

國立交通大學

社會與文化研究所

博士論文

冷戰聽覺轉向第三世界的音樂生產：

李雙澤、楊祖珺、王明輝的思想實踐

From Cold War Listening Experiences to

Third World Music Production:

Thinking Practice of LI Shuangze, YANG Tsuchuen

and WANG Minghui

研究生：劉雅芳

指導教授：陳光興博士、何東洪博士

中華民國一〇五年七月

冷戰聽覺轉向第三世界的音樂生產：
李雙澤、楊祖珺、王明輝的思想實踐
From Cold War Listening Experiences to
Third World Music Production:
Thinking Practice of LI Shuangze, YANG Tsuchuen
and WANG Minghui

研究生：劉雅芳 Student：LIU Ya-Fang
指導教授：陳光興博士、何東洪博士
Advisors: Dr. CHEN Kuan-Hsing, Dr. HO Tung-Hung



A Dissertation
Submitted to Institute of Social Research and Cultural Studies
National Chiao Tung University
College of Humanities and Social Science
in partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of
Doctor of Philosophy

July 2016
Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國一〇五年七月



冷戰聽覺轉向第三世界的音樂生產： 李雙澤、楊祖珺、王明輝的思想實踐

學生：劉雅芳

指導教授：陳光興 博士
何東洪 博士

國立交通大學社會與文化研究所

中文摘要

本論文以通俗音樂的生產通向聲（身）在第三世界／殖民亞洲所遭逢的，以二戰後美國主義為開啟徵兆的「冷戰聽覺」想像結構。這是同處於此想像與意識再生產結構的台灣，它聲（身）在第三世界／殖民亞洲的聲音、情感與精神的面貌。這段啟動「冷戰聽覺」的歷史至今尚未終結，它是「過去」但是也從未離開「現在」。經過重疊著新舊帝國殖民視線、冷戰、美國在亞洲參與的戰爭、反共戒嚴的歷史，而貼近全世界青年耳朵的民謠、搖滾樂，到現在已經是各地當代音樂生產內容，但是這股音樂形式所曾主／被動攪動的文化與意識形態的鬥爭卻仍未止息。

為描繪與再問題化這段主要形構冷戰聽覺的二戰後歷史階段（1960-1970 年代），本論文進入三位成長於冷戰年代的音樂工作者的生命軌跡，他們是：李雙澤（1949-1977）、楊祖珺（1955-）、黑名單工作室王明輝（1953-）。在他們的聽覺與音樂生產軌跡當中，我們可以發現他們身歷音樂所思考的歷史與社會問題，或身處在地與世界的歷史與社會轉折之處透過創作／製作音樂表達情感和思想的聲音。

第二章由重新解讀李雙澤的音樂書寫、遊記隨筆、小說，探看其經歷與思想活動中的「第三世界／亞洲」文化視野。重新勾勒他參與創作新民歌行動的豐富精神世界。

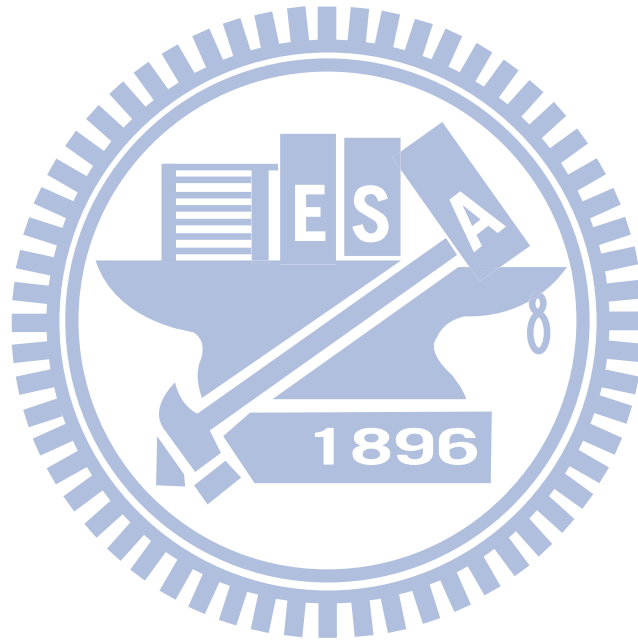
第三章以承接「唱自己的歌」文化運動之精神為歌手的楊祖珺為線索，探論 1970 年代民歌運動的後續效應。尤其是 1980 年代她籌劃與製作的黨外錄音帶與黨外政治／文化運動參與。

第四章探論王明輝與黑名單工作室介入冷戰戒嚴史與本土化意識形態結構的音樂實踐。特別是他在《搖籃曲》(1996)之後擔任合輯製作人、成立 Nature High Asia，再到劇場音樂設計所逐步進行的亞洲音樂計畫。

最後，本論文提出「面向『唱自己的歌』的亞洲／第三世界」作為開放式的結論以及重新連結聽覺經驗的起點。同時介紹同聲(身)在冷戰-殖民亞洲也共享冷戰聽覺經驗，並以製作音樂走出不同思想與實踐路徑的其他亞洲創作歌手。

關鍵字

冷戰聽覺、第三世界、亞洲、美國主義、通俗音樂、李雙澤、楊祖珺、王明輝、黑名單工作室



**From Cold War Listening Experiences to
Third World Music Production:
Thinking Practice of LI Shuangze, YANG Tsuchuen
and WANG Minghui**

Student: LIU Ya-Fang

Advisors: Dr. CHEN Kuan-Hsing
Dr. HO Tung-Hung

Institute of Social Research and Cultural Studies
National Chiao Tung University

English Abstract

By discussing the production of popular music, the dissertation explores the imaginary structure of “Cold War Listening Experience” whose sprouting is symptomized by post-war Americanism that befalls the human voices (bodies) of the Third World/colonial Asia. For Taiwan that shares the same structure of imagination and ideological reproduction, it also represents the vocal, emotional and mental status of the island whose voices (bodies) also lie in the Third World/colonial Asia. This initiated history of “Cold War Listening Experience” has not ended; it belongs to the “past” but never gets separated from the “present.” Going through the overlapped visions of the old and the new imperialism and colonialism, the Cold War, Asian wars that the U.S. had participated in and the anti-communist and martial-law history, the folk song and the rock music which are familiar to the ears of the young people around the world have formed the main content of the contemporary music everywhere. However, the cultural and ideological struggles triggering/triggered by the music form has never stopped.

To delineate and problematize the post-war historical stage (the 1960s-1970s) that shapes the Cold War listening experience, the dissertation explores the life trajectories of the three music workers who grew up during the Cold War: Li Shuangze (1949-1977), Yang Tsuchuen (1955-) and Wang Minghui (1953-). From their listening experiences and musical production, we may find the historical and social problems that they ponder through music and the sounds of feeling and thoughts that they express through music composition/production for the historical and social turning points of the local or world history that they have lived in.

The second chapter reconsiders Li Shuangze's musical writing, travel essays and fictions to investigate the cultural horizon of "the Third World/Asia" in his career and thinking activities. It aims to re-depict Li's rich inner world during his participation in the new folk song composition movement.

The third chapter focuses on Yang Tsuchuen, who has adhered to the spirit of "Sing Our Own Songs" cultural movement, to discuss the aftereffects of the 1970s folk song movement. It particularly discusses the Tangwai cassettes of the 1980s planned and produced by Yang and the Tangwai political and cultural movements she had participated in.

The fourth chapter discusses the musical practice that Wang Minghui and Blacklist Production (also known as Blacklist Studio) make to intervene in the Cold War-martial law history and the nativist ideological structure. Particularly, the chapter focuses on Wang's career after *Lullaby* (1996) as the producer of compilation album, the establishment of Nature High Asia and his Asian music project deriving from the theatrical music composition.

In the final section, the dissertation proposes "Let's turn to Asia/the Third World to sing our own songs" as an open-ended conclusion as well as a starting point to re-imagine listening experiences. Meanwhile, it also introduces other Asian singer-songwriters who share the same Cold War-colonial Asian voices (bodies) but intend to create alternative thinking and practice routes through music production.

Keywords

Cold War Listening Experience, the Third World, Asia, Americanism, Popular Music, LI Shuangze, YANG Tsuchuen, WANG Minghui, Blacklist Production

謝辭

風吹來的地方

這一本篇幅不長的博士論文，在去年 7 月底進行口試結束後，對我來說已經告一段落。書寫一份通俗音樂體驗的文化研究，百分百符合目前主流學術價值與否對我來說並不是最重要的，我在意的是在書寫裡的分析、反思、提出的問題、音樂——研究對象與我的聲音是否能引起迴響與更多提問的好奇。論文口試當天，我的指導老師與口試委員的批評、建議與鼓勵，已經讓我充分感受到這股迴響的後座力。只差在因口試地點與時間所限，我無法像個 DJ 一樣邊播放論文裡提到的音樂、歌曲，邊講述我的研究歷程。如果可以這樣，相信講個三天三夜都不會覺得緊張與累。這個缺憾，後來在去年 8 月，我隨哈姆雷特機器詮釋學劇組在大邱公演後到首爾拜訪朋友而得到補足。那是一個夏日的夜晚，我隨三位朋友到首爾大學附近的 Honey Jar 音樂酒吧，徹夜暢談幾年來觀察亞洲通俗音樂文化的問題、喜愛的韓國歌手與民眾歌謠，以及彼此所思考的歷史與文化的問題。我們在一位熱愛音樂的朋友一首一首地選播黑膠唱片與韓國戰後民謠、搖滾的音樂聲中，盡情地聊到深夜。現在，我仍記得在酒吧外面夜裡無人的街道上，夏夜晚風緩緩的吹來，很涼爽，酒吧裡傳出朋友選播的歌曲。我疲倦但是情不自禁地讓自己平躺在路上，閉上眼睛聽著傳來的音樂、首爾夜晚的聲音與貓咪路過的腳步聲。有些迷幻，卻懷著已經可以拋下一切的安心，同時音樂的聲音彷彿從地底走來我的耳朵與身體，不知又將帶我夢至何方。記得聽了許多首歌，但是如今只記得那首傳統唱版的〈阿里郎〉。

아리랑 아리랑 아라리요 아리랑 고개로 넘어간다
칭찬하늘엔 별도 많고 우리네 가슴엔 꿈도 많다
(阿里郎 阿里郎 阿里郎呦 阿里郎 翻山越嶺 長路迢迢
晴朗的夜空星星滿天 我們的心中也充滿夢想)

——〈阿里郎〉(아리랑)

博士論文與學業生涯告一段落，得感謝許多師長、親朋好友的愛護與支持。首先感謝碩士論文的指導教授柯裕棻老師、陳光興老師，當時兩位老師鼎力支持我的問題意識和研究方向，《王明輝與黑名單工作室：台灣新音樂生產的第三世界／亞洲轉向》的研究才得以完成。這份博士論文也是當初碩士論文完成後

未結問題的開展與延續。特別感謝林文玲老師、呂欣怡老師，雖然與兩位老師研究領域不同，但是在交大的工讀與生活得到他們給我的許多機會與支持，每當我對學術研究生態感到沮喪與生活困頓的時候，他們總是扶我一把，讓我能繼續往前多走一步。

在新竹-風城待了十多年，佔去人生大半的歲月。在交大社文所研讀期間，遇見許多可愛的同窗與朋友：劉易昀、林格帆、林封良、吳品賢、陳佩甄、林建廷、陳柏峯、劉佳旻、蘇淑冠、陳秋山、薛熙平、阮芸妍、汪盈利、楊凱喬、李妍潔、王淳眉、洪嘉寧、黃雅慧、劉晏羽、唐弘廷、傅逸軒、圖書館影印室鄭姐。感謝他們願意包容我時時過於悲觀的心情，以及給我許多幫助。感謝劉純瑀、劉育珊、郭秀鈴學姐，他們無論在新竹還是台北，總是會把我「揪」出去曬曬太陽、嚐嚐美食，試圖讓我健康、外向一點。感謝亞太／文化研究室與戰後左翼口述計畫工作小組的工作伙伴兼朋友：蘇淑芬、林麗雲、林家瑄、王慧如、陳筱茵、鄭聖勳、宋玉雯、蔡孟哲、郭佳、陳瑩恩，他們的許多諒解和非常實際的支持，是很強的力量，幫助我度過許多難關。感謝在上海與北京的朋友：任雪蕊老師、羅小茗、蔡博、姜亞築、張婧，雖然隔著海峽，但是並不缺少他們的關心與知識分享。還要感謝呂怡婷與王翔的幫助與鼓勵，怡婷總幫著我不知道該怎麼辦的忙。感謝「鐵哥兒們」陳良哲、鄭亘良，跟他們總是能談些「不便說出」的反省與觀察，因為有這個空間，使得我還不至於嚴重失語。感謝在韓友人權容淑的許多關心與友誼，與他相談看過的韓國電影心得總是難得的解壓時刻。

博士班生涯最後幾年能夠鼓起勇氣學習韓文與嘗試書寫小部分韓國通俗音樂的體會，得感謝延光錫與李育真的鼓勵和幫助。會開始真的聽韓國的通俗歌謠，尤其是讓我入迷的金光石（1964-1996）的現代創作民謠，是因為光錫的介紹。至今仍然記得他告訴我，高中時聽到金光石新專輯的歌曲（是他的第四張也是最後一張個人專輯），他在歌聲裡感覺到金光石想結束生命，在那一兩年之後金光石驟然過世。論文最後的書寫階段，我最常聽的是金光石的歌。也是出於聽著歌感覺到了歌中傳達的款款深情，但是想聽懂更多的熱切而開始學習韓文。育真總是提供許多韓文學習材料與幫助解答我對文法的疑問，而他於我搬到台北後遇到些麻煩的援助，對此感激不盡。

感謝劉紀蕙老師於我論文最後階段遇到一些不確定感與危機時，給予許多穩定力量，以及鼓勵我無論如何都要相信自己並完成學業。非常感謝博士論文提案口試與論文口試的教授委員：林淑芬老師、蔡如音老師、簡妙如老師、王曉明老師、彭明偉老師。老師們在口試時給予的許多精準批評與建議，是促使我繼續研究與思索問題的動力。老師們在關切我的研究之餘，更給我許多溫暖厚實的關懷，更明白的讓我知道，這研究有點意思，讓沒自信的我願意看見自

己。感謝研究過程中出現的「音樂應援者」：李政勳老師（也是在 Honey Jar 的 DJ）、鍾適芳、黃文俊，他們分享的許多音樂與對音樂的知識和感覺是時時提醒我「快聽音樂，不要想太多」的聲音。

感謝指導教授陳光興老師、何東洪老師在我博士班期間的許多教導與支持，沒有他們給我的思考空間和研究上的啟發，這個「文化研究」計畫無法開始。長時間在各方面支持我的陳光興老師從去殖民去帝國、第三世界思想資源，到近期瓦解殖民大地／第三世界思想運動計畫都是引領我面對與反思殖民亞洲／第三世界歷史問題的火苗。我在何東洪老師的通俗音樂文化研究課堂第一次聽到牙買加雷鬼、加勒比海音樂、黑人嘻哈音樂原祖，開始衝擊與整編腦內過於固定的旋律與節奏，他時時提醒我書寫時不要忘記音樂和聲響。

感謝李雙澤（1949-1977）、楊祖珺、王明輝與黑名單工作室，有他們創作製作的音樂和思想實踐的足跡，這份論文才有著力的支點。

感謝王墨林、王明輝！從 2015 年暑假開始，我的人生多了一項新的體驗事蹟。因為從碩士論文階段認識至今亦師亦友王明輝的信任，把我帶進了王墨林導演的《哈姆雷特機器詮釋學》（2015，上海；2016，大邱、台北）與《美麗的島·美麗的人》歷史報告劇（2016，台北、北京）劇組，擔任不懂聲音控台技術的「聲音執行」幕後人員。跟著劇組排練、巡演，我們一起在上海、韓國大邱、北京、台北工作和演出。剛開始加入時，我正處於論文壓力大到寫不出任何一個字的時候，時時懷疑自己，更常常感到憂鬱。加入劇場這個從未接觸的工作使得我再度擁有新鮮人的學習心情，我對排練、劇本、舞台、表演、音樂、光影...的構成充滿新鮮感與好奇。尤其這兩組劇作發想的起點與我的研究問題意識不無關連，但是卻能夠以劇場藝術來呈現，真讓我覺得刺激與生動。因為對未來的茫然與擔憂，我把自己的心困住。但是與王明輝、王墨林一起工作、行動、爭論，讓我像是再活了起來。我的研究當中有部分書寫轉折，許多是他們不藏私的分享與討論，他們更「補課」給我許多台灣戰後冷戰戒嚴狀態的真實生活體驗。擔任「名不符實」的聲音執行也再度燃起我少時夢想自己可以成為音樂幕後工作者的記憶，讓我感受到劇場現場演出的魅力——我的研究對象們是否也曾深陷對舞台和展現（創作）的熱切渴望？同時，我也感謝「哈機」與報告劇的劇組成員們。

誠摯地感謝我的祖父母、父母親和家人，他們無止盡的寬容與疼愛是我永遠的後盾。父母親對我的期望，也許我遠遠無法實現，但是他們的叮嚀與關愛是照拂我成長的人生燈火。我的外婆盧玉花在 2010 年過世，還記得從新竹趕到台南的醫院與他道別時握著他手的溫度。在我從小的記憶裡，與外婆說話的時間不多，他總會喊著我的名字拉著我，拿給我好吃的東西，而當我想主動拉著外婆的手時，卻是永別——感謝活著的人，更感謝逝去的生命。

바람이 불어오는 곳 그 곳으로 가네
(風吹來的地方 要往那裡去)
그대의 머리결같은 나무 아래로
(前往那像你頭髮一樣的大樹下)
덜컹이는 기차에 기대어 너에게 편지를 쓴다
(倚靠著咯噔咯噔的火車 寫信給你)
꿈에 보았던 그 길 그 길에 서있네
(站在夢裡見過的那條路上)
설레임과 두려움으로 불안한 행복이지만
(雖然因為不平靜的心和害怕而有了不安的幸福感)
우리가 느끼며 바라볼 하늘과 사람들
(我們感覺就能看到的天空和人們)
힘겨운 날들도 있지만 새로운 꿈들을 위해
(雖然有很多辛苦的日子 但都是為了嶄新的夢想)
바람이 불어 오는 곳 그 곳으로 가네
(我要去風吹來的地方)
햇살이 눈부신 곳 그 곳으로 가네
(我要去陽光燦爛的地方)
바람에 내 몸 맡기고 그 곳으로 가네
(把我的身體寄託在風裡 我要往那裡去)
출렁이는 파도에 흔들려도 수평선을 바라보며
(儘管被洶湧的波瀾搖晃著 也望見地平線)
햇살이 웃고 있는 곳 그 곳으로 가네
(陽光笑著的地方 我要去那裡)
나뭇잎이 손짓하는 곳 그 곳으로 가네
(樹葉招手的地方 我要去那裡)
휘파람 불며 걷다가 너를 생각해
(邊吹口哨邊走路的時候 我想起你)
너의 목소리가 그리워도 뒤돌아 볼 수는 없지
(儘管很想念你的聲音 卻不能回頭看)
바람이 불어오는 곳 그 곳으로 가네
(我要去風吹來的地方)

——〈風吹來的地方〉(바람이 불어오는 곳),
1994, 詞、曲、原唱：金光石(김광석)

寫於 2017 年 1 月世越號輪船沈沒事故千日祭和金光石忌日前夕
新北市暗坑

目錄

中文摘要	i
英文摘要 English Abstract	iii
謝辭	v
目錄	iv
第一章 導論：被殖民／冷戰附聲（身）的第三世界／亞洲	1
第一節 移／疑動的美國主義問題意識與東亞的冷戰／殖民意識迴聲（身）	1
第二節 冷戰聽覺構成的背景：文獻回顧與研究框架	7
一、移動框架：進入形塑冷戰聽覺的時代	7
二、冷戰期間東亞通俗音樂生產軌跡的轉換：美援製造與基地文化的配置／遮蔽	11
三、面對有聲音的第三世界／亞洲歷史經驗，兼及聽、做音樂的物件：作為第一世界「唱自己的歌」的亞洲後備加工廠	16
四、與黑名單工作室王明輝相遇開啟的反思聽覺「核心現場」	21
第三節 方法與章節安排	28
第二章 重探李雙澤思想中的「第三世界／亞洲」文化視野：思想與歌無法同步的困局	31
第一節 歌從哪裡來？——李雙澤對冷戰聽覺的自我解構	34
第二節 〈阿第奧斯：再見巴可〉－〈阿金外史〉－〈終戰の賠償〉：李雙澤所身歷的帝國到亞洲所疊合的「第三世界」視野	43
一、西班牙〈阿第奧斯：再見巴可〉：歐陸帝國下的陰影、西班牙內戰、加達倫良共和國的左翼政治犯	45
二、美國〈阿金外史〉：冷戰反共、越戰青年世代的虛無、在別人土地上戰爭的「世界主義」	47
三、菲律賓〈終戰の賠償〉：美日殖民主義、呂宋島的台籍日本兵冤魂、殖民亞洲意識／中國革命	48
第三節 「我們」一起唱：由李雙澤的「新歌」再討論延續其思想關懷的可能性	52

第四節	重聽李雙澤唱的歌：如何重啟殖民亞洲的反思？	63
第三章	楊祖珺的另一種獨立音樂：以歌聲·行動面向冷戰／分斷／戒嚴	
社會		67
祖珺印象		67
第一節	雖然沒有成為那樣的瓊·貝茲 (Joan Baez)：唱「自己的歌」	
走進社會生活的異境		69
第二節	黨外運動·街頭「搖滾」之聲與一百元黨外錄音帶：《黨外	
的聲音與新生的歌謠》(1981)、《壓不扁的玫瑰》(1983)、		
《大地是我的母親》(1985)		78
第三節	從《關不住的歌聲》(2008) 反思「不只」唱自己的歌	86
第四章	王明輝與黑名單工作室：台灣新音樂生產的第三世界／亞洲轉向	
續篇		91
前言		91
第一節	再討論《抓狂歌》(1989) 到《搖籃曲》(1996)：台灣新音	
樂做為連結亞洲／第三世界的解放冷戰聽覺實踐		92
一、《抓狂歌》：與台灣戰後四十年／戒嚴史對話，開始運用		
亞洲／第三世界音樂元素		94
二、《搖籃曲》：去本土到去西方中心的連結，重構「台灣新		
音樂」的實踐內涵		97
第二節	《七月一日生》(1997) 到 Nature High Asia 音樂製作計畫	104
第三節	東亞冷戰戒嚴史劇場音樂設計 (2010-2015) 與《不在場證	
明》(2012)		112
一、東亞冷戰戒嚴史劇場音樂設計 (2010-2015)		112
二、聲音 - 行為藝術《不在場證明》(2012)		120
第五章	結語：現在面向「唱自己的歌」的亞洲／第三世界	123
沖繩·喜納昌吉		126
南韓·金敏基		127
日本·岡林信康		130
泰國·CARAVAN 樂團		132
越南·鄭公山		135
參考文獻		139

第一章

導論：被殖民／冷戰附聲（身） 的第三世界／亞洲

第一節 移／疑動的美國主義問題意識與東亞的冷戰／殖民意識迴聲（身）

提出這個研究計畫來自於兩個動機：一、想弄清楚「美國主義」（Americanism）對於我這一代人（1970年代後期出生）來說是甚麼？它作為知識反思上必須批判的對象與現代生活想像的慾望指標與一部份，與我的連結是甚麼？二、基於對「美國主義」的疑問，我試圖藉由我所關注的戰後通俗音樂文化史進入美國對戰後台灣影響的第一階段（戰後到斷交），也是冷戰從對峙高峰趨向表面上逐漸轉向平緩的階段。梳理這個階段在通俗音樂發展的同時，「美國」如何化「身」為戰後台灣現代歷史的一部份，以及如何化「聲／身」為台灣在地聽覺與音樂生產和實踐的一部份。

回想起來，在我的意識中開始覺得「美國主義在東亞」是個繞不過、無法放下的癥結（問題）是在 2010 年暑假前往南韓首爾參加亞際文化研究暑期班（Inter-Asia Cultural Studies Society Summer School）之後。¹ 在台灣遞交報名表時我已經選擇了「美國主義」的組別，到達暑期班時發現這個組只有三個人。² 暑期班中所設計的田野日程，我和組員一起去了一趟駐韓美軍基地周圍，從烏山空軍基地（Osan, 오산）到平澤海軍基地（Pyeongtaek, 평택）再到梨泰院（Itaewon, 이태원）³。於是在兩個台灣研究生與一個利用暑假（回）到韓國作

¹ 此屆暑期班為 IACSS 與韓國聖公會大學東亞研究系主辦，日程 2010 年 7 月 5-14 日，除了田野日程，課程討論均在聖公會大學校區進行。

² 因為對於韓國社會運動「反美」的既定印象，筆者本以為美國主義會是分組選擇的主流，但事實上並不是，印象中組員最多的應該是亞洲電影（Asian Cinema）這個主題，也跟參與暑期班的大部分學生專業背景有關。

³ 為首爾特別市裡與戰後美軍主要基地龍山基地（Yongsan, 용산）同位於龍山區的生活商圈。自 1990 年代以來一直有龍山基地撤出到烏山和平澤基地的討論，但似乎還是爭論不斷，而最終並不是美軍基地要撤出整個韓半島與亞洲的計畫。以歷史地域來說，這三個基地都還是在京畿道裡頭，但是首爾（舊名：漢城）在 1946 年後因駐韓美軍的法令將其分做特別市，烏山和平澤處於京畿道南方，離北方的首爾依大眾交通轉乘時間分別距離 1 到 2 小時的不等車程（此處參考了維基百科 Wikipedia）。

研究的韓裔丹麥人博士生，在暑期班課堂外的找路與雞同鴨講的過程中，我們知道了，這位膚色與身份讓我們（台灣人）覺得內心有點焦慮與好奇的博士生對於沒有其他韓國（在地）學生選擇「美國主義」這個組別感到「羞恥」。

到烏山的時候，我們在美軍基地門口假裝要拍觀光客旅遊照（其實想拍基地門），果然一分鐘後有位守門的士兵衝出來制止我們說不可以在這裡拍照，而守門的士兵是韓國人。後來同行的韓裔丹麥人學生說，我們等一下逛這附近商圈的時候盡量不要把相機對著人。我們去的時候已是午後，基地附近的商場，除了做生意的人家，幾乎都是外國人，膚色有黑有白，也有看起來是菲律賓裔的女性。離基地商圈有一點距離的生活圈，感覺起來就是「鄉下」，很有台灣偏遠鄉鎮家屋依農田而居的氣息，看到的韓國人也大多是有了年紀的老人家。到平澤也差不多是這樣，那裡我們發現基地的圍牆外幾乎幾公里就一哨，一哨兩位看起來是韓國人的士兵站崗。而出入基地的計程車幾乎都是黑色的（在韓國，黑色計程車代表的是高檔的模範計程車），在我們爬上一個緊鄰著基地圍牆而可能是被迫成為廢墟的建築物二樓往基地內窺看時，發現多數從計程車下車的是美國大兵。平澤的基地外圍看起來也多是鄉間景象，老舊的房子，但仍座落著為美國大兵服務的小範圍商圈，此時也是下午沒什麼人，但沒什麼人之下幾乎看到的都是「外國人」。最後一站到了首爾市內梨泰院，感覺不出來那裡以前是基地附近發生過許多陰鬱往事與生離死別的「後街」，什麼人都有，打扮的光鮮亮麗的各國潮男潮女都是來逛街與感受「多元文化」的。

總的來說，當時我們的田野去了韓國現在的主要軍事基地附近和戰後早期以來主要位於首爾市內的基地的附近。不曉得我當時所看見的烏山和平澤基地周邊的「現況」會不會是當今梨泰院的「往日」。但是，梨泰院現在十足是一個空間與氛圍感覺像台北天母，但是規模更大的國際商圈，一個當前韓國多元文化構成的指標與象徵。而只有在地人才知道那裡在以前有一個因應龍山美軍基地慾望需求的「妓女坡」，但現在是各國美食商店街。

以上的行走歷程讓我連接起於 2004 年到沖繩經過美軍基地商圈附近的經驗，那種消費商場中主要的人口是「外國人」，以及商圈間的住家或鄉間的蕭瑟感似乎是韓國、沖繩基地周圍所共有的。當然，還包括沖繩和韓國的美軍基地都有著隔離基地與一般民眾生活空間的又高又長的軍事鐵絲網與牆壁。然而，除非「別有意圖」，否則一般而言到沖繩或韓國旅遊的亮點多屬那霸市區與梨泰院等觀光商圈或其他旅遊名景點。所謂的基地周圍住民生活圈蕭瑟的氛圍，不只來自於外來者（觀光者）的眼光，也產生於東亞區域之間基地所佔據的空間與當地的歷史糾葛所呈現在視線所及的景觀差異上，例如：韓國士兵駐紮於基地門口與為基地站哨的景象在沖繩沒看到過。

這種地理景觀所帶給我的衝擊感覺，首先給我的一個問題意識是：「難怪」

韓國與沖繩、日本能順理成章的激盪與生產出那麼多的（至少比台灣）反美軍基地與反思戰前戰後美國主義的評論和研究。在台灣僅能小範圍地於某幾位學者、知識份子與少數幾個知識群體的論著中看到他們長期關注戰後「美國」、「帝國」問題，大概是因為台灣目前已「沒有基地」（戰後美國新殖民主義運作的具體表徵）。我如此「不合理」的地理實證推論，扣連上我想要在台灣脈絡中找到具體的「美國主義」分析對象，揭露的是思想與知識狀態於第三世界處境的我（們），「頭身分離」的實態。意思是身體感應到的現實與矛盾需摸索對應的思考資源與中介時，我們往往過於想要找到一個安頓的解釋，無論是理論的或歷史敘事的。然而，大部分我們「習慣」找尋的知識方向並沒有把這些矛盾與感應放在他們的思考範圍知識生產裡。尋求的過程中，我們也習慣性地忽視可能近在眼前的思想資源與戰後美國主義和區域中的在地交鋒的蛛絲馬跡。

如此摸索中的矛盾不只反映在身體移動中糾結到的戰後美國帝國主義的軌跡與基地動線所體驗到的認知，還包括閱讀台灣知識份子中對於美帝長期提出觀察批判的先行者論述，與近幾年逐步展開的關於戰後美國冷戰文化機制在台灣的研究所感受到的落差。為甚麼陳映真這一輩的左翼知識份子很清楚的知道美國在戰後冷戰的支配體制與延續是甚麼？他們對美帝的批判論述具體而堅定，有一道清楚的認知軌跡。而晚近的少數相關研究雖也出現一些對於美國文化冷戰的梳理或批判，但是與前者一比較仍明顯地感覺到批判力道的落差。如果在我們的歷史與知識土壤中，已經有先行者對於美國主義的具體省思，那麼近來的研究為甚麼不是更深化，而更像是美國人文研究學術界目前興起了新的研究興趣，在其知識殖民地再度遍地開花。批判性與延續性的厚薄落差中呈現的是歷史化的逆退，而我們和先行者的落差究竟是甚麼？是甚麼屏障使得我們無法走進他們看見與走過的歷史？或是，在我的成長歷程中，究竟是哪一個環節出了問題，使得我無法調動回應先行者已處理過的對「美國主義」的整理與認知。我認為這個問題關乎到如何重新擺放自身進入戰後東亞區域歷史、去帝國化的知識清理與第三世界精神主體性的方法。

陳映真在 1998 年於一場針對知識份子社會參與為主題的演講，為台灣知識份子的主體位置作出定位：「世界進入帝國主義時代以後，先進的、資本主義工業化的國家向外擴張，把遼闊的亞、非、拉地區殖民地化和半殖民地化。於是殖民地和半殖民地的現代知識份子，便在殖民地化的痛苦歷程中誕生。台灣也不例外。」⁴ 他以「現代知識份子」是現代教育的產物為始，由「日帝下殖民地時代」、「光復初期（一九四五—一九五〇）」、「五〇年代到七〇年代」、「七〇年

⁴ 陳映真，〈台灣現代知識份子的歷史〉，收入陳映真等著《知識份子十二講》（台北：立緒文化，1999年12月初版），頁3。

代」、「八〇年代以後」為歷史分期，探討位於（前）殖民地的知識份子遭遇現代性與現代教育、知識後的主體形變，以及各個時代國內外局勢與思想文化潮動和知識份子的關注問題。⁵ 關於「五〇年代到七〇年代」他提出：

一九五〇年六月韓戰爆發，東西冷戰達於高峰，造成世界戰後史廣泛深遠的影響。

美國武裝涉入海峽，以強力的軍經援助和政治、外交支持，支撐了國府在台統治的正當性，從而建立了高度威權主義的「國家安全體制國家」（National Security State=NSS）。而一九四九年底到一九五二年的全島性政治恐怖肅清，又是國府「國安國家」之成立所不可少的手段。

表現為戰後史中美國勢力下常見的、國家政權發動的、大規模人權蹂躪事件的恐怖肅清，徹底摧毀了自日據以來台灣反帝運動所積蓄的民族解放運動的幾代人脈、傳統、哲學、社會科學和藝術文學審美體系，對於台灣地區思想和知識份子歷史，影響深遠。日據下追求「抵抗的現代性」的台灣菁英，和光復後走向革命的年輕知識份子，以整個世代的規模，在五〇年代初白色恐怖中折損殆盡。

[……]

至此，美國中心的現代性想像取代了日據殖民主義現代性想像。政治肅清和兩岸斷絕，使中國革命的傾向性在台灣遭到全面抑壓。六〇年代的全面資本主義化，一方面湮沒了民族解放的歷史和現代性想像，一方面為大量新生小資產階級知識份子創造了政治領域外的廣闊社會出路。⁶

上述引文中，陳映真清晰地指出台灣現代知識份子主體性中的矛盾，長時間糾纏在「帝國」、「殖民主義」與「第三世界」於現代性衝擊的歷程，也曾經提出與行動於抵抗的與另類的現代性。如此反帝的、民族與階級解放的傳統與精神在五〇年代以美國為支撐的冷戰威權體制下受到當權者全面的斬斷和鎮壓。這個中斷、斬斷不僅是一個世代知識份子身家的滅亡，也是自日帝以來反帝與反封建精神主體鍛造的中斷。而分斷的歷史（或是「消逝的左眼」）造成的不僅是「左翼」與「抵抗」思想和實踐無法日常化的問題，也讓戰前戰後的歷史觀出現銜接與歷史判斷的問題。多數人（包含我 1970 年代出生）以 1970 年代後朝

⁵ 陳映真，〈台灣現代知識份子的歷史〉，收入陳映真等著《知識份子十二講》（台北：立緒文化，1999年12月初版），頁1-16。

⁶ 陳映真，〈台灣現代知識份子的歷史〉，收入陳映真等著《知識份子十二講》（台北：立緒文化，1999年12月初版），頁9-12。

向解嚴「漸漸開放」的政治、社會氛圍來瞭解當今的民主化與（跟「以前」比、跟「中國」比）「進步」社會。更何況，這也早已涉及一整套世界觀與生活方式的精神與價值轉換。然而，提出承接左翼與反帝的史觀就可以解決問題了嗎？我認為既然它的斷裂已成事實，也已造成世代間歷史感的差異（我是失去左眼的子子孫孫），就必須重新尋找與調動接合的橋樑（如果我們不只甘願於哀嘆「一代不如一代」）。

當你試圖尋找的時候，會發現並不是赤手空拳與一無所有。⁷ 中國現代早期思想的特質之一是：「總是站在被壓迫者的一邊，從居弱勢的角度去思想。」⁸ 這個思想的背景是清末民初之際，在中國的知識份子面臨帝國主義列強壓迫、世界變革所採取的思想介入位置，不向強勢者認同。也因此是將眼光望向週邊國家相似處境者，產生聯合意識／亞洲意識，這當然同時也是第三世界意識。魯迅的思想與文藝工作，正是呼應了這個思想特質的其中一個例子，他曾提及自己開始注意文學（小說）時的出發點：「但也不是自己想創作，注重的倒是在紹介，在翻譯，而尤其注重短篇，特別是被壓迫的民族中的作者的作品。」⁹ 陳映真也曾提過，他雖然曾在台灣 1970 年代的鄉土文學論戰中（首次）提到過「第三世界」、「第三世界文學」，也在差不多的時間透過日文讀物知道當時韓國正在展開的民眾／民族文學論提出了參照「第三世界」處境與文學的視野。但是對他來說，「第三世界」更是來自「具體的感性體驗」。那是他在 1983 年參加美國愛荷華大學「國際寫作工作坊」遇見來自祖國（中國）的作家、南非作家、菲律賓作家、東歐作家……，以及 1991 年參與廣邀東亞和東南亞左派的個人與團體的「二十一世紀人民的運籌」（People's plan for 21st Century, PP21）當中發生的討論——因聲音、因真實的交流而體會的「第三世界」論。¹⁰

因此，我認為於台灣進行戰後「美國主義」的探究是重新理解台灣戰後現代史的路徑之一，不僅是將戰後歷史放到參考週邊地域、國家與美國主義交鋒的不同軌跡與反應，一方面還必須尋找如何銜接從遭遇（西方、帝國）「現代性」

⁷ 參考王曉明討論現代中國的「亞洲」意識，見：X. M. Wang, "The concept of 'Asia' in modern China: some reflections starting with the 2007 Shanghai conference," (trans. Liu, Petrus) *Inter-Asia Cultural Studies* 11, no. 2 (May 2010): 197-201.

