

第二章 文獻探討

本章擬從下列幾個方向探討：第一節闡述搖滾樂的源起與內涵；第二節瞭解台灣搖滾樂團的沿革與發展；第三節探討台灣搖滾樂團表演空間、經營型態與傳播媒體，作為研究相關之參考理論。

第一節 搖滾樂的起源與內涵

一、搖滾樂的起源

搖滾樂 (Rock music 或稱 Rock N'Roll)，發源於美國鄉村音樂 (country music) 與藍調 (blues) 的結合。在 1940 年代與爵士樂融合，提供搖滾樂起源所需的藝術素材 (C. T. Brown, 1992)，搖滾樂發展的基本過程是融合、綜合，吸收並混合了多種不同的音樂型式 (J. Riedel, 1972)。搖滾樂的出現使年輕人不在一般的歌喉或演奏技巧下也有機會成名，其中吉他的地位逐漸取代鋼琴成為最重要的伴奏，還有它打破了黑人與白人的音樂界線，造成文化的融合。

(一) 搖滾樂的前身

1940 年代時種族唱片的銷售佳績，開發了市場需求，促使樂手們發展出一套混合黑人與白人樂風的特殊形式。在不同種族樂手間相互交流下，搖滾樂便成為種族互動的藝術形式，與爵士樂所發生的情形相去不遠 (C. T. Brown, 1992)。

爵士樂運用了非洲的節奏與傳到美洲的黑人靈歌加上了藍調而有廣泛的發展，一開始有白人樂師模仿黑人的歌唱與舞蹈而產生的爵士樂。之後的搖滾樂運用了鄉村音樂與藍調，並且多使用了對社會的嘲諷和抗議的題材 (鄔里希, 1976)。

(二) 1950 年代搖滾樂的發展

1. 年輕人的文化

美國在 1950 年代時因經濟成長，人民生活安逸，當時的美國家庭或學校，尤其是中學，年輕人被要求接受保守主義化身的「美國價值」，像是服裝的規定、將重視禮儀、強調團隊精神等，然而這樣的保守風氣雖適合當時的政治風氣，年輕人的反抗逐漸產生。1950 年代中期以後「搖滾樂」(rock and roll)，開拓了青少年的流行音樂市場 (Brown, 1992)。由於大眾傳播媒體的發達，透過電視、收音機、電影、雜誌等媒介，提供年輕人空間時間吸收搖滾樂，當時的搖滾樂以一種獨特的音樂手法呈現年輕人文化，讓他們可以從搖滾樂中暫時逃離家庭和學校，享受他們的休閒價值和意義，也給了搖滾樂一種除了「聲音」以外的文化意義。

原本 1950 年代的美國流行歌曲 (popular music)，主要是慢板的低吟歌曲 (crooning)，與族群界線分明的黑人節奏藍調與白人西部鄉村歌曲。但在 1950 年代中期時，經由白人樂手比爾哈利 (Bill Haley) 演出後開始有「搖滾」(rock) 這個名稱於是出現 (Brown, 1992)。其中「貓王」- 艾維斯普里斯萊 (Elvis Presley)，結合黑人音樂及個人獨特明星魅力 (charisma) 的演出，成為無數青少年崇拜的偶像、創造四十多首暢銷百萬的歌曲，奠定了搖滾樂的風格與其在流行音樂史上的地位。於是搖滾樂在 1950 年代中期以後成為一新興的文化潮流，被稱為是「年輕人」(youth) 的音樂 (Frith, 1978)。

2. 與大眾傳播媒體的結合

搖滾樂是透過大眾傳播的方式以唱片的形式大量發行，並與電台、電視、電影緊密結合的音樂形式。1950 年代初期，媒體科技藉由不斷創新，使唱片生產成本下降，讓價格符合青少年可負擔的範圍內。像是 1955 年比爾哈雷與彗星樂

隊(Bill Haley and His Comets) 以一曲「Rock Around The Clock」奪得美國票房冠軍，象徵了搖滾樂晉身主流音樂。此時間搖滾樂的代表人物還有恰克貝瑞(Chuck Berry)、小李查(Little Richard)、胖子多明諾(Fats Dominos)、巴弟哈利(Buddy Holly)、傑利李路易斯(Jerry Lee Lewis)、艾維斯普里斯利(Elvis Presley)等搖滾先鋒(Dister, 黃伯逸譯, 1999)，造就了1950年代搖滾樂風格；然而唱片公司和錄音公司只將搖滾樂當作一種娛樂商品的新型態，在注重量產速度和產品週期的情況下，1950年代中期以後，搖滾樂唱片的風格漸漸變得同質性過高，使得在1950年代末期的唱片市場變成青少年偶像歌星的天下，幾乎沒有搖滾樂的空間。

(三) 1960年代搖滾樂的發展

1960年代以後，搖滾樂(rock music)便取代爵士樂、流行歌謠成為流行音樂的新主流，流行音樂市場75%銷售給12至20歲的青少年(Frith, 1978)。此時搖滾樂成為社會與政治的媒介，是年輕一帶生活型態的核心，(Schafer, 1972)。當時搖滾樂的意義建築在年輕人身上，是一種新世代勢力的崛起，對於年輕人的吸引力在於一種它所代表的「西方、進步的、現代的」以及「自由」的精神，是完全不同於「本土、傳統」的意義上的(Regev, 1997; Wicke, 1992; Fonas, 1995)。

1. 英國搖滾樂崛起

1963年底由披頭四(the Beatles)開始的眾多英國樂團紛紛進入美國唱片市場，代表的樂團除披頭四外尚有滾石(the Rolling Stone)、殭屍(Zombies)、曼佛曼(Manfred Mann)、戴夫克拉克五人組(Dave Clark Five)、動物(Animals)、幻想(Kinks)、赫曼隱士(Herman's Hermits)等樂團。讓之前以同質性過高的搖滾樂開始逐漸多樣化。他們從美國黑人的次文化中，發掘出新的音樂價值(Palmer, 1995)

披頭四樂團演唱自己的創作歌曲，使得人人都可以藉由創作在音樂工業中具

有生產音樂的權力。

2.抗議歌曲

1960 年代像是鮑伯迪倫 (Bob Dylan)、裘貝茲 (Joan Baez) 及珍妮絲賈普林 (Janis Joplin) 等人積極地參與政治及社會議題的美國民謠與抗議歌曲運動 (Wicke, 1990)。除此之外，在1960年代晚期英國的「披頭四」(the Beatles)，與「滾石」(the Rolling Stone)等樂團，在音樂中傳達了某種政治宣言，像是愛與和平，或是神秘主義、藥物及性等訊息(蓄意以粗野鄙俗的自我毀滅性格，反抗中產階級價值觀)(Brown, 1992)。雖然如此，搖滾樂所自我標榜的「藝術」與「反叛」仍具有相當的「商品」價值，當中所謂的「抗議音樂」，其改變社會的似乎沒有那麼大的可能性(Wicke,1990)。

3.搖滾次文化的形成

1960年代次文化的形成一直無法獲得商業性成功的團體或藝人，屬於非主流或地下音樂。內容上探討尖銳、禁忌的話題，例如反政府、反基督都是常見的題材，這些思潮極富原創力，因此也逐漸形成一股文化，稱之為次文化。

4.特殊的音樂風格

迷幻搖滾(Acid or Psychedelic Rock) 是1960年代的特殊產物，藉由使用迷幻樂、大麻而產生感官擴張帶來對音樂的不同體驗，或是描寫吸食藥物後自身的感受，這些範疇的音樂統稱為迷幻搖滾。除精神因藥物關係呈現恍惚外，樂器彈奏時也多使用效果器或電子音效，欲製造出吸食藥物後那種飄渺、天旋地轉、神祕的情境。雖然迷幻搖滾在1970年代以後式微，不過它所帶來的使用藥物、樂器音色、表演時異常亢奮等影響卻不間斷。

(四) 1970 年代搖滾樂的發展

1. 概念專輯的盛行

1970年代搖滾樂除了華麗搖滾外，受之前披頭四的影響，音樂創作開始探索新的聲音，改良錄音的技巧，這些努力做出的音樂自然不同於直率、簡潔的搖滾，而被稱為前衛搖滾，其另一特性是專輯多有中心思想並以歌曲連貫，也就是概念專輯的盛行與前衛有相當的關聯。

2. 龐克(叛客)運動 興起

龐克 (punk) 的興起源自於對搖滾的反動。從 1950 年代發展至 1970 年代的搖滾樂逐漸有了各種風格與形成繁複的技巧，所以對於回歸原始、直接的音樂形態逐漸形成，表演者以最簡單的樂器、和絃，快速節拍，不經修飾的聲音直接唱出心中的想法，遣詞用字亦不潤飾，即為龐克音樂，其理念是忠實的呈現音樂本質。龐克音樂向年輕人表明了每個人都能在舞台上彈奏樂器，發出有價值的聲音 (蕭蘋、蘇振昇，2001)

(五) 1980 年代搖滾樂的發展

根據蕭蘋、蘇振昇 (2001) 指出，1980 年代之後的科技發展與世界經濟體系的形成有極大的關係。由於電子樂器的改進，使得音樂的製作相當容易，年輕人隨時可以利用便宜的電子樂器做出自己的音樂，因而促成新浪潮(new wave)與浩室舞曲(house music)的興起，歐洲的獨立廠牌(independent label)也紛紛成立，並生產許多特殊風格的另類音樂，這樣的現象促成音樂型態的多樣化，而音樂錄影帶與 MTV 頻道的出現，則使流行音樂可以透過多媒體的形式表達。另外，世界經濟體系也是在 1980 年代快速朝向「國際化」的趨勢，跨國媒介公司將文化產品包裝成各種型態行銷至世界各角落，因而產生了更多樣的文化符號消費型態。

(六) 1990 年代搖滾樂的發展

1.獨立時代來臨

以往主流唱片公司在商業的考量之下，唱片需要遵行朝市場走向來製作，於是一些有心人士開始自創品牌，自組小公司，這些獨立廠牌較關心的是音樂的原創性。1980 年代晚期一些獨立廠牌也開始進行發行網路的整合工作，這些獨立廠牌便稱之以 Independent Label，即獨立於主流之外的意思，在這些廠牌中所推出的作品由於漸受大學生等知識分子青睞，不過沒有固定的音樂形態，統稱為 Indie Music。在 1990 年代之後，許多 Indie 的團體紛紛被網羅至主流唱片發展出另類的風格，不久後昔日的另類終於也成為了今日主流音樂之一。

2.女性主義的覺醒

女性主義並不是 1990 年代的產物，從 1950 年代搖滾樂團清一色男性，到 1960 年代的迷幻搖滾歌手珍妮絲賈普林，經過近半世紀的演變，女歌手或以女性為主的團體在 1990 年代有了較多的發展。另者女性搖滾樂手與男性搖滾樂手不論是在組團或是創作上均有明顯的不同（Bennett, 2001），增加了女性搖滾樂手的特色的形成。

