

獨立音樂是什麼？ ——年輕世代的眾聲喧嘩

林于玄



序

寫在「獨立音樂」和「主流音樂」界線逐漸消失的現在。

在寫這篇專題寫作時，已經是2018年。被視為台灣獨立音樂盛事的「金音創作獎」也已經邁入第九屆。10月27號，我坐在台大綜合體育館的看台上，看完了整場頒獎典禮。典禮進行的很順利，除了最後閃靈上台前，主持人講了無數個笑話，等待閃靈完妝上場。

現在想起來，似乎是有點太順利了。

讓我們回到2012年，第三屆金音創作獎的頒獎典禮。林貓王在他的部落格上寫了他在參加完那次金音創作獎頒獎典禮的心得，在那篇以「這就是為什麼我們聽獨立音樂，ㄇㄉㄅ」結尾的文章中，他寫道：今晚的典禮最令人感動的有三點：1. 棋盤上的空格在台上呼籲文化部儘快將地下社會還給我們（文化部長龍應台全程參與）。2. 黑名單工作室的王明輝、陳主惠預先準備好多款布條，發表得獎感言時拉出：「核廢遷出蘭嶼」、「支持卡地布 捍衛祖靈拒絕遷葬」、「拆美麗灣」。3. 大支以〈最後的早晨〉饒舌代替感言，呼籲領養動物取代購買。（林貓王，2012）

現在已經是2018年。地下社會沒有被還給誰、核廢照樣被棄置在蘭嶼、美麗灣至今仍未拆除。而林貓王擔心的：這個獎會否失去它「Indie」的個性，不知道在看完2018年的這場頒獎典禮後，不知道他的答案會不會從「最後看來是不差的」變成其他。過去和社會運動緊密相合的獨立音樂，至今仍是如此嗎？

逐漸進入金曲獎名單和流行音樂領域的獨立音樂，是否在這個過程中改變了什麼？過去對獨立音樂所下的定義和期許仍然適用於今日嗎？

流行音樂是不斷在變動的，獨立音樂也是，嘗試在兩個不斷變動的名詞中間找到一個模糊的邊界是一項困難且漫長的路程。從2000年前後「獨立音樂」一詞逐漸取代「地下音樂」，成為當時非主流音樂的代稱後，「什麼是獨立音樂」便是眾人不斷爭辯和嘗試解答的問題，過去已經討論將近20年，而未來也將會持續。那麼，在此時此刻這個專題寫作的意義是什麼呢？也許就是在這個獨立音樂與流行音樂的客觀界線（如：資本額、有沒有經紀公司、YouTube影片觀看人次、樂迷人數等）正在不斷消失的當下，留下「年輕樂迷」如何認同獨立音樂是獨立音樂的紀錄吧。

為此，我訪談了10位獨立音樂樂迷，從18歲到30歲，大多數人都還是學生，也有已經出社會的兼任講師，有的人曾經加入吉他社、熱音社，當然也有人沒有加入過任何音樂社團。讓我們來聽聽這群年輕樂迷如何建構他們對獨立音樂的想像。

獨立音樂如何成為獨立音樂？

難解的商業化與行銷

在辨識獨立音樂和「非獨立音樂」時，「商業化」與否是對多數受訪者來說最直接的判準，有別於難以簡單描述的獨立精神（如反叛、自由）、難以單就歌曲判斷的「真實性」與否，以及因樂風而異的是否聽起來和過往聽到的音樂「不一樣」等，商業化是適用於所有音樂類型的判準。而在訪談過程中，也會看到不同訪談者對商業化相異的定義，有些受訪者抗拒任何商業化的可能，但也有些受訪者直言商業化並沒有什麼不好。當然，也有些受訪者嘗試辯護在獨立音樂的商業化行為，以此區分獨立音樂和非獨立音樂。

在和盧幸玖訪談的一開始，當我問到獨立音樂的特質時，他便說：

我覺得應該是商業的比較少吧。就是例如說，有些歌手都會接代言甚麼之類的，其實我不是很清楚，就是獨立樂手可能也是有自己的經紀公司之類的，可是就是比較商業性質、比較主流的好像通常是自己的經紀公司也會做比較多宣傳，然後打比較多廣告，就是例如說，你不會看到草東出專輯了，然後被貼在公車上面打廣告，可是你可能會看到一些甚麼歌手發專輯啊，就是可能會出現在你的YouTube廣告，或者是甚麼，就是對我來說，我是覺得獨立音樂感覺就是比較不商業。

