

國立政治大學傳播學院傳播碩士學位學程

碩士學位論文

議題音樂節的文化製作：

以共生音樂節為例

Cultural Production of Protestival:

A Study of Gong Sheng Music Festival

指導教授：黃俊銘 博士

研究生：杜俞蓁 撰

中華民國 110 年 7 月

## 謝辭

“Fall Back into Place.” — Beach House

〈Space Song〉這首歌不斷地在我的 playlist 迴旋，清脆的科技聲響滴滴答答地創造無限迴圈。我希望這首歌永遠不要結束，聆聽的過程，我能感受到湧出的愛、勇氣、痛楚與難堪。這首歌亦代表了論文期間的心情起伏，旋律繪出了挫敗中抓取勇氣的景象，每當喉中嚥下一點希望，這份論文也不自覺地完成。

四年的研究所研習營，每日經歷著閱讀與實戰，陌生的理論不斷地被反證同時推翻，這些虐心的滋養過程使我快樂。我繼續雜食地奔走於各項領域，最後回到感情源頭，重拾「音樂」與「音樂節」的記憶，那是我第一次參與音樂節的美好記憶。共生音樂節對我意義重大，它開啟了我對未來的各種想像。不只是音樂的批判性聆聽，在面對議題視角時能巧妙轉向，更棒的是結識志同道合的奇異友人們。因為這群不斷伴我前進又離開的人，讓我感受到音樂是如此偉大地達到長期陪伴的功效。衝擊性的多元音樂配上日益更迭的議題世界，這就是議題音樂節帶給我的最大啟發。論文的完成並非一己之力，以下有很多需要感謝的親友，謝謝你們陪我跌跌撞撞完成這一切。

感謝指導教授俊銘老師，不斷地鼓勵我此篇論文的價值，在我面對撞牆期，您不厭其煩地給予相當多寶貴意見；感謝口委志鵬老師，陪我構想題目的原型，同時給予音樂和政治上相當多寶貴的建議；感謝口委瑜慧老師，從大學時開竅我對文化行動的價值與可能性；感謝口委適芳老師，在音樂節實作上給予許多溫柔且韌性的的參考實例；感謝怡潔老師，帶我進入文化研究的領域，有機會當老師的 RA 和 TA 是我一輩子的榮幸；感謝其他指導且給予過協助的老師們，你們的教誨皆帶領著我離自己更近一點。

撰寫碩論的過程，我總覺得論文成形顯得遙遠，甚至擔心摧殘大眾對於音樂節的美好想像（也許我想多了）。除了聆聽上千張新專輯紓解壓力，還有很

多人一同守候與陪伴。謝謝研究所戰友傅威、怡凡、詩雲、乃禎、皓齊、阿恬、芊穎、普堯、洛瑀、厚文、小葵、口口、眾多親友、可愛動物、推特網友和 IG 粉絲陪我度過一次又一次的寫作陣痛期。謝謝上海交大樂聯的社團朋友，尤其是陳騁、鑫妍，陪我聊心事且幫我下載很多中譯文獻。謝謝共生音樂節的朋友們幫忙提供訪談資料，謝謝音樂圈的朋友無私提供管道，幫助我詢問相關資訊。最感謝的是我的高雄家人、愛人秉儒與貓貓們（小拓和 Mimir），你們在我最無助徬徨的時候，抱抱我說著一切沒事了，撐過就好了。即使這篇論文沒達到最理想的狀態，仍舊謝謝你們長期的支持，愛可以勝過一切，努力也可以。

「有時很懊惱 有時也感到驕傲 有時不後悔曾這樣表達憤怒 今夜我可以吃更多雪糕 想像明天中午會被捕」— My Little Airport 〈今夜雪糕〉

當反抗者需從個體意識轉向集體共感時，或許我們只需要吃點雪糕。

## 摘要

百花齊放的音樂節成為現代潮流，議題音樂節逐漸浮現於眾多音樂節中。共生音樂節作為一個年年舉辦的議題音樂節，其以音樂節的節慶形式包裝具有強烈訴求的社會運動，進而形成一種創意性的展演活動。本文以新社會運動為基礎，說明議題音樂節如何透過集體動員引入主導框架，並結合節慶和狂歡節中共構的意義，進而影響團隊內部的活動規劃。本文亦介紹了籌備團隊在製作第一屆到第八屆的共生音樂節時如何推廣議題，以及共生音樂節展演空間現場行動者之間的互動關係。方法上除了彙整現有的網路資料，還有各類訪談者如籌備單位、群眾、音樂表演者及周邊攤位等的訪談作為補充資料。

本研究發現，共生音樂節創造出一種節慶的臨時性，將理想的公共領域限縮於音樂節的空間中，籌備團隊以「公共活動」作為吸引群眾的方式，而非「公共抗議」作為動員。當群眾從「個人認知」轉向公眾的「集體意識」時，共生音樂節提供的平台亦賦予了群眾一個低門檻的議題討論空間。在此，可以視共生音樂節為一種新型態的社會運動轉型。

關鍵字：議題音樂節、狂歡節、新社會運動、文化製作、公共性

## Abstract

With the trend of blossoming music festivals, issue-oriented music festivals are gradually appearing in many music festivals. Gong Sheng Music Festival is an annual protestival, which is a social movement combining a strong appeal in the form of the music festival, and then becomes a creative performance event. From the beginning of the new social movement theory, this study illustrated how protestival used a master frame to mobilize and combine the meaning of festivals and carnivals, and how this frame influenced the planning of events within the organizing team. This study also introduced how the organizers promoted the issues during the production of the first to the eighth Gong Sheng Music Festival, and the interaction between different actors in the festival. This study used a qualitative method to gather materials of web data and interviews with various interviewers such as the organizers, the public, music performers and the surrounding booths.

The findings suggested that Gong Sheng Music Festival has created a temporary character of the festival, narrowing the public sphere to the festival space. Organizers used public events as a way to engage the public, rather than public protest as a mobilization. As the public transformed individual awareness into collective consciousness, Gong Sheng Music Festival provided a platform for the public to discuss issues with a low threshold. In this regard, Gong Sheng Music Festival can be regarded as a new form of social movement transformation.

Keywords: protestival, carnival, new social movement, cultural production, publicity

# 目錄

目錄.....	vi
第壹章 緒論.....	1
第一節 研究緣起.....	1
第二節 研究背景.....	2
一、九零年後的音樂與社會.....	2
二、台灣的戶外音樂節.....	3
三、青年進入社會運動.....	7
第三節 問題意識.....	9
第貳章 文獻探討.....	11
第一節 議題的產生：社會運動的開始.....	12
一、社會運動流變.....	12
二、社會運動的文化轉向.....	15
三、構框理論.....	16
第二節 社會運動轉向節慶：議題音樂節.....	17
一、音樂節中具備的節慶面向.....	18
二、狂歡節到議題音樂節.....	20
三、音樂的公共性.....	22
四、空間的公共性.....	25
第三節 議題音樂節的組織向.....	29
一、議題音樂節動員框架.....	29
二、國內外議題音樂節相關案例.....	30
第四節 議題音樂節的群眾樣貌.....	33
第參章 研究方法.....	36
第一節 研究方法.....	36
一、參與觀察和初步訪談.....	36
二、訪談法.....	37
第肆章 分析.....	42
第一節 共生音樂節如何成為議題音樂節.....	42

一、共生音樂節的誕生 .....	43
二、音樂節作為一種吸引方法 .....	44
三、共生音樂節活動介紹 .....	45
第二節 共生音樂節的展演製作 .....	51
一、共生音樂節的籌備流程 .....	52
二、共生音樂節的組織分工與活動製作 .....	54
第三節 展演面的公共性 .....	57
一、議題音樂節是一種社會運動的轉型 .....	57
二、主題訴求作為議題音樂節的重要特徵 .....	60
三、共生音樂節的空間配置 .....	63
四、節目設計：樂團選擇與主題訴求之間的拉扯 .....	64
第四節 共生音樂節的組織文化 .....	67
一、年年注入活水的籌備團隊 .....	68
二、籌備團隊的彈性有機 .....	70
三、作為一個建構青年主體認同的共生培訓營 .....	72
第五節 行動者間互動關係下的效應 .....	74
一、共生音樂節作為擴散知名度的平台 .....	74
二、反結構中的新部落生成 .....	75
三、異質同溫層間的交集 .....	76
第五章 結論 .....	79
第一節 研究回顧 .....	79
一、共生音樂節如何成為議題音樂節 .....	79
二、共生音樂節的文化製作 .....	80
三、行動者互動關係下的效應 .....	81
第二節 研究展望與限制 .....	83
參考文獻 .....	86
附錄一、共生音樂節歷屆音樂表演者 .....	96
附錄二、共生音樂節參與單位 .....	97
附錄三、共生音樂節歷屆周邊攤位 .....	99

## 表目錄

表 3-1：共生音樂節籌備團隊 .....	38
表 3-2：參與群眾採訪名單 .....	39
表 3-3：周邊攤位採訪名單 .....	40
表 3-4：樂團周邊攤位採訪名單 .....	40

## 圖目錄

圖 2-1：公共性與公共屬性的形式 .....	24
圖 2-2：連續光譜：從私人走向公開的社會活動 .....	25
圖 2-3：社會空間的三元辯證 .....	27
圖 4-1：共生音樂節的活動現場圖 .....	46
圖 4-2：第五屆共生音樂節節目單 .....	48



# 第壹章 緒論

## 第一節 研究緣起

未接觸獨立音樂前，對當時百花齊放的音樂節顯得陌生，因為朋友相邀前往共生音樂節，我從熟悉的新竹學區轉換至台北的自由廣場，這是初次見證歷史上事件與轉型正義相關的音樂活動。共生音樂節是一個以音樂節形式包裝二二八事件的活動，其為一個具有明顯政治目標的音樂節，這類展演型的社會運動，不單純只有制式的集會遊行活動，還包含各類文化策展以達成政治訴求。2015 年我與「共生音樂節」第一次的接觸，我參加完共生音樂節後，自身感官意外觸及對各類音樂的批判性聆聽，並喚起對議題和價值觀的正視。

共生音樂節的主活動，除了可以接觸不同於流行音樂（popular music）的曲風，還包含周邊攤位宣傳除了轉型正義以外各類議題的短講、展區和配套周邊，這些文化行動的宣傳形式圍繞著「共生音樂節」想傳達的理念——「重新記憶先前所經歷的衝突與仇恨，反思其中的正義問題，找尋各族群能共同生活的想像，與歷史、各族群共生」。

未參與共生音樂節前，我對社會議題和另類音樂活動並沒有過多悸動，更別說主動認識另類音樂與各式議題。參與完音樂節後，我開始對二二八事件感到好奇，上網主動搜尋議題內容，持續關注共生組織的相關活動。在音樂消費的部分，我詢問了友人關於共生音樂節當天的表演卡司，我開始在串流音樂平台上（YouTube, Spotify）找現場影片和相關音檔，關注音樂表演者的粉絲專頁，留意音樂表演者後續的演出排程，才又進一步的遊歷音樂場景，如音樂節、Live house、唱片行等觀賞現場演出。音樂展演空間對於初步聆聽現場者，有「生人勿入」的困窘，特別是以議題為號召的音樂節，但多虧友人不介意我對

場景的生疏感，我才有一個契機點進入共生音樂節的場景，並開始踏入獨立音樂圈的界線，同時關注更多議題面向。

藉由上述經驗，我好奇「議題音樂節」如何藉由音樂節的特殊性，將社會運動日常化，而這種紀念性質的活動如何運用節慶（festival）的形式，吸引群眾前來參與議題音樂節。除此之外，參與這種議題性質的音樂節，群眾又分為哪幾種？群眾參與的動機與活動對群眾的意義為何？這是否可理解為一種政治參與的象徵？最後，也想理解這種籌備單位怎麼策展各式活動以動員群眾，策展方如何擬定相關活動策略達成共生音樂節的最終目標——「重新記憶過往的歷史，反思正義所在，尋求共生的行動」。

## 第二節 研究背景

### 一、九零年後的音樂與社會

台灣從禁歌、愛國歌、民歌、新音樂、流行音樂到獨立音樂的發展，涵蓋了各種權力象徵的傳遞，每種聲音的產製皆由環境所建構出來<sup>1</sup>。解除戒嚴後，台灣噪音<sup>2</sup>的發展隨著當時社會運動與學生運動<sup>3</sup>的氛圍，其成為一種音樂和社會體制批判的手段。噪音的發展過程影響音樂的製作，一般制式的音樂在社會性與美學上都有其轉變。學運噪音年代<sup>4</sup>，抗議者開始嘗試將戒嚴法下不能演唱的歌曲搬至檯面上表演，黑名單工作室<sup>5</sup>在以上情境中引導群眾作詞寫歌，這與 1989 年黑名單工作室引領的「新台語歌運動」<sup>6</sup>有關，各類型音樂風

<sup>1</sup> 參照〈「聲音是戰場」聲軌·台灣現代聲響文化資料庫建置〉（2017年6月15日）。1

<sup>2</sup> 本文將「噪音」視為主流社會拒絕的聲音，至今台灣噪音仍不被認可為一種文化的藝術形式。

<sup>3</sup> 1990年代因六四天安門事件而爆發的野百合學運（三月學運）。

<sup>4</sup> 〈台灣地下噪音，學運反文化之聲〉一文中將1990~1995年視為學運噪音年代。

<sup>5</sup> 王明輝、林暉哲、陳明章、葉樹茵等人組成黑名單工作室，以建立「台灣新音樂」為格局

<sup>6</sup> 若將1989年黑名單工作室的《抓狂歌》作為新台語歌運動起點，新台語歌運動中的「新」一詞，代表新音樂（new music），其包含歐美主流音樂之外另類DIY美學（因奉，2019年

格和政治批判內容皆以「台語」作為文化上的意識覺醒開端，新台語歌的產製方式與主流唱片公司製作流行音樂的方式不同，在音樂類型上另闢各類創意誕生<sup>7</sup>。

音樂場景的轉換則從「甜蜜蜜」咖啡廳、「破爛生活節」到 1995 年的「後工業藝術祭」，不只產出了各種反體制和反社會的音樂作品，其藝術形式亦成為一種挑戰當下社會時空的地下文化<sup>8</sup>。從「甜蜜蜜」匯聚的 DIY 精神，反文化（countercultural）作品<sup>9</sup>被搬至戶外舞台上展演，反動潛能可以從濁水溪公社、零與聲音解放組織、王福瑞等創作者的現場演出中感受非主流文化的集結，噪音被當成一種反主流建制的武器<sup>10</sup>時，曾經參與過「破爛生活節」演出的美籍青年 Jimi 和 Wade，受其感動而激發「春天吶喊」（簡稱春吶）的誕生，春吶被公認為台灣戶外音樂祭的始祖。

## 二、台灣的戶外音樂節

本文探討的音樂節/音樂祭（Music Festival）<sup>11</sup>指在戶外舉行，藉由策展方串連舞台，並集結樂團及樂迷群集的音樂會。這延續著以上提及的反文化影響，北台灣青年開始積極成立跨校組織推廣樂團文化，例如成立北區大專搖滾聯盟，之後創辦野台開唱，當年台灣音樂節以「南春吶，北野台」各佔其職。

---

10月5日)。而何東洪在採訪中則認為「新台語歌運動」中的運動比較像一種風潮（wave）或風格（style），用運動一詞是為了強調與社會議題脈絡緊緊相扣，以台語歌作為眾多中文歌曲中的另類曙光（因奉，2019年10月1日）。

<sup>7</sup> 水晶唱片中的重要人物，如任將達、何穎怡、楊嘉、王明輝等作為推廣另類音樂的推手，先成立 Wax Club 作為專門推新音樂的組織，1987 年成功舉辦台北新音樂節，活動內容有新音樂錄影帶、音樂欣賞、唱片展等，而新音樂節也連續辦了四屆（羅悅全，2000）。

<sup>8</sup> 後工業藝術祭（第二屆的破爛生活節），有來自各國與台灣的「工業噪音」（industrial-noise）團體與前衛劇場製作以聲響為主的破爛聽覺性演出，這是吳中煒主辦的大型戶外活動，搖滾音樂會和瑞舞舞會接連著破爛生活節舉行，行動藝術團體在演出公然挑戰著官方的空間治理秩序（林其蔚，2015）。

<sup>9</sup> 學運反文化活動常常與社會運動直接或間接結合，除了在內容上反映社會問題，更多是以狀況主義（situationist international）的形式手法製造社會問題。（林其蔚，2013）

<sup>10</sup> 〈吳中煒與九零年代破爛視聽〉一文中提及的噪音概念。

<sup>11</sup> 本文將以音樂節一詞統稱。

兩千年後樂團時代<sup>12</sup>來臨，其也逐漸帶出獨立音樂、獨立樂團的風氣，簡妙如（2013）提及獨立音樂的雛形，是要發展不同於主流商業模式的另類流行音樂美學、生產以及展演形式。這種獨立音樂精神被視為追求創作自主、不受商業擺佈，同時也在科技助益下音樂表演者能經由 DIY 方式錄製並自行發行作品，作為一種實踐方式。春吶、野台、海洋音樂祭等音樂節出現，意外成為樂團們的宣傳助器平台，同時也會在 Live house 中累積樂團實力並打出口碑。而 2006 年由張培仁和李宗盛帶領的簡單生活節翻轉反文化的印象，跳脫地下的反抗性質，將音樂節的發聲位置轉向質感生活風格，簡單生活節成為台灣音樂節轉向的重要指標，此種與反文化遠離的音樂節類型難以擺脫商業性格，音樂祭也出現了一種商業思維和反文化狂歡節之間的一種潛在張力。

這幾年音樂節數量大幅提升<sup>13</sup>，已無法用單一風格或形式作分類，音樂祭現場至今鮮少出現反對之聲，各種搶搭「政治正確」路線的音樂節論述之爭難以辨別各類形式。參考小白兔月刊<sup>14</sup>所做的近幾年音樂祭分類，包含售票音樂會、議題導向音樂會、政府合作音樂音樂會、校園音樂會、商業行銷音樂會等，每一個音樂節都可能橫跨至多種類別。例如：以社區營造作為地區創生的蚵寮漁村小搖滾、都蘭阿米斯音樂節；以推廣在地文化為主的城市等級音樂節，如高雄的大港開唱、嘉義的覺醒音樂節、臺南的甘躁季、基隆的海湧季、新竹的東風音樂季；有強烈政治表述的共生音樂節、內地搖滾<sup>15</sup>等。若參與音樂節可以視為一種生活型態的展現，那是否能夠同時表述為身份上的認同，更包含國族、族群、地區性的認同。

---

<sup>12</sup> 簡妙如（2013）將台灣搖滾樂團發展史分成以下三個階段：1980 年代的「熱門音樂」時期、1990 年代的「地下樂團時期」、2000 年代從「樂團時代」過渡的「獨立音樂」。

<sup>13</sup> 文化部 107 年流行音樂產業報告顯示，音樂展演類營收自 103 年開始逐年成長，至 107 年營收達 53.27 億。

<sup>14</sup> 參自〈後野台時代音樂節大亂鬥〉一文。

<sup>15</sup> 參自〈【台灣音樂專題報導】現在正是在台灣參加音樂節的好時機〉一文。

從野台開唱走到簡單生活節，可以發現原先音樂節具有的反抗性質銳減。徐楓惠（2006）認為，台灣搖滾音樂會的場景從以地下音樂為主體的空間轉換成消費的場域，反抗的獨立精神在盛會標語中也不自覺淪為口號，而非一種態度的展現。在〈從歷史看現場－擠進2019的音樂祭（下）〉的報導中，劉悉達對於2019年甘躁祭實際田野中也發現，政府單位贊助推廣的音樂節，其目的通常以音樂行銷城市帶動觀光居多。樂迷在此操作下不一定會專注於音樂表演上，反而會消費更多於市集本身，並進入文化消費的一環。初期國外的音樂節原型，是將音樂節營造為烏托邦的想樣，不只是作為音樂表演的集結，更希望音樂文化可以形塑造神範典。但資本主義收編文化意義後，音樂所衍伸的各類產品被拼貼成消費商品，使新型的音樂消費模式形成，反而喪失異質空間的反抗主體的力量（劉怡君，2018）。Frith & Straw（2001）在談論音樂消費時，現場演唱會原本是一個試驗新作品的場合，但經時代轉變也逐漸成為保守的音樂事件，演唱會反而可能只是重溫過時和已通過試煉的老東西。以下將以「特定議題」為號召的議題音樂節，進行更明確的觀察。音樂節是否出現「慶典標語淪為口號」的現象？議題音樂節作為另類竄起的音樂節類別，邀請音樂表演者至音樂節現場與群眾分享音樂與對議題的想法，是否可作為另一種挑戰規範的展演活動？

議題取向的音樂節可以從台灣魂演唱會說起。在2000年由「反中國併吞」延伸而來「台灣魂（Say Yes To Taiwan）」演唱會，是首次台灣將政治訴求置入大型搖滾演唱會的音樂表演活動，一反當時陳水扁的「政治中間路線」，此演唱會強化台灣的主體性，其訴求反中國侵略、強化主體與對抗意識的建構與區隔（蕭長展、楊友仁，2014），這也延續了「正義無敵音樂會」的促成。2007年是「二二八」的六十週年，由TRA與台灣獨立音樂協會共同推動以轉型正義為名的「正義無敵音樂會」。

以下參考了幾個國內關於與社會議題相關的音樂與展演活動的實踐研究。針對單一個案研究，陳惠婷（2005）以文化行銷模式與音樂的社會功能分析

「Say Yes To Taiwan」對於推動公共議題理念的傳播功效；陳柏偉、何東洪（2012）以自身參與社運的經驗談討集體創作運用在社會運動的樣貌；蕭長展、楊友仁（2014）建構「議題動員取向演唱會（Issue-Mobilization Oriented Concert, IMOC）」概念，探討與政治社會運動發生強連結關係的演唱會場景與文化動員結構，以「正義無敵」及「音樂。生命。大樹下。」演唱會作為分析案例，音樂行動者，如歌手、樂迷、樂手、周邊行業人員等建立強連結需有三個面向，以正當性（legitimacy）、組織（organization）、展演（performance）作為分析架構；辜子桓（2014）以「巨獸搖滾音樂祭」探究音樂節 DIY 實踐的現象以及臺灣獨立音樂社群文化的特質。論述音樂場景的研究中，趙丹瑜（2011）以深度報導策寫「野台開唱」1995年至2008年的興衰場景；馬詩瑜（2013）以「搖滾樂反抗論述」分析台灣的三種音樂場景（Live House 展演空間、社會運動、音樂祭）；何東洪（2003）以音樂場景理論、回顧式參與觀察，解釋閱聽眾對「地下社會」的認同，以及未來音樂場景/社群的可能性；鄭景雯（2006）以文化發展的位置，觀測行動者，如策劃者、贊助者、表演者、群眾等在貢寮海洋音樂祭的互動過程；林怡君（2008）探討貢寮海洋音樂祭與其他行動者，如政府機關與利益關係團體的網絡關係。照以上的陳述，研究尚缺乏以議題音樂節作為文化實作研究的相關討論。

議題音樂節視為一個群眾共同參與的討論空間，其創造政治對話於音樂場景，共生音樂節在議題音樂節中逐漸成為不可被忽略的其中之一。共生音樂節以紀念二二八和轉型正義為出發點的音樂節，延續 Say Yes To Taiwan 演唱會的精神，闡述過往歷史，尋求歷史與和解的真相。共生音樂節團隊推翻過往以悲情為基調的紀念方式。根據二二八事件紀念會的整理<sup>16</sup>，2020 年官辦二二八

---

<sup>16</sup> 二二八事件七十三週年紀念活動列表

紀念活動成功舉辦的將分成以下幾種，史料檔案的整理發表會、紀念遊行、樂團表演、劇場演出、口述訪談紀錄新書發表會等。二二八當天，全台各地除了主要的追思哀悼紀念儀式，也多了其他活動，如講座、作品展、音樂會、專書發表會等，可以看出近年的紀念活動呈現多元化且具創意性。<sup>17</sup>

共生音樂節作為眾多紀念活動的其中之一，其特殊之處為籌備團隊是一群關注台灣的青年共同籌辦，此外，共生音樂節是經過長期、例行性的團隊工作，到後來成立協會，以下將介紹青年以怎樣的方式關注社會議題，以及他們怎麼透過共生音樂節完成目標。

### 三、青年進入社會運動

從 1990 年開始的野百合運動、2008 年的野草莓運動、反媒體壟斷、環境運動、勞工運動到 2014 年的太陽花運動，皆可觀察到青年在社會運動中發揮的影響力。台灣從 1990 年代到 2010 年代，這 20 年邁向運動社會的推力，來自於政治體制的開放，使黨國威權主義走向多黨競爭的民主。1990 年初，是台灣民主化的時期，在此中國影響力與台灣社會的互動過程中，台灣的公共領域形構了一個關於中國因素的「認知框架」與「認知社群」，這個觀念網絡包含了知識圈、媒體專業者，與公民運動者，而形成對「中國因素」的認識框架與分析方法（吳介民、蔡宏政、鄭祖邦，2017）。青年在中國因素和太陽花學運的影響下，青年開始投入運動。對於不同人來說，投入社會運動可能是加入一個社

---

<sup>17</sup> 紀念活動與地景的部分，行政院設立「財團法人二二八事件紀念基金會」依二二八事件處理條例首揭條文，除了處理二二八事件補償事宜外，並使國民瞭解事件真相，撫平歷史傷痛，促進族群融合。2011 年二二八國家紀念館的誕生（簡稱二二八國家館）開館，由二二八事件紀念金會經營管理，這是台灣第一個兼具紀念、教育、文化等功能的國家及人權紀念館。另一個前身為台北放送局的台北二二八紀念館，座落在二二八公園內，於 1997 年 2 月 28 日開館，象徵二二八事件發生 50 週年，設立宗旨為公布史料，安慰受難者家屬，希望透過興建紀念館的方式，讓臺灣人民走出二二八陰影。2018 年成立的國家人權博物館，底下分設兩個園區分別為「白色恐怖景美紀念園區」和「白色恐怖綠島紀念園區」。這些地點的設置，皆是為了推動威權統治時期相關人權檔案史料，同時擴大支持各種人權議題的實踐與組織發展。

會運動團體，或者需要參與多場街頭抗爭或肢體經驗豐富等（莊程洋，2016）。對於學生身份的行動者而言，投入社會運動是參與某個社會運動組織或透過事先存在的人際網絡，在運動中進行權力分配、任務分工、主動參與或被分派去扮演運動中的特定角色（莊程洋，2016），共生音樂節籌備團隊藉由每年舉辦共生音樂節，同步強化內部成員的共同認知，激發出共同參與的意願，在此將視為是一種認同運動的過程。

