

**Revisiting the Institutionalization of Musicians' World in Taiwan's Rock Scene: Music Shops, School Extracurricular Clubs, Band Contests, and Professional Conventions, 1980-1999**

Chi-Chung WANG

**重探臺灣搖滾樂場景中「樂手世界」的建制化：樂器行、校園社團、熱音賽與職業慣例（1980-1999）\***

王啟仲\*\*

\* 本文部分使用我博士論文中有關臺灣熱門音樂文化發展脈絡的資料，也加入新的經驗資料，據此發展出新的問題意識、理論觀點以及分析架構。

誌謝：本研究部分來自於科技部計畫贊助（110-2410-H-110-001-MY2）。本文得以出版，首先感謝所有的田野報導人，你／妳們在音樂場景中深刻的實作經驗是孕育這篇論文最重要的泉源。感謝吳家豪協助閱讀本篇文章，就文章編輯與校對提供寶貴意見，同時也感謝郭宇珊、游兆愷、潘冠榮在相關行政工作的協助。我也感謝簡妙如老師在本文改寫過程中提供的意見，促使我從更大的脈絡探究本文主題在台灣的流行音樂發展史以及既有文獻中的定位與貢獻。最後，感謝兩位匿名審查人與《文化研究》編委會寶貴的修訂建議，使本文得以更為清晰周延。文中若有任何錯誤疏漏之處，概由我負責。

\*\* 王啟仲，國立中山大學西灣學院助理教授。

聯絡方式：804高雄市鼓山區蓮海路70號國立中山大學／07-5252000（分機5745）／c.wang@mail.nsysu.edu.tw。

## 摘要

搖滾樂在臺灣社會的「建制化」主要發生在1980至1990年代末，音樂人養成與社群聚集的組織空間——樂器行、樂團比賽、與學校社團——均在這段期間形成。儘管這些組織的運作邏輯現今仍舊影響年輕人進入搖滾樂的途徑與學習模式，既有文獻對這段過程卻一直缺乏足夠的討論。本文從「音樂圈內人」的觀點出發，透過訪談、文獻以及民族誌資料，呈現搖滾樂場景在這段期間的基本樣貌，以及相關機構對臺灣搖滾樂文化的發展帶來的影響。受到文化研究場景觀點 (scene perspective) 啟發，本文認為，1970年代臺灣流行音樂發展的歷史背景，為1980年代後搖滾樂「如何」再次發展提供了在地條件：在缺乏展演場地、演出機會的情況下，樂器行、熱音賽、樂手職業以及學校社團成為1980年代後搖滾樂得以發展的主要機構與平臺。我進一步結合文化社會學的藝術世界 (art worlds) 理論，說明前述平臺的組織運作，如何形成一系列定義音樂人該如何進行活動的慣例與教學典範。最後，我透過民族誌資料指出，儘管本文描繪的「歷史場景」和現今的獨立音樂文化看似有相當程度的落差，前者仍透過由樂器行、校園社團這些最基層的社群組織所構成的教學系統，持續對年輕音樂人的音樂實作與品味養成帶來影響，而造就了臺灣搖滾樂場景與其他區域有所不同的特殊性。

關鍵詞：臺灣搖滾樂、音樂場景、文化生產、藝術世界、慣例、品味、建制化、獨立音樂

## Abstract

The “organizational” spaces in which Taiwanese young rock musicians are cultivated—music shops, band competitions, and school extracurricular clubs in particular—were formed from the 1980s to the late 1990s. Such spaces facilitated the institutionalization of rock music culture in the Taiwanese society. However, such a process is still seriously understudied, despite relevant organizational characteristics are still playing key roles in regulating the recruitment of young people to the rock scene and how they learn to engage in musical activities up to the present day. Drawing on the data collected through interviews, archive research, and ethnography from the insiders’ perspective, this paper aims to present the social contour of the rock scene at this phase and the impacts of relevant organizations on the development of rock culture in Taiwan. Inspired by the scene perspective in cultural studies, this paper contends that the historical background of the development of the popular music scene in the 1970s prepared the local condition for the redevelopment of the rock scene after the 1980s. That is to say, in the absence of performing opportunities and live venues, music shops, Yamaha band contests, available musical careers, and school extracurricular clubs constituted the main platforms that shaped how rock music culture evolved after the 1980s. Drawing on Howard Becker’s theory of art worlds, I further illustrate how the organizational operation of these institutional platforms facilitated a series of musical conventions and a learning paradigm that defines the legitimate ways of playing rock instruments. Prima facie, the music scene depicted in this paper may seem less relevant to the rock culture in the present day—as characterized by the growing influence of indie music. However, the ethnographic findings in my study suggest that, through the operation of the pedagogical system composed of the music shops and school rock clubs at the very root level, this ‘historical scene’ has left a long-lasting legacy that still exerts substantial influences on young people’s taste formation and musical practices, constituting an essential part of what makes Taiwanese rock culture unique and distinct from the other regions.

**Keywords:** Rock music in Taiwan, Music scene, Cultural production, Art worlds, Convention, Taste, Institutionalization, Indie music

## 一、前言

臺灣的搖滾樂文化如何發展？至今經歷哪些重要階段？不同階段間有著什麼樣的關係，在臺灣社會呈現什麼樣的發展路徑與特殊樣貌？在有關臺灣流行音樂研究的學術書寫中，目前已累積一系列關於臺灣搖滾樂發展歷史的研究成果。他們從不同角度回應前述問題，也逐漸凝聚出一套具有高度共識的敘事軸線，勾勒了自戰後以來，搖滾樂在臺灣歷經戒嚴、冷戰、民主化、解嚴等等階段的發展歷程，以及過程中涉及的音樂場景樣貌與產業運作邏輯，如何造就臺灣流行音樂獨特的發展路徑。簡而言之，這條敘事軸線包含了「熱門音樂」在1950-1960年代隨冷戰、美軍駐臺而在臺灣開始發展、1970年代因為冷戰結構變化而沉寂（張釗維2003；王淳眉等2015），一直到1980年代隨著經濟成長與臺灣社會民主化而逐漸復甦（何東洪、張釗維2000；簡妙如2002；熊信淵2017）、「地下樂團」在1990年代的興起（張育章1996；蔡宜剛2001），直到今日持續發展的獨立音樂（簡妙如2013）。

這條由既有文獻所建立的歷史軸線，已為臺灣搖滾樂文化的發展路徑與運作模式，奠定基本的知識基礎和理解框架。然而，在這段過程中有個相當關鍵、但未獲得足夠重視的階段：1980至1990年代末由樂器行、熱門音樂大賽、校園社團以及樂手職業類型所構成的搖滾樂場景。這篇文章的主要目的，便是探討這段期間隨著「熱門音樂」<sup>1</sup>在臺灣社會復甦而逐漸形成的「在地搖滾樂場景」，以及在此過程中所建立的「音樂學習再生產」體制。本研究認為，此一階段的幾個重要發展形塑了1990年代至今「搖滾樂場景形成」的基層樣貌，並對臺灣青少年接觸搖滾樂的路徑、學習方式、同儕與群體的形成，提供了物質與制度基礎。然而，在既有的書寫中，這段期間所發生的事件、音樂人進行相關活動的模式，多被當作1980

---

<sup>1</sup> 「熱門音樂」一詞，最早在戰後由主持空軍電臺節目「熱門音樂」的主持人費禮提出，指涉節目每週介紹的最新美國流行歌（熊信淵2017）。在校園民歌興起前，該詞逐漸擴大指涉引介至臺灣的西洋流行音樂，包含當時盛行的搖滾樂。本文探討的1980年代後復甦的熱門音樂，也是在承襲這個意義的情況下，隨著「全國熱門流行音樂大賽」的舉辦以及「校園熱門音樂社團」的發展而展開。

至1990年代末，從「熱門音樂」到「獨立音樂」的發展過程中被「順帶一提」的過渡階段，尚未引發足夠討論。

這段歷程之所以沒有獲得足夠重視，在於既有文獻多半聚焦場景中較為檯面上的行動者與機構（有知名度的樂團、live house、廠牌、音樂祭）。本文認為，這些是音樂場景中最「前端」、也是音樂人與聽眾最有交集的部分，因而較易受到關注。相較之下，由樂器行、校園社團及熱音賽所構成的「音樂學習再生產體制」，較屬於「音樂圈內」的世界。就流行音樂工業整體來說，這些是屬於音樂生產流程中尚未正式進入消費者市場的階段，其中包含了「音樂人初入搖滾樂世界」、「進入社群組織」、「拜師學藝」、「演出／比賽」、「尋求工作機會」等等過程。在這些階段中，行動者如同芬尼根（Ruth Finnegan 1989: 2）筆下的「無名樂人」<sup>2</sup>（hidden musicians），<sup>3</sup>較少受到關注。因此，在既有研究相對缺乏「圈內人觀點」（insider perspective）的情況下，這些部分自然容易受到忽略。

這篇文章從「音樂圈內人」的視角出發，探討1980至1990年代末搖滾樂場景樣貌，以及這段期間對臺灣搖滾樂與獨立音樂文化發展的重要性。在西方社會的搖滾樂文化中，各個地區鄰里提供樂團演出的酒吧、俱樂部以及社區中的青少年中心是音樂社群形成的基礎單元，也是年輕人接觸搖滾樂的主要管道（Cohen 1991; Finnegan 1989; Fornäs et al. 1995; Forsyth and Cloonan 2008）。西方流行音樂研究文獻指出，「自學」是青少年學會彈奏樂器的主要模式（Finnegan 1989: 133; Green 2002, 2008），伴隨強調低進入門檻、高開放性的「自己動手作」（Do it yourself, DIY）精神（Hibbett 2005; Bennett 2018）。雖然從1990年代末之後，提供現場演出的

---

2 朱夢慈（2017）使用「無名樂人」一詞指涉較不為人知（未留下受傳唱的創作出版、在書寫中不受注意、缺乏媒體曝光）的平凡音樂人。本文認為這個用法契合芬尼根（Finnegan 1989）的hidden musicians，故在此借用無名樂人一詞作為翻譯。

3 在原作中，芬尼根（Finnegan 1989）使用hidden musicians描繪英國城鎮米爾頓凱恩斯（Milton Keynes）小鎮中的業餘音樂人，聚焦他們奠基在地方的日常音樂實作。“Hidden”的概念除了強調他們在既有研究中易被忽略的特質，也和音樂產業中曝光度較高的音樂人做對比。

酒吧與類似展演空間逐漸成爲臺灣搖滾樂文化發展的重要場所，對本地青少年和年輕人來說，自1980年代開始發展的學校社團與樂器行，至今仍是引領他們進入搖滾樂世界、形成人際網絡與集體文化認同的主要機制，並且構成場景中主導的教學體制。<sup>4</sup>這些「基礎單元」在臺灣搖滾樂／獨立音樂場景中的重要地位，造就臺灣搖滾樂文化與其他地區有所不同的關鍵差異。我們要如何理解這樣的差異？這些「基礎單元」的重要性究竟如何確立，爲何在臺灣的搖滾樂文化中會扮演如此重要的角色？本文認爲，探究這些問題有助於對臺灣搖滾樂的發展做出更深入、全面的理解。

爲了進一步揭示這些特點與臺灣社會「在地條件」（locality）之間的關聯，本文透過「場景觀點」（scene perspective）分析這些機制形成的社會過程與成因。場景觀點是近年西方青少年文化與流行音樂研究的重要分析工具，主要探討特定地方的流行音樂生產過程中，所涉及的多元面向與複雜過程，以及地方環境如何形塑特殊的音樂文化（Bennett and Peterson 2004; Straw 1991）。場景觀點強調重視音樂文化生產的「在地脈絡」，要求研究者在分析特定地方的音樂文化時，必須關注該地的「在地條件」（Cohen 1991; Prior 2014）——包含地方的社會、經濟、政治、歷史條件，以及相關的社會互動網絡、制度與組織結構——對於音樂場景生成、運作帶來的影響，而非直接套用抽象的理論工具（Woo et al. 2015）。臺灣自戰後鑲嵌在冷戰結構中的政治歷史與社會發展過程，很大程度造就了本地流行音樂發展的獨特軌跡。此外，青少年與年輕人長久以來面對的升學體制，也形塑他們的文化參與模式。如同本文接下來呈現的，以上這些在地條件都對1980年代至今的搖滾樂場景發展帶來重要影響。

在另一方面，音樂場景必然涉及組織、機構的運作（如：唱片公司、展演場所、活動平臺）以及生產網絡中不同行動者之間的協作，進而形塑場景中具體的文化生產實作樣貌。在這個層次上，我會將貝克（Howard

---

<sup>4</sup> 朱夢慈在〈創造「好青年」的臺灣搖滾樂團潮〉也提出類似觀點，認爲臺灣搖滾樂場景的發展「並非只是少數搖滾菁英作品的成功以及倡議運動的功勞，而更受惠於一套由大量做中學樂迷所組成的熱門音樂社及其鄰近的熱門樂器行共生形成的關係網絡」（朱夢慈2017: 2）。

