

國立交通大學

傳播研究所

碩士論文

社群網站時代的次文化社群：台灣獨立音樂圈的社會與文
化資本

**Music community in digital society: The social and
cultural capital of the indie music fans in Taiwan**

研究生：陳之昊

Name: Jhih-Hao Chen

指導教授：張玉佩 博士

Advisor : Professor Yu-Pei Chang

摘要

社群網站的使用，於當代台灣已是極為普遍的現象，亦成為許多人的日常社交管道。此現狀同時也發生在屬於非主流的獨立音樂圈次文化當中，社群網站的使用也因而使得獨立音樂樂迷的交流方式因而發生重大變化，同時獨立樂團也以社群網站作為經營重心，並採取特定的經營策略。為釐清台灣獨立音樂樂迷的次文化社群特性，以及在使用社群網站後，對此次文化圈之資訊流通和交流方式有何變化及差異，因此我將以社會資本和文化資本為主，結合次文化和社群等概念，透過深度訪談法，進行共 15 人次的深度訪談，並輔以 2 次的 live house 參與觀察，用以檢視和分析此次文化社群之特性及其變化。

研究發現，第一，透過社群網站，獨立音樂社群得以連結彼此、凝聚認同，形成更強的社群感；第二，在社群網站中，文化資本和社會資本得到了整合，二者呈現互惠的模式。而近年來興起的諸多影音網站，也使獨立音樂圈在經濟資本上的花費因而有所減省；第三，即使社群網站促使資訊的流通，但不同地區間的獨立音樂場景仍有其資源上的落差。此外，社群網站同時也造成了資訊廉價的現象，使得傳播效果可能不如預期般的樂觀。

關鍵詞：獨立音樂、次文化、文化資本、社會資本、虛擬社群

Abstract

The use of social media which is now quite common in Taiwan has already become a way many people use for daily social interaction. Social media also plays an important role in one of Taiwan's subcultures, that is, the indie music, which greatly change how the indie music bands interact with their fans and the way those fans interact with one another. Meanwhile, the indie music bands rely heavily on social media as particular tactics to manage and operate themselves. With the intention to clarify the features of the indie music subculture and find out the changes and differences made in the information circulation of this subculture, the concepts of social and cultural capital are used as well as the concepts of culture and community. Also, with the help of fifteen in-depth interviews and twice live house participant observations, I could have a close look on the feature and change of the indie music subculture and analyze both of them.

This study mainly indicates three things. First, with the help of social media, the members in the indie music subculture can connect with each other more than ever and form a stronger sense of belongingness to their culture. Second, on the social media, their social capital and cultural capital get to be integrated, which is reciprocal for both capitals. Recently, the increasing show-ups of audio platforms and video-sharing websites allow the indie music bands to save much more. Third, even though there is circulation of information on the video-sharing websites, the resource gaps among the indie music scenes in different regions still exist. At the same time, social media make information "cheaper" and less worthy. This isn't a good outcome as people expect.

Keywords: Indie Music, Subculture, Cultural Capital, Social Capital, Online Community

致謝

大四準備研究所時，每當看到碩士論文中前幾頁裡的致謝時，總覺得有些不以為然——不過就是篇論文，哪來這麼多事、這麼多人好感謝的呢？時光荏苒，轉瞬間兩年多就這麼過去，輪到我完成了一篇自己的論文，要動筆開始寫致謝時才發覺，原來一篇碩士論文，背後得由這麼多人的幫助才得以完成。我甚至開始懷疑，自己是否能在這短短一頁的版面中，把所有在研究所期間中，曾幫助過我的人的名字全都寫進去。「需要感謝的人太多了，就感謝天罷。」這句話想想還真是所言不假。

即便我再怎麼認為難以下筆，我想，有一些人的名字，我仍不得不提到。首先，最需要深深、深深的感謝的人，我想一定是指導教授玉佩老師。她對學術的嚴謹及要求，讓我這個總是依照自己的意思隨意過活，得過且過、渾渾噩噩的人，瞭解、學習到對學術、對事情、對自己、對人該有的責任感與態度（雖然我認為我依然做得不夠好）。對我而言，玉佩老師時常不只是老師，而是朋友、是親人，有時甚至是個媽媽，讓習慣獨居，不常與家人聯絡的我感受到了她對學生的照顧和關心。我是如此自我、任性又脆弱的人，因此，經歷了許多課業、個人上的各種問題與狀況的研究所生涯能走到這一步，我想，沒有玉佩老師一路上的照顧我是無法完成的。

此外，在交大傳播所中，所碰到的每個師長、同學、朋友，也是我人生中至為珍貴、無法取代的東西。那種，一起對學術、對知識有所追求，對社會有所剖析和批判，還有無數個一起同甘共苦的時光，是我人生從未經歷過的。在此，我得特別感謝幾位老師，包括阿均老師、阿昇老師、淑鈴老師等，以及幾位學長姐，包括嘉偉、筠駿、醒宇、琬瑜、司勺勺等人。尤其是讓我認識蘭嶼這個令我一再留戀的小島的嘉偉，在這個 lab 中，你一路都像個大哥一樣帶著我，一起做研究、一起討論各個學術、社會議題，一起上街頭捍衛權利。其他，還有甲組和乙組的各個同學，包括允中、俞菁、海棠、君襄、穆翰、大哥、老羅、聖庭、心蕊、姿君、宇萱等人。以及鴻昌、嘉鴻為首的有趣學弟妹們。最後，也必須鄭重的向我論文中，每個樂團圈的朋友、受訪者鄭重的道謝。少了以上任何一個人，我的研究所生涯都不可能順利走完，更遑論完成碩士論文。

完了，我其實還有很多話想說，但果真如先前所言一般，研究所生涯中對大家的感謝，怎麼可能只用一張紙就寫完？

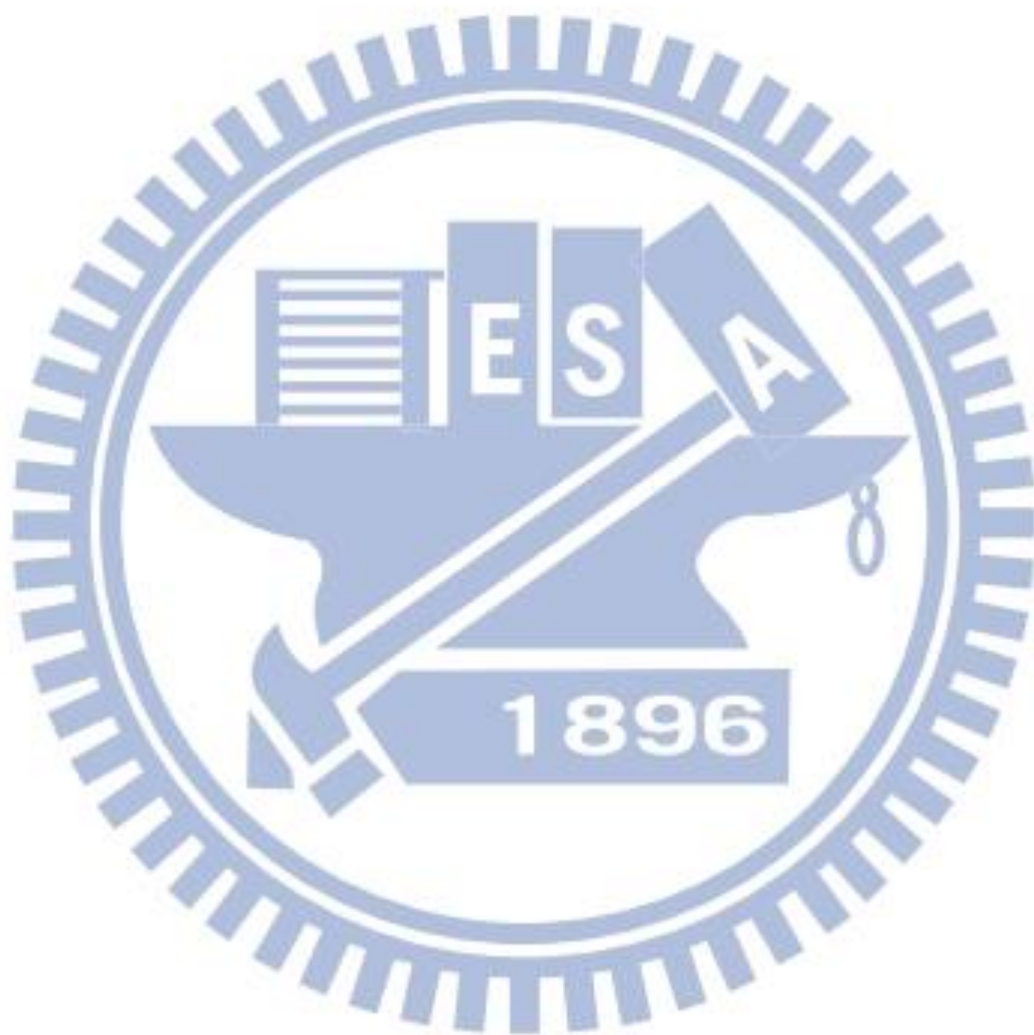
目錄

摘要.....	I
英文摘要.....	II
致謝.....	III
目錄.....	IV
表目錄.....	VIII
圖目錄.....	IX
第一章、前言.....	1
第一節、獨立音樂的精神與定義.....	3
第二節、台灣搖滾樂與獨立音樂發展.....	8
第三節、台灣獨立音樂場景現況.....	11
第二章、虛擬社群、次文化與迷文化、獨立音樂與其資本形式.....	14
第一節、次文化與迷群文化.....	15
壹、次文化的起源與定義.....	16
貳、後次文化研究（現代的次文化研究）.....	20
參、網路迷群文化.....	26
肆、獨立音樂作為一種迷群文化.....	29
第二節、獨立音樂的資本形式.....	31
壹、社會資本的起源與定義：Putnam、Coleman、Bourdieu.....	32

貳、經濟資本與文化資本的起源與定義.....	38
參、文化資本、社會資本以及經濟資本之關聯.....	41
第三節、虛擬社群與民主賦權.....	43
壹、虛擬社群的起源與定義.....	43
貳、網路與虛擬社群之民主潛能.....	47
參、虛擬社群和社會運動.....	49
第四節、小結.....	52
第三章、研究問題與研究方法.....	54
第一節、研究目的與研究問題.....	54
第二節、研究方法與執行步驟.....	58
壹、參與觀察.....	58
貳、設計訪談大綱.....	60
參、徵求受訪者.....	61
肆、執行訪談與資料謄寫.....	63
伍、小結.....	64
第四章、獨立音樂圈的資本形式與當代次文化特性分析.....	65
第一節、獨立音樂及其次文化特性.....	65
壹、思想的獨立／與主流的差異.....	66
貳、男性主導的場域.....	70

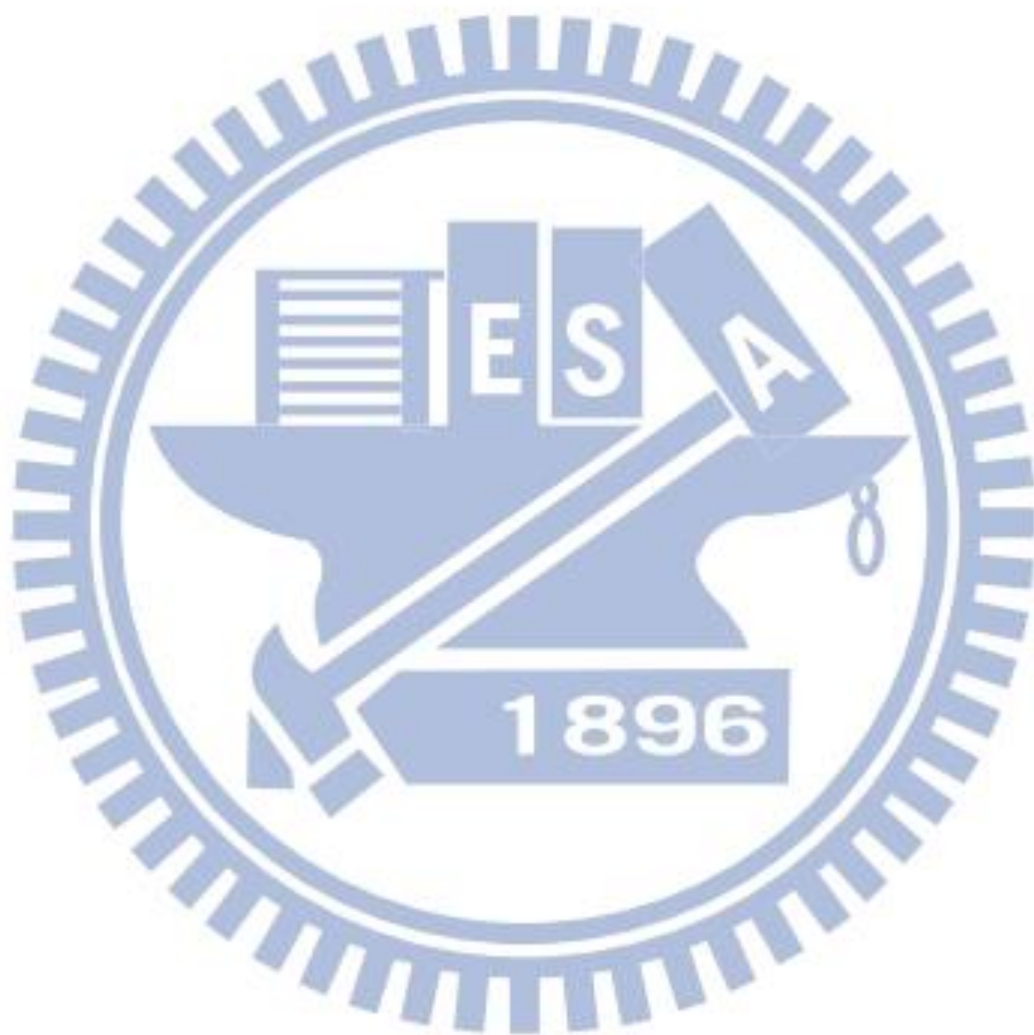
參、獨立音樂的自我意識與認同.....	73
肆、小結.....	76
第二節、當代獨立音樂圈資本累積的形式及其限制.....	78
壹、經濟：消費形式的轉變及區域資源差距.....	78
貳、文化資本：資訊取得形式的改變.....	84
參、社會資本：「線上」為「線下」的重要輔具.....	91
肆、資本形式的轉換.....	97
伍、小結.....	99
第三節、後次文化研究中次文化的力量.....	101
壹、對政府的不滿、與 NGO 組織的結合.....	101
貳、小結.....	105
第五章、研究結論與建議.....	108
第一節、社群網站時代的資本形式.....	108
壹、資本形式的整合.....	108
貳、線上進行的資本形式轉換.....	110
第二節、線下的定位.....	111
第三節、網路的限制性.....	112
第四節、研究結論與建議.....	113
壹、研究方法與對象的反思.....	113

貳、獨立音樂發展之實務建議.....	114
參考書目.....	116
附件 訪談大綱.....	125



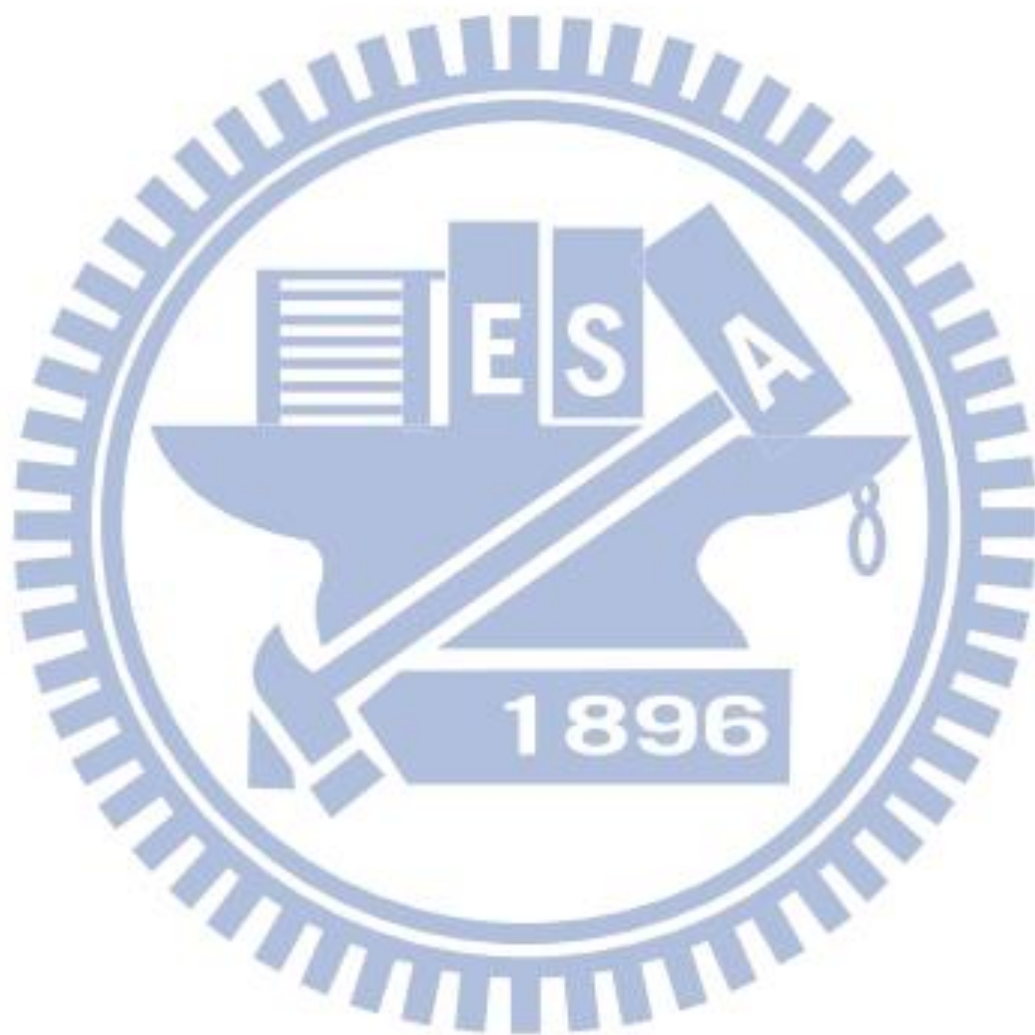
表目錄

表 1 台北知名 live house 調性定位.....	13
表 2 受訪者資料表.....	62



圖目錄

圖 1 獨立音樂樂迷與音樂人／樂團之關係.....	31
圖 2 主流音樂樂迷與音樂人／樂團之關係.....	31
圖 3 研究架構圖.....	57
圖 4 音樂資訊接收形式的轉變.....	86



第一章、前言

台灣獨立樂團圈中具指標性地位的 live house「地下社會」於 2012 年 7 月 2 日時，因不符合營業相關法律規範而被迫選擇關閉。隨後，透過「地下社會」於臉書上的號召，400 多名各地的獨立音樂圈樂迷及音樂人在 2012 年 7 月 9 日一早，於立法院前集結，抗議地下社會被迫關閉一事，並召開公聽會表達訴求意見。最終，地下社會在歇業一陣子後重新營業，而日後外界及獨立音樂圈對於 live house 的相關法規議題也隨之持續發燒，督促政府制訂音樂展演空間的專屬相關法規、處理 live house 與周遭居民的居住環境該的協調等。獨立音樂在台灣作為次文化的一環，在社會中具有獨特的角色和定位，並因近年來諸多 live house 面臨與地下社會類似事件而開始在台灣社會的臺面上浮現和引起重視。

「地下社會」至立法院抗議一事，之所以引起我的注意，在於當日前往立法院抗議的獨立音樂圈樂迷，多數人皆在 live house 或獨立音樂相關活動時才有實際碰面及互動的機會，因此除非原先即具有友誼關係，否則彼此在線下生活中往往並不熟識。而此次抗議行動之所以能吸引這麼多獨立音樂圈人士前往，則有賴於透過網路，尤其是 Facebook 上進行線上互動，相互連結，方產生共識，最終促成此一結果。

也就是說，獨立樂迷平時的關係除了透過 live house 或演唱會等實際線下活動認識外，平時大多僅類似「網友」關係。而此種關係，可說是種透過網路的輾轉、互信程度相對較低的關係及連結。樂迷們即使彼此間並不熟識，但藉由網路可得知其他獨立樂迷的存在，並因此互加好友。因此在 Facebook 上，獨立樂迷們往往會發現與某一不認識的人之間居然有著好幾十人的共同好友，而獨立樂迷也因此網路上無形之中形成一個「圈子」。

然而，雖然彼此間關係並不緊密，但獨立音樂樂迷在其所共有的理念碰上威脅，如獨立音樂的生存空間時，卻會主動的團結在一起，並為其理念付出、甚至訴諸實際行動，如前述至立法院抗議一事。有參與者在事後甚至開玩笑說，平常要在白天要看

到這群平時都是中午過後才會起床的人出現，根本就是不可能的事，真是大開眼界。因此，在這種人際關係之下，社群網站作為一個線上社群平台，對獨立音樂圈就具有「進行跨人際溝通（原本真實世界）的凝結」作用。而 Song (2009) 也認為，虛擬社群除了科技層面外尚具有社群、民主等「道德」層面的功能；而 Cardon, Granjon & Heurtin (2007) 也認為，政治行動可視為是文化實踐的一種。因此，據前述事件，可以見到獨立音樂樂迷們彼此的確會有透過網路來互相扶持、支援的實際行動產生。因此，對獨立音樂樂迷而言，「音樂」除了體現其信念及表達對社會之感受的核心理念和手段外，社群網站更不只單純只是「網路上的凝結」，而是更深層的「社群」作用，而此作用甚至到了能讓其從線上轉為實際線下行動的程度。

當前的台灣的獨立音樂圈，以社群媒體和其他音樂平臺網站（如 Street Voice, Indievox）為主要的互動平台，透過其分享機制，Facebook 等具社交功能的網路平台，讓獨立音樂樂迷們可在其中擁有自我頁面、發表個人音樂作品等，並彼此分享，進而形成了一股線上與線下的交流循環，從而使資訊交流有著線上轉至線下的可能性，透過這種過程的循環，獨立音樂樂迷彼此間逐漸的凝聚、加強連結性，並以 live house 等現場演出的場所為實際聚集的場域，無形中似乎形成了台灣獨立音樂圈的「想像的共同體」。而由「地下社會」一事，也可看出，這種透過網路而形成的獨立音樂圈共同體，最終可對社會形成一股實際的力量。在此同時，網路就不再只是一個線上的社交工具，而是具有線下實際動員能力的賦權工具。而一旦如此，這群線上交流的迷群彼此間的連結及社群意識也因此更加的鞏固。

以地下社會為例，不難想像，獨立音樂的「想像共同體社群」，在對外時似乎如同一個分枝廣大的家族，如此一來，即使其可能互不相識，但一旦其家族（地下社會）遭遇困難，各族人（獨立音樂樂迷們）皆會為守護這個家園而集結並動員。而這種「線上發展至線下，而後形成「線上+線下」的交流模式，鞏固了此「音樂的想像共同體」，最終也形成迷群強力的團結和連結性。網路的連結因而是其關鍵，Baym (2007) 在其對獨立音樂的研究中即曾表示，若離開了網路，獨立音樂圈的樂迷往往

難以成形的特性。也就是說，獨立音樂樂迷很大部分的社會資本累積，是立基於網路上，同時這種社會資本，又有轉化為線下民主力量的潛能。此外，因為獨立音樂具有次文化的特質，這種社會資本又是特別的，這些人具有反叛、對抗主流的意識。最終透過網路，使得這些人得以將這些社會資本發揮實際效用，形成次文化的社會資本。

獨立音樂在台灣長期以來一直屬於次文化的一環，它並不與商業為伍，在社會上的能見度不高，然而地下社會一案卻成功的引發社會的注目，包括當時主流樂團「五月天」的團員瑪莎、怪獸等人也因此事而前往立法院參加公聽會並曾就此事表達意見和訴求。這使我開始注意到，原來隱匿於台灣的獨立音樂圈（次文化圈），居然對社會有著如此具體且強悍的力量，也令人對獨立音樂圈作為台灣社會一種獨特的文化現象，或者說是次文化圈在台灣社會中的角色和定位，及其精神與特色感到好奇。

除此之外，這些現象也令我想釐清獨立音樂樂迷又是如何透過網路形成彼此之間的社會資本，並產生連結、鞏固和加強彼此的認同，並進而最終至立法院聚集。而為了釐清此一概念，本文將以社會資本為出發，透過 Bourdieu (1986), Putman (1995), Coleman (1988) 三者對於社會資本的觀點，以網路為其中介，探討獨立音樂樂迷的社會資本的形成過程。同時也據此進一步瞭解，獨立音樂圈這種透過網路所形成的社會資本將對獨立音樂樂迷及社會帶來何種及什麼程度的影響。此外，我也將就 Bourdieu 所提出的社會資本、文化資本作為獨立音樂樂迷的資本形式相對應的探討，以瞭解此二者在獨立音樂樂迷間的形成過程和影響，據此分析各形式的資本間，彼此的關聯以及網路所造成的影響。同時亦佐以經濟資本的概念，用以輔助分析前述二項資本。

第一節、獨立音樂精神與定義

「獨立音樂」(indie music) 一詞最早則出現在八〇年代歐洲的後龐克 (post-punk) 及美國的硬蕊龐克 (hardcore-punk) 中，而「獨立」這一名稱起初是用來稱呼「只作自己，而不願隨著一般龐克日益僵化之美學的龐克樂團和音樂廠牌」。然而時至

九〇年代後，「獨立」用於音樂上已不只限於前述的後龐克和硬蕊龐克，而是超越了原先意義，拓展成為一種音樂類型，同時亦被用來形容為業餘、具「噪音」特性的實驗性音樂（Rogers, 2008）。而 Bennett（2001）則認為，「獨立」具有「回歸基本」（back to basis）的意味，也就是在音樂製作上由低預算、業餘愛好者操刀製作，並希望藉由這些限制（低預算、業餘獨立製作）中去尋求音樂上的美學和音樂的實驗與創新，同時從中找到快樂。而許多音樂史上的創新也因此獨立音樂而產生。

而獨立音樂之所以「獨立」，很大一部分原因是在於其特性之一是「反動」（reactionary）及「不與流行（popular，或可進一步解釋為商業化）」為伍，其聽眾及創作者也很少處於「商業領域」（Rogers, 2008）。Bannister（2006）即表示，獨立音樂藉由這樣的形式，來對主流文化社會的市場展現出抵抗精神。因此也可以說，「獨立」的美學核心就在於「反對」，以及在音樂中的「流動性」，這是一種在音樂中嘗試創新及獨立創作，並與商業及流行保持距離的音樂（Rogers, 2008）。Rogers（2008）曾舉 Nirvana 樂團為例，說明其雖始於「獨立」，但當其在商業上取得重大成功時，獨立樂迷的興趣反而開始轉向後搖滾（post-rock）及緩颯（slow-core）這類當時在音樂性質上與 Nirvana 迥異，且較小眾的音樂類型。

對於獨立音樂的歷史脈絡和核心價值，Bannister（2006）結合社會情境，對獨立音樂做了一整體性的整理與描述，其認為，所謂獨立音樂，起初也稱為獨立吉他搖滾。而此獨立吉他搖滾之意，即是不包含工業或電子音樂，強調由白人男性組成，樂器編制包括吉他、bass、鼓等編制，而也由於樂團編制形式的關係，這樣的音樂同時很直接的與「搖滾」連結起。至於音樂錄製的部分，主要則由獨立廠牌，而非主流音樂大廠所錄製。而後這種形式的樂團則被稱為「獨立音樂」，而主要閱聽眾也是由白人男性所組成，

Bannister（2006）認為，獨立音樂現今雖有很多不同種類，但以廣義的觀點來看，其初始的形象和定義是「被龐克和六〇年代的白人搖滾所影響的一群白人男性彈著吉他。同時，在主流音樂中實踐一定程度的獨立並產生出相關論述。」而這些樂

團，由於缺乏主流媒體的幫助，因此其音樂的流通形式往往是藉助於另類媒體網路、電台，以及一些非正式的出版物所流通。此種方式亦和現今台灣獨立音樂相符，即不透過（或無法）主流媒體來行銷宣傳，而是透過另類、小眾的媒體，如網路或者音樂平臺網站等而流通。而在獨立音樂出現之後，其很快的如同六〇年代的白人搖滾一般，在第一世界如美國、英國、澳洲、紐西蘭中快速的流傳。

此外，Bannister 之所以強調獨立音樂是由「白人男性」所組成，其原因之一也是由於搖滾樂時常被視為是種男性場域，尤其是以年輕男性為優先的。而在演出時，表演者更會呈現出極端陽剛或中性的視覺設定 (Walser, 1993)，而搖滾樂在歌詞、插圖、語言及身體等方面，則往往以男性霸權將女性及男同性戀者邊緣化及排擠 (Krenke & McKay, 2000)。其中最極端的，則可說是金屬樂。Walser (1993) 認為，金屬樂的相關影像中，通常有著不當肢體暴力的再現，此外，金屬樂的歌詞往往也強調出一種混亂、侵略性的影像 (Berger, 1999)。Kahn-Harris (2006) 也以極端金屬¹為例，認為極端金屬一類樂團於封面、插畫、MV 上的呈現往往更是由「血腥、暴力、晦暗、痛苦」的題材所構成並形成其特色。而這些特色，也因此往往被視為是較為男性霸權傾向、非女性可輕易進入的場域。

Bannister (2006) 綜合先前許多關於獨立音樂的研究，認為獨立音樂由於不與（或者無法）商業為伍，因此其能保有音樂上的真實自主性，而其特色則因此有著獨特的、獨立生產的、邊緣的、無法被主流意識型態所定義、從商業和其他壓力中保持自由（如「地下絲絨」Velvet Underground 即被視為典範）等特色。但 Bannister 也表示，這些特色只是算是獨立音樂的表面，而忽略了其歷史、社會和文化情境，其主張若要研究獨立音樂，則必須對當時的社會和歷史脈絡有所瞭解，並由此出發。同時 Bannister 也表示，這些過往研究往往因為獨立音樂抗拒主流文化、或是在「表演」這件事由於不具知名度，因而不具歷史性，而將之定位為一種後現代的表現和音樂形

¹ 極端金屬 (extreme metal)，其音樂性質為激進、侵略性，而傳達出的主題通常也與暴力、黑暗方面題材有關。Kahn-Harris (2006) 認為其本質是叛逆、反社會的。

式。但 **Bannister** 認為這是犯了本質化的風險與錯誤。

Bannister 因此選擇以 **Bourdieu** 的角度出發，認為獨立音樂的出現是由於秀異 (*distinction*)、社會資本以及權力的選擇結果，因此獨立音樂並非是突然出現的一種音樂類型，而是一種被社會型塑而出的風格的結果。以秀異而言，**Bannister** 認為，獨立音樂的獨特「風格」之認同，並非由其本質所產生而出，而是經由「關係」

(*relationship*) 的比較所產生的，也就是說，獨立音樂因為具有與其他文化或音樂類型明顯的不同，特別是在「一般不會這麼做」與這點上與他者具有非常顯著的差異，也因此被世人認為是獨特、獨立的。例如極端金屬的相關圖像及思維時常令人震驚並引發爭議，像是黑金屬中的異教思想及撒旦崇拜而造成的一些犯罪（謀殺、焚燒教堂等）、或者死亡金屬病態的暴力、血腥的歌詞（劉逸凱，2009）。而獨立音樂也因為這個「差異」，得以保存其文化上的純度。

由 **Bannister** 的說法可知，所謂獨立音樂之所以獨立，乃是因為不符合主流文化的價值和規範、甚至秩序，因此只能以「地下之聲」的姿態存在於社會的邊緣。同時 **Bannister** 也以 **Bourdieu** 的觀點，因此強調社會資本在身處社會邊緣的獨立音樂中的重要性。因此，獨立音樂這樣小眾、無法融入主流社會文化的音樂，由於缺乏主流社會中的社會資本，因此其迷群們透過獨立音樂社群來獲得社會資本因而變得格外重要。

而獨立音樂之所以獨立，即是因為其難以被主流商業市場所接受，因而「獨立」於主流音樂（文化）之外。**Bannister** (2006) 認為，獨立音樂之所以獨立的一個關鍵性就在於其「在地性」(*local*)，因此相對於主流音樂，其處於在一種「外圍」的定位，並因此與主流音樂抗衡。也因此理所當然的，獨立音樂上在音樂性的特質上也與主流音樂不盡相同，其通常更為「前衛」、更為「草根」。因此獨立音樂在搖滾樂，或者音樂的發展史上，始終站在一個先鋒的角色。**Kahn-Harris** (2006) 也以極端金屬為例，認為極端金屬在音樂及其音樂產業上持續處於一處於邊緣的地，在整體文化中亦然，因此其建立自己的特殊族群（劉逸凱，2009）。**Kahn-Harris** 並表示，極端金屬則時常被視為只是一種「噪音」，並被人和古怪、可怕等概念聯想在一起，例如重金屬及

極端金屬樂通常都會以俗稱的破音、嘶吼（**distortion**）來演唱，而極端金屬嘶吼的程度更甚而到了放棄唱出「旋律」的地步，例如尖叫或咆哮（**screamed or growled**），**Kahn-Harris**（2006）認為，在極端金屬中，「叛逆」（**transgression**）是其核心本質，而此叛逆允許人們「失去自我」，而也唯有透過失去自我，人們才能經驗到自身的主權，並藉以逃避日常生活的功利傾向思維。而也就是這叛逆的本質，使得極端金屬的特性是「過度的」（**excessive**）、打破界線的，同時試圖喚醒被集體遺忘的愉悅及恐懼，也因此挑戰「音樂」的概念（**Kahn-Harris**，2006）。而獨立音樂也就是基於當地場景（**local scenes**）為主，而對音樂帶來的更為廣大的想像空間，而獨立音樂也因此

在音樂上具有產生創新的可能性。

Bannister 因而認為，獨立音樂的在地性（非主流，無主流大眾傳播媒介、處於音樂產業和社會的邊緣）所帶來的創新與實驗性，形成其草根味十足的音樂場景，也因此時常成為新的音樂類型產生的可能性，而主流音樂則可能因此吸收並融合其元素，而成為主流音樂的新類型。因此，獨立音樂在音樂性的創新上，向來被視為先鋒的領導者角色。此現象在搖滾樂中亦然，**Harrington**（2002）曾認為，搖滾樂已到了普及性和創新性為兩件事的十字路口，而獨立音樂的實驗性質和創新性則在此帶領了搖滾樂的創新。**Harrington** 即如前述所言的認為，主流的搖滾樂已經成為一種商業的產品，所以，這些獨立音樂反而是次文化中，少數反過來帶領主流（音樂）文化向前者。

因此，獨立音樂之所以能夠如此具創新與實驗性，也是因為其並不受制於主流文化的各種形式或創作上的考量，因而能夠不拘風格的做出各種嘗試，而有著不拘一格的特性，同時也時常在各種音樂中參考和游移（融合），甚至也因而有著復興舊音樂類型的可能。例如近年來國片《總舖師》中，充滿濃濃古早那卡西復古味道的主題曲〈三八阿花吹喇叭〉即是主唱馬念先的樂團「糯米團」的創作。因此獨立音樂之所以獨立，很大部分也可說是得利於其不受主流市場的青睞，因此更具有揮灑和自由創作的空間，並因而激盪出不同的前衛（包含復古）風格。