2013 年創立的共生音樂節，因為團隊組成的特殊性，團隊成員不只年輕且來自各類專業。此外，他們在活動上也善盡了各種多元的集體創意。音樂節當天除了主舞台的音樂表演以外，還包含各類政治名人演講，二二八主題靜態展、受害者家屬和學者口述的真人圖書館，共同傳承二二八事件的記憶，也與全臺灣異議性學生社團和 NGO 擺攤串連等，吸引原先對臺灣歷史或政治現實冷感的年輕人，重新記起台灣歷史上的事件，並期盼青年能夠勇敢的踏出舒適圈，投入促進社會進步的行列。2014 年因為三一八學運開啟年輕世代對台灣歷史的重視軌道，共生音樂節搭上此社會脈絡，據共生音樂節團隊統計，參與音樂節的人數持續攀升，他們認為透過共生音樂節使更多人開始接觸轉型正義的議題，共生音樂節提供一個管道給群眾參與和發現與轉型正義相關的組織與活動。共生音樂節作為民間紀念活動，無論在策展和周邊的文化行動，都以建構「二二八事件」的歷史記憶為主，這類型議題取向的音樂節在現場建立歷史背景知識時，該如何透過現場活動營造畫面並分流不同知識背景的群眾？群眾如何從共生音樂節中分配的各項活動展演獲取所需之物？音樂節作為一種參與，其部分涵蓋著行動主義的意涵，共生音樂節又該如何評估與調整每年在活動上的規劃和內部的工作流程？



### 第三節 問題意識

本文試圖理解從傳統一般性政治動員的社會運動轉到新時代的創意性展演抗爭活動，試探新社會運動能否作為一種新的轉向，籌備團隊在共生音樂節形塑的意象中表現了與傳統運動的不一樣的主張方式，嘗試在議題音樂節中製造溝通情境，來分析文化政治上如何節日化，並提高群眾對包裝過的「政治活動」的政治參與程度。

進入問題意識前，本文參照了端傳媒的〈新生代的聲音：今天，六四與我何干？〉一文的觀點，因為台灣與香港有著類似的政治處境，進而將其觀點作為此論文分析的前情提要。報導採訪了1989年後出生的青年對中國六四事件的看法。對於六四事件是否要持續被記憶，第一個受訪者表示參與如維園燭光晚會的集會，是一種提醒不能忘記歷史的實際行動。集會提供一個渠道作為情感緩衝的效果，進而喚起、建構群眾的歷史記憶，但集會一結束後，情緒的激昂感可能隨著歷史記憶的久遠而少了進一步的行為支持。第二個受訪者也表示，每年例行性儀式，因為不會產生即時效果，對當代青年而言漸漸無法產生共鳴，而對公共議題熱衷的青年反而會轉向關注當下的政治事件（例如環境運動、性別平權等）。第三個受訪者則認為試著將議題「軟化」，將新鮮有趣的活動帶入此種紀念性活動，說不定能提高群眾對此的關注。其餘受訪者表示，議題對於中國境內具備一定的敏感程度，本身會因為生活環境的轉變，例如地點轉移、身份轉變等減少對議題的表態，更別說參與悼念集會現場。以上這些年輕群眾對於過往歷史記憶與陌生節日的觀察，正如同本文期待能透過此研究，了解共生音樂節在文化製作上的呈現上方式。

以下將藉由過往參與共生音樂節的經驗與這幾年對此議題的關注，研究共生音樂節如何以議題音樂節的形式號召、動員群眾至現場。共生音樂節體現了一種政治價值和經驗，組織了歷史記憶與社會共享體驗，將共同參與視

為一種政治行動。共生音樂節除了在二二八當天的主舞台舉辦議題音樂節，也在其他時間做了一系列週邊活動。其嘗試拉長活動的時間範圍，提升此活動的能見度，綜觀端傳媒報導和共生音樂節的主體定調，以下將問題意識分成四個面向。

（一）議題音樂節可以視為社會運動的一種呈現形式嗎？若議題音樂節是一種社會運動的轉型，如何運用「音樂節」的元素號召或動員群眾參與現場？議題音樂節相較傳統的社會運動而言，參與門檻是否有降低？對學生團隊而言，製作議題音樂節是一個執行社會運動的選項嗎？

（二）共生音樂節是否能作為一種議題音樂節的案例？共生音樂節如何進行文化實踐？共生音樂節如何在活動製作上達到訴求目標和吸引群眾？

（三）共生音樂節作為一個年度例行性活動，籌備團隊如何建構活動主軸？共生音樂節如何融入嘉年華的元素，將此塑造成共同體空間？共生音樂節如何廣納異質群眾至現場形成新部落？

（四）共同參與共生音樂節的行動者（籌備團隊、周邊單位、表演者、群眾）各自扮演了何種角色？表演者與群眾在共生音樂節中建立了何種關係？共生音樂節如何賦予前來參與的群眾能動性？群眾參與完共生音樂節後帶來什麼影響？

本文將探究議題音樂節的幾個基本面向，綜合以上的問題意識，本研究的研究問題主要是：

- 一、共生音樂節如何製作一個以「議題」為主軸的音樂節？
- 二、共生音樂節作為一個議題音樂節，如何進行社會運動的轉型？

## 第貳章 文獻探討

近幾年演唱會逐漸成為社會運動中號召群眾的一種方式，研究顯示台灣社會正浮現越來越多音樂與政治議題連結的活動（林昱彤，2016），本文所關注的正是其中稱為「議題音樂節」的活動模式。正如第一章所述，本文以2013到2020年（第一屆到第八屆）的共生音樂節作為研究對象，嘗試探討其如何以「議題音樂節」的形式，同時運用「節慶」元素，將傳統認為嚴肅、參與門檻較高的社會運動日常化為一種更能吸引、號召和動員群眾的紀念性活動。不同於過往研究多只侷限於音樂表演者的政治行動、歌詞文本含義或音樂載體如何進入社會場合等問題（張世倫，2011；鄭閔文，2018），本章將從組織籌備的角度切入，由內部更深入地理解議題音樂節如何以「音樂節」作為包裝形式，並透過軟性的音樂文化層面來呈現硬性的政治和歷史議題。

本文藉由文化製作的觀點，討論議題音樂節如何產生社會意義與公共性。本章第一節首先從傳統的社會運動領域出發，並沿著新社會運動的取徑轉向，強調其中文化價值與認同、日常生活民主化和框架—行動等概念與「議題音樂節」現象之間的關聯性。在第二節，本文將探究音樂節中的「節慶」意義，指出其可作為Turner節慶中的「反結構」或是巴赫汀式「狂歡節」的可能性。不僅如此，若由空間面向來看，以共生為例的議題音樂節更展現了成為另類公共領域的潛力。接著第三節則聚焦於議題音樂節的組織面向，具體分析其如何使行動者與關鍵議題之間產生強連結，並由此動員群眾、打造以社群認同為基礎的文化政治模式。此外，本文也略為描述了RAR、Live 8、TRA和正義無敵等數個國內外的議題演唱會／音樂節作為參照案例。最後，第四節將分析視角轉向群眾，在文化政治活動的賦權下、集體歷史記憶的呼喚和圍繞中，參與議題音樂節的群眾將有機會轉變為富能動性的政治行動者。

## 第一節 議題的產生：社會運動的開始

共生音樂節的誕生與獨立青年陣線（簡稱獨青）的脈絡息息相關。獨青為台灣教授協會輔佐的青年網絡，其為一個積極參與全台各地社會運動的學生組織。初期共生音樂節的籌備主要憑藉獨青的網絡製作活動，後期才開始向外招募新人共籌活動。作為獨青的其中一項活動，本文好奇其為何開始以「音樂節」作為社會運動的替代方案，這是否也跟過往的社會運動轉向有關？以下將會介紹社會運動的定義、目標，以釐清社會運動的初期樣態，再從新社會運動的思考面向出發，以文化符碼作為獨青到共生音樂節團隊製作議題音樂節的解釋。除了文化層面，也將會提到社會運動如何建構團隊成員和群眾的集體意識，以達成共識動員的目標。

### 一、社會運動流變

一般西方社會運動研究者將社會運動界定為：「一群人組織起來，促進或抗拒社會變遷」的現象（王甫昌，2003），其中包含幾項特徵，首先，社會運動是一群人組織起來共同行動的現象，可以說是一種「集體行動」（collective action）。社會運動工作者通常會提出一套核心價值或意識型態，作為行動指導原則，以促進或抗拒社會變遷為目標。因此，社會運動常被視為一種工具性及目的性的集體行動，以伸張「社會公義」或「社會公平」的原則為訴求，而這又跟其他以表達性為主的集體行動有所不同，如觀看音樂現場演出、運動賽事等。再者，社會運動訴諸的對象通常為社會權力結構外的群體，亦即社會中的弱勢者，通常由弱勢者本身或群體外之人由下而上發起的集體行動，這會影響到社會運動的表現形式。運動者採用體制外的集體抗爭活動，在此社會運動被視為確保「社會公義」的一個重要方式（王甫昌，2003）。

七零年代以來的西方學者以利益政治的模型審視社會運動<sup>18</sup>（何明修，2004）。最初，社會運動被視為僅是一種政治現象；然而之後研究者開始尋找抗議活動背後的社會學意義。從相對剝奪論（theories of relative deprivation）的動機面，到資源動員論（resource mobilization theory）的學者從組織社會學出發，考慮到成本面，將研究焦點定位在社會運動組織，分析組織如何常態地進行支持者動員、資源匯集、議題宣傳等活動（McCarthy & Zald, 1987；何明修，2004）。至此為止的觀點，都能以「舊社會運動」一詞來概括指稱，其以國家為中心，多聚焦於政治經濟結構方面的議題，並主張若想要實現運動目標就需要佔據政治權力核心，社會運動須由工會、政治團體、政黨等組織來發起。然而，到了八零年代，歐洲學者提出「新社會運動論」（New Social Movement Theory），轉而強調結構與文化分析的優位性，而非過往的組織與政治分析（王甫昌，2003）。

對此，何明修（2011）以社會運動的典範轉移來說明，其涉及兩種關注焦點不同的取向。一個是「組織與策略」，另一個則是「文化與意義」。前者重視組織的力量如何匯集不滿，並有意識的擬定策略以推動社會變遷，其研究者試圖找出因果關係作解釋，尋找策略與其後果之間的關聯性，使用的理論可能是資源動員論、政治過程論，因而建立了動員結構、政治機會、構框理論。後者則是認為社會生活是一幅意義之網（web of meaning），社會行動即不斷詮釋、生產、傳達、表演，也就是說，社會運動被視為一種創造意義的行動。張茂桂（1989）在定義社會運動時，以 Tilly（1978）的切入面向作解釋，主要是掌握它的集體行動與變革的本質，以及關注參與者的認知與日常思辨過程。社會運動作為一種集體運動時，他們共享一套日常語意作為集體認知的表徵，有助於理解運動間的連帶關係和相互作用。綜合以上對社會運動的理解，本文

---

<sup>18</sup> 社會學界主要是以相對剝奪理論、群眾社會理論、集體行動理論、傳染理論等觀點來看待社會運動（何明修，2004）。

認為無論是議題面向和組織運作與詮釋，新社會運動更能作為議題音樂節的解釋方案。

#### （一）從舊社會運動轉向新社會運動

起源上，社會運動是來自既有權力關係的不對稱，迫使某些被邊緣化群體採取體制外的抗爭活動。過程上，社會運動則是持續與制度化的權力擁有者進行互動，透過各種形式爭取群體的利益（何明修，2004）。從新社會運動理論的角度出發，Melucci 批評在這之前的研究很容易只側重於社會運動與政治、權力與國家的關係，而忽略了社會運動對於當代文化意義與日常生活的重新建構（Melucci, 1988；何明修，2004）。

新社會運動作為一個新興取徑，大大地改變了學界對於社會運動的理解。不同於以往研究僅止於重視結構性議題，新社會運動開始正視微觀且日常的議題，在此成為一種議題場域的轉變（Habermas, 1981；Touraine, 1981；何明修，2004），強調運動議題不再只是以某個政黨作為核心關注，更在意群眾的直接參與。Melucci 指出新社會運動目的不再只是徹底的政經結構改造，也不是某種公民權，而是日常生活進一步的民主化（Melucci, 1988；何明修，2004）。新社會運動參與者開始將日常生活視為社會衝突的場域，善加利用文化與媒體的力量，不只是進行政治動員或群眾組織，認同形塑也成為核心。

新社會運動與過往社會運動的差異，是強調社會運動的文化價值與運動過程。社會運動能夠激起熱情與行動者自訂的文化導向界定有關，其提出了一套新的文化價值，一方面肯定生活社區的自主性，另一方面也在乎人與人、人與自然之間的關係（Touraine, 1985；何明修，2004）。Eyerman（2002）則認為文化不單純只是社會運動附屬的工具，其本身也可以成為社會運動的主要角色，發揮超越工具的效用。社會運動從此開始被文化形塑，同時形成並轉變文化。

## 二、社會運動的文化轉向

九零年代後，因新社會運動的影響，造就了社會建構論的觀點，其中特別重視集體認同及集體利益的建構過程（Cohen, 1985; Melucci, 1989）。集體認同是一群互動的個人對於集體利益和集體行動在客觀環境中的共享性認知（Melucci, 1989；王甫昌，2003）。Melucci（1989）主張，社會運動或集體行動本身就是訊息（movements as message），運動過程牽涉了意義網絡的建立，以及替代性價值和生活方式的出現，這些都涉及了社會運動展開的符號生產過程與其塑造的特定詮釋架構。透過詮釋架構，可以用來解釋社會衝突背後的意義賦予（Melucci, 1989；della Porta & Diani, 2006；王志弘，2010）。文化創新、認同形塑、日常生活的民主化等概念開始被提出後，運動目標走向一種「後公民權運動」（Post-citizenship movement）<sup>19</sup>（何明修，2004），其並不是為了爭奪某種政治資源與權力，而是為了在文化層面上進行改造和創新，參與者大部分主要為中產階級，而非被排除的弱勢團體。社會運動不想被僅限於一種衝突，一方面社會內部可藉由其集體力量對國家施壓，另一方面，也可以開始自行溝通行動建立共識，以上皆表示其目標為改造文化，而非資源動員論提到的為了某種資源和權力。

建立共識的方式上，Klandermans（1988）將過去社會運動學者在「抗議的社會建構」（social construction of protest）之架構分為五類，分別為認知解放、公共論域與提供意識形態的包裹、共識的形成與動員、框架結盟、集體認同。其中「共識的形成與動員」（the formation and mobilization of consensus）指出，社運組織致力於爭取群眾在態度與意識形態上支持特定社會運動，為此，社會運動行動者必須將社運組織的運動主旨計畫性地傳達給群眾，使其不僅在

---

<sup>19</sup> 公民權運動（citizen movement），是一種以國家為主要抗議對象，向政府施壓要求權利的擴充，以容納更廣大的社會群體（Jasper, 1997）。後公民權運動則是指各種新興的運動目標，例如動物權運動、新宗教運動、自助運動、環境運動等。

態度上表達支持，更可能以行動直接響應運動，Klandermans 稱此過程為「共識動員」（consensus mobilization）。部分學者注意到認知框架是運動團體如何進行共識動員的關鍵概念（Snow et al., 1986）。對於社會運動組織而言，「框架」可將組織意欲傳遞之中心價值，和個人的信念連結<sup>20</sup>。Klandermans & Oegema 還另外提出了共識動員的兩種形式，分別是「潛在動員」和「行動動員」。潛在動員指的是對社運組織中態度上的改變，對於其運動主旨或核心價值，承認其正當性的存在。行動動員則植基於潛在動員對社運感到認同，乃至從態度的認同一轉而至行動（Klandermans & Oegema, 1987；王立君，2011）。

共識動員提到的概念成為近期社會運動中討論的文化因素現象，組織內的成員建立社會運動參與者之間的共享意義，作為後續行動動員的產生。社會運動不再只是政治現象，其更注重動員文化，視其為參與方式之一（何明修，2005）。社會運動的文化轉向，比較強調以行動、非結構的觀念來探討社會運動（Klandermans et al., 1988），以下提到的構框理論將會藉由框架分析解釋組織產生的意義、組織如何與群眾建立關係，以及組織內部如何規劃社會運動的未來。

### 三、構框理論

社會運動之所以能夠挑戰既有的體制，在於社會運動本身其提出新觀點，使過往被認為是正常的壓迫開始被質疑，在此構框可以視作組織內部成員與群眾之間「運動認同」的一種文化分析方式。

---

<sup>20</sup> 共識動員有以下四個階段：（一）潛在動員者的形成（mobilization potentials）：社運組織必須取得潛在動員者在態度、意識型態上的支持；（二）招募網絡之喚醒與形成（recruitment networks and mobilization attempts）：社運組織必須擴大潛在動員者的範圍，增加其對社運組織的歸屬感；（三）喚醒參與社運的動機（motivations to practice）：社運組織須促使潛在動員者支持動員行動；（四）掃除參與障礙（barriers to participation）：社運組織除了維持或增加參與誘因外，也可移除他們參與社運的障礙以增加他們參與社運的機會（Klandermans & Oegema, 1987）。



構框理論的靈感來自 Goffman 的框架分析。Goffman 將框架 (frame) 視為一種組織日常經驗的原則，並提供各種情境幫助人們處理互動情境 (Goffman, 1974; 何明修, 2004)。Snow & Benford 將框架概念引進社會運動領域，視其為一種簡化與濃縮外在世界的詮釋架構 (interpretative schemata)，社會運動其中一個核心即提出一套新的認知觀點作為詮釋架構 (Snow & Benford, 1988; 何明修, 2004)。在此，構框 (framing) 視為建立集體行動框架的過程，而框架設定 (frame alignment) 則是指連結個體與社運組織認知框架的行動 (Snow et al., 1986; 何明修, 2004)。框架設定作為一個連結個體與社運組織的方式，即為了說服群眾接受特定詮釋方式，因此，建立分享的意義是運動參與的必要條件。構框理論 (framing theory) 以互動論作為基本預設，Snow 關心互動情境下的意義建構，不只涉及組織內部成員的動員，也需要同時對外在群眾建立一套組織詮釋外在世界的價值觀，也就是說，如何讓群眾產生共鳴，便是判斷此構框是否有成功發揮動員效果的基準 (Snow and Benford, 1988; 何明修, 2004)。

對籌備團隊而言，如何詮釋並賦予此議題正當性成為議題倡導上的核心。共生音樂節籌備團隊如何透過議題音樂節產生文化意義是本文想關注的視角，構框理論解釋了塑造群體認同與建立主導框架的重要性。下一節將提及議題音樂節怎麼從社會運動帶入節慶的概念，將社會運動包裝成「音樂節」的化身，以達到吸引群眾的目標。

## 第二節 社會運動轉向節慶：議題音樂節

共生音樂節籌備團隊以音樂節作為吸引群眾的方式，音樂節作為一個現代的節慶形式，在特定的時間地點產製此文化意象，而這種這類以音樂為主軸的節慶，不只包含音樂節形式，同時加入團隊對當代社會中「轉型正義」議題

的討論。第二節中將討論共生音樂節如何從社會運動過渡至音樂節慶的維度，並帶領群眾進入共生音樂節詮釋的共同體認同。

## 一、音樂節中具備的節慶面向

音樂節是源自於節慶概念的活動，其擴展了傳統音樂會（Concert）的型式。音樂會具備音樂、經濟、儀式（ritual）<sup>21</sup>、愉悅（pleasure）等元素，而音樂節與音樂會的展演形式差別，在於多了一系列的表演者，活動會持續數天，場地會有多個舞台（Shuker, 2017）。音樂節這種集體活動，其時序規劃隨著季節或特定日期舉辦活動，制度性的安排活動，以區隔與日常作息的慣性。音樂節的內容通常由團隊精心策畫後得出的組合，多樣化的活動是為了維持節慶原本欲傳達的傳統並擴大觀眾群。

音樂節常被視為一種與日常生活區隔的活動，其不僅創造了音樂邊界，同時也生產了空間意義與共同體認同。除了音樂元素外，還有諸多元素促進社會互動、娛樂和創造象徵空間，不但受群眾跟隨，又能創造非制式化的生產行為。六零年代到七零年初期時，西方世界的音樂節創立了一種青年導向的搖滾反文化象徵（Bennett, 2001），此種活動形式吸引一群特定特質的群眾，參與音樂節的情境可以產生一種短暫的集體身體的社群時空，這裡是指保留相互主體的個體性，但又能夠交流分享以及形成某種鬆散但又有機的「集體身體」。Melucci（1985）提及社會運動也因為具備多種意義和方向，他認為對於建立集體身體是重要的，這有助於向其他人傳達清晰、連貫的差異訊號。共生音樂節透過節慶塑造有趣的體驗方式，來吸引異質群體共同聚集於特定空間。

---

<sup>21</sup> 音樂會對表演者和觀眾來說都是一種儀式，它可以被拿來作為慶祝各種項目的方式。對群眾而言也是一種儀式場合，例如，參加音樂會之前會先複習專輯歌曲，為音樂會盛裝打扮或先行藥物已進入音樂會狀態，甚至是將音樂會作為旅遊的其中一個站點（Shuker, 2017）。

節慶除了保留傳統文化的功能外，節慶長期以來與社會抗議有關。抗議活動開始走向嘉年華形式，組織帶領群眾在特定時刻聚集街頭舉辦舞會，或從事抗議行動，不只表現人民對公共空間的渴求，也具有擺脫官方文化的象徵意義。Turner 認為，節慶是反結構（anti-structural）的領域，其蘊含潛在的另類生產，創造新的闡述形式，並挑戰既有結構（Turner, 1982）。Turner 以闕限（liminality）解釋此種過渡狀態，在此可以看作是跳脫原本社會規範下的行為，群眾透過此種儀式來紓解社會規範下的壓抑，以滿足心中的私慾（Turner, 2006/1969）。這裡可以表示節慶如何為團隊提供文化空間的控制、挑戰主導意識形態，並將特定問題轉移到中心的方法。Johnson 等學者（2011）則認為節慶可以發展政治參與，作為社會包容（social inclusion）的方法，使群眾對政治議題更有意識，並尋找到一個可以表達議題的空間。將 Johnson 提到的概念與以上提到的闕限狀態結合，此種狀態能排除原有的社會階級、文化規範，使人們團結一致，達成 Turner 想像中的共同體（Communitas）<sup>22</sup>形式。

綜觀節慶元素的想像，音樂節不只具備「娛樂」特質，更包含「反抗」象徵。Ozouf（1991）在《Festivals and the French Revolution》中賦予革命性的節慶文化意義，並闡述對集體行動的美學形式提出一些看法，尤其是涉及空間與時間素材的運用。在空間方面，革命節慶需要一個公開、戶外的空間，其需被具體表明他們的共同在場，這類集體行動是透過文化表現的共同經驗而強化，這種空間的集體感可以培養出參與者之間的團結感（Ozouf, 1991；引自何明修，2001）。從音樂節轉向議題音樂節時，這類政治訴求導向的議題音樂節開始浮出檯面，其成為一種意識形態的試金紙。共生音樂節作為一種將節慶角色與社會運動結合的活動，將參與音樂節作為一種政治參與的方

---

<sup>22</sup> 共同體（Communitas）具有自發性、即時性及具體性的特徵。這些特徵是與社會結構所具有的社會規範所制度化、抽象化的特點相對立的（Turner, 2006/1969）。

式，以下將提及節慶的另一種形式「狂歡節」，反叛意味上能作更具體的解釋。

## 二、狂歡節到議題音樂節

音樂節的其中一個功能，在於吸引單一個體的眼光，從自身意識朝向集體共識，並塑造出集體崇拜的氛圍。音樂節亦具備現場感，特殊情境的音樂節容易承載並帶起人們的共感情緒。音樂節除了是一種文化象徵，也是一種地理現象，其涵蓋了時間、空間、體驗、主體等。以下將以狂歡節描述音樂節作為一種參與活動，除了能藉由狂歡節表述立場特性，也能藉由其具備的替代性、反文化、和激進派作為一種現代議題音樂節的解釋方式（Anderton, 2008；Martin, 2014）。上一小節提到 Turner（1969）闕限和共同體的想法，類似於巴赫金的狂歡節概念。參與者進入某種儀式時，須涉及一個三階段的過程，參與者以一種身份離開結構化的世界，進入目標階段，並以新身份重新進入結構化社會。

巴赫汀在描述狂歡節（Carnival）時，視狂歡節為一個主要的文化和審美的公共空間。狂歡節具備全民大眾性、自發性和反叛性的象徵意味（劉康，2005）。狂歡節源於中世紀歐洲的民間節慶和遊行表演，其可以從三個方面理解，分別為政治社會方面、文化審美方面、語言與形式方面。第一，中世紀在歐洲舉行的狂歡節是一個與神學權威統治下與官方意識形態和菁英文化對抗的力量，狂歡節為一種平民大眾自發自願的節日。第二，狂歡節的核心是民間文化、大眾文化對肉體感官慾望的宣洩和眾聲喧嘩現象的特殊表徵<sup>23</sup>，串起了聯絡、溝通大眾文化與菁英文化鴻溝的樞紐作用，狂歡節體現了大眾文化的審美

---

<sup>23</sup> Bakhtin 將此行動過程稱之為「狂歡化」（Carnivalization）。狂歡化所帶來的政治效應，在文本的層次上，將呈現出一種眾聲喧嘩（raznorechie）的現象（Bakhtin, 1965/1984b；王孝勇，2011）。「眾聲喧嘩」一詞是巴赫汀用來描述文化的基本特徵，即社會的多樣化、多元化現象（劉康，2005）。在狂歡節的語言中可以看到不同社會階層的語言之間彼此互相滲透，而過去被視為粗俗、難登大雅之堂的話語，將成為狂歡節中另類的主流修辭。（Bakhtin, 1965/1984b；王孝勇，2011）。

趣味，寄託著大眾文化的烏托邦理想。第三，狂歡節的儀式特性展現在其特殊的語言上，這種語言以變動性與歡樂為原則，配合扮裝、戴上面具、公開遊行、喜劇演出、甚至放縱肉慾.....等方式，嘲諷「教會－國家」所制定的道德規範，人們可以從狂歡節中尋求短暫的解脫與快樂。從以上面向可得知，狂歡節作為一種具有高度政治意圖的公開儀式展演與奇觀（spectacle），其形成一套特殊的語言與生活態度，並維繫與主流政治社會之間的微妙互動關係（Bakhtin, 1984；劉康，2005）。另外，「公眾廣場」與狂歡節的概念亦緊密相關，其塑造了一個民間的、日常生活價值體系，建立理性的公民社會空間（Bakhtin, 1965/1984b；劉康，2005）。公眾廣場成為狂歡節中理所當然的場所，一般大眾可以自發性地聚集在公眾廣場上，享受感官上的宣洩。公眾廣場上的話語，如同上述概念，不以特定權威話語作為中心，空間中的全民性使群眾無需在意話語之間的位階等級，此也與巴赫汀對話主義中的「眾聲喧嘩」概念相符。在此揭示了一種與主流政治社會對抗的奇觀（Bakhtin, 1965/1984b；劉康，2005），所有人都可以加入此空間中對話，促成一種聯絡、溝通大眾文化為菁英文化鴻溝的樞紐。Bakhtin（1984/ 劉康譯，2005，頁 269）所言：