在這裡，我們就可以看出盧幸玖嘗試在獨立音樂和非獨立音樂都有的商業性質，如：都有經紀公司中，嘗試以「接代言、打廣告」劃分兩者的界線。相同的情況，在和王晨瀚訪談的過程中也有發生，當我問到「你剛剛說流行音樂可能是被大廠牌簽下的，可是有些獨立歌手或樂團也有被相知音樂簽下，或是有自己的廠牌，那怎樣看待這兩個的差別？」時，他指出：

我會覺得大廠牌會比較以商業化，商業化的可能是透過一些廣告，或者是去競爭一些已經成名很久的人，去販賣他們的產品。然後像是滅火器他們的廠牌的話，我會覺得是想要讓他們旗下的樂團或藝人、歌手他們被更多人看見。我覺得就是商不商業化的一個差別。

同樣是有經紀公司，王晨瀚則是以行為的目的劃分兩者之間的界線。而當我問到老王樂隊同樣也有拍廣告，那兩者之間的差別是什麼時他則是說：

這樣分別的話，我覺得老王的作品就還是主要是在靠他們自己創作，而且他們的作品也還沒有那麼多。那流行的話，我覺得他們會是，雖然也是會有創作歌手，但是有些可能還是會靠著別人做的配樂，然後可能自己再填詞之類的，就是可能背後的團隊功能會比較齊全。

在此，我們可以發現當他在論述「拍廣告」這項行為時，則是回到創作者本身如何創作來區分兩者之間的差異。而在之後的訪談他也提到：我覺得我不太會去用他們可能的一些比較商業化的行為去喜歡或討厭他們怎麼樣，就是我會忠於自己，我喜歡聽什麼，然後就會去接觸他的作品。

和王晨瀚相比，林菇則是對「商業化」有著相異的態度。在訪談過程中，他指出了獨立樂團本身商業化的行為，並以此作為他會不會繼續聽一個樂團的音樂的判準之一。

林菇：其實我覺得有些獨立樂團也很商業化。

訪談者：像是？

林菇：我覺得美秀集團就蠻商業化的，因為他們就很炫炮啊，我就是不太吃那味的，我就會覺得說你們應該回歸你們的本質，好，我比較批判。

訪談者：那個本質是什麼？

林菇：就是音樂吧，就是我很討厭絢麗的包裝這件事情，非常的討厭。

晨瀚：我覺得這就是他們的風格啊。

林菇：我就不喜歡啊，我就會覺得你是在轉移大眾的注意力啊，你這是在把大眾的眼睛轉移到你們那些炫砲的裝置，然後大家就會忽略你們的音樂。因為自從他們弄（炫砲專輯），我不喜歡這樣，幹我一看〈電火王〉那個東西一出來我就想說：「你們到底想幹什麼？」坦白講，我覺得這個就跟演唱會周邊商品那些，我的演唱會周邊商品是指那種韓團，然後會出一些很奇怪的周邊，例如什麼會發光的棒子之類的，我就覺得「幹你娘這什麼東西」，我覺得我這樣好像很不好，可是我第一個直覺我看到他們那個東西（炫砲專輯）一出來我就再也沒有點過他們的歌，我都是聽別人放，然後聽別人放就覺得好像還好，在那邊「米兒、米兒」。

晨瀚：我覺得他們很帥啊，我覺得蠻帥的，很酷啊。

林菇：我不知道我就覺得……。

晨瀚：而且他那些東西，他的周邊也是自己想的。

林菇：我知道啊，我知道！只是我就覺得大家的目光被轉移了。

晨瀚：可是這本來就是狗柏他的才能啊。

林菇：我不管，我就是覺得你就是轉移大家的目光。

訪談者：可是那是自製樂器。

林菇：我知道那是自製樂器。

訪談者：就是他想要的是讓每個人都有一個樂器，而不是只是想要賣一個商品。

林菇：好啦我知道啦。只是，你知道我就是，我就是看他們出那個東西，我就再也不想瞭解他們的作用是什麼了。沒有啦，我理性知道不可以這樣，可是我感性上會不想了解。

在上述的訪談中，可以看到林菇嘗試以獨立音樂的「本質」作為排拒商業化行為的原因，並強調獨立音樂應該回歸「本質」（在此代表的是音樂本身），儘管不認同自己在商業化行為出現後因此排斥某些獨立樂團，但商業化行為確實對他是否願意繼續接觸樂團的音樂造成影響。