然而，**Bannister**（2006）卻也提出「獨立音樂其實並不想獨立」的觀點。**Bannister**

表示，獨立音樂在一開始，其實也並非如此的排斥「主流」，有些獨立音樂甚至是追求主流的，但其所追求的主流，指的卻是六〇年代的搖滾風格，而非後來在商業上獲得巨大成功、被獨立音樂所排斥的「當代主流」。因此 Bannister 認為，獨立音樂人們其實某種程度上也想在商業上獲得成功，而並不想永遠只是難以被眾人聽見的「獨立音樂」(Bannister, 2006)。只是其所追求的音樂樣貌，已被現時的主流音樂所摒棄。因此，這些追求「獨立主流音樂」的獨立音樂人，甚至可以說比其他獨立音樂人更希望能被主流文化所認可。此外，「獨立」的定義也隨著時間不停的在變動，除了「回歸基本」這項精神仍堅持外，許多核心部分則已開始折衷，因此出現了許多「獨立」的其他音樂類型，例如重金屬、舞曲、幫派饒舌等「獨立音樂」類型 (Rogers, 2008)。

藉由上述學者對獨立音樂的說法，在此可描繪出一個獨立音樂的概括圖，即是：獨立音樂由於不願受制於主流音樂的商業生產模式和成品，因此堅持創作自己的音樂，而這些音樂因不被主流音樂文化圈所接受，因而「小眾」、因而「獨立」。然而也因為如此，所以獨立音樂更具有草創精神，更具有自由創作的空間，也因此音樂上往往是非常前衛、實驗性的。而這些前衛、實驗的作品，有時反而會被主流音樂所吸收，因此獨立音樂在音樂的定位上就變成一個先鋒的角色。此外，獨立音樂其實也並不一定就希望自己永遠是個無法具有知名度者，只是這些人無法接受現時的「主流」。在這些人心中，有著自己對音樂理念的新穎想像，或者追求著某個時代的「主流」。它們對音樂做出各種的嘗試、創新與實驗，因此被摒棄於商業之外，但卻往往譜出音樂史上最新的一頁。

第二節、台灣搖滾樂與獨立音樂發展

而在現代台灣社會，亦如 Bannister (2006) 所指出，獨立音樂幾乎是與搖滾樂劃上等號的，因此台灣的獨立音樂發展史，在此可簡視為搖滾樂發展史。因此，雖然現今台灣的獨立音樂類型眾聲喧嘩，但以搖滾樂為最大宗，因此在此篇論文中，我以電

吉他、貝斯、鼓、主唱，或者鍵盤（keyboard）手等編制為主的搖滾樂團作為研究對象。這麼做的原因除了前述 Bannister（2006）所指出，獨立音樂幾乎是與搖滾樂劃上等號外，也包括台灣的搖滾樂可說是從來都沒有真正的躍至主流樂壇中，雖然主流樂壇中仍有些以樂團形式存在者，但基本上皆已算是流行搖滾樂和藝人偶像，而非真正具獨立創作精神的搖滾樂團。

而台灣的搖滾樂發展史，據蔡岳儒（2006）的研究指出，起源於五〇年代為了在台美軍而開設的歌舞廳、俱樂部等，這些場所為了因應在台的美軍，因而會播放西洋音樂。而後在五〇年代中期時，美軍電台（ICRT 前身）開始引進所謂「西洋熱門音樂」，而搖滾樂也因此開始逐漸進入台灣。而在六、七〇年代左右，台灣本地電台則亦開始播放相關音樂。同時，這一時期的西餐廳及俱樂部，也開始為了追求現代性及時髦，而開始在餐廳內找樂團作現場演奏。不少後來知名歌星，如蘇芮、高凌風、薛岳和其他民謠歌手等，也因此在此後相繼脫穎而出。

另一方面，當時許多會播放搖滾樂這類「熱門音樂」的廣播電台，也在後來台灣搖滾樂的發展及推動上有著不可抹滅的重要地位，其中，有「西洋音樂教父」之稱的余光，便是在六〇年代開始在電台節目上介紹這些國外流行樂，其中不乏許多搖滾音樂。而在八〇年代開始，余光更進一步的在台灣創辦了西洋流行樂雜誌《余光音樂雜誌》，同時也開始邀請知名國外藝人和樂團來台演出，例如 Skid Row（史奇洛）、Michael Jackson（麥可傑克森）、Bon Jovi（邦喬飛）、Scorpions（天蠍）等知名樂團和藝人，此舉也在八、九〇年代的台灣造成轟動（蔡岳儒，2006）。

而台灣獨立音樂的關鍵轉捩點則是在 1987 年解嚴後，本土另類之聲開始有機會抬頭後，主流音樂之外的所謂「獨立音樂」（或在當時稱為「地下音樂（樂團）、非主流音樂」）才開始逐漸出現，現已倒閉的水晶唱片在這波「非主流潮流」當中扮演著重要的角色。如在八〇年代末發行了以主唱趙一豪為首的「Double X」的專輯，而趙一豪現也被視為台灣獨立音樂的先驅之一。而隨後在九〇年代中，水晶唱片更陸續發行後來諸多著名樂團，如「閃靈」、「迴聲樂團（Echo）」、「無政府」等樂團的唱片（蔡岳

儒，2006)。

而九〇年代也是台灣樂團潮的開端時期，當時除了校園相關社團、樂器行、練團室及表演場地（live house）開始興起外，許多歷史悠久的音樂祭也開始開辦，如野台開唱、春天吶喊等現今知名的音樂祭皆由 1995 年開始舉辦。而 1999 年時，號稱「不以商業為目的」、「從不以合約箝制歌手」的獨立音樂廠牌「角頭音樂」也與當時台北縣政府合作，舉辦以效法「伍茲塔克音樂節」（Woodstock Festival）為目標的「海洋音樂祭」。而台灣的搖滾樂，也在這些各式的音樂展演空間和音樂祭的發展中，開始走出自己的路，逐漸形成一股「地下勢力」。同時，喜好獨立音樂的閱聽眾也因而開始增加，其中尤其以學生等青少年為主。而知名的 live house，如「聖界」、「地下社會」、「女巫店」等也紛紛如雨後春筍般出現，成為台灣第一批 live house 的指標性地點。



表 1、台灣搖滾樂與獨立音樂發展年代表

而台灣的獨立音樂至此算是較有一成形的「圈圈」，有著自己的精神、風氣、表演場所、文化。時至今日，路上時常可見樂器行、樂團演出，而許多 live house 也成為台灣重要的文化場所和城市景觀、甚至成為政府向國外推薦的重點觀光地點。而在解嚴、台灣獨立音樂和搖滾樂開始發展後，也陸續有相關的本土研究論文出現，例如王維碩（2012）即嘗試將台灣搖滾樂／獨立音樂與台灣國族主義做出結合與扣連，進行相關論述；而蔡岳儒（2006）亦針對台灣搖滾樂和在地認同做出相關論述；而劉逸凱

(2007)、李碩(2007)則是試圖描繪出當時台灣極端金屬界的概貌和認同等現象；簡妙如(2003, 2005, 2011)則是長久以來，長期的關注台灣獨立音樂、搖滾樂和流行樂的發展與流變；而邱雍閔(2002)則將台灣獨立音樂與社會運動結合，做出音樂在運動策略上的運用分析結合。至此，台灣的獨立樂團在台灣次文化圈和社會中逐漸佔有著重要的地位，同時也是台灣重要的音樂及文化資產。

第三節、台灣獨立音樂場景現況

由解嚴後開始，台灣的獨立音樂從萌芽至今已經超過二十個年頭，到了今日，「玩團」似乎已成為了青少年一個普遍的活動，而各個 live house 每週也有各式不同的樂團表演，因此甚至有專門的網站如「Gig Guide」，或是《破報》等網路媒體和報章刊物會將每週各 live house 的演出資訊做出整理。

而由於各 live house 的設備、傾向、形象的不同，因此每個不同的 live house 也有各自不同的獨立樂迷，進而形成類似「派別」的差異。例如日前方正式歇業的「地下社會」，由於歷史悠久，具有指標性的意義，因此常有許多老樂迷習慣前往。加上其狹小空間、隱身於地下室，以及進入地下社會的表演門檻較低，即使是新樂團也較容易在此有演出機會，因此許多新樂團也往往選擇在此作為初試啼聲的第一步，地下社會也因而具有十足的草根氛圍，因而在獨立音樂圈中佔有舉足輕重的地位。而國內許多樂風偏向「清新」或者「實驗」、「噪音」、「英式搖滾」的樂團，也時常會在地下社會演出。因此習慣去地下社會的迷群們，由於上述地下社會的種種特性，也因而往往被視為「文青掛」。而所謂「文青掛」的 live house，除了地下社會之外，尚有由台灣知名樂團「1976」主唱阿凱所開設的「海邊的卡夫卡」咖啡店，除了平時除了作為咖啡館，並在館內播放許多搖滾樂、獨立音樂以及放置許多獨立刊物外，到了晚上更化身

為 live house，並採取「不插電演出」²，也時常是「清新」、「文青」界獨立音樂的代名詞。

而 The Wall（即後來的「聖界」）則可說是除了地下社會之外，台灣最具規模和知名度的 live house，也是樂團進入門檻較高的地方，許多獨立樂團的目標之一即是在 The Wall 演出，因為能在 The Wall 演出，代表了對樂團知名度和程度的一種肯定。而除了作為 Live house 之外，隱身在地下室的 The Wall，尚有許多次文化商店在當中開設，包括刺青店、獨立服飾品牌、獨立唱片行、專攻金屬樂的知名樂器行（The Ball）等，可以說是一個「次文化圈廣場」。而 The Wall 除了位於台北公館的本店外，更有位於高雄「駁二藝術特區」、以及台北二號店、宜蘭的「賣捌所」等其他分店，可謂規模龐大。也往往能邀請到許多國外知名樂團，和舉辦諸多音樂祭，如「大港開唱」、「野台開唱」等。因此可說是許多搖滾樂迷和獨立樂迷時常去、也最具規模的 live house。此外，由於 The Wall 創辦人之一的 Freddy（閃靈樂團主唱）與其他團員（例如吉他手小黑和鼓手 Dani）與 The Ball 樂器行的關係良好，其中鼓手 Dani 和吉他手小黑更是此樂器行中的教師，因此 The Wall 也時常舉辦金屬樂的相關演出，而許多「金屬頭」們（指愛好金屬樂者），也因而時常出沒在 The Wall。因此 The Wall 除了可說是台灣最具規模和知名度的 live house 外，也是許多金屬樂迷們眼裡的聖地，因此喜好去 The Wall 的獨立樂迷也時常被視為「金屬掛」。上述 live house 的音樂性質與調性相關整理如〈表 1〉。

² 不插電演出（unplugged），即以木吉他代替電吉他，並時常以「鼓箱」（cajón）來代替爵士鼓。但仍使用麥克風、音響喇叭等設備。也就是「演奏方面不插電」

Live house	音樂性質	演出門檻	調性
地下社會	前衛、實驗、噪音	偏低	文青掛
The Wall	綜合、金屬	高	較硬／金屬掛
海邊的卡夫卡	民謠、不插電	中	偏軟／文青掛

表 1、台北知名 live house 調性定位

除了前述的「文青掛」和「金屬掛」的 live house 之外，現今台灣主要仍以台北為 live house 或次文化展演場所最為豐富的場所。而其他地區，如中部則以台中的「迴響」為主、南部則以高雄的駁二藝術特區、則以花蓮「鐵花村」等為主要 live house 或次文化展演場所。此外，台灣的音樂祭在兩千年之後也可說是越來越普及，除了後來由政府接手主辦，目前規模最大的海洋音樂祭之外（但也開始被人批評失去音樂祭本質，而只像是 party 般的嘉年華），還有草根味較重、演出樂團規模大或小皆有、門檻較低的春天吶喊等。

此外，許多目前仍較為「純粹」的音樂祭，目前還有逐漸和社會議題結合的趨勢，例如每年演出陣容除了國內外知名樂團外，尚有許多南台灣樂團為特色的「大港開唱」近年來即在場地內增設了「NGO 村」，以 2013 年的大港開唱為例，當中的 NGO 村有許多關於核電議題、媒體壟斷、土地正義等相關議題的 NGO 單位；而中台灣的重頭戲「搖滾台中」音樂祭亦有類似的 NGO 區。

因此，目前台灣的 live house 整體規模可說已開逐漸發展、壯大。雖然各地相關資源和場所仍以台北為最，但其他地區或多或少皆有 live house，或不一定是 live house，但可供樂團現場演出的場地。而各音樂祭亦有逐漸與社會議題結合的趨勢。由此也可見，台灣獨立音樂圈具有十足的次文化反叛精神，而許多獨立樂迷之所以會如此對這些音樂祭和 live house 癡迷，除了音樂本身之外，也有一定成分的因素，是由於這些音樂祭和 live house 有著次文化的反叛精神（與政府立場對立）。並逐漸形成一股獨立音樂的力量。

台灣的獨立音樂在近年來正開始逐漸成長壯大，而「地下社會」在網路上號召獨立樂迷一同前往立法院抗議一事，也讓人發現，目前台灣獨立音樂的發展，正因為網路的出現和普及，在訊息流通和成員的交流、凝聚彼此的方面，開始有了重大的改變和發展。這樣的現象，令我對現今台灣獨立音樂，究竟是如何利用「網路」這項媒體來交流、凝聚自身次文化的力量，甚至到了具有實際動員、並足以在社會上造成影響，具有民主賦權之力的地步之現況感到好奇。因此，此篇論文將針對台灣獨立樂迷如何利用網路串連彼此，造就出一股新興的次文化力量的現象展開研究。並希望透過研究結果，描繪出現今台灣獨立樂迷的交流現況、以及網路對於社群的凝結效果和力量之藍圖，以瞭解這股「地下勢力」何以從始終處於社會邊緣，到現今日漸抬頭、開始讓地上的人們聽見了「地下之聲」。

第二章、虛擬社群、次文化與迷文化、獨立音樂與其資本形式

在對台灣獨立音樂的發展概況及脈絡的瞭解下，本章嘗試以社會資本和文化資本、經濟資本三者，結合次文化及社群概念的相關研究，探究當代次文化的面貌，並以此瞭解社群網路對社群的民主賦權之力。

虛擬社群是種憑藉網際網路所存在的一種社會群體，因成員將可依靠網路，在網路空間中跨時空的以線上形式交流各種資訊和情感，從而形成「社群」關係的組織形式。此概念的提出者 Rheingold 認為，社群網站的出現，將有使成員從現今依據工業化分工、彼此間關係離散而組成的現代社會重回到目前已日漸式微的、成員間具有緊密關係的傳統「社群」形式的可能性。此外，因虛擬社群在社會及政治成本上由於具有成本低廉的特性，也因而被認為對於公民社會帶來了重大影響（Rheingold, 1993），更被賦予賦權和民主潛能的期待，因此時常在當代社會運動的相關研究上被一併討論（Song, 2009; Shirky, 2011; Theocharis, 2011; Belausteguigoitia, 2006）。而虛擬社群的出現，也成為當代次文化群體和迷群交流的平台和聚集之處。除了在其中分享、交流該

社會群體的相關的資訊外，也因而產生特定的群體價值和認同。因此，網路的進入和虛擬社群的出現，可說是改變並型塑當今文化群體的結構與面貌。此外，當代研究趨勢也提出，線上並不只是一個「虛擬」的概念，它其實就是「真實生活」中的一部分，只是將此真實分為線上（online）和線下（offline）兩部分（Baym, 1998）。因此，本研究所指涉的「虛擬」一詞，並不表示其並非真實，而是用以代表其發生在「線上」網路空間，其亦為真實的一部分。

此外，不同的文化群體間，所出現的不同文化生態和交流方式，也因此各自發展出在群體間的知識及人脈等不同的資本。透過不同類型的資本背後所代表的不同意義，則可再現出群體的內在結構（Bourdieu, 1986），據此，本文將在本章第一節中，介紹次文化和迷群文化，同時針對網路迷群和網路獨立音樂迷群的相關研究做出整理；第二節則整理資本形式相關研究，整理各種不同形式的資本彼此間的關聯，並據此整理出獨立音樂的資本形式，以利本研究之用；第三節將介紹虛擬社群的發展起源與脈絡，及其民主與賦權的可能性。

第一節、次文化與迷群文化

次文化約於六〇年代出現，其中尤以英國為其發詳及拓展的重鎮。這些相對於主流文化、與時人所熟悉的「一般人」不同的青少年們，在當時社會引起了相當程度的反感和重視。人們不解這些奇裝異服、外表與言行舉止皆與常人不同的搖滾客（rockers）、光頭族（skinheads）³、龐克（punks）、摩登派（mods）⁴究竟是怎麼回事，為什麼要打扮成如此、為何要如此「叛逆」、不遵守一般社會道德與價值觀？學界也因此開始重視這樣的社會文化現象，並嘗試以學術的角度去概念、理論化這些次文

³ 光頭族（黨）為六〇年代的一種次文化風格，其外表具有短髮、光頭、和工人形象為特色，傳統的光頭族帶有右翼、種族主義色彩。而後在衣著、政治型態上皆有轉變，在美國於八〇年代後亦有反種族主義的光頭族。

⁴ 摩登派亦為六〇年代出現的一種次文化風格，追求流行與時尚的外在與生活型態，例如法式髮型、速可達機車、剪裁合身的西裝和七分西裝褲、至舞廳跳舞、泡咖啡店等。

化。其中，尤以英國伯明罕大學的文化研究中心（CCCS，The Centre for Contemporary Cultural Studies）在七〇年對次文化的研究為代表。CCCS 結合當時英國的歷史文化脈絡，嘗試以階級的角度為出發，試圖對當時的次文化現象整理出一套理解和解釋的觀點。CCCS 對於次文化的研究也被視為是次文化研究的濫觴，並令人以社會學的角度正視、理解這群令人費解的青少年文化和群體。

由於次文化有著如先前所提及的搖滾客、光頭族、龐克等各式不同群體，並著迷於各自的文化，同時在其中享有著共同的價值、認同、規範、外表打扮。因此 Hills（2009）也以外界一般人對俗稱的「迷群」，也就是「專注且著迷於特定事物」的現象提出了解釋及看法，並將「迷群」視為一種難以定義、具有展演性質，同時時常被外界所否定的一種文化現象和活動。Hills（2009）並認為，對迷群不應試圖做出一學術上的定義，否則易因拘泥於定義的框架中，因而忽略了某些具迷群特質者。

本節即嘗試由次文化的起源與定義開始，整理出學術界對次文化的歷史脈絡性理解和解釋。其次，由於社會的轉變，對於次文化的研究之後亦逐漸發生了轉向，也因此逐漸出現認為 CCCS 對於次文化的理論和觀點已不再適用於當代次文化的「後次文化研究（post-subcultural studies）」，本節在此也將一併統整，並綜合出當代的次文化研究趨勢和脈絡。再者，本研究將延續後次文化研究的觀點，將焦點置於網路的迷群，提出現代迷群與新媒體出現前的迷群不同，有著利用新媒體（網路）而產生不同交流形式等特性的觀點。最後，將會將前述次文化與迷群二者做一結合，描述現代的獨立音樂作為一種次文化及迷群文化的當代樣貌。

壹、次文化的起源與定義

以 CCCS 學派為主的 Hebdige（1979）在對次文化的研究中認為，次文化多以年輕工人階級為主，並其言行舉止和外表與主流群體的表達形式不同。而這種迥異於社會常態的外在和內在由於正統社會「會預先一種差異的存在」，因此時常因此招致外界的

質疑，甚至有時會被當作是對公共秩序的威脅。而所謂的主流文化（或中心文化），Hebdige 則根據羅蘭巴特的說法，認為是種將歷史形式「假扮自然」及「正常化」的傾向，並將「世界的現實轉化為一種世界形象傾向」。也就是說，所謂正常社會，是一種意識型態的霸權結果。而這種著重於意識型態、霸權、階級的次文化解讀方式，正是 CCCS 一派對次文化的理解觀點。因此，接下來本研究將以 Hebdige 的觀點，分別針對階級和意識型態與霸權對於次文化的起源和特質做論述。

次文化的出現，Hebdige（1979）一派的 CCCS 認為是由二次世界大戰後，整體社會結構和次序、生活方式上的轉變所造成。Hebdige 認為，二戰後，英國在地理、個人、生理上的整體生活方式瀕臨瓦解，於此同時，階級的差距亦隨著大眾媒體、家庭、教育機構、工作組織，以及個人層面的工作和休閒等，使得差距更加加大。這種兩極化的階級差距所導致的結果和反應，其中之一便是反應在青年文化中，使得上層和下層階級的消費方式和生活截然不同。例如當時工人青年消費市場的增加，其實原因來自於工人階級青年消費了上層階級消費後的剩餘品。這些工人青年們則將這種消費作為自己的標記和認同，以此秀異出自己（工人青年下層階級）和他人（社會上層階級）。Hebdige 認為這種行為屬於一種炫耀性的消費文化。因此，次文化可說是使用了「商品」作為讓他人閱讀自己、並因此秀異出自己之用；此外，二戰後英國教育機構形式的確立，以及義務教育的延長，也使得世代意識產生在戰後的年輕人之間，也因而加劇了這些青年和傳統形式的對抗意識，同時更形成一種對立的型態。而這一系列用來區隔出自己獨特行為與意識的青少年風格文化，則被認為是一種引人注目的風格和抵抗形式，代表著對於被打壓的異議。同時，這兩種階級的對立意識和形式同時也是戰後時期的特徵。

由於次文化這種對主流的對抗意識，使得 Hebdige 和 CCCS 一派開始從意識型態和霸權的角度思考和看待次文化。首先，Hebdige 以 Hall 和 Althusser 的觀點指出，當今習以為常的環境、文化、政治、家庭等價值、常識都是以「自然性」的狀態無意識的形成。由於是一種無意識的狀態，因而人們通常不會注意到自身被這些意識型態加

諸於身上。另一方面，教育也對這種「常規」意識型態的再生產佔了主導地位，使社會被所謂的常識所覆蓋，社會價值、次序、意識、認同等，也變成一種既定、不容質疑的整體性事物，並因此支配了當今社會，而這也正式葛萊姆西「霸權」的理論基礎（Muggleton & Weinzierl, 2003）。

然而，這種由意識型態所生產的霸權般的社會秩序雖然穩固，但 Weinzierl 與 Muggleton 卻認為並非會永遠保持常態、無法被打破。而當這種霸權被「解構」時，「主流」就因此有了遭到質疑和挑戰以及駁回的可能。進一步的說，這種打破當前社會秩序霸權而產生的「第二次序的自然狀態」也於是有取代當前穩固社會型態的可能，於此同時，次文化也於焉有了生存的空間，當前社會共識也因此有可能的瓦解。

次文化因此對這種被其認為帶有欺瞞性質假象、天真無邪的乾淨社會感到不滿，並對其產生疏離。一群被認為離經叛道的龐克、摩登派等也因此開始出現，他們希望遠離這種「虛假的自然」，並轉而朝向一種真正的地下風格以作為對社會秩序的一種違抗。而這種精神與運動逐漸也開始吸引眾人的目光，並遭到譴責。其中，「龐克」在這波反抗主流社會的風潮中，被視為是有著最堅定決心的次文化（Hebdige, 1979），他們將脫離種種常態形式視為理所當然，也因此招來許多非難。但同時龐克也因此帶起包括音樂在內的許多次文化的衍生。

次文化在有了出現的理由及動機後，隨之而來的就是對當前社會的抗拒與抵制，因此，次文化所呈現出來的風格極具顛覆性意味，而最直接表現形式就是「拒絕」和「反叛」當前體制和規範。例如前述曾提及的搖滾客、光頭族、龐克、摩登派。

因此，對「循規蹈矩」的世界來說，次文化這種「反叛的族群」，除了是種「地下世界」外，也是一種邪惡的存在。因此主流社會與次文化之間，呈現出了一種「支配群體（主流社會、文化）與從屬群體（次文化）間的緊張關係」。次文化代表一種「拒絕」，其以各種形式呈現，包括服裝、髮型、機車等，並因此構成一種風格，而後成為對主流的反抗或蔑視以及嘲笑。

其中，龐克樂主要乃於 1967 年開始於社會中發酵。而以龐克樂為首，其他次文化——例如華麗搖滾（glitter-rock，主唱和樂手都有中性化的打扮和華麗誇張的臺風）、雷鬼樂、摩登派文化下的一些樂團也開始陸續出現。這些次文化樂風及其背後包含的自殘傾向、極簡美學、自戀心態、藥物濫用等精神，將搖滾樂帶回了基本型態，並提供了一種非常成熟的、破壞傳統的態度；另一方面，起源於非洲的雷鬼樂長期以來也因具有不信（基督）教和反社會等反傳統的態度，被認為具有顛覆意味的內在意涵而遭到英國社會壓制。因此雷鬼樂的出現與傳布，可說是對「認同黑人特質」（Negritude）的讚揚（Hebdige, 1979）。尤其雷鬼樂還傳承了「拉斯特法里」（Rastafari）精神（黑人們自行對《聖經》重新詮釋，等於對《聖經》提出了挑戰），也因此逐漸在黑人工人階級的青年們開始散播開來。而其卡其迷彩服裝、長髮辮（長髮辮）、大麻菸等同時也成為其外在表徵符號，因此成為一種與白人對抗的反社會標記，同時也在一些如倫敦的世界級大都市中紮了根。

同時在英國流行的雷鬼樂與龐克樂，本質上可說是具黑人與白人兩種對立特質的音樂。而 Hebdige（1979）也根據這種矛盾的特質，整理出次文化的幾項特色，包括：融合、混雜、拼湊、多元的。Hebdige 以龐克樂及雷鬼樂為例，認為與雷鬼樂有關的英國黑人次文化和英國的龐克文化雖各自獨立，但彼此卻有所關聯（共同身為次文化的集體意識、抵抗上層階級等）。因此次文化具有融合、混雜的特性。Hebdige 進一步解釋，這是次文化的「矛盾」特性，也就是其對主流文化本質上反叛的同一性，來自於原先可能無甚關聯、甚或對立的各種基本文化元素。例如以龐克精神作為反叛的表徵的次文化，其實可說是雷鬼樂和搖滾樂這兩種迥異的語言的交融。而龐克也在七〇年代形成一股趨勢與風潮，並逐漸以這種反叛的本質，形成一股成熟且成型的美學，例如反常的性行為、極端個人主義、或呈現破碎狀的自我意識（Hebdige, 1979）。

由 Hebdige 的研究中可得知，CCCS 對於次文化的觀點，主要是將其視為一種對控制當前社會的意識型態表現出不滿，而產生的抵制與反抗精神及形式。這些次文化族群並因此以各種不符合當前社會的言行舉止以及外表打扮來標示和秀異出自己。同

時，這種文化並非是一成不變，而是具有能彼此交融、混雜的流動性。因為即使彼此所屬不同次文化群體，但仍共同具有拒絕、抵抗的特質。當中代表著搖滾樂的龐克樂，即是其最具拒絕、反抗精神的表率。

貳、後次文化研究與獨立音樂（現代的次文化研究）

然而，CCCS 取徑的研究也遭致了一些批評。特別是在九〇年代後，許多學者認為當代的次文化已發生了轉變，因此 CCCS 這種著重於階級、意識型態及霸權來解讀次文化的方式已不再適用於當代次文化。其透過點出 CCCS 之次文化研究不適用、以及當代次文化的特質和面貌，來描繪當代的次文化，並因而解釋 CCCS 的次文化研究不適用之因。而這種摒棄 CCCS 研究取徑的次文化研究，則被稱之為「後次文化研究」，也就是「當代的次文化研究」之意。

而何謂後次文化研究，Muggleton & Weinzierl（2003）則認為，因為「全球主流」和「當地次主流」已經以一複雜的方式重構和生產出一種新的、混雜的文化氣象。因此，後次文化研究，即是探索在此社會疆域轉變的新紀元裡，次文化的轉變和特質、並因此對此重新理論和概念化的研究。也就是說，後次文化研究可說是對 CCCS 研究的挑戰，也因此被認為是「後 CCCS 研究（post-CCCS）」。Weinzierl & Muggleton 也據後次文化研究，提出了數項 CCCS 研究取徑已不再適用於當代次文化之處。

首先，後次文化研究認為 CCCS 對於次文化的研究過度注重於階級上，如此將導致某些實際上無法以「階級」來分類的音樂因此被認為是保守、不具次文化反叛特性。然而，在全球已經相互連接後，各種思想、音樂、風格、科技和資本的循環其實亦皆已經以複雜的方式彼此發生碰撞，因此當代次文化其實不若 CCCS 認為的那般與其主流文化般對壘分明而彼此對抗，不同文化間已形成一種複雜的層次相互滲透。因此，後次文化中研究中認為，次文化中重要的「抵抗」精神，在本質上發生了和先前

CCCS 的相關研究時不同的轉變。CCCS 的次文化研究認為，次文化的抵抗精神應是一種「風格上」的抵制和對抗，然而在後次文化研究中，現代次文化（即所謂的後次文化）的反叛特性，已不再只是建立在階級而造成的反叛，而是會以次文化精神作為起源，利用新媒體或時尚、文化產業等來向外推廣對於次文化的認同。因此，次文化而並非如同 CCCS 所認為的，主要只單是種文化、符號上的抵制，而是應會更進一步的轉化為具有實質的政治行動力；Clark（2003）亦認為，現在的次文化其實是一種被收編在政治行動下的產物，而符號上的抵制只是其策略和精神象徵之一。因此現代次文化對主流文化的對抗並非僅只是 CCCS 所認為的那種風格、符號上的英雄式、浪漫式抵抗（例如異於常人的穿著、打扮）。而是來自於實際的政治行動（Muggleton & Weinzierl, 2003）。

再者，後次文化研究認為，現代次文化已不像 CCCS 研究時那般透過年輕工人階級「英雄式的」以自身獨特的次文化符號來英勇的對抗主流文化。因此 Muggleton & Weinzierl（2003）認為，CCCS 對於次文化的研究，若置放於當代，其實是過於浪漫和理想化的。Weinzierl 和 Muggleton 認為，現代的次文化（後次文化）的確仍有其政治傾向，但其實已不若 CCCS 研究中所想的那般具有以「風格」為本質，來「顛覆」社會的想像。因而雖然 CCCS 對於次文化在政治、文化、經濟等方面的研究上是相關研究的濫觴，但在二十一世紀的今天，CCCS 的觀點在後次文化研究的觀點中，已無法充分反應出次文化在政治、文化和經濟上的特質。

除了階級之外，後次文化研究也認為，CCCS 忽略了次文化與媒體之間的關係、並假設次文化應該是遠離媒體，而與之有一段無形的距離。然而 Thornton（1995）認為，現代的次文化其實極具有媒體意識，而這種媒體意識，將會透過各式媒體的幫助，如傳單、音樂刊物、小報刊等，來幫助凝聚原先四處擴散的次文化，並從而凝聚其反叛的力量和存在；Hodkinson（2003）也在歌德次文化的網路行為研究中認為，歌德次文化中的成員有許多都是重度的新媒體使用者，尤其是網路。這些成員利用虛擬社群來加強其與其他次文化的接觸，並也因此加強了對自身文化的認同；Kahn &

Kellner (2003) 也認為，次文化族群利用了網路來達到串連全球次文化族群的目的，並因此更加團結於各式實際的抗爭運動中。

而在提出 CCCS 對於次文化研究的不適用之處後，後次文化研究也提出了幾項當代的次文化的特質。首先，如同前述所提及，當代的次文化具有充分利用媒體的能力，並能因此加以凝聚對於該文化的自身認同，並和其他次文化產生連結；其次，在「反抗」特質上，當代的次文化已不若 CCCS 研究的次文化那般英雄式的意圖顛覆整個社會價值，而是以新媒體來連結彼此、並以實際的政治行動來達到其「反抗」的次文化精神特質；最後，次文化也不再全然向任何商業或資本主義拒絕，而是會利用該文化風格上的特性來嘗試創業、或形成一個產業 (Muggleton & Weinzierl, 2003)，亦如我們現在會看到許多關於滑板、或者搖滾樂相關用品和周邊服飾、服飾等品牌。因此對後次文化研究而言，次文化現象與其說是存在於主流社會之下，倒不如將現代社會視為是個百花齊放、眾聲喧嘩的社會。此社會則由各式不同的文化群體所組成，彼此更因而有著非線性、複雜的交融，而非如 CCCS 研究中，那個與主流文化壁壘分明、相互對抗的次文化了。但其亦並非就向主流所靠攏，而是利用、吸收、融合了科技和商業化經營的特性，以新的方式來強化、鞏固，乃至於進一步的傳佈和推廣自身文化的認同。

基於以上種種次文化在抵抗策略和本質上的轉變，Weinzierl & Muggleton (2003) 因此認為，與其以次文化研究的角度看待次文化、將其視為天生基進者，不如將現代的社會視為一種具不同特質的多樣性文化社會，各式的文化以其元素彼此進行著交融。Weinzierl 與 Muggleton 認為，以此種方式來看待次文化，將能使次文化研究有一個新的思考典範。由於此種學術典範上的轉移，後次文化研究因此認為，必須全然拋棄先前 CCCS 所建立的理論經驗，並建立起符合當代次文化現象的全新研究框架 (Weinzierl & Muggleton, 2003)。對於建立後次文化理論框架者，主要有三，分別為 Bourdieu、Butler 與 Maffesoli 三者。Bourdieu 提出習癖 (taste)、秀異 (distinction)、文化資本 (cultural capital) 等概念，而這些對於理解青少年文化是相當

重要的，Muggleton (2000) 即認為，當代次文化者對於地下之聲擁有「廣泛的胃口 (widespread tastes)」，並認為這些青少年試圖累積次文化的文化資本，以便持續的和他人做出秀異；Butler 則對於理解現今正在建構的次文化認同提供了基礎；Maffesoli 則提供了一個對於分析青年文化重要的後現代框架，也就是將其視為一種模糊的、流動性的「部落」形式。

建立全新的次文化研究框架，其次是必須全然拒絕先前次文化研究中所提出的可用性，因後次文化研究已不僅只是關於次文化的研究，而是以新的概念和視野，來理解和解釋當代社會的青少年的多元文化現象，許多學者因而拋棄了單用「次文化」來形容青少年的文化現象和行為，例同 Thornton (1995) 將次文化稱為“clubculture”；而 Bennett (1990、2000) 則以新部落 (neo-tribe) 來表示當代「都市舞廳場景 (urban club-scene)」中的流動性和混雜性，而 Toshiya (2003) 也因此認為後次文化研究應該稱為「都市部落研究」。

至此，後次文化研究，可說是全然拋棄了 CCCS 對於七〇年代次文化研究的觀點，並試圖建立起一個符合當代的次文化研究。而 Larsson (2013) 則曾綜合了 CCCS 的次文化、以及後次文化研究的觀點，提出了次文化的三項要點：第一，次文化是一群從社會整體中分離、並共享著某種文化的人；第二，此群體對整體社會具有批判性身份，當中的成員必須從父母和其他威權中獨立而出、擁有自主性；第三，次文化和主流文化的差異及批判性，乃透過風格、符號、言行舉止、特有的術語複雜的體現而出。

而紮根於後次文化的研究觀點，許多關於次文化音樂的研究也因此重新建立，並因此在次文化中佔有了一席之地，例如重金屬音樂即是其中之一。重金屬音樂起源於七〇年代初，由六〇年代末的硬式搖滾 (hard rock) 轉化而來，並在七〇年代的英國音樂圈中崛起，形成所謂的英國重金屬新浪潮 (new wave of british heavy metal)。重金屬音樂原先在 CCCS 研究中並不被認為屬於真正的次文化，甚至遭到無視，至多被認為處在次文化中的邊緣。Brown (2003) 認為，主要原因是在 CCCS 的觀點中，重金屬

