

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩士論文

從 90 年代地下搖滾樂看台灣另翼搖滾主體性的指涉
A Research of Indie Rock Culture Identity from the 90's
Taiwan Underground Rock Movement



研 究 生：徐楓惠

指 導 教 授：陳泓易

中華民國 95 年 6 月 7 日

南 華 大 學
美 學 與 藝 術 管 理 研 究 所
碩 士 學 位 論 文

從 90 年代地下搖滾樂看台灣另翼搖滾主體性的指涉

研究生：徐楓惠

經考試合格特此證明

口試委員：郭川雄
吳煥堂
陳流易

指導教授：陳流易

系主任(所長)：陳流易

口試日期：中華民國九十五年六月七日

摘 要

近年地下音樂勢力似已日趨整合，發聲管道在流行音樂場域中自主性提高，本研究設定以 90 年代開始，台灣地下音樂飆漲的年代，窺探地下音樂一路走來的流變是否是大眾文化中一種另翼文化的展現—以微弱的發聲力量對抗強大的資本體系，而台灣搖滾樂脈絡中，以地下搖滾樂團作為研究，在支配的系統裡發現台灣不同於西方搖滾的再現形式意涵。

台灣搖滾樂發展是如何？承載著 70 年代民歌時期的自我鄉土認識主張，開始試著對自身文化作出描述；因 80 年代台灣經濟體制提升穩定之際，讓國內流行音樂工業漸趨成熟，成為流行音樂商業化影響 90 年代的唱片市場；由於 70 年代自我文化的關懷，加上 80 年代對外經濟貿易的繁榮，到了 90 年代，政經體制漸開的情況下，在流行音樂的範疇中，五大國際唱片相繼進駐分食國內唱片市場，然而在龐大的流行音樂工業體系中，一股微弱的力量「獨立音樂勢力」漸起，別於國際唱片公司的模式而另闢自我的創作空間，於是樂團角色藉由 Pub 的現場演唱自我創作曲擺脫從前西餐廳時期的配角角色，各項比賽形式或是創作發表形式：如救國團舉辦「全國熱門音樂大賽」、陸續展開的地方性音樂發表空間 - 「Spring Scream」、「野台開唱」、「海洋音樂季」等大型發聲管道正如火如荼開展，讓有志於流行音樂創作的人士有一空間可以抒發自我。

獨立音樂藉由音樂自身展現到其塑造的外部空間，所要突顯就是要強化自我主體性，最後襯托搖滾精神的展現。本文在音樂自身展現以「音」「像」的分別在第三章中探討獨立樂團自身音樂的探討，從獨立音樂的脈絡中挑選 9 個重要樂團來試圖加以描述其獨立音樂的發聲利器為何；另外，在音樂的展現中，空間、音樂與人的互動更能彰顯獨立音樂的主體性，在第四章中，將提出經濟性空間與自發性形塑空間於獨立音樂主體性的確立為另外一種更有力量的發聲系統。

第一章 緒論	-1
1.1 問題意識	-2
1.2 研究架構	-5
小結	-8
第二章 文獻探討與研究方法	-9
2.1 地下 VS.主流	-9
2.2 地下音樂呈現風貌與社會文化意義	-13
地下音樂風格運動	-13
地下音樂發展的人物繕寫	-14
地下音樂文化意涵	-14
認同的傳遞	-14
2.3 研究方法—符號學、列斐伏爾的空間生產	-17
2.4 研究對象 九個樂團發跡介紹	-19
第三章 從地下音樂的「音」與「像」探討地下樂團主體呈現與消匿	-32
3.1 消失的記憶地圖 — 「像」的消匿	-34
3.2 沒了語言，便無法自言—獨立樂團的發聲意識	-43
3.2-1 濁水溪公社 歌曲探討	-46
3.2-2 交工樂團 歌曲探討	-47
3.2-3 閃靈樂團 歌曲探討	-49
3.2-4 瓢蟲樂團 歌曲探討	-51
3.3 樂團整體意像與樂團主體意識的距離—對「擬像」宰制的抵抗	-54
3.3-1 台式宣言— 濁水溪公社 與 夾子電動大樂隊 樂團本事	-55
3.3-2 清透自然— Tizzy Bac 與 蘇打綠 樂團本事	-56
3.3-3 抗議之聲—交工樂隊 樂團本事	-57
3.3-4 低吟嘶吼—骨肉皮、 1976 與瓢蟲 樂團本事	-57
3.3-5 黑暗使者—閃靈樂團 樂團本事	-59
小結	-61
第四章 地下音樂經濟體的空間探討	-63
4.1 經濟體外的獨立支脈	-65
4.1-1 地下音樂與音樂工業經濟體的初次遭遇	-65
4.1-2 獨立唱片在經濟體的另類發想	-69
4.2 烏茲塔克的春天	-71
4.2-1 音樂祭、live house 的空間製造	-72
4.2-2 發聲實驗場的發酵	-77
4.3 樂團時代來臨-邊緣勢力在主流音樂向獨立樂團擴張過程中的鬆動與吸納?	80

向音樂工業走去的地下音樂－音樂生產機制與地下音樂主體性呈現的侷限及 拉扯	-81
音樂空間	-83
第五章 結論	-85
5.1 吶喊後我們找回自己！？	-85
5.2 未完成－音樂數位化後的震盪	-88

第一章 緒論

實際上亞洲根本沒有這種東西（搖滾樂），是一種時髦而已 --- 崔健¹

歷史是不會停止轉動，歷史的發展是以週期性方式循環下去。然，這並不意味並非二元對立分開發展，每個時期各系統間都在其間運作，而當中某一系統儼然成爲主流，「風格」於是建立，成爲最具時代性的表徵。傳統歷史一統性不在，自我歷史的軌跡逐漸形成：所謂的龐客（punk）文化在 70 年代盛行時，沒有其他樂風在發展嗎？而龐客文化在 70 年代末期就以短暫的生命消失殆盡？但多年後的今日這個答案清晰可見，龐客文化依然生生不息，也衍生出更多旁支。

這種歷史循環系統說法是通則，還是只適用於西方中心主義歷史？受過殖民文化洗禮的亞洲各國，是否擁有自我文化意識的反抗因子？以台灣音樂環境來說，依「戰後台灣國語唱片工業與音樂文化的發展軌跡」（以下稱「戰文」）文中敘述²，從美軍電台播放的西方音樂，到 70 年代民歌運動時期的找尋自我歌謠階段，再進入流行音樂「創作」風行的 80 年代，而後新紀元的今天各方音樂類型大融合，在流行音樂領域的這塊版圖中與此風格體系的準則似乎有著莫名的契合。70 年代中台灣因退出聯合國成爲外交孤兒的情況下，盛起西方 60 年代反社會的精神，以民謠的方式呈現出當時的「抗議之聲」³；80 年代文化工業抬頭，商業體制漸趨成熟，國內創作人漸漸抬頭，爲市場帶來無數暢銷歌曲；90 年代一股向文化工業倒戈的勢力逐漸興起，開始了搖滾世代的風氣...。屬於台灣的流

¹ 大陸搖滾之父，80 年代「一無所有」專輯深獲台灣聽眾喜愛。對於搖滾，他認爲中國、香港、台灣現況都是一樣，媒體或社會對搖滾樂沒有深化爲自己的文化，只是覺得它是外來的東西而感興趣。崔健（口述），徐淑卿（採訪整理），〈Net and Books 網路與書〉，英屬蓋曼群島商網路與書股份有限公司台灣分公司，目錄 63

² 何東洪、張釗維，「戰後台灣國語唱片工業與音樂文化的發展軌跡」收錄自〈文化產業-文化生產的結構分析〉，遠流，2000

³ 因 70 年代後期經濟進一步發展，民歌與校園歌曲有著強大的召喚力量，於是成爲音樂工業下的俘虜。

行音樂史正在編寫，地下音樂在此音樂版圖中擁有何種位置，在主流價值體系認可的形構，地下音樂是與主流音樂的一種共生關係還是依附關係？地下音樂的自發性是否可以鬆動其主流價值結構？2004 年台灣搖滾音樂季邁入十年，十年音樂空間的改造，我們放下西方語意的包袱，開始用自己的語言唱自己的歌，在世代交替下穿插在主流與獨立唱片公司的音樂環境下，90 年代一路走來，台灣搖滾樂團的存在實體介於商業機制與創作自由兩種不同操作手段，其是否有自我意識貫串整個音樂概念，或只是「時髦」打造自我的酷樣，試問十年以來，音樂空間打造地下音樂的面貌為何？這種斷代如詹明信 Fredric Jameson 所謂是一種斷裂、不連續性、與過去歷史的連結切段的文化現象⁴：一種現代主義後的觀念釋放與革命，追求自我意念的闡述不接受主流價值霸權式的壟斷，承接這種觀念下，台灣搖滾樂史到了現在所營造的風氣是樂團時代來臨⁵（一種歷史的遞嬗）的自主性提高，還是主流市場價值的轉變？

1.1 問題意識

歐美是搖滾樂的發源地，〈流行音樂的文化〉一書中提到在 60 年代搖滾樂的黃金歲月，民謠、迷幻，除了音樂隨時代脈動跟進外，也可追溯現今各流行音樂元素的雛型，70 年代華麗搖滾、龐克搖滾、舞曲，以及嬉哈繞舌音樂等等。這種音樂類型由西方衍生出的大眾文化，從對政治的吶喊，後來對社會的反叛，到個人對現實的抒發，搖滾樂不斷融合各種音樂元素，企圖表達其自身的音樂理念⁶。

移植至台灣消費場域，沒有歐美的歷史框架，台灣搖滾樂發展是如何？在「戰文」中也試圖將台灣流行音樂分期，70 年代民歌運動時期的自我鄉土認識主張

⁴ 所表現的文化現象詹明信指出為後現代所發生的文化現象

⁵ 亂彈主唱阿翔在第十一屆金曲獎得獎感言，讓後來樂團紛紛揭起

⁶ Andy Bennett (著)、孫憶南 (譯)，〈流行音樂的文化〉，書林，2004

(但此階段自主意識仍存在著政治高層階級意識形態的干擾⁷)；轉戰 80 年代流行音樂工業在國內漸趨成熟，成為流行音樂商業化，進而影響 90 年代唱片市場集中至國際唱片公司的現象；90 年代，五大國際唱片進駐分食唱片市場情況下，國內自發性創作，不再是 Guns and Roses、Bon Jovi 等西方典型暢銷曲的翻唱，國內流行音樂有了自己的創作空間，於是樂團角色藉由 Pub 的現場演唱自我創作曲擺脫從前西餐廳時期的配角角色，觀眾習慣從視覺變成聽覺；各項比賽形式或是創作發表形式：如較早救國團舉辦「全國熱門音樂大賽」、地方性的音樂發表空間也陸續展開—1995 年「Spring Scream」在南台灣舉行、及同年北台灣「野台開唱」也成型，1998 年官辦音樂祭在福隆海水浴場進行，主流與非主流樂團紛紛在此發聲，這些形式在台灣流行音樂界是扮演何種角色—另類音樂風格、批判聲音或是只純粹成為消費市場收編的途徑？1994 年起，Live House、演唱會等讓有志於流行音樂創作的人士有一空間可以抒發自我，但發聲空間仍為少數。

台灣地下音樂類型從 90 年代至今集結了民謠、龐克、雷鬼、重金屬⁸、嘻哈等豐富樂種，然而似乎沒有明顯如歐美樂壇有各類風格的年代轉折交替—以〈流行音樂與文化〉一書中所提到，60 年代末期 70 年代初雷鬼⁹ (Reggae) 樂風，一種衍生於牙買加地方歌謠的音樂類型，轉接於流行音樂體系後成為政治控訴的一個管道進而流行全世界；而英國龐克時期，經典樂團代表—衝擊樂團 (The Clash) 以雷鬼樂風敘述 1970 年代當時英國政治社會樣貌也同為明顯的例子。大部分研究 (以下章節陸續提出) 都指向台灣獨立音樂的創作發聲產生於 90 年代，樂團形式確立不再翻唱所謂西洋排行榜上唱銷歌曲，而是有意識的自我創作屬於自己環境、生活經驗的歌曲。獨立廠牌所發行的「另類之聲」，更是將歌曲路線擴大

⁷ 「夏潮路線的民歌運動主體意識的建立並沒有真正跨出既有高層文化文藝界的次序與格局」，(摘錄自張釗維，〈誰在那邊唱自己的歌〉，滾石文化，2003，p.149)

⁸ 重金屬代表較粗野的搖滾樂美學復興，同時保留迷幻時期對技術效果與樂器彈奏技巧的重視。同註 6，p.68

⁹ 雷鬼是從 50-60 年代亞買加樂界受非裔美國人的節奏藍調 (rhythm & blues) 影響至深，強化弱拍，改變銅管樂器的節奏方式。。同註 6，p.112

至政治經濟的議題，並強調樂團自主性而非唱片公司迎合觀眾口味的市場取向。所謂表達抽象的音樂樣態—最好的再現形式便是錄音技術的日益精進，留聲機、卡帶、光碟到 MP3 數位音樂下載的發明，取決於各類音樂形式新品種的大眾流行音樂在歌詞、旋律、節奏等概念紀錄更多時代脈動，它可能受社會體系的轉變進行分割與創造，或者藉由音樂本身影響社會系統的變動。

地下音樂 90 年代至今的演變，獨立唱片主要發行主力多來自水晶唱片，風格類型多樣貌，以下引述一段破報在「地下音樂十年化變圖考」¹⁰一文中的描述：

早在 1986 年創辦的水晶唱片，早期與伍佰、朱約信、黑名單工作室、林強、趙一豪、流氓阿德等人確立起「本土另類搖滾」的旗桿；1994 年之後，各種樂團、樂風多從中皆是其代表性，如女子龐克直悍瓢蟲的〈Ladybug〉（1997），元老級骨肉皮的〈快樂玩〉（1999），地球人理念 Nicole Darcy 的〈固有意識〉（2000），英式搖滾詩意 1976 的〈方向感〉（2000）和當兵行前〈愛的鼓勵〉（2001），黑死金屬閃靈的〈靈魂之界〉（2000）和永劫輪迴（2002），2001 年有後搖滾甜梅號的〈是不是少了甚麼〉、台產廢人幫無政府的〈Anarchy in Taiwan〉、即興實驗停看聽的〈停看聽〉及寧靜真實海豚樂隊〈美麗的寶島〉，2002 年有迷幻緩颯草莓救星的〈太陽系〉與陰鬱華麗 Echo 的〈感官駕馭〉...等等，其他代發專輯或合輯系列：〈Vibe 現場紀實〉、〈崩代紀事〉、〈赤聲搖滾〉、〈快樂玩 band〉、〈玩團最屌〉更是階段性吸納傳達不計其數的樂團創作。

從文中展現 90 年代末地下音樂的蓬勃發展，而這或許也是歸咎於 90 年代初期音

¹⁰ 林倩如，「天窗打開了，學習後現代——地下音樂十年化變圖考破報十載！回顧專題系列（七）」，http://publish.pots.com.tw/Chinese/CoverStory/2004/12/30/342_4cover/

樂工作者已經漸有意識地將自己主體性的突顯，於是產生 90 年代末期的地下音樂盛況，或許一切都準備就緒了，隨後便是開展，唯有當條件到達物質生活的生產領域，到達這個領域（辨證性地）強加在人類實踐（包括文化實踐）上的限制和潛能時，這些條件才是有意義或可以理解¹¹，在「戰文」中試圖將台灣流行音樂分期，以年代的區分，分述流行音樂在台灣的進程，當中描繪台灣搖滾樂的基點與復甦。

鑒於近年地下音樂勢力在樂團組團數量、舉辦音樂季的頻率都較以往增高，本研究設定以 90 年代開始，台灣地下音樂飆漲的年代，窺探地下音樂一路走來的流變，地下音樂的發展是否是大眾文化中一種另翼文化的展現？以微弱的發聲力量對抗強大的資本體系本研究試圖以地下搖滾樂團為研究的起點，探討台灣搖滾樂脈絡中在支配的系統裡如何展現其力量或反抗，並從而呈現台灣不同於西方搖滾的再現形式意涵。在此本文所用「非主流」、「地下」與「獨立」一詞，分是「Alternative」、「Underground」與「Indie」的相對照，皆是對立於主流的力量¹²。正是因為這種自生性的態度，是其在空間中產生一股力量，於系統中產生差異，於此，本文即是要探討地下音樂的發聲、樣貌、樣態、歷程。

1.2 研究架構

本研究時間點設定為 90 年代，「音像」與其產生的「空間場域」作為兩大主軸分別在第三章及第四章以三大假設貫穿，「噪音詮釋學」是地下音樂風格所產生的『音-像』議題將集中在第三章探討；「我等就來把歌唱」及「搖滾大拜拜」是講述音樂與環境的關係展現於第四章探討，分述如下：

¹¹詹明信 Fredric Jameson（著）吳美真（譯），〈後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯〉，時報出版，1998，p.360

¹²林怡瑄〈台灣獨立唱片研究〉一文中表示這些音樂表現出聽眾品味區隔，早期本土唱片公司代理西洋音樂，除了定期收到暢銷唱片的樣品，也會收到其他另類樂風的唱片，這些不同於主流唱片的獨立音樂造就了本土唱片生態的大翻動。林怡瑄，〈台灣獨立唱片研究〉，國立政治大學新聞研究所，2002，p3

I. 噪音詮釋學：探討台灣地下音樂風格意像

台灣搖滾樂十多年以來，自成為社會體系中的一員產生邊緣的力量使小眾文化的凝聚，一個真正的文化只能經由去創造一個新的社會體系的集體努力才能產生¹³，地下樂團竄出的意義在於十年中形構出屬於自己的「新」文化？似多樣化曲風的場域卻隱約少了個性，在意旨意符的不明確下，台灣地下樂團 10 年以來所散發出的特徵氣息，幾乎在這層面上走向十分薄弱，閃靈樂團或許是少數意像明顯的團體，這代表破除大眾文化的偶像機制顯現另翼搖滾文化的叛逆性，或未能在主流機制外建立自我印象的標記？「雷鬼與拉斯達文化」一文中說道 Bob Marley 與雷鬼音樂的鮮明記號是與生活拉起關係，它控訴社會的不平衡機制，藉由雷鬼曲式（一種在地性的代表）形構出當時上層結構與下層結構的權利階級關係，Bob Marley 與雷鬼在當時是另翼搖滾文化的最好詮釋¹⁴；相對於 80 後半期至 90 年代台灣社會，其意識型態的建構對於地下音樂有何衝擊與表現，以造就認同地下音樂精神的社群意識在這個支配體系中所顯現的「文化」鑿痕。在本研究中，由第二章起，將舉出 90 年代至今，在台灣地下樂團史中擁有其自我定位之 9 個樂團作為研究對象的發展介紹，在第三章中分別就其以音樂封面及樂團形象塑造為「像」的議題、歌曲發聲意識為「音」的探討，作為第三章音像的研究。

II. 我等就來把歌唱：探討地下音樂發聲機制

這些實驗音樂，需要場域來實現他們的另翼精神，而社會空間的展現便是形構發聲的管道。在市場機制中，不同於主流唱片模式策略的虛擬行銷，由第四章第一節討論；另外，1994 年「Scum」、「甜蜜蜜」、「人狗螞蟻」等 Live House 相

¹³ 同註 11

¹⁴ 同註 6

繼開設，不再只是翻唱外國搖滾樂曲，是演唱自我創作曲誕生的年代，這類的實體行銷空間為地下音樂注入活水，可說是地下樂團萌芽時期的發聲之地，將在第四章第二節討論 1996 年這些強調原創性的場域又因政治民情不同而消失的上下階層的互動。在這其中搖滾樂找到其發言位置？複製音樂的結果使得獨立音樂自主性不在，創作音樂使得「流行性商品」或「具批判現實」的疑慮存在。十年中，搖滾精神－音樂創作的可行性，音樂內容圍繞在華語情愛世界或批判意識？一種表達自我的原真性¹⁵在主流與獨立唱片互為表裡的操作下，引起文化效應或只是搖滾人關起門自己玩，讓音樂發聲無法讓人聽見？詹明信認為在當代這種媒體（以他者證明主體的存在）發展似乎動員了哈伯瑪斯（Jurgen Habermas）所說的「公共領域」，就彷彿這些人以前並不存在於這個範圍，看不見、非公開，但是由於他們現在是被認可的主體的新存在，所以變得可見而公開，¹⁶也就是說這股力量的產生與強弱似乎對照著主流力量的反差？

III. 搖滾大拜拜：探討音樂祭作為地下音樂實驗場的權力展現

「Spring Scream」、「野台開唱」、「海洋音樂季」大型音樂季的展現陸續在台灣搖滾音樂史上寫下輝煌的一頁，由自主性的存在到商業的介入，音樂季雖然具體實踐大眾文化邀民參與的特徵，然而雷同性的重覆是否意謂著生產模式的複製與獨立精神的消逝？遙想 1969 WOODSTOCK Festival，一場呼喊「愛與和平」歡樂派對，嬉皮在此得以解放自我，自主權的回歸；40 年後的今天，解放自我的場域依然存在，而自主性的回歸則值得探究，其共通性在兩者之間因時間與空間的轉移而產生改變，以音樂的力量作為發聲，本研究將探討自我發聲的再現場域所產生的意義。

¹⁵ Simon Frith 認為搖滾樂中「原真」通常解釋為一種觀念、感覺、共享的經驗，也就是好的音樂表現，但這種概念卻是搖滾評論的一種品味包裝與價值判斷的辯論手段。Simon Frith (著)，張釗維 (譯)，「邁向民眾音樂學」，島嶼邊緣，第 14 期，p14

¹⁶ 同註 11，p.418

1.3 小結

第一章以 90 年代起台灣地下音樂的發展作為問題意識開展，章節架構分別談到地下音樂的音像風格、及音像空間祭出於的發聲場域在社會空間實驗場所呈現的權力結構，各項論述在第三章與第四章分別探討；在第二章首先將檢視搖滾樂相關研究及採用的理論基礎來支持本文研究之結構，並釐清名詞上的誤謬；第三章以地下音樂「音像」進行研究，說明地下音樂「音」與「像」的風格形式結構與結合；第四章則進一步討論音像空間背後與其發聲場域的相關性，地下音樂在社會結構的延展與實踐；第五章則對於地下音樂自主性展現的探討作出歸納。

第二章 文獻探討與研究方法

搖滾樂迷們認定機器¹⁷外面的那些傢伙所感知到的搖滾是不一樣的，而且也很難上道；圈外人，包括那些在極端不同搖滾機器裡的，被認定為不會「聽」音樂、感覺不到它的力量與快感，無能來共享它的激勵。¹⁸

--- Lawrence Grossberg

2.1 地下 vs. 主流

「地下」或「邊陲」，正因它的未被一條鞭的「系統整合」，「地下」的鬆散、自主、無秩序，甚或狂悖，都反而會蘊藏著許多藉著「習慣」而留存的生活內容，……被壓迫者反而成了救贖支配者的酵母。¹⁹ 1991 年南方朔對所謂「地下」用詞所做的詮釋，一種脫離系統下的自我主體意識，對系統的叛離與自我形構的發聲途徑。90 年代初期正值台灣解嚴後，言論自由鬆綁，主流操控的意識不再是唯一，更多的語意形式交換成爲可能，這種注入打散了單一系統的整合秩序，他者形象從模糊中確立起之對抗。將對立「主流」概念的「地下」意念範圍延伸至「地下音樂」(underground music)，這種來自地下藝術的概念，意旨音樂結構、創作手法都和主流音樂有一段距離的音樂²⁰，在台灣發酵，卻產生不同於歐美對於政治經濟訴求的基進之聲，音樂創作內容「戰」文提到水晶唱片 1987 年後，由代理英國廠牌和翻版唱片卡帶的業務，轉型爲代理西洋音樂、出版音樂雜誌『搖滾客』及開發本土音樂等業務。而開發本土音樂多半爲台語歌的創作，即是致力於擺脫過去演歌味與江湖味的濃重氣息，要超越現有的音樂格局，緊扣時代的脈動。從

¹⁷ 「搖滾機器」(the rock and roll apparatus) Lawrence Grossberg 認爲不僅包含音樂文本與實踐，還包括經濟因素，科技的可能性，(演出者與樂迷的)形象，社會關係，美學傳統，語言、舉止、外表與舞蹈的風格，媒體實踐，意識形態的承諾以及媒體對機器本身的再現。(轉載張鈞維〈誰在那邊唱自己的歌〉之註解)

¹⁸ Lawrence Grossberg (著) 張育章 (譯)，「我寧可痛苦也不願麻木不仁(下)」，島嶼邊緣，第 12 期，1994/09

¹⁹ 南方朔，「『地下』就是『中心』」，聯合文學，第七卷第六期，1991/04

²⁰ 唱片評介者何穎怡在 1985 年 12 月在女性雜誌〈黛〉上陸續連續連載。張育章，「望花補夜：台灣地下音樂發展的歷史脈絡」，中外文學，第 25 卷，第 2 期，1996 年 7 月

90 年代探討地下音樂發展文章中發現，對於這種來自西方音樂表現形式，獨立音樂自生性萌芽其過程還是由模仿階段開始，張育章的「望花補夜：台灣地下音樂發展的歷史脈絡」²¹概述：將整個台灣地下音樂系統分成三個主軸進行：

I. 新音樂時期

1986 年 7 月 Wax Club 音樂刊物創刊（〈搖滾客〉雜誌前身）到 93 年 2 月本土唱片公司「水晶唱片」以回歸創作非歌手導向的概念來製作潘麗麗專輯《春雨》，一為文字媒體另一則是聲音媒體，企圖在商業體制中找尋更自由的方式推廣搖滾樂，更積極以關懷本土文化為出發點培養國內創作人才²²。但在張文中評論到水晶唱片企圖改寫台語歌謠創作的面貌卻也阻礙其他形式的發展，予以肯定的是此時是台灣流行樂史上頭一遭音樂與包裝高度自主。

II. 地下音樂檔案時期

時間點設於 89 年底至 94 年 4 月，屬於樂團創作時期，在 wooden top、人狗螞蟻、搖滾陣地、Scum 等 pub、live house 的固定演出，不以翻唱英美樂團歌曲而改以嘗試自己創作為主。²³

III. 越界時期

無法劃定時間切割點，此一分期重點在主要發展於音樂社群中自己主導舉辦的音樂活動，94 年「第一屆台北破爛節」後兩年內陸續舉辦「spring scream」、「台大酒神祭」、「空中破裂節（台北破爛節二部曲）」、「rave party」、「卡車搖滾及轟炸台北演唱會」、「搖不死滾不倒演唱會（野台開唱前身）」、「音速青春（熱門歌曲演唱會 V.S.雷射舞會）」、「台北國際後工業藝術祭」、