二、搖滾樂的內涵

根據 W. J. Schafer (1972) 指出搖滾樂的功能在於聽眾可以自音樂中得到自我表達的法，搖滾樂給人是種強烈而舒放的經驗。

(一) 搖滾樂的音樂型式

搖滾樂首先在 1950 年代早起被使用時，代表是一種特定的歌曲型態，隨著搖滾樂在 1950 年代的演進，此名詞開始涵蓋來自流行領域的音樂，與舒緩的節奏與藍調曲，到了 1960 年代，許多不符合 1950 年代定義的音樂型態開始被納入，

其定義有四：

1. 搖滾樂使用特定的節奏設計 (rhythmic devices)。
2. 其歌詞與特殊語彙 (jargon) 最初來自跳躍藍調、節奏與藍調、鄉村音樂，或這些類型的某種組合。
3. 許多曲子均使用一組藍調行進或他的一組變奏。
4. 基本表演風格係由歌者不斷地吶喊，樂手們不斷地演奏。

搖滾樂最重要的界定特質或許是節拍，搖滾樂具有特定的速度與節奏的典型。其歌詞和主題內容幾乎完全取自黑人藍調、白人鄉村歌曲或二者的混合，早期的搖滾樂的演唱風格是以吶喊的方式唱出，像是比利哈雷與貓王 (Brown, 1992)

(二) 搖滾樂的特性

搖滾樂在初期是以黑人的節奏與藍調 (rhythm&blues) 為基調，這種音樂的特性在於：

1. 溝通的立即性，它是以表演而非作品為主的音樂。
2. 它能表達特徵將感覺與情緒傳達給聽者。
3. 獨特的韻律感，這種節奏的最大特點在於大膽地傳達性的焦慮與誘惑。

除此之外，非洲音樂傳達集體情感的特質也一併被吸納到搖滾樂的精髓 (Frith, 1978)。

搖滾樂中所包含的另外兩個重要的音樂形式是鄉村音樂 (country music) 與民謠 (folk songs)。就民謠來說，民謠強調的不在於音樂素養與歌唱技巧，而是在於歌唱者的真摯與誠懇，個人自傳式的真實生活與正確的政治觀點遠遠比音樂才華來得重要的多。就鄉村音樂來說，鄉村音樂與藍調音樂一樣反應一般大眾的生活問題與被階級被壓迫的苦難景象 (Frith,1978; Wicke, 1990)

根據 Schafer (1972) 的看法，搖滾樂是一種語言、是一種反叛、是一種追求、是一種神話、是一種催化劑。1970 年代電子革命 (electronic revolution) 開

啟了美國人聽覺的新境界，音樂上的藩籬消失，音樂在融合與綜合中重新組合。搖滾樂的素材來自世界各種文化，使用錄音室的各種複雜器材來推動錄音唱片的產生。搖滾樂在聽眾的心中創造一種新的感受力，運用電子機器加以擴大、整合的音樂，以極大的音量播放出來，以增加流行歌曲與藍調的基本結構的強度與滲透力（Schafer, 1972）

（三）搖滾樂與社會

搖滾樂是一種行為的媒介，對社會的壓力採取行動與反動，為挫折提供一條出路，為發表有關社會與自我的觀念提供一個媒介，其主要的功能是在為有異於現存的社會標準、被現存社會所禁止的規律，提供一個表達的管道。搖滾樂歷經貓王、披頭四（the Beatles）、鮑伯迪倫（Bob Dylan）等的音樂，變得無所不在，任何人都難免不受感染，廣播電台在播放搖滾樂的同時，也不免穿插許多廣告，於是搖滾樂也成為了作廣告用的媒介。搖滾樂對此種文化的僵化（standardization）與商業化產生了不滿與背離（Schafer, 1972）。

搖滾樂就像中產階級的白種美國人的民謠音樂，不只充實了文化的空虛與在各種壓迫的生活中提供美學的趣味而已，搖滾樂是觀察世界的一種基本方式，是將生命從夢想化為真實歌聲、文字與形象的一種基本方式。搖滾樂是一種複雜的動態表達工具：跳舞、晃動、彈手指（finger-popping）全身律動的表現，一但被搖滾樂的節拍感動，則會進入一種全新的情況。（Schafer, 1972）

搖滾樂的歌詞所要表達的對象包含了被禁止的思想，像是性與色情、權力的鬥爭、政治的困境與社會的禁忌等。搖滾樂的歌詞甚具影響力，使聽過歌詞但無感到音樂所表達的人感到惶恐，年輕人聆聽過搖滾樂的訊息則能直覺的了解音樂所標示的那種反叛（Schafer, 1972）「搖滾與年輕人的相互構連，將一個過渡文化（a transitional culture，指青春期文化）改造成整個文化的過渡轉變（a culture of transitions）」（Grossberg, 1992）。搖滾樂在歌曲中敏銳而正確的勾繪出年輕人的形形色色（Schafer, 1972）。

(四) 搖滾樂與流行音樂的關係

搖滾樂是一種商業性的流行歌曲，由「節奏與藍調」、「鄉村歌曲」、「西部歌曲」、「流行的民謠」交織而成，包含了 1950 年代流行音樂文化的所有素材，特別是黑人流行文化的成分。主要是一種舞曲，其重點從藍調轉移到節奏，許多歌曲討論青少年生活中的共同素材，是一種根本的、實際的音樂，與最商業性的流行歌曲的乏味「感傷主義」(sentimentalism) 直接對立 (Schafer, 1972)。

早期的搖滾樂是以商業的賣座與否來決定音樂的好壞，搖滾樂成為反叛的代名詞的轉捩點是在 1960 年代。在 1960 年代把搖滾樂者當成是藝術家的觀念慢慢開始形成。這種觀念認為搖滾樂不僅是一種娛樂工具，同時也是一種藝術形式。搖滾樂者這時開始經歷到存在於藝術創作、唱片工業與歌迷需求之間的矛盾與衝突。而搖滾樂之所以在此局勢產生質變，歸納起來大約有以下幾個因素：

1. 青少年作為搖滾樂的最大消費群體在 1960 年代成為具有自覺意識與政治主張的新生代，搖滾樂成為這個群體表達共同情感與生活經驗的工具，搖滾樂成為青年反文化潮流的重要象徵。
2. 民謠意識形態在此時被注入主流流行音樂的核心，民謠對歌詞的強調對歌者之誠懇性與洞察力之重視，都被沿用於搖滾樂的商品需求。
3. 地下刊物的大量出現成為搖滾樂意識形態的重要來源，地下刊物賦予搖滾樂諸如自由主義、性觀念與文化鬥爭等意圖。於是搖滾樂在 1960 年代發展成一股對抗流行音樂價值觀的搖滾音樂文化與意識形態。(蔡宜剛, 2000)

在 1960 年代中期，地下刊物在美國蓬勃發展，這些地下刊物將搖滾樂與其所崇尚的生活方式連接在一起，宣稱搖滾樂的價值在於政治意圖、自由主義、性觀念等 (Frith, 1978)。

(五) 搖滾樂的價值

《搖滾樂的藝術》一書的作者Brown 便以其研究致力於表明：「搖滾樂是一合乎正統的藝術形式，有其本身的技術和複雜性，有高潮和低潮。....搖滾樂的週期輪轉....，與社會觀點有相互關係。...搖滾樂縱然係以青少年反叛父執輩的方式興起，但如今已成為一個全球性的藝術形式及溝通表達的工具，涵納了全世界的每一世代」(Brown, 1992)。

搖滾樂是複雜的音樂藝術，與流行音樂的單曲、宣傳演唱，以及複製暢銷歌曲等講究的市場操作截然不同(Frith, 1978)時，搖滾樂也自我宣稱是一種真誠的自我表達，實現「創造性」、「溝通」，以及和現實生活有所連結的「社群感」等真誠藝術應具的標準(Wicke, 1990)。

(六) 搖滾音樂的分析與欣賞方式

Middleton (1990) 認為二次大戰以來出現的流行歌曲文化(pop culture)，其前身還有兩個階段。第一，是中產階級音樂市場的出現。這來自十八世紀末於西方社會出現的「資產階級革命」(bourgeois revolution)，使古典音樂走出宗教及宮廷，成為由劇院、音樂廳所構成的中產階級文化。第二則是單向大眾傳播的音樂市場。19世紀末由於大眾傳播媒體科技的出現（如收音機、留聲機與後來的唱片），而形成所謂的「大眾文化」(mass culture)時期，是音樂市場開始以壟斷性資本的文化工業形式，從事音樂與音樂產品的單向傳播。第三個階段，便是我們現今的流行音樂文化，意指二次大戰後涵蓋面更廣的音樂市場；電子化及數位化的科技使音樂本身產生重大變革（比如只刷和弦的電吉他，與不需演奏樂器便能作音樂的電子編曲），而音樂市場中的壟斷資本則更進一步以發展世界性的市場為目標。

音樂的聲音以歐洲古典音樂得來的的方法被分析，音樂的價值被認為是作品本身的形式特質，而不是聆聽者經驗的特質；然而音樂學對流行音樂的研究途徑則朝相反方向，它所研究的客體與它所建構的論述文本並不是一般人所聆聽的文

本，一般人看到五線譜時並不會產生快感，也不會接收到意義（Frith, 1996）

Kristeva 指出語言具有溝通的功能，傳遞著意義，音樂則不同，它的確在主體與接收者間傳遞訊息，但難以說明它溝通的明確意義（Shepherd, Wicke, 1997），所以音樂符號的意義是模糊的，人往往從各自不同的文化來體驗、感受與詮釋音樂，與每個人個體的文化與社會成長背景有關，同樣的音樂對不同文化下的人會產生不同的意義（蔡宜剛，2000）。

音樂與客體世界的開放關係使得音樂學（Musicology）對流行音樂的研究取境朝相反方向：音樂的聲音以從歐洲古典音樂得來的方法或語彙來被分析；音樂的價值被認為在其作品本身的形式特質，而不是在於聆聽者經驗的特質（Frith, 1996）然而這種方法同樣是焦點誤置：它所研究的客體與它所建構的論述文本並不是一般人所聆聽的文本，一般人看到五線譜並不會產生快感，也不會接收到意義（Frith, 1996）音樂學的研究方法意味著如何去聆聽而不是如何去感受。這種研究取境產生了兩個明顯的結果：

1. 將音樂體驗道德化。音樂學將焦點放在音樂的客觀結構來去區分好與壞的聆聽者，變成不是去研究人們如何與聆聽音樂，而是人們該如何去聆聽音樂。
2. 這種道德區分是根植在身體（body）與心靈（mind）的二分，而此也變成了區分嚴肅音樂和流行音樂聽眾的方式（Frith, 1996）。