什麼是真實？如何辨識真實？

在嘗試勾勒獨立音樂和流行音樂模糊的界線的過程中，也有訪談者嘗試動用較為抽象、主觀的概念劃分兩者，真實性便是其中之一。

這裡的「真實」，意即流行音樂研究者Allan moore所提的「原真性」（authenticity）。Allan moore曾經指出，在某些時候音樂文本對於在感覺一個音樂人是否原真時的影響力幾乎為零。在他的研究中可以歸納出兩個論點：（1）「原真性」（authenticity）並不自然存在於任何聲響的組合當中，它的產生是依靠一個文化、歷史化的位置中，被形塑、爭論出來的註

釋（interpretation）、亦即它並非本質的，而是被賦予的（ascribed）。（2）原真性是聆聽行為（act of listening）的建構。他更將原真性分成三種不同的類型，分別是「第一人稱原真性」、「第三人稱原真性」以及「第二人稱原真性」，藉以表達原真性建構過程中所作用的不同層次。最後，他指出將原真性視為是被賦予的，將得到一個必然的結果：亦即不管什麼樣的音樂都會有一群聽眾、感知者，認為它是原真的。而這樣的成功，部分取決於表演者做了什麼樣的決定。

以下，我將嘗試用Allan Moore所提出的三種原真性不同的類型，分析訪談者是如何判斷歌曲是否真實。

回歸到獨立樂團和真實性、真誠之間的關聯，我覺得當然會，因為當你你知道你聽的那些東西就是在唱的這些人共同創作出來的，那感覺會就像是我在讀你的文章，讀你的詩，然後我知道這東西是你寫的，對著讀者寫的、說的，而歌手就沒有這種感覺，他唱的就是別人寫給他的東西。（訪談紀錄，蔡海洋）

此處之「那些東西就是在唱的這些人共同創作出來的」所產生的原真性，即「第一人稱原真性」，它產生自創作者成功的傳達給他們的觀眾一個印象：他們的言詞是真誠的，代表著以直接的（unmediated）形式與觀眾做溝通的嘗試。這裡的言詞可能是來自創作者自身的經歷，或者創作者發自內心所欲寫的、說的（不一定是創作者自身的經歷）。

但並非所有歌曲的創作者和表演者都是同一人，此時的原真性就仰賴「第三人稱原真性」。

在聽獨立音樂的時候大家很重視「原創」這種東西，但不是說流行音樂就不是原創的，而是這些人寫了這個歌，他跟這個創作出來的東西是緊密連結的，他寫了他來唱，所以你會覺得這些創作是出自他內心的。但是比如說巴奈寫那首歌給一個原住民歌手唱，但是他也是原住民，所以這就跟田馥甄的狀況一樣，那首歌也可以是專門為他寫的，於是他唱出來，你就覺得他跟他是連在一起的。比如說夏宇，他寫過超級多歌詞，然後他幫趙傳寫一首歌叫〈我很醜可是我很溫柔〉，這首歌就讓趙傳大紅大紫，趙傳就是個不是真的很帥的一個歌手，在舞台上唱這首歌時會戴一個鴨舌帽，這首歌跟他的形象就連結在一起。（蔡海洋，訪談紀錄）

第三人稱原真性是指，當一個表演者精確的表現、再現出內嵌於某個傳統演出的其他想法（the ideas of another），或是重新召喚了其原有樂曲、風格所欲表現的東西。而蔡海洋所提到的「那首歌也可以是專門為他寫的，於是他唱出來，你就覺得他跟他是連在一起的」可被視為表演者成功召喚原有樂曲所欲表現的東西，這裡的召喚甚至不需表演者特地「表現、再現」，只需透過表演者自身的形象與身分即可成功召喚。

最後，在和林庭鳳的訪談中，他提出了歌曲如何從聆聽者的過往經歷中取得原真性的例子。

獨立音樂我覺得他在講一些主流音樂不敢講的東西，就像是Vast & Hazy很多歌聽起來很負面，或者是傷心欲絕聽起來很軟爛，可能很頹廢，或是可能甚至是不符合這個社會價值觀要我們去追求的一些東西。可是那反而會給你一種感覺是，你知道你是被這些社會價值觀束縛住了，然後沒有人去傾聽你自己內心真正的一些受傷的地方，但我聽到的很多獨立音樂其實