⁸ 王曉明，〈序〉，王曉明、周展安編《中國現代思想文選》（上冊）（上海：上海書店，2012年3月初版），頁6。

⁹ 魯迅，〈我怎麼做起小說來〉，《南腔北調集》（台北：風雲時代，1990年2月初版），頁127。本文原寫於1933年。魯迅開始做小說前的文學翻譯工作具體成果為與兄弟周作人一起翻譯編選的《域外小說集》（1921），此部分更詳細的探論可參考：彭明偉，《五四時期周氏兄弟的翻譯文學研究》（新竹：國立清華大學中國文學系博士論文，2007年6月）。

¹⁰ 陳映真的第三世界體驗，見：陳映真，〈對我而言的「第三世界」〉，收入薛毅編《陳映真文選》（北京：三聯書店，2009年12月初版），頁529-536。本文原寫於2005年。

的歷史中的知識份子的另類與抵抗的傳統，以及重溯這一股傳統於 1950 至 1960 年代中挫的歷史脈絡以及如何持續另類地再生。這個「精神立場」¹¹的採取除了承認自己主體當中的帝國性（化），還包括試圖重新找回「與另類的、抵抗的現代性論之間的矛盾鬥爭」一代知識份子的精神歷史聯繫（以及嘗試「成為他們的一員」¹²）——通向亞洲／第三世界意識。這也是這份研究所試圖採取的位置，以遇見美軍基地在亞洲作為遇見亞洲／第三世界的未明記號所展開的思考，也因為這個記號接觸到相似體驗卻不同的人們，如本研究所探論的對象。

以上看似與知識結構、思想史、意識型態批判有關的問題，要怎麼和通俗音樂文化研究產生連結？它們之間可以發生甚麼關係？戰後美國主義的形構與通俗音樂的發展又能夠對處於未曾終結的殖民亞洲之台灣的戰後史提出甚麼樣的認識角度？

鄭鴻生在論及他所定義的台灣「六十年代」（1960-1975）——戰後「文藝復興」年代的文化思想狀態與陳映真之於「戰後新生代知識青年」的關係時，提及戰後新生代自我實現的幾股脈動中，他認為 1970 年代的現代民歌運動可視為愛樂者身處於當時的音樂紛流、社會、思想狀態下所進行的「世代實踐」之一。¹³ 這可視為戰後各種通俗音樂的狀態累進至 1970 年代中期生產機制發生轉變的過程。正如鄭在同篇文章提出的：「當一個人在實踐時，就是拿他原來的所思所想、所欲所望，來和身邊的現實世界碰撞，是與當下和在地緊密扣連的。」¹⁴ 試著再度回想當時當刻的時代氛圍之社會意識結構——親美反共與冷戰戒嚴體制，當時關於通俗音樂生產的在地既有條件是甚麼？在這當中美援以及美國文

¹¹ 「精神立場」一詞參考：王曉明，〈陳映真和「第三世界」的政治／文化評論〉，收入陳光興、蘇淑芬編《陳映真：思想與文學》（下冊）（台北：台灣社會研究雜誌社，2011 年 11 月初版），頁 567-574。文中梳理了陳映真的第三世界視野、論述的文化性和政治性與中國革命思想內涵的連繫與發展後遭遇的困境。王曉明這篇文論與陳映真的「現代知識份子論」有高度的對話性。

¹² 這個想法除了來自陳映真的啟發，還來自於陳光興，《去帝國：亞洲作為方法》（台北：行人出版，2006 年 10 月初版）。陳於第四章〈去帝國：51 俱樂部與以帝國主義為前提的民主運動〉當中，討論到日本資深運動家花崎皋平提出如何讓「日本人」重新承擔去帝國化責任的方法、立場。筆者認為，於台灣目前的左翼／反帝知識傳承狀態來說，我認為「成為他們的一員」不應是「變成他們」，而是能相互地提出不管是個人的、世代的更多的異質性以對話激盪更深刻的歷史認識與實踐。

¹³ 見：鄭鴻生，〈陳映真與台灣的「六十年代」：試論台灣戰後新生代的自我實現〉，收入陳光興、蘇淑芬編《陳映真：思想與文學》（下冊）（台北：台灣社會研究雜誌社，2011 年 11 月初版），頁 343-380。

¹⁴ 引自：鄭鴻生，〈陳映真與台灣的「六十年代」：試論台灣戰後新生代的自我實現〉，收入陳光興、蘇淑芬編《陳映真：思想與文學》（下冊）（台北：台灣社會研究雜誌社，2011 年 11 月初版），頁 345。

化冷戰機制又起了甚麼作用？而這些和通俗音樂生產及其文化的延續又有甚麼關連？能否從聽覺經驗與通俗音樂生產的角度出發，重新理解戰後以美國文化冷戰作為主導的「冷戰聽覺」化聲／身的軌跡？而歌手、音樂創作者透過音樂發聲、抒情，能否當作瞭解這軌跡的感性實作歷程？本研究面對的研究對象：李雙澤（1949-1977）、楊祖珺（1955-）、黑名單工作室王明輝（1953-），他們的主要聽覺歷程、音樂啟蒙與實踐萌發於「六十年代」（1960-1975）。他們的生命歷程和音樂產生深刻的連繫，與前述提到的「冷戰聽覺」有很大的關係，但是他們在時代中也因經歷遭逢了一些關鍵因子，尤其是與亞洲／第三世界處境身／聲相連的。因此，進入這幾個音樂工作者的思想與實踐軌跡，亦是我企圖進入與描繪上述的問題與軌跡的取徑。

第二節 冷戰聽覺構成的背景：文獻回顧與研究框架

一、移動框架：進入形塑冷戰聽覺的時代

在台灣的通俗音樂（Popular Music）研究，尤其是解嚴至今的研究成果多半參照的是英美文化研究（Cultural Studies）的研究成果與歐美音樂社會學（這裡「音樂」多半是搖滾樂或流行音樂）的取徑。在這裡我意圖整理的文獻回顧方向並不在於「推翻」這些累積與「否定」這樣的參照，而是體認到無論在戰前與戰後東亞或亞洲在形成當代通俗音樂文化形式與文化生產機制（包含商業和非商業）時，即與「西方」現代聲音科技、具有殖民性質的文化輸入與跨國性的文化生產流動有關。¹⁵ 本文所主要面對的是二次大戰後東西冷戰之下，美國所主導的文化冷戰意識形態所帶有的新殖民性的文化輸入之一——美國（西洋）通俗音樂，尤其是民謠／民歌（Folk Song）、搖滾樂（Rock and Roll），其形塑戰後成長於冷戰亞洲的 1960-1970 年代的青年接受美國通俗音樂而構成的通俗音樂聽覺感知。為了聚焦問題以及拉出其他參照的可能性，本文亦試圖將通俗音樂研究的問題位置稍稍拉開台灣既有的研究習慣脈絡一些。例如，既有的研究成果已經累積的回顧日據時期台語歌謠、戰後戒嚴體制下國台語流行歌的分野、1970 年代現代民歌運動、1980-1990 年代流行歌曲產業、新台語歌、

¹⁵ 參考：張育章，〈望花補夜：台灣地下音樂發展的歷史脈絡〉，刊於《中外文學》290 期（1996 年 7 月），頁 109-129；何東洪、張釗維，〈戰後台灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡：一個徵兆性的考察〉，收入張苙雲編《台灣產業研究》3 期（台北：遠流，2000 年 12 月），頁 149-224；簡妙如，《流行文化，美學，現代性：以八、九〇年代台灣流行音樂的歷史重構為例》（台北：國立政治大學新聞學系博士論文，2002 年）；王櫻芬，〈導言：錄音科技與台灣音樂——近年研究回顧〉，刊於《民俗曲藝》178 期（2012 年 12 月），頁 1-24。

樂團時代等等範式。除了以上原因之外，還包括本文所研究的三名對象其共同性在於成長於冷戰聽覺構成的時代，但是他們以音樂貼近社會與時代的路徑完全不同，各個跟通俗音樂生產的關係也不一樣。依此，本部分將聚焦於和冷戰聽覺有關的中介機制和音樂生產／文化配置的回顧。

1990 年代以降台灣知識生產界所引入的通俗音樂與流行音樂研究的知識參照，多半是在回應英美戰後的在地社會內部的通俗音樂生產與參與者（如青少年、次文化、移民、戰後世代等等）的狀況。以及歐美區域之間的音樂潮流如何互相影響的條件，與此相應的歐美帝國主義與其殖民屬地、被殖民者之間在通俗音樂文化實踐與挪用上的關係。例如，在台灣熟知「文化研究」(Cultural Studies)，進行通俗音樂研究與進行次文化研究者並不陌生的英國「伯明罕當代文化研究中心」(Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies) 即是「對戰後英國年輕時尚首次進行社會學研究」的研究單位。其融合「結構化馬克思觀點」與修正早期美國芝加哥學派所發展的「次文化」(subculture) 概念所進行的戰後英國青年「次文化」研究對往後與青年人有關的音樂與時尚研究產生不少影響力，而 CCCS 的研究當中有許多直接和戰後通俗音樂文化相關的成果。¹⁶ 在 1990 年代開始起步慢慢醞釀的台灣文化研究場域，也承接參照了當時歐美文化研究已經累積的部分研究成果。像是，1994 年由「民眾音樂研究群—另翼岸譜」在《島嶼邊緣》第 11 期、第 12 期所刊登的「民眾音樂研究初探專題」¹⁷，其所採取的翻譯策略，像是把一般在台灣語境通常翻譯為「流行音樂」和「通俗音樂」的「Popular Music」翻譯為「民眾音樂」，以強調「閱聽民眾的位置」及主動性。¹⁸ 這個強調民眾、閱聽眾日常生活解讀的位置，與當時傳播研究典範和文化研究的文化霸權爭論和意識形態分析的典範有關之外，也與當時台灣社會的氣氛高度相關——解嚴後本土化運動中強調人民當家作主的意識。民眾音樂專題選譯的文章與介紹的相關學者多屬於上述所提到的取徑，組稿的文章可粗略分為民歌與搖滾研究，可從此觀察到其從外參照的「知識需求」或「音樂興趣偏好」。¹⁹ 但是，另一方面這也展示了解嚴後本土歷史與文化的研究

¹⁶ 參考：Andy Bennett，孫憶南譯，《流行音樂的文化》(台北：書林出版，2004 年 8 月初版)。

¹⁷ 「另翼岸譜」的組成始於 1991 年夏天。

¹⁸ 見：張育章、張釗維，〈另翼岸譜：民眾音樂研究初探〉，刊於《島嶼邊緣》11 期（1994 年 6 月），頁 6-9。

¹⁹ 一個發想，如果說戰後台灣通俗音樂發展有這樣的「歷代」：1960 年代的知識青年因為喜歡熱門音樂、搖滾樂、(美國) 民歌而開始思考在地通俗音樂內容的「匱乏」，並開始批判既有的流行歌內容與挪用學習來的音樂表現技術；1970 年代「民歌運動」開始有更具現實與思想性的辯論、書寫與創作音樂意圖；1980 年代是民歌與搖滾樂和一般流行音樂文化形式、產業的調轉期。那麼 1990 年代的「另翼岸譜」，也許可以當作是這股延續戰後早期對民歌與搖滾樂保持在地自主性的動力，在知識生產與文化評論中發起的「音樂研究」運動。

解除政治禁忌後，當時年輕研究者投入包括通俗音樂在內的當代社會文化研究的時代趨勢，以及急需「拿來」方法。

然而，即使是上述提到的歐美的在地研究已有觸及殖民性問題，多半處理的是歐美與非洲大陸和非洲移民、被殖民者間的關係，不見得能對等於台灣-東亞面對歐美主導的聲音科技、現代文明與其自身文化中殖民性的狀態。以台灣為例，討論二戰前台灣流行音樂（主要是台語流行歌曲盤）與唱片業發展的著述已累積相當多，多半是採取對於日本殖民現代性的翻轉或批判的角度。但是戰後通俗音樂的發展是怎麼發展到以英美通俗音樂（從西洋音樂、熱門音樂、民謠、搖滾樂、地下音樂、新音樂到晚近的英倫搖滾、嘻哈風…）為音樂實做上主要的挪用（學／仿）與參考對象，以及文化想像階序上較高位階的參照，還有待重新思考。那麼，以冷戰聽覺作為討論的鋪墊，就是企圖開啟通俗音樂的文化研究知識連帶的另類可能，並在區域中形成感受經驗的參照²⁰。

如果以美軍電台（Armed Forces Network Taipei, 1954-1979）²¹ 在台灣開播的時期作為一個探索的介面，也是中美共同防禦條約（Mutual Defense Treaty between the United States of America and the Republic of China）期間，西洋（美國）暢銷音樂、熱門音樂風行在台灣形成的主要聽覺物質基礎：美軍娛樂文化、美國排行榜、流行文化、都市文化、青年反叛、學英美語等等。這涉及台灣此時期對於接受美國流行音樂文化的價值，引導或支配了往後對於「通俗音樂」判斷的不同「翻譯」與「轉化」。台灣 1980 年代末以來通俗音樂中的民歌、搖滾樂研究的論述方法多半已經置入了自主性、反抗、另類、邊緣、地下等觀點而為文，但是相對而言對於 1970 年代民歌運動以前各種通俗音樂怎麼競逐的歷史比較少耙梳。戰後到 1970 年代以前的音樂文化狀態，比較少人探討或是提出一個比較整合性的看法。這樣的研究斷裂需要在知識工作上進行補足，轉移既有框架。既有的研究成果需要商榷的部分除了前面提到的知識參照的影響，以及其影響所及好像民歌、熱門音樂、搖滾樂等音樂形式已然（進入台灣）就是反叛、邊緣、「流行的」音樂形式的再中介（無論是正面的或反面的意涵），

²⁰ 參考：陳光興，〈導讀：雙重超克〉，收入陳光興編《超克「現代」：台社後／殖民讀本》（上冊）（台北：台灣社會研究雜誌社，2010年11月初版），頁 I-XV。

²¹ 一開始的時候又稱「美軍顧問團電台」，1978 中（ROC）美宣布斷交後，美軍顧問團與美軍準備撤出台灣，AFNT 也在 1979 年形式上宣佈停播，但是隨即電台設備幾乎無償移轉設立 ICRT 台北國際社區廣播電台（International Community Radio Taipei）。關於駐台美軍電台的英文全稱又有：Armed Forces Network Radio Taiwan（AFNRT）與 American Forces Network Taiwan。此處參考：陳以正，〈美軍電台與時光隧道〉，《愛樂之友》10 期（1976 年 12 月），頁 48-52；編輯部，〈美軍電台何去何從〉，《愛樂之友》38 期（1979 年 4 月），頁 127-129。

似乎它們與台灣的通俗／流行音樂發展只有傾向於接受的關係而沒有思想與實踐上的辯證。其實不然，重新尋找 1960 年代與 1970 年代當時的文學與藝文場域中的文字資料，可以發現當時的知識青年文化當中對於例如：嬉皮、民歌、搖滾樂等，已屬於當時美國文化中的「反文化」既接受卻又異質的思考，我認為那是在重新估量自己和冷戰聽覺力量的關係。而 1960 年代與 1970 年代的狀態相比，又有一種因為歷史條件不同而產生的「你／我」之分由「過渡到確立」的關係，以累進至 1970 年代中後期「唱自己的歌」文化運動作為分界。²² 以島內來看，這固然與 1970 年代的現實主義與左翼文藝思潮，和保釣運動所掀起的民族自覺有關。但是以區域觀點來看，美中（PRC）開始破冰、越戰漸至後期，再到中（ROC）美斷交，這也意味著冷戰體制的動搖，以及形式上美國（軍）在亞洲的勢力的下一波盤整。以「美軍」電台在美軍撤出台灣後轉為「國際」社區廣播電台（從 American/Armed Forces 到 International），以及陳映真在寫了描述患分裂性精神病狀的美國白人越戰退伍軍人小說〈賀大哥〉（1978 年 3 月），之後隨即發表以美國跨國企業在台灣（亞洲）為背景的「華盛頓大樓」系列小說第一篇〈夜行貨車〉作為表徵。²³

參考台灣與韓國通俗音樂研究學者透過採取比較研究的方法，對於冷戰早期台灣與韓國通俗音樂發展所體現的「對於『美國』的翻譯」²⁴，根據我有限耙梳的研究資料，韓國接受美國流行音樂與搖滾音樂過程中涉及到龐大的美軍基地娛樂機制（韓國政府亦投入力量）。此娛樂機制中培養與訓練許多娛樂從業人員，他們不僅是「外來的」音樂於「在地」的操演的實踐者，更是戰後韓國自有娛樂工業發展的主力。在日本、沖繩、台灣、菲律賓、越南、泰國等美軍在亞洲駐軍的冷戰島嶼連線，他們二戰後的在地通俗音樂發展也出現了類似的美國化、西方化的狀況，尤其在經過越戰高峰期提供美軍休憩的大量娛樂後備之後。但是，此類似性又因在地文化不同與和美國關係不一而呈現差異，某方面來說這比較出區域史中不同地方翻譯與轉化美軍基地中介的娛樂生產與音樂形

²² 1960 年代對美國通俗音樂的反思主要展現在文學文藝期刊上，如：1967 年 11 月《文學季刊》5 期刊登的與兩位在台美國人對談 1930 與 1960 年代美國兩波民歌運動背景的〈大地之歌〉；1968 年 2 月《文學季刊》6 期刊登「民歌採集工作」兩位旗手許常惠與史惟亮的訪談〈悲觀中的樂觀：訪問許常惠·史惟亮〉。而「行動」主要展現包裹在民族音樂田野採集的「民歌採集工作」（1966 年 1 月至 1967 年 12 月），當時主要的採集過程與成果報告也多是刊載於文藝期刊，如：1968 年 1 月《草原》2 期刊載〈現階段民歌工作的總報告 1966 年 1 月-1967 年 12 月〉。

²³ 〈賀大哥〉與〈夜行貨車〉一前一後都是在 1978 年 3 月發表。

²⁴ 參考：Hyunjoon Shin and Tung-hung Ho, "Translation of 'America' during the early Cold War period: a comparative study on the history of popular music in South Korea and Taiwan," *Inter-Asia Culture Studies* 10, no. 1 (Mar 2009): 83-102.

式之文化精神力道。然而，弔詭的是這力道的差異面貌是在與區域鄰居參照中產生，如與前述所提參照歐美研究資源反而容易落入一種「小我」遇見「大我」的鏡像式比較。

二、冷戰期間東亞通俗音樂生產軌跡的轉換：美援製造與基地文化的配置／ 遮蔽

【合眾社板門店十日電】聯軍統帥部今日承認一架美國輕型飛機會於一月廿日飛越韓國的中立地帶，但該統帥部控訴共軍該機射擊並殺死機上兩名美人的挑釁行動。據稱：該機當日係在前線為美軍電台執行任務，惟不幸在空中迷途。

——《聯合報》（1955年2月11日）第2版²⁵

吉見俊哉（YOSHIMI Shunya, 2002）曾分析在戰後日本社會裡頭，「美國」象徵的兩種意義，一為消費慾望，二為美軍（基地）設施所代表的暴力。在他的分析中提出一次大戰後，「美國文化」已經成為日本人生活的一部份，二次大戰後尤其 1950 到 1970 年代間透過美國在遠東的支配，美國主義產生了很大的轉變，後者歷經的是從軍事佔領支配到去政治化的轉換。吉見在分析時常常舉一個比喻「僅單獨探討鐵絲網外的美國文化，卻忽略掉基地裡發生的一切」，但是美國主義是包含這兩方面的整體，而我認為這似乎也可以用來解釋日本本島社會常常無視或「忽略」美軍基地仍大範圍的盤據沖繩的事實。他還提到：「大約以五〇年代為界線，亞洲遠東地區，韓國、台灣、沖繩擔負起對抗社會主義圈的軍事基地責任，而日本本島則成為專門負責經濟發展的中心。」²⁶ 就在戰後工業的振興與經濟榮景中，「美國」於日本脫離了軍事的構造與象徵變成經濟、文化的想像指標，並全然透明地融入自身，而吉見將這扭曲的轉變視為一種遮蔽的結構。²⁷ 但是，總的來說，這個遮蔽的結構是以 1972 年日美軍事同盟重整，沖繩復歸日本但是卻承接了日本本土既有的美軍基地三分之二的面積作

²⁵ 聯合報，〈聯軍抗議 共機挑釁〉，《聯合報》，1955年2月11日第2版。粗體強調為筆者所加。

²⁶ 吉見俊哉，李文茹譯，〈慾望／忘卻「美國」的日本戰後：「基地」與「消費文化」的錯綜關係〉，刊於《中外文學》367期（2002年12月），頁81。

²⁷ 此處論點還可參考：吉見俊哉，邱振瑞譯，《親美與反美：戰後日本的政治無意識》（台北：群學，2013年1月初版）；Shunya Yoshimi, “‘America’ as desire and violence: Americanization in postwar Japan and Asia during the Cold War,” (trans. Buist, David) *Inter-Asia Cultural Studies* 4, no. 3 (Jun 2003): 433-450. 但這一段的書寫主要參考吉見俊哉（2002）。

為代價，導致「美軍基地都集中在沖繩，日本本土幾乎無從看到美軍基地」。²⁸

以台灣的狀態來說，在 1950 年代到 1960 年代初，戰後廣播電台的建設與收音機的分配與購買，曾是美國和國民黨政府為了對中共、蘇俄進行「心戰計畫」而積極投入的美援合作項目。同時美援支援廣播電台設備、進口廣播無線電，與零件主要來源是美國、日本到生產收音機依賴日本技術與零件等等。²⁹ 之後，於 1960 年代經濟生產高度發展的日本亦開始能夠輸出生產的消費性家電——電視與生產的技術於美援中的台灣，而其設置過程以美國為想像、日本為技術支援。³⁰ 當時處於被輸出地區且也是正在受美國政經支配的地區又是日本的前殖民地，台灣也處於戰後美日雙軌的經濟和文化輸出的影響，應該視為構成這遮蔽結構與現代化想像的一份子。

以下討論還是從吉見俊哉（YOSHIMI Shunya, 2013）的觀點開始，他曾這麼描述二戰後沖繩的基地音樂文化：「他們主要的聽眾是基地美軍，因此其音樂與日本本土的音樂狀況是不同的世界，反而隨著與美國本土的關係而變化」³¹。同時，他在討論日本戰後早期，美國占領軍仍大部分盤據在日本本島時所產生的基地文化與基地撤出到沖繩後的轉變時提到：

……占領期間，美軍基地與慰安設施裡的流行，與一般日本人的生活隔絕且待遇佳，許多歌手乃群集於這些意外的職場。……當時不只透過仲介業者的聯繫，在基地謀得工作，有數百位音樂人也聚集在東京車站北門與新宿車站南門，連日在卡車前舉行樂團的「音樂祭典」。³² 在這種情況下，衍生出交流藝人的仲介，隨後變成演藝公司，逐漸支配電視時代的大眾娛樂。³³

而聘請這些音樂人當樂師的俱樂部是一般日本人無法進入的封閉空間，所表演的音樂更是同時期在美國的流行音樂。吉見繼而論證，這種表演關係是寄生在

²⁸ 參考：新崎盛暉，山城智史譯，〈沖繩能否成為東亞和平的「催化劑」？〉，刊於《人間思想》5 期（台北：人間，2013 年冬季號），頁 61-85。引文來自頁 66。

²⁹ 參考：程宗明，〈台灣戰後廣播工業的控制與依附研究（1947-1961）：抑制需求面與管制生產面的收音機產業〉，收入陳世敏編《傳播論文選集 1997》（台北：中華傳播學會，1998 年），頁 319-370。

³⁰ 參考：柯裕棻，〈電視的政治與論述：一九六〇年代台灣的電視設置過程〉，刊於《台灣社會研究季刊》69 期（2008 年 3 月），頁 107-138。

³¹ 吉見俊哉，邱振瑞譯，《親美與反美：戰後日本的政治無意識》（台北：群學，2013 年 1 月初版），頁 116。

³² 此處吉見在書裡標示參考了桑原稻敏的著作〈進駐軍和戰後藝能〉，詳細出處見下註。

³³ 吉見俊哉，邱振瑞譯，《親美與反美：戰後日本的政治無意識》（台北：群學，2013 年 1 月初版），頁 112-113。

單向的帝國視線之前的，具有「殖民主義同化傾向」。³⁴

接著在日本於 1960 年代中葉開始「去基地化」之後，原宿從「占領街區」轉變成「時尚街區」，而六本木則是「藉由演藝圈和音樂界的結合，改變原來基地之街的樣貌」。這些因為基地的撤出而頓時失去職業的樂手與歌手則是進入開始發展起來的電視演藝界，開始把音樂技術、表現帶給日本觀眾。在音樂聲響上，這些聲音因為基地的撤出而從封閉的空間流展出來，其所帶動的還包括因為演藝產業的發展影音視覺與產業空間的變化。³⁵ 此外，吉見俊哉也在另一篇文章裡提出一個總括的對於戰後美軍基地娛樂音樂文化與都市空間的看法：「從音樂到都市空間，受到美軍基地文化作用影響的，並不只是戰後日本的特殊現象。至少包含日本、沖繩、韓國、台灣、菲律賓等，受到駐遠東美軍支配的地區以互相連貫的方式進行；此外在德國、奧地利、法國等西歐諸國，也可以找到某種程度共通的部分。」³⁶

小倉利丸 (Toshimura OGURA, 2003) 曾討論二戰後西方、美國通俗文化透過美軍基地傳到日本，甚至成為沖繩文化的一部份的過程。他追溯 1960 年代以來的沖繩搖滾歷史，討論軍事基地文化在沖繩扮演的角色，以及美軍基地如何扮演一個美國文化全球化的角色。除了在沖繩復歸日本之前的狀況，在復歸之後沖繩搖滾歷經東京唱片公司的商業化與當地政府將之視為觀光資源的歷程。在 1960 年代中葉之前，沖繩基地許多樂手來自菲律賓，1960 年代後半葉到 1970 年代歷經樂手、樂團解散與重組的時候。在 1970 年代早期同時也是越南戰爭期間，是沖繩搖滾的全盛時期，此時表演空間：美軍基地的餐廳、娛樂空間。有些成功的樂團甚至自己開業。1970 年代後半葉到 1980 年代，復歸之後出現的狀況是，有的沖繩樂團和東京的唱片公司簽約，第一次發專輯。³⁷ 他們的聽眾從美軍變成了沖繩與日本的年輕人。1980 年代後半葉，沖繩搖滾潮結束，沖繩搖滾重新被當作旅遊資源，而此時當地政府承受美軍基地帶來的政治與社會麻煩，並且進入嚴重的經濟衰退。在戰後早期，沖繩基地所表演的音樂類型，大致上是跟著美國本土流行音樂品味走，從爵士樂(戰後初期-)到搖滾樂(1960-)，主要聽眾為年輕的美國軍人，很少有當地的聽眾。在復歸日本之前，沖繩搖滾樂並不以一種「獨立的」音樂類別存在，它是依附在基地娛樂品味的需求之下，

³⁴ 吉見俊哉，邱振瑞譯，《親美與反美：戰後日本的政治無意識》(台北：群學，2013 年 1 月初版)，頁 114。

³⁵ 吉見俊哉，邱振瑞譯，《親美與反美：戰後日本的政治無意識》(台北：群學，2013 年 1 月初版)，頁 126-127。

³⁶ 吉見俊哉，李文茹譯，〈慾望／忘卻「美國」的日本戰後：「基地」與「消費文化」的錯綜關係〉，刊於《中外文學》367 期 (2002 年 12 月)，頁 76-77。

³⁷ 意思是這些樂團之前主要的維生與表演方式是在美軍基地現場表演為主。

此時從事娛樂工作的沖繩年輕人就像在為「他們（美國）的文化」服務，涇渭分明。³⁸

與吉見俊哉的觀察具有對話聯繫性，沖繩戰後早期的基地娛樂文化也是「鐵絲網」中的文化。鐵絲網外的沖繩民眾除了是基地技術人才與服務人力的供應來源，鐵絲網內的生活對於沖繩當地的民眾生活文化是沒有甚麼直接關係的。小倉在分析中還提出娛樂工作者被邊緣化與忽視的問題，以及作為 1960-1970 年代以來象徵愛與和平的（全球）搖滾樂「反對文化」，在當時的沖繩並不是反對文化，而且在當時也沒有成為當地反對運動、反基地和平運動的一部份。而此時沖繩社會運動的年輕參與者所援引與有共感的音樂資源是「西方政治民歌」，這一點和台灣戰後青年對美國「熱門音樂」的單向喜愛，以及以當時「美國民歌」作為音樂社會意識與政治性的啟蒙有類似性。

除了美軍基地娛樂文化，讓我們同時參照鳥山淳（TORIYAMA Atsushi, 2003）³⁹ 對沖繩戰後的看法，其中有一點是和地景的改變最直接相關且影響著沖繩人對於地方的看法。戰後沖繩人被迫接受的是「自己的家園」從來沒有恢復為戰前的面貌過。當戰爭結束，人們從民間收容所出來時，看到的是幾乎沒有辦法辨認的地景，以及美軍開的「新」路，再到越南戰爭期間，美國於沖繩基地的資金轉向支援越南，同時日本政府對於沖繩的經援超越了美國本身。美國在 1969 年 11 月宣布歸還給日本沖繩的管理權，但是仍宣稱保有基地的權力（但此時沖繩美軍基地為了越南戰爭是「更充分」的運轉著）。然而，這種表面上的歸還並沒有掩蓋日美之間的權力附庸，對於沖繩民眾來說這個「無關緊要」的回歸舉動，並沒有改變已經被戰爭改變的任何現實，還是「回不去」家園。因此某種程度來說，在 1970 年代沖繩音樂受到日本的重視到 1980 年代成為觀光旅遊資源，再到 1990 年代 Uchinaa Pop（新沖繩之歌）此具混雜、融合、攪拌（Champurū）了傳統沖繩民謠與西方樂器、音樂形式特色的音樂裡，唱出、演奏出的地方與認同，一方面是來自地方感的真實失落與地方感再度藉由音樂創作想像而擁有，同時也是一種沖繩認同的建構與將自己相對於日本的區隔。⁴⁰

³⁸ 這一段落的討論主要來自：Toshimura Ogura, "Military base culture and Okinawan rock 'n' roll," *Inter-Asia Cultural Studies* 4, no. 3 (Jun 2003): 466-470.

³⁹ Atsushi Toriyama, "Okinawa's 'Postwar': some observations on the formation of American military bases in the aftermath of terrestrial warfare," (trans. Buist, David) *Inter-Asia Cultural Studies* 4, no. 3 (Jun 2003): 400-418.

⁴⁰ 但是在 1980 年代「世界音樂」風潮下的「世界」聽眾，可能不見得會從常常被編入「世界音樂」類別的沖繩音樂中，藉由「聽」辨識出沖繩戰後史。此小段落討論參考：James E. Roberson, "Uchinaa Pop: Place and Identity in Contemporary Okinawan Popular Music," *Critical Asian Studies* 33, no. 2 (May 2001): 211-242。「Uchinaa」為沖繩在地人對「沖繩」的自稱。

韓國（南韓）戰後搖滾、接受西方（美國化）音樂形式的發展過程大概和上述的日本與沖繩的進程差不多，包括越南戰爭結束後，許多美軍俱樂部開始衰頹，樂手失業轉而進入傳播、娛樂工業的過程。⁴¹ 金必浩（Kim, Pil Ho）和申鉉準（Shin, Hyunjoon）（2010）⁴² 透過對韓國搖滾教父申重鉉（신중현, 1938-）發跡及其創立、流轉的樂團（如：ADD 4）、發掘的歌手（如：Pearl Sisters）受歡迎的過程，討論韓國搖滾樂與美軍基地娛樂文化、美軍電台文化的關係。也討論到這個搖滾樂的「接收」過程轉生出的，韓國當時當紅的音樂類型與表演文化和韓國內部政治局勢（戒嚴威權體制）、前殖民地文化遺緒的張力。在台灣也非常熟悉此類似狀態，1970 年代韓國戒嚴政權將受年輕人喜愛的西方娛樂文化（包括在夜間俱樂部 Go-Go Club 所演奏的，可供跳舞的「熱門音樂」）視為「靡靡之音」，並查禁當紅樂手，以及企圖網羅當紅的樂手創作與國家（族）主義文化復興運動有關的愛國歌曲。申重鉉當時因拒絕官方邀請寫愛國歌曲，之後因吸食大麻遭到逮捕監禁卻遇到「過度執法」的事蹟就是其中一個著名的例子。金和申的分析基調與前面的討論比較不同的是，他們重視美軍文化影響下的在地文化混合了部分在地性的抵抗，如因部分「模擬」操演而轉化出的「創造性」過程。也就是全球-在地「跼蹐」的過程中，在地原有的文化質地、新的文化形式與正在運作的文化主流力量發生甚麼關係，而音樂與樂手又表現出了甚麼。在他們的分析中，提到申重鉉在 1974 年所創作發表以及用樂團（Band Sound）方式演奏的搖滾歌曲〈美人〉（미인），它融合 Jimi Hendrix 的彈奏風格與韓國傳統民間風味的旋律，傳統的乞食調，且融入了韓國傳統弦樂的彈奏法。這首歌曲除了廣受歡迎，連學童都會哼上幾句，還受到當時大部分保守主流媒體的讚揚：「〈美人〉增加了西方搖滾節奏於我們的傳統旋律」，而這個認可的主格是「西方是被融入的，而不是我們盲目跟隨西方」。這種透過搖滾樂形式展現的在地創作（造）力，換句話說是接受外來的音樂形式影響後，在地的轉化呈現在主流大眾文化中且音樂聲響受到關注。關於西方與東方、在地與外在，不管是音樂表現內涵、音樂技術上的辯證，在台灣似乎是在羅大佑炫風到解嚴後的「新台語歌」浪潮期間才逐漸有比較明顯的重視音樂操演上的討論。如果以 1974 年左右台灣的狀況做為對照，在那前後以楊弦等人開啟的現代民歌創作正在發展，當時主流媒體或音樂評論圈給予的評價多半是針對歌詞內容上的或鼓

⁴¹ Hyunjoon Shin and Tung-hung Ho, "Translation of 'America' during the early Cold War period: a comparative study on the history of popular music in South Korea and Taiwan," *Inter-Asia Culture Studies* 10, no. 1 (Mar 2009): 83-102.

⁴² Pil Ho Kim and Hyunjoon Shin, "The Birth of 'Rok': Cultural Imperialism, Nationalism, and the Glocalization of Rock Music in South Korea, 1964-1975," *positions: east asia cultures critique* 18, no. 1 (Mar 2010): 199-230.

勵創作性質的，較少論及音樂表現的層次。

參照於台灣 1960 年代、1970 年代乃至於到 1980 年代仍爭論不休的「我們的音樂」、「我們的歌」、「我們的本土性」，韓國在 1970 年代透過搖滾樂所展現的是，外來的和民族的（國家的）界線在音樂操演上進行融合與翻轉。與前述提到的日本和沖繩的狀況比較，所謂的搖滾樂、西方形式的音樂操演之轉化與融合在地性，除了音樂文化翻轉與深化的角度，某方面也許可以說原本由基地娛樂文化所培養的音樂表演者，因為基地消費形態的轉變、越南戰爭的結束，需要尋找新的、在地的閱聽眾而摸索的出路。但是某方面來說，我們也可以說這是音樂表演者將文化想像的視線，從帝國的視線移開轉向面對在地而創造轉化的音樂樣貌。

對於美軍基地在日本、沖繩、韓國的影響，我們可以知道美軍基地文化由「隔絕」到滲入當地民眾生活的過程。這個過程簡單來說包含：軍事基地圈地、介入基地所在地的軍事政治經濟結構、佔地後使得當地生活圈實際改變等過程，同時以軍需娛樂文化（支持戰爭運作的娛樂文化）、美國青年文化、現代化的慾望生活方式遮蔽了「改變」過程。也是二戰後美國主義所主導的新帝國化、新殖民地化的過程，同時是音樂文化的發展不那麼浪漫地、不那麼**只是音樂地**改變世界的證據。⁴³ 因此，我想說的是，對於重新思考戰後冷戰期間美國西洋通俗音樂如何進入台灣的通俗音樂社會空間、透過甚麼機制配置，再尋索它們如何發生於此地並且成為當前通俗音樂展演不可或缺的形式，是企圖更趨近現實地去面對美國主義透過流行音樂文化體現在台灣戰後歷史的痕跡。但是亞洲區域和美軍基地連續視角的提出，是為了提醒，台灣的社會歷史文化變化和發展不是單獨的，也不是只看著「美國也有」，而是得同時面向沖繩、韓國、泰國、越南等所無法切割的亞洲，因美國所主導的軍事、戰爭帶來的文化而共同經歷的冷戰聽覺歷程。

三、面對有聲音的第三世界／亞洲歷史經驗，兼及聽、做音樂的物件：作為第一世界「唱自己的歌」的亞洲後備加工廠

就是在這樣的暮春裡的一個傍晚，林武治君吃過了晚飯，便取了他的**吉他**坐在門前的樹下，抽完叨著的半截香菸，便撫琴輕唱起來。那是一隻出色的琴。米黃的顏色，靠近共鳴洞的邊兒已經有些掉漆了。那自然是隻老貨色。它的胴體有些橢圓的形式，**不若現今美式的那樣潑辣**。然而這毋寧更加近乎純粹

⁴³ 如果純就音樂形式與操演（實踐）而論，以及為批判美帝而批判，我們也同樣的在複製「美帝」、「美軍」圈地發展其「本土」文化於別人的地上的結構化邏輯，導致無法更充分挖掘歷史的更多面向，甚至矛盾地無法有機回應與轉化反思機制。

拉丁的血緣，平添一份西班牙的鄉愁之感吧。琴聲圓而且沈，柔而且實，彷彿六根絃裡宿著六條幽靈一般。可惜的是武治君的趣味不高。加以他來自南部鄉下，唱的固然是東洋日本流行歌，彈奏也是東洋風的。

——〈蘋果樹〉，1961，陳映真⁴⁴

……不過六〇年代是剛開始要有點社會實踐的時間點，比方說我們聽披頭四的歌，我想那個應該是實踐吧！儘管那是外來的，是熱門音樂，可是不管怎樣，那個總是作為一種反抗的姿態；那個反抗，是不是真的有一些積極的作用先不講，但就作為一個異端，也算是一種實踐、反抗。

——施淑，2009⁴⁵

1965年後〔我們〕對美國新聞處受不了了，還去和費禮談。……反越戰在當時是一個人選邊的指標。……當時你在台北的路上常常看到年紀輕輕的黑人美軍大兵，快快樂樂的到台灣度假，然後一個個被送到戰場去送死。

——丘延亮，2013⁴⁶

以上三段引文所想要描述的是，當進入 1960 年代，是台灣「文藝復興」（1960-1975）的初期以及美軍電台已經開播 5 年以上，當時處於台灣的年輕人跟美國傳過來的「本土」流行音樂（西洋熱門音樂）產生什麼關係。從日據時期 1937 年出生且中學時期也學吉他唱歌的陳映真小說看來，我們可以體會到他從歷史「後街」的角度出發，「吉他」這個戰後青年承轉美國文化的工具牽引著過往的殖民聲音記憶。除了〈蘋果樹〉（1961）的林武治，吉他琴也是〈將軍族〉（1964）中當外省老樂師對著小瘦丫頭說起大陸家鄉故事時伴奏的樂音。⁴⁷ 從

⁴⁴ 引自：陳映真，〈蘋果樹〉，《陳映真小說集〔1959-1964〕1：我的弟弟康雄》（台北：洪範書店，2001年10月初版），頁143。陳映真原發表於1961年11月《筆匯》二卷第11、12期合刊。此段引文粗體強調為筆者所加。

⁴⁵ 此為施淑於「陳映真：思想與文學會議」（新竹交通大學，2009年11月20-21日）最末場「討論與對話」的發言。見：吳欣潔、林家瑄、蘇淑芬錄音整理，〈討論與對話〉，陳光興、蘇淑芬編《陳映真：思想與文學》（下冊）（台北：台灣社會研究雜誌社，2011年11月初版），頁683。此段引文粗體強調為筆者所加。

⁴⁶ 引自筆者的座談筆記，為丘延亮於「沒有校園的民歌」座談（台北立方計畫空間，2013年12月21日）與「草原民歌」座談（台北國家圖書館藝術視聽中心，2013年12月28日）提起的，身處於1960年代的時空進行「民歌採集」工作的部分心情，以及他和同道們怎麼受不了當時主導性的美國文化。粗體強調為筆者所加。

⁴⁷ 見：陳映真，〈將軍族〉，《陳映真小說集〔1959-1964〕1：我的弟弟康雄》（台北：洪範書店，2001年10月初版），頁181-202。

施淑和丘延亮所回憶的 1960 年代音樂記憶，所體現的是美國所帶來的大量文化已讓部分開始自覺的青年感到「不適」，但是同時他們又在美國的文化中感知到反抗與反叛的異質力量（1960 年代台灣仍處於高度文化與政治戒嚴）。陳映真曾在 1978 年《夏潮》舉辦的「民歌座談會」（1978 年 5 月 13 日）提到：

我在中學二、三年級的時候學彈吉他，對西洋音樂瘋狂萬分。那個時候西洋音樂剛剛來到，台灣電視尚未出現，是透過收音機裡雅舍主持的節目學習。唱了幾十年，我以為一直就這樣唱下去了。可是我非常歡喜地發現，彈美國式的吉他，唱主要以美國為來源的那些歌的年輕人們——他們彈得非常好，也唱得非常像——到頭來，他們終於發現了：需要自己的歌，需要有自己的東西。唱別人的東西總是沒有辦法來滿足自己內心的寂寞。⁴⁸

由以上 1960 年到 1970 年代對「美國來的音樂」在台灣的描述，我們可以觀察到其在感受經驗層次的變化。本論文所探論的三位研究對象，雖然在 1949 年之後出生，但是也經歷了相似的過程，他們也是陳映真所說的彈唱吉他非常好的年輕人們。

從上段的描述中，電台節目、收音機、吉他是「承轉」美國來的音樂的主要工具，除此之外當時（特別是 1970 年代中期之後）的手提式收錄音機、錄音帶已經進入國產普及且價格更便宜的階段。聽音樂、做音樂的工具普及化又跟 1965 年後美援終止，但是進而美資工廠／技術進入、日資工廠／技術進入的依附型產業經濟結構的形成有關。以吉他、收錄音機、錄音帶來說，當時台灣從北到南幾乎都有製造工廠，先以美日品牌的需求訂單為主「加工出口」以「銷售全球」，也供應美日當地的需求，後慢慢擴及內銷台灣。可以說，當時這幾件和聽音樂、做（自己的）音樂最相關的物件產業也參與了「六十年代以後台灣經濟對美日深度附庸化的關係」⁴⁹。以下將簡要地描述這三種對當時年輕人來說最重要的聽／做音樂物件在台灣的產業製造狀態，以及對美軍電台的軍需和軍事性質進行補述，這一組物件的社會和跨國關係也是進入本文研究對象創作和精神世界的重要物質線索。

⁴⁸ 引自：本社，〈民歌座談會記實〉，刊於《夏潮》27 期（1978 年 6 月），頁 60。

⁴⁹ 引自：陳映真，〈七十年代黃春明小說中的新殖民主義批判意識：以《莎啞娜啦·再見》、《小寡婦》、《我愛瑪莉》為中心〉，薛毅編《陳映真文選》（北京：三聯書店，2009 年 12 月初版），頁 173。

1. 吉他

1970 年日美合作投資的「高雄山葉」樂器製作在高雄加工出口區設立生產吉他的聯合工廠，主要外銷北美。雅歌樂器在高雄橋頭設立樂器工廠，日本河合樂器提供產製技術，製造吉他外銷歐美。1971 年統計，外商向台灣訂購吉他已達一個月 5 萬支，依此數據每年可因生產吉他獲得外匯 300 萬美元，同年台灣已出現官辦「樂器製造訓練班」。1974 年《經濟日報》報導，台灣已於 1973 年樂器貿易大幅出超：「在一九七三年美國進口的一百六十三萬支吉他中亞洲國家製造的產品即佔九五%，其中自日本輸入者計有八十六萬支，自韓國輸入的計有三十萬支，自我國輸入者達三十五萬支以上。」⁵⁰ 1974 年 6 月報載，當年吉他外銷將超過 70 萬支。1975 年雅歌樂器撥出其生產的一部分吉他，以外銷原價供應青年學生需求。1978 年《經濟日報》載：「樂器公會參觀軍事工廠，主要是觀摩槍托的生產情況，由於槍托的外型與吉他相似；該團將與軍方工廠交換意見，以期對國內電子樂器吉他的生產方式，有所裨益。」⁵¹ 1978 年，電吉他在台灣已起步生產。1979 年統計，台灣吉他製造業有 50 餘家。

2. 收錄音機與錄音帶

1970 年台灣已推出國產卡式錄音機（如：力生牌），同年中（ROC）日合作的泰和音響公司生產的卡式錄音機全部外銷美國。1972 年《經濟日報》載：「錄音機在過去被認為是奢侈品，問津的人很少。自從卡式錄音帶問世以後，由於輕便耐用，效果純真，把錄音機帶給了大眾。」⁵² 此時新力牌推出專為學生設計的錄音機，一台售價 2100 元。同是 1972 年，《經濟日報》載：「卡式錄音帶，目前國內仍無法製造，多由日本進口。」⁵³ 1976 年，億昌塑膠由西德與日本引進機械儀器，採國產原料，製造匣式錄音帶盒、卡式錄音帶盒，號稱已達國際標準，並外銷中東和東南亞。1978 年《民生報》載：「據中華民國有聲出版事業協會統計，目前國內卡式錄音帶每月銷售量約一百二十萬卷（含地下工廠部分），唱片銷售量約八十六萬張。」⁵⁴ 1980 年，台灣第一家設廠產製錄音帶的美錄斯公司已行銷世界 52 國，其 1976 年創業時由美國買進機器，從西德進口基帶，當時已可月產 110 萬捲，價格是進口貨一半。1980 年《民生報》載：「以往唱片與音樂帶的銷售數量之比約為五比一，目前已進展到二與一之比」，以及

⁵⁰ 經濟日報，〈我國樂器貿易 去年大幅出超〉，《經濟日報》，1974 年 3 月 11 日第 4 版。

⁵¹ 經濟日報，〈商業社團[相關新聞]〉，《經濟日報》，1978 年 6 月 8 日第 9 版。

⁵² 經濟日報，〈星期櫥窗[消費新聞]〉，《經濟日報》，1972 年 5 月 28 日第 9 版。

⁵³ 經濟日報，〈使用卡式錄音帶注意事項〉，《經濟日報》，1972 年 6 月 2 日第 9 版。

⁵⁴ 民生報，〈卡式錄音帶日益普遍 唱片會被淘汰嗎？〉，《民生報》，1978 年 10 月 24 日第 11 版。

廠商提到：「盜版音樂帶最常採用韓國進口的 MEDIA 卡式帶，及國產的美錄斯帶」。⁵⁵ 1981 年，之前產品行銷全世界的台灣製幸福牌手提收錄音機開始在台上市。到了 1986 年，國產收錄音機廠商全台已有 15 家，且百分之九十以上的產品皆外銷。

由以上概述的資料可以得知，整個 1970 年代中後期大致上是聽唱片的工具由聽黑膠唱盤轉向聽錄音帶的時代。從當時年輕人喜愛的《愛樂之友》、《音樂與音響》等音樂雜誌，還有一般報刊常常刊登怎麼挑選錄音帶、收錄音機，以及產品廣告和如何自行修理等資訊，可以得知錄音機（帶）世代（也是唱自己的歌世代）形成的物質工具基礎。另一個參照指標是：1977 年李雙澤過世後其友人錄製且在特定地點販售、「地下」流通的「李雙澤自彈自唱集」是錄音帶製品，1979 年新格唱片發行的楊祖珺專輯還是黑膠唱盤。