²¹ 張育章，「望花補夜：台灣地下音樂發展的歷史脈絡」，中外文學，第 25 卷，第 2 期，1996 年 7 月

²² 開發出的創作人有陳明章、林瑋哲、朱約信等，對於 80 年代的音樂走向有相當的影響

²³ 主要音樂收錄於《1995 台灣地下音樂檔案 I》、《呼吸—荳荳紀念專輯》、《1995 台灣地下音樂檔案 III》、骨肉皮《1995 台灣地下音樂檔案 IV》、刺客《你家是動物園》、《I Don't Care》，友善的狗唱片公司出版

「1996 野台開唱」等活動。這類活動代表空間的延展，原以學校、練團室、pub、live house 為依據的表演者藉由戶外演唱的經驗增加與不同社群的互動。

張文點出地下音樂系統中三個最重要的開始：即本土唱片公司的萌芽、Live House 的肇始、音樂節的誕生，串聯體系由音樂製作環境、創作發表空間、到誘發更基層同伴加入的實驗場，然而一連串的環節中是有其發展緣由，表 2-1 整理台灣唱片工業的脈絡：

1960 年代以前	光復重建	翻製音樂為主，種類為日本音樂、香港國語歌曲及上海平劇等；1957 年始國內唱片公司發行自製國台語唱片以配合電影、廣播的節目，更進而反銷至新馬各地
1960-70 年代	台美關係密切-退出聯合國-中美斷交	美式文化藉由美軍電台輸入台，西洋熱門流行音樂以此風行，加上翻製技術興盛，西洋翻版唱片盛行，國語唱片受至於政府控管，無法有伸展空間；70 年代，國內政治因素使民歌運動得以發展，「唱自己的歌」誘發國語市場再生
1980 年代	台美貿易日增 國民所得增加	國內唱片公司爭取國外唱片於本地代理權進入白熱化；翻版唱片為唱片公司的危機，於 1986 年台灣 IFPI（財團法人國際唱片業交流基金會）成立
1990 年代	解嚴	智慧財產權確立，國際唱片公司進駐
2000 年以後	Mp 流行，ipod 發明	線上數位音樂收聽率劇增，唱片銷售量下滑

表 2-1 本研究整理 資料來源²⁴：劉世鼎、戰後國語唱片工業、破報²⁵

找出**地下音樂的徵兆**：沒有外資唱片公司資金挹注的動能，靠著 DIY 精神（簡易的錄音設備、找表演場地與經銷管道自我行銷）另闢發聲管道，非完備企劃執行，無大型商業機制（如唱片公司、唱片行、電台）操控，粗糙味滲透到此自行拼裝的微量單位。然而，地下音樂的系統組織萌芽與茁壯夾雜著資金運轉不足的潛在問題，「市場」流通造成其實體結構（公司體制）存在與否，大量製作

²⁴ 劉世鼎，〈跨國唱片公司在台灣的歷史分析：1980-1998〉，輔仁大學大眾傳播學研究所，1998

²⁵ 林倩如，「天窗打開了，學習後現代——地下音樂十年化變圖考破報十載！回顧專題系列（七）」，http://publish.pots.com.tw/Chinese/CoverStory/2004/12/30/342_4cover/

成本消耗，卻無法達到聽眾共鳴，於是在創作與銷售失衡的狀態，恐流於創作人孤芳自賞的結果。表 2-2 中顯現外資唱片公司由 90 年代開始進入國內市場，資源分瓜讓本土唱片由 70、80 年代代理外國知名品牌轉型或合併成爲外資唱片下的一員，以求生存²⁶。

表 2-2 90 年代外資唱片進駐時間表

時間	外資唱片	備註
1989	寶麗金 (PolyGram)	1998 年由環球唱片收購合併
1990	科藝百代 (EMI)	
1991	博德曼 (BMG)	2004 年 7 月宣布成立 SONY-BMG 音樂娛樂公司，2005 年 3 月，正式爲 SONY-BMG
1993	華納 (Warner)	
1993	新力 (Sony)	
1995	環球 (Universal)	

資料來源²⁷：劉世鼎

在此從『音樂生產』與『創作意識』兩個範疇定義地下音樂：I. 『音樂生產』商品化音樂在主流體系與非主流體系下的差異，。II. 『創作意識』非主流體系批判意識的傳達。由許多相關研究²⁸指出，台灣所謂地下音樂多半是本土自生性組織，財力不及資本雄厚的跨國際唱片公司（謂稱主流體系），但講求擁有高度創作自由，其曲式風格較多元，而不單純以現下流行曲風爲主；相反來說，國際唱片公司投入大量資金，完整的企劃包裝加上宣傳系統的配合，製造出所謂「商品」的消費物，供給與需求成立讓獨立性消失，如此連鎖效應正謀和了阿多諾 Adorno

²⁶ 林怡伶，〈台灣流行音樂產製之研究〉提到國內主流唱片 1995 年大致爲滾石、點將、上華，但於林怡瑄「台灣獨立唱片研究」2003 國內主流唱片只剩滾石唱片，上華由環球收購、點將由 EMI 收購

²⁷ 同註 24

²⁸ 多半探討搖滾樂經濟學研究時都會提出 80 年代起唱片界的結構轉變：劉世鼎，〈跨國唱片公司在台灣的歷史分析：1980-1998〉；林怡伶，〈台灣流行音樂產製之研究〉；呂孟芝，〈網際網路與數位因越對台灣創作越團之影響〉

預知文化工業所隱藏在背後的意識形態－將事物標準化，分配行銷正當合理化，重視商品交換增值，精準地預估產品的效用，利潤追求在此效應中物化²⁹。當然，這種憂慮或許只顧及到經濟層面，主流體系下大眾的選擇權應該也要囊括其中作討論，但這一層面必須觸及到意識形態的議題，在阿圖塞 Louis Althusser 意識形態和意識形態的國家機器」一文中，所闡釋意識形態的作用，認為「只有通過主體的範疇及其作用，意識形態才能達到（這個）目的」³⁰，此主體範疇在阿圖塞的認定為是一種宏大無法突破的結界，有如金箍咒蓋頂無發掙脫。於是在主流體系或大眾在互為表裡的情況下，永無止境的消費輪迴，讓「商品」的存在時間更加縮短，「永恆」「雋永」所支配下的靈光（aura）將以速食性的消費觀所取代，供給者配合著消費者的需求（如法泡制成功栽培的明星案例，坐擁「天王天后」明星制的產生，群眾生存在此決策之下）形塑了虛擬的假象。破除主流意識形態的假象－通過大的主體形成的、從屬於大的主體的一種主體³¹，地下聲音正是以一種批判性的存在，進行一場意識形態的鬥爭，它最終極目的要創作主體的發聲，而非商品偶像的塑造。

如同現代主義盛行時論及高雅與低俗的議題，區分了古典類型的優雅高貴與通俗類型的粗鄙直接，兩者對立下產生對話的可能性，主流與地下的討論也同樣地製造了話語的空間---地下延伸的含意隨著時間的不同有了不同的面貌，歷年研究的討論以風格運動、人物繕寫、邊緣文化等多方論述中企圖找尋本土通俗音樂脈絡，以下也承接分類方式進行文獻分析：

2.2 地下音樂呈現風貌與社會文化意義

地下音樂風格運動－探討台灣搖滾樂形塑的的社會背景，上層與下層結構互

²⁹ 阿多諾 Adorno（著），李季舍（譯），「文化工業再探」，中外文學，第 25 卷，第 2 期，1996 年 7 月

³⁰ 阿圖塞 Louis Althusser（著）杜章智（譯），〈列寧和哲學〉，遠流，1990

³¹ 同註 30，P.196-7

相衝撞激盪下而產生的文化風貌。此類型的文章以張釗維〈誰在那邊唱自己的歌〉為例，討論 70 年代民歌的肇起，將當時左派與右派對於現代民歌的爭論與時代背景的相互環扣下加以分析討論。

地下音樂發展的人物繪寫—特別烘托某時期特殊形象者，其代表性對於此時期的影響力為何所作的意義探尋。舉陳妍君〈龐克研究——從英國的「性槍」到臺灣的「無政府」〉、傅舒汶〈從「鹿港小鎮」到「東方之珠」——論羅大佑的音樂創作與其在兩岸三地所引發的文化效應〉、瓢蟲樂團與林志堅〈瓢蟲搖滾漫遊——地圖上的聲音〉、小知堂推出〈嗑樂·搞團——台灣創作樂團紀事〉為例，陳文與傅文分別以本土地下樂團與西方 70 年代風格意像的承接和比較與台灣 80 年代話題人物的時代性作為研究文本進行分析；瓢蟲樂團則是以樂團的旅途紀事作為彰顯樂團自身的特質；小知堂 98 年編撰的則紀錄地下音樂的成長以樂團的特殊性作為歷史的痕跡。

地下音樂文化意涵—地下音樂是建立在文化結構中的特殊場域，討論此異域空間中所釋放的能量與釐清對於此場域的誤解。提出蔡宜剛〈搖滾樂在台灣之可能與不可能〉、林怡瑄〈台灣獨立唱片研究〉、翁嘉銘〈搖滾夢土·青春海岸：海洋音樂祭回想曲〉、羅悅全〈秘密基地——台北的音樂版圖〉為例，蔡文以文化的觀點切入結合研究者自身的認知，對於台灣搖滾樂的脈絡作出解釋與澄清；林文討論台灣獨立唱片的結構面向，找出另翼動能的操作方式；海洋音樂祭一書則紀錄搖滾樂與民眾接觸的寫照；秘密基地一書則以時尚遊玩的觀點，為搖滾樂作出不同的詮釋。

認同的傳遞

本文所探討台灣 90 年代地下搖滾音樂的自我認同，即是要找出自我語言的使用，是否找到自己的發言位置，這個層級包含了樂團本身、聽眾、及延伸至整個社會所呈現的價值體系。

有關文化研究的背景，據廖炳惠所編著〈關鍵詞 200〉³²提到，可追溯至 1950 年代英國，鑒於傳統精英文化的跋扈與專制，一些學者（Richard Hoggard, Raymond Williams）將關注投注於英國勞工階級的文化現象，早期文化研究偏重揭露社會結構不均及勞工受教育機會不一等社會議題；1964 年 Hoggard 正式成立「Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies」（伯明罕當代文化研究中心），將文化研究建制化於學院，當中包含研究各種領域的學者：Stuart Hall、Paddy Whannel、Paul Willis、David Morley、Tony Jefferson 等致力於通俗文化、流行次文化、消費、勞工與資本主義下的政經支配等問題，也因此構成 70、80 年代文化研究熱潮；90 年代對於全球化議題，結合法國當代思潮，研究範圍更延伸至族群、性別、政經、階級、資訊、影視、音樂等類別，企圖使其文化論述構成社會的討論成為可能。

而所謂文化研究中，「認同」（identity）³³的議題是關注的焦點，Stuart Hall 認為「認同的形成是在一個不穩定的點上，主體性『無法說出的（unspeakable）』故事與歷史、文化的敘事在這裡相交會。也正因為被擺在文化敘式的相對位置上，被殖民的主體被全然剝奪了進入這些文化敘事的資源，也因此經常是在『其他的地方』：雙重的邊緣化，被置換在其他地方才能發言。」³⁴由於處於離散（diaspora）的狀態下，自我認定的自己和別人眼中的自己會因為擁有權力者的身分、背景、價值觀而造成主體本身異化，於是具相同意念的個體聚集成為一共

³² 廖炳惠（編著），〈關鍵詞 200〉，麥田出版，2003 年 12 月

³³ 「認同」一詞，按廖炳惠編著〈關鍵詞 200〉所述，以 Paul Ricoeur 認為分為固定認同（idem identity）及敘述認同（ipse identity）

³⁴ Stuart Hall（著）黃非虹（譯），「最小的自我」，島嶼邊緣 No.8，P.25

同體—族裔（ethnicity）的成型，邊緣團體的自我追尋過程，在「了解」自身與他者之間的差異（difference），勇於彰顯自身的特殊性（語言、生活方式、社群組合）而非臣服於霸權式（hegemony）的支配意識形態。

在研究台灣文化論述中，台灣所扮演的角色乃受限於歷史與政治的包袱下，過去一直處於受殖民的位置，自我尋根的過程在 70 年代的鄉土運動中有了覺醒³⁵，對於台灣自身文化價值（古蹟的保存、鄉土文學的展開）開始進行接納與保留；解嚴後加上政治結構的重新彙整將先前主流價值體系顛覆（歌仔戲的推廣、方言教育的向下紮根等政策推展），以達到進一步與台灣這片土地文化接觸。各領域在探尋新台灣的過程中，受制於英美文化的強勢輸入下的台灣流行音樂領域，複製與再現其意像而失去自身文化的連結，資訊的流通使得熟悉英美文化的習慣養成，曲式的翻製再填上中文，情愛內容外屬於台灣的經驗歌曲在哪裡？

從地下音樂中找尋一些遺忘的記憶—〈菊花夜行軍〉³⁶中鮮明的意像，它表達出農民對全球化的控訴，以傳統民俗樂器（月琴、琵琶、嗩吶）傳達出農村情調，似乎也喚起了這個大家逐漸忘卻的鄉愁—這種竄流在非主流體系下要製造出異質性的空間，過去一直認為是分散片斷化的感受，卻弔詭地成為最具代表性的現在經驗！³⁷邊緣性的發聲在近幾年搬上檯面成為新世代的新寵，昔日所認為的噪音如今換化成率真自信的自我表達，地下之聲在當今這個世代，以破除主體價值抱持著懷疑論的態度，檢視秩序中所顯現的差異質，找到自己的發聲管道與存在位置，這是一種再次回歸到自我主導性的原生力量，於是乎所群聚的族裔，一如 Hall 認為「作為一種想像的社群，它開始帶其他的意義，界定了一種新的認同空間。它堅持差異的重要性，堅持所有的認同都被放在、定位於文化、語

³⁵ 但這種覺醒部分是國民政府為安定民心之用，偏向政治操弄的意識形態

³⁶ 交工樂團第二張專輯

³⁷ 同註 34，P.24

言、歷史之中。所有的陳述 (statement) 都是其來有自，特別是來自某些個人。它堅持特定性 (specificity) 及時機性的重要。而它不必然是要強硬地反對其他的認同。它不是僵化、永久不可改變的對立。它也不全排他性 (exclusion) 來界定。」³⁸

2.3 研究方法

本文以台灣搖滾樂自 90 年代急速轉變的現象入提，研究架構為第一章三大假設主題－噪音詮釋學：台灣地下音樂風格意像；我等就來把歌唱：地下音樂發聲機制；搖滾大拜拜：音樂祭作為地下音樂實驗場的權力展現。從地下樂團本身符號意義賦予，到其形構背後的發聲體系，後以搖滾樂的實踐－大型搖滾活動實驗場解釋整個社會價值體系的扭轉與解放？！歸納出台灣地下樂團微弱聲音主體性的自我驗證。以文化研究觀點切入，在地下音樂自身認同上找回自我文化價值的發聲系統。從歷年研究中，議題切割面向多朝向形構結構的過程探討，缺搖滾音樂本身的美學式（情感、形式等議題）的探討，如以此議題為出發卻多半僅止於圍繞在歌詞本身的意義賦予。本文加入美學抽象式探討，空間與時間的掌握設定於 90 年代，所應用的資料包括收集合輯中所展現 90 年代地下音樂的多種面貌、樂團歷年專輯的特殊風貌。

本研究主要運用後現代論述中，羅蘭·巴特 Roland Barthes 符號學的推論、布希亞 Jean Baudrillard 擬像的概念、賈克·阿達利 Jacques Attali 音樂政治經濟學的分析、與列斐弗爾 Henri Lefebvre 空間文化研究的角度進行第三章與第四章的分析討論。

I.

巴特的符號學在語言系統中，符號的意義尤其在結構中符號與符號相互關係

³⁸ 同註 34，P.28-9

上呈顯出來，結構主義的思維或可比擬成站在高處的俯瞰。在 70 年代末敏感地隨著社會政經結構改變，轉向後結構主義。在高的結構與低的身處其中之經驗的兩端，遊戲地來回；從明確的符號系統轉向無限的符徵隱喻之鍊³⁹。

II.

本研究針對尚·布希亞 (Jean Baudrillard) 在〈擬仿物與擬像 Simulacres et Simulation (Simulacra and Simulation)〉一書中的論述：後現代文化現象進展為所謂的「擬像活動」，現實界消失不存在，擬像是虛構物的再仿複製，而非傳統模仿論所述對現實的擬仿。

III.

賈克·阿達利的〈噪音：音樂的政治經濟學 (Bruits : Essai sur l'economie politique de la musique)〉中解釋到，音樂和政治經濟之間的關係發生於：獻祭、再現、重複、組曲的過程，各自處於宗教、商業性的職業現場演出、唱片錄製商品化、及未來民眾自行作曲的四個社會階段。阿達利假定音樂與噪音的經濟關係後，然後確立音樂在政治、社會上調解差異，製造和諧，控制暴力（噪音），加以監視、操縱、記錄、重新運用的文化作用，藉此質疑音樂的「純粹」性格，更進一步並將音樂的生產、消費過程放在經濟與文化發展的天平上，衡量其各時期的意識形態宰制、運用價值及規劃政治秩序或凸顯新秩序的功能⁴⁰。

IV.

列斐伏爾的空間生產⁴¹的架構即：抽象空間：空間表徵 (Representations of Space) —— 計劃、法令、技術官僚等規劃設計出來的空間。具體空間：空間實踐 (Spatial Practices) —— 生活世界中的日常行為與實踐經所形成的空間。想像空間：表徵空間 (Representational Spaces) 藝術家、攝影師、導演、文人所創作出來的空間。在我們生活世界中時常存在中心—邊緣的對抗關係，這是由知識與權

³⁹ <http://publish.pots.com.tw/Chinese/BookReview/1998/05/08/OldData2903/>

⁴⁰ 廖炳惠，「導讀：噪音或造音？」(賈克·阿達利，〈噪音：音樂的政治經濟學 (Bruits : Essai sur l'economie politique de la musique)〉)，上海人民出版社，2000

⁴¹ 陳其彭，「以身體經驗為導向台灣文化地景觀察的初擬架構」，<http://www.cycu.edu.tw/~idesign/seminar/001-9.html>

力構築而成的抽象空間，對抗源於空間實踐人們日常生活經驗寫照的具體空間。若將抽象空間(空間表徵)與具體空間(空間實踐)，視為一組相互對立的空間關係，所呈現的抽象空間壓抑具體空間的現象，可以透過想像空間(表徵的空間)，適時對抽象空間提出論述的反制(Counter-Discourse)，形成具體空間對抗抽象空間的反支配。

2.4 研究對象

本文將以 9 個樂團作為研究對象，各是在 90 年代起陸續以自我風格突出的發聲下為人所認知。90 年代至今，這些樂團有風光、低潮或是已經殞落，但他們都曾經在台灣地下樂團史寫下一頁，他們有些是台灣地下樂團的開山祖師，有些是族群文化的傳承者，更有些是新世代的創新者。2004 年年底破週報⁴²對於十多年來台灣地下樂團的版圖作了以下的回顧：

早在 1986 年創辦的水晶唱片，早期同伍佰、朱約信、黑名單工作室、林強、趙一豪、流氓阿德等人確立起「本土另類搖滾」的旗桿；1994 年之後，各種樂團、樂風多從中揭示其代表性，如女子龐克直悍瓢蟲的《ladybug》(1997)，元老級骨肉皮的《快樂玩》(1999)，地球人理念 Nicole Darcy 的《固有意識》(2000)，英式搖滾詩意 1976 的《方向感》(2000)和當兵行前《愛的鼓勵》(2001)，黑死金屬閃靈的《靈魂之界》(2000)和《永劫輪迴》(2002)，2001 年有後搖滾甜梅號的《是不是少了什麼》、台產廢人幫無政府的《Anarchy in Taiwan》、即興實驗停看聽的《停看聽》及寧靜真實海豚樂隊《美麗的寶島》，2002 年有迷幻緩颯草莓救星的《太陽系》與陰鬱華麗 Echo 的《感官駕馭》……等等，其他代發專輯或合輯系列：《Vibe 現場紀實》、《崩代紀事》、《赤聲搖滾》、《快樂玩 band》、《玩團最

⁴² 林倩如，「天窗打開了，學習後現代——地下音樂十年化變圖考破報十載！回顧專題系列(七)」，http://publish.pots.com.tw/Chinese/CoverStory/2004/12/30/342_4cover/

扇》裡，更是階段性地吸納傳達了包括廢物、賽璐璐、貓打架、迷幻幼稚園、襪子、兔子、花生隊長、自由落體、TTM、STARDUST、胡椒貓、牙套、潑猴、Tizzy Bac、XL、交工等不計其數的樂團創作。

除了水晶唱片是當初夢想青年孵夢的獨立搖籃，還有張四十三的角頭音樂，1999年《丐國歌曲》有五月天、董事長的初試啼聲，同年並出版了四分衛首張專輯《起來》，2000年有夾子電動大樂隊《轉吧！七彩霓虹燈》，2001年有《台灣阿兜仔》和《少年丐國》，八十八顆芭樂籽、蘇打綠、So what、強辯、複雜人、牙套、旺福等新生代接力注新，2002年起重現海洋大賞的《熱浪搖滾》至今系列不綴。

友善的狗1994年起發行《台灣地下音樂檔案》系列、翌年發行濁水溪首張專輯，1997年華納發行亂彈第一張專輯《希望》，1998年飛韻唱片發行海豚《不會飛的天使》，新力唱片1998年發行廢五金同名專輯和脫拉庫的《談戀愛》(及其2000年《飛向陽光飛向你》)，1999年喜樂音再發行LTK第二張專輯《台客的復仇》與亂彈的《麻痺》，2000年魔岩推出糯米團第二張專輯《青春烏王》，別忘了還有，由滾石發行五月天首張專輯《五月天第一張創作專輯》，開啟了九零年代後期流行搖滾之潮襲。2001年好樂迪旗下的動能音樂簽約四分衛出版第二張專輯《Deep Blue》(動能亦製作了當時受桃色風波影響的董事長之第二張專輯《董事長.tw》與隔年的《十一台》)，同年，馬雅音樂也發行了刺客睽違七年的《惡之華》。

地下樂團的有聲作品由上文看到早期是以水晶唱片為地下樂團的大宗，而後相繼蔓延至其他唱片公司開始注意這個搖滾樂這領域。不管是主流唱片公司或是非主流唱片公司，有聲作品創作量大幅集中在95年後半至2000年達至高峰期。本研究對象的九個樂團各佔台灣地下音樂進程中某一階段，分別屬於水晶唱片或是其他的唱片公司(作品列表詳見表2-3)，形成個別特有的發聲系統，自主性的表述在其音樂與行動中展現，本節將研究對象作一扼要介紹，而後第三章開始將進入

地下音樂「音像世界」探討，以研究對象的微弱發聲找尋地下樂團的主體性風貌，再從音像世界擴大至第四章與社會空間關係的探討，此章論及樂團於發聲的實際場域「音樂祭」所產生的空間形塑的主體，最後於第五章回歸至問題意識的總結，於此從 9 個樂團的音樂及其社會空間的關係中化約出台灣地下音樂的輪廓。以下為 9 個團體的介紹：

1976 樂團

1996 年夏天成團，1976 堅持 100% 自主創作和表演空間，以 D.I.Y. 的方式，按自己的想法經營樂團。1999 年自製自發限量一千張首張專輯「1976.1」，銷售一空。2000 年的第二張專輯「方向感」，整張唱片從錄音、編曲、製作，已顯得精緻而細膩，並獲香港音樂殖民地雜誌、中華音樂人交流協會、中國時報、自由時報等評選為年度最佳專輯之一。2001 年 3 月，1976 在地下社會舉辦《春之演唱會》締造空前盛況，當天有近百位忠實樂迷在大雨中排隊四、五個小時。1976 的第三張專輯《愛的鼓勵》在 2001 年 7 月問世。待「愛的鼓勵」錄製完成後，原鼓手 Hikky 離團，新加入的是林雨霖。在此同時，吉他手大麻、貝斯手阿熾、鍵盤手阿光三人，將陸續入伍服役。在此期間，阿凱與阿光也化身了雙人組合 Stardust，暫時跳離樂團模式，以電腦做音樂發行 EP「夢露夢露」。2003 年野台開唱，1976 復出，新團員貝斯手子橋與鼓手小強也正式加入 1976。成長於八十年代的年輕男孩，將 80 年代的搖滾風格以及華麗形象，準確地傳達都市的生活意象，主唱阿凱對於歌詞的掌握以流動的符碼和印象，重新定義跨世紀後的文藝青年語彙。2004 年止，由虛擬唱片行荒島網路科技發行不插電現場專輯，廣受好評，目前仍於各 live house 與音樂季中演出。

交工樂團

交工樂隊以傳統音樂為基礎，使用鑼、鼓、嗩吶、月琴...等傳統樂器，結合現代音樂創作手法以呼應現實社會的客家新民謠。西元 1999 年年初，交工樂隊

回到美濃的菸樓錄音室，開始錄製「反美濃水庫」專輯。美濃鄉親們把這專輯的錄製當作自己家的大事，出錢出力，為這張「我等就來唱山歌」專輯提供了最佳的製作前提。專輯完成後，將樂隊定名為「交工樂隊」。

在 90 年代台灣地下音樂的發展史上，交工樂隊在 2000 年金曲獎頒獎典禮上有如一匹黑馬，連獲最佳作曲人獎及最佳製作人獎，而後又代表台灣，參加台灣首次舉辦的世界音樂節，以具有台灣本土色彩的客家新民謠，與世界八國十團的音樂團體，作國際音樂交流，並在 2001 年，受邀參加捷克 Respekt 音樂節，比利時 Gent 民謠節、比利時 Brugge 世界音樂節，並在法國巴黎的 New Morning 演出，這些歷程為台灣的地下音樂發展史向外傳達其微弱之聲！

又，2001 年 9 月發行「菊花夜行軍」專輯，探索新的音樂美學型式的可能性。2002 年 1 月中國時報、誠品好讀及新新聞雜誌將交工樂隊選入「面向 2002 十大不可忽視的人物」。2002 年 3 月交工樂隊登上英國媒體，由英國樂壇極具權威的「Folk Roots」雜誌專文介紹交工樂隊的二張專輯。同年 5 月奪得金曲獎最佳樂團獎。然，一年 60 場演出，對沒有固定行政人員和後勤支援的交工，形成很大的負擔，於 2003 年 9 月解散。⁴³