並沒有如同龐克一般那般清楚的其政治基礎和訴求，同時也缺乏了次文化中，非常重要的「對主流文化的儀式性抵制本質」，其中 **Hebdige** 甚至認為這些金屬樂迷是「滑稽的」。Brown (2003) 卻以後次文化研究的角度認為，使重金屬音樂無法在次文化中站穩腳步的原因並非在於金屬樂本身，而是 CCCS 的次文化理論所造成。Brown 認為，金屬樂迷之所以不被 CCCS 正視，乃是由於 CCCS 「過度的理論主義」。CCCS 認為，次文化須由一群「被壓迫的工人階級的抵抗」所形成，也因此對次文化所乘載的階級訊息有著過度理論化的框架，Brown 引述 Redhead (1990) 的話認為，對 CCCS 而言，一項文化是否屬於次文化，乃全由其次文化理論所制訂而出的。因此對 Brown 而言，CCCS 的次文化研究被其自身的理論所框架和限制住，從而忽略了許多其他次文化的存在。Brown (2003) 因此以後次文化研究角度出發，並以重金屬音樂為例，點出重金屬音樂在 CCCS 研究中不被視為次文化的不合理處，並重新替重金屬音樂「正名」其身為次文化，同時也認為，重金屬音樂可提供 CCCS 次文化理論，在辨別是否屬於次文化上一個標準。Brown 表示，CCCS 以往對於次文化的分辨，都是從該文化開始出現於大眾媒體上，並造成一定程度的道德恐慌後，才追溯其風格的源頭。然而，重金屬質到 1980 年代之前，至少有十年的時間，並沒有在社會間造成一定的道德恐慌，因此，這十年中重金屬乃為 CCCS 所忽略。其次，CCCS 對次文化音樂的研究，往往將其認為是該文化的附屬品，因此是先有文化（例如 mods）才進而產生該音樂類型（mod music scene），而不像重金屬音樂一般，從一開始出現時，就是單純的以一種音樂類型出現。

Brown (2003) 以 Hebdige 為例，說明 CCCS 的次文化研究中，過度的重視次文化的文化政治傾向與風格，因而忽略了其實這些次文化亦有許多迷群的組成是中產階級或是學生，而非一定是「被主流文化或上層社會壓迫的工人階級」。Brown 也以華麗搖滾為例，說明七〇年代出現的華麗搖滾是一種融合了硬蕊搖滾（hard rock）的商品化主流文化，然而其卻也同時吸引了許多工人階級的迷群，打破了 CCCS 認為次文化皆由「草根」的工人階級所組成的觀點。

因此，如同前述所言，CCCS 過度注重在階級上，認為次文化應該由工人階級所組成，而主流文化則由中產階級所組成。然而，重金屬迷群們雖可追溯自工人階級，然而其組成卻不只是工人階級，而是包括中產階級在內的迷群，例如穿著打扮邋邋的學生。因此在 CCCS 的觀點中，重金屬音樂將難以被其認為是次文化。而這也正是重金屬在傳統次文化研究中的難處——也就是在 CCCS 研究中，其本質上不屬於次文化。因此，重金屬音樂的「源頭」雖然確實是由工人階級發展而來，但至少從七〇年代重金屬開始發展時，就已不純然是以工人階級所組成的一種文化現象了。而這是種對 CCCS 次文化研究的挑戰，也是種次文化的典範轉移。

因此 Brown (2003) 認為，重金屬音樂除了吸引了不同階級的迷群外，也融合了許多不同的次文化在內，例如前衛搖滾的迷群和嬉皮，以及重機騎士等。因此即使根源並非純然由草根工人階級所組成，但其卻吸引、融合了眾多的次文化，成為該次文化中重要的自我風格。由於重金屬融合了嬉皮這種包含中產階級在內的次文化以及重型機車文化，因此日漸形成了所謂包含中產階級在內的搖滾次文化，而此搖滾文化更進而形成一種「社群形式」，變成一種異常形式的中產階級，同時也是種世界共通性的語言。Larsson (2013) 也指出，重金屬雖然在次文化的認定上很難擁有一個「客觀的」真實性，但在主觀和社會上，其身為次文化的特性卻又是顯而易見的。也因此，重金屬樂雖並非具純然工人階級的對抗精神，然而其以接納、吸收其他次文化的方式，成功的塑造出屬於自己的次文化風格形象，甚至進一步在商品化上取得了巨大的成功。因此，重金屬樂矛盾之處在於，其在傳統次文化研究中不被視為是次文化，但另一方面卻又如同其他次文化般，以「風格」來凸顯自我，甚至進一步創造出了次文化的「市場」。此種現象我認為亦某種程度的符合當代獨立音樂圈，因當代獨立音樂圈已不純然由工人階級所組成，甚至大部分可說都是中產階級以上。然而其在精神上卻仍具備次文化的反叛精神，並融合眾多次文化，形成所謂的獨立音樂圈。而這種次文化間彼此交融的現象，亦符合後次文化研究的想像。

貳、網路迷群文化

獨立音樂時至今日，以次文化的姿態普遍存在於各國社會中，並成為現代音樂景觀中的一部分。然而，其仍處於小眾，並仍保有次文化重要的精神：不與主流、中心文化靠近、不與商業親近（雖如同前述後次文化的文化轉向一般，它有著自己一定程度依商業而建立起的市場，然其反商業、反資本的基本精神仍存在），並對當代社會的主流社會次序有著抵抗的傾向，特別是公權力、政府政策、國家機器等掌握著當代社會次序的力量。同時也擁有一群支持者，這些人熟悉使用新媒體，並因此在不同的獨立音樂樂風中來傳播、交流相關資訊。我因此在此將這些支持、參與獨立音樂者，視為一種熟悉使用新媒體的「迷群」。

迷群由於對於某種事物或現象有著異常的狂熱，因此時常讓人有負面觀感。對於迷群現象的「好」、「壞」，或「高尚」、「低俗」的評價問題，在學界中也有著不少的相關論述和辯論，Hills（2009）即曾就此有大篇幅的論述。然而，由於我在本篇論文中，並無意去處理所謂迷文化的「好」、「壞」，或是「高尚」、「低俗」等問題，因其並非我所關注的，因此我將不會在此論文中做出相關論述或評價。另外，Hills（2009）也強調，迷群是難以定義的，因此對於迷群的研究，並不應試圖做出一定義，而應將其視為一種文化現象來研究，在此我對迷群的想像亦如 Hills 所一般，是針對迷群本身的文化現象做探討，而非試圖去框架、描繪出一個迷群的定義。

有關於迷群的概念，Hills（2009）曾列舉出許多位學者所試圖做出的定義，例如 Abercrombie & Longhurst（1998），即試圖將迷群分為迷（fans）、狂熱者（cultist）、熱衷者（enthusiast）。在 Abercrombie 和 Longhurst 的觀點中認為，迷缺乏組織，僅止於關注與蒐集媒體資訊，而不到參與群體運作的程度；而熱衷者與狂熱者則不但關注與蒐集媒體資訊，更會進一步的形成某種社會組織，其中，狂熱者甚至會因媒體之操弄鼓動而引發激烈的行為。Abercrombie 和 Longhurst 也因而認為，大部分文獻所稱的迷其實都較接近狂熱者；另外，Brooker & Brooker（1996）則有不同看法，Brooker 和 Brooker 認為，對某事物的景仰、喜愛者，並不一定都屬於迷，同時也認為迷本身也不

一定就是狂熱的。而所謂的迷，Brooker & Brooker 則將之稱為狂熱迷（cult fan），也就是對景仰和喜愛的事物具有特別狂熱，並且是種更具知識性、社群性和組織導向的團體；而 Tolloch & Jerkins（1995）在迷的分類和定義上，則是摒棄「狂熱」一詞，而以跟隨者（followers）與迷來分類。Tolloch & Jerkins 在其論述中認為，迷是種社會認同；而跟隨者則無類似主張。但兩人也強調，兩者的區分其實仍舊是模糊不清的，而做出如此區分其實兩人也承認有些武斷。

因此 Hills（2009）認為，迷群現象可以以最簡單的方式、也是最符合一般人所認知的「某人專注且著迷於特定的明星、名流、電影、電視節目、流行樂團；對於著迷的對象，可以說出一大串就算是枝微末節的資訊，對於喜愛的對白、歌詞、片段更是朗朗上口、引用無礙」來做出簡單的解釋，但迷群現象其實很難以一個清楚的、學術的方式去加以定義，因為迷群們是種「並非可條理分明，依據邏輯予以檢視」的現象。因此 Hills 認為，並不應該對迷加以定義（Hills 認為，所謂「定義」是種有侷限性的行為，容易造成一定的框架，最終並因而造成學術上的曲解和侷限），而該關切迷究竟在文化上有何種作為，因為迷群具有特定的文化行為，例如展演性質、並在人們「否定」的眼光中，表現其文化活動等。Hills 更進一步的認為，迷群並沒有入門門檻，因此成為迷是一件相對容易的事，而迷之所以會是迷，原因就只是因為有這樣的一群人存在。此番話也意味者，Hills 認為，迷其實指的是「一群人」，而非只是個人。因此 Hills 所說的迷研究，我認為不如說是「迷群」研究，而我在本篇論文對獨立樂迷的研究，其實也是「獨立樂迷迷群」的研究。

由於迷群對某些事物和現象的異常熱衷，因此必定有著一定的特質，同時也因其異常熱衷，因此與消費行為也有著一定的關係。在迷的特質部分，Hills 即認為，迷們往往口才（表達能力）甚好，並有著各種解讀媒體文本的方式。此外，迷群其實頗熱衷於參與社群活動，而非一般人所想像的「社會孤僻者」。然而，在消費行為（文化）上，Hills 認為，對文化工業來講，迷群是種可準確預測行為者，因此是種理想的消費族群，但迷本身卻又有抵制資本主義社會的規範這種特質。因此迷群在消費文化上其

實是矛盾的，因其具有「反商業意識型態」，但同時又具有「商品完美主義實踐作為」的特質。也就是說，迷的消費行為得在特定情境下才能被迷群們所接受。而此區別 Hills 則認為，與文本的相關產品、特殊專賣店等相關消費行為是可被接受、甚至會因此被積極討論的，並會因而更加深入迷群核心中，但若與主流資本主義社會有明顯關聯的行為則不被接受，例如私自販售自行錄製的影帶等。

然而，現今動漫界中，有許多「迷」們，會自行對文本進行再詮釋，甚至因而製作出所謂的「同人誌」，因而販賣、舉辦一些有時需對外收費的「同人展」，並被視為動漫界盛事。依此現象來看，經過迷群自行「再詮釋」的再現文本即使含有商業行為是可被接受的，但若如同 Hills 所說，只以獲利為目的的商業行為，則是會被迷群們所譴責的。

至於網路迷群，最早則可追溯自七〇年代末至八〇年代初，一群音樂迷群開始利用郵件列表和 Usenet 來交流。而九〇年代中期開始，對於網路迷群的研究則逐漸增加。另一方面，網路的出現，也替迷群帶來了新的氣象及途徑，在 Myspace 音樂平臺出現後，迷群與音樂家們之間的距離因此更為靠近，並因而促使 Myspace 的蓬勃發展。而網路平臺的出現，也使得不同的線上迷群社群得以將不同的文化和文本相互交融，形成文化上的匯流 (Baym, 2007)。而在這種情況下，網路迷群的影響力也越來越大，甚至大到能影響整個文化產業的發展，因其很大部分的消費必須依靠網路迷群的社群來進行宣傳和行銷，甚至得去主動的「開發」線上粉絲社團的市場。迷群其影響力可見一般 (Baym, 2007)。而在兩千年後，音樂迷群則在當時的網路社交網站中佔據了核心角色。此外，網路迷群之所以會選擇以網路社群作為交流平臺，除了資訊交換之外，在其中尋求社會支持以及友誼亦為迷群們選擇使用網路作為交流平臺的原因。因此網路社群不單僅只是個方便迷群們在其中討論、交換訊息而已，更重要的是可在其中尋求到同好，得到友誼和社會支持 (Ridings & Gefen, 2004)。而這點在次文化中這類本就是從社會整體中分離出的人們中，將會是種更緊密的連結。

肆、獨立音樂作為一種網路迷群文化

Baym (2007) 在對瑞典的獨立音樂迷群社團的研究中認為，獨立音樂樂迷迷群若失去網路很難存在和維持。Baym 認為，獨立音樂樂迷們是依據著網路來發掘新的音樂和在當中找到同好，而且對獨立音樂具有特別的感情，並會彼此分享。此外，不論其偏好的樂風如何，比起支持特定的樂團，獨立音樂的樂迷們更在意的是樂團的發展，並因此會出現督促樂團的情況。而這些迷群們所出現的地方並不只是在特定的網站或樂團的官方網站等，而是樂迷們會自行建立一個社群，或是利用那些原先即已存在的獨立樂迷社群。

Baym 認為，獨立音樂樂迷之間也形成了一種複雜的新型態的線上社會組織，這些網站複雜的型態和交流形式甚至可被視為是一種生態，而成員則在不同的網站間流動，並利用這些線上社群平台，如部落格、社群網站、論壇、私人訊息等，建立起自己與此生態的連接橋樑。

此外，在 Web2.0 時代下，Baym & Burnett (2009) 認為，當代的獨立音樂迷群文化實際上即是一種「參與文化」，這種自行生產內容的迷群形式和影響力等同於擺脫了產業的束縛。但這種主動的內容產製形式同時也被批評為是一種隱藏在資本主義下的勞力剝削。但 Baym 與 Burnett 認為，這樣的產製形式代表了集體協作和社交的力量以及賦權和民主化的媒體產製形式，而且對迷群而言也是一種自願且愉悅的事。此外，當代數位的音樂環境也透過網路提供了音樂人和迷群們一個前所未有的與國際交流的機會，因此對音樂人來說，其作品將很容易透過網路被國際注意，但也因此這同時也是一種挑戰。而為了吸引迷群的注意，音樂人和樂團往往也必須要有一個與迷群們交流的網路平臺，例如 Facebook, YouTube, Flickr, Twitter 等。透過樂迷的分享與交流，音樂人和樂團們等於只花了少量的成本，即達到了宣傳的效果 (Baym & Burnett, 2009)。而樂迷們也透過這些網路平臺彼此交流、甚或直接和音樂人或樂團有著直接接觸和聯繫的機會。因此，在 Web2.0 的時代中，獨立音樂樂迷與獨立音樂人／樂團／廠牌之間可說是一種互惠的模式：透過網路，獨立音樂人／樂團／廠牌往往有機會使自己的作

品在全世界中被聽見，更能藉由迷群的分享和討論以及推薦，達到更好的宣傳效果；另一方面，這些獨立音樂人／樂團／廠牌所提供的網路平臺，例如 Facebook、Twitter 等也成為樂迷們間的一個社群，可在其中交流，甚至進一步和其他音樂人／樂團直接交流。因此，這些平臺除了有供迷群們之間的交流的作用外，亦成為了迷群與音樂人／樂團之間直接溝通的橋樑。Kibby (2000) 因而認為，樂迷的網路社群除了提供特定樂迷一個可交換訊息的管道，同時也令樂迷們在其中產生對彼此的認同感，並對該社群產生出「在地認同」。除此之外，網路社群也等於提供了一個真正的空間，促使迷群與音樂家／樂團之間有所交流。這種劃定界線的線上交流，有時反而比起現實接觸更為有利，同時也對廠牌的行銷等也有所助益。

此外，獨立樂迷與主流樂迷不同，Lingel & Naaman (2012) 表示，由於獨立音樂不若主流音樂通常會有官方版本的現場影片，因此這些人更樂於在網路平臺上分享它們自己錄製的業餘影片（靴腿，bootleg），透過這些影片的分享，獨立樂迷們彼此間的連結將更為緊密，甚至能因而進一步的直接與該樂團對話，例如在上傳影片之前事先詢問樂團是否同意；而主流樂迷們則通常與喜歡的樂團有著較遠的距離，其社群間成員的交流通常僅限於迷群彼此之間，而難以直接與樂團成員對話，兩者的差異如〈圖 1〉和〈圖 2〉所示，圖中的虛線表示二者間的距離，虛線越短表示彼此距離越短、關係越接近、緊密。除了資訊分享外，獨立音樂的也因其小眾及交流形式等特性，使得迷群們之間情感連結較為緊密，音樂人／樂團間距離也較短，並因此強化了對彼此的社群認同感；而主流樂迷間雖然關係亦良好，但較不若獨立樂迷那般具有較深厚的感情連結，此外，與音樂人／樂團的距離亦較為遙遠，雙方不易直接產生溝通及對話，其交流主要發生於迷群自身。

因此，獨立音樂樂迷的迷群在音樂迷群間屬於一種特殊的型態，一方面，它們替這些音樂人／樂團做了宣傳，另一方面，成員彼此間又因為獨立音樂的小眾而彼此具有較緊密的情感連結，甚至連與音樂人／樂團之間的距離都較近。而獨立樂迷在此情況下，除了迷群成員彼此之外，更與音樂人／樂團更形成一種緊密的連結，彼此之間不

斷循環、增強、擴大。

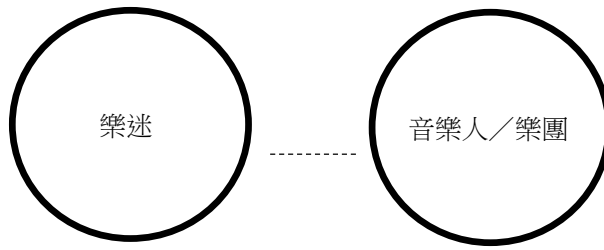


圖 1、獨立音樂樂迷與音樂人/樂團之關係



圖 2、主流音樂樂迷與音樂人/樂團之關係

第二節：獨立音樂的資本形式

而 Bourdieu (1986) 在 *The form of capital* 一文中，認為資本會因時間而堆疊，並具有生產利益及重製自身、並進一步擴展至其他資本形式的能力。至於資本的形式則不只一種，透過不同類型的資本背後所代表的不同意義，社會的內在結構因此被再現。Bourdieu 並將資本區分為三種形式：經濟資本、文化資本、社會資本，不同的資本具有不同的特性而並非一成不變，其中 Bourdieu 認為，文化資本及社會資本在特定情境下，皆具有轉化為經濟（資本）的可能，並可經由制度化的方式，形成具體形式的存在，如學歷即是文化資本制度化的產品，而「貴族頭銜」，則為社會資本的制度化的產品。本研究及欲從經濟資本、文化資本、社會資本三者，分別分析獨立音樂的三種資本形式及其彼此間的關係，同時，亦以此瞭解獨立音樂圈中，三種資本形式的轉化過程。

壹、社會資本起源與定義：Putnam、Coleman、Bourdieu

社會資本概念的提出者，當前主要以 Putnam, Coleman 及 Bourdieu 三位為主要流派。本節在此將先以 Putnam 所提出的社會資本概念為主，接著分別論述 Coleman, Bourdieu 二者的觀點。

Putnam 在 1995 年時，將社會資本定義為：「為了彼此的好處，因而促進協作及合作的社會組織，例如網絡、規範、社會信任。」(Putnam, 1995)。Putnam 並藉由觀察美國民眾群體打保齡球、以及保齡球社團數的減少，認為美國社會正面臨社會資本下降的狀態，因此 Putnam 認為公民間對彼此較不信任、對公共事務缺乏關心。Putnam 認為，一個公民社會的孱弱代表著民眾們對彼此的不信任，同時也使民主隨之衰退，而公民社會衰弱最直接的體現，就是投票率的減低。

至於造成社會資本減弱的原因，Putnam 則將之歸類為三項主要因素：女性進入勞動市場、社會的「流動性 (mobility)」以及科技的進入。女性進入勞力市場的部分，Putnam 認為，由於女性投入了勞力市場，因而使得女性在家庭中建立社會資本的時間與精力隨之減少，同時男性也並未因女性投入勞力市場，而取代原先女性操持家務等功能。因此最終造成了整體（家庭）社會資本的減少；流動性部分，Putnam 則以相關研究指出，居住的穩定性與公民參與有著正向的關聯，而美國社會則日漸從「穩定性 (stability)」，轉變為「流動性」，意即無法長期根深蒂固、穩定深耕於同一地方。而這種現象 Putnam 認為對於公民參與有著負面的影響。

影響社會資本第三項主要因素，Putnam 則認為是由於科技的進入，使得社會資本受到侵蝕、產生消退。Putnam 以電視進入美國社會為例，其認為，收看電視使得休閒產生科技的轉型，使個人如同戴上一個「虛擬真實的頭盔 (virtual reality helmets)」，因此將會使得人與外界逐漸變得孤立，同時，整體社會也因而朝向「私有化」以及「個人化」轉變。因此缺乏人與人之間的交流，也造成了社會資本的衰減。

Song (2009) 則指出，許多對於 Putnam 觀點的批評認為，Putnam 過早對社會現

狀過早做出定論，因美國民眾已從常規形式的組織參與，逐漸轉向選擇培養他種社會連帶。同時也認為，Putnam 因此忽略了某些新的、具潛力的公共生活空間，其中之一就是經由網路這項新型主流科技而逐漸成長茁壯的線上社群參與。Song (2009) 因此拋出了「網路是否能成為幫助個人重新連結，幫助公民活動的關鍵？」的問題。

對於 Putnam 的論點，批評者認為數以百萬計的美國人透過網路，參與線上社群及論壇和他人交流、辯論社會議題及參與集體行動，同時，Pew 民調機構的調查發現，過半數的這些線上參與者認為，因網路突破時空所帶來的個人自由參與能力、便利、隱私等特性，讓網路不僅可讓他們連結彼此，更可使其與多樣性的族群相遇。因此這些批評者視網路及線上社群轉變了社群的概念並復興了美國的民主實踐，因而認為 Putnam 對於科技造成社會資本的減退的說法有誤。

網路科技對於獨立音樂圈的重要性在相關研究中，也與 Putnam 的看法相去甚遠，甚至反而是凝聚獨立音樂圈成員的重要管道。尤其是在實名制社群網站出現後，更加深了獨立音樂圈中的交流。例如 Baym (2007) 針對瑞典線上獨立音樂迷群的研究其結果即與 Putnam 的觀點大相逕庭。Baym 認為，網路由於從一對多的 web1.0 轉至重視個人化的 web2.0，使得基本單位變成「個人」，而個人的意義將會大於社群。此部分與 Putnam 認為科技的進入會使人變得逐漸個人化相同，然而其中的差異是，在 Baym 的研究中，社群的意義並沒有因此就被取代，而是轉化成一種以個人為中心的新形式社群存在。此外，這些樂迷們必須靠著網路來連結彼此，並會在其中共享著感情，由此鞏固整體社群和成員間的認同。因此若離開了網路，彼此間的連結便難以繼續存在。而且獨立音樂圈平時雖交流大多透過網路，然而其彼此間的連結並不全然只是建立在網路上，而是有著實際見面及交流的可能此外，例如在 live house 或演唱會等場域見面。因此 Song 認為，這群平時於線上交流，然而具有線下關係的迷群，最後因而會形成一個具有地理基礎的「新線上社群」。

因此，與 Putnam 的看法不同，網路科技對於獨立音樂樂迷來說，不僅被認為沒有使人產生隔閡，造成社會資本的減少外，反而還是樂迷們交流及存在的重要管道。而

社會資本不只並不因而減少，反而是樂迷們增加相關社會資本的重要管道。

另一方面，Coleman（1988）對於社會資本的論點則認為，人類的行為在社會學家和經濟學家的解讀下各有其重大缺失：社會學家們認為人的一切行為，都是受到外在環境所驅動，例如社會情境、規範、人際關係的信任、社會組織等所影響；而經濟學家則忽略了社會情境、規範、人際關係的信任等社會情境，認為人的行為是基於個人利益導向所出發。Coleman 反駁了以上種種說法，並提出了「社會資本」的重要性。Coleman 認為，人若有所謂理性行動，乃是由於其運用了社會資本。透過社會資本，人能掌控特定的資源和利益來完成某一件事，從而使其能夠產生所謂的理性行動。

Coleman（1988）認為，所謂的社會資本，並非是一種單一的個體，而是由許多個體綜合而成。而社會資本有兩項基本元素：首先，其由社會結構所組成；其二，社會資本促使結構內的個人或企業做出某些行為。因此人或企業所做出的決策或行為，乃是由於社會資本的存在而使然。且社會資本並不若其他形式的資本通常具有一定程度上的阻礙，其流通在人與人、企業與企業之間，使之達成一定的行為和決策。Coleman 認為，社會資本雖不若有形的物質資本可明確的看見，但它無形的存在於人與人之間，例如信任，而群體間這種無形資本的有無，將使得兩者差異非常大。透過無形的社會資本，人們將可因此獲得利益。Coleman（1988）以鑽石市場舉例，說明鑽石商通常會透過聯姻或社群形式增加彼此間的緊密性，並形成一個封閉式的社會，以減低鑽石交易中可能帶來的風險。Coleman 並因而說明和檢視了以下幾種社會資本的可能形式：

1. 義務、期待與信任關係的結構：A 為了 B 做了某些事，並相信 B 會在未來有所回報。這種關係建立在 A 的期盼和 B 的義務。未來在 A 需要的時候，B 則有義務幫忙，反之亦然。而這些對方應盡義務就是 A（或 B）手中的信用券（社會資本）。其將可在未來讓人獲利。
2. 資訊管道：資訊是社會資本的重要形式之一，因為資訊是人類做出行動的基

礎，因此是昂貴、必須付出相當的代價才有可能獲得的，且供不應求。而資訊是可透過社會關係（社會資本）來獲得的，例如透過與握有某種資訊的人的認識，從而獲得某些所需要的資訊。

3. 規範和有效制裁：社會的規範核對犯罪的制裁可確保一個社會的安全，同時也令人放棄純然個人利益的自私行為。此將有利於彼此互惠，並保障公共利益的成長。透過這種規範，能讓人對社會和彼此有所信任。然而，規範和有效的制裁卻如同雙面刃，在鞏固團體利益的同時，卻也會某種程度的限制、阻礙創新性的發展。
4. 社會封閉性：Coleman 以上所述皆是在一個社會結構處於封閉的狀態下才較有可能發生，因為若該社會不是封閉，而是其中成員尚有其他對外的關係，則可能受對外關係的影響，如此一來規範和制裁的約束力即不如封閉式的社會結構來得有效。

在 Coleman (1988) 的觀點中，社會資本是一個「雙贏」的局面，一方面穩定了社會，使其朝向公共利益發展，另一方面也維持社會當中的安全性和成員兼彼此的信任。然而上述皆是在社會結構處於封閉的狀態下才有可能發生，反之則無法達成。因此 Porte (1998) 認為，Coleman 對於社會資本的產生過於含糊不清，因為即便符合 Coleman 所謂的封閉社會結構，但在不同的社會結構情境下，通過社會資本所獲得的資源來源，其品質也是難以確保的，而 Coleman 卻忽略了這點，將所有封閉式社會結構視為一致的。因此 Porte (1998) 認為，區分不同的社會情境下所獲得的資源（社會資本）有可能是不同的這點，是非常重要的。此外，Porte 也認為，在 Coleman 的義務、期望與信任關係的結構中，社會資本的擁有者（幫助對方，並期望未來對方將有益物幫忙自己）被無償的要求幫忙，而且無法收到立即性的回饋。因此其動機是複雜的，而 Coleman 似乎就未考慮到此點，將幫助他人視為理所當然的情境。因此 Porte 認為，在 Coleman 的義務、期望與信任關係的結構中，應將「社會資本的擁有者（提出對方履行義務者）」、「社會資本的資源（被提出要求者）」以及「資源本身」三者，做出

明確的區分，以免含混不清的使用。

然而，若以獨立音樂圈來看，其由於屬於從社會中獨立而出的社群，因此獨立音樂圈的社會結構確實某種程度的符合 Coleman 所謂的封閉社會，並因而有朝向團體公共利益發展、形成穩固社群型態的可能。然而亦如 **Porte (1998)** 所說，獨立音樂圈中的社會資本難以確保其品質。此外，即使皆屬於同一圈子（獨立音樂圈），然而是否即因此理所當然的相互幫助更是有待商榷。畢竟即使是獨立音樂圈，更會因為樂風、穿著打扮、習慣出現的 **live house** 的不同而有更細緻明確的小團體出現，而彼此間的摩擦與不合亦是時有所聞，因此，獨立音樂圈雖然基本上屬於所謂的封閉社會，而 Coleman 也提供了一個良好的社群想像，但社會資本在獨立音樂圈中的產生過程仍是複雜、難以單純以 Coleman 的樂觀想像來思考的。

而社會資本對 **Bourdieu (1986)** 而言，可說是種權力的象徵。**Bourdieu** 認為，大多數的東西，不論有形或無形，都可視為資本。而資本是可透過客觀化或具體化的方式去累積和擴大，以求具有獲取更大利潤的潛力。而實踐的經濟(**economy of practice**) 則是資本主義的一種手段，透過這一過程，可將以具體實物為主的商業性的交換行為，變成透過其他形式進行隱喻性交換，也就是非經濟性 (**non-economic**) 的交換。如此一來，可使被交易的資本性質產生改變，例如將具體的物質資本，改變為文化或社會資本，反之亦然 (**Bourdieu, 1986**)。

Bourdieu 將資本分為三種形態：經濟資本、文化資本以及社會資本。經濟資本指的是可直接性的快速轉化為金錢，也就是具體的財產，例如金幣、房地產等；而文化資本則是在某些情況下可轉為經濟資本，同時亦可透過教育轉換成文憑的形式而被制度化；而社會資本則是透過「義務」來連接彼此，同時在某些情況下其也能形成制度化，例如以家族或學校的形式來形成。**Bourdieu** 認為，社會資本是實際或潛在資源的集合體，也就是一群制度化的成員以網絡形式連結彼此，當中的成員彼此相識和認同。**Bourdieu** 並以階級的角度出發，認為社會資本的產生方式是透過人與人之間的交流、或以組織、集團化的形式來產生。而這種透過集體化、制度化的方式所形成的社

會資本，能替其中的成員帶來一定的聲望或憑證，例如家族、學校等等，並因而產生利益和保障性。此外，Bourdieu 認為，社會資本的運用程度，取決於一個人能利用其社會資本團體內的程度，同時也因而替人帶來利益。而人們之所以集中在一起、形成集團或制度化，就是為了確保社會資本的產生，因此人們會努力經營與人或集團之間的關係，使社會資本能夠變成權力的保障。而人們為了維持並保障社會資本的穩固和生產，會願意投資經濟資本在其中（例如社交活動的花費，也就是以經濟資本來換取社會資本）。因此，對 Bourdieu 而言，社會資本的擁有程度，同時也代表著一個人的成長環境、教育背景、經濟狀況，因此也反應一個人在社會上的階級地位，而這種階級地位將會使人產生與他人秀異（*distinction*），進而擁有不同的「習癖」（*taste*），也就是品味上的不同。Bourdieu 認為，來自同一個社會空間者，對整個社會和世界也會有著相似的觀點和視野。而社會學家透過對階級的「分類」，也就是對生活方式空間的建構，將人們分成了不同的類群。因此，當把某群具有類似特質（習癖）的人歸到某一類別時，同時也是在對其背景、階級、習性作一評價。

Bourdieu 認為，習癖是由所處的不同階級情境系統所衍生而出的，並因此形成該階級的人對社會世界的感知，同時也會內化到其社會階級之中。透過習癖（或說是階級）的不同，人們的社會上的地位和身份也因此有所不同，因此生活風格（*life-style*）的差異也就因而透過習癖而有所差異。這是一種透過階級的不同而自然產生的價值差異和生活風格，也因此產生出一系列不同生活風格的「選擇」，但此種選擇是已經由習癖所預先設定及產生好的。因此，雖看似有選擇，然而實際上卻是已被設定好的限定選擇。

而一個人所擁有的資本的多寡，將影響其對社會的影響力。Bourdieu 認為，當各種形式的資本提高時，其利益也會隨之增加。因此，一個擁有高度經濟、社會、文化資本的人，在與其他相對弱勢的族群的場域中角力時，將成為具有優勢地位的宰治階級（*dominant class*），其所擁有的資本將幫助它們能夠將自己的價值觀在社會中取得、佔有合法性的地位，進而在社會中形成主流價值觀，這樣的行為 Bourdieu 認為是一種

象徵暴力 (symbolic violence)。

在獨立音樂圈中，有著所謂的「不同掛」，例如所謂的「The Wall 掛」，常有知名外國音樂人／樂團、或國內知名樂團前往演出，而諸多國內外金屬樂團，也經常選擇 The Wall 作為演出場地，因此 The Wall 在獨立音樂圈中，通常偏向於「硬派」的演出場地。而地下社會、海邊的卡夫卡等 live house 則較為「indie」，並具文藝性及包容性，因此許多被認為是「文青」的樂團或者初出茅廬的樂團較常在這些 live house 演出。而這兩類型的樂團或音樂人，雖不至於彼此摩擦或衝突、甚至有時也會到彼此的場地演出，但大致上如同 Bourdieu 所說，無形中各自逐漸形成一群團體，彼此通常不那麼經常交流。因此在獨立音樂圈中，擁有高經濟、社會、文化資本者（或者說音樂圈），的確會形成或佔有某些類型的音樂和樂團／音樂人，同時鞏固、生產其社會資本。然而，由其分「派系」的現象來看，即使皆是所謂各高經濟、社會、文化資本的擁有者，但仍能再細分成不同類型的符號宰治階級（例如金屬樂派、英搖清新派），並因此形成台灣獨立音樂圈的多類型生態。

貳、經濟資本與文化資本的起源與定義

Bourdieu (1986) 將資本區分為三種形式：經濟資本、文化資本、社會資本三種，而此三者 Bourdieu 認為將有彼此轉換的可能性。在經濟資本部分，Bourdieu 認為經濟資本指的是具體的經濟資產、或具資產價值的生產因素，並具有立即、可被交易、轉換的特性例如存款、農地、工廠等。

經濟資本方面，馬克思認為，一個社會是無法停止消費和生產的，生產——消費是一個週而復始的過程。而在生產方面，當勞動的產值，一旦超出生活所需的水平，則剩餘的即是所謂剩餘價值，剩餘價值在資本主義之下，通常會以貨幣形式來表現。而一項生產出的物品，必須具有可用性和滿足人類特定的需求，而其使用效用就是使用價值 (use value)，也就是一項物品真正的價值。當一項物品有其使用價值時就有了

特殊性，而此特殊性是指對他人有所用處，也因此形成所謂的商品（張乃烈，1988）。馬克思認為物品若要成為商品，除了必須具備能滿足他人需求的特殊性外，還必須具備能交換到其他商品（貨幣等）的特性才能稱為是商品。而一項商品若無法交易，則其則不具價值。因此交換的價值才是商品真正價值的表現（高安邦，1993）。

因此馬克思認為商品具有兩種特性，一是使用價值，二是交換價值；而勞動形式則分成具象和抽象兩種，具象是指人類勞動，抽象層次則指形成商品價值的勞動。因此對馬克思而言，所謂的經濟資本就是具備交換價值的物品，透過經濟資本，能達到交換一定程度使用價值或交換價值的東西（高安邦，1993）。

馬克思以勞動的角度出發，認為所謂的經濟資本，乃是經由剩餘價值所增值的價值。人類在度過自己自足的生活後，透過這種經濟型態而來的資本維持其生活所需和累積財富。而在資本主義之下，擁有資本的目的就是將物品的剩餘價值用於生產之上，使其再度轉化為資本。而經由一再重複這種動作，資本將累積得越來越多。

由此可得知，對獨立音樂樂迷而言，具使用價值的相關物品，例如用來聯繫獨立樂迷和相關資訊的電腦與網路設備、演唱會門票、CD、樂團 T-shirt、甚或交通費用以及通勤時間，皆必須以實質金錢的貨幣形式來交換其使用價值以獲得。這些都是樂迷們為了進入獨立音樂圈，所必須付出的經濟資本，因此亦可視為是商品，當中有些是有形的，例如演唱會門票、CD；有些則是無形的，例如購買演唱會門票所必須付出的時間，以及排隊的精力等。而除了為了使用價值而付出資本的商品外，樂迷們在擁有這些具有交換價值的資本後，也可以再度透過交易的行為，來累積自己的經濟資本。例如 Ptt 的 Rockmetal 或樂器版上時常可以看到拍賣 CD，或是演唱會門票、樂器、器材以及樂團周邊商品等資訊。因此要進入獨立音樂圈，需要具備和花費某種程度的經濟資本，而透過經濟資本所得來的物品，在獨立音樂圈內具備特殊的交換價值，使得這些物品在獨立音樂圈中形成一定的市場。也因此，無須付出額外花費的線上音樂下載也因而在音樂產業和網路上引起極大的爭議。