都是在告訴你說這些東西應該被聽見，他們是幫你唱出你心裡受傷的那塊，所以我覺得這個東西會更容易觸到人的心裡，我覺得這是很大的差別。（訪談紀錄，林庭鳳）

林庭鳳所提的「他們是幫你唱出你心裡受傷的那塊」，即「第二人稱原真性」。Allan moore將其視為「經驗的原真性」（authenticity of experience），亦即當一個表演成功的傳遞給聆聽者一個「聽眾自身的生活經驗被證實、肯認」的印象。

原真性的消逝：自我重複

真的很流行的東西，它有它的受眾，它有它設定的對象，可能年齡層不會拉的太高。比如說周杰倫唱到現在他幾歲了，他唱的東西其實很類似，當然他後來的歌我不太聽，後來偶然在電視上看到幾次他的主打歌，就會覺得跟他第一張專輯、第二張專輯的主打歌的主題是重複的，是類似的，即使他已經是流行音樂的大哥，他已經站在那個頂端了，但是他（的歌）設定的對象仍然至多可能是25歲以下，所以他的東西不會太難，不會難到這些人聽不懂。可是獨立音樂在創作時，通常不會設定我一定要讓什麼人聽得懂，他可能會為某一些人發聲，可是因為他創作的空間比較自由，所以他不會去設定受眾，就會讓他的東西變得比較沒那麼容易接受。（訪談紀錄，蔡海洋）

儘管在前一部份，我們提到創作者和表演者能夠藉由創作和表演的過程，成功召喚原真性，但我們也必須意識到這樣的原真性是能夠被削減的，儘管類似的創作和表演能夠召喚出類似的原真性，但在不斷重複製造原真性的過程中，也會削弱原真性所產生的力道，甚至是阻止原真性的召喚。而這樣重複製造的過程，有時也跟商業音樂的運作模式密不可分。

訪者：什麼時候開始覺得五月天從地下樂團變成流行樂團？是因為什麼原因？

蔡海洋：從《人生海海》那張專輯以後，我就覺得他們不再是地下樂團了。覺得他們開始重複自己，就像我剛剛說的，他設定了受眾，他所歌詠的東西就是年輕、夢想什麼的。

訪者：一種自我重複嗎？

蔡海洋：對，可能有些跟我一樣年紀的人，從小就聽五月天，他長大以後可能就會覺得五月天壞掉了，但其實五月天沒有壞掉，他只是在不同的年代，他永遠對著那個年紀的人在唱，只是我們已經過了那個年紀了。

此時我們也能發現，重複製造原真性的過程中，也可能因為聆聽者自身經驗的成長和改變，或是關注的面向不同，導致無法成功召喚出同一群人的經驗原真性。關於自我重複的討論，在和林茹訪談時，他也有提到。

訪者：茄子蛋呢？

林茹：我覺得茄子蛋跟滅火器他們就是自從紅了之後就一直在做同樣的東西，像那個〈浪子回頭〉跟〈浪流連〉，我覺得根本性質上是一樣一模的。

訪者：自我重複嗎？

林茹：對，然後滅火器也是一直就是走那個夢想加油系列，他們已經回不去過去就是一個衝動、屁孩男孩的自我內心對話，他們已經脫離以前那個迷茫的男孩的那個過去的東西，他們現在就是一直在談夢想，然後我們要往前，就是我覺得因為他們某個作品紅了之後，他們就

是一直複製他們紅的那個時候的風格的東西，然後一直複製、一直重複。

獨立音樂中的自由與反叛

獨立音樂和自由、反叛，一直以來都保持著一種幽微的關聯。在訪談過程中我發現，受訪者在摸索獨立音樂和流行音樂之間的界線時，一方面會說並不在意歌者或樂團選擇採取怎樣的態度和姿態面對議題和社會，另一方面又認同獨立音樂有著反抗的姿態，或是用類似的詞彙形容獨立音樂，像是：任性、叛逆、自由等。

像是林庭鳳在訪談過程說的：

我覺得獨立音樂比較任性，可能是我自己沒有很喜歡那種很華麗的唱法也好，表演方式也好，就我很喜歡你就是一把木吉他，然後在台上唱，或者是你就是唱得很瘋狂，甚至很歇斯底里，可是我覺得這個在台灣的主流音樂是比較，其實國外有很多主流音樂都是可以唱到很極致的瘋狂，甚至他們的巨星都是很瘋狂那種，但是台灣主流音樂就很少，台灣主流音樂大部分都還是要顧及到觀眾，可是獨立音樂不是說完全不顧及，可是我覺得有一些獨立音樂可能是因為他們沒有那麼紅，也可能是因為他們的經紀公司不會給那麼多限制，所以他們可以更做自己，就是因為他們更做自己，所以可能他們才不會有那麼多的觀眾，但是留下來的觀眾就是對他們的接受度是很高的。（訪談紀錄，林庭鳳）