狂歡節就其意義來說是全民性的、無所不包，所有的人都需加入親暱的交際。廣場是全民性的象徵。狂歡廣場，即狂歡演出的廣場，增添了一種象徵的意味。

公眾廣場體現了 Bakhtin 的政治理想，Bakhtin 亦提出「行為意識形態」的概念，作為一種民間的、日常生活的價值體系，在官方意識形態和文化霸權中，努力建立起理性的「公共空間」和「公民社會」（劉康，2005）。因此，公眾廣場作為非官方的公眾空間，讓大眾於節慶期間自發地聚於此，享受感官所需的自由和宣洩。公眾廣場具有一種政治意識型態的象徵意義，公眾廣場的話語與官方和教會的權威話語互相對立，大眾方言俚語相對於中世紀官方語言呈現

一種對抗，官方語言即代表一種官方意識形態，方言則成為表達社會的新力量，所以，當時大眾文化和方言被看作是文化轉型時期革命的力量，提供了眾聲喧嘩和非中心的舞台，使文化和方言有了發揮空間，逐漸形成文化的主導與先鋒（劉康，2005）。

綜上，議題音樂節之文化議題主導特性與狂歡節有相似處。議題音樂節推廣議題時，也同時運用了狂歡節與節慶的社會抗議功能。議題音樂節舉辦在公開、戶外的公眾廣場空間，其共同聚集的特性可以塑造參與者之間的團體感。因此，共生音樂節作為一個議題音樂節，不但能吸引群眾並增加群眾的認同程度進行動員。此時，音樂在議題音樂節中除了共享現場形塑的價值，也成為一種文化形式的社會運動展現。以下段落將提及音樂和空間如何塑造公共特質，作為共生音樂節在動員群眾接觸議題時，能更有意識地形塑其欲建構的詮釋架構，達成共識動員，並正當化地鼓舞集體作為一種號召群眾的機制。

### 三、音樂的公共性

音樂同時是一個政治傳播形式<sup>24</sup>，也是一種政治代表<sup>25</sup>（political representation）。Hesmondhalgh（2013）認為，一般大眾對於遙遠他人（例如受難者）的感受可能只存在表面的同情，但 Hesmondhalgh 認為個體更需與陌生群體聚集，並團結在一起。藉由各類型音樂活動，可將私人的自我意識先捨棄而走向集體的共識。音樂在這些活動中可以加強聽眾的身份認同，不只存在於同時發生的事情，也可以共感不同時空的事件。在《Why Music Matters》中提到音樂可能的社交性（music-related sociability），藉由涂爾幹學派提到群眾

---

<sup>24</sup> 音樂作為一個媒介，在社會上的使用從過往的國歌配樂、政黨配樂、廣播，到出現於競選廣告、政府活動推廣之中。

<sup>25</sup> 代表性（Representation）除了可以從音樂表演者的聲明作為一種代表，音樂人與組織之間的互動關係所呈現的可能性和信用亦可作為一種參考方式。

對集體需求<sup>26</sup>的必要，所以會將活動焦點放在集體利益。沿用此概念，將《Why Music Matters》提及的音樂功能放置於議題音樂節上，以便討論社交性、公共性與公眾關係。例如，如何將社交性和公共性的共存形式轉向中介形式、如何將美學經驗（Aesthetic Experience）和音樂經驗在社會關係中發揮作用（Hesmondhalgh, 2013）。

Hesmondhalgh（2013）將音樂的公共屬性（Publicness）分成以下兩個概念。第一，互相不熟識的群眾彼此之間的社交能力（Sociability）。此種公共屬性的出現場合可能在體育場、大型舞廳或商場。社交公眾（Sociable Publics）則是指一種中介化或共同在場的形式，例如同時聽廣播中的一首歌、同時觀看一齣電視節目等。從「公共屬性」的視角探討社會，代表我們認清公眾（The Publics）並不是固定單位，而是公眾行為的動態過程。第二種解釋「公眾」和「公共屬性」是以公民身份作為基礎的政治共同體（Political Community）。公眾可以藉由集體參與、採取行動與決策作為實現集體審議（collective deliberation）表達核心價值的方式，更可以透過行動展現政治表現。

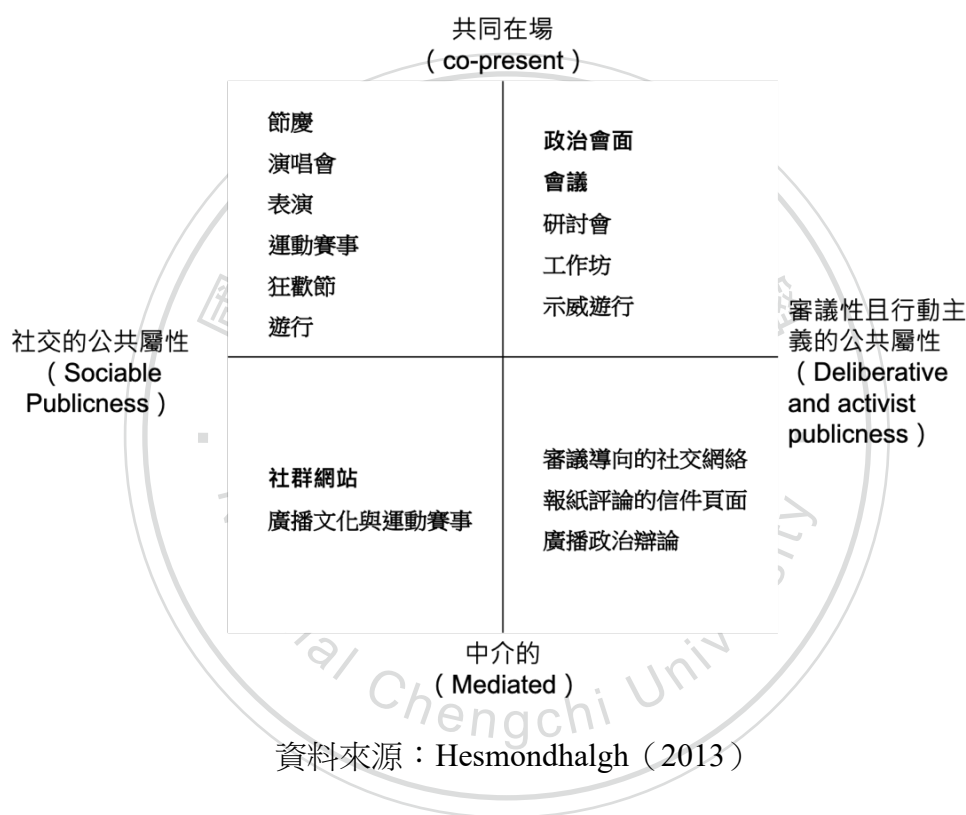
依照上述 Hesmondhalgh 定義，本文套用 Hesmondhalgh 的概念將公共屬性（Publicness）分為社交的公共屬性（Sociable publicness）與審議和行動主義的公共屬性（Deliberative and activist publicness）；而觀看方式則可分為共同在場（Co-present）和中介的（Mediated）形式。圖 2-1 為 Hesmondhalgh（2013）在《Why music matters》一書中，將常見的活動類型按照以上兩種軸線做出簡單的分佈圖。從以下的四個象限中，本文試圖理解音樂如何在公共空間中進行文化產製。音樂透過與其他形式的藝術媒介結合，再塑造、培育、鞏固及挑戰固有價值。共生音樂節作為一個現代的議題音樂節，無論是共生音樂節籌備團隊

---

<sup>26</sup> Durkheim 以集體意識作為理解社會連結的切入點。集體意識使全體社會成員有共同信念、生活實踐。除了使生活模式得以結構化，同時也更能使共同目的穩定與確定（Durkheim, 2013；黃郁棠，2016）。

的網路宣傳、政治名人的說服、音樂表演者的表演、相關領域學者於學校或咖啡廳的演講，都是對群眾宣傳議題音樂節產製概念的各種文化製作方案。這些活動無論是共同在場的展演，或者是社群網頁上表達團隊的論述概念，群眾透過共生音樂節長期活動上的鋪陳，對於議題態度上可能會有改變和抗拒說服的效果，訊息建構上也會有所影響。

圖 2-1：公共性與公共屬性的形式



Hesmondhalgh (2013) 提到音樂給予更多的貢獻在社交的公共屬性 (Sociable Publicness)，而非審議的公共屬性 (Deliberative Publicness)。在公共屬性的討論中，談到音樂是否增強生活經驗上的共同感受，這包含與他人的共同經歷、依附、團結感，以滿足對集體的渴望。Hesmondhalgh (2013) 同時提到，音樂活動中的社會事件 (social events) 包含著「私人性 (private) 和封閉性 (closed)」與「公共性 (public) 和公開性 (open)」之間徘徊，圖 2-



2 即解釋此一觀點，將私人事件和公開事件之間的關係理解為一個連續光譜，而不是二分法。音樂活動也能透過以下圖作為群眾如何從私人走向公共空間。

圖 2-2：連續光譜：從私人走向公開的社會活動



資料來源：Hesmondhalgh (2013)

議題音樂節作為一種引導群眾進入公共空間的活動，內容上一方面包含實體線下的活動，例如靜態展旁的現場導覽、周邊攤位活動和主舞台的音樂活動，另一方面則為網路線上策展的社群活動。這些活動的集合，協助群眾在各類社會活動中找尋自己比較舒適達到有效的角色轉變，群眾的角色可能從一般的聽眾轉換至了對議題有興趣的公民身份。也就是說，藉由私人走向公共的社會活動，協助群眾增加與他人的分享經驗，而議題音樂節中共同在場的互動，可以增強特定地方與群眾之間的連結。

#### 四、空間的公共性

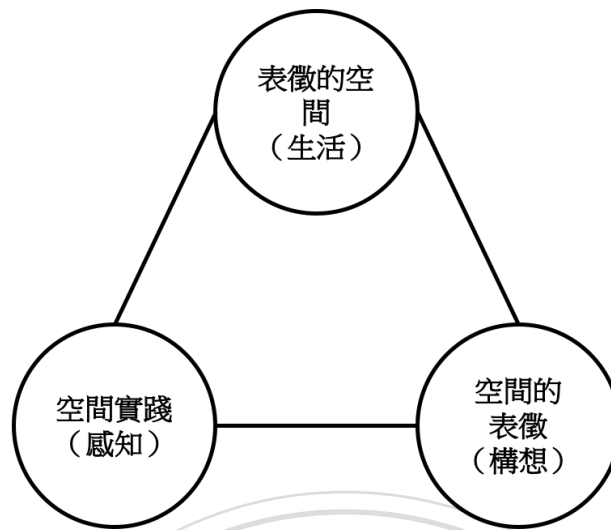
共生音樂節這類以議題為動員目的的議題音樂節，本小節將從空間出發觀看其政治的可能性。以下將藉由空間生產的三元辯證闡述生產意義，再由另類公共領域表達一般草根性團體在缺乏資金的情況下，如何透過一般自媒體的營運方式建構對議題的主體論述。

### （一）空間生產的三元辯證

Lefebvre 於《空間的生產》一書確立了空間怎麼作為社會的產物（Lefebvre, 1991；王志弘，2009）。每個社會都會生產自己的空間，從空間事物的生產，轉移至空間本身的生產；以及空間與空間的生產、形式、再現等。Lefebvre（1991）將社會空間中的空間生產以三個概念作為解釋，分別為空間實踐（Spatial Practice）、空間的表徵（Representations of Space）、表徵空間（Representational Space），此概念三元組（Conceptual triad）也分別被概化為感知（perceived）、構想（conceived）和生活（Lived）（Lefebvre, 1991；王志弘，2009）。

空間實踐（Spatial Practice）作為社會空間的物質型態的製造過程，可表現人為活動、行為與經驗的一種空間。其中這指涉著空間組織的使用方式，人們在社會空間中的活動與行動。這種感知的空間呈現一種封閉的想像；空間的表徵（Representation of Space）指形成空間的概念架構，其存在許多的意象及符號所展現出來的空間。空間的表徵緊緊於生產關係和關係所維繫的秩序，包含知識、符號、符碼；表徵的空間（Representational Space）指透過意象及象徵而被直接生活（lived）出來的，這種空間性是屬於居民（inhabitant）及其使用者的空間，被定義為是比較被動的空間。但其意謂著，表徵的空間同時具備著時間的概念，包含方向性、情緒性、關係性的，是一個流動與動態的空間，圖 2-3 即表現了三種空間的三元辯證關係（Lefebvre, 1991；王志弘，2009）。空間實踐具備主體性，作為一個感知的空間，這是一個提出及預設的社會空間，在此以共生音樂祭在凱道上的展演作為一種空間實踐，透過真人圖書館、短講以及周邊的 NGO 攤位，在共生團隊的引導下，在場形塑出具紀念議題象徵的重要儀式感。

圖 2-3：社會空間的三元辯證



資料來源：Lefebvre (1991)

## (二) 另類公共領域

共生音樂節作為一個週年性活動，其欲創造出一個共同體的場域，使現場與各類議題習習相關。共生音樂節的特色是在現場招攬大量攤位，以促進公共參與，進而形成一個公共論述的平台。在此以 Habermas 提出的公共領域 (Public Sphere) 理念型定義出發，將現代公共領域的原型理解為：由私人化的個體聚合而成的公眾。Tyler 進一步延伸，指公共領域的概念是透過不受權力干涉的公共論壇，討論內容涉及公眾的場域。場域中對話方向不只以公共權威<sup>27</sup>的方向發展，公共領域的其中一個原則為「理性溝通」，以語言作為表達及溝通的基礎，在開放的公共空間匯集多方理性的對話達成共識，以破除作為某種意識形態主導的概念 (Habermas, 1991；Taylor, 1992；吳介民、李丁讚，2005)。除了平等地做理性溝通之外，黃俊銘 (2010) 整理了兩種 Habermas

<sup>27</sup> Habermas 對公共權威的定義，是指相對於由人民構成的「市民社會」，在公共事務上握有治理權力的機構與群體，一般而言指國家但不限於中央政府組織，還包括地方政府組織及其他國家機構 (Habermas, 1982；李丁讚，2005)。

公共領域模式產生的公共性，分別為地理場域和文藝作品中中介中的公共性<sup>28</sup>。公共領域也從原本的高雅作品轉為大眾的私人作品，黃俊銘則再引述 McGuigan，將其擴充為文化公共領域（*cultural public sphere*），以涵蓋各種新媒體、藝術及通俗文化的言談場域，才得以更具開放性的討論新型態的文化和媒體型式，塑造想像中的公共對話空間（Habermas, 2002；McGuigan, 2005；黃俊銘，2010）。本文再引入 Atton（2002）提到的「另類公共領域（*Alternative public sphere*）」概念，其特色為無需任何體制化系統介入此場域中。我們設想議題音樂節作為另類公共領域，公眾可以對政治與社會議題作出議論，相對公共領域，另類公共領域更為一種主動性、運動性以及交換性的自主性領域。不僅如此，另類公共領域中橫向水平式的傳播方式，也使意見與經驗能夠被熱絡地交換。另類媒介<sup>29</sup>、另類公共領域都是另類文化的關係下相互構成，既接收也生產訊息，這一點在許多另類媒介和草根團體間相互支援與報導的緊密關係更是明顯（Atton, 2002；黃順星，2010）。

另類公共領域可視為對一般公共領域的挑戰。各種社會運動的崛起，如婦女運動、同性戀運動、環保運動、反戰運動，新潮流身心靈運動等，讓其他身份的人也開始關注此空間中團體內和團體間的互動。另類公共領域不僅能讓同類成員團體內部的聚合力 and 對話強度提升，不同團體在新社會運動的對話被激化，甚至結盟形成更大的社會權力。Street 認為 Habermas 提到公共領域不只是在一般政治話語的爭論和審議，還可以透過音樂和藝術作為一種政治參與（*political engagement*）（Habermas, 1992；Street, 2013）。Street 同時引用 Eyerman & Jamison（1998）認為音樂在社會運動中文化實踐的看法，此種文

---

<sup>28</sup> 文藝作品的中介是指透過文藝作品，如藝術作品、音樂、文學等所展開的言談主題，使作品形成公共的契機。

<sup>29</sup> Williams 認為另類媒介的根本意義是作為一種民主溝通工具，針對那些被排除在媒介生產之外的人或群體之外的溝通方式（Williams, 1976；黃順星，2010）。作為民主溝通的特徵為去資本、去專業及去制度。另類媒介通常存在於另類公共領域中。

化媒介在社會運動的運用成為一種認知實踐（cognitive practice），文化資源因此可以在社會抗爭中作為行動表現，還可以被視為一種知識和行動的載體。綜觀以上，本文解釋了議題音樂節如何將音樂與空間所形塑的公共性，融合了節慶和狂歡節的特色。第三節將會討論議題音樂節如何結合各個行動者之間策略連結，其中的行動者包含籌備團隊、周邊攤位、表演者和群眾。

### 第三節 議題音樂節的組織向

運動音樂場景（movement music scene）指行動者藉由音樂作為一種組織原則，將音樂作為組織資源與文化媒介而建構起來的整套社會運動場合以及情境（蕭長展、楊友仁，2014）。以下框架將從組織的面向，套用議題動員音樂會的框架解釋組織如何在運動音樂場景中文化實踐，以達成宣傳議題的理念。

#### 一、議題音樂節動員框架

John Street 探究音樂行動者，如歌手、樂手、樂迷、周邊從業人員等與「明星政治」（Celebrity Politics）定義下的代表人物，提出兩者若要發生強連結，音樂不只是註腳工具，而有以下三個面向須被滿足。首先，正當性（Legitimacy）是指音樂行動者須取得其為之發聲之議題的足夠正當性；其次是組織（Organization），藉由適當的組織結構，使音樂行動者、社運參與者、和非政府組織（NGO）能夠一起工作取得所需的資源；最後則是展演（performance），指表演過程不只是靜態的傳達訊息，還要動態地刺激運動的意義和情感（Street, Hague, & Savigny, 2008；引自蕭長展、楊友仁，2014）。

蕭長展與楊友仁依照上述的三個面向，對「議題動員取向演唱會」（Issue-Mobilization Oriented Concert, IMOC）進行研究分析。IMOC 指與社會運動發生強連結關係的演唱會，其形構了音樂場景與文化動員結構（蕭長展、

楊友仁，2014）。議題動員取向演唱會中的音樂行動主義，使需被關懷的議題或弱勢者與音樂場景產生強連結。議題動員取向演唱會不只單純突出政治議題的訴求，還具有文化消費的性質，如娛樂活動、文化商品流通、市集等、生活風格政治與社群認同的凝聚，此能同時展現出不同規模的活動形式，例如：大型體育館的搖滾、中小型 DIY 音樂會、與聽眾近距離接觸的 live pub 等（蕭長展、楊友仁，2014）。

議題動員取向演唱會框架以行動意義的詮釋框架為出發點，讓參與者產生集體認同與自我轉化，進而成為行動主體。沿用此概念，議題音樂節籌備團隊一般來說並非為長期營運的社會運動組織，其組成大致為擁有社會資源的組織行動者與音樂行動者的共同協作，這也將牽涉到不同於以往的運動意義框架、行動者網絡與運動再生產所包含的文化底蘊，每一次再生產的動員結構，都可以視為再次被辯證的既定社會運動的意義框架（Snow et al., 1986；引自蕭長展、楊友仁，2014）。

對社運組織而言，框架可以連結組織欲傳遞的中心價值和組織信念。社運組織成員通常藉由自媒體的力量將社會運動的目標與意識形態轉達給感興趣或價值相近的群眾，以上論述皆解釋社會運動如何包裝成議題音樂節的形式建構詮釋框架。接下來，將藉由四種國內外具代表性的議題音樂節案例，以解釋議題音樂節的可能性及後續分析共生音樂節活動時的參考方向。

## 二、國內外議題音樂節相關案例

John Street 以 RAR 和 Live8 這兩個議題演唱會作為研究案例，探討此種結合社會運動議題的演唱會形式，其操演模式所產生之公共性（publicity）與政治效果之差異。這個架構可以將展演的美學、風格、愉悅等納入對運動的探討，亦可凸顯音樂場景對於參與者的情感動員和集體感受之複雜作用，而不僅將音樂的作用歸因於訊息的傳播或歌詞文本的意義本意（Moore, 2001；引自蕭長展、

楊友仁，2014）。一場具政治動員意義的演唱會，需加強其「正當性」的象徵意義（Street et al., 2008）。這些社會組織和社會運動中介了音樂的政治化，同時音樂又中介了行動主義。Eyerman & Jamison（1998）認為，社會運動創造了一種背景，音樂表演者在此機會結構下將音樂視為傳播媒介，而在社會運動中音樂的政治意涵份量相對多，此外音樂行動者容易在議題演唱會上進行政治承諾，音樂表演者也容易在這類演唱會上建構意義時背書，帶動觀眾在此議題演唱會上情感連動。

搖滾反對種族主義（RAR, Rock Against Racism）組織是由一群藝術家和群眾共同成立，以對抗英國的右派民族陣線（National Front）和反抗種族主義。在這之間也成為組織大眾的一個草根運動。音樂在此作為政治目標的工具，許多當紅樂團跟上此浪潮，實際參與社會運動或公共領域的論述，透過音樂和自身公眾人物的號召力，喚起群眾對公共事務的關懷與反思，並鼓勵群眾協力投入公共領域的論述與行動，更能直接地挑戰掌權者。隨著政治氛圍和辦演唱會的過程，特定樂種如雷鬼、龐克、ska 等音樂場景，也因社會運動的發生，使場景在年輕群體間發揚廣傳。除了舉辦音樂會，俱樂部、《Temporary Hoarding》雜誌等形式也同步進行，這之後影響了「紅楔」（Red Wedge）的運作方式，同樣的以音樂表演者吸引群眾的方式，提高對關注議題的意識。Live 8 則是另一種轉型，它是 Live Aid 音樂會 20 週年的紀念活動，由 U2 樂團主唱主辦。此類型議題音樂節為搖滾樂手作為發起人，音樂表演者透過不斷地遊說捍衛政治目標，這些行為是為了影響當權者的政治決策，進而產生了更多的關注。Live 8 特別強調與 Live Aid 的不同，不只以募款慈善為目的，而是賦予音樂會適當的正義程度。音樂會特地結合大螢幕以宣傳群眾的政治理念。國外的這兩個案例，即表示不同的主辦方，如音樂表演者或組織將會影響議題演唱會的呈現方式與連帶影響。

參照完國外案例可得知議題音樂節中正當性的重要性。將視角轉至國內的議題音樂節，本文參考蕭長展與楊友仁（2014）的案例，一種是由音樂表演

者作為號召出發點，另一種則是音樂表演者協力弱勢族群共同爭取權益。正義無敵音樂會屬於第一種，其由 TRA Music 與台灣獨立音樂協會一起在台北中山足球場合辦演唱會，主題是轉型正義議題。TRA 全名為全國搖滾聯盟（Taiwan Rock Alliance），它不只是一個獨立音樂廠牌<sup>30</sup>，在行動中還扮演詮釋議題理念的角色，過往也舉辦了類似的議題音樂節<sup>31</sup>。正義無敵演唱會延續反中國併吞、台灣魂演唱會的理念，籌備者的立場逐漸走向釐清 228 事件與白色恐怖時期之歷史真相與政治責任，籌備者將正義無敵演唱會視為一個開放的對話空間，讓參與者在此凝聚轉型正義的共識。正義無敵演唱會是一場售票演唱會，主辦單位邀請具正義表徵的國內外樂團<sup>32</sup>，將門票收益捐贈<sup>33</sup>給議題相關之非政府組織。籌備者認為正義無敵演唱會不只是一般的政治動員活動，其更嘗試將理念進入日常領域<sup>34</sup>以宣揚「族群和解」為基本論述框架。整體而言的演唱會論述轉向，展現符合社會運動的正當性策略。另一個「音樂、生命、大樹下」的議題音樂節案例則由弱勢群體與音樂表演者共組「樂生拿卡西」作為主要表演者和籌辦者。2005 年樂生療養院面臨拆遷危機，運動組織者與文化行動者協力創立「大樹下小組」的行動網絡，在樂生院發起「音樂、生命、大樹下」的系列音樂會活動，舉辦演唱會的目的是希望藉由活動吸引群眾前來樂生院，以爭取更多人對運動的理解。這場演唱會除了有音樂表演者聲援演出外，樂生院民也會自主發聲表演，演唱會議題正當性特色是由弱勢者自主發聲，由「黑手那

---

<sup>30</sup> TRA Music 自成立以來與台灣獨立音樂場域的發展關係密切。TRA Music 從早年的「台灣北區大專搖滾聯盟」，以協會的形式成立，其宗旨為建構台灣搖滾音樂文化優植環境，從事包括國內外創作樂團藝人演唱會活動經紀及製作、樂團唱片企劃製作及發行，以及其他各類與搖滾樂環境相關專案。

<sup>31</sup> 2000 年開始，TRA 舉辦以「台灣正名運動、反對中國武力威脅」為主軸的搖滾音樂演唱會，其名稱為「Say Yes to Taiwan 反中國併吞和平演唱會」，這是 TRA 首次在台北二二八紀念公園舉辦，此演唱會持續辦了六場，規模逐漸擴大，政治理念訴求也越來越清楚，因其特定的政治立場，與某些民間團體的聯繫更加緊密。

<sup>32</sup> 著名的國外樂團 Muse 經常關注民主人權議題，在 2005 年也參與 Live 8 的表演。

<sup>33</sup> 演唱會將其門票面額 20 % 捐贈與國際特赦組織、台灣人權促進會，同時表明其支持人群運動的立場。

<sup>34</sup> 舉辦系列講座，例如在誠品敦南店舉辦的 2007 年正義無敵音樂會座談。



卡西」樂隊帶領樂生院民集體創作<sup>35</sup>，生產自身生命經驗為主的音樂，甚至延伸產製成一張結合歌曲、運動與紀錄片的《被遺忘的國寶》的概念專輯。群眾可以在音樂會現場與院民表演互動，除此之外還安排了結合空間裝置的導覽。或紀錄抗爭歷程的影像展覽。整場活動，院民不只有機會在舞台上表態自己的聲音，他們也成為文化行動的主體進而對觀眾產生培力作用。