Becker 1976, 1982) 的藝術世界 (art worlds) 理論整合到本文的分析架構中，探討相關組織、機構的運作與相應職業要求，如何打造並維繫音樂生產活動進行的「慣例」(convention)。在貝克的理論中，藝術生產活動的內容，並非僅取決於生產者和成品之間的關係（如創作者生產音樂作品），相關活動是由生產網絡中扮演不同角色的協作者，在相互影響、牽制的情境下進行。這些互動模式與社會關係，形塑了特定藝術活動領域中的「慣例」，並促進藝術協作過程的進行。慣例扮演的角色像是雙面刃。一方面，慣例能因應組織工作需求，為不同協作者提供共享知識、技能與實作方式，強化藝術生產活動的效率；譬如，記譜法就是能促進音樂協作、分工效率的慣例 (Becker 1982: 40-42)。另一方面，鑲嵌在協作組織中的慣例，也因為工作效率的需求，成為限制藝術生產行動的規範，導致生產者難以透過慣例外的作法進行。在本文中，我將透過這個理論視角說明，當時主要的音樂工作要求與熱門音樂大賽的比賽標準，如何形塑影響音樂實作與學習方式的慣例，並經由樂器行與校園社團所構成的教學系統成為一套延續至今的音樂再生產體制。

從上述視角出發，我將探討1980至1990年代末這段期間，臺灣「樂手們」的主要音樂藝術世界究竟如何構成，如何對於他們的音樂實作帶來影響；並且，在更大的層次上釐清這段期間逐漸成形的場景樣貌，在臺灣搖滾樂文化發展過程中扮演什麼角色。本文的主要發現與論證，奠基於我過去幾個不同研究階段所蒐集的相關資料。我最早於2007至2008年間進行有關臺灣樂手品味養成的研究；我接著在2011年11月至2012年10月、2013年5月至2015年5月，以及2018年7月至2021年7月這三段期間，藉由多重方法蒐集質性資料，包含訪談、文獻與影音資料以及針對高中校園熱音社和搖滾樂場所進行的民族誌研究。<sup>5</sup>在訪談的部分，受訪者共86人，包含高中校園熱音社成員（共33人）、已畢業成員（共26人）、<sup>6</sup>專職音樂人（含

5 高中校園熱音社的民族誌研究主要集中在2011年11月至2012年10月（校園熱音社參與觀察），以及2013年5月至2015年5月（校園社團對外成果發表參與觀察）這兩段期間。

6 多半在資料蒐集期間活躍於音樂圈——包含職業樂手與獨立樂團圈。

職業錄音室樂手、做場樂手以及獨立音樂圈音樂人，其中多位身兼樂器老師，共13人）、音樂產業從業者（主要為主要為樂器行、音樂器材、展演場所，共10人），以及教育從業者（包含學校與補教業，共4人）。

就與本文主題有關的資料而言，與資深音樂人進行的訪談聚焦於他們從年輕時代開始發展的音樂職涯，並藉由這個過程勾勒1980至1990之間的音樂場景樣貌，包含：他們進入搖滾樂世界的管道與方式、主要活動地點、進行方式、比賽經驗、職業發展路徑、音樂品味與觀點等等。針對樂器行、音樂教室從業者的訪談內容則聚焦他們入行的過程、經營概況與搖滾樂場景發展的關聯，以及與學校社團、學生之間的互動模式。在校園熱音社田野研究的部分，我除了針對高中熱音社團圈進行參與觀察與訪談，也與活躍於獨立音樂圈的畢業校友聯繫，挖掘他們的獨立音樂實作與過往校園社團、樂器行學習經歷之間的關聯。此外，我也蒐集與1980年代後搖滾樂場景發展有關的文獻與影音資料，包含1980年代末的熱門樂器雜誌、1990年代後的樂器教材、音樂雜誌、音樂人影音資料等，用來和訪談、民族誌資料進行比對，更完整呈現這段期間搖滾樂文化的發展與變化。

本文的主要目標，是從「生產者」的視角為既有文獻填補上有關這時期「樂手世界」的理論空缺。因篇幅限制與文章主題設定，「閱聽人」（或廣義的「消費者」）並非本文主要關注。在主要分析部分，我將結合前述場景觀點以及藝術世界理論，探討此階段形成的搖滾樂場景中的四個主要機制：樂器行、熱門流行音樂大賽、職業類型與樂器教學體制。本研究將著重分析這四個機制的運作方式，以及他們之間的連結如何構成形塑音樂活動與學習方式的「再生產體制」；最後，我也會探討這個體制對於理解現今的搖滾樂與獨立音樂場景，具有哪些意義。

## 二、 場景的浮現：樂器行中的搖滾樂文化

搖滾樂在臺灣的發展和其他國家有類似起源：在戰後經由駐地美軍將此一源自美國的青少年文化帶入當地，藉由服務美軍的娛樂場所和電臺做為主要傳播平臺（Roberson 2011; Prior 2014）。在1950至1960年代，搖滾

樂以「熱門音樂」的稱號一度流行於都市年輕群體，除了美軍電臺和「翻版唱片」將美國排行榜上的流行音樂（包含搖滾樂）引介給臺灣的年輕聽眾，本地年輕音樂人也開始組團，在以美軍為主要服務對象的美軍俱樂部及飯店夜總會進行演出（王淳眉等2015）。自1970年代校園民歌開始發展以來，學民謠吉他逐漸成為受青年學生歡迎的休閒活動（丁曉雯2012；王淳眉2016）。搖滾樂在這個時期因冷戰結構變化，隨著美軍撤臺而逐漸式微，一般年輕學生更難以觸及這個在當時不受社會主流價值歡迎的文化類型。曾在1970年代活躍於「艾迪亞咖啡」<sup>7</sup>、目前經營音樂器材販售的C先生提到（C先生訪談2013/08/21），在校園民歌興起前，雖然搖滾樂曾盛行於都市年輕人群體，但事實上只有「不喜歡讀書」（受訪者用語）的五專生能接觸搖滾樂，就讀一般高中的青少年面臨較多升學壓力，多數父母不會允許接觸熱門音樂。同為艾迪亞咖啡重要班底的M先生，也回憶在自己中學時期（1960年代末），搖滾樂器何以對多數青少年距離相當遙遠：

電吉他是你只能夠隔著樂器行櫥窗看到的樂器〔…〕我並不是說你在當時的臺灣找不到，在當時有不少樂團，但他們通常是能夠從國外買到電吉他。像我們這樣子的中學生，只能經過樂器行，然後看著櫥窗後面的電吉他，獲得精神上的滿足。（M先生訪談2013/09/14）

到了1980年代，樂器行的市場隨著搖滾樂的日漸流行而成長；在流行音樂市場中，也出現越來越多的「（搖滾）合唱團商品」（如：李亞明、趙傳，見何東洪與張釗維〔2000〕）。隨著都市中產階級增加及家戶所得提升（蕭伊容1995），樂器行銷售的入門樂器與課程，逐漸成為中產階級家庭得以負擔的商品。越來越多學生開始學搖滾樂器，帶動樂器行對於師資的需求。在美軍於1970年代中期撤臺後，提供樂團演出的場所因消費群眾流失而紛紛結束營業（張釗維2003）。少數能力強的樂手，在1980年代後進入由校園民歌所帶動發展的流行唱片工業擔任職業錄音室樂手（王淳眉2016；熊信淵2017）。在唱片工業快速成長的1980年代期間，錄音室樂手

7 艾迪亞咖啡（Idea House）是臺灣1970年代的知名音樂餐廳，提供西洋熱門音樂及校園民歌的現場演出。不少資深音樂人皆有在艾迪亞駐唱的經歷，如：王治平、庾澄慶等。

因為能夠賺取高額收入，成為多數音樂人最希冀追求、但極少數人才有機會取得的位置。由於多數音樂人缺乏透過音樂賺取收入的管道，於樂器行進行教學成為能夠帶來收入的入門職業。

在另一方面，當時缺乏能讓樂團演出、聽眾聚集的場所，樂器行因而成為能讓樂手、歌迷聚集、互動的重要空間，構成臺灣搖滾樂社群形成的最基礎的社會單元。目前約50歲的專業音樂人B老師，在訪談中描述樂器行的空間和販售的器材與樂器，如何在他高中接觸搖滾樂的過程中扮演重要角色：

B：放學有時候就坐公車去敦煌<sup>8</sup>〔…〕在那裡打屁聊天，試吉他、試音箱、試Boss的效果器<sup>9</sup>，因為那時候Boss效果器是還有一顆一顆在出新的，比如說原來只有Overdrive，後來有Super Overdrive，然後有Distortion〔…〕其實是在我們成長過程一顆一顆出來，出來就會想要玩。

我：在那邊主要就是玩樂器、打屁？

B：對，可能一待就好幾個小時，而且聊的不一定跟樂器有關。

（B先生訪談2013/09/24）

除了有形的物件與設備，樂器行也是訊息交換的中心，為樂手們提供工作、表演機會的資訊，讓年輕人能夠累積人際網絡與社會資本。一位目前仍在業界活躍的職業錄音室貝斯手J老師，提到他的職涯如何受益於1980年代樂器行裡的人際網絡和訊息交流：

我到功學社學貝斯之後，遇到一群靠玩翻唱賺表演收入的前輩〔…〕我那時候還留著長髮，常常跟去看他們的表演〔…〕一直到某次，我得到一個幫他們團員代打的機會，後來漸漸就獲得越來越多的演出機會。（J老師訪談2013/10/02）

在訪談過程中，J老師自承當時被歸類為不讀書的青少年，在未滿十八歲時，就跟隨樂器行的前輩們，頻繁進出當時剛開始發展的現場演出酒吧。相較之下，多數青少年其實沒有機會進入這類場合。在缺乏現場演出場所的情況下，樂器行的「練團室」在當時成為年輕學生得以認識並觀賞在地樂團「演出」的重要空間。因此，樂器行自1980年代開始便成為能提供「歸屬感」與

8 全名為敦煌樂器，至今仍為北市重要樂器行。

9 Boss為日本知名電子樂器公司Roland旗下專營吉他、貝斯效果器的品牌，其效果器產品在1980年代後全球搖滾樂場景發展過程扮演相當重要的角色。

「認同感」、並累積名聲的主要場所。一位在1990年代隸屬某知名重金屬樂團的貝斯手K，在訪談中闡述1980年代樂器行中的「看團文化」：

K：我們在敦煌練，大部分的人都是跑到練團室來看我們，我們那時候練到就算沒有表演，外面的人會去問樂器行我們什麼時候練團，然後一堆人跑來練團室擠在那個小窗戶看我們練團。

我：來看的通常也是有在玩的？

K：不一定，有時候是在學的。我們知道比如說紅十字10在練團，因為我們常常跑樂器行，認識器材阿，或者看到有什麼琴拿出來試這樣，然後啊紅十字今天練團，我們就看一下他們的狀況，看他們有沒有進步，然後我們自己要好好加油之類的〔…〕那時候沒什麼表演，你很少有機會看其他人彈，所以你只能透過去看別人練團〔…〕看自己實力大概在哪。

我：在現在這個時代不太會有這種，欸你去看誰練團，因為現在都直接去看live嘛。

K：那時候沒有什麼live啊，非常困難！（K先生訪談2013/09/11）

在西方搖滾樂場景發展的過程中，特定「地方」的空間與文化特徵，經常是形塑特定音樂類型發展的重要背景因素，能夠令參與者在進行音樂實作的過程中，發展出與地方、音樂相扣連的集體認同（Bennett and Peterson 2004; Cohen 1991）。何東洪（2013: 127）將此觀點應用到「展演場所」與參與者集體認同的關聯，說明「具有辨識認同作用的類型（特別是獨立或是搖滾樂）與特定空間的氛圍、運作扣連，讓音樂認同標記了一個地方性維度」。我的研究發現進一步指出，在現場演出場所缺乏的1980年代，樂器行即扮演類似角色，構成當時正在發展的搖滾樂場景中的基礎社會單元；除了能為年輕音樂人提供「歸屬感」與「認同感」，也構成搖滾樂社群與集體認同形成的社會基礎。一方面，店家多會依照特定的音樂風格聘請師資；另一方面，喜愛特定風格的音樂人也傾向在特定店家聚集，讓樂器行發展出與同業區別的風格定位。舉例來說，海國樂器在1980至1990年代以擅長重金屬、重搖滾的師資作為主要特色；1990後期成立

---

10 趙傳成名前所屬的地下重金屬樂團，在第一次Yamaha熱門流行音樂大賽獲得冠軍。

的阿帕鼓工作室則是以強調「自己動手做」精神的創作樂團，作為和老牌樂器行區隔的主要風格。當此邏輯形塑樂器行世界的主要樣貌，也為正在發展中的搖滾樂場景帶來微型的品味區隔模式，讓年輕人能夠選擇品味相近的樂器行學琴、練團，或在實力受到認可後受聘加入師資陣容。直至今日，仍有不少樂器行與特定品味、音樂類型緊密連結，從而發揮凝聚認同與塑造差異的功能。<sup>11</sup>