Frith（1996）認為聲音反映或再現一群人的想法之缺點在於忽略了：「音樂不僅再現社會關係，它也同時作用（enact）這些關係，那些嘗試使音樂形式與社會過程關的嘗試往往忽略了音樂本身是一種社會過程。換句話說，在檢驗流行音樂美學時我們必須翻轉一般的學院論點：問題不是音樂作品的文本『反映』流行價值，而是它（音樂作品）如何在表演中生產它們（流行價值）」

對流行音樂的分析問題在：音樂本身沒有被分析，且因歌詞並非樂迷在聆聽音樂時的主要快感來源（Frith, 1987；劉紀雯，1997），對於歌詞的分析也是一大課題，有時樂手本身在演唱時也不甚明瞭歌詞的內容，像是歌手伍佰早期創作歷

程的文章中寫道「他在小酒館唱歌，跟人家唱英文歌，歌詞用背的，從來不知道在唱些什麼。覺得『渾身不對勁』」。但是，他開始創作了。他在唱自己的歌時才覺得『真爽』。」(曹明宗，1994)，這裡是強調音樂本身才是最重要的，歌詞是聽眾在聆聽搖滾樂時的快感來源之一，可以增加其對音樂的瞭解，聽眾對歌曲的反映在音樂的音色、節奏、旋律可能在當下就觸動你的聽覺快感，但是當你瞭解了歌詞，知道詞曲創作背景、歌手生平後，聆聽的快感又會不同(蔡宜剛，2000)

第二節 台灣搖滾樂的沿革

幾十年前在台灣還被視為敗壞社會善良風氣的搖滾樂，隨著國民所得的提高、社會型態的轉變、與世界觀的建立下，逐漸走出被狹隘觀點看待的情形。以下就針對早期台灣搖滾樂發展的情形到 1990 年代與現今的發展作探討。

一、1950 年代以前

在搖滾樂傳入台灣前，早已存在豐富複雜的音樂型態，這些多樣的音樂形式代表了幾百年來各族群的文化，這些音樂形式也不斷的交流與融合。早期的流行音樂特色是與傳統文化中流傳的小調（小曲）、說唱歌曲、自然民謠、具民間宗教色彩的音樂有所不同，是全新的歌曲創作。當時的國語流行歌或「台語流行歌」已可以看到受西洋音樂及其歌曲形式的影響，包括融合西方大小調音樂的旋律曲式、節拍，多使用西洋樂器而非傳統樂器作曲與伴奏，而樂曲的形式有為新詞來傳唱的流行歌（簡妙如，2001）。

在二次大戰後，隨國民政府從大陸撤退來台的數百萬移民仍習慣聆聽上海派的國語流行歌曲，戰前的日本流行音樂或是帶有日本風味的國語歌曲（蔡宜剛，2000）。影響當時流行音樂的因素有文化、唱片產業、商業與傳播媒體、社會政經環境等不同的面向。像是日據時期唱片公司（1930 年代初）出版新創作的電影歌曲、台語歌及地方戲曲與歌謠採集，並發行進口西洋古典音樂隨著廣播電台、電視等大眾傳播媒體的出現與普及，才使流行歌曲受歡迎。而第一代台語歌謠創作是在日據時代晚期的李臨秋、鄧雨賢等人，1949 年後，台灣還引入了 1930、1940 年代的上海及 1950 年代以來香港地區的創作（簡妙如，2001）。

二、1950 年代

(一) 混血歌曲的產生

1950 年代，台灣在政治上有「白色恐怖」事件，在整個社會的型態上，由於鄉村的人口湧入都市，經濟起飛，從農業社會逐漸地轉型為工業社會，在此種社會轉型期中，根據楊錦郁訪莊永明(2000)指出此時出現了大量的「混血歌曲」，也就是將日本歌曲填上台語歌詞。另外，一些年輕的創作者如許石、楊三郎(「黑貓歌舞團」的樂手)，他們將音樂視為生活的一部分，加入西洋音樂的影響，曲風逐漸有別於日本。

1950 年到 1960 年知識青年開始聽西洋流行音樂、崇拜貓王。而一般大眾則沉浸在日本的「混血歌曲」中(楊錦郁,2000)。當時的台灣的流行歌曲除了前述所提的由大陸移居台灣居民仍傳唱著上海及香港的流行歌曲外，從 1950 年代中期到 1960 年代則有台灣第一代國語歌曲創作者，如劉家昌、孫儀、駱明道、左宏元等人(簡妙如,2001)。

(二) 電台主持人推動熱門音樂

此時期的搖滾音樂或說是「熱門音樂」是由幾個電台節目的推動而流傳的，當時熱門音樂節目的主持人扮演了重要傳遞音樂訊息的角色。隨著美式流行文化席捲全球與美軍駐台，組熱門樂團就在這股風潮之下開始。在電台熱門音樂節目主持人(如費禮)的號召之下，電台主持人不僅親自下海組團，也經常舉辦熱門演唱會(費禮,1969)。同時期組成熱門樂團及辦演唱會的風氣亦漸漸形成，像是：彗星、洛克、三兄弟、巨人、海韻等即是早期演唱會上演出的樂團(金祖齡,1969;亞瑟,1969)。1954 年開播且 1957 年進一步擴充的美軍電台(AFNT)也是重要的傳播據點(『愛樂之友』,編輯部,1979)。當時執政當局對熱門音樂的管制在於與熱門音樂有關的形象(如常髮披肩)，對於其音樂與內容較無管制(蔡宜剛,2000)

這段期間，執政當局對西洋流行音樂的態度基本上是友善的。從 1950 年代

的「戰鬥文藝運動」到 1960 年代的「中國文化復興運動」，熱門音樂的播送都可安然度過，並未像某些電台掌控在國家之手的第三世界國家（如古巴），將英美流行音樂視為帝國主義的象徵而禁止播放。即使在 1976 年淨化電視節目的政策下，方言節目被限制在每日播出不得超過一個小時，「外國節目播出則最多可達 30%，這還不包括本國自行製作的熱門音樂節目」（張釗維，1994），

這一時期的西洋流行音樂流通管道從電台、演唱會場地到與主流媒體的關係都顯示了與掌控在國家之手的媒介關係密切。當時的演唱會場地在中山堂、介壽堂、實踐堂、空軍新生社、國軍文藝活動中心，在暑假的時候，公營的電台會舉辦一些演唱會吸引青少年報名投考三軍幼校。一位資深樂迷後來也成為電台熱門音樂節目主持人，回憶起當年的情形：「那個時候的演唱會，最好的場地在中山堂，其次就是介壽堂、實踐堂、空軍新生社、國軍文藝活動中心，且特別是每年一到暑假，三軍幼校開始招生的時候，幾家公營電台總會舉辦一些演唱會，吸引青少年報名投考，可說是一年一度盛事」（楊嘉，1981）。也正因為與國家或軍方的某種親近性，無怪乎一位樂迷在談論早期熱門音樂的消費人口時會如此說到：「在早期，六十年代中期之前，搖滾樂一來是都市孩子才有之事物，並且，它的主要聽眾，是外省人。尤以那些空軍飛官或專修班的學生，奇怪，更是忠實的擁護者。」（舒國治，1994）

資深電台節目主持人陶曉清回憶，民國五十幾年她舉辦演唱會時，便已經有許多樂團可以選擇。除了酒吧的樂團演唱，流行樂界也零星出現一些樂團形式的團體，當時純女孩組合的「五花瓣合唱團」就是一例。

俱樂部、演唱會已出現「卡士摩合唱團」、「鵝媽媽合唱團」等以演唱西洋歌曲為主的學生樂團。這些樂團的主唱甚至因此被唱片公司相中，成為知名歌手，最有名的是「卡士摩合唱團」的高凌風、「鵝媽媽合唱團」的比莉。（林奇伯，2000）

三、1960 年代

(一) 青少年的搖滾樂

台灣的流行音樂和當時的政經背景有很大的關係，由流行音樂可以看出當時人的生活、思想、社會的變遷，1960 年代台灣在經濟成長中，教育制度做了變革，從 1968 年的「九年國民義務教育」，並且開始了中學之後的英語課程，整個社會對於接受西方文化的能力增加了許多，於是搖滾樂更容易為人所接受。當時的搖滾樂中，歌曲常有反戰的思想，藉著歌曲的流行把自我的意識傳播出去，像是披頭四合唱團的歌曲中就經常有這樣的理念。

前述所提到台灣的青少年(戰後才出生的)養成一股聽西洋「熱門音樂」(以美國傳入的搖滾樂、民歌為主)的風氣。也與台灣原有的老台語歌聽眾繼續維持原有的分裂，形成一種各自聽國語流行歌、台語歌及西洋熱門音樂的新分裂狀態(譚石，1991；曾慧佳，1998)。另一方面，當時的政府刻意的隔離和大中國意識形態的牽絆下，青少年也無法與台灣1960年代的本土文化融合。於是，美國文化有的豐富的物資、科技及幻想，代替了中國及台灣；其中又以搖滾樂最能滿足次文化的需求。搖滾樂的叛逆、顛覆、自由、自我創造、自我表現、性慾宣洩及特異風格等，都是當時青少年在苦悶貧瘠的環境中被壓抑的慾望(葉月瑜，2000)。

(二) 熱門音樂樂團的發展

1960 年代的搖滾音樂和流行音樂的演變密不可分。1960 年代中期美軍駐台期間配合台灣經濟成長，以美軍俱樂部及飯店夜總會為主的據點帶動了熱門音樂樂團的發展，像是 1960 年代中的電星、雷烏、雷蒙、石器時代、MJD 等團(羅珞珈，1969)以及 1970 年代初期的陽光、時光、愛克遜、水晶、鵝媽媽等(『音樂』雜誌)。同時的翻版唱片工業也在 1960 年代末興盛，如神鷹公司的「學生之音」系列幾乎達到每月一張的出片量。於是，電台節目、樂團、翻版唱片工業、夜總會、美軍俱樂部、演唱會及少數的電視節目形成了 1960 年代末熱門音樂流

通的管道，電台節目的安排與翻版唱片的選曲以美國流行歌曲（pop）排行榜，像是 cashbox、billboard 上的暢銷歌曲為主。

1960 年代初期電視台的節目開始有樂團的演出（台視的「爵士新聲」、「星星」），培育了第一批的職業樂團，如「雷蒙合唱團」就是當時有名的樂團，已演唱當時的西洋流行音樂為主。電台熱門音樂節目主持人陶曉清也不定期出版【暢銷音樂】小冊子來介紹當時剛成立不久的一些校園熱門樂團。此時期樂團組成的特色是僑生和大專青年佔極高的比例，以 1969 年出版的【今天雜誌】所提供的樂團基本資料為例，除了美國學校外籍高中女生所組成的「安琪兒」不計之外，其餘的五個樂團 22 個團員之中，大專生佔 77%。