Eyerman & Jamison (1998) 提供了一種社會運動的認知方法，透過以上的運動音樂場景，可得知其如何產製文化實踐。音樂不再只是一種符號、資訊、行動，音樂也能透過社會運動表現出一種詮釋框架。他們關注音樂的體現和表演如何召喚歷史，並幫助動員抗議現場和創造集體團結，最後再進入集體記憶作為認知符碼、原真性準則和集體認同的判斷來源，這些藉由音樂經驗和政治行動的結合，皆是共生音樂節團隊在論述框架上不斷強調的面向。

#### 第四節 議題音樂節的群眾樣貌

唯有如此才能讓行動者真正的賦權 (empowerment)。自己動手做、說自己的話、唱自己的歌，不以資本累積為目的的文化活動本身就是一種政治主張與行動。(黃順星，2010，頁7)。

由以上引述，本文視議題音樂節為一個具有賦權意義的文化活動。Cassegard (2013) 認為賦權是提高群眾對自身作為政治行動者的自信，讓行動者產生自己有能力參與政治行動的感覺，並進一步相信這些行動賦予價值。本研究前期

---

<sup>35</sup> 黑手拿卡西帶領樂生院民從改編歌曲開始，組合成為「樂生拿卡西」。集合音樂聲援、參與運動與文化培，正是黑手拿卡西的運作模式，自主性的加入運動現場，教工人們玩樂器、唱歌、以新文化的形式建立認同 (羅悅全，2015)。

的初訪與田野調查中，得知前來參與議題音樂節的群眾包含音樂愛好者、社運人士、對議題僅有粗略認識的其餘群眾，並發現大部分的參與者為青年。

Maffesoli (1996) 提出新部落 (neo tribe)<sup>36</sup> 解釋現代社會復興的集體聚集。此以個人情感為基礎，群眾能在議題音樂節中短暫的共享時空與集體身體。議題音樂節創造了多元的、有趣的、暫時的共享經驗，這些引力吸引群眾聚集現場，同時呈現新部落的共同在場經驗。新部落強調體驗式的社會空間，讓籌辦者與其他行動者共創議題音樂節的意義，其中也包含青年的族群認同。群眾在此空間建立他們的身份認同、生活方式與文化品味，也就是說，行動者之間的文化實踐使參與議題音樂節的群眾產製出新的文化價值，且能逃離常態下的秩序。在此，本文以行動者的概念切入，視群眾為具能動性的行動者。

近幾年共生音樂節在社群媒體上和募資平台上大有進展，群眾不只單向的接收貼文資訊，亦能藉由點擊、留言、分享，培養一定的社群感，從線上到線下的循循善誘，吸引群眾至共生音樂節現場，達到在二二八紀念日當天共同參與共生音樂節的目標。利用社群媒體促進公共參與可以被視為一種低成本、高效率的資訊流動方式，社會行動者也高度運用於培養關心公共事務的群眾，這表示，社群媒體有機會藉此強化公民社會的長期發展。

無論是共同在場或中介化的參與者，都能體現一種自己在場的狀態。例如，網路打卡或與現場展板合照紀錄等。Giddens (1984) 引用 Goffman 身歷感 (presence) 觀點，指出一個社會制度的固定性，並不能獨立於日常生活實踐與社會成員的彼此互動，其蘊涵在日常生活的互動中，這同時是某些成員特定時空下的匯聚，造就結構變化的機緣 (Giddens, 1984)。Giddens 也進一步指出，若缺少能動性，人類社會是不可能安然存在的，但也並非都是由行動者創造社

---

<sup>36</sup> Maffesoli 指「集體感受力」強調後現代社會並沒有消失個體性，反而意外復甦。透過「美學氛圍」(aesthetic aura) 讓追求相同美感體驗的一群人產生一致的共鳴，進而促發集體情緒及感受，將新部落導往「情緒共同體」(Maffesoli, 1996; 劉怡君, 2018)。

會體系，他們只是複製或轉換（reproduce or transform）<sup>37</sup>既有的社會體系（Giddens, 1984；林東泰，2013）。

共生音樂節在議題的表達中以「歷史傷痕」和「和解共生」作為初步提倡，而在建構創傷事件的場景時，籌備團隊須藉由行動者透過想像不斷的再現過程才能感受經驗。「想像」一詞在本文中與《想像的共同體》中提及的集體信念聯想在一起，藉由帶領群眾不斷的回憶創傷的存在，讓群眾在非共時的經歷下有意識地察覺歷史傷痕，並回歸運動中行動的一環。

歷史可由當下的認知形塑而成，每個團體會因應現存的處境重組、再製、甚至扭曲過去的歷史記憶（Halbwachs, 1992），亦即人們會因為現在的觀念想法而建構出過往記憶，此即「現代主義式的取徑」（夏春祥，2000）。因此，在集體記憶的建構過程中，歷史並非皆能重現，有時會產生一種「結構性健忘（structure amnesia）」或「選擇性失憶」，經常藉由文本中的不刻意保存或是口頭傳承的扭曲間斷，或現實環境的變遷導致人群認同改變（曾武清，2004）。

議題音樂節如同一個創造記憶的時空儀式，以時間軸串接歷史與現實，在空間中植入真實的地方感，從自我走向集體的過程。在這樣的儀式中，音樂表演者能運用此處的特殊處，與聽眾建立起對等的社會關係，共同關切相同的議題。集體記憶不僅是對於歷史的追思與緬懷，更是凝聚群體認同的力量來源，藉由記憶篩選、重組的過程，社群意識日益彰顯，進而成為自我與他人的判斷依據。藉由檢視共同體的集體記憶，可得知過往歷史以及未來展望。Halbwachs 認為，隸屬相同團體的成員透過共同參與慶典集會，以想像的方式讓逐漸消散的過去歷史重回新生（Halbwachs, 1992；Coser, 1993；曾武清，2004）。

---

<sup>37</sup> 複製，即維繫既有社會體系在不斷連續的實踐過程中，不斷複製早就存在的事物；而轉換是對既有社會體系的改變，因為對某人的限制（constraint），對他者施能（enabling），讓行動者有機會取得結構所賦予的資源和機會轉換現有體系，但是行動者只是運用資源來讓某些事情發生或成為可能。

## 第參章 研究方法

### 第一節 研究方法

#### 一、參與觀察和初步訪談

本研究分析目標為共生音樂節的文化製作，除了籌備團隊產製共生音樂節，群眾、周邊攤位、音樂表演者、政治名人皆共同形構現場意義，這些行動者亦為場域的重要角色。研究初期先進行了初訪，針對不同身份的行動者進行初作，以此作為進入正式研究前的初步探勘。初訪中與預期對於共生音樂節的想像不太一樣，本文發現共生音樂節籌備團隊是由社會運動組織草創而成，才得以到現在的成長規模，因為其團隊背景，無論是初期到現今皆吸引了大量社運圈背景的群眾到現場，而非預期中受到音樂節吸引而前來現場的公眾想像。

本文主要使用了兩種質性方法。首先為參與觀察法（**Participatory observation**），這是一種田野調查的形式。研究者需參與被研究者的事件成為一種行動者。參與觀察法的好處是適用於很難使用量化方式研究的問題，研究者透過直接地觀察並學習一個社會現象的產生（**Babbie, 1998**，李美華等譯）。本研究採用兩種參與觀察方法，分別為現場參與觀察和網路田野調查。第一部分先進行網路田野調查，也就是網路民族誌，此為一種研究員深入網路場域進行調查的田野紀錄方法，透過網路上文本的觀察與爬梳作為紀錄共生音樂節團隊在宣傳為期半年活動時的各種紀錄。本文的研究場域為 2013 年至 2020 年共生音樂節的網路平台，從共生音樂節的官方臉書粉絲專頁貼文、臉書活動頁、**instagram** 官方帳號、募資網站（**FlyingV**、**嘖嘖**）、網路媒體相關報導，整理出各屆的單位負責人、周邊攤位、舉辦過的活動內容、活動形式、組織內部的人數安排、募資狀況等，也就是說，在活動開始前記錄現場活動地圖、相關機

關單位、主題攤位、表演內容等流程。第二部分才進行現場參與式觀察，此部分作為線上與線下之間的觀察與比較，以便了解共生音樂節在形塑現場氣氛時，是否會因為場域的不同造成溝通方式的異同，活動當天隨意抽問現場參與者作為隨機採訪作為田調資料。最後，帶著當天的田調資料和初步訪談，作為後續正式版深度訪談的問題面向和碩論的寫作方向的參考依據。作者總共參加了三次共生音樂節，分別為第三屆（2015年）、第六屆（2018年）、第八屆（2020年），第三屆和第六屆只能藉由過往照片和網路上影片拼湊過往記憶，由於2019年五月才進入碩士論文的撰寫，現場的田野筆記只紀錄了第八屆的共生音樂節。

## 二、訪談法

本研究基於研究目的與問題意識的特性，採用質性研究方法中的參與觀察法及訪談法等展開研究論述，由於議題動員音樂節的研究仍偏少數，本研究將以國內外相關文獻資料、官方網站，配合實地田野觀察作為一手資料的搜集，再佐以深度訪談音樂節參與者、主辦方、音樂表演者、NGO 作為後續的分析。「訪談是參與觀察的主軸」（Babbie,1998，李美華等譯，1998），此為一種用較少但具代表性的樣本，在研究者與受訪者之間進行訪問互動的研究方法。

本研究訪談形式採用半結構式訪談(semi-structured interviews)。半結構式訪談介於結構式訪談與非結構式訪談之間。研究者需事先擬定訪談大綱，在訪談過程中，可視受訪過程有彈性地調整提問順序或是針對受訪者較具經驗的內容深入訪談。訪談以受訪者的回覆為主，毋須在訪談問題上刻意引導。

### （一）採訪對象

本文進行訪談的時間為 2020 年九月至十一月，採訪了二十二位受訪者，分別為共生音樂節籌備團隊、參與群眾、策展攤位、音樂表演者四種分類，實

際採訪數量分別為籌備團隊十一位，其中各屆總召佔了五位；共生青年協會正職一位；各屆組長三位，分別為攝影組、美宣組、樂團組；組員兩位，分別為論述組和共生青年協會理事；參與過現場的群眾六位；音樂表演者三組，分別參與了第四屆、第六屆、第七屆；周邊攤位的 NGO 代表兩位，其皆連續參加了至少五年以上。

藉由社群網站和自身具備的社會資本，透過層層人際鏈結關係，以滾雪球方法 (snowball technique) 找尋適合的研究對象，增加研究資料/受訪者之廣度。在群眾的篩選上，會先請有意願的群眾填初步表單作為受訪者篩選標準，依照參與屆數、參與次數、有無參加過音樂節、平時對政治議題是否有關注、有無參加過社會運動等選項作初步篩選。群眾受訪者從 10 位篩選至 6 位，在此拉高群眾的異質性，以此推測本質動機會有所差異，來提升群眾樣本的代表性。

訪談過程的錄音紀錄藉由逐字稿建立訪談文本，將大量原始資料透過歸納的方式作為後續分析，以主題 (theme) 予以分類 (classifying) 及編碼，使文本自然產生重要意義與旨趣 (Seidman, 2009)。在下面的表格中，將以代碼作為每個受訪者標誌，代碼格式如下：第一碼代表採訪名單的身份標誌，「G」指共生音樂節 (Gong Sheng Music Festival) 籌備團隊、「P」指群眾 (The Public)、「B」指周邊攤位 (Festival Booth)、「M」指參與過共生音樂節的音樂表演者。第二碼代表採訪個數，以英文字母作為順序編排。第三四碼代表資料類型，「IT」指訪談逐字稿 (Interview transcript)。代碼最後六位依年月時日標註。舉例來說，「GAIT200912」即是指 2020 年 9 月 12 日時，與共生音樂節籌備團隊受訪者 A 進行訪談。

表 3-1：共生音樂節籌備團隊

代碼	性別	受訪身份	訪談日期
GAIT200912	男	共生音樂節創始人 (第一屆總召)	2020/09/12

表 3-1 (續)

代碼	性別	受訪身份	訪談日期
GBIT200904	男	第二屆總召	2020/09/04
GCIT200920	男	第三屆總召	2020/09/20
GDIT200925	女	第五屆總召	2020/09/25
GEIT200923	女	第八屆總召	2020/09/23
GFIT201001	男	共生青年協會秘書長	2020/10/01
GGIT200922	女	第七屆美宣組組長	2020/09/22
GHIT200923	男	第六屆樂團組組長	2020/09/23
GHIT200920	男	第八屆攝影組組員	2020/09/20
GJIT200925	女	第八屆論述組組員	2020/09/25
GKIT200911	女	共生音樂節的理事	2020/09/11

表 3-2：參與群眾採訪名單

代碼	性別	參與過的社運組織、 大學倡議性社團	參與屆數	訪談日期
PLIT200913	男	台左維新	第三屆	2020/09/13
PMIT200913	男	無	第七屆	2020/09/13
PNIT200916	女	陳文成基金會、人權 辦桌	第五屆	2020/09/16
POIT200916	男	工具青年陣線	第三屆	2020/09/16
PPIT200923	女	共生音樂節第八屆志 工	第八屆	2020/09/23
PQIT200924	男	交大 debug	第三屆、第七 屆、第八屆	2020/09/24

表 3-3：周邊攤位採訪名單

代碼	性別	受訪身份	採訪時間
BRIT201007	男	台灣勞工陣線	2020/10/07
BSIT200925	女	綠色公民行動聯盟秘書長	2020/09/25

表 3-4：樂團周邊攤位採訪名單

編號	性別	樂團	參與屆數	採訪時間
MTIT200928	男	雨國	第五屆	2020/09/28
MUIT201008	男	槍擊潑辣	第四屆、第七屆	2020/10/08
MVIT201104	女	柔米	第六屆	2020/11/04

## (二) 訪綱設計

參照〈共生音樂節與台灣轉型正義的新力量：從參與視角到觀眾視角的觀察〉一文，作者的身份從團隊成員轉至台下觀眾，視角轉換可以看出主辦方與觀眾之間的視角差異。主辦方將二二八事件以「軟性」的方式吸引群眾，增加觸發機會使群眾對歷史事件的認識提升，翻轉群眾對二二八事件印象中的悲劇刻板印象。反觀從參與群眾的觀點來看，那群被視為對「歷史事件」或「共生音樂節」一無所知的群眾，除了對表演的印象外，可能很難理解表演與共生音樂節之間的關係何在。因此如何強化活動與二二八事件或轉型正義之間的連結，對於推廣議題的團隊來說是共生音樂節持續需努力的一塊。

訪綱的內容設計會藉由受訪者的參與身份（籌備團隊、群眾、周邊攤位、音樂表演者）做出不同的設計，由於共生音樂節截至2020年連續辦了八年，本文透過詢問各屆行動者的想法，以獲得對於共生音樂節的看法。

就籌備團隊而言，共生音樂節透過「議題音樂節」建構群眾的文化意象，應具備什麼條件才能動員群眾到現場並建構其認同。所以初期從主辦方與共生音樂節的生命故事作為提問開端，問題的軸心主要圍繞在團隊內部的工作分配、



組織文化、工作心法、活動設計、資金籌備、音樂在議題音樂節中所佔據的角色、空間的選擇，此外，是否有達成共生音樂節想達到的目的。

就群眾而言，先依照其對共生音樂節的線上印象問起，並詢問吸引他們到現場的引力緣由，再從群眾的現場參與經驗，及參與完共生音樂節的影響（例如對議題的關注程度或認識深度變多、主動搜尋聽過的樂團歌曲）。之後才開始詢問參與音樂節和社會運動的經驗，而共生音樂節對他們來說定位於光譜的哪端？與傳統的二二八紀念活動差異？

就音樂表演者而言，對於站上議題音樂節的舞台表演是否有象徵意涵？與一般音樂節表演的展演內容是否有差異？是否認為「音樂改變社會」的論述成立？對於未來的音樂生涯是否會有影響？是否認為自己為「議題音樂節」的共同籌備成員？

就周邊攤位而言，從一個社運組織的角度出發，對於議題音樂節塑造的形象有什麼看法？與一般音樂節和社會運動的差異？如何利用此平台宣揚組織想傳達的意象？對共生音樂節有什麼相關建議？

## 第肆章 分析

議題音樂節作為一種新的社會運動型態，其訴求對象不只侷限於政府，更包括社會大眾，因此，舉辦議題音樂節是否改變群眾對議題的觀感與後續行動成為活動影響力的評估方式。本章前兩節介紹共生音樂節如何成為議題音樂節。首先，本文討論籌備團隊如何構思將二二八或轉型正義議題與音樂節的元素連結，以及團隊如何呈現每一屆音樂節特定主題的特色。第二節則介紹了組織的成員性質、內部分工、團隊流動、資金補助等。後三節為分析性的介紹，分別解釋了籌備團隊如何建構現場公共性、團隊組織文化中的詮釋架構，及詮釋架構怎麼影響現場行動者的互動效應。此處將解釋共生音樂節如何藉由音樂表演和靜態展覽等活動，帶領群眾進入一個看似音樂節的社運場域，而使相關活動成為社會運動轉型的關鍵點。最後，本文討論共生音樂節如何在現場建構集體記憶，創造現場行動者之間的同在感，並助於形成異質同溫層之間的交集空間。

### 第一節 共生音樂節如何成為議題音樂節

共生音樂節是一個由民間發起的議題音樂節，其以紀念二二八紀念日為出發點，初期的訴求對象為年輕人，希望藉由青年視角號召群眾對二二八事件的關注。共生音樂節未成形前，社運圈人士在二二八紀念日當天觀察到只有少數的年長者關注此議題，現場的年輕人寥寥可數，新舊世代在議題感知程度上的斷裂在每年的紀念日活動上浮現。共生音樂節創辦人擔心歷史記憶消逝於年輕世代的記憶中，他觀察了各類議題的紀念方式，思考製作什麼活動可以吸引年輕人更在意此議題，議題音樂節成為共生音樂節籌備團隊共同認為的解方，在此也被視為一種相對和平、軟性的抗爭運動。

二二八過往的訴求都一樣，印象中都是老人參與和遊行之類的活動。過往都維持著同樣的 tone 調，只以受難者家屬為中心。如果換成青年主籌，就會像是一個本土意識抬頭的過程，然後要把二二八這件事情適當包裝，我們該如何面對過往的歷史事實，以及如何做出解釋，都會幫助歷史記憶有一個新的發展。（GBIT200904）

創始人提到，共生音樂節團隊以青年的論述方式解釋當代年輕人對議題的關注焦點及未來發展，並引導青年如何應對歷史傷痕與視角去觀看不熟悉、不曾參與過的歷史事件。本文發現，對共生音樂節籌備團隊而言，他們的論述視角不只侷限於年輕群體，更希望讓更多人理解台灣政府執行二二八紀念日<sup>38</sup>的過往進度以及未來規劃。青年作為詮釋二二八事件的主角，刷新二二八紀念日只有「老年人」參與的印象，同時，透過年輕團隊推進歷史議題，喚醒甚至建構身邊同齡夥伴的情感記憶，若從社會運動的框架作理解，其訴求對象不只包含社會大眾，更包含政府與相關機關的應對，以下將介紹共生音樂節的成立目標、活動規劃和組織文化，用來理解議題音樂節在建構特定訴求時，如何藉由議題音樂節這種儀式性表演形塑議題並達到對歷史記憶的情感認同，並觀察組織流變所造成的影響。

## 一、共生音樂節的誕生

最初，台灣教授聯盟和陳儀深<sup>39</sup>對於二二八議題的世代斷裂感到擔憂，希望由藍士博擔任號召「年輕人關注二二八紀念日活動」的領導人。藍士博藉過往在獨立書店、咖啡廳、社運組織、各大學倡議性社團社運現場辦活動的經驗，吸引一群在意台灣歷史記憶的年輕人共同製作共生音樂節，也意外成為歷年性

---

<sup>38</sup> 除了二二八議題之外，共生音樂節的主題內容有延伸至轉型正義等議題。

<sup>39</sup> 陳儀深為現任國史館館長。

的紀念活動。藍士博當時臨時起意邀請了一群年輕人到他家一起吃火鍋，邊聊天邊討論二二八紀念日該如何呈現，當天一同討論的成員主要包含獨立青年陣線<sup>40</sup>、台灣北部大學的大學生、社運青年共同策劃而成的概念，火鍋聚會意外成為大型戶外音樂節的開端，延續過往獨立青年陣線的脈絡，從做史明口述史到共生音樂節，大家帶著認同的理念共同執行了這個大型企劃。

## 二、音樂節作為一種吸引方法

共生音樂節透過音樂節的形式吸引年輕人參與現場。音樂節是一個次文化的聚集地，其經常給予外界一種遺世獨立、反叛精神、抽離現實生活的感覺，Hebdige（1979）在次文化的研究中認為次文化以年輕的工人階級為主，無論是言行舉止或外表打扮皆與主流群體的表達形式不盡相同。後次文化則認為現代的次文化不只講究風格，反而呈現更多實際的政治行動，在表現上出現更多的政治傾向，風格化的表態皆為了顛覆社會秩序中所肅立的刻板想像（Muggleton & Weinzierl, 2003）。

籌備團隊透過在舉辦共生音樂節的過程中，其嘗試建構一個次文化的短暫時區，打造一個臨時的烏托邦想像<sup>41</sup>。這樣的烏托邦歡迎年輕人相邀一起前往。對群眾來說，參加音樂節是很划算的事，因為可以用低廉的價格同時觀賞到多組樂團表演，相對在音樂場館中的專場表演，舞台上的樂團豐富度了許多。音樂節的呈現上不只音樂活動，同時還包含吸引群眾聚集的市集和主辦方製作的系列活動。現場裝飾通常會佈滿當屆主題的概念、主視覺 logo、周邊攤位、多舞台、其他小活動攤位。現今參與音樂節成為一種生活風格，音樂節現場更

---

<sup>40</sup> 獨立青年陣線為台教會旗下的青年組織。

<sup>41</sup> Bakhtin 將嘉年華狂歡視為一個時間軸上的暫時「烏托邦」，並將理想價值投射在狂歡節世界中，Foucault 則以空間為主軸帶出「異托邦」的異質空間。嘉年華狂歡中的雙重性格，除了展現一種挑戰既定權力關係的表演，也是一種愉悅且日常規範的感性表現。音樂節則在一個既開放又封閉的空間管制下產生了暫時的烏托邦。

能顯現個人品味的展演現場，也就是說，有時觀眾參與音樂節並非因為特定音樂人前往現場，而是因為喜歡音樂節現場製造的主題氛圍。在初訪中，有部分受訪者也表示參與共生音樂節等同是認同主辦團隊在二二八紀念日舉辦的活動，音樂節籌備團隊會按照各自的概念營造出不同的風格或主題。

音樂節在樂團選擇上依照各自的主題邀請特定樂團，近年來音樂節因市場所需，廣納各類音樂風格的樂團參與現場。因此，音樂節容易吸引各類對特定樂種感興趣的群眾聚集在同一場地，異質群眾的聚集達成議題音樂節推廣議題的目的。音樂節現場也能作為一種身份認同感，這樣的身份認同可以是對共生音樂節的認同或音樂表演者的認同，因為現場儀式帶出的歡愉感，激發出強烈的動員力道。以下將介紹共生音樂節的活動規劃，作為解釋共生音樂節在創意型抗議現場中怎麼帶動群眾的集體亢奮情緒，並達到推廣議題的效益。

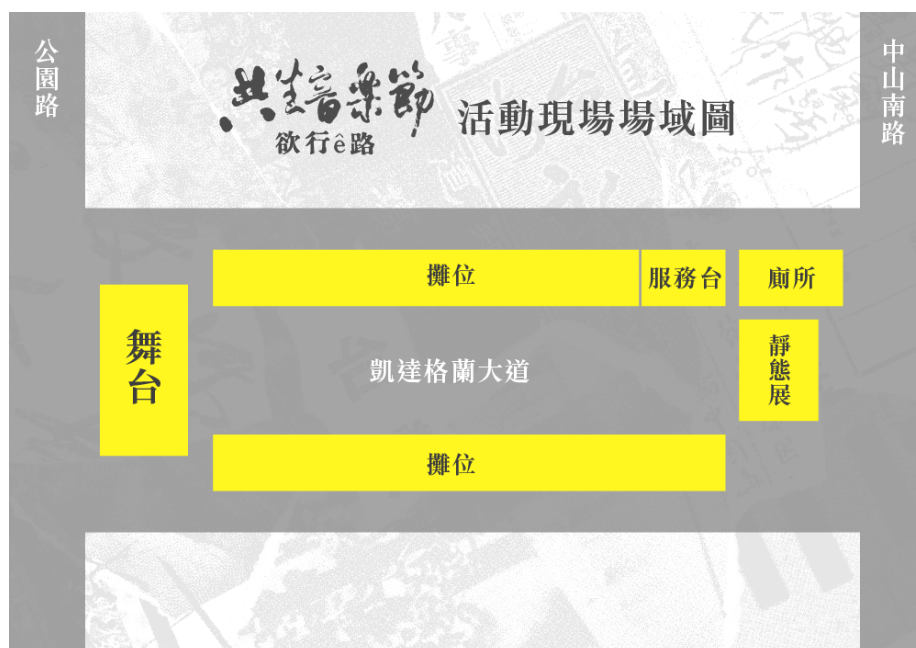
### 三、共生音樂節活動介紹

本文將共生音樂節的內容分為「主活動」與「次要活動」作為討論。「主活動」指 228 紀念日的當天活動，其包含音樂展演、政治名人演講、真人圖書館、周邊攤位等活動佈置。「次要活動」指除了共生音樂節當天的其他時間點的各项活動。籌備團隊的目標是以低門檻的方式讓群眾進入這個議題領域，以「音樂節」作為吸引的號召工具，同時將音樂節周圍佈滿與議題相關的媒介，並闡述與教科書教育上不一樣的歷史詮釋來解釋過往威權時代遺留的國家暴力。每屆共生音樂節的呈現方式不太一樣，次要活動的舉辦用意是為了讓參與者在共生音樂節當天更容易進入現場共同記憶「二二八紀念日」。

#### （一）主活動

本文從現場配置圖、節目單和田野筆記作為觀察現場製作的資料分析，第五屆為二二八事件的七十週年，在內容籌備上較完整，以下將以第五屆（2017 年）共生音樂節作為整體案例說明。

圖 4-1：共生音樂節的活動現場圖



圖片來源：共生音樂節臉書粉絲專頁

沿著場地圖的動線，作者從凱達格蘭大道的入口進入，映入眼簾的是靜態展覽區，其他場地分配則分成舞台區、攤位區、主辦單位服務台。舞台區前面是一片空曠的馬路，供群眾在現場任意走動，舞台區背對著總統府，面對景福門的方向表演。第一屆到第三屆皆辦在台北中正紀念堂的自由廣場，第四屆才開始辦在凱達格蘭大道（簡稱凱道）。凱道位於台北市中正區總統府與景福門之間。因其空間形象象徵，頻繁地成為政黨、組織、一般民眾集會遊行場所，除了成為民主抗議活動的地點，也是群眾表達不滿的場所，這也凸顯凱道在政治上的重要意涵<sup>42</sup>。

