

DIY 創業及補助主義： 21 世紀的台灣獨立音樂

時 間：115 年 5 月 22 日（五）14:00 YouTube 頻道播放¹

地 點：台北 PAR STORE

主 講 人：簡妙如（國立中正大學傳播學系教授）

與 談 人：洪申豪（音樂創作者）

與 談 人：黃堂軒（淺堤樂團鼓手、音樂創業者）

記 錄：國立中正大學人文沙龍團隊

「獨立音樂」起源於英國與美國的龐克（Punk）或獨立（Indie）流派，其核心在於「獨立性」（Independence），強調音樂創作者及相關行動者如何在大型音樂企業的寡占體系之外，獨立進行音樂的生產、流通與媒介運作，並創造與聽眾接觸的可能性。進入 21 世紀後，在新的媒介環境與產業結構下，獨立性的內涵已發生變化。因此，當代獨立音樂研究多聚焦於：獨立音樂人如何與大型企業（如煙草公司、啤酒品牌與串流平台）建立合作關係，同時又在互動與張力中形塑自身；另一方面，亦關注分析音樂人與製作人如何在複雜的社會關係、政府政策，以及科技所帶來的可能性與限制之中，嘗試維持創作自主性。此外，在數位浪潮席捲的時代，如何兼顧美學追求與作品流通，以及如何在演出與資金現實間取得平衡，也成為研究者關注的重要課題。

本次講座中，簡妙如教授以 2025 年出版的《21 世紀流行音樂中的獨立性：來自英美以外的案例》（*Independence in 21st-Century Popular Music: Cases from Beyond Anglo-America*）為主要參照。該書從英美以外更為廣泛的地理視角出發，檢視全球學界相關研究，涵蓋阿根廷、巴西、智利、古巴、印尼、葡萄牙與台灣等地，探討不同社會的歷史經驗與當代在地實踐，如何與全球音樂產業結構及企業力量相互交織，以及「獨立性」如何在地方層次被建構與運作。本書第六章由簡教授撰寫，聚焦 2000 年代初以來，台灣在全球化 DIY 創業精神與政府補助政策的影響下，獨立音樂的興起與轉變，並指出「獨立」既是一種概念，也是一種實踐，同時具有模糊性、矛盾性與實用性。

¹ 講座影片：<https://www.youtube.com/watch?v=naEv2TbWxCA>。



圖一：活躍的台灣獨立音樂場景——Music Festival
(圖源：講者簡報)

臺灣在 1980 年代受「熱門音樂」風潮影響，開始出現本地原創搖滾樂團；1990 年代則形成以另類搖滾為主要風格的「地下樂團」次文化。進入 2000 年代初，大批獨立音樂與獨立樂團的出現，帶來了「樂團時代」的新氣勢。2000 年第 11 屆金曲獎中，「最佳重唱團體」獎項破天荒由五個樂團同時入圍；最終獲獎的搖滾團體「亂彈」主唱阿翔（本名陳泰翔，後以「亂彈阿翔」為藝名）於得獎感言中指出：「樂團的時代來臨了！」同年 7 月 21 日，入圍該屆金曲獎的五個樂團在中正紀念堂舉辦「世紀 Band 搖滾演唱會」；隔年（第 12 屆）金曲獎亦開始增設「最佳樂團」獎項。

2000 年代初期，大量獨立樂團的出現使音樂生產不再依賴高成本的唱片製作；同時，獨立音樂廠牌（如角頭唱片、大大樹音樂圖像、小白兔唱片等）以相較於主流唱片公司更低廉的成本（如專輯製作費約 25 至 50 萬元，僅為大型唱片公司的約十分之一；宣傳費則約為 50 萬元或更低，而大型唱片公司則可達 300 至 3,000 萬元不等），對既有商業模式提出挑戰；此外，DIY（Do It Yourself）精神與相關技術的興起，透過網路影響本地音樂愛好者，促使更多人投入實踐，開始各式 DIY 音樂相關事業。參與此一次文化的青年與後青年，也憑藉 DIY 能力形塑新興的獨立音樂產業，涵蓋獨立唱片行、美術設計、攝影與影像製作等領域，逐漸形成一套以 DIY 能力為核心的生存模式。如今，獨立樂團如草東沒有派對、落日飛車、告五人、大象體操等，已在金曲獎大放異彩，並成為各地大型音樂祭（如大港開唱、浪人祭、海洋音樂祭）的重要演出陣容。