從 1950 年代到民歌運動之前，熱門音樂活動的常態性演出場所與成人娛樂世界結合在一起（美軍俱樂部、飯店夜總會、歌廳），業餘的合唱團也經常在不定期巨型的演唱會中表演，組團玩熱門音樂是流行、新鮮的同義詞，像是高凌風的「卡士摩」合唱團、劉文正的「正午」合唱團、蘇芮的「2001」合唱團、陳志遠的「時光」合唱團、薛岳的「陽光」合唱團在這一時期都有組熱門樂團與駐唱的經驗。當時的國語歌壇也出現以樂團形象包裝的「泡泡糖」樂團等。

台灣有關民謠搖滾的論述也開始出現。像是當時知名電台節目主持人陶曉清在一本介紹熱門音樂的書裡頭就提到：

「在 1960 年代以前，熱門音樂只是少年男女跳舞的專利品。一般成人對它不屑一顧。可是它後來起了變化，它逐漸成為一種思想表達的工具，有人用它來反映社會的形形色色，還引起了知識份子的注意，更多的控訴歌曲出現了，引發了熱門音樂的革命----- 一場緩慢卻極重要的精神革命」（陶曉清，1974）

四、1970 年代

(一) 創作歌手的產生

1970 年代台灣的國際地位開始連年受挫，由保釣運動、退出聯合國，一直到1978年與美國斷交。先前因接受美援而引進美式熱門音樂並已受影響十多年的青年學子（包括學習吉他、在民歌餐廳唱西洋民歌），因為國家外交的挫敗反而興起一股「唱自己的歌」的創作熱潮。年輕大學生開始將所接收的民謠搖滾曲風及「創作歌手」(sing and song writer)的概念帶入其創作中，造就了1970年代中期以來由民歌到校園民歌的興盛，並在1979 年「龍的傳人」歌曲的流行中，將當時因與美國斷交所帶動的民族主義意識推到最高潮，並與1970年代中期以來興起的批判「靡靡之音」、以及鄉土運動有所連接，甚至極少數亦與當時國內已興起的黨外政治運動有所呼應（張釗維，1994；張南生，1991）。

1970 年代的民歌運動受到 1950、1960 年代興起的西方搖滾樂的洗禮，並接續發展出全球化的流行音樂模式：強調現代化與國際潮流，卻又一逐漸在音樂中形塑本土認同（簡妙如，2001）。一直到了 1970 年代末，年輕學子由聽熱門音樂轉而投入創作校園民歌。1970 年代的「熱門音樂」已漸漸變成專以搖滾合唱團所演奏的音樂形式，像是「rock」、「pop」、「disco」等，而一些以「熱門音樂」為名的演唱會，其演出團體多半清一色是這類的合唱團，像是 2001、時光、Rock City Band 等（『滾石』編輯部，1977），至於當時的民歌與此熱門音樂間的區別在演唱場合、樂迷、電台節目、歌手自身的取向。

在唱自己的歌的風潮下，當時熱門樂團開始普遍感受到必須自行創作的壓力，當時有組樂團並不定期在雜誌寫音樂文章的崔可銓（筆名崔克）談到當時熱門樂團自行創作的困境：「目前國內的演唱團體，都是以模仿外國歌曲為能事，有人建議熱門音樂的朋友也應效法楊弦、吳楚楚，把西洋搖滾中國化，殊不知用國語來演唱西洋形式的音樂在格調上就很難契合。」「當然組成合唱團的朋友也不宜妄自菲薄，決定了自己的歌路後，時時可以去嘗試，成果是漸進的而不會是短期奏效的；不妨從歌曲的改編著手，而且音樂是世界共通語言，用哪種語言來

演唱並不是最首要的」(崔克, 1977)。與崔可銓同一樂團的成員意念祖也在另一場座談會上發表它的想法：「首先要澄清一個觀念——唱西洋歌曲就是崇洋，事實上，我們團員國家觀念都很強烈，我們不準備去做東方味道的搖滾歌曲，不準備去填中文的詞，因 Rock 之為 Rock，是有它的音樂風格、觀念和型態的特色，若今天我們用中文配西樂，或用英文配中樂來做 Rock，那會變得不倫不類，何況音樂是世界共通的語言，用不用中文唱並不重要，更與國家觀念和民族扯不上關係」(滾石雜誌, No.23)。

(二) 組團風氣日漸形成

順著這股創作風氣，一直到 1970 年代民歌的末期突然出現一些大受歡迎的國語搖滾樂團，如「丘丘合唱團」、「紅螞蟻合唱團」、薛岳與其所屬樂團等等。追究這一波樂團熱潮的起源，陶曉清說，主因是歌手羅大佑的專輯與演唱會大量使用 BAND SOUND (樂團現場演奏)，歌曲中批判的形式也引起市場廣泛的迴響。「當時這一波風潮確實也曾讓人以為台灣的樂團時代已經來臨，然而卻不過是曇花一現」，「民生報」資深記者王祖壽說。這陣熱潮已經帶動學生組 BAND 的風氣，當時功學社更每年舉辦全國校園搖滾大賽，也讓許多歌手出線，如張雨生、邰正宵、「東方快車合唱團」等，但實際出片時卻只有「東方快車合唱團」以樂團形式發行專輯，張雨生與邰正宵則以個人歌手的型式發行唱片。陶曉清解釋，市場對樂團的反應不熱，加上養一整個團所費不貲，只與主唱簽約的風氣從高凌風時期到張雨生，一直維持著 (林奇伯, 2000)。

余光中是當時台灣搖滾樂意識形態的主要傳播者，自 1971 年開始就經常在各大專院校以搖滾樂為題發表演說。在 1973 年台北所舉辦的一場搖滾音樂欣賞會上發給聽眾的節目手冊上寫：「搖滾樂的天地很大，絕不是電台主持人，每天播霉了的排行二十，更不是會阿貓阿狗在台上窮吼那些玩意兒，他們都只沾到一點邊緣，根本未曾進入。我們如果懂得時代潮流，懂得現代藝術，懂得生活與音

樂，更重要的，我們如果懂得對傳統人性的關心與原始生命的眷戀，我們可以從搖滾樂中，聽出許多道理來。」（搖滾大餐節目手冊，台北，1973）

1975年美軍撤出台灣後，熱門樂團少了一個經常性的演出場所，民歌運動展開後，搖滾樂團的活動空間更是被慢慢的擠壓，搖滾樂團慢慢走入地下（蔡宜剛，2000）

五、1980 年代

（一）台語搖滾歌曲盛行

1980 年代對台灣而言是一個社會在長期禁錮後面臨鬆綁的年代（曾慧佳，1998）。當時的音樂背景是以大眾傳播媒體播放美國流行音樂告示排行榜的歌曲為主，當時在台灣推動「另類音樂」包括了在聯合報、民生報撰寫樂評的何穎怡與分別任職於金聲、滾石的任將達、楊嘉與王明輝，他們以唱片公司發行的宣傳刊物，向樂迷與唱片行鼓吹新的音樂（羅悅全，2000）。

在解嚴前社會上反動思想與對政治環境要求鬆綁的呼聲愈來愈大。為了抗議對本土語言、文化長期的壓制，一群年輕的台語歌手呼應著黨外運動，用本土的聲音喚起人民內心的感情。1980年代，黑名單工作室所出版的「抓狂歌」專輯，以台語搖滾直接批評當時的政治，其中有一首「民主阿草」唱著「老法統唉啊無天理，霸占國會在變把戲」（曹銘宗，2000），以及諷刺萬年國會的「牽魂歌」等，傳唱一時，形成彼時流行的台語民謠風（楊錦郁，2000）。

當時參與黑名單工作室的知名音樂製作人林暉哲就曾表示，「抓狂歌」的成功確參雜許多非音樂性的附加條件，如將政治議題寫進歌詞、以台語唱、以 Rap 唱、潛在的樂團組合等。而這些特色也都成為之後台語歌曲，甚至是台灣前衛流行音樂不可或缺的元素。

「抓狂歌」燃起一把新台語歌謠革命的火，在同一年，新聞局所主辦的金曲獎也正式新增加了台語歌曲獎項。社會教育學者曾慧佳在《從流行歌曲看台灣社

會》一書中就表示，這可以視為台語歌曲在長期被壓抑之後，藉著本土思維的高漲，首度進入官方認可的文化場域中（林伯奇，2002）。

（二）樂團創作歌曲

1980年代的台灣，玩團的年輕人，是少數中的少數，異類中的異類。外交、A to Z、2001是那時最重要的搖滾樂團，當時的樂團生存空間狹小，僅能在少數餐廳、Pub中演唱，而且這些場所並不允許樂團演唱創作曲，能以搖滾樂團的姿態發表專輯的更是少之又少。到了1987年台灣解除戒嚴，政治體制鬆綁了，經濟體制也逐漸邁向自由化和國際化的歷程。在1980年代，大型的音樂公司如：滾石、寶麗金、飛碟等陸續加入音樂工業的市場，它們開始採用歐美專輯式的企劃觀念以及多媒體的行銷手法，宣傳人員、演唱會、排行榜等促銷方式因此被廣泛的使用。到了1990年代以後，全球六大唱片公司Polygram（寶麗金）、EMI（科藝百代）、BMG（博德曼）、Warner（華納）、Sony（新力哥倫比亞）、Universal（環球）都相繼進入台灣，對台灣音樂市場結構、音樂產製的策略與內容，都有相當大的影響（李天鐸，1998）。

另一方面，校園民歌及其所帶動的新一代創作歌曲的流行，開始對台灣原有的流行音樂生態帶來重大的衝擊與變革，使得消費者結構及流行音樂地位的轉變，促使流行音樂的聽眾及消費者由成年的中下階層、加工區青年，轉向一個新出現的學生市場；原先崇拜西洋搖滾歌手及音樂的學子，轉而崇拜能自行創作並演唱的本地「創作歌手」。這些年輕人是在1960、1970年代聽西洋熱門音樂成長的，現在成為市場消費的主力。同時唱片公司老闆，帶動新一批形象鮮明的創作歌手(sing and song writer)，加入1980年代的台灣流行音樂場域。在音樂創作上，以羅大佑為代表的音樂人，由中西混血式（hybridity）的流行、搖滾曲風，及批判社會現實、引領文化議題的歌詞，開啟了不同於校園民歌的流行音樂創作。以搖滾曲式來創作的「新台語歌」加入「流行」音樂市場（簡妙如，2001）。