至於文化資本，我則以 Bourdieu 的觀點出發，來闡述文化資本。Bourdieu 認為，文化資本可分為三種形式，分別為：內化狀態（embodied state）、客觀狀態（objectified state）、制度化狀態（institutionalized state）。以下即就三種文化資本狀態分別論述：

1. 內化狀態：內化狀態的文化資本指的是需經過培養、付出時間精力吸收方能得到的文化能力。例如對畫作、音樂、紅酒的鑑賞能力等。也就是個人經過付出（如時間）後，最後在人身上體現而出的文化能力。也因為需透過個人付出才能得到，因此這種資本無法假他人之手，而只能透過「投資自我」的方式有所付出（自我提升）而得到。因此內化文化資本不若經濟資產一般，可經由交易的方式而立即性的獲得。
2. 客觀狀態：有些文化資本則是透過實質物品（具體物質）的擁有而達到客觀的存在，例如著作、畫、古蹟、CD 等。而由於擁有的是實質物品，因此客觀狀態的文化資本的具有「可被消費、交換」的商品特性，故如同經濟資本般可被交易、轉換，因此客觀狀態的文化資本可說是一種「文化產品（cultural goods）」，其特色是同時具有經濟資本和文化資本的特性，因此可被物質化（經濟資本）和被符號化（文化資本）。因此，如同經濟資本一般，客觀狀態的文化資本具有能夠累積與交易的特色。
3. 制度化狀態：制度化狀態的文化資本，指的是透過某些機構所承認及認可而存在文化形式，例如文憑即是透過國家機構所認可而形成。透過制度化的過程，使得制度化狀態的文化資本變得可被比較、甚至交易。且經過制度化的認可後，也增加了文化資本的合法性及地位。此外，透過制度化，也使得文化資本可轉換入經濟資本，並產生一定的貨幣價值，例如擁有一定的學歷，則代表著求職及薪資上有著某種程度的保證。

由於前述馬克思對資本的看法中曾提到，商品必需對人具有特殊性才能具備交換價

值，而資本也是經由這些具特殊性的物品才得以累積。因此我們可以從其中推論出，獨立音樂圈中經濟資本具有轉移為文化資本的可能性。而 Boudieu 亦認為，經濟資本和文化資本與社會資本之間具有相互轉移的能力與可能性。因此，我在本篇研究中，於獨立樂迷的經濟資本的定義方面，將視之為「日常可運用的金錢中，除了日常生活開銷外，用於獨立音樂的相關金錢花費，包括時間。但不包括其所擁有的不動產、汽車、股票等經濟資產」。而由於 CD、學習樂器等文化資本亦需要、也可以用金錢獲得，因此獨立樂迷的經濟資本與文化資本將互有關聯，因而花費在獲得這些文化資本上的開銷，在此研究中我亦將其歸類至經濟資本的花費之中。以下將以 Bourdieu 的論點出發，討論經濟資本和文化資本與社會資本之間的關聯。

參、文化資本、社會資本及經濟資本之關聯

Bourdieu (1986) 在資本形式的轉換中提到，經濟資本乃是其他資本形式的根源，而社會資本和文化資本因此是經濟資本經過偽裝、改變而成的。因而 Bourdieu 也明言，必須先有經濟資本乃是其他資本形式（社會資本、文化資本）之根源的認知，才有透過經濟資本，使其他形式的資本產生轉變的可能。Bourdieu 認為，資本的轉換，是希望透過轉換過程，能夠再產製、累積更多的資本，例如透過經濟資本購買 CD，希望能藉此累積更多音樂上的文化資本。此亦如同馬克思所認為，擁有資本的目的就是希望將其再度轉化為資本，並且不斷累積。

因此，Bourdieu 認為三種資本的關係複雜且密不可分，因此不能以彼此對立的觀點來看待此三種資本。但也同時認為，若單純的認為經濟資本就代表其他所有資本的根源，卻也是一種過於單純、簡陋的觀點。

在資本形式的轉換中，經濟資本是 Bourdieu 認為最直接、單純的一種資本形式，因為只要擁有足夠的經濟資本，大多可輕易的透過交易的方式達成經濟資本自身的交換和累積，例如透過投資或存款。然而，即使擁有足夠的經濟資本，某些事物仍非只

需用經濟資本即可立即性的得到，而是需透過長時間的經營與投資、具備穩定關係才能獲得，例如需要具有足夠的社會資本，才有可能以經濟資本的形式獲得所欲購買的東西。而其所付出的代價（成本），即必須付出長時間的社交活動來經營、使其轉化為穩固的社會資本才能達成，例如與對方具有足夠的信任和良好的關係，才有從其身上以經濟資本獲得所欲得到之事物的可能。在這種情境下，即必須透過 Coleman

（1988）所說的義務、期待與信任關係的結構，使對方能夠以履行義務的方式來幫助達成。Bourdieu 因此認為，資本形式的轉換過程是複雜的。

至於文化資本，Bourdieu 則認為是相對簡單的資本轉換形式，因為文化資本某種程度上可簡單的透過經濟資本來得到。但是經由經濟資本要轉移到文化資本上卻也有其門檻，此門檻即為時間。因為除非是作品，如畫作、音樂作品等可立即性獲得的東西外，其他如知識、文化等文化資本，是需透過時間、甚至經由家庭來傳承和內化的。

此外，Bourdieu 也提到，每種資本的轉換過程都具備一定的風險。其以官場上的權力，說明每種資本的轉換過程所需背負的風險，如國家機器透過官場體制來制衡官員和部門之間權力的分配，目的即在於削減宰治階級的力量以免濫權。而在此種情境下，最具隱蔽性、能不著痕跡傳承的文化資本，則因此最能發揮其效果，幫助人們獲得權力；而以經濟資本來交換文化資本同樣得背負一定風險，因文化資本並不若經濟資本那般可即時性、全然的擁有。文化資本是一種傳承性的資本。因此投資在其中，最終能夠獲得多少回饋將難以保障。Bourdieu 因而認為，文化資本是種在投資上最具風險、不確定性最高的資本，但一旦投資成功（例如學歷），其即能以合法地位不斷的成长，讓人接近宰治階級；而如前例所述，社會資本亦具有轉移成經濟資本的可能，但同時也須背負一定程度的風險，即使長時間投資在社交上，但對方也不一定會如預期般最終反饋於己。

第三節、虛擬社群與民主賦權

虛擬社群是在網路科技出現後，隨著使用者於網路空間中的互動而隨之出現的社會群體。Song（2009）認為，虛擬社群的廣義定義，即指在所有的社群或網絡中，使個人可依靠網路與他人進行傳播。而關於虛擬社群一詞的提出及相關研究，則以 Rheingold 於 1993 年出版的 *Virtual Community* 一書為濫觴，其後陸續開始出現諸多對於虛擬社群的定義及相關研究，更衍生出關於網路和虛擬社群所帶來的民主潛能及賦權的相關討論。此外，Anderson（1991）所提出的「想像的共同體」，也提供了瞭解虛擬社群之概念的一種途徑。因此，本節將以學界對社群至網路社群的發展為主，並以「想像的共同體」為輔，整理出虛擬社群的沿革及定義，以及後續關於虛擬社群的民主潛力及賦權可能性的研究。

壹、虛擬社群的起源與定義

涂爾幹曾提出「社會分工論」的觀點，來解釋社群與現代社會之間的關係。涂爾幹認為，由於現代化的關係，導致社會在政治、科學、法律等各層面產生了分工的結果。同時也使得傳統社群的型態產生了轉變。在現代化導致分工前，社會屬於機械式連帶（mechanical solidarity），在此種整合形式的社會中，人們較重視傳統和親屬關係，並擁有較為一致的價值、信仰、規範等，社會也因而具有較強大的約束力，因此機械式連帶中，人們的同質性較高；然而工業化的到來，使得社會的型態隨之改變，工業化社會的高度分工，使得個體間逐漸變得特殊化，彼此間的同質性減低、異質性提高，人們之間的連結性也隨之減弱，這樣高度分工的社會，涂爾幹將之稱為有機式連帶（organic solidarity）（蔡元輝，2009）。涂爾幹認為，隨著工業化社會的到來，人與人彼此間也變得較原先的社群型態疏離，而人與人之間的疏離程度，則可某種程度的反應在自殺率上：例如社群在轉型為工業社會的過程中，使得人與人疏離的程度提高，某些人並因而與社會脫節並變得孤立，最後因而產生涂爾幹所謂「利己型自殺」

的結果（蔡元輝，2009）。在涂爾幹的觀點中，社會的工業化，根本上的改變了社會型態，而較具集體意識、連結性的社群也因此被迫轉型為高度分工，彼此異質、連結性弱的工業社會。

以涂爾幹的觀點而言，現今的工業化社會，正是由有機式連帶所組成。人們因社會制度而有明確分工，因此有著不同領域、職業、職務和定位。然而這種細緻分工、各司其職，也因而造成人與人之間的疏離，部分人因而產生不適應，成為社會上所謂的邊緣或弱勢。

對於傳統社群與工業社會，Tonnie（2002）則再進一步的區別二者。Tonnie 認為，社群（community）與社會（society）乃是種相對立的概念：社群是一種「活生生的有機體」，而社會則僅是一種機械式的聚合物或人工製品，兩者不可混淆。在 Tonnie 的觀點中，社群是一種較為封閉的有機組織，此組織並具有親密、私密、排外的特質，同時人們也共同生活在其中，彼此的關係和生命經驗是緊密而連扣的，例如傳統農村即是代表之一；而「社會」則是種較為表面的公共生活，其雖群聚於一起，然而本質上卻是分離的，且人與人之間彼此處於一種孤立且為己的狀態的，並堅持著自己的領地、拒絕與他人接觸，例如各司其職的現代工業社會，雖共同在名為「社會」的場域，彼此卻無緊密關係，至多是一種因彼此或更大利益而有的合作關係。在社群方面，Tonnie（2002）則指出，社群可區分為三種，第一種通常是透過一種自然、天生的狀態，使人的意志結合起來而形成，最簡單而顯著的例子即是透過血緣所形成的社群關係。而透過血緣關係所形成的社群（親屬），則會進一步的形成第二種社群關係，也就是地緣上的社群（例如鄰里），而地緣社群最終則又進一步的形成第三種社群，即精神上的社群（例如友誼）。

社群的概念，之後則又因 Anderson（1991）的「想像的共同體」，而得到了進一步的解釋與發展。Anderson 認為，所有比「面對面接觸的原始部落更大的一切共同體都是想像的。」因此民族是人們透過「想像彼此為一體」而來的，這是一種本質上有限、同時擁有主權的「想像的政治共同體」。透過想像，人們得以區分你我，得以區分

是否為同胞、共同體。同時人們亦透過想像而連結了彼此，並從而形成「同為某類人（共同體）」的想像，同時也進一步形成了「社群」的概念。

至於區別不同共同體的方式，Anderson 則認為在於瞭解其被想像的方式。

Anderson 認為，透過大眾媒介的力量。人們得以使用非面對面的方式溝通，並因此具有凝聚人們的效果。透過大量的印刷品（如報紙），人們得以產生出對與彼此的想像，並因此連結彼此。而這些因印刷品而連結的「讀者同胞」，則因此進一步的形成了民族的想像共同體的基礎。簡而言之，對 Anderson 而言，社群是一種被想像而出的產物，而之所以被想像而出，則是透過大眾媒介的力量，並因而區分出是否同屬於同一社群

基於上述學者等所提出的概念，Rheingold 於 1993 年時，於其著作 *Virtual Community* 中首先提出了虛擬社群（virtual community）一詞。在此書中，Rheingold 藉由參與網路會議室的討論及對話的經驗認為，虛擬社群是一種在網路中，人們因共同興趣而集結而成的社會聚合體（social aggregation），此社會聚集體同時有以下幾個標準：存在於網路中、具有足夠的人數、公共討論長達足夠的時間、產生足夠的情感、在網路空間中形成足夠程度的人際關係。而由於使用電腦中介傳播（CMC，computer-mediated communication），因此 Rheingold 認為此種社群將可打破空間的限制，使得兩個處於不同地方的個體得以相互交流訊息。這種打破時空和原先人際網絡的交流方式，被其視為具有凝聚群眾、並因而使因為社會工業化而產生疏離的人際關係，有重新凝聚、連結，再度成為彼此間具有高度連結的社群的可能。

在 Rheingold 提出虛擬社群的概念後，許多關於網路空間社群的相關研究也隨之出現，並一一對虛擬社群的概念有所修正或提出見解，其中之一就是針對虛擬社群和與真實社群的區別所做出的探討。Baym（1998）認為，線上社群仍會受到線下所影響，影響因素在於線下的既存結構，例如「外部情境」、「時空結構」、「電腦和網路的系統」、「團體目的」和「參與者特色」所影響。Baym 並不認為線上等同於虛擬，而是認為線上是線下的一項延伸，線上主要由線下生活為基礎所組成，兩者並非是對立的概念。因此，Baym 並未使用虛擬／真實，而是使用線上（online）／線下（offline）一

詞，來表示兩者皆為真實的一部分，而並未有所謂真或假的概念。Jones（1998）在探討虛擬社群時，也以探討社群（community）本身初始意義的方式，以達到檢視並定義基於網路而衍生出的社群概念。Jones 認為，只要是社群，不論根植於現實或網路，皆是種地點和社會的網絡，並依據互動經驗來連結彼此。因此 CMC 所提供的傳播環境除了是單純的空間外，更是具有社會意義的空間結構。

然而，雖然線上社群被認為是根植於線下經驗而來，但線上社群與線下的差異仍被學者提出討論，並被認為兩者有所不同。Fernback（2007）即針對此指出，線上與線下社群乃具有差異，線上社群的互動因缺乏責任及承諾，因此並不能完全的復興傳統的社群概念，使得線上的互動關係變得如線下一般深刻。因此，Fernback 認為，線上的互動關係大多被認為是一種難以維持長久關係，較無法具深具意義，而是一種短暫、稀薄的關係。

藉由重新檢視社群意義的起源和發展可得知，現代社會由於從傳統凝聚力強的社群，轉為人際關係因高度分工而產生疏離的工業社會，因此線上社群的出現，被人視為具有減少工業化社會所帶來的人際疏離、同時促進和凝聚彼此間的人際關係、重塑社群生活的可能。然而在經過後續研究發現，虛擬社群仍具有其限制，且其對於凝聚人群的作用可能也不若想像中的理想，因虛擬社群本質上仍根質於線下生活，因此並未全然脫離出線下結構，且虛擬社群中的人際互動，可能反而因其虛擬的特性，因而不若線下的人際連結般的強烈和深刻。然而，儘管虛擬社群在凝聚人群、重塑傳統社群上有其限制和缺陷，上述關於虛擬社群的相關研究大多仍認為虛擬社群提供了一個管道，令人們可突破線下生活的某些限制而更為方便的連接彼此。而虛擬社群在連結人際網絡上具便利性的特性，也使得人們在累積社會資本上產生了與以往不同的方式，並因此使得虛擬社群在民主復興和產生賦權的可能性和方式上，帶來了一定程度的優勢和改變。因此，對我此篇研究而言，所謂「虛擬社群」其實亦是現實世界的一部分，而並非如字面上是「虛擬」、「不存在」的。亦如 Baym（1998，2007）認為線上與線下其實皆是真實的一部分，而獨立音樂樂迷更因為線上社群而有了連結彼此的可

能，反之則很難繼續存在。因此我認為，虛擬社群雖然「字面上虛擬」，但其反應出個人真實的一部分，並因此組成一個社群、甚至彼此連結成一線上的「真實」社會，因此其仍是「真實」的一部分，而非如字面上一般「虛擬」。此外，Facebook 由於其包括個人交友以及興趣、議題導向的各種粉絲頁或社團之強大社交性，以及其於台灣的普及性。因在此篇論文中，Facebook 亦被我視為線上社群之一，並以線上社群的概念和角度審視及分析。

貳、網路與虛擬社群之民主潛能

隨著網路傳播科技的出現，異時異地間的串連變得有其可能，同時也使得人與人之間的傳播變得更加容易。這樣的特性使得人們得以以極快的速度散佈訊息。尤其在 Web2.0 之後，網路更變成不僅是種大眾傳播工具，更成為「個人的大眾傳播工具」。使人們能一對多的傳遞訊息和聯繫彼此，即使並不生活在同樣的地理位置上，但仍能因網路而保持聯繫，如同處在同一個世界和社會中。

因此，網路對於民主的復興，代表著一種全新的可能。尤其在 Facebook、Twitter 等社群媒體出現後，更是有了許多實證可說明網路對於民主的確能有所提升，更有賦權的可能 (Theocharis, 2011; Belausteguigoitia, 2006; Van Laser & Van Aelst, 2010)。因此，在社群媒體蓬勃發展及出現後，許多以之為抗爭工具的運動也如雨後春筍般出現，並成為當代許多社會運動的主要工具，同時也間接證實了網路與民主間的關係。

在社群媒體尚未出現、甚至網路亦不普遍時，Rheingold (1993) 即聲稱，網路將會對日常公民生活、社會、政治帶來一定改變。而 Song (2009) 也認為，網路具改變 Putnam 認為的家庭的疏離、公民的冷漠的可能性，因而反駁了 Putnam (1995) 的說法，Song 以 Putnam 所說的美國為例，認為網路的出現不僅沒有使人們變得冷漠，反而使公民們重新連結了彼此，並使得公共領域的理想有了良好的前景。同時，網路也被認為是已亮起紅燈的社群聯繫及公民參與的解答。

除此之外，網路也被視為一種特殊的媒介，而此媒介更是種不同於以往的新興媒介。Song (2009) 認為，網路不僅是種科技，更是種文化產品並運作於社會秩序上。而網路在六〇至七〇年代甫問世時，也被視為是種烏托邦，能夠使一個社群得到真正的自由，期許個人在其中能互相尊重及友善，並擺脫主權、規範、科層等常規形式。Song (2009) 認為，在傳統概念中，對於網路的態度大多僅視其為一種消除時間及空間藩籬、以及運輸訊息的媒介，但若將傳播視為文化的一種，則虛擬社群的功能就不只是表面上的運輸訊息，而是包含著創造意義及維持道德秩序的深層意涵。因此，網路不該只是一種科技，而是一種具文化意義及道德功能的科技載具。也因此，Jone (1998) 才會認為 CMC 的環境可創造參與民主的機會。

而網路對於民主的助益，Warren (2001) 則認為並非所有組織在整體結構當中都是平等的。為了區分出不同組織的差異，因此應比較於其民主潛能。而 Song (2009) 也認為，線上社群並非都是相同的。而是由不同的結構組織和目的所組成，並有意無意的推動了（特定的）民主。因此分析線上社群及其民主效能，需從其「傳達出的民主實踐中的特定面向（particular dimensions）」以及「辨別因其民主效能，而產生了什麼樣的組織之特定面向」來分析，因此 Song (2009) 以 Warren 所提出的三項特點（goods）來解釋線上社群如何振興民主實踐。

首先，線上社群必須能使個人社會化，使人具有積極的公民意識，包括在公民美德上的涵化，包括互信、互惠等，並視其為一種習慣，也就是需具有某種傾向性的特質（dispositional goods）。Theocharis (2011) 也認為，年輕人並在接觸網路時往往是非常有效率且積極的。即便現代的年輕人時常被認為對政治冷感覺、崇尚個人主義、對社會冷漠並低度選舉低度參與，但在使用新科技以組織政治行動上仍令人留下深刻印象。Theocharis 並以 2011 年倫敦的反消滅（anti-cut）運動（反學費消滅），以及埃及推翻穆巴拉克的政權為例。

其次，必須具有審議的特色（deliberative goods），以創造公共空間及平等的機會，並幫助協作討論議題以及表達、主張己見。Theocharis (2011) 認為，這種特質展

現在所謂的後 Web2.0 時代中，也就是社群媒體促進並加強了年輕人的互動性、開放性和協作性，而此特性 Theocharis 也認為對於年輕人對於社會信任度和政治參與有著正面相關。

最後，是需具有代表性的特點（representational goods），Warren（2001）認為，這樣的特質能夠確保論述能具真正意義、同時也能有效的管理政治行動及決策（decision making）。Van Laser & Van Aelst（2010）也認為，網路雖促使並支持了線下組織的協作行動（collective action），同時也創造了一個新的政治動員模式，但其缺點是難以長期持續，而很容易潰散和退燒。因此如何確保一個起源於網路上的政治論述和動員，能夠有效、持續的進行，將是希望以網路推動民主的一道待解決的問題。而若能達成上述三項特質，Warren 認為即能確保公共審判（public judgments）和集體決議的過程。

參、虛擬社群和社會運動

在 Facebook 和 Twitter、Youtube 等社群媒體出現後，資訊的串連與散佈因此變得非常迅速且有效率。例如台灣的大埔事件、美麗灣事件、反核運動、文林苑事件、洪仲丘案，無不是依據這些社群媒體，快速的動員公民之力，最終發揮影響力，甚至進而造成社會改變。尤其是洪仲丘一案，最終更是動員了二十五萬人上街頭示威抗議，逼迫台灣馬政府不得不迅速的修正軍審法，可謂台灣公民行動的一個里程碑。洪仲丘一案原先只由網友在 Facebook 上創立了一粉絲專頁，最終卻發揮了極大的影響力。由此可見，社群媒體在公民行動的影響力日漸壯大成熟，而虛擬社群的組織和動員能力更可能對當權者造成一定程度的威脅和動搖。這種由網路所發起、最終成功對社會或政權造成改變的例子在歷史上已非先例。例如墨西哥著名的 Zapatista 運動，即是以網路迅速傳播及回饋資訊的能力，同時以網路突破主流媒體之聲，使其在當地及全球都引發高度能見度，同時進而以網路保護自己、形成集體行為，最終促成所謂賽伯行動主義（cyberactivism）的著名案例。

在社群媒體逐漸普及後，社會運動更是大量運用社群媒體來組織、動員。Van Laser & Van Aelst (2010) 因此認為，網路對於動員能力 (mobilization) 特別有利，其能使組織間產生協作、並使異地間產生共鳴，因此可跨地域的為某議題共同付出。Theocharis (2011) 也認為，年輕人在運用社群媒體進行抗爭時，在使用新科技來組織動員上是積極而有效率的，例如在英國反消滅 (anti-cut) 運動期間，共有 38 個相關的推特帳號出現，並有超過一萬五千條相關的推特訊息出現，而 Facebook 上也在這期間創了 33 個相關帳號，此外也建立了 33 個反削減運動的相關網站。

Theocharis (2011) 曾分析在社會運動當中社群網站參與與否的差異，並將無社群網站者稱為「前 Web2.0 時代 (pre Web 2.0)」，有社群網站參與者稱為「後 Web2.0 時代 (post-Web 2.0 era)」。Theocharis 認為，在前 Web2.0 時代中，年輕的網路使用者，雖因網路而有著更廣泛的社交網路，並藉此擴充了社會資本，但網路對於政治參與卻無顯著的增加；然而在後 Web2.0 時代中，社群網站的出現 (Facebook、Twitter、YouTube) 則標誌著媒體的轉型，使媒體從「消費媒體」轉變為「生產內容」。社群網站亦被認為能夠促進使用者的互動性、開放性、協作性，同時也與年輕且受過教育者的生活滿意度、社會信任度、政治參與有著正面相關。

其次，Theocharis (2011) 認為使用這類媒體可反轉與主流媒體間的立場，使獨立媒體搖身一變，成為主流媒體，而原先的主流媒體則反而得跟隨獨立媒體腳步，例如英國反消滅運動中，主流媒體得隨著推特 (Twitter) 來掌握示威者的最新消息，這種主流新聞與獨立媒體之間角色的互換和混淆，Theocharis (2011) 將之稱為混雜 (hybridity)，並認為在這種情況下，新聞議題和框架的型塑已由傳統主流媒體，轉至 Facebook、Twitter 這類媒體。

這種使用電子戰術 (e-tactics) 的作法，使得參與者不僅只是線上參與，同時也組織了線下的實際政治參與，並從而形成一種「線上+線下」的政治參與新模式。而此種模式使得資訊能更快、更廣的散播，也使行動更有效率。除此之外，也能因為線上的組織與動員結合了其他的 NGO 組織，因而增進彼此之間的團結性 (Theocharis，

2011)。Theocharis 認為，這種線上加上線下、去中心化、只需一個點擊即可連結起兩地甚至無限度的動員模式，很可能將是未來社會運動的主要動員模式。而 Van Laser & Van Aelst (2010) 則進一步的分析，這樣的線上集體動員模式，雖然非正規、亦非常規，但有著「超乎以往想像的速度來動員群眾的能力」的特色，同時也因此「創造了一種新興的行動主義」，Van Laser & Van Aelst (2010) 並將這種動員模式稱為「集體承諾」(collective undertaking)。

然而，雖然依靠網路動員群眾有著上述的優勢，但 Van Laser & Van Aelst (2010) 也認為，這種模式存在著一些限制。

首先即是數位落差的問題，因為無法保證人人都有近用這些設備的能力與技術。因此，當社會運動主要依靠網路時，這些較弱勢者將很難利用它來達到網路的優點，並因而削弱了網路的民主潛能。

其次，網路雖然能使某一議題非常快速的發燒並迅速的組織動員，但同時也很容易失去新鮮感並退燒，因而難以建立長期穩固的持續行為。且其參加的門檻過低，只需要以滑鼠點擊即可，因此不一定能在線下發揮實際影響力。而這也是台灣前兩年對於網路政治動員的疑慮，台灣最大 BBS 論壇 Ptt 對此現象甚至更曾有著「萬人響應，一人到場」的相關玩笑話。

再者，即使資訊能快速的傳達出去，但若該議題為跨國際的社會運動時，就變為有其實際上的門檻，例如不可能要求每個世界各地的人都到該場合去進行抗議示威。因此，網路雖能超越地域限制，但同時卻又受限地域。此外，面對以網路為武器的抗爭群眾，政府和警察等國家機器的力量甚或企業財團，也不會永遠處於被動的角色，而是會設法控管、抵制這些網路和通訊行為。例如近日埃及的抗爭中，警察即透過強制控制傳播通訊設備來阻止人民的抗爭。最後，Van Laser & Van Aelst (2010) 認為，網路雖能迅速創造並吸引群眾，並具快速組織動員群眾的能力，但其是一種弱連帶的關係，因此通常也很快就會降溫，如此一來，原先激進的人們很可能不會持續的從事

抗爭行為，並恢復為一般的網路用戶。因此 Van Laser & Van Aels 認為，一個穩固的行動網絡需有必要的信任和強固的連帶，而網路很難達到這樣。

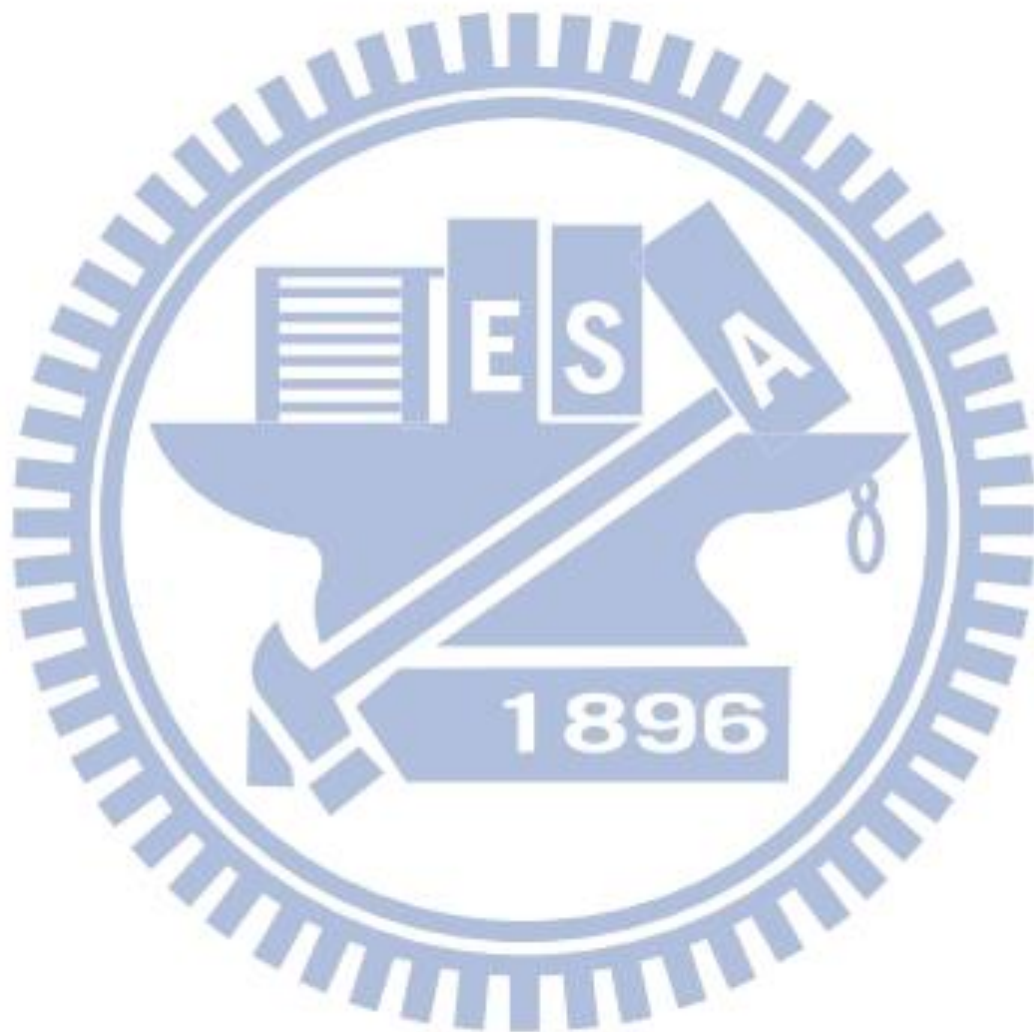
因此，社群網站可說是目前年輕人政治動員的主要工具，其具有一些以往傳播工具所不具有的優勢，例如快速的散播資訊、迅速的組織動員，並且可超越時間與空間的限制。然而，其卻也有著前述的諸多限制。然而，在洪仲丘一案後，似乎又讓人對於網路動員開始有著一番期待。網路動員是否真能成為未來政治動員的主流，甚至進一步推動民主進程與公民意識，雖仍有待檢視，但至少目前看來前景仍是被看好和期待的。

第四節、小結

據前三節的文獻，在此可得知現今獨立音樂（或概括至所有次文化）的一個當代藍圖。現代的獨立音樂屬於次文化重要的一環，透過社會資本、文化資本以及經濟資本的概念，可幫助釐清當代次文化的面貌，令人瞭解到當代次文化擁有自身獨特的此三種資本，並透過不同資本形式間的循環、轉化不斷的累積文化資本和社會資本。此外，經濟資本對於前二者亦具重要地位。

透過後次文化的文獻研究可得知，當代的次文化已脫離七〇年代的 CCCS 以階級為出發所發展出的次文化研究觀點，因此，當代的次文化已不再只是由社經地位低的年輕工人階級所組成，其成員可能還包含學生、中產階級，甚至以上階級者。同時也不再只由符號來表達出自己的次文化身份，而是具高度使用新媒體的能力，並展開實質的政治行動。同時也透過網路來凝結、鞏固自身的認同，使其以想像的共同體概念形成一個族群。網路無形之中成為次文化的重要媒介，它讓這些地下世界的人們，在線上找到了一個共同聚集、凝聚彼此的空間。同時，當代次文化也不再只是被動的邊緣者，而是會以自身風格為特色，向外尋求、拓展外界自身的認同，甚至以形成產業的方式來行銷自己。此外，在結合網路之後，次文化也如同前述所言，具有了與從前

不同的交流資訊和感情的方式，並可依此展開實質的政治行動、具有實際組織動員的力量。因此也可以說，當代的次文化幾乎可說是依據網路而存在和形成當今的面貌。而這種現況，也使得次文化得以讓自己不再只是存在於地下，而是逐漸的讓人們看見、聽見他們，甚至進而認同、加入這一特殊的族群。



第三章、研究問題與研究方法

在經過第二章文獻的論述後，在此已可得知獨立音樂在台灣作為一當代次文化所具有的精神與特色。此外，亦透過援引不同學者對社會資本和文化資本的探討，初步釐清了獨立音樂作為一次文化，所分別具有的三種資本可能的形式和產生方式。同時，透過對於虛擬社群的探討、結合先前「地下社會」事件，瞭解到網路對於社群概念的影響，及其對民主的復興與公民的賦權之可能性。其中，獨立音樂作為一社會次文化，在族群的凝結與認同的產生上，因網路而產生重大的改變。不論在資訊流通、彼此情感連結、認同產生方式等上，網路都可說是當代台中獨立音樂圈一項不可或缺的工具。由於網路對於當代獨立音樂的影響、以及獨立樂迷在社會資本、文化資本的運作和生產方式，皆是我所關注之範疇。因此我將在下進一步的解釋研究問題和研究方法。

第一節、研究目的與研究問題

本篇論文中我以網路作為研究重點，探討當代獨立樂迷在透過網路後，此社會資本和文化種資本兩種形式彼此之間的關係和形式轉變的過程，以及獨立樂迷社會資本的產生和對於文化資本和經濟資本的影響。綜合第二章各學者對於兩種資本形式的文獻，我在此將針對獨立音樂圈的二種資本形式做出一基本定義，同時，並結合經濟消費部分，並由此發展出訪談問題。

首先，經濟資本的部分，我將獨立音樂樂迷的經濟消費定義為「樂迷用以應付獨立音樂相關支出，如演唱會門票、交通費、食宿、書籍、購買 CD、紀錄片、樂器和器材、練團室費用，以及其他樂團週邊商品（例如樂團 T-shirt、貼紙、海報、護腕）等經濟支出」，也就是獨立音樂樂迷在獨立音樂上所付出的金錢。然而由於其所付出的形式不只是金錢上的支出，亦可能包含其他無形的資本支出，例如通勤時間等，因此通勤時間等亦一併算在經濟資本的支出內。

文化資本部分，內化文化資本在此指的是對於獨立音樂的鑑賞能力，例如喜好獨立音樂、具演奏樂器能力、欣賞獨立音樂、並對獨立音樂的態度和精神具有一定的理解程度，同時也對於台灣獨立音樂圈的歷史發展脈絡和現況有一定的認知；而客觀文化資本，則是個人所擁有或蒐集的獨立音樂相關唱片及周邊商品（如衣著、海報、貼紙等）、刊物、各音樂祭或相關活動的紀念品，或獨立音樂樂手所擁有的樂器及相關設備（如錄音設備、音響設備、效果器等）、甚至刺青或紋身等符號化的東西；制度化文化資本方面，則指音樂的相關學歷，例如擁有國內，或國外音樂學院的學位（如台灣音樂圈所熟知的“MP”（Musician Institute）音樂家學院）。然而，在獨立音樂圈當中，即使擁有相關學歷也並不能等同於在獨立音樂圈中的地位。因此，我在此將一些較「無形」的形式也歸類在是制度化的文化資本，例如樂團曾發行過 EP 單曲或專輯數目，或者固定在某些獨立音樂的刊物或網站上發表評論，在獨立音樂圈中具有一定聲望的樂評，例如張鐵志、馬世芳、陳德政、林家樑（林查拉）、林昶佐（Freddy）。