濁水溪公社 LTK

一般的印象似乎覺得 LTK 很龐克，但又有些那卡西味道，但其成員並未約定或堅持某種特殊的樂風，團中寫歌的成員主要是吉他手蔡海恩和柯仁堅。他們之間的異同與合作形成的 LTK 樂風，蔡海恩是 LTK 的創團團員，從師大附中開始就一直是 LTK 的中堅份子，柯仁堅則在 90 年底加入，漸漸在作品的數量上和蔡海恩形成近 1:1 的平衡。蔡海恩和柯仁堅的作品都常以台灣社會為主題，這是

⁴³ 梁玉芳，「社運唱將交工樂隊散了」，聯合報，2003/10/19

LTK 的一個特色，蔡海恩早期的歌詞比柯仁堅抽象，「愛拼才會贏」、「問題社會」、「現在的社會」、「頭路自己找」等等，都有意指「台灣社會」的角度；相反，柯仁堅較偏好細節描寫，他的歌詞故事性很強，充滿好玩的小地方。

另一特點是強調主題句 (theme)，如「愛拼才會贏」、「社會主義解放台灣」、「黑貓仔堅」、「強姦殺人」等，主題句明顯，有時放在吉他樂句中，有時在貝斯上，如「U238」、「愛情青紅燈」和「借問」等歌曲。而柯仁堅寫的曲子主題句很少強調，且歌詞往往長且複雜，「無可避免的莫須有罪名」即是一例。

在音樂元素上，蔡海恩（相較於柯仁堅）受到較多西洋音樂的影響，但他也同時是全團中受到台灣民謠洗禮最深的人，從最早期的「壞鐵仔」、「牽亡歌」，後來的「頭路自己找」等。柯仁堅有非常濃的那卡西，一面是道地中下階層的台語歌詞、口白和唱腔，卻又可填寫出北京文藝的歌詞搭配好聽的旋律。前者代表曲目「我怎麼哭了」、「沾到黑油的肉鯽仔」。後者則有早期名曲「卡通手槍」、「母親的擁抱」、「無可避免的莫須有罪名」等。以寫實觀點看 LTK 的歌詞，所談論的是排洩器官與性器官，或其他種種的禁忌，開發一個較少直接陳述的領域，引起衛道的反彈似乎是 LTK 的興趣與宗旨。

現場表演對 LTK 而言一直是創作的重要動力，LTK 的音樂很大程度建立在現場與觀眾的互動之上，躍動滿溢的能量和狂野奔放的即興是最貼近 LTK 的聆聽方式⁴⁴。

骨肉皮樂團

95 年發行同名專輯「骨肉皮」後，四年後再次推出「快樂玩」第二張專輯，

⁴⁴ Malaita，「濁水溪公社 (LTK) 音樂評介」，
http://vm.rdb.nthu.edu.tw/mallok/avzone/content.asp?post_serial=427

該團創作聲譽中最主要血脈的吉他編奏部分，是擁有豐腴細膩之音樂肌理的重要音子。主唱張賢峰（阿峰）親和力十足的詞曲作品，搭配的是吉他手徐千秀（秀秀）深沉綿密的吉他彈奏，與貝斯手劉莊敬（莊敬）冷靜內斂貝斯律線，這些看似彼此拉扯的組合元素經過以「旋律性」為相同共識的自然調和之後，反而在音樂上製造出陣陣奇詭迷人的飽滿張力。

瓢蟲

1995 年 7 月 14 日成軍距今，雖然一般總是免不了會把注目的焦點放在「純女子樂團」、「國際性」〔唱片在美日港澳紐發行、兩次美國巡迴演唱...〕的特殊身份和經歷上，其實瓢蟲真正不簡單的，是那種和別人走不一樣的路的精神和堅持。在台灣創作樂團剛起步的時代裡，屈指可數的樂團如刺客、骨肉皮、濁水溪公社等... 幾乎都在各自所玩的音樂類型上，佔有不可磨滅的典範、啓蒙者地位。同樣是典範、啓蒙者，瓢蟲大概是其中唯一一個樂風不斷呈現巨大轉變〔早期的爆女龐克 (riot grrrl)，中期的後搖滾 (post-rock)，目前的跨文化世界音樂 (worldbeat)〕，而且不管改玩什麼東西，總是讓人覺得是耳目一新的新領域。即使過去十年來，台灣創作樂團的數量幾乎以等比級數倍增，瓢蟲還是瓢蟲，台灣樂壇中一個名氣不頂響亮的、作品不多的、步調緩慢的、現在進行式的、具有未來性的典範、啓蒙者。瓢蟲休團、散團的危機，經歷了一段重整期，骨肉皮吉它手秀秀在 2003 年中正式宣佈加入瓢蟲，準備寫好一些新歌之後再出發⁴⁵。

夾子電動大樂隊

長期在各 pub 駐唱，累積眾多歌迷的夾子電動大樂隊，最令人激賞的是在歌詞，思維具跳躍性，即興平常，讓人啼笑皆非，不同於情愛華麗的詞藻或充滿批判粗獷詞語的風格類型。夾子是個感染力相當濃郁的樂團。曲目多元，肆意進行

⁴⁵ <http://www.upsaid.com/underworld/index.php?action=viewcom&id=73> 2005/10/28

闡釋，二大台柱粒粒，辣辣熱情撩人，翻騰觀眾情緒，她們儼然已成為號召聆聽的重大指標，主軸場景彷彿回到以前綜藝歌廳秀，以最俗豔、最煽情的大樂隊，高凌風，阿珠和阿花組合的正字標記，加入搖滾混台式綜藝風，批判諷刺社會語彙，搞笑的肢體語言，音樂表現語彙堪稱前衛一絕。

閃靈

CHTHONIC，希臘文「陰間神祇」之意，漢語音譯為「閃靈」。閃靈有如史詩般的樂章獲得多項音樂獎項肯定，並成為首支受到國際矚目的台灣樂團。成績如下：1996 年獲得金旋獎最佳編曲，1997 年獲得全國大專創作比賽之最佳創作獎，同年拿下全國熱門音樂大賽北區冠軍、全國亞軍，並開始參加每年一度的春天吶喊、野台開唱等大型音樂祭；1999 年發行首張專輯，並展開全國十五場校園巡迴；2000 年發行第二張專輯，受邀參加日本富士音樂祭「FUJI ROCK FESTIVAL」，緊接著展開「鬼王出巡」閃靈東亞巡迴演唱會，遍及台灣、香港、新加坡、馬來西亞；2001 赴香港舉辦「冥誕五年」個演，同時簽約美國搖滾廠牌「NIGHT FALL」發行「靈魄之界」英文版，2002 年初遠赴北歐丹麥錄音，同年 3 月發行第三張專輯「永劫輪迴」，並於四月及前往美國參加「METAL METLDOWN」音樂祭（獲評為最佳演出樂團）及 7 月的「MILWAUKEE FESTIVAL」密爾瓦基音樂祭，讚譽不斷，同年 8 月與瑞典名團 Dark Funeral 展開日本名古屋、大阪、長野及東京的巡迴演唱，12 月首度與東方國樂團及獅鼓合作，在台舉辦「冥誕七年大型演唱會」；2003 年 7 月獲頒「金曲獎」之「最佳樂團」。2005 年發行第四章最新專輯「賽德克巴萊」。

Tizzy Bac

1999 龍年春天吶喊前夕，一個以爵士為基調的鋼琴搖滾 Tizzy Bac 成立。三位來自中央大學文學院的學生，僅以鍵盤、貝斯、爵士鼓而沒有吉他的隊形，加上鍵盤兼主唱慵懶而優美的歌聲，獨樹一幟的風格在音樂祭上驚艷全場，「Tizzy

Bac」，快速地在地下搖滾界內闖出名聲。從 1999 的春天吶喊的初試啼聲，2001 獲選參加「Formoz Festival 2001 野台開唱」，2002 年他們得到海洋音樂祭首獎後，2003 年 3 月，Tizzy Bac 終於推出首張專輯「甚麼事都叫我分心」。「讓每一首歌都有每首歌自己的個性，讓每一首歌的誕生帶著樂團前進！」為出發點，在創作中不停地調和所有喜愛的、聽過的、看過的、想到的各種元素，並且發展出屬於 Tizzy Bac 自己的一種獨特味道。2004 至今於音樂祭獲 live house 出演。

蘇打綠

參加過兩屆的海洋音樂祭的蘇打綠，一直到第二次參賽才獲得獎項在 2004 年獲得當屆海洋音樂祭最受矚目的獎項－評審團大獎。早在成軍的第一年即獲得校園金旋獎的最佳人氣獎。「認識林暉哲」則成為這場盛宴中最大的收穫。他簽下蘇打綠，一手打造出蘇打綠的音樂特長，蘇打綠目前的詞曲創作主要由主唱青峰以及鼓手小威負責，歌詞帶有濃濃的意境，甚至帶點日本作家－村上春樹的味道。青峰表示，他喜歡悠閒的感覺；小威也表示，自己往往騎著腳踏車時靈感就跑出來了。

「沒有刻意的落筆，沒有虛偽的訴求，但卻極其真誠與善良。就像飛鳥忘神地跳芭蕾，很簡單地，想在自己或你和你的腦袋裡轉個不停；就像喝下一杯不知名的蘇打，很清淡地，卻在吞入之後讓泡泡打不停的嘔。」－蘇打綠這麼定義自己⁴⁶。

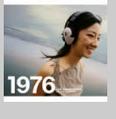
⁴⁶李婕妤、蕭淑芬，「青春的樂曲，發酵中－蘇打綠」，

<http://www.youthwant.com.tw/column/index.php?d=0503142>

表 2-3

團名	團員	檔案紀事	曲風	專輯作品
交工	林生祥（主唱 吉他） 陳冠宇（貝斯） 鍾成達（打擊） 郭進財（嗩吶） ♪ 已解散	前身爲【觀子音樂坑】帶有強烈社會意識色彩 2000 年金曲獎「我等就來唱山歌」非流行音樂類最佳民族專輯製作人、最佳作曲人 2002 金曲獎「菊花夜行軍」最佳團體	folk(hakka folk)	◎我等就來唱山歌串聯有聲 1999  ◎菊花夜行軍 串聯有聲 2001  <u>單曲</u> ◎客家現身 台北市客家文化節紀念專輯 1999  ◎我們向幸福招手【房事不順】無殼蝸牛運動十年記錄專輯 1999  ◎捱等還佇厥麼該 勞工搖籃曲 2000 ◎工人囡仔歌【底層的聲音-勞動·生活·音樂】2000 ◎勉起九二一 2000 ◎非核家園 2001

<p>濁水溪 公社</p>	<p>柯仁堅（主唱） 蔡海恩（吉他） 陳俊熾（貝斯） 任柏瑋（打擊）</p> <p>♪ 2003 主唱復出加入 吉 他 手 張 國 璽 (MOJO 主唱)、貝斯 手江力平、鍵盤手蘇 玠互、鼓手任柏瑋</p>	<p>野百合三月學運 反軍人干政 反郝柏村三點宵禁運動 反核遊行 台北國際後工業藝術祭破 爛節 三二六反侵略大遊行</p>	<p>Taiwanese punk-rock</p>	<p>◎肛門樂慾期作品集/台灣地下音樂檔案五 友善的狗 1995 </p> <p>◎台客復仇 喜樂音 </p> <p>◎臭死了 水晶 2001 </p> <p>◎爛頭殼影像紀錄 水晶 2001 </p> <p>◎ 天涯棄逃人 角頭 2005 </p>
<p>骨肉皮</p>	<p>張賢峰（主唱） 徐千秀（吉他） 劉莊敬（貝斯）</p> <p>♪ 2004 年吉他手 徐千秀也同時加 入瓢蟲第二代</p>		<p>modern rock</p>	<p>◎台灣地下音樂檔案—骨肉皮 友善的 狗 1995 </p> <p>◎快樂玩 實幹文化 1999 </p>
<p>瓢蟲 (第一 代 1995-20 03)</p>	<p>妹妹（主唱 吉他） 婉婷（吉他） 小寶（貝斯） 阿利（打擊）</p>	<p>國外巡迴</p>	<p>slowcore post-rock</p>	<p>◎瓢蟲 水晶 1997 </p> <p>◎讓太空人跳舞 水晶 1998</p>
<p>閃靈</p>	<p>Freddy(主唱 二胡) Jesse (吉他) Doris (貝斯 女聲) Alxia (鍵盤 女聲) Dani (打擊)</p>	<p>1996：金旋獎創作季 軍、最佳編曲(冥河) 1997：全國大專創作音 樂比賽創作佳作 1997：全國熱門音樂大</p>	<p>black metal</p>	<p>◎祖靈之流 水晶唱片 1999 </p> <p>◎靈魂之界 水晶唱片 2000</p>

		<p>賽北區冠軍、最佳主唱、最佳吉他手、最佳貝斯手、最佳鍵盤手、全國亞軍、最佳造型、最佳創作</p> <p>2000：香港 MCB 雜誌讀者投票十大華語專輯(靈魂之界)</p> <p>2002：美國 Metal Meltdown 金屬節最佳表演樂團</p> <p>2003：第十四屆金曲獎最佳樂團</p>		 <p>◎永劫輪迴 水晶唱片 2002</p>  <p>◎賽德克巴萊 荒島網路科技 2005</p>  <p>單曲</p> <p>◎深耕 佛銳唱片 1998</p>  <p>◎夢魘 佛銳唱片 1999</p> 
1976	<p>陳瑞凱/阿凱（主唱） 張崇偉/大麻（吉他） 林子橋/子橋（貝斯） 林雨霖/大師兄（打擊）</p>	<p><方向感>由中華音樂人交流協會評選優良專輯；標題曲「方向感」獲選為推薦單曲；香港 mcb 音樂雜誌 2000 年 4 月推薦專輯；中時娛樂週報評選年度十大華語專輯；自由時報天生玩家版推薦 2000 年之最</p>	<p>psychedelic folk brit pop</p>	<p>◎1976 同名專輯 獨立發行 1999</p>  <p>◎方向感 水晶 2000</p>  <p>◎愛的鼓勵 水晶 2001</p>  <p>◎1976 / Late Summer of 1976 2003/8/30 不插電現場實況 荒島網路科技股份有限公司 2004</p> 

<p>夾子電動大樂隊</p>	<p>小應（主唱 鍵盤） 阿政（吉他） 阿閩（貝斯） 阿倫（打擊） 粒粒 辣辣（二舞者）</p> <p>♪ 人員重組</p>	<p>「夾子電動大樂隊」在 2000 以第一張同名專輯《夾子電動大樂隊》正式出道，之後在 2002 年推出《夾子來了》，2003 年改組「夾子樂團」推出《不會說台語》，2005 年再次改組「夾子太硬啦！」推出《突發奇想》。</p>	<p>song and dance rock</p>	<p>◎轉吧！七彩霓虹燈 角頭唱片 2000</p>  <p>◎夾子來了 Sony 唱片 2002</p>  <p>◎不會說台語 百代唱片 2003</p> 
<p>tizzy bac</p>	<p>陳惠婷（主唱 鍵盤） 許哲毓（貝斯） 前-鄭凱同（打擊） 今-前源（打擊）</p>	<p>2003 海洋音樂祭評審團大獎</p> <p>2005 年 7 月 31 日於日本新潟縣苗場滑雪場演出世界三大音樂節的日本「富士音樂祭」。</p> <p>1999 年，龍年春天吶喊前夕，一個以爵士為基調的鋼琴搖滾－「Tizzy Bac」正式成立。</p>	<p>Alternative，自稱牢騷系的鋼琴搖滾團體，以爵士風格為基底</p>	<p>◎.什麼事都叫我分心 TRA Music (全國搖滾聯盟) 2003</p>  <p>◎查理布朗與露西 TRA Music EP 2004</p> <p>◎夏季熱 EP Guts(Rock Record) 2005</p>  <p>◎我想你會變成這樣都是我害的 彎的音樂 2006</p> 
<p>蘇打綠</p>	<p>吳青峰（主唱） 劉家凱（吉他） 何景揚（吉他） 謝馨儀（貝斯） 史俊威（打擊）</p>	<p>十八屆金旋獎最佳人氣獎 十九屆金旋獎第一名最佳作詞作曲</p> <p>2004 年海洋音樂祭評審團大獎</p> <p>♪ 金旋獎為政治大學學生會所舉辦全國大專學生音樂競賽</p>	<p>Alternative, 有魔幻、民謠、寫實、搖滾等風格</p>	<p>◎蘇打綠同名專輯 林暉哲音樂社 2005</p>  <p>單曲 EP</p> <p>◎空氣中的視聽與幻覺 林暉哲音樂社 2004</p>  <p>◎飛魚 林暉哲音樂社 2004</p>

				 <p>©Believe in music (Live at the stage) 林暉哲音樂社 2004</p> 
--	--	--	--	---



第三章 從地下音樂的「音」與「像」

探討地下樂團主體呈現與消匿

早在你會寫「認同」這個字之前，你已經學著去將置換（displacement）當作「認同」之所在，與之共存。與差異共存，也透過差異來生活⁴⁷

--- Stuart Hall

走進唱片行，玲琅滿目的唱片近在眼前，哪一片成爲囊中之物？視聽設備架在各音樂分類區中，提供不知所措的顧客聆聽，隨著音樂的放送，看著封底的唱片簡介，於是作出決定—真不錯買回去聽聽！它，成爲收藏架上的其中一片，74分鐘⁴⁸的音樂饗宴，從旋律中繪出自我的想像，抽象的語言神奇地令人隨著節奏旋律吟唱著，感動！是甚麼樣的心情令聽者不經察覺而出自於下意識的行爲對音樂作出判斷，從購買的動機到聆聽的喜悅，其中除了對於音樂本身的新鮮感與喜愛外，還另有其它因素—專輯包裝形式、演奏/唱者自我形象的傳達...？於是喜好論在音樂的範疇中，無法評定何種類型音樂是正點或是低俗，它沒有準則依歸，只有所謂偏見的抵制與反對，「我不喜歡這類型音樂/ 這種噪音也能算音樂嗎？」種種雜音四起，然而它依舊存在。以龐克音樂來說，雖在當初遭受譁然，卻也因爲本身主體性明確分明（自我意識強烈以 DIY 的精神走出傳統價值的束縛），至今屹立不搖。

回看台灣搖滾樂發展，一開始也遭受質疑，「戰後台灣『國語唱片工業』與音樂文化的發展歷程」與「秘密基地」曾經論述到蓄髮、高分貝的噪音、表演場地視爲不良場所等種種打壓的聲浪；80年代後商業掛帥下，分出主流體系的包裝與非主流體系的兩條發展路線，非主流仍屬邊陲；進入90年代後半至今，新型態的電腦下載系統盛行，造成唱片市場濃縮的情況，非主流以分眾市場的經營重新抬頭，地下音樂主體性似見一道曙光！？**本章欲從音樂自身說起，以音樂包裝、音樂式樣、與樂團意像塑造**三方向談論台灣地下音樂中自我意識的抒發。進

⁴⁷ Stuart Hall (著) 黃非虹 (譯), 「最小的自我」, 島嶼邊緣第 2 卷第四期, P.25

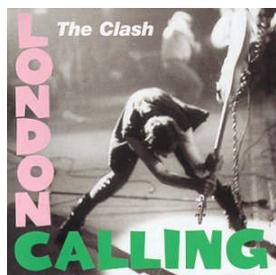
⁴⁸ 74 分鐘的制定, 由 SONY 總經理大賀典雄以交響樂的長度作爲今後 CD 規格的依歸

行「音像」的涉入是由於地下音樂主體性必定要先了解地下樂團音樂與本身的意象等自身性的主題，在此便是要界定「音」與「像」。『音』在本章中即是指地下樂團的音樂，第二章便說到研究對象九個樂團中是佔台灣地下音樂進程中某一階段，並寫下其自我的聲音的「發聲」位置，所以探討本章研究對象的音樂便是透視整個 90 年代地下樂團的精華版。而音樂之外，影像也是地下音樂所要關注的議題，「像」的界定便是要針對影像對於地下音樂自身是否產生認同的差異，「人像」或是「意象」的呈現是否侷限了地下音樂的發聲。

3.1 消失的記憶地圖 — 「像」的消匿

它一直存在，人們卻總遺忘有這回事。

穿梭在一片片陳列的專輯唱片中，一種不成文的條件—在每張專輯中找到「人像」，容易辨識卻又令人狐疑的人像竄行在眼簾，側頭、仰頭、45°大特寫、正面全身照，她/他以最亮眼的造型示人，各式的封面人像似乎正凝視著購買的人群，並排展示手法環繞在購買者的四周，置身在此頓時宛如 Andy Warhol 的複製美學—重複、機械式、表情一致，變成消費時代中一個獨立存在的因素。這是 CD 當道的年代，早在黑膠唱片或卡式錄音帶的年代，封面成爲音樂包裝學的重要步驟，唱片外殼的適當與否也會間接成爲消費者購買的選擇要素之一。雖然說數位音樂已經大形其道⁴⁹，音樂取得途徑不單是從唱片行中購買，網路的隨機下載，或許讓這個議題不存在。然而，在整個音樂環境未進入虛擬化之前，「封面照」便不是歷史名詞，它或許只佔整個音樂製作一小環節，但仍舊不能忽視。假設封面照是一種符號的指稱，如羅蘭巴特 Roland Barthes〈神話學〉中所說：一種傳播的體系，一種訊息，一種意指作用的方式、一種形式，它（神話）不可能是一件物體、一個觀念或者一種想法⁵⁰。於是封面照是一種意義的承載，並非只是辨識作用的符號，它作爲進入音樂這個抽象語言的入門關卡，它會成爲 Barthes 所謂神話的一種模式，如果音樂概念的開始由一張方形的照片聊起由此進入整張音樂的概念？這張 Bass 擊落瞬間的照片是衝擊樂團（The Clash）在 1979 年所出版 Punk 經典專輯〈London Calling〉，



SONY，1979

取景於紐約 Palladium 現場演出的瞬間，攝影師 Pennie Smith 對於這張照片還記憶猶新，那是捕捉貝斯手 Paul Simonon 在美國巡迴開演前顯出焦躁情緒的瞬間，

⁴⁹ mp3 下載如 i-pod 流行，從網路上點取下載程式可以將喜愛的歌曲整首複製。

⁵⁰ 羅蘭巴特 Roland Barthes（著）許薔薔、許琦玲（譯），神話學，P169

沒有刻意的設計，只是靈機一動將現象拍下來，自此成就了這張經典，緊張急促的張力似乎呼應著專輯名稱所直指的空襲警報，龐克所表現出的反叛、無政府的政治神話也在這張照片中感受其抗議因子的能量釋放⁵¹。

從台灣唱片市場觀察中文搖滾樂專輯－主流唱片選用肖像封面照較多、非主流唱片則多選擇封面隱匿性－照比例看來為何主流唱片多為樂團的封面照，非主流唱片多選擇肖像消失⁵²？以封面照為符號的定義來說，符號的消失代表辨識系統的降低，非主流市場樂團訴求回歸歌曲本身？地下樂團找尋自我隱匿性的主張是非個人指涉影像而讓觀者自行想像，以便容易進入歌曲本身所傳達內在精神？主流偏向影像的寄託回看非主流價值體系的認定，符號解碼這層意義要從眾多作品中要找出文本來分析，文本的挑選隨機取樣並非最好的決定，在此節中從主流唱片找出企劃案例第一次新鮮嘗試而獲得「成功」（並非單指銷售量）的六件專輯封面，對照組則以非主流唱片中與前者組合形式類似卻呈現不同姿態的另翼風格。然而在 3-1 節中關注的重點卻不是主流市場是運用人像與非主流市場反其道這兩種壁壘分明的探討，所探究的是透過人像與人像抽離的區別，形成符號的辨識系統，並構成其真實中所形成的意義。

以主流與非主流旗下樂團作為本節討論的文本，從主流唱片中樂團列表出的六張唱片，80 年代末-現在，主流唱片（包括國際唱片公司、本土唱片公司見第二章），以團體作為包裝的專輯在台灣並不甚流行，從最早 1982 年丘丘合唱團、1985 紅螞蟻、其他大部分都以個人為基調如趙傳與紅十字、薛岳與幻眼、李亞明與藍天使，至於到後來 90 年代台灣搭吹日本風日系偶像團體的崛起，無形中帶動了台灣偶像組合的發展，東方快車便是這一波熱潮的前身，90 年代後期國際公司陸續進駐台灣市場，便有計畫的培植樂團，但樂團風氣卻並非鼎盛，通常

⁵¹ Simon Goddard, 「“It was a moment of frustration” Pennie Smith and Paul Simon on the night that image was captured」, Uncut, 2004/10。

⁵² 有一特殊例子，董事長樂團從第一張到第三張的樂團專輯風格（<http://thechairman.myweb.hinet.net/album.htm>）皆走非主流路線（<http://iwebs.url.com.tw/main/html/epots/48.shtml>）

1-2 張專輯便宣告解散⁵³。以下六組團體為台灣樂團中駐留歷史較久、獲獎肯定或是近期較有發展方向的樂團，分別如下：

a. 東方快車（1989）

1989 年出道，1996 年解散，台灣音樂史上為「樂團地位」奮鬥的第一代喻為國內最有實力、最紮實的偶像樂團，作品為「搖滾預言」、「就讓世界多一顆心」、「將你的靈魂接在我的線路上」、「戰火」、「太陽依然出現在東方」、「星期六的搖滾 PARTY」。

b. 伍佰&China Blue（1995）⁵⁴

「有很多人不敢面對台客這個稱呼，好像被人家叫台客，就代表『聳』跟『土』一樣，其實我們住在台灣叫台客是很自然的事情，就好像紐約客、港仔的稱呼一樣，而且台灣一直沒有超越語言、族群的文化，所以我想找一群志同道合的朋友，共同來推動台客流行文化。」作品為「浪人情歌」（1994）、「愛情盡頭」（1996）、「樹枝孤鳥」（1998）、「白鴿」（1999）、「夢的河流」（2001）、「淚橋」（2003）、「雙面人」（2005）

c. 亂彈（1997）⁵⁵

如主唱陳泰翔所說，「亂彈」可不是亂取的，它取自北管，恰如其分地代表了他們融合本土音樂和西洋搖滾曲風的努力。執著音樂的方式有很多種，而陳泰翔（主唱）、楊明峰（吉他手）、戴中強（貝斯手）、童志偉（鼓手）四個昔日同窗好不容易重聚首，組成「亂彈」後，卻選擇了一同遁入新店山中，以最原始的生活方式，全心全意投入創作。他們以月租七千元，租下了新店一間「古厝」，還辛辛苦苦把從橋下撿來的舊棉絮和四處找來的破布，用機

⁵³ 台灣音樂編年史，<http://in999.com/jace-bns.htm>

⁵⁴ 伍佰於 1992 年發行第一張個人專輯〈愛上別人是快樂的事〉波麗佳音，叫好不叫作，日後專輯則以樂團形式出現（「堅持本土性的搖滾---伍佰」，http://club.pchome.com.tw/event/wubai/read.html?filed=Post_Date&Flow_no=42#2 轉載自謝岱玲，94 年余光音樂雜誌）