### 三、次文化的正當化與制度化？：全國熱門流行音樂大賽

樂器行為臺灣搖滾樂場景發展提供最基層的社群形成空間，讓喜愛搖滾樂的年輕人有聚集的場所，與1980末、1990初逐漸發展的高中校園熱音社團共同構成臺灣搖滾樂場景的社會基礎。然而，如同我在前文所提，當時是缺乏現場演出的時期。在此情況下，於1986年開始舉辦的全國熱門流行音樂大賽（以下簡稱熱音賽）隨即成為最重要的搖滾樂團演出活動，並經由競賽的框架形成一個引導年輕人「如何玩音樂」的制度平臺。

熱音賽的舉辦是1980年代唱片工業組織發展的一環：透過舉辦比賽進入校園動員青少年，建立人才發掘及產品市場擴張的管道（簡妙如2002: 152; 王淳眉2016: 18-19）。因此，學生群體不僅是消費者的來源，也是唱片公司挖掘新人的人才庫。然而，熱音賽在當時的意義並不止於此。在解嚴前的臺灣社會，不同形式的青少年次文化常被視為是對社會秩序的威脅，由國家所發動的取締是常見的應對方式。在當時，嬉皮、搖滾客以及其他被視為「偏差次文化」的群體，經常引來警察的直接逮捕、矯正（吳佳盈2011）。在社會經歷劇烈變動的1980年代，隨著政治自由化的進程與消費社會的到來，許多不同形式的青少年次文化開始發展。然而，當時由國民黨所掌控的國家機器忙於應對政治反對運動與社會抗議，對青少年次文化的直接壓制不再如過去有效。政治解嚴後，國民黨政府開始採取一系

---

11 常見模式是學生按照樂器行師資的擅長風格，挑選符合學習需求的店家／老師（如聚集職業Bass手的Bassab bass工作室），特定風格的樂團也傾向在屬性相近的樂器行租用練團室（如與獨立音樂圈關係緊密的「肥頭音樂」）。

列用以治理青少年次文化的策略：將這些發展中的次文化加以吸納並轉化為「正當休閒活動」，使其成為有助國民黨重塑政府形象的宣傳工具（蕭民岳2008）。

Yamaha熱音賽正是在這個脈絡下成立。該活動由「中國青年反共救國團」（以下簡稱救國團）所策劃，並由山葉樂器與教育部共同舉辦。如此背景使這個「搖滾樂」活動在部分樂評人和學術研究者眼中，一直帶有爭議。張育章（1996）曾在其知名文章〈望花補夜：臺灣地下音樂發展的歷史脈絡〉一文中，用「曖昧關係」描述1990年代的「地下樂團」與由「教育部、救國團」和功學社共同舉辦的熱音賽之間的關連，間接暗示這個關連可能的問題性。樂評人羅悅全<sup>12</sup>直接指出熱音賽的舉辦其實是救國團「對青少年反抗情緒的招安」（尤大鑼1992: 94）。這個評論或許能在當時的救國團主任李鍾桂於1988年熱音賽所進行的致詞內容找到例證：「熱門流行音樂充滿活力、動感，正符合青年熱情奔放、開朗活潑的特性，希望這次比賽能滿足青少年朋友自我發展、自我實現的願望，倡導正當休閒活動。」（〈作者不詳〉1988/03/30）從字面上看，很難想像這段教條語言，能和常識所認知的「叛逆」搖滾樂手們並存。羅悅全更用下列文字質疑「熱音賽」與「搖滾樂」之間的矛盾：「奇怪的是，參加比賽的樂團似乎從不會覺得，以叛逆的姿態瘋狂演奏嘶吼，向一群教育官員、黨工、資本案討賞，是一幅荒謬諷刺的畫面。」（尤大鑼1992: 94）

從許多方面來看，熱音賽的諸多特質，皆和常識認知的「搖滾樂作為一種反抗體制的青少年次文化」有很大的矛盾。舉例來說，在熱音賽剛開始舉辦的前幾年，參賽樂團清一色都是重金屬、重搖滾樂團。諷刺的是，這些音樂類型的常見風格特徵：男性樂手的長髮，在當時反而成為比賽評分上相當不利的條件，甚至成為主辦方試圖和參賽成員進行溝通、勸導的焦點（游正彥2013/08/18; 趙竹涵2014/02/05）。然而，誠如羅悅全所言，當時熱衷熱音賽的年輕人卻很少注意到該活動與搖滾樂文化之間的矛盾。要理解這個現象，我們必須探究當時年輕人進行音樂活動面臨的環境條

---

12 羅悅全當時在《島嶼邊緣》以筆名「尤大鑼」發表文章。

件。如前文指出，當時缺乏提供現場演出的場所；即便出現提供現場翻唱音樂的酒吧，年輕學生也並非這些場所的主要客群或表演者，雙方音樂品味有一定程度的落差（陳曉偉2002: 28-31）。因此，玩搖滾樂的年輕人多半在「樂器行」及「學校社團」進行音樂活動，幾乎沒有被公眾看到的機會。<sup>13</sup>在此情況下，熱音賽的出現為喜愛玩搖滾樂的年輕人帶來一個重要意義：過去不被承認的次文化，終於有公開的舞臺和制度性的認可與評價。前面提到的B老師在訪談中透過類比，說明熱音賽的創立對當時喜愛搖滾樂的年輕人帶來了很大的鼓舞，象徵搖滾樂的合法化與制度化：

就像大家本來都在街頭打籃球嘛，突然第一屆的NBA出來了，第一屆的季冠軍出現了，公牛隊，幹那很屌耶，然後可能以前我學長還說過，啊我在建國橋下跟他們打過籃球，現在是全國他媽的第一名耶，就是這樣的感覺，正式跟非正式這樣〔…〕就是這些事情開始有搞頭了〔…〕他有成就感，有分數可以打，有價值可以被附上去了，你開始做這件事情不是只有一個爽，然後爽完幹嘛不知道。（B先生訪談2013/09/24）

B老師進一步強調，即便熱音賽背後有救國團，對當時喜愛搖滾樂的年輕人來說，熱音賽出現其實是「音樂意涵大於政治意涵」：

說實在它又沒推什麼黨國思想在裡面〔…〕張雨生pitch [音高] 可以唱這麼高，趙傳的聲音那麼有爆發力〔…〕他們（透過比賽）證明某些事情臺灣人也可以做到〔…〕那時候就是覺得（以前）臺灣（音樂）就是比較落後，沒想到現在〔熱音賽出現的時候〕居然跟人家做一樣屌的事情，那時候主要是這樣想的。（B先生訪談2013/09/24）

姑且不論這樣的觀點是否「低估」活動背後的政治意圖。至少，從上述訪談資料來看，前文引述的樂評與學術書寫對熱音賽的看法，可能和當時的年輕音樂人有一定程度的落差。對當時的年輕音樂人而言，比起救國團在活動中的爭議角色，熱音賽更重要的意義在於讓過去只能存在於地下的音樂類型，終於取得了在「正規」舞臺上受認可的地位。<sup>14</sup>在另一方面，當時在年輕樂手群體中盛行的音樂品味與活動模式，也有助我們理解他／

13 可參考趙竹涵（2014/02/05）。

14 這也解釋為何在1980年代的搖滾樂多半是像何東洪與張釗維（2000: 194）所說的「無關政治的音樂商品」。

她們的政治疏離。從1980至1990這段期間，年輕樂手在學樂器的過程中多半受到較主流的重金屬與重搖滾樂團中的搖滾英雄啟發（尤大鑼1992；張育章1996）。特別像是槍與玫瑰（Guns N' Roses）或邦喬飛（Bon Jovi）這類樂團中的樂器英雄——如槍與玫瑰的史萊許（Slash），經常是臺灣年輕樂手追求的目標。前文提到的K先生說明他們在年輕時如何受到這些樂團感召，從而在不穩定的音樂道路上繼續堅持：

那時候我們團長不斷催眠我說，Bon Jovi才大我們幾歲，他們已經在日本唱Super Rock<sup>15</sup>，我們很快就可以去了，我們實力沒有跟他們差很多啊。（K先生訪談2013/09/11）

諸如邦喬飛或槍與玫瑰這類可被稱為「體育館搖滾」（stadium rock）風格的樂團，以結合高門檻演奏技術和容易拓展廣大群眾的音樂題材作為主要美學特徵，強調樂團成員在觀眾難以觸及的巨型舞臺上進行精湛演出（Walser 1993: 13）。這些特徵和熱音賽的架構及評分機制——大舞臺及強調技巧——之間有著選擇性親近（elective affinity）的關係，部分解釋了為何當時熱衷熱音賽的年輕人較少質疑活動的組織性質在搖滾樂文化中的正當性：他們對搖滾樂的認知著重高難度技巧，和巨型舞臺演出的機會。因此，對當時年輕樂手來說，搖滾樂反叛的意義主要體現在音樂品味政治；更具體的來說，在於自身所喜愛的音樂類型能否檯面化。在缺乏演出場所、機會的情況下，熱音賽是少數能讓他們展現（過去受到壓抑的）音樂品味的舞臺。

在另一方面，熱音賽的評審多半由唱片工業的重要守門人擔任。以1988年的熱門音樂大賽為例，評審包含李宗盛（製作人、滾石唱片國內製作部總監）、吳楚楚（唱片製作人、飛碟唱片董事長）、游正彥（首席錄音室吉他手）與黃瑞豐（首席錄音室鼓手）。在比賽中，這些人除了扮演設立標準的評審，也代表唱片工業的「守門人」（gate keeper, Peterson and Anand 2004），前來尋找值得經營的新人。與參賽者不同的是，這些守門人在乎的並非搖滾樂美學理念，而是能加以包裝、行銷並帶來收益的音樂商品。曾協助舉辦熱音賽的受訪者W，在訪談中明確提到唱片公司推派評

<sup>15</sup> 在1984年8月4日至12日於日本名古屋、福岡、大阪以及所澤舉行的音樂祭。

### 審背後的商業邏輯：

唱片公司派人當評審最主要的意圖就是送那些音樂人到我們的活動來看有沒有比較有潛力的player [...] 對他們來說，最理想的情況是把各團菁英組合起來，組成一個超級天團 [...] 趙傳和張雨生只有他們兩個被簽，主要也是因為唱片公司認為一個團一定良莠不齊，不可能每個都很厲害，唱片公司要找，當然就是找個人，人太多太麻煩啊。（受訪者W訪談2008/05/24）

只簽主唱並割捨樂團其他成員，符合當時唱片廠牌企劃導向（何東洪、張釗維2000；簡妙如2002）的經營邏輯，不論是企劃設計、成本支出或行銷，都比經營人多口雜的樂團更好掌控。<sup>16</sup>因此，雖然熱音賽看似為當時的年輕音樂人帶來一條通往合約的道路，實際上這條路是為被唱片公司看中的主唱所設立的。當時經由熱音賽獲獎再加入新人所組成的「東方快車」，或者像是張雨生、趙傳這類藝人，都是藉由這個形式展開他們的藝人生涯。在此情況下，除了主唱以外的團員，最多只能短暫成為提供現場背景音樂的樂手，連專輯錄音過程都無法參與。（見後文）<sup>17</sup>何東洪與張釗維（2000：194）認為，這個階段的「合唱團音樂」，與其說是搖滾樂，不如說是用字面上的「搖滾精神」包裝的音樂商品。在企劃導向的唱片製作過程中，這些單飛歌手負責的工作是把為他們量身訂做的歌曲與形象表現出來。因此，看似有機會讓樂團成名的熱音賽，對「樂團」本身並沒有太多實質幫助，反倒樂團得獎後容易因主唱單飛而面臨解散危機。

儘管熱音賽對樂團發展的幫助相當有限，對多數年輕樂手來說，熱音賽仍是1980末到整個1990年代最重要的搖滾樂活動。一方面，這是這段時期少數能集結全臺搖滾樂手、樂迷的活動，讓喜愛玩樂團的年輕人，能藉由這個活動找到值得學習、比較的對象。另一方面，由於每年只有少數樂團能進入決賽，機會的稀少造就熱音賽在年輕人眼中的重要意義：一個看似能成為搖滾巨星的大舞臺。這兩個因素，讓熱音賽在成立後的十幾年間，一直是形塑臺灣搖滾樂品味與實作再生產的重要機制。其重要性正如

16 蔡宜剛（2001：31）在其碩士論文《搖滾樂在臺灣之可能與不可能》亦有類似討論。

17 在當時職業錄音室樂手眼中，這些樂團的年輕樂手尚未具備進錄音室的能力與資格。

羅悅全所言：「民歌時代的音樂青年，期待的是一年一度的金韻獎，到了插電時代，搞團青年摩拳擦掌，等待的是『全國熱門流行音樂大賽』。」  
（尤大鑼2000: 208）