社會資本部分，則以 Coleman（1988）對社會資本的標準為準，來做出定義。義務、期待與信任關係的結構方面，指的是與其他迷群們的熟識、互助和及相互信賴的程度和數量；資訊管道方面，指的是透過與其他迷群們的交流，所能獲得的獨立音樂相關資訊多寡，此部分也因其特性，而與文化資本具一定關係；規範和有效制裁方面，則是對整體獨立音樂圈中的規範瞭解程度和展望，視其對獨立音樂圈整體發展的想像，是否如同 Coleman 一般，具有推進整體獨立音樂圈的想像；社會封閉性方面，則是對獨立音樂圈封閉程度的想像。

整體研究架構圖如〈圖 3〉。下圖大方形為獨立樂迷們透過網路所形成的的交流，主要包括社會資本、文化資本彼此之間的關係。而上方小圓則為獨立樂迷們的線下交流。而此兩者彼此之間將互有關聯和影響。

首先，方形代表獨立樂迷們透過網路的交流，最終並於中心形成一個「想像共同體」，當中共享著一致的價值和認同。而此想像共同體，則是社會資本、文化資本透過在線上環境中彼此相互影響、互惠、成長而形成，此外也與線下交流（小圓）相互影

響。

其中，社會資本與文化資本之間在獨立樂迷中則有著密不可分的關聯。社會資本越為雄厚，將有加速文化資本累積的可能；而豐富的文化資本的擁有，也可能使獨立樂迷形成更雄厚的人際網絡，進而形成社會資本。因此社會資本與文化資本兩者間互有一箭頭，表示二者將相互影響和互惠，影響程度亦較相近。

而小圓則代表著線下的交流，例如共同去 live house、看演唱會，或者私底下的友誼的來往，這些線下的交流，皆能影響至線上整體關係。因此小圓（線下交流）具有能夠影響整體大圓（線上交流）的能力。但線上與線下兩者彼此間的關係是互相牽連，而非只是單向的，因而以雙箭頭表達。



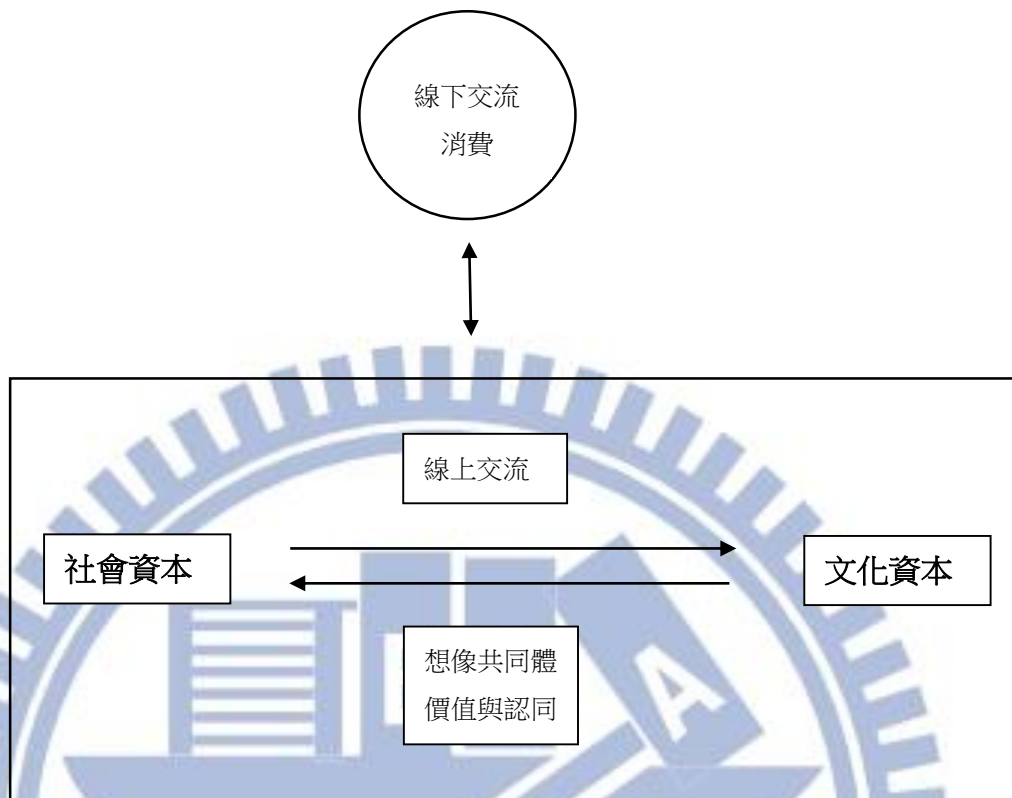


圖 3、研究架構圖

根據此研究架構圖，本研究之具體研究問題有三。

1. 透過網路，此二種資本形式在相互影響後，如何形成所謂「獨立樂迷的想像共同體」，而此獨立音樂迷群共同體當中的價值和認同又是如何產生？此外，女性置身於男性為主的搖滾樂（獨立音樂圈）場域中，扮演著怎樣的角色？
2. 獨立樂迷的社會資本、文化資本二者，是如何透過網際網路此一中介所產生，並彼此影響？資本之間形式的轉換又為何？
3. 線下的交流如何影響整體線上交流，並產生何種影響？線下的交流對二種資本之間的影响程度和方式又為何？線上與線下之間呈現怎樣的關係與拉扯？

第二節、研究方法與執行步驟

由於我自身具有獨立音樂樂迷以及獨立樂團樂手身份，因此在研究方法部分，我較具有「圈內人」身份的優勢，並將以此為本，設計出訪談大綱。而研究方法部分，則採取「深度訪談法」。深度訪談法是一種透過個人式、一對一的訪談互動，藉由訪談過程所取得的談話內容，瞭解受訪者針對訪談者所提出的問題，所抱持的看法、理念、動機等，並藉以達到蒐集研究問題相關資料之目的的一種質性研究方法。在本篇研究當中，我訪談了十五名獨立音樂樂迷和樂手，透過深度訪談法所取得的資料，針對研究問題做出相關的解釋和分析。除了深度訪談之外，為了能直接的觀察獨立音樂樂迷們實際互動情形，因此，我亦分別至「Legacy Taipei 傳音樂展演空間」以及「迴響音樂藝文展演空間 SOUND Live House」進行兩場的 live house 的參與觀察。以下即說明研究步驟。

壹、參與觀察

為瞭解獨立樂迷在線下時的交流情況，因此我參與了兩場獨立音樂相關的演出，並以研究者的身份和角度來紀錄獨立樂迷在現場演出時的衣著裝扮、互動、言行舉止、以及一些現場表演時才會出現的「特殊場景」，例如金屬樂迷喜歡在表演中「甩頭」(head-banging) 或彼此「衝撞」，而此衝撞更有多種不同的「玩法」，如一群人撞成一團的 mosh pit、不停繞圈圈並彼此衝撞的 circle pit，以及分成兩大排，最後隨著音樂互相撞向對放的「死亡之牆」(wall of death) 等。並觀察音樂性質不同的演出場次，於現場演出時整體場域和樂迷互動的差異，如音樂性質較重的演出（如金屬樂），以及性質較輕（後搖滾）現場演出時的相異之處。此外，由於 live house 大多不允許以數位設備錄影（即使並無強制規定，但「不錄影」也是樂迷間不成文的規定）。因此，在此兩場參與觀察中，我將以拍照的方式來進行參與觀察的紀錄。

參與場次一：The Next Big Thing 大團誕生（開發場 9）

第一場演出的是 11 月 9 日，由獨立音樂網站 StreetVoice 主辦，並於華山文創園區中「Legacy Taipei 傳音樂展演空間」舉行的「The Next Big Thing 大團誕生（開發場 9）」。當天總共有四組樂團，分別是 Hello Nico、Space Cake、Flux、聲子蟲。本場演出可說是調性較「輕」的演出，四組樂團的樂風可概略分為融合流行、電子、搖滾的 Hello Nico、結合 R & B、funk 的 Space Cake、以英式搖滾為主，加上 Disco、電子等元素的 Flux，以及台南以及後搖滾圈中小有名氣的聲子蟲。當日現場觀眾約有 200 人左右，由於演出樂團的調性，因此大多數觀眾的打扮較給人有「文青」的感覺，可看得出大多精心打扮過，或穿得簡單樸素、或穿得色彩繽紛。現場的觀眾包括演出樂團絕大多數年紀幾乎都在三十歲以下，且男女比例差距不大，粗略觀察約為男女各半。演出時大多會隨著音樂輕輕搖擺或跟著拍子點頭。整體場次感覺熱鬧但不吵雜，音樂調性偏「軟」、柔和。透過此場觀察，可瞭解到獨立音樂圈多數是由年輕人所組成，此外打扮大多也相當有特色。與一般大眾不同在樂迷中有不少比例的人身上或多或少有刺青，同時也有抽菸的習慣。時常三五成群的在 live house 外一邊抽菸、喝酒，一邊聊天。此外，也相當習慣使用科技產品，在演出期間時常可看見樂迷拿手機出來拍照，或在演出空檔時使用 Facebook、Line 等應用程式。

參與場次二：更生（三）：草莓自救會

第二場參與觀察則選擇 2013 年 11 月 16 號，位於台中的「迴響音樂藝文展演空間 SOUND Live House 的「更生（三）：草莓自救會」，此場演出共有來自日本的 AstroAttack、The Royalchains，以及台灣樂團 Cigaro、血肉果汁機、曲風為 screamo 的直到看見鯨魚的眼睛、以及後搖滾樂團河豚子。迴響 live house 為目前台中的知名 live house 之一，但由於並不若 Legacy 般位於經規劃過的文創園區，而是座落於台中河南路路旁的地下室內，因此給人感覺更具有獨立音樂的草根味，同時也較符合一般形

象中的 live house。而此場演出除了屬於後搖滾的河豚子外，其餘多屬於曲風較「重」的樂風，包括曲風為死亡蕊金屬（deathcore）的血肉果汁機。本場演出的觀眾人數約為一百人，觀眾人數男多女少，且打扮較為「硬派」，許多都是身著黑衣黑褲的樂迷。此外，在樂團演出時，這些樂迷看演出時的動作和反應也比「參與場次一」的觀眾來得大，甚至在血肉果汁機演出時，還出現了一群人撞成一團的 mosh pit，以及蹲低身體、不斷甩頭等動作，可見當中有不少金屬樂迷。而每當一個樂團演出結束時，大約一半以上的樂迷都會暫時離開演出場地，至門口邊聊天邊抽菸、喝啤酒，非常熱鬧。可明顯看得出此場演出的觀眾不管在外觀打扮上和觀看演出時的反應和「參與場次一」中的觀眾有明顯的差異。

貳、設計訪談大綱

透過文獻的探討，我設計出了本論文的研究架構圖，並據此研究架構圖和研究問題，研擬出訪談大綱〈附件一〉。而訪談方式則採取「半結構式」訪談。由於採取的是半結構式訪談，因此，訪談問題將依據受訪者的出身背景、經歷、年齡、職業、居住地以及性別、生命經驗等，做出適度的彈性調整。例如性別即是我在訪談過程中會特別著重的重點之一，因此在訪問男性和女性受訪者時，我將會在社會資本和與獨立樂迷間互動時的情境等相關問題中，分別詢問不同的問題。同時也希望受訪者能依據自身的性別，描述自己如何看待自身性別在該場域（獨立音樂）的角色和定位、以及對於在共同場域的異性的想像。此外，由於在前述文獻中，本篇研究在經濟資本的定義上，將其視之為「日常可運用的金錢中，除了日常生活開銷外，用於獨立音樂的相關金錢花費，包括時間。但不包括其所擁有的不動產、汽車、股票等經濟資產」，因此經濟資本的運用狀況亦為本訪談的重點之一，為了釐清此項，因此受訪者是否為學生、經濟來源為何、經濟是否已獨立等皆是訪談重點之一。

參、徵求受訪者

徵求受訪者部分，由於此篇研究目的之一即是瞭解獨立迷群在網路中的互動過程，因此本研究將在網路上徵求受訪者，並以 Facebook 和 Ptt 為主。Facebook 部分，除了原先即有互加好友的獨立音樂樂迷和音樂人、樂評等相關人士外，也預計在幾個獨立音樂相關社團或粉絲團招募受訪者，例如「台灣後硬核/金屬核集散地 Post-Hardcore/Metalcore」粉絲團、「地下社會」社團、「The WALL Live House」粉絲團、「White Wabbit Records 小白兔唱片」粉絲團、「GigGuide.tw」粉絲團等來徵求受訪者；Ptt 部分，則預計在目前在 Ptt 上最多獨立音樂人會上的音樂看板徵求受訪者，如「RockMetal」版（金屬樂版）或「BandPlayer」版（玩團版）等。總共訪談十五名獨立音樂樂迷。而根據先前文獻，由於搖滾樂是種以男性為多數的音樂，因此，本研究希望女性受訪者能夠至少佔有三分之一，以瞭解獨立音樂場域中的女性。〈表 2〉為本研究之受訪者資料。

編號	性別	年齡	獨立音樂圈角色定位	個人學歷與職業
M1	男	約 30 初	音樂祭主辦人	大學畢；SOHO 族
M2	男	31	獨立音樂刊物編輯	大學畢；SOHO 族
M3	男	31	Live house	大學肄業；live house 經營者
M4	男	29	樂團吉他手	大學畢；待業
M5	男	26/31 /26	樂團鼓手；貝斯手；主唱	大學畢/音樂教師；大學畢/工程師；大學畢/音樂教師
M6	男	28	樂迷	大學畢；物流公司
M7	男	26	樂迷	研究所畢；待業
M8	男	32	樂評；音響雜誌主編；	大學畢

樂團主唱兼吉他手

M9	男	33	樂團主唱兼吉他手	大學肄業
F1	女	24	樂團主唱	大學肄業；音樂教師／ SOHO 族
F2	女	36	樂團貝斯手	研究所畢；全職樂手
F3	女	40	獨立音樂網站	大學畢；獨立音樂網站人 才發展部副總經理
F4	女	30	樂迷	大學畢；待業
F5	女	23	樂團貝斯手	大學生；打工
F6	女	34	樂團主唱兼貝斯手	大學畢／全職樂手

表 2、受訪者資料表

15 位受訪者中，男性 9 位，女性 6 位。15 位受訪者當中，當中身為樂團樂手者為 8 位，純樂迷者為 3 位。其他還包括獨立音樂相關產業者 4 位，如音樂祭主辦人、獨立音樂刊物編輯、live house 經營者、獨立音樂網站業者。

不同身份者，在獨立音樂圈中皆分別代表了獨立音樂圈中不同的定位，如代表最上游的音樂祭、獨立音樂刊物、live house、獨立音樂網站、樂評等，雖不從事音樂的生產，但提供了獨立音樂演出的機會、場地，相關評論以及發聲的管道，也是觀眾接觸獨立音樂的媒介；而獨立音樂的樂團、樂手，則處於獨立音樂圈的中游，同時也是獨立音樂的中堅份子，代表了獨立音樂的骨幹及核心；而處於下游者，則是代表最基層的獨立音樂樂迷。由於身處於獨立音樂圈中的不同身份定位，因此在使用網站，如獨立音樂的資訊蒐集方式、Facebook 的發文策略和方式、以及看待獨立音樂產業的角度，皆會因身份的不同而有所差異。

以職業和經濟狀況來看，除少數受訪者，如獨立音樂網站業者或做其他職業者外，多數受訪者的收入來源和經濟狀況大多並不算穩定，如獨立樂團樂手中有許多人目前皆以音樂為業，多數在各樂器行授課，擔任音樂教師，但收入仍會受學生人數的

多寡、樂器行的經營狀況、拆帳方式等而有所波動，許多以此為業的受訪者也表示，從事音樂教育並無法真的達到賺錢的目的，而只能維持基本的生活開銷和溫飽。可見在此獨立音樂中，要以其音樂專長獲得穩定的收入仍是一件難度較高的事。

年齡方面，由於獨立音樂在台灣開始較有規模的發展約是九〇年代以後，因此受訪者中，年齡皆落在 20 至 40 歲的範圍中，許多獨立樂團的樂手則是不到三十歲，可見獨立音樂圈人口組成中，以年輕人為主要族群。

以受訪者的教育程度來看，所有受訪者皆擁有大學（部分為肄業或就讀中）或以上程度學歷，此外也熟悉電腦的使用，每人都有各自的 Facebook 或另外經營 Facebook 粉絲專頁。此外部分受訪者甚至具影像設計等相關軟體的操作能力，以上皆顯示出，獨立音樂樂迷普遍具有良好的數位能力，此亦符合此篇研究以網路為中心的研究主旨。

肆、執行訪談與資料謄寫

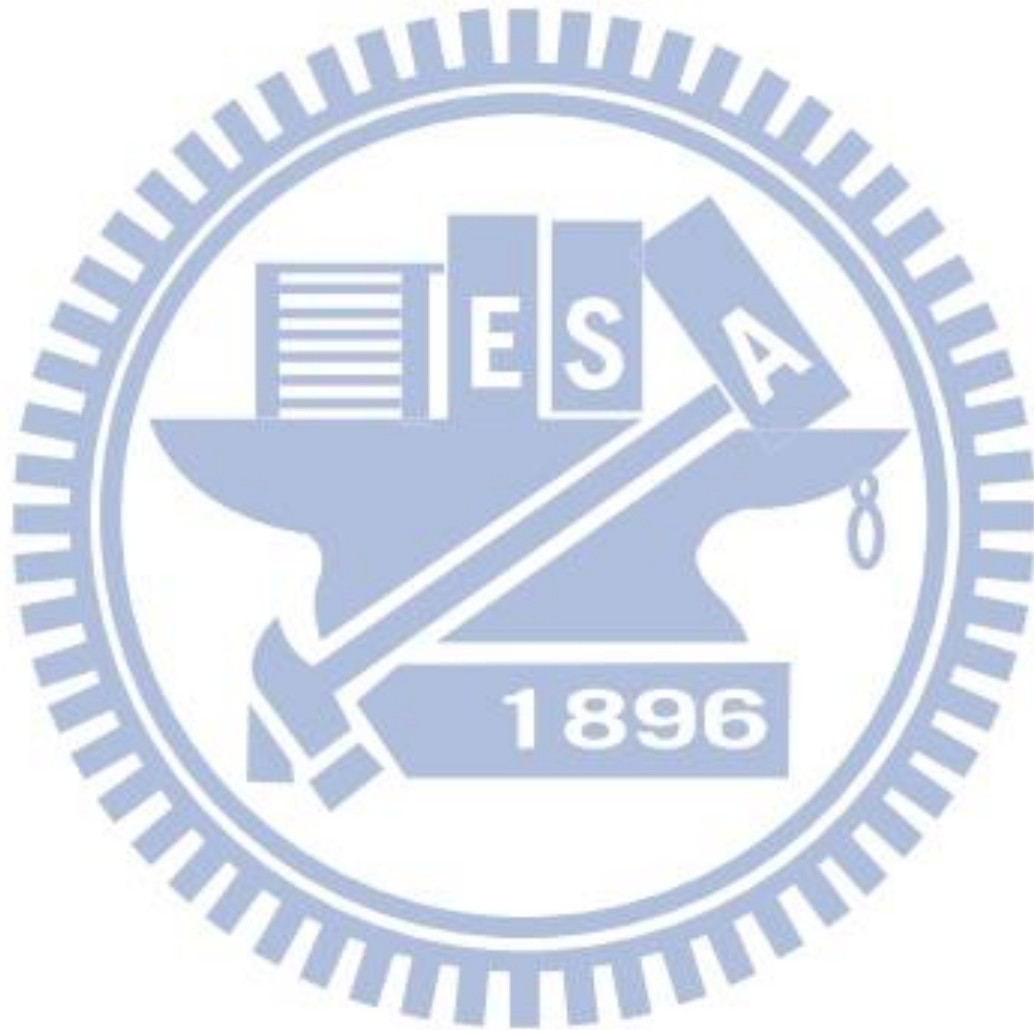
此篇研究採取半結構式訪談，訪談地點則依據受訪者地理位置而定。在招募受訪者和訪談前，將對受訪者說明研究目的，同時徵求錄音的同意。在受訪者確實瞭解研究目的和同意錄音後，方進行正式訪談。

整體訪談時間約從一到一個半小時不等，訪談過程將先由瞭解受訪者出身背景以及獨立音樂的相關背景開始，如何時開始接觸獨立音樂、契機為何、與其他樂迷間的人際關係等，以幫助後續半結構式訪談的問題結構調整。並於瞭解後進行訪談大綱相關問題的訪談。

而在訪談結束後，也將依據錄音的內容，將訪談內容寫成文字檔，以利後續的分析，並依據不同的受訪者，以自身的感受撰寫關於受訪者的田野筆記。

伍、小結

透過訪談法，我對組成獨立音樂的不同層面者——包括獨立音樂的相關業者、獨立音樂樂團、獨立音樂樂迷，進行了深度訪談。同時，透過參與觀察，實際瞭解在 live house 演出的獨立樂團以及獨立樂迷們在現場的互動情形。因此在下個章節，我將透過研究方法中所得到的資料，對此篇論文的三個研究問題做出回應。



第四章、獨立音樂圈的資本形式與次文化特性分析

台灣在網路日漸普及和發達後，資訊取得的形式轉為以網路為主，尤其在社群網站 Facebook 於 2009 年開始於台灣火紅後，更成為台灣年輕一代取得資訊和交流的主要工具，同時也快速的改變人與人之間的人際交流。經由臉書的訊息交流、以及交友形式的特色，也因而改變和形成了當今獨立音樂圈在文化資本、社會資本的堆疊形式，而這些資本的掌握，同時也某種程度的影響到了獨立樂迷的經濟資本。為釐清此三種資本形式在當今網路環境的影響下，堆疊、彼此影響的方式，本章將透過對訪談資料的分析，以及與第二章節所整理之文獻的對話，由獨立音樂圈的意識和特徵出發，一步步的分析網路對於當今獨立音樂圈各資本的形成，並以此反思獨立音樂圈此一次文化，在網路成為其主要交流形式的同時，是否同時也因此造成了一些負面的影響。

第一節、獨立意識及其次文化特性

透過訪談的分析，可得知獨立音樂圈對於所謂「獨立精神」非常堅持，同時也對於自己身為「獨立音樂圈的一份子」有著明確的意識。透過身為獨立音樂圈的一份子，對於獨立音樂圈的身份認同，以及獨立精神的堅持，獨立音樂圈因此在意識上形成了一個非常緊密的社群。此外，獨立音樂圈大多也對於身為次文化一事有所自覺。其展現出的特性，亦符合次文化研究中對於次文化的特徵的描述。因此，獨立音樂圈社群，不論基於外在的觀察，或是對自我身份的陳述所呈現出的意識，皆展現出充分的次文化精神。在以下分析中，的獨立音樂圈的次文化精神和特性將分為「思想的獨立／主流的差異」以及「對獨立音樂的自我意識和認同以及網路所形成的社群感」兩大部分。

壹、思想的獨立／與主流的差異

獨立樂迷對於「獨立」一事，擁有相當的自覺性和堅持。其中，又可分為對「獨立音樂之獨立性」的堅持以及「思想上的獨立」二者。同時，此二者又將延伸成為其對於主流文化的觀點及反抗態度。

（一）獨立音樂之獨立性

如同 Hebdige (1979) 所認為，次文化對於正統社會（主流社會）而言是種「差異的存在」。在獨立音樂圈當中，不論身份處於獨立音樂圈上游、中游、下游者，皆對於獨立音樂的獨立性有著相當的堅持，並擁有自己對獨立音樂的定義。此外也對主流文化感到不滿，甚至被認為是某種程度上的仇視。透過對獨立音樂圈的定義，獨立音樂圈對於自身的定位也更加明確，藉由辨別出其社群在社會中與其他人的差異性，並藉此鞏固對於「獨立音樂圈」的認同。

對於獨立音樂的「獨立性」，獨立音樂圈中最普遍的共識即是對音樂創作的自主性，而此亦為獨立音樂之所以獨立之因。獨立音樂與主流音樂最大的差別，在於其創作的理念和出發點是否以商業為考量、以及背後是否受到「商業市場」所影響。對於主流音樂，受訪者 M9 即表示其以利益作為考量：

主流音樂是一個「集體的順風車」，他們的運作邏輯，就是一窩蜂去做，而沒有「思考為什麼」，這也是主流音樂會讓大家討厭的地方。

據此可知，獨立音樂圈對於創作自主性的堅持，有相當大的部分是基於對主流市場以利益為導向的運作機制的不滿所產生。獨立音樂圈認為，能堅持做自己想做的事、寫出自己想寫的歌是非常重要的。甚至，在極為有限的資源下，從創作、影像製作、宣傳、演出、發片等皆親力親為，也被視為是一個實踐自我的珍貴過程和展現獨立精神的方式。如負責樂團內圖像設計，如樂團 logo、海報、貼紙等的受訪者 F5，即表示自己對獨立音樂的定義非常「narrow」，只要一個樂團背後有廠牌支撐或被簽約（包括獨立音樂廠牌），就不能再算是獨立音樂。原因在於這些人享受較多的資源、沒

有票房壓力、不用自己安排表演。對於獨立精神，F5 表示：

獨立精神很重要，是一種在最有限的資源下達到最大效應的磨練。透過這種親力親為的過程，可以學到很多。

獨立音樂對於音樂獨立性的堅持，由此可見一斑。同時也可得知，獨立音樂圈在創作的獨立性上，由於追求創作的自主，因此對於商業市場對創作和音樂性的影響及傷害感到不滿。也因此，獨立音樂圈中對於流行音樂普遍感到反感。而在獨立樂團中，也有從獨立樂團，變為主流樂團者。而這些變為主流樂團者，即使創作仍由樂團負責，但其背後卻因有著市場利益的壓力，因此往往不再被獨立樂迷視為獨立樂團。例如受訪者 M1 在訪談中即提到，現在大概沒有人會視蘇打綠為獨立樂團了，因為在音樂以外的事情，都有人在替他們負責了。此案例與 Rogers (2008) 所舉的美國 Nirvana 樂團走紅後，原先的樂迷轉往聽在當時更為非主流的後搖滾一例極為類似。因此，獨立音樂圈在創作和對於主流音樂的態度，亦如 Rogers (2008) 所言，其不與流行為伍，同時也向商業及流行文化保持距離。

(二) 思想／言行舉止的獨立

基於對上述創作自主性的堅持可得知，獨立音樂樂迷，對於心中認同的價值，具有非常強的堅持與實踐性。而獨立音樂圈的次文化特性，也因此展現而出。意即其不會因大眾的目光而輕易的改變自我。因此，不論在外在打扮或者內在思想，獨立音樂樂迷普遍被視為較「特立獨行」。例如在外在穿著打扮上，多位受訪者皆表示，獨立音樂樂迷的穿著「很有個性」、「可輕易辨識出」，此外也會依據樂風而有不同的裝扮，如 M1 即提到，金屬樂迷時常穿著的黑色的樂團 T-Shirt；而「文青型」的音樂，如民謠等樂風，近年來則時常是穿著以亞麻色居多的紗質、版型較寬鬆的民族風打扮等。

獨立音樂樂迷在價值觀上，則被認為是一群較「硬」的人，如前述所言，獨立音樂樂迷對自我認定的想法或價值觀非常的堅定，也因此往往被認為是一群較有自我意識而不太在意社會規範者。例如刺青在傳統社會觀念以及一般大眾眼中，仍有著一定

程度的負面觀感，但在獨立音樂圈中，刺青、穿環、抽菸、喝酒等會令大眾「感到不安」的行為，卻皆是非常普遍的現象。M2 即曾針對此現象的做出解釋：

因為獨立音樂都是自己出資，自由性很高，可以想幹嘛就幹嘛，所以可以在音樂上嘗試各種可能與實驗。獨立音樂圈很強調獨立這件事。

同時，M2 也對獨立音樂圈的特立獨行，下了一個生動的註解：

我要幹嘛就是我自己的事，你管不著，我也不想被別人管。我要刺青你管我、我要發 CD 你管我。

這種「獨立」、「我行我素」的性格特質，往往也會因而延伸到其他層面上，例如在面對社會議題時，往往表現得較一般人更為熱切，也因此獨立音樂樂迷往往被認為是較具有「批判性」、站在與主流或政府的對立面者。例如時常參加社會運動的 M6 即表示，自己原先對政治無感，但身邊聽獨立音樂的朋友大多相當關心社會議題，因而造成其改變。獨立音樂圈這種不在意社會規範、堅持自我、甚至時常站在政府對立面的特色，很大程度符合七〇年代 CCCS 學派對於次文化反叛精神的研究。而其原因主要來自於對當前社會的不滿，因而產生抵制與反抗。此外，獨立音樂身為小眾音樂的次文化特質，也令外人較難以進入。M9 即曾對此表示，獨立音樂圈始終大不起來的原因之一，就是因為這圈子基本上是「排他」、「討厭任何人」的；而 M2 也曾表示獨立音樂圈是一個「封閉」的圈子的看法。

綜上而觀，獨立音樂圈的內在特性非常明顯的符合次文化研究中的觀點。其代表了一種對主流文化、對外界的拒絕，並將脫離常態視為理所當然，並以獨立音樂這項「風格」，展現出具顛覆性意味的「拒絕」和「反叛」。

而由於是獨立音樂圈最主要的表演之處，同時亦為這些「地下之聲」與外界較為正式的交流橋樑，因此 live house 為獨立音樂圈最為重要的場景之一。然而長期以來，台灣的 live house 卻時常發生因不符相關法規而被迫關閉或經營困難的事件。針對此現象，雖獨立音樂圈具有上述「排他」特質，但仍極力希望能夠在大眾及政府眼中有一

正名的機會，使 Live house 的空間和文化能夠受到法律的保障。由 2012 年 7 月 9 日地社事件以來，獨立音樂圈對於政府對 live house 的相關規定和處理方式大多相當不滿，除了認為政府不夠積極外，更直言政府官員根本不懂所謂文化和文創。參與許多社會運動，也是「捍衛苗栗青年聯盟」的 F1 對此即表示：

他們（指官員）對各個產業都不了解。而且因為他們不了解，所以永遠不知道重點在哪，對獨立音樂所以只會以金錢補助，但對深植這些文化的 live house 卻是各種打壓。

身為獨立音樂知名樂評的 M8，則更進一步的抨擊政府官僚和文化部：

如果國家總統、副總統人和各層主管全都是法律和政治系畢業，那這國家沒有美感可言，因為這些官員根本沒有文化。……，如果官員們都沒有美感沒關係，但文化部長至少要選一個有文化的人。

另外，對獨立音樂圈有著長期觀察，同時也是網路上意見領袖者的 F3，則以「樂團生態」的角度，將整個台灣的獨立音樂場景視為一個生態，並因此對 live house 倒閉一事感到憂慮，認為各個不同定位、規模、調性的 live house，都是培植樂團一步步由小到大，邁向成功的重點。因此像地下社會這種基本上「來者不拒」、又屬於小型場地的 live house 一旦消失，對許多新生代以及樂團規模還無法承擔票房壓力的樂團來說，將因此失去能夠演出的地方。任職於獨立音樂網站、策劃過許多音樂活動的 F3 即表示：

地社消失是件很恐怖的事，因為像這種一百人的小場地一旦消失，很多年輕的樂團會沒有演出機會。因為很多樂團就是從小的地方開始，然後慢慢做大到兩、三百人、再到五、六百人，所以每個規模的場地都很重要。

為改善獨立音樂長期只能遊走於法規邊緣的情況，進行修法、使 live house 有專屬的相關法規，普遍被視為是一個較有效的解決方式。而修法的層面則包括消防、稅率、

販售商品⁵等相關規章。經營 live house 的 M3 即表示：

只要政府有規定說 live house 不算八大行業、也對各種稅金，例如營業稅、娛樂稅等訂出相關規範的話，其實大部分業者都還是願意配合。

由此可知，live house 現正面臨的困境，主要來自於兩方面，一是政府的不了解，二是法規的不完善。因此政府被認為無法以長期深培的心態培植獨立音樂文化，對此文化也缺乏瞭解。並且希望以補助的方式看到立即性成效。M2 對此即表示：

政府想要的是可以在報紙上看到的立竿見影的東西，好讓大眾覺得政府做得不錯。但其實卻又沒有真的在培植獨立音樂。

因此，獨立音樂圈對於 live house 的想像，是希望政府單位能夠實際、深耕的瞭解何謂獨立音樂及 live house 文化，並令 live house 有其專屬法規，使得 live house 可光明正大的經營，而不用再遊走於法律邊緣，天天提心吊膽。

獨立音樂以次文化觀點來看，雖然在立場上反對政府，然而在生存空間等議題上，仍希望能藉由政府的公權力，使其有安全、健全的文化培植空間。然而由於政府對獨立音樂文化理解的缺乏，卻往往使得其對待獨立音樂的方式，流於表面、膚淺，以及要求能夠快速見效。而非深耕、培植此文化。以至於許多 live house 業者的漸轉失望，最終的結果即如同 M8 所說：「我只希望你不要來弄我就好了。」

貳、男性主導的場域

Walser (1993) 認為，搖滾樂的初始形象和定義是「被龐克和六〇年代的白人搖滾所影響的一群白人男性彈著吉他。」而「獨立音樂」主要閱聽眾也是由白人男性所組成，此在台灣當今獨立音樂場域中亦如此。即使社會情境換至台灣，主要已非由白人所

⁵如依照現今法規，live house 要販售一定數量比例的酒精飲料，需登記成「餐飲業」，而登記成餐飲業則必須要提供餐點等。

詮釋，然而在獨立音樂場域中，男性依然佔據主要的詮釋及主導權。因此，在台灣獨立音樂現場演出的場景中，女性仍算是相對少數，同時也受到一定程度的歧見。許多女性樂手對搖滾樂、獨立音樂的性別詮釋權之差異，因此感到一定的不滿，其中最常被提到的一點，即是對女體的物化，例如被重於外表甚於技巧。在樂團中擔任貝斯手的 F5 對此即表示：「當仙女之餘我也是一個很厲害的 bass 手！」此外，女性也時常被認為是技巧方面較低落的樂手，F4 即以瑞典金屬樂團「Arch Enemy」的女主唱 Angela Gossow 為例，表示：

Angela 還是常因為是女的而被人認為說唱不好，這是一種先入為主的情形；

另一種是看到女性在彈樂器，就會覺得哦～有女生在彈欸，覺得很有興趣很厲害，好像女的從來都不會彈樂器一樣。

而以男性的觀點視之，對女性樂手的第一印象確實不是音樂而是外表，因此，男性對於女性樂手的看法，首先會忽略掉其置身於搖滾場域的樂手身份，而純粹以「視覺」角度將女性作為觀看對象，如同男性在路上時常會「看妹」一般的看待女性。M5 對此即表示：

看到女生樂手時第一眼會覺得「唉唷？有個女生欸」，雖然接下來還是聽他們的音樂，但女生樂手的確比較容易 catch 到一開始的目光。

M1 也直接了當的表示：「應該是看正不正吧，正的女生在什麼曲風裡面都吃香啊。」因此，在獨立音樂場域裡，女性作為少數的存在，主要呈現出兩項問題，首先是「外表大於音樂祭巧，音樂技巧被認為較低落」。但另一方面，外表卻也可達到「吸睛」的效果。即使是女性樂手的受訪者也承認此點，例如 F5 即表示：

團裡面有女生，絕對比較容易紅。這雖然是一種被物化、被當吉祥物的結果，但的確有著正面效應。

因此女性在獨立音樂場景中，除了被作為觀看對象外，同時也可能因外表而成為樂團的「賣點」，甚至作為樂團行銷的重點。F3 對此即提到：

從「大象體操」就知道，有一個長得很可愛的貝斯手，可以造成多麼樣的轟動。……。你看後來閃靈為什麼要做團長行銷？……。你團裡面有一個可愛的正妹，只要不是特別難聽都會比較有利。