3. 台灣美軍電台節目供應鏈補述

一般而言，二戰後美軍電台的音樂節目與排行榜節目受到台灣當時青年的喜愛已是不需多解釋的事實。其相應的影響是台灣當時許多電台，包括軍中、警察電台自製了介紹西洋音樂與熱門音樂的節目，也使得許多主持節目的主持人享有名氣。但是台製的節目在當時播送「新歌」的速度都遠遠不如美軍電台，其因 AFNT 所播送的節目盤帶與音樂唱片走的是軍用運輸（軍郵）。當時廣受喜愛美國流行音樂的閱聽眾喜愛的《愛樂之友》雜誌常常不定期刊登美軍電台一週的節目表，並曾對當時在電臺裡工作的美軍職人員進行採訪。《愛樂之友》採訪曾指出⁵⁶，電台設立之時，設備全由美國運來，而越戰全盛時期台中和台南都有單獨作業的分台。出任美軍電台的播音員只要是美軍服役人員都可以申請，通過測驗後再到印地安那州的國防情報學校接受 10 週專業訓練，再分派任務。台灣美軍電台是太平洋區司令管轄，總部在加州，節目補給靠軍郵，每星期的節目總能準時收到。當時他們所使用的唱片是由在美軍方的唱片製造廠專門為美軍電台製作，且不得外借使用。電台所轉播的體育新聞和每日新聞是由海底電纜從加州傳至菲律賓，再由微波系統傳到台灣陽明山的電台再廣播出去。1979 年 AFNT 停播後，在台的美軍播音員一位調往大阪美軍電台，一位調往漢城（首爾）美軍電台。

⁵⁵ 松明，〈盜版音樂帶品質粗劣 常播放易損音響器材〉，《民生報》，1980 年 1 月 30 日第 8 版。

⁵⁶ 以下的內容均參考：陳以正，〈美軍電台與時光隧道〉，《愛樂之友》10 期（1976 年 12 月），頁 48-52；陳瑋崙，〈AFNT Part IV〉，《愛樂之友》22 期（1977 年 12 月），頁 102-108；編輯部，〈美軍電台何去何從〉，《愛樂之友》38 期（1979 年 4 月），頁 127-129。

四、與黑名單工作室王明輝相遇開啓的反思聽覺「核心現場」⁵⁷

如果說通俗音樂的文化研究從來沒有學科學術上的專有理論，而是因時因地因人而交互實踐生產的關於聲響、音樂的社會關係之研究。那麼且讓我以最近幾年對於通俗音樂的經驗-思考展開討論。

2012 年

2012 年底，我在觀看完從做黑名單工作室為主題的碩士論文⁵⁸開始而相識（2006 年至今）的王明輝所做的聲音-行為藝術表演《不在場證明》之後，寫下了以下這段文字：

2012 年 11 月 10 日夜晚，王明輝（台灣音樂製作人、黑名單工作室創辦人）與瓦旦塢瑪（台灣泰雅族原住民行為藝術家）所合作的聲音-行為藝術《不在場證明》於台北市某一處由舊公寓所改裝的展演空間登場。這場將近半小時的表演行動，觀眾在漆黑裡所「看到」的內容是牆壁上投影著瓦旦塢瑪的正面臉部表情。瓦旦本人坐在舞台中央的椅子上，觀眾看到的是他的側身側面，他維持著正低頭刷著（或看著）手上的智慧型手機。整個場景的背景聲音，是王明輝所製作的混雜著世界各地不同語言所播報的新聞片段，間歇雜訊聲，一小段混進了舞曲的節奏（清晰可辨的是當時正紅的韓國 PSY 的 Kpop 金曲〈Gangnam Style〉的節奏），依稀人們在各自熟悉的語言裡可以捕捉到戰爭、鎮壓、暴力、謀殺、美國、帝國、台灣、中國、亞洲、911、自殺…等字詞。表演的最後一幕，突然有人拉開遮住的窗簾，試圖引導觀眾觀看被放置在此表演場地落地窗外的地球儀。這次表演結束後，現場有許多討論。有些人說，太抽象了，不像他以前製作的《抓狂歌》（1989）、《搖籃曲》（1996）那麼好懂，疑惑他究竟想表達甚麼。

往前一個星期 11 月 3 日，在台灣舉辦了第三屆以獎勵流行音樂創作為目的的金音獎，頒發「傑出貢獻獎」給黑名單工作室。王明輝與另一成員陳主惠

⁵⁷ 「核心現場」的提法受陳光興的啟發。陳借用韓國歷史研究者白永瑞所提出的「核心現場」，標示東亞區域在歷史現實之中「衝突矛盾的場域」作為思想運動聚焦問題的場所，陳以「核心現場」為方法整理了其在 2010 年以後在亞際思想連帶中所碰撞體會的「殖民主義」創傷和困境。見：陳光興，〈幾個核心現場：「萬隆／第三世界六十年」筆記〉〔未出版〕，發表於「殖民亞洲：東亞批判雜誌會議」（香港嶺南大學，2015 年 5 月 30-31 日）。白永瑞曾這麼提出：「時空矛盾凝聚的地方也就是核心現場了。」詳細可見：白永瑞，王艷麗譯，〈從「核心現場」探索東亞共生之路〉，刊於《人間思想》7/8 期（台北：人間，2014 年夏·冬季號），頁 104-114。

⁵⁸ 筆者的碩士論文：《王明輝與黑名單工作室：台灣新音樂生產的第三世界／亞洲轉向》（新竹：國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2007 年 1 月）。

上台領獎。當王明輝發表得獎感言時，陳主惠手持「核廢遷出蘭嶼」、「捍衛祖靈，拒絕遷葬」和「拆美麗灣」等小字報表達抗議訊息。王明輝的致詞內容提到了：「我們正處在一個科技資本主義的網路時代，**舊時代的音樂產銷機制已被瓦解**。在一片暗淡中，自主音樂的創作空間似乎越加寬闊，這或許是可期待的一線希望吧！**音樂是一種神秘的文化力量，它必須在新思考中實踐，年輕的一代請加油！**」⁵⁹ 這一次的行動-訊息，透過報紙、電子媒體以及網路，範圍不大不小的傳播開來。

對比王明輝的這兩次行動，一次以「聲音製作」衝撞現實，一次以「言詞表述」伸張感受和異議。它們某種程度來說，都很抽象，也都很接近現實，同時體現了王明輝一直思考的問題——如何透過音樂傳達思想。

王明輝對於我來說，大概是從青春期以來我所崇拜以及通過流行歌曲、影音而有著「感情上」互動的歌手、歌星、樂團之外，有著實際互動交流的台灣通俗音樂生產界人士（如果我們對於通俗音樂界的界定不只是暢銷與流行的話）。那也是我首次以思想的角度來看待與書寫通俗音樂的實踐與實作，因為在我大部分的認知上，聽音樂、感受音樂多半是和休閒、情感的內外在宣洩有關。對於其相關知識、歷史的蒐羅也是從「感受」開始，我從未想用「思想」這個看似嚴肅些的用詞看待它。就像一次永遠做不完的作業，我在做完碩士論文之後，好像無法結束，反而才開始了碩士論文所提出的轉向「第三世界／亞洲」的命題。所以某種程度來說，我一直走不出來這樣的「侷限」，而且每每思考著新問題或回想一些關於通俗音樂與時代、社會的問題時，常會想起和王明輝的對話以及一起討論過的問題。暫時既然無法解開這個「魂結」，我所想的自救或說自我除魅的方法，除了曾經想過放棄關於通俗音樂的研究之外，好像只能是更深化在這個過程中所激盪與累積的情感與思考。

對於王明輝與黑名單工作室，除了思考的牽繫，我一直耿耿於懷的是在完成碩士論文之際（2007年），他已提起的正在動黑名單工作室的第三張專輯至今沒有下落。這幾年間還是持續聽到他自己說或別人提起還在進行的消息，再到知道他透露過這張專輯將以「反美」為主題。我無法知道這張專輯遲遲沒有下落的更多原因，但是在期待之餘，也思考著以音樂的實踐表達「反美」的如何可能。會有這個疑慮是，在台灣批判學術研究或具反省動力的文化氛圍中，對於反思美國在二次戰後成為影響世界龐大的帝國、資本或文化帝國主義的聲音並不少見。但是以亞洲和東亞區域作為比較的範圍，這樣的批判動力或思考因

⁵⁹ 見王明輝與筆者通信，2012年11月13日。感謝王明輝提供致詞全文，這裡只引用了部分。粗體強調為筆者所加。

子似乎沒有帶動或成為台灣日常生活意識「運動」的一部份（也包含知識與社會運動），換個簡單的說法是，為甚麼「反思美國主義」在台灣，無法展開更「在地式」的討論？如果我們不滿足於老是以「那是美帝的支配」、「這後面一定有 CIA 的策動」、「這背後一定有美國的陰謀」如此推斷式但又無法否定的陳述，那麼更富於解釋性、現實性的內涵會是甚麼？

這讓我想起 2011 年王明輝參與王墨林的劇作《再見！母親》（韓國工人全泰壹自焚四十週年紀念製作），在做音樂設計時他選用了溫柔低沈的男性聲樂表達的〈阿里郎〉（아리랑，韓半島民謠）作為劇場落幕的背景音樂聲響。當時的劇後座談，苦勞網孫窮理對導演王墨林提問：「你說這個劇作是亞洲的觀點，可是為甚麼最後出現的音樂仍是韓國的〈阿里郎〉？」出了劇場後，我問王明輝對這個問題的看法。他淡定的說，在此劇於韓國製作期間，他對〈阿里郎〉這首在韓半島流傳好幾百年的民謠做過一點考察並與韓國朋友討論。他決定讓《再見！母親》這個「亞洲的」故事最後還是感性地座落於（回到）「韓國」——同時也座落於「韓半島」的歷史。再次對照於《不在場證明》讓觀眾覺得抽象的感受，也就是說觀眾無法很直接的感應他的表達，但是對王明輝來說他企圖在該演出中呈現當國際事件發生時各方說法（出現過的聲音），企圖由他所選集並製作設計的聲音「讓美帝國的樣子跑出來」。之於觀眾的「抽象感受」，我想的問題是，這是否也呈現了難以「找出」（locate）美國的徵兆？我認為相對於王明輝世代對於美國影響的認知明確與批判具體，於我而言，我知道這個問題重要，但是始終覺得無法調動切身的感知來重新認識。這個問題不僅是王明輝及其世代所面對的，可能還是長長的這一段台灣戰後歷史所需要重新面對的。但是該怎麼重新打開開關？

2013 年

此時將時間軸轉向於 2013 年 12 月，在這一個月當中在時間上因為兩場關於 1960 年代「民歌採集」的座談（詳後），我進行了 50 年的「穿越」。先從最近身的關於聲音地景的變化說起，新竹市的玫瑰唱片在同年 11 月底宣告苦撐了十幾年不敵虧損，宣告歇業。曾位於台大誠品附近的大眾唱片則是從地佔一、二樓到僅剩二樓到不知道何時悄悄地消失於公館的街景，更別提位於師大夜市商圈在 2013 年 6 月因為不健全的表演空間相關法令與都更問題不得不歇業的 Live House「地下社會」（1996-2013）。這些「變化」也許只是王明輝所說過的：「我們正處在一個科技資本主義的網路時代，舊時代的音樂產銷機制已被瓦解。」所體現的徵狀之一。的確，大眾、流行、通俗文化的影音型態、聆聽觀看形式、內容，因為數位科技的近用更大眾化與網路化，我們「看起來」似乎不太需要進行太多空間上的勞動、移動就可以欣賞與取用音樂。這不僅使得你

更接近許多你未曾到過的地方的音樂聲響，還使得你可以跨越時間與蒐集的困難在網路上聽到音樂愛好者分享 1950 年代、1960 年代甚至更久遠的「音樂」。

以上的「時空壓縮」效應還包含產生彷彿讓人「時空錯置」的音樂類型聆聽的新族群。例如：大陸 80 後的大學青年學生有不少人喜歡 90 年代的「新台語歌」，他們知道林強，他們喜歡這些更勝於「小清新」類型的「國語」（台灣）流行音樂，而這也代表通俗音樂裡的語言始終不是「跨界」最大的問題。除此之外，我還聽過不少大陸時下的年輕人喜歡台灣 1970 年代的現代民歌，他們視楊祖珺為偶像，而原住民歌手胡德夫對大陸許多知識青年來說早已不陌生。調查了一下他們怎麼聽到這些歌的，大多是經由現今大陸非常普遍的音樂平台介面，如：蝦米音樂網(xiami.com)、QQ 音樂(y.qq.com)、網易雲(music.163.com)，而他們之中也大部分都讀與看過臺灣樂評著名寫手馬世芳的音樂評介文字。以上跨時代、跨世代、跨地域樂迷主體的產生，也部分說明流行／通俗音樂文化形式的流動性是跨歷史的，但某方面來說也可以是容易去歷史的，例如：如果 1970 年代台灣的青年民歌黏貼上 1960 年代到 1970 年代反共親美戒嚴的歷史，而當時中國大陸則經歷文化大革命與抗美援朝等歷史過程。新時代、跨地域的聆聽主體該怎麼面對這不同樣的「歷史經驗」，而這些「歷史」對於流動中的通俗音樂來說又是無法置「聲」事外的現實和記憶，縱然它們的面貌因為個人、集體、身份等差異而展現不同的面貌和痕跡。

於 2013 年 12 月 21 日舉辦的「沒有校園的民歌」座談（立方計畫空間主辦）與 2013 年 12 月 28 日舉辦的「草原民歌」座談（交通大學亞太／文化研究室主辦）則是不約而同地都從 1967 年 7 月到 8 月間由許常惠和史惟亮帶隊的「民歌採集」運動談起，這是台灣戰後相當重要的一次不僅是藝文的也是關於民族音樂的一次大規模重要行動。這兩座談，一個是從戰後台灣的通俗音樂與聲響運動之現代性與本土化歷程出發⁶⁰，一個是以陳映真為線索重訪 1960 年代藝文思想、氛圍的角度出發觸及「民歌採集」運動。然而，不如穿越戲劇般的浪漫與奇幻，每一次關於討論通俗音樂、聲響和歷史、時代的關係時，最難的就是透過文字之外的方式「設身／聲處地」想像當時的人為甚麼做、聽、採集、寫、唱那樣的音樂。我在這裡所想表達的是，雖然新傳播科技的發展已使得通俗音樂可以跨越地理邊界和語言比前網路化時期做更大的交流和流通，但是通俗音樂的生產所承載的歷史變動與時代，包含的是一種難以透過「重複」、「蒐集」聽聲音迄及與捕捉的，聲音與音樂所共存在的曲折歷史，以及地方感與所在感。

⁶⁰ 參考：〈「沒有校園的民歌」講座〉〔網宣〕，「聲音與時代」系列講座（台北立方計畫空間，2013 年 12 月 21 日）。[網路資料]來源：<http://thecubespace.com/projects/sound-and-era/non-campus-folk.php> [查詢日期：2016 年 7 月 10 日]

暫且擺開現今民族音樂學與傳統藝術史研究的角度，重新回溯以史惟亮於 1962 年於報刊上發難的「我們需要不需要有自己的音樂？」為行動起源的這一場民歌採集行動，還包含了許常惠、史惟亮等人「保存與創新」民族音樂的構想。⁶¹他們是作曲家，一方面想蒐集作曲的資源素材，一方面則在「反思台灣／中國的音樂生活受西方太大的影響」想要搶救民間音樂資產，於 1966 年到 1967 年間開始行動。在後續的影響上，1978 年在企業界人士蕭炎增的資助下組成「民族音樂調查隊」，此次採集不只限於民歌還擴及民間音樂。⁶² 1977 年，由 1960 年代民歌採集隊所發掘的屏東貧農說唱歌者陳達受邀到台大附近稻草人咖啡駐唱，以及受現代民歌運動緣起地之一淡江大學邀請演唱。⁶³ 林懷民《薪傳》(1978) 創作採用了陳達唱的恆春民謠，黃春明⁶⁴、李雙澤⁶⁵等書寫關於民謠隨想的文章，均提及陳達。再到，1994 年由何穎怡等人企畫發起水晶有聲出版《台灣有聲資料庫全集》，此次田野音像的採集與解嚴前後（歐美）新音樂浪潮和本土化意識不無相關，卻也遙遙呼應 60 年代、70 年代的民歌採集且再收錄此兩波採集的部分成果。

這麼一個流水帳似的陳述，相信對於台灣戰後通俗音樂、民歌發展之研究有所涉獵的人都略知一二。這前前後後的鋪陳我只想提出一個問題，我們如何從聲音科技、傳播便利之中重新捕捉聲音、通俗音樂的產生與移動、地理環境的關係？簡單來說，我認為現代化、科技進展所預設的便利、聲音的流動與流量的現代性中，我們同時一直在失去、喪失關於聲音、音樂、歌謠發生的地景與場址，包含某些聲音可以生產的結構性因緣。這種地景、地方感在聲音-移動中聯繫性的逐漸減弱，將使得我們對於聲音、音樂的記憶除了流通載體、網路介面之外，越來越沒有日常生活中現實空間的投射之處，這也關乎聲音-聽覺的構成之公眾性（publicity）與民族性（nationality）。又如，我們該怎麼理解諸如在 1960 年代時陳映真藉由小說〈蘋果樹〉裡林武治所彈奏的吉他琴所觸及的聲音（記憶）與新舊殖民、冷戰文化交錯的軌跡，丘延亮所說的對美新處「受不了」（見前面引文）以及越戰體現在台灣的景觀，該如何理解這些關於時代的聲音註腳與機制？這份研究也試圖回應這些思考並補回聲音交錯的個人記憶。

⁶¹ 參考：陳映真，〈悲觀中的樂觀：訪問許常惠·史惟亮〉，收入《陳映真作品集 7：石破天驚〔訪談卷：陳映真訪人〕》（台北：人間出版社，1988 年 4 月初版），頁 1-17。原刊於《文學季刊》6 期（1968 年 2 月 15 日）。

⁶² 參考：徐麗紗，《傳統與現代間：許常惠論著研究》（彰化市：彰縣文化，1997）。

⁶³ 參考：張照堂，〈陳達歲月〉，收入羅悅全編《噪音翻土：戰後台灣聲響文化的探索》（台北：遠足文化，2015 年 5 月初版），頁 56-61。

⁶⁴ 參考：黃春明編著，《鄉土組曲：台灣民謠精選》（台北：遠流，1976 年 4 月初版）。

⁶⁵ 參考：李雙澤，梁景峰編，《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版）。

2014 年

於 2014 年 2 月到 4 月間的展覽「造音翻土—戰後台灣聲響文化的探索」提供了另一種重新思考與進入戰後聲響文化、生產的角度，其中最令我注目的是與戰後到 1970 年代重疊的「控管與隙縫」展區的擺置與對歷史的詮釋角度。⁶⁶ 進入台北展區二樓整個展覽的第一個子展區「控管與隙縫」，即看到擺置著查禁歌曲書籍《查禁手冊》的隔牆，牆的另一面是大型的 LED 電視以開放喇叭播放的陳界仁錄像作品〈帝國邊界 II—西方公司〉(2010)。參觀時，我發現二樓(第一大展區)和三樓展區(第二大展區)的交織點⁶⁷，站在三樓的展區入口往下望，映入眼簾的是〈帝國邊界 II—西方公司〉。在這整個展覽局部的空間安排上，〈帝國邊界 II—西方公司〉是「控管與隙縫」的展覽作品，它的作用在於以當代的視角批判形成這個處於 1960 年代至 1970 年代聲響空間的戒嚴體制與美援文化冷戰結構。相對於同個展區展出的聲響「物件」：「歌曲遭禁唱片」、「熱門音樂唱片」、熱門合唱團照片，以及需要在現場以耳機才能聽的陽光合唱團歌曲。〈帝國邊界 II—西方公司〉以黑白視覺錄像、擴音喇叭裝置，傳送出影片當中主角「陳先生」藉由「承載」、「拾撿」父親遺物踏過如歷史棄置物集中營的廢墟工廠「西方公司」，並陸續遭遇幾位被歷史淹沒(遺忘)的軍人、工人。在展場中所感受到的聽覺效應是，影片持續傳出的一股綿延的、不易察覺的低音，但是當陳先生腳踩踏過堆置的破舊門窗時玻璃碎裂聲尖銳刺耳，站在展覽現場隱隱約約可以聽到從同層展區的後方另一個子展區「聲響翻土」傳過來陳達彈奏月琴吟唱的歌謠。

也許是策展單位在將戰後聲響的「歷史」空間化、檔案化的有意安排，「控管與隙縫」子展區作為台灣戰後聲響文化探索的第一個入口，在色彩繽紛的展覽唱片牆以及與當時美國流行文化相關的雜誌、書籍，對映的是歌曲禁令與〈帝國邊界 II—西方公司〉以黑白視覺卻擴音的音響系統。如此勾勒與再建構和當時主流傳播的聲響文化位階「倒反」的場景，彷彿述說與質疑在此空間中除了當時主要流通的流行聲響還有難以言明與被檢查的情感與秩序。回到這個戰後早期的「自由中國」(ROC)聲響歷史中，以主流通俗音樂來看有象徵西方—美國流行音樂的熱門音樂(又名：風靡音樂、暢銷音樂)、國語流行歌曲、台語流行歌曲、山地唱片，以民間音樂的挖掘來說又有戰後第一次的「民歌採集」工作。但是，這個藉由「當代」藝術策展檔案化現在看來似多音的聲響空間，其所交織的社會意識內容，轉化為通俗音樂創作意識的材料呈現在大眾的聽覺之前，卻是要到 1970 年代末之後。這個在地實作軌跡的延遲，對比的是我們聽覺

⁶⁶ 此次筆者觀展日期 2014 年 4 月 10 日。

⁶⁷ 第三大展區在地下室。

貼近美國本土生產與創作音樂的「等速」。

1950 年代至 1970 年代台灣西洋熱門樂團所操演的尚無在地語言的音樂實踐，以及 1970 年代中期後確立的以美國現代民歌（西洋民歌）所中介的「民歌手」作為戰後新生代自我實現的表達。來自民間的聲音所呼應的「在地／鄉土／本土」又以「陳達民謠」作為象徵，但是陳達的音樂性在當時很明顯的是無法參照表現在以吉他和弦為基調的現代音樂表現裡。我認為這是冷戰聽覺所帶來的阻隔。美國（美援）在此時空所扮演的文化秩序與自由之音的角色，早已遮蔽我們聽覺的象限，不使我們自由，尤其遮住了我們聽見第三世界的耳朵。在亞洲區域內部效應上，這也遮住了我們怎麼聽與海峽對岸聯繫的歷史記憶，先放棄使用「內戰」、「反共」、「戒嚴」的詞彙，在聽覺的視線確實少有〈將軍族〉（1964）中三角臉為大陸家鄉記憶伴奏的吉他音階。

這是美國主義體現在聲音-聽覺層次給我們的歷史生活帶來的侷限和困境。美國的確於二次大戰後持續影響著包含台灣在內的亞洲與世界，影響擴及知識生產上的現實問題，也深層刻畫了我們文化的主體性。如果台灣戰後的聲響文化曾經於冷戰時期遭遇美國聲響文化系統的翻攪，那麼重新面對這逆與合的軌跡，也是重新面對與聽覺、音樂創作息息相關的感受問題。不同於批判知識生產脈絡中對於思潮與意識型態的反思進行清理需偏向理性的判斷，美式的、好聽的熱門音樂、西方多樣的通俗音樂滲入台灣戰後聽覺文化與音樂實踐的軌跡，難以化約地進行意識型態式批判和分析。因為聲音同時指向慾望和身體，因此因人而異。這也是本研究指向了人的生命軌跡所面對的研究限制和挑戰。

台灣並不像鄰近的沖繩、韓國，至今仍有遼闊佔地的美軍基地存在，但是別忘了當時台灣美軍電台所播放的美國熱門歌曲唱盤就是由冷戰航線上的軍機直接送達的，航線通向帝國也通向戰場和駐軍所在的亞洲／第三世界，卻不搬運航線範圍土地上難兄難弟彼此的哭聲。如果我們不把台灣戰後的歷史發展孤立看待（孤立看待是反歷史的，以及拒絕創造性），至今我們的思維與聽覺頻道仍大部分依存在冷戰連續線上。因此，探論成長於冷戰年代李雙澤、楊祖珺、黑名單工作室王明輝的思想與音樂交織的生命軌跡，同時預備了挖掘與面對台灣歷史主體位置的第三世界性質。是把亞洲／第三世界的音響（sound）推到我們聽覺歷史平面的時候了！⁶⁸

⁶⁸ 這裡提出「聽覺歷史平面」受王墨林的啟發，他將「劇場」視為一座歷史的「平面世界」，在當中與身體、空間、時間相關的死亡、記憶、創傷、幽魂得以召喚顯現。本文認為「聽覺」亦可作為一探究歷史與記憶的平面。可參考：王墨林，〈身體·平面·世界〉，收入《哈姆雷特機器詮釋學》（台北：黑名單工作室，2016 年 11 月初版），無頁碼。

第三節 方法與章節安排

方法

本研究在音樂的感受層次受到：牙買加巴布·馬利(Bob Marley, 1945-1981)的雷鬼樂(Reggae)、沖繩傳統民謠(Shima-uta, 島唄)與「新沖繩之歌」(Uchinaa Pop)、岡林信康 1960-1970 年代的民謠搖滾、南韓 1970 年代民謠與搖滾樂、泰國 CARAVAN 樂團 1970-1980 年代「生活之歌」(Songs for Life)、越南鄭公山(Trinh Cong Son, 1939-2001)越戰寫實民謠的影響。在音樂的表現上他們多與本文的台灣音樂工作者一樣受到西方／美國 1960-1970 年代民謠(Folk Song)與搖滾樂(Rock and Roll)的影響，而玩起音樂，但是在內容與精神上他們卻因為所面對的社會情勢與歷史現實，透過音樂創作了直面社會的旋律和聲音。他們曾經透過音樂面對的歷史和現實有的根植於他們社會內部的底層，有的來自於他們所處的國家與民族位於世界階序的狀態，處於新舊殖民主義與種族歧視主義交鋒——即第三世界。或許之於西方與美國，他們做的音樂、唱的歌多是某種樣版的翻版，但是仔細一聽，你會發現他們的音樂有的早已脫離西方的樂理承接了在地的音樂調性與節奏，甚至細讀他們的歌詞你更會找到第三世界之間肝膽相照的血淚現實與情感共鳴，那多是西方的樣版鮮少倫理性地承載在音樂裡的內容。筆者在分析、感受本文的研究對象之音樂作品的同時，也遇見了從巴布·馬利到鄭公山，他們作為第三世界音樂的線索有的來自筆者的聽覺路徑，有的來自本文研究對象的牽引。依此，本文有部分無法完全文字化的分析與主導意識來自參照了他們的音樂所交織的情感與思想，也讓他們的音樂相互參照作為解除冷戰遮蔽的方法之一。

在把握本文的三位研究對象之思想與精神面貌的方法上，主要參照：一、為貼近本文三位研究對象成長與形構冷戰聽覺的時代(美軍電台 1954-1979；台灣文藝復興 1960-1975；越戰高峰到結束)，以閱讀陳映真的小說，特別是 1959-1979 年的作品以理解台灣社會處於冷戰、戒嚴、新舊殖民的精神狀態，特別是其書寫越戰與美國主義的小說。二、以(音樂)創作作品進入作者深入的精神或現實世界，同時進入歷史和文化在個人身上刻畫的張力與矛盾，這方面參照了王曉明探論魯迅等 20 世紀中國小說家的創作心理障礙之方法⁶⁹，以及陳光興對陳映真小說的去殖民／第三世界閱讀方法。⁷⁰ 三、在理解音樂作為一種有別於文字的聲音與情感歷史文本為前提，參照：通俗音樂研究學者安德魯·F.

⁶⁹ 王曉明，《潛流與漩渦：論二十世紀中國小說家的創作心理障礙》(北京：中國社會科學出版社，1991 年 10 月初版)。

⁷⁰ 陳光興，〈陳映真的第三世界：狂人瘋子精神病篇〉，陳光興、蘇淑芬編《陳映真思想與文學》(下)(台北：台灣社會研究，2011 年 11 月初版)，頁 575-632。

瓊斯 (Andrew F. Jones) 將聆聽作為一種迴路的探析音樂、歌者和時代關聯的方法⁷¹；作家張承志對好友歌手岡林信康音樂歷程與轉折的長時間觀察與貼身「解說」⁷²；坂井洋史將岡林信康當作為一參雜多樣與複雜敘事的「記號」(特別指向日本社會與亞洲的遮蔽結構)之「聆聽方法」。⁷³ 依此，本文以聆聽三位音樂工作者的音樂作品(履歷)作為探論其思想與音樂實踐的關鍵，但仍關注其重要的精神活動與社會參與。因此，除了音樂作品，本文也搜集和解讀其重要著作和曾經接受的採訪，以及進行深度訪談。⁷⁴

章節安排

藉由以上各節的討論與回溯，本研究以通俗音樂的生產通向聲(身)在殖民亞洲／第三世界所遭逢的，以二戰後美國主義為開啟徵兆的「冷戰聽覺」想像結構。這是同處於此想像與意識再生產結構的台灣，它聲(身)在殖民亞洲／第三世界的聲音、情感與精神的面貌。至今，這段啟動「冷戰聽覺」的歷史亦尚未終結，它是「過去」但是也從未離開「現在」。那段重疊著新舊帝國殖民視線、冷戰、美國在亞洲參與的戰爭、反共戒嚴的歷史，而貼近全世界青年耳朵的民謠、搖滾樂，到現在已經是各地當代音樂生產內容，但是這股音樂形式所曾主／被動攪動的文化與意識形態的鬥爭卻仍未止息。

為了進入與描繪這段主要形構冷戰聽覺的二戰後歷史階段(1960-1970年代)，本研究將進入三位成長於冷戰年代的音樂工作者的生命軌跡，他們是：李雙澤(1949-1977)、楊祖珺(1955-)、黑名單工作室王明輝(1953-)。他們同成長於的相同的時代，也是當時流行的美國熱門音樂、民謠、搖滾樂的喜好者進而是創(唱)作者。在他們的聽覺與音樂生產軌跡當中，我們可以發現他們身歷音樂所思考的歷史與社會問題，或身處在地與世界的歷史與社會轉折之處透過創作／製作音樂表達情感和思想的声音。他們是音樂愛好者、歌手、音樂創作者與製作者，同時也是「知識份子」。經由他們的聽覺經歷，我們可以感受到他們身上的冷戰聽覺「印記」，因為自身移動的軌跡與冷戰戒嚴體制的動搖而轉

⁷¹ 安德魯·F·瓊斯 (Andrew F. Jones)，索馬里、姚華譯，〈迴路聆聽：音樂片、曼波和華語世界的 20 世紀 60 年代〉，李禮、方翌編《歷史學人 01：“強盜”資本家？》(北京：中信出版社，2015 年 5 月初版)，頁 224-257。

⁷² 張承志，〈解說·信康〉，《敬重與惜別：致日本》(北京：中國友誼，2009 年 1 月初版)，頁 174-197。

⁷³ 坂井洋史，許司未譯，〈被嚴拒的“敘事”：岡林信康、張承志或亞細亞的陰影〉，刊於《熱風學術》8 輯(上海：上海人民出版社，2015 年 5 月初版)，頁 189-233。

⁷⁴ 本文僅訪問了王明輝。

變。遭逢被遮蔽的歷史與現場，使得他們重新開始反思與重寫與冷戰聽覺相涉的歷史記憶，此「後來再遇到歷史」的歷程不僅解構冷戰聽覺的制約性並帶來創造力。除此之外，希望讀者由他們的聽覺經歷、音樂創作介入社會的方式，去感受到第三世界／亞洲的情感與精神世界。本論文接下來的內容將由以下四部分展開。

第二章由李雙澤的音樂書寫、遊記隨筆、小說的重新探論與解讀，探看其經歷與思想活動中的「第三世界／亞洲」文化視野。這個視野不僅包含著華人移民／台灣-帝國（上國）-殖民亞洲的歷史動線，也是李雙澤主要的精神活動：繪畫、書寫、唱作歌曲的同時所感受與企圖介入的現實和問題。這也企圖指出 1970 年代「唱自己的歌」運動，尤其是李雙澤與友人們的「新歌」所潛伏的第三世界去殖民動力。

第三章以承接「唱自己的歌」文化運動之精神為歌手的楊祖珺為線索，探論 1970 年代民歌運動的後續效應。從她的民歌手軌跡，可以感受到以歌聲·行動尋找社會基礎的聲音場景，跟隨著她的路徑我們也跟著走進 1980 年代黨外運動的現場至今。楊祖珺的特殊性在於她幾乎從未進入過通俗音樂商業體制，以唱民歌、組織民歌演唱會、製作黨外錄音帶面對了戰後台灣累積至 80 年代的重要社會與政治議題，即是冷戰／分斷／戒嚴社會狀態。既使時空轉變，她仍延續這一股精神至今。

第四章由王明輝在解嚴初期創辦的黑名單工作室談起，探論其創作與製作的台灣新音樂作品《抓狂歌》（1989）與《搖籃曲》（1996）介入冷戰戒嚴史與本土化意識形態結構的音樂實踐意義。王明輝作為跨足非主流與主流的音樂製作人和創作人，其透過黑名單工作室製作的音樂提出台灣通俗音連結亞洲／第三世界聲音與歷史的可能。他於 2000 年之前開啟的 Nature High Asia 音樂製作計畫與 2010 年之後逐步參與的劇場音樂設計，亦是思索亞洲／第三世界的延續，此歷程中他也不斷顧盼聽覺-記憶裡的冷戰和戒嚴印記。

最後，提出面向「唱自己的歌」的亞洲／第三世界作為開放式的結論以及重新想像聽覺經驗的起點。在這部分簡短介紹了，同聲（身）在冷戰-殖民亞洲也共享冷戰聽覺經驗，並以音樂走出不同思想與實踐路徑的：沖繩的喜納昌吉（Kina Shoukich, 1948-）、南韓的金敏基（김민기, 1951-）、日本的岡林信康（Nobuyasu Okabayashi, 1946-）、泰國的 CARAVAN 樂團（1974-）、越南的鄭公山（Trinh Cong Son, 1939-2001）。如此的擺置雖說出於筆者的意圖，但卻是試圖在此文字空間勾勒：李雙澤、楊祖珺、王明輝與這幾位同處於亞洲內部不同區域卻因為聽覺與音樂實踐而有著相互參照·連線的可能。

第二章

重探李雙澤思想中的「第三世界／亞洲」文化視野： 思想與歌無法同步的困局

我送你出大屯 看那大屯高又高 我又送到大河邊 看那大河長又長
像那大河長又長 我們吃苦又耐勞 像那大屯山高又高
我們堅強又勇敢 我們堅強又勇敢 我們吃苦又耐勞
我們希望有一天能夠重聚在老營地 我們的老營地
是滿山花盛開 那杜鵑花是我 那杜鵑花是你
那杜鵑花是我 那杜鵑花是你 我們永遠在一起 一起開遍了老營地

——〈送別歌〉，1977，詞曲、演唱：李雙澤¹

一個嗓門沙啞的漢子從海峽到異國的街巷 二十八年歲月叫做流浪
踏鄉愁成遊子的腳步 走回杜鵑花和泥巴
根群脈動的鼓聲 自祖先的土地傳下 鋤頭知道 大屯山知道
歌手啊不再是孤兒鳥 落單的臭皮匠
八千里路迢迢的山河 青春的火焰燃起合唱
歌手啊 把額頭拋向太陽 唱自己的歌回鄉

——〈給你歌手〉，1977，丁零²

1977年9月10日，才剛從菲律賓旅遊好幾個月後回淡水，在6月到8月間完成十來首「新歌」的李雙澤（1949-1977）在淡水興化店海濱因救一名溺水的外國人而溺斃。³他所寫的新歌之一〈送別歌〉，是一首「對淡江畢業生的

¹ 引自：李雙澤詞曲、演唱，〈送別歌〉，收錄《敬！李雙澤唱自己的歌》（台北：野火樂集製作；參拾柒度製作有限公司發行，2008年12月初版），此專輯為目前收錄最完整的李雙澤與友人的合作、創作、改寫詩作譜曲為「新歌」的專輯，有些曲目為李雙澤1977年自錄錄音帶遺作重製，有些為友人於不同年代或近年新歌手重新演唱版本。收錄於此專輯的〈送別歌〉的歌詞，你皆為「妳」，但這首歌初次發表時，以及歌詞的情意並不特別指向某性別主體，因此本文引用時，改為「你」。

² 丁零，〈給你歌手〉，刊於《淡江週刊》697期（1977年10月24日）第2版。

³ 參考：梁景峯，〈李雙澤與新民歌〉，收入梁景峯、李元貞編《美麗島與少年中國：李雙澤紀念文集》（台北：李雙澤紀念會，1987年9月初版），頁68-70。

祝言」⁴，歌詞內容以他最愛也最熟悉的「家鄉」淡水之景觀為背景，搭配著歡快與略微激昂的節奏。然而這首歌如今聽來，更像是李雙澤寫給捨不得他突然離世的朋友們的歌。歌中「我們的老營地」就像是李雙澤生前與淡江校內外的好友、藝文人士，因為各種原因與愛好而相聚與談論所思所想的場址「動物園」（位於淡水思源街的一處民宅）。〈送別歌〉裡，李雙澤以感情充實與樂觀的歌聲表達「我們永遠在一起 一起開遍了老營地」⁵。

1977年，尚未罹患弱視且在台北找工作的台東排灣族詩人莫那能，因到淡江尋友結識王津平而認識李雙澤。他們常常一起在淡水閒晃，莫那能跟著李雙澤一起畫畫、喝酒、唱歌，也唱李雙澤新編的歌。李雙澤遇難後，莫那能接到通知趕到了台北殯儀館，請管理員拉出屍體櫃見老朋友最後一面，依照排灣族的習俗他以唱歌「歡送」朋友。莫那能唱了李雙澤教他，但也引發過兩人「原住民與漢人」衝突而吵架的「新歌」〈美麗島〉，接著下一首想唱的是原住民的歌〈美麗的稻穗〉，但才唱了兩句就被管理員制止且趕走。⁶在隨著李雙澤的告別式、紀念演唱會、紀念文集出版與自彈自唱歌曲集錄音帶義賣，李雙澤還來不及公開發表的新歌〈美麗島〉與〈少年中國〉一同進入此時鄉土文學論戰的波瀾，且接著挑動廣電檢查機制的戒嚴神經。然而，這些「新歌-遺作」，這些已經（或來不及）公開發表詞曲、已有（或來不及）錄成自彈自唱錄音帶的歌，一樣都是李雙澤對自身與所處時代所提出的問題「歌從哪裡來？」最深刻與最大聲的回應。

李雙澤於1949年出生於香港，許多介紹他的文章記載著他是祖籍福建晉江人，父親為菲律賓華僑，小學五年級隨母親來到台灣台北就學、生活。⁷他從國小到大學的求學經歷，主要在台灣完成，期間曾於1975年到1976年間往返西班牙與美國學習繪畫，1977年到菲律賓探親與旅遊，於1977年9月10日於淡水海濱過世。李雙澤短暫的一生，最為後來的人們所持續關注的是他於1976年末於淡江文理學院⁸校園內民謠演唱會現場所倡議的「唱自己的歌」事件，以及此事件和台灣現代民歌運動發展所產生的關連。然而，李雙澤一生的關懷與創

⁴ 張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》（台北：時報文化，1994年8月初版），頁126。

⁵ 李雙澤詞曲、演唱，〈送別歌〉，收錄《敬！李雙澤唱自己的歌》（台北：野火樂集製作；參拾柒度製作有限公司發行，2008年12月初版）。

⁶ 見：莫那能口述，劉孟宜錄音整理，《一個台灣原住民的經歷》（台北：人間出版社，2014年8月修訂初版），頁124；139-140。

⁷ 李雙澤於香港出生以及小學五年級移居台北的資訊，參考：杜守正，《唱自己的歌：探討李雙澤在台灣民歌運動中的意義》（宜蘭：佛光大學藝術學研究所碩士論文，2009年7月），頁21。杜守正撰寫碩士論文時，曾電話訪問李雙澤的二姐李雙飛，確認李雙澤於1949年7月14日出生於香港。

⁸ 本章所提的「淡江」均指「淡江文理學院」，於1980年改制為「淡江大學」。

作的展現，除了唱歌、寫歌，還涉及繪畫、攝影、寫作、建築等領域。藝術家林惺嶽與李雙澤在 1976 年的夏天在西班牙馬德里相識，在西班牙相處了三個多月一起遊歷許多地方。林惺嶽這麼描寫過李雙澤的形象：

做為一個天涯遊客，阿弟⁹遨遊的裝備，最令人注目的是他的相機、吉他與工作型牛仔褲（那是一種延伸至前胸而配有肩帶的牛仔褲）。

相機代表他對視覺藝術的嗜好，吉他象徵他對作曲與歌唱的熱衷，工作型牛仔褲則意示著他踏實工作的幹勁。實際上，阿弟的興趣與才華是比上述三個範疇更多方面的。¹⁰

李雙澤穿著工作型牛仔褲帶著相機、揹著畫架、彈著吉他或拿著筆記本的身影，深植許多友人或認識他的人們心中。¹¹ 在許多緬懷、指出這般李雙澤形象的同時，一併指出的是這多重的形象與創作工具和行動與他怎麼思考與「做什麼樣的人」的關連。與李雙澤的民歌、畫作、攝影相比較，他的書寫也不少，且文字裡所展露的思緒理路往往與他所著手的創作形式是連帶的，但至今仍很少人做比較進一步的討論。在李雙澤過世的這一年（1977 年），他所發表的文字包含：小說、報導、翻譯、散文、音樂評論、新歌詞曲等類型。¹² 根據梁景峯在李雙澤過世後所趕忙編輯成書的《再見，上國：李雙澤作品集》（1978）當中，〈編輯說明〉提到：「本書作品大致分成『小說之部』和『報導之部』。當然，有幾篇不容易歸類，因為『虛構』和『報導』的成分和觀點參融在一起。」¹³ 李雙澤的書寫風格，的確有「虛與實」無可劃分的特色，例如：擺放在「小說之部」的〈終戰の賠償〉（1977）與「報導之部」中好幾篇關於菲律賓的現地、歷史報導的互文性相當高；擺放在「報導之部」的〈假若蘋果們 is 長在松樹們上〉（1977）則以嘲諷、隱喻成

⁹ 根據林惺嶽（出處見下個註腳），「阿弟」是李雙澤的家人對其稱呼。李雙澤有三個姐姐，在家中排行老么。

¹⁰ 林惺嶽，〈行吟歌手：記阿弟〉，收入梁景峯、李元貞編《美麗島與少年中國：李雙澤紀念文集》（台北：李雙澤紀念會，1987 年 9 月初版），頁 78-79。

¹¹ 可見：金惟純，〈李雙澤的中山先生畫像〉，收入梁景峯、李元貞編《美麗島與少年中國：李雙澤紀念文集》（台北：李雙澤紀念會，1987 年 9 月初版），頁 45-50；蔣勳，〈七〇——〉，收入楊澤編《七〇年代：懺情錄》（台北：時報文化，1994 年初版），頁 109-114；王文進，〈七〇年代淡江行〉，收入楊澤編《七〇年代：懺情錄》（台北：時報文化，1994 年初版），頁 63-69。