#### 四、獎勵制度作為品味形塑機制

熱音賽可說是1980末到整個1990年代最重要的音樂活動，獎項設置也形塑出獨特的樂器學習與樂團實作文化。除了一般獎勵制度常見的前三名，熱音賽也針對常見樂器位置設立個別樂手獎項，<sup>18</sup>為主唱以外的樂手們帶來曝光和累積資歷的機會。文化社會學者麥科米克（Lisa McCormick 2009: 6）在其有關音樂競賽的研究提到，「不論在流行音樂或高雅音樂，競賽獎勵是能讓抱有職業企圖的音樂人獲得晉升的重要媒介，也是他們履歷、自傳的重要標章」。自熱音賽開辦以來，最佳樂手獎項是音樂人追求成就的重要功績：除了增加曝光，獎項也有助音樂人在教學市場吸引學生前來學藝，或吸引樂器行業者前來聘請加入教學陣容，讓得獎樂手能透過玩音樂賺取更多收入。這個情況自熱音賽出現一直到2000年初期的十幾年間尤其明顯：由於缺乏發展音樂職業的管道，在熱音賽贏得最佳樂手獎項成為多數樂手投入時間苦練的重要目標。直至今日，熱音大賽最佳樂手的得獎經歷仍可見於樂器行的師資宣傳。<sup>19</sup>

個人獎項的設置為比賽帶來一套風行多年的劇碼（repertoire）<sup>20</sup>：多數參賽樂團會以重金屬、重搖滾作為主要參賽曲風。為了提升獲得個人獎項的機會，樂團中每個樂手都會竭盡所能的在參賽歌曲中，編入能展現精

18 包含最佳主唱、最佳吉他手、最佳Bass手、最佳鼓手、以及最佳鍵盤手。

19 以老牌樂器行「海國音樂」之師資為例，老師在熱音賽及其他比賽的參賽、得獎經歷仍是介紹重點。

20 本文參考文化社會學者史威德勒（Ann Swidler 1986, 2001）的「文化工具箱」（cultural tool kit）理論中的repertoire概念，並採用「劇碼」作為該概念的中文翻譯。在該理論中，劇碼（repertoire）被視為特定社群成員所共享的文化工具中，能被行動者採用以回應特定情境的行動腳本資源。在此定義下，repertoire一詞於本文中不只是狹義的音樂曲目，還包含音樂人群體在特定脈絡下的音樂活動進行模式、風格、慣常的彈奏方式、練團習慣、重視的練習內容等日常音樂實作內涵。

湛演奏技藝的獨奏。因此，這些獎項的設置進一步強化了重金屬、重搖滾在樂手圈及樂器教學市場的支配地位。此外，這些曲風的支配地位也經由當時盛行的樂器、教學雜誌所強化。根據資深樂手H先生指出（H先生訪談2012/09/05），當時在樂手群體中最重要的刊物是從日本引進的《年輕吉他雜誌》（*Young Guitar Magazine*），雜誌中刊出經典名曲的吉他六線譜是當時的重要教材。因此，諸如邦喬飛、槍與玫瑰、大人物（Mr. Big）等樂團的樂器演奏劇碼，在當時被公認是「必學」項目，進一步強化搖滾樂在當時年輕樂手群體中所呈現的典型形象：高音男主唱，搭配技藝超群的樂手英雄。

這兩種音樂類型強調展現精湛技藝的特質，與著重「速度」、「乾淨度」、「精確度」等常見的技術框架，讓評審得以在較能進行比較的「客觀」指標上——拍子穩定度、彈奏準確度、速度——針對參賽者的表現進行評分。因此，在熱音賽支配臺灣搖滾樂發展的十幾年間，多數得獎樂團為重金屬、重搖滾這類有利於樂手「凸顯實力」的類型。針對這個現象，曾參與籌劃熱音賽的受訪者W也提到，在多數比賽中，評審老師總是容易選出金屬團（受訪者W訪談2008/05/24）。因為對老師們而言，金屬樂的曲風特質鼓勵每個人表現自己最精湛的部分。相較之下，其他曲風的參賽樂團容易出現成員表現程度不均的情況（某些樂手位置容易更為醒目）。

因此，相比其他音樂類型，重金屬、重搖滾較能符合熱音賽獎項設置的組織邏輯：強調樂器獨奏能力以競爭樂器演奏的獎項；在音樂美學特徵上，也便於讓評審進行價值判斷與排名。相對的，音樂美學概念差異較大的參賽樂團，在熱音賽通常都會顯得突兀。舉例來說，在1999年的決賽中，一個名為「失控」的創作樂團，在開演前，主唱特地向評審與觀眾說明，請他們不要因為即將演唱的歌曲沒有樂器獨奏而覺得奇怪，因為他們的風格不太一樣。失控樂團是1990中期後逐漸出現的「非重金屬團」的一個例子。在這段期間，漸漸有為數不少的非重金屬、重搖滾樂團參賽。有趣的是，因為個人樂手獎項的設置，多數參賽樂手仍會在歌曲中編入一定長度的樂器獨奏，不論是否適合比賽歌曲的風格。在後面的部分，我會揭

示這套演奏模式除了主導參賽者的日常音樂實作，更因其與主要音樂職業的工作慣例之間的親近性，成為樂器行與校園社團的教學典範。

## 五、音樂職業、慣例與教學典範

熱音賽的出現讓年輕人的音樂實作終於能被看見，並透過制度化的平臺獲得肯定與成就。然而，比賽只是一年一次的活動。非比賽期間，年輕人需經由當時僅有的幾個職業類型發展職涯：錄音室樂手、做場樂手<sup>21</sup>以及樂器行老師。在獨立音樂的主要發表平臺於1990年代末開始發展前，<sup>22</sup>由這些職業選項的工作要求構成的音樂「慣例」（conventions），主導了臺灣搖滾樂的教學實作與年輕音樂人的養成，構成場景中佔支配地位的音樂價值判斷模式。

這些職業類別構成了1990年代後音樂人職涯的基本框架，並且彼此間呈現階序關係。最普及的工作類型是樂器行老師。由於教學市場快速成長，通常演奏技術不錯的大專生樂手即能勝任。其次是穿梭於各種提供現場演出的酒吧、餐廳的「做場樂手」，他們大多也擔任樂器老師。最高階、也是難度最高的，是能賺取高收入的錄音室樂手。每個職業類別均有對應的音樂慣例，但他們彼此之間並非相互排斥，而是呈現階序關係。舉例來說，職業錄音室樂手也會做場演出，他們在圈內的高地位也能吸引學生前來拜師學藝，但只有很少數的做場樂手有機會受到業界守門人的青睞，得到錄音室樂手的工作機會。<sup>23</sup>

錄音室樂手是多數人職涯發展追求的最高成就，和做場樂手與樂器行老師構成音樂職業發展的主要軌跡。在這個軌跡上，每個階段所重視的

---

21 搖滾樂手一般被理解為隸屬於特定樂團，實際參與演出作品創作的音樂人。做場樂手則是以翻唱他人歌曲為主，在各類提供現場音樂演出的消費空間中，藉由自身能夠快速應對各種曲風、歌曲的能力，滿足雇主與客人在音樂上的需求。下文中關於J老師成為錄音室樂手前的描述即為典型的案例。

22 主要包含live house、唱片廠牌、音樂祭（詳見簡妙如2013, 2017）。

23 曾跨足獨立音樂與做場的鼓手Z老師指出，不少人仍把做場機會當作成為職業錄音室樂手的跳板。（Z老師訪談2008/05）

音樂慣例，可說是進入更高階段的準備歷程，對於精湛演奏技術的強調則是共通原則。舉例來說，做場時要求的看譜及快速應對各種曲風點歌的能力，和專業錄音室工作要求的技能有很高的關連；精湛的演奏技巧，也是音樂教室確保能吸引校園社團學生的主要條件，滿足他們希望獲得能贏過同儕的高超技巧的需求。<sup>24</sup>

除了音樂知識和樂器演奏能力，在這些脈絡中的人脈連結也會對職涯帶來關鍵影響。特別對於做場樂手和錄音室樂手來說，新人通常要經由「被介紹」才能獲得工作機會。在這些行業中，替前輩「代班」是新人展開職涯的常見方式。「代班」機會反映業內常見組織原則：越資深的樂手，容易因為同時有多個工作邀約，出現排班上的衝突。在此情況下，等待演出機會的新人就是能填補這些空缺的候選人。代班機會常在開演前沒多久——原樂手確認自己無法開工——才會出現，是非常不穩定的勞動型態。然而，正是這樣一種對應「臨時、不穩定性」所需要的「高度彈性」，造就衡量年輕樂手實力的「高標準」：替代的新人，能成為不需事前準備的即戰力，及時填補缺席成員帶來的空缺。從1990年代至今仍相當知名的錄音室樂手J老師，回憶他在1990初期如何經由代班做場入行：

J：在做代班前，我也有去做一些餐廳服務生、麥當勞員工、加油站的工作。

我：〔…〕代班這個概念聽起來滿有趣的。

J：哪裡有趣了〔…〕原來的樂手還有時間把譜記好，但是代班根本就是沒有練歌的，直接去，譜一分，就開始了。

我：那時候代班算是一個不錯的機會？

J：最直接的啊，人家馬上可以看到你的琴藝，〔…〕下次會考慮要不要再找你來代班。

我：原本的樂手怎麼辦？

J：他有別的機會啊〔…〕另外人家會跟原來的樂手打聽啊：「欸上次幫你代班的樂手是誰啊？」

我：你上次說1990開始比較忙之後，你也開始找其他人來幫你代

---

<sup>24</sup> 在我的田野中，學習高門檻技巧是高中熱音社成員「出去找老師學」最重要的原因。

班？

J：這就是那時候樂手的交際文化嘛〔…〕那時候很多代班啦，BT樂器的I老闆也是阿<sup>25</sup>，他也來幫我代過班。

（J老師訪談2013/10/02）

音樂產業中許多工作都有高度不穩定的特質。因此，一個音樂工作者經常需要在各種演出場合、音樂類別間切換，累積工作經驗並尋找更好的機會。J老師進一步回憶：

當兵前一兩年，我白天在現在的麗晶飯店，林森北路那邊，曾經中午在那邊演奏一些bossa nova的輕音樂，然後晚上就換衣服，把西裝換成T-shirt牛仔褲，在pub裡面做rock band。我工作的音樂內容range很大，在那段時間之後，有幾個唱片製作人，喜歡我彈的東西，就叫我進錄音室試試看。這是我另外一個轉捩點。

（J老師訪談2013/10/02）

J老師口中的「轉捩點」，就是成為「錄音室樂手」的機會。職業錄音室樂手一直是樂手圈裡最吸引人的職業類別之一。從1980到1990年代，臺灣流行音樂產業因高度成長的唱片銷售經歷了前所未有的榮景，錄音室編曲、樂器錄製的需求大增，將過去曾活躍於熱門樂團的實力派樂手吸納進唱片工業中擔任錄音室樂手（王淳眉2016；熊信淵2017）。另一方面，當時「錄音」仍是高經濟、技術門檻的音樂實作，錄音室租金相當昂貴，大多數錄音工作由少數頂尖的錄音室樂手壟斷。少數人寡佔錄音工作的現象，是唱片工業科層組織理性運作的結果：透過已認識、長期合作且可信賴的音樂人，來降低音樂製作上可能的浪費時間與成本的風險（Peterson and White 1979, 1981）。對比音樂人常處在經濟不穩定的刻板形象，錄音室樂手代表穩定及高收入，讓這個工作在樂手的世界中具備較高的象徵地位。在1990年代出版知名電吉他教材的S老師如此描繪錄音室樂手在音樂圈的重要地位：

Session<sup>26</sup>是那時候，所有玩樂器的人最想追求的，算是最難最高的點，要擠進去很難〔…〕那時候買錄音帶阿，就是看裡面歌詞，然後樂手是誰、貝斯手是誰，我會注意，後來我們看CD會

25 臺北市某知名樂器行的創辦人，同時也是一名bass手。

26 Session是臺灣樂手指稱職業錄音室樂手的常見用語，英文全稱為session musician。

看國外的session是誰。（S老師訪談2013/09/05）

J老師也提到自己年輕時透過類似作法來認識值得崇拜的臺灣樂手：

那時候L老師<sup>27</sup>還有在NX樂器行<sup>28</sup>教bass喔。我去那邊練團，然後人家跟我說，欸，那個走過去的叔叔，是臺灣第一把交椅。我回家把錄音帶啊、唱片打開，還真的是這幾位老師，後來也是對他的琴藝讚嘆不已。（J老師訪談2013/09/25）