女性樂手在此即呈現出一種兩難和掙扎。一方面，對於音樂被忽略，而身體則被詮釋、物化的現象感到不滿，希望能以音樂上的造詣獲得與男性同樣的尊重，然而另一方面，卻也無法否認因外型而帶來的優勢。

此外，對於女性樂迷的形象與刻板印象中，尚包括樂迷的「狂熱程度」。許多受訪者認為，一旦喜歡上某個樂團或某一樂手，女性樂迷通常表現得較男性狂熱，此外在售票或購買周邊商品等消費行為上，女性也時常表現出較積極的一面。因此女性在獨立音樂和搖滾樂場景中，時常被認為是較不理性的「迷妹」、follower 等角色。這個現象即使是女性樂手也認為如此，例如 F5 即表示：

男生比較會讓人覺得他就是來聽音樂，而不是 follower 的角色，但女生很少會讓人覺得她是來聽音樂的。

而 F3 對此現象也表示：

其實女性又是最 hardcore 的粉絲，所有樂團在賣票的時候，你去看排在最前面的那五個，一定都是女的。

但此現象也被某些女性認為是種歧見，例如 F1 即對此表示：

女生就比較容易被認為是死迷妹跟花痴，但她可能只是很欣賞音樂或想跟你作朋友，這是人之常情，但在這方面大家會對女生比較苛刻。男生可能也跟女生一樣，但男生可能因為很有趣或粗魯、好笑，大家就比較能接受。

此外，性別的差異在樂迷之間也顯而易見，例如樂風的不同即造成男女人數比例的不同，其中金屬樂可說是男女比例最為懸殊者，在金屬樂中，男性不論是樂手或是觀眾，皆是壓倒性的多於女性。然而這樣的差異卻在民謠、英倫搖滾、後搖滾之中差

異較小。甚至有受訪者認為，在這些曲風的觀眾當中，女性樂迷的人數還比男性來得多。由此可觀察到，通常樂風越「重」、越「慄悍」的音樂類型中，男性樂迷人數大於女性；而樂風調性偏「軟」、「清新」者，其樂迷的性別比例中男女則較為平均。這樣的結果，我認為可由樂風的「親近性」做出解釋，以金屬樂而言，因其曲風的調性較激烈、吵雜，因此較難入門，因此在社會中長期被「溫柔婉約」形象教育的女性可能因此較難接受。然而民謠、英倫搖滾等曲風，則因形象與「溫柔婉約」的形象較為接近，而音樂的整體內容也較為「和平」、「寧靜」、「美好」，因此女性接受的程度則相對較高。

綜上所述，女性在搖滾樂、獨立音樂的場景中，不論是作為樂手或者樂迷，皆會因性別的關係而受到男性基於性別刻板印象的解讀，較著重於外型而非音樂本質。同時，對女性的刻板印象如溫柔婉約等，則有一定程度的放大。此外，女性在對待喜好的事物態度，也時常被視為表現出不理性和狂熱的「迷群」心態。

參、獨立音樂的自我意識和與認同

Baym (2007) 在其針對獨立樂迷的研究中認為，當代的獨立音樂迷群需仰賴網路方能維持其存在。此在台灣獨立音樂「社群」中亦然。網路的發達，特別是社群網站的出現，使得獨立音樂樂迷的「訊息牆」(即 Facebook 的首頁)中，充斥著與獨立音樂、搖滾樂相關的資訊，如樂團的演出資訊、歌曲、MV、相關新聞等。透過 Facebook 的分享機制所帶來的資訊，使得獨立樂迷無形之中可逐漸在臉書上分出有哪些好友和自身一樣，喜愛獨立音樂，辨識出和其同屬於共同社群者，也進而對這些人產生了一定程度的社群感。這種透過網路所形成的熟悉感，如同 Anderson (1991)「想像的共同體」的觀點，透過大眾媒介的力量，人們得以以非面對面的方式溝通，並因此凝聚彼此。多數的受訪者對 Facebook 凝聚獨立音樂圈的效用都表示肯定，甚至表示相當依靠 Facebook 作為認識獨立音樂圈朋友的工具。例如受訪者 M6 和 M7 皆是如此，M7 表

示，目前多數獨立音樂圈的朋友多是透過 Facebook 所認識：

目前音樂上的朋友大多是透過線上認識的。例如看到某個人常在我好友的頁面上常出現，就會覺得既然都是聽音樂的人，那就可以加個朋友交流一下。而在和這些朋友一起去看表演時，又會因此認識到例如朋友的朋友在內的更多人。

此外，M6 更表示，在 Facebook 上認識的獨立音樂圈朋友，目前已成為他目前生活圈中志同道合、主要會接觸的朋友：

我跟沒有在聽音樂的人聊天會覺得沒有什麼共同興趣可以聊，不是工作就是生活，是很表面的東西，所以很難有共鳴。而聽獨立音樂認識的這些朋友可以發展成很知己、一輩子的朋友。

以此可瞭解到，Facebook 除了是認識其他獨立音樂樂迷朋友的主要交友工具外，同時更擔任了進一步認識新朋友（朋友的朋友）的中介角色，其除了是起點外，亦為中繼點。藉由 Facebook 逐漸凝聚彼此還可透過後續線下的實際接觸，更進一步的擴張。最終逐漸形成一社群，最終形成一「線上+線下」的循環過程。M1 對此即可表示：

Facebook 已經變成要認識新朋友的一個方便途徑。雖然你不一定可以在活動現場遇到對方，但臉書帳號就是在那邊。所以對於獨立音樂圈交友上，臉書有滿大的幫助。

在形成此一具有社群感的「想像的共同體」後，獨立音樂樂迷則會進一步的將獨立音樂圈的朋友與一般生活圈、沒在接觸獨立音樂的朋友分開來看待，認為雙方屬於不同群體，同時也處於不同的社會位置，並對身處於「獨立音樂圈」感到歸屬感。將兩方人視為不同群體的原因除了所聽音樂不同外，更包括獨立音樂樂迷的人格、思想特質。例如 F1 即表示：

這群人跟一般大眾不太一樣，我之所以會有歸屬感就是因為這些人比較能體會我在追求的東西。

而 M6 則表示，外界通常不太能理解獨立音樂樂迷對某些事物如此堅持和追求的原因。例如為了音樂所付出的時間、精力和金錢等。由於獨立音樂樂迷對於所追求的事物的堅持，因此人生的進程和方向往往與過著「正常生活」的外界有所落差。也就是說，獨立音樂樂迷可說是對自己的理想有所堅持，並且可以為此拋下一般主流的社會價值觀。F3 即對此表示，獨立音樂圈是一群活在當下、追求當下的人，而不會跟著社會價值觀隨波逐流，並以過去經常和她一起去地下社會的「地下社會掛」朋友為例，表示：「和這群人在一起的時候永遠不必去想未來，我們就在那裡處理我們的現在。」而目前為全職樂手的 F6，也對獨立音樂樂迷這樣的生活方式和價值觀表示出類似的立場：

一般不是聽獨立音樂的朋友的狀態比較可預期，可能上班、生小孩，人生大概就是在某個狀態底下，但獨立音樂就比較不一定，可能每個人的狀態都不太一樣。

因此，透過 Facebook，可幫助獨立音樂樂迷找到志趣相同、價值觀相似者，並進而形成一個社群和次文化圈。

然而，Facebook 雖有其便利性，但此便利性亦帶來了一些負面影響，例如某被認為不屬於獨立音樂圈者，會利用網路作為標記自身、以獨立音樂型塑自我風格的功用。這類人在獨立音樂圈中往往被認為只是在「消費」獨立音樂的概念。而是否真正屬於獨立音樂圈，M8 則認為是種自然而然的狀態：「有沒有真的進去這個場景是長久以來的，一看就知道。」而這些被認為實際上不屬於獨立音樂圈者，大多利用在個人資料或動態中提及自己喜好獨立音樂等方式來達成此目的。M8 認為，會出現此現象之因，在於網路是種過於「簡單、廉價」的東西：

現在不一定要真的喜歡獨立音樂、參與這場景，而只要在交友檔案上寫「我

喜歡獨立音樂」、貼幾個連結就可以很簡單的塑造出形象，因為網路太簡單太廉價了。

綜上所述，可得知獨立音樂圈對於對方是否屬於獨立音樂圈具有明確意識。在此次文化圈當中，獨立音樂樂迷對於身處其中感到自在，同時也對於「非我族類」有著排斥的想法。透過在 Facebook 上的相識和交流，獨立音樂樂迷們可從中凝聚、找到彼此。並以此為起點，進一步透過線下的實際交流更加拓展自己的獨立音樂交友圈。因此 Facebook 是當代獨立音樂樂迷累積、接觸其他相關的人脈的重要管道。然而，由於 Facebook 的低門檻和近用性，因此同時也使得交友變得過份簡單和廉價，使人可輕易的透過 Facebook 標記並型塑自身屬於獨立音樂圈的形象。而以此觀點出發也可發現，獨立音樂圈雖屬於次文化，然而其在當代卻也成為了一種被外界追求的風格。

肆、小結

經由上述的分析與探討，可瞭解到獨立音樂圈與外界、主流文化之間的明顯差異。此差距之大甚至被認為是兩群從本質上即有所差異的族群。以此視之，獨立音樂圈有其明確邊界和規範，同時也對於主流社會的價值觀感到不適應以及不滿。然而這卻是外界所難以理解的，即使身處於聲稱尊重多元文化的今日，獨立音樂圈在外界眼中有時仍是較為負面的形象。F6 對此現象即曾表示：

獨立音樂圈比較不遵守社會規範吧，大家會想挑戰社會道德。例如一般人會覺得抽菸不好，獨立音樂圈可能就會藉著抽菸來對抗這個東西。

獨立音樂圈重視實踐個人的價值，不願服膺於「大眾」的價值觀，因此對於主流音樂以獲取大多數人的喜好為目的、並以商業利益為導向的製作形式感到不滿，因而在音樂上重視獨立性。而此獨立的精神甚至包括宣傳、發行、安排演出、圖像設計等。同時，也因基於獨立性，因此獨立音樂圈的人普遍被視為我行我素。由於此差異，因此獨立音樂圈也較難以被外界所理解，而政府在對於獨立音樂和 live house 的相

關政策及法規上，也因而時常被認為「不懂」此文化，而只用自己「慣性」的思維在看待和對待獨立音樂。而政府對獨立音樂不了解之因，則被認為乃因獨立音樂是「年輕人的文化」。M6 即對此表示：

當權者並不了解這個文化，他們以自己的想法和思考模式在替年輕人做規劃，但這並不是年輕人所樂見的。

Facebook 在當今獨立音樂圈中，成為其主要交流形式，不論樂團、樂迷，在與他人交流上，皆因為 Facebook 而使得彼此距離變得更近，並因此拓展了交友圈。同時也習慣以 Facebook 進行交流、尋求歸屬和認同感，最後無形之中形成獨立音樂圈的社群感，此社群感亦如 Anderson (1991) 對想像的共同體所敘述般，乃基於特定大眾媒介所形成。因此，如同 Hodkinson (2003)、Kellner (2003) 所言，當代的次文化族群熟悉且習慣利用新媒體。此外，更進一步的凝聚彼此，更在其中形成獨立音樂圈的想像的共同體。。

然而，以網路作為主要交友工具雖具便利性，卻也有過於簡單、廉價的特性。此外，在獨立音樂圈中，如同 Bannister (2006) 或 Walser (1993) 所認為，是一以男性為主要詮釋角色的場域。女性在此場域中，多半會受到因性別而帶來的歧見。

整體而言，獨立音樂樂迷基於其「獨立」的特質，在一般人與獨立音樂圈之間劃分了一條明確且排外的邊界。在獨立音樂圈內，社群的成員們彼此分享著相近的價值觀，也就是「獨立」的概念，同時也對外界做出抵抗，尤其是對可能侵害到其「自主性」者，例如商業、大眾音樂感到反感。而由於獨立音樂圈屬於在社會佔少數的次文化，因而在彼此間的交流上，則利用網路對交友所帶來的低門檻便利性作為辨識彼此、培養、經營獨立音樂人際網絡的工具。因此，如同 Baym (2007) 所言，獨立音樂迷群在離開了網路後，將難以生存。

第二節、當代獨立音樂圈資本累積的形式及其限制

據先前文獻所整理，我分別對獨立音樂圈的社會資本與文化資本分別做出定義。其中，經濟方面指涉的是消費部分：「用以應付獨立音樂相關支出，如演唱會門票、交通費、食宿、書籍、購買 CD、紀錄片、樂器和器材、練團室費用，以及其他樂團週邊商品，以及通勤時間等」；文化資本則分為內化文化資本、客觀文化資本以及制度化文化資本；社會資本則以期待與信任關係、資訊管道、規範和有效制裁、社會封閉性來分析。

壹、經濟：消費形式的轉變及區域資源差距

獨立音樂圈經濟消費形式和轉換，我將之分為不同地區的資源差距，所造成的不均。以及因網路時代的到來，所造成的音樂消費形式的轉變。以下分別論述之。

(一) 不同地區的資源差距

台北在獨立音樂的發展上，不論是演出機會、場地、規模，以及人才方面，一直都是最豐富的。而其他地區的發展，如中部的台中、南部的台南以及高雄，皆與台北有所落差。其中影響最鉅者，即是演出機會。在 2000 年代中期之前，南部的獨立音樂演出場地如 live house 等，數量皆非常稀少，而且規模往往甚小，無法與台北比較。即使近年來由於駁二藝術特區、水星酒館等南部知名 live house 的出現，南部樂團數量和規模也越來越多，仍與台北的有所差距。因此，在演出機會和資源差距甚大的情況下，許多南部的樂團皆選擇至台北演出，否則曝光度將會非常低。F3 針對此現象即表示：

台北以外的團會資源會比較稀缺，因為他們很難一直上台北，所以演出可能很難被看見。而台北的 live house 在排團的時候，除非樂團主動，不然 live house 可能會認為說付給樂團的 pay，對樂團可能不划算。

由 F3 的說法中可得知，非台北地區的樂團（尤其是離台北月遠的區域）除了在演出機會上有所限制和阻礙之外，同時也有經濟因素的考量，最直接的經濟層面影響即是因需另行在交通上有所花費，導致入因而相對較低，如此也等同於間接影響到每個樂手的收入。此外，由於 live house 的演出多半晚上才開始，因此演出結束時，通常已經將近深夜，台北地區以外的樂團因而往往還得在演出結束後趕搭深夜的車回家，甚至因時間過晚而得夜宿台北，如此一來將造成另一筆的經濟負擔。身為台南樂團的 M4 即表示：

假如要上來台北表演，因為車錢有時還大過於拿到的 show fee，所以有很多金錢成本和時間成本。不僅得比台北樂團更早出發，晚上還要趕車回去。而且有時候也要投宿在當地，所以有朋友家可以住就盡量借住。

然而，即便需付出較多的時間和金錢成本外，不少中、南部的樂團仍樂觀的看待這件事，例如樂團位於台中 M5 即表示：「如果今天連這一點路程都受不了，那以後怎麼出國去表演？」足見其他地區的樂團在長期演出機會不對等的情况下，對於需多支出金錢、時間成本去外地表演這件事上皆已習慣，並不以此為苦。但此種資源上的差距，仍時常令不少樂團最終因而選擇前往台北發展而離開故鄉，例如知名獨立樂團「滅火器」即是如此。出身自台南的 M8 即因此表示：

南部樂手因為背後的資源問題，所以是留不住的。因為總不可能永遠都只在公園表演。

除此之外，中南部等地區的獨立音樂場景，也與台北有所差異。以高雄為例，M8 表示在 2004 年之前，台南只有零星的一兩家 live house，高雄則是幾乎沒有可演出的場地。而近年來高雄在水星酒館、2006 年 The Wall 團隊進駐的駁二藝術特區，以及如大港開唱、大彩虹音樂節等諸多音樂祭開始陸續出現於高雄後，整體場景才變得較好，但仍無法跟台北比較。而獨立音樂場景的區域差距，在台中經營 live house 的 M3 也認為，2009 之前台中與台北大約有八年左右的差距，近年來雖有縮小，但據他觀察

仍有約六年左右的距離。

而若要健全非台北地區的獨立音樂場景，則需健全整體獨立音樂場景，包括演出場地、政府培植策略、配套法規，以及「樂團的在地認同」等。其中 live house 在當中扮演著尤其重要的角色，因此更需仰賴政府相關法規的規劃以及能夠配合樂團各發展階段、規模大小各異的 live house。M8 以其在台南成長、台北發展的背景經驗，將此種涵蓋各規模大小的演出場景生動的比喻為 MLB 的「小聯盟」機制：

獨立音樂的場景必須有像 MLB 一樣的機制，有初階 1A、高階 1A、2A、3A，到大聯盟等，讓整個樂團從新團到有一定程度的團，都有發揮的場地。沒有的話就沒有誘因、不會想玩團，如此一來就不會形成「氣候」。而台北的誘因就在這裡。

因此，台北獨立音樂場景能較其他地區發展來得成熟，原因就在於相較於其他地區，台北有著不論規模是小或大的樂團，皆有適合其現階段規模的演出場地。有了演出機會，樂團就願意留在當地演出，而不用多花時間與金錢上的成本，特意北上至台北演出。因此，地下社會的關閉，被認為將嚴重衝擊新、小規模樂團的生態，導致這類規模的樂團較難有演出機會和場地，往往只能參加許多由政府主辦的「免費音樂祭」，而這類演出卻被認為是對樂團沒有助益的。M8 表示：

我敢跟你保證，（在地下社會關閉後）未來五年內沒有新團有機會發展上去，只能去一些莫名其妙的音樂祭，這些音樂祭很多都是政府辦的免費表演。雖然小團可能會覺得有機會在音樂祭演出很棒，但這樣沒意義，因為只會碰到台下不知道你在幹嘛的情況。

M8 的論述點出了一項問題，即「免費的演出和音樂祭」對樂團而言其實是有害無益的。除了因為這些音樂祭普遍規模不大（因此才能接受許多初起步樂團的演出）因此現場的硬體設備普遍不佳、無法使樂團學到大型場地演出的演出經驗外，更會使表演本身變得廉價，造成許多觀眾會因此養成看樂團演出不用付錢、

看免費表演即可的觀念。如此一來樂團不僅沒有收益，台下更不會有真正是獨立音樂樂迷的觀眾，因此對於樂團規模的擴大、發展沒有助益。目前為全職樂手的 F6 對免費演出即批評：

政府和地方政府、文化部門都投入了很多資金在辦免費的活動，但這些活動會讓大家覺得看表演是不用付費的，因此消費者付費的概念會被模糊化。而且，地方政府辦的很多活動品質是低下的，隨便找個舞台和音響公司還有一些樂團、弄個什麼比賽，就覺得這樣就算是音樂節了，可是音樂節的概念並沒有那麼簡單。而對這些文化比較陌生的聽眾，他們之後就不會再付費（看表演）了，因為他們參與到的品質是不好的，所以會覺得音樂節就是這樣嘛。這樣你要怎麼去吸引人家？

而扼殺、阻礙新、小規模樂團者，除了免費性的演出外，網路也被認為是幫兇之一。經由網路，雖使獨立音樂樂迷能夠有更多的管道接觸獨立樂團的音樂、資訊、現場演出的影片等，但也等於無形之中使樂迷在決定觀看現場演出前，先行「過濾」了一次，決定是否喜歡該樂團的音樂，並評估該樂團的現場演出是否值得花錢去觀看。除了少了從前冒險「尋寶」看不熟的樂團演出的經驗外，也讓新進樂團更難吸引到樂迷。因此，網路的出現，雖在取得樂團音樂、演出資訊、宣傳、影片等資訊上有其便利性，但此種便利性所帶來的助益往往只限於已有一定知名度和規模的樂團，至於是否對於新進樂團有助益，則該打上問號。M8 對此即表示：

當網路發達後，很多人看完 YouTube 就認為我已經認識你了，連冒險去看看不認識的團的表演的「一次性消費」都沒了。所以「網路的發達是否造就能見度變高」，這件事一定得抱有懷疑。如果能見度真的能透過網路變高的話，不會有那麼多新團出不來。

此外，除了演出場地、政府培植策略以及配套法規的配合外，「在地認同」也被認為是發展當地獨立音樂場景的重要一環。一旦樂團對土地有感情、具在地人

意識，才有發展出地方性的「音樂特色」的可能，如同英倫搖滾中，在不同的地區有所謂「牛津幫」、「曼徹斯特幫」等。提倡發展在地音樂特色的 M8 即因而表示：

南部要發展的話要有「我是南部人」的意識。如果在資源不對稱的情況下沒有這種自覺，最後要嘛消失，要嘛跑去台北。

以高雄為例，近年來在政府對音樂文化的推動以及 live house 增加的情況下，演出機會也因此增加，因此近年來「高雄掛」樂團已有逐漸增加的趨勢，也漸漸有不同的 live house 派系勢力出現。這樣的競爭因代表背後閱聽眾市場的增加而被認為是良性的。M8 對此種現象表示樂見其成，並表示：

現在南部有越來越多表演機會了，所以這幾年有越來越多「高雄團」開始出現。而越來越多 live house 出現後，也漸漸有不同的 live house 派系勢力出現，……，雖然資源還是無法跟台北比，但有比之前更好。

因此，網路的出現、獨立音樂演出場景的不健全、免費演出的增加等原因，將是近年來阻礙新進樂團發展的阻礙。網路猶一雙面刃，雖就使用者而言，絕對是方便的。但在使資訊全面透明化的同時，另一方面卻也揭開了新進樂團知名度不高時的神秘面紗，使獨立音樂樂迷們因而得以在網路上即先行過濾過一次，因而影響對樂團最有直接、正面幫助的「買票看表演」行為。

（二）網路所造成的音樂消費習慣轉變

在網路發達，特別是 YouTube 等影音網站崛起之後，連帶使得獨立音樂樂迷的音樂消費習慣也因而改變。以往要取得唱片、聆聽獨立音樂，大多得藉由前往唱片行購買，或至現場演出直接向樂團購買等「實體」方式才能取得。因此在過往影音網站尚未發達、普及的年代，獨立音樂的取得是相對困難的。然而，在 YouTube、Soundcloud 等音樂網站，以及 iTunes、Indievox 一類數位媒體網路商店出現後，獨立音樂的消費習慣逐漸由「實體」轉為「線上」，樂迷們大多使用這類網站作為聆聽或者進一步購買的

管道，CD、黑膠等實體唱片則多轉為收藏性質。如 F6 即表示：

實體唱片部分現在很少買，除非是我自己真的很喜歡的樂團，其他如果只是聽聽看的話就不太會買。而且現在從 iTunes 上買唱片的話也比較便宜。

不少獨立音樂樂迷現在主要的音樂聆聽方式時常是不購買，而大多只使用音樂影音網站來聆聽，或者收看現場演出，以及免費下載等。諸如 YouTube, Bandcamp、Stopify、Soundcloud、Indievox 等提供線上聆聽、免費下載，或用不同方式付費下載等方式的網站，已取代了大量的實體唱片聆聽經驗和花費。且由於當今許多人聆聽唱片的形式，皆是將唱片中的歌曲儲存至電腦或行動裝置中，因此，線上付費和收聽的音樂網站因而方便得多。以上種種皆使得當今獨立音樂的音樂消費習慣，由實體轉為線上。但即便如此，仍有不少受訪者表示，對於喜愛的樂團和音樂，仍會以購買唱片的方式表達支持和收藏價值，並認為實體 CD 的保值性和收藏性是數位音樂無法取代的。此外，基於網路的便利性，許多獨立樂團樂手也變為使用網路來取得其在音樂上所需要的資訊，例如以 YouTube 作為練習時的工具，不僅可聆聽，更可觀看其他人彈奏的影片。對於擔任音樂教師者而言，這類影音網站也是個取得教材、備課、增進琴藝的方便管道。

因此，獨立音樂在網路出現後，由於將許多原先以線下消費形式取得的資訊，例如唱片、教學影片、現場演出影片等，轉化為以線上方式取得，因此獨立樂迷在經濟上的花費，除了目前仍無法取代的時間、交通費用等部分外，於聆聽和觀看的部分得以大量減少其花費，因此原本須付費購買的「客觀文化資本」因而減少，並轉為至其他地方的花費，例如需付出較高經濟資本的各大音樂祭（包括門票、交通、甚至住宿費）、音樂器材、耗材等。因此，網路對於獨立音樂的經濟消費部分，最大的改變可說是將傳統需以線下購買、實際花費的聆聽和收視的消費習慣，轉為以線上方式低價、免費的取得。

此外，就訪談結果得知，獨立音樂樂迷對於具體的客觀文化資本，大多是以「消

費」為主，並以「收藏」、「使用價值」為目的，而並非視為具交換價值、累積資本的手段。然而，對馬克思而言，經濟資本被需具備交換價值，並透過交換過程達到累積資本的目的。但獨立音樂樂迷，即便做出客觀文化資本的相關交易行為，原因也大多出自於用不到、清理空間、進一步購買所需器材或物品等目的，而非作為累積資本之用。因此，與其以累積資本的角度來看待，不如純粹以消費、交換來看待獨立音樂樂迷的經濟支出。

貳、文化資本：資訊取得形式的改變

網路的發展，尤其在臉書在台灣年輕一輩之間普及化後，讓整體獨立音樂相關資訊的取得變得極容易。此現象尤其顯現與在內化文化資本上，在網路時代中，幾乎所有與獨立音樂相關的資訊，例如音樂、樂團資訊、演出資訊、現場演出等，皆可透過網路的方式取得。而網路為文化資本的累積上，所帶來的便利性，主要可分為「即時性」與「分享性」。即時性仰賴於 Facebook 資訊的「主動性」，使資訊達到快速傳布的目的，令人能迅速的取得資訊；而分享性則使資訊廣為流傳，並進而打破資訊及知識的網絡，使得獨立音樂資訊這類次文化的小眾資訊，可打破地域的限制，流傳至外，進而減少北中南資訊落差的可能。

（一）資訊的即時性

過往在網路以及 Facebook 尚未普及前，獨立音樂資訊的傳布大多靠實體宣傳，例如實際發樂團傳單、酷卡等，並將此紙本宣傳文宣放置於各 live house、一般商家等，此外還有雜誌等刊物。採取此種宣傳方式，其效果只能吸引到少數族群觀看，其中大部分皆是當地獨立樂迷，而難以擴散至當地獨立音樂族群之外。此外，獨立樂團唱片的販售也都以傳統的鋪貨、實際販售、電子郵件等方式販售，而無法以數位方式發行。因此，在過往的時代，資訊較難流通，主要必須仰賴實體的「線下」方式，實際的與特定的店家、人，方能接觸。而此種情形也造成了資訊容易流於在地區域而難以

傳達至其他區域，例如台北的獨立音樂資訊，台南、高雄等地較難以觸及，因此獨立音樂的場景時常各自為政。而由於台北整體獨立音樂場景較為發達，因此，在資訊難以傳遞出去的情況之下，也使得其他地區更難以追上台北的獨立音樂發展與進程。造成台北在獨立音樂發展的進度上，如先前 M3 所述般始終落後於台北數年，而台北則一枝獨秀，領先其他地區。M8 即曾表示，在其就讀於台南二中的時代（約 1998 年左右），南部可得到的北部獨立音樂資訊很少。

然而，在 2000 年後，網路開始發達之後，資訊的傳布開始變得方便，也開始有一些音樂網站，當時各樂團或音樂網站主要也都經營在 BBS 上，例如 PTT、MUSIC543 等。而其中，會彙整每週各 live house 演出節目表的傳統紙本媒體《破報》則是獨立音樂演出資訊重要來源。但 Facebook 出現之後，這類則資訊全部轉移到 Facebook 上，經歷過此一轉型期的 M8 表示：

2000 年前大多靠淘兒雜誌還有一些小本子小手冊等。網路時代後大多都靠網路，但 2004 是個轉捩點，04 年時在台北能知道多數獨立音樂資訊的來源應該是破報，此外還有 PTT、music543 等 BBS 站。而現在這時代則全部式微，都轉移到 GigGuide（彙整近期獨立音樂演出資訊的網站）、IndieVox，還有每個樂團幾乎都有的臉書。所以現在得知這些資訊多數都是靠臉書，臉書甚至不用去點各樂團的頁面，而從首頁就可知道，所以很少有人會主動去查詢，。

由此可知，Facebook 的出現是獨立音樂資訊散佈的一個重要的轉捩點，其重要性如同 M8 所述，再於將資訊「主動」的彙整進 Facebook 的頁面，而不用個別點擊、連結各個音樂網站。因此，Facebook 的「主動性」，使得當今獨立音樂圈大量的仰賴其作為資訊的取得方式。此項特性對於獨立音樂樂迷而言是一項非常方便的功能，其原因在於，以以往的方式資訊難以有一整合集中之處，如今 Facebook 除了做到此點外，更會進一步的將資訊「主動」的彙整進瀏覽的頁面中。因此，使用 Facebook 對於取得獨立音樂相關資訊的利處即在於「將多元來源的資訊主動彙整入單一媒體管道」，F4 即表示：

臉書是一個主動式的消息來源，它不像 Myspace 之類要自己去爬，就會自動跑出來。

Facebook 出現前後，在資訊取得方式的差異如〈圖 4〉。

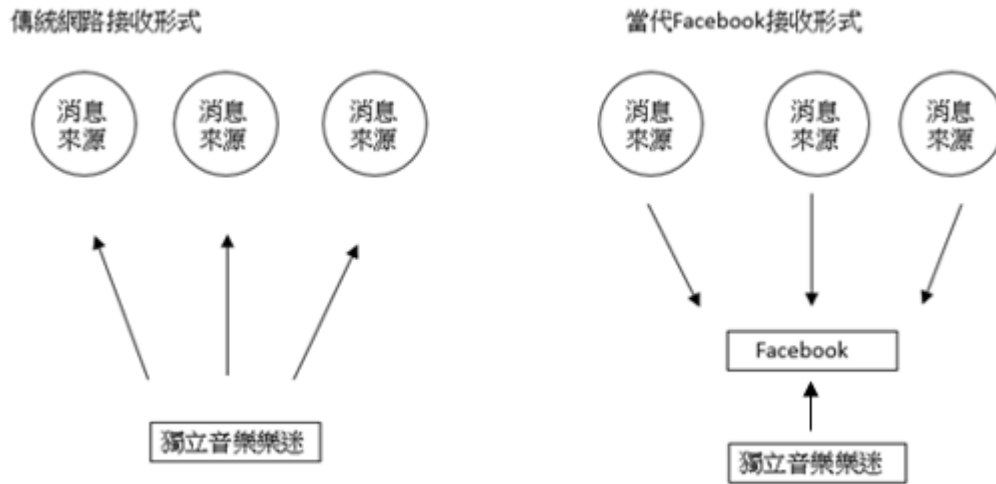


圖 4、音樂資訊接收形式的轉變

如圖所示，傳統的音樂資訊接收形式，需由獨立音樂樂迷「自行」分別至各消息來源尋找資訊，不僅耗時，更容易有有錯過訊息的可能性。然而在轉換至以 Facebook 作為接收音樂資訊的形式後，訊息將以 Facebook 為中介點，將訊息「主動」的彙整給獨立音樂樂迷。如此一來，獨立音樂樂迷便只需經由單一管道接收訊息，即可接收到大部分的音樂資訊，而無須耗時耗神的自行尋找。因此，在 Facebook 崛起後，這類有轉化為「內化文化資本」可能的相關內容雖不變，但其接收形式已有所轉變，變得更為方便、快速。然而，以 Facebook 作為資訊的接收形式雖帶來便利性，但因 Facebook 本身亦有其訊息過濾機制，其動態內容出現的主動性和頻率，會受到使用者平時對此來源的使用習慣所影響，如觀看頻率、互動（例如留言、回應、分享）等，因此並不一定能得到所有資訊的資訊，而是越常瀏覽、越常互動者，將有越大的機會出現在使用者的首頁頁面中。此機制目的雖在於替使用者初步過濾資訊，使接收到的資訊不至於過於龐雜，然而亦有可能因此而有所缺漏。因而此種機制將造成在 Facebook 粉絲人數多者將有較大的曝光度，而越少者其資訊則越難以被看見，最終並因而形成「大者

恆大、小者恆小」的現象。同時也因而影響到初、小規模的新進樂團，使其訊息較難以被看見。有數年編輯實體獨立音樂雜誌的 M2，對此現象表示：

網路對於很積極、或有很多歌迷的大團有幫助，因為臉書的機制就是為了讓經常在發文、高調的人能夠讓他的追隨者很快的知道各種關於他的消息。但這種機制對於名不見經傳的小團而言是不行的。所以，要到受眾「累積到一定程度」時，發有用的內容才有可能傳布出去。

除此之外，由於資訊變得極為容易取得，因此獨立音樂樂迷們不需再「親自」的去尋找或以線下的方式取得獨立音樂相關資訊。但同時也如同先前所述，資訊因而「變得廉價」，使用者們不再如以往一般珍惜、留意這些資訊，而是浮光掠影式的掃過這些資訊即作罷。加之 Facebook「大者恆大、小者恆小」的訊息過濾機制，使得初、小規模的新進樂團或相關資訊的粉絲頁難以在 Facebook 上擁有話語權，因此規模更加難以擴大。此外，由於資訊的散佈幾乎全面改為線上，也因此使得一些獨立樂團認為只需在網路上、特別是 Facebook 做宣傳就已足夠，而忽略線下宣傳的重要性。這種作法的宣傳效果被認為是負面且不足的，因其除了使資訊被獨立音樂樂迷認為廉價，也讓一些獨立樂團過度高估訊息的散佈性和有效性，使得訊息最終宣傳效果不佳。針對訊息變得廉價的現象，M3 因此表示：

我們這輩比較年長一點的人，會比較懷念以前資訊不發達的時代，因為每個東西都得來不易，因此會特別想去 promote 它，或是很認真的經營。現代的資訊在變簡單的同時也變得廉價了，例如現在有些樂團只會在臉書上 po 個訊息，就覺得自己已經（做到）宣傳了。這樣對演出不夠負責。

（二）資訊的分享性

誠如前述所說，網路在 Facebook 流行之前，雖對於資訊的傳遞速度有所幫助，然而如〈圖 4〉中所描述，需由使用者自行去搜尋各方消息來源的資訊，不僅耗時，更有難以找齊、遺漏資訊的可能性。而在 Facebook 出現後，資訊變為透過 Facebook 主動的

進入使用者手中。而這些訊息從 Facebook 到使用者的過程，很大一部分仰賴於使用者與好友之間的相互「分享」過程。因為若僅由使用者主動加訊息來源的好友或對粉絲頁按「讚」，其所能接受的訊息也僅限於按過讚的粉絲專頁或社團、以及互加的好友，因此訊息取得基本上仍需取決於使用者的「主動」性。F4 對此即表示：「這些資訊會有點侷限，因為要掌握這些資訊的先決條件是要先加這些人和需要的朋友。」然而，在加入了「分享」機制後，使用者除了可看見原先主動所得來的消息來源，更可從這些好友、粉絲頁、社團等消息來源所分享的內容中，進一步的取得「朋友的朋友」的資訊。此舉大大的打破了 F4 所說的「侷限性」，讓使用者只要有著基本的消息來源，就可能更進一步的獲取其他沒有加入好友者的資訊，並進而形成一更廣的消息來源網絡。此外，Facebook 近來更改其機制，讓使用者甚至連「分享」這個動作都不需做，便會自動在好友的動態首頁中顯示按過「讚」和留言的內容，使得分享達到更進一步的效用。此舉雖引發不少人認為侵害其隱私，然而卻也讓訊息更加的達到散佈之效。對於 Facebook 分享機制所帶來的影響和便利性，M4 便以使用 Facebook 分享機制比較從前使用「無名小站」作為消息來源的差異：

因為無名是被動的，要主動進去才看得到，但現在臉書只要幾個人轉貼，它就出去了。……，(現在的消息來源) 大部分是臉書，其他還有一些國外的音樂網站，這些網站又可以再分享到臉書上，所以資訊都是串連的。