進而推敲聽者如何看待獨立音樂中的自由、反叛等，可以發現也許選擇「玩樂團」、「做獨立音樂」本身就是一件反抗的行為，不論反抗的對象是體制，或者什麼。

我覺得會玩樂團多少也是因為自己本身的，他會想要玩樂團，那他應該可能有一些特別的想法。就是他可能不去參加歌唱節目，如果他想要唱歌的話，他沒有選擇什麼偶像節目，或是什麼偶像出道，他是選擇去玩樂團這件事情，那我想他可能是想要保有一種自由度，那那個自由度可能又跟對社會的追求是有一種相連性的。（訪談紀錄，楊紫威）

甚至這樣的反叛更代表搖滾樂、獨立音樂的「基本」：

我覺得搖滾樂基本上他要的是一種噪音，這個噪音可能是實際聽覺上的，也可能是內在意義上的，可能反抗體制或是什麼的，總之是要反抗某種東西。所以搖滾樂可能是沒有本質的，他可能是只是那個反抗的姿態，有時候你連這個反抗者的姿態都不知道是在反抗什麼。所以我會說在台上表演的人他即使是充滿抗議性的，但是正因為他這個抗議性，所以他去吸引到中二的年輕人，因為中二的年輕人就是不知道自己要反抗甚麼，可是又要反抗。（訪談紀錄，蔡海洋）

在和蔡海洋訪談的過程中也可以看見，他能夠以反抗的姿態判斷歌曲是否為獨立音樂，同時卻也承認反抗的姿態並非唯一的標準（但確實在聆聽過程中構成影響）。

訪者：對你來說，張懸也算獨立音樂嗎？

蔡海洋：是啊，如果我們定義反抗的姿態就是獨立音樂最終的準則的話，那張懸當然是。

訪者：但反抗的姿態也不是一個唯一的標準？

蔡海洋：因為你要講起來，這個區分就真的很模糊，但是我們會喜歡某些音樂，很多時候都是因為他的反抗的姿態，在這個區塊裡面，他如果這個反抗的姿態相對起來不那麼強的話，

你即使喜歡聽你可能也不會覺得他是你最喜歡的。

訪者：為甚麼喜歡反抗的姿態？

蔡海洋：可能就是大家都是魯蛇，然後他替你唱出心聲的感覺，對啊，比如說甜約翰或I Mean Us我就覺得so so。

訪者：那這個喜歡反抗的姿態，有沒有可能連結到自己對社會或是體制的不滿？

蔡海洋：對，我覺得也有。但是《緩輦公路》這張專輯我聽了好幾遍，這陣子很常聽，可是我到現在還沒有認真看過他歌詞到底在寫甚麼，有時候也是很不在意這種事情。

同時，儘管蔡海洋在訪談時提到「搖滾樂可能是沒有本質的，他可能是只是那個反抗的姿態，有時候你連這個反抗者的姿態都不知道是在反抗什麼」，但在探究只有反抗的姿態是否足以成為獨立音樂時，仍舊存在著一些隱形的界線，例如：是不是還是很媚俗的、有沒有把事情看清楚等。

蔡海洋：謝和弦就超級不服從的，但謝和弦是流行音樂啊，他寫的東西很無聊，他以為他自己在反抗，但其實他沒有。之於他個人來說，他可能有想要展現出那個姿態，可是他做出來這個音樂某種程度上還是很媚俗的，但他自己可能沒有意識到這件事情。

訪者：什麼原因讓你覺得他想要展現出反抗的姿態，但是他本質上還是媚俗的？那個反抗的姿態的差別是甚麼？

蔡海洋：我們把他放到很政治的事情上來講的話，你就會知道說他對很多事情根本就沒有看得很清楚，那你怎麼有辦法相信他做出來的音樂是真的有對抗到甚麼東西？

訪者：像是說我愛台灣，然後旁邊放中華民國國旗？

蔡海洋：對，雖然說我覺得你要選擇甚麼政治認同是你家的事，但是對我來說那樣，就是腦袋沒有很清楚嘛。我覺得既然你是個創作者，你對文字這件事你應該要是很在乎的，因為那包含在你的創作裡面，你在乎的話，你就知道那是有差別的，你如果知道他有差別，你對待你的創作就會更斤斤計較，更在乎，寫得更好，但是他就顯然沒有做到那個程度。