主辦方表示，前三屆像在初探群眾參與議題音樂節的意味，第四屆因為意外的插曲沒爭取到自由廣場的場地權，但也因為此契機，籌備團隊認為共生音樂節的規模逐漸穩定茁壯，才決定從自由廣場轉移至凱道。凱道對於長期參

<sup>42</sup> 參考一文〈歷史上的今天：政府宣布介壽路更名凱達格蘭大道 見證北市歷史發展〉。

與社會運動的人一點都不陌生，但相對自由廣場，凱道對外界的開放程度顯得不友善，對平時沒有參加社運活動或沒有特定目的的群眾而言，凱道不是一個會沒事久待的場所。相對自由廣場，其優點是現場可以容納更多群眾，政治意義象徵比自由廣場更為合適。

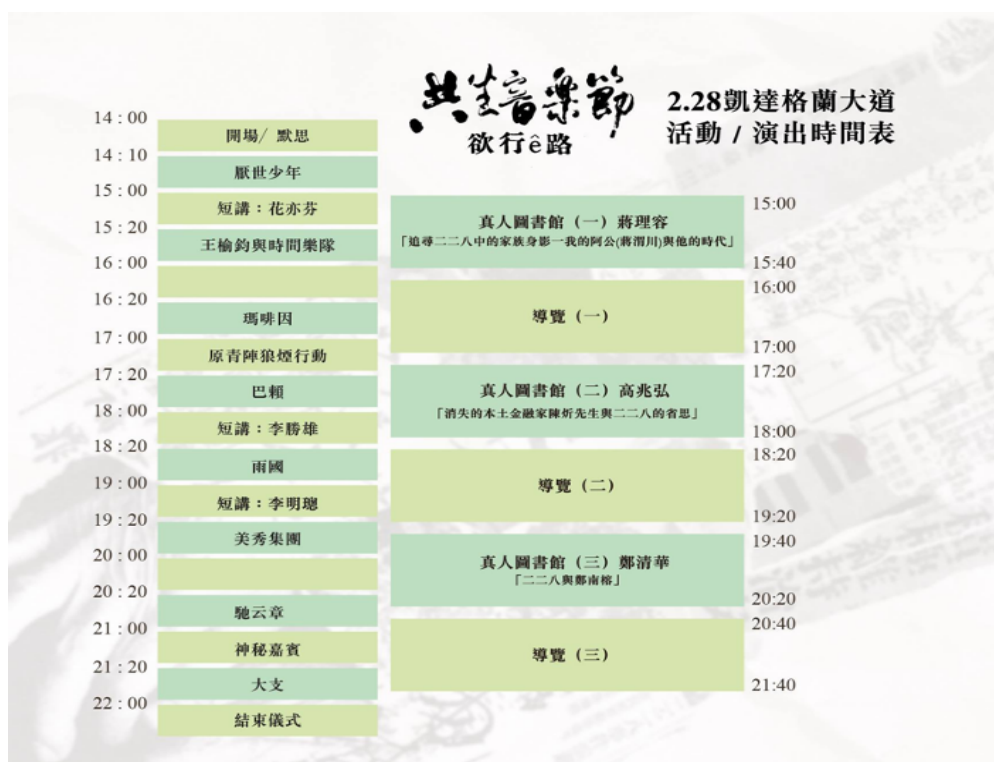
共生音樂節形塑的政治意義本身就存在，再回到中正紀念堂對其他人來說，可能政治形象會不太好。剛剛講的意思，進入凱道辦活動表示更接近核心權力，但如果退回中正紀念堂，像是一種退回去的表現。（GFIT201001）

共生音樂節的地點具 Lefebvre 提到的「空間的表徵」。當天的策展活動皆舉辦在凱達格蘭大道。凱道因為歷史淵源被賦予意義而作為一種象徵符號，成為社會運動經常聚集的所在。凱道最早雛形為清光緒時期，由作為東門（景福門）通錫口（今松山）的出路通道，當時因為住宅與文、武廟各被安置在特定方位作為此一道路，凱達格蘭大道的雛形也是透過政治權利的規劃得以塑造出來<sup>43</sup>（夏春祥，1998）。除此之外，凱道的獨特性包括地理位置，其位於總統府之前，象徵著一種權力中樞，同時「凱達格蘭」的名稱則標示出不同歷史時期的記憶內容，與原住民的居住權益有關，透過命名過程中的政治權利介入，原住民的符號系統才和象徵權力的空間有緊密關聯（夏春祥，1998）。就地點而言，以往紀念日活動會辦在二二八紀念公園，這類活動的氣氛塑造一種嚴肅且以紀念為目的的二二八事件官方紀念儀式。相對的，共生音樂節期前三屆在自由廣場舉辦，之後幾屆皆在凱達格蘭大道進行，雖然活動的進行方式與過往官方紀念流程不太相同，但並未輕忽對議題之重視程度。

---

<sup>43</sup> 國民黨政府接收後，蔣介石到台灣視察，因為正逢蔣介石六十歲生日，有人建議可以改名「介壽路」作為慶祝。陳水扁在台北市長民選中贏得選舉，要求市府在路面上應打破權威。民國 85 年，由陳水扁正式更新路名為「凱達格蘭大道」，這被陳水扁視為路空間解嚴時代的開始（夏春祥，1998）。

圖 4-2：第五屆共生音樂節節目單



圖片來源：共生音樂節臉書粉絲專頁

從共生音樂節的節目單觀察，動態活動可以分成「舞台區」和「展覽區」，舞台區和展覽區的活動同時間運作。舞台區的節目流程一開始由籌備團隊致詞作為音樂節的開場，接下來的規劃則是音樂表演者的表演和政治名人的演講相互交叉進行。音樂表演者通常會在表演的過程與群眾共享政治意識，這種建立關係的連結並非僅只於單向的傳遞音樂作品給群眾，音樂表演者同時以音樂表達他們對政治環境的反抗，經自身的內化產出音樂內容與美學風格。Street (2006) 認為音樂的政治意義與其身處的網絡相關，例如音樂產業、組織、政黨、人際連帶、歌迷群眾等，如何讓作品接收、理解、可見 (visible)、從而展演出具備正當性的意涵 (Street, 2006; 引自張世倫, 2011)。無論是音樂表演者或政治名人，皆基於對此議題的認同感而在舞台上進行政治表述。



展覽區分為大型展板<sup>44</sup>和真人圖書館，由受難者、受難者家屬或學者至現場與群眾近距離分享親身經歷，這些歷史不僅限於一般教科書中闡述的內容，更包含許多二二八遺毒對家屬的影響，口述歷史藉由受難者分享，並提供現場群眾問答，藉此在討論中不斷翻出新的思路。

再來是兩側的攤位區和介於舞台正對面的服務台區。攤位區包含各類社會議題 NGO、大學的倡議性團體、學生自籌的議題聯盟、議題書籍的出版社與政黨等。現場四周有各種攤位環繞，讓群眾有機會窺探各類議題觸角，此區塊可作為建立社會關係與公民參與的推進區。主辦單位的服務區，則是為了應對現場緊急狀況，同時向不知情的路人解釋共生音樂節籌辦目的。除此之外。其工作還包含同步發佈共生音樂節現場動態，販賣官方週邊商品及共生音樂節每屆的「論述手冊」。論述手冊為每一年共生音樂節論述組產出的結晶，以推廣台灣文史為主要宗旨，每年藉由青年書寫的視角詮釋二二八、白色恐怖到轉型正義等需要被拿出來討論的議題，而結合成年度論述手冊<sup>45</sup>。論述手冊以青年為主體，從青年角度出發，爬梳其認為需要被解決的歷史史料與論述。相較共生音樂節現場，共生音樂節的論述手冊更強調理論的實踐，不只呼應了音樂節當屆的主題、展覽介紹，更提高論述的思考延續性。

---

<sup>44</sup> 展覽區從日治、戰後、戒嚴末期三個時間段來理解台灣歷史，另設電視牆全日播放紀錄片《傷痕二二八》，以及一面列有二二八受難者頭像的悼念牆，供民眾追思。展覽區有安排工作人員定時導覽，並邀請三位二二八受難者家屬擔任「真人圖書館」，為民眾講解與二二八事件相關的自身經驗（資料來源：共生音樂節籌備團隊提供）。

<sup>45</sup> 論述手冊的主題年年更新，論述上並沒有明顯的延續感，但每屆會按照各自年代上的轉述，作為一種當代進神對歷史的詮釋。第三屆〈青年再起〉嘗試簡述過往的二二八發生的過程、事件的成因、共同走入二二八歷史的場景、詢問家族對二二八的記憶，最後再帶回青年為什麼要關注二二八。第四屆〈我們在這裡〉分成三大部分，第一，利用藝文作品切入二二八主題，第二，爬梳二二八理解歷史記憶的轉變，同時呼應反課綱運動，第三則討論了「轉型正義」的法理、政府政策、民間付出，以及其他國轉型正義的案例。第五屆〈路〉從冊子轉為硬版的彩色書籍，內容以年代區分為青年、女性、原住民的三方參與經驗分享、檔案公開的開箱文、轉型正義應有的未來發展，也做了轉型正義的街訪。第六屆〈無識〉以報紙形式呈現二二八事件，國民黨威權統治下的時空，以及轉型正義等相關討論。第七屆沒有出行手冊。第八屆〈不默而生：槍聲後的發聲與抵抗〉則繼續延續這幾年陸續翻出的史料進行詮釋，二二八的時代脈絡、「二二八的發聲與噤聲」、「二二八與文學」及「二二八於當代的連結」。

## （二）次要活動

如何帶領群眾進入共生音樂節是一個關鍵點，共生音樂節舉辦漸進式的次要活動是為了使群眾有機會從更早開始接觸不同面向的活動，進而接觸此議題，例如揭穿許多二二八史料中的國家暴力，推動高張力的情緒將群眾還原至現場的共同經驗中，而以下的次要活動皆作為一種引導主活動的前導鋪陳。

次要活動指整個共生音樂節活動中除了二二八紀念日當天以外的其他時間舉辦的各項活動。其中包含二二八史實講座、校園影展、前導音樂專場、地景小旅行、給高中生的歷史工作坊、人權日街訪、社會響應活動等。前期的活動規劃作為共生音樂節的前導，不只是為了讓活動的進入門檻降低，同時提醒二二八紀念日是一個長期累積而成的傷害，它不只是一場一天的意外，其包涵更多過往國家機器導致社會活在威權時代下而遺留的歷史傷痕。

以共生團隊來講，音樂節是一個主軸，我們覺得音樂節的前期活動也很重要。不只鋪陳這個音樂節的發生和主軸論述關於二二八事件的發生，時間軸的延續亦闡述事件不只發生在當日。（GFIT201001）

地景小旅行是一個透過「空間召喚時間」的活動，藉由講師與走訪員帶領群眾實地踏訪歷史的案發現場<sup>46</sup>，理解過往事件的抗爭為何接連發生。群眾在實際探巡後，能更理解二二八歷史存在的必要，以及如何透過地景與人之間的連結產生連帶重溫當時的社會氛圍。

第五屆的募資網頁中提到，希望能接觸不同客群的網路遊民，吸引更多對二二八議題不熟悉的群眾，因此影展、音樂專場及演講便在此原則下誕生。為了讓群眾更專注在二二八的歷史和轉型正義，在知識論述上也包含史料展、

---

<sup>46</sup> 第五屆的地景小旅行，其走訪地點包含台北大橋、永樂國小、憲四團（舊址）、大稻埕慈聖宮、大頭鼓亭、江山樓、大安醫院舊址、義美延平門市、黑美人大酒家（舊址）、天馬茶房（舊址）、二二八事件引爆地紀念碑、國際書局。

懶人包和地景小旅行作為輔助，實體發行的轉型正義小手冊，則是為了致力降低硬性議題的進入門檻，以簡易的詞語描繪歷史事件和轉型正義等事件。

從以上的活動可見，共生音樂節團隊對於「二二八事件」的定位，不僅止於一個發生在二二八當天的事件，其同時隱喻著二二八事件造成的餘波，例如在威權體制迫害而引起白色恐怖等事件，這些噤聲未解的正義與威權遺緒持續在現代社會傷痛受難者，不間斷的次要活動的日程編排也被團隊隱喻為一種長期抗爭的象徵，持續堆疊的情緒成為另類吸引群眾前往現場的動力之一。

## 第二節 共生音樂節的展演製作

從上節的篇幅中，本文介紹了共生音樂節的活動內容，可見共生音樂節團隊製作的活動是為了吸引更多異質參與者，讓這群人可以在同個時空中聚集於凱道，以達成另類公共場域中的對等溝通情境。這些活動的發生使群眾有機會主動關注台灣歷史，此外，也能依照各自對歷史知識的熟悉度，滿足各自對共生音樂節中的期待，以下將解釋共生音樂節是如何製作這些活動。

共生音樂節從 2013 年開始舉辦，第一年原本只是試水溫，如今已成一個歷年性的紀念活動。共生音樂節的製作與籌備團隊有極大關係，首先會從組織面切入，接著再從成員性質、組織分工、團隊流動、資金補助等逐步討論。

共生音樂節整體團隊成員，第一、二屆比較像社團性質，成員間彼此互相熟識，執行上如同獨立青年陣線的延伸企劃，以學生社團的思考方式執行一個大型展演。第三屆後開始有比較清楚的分層制度，因而走向活動上的專業分工。團隊分工中，垂直分層由上至下依序為總召、組長、組員，平行的團隊階層則可以分為總召、行政組、美宣組、活動組、策展組、樂團組、論述組、媒體宣傳組。共生音樂節從第三屆後，因為當屆樂團組組長對於「音樂節」呈現的堅持，調性上開始在意更多「音樂節」的一致性展演。例如主視覺重複呈現在網

路宣傳與共生音樂節的主活動和次要活動現場。音樂開始成為一個主體，而不只單純吸引群眾的名號。第七屆之後，共生音樂節團隊為了讓活動更具代表意義，其將團隊法人化，在 2019 年三月，向內政部申請成立「台灣共生青年協會」。共生音樂節作為一個社會運動的目標，不只推廣給群眾，同時對政府喊話，共生音樂節團隊成為社會運動組織化的樣態，「台灣共生青年協會」的存在促進了團體成員認同、情感聯繫和產生激勵效果。組織化是為了延續運動的能量，並採取多元的舉辦活動形式，不只觸及更多群眾，更是吸引更多潛在願意參與此議題的成員。

### 一、共生音樂節的籌備流程

2021 年共生音樂節走入第九屆，從第一節得知，籌備團隊不只聚焦於整場活動於音樂節本身，同時也在意識題呈現的深度。因此，次要活動中可以發現籌備團隊努力建構整體形象，從不斷鋪陳的文字中以助後續論述與活動更顯清晰，例如論述手冊、現場展覽、真人圖書館、地景小旅行等。前兩屆的製作方式仍在草創階段，第一屆因籌辦時間匆促，三個月的籌備期作為議題音樂節的試金紙並以吸引年輕群眾為目標。第二屆開始新增了前導活動，拉長整體活動的時間軸，活動概念的延伸幫助共生音樂節當天的主活動能更有效力的傳遞團隊理念，例如系列講座、影展、共生週、地景小旅行。

共生音樂節大致是一個加法堆疊的活動，我沒辦法跟你描述整個八年的運作，但基本上每屆就是延續前幾屆的東西，過程中會有活動被捨去，但還是以加法為居多。（GAIT200912）

本文以當屆的共生音樂節結束時間作為一屆音樂節週期的起點，並將其分為下列階段，分別為總召生成期、招募新人期、共識營、共生音樂節前的籌備期、共生音樂節當天、收尾期。對共生音樂節團隊來說，前期製作的各項活動

皆是為了鋪陳共生音樂節活動當天的整體形象建構，而共生音樂節當天的各類活動則是重要的主軸，也就是說，共生音樂節當天被大部分的籌備團隊成員視為整屆活動的結尾。

第一階段為總召生成期。共生音樂節的主活動在二二八當天結束後，當屆團隊幹部會共同討論出適當的人選，並在檢討會時公布下一屆的總召名單。被選上的總召，需在招募新人前找到適合的組長人選。歷屆總召的共通條件通常具備在共生音樂節兩屆的工作資歷，他們在團隊的活動歷程，第一年當組員磨練，隔年接任組長帶領新人熟悉環境，第三年成為總召指導音樂節內部的全體成員。第二階段為招募新人期，在招募過程會先請新成員填寫工作志願序表單，並依照自己的興趣自行排序組別的優先順序，如果總召與組長在審核過程中認為資格符合，團隊幹部才會進行團隊成員面試。面試主要由總召和組長們一起執行，這個過程會在九月底前結束，以招募到適合的成員。招募完成後，總召和組長們會共同討論出當屆共生音樂節的主題走向以及未來展望，並將這些初步想法在「共識營」中與新人分享，同時作為一種傳承經驗以及熱絡團隊成員關係的重要活動。第三階段的「共識營」是共生音樂節新舊成員的重要交集活動，組長通常為上屆的舊成員，其帶領新成員一同了解共生音樂節的組織文化，以達到熟悉組織和熱絡當屆成員感情。組長們在共識營時形成自籌的決策圈，共同討論出當屆的活動規劃與大致藍圖，並邀請現場的新成員共同腦力激盪當屆的主題訴求和主標語。共識營成為團隊建立的重要階段之一，不只幫助團隊成員對於未來的共同目標更明確，也能增進團隊內的工作效能。

第四階段為共生音樂節前期的籌備期，新人們在共識營密集相處後，其應對各組分工有大致概念，組長也順應地開始分配對應窗口，並將龐大的活動細項化。組長在此之職責為固定追蹤組員工作進度、定期開會、分配適當人數在各項工作內容。因為團隊的延續性很明確，組員可以根據之前的工作心法完成工作事項。從第五屆開始共生音樂節進行前會舉辦一場音樂專場作為音樂節前導活動，在此同樣以推廣議題的角度出發，希望能觸發更多因樂團而得知共

生音樂節活動的群眾。樂團組透過前導音樂專場，作為音樂節主舞台前的培訓與實戰經驗的暖身練習。團隊在討論上是平行的，內部分工不會有太多科層化的溝通管線，團隊內需要進行大量平行的對話。群眾募資的規劃在共生音樂節主活動開始前的兩個月進行預告和宣傳，公佈當屆主視覺和主題時，配上正式的募資網站，同步網路宣傳共生音樂節的系列活動整理，就第五屆舉例，除了音樂節前導活動，還依序舉辦了系列影展、校園講座、人權日街訪、地景小旅行、遊行紀念活動、快閃活動等。第五階段的主活動共生音樂結束後，將邁向第六階段的收尾期，籌備團隊開始清算所有共生音樂節相關的款項，同時撰寫各項補助計畫的結案記錄。募資時間通常會延長到共生音樂節後的兩個禮拜，這兩個禮拜將成為團隊寄送募資品的工作階段。等到工作事項與研討會相關記錄整理完後，當屆團隊會再次接棒給下屆總召。接下來的事項，先由共生青年協會和新選出的總召以稍微寬鬆的工作狀態接手經營臉書的網路形象和線下活動，避免給人一種活動結束，議題即結束的錯覺。而新的一輪共生音樂節又會從此時間點開始慢慢孵化。

## 二、共生音樂節的組織分工與活動製作

初期成員分成兩群成員，一群是台大濁水溪社團成員，另一群是獨立青年陣線在各大學辦講座所結交的夥伴。初期創辦活動時沒有確切的分工，但成員因彼此熟識能依照過往合作的工作默契，在短時間內辦完第一屆的共生音樂節。第二屆之後，團隊成員開始公開對外招募，希望能帶入新想法與舊成員互動切磋。第三屆開始有了比較大的轉向，籌備團隊開始將「音樂節」的概念置為主體，其開始講究整體風格的一致性，活動安插更多有趣的企劃，這些轉向使不熟絡議題的群眾可以低門檻的進入群體。籌備團隊分工中，樂團組從策展組和活動組中獨立出來，內部有更明確的「音樂」規劃部門，從此可以展現他們對於「音樂節」元素需在議題音樂節中放入大幅重視。

團隊分工主要分成論述組、行政組、活動組、美宣組、樂團組。論述組組員需對歷史事件有較多的先備知識，需具備擅長撰寫長文的能力，而論術組每一年的目標為產出二二八論述手冊與音樂節的靜態展展版文字。在前期的網路宣傳，論述組需產製並轉譯淺白易懂的懶人包作為前期鋪陳，這也有助於共生音樂節當天向群眾解釋靜態展版中的文字意義，適時的擔任定時導覽員。行政組負責管理財務，因為內部預算短缺，行政組需同時包辦社群經營的職務，較為艱深的文字產出由論述組負責，美宣組則包辦音樂節主視覺、周邊商品、粉專出圖與現場策展美術、錄製宣傳影片和擬定宣傳計畫。樂團組負責專場活動策劃、樂團聯絡以及舞台展演設計規劃。攝影組作為共生活動的紀錄，和宣傳用的素材。共生青年協會的出現，財務管理的工作事項才轉移給共生青年協會負責。共生青年協會重新將籌備資金的職務攬於自身，不需再與台灣教授協會、台灣國家聯盟或是自由思想學術基金會回報財務分配與活動進度。也就是說，共生團隊內部的帳務不再受制於其他組織，籌備團隊才開始有了主導權自行承接標案，這也表示共生音樂節成為共生青年協會其中一個大型活動專案，共生青年協會成為非營利機構後，其需定期向內部的理監事說明年度進度，如果共生音樂節發生突發狀況，理監事也要一同擔起責任。

籌備一個大型且長達半年的活動，資金來源高度影響共生音樂節的整體規模與調性。共生音樂節的主要訴求為紀念二二八議題與推廣轉型正義議題，他們以「免費」參加的特點吸引群眾前往現場。每年共生音樂節平均邀請四到六組音樂表演者、各類政治名人，還有各式各樣的周邊活動，以下將會介紹共生音樂節的財源種類與運用方式。

共生音樂節團隊的財源可以從兩方面分析，分別為「內部財源」及「外部財源」<sup>47</sup>。內部財源是指由團隊內部自行籌措資金，例如，會員定期繳交會費、

---

<sup>47</sup>參考〈社運團體之財源〉一文。

會員的捐款、以及草根活動中得到的募款等；而外部財源有政府的補助款、公私機構的專案計劃補助款、個人及基金會的捐款等。目前共生青年協會的團隊內部財源包含團隊內部籌措、會員捐款、活動募資；外部財源則為公司機構專案計畫、個人基金會捐款。初期共生音樂節的資金來源主要來自外部財源，包含二二八事件紀念基金會<sup>48</sup>、公部門（台北二二八紀念館、國家人權博物館<sup>49</sup>）和傳統社團（台灣教授協會）的補助。第三屆增加了群眾募資的選項，這項收入除了能幫忙分擔外部財源的不穩定性，同時也可以測試群眾對活動涉入程度與二二八紀念日的感知程度，群眾可以從募資網站上看到被標列出的總預算支出，也能更理解活動全貌，而創辦團隊也可以透過募資的力量，獨立製作出更符合青年想像的議題音樂節。

第一屆跟第二屆雖稱音樂節，仍以紀念活動的形式進行，雖然有樂團在上面，但它就是一個社會運動，更像一個活動。  
(GBIT20090)

能否自主掌控資金的權力成為共生音樂節活動轉向的其中一個理由。共生音樂節團隊剛開始主要倚賴台灣教授協會和二二八事件紀念基金會的補貼，導致前幾屆共生音樂節的主活動編排需聽從台灣教授協會的指示，不但得向上方交代「資金計畫」和「執行企劃」，還需將各類長輩們希望呈現的表演形式放進考慮裡。

受到 2014 年太陽花運動的影響，當時社會氣氛呈現一股熱血底氣，為社會貢獻的氛圍變得明顯，因此在募資的推廣上還算順利。第

---

<sup>48</sup> 在此網站中有列出第一屆至第七屆共生音樂節拿取二二八事件紀念基金會的實際補助費用。  
<https://www.228.org.tw/specification.php?sn=7>

<sup>49</sup> 核予補助「社團法人台灣共生青年協會：二二八紀念活動：第九屆共生音樂節」，新臺幣 25 萬元整。[https://www.nhrm.gov.tw/information\\_266\\_123118.html](https://www.nhrm.gov.tw/information_266_123118.html)



五屆募資金額為第三屆的兩倍，應跟響應二二八七十週年有關。

(GCIT200920)

歷屆募資金額觀察下，募資金額通常佔據實際預算的百分之二十至三十，成為重要的收入來源之一。在第七屆的時候，共生音樂節籌備團隊創立了「共生青年協會」，共生青年協會以 NGO 形式作為共生音樂節的財務處置，除了希望能增加內部財源（例如會費）的穩定資金外，協會也開始接各種二二八與轉型正義相關的演講和活動，作為支撐共生音樂節繼續籌辦下去的資金籌備方向。整體活動的資金分配中，從第五屆共生音樂節的募資網站上<sup>50</sup>可以看到在預算分配上，論述支出佔其中三成，音樂節的舞台設備佔三成，周邊活動佔三成，宣傳音樂節的文宣品佔一成，到第八屆時，舞台設備上的配額反而達到總預算的一半，這也可以顯示後期團隊對於主舞台的重視程度增加。

### 第三節 展演面的公共性

#### 一、議題音樂節是一種社會運動的轉型

本文將共生音樂節視為議題音樂節。第二章提到，議題音樂節是指以節慶取向的社會運動，其具明確的政治目標及特定意識形態的音樂節形式。跟音樂節不一樣的原因在於「娛樂性」並非主要特徵，音樂節是一種吸引群眾至現場的方式，而議題音樂節更強調「新社會運動」的運作邏輯闡述特定議題。據此，便能發現到共生音樂節作為一個紀念性活動，其將重點放在「議題」本身，透過娛樂性的音樂節元素包裝，再以適當的議題呈現區，例如靜態展覽和真人圖書館等，作為議題音樂節詮釋歷史意義的方式。

---

<sup>50</sup> 第五屆募資網站: [flyingv.cc/projects/15467](http://flyingv.cc/projects/15467)

我不會把共生音樂節當成社運場合，除非那是一個遊行，「撐香港」的活動比較像社運場合。應該說心裡不希望他是一個社運場合，它應該是一個長期要經營的活動

...