¹² 在李雙澤唯一文字書寫集中，編輯者梁景峯將文章以「小說」、「報導」兩個部分歸納，再以主題分類，然筆者認為仍可再細分為：翻譯、散文、音樂評論等。

¹³ 參考〈編輯說明〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁二。

分相當高的筆觸，讓人讀來更覺得接近小說。

在李雙澤至今唯一一本文集《再見，上國：李雙澤作品集》，我們可以發現這一本收集李雙澤在 1972 年到 1977 年過世前的書寫、公開發表過的文字，無論形式如何，都飽含著他對現實與歷史的提問、思考的痕跡與感情。本章將集中討論李雙澤留下來的書寫文字當中，關於搖滾樂、民謠與歌的思考，試圖從他的思考脈絡化他的新歌創作，將他從當前過於符號化的在 1976 年「淡江民謠演唱會事件」（後簡稱「淡江事件」）中「拿著或砸了可樂瓶」的形象中解放，嘗試找尋他「行動」前的線索。此外，李雙澤除了討論音樂的書寫之外，在他遊歷異國（西班牙、美國、菲律賓）而寫下的報導、小說中也常流露他的音樂感知，以及觀察到當地的聲音，甚至將自己所熟悉的音樂、歌帶入他正經歷的異國-世界中。本章也將解讀這些切面與他的音樂思索之間的關係。最後，試圖從李雙澤的歌、書寫的世界中去理解他所見（攝影、繪畫）、所思（精神歷程）、所行（遊歷與實踐）。

第一節 歌從哪裡來？——李雙澤對冷戰聽覺的自我解構

……多年來的教訓，使我曉得該把「中國」和「傳統」分開了，該把「現代」和「西方」分開了，我想登高一呼：「中國就是我，現代就是我！」

——〈淡江·淡水和我們〉，1974，李雙澤¹⁴

做人要做什麼人喔 做人要做自由的人 做人就要做自由的人
走路要走什麼路嘿 走路愛走光明的路 走路就要走光明的路
唱歌要唱什麼歌叻 唱歌就要唱前進的歌 唱歌就要唱前進的歌
愛人要愛什麼人 愛人就愛自己的人 愛人就愛自己的人

——〈方向〉，1977，詞曲：梁景峯；演唱：梁景峯、李雙澤¹⁵

¹⁴ 李雙澤，〈淡江·淡水和我們〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978年9月初版），頁134。文章資訊說明：此篇為李雙澤於1974年7月27日於永和寫給李元貞，後曾發表於《淡江週刊》577期（1974年8月3日）。本章所有李雙澤所寫之文章的資訊說明皆摘錄自梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》之〈作品資料說明〉，頁283-290；筆者均比對過該文章初次發表刊登處之資訊；為增進「時間感」，本章所引李雙澤所寫文句皆標註初次發表年份。

¹⁵ 摘錄自：梁景峰詞曲、梁景峯與李雙澤演唱，〈方向〉，收錄《敬！李雙澤唱自己的歌》（台北：野火樂集製作；參拾柒度製作有限公司發行，2008年12月初版）。此處所引的〈方向〉，應為梁景峯與李雙澤於1977年的合作，但不知何故，李雙澤在生前並未公開發表，過世後此歌詞曲也未收在其相關紀念文集。但於1987出版的《美麗島與少年中國：李雙澤紀念文

根據李雙澤於師大附中時代相識的好友李乾朗的回憶，他在初中就開始學吉他，在大學聯考前到補習班上課太納悶時，甚至兩個人躲在最後一排聊「吉他音樂」。李乾朗提到：「一九六九年到淡江數學系之後，他的興趣投注到民謠上面，他常彈奏些新學來的曲子，狄倫的抗議歌詞深深地打動他，他還在淡江水瓶座刊物上推薦這位民謠音樂的承先啟後者。」¹⁶ 由此可知李雙澤玩吉他、唱歌、關注音樂至少有十年以上的時間，足以和他學習繪畫的時間一樣，由青少年時期延續到青壯年時期。在李雙澤於 1977 年從菲律賓遊歷回淡水後與朋友所作、所唱 10 餘首新歌之前，我們可以由他以筆名、本名所作的音樂書寫、樂評，探看他對於音樂的想法。至過世前其所完成與發表的音樂書寫見下表。

李雙澤音樂書寫文章列表

篇名	原刊登資訊	備註：除特別說明外，文章均收於《再見，上國：李雙澤作品集》（1978）
搖滾樂由西到東	筆名：苦雨 ¹⁷ ；發表於《淡江週刊》485 期（1972 年 4 月 17 日）第 3 版	
年青人的民謠搖滾樂	筆名：苦雨；發表於《淡江週刊》487 期（1972 年 5 月 1 日）第 3 版	
美國民謠之父：吳迪·格斯里	筆名：苦雨；發表於《淡江週刊》489 期（1972 年 5 月 15 日）第 3 版	
從搖滾樂談到民謠再談到搖滾樂	本名；發表於《淡江週刊》492 期（1972 年 6 月 5 日）第 3 版	

集》中，可於金惟純與毛鑄倫的追悼文章中得知〈方向〉已於李雙澤生前創作完成，並私下公開演唱過。而關於 1970 年代現代民歌運動的相關研究也甚少提及此歌。這首歌在李雙澤所演唱的歌曲裡也是特別的，它主要以台語演唱，在最後三段以國語、客家話混唱。我認為〈方向〉這首歌充分的展示了李雙澤倡議「唱自己的歌」展現了塑造「新人」、「新文化」、「新精神」的潛在意圖，歌中有一句歌詞「弑人要弑什麼人 弑人就要弑大壞人」，以客家話演唱，在李所身處的戒嚴時期，如果此歌公開，該會觸動當局敏感神經。

¹⁶ 李乾朗，〈記吾友雙澤：一個勇於點燃自己的人〉，收入梁景峰、李元貞編《美麗島與少年中國：李雙澤紀念文集》（台北：李雙澤紀念會，1987 年 9 月初版），頁 38。

¹⁷ 未查到有任何研究或資料說明李雙澤為何以「苦雨」作為筆名，唯一可聯想線索是 Bob Dylan 有一首歌叫“A Hard Rain’s A-Gonna Fall”（1963），許多人翻譯做「苦雨降下」或「苦雨就要降下」。

狄倫是誰？—談關於音樂與音響創刊號上狄倫文化一文的幾個問題	本名，與高志中合著；發表於《淡江週刊》538期(1973年8月20日)第3版	收於作品集時未註明合著者
從畢業生談保羅·賽門	本名，發表於《淡江週刊》547期(1973年10月31日)第3版	未收於《再見，上國：李雙澤作品集》
這一代年輕人的流行音樂	本名；發表於《明日世界》2期(1975年2月10日)，頁54-55	同上
查爾士·艾弗思的音樂：寫在他出生一百年之後	本名；發表於《明日世界》3期(1975年3月10日)，頁56-57	同上
歌從那裡來？	本名；第一次發表於《淡江週刊》662期(1976年12月13日)第2版，此時為12月3日民謠演唱會「淡江事件」後；第二次為李雙澤於1977年9月10日過世後，重刊於《淡江週刊》693期(1977年9月26日)第3版	第一次發表時，文末註記寫於1976年11月30日，同版面配合著李雙澤以筆名「好勢李」 ¹⁸ 畫的小格漫畫(一根香蕉拿著麥克風)，畫中寫著：「『香蕉』音樂會」、「什麼是香蕉」、「潮流？」、「I like to teach this world TO SING」
民歌·民歌·民族之歌	本名；發表於《明日世界》27期(1977年3月8日)，頁51	此文寫於菲律賓，其他皆寫於淡水、台北。刊登於期刊時搭配陳達的照片

(比對與製表資料來源：《淡江週刊》、《明日世界》、《再見，上國：李雙澤作品集》；製表：本研究)

李雙澤在1970年代初期即在台北幾處頗負盛名的民歌西餐廳、咖啡廳演唱，如：幸運草、哥倫比亞商業推廣中心、稻草人。¹⁹ 在他與胡德夫在1973年底「一起努力著要做自己的歌，要唱自己的歌」²⁰之前，他已針對搖滾樂、「美國的民謠」

¹⁸ 「好勢」是李雙澤西班牙名「José」的中文化，「José」發音如台語發音的「好勢」。

¹⁹ 見：李雙澤，〈歌從那裡來？〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978年9月初版)，頁260-264；舒國治，〈台北游藝〉，收入楊澤編《七〇年代：懺情錄》(台北：時報文化，1994年初版)，頁15-29。

²⁰ 李雙澤，〈歌從那裡來？〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978年9月初版)，頁261。

等主題，在《淡江週刊》上發表他的看法，其中有一篇更是針對非校園刊物《音樂與音響》創刊號上對於狄倫（Bob Dylan）的討論所提出的「反應」。或許，我們可以以李雙澤於 1975 年至 1976 年間遊歷西班牙與美國學畫的時期作為分界，對於其音樂書寫中所展現的對音樂的觀察與反思進行梳理。

在李雙澤於 1972 年到 1973 年發表的五篇關於西方搖滾樂與民謠的評論與感想中，我們可以發現他不僅對於民謠有興趣，且對搖滾樂的接觸與體會也非常深。除了一般以為的他關注狄倫（Bob Dylan）的音樂，他還關注披頭（Beatles）、保羅·賽門（Paul Simon）、吳迪·格斯里（Woody Guthrie）等人的音樂與創作。大致上來說他將 1960 年代、1970 年代的民謠與搖滾樂，甚或兩者之間交互的影響視為「當代」西方年青人的音樂、所思所行的一部分，並且比一般樂迷更深入地去了解與分析音樂類型的流變，並提出他對個別歌者的理解與批判。

他在〈搖滾樂由西到東〉(1972) 提出搖滾樂的「混合」特質與「世界性」：

搖滾樂對於西方青年來說是生存的一部份。在一九六五年，喬治·哈里遜（George Harrison）研究印度音樂以前，搖滾樂可以說完全是西方產物，由民謠、鄉村歌曲、黑人音樂所組成的混合體！²¹

……

一九七一年，「披頭」中的兩人：喬治·哈里遜，林戈·史塔，和狄倫以及印度琴（Sitar）大師，為救濟孟加拉難民在紐約舉行了一場演唱會，這次演唱會，以人道主義為目標，表現出了搖滾音樂從業者對社會的責任感，也使搖滾樂成為一種歐、美、亞、非文化的混合體，這也可以說是一種真正世界性的音樂。²²

在這裡他特別指出了在 1965 年披頭的成員喬治·哈里遜（George Harrison）研究印度音樂（使用西塔琴），以及 1967 年披頭成員「前往印度冥思」之後，搖滾樂已不再完全是西方的產物了，且包含印度和中國的思想與音樂元素。他以 1971 年披頭等人與印度西塔琴大師在紐約舉辦的慈善演唱會為引，提出搖滾音樂和社會責任之間的關係，並正面的看待東西樂手合作某種程度展現了音樂內在的混合性與歌者樂手的串連所體現的「世界性」。

²¹ 李雙澤，〈搖滾樂由西到東〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 246。

²² 李雙澤，〈搖滾樂由西到東〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 248。

在〈年青人的民謠搖滾樂〉(1972)當中他則提到：

任何一個成年人想獲得有關「代溝」間較為完整的信息，都應該注意聽聽民謠搖滾樂，而且很可能他也會從其中享受到很大的喜悅。……如果你深入瞭解這種音樂，你就能夠瞭解年青人所思所行。²³

……

……藉著民謠搖滾樂的歌詞和音樂節拍表達出他們的感情、理想、憤恨和不滿，這是真正屬於年青人的音樂。²⁴

在此文，他將「民謠搖滾樂」界定為傳達並瞭解年青人的想法、情緒、行動的「通道」。指出其構成便是「以民謠的歌詞韻味為主，再加上了搖滾的節拍」²⁵，並認為這是獨特的「現代音樂」。他也藉著引述國外評論家的看法肯定了狄倫(Bob Dylan)和披頭(Beatles)等，在他們的音樂創作中所展現的獨特性與藝術性，如提到：「狄倫是個才氣煥發、敏銳的抗議詩人，他自彈自唱，聲聲字字令人驚訝，感覺到一股濃厚的憂愁，有絕望也有一絲希望。」²⁶但是他並不是「不變」地，如同崇拜偶像般的只看到一個優秀的音樂人的優點，他對狄倫有所不認同的地方。稍後的一篇〈狄倫是誰？〉(1973)，他即是在更多人喜歡、談論狄倫的氛圍中與《音樂與音響》創刊號上報導狄倫的作者提出「商榷」，並且指出：

如果他〔狄倫〕是人道主義者，那一九七一年在為孟加拉難民義演的音樂會裡，他就不該成為唯一收取酬金的演藝者；如果他是社會主義者，他或許應散盡千萬家財，像彼特·西格和琼·拜茲一樣。他為藍領階級寫的抗議曲再多也不足以道出藍領的心聲，在本質上，他並不是藍領的一分子。²⁷

由這段文字即可看出李雙澤並不是全面的「認同」狄倫的創作與行動，在其他段落中他把狄倫與吳迪·格斯里(Woody Guthrie)做比較，他甚至指出狄倫成

²³ 李雙澤，〈年青人的民謠搖滾樂〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978年9月初版)，頁249。

²⁴ 李雙澤，〈年青人的民謠搖滾樂〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978年9月初版)，頁251。

²⁵ 李雙澤，〈年青人的民謠搖滾樂〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978年9月初版)，頁249。

²⁶ 李雙澤，〈年青人的民謠搖滾樂〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978年9月初版)，頁250。

²⁷ 李雙澤，〈狄倫是誰？〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978年9月初版)，頁259。

名過程中的某種「刻意性」。這也顯示此時期的李雙澤除了駐唱、繼續喜歡唱歌，他一面也持續吸收國內外對於民謠、搖滾樂的資訊與報導，並且慢慢的長出自己的理解方式，而不是只被動的接收資訊。他對狄倫的看法，也可看做他並不只是把歌手、歌曲獨立看待，他把歌手的行動、日常生活實踐也當作理解歌曲表達的一環。同時這也是對於狄倫所創作民謠之「原真性」(authenticity)的質疑。

在另一篇〈美國民謠之父：吳迪·格斯里〉(1972)中，我們可以發現李雙澤對於吳迪·格斯里是相對比較肯定的：

格斯里一生坎坷，命途多舛，但是在他無窮盡流浪的生活中卻滿懷著希望不停的歌唱和作曲。他十七歲開始就背著吉他到處流浪，用樸實無華的詞句與音樂唱出各地貧民窟的苦況。雖然格斯里一生漂泊，經常窮困得一文不名，而且所見所聞也都是艱苦的生命，可是他的歌曲仍然充滿著樂觀與進取，能使人無比振奮和積極向上。……²⁸ (粗體強調為筆者所加)

他讚賞格斯里以歌唱出貧民的生活狀況，「看見」艱苦的生命，但是還是唱著樂觀的、鼓勵人的歌(這也是李參與創作的「新歌」的基本精神)。他同時肯定格斯里「人道主義和坦誠刻苦的特質」²⁹影響了許多人，也提出「格斯里一生的努力，使得民謠音樂更深入了美國人民的生活之中，因此而更加熱愛自己的傳統和土地。」³⁰。如果把李雙澤對於格斯里的理解和認同跟往後李雙澤的種種實踐、歌曲創作意識做對照，可以發現他對格斯里的理解也隱含著自己能／想「唱出什麼樣的歌」的期許。

在〈從搖滾樂談到民謠再談到搖滾樂〉(1972)當中，我們可以發現有別於前面幾篇直接討論西方民謠、搖滾樂、西方歌者的文章，李雙澤開始比較「西方」和「中國」的民謠風格：

從西方看到我國，足可見影響民謠風格的因素，不外乎人文和地理。由此，也可大約看出名〔各〕民謠間音樂的各種類型。

所以，民謠的內容可以包括：遊戲(兒歌)、愛情(情歌)、工作生活(勞

²⁸ 李雙澤，〈美國民謠之父：吳迪·格斯里〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978年9月初版)，頁252。

²⁹ 李雙澤，〈美國民謠之父：吳迪·格斯里〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978年9月初版)，頁253。

³⁰ 李雙澤，〈美國民謠之父：吳迪·格斯里〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978年9月初版)，頁253。

動歌曲)、文學(詩人作品)、傳統(民族傳說、民間故事傳述歌曲)、宗教(祭典、禮拜音樂)。

這些歌曲，有的沒有作者，有的因年代久遠，作者名湮沒不可考，所以稱之為民謠，**寓作者為民衆之義！**

另有一類音樂，如今亦可視為民謠，那就是流傳之很久的流行音樂。³¹

(粗體強調為筆者所加)

在這篇，他除了整理、歸納民謠內容的類型，也提及「我國」的民謠以長江的南北、長城的內外所展現的曲調、風情的不同。同時溯及「白種移民」到了新大陸(美國)後因為人文、地理的改變產生了新的音樂風格，如鄉村歌曲，以及非洲移民的影響，也讓新大陸上的民謠增加了新的節奏與不同的鄉愁。我認為此處李雙澤對於中西民謠演變、質地的不同，以及共同性的思考，透露著他認為在「新的土地」、當下他所處的「中國」(台灣)，也可以產生「新的民謠」與「創作」不一樣的音樂。

接著在隔了三年後發表的〈這一代年輕人的流行音樂〉(1975)當中，我們可以讀到李雙澤對於二戰後美國流行音樂、西方流行音樂傳播到「世界各地」背後的政治經濟結構、軍事力量等因素的反思：

二次戰後，美國的流行音樂，隨著他們的經濟力量，政治力量，由他們的軍隊帶到世界各地。接著，搖滾樂來了(Rock“n”Roll)。和上一代所不同的，這一代的年輕人要參予這種外來流行音樂的活動。

是不是他們沒有憑藉？是不是他們沒有了根？是不是他們真的了解了這些音樂？還是傳播工具的污染太嚴重了？總之，從1958年以後，年輕人參予這種外來的流行音樂日益熱烈，同時當成了自己流行音樂的一部分，這是事實。……最近，許多人更切望著我們新的流行音樂的出現。也許，過去的那些日子是對西方流行音樂全盤接受的一個「五四」時期，但是不是到了掙脫的時候呢？是不是有人覺醒了呢？是不是有人在做了呢？更重要的，是不是我們還要抱著這些外來流行音樂的美麗外衣，想依著這些，剪裁出更好的新衣服？³²

(粗體強調為筆者所加)

³¹ 李雙澤，〈從搖滾樂談到民謠再談到搖滾樂〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978年9月初版)，頁255。

³² 李雙澤，〈這一代年輕人的流行音樂〉，刊於《明日世界》2期(1975年2月10日)，頁54-55。

有別於前面幾篇對於民謠、搖滾樂、歌者的評述，李雙澤在這篇文章當中以接近批判文化帝國主義的方式，提出美國流行音樂在台灣的流行背後所依附的結構機制，以及提出年輕人應該創造新的流行音樂。他把 1958 年之後，美國的流行音樂在台灣年輕人之間的流行以「五四時期」的全盤西化作為比喻，並認為該突破的時候到了。除此之外，他也在此文中提出台灣的青年不應該只依靠美國的音樂排行榜來喜歡音樂，而需要有獨立的判斷能力。

如果以李雙澤 1976 年從歐美遊歷回來，以回憶自己所親身經歷的民歌場景而寫下的猶如行動宣言的〈歌從哪裡來？〉(1976)³³，我們可以發現與 1975 年、1973 年以前他所寫的音樂評述相比，他的筆調是更形「基進」的。如文中提及某日冬夜，他和胡德夫練歌卻唱不出「自己的歌」的困窘：「是的，我們無能，我們這一代無法唱出自己語言的歌，多麼可恥的事，我們這一群人腦袋裡的音符詞匯真被強姦了！」³⁴ 在稍後的一篇他寫於菲律賓的〈民歌·民歌·民族之歌〉(1977) 當中，他則更明確的表明了「歌」是「民族文化」的一環，提出：「請不要忽略了帝國主義的另一形態的侵略——文化」³⁵。

在〈歌從哪裡來？〉(1976) 當中，李雙澤以像是譜寫樂章的方式，包含「前奏」、「我就是不行」、「有一瓢長江水流了起來」……「尾聲」以七個小段落書寫、記述他與歌、歌人之間的關係、心情。他提及胡德夫、洪小喬、楊光榮、楊弦等致力於唱自己的歌、整理民謠的歌者與場景，寫著「唱吧！是歌都可以唱，……」³⁶。他以筆唱出兒時母親唱的歌「嬰仔依依睏」³⁷，並想著「應該是回家的時候了」³⁸，以「回家」為橋接的段落，串連起的是他在美國格林威治村遇到的不識狄倫卻父祖三代都喜歡吳迪·格斯的少女，以及走在恆春的路上遇到一位父祖三代喜愛陳達的「阿督仔」：

³³ 此文標註寫於 1976 年 11 月 30 日；1976 年 12 月 3 日淡江校園舉辦民謠演唱會，李揸著吉他持著可樂瓶上台呼籲「唱自己的歌」並演唱數首歌曲；一週後《淡江週刊》662 期(1976 年 12 月 13 日)報導此演唱會上李的行動引起的討論與不同反應，李所寫此文亦首刊於此。

³⁴ 李雙澤，〈歌從哪裡來？〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版)，頁 262。

³⁵ 李雙澤，〈民歌·民歌·民族之歌〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版)，頁 266。

³⁶ 李雙澤，〈歌從哪裡來？〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版)，頁 262。這一段溯及尋找自己的歌，創作、唱民歌的歷程，我認為李雙澤也同時表達了，這一條路並不是靠某一個人走出來的，而是累積了不同人的力量。

³⁷ 李雙澤，〈歌從哪裡來？〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版)，頁 263。

³⁸ 出處同上。

李雙澤在格林威治村與少女的對話	李雙澤在恆春與阿督仔的對話
妳知道鮑勃·狄倫這個人嗎？ 不知道，他是誰？ 啊！那麼妳可知道有個唱歌的叫烏地·葛斯瑞吧？ 啊哈！我知道，我喜歡他，我父親喜歡他，我祖父也喜歡他；你聽，這是你的國土啊，這是我的國土，…… ³⁹	嗨，請問你知道有個人叫陳達的嗎？ 知道，我喜歡他，我父親喜歡他，我祖父也喜歡他，你聽：思啊想啊起…… ⁴⁰

（本表內容摘引自〈歌從哪裡來？〉）

這兩段分別處於不同段落，卻句式幾乎一樣的文字，跟其他段落一樣都有現實經歷的根據，只是這裡在恆春遇到「阿督仔」的段落讓這一篇〈歌從哪裡來？〉讀起來多了一些超現實的意味。以台灣一般民眾熟悉的用語、發音來解讀，「阿督仔」多指的是外國人，更明確的是指「西方的白人」。因此將這兩段文字對比，我認為在李雙澤的心目中陳達和烏地·葛斯瑞（Woody Guthrie, 吳迪·格里）是並列的。他們的歌、他們所唱歌謠的內容都和自身所經歷過的歲月、土地有著現實的關連，並且看見的、身處的是貧困與艱難的社會角落。對李雙澤來說陳達以月琴彈唱的〈思想起〉猶如吳迪·格里以吉他彈唱的“*This land is your land*”。如果這篇文章裡的「阿督仔」不是筆誤，或是李雙澤認識的人的偏名，這首他在西班牙、美國也拿起吉他唱過的〈思想起〉，是否也能如他在台灣知道的美國民謠“*This land is your land*”，〈思想起〉也能成為「阿督仔」知道也喜歡的「歌」？⁴¹

〈歌從哪裡來？〉由李雙澤寫於剛從美國回到台灣淡水後不久的 1976 年 11 月 30 日，也是幾天後 12 月 3 日淡江校園內所舉辦民謠演唱會發生「李雙澤淡江事件」的前夕。李雙澤在文章的最末寫著：

我要把這篇東西獻給前水瓶社的朋友們，並紀念第一次淡江民謠演唱會——那也是北區大專院校的第一次，更想告訴我們後面的人：我們曾經努力地走過一條「錯」的路。⁴²

³⁹ 出處同上。

⁴⁰ 李雙澤，〈歌從哪裡來？〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 264。

⁴¹ 雖已無法求證，但我認為李雙澤寫出與不同民眾相遇，問及陳達和吳迪·格里的場景，傳達了他對打破當時文化西化／美國化的失衡結構所抱持的樂觀地期待，也就是說投射了他認為總有一天各民族文化終能平等相待的理想主義。

⁴² 李雙澤，〈歌從哪裡來？〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 264。

如今，已難以詢問李雙澤，他所寫的「一條『錯』的路」意味著什麼。但是，可以確定的是在那次民謠演唱會上李雙澤對主持人陶曉清、演唱者們、聽眾的挑戰，引起了淡江校園內廣泛的討論，也引起淡江之外的校園、關注文化的人士注目，形成持續一段時間的討論氛圍，並對當時青年人創作通俗音樂的思考產生影響。李雙澤在「事件」後也開始譜曲、作詞，陸續和好友一起創作了好幾首新歌，並計畫在 1977 年 9 月開學舉辦新作品演唱會。⁴³ 我們也許可以把李雙澤這一組音樂書寫，看成他對淡江校園內、外拋出自己「怎麼思考歌的社會關係」（這社會關係亦包含對民族文化的思考）的過程——「此時」台灣青年（尤其高中以上）所喜愛的西方（美國化）音樂是怎麼形成的？怎麼傳播過來的？在戒嚴時期，青年文化如何將「音樂」轉化為介入社會與文化生產的反思力量。猶如他在 1974 年的領悟「中國就是我，現代就是我！」⁴⁴，他所提的「唱自己的歌」當中的「自己」即包含了他所面對的「中國」與「現代」。

由書寫頻率來看，李雙澤在 1975 年至 1977 年過世前，是各種思考、創作、行動能量最豐沛的時候。下一節，我將透過李雙澤的另一組文字，看看他在「淡江事件」前後走過什麼樣的路，進入什麼樣不同的世界，這些經歷也許並不直接滲入（顯現）他後來所創作的歌曲當中，但是這是他心靈世界重要的一面，我認為豐富與複雜化他對「自己」（同時是「現代」與「中國」）的認知。

第二節 〈阿第噢斯：再見巴可〉—〈阿金外史〉—〈終戰の賠償〉：李雙澤所身歷的帝國到亞洲所疊合的「第三世界」視野

也許有人會誤會我是個無政府主義，或世界主義，或社會主義，或共產同路人，或三民主義信徒，或享樂主義者，其實我什麼都不是，我更不是失敗主義者、悲觀者，也不是民族主義者，我希望做的，是一個藝術工作者，我主張的是平等的原則，自尊的、自省的，……

一九七五 菲郭拉城⁴⁵

——〈李雙澤書信選〉，1978，李雙澤⁴⁶

⁴³ 參考：李元貞，〈思想起：紀念雙澤〉，收入梁景峯、李元貞編《美麗島與少年中國：李雙澤紀念文集》（台北：李雙澤紀念會，1987 年 9 月初版），頁 55-57。

⁴⁴ 李雙澤，〈淡江·淡水和我們〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 134。

⁴⁵ Figueres：菲格拉市，西班牙巴塞隆納近郊城市。李雙澤亦稱為：菲郭拉城。

⁴⁶ 李雙澤，〈李雙澤書信選〉，刊於《雄師美術》91 期（1978 年 9 月），頁 148-149。

土地是我們的是祖先開墾的 土地是我們的 我們要團結幹下去
大肚深似海水清可見底 大度山不是臥龍崗 龍種早該絕
我們要好好學挖地 要深深的挖下去
好讓根群能紮實 從現在就要學挖地……
愚公一代 愚公兩代 愚公三代我們要永遠幹下去

——〈愚公移山〉，1977，詞：楊逵；曲、演唱：李雙澤⁴⁷

李雙澤在 1975 年至 1976 年間，曾以學作畫為由，遊歷西班牙、美國，在當時西班牙的加達倫良區（Catalunya，現為加泰隆尼亞自治區）菲格拉市⁴⁸（Figueres）住了快兩年。1976 年底回到淡水後，1977 年初又到父親的僑居地菲律賓拜訪親戚、旅遊近三、四個月。在他所留下的畫作中，未出國前他常常畫的是淡水與自家附近中永和的人間風景與民間建築。出國後，他的畫作增加了西班牙的建築、風光，以及紐約大都會的景象。異國的印象與帶給他心靈的感受還保留在他的書寫裡，他的書寫中，書寫於西班牙、美國、菲律賓的文章佔了一半以上的篇幅，其中不乏敘事較長、且具小說完整結構者。遊歷異國期間，他開始接觸攝影，留下許多幻燈片，紀錄著異國的社會風情，以及他所關懷的社會角落與眾生面貌。在這一節我將透過分析李雙澤的三篇異國書寫，剖析作為戰後一代他所關懷命題的面向，分別是：西班牙〈阿第奧斯：再見巴可〉（1976）⁴⁹；美國〈阿金外史〉（1976）⁵⁰；菲律賓〈終戰の賠償〉（敗戰的賠償）（1977）⁵¹。如果以「淡江事件」為分界點，寫於西班牙和美國的是「之前」，在菲律賓的是「之後」，李雙澤參與創作的「新歌」，大部分是在從菲律賓回來後發表。

他所書寫的「異國」並不全然在台灣／自身之外，其思緒的脈動與注視的

⁴⁷ 引自：楊逵詞、李雙澤曲、李雙澤演唱，〈愚公移山〉，收錄《敬！李雙澤唱自己的歌》（台北：野火樂集製作；參拾柒度製作有限公司發行，2008 年 12 月初版）。

⁴⁸ Figueres：菲格拉市，西班牙巴塞隆納近郊城市。李雙澤亦稱為：菲郭拉城。

⁴⁹ 李雙澤，〈阿第奧斯：再見·巴可〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 53-61。本文寫於 1976 年西班牙，生前未發表，後曾刊於《台灣日報》（1978 年 9 月 10-11 日）。

⁵⁰ 李雙澤，〈阿金外史〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 67-72。本文寫於 1976 年 10 月美國，曾刊於《夏潮》10 期（1977 年 1 月）。

⁵¹ 李雙澤，〈終戰の賠償〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 95-129。本文完成於 1977 年 4 月 12 日菲律賓馬尼拉市，生前未發表，後曾刊於《台灣文藝》革新號 4 期（1978 年 1 月），獲得 1978 年台灣文藝雜誌社主辦第 9 屆吳濁流文學獎，1980 年代曾被翻譯為日文版與韓文版。

深刻也往往反映了他心心念念的家鄉。在進入文章之前，我們先從攝影師莊靈的眼睛，看看李雙澤幻燈片所傳達的異國之情。我認為莊靈的感受簡要地勾勒了李雙澤的關懷與處於這三地的不同感受，以此作為進入文章分析前的梗概：

筆者見到的這批攝影，都是三十五糱的彩色幻燈片，大部分都是他在美留學、遊歐以及滯居菲律賓時的作品。雖然雙澤開始攝影的時間不長（據說只有兩年），對技巧以及主題的把握還在「探尋」和「嘗試」階段，但是通過這些作品，我們已能發現潛藏在內裡他那顆對「人類」和「生活」無比豐沛的同情與愛心；這一點正是今天國內大部分攝影家所普遍欠缺的觀念和情操。

在「漁村孩童」（彩）一作中，我們透過那幾個生活在菲島偏僻漁村裡幼小孩童的天真眼神，似乎已能直窺作者的心靈。而在「打漁去」和「村民」二作中，更可以感覺到作者對土地和生活的熱愛。另外，他的「麵包」和「西班牙兒童」兩作，雖然背景是歐洲，但是仍然洋溢著作者對窮苦者的同情，以及對「人」的關懷與愛心。⁵²

莊靈從李雙澤在西班牙、菲律賓的照片發現到他對人、土地、生活的關愛，且發現他紀錄「人」的部分是最為動人的攝影之一。在李雙澤的異國書寫中，同樣的也可以發現這三個主軸，但是又隨著他所到之處的歷史而各有故事情節。值得注意的是除了青年人是他一貫的關注對象，他到異國社會時特別關注是下層的、平民的生活現況，尤其是勞動者，他也喜歡徒步到非著名景點的窮鄉僻壤訪查。他雖也描寫社會「上層」，但是多注意到權力對下層的壓迫。然而，到了「上國」——他筆下在地球儀位置處於台灣上方的「美國」，莊靈在他的照片觀察出不同的氣氛：「……我們可以明顯的看出紐約街頭森冷的摩天巨廈、古老狹窄的舊街巷術，以及匆忙而各不相屬的人潮……對作者敏感年輕的心靈所帶來的震撼和壓迫。」⁵³ 我們同時可以在李雙澤的文字裡感受到他對西、美、菲這三個地方吸收到深淺不一的感情—歷史力道。

一、西班牙〈阿第奧斯：再見巴可〉：歐陸帝國下的陰影、西班牙內戰、加達倫良共和國的左翼政治犯

巴可（法蘭西斯哥·羅伯茲）是李雙澤到西班牙遊學，在加達倫良小城一家平民餐廳（一把叉小餐館）樓上租屋處「五把筆大畫室」認識的朋友，他是菲格拉市政府建設局的小職員，也是處於法西之間，被西班牙獨裁者佛朗哥聯

⁵² 莊靈，〈李雙澤的攝影：光的繪畫〉，刊於《雄獅美術》81期（1977年10月），頁86。

⁵³ 莊靈，〈李雙澤的攝影：光的繪畫〉，刊於《雄獅美術》81期（1977年10月），頁87。

合納粹聯軍併吞的加達倫良共和國人民的後裔。⁵⁴ 巴可的叔叔與父親都是反對佛朗哥的革命軍，後來巴可的家人因內戰四散，殊不知叔叔某一天從監牢裡出來，尋回了老家，並謀得一份在教堂鐘樓敲鐘的工作。叔叔總是邊唱〈國際歌〉邊敲鐘，且期盼著敲佛朗哥的喪鐘。李雙澤在西班牙期間常因和巴可過於互動，巴可喜歡找他談西班牙內戰的事，而遭到保安軍的盤查，問李是不是「紅的」共產黨中國來的，李總要解釋自己是「福爾摩莎——中國美麗的寶島」⁵⁵來的。他這些時常受保安軍、當地人盤問「哪裡來的？」的時刻，總是得讓他多花些力氣解釋，也令人感受到當時西班牙反共的氣氛。

這篇獻給巴可的文章寫於獨裁者佛朗哥逝世之際，巴可在小酒吧裡想領唱加達倫良共和國國歌慶祝，而被保安軍抓走之後。李雙澤這次遭受的是跟在保安軍後面的秘密警察的盤查（這是佛朗哥政府奪權後採用的蘇聯秘密警察制度），於是他也決心離開這個他所喜愛的神似淡水故鄉的小城。從李雙澤的文字我們可以感受到他對這位朋友深刻的友誼，以及對加達倫良遭受法西斯獨裁而遭併吞的同情。在裡頭可以察覺到他對嚴肅政治議題反思，例如：李提出佛朗哥的統治起碼帶給西班牙 39 年的安定，巴可反駁：「你是說是不進步吧？……」⁵⁶。巴可更諷刺地說，現在加達倫良也快變成非洲了（反諷指歐洲殖民地的延長）。

「再見啦，巴可我的朋友，也高呼萬歲啊，加達倫良共和國，一起唱吧，唱個自由之歌——全世界的。向你致敬，好漢！」⁵⁷

「通往民主自由的路是無止境的——當我們沒有車子的時候，我們做什麼呢？——坐著搭便車還是開步前進！」⁵⁸

李雙澤在西班牙住了快兩年（期間也到美國），從西班牙、加達倫良於歐洲

⁵⁴ 李雙澤在文中提及 1 到 5 是西班牙觀光部劃分觀光場所等級的方式，李以五根用爛的畫筆當自己畫室的標誌，也諷刺佛朗哥的長鎗黨是以五把梭鏢當作黨徽標誌。

⁵⁵ 李雙澤，〈阿第奧斯：再見·巴可〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 61。在這一篇文章當中，李雙澤記述受秘密警察盤查時提到自己「中國」來的，但對方眼色不對，李繼續補充解釋：「福爾摩莎——拿醒拿利斯達[nationalist] ——國民政府的。」但給巴可心裡的道別語是自己要回到「福爾摩莎——中國美麗的寶島」。

⁵⁶ 李雙澤，〈阿第奧斯：再見·巴可〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 60。

⁵⁷ 李雙澤，〈阿第奧斯：再見·巴可〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 53。

⁵⁸ 李雙澤，〈阿第奧斯：再見·巴可〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 61。

的處境感受到許多二次大戰後人類所面臨的許多問題。在這期間，他常提的還有義大利導演維斯康堤（Luchino Visconti）所導的電影《浩氣蓋山河》（*The Leopard*, 1963）裡的開場與閉幕語：「The times they are changing but the order is the same! ——朝代正在改變（用現在進行式表示延綿不斷），但秩序仍同。」⁵⁹ 李提到這是維斯康堤在諷刺戰後共產黨的社會革命，本該建立「人類的新秩序」，結果卻只流於「改朝換代」的形式而已。在獻給巴可一文，他也藉巴可制止叔叔唱〈國際歌〉場景提及，加達倫良就是給俄國人（共產黨）害到的，暗指蘇聯秘密介入西班牙內戰一事。李雙澤對於革命與新秩序的反思，意在「建設」，而不止為了「成功」。這個省思的軸線他還反映到對藝術、繪畫的工作與教育的改革。李雙澤來自反共戒嚴的「中國」（ROC），他從巴可身上感受到的歷史陰影並不遙遠，但也感受到共產國家極權化的一面，這一個對制度的省思也延續到他對美國、菲律賓社會的觀察。

二、美國〈阿金外史〉：冷戰反共、越戰青年世代的虛無、在別人土地上戰爭的「世界主義」

阿金是李雙澤筆下隱藏自己猶太裔身份的「美國」青年——金·羅拔特·席芙曼，有個資本家老爸與 CIA／共匪祖母。阿金靠老爸的關係讀遍美國名校研究所，為了尋找自我而去當「嬉皮」，時常說自己是地球人、國籍是世界，但是卻會說美國打越戰是「本著正義感在做世界的滅火工作」⁶⁰。阿金還說：「在一個清明的政府管理下，是鬧不起共產黨的，我就奇怪，憑什麼美國老喜歡支持鬧著共黨的政權？」⁶¹ 之後，阿金為了進入資本主義這個社會制度，再度靠老爸的關係進入美聯社懷俄明州分社擔任「爬糞」記者，好不容易挖到一個懷州擁有五個核子彈基地的新聞，但卻被紐約總報社打來電話說他捏造，禁止發佈。李雙澤以此諷刺美國以「反共」所挑起的其他國家社會的戰爭、新聞自由假象，以及青年的虛無心態（阿金自從被「取消」那則新聞後，連說不平的事也不憤慨了）。

李雙澤寫關於美國的文章篇數，相對於寫西班牙、菲律賓，是比較少的。但是這一篇〈阿金外史〉是他第一篇在內容和形式上最接近完整短篇小說的作品，且具有寓言和批判的力道。他藉由阿金在報社的遭遇提到：「我〔阿金〕只

⁵⁹ 引自李雙澤於 1975 年菲郭拉城寫給朋友的信。見：李雙澤，〈李雙澤書信選〉，刊於《雄獅美術》91 期（1978 年 9 月），頁 146。

⁶⁰ 李雙澤，〈阿金外史〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 69。

⁶¹ 李雙澤，〈阿金外史〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 69-70。

不過突然覺得像阿 Q 一樣，被人綁著遊街，還想喊：『二十年後又是一條好漢』。可是我喊都喊不出來。」⁶² 以及「朝代改改換換，改不了的是一個制度——有人統治，有人被統治。」⁶³ 由此可觀察到，李雙澤對於一個社會的批判，反映在對「制度」根本性地反思。在「上國」（美國／帝國），他看到的是資本主義制度、冷戰與越戰效應、反共與檢查制度。他書寫此文的時間正處於越戰和文革的尾聲，藉由提到阿金祖母拿到外蒙古居留證，意有所指美國和中共在當時的互動。

〈阿金外史〉承續了以戰後台灣文學史的角度來看，陳映真所說的：「文學家從具體的社會生活的實踐，即具體、客觀的新殖民地社會生活中認識了新殖民地諸關係的本質。」⁶⁴ 其所指的新殖民地狀況即是美國啟動的「世界冷戰秩序」對其所支配的地域／國家所造成的各種效應。而 1960 年代中期以降，陳映真、黃春明、王禎和等人的數篇小說即以文學為界面，從台灣內部提出批判與呈現新殖民狀態，這也是 1970 年代台灣鄉土文學的現實主義內涵之一。李雙澤的這一短篇與這一脈的小說精神相近，但是特別的是他是以一個中國人（台灣人）身於美國的「外部視野」——對當時美國內部的冷戰狀態和在國外接收到的中共當時的狀態所提出的反思與嘲諷。此以小說批判新殖民地狀態的精神將在以下〈終戰の賠償〉表現的更為明顯。

三、菲律賓〈終戰の賠償〉：美日殖民主義、呂宋島的台籍日本兵冤魂、殖民亞洲意識／中國革命

李雙澤於 1977 年初到 5 月間旅訪菲律賓，他在這期間完成現地報導、歷史整理、翻譯、採訪等多種文字，且多數在菲律賓寫成，有幾篇是他還在菲律賓就寄回刊登在台灣的雜誌。集這些文字內容大成的即是他的中篇小說〈終戰の賠償〉，在這篇小說他以主述者—我—掛牌導遊和一名台灣來的黑牌導遊所接待的日本旅行團「鹿兒島戰歿遺族」為故事的開端。整篇小說以日本戰歿遺族團到

⁶² 李雙澤，〈阿金外史〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 71。這篇小說除了提到魯迅〈阿 Q 正傳〉中的話，有意思的是魯迅曾寫過一篇雜文〈阿金〉，只不過魯迅提及的阿金是一位主人是外國人的上海娘姨（僕人）。可參看：魯迅，〈阿金〉，《且介亭雜文》（北京：人民文學出版社，2006 年 12 月 3 版），頁 203-208；此文寫於 1934 年間，亦屬於魯迅描寫租借地國民性的作品，初投稿時遭審查拒刊。

⁶³ 李雙澤，〈阿金外史〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 72。

⁶⁴ 陳映真，〈七〇年代黃春明小說中的新殖民主義批判意識：以〈莎啞娜啦·再見〉、〈小寡婦〉和〈我愛瑪莉〉為中心〉，收入《左翼傳統的復歸：鄉土文學論戰三十年》（台北：人間出版社，2008 年 1 月初版），頁 137。此文末紀錄寫於 1998 年 11 月。

芭山漢山區的日本忠魂碑參拜，以及施清泉（小說裡又稱：大佐、上校、安東尼奧）接待事實上是在戰時被他殺死的松田義一大尉的母親為軸線開始敘述，來呈現在菲律賓的華人、日本人、菲律賓人、台灣人怎麼看待日本軍國主義與菲島上親美親日游擊隊的角力。整篇小說讀到最後部分才會發現，所謂的「終戰賠償」即是小說主人公（掛牌導遊）洞悉施清泉在戰時出賣情報、遊走在日軍美軍之間、戰後又瞞騙遺族感情美化自己的真相後，想如法炮製一個松田義一在菲之子尚在的假計畫，騙取松田母親的錢。但主人公終究發現，施清泉早已搶先一步這個計畫。