（三）受樂團影響的音樂創作人才產生

1980年代的熱門樂團受在台灣1960、1970年代聽「熱門音樂」的風潮中，一批早年便以演唱西洋歌曲為主的歌手（如黃鶯鶯、蘇芮及陳淑樺等人），以及一批自彈自唱的表演者及熱門樂團，這些歌手及熱門樂團的樂手，初期皆以翻唱西洋歌曲（如瓊貝茲Joan Baez式的民謠搖滾）或搖滾樂為主（即一般稱的Cover歌曲）（如早年的電星、雷蒙等），也有鑽研樂器演奏的樂手（如江健民的吉他），也培養出一批1980年代以來的台灣唱片界的人才，像是音樂製作人、樂手、經營唱片業或創作歌手的行列（如鈕大可、劉天健、崔可銓、張耕宇、江健民、朱劍輝、庾澄慶、楊黎蘇；薛岳、李亞銘等，就連羅大佑學生時代便是由組熱門樂團開始創作，而非經由參加民歌運動）。這些1980年代的音樂製作人，在早年對西洋音樂一定的模仿、摸索、磨練表演能力後，後期便也開始自行創作，在校園民歌之外，開創了另一條較有搖滾風味的台灣流行音樂創作方式或具有校園民歌及搖滾樂的「混合」式創作（如丘丘合唱團的「就在今夜」專輯）（簡妙如，2001）。

當時的國語流行歌壇被批判：「毫無創意的音樂型式及不斷玩弄文字技巧並不斷呼口號的愚蠢行為……」，「『填詞』……陳腔濫調……流行什麼、什麼賺錢，大家就一窩蜂……音樂在台灣已變得毫無主體、毫無創意、毫無色彩可言了……」（《搖滾客》，no.2，133）。而除了評鑑少數較有新意的本地創作人外，該雜誌（連同水晶唱片）也進一步舉辦「台北新音樂節」，以期能帶動勇於開創、融合新音樂元素，並傳達人文意涵、屬於本地的音樂人及其創作作品風潮。

（四）樂團創作比賽的興起

繼早期金韻獎、大學城（全國大專創作歌謠比賽）之後，1988年開始有以樂團形式為主的音樂比賽，分別是ICRT（台北國際社區電台）主辦的「青春之星 - 熱門流行音樂大賽」（多由滾石發行），以及YAMAHA（山葉樂器公司）贊助、救國團合辦、由原大學城製作單位另外舉辦的「全國熱門音樂大賽」（多

由飛碟發行)。這類比賽多針對大專院校學生設計，既鼓吹年輕學子投入創作，也以搖滾樂及樂團形式作為其追求的目標；而連同這種創作比賽風潮，也能看到相關的附帶機制，包括各大學原本就林立的吉他社也開始有熱門組，或者直接成立熱門音樂社，連帶的，販售音樂器材的樂器行也更加活絡（民生報，1988）。

六、 1990 年代

（一）新台語歌運動的影響

「抓狂歌」的批判精神使台語歌曲獲得知識階層的注意，1991 年林強的《向前走》專輯則使台語歌一舉攻佔青少年的主流文化，拓展出年輕市場。以製作國語歌曲的班底製作台語專輯，前衛的音樂元素使用，讓林強的「向前走」流行味十足。隨後林強又陸續的《春風少年兄》與《娛樂世界》兩張專輯中《娛樂世界》引進歐美前衛的電子音樂元素，讓台語歌真正成為台灣樂壇領導潮流的先驅，同時台灣的許多樂團也都以唱台語歌來表達他們的實驗理念，如伍佰、阿德、亂彈、五月天等都是（林奇伯，2002），「新台語歌」成為熱門風潮、多種語言「混合發音」開始見怪不怪（祝務耕，1992）；唱片公司的老闆或製作人，則開始向寫台語詞見長的作詞人，指定要「新台語歌」，意指的便是與原有的通俗閩南語歌曲不同的新台語歌謠，或是帶有西洋音樂身影、但已本土化的台語搖滾（李坤城，1994）

1990 年代初的新台語歌運動，以及跨國公司進入台灣市場後的本土獨立廠牌議題，亦牽動了「流行音樂商品」與「自主文化藝術」之間的思考，野台開唱的主辦人 Freddy 說 1995 年，在台灣的創作樂團大概不超過 10 個（新新聞，2000，no142）。在「新台語歌」之後，新世代的流行音樂市場，能接受多語混合的新時代。

在此時 1990 年代初真言社的作品中，除了林強帶動的流行「新台語歌」風

潮外，也首度使國內流行歌壇出現明顯被區分的「非主流與另類音樂」類型（簡妙如，2001）。

（二）非主流音樂作品

1980 年代末、1990 年代初，水晶唱片陸續出版其被稱為「非主流」的本土新音樂作品。強調「非主流音樂特質、本土認同與意識形態顛覆」，亦即以小眾市場策略，以壓低成本，不量產而採長賣策略，並以雜誌或報章論述培養基本消費群，有別於一般的大眾流行音樂商品體制；同時也多是台語歌謠的新型態創作，混和西方與本土音樂元素，而少有悲情的描述，反而多戲謔的創作，勇於挑戰禁忌話題、顛覆偶像歌手形象，運用「抗議歌手」知名（亦咸，1991）。

另一方面，1990 年代樂團復興聲中，以骨肉皮、濁水溪公社等為主的一票地下樂團悄悄在 PUB 生根，主流唱片公司如「友善的狗」與非主流如「水晶唱片」開始發行他們的專輯，讓喜愛樂團的小眾樂迷能夠得到地下樂壇活躍的資訊。於是這一波地下的創作力逐漸持續，2000 年再創台灣樂團的高峰（林奇伯，2000）。

（三）樂團之聲興盛

1990 年代樂團音樂興盛，像是「CHINA」、「庾澄慶 & 頂尖拍檔」、「BABOO」、伍佰及其樂團等，都集中在 1992 年發行，「樂團時代已經來臨」再度被提出。但其實市場的反應並不好，只有「庾澄慶與頂尖拍檔」因打著成名歌手庾澄慶的招牌而銷售不錯。堅持搖滾風格的伍佰一直到 1990 年代中期才以在 PUB 小眾經營的方式，搭上樂壇的「台客風」而迅速竄紅，但「伍佰 & CHINA BLUE」還是以伍佰的創作歌手形象為主，樂團仍是配角。伍佰唱國語歌曲有濃濃的台語腔，在過去是流行音樂市場上不受歡迎的，然而台語歌曲流行、本土意識抬頭後，伍佰的「台客」風情因此游走國、台語樂壇，風靡各個年齡層的樂迷。「伍佰的成

功確實歸功於他在舞台上所展現的那股『台客』狂浪不羈的江湖土味兒，但平心而論，他的搖滾方式卻也引導台灣樂壇找到屬於本土的搖滾特殊風格」曾在電台主持音樂節目多年的暢銷作家陳世良表示，伍佰現場演唱魅力十足，將台語歌曲中特有的台灣味用西洋音樂元素表現出來，強調臨場感與狂放搖滾的《樹枝孤鳥》專輯是代表作品（林奇伯，2002）。

伍佰所帶動的欣賞樂團現場演唱風潮，不同於過去台灣市場曾有過的樂團（即使也是搖滾樂團如丘丘、紅螞蟻等），而是在1993~1994年間，已風行於台北夜生活的pub或live house 演出文化：「一走進pub，眼前是層層人牆，除了別人的屁股和肩膀，看不見伍佰一丁點影子.....其實，這已經不是第一次了。不知從什麼時候開始，『每個禮拜五聽伍佰』，成為某一群人的習慣。」（翁嘉銘，1996）。

伍佰的作品中唯一一張全為台語歌的《樹枝孤鳥》專輯，被評為「伍佰的顛峰之作，....集前瞻、復古一身的音樂和令人驚喜的台語文造詣 及對台灣社會細膩的觀察」（梁岱琦，1998）並在隔年得到金曲獎最佳專輯。根據簡妙如的研究（2001）：伍佰帶動1990年代晚期，尤以1996、1997以後台灣「樂團」風潮，讓國內主流唱片業者開始對樂團的投資出版意願提高（如寶麗金發行「糯米團」、新力唱片推出「廢五金」樂團；而原真言社則繼續發掘了「亂彈」）（趙靜瑜，1997b）。其中「亂彈」是融合宜蘭歌仔調及北管音樂的搖滾，而「糯米團」是台灣本地化後的前衛流行Disco-Funky 樂團，集新世代的幽默。另一方面伍佰展現音樂創作者的強烈意志：伍佰個人音樂特質的傳奇，是由非主流與另類等待市場成熟而創造出「live band」得以流行的歷程。

(四) 多元的樂團風格

1990 年代中期後，解嚴後成長的世代在媒體資訊空前開放的環境中成長，已經成為流行市場的消費主流，解嚴以後報禁開放，報紙增張，大篇版面介紹國內外另類音樂，接下來有線電台增加數十個頻道，國外 MTV 大量進入，聽眾打開電視，看到的是全世界的資訊，聽到的是全世界的音樂時，他們的需求已經改變，非原本同質性過高的國語歌壇的抒情流行曲。水晶唱片負責人任將達指出，唱片市場結構終於產生大幅改變。新曲風如 R&B、世界音樂、或以搖滾為基底延伸出的音樂已被越來越多的聽眾接受（李珊，1998）。

資深電台主持人陶曉清表示，以前台灣的唱片都是少數人在不同的歌手專輯擔任製作，時間久了不一樣的歌手專輯往往呈現類似的習慣與手法，讓流行音樂失去新意與區隔。樂團的創作與表演方式都是集體的，一群人共同奮鬥、努力，在不斷的挫敗中，摸索出屬於共同的音樂信仰與價值觀。每一個樂團是不同的組合在玩音樂，風格自然不同；而樂團活躍的音樂環境也將走向多元（林奇伯，2000）。

1990 年代後半音樂上終於展現多樣性，即是樂團之聲(band sound)，由「伍佰」到「五月天」，在國際化的影響下音樂也更為多元。在伍佰崛起後，1990 年代前後便已在台灣發軔的眾多「地下樂團」(undergroundmusic or band sound)開始受到重視。根據簡妙如的研究（2001）：1993 年到2000年共有「友善的狗」唱片公司，出版過國內第一個重金屬搖滾樂團「刺客」（1993）、《台灣地下音樂檔案》（1995），樂團合輯《歹國歌曲》（恨流行）獨立唱片公司1998年發掘了四分衛、董事長、五月天等樂團）、「原音社」、「四分衛」、「夾子」等樂團專輯（角頭唱片出版）等。另外關於樂團方面的書籍如的出版與電子刊物、相關比賽活動的推動都使台灣的樂團文化在1990 年代後期達到鼎盛的程度。