因此，Facebook 除了達到加速訊息傳播速度的工具外，同時也扮演著諸多網站的分享角色。例如 M4 所說的 Indievox、Streetvoice 等。這些網站仰賴 Facebook 幫助其將資訊散播出去，並從以往試圖以自身力量傳播訊息，變成以 Facebook 達到傳播目的。任職於獨立音樂網站的 F3 即表示：

Facebook 做了一個很大、很難取代和抗衡的社群功能。在過往十年，所有的網站都在思考怎麼做好社群服務，大家都明白社群服務的重要性。但自從 Facebook 出來以後，大家就都明白很難去跟它 fight，所以現在大量網站下面的留言，全都是插 Facebook 元件。對我們(網站)來說，我們很難提供更好

或更大的社群功能了。

M3 並進一步的說明 Facebook 對其所任職的網站的作用：

我們其實視 Facebook 為一個很好的社群輔助工具，因為人們會去貼自己喜歡的音樂，所以臉書有助於把網站的內容再進一步的傳遞出去。以往沒有 Facebook 的時期，我們網站上的歌要被聽到幾千次是很難的，可是自從 Facebook 出來以後，它的傳播效應可以讓好一點的 artist 的新歌一個禮拜就有累積上萬次播放次數的可能。

當代獨立音樂中，Facebook 作為一統整訊息的媒介，對使用者而言，不僅達到了主動蒐集資訊之用，也使資訊得以進一步的經由 Facebook 機制，由「朋友的朋友」擴散至使用者。此外，這種經由分享（無論是經由消息來源主動分享、或是「不經意」的分享，如點讚、留言等）所被傳布出去的資訊，在分享的同時也等同於已先被分享者「過濾」過一次。如此一來，將可避免使用者所接收到的資訊過於龐雜、難以負荷。

然而，雖然獨立音樂相關資訊因此得以快速且廣泛的流傳，然而，其散佈的範圍大多數可能仍只流傳在「圈內」。其原因在於這些人際網絡大多仍是獨立音樂圈相關人士，因此訊息大多只在社群內流傳。因此，獨立音樂圈能否藉由 Facebook 的分享機制達到進一步的擴散，甚至達到吸引「圈外人」的效果，仍被打上一定的問號。因此，樂團的經營方式若是只靠 Facebook，其成效可能不彰。M2 因此表示：

獨立音樂圈是個封閉的小眾，所以交友關係有點難跨出這個範圍內。再好的貼文可能都只有在這圈裡流傳。因此你光靠臉書在這麼小的市場裡面跟這麼多團競爭是非常難的。

M2 並進一步的解釋，Facebook 雖能讓具有強烈的共同興趣者迅速的獲取資訊，但對於「被動」的受眾則不一定，因此效果會因而有所折扣。對於獨立樂團而言，Facebook 雖可能幫助訊息快速的散佈，但由於這些資訊可能只是在具有共同性質、興

趣的部分樂迷間流傳，加之 Facebook「大者恆大、小者恆小」的訊息過濾機制，因而可能使訊息散佈範圍有限，甚至根本不被看見。

另外，我在文化資本的定義中，將一些較「無形」形式者歸類在制度化的文化資本，例如樂團曾發行過 EP 單曲或專輯，或者固定在某些獨立音樂刊物或網站上發表評論、於獨立音樂圈中具有一定聲望的樂評等。而透過訪談結果也發現，網路上具有一定知名的身份或高度者，的確可能因此替當事人帶來更多的文化資本。例如 M8 即是一例，其表示因為擔任樂評、音樂祭顧問、音響評論員等多重身份，因而認識了一些在獨立音樂圈中較有影響力者。

例如寫樂評、擔任音樂祭顧問時，確實有一部分的人士因為身份上的高度而認識，例如中子文化的陸君、Randy、The Wall 的 Orbis。這些人都是因為我到了某種高度才認識。……，這是資源擁有的高度問題，你會因此看到另外一個世界。

M8 因為擁有一定程度的文化資本高度，因而認識了這些在獨立音樂圈中較有影響力者。而這些人脈的掌握，也進而替他帶來了某些到了此高度才會擁有的知識、甚至工作機會，也就是 M8 所謂的「另外一個世界」。同時，擁有一定高度的文化資本和社會資本、並因而成為具有一定知名度者後，也將因此在獨立音樂圈具有一定程度的能見度。許多受訪者對此皆談到，雖不一定會被獨立音樂圈中知名樂評或樂手的言論所影響，但不可否認的是，無論對贊同其言論與否，通常確實會因其知名的身份而較注意其發言。而在網路上具備一定知名度者，對於其身份的受注目程度，往往也有一定程度的自覺和意識，不少人皆表示，因為身份的知名度，因此在網路上發言時會感到一定程度的壓力或包袱，也會變得更謹言慎行，以免其言論得罪人或被斷章取義。例如 M5 即表示，即使自己有個人的立場，但在 Facebook 上的發言中，往往不會公開的談論政治議題，以免引起爭議；M9 也提到曾因其發言被人斷章取義，因此現在發言時，會盡量論述清楚，以免給人模糊或斷章取義的空間。但亦有如 M8 表示絲毫不在乎者：

我都是就事論事。如果哪天曾被我批評的對象做出了一個很好的作品或產品，我也會完全不吝於掌聲。寫評論者最糟糕的是「好球帶」飄忽不定，而我的風格非常明確，所以包袱其實不大。……，而我除了批評外，也都一定會給予建議，因為不能只有解構，而沒有建構。

因此，具有一定知名度的評論者，雖因其名氣在網路等場域可受到一定程度的注目，但同時其一舉一動也皆會被特別檢視，因而帶來了一定的壓力。至於如何處理此一壓力，每人則有不同的觀點和作法。而基於上述的分析和例證，可得知制度化文化資本的擁有（此例中即是樂評），可替擁有者帶來一定程度的社會資本。而社會資本的擁有，將有轉化為文化資本、甚至經濟資本的可能性。而關於獨立音樂圈中資本形式的轉換關係，將在本章第四節中討論。

Facebook 的出現，雖加速了資訊的接受，因此也連帶了增加文化資本累積的可能性，然而透過文獻的檢閱可知，內化文化資本的形成需透過一「內化」過程，而此內化過程則可能牽涉的各種層面的因素，包括教育、家庭經濟狀況等因素，例如幼年時曾受音樂訓練者，在音樂的學習及素養上，普遍比未受過音樂訓練者來得更有效率。因而 Bourdieu (1986) 認為，文化資本是最難掌握的一種資本形式，因其不若經濟資本等，可透過一定手段立即性的掌握。因此，資訊的加速接收，並不能單純的視為文化資本的增加，因而 Facebook 的出現，與文化資本的增加，兩者間仍需抱持懷疑的態度。但資訊接收的加速，的確有著使文化資本累積的速度增快的可能，但使用者究竟能否成功的將所接收到的資訊轉化為文化資本則並非一定。

參、社會資本：「線上」為「線下」的重要輔具

獨立音樂中，社會資本的掌握對一個樂團的發展佔有極重要的位置。即使是純粹樂迷的身份，社會資本的擁有也是其累積文化資本、加強獨立音樂圈社群感的重要指標。我先前曾根據 Coleman (1998) 對社會資本的分析，定義出此篇研究的社會資本

定義，其分別為：1. 社會資本分為與其他迷群們的熟識、互助及相互信賴的程度和數量的「義務、期待與信任關係」2. 與其他迷群們的交流，所能獲得的獨立音樂相關資訊多寡的「資訊管道」3. 對整體獨立音樂圈中的規範瞭解程度和摒棄純然個人和團體利，以獨立音樂圈整體利益為發展想像的「規範和有效制裁」4. 獨立音樂圈封閉程度的「社會封閉性」。除了在對此部分進行相關論述外，我也將於第五章的結論當中，以此四項社會資本形式作為社會資本部分的分析總結。

在當代獨立音樂圈中，不論對於樂團或純樂迷，Facebook 都是累積其人脈的主要方式。對樂團而言，人脈的累積就是其票房、發展的重要依據；而對樂迷而言，人脈的累積也是其掌握相關資訊、創造社群感的重要因素。因此，如何在 Facebook 中掌握其社會資本將非常重要。此外，由於 Facebook 的訊息過濾機制，因此如何在首頁中創造出一定的資訊散佈和曝光度將對獨立樂團的經營非常重要，因此獨立樂團在 Facebook 上的經營策略也因而出現與以往有別的著眼點和模式。因此，獨立音樂圈在社群網站中的社會資本分析方面，我將之分為兩部分，一為線上累積人脈的重要性和轉變。二為樂團經營模式的轉變。

（一）線上累積人脈的重要性和轉變

不論是作為樂團或樂迷身份，在獨立音樂圈中擁有人脈，皆是非常重要的事情。對樂團而言，擁有人脈的多寡將重大影響一個樂團的發展。除了影響舉行表演時賣出的門票數量，也和與其他樂團「聯合共演」有所關聯。與其他樂團的聯合共演在樂團初起步時，是非常重要的形式。因單一的新樂團在初起步時，通常難以獨立支撐起 live house 的基本演出規模和票房壓力。因此，許多新進樂團通常會選擇與其他樂團共同演出。因此，若不具備人脈，新進的樂團通常難以有至 live house 的演出機會。M5 即以其樂團剛起步，到現在甚至有至國外演出的經歷分析：

擁有人脈是很重要的事。所以像大港、野台都是別人主動來找我們表演，其

他在 The Wall、惹魔高校（舉辦於 The Wall 的金屬樂音樂祭）之類的演出，也都是要有人脈才有機會。之前有其他團的人問我們為什麼可以一直有這些演出機會，但說到底就是因為認識這些人所以才有這些演出機會。應該每個團都是這樣發展起來的。

在獨立音樂網站工作、舉辦過諸多表演的 F3 對此也表示：

你沒有足夠的朋友 support 的話什麼東西都要靠自己或花錢，壓力其實很大。沒有人脈你甚至連辦個表演要借用器材都會有問題。

因此，在獨立音樂圈中擁有人脈的多寡，將是一個樂團起步、發展的重要依據。除此之外，在獨立音樂圈中認識的人脈，可能因此包含其他領域者，例如平面設計、影像設計等方面的人才。這些人脈的掌握，對於樂團舉辦表演時的宣傳，或是準備發片時的封面設計、樂團 MV 拍攝等，皆是重要的資源。因此，在獨立音樂圈中擁有的人脈所帶來的益處，將不只是演出方面，更是包含了一個樂團在發展上的每一個環節。此外，對諸如 M6、M7、F4 等純樂迷而言，在獨立音樂中，擁有了具共同興趣的獨立音樂同好的人脈，也使其在欣賞獨立音樂現場演出、以及作為平時有所交流的朋友，更有樂趣。

在當今獨立音樂圈中，人脈的累積、培植，網路都為其重要工具。不論是純粹於線上相互認識，或者於現場演出認識後，再於社群網站上互加好友者，皆需依靠網路。其原因除了 Facebook 已成為當代大部分台灣年輕一代的主要交流工具外，也與 Facebook 使得交友的門檻降低有關。例如以 Facebook 作為主要交友工具的 M1，即認為 Facebook 使交友門檻降低，讓人們在交友以及交流上變得更為容易和方便：

在現場的話，因為比較難知道誰是誰，所以交友的門檻會稍微高一點。……，聊天是雙向的，但在 Facebook 中加好友是單向的，所以交友的手續會比較簡單。

Facebook 的出現，使得交友門檻隨之降低，同時也使得在獨立音樂圈中要認識他

人、與他人接觸變得容易。在以往主要依靠線下交流的時代，樂團在宣傳演出或發片、賣票資訊時，時常需要以在定點發放酷卡、四處張貼海報、甚至站在定點實際發放傳單、販售唱片等方式進行。但在 Facebook 風行後，上述這些方式幾乎全面改以線上方式進行。不僅可迅速的達到傳播的目的，同時也省去許多力氣。M3 即曾描述其樂團從前的宣傳方式：

以前我會去發酷卡，甚至會印傳單在路邊發或請店家讓我放，還有在奇摩家族上 po 資訊說自己會幾點到幾點在哪個地方賣票之類。

而此轉變對於獨立音樂樂迷們彼此之間的交流亦帶來極大的便利，例如以臉書作為與其他獨立音樂樂迷交流管道的 M7，即表示，透過與 Facebook 好友的交流是他獲得獨立音樂相關知識的重要來源，甚至可說是單一管道。同時也進一步的表示，在獨立音樂上懂得越多的相關知識後，也可認識更多獨立音樂樂迷朋友。M6 對此也表示：

在音樂知識的累積上，有人脈的話可以跟大家聊天，就會因此知道越來越多的訊息。

因此，人脈與音樂知識（資訊）兩者間是種彼此互惠的循環。意即獨立音樂上認識的人脈可帶來更多的獨立音樂相關知識。而曾經歷過此一交流形式轉變歷程的 M8 也表示：

以前沒有網路時，要瞭解對方必須面對面或是以書信往返，但在臉書時代很方便，大家可以利用網路資訊 follow 你，或是直接在上面認識朋友。

但 M8 接著表示，此便利性卻也衍生出另一項問題：

但問題是，認識了之後呢？這樣就是朋友了嗎？所以如果能從網路跨到現實，代表你很努力在經營與對方的關係。所以，對樂團來說，按讚數是一回事，「有效按讚」有多少才是重點。

M8 的回答點出了一問題，即是在網路時代中，由於資訊過份的發達和便利，因此同時也使得資訊變得廉價。獨立樂團在線上經營的人脈若要能夠對樂團有所助益、具真正的「人脈效果」，則多半還是需有實際、或進一步的與人接觸，而不只是在線上浮光掠影的交流。同時，線上的交流雖能夠提供線下所無法提供的廣度資訊，但與人之間的交流，多半還是要回歸到線下，才較能建立起實際的情感。因此，「線上」環境時常被視為是樂團的「線下」的輔助品，畢竟樂團的發展和運作很大程度還是取決於實際的售票、演出等與人的實際交流。因此，M5 即表示他們樂團將線上的交流視為線下的「輔銷物」。而 M4 對此也表示類似看法：

實際的交流還是比較實在。雖然線上的資訊量可能比較廣，但是與人之間還是實際上的相處比較實在。

由以上對於線上、線下兩者關係的相關論述可看出，線上交友的低門檻性、便利性、即時性等，雖使獨立音樂圈的交友模式得以迅速的擴大，然而這樣的友誼關係，時常被認為並不同於真正的情誼，而僅是一種線上的交流。同時，除非能夠轉換至線下，否則也對樂團的經營，或者獨立音樂樂迷的人際關係並無幫助。因此，亦如前述資訊與文化資本間的關係般，利用 Facebook 所累積的人脈，是否能就此等同於社會資本的掌握仍需被質疑。但由於其使得交友門檻降低，認識他人的機會與速度皆因而有所提升，因此的確有加速社會資本的累積的可能性，然而人脈的增加，卻不一定就等同於社會資本的掌握。因此，Facebook 在獨立音樂人脈上的角色，多半被定義為能快速獲得大量資訊、建立友誼的良好「線下」輔具。其原因或許與至現場觀看演出仍是獨立音樂的主要文化以及交流方式有關。

（二）樂團經營模式的轉變

在獨立音樂圈轉而以 Facebook 作為主要的交流模式後，如何在 Facebook 上做出有效的宣傳以累積樂團相關的人脈即成為當前獨立樂團經營的重要課題。且由於當前 Facebook 自身的訊息過濾機制，以及其以「短文」為主的閱讀形式，因此在符合其特

色的狀態下，創造出「曝光度」成為了當今樂團主要的經營模式和目標。拋棄不符合 Facebook 閱聽人閱讀習慣的長篇大論、鉅細靡遺的訊息後，簡短、扼要的說明以及「圖像式」的視覺成為了目前主要的發文形式。同時，為了讓訊息在過濾機制之下仍能被看見，因此，大量、不斷的訊息亦是必須的。簡而言之，當今的獨立樂團於 Facebook 上的經營方針，除了在訊息上以簡短扼要為目標外，最主要的即是以「圖像式思維」，在網海中爭取資訊散佈度與曝光度。此外，由於每個使用者的 Facebook 首頁的排序方式主要以時間為主，加之訊息量極大，因此為了爭取曝光度，樂團需大量、頻繁的發文。否則訊息極容易被淹沒在茫茫「訊息海」當中。M2 以其從事獨立音樂雜誌工作時，於 Facebook 上經營粉絲專頁的經驗表示：

在同一時間點上正在活動的獨立樂團大概有 450 個團，加上其他沒那麼活躍的大概有 650 個。所以成功機率大嗎？非常小。

在網路上曝光度容易不足，也因此是 M2 一直認為當代樂團仍不能忽略線下宣傳之因。而在每人首頁訊息都多到難以具體量化的情況下，一個樂團若要能夠給閱聽眾「存在的感覺」，則必須要「以量取勝」，透過頻繁的發文、主動的使自己樂團的相關訊息不停的出現。工作範疇包括樂團行銷的 F3 對此即表示：

網路的資訊是一種感覺，你可能是感覺到說，欸好像很多人在關心滅火器的演唱會之類。……，所以為什麼有人要 po 圖說，欸我現在博客來排行榜第幾名，因為他必須一直去 keep 他那個訊息量在每個人的 timeline 上面，因為沒人能記得這麼多的資訊。

由 F3 的回答可得知，Facebook 的資訊所帶給人的其實上是一種無形的「感覺」。而要維持這感覺則有賴於綜合各種素材的頻繁發文。目的即是為了使閱聽眾能夠在不斷捲動首頁的過程中，無形的感覺到特定人士（樂團）的存在，因此動態內容需要具備能於瞬間令人注視到的條件。而「圖像式思維」即是許多獨立樂團所採取的方式。所謂圖像式的動態，即是容易吸引到閱聽眾「視覺」注意的動態。因此，不論發文內

容為何，往往需另外附加照片、影片、截圖、活動海報、唱片封面等不同的視覺素材，以達到吸引閱聽人目光的目的。在樂團中負責影像設計，如粉絲頁顯示圖、宣傳海報、貼紙等的 F5，對此即表示：

在有粉絲專頁後，一個團的「視覺形象」也變得很重要。你必須去產生一個 image，例如說樂團 logo。讓樂迷可以利用這個圖像產生與我們團的聯想，讓視覺和聽覺可以做出連結。

此外，經營 live house 的 M3 也表示，每次的活動宣傳他也都會以海報、影片等方式來做宣傳。因此，在當今獨立樂團的經營模式中，以「視覺化」方式，讓其與樂團的「聽覺」（音樂），做出連結是一主要模式。在以往的時代，一個樂團拍攝 MV 可說是一件大事，通常必須到具有相當規模時才會考慮。然而，當代越來越多樂團會拍攝宣傳照、MV，並以這類圖像素材頻繁的發文，目的即是以「圖像式」內容達到爭取「曝光度」的目的。使訊息能在大量的訊息海中被看見。

肆、資本形式的轉換

資本形式彼此間的關係中，Bourdieu（1986）認為，經濟資本可透過自身進行累積，但經濟資本於某些情況下，需透過社會資本的掌握而達成，因此社會資本將有轉換為經濟資本的可能性。而在轉換為文化資本上，經濟資本雖可立即性的獲得客觀化文化資本，但內化文化資本部分則需要一定時間來加以內化、吸收；而文化資本在此三種資本形式當中，則是最難以保障獲得的，但一旦獲得，則能成為掌握權力的保障。

在獨立音樂圈中，由於人脈及訊息的獲得，大多轉為以 Facebook 作為主要方式，因此 Facebook 可同時作為加速獲得內化文化資本以及社會資本的方式。然而值得注意的是，在 Facebook 中，資訊的獲得與人脈息息相關，彼此相互增長。在 Facebook 中獲得的人脈，幾乎也等同於確保了資訊的獲得機會。同時，資訊的擁有，也可替人脈帶

來增長得結果。因此，在 Facebook 中，資訊與人脈二者呈現一種「互惠、共生」的狀態。而若能進一步的成功將資訊內化為自身的文化資本，則亦可能進一步的掌握社會資本。例如 M8 即曾表示，自己是因為掌握了一定高度的文化資本（樂評身份），因此才進而認識了許多獨立音樂圈較「高層」者。此外，身為純樂迷的 M6 也表示：「在音樂方面聽了越久，就會認識越多人。」M7 亦在先前分析中表示，在獨立音樂圈中掌握相關知識可帶來人脈的增加。由此可見，文化資本的掌握，確實可帶來一定的人脈，也增加了進一步形成社會資本可能。

同時，社會資本的掌握，在獨立音樂圈中亦是獲得資訊、並進而轉化為文化資本之可能性的重要方式。透過在 Facebook 上認識、追蹤對方或加對方好友等方式，可獲取對方所發表的資訊。例如有自己一群獨立音樂的 Facebook「社團」的 M6 即表示，目前 Facebook 是他接收獨立音樂資訊、知識的主要管道，透過 Facebook 好友的分享，一天可因此獲得許多相關知識：

臉書是我目前接觸這些資訊的重要管道，例如透過朋友分享，一天就可以吸收到很多不同資訊。社團也會分享一些 free download 的東西，或者丟一些各自喜歡的東西。

此外，在 Facebook 上掌握較多的人脈，也可令 Facebook 的「資訊主動」特性得到進一步的發揮，尤其是獨立音樂屬於小眾文化，因此在演出資訊等方面，即使現今網路如此發達，仍較為不易獲得。此時在 Facebook 上對人脈的掌握，即是獲取這類資訊的重要管道，並透過觀看現場演出，進一步獲得這些資訊，F4 對此即表示：

認識越多的朋友，在得知演出資訊的機會會比較多一點，因為大部分台灣的樂團演出資訊是比較被動的。

在 Facebook 出現後，由於資訊與好友是同時「主動」出現的，加上可彼此分享的特性，因此文化資本與社會資本間的關係變得密不可分，呈現互惠的狀態。因而也可以說，在獨立音樂的 Facebook 圈中，社會資本掌握得越多，文化資本也

隨之掌握得越多，反之亦然。然而，獲得社會資本的人脈，除了透過線上方式之外，線下的接觸仍是一個重要管道。例如 F5 表示，獨立音樂圈認識的人當中，有許多人是經由表演時所認識，例如共同演出的其他樂手、PA（現場音控）、錄音室人員，甚至攝影師等影像方面的人材，並表示認識這些人可令她學習到許多音樂、文化上的相關知識。而這些在線下所認識的人，之後也將轉為線上人脈的其中之一。因此，「線上」的 Facebook，可說是與「線下」之間的中介和溝通橋樑。

此外，在獨立音樂圈中掌握一定人脈以及資訊後，亦有可能替其帶來工作機會，例如 M8 的許多音樂祭評審、顧問等工作經歷，就是由於主辦單位與其相識、並認同其知識和技能而獲得。而身為純樂迷的 F4，也有因與國外樂團在 Facebook 上的相識，加上具備相當程度的英、日文能力，因此曾在日本樂團來台演出時充當翻譯人員，而獲得一定的酬勞的經驗。此外，不少受訪者即提到，時常因為與演出樂團熟識，因此在前往觀看其表演時，能夠以「guest list」的方式，獲得免費入場的機會。因此，若能將人脈成功轉化為社會資本，也能減少獨立音樂的上的經濟花費。

此外，原先需經由經濟資本才能交換到的客觀文化資本，如唱片等，在網路時代來臨後，變得可透過網路直接獲得資訊，而不需透過經濟資本來加以交換。因此，在客觀化經濟資本部分，聆聽唱片、觀看影片等部分，也因為網路時代的到來而有所減少。

伍、小結

綜上所述，可知獨立音樂圈即使在網路已發達的今日，仍受到地區的獨立音樂場景發展的不同而有資源的落差，其中台北的獨立音樂圈仍是當前台灣的發展重鎮，其中以演出機會的差距為最。此外，其他地區的樂團往往得支付高於北部樂團的交通、住宿費用等花費至台北演出。而若要健全各地區的獨立音樂場景，則被認為有賴於政

府的發展，以及各地區自身獨立音樂場景的健全，也因此需要有符合樂團發展各階段的不同規模的演出場地。使各規模階段的樂團皆有其發揮的空間。此外，在地樂團也需有「在地人意識」，對所處地區有感情的認同與連結，才能發展出當地的音樂特色，並培植在地的獨立音樂場景。否則在地樂團容易流失至資源較發達的台北。

此外，在音樂消費部分，當今的獨立音樂資訊也因為網路的出現，而使得取得變得較為容易，主要原因是各大音樂相關網站的相繼出現，使得獨立音樂的取得變得較為容易，許多實體音樂消費因而由線下轉往至線上。

而在獨立音樂的文化資本方面，由於 Facebook 的「即時性」及「分享性」，從原先的使用者需自行獨立蒐集資訊，轉為 Facebook 可替其主動的統整、將資訊彙整進使用者的頁面中，成為一個「主動式」的消息來源。因此相關資訊的取得變得較為容易，然而，Facebook 的訊息過濾機制也使使用者能接收到的資訊，大多是較多人關注、較頻繁發文、互動者，因此較少使用 Facebook、或較少人關注者，將難以掌握 Facebook 中的話語權、資訊較不易散佈。同時，Facebook 的分享性，也使得使用者間的資訊交流變得更為全面而快速，加上現在 Facebook 除了已加的好友外，更可看到「朋友的朋友」所分享出的資訊，因而使得資訊有突破既有好友圈的可能。另外，制度化文化資本的掌握，可替擁有者帶來一定程度的是社會資本的可能。因此在獨立音樂圈中，具有知名度者往往也較有社會資本上的高度，但於此同時，其在網路上的一舉一動也較容易引人注目，甚至受到批判。

在社會資本的累積方面，由於交友門檻的降低，因此無論是樂團或純樂迷，大多透過 Facebook 作為主要經營獨立音樂圈的相關人脈的形式。對樂團而言，在獨立音樂圈中擁有人脈即代表著演出機會，因此與樂團發展關係重大。對純樂迷而言也是得知更多獨立音樂相關資訊、結交具共同喜好的朋友的工具。然而，多數獨立音樂樂迷仍認為，線上的 Facebook 雖是一結交友人的方便工具，然而線下的互動才是建立實際的穩固關係的方式，並將「線上」的 Facebook 定位為「線下」交流的輔助工具。此外，樂團為因應 Facebook 的訊息過濾機制，因此主要採取「視覺化」作為經營的策略，希

望藉由「視覺」連結到樂迷的「聽覺」。

而在不同資本間彼此的轉換關係中，文化資本與社會資本兩者難以切割，有了社會資本，也等同於進一步的掌握了獲得文化資本的可能，反之亦然。因此，在獨立音樂中，資訊與人脈呈現了一個「共生、互惠」的關係。而人脈的掌握，同時也能在特定情況下形成經濟資本，例如工作機會。而原先需經由經濟資本所轉換的客觀文化資本，也在網路時代來臨後，變得可透過下載或線上收聽、收看等方式獲得。因此，客觀文化資本的支出，因影音、音樂網站的發展而在經濟支出上有所減省。

第三節、後次文化研究中次文化的力量

在後次文化研究中，當代的次文化已與 CCCS 研究中的次文化有著不同的特性，例如擅長使用網路媒體、透過網路連結彼此以及其他次文化等。同時次文化的組成也並非全然由工人階級所組成，甚至可能包含中產階級、學生等在內。同時，當代次文化也具有擅長使用媒體、運用網路的特性，並透過實質的政治行動達到「反抗」的特質。此外，當代次文化圈也會嘗試以其風格特色，進一步形成一個「產業」，並透過上述融合科技、以商業模式經營的特性進一步的推廣自身文化的認同。而在獨立音樂圈中，對於政治行動部分，首先最明顯的即是對政府的不滿，在十五個受訪者中，所有受訪者皆對當今政府表達出不滿的態度。此外，網路的出現，特別是 Facebook 的即時性特質，也使得獨立音樂圈更加速的凝聚彼此、強化對彼此間的認同與團結。共同展現出向外、尤其是對政府的「反抗」。

壹、對政府的不滿、與 NGO 組織的結合

在次文化的相關研究中，次文化對於政府的態度一向是處於「反抗」的態度，即

使在後次文化研究中亦然。而根據訪談結果，幾乎所有受訪者，對於當今政府皆表示出不滿的態度。此外，獨立音樂圈也被認為是一群較有社會意識、同時也是想法普遍較為基進者，並時常與政府處於對立面。在此方面，M7 認為，獨立音樂圈的人普遍較具有正義感，因此較會對於社會中許多不公不義的事表達出個人意見。而 M6 則認為，獨立音樂圈的人具有較關注社會議題的特質：

這些人原本就是特別關注社會議題的一群人，他們很早就發現到，如果自己
不站出來，沒人會幫你。

此外，M3 也認為，獨立音樂圈的人對社會的敏感度較高，也較關心社會。因此，獨立音樂圈給人的普遍印象，即是較有社會意識、對公共事務敏感、與執政者對立，同時也勇於發聲的一群人。此或許與獨立音樂圈的「獨立」人格特質有關。至於獨立音樂圈的此項特性，F3 則以藍綠兩黨的歷史角度解釋，認為獨立音樂圈很難接受所謂「權威」的存在，亦如 M3 曾提及的獨立樂團「不喜歡被管束」的獨立特性：

民進黨犯的錯誤是現代式的錯誤，可是國民黨代表的是古老的符號，所以玩
音樂的這些人，就算不喜歡民進黨，也很難忍受國民黨。

除此之外，獨立音樂圈對當今政府的不滿，多半則來自於對於台灣主權的倒退，以及對近年來幾次重大社會議題的處理方式。例如時常在 Facebook 上表達對政府的不滿的 F1 即表示：

馬政府連對國家的主權定位都有問題，好像主權是別人的，接著還延伸到經
濟方面等問題。

而對於近來幾個重大社會議題，如洪仲丘案、大埔案、核能議題等，政府則被認為處理手段過於粗糙，M4 對此認為：

我覺得很生氣，他們手段很潦草、粗糙。政府因為處於一個位階上，所以會
忽略掉很多基層人民的事。在政策和法案的制訂上，都好像是趕快提出來好

堵住人民的嘴巴、然後把很多事情都蓋掉，不管是什麼政黨都一樣。這麼多事情下來，政府已經漸漸不被人民認為是一個可以信任的對象。

而在與政府處於對立面的同時，獨立音樂圈也開始採取一些具體的政治行動以表達自身訴求和立場。諸如一些音樂祭，例如大港開唱、野台開唱、搖滾台中等，皆在會場內開始設立 NGO 攤位、NGO 區等，邀請 NGO 組織於音樂祭當中擺設攤位、宣傳理念、連署，發放傳單等，而近年來這樣的結合也越來越明顯。在音樂祭的會場內，時常可看見貼著相關議題的訴求標語，或演出者於舞台上宣導相關議題。甚至 2013 年的大港開唱即以反核作為主題，並將反核理念以及訴求印在音樂祭手冊中。而音樂祭開始出現此種現象的原因，則被認為與國外音樂祭傳統，以及獨立音樂、搖滾樂本質有關。例如在有許多嬉皮參與、極為知名的烏茲塔克音樂祭，在七〇年代時即因嬉皮的理念而有許多如環保、反戰等元素在其中。F6 對此即解釋：

像 NGO 攤位其實早在烏茲塔克音樂祭時就有了，很多嬉皮們當中鼓吹環保議題。在國外的音樂節中這是一個很重要而且合理的傳統。

而 M2 則認為，獨立音樂本身即因此具有社會議題背景：

獨立音樂本身就是具有社會議題背景，所以今天如果兩邊能做結合，就像水幫魚、魚幫水。

而除了上述原因外，近年來對於政府的不滿也使得音樂祭結合 NGO 攤位的趨勢越來越明顯，加上一些音樂祭的主辦單位本身的立場，如大港開唱、野台開唱等音樂祭由 The Wall（當時閃靈樂團的 Freddy 為其股東）主辦。與 The Wall 內部人員熟識的 F1 對此表示：

大港、野台的主辦單位本身也很關心這些議題，所以在辦活動時會希望透過這些活動讓更多人可以接觸到社會議題、政治議題。這是一件好事。

在主辦人、主辦單位對這類議題具有一定意識、並積極參與時，音樂祭結合社會

議題的現象便不難理解。此外，在音樂祭內加入這些議題，也被認為有助於提升主辦單位和音樂祭的形象，以及增加民眾對社會議題的瞭解及敏感度。M8 即因此表示：

會有這些主題，一定是因主辦團隊認為有 NGO 進來可以帶動形象、帶動某些支持者乃至外圍支持者。這種行為當然好，對樂迷瞭解議題也絕對有幫助。

除了在會場中印刷、發放相關手冊、傳單外，音樂祭的主辦單位亦時常在其 Facebook 專頁上，宣傳相關訊息和理念。此外，除了使 NGO 單位進駐音樂祭之外，當今的獨立音樂圈也時常跨足至其他社運團體中，例如每週五晚間 6 點於中正紀念堂自由廣場舉行的「反核四五六」運動，即皆有獨立樂團的演出。因此，如 Thornton (1995) 所言一般，當代的次文化極具媒體意識，並會透過各式媒體，如傳單、音樂刊物等，擴散自身的認同，並凝聚其反叛力量。

網路對於獨立音樂圈在與其他社會議題的連結以及凝聚、團結自身次文化社群方面，皆佔有重要的地位。透過 Facebook 的即時性與分享性的優勢，除了可達到連結彼此的目的外，更容易透過此種人際網絡將其他音樂之外的議題帶入。同時獨立音樂圈也因此「對外」的立場上更加堅定和一致。以 2012 年「地下社會」事件為例，當時即是透過在 Facebook 上的號召，於極短的時間內串連獨立音樂樂迷們共同至立法院抗議。針對此事件，大多數人都將之歸功於 Facebook 的即時和分享性，使得資訊可以很快的傳布出去，並且使「有共識者」迅速的連結在一起，而這被認為在以往所是難以達成的。M2 對此即表示：

臉書它是個很容易讓一群「有共識的人」迅速獲得資訊的網站。所以你的受眾需要對一個共同目標有理念。像埃及當時的革命就是這樣。

在凝聚獨立音樂圈對於單一議題的共識和行動上，社群網站的即時性也被認為極有效果。F1 對此即表示：「臉書主要的功能就是資訊的傳播速度，雖然不一定有質，但一定有量。」；除了即時性外，Facebook 的分享性特色，也能讓訊息能以「非直線性」的方式傳佈出去，迅速的透過每個人的 Facebook 人際網絡，流傳

至整個獨立音樂圈中。F5 對此即分析：

Facebook 讓資訊的傳播變得很快速，這是一種病毒式散佈。以前的 MSN 是很直線性的，不能像臉書那樣做到病毒式的散播，所以無法拓展到外面。

此一集結效應被認為能夠擺脫主流媒體的限制和框架，同時能夠使參與者更多元化。F3 對此即表示：

以前因為以前社會上的人其實很難有資訊聯繫，所以抗議或遊行經常是以學生為主，因為主流媒體不處理嘛，……。現在像地社來說，參與者主要已經不再只是學生了，這如果不靠網路很難達成。

由此可知，網路的出現，特別在於 Facebook 於台灣流行後，由於其即時性和分享性，使得訊息能夠以非直線性的方式流傳至整個獨立音樂圈。使人能立即的獲得資訊、串連彼此，也因而使得獨立音樂圈在對外「反抗」時更加團結。然而如同 M2 所說，其首要條件是必須由一群「具共識者」所組成，因具共識者即使沒有互加好友，也往往因為具有「共同好友」，因而能夠間接的連結在一起。在此，獨立音樂圈的封閉性反而成為其優勢，使得資訊能快速流傳，並快速的凝結共識、迅速動員。