簡教授指出，自 2007 年起，政府補助逐漸成為臺灣音樂產業的重要推動力量，並大致可分為三個階段：

1. **補助萌芽期 (2007-2009 年)：**每年約編列 500 至 600 萬元，由新聞局推出「樂團錄製有聲出版品」補助計畫，每年約有 15 至 20 個獨立樂團可申請 15 至 50 萬元不等的補助。
2. **補助創立期 (2010-2014 年)：**推出「流行音樂產業發展行動計畫」，五年投入 21.35 億元，並新增「旗艦型流行音樂製作與整合行銷補助」計畫。2012 年文化部成立，設置「影視及流行音樂產業局」，長期負責流行音樂產業發展政策。
3. **補助穩定期 (2015- 至今)：**以「流行音樂產業發展旗艦計畫」第二期為基礎，逐步將補助政策常態化，每年總金額約 3 至 5 億元，涵蓋人才培育、錄音製作、品牌與經紀發展、行銷推廣、跨界製作及數位化發展等六大面向。

流行音樂補助的執行模式，大致可分為補助案 (grant) 及採購案 (tender)。前者係由政府受理申請，補助本地音樂人或音樂公司進行音樂內容的錄製及行銷，亦涵蓋跨界作品的生產與推廣；後者則由政府主動徵求合格的公司或活動單位投標，用以舉辦人才培訓、音樂節、音樂頒獎典禮，以及甄選藝人參與國際音樂節之演出與推廣。政府補助已成為臺灣音樂產業的新常態、新預設值 (new default)，使部分音樂人對補助產生依賴，甚至將其納入經營模式，發展出「寫補助計畫書、結案報告」的專門技能。



圖二：政府補助音樂產業三階段（圖源：講者簡報）

簡教授進一步指出，約在 2015 至 2016 年間，臺灣獨立音樂的創業主義浪潮已逐漸有別於早期以 DIY 為核心的反抗文化，轉而朝向建立專業化的音樂事業發展。獨立音樂成為可維生並具獲利潛力的市場，許多樂團為申請補助（如圓夢計畫）而成立公司，使得音樂人得以以「創業」之名向家人交代，並將自我表達、創業實踐與愉悅感轉化為內化價值，形塑為一種「自我實現」的機制。簡教授認為，DIY 創業與補助主義確實帶動了音樂市場的新榮景，但同時也形成一種特殊的「補助景觀」。例如，音樂創作者與業者將政府補助納入經營模式，公司運作往往依賴補助案的支持；若無補助支持，便不會啟動新的音樂製作、展演或宣傳活動。因此，撰寫標案、填寫申請書與完成結案報告成為重要的「技藝」，具備補助申請經驗的音樂人甚至可兼職代寫計畫書，協助其他樂團處理行政事務。此外，許多作品的錄製與發行時程亦與補助申請及結案密切連動，導致每年年底出現補助專輯集中發行的現象。

在這股創業浪潮中，其初衷或許緣於對自我實現的追求，但唯有實際投入後，才是真正接受市場洗禮與自我管理的開始。部分從事獨立音樂創業計畫者，在發覺自身缺乏經營能力後，選擇重返一般職場，並認為「成立公司是一連串錯誤的開始」。如今媒體與大眾對「獨立音樂」的理解，已與早期地下、DIY 導向的音樂場景截然不同。例如，台北承德橋下的龐克 DIY 活動（如《DIY or DIE VOL.3》）鮮少人知，舉辦的地點亦是相對隱蔽的橋下空間，其中對政治的批評、對企業體制的反叛，以及強調創造性的 DIY 實踐，反而再次成為地下文化，退居於城市及市場的邊緣。

在創業與補助政策的推動下，台灣「獨立音樂」確實形塑出 21 世紀前所未有的發展榮景與市場規模；然而，對多數音樂工作者和創作者而言，仍須持續因應資本、數位平台和音樂產業結構交織所形成的壓力與影響。多數創業者依然在資金籌措、數位平台霸權、不穩定的市場競爭，以及自我管理的循環中艱難維持發展。如何在創造性、反叛精神與商業生存之間取得平衡，仍是未來亟需面對的挑戰。

