊，我是覺得取代性很高啦，我不覺得它是非存在不可的，如果要存在，我也很贊成，那就是照規矩來，因為河岸、The Wall、Legacy，他們都有照規矩來啊。

Q：那你覺得對於政府在 Live House 適法性問題的處理上應該怎麼做？

我覺得贊成政府給展演空間一些空間的人是多數，在音樂圈，尤其是獨立音樂圈，但是如果跳脫出，在這個旁觀者的角度，我站在旁觀者的角度來看的話，我現在應該可以真的算是旁觀者啦，因為我瞭解這個生態，而且我不是現役樂手，我現在這樣來看，其實我不覺得現在這樣子（指政府開罰地社）做有錯，我只能說對獨立音樂發展來說的確是有傷害，它是有傷害的，但這個傷害對長遠來說不一定是不好，你懂我意思嗎？如果只站在音樂這塊，不是站在社會那塊來講，當然對音樂（Live House）當然是好事啊，當然越多越好，最好是十八歲以下都可以入場啊，更好啊！對不對？你覺得十八歲以前進場，你贊成嗎？展演空間嘛！我不贊成，因為裡面還是有一些奇奇怪怪的事，阿可以嗎？裡面有喝酒，啊就是有喝酒的地方嘛！你明明就知道地下社會就是那邊一堆人在喝酒，你還讓高中生進去？阿小孩子以後去那邊跟人家喝酒，OK 嗎？我只是站在理智的方向那邊去思考，因為我不覺得展演空間有你講的那麼單純，它是比夜店單純，但是你看，其實政府跟你抽重稅，其實有必要的，因為你沒並沒有比一般的餐廳還要單純，就是還要複雜一點，對不對？

現在政府是怎樣規定？政府現在也是睜一隻眼閉一隻眼啊，所以這是政府執行上的問題啊，而不是法條上的問題，政府說不能酒駕，我們還是一天到晚酒駕啊，這是執行力的問題啊，我只是說，為什麼要課酒牌的稅？因為你本身不是這麼單純嘛！如果是咖啡廳，咖啡廳為什麼不能…咖啡廳也很貴啊，利潤也很高啊，不是啦，有些它也沒有賣酒啊，也是有沒賣酒的咖啡廳啊，你改賣咖啡可不可以？可以啊，你找人家那邊偷賣都沒關係嘛！阿政令規定這樣就是這樣啊。

其實講白一點就是，你不賣酒就是沒人要來嘛，就是這樣而已啊！欸而且我要跟你講一個真的，去河岸留言的觀眾，都不喝酒。一杯酒在那邊啦，結束還有一半，他們就學生嘛，阿還是點酒，阿不會喝酒。

我只是覺得酒非必要，我不知道，我是看國外的都沒有，我們都是自己去 7-11 買酒。所以讓我問你嘛，如果地社今天捨棄酒牌這一塊，我就乾脆不賣酒了，對於這些學生族群有什麼影響？沒有影響，只是他少賺一點，對不對？他少賺了嘛，他也不用繳酒牌的稅啊，他少賺了，但是他少繳稅啊，那為什麼不願意？The Wall

就這樣做了啊，人家可以，為什麼你不行？我是覺得這樣。The Wall 票兩百五而已啊，預售票兩百而已，我們跟人家拿預售票才兩百，預售票我跟你講，預售票絕對不會不夠，除非你當天、前一天，才去跟樂團人講，現在樂團都有粉絲團，你說我要買票，馬上就有，那個日期都是前一個月排定的欸，不是前一個禮拜排定的欸，雖然地社的節目單很亂，我也看不太懂，有時候有幾天有表演，但是也沒有 po 上網路，我也不知道他們怎麼弄的，就乾脆放棄賣酒就好啦！我只是覺得，他想要 hold 住這些喝酒的族群，那也許他…假設裡面禁菸禁酒，欸你知道 The Wall 不能抽菸嗎？現在連煙都不能抽了耶。那你覺得有沒有不喜歡聞菸味的族群會去 The Wall？也會啊！那這有什麼不好？如果我今天不抽菸，我會超贊成的。

那地社很簡單的方針嘛，就是不要賣酒，就你一直卡在說我要賣酒，我又不想繳稅去做抗議，那不要賣酒就沒事啦。

你有調查海邊卡夫卡嗎？但我知道她們登記是用咖啡廳登記，我不知道他們有沒有賣酒，應該是有，現在有沒有我不知道，因為現在抓比較嚴，比較大間的那幾家，卡夫卡也算大間，應該說店面小，但是知名度高，那是阿凱開的，阿 1976 有出來聲援嗎？當然要出來聲援啊，跟他有關係，他如果成功了，多賺多少啊！