在專輯內頁查找參與錄音樂手的名字，是當時年輕音樂人認識值得仿效的臺灣「樂手英雄」們最主要的方式。在1980年代，學習搖滾樂器的青少年、年輕人越來越多，但當時仍缺乏具有影響力的「搖滾樂團」。因此，這些錄音室樂手在樂器錄製過程所展現的精湛技巧，就成為值得效法、同時又難以企及的模範。他們在當時經常被以「臺灣版的西方知名樂手」的標籤在樂手圈中被崇拜、模仿。舉例來說，知名錄音室吉他的手游正彥，在當時憑藉優異的速彈能力，被認為是彈獨奏最像外國樂手的臺灣吉他手，演奏手法近似經典重金屬樂團深紫色（Deep Purple）的吉他手瑞奇·布萊克摩爾（Ritchie Blackmore）（stman 2003）。

當錄音室樂手成為樂手職涯的最高成就，與這個職業有關的音樂實作的慣例及評價標準，也逐漸成為樂器教學領域中的典範。最常見的慣例是經由錄音室環境中最常見的音樂技術物所中介出的演奏規範，構成樂器教學系統的基本教條：「節拍器」在練習上的使用。在當時，錄音工作主要以多軌非同步錄音為主要方式，標準節拍是樂器錄製過程中協調各樂手彼此一致的關鍵技術。在此原則下，精準配合節拍器的機械節奏進行彈奏，在教學系統中一直是最基本的初階課程。在西方社會，對節拍器練習並非學搖滾樂器的常規，通常在涉及更為「全面」的彈奏技能，才會論及節拍器的使用。<sup>29</sup>在我過去與英國音樂人交流的過程中，只要談到節拍器在練習

27 J的樂器老師，為臺灣頂尖錄音室樂手。

28 近西門町、臺北車站一帶的老牌樂器行。

29 以刊登在老牌樂器廠牌Fender網頁上的一篇文章〈該使用節拍器練琴嗎？〉（“Should You Use a Metronome to Practice”）為例，該文作者杜菲（Mike Duffy）在開頭指出，不同「派別」對這個問題有不同解答。杜菲接著指出，有些音樂人認為沒必要，有些只是當做放鬆、有趣的實作。但倘若想要成為一個「更全面」的樂手（指擅長曲風、技巧更為多元），使用節拍器練習或許是重

上的使用，對方直覺認為這是接近「古典樂」強調系統化的練習方式，和重視DIY精神的搖滾樂有一定程度的落差。相較之下，在臺灣搖滾樂手的世界中，能否準確搭配節拍器彈奏，是判斷樂手能力的基本指標；無法跟著節拍器彈奏會被視為缺乏基本能力。因此，許多人入門的第一堂樂器課程，就是學習「對click<sup>30</sup>」。在S老師的初學經驗中，節拍器扮演了無法忽視的角色：

S：我那時候在LZ樂器跟V老師（某頂尖錄音室吉他手）上了第一堂課。一進來他就拿click，噠噠噠噠，叫我彈Do Re Mi Fa Sol La Si Do。那一開始一定會覺得很簡單沒甚麼，但彈久就跑掉了。後來就覺得原來這些東西是基本。

我：你之前自己練的時候有對拍的概念嗎？

S：心裡面有，因為以前遇到的樂師會跟我講[...]但不是像V老師這種真的有錄音室經驗的，他是直接拿click出來。（S老師訪談2013/09/05）

當錄音器材與技術還是不易接觸的珍稀資源，錄音室的使用往往耗費高額租金費用，造就唱片生產過程對於「高效率」的需求。因此，錄音室的工作對樂手有兩個基本要求。首先，樂手須具備快速回應各種曲風的彈奏能力，因應唱片製作針對市場設定的不同風格。其次是視譜彈奏的能力。在音樂發展的歷史過程中，樂譜除了是過去重要的儲存技術與音樂商品（Frith 1983: 32; Hennion 1997: 418-420），也是有助於音樂工作者集體協作的媒介工具（Becker 1982: 40-42），讓不同角色經由共通音樂符號加速彼此之間的協作。在錄音室工作環境中，前述技術特質讓樂譜成為強化工作效率，節省費用支出的重要工具。在1990年代曾撰寫知名電吉他教材《瘋狂電吉他》的吉他手潘學觀，便在他的第二本著作《你還在彈烏東西嗎？》一書中把「視譜能力」列為錄音室吉他手的必備條件：

不論五線譜或簡譜，你最好都能很快的閱讀，或是視譜出來。簡譜是一定要會的，而且要快。[...]如果，你熟悉簡譜，而對五線譜的視奏能力較弱，我的建議是：別硬撐，先把它翻成簡譜再彈。這樣會節省許多時間，「錄音室裡，時間就是金錢」。（潘

---

要的（Duffy n.d.）。

<sup>30</sup> Click是音樂用語中對節拍器的簡稱。

學觀2002: 37-39)

身兼編曲家、製作人並擅長各種樂器的音樂人陳志遠，可說是這套音樂知識與技術典範的代表人物。根據陳志遠（2012）在紀念DVD中的訪談，他在1980年代進入唱片工業後，包辦產業一半以上的流行唱片編曲。在他參與唱片製作的過程中，陳志遠藉由一套強化集體協作效率的「總譜」技術，讓有能力看譜的樂手們能快速將他為各個樂器所編寫的樂句彈奏出來。這一系列強化效率的技術，自然成為當時進入錄音室工作的門檻。如同知名錄音室吉他手倪方來（2012）在前述紀念DVD的訪談所指出：

跟他們在一起就是必須鍛鍊，就是你要跟他們一樣厲害〔…〕，要跟他們一樣快，識譜要快然後拍子要穩。陳志遠那時候很貼心〔…〕，甚麼音甚麼音都一個個寫下來，所以你就照著彈，到時候你看譜也可以看得很快，你寫甚麼音我就彈甚麼音，一兩次就彈完了。

王淳眉（2016: 75）在關於臺灣通俗音樂系譜考察的研究中指出，這些作法確保生產過程中金錢支出的穩定性和可預期性，「製作人一路溝通確保專輯概念可以符合運作策略、錄音室總譜確保音符、旋律的實現、樂隊分工透過明確的指示達到創作精準的實現」。就音樂內容來說，這個時期的錄音室樂手很少進行寫歌創作。然而，與純粹翻唱、接受點歌的「做場樂手」相比之下，錄音室樂手則「被認為」具備較高的「創作性」，建構出與做場樂手之間的地位差異。以下是J老師透過錄音室樂手和做場樂手的比較，說明理想職業音樂人的養成過程，以及延伸出的「創作觀」：<sup>31</sup>

---

31 音樂社會學者佛瑞茲（Simon Frith 2011）於〈創意作為社會事實〉（“Creativity as a social fact”）一文中，分析不同的音樂生產脈絡如何建構出特定的「創意」論述。該文指出，在1960年代中期以前的西方流行音樂生產系統中，表演者（如歌手）並不被認為對音樂作品的創意有實質貢獻，反倒是製作人、詞曲創作者、錄音室樂手，甚至聲音工程師被視為是音樂生產的主要創意貢獻者，他們的工作內容被認為能夠形塑表演者演出內容的基本樣貌與內涵。搖滾樂於1960年代中期後的興盛反轉了此一關於「創作」與「創意來源」的權力階序：表演者成為主要創作者（參與寫歌創作的搖滾樂團成員、創作歌手），並且被視為音樂成品的主要創意來源。相對的，純粹只是根據已編寫好的歌曲彈奏音樂內容的樂手，在相關論述中則不被認為對音樂成品中的創意有實質貢獻。本文延續佛瑞茲的分析視野，將不同的創作論述視為特定脈絡下的社會建構。因此，這裡所討論的「創作」與「創作觀」並未預設「何種實作模式和條件才算是創作」，而是經由受訪者的詮釋與實作，探討特定的音樂實作網

J老師：犁字輩<sup>32</sup>畢竟是秀band、copy band〔翻唱團〕。他們比較算是娛樂業。像L老師他們是比較專業，算是創作型的音樂方式〔…〕，他們沒有寫歌，但起碼東西是他們編的。在這裡level就分了喔，你如果只是待在copy團，你只是一個匠，一個樂師。Session是另外一個歸類，已經有演奏家這種味道〔…〕。你要能應付各種類型的音樂，你要有創作的的能力。你要有純熟的演奏辨識度，自我風格要很強烈。〔…〕我是照程序講給你聽。我講演奏家的成長過程，第一個是，他手藝好，他可以做很多種session，臺語、國語、英文他都可以做。

我：有點像是你剛剛說秀場的要求？

J老師：這已經超過秀場了。秀場是現場演奏，但不見得很多現場演奏的人可以去錄音室演奏。可能他現場聽ok，可是事實上他在錄音室裡面粗手粗腳。〔…〕他（錄音室樂手）能夠配合每種曲風，然後從session這個工作環境裡跳脫出來，能夠自己任意創作。那這個是第二個階段，然後創作出來之後被肯定，他有他的演奏風格，而且辨識度強烈，一聽就知道是他彈的，而且他運氣很好，大家都喜歡。這三個過程很重要，沒幾個人跟你講的出來。他要先做很多session，能夠處理很多種音樂風格，當他也許已經玩膩了，或者存款差不多了，收個手，把自己的價錢提高一點，讓後面的年輕人來接手，我自己提高我自己的位置，欸，我空閒多了，我就要去創作，就把過去做session的這些和弦進行、演奏經驗全部融在一起。（J老師訪談2013/09/25）

這個模式造就了一個在當時常見、由錄音室工作慣例所構成的一套有關創作的觀點。專業錄音工程師、同時也是吉他手的X先生也提出類似觀點：

X：樂手一定要學會大多數的曲風，還有裡面的所有技巧和風格之後，才可以在彈奏能力上符合錄音室要求的水準。這樣子他才夠格去做創作。

我：即便他想要玩龐克也一樣？

X：對，就算玩龐克也一樣。（X先生訪談2008/03）

此種「全能式」的技藝觀點，除了體現錄音室工作的能力要求，也解釋了為何1980年代大多數的「搖滾合唱團」都無法讓歌手的原屬樂團成員進行錄製（見前文），而是要經由專業的錄音室樂手。對於這些團體而

---

絡與職業要求，如何建構出相關群體所共享的關於創作的論述與實作內涵。

<sup>32</sup> 指興起於1980年代的幾個皆以「犁」字作為店家名稱開頭的酒吧，如犁舍、犁原。

言，參與錄音、製作過程，在此階段仍是難以觸及的夢想。舉例來說，在1982年組成的紅十字樂團，其實在趙傳1989年發片時，仍在期待一個可以參與錄音室錄製的機會（熱門樂器雜誌編輯部1989a）。諷刺的是，紅十字的團員本身也接受關於他們為何無法進錄音室的觀點：就當時所盛行的音樂觀念而言，大部分的樂團成員皆無法觸及進錄音室錄製作品的基本門檻與要求。下方節錄臺灣鼓王黃瑞豐先生在1989年8月號熱門樂器雜誌中有關創作的看法，也清楚呈現出職業錄音室樂手邏輯下的創作觀：

問：在國外有些相當年輕的Band或者Player<sup>33</sup>他們都自己進錄音室，這是不是他們的基礎教育作的非常的好？

黃瑞豐：我用比喻來講好了，一個Player的程序，是經過基礎、訓練以後和基本的觀念而到整體的運作，由初級、中級再經過實驗以後，融合經驗的累積而到達完美的境界，這是一定的過程。當你在實習的時候，就好比小孩子的成長過程一樣，他會演講，但你畢竟知道他是小孩子，他的技巧、經驗、年限，都比不上大人來得好，我不是說他不好，只是他的境界是個小孩子，年輕人的境界，並不是個完美的境界。什麼是完美的境界，就是你音樂的來源、資料的來源，比如說今天叫你錄一首墨西哥的歌，你有辦法嗎？明天叫你錄一首西班牙的歌，你有辦法嗎？如果說今天叫你錄一首你自己的歌，我想你就會有辦法，就是這樣。（黃匡時1989）

在這個職業系統中，一位合格的樂手被期待必須沿著一個階段性的過程，累積不同曲風裡的各種技巧。這個學習過程是由前述幾個相關職業工作的音樂慣例所構成的「階序式階梯」的體現，不僅形成一套定義臺灣音樂人音樂實作模式「範圍」的職業發展路徑，也造就一套音樂美學階序系統，在其中不同的音樂元素、玩法以及風格，都被賦予不同的地位和價值，影響音樂人學習與實作上的選擇。

## 六、再生產體制的確立：樂器行與校園社團的教學體系

熱音賽的出現強化了當時正在發展的學生玩團風潮，以及校園熱音社的發展（簡妙如2002; 王淳眉2016）。在1980年代以前，臺灣青少年的音樂

33 「樂手」一詞的英文常用語。

文化由校園民歌主導，吉他社是相關音樂活動進行的中心。1980年代後，隨著搖滾類型的藝人——如蘇芮、羅大佑、趙傳、張雨生——在主流市場中嶄露頭角，玩搖滾樂漸成校園中受歡迎的流行音樂活動，逐漸從以校園民歌為主的「吉他社」分化出來。根據本研究訪談資料，臺灣第一個高中熱門音樂社團——「建國中學熱門音樂社」——便是在1988至1989的學年度由喜愛搖滾樂的成員從原本所隸屬的吉他社獨立出來。