李雙澤藉由小說主人公跟幾個不同身份的人談論施和松田之間在戰時角力的同時，溯及的是菲律賓遭西班牙、美國、日本佔領與殖民的歷史，然而小說的重點放在太平洋戰爭期間日軍美軍和菲律賓不同路線游擊隊之間的多重角力，以及戰後這些角力關係的延續。小說裡的說話者又主要是在菲的華人（中國人），施清泉代表的就是一個藉由戰爭得到多重利益的投機者（祖籍：晉江），以及權勢資產家。李雙澤在這篇小說所安排的時間是當代的時空（1970年代），也透露著在當下該怎麼回看過去的一個視點。他在小說中還安排了一段與台灣有關的對話讓土西這個角色說出：「你阿叔給日本人拉去砍頭，陳樣和我——我們台灣人也真可憐，打仗時算做日本人，終戰後卻拿不到日本人一角銀——無人替咱出頭，咱們只好自己出頭啦，嘿嘿。」⁶⁵ 這段話在討論「終戰賠償」計畫時提出，一邊諷刺著前殖民主、前帝國並沒什麼戰後賠償的措施，處於弱勢者必須「自己來」爭取。因為即使戰爭結束了，在地權力與國際局勢的版圖還是強者越強、大魚吃小魚，殖民形式也早已轉化為資本或另一套治理方式。這篇小說的「後記」也再次地強調了，這篇小說的主要對話觀點之一是台灣所忽略的殖民-戰爭受害者的歷史，由李雙澤的角度又讓我們知道這一段戰爭的歷史追認並不只在於日本。〈終戰の賠償〉後記寫道：

我要把這篇小說，獻給兩萬名台灣同胞，來紀念伊們當年被日本軍閥驅役而冤死在呂宋島的不幸事情。雖然伊們的死，和祖國土地上八年的染血比起來微小多了，然而伊們也是我們的同胞。

在過去三十五年的開始幾年，或許有伊們的妻子、情人或老父老母在盼望著伊們，在高雄、基隆的碼頭盼望伊們的歸來，可是三十五年就過去了。

呂宋島上建立起無數的「忠魂碑」，軍閥們的遺族偶而也會來燒柱香，誦趨經，悼念悼念伊們戰歿的父兄。但剩下的兩萬條孤獨的野魂，如今仍在呂宋

⁶⁵ 李雙澤，〈終戰の賠償〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978年9月初版），頁119。

島的叢林沼地裡默默的游著。

歸來吧！我把這篇短短的後記祭起來，安慰安慰伊們啾啾不平的呼聲，或許伊們終日只能縈繞著那些「忠魂碑」拾些別人家的牙慧？

祭了伊們，再拉拉唱唱起來吧，就為伊們唱段鄉音：

每日思念君一人，未得能相見，……〔〈望你早歸〉歌詞〕……⁶⁶

（粗體強調為筆者所加）

曾心儀曾提出〈終戰の賠償〉傳達的是「第三世界弱小國家的共同命運」⁶⁷，而此文中以在菲華人的角度展現的就是中國／台灣和菲律賓共同的命運。透過李雙澤其他篇菲律賓書寫，也可以看到他關注到亞洲的革命裡中國與菲律賓的「連結」，如：鐵工出身的侯亞保將軍助菲反抗西班牙帝國、助菲第一共和國抗美；同盟會助菲革命黨；八國聯軍進攻北京時，美軍以菲為基地參戰；旅菲僑胞與菲國民軍聯合抗日…等等。⁶⁸ 在李雙澤的菲律賓書寫，他依舊展現敏感的歷史-現實關切視角，以抵抗的民族精神、反思殖民狀態也是此階段他思考的位置，與此並行他仍關注當地基層底層民眾的生活與困境。關於美日殖民在二戰後的轉化，他還有提到：

「……為什麼從一九四六年到一九七六年期間，在菲律賓的土地上，曾經發生過百餘個有關駐菲美軍的犯罪案件；而這些在駐軍基地外犯罪的美軍卻可以不受到菲律賓當局的審判，我覺得很奇怪。」⁶⁹

「……日本觀光客在菲律賓舉辦自行車競賽，競賽的路線完全是當年日軍進攻菲律賓的路線。」〔引自金惟純的轉述〕⁷⁰

因為這些觀察、疑惑，他也做了許多舊新聞蒐集和調查，其中包括美軍 1898 年

⁶⁶ 李雙澤，〈終戰の賠償〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978年9月初版），頁128-129。

⁶⁷ 曾心儀，〈論李雙澤小說「終戰の賠償」〉，刊於《書評書目》76期（1979年8月），頁76。

⁶⁸ 見：李雙澤，〈喪失民族精神的菲律賓教育〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978年9月初版），頁198-211。

⁶⁹ 引自：李雙澤，〈菲律賓探幽〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978年9月初版），頁170。此為李雙澤回台灣後在1977年5月於淡江進行的一場菲律賓主題演講，場中並分享李的菲律賓幻燈片攝影，此段引自觀眾問答時李的回應，筆錄者關保生。

⁷⁰ 見：金惟純，〈李雙澤的中山先生畫像〉，收入梁景峯、李元貞編《美麗島與少年中國：李雙澤紀念文集》（台北：李雙澤紀念會，1987年9月初版），頁45-50。此段引自金提及李雙澤分享菲律賓見聞的段落（頁49）。

的作戰報告，有次還因為太過於鉅細靡遺的訪問被對方懷疑是 CIA⁷¹。但整體來說，民族、(新舊)殖民、帝國、亞洲是李雙澤回台灣發表「新歌」前一整個蓄積的思考精神與情感狀態。回到台灣(淡水)他同時積極的參與了「追討」淡水紅毛城的抗爭，更在採訪淡水鎮民對紅毛城的看法中挖掘到法國人紀念公墓(中法戰爭)、日軍忠魂碑(1895日軍登陸北台灣)的民眾觀點軼史。⁷²

梁景峯曾提及李雙澤小說的特色：「小說行文主要是人物對話來組成，甚至有些全是對話。這個形式特色顯現作者一開始就把讀者帶到事件現場。同時人物開始不停地對話，情節向爭端高點推進，形成小說戲劇性的張力。」⁷³他也提及，李雙澤的書寫裡多會寫出「當地」地名、人名，這也是以他自己的實際經驗鋪陳小說情節現場感的方法。⁷⁴而我認為此特色不只限於李雙澤所寫的小說，它已是李雙澤整體文字表現的特色，與他喜歡進行實地訪察有關，此特色還牽涉到他書寫是在面對所處的當地當下的歷史-現實問題。但又反過來說，李雙澤的小說與他的其他種文類最大的不同是以略帶諷刺的對話來傳達批判意識。整體而言，我認為他的小說、異國書寫(尤以本節所選的三篇最具代表)，頗接近魯迅作小說、翻譯小說的理念：參照被壓迫民族的境地(作品)、以文藝改變精神、取材自所關注的社會面向。⁷⁵也屬於1970年代台灣內部去西化(美國化)反思新殖民軌跡的「同步」，只不過他的經歷與反思並不只是那麼內部的攪在「鄉土」文藝運動裡，是處於一種既外而內的位置。這一節通過兩篇小說、一篇告友人記事的閱讀與分析，是為了探索李雙澤精神世界的面貌，也試圖將他的思考、遊歷當作進程，「淡江事件」、做新歌是捲動在這進程裡的。但是，他為後世的人所重視的新歌創作的內容，有沒有或不足夠反映此進程的面貌，則有待討論。

⁷¹ 見：李雙澤，〈和一個菲律賓大學生的談話〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978年9月初版)，頁212-220。

⁷² 參考：李雙澤，〈誰能「代管」紅毛城？〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978年9月初版)，頁135-141；李雙澤，〈淡水鎮民對紅毛城的看法〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978年9月初版)，頁142-149。

⁷³ 梁景峯，〈求真的遊戲：李雙澤的小說藝術〉，刊於《印刻文學生活誌》67期(2009年3月)，頁77。

⁷⁴ 參考處同上註。

⁷⁵ 參考：魯迅，〈自序〉，《吶喊》(台北：風雲時代，1991年9月4版)，頁(一)-(九)；魯迅，〈我怎麼做起小說來〉，《南腔北調集》(台北：風雲時代，1990年2月初版)，頁127-133。

第三節 「我們」一起唱：由李雙澤的「新歌」再討論延續其思想關懷的可能性

菲〔菲律賓大學生〕：「為什麼要了解〔菲律賓〕？」

中〔李雙澤〕：「為什麼不？菲律賓是亞洲的一部分，對一個亞洲人來說……。」

——〈和一個菲律賓大學生的談話〉，1977，李雙澤⁷⁶

古老的中國不要鄉愁 鄉愁是給沒有家的人

少年的中國不要哀歌 哀歌是給不回家的人

少年的中國沒有學校 他的學校是大地的山川

少年的中國沒有老師 他的老師是大地的人民

——〈少年中國〉，1977，詩：蔣勳；改寫作詞、曲：李雙澤⁷⁷

我們搖籃的美麗島 是母親溫暖的懷抱

驕傲的祖先們正視著 正視著我們的腳步

他們一再重覆的叮嚀 不要忘記 不要忘記 他們一再重覆的叮嚀

筆路藍縷 以啟山林

——〈美麗島〉，1977，詞：陳秀喜；改寫：梁景峯；曲：李雙澤⁷⁸

記得在《敬！李雙澤唱自己的歌》（2008）這張專輯剛出版時，我聽著這張收錄李雙澤生前錄下的自彈自唱「新歌」與前人做的歌的錄音時，最令我期待的是聽聽李雙澤的歌聲、彈的吉他究竟是什麼樣。這張專輯的製作也刻意擷取 1970

⁷⁶ 引自：李雙澤，〈和一個菲律賓大學生的談話〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978年9月初版），頁216。文章資訊說明：此篇為李雙澤在菲律賓期間，於1977年3月8日晚上九點左右在馬尼拉市西南的芭旦加斯府城的一家以年輕人為對象的「民謠」餐廳，與一名菲大電機系三年級學生進行對談的紀錄。訪談稿中，中（中國人）代表李雙澤，菲（菲律賓人）代表這名大學生。詳細內容可參考：李雙澤，〈和一個菲律賓大學生的談話〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978年9月初版），頁212-220。

⁷⁷ 引自：蔣勳詩、李雙澤改寫作詞、李雙澤曲，〈少年中國〉，收錄《敬！李雙澤唱自己的歌》（台北：野火樂集製作；參拾柒度製作有限公司發行，2008年12月初版）。此專輯所收錄的〈少年中國〉與〈美麗島〉為1977年胡德夫與楊祖珺所合唱的版本，為李雙澤過世後友人整理其創作歌譜為舉辦告別式所錄製。李生前並未留下這兩首歌的演唱錄音。專輯中亦收錄其他歌手、不同年代演唱版本。

⁷⁸ 引自：陳秀喜詞、梁景峯改寫、李雙澤曲，〈美麗島〉，收錄《敬！李雙澤唱自己的歌》（台北：野火樂集製作；參拾柒度製作有限公司發行，2008年12月初版）。演唱版本資訊同上註解。

年代的「錄音來源」當中，錄下了李雙澤的歌聲、與友人合唱、一起演奏的樂聲，同時錄下的環境背景音（夏天的蟬鳴）與李雙澤邀請在場的人們一起唱歌的呼喚「我們上來唱歌！我們一起唱！」⁷⁹ 他唱自己所譜寫的新歌，他的聲音就在從菲律賓回到台灣後的夏天錄下。⁸⁰ 我不由得好奇，李雙澤是帶著什麼樣的感知，唱著這些歌、彈著手中的吉他。

根據《敬！李雙澤唱自己的歌》（2008）對李雙澤生前所參與創作歌曲的收集和整理可以知道，他生前至少創作了 11 首「新歌」，大部分是在 1976 年 12 月 3 日淡江民謠演唱會「事件」後所作。⁸¹ 李雙澤身後所留下的創作曲中，我們可以發現他作曲居多，大部分的歌曲之歌詞是改寫自他人的詩作或多是由梁景峯所寫的詩詞。他唱歌時多以民謠吉他刷和弦伴奏，有時加入好友徐力中所拉的小提琴伴奏。他的聲音低沉而厚實，唱起〈綠島小夜曲〉、〈雨夜花〉、〈望春風〉等國台語老歌有一些憂愁的氣息，但是唱起恆春調〈思想起〉又痛快地刷彈著吉他彷彿一個搖滾狂歌者。整體來說，當他唱起自己所做的「新歌」時，大部分歌曲的節奏是明快的⁸²，演唱時所表達的情感是開闊的、向前的。

李雙澤在生前與過世後，無論是自己創作或與友人合作的歌曲，大多數都以「新歌」為題名發表。這 11 首創作歌曲固然確實是「新歌」，但是曲式和演唱的基本形構不脫離 1960 至 1970 年代風行於全世界青年文化的西洋（美國）民謠。但是在取材和用心上，卻還是可將之視為一種「革新」，與美國的、西方的流行而來的音樂有所不同的「新聲」。同時，我認為也投射了李雙澤想回台灣「從事藝術教育工作」⁸³，帶來新的秩序促進「藝術進步」而新的秩序意味著建設為了人民的藝術。⁸⁴ 甚至這一組「新歌」不只是針對年輕人，鼓勵他們創作，還蘊含著更向下扎根式地培養新人、新文化的心思。如刊載著李雙澤與梁景峯之「新歌

⁷⁹ 這段人聲收於《敬！李雙澤唱自己的歌》（2008）。

⁸⁰ 根據梁景峯的回憶，李雙澤於淡江民謠演唱會事件後於 12 月初完成了〈我知道〉，於 1977 年 6 月到 8 月間完成了其他曲子。見：梁景峯，〈李雙澤與新民歌〉，收入梁景峯、李元貞編《美麗島與少年中國：李雙澤紀念文集》（台北：李雙澤紀念會，1987 年 9 月初版），頁 68-70。

⁸¹ 有論者指出〈心曲〉是李雙澤 1972 年所作，不算「新歌」，但根據本章第一節的整理，李雙澤至少 1972 年就已思考年輕人與民謠、搖滾樂的關係，且此歌也從未公開過，因此本文還是將之歸為「新歌」。李雙澤並未留下〈心曲〉的演唱錄音，但以詞和曲所展現的細膩和溫柔，也展現李雙澤情感豐沛、抒情的一面。

⁸² 嚴格來說，除了〈心曲〉較抒情之外，其他歌曲多是偏向明快的，雖然李雙澤唱起來是有點沈的。例如，與梁景峯聯合發表在《現代文學》復刊 1 期（1977 年 8 月）的〈父母養我長大〉（同是〈我知道〉）樂譜上寫著「明亮活潑·速度中庸」。

⁸³ 引自：李雙澤，〈李雙澤書信選〉，刊於《雄師美術》91 期（1978 年 9 月），頁 143。

⁸⁴ 參考：李雙澤，〈李雙澤書信選〉，刊於《雄師美術》91 期（1978 年 9 月），頁 147。

五首大家唱」的《仙人掌》第 6 期〈編輯室報告〉提到：「本刊編輯曾會同歌曲的作者，請了幾位小朋友一起學唱，結果發現他們都唱得非常愉快，氣氛令人感動。」⁸⁵ 而李雙澤在淡江民謠演唱會事件後，所譜寫的第一首歌也是以「小朋友」為對話對象的〈我知道〉⁸⁶。這一組革新意識濃厚的「新歌」也是建立在擺脫「西方規則」、「西學東漸」的抵抗的民族精神之上。⁸⁷

在進入李雙澤的「新歌」所取材與關懷的命題之前，我們先看看他所喜愛的、唱過的「舊歌」（前人的歌）：〈雨夜花〉、〈補破網〉、〈恆春耕農歌〉（青蚵嫂）、〈小黃鸝鳥〉、〈採茶謠〉（茶山情歌）、〈鳳陽花鼓〉、〈青春舞曲〉、〈西風的話〉、〈綠島小夜曲〉、〈敖包相會〉、〈思想起〉、〈望春風〉、*“Blowing in the Wind”*…等等。⁸⁸ 這些曾收錄在他過世後所流傳的「自彈自唱錄音帶」的歌曲，有日據時期和戰後流傳的台語歌謠，在當時台灣仍傳唱的大陸民謠、民間小調，以及國語老歌與當時大學生並不陌生的狄倫的「洋歌」（李稱為「好的洋歌」⁸⁹）。大抵上這些歌曲的特質和主題並不脫離李雙澤對於民謠意義的整理與界定⁹⁰，它們與李雙澤所作所唱的新歌收錄在一起。

在李雙澤所留下的唱「前人的歌」錄音中，有幾首是他在 1976 年末揹著吉他、手持一可口可樂瓶踏上淡江校園民謠演唱會舞台，挑戰主持人陶曉清與大部分上台唱洋歌的熱門樂團和學生後而唱的歌。⁹¹ 以下三段話是他在舞台上主要的對話：

「從國外回到自己的土地上真令人高興，但我現在喝的還是『可口可樂』」
「你是中國人，你為什麼不唱自己的歌而要唱外國的？」

⁸⁵ 引自：本社，〈編輯室報告〉，刊於《仙人掌》6 期（1977 年 8 月），頁 3。

⁸⁶ 參考：梁景峯，〈李雙澤與新民歌〉，收入梁景峯、李元貞編《美麗島與少年中國：李雙澤紀念文集》（台北：李雙澤紀念會，1987 年 9 月初版），頁 68-70。

⁸⁷ 參考：李雙澤，〈李雙澤書信選〉，刊於《雄師美術》91 期（1978 年 9 月），頁 149；以及本章第一節的討論。

⁸⁸ 統整自：張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》（台北：時報文化，1994 年 8 月初版），頁 125；馬世芳（honey pie）2007 年在五四三音樂站（music543.com）網路留言版的討論，[網路資料]來源：<http://music543.com/phpBB2/viewtopic.php?t=67690>[查詢日期：2016 年 6 月 29 日]；《敬！李雙澤唱自己的歌》（2008）之曲目與說明。

⁸⁹ 參考：張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》（台北：時報文化，1994 年 8 月初版），頁 114。

⁹⁰ 參考：李雙澤，〈從搖滾樂談到民謠再談到搖滾樂〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 254-256。

⁹¹ 1976 年 12 月 3 日淡江民謠演唱會上發生「李雙澤事件」的報導與效應可見：《淡江週刊》662 期（1976 年 12 月 13 日）、663 期（1976 年 12 月 20 日）、665 期（1977 年 1 月 30 日）；張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》（台北：時報文化，1994 年 8 月初版），頁 113-115。

「我們有我們的歌，為什麼不唱……如果舊的歌不唱，怎麼會有新的歌出來！」⁹²

這三段話看似李雙澤針對當時台灣年輕人過於崇尚西洋熱門音樂，對於「中國」的年輕人為什麼不唱自己的歌的質疑。然而，如果我們從李雙澤的足跡與視野探出去，他這個「在自己的土地上為什麼不唱自己的歌？」的疑問，以及為什麼當時年輕人（包含外國）喜歡唱英文歌、美國歌（他尤其特別注意唱他認為好的洋歌），他已經做過一番探究與觀察。我們可以在他一篇於西班牙莎拉曼卡遇見一位到西班牙而參與當地學生示威集會的法國年輕人，所寫下的短文〈方霜〉（1976）⁹³，看見如在淡江民謠演唱會現場出現的對話：

〔李雙澤問〕「你為什麼喜歡唱英文歌？」

〔方霜答〕「歐洲的歌好像都死光了。比如說法國吧，歌裡儘是些愛啊情啊花啊雲啊。西班牙也是，德國也是……可是英文歌就不然——雖然看起來很荒謬，可是這是真的，英文歌才可以道出這一代年輕人的心聲……」⁹⁴

方霜是一名語文班的學生，是當地大學城咖啡座的的歌手。李雙澤記述在那一場他也經歷過的示威後，在校園裡方霜一個人唱著美國黑人盲人歌手 Stevie Wonder 的歌“A Place In the Sun”（1966）對比於學生合唱著情歌的場景，以及方霜在示威中因為帶著學生唱抗議歌曲“We Shall Overcome”而遭到警察逮捕需限時遣返。最後，方霜留下一陣引唱自 Simon & Garfunkel 的“America”歌聲與他道別。⁹⁵ 在此短文中，李雙澤所記述著，被一位法國人唱著的 1960 年代美國民謠，和他們所一起經歷的西班牙民主示威中的流血、逮捕、鎮暴警察、人群聚

⁹² 摘錄自：呂欽文，〈為什麼不唱？為什麼不唱！〉，刊於《淡江週刊》663 期（1976 年 12 月 20 日）第 2 版。這三段話是「事件」後《淡江週刊》持續報導所環繞的重點，包括此事件場景的描述延續到淡江校園外所展開的不同立場的討論均是與此重點相關。亦可參考上註提及報導。

⁹³ 〈方霜〉一文在李雙澤生前未公開發表，寫於 1976 年 5 月，此時為西班牙獨裁法西斯政權佛朗哥（Francisco Franco）病逝（1975 年 11 月 20 日歿）之後，西班牙進入民主化運動轉變時期。

⁹⁴ 摘錄自：李雙澤，〈方霜〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 23。〈方霜〉寫於 1976 年 5 月西班牙莎拉曼卡，在李雙澤過世前後均未在報章媒體刊載過。

⁹⁵ 參考：李雙澤，〈方霜〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 22-25。

散、叫聲、警棍打人的聲音…等並列。(這是不是也是李雙澤初次親眼看見、聽見，在當時戒嚴台灣不可能發生的，在學生示威運動的場合中唱著抗議歌曲?)

李雙澤擅長以他所喜歡的歌曲、音樂，在他虛實各具的書寫文字裡鋪排文字間情感與意識的畫面，或者為他自己的思考留下一個別有意味的註腳。這些也代表著音樂在他的生命歷程裡流動的層次。除了上一段在西班牙的經歷，在美國時他所寫下的一篇〈阿金外史〉(1976) 嘲諷當時處於資本主義社會價值下美國「嬉皮」年輕人—阿金的虛無，以及美國號稱自由社會但是冷戰反共的情報檢查機制卻是內滲外透，也嘲諷美國打著正義的旗幟打越戰卻是「穿著消防隊的衣服，水喉噴出來的卻是汽油」⁹⁶。在這篇，他運用 John Lennon 的“Imagine”(1971) 歌詞段落諷刺阿金所想像的和平世界只在閉上眼做的白日夢裡。⁹⁷ 他更在文末的「後記」寫下：

阿金最近寫了封信給我，他說：近來我最常做的夢是：開著我的小跑車在中國大陸上逛，大陸上每個「公社」都設有加油站，加油站裡還賣得有可口可樂，並且帶漢堡牛肉餅，那味道就像你做的——中國牛肉餅；早上六點，公社的擴音器開始放搖滾樂，人民就照號令工作起來……。我聽說新疆的氣候、環境和大岩山附近差不多，不知道你們中國人歡不歡迎我們美國人去移民？⁹⁸

(粗體強調為筆者所加)

當李雙澤於美國懷俄明州賽安城寫下這篇嘲諷寓言形式的短篇小說時，正是 1976 年 10 月，此時也正值文化大革命的尾聲。離搖滾樂風行 1980 年代的中國大陸並不遠。然而，我們也可以看到李雙澤在這段「後記」勾勒 1970 年代末期將過渡到 1980 年代，冷戰中的兩種世界價值碰撞的伏筆：中國社會主義／美式現代資本主義、人民公社的擴音器／搖滾樂、牛肉餅／漢堡與可口可樂。⁹⁹

於菲律賓期間，李雙澤在短短三、四個月完成 8 篇與當地新舊殖民歷史高度相關的政治、社會、經濟、文化、教育等調查書寫。¹⁰⁰ 其中，集這些調查書

⁹⁶ 引自：李雙澤，〈阿金外史〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版)，頁 69。

⁹⁷ 見：李雙澤，〈阿金外史〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版)，頁 70。

⁹⁸ 引自：李雙澤，〈阿金外史〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版)，頁 72。

⁹⁹ 本段討論均參考：李雙澤，〈阿金外史〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版)，頁 67-72。

¹⁰⁰ 這 8 篇除了〈菲律賓探幽〉(1977) 是在 5 月回淡水做的幻燈演講記錄稿以及〈馬尼拉 24 小時〉(1977) 也是 5 月回淡水所寫，其餘所標註的書寫時間地點均在菲律賓。可參考〈作

寫總合的精髓即是嘲諷與紀實兼具的小說〈終戰の賠償〉(1977)。在這一組文字中，我們可以發現李雙澤是以更直接的書寫表述，就像一位帶著許多問題與反思的記者。包括小說在內，他的文字幾乎是由歷史材料、新聞、訪談、現地訪察感受所組成，少了在西班牙和美國時的書寫風格——雖也是偏寫實但是運用並不那麼直接的意象、象徵來營造作者或文章裡主人公的意識氛圍的技巧還是在的。最明顯的就是，在菲律賓的這組文字中，我們幾乎看不到他運用所喜愛的美國民謠、音樂來鋪排。僅在一篇訪談〈和一個菲律賓大學生的談話〉(1977)當中，他提到訪談地點是一家以「民謠」為號召專做年輕人生意的餐廳，裡頭充滿美式食物、飲料。李雙澤提到與這名菲大電機系的學生攸關彼此國家歷史、現況的對談，在這家「民謠」餐廳進行，在駐唱歌手由演唱 John Denver 的“Take Me Home, Country Roads”到黑人靈魂女歌手 Roberta Flack 的“First Time Ever I Saw Your Face”的歌聲中結束。¹⁰¹ 我們可以發現，這幾首在實際空間中的背景歌聲，並不是李雙澤偏好喜歡的「民謠」種類，它們偏向鄉村歌曲與情歌，但他特意側寫這些聲段，似乎也暗示菲律賓當時年輕人文化的主流偏向。這個偏向也指向他的菲律賓書寫中所亟欲提出批判與關切的問題——喪失民族精神，菲律賓戰後社會裡頭美國新殖民主義與美日共構經濟與社會依賴體系的社會結構。與此「偏向」對比的另一組聲音場景即是他所拍攝的菲律賓群眾唱國歌〈親愛的土地〉(Lupang Hinirang)的畫面，以及他所錄下的「南洋老人的吟唱和小孩的稚笑聲」。¹⁰²

因此，當李雙澤於一片「西洋瘋」的淡江校園民謠演唱會舞台上（同時也指向當時青年文化的崇洋）唱「我們」的舊歌：〈國父紀念歌〉、〈思想起〉（思想枝）、〈補破網〉、〈西風的話〉等之時。¹⁰³ 我們除了該注意到這是李雙澤認為該怎麼唱、寫「自己的歌」前提之一：「……這要大家一起來，從生活中找尋題

品資料說明），收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978年9月初版），頁283-290。

¹⁰¹ 參閱：李雙澤，〈和一個菲律賓大學生的談話〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978年9月初版），頁212-220。

¹⁰² 參考：李雙澤，〈菲律賓探幽〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978年9月初版），頁166-171。文章資訊說明：此篇為李雙澤於1977年5月於淡江進行幻燈片演講的紀錄，後曾整理發表於《明日世界》34期（1977年10月）。

¹⁰³ 參考：牛琴，〈這一回，聽我唱〉，刊於《淡江週刊》663期（1976年12月20日）第2版。這一期《淡江週刊》刊載數篇「民謠演唱會的挑戰與反應」，並搭配一小幅李雙澤以筆名好勢李所畫的漫畫，畫面是一位長者戴著帽子坐在一張破了大洞的網子前面，像在等待與聽人說話。署名牛琴的作者，以詩的形式寫下了民謠演唱會事件後的感受：「徒然夢裡漢聲尋覓。遙遠的西北沒有疆界，故土的華夏繫不住人心，因為西風（的話）早已被無知侵略、灌溉成了『西洋瘋』，（的笑話）滋長、壯大也已成了型！」

材，甚至改編舊有的民歌。」不能一直以外國（美國）的標準來看自己，要「試著譜出自己心靈上的音樂」之外。¹⁰⁴ 也必須注意到李雙澤他充分瞭解到美國的、西洋的民謠搖滾樂代表了包括他在內的一代年輕人的心聲，從李雙澤的個人體驗與遊歷觀察，我們也可以注意到他所在意的是歌謠除了可以是個人心聲，它還要站在歷史、土地、現實之上，甚至可以直接面對（他所看到的）社會／正在改變中的世界。於是，唱舊歌、唱好的洋歌也還不夠，更要在我們的、自己的語言中創作——「唱出自己語言的歌」，培植自己的、現代的精神文化。

如果我們試著「擴大解釋」李雙澤 1976 年末於淡江民謠演唱會上所唱的「我們的舊歌」，無論他本人當時「有意或無意」，在他選唱的歌曲裡，我們卻可以發現「信口拈來」歌曲的身世都有著面對西方音樂（包括日據時期的音樂系統）的強力影響、創作者學習國外的音樂，以及音樂與新時代、新文化，甚至政治檢查交會的痕跡。〈國父紀念歌〉撇開它具有黨國色彩的身影，它以歌曲讚頌孫中山與中國革命的歷史（也許它也是戒嚴時期可以讓人合法唱出「革命」的歌曲），作曲人是創作〈毛毛雨〉被譽為中國流行音樂之父的黎錦暉。〈思想起〉又名〈恆春調〉、〈思想枝〉，源自恆春民歌／民謠的曲調，歌者彈奏月琴演唱，唱法、唱詞依人不同，恆春保有最多版本且唱詞保留當地風物景觀的特色。最為大眾熟知、最為流行的是許丙丁填寫台語歌詞的短版。¹⁰⁵ 〈思想起〉民謠曲調的發掘與 1940 年代、1960 年代兩波不同音樂學習背景的音乐工作者、學院藝術音樂工作者到恆春當地「採集民間歌謠」的工作有關。¹⁰⁶ 發表於二戰後的〈補破網〉（1948）有著日據時期台語流行歌的氣息，因歌詞被戰後國民黨政府當局認為過於負面，有著被迫更改與列為禁歌的身影。¹⁰⁷ 〈西風的話〉創作於 1930 年代，作曲者黃自也是〈國旗歌〉的作曲者。〈西風的話〉是他受託編寫的「學

¹⁰⁴ 引文摘錄自：呂欽文，〈為什麼不唱？為什麼不唱！〉，刊於《淡江週刊》663 期（1976 年 12 月 20 日）第 2 版。

¹⁰⁵ 許丙丁為許石所採集的〈思想起〉等台語民謠填詞應為 1964 年前後。許丙丁曾為 1964 年許石的「台灣鄉土民謠演唱會」海外訪問轉赴菲律賓前公演特刊書寫專文。裡頭提到：「許石先生近十年來致力本省民謠研究，作曲，灌片，為心良苦。」見：許丙丁，〈寫在許石鄉土民謠演唱會前頭〉，收入呂興昌編《許丙丁作品集》（下）（1996 年 5 月初版），頁 391-392。

¹⁰⁶ 關於〈思想起〉的考掘與流變可參考：林純宇，《思想起歌謠研究》（花蓮：國立花蓮師範學院語文教學碩士班碩士論文，2005 年）。有關 1940 年代台語歌謠作曲家許石從日本回台後，到台灣各地採集「鄉土民謠」，而恆春民謠〈思想起〉由許丙丁填詞的脈絡可參考：吳國禎，〈論台灣歌謠與台灣文學的牽連〉，刊於《台灣文學館通訊》21 期（2008 年 11 月），頁 45-47。有關 1966 年至 1967 年間由許常惠與史惟亮等人發起進行的「民歌採集」，可見：丘延亮，〈現階段民歌工作的總報告〉，刊於《草原雜誌》2 期（1968 年 1 月），頁 54-89。

¹⁰⁷ 參考：徐睿楷（Eric Scheihagen），王萱譯，〈細數禁歌淨曲的故事〉，收入羅悅全編《噪音翻土：戰後台灣聲響文化的探索》（台北：遠足文化，2015 年 5 月初版），頁 22-28。

堂樂歌」之一（〈踏雪尋梅〉也是其一）。黃自生處於中國舊的音樂失去影響力，西洋音樂洶湧而來的時代，曾為文〈怎樣才可產生吾國民族音樂〉（1934）提出與李雙澤「唱、作自己的歌」可相對照的想法：「……我們現在所要的是學西洋好的音樂的方法，而利用這方法來研究和整理我國的舊樂與民謠，那麼我們就不難產生民族化的新音樂了。」¹⁰⁸ 由此觀之，我們可以粗略的知道，中國／台灣的音樂在近現代以來，於不同時代、不同政治體制下、面對外邊世界的影響，進而產生新的通俗音樂的形式、內容的歷史一直都在。本文提出「擴大解釋」並不是要普遍化、平版化李雙澤的作為與影響，但是回顧歷史，我們可以看到他的身影並不寂寞，也應該更細緻的去看待他的作為在當時代是面對了什麼問題？他和朋友一起做的歌的創作內容企圖開創什麼時代意義與面對了他個人心靈的關注？以及援引什麼思想資源？

李雙澤於 1976 年末淡江民謠演唱會的發言裡，曾引用黃春明說的話：「我們要唱舊歌裡產生新歌」¹⁰⁹。此話應語出黃春明編著的《鄉土組曲：台灣民謠精選集》（1976）裡，他所寫的「札記」，穿插在與合作者蒐集來的光復前與光復後台灣本地民謠與流行歌謠（都是台語歌謠）所「新」編寫的吉他樂譜間。¹¹⁰ 同時，也反映彈奏吉他風氣的流行。黃春明書中提到，不該把以前某個時代的「唱民謠」和現代的「喜歡民謠」混淆：「現代的人是因為喜愛民謠而唱民謠，而那個產生民謠的時代的人，民謠真正在他們的生活中發生作用。那時的民謠是他們表達的方式，也是他們思想的方法。」¹¹¹ 黃並不反對現代的人唱以前的民謠，但是認為不該橫向移植「矯情」的情感，並對於 1960 年代的「民歌採集」其結果是把民謠「音樂化」有所批評。認為要注意到民謠的歌詞多是反映當時社會文化的狀態。黃春明也在「札記」的「尾聲」，提出編寫鄉土民謠組曲的用意是「為了期待我們的新的聲音」：「讓大家唱個飽，才會想到換新口味，不然害許多有才氣的詩人和作曲家，一直以為已經不欠缺他們了，害得他們愈走入象牙塔去做自己的東西，而沒時間去思想，去創出新的聲音來。」¹¹²

由李雙澤所參照的黃春明想法觀之，李雙澤的行動與想法不僅是針對美式文化的、西洋音樂的、民謠的，同時是呼應 70 年代保釣後的鄉土意識、思潮於

¹⁰⁸ 參考：黃自，〈怎樣才可產生吾國民族音樂〉，刊於《上海晨報》（1934 年 10 月 21 日）第 9 版。[網路資料]來源：<http://tieba.baidu.com/p/2428630929>[查詢日期：2016 年 7 月 12 日]

¹⁰⁹ 引自：呂欽文，〈為什麼不唱？為什麼不唱！〉，刊於《淡江週刊》663 期（1976 年 12 月 20 日）第 2 版。

¹¹⁰ 若把李雙澤的〈歌從哪裡來？〉（1976）與黃春明的《鄉土組曲》（1976）札記對照來看，會發現這兩篇文章的書寫形式是相近的，黃書出版於 4 月，李文寫於同年 11 月。

¹¹¹ 黃春明編著，《鄉土組曲：台灣民謠精選集》（1976 年 4 月 20 初版），頁 44。

¹¹² 黃春明編著，《鄉土組曲：台灣民謠精選集》（1976 年 4 月 20 初版），頁 191。

文藝各個層面所產生的脈動——尤其是左翼關懷的、現實主義傾向的。從他所唱的「舊歌」、「好歌」，我們可以感受到他在美國 1960 年代以降的民謠搖滾（同時是青年反叛文化）、中國大陸的民謠、台灣的民謠裡尋索資源／思想，更可以感受到他與 70 年代左翼／批判知識份子共同關注的鄉土意識並不受限於「台灣本土」。但是對他來說「新歌」的內容，還是得從自己的／現代的生活裡產生的。

再回溯到李雙澤與友人合作創作「新歌」的脈絡來看，他以民謠吉他（是西洋文化的工具，不是傳統的「老武器」）唱起老民謠並尋找新聲；他唱的歌基本的內容是詩，承襲 70 年代現代詩與文學的反現代主義反西化的精神；歌曲不全都是獨作，在詞曲上與友人協力且多採用他人的詩作；在歌聲的表現上也可發現他不似同時代其他「民歌手」演唱時的字正腔圓、拘謹。¹¹³ 由目前所出土的演唱作品來看，更可以知道他當時與梁景峯合唱的〈方向〉（1977），是當時頗為別開生面的以客語、台語、國語混唱的新歌、新民歌¹¹⁴。李雙澤在還沒來得及公開發表演唱新歌已經驟逝，也還沒有機會為自己的創作定位與進一步發展——這些留下來的自彈自唱錄音帶一開始是為了分享給身處國外的朋友們聽。但是他已在作品裡、歌聲裡告訴了朋友、世人：不要哀歌、要唱前進的歌、是豐收的大合唱、我們大家都是歌手……。¹¹⁵ 他生前所身處的藝文與知識份子網絡，以及創作的思考內容相對於以楊弦為代表的「中國現代民歌」，其所處的文化、地理位置是相對非主流，獲得的群眾與支持資源也是相對少的。¹¹⁶ 張釗維曾針對李雙澤主要活動的《淡江週刊》師生網絡與《夏潮》集團的關連，以及在「事件」後所引起的效應，以「淡江-《夏潮》路線的民歌運動」勾勒此效應與後續作品精神的「左翼民族主義的基調」。¹¹⁷ 也呼應了後期李雙澤「民歌-民族之歌」的提法。¹¹⁸

然而，李雙澤大部分的新歌是在淡江「動物園」、朋友圈裡頭熱熱鬧鬧的唱過，在他從菲律賓回來後部分先以歌譜／詩歌的形式發表在《台灣文藝》、《現

¹¹³ 梁景峯曾於一封致亡友李雙澤的公開信裡提到：「但是老李，你也知道，這些歌最基本的內容——詩，兩首確是你作的，但其他都不是；而曲子也不是全是你作的。」此信的用意在提醒不該在李雙澤死後把他英雄化，該重視創作共同合作的過程，以及活著的人。見：梁景峯，〈李雙澤熱〉，刊於《淡江週刊》697 期（1977 年 10 月 24 日）第 2 版。

¹¹⁴ 李雙澤新歌的重要合作者梁景峯曾以「新民歌」稱呼李雙澤作的新歌以及帶起的年輕人創作風潮。見：梁景峯，〈李雙澤與新民歌〉，收入梁景峯、李元貞編《美麗島與少年中國：李雙澤紀念文集》（台北：李雙澤紀念會，1987 年 9 月初版），頁 68-70。

¹¹⁵ 見〈少年中國〉、〈方向〉、〈老鼓手〉、〈我們都是歌手〉歌詞，收錄《敬！李雙澤唱自己的歌》（2008）。

¹¹⁶ 參考：張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》（台北：時報文化，1994 年 8 月初版）。

¹¹⁷ 張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》（台北：時報文化，1994 年 8 月初版），頁 122。

¹¹⁸ 李雙澤，〈民歌·民歌·民族之歌〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版），頁 265-267。

代文學》、《仙人掌》等期刊上。由此可見他的新歌第一波所要向淡江「之外」介入的是文學文藝思想的場域（也是知識份子場域）。新歌中有六首曲為他所譜，其他尚有梁景峯（淡江德文系教師、詩人）、徐力中（淡江建築系同學、小提琴手）的譜曲與合作。在歌詞方面，除了〈我知道〉與梁景峯合寫、〈送別歌〉為自己創作，其他皆改寫或採用他人的詩作。所採用的詩作當中，有幾首曾刊載於《夏潮》雜誌，如：曾因「民主台灣聯盟案」入白色恐怖監牢的林華洲以筆名卜平所寫的〈子彈〉¹¹⁹（〈我們都是歌手〉）；楊達的詩〈三個臭皮匠〉¹²⁰（〈愚公移山〉）；梁景峯以筆名歌手所寫的〈新歌給吳濁流〉¹²¹（〈老鼓手〉）；蔣勳送給抗戰期間曾在中國大陸四處串走的青年軍老兵 ZJ 的詩〈寫給故鄉〉¹²²（〈少年中國〉）。其他如改寫自李利國的〈紅毛城〉則是跟〈我知道〉曾同時刊載於同一期《現代文學》¹²³。

李雙澤與朋友的新歌 11 首列表

歌名	詞／曲	備註：發表資訊
1. 我知道	詞、曲：梁景峯、李雙澤	曾以題名〈李雙澤新歌〉首見於《台灣文藝》革新號 2 期（1977 年 6 月）；以〈父母養我長大〉為歌名，筆名李好勢和梁景峯聯合發表於《現代文學》復刊 1 期（1977 年 8 月）；以〈我知道〉為歌名發表於《仙人掌》6 期（1977 年 8 月）之「新歌五首大家唱」
2. 我們都是歌手	詞：林華洲；曲：梁景峯；歌詞與林華洲曾以筆名卜平發表的詩作〈子彈〉（1977）前兩段相符，但並不全一致	曾以〈讓我們一起歌唱〉為歌名，詞曲標示創作者為梁景峯，首見於《仙人掌》6 期（1977 年 8 月）之「新歌五首大家唱」；以〈我們都是歌手〉為歌名收於《敬！李雙澤唱自己的歌》（2008）

¹¹⁹ 卜平，〈子彈〉，刊於《夏潮》15 期（1977 年 6 月），頁 38。後收於林華洲，《澳南悲歌》（台北：遠流，1983 年 9 月初版）。

¹²⁰ 楊達，〈追思吳新榮先生〉，刊於《夏潮》13 期（1977 年 4 月），頁 60-61。楊達於此文附上此詩。

¹²¹ 歌手，〈新歌給吳濁流〉，刊於《夏潮》9 期（1976 年 12 月），封底。此期為「吳濁流紀念專號」。另參考：梁景峯，〈新歌給吳濁流〉，《鄉土與現代·台灣文學的片段》（板橋市：北縣文化，1995 年 6 月初版），頁 15-17。