社運就是要作抗爭，或對一個議題反動，基本上希望當下的力量很強大，共生本身對 228、白色恐怖、甚至是人權的活動是長期的關注，跟撐香港比起來是比較 peace 的氛圍。（MUIT201008）

從上述音樂表演者的訪談中，可以得知這類節慶式的社會運動不斷地強調運動過程中的文化意涵，其能夠激起不同年代身份者的熱情。共生音樂節團隊試著提出一套新的文化價值，一方面重新肯認「受難者」身份與位居弱勢背景，如女性、勞工、原住民等自主詮釋語言，另一方面亦為一種不向權威政府低頭的象徵。團隊也嘗試建立一套對二二八議題的詮釋架構，以青年視角看待歷史事件，在此可理解為共生團隊自主為二二八議題訂出論述方向，每年嘗試從不同的視角切入。論述組每年會進行翻閱史料與觀察時事的趨勢，找出適當的當屆主題，主題定調也從「認識歷史事件」轉向「轉型正義工程」推動。

對於沒參與過社運場合的人而言，共生音樂節相較起來是一個更好進入的場域。當一群不熟悉議題的群眾進入時，不需滿足對議題的「基本認知」或「抗爭動能」才能參與，音樂節的空間幫助籌備團隊和參與群眾開啟一個對話空間，現場成為一個民主對話的共同體。

一直以來都有看到共生音樂節這個活動，然後它是一個有在關注台灣歷史議題的音樂節，就覺得蠻酷的，想說去看看。（PMIT200913）

我覺得共生音樂節的形象偏正面，因為他們也不是很憤怒的抗爭或對抗這個世界。他們的訴求跟他們的名字一樣，要和解、要共生，

所以跟一般社運的狀況又不太一樣，沒那麼多憤怒的感覺，比較多對話和和解的部分。(PQIT200924)

從上述兩位群眾的經驗，共生音樂節帶給群眾一種平易近人的感受，拉低了此活動的進入門檻。無論是有無參與過議題音樂節或社會運動的人，皆可以對此產生好奇心而進入此場域接觸、了解並參與議題的內容。

此外，共生團隊透過執行議題音樂節可能具備美化效果，其不自覺成為執行軟性、創意性的政治文化活動的組織，而不是既定刻板印象中的社會運動組織，傳統的社會運動策略通常包含遊行、投訴、暴動。這類創意性的政治文化形式包含前幾章提到的狂歡節，請來的表演者在音樂創作上呈現的狂喜取代過去二二八歷史上的壓抑，議題音樂節反而成為一種新文化運動據點。

共生音樂節比較和平，一般音樂節大家都喝醉比較多，但共生音樂節氛圍不會有很粗暴的狀態，在節目上他們會在音樂人表演前穿插一些講者的談話，那些談話其實蠻悲哀的，所以不會有一直想衝上去的情緒。(MUIT201008)

從上述音樂表演者訪談者對共生音樂節的看法，可以發現共生音樂節不像一般音樂節刻意帶動集體沸騰 (collective effervescence) 的情緒，也不會像一般的社會運動即刻對議題反動抗議，而是以相對溫和的形式帶領群眾進入這個想像的革命空間。音樂表演者作為攜帶藝術媒介的行動者，除了將議題帶入表演中，在表演當下會將公共與社會價值放置於個人的自我表現中，協助群眾建立公眾思維。以上幾點可以發現到，創意性展演的議題取向活動成為社會運動的一種新取向。譬如籌備團隊的一員就提到：

共生音樂節像是一個大雜燴，如同一個議題博覽會，每個攤位都有自己的訴求，每年給群眾一個實體空間，經歷如何「共生」的時

空下，如果群眾帶著自己的 agenda，與人在現場討論、組織、策劃事情，也是一個很棒的交流空間。（GCIT200920）

這可以回應 George McKay (2004) 提及的狂歡節氣氛。本文認為共生音樂節的氣氛如同狂歡節般製作了一場青年生活方式的抗議運動，以往被外界視為偏離生活的行為，如大聲哼唱、大量飲酒、高談闊論，在音樂節中反而是一種日常行為。音樂節中的反文化被視為一種特定生活的表達，創造出新的社會秩序，提供參與者一個偏離慣常狀態的情境，呈現出異托邦與世俗空間身份超越和反結構的特質。音樂節提供了一種逃離主流社會規範的印象，同時賦予了個人意義的群體空間。議題音樂節在此成為「個人空間」走向「公共空間」的吸引器，其賦予了群眾能動性，作為一個議題的發聲管道讓群眾自由討論。

共生音樂節以歷史記憶作為抗爭目的的形式，將「公共性」作為觸手可及的事務，並賦予來參加議題音樂節的群眾作為一種公民身份的授權。公共性是一種與權力抵抗的空間，籌備團隊在其中富含了一種社會責任，現場的空間提供一種關係的理解可以被視為一種價值或一種實踐，也就是說前往凱達格蘭大道即被視為一種參與議題的表現。

## 二、主題訴求作為議題音樂節的重要特徵

共生音樂節作為議題音樂節最明顯的特徵，是每一屆都有一個主題訴求<sup>51</sup>。從論述手冊與募資網站中的觀察，從每年主題的迭代可以看出共生音樂節推動轉型正義的決心。

---

<sup>51</sup> 第一屆「青年x超克x未來」，希望把青年從普遍的去政治化傾向喚醒，對台灣的過去、現在、未來產生共感。第二屆「毋通袂記」，影響台灣人的二二八事件長年未落實轉型正義，轉型正義的起點正可以成為這個社會上的人作為記憶、與歷史對話、梳理過往不願面對的脈絡、找出真相的路徑，才能達到「共生」的目的。第三屆「青年再起」，重新將主體放置在青年上，期許青年實際參與政治與社會重塑的過程，如同過往維護全島秩序的學生、大聲疾呼的青年知識分子，對台灣的愛流血流汗。第四屆「我們在這裡，我們尚未忘記」，除了過

第四屆（2016年）的論述手冊後半段篇章中，有數篇主題為二二八事件與「轉型正義」概念的討論，本文認為此種呈現與2016當年之時空背景高度相關，當屆共生音樂節舉辦之時空恰逢2016年之政黨輪替，當時剛當選之新政府承諾開始推動轉型正義的工程，因此手冊中相關段落可見作者們均殷切期盼新政權能就此對二二八事件推動更為全面的轉型正義。此一變化在後續也引起許多學生主張與關注轉型正義，這也是本文認為後幾屆音樂節主題開始轉向的原因。共生音樂節籌備團隊在進行社會的空間實踐時，欲創造人們在空間內的行為活動，這些指向皆塑造人們日常結構中的重要元素，也幫助共生音樂節在創造特定世界和風格時，能得到預期中的凝視與關注，從第一屆到第四屆以號召青年為主體，主題分別為「青年超克未來」、「毋通忘記」、「青年再起」、「我們在這裡」；後四屆則以轉型正義<sup>52</sup>的訴求作為主要號召，分別為「欲行e路」、「查無此人」、「眾聲喧嘩」、「不默而生」。

想主標語很難，「查無此人」那年是決定要先處理加害者的事情，才去想出「查無此人」，之後的主題「眾聲喧嘩」是硬想出來的。我們想主題時，會思考還有什麼面向沒被處理過，第三屆是「青年」，

---

往的二二八事件議題，在論述小冊中探討較易被忽略的事件中女性、原住民和三月屠殺等，企圖更立體二二八事件的全貌。「我們在這裡」也作為一種宣示，面對新政府上任，呼籲執政者應落實轉型正義，完整、公正的釐清真相，使人民理解自己的歷史、幫助受難者走出心中的苦痛。第五屆「欲行e路」，仍舊要繼續完成未清除的遺緒，反省過往的傷口，持續朝轉型正義之路前進。而「青年」依舊為共生音樂節的主體，以接棒的方式呼籲更多年輕人一同前往街頭正視遺囑。第六屆「查無此人」，選擇著眼在加害者的角色，以求真相完整，讓社會感受咎責與轉型正義的必要。第七屆「眾聲喧嘩」，試圖補足過往的詮釋觀點，從官方文件到民間口述歷史，從軍警特務到普羅大眾，重新匯聚大眾對二二八事件的印象。第八屆「不默而生」，紀念二二八事件中面對威權勇於犧牲、「寧鳴而死」的經神，不只記取暴政所帶來的教訓，也希望記錄當年台灣人民挺身動亂之中的氣魄。

<sup>52</sup> 轉型正義是民主國家針對過去獨裁政權所實施危害「人權」的行為進行賠償，在後四屆的論述中，可以看出共生音樂節關注的格局從「吸引青年」轉向「轉型正義」的進度，引導群眾共同關注這些持續產出的論述。

第四屆是「族群」，第五屆是七十週年，主題設定感覺需要有力道，「路」則有一種承先啟後的感覺。（GDIT200925）

總結以上訪談、論述手冊和各屆共生音樂節臉書粉絲專頁、募資網站上的文字，可以發現到其歷史資料的搜集從爬梳國家發展委員會檔案管理局的文件到民間口述史，各屆音樂節主題皆是從前輩經驗轉化成年輕人的視角詮釋，作為每年共生音樂節對二二八事件的立場表述。同時，主題訴求主要是補充現代群眾對於歷史事件上的不足與切入觀點的不深入，共生音樂節將議題面向轉向各類轉型正義的題目時，其仍同樣圍繞在二二八事件上與當代和文藝作品之間的連結。

然而，從共生音樂節官方的臉書專頁的貼文而言，本文發現共生音樂節在主題訴求上並沒有特別做前後屆的延續，每一年的發想皆是以當屆成員想共同解決什麼問題而產出主標語及主題。本文認為，此狀況顯示共生音樂節可能使其在議題音樂節上成為一種議題的宣稱，即單純為了紀念議題而不斷地為議題製造新的討論面向的方式，而非變革性實踐（transformative practice）的表達方式（Grossberg, 1996）<sup>53</sup>。換言之，共生音樂節此種以藝術與公眾對談解決長期存在的問題的活動，若成為一個只是為了紀念二二八音樂節而持續舉辦的活動，可能只達到動員卻未能實際引起後續效益，例如深化與監督轉型正義工程的推進。此觀點可從共生音樂節長期於不同管道的官方表態佐證，首先，共生音樂節在敘事主軸上多以紀念二二八議題與推廣轉型正義議題為主，從共生音樂節的臉書貼文中，可以發現籌備團隊對國民黨的批判力道強烈，長期皆有一個很明確的反抗主軸，組織內明確反對威權政治的再生，因為國民黨是過往威

---

<sup>53</sup> 正如 Grossberg 解釋，身份問題被重新解釋為一種將主體作為歷史代理人的方法，其能在他們在社會鬥爭中形成聯盟。此外，由於音樂節在社會上所帶來的政治實踐，亦有助於烏托邦的創造。

權時期的統治者，籌備團隊溢出反抗國民黨的一種聲浪。在共生音樂節的主張中，轉型正義是為了修復中華民國政權遺留的傷痕並對過往的加害者國民黨予以咎責。但在民進黨成為代表中華民國政權的執政黨後，共生音樂節對於轉型正義的論述則趨向保留，當民間其他團體監督民進黨對於轉型正義相關法案及工作進程的推動時，共生音樂節作為一個目標是推廣與監督轉型正義的非營利組織，並未以相近之力道監督執政者，且共生音樂節在 2019 年也以 NGO 身分與音樂節的正向形象公開支持民進黨之候選人蔡英文連任總統，此舉也令人懷疑其在議題音樂節最重要的議題動員與推進上是否產生了變化。

### 三、共生音樂節的空間配置

從共生音樂節的節目單觀察，舞台區規劃為音樂表演者的演出和政治名人的演講交叉進行，此配置是為了建構共生音樂節的象徵意涵，這也更能凝聚或創造一個社群。共生音樂節在這樣的環境下創造出參與性、體驗性和沈浸性的節慶感受。也就是說，共生音樂節創造了一個空間使群眾共享此空間氛圍，群眾在此空間下也能與音樂表演者、政治名人、社運組織創造出比較近的共處距離。群眾可以自在地探索各自有興趣的面向，同時又可以在舞台區、攤位區、展板區的三個區塊，讓群眾在活動的引導下各自感受堆疊的歷史事件而自成的自體時間，這樣的體驗可視為一種當代議題溝通管道下，群眾在共生音樂節中獲得意義上或情感上的回饋。

共生音樂節蠻特別的，它比一般的音樂節來說多了一些文化和社會議題，跟遊行的園遊會擺攤比起來，它又多了軟性的音樂和文化的因素。（BSIT200925）

這意味著共生音樂節成為一個想像新社會的方式，它具有政治包容性，提升群眾對此議題的意識，在此空間中亦承認文化多元性，且執行方式採取「非暴力」的行為達成目的，節慶式的活動同時也驅動群眾一種「改變」的心態。

可以說，共生音樂節試圖每年在凱道這樣的規範性空間發出訊號，對現實重新制定文化符碼，雖製作方式是一種「節慶」形式，但呈現的儀式是去具體化的（de-reification），將執行轉型正義的工程權力位置表現出來，這些都是透過展演和生活的替代方案所建構出來的。資金分配上可以看到其比重放最多在音樂節的舞台上，至 2020 年已完成八屆的共生音樂節以 *protestival* 為模型的製作團隊，從傳統社會運動轉向創意性展演的政治動員方式，不再只是單純的集會遊行、名人演講、或激烈的反抗運動。共生音樂節符合了狂歡節中尊重多元文化和表達政治可能性的空間，此達到「正當性」的展演途徑，將個體包裝於共生音樂節形塑的集體身份，並展示了節慶型社會運動的議題音樂節如何激勵參與群眾並產生對議題看法的改變。

共生音樂節在文化製作上亦創造出節慶的臨時性，打破現實中可能無法如期進行的對話，將公共領域縮於音樂節的空間中。群眾在此可以不受拘束的挑戰不對等的權力關係，例如在逛靜態展版時向導覽員提出個人看法，或在 NGO 攤位主動提出社會中對特定議題的刻板印象以利討論。主辦方在公共空間中與公眾共享集體智慧的結晶，提供了一種關係的理解，也就是說，籌備團隊舉辦共生音樂節時，以舉辦「公共活動」為宣稱，而非「公共抗議」（public demonstrations）。

#### 四、節目設計：樂團選擇與主題訴求之間的拉扯

節目製作上，共生音樂節團隊並沒有參考太多其他以議題作為號召的音樂節配置方式，其提到：



第一屆共生音樂節辦完後，出現全台第一場的反服貿記者會，然後很快到三一八，我自己理解，這有個承先啟後，所以討論台灣主體性的路線不一樣，議題開始由青年主導。在三一八這個奇妙的時間點，因為主題明確，讓共生音樂節這條路線可以延續至今，就像華人民主書院每年辦六四紀念活動，現在只要講二二八就能聯想到共生音樂節，每年我們都有意外的突破點出來，公共討論空間也開始在變。

(GDIT200925)

初期團隊嘗試將整體呈現以「台灣主體」作為意識，而隨著舉辦屆數的經驗累積，進一步讓共生音樂節明確的政治標幟化。然而，也因為這樣的狀況，再加上有限的經費下，反而影響他們後續在邀請音樂表演者時不那麼順利。籌備團隊表示：

除了預算有限，我們在邀團上其實是困難的。因為主題的關係，大部分音樂表演者還是會覺得跟政治靠在一起，這也是我們的兩難。對議題裡面的人來說，覺得我們太不處理議題；對議題外的人來說，我們像是一個很政治的團隊。有些樂團還因為有中國市場的考量而婉拒演出。(GDIT200925)

由此推敲，音樂表演者可能在意被任意貼上政治標籤，導致他們需在政治和商業之間選邊站，進而影響他們去中國表演的可能性。這種以市場機制為導向的音樂人，也不一定是共生音樂節想找的主要表演者。統整幾組籌辦方的訪談內容，本文發現共生音樂節團隊在邀請整體音樂表演者陣容 (lineup) 時，會特別在意以下要素：首先，音樂表演者需具多元族群特質，包含語言多元 (原住民、客家人、閩南人)、性別多元、族群多元等；再者，

是對議題的關注程度<sup>54</sup>與作品的代表性，其指與社會議題相關的歌曲或論述，通常會產製此類作品的音樂表演者被歸類在獨立音樂圈，且音樂表演者因為符合上述多元族群的代表性，共生音樂節團隊希望能藉由音樂表演者身份表達對議題的看法：最後，是音樂表演者的名氣與參與共生音樂節的次數，每一次的音樂節陣容中需有一兩組人氣高漲的樂團以達到吸引樂迷群中的非同溫層群眾的功能，並盡量不找歷年參與過的樂團，也是為了達到上述吸引不同客群的功能，同時每屆呈現的節目單在也能具備新意。透過以上的條件篩選找出相似特徵的最佳解，進而選出當屆適合的樂團。

從第四屆開始，共生音樂節放了許多篇幅推廣與轉型正義相關的概念，因此在我們可以將分類別目分成前四屆（2013 年到 2016 年）和後四屆（2017 年到 2020 年），歷屆的參與樂團將放至附錄一供參考。隨著屆數的差異，邀請樂團上的調性也有些微的改變。在前四屆中，樂團可以確切的符合族群多元性和音樂表演者的代表性的標準，當音樂表演者站上舞台上時，即能反射性地聯想音樂表演者與其關注的議題。但後四屆的表演者陣容中，反而更在意音樂表演者的名氣和音樂風格的廣納程度，就本文的觀察，民謠或趨勢下受歡迎的音樂風格（indie-pop 或 rap）開始大幅增加，整體陣容上因風格的柔化，陣容調性的改變反而降低了音樂節的抗爭意味。

樂團在舞台上的呈現，共生音樂節團隊不會有太多展演呈現上的干涉。團隊詢問音樂表演者來共生音樂節的表演意願時，會同時附上共生音樂節的基本介紹與精神理念，並對音樂表演者提出對議題推廣有助益的表演建議。就像籌備團隊所說：

---

<sup>54</sup> 音樂人是否曾經在網路媒體或表演場合上，公開發言對議題的看法，或表達支持，這些行為都可以視為社會參與的音樂人。

音樂人本來就是一個受邀的、比較外圍的參與者，卻又是音樂節很重要的主角，這是一個比較難的問題。（GHIT200923）

對團隊而言，這些答應擔任共生音樂節卡司的樂團等於認同團隊對二二八議題上的詮釋。所以對於音樂人如何在舞台上進行音樂實踐，不會有強制要求，畢竟主辦方最在意的仍是透過音樂表演者視角將議題擴散出去。他們認為，音樂表演者在舞台上的展演，等同將風格化的作品展現在特定議題上賦予詮釋，其融合現實環境並賦予真實感受的原真性意義。音樂表演者跳脫制式宣傳的框架，著眼於現實的美學，相對一般演講者中喋喋不休的評論，重新創造出一種軟性訴求的對話。另一群交叉進行的政治名人演講則包括 NGO 代表人、此領域的學者、與二二八議題相關的從業人員、對議題佔有「話語權」的政治工作者，演講題目通常會緊扣二二八議題，這也使得共生音樂節與一般音樂節比起來，更顯現籌備單位對議題的重視程度。

也就是說，共生音樂節的主舞台展演試圖將現場參與的群眾和音樂表演者以最直接的方式推動社會變革。此社會變革有一個明確的目標，圍繞著「理解二二八歷史，推動轉型正義程序」的意識。透過這樣長期活動執行過程，共生音樂節被賦予了明確的政治任務，而群眾在整個政治運作過程中成為能動性的行動者。

#### 第四節 共生音樂節的組織文化

共生音樂節籌備團隊歷屆統計工作人員平均界在 30 至 40 人之間。各屆總召表示，因為活動沒辦法向政府申請人事費，所以群眾募資的費用會作為供給團隊成員的貼補。低補貼加上長期的勞心策劃，造就了共生音樂節籌備團隊以下的組織文化。

## 一、年年注入活水的籌備團隊

共生音樂節團隊成員迭代頻繁，每一屆共生音樂節結束後，據籌備團隊表示，願意留下來繼續籌備下屆音樂節的成員不到四分之一，而這跟團隊成員性質有極大關係，以下分成三個原因解釋。首先，團隊成員大部分為在校青年，年齡分佈為 18 到 25 歲，其中以大學生或研究生為主。學生身份具短暫、流動、彈性<sup>55</sup>等特質，成員容易因為個人生涯規劃的優先順序而離開團隊，同時學生身份也是短暫的，所以成員在團隊中的停留時間大約是一至兩年。

你可以把共生音樂節內部想像成人際網絡的重建，這個重建不是什麼壞事。我們不會特意把它視為某種形狀，這樣會有點扭曲一個學生團體活動的用意。學生社團有一個流動性、不確定性，它也有可能會中斷，但一切都會看到客觀條件。（GAIT200912）

其次，執行一個半年的大型企劃需要花費大量的氣力和時間，學生的調配時間相對一般正職工作者更有彈性，時間上的自我調配，如開會時間、執行任務時間等都成為團隊內討論時間彈性的特色。

舉例來說，現在辦快閃行動，隨便招都一百個人，但如果要組一個社團，招十個人都有困難。大家寧願去參加一次性的團體，相對負擔沒那麼大，這就是學生社團普遍的難度。共生為什麼長期下來組織化規模沒有很快擴大，也是因為大家會參加一年的活動，但不見得會想參加共生這個組織。（GAIT200912）

---

<sup>55</sup> 根據 McCarthy & Zald (1987) 的研究，可支配時間 (discretionary time) 的有無，成為影響社會運動參與的關鍵，由其是時間較其他社會身份自主的大學生。（McCarthy & Zald, 1987；引自何明修，2004）。

此外，學生在經濟壓力上比較不會有負擔，對於活動的參與通常是憑藉著一股想改變現行體制的熱忱而加入團隊，這份反動想改變的力量存在著一種反抗精神。最後，學生性格是不穩定且躁動的，對於參與長期活動新鮮感也會降低，所以停留時間最多不會超過兩年。基於以上的三個原因，每年共生音樂節團隊皆需要招募大量新人。而籌備團隊的每年更新，使組織內部有源源不絕的活泉推舊浪，透過團隊的迭代同步更新當代青年看待二二八紀念日的視角，如上述提到，學生成員幾乎佔據組織內的籌備成員，而學生身份的流動性和不穩定性，使組織運作上彈性更高，內部成員的工作模式也朝向垂直溝通。製作新企劃的活動時能快速得到共識，這也使得共生音樂節每屆活動的精緻度提高。但隨著舉辦的屆數與規模逐漸增加，活動趨向制式。

每年成員的大幅調動，可以解釋為何共生音樂節團隊重視內部的工作傳承，新世代青年不斷更新組織群像，達到許多 NGO 期盼的事項，也就是在招募人員的過程中完成「青年培力」的使命。對一般 NGO 而言，組織成員的流動是必須的，尤其是青年的加入顯得更為重要，內部換血能幫助更多對議題有興趣的人直接面對議題本身，也能透過青年的視角和語言將議題推廣給更多人認識。周邊攤位的 NGO 便提到：

共生音樂節每年招募新的工作人員，是一件很了不起的事，這等於是一個經驗的傳承，讓議題不只停留在一代人就結束。大部分執行活動的工作人員為長期待在 NGO 的人，所以大家通常以同樣的方式處理前一年的活動，長期下來組織辦活動的形式會顯得越來越僵化。反觀共生音樂節團隊，他們持續有不同的工作人員投入，擔任核心的決策的角色，這樣就有更多不同的聲音持續進來。（BRIT201007）

也就是說，若想要將歷史議題透過溝通曲徑進入當代思辨，以時間效益來說，年輕人能花更少的力氣達成推廣議題。所以，當越多年輕人熟悉二二八議題，

議題被遺忘的焦慮感會因為青年的傳承而減少，轉型正義的議題內容若能透過日常對話輕易地內化於談論內容中。因此，團隊成員皆為學生時，更能理解同世代的同儕在意的切入點，例如青年隊台灣歷史記憶的暫存空間，我們能透過青年視角去詮釋對此議題的解釋，不再只將其視為一般國定假日。

## 二、籌備團隊的彈性有機

組織運作的思考包含成員們的政治想像，不僅對於共生音樂節籌備團隊如何規劃想被關注的議題，要與怎麼樣的組織合作，同時牽涉到籌備團隊如何吸收成員、對內部成員的要求，以及組織決策過程，隨著每屆組織的運作發展，逐步修正、調整自己的想法（黃佳玉，2018）。

共生音樂節團隊不會以特定框架要求活動的執行方式，「沒有限制」反而是青年團隊的彈性特徵，也讓團隊中不斷地激盪開展一些新的意見。這也讓團隊在面對歷史傷痕時，能有更有趣的方式執行沈重的議題。草創期時，社運組織前輩曾質疑以籌備團隊以「音樂節」作為承辦的合理性，但為了推廣給更多群眾，議題上嚴肅與娛樂程度之間的拿捏也需有所調整。音樂原本只被視為一個輔助工具吸引群眾，議題的層次則是透過整體活動營造現場氣氛。現場的靜態展版、真人圖書館、周邊攤位都足以作為建構群眾想像的配套措施。

對我來說共生音樂節最重要的地方，是提供了一個舞台給一些想做事的年輕人。有經費、空間、夥伴一同完成一些意見，可能有些人平常會想說要做什麼，但當你自己一個人的時候，沒有夥伴、經費、空間、知識背景，只能想沒辦法真正的行動。而我覺得共生音樂節最重要的地方，是可以提供這些缺乏的東西。如果共生音樂節可以讓一些人去完成，他們想完成的事情，對我來講這個就是共生音樂節存在的意義。（GDIT200925）

團隊成員的學生身份成為一個獨特的請願團體或壓力團體時，其創造了一個獨特的年輕一代的風格，這也是共生音樂節製作形式特別的原因。即使團隊成員幾乎沒有經歷二二八事件，辦音樂節的過程看似與歷史脫軌，但實質的成為銜接斷代歷史的重要還原者。

為了讓不熟悉的群眾對議題產生興趣，共生音樂節團隊在議題上相對一般社會運動而言不走硬質地的倡議抗議行動或表演劇碼，團隊內部將重心放在形塑空間給予思想的討論與辯證，配合音樂的調和，使共生音樂節相較社會運動而言調性比較柔性，這也是為何團隊選擇以「音樂節」作為與群眾的溝通方式。團隊在此場域中大量執行溝通、聯合、對抗等策略，使活動與群眾之間的觸發點一一被啟動，並在活動進程中形成音樂邊界。共生音樂節躊躇了兩年尋找適當的定位，直到第三屆，音樂主體在共生音樂節才逐漸成型，第八屆也持續維持著音樂節的氛圍。啟動詮釋框架帶給群眾認知上的變化，這樣的改變進而轉化成具體的政治行動。像籌備團隊的一員就提到：