這些樂團代表了與崛起於1990 年代上半期之伍佰的不同世代，是在1998 以

後才在pub 演唱的新生代,包括滾石出版的「五月天」,新力唱片出版「脫拉庫」,魔岩出版「糯米團」,以及在角頭唱片出版第一張後,轉往動能唱片發第二張的「四分衛」、宇宙唱片發行「董事長」等樂團,皆是主推主流市場,而非只著眼於地下音樂。尤其滾石所推出的五月天,在1999~2001 團員入伍為止,所發行的《五月天》、《愛情萬歲》、《人生海海》三張專輯不僅銷售量佳,也繼伍佰之後,成為最受學生喜愛的新生代樂團;在去年(2001)的「你要去哪裡」暫別演唱會中,2000年新當選的總統陳水扁,也自稱「歌迷」參與盛會(田瑜萍、陳忠榮,2001);不僅樂團已逐漸世代交替,亦打入主流市場。

「閃靈」樂團主唱、也是「全國搖滾聯盟」總監的 Freddy 則認為,樂團的精神已經在年輕音樂人口中扎根,主流市場接不接受並不重要。他並指出,今年二月總統大選期間,呼籲台灣人正視中國強權併吞台灣野心的「反霸權併吞演唱會」曾吸引許多樂團與樂迷參與,這樣以生活議題為主題的音樂動員方式,就是主流市場外的另一種可能性,他表示「搖滾的形式,為年輕人提供了某種發表意見與結合共識的可能性,而那將是最符合 BAND 精神的酷事,不必經過主流市場,音樂本來就應該存活在生活中。」

樂團的音樂元素是外來的,1990 年代末期,樂團為它加上一點台灣傳統樂曲的可能,配上台灣人心情的歌詞,在廣大的國際流行音樂版圖中,他們在唱自己的歌,自己的心情,也企圖在困難中創造自己的音樂時代(林奇伯,2000)

表<2-2-1>不同時期的台灣流行音樂與社會之關係

年 代	1950-1970 年代	1980 年代	1990 年代
社會背景	政治威權統治 經濟體系的發展	政治解嚴	經濟國際化
音樂工業	翻版代工、自製生產 時期	大型唱片公司興起	國際唱片公司進入

資料來源：蕭蘋、蘇振昇（2001）。流行音樂與社會文化的價值：五種理論觀點的詮釋。

第三節 台灣搖滾樂團表演空間、經營型態與傳播媒介

一、台灣搖滾樂團的表演空間

搖滾樂團原本的表演空間在 1960、1970 年代時是夜總會、民歌西餐廳等地，這兩個表演的空間中，樂團在其中並非觀眾唯一的焦點，通常都以接受觀眾的點歌，於是當時的樂團在平時練團時所要準備的就是大多數聽眾所喜愛的、點播率較高的歌曲，這樣的樂團通常稱之為「作場團」。1975 年美軍撤出台灣以後，再加上民歌運動的展開，搖滾樂團的活動空間逐漸的被擠壓而形成了所謂「地下樂團」這個名詞（新新聞，2000.08，no.142），亦可稱之為「地下音樂」、「地下搖滾」，其音樂內容偏非一般人易於接受的，其唱片亦未經商業包裝，為獨立唱片來發行（翁嘉銘，2004）。這些「地下樂團」的表演場地主要是現場演唱的 pub，或稱 live house（樂吧）。

1990 年代初，在「台北新音樂節」出道的樂團 Double X 的樂手在台北開設以現場演唱為號召的 Pub——「Wooden Top」，陸續開設的 live house 還有「人狗螞蟻」、「搖滾陣地」等，提供場地給新一代、標榜自我創作的年輕樂團，如「刺客」、「骨肉皮」、「直覺」等定期演唱，參與的聽眾除了樂團樂手的親友外，有不少高中或大學的樂迷（李珊，1998）。

當時的表演內容通常都以 1980 年代初期的重金屬搖滾樂風為主，並且是以翻唱歌曲為重的表演方式。經常在 pub 裡表演的職業樂手許勝峰就表示：「當時的搖滾樂團通常都以翻唱西洋歌曲為主，創作難以維持生計。」1994 年時「Scum」在台北開始營業後，因其負責人即「骨肉皮」樂團的團長，對來表演的樂團特別規定至少有一首自己創作的歌曲，因此創作的意識與動機就在表演場所的推動下逐漸形成。

這些表演場所有些陸續因經營不善而關閉，像是當時許多地下樂團常去表演的「Scum」於 1995 年關閉，但隨後又有許多 pub 陸續以現場的創作表演為經營

重心，像是台北的「地下社會」、「The Wall」、「河岸流言」、台中的「老諾」、高雄的「ATT」等也陸續開始營業。這些「live house」除了讓樂團展示創作，也讓唱片公司藉此與樂團合作。唱片公司開始注意到樂團音樂的市場。1995年跨國唱片公司 Sony 在台灣成立了子公司「暗譜」(Amp) 公司，與許多在這一、二年間在前述表演場所中演出的樂團簽約，並且發行了以「台灣地下音樂檔案」為名的樂團專輯，讓許多樂團有了發表創作的管道，但也產生了唱片公司經營策略與樂團經營理念相左的困境，於是促成了樂團獨立製作的想法，即一部分的樂團是朝獨立製作的方式進行創作、錄音、生產、發行等的工作。以下說明台灣唱片工業發展的概況。

二、台灣唱片工業的變革

根據張廣天(2004)指出唱片是一種媒介，負載的是人類社會的聲音藝術。這種媒介不同於一般個人或人群組織的聲音表演。唱片業的興起，使得藝術、技術、宣傳、廣告，都要在工業化的製作下運作。造成了市場是唱片工業賴以生存的社會基礎，而唱片工業又改變了音樂的藝術，1960年代的政治與社會運動造就了搖滾樂，而搖滾樂也因為普及於人民生活中產生了消費市場。再加上唱片傳播技術的突飛猛進，大量唱片開始由唱片公司投資生產，並發行全球。最後促成了現代唱片業機制的成熟和完善。

在1960年代的中期和晚期，許多獨立唱片公司被大公司併購，以利其更有效地控制價格和市場，企圖把不同音樂類型的各種專業，融合到單一企業體系內，達到更集權化的發行工作。

1970年代，大唱片公司的龐雜財務與業務組織卻沉重地限制了其繼續開發市場和挖掘受樂迷青睞的樂手的工作，並且轉而利用大公司的龐大資源發展當時興起的「藝術搖滾」(Art Rock)，以工程化的錄音室聲響，成為樂手實現藝術價

值的架構，卻也因為花費昂貴而需轉嫁到消費者身上，因而逼使沒有太多錢的工人階級與年輕人漸漸疏遠搖滾樂市場。終於到了 1970 年代中期，由充滿憤怒、反叛的年輕人所主導的「龐克革命」(Punk Scene)，摧毀了集權式的唱片工業結構，再次催生許多中小型的獨立唱片公司，使其佔有一塊狹小但還算具有發展空間的市場(李珊，1998)。

在台灣的第二十世紀上半葉，台灣開始接觸了現代的留聲機及唱片的科技發明，並有進口的電影播放及本地廣播電台的設立；直到二十世紀的下半葉開始，本地的唱片業才因為有自行生產，錄製的技術條件才因而崛起(包括壓製唱片到開發錄音技術)(葉龍彥，2001)

1981 年荷蘭「飛利浦」公司成功研發 CD 雷射光碟軟體，CD 播放系統則由同開發的日本新力公司推出，音樂軟硬體數位化開始，同年也是流行歌曲改革的起點，當時國內經濟開始起飛，國內樂壇在短短數年間極度地膨脹，加大了國語樂壇競爭機制和商業運作的發展。同年國內另一家龍頭唱片公司『滾石唱片』正式成立。1983 年隨著雷射唱盤的研發成功，國內開始有商人進口，只是當時的雷射唱片價格非常昂貴，種類也只有測試音響的純音樂片。同年【喜馬拉雅】唱片公司成立【海山唱片】結束營業，接著十餘年的發展後，在 1995、1996 年，滾石底下的魔岩到了正式脫離滾石獨立，並成功製作伍佰和 China Blue 樂團的「枉費青春 Live」。

另一方面，在流行音樂之全球化的過程中，跨國音樂公司不斷地高喊「音樂無國界」口號，傳達的訊息是：台灣流行音樂亦必須面對全球化的浪潮。主要幾個傳播集團紛紛在 1990 年代針對台灣市場推出行銷計畫，跨國公司在台灣設立分公司如：寶麗金、科藝百代、新力、博德曼、美希亞。同時，本土重要的大型唱片公司如：飛碟、滾石、巨石，或是加盟跨國音樂公司，將海外發行代理權交由跨國音樂公司處理(葉淑明，1997)。

表 < 2-3-1 > 跨國音樂公司在台灣投資情形一覽表

跨國音樂公司	台灣分公司
PolyGram	寶麗金
Sony	新力
Warner	華納飛碟
EMI	科藝百代
BMG	博德曼
Universal	環球*

資料來源：葉淑明（1997）。跨國傳播集團與華語流行音樂政治經濟學分析。

搖滾樂團亦依循台灣流行音樂的模式而行，即由歌唱比賽中優勝者能與唱片公司簽約，但是很少唱片公司發行樂團的專輯，其原因在於

- 「1. 樂團文化在台灣尚未行成市場，在商業利益考量下不去發展；
2. 認為樂團人多，七嘴八舌意見雜；
3. 認為媒體對樂團的推廣並不熟悉，很難達到效果；
4. 唱片公司經營本身不喜歡樂團型態的音樂」（李岳奇，1997）

與搖滾樂團相關的研究還有「獨立唱片」的部分。「獨立唱片（independent labels, or independent record companies，簡稱為 indies）」。由於金曲獎在 2000 年開始先後頒發給獨立唱片「角頭唱片」的原住民歌手陳建年、自行發片的「交工樂隊」、「魔岩唱片」底下的「亂彈」樂團，由眾所矚目的金曲獎頒獎，使得「獨立唱片」、「地下樂團」的表現受到重視。獨立製作的唱片公司可由表<2-3-2>來瞭解。

表<2-3-2>台灣獨立製作的唱片公司年代一覽表

唱片公司名稱	創立時間	創辦人	製作類型
水晶	1986	任將達	搖滾樂團
大大樹音樂圖像	1993	鍾適芳	世界音樂
赤聲搖滾	1997	樊智鵬	搖滾樂團
角頭音樂	1998	張四十三	原住民音樂、搖滾樂團
實幹文化	1998	骨肉皮樂團林志堅	搖滾樂團
阿帕唱片	1999	簡立明	搖滾樂團
佛銳唱片	1999	閃靈樂團林昶佐 (Freddy)	黑死金屬樂團

(資料來源：【搖滾客】復刊 1 號)

流行音樂的場域離不開商品的運作邏輯，而音樂工業的特殊性在於，一旦唱片生產通過損益平衡點 (breakevenpoint)，利潤就會以驚人的速度快速累積，也就是說，唱片的再生產價格只佔生產價格的一小部分。因此一張唱片的大量銷售比那些虧損的唱片的淨銷售更有利潤，花在確保這大量銷售的唱片成為必要的開支 (一家唱片公司每個月推出的十張專輯中只要有一張大賣就可以賺錢)。所以只有主流唱片公司能提供此種冒險 (以及資本額) 與依靠明星制度他們的流行是事先可以被保證的策略 (Frith, 1988)。這也就是 1990 年代國際五大唱片公司紛紛進駐台灣之後，唱片製作費用節節高升的緣故，而其中的預算多半是用於宣傳。