¹²² 蔣勳，〈寫給故鄉〉，刊於《夏潮》17 期（1977 年 8 月），頁 29-30。另名〈寫給故鄉之三〉。

¹²³ 李利國，〈紅毛城〉，刊於《現代文學》復刊 1 期（1977 年 8 月），頁 139-141。

3. 愚公移山	詞：楊逵調詞自所寫詩作〈三個臭皮匠〉（1976）；曲：李雙澤	歌曲首見同上
4. 老鼓手	詞：梁景峯；曲：李雙澤；歌詞與梁景峯曾以筆名歌手發表的詩作〈新歌給吳濁流〉（1976）部分內容相符，但不全一致	歌曲首見同上
5. 紅毛城	詞：李雙澤改寫自李利國詩作〈紅毛城〉（1977）；曲：徐力中	歌曲首見同上
6. 心曲 （未留有演唱錄音）	詞：李雙澤節錄自徐訏詩作〈寄〉（1942）；曲：李雙澤	首見於《再見，上國：李雙澤作品集》（1978）之「新歌邁步」
7. 美麗島 （未留有演唱錄音）	詞：梁景峯改寫自陳秀喜詩作〈台灣〉（1973）；曲：李雙澤	歌曲首見同上
8. 少年中國 （未留有演唱錄音）	詞：李雙澤改寫自蔣勳詩作〈寫給故鄉〉（1976）；曲：李雙澤	歌曲首見同上
9. 我們的早晨 （未留有演唱錄音）	詞：梁景峯；曲：李雙澤、徐力中	歌曲首見同上
10. 送別歌	詞、曲：李雙澤	歌曲首見同上
11. 方向 （與梁景峯合唱）	詞、曲：梁景峯	完整詞曲首見於《敬！李雙澤 唱自己的歌》（2008）

（比對與製表資料來源：《台灣文藝》、《現代文學》、《仙人掌》、《夏潮》、《再見，上國：李雙澤作品集》、《敬！李雙澤唱自己的歌》；製表：本研究）

李雙澤與朋友們的新歌 11 首，在取材的比例與歌詞導向上充分的體現與當時《夏潮》左翼路線相近的關懷，尤其現代詩論戰後現實主義氣息濃厚的詩作。也直接或隱約地讓幾種戰後台灣當代主流價值外被壓抑的主體躍然（活在）「當下」生活著的人的音樂實做與歌聲之中：白色恐怖戒嚴受難者（〈我們都是歌手〉）、農民工（〈我知道〉、〈我們的早晨〉）、外省老兵（〈少年中國〉）、西班牙據北台灣至日據以來反帝反殖的民眾與知識份子（〈紅毛城〉、〈老鼓手〉、〈愚公移山〉）。如此也反映 70 年代保釣運動後，更多年輕人開始關心校園外的社會、

人事物，並開始了社會調查、社會服務等運動。¹²⁴李雙澤從一個愛作畫、喜愛美國民謠搖滾的大學生、玩吉他、西餐廳駐唱歌手，在校刊寫樂評，在校園倡議「唱自己的歌」事件，最後寫出、唱出自己的歌。或許也是 70 年代年輕人走出校園關心社會的其中一個身影¹²⁵，他也將社會、左翼、反帝反殖意識再帶進校園、年輕人創作歌謠裡，作出自己的語言忘記想到要唱的歌、不敢發出的聲音。

第四節 重聽李雙澤唱的歌¹²⁶：如何重啓殖民亞洲的反思？

旅行在菲群島的鄉間，也只有從曾被列強壓迫的民族中出來的人，才能感受到菲人民的苦難，也只有受壓迫的民族，才會待我們平等，也只有誠心幫助人的，才會獲得別人的尊敬。

——〈喪失民族精神的菲律賓教育〉，1977，李雙澤¹²⁷

再聽李雙澤所留下的自彈自唱錄音，姑且不論他尚在練唱的新歌還是愛唱的舊歌，從聽覺上可以發現他演唱的“Blowing in the Wind”與台灣民謠（尤其是〈思想起〉），歌聲與吉他琴聲的表現是最流暢的、自然的。演唱“Blowing in the Wind”的時候，他刷和弦的節奏同時打在木頭琴板上頭，敲打出和著琴音好聽的如鼓般的節奏，嗓音融合了厚實的胸腔共鳴以及略帶黑人啞嗓的靈魂藍調，唱至轉折之處也會放輕放柔歌聲與和弦，情感細膩。他唱〈思想起〉的時候，也表現如唱“Blowing in the Wind”的流暢與自然。只可惜他留下來的錄音版本不是

¹²⁴ 參考：陳映真，〈文學來自社會反映社會〉，刊於《仙人掌》5期（1977年7月），頁65-78。文中亦提到：「……這是三十年來第一次在台灣的青年字典中有了一新的詞彙——『社會意識』、『社會良心』和『社會關心』」。

¹²⁵ 這個走出校園，面向社會／世界的身影也包括陳映真出獄後的第一篇小說〈賀大哥〉（1978）當中的女主人公—小曹。但如果以李雙澤的經歷為線索，我更認為他的身影疊合了越戰陰影下的精神病患美國人賀大哥的身影，李把西班牙內戰的陰影、美國社會角落處的蕭瑟與年輕人的虛無、菲律賓殖民結構的隱憂，透過書寫帶進台灣。請見：陳映真，〈賀大哥〉，收入《陳映真小說集〔1967-1979〕3：上班族的一日》（台北：洪範書店，2001年10月初版），頁77-128。

¹²⁶ 這一段關於李雙澤自彈自唱時所表現的吉他、人聲特質受惠於黃文俊提供的資訊與討論。訪黃文俊，筆者訪談，新北市新店蜃樓，2016年5月14日。

¹²⁷ 引自：李雙澤，〈喪失民族精神的菲律賓教育〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978年9月初版），頁211。此篇文章寫於1977年2月李雙澤旅訪菲律賓期間，同年5月發表於《夏潮》14期；本文主體為其所翻譯的〈菲律賓的錯誤教育〉，但加上了整理的菲律賓四百年簡史和譯後記，本引文出自譯後記。

他嘲諷國際局勢的改編版：「……思啊想啊起啊……貨船仔要過雲海天啊，看著海水金閃閃，少年欲得要出外看好景緻，**看見大魚吃小魚啊。**」¹²⁸（粗體強調為筆者所加）

然而，Bob Dylan 與 1960 年代美國民謠，以及包括這首「大魚吃小魚」版〈思想起〉在內的台灣民謠，卻是伴著李雙澤從台灣唱到國外再唱回來的旋律。他唱的「新歌」與這些歌相比，旋律略顯僵硬，似乎還在摸索歌詞與旋律之間的距離，也像是一個在練新曲的吉他手，身體和感情還在適應曲調。但是，由他常採取的三拍子圓舞曲節奏做的歌曲，卻也不難看得出他想讓新歌好唱、琅琅上口的意圖，如：〈我知道〉、〈美麗島〉、〈老鼓手〉。但是李雙澤唱起來還是略顯「沈重」些。我不知道這能不能解釋為開闊與激盪的年輕心靈，在直面自己的土地、家鄉之文化情感時，一邊想盡些心力卻同時感受到重荷與侷限。此重荷與侷限，我認為不必然是限制，而比較像是第三世界知識份子的掙扎，如同李自己這樣說過的：「西方知識分子的世界只有一個，我們卻有兩個，是幸或不幸？是謙虛或自卑？是包容或投降？」¹²⁹ 在西班牙與美國的時候，他常在給台灣朋友的信裡說：「我一定要回去〔台灣〕……」¹³⁰。他也提到「出去」讓他恢復對「自己鄉土」的信心。同一封信裡，他提到：「……深深感覺到：台灣年輕一代的中國人，不了解台灣，怎能算是了解中國？台灣也是中國的一部分啊！……」¹³¹ 如他的許多朋友所說的，他留下的歌〈美麗島〉與〈少年中國〉是兩面一體，相輔相成，我想對於當時的李雙澤心境來說也毋庸置疑。但我認為他加重了這 1970 年代台灣青年並不少見的愛國愛家鄉的意念，是在從菲律賓的社會裡看到幾層殖民結構對當地民族文化、語言的殘害之後（同時是看到同處於亞洲的台灣的被殖民結構）。於是以往還夾纏在字裡行間的「民族」主義，也在這階段從文字直接表現在檯面了：「……我們有好歌嗎？有的！而我們的作曲作歌者就是受到了壓迫的民族文化事業者！他們甚至受到了內、外雙層的壓迫。」¹³² 於是有了「民歌·民族之歌」的提法，而他所提的「民族」又是比較帶有「弱小民族」抵抗強權（文化帝國主義）壓迫意味的。因此，李雙澤真情演唱的新歌裡顯出的「沈」、拗口，我認為也像是民族主義在他這一輩人身上所

¹²⁸ 引自：李雙澤，〈歌從哪裡來？〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978年9月初版），頁264。

¹²⁹ 引自：李雙澤，〈李雙澤書信選〉，刊於《雄師美術》91期（1978年9月），頁147。

¹³⁰ 引自：李雙澤，〈李雙澤書信選〉，刊於《雄師美術》91期（1978年9月），頁149。此書信選中，李雙澤於美國、西班牙所寫的信均提及要回台灣做些事，可參考同出處頁141-149。

¹³¹ 引自：李雙澤，〈李雙澤書信選〉，刊於《雄師美術》91期（1978年9月），頁149。

¹³² 李雙澤，〈民歌·民族之歌〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》（台北：長橋出版社，1978年9月初版），頁266。

給予的張力（需再次強調我並不直接認為那是限制）。

又如果換另一種提法，該怎麼將〈美麗島〉與〈少年中國〉和李雙澤曾經身歷與反省的：歐洲內部大國欺負小國的區域殖民、西班牙內戰的法西斯與左翼迫害、美國強權與精神荒蕪、菲律賓內在於亞洲-新舊帝國主義的結構聯繫起來？而不是讓這兩首歌因為台灣內部的情境，只有一種或二選一的解讀與詮釋方式，畢竟李雙澤他走到哪裡（從「上國」到亞洲、從現代到歷史中的殖民）心心念念的、反思對話的都是中國-台灣-淡水。那既是家／國／民族的方位，也是累積豐厚的第三世界精神視野所醞釀的敘事與感情的出發點，也是李雙澤精神世界的「方向」。





第三章

楊祖珺的另一種獨立音樂： 以歌聲・行動面向冷戰／分斷／戒嚴社會

祖珺印象

第一次知道楊祖珺（1955-）的名字是在張釗維的探論 1970 年代現代民歌發展史《誰在那邊唱自己的歌》（1994）書裡，當時我還在台北讀大學。真正見到她的人是在 2003 年一場由社區大學全國促進會林孝信所主持的「音樂運動！社會運動！」座談會，她是與談人之一。至今，我仍記得當她說起「以前」所經歷的事情時，突然之間忍不住哽咽暫時走出座談現場的場景。往後楊祖珺這個名字對我來說，大致上就是與「民歌運動」、「社會運動」等詞彙緊密相連（即使當時我仍未聽過〈美麗島〉與〈少年中國〉的任何一個版本錄音），但我並不那麼有機會繼續深入瞭解她所經歷的時代與哽住氣息的情感情緒，即使 2003 年她那突然起身的畫面一直在我的腦中留下清晰的記憶。

當時的我身處在九〇年代以來的本土化運動熱潮延續至第一次政黨輪替的氛圍裡，只知「解嚴後…」、「狂飆的八〇年代」，對「戒嚴」、「黨外運動」並無超過大學通識歷史課程所傳授的一般認知。「左派」是隨著社會科學課程中（西方）馬克思主義等內容浮現的符號，對我來說並沒有什麼在地內容的指涉，以及後來知道的「左翼」與統獨、省籍、國家／民族主義等盤根錯節的糾葛。

往後是在 2008 年《關不住的歌聲：楊祖珺 1977-2003 錄音選輯》出版之際，「再・見美麗島：楊祖珺全島發聲」系列座談於新竹清華大學的場次，我才再有機會見到楊祖珺並現場聽到她彈著吉他講唱歌曲的創作、演唱背景與歷史。當時我已經因為寫碩士論文的過程中，蒐集夏潮聯合會統籌企劃、王明輝擔任音樂總監的《七月一日生》（1997）合輯時，聽過她與胡德夫合唱最早錄音版本的〈少年中國〉（1977）。那時，我依舊記得 2003 年的印象，仍無法開口探詢，即使她對待我輩年輕人們如此親切和藹。然而她又讓我留下了另一次印象，這次是充滿歌聲的。

她在清大人社院的演講廳裡，彈著吉他調音，之後循著從七〇年代淡江校園傳遞出來的〈我知道〉、〈美麗島〉、〈少年中國〉…等歌曲唱起來、講起來，

帶著我們走進歌聲與她所經歷的歷史現場。但是我卻是在初次聽到她所創作的〈累了嗎〉當中，感覺到了通俗音樂作為一情感文本，為個人的身心狀態所帶來非常直接的安慰——一種彷彿只有這首歌是她來唱、你聽到了才可以成立的瞭解。我也在如此的演唱步驟中，隱隱的感受到她先讓自己是一位傳唱者民歌手，才是一位女性創作歌手（即使當今不管流行或獨立音樂，「個人創作」這個標籤多麼的需要彰顯）。

之後，我陸續在「保釣國際論壇」（2009）、文化研究相關的場合（最多是與公眾較接近的台北月涵堂）、南藝大、思想性研討會，陸陸續續再見到她的身影。近幾年是在交工樂隊「《我等就來唱山歌》發行 15 週年紀念演唱會」（2014），聽見她擔任嘉賓演唱心靈版〈美麗島〉。也遇見她安靜的坐在舉辦日日春麗君阿姨追思晚會（2014）的公園階梯，在白色恐怖受難者紀錄電影《東所》（2015）於前軍法處青島東路封街露天放映現場，以及在黑手那卡西告別演唱會（2016）作一名認真隨著音樂歌聲而喜怒哀樂的聽眾。

這一路以來，我也因為學習、工作的緣故，並不特意的知道了她從一名喜歡唱西洋歌曲的學生歌手，成為一名推廣「唱自己的歌」運動的民歌手，到身為參與黨外運動、創（合）辦黨外雜誌的推動者，一名母親，以及常常現身社運場合的大學教授…等歷程。但是，2003 年初見她的畫面依舊沒有淡去，〈累了嗎〉的歌聲始終令人不知不覺的想起。這時我已比十多年前更知道些，原來從七〇年代「唱自己的歌」以來，她所經歷的並不是我概念式地知道「戒嚴」、「解嚴」的歷史過程而已。是以她的生命與聲音去提問、關心、抗爭所照見的歷史，那些被主流社會價值所壓抑的主體、並不輕易被看見者的歷史。從 1978 年為了松山廣慈婦職所受害雛妓少女所籌辦的「青草地演唱會」開始、黨外運動、關注白色恐怖受難人、外省人老兵返鄉運動…聲援楊儒門及台灣農民／農業行動¹、保留樂生療養院運動、支持日日春關懷互助協會…等等。當有了這個體會，我有時認為，會忘不了 2003 年她那一個暫時轉身的畫面，是因為她把照見的那些歷史變成了自己的一部份。也許太重了，以致於誰也無法代替誰的「一言語之」。幸而當她彈起吉他、唱起那些跟著一起走過歷史現場的歌曲是有力的、澎湃的。

以此，可以看到楊祖珺以民歌手的身份出發所捲動的社會歷史系譜是繁複的，且承載至今。當前多數人見到她時，多還是以七〇年代活動至今的民歌手為主要印象，且累積的認識多是「社會運動」參與者的形象。在歌唱上不喜歡

¹ 見：楊祖珺，〈別阻擋我們的生活方式！〉，發表於 2007 年文化研究會議「城流鄉動」之「三農及運動」場次（台北台灣大學，2007 年 1 月 6-7 日）。[網路資料]來源：<http://in.ncu.edu.tw/csa/CSA2007/papers/p2-Yang.pdf> [查詢日期：2016 年 4 月 19 日]

彰顯個人，且自居為李雙澤的歌傳唱者的她，卻是打從 1973 年聯考放榜後開始學吉他、唱美國民謠以來就有許多對音樂和製作的想法，卻少有人討論。本章將以 1970 年代至今，楊祖珺所唱的歌、參與製作的專輯為線索，試以勾勒她的音樂和思想、社會行動的關聯。這也是她從一位彈著吉他在校園、民歌西餐廳、民謠民歌演唱會唱歌的民歌手，到推動「唱自己的歌」運動，至黨外運動時期拿著大聲公在街頭運動、選舉、抗爭等現場發表意見、抗議，也還是唱歌，再到近 20 年為了需要她的歌聲的社會運動而歌唱的歷程。²

第一節 雖然沒有成為那樣的瓊·貝茲 (Joan Baez)：唱「自己的歌」走進社會生活的異境

1973/10/14

平淡的事物往往較濃烈來得持久。一些簡單的敘事歌給我很大的衝擊。像 Joan Baez 自彈自唱的〈Donna Donna〉：小牛是這麼容易被人捉綁、屠殺／牠們卻從不知道為了什麼／誰叫你們沒有燕子的翅膀／自由驕傲地在天空飛翔…／不只是旋律，甚至這些歌詞都深深教育了我，我願意做這樣一個歌手！

——楊祖珺，1979³

有一個小孩他今天誕生了 有一個小孩他今天誕生了
從今天起我們要關心他 從今天起我們要鍛鍊他
在風雨中他並不懼怕 在陽光下他勇往直前
在挫折時他並不灰心 在快樂時他與人分享
等到一天這個小孩長大了 他能將眼淚化為歡笑
他能將懦弱化為堅強 他能將憎恨化為愛心
有一個小孩他今天誕生了 有一個小孩他今天誕生了

——〈誕生〉，1979，詞曲、演唱：楊祖珺⁴

² 筆者如此的討論方式或許會犯下一個錯誤，將楊祖珺參與的社會、歷史狀態，太侷限於人與音樂的軸線。但筆者認為這卻是楊祖珺走進社會、實踐自己的理想，一個很重要的開始與途徑，其中也纏繞著許多時代性的問題和矛盾。

³ 引自：楊祖珺於個人第一張專輯出版之際（1979）所寫的回憶札記，這也是她至今唯一一張透過商業流行音樂唱片公司出版的專輯。見：楊祖珺，《楊祖珺專輯》（台北：新格唱片授權；滾石國際音樂企宣發行，2006年8月）。原專輯最初為1979年由新格牌、新力股份有限公司發行，發行後不到兩個月，唱片公司因楊是「思想有問題」的人而主動回收唱片（見楊祖珺，2008）。本文引用之《楊祖珺專輯》（1979）之詞曲資訊與專輯內頁文字為滾石2006年重製發行的CD。

如果 1970 年代年輕人唱自己寫的歌以楊弦「現代民謠創作演唱會」(1975 年 6 月 6 日)⁵ 為檯面上的開端，那麼隔年李雙澤於淡江「民謠演唱會」(1976 年 12 月 3 日) 上的登高一呼「唱自己的歌」則是試圖對創作民歌、唱民歌建議另一種方向。李雙澤的建議方式雖然如突來行動劇般帶來了衝擊性，但也不能不說是蓄積了許久的思考與觀察，在肯定前人努力的前提下覺得還可以再推進。⁶ 楊祖珺即是當初在同個舞台上的另一位演唱歌手，她那天唱的是瓊·貝茲的歌曲。⁷ 當時她還是淡江英文系的學生，她也受到了李雙澤行動的衝擊，且在當時才認識的同系王津平老師鼓勵下，寫了一篇回應的文章，參與了當時《淡江週刊》上幾波針對「李雙澤事件」所引發的「洋奴心態」、「為什麼不唱中國歌」的討論。她在文中提到：

人都是有自尊心有民族性的，我相信沒有一個人當他手持吉他口唱洋文時，心中會得意洋洋地想：「這就是代表我民族的歌」。……

我們與其問：「中國人為什麼不唱中國歌？」不如自問：「中國人怎麼唱不出中國歌？」誠然，中國的民謠多得不勝枚舉，然而大多數的歌曲，搬指算來都至少有三十年以上的歷史，身為接棒人的這一代，尚不能延續其命脈，卻在那兒跟著別人搖旗吶喊，口誅筆伐的大吼：「中國人為什麼不唱中國歌？」我們不妨自忖：「我可曾貢獻出一滴點的心力出來，讓中國人有現代的中國民謠唱呢？」古老中國民謠的旋律確實迷人；但一昧沈醉於美好的回憶中，我們不嫌自己太不負責任了嗎？⁸

李雙澤便是看了楊祖珺的回應與挑戰後受刺激，更著手於創作「新歌」。⁹ 之後，楊祖珺也開始跟「以前」不太一樣，開始唱起台語歌謠。¹⁰ 然而，此時楊

⁴ 引自：楊祖珺詞曲、演唱，〈誕生〉，收錄《楊祖珺專輯》(台北：新格唱片授權；滾石國際音樂企宣發行，2006 年 8 月)。

⁵ 地點：台北中山堂。

⁶ 可參考：李雙澤，〈歌從哪裡來？〉，收入梁景峯編《再見，上國：李雙澤作品集》(台北：長橋出版社，1978 年 9 月初版)，頁 260-264。

⁷ 參考：楊祖珺，〈民歌手·人民的歌手〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》(台北：時報文化，1992 年 9 月出版)，頁 8-41。

⁸ 楊祖珺，〈中國人唱外國歌的心情〉，刊於《淡江週刊》665 期(1977 年 1 月 3 日)第 2 版。

⁹ 參考：楊祖珺，〈再·見美麗島：楊祖珺寫於 2004 年〉，收於《關不住的歌聲：楊祖珺 1977-2003 錄音選輯》(台北：大大樹音樂圖像製作出版，2008 年 2 月)。

¹⁰ 在 1976 年底發生李雙澤事件的民謠演唱會之後，1977 年 3 月 31 日淡江在校園的溜冰場舉辦了「中國民俗歌謠之夜」演唱會，最著名的即是邀請陳達到場演唱。這場演唱會在當時

祖珺的心中已對年輕人喜愛的美國 1960 年代已降的民謠有了屬於自己的看法。如同她挑戰李雙澤的文章，我認為她指出的即是一個「中國」民謠如何找到一個現代的表現方式的問題。這個「現代」的表現方式不僅是針對音樂上、樂器上的，還包括內容，以及聲音如何詮釋。她在第一張專輯出版之際即提出「生活、音樂、文學與思想」四個要素，想與創作歌謠的同道們共同勉勵。¹¹ 這四個要素也簡要的在李雙澤身後，持續呼應他倡議「唱自己的歌」的精神。楊祖珺在規劃、製作第一張專輯時即試圖面對以上的問題。

在進入分析楊祖珺的第一張專輯之前，我們先來看看她此時對音樂的想法，以及以民歌手走進社會的場景，也象徵把淡江-《夏潮》文藝路線所推進的「唱自己的歌」與作品從校園文藝運動範圍帶入社會面對民眾。我們可以從她當時的自述裡，察覺到當她開始理解到美國來的「流行音樂」當中，「Folk Song」（尤其是瓊·貝茲的歌）裡不太一樣的內容時的轉折：

在高中階段迷戀搖滾音樂的時候，我最受不了 Joan Baez 的歌聲，那時的我總覺得她那麼死板的唱腔憑什麼風靡了美國成千上萬的年輕人；但慢慢地，我注意到某些歌曲的歌詞，訝異地發覺，其中所包涵的東西，是那麼地合乎人道，那麼地洋溢著對人類的愛，而這些歌曲，絕對不是那些一味發抒男女間情感的歌曲所能比的。就這樣，我轉而對 Pete Seeger, Bob Dylan, Joan Baez 熱愛起來，也同時因為喜愛和了解這些歌曲，我認識了李雙澤。¹²

和許多台灣戰後年輕一代一樣，楊祖珺也是從喜歡美國流行音樂後，開始由聲音／音樂上的喜好轉而對內容的理解。李雙澤為她帶來的反省則是從「中國」內部的傳統去找音樂與歌的資源。一面從施庇德（Pete Seeger）的思考中理解到：「當音樂本身與人類生活戚戚相關、血肉相連時，便是最好的音樂。」她認為要在音樂的天地裡落實對社會人群的「愛心」，若藝術工作脫離「同胞的生存與生活」便會陷入「模仿的或空洞的困境」。¹³ 一面從瓊·貝茲學習吉他，成

也吸引了許多「校外」人士注意，陳映真、王拓、蔣勳、蘇慶黎…等人均到場聆聽，鄭泰安更上台演唱。楊祖珺則演唱學了一個多月，用注音符號拼音輔助的〈補破網〉。詳情可見：楊祖珺，〈民歌手·人民的歌手〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992年9月初版），頁8-41。

¹¹ 見：楊祖珺，〈生活、音樂、文學與思想〉，收入陶曉清編《三月走過：這一代的歌·春天的歌》（台北：皇冠雜誌社，1979年4月初版），頁122-125。

¹² 楊祖珺，〈生活、音樂、文學與思想〉，收入陶曉清編《三月走過：這一代的歌·春天的歌》（台北：皇冠雜誌社，1979年4月初版），頁123。

¹³ 楊祖珺譯述，〈我們為什麼要唱民歌？〉，刊於《綜合月刊》116期（1978年7月），頁40-43。「施庇德」即 Pete Seeger，為楊祖珺的翻譯。

為百萬唱片民歌手「歌星」到政治參與，由反種族歧視、非戰、非暴力主張者成為反戰的行動者之歷程理解到「祇有聲音是不能表達音樂的」。¹⁴ 她注意到瓊·貝茲的歌曲敘事中「喜歡用歷史事件中的細節來印證今日的事實」，像是要傳達反越戰的訊息，卻是用回憶的方式敘述美國南北戰爭帶來的民眾苦難，在關注越戰的同時也注意到了同時間巴基斯坦的內戰並寫了首歌。¹⁵

楊祖珺當時參照了施庇德以及瓊·貝茲的創作社會背景與想法，所呼之欲出的是，創作歌謠可以開創關心社會與生活的內容，而此「社會、生活」若由同時代美國民歌反戰的內容連結出去，並不限於國境之內。也是在這個層次上，她所體認到的美國六〇年代已降的民歌，除了是在面對美國內外的社會現實、問題而傳達的思想，它們更是一種與他者或同道溝通和瞭解的方法。而有別於瓊·貝茲等人是在自己的社會裡創作、試煉音樂的操演和內容，李雙澤、楊祖珺則是明顯地在美國戰後於亞洲的文化冷戰支配基礎下，接受到這一波有社會意識內容的青年音樂文化，在七〇年代台灣的歷史、文化、社會意識復甦的潮流下，自覺於要在「兩個世界」中尋找新的出路。楊祖珺的實踐方式之一，即是在李雙澤過世後，持續唱他的「新歌」，讓這無法進入當時唱片生產與傳播機制的歌曲，在社會中仍有被傳唱、聽見的機會。對楊祖珺來說這也是透過唱歌，面對社會、尋找社會的方式。

在 1977 年 9 月楊祖珺大學畢業並以「唱自己的歌」作為運動的職志，到 1979 年 4 月新格唱片推出她個人專輯期間，她參與了不少事情。在音樂上，她持續尋找自己的文化中的音樂傳統——「中國的調性」，學習蘇州彈詞與北方大鼓¹⁶，以及在台灣現地場景裡訪查民間音樂、傳統音樂，如：公園裡的老人賽歌¹⁷、歌仔戲演變的歷史¹⁸。在這段時間，她也是年終排行榜上，中國現代民歌票選中，最受歡迎歌手之一。¹⁹ 她所唱的他人寫的民歌，如：〈思鄉人〉、〈三月思〉、〈鄉愁〉等，時常登上電台民歌排行的前十名。²⁰ 也受邀擔任台視「跳躍的音符」

¹⁴ 楊祖珺，〈美國女民歌手瓊·貝茲〉，刊於《現代文學》復刊 15 期（1981 年 10 月），頁 37-50。

¹⁵ 楊祖珺，〈這才是民歌手！——介紹瓊·拜茲〉，刊於《雄獅美術》91 期（1978 年 9 月），頁 122-125。這一篇文章的前身是楊祖珺在 1977 年 5 月於淡江英文系王津平的「當代美國文學」課程所提交的讀書報告「美國民歌手瓊貝茲的歌曲分析」（楊祖珺，1992）。

¹⁶ 楊祖珺，〈生活、音樂、文學與思想〉，收入陶曉清編《三月走過：這一代的歌·春天的歌》（台北：皇冠雜誌社，1979 年 4 月初版），頁 124。

¹⁷ 楊祖珺，〈相褒：文昌公園中聽老人賽歌〉，刊於《春風》2 期（1979 年 12 月），頁 76-79。

¹⁸ 楊祖珺，〈苦旦歌仔的滄桑〉，刊於《八十年代》7 期（1979 年 12 月），頁 91-94。

¹⁹ 參考：陶曉清，〈排行榜〉，《三月走過：這一代的歌·春天的歌》（台北：皇冠雜誌社，1979 年 4 月初版），頁 199-215。

²⁰ 同上註。

民謠節目主持人，最後因不滿新聞局要求其演唱「淨化愛國歌曲」而辭職。²¹ 當時她並不抗拒偏向主流的媒體與傳播方式，是因為認為那也是推廣李雙澤的歌以及繼續推動「唱自己的歌」的機會。然而，最重要的是在她的籌劃之下，於台北市榮星花園舉行了「青草地歌謠慈善演唱會」(1978年8月16日)，是為廣慈博愛院婦女職業訓練所的雛妓少女募款，也是召集了當時青年民歌手的集體戶外售票募款演唱會。這段時間，除了仍活躍於民歌演唱的場合，也參與《夏潮》舉辦的民歌座談²²，以及有不少報導性文字發表於黨外雜誌的她，還應王拓參選基隆市國大代表之邀為「黨外」助選，在競選活動中安排音樂演唱節目。同樣是以歌手的身份接觸社會的行動，青草地演唱會慈善行動的面向得到當時兩大報與大眾傳媒的肯定，警方更主動表示可以幫忙維持秩序²³。但是演唱會的社會性與關懷底層的面向，卻受到當局以「串連工運、學運與社會運動」的目光檢視，日後又以她與「黨外」政治沾上邊為理由，逐次封殺她到學校和工廠演唱，僅剩下到社會團體、慈善團體的演唱機會。²⁴ 查禁所及，她的唱片發行不到兩個月遭回收。她以唱〈美麗島〉、〈少年中國〉作為起始元年(1977)的「唱自己的歌」運動也走向七〇年代的尾聲，繼之轉向八〇年代「後美麗島事件」黨外運動脈絡。

如果以「唱片論」來看，楊祖珺嚴格來說並不是典型以出唱片起家的歌手，也不以個人經典化的專輯唱片定義其為歌手的本色與才藝。她當時是少數「橫跨『中國現代民歌』及淡江-《夏潮》兩條路線」²⁵的歌手，策劃的演唱會也多能招攬當時已頗有名氣的民歌手參加，演唱會的曲目安排也是打破歌手唱自己招牌歌的模式，是依照隨演出場地、聽眾而設計的曲目。²⁶ 演唱會的最後一定有台上歌手與台下觀眾大合唱的安排，多是以唱李雙澤、梁景峯所合作的歌曲

²¹ 楊祖珺，〈民歌手·人民的歌手〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》(台北：時報文化，1992年9月初版)，頁8-41。

²² 在1977年下半年至1980年代初之間，曾有一波對於怎麼定義七〇年代興起的現代民歌之音樂形式和內容的討論，在不分非／主流的文藝場域和藝術、通俗音樂場域進行。夏潮集團亦加入了這一波討論。參考：本社，〈民歌座談會記實〉，刊於《夏潮》27期(1978年6月)，頁50-63。該座談會全名為：「中國民歌觀摩演唱與座談會」，1978年5月13日下午於耕莘文學院舉行，在此座談會後，《夏潮》設立「時代歌謠創作獎」，先公開徵求歌詞，後為入選歌詞徵求歌譜。

²³ 見：楊祖珺，〈「青草地演唱會」之後〉，刊於《綜合月刊》120期(1978年11月)，頁52-56。

²⁴ 見：楊祖珺，〈民歌手·人民的歌手〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》(台北：時報文化，1992年9月出版)，頁8-41。

²⁵ 張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》(台北：時報文化，1994年8月初版)，頁141。

²⁶ 參考：張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》(台北：時報文化，1994年8月初版)，頁142-143。若依現在的眼光來看，楊祖珺應是歌手兼任演唱會製作人。

為主。²⁷ 她的第一張專輯出版後不久回收，以及政治封殺日緊，唱片內容與音樂表現如何並不來得及接受當時大眾媒體與通俗樂評的評價，繼之唱片的傳播路徑也轉為地下。因此，唱歌作為表演或理念的傳播在她身上，是以現場、面對群眾作為主要的依據。張釗維曾論及如此的傳播管道固然由結構性的社會因素造成，但楊祖珺與淡江-《夏潮》路線所代表的偏向左翼關懷的與現實主義的表現，卻也缺乏發展「建構一套關於音樂形式和其相應意識形態的再生產機制」，因此無法發掘與再生產更多的新歌手與新作品。²⁸ 與此同時，相對主流化的「中國現代民歌」路線與其再生產機制「金韻獎」（1977-1984）和製作發行現代民歌、校園民歌的唱片公司越來越多，直待羅大佑推出第一張專輯《之乎者也》（1982）才再掀起一波遍及流行音樂、文藝場域的對於搖滾樂、通俗音樂的表演形式與社會意識內容的討論。

多年後，楊祖珺雖然對於自己的第一張唱片表現表示並不滿意，覺得自己「不在狀態」，她提到：「其中矯揉造作的歌聲，是我當時被歌唱技巧驚嚇到而自以為是的呈現」²⁹。錄製這張唱片到出版花了十個月的時間，她邀請張照堂攝影與設計封面、蔣勳寫「序」³⁰，她自己也寫了回憶札記。在音樂製作上邀請當時剛出道不久的陳揚擔任編曲，歌曲的樂器編制上有新格管絃樂團的伴奏，搖滾樂的配器吉他、貝斯、鼓、電子鍵盤，細聽還有傳統樂器南北管的樂器配置。³¹ 在錄製歌曲方面，她本來答應新格出唱片的條件之一即是錄製李雙澤所參與創作的歌曲為主，但是歌曲送審的結果出來，只有〈美麗島〉通過可以錄製在唱片但不能在廣播電視播放的規定。³² 最後錄製完成的曲目，一面為創作曲，一面為傳統民謠，當中有兩首楊祖珺的創作歌曲：〈誕生〉、〈我唱歌給你聽〉；「時代歌謠」之〈農夫歌〉（詞：黃仲樵；曲：陳揚）；民歌手朱介英的作品：〈風鈴〉、〈金縷鞋〉；〈美麗島〉以及台灣與中國大陸各地民謠。³³

²⁷ 參考同上註。

²⁸ 見：張釗維，《誰在那邊唱自己的歌》（台北：時報文化，1994年8月初版），頁144。

²⁹ 楊祖珺，〈再·見美麗島：楊祖珺寫於2004年〉，收於《關不住的歌聲：楊祖珺1977-2003錄音選輯》（台北：大大樹音樂圖像製作出版，2008年2月）。

³⁰ 蔣勳，〈從「校園歌手」到「民歌手」〉，收於《楊祖珺專輯》（台北：新格唱片授權；滾石國際音樂企宣發行，2006年8月）。

³¹ 參考《楊祖珺專輯》（台北：新格唱片授權；滾石國際音樂企宣發行，2006年8月）。

³² 這也是使得她「不在狀態」的主要原因之一。參考：楊祖珺，〈民歌手·人民的歌手〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992年9月初版），頁8-41；楊祖珺，〈再·見美麗島：楊祖珺寫於2004年〉，收於《關不住的歌聲：楊祖珺1977-2003錄音選輯》（台北：大大樹音樂圖像製作出版，2008年2月）。

³³ 見《楊祖珺專輯》（台北：新格唱片授權；滾石國際音樂企宣發行，2006年8月）。

當時，這樣將新歌、傳統民謠放在同一張唱片的製作方式，並不少見。³⁴ 然而，這張專輯卻是〈美麗島〉（也是李雙澤的歌）第一個由商業唱片公司出版正式錄音的版本。楊祖珺的新歌〈誕生〉以小孩、新生命為敘述主題，充滿對生命的熱情和理想，也頗有李雙澤與梁景峯〈我知道〉中與小朋友（新生）對話的精神，尤其是那一句：「他能將憎恨化為愛心」，也是當時許多青年關心社會的寫照。³⁵ 〈我唱歌給你聽〉則精神與〈老鼓手〉（詞：梁景峯；曲：李雙澤）、〈我們都是歌手〉（詞：林華洲；曲：梁景峯）一致，傳達了「大合唱」、「一起唱歌」的渴望：「讓我們一起來唱歌 不要站在一旁 讓我們一起來歌唱 歌唱出熱情和希望 歌唱出理想和主張 像花兒遍地的開放 像蝴蝶四處的飛翔」。³⁶ 值得注意的是，這張專輯中的〈農夫歌〉是《夏潮》在 1978 年 6 月刊所設立的「時代歌謠創作獎」，所徵選到的「工作歌」歌詞。³⁷ 這首「新歌」應是這一波徵選作品裡唯一有錄製成為唱片曲目的，也留下了《夏潮》集團當時想繼續延續李雙澤等人淡江民歌路線的足跡。

在音樂的呈現上，楊祖珺雖後來不滿意，但是在這張專輯中她的歌聲與她錄製收於《我們的歌：中國創作民歌系列》1-3 集（1977-1978）的歌曲〈三月思〉（詞曲：朱介英）、〈媽媽的愛心〉（詞曲：吳統雄）相比，已與委婉平述的歌聲表現有所差別。³⁸ 在 1979 年的專輯中，她自己的歌唱起來清新明亮，其他歌中，有時試圖吶喊、有時試圖俏皮，歌聲的轉折有時呈現出刻意不那麼「輕」的力量，雖然與她近來的歌聲表現相比差異很大，但也像是還在摸索自己聲音的「個性」。在編曲中，〈農夫歌〉最能突顯她當時內心與外在世界遭遇變化與

³⁴ 觀察當時的現代民歌唱片可以發現，專輯中放幾首傳統民謠或有曲可唱的詩詞並不少見。例如：金韻獎專輯、李泰祥《鄉土·民謠》、陳明韶、包美聖、黃大城的專輯，還有採用蘇格蘭、瑞士民歌者（楊芳儀和徐曉菁的重唱專輯）。參考：陶曉清統籌、楊嘉主編《民歌 40：再唱一段思想起》（台北：大塊文化，2015 年 5 月初版）。

³⁵ 歌詞摘錄自：楊祖珺詞曲、演唱，〈誕生〉，收錄《楊祖珺專輯》（台北：新格唱片授權；滾石國際音樂企宣發行，2006 年 8 月）。

³⁶ 歌詞摘錄自：楊祖珺詞曲、演唱，〈我唱歌給你聽〉，收錄《楊祖珺專輯》（台北：新格唱片授權；滾石國際音樂企宣發行，2006 年 8 月）。

³⁷ 見：編者，〈大眾的語言·共同的心聲：「時代歌謠創作獎」作品揭曉〉，刊於《夏潮》30 期（1978 年 9 月），頁 65-69。其徵選的歌謠主題分為：情歌、兒歌、工作歌、愛國歌等四類。徵選歌詞之後是徵求歌譜，原本預計在 1979 年 3 月舉辦「時代歌謠演唱會」，但《夏潮》在該年 2 月即遭查禁停刊。

³⁸ 見：陶曉清解說，〈那些值得珍藏的歌曲：附錄 3CD〉，收於陶曉清統籌、楊嘉主編《民歌 40：再唱一段思想起》（台北：大塊文化，2015 年 5 月初版），頁 168-180。《我們的歌：中國創作民歌系列》1-3 集為陶曉清策劃，由洪建全文教基金會贊助發行。

挑戰的特質。這首歌其古樸甚至略顯故作鄉土氣息的歌詞³⁹，搭配的卻是大量的民間傳統樂器南北管、西洋電子合成器、貝斯、電吉他和弦樂的編制，以西洋電子鍵盤重複的和弦貫穿著整首歌做為襯底，電吉他與貝斯的彈奏節奏使得這首歌的音樂展現了放客（Funk）與搖滾的色彩。⁴⁰ 楊祖珺在這首歌的唱腔則是以傳統民謠加民間小調的方式來演唱。此首歌的編曲跟同時期民歌編曲的木吉他民謠風、輕淡管弦樂風相比，是比較「電」的，而且比較創新的，但嚴格來說並不是一首「搖滾樂」歌曲。透露了當時通俗音樂的製作與生產，在音樂與節奏上使用樂器、適應西方最流行的節奏等技藝表現並不是問題，搭配傳統樂器「Jam」也不太是問題，出現「不適」矛盾的是歌詞內容與音樂表現的搭配上透露的舊／新時代差距。那是不是也是當時青年知識份子（包括尋索左翼脈動的）重新尋找「鄉土」、自己的社會究竟是什麼樣的面貌時，所遭遇的銜接困境？以及一種處於現代社會下，重新面對「鄉土」與「傳統」時所面臨的「心靈」差距？因為所熟悉的「現代」語彙與方法，大部分都是西方的（美國的）。以致於難免必須拿「東」拿「西」的操練一番。這也是當時的青年以「民歌」（主要是以美國民歌作為形式與思維的引導）為介面來詮釋自己體會的「現代」時所展露的無法平整的痕跡。

但是，可以發現七〇年代中期延續至八〇年代的現代民歌、校園民歌，除了主催是青年的新創作（國語）歌謠之外，傳統的民謠也是其採用的基礎。此時這些被採用的傳統民歌、民謠並不那麼區分是大陸（中國）的或台灣的（凡以省分或縣市區域標示），只是採用的台灣民謠（閩南語歌）有時專輯上會以「鄉土」標榜，而唱傳統裡自己的民謠也是這一波民歌風潮的正當性和各方的公約數。再看當時的檢查機制不准楊祖珺錄製的李雙澤新歌，仔細去分析歌詞，幾乎每首歌的詞義都還不及當時許多青年熟知的 Bob Dylan、Joan Baez 等人歌曲的寫實性與批判尺度，更不及英美搖滾樂裡如 Beatles 等的叛逆或異議。唯其所採用的詩作、自寫的歌詞與當時也還尚在起步的民歌創作歌詞相比，較不限於現代主義式的個人意境裡，是直白地提及農民、工人、漁民等青年學生之外主體的，更有唱及「窮苦的歲月」（〈我們都是歌手〉）。這些歌曲的精神與當時日

³⁹ 見：黃仲樵詞、陳揚曲、楊祖珺演唱，〈農夫歌〉，收錄《楊祖珺專輯》（台北：新格唱片授權；滾石國際音樂企宣發行，2006年8月）。歌詞：「斗笠 頭上戴 鋤頭 肩上荷 一步一步 往往返返田間路 嗨嗨 早踏 露水地 晚歸 披星月 年年 月月 辛辛苦苦是為誰 嗨嗨 雙腳 邁大步把種子粒粒播下 來來 去去 只盼一雨新苗起 嗨嗨 嗨嗨 嗨嗨 嗨嗨 嗨嗨 嗨嗨」