⁵⁵ 亂彈第一張與第二張專輯皆獲的金曲獎的肯定，但仍遭致解散命運，市場不景氣問題，轉為獨立唱片歌手(中時晚報 1/28/90)
<http://lightning.prohosting.com/~oxcart/cgi-bin/lucy/book.cgi?31>

車載上山，做為隔音「設備」。作品為「希望」(1997)、「亂彈」(1999)。
(注：後主唱阿翔以獨立音樂人的姿態獨闖樂壇，獨立發行自己的音樂)。

d. 五月天 (1999)

時代考驗青年，青年創造音樂，優秀的文藝青年五月天，這五位難能可貴的是分別就讀不一樣的大學卻還能 BAND，從同名專輯「五月天」開始，裡面所有詞曲及創作，都由他們一手包辦。作品有「五月天」(1999)、「愛情萬歲」(2000)、「候鳥」(2001)、「人生海海」(2001)、「搖滾本事」(2002)、「武裝」(2003)、「時光機」(2003)、「天空之城」(2004)、「五月之戀電影原聲帶」(2004)、「神的孩子都在跳舞」(2004)、「知足」(2005)

e. 信樂團 (2000)

鍵盤手 TOMI、貝斯手曉華、吉他手志群、鼓手 Michael 及信樂團的主唱信。主唱信就像伍佰之於「CHINA BLUE」一樣，是整團靈魂人物，他寫歌、演唱，在 pub 混跡十餘年，練就一副鋼嗓，成為艾迴唱片 2002 年的秘密武器，把值得尊敬的搖滾生命詮釋出來。作品有「信樂團」(2001)、「天高地厚」(2003)、「海闊天空」(2004)、「挑信」(2004)

f. F.I.R. 飛兒樂團 (2004)

F.I.R 成軍於 2002 年 5 月，為一女二男的組合，由創作製作人陳建寧 Ian 集合兩位優秀的新生代創作歌手飛 Faye、阿沁 Real，歷經一年多的創作歷程，共同完成屬於 F.I.R. 自有風格的全新創作，音樂內容涵蓋 Folk rock、Rock、Jazz、雷鬼...等曲風，並期望透過富有人文意涵的歌詞，探究這一世代的人對愛情、社會現象、宗教、心理、哲學的觀點，回歸音樂新浪潮的文化涵養，希望藉此重燃「樂以載道」的搖滾精神。在眾家唱片公司中，華納國際音樂非常欣賞與喜愛 F.I.R. 的音樂理念，並且允諾全力支持 F.I.R. 無可限量的音樂 power，適時提供有利的參考意見但不扭曲團體的精神。作品有「F.I.R.」. 同名專輯 (2004)、「千年之戀」(2005)

六張列舉第一張專輯，各有其不同面貌：a 為塑造青春氣息的偶像團體、b 為唱出台灣小市民情感的本土天團、c 為帶有滄桑漂泊的新台灣歌團體、d 為學生氣質團體、e 為高亢嗓音的帥氣團體、f 走日系 J-POP 路線團體，封面圖示如下：



a. 就讓世界多一顆心 飛碟 1989



b. 浪人情歌 滾石 1995



c. 希望 華納 1997



d. 瘋狂世界 滾石 1999



e. 信樂團同名專輯 艾迴 2001



f. F.I.R. 飛兒樂團(同名專輯) 華納 2004

圖示 I

六張專輯封面照的真實表象顯現，姿態千變萬化，人像的交錯重疊進行形式的重複，開始它會是空洞的符號，成為巴特筆下難以分類的攝影難題—只剩下指涉物與相片的關係。想要符號就須有標記，少了這一標記本原，相片只是沒調和打勻的符號，變質了，像酸掉的牛奶。相片不論用哪種方式顯示了什麼內容，終究是不可見的：**我們看到的，並非相片。**⁵⁶乍看下它們只是站立凝視人群的相片，但賦予其個人特殊魅力後—五月天的清新學生形象、亂彈的滄桑氣質，將人像包裝後注入意義內容，與觀者產生感動。透過相片，觀者辨識出被攝物—認知這是伍佰的第一張專輯〈浪人情歌〉，興喜若狂而後購買它，這出自對伍佰的喜愛於是進一步對其作品收藏以保留這種喜愛的心情—在內心深處對於人像的膜拜與收藏，購買者以行動示之。人像進一步塑造一種嶄新概念，它創造了神話：意義（能指）即照片所顯現，概念（形式）即包裝訴求，最後意指作用（在神話中已正當化，表示指出某事並予以告知，他令我們了解某事，並強加在我們身上）即**偶像化的神聖光環**。⁵⁷巴特認為「神話的言談是由一個已經經過加工而適用於傳播的素材所構成：因為神話的所有材料（無論是圖畫或是書寫）都先設定了一種告知的意識，使人在忽視它們的實質時，還可以對他們加以推論。這個實質並非無關緊要；圖畫確定要比書寫必要，它們在一瞬間注入了意義而無須分析。人在第二語言（神話本身）中談的是第一語言（語言學體系），當這個名詞為神話所用時，他只需要它的整體名詞或者是普遍的符號⁵⁸」。於是**辨識的系統完成，團體形式不變持續在神話系統中游走**，一旦風格轉變，另一神話又將開始。

相照下研究對象九組樂團在非主流市場中的六組樂團：A.1976、B.交工、C.濁水溪公社⁵⁹、D.蘇打綠⁶⁰、E.骨肉皮、F.Tizzy Bac，在非主流市場中，文本六

⁵⁶ 羅蘭巴特 Roland Barthes（著）、許綺玲（譯），〈明室—攝影札記〉，台灣攝影，p16

⁵⁷ 同註 50，p177

⁵⁸ 同註 50，p170-71、175

⁵⁹ 與 E 組發行公司皆為主流唱片公司—友善的狗為滾石唱片的分支（友善的狗品牌成立於七十六年，當年還是依附在滾石唱片體制下，並以趙傳「我很醜可是我很溫柔」打響名號。2000/08/08/星報 <http://home.kimo.com.tw/kayhuang2001/news/8-8htm.htm>），但為獨立樂團初期唱片公司首度為獨立樂團進行收錄的開始。

組樂團中，也以第一張專輯作為對照組，圖示如下各代表最初的概念發表，與 a-e 組的宣傳企劃的比較下：



A. 方向感 水晶唱片 2000



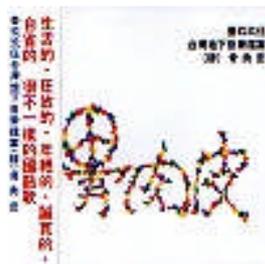
B. 我等就來唱山歌 串聯有聲出版社 1999



C. 地下音樂檔案伍 友善的狗 1995



D. 蘇打綠 [林暉哲音樂社](#) 2005



E. 地下音樂檔案肆 友善的狗 1995



F. 什麼事都叫我分心 TRA Music
(全國搖滾聯盟) 2003

圖示 II

⁶⁰ EP 單曲方式進行

相片和隨便誰都像，偏偏不像它代表的人，因為「相像」意味的是主體的身份，這是微不足道的，純粹公民的，甚至法律上的東西；「相像」只是「外在的他」，而我要的是主體「原原本本的他」⁶¹—Roland Barthes

同屬風格洋溢青春氣息的 a 與 A 組，觀者清楚的明白從 a 組的笑容、黑白色調單一的構圖中，明白「青春氣息」指涉意涵；相對 A 組的呈現，觀者勢必進入抽象系統的聆聽才辨認出其指涉的含意。又 a 與 d 組的相互比較，時間上前後十年，在造型上各異，然而那股氣息似乎可以感受到——年輕、純真，透過影像得知其人像本質完全在於外表，沒有隱私，然而又比心底的思想更不可迄及，更神秘；沒有意義，卻又召喚各種可能的深入意義⁶²。但巴特所謂「原原本本的他」卻在 a 組中滲帶著人工包裝的味道，音樂的主體性隨著形象包裝的過程變調，而且經由複製可以翻新更多團體⁶³，主體性隨之佚失。

觀察中發現，近幾年在獨立音樂生產過程中，獨立樂團生存議題的受到重視，「像」從消匿漸漸浮出的現象，這標示出主體性的妥協或消失？身處於影像消費的世代，經由影像才知享樂：對於影像的認識進而消費它，音樂變為次之，封面及內附的歌詞本只要有人像就好，普及化的攝影影像，藉著展示說明的名義，反將這個充滿衝突與矛盾的人間給非真實化了。所謂今日進步的社會，其特色在於消費的是影像，而過去接受的是信仰；這種社會因而比較自由寬容，較不狂熱偏激，但同時也較「虛假」（較不「真實」⁶⁴），此虛假的片刻有辦法辨認出某個真理的片刻？詹明信提出疑問，過去所謂文化中的半自主性在現下遭到摧毀（文化領域以某些形式投射存在事物的鏡像，這些形式的範圍從阿諛性之相似處

⁶¹ 同註 50，p120

⁶² 同註 50，p124

⁶³ 主流公司生態在於強大的企劃宣傳部，大量的宣傳廣告捧紅任一團體，沿用至下個團體，卻造成重疊效應，無法辨識（『搖滾世代—發覺台灣音樂創作生命力』2004/09/14 講座）

⁶⁴ 同註 50，p135

的合法化到對批評諷刺或烏托邦式痛苦的控告⁶⁵)？現下的真理在資本論調因素下無法剔除(進入商業體系是種策略)，一種肯定式的回答，影像在現下有其必要，也是一種表徵。同時詹明信提出屬於現下世代的注解，描繪出認知性地圖繪製(cognitive mapping)；一種說教式的政治文化，試圖強化個別主體在整體系統中的新位置感⁶⁶。它是一種新的體驗，面對消費與複製，去除擁有標記的傳統結構(在傳統的城市理，欲消除疏離感就必須實際地去重新征服地方感，去建構或重新架構一種連貫性的整體【傳統的標誌、紀念碑、交點、自然界限、既有的透視】，這種整體可以逗留在記憶裡，而且個別主體可以沿著移動性的、替代性的軌道的時刻，去繪製和重新繪製這個整體的地圖⁶⁷)，而是以重新接受資本世界的消費擁抱，但理智性地從中去獲得抗衡的心理位置圖。攝影的確鑿性正是在於詮釋的停頓⁶⁸，而90年代地下音樂追求傳達音樂本質最直接的要素－感動，影像的傳達交由觀者自行形構記憶中圖像，去追求真實感覺/感動，一種無需附加價值的辨識系統(人像擬仿物)。然而最近非主流走向開始出現封面人像照，圖示II D與F中，團員/主唱獨照，顯示地下音樂在市場體系下重新調整，引入這股人像潮流。從差異性極大的辨識系統中走向相似度謀合，主體性的回流於市場機制，受到體制收編，而後便不再有差異！？這個答案將持續受到關注。

⁶⁵ 同註 56，p71

⁶⁶ 詹明信(著)吳美真(譯)，〈後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯〉，時報出版，p77

⁶⁷ 同註 66，p74

⁶⁸ 同註 56，p124

3.2 沒了語言，便無法自言—獨立樂團的發聲意識

第一節談到音樂的外衣，地下音樂封面的問題：觀察由另翼勢力到漸漸分隔不出主流與非主流兩者之間異質的現象；本節更進入音樂本身談論地下樂團的音樂。音樂的曲式隨著音符的擺放而有了旋律，但無法以文字描述曲調導致成艱澀的樂理，而非動人的音樂。Simon Frith 在 *Songs as Text* 一文中認為，聽眾在接觸大眾音樂立即獲得三種訊息：言語（words）、修辭（rhetoric）及聲音（voice）。言語是一首歌語意的管道，修辭是表達言語時突顯重點的功能，聲音則將歌曲潤色帶出歌手個人與歌曲調和境界⁶⁹。繪聲繪影中，歌詞傳遞意象的描繪抽象卻充滿力量，Frith 認為好歌須在表演時產生力量，存在、緊張等各種情緒藉由歌曲（包括了歌、歌詞與歌手的表達）與現場氛圍立即湧現出⁷⁰。「LIVE」或許真的讓人癡醉，有如舞台劇般一次誕生及一次死亡，現場魅力無限的歌手 Rob Thomas⁷¹ 也認為出專輯便是為現場演出作準備，於是，本節雖無法以文字分析曲式，但從原始對歌詞的探討中仍可以對地下樂團在歌曲的詮釋中進行討論，經由詞句的編寫，藉著聲音的傳唱，它產生一種魔幻的氛圍。然而操作文本時，不以單純評論歌曲的辭意表達來評斷，像在雜誌上讀到各種「樂評」，因為如此便如同羅蘭巴特曾表達他的失望：很糟！非常糟！如果我們對當前的樂評檢視一番，會發覺這些作品，幾無例外的將音樂轉譯為最貧乏的語言類別：形容詞⁷²。文本分析的進行以與時間背景環扣，期盼找出歌曲的意義性而非純粹好聽而已。

搖滾的效果依賴的不只是機器（「機器」見第二章注 1）的運作，還要看它

⁶⁹ Simon Frith, <Performing rites : on the value of popular music >, Oxford ; New York : Oxford University Press, 1996, P159

⁷⁰ 依註 69 文中，由於 Frith 文後半討論歌詞與詩的區別，特重歌詞的修辭，認為一首好歌是結合言語與音樂互相調和，彼此並非單獨存在而是互飆（a struggle）p182

⁷¹ Matchbox 20 主唱，美國 modern rock 樂團

⁷² 朱元鴻，「聽不清的切分音」，三角公園，2001/12/15。

http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/10/journal_park66.htm

是從哪個特定社會歷史基址浮現，以及它嵌入哪個特定社會歷史基址⁷³。如此搖滾的深化意義納入本節討論的基礎，透過文本 9 個樂團裡挑選其中 4 個在本節進行探討，分別是濁水溪公社、交工樂隊、閃靈樂團、瓢蟲樂團，四組樂團在台灣地下樂團中所鑲嵌出個別屬於邊緣族群的聲音展現：濁水溪公社用台語的表現方式說出下層階級的故事、交工樂隊以客語述說美濃客家村的心聲、閃靈樂團是在音樂的型態上用傳統樂器開創台灣式的黑金樂風⁷⁴、瓢蟲樂團則以自身女性角度唱出女性所面臨的問題。地下樂團透過語言（歌詞）的表意企圖找回地下樂團的主體性位置，草根性的新樂風每每挑戰了菁英音樂嚴格自主的意識形態，帶回音樂的社會性⁷⁵。忘了自己的言語，沒了言語便無法自言，寄生於主體的他者將無法有自主性，邊緣族群由於資源劃分不均而需要為自己位置的存在作發言，以非主流語言（一般來說中文為既定語言）傳唱下，在發聲運動的政治性中作一抗衡的抒發，其過程的背後從「戰後台灣國語唱片工業」一文看到 80 年代後半到 90 年代，邊緣族群有空間可以發聲的生成背景⁷⁶：

大量社會運動的崛起，以及民進黨的成立，一些具有街頭行進韻律感的歌曲也受到街頭群眾的歡迎⁷⁷。… 而它的傳播方式，除了在街頭運動的現場，藉由傳單以及宣傳車上的指揮者來教唱外，後來也漸漸有了錄製的卡帶，在選戰或說明會等等戶外演講場合流通。

80 年代的政治與社會運動中，或許是由於運動瞬息萬變的緊迫性，對

⁷³ Lawrence Grossberg（著）張育章（譯），「我寧可痛苦也不願麻木不仁（下）」，島嶼邊緣，第 12 期，1994/04，p114

⁷⁴ 見註 85

⁷⁵ 所謂「菁英音樂嚴格自主的意識形態」一詞是指主流音樂範疇中，往往剛開始將新的音樂型態視作噪音，通常展現抨擊而無接納的態度。朱元鴻，「聽不清的切分音」，三角公園，2001/12/15。 http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/10/journal_park66.htm

⁷⁶ 何東洪、張釗維，「戰後台灣國語唱片工業與音樂文化的發展軌跡」收錄自〈文化產業-文化生產的結構分析〉，遠流，2000

⁷⁷ 歌曲包括「出頭天進行曲」、「台灣魂」、「勇敢的台灣人」、「勞工團結歌」、「綠色的旗昇上天」，p184

於音樂的想像往往是偏向工具性的、單向的宣示與號召。而其調性，從早期的以台語老歌為代表的悲情，到後來出現的進行曲戰歌，則出現激昂、高亢的情緒。然而不管是悲情或是激昂，抗議歌曲所達到的政治功能，恐怕只限於用以維繫那些被其他管道動員的群眾；單靠音樂本身，似乎並無法擴大這類運動的群眾基礎。就街頭運動的音樂而言，它的基本地位與功能無異於國民黨政權在抗戰時期，以及反共抗俄時期所炮製的愛國歌曲，所不同的是換了一種語言來唱。

在福佬沙文主義的幽靈籠罩之下，其他的語言要不被排擠（如國語），要不就被邊緣化（如客家話、原住民語言），呈顯出閩南語獨大的狀況；這恰恰是對國民黨政權長期以來獨尊國語之語言政策的鏡像式的反動。

這種鏡像式反動所形成的福佬沙文主義態勢，不管是出於反對運動本身主觀意願或階段性策略考量，或是龐大的外在客觀條件對反對運動的認知與限定，在後來運動走出一條日漸茁壯的「台灣民族」主體意識建構路線時，轉進入所謂「四大族群」的並列式呈現。

在假想「中心勢力」與「邊緣力量」的相互牽扯下，濁水溪公社與交工樂隊身處於以上這種意識形態背景中，相繼找到自身發言位置進行發聲；另外閃靈樂團與瓢蟲樂團雖非強調弱勢語言政治性功能訴求，但仍藉由各自樂團本身音樂風格的個性，進行不同軸線找尋自身存在位置的發聲器。Lawrence 說過「認同是霸權控制的真正對象，凝視嘗試要越過形像來看到認同⁷⁸」，認同在搖滾範疇中找到區隔資本社會下的霸權控制，他們在訴說著一些事情去喚醒一個經由掩蓋後的問題。

⁷⁸ 同註 73，p115

佔據台灣地下音樂痕跡的四個樂團呈現一致的發聲意念及企圖，又民眾音樂（即大眾音樂 popular music）的社會功能是在創造認同，經營感情，組織時間。這每項功能則依次賴於我們將音樂體會成某種可擁有的東西⁷⁹。因此下面四個團體分析中也企圖找到上述這些集體性的體認：

3.2-1 濁水溪公社

從專輯〈肛門樂慾期作品〉裡選取當中一首「黑貓仔堅」：

黑貓仔堅，剛好二十，黑色的眼鏡，粉紅色的 B B CALL。午夜兩點，公館角頭，老大你好，哈一支煙，吃粒檳榔，要小姐嗎？幼齒的，五百就好，還是要腳底按摩？…甲：在此，咱用最熱情的掌聲來歡迎無黨無派，無錢倘買菜；立法委員登記第一號的黑貓仔堅！乙：感謝！努力！小弟出身高雄港邊聖公媽的巷仔內，深知黑道生存不容易，因此我決心監督政府全面開放白朗寧、黑星、紅星；進行大規模貪污、包庇色情、走私、偷看人家放尿，綁 18 標、100 標。因為我家女人要開 BENZ，我女兒要交男朋友，我小兒子要補習，甚至我也要找小姨子，而且我主張停止所有社會福利，將這筆錢分給青少年買安非他命、營養午餐附送速賜康；因此，我懇求各位鄉親父老兄弟姊妹，請支持第一號的黑貓仔堅，給他當選！！…

粗鄙、不堪、低俗、這些是大致對濁水溪公社的初步印象，一個挑戰言語的忍受度，嘲諷所謂精英文化高雅低俗界線的樂團。整張專輯概念在歌詞本的序言中也寫道「『屁眼』總是一切可憎的，不容於生活的東西的象徵...我們每個人不但要重新賦予『屁眼』獨立自主的個性，學習解放它禁錮已久的靈魂，用它來感受、用它來思考，甚至用它來生產創作」，基於這種概念試圖把以往對於底層人民的生活剝去外殼揭露出不為人道的一面。樂評人 Jeph 對其樂團作出描述—底層人民的生活和台灣懸而未決的政治地位等題材，在他們的作品裡，是種身為台灣人

⁷⁹ Simon Frith（著）張育章（譯），「邁向民眾音樂美學」，島嶼邊緣第十一期，p21

的複雜感情：壓抑、憤怒、無奈、荒謬，對眼前亂象一方面期待改變，另一方面卻又自在地於其中翻攪⁸⁰。第二張「台客的復仇」及第三張「臭死了」基調都可以說以此為出發。樂團的重點擺在於觀察社會現象，對於社會失衡的狀態以行動劇、舞台暴力（砸毀樂器）或言語的不佳修飾等作為樂團於現場時的一種自我宣誓。87年解嚴，隨著而來是90年代初期學運發燒，對於舊政權體制的質疑與顛覆也相繼影響各層級，

左派（濁水溪公社吉他手）：你看以前高凌風的唱片，看他的音樂，會聽到他運用那種西方的搖滾樂的元素，可是出來的味道就是不一樣，用的都很好，甚至比那些樂團做得都還好。你看南部那些歌舞秀，電子花車放鐵達尼號，就拿國外的元素，他們就是不管。我看起來那就是一種自由獨創的精神，他們根本不怕，什麼東西拿來就用，就可以變成自己的東西，然後才有活力。

「自由獨創」是樂團的信念，抽掉華麗的曲風戴上的是通俗化文句與簡單和絃，專輯與舞台現場呈現出的不協調/反悅耳或許正表映出上層與下層階級不同調的情況。

3.2-2 交工樂團

「夜行巴士」

客語

苦做硬做田坵裏大出產
奈何年年涯緊種加啥緊淒慘
丁多地少兄弟爭出外
存涯一房來蓄爺哀
骨節痛淨力頭衰弱時
新事記多變舊事

在都市項食頭路介老弟同涯講

中譯

苦做硬做田地大出產
奈何年年我愈種愈淒慘
丁多地少兄弟爭出外
剩我這一房看顧父母
骨頭痛盡力氣衰弱時
新事記多變舊事

在都市裏工作的弟弟跟我講

⁸⁰ 音謀筆記，「從【爛頭殼】看濁水溪公社」，
<http://jeph.bluecircus.net/archives/004098.html>

麼該做水庫美濃就變做大金庫

哀哉！涯講後生

憨狗望愛食羊下卵呢咩？

厥兜政府斷真係有搞

耕田人家早有出頭

毋使等到涯亦下已經六十出頭

轉業忒慢死忒早

轉業忒慢死又還忒早

說什麼做水庫美濃就變做大金庫

哀哉！我說年輕人

傻狗妄想吃羊睪丸了嗎？

這些政府若真的有搞頭

耕田人家早就出頭

不必等到我現在已經六十出頭

轉業太慢死太早

轉業太慢死又還太早

1999年3月底，「交工樂隊」生產一張叫「我等就來唱山歌——美濃反水庫運動音樂紀實」專輯，音樂記實的方法便是以敘事的架構編寫出美濃客家村的故事——淡水河寫著我等介族譜/ 夜行巴士/ 我等就來唱山歌/ 山歌唱來解心煩/ 水庫係築得 屎嘛食得/ 秀仔歸來/ 同志，好好喂睡/ 好男好女反水庫/ 大團圓——藉由反水庫特定主題貫串整張專輯，透過筆下虛擬角色的陳述猶如小市民心中的控訴。前身為學生團體—觀子音樂坑的交工樂隊，早在1993年便對於台灣土地與人民之間對話的探尋，藉由根於土地的語言：閩南語、北京語及客語，描繪出所感知的台灣風景，其創作時間點也正是解嚴後沸沸揚揚的一段運動陣痛期；99年正式成立交工樂團，更具體化運動音樂的訴求—客家族群歷史的追溯，闡述傳統社會下所遭受經濟體變革導致結構面轉型的問題，專輯作詞人鍾永豐（美濃愛鄉協進會的總幹事）說道：

「下淡水河」這條歌都是用很文言的東西，因為它是一個整體的歷史感的東西。然後到「夜行巴士」的時候，我就很要求自己用農民的生活語言。這裡面有些是我採訪當地農民的生活語言，有些是從客家人祖堂裡頭的「棟對」——客家人怎麼寫他們到這個地方的歷史，他們寫一副對聯。譬如說有一句「丁多地少兄弟爭出外」，那靈感是從那「棟對」上來的東西，有些是從運動中農民所發展出來的語言。所以唱這首歌就很有意思哩，那農民聽到每一句話都有反應。⁸¹

⁸¹ 《美濃反水庫運動音樂記實與社會實踐——鍾永豐與交工樂隊》張育章
http://www.leband.net/works/anti_dam.htm#1（網頁已摘除）

什麼是山歌、什麼是八音？在搞運動音樂的一個考量下，我們一直希望能把人帶出來，我們也在思考要如何把人帶出來⁸²—達到運動音樂的最高境界讓音樂產生作用而非是口號，以美濃的在地性，凝聚美濃人民的認同，將之帶出情感、帶出思想、最後帶出行動，這就是交工樂隊一直所努力的方向。「誰說反水庫一定是悲壯的？我們也可以用很歡樂的方式來反水庫啊！」主唱生祥在破報訪談中如是說，藉由一場場演唱中凝聚人民的力量⁸³。從第一張反水庫專輯到第二張「菊花夜行軍」交工樂隊不變的軸線就是藉音樂陳述替一弱勢族群找到對抗國家機器的出口，而這音樂力量也會渲染至現下的小市民心境，正所謂「將人帶出」的音樂感染力！

3.2-3 閃靈樂團

每次閃靈出專輯都是一種史詩般概念式的呈現，取名為 CHTHONIC，希臘文「陰間神祇」之意，漢語音譯為「閃靈」，風格走的是極為冷僻的黑死金屬（black death metal⁸⁴），1995 年底成立至今，閃靈發行的三張概念專輯（2005 最新專輯不列入討論範圍），從第一張「祖靈之流」描述渡海越過險惡「黑水溝」來到台灣的先烈先賢，第二張「靈魂之界」以首張專輯中「母島解體·登基」為基礎，將漢民族神祇、原住民神祇爭戰的故事延續出八首戰爭神話史詩，到第三張「永劫輪迴」以厚重鑼響和超渡悲咒，開啓了台灣的厲鬼傳說「林投姐」的復仇故事。

⁸² 同註 83

⁸³ 4/16 正式出片後，4/21 於大安森林公園演唱，名為「我等就來唱山歌——從在地出發，客家新民謠演唱會」，主唱林生祥回憶道當時的感觸：「相較於當時在立法院前，以一種與常人隔絕之方式來呈顯其理想崇高性的公投絕食，由交工樂隊表演的這場音樂會，則像是一場勞累之後稍事休息以提振士氣的營火晚會。它既向社會大眾傳達了他們反水庫的理念與決心，也慰藉了這些日子來為此一運動付出心力的參與者。」張育章，「美濃反水庫運動音樂記實與社會實踐—鍾永豐與交工樂隊」，http://www.leband.net/works/anti_dam.htm#1（網頁已摘除）

⁸⁴ 大致音樂特性為黑闇 vs. 光明（當中音樂元素，如優美女音主唱與 death 腔對唱的形式，大量的鍵盤弦樂、鋼琴運用，柔弱女音與殘暴死腔的對唱，猶如天使與魔鬼般的對比）、氣氛美聲、古典交響、狂暴美學

題材超越時空限制，創作場景自近代溯及遠古⁸⁵。每首歌是一個場景，串聯每個情節成為浩浩蕩蕩的音樂史詩劇：

「母島，解體登基」

赤雲急速凝聚 紫霧延瀾
電崩雷鳴 山潰川漲震地
母島東岸海底 數萬具昏睡神靈
經數百年沈寂 Kuit na Lazin 率先甦醒

以海神之尊，命請眾原神，數百年之屈辱，已屆復仇時辰；
整數萬祖靈，召神獸群集，曾庇佑萬年之島嶼，吾等將再次登基

百步蛇王 捲起千堆浪
鳥禽飛紛亂 走獸萬頭竄
Sikazozo 足落地裂浪散
開天之巨神 高聳佇於海

漸恢復知覺，緩緩起身，舒動四肢筋骨，氣靈回神；
眼前景物如昔，卻已異主，萬年前撐起之天地，誓將再號吾土

吾集結護法四神五百羅漢 八仙眾神間變亦來(by 漢神)
眾漢神若再企圖抵擋 勿怪將汝殘殺精光(by 原神)

Kafit 巨掌劈天裂地 奪關羽暨三神首級
Nivenu 怒赫震風雲 五百羅漢屍橫無際
Saluman 碎呂洞賓劍 Arajang 斷韓湘子笛

眾軍前進肆殺敵兵 千萬頑軍人頭落地

數萬神靈 向四面湧去
母島各地 掀起神界戰役
靈氣乍現 白光耀炫
雲霧盡散揚 觀世音靈顯

四大金剛手持兵器 亡命抵抗遭毀屍滅頂
Sikazozo 力拔山河 如來尊者倒地不敵

巨變動盪紛亂四起 四御大帝催架竄避
三清至尊急下聖令 漢神諸軍儘速撤離

祖靈殺進寺院廟宇 劈磚碎瓦毀神滅祈
八方后土四竄如鼠 遁逃不及殲滅殆盡

眾漢神祇慘死無遺 天地變色山川崩圯
各族神靈奪回故土 威震海洋氣盪島嶼

⁸⁵ 閃靈官方網站 <http://chthonic.org/>

母島諸神已再次登基!!