在 1990 年代之前，台灣一張流行音樂唱片的製作成本約百萬元，宣傳成本大約是製作費用的一倍半到兩倍。而自從國際五大唱片公司進駐台灣以後，唱片的預算則從千萬元起跳，這當中所增加的成本多半是用在宣傳 (何穎怡, 1995)。

三、台灣搖滾樂團的音樂節慶

流行音樂的音樂節 (festival) 通常是只在戶外舉行的音樂活動，有大批的樂團與歌迷參加，連續舉辦數日，浩大的場面時常可以震撼聽眾的心靈。

西方舉辦搖滾樂性質的音樂節已有三十幾年的歷史(羅悅全, 2000) 在 1954 年的紐約羅德島 (Rhode Island) 舉辦的「Newport Jazz Festival」成功的吸引許多聽眾，主辦者喬治偉恩 (George Wein) 在 1959 年又創辦了「Newport Folk Festival」。後來英國與美國開始有許多模仿這兩場音樂節的活動出現。這樣的音樂節，樂迷通常定位在青少年族群身上，所選擇的音樂也是最流行的類型。而現在最常令人提起的搖滾音樂節，則是開始於 1969 年的「Woodstock Music Art Fair」(羅悅全, 2002)。

台灣類似的音樂節最早是 1994 年至 1996 年間舉辦的「破爛音樂節」、「春天吶喊」、「野台開唱」等活動。台灣在 1986 年任將達成立水晶唱片時，也舉辦過類似的音樂節活動 (wax show)。1986 年，任將達組織 Wax Club，並買下水晶唱片，代理國外獨立廠牌的地下音樂作品，在校園、Pub、唱片行舉辦唱片欣賞會，推介龐客音樂以後英、美興起的各種流派新音樂。還以舉辦演講、出版刊物的方式，透過音樂傳述種族歧視、同性戀、勞動階級等議題，在情歌當道的流行歌市場中，試圖教育樂迷：流行音樂的主題應該批判現實、關注社會。原來只是基於傳播資訊的活動，逐漸攏聚同好，以水晶唱片為中心的這群人不再滿足於欣賞外來的音樂，進一步發出了「開創台灣新音樂」的企圖。具體行動緊接而至，包括舉辦四屆「台北新音樂節」、培養歌手、自行製作本土音樂專輯、出版「搖滾客」月刊。1987 至 1990 年，出現在「台北新音樂節」的歌手、樂團，包括黑名單工作室、陳明章、林強、豬頭皮、趙一豪、伍佰等 (李珊, 1998)。

規模較大又具有知名度的搖滾音樂節有 1995 年起由兩位外籍人士所發起的「春天吶喊」與從校園音樂社團開始的「台灣樂團野台開唱」(於 2001 年已更名為「野台開唱」(Formoz Festival))，還有一些 1994 年開始的「台北破爛生活節」、「舊監搖滾」、「音速青春」、「台北國際後工業藝術季」與各大專院校熱門音樂社

團所舉辦的發表會等開始陸續展篩。這些活動大多是樂迷自行舉辦的。以下就說明具代表性的音樂活動。

（一）春天吶喊

每年 4 月春假期間，在南台灣的墾丁有一場名為「春天吶喊 野台開唱」的音樂藝術節（Spring Scream，又稱「叫春」）。此音樂節的活動共有 4 天，包含國內外的樂團演出。

早期的「春天吶喊」充斥了 DIY 的樸素氛圍——DIY 當然不只是唱自己的歌罷了，而是創造一種空間，一種讓發生不斷的機會。那時的樂團盡興地演出，給人一種「我們終於也有了自己的青春嘉年華會」的錯覺。（新新聞，2000.08，no142）

「春天吶喊」與其他音樂節一樣強調「原創精神」。根據新新聞的報導，春天吶喊的「主辦單位」是兩個外國人：吉米（Jimi）和偉德（Wade），是音樂的愛好者，也有組團。1994 年時，Jimi 和 Wade 只是單純的想和一些玩團的朋友「有個聚在一起玩的機會」，因而催生了第一屆的「春天吶喊」，當時約有 20 個團參加、近千人同樂。此後，「春吶」參加的人數一年比一年多，許多人都認為「春吶」對鼓勵台灣地下樂團及創作有很大的貢獻，肯定 Jimi 和 Wade 對「春吶」的投入與用心，他們一貫堅持獨立及原創精神，「我不希望這個活動變得太大。」Wade 說：「如果來參加的人太多，就比較沒有大家像是朋友一樣的親密感。」（新新聞，2002.05，No170）。

（二）野台開唱

全國搖滾聯盟的負責人 Freddy 表示：「『野台開唱』想提供城市人一種世外桃源的情調，與台北在地的區域特色結合，不希望變成 Woodstock 的台灣複製版。」。

野台開唱的源起是在 1995 年時，在台灣的創作樂團大概不超過 10 個，Freddy（即台灣知名的搖滾樂團「閃靈」的主唱）為了改變當時唱 copy 歌的風氣、鼓

勵各個對音樂有熱情的團體創作，野台第一次開唱。而當所有的樂團都唱自己的歌以後，未來樂團的發展的走向為何？Freddy 的答案是：「即使是小團，也要唱出自己的風格和特色，而不是抄襲模仿已經出名的大團。」

海洋祭與野台開唱都強調「獨立音樂」，意即重視原創 D I Y 精神（黃俊銘，2004）2002 年以來推行獨立宣傳今年推廣起的獨立錄音。野台開唱主辦者乃以活動整體效果評量（鄭尹真、許雁婷，2004）。

（三）海洋音樂祭（Ho-Hai-Yan Gung-liau Rock Festival）

第一屆海洋音樂祭，由台北縣政府舉辦，主辦單位臺北縣政府標榜「若是不辦海洋音樂祭，這個世紀就看不到這麼棒的音樂慶典了！」的口號，開啟官辦搖滾音樂祭的先例（蔡之今，2004），投入大量人力、物力，包括完善公共設施、有系統的規劃的攤位、大型的舞台與大批警力的支援等，以搖滾音樂結合當地的觀光事業，與歐美日本資本主義音樂公司的行銷策略，或是第三世界國家政府所舉辦具有強烈的政治意味和宣傳目的的音樂會不同。

海洋音樂祭的發想人是獨立廠牌「角頭音樂」的負責人張四十三，把鄉下廟會拚戲臺的形式，延伸到海洋音樂祭，讓中外樂團同臺演出，曲風從嘻哈、搖滾、放克、到民族風、綜藝秀都有；第一屆的海洋音樂祭的內容包括有獨立廠牌唱片大展、福隆海味大賞。而此屆參加演出的有「MC Hot Dog」、「Slingshot」、「脫拉庫」、「糯米團」、「四分衛」、「夾子電動大樂隊」等樂團均為一時之選（蔡之今，2004），確立了「南墾丁、北福隆」的地位（李國盛，2004）。

第二屆的海洋音樂祭則開始分為三類表演內容，包括競賽類（名為「海洋大賞」，在大舞臺由參賽樂團中篩選十團當天比賽）、觀摩類、表演類（名為「熱浪搖滾」，在小舞臺由報名樂團作非競賽的演出）。由於經由競賽類與表演類的形式，鼓勵了許多新興的樂團參與演出。競賽類更把獎項命名為「海洋獨立音樂大賞」只能以個人或樂團報名，強調「獨立製作」的精神，評審的標準為「原創音樂性」及「現場表演實力」，當時參與比賽的個人與樂團有陳綺貞、「脫拉庫」、

「胡椒貓」、「夾子電動大樂隊」、「88 顆芭樂籽」、「呼呼賀」、「海產攤」、「綠野仙蹤」等（蔡之今，2004）。

第三屆的海洋音樂祭有許多贊助企業，諸如統一企業結合超商資源與觀光規劃，使得此活動當地觀光事業蓬勃發展（黃秀慧，2004），而比賽方面則開始有各種不同類型的創作樂團參與。第四屆海洋獨立音樂大賞儼然成為唱片公司發掘台灣新興樂團的重要活動，諸如「路邊攤」、「旺福」、「Tizzy Bac」等樂團都經由海洋音樂祭而發行唱片。第五屆海洋音樂祭則開放給已發行過唱片的樂團參加，則使得參加的樂團之表演經驗比起往年更一致化。

海洋音樂祭其實質內容是以海洋與音樂為內涵的休閒活動，標榜的不是什麼叛逆、顛覆主流的嚴肅社會意識，而是以政府資源提供表演機會給台灣的搖滾樂團一個舞台，並藉此振興貢寮鄉當地產業而舉辦的大型戶外音樂活動（李國盛，2004）。以上的搖滾音樂祭可由表<2-3-3>來瞭解。

表<2-3-3>台灣重要的搖滾音樂活動

名稱	主辦（發起人）	時間	地點
台北新音樂節	水晶唱片	1987~1990	台北
台北另類音樂之夜	藍濃唱片	1991	台北
台北破爛生活節	吳中煒	1994	台北
春天吶喊	Jimi Moe 與 Wade Davis	1995 年 4 月~迄今	屏東墾丁
酒神祭	台大另類音樂社	1995	台北
「搖不倒滾不死」演唱會（野台開唱前身）	北區大專搖滾聯盟	1995	台北
「獨我創作風格----唱一首自己的歌」校園巡迴演唱會	北區大專搖滾聯盟	1995	台北
台灣樂團野台開唱	前期--「北區大專搖滾聯盟」許恆維 後期--「台灣搖滾聯盟」林昶佐（閃靈樂團）	前期 1996.3 月 29 1997 年.3.29 後期 1998.3~迄今	台北
倉庫搖滾	台中 DD	1997	台中
「反霸權併吞」演唱會	全國搖滾聯盟	2000~迄今	台北
赤聲搖滾	馬丁大夫、 「Scum」張賢峰（骨肉皮樂團）	1998.8~2002	台北
海洋音樂祭	台北縣政府、角頭音樂	2000.7~迄今	台北
春之演唱會	地下社會	2001	台北
舊監搖滾音樂祭	嘉義洪雅書店	2003	嘉義
樹葉音樂季	獨立音樂團隊	2004	台北
女搖滾節	角頭音樂	2004	嘉義
秋虎季	台灣搖滾聯盟	2004	台北
硬地音樂大展	華山創意文化園區	2004	台北