又或者是語言的使用：

比如說某一些以汙辱女性為主的髒話，你不能說他只是一種口頭禪，你沒有那個意思，這不是你可以掌控的，只要你繼續使用他，這個意思就會一直承載在這個文字裡面，被傳下去，所以唯有你不使用他，他才不會有那個意思。所以當這個rapper他不斷地還是沿襲著他們所繼承的美國嘻哈的傳統的時候，在某方面他就是很政治不正確的，即使他有一種反抗的姿態。（訪談紀錄，蔡海洋）

在此，我花了一些篇幅討論反叛和獨立音樂之間的關係、反叛如何影響聽者聆聽的過程和喜愛程度，以及聽者對反叛的定義。而讓我好奇的是，如何從獨立音樂中探問自由、反叛是什麼，它象徵著什麼意義。因此，在另一部份中，我將會更深入的探問「自由」，以及「自由」如何在獨立音樂中呈現。

這篇以18到30歲的受訪者訪談組成的文章中，紀錄了此時的年輕世代如何認同「獨立音樂」為「獨立音樂」的判準。我們是一群生來就活在自由的年代的初生之犢，沒有經歷過禁歌的年代，對台灣曾經的地下音樂場景陌生，所有對舊時代的想像與追捕，都從泛黃的紙本和粗顆粒的影片獲得。

這樣的一群人，對獨立音樂有著什麼樣的想像，某方面來說也乘載著這個時代所帶給這群年輕人的框架和養分。最大的框架或許即是，正因為我們生來就在這個自由的年代，甚至是生來就在這個獨立音樂開始可以不斷被聽見的年代，所以我們對自由的想像似乎無限大，選項無限多，卻無法意識到這樣的想法的侷限性，這或許是這篇以「年輕世代」構成的文章的部分意義。

在此之外，受訪者聆聽獨立音樂的時間各有所不同，更早一點接觸獨立音樂的，當我詢問聽甚麼獨立樂團時，大多會提到猛虎巧克力、滅火器、董事長樂團等較早成立的樂團，而較晚接觸獨立樂團的，則是會回答DSPS、Daca joins、Vast & Hazy等近期成立的樂團，在這邊也能看出不同時代的獨立音樂樂迷間聆聽風格的差異，然而，這樣的分野如獨立音樂和流行音樂之間的分野一樣模糊，有待更多的訪談和資料探問。

附錄：受訪者資料表

姓名	年齡	就讀科系/職業	聆聽獨立音樂時間	是否會樂器
林語丞	18	世新大學 圖傳系大一	3年	否
廖靖	18	輔仁大學 外文系大一	3年	否
楊紫葳	19	師範大學 社教系大二	4年	否
鄭百恩	19	台灣大學 哲學系大二	6年	是(吉他)
盧幸玟	19	台灣大學 哲學系大二	5年	否
林庭鳳	20	東吳大學 社會系大三	5年	否
王晨瀚	20	清華大學 計量財務金融學系大三	6年	否
林菇	23	清華大學 社會系碩一	10年	否
許修璋	23	交通大學 機械系碩一	7年	是(爵士鼓)
蔡海洋	30	東華大學兼任講師	12年	否

獨立就是自由嗎？



在〈獨立音樂是什麼？〉中，我花了一些篇幅討論獨立音樂中的自由與反叛。任性、反叛、憤怒，這些和獨立音樂交纏在一起的詞彙，建築在自由的空間之中，這些姿態得以在獨立音樂中展示出來。然而，什麼是自由？不被市場操控是自由嗎？從頭到尾自己幹的精神是自由嗎？唱自己想唱的歌是自由嗎？擺脫主流的控制是自由嗎？在和鄭百恩的訪談中，我們嘗試把自由挖得更深。