創作靈感從東方島國—台灣的歷史與神話，及盛傳的禁忌鄉野民俗神鬼傳說也納入其範疇中。主唱 Freddy 對於樂團走向曾描述到：國外這類樂團往往把主題放在反基督、撒旦主義、異教、神話等；身為一個東方人 一個台灣人，想創作的是什麼？隨著本土思維的養成，越海第一樂章終於誕生。台灣祖先以中國流民的身分逃亡來台的歷史，自然而然透過這種殘暴與優美融合的糾結音樂「黑死金屬」來闡述的素材⁸⁶。厚重的鼓聲與貝斯交織著吉他與鍵盤弦律，在「二胡」淒涼的樂音搭配下，撕烈般的男主唱嗓音夾雜著淒美的女聲，藉著漢語、河洛語文言來呈現故事意境，異教般的台灣式黑美學。所牽動的不是運動所激起的革命力量，而是陰闇台灣民間氛圍中，一般認知下怪力亂神的風俗將之美學化呈現⁸⁷。

3.2-4 瓢蟲樂團

女搖滾探討在台灣搖滾樂史上為數不多—80年代的丘丘合唱團後來90年代CHYNA樂團、廢五金樂團等，主唱為女性身分飆出女性的聲音魅力。女性身處這個社會、所面對的不平等處境，置入搖滾樂的範疇是特別有意義，起源於一個陽剛與男性的世界之際，女性投身搖滾樂的世界時，便必須面對比男性樂手更多的阻撓、走得更艱辛，而她們的音樂，也正因如此而散發出更耀眼的生命光芒⁸⁸。清一色女生的瓢蟲樂團在台灣樂史上更是不多見，無怪乎創意人詹宏志曾寫下書評「天啊，是女子樂團。她們不畏艱難，從邊緣打到世界，讓世人刮目相看。有同樣勇氣、有同樣能力的男子樂團在哪裡。⁸⁹」讚嘆瓢蟲「出美國記」的劃時代性。以英文為主要演唱方式，音樂人林志堅形容樂團中發聲的詮釋者—主唱：

動靜兩面，妹妹都是極端。她的嗓子讓雙面的性格，表現得收放自如。

⁸⁶ 閃靈雜記 <http://chthonic.org/sino/articles/2002-34.htm>

⁸⁷ 演唱結束後灑冥紙帶入歌曲意境的最高潮，筆者於2004年野台開唱目睹觀眾對此一禁忌表演抱以熱烈迴響

⁸⁸ 楊久穎，<http://bbs.music543.com/ournet.pl?op=article&board=Join&name=A0UK6U90>（網頁已摘除）

⁸⁹ 瓢蟲樂團與林志堅，〈瓢蟲 搖滾漫遊—地圖上的聲音〉，商周，p7

〈摩托車〉裡狂吼著「I want a holiday」；〈色狼滾開〉裡咆哮著：「I don't need no fucking asshole」，足教全世界剝削勞工的惡老闆和愛吃女人豆腐的無恥色狼聞之喪膽。相反，在〈蓆子〉〈演奏曲〉裡（正好是專輯中僅有的兩首中文曲），妹妹的柔情真誠，竟也教人動容。在〈勿一尤〉這首歌裡，則甚至在動靜兩個極端間隨性遊走…⁹⁰

聲音的豐富性表露無疑（雖然字裡行間缺乏聽覺性），這種女力的展現有別於男主唱的嘶吼，歌曲的創作也以女性的角度來觀察世界/社會：

「Go」

I miss him so much today, so I gave him a phone call
it was so nice to talk to him, but he didn't want to hang out with me.
**One day, he was so nice to me, he talked to me, he smiled at me,
and he called my name, " he likes me " ... i think.**
So I love him again
he shows me different girls who he takes,
if he sleeps with different girls who I've seen,
but why has he been nice to me? Or he just wants to fuck me again?
Why I loved him again
**I wonder why doesn't he tell me the truth,
if he really likes me, anyway, I'll go to America
it may be bored to think about it.**
Should I love him again?

女性的情慾、身體、感知等都是創作主體的來源，以自身經驗為出發找尋身分的認同（包括了性別、身體政治、空間）。90年代女性意識提高有賴於女性主義論述的引介，各式民間婦女團體、基金會的組織形成，或校園內兩性平等教育的推廣，甚而在公部門內看到各種相關委員會的紛紛設立（如兩性平等教育委員會或婦女權益促進會等），萌芽、覺醒到行動的過程是一連串矛盾衝突的總合，而在搖滾樂文化裡似乎也從 Ladybug 中看見女力的一道曙光。

好的音樂是某種東西的原真（authenticity）表現——一個人，一種觀念、一項

⁹⁰ 同註 89，p144

感覺、一種共享的經驗，一種時代精神（zeitgeist）。壞的音樂則是非原真的一它什麼也沒有表達。…乏味（bland）的音樂一無可取，只為商業上的愉悅而製造⁹¹。Frith 認為原真性的注解是搖滾本身的意識形態效果之一。搖滾樂的脈絡也是 Frith 不斷地提醒的重點－流行音樂一直都是個重要的途徑，使我們得以將自己的理解為歷史、族群、階級束縛、及性別化的主體⁹²。

⁹¹ 同註 79，p 13

⁹² 同註 79，p.26

3.3 樂團整體意像與樂團主體意識的距離—對「擬像」宰制的抵抗

第三章前半段分別以專輯封面、歌曲的詮釋分別指涉了地下音樂所擬造的影音特質：3-1 假設主流市場歌手形象以影像中所帶出的幻象塑形成複製體，相對非主流市場中淡化這種形式性而要求閱聽者自行找尋樂團主體；3-2 詮釋台灣地下樂團當中主體性從台灣自身本土找到政治、經濟、社會、性別等的對話空間；本節則針對樂團魅力所引導出樂團自身與聽眾他者間的異想。**流行音樂的意像與傳遞**，從正宗的樂團傳唱帶進翻唱，樂團本身影響力所帶動文化效應，舉凡衣著、唱腔、舉止等都有其無可限量地延伸漫延，樂團的形象塑造在當年的劃時代創新意義變成隔代的傳奇故事，追隨真實成爲自傳集編寫的熱衷。轉戰非主流市場，「經典」一詞的套用似乎不可能—除了要消弱意像的塑造，而且獲得普同的支持也是小眾市場缺憾。

因爲小眾市場，**非主流音樂無法加以複製**，其理由在於自我主張的強調，在「戰後台灣『國語唱片工業』與音樂文化的發展軌跡」一文中紀錄 90 年前半多聚集於音樂運動「『新台灣歌運動⁹³』表現出來的形式與題材較爲廣泛，舉凡政治性、社會性、女性意識、草根味的題材皆論及」。小眾市場的發聲管道，在進入文化工業形式卻以 DIY 精神別於主流唱片的企劃包裝、行銷，而另外用 pub、live house 小型聚落型態串成群聚的方式。**90 年後半現場演出是非主流音樂另闢戰場的形式**，以群聚小眾媒體與閱聽人爲主—破報主編黃孫權說道：「如果沒有這麼多樂團表演或是音樂文化的出現，破報是不會產生的。在樂團文化興起以及這些音樂祭典誕生後，台灣並沒有一個媒體在關心這些新文化的產生，所以這時剛好給破報一個萌生的機會。就像國外一樣，從音樂祭典到音樂文化就一定會有相關的媒體出現，然後就整個綁在一塊，變成一個搖滾機器 (rock machine)，不斷的滾動⁹⁴」；另外，「戰後台灣『國語唱片工業』與音樂文化的發展軌跡」一文

⁹³ 新台灣歌似 70 年代現代民歌運動，一掃過往台語歌的悲情、壓抑、低俗、東洋味與江湖味的刻板印象，歌詞與音樂性都超越以往，p214-5

⁹⁴ 江國豪，〈非主流音樂之台灣意識研究：以 1980 年代後之歌曲爲例〉，世新大學傳播研究所，2003

也說明「這兩年的台北 pub 團和網路上的組織及串聯，其實已經小有規模，雖然它們只佔有小小文化空間與表演空間，由 1999 年 8 月初在台北市政府前舉辦的第四屆『野台開唱』有五十多個創作團來看，外於唱片公司的都市青年音樂文化的發展，是值得期待與參與的。⁹⁵」如果非主流團體拒絕讓自身淡化成符碼為宗旨，於是現場舞台可說是非主流樂團與觀眾交流的管道，在現場演唱蔚為風尚下，文本 9 個樂團中：濁水溪公社、夾子電動大樂隊、交工樂隊、1976 樂團、骨肉皮樂團、瓢蟲樂團、Tizzy Bac、蘇打綠、閃靈樂團，各自承載著不同意義，主體自身所呈現舞台生命，以聲音、服裝、音樂所營造氛圍，集結於一身的綜合體猶如魅影穿梭在舞台躁動著觀者。表演及觀者看表演的過程，搖滾評論家 Simmon Frith 擬作為想像空間的轉換：表演者游離在即興與曲式編制內，以一種歌舞劇的形式成為劇中角色來吟唱歌曲，而聆聽者解讀表演者聲音與肢體表情內化為自我語言，使其與表演者達成互動（若無法達到感動之高潮表示表演者與聆聽者的串聯失敗）⁹⁶。由表 2 分類中紀錄各團曲風動向（儘管搖滾樂的音樂風格不能清楚將之歸類），歌曲移駕至現場表演時成為多種類型表演－舞台上特殊的表演形式、學生模樣的清新自然、夾雜社會運動意識、冠上 radiohead 呢喃聲、女力狂飆、蓄髮重金屬樂團模樣的嘶吼等，在此分作五類，闡述演唱與聆聽串聯過中，樂團企圖突顯的表徵或聆聽者的描繪：

3.3-1 台式宣言－濁水溪公社 與 夾子電動大樂隊

小柯（主唱）：「台客」這東西不是純粹音樂上的東西，我覺得只要是台灣人就一定會有這樣的行為模式，就像你騎車開車，每個人都一定會卡住，就是不好騎，這也是台客的行為模式，全世界只有台灣是這樣。甚至像一些外省老芋仔，老是喜歡說：「你們台灣人很沒水準」，可是他闖紅燈比誰都厲害。我覺得在這塊土地上，大家都是這樣的人，我們都很討厭這樣的行為，但是大家都有這樣的行為，大家都不會去讓誰。就是在這種基本的

⁹⁵ 同註 76，p219

⁹⁶ 人們顯然把他們喜歡的音樂聽成是某種特別的東西…似乎提供了一種超越俗式的經驗，將我們「帶離自身」，同註 79，p21；將概念延續，同註 69，p.207-211

因素下，就會產生出許多莫名其妙的行為和莫名其妙的想法、態度，也會有一些莫名其妙的音樂，這就是「台客」的基本概念...我們在第一張之後，想要用一個名詞來描述這樣的音樂，而不要再說我們唱國外的什麼 Punk，Grunge。我們常說這個團類似國外某某團，但我們都不是這個樣子的，我們濁水溪更不是這樣子，就是要以「台客」這個詞來描述我們的生活態度、行為、音樂、我們整個表演的方式。...很早就有人在做這種音樂了，只是大家都不知道那是什麼，但是慢慢的，我們去回想，他們怎麼會去唱那麼「奇怪」的歌，這就是「台客」的源頭。我們不是創造者，只是凸顯出來而已。⁹⁷—1999/03/28

夾子小應（主唱）說：「因為在舞台上視覺的呈現很重要，其實我自己也不否認，現在有一個流行的名詞，叫『視覺系』……其實我們自己也有種視覺系的成份在裡面……」小應說，「有一種新奇，但又不會讓人陌生的成份，是屬於一種通俗美，簡單來講，就是『聳』……就是想把我們自己成長過程中，有關『聳』的那種東西，把它表現出來。」「我們的表演結合了演唱、跳舞和簡短的戲劇表演，這就叫做『搖滾綜藝歌舞秀』，目的就是藉著和現場觀眾的互動，感受到一種開心的氣氛。⁹⁸」—2000/12/12

3.3-2 清透自然— Tizzy Bac 與 蘇打綠

「酷似 Portishead 復古華麗的哥德式女聲浸染成一片蒼涼天幕，活潑且強有力的擊鼓作為沉穩襯底，爆裂的貝斯聲線張力十足流暢其中，烘托著繁複成熟的鍵盤旋律和偶而為之的電氣拼貼，層層堆疊

⁹⁷ 音謀筆記，「與濁水溪公社一席過於嚴肅的訪談」<http://jeph.bluecircus.net/archives/004086.html>

⁹⁸ deadhead，「夾子號戰艦，來囉！」

<http://bbs.music543.com/ournet.pl?op=article&board=TCM&name=A0UK732H>

起整張專輯的飽滿美感。在聆聽的同時，恍若置身於風華絕代的十里洋場，叫人憶起一去不返的流金歲月。⁹⁹」—薄荷葉主唱小倩 2003 音樂開始，我先注意到貝斯手是個帥氣的女生（我永遠先看女生），有一個帶著墨鏡耍帥卻害羞的電吉他手，一個看起來很老實誠懇的木吉他手，鍵盤手始終笑嘻嘻，我心裡想這是一個氣質不錯的學生團……這個印象等主唱開唱之後全毀，這是怎樣的聲音啊，為什麼要這樣唱歌？我忍了一下想走，腳卻沒動，慢慢的專心的聽了起來，因為歌滿好聽的，下一首，再下一首，好像越來越好聽，我開始想到 Suede,想到 the Cure,甚至想到王菲，那些我曾經對於他們的歌聲感到深惡痛絕，最後耳朵被強暴，內心被征服的那些人¹⁰⁰。—林暉哲 2004

3.3-3 抗議之聲—交工樂隊

「今天是個歡樂的日子！」

當來自美濃的交工樂隊主唱林生祥在台上激動地喊出這句話，台下沉浸於「反水庫」歌曲節奏的群眾，無異議地繼續舞動他們的身軀。

在那一刻，我的感覺也許正像 1974 年 5 月在美國麻州劍橋首次看到當時仍籍籍無名的 Bruce Springsteen 演出的樂評人 Jon Landau 一般。在我眼前，立法院外一次次的抗議衝突、無殼蝸牛夜宿忠孝東路的慶典氣氛、中正紀念堂前我們裹睡袋披雨衣靜坐的等待、以及一次又一次的春鬥、秋鬥遊行等等的場景，如膠卷般地快速閃過。¹⁰¹—張育章 1999/04

3.3-4 低吟嘶吼—骨肉皮、1976與瓢蟲

⁹⁹ http://www.rockacola.com/music/album.asp?album_no=1084

¹⁰⁰ <http://www.willlin.com/talk/20040916.htm>（網頁已摘除）

¹⁰¹ 破報「美濃反水庫運動音樂記實與社會實踐」<http://www.leband.net/article/doc14.htm>（網頁已摘除）

在友善的狗發行第一張同名專輯時，骨肉皮主要的歌曲仍然是以憤怒和壓抑為主！十足搖滾樂團的"破壞力"，但是從他們陸續參加 97 年跟 98 年赤聲搖滾的錄音作品中就感覺到了轉換成內斂風格的端倪，我猜想這和團員的變化和他們的努力與際遇有很大的關係！...一場場穩定內斂卻又同時具備煽動氣質的現場演出不管是在視覺還是聽覺上，都會設計得讓觀眾印象深刻。這麼多的人與事的發生跟變化；...在"快樂玩"這張專輯可以窺見，每一首歌都看到這些時間以來每個故事的影子和對骨肉皮的深遠影響、"牆"、"紅色達摩"、"重回往日時光"和秀秀的 3 首以影響他深遠的朋友人名隱喻創作的吉他演奏曲，都讓我印象深刻也感動不已。仍然年輕驕傲的他們在經歷了這麼多事後已經超脫成一個方向清楚的成熟樂團！在一個"有的名字在舞台上出現又消失"的年代，骨肉皮卻一直都在，以他們的老歌迷自居的我在 CD Player 前依然搖頭晃腦著！他們的音樂在那一小時成為我一個穿越過往的記憶的媒介，即使今天的他們音樂的方向跟表達雖和初相識時已有不同；但是仍然感動我；因為在音樂中旺盛的生命力還有豐沛誠實的感情其實這些年一直也沒有改變過。¹⁰²—Kai 2000/09/08

1976 這群出生在 1976 年前後，成長於八十年代的年輕男孩，將 80 年代的搖滾風格以及華麗形象，適切地融入他們所把玩的迷幻民謠 (psychedelic-folk)、英式搖滾(Brit-pop)、電子搖滾(electronic-rock)、華麗搖滾(Glam rock)、新音樂(Modern Rock)等元素中，準確地傳達都市的生活意象，主唱阿凱對於歌詞的掌握堪稱同儕中的佼佼者，流動的符碼和印象，重新定義了跨世紀後的文藝青年語彙，新世代的搖滾詩人印象不斷地透過 1976 豐富的音樂世界傳達給聽者，如此與聽者內心貼近的搖滾作品也因此備受矚目。¹⁰³—Scum 2001/07/19

《瓢蟲 1997》專輯毫無疑問是台灣有史以來最好的搖滾唱片。狂熱而帶點

¹⁰² Kai, 「聽完骨肉皮的快樂玩-- 一個被回憶充塞的夜晚」
<http://www.rockacola.com/news/000909/groupie.htm>

¹⁰³ Scum, 「這就是 1976·從《1976-1》到《愛的鼓勵》」
<http://www.rockacola.com/news/black.asp?serial=1071>

制式的龐克吉他，搭著活躍的鼓與貝斯，真的十分活潑。你有時候可以聽到 Red Hot Chili Peppers 味的放克節奏，或是 Jane's Addiction 般拖曳延展的強勁和絃。但最吸引人的莫過於專輯中的第 13 首歌（「新歌」），她們全然拋棄龐克風格，專注於製造噪音，以不斷重複主旋律的單音吉他，聯綴在層層交疊的回授（feedback）與扭曲（distortion）裡，充滿靈性而夠力，紮實的開創出全然的自我風格¹⁰⁴。—北西北音樂節場刊 1997/10

3.3-5 黑暗使者—閃靈樂團

Freddy（主唱）：對我自己的創作找到了一條線；但閃靈則仍然是為了真正的成熟做著許多面向揣摩、嘗試。翻唱與創作歌曲同時演出，演出偶爾化妝、且未必每個團員都化妝，是否要維持雙吉他制，黑管、二胡 什麼樂器適合閃靈的音樂，不同團員之間創作的歌曲風格差異大（當時的閃靈也唱慢板情歌），對於閃靈的大方向也都有著許多不同的意見，甚或自己也常在自我思考、自我推翻。—2002/10/30

以上五大分類，前後兩類節錄演唱者對於團體自我表現的看法，中間三大類採用樂聽者對於聆聽時的描繪，如此安排在於視覺的差異性，符號從第一節封面的影像轉移至本節的真人錄像，透過歌聲，明星的個人特質得以建立¹⁰⁵，所謂的**樂團精神**並非單純由音樂錄影帶、宣傳照、歌曲來傳遞，而是包含更廣的寫真性格，是一種自我主體性的化歸與突顯。歸類為「台式風格」或是「黑金屬」在現場表演時帶有強烈展現出舞台特效—如濁水溪公社的砸樂器、吹擴大喇吧；夾子電動大樂隊的歌廳式呈現；閃靈樂團的黑色靚裝與化裝術，而中間樂團的類型則分屬不同曲風與節奏類別，著重點是主唱聲音與樂手技巧的呈現。無論是蘇打綠樂團中「想到 Suede,想到 the Cure,甚至想到王菲」的效應，或是交工樂隊的「Bruce

¹⁰⁴ 同註 89

¹⁰⁵ 同註 79，p.22

Springsteen」，還是瓢蟲「Red Hot Chili Peppers 味的放克節奏」，但這些意像是一種置換的轉移—從聽者印象的記憶替換為聆聽的主體，「影子」的追隨代表了時空的遞嬗及主體確認性的模糊，還暫存於舊有符像的空間位置，對於新的主體空間尙未明確。Jean Baudrillard 認為現處的世界是一個超度現實，真實已經不敷存在，打破虛實的鏡面效應擬像成爲最終極的寫照，在意像之後別無他物，這些意像也不是意像；因爲，並沒有一個原初的模型將它們製造出來。它們是完美的擬仿物，永遠從自身的蠱惑中散發著輻射¹⁰⁶。環抱擬像自成意義時，主體性消卻，尋找主體性的過程不斷地受到牽制，「擬像成爲主宰，剩下所僅有的權柄，就是退後，就是獲取所有遺失指涉物的幽靈，再裝置他們¹⁰⁷」，一如濁水溪公社所謂找到「一個名詞來描述這樣的音樂，以『台客』這個詞來描述生活態度、行爲、音樂、及整個表演的方式，企圖擺脫國外所設限的音樂風格，某團類似國外某某團的說法，我們（台灣團體）都不是這個樣子的，我們濁水溪更不是這樣子…」然而，爲了成爲神話只好不斷複製，沒有權力的延續體，就必須要不斷地強迫他們不朽。但是獨立音樂的自我意識是否甘心沉溺於此無主權的延續體？在不斷地自我辯證中，真正的獨立樂團便是從樂團的自我認定去突顯其對擬像宰制的反抗與行動。

把流行歌曲看成是敘事體...來看看搖滾、鄉村樂、雷鬼等等作爲一種敘事體時不同運作方式，所設定明星特質、定位聽眾以及將認同與對立的模式表演出來時的不同手段¹⁰⁸。隨著各個團屬性的不同舞台上的幽靈牽引出不同反應狀態，可以是劃歸爲各種樂風的主體，但也可以依照各自經驗的不同成爲綜合體，因爲舞台上的魅惑其形象是由刊物及電視廣告，由攝影與新聞記者的專訪，透過姿態與演出，而建構起來的。這些事物均塞入我們聆聽聲音的方式之中；流行歌手很少只是「單純」（不經媒介）地被聆聽的。他們的唱腔總是以包含有肉體的絃外之

¹⁰⁶ 布希亞 Jean Baudrillard (著) 洪凌 (譯)，〈擬仿物與擬像〉，時報出版 p.20

¹⁰⁷ 同註 106

¹⁰⁸ 同註 79，22

音，連結到意象、其他聲音的迴響¹⁰⁹，且看五月天第一張由滾石唱片發行的專輯，填構經由媒介的轉換而打造出的學生形象¹¹⁰，而單純由聆聽著的自我編寫如骨肉皮的「一個穿越過往的記憶的媒介」；1976 中「傳達都市的生活意象」；tizzy bac「置身於風華絕代的十里洋場，叫人憶起一去不返的流金歲月」主流市場中所設定下的遊戲規則在此成爲心靈地圖的編寫。然而，這種標記是獨立樂團自我主體意志的妥協？

答案將不鳴則已，雖然看起來小眾音樂在唱片工業發達的年代中，追求體制上的脫疆歸屬自由的行列，不料在意像的書寫上卻仍陷入既有的標地。Simond Frith 認爲文化中需求與期待是有其物質性的基礎：用過的每一個詞語（認同、情感、記憶），不管是拿來檢視「私人」生活或公共生活，都是在社會上形成¹¹¹。依照需要強制區分彼此的差異性，但使用語言並無所改變，這似乎早就是現代文明的徵兆¹¹²。但是獨立樂團試圖自我吶喊中（從上述研究對象來說）努力讓人辨識其存在，而非僅此於在意像的置換後取代真實的擬像。

小結

本章探討非主流音樂在自身的型構，從音樂影像、曲式到樂團意像中探討台灣非主流音樂的主體意識追尋。無論影像中的人像化、樂團意像的擬真都成爲劃清界線後禁止的跨越。儘管 Lawrence Grossburg 認爲搖滾是靠不停地竊取來運