講座下半場，由簡教授與音樂創作者洪申豪（「VOOID」團長暨主唱、「透明雜誌」主唱）及黃堂軒（「巨大的轟鳴」鼓手、「淺堤樂團」鼓手）進行對談。黃堂軒指出，其求學階段在 2008 至 2014 年間，小時候學習古典樂器，約 17 歲開始加入熱音社參與樂團活動；約 18 歲時於高雄「ATT 秘密基地」觀賞年長約十餘歲的洪申豪演出，意識到樂團演出與過往古典音樂訓練之間的巨大差異，也體會到即使是相對簡單的樂器配置，亦能創作出感動他人的作品。洪申豪則回憶，自己成長於流行音樂盛行的年代，約 14、15 歲時接觸樂團文化並受到歐美

樂團的音樂美感啟發，19 歲組成第一個樂團，至約 30 歲時才逐漸將音樂活動視為賴以維生的專職工作；在此過程中，亦歷經社會對成年男性應具備自主與穩定性的期待所帶來的自我檢視。相較之下，黃堂軒認為自身成長歷程剛好見證了台灣獨立音樂的蓬勃發展，當時社會對「全職音樂人」的接受度相對較高，甚至在一定程度上無須迎合主流音樂市場。以 2010 年高雄「大港開唱」重新舉辦為例，該活動使其在音樂啟蒙階段即看見音樂職業化的可能路徑；同時，承辦單位 THE WALL 也在駁二特區開設 live house，提供穩定的演出機會，亦促使其逐步朝全職音樂人的方向發展。



圖三：(上圖左起)簡妙如教授與洪申豪先生、黃堂軒先生於獨立音樂基地 PAR STORE 對談

簡教授進一步詢問與談人對音樂相關創業的看法。洪申豪表示，就其個人經驗而言，現階段並不覺得自己已具備明確的「創業」基礎；洪申豪於 2019 年創立的「PAR Store」，其選物涵蓋音樂、Zine、服飾及雜貨等類別，實已具備音樂相關事業的特質，也體現 DIY 創業精神。該店目前約有六名工作成員，實際投入店務的時間相對彈性，多數人同時兼任 DJ、設計師等工作，簡教授認為這種運作模式，正符合前述「次文化創業」的特徵。黃堂軒則指出，若以專職音樂創作為志業，如何避免外務干擾、全心投入創作，是其關注的核心問題。他以歐洲足球總會聯盟（UEFA）的體系為喻，說明其金字塔式結構與升降級制度：部分球隊起初僅想業餘參與，但隨著表現提升而逐步晉升。對他而言，成立公司一方面是為了財務上需要合法的金流（如開立發票），另一方面也是尋求在藝術理想與資本主義運作之間取得平衡。

政府自 2007 年起開始補助樂團，2010 年後更趨於常態化，簡教授詢問此一制度對與談人音樂生涯階段的影響。黃堂軒指出，由於其就讀社工系，對於如何與政府資源的對接已有一定程度的認識，申請補助的初衷在於整合各方資源以完成創作與計畫。目前流行音樂補助主要由文化部主責，但當涉及較大規模與經濟效益時，則可能牽涉經濟部相關業務；他認為，補助一方面旨在鼓勵藝術創新，另一方面亦與國家透過音樂產業帶動產值與稅收的期待相關，如何在兩者之間取得平衡，仍有待政府與創作者共同思考。洪申豪則談及，其第一張專輯製作成本約一萬至一萬五千元，使用簡易錄音設備創作其實是許多音樂人的共同經驗。雖然他也認同適度增加錄音預算有助於提升作品品質，但早期補助名單多集中於已具資歷的音樂人，甚至不免引發關於裙帶關係的質疑，使資源相對匱乏的後進者往往不得其門而入。因此，在申請補助的過程中，他始終抱持著矛盾且不平的心態，最終亦未能獲得補助。如今，他反而更關注獲得補助的樂團是否對其作品有責任感，認為既然補助源自公共資源，更應該審慎看待。

最後，簡教授強調在 DIY 精神、創業主義以及政府補助主義的交織背景下，獨立音樂的發展固然展現出積極面向，但亦不可忽視其所伴隨的結構性問題。當獨立音樂原有的反抗性逐漸淡化，取而代之的是將爭取政府補助視為「新預設值」的新進參與者，過度依賴補助的心態，可能使年輕創作者迷失方向，忽略不斷精進創作所需的熱情與知識。事實上，公共政策固然需要支持文化內容的發展，但若創作者侷限於補助與否的泥淖中，反而可能限制其實踐空間，導致發展停滯，甚至形成徒耗資源的現象。