自由之前，你要先踩在地上

「在獨立音樂裡面，它像是每個團都是突然間冒出來的一個點，這團跟那一團可能風格會差非常多，但他們是同一個時代的，那就比較不像是本來說的：大家都是時代的孩子。他們可以有很多的可能性，而且他們也以這樣的可能性來標榜自己。像我之前待過一些團，大家都很急著說『我們的風格要走怎樣』，他們的風格不是自然出來的，他們竟然是想要營造一個風格是跟大家不一樣的。所以我覺得獨立音樂有時候比較淺層來講的話，它想要講的就是我跟你們不一樣。」（訪談紀錄，鄭百恩）

在獨立音樂場域中，不論是樂迷或是歌者、樂手，似乎都隱約地透露出自己對「特別、不一樣」的追求。那種追求有時是出自挖掘新事物的渴望，不願貪溺於舊有事物的想法，當然，你也可以將它看作是「太多人喜歡的我就不喜歡了、有人做過的我就不想做了」的中二情緒。

但回歸創作者本身，創作者不會是孑然獨立於這個世界的一個點，完全不被其他人事物影響，所有聆聽和喜好都會成為創作者自身的結構與脈絡，進而持續在創作者未來的創作中或多或少地顯現。因此，創作者無法全然地避免自己身上有誰的影子，選擇不站在那些影子之上，就只能飄在空中。

自由之前，你要先踩在地上，直視那些影子。

因此，自由可能並非那麼直覺的「隨心所欲」，這個風格誰做過了、那個風格誰做過了，「啊，這樣做起來好像誰喔，我不要」，而是意識到自己是怎麼被影響的，並嘗試在影響之上，建構自己的音樂。因為「音樂它從來沒辦法是無中生有，它一定是本來有的東西，你再去把它改變，再去把它推演。」（訪談紀錄，鄭百恩）

自由與反叛

有時自由像是，結構給你很多個選項，然後你選了其中一個，你以為自己有選擇、以為自己是自由的，卻看不見那些沒有出現的選項，忘了質疑給出選項的是誰，忘了質疑結構本身。回望那段被認為是不自由的年代，黨禁、報禁，還有無數首被禁的歌，那時的障礙明顯而具體，但我們沒有那個年代了，我們以為我們自由了，卻忘記自由本身也是一個障礙。

我們一直在歌功頌德自由的好處，但它的壞處我們沒有去注意到。其實最近草東沒有派對這些比較厭世的樂團，我覺得它是有點在關注這個議題，但是還沒有提升到這麼高的層次。（訪談紀錄，鄭百恩）

在〈《醜奴兒》：一群台灣青年的自畫像〉一文中，作者致寧在末段寫道：

「醜奴兒」是一個自卑的我、不自由的我與不純的我三者的綜合主體。草東要說的少年愁滋味，是在內省中不斷否定自我的過程，彷彿一個藝術家的自畫像，以創作將自我的慾望重新釋放。社會的不公逼著我們反抗，而說到底，反抗的本質就是人對自身存在意義的不斷否定。而文中那個「不自由的我」正是活在這樣一個自由的年代。自由的年代造就了〈爛泥〉這首歌中的「我想要說的／前人們都說過了／我想要做的／有錢人都做過了／我想要的公平都是不公們虛構的」、〈在〉這首歌中的「一樣的歌／還是唱著他多愛她／一樣快死心／一樣爛的劇情」，和〈我們〉這首歌中的「我們原野上找一面牆／我們在標籤裡找方向／我們在廢墟般的垃圾裡找一塊紅磚／我們在工整的巷子裡找家」。那個對自身存在意義的不斷否定，同時也是自身存在意義的不斷探詢，毀滅和新生。想要獲得自由，首先要先承認我們是不自由地活在這個看似自由的年代。

對自身存在意義的探詢，不可避免的是觀看構成自己的那個結構。

我覺得在獨立音樂上面真正的自由，就只有是你回去觀看自己來的那個結構，而且依那個結構去做出改變。譬如說，像董事長樂團、濁水溪公社，他們大概是在台灣玩搖滾（的人之中），蠻早去反觀自己所處的音樂文化的，不只是議題上面，議題上面的話之前紅螞蟻、青年合唱團那些都已經有在關注一些關於中國人或台灣人的議題了。那所謂台客搖滾的起源，一開始它其實只是一種剷洗（khou-sé），但是在我看來它是對於台灣自己的文化真正開始重視。它並不是訴諸一個抽象的中國文化的道統傳承，因為這些死台客，他們就活在這個死台客文化裡面，他們去重視自己的文化，然後把他改造成了一種台客搖滾，那一種才是真正的自由。或是像閃靈，他們也是回去看他們自己的文化，然後把他變成這樣子，甚至血肉果汁機，他們雖然也是關注台灣的廟宇文化，但是你在他們的歌裡面，你聽得出來一些閃靈的意念上面的影子在裡面，不一定只是音樂上面的，影響你的那些音樂家，他們也會有自己寫音樂的意念，或是一些想法，那些也是可以被繼承，甚至你可以再把他們推演、改造的，那我覺得真正的自由是要在這個地方。（訪談紀錄，鄭百恩）