⁴⁰ 參考：黃文俊與筆者通信，2016年4月18-19日。這段對於〈農夫歌〉編曲細節的陳述，筆者詢問了學吉他與玩音樂多年的朋友黃文俊。

趨成熟的鄉土文學的質地是更相應的，尤其提到勞動者與反帝反殖民（〈紅毛城〉）的面向。然而以當時現代詩論戰（1972）後，抵抗現代主義潮流的新詩作品開始出現⁴¹，王拓、黃春明、楊直矗等人的小說開始有發表空間且日漸受注目，以及《夏潮》、《仙人掌》、《雄獅美術》等雜誌也出現報導文學、報導攝影的藝文生產狀態來看（且有不少年輕讀者與追隨者）。當時青年人的心靈表現，是更有空間創造出比李雙澤的歌更具社會現實關懷歌曲的。在李雙澤、梁景峯等人創作，楊祖珺想接著唱以介入大眾文化層次的這一組歌當中，可以感受到她／他們想將在地的（他們也參與其中的）文藝運動中的作品轉化為「民歌」之思想資源的強烈意圖。但是在當時歌曲的傳播，除非自己寫、自己小範圍的唱，要讓大眾聽見與產生聽覺的影響力卻必須先受當時審查制度的檢查才能有限度的傳播與出版。這也反映了當時通俗音樂出版的審查機制「去政治化」的邏輯——反共=反工農兵意識=防止左翼，英文歌那樣唱卻不打緊，而唱片工業的商業本體也內化了這個再生產邏輯。而楊祖珺則是在推動「唱自己的歌」運動、接觸黨外，以及想唱的歌觸犯了當時「去政治化」的底線。⁴²

進入八〇年代之後，楊祖珺幾乎與當時日趨成熟的通俗音樂界、唱片圈，大眾媒體中與流行音樂相關的管道無所關連。此時她的主要行動陣地也轉移到黨外，唱片公司不能錄製的歌，她以自製募款錄音帶在黨外政治活動的網絡中販售與傳播。在這些黨外錄音帶中，我們可以發現延續了1979年專輯中，有傳統民謠與新歌的配置，以及持續傳唱李雙澤等人合作的歌。那一首曾經刻錄在黑膠唱片於1979年流通不到2個月的〈美麗島〉，在八〇年代將以黨外卡式錄音帶為傳播管道之一。這一道黨外歌聲的脈絡，將在下節進行討論。

⁴¹ 《夏潮》、《雄獅美術》是主要發表園地，可見蔣勳、施善繼、吳晟、葉香等人當時的新詩，有些作者會以筆名發表。另一方面也可觀察到《夏潮》選譯廣泛第三世界受壓迫民族的反帝、反殖、現實主義詩作，也刊登日據時期的詩作。

⁴² 這一部份對「去政治化」的討論與思考亦來自楊祖珺的啟發。見：楊祖珺，〈推薦序：期待再一次年輕人社群音樂的吶喊〉，收於張劍維《誰在那邊唱自己的歌：台灣現代民歌運動史》（台北：滾石文化，2003年10月再版），頁 xvii-xxiii。

第二節 黨外運動·街頭「搖滾」之聲與一百元黨外錄音帶：《黨外的聲音與新生的歌謠》(1981)、《壓不扁的玫瑰》(1983)、《大地是我的母親》(1985)⁴³

三十年！三十年不是短短的時間，三十年可以乎一個囡仔長大成年，也可以乎一個三十歲的人，變做一個六十歲的老人。

三十年的隔離，按台灣去看中國，看見中國在歷史的煙霧中，又擱生疏，又擱遙遠。中國啊！你何時才會平安，你何時才會勇健。何時啊！到何時，你才會享受自由、民主和幸福？

總是，少年的朋友啊，咱不要再流無用的目屎、無用再流浪，咱、咱是少年青春的中國，用咱的雙手，咱也可以創造一個民主、自由和幸福的中國。

——〈少年中國〉口白文字，1981，陳映真⁴⁴

我要自然 草原青青 大地是我的母親
不要摧殘 美麗寶島 莫讓山河凋零
不要破壞 美麗寶島 好讓自然去成長
不要污染 清清水流 莫讓生命枯萎
不要破壞 美麗寶島 她是我們祖先開墾的河山
不要破壞 美麗寶島 她是我們孩子的將來

——〈大地是我的母親〉，1985，詞：楊祖珺；
曲：Frank Farian&DavideSgarbi⁴⁵

⁴³ 這三捲楊祖珺在黨外時期所製作、演唱的黨外錄音帶，筆者僅蒐集到：《黨外的聲音與新生的歌謠》(1981)、《大地是我的母親》(1985)。然在2008年大大樹所出版的《關不住的歌聲：楊祖珺1977-2003錄音選輯》當中，對這三捲錄音帶的作品均有選用，並有所簡介，故能補足這三捲錄音帶因發行於非常時期與非商業通道，因此出版、製作資訊均不多的狀況。

⁴⁴ 陳映真口白文字，〈少年中國〉(口白部分)，收錄《關不住的歌聲：楊祖珺1977-2003錄音選輯》(台北：大大樹音樂圖像製作出版，2008年2月)。原收錄於《黨外的聲音與新生的歌謠》(1981)錄音帶之「新生的歌謠」B5曲目，這張錄音帶「黨外的故事」(A面)是台語民謠，搭配口白是以國語唸出，「新生的歌謠」(B面)是國語歌、多是李雙澤的作品，搭配口白是以台語唸出。《關不住的歌聲》(2008)收錄口白文字於專輯小冊，但沒有收錄口白錄音。

⁴⁵ 楊祖珺詞、Frank Farian&DavideSgarbi曲、楊祖珺演唱，〈大地是我的母親〉，收錄《關不住的歌聲：楊祖珺1977-2003錄音選輯》(台北：大大樹音樂圖像製作出版，2008年2月)。原收錄於《大地是我的母親》(1985)錄音帶之B1曲目。

進入 1980 年代，楊祖珺的生活與社會行動參與的主要陣地在於黨外政治與黨外聯盟推動的社會議題和社會、民主運動裡頭。此時的她也越來越脫離剛從大學畢業後仍繼續推動「唱自己的歌」的學生歌手形象，之後更走進人生的另一個階段，結婚且成為母親。這十年間，由於前一階段也曾參與到基隆黨外助選，以及與左翼文藝脈絡的認識，加上前夫林正杰是當時黨外運動的健將，因此以左翼-黨外為軸線，她拓展了與前一階段不同的歷史與政治相關的社會運動。由於牽涉的層面太廣，本節仍是以歌曲為軸線，尤其是她擔任籌劃製作的三捲黨外募款錄音帶：《黨外的聲音與新生的歌謠》（1981）、《壓不扁的玫瑰》（1983）、《大地是我的母親》（1985）談起，**有限地**討論她在八〇年代的社會運動狂飆與政治風雲中仍未放棄的文化運動——以唱歌、做歌面對社會，以及在這當中她曾經產生退縮，不敢面對音樂的心情。與此同時，她亦從綠島出獄回來的「老同學」（白色恐怖政治犯）身上，學得了另一種民歌，以及在外省人返鄉運動中到北京開了民歌演唱會。

1981 年起由於先前持續的政治封殺，楊祖珺推動的「唱自己的歌」運動，除了機會限縮，她也早已比較少參與當時正在熱潮上的民歌演唱活動。除了該年 4 月受新加坡文化部之邀，和吳楚楚一起參加了和新加坡、馬來西亞民歌手共同聯合演出的「四月風詩樂民謠演唱會」（1981 年 4 月 17-18 日）。⁴⁶ 雖然該行主要目的是為星國的「華文教育」打氣，但也能逐見台灣的現代民歌運動對周邊華人華文社會的影響。1980 至 1990 年代的新加坡興起一波「新謠」（新加坡青年創作歌謠）運動，而這些青年歌者也是在思索「自己／我們的歌」在哪裡的問題。⁴⁷

同年底，她受黨外「民主、制衡、進步」連線的台北市議員候選人之一林正杰之邀，錄製了《黨外的聲音與新生的歌謠》（1981）以助選。⁴⁸ 這張專輯延續了她以講、唱民歌傳遞訊息的精神，特別是邀請了作家陳映真撰寫每一首歌的口白。這些分別以國台語讀出的口白以及台灣民謠、國語新創作歌謠的相互搭配，猶如一捲以「當代」歌聲串起的台灣-中國近現代史略影。彼時尚處於戒

⁴⁶ 見：楊祖珺，〈楊祖珺年表〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992 年 9 月初版），頁 396。

⁴⁷ 參考：社評，〈新謠從哪裡來？——紀錄片《我們唱著的歌》觀後〉，《南洋視界》2016 年 3 月 28 日。[網路資料]來源：http://news.nanyangpost.com/2016/03/28_28.html[查詢日期：2016 年 5 月 2 日]

⁴⁸ 關於《黨外的聲音與新生的歌謠》（1981）這張專輯的討論，主要參考：楊祖珺，〈民歌與政治〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992 年 9 月初版），頁 185-203；楊祖珺，〈再·見美麗島：楊祖珺寫於 2004 年〉，收於《關不住的歌聲：楊祖珺 1977-2003 錄音選輯》（台北：大大樹音樂圖像製作出版，2008 年 2 月）。

嚴，國語和台語（閩南語）尚仍有強烈的官方與民間之對峙性存在，以及與之派生的省籍情結。這張專輯反映她「關心政治的想法」⁴⁹，以及「表達各語群的融合」，她提到：

我設定「黨外的聲音與新生的歌謠」為主題，在和小說家陳映真溝通了一下午之後，他用了一個星期的時間，在每首歌曲之間描寫口白。我的想法，是用台語民謠來簡介台灣歷史，用創作歌謠來描述我的理想。而口白使用的語言，用國語介紹台語歌、用台語介紹國語創作歌謠，用以表達各語群的融合。「黨外的聲音」放在 A 面，「新生的歌謠」放在 B 面。⁵⁰

這張專輯在錄製後，「新生的歌謠」部分由於同一陣線的其他候選人覺得「外省味」太重而沒有採用。然而，這一面的 7 首歌中有 4 首是李雙澤等人的歌曲：〈愚公移山〉、〈我知道〉、〈少年中國〉、〈美麗島〉。整張專輯，她並沒有採用自己的創作。

在這一兩年之間，現代民歌因為種種檢查機制的限制與商業出版量化的問題，越來越走向「校園民歌」。然而，羅大佑於 1982 年推出《之乎者也》，其不論歌詞內容上與音樂表現，都更明顯地超越「校園民歌」，尤其是歌詞現實性與人文關懷的濃度。楊祖珺在 1983 年參選立委的自製專輯《壓不扁的玫瑰》（1983）即採用了兩首羅大佑的歌：〈之乎者也〉（1982；楊改編詞為〈台灣之乎者也〉（1983））、〈亞細亞的孤兒〉（1983）。楊祖珺此時雖已遠離大眾媒體網絡的「歌唱界」，但仍持續關注民歌的發展。亦曾發表現代民歌持續發展到八〇年代的一些變化，首先她以 1978 年 3 月後新格唱片開辦金韻獎為界，將民歌的發展區分為前後階段。她認為金韻獎開始後的民歌創作，出現了前一階段所沒有的「年輕人『疏離』心態」，這固然與前述已提及的檢查機制問題有關。⁵¹但是她也發現「民歌」開始量產後，年輕人一方面少了從西洋民歌中去琢磨「成熟的思考性歌詞」⁵²，一方面也少了前一階段強調「多做歌」的精神：

⁴⁹ 楊祖珺，〈民歌與政治〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992 年 9 月初版），頁 192。

⁵⁰ 楊祖珺，〈民歌與政治〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992 年 9 月初版），頁 189。

⁵¹ 楊祖珺，〈寄望「民歌」的再出發〉，刊於《中國論壇》半月刊 150 期（1981 年 12 月 25 日），頁 47。

⁵² 楊祖珺，〈民歌的後遺症〉，刊於《中國論壇》半月刊 180 期（1983 年 3 月 25 日），頁 26。

我要說的，並不是聽民歌是好是壞的價值問題，而是民歌減少了年輕人聆聽音樂的豐富性。在作曲者絕大部份都是「靈感創作」，編曲者也局限在五、六個編曲熟手裡。作為管道的商業集團都礙於「規定」而自我約束，審核音樂之有關機關之改革的力量，又無法突破老成的上一代，年輕人祇聽民歌，反而有違了民歌創始的意義。⁵³

楊祖珺便是在這樣的背景下，反思民歌當時遇到的發展困境，以及鼓勵羅大佑所突破的創作型態。這也反映民歌發展在彼時已經呈現單調化，喪失文化運動的精神。

1983年3月14日，楊祖珺籌辦且命名的《前進》(*Progress*)週刊創刊。⁵⁴這雖為黨外政論性刊物，但是楊祖珺擔任「一人編譯室主任」、開闢撰寫「外國月亮」專欄以介紹世界大事和進步社會思潮，引介當時台灣主流思維之外的國際新聞報導，亦包含第三世界的時事。⁵⁵而《前進》也不只報導政論，尚關注民歌、電影等文化議題，以及白色恐怖受難者議題和大陸的新聞（「大陸半月記」專欄）…等等。然而，在如此忙碌於刊務和協助林正杰的事務狀態下，她在一陣自我決定與歷經波折後，以黨外人士的身份參選台北市的立法委員（1983年9月）。⁵⁶這次參選受到文化界人士、「統派」，以及《夏潮》和《前進》系友人的幫忙，楊逵與羅大佑更到場站台。她這次的選舉即是有所意識地選用了抗日作家楊逵的文章〈壓不扁的玫瑰〉作為競選的主題，為了募款更錄製同名專輯⁵⁷與編著同名集個人評論和羅大佑、吳祥輝等人文章的專書⁵⁸。她的競選理由裡提出：「抗議人吃人！愛每一個人！這就是壓不扁的玫瑰！」⁵⁹

這次的選舉結果雖然楊祖珺沒有當選，但是每一場政見演講以分送民眾玫瑰和歌聲結束，營造了不同的選舉氣氛，像是演唱會一般。且在當時二二八、白色恐怖、政治犯、海外黑名單、省籍、返鄉探親…等問題仍屬禁忌的狀態下，

⁵³ 楊祖珺，〈民歌的後遺症〉，刊於《中國論壇》半月刊 180 期（1983 年 3 月 25 日），頁 26。

⁵⁴ 1983 年 8 月中，曾將刊名改為《前進廣場》。

⁵⁵ 參考：楊祖珺，〈外國月亮〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992 年 9 月初版），頁 104-114。

⁵⁶ 詳情可見：楊祖珺，〈我的參選〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992 年 9 月初版），頁 42-59。

⁵⁷ 楊祖珺製作、演唱，《壓不扁的玫瑰》〔錄音帶〕（台北：前進出版社，1983 年）。當時售價 100 元。

⁵⁸ 楊祖珺編著，《壓不扁的玫瑰》〔書〕（台北：前進出版社，1983 年）。當時售價 150 元，書上未標記明確出版年月，發行所僅印當時前進出版社地址。

⁵⁹ 楊祖珺，〈我的參選〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992 年 9 月初版），頁 53。

楊祖珺的政見發表仍提及這些歷史問題。因此，她的政治參選也融入了文化和歷史運動的味道，政見更融入她非常重視的性別平等與環保議題。⁶⁰ 她於每場政見發表會都唱 4 首歌，也舉辦了「民主、民謠、抗議歌曲演唱會」，提出：「在歌聲中前進」。⁶¹ 當時的情況如下：

民國七十二年，我自己成為候選人了。為了完美而適切表達音樂的完整性，我將分期付款尚未繳清的山葉鋼琴，在每場政見發表會中搬來挪去，不論颶風下雨；而胡德夫、王永、鄭盈湧也在每場政見會上和我一齊出現，好像又回到了從前！⁶²

大致從 1982 年 8 月，楊祖珺暫停於加州大學聖芭芭拉分校亞洲研究所學業回台後，她就整個投入黨外政治活動的網絡。無論是當時林正杰的，或是她自己的與所關注的黨外與社會運動網絡。此時期，她的歌聲、吉他，除了展現在自製的黨外錄音帶，多是在街頭運動、選舉政見發表會、與黨外和《夏潮》系網絡有關的紀念活動或集會裡頭。在黨外運動時期，以販售書刊雜誌、錄音帶來募款，是很常見的募集資金的方式，而且多半是民眾在你面前把現金直接交給你。這種以文化物件募款的方式，一方面是因應當時仍有出版和言論管制，而這些物件也是串連彼時關注主流媒體報導之外社會現實的人們的方式。凸顯當時黨外打的民主運動、選戰，是政治的但是嚴格來說也是文化的。楊祖珺在這一脈網絡中，她的聲音時常伴隨著固定場合的講台麥克風，或街頭、臨時集會場合的大聲公（手提擴音機）傳出。她的聲音對著執政者、警察、軍隊等國家機器，也向著前來支持的民眾、隊友。仔細去聽她這時的聲音包括歌聲，更脫離學生歌手階段時的婉轉，直接又開闊的聲線更接近搖滾樂歌手的聲音質地。此時期收錄在《壓不扁的玫瑰》（1983）、《大地是我的母親》（1985）的歌曲，人聲的表現比前一時期的聲線略低，有時唱到轉音情緒較飽滿處以刻意的「破音」表現，質地裡蘊含著衝撞社會的氣氛。主要的伴奏樂器還是民謠吉他、鋼琴和電子樂器效果，但是她此時刷奏的吉他和弦之速度與手勁更接近民謠搖滾，且歌曲的節奏除了一些歌不宜改變，其他以前也唱的歌很明顯地多了速度感。⁶³

⁶⁰ 當時的參選政見可見：楊祖珺，〈楊祖珺年表〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992 年 9 月初版），頁 398-399。

⁶¹ 見報導：林若雱，〈發表政見唱歌送花〉，《聯合報》，1983 年 11 月 20 日第 7 版；台北訊，〈演唱逾時口頭勸止〉，《聯合報》，1983 年 12 月 2 日第 7 版。

⁶² 楊祖珺，〈民歌與政治〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992 年 9 月初版），頁 192。

⁶³ 這一小部分所指的「速度」比較符合《壓不扁的玫瑰》（1983）音樂的表現，比較而言《大地是我的母親》（1985）整體的曲風除了〈超級倒楣小市民〉之外，均曲風偏向抒情柔和。

《壓不扁的玫瑰》(1983)與《大地是我的母親》(1985)⁶⁴基本上延續了之前專輯收錄國台語民謠、李雙澤等人作品的習慣，也收錄了楊祖珺的八〇年代創作歌曲，其包括改編他人的歌與詩作。這兩張專輯因基於「保護作用」，當時專輯裡的文字資料並未列上參與製作的相關工作人員。⁶⁵《壓不扁的玫瑰》(1983)當中除了前面提到的，採用了兩首羅大佑的歌曲之外，第一首歌選唱了流傳於1930年代末至1940年代的抗日救國歌曲〈賣花詞〉(1939)，其他包括為了政治受難人和海外黑名單而傳唱的歌謠〈心肝兒〉。楊祖珺個人的創作曲則為婚前所寫的以描寫「理想主義者的心境與歷程」的〈累了嗎〉⁶⁶，與改編歌詞唱的〈台灣之乎者也〉。後者的歌詞猶如當時社會氛圍的寫實縮影，楊祖珺也採用了原唱羅大佑半唸半唱的方式表現：「雜誌查禁之 言論自由乎 所謂報禁者 強詞奪理也 李師科槍斃之 陳文成跳樓乎 所謂跳水者 王迎先是也」⁶⁷。

現在看來，《壓不扁的玫瑰》(1983)之曲目安排也別有意味。錄音帶A面由：1949年之前流傳的抗日歌〈賣花〉(A1)、1979年高信疆寫詞的愛國歌曲〈心中有一首歌〉(A3)、楊逵所寫的詞〈愚公移山〉(A4)、羅大佑創作「致中南半島難民」(實為描寫中美斷交之際台灣社會內外處境)與吳濁流抗日小說同名的〈亞細亞的孤兒〉(A5)⁶⁸、梁景峯向吳濁流致敬的〈老鼓手〉(A6)等歌組成。而楊祖珺的「壓不扁的玫瑰」競選宣言就放在當中(A2)，似別有用意的將參選的動力與國共分斷前後的抗日、反帝歷史至「今日台灣」之抵抗強權的知識份子精神聯繫起來。錄音帶B面由：〈累了嗎〉(B1)、〈少年中國〉(B2)、〈心肝兒〉(B3)、〈美麗島〉(B4)、〈台灣之乎者也〉(B5)、〈我們都是歌手〉(B6)等歌組成。似是串聯各首歌曲原創者的「理想主義者」心境與對原歌者的致意，但是採用更接近八〇年代議題意象的演唱方式和敘事安排。其中〈心肝兒〉則

⁶⁴ 此為1985年為林正杰助選台北市議員的錄音帶。

⁶⁵ 參考：楊祖珺，〈再·見美麗島：楊祖珺寫於2004年〉，收於《關不住的歌聲：楊祖珺1977-2003錄音選輯》(台北：大大樹音樂圖像製作出版，2008年2月)。

⁶⁶ 楊祖珺，〈民歌與政治〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》(台北：時報文化，1992年9月初版)，頁200。

⁶⁷ 摘錄自：羅大佑詞曲、楊祖珺改編詞演唱，〈台灣之乎者也〉，收錄《關不住的歌聲：楊祖珺1977-2003錄音選輯》(台北：大大樹音樂圖像製作出版，2008年2月)。原收錄於《壓不扁的玫瑰》(1983)錄音帶之B5曲目。《關不住的歌聲》(2008)僅收錄歌詞，因版權問題未收錄錄音。

⁶⁸ 〈亞細亞的孤兒〉為羅大佑以吳濁流小說標題所創作的歌曲，收錄於個人第2張專輯《未來的主人翁》(1983)。當時為躲避審查制度，故在所發唱片所印的歌名加上「紅色的夢魘 致中南半島難民」，但實為描寫台灣社會1970年代末期的處境。詳情可參考：〈歌的故事／羅大佑《亞細亞的孤兒》原來是指台灣人民?!〉，《今日新聞》2009年3月14日。[網路資料]來源：<http://www.nownews.com/n/2009/03/14/949090> [查詢日期：2016年5月7日]

透露國共分斷後各階段的政治犯、異議者再連結於「當下」歷史的問題關懷。最後由〈我們都是歌手〉作為尾聲，蘊含鼓舞大家一起前進、合作的力量。

《大地是我的母親》(1985)⁶⁹ 專輯標題即透露濃厚的環保意識，之中的兩首新歌為楊祖珺與《前進》系友人蔡式淵合作諷刺食安和核安問題的〈超級倒霉小市民〉(A1)，以及她所填詞關懷自然環境的〈大地是我的母親〉(B1)。當中收錄了另一批之前沒錄過的台灣民謠：〈思念故鄉〉(A4)、〈收酒斫〉(A6)、〈百家春〉(B2)。其他尚有改編自蔣勳詩作的〈我在橋頭等你〉(A3；原詩〈我在橋頭送你：寫給 TS〉)⁷⁰，以及也是沒錄過的〈綠島小夜曲〉(A5)、〈藍與黑〉(B4)。這張專輯在曲目的安排上沒有像前兩張較有敘事性，但是兩首凸顯環境意識的新歌已加強專輯主題。然而，幾首遙向過往政治社會運動致意(1979年橋頭事件)，以及呼應五〇年代以來各階段政治犯及其親屬感受的歌謠：〈心肝兒〉(A2)、〈我在橋頭等你〉(A3)、〈思念故鄉〉(A4)、〈綠島小夜曲〉(A5)等，則又延續了她此階段所關心的群體與問題。而以往與〈美麗島〉一起收錄的〈少年中國〉，這次只收錄了前者，為民進黨成立前後，越來越糾葛的「中國結」與「台灣結」之爭的本土意識偏向埋下伏筆。

本節至此已大致回顧此階段楊祖珺擔任製作、演唱的三捲黨外錄音帶的歌曲和延伸的意義。不難解讀出，其將歌曲、民謠作為銜接過去歷史和當代的意圖，也透過收集／錄製民謠和禁歌以尋索和安置台灣戰後史政治禁忌的一頁，亦深化了當代「民歌」的意義。

此階段的楊祖珺新學到的、也時常唱的歌謠還包括：〈坐牢算什麼〉與〈安息歌〉，這兩首卻未曾收錄在她的黨外錄音帶裡頭。這兩首歌都是1984年由在綠島服刑期滿十年之後，回台時先暫住她家的政治犯史庭輝教她的，而史庭輝又是學自1950年因「麻豆案」入白色恐怖監牢至1984年才出獄的左翼政治犯林書揚。⁷¹〈坐牢算什麼〉的歌詞言簡意賅：「坐牢算什麼？我們骨頭硬，爬起

⁶⁹ 楊祖珺製作、演唱，《大地是我的母親》(台北：前進出版社，1985年)。當時售價150元，錄音帶上未標記明確出版年月，發行所僅印當時前進出版社地址。

⁷⁰ 〈我在橋頭送你：寫給 TS〉是蔣勳在1978年所寫致朋友的詩，詩意滿懷諄諄不捨的離情。可見：蔣勳，〈我在橋頭送你：寫給 TS〉，《眼前即是如畫的江山》(台北：聯合文學，2000年2月初版)，頁147-150。抗議余登發父子受國民黨指控涉匪諜案被捕的「橋頭事件」，發生於1979年1月，當時有許多黨外青年參加，據稱是國民黨政府啟動戒嚴後的第一次反對政治抗爭。楊祖珺改詞後的〈我在橋頭等你〉已脫離了蔣勳原詩的離情，且加入了邀請人們加入群眾行列的詞句：「今天橋頭很明亮 到處是熱情的胸膛……我們在橋頭等你 等你向我們走來 快走到希望的橋頭來 快走到到群眾行列來」。歌詞摘錄自：蔣勳詩、楊祖珺改詞作曲演唱，〈我在橋頭等你〉，收錄《大地是我的母親》(台北：前進出版社，1985年)。

⁷¹ 參考：楊祖珺，〈民歌與政治〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》(台北：時報文化，1992年9月初版)，頁196-197。1983-1984年間，於1950年代受逮捕且判無期徒刑的白色恐怖

來再前進！」，傳唱於「長期以來國民黨監獄中進步青年」。⁷² 楊祖珺學得了這首歌之後，時常在「老同學」聚會演唱，也在黨外運動集會、街頭抗爭與警方對峙時演唱以鼓舞民眾。〈安息歌〉是史庭輝帶著廣東國語腔調拉著胡琴教給楊祖珺的，這首歌是五〇年代白色恐怖政治犯於監牢裡為了即將接受死刑的「同志」而唱的歌曲。⁷³ 之後，楊祖珺曾在楊達的告別式（1985年3月）領唱此歌，也在往後與許多老同學相聚的場合一起唱著這首歌，包括曾印製「六四」版歌詞到北京發放。⁷⁴ 然而，在1989年六四天安門事件之前，她已在1988年1月隨解嚴前已推動數月的「外省人返鄉探親」運動第一個返鄉探親團「回大陸」時，在北京開了兩場民歌演唱會。⁷⁵ 此時已是後蔣經國時代初期，而楊祖珺是剛成立不久的民進黨的中執委。

回想這段將歌聲交給無數黨外政治活動、向著群眾的時期，楊祖珺也曾感到矛盾與自責，在1986年前後即已不大受邀演唱，只因為綁束著「喪失了音樂的痛楚」⁷⁶。她在1992年出版的自傳曾提到：

黨外群眾運動的目的是政治性的，再加上經濟困窘、條件缺乏，藝術家進入黨外就只有等著餓死。在這樣的環境中推廣民歌，在音樂的對待、認識的要求上當然不高。

然而，我對音樂是有期待的！雖然它應該去鼓勵頹喪的、安慰受傷的心靈；它同時也應該在音樂專業上，有一定的水準。然而，群眾性、尤其是政治性的場合，要符合這些條件實在不容易。

唱啊唱的！我對自己在音樂工作上的墮落，往往令自己退縮不前，甚至有點不敢面對音樂了！⁷⁷

政治犯，陸續因黨外政治運動的呼籲和努力而分批釋放。參考：陳映真，〈綠島的風聲和浪聲〉，《陳映真散文集1〔1976-2004〕：父親》（台北：洪範，2004年9月初版），頁15-21。而陳映真也差不多1983年開始發表1950年代白色恐怖歷史小說「鈴鐺花」系列。

⁷² 引用、參考：楊祖珺，〈民歌與政治〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992年9月初版），頁194。

⁷³ 參考：楊祖珺，〈民歌與政治〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992年9月初版），頁196-197。

⁷⁴ 參考：楊祖珺，〈民歌與政治〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992年9月初版），頁197-199。

⁷⁵ 參考：楊祖珺，〈民歌與政治〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992年9月初版），頁199-201。在這次率團返鄉探親期間，一共舉行兩場講、唱民歌演唱會，一次是在北京國際交誼廳（1988年1月31日），一次是在北京大學禮堂（1988年2月2日）。

⁷⁶ 參考：楊祖珺，〈民歌與政治〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992年9月初版），頁192-193。

⁷⁷ 楊祖珺，〈民歌與政治〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992年9月初版），頁192-193。

如果能時光倒回進行統計，不知道究竟能統計出楊祖珺在黨外時期中唱了幾次歌，以及場景和狀態為何。回頭在「綠色小組」⁷⁸的紀錄影片資料庫查詢，時常可見不管是什麼場合，她揹著吉他或徒手或邊抱著兒子就唱起歌來。她的歌聲不是從什麼演唱會專業舞台擴音配置傳出來，也不像知名歌手、搖滾樂團們有著「靴腿」(Bootleg)(盜版)現場錄音留存下來，而她的黨外錄音帶究竟賣了多少捲也是個神秘數字。但是也說明了她唱的歌、寫的歌所交織的網絡，並不是通俗音樂文化工業視角下一般定義的歌手和樂迷、聽眾的關係。然而，這種從歷史反省學來的歌自己唱、從參與政治與社會所產生議題的歌自己創作、從他人刻骨銘心的苦難記憶學來的歌繼續唱……，或製作、或錄下來、或自己(集資)出版，也許更是八〇年代台灣通俗音樂產業朝更具現代商業規模的發展潮流中，所並行的一道地下／獨立音樂實作精神。⁷⁹

第三節 從《關不住的歌聲》(2008) 反思「不只」唱自己的歌

當初二十出頭的我總是想著：如果唱歌不是為了能夠在那個大時代承擔些什麼具備了民族、國家、社會意義的功能，那麼，唱歌究竟是為了什麼？而我的生命也就在這類僵化的國族思考之中，走過了顛簸、愉悅、反思、卻又找不到充分理由可供自己憑藉、拿捏的上半生。想不透成人世界的世故與洗鍊，大概是我至今最大的問題，即便年近五十，依然想不通也做不到！

——〈再·見美麗島：楊祖珺寫於 2004 年〉⁸⁰

2008 年春天，楊祖珺個人的第二張透過大眾文化通路發行的唱片出版，這時早已沒有「歌禁」，音樂主要的聆聽裝備也早已由收錄音機與卡帶，跨入 CD 光碟的時代且走入數位化聆聽裝備。主流通俗音樂的內容生產也已經經歷「新台幣語歌」、另類流行化、樂團時代，以及唱片製作工作室化…等狀態。《關不住

⁷⁸ 「綠色小組」成立於 1986 年底，然其以攝影機記錄了 1986 年中到 1990 年代台灣社會許多社會運動、政治現場的實況。現可透過台南藝術大學設立的「綠色小組社會運動紀錄片」線上資料庫，查詢當年相關影像。[網路資料]來源：<http://greenteam.tnua.edu.tw/releaseRedirect.do?unitID=241&pageID=12547> [查詢日期：2016 年 5 月 8 日]

⁷⁹ 究竟這樣不太計較個人得失的以唱歌參與社會，為什麼不能被視為美學實踐或藝術勞動？是形式決定了價值，還是美學意識形態決定了文化參與的意義？就像一位老師勤於教學分享給學生知識，卻不如寫論文被視為學術成就一樣。楊祖珺數十年來的堅持與累積，換個角度來想正也打破了一般文化與藝術生產場域裡「創作作品」至上的迷思。

⁸⁰ 楊祖珺，〈再·見美麗島：楊祖珺寫於 2004 年〉，收於《關不住的歌聲：楊祖珺 1977-2003 錄音選輯》(台北：大大樹音樂圖像製作出版，2008 年 2 月)。

的歌聲：楊祖珺 1977-2003 錄音選輯》(2008)⁸¹ 這張專輯以「錄音選輯」的方式，選錄楊祖珺從「唱自己的歌」元年(1977)至黨外運動時期與九〇年代專輯收錄的歌曲，以及 2003 年的久違公開演唱舞台現場錄音。在這張選輯中，除了 2003 年和胡德夫一起演唱的〈美麗島〉和〈老鼓手〉，「最近」的錄音所選的是《我扮演著我要的我》(1994)當中的〈累了嗎〉(A5)。這一捲錄音帶的周邊資訊相當稀少，根據舊時的報章資訊，推測應該是 1994 年她以無黨籍參選台北市議員時的周邊產物。⁸² 這捲錄音帶收錄許多她更近期的創作，但是做選輯時，她只選在 1980 年代初期即已創作但重唱版的〈累了嗎〉。1994 年的楊祖珺早已與林正杰的婚姻劃上句點，而這年的「脫黨參選」使得她被開除民進黨籍，往後的幾年她離開台灣赴美攻讀傳播博士學位，直到歸台任教並繼續實踐她的「社會工作」。

2003 年，楊祖珺以 1970 年代的「民歌手」回歸，參加大大樹主辦的「流浪之歌音樂節」(2003 年 10 月 17-19 日)所策劃的「旅者說故事——70 年代：唱自己的歌」主題，進行「唱自己的歌運動」演講，以及在「胡德夫與老朋友」的舞台演唱。胡德夫在此時也早已以參與黑名單工作室的《搖籃曲》(1996)，象徵式地「回歸」音樂圈多年，致力於原住民音樂的表演與創作。⁸³ 雖然，他們在黨外時期也有許多相互聲援的合作，但是 2000 年代初期的台灣已進入另一階段的本土化，他們 1970 年代以歌聲所面對的「鄉土」在「此時」已有許多的變化。1980 年代各自所參與的黨外運動也歷經了 1990 年代的轉變，而「中國」更是轉化為能挑起不同於他們青年時代經歷的政治情緒字眼，但是他們的歌聲也刻畫並帶著這些變形過程的氣力和歲月。往後，胡德夫的《匆匆》(2005)、「民歌 30 年演唱會／民歌嘉年華·永遠的未央歌」(2005)、李雙澤錄音歌選《敬！李雙澤唱自己的歌》(2008)、「民歌 40·再唱一段思想起演唱會」(2015)…等錄音專輯與相關演唱會所延伸的相關活動(包括策展、座談)，似不斷延續七〇年代的民歌記憶至今。通俗音樂文本作為時代記憶，以及作為連結個人與時代的媒介本屬於再平常不過的功能，包括你不見得需要知道它的創作淵源從何而

⁸¹ 以下簡稱為《關不住的歌聲》。

⁸² 據報載，楊祖珺 1994 年的台北市議員參選還舉辦了售票募款演唱會「楊祖珺的故事·楊祖珺的歌」(1994 年 9 月 24 日)，邀請夏林清、胡德夫擔任主持人，邀請 Rock City Band、吳楚楚、李建復等加入演出。楊祖珺個人唱了：〈誕生〉、〈我扮演著我要的我〉等多首歌，並邀請晚晴協會的單親媽媽與孩子們一起合唱〈我們還要相依靠〉。見：耿暄，〈歌聲與心聲交流彷彿重返民歌時代〉，《聯合報》，1994 年 9 月 25 日第 22 版。

⁸³ 在楊祖珺赴美期間，胡德夫 1996 年的「回歸」也帶起了一波七〇年代民歌記憶的迴響，也因時空不同，他的原住民創作者身份比以前更立體，歌聲的表現也更「自然」。其 2005 年出版發行的第一張個人專輯《匆匆》，即收錄重唱 1970 年代個人創作，以及 1980 年代以來歷經黨外、原住民運動所創作的歌曲。

來。但是，這十幾年內「民歌」不斷地被提起，也不免令人疑惑，在這獨立音樂、獨立廠牌、搞樂團、標榜原創精神，甚至也不少主動為反抗運動聲援、主動表露政治傾向的歌／樂手……已不令人那麼陌生的時代。如果在這個時代，我們需要聽民歌、再唱〈美麗島〉、唱「自己的歌」究竟是意味了什麼？而當初民歌運動剛萌芽時所遭遇的政治檢查和箝制，是否僅因時代不同而成為某政黨的政治責任，反而限縮了當初這一波民歌運動（尤其是淡江-《夏潮》路線）的「政治性」所蘊含的：文化自覺的、顛覆主流文藝體制的、左翼人道關懷的精神。亦如，當楊祖珺與胡德夫在舞台⁸⁴上唱著梁景峯與李雙澤所寫的〈老鼓手〉：「老鼓手呀 啊老鼓手呀 我們問你自由是什麼 你就敲打鑿鑿鑿鑿 我們問你民主是什麼 你也敲打鑿鑿鑿鑿……」⁸⁵，我們該怎麼扣連於「當下」這首歌裡至少蘊含著百年裡不同世代對於自由與民主的提問和奮鬥？讓這些歌不因為時間變長、懷舊而「定格」，或使得這些歌真的只成為某個世代的回憶和老歌。

《關不住的歌聲》（2008）從 2003 年楊祖珺與大大樹鍾適芳相遇開始，歷經錄音重整以及楊祖珺面對過去時的內心曲折，將近五年完成。它重新匯流了一道歌之運動的社會歷史，卻也重新照見了跨世代的人們曾經在歌聲中相遇的故事。⁸⁶回台後任教的楊祖珺也和前一階段黨外運動時期模樣有所不同，最明顯的是不再參與 1990 年代之後的政黨化政治，再度選擇站在被國家機器、資本家所壓迫者的這一邊。也以大學教師的身份進行社會參與。1977 至 2003 年（「唱自己的歌」元年到楊祖珺歸國復出），又或者 1979 至 2008 年（楊祖珺第一張專輯到第二張專輯出版）是何等的一段過往，但是如果我們沒有機會轉身望見聽見她／他們所經歷過的歷史，那麼這些走過時代的聲音又如何成為我們的視線一起面對未來？透過歌聲、影像、文字、報導的回顧，我總不禁想起，楊祖珺在回憶那段「唱自己的歌」的日子裡，所令我難以想像卻著迷的片段：

「我們來唱歌！」看到大家坐在硬冷的板凳上，我心疼又愧疚的提議。在這群朋友私下談論「唱自己的歌」的理想時，我們一直都期許自己變成「民歌

⁸⁴ 楊祖珺與胡德夫在 2003 年流浪之歌音樂節的舞台唱有：〈美麗島〉、〈老鼓手〉、〈我們都是歌手〉。可參考收錄於《關不住的歌聲》（2008）之 2003 年演唱現場錄音版與 Youtube 視頻。[網路資料]來源：<https://www.youtube.com/watch?v=THjIxMJ-Cts> [查詢日期：2016 年 5 月 11 日]

⁸⁵ 摘錄自：梁景峯詞、李雙澤曲，〈老鼓手〉，收錄《關不住的歌聲：楊祖珺 1977-2003 錄音選輯》（台北：大大樹音樂圖像製作出版，2008 年 2 月）。

⁸⁶ 楊祖珺與鍾適芳是在 2003 年「反對美英侵略伊拉克」的聯合行動裡相遇，鍾當時告訴楊自己還保留著小六時錄下的楊上廣播節目自彈自唱的歌曲。見：楊祖珺，〈再·見美麗島：楊祖珺寫於 2004 年〉，收於《關不住的歌聲：楊祖珺 1977-2003 錄音選輯》（台北：大大樹音樂圖像製作出版，2008 年 2 月）。

手」——是那種結合了生活、思想、音樂與文學的「現代民歌手」。我們一直不滿於自己只能在豪華的舞台上唱歌，做歌手就要有能力站在人民身邊唱！

才唸高二的溫金龍拉起了與他年齡不搭調的胡琴，悠揚的琴聲把候車室裡萬般無奈的旅客懾住了。在廖錦麟的輕快笛聲中，打瞌睡卻睡不著的旅客張開雙眼。韓正皓、鍾少蘭的吉他演唱、沈嘉祥、張伯仁、鄭盈湧、王士昂、王永高歌著創作歌謠。

全醒了，台中火車站候機室的人們先是好奇微笑，後來被每一副或雄壯或優美、充滿了感情的調子震撼住了。簡上仁的台灣兒歌引得旅客中一位「阿媽」跟著哼唱起來。我們緊抓著這股氣氛、開始彈奏著大家熟悉的曲調。

可不可以想像？半夜一點的台中火車站，那群只買得起慢車票的朋友們，坐在車上搖啊搖，搖到了苗栗、搖到了新竹、搖到了桃園、搖回了台北，還可能要搖到淡水、基隆。這一大群不相識的人，在台中火車站全都睜開了眼、伸長了耳、亮開了喉，一首接一首唱著。

擠上了慢車，這十幾個朋友只剩下廁所旁和車門的走道。我們一點兒也不累，唱、唱、唱，徹夜地唱，唱到了慢車搖到的台北，唱亮了天空稀微的星星。⁸⁷

這是 1979 年 10 月，楊祖珺正被情治單位重重封鎖與跟監，這場在台中文化中心大禮堂的演唱會，也因為警方的「幫忙」，最後來的聽眾不到百人。在大夥唱完收拾北上回家的路上，楊祖珺像是打氣般邀請大家再一起唱歌，從火車站唱到了火車上唱到了台北。在我的經歷中，我從沒有遇過這樣的場景、這樣一起唱著歌的人。但是哪怕換做我是當時坐在車站裡被「打擾」的旅客，我可能不認識他們是誰，我也許也會想著這一群人為什麼要這樣唱歌？楊祖珺至今只要有機會拿起麥克風唱歌，仍舊不唱自己的作品，最常唱的還是李雙澤、梁景峯等人在 1970 年代民歌創作萌芽期的作品。如果以一般定義下作為 **Singer and Song Writer** 的民歌手來說，楊祖珺也許不太算，但是她可能是唱著自己鍾愛的歌——承載朋友和自己連起來的理想最久的人，這樣地唱歌佔去了她作為民歌手最久的時間。從她的歌聲我們也看到了 1970 年代的一群年輕人要靠音樂、創作、歌聲去尋找人民、民間的畫面。

⁸⁷ 楊祖珺，〈民歌手·人民的歌手〉，《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》（台北：時報文化，1992 年 9 月初版），頁 34-35。



第四章

王明輝與黑名單工作室： 台灣新音樂生產的第三世界／亞洲轉向續篇

前言¹

在這一章所要討論的是黑名單工作室創辦人王明輝（1953-）的音樂創作與製作之路，王明輝之於台灣通俗音樂生產與音樂聲響製作的重要性在於，提出音樂與思想的政治性並創造通俗音樂與亞洲／第三世界的連結。² 王明輝自1980年代末開始投入音樂製作、創作之後，無論是與黑名單工作室的成員合作或擔任唱片製作人，都或多或少地展現上述重要性的聲響痕跡與思考意識。某種程度來說他將通俗音樂的生產-聆聽的界面當作一種翻轉主流意識形態與啟動反思的可能性中介，這也使得通俗音樂的構成在他的操作當中意義與情感多重化，並且出現有別於一般主流通俗音樂的聽覺視角。