在1990年代，越來越多以搖滾樂為主要風格的藝人——如伍佰、張震嶽、楊乃文、林曉蓓——陸續取得商業上的成功（簡妙如2002）。在這個情況下，「玩團」逐漸變成高中生最重要的玩音樂方式。在高中校園搖滾場域中，不少老牌社團皆在這段期間建立，包含北一女熱門音樂社（1995-）、景美熱音社（1995-）、內湖高中熱門音樂社（1991-）、延平中學熱門音樂社（1995-）、大同高中熱門音樂社（1993-）等等；在吉他社中，玩團也成為主導的社團活動進行方式。在1990中後期到2000初之間，伍佰與五月天於主流市場的商業成功，造就一波以年輕學生為主的「樂團潮」；此外，由臺北縣政府與角頭音樂合辦的海洋音樂祭採取「免費入場」的策略，讓這個活動成為暑假期間最受學生歡迎的活動（鄭景雯2006）。這些情況進一步帶動熱門樂器教學市場的蓬勃發展。位於臺北市中心一知名音樂教室的負責人A小姐，提到教學市場在這段期間的變化：

學生量在五月天那時候就是增加很多〔…〕。然後地方政府也都在辦音樂祭，我們的樂器老師就有越來越多的表演機會。這有差別，就有越來越多音樂活動，就海洋阿、臺東音樂祭、臺中的音樂祭。這個時期越來越多學生社團成立，來學琴的學生也增加很多，我們那時候生意也特別好。（A小姐訪談2012/09/11）

在大臺北地區，1994年間的25所公立高中裡面，大約有5所學校已成立獨立的熱門音樂社團。到了2001年，該區域的公立高中增加至47所，其中33個學校均有熱門音樂社。換言之，熱門音樂社團在臺北地區公立高中的普及率，從1994年的5%上升到2001年的70%。搖滾樂逐漸深入到青少年的日常生活中，學校熱音社與樂器行構成臺灣搖滾樂場景中最基本的社群組織。上高中加入熱音社，成為臺灣1990年代至今青少年接觸搖滾樂最普遍的管道，與樂器行一同構成搖滾樂場景中品味網絡形成的基礎，提供年輕

人結識同好、組團的主要平臺。

高中熱音社場域的發展與成形，形塑了臺灣搖滾樂文化的重要特徵，也代表1980年代後搖滾樂場景中音樂再生產體制的確立。自當代青少年文化從1950年代開始發展以來，搖滾樂因為相對低的進入門檻，一直是以青少年／年輕人作為主要參與者。在西方社會，搖滾樂場景的發展通常以青少年／年輕人所處的地方、鄰里（Cohen 1991），以及其中的酒吧、現場演出場所或青少年中心（Forsyth and Cloonan 2008; Fornäs et al. 1995），作為愛好者的主要聚集地。因此，西方的樂團與特定風格的發展，多半以「地區」作為主要的場景形成單元，如：西雅圖的另類音樂場景（Bell 1998）、曼徹斯特的後龐克／英搖場景（Crossley 2009）、格拉斯哥的獨立音樂場景（Forsyth and Cloonan 2008）等。相較之下，臺灣的青少年自國中升高中階段，便按照考試成績被分配到不同學校，經常出現越區就讀的情況。此外，由於臺灣青少年面臨更長在校時間，與校園有關的組織生活往往較西方社會更為緊密。這些特質，造就了臺灣搖滾樂場景中的重要特色：學校成為樂團文化形成主要地點。青少年需要長時間處在教育體制中（包含學校、補習班），校園社團因而成為他們接觸、學習搖滾樂，並且打造品味與音樂實作網絡的主要管道。直至今日，特定校園的熱音社或吉他社（以及其他類型的音樂社團，如：口技社、嘻哈研究社），仍是孕育樂團與音樂人才的重要場所。

在高中校園搖滾場景形成的初期過程中，樂器行老師扮演相當重要的角色。多半學校的類似社團會聘請一位樂手擔任社團指導老師，不少學校是由身兼樂器行老師的樂手推動創立類似社團。<sup>34</sup>樂器行老師和學生社團之間的緊密關係，對音樂人職業發展、樂器行經營，以及學生音樂學習均扮演重要角色。對樂器行而言，高中校園的熱音、吉他社學生是重要收入來源，兩者形成一個互相依賴的再生產體制。首先，吉他社、熱音社的存在與發展，為樂器行帶來有利可圖的市場，造就固定的商業模式。經營樂

<sup>34</sup> 舉例來說，前文受訪者S先生在1990年代中期擔任吉他老師時，曾協助自己就讀北市某知名公立學校的學生在校內創辦熱音社。（S老師訪談2013/09/05）

器行的田野報導人皆指出，社團指導老師是樂器行業者競爭的重點，因為社團指導老師的位置有利推銷樂器行的課程與樂器。在部分縣市，特別是同一個學區之中的不同樂器行之間，甚至會出現互搶學生的惡性競爭。舉例而言，在南部熱門學區經營樂器行的N老闆在訪談中提到（N老闆訪談2012/08/24），過去曾發生沒有爭奪到某些社團指導權的樂器行，透過樂器老師鼓吹認識的該校學生脫離原社團，另創性質類似的新社團。<sup>35</sup>帶領學校社團運作的老師，可被視為代表樂器行進入學生社團招攬生意的中間角色。同區域F校熱音社前社長小齊指出（小齊訪談2012/08/24），該社每學年剛開學的第一次社課內容中，老師會從所屬樂器行組成一個技巧精湛的樂團，在新生面前展現優異的表演能力。表演完後，就「幫忙」新生購買樂器行販售的團購琴，並且招攬新生至樂器行接受一對一的教學課程。

樂器行老師的音樂職涯通常會成為學生的重要參照：關注老師在熱音賽中的成績、在外演出、或是參與主流藝人的現場演出與專輯錄製（如上節提到的查找專輯內頁的樂手名稱）。蔡宜剛（2001: 47-48）曾在其針對搖滾樂在臺灣發展的研究中指出，在資訊流通有限，尚未發展出進一步的音樂類型分化的情況下，學習者很難掙脫樂器行老師傳授的音樂語彙。在此情況下，由樂器行與校園社團構成的教學體制，扮演了能夠再生產既有音樂實作與品味的角色，讓盛行於熱音賽的實作模式，與主要音樂職業的慣例成為主導的樂器演奏教學典範。因此，與強調開放、民主的DIY精神有所衝突的「技術崇拜」被傳遞到高中搖滾場域中，成為被聖化的音樂品味，以及高中青少年之間競爭「最強」地位的主要判準；更有甚者，成為優勢青少年用以強化自身優越地位的文化符碼（王啟仲2018）。

雖然高中校園搖滾樂文化的發展和獨立音樂在1990年代中後期的興起有一定程度的關連，兩者在音樂活動進行及品味展現的模式方面，一直有相當大的差異。自1990年代以來，創作風氣在高中校園搖滾場域並不盛

---

35 我在北、中、南的教學市場都有觀察到類似現象。以北部為例，經營音樂器材用品的田野報導人T先生指出，士林北投一帶包含中正、陽明、北士商等校的吉他、熱音社成員，便是當地樂器行競爭生意的重要市場。（T先生訪談2012/08/30）

行。直至2010年代，許多自1980年代受到尊崇、重視技術的重金屬音樂仍舊在高中圈被視為必練歌曲，伴隨學生對精湛演奏技術的集體崇拜。這個音樂品味展演模式，便與前文所描繪的樂器教學體制緊密關連。我在2011-2015年進行田野期間，臺灣的樂器教學系統仍由重視精湛技藝的音樂人主導。在中部擔任某知名樂器行老闆，同時指導多校熱音社的E老師如此描述他的音樂知識觀：

有些獨立樂團創作上有他們自己藝術的東西，就很難評分啦。那因為他是樂器彈奏嘛，我們就會就這個部分去看，拍子嘛、律動、編曲上是不是加了一些不該加的。所以假設我今天要做教學，我個人認為在技術層次上面要足夠〔…〕。80年代的音樂以我們來說是一定要去研究的，70、80年代的音樂是最精華的，很多技巧出來之後，80年代才有好的創作水準。之前我有個學生，他第一次聽我介紹Gun's的“Don't Cry”<sup>36</sup>覺得很吵，後來在Yamaha拿最佳吉他手〔…〕。我看過一個樂團，他們的自我介紹，明信片大小的介紹，我看了覺得蠻好笑的，他們寫團的由來，就是一開始很想做“Don't Cry”做“Hotel California”，可是因為才剛開始玩沒有基礎，眼看著期末成發<sup>37</sup>就要開始啦，學長就叫他們開始創作，然後就出現了這個創作團。我覺得就算他們可以寫歌，他們還是缺乏最基本的技巧。（E老師訪談2012/09/09）

E老師提到樂團「因為缺乏足夠的技巧做“Don't Cry”和“Hotel California”，乾脆自己寫歌」，是典型龐克音樂與獨立音樂所強調的「自己動手做」精神的體現：缺乏資源與技術的年輕人，藉由所能觸及的有限資源與技術自行進行創作，打破資源與技術差距帶來的排他性門檻（Hibbett 2005; Bennett 2001, 2018）——在此案例中，「排他性門檻」便是吳老師所提到的彈奏“Don't Cry”及“Hotel California”<sup>38</sup>的能力。在由強調技術的音樂知識體系所主導的教學系統中，相關能力構成實力的判別標準，也是讓熟悉相關音樂語彙的樂手們維繫地位與利益的關鍵。獨立音

36 Gun's為臺灣音樂圈對美國重搖滾樂團槍與玫瑰的簡稱，其作品〈別哭〉（“Don't Cry”）為該團經常出現在高中、大學熱音社演出的作品。

37 「成發」為學生社團活動年度成果發表的簡稱。在臺灣的高中校園文化裡，「成發」是多數高中生社團生涯的最後一個、同時也是最重要的大型活動。在該活動中，成員在來自校內、外的觀眾前，展現自己社團生涯的成果。

38 “Hotel California”中譯為〈加州旅館〉，是老鷹合唱團（Eagles）的經典歌曲，臺灣多半吉他教材均會收錄此曲為重點教學曲目。

樂強調打破門檻的DIY精神，則與這套教學系統中的老師們呈現利益衝突的關係（招收學生和樂手編曲、錄音、演出的接案機會），並且會被視為缺乏基本技巧。直至2010年代，這類型的老師持續在教學市場上佔據核心地位。以E老師的樂器行為例，該樂器行是在中部經營最多學校社團的教學單位。此外，在筆者於北部某公立明星高中熱音社進行田野期間，每年該社團資深成員會建議新生中學習吉他的成員，去跟隨特定幾位重視演奏技術的老師學習，並要求他們在練習上避開不重視技巧的音樂類型。

貝克（Becker 1995）借用物理學的類比，將此種藝術活動模式的再製稱為「惰性」（inertia），用來分析藝術活動領域中阻礙創新的「慣例」與組織、制度因素的關聯。在我的研究中，搖滾樂器教學系統從1980年代至今的「惰性」，主要受到我在前文中所探討的「熱音賽」、「樂手工作機會」及「樂器行、社團」這幾個組織、平臺的實作慣例與評價要求所維繫。由於當時的工作機會以滿足雇主及客群需求為主，精準技巧和精湛技藝是取得工作機會的前提（Becker 1982: 291-292）。熱音賽的創立進一步強化了這套慣例。在職業圈中以精湛演奏作為招牌的佼佼者，經由擔任評審成為品味篩選的守門人；樂手獎項鼓勵樂團成員追求個人的演奏技術，而受評審認可脫穎而出的樂手，經由獲獎資歷累積自己在音樂就業與教學市場的價值。經由樂器行教學體系的中介，這套慣例也隨著師徒制的教學系統，進入到當時正在興起的高中熱門音樂社團世界中，成為日後臺灣搖滾樂場景中青少年無法迴避的品味形塑機制。

## 七、 結論

在1970年代的英美社會，龐克音樂的發展推動了搖滾樂文化中的「自己動手做精神」：透過低技術、資源門檻的音樂實作去除唱片工業中錄音實作的神祕色彩，與高排他性的前衛搖滾區別，強調讓更多缺乏資源、技術的年輕人能夠「近用」（access）搖滾樂（Hibbett 2005）。這個次文化發展模式除了為隨後興起的獨立搖滾（indie rock）奠定基礎，也在文化全球化的過程帶動其他西方國家龐克與獨立音樂場景的發展（Prior 2014）。