（資料來源：研究者整理、海洋音樂祭回想曲（翁嘉銘，2004））

四、網際網路與搖滾相關刊物的發展

1986年成立的「水晶唱片」在2000年9月發行【搖滾客】復刊號，並成立「獨立音樂線上新聞網」網站，發表有關獨立音樂廠牌的文章。當時在寶麗金唱片前身「金聲唱片」擔任國外部經理的任將達，與黑名單工作室的王明輝、現任魔岩唱片國外部經理的程港輝，以及還在聯合報作記者的何穎怡，基於對音樂的喜愛和使命感，一起編了一本討論另類搖滾的同仁雜誌《wax club》，也就是「搖滾客」雜誌的前身。透過這本刊物，他們舉辦了許多小型講座、音樂欣賞會，從那時起，台灣開始出現一群所謂「另類」的樂迷。

由【臺灣立報】獨立出來的【破】報，產生於1994年9月，當中有許多關於搖滾音樂的文章，也介紹當週的各項藝術類表演活動。其總編輯黃孫權在就讀大學（東海大學）時代亦為搖滾樂團的成員，同時也熱衷於學生運動與社會運動（徐淑娟，1997）還有許多唱片公司發行的刊物來宣傳音樂，但由於接下來的網路發達，使得這些刊物的難以經營。

網路看成是一種先進的傳播手段，帶來了標準化、通用化和簡易化。在沒有唱片的年代，一個音樂家的成長必須經過專業的培訓，而唱片卻使利物浦的街頭青年可以實現世界明星的美夢。在唱片的時代，音樂產品的誕生，要歷經創作、排演、灌制、發行和宣傳的漫長旅程，而其中每一個過程，技術專業的含量依然很高。但是在網路的時代，可以用共用的音源軟體組織一個龐大的樂隊，通過個人網頁來舉行一場音樂會，從全世界各地的圖書館或個人資料庫裏瞭解你想知道的各種音樂知識，利用多種方便的軟體來幫助你很快地學會演奏，和各地的聽眾建立你願意建立的任意關係，通過採樣和電腦結合的技術來創造絕無僅有的音色庫。

網路是1990年代音樂交流的重要媒介之一，其中不單只是音樂的互相傳遞，亦是樂手與樂迷間的溝通管道，因此從1990年代開始，樂團的經營策略紛紛朝向網際網路化的方向前進，在各大BBS站開設搖滾樂的看板，甚至是樂團

本身也有專屬的討論區，且 Internet 的網頁中也有專門的搖滾樂討論區，熱門樂器拍賣交換區、樂團團員招募的訊息都在網路中流通。BBS 與網站提供了「一個穿越時間、穩定的、堅實同時性的概念」對於社群意識的凝結有很大的助益。

目前的許多唱片公司的宣傳、論述及銷售通路，大致整合到網路上，幾乎每一家唱片公司都會有一個網站（林怡伶，1995）電腦與網路傳播科技的發達，使得音樂的製作成本大幅降低，傳統的唱片行銷通路也因為網路的發展而獲得改善，使得「獨立唱片」進入市場較容易。目前網際網路上的音樂網站很多，其中有唱片公司自己經營的音樂網站，也有許多是網友自行架設的網站（葉國隆，2002）有許多音樂網站是提供給音樂創作者上傳音樂作品以供他人試聽、下載，因此音樂創作人或創作團體透過這樣的音樂網站宣傳自己的作品而成為網路藝人。在國外的網站當中，類似這樣上傳音樂作品提供試聽的網站最有名的是 MP3.com，讓許多音樂創作者加入，提供音樂創作作品的流傳。在台灣類似的網站當中最知名的便是滾石可樂（呂孟芝，2003）。

滾石可樂網站是 1999 年時滾石唱片模仿國外 MP3.com 所成立的，是讓音樂創作者可將作品放在網站上以提供他人下載、試聽，為樂團建立知名度，更可為專輯作宣傳；對主流唱片公司而言，它可藉由這類型的音樂網站在網路上發掘到有實力的歌手或創作者；而小型的獨立唱片公司，更可以藉著滾石可樂作為獨立音樂專輯銷售的通路。由於滾石可樂提供創作者免費申請成為網路藝人，提供網路藝人放置作品的網路空間，經過三年多的經營，滾石可樂儼然成為亞洲華人地區的創作音樂集散地，目前有 1050 個國內外樂團加入滾石可樂網路藝人的行列，更以每月約 25 個樂團登錄的速度持續成長（滾石可樂，2003）。

BBS 電子佈告欄中亦有許多關於搖滾樂團交流的討論區。像是清華大學所架設的「風之國度 BBS 站」打破了過去分散於許多 BBS 站的搖滾音樂連線版，將許多搖滾音樂類型以及各種流行樂器的討論版集中在一個站中，吸引許多搖滾音樂愛好者前來。後來又有北區大專搖滾聯盟主導在台灣文化資訊站成立了「台灣音樂革命軍」討論專區，包含樂團、樂種、組織、廠牌、音樂活動、演出場所

等分類討論區，聚集上百個創作樂團成立專版。而架設在台灣大學的 ptt BBS 站亦開闢了台灣創作樂團專區（呂孟芝，2003）。在 BBS 討論區中開設樂團的討論版面，對於搖滾創作樂團的經營，可說是提供了一個既便利又無成本的交流管道，讓創作者與樂迷間文字溝通的管道更為暢通。

其他的運用網際網路經營樂團的方式還有利有電子報的發行。樂團發行的電子報通常是放置在樂團網站或者 BBS 專版的進板畫面，樂迷自行訂閱，樂團定期以 E-mail 的方式傳送給訂閱者。通常包含的內容有最近的演出動態、作品資訊、作品試聽、團員最近的動態等。運用電子報傳遞樂團訊息的方式可以增加提醒樂迷的功效，達到最新消息的傳達。但根據呂孟芝（2003）的研究當中，目前國內樂團並未熱衷於發行電子報，是網際網路運用當中，較少運用的一環。其研究當中也提到，目前國內樂團最先選擇的網路宣傳工具是音樂網站的運用，可能原因是音樂網站可不需成本的發表作品又可做專輯與演出宣傳。

五、校園搖滾的發展

組樂團是熱愛音樂的青少年一種表現自我的方式。校園音樂性質社團，是造就許多搖滾樂團的地方。根據李思嫻（2004）報導：清大迴聲社發跡的 echo 樂團主唱柏蒼說：「社團就是可以一群人凝聚在一起，研究音樂、玩音樂，一起生活的方式。」。根據 Bennett（1980）的研究指出樂團是一個小型的社會單元，最重要是重視排練的時間並且擁有對音樂奉獻的精神。從 1970 年代校園開始有「唱自己的歌」而產生「校園民歌」，校園內的搖滾樂團也隨著學校社團開始發聲，促進了校園內搖滾樂團的組成，並且有許多跨校的聯合音樂活動，如 1995 年「北區大專搖滾聯盟」舉辦的「搖不死，滾不倒」、「獨我創作風格」演唱會（羅悅全，2000），使校園的搖滾樂團能與有更多表演與創作發表的機會。以下列出大專院校與搖滾樂團有關的社團。

表<2-3-4>台灣各大學搖滾音樂相關社團

所屬學校	社團名稱
國立臺灣大學	吉他社
國立臺灣師範大學	吉他社
國立成功大學	熱門音樂社
國立成功大學	吉他社
興國管理學院	民謠吉他社
興國管理學院	熱門音樂社
立德管理學院	吉他社
中國文化大學	吉他社
國立高雄大學	流行音樂歌唱社
國立高雄大學	熱門音樂社
國立高雄大學	吉他社
國立臺北大學	吉他社
國立臺灣海洋大學	吉他社
國立臺灣海洋大學	熱音社
國立高雄師範大學	吉他社
國立彰化師範大學	熱門音樂社
國立彰化師範大學	吉他社
國立臺中師範學院	吉他社
國立臺南師範學院	吉他社
國立臺南師範學院	愛樂社
中山醫學大學	熱門音樂社
臺北市立師範學院	吉他社
臺北市立師範學院	熱門音樂社
國立東華大學	吉它社
國立東華大學	熱門音樂社
國立臺灣藝術大學	吉他社
華梵大學	吉他社

然而搖滾社團的經營，有許多困難包括：經費不足、器材少、沒有適合的表演空間等。除了經費與表演空間上的困難外，校園中對於相關的音樂教育非常缺乏。各大專院校開設與流行音樂相關的課程整理如下：

表<2-3-5>台灣各大學流行音樂相關課程

學校	系別	課程名稱	授課教授
實踐大學	音樂學系	流行音樂	謝啟彬
台南藝術學院	一貫制中國音樂學系	大眾音樂與歌曲作法	客座教授
台南藝術學院	應用音樂學系	通俗音樂創作手法	史擷詠
中山大學	音樂學系	前衛音樂	李思嫻
台灣藝術大學	廣播電視學系	電影音樂分析	劉富源
台灣藝術大學	廣播電視學系	大眾媒介與社會	孟淑華
台灣藝術大學	廣播電視學系	音樂與音效	唐榮村、陳宏津
台灣藝術大學	廣播電視學系	大眾傳播史	鄭金標
台灣藝術大學	多媒體動畫藝術學系	樂理與應用	謝宇書
台灣藝術大學	戲劇學系	音效設計與實作	唐榮村
台灣藝術大學	音樂學系	二十世紀音樂史	鍾耀光
中國文化大學	大眾傳播學系	大眾媒介與社會	余小云
中國文化大學	大眾傳播學系	有聲媒體企劃與行銷	葉宛萍
中國文化大學	西洋音樂學系	二十世紀音樂與電腦之應用	許雅民
中國文化大學	戲劇學系	電腦與音樂應用	許雅民
中國文化大學	資訊傳播學系	電腦音效製作	葉宛萍
中國文化大學	新聞學系	大眾文化與媒介	蕭素翠
國立台灣師範大學	音樂系	曲體與作曲	曾興魁
國立台灣師範大學	音樂系	MIDI 與編曲軟體的教學應用	史擷詠
世新大學	廣播電視電影學系	聲音製作	熊杰 陳明珠 黃雅琴

從美軍撤出台灣，民歌運動後，樂團創作產生使得音樂表演空間多樣化出現，從在 pub 內表演自己創作的「地下樂團」，到唱片公司重視而發行的樂團音樂，而後又因音樂工業與音樂創作理念的不相同，產生了獨立製作的概念。

在展演空間方面有相關音樂祭活動，讓欣賞者有更多的機會進入了搖滾樂的

世界中，亦使得台灣搖滾樂團的創作能有更多發表音樂作品的機會，改變了唱片市場潮流的走向，再加上網際網路的發達，使得原本傳統音樂刊物的作業遷移至網際網路中，樂團的經營也可利用網際網路的便利性，發表作品與最新訊息，拉近樂團與樂迷之間的距離，其快速的資訊流通方式，也讓搖滾樂的創作作品融合了國外音樂風格與國內文化的差異。