前兩屆仍用社運思維處理音樂節，社運思維是指邀請周邊認識的人幫忙一下，但不會完整的參與這項活動，這樣的缺點是沒有整體性。第三屆才開始有主視覺，整體的活動定調出來，也是一個音樂節該有的樣子。（GCIT200920）

團隊成員為我們作出了一個彈性有機的例證，他們用了動態有機式特質來形容行動者認同的轉變情形（黃鈴媚、沈錦惠、曹開明，2014）。共生音樂節團隊垂直分層的分工，並不影響團隊內部靈活且具高度適應性的形式，其在於團隊內部沒有標準化的條例規範，即使內部或外部發生臨時狀況，團隊成員皆能依循過往經驗和機動反應作出即時調整。同樣的，另一個內部成員也認同共生音樂節團隊的運作模式，如同 Castells 提到，個別的行動者會自主的選擇

人際網絡，並與志同道合的人一起建立自主性，這也呼應籌備成員為何選擇了這樣的團隊作為一種關注議題的方式。

### 三、作為一個建構青年主體認同的共生培訓營

共生音樂節籌備團隊如同一個任務型組織，在執行大型展演的活動過程中逐步地建構青年的主體認同。首先，在初期的共識營與自主分組，找到各自喜歡的組別執行企劃，除了發揮長處，同時也能從中建立主體認同，將先備知識與更新中的史料不斷重整和轉譯，將混雜的交叉歷史透過不斷地梳理，還原歷史的樣貌。除此之外，藉由參與共生音樂節的現場可以享受到祭典給予的歡愉，這如同再次洗禮於成年禮一般，共同度過了一次又一次的訓練。

第一屆成員先找了獨立青年陣線合作過的大學異議性社團<sup>56</sup>，成員大部分也同時參與過校內異議性社團和共生組織。大學校園有助於積極參與政治的學生彼此串連起來，因而建立運動認同、參與組織與行動的地方，提示了大學與整體社會的關係。這也可顯示共生音樂節多半是從既有的人際網絡開始組織運動。

共生音樂節團隊，現在就像是一個中繼站，志同道合的人在這個平台相會，發揮各自的才能。（GDIT200925）

以個人身份做議題展演與對自身對學生行動者的認同，使得社運參與者容易因為社會網絡進入一個運動付出心力，同時牽扯到個人在學生身份上的情感連帶。加入共生音樂節團隊的成員都帶著自己的動機和目標來參與運動，在運動的實踐中發現彼此潛在的交集點。

---

<sup>56</sup> 例如台灣大學濁水溪社、台大意識報、台大大陸社、中興黑森林社、政治大學野火陣線、陽明大學有意思社、東華大學烏頭翁社、輔仁大學黑水溝社、東吳南榕社、台北大學翻牆社、北醫義鬥社、靜宜尋根樹社、文化大學野青社等社團。



希望他們在共生音樂節團隊中得到一點歸屬感。而且大家就算去了不同的地方，之後還是會在某個時間點回來，比如說二二八的時候。從效益的角度，大家散到不同的位置可以發揮的效益才是最大的，到了不同的位置之後，用過去的經驗還是可以繼續為這個議題盡一份心力。（GDIT200925）

共生音樂節團隊表示，每屆參與完的工作人員最後選擇離開，並非全然地告別議題圈，有些成員會選擇到不同的工作位置和權力關係上執行同樣的議題，例如，過往富有熱忱的夥伴會選擇到其他 NGO 或政府單位施力，NGO 相對共生音樂節團隊而言組織內部相對穩定，且能經營更大的企劃案。

這也正顯示出，成員前來共同籌辦共生音樂節時可能帶著一股熱忱和累積技能經驗作為考量進入此場地。參考 Castells（2020）的說法，要讓個體因情緒而行動，並逐步開展為許多人的共同審議以及共同規劃出運動目標，不乏幾個特定的溝通特徵。組織參與者之間的溝通特徵，會決定社會運動的組織特性，這不自覺地讓共生音樂節成為一個培訓營。成員溝通過程的互動性越高、組織階層劃分越少，運動的參與度就越高。若欲將不同成員間的經驗彼此相連並組織成一個有經驗法則的籌備團隊，也就是說內部在共同述說與策劃一個歷史經驗時，需在籌備各項活動中的溝通過程產生革命情感，不只與夥伴之間的情感交流上更認同彼此，透過青年培力的過程與議題的連結程度越高，更在籌備期間獲得各自所需的技能。

## 第五節 行動者間互動關係下的效應

共生音樂節現場中的主要行動者包括共生音樂節籌備團隊、周邊攤位（NGO 和學生團體）、音樂表演者、群眾，依據田調觀察和訪談資料，觀察其中的互動關係與共生音樂節活動後產製的意義。

### 一、共生音樂節作為擴散知名度的平台

共生音樂節辦在凱道環繞的場域中，每個前往參與的個體抱持著各自的期待參加此活動。訪談中，各類受訪者特別提到因為共生音樂節為學生身份主辦，籌備成員藉由自己的身份呼朋引伴一同參與共生音樂節，現場群眾相對其他議題性活動而言年齡層普遍較低，年紀大概落在 25 歲之內。

身為音樂人，我以支持的心態參加，但並不覺得自己是共同主辦方。我猜來這場活動的音樂人可能多半抱持著擴展聆聽群眾的期待而參與共生音樂節。（MVIT201104）

對音樂表演者而言，共生音樂節被視為一個觸及非自身樂迷的聽眾，同時在此表演可能會被周圍群眾貼上「正當性」的標籤，這樣的共同參與也給表演者更多在議題音樂節上表演的可能性。

籌備團隊藉由這個音樂節，讓各式各樣的社運團體透過此平台被看見，通常是為關心二二八的人才會出現在共生音樂節。在擺攤的部份，我們希望可以跟群眾互動，我相信這也是主辦單位的期待，希望讓台灣人看到更多社會的樣貌，而我們也透過此平台融入我們組織近期關心的議題。（BRIT201007）

對周邊攤位而言，音樂節是個能吸引人潮、廣納想法的空間，並可以主動接觸對議題不熟悉的現場參與者。對共生音樂節團隊而言，除了推廣議題，還能找到志同道合的潛在籌備成員。綜觀以上，本文認為行動者帶著各自的目的，將利益極大化，行動者各自利用共生音樂節聚集的人潮，擴散組織的倡議、樂團的歌曲或共生音樂節不斷在論述中建構的「共生」意義。

## 二、反結構中的新部落生成

每年共生音樂節籌備團隊嘗試營造共享式的新部落意義，群眾藉由二二八紀念日群聚，共生音樂節當天也發揮了節慶功能中「安全閥」效果（Turner, 1969/ 黃劍波、柳博賢譯，2006），系統性地打破社會運動的既定印象，此作為解決社會衝突的手段，不但能幫助宣洩情緒，亦能維持既定的社會關係。

共生音樂節群體融入各類「音樂節」的群眾，打破以地理為界限的原生部落形式。群眾除了能在二二八紀念日當天與舊識相聚於共生音樂節現場，亦能在參與完音樂節後，繼續於線上延續線下沒結束的話題，在線上社群中繼續討論。網路族群的週期性，因音樂節的有限時間和參與者的流動，逐漸凝聚對此音樂節的共識。群眾不再因為階級層次或個體身份而格格不入，在此既定社會上對議題的偏見已不成為現場的秩序，反而「顛倒」成一般群眾接收資訊後，可以產製出自有想像的基模概念。而節慶的集體形式，也意外地給予群眾微觀公民權。在微觀公民權中強調的是一種民主規範下的關係中的地位，而非既定模板中的文化規範（Gligorijević, J., 2018）。同時前來的群眾是一群「共同參與」此音樂節的群眾，即使具備著文化身份的不同仍能在現場進行集體思辨。

群眾參與共生音樂節成為一種集體抵抗的象徵標誌，共生音樂節亦成為一種集體的歸屬，並打破階級身份上的界線，凸顯群眾在此空間中不同時空集合出的軌跡共生性。此外，共生音樂節因架設在一個寬敞的空間，對一般「路過的人」而言，如同突如其來出現的舞台。尤於音樂節全程免費，路過的人可以

自主決定是否要參加，對共生音樂節毫無概念的人來說，涉及一種自我管理（self management）是否要參與此活動的自主權。

### 三、異質同溫層間的交集

對於現場群眾群像，各方皆有其看法。音樂表演者認為，關注此議題的群眾應該對於共生音樂節的節目單陣容不會太在意，對音樂上的在意頂多是為了增廣見聞。籌備團隊則表示，以樂迷身份前來的群眾，應是以參與免費音樂活動的心態或支持喜歡的音樂表演者才前來參與。籌備團隊亦樂觀表示，聽眾只要熟悉了場域氛圍，不僅能對周邊活動有更多的好奇心，相較一般的社運場合上也不會顯得格格不入。

我們覺得場地不一定要辦在凱達，比如說自由廣場還不錯，或是二二八紀念館裡面或外面都可以，場地氛圍更容易被建立起來。因為在凱道上很容易被感覺是一種社運場合，但他的名字又是音樂節，給人微妙的不知所措。（MUIT201008）

因為共生音樂節的節慶屬性，大部分的受訪者表示若現場有認識的人會更願意參與此活動。共生音樂節在此被視為一個附加音樂的主題聚會。以下將群眾分成兩大集合，分別為關注議題者以及獨立音樂聽眾。

以關注社會議題者而言，過往通常有比較多社會運動參與經驗，共生音樂節讓許多社運圈的朋友多了一個契機聚在一起，除了招商攤位連結過往合作過的夥伴，還有大學倡議性社團的學生前來。對他們來說如同參與了一場具備園遊會性質的同樂會，現場如同一個小型的公民運動，這類群眾通常不會太在意舞台上音樂的編排，反而更在意攤位名單、展板主題、短講演講者等。這些被召喚的現場群眾，個體需釐清哪種情緒具體吸引他們至現場，進而形成不流於口號的個人論述。以獨立音樂聽眾而言，他們視音樂為一種中介，透過音樂

表演者展演中的音樂接收意義觀點，以此與歷史事件聯想。藉由聲響的力量，將音樂上的豐沛情感渲染現場，燃起建構他人組織歷史記憶，這也間接給予聽眾賦權資格的一種政治情感。對於部分的獨立音樂群眾，關注議題為日常瑣事，因此，參與共生音樂節不只帶來個體上的情感連帶，更是一種身體力行的現場支持。觀眾將進入共生音樂節作為一個行動表徵，在參與完議題音樂節後所激發的共同情感，轉化為現實中理解二二八受難情節與關注轉型正義的動力。

共生音樂節此種以議題為主體的活動，音樂表演者在此反而比較難在舞台上曝光個人形象。三組音樂表演者在訪談中一致認為共生音樂節在社會運動和音樂節之間的光譜中比較偏向社運場合。他們希望透過藝術或音樂媒介給予群眾生活化的共同感受，將創作音樂化作話語權的象徵，在音樂中傳達對事件的看法，深入淺出地表達艱澀議題中的主要核心概念。音樂具備著一種政治情感，可以將政治觀點滲透至歌曲中，而這樣的政治表態也將影響他們的藝術價值與未來音樂生涯。林聖章（2016）認為在音樂節中「聽團」已經不只是一種口號，有時認同樂團的「政治位置」比認同樂團的音樂風格更顯重要<sup>57</sup>。

共生音樂節的音樂比重比較高，這和一般社會運動的遊行還是不太一樣。共生選擇的路線沒有一定需要政府做什麼事情，共生音樂節透過這樣的場合關注議題，本身沒有一個很強烈的對抗主體，整體調性上來說比社會運動軟很多。（BRIT201007）

從上述的論述中，對社運組織而言，共生音樂節相對於遊行和造勢場合，其反而是一個柔性活動，而且能吸引更多非社運圈的文化圈學生。某種程度上，各類行動者與現場活動佈置等集合皆建構出社會議題該有的想像，共生音樂節創造的氛圍促使各方可以在議題大熔爐的場域下交互作用。即使共生音樂節辦

---

<sup>57</sup> 參考〈衝突、建制到崩毀——「政治」與「噪音」的台灣獨立音樂小史〉一文。

在凱道上，還是吸引了各方群眾到現場，並凝聚現場氣氛的效果，建立了一個低門檻的另類公共領域，促進各方討論，將能夠產生變化的異質元素植入穩定卻有待商榷的思想價值架構中，以公共空間的形式做到藝術媒介想要達成的公共論述空間。

共生團隊這類由社運組織輔佐而成的籌備團隊，以音樂節名義吸引群眾，現場氛圍仍舊偏向社會運動場合。藉由自身的參與經驗與受訪者訪談中，現場仍聚集著投入過運動或對議題有興趣的群眾，瀰漫著政治菁英或高知識份子聚集的氛圍，這樣的現場是否反而只呈現一種現場佈道的展示空間？從群眾的訪談中，對轉型正義議題不熟悉的群眾而言，他們認為自己搭上符合世代的「政治正確」之車，參與共生音樂節被視為一種關懷社會的方式，但又不像參與社會運動般激進。音樂在共生音樂節中更成功地製造群眾一種想像，也就是說，參與共生音樂節能同等達到集體參與、採取行動與實現集體審議的行為。

共生音樂節作為一種議題音樂節，相較一般音樂節營造了不同的節慶空間，傳遞特定的意識形態以表達關注「歷史記憶」的重要性。此場域是否限縮了公共領域應有的本質，參與群眾反被制度中的文藝菁英霸佔，而非共生音樂節官網上的「更多群眾認識議題」的表態，反而造成對公眾開放性的不足，進入門檻仍就如一般的社運場合難進入，而共生音樂節製造的空間最後可能只淪為社運圈的集體歡愉？實體上沒有吸引到社運圈外的群眾，這是否成為沒有考量到各方群眾在公共領域中的溝通情境的缺陷之一。

## 第五章 結論

本文在文獻回顧中嘗試將新社會運動的概念切入，並加入節慶與狂歡節的元素和空間與音樂的公共性來詮釋籌備團隊製作議題音樂節的整體流程。在組織運作與組織文化的討論，探討 Street 提出的議題動員演唱會框架解釋組織製作共生音樂節時的分析依據。此外，由於共生音樂節籌備團隊的組織文化特殊處，影響後續文化製作上的安排，群眾與組織在此空間中共同形塑一個短暫時空，進而影響新部落和溝通空間的產生。現場如同議題資訊懶人包配上實體導覽員，符合線上線下共同營造的共感空間。以下將統整本文對於共生音樂節中文化製作的一些要點，並於第二節中提出研究限制與未來展望。

### 第一節 研究回顧

#### 一、共生音樂節如何成為議題音樂節

初期共生音樂節籌備團隊處理議題時，以社運思維的想像運作這項長期運動。他們透過「議題音樂節」的名義包裝議題，這過程中參照了節慶元素，嘗試創造一個短暫時區，並形塑一個想像空間給前來參與的群眾。本文將共生音樂節相關活動分為「主活動」與「次要活動」，每年共生音樂節之時間軸自「次要活動」開啟，從十月到隔年的二二八，再以「主活動」作為大型展演的華麗結束。延伸的時間軸將主體對二二八的詮釋概念串起。共生音樂節作為一個具代表性的議題音樂節，其跳脫一般音樂節的框架，不斷地強調各項活動製作所表達的意義，這些皆為了將參與議題的門檻降低至所有群眾可以共同參與所制定的目標，在活動陳述上亦可看出次要活動的重要性並不亞於主活動，兩者皆是鞏固議題的重要活動。

共生音樂節作為一種議題音樂節，本文解釋其為一種社會運動的轉型。這類以節慶取向的社會運動，有明確的政治目標及特定意識形態的音樂節形式。後幾屆的共生音樂節將場地選擇於凱道，凸顯地點的選擇是空間佈置中極為重要的一環。共生音樂節主舞台的表演安排也可以看到政治名人和音樂表演者之間的順序穿插，使得主舞台上不只有音樂表演的呈現，亦包涵生硬的議題透過政治名人以感情訴求的演講形式來回波動，群眾在此也可以於戶外空間中自在走動，找到一個喜歡的時間與空間，享受「議題音樂節」形塑的短暫異托邦，這其中也符合議題音樂節須符合的正當性期待。舞台區、靜態展區和攤位區的安排，是為了讓各方群眾在空間中自行與各類議題和議題組織自由碰撞，此情境如同穿梭於議題廣場之間一般。此種配置可視為一種當代溝通管道下與群眾在情感上與意識層面之間的互動交流。然而，音樂表演者的選擇亦成為共生音樂節籌備團隊的難題，群眾可能會因為音樂表演者的魅力而吸引到現場，視音樂表演者為一種中介，導向議題宣揚，在潛移默化中感受音樂在描述一些艱澀的議題概念時，讓群眾更願意放下個人視角觀看現場多維的討論視野，雖然音樂表演者的音樂並非與政治議題緊密相扣，但仍容易因為共生音樂節的政治色彩而被貼上標籤或可能影響未來的表演生涯發展，而使得音樂表演者在答應前來舞台時有許多的考量。

## 二、共生音樂節的文化製作

共生音樂節的活動製作可以看出團隊成員籌備議題音樂節的工作法則，透過每年的微調，創造出更符合當代社會情境的議題呈現。在此本文介紹了每屆的組織性質、成員特徵、工作分工等，進而影響共生青年協會的誕生。本文以十月至三月為一區間解釋籌備流程的過程以及籌備音樂節過程需注意的事項。共生音樂節因為每年有大量的人員出走，如何吸引新血加入團隊即成為共生音樂節工作流程中相當重要的一環。從選出總召、招募新人、共識營、籌備期、



展演當天以及最後的收尾，這種例行的循環使共生音樂節每一年都有一個完整規劃活動的象徵。除此之外，本文還介紹了共生音樂節籌備團隊內部的組別成立緣由以及各組各自扮演的角色，本文認為這呈現了共生音樂節在未來方向的選擇上呈現一種「文青風」和「轉型正義」議題宣示的拉扯。

每年共生音樂節籌備團隊內部成員的高度流動，導致內部工作人員大幅更新調動，有一部分原因與成員高度比例的青年身份有關，此身份使籌備團隊擁有彈性但不穩定的特質。一方面青年身份使籌備團隊能更彈性地分配工作時間與內容，但內部成員不穩定的狀態也使「傳承交接」成為共生音樂節是否能夠年年持續舉辦以及組織運作的模式上的重要課題。由於成員各自背負著「不讓歷史被遺忘」的使命在身上，在籌備過程中也完成了青年培力的任務。共生音樂節籌備團隊與一般 NGO 比較不同的是有較多的青年進入與流出，加入後的團隊成員接收了近半年共生訓練營的洗禮，以團隊內對議題的認知架構作為基本判斷準則，再以青年視角作為詮釋框架對外向公眾形塑議題概念。這不只能幫助外部群眾的認同，同時能夠增加內部對團隊的信心。本文最後也提到，籌辦共生音樂節的過程同時也能幫助青年建立主體認同，在同儕之間利用自身的人際網絡組織運動，在宣傳活動時同時串連大學的倡議性社團，進而影響更多同齡群眾關注此議題。

### 三、行動者互動關係下的效應

共生音樂節場域中的行動者包含籌備團隊、周邊攤位、表演者與群眾。團隊希望透過舉辦此活動達到「不默而生」<sup>58</sup>。薛化元曾表示，多數的群眾未經歷過二二八事件，為了記取過往教訓而不是遺忘過去，應理解歷史的脈絡同時能捍衛台灣的主體價值（薛化元，2020年2月28日）。以上這段話對群眾

---

<sup>58</sup> 共生音樂節第八屆的主題名稱。

而言，可顯示籌備團隊想在現場營造一個交集使異質同溫層能在同個時空相遇，並藉由大型紀念會的文化概念共融於此。共生音樂節渴求讓不同價值觀的人以各自的視野溝通討論，個體成為知識與行動的載體於此場域中切磋琢磨。除此之外，共生音樂節所塑造出的公眾廣場也成為各類行動者推廣個人或組織知名度的場所，在此空間中能最有效地觸及有興趣但未接觸議題或音樂種類的群眾。籌備團隊同時也以自行塑造的詮釋框架建構對此議題的看法並強化自身的主導話語權。行動者中的音樂表演者皆表示創作對他們而言為表達議題的一種方式，但並非是絕對的創作題材，將觸手可及的社會事件作為靈感來源，以各自擅長的表演方式和音樂種類訴諸情感與意見，將音樂具備的政治情感（political sentiment）在展演中展現。

這類以創意節慶取向的社會運動作為吸引群眾的一種方式，以反文化的訴諸形式將對於社會現狀的不滿透過平和的音樂展演呈現，配上大量論述和前期活動的鋪陳，將看似軟性的文化活動轉向艱澀的議題詮釋。本文在此將群眾從「個人空間」的認知轉往公眾向，共生音樂節提供的平台賦予了群眾能動性，成為一個能讓群眾自由討論的發聲管道。在共生音樂節的舞台上，音樂表演者「風格化」的作品展現了在特定議題上的詮釋，其融合真實並賦予形而上的意義<sup>59</sup>。音樂表演者逃脫制式宣傳的框架，著眼於現實的美學，相對一般演講者中長篇大論的情感喊話中，另創造出一種軟性訴求的對話。

從群眾的經驗而言，共生音樂節呈現平易近人的印象，並非一般既定印象的街頭抗爭，而是相對柔性的音樂展演與展覽包裝而成的活動，這對於沒參與過社會運動的人而言，是一種參與社會運動的新模式，也同時能觸及對議題不熟悉的群體邊界。此外，每年共生音樂節均有其強調的主題訴求，不同的訴諸主題也搭配著音樂節必備的主視覺，因為主題會不斷地圍繞在二二八議題，此

---

<sup>59</sup> 卡繆在《反抗者》一書中曾提出形而上的意義。

種週期性的紀念性活動使群眾能強化並直接聯想共生音樂節與二二八及轉型正義之間的關聯性。

## 第二節 研究展望與限制

作者過往兼任各項音樂節工作和志工的經驗<sup>60</sup>，可以發現一般團隊共同製作音樂節時的工作模式偏向發散與機動性，但隨著每年音樂節的數量和規模逐漸擴展，音樂節的製作呈現趨向精緻化、規格化，並成一種推廣音樂活動的商業模式，也被業界並成為一門好生意。共生音樂節作為一個議題音樂節，其有明確的政治訴求，與一般以休閒取向的音樂節有明顯差異。本研究嘗試從社會運動的角度而非傳統研究音樂節的方向切入，原因在於現今相關研究多聚焦於音樂在政治或社會上的運用，音樂節的部分則是著墨於休閒取向的音樂節。目前較匱乏以議題為訴求面向的音樂節討論。本文提出的議題音樂節概念主要參考 Street (2008) 提及的狂歡化的議題音樂節 (protestival)<sup>61</sup> 與蕭長展與楊友仁 (2014) 提出的「議題動員取向演唱會框架」等有明顯訴求的議題音樂節。本文在此將新社會運動和節慶的兩種性質交織討論，並從新社會運動的視角切入，在論述中將共生音樂節視為一種行動模板，新社會運動重視形塑抗爭意義的過程，因此本文也同步關注共生音樂節籌備團隊的成長脈絡，共生音樂節籌備團隊就如同社會運動中的成員一般，在經歷運動的過程中，可能經歷到成員的高度流動，但每年二二八舉辦的共生音樂節就像共謀一個具有長期抗爭目的的社會運動，抗爭意義會隨著社會事件的更迭與史料的翻出，進而調整每一屆所擬

---

<sup>60</sup> 作者在戶外音樂節的工作經驗為第三屆政大音樂節的宣傳組組員，另一個室內音樂節則為台北國際合唱音樂節兼任舞台助理。其他志工經驗則包含 2019 年的野鵝開唱、2017 年的風和日麗連連看、2015 年的巨獸搖滾。

<sup>61</sup> Street (2008) 提出了 protestival 的概念，即 protest 與 festival 之結合。

定的詮釋框架。本文期望此有別於傳統角度的音樂節研究有助於未來之研究者以不同的研究視角觀察音樂節的文化製作。

在研究限制部分，本文以局外人（outsider）的身份研究共生音樂節的歷年文化製作，在各種活動的解釋皆從個人參與經驗、田野筆記、訪談與網路文本的爬梳理解活動的製作方式，因研究時間有限，未能長期進入田野空間跟訪各個活動的進程，若能近距離進入各種活動場域必能對共生音樂節的整體規劃有更完善的理解和討論。

本文認為，演唱會與音樂節無論在音樂種類或是製作方式上仍有一定的差異，因此本研究擴增了蕭長展與楊友仁對於議題動員取向演唱會的框架研究，將演唱會和音樂節的本質加入更多節慶和狂歡節元素的討論，並將音樂與空間所具備的公共性應用於共生音樂節的研究中。本文初擬「議題音樂節」的原型（prototype）時，引用 protestival 作為結合社會運動與音樂節的主要解釋方式。在研究文獻時跟著相關脈絡引入新社會運動、構框概念、狂歡節，最後才轉向群眾方共構空間的新部落概念作為共生音樂節如何影響群眾的解釋。本文重新將「公共性」放置於討論議題音樂節時的重要元素，並觀察籌備團隊長期運作的「議題音樂節」能否將自身具備的「社會運動」優勢經驗作為一種推廣議題的模式？然而，本文可能預設過多初期西方音樂祭的「反文化」想像，由於大部分國內文獻在主題上著墨於娛樂導向的戶外音樂節活動或一次性的議題音樂節，反而忘卻「反文化」對青年與音樂節的影響，有關於「反文化」概念與議題音樂節之間的互動，此部分的討論礙於篇幅無法善盡。

另外，現階段無法直接比較共生音樂節與其他音樂節的花費差異。共生音樂節在總支出上日益提升，收入來源除了持續提領的「二二八事件紀念基金會」贊助外，還包含在群眾募資網站上的金額。在收入和支出的對比上，可以發現每一年共生音樂節的活動辦理上是相當辛苦的，本文提出是否隨著活動支出的增加有日益符合共生青年協會對共生音樂節的期待或展望，效益

上是否有符合「吸引更多人」盼本研究所提出的面向，既然舉辦共生音樂節是一種吸引群眾前來關注議題的方式，這種社會運動的轉型模式若不能觸發群眾的長期關注，只為了紀念二二八音樂節而持續舉辦的活動，共生青年協會是否以其他方式代替議題音樂節？此部分因時間限制下無法善盡的討論，盼提出的兩個面向讓更多對議題音樂節感興趣的研究者有更多切入的可能。