在同一時期的臺灣社會，搖滾樂則因為特殊的在地條件呈現截然不同的發展模式。當時正值校園民歌興起，以熱門樂團為主要形式的搖滾樂則因美軍撤臺而面臨觀眾流失的情況，並隨著表演場所紛紛倒閉而沉寂（張釗維2003；王淳眉等2015）。此外，趨於保守的社會氛圍與戒嚴體制也持續壓抑相關次文化的發展（吳佳盈2011）。這段歷史背景，奠定1980年代後搖滾樂「如何」在臺灣再次發展的在地條件。具體來說，這篇文章所分析的樂器行、校園社團與熱音賽，正是在當時缺乏西方典型搖滾樂場景中常見的演出場所（如提供創作樂團的酒吧與音樂祭）的情況下，成為年輕人接觸搖滾樂並且形成品味網絡的主要管道，並且與當時常見的音樂職業類型（樂器行老師、做場與錄音室樂手），共同構成一套音樂實作與品味的再生產體制。這個再生產體制中的組織運作模式與音樂慣例，形塑了1980年代至今臺灣搖滾樂場景的發展路徑與模式，進一步構成與其他地區搖滾樂場景有所不同的在地特色。

表面上看來，本文描述當時場景中的重要機構和音樂實作模式，和現今的獨立音樂場景似乎有相當程度的落差。特別在近年，已有越來越多臺灣「獨立樂團」，陸續在「國際」或者所謂「華語市場」取得前所未有的商業成就；<sup>39</sup>此外，對於部分尚未走入國際的本土知名樂團而言，要在華山Legacy或駁二LIVE WAREHOUSE這類千人以上容量的場館完售門票，已並非難事。這些情況，在本文所探討的時期中都是難以想像的。然而，就整體搖滾樂場景而言，這些現象主要集中在少數檯面上享有高曝光度的樂團——也就是朱夢慈（2017: 2）所說的「上層搖滾菁英」。在這些樂團之外，多半年輕音樂人還是在學校社團與音樂教室中學鼓、練琴，藉由校園或樂器行的公開演出活動展現自己的學習成果和音樂品味。這些在音樂場景中佔絕大多數的普通年輕人，如同流行音樂學者芬尼根所描繪「檯面下」的「無名樂人」（Finnegan 1989），他們所身處的音樂實作情境，包含了從初學階段在學校加入熱音社、去樂器行學琴、購買教材、在網路上觀看教學影片等等。事實上，就前述已經處在金字塔頂層的「知名樂團」

39 如：落日飛車、草東沒有派對等樂團。

而言，他們的音樂生產活動，也是根植於個別成員在學生時代於前述「場景基層單位」中學習實作的過程。

這些年輕音樂人必經的學習機制，都是在本文所描繪的1980至1990年代搖滾樂場景發展過程中所確立的。即便在獨立音樂盛行的今日，這些機制對於剛進入的音樂人而言，仍是無法規避的進入管道和學習過程，這也帶來了一系列有關「音樂學習與品味養成」的問題。舉例來說，雖然Yamaha熱門音樂大賽的重要性早已不如以往，類似性質的比賽卻仍經常在不同層級的音樂活動裡出現，成為學生樂手認真練習的目標。舉例來說，在高中生的搖滾樂世界，最知名的類似活動是每年由臺南一中熱音社所主辦的「竹園崗全國高中職熱門音樂大賽」。這個活動仿照Yamaha熱音賽的形式，除了前三名得獎樂團，也頒發個人樂手獎項。「竹園崗」對於熱音社成員的意義，就如同過去的Yamaha熱音賽之於當時年輕音樂人一般，成為一個形塑他們如何學樂器、玩音樂的重要機制。本研究的田野資料發現，這個比賽的舉辦，中介出樂器行教學體系與校園社團之間特殊的連結模式。雖然比賽多半以翻唱為主，許多參賽學生的老師會「協助」將參賽歌曲改編成樂器彈奏難度較高的版本，除了提升得獎機會，也強化社團與音樂教室之間的相互依賴關係，以及特定品味與學習模式的再製。

此外，臺灣獨立音樂圈中多半音樂人都在高中時期經歷社團、樂器行的訓練系統，到大學時期開始創作、玩獨立音樂。在田野中有不少樂手提到，高中時期在社團與樂器行養成的音樂品味與演奏習慣，和強調DIY精神的獨立音樂創作經常是衝突的，導致他們需要經歷一段為期不短的調適期，試著擺脫過去學習的音樂語彙對創作帶來的限制。<sup>40</sup>即便在獨立音樂圈，也容易看到本文所分析的音樂再生產體制所帶來的影響。直至今日，錄音室樂手工作機會仍是經濟不穩定的獨立樂團樂手嘗試延續音樂職

---

<sup>40</sup> 舉例來說，一位活躍於獨立樂團的貝斯手G提到，大學開始嘗試創作後，第一件需要克服的事情，就是高中期間受到熱音社學長灌輸的音樂觀念、彈奏模式為創作帶來的限制——如同貝克所分析的「慣例」帶來的限制（Becker 1982）（G先生訪談2013/09/03）。在田野過程中，我遇到不少小有成就（具有EP、專輯發行、受邀至重要音樂節演出的經驗）的樂手向我表達類似的反省。

涯的重要管道。與此同時，在流行音樂場景中也陸續可以看到知名的獨立樂團（前）成員擔任主流藝人的專屬職業樂手。另一方面，也有不少「重量級」獨立樂團的樂手本身，在過去便是出身自本文所分析的「職業樂手慣例」導向的學習系統。他們在音樂價值判斷及實作方式上，皆和典型的「獨立音樂」所強調的DIY精神——特別是降低進入門檻的文化信念，有一定程度的差異。<sup>41</sup>在「獨立音樂」盛行的今日，這個再生產體制之所以能夠持續具有影響力，便是透過學校社團與樂器行之間的緊密連結來維繫的。在訪談中，不只一間樂器行的經營者向我指出，校園社團學長姐制的存在，<sup>42</sup>這也是讓這套體制能夠持續運行的重要關鍵，讓這些業者眼中「正確的傳統和玩法」能夠持續下去的原因。

本文認為，這些特質構成了臺灣搖滾樂場景發展的重要面向，並形成一套影響音樂人養成過程的再生產體制，形塑臺灣搖滾樂文化的獨特樣貌與內容生產的形式。然而，因為既有研究中較缺乏「圈內人觀點」出發的研究，導致這些部分在既有文獻中缺席。透過本文的分析，這篇文章揭示了「圈內人觀點」如何能為臺灣搖滾樂研究的文獻帶來補充。在此必須強調的是，本文並非抱著某種僵化的音樂實作類型、理念區別的預設——如：獨立音樂必然和主流音樂產生衝突。本文強調重點在於，透過爬梳1980年代後臺灣搖滾樂場景發展的過程，有助於我們理解臺灣的搖滾樂是在怎麼樣的軌跡中，打造出與其他地方不同的搖滾樂文化，並在此基礎上發展出一系列值得後續研究進一步開發的議題：例如，熱音賽和職業樂手在教學系統中沿留下來的品味與知識觀點，如何對臺灣獨立音樂生產過程造成影響？如何形塑出不一樣的獨立音樂美學與理念，進而反映在本地音樂生產組織的分工與協作上？在更大的層次上，這又對臺灣音樂產業的運作帶來什麼影響？這些問題有待未來研究進一步開發，以深化我們對於音

---

41 筆者觀察到，這類背景出身的獨立樂團成員，在演出場合中傾向以「基本技巧」作為評價的主要標準（最常聽到的判準是「（拍）點」不夠準），而非作品呈現的音樂氛圍。

42 多數業者皆表達對社團學長姐制的認可，因為這套制度有助維繫「社團的傳統」，其中包含影響學弟妹樂器、課程的選擇：學長姐會介紹和社團長期合作的店家。

樂產業的認識，為近年看似不斷發展中的文化創意產業，帶來更多的檢視與反省。

## 引用書目

### 一、中文書目

- 〈作者不詳〉(Anonymous)。1988/03/30。〈寒雨\_\_不怕\_\_觀眾擠滿臺下\_\_熱門音樂大賽\_\_昨夜\_\_夠勁：團體冠亞軍及最佳個人獎順利誕生〉“Hanyu bupa guanzhong jiman taixia remen yinyue dasai zuoye goujin: tuanti guanyajun ji zuijia gerenjiang shunli dansheng” [Yamaha Band Competition: The Champion and Runner-Up and The Best Individual Awards Are Here]，〈民生報〉 *Minshengbao* [*Min Sheng Daily*]，第十版 (Page 10)。
- stman。2003。〈[ST音樂論壇]臺灣吉他英雄風雲錄〉“ST yinyue luntan Taiwan jita yingxiong fengyunlu” [(ST Music Forum) Taiwan Guitar Hero]。Retrieved from: [https://pttent.com/st\\_musicshop/M.1042703075.A.9D5.html/](https://pttent.com/st_musicshop/M.1042703075.A.9D5.html/) on July 30, 2021.
- 丁曉雯 (Ding, Xiao-Wen)。2012。《我們的音樂課：記大學城1983-1993—影響臺灣80's後的音樂創作力》 *Wo men de yinyueke: ji daxuecheng 1983-1993 yingxiang taiwan 80's hou de yinyue chuanguozuoli* [Our Music Class: Creative Music Influence after 1980 in Taiwan]。臺北市 (Taipei)：時報 (China Times)。
- 尤大鐸 (You, Da-Luo, 羅悅全 [ Luo, Yue-Quan ])。1992。〈M.I.T. (Metal in Taiwan)：兼論臺灣搖滾論述的發展〉“M.I.T. (Metal in Taiwan) jianlun Taiwan yaogun lunshu de fazhan” [M.I.T. (Metal in Taiwan): On the Development of Rock Discourses in Taiwan]，〈島嶼邊緣〉 *Daoyu bianyuan* [The Edge of the Island] 5: 88-95。
- 。2000。《秘密基地》 *Mimi jidi* [Secret Spots: Taipei's Musical Maps]。臺北市 (Taipei)：商周 (Business Weekly)。
- 王啟仲 (Wang, Chi-Chung)。2018。〈「能K能玩」：明星高中的社團活動、升學實作與青少年文化〉“Neng k neng wan: mingxing gaozhong de shetuan huodong shengxue shizuo yu qingshaonian wenhua” [“Study Well, Play Well” : Extracurricular Club Activities, Educational Practices, and Youth Culture in Taiwan's Elite High Schools]，〈臺灣社會學〉 *Taiwan shehuixue* [Taiwanese Sociology] 36: 1-46。
- 王淳眉 (Wang, Chun-Mei)。2016。《製作類型：戰後國語通俗音樂「流行

曲」與「搖滾樂」的系譜考察，從「滾石」、「飛碟」到「水晶」》*Zhizuo leixing: zhanhou guoyu tongsu yinyue liuxingqu yu yaogunyue de xipu kaocha cong gunshi, fei die, dao shuijing* [Making Genre: The Genealogy Between “Pop” and “Rock” of Mandarin Popular Music In Post-War Taiwan, From “Rock Record”, “UFO Record” to “Crystal Record”]。國立陽明交通大學社會與文化研究所碩士論文（Guoli yangming jiaotong daxue shehui yu wenhua yanjiusuo shuoshi lunwen）[MA. Dissertation, Graduate Institute of Social Research and Cultural Studies, National Yang Ming Chiao Tung University]，未出版（unpublished）。

- 王淳眉、何東洪、鍾仁嫻（Wang, Chun-Mei, Tung-Hung Ho, and Ren-Xian Zhong）。2015。〈臺灣熱門音樂場景下的「陽光合唱團」〉“Taiwan remen yinyue changxing xia de yangguang hechangtuan” [The Sun Shine Band under Taiwan’s Hit Music Scene]，《造音翻土：戰後臺灣聲響文化的探索》*Zaoyin fantu: zhanhou Taiwan shengxiang wenhua de tansuo* [Altering Nativism: Sound Cultures in Post-War Taiwan]，何東洪、鄭慧華、羅悅全（Ho, Tung-Hung, Hui-Hua Zheng, and Yue-Quan Luo）主編，頁30-39。臺北市（Taipei）：遠足文化（Walkers Culture）。
- 朱夢慈（Zhu, Meng-Tze）。2017。〈創造「好青年」的臺灣搖滾樂團潮：以鄰坊型熱門樂器行為中介〉“Chuangzao haoqingnian de Taiwan yaogun yuetuanchao: yi linfangxing remen yueqihang wei zhongjie” [Creating the Normalized Rock Band Wave in Taiwan: Community-Based Hit Music Instrument Stores as Mediator]，《臺灣社會研究季刊》*Taiwan shehui yanjiu jikan* [Taiwan: A Radical Quarterly In Social Studies] 106: 1-40。
- 何東洪（Ho, Tung-Hung）。2013。〈獨立音樂認同的所在：「地下社會」的生與死〉“Duli yinyue rentong de suozai: dixia shehui de sheng yu si” [The Location of Identity for Independent Music: Birth and Death of Underworld]，《思想》*Sixiang* [Reflexion] 24: 123-137。
- 何東洪、張釗維（Ho, Tung-Hung and Chang Chao-Wei）。2000。〈戰後臺灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡〉“Zhanhou Taiwan guoyu changpian gongye yu yinyue wenhua de fazhan guiiji” [The Development of Mandarin Popular Music Industry and Culture]，《文化產業：文化生產的結構分析》*Wenhua chanye: wenhua shengchan de jiegou fenxi* [Cultural Industries in Taiwan]，張荳芸（Zhang, Li-Yun）主編，頁149-224。臺北市（Taipei）：遠流（Yuan-Liou）。
- 吳佳盈（Wu, Jia-Ying），2011，〈舞到西門町：從空間解嚴到主題樂園〉“Wu dao Ximending: cong kongjian jieyan dao zhuti leyuan” [Dance in Ximending: From Spatial Liberation to Theme Park]，《文化研究月報》*Wenhua yanjiu yuebao* [Cultural Studies Bimonthly] 117: 1-23。
- 倪方來（Ni, Fang-Lai）。2012。〈訪談〉“Fangtan” [Interview]，《如果有一天