¹⁰⁹ 同註 63，p.22

¹¹⁰ 【五月天的宣傳文宣】<http://music.kingnet.com.tw/act/mayday/>

時代考驗青年 青年創造音樂

學生的五月天-「明天上課要考試，要記得來喔！」

最初的五月天-五月天缺一不可，因為音樂的凝聚力

生活的五月天-用自己賺錢買來的樂器，寫屬於自己的每一首歌曲 塑造的形象

¹¹¹ 同註 79，p26

¹¹² 同註 79，p86

作，竊取的對象則在它原先構成的疆界之外。它把那些文化符號（文本、事件、實踐）重置於它自己的空間裡，並給予她們新的意識形態及感應的屈現¹¹³，但在唱片工業範疇內，非主流音樂的遊戲規則在竊取的運作下，也逐漸壯大成爲另一體系，第四章便是探究此空間肌理的有機描繪，從經濟層面著手討論其空間的切割，再由音樂體現的空間中找到其位置的佔有。

¹¹³ 同註 73，p.113

第四章 地下音樂經濟體的空間探討

我們掌握的媒介有著驚人的成長，其適應性、準確性，與激發的意念、習慣，都在向我們保證不久的將來在「美」的古老工業裡會產生徹底的改變。¹¹⁴

---保羅梵樂希(Paul Valéry)

1979年性手槍樂團(Sex Pistols)在紐約Wonder Land公園最後一場表演，主唱Johnny Rotten以沙啞的聲音說著「你有被欺騙的感覺嗎？」這支來自英倫白色噪音在此走到了盡頭。步入中年的主唱Johnny Rotten回看性手槍樂團歷史說到：我們演奏這東西，因為當時它只代表一種東西——就是搖滾而已，只是一夜又一夜輪轉的東西失去了意義...確實，事情轉變成這樣就應該停止，停止是世界上最簡單的事，如果你不想當流行歌手就不要再當流行歌手。¹¹⁵龐克在70年代音樂性上大反撲，對於政治、經濟、社會或音樂作逆轉，然而這反叛的轉折，也陷入了危機，它成為資本主義下的俘虜。音樂的純粹在唱片工業機制下質化成另外一種休閒消費型態，阿達利(Jacques Attali)〈噪音 音樂的政治經濟學〉中探討了音樂的初始，由非交易到利益過程的交換音樂，由實用價值轉為交換價值，從犧牲系統轉為再現輪為重複，技術性的更進使得擁有儀式性意謂的音樂轉成經濟體系下的商品¹¹⁶。第三章中談論音樂本身所形塑的內部空間到本章擴大為形塑音樂的外部空間，正因為它會牽動整個體系的運作，影響音樂型態的改變，只是淪為消費商品的音樂或是能夠擁有發聲力量的傳頌作品，如同上述性手槍樂團主唱所說「我們演奏這東西，因為當時它只代表一種東西——就是搖滾而已，只是一夜又一夜輪轉的東西失去了意義」，如此在看待地下樂團的主體性議題時，也須

¹¹⁴ Paul Valéry (著) 許綺玲 (譯)，節錄自〈迎向靈光消逝的年代〉，台灣攝影，1999

¹¹⁵ Ted Haimes (導)，〈PUNK—搖滾樂全紀錄—volume3〉，華納家庭娛樂有限公司 DVD，2003

¹¹⁶ 賈克阿達利 (Jacques Attali) (著) 宋素風、翁桂堂 (譯)，〈噪音 音樂的政治經濟學〉，上海人民出版社，p23

研究音樂政治經濟的問題，從中所見因襲與創見只是一線之隔，關乎於系統中體制架構的結構性問題。

在第三章中探討音樂本身所醞釀出的自我音像主題，由唱片封面的人像建構過程，到音樂訴求於自我定位的方向，再到樂團本身抗拒擬像化的行動，所指出的是音樂世界的分類原則與人像符碼轉換後的獨立特質。本章進一步探討音樂本身外的所牽涉的空間議題，包括音樂市場、音樂季與人行爲互動下所產生獨立音樂的特殊網絡，其中獨立音樂在相關權力行使中呈現出獨立音樂在主流意識下的差異性。本章對於地下音樂的主體性觸角延伸至政治經濟層面，第一節將談論到唱片市場的議題，第二節則為音樂季的議題，兩者對於地下音樂主體性的彰顯佔有決斷性的關鍵，雖然音樂本身是地下音樂主要發聲利器，但外部空間對於地下音樂的發聲則會產生湮滅或是強化的作用，因此在此必須先談到空間在於人之間的關係。第二章研究方法提到列斐弗爾（Henri Lefebvre）對於空間的詮釋，認為空間實踐在人的行爲，「如呼吸、心跳、甚至口渴、飢餓的頻率等，來界定生命體在『生』過程中開展的空間，所謂『有生命體』，大體來說就是生命體在空間中的運動、伸展中展現出來。¹¹⁷」而空間再現與再現空間之間互補與對立的關係，則更延伸至當代都市空間（支配的消費社會），介入社會脈絡的生產與由社會脈絡中生產，之後在這樣的生產過程中，影響人在公共開放空間中的社會生活。於此支配性的生產過程中，便要了解在這過程中對獨立音樂的影響性，本章從第三章的抽象語意式探討進入立體式空間性的探討，依序為：4.1 針對音樂市場環節加以分析，4.2 對於獨立音樂的實驗場—音樂祭作一探討，4.3 審視地下樂團在進行擴展聲音同時自我信念有無堅持或搖擺。

¹¹⁷ 轉引自郭恩慈，「空間、時間與節奏」，城市與設計學報，第一期，1997年6月，p.174

4.1 經濟體外的獨立支脈

市場機制在大眾文化中擁有其重要性，阿達利在其著作中提出「音樂經濟學」是一種奇特的工業，游離在最複雜的行銷以及最不可預測的休閒工業二者的邊界，它的本質...具有原創性，而且是未來的預兆。¹¹⁸」，這種文化工業脫離音樂初始服侍宗教的歌頌形式，以非需求性的大量複製改變以往對音樂的收聽習慣，製造出不同於過去只限現場演奏音樂的情況，音樂工業基本上是一個操縱與推銷的工業，而重複帶來了服務活動的發展——其功能去製造消費者：這種消費型態所宣示的一個新的政治經濟學的重要面貌是需求的生產。¹¹⁹這種附加性的場域預言音樂的整合系統轉變為消費性型態，在複製的年代獨立唱片在主流唱片的包裝策略下，其生存是採取一種另翼的宣傳形式？或只是套入主流市場的邏輯的經營策略？本節首先討論在音樂工業的機制下地下音樂所面對的困難，之後再進行探討地下音樂如何突破機制。

4.1-1 地下音樂與音樂工業經濟體的初次遭遇

南方朔曾經寫道：作為地理名詞的台灣，從來在生活上即不是一個自我完足的單位，總是在外在環境的激烈變動下被動的適應，而在適應中被扭曲、擠壓，成為被拒絕的地下或邊緣環節¹²⁰，由此呼應台灣地下音樂發展，主流的勢力依照當時的社會脈動於是有了不同轉折，而因主流勢力的單一運行讓非主流的力量在邊緣之後，將興起一股勢力與之抗衡：第二章中敘述台灣流行音樂市場發展進程：60年代之前翻版唱片盛行，多以日文及台語專輯為主；60、70年代則盛行西洋歌曲排行榜翻製；70年代民歌時期開啓國內自我創作意識，孕育了日後的創作人才；80年代由於流行音樂市場結構逐漸完整，本土唱片公司尋求外國唱

¹¹⁸ 同註 116，p.140

¹¹⁹ 同註 116，p.141

¹²⁰ 南方碩，「『地下』就是『中心』」，聯合文學，第七卷第六期，1991/04，p17

片公司國內代理權，促進著作權的成立；90 年代國際唱片公司舉凡新力等五大國際唱片公司在台紛設台灣分部，產生與國內唱片公司相互競爭的另一格局；接著 2000 年後轉變為另一種變相，唱片市場隨著個人化科技的精進，複製拷貝的技術讓唱片公司無法在市場中繼續獨大的窘境。在這樣龐大的台灣流行音樂史中，紀錄中顯示地下音樂面對主流音樂興起抗衡的力量要從 1987 年水晶唱片成立開始算起，「台灣獨立唱片」研究中提到水晶唱片老闆任將達接觸到許多國外唱片樣品，但明白絕大多數創意的作品是丟進垃圾桶的命運，在對照當時毫無創意的國語歌曲時，覺得無法忍受，因此決定自己創業¹²¹。

面對 90 年代主流唱片公司進駐後，在台灣音樂市場顯著運用國外流行音樂產製的程，林怡伶在〈台灣流行音樂產製之研究〉描述「一張唱片的生產，從企劃案開始，找出市場銷售定位，才交給製作人進入執行音樂製作的流程。公司的行政企劃人員，佔有主導性和決策地位。唱片在音樂錄製工作告成之後，開始行銷規劃，做唱片整體印象包裝。音樂製作人負責錄製，交出音樂母帶，企劃人員負責完成包裝，將產品送上市場。¹²²」下圖 4-1¹²³，林文簡單將企劃流程作為說明：

¹²¹ 林怡瑄，〈台灣獨立唱片研究〉，國立政治大學新聞研究所，2002

¹²² 林怡伶，〈台灣流行音樂產製之研究〉，國立政治大學新聞研究所，1995，p.65

¹²³ 同註 122

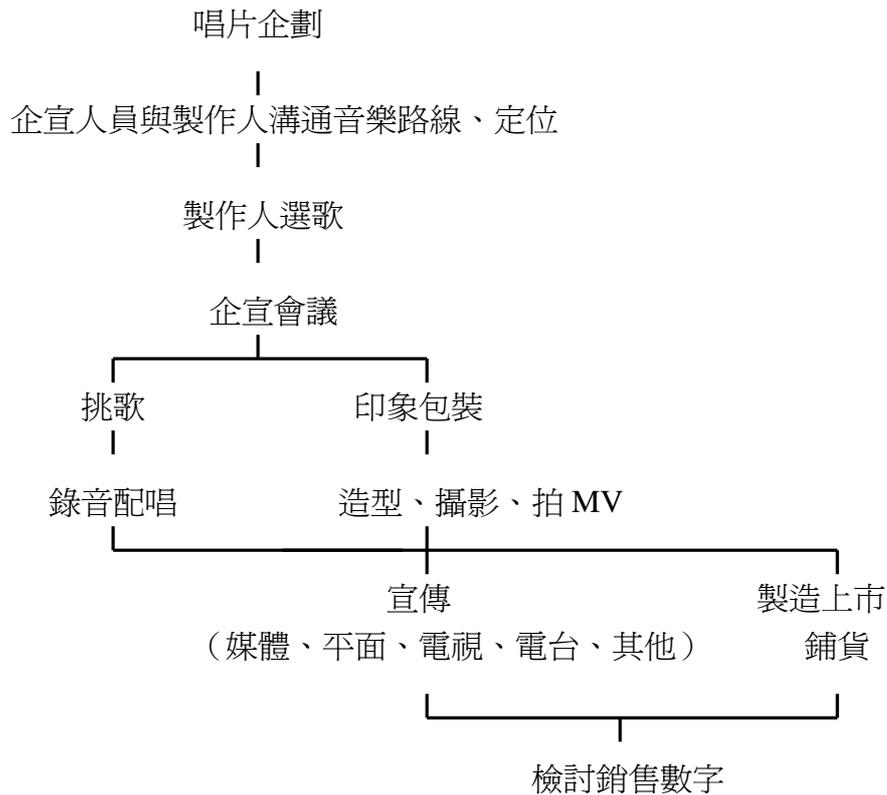


圖 4-1 資料來源：林怡伶

音樂擁有單一神聖的光環，進入技術精進大量翻製的層級，音樂從儀式到經濟空間裡，是一種犧牲到複製的階段，複製階段已經排除過去音樂中神聖特質轉為消費與大量生產的時代。面對大量複製的年代，主流音樂的產製過程中夾雜包裝的修飾讓音樂的純粹性消失，而地下音樂正是與市場經濟體系正面交鋒所出現的修正模式，〈台灣獨立唱片〉研究中指出，本地地下音樂（藝人或樂團）、表演場所（如—Pub 或 Live House）、音樂週邊產業（如樂器行、音響商）、唱片通路（如國外唱片代理商，唱片行）等相關行業關係密切。但在發行、配銷方面，某些地下音樂一開始選擇自己發行，到後來常常因為人力資源不濟而交由本地較大的唱片公司，如「滾石」、「風潮」、「水晶」、「金革」等做發行或經銷，走的是和五大唱片公司一樣的通路，如大眾唱片、玫瑰唱片；也有與五大唱片公司採取良性互動的方式，或是引起主流唱片公司興趣的類型，也有與五大唱片公司採取良性互動的方式，如「角頭」、「水晶」，如果培養出適當的樂種（如創作樂團），就

可以跟大公司談發行條件；獨立或創意的製作公司與媒體集團的合作態勢如，前者越來越常使用後者的資金，或者與主流唱片公司從事版權、行銷通路、藝人發掘等的合作。譬如「水晶唱片」在 2002 年就採用與「動能音樂」的獨立音樂子廠牌「i-make」分享藝人（樂團）資源。也就是說水晶負責製作，並在此方面與「i-make」做資金與宣傳部份的合作，發行通路則是由「i-make」交由「新力唱片」負責，或是因為電腦與網路科技的進步，音樂製作成本大幅降低，以往傳統配銷由發行商把持的限制獲得大大的改善，地下樂團所發展出來的「半自助」發行模式，自行錄音、製作，發行交由唱片公司，也因此，如果為主流唱片合作，藝人會獲得發片的資金，唱片公司則會接收發行的部分¹²⁴。

隨著樂團時代的來臨，地下音樂的發展實體在空間中有機會露出，不只是早期水晶唱片的單打獨鬥，主流市場旗下分批設立了另類操作類型音樂，造成此時樂團組織進入白熱化，樂團有由非主流唱片公司轉戰至主流唱片公司，研究對象中明顯例子為夾子電動大樂團（但卻在 2 張專輯發行後解散改組，又成為自由創作團體）；但也有其相反的境遇，例如 3-1 中 c.亂彈樂團經二次金曲獎肯定後，決定解散，主唱阿祥成為獨立音樂人，自行發行專輯。而據「台灣獨立唱片」研究中指出，2003 年為止地下音樂能夠出現的版面幾乎都在一些時尚的雜誌或藝文性雜誌，他們的鋪貨很不齊全，並且篇幅極小，位置極為冷僻，一般人隨手翻閱幾乎能見度、辨識度都很低。而一般地下音樂都不依賴媒體的宣傳效果，因為無太大的助益。〈台灣獨立唱片〉研究中受訪者大部分認為：節目宣傳效果有限（馬世芳¹²⁵）、主流媒體越來越沒有使用價值，網路更好用¹²⁶（閃靈樂團主唱）。從 1987 年的水晶唱片起到後來更多不按照主流唱片規範下的模式進行音樂的發

¹²⁴ 同註 115，p.52、53

¹²⁵ 五四三音樂節目主持人、荒島國際唱片公司及五四三網站經營者

¹²⁶ 閃靈樂團一向以網路作為與樂迷的溝通管道，Freddy 表示從與樂迷的 bbs 對談中可以作為樂團與聽者間的互動管道。朱夢慈，〈台北創作樂團之音樂實踐與美學-以「閃靈」樂團為例〉，台灣大學音樂學研究所，2001

聲，看出主流唱片單一機制讓想要有其他聲音的團體或個人遭致阻礙。

4-1.2 獨立唱片在經濟體的另類發想

銷售通路成爲另一個市場課題，〈秘密基地〉一書研究國內獨立音樂空間 90 年代的生產由一個個的小據點，成爲連鎖店即大賣場的天下。小型唱片行有特定客群，專業二手 CD 店在 90 年代中期出現。文中介紹內容多集中於台北（見附錄 3）。當中 Tower 的進駐改變台灣唱片行的生態，試聽機、立體海報、唱片分類法專單制度成爲本土業者相繼跟進的模式。而 2000 年後有所轉變：2000 年 4 月五四三音樂站開台，這個以虛擬形式爲起家的唱片行，進行團購服務而後 2003 與 2004 年更跨出唱片行的範疇進行爲國內藝人（陳珊妮）及樂團（1976 樂團）發行專輯的多功能；2000 年 8 月小白兔唱片行在聖界 Live House 開幕，2001 年架設網路郵購虛擬化的購物世界，2002 年成立獨立廠牌 WWW 及爲薄荷葉、壞女兒等國內新興樂團發行專輯，儘管地下音樂看似生氣勃勃發展，但整個唱片進行大搬風的狀態，「合縱？連橫？震盪中的台灣音樂工業版圖」舉出 2000 年後唱片工業風起雲湧，和信超媒體(GigaMedia) 2002 年 2 月併購(acquire)唱片行兩大通路大眾及玫瑰唱片，這整合動作意味著和信超媒體從一個單純的寬頻上網服務及網路內容提供者，積極轉型成一個全方位的公司。2003 年擁有中多音樂選擇性的 TOWER 唱片退出台灣市場¹²⁷。

地下音樂精神存在於音樂環境的如此轉變，在樂團的經營上創作空間加大，以阿峰（骨肉皮主唱）一個樂手/製作人來說「現在的創作樂團，在唱片與現場表演都是可以更好的，其寬度是有了，但態度不夠勇敢。如果不談技術，就看聲音設計的創意，像閃靈或交工是設定經營、找出出路，這樣才對。誠意這個東西

¹²⁷ 羅悅全，〈秘密基地〉，商周出版，2000；林倩如，「合縱？連橫？震盪中的台灣音樂工業版圖」，破報，<http://iwebs.url.com.tw/main/html/epots/71.shtml>

並不抽象，如果表達音樂的態度沒有變革，借由藝人更新模糊焦點，沒有進步地炒冷飯則可能回到與市場循環惡性。¹²⁸」

另一方面，阿凱（1976m 樂團）則認為：宣傳是可以不用的，只要做出好的音樂，加上好的錄音好的製作人好的平面設計等，一群朋友在，加上很好的觀眾，樂團可以就這樣發展起來。從音樂風格來說，成長是必要，改變卻不一定，端看樂團的認知，也要看樂迷的接受度¹²⁹。

林志堅對於音樂市場作以下的解釋：90 年代，托拉斯唱片工業集團大舉併構、跨足另類音樂市場，可是美國獨立唱片市場卻仍舊蓬勃發展，市場佔有率與日俱增，甚至達到歷史新高（超過 20%）。支撐這一切的，不是資本，不是媒體，只是回歸對音樂本身的信念¹³⁰。沒有一個有組織的社會，能夠不在其核心建立差異的架構而生存。沒有一個市場經濟，能夠不在大量生產中抹滅那些差異而得以發展¹³¹。所以唱片公司經營下的樂團，往往失去自我空間的伸展，進入體制化的限制，但如果脫離唱片公司後自己建立起自己的發聲管道，最佳的例子便是如交工樂隊（菸樓工作室¹³²）、亂彈阿祥¹³³等明確地豎立起自己的發聲系統，讓「自主性」的輪廓得以完全彰顯。

¹²⁸ 林倩如，「合縱？連橫？震盪中的台灣音樂工業版圖」，

<http://iwebs.url.com.tw/main/html/epots/71.shtml> (2002.05.20)

¹²⁹ 林倩如，「你袂了解的董事長——兼看主流唱片公司植入樂團之聲」，

<http://iwebs.url.com.tw/main/html/epots/48.shtml> (2001.11.23)

¹³⁰ 翁嘉銘，〈搖滾夢土 青春海岸—海洋音樂祭回想曲〉，滾石文化，2004

¹³¹ 同註 116

¹³² 這樣一種「菸樓再生」方式，賦予了菸樓不同的意義。除了錄音功能外，我們後生、社區居民在這裡面所唱、所寫的歌，事實上也和菸樓及在地人有有緊密的關係。

<http://www.leband.net/music/1999.htm#2>（網站已摘除）

¹³³ <http://www.chockablock.com.tw/luan-tan%5Fascent/> 完整紀錄亂彈樂團與單飛後主唱的音樂創作內容，還包括無唱片公司倚靠自行策動的音樂活動，台灣樂團網頁中少數可看出有相當結構性的建制

4.2 烏茲塔克的春天

在唱片工業發達的年代裡，現場演唱成爲聆聽觀看的最後實驗場，用唱片來保存演出是最初始的意圖，而現場演出只是成功地作爲唱片的擬像，新的表演美學將錯誤、遲疑與噪音摒除於外，將作品從節慶中、景觀中凝結起來：重新建構它的形式、操縱它、而使它達到抽象的完美¹³⁴，阿達利悲觀地評述到，對流行音樂而言，象徵小型樂團演出逐漸死去，轉換成對唱片明星的忠實模仿¹³⁵，現在錄音技術將錯誤的聲音刪掉，音樂工業中使用價值依附於產品本身，也依附在消費者所能取得的接收器的使用價值上¹³⁶。唱片的出現讓現場演出成爲珍貴，它測試表演者對曲子當下的詮釋，在表演的過程中，所有在唱片中所除去的偶發在現場演出時有意想不到的驚奇出現！而音樂季便是以「現場」展現音樂本質。

在阿達利書中認爲傳遞音樂過程分爲四種網路—犧牲儀式的網路、再現的網路、重複的網路、以及即興創作作曲的網路。第一種爲音樂是儀式的一部分，音樂是犧牲的一種次要的形式，犧牲本質是創造秩序；第二種音樂大體上是信息的流動，爲聽者創造新秩序；第三種其中重複網路乃因爲錄音技術的誕生，是貯存再現的方法。只是複製聲音做不到完美如初，經常造成失序，在重複之中，必須花費更多有價值的東西來維持秩序；第四種在本質上製造秩序，無任何符碼，音樂是創作者爲書寫而編寫出來的產品。¹³⁷從地下音樂的角度來看，對於阿達利所述的第三種網路，卻正是要走出主流音樂的體系外，走出流行體制中所建立起的價值，如第三章所述的明星價值，找出除了此價值體系外其他聲音的管道。獨立音樂在現代市場體制中，對外走訪出屬於自己的音樂空間，無論是在密閉（樂吧）或開放（音樂季）空間的實戰場上，它讓自己的音樂與外界連結，形成一種特有的對話關係，音樂成爲一種力量，帶給人們思考，進而造成行動。

¹³⁴ 同註 116，p145

¹³⁵ 同註 116，p113

¹³⁶ 同註 116，p140

¹³⁷ 同註 116，p41-3

第三章中所述獨立樂團要藉由音樂的柔性訴求達到概念性的意念傳達，而一種信念所傳達的意像置入音樂實戰場中成為真實顯現，而非虛擬的形構，聽眾可以藉此與獨立樂團直接對話。4-1 中談論到地下音樂產業的市場表現會「反向」地與整體音樂市場結構（不論是地下音樂產業自身，或是在整個流行音樂產業之下）有所互動，它除了在概念上排除以大量資金宣傳模式¹³⁸；更是在行動上如表演的空間更是作出行動，海洋音樂季策動人張四十三如是說：長期以來，想借音樂訴說或表達建立青年的文化主體性；我常形容我們現在生活在一條流浪的船上，沒有自己的集體意識與國家定位，導致年輕人的主體意識薄弱。我覺得音樂祭可以是建立的手段，這是我想去做、去試的。簡單的說就是用音樂去影響政治吧！適度地去表達對社會的感受與批評，這才能觸及搖滾樂其深層的意涵與理念¹³⁹。藉由空間中能量的轉換讓音樂與人的關係謀合，這是一種行動的理想性，4-2 即是要討論台灣在地下音樂的表演空間上的脈絡，4-2.1 先探討音樂空間的演變，4-2.2 在論述音樂空間的發酵。

4-2.1 Live House、音樂祭的空間製造

藉由現場演唱大量創造地下音樂的現身，90 年代初的獨立樂團演出場所幾乎圍繞在學區台大或師大，一開始為翻唱別人的歌，90 年代與 80 年代不同的地方就是一 live pub 樂手開始唱自己的歌。而本研究也縮小至台北區域的範圍，主要因為台北為大部分樂團所活動的地區，也是台灣最初樂吧（Live House）的孕育地，在研究議題的縱深上會有較大幅度的討論：

¹³⁸ 潘昶，「文化界人士觀點 唱片業窘境 咎由自取」，主流公司本身的經營弊病，癥結在於唱片公司過度商業化，一味擴張市場和經營規模，越來越悖離音樂之為文化的基礎理念。不少學者也認為，五大唱片的經營型態已經不符時代潮流，未來音樂文化的前途是寄託在一些懷抱理想的獨立品牌身上。<http://www.pczone.com.tw/vbb3/archive/index.php/t-56168.html>

¹³⁹ 同註 130，p183

live houses 的成長¹⁴⁰—舞廳放歌→創作登台→定期表演

從 **wooden top**、人狗螞蟻、搖滾障地、甜蜜蜜、SCUM、Boogie、女巫店、VIBE、地下社會、河岸流言到現在 **The Wall**、STAGE（已結束營業），原本集中在公館台大師大學區擴散至商業地帶信義區（2005 年年底更擴展至台北城中區¹⁴¹），樂吧形式從前以背景式¹⁴²的襯底音樂，發展到樂團各自上台獻唱自創曲，近年來更是以複合式空間¹⁴³的形式出現，以下一一記述獨立搖滾的演唱空間¹⁴⁴：

Wooden top 每晚都安排演唱，人客是熟識的搖滾人，表演以翻唱歌曲，但屬於冷門的歌曲。人狗螞蟻僅限於翻唱西洋搖滾，觀眾會隨著節奏瘋狂的甩頭，羅悅全紀錄到伍佰與骨肉皮嘗試演唱創作曲，但台下去無所回應，老闆頻頻暗示樂團不要唱自創曲。

1994 年由骨肉皮主唱阿峰自己當老闆，於台電大樓附近開設 **Scum**，要求凡登台樂團至少要有一首自由創作曲，翻唱曲與創作曲交雜，主要的樂風為 **metal**、**grunge**、**punk rock** 為主，自此開啓樂團創作年代。

1993 年的**甜**甜蜜蜜方隱約形成台上下企圖基進交流小劇場與前衛藝術，而後 1995 年**甜**甜蜜蜜咖啡廳改由**台灣渥克劇團**接手，融合小劇場與咖啡廳的搖滾場地。

¹⁴⁰ 本研究集中於獨立樂團樂吧類型，瑞舞舞吧則不在討論範圍之內

¹⁴¹ KMALL 商城 B1「地下絲絨」美式墨西哥美食搖滾主題餐廳
<http://www.velvet-underground.com.tw/frame.html>（不在研究主題範圍）

¹⁴² 從前為了氣氛去 pub，不指望台上樂團有自創曲，台上的團只要味道對就好了，雖然唱得不錯，卻沒有讓樂團本身的特色發揮，變成只要唱得好誰都可以唱。（羅悅全，〈秘密基地〉，商周，2000，p.65）