然而，即使有網路的存在，獨立音樂在進行對外抗爭時，仍被認為往往需有「意見領袖」幫助其與外界溝通，並在獨立音樂圈中發揮影響力，才能使發揮社群媒體最大的效應。如 M8 對此表示，以地社事件為例，其成功之因在於地下社會中有許多的客人、股東等，都是獨立音樂圈中的言論領導者，因而能以網路為媒介成功的動員如此多人。

貳、小結

綜上所述，可知獨立音樂圈擁有明確的次文化反抗特質，同時亦具有充分的社

會意識。因此，對於諸多的社會議題，往往會站在政府的對立面。並採取被視為較為基進的態度和作法。尤其在馬政府執政後，此種「反抗」特質更甚。另外，獨立音樂圈對於自己身為次文化、非主流的身份亦具有相當的意識，認為自己應永遠站在與政府、權威的對立面。例如 M8 直白的說：

要記得，獨立音樂從古至今都是站在主流的反面。次文化永遠站在主流文化的反面。

然而，獨立音樂圈也某種程度上被認為是具有「偏綠」的黨派顏色，此或許與獨立音樂圈普遍不能接受往往被視為權威符號的國民黨，以及對台灣主權的意識有關。然而，由於民進黨執政的最後四年爆發了陳水扁的貪污事件，因此此立場也被認為稍有調整，F3 因此表示：

如果大家誠實面對這個光譜的話，我認為獨立音樂圈就是偏綠。可是經過陳水扁最後那四年之後這個光譜有稍稍被調整。現在基本上已經很難去定義什麼叫偏綠這件事情，因為我覺得民進黨除了某些人之外，它的精神和樣貌已經不太存在了。

因此，或許對現在的獨立音樂圈來說，與其說具有黨派立場，不如以對台灣的主權的堅持、以及對權威的反抗來詮釋會較為適當。此外，近年來的獨立音樂祭，也逐漸與其他社運團體、NGO 組織等有所連結。此一現象被認為主要與「獨立音樂本質」以及「音樂祭傳統」有關。此外也與音樂祭的主辦單位的立場有關。而除了增設 NGO 村外，音樂祭更在會場內以各式印刷刊物宣導相關理念。此外，透過地社事件也可瞭解，當代獨立音樂圈對於網路媒體的使用是極為熟悉的，且以網路作為與圈內人、以及其他次文化團體，如 NGO 組織等的連結工具。因此，如 Hodkinson (2003) 以及 Kellner (2003) 所言，當代次文化擅長使用網路媒體，並藉此達到強化自身認同、串連其他次文化族群的目的。透過社群網站，獨立音樂圈得以迅速且廣泛的串連、凝聚彼此，並藉此展現出其「反抗的特

性」。然而，在對外抗爭、反抗時，意見領袖的帶領仍是件重要的事。透過意見領袖的出聲，才能將網路的優勢最大化。



第五章、研究結論與建議

獨立音樂圈透過社群網站，得以在交流形式上跨越諸多限制，使得資訊與人際的流通暢行無阻。而獨立音樂圈的次文化社群，也因此連結並凝聚彼此，得以更一致的對外發聲、乃至進一步的推廣其文化認同。透過本篇論文，可以得知上述種種現狀，乃因社群網站的出現，使得獨立音樂圈的文化資本、社會資本以及經濟資本形成和堆疊方式由傳統的線下形式轉為線上，然而其卻也同時帶來了一些限制。而此現狀的改變，可由科技的變化以觀之，並由「資本形式的整合」和「線上的資本形式轉換」探討。

第一節、社群網站時代的資本形式

在社群網站 Facebook 風行後，獨立音樂圈的交流形式因而改變。不論其相關資訊的接收，或者人脈的累積，Facebook 皆為其重要管道。整體獨立音樂圈的人際關係、資訊交流因而由線下轉為線上進行。

壹、資本形式的整合

在社群網站未於台灣發達前，獨立音樂圈在相關資訊的獲得需透過線下的接觸或者上網搜尋。而在交流形式由線下轉而以線上為主後，獨立音樂圈接觸相關資訊的方式也因而有所轉變，在此種轉變的情況下，文化資本以及社會資本的形成也因此有了更勝以往的可能性差異。如第四章分析中所述，獨立音樂在資訊散佈上，由於有著「分享性」的優勢，因而使得資訊的接收有著 Facebook 作為統一的管道，使得多重的媒體資訊來源彙整入單一管道，因此透過 Facebook，文化資本的形成變得更加快速簡便。此外，Facebook 亦使得交友門檻變得極低，人與人之間的交情不需透過線下與他人的實際接觸即可相識、獲得對方的資訊，使得線下交流的種種障礙，如時間、距

離、陌生感等阻礙得以降低。在與人的交情只需透過一個點擊即可成為「最低限度」好友的情況下，與人的陌生感因而降低，而距離感因而減少。因此，Facebook 除了使交友變得更容易外，也使樂團與樂迷之間的距離隨之縮短，變成兩者間的交流方式。不論就樂迷或樂團而言，在 Facebook 上獲得社會資本的可能性因而變為較為高。

以往透過線下實際接觸所累積的人脈，雖亦可增加獲得資訊的機會，然而卻並非是一種直接的形式，Bourdieu (1986) 例如若彼此交情未達一定程度時，可能難以從對方身上獲得內化文化資本。在此情況下，「知識」與「人脈」二者，乃處於分開的局面。然而，在 Facebook 出現後。可間接代表社會資本以及文化資本的人脈資訊，二者卻透過 Facebook 達成整合的目的。在 Facebook 中，資訊主要由「好友」所發出的動態來顯示，因此在與他人成為好友後，即可跳過「交情深淺」此一門檻，變為直接得知資訊。

在人脈與資訊因而達成整合的情況下。透過 Facebook，文化資本獲得與否的風險性與門檻因而降低。因此，社群網站的環境中，文化資本雖可能仍若 Bourdieu (1986) 所言是資本形式中，最不具保障性可獲得者，但獲得的速度和可能性已因而提高。

此外，Bourdieu 認為，文化資本是成為宰治階級與權力的保證。而在社群網站時代，由於人人在獲得社會資本（與他人成為好友）的同時，幾乎也等同於保障文化資本的獲得，因此獲取權力方面，理論上因而變得較容易。然而，在網路、尤其是 Facebook 上，雖然人人在取得文化資本的「近用性」皆因而降低，然而卻依然存在著所謂的「大大」們，因此仍可得知在網路中仍有一定的階級與權力存在。因而問題在此即變為，在「人人取得文化資本的機會皆降低和某種程度上平等的情況下，取得權力及成為宰治階級的關鍵為何？」而此問題的答案，我則認為關鍵在於取得權力的關鍵由原先的取得文化資本，轉為設法保證社會資本的掌握——即人脈的取得。原因在於，在傳統上，即便掌握著經濟資本與社會資本，仍無法保障文化資本能夠有所獲得。但在社群網站時代中，人脈幾乎即等同於取得資訊的保障，因而獲得人脈同時也

代表著資訊的獲得，也因此可能使在取得人脈、加速社會資本累積的同時，也使得獲得文化資本累積的可能性因而加快和提升。然而，如第四章分析中所言，人脈與資訊取得的加速，只能代表社會資本與文化資本可能變得更為快速，並無法保障能成功的直接轉化、內化成為社會與文化資本。因此，Facebook 中人脈與資訊的加速取得，只能說明是加速了形成社會與文化資本的「可能」。然而，若能成功將人脈與資訊內化為社會資本與文化資本，在社群網路時代中，社會資本與文化資本則形成一線性關係，掌握了社會資本後便可掌握文化資本，其中的關鍵就在於社群網站的介入。

貳、線上進行的資本形式轉換

在第二章中，我曾引述 Coleman (1988) 對社會資本形式的分析，將社會資本分為義務、期待與信任、資訊管道、規範和有效制裁，以及社會封閉性四者。在社會封閉性部分，由第四章的訪談分析中可得知，獨立音樂圈往往被視為一封閉的社群，其對於「圈內」、「圈外」的邊界意識非常強烈，必須符合某些條件方能被視為處於獨立音樂圈內，而此邊界除了可由樂團的獨立精神來判斷外，亦可透過平時 Facebook 上的發文內容來界定。此外，獨立音樂圈更被認為有排外的特性，因此其相關資訊被視為時常只在圈內流傳，而不易傳到外界。

義務、期待與信任部分我在此將其與資訊管道合併分析。在獨立音樂圈中，文化資本的獲得很大部分仰賴於透過 Facebook 上的互加好友與追蹤等方式獲得。透過與其他獨立音樂樂迷的交流，獨立音樂樂迷得以獲得獨立音樂的相關知識，此種交流形式乃建立於「互助」以及相互信賴的關係上，因認為可透過與此人的相識以及交流得到一定程度知識上的幫助或精神上的支持。也就是此前曾述的 Facebook 資訊（文化資本）與人（社會資本）的匯流特性，而 Facebook 本身的設計，亦正以此為出發，將文化資本與社會資本整合，使在與人交流的同時，亦能因此獲得一定的資訊。因此，義務、期待與信任中所能得到的回饋在本篇論文中雖難以量化，但透過 Facebook 觀之，可知獨立音樂圈對彼此具有一定的相互信賴程度。

而規範和有效制裁方面，透過地下社會事件以及對 live house 的想像之相關訪談結果來看，不論對樂團或樂迷而言，獨立音樂圈由於其小眾、長期不被外人、政府所理解等特性，因而皆具有希望整體場景有健全發展的想像。如 M9 曾在訪談中提到某些演出雖對樂團本身沒有幫助，但若對整體獨立音樂場景有所助益的話，仍願意無償的演出。由其可知，此一次文化如同 Coleman (1988) 所言，具有推進整體社群利益的想像。

第二節、線下的定位

在社群網站的時代中，當代獨立音樂圈主要已由線下的實體接觸方式，轉為以線上作為其交流的管道。不論是音樂、現場演出等，往往已可由線上的方式取得。因此當今的獨立音樂圈很大程度已轉由線上作為發展重點。而為了因應此一發展特色，加之 Facebook 中對訊息的演算法的改變（即訊息過濾的內部機制），因而當代獨立樂團也以不同的策略進行在 Facebook 上進行發展，例如頻繁的動態、以圖像式動態的包裝訊息等。

然而，不論是就樂團或者樂迷而言，社群網站雖取代了許多以往需線下實體接觸的交流方式，但線下的實際接觸仍是其「最終目的」。對樂團而言，其人脈與樂迷的累積、接觸、周邊商品的販售以及音樂的散佈雖皆以網路為主，但最終能支持樂團實質發展者仍為線下的接觸，其中尤以能反應收入的現場演出為最。因此，無論社群網站的出現如何大幅的改變當今獨立音樂圈的交流生態，但對樂團而言，「線下」仍是其最終目的與依歸。如同受訪者 M5 所言，網路對樂團的運作而言，主要是「輔銷物」的定位。當中雖有與人之間的感情存在，但最終仍是希望能反應到線下的接觸當中。而身為樂迷身份時，由於 Facebook 令交友的門檻降低而使認識其他樂迷、樂團、樂手變得極為容易，因此社群網站乃是獨立音樂圈的交友利器。然而縱然如此，與人之間的情感大多數仍被認為以線下為依歸，同時，建立於線下的關係亦被認為才是「真實」

和穩固的。

因此，雖誠如 Baym (1998, 2007)、Jones (1998) 所言，線上與線下的環境皆是「真實」的一部分，社群成員在線上環境中連結彼此、建立關係，並因此形成一具社會意義的空間結構，但獨立音樂樂迷仍會清楚的區分「線上」與「線下」二者，並認為線下才是較具真實性的人際關係與情感連結，同時也認為，真正關係較深刻、較「熟」的朋友，大多必須是具有線下互動經驗者。因此，獨立音樂樂迷的線上關係如 Fernback (2007) 所述一般，普遍被認為是種較為「短暫、稀薄」的關係，因此在意義上無法較線下關係般深具意義。

第三節、網路的限制性

社群網站的出現，打破了獨立音樂圈以往以線下為主的交流方式，同時也因此得以突破種種限制，例如時間與空間、人脈的拓展、資訊的傳播速度。然而，網路在帶來便利性的同時，亦有其限制性。其中首要的，即是由於 Facebook 所帶來的傳播效果過於快速而突出，因而造成「資訊的廉價」。而其所帶來的影響可分為樂團與樂迷二部分。樂團方面，由於 Facebook 成為當今獨立樂團經營、宣傳的主要管道，且 Facebook 的使用方式非常簡便，因而使當今許多獨立樂團輕忽線下的宣傳，造成最終傳播效果不彰。此外，獨立音樂圈也是一規模較小、同時也較為封閉社群，因此在 Facebook 上資訊的流動也因而有著「只在圈內散佈」、無法拓展至圈外較少接觸獨立音樂者的疑慮。因此，在資訊過量的狀態下，於 Facebook 上進行宣傳的傳播效果仍有帶商榷。而如何才能做到包含了線上和線下的有效宣傳，則是當代獨立樂團所需考量的經營重點。

而資訊廉價的現象亦發生在樂迷身份中的人際關係上。由於線上的互動相當程度的取代了線下的實際互動，人與人之間的交往因而只能透過 Facebook 上的簡單資訊來定位及想像彼此，因此透過片面來型塑特定形象也因而變得容易。在此種情況下，線上的人際關係因而變得淺薄。因此，社群網站上的交友雖使認識他人、與他人交流的

門檻降低許多，使得人能輕易於線上擁有許多「好友」，但能成為真正具穩固情誼者卻不多。因此 Facebook 的線上情誼多被定位為一種與他人建立關係的「起點」和「初步階段」，而後則需依靠線下互動來建立起彼此之間的情感連結及關係。

上述種種限制皆是由於 Facebook 使得傳播資訊變得過為容易、簡單，因而變得廉價。就現狀來看，「線上交流」基於其便利性，往往被視為一個容易的起點，然而如何做到真正有效且深刻的資訊傳佈和情感交流，則是當代以 Facebook 作為主要交流工具者的課題，否則容易受限於上述限制，而被認為只是線下的附屬品。

第四節、研究限制與建議

透過訪談分析的結果，我在研究方法以及研究對象的選擇上，提出以下數點檢討與反思。此外，亦提供數項相關意見，以供政府相關部門作為培植獨立音樂文化的參考。

壹、研究方法與對象的反思

在研究方法與研究對象的檢討方面，第一，雖獨立音樂圈主要由年齡偏低，約二十至三十歲者組成，然而當代獨立音樂圈中，亦不乏三十歲以上、甚至已年愈四十而正在活躍者。而此不同世代者，在使用科技產品上與青年人口可能有所落差。例如年齡 30 歲以上的受訪者 M9 即表示，其實自己「不如年輕樂團般熟悉使用電腦」，且其樂團相較於其他較年輕樂團而言，亦較不頻繁使用 Facebook。而本研究的受訪對象除相關業者外，樂團和樂迷之年齡多為三十歲以下或三十歲左右之年輕人。因此，年齡偏高的獨立音樂樂迷在使用社群媒體等方面的實際情況有其釐清之必要。

第二，本篇論文透過深度訪談的方式，分析社群網站所造成的獨立音樂圈社會資

本變化。然而，社會資本乃是可透過量化研究方法衡量、得到具體資料的理論，但在本篇論文中，由於採取深度訪談法，因此並無法獲得社會資本的相關數據。若能以量化方式呈現，則社會資本部分的分析相信可更得到更為具體的結果。

其三，此篇論文中，我主要聚焦在當代獨立音樂樂迷的線上交流、互動，以及對線上與線下間的關係，因此對於獨立音樂樂迷於現場以及平時相處等線下互動方面著墨不如線上環境般深。若要對線下的互動模式有所瞭解，以田野調查法對獨立音樂圈樂迷進行觀察則為必要的。

貳、獨立音樂發展之實務建議

透過訪談，可得知獨立音樂樂迷普遍認為，當今政府對於獨立音樂的態度是缺乏認知與瞭解，同時對於 live house 等環境與獨立音樂文化亦不夠友善。因此，我將在此提出幾項建議，以供政府部門重新檢視相關策略。

首先，即是對獨立音樂文化的理解。獨立音樂圈屬於一次文化社群，其特色是小眾、非主流，甚至排外的，因此對非圈內人而言，其常為一難以瞭解的文化與社會。因此不論是一般大眾，或者政府部門，對於獨立音樂圈時常缺乏理解。於獨立音樂的文化培植，大多亦停留在「補助」，如補助錄音、出國演出等。其意雖善，然而如此作法對於獨立音樂圈並無具體、實質的幫助。獨立音樂圈由於其「獨立」的姿態，因此往往也是音樂的實驗與創新的中堅份子，此對於台灣以流行樂為主的音樂市場，其將具有創新的潛能。因此，政府對於獨立音樂應有著真正深入的理解，並應實際走入 live house 的等獨立音樂場景中，以求理解此文化的真正精神與意涵，例如對音樂的堅持和詮釋方式、表述態度等。因此，若要對獨立音樂具有理解和同理心，並制訂出友善獨立音樂的相關政策，「實際走入獨立音樂場域」是其不二法門。

其二，透過訪談可得知，live house 是台灣獨立音樂圈最主要的發展和演出場地，然而由於現今相關法規的規範，使得台灣的 live house 往往得遊走於法規的灰色地帶，

以避免相關罰鍰。因此在相關政策的制訂上，最直接、亦最為重要者，即是儘速對 live house 制訂出一套相關的營業登記和相關法規。而在此之前，則應先對 live house 的獨特文化有所認知，例如瞭解其非「舞廳」、「酒店」，因近年來諸多被迫關閉的 live house 的倒閉之因正是因販售酒精飲料以及被認為「具有舞台」等因素，而被視為「舞廳」、「酒店」，最後不是不堪負荷其相關稅金，就是因接遭開罰單而關閉。

因此針對 live house 制訂出的法規除了營業登記外，尚須包含稅收、消防法規等相關規範在內。受訪者 M3 所言，當前營業登記項目中雖有「音樂展演空間業」，然而在消防、建築法規上卻並未有其專屬的配套方案。因而出現「空有名目」的現象。因此，政府儘速制訂音樂展演空間業的相關配套法規，方為發展與培植獨立音樂、健全相關環境的最直接方式。

文化的培植向來並非易事，尤其獨立音樂更屬於社會中的次文化社群。然而其對音樂發展的貢獻，以及代表社會的草根之聲，將是一個國家文化上的重要資產，同時也是檢視台灣社會面對多元文化，是否已足夠成熟的指標。如同長期於地下社會演出，2013 年金音獎最佳電音專輯、最佳電音單曲得主音速死馬（鄭各均）於獲獎時所發表的得獎感言：「所有最美好的、最有生命力的創作都是來自最齷齪骯髒黑暗的角落……創作是反抗最簡單的方式。」因此，如何替獨立音樂在社會中「正名」，有賴於政府部門對獨立音樂文化的理解，以及友善獨立音樂環境和文化的相關政策制訂。使獨立音樂縱使從來不屬於主流，但仍能在台灣主流社會中一展出其獨立姿態。

參考書目

中共中央著作編譯局譯（1975），《資本論》北京：人民。（原書 Marx, Karl[1961].*Das*

Kapital: A critique of political economy. In Engels, F. (Ed.), Moscow, Russia: Progress) .

王維碩（2011）。《搖滾論述與台灣國族主義的扣連:TRA「獨立音樂」論述之形構（2000-2011）》，成功大學台灣文學系碩士論文。

朱華瑄譯（2009）。《迷文化》。台北：韋伯出版。（原書 Hills, M. [2004]. *Fan cultures*. New York: Routledge.）

吳睿人譯（2010）。《想像的共同體：民族主義的起源與散布》。台北：時報。（原書 Anderson, B. [1991]. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London, UK: Verso.）

李碩（2007）。《搖滾台灣：台灣重金屬樂迷的文化認同與實踐》，世新大學新聞學研究所碩士論文。

邱雍閔（2012年6月）。〈臺灣社會運動音樂的語藝觀察—以「交工樂隊」之音樂內涵為例〉，「2002 中華傳播學會年會暨學術研討會」論文。台灣，台北。

高安邦（1993）。《馬克思的經濟思想》，頁 26-43。台北：巨流圖書公司。

張乃烈譯(1998)。《馬克思主義經濟學簡論》，頁 1-23。台北：台灣社會研究叢刊。（原書 Mandel, E. [2002] *An introduction to Marxist economic theory*. London, UK: Pathfinder.）

張儒林譯（1997）。《次文化——生活方式的意義》。台北：駱駝（原書：Hebdige, D. [1979]. *Subculture: The Meaning of Style*. New York: Routledge.）

劉凱逸（2009）。《台灣極端金屬研究》，交通大學外國文學與語言學研究所碩士論文。

蔡元輝 (2009)。《社會學理論》，頁 75-94。台北：三民。

蔡岳儒 (2006)。〈台灣搖滾樂的在地實踐與文化認同〉。成功大學藝術研究所碩士論文。

簡妙如 (2003 年 9 月)。〈流行音樂意味著什麼？流行文化的科技、市場、差異主體與真誠性的解構〉，「2003 中華傳播學會年會暨學術研討會」。台灣：新竹。

簡妙如 (2005 年 5 月)。〈台灣創作音樂的意義軌跡〉，《傳媒透視》，5: 10-12。

簡妙如 (2011 年 3 月)。〈瞥見兩岸搖滾青年的電光火石：Carsick Cars vs. 八十八顆芭樂籽〉，《共誌》，1: 43-45。

Abercrombie, Longhurst, B, J. *Audiences: A sociological theory of performance and imagination* (pp. 121-157). London, UK: Sage.

Bannister, M. (2006). *White boys, white noise: Masculinities and 1980s indie guitar rock* (pp. 57-66). Surrey, UK: Ashgate Publishing.

Baym, N. K. & Burnett, R. (2009). Amateur experts International fan labour in Swedish independent music. *International Journal of Cultural Studies*, 12(5), 433-449.

Baym, N. K. (1998). The emergence of on-line community. In S. Jones (Ed.), *CyberSociety 2:0: Revisiting computer-mediated communication and community* (pp. 35-68). London, UK: Sage.

Baym, N. K. (2007). The new shape of online community: The example of Swedish independent music fandom. *First Monday*, 12(8).

Belausteguigoitia, M. (2006). On line, off line and in line: The Zapatista rebellion and the uses of technology by Indian women. In K. Landzelius (Ed.), *Native on the net: Indigenous and diasporic peoples in the virtual age* (pp.94-111). New York, NY: Routledge.

- Bennett, A. (2001). *Plug in and play! UK Indie guitar culture*. Oxford, UK: Berg.
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In G. J. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education*. New York, NY: Green-wood Press.
- Brooker, P., Brooker, W. (1996). Pulpmodernism: Tarantino's Affirmative Action. In Cartmell, IQ Hunter, H. Kaye and I. Whelelan (Eds.), *Pulping Fictions: Consuming Culture across the Literature/Media Divide* (pp.125-152) . London, UK: Pluto.
- Brown, A. R. (2003). Heavy metal and subcultural theory: a paradigmatic case of neglect?. In Muggleton, D., & Weinzierl, R. (Eds.), *The post-subcultures reader*, (pp. 352-371). London, UK: Bloomsbury Academic.
- Cardon, D. , Granjon, F. & Heurtin, J. P. (2007). Social networks and young people's activism and cultural practices In Dahlgren, P. (Ed.) *Young citizens and new media* (pp.227-247). London: Taylor& Francis Group.
- Clark, D. (2003). The Death and Life of Punk, the Last Subculture. In Muggleton, D., & Weinzierl, R. (Eds.) *The post-subcultures reader*(pp. 22-236). London, UK: Bloomsbury Academic.
- Coleman, J. S. (1988). Social capital in the creation of human capital. *American Journal of Sociology*, 94, S95-S120.
- Fernback, J. (2007). Beyond the diluted community concept: a symbolic interactionist perspective on online social relations. *New Media & Society*, 9(1), 49-69.
- Harrington, J. S. (2002). *Sonic Cool: The Life and Death of Rock'n'Roll*. Minnesota, Hal Leonard.
- Hodkinson, P. (2003). Net. Goth: Internet Communication and (Sub) Cultural Boundaries. In Muggleton, D., & Weinzierl, R. (Eds.) *The post-subcultures reader* (pp. 285-298).

London, UK: Bloomsbury Academic.

Jones, S. (1998). Information, internet, and Community: Notes toward an understanding of community in the unformation age. In S.Jones (Ed.), *Cybersociety 2.0 : Revisiting computer-mediated communication and technology* (pp.35-68). London, UK: Sage.

Kahn, R., & Kellner, D. (2003). Internet subcultures and oppositional politics. In Muggleton, D., & Weinzierl, R. (Eds.) *The post-subcultures reader* (pp. 299-313). London, UK: Bloomsbury Academic.

Kahn-Harris, Keith. (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford, UK: Berg Publishers.

Kibby, M. D. (2000). Home on the page: a virtual place of music community. *Popular Music*, 19(1), 91-100.

Krenske, L., & McKay, J. (2000). 'Hard and Heavy': Gender and Power in a heavy metal music subculture. *Gender, Place and Culture: A Journal of Feminist Geography*, 7(3), 287-304.

Larsson, S. (2013). 'I Bang my Head, Therefore I Am': Constructing Individual and Social Authenticity in the Heavy Metal Subculture. *Young*, 21(1), 95-110.

Lingel, J., & Naaman, M. (2012). You should have been there, man: Live music, DIY content and online communities. *New Media & Society*, 14(2), 332-349.

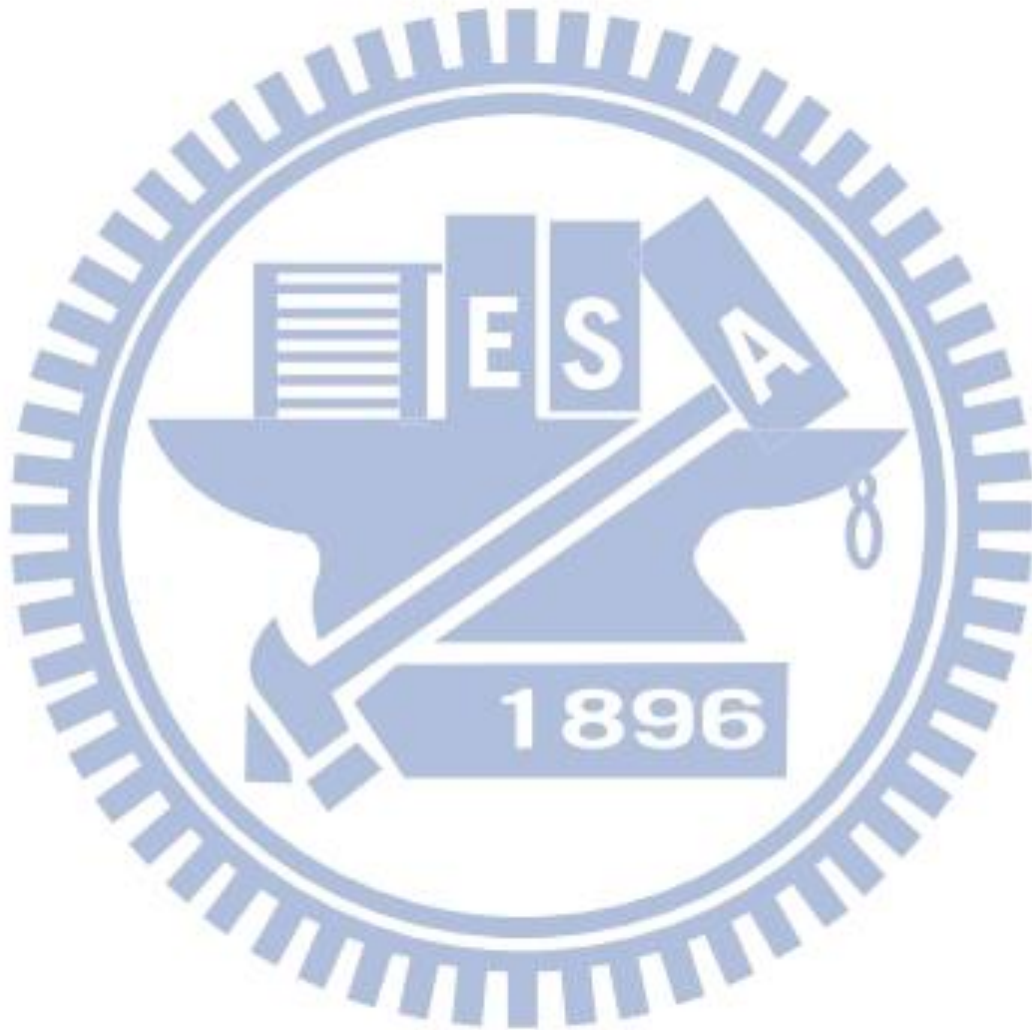
Muggleton, D., & Weinzierl, R. (2003). What is 'Post-subcultural Studies' Anyway? In Muggleton, D., & Weinzierl, R. (Eds.) *The post-subcultures reader* (pp. 3-24). London, UK: Bloomsbury Academic.

Portes, A. (1998). Social capital: Its origins and applications in modern sociology. *Annual Reviews*, 24, 1-24.

- Putnam, R. D. (1995). Bowling alone: America's declining social capital. *Journal of Democracy*, 6 (1), 65-78.
- Rheingold, H. (1993). *The virtual community: Homesteading on the electronic frontier*. New York, NY: HarperPerennial.
- Ridings, C. M., & Gefen, D. (2004). Virtual community attraction: Why people hang out online. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 10(1).
- Rogers (2008). 'You've got to go to gigs to get gigs': Indie musicians, eclecticism and the Brisbane scene', *Journal of Media and Cultural Studies*, Vol. 22 No. 5, pp. 639-649.
- Shirky, C. (2011). The political power of social media. *Foreign Affairs*, 90(1), 28-41.
- Song, F. W. (2009). Virtual Communities: Bowling alone, online together. *A high-stakes battle: the context of virtual communities* (pp.13-31). New York, NY: Peter Lang.
- Theocharis, Y. (2011). Cuts, tweets, solidarity and mobilization: How the Internet shaped the student occupations. *Parliamentary Affairs*, 65, 162-194.
- Thornton, S. (1996). *Club cultures: Music, media, and subcultural capital*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Tonnies, F. (2002). *Community and society* (pp. 33-102). New York, NY: Dover.
- Toshiya (2003). Unlearning to rave: Techno-Party as the contact zone in trans-local formations. In Muggleton, D., & Weinzierl, R. (Eds.) *The post-subcultures reader* (pp. 101-117). London, UK: Bloomsbury Academic.
- Van Laer, J., & Van Aelst, P. (2010). Internet and social movement action repertoires: Opportunities and limitations. *Information, Communication & Society*, 13(8), 1146-1171.
- Walser, R. (1993). Forging Masculinity: Heavy-Metal Sounds and Images of Gender. In Frith,

S., Goodwin, A., Grossberg, L. (Eds.) *Sound and Vision: The Music Video Reader* (pp. 153-180) . New York: Routledge.

Warren, M. (2001). *Democracy and association*. Princeton, NJ: Princeton University Press.



訪談大綱

✓ 基本資料

- 年齡
- 家庭概況
- 職業
- 經濟上是否已獨立、收入概況、是否穩定。

獨立樂迷的社會資本、經濟資本和文化資本，是如何透過網際網路這一項中介所產生，並彼此影響？而經濟資本和文化資本又是如何影響到最頂層的社會資本？此三種資本之間形式的轉換又為何？在「不同掛」的樂迷之間又是如何？

✓ 經濟資本（「客觀狀態」文化資本合併於此部分）

- 每個月可運用的金錢約為多少？
- 除了生活固定開銷外，每月大概會花費多少錢在獨立音樂上？花費於哪些方面？
- 是否有消費和收藏獨立音樂相關物品的習慣？是否有轉賣或販售的經驗？
- 平時買 CD、看表演、或其他相關商品，每個月大概會花費多少錢？
- 承上題，還有沒有其他不只是上述的支出？例如去看音樂祭要花的住宿費、通勤時間。
- 不住在台北會較為麻煩？
- 是否有因獨立音樂的相關花費上而認識其他人嗎？這有什麼好處或意義？

✓ 文化資本

- 如何接觸獨立音樂？
- 目前大多是透過哪些管道得到跟獨立音樂相關的知識？如何得知這些知識和資訊？
- 臉書是否為累積獨立音樂知識和資訊的重要管道？
- 每天花在找尋或瀏覽獨立音樂相關資訊上的時間約為多少？
- 網路對在得知這些相關知識和訊息上有什麼樣的意義和定位？
- 懂得越多相關知識，會有什麼樣的好處？是否因此認識更多其他樂迷嗎？
- 網路上知名的樂評和樂手，是否較具公信力或可信度？在獨立音樂圈中具有知名度有什麼樣的意義或責任？

✓ 社會資本

- 平常大部分與其他獨立樂迷交流多透過何種方式？
- 通常都是透過哪些管道，在線上認識新的朋友？
- 臉書在獨立音樂的交友上的方便或重要性為何？
- 在網路上的交情是否僅限於音樂上？或者會延伸至線下成為好友？
- 獨立音樂中，人脈的重要性為何？（對音樂知識或相關訊息上有什麼幫助嗎？可以因此在演唱會門票之類方面比較方便或優惠？是否因而獲得工作機會）
- 最常去哪些 live house？會去其他的 live house 嗎？為何？
- 認識的獨立樂迷中，大多是偏向喜好哪種曲風和習慣去哪些 live house 的居多？跟其他曲風的人交情如何？

承問題一，透過網路，三種資本形式在相互影響後，是如何形成所謂「獨立樂迷的想

像共同體」，而此共同體（獨立樂迷社群，或視為次文化族群）內的價值和認同又是如何產生？在「不同掛」的樂迷間的交流情形又是如何？

- 是否覺得跟獨立音樂圈是共某種群體嗎？這是一群什麼樣的人？
- 是否覺得獨立音樂上的朋友，和其他的朋友是兩個世界的人嗎？生活中傾向於哪邊較多？
- 這種群體有何穿著打扮上的特色？和一般大眾差別為何？與其他主流音樂樂迷的是否有差異？
- 曲風的不同有何不同的外表打扮？跟其他不同樂風的樂迷交流的情形如何？
- 獨立樂迷在想法上有哪些共同的地方？
- 平時是否有關注社會議題的習慣嗎？
- 對於當今政府有什麼看法？其他樂風之間的樂迷也是嗎？還是有所差異？
- 對於有些音樂祭會設立 NGO 村的作法什麼看法？
- 當初是否有參與地社抗議事件嗎？或曾因哪些事為獨立音樂圈發聲過？
- 若發生類似事件，是否會願意表態支持？「不同掛」的 live house 亦然嗎？
- 網路的出現對於凝聚獨立音樂人和樂迷這件事有什麼樣的意義或幫助？與從前的差異何在？

線下的交流，如何影響整體線上交流？並產生何種影響？而比起線上交流，線下的交流對三種資本之間的影响程度和方式又為何？線上與線下之間呈現怎樣的關係與拉扯？

- 看現場表演是重要的嗎？原因為何？
- 若在現場演出或相關活動認識了一些人，回去後會互加好友嗎？

- 線下實際認識他人對獨立樂迷是重要的嗎？為何？
- 認識了這些人，會對獨立音樂的相關知識上，或其他方面有所幫助嗎？
- 線上交流和線下交流哪個比較重要？兩者的定位為何？平時較常透過哪一種方式與其他樂迷朋友交流？

女性置身於男性霸權的搖滾樂（獨立音樂圈）中，扮演著怎樣的角色？對於整體研究架構圖的產生和影響方式，是否和男性有所不同？

- 作為一位女性，是否在獨立音樂圈中覺得較不自在？
- 不同樂風的樂迷對於女性的態度有什麼樣的差異？
- 對於女性樂手或樂團抱持著什麼樣的想法？
- 搖滾樂是種排斥女性的音樂嗎？
- 女性在獨立音樂圈或搖滾樂當中，是種什麼樣的角色和定位？