我不在，樹在——音樂人陳志遠 *Made in Taiwan》Ruguo you yi tian wo bu zai, shu zai: yinyueren chenzhiyuan Made in Taiwan [If One Day I'm Not Here, This Tree Will Be: Made in Taiwan—The Musician Chen, Zhi-Yuan]*。臺北市 (Taipei)：華納音樂 (Warner Music)。

張育章 (Zhang, Yu-Zhang)。1996。〈望花補夜：臺灣地下音樂發展的歷史脈絡〉“Wanghua buye: Taiwan dixia yinyue fazhan de lishi mailuo” [The Historical Context of the Development of Taiwan's Underground Music]，*《中外文學》Zhongwai wenxue [Chung Wai Literary Quarterly]* 25-2: 109-129。

張釗維 (Chang, Chao-Wei)。2003。《誰在那邊唱自己的歌——臺灣現代民歌運動史》*Shui zai nabian chang ziji de ge: Taiwan xiandai minge yundong shi [Who's That Singing Their Own Songs? A History of the Modern Folk-Song Movement in Taiwan]*。臺北 (Taipei)：滾石文化 (Rock)。

陳志遠 (Chen, Zhi-Yuan)。2012。〈訪談〉“Fangtan” [Interview]，*《如果有一天我不在，樹在——音樂人陳志遠 Made in Taiwan》Ruguo you yi tian wo bu zai, shu zai: yinyueren chenzhiyuan Made in Taiwan [If One Day I'm Not Here, This Tree Will Be: Made in Taiwan—The Musician Chen, Zhi-Yuan]*。臺北市 (Taipei)：華納音樂 (Warner Music)。

陳曉偉 (Chen, Hisao-Wei)。2002。《臺北市非創作樂團之音樂空間建構》*Taipei shi fei chuanguo yuetuan zhi yinyue kongjian jiangou [The Constructions of Music Spaces of Professional “Copy” Bands]*。國立臺灣大學地理環境資源學研究所碩士論文 (Guoli Taiwan daxue dili huanjing ziyuanxue yanjiusuo shuoshi lunwen) [MA. Dissertation, Department of Geography, National Taiwan University]，未出版 (unpublished)。

游正彥 (You, Zheng-Yan)。2013/08/18。〈評綜藝：你是評審還是名嘴？〉“Ping zongyi: ni shi pingshen haishi mingzui” [On Variety Arts: Are You a Judge or a Commentator?]，*《聯合報》Lianhebao [United Daily News]*，C2 版 (Page C2)。

黃匡時 (Huang, Kuang-Shi)。1989。〈唱片·錄音界的奇葩：專訪黃瑞豐〉“Chang pian luyinjie de qipa: zhuanfang Huang Rui-Feng” [The Prodigy in the Recording Industry: An Interview with Rui-Feng Huang]，*《Player—熱門樂器雜誌》Player-remen yueqi zazhi [Player: A Magazine for Hit Music]* 5: 3-6。

熊信淵 (Xiong, Xin-Yuan)。2017。《熱門、搖滾到民歌——臺灣青年的音樂世界 (1950's-1970's)》*Remen yaogun dao minge: Taiwan qingnian de yinyue shijie (1950's-1970's) [Hit, Rock to Folk: Youth Music World in Taiwan (1950's-1970's)]*。國立臺灣大學臺灣文學研究所碩士論文 (Guoli Taiwan daxue Taiwan wenxue yanjiusuo shuoshi lunwen) [MA. Dissertation,

Graduate Institute of Taiwan Literature, National Taiwan University]，未出版（unpublished）。

- 趙竹涵（Zhou, Troy）。2014/02/05。〈Troy專欄：東方快車—臺灣搖滾樂團的百萬暢銷霸主（上）〉“Troy zhuanlan: dongfang kuai che Taiwan yaogun yuetuan de baiwan changxiao bazhu(shang)” [Troy’s Column: the Million Seller among Taiwan’s Rock Bands—The Oriental Express]，《欣傳媒》*Xin chuan mei* [Xinmedia]。Retrieved from: <https://www.xinmedia.com/article/9610/> on Aug 23, 2021.
- 潘學觀（Pan, Hsueh-Kuan）。2002。《你還在彈烏東西嗎》*Ni haizai tan niaodongxi ma* [Are You Still Playing Shit]。臺北市（Taipei）：麥書（Vision Quest）。
- 熱門樂器雜誌編輯部（Remen yueqi zazhi bianjibu）。1989a。〈紅十字合唱團〉“hongshizi hechangtuan” [Red Cross]，《Player—熱門樂器雜誌》*Player: remen yueqi zazhi* [Player: A Magazine for Hit Music] 7: 3-6。
- 蔡宜剛（Cai, Yi-Gang）。2001。《搖滾樂在臺灣之可能與不可能》*Yaogunyue zai Taiwan zhi keneng yu bu keneng* [The Possibility and Impossibility of Rock music in Taiwan]。國立清華大學社會學研究所碩士論文（Guoli qinghua daxue shehuixue yanjiusuo shuoshi lunwen）[MA. Dissertation, Institute of Sociology, National Tsing-Hua University]，未出版（unpublished）。
- 鄭景雯（Cheng, Ching Wen）。2006。《貢寮獨立音樂海洋音樂季》*Gongliao dili yinyue haiyang yinyueji* [A Study of Taiwan’s Independent Music Exhibited at Ho-hai-yan Rock Festival]。國立陽明交通大學社會與文化研究所碩士論文（Guoli yangming jiaotong daxue shehui yu wenhua yanjiusuo shuoshi lunwen）[MA. Dissertation, Graduate Institute of Social Research and Cultural Studies, National Yang Ming Chiao Tung University]，未出版（unpublished）。
- 蕭民岳（Siao, Min-Yue）。2008。《跳出「中」心，吃進「華」：北市官辦大眾節慶的文化政治（1994-2006）》*Tiaochu zhongxin chijin zhonghua: beishi guanban dazhong jieqing de wenhua zhengzhi* [China-out/Chinese-in: Cultural Politics of the Popular Festivals in Taipei (1994-2006)]。國立臺灣大學社會學研究所碩士論文（Guoli Taiwan daxue shehuixue yanjiusuo shuoshi lunwen）[MA. Dissertation, Department of Sociology, National Taiwan University]，未出版（unpublished）。
- 蕭伊容（Xiao, Yi-Rong）。1995。《臺北新興PUB的休閒研究》*Taipei xinxing PUB de xiuxian yanjiu* [A Study of the Emerging Pubs in Taipei]。國立臺灣大學社會學研究所碩士論文（Guoli Taiwan daxue shehuixue yanjiusuo shuoshi lunwen）[MA. Dissertation, Department of Sociology, National Taiwan University]，未出版（unpublished）。

簡妙如 (Jian, Miao-Ju) 。2002。〈流行文化，美學，現代性：以八、九〇年代臺灣流行音樂的歷史重構為例〉 *Liuxing wenhua meixue xiandaixing: yi ba jiu ling niandai Taiwan liuxing yinyue de lishi chonggou wei li* [Popular culture, aesthetics and modernity: Historical reconstruction of the 80s and 90s Taiwan popular music]。國立政治大學新聞學研究所博士論文 (Guoli zhengzhi daxue xinwenxue yanjiusuo boshi lunwen) [Ph.D. Dissertation, Department of Journalism, National Chengchi University]，未出版 (unpublished)。

——。2013。〈臺灣獨立音樂的生產政治〉 “Taiwan duli yinyue de shengchan zhengzhi” [The Politics of Production: Indie Music in Taiwan]，〈思想〉 *Sixiang* [Reflexion] 24: 101-121。

——。2017。〈由搖滾飛地到異質空間：臺北、北京的傳奇Live House〉 “You yaogun feidi dao yizhi kongjian: taibei Beijing de chuanqi livehouse” [From Rock Enclaves to Heterotopias: The Legendary Live Houses in Taipei and Beijing]，〈傳播、文化與政治〉 *Chuanbo wenhua yu zhengzhi* [Communication, Culture and Politics] 6: 225-235。

## 二、外文書目

Becker, Howard S. 1976. “Art Worlds and Social Types,” *American Behavioral Scientist* 19 (6): 703-718.

——. 1982. *Art Worlds*. Berkley: University of California Press.

——. 1995. “The Power of iInertia,” *Qualitative Sociology* 18(3): 301-309.

Bell, Thomas. 1998. “Why Seattle? An Examination of an Alternative Rock Culture Hearth,” *Journal of Cultural Geography* 18(1): 35-47.

Bennet, Andy. 2001. “‘Plug in and Play!’— UK ‘Indie-Guitar’ Culture,” in *Guitar Culture*, edited by Andy Bennet and Kevin Dawe, pp. 45-60. New York: Berg.

——. 2018. “Conceptualising the Relationship Between Youth, Music and DIY Careers: A Critical Overview,” *Cultural Sociology* 12 (2): 140-155.

Bennett, Andy and Richard A. Peterson eds. 2004. *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press.

Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool*. New York: Oxford University Press.

Crossley, Nick. 2009. “The Man whose Web Expanded: Network Dynamics in Manchester’s Post-Punk Music Scene 1976-1980,” *Poetics* 37(1): 24-49.

Duffy, Mike. n.d. “Should You Use a Metronome to Practice?”. Retrieved from: <https://>

- www.fender.com/articles/how-to/should-you-use-a-metronome-to-practice/ on Aug. 26, 2021.
- Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musician: Music Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fornäs, Johan, Ulf Lindberg and Ove Sernhade. 1995. In *Garage land: Rock, Youth, and Modernity*. London: Routledge.
- Forsyth, Alasdair, and Martin Cloonan. 2008. "Alco-pop? The Use of Popular Music in Glasgow Pubs," *Popular Music and Society* 31(1): 57-78.
- Frith, Simon. 1983. *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*. London: Constable.
- . 2011. "Creativity as a Social Fact," in *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance, and Perception*, edited by D. Hargreaves, D. Miell, and R. MacDonald, pp. 62-73. Oxford: Oxford University Press.
- Green, Lucy. 2002. *How Popular Musicians Learn*. Aldershot: Ashgate.
- . 2008. *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy*. Aldershot: Ashgate.
- Hennion, Antoine. 1997. "Baroque and Rock: Music, Mediation and Musical Taste," *Poetics* 24(6): 415-435.
- Hibbett, R. 2005. "What Is Indie Rock?," *Popular Music and Society* 28(1): 55-78.
- James E. Roberson. 2011. "'Doin' Our Thing': Identity and Colonial Modernity in Okinawan Rock Music," *Popular Music and Society* 34(5): 593-620.
- McCormick, Lisa. 2009. "Higher, Faster, Louder: Representations of the International Music Competition," *Cultural Sociology* 3(1): 5-30.
- Peterson, Richard A., and H.G. White. 1979. "The Simplex Located in Art Worlds," *Urban Life* 7(4): 411-439.
- . 1981. "Elements of Simplex Structure," *Journal of Contemporary Ethnography* 10(1): 3-24.
- Peterson, Richard A., and N. Anand. 2004. "The Production of Culture Perspective," *Annual Review of Sociology* 30: 311-334.
- Prior, N. 2014. "It's a Social Thing, not a Nature Thing: Popular Music Practice in Reykjavik, Iceland," *Cultural Sociology* 9(1): 81-98.
- Roberson, E. 2011. "'Doin' Our Thing': Identity and Colonial Modernity in Okinawan

Rock Music," *Popular Music and Society* 34(5): 593-620.

Straw, W. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music," *Cultural Studies* 5(3): 361-375.

Swidler, A. 1986. "Culture in Action: Symbols and Strategies," *American Sociological Review* 51(2): 273-86.

———. 2001. *Talk of Love: How Culture Matters*. Chicago, IL: Chicago University Press.

Walser, R. 1993. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Woo, B., J. Rennie, and S.R. Poyntz. 2015. "Scene Thinking," *Cultural Studies* 29(3): 285-297.