¹⁴³ 以 stage 為例可以用餐看小型演唱會；或是 the Wall 以音樂村的形式構築的場域，有唱片行、服飾店、各式獨立樂團的手飾店、書店、小吃店、及演唱空間等

¹⁴⁴ 羅悅全，〈秘密基地〉，商周出版，2000

1995 年刺客樂團團長開了 **Boogie**，講求的是音響設備與店內的乾淨，上台團體要事先測試，以 open stage 的方式，想上台唱歌的人就可以上台。

1996 年起，**女巫店**一開始接收因 scum 關店的樂團，而後因為噪音的困擾，優先考量以女性或是弱勢族群創作歌手。

VIBE 把舞台設計成跟觀眾區沒有距離的一個場地，只要願意伸手一碰就可以碰到樂手。

位於師大路地下室的**地**下社會，1998 年重新翻修後，成為學生最愛的 café bar，任何音樂類型在此都可以欣賞到。

河岸流言，位於羅斯福路小巷裡，在官網中寫到以 live 為終旨，擁有定期的節目月預告，樂團定期駐唱也有 open jam 的即興演出。

The WALL，佔地近三百坪，結合了五家獨立唱片廠牌、樂器教學、咖啡、刺青、台灣ㄟ店、海報、餐飲以及可容納六百人的 Live House，還有全天候免費無線網路的搖滾村概念店。

定位為台北時尚夜店的 **Stage**，堪稱有專業的燈光、音響以及大、小包廂超過 200 個以上的座位，舞台上是多元的表演，邀請張惠妹、陳珊妮、張震嶽、台灣音樂文化國際交流協會樂團、黃韻玲等演出。由時尚名人蘇誠修設計 Stage 的空間，期許提供國內音樂藝術工作者一個表演的舞台的音樂餐廳，音樂總監葉雲甫不時會以國語流行樂與西方時尚流行音樂交叉打碟演出，標榜不獨賣 Lounge

或電音，除此之外，固定的 Rock 或 Jazz Live Band 與藝人演出也是特色之一¹⁴⁵。

三大音樂祭—春天吶喊、野台開唱、海洋音樂祭

根據「秘密基地」一書說到，音樂祭是英美地區青少年暑期活動，多半在郊區舉行，音樂內容則以搖滾、民謠、爵士，形式大概為夜晚參與一連串馬拉松式的演唱結束後露宿於會場四周的帳篷區。

台灣也有類似的活動，1994 年 永福橋下舉辦「破爛生活節」可說是搖滾音樂祭前身，「秘密基地」書中也提到其活動內容有實驗短片、小劇場、噪音表演等前衛展演，策動者是經營「甜蜜蜜」live house 的吳中璋，集結一群文化工作者，在唐山書店、誠品書店、Scum、Roxy 等另類地點來對這個音樂活動作宣傳「這是一個包容不同發音的展演形式」。第二屆活動更擴大成「台北國際後工業藝術祭」，地點換成了板橋廢酒廠。

春吶

1995 年 4 月兩位外籍人士 Jimi 和 Wade 在墾丁集結以自由開放的春天吶喊展開台灣搖滾音樂史的第一章。兩位外籍朋友在 94 年、於台中組成 Dribdas 樂團，參加第一屆破爛生活節。紀錄中發現 95 年舉辦春吶的目的並沒有要搞大型活動，只是想找幾個團玩玩音樂，但辦下來，除了台灣的搖滾樂團外，還來自香港、日本、美國的樂團。這場音樂祭的形式—白天多家攤位可以購買，無論是食物、CD、T 恤、藝術作品全是各家自行生產，2004 年春吶邁入第十年，一連十天的搖滾吶喊，回顧 1999 年春吶從原先演出的馬莎露海灘轉移至一直到現在的六福山莊。

¹⁴⁵ <http://www.taiwanfun.com/north/taipei/dining/0408/0408StageTW.htm> (2004.8)

野台

南春吶北野台之說在 1995 年形成，往後十年造成春夏的年度饗宴。而野台開唱的前身北區大專搖滾聯盟，受到 95 年 5 月 6、7 日「酒神祭-地下發聲節」的舉辦，台大另類音樂社、椰風社及師大附中吉他社，有十八組樂隊在台大醉酒湖參與下，1995 年也舉辦了「搖不死，滾不倒」演唱會，集結大專搖滾社團在台大校門口舉辦。十年來在以下台北各地表演區：

- 1995 台大校門口(搖不死滾不倒)
- 1996 台北美術館
- 1997 大安森林公園
- 1998 大安森林公園
- 1999 台北市府廣場音樂台
- 2000 兒童育樂中心 大陣頭廣場
- 2001 華山藝文特區
- 2002 台北市中山堂廣場、光復廳
- 2003 圓山兒童樂園
- 2004 圓山兒童樂園
- 2005 圓山兒童樂園

海洋

角頭唱片負責人張四十三與 1999 年當年台北縣政府新聞室主任廖志堅一同將春吶的精神與模式搬到台北縣。廖志堅說：將鄉鎮市特色找出來就可以著手做公部門的配合，最後沿著台北縣 120km 的海岸線中，選擇了擁有最美麗海灘的貢寮（曾是反核運動之鄉）。2000 年到 2005 年止共舉辦六屆，林志堅形容企圖在台灣重現「Woodstock」盛況！戶外大型演出 **Big Blue Major Stage**，不一定要像美國或西方國家的搖滾傳統、指標性或精神涵意，以反體制或反政府為標幟¹⁴⁶。所規劃的活動大致分為¹⁴⁷：

*碧海藍天主舞台 國內外受邀樂隊的表演類・觀摩類・主題類 及海洋大賞

¹⁴⁶ 同註 130，p171

¹⁴⁷ <http://www.tcmusic.com.tw/ho-hai-yan/2005.htm>

競賽類。

*熱浪搖滾開放舞台 Hot Wave Open Stage 以對外徵選方式，開放給國內外獨立樂隊自由報名參加。

*海洋獨立音樂大賞 及 海洋大賞評審團華人地區獨立樂隊的音樂競賽。每年會事先籌組一個 [海洋大賞評審團]。

*海洋音樂影展 有關音樂類的影片觀摩與競賽。

*獨立廠牌大展 各獨立廠牌出版品的陳列與展售。

*各獨立樂隊及歌手的簽名交流會。

*海味大賞 各類主題攤位館。

4-2.2 發聲實驗場的發酵

3-3 中提到地下樂團本身拒絕擬像化的行動，這種行動處於 4-2.1 中所述的實戰空間中產生不同現象，這些空間標榜的是「獨立自由」的寬度，地下樂團置身在此，人（樂團）與環境（樂吧或音樂季）的結合給予產生奇異的體驗，不論是樂團本身或是空間的再現都呈現不同於一般聆聽時的習慣，在空間中給予獨立精神再現或消逝，端看空間的再現有無純粹，是否如阿達利所說複製的情況，而造成再現的消失。列斐弗爾的空間論述分為三面向互為表裡，空間實踐（spatial praxis）為社會空間的實踐是透過對其空間的解讀而彰顯。空間之表徵（representation of space）是概念化的空間，由科學家、規劃師、都市計畫師、技術官僚等空間，也是任何社會的**支配性空間**，偏向概念性的語言符號系統。表徵之空間（space of representation）是屬於居民與使用者的空間，透過與其相連結的影像和象徵而直接經歷的空間，想像**試圖予以改變與佔用的受支配空間**，被動體驗其身處的空間。列斐弗爾所要點明是抽象空間支配的現實，讓日常生活本身可以自我彰顯¹⁴⁸，處於「官僚支配的消費社會」的都市空間，實質空間與環境品質介入至社會脈絡的生產，社會脈絡潛藏在這生產過程之中，影響我們在公共開放空間之中的社會生活。從 90 年代以來獨立音樂的空間擴展，看出其在台灣社

¹⁴⁸ 王志宏，引述自鄭建科，〈都市公共開放空間之環境品質與社會生產—台北西門町地區個案〉，2003/07

會風氣中漸漸轉型，地下音樂空間的實踐突破了主流社會下支配系統，從最初以唱別人歌曲為主要表演趨勢，到近期擁有獨立樂團自己的發表空間將自己的作品呈現在樂迷面前：而音樂盛會從一開始的打壓到後來的官方與民間合作的意想不到發展機會，而且結合更多藝術音樂形式打造始屬於台灣的音樂活動，台灣的狂歡節正要開始。

1996 年之後，新一代獨立樂團數量開始蓬勃，破報¹⁴⁹對於音樂空間與聽眾在認知上的轉變作了以下的描述：

六七年級生消費力普遍的提高，表演動輒千元價位，投資下來荷包也瘦。且特別的是，好像使用者付費的邏輯一旦根深，卻可能拉擴出一條隱形安全線，原本 Live Pub 煙漫充斥著不只音樂，更像是飢渴尋找團體認同的生活態度，一個地點等於一個集體記憶；而那所謂的安全線，即是台下 in 的狀態以聆聽音樂為優先，衣著時髦的青(少)年正排隊入場，聽的時候謹守觀眾角色，頂多有點吵有點鬧有點抽煙喝酒，鮮少再有群眾砸場的失序(當然不是指那樣好)，或你看到濁水溪公社某場才幾分鐘又砸爛樂器的早洩只摸摸鼻子不作聲想說這也是行動唄(雖然不太懂)，置身在哪个 Live Pub 其實並不重要，秀演完了人就離開。

相對現在消費的空間，Scum，這個開始可以唱自創曲的獨立空間，沒有 PA 高級音響設備，演出票口兼賣啤酒作為吧台，二十多坪的狹小空間，舞台和樂迷連成一氣。1995 年 Scum 受鄰居抗議噪音問題，兩次搬家(一為中山北路、另一為通化街)，同時也有另外幾家新 Pub：在金山南路上的 B-Side 由樂吧教父凌威所開，刺客樂團韋韋的 Boogie，以 open stage 為節目籌劃方式(上台表演喝酒免

¹⁴⁹ 林倩如，「熄燈讓位給消費，衰老的靈魂應早點不治—Pub、Club、Live House 到夜店」，破報 345 期，2005/01/24。 http://publish.pots.com.tw/Chinese/CoverStory/2005/01/24/345_06cover/

費)、演出者事前 sound check 的形式,然 1996 年後兩者同 Scum 一起結束營業¹⁵⁰。

台灣則發展出 Live Pub,不同於 Pub 在國外藍領階級下班後喝一杯,未必有現場演出的休閒背景,獨立樂團演唱空間風氣轉換,破報¹⁵¹下了一個註解:

短命除經營不善的正常理由之外,或是尚處磨合樂團風格與樂迷接受度的耐力嘗試,也可說是兩者未能形成穩定相應產業的互益有效模式,DIY 唱片未可維持樂團創作、形象能見度、主流唱片界也還沒計劃發掘非主流樂團等等運作氣候之前,以上前烈功成身退...

時機尚未成熟而視為前衛行動,但這或許就是地下音樂所追求的體制外的解放吧,也正是列斐弗爾所謂突破支配性空間的干預,讓日常生活本身可以自我彰顯!2004 年已有十年的南春吶北野台所衍生出的效應,是產生了大大小小的音樂節形式,如「金屬永生」、「Say Yes To Taiwan」、「舊監搖滾」、「草地音樂節」、「硬地音樂展」,一種搖滾大拜拜的模式全省上演;而官辦盛事台北縣政府號稱最夏季盛會貢寮海洋音樂季,第四屆起在一片「人工沙堆」上舉辦,煞費工程。搖滾樂的實踐一個 DIY 行動越來越有經驗的操作時,就會捨棄掉很多原本可能發生,或預期之內行動可能性發生的最少,也就是不可預期或突然的行動的偶然在熟悉的操作底下都不見了,所有東西會沒有轉動而變得無聊,成為制度形式化¹⁵²。在多元的選擇下將會轉變成大量濫用,開放的空間中形成閉塞封閉系統,地下音樂的存在便是待精神不再就開創下一個,以行動去爭取自己的發聲空間存在。

¹⁵⁰ 同註 149

¹⁵¹ 同註 149

¹⁵² 黃孫權,文化研究月報—「流行音樂:全球化下的文化、科技、與創作」,
http://140.112.191.178/csa/journal/15/journal_forum13.htm#lin

4-3 樂團時代來臨-邊緣勢力在主流音樂向獨立樂團擴張過程中的鬆動與吸納?

民國 79 年 (1990 年) 起官方進行流行音樂市場的推廣，設立金曲獎¹⁵³獎項，其中一項獎項便是「最佳演唱團體獎」，民國 89 年 (2000 年) 亂彈樂團二度獲得金曲獎獎項，「樂團時代來臨」是當時的得獎感言，日後隨著這個預言引發效應，91 年 (2002 年) 第 13 屆得主為交工樂團「菊花夜行軍」、92 年 (2003 年) 第 14 屆得主為「閃靈樂團」、94 年 (2005 年) 第 16 屆得主為生祥與瓦窯坑「臨暗」【前交工樂團主唱自行組的樂團】(大大樹音樂圖像)。獨立樂團屢獲獎項表示獨立樂團已從邊緣勢力逐漸擴散與吸納，也象徵主流勢力逐漸重視獨立音樂另類樂風市場，以獎項的「肯定」來表現「開放」的態度。然而，在地下音樂內容及環境空間上的權力開展 (從吵雜的噪音正名為青少年表達自我的管道、閱聽者接受度高、演唱空間也增加了)，是否已成為主流音樂收編的對象，地下音樂成為主流媒體的吸納？又第三章與第四章前述地下音樂是一種主體性的創作發聲，而非商品偶像的塑造，藉由樂團對於創作曲的自行詮釋 (未有唱片公司宣傳包裝) 及音樂空間的發聲得以傳達「獨立」精神，審視現今地下音樂，這些要素是開創地下音樂新生命，或是走調的意味濃厚、成為主流音樂的附庸？以下針對音樂的生產與空間作一概括式的總結。

¹⁵³新聞局從民國七十五年開始舉辦三屆「好歌大家唱」的擴大。「好歌大家唱」採徵選優良詞曲與作者的方式進行，外界反應還不錯，自民國七十九年設立第一屆金曲獎，因新聞局與唱片業者接觸，認為要對歌唱有獎勵活動，決定融合「好歌大家唱」以比賽方式塑造了「金曲獎」，經過多次的諮詢與聽證，把獎勵範圍擴大成為十項。

而其中一項獎項為「最佳演唱團體獎」(第 12 屆獎項為「最佳樂團獎」)，歷屆得獎人為：79 年 1 月 6 日第 1 屆知己二重唱「」(飛碟)、79 年第 2 屆東方快車「」(飛碟)、80 年第 3 屆百合二重唱「」(華星)、81 年第四屆南方二重唱(瑞星)、82 年第五屆凡人二重唱(歌林)、83 年第 6 屆凡人二重唱(歌林)、85 年第 7 屆南方二重唱、86 年第 8 屆高向鵬、方怡萍 (福氣啦)、87 年第 9 屆亂彈 (希望)、88 年第十屆南方二重唱 (瑞星)、89 年第 11 屆亂彈 (亂彈)、90 年第 12 屆「五月天」(愛情萬歲)、91 年第 13 屆交工樂團「菊花夜行軍」、92 年第 14 屆「閃靈樂團」、93 年 15 屆五月天「時光機」(滾石)、94 年第 16 屆生祥與瓦窯坑「臨暗」(大大樹音樂圖像)。第 1 屆-第 10 屆獎項名為「最佳演唱組」，第 11 屆為「最佳演唱團體」，第 12 屆範圍擴大，開始分為「最佳重唱組合獎」與「最佳樂團獎」，樂團開始擁有自己的獎項

<http://info.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=25585&CtNode=2774&mp=4>

向音樂工業走去的地下音樂—音樂生產機制與地下音樂主體性呈現的侷限及拉扯

音樂複製的年代，地下音樂身處在所謂的後現代時空中，將所有消費價值從娛樂性質解構為自我信念的主張，「發聲」對處於邊緣的地下音樂有迫切的重要性，但「生存」也將是地下樂團所面臨的大問題，資本操作的重新架構可以讓樂團經營管理下去，而這樣的音樂生產機制過程在不經意中可能受到主流唱片工業的吸納力量（雄厚的資本使得唱片宣傳可讓樂團擁有高曝光率，媒體的借用成為發聲重要的利器），然而地下音樂所要堅持的是主體的自由，不因外在因素捨棄自身的堅持與主張，隨著每個現實環節中，權力開展與收編過程卻往往可能流失自由的主體。從表 2-3 列出研究對象中所有音樂作品，其中不難發現，來回主流與獨立唱片的夾子電動大樂團，進入國際唱片公司的體系中，成為複製的商品，難有自我發聲的空間¹⁵⁴。夾子大樂團在日後國際唱片公司所發行的專輯，所形塑的是以往〈轉吧！七彩霓虹燈〉形象色彩，一種企圖塑造的是「綜藝搖滾」夢想的超級樂團。無視於「明星會死」的定義，再製造另一個「明星」，明星製造機的主流唱片公司無怪乎成為創作樂團的殺手，讓樂團成為一張張複製下的商品；而以元老級的獨立樂團—濁水溪公社為例，1990 年年初至今，10 多年來的組團過程，歷經重新改組後的陣容，2005 年最新專輯再度問世，該樂團的官網¹⁵⁵介紹如下：

發行濁水溪公社新專輯的角頭唱片，於網站中提供了「天涯棄逃人」的許多資料，包括專輯文案，曲名及簡單的樂團介紹；並提供試聽。

¹⁵⁴ 第二張專輯〈夾子來了〉文宣：如果夾子以前是個街頭野台的行動藝術家，現在他們則是要奮力跳上劇院舞台，徹底實現「綜藝搖滾」夢想的超級樂團。不只小應與製作人陳珊妮為新專輯量身訂製了豐富華麗、色彩繽紛的多元曲風，阿閔、粒粒、刺刺也首開金嗓分別擔任‘粗線條’、‘坐窗邊’、‘不是一隻雞’三首歌的主唱。在還沒有聽到整張專輯之前，先讓主唱小應以文字的方式帶領大家進入夾子新專輯的萬花筒奇幻世界中：

www.sonymusic.com.tw/album/gad0248/index.shtml

¹⁵⁵ <http://www.ltkcommune.com/>

另據某線民指稱，Hit FM 電台「偶爾」可以聽到「歡喜渡慈航」或是「寶島風情畫」的播出。是的！濁水溪就是這麼主流與商業！

進入主流唱片工業機制爲了達到發聲效果的陷阱往往讓地下樂團主體性消弱，夾子電動大樂團經由主流唱片的包裝，成爲商品；而濁水溪公社運用主流唱片的宣傳機制（專輯文案，曲名及簡單的樂團介紹；並提供試聽），也規劃出以往地下音樂發展中較不積極處理的部分，但製作權在於樂團自身，發行或宣傳交由唱片公司處理，樂團不但可以在音樂上保有自主性，在樂團經營也相對有保障¹⁵⁶。

另外虛擬的網路世界延展出獨立音樂網絡的新契機，「4-1.2 獨立唱片在經濟體的另類發想」舉出，不論是「小白兔唱片行」、「五四三唱片行」虛擬唱片行、或是下列的「角頭唱片」本土唱片公司的聯合陣線，

歡迎加盟供應商¹⁵⁷

經過了多年的奮鬥，角頭終於建構一個屬於 Indie Lable 的線上購物網 — 「角頭快買」。我們希冀它將來能成爲台灣最大、貨色最齊全的獨立廠牌線上購物中心。「角頭快買」有相當的誠意，想將這個線上通路與大家分享共用。歡迎各獨立廠牌、音樂工作室、個人獨立創作之各式音樂相關產品之加盟寄賣。



都企圖創造雙方互惠的平台機制。這個虛擬空間本質上和唱片公司的同質或和資

¹⁵⁶ 地下音樂發展趨勢逐漸朝作音樂人，發行交由唱片公司處理，以前交工樂團主唱林生祥爲例，後來組成生祥與瓦坑窯³，即是以大大樹音樂圖像作爲合作對象，他認爲「交由大大樹經營，比以前快樂，自己也變得可愛多了呢。很多人都看到了容光煥發的他，不再苦著於發言蹙眉，只是一個音樂人。」http://publish.pots.com.tw/Chinese/currents/2004/11/29/337_cur_02/

¹⁵⁷ <http://www.tcmusic.com.tw/shopping/join.aspx>

本機制的合流？來回於主流與非主流機制中，曾經或者仍是獨立樂團者，不管是否已解散或重新改組，進入體制的方法有了¹⁵⁸（但模糊焦點的現象卻經常產生），加入創作形式多元、演唱空間增加（雖然仍嫌不足）、自行錄音技術增強，自行錄製後再交由唱片公司發行，以不隸屬的方式達到雙方互助共享事實。然，唱片公司的行銷方式經由傳媒的遞送，與主流媒體的共謀所創造的獨立精神，是否成為主流勢力下的產物，讓藉由音樂所要「發聲」的力量隨之消弱！

音樂空間

「**4-2.2 發聲實驗場的發酵**」中描述台灣搖滾盛會大拜拜的場景，一旦讓地下音樂主體伸展的空間轉換成消費的場域，所謂不怕畏懼勇敢往前衝的獨立精神，在每個盛會的標語中成為口號而不是態度，學者 Will Straw 對於音樂的消費曾經下過註解：雖然現場演唱會長久以來都是為了實驗和試驗新作品的場合，但也逐漸成為相當保守的音樂事件，在演唱會中重溫熟悉和已通過試煉老東西¹⁵⁹。這將會失去原有獨立主體所標榜的「偶發性驚喜」，即興隨機改由規範條例所取代，如此，自由的主體（不管是樂團或是身處在空間中的樂迷）身陷一場場策展人所設定狂歡會中，場內的嘶吼換來是宣洩的情感，筵席散了，該搖滾音樂季的主題似乎也無須再追究，空間的消費正如火如荼在台上演。無論是第二屆台客搖滾、或是四月份挾帶著春天吶喊的人潮號招，台灣暴走巡迴演唱會、陳昇墾丁飛魚音樂季、春浪音樂節 2006 佛陀插電等等許多類似的主題音樂季相繼出籠，因為商機無限 2006 年上半年較以往擁有更多音樂季的舉辦，以地下音樂所開創出來的音樂空間持續在模仿中。

¹⁵⁸ 台灣沒有屬於自己的獨立樂團媒體管道，藉由主流媒體機制取得曝光機會，以董事長為例：加入兩名新成員的董事長，為了這久違的公開演出，下午彩排時就相當緊張，吉他手阿豪還「用力」到把弦都彈斷，讓人捏了把冷汗，立法委員鄭運鵬也特地前來探班，讓阿吉相當感動。『大成報 記者 邱永鍇 / 報導』<http://thechairman.myweb.hinet.net/>

¹⁵⁹ 威爾·史卓（著）、蔡佩君/張志宇（譯），「音樂消費」，〈劍橋大學搖滾與流行樂讀本〉，商周，2005，p.73

從第四章的討論中，整個音樂文化地圖的繪製似乎隨著全球科技與經濟的快速轉變，逐漸讓獨立音樂的走向成為趨勢，以一種自行製作解構主流體制完存封閉的形式¹⁶⁰。描繪獨立樂團的時代，所期待的是拒絕把靈魂寄託在貴人提拔、星探發掘，獨立的去判斷自己要什麼，獨立的去追求自己的理想，並獨立的承擔成敗後果；不一定什麼都 DIY，也可以用一種獨立且平行的方式與唱片公司、表演場地、經紀公司各種平台互相合作。¹⁶¹ 而這樣自主性的發展，在結盟的過程，權力的行使才會是先行重要的一環，否則一旦收編於制度中，便成為歸屬而失去自主。

¹⁶⁰ 搖著經典的旗幟，銷售過去錄音紀錄的「五大唱片公司」(應該依表 2-2 只剩四大唱片公司了)面臨一種指責—放棄栽培藝人的長期策略，只專注行銷可以行之全球的流行巨星。同註 46，p.81

¹⁶¹ Rose Tour 巡迴演唱會中標題，活動重心不只包括五場以校園為重心的演唱會，還有前後兩場座談會，以獨立樂團為主體，要大聲說出什麼叫做「獨立樂團」？究竟哪裡「獨立」？為何「獨立」？<http://tramusic.com/rose/>

第五章 結論

我們是歷史遺忘的一代，沒有目的、沒有恐慌、沒有大戰爭、沒有經濟恐慌，唯一大戰只有心靈之戰，我們的恐慌只是我們的生活，我們從小看電視，相信有一天會成為大富翁、明星或搖滾巨星，但是我們不會...