## 參考文獻

### 中文部分

- 陳韋臻（2017年6月15日）。〈「聲音是戰場」聲軌·台灣現代聲響文化資料庫建置〉，《典藏》。取自 <https://artouch.com/views/content-4619.html>
- 林其蔚（2015）。〈台灣地下噪音：學運反文化之聲〉。《造音翻土：戰後台灣聲響文化的探索》，154-167。台北：立方文化與遠足文化。
- 羅悅全（2015）。〈黑手那卡西的社運音樂實踐〉。《造音翻土：戰後台灣聲響文化的探索》，130-137。台北：立方文化與遠足文化。
- 游崑（2015）。〈吳中煒與九零年代破爛視聽〉。《造音翻土：戰後台灣聲響文化的探索》，130-143。台北：立方文化與遠足文化。
- 因奉（2019年10月5日）。〈唱出台味，現世代的台語歌你咁有聽見？（下）〉，《新活水》。取自 <https://www.fountain.org.tw/article/taiwanese-song-now-part-2>
- 因奉（2019年10月1日）。〈現在的台語歌是一種 style：訪何東洪回探新台語歌流變〉，《新活水》。取自 <https://www.fountain.org.tw/article/new-taiwanese-song>
- 羅悅全（2020年5月）。〈台灣地下音樂的推手－水晶唱片的新音樂之路〉。《秘密基地》。取自：<http://jeph.bluecircus.net/archives/44>
- 林其蔚（2013）。〈現代性框架的邊緣或其外—謝德慶、謝英俊、黃姓塗鴉客、吳中煒、DINO 與蔡繡如的生命創作〉。取自：  
<http://www.linchiwei.com/archives/1777>
- 文化部影視及流行音樂產業局（2020）。《107年流行音樂產業調查報告》。臺北，文化部。

- 〈後野台時代音樂節大亂鬥〉（2018）。《小白兔通訊》，6。台北：小白兔橘子。
- 陳冠亨（2017年12月5日）。〈【台灣音樂專題報導】現在正是在台灣參加音樂節的好時機〉，Taiwan Beats。取自 <https://zh.taiwanbeats.tw/archives/18386>
- 劉悉達（2019年12月23日）。〈從歷史看現場—擠進2019的音樂祭（下）〉，表演藝術評論台。取自 <https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=56456>
- 徐楓惠（2006）。〈從90年代地下搖滾樂看台灣另翼搖滾主體性的指涉〉。南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。
- 蔡佩君、張志宇譯（2005）。《劍橋大學流行音樂讀本》。台北：商周。（原書：Frith, S., Straw, W., & Street, J. (Eds.). [2001]. *The Cambridge companion to pop and rock*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.）
- 陳惠婷（2005）。〈搖滾音樂演唱會之文化行銷分析—以「Say Yes to Taiwan」演唱會為例〉。國立政治大學廣播電視學研究所碩士論文。
- 陳柏偉、何東洪（2012）。〈通俗音樂作為社會運動：一個開展與反思〉。2012年文化研究學會年會論文。
- 吳介民、蔡宏政、鄭祖邦（2017）。《吊燈裡的巨蟒：中國因素作用力與反作用力》。新北：左岸。
- 莊程洋（2016）。〈當代學生運動者的組織圖像〉。國立中山大學社會所碩士論文。
- 辜子桓（2015）。〈獨立音樂社群的DIY實踐—以[巨獸搖滾音樂祭]為例〉。中正大學傳播學系電訊傳播研究所學位論文。
- 趙丹瑜（2010）。〈野台世代之歌——一個搖滾音樂祭的崩世光景〉。臺灣大學新聞研究所學位論文。
- 馬詩瑜（2013）。〈台灣搖滾樂反抗論述的音樂場景分析：Live House 音樂展演空間、社會運動、音樂祭〉。臺灣大學地理環境資源學研究所學位論文。

- 何東洪（2003）。〈搖滾樂文化的靠攏：「地社掛」Tone 的初探〉，2003 年文化研究學會年會論文。
- 鄭景雯（2006）。〈貢寮·獨立音樂·海洋音樂祭〉。國立交通大學社會與文化研究所碩士論文。
- 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。
- 林昱彤（2016）。〈人民動起來—議題動員取向音樂展演的框架研究〉。國立高雄應用科技大學文化創意產業系碩士論文。
- 何郁慧、陳倩兒（2016 年 6 月 1 日）。〈新生代的聲音：今天，六四與我何干？〉，《端傳媒》，取自 <https://theinitium.com/project/20160601tiananmenmemory/#article3>
- 二二八事件紀念會（2020 年 2 月 5 日）。〈二二八事件七十三週年紀念活動暨 2020 年相關活動列表〉。取自 [https://www.228.org.tw/list\\_memorialevent-view.php?ID=66](https://www.228.org.tw/list_memorialevent-view.php?ID=66)
- 張世倫（2011）。〈怎樣「反叛」，如何「抗議」？試論「搖滾樂改變世界」的政治想像〉。《臺灣社會研究季刊》，81：443-461。
- 王甫昌（2003）。〈第十六章：社會運動〉。《社會學與台灣社會》（第二版），編/著者王振寰、瞿海源。421-452。台北：巨流。
- 何明修（2001）。〈革命的節慶、節慶的革命：Mona Ozouf 對於集體行動研究的啟示〉。
- 何明修（2004）。〈文化、構框與社會運動〉。《臺灣社會學刊》，33：157-199。
- 何明修（2004）。〈當本土社會運動遇到西方的新社會運動理論：以台灣的反核運動為例〉。《教育與社會研究》，7：69-97。
- 何明修（2004）。〈政治機會結構與社會運動研究〉。《政治大學社會學報》，37：33-80。



- 何明修、林秀幸（2011）。《社會運動的年代：晚近二十年來的台灣行動主義》。新北：群學。
- 簡妙如（1996）。〈過度的閱聽人：「迷」之初探〉。
- 簡妙如（2013）。〈台灣獨立音樂的生產政治〉。《思想》，24，101-121。  
臺北：聯經。
- 夏春祥（2000）。〈媒介記憶與新聞儀式—二二八事件新聞的文本分析（1947-2000）〉。政治大學新聞學研究所博士論文。
- 蕭長展、楊友仁（2014）。〈初探台灣的議題動員取向演唱會：以 [正義無敵] 及 [音樂·生命·大樹下] 為例〉。《社會分析》，8：117-149。
- 劉康（2005）。《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》。台北：麥田。
- 范耕維（2019）。〈共生音樂節與台灣轉型正義的新力量：從參與視角到觀眾視角的觀察〉。《新社會政策》，63：12-16。
- 鄭閔文（2018）。〈21 世紀的音樂與社會運動：從樂生到太陽花〉。國立政治大學新聞學系碩士論文。
- 王立君（2011）。〈城市事件行銷的框架—以高雄市世界運動會為例〉。國立中山大學傳播管理研究所碩士論文。
- 王孝勇（2011）。〈Mikhail Bakhtin 狂歡節概念的民主化意涵：從批判取向論述分析的理論困境談起〉。《新聞學研究》，108，183-223。
- 吳少峰、戴光全（2019）。〈迷笛音樂節中循環新部落的聯結與交往特質〉。《旅遊學刊》，34(6)。
- 曾武清（2004）。〈虛擬社群的集體記憶與儀式傳播：一個關於“龍魂不滅”的初探性研究〉。《資訊社會研究》，6：199-233。
- 劉怡君（2018）。〈搖滾音樂觀光：Rock Werchter 音樂祭展演及其消費體驗〉。國立臺灣師範大學歐洲文化與觀光研究所碩士論文。
- 王志弘（2010）。〈都市社會運動的顯性文化轉向？1990 年代迄今的台北經驗〉。《國立台灣大學建築與城鄉研究學報》，16：39-64。

- 王志弘 (2009)。〈多重的辯證列斐伏爾空間生產概念三元組演繹與引申〉。《地理學報》，55：1-24。
- 黃順星 (2010)。〈另類的公共性：媒介空間的文化行動〉。《文化研究月報》，108：32-51。
- 黃俊銘 (2010)。《音樂的文化、政治與表演》。台北：加赫文化行銷。
- 林東泰 (2013)。〈從 Giddens 結構化理論看高教研三巨頭扮演的能動者變革角色：以國科會研究費案為例的批判論述分析〉。台北：輔仁大學。
- 劉紀蕙 (2000)。《孤兒、女神、負面書寫：文化符號的徵狀式閱讀》。台北：立緒。
- 陳芸芸、劉慧雯譯 (2001)。《最新大眾傳播理論》。台北：韋伯。(原書：McQuail, D. (2000). *Mass Communication Theory*(4th ed.). London：Sage.)
- 邱澎生譯 (1993)。〈阿伯瓦克與集體記憶〉。《當代》，91：20-39。(原書：Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, edited, translated, and with an Introduction by Lewis A. Coser.)
- 黃劍波、柳博濤譯 (2006)。〈閥限與交融〉。《儀式過程—結構與反結構》。北京：中國人民大學出版社。
- 黃郁棠 (2016)。〈公共意識的建構：涂爾幹與彌爾的視界〉。國立臺灣師範大學教育學系碩士論文。
- 吳介民、李丁讚 (2005)。〈傳遞共通感受：林合社區公共領域修辭模式的分析〉。《臺灣社會學》，9：119-163。
- 張茂桂 (1989)。《社會運動與政治轉化 (Vol. 7)》。張榮發基金會國家政策研究資料中心。
- 廖珮杏、劉維人譯 (2020)。《憤怒與希望：網際網絡時代的社會運動》。南方家園文化事業有限公司。(原書：Castells, M. (2015). *Networks of outrage and hope: Social movements in the Internet age*. John Wiley & Sons.)

紀蔚然（2018）。〈閹限概念與戲劇研究之初探〉。《考古人類學刊》，88：9-33。

彭琬馨（2020年2月28日）。〈出席共生音樂節 薛化元：釐清責任歸屬 才能化解族群疙瘩〉，《自由時報》。取自

<https://news.ltn.com.tw/news/politics/breakingnews/3083528>

吳叡人譯（2010）。《想像的共同體：民族主義的起源與散布》。臺北：時報。（原書 Anderson, B. [1991]. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.）

李嘉（2016年3月11日）。〈歷史上的今天：政府宣布介壽路更名凱達格蘭大道 見證北市歷史發展〉。《台灣英文新聞》。取自

<https://www.taiwannews.com.tw/ch/news/2893613>

鄭益明（無日期）。〈社運團體之財源〉。取自 <http://ago.gcaa.org.tw/mounth/17-5.htm>

林勝韋（2016年11月1日）。〈衝突、建制到崩毀——「政治」與「噪音」的台灣獨立音樂小史〉。《林勝韋音樂評論站台》。取自

<http://linmiou.blogspot.com/2016/11/blog-post.html>

二二八共生音樂節工作小組（2014）。《毋通袂記：1947 島國的傷痕》。臺北：前衛。

二二八共生音樂節工作小組（2015）。《走過：尋訪 228》。臺北：前衛。

二二八共生音樂節籌備團隊、海嶼暗潮（2016）。《回眸與追求—傳承不熄的暗夜微光》。臺北：前衛。

二二八共生音樂節論述組（2017）。《路 lōo：2017 二二八共生音樂節專冊》。臺北：前衛。

二二八共生音樂節工作小組（2020）。《不默而生：槍聲後的發聲與抵抗》。臺北：前衛。

## 英文部分

- Della, Porta. D. and Diani, M. (2006). *Social movements: An introduction* (2nd edition) . Malden, MA: Blackwell Pub.
- Atton, Chris. (2002). *Alternative Media*. London: Sage.
- Anderton, C. (2008). Commercializing the carnivalesque: The V Festival and image/risk management. *Event Management*, 12: 39-51.
- Touraine, A. (1985). Social Movements and Social Change, *The Challenge of Social Change*, ed. by Orlando Fals Borda. 77-92. London: Sage.
- Melucci, A. (1988). Social movements and the democratization of everyday life.
- Melucci, A. (1989). Nomads of the Present: Social Movements and Individual Needs in Contemporary Society. *Journal of Sociology*. Philadelphia: Temple University Press. 20: 390-405.
- Melucci, A. (1994). A Strange Kind of Newness: What's 'New' in New Social Movements?. *New Social Movements*, eds. by Enrique Laraña et al. Philadelphia: Temple University Press, 101-130.
- Tilly, C. (1978). The Opportunity to Act Together? *From Mobilization to Revolution*: 98-119. M.S. Addison-Wesley Publishing Company.
- Zald, M. N. and McCarthy, J. D. (1987). *Social movements in an organizational society: Collected essays*. Transaction Publishers.
- Street, J., Hague, S., & Savigny, H. (2008). Playing to the Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation. *The British Journal of Politics and International Relations*, 10(2), 269-285.
- Johnston, H., & Klandermans, B. (1995). The cultural analysis of social movements. *Social movements and culture*, 4, 3-24.

- Klandermans, B., and Oegema, D. (1987). Potentials, networks, motivations, and barriers: Steps towards participation in social movements. *American sociological review*, 519-531.
- Klandermans, B.(1988). The formation and mobilization of consensus. *International social movement research*, (1), 173-196.
- Habermas, J. (1981). New social movements.
- Touraine, A. (1981). The voice and the eye: An analysis of social movements.
- Castells, M. (1996b). *The rise of the network society*. Cambridge, MA: Blackwell.
- Eyerman, R. (2002). Music in movement: Cultural politics and old and new social movements. *Qualitative Sociology*, 25(3): 443-458.
- Giddens, A. (1984). *The constitution of society*. London: Polity.
- Cohen, Jean L.(1985). Strategy or Identity: New Theoretical Paradigms and Contemporary Social Movements. *Social Research*. 52: 663-716.
- Snow, David A. & Robert, D. Benforde (1988). Ideology, Frame Resonance and Participant Mobilization. *From Structure to Action: Comparing Social Movement Research across Cultures (International Social Movement Research, Volume 1)*, edited by Bert Klandermans : 197-217.
- Snow, David A. et al. (1986). Frame Alignment Process, Micromobilization, and Movement Participation. *American Sociological Review*, 51: 464-481.
- Bakhtin, M. M. (1984a). Problems of Dostoevsky's poetics (C. Emerson, Trans.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. (Original work published 1963)
- Bakhtin, M. M. (1984b). *Rabelais and his world* (H. Iswolsky, Trans.). Indianapolis, IN: Indiana University Press. (Original work published in 1965)
- Street, J. (2013). *Music and politics*. John Wiley & Sons.
- Carey, J. W. (2002). *A cultural approach to communication*.

- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*, Lewis A. Coser (ed & tr). Chicago : The University of Chicago Press.
- Webster, J. G. (1998). The audience. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 42(2): 190-20.
- Hesmondhalgh, D. (2013). 《*Why music matters*》. John Wiley & Son.
- Shuker, R. (2017). *Popular music: The key concepts*. Taylor & Francis.
- Martin, G. (2014). The Politics, Pleasure and Performance of New Age Travellers, Ravers and Anti-road Protestors: Connecting Festivals, Carnival and New Social Movements. In Andy Bennett, Jodie Taylor, Ian Woodward (Eds.), *The Festivalization of Culture*: 87-106. Farnham: Ashgate.
- Eyerman, R. and Jamison, A. (1998). *Music and social movements: Mobilizing traditions in the twentieth century*. Cambridge University Press.
- Halbwachs, M.(1992). *On Collective Memory*, Lewis A. Coser (ed & tr). Chicago: The University of Chicago Press.
- Laing, J. and Mair, J. (2015). Music festivals and social inclusion – the festival organizers’ perspective. *Leisure Sciences*, 37(3): 252-268
- Johnson, V., Currie, G., & Stanley, J.(2011). Exploring transport to arts and cultural activities as a facilitator of social inclusion. *Transport Policy*, 18(1): 68-75.
- Turner, V. W. (1982). *From ritual to theater: The human seriousness of play*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Sharpe, E. K. (2008). Festivals and social change: Intersections of pleasure and politics at a community music festival. *Leisure Sciences*, 30(3): 217-234.
- Bennett, A. (2001). Sixties Rock, Politics and the Counter-Culture. *In Cultures of popular music*. Buckingham / Philadelphia: Open University Press.

Gligorijević, J. (2018). Rethinking Politics in Contemporary Music Festivals: From  
Brandsapes to Potentially New Forms of Collectivities. *Geography, Music,  
Space*, 287.

Graham St John (2008). Protestival: Global Days of Action and Carnivalized Politics  
in the Present, *Social Movement Studies*, 7:2,



## 附錄一、共生音樂節歷屆音樂表演者

屆數	年份	當屆主題	場地	音樂表演者
1	2013	青年超克未來	自由廣場	舒米恩、拷秋勤、滅火器、茄子蛋
2	2014	毋通袂記	自由廣場	滅火器、林生祥與大竹研、勞動服務、火燒島、阿努.卡力亭.沙力朋安、lazycall、swirrl、沙丁魚樂團、張睿銓
3	2015	青年再起	自由廣場	搖滾主耶穌（蕭福德、豬頭皮）、吳志寧、林貓王、生祥樂隊、巴奈、川秋沙
4	2016	我們在這裡	凱達格蘭大道	林貓王、黃瑋傑、三牲獻藝、農村武裝青年、槍擊潑辣、川秋沙。
5	2017	欲行ê路	凱達格蘭大道	美秀集團、厭世少年、大支、嗎啡因、兩國、馳云章、巴賴
6	2018	查無此人	凱達格蘭大道	仙樂隊、林生祥、老王樂隊、柔米、胖虎樂團
7	2019	眾聲喧嘩	凱達格蘭大道	二本貓、槍擊潑辣、皮格子、忒修斯、929樂團、大支
8	2020	不默而生	凱達格蘭大道	凹與山、感覺莓果、荒山茉莉、非人物種、詹森淮、拍謝少年



## 附錄二、共生音樂節參與單位

屆數	年份	主辦單位	協辦單位	特別感謝	總召
1	2013	共生音樂節籌備團隊、台灣國家聯盟、二二八關懷總會、台灣教授協會、獨立青年陣線	台灣大學濁水溪社、政治大學野火陣線、陽明大學有意思、東華大學烏頭翁社、靜宜大學台灣研究中心		藍士博
2	2014	共生音樂節籌備團隊、台灣國家聯盟、台灣二二八關懷總會、台灣北社、台灣教授協會	台北市小英之友會	激進陣線、後門咖啡、前衛出版社、默契咖啡、小小書房	林楷翔
3	2015	共生音樂節籌辦團隊、台灣二二八關懷協會、台灣教授協會、台灣北社、台灣國家聯盟、自由思想學術基金會	台北市小英之友會	台北市建成扶輪社、宏群開發建設股份有限公司、美科技股份有限公司、台北永樂扶輪社、黃成對、李遠坤、周以正	葉俊廷
4	2016	共生音樂節籌備團隊、財團法人二二八事件紀念基金會、台灣教授協會、台灣國家聯盟、台灣獨立建國聯盟	台北市小英之友會、王先生、財團法人悠遊卡股份有限公司、台灣北社、台北市政府文化局、二二八國家紀念館	心展物聯網、台北市建成扶輪、議誌、鄭福田文教基金會	李怡坤

5	2017	共生音樂節籌備團隊、台灣教授協會、財團法人二二八事件紀念基金會、台灣獨立建國聯盟	文化部影視及流行音樂產業局、二二八國家館、台北二二八紀念館、台北市政府文化局、台灣北社、台灣南社	台北市建成扶輪社、彭明敏文教基金會、民視榮譽董事長田再庭	蔡喻安
6	2018	共生音樂節籌備團隊、財團法人二二八事件紀念基金會、二二八國家紀念館、台灣教授協會	中華電信基金會、悠遊卡公司、台北二二八紀念館、國家人權博物館籌備處、社團法人台灣北社、台灣獨立建國聯盟		徐祥弼
7	2019	共生音樂節籌備團隊、財團法人二二八事件紀念基金會、二二八國家紀念館、台灣教授協會	台北二二八紀念館、台北市文化局、財團法人悠遊卡股份有限公司		徐祥弼
8	2020	社團法人台灣共生青年協會、財團法人二二八事件紀念基金會、五餅二魚文化事業有限公司		中華文化總會	葉芊均

### 附錄三、共生音樂節歷屆周邊攤位

屆數	年份	大學社團	其他攤位
1	2013	東華大學烏頭翁社、東海大學人間工作坊、AI 靜宜小組、陽明大學有意思社、圖博自由學聯、草根人民陣線、友好農產、政治大學野火陣線、台灣大學意識報社、台灣大學穀雨社、台灣大學大學新聞社、台灣大學濁水溪社	民間司法改革基金會、台灣關懷中國人權聯盟、陳文成博士紀念基金會、台灣環境保護聯盟、台灣民間真相與和解促進會、鄭南榕基金會、人本教育基金會、獨立青年陣線、反媒體巨獸青年聯盟、紹興社區與台大學生聯盟、華光社區學生訪調小組、東華大學烏頭翁社、東海大學人間工作坊、圖博自由學聯、草根人民陣線、友好農產、紹興社區與台大學生聯盟
2	2014	臺灣大學濁水溪社、陽明大學有意思社、輔大黑水溝社、北大翻牆社、靜宜尋根樹、台大意識報、台大大陸社、中興黑森林社、AI 靜宜小組、台灣大學工會	鄭南榕基金會、財團法人陳文成博士紀念基金會、台灣民間真相與和解促進會、台灣廢除死刑推動聯盟、財團法人民間司法改革基金會、台灣人權促進會、台灣伴侶權益推動聯盟、台灣農村陣線、雪域出版社
3	2015	台大大陸社、台大意識報、北大翻牆社、交大敵霸閣、臺灣大學濁水溪社	黑色島國青年陣線、台灣教授協會、臺左維新、獨立青年陣線、自由台灣黨、基進側翼、台灣獨立建國聯盟、時代力量、美麗島風雲、雪域出版社、音地大帝、激進工作室、茶某、前衛出版社、後門咖啡、紹興學程@紹興社區、台灣人權促進會、鄭南榕—Facebook 粉絲專頁、捍衛台灣文史青年組合、給島嶼一首歌、地球公民基金會、台灣農村陣線、公投護台灣聯盟-《自由台灣黨》、綠色公民行動聯盟、Students for a Free Tibet - Taiwan、支持警察組工會、保障警察權益、公共冊所、全球和解社、議誌 i-tsi、社團法人台灣北社、台灣勞工陣線協會、台灣民間真相與和解促進會、綠黨、民間司法改革基金會

- |   |   |  |
|---|---|--|
| 4 | 2016 交大敵霸閣、臺灣大學濁水溪社、台大大陸社、台大意識報、北大翻牆社、台灣大學研究生協會 | 黑色島國青年陣線、台灣教授協會、臺左維新、獨立青年陣線、自由台灣黨、基進側翼、台灣獨立建國聯盟、時代力量、美麗島風雲、雪域出版社、音地大帝、激進工作室、茶某、前衛出版社、後門咖啡、紹興學程@紹興社區、台灣人權促進會、鄭南榕 Facebook 粉絲專頁、捍衛台灣文史青年組合、給島嶼一首歌、地球公民基金會、台灣農村陣線、公投護台灣聯盟-《自由台灣黨》、綠色公民行動聯盟、Students for a Free Tibet - Taiwan、支持警察組工會，保障警察權益、公共冊所、全球和解社、議誌、社團法人台灣北社、台灣勞工陣線協會、台灣民間真相與和解促進會、綠黨、民間司法改革基金會                |
| 5 | 2017 臺灣大學濁水溪社、台大意識報、政大野火陣線、交大敵霸閣、佛光大學我佛你社、東吳難容社 | 桃園共生青年組合、陳文成博士紀念基金會、人權辦桌、全球和解社、獨銷、台灣人權促進會、島國前進、音地大帝、基進側翼、公共冊所、社團法人台灣北社、原住民族青年陣線、獨立青年陣線、台灣教授協會、台灣獨立建國聯、前衛出版社日星鑄字行、國際特赦組織台灣分會、快樂·樂生、國際社會主義前進、綠色公民行動聯盟、野薑花公民協會、民間司法改革基金會、台灣自由圖博西藏學會、雪域出版社、激進工作室、台灣農村陣線、台灣關懷中國人權聯盟、鄭南榕、大學法改革陣線、時代力量、台灣蠻野心足生態協會、人權公約施行監督聯盟、國家人權博物館籌備處、台灣勞工陣線協會、大觀事件、關懷生命協會、紹興學程@紹興社區、木也文化有限公司、臺灣芒草心慈善協會 |

- 
- |   |      |                      |   |
|---|------|----------------------|---|
| 6 | 2018 | 台大濁水溪社、台大濁水溪社、政大野火陣線 | 台灣北社、台灣反迫遷連線、前衛出版社、日順米食、國際特赦組織台灣分會、起士多、木也文化、社團法人台灣蠻野心足生態協會、史明教育基金會、西藏台灣人權連線、音地大地、財團法人鄭南榕基金會、國家人權博物館籌備處景美人權文化園區導覽辦公室、台灣人權促進會、迷走工作坊、財團法人民間司法改革基金會、國際社會主義前進、原住民青年陣線、社會民主黨、綠色公民行動聯盟、米豆工作室、獨銷、台灣獨立建國聯盟、破土、雪城、台灣教授協會、礦客飾物所、公共冊所、基進黨（基進側翼）、Han's 涵式烘焙、陳文成基金會、大學法改革陣線、台灣勞工陣線、台灣廢除死刑推動聯盟 |
| 7 | 2019 | 台大濁水溪社、台大濁水溪社、政大野火陣線 | 台灣北社、台灣反迫遷連線、前衛出版社、日順米食、國際特赦組織台灣分會、起士多、木也文化、社團法人台灣蠻野心足生態協會、史明教育基金會、西藏台灣人權連線、音地大地、財團法人鄭南榕基金會、國家人權博物館籌備處景美人權文化園區導覽辦公室、台灣人權促進會、迷走工作坊、財團法人民間司法改革基金會、國際社會主義前進、原住民青年陣線、社會民主黨、綠色公民行動聯盟、米豆工作室、獨銷、台灣獨立建國聯盟、破土、雪城、台灣教授協會、礦客飾物所、公共冊所、基進黨（基進側翼）、Han's 涵式烘焙、陳文成基金會、大學法改革陣線、台灣勞工陣線、台灣廢除死刑推動聯盟 |
-

---

8      2020    台大濁水溪社、  
                 台大意識報

基進黨（基進側翼）、台灣教授協會、綠色公民行動聯盟、地球公民基金會、五花鹽、迷走工作坊、國家人權博物館、聚樂邦、史明粉絲頁、台北城市散步、前衛出版社、原住民族青年陣線、原轉會和解小組夾腳拖劇團、激進工作室、台大意識報、陳文成博士紀念基金會、獨銷破土、國際社會主義前進、鄭南榕基金會·紀念館、台灣勞工陣線協、人權公約施行監督聯盟、民間司法改革基金會、台灣人權促進會、方塘工作室 X 唉唷喂設計所、故事就要開始了、中部共生青年組合、美麗島風雲、木也文化、起司多、台灣獨立。婚姻平權、映像製作、社團法人台灣媒體小農協會、促進轉型正義委員會

---