小 結

扣回獨立音樂本身，對我來說在此更深層地探問「自由」的意義來自於：獨立音樂相較流行音樂，或所謂商業音樂，擁有更高的自由度，這個自由度來自於不論是資金和技術的自主性，或是創作者創作意志的貫串（尤其是在創作者和表演者是一體的情況下，其實有助於這件事的發生）。而當獨立音樂擁有這樣的自由度時，獨立音樂能夠利用這樣的自由度達成什麼？甚至是，獨立音樂能夠藉由自身的自由度，擴展自由的空間嗎？就像百恩在訪談中說的：自由其實就有點像是一個圈圈，大家可以在裡面為所欲為，那總有些人會想把這個圈圈再推大一點。自由不應該只是反抗的姿態而已，而是我們在展現反抗的姿態時，是否真的能夠反抗到什麼。

採訪後記



從高中在YouTube上搜尋「法蘭黛」和「那我懂你意思了」的歌開始，聽獨立音樂已經有兩年多的時間，但那時還是以聽流行音樂的方式去聽獨立音樂，單純的聽好聽不好聽、歌詞寫的好不好、唱的人唱功好不好，嘗試去瞭解編曲、配器、混音在一首歌上的貢獻是最近幾個月，甚至可以說是上大學後才開始的。過去沒有花太多時間思考歌曲的組成，以及歌曲在時空脈絡下的意義，甚至是「獨立音樂」一詞中「獨立」的意義。

選擇以「獨立音樂是什麼？——年輕世代的眾聲喧嘩」作為這次專題寫作的主題，最一開始是出自對獨立音樂的喜愛，卻也在寫作的過程中，再一次地思考獨立音樂之於「我」的意義，或許不只是那麼單純的「在大同小異的流行音樂之外的選擇」。

同時，也因為在台科大修了馬世芳老師的「文藝發展與流行音樂文化」課程，接觸了我一直以來都沒有勇氣踏入的西洋音樂。我無法確認這樣的刺激帶給了這篇寫作什麼，但大多時候寫作這篇專題和課程上的學習兩者間的啟發是互相刺激的，或許在無意間拓展了我寫作時的角度也說不定。

現在回想執行過程，最遺憾的仍是訪談技巧的不純熟，讓我在一開始訪談時無法精確地掌握追問的問題，以及訪談的核心，導致前後受訪者所回答的深度和廣度不一致的狀況，卻在時間的限制下，無法補問太多受訪者，也因此失去更深入地探問受訪者的回答的機會。再來則是文體的掌握不足，第一次寫作以大量的訪談紀錄為主體的文章，不僅僅是訪談者的角色與界限需要注意，逐字稿的整理，以及訪談紀錄的呈現也著實困擾我好一陣子，最後選擇以類似論文的方式呈現，以一則專題寫作來說，或許不是最好的方式，但至少將我在過程中所思所想完整地表達出來。

一開始對於專題的想像很模糊，在訪談和寫作的過程中才漸漸清晰，或許是因為，很難在一開始就直覺地想到此時此刻探問「獨立音樂是什麼？」的時代意義和社會意義是什麼，也因為在寫作過程中，我在日常生活中關注的重心不同，經歷了許多快速變化、動盪的時期，不斷質疑自己現在所做的事除了滿足自己對獨立音樂的喜愛之外，為的是什麼。直到完成了大約一半時，才慢慢地理解並非每一件事都必須和我所關切的社會產生強烈的連結和碰撞，有時站在更遠的地方觀看，才能更清楚地看到事物的全貌，像是副稿中對於獨立音樂和自由的探問，恰恰補足了我對自由的詮釋中缺少的部分。

最後，要謝謝的是在訓練和寫作過程中給予我許多幫助和啟發的張鐵志老師、中岳、浩哥、小松和青少年發聲網的各個工作人員，還有不斷提醒、督促我進行寫作的徐暄，以及每個願意讓我訪問、提供我許多靈感的受訪者們。