--- Tyler Durden <鬥陣俱樂部>

本章結合第三及第四章作一結論，從第三章中談論獨立音樂本身所形塑的內部音樂與影像空間，第四章所關心的是外部環境下刻畫獨立音樂形成一種「行動」的彰顯，顯現出地下樂團發聲的價值，主體性的突顯，形成獨有的台灣獨立音樂的文化特質，如同南方朔所說：文化是一種實踐，它在現實，對現實不滿的欲望之間滾動，隨著現實的固定化而在倦怠中沉澱，成為塑造及篩選記憶的濾網。所有的文化都不會被推翻，只能被替代或穿透改變如「異形」的下卵寄生¹⁶²。台灣獨立音樂經過 70、80 年代的孕育，在 90 年代成長，別於主流唱片體制下的規則性的創造出明星模式，在第三章中提到獨立唱片結合台灣本土歷史創造出自我發聲的位置，將音樂的侷限擴大至生活，與人民有所共鳴的心底之聲；而第四章提到獨立音樂環境場域的創造，突破外在支配性空間的干預，讓樂團本身突顯自我最佳表現方式。從第三章的音像延伸至第四章空間的議題，本章即是要探索台灣獨立音樂在本土歷史脈絡中，對於如何佔有發聲位置的面向與延伸方向作一回顧與反省。

5.1 吶喊後我們找回自己！？

<流行音樂的文化>一書中，記述不同時期風行的英美流行音樂文化¹⁶³，在

¹⁶² 南方朔，「『地下』就是『中心』」，聯合文學，第七卷第六期，1991/04，p.15

¹⁶³ 全書分成 60 年代搖滾、重金屬、龐克、雷鬼、嘻哈、舞曲等類型音樂

各地非英美環境紮根成為本土化的樂風。創作者會在新的脈絡下挪用既有歌曲，以至於這一首首歌曲成為流動於不同時空的政治標語。例如約翰藍儂的〈Give Peace a Chance〉，從 70 年代唱到 2003 年，是所有反戰運動的國歌。U2 在 90 年代完成的〈One〉，可以從波士尼亞唱到北愛爾蘭，成為真正的和平之歌¹⁶⁴。英美流行音樂移植各地的過程中，與當地相連結成為在地文化一環，而非只有承襲。

相對於台灣的獨立音樂脈落，從第二章中提到在水晶唱片的推動下新台語歌的發展，不少文獻將自主性更延伸至 70 年代的民歌時期，90 年代獨立音樂濫觴是接續著上述這些發展的動能而能延續下去，2000、2002 年交工樂團獲得金曲獎¹⁶⁵，獨立樂團時代紛紛得獎表現「官方注意底層聲音」，地方性母語抬頭以客語等進行多元文化融合，與當時政府所提倡多元族群文化不謀而合？或是有意識地透過政策影響音樂？

以同樣擁有 10 多年歷史的野台開唱為例：

總統陳水扁再度以實際行動支持音樂文化活動。原本主辦單位為了安全起見，安排總統坐在舞台對面的涼亭欣賞，前面還架起一片防彈玻璃，但是阿扁總統一到場後，便要求把這片防彈玻璃給拿掉。…阿扁總統說，他是
以樂迷的身分來看「野台開唱」，這片防彈玻璃會隔絕他跟年輕歌迷的距離。他在觀賞「Sex Machineguns」的演出時，跟主辦人 Freedy 說，這支樂團去年申請到上海演唱都沒有獲准，可是台灣一邀請，他們馬上就來，這就是台灣的民主自由的優勢。… 有不少歌迷一看到阿扁總統，立即

¹⁶⁴ 張鐵志，「搖滾樂是革命的號角還是伴奏？」，

<http://www.ohlandscape.com/xoops/modules/news/print.php?storyid=278>

¹⁶⁵ 行政院新聞局於民國 75 年開辦「好歌大家唱」活動，該項活動共舉辦三屆，其後，為擴大該活動之參與面，77 年一月六日，第一屆「金曲獎」舉辦。為使金曲獎成為國內音樂獎項的唯一與最高榮譽，自第八屆（86 年）起將「唱片金鼎獎」與「金曲獎」二種活動合併辦理，保留原有流行音樂外，並涵括了古典音樂、民族樂曲、地方戲劇、民族曲藝、口語說講及兒童樂曲等，另亦首次接受世界華人作品及大陸地區作品之參賽，並將個人獎部份區分為「流行音樂類」及「非流行音樂類」。為使成為國際性音樂活動，第九屆（87 年）作品於台灣地區首次發行者均可報名參選。<http://www.gio.gov.tw/info/publish/bbb.htm>

熱情地喊著：「阿扁總統我愛你！」還有人說：「扁哥你好帥。」在熱情支持阿扁總統的歌迷呼喊中，有一位歌迷嗆聲「阿扁總統不要來這裡作秀」，不過他話一說完，馬上被他自己的同伴給拉開。¹⁶⁶

進行民間自主性質感的轉換，由官方背書，搖滾精神與政治的結合，將獨立音樂負面形象「正名」？

阿扁和上萬名的搖滾樂迷齊聚「野台開唱」，親身體驗年輕人搖滾電音的魅力。主辦人 Freddy 是阿扁的好朋友，他年紀雖輕，志氣卻很大，除了自組「閃靈合唱團」，獲得金曲獎最佳樂團的肯定之外，還致力台灣本土搖滾音樂的推動，今天他和夥伴們成功催生「野台開唱」，阿扁除了佩服，更用行動來為這群少年仔打氣¹⁶⁷。

或是以官方的角度，它正視青少年文化的正當性？

在 90 年代獨立音樂的發展歷程中，空間彰顯部分在第四章中看到獨立樂團企圖去中心化，「我們的世代到了」不像是個自我催眠，至少當初許多人這樣想。「春天的吶喊」開發了一種新的形式，讓搖滾樂手與其樂迷可以有自己的 Woodstock 模式，樂手與樂迷一起生活三天，隨意置帳，沒有明星與聽眾的區別，而如果表演不好你大可玩你自己的，在第一次的春天的吶喊裡，有個晚上大家不耐「外國人」合唱團的口水歌，大夥跑到 pub 裡找出鍋碗瓢盆猛敲一晚，而 Dj @ Ilen 則利用汽車音響在草皮上開始了 rave party。它挖掘了台灣不為少數的地下樂團，像從地底爬出的怪獸般向台灣島國宣示他們的存在。它寫下了新世代 DIY 的紀錄，由年輕人自組的三天搖滾藝術的祭典。它創造了一種青年場景，不同於商業打造的 MTV 世代場景，而是一種互助、和平與愛的搖滾場景（真像六

¹⁶⁶ 林佳宏，「『野台開唱』阿扁捧場 十全十美」，<http://www.epochtimes.com/b5/4/8/2/n614334.htm>，2004/08/02

¹⁶⁷ 阿扁電子報，「少年ㄝ，實在『架』厲害」，http://www.president.gov.tw/1_epaper/93/930805.html，2004/08/05

○年代的口號啊)、來時陌生離法相互微笑的難忘經驗。

以創作的「隨機」來說，本研究從這些資料的觀察中，獨立樂團如果不以實驗的精神去衝撞結構性的本體，在再製複製過程中便會淪為因循的狀態，這對於獨立音樂主體性將造成壓抑與禁聲；然而，以另外一個角度來看，所謂「樂團時代來臨」大膽假設成整個結構的翻轉，不分商業經濟面或台灣獨立樂團正名化，而是整體的觀念鬆綁。身體（音樂自身）與空間的回歸自由，實體與環境互相作用，區分主流市場與小眾市場，獨立音樂想要達到主流市場的機制與廣度，但又想保有其獨立性，其矛盾性存在，但這種存在正是現實，一如詹明信所言自由與平等的烏托邦理想是每個人想要卻又不能實踐的境界！¹⁶⁸

5.2 未完成---音樂數位化後的震盪

「噪音-音樂政治經濟學」中提到，技術的精進後，重複所含括的權利模式，與再現者不同，沒有確切的定位；權力被稀釋、偽裝而匿名；而同時它更加劇了景觀被虛構為一種管理的模式¹⁶⁹，成為工業化模式進行，音樂大量複製銷售。而今音樂工業在科技精進的現在面臨轉型的危機，音樂數位化後，樂聽習慣轉變為隨機點取，自行選取所喜愛的歌曲而非經由他人選擇被動聽取其成果，這令整個音樂產業勢必有所更動，獨立音樂在此環節中也有所應變之策，非主流音樂最具代表的水晶唱片負責人在 2003 年提出獨立音樂在系統中所面臨的困難¹⁷⁰：

現在正是處於音樂電子化及網路化所產生的新世紀的過渡期，音樂可以快速廉價地透過個人以及網路錄音、傳輸以及銷售作更廣泛

¹⁶⁸ 詹明信（著）吳美真（譯），〈後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯〉，時報出版，1998

¹⁶⁹ 賈克阿達利（著）宋素風翁桂堂（譯），〈噪音 音樂的政治經濟學〉，上海人民出版社 p.120

¹⁷⁰ 鄭鏗彰，「文化產業的公共平台之可能性及經濟力—以數位音樂發展為例」，

http://eusa-taiwan.org/Activity/Creative_Industry/cristal.pdf，2003

的利用，並不需要大型經濟體制的支持才能產生音樂本身，需要大型經濟力支持的反而是娛樂以及音樂的附加產品，這樣的體制徹底顛覆了擁有錄音實體產品的唱片公司為主體的音樂工業。每一次的巨變中總會產生權力以及資金結構的重大移轉，整個龐大經濟系統必會產生組織的不適應，新的經濟體在不適過後必會產生。現在的音樂工業危機如盜版、MP3 以及其他網路音樂的快速傳播、唱片消費轉變為 KTV 文化、其他娛樂形式以及音樂傳播方式的興起、都預言著新的工業組織即將興起，五大唱片業的萎縮以及與其他產業的合併（如華納和美國線上，哥倫比亞和 SONY、和信併購玫瑰及大眾兩大唱片通路、好樂迪大舉入侵及投資唱片業），都說明了第三個音樂時代即將產生的事實，唱片公司可能再次退位為販賣古董錄音產品的二手商。

建立平台機制，製造謀合機會將會是最有效的方式，不少唱片公司對於下載機制採取接納，〈台灣唱片業難過的千禧關卡〉論文中提到，國外唱片公司 2000 年新力唱片集團透過數位下載方式販賣旗下音樂作品。透過網址（<http://www.sonymusic.com/shop/index.html>）尋找有多種下載規格可以選擇。國內則有滾石唱片成立滾石可樂網路商店（<http://www.rockacola.com/>），虛擬商店的中旨為以鼓勵音樂創作為基本精神，提供一個開放的空間與機會，讓各類音樂人才及作品得以有機會展露頭角；在數位音樂世界裏，滾石可樂自許以音樂服務者與推廣者，讓網站成為音樂創作者的希望及音樂網友的天堂，並和愛好音樂的你們共同建立一個音樂烏托邦！較不同於國外唱片公司的經營模式。1999 年非主流唱片代表水晶唱片有率先與 SEEDNet 合作，數位時代雜誌 9 月寫到「國內以出產非主流音樂作品聞名的水晶唱片公司，率先與 SEEDNet 合作，推出小額收費機制，

讓聽友可以付費下載單首歌曲，下載一首歌只要 22 元台幣，而不用購買整張 CD，開啓國內 MP3 下載收費的先例。」（現網頁已摘除）¹⁷¹

儘管數位音樂商機無限，然面對體制中資本強大的一方獲得利潤，便呈現系統運作中斷，2005 年 9 月國內知名音樂下載 Kuro 網站相關負責人判刑，2006 年 2 月被告上訴進行高院二審¹⁷²，公平定義眾家紛紜，由法律最後定奪。以資本家的立場，下載行為未加以管控付費有損於音樂工作者的權益；以消費者的立場，網路音樂下載自由不受限，資方以霸權的行為榨取使用者權益，新台語歌時期前輩王明輝（黑名單工作室），以自身為音樂人與使用者兩方的觀點綜合表示：

MP3 已經出現了，我是非常高興。我不覺得非法下載是不道德。

非法的概念是他們（資本體系）提的，法是他們立的，我們今天講所謂的著作權、智慧財產權這個概念從哪裡來的？它是西方資本主義的利益延伸與擴張，它的基礎倒底是不是我們可以完全認同的？西方超強國不是一向說地球上所有的東西都應該大家分享嗎？這個人間的好東西不是大家都可以共用嗎？那你憑什麼就要大一點，就要收大錢？我不是鼓勵大補帖啦，但是大補帖也有造福人群的一面。

其實對抗資本主義最好的態度就是不合作。不跟他合作，就這樣子。你搞什麼出來我就搞你一下啊。而且盜版其實蠻有用的，像我們這個年紀我們都經歷過那種唱片盜版時期。我如果現在認為自己還很懂音樂，還涉獵過很多音樂，其實是盜版時期給我很大的幫忙。因為那個時候的唱片多便宜啊，連那種最冷門的東西都可以出版，所以不怕買不到。現在不是啊，我以前在唱片公司工作的時候我是做代理版的，賣 label 的。我那個時候一邊做一邊感慨，把唱片代理化以後，一張

¹⁷¹ 本研究整理，（資料來源：陳泓銘，〈台灣唱片業難過的千禧關卡〉；[施悳怡](#)，數位時代「嶄新科技復活舊歌---水晶唱片領先運用 MP3 上網開財源」，1999 年 9 月；滾石可樂）

¹⁷² <http://tw.news.yahoo.com/060207/43/2tyhi.html>

唱片突然變成三百塊，你要這些年輕人拿什麼去買啊？怎麼去找那些營養啊？如果那些東西裡面有部份是有營養的話。

我有一些朋友做了一件很好的事，就香港的黑鳥樂團。他們的唱片總會有一句話是，歡迎你轉 copy，如果你買不起的話。¹⁷³

目前如研究對象中 1976 樂團、瓢蟲樂團，已經有不少獨立樂團在官網中設立視聽介面，讓樂聽者自行選擇各專輯的歌曲視聽，自由空間更加開放。Simon Frith 說過—搖滾聽眾並不是將唱片視為爆米花一般地來消費的被動大眾，而是一個具有主動性的特殊族群，他們自覺性地將音樂轉化為團結的象徵與行動啓示¹⁷⁴。排出主流價值的判斷與操控，音樂自由性也得以顯現。閃靈樂團主唱 Freddy 說到¹⁷⁵台灣樂團自我經營上不夠積極，只等著經紀人找上門出唱片，自己開發自己的族群這方面的觀念相當薄弱，相對以日本獨立樂團來說，經營樂迷相當重要，其中的方法之一是樂吧演唱前以傳單宣傳方式來開發樂迷；在台灣少數樂團以官網公佈演唱消息，並以電子報作為自我宣傳的方式，積極度較不顯見。

「burn to rock」—台灣搖滾—出生未完成，2005 年台灣北社（民間運動團體）所發動的音樂活動標題。90 年代台灣獨立音樂體系逐步成熟，然而進入數位時代後，又為另外的局面，文化研究學者 Start Hall 認為「新的思考新的政治認同，不必然要根植於那麼絕對，完全完整（integral）的自我這種概念之上，也很明顯地不能來自於某種完全關閉性的自我的敘事。這種政治接受任何事物之間『沒有必然或是本質上的對應關係』，這也必然是一種『接合的政治』---- 把政治當作一個取得主導權的企劃案（hegemonic project）在搞。¹⁷⁶」世界可能改變

¹⁷³ 王明輝（黑名單工作室），「從台灣流行音樂工業的結構談 MP3 的正當性」，

<http://www.alumy.com/mp3.htm>，節選自演講：「光明路上的搖滾」1999/12/30 世新社發所

¹⁷⁴ Simon Frith，〈搖滾樂社會學〉，萬象圖書，1994，p.356

¹⁷⁵ 2004 年 8 月，「搖滾世代—發掘台灣音樂創作生命力」講座於光點台北，台灣音樂文化國際交流協會主辦

¹⁷⁶ Start Hall（著）黃非虹（譯），「最小的自我」，島嶼邊緣 No.8

搖滾樂嗎？答案似乎很肯定，搖滾樂可以改變世界嗎？這端視我們的實踐，而且，願意將我們自身對於流行音樂/搖滾樂的閱聽經驗視為政治性¹⁷⁷。至於何謂「獨立精神」？自主性的把持，不複製形式，屬於自我的道路將是獨立精神的最佳展現。¹⁷⁸套用香港的黑鳥樂團的話語，「歡迎你轉 copy，如果你買不起的話。」聲音與意念的傳遞跳脫資本市場的束縛，樂團保有主體意識，始終處於創作發聲的原點。

最後，**本研究限制**，第一為國內樂團或歌手的官方資料完整性與國外相較下稍嫌不足，資料蒐集過程中突顯國內獨立音樂並無廣泛的整合，國內相關論述與音樂資料的查閱無太多著墨，僅以少數零星成冊，以網路資訊查閱來說，研究對象中只有少數樂團如交工樂團、閃靈樂團、瓢蟲樂團、1976 樂團等有詳盡的官方網站可供查閱，以至於限制對於樂團與歌手本人在作品完整與整體在獨立音樂領域的認知；第二本研究主要探討主體性的彰顯，然背後卻有著負面的形象—藥品、噪音、粗語等等用主流價值去衡量的判斷因偏離主要討論未揭發，如場地的限制往往因為這些價值判斷失去音樂本身所要伸展的自我，以擁有 10 多年歷史最為長青的獨立音樂盛會—春吶來說，至今仍舊為媒體所報導為：

作為一個非主流音樂天堂，讓搖滾樂從台灣「春吶」死灰復燃，相信不少樂迷也會樂觀其成。而屏東縣警方為了防堵毒品入侵，動員警力一年比一年龐大，今年（2005 年）共投入二百名警力，已連續三晚在大尖山原野樂園、白沙灣沙灘派對及各路檢點盤查，一共查出三十餘名搖頭族，起出 MDMA（俗稱搖頭丸）多達一百多顆、K 他命和大麻數十公克，讓一年一度的音樂祭被貼上「吃毒」標籤¹⁷⁹。

¹⁷⁷ 破報，「世界可能改變搖滾樂嗎？評介《聲音與憤怒》一書」，
<http://www.twblog.net/inertia/archives/001065.html>

¹⁷⁸ 閃靈樂團著，邱立歲彙整，〈閃靈王朝—台灣搖滾鬼王 10 年全紀錄〉，圓神出版，2006/02，p.64-5

¹⁷⁹ 郭芳綺，「春吶落幕 搖滾不死」，
<http://www.libertytimes.com.tw/2005/new/apr/6/today-so5.htm>，自由時報電子新聞網，2005/04/06

種種話題性的報導引起關切，卻無法直接關注於音樂所要表露的訊息。

參考書目

理論專書

- 阿圖塞 Louis Althusser (著) 杜章智 (譯), <列寧和哲學>
廖炳惠 (編著), <關鍵詞 200>, 麥田出版, 2003 年 12 月
羅蘭巴特 Roland Barthes (著) 許薔薔、許琦玲 (譯), 神話學
羅蘭巴特 Roland Barthes (著)、許琦玲 (譯), <明室—攝影札記>, 台灣攝影
詹明信 (著) 吳美真 (譯), <後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯>, 時報
出版
布希亞 Jean Baudrillard (著) 洪凌 (譯), <擬訪物與擬像>, 時報出版
Paul Valéry (著) 許綺玲 (譯), 節錄自 <迎向靈光消逝的年代>, 台灣攝影, 1999
賈克阿達利 (Jacques Attali) (著) 宋素風、翁桂堂 (譯), <噪音 音樂的政治經
濟學>, 上海人民出版社, 2000

搖滾影音/專書

- 崔健 (口述), 徐淑卿 (採訪整理), <Net and Books 網路與書>, 英屬蓋曼群
島商網路與書股份有限公司台灣分公司, 2004
Andy Bennett (著)、孫憶南 (譯), <流行音樂的文化>, 書林, 2004
張釗維, <誰在那邊唱自己的歌>, 滾石文化, 2003
Simon Frith, <Performing rites : on the value of popular music>, Oxford ; New
York : Oxford University Press, 1996
何東洪、張釗維, 「戰後台灣國語唱片工業與音樂文化的發展軌跡」收錄自 <文
化產業-文化生產的結構分析>, 遠流, 2000
瓢蟲樂團與林志堅, <瓢蟲 搖滾漫遊—地圖上的聲音>, 商周, 1999
羅悅全, 秘密基地, 商周出版, 2000
翁嘉銘, <搖滾夢土•青春海岸 海洋音樂季回想曲>, 滾石文化, 2004
Ted Haimes (導), <PUNK—搖滾樂全紀錄—volume3>, 華納家庭娛樂有限公
司 DVD, 2003
Simon Frith, <搖滾樂社會學>, 萬象圖書, 1994
閃靈樂團著, 邱立歲彙整, <閃靈王朝—台灣搖滾鬼王 10 年全紀錄>, 圓神出
版, 2006/02
威爾·史卓 (著)、蔡佩君/張志宇 (譯), 「音樂消費」, <劍橋大學搖滾與流行
樂讀本>, 商周, 2005

碩博論文

- 劉世鼎，〈跨國唱片公司在台灣的歷史分析：1980-1998〉，[輔仁大學大眾傳播學研究所](#)，1998
- 江國豪，〈非主流音樂之台灣意識研究：以 1980 年代後之歌曲為例〉，世新大學傳播研究所，2003
- 王志宏，引述自鄭建科，〈都市公共開放空間之環境品質與社會生產—台北西門町地區個案〉，2003/07
- 朱夢慈，〈台北創作樂團之音樂實踐與美學-以「閃靈」樂團為例〉，台灣大學音樂學研究所，2001
- 林怡瑄，〈台灣獨立唱片研究〉，國立政治大學新聞研究所，2002
- 林怡伶，〈台灣流行音樂產製之研究〉，國立政治大學新聞研究所，1995

報紙/雜誌報導

- 張育章，「望花補夜：台灣地下音樂發展的歷史脈絡」，中外文學，第 25 卷，第 2 期，1996 年 7 月
- 阿多諾 Adorno（著），李季舍（譯），「文化工業再探」，中外文學，第 25 卷，第 2 期，1996 年 7 月
- 梁玉芳，「社運唱將交工樂隊散了」，聯合報，2003/10/19
- Staurt Hall（著）黃非虹（譯），「最小的自我」，島嶼邊緣第 2 卷第四期
- Simon Goddard，「“It was a moment of frustration” Pennie Smith and Paul Simonon on the night that image was captured」，Uncut，2004/10
- Lawrence Grossberg（著）張育章（譯），「我寧可痛苦也不願麻木不仁（下）」，島嶼邊緣，第 12 期
- 朱元鴻，「聽不清的切分音」，三角公園，2001/12/15，
http://hermes.hrc.ntu.edu.tw/csa/journal/10/journal_park66.htm
- Simon Frith（著）張育章（譯），「邁向民眾音樂美學」，島嶼邊緣第十一期
- 南方碩，「『地下』就是『中心』」，聯合文學，第七卷第六期，1991/04
- 郭恩慈，「空間、時間與節奏」，城市與設計學報，第一期，1997 年 6 月

網路

- 陳其彭，「以身體經驗為導向台灣文化地景觀察的初擬架構」，
<http://www.cycu.edu.tw/~idesign/seminar/001-9.html>
- 林倩如，「天窗打開了，學習後現代——地下音樂十年化變圖考破報十載！回顧專題系列(七)」，
http://publish.pots.com.tw/Chinese/CoverStory/2004/12/30/342_4cover/
- Malaita，「濁水溪公社（LTK）音樂評介」，
http://vm.rdb.nthu.edu.tw/mallok/avzone/content.asp?post_serial=427

瓢蟲樂團介紹，

<http://www.upsaid.com/underworld/index.php?action=viewcom&id=73>

台灣音樂編年史，<http://in999.com/jace-bns.htm>

伍佰報導，

http://club.pchome.com.tw/event/wubai/read.html?filed=Post_Date&Flow_no=42#2

中時晚報亂彈報導，

<http://lightning.prohosting.com/~oxcart/cgi-bin/lucy/book.cgi?31>

友善的狗報導，2000/08/08/星報，

<http://home.kimo.com.tw/kayhuang2001/news/8-8htm.htm>

音謀筆記，「從【爛頭殼】看濁水溪公社」，

<http://jeph.bluecircus.net/archives/004098.html>

張育章，「美濃反水庫運動音樂記實與社會實踐—鍾永豐與交工樂隊」

http://www.leband.net/works/anti_dam.htm#1（網頁已摘除）

閃靈官方網站 <http://chthonic.org/>

閃靈雜記 <http://chthonic.org/sino/articles/2002-34.htm>

音謀筆記，「與濁水溪公社一席過於嚴肅的訪談」，

<http://jeph.bluecircus.net/archives/004086.html>

deadhead，「夾子號戰艦，來囉！」，

<http://bbs.music543.com/ournet.pl?op=article&board=TCM&name=A0UK732H>

Tizzy Bac 介紹 http://www.rockacola.com/music/album.asp?album_no=1084

蘇打綠介紹 <http://www.willin.com/talk/20040916.htm>（網頁已摘除）

破報「美濃反水庫運動音樂記實與社會實踐」

<http://www.leband.net/article/doc14.htm>（網頁已摘除）

Kai，「聽完骨肉皮的快樂玩-- 一個被回憶充塞的夜晚」

<http://www.rockacola.com/news/000909/groupie.htm>

Scum，「這就是 1976・從《1976-1》到《愛的鼓勵》」

<http://www.rockacola.com/news/black.asp?serial=1071>

五月天的宣傳文宣 <http://music.kingnet.com.tw/act/mayday/>

林倩如，「合縱？連橫？震盪中的台灣音樂工業版圖

<http://iwebs.url.com.tw/main/html/epots/71.shtml>

林倩如，「你袂了解的董事長——兼看主流唱片公司植入樂團之聲」，

<http://iwebs.url.com.tw/main/html/epots/48.shtml> (2001.11.23)

交工樂團官方網站 <http://www.leband.net/music/1999.htm#2>（網站已摘除）

亂彈阿祥官方網站 <http://www.chockablock.com.tw/luantan%5Fascent/>

潘罡，「文化界人士觀點 唱片業窘境 咎由自取」，

<http://www.pczone.com.tw/vbb3/archive/index.php/t-56168.html>

Stage 複合式餐廳介紹

<http://www.taiwanfun.com/north/taipei/dining/0408/0408StageTW.htm> (2004.8)

海洋音樂祭官方網站 <http://www.tcmusic.com.tw/ho-hai-yan/2005.htm>

黃孫權，文化研究月報—「流行音樂：全球化下的文化、科技、與創作」，
http://140.112.191.178/csa/journal/15/journal_forum13.htm#lin

新聞局官方網站 <http://info.gio.gov.tw/ct.asp?xItem=25585&CtNode=2774&mp=4>

濁水溪公社官方網站 <http://www.ltkcommune.com/>

第二張專輯〈夾子來了〉文宣
www.sonymusic.com.tw/album/gad0248/index.shtml

角頭音樂頁面 <http://www.tcmusic.com.tw/shopping/join.aspx>

大成報報導 <http://thechairman.myweb.hinet.net/>

生祥與瓦坑窯 3 破報報導
http://publish.pots.com.tw/Chinese/currents/2004/11/29/337_cur_02/

林倩如，「熄燈讓位給消費，衰老的靈魂應早點不治—Pub、Club、Live House 到
夜店」，破報 345 期，2005/01/24
http://publish.pots.com.tw/Chinese/CoverStory/2005/01/24/345_06cover/

Rose Tour 巡迴演唱會 <http://tramusic.com/rose/>

張鐵志，「搖滾樂是革命的號角還是伴奏？」，
<http://www.ohlandscape.com/xoops/modules/news/print.php?storyid=278>

金曲獎沿革 <http://www.gio.gov.tw/info/publish/bbb.htm>

林佳宏，「『野台開唱』阿扁捧場 十全十美」，
<http://www.epochtimes.com/b5/4/8/2/n614334.htm>，2004/08/02

阿扁電子報，「少年ㄝ，實在『架』厲害」，
http://www.president.gov.tw/1_epaper/93/930805.html，2004/08/05

鄭鏗彰，「文化產業的公共平台之可能性及經濟力—以數位音樂發展為例」，
http://eusa-taiwan.org/Activity/Creative_Industry/cristal.pdf，2003

王明輝（黑名單工作室），「從台灣流行音樂工業的結構談 MP3 的正當性」，
<http://www.alumy.com/mp3.htm>，1999/12/30

破報，「世界可能改變搖滾樂嗎？評介《聲音與憤怒》一書」，
<http://www.twblog.net/inertia/archives/001065.html>

郭芳綺，「春吶落幕 搖滾不死」，
<http://www.libertytimes.com.tw/2005/new/apr/6/today-so5.htm>，自由時報電子新
聞網，2005/04/06