由於筆者的碩士論文即以有限的篇幅整理、分析了王明輝與黑名單工作室2007年之前的音樂作品和實踐，焦點主要擺在探論黑名單工作室《抓狂歌》（1989）到《搖籃曲》（1996）這兩張專輯生產的過程，以及作為黑名單工作室的創辦人王明輝怎麼重新思考與回溯這個歷程與社會狀態。此外，還論及《搖籃曲》（1996）之後到2007年（筆者因碩士論文採訪王明輝的時間），這段時間

¹ 在這一章，尤其第一節因為仍必須討論黑名單工作室《抓狂歌》（1989）、《搖籃曲》（1996）的內容與創作意識，許多文字將沿用與轉述自筆者的碩士論文：劉雅芳，《王明輝與黑名單工作室：台灣新音樂生產的第三世界／亞洲轉向》（新竹：國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2007年1月）。為行文簡潔，接下來的內容若引用自筆者碩論將以此標示：《黑名單工作室2007》，頁數。

² 黑名單工作室：1989年3月成立於台灣的音樂創作團體，創辦人為王明輝，主要成員尚有陳主惠、司徒松（Keith Stuart）。直至目前，發行兩張概念專輯：《抓狂歌》（1989）由滾石唱片、索引唱片（滾石唱片與水晶唱片一起投資的製作公司）發行，當時專輯參與成員為王明輝、陳主惠、司徒松（Keith Stuart）、林暉哲（當時是「拆除大隊主唱」）、葉樹茵、陳明章；《搖籃曲》（1996）由滾石魔岩發行，當時專輯參與成員為王明輝、陳主惠、司徒松（Keith Stuart）、胡德夫、林美璿、許景淳。此註解文字轉引自：《黑名單工作室2007》，頁1。

王明輝擔任唱片製作人的部分作品與他的想法。本研究所採取的方法是探論通俗音樂創作人的音樂實踐與生命史的關係，在這一章的書寫內容必然會重複筆者在碩士論文已整理與論述過的部分，為了學術倫理規範於此先行提出說明。筆者還需說明的是書寫與創作之於一個人（包括研究者與被研究者）的生命之過去與現在、新與舊，並不是那麼「容易」因為以學術研究「創新」之名而理性區分的，尤其是問題與觀點的思考延續。

王明輝的「音樂履歷」經歷台灣戰後通俗音樂中的熱門音樂、現代民歌、Wax Club 歐美新音樂與水晶唱片、台灣新音樂實踐與新台語歌等時期，在 2000 年之後所謂「樂團時代」，他曾經擔任華視搖滾樂現場節目《台灣 ROC》(2005) 的製作人。也許，以 2005 年為分界，我們可以看得出王明輝好像在「淡出」台灣通俗音樂界，甚至多數人可能認為黑名單工作室與王明輝在 1996 年《搖籃曲》出版後就沒有作品。本章試圖「再討論」對於王明輝個人創作與製作歷程來說最重要的《抓狂歌》(1989) 與《搖籃曲》(1996) 專輯；討論 1996 年之後到 2005 年間，王明輝以黑名單工作室的名義擔任音樂製作人所製作的合輯與專輯；以及探論 2010 年到最近王明輝參與王墨林編劇導演的東亞戒嚴史劇場音樂設計的過程。探論的重點擺放在《搖籃曲》之後，王明輝怎麼繼續帶著台灣新音樂的思維繼續在音樂製作的道路上延續第三世界／亞洲的音樂實踐。

第一節 再討論《抓狂歌》(1989) 到《搖籃曲》(1996)：台灣新音樂做為連結亞洲／第三世界的解放冷戰聽覺實踐

現今距離《抓狂歌》(1989) 和《搖籃曲》(1996) 出版的年代已逾 20 年歲月，它們某種程度已經成為台灣或華文世界聽搖滾樂與另類音樂樂迷的經典。這兩張專輯當中的某些歌曲也已經成為某些更早聽過專輯歌曲的人回憶歷史與個人記憶的媒介。例如，台灣電視電影界常常飾演女性甘草人物的文英阿姨，她於 2009 年過世，許多喜歡與懷念她的觀眾便常藉由分享〈計程車〉一曲來懷念她傳神的「演出」。〈計程車〉這首歌收錄在《抓狂歌》當中，在 1980 年代晚期唱出普遍計程車司機勞動的過程與心理，文英阿姨在裡頭即聲飾一名快把司機惹毛的乘客。楊雅喆導演的電影《女朋友。男朋友》(2012) 在重現 1990 年三月學運的場景中，安排了樂團模擬在學運現場表演〈抓狂〉的片段。鈕承澤導演以 1969 年戰地金門為背景拍攝的《軍中樂園》(2014)，使用了〈傷心無話〉一曲表達電影中軍人、小人物於時代中的辛酸與無以名狀的哀愁。2014 年三一八學運所引起的一波使用與回溯台灣「抗議歌曲」、「社運歌曲」、「社會意識歌曲」的風潮中，曾經出現以〈民主阿草〉一曲為基底，三一八學運相關的現場

與衝突畫面剪接而成的網路 Video Clip。³ 這些，我們可以看做聽者如何個別使用通俗音樂文本的記憶實踐，但一方面我們也可以看做通俗音樂文本脫離了原本出版的年代後，社會如何記憶並使用通俗音樂的方式。

以《抓狂歌》和《搖籃曲》作為黑名單工作室至今已出版的專輯作品來說，《抓狂歌》所傳達的感情和訊息仍是與社會較直接相通的，也在時間上驗證了專輯所欲透過詞曲、音樂展現的歷史紀實性、民間觀點、草根情感。但是《搖籃曲》對於創作者與製作者來說卻是相對而言較為成熟與完整的作品，尤其在音樂操演的成熟度是大於《抓狂歌》的「手工時期」。至今若有人提起《搖籃曲》仍聚焦於專輯中由胡德夫所演唱的歌曲〈不不歌〉，而漸漸地忽略了專輯整體所欲傳達的「反思解嚴後本土化意識形態」的訊息，以及當中批判資本主義過度發展的反省（如〈搖籃曲〉）。此外，這兩張專輯當中所引渡的第三世界／亞洲的聲響、調性，仍是社會記憶他們的同時忽略的一個聽覺介面，那也是王明輝與黑名單工作室重要的音樂方法。

重新回顧《抓狂歌》和《搖籃曲》的音樂內涵，它們還有一個有別於至今台灣通俗音樂作品的特殊性，企圖透過音樂／聽覺和社會對話。王明輝曾於 1996 年《搖籃曲》出版之際接受幾次深度訪談時，提出對《抓狂歌》的看法，當時《抓狂歌》早已因為 90 年代初林強的《向前走》（1990）以後「新台語歌」的流行音樂文化熱潮，而被視為「新台語歌」的前鋒。王明輝則多次說明《抓狂歌》是想要「改造流行音樂的聽覺」，以及是當時「台灣新音樂的先聲」，他對於「台灣新音樂」所做的定義是：流行音樂的知識化，政治、社會和歷史的切入，新青年文化運動的結合。⁴ 如果重新看待台灣新音樂的內涵，可以知道王明輝將通俗音樂生產視為介入社會的知識實踐與文化運動。也因為介入性，所以音樂生產的操作思維是要對於整個社會當時所累積的現實狀態提出看法，王墨林對黑名單工作室《抓狂歌》出版前的首篇採訪即提到：「他們認同的創作心態，是誠懇地對於台灣現實社會提出一種看法，而不是在賣弄音樂形式的技巧。」⁵ 接下來我將分別探討《抓狂歌》和《搖籃曲》透過音樂所展現的具紀實性、批判性的歷史觀點。

³ 其他例如，以回溯 1991 年「獨台會案」為主題所拍攝的紀錄片《末代叛亂犯》（2015）選用〈計程車〉、〈民主阿草〉作為插曲。筆者曾詢問過王明輝對於近幾年一些影像製作採用黑名單工作室作品當插曲或背景音樂的看法，尤其是涉及政治與抗爭議題的。他回應道：「我們是做音樂的，做出來當然讓人家用。」這並不表示他不會做任何判斷，但是對於「音樂供給」，他的確是開放的實用主義者。

⁴ 見：葉雲甫，〈永遠邊緣的反對者：訪黑名單工作室負責人王明輝〉，《非古典音樂雜誌》23 期（1996 年 2/3 月），頁 99；《黑名單工作室 2007》，頁 53。

⁵ 王墨林，〈台語搖滾：訪「黑名單工作室」〉，《人間》43 期（1989 年 5 月），頁 149。

一、《抓狂歌》：與台灣戰後四十年／戒嚴史對話，開始運用亞洲／第三世界音樂元素

王明輝在《抓狂歌》（1989）準備期尚未出版之際，和當時一起做這張專輯的朋友們接受擔任《人間》雜誌記者的好友王墨林採訪，這篇報導呈現王明輝當時怎麼思考所欲採用的音樂形式與內容：

本土的和外國的要有機地結合，而不是一味地套用。在本土的基礎上，採用外國的形式，才能促使我們自己的東西躍進。他們〔黑名單工作室〕進一步說明所謂「本土的基礎」，是指不能離開人民的習慣、感情及語言，更不能離開歷史。他們有了這樣的思考之後，開始大膽地把自己喜歡、熟悉的搖滾樂取來做為與台語歌曲的實際結合。⁶

選擇搖滾樂做為改變台語歌曲的聽覺與創作母語歌謠的音樂形式，除了聽覺經驗的熟悉，將台語歌謠賦予現代感、新的時代精神，一方面是想承襲搖滾樂中「與傳統制約力量對抗的解放精神」⁷。依此線索來看，我們可以由《抓狂歌》的專輯內容解讀出幾種制約與解放的主題：〈台北帝國〉嘲諷台灣戰後經濟發展與美日新舊殖民主義脫離不了關係；〈抓狂〉傳達戒嚴後台灣社會普遍的情緒，對比的是戒嚴時期的壓抑狀態；〈傷心無話〉以台語歌傳達外省老兵返鄉後的心情，描繪分斷體制中人的情感；〈阿爸的話〉描繪的是當代社會父子關係，也是世代差異；〈計程車〉描繪勞動階層—計程車司機的勞動日常；〈民主阿草〉裡頭抗議民眾與警察憲兵的對峙，同時描繪國家機器與民間的多重對抗關係；〈慶端陽〉、〈新莊街〉、〈播種〉的詞曲在專輯當中營造鄉土懷舊的情感，對應的是專輯整體傳達的「台灣現代」。⁸ 然而仔細聆聽歌詞的陳述和曲式、編曲，可以發現這些主題所對話的背景是台灣戒嚴四十年，而歌詞敘事主軸與被描述／被記錄者是以民間現實中小人物（庶民）的意識為主，具有寫實主義的文學內涵。

《抓狂歌》的民間觀點與歷史紀實的意圖，在專輯裡頭還搭配語言、樂曲、編曲來展現。語言主要選擇台語除了因為台灣當時的語言政治歷史背景使然，是要以民間廣用的語言作為表達，還考慮語言作為人的聲音表情時所傳達的性格，也就是台語語感中的「嘲諷的態度」。演唱方式主要選擇「雜唸仔」這種介於說唱之間，且流傳台灣民間已久的「唸歌」敘事表演方式，只不過搭配的樂

⁶ 引自：王墨林，〈台語搖滾：訪「黑名單工作室」〉，《人間》43期（1989年5月），頁149。

⁷ 引自：王墨林，〈台語搖滾：訪「黑名單工作室」〉，《人間》43期（1989年5月），頁149。

⁸ 見：《黑名單工作室2007》，頁41-43。

器是以搖滾樂配器、電子效果等西方現代樂器替換了傳統月琴。⁹ 在音景 (soundscape) 的營造則是選擇以電氣化音樂配器的聲響加入「速度感」和「噪音」，這是為了表達當時已高度都市化的社會之律動。在曲式的編制則採用「草根」的形式，其特色是和弦結構簡單、重複，對應的是戒嚴歷史之重。在專輯當中，就有〈台北帝國〉、〈阿爸的話〉、〈計程車〉、〈民主阿草〉採用了「唸歌」來表達。¹⁰

仔細的聽曲調、編曲會發現《抓狂歌》所傳達的民間與紀實，由於音樂元素的選用與操作，使得他們所要表達的現代感與歷史感在聽覺的經營上靠近了亞洲／第三世界。例如，〈抓狂〉採用了當時 1980 年代泰國著名搖滾樂團阿善尼與華善兄弟樂團 (Asanee-Wasan)¹¹ 的曲；紀實氣氛濃厚的〈民主阿草〉編曲裡頭至少使用了鼓號樂隊¹² (歌曲一開始〈國歌〉奏樂部分)、將電吉他變奏為印度西塔琴音階、取樣 (sampling) 巴里島驅魔調 Kecak 和印尼傳統敲打樂 Gamelan 的聲響、古典管弦樂 (歌曲後段華格納〈女武神的騎行〉)；由陳明章作曲的〈慶端陽〉、〈新莊街〉、〈播種〉則是在吉他和弦的表現上由校園民歌的彈法轉化成五聲音階。¹³ 以聽覺營造和通俗音樂生產為介面，我認為《抓狂歌》不僅因為「搖滾化」而將台語歌予以現代化，創造有別於當時台語歌的發展給人的「閩秀之氣和江湖酒氣的格局」¹⁴ 以及東洋味 (日本曲調) 的印象。¹⁵ 同時也是搖滾樂在戰後早期隨美軍電台播送後於台灣在地化的另一次拓展，以及民間音樂形式的現代化。此外，它還在解嚴後與 1990 年代初社會力蓬勃之際，在創造聽覺與音樂實踐的意義上提出「現代台灣」的想像轉向／連結「第三世界／亞洲」的可能性。

⁹ 參考：「他們採用陳達樸素的遊唱風格來呈現他們心目中的臺灣」，引自王墨林，〈台語搖滾：訪「黑名單工作室」〉，《人間》43 期 (1989 年 5 月)，頁 149。民間說唱民謠歌手陳達所演唱的具敘事性的說唱 (或約「唸歌」)，所搭配的樂器即是月琴。

¹⁰ 這一段落主要沿用與參考：《黑名單工作室 2007》，頁 43-48。

¹¹ 阿善尼與華善兄弟樂團至今在泰國仍然非常活躍，〈抓狂〉原曲為收錄在《南瓜》(1989) 音樂專輯中的〈開心沒問題〉。

¹² 鼓號樂隊的編制如果出現在喪禮，就變成「西索米」喪葬樂儀隊樂隊。但此段〈國歌〉的「取樣」不管是當作鼓號樂隊或西索米樂隊的「聲響解讀」，放在〈民主阿草〉這首歌的脈絡中，仍表現出黑名單工作室嘲諷國家機器、戒嚴體制的意圖，並藉由「第三世界」的民間聲響呈現出對抗的氛圍。〈民主阿草〉歌詞內容與編曲詳細的分析可見：《黑名單工作室 2007》，頁 46-48。

¹³ 這部分關於歌曲的說明主要沿用與縮寫自：《黑名單工作室 2007》，頁 43-48、83。

¹⁴ 引自：黑名單工作室，《抓狂歌》〔專輯內頁〕(台北：滾石有聲出版社有限公司、索引有聲出版有限公司發行，1989 年)。

¹⁵ 見：《黑名單工作室 2007》，頁 28-31。

將以上《抓狂歌》聽覺與音樂實踐過程對照著王明輝個人音樂／聽覺生命歷程來看，我們可以看做日後王明輝更確立台灣新音樂內涵的雛形。另一方面，這也總合王明輝作為台灣戰後歷史中的一員，他的聽覺所經驗的社會與世界跟通俗音樂創作產生的轉化。國高中時收聽美軍電台喜愛熱門音樂；高中組熱門樂團玩電吉他，因紅星標誌遭受調查中止玩團轉入西方古典音樂的世界；關注李雙澤、羅大佑的創作；從美國回台灣在四海唱片公司首次擔任唱片製作人；參與水晶新音樂 Wax Club 和滾石唱片國外部任職；創辦黑名單工作室確立音樂製作實踐的位置。¹⁶ 因此重新看待《抓狂歌》，我認為不僅要看到它出版的時間點所呈現的台語「搖滾」、英美新音樂和台灣通俗音樂的結合，還必須看做王明輝怎麼處理身上所累積的戰後聽覺與音樂文化。像是他作為戰後受美國文化冷戰影響的喜愛熱門音樂的一代，結合台灣經驗在 1980 年代實踐「台語搖滾」，過程中因為小時候教育環境影響無法突破「國語書寫思維」，令他找了台語很流利的弟弟王華幫忙寫台語歌詞。¹⁷ 待在滾石國外部工作面對眾多西方唱片後的「不耐」，與接觸到剛興起的「世界音樂」風潮聽到「第三世界」，使得他想把這新的感受加進去《抓狂歌》。¹⁸ 王明輝曾經坦承在當時並不是很清楚地有著「去西方」、「去殖民」的意識在作，而是很「潛意識」的。¹⁹ 在這裡，我們可能會以為王明輝不管是意識上的還是潛意識，他在聽覺與音樂實踐的翻轉上主要面對了西方。但是雜唸仔／唸歌的採用卻使得這張面對／轉化西方影響、翻新台語歌的酒氣與日本味、反戒嚴法西斯意圖的台灣新音樂創作與日據前即已經存在的民間音樂形式有所聯繫。隱隱約約這一段有著清理戰後美國／西方聽覺文化附聲（身）軌跡、戒嚴歷史、日殖殘響的過程，因為音樂形式的聯繫而鋪陳一道歷史化聽覺與通俗音樂的可能性，甚至台灣民間音樂形式的採用和專輯中亞洲／第三世界的聲響也突顯聲音網絡之間的多方參照。尤其泰國、印度、印尼之音樂與傳統音響的加入，也是讓《抓狂歌》專輯所構成的音樂、歷史、思考空間連接了位處於台灣南方的亞洲世界。

王明輝的老友王墨林回憶起在《人間》雜誌擔任記者時《抓狂歌》正在製作期間，新竹遠東化纖罷工事件正在發生²⁰，他曾經問王明輝有甚麼歌可以拿到抗爭現場去用的，王明輝拿了當時還在製作中的〈民主阿草〉 DEMO 給王墨林。²¹ 〈民主阿草〉這一首長達七分鐘多的歌曲，透過運用不同的音樂元素呈現對峙

¹⁶ 見：《黑名單工作室 2007》，頁 32-40。

¹⁷ 見：《黑名單工作室 2007》，頁 91。

¹⁸ 見：《黑名單工作室 2007》，頁 93。

¹⁹ 見：《黑名單工作室 2007》，頁 93。

²⁰ 1989 年 5 月。

²¹ 訪王墨林看王明輝，筆者訪談，台北市公館，2015 年 5 月 18 日。

與對話，是《抓狂歌》當中最能展現此階段王明輝的「台灣新音樂」思考中所展現的去戒嚴-去殖民-第三世界／亞洲意識的作品。它也是歷史現場感濃厚的一首歌曲，不僅是紀錄 1980 年代末台灣街頭運動氛圍，也透過歌詞呈現歷史現場中農村少年、警察、民進黨阿伯、外省老兵的主體經驗，還想要透過音樂參與正在發生中的抗爭現場。²²

《抓狂歌》這張距離現在 26 年的專輯，在當初出版時，其新的音樂形式（尤其「本土」和西洋結合的部分）、語言文化政治、紀實的特質，的確是當時的聽眾所喜愛且解讀的。但是透過曲式、編曲等音樂營造所展現的第三世界／亞洲的連結卻是當初多數聽眾、樂評所忽視且無法解讀出的。我無意把這個問題導向台灣缺乏第三世界／亞洲的觀點，但是至今 26 年，《抓狂歌》透過音樂所展現的另類聽覺連繫於今仍然對於台灣主流的聽覺文化、通俗音樂的製作提出許多問題。第三世界／亞洲的音樂層面、透過語言（台語）處理不同歷史主體的經驗，無法被聽出、再詮釋，使得這張專輯的豐富性與異質仍然被典型的本土的現代化、西化等於進步之框架所限制，也透露王明輝當時這方面的意圖是無法與他所能傳達訊息的社會對話的。我不知道這是否造成日後他只能繼續堅持這個方向，以及藉由自我解構《抓狂歌》成為 1990 年代主流意識形態旋律的一部分而繼續前進。

二、《搖籃曲》：去本土到去西方中心的連結，重構「台灣新音樂」的實踐內涵

《搖籃曲》（1996）是黑名單工作室的第二張專輯，其靈魂歌曲即是王明輝所創作的〈搖籃曲〉，歌詞裡傳達出強烈的反資本主義意識與反思漢人中心的意識，所對應的是 1990 年代本土化的社會過程中更資本化的慾望與族群關係對立的氛圍。當時，主流流行音樂市場蓬勃，港台四大天王、天后的流行歌曲，LA BOYS 混合台語唱詞和英文 RAP 的美式嘻哈舞曲引起青少年的注意，而台語歌的主流市場還是江蕙與葉啟田等的天下。所謂的搖滾、另類音樂也逐漸的成為主流唱片公司不那麼排斥的歌曲類型與副廠牌，最明顯的代表即是林強融合電子樂、重金屬、工業搖滾等元素製作的台語專輯《娛樂世界》（1994）²³。此時的主流聽覺中不管是國語還是台語流行歌曲，在編曲配置裡使用搖滾樂的樂器編制已更為普遍，另一種解釋叫做編曲的「都會化」，這是 1990 年代「新台語

²² 見：《黑名單工作室 2007》，頁 47-48。

²³ 這是林強的第三張也是最後一張個人演唱專輯。有別於他的《向前走》（1990）與《春風少年兄》（1992）兩張專輯的廣受歡迎，《娛樂世界》（1994）的銷售量減少、聽眾接受度較低，但是製作、音樂編曲、歌詞卻令人一新耳目。這張專輯的歌曲中也不乏具批判意識的內容：批判兵役制度兼反戰意識的〈當兵好〉；反思崇美與移民潮的〈綠卡〉；批判全球化、環境污染與政治貪污的〈生命共同體〉等。

歌」風潮之後帶來的聽覺結構上的一個扭轉。但是，2005 年至 2007 年間，以文化創意產業之實將 1990 年代新台語歌、具搖滾性質的國台語歌曲，融合當時主流流行音樂而炒作、重塑的「台客文化」與「台客搖滾」流行文化風潮下。加上水晶唱片早已經營不善，其透過新音樂節徵選、挖掘的歌手、創作者有些早已轉入主流唱片公司或無法繼續在台灣的文化土壤上獲得迴響。因此當初無論一開始的「台灣新音樂」、「新台語歌」再到「新台灣歌」，一道具有探索主流與非主流音樂質地、不同的西洋音樂怎麼和在地文化融合，或說矛盾的音樂文化運動過程已漸漸被遺忘，甚至就是遭到毫無克制的更新近的文化商業化思維無情的抹煞。但是重新回頭過來看，我認為不能抹滅獨立廠牌水晶唱片及其新音樂聲音系統在 1980 年代後期到 1990 年代透過同好俱樂部 Wax Club、《搖滾客》雜誌、新音樂節的運作、非主流音樂創作企劃出版、民間與底層音樂採集運動對台灣通俗音樂質地的影響。²⁴ 例如：在 1990 年代及其後流行聽覺系統裡的搖滾感、另類及具實驗感的歌曲，扭轉 1980 年代前美式熱門搖滾調性而轉向類型化搖滾或歐美新音樂聽覺系統上的搖滾調性；以及不少新音樂節出身的歌手、音樂人後來轉入主流唱片公司的體系擔任歌手與製作人；影響主流唱片公司開放詞曲創作上開發愛情以外主題的空間。在這樣的聽覺背景下，黑名單工作室所醞釀的《搖籃曲》在形式上已經不再走《抓狂歌》「台語搖滾」的形式和精神。這是某種意義上的對於自己曾經造成影響的音樂類型自我解構，也是在進行音樂形式與音樂思維的辯證，以及重新擺置音樂作為文化、思想運動與知識實踐的位置。

在整張專輯當中，可以發現王明輝與黑名單工作室的創作延續《抓狂歌》記錄社會的主題之外，也拓展新主題：〈宇宙大烏鴉〉以不同世界人的話語、不同地方感的樂器、類電子舞曲的聲效與海潮聲浪提出黑名單工作室試圖傳達的世界觀²⁵；〈搖籃曲〉、〈新聞時間〉對資本主義與新帝國主義的批判；〈不不歌〉、〈愛台灣〉、〈生命之輕〉對解嚴後 1990 年代李登輝執政下「愛台灣」意識與本土意識法西斯內涵的質疑；〈無言書〉仍延續以台語訴說分斷體制中外省家族分離的情感；〈BUM BOY〉以性／別為介面提出青春、倫理道德、慾望和暴力的問題；〈SOMETHING WONDERFUL〉揉合迷幻藥物、音樂與想像／意識之間的關係，同時向 BETALES 致敬；〈淡水河〉以自然景觀處理人和時間的變遷，由少時即從東台灣到淡江高中就讀的胡德夫演唱別具意味；〈醉〉和〈GOOD NIGHT〉試圖和人內心的狀態對話；其他間隔在歌曲之間無言詞的樂曲也有象

²⁴ 詳細可見：《黑名單工作室 2007》，頁 34-37。

²⁵ 烏鴉為黑名單工作室的標誌，一開始在《抓狂歌》專輯封套上的烏鴉標誌即為王明輝手繪，《搖籃曲》也沿用。詳細可見：《黑名單工作室 2007》，頁 38。

徵意義，如〈一坪六萬塊〉融合敲磚打壁的聲音諷刺「無殼蝸牛」現象。在樂曲的調性和音景的營造如果和《抓狂歌》比較，節奏的展現並不試圖傳達活潑的氣氛，編曲的方式是以少量樂器或效果營造鋪陳出不同層次的音牆。除了主要歌手的歌聲，在音牆有時會融入亞洲、不同區域人的說話語言、海潮的聲音。整體的聽覺調性依然試圖與亞洲／第三世界連結，只不過這次專輯概念裡的「台灣」與在地意識對黑名單工作室來說是需要反思和解構的，需要停下來關注內心後想一想的。這也涉及到《抓狂歌》與《搖籃曲》中人聲展演—言說位置的轉變。²⁶

王明輝在接受紀錄片《有聲的所在：新台語歌五年紀》(1994)²⁷採訪時提到：

我不承認我們做的是 RAP，我只承認黑人的 RAP 給我們的啟發，但是整個《抓狂歌》根本不是 RAP。**整個《抓狂歌》其實是一種言說。**如果我們更仔細的看，這也是一個很遺憾的事情，我們的樂評家從來沒有發現這些東西。例如〈民主阿草〉這首歌，基本上是完全台灣歌仔調，只有幾個音不斷不斷重複。可是可能是因為音樂上的節奏太強悍了，所以大家以為那是 RAP。但其實不是 RAP，有點像**唱唸或者說書**。我自己對《抓狂歌》感到非常驕傲的是在這一點，我知道我很辛苦的把台灣的一些東西，讓它更接近現代。²⁸

(粗體強調為筆者所加)

由此重新看待《抓狂歌》這一張要記錄國民黨戒嚴四十年下台灣社會樣貌的概念專輯，可以發現《抓狂歌》裡頭的客座歌手的位置，是要把他們所聲飾的小人物們所看到的不同層面的社會現象與感受說／唱出來—再現給人聽。要注意的是這種說唱的方式並不是代言而已，像是一部詞曲、音樂所描寫的社會寫實劇本呈現不同人物的主體位置和社會的關係，因此歌者是透過聲音展現這些不同主體的「社會樣貌」。《搖籃曲》專輯錄製時，依舊採取和不同的客座歌手合作的方式，但是詞的書寫、歌曲意境的營造、歌者的詮釋偏向於把人和現實的關係轉化為思考與想像的過程傳達出來。比較直接的記錄性這次主要由所蒐集的

²⁶ 這一段的分析基本上不超過筆者碩士論文第四章對《搖籃曲》專輯內容的分析詮釋，但有些許差異，更多分析與王明輝對《搖籃曲》醞釀期間的社會觀察請參考：《黑名單工作室 2007》，頁 53-70。

²⁷ 據報紙記載以及影片內註記的時間，此紀錄片應為 1994 年拍攝，1995 年播出，影片參見 [網路資料]來源：<http://tw.streetvoice.com/pigheadskin/articles/2063080/>[查詢日期：2015 年 10 月 10 日]

²⁸ 此段文字謄打自《有聲的所在：新台語歌五年紀》(1994)。

新聞片段、真實人物、政治人物說過的話語「剪輯」(clips)所製作的音樂聲段所扮演，有時 clips 也揉合在有唱詞的歌曲裡。這張專輯最為人所討論之處，在於邀請當時在樂壇沈寂已久的原住民歌手胡德夫擔任其中一位客座歌手，主要演唱〈搖籃曲〉、〈不不歌〉、〈淡水河〉，以身份所連繫的社會位置、遷徙歷史來發聲，質疑長久以來與 1990 年代本土意識和漢人族群意識之爭的荒謬。其他客座歌手也展現這般的特性，但除了〈醉〉的詞由陳明瑜所寫(王明輝演唱)，〈SOMETHING WONDERFUL〉與司徒松合寫，王明輝幾乎包辦所有歌詞的創作，因此這張多聲、提出異質身份卻直指探索內心世界的專輯有著隱隱的同一座落方向。也許不該只是把它解讀為代表著王明輝的內心世界，因為專輯當中歌曲藉由音樂編曲表達的形式許多是和成員一起討論出來的。但是藉由專輯裡的詞外之音、言外之意，仍可感覺到它提出的是在主流意識形態的制約中探索人的潛意識與異質的聲音／歷史所交織的具有共感性的人類價值。

詞曲創作、「發生過的」聲音記錄的蒐集透露，王明輝與黑名單工作室對於《抓狂歌》出版後到《搖籃曲》製作期間的社會觀察和反省。²⁹ 包括台語變成辨識族群身份且具法西斯性格的政治情緒語言，他們要對發現的問題用音樂再提出問題。王明輝曾提到：

講到這件事我就覺得，我在台灣活了四十年，從來沒有一個時候是像現在這麼害怕的。也就是以前在國民黨戒嚴統治的情況下，我們有的大概只是壓抑而已。可是解嚴以後我發覺，有一種恐慌，一種不確定感。**這些東西會不會影響到我們做音樂？其實那是當然的。**因為在台灣這樣迷失的狀態下，大概沒有人很清楚要幹甚麼。做《抓狂歌》的時候基本上是想用音樂來紀錄國民黨戒嚴時期的紀錄，我想我們都這樣做了，然後接下來這幾年黑名單為甚麼這麼久沒有再發唱片？是因為台灣的一些政治議題或社會議題越來越模糊、越來越…失去議題。在這樣的狀況下我們也一直在找，在找台灣到底還有甚麼新的問題。經過四年後我們發現，越來越看清楚台灣問題到底在哪裡，所以在第二張唱片我們會提出問題來。³⁰

(粗體強調為筆者所加)

王明輝此期間的思考還可以在 1994 年間與王墨林的對談〈法西斯：在每個人的身體裡面〉觀察到，他提出《抓狂歌》是在紀錄、捉弄「政治法西斯」的時代與顛覆政治體制，但是經過了幾年發現「法西斯」在每個人的身體裡，並且在

²⁹ 王明輝曾表示這些聲音記錄的檔案都還保存著。

³⁰ 此段文字謄打自《有聲的所在：新台語歌五年紀》(1994)。

當時是和台灣意識與本土論結合的。³¹ 以此延伸即可發現，王明輝此時的台灣新音樂內涵包含「去法西斯」的反思性，更包含對集體的本土化意識的懷疑，也再次反映黑名單工作室所做的音樂並不是要創造新類型而已，而是要跟著、面對社會關係的變化，去思考，提出問題。³² 因此《搖籃曲》的台灣新音樂與第三世界／亞洲的構連，我們可以發現當中有一道去性／別-去漢-去本土-去西方中心的音樂意識，是緊隨著個人的身心即是法西斯運作的基本單位而辯證的，由專輯當中詞曲、原住民身份、多種世界音樂、聲響的構成展現。³³

有別於《抓狂歌》出版時期主流媒體敏感地因為團名、專輯部分歌曲的政治性而禁播³⁴，包括王明輝當時上電台預先錄好的訪問無法播出³⁵，僅有文字媒體報導，但是大學校園演唱、地下媒體、大學生、文化人士的支持網絡卻使得《抓狂歌》受到不少支持與迴響。《搖籃曲》出版時於 1996 年 1 月 23 日「自由日」舉行記者會，在當時「大和解」的政治氛圍中邀請到民進黨與新黨的主要人物出席，亦有原住民阿美族人出席。³⁶ 王明輝這次透過幾次深度訪談，比《抓狂歌》時更有些空間把對音樂的想法、製作專輯的目的說清楚，甚至可以對製作《抓狂歌》時的思考進行再補述與自我評價³⁷：

回頭來看《抓狂歌》的意義，當時我們自己看不出來，幾年後就漸漸清楚了。如果「抓狂歌」真的有所建樹的話，我想最重要的是它把流行音樂知識化了，

³¹ 參考：王墨林、王明輝，〈法西斯：在每個人的身體裡面〉，收入楊澤編《縱浪談》（台北：時報文化，1996年初版），頁 245-256。原刊於《中國時報》，1994年8月20日第39版。

³² 王明輝對 1990 年代本土化意識形態和法西斯的反思與批判亦可參考筆者碩士論文第四章，見《黑名單工作室 2007》，頁 53-70。

³³ 《黑名單工作室 2007》，頁 61-67。

³⁴ 蔡春娉，〈校園演唱直銷歌手流行音樂喜見唱和〉，《聯合晚報》，1989年12月25日第16版。

³⁵ 梁岱琦，〈「不說話是最好的抗議」嗆搖滾黑名單再聚首〉，《聯合晚報》，2005年7月17日第9版。

³⁶ 參考：張育章，〈從抓狂歌到搖籃曲：管窺王明輝的音樂心靈〉，《破週報 POTS》22期（1996年1月26日），頁 5-9

³⁷ 《搖籃曲》出版期間，王明輝接受過三次文字媒體的專訪，這三份在 1990 年代和搖滾、音樂文化相關的報刊、雜誌，目前均已停刊。這三次專訪分別是：張育章，〈從抓狂歌到搖籃曲：管窺王明輝的音樂心靈〉，《破週報 POTS》22期（1996年1月26日），頁 5-9；張育章，〈Shyness is nice：自吹自擂的黑老大〉，《破週報 POTS》23期（1996年2月2日），頁 22-23；張裕昌，〈一首讓人懷著沈重心情入睡的搖籃曲：談黑名單工作室〉，《派司音樂雜誌》（Pass Tower Records）15期（1996年1月），頁 54-55；張裕昌，〈一首讓人懷著沈重心情入睡的搖籃曲：談黑名單工作室（續篇）〉，《派司音樂雜誌》（Pass Tower Records）17期（1996年4月），頁 44-45；葉雲甫，〈永遠邊緣的反對者：訪黑名單工作室負責人王明輝〉，《非古典音樂雜誌》23期（1996年2/3月），頁 98-104。

用音樂來跟新的青年文化作一個結合，也就是說，《抓狂歌》把在 1987 年左右萌芽的新音樂、小劇場等青年前衛文化運動裡的一些概念跟流行文化「掛」了起來，這其實是「歷史的偶然」，它把台語歌的都會性格呈現出來，世代感出現了，從此人們分得出什麼是台語老歌、什麼是新台語歌，可是這跟我們原來的意圖是有出入的。原來我們想搞的是「台灣新音樂」後來卻被改寫成「新台語歌」……³⁸

(粗體強調為筆者所加)

「台灣新音樂」這個音樂形式的內涵、定義對於王明輝，大概就是在這段時間確立，一直延續到他於 1999 年在美濃「菸樓音樂交工營」演講時又有所擴充。³⁹ 這次的說明也在新台語歌掀起浪潮以及文化本土化當道的社會背景下，提醒「台灣新音樂」的發生與 1986 年起一股具有自主意涵的另類音樂文化脈動有關。即是 1986 年 7 月由程港輝、王明輝、亦威(何穎怡)、任將達組成的，推廣「排行榜」流行、西洋音樂之外的英美新音樂、地下音樂欣賞組織 Wax Club。⁴⁰ Wax Club 當時自付盈虧每月印行 2000 份免費報刊《Wax Club》，「他們每個月都固定和台灣大學、文化大學視聽社合辦唱片欣賞會」⁴¹，音樂欣賞會名為「Wax Show」，也曾在唱片行、PUB 舉辦，遠至南台灣高雄。⁴² 後來《Wax Club》於 1987 年轉型為有價販售的《搖滾客》(1991 年停刊，2000 年 9 月復刊號發行六期後停刊)，並於暑假舉辦「台北新音樂節」(1990 年後停辦)，之後以水晶有聲出版社製作出版「本土」新音樂專輯，包括成立「索引有聲出版」等子系與其他主流唱片公司合作出版台灣新音樂專輯。⁴³ 這一股有著另類音樂文化脈動印記的「台灣新音樂」，後來固然因為「新台語歌」的迅速發展引起內外部的檢討與批判，但它的緣起仍和主流思維企劃導引的流行音樂不一樣，也是 1980 年代到 1990 年代之交，與聽覺的、青年喜愛的音樂形式相關的「改變文化」行動。

³⁸ 轉引自：張育章，〈Shyness is nice：自吹自擂的黑老大〉，《破週報 POTS》23 期(1996 年 2 月 2 日)，頁 23。

³⁹ 王明輝，美濃大專後生會錄音、整理，〈從抓狂歌到搖籃曲〉，發表於「串聯 1999：菸樓音樂交工營」(高雄美濃，1999 年 8 月 29 日-9 月 1 日)。[網路資料]來源：<http://www.leband.net/music/1999.htm#2>[查詢日期：2006 年 9 月]

⁴⁰ 《黑名單工作室 2007》，頁 34。

⁴¹ 引自：李玉梅，〈在排行榜之外給年輕人多一種音樂選擇〉，《聯合晚報》，1988 年 4 月 7 日第 8 版。

⁴² 參考：張育章，〈望花補夜：台灣地下音樂發展的歷史脈絡〉，《中外文學》290 期(1996 年 7 月)，頁 118；《黑名單工作室 2007》，頁 34-38。

⁴³ 整理自：《黑名單工作室 2007》，頁 34-38。

如果說《抓狂歌》是把台灣戰後 40 年的民間社會感知與 1980 年代的社會、文化運動「做進去」唱片裡，那麼《搖籃曲》是帶著對 1990 年代的本土化意識形態之抵抗，把《抓狂歌》中寄予熱望的台灣社會在音樂中和世界重新聯繫在一起的訊息。⁴⁴ 從身體的解放到尋求心靈的解放，在《搖籃曲》中可以由曲目的訊息感知聲音 clips 來自緬甸、蒙古、回教兒童、失落者、世界人民等與台灣真實發生的聲音之間某種象徵性的連結，也是亞洲／第三世界意識的再度呈現。嚴格來說這張有著世界音樂製作手法的專輯，並不那麼「悅耳」，它幾乎沒有同時期世界音樂類型、世界音樂型態編曲中營造的無來由的空靈感與「乾淨」的音場，隱含著對於世界音樂類型的刻意破壞，這一點與《抓狂歌》企圖找到台灣詮釋西方搖滾樂的主體詮釋權的實踐精神相通。

此外，《搖籃曲》還做實將通俗音樂作為知識、思想的介面、載具。它挑戰通俗音樂除了歌曲、聲音、音樂，還可以是什麼。翻開專輯的內頁即看到黑白印刷的圖像拼貼著：Klaus Nomi、Che Guveara、John Lennon、Michel Foucault、美麗島事件、越南戰爭等人物與歷史事件的照片。⁴⁵ 底下的文字訊息以：「BLACKLIST FAMILY—PEOPLE AND FACT THAT CONFUSE NORMAL THINKING」為始，羅列：JEAN GENET、SAMUEL BECKETT、JESUS、VIETNAM WAR……新中國誕生、陳映真、魯迅、夏潮、大學雜誌、美麗島事件、第三世界、泰國……等人名、書刊、事件名、地名。最後以：「族繁不及備載……我們是被恩寵的，我們看到了，聽到了，讀到了……這些人，這些事，我們的身體，也被住過了。」作為結語。⁴⁶ 這一面「黑白訊息」對照的是王明輝知識與思想的生命軌跡，也蘊含他對人、事、世界的敬意。他這麼說：「我想…如果可以利用 CD 這個媒介，讓更多的人認識他們從不認識，甚或有所誤解的人事物，會是一件好事。」⁴⁷ 也許至今仍鮮少人發現此專輯內頁中的這一則訊息，甚至覺得那太「知識份子的高度」或是很難與之將音樂聯想在一起，引來許多疑惑。但是我認為這可以將《搖籃曲》的心靈解放置放於思想解放、世界觀解放來重

⁴⁴ 王明輝曾提到：「我們決定用搖籃曲走出狹隘的地域觀點，納入世界觀。」。見：王明輝，美濃大專後生會錄音、整理，〈從抓狂歌到搖籃曲〉，發表於「串聯 1999：菸樓音樂交工營」（高雄美濃，1999 年 8 月 29 日-9 月 1 日）。[網路資料]來源：<http://www.leband.net/music/1999.htm#2> [查詢日期：2006 年 9 月]

⁴⁵ 印象所及，類似拼貼歷史中的人物照當作唱片封套圖像設計的還有披頭四 (Beatles) 的“Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band” (1967) 專輯之封面，其將巴布·狄倫、王爾德、佛洛伊德、馬克思等數十人的頭像和披頭四成員一起設計構成。

⁴⁶ 這部分對於《搖籃曲》專輯內頁王明輝設計的黑白圖像訊息之描述參考：黑名單工作室，《搖籃曲》〔專輯內頁〕(台北：滾石國際股份有限公司所屬公司魔岩唱片股份有限公司發行，1996)；《黑名單工作室 2007》，頁 59-61。

⁴⁷ 轉引自：《黑名單工作室 2007》，頁 60。

新理解這張專輯所欲展開的「對話性」，那麼音樂、聽覺也同屬於這條解放的路徑。然而，這條路徑也是王明輝留給台灣通俗音樂製作和通俗音樂文化研究的命題，創作音樂與思想的關聯如何運作、如何可能，或者說如何被正視。

第二節 《七月一日生》(1997) 到 Nature High Asia 音樂製作計畫

1997 年之後至今，黑名單工作室沒有正式的音樂專輯作品出版，王明輝偶有幾首與陳小霞作曲所合作的歌詞創作外，是以專輯製作人的身份繼續走在音樂的路上，以及鼓勵創作歌手成為自己專輯的製作人⁴⁸。此期間他沒有展露在黑名單工作室的專輯作品中，除製作、編曲之外，還會發表的個人詞曲創作與演唱。1997 年到 2009 年間，王明輝除了擔任合集、專輯製作人，在製作夏潮聯合會企劃的以「香港回歸」為主題的《七月一日生》(1997) 專輯當中臨時成軍一音樂團體「光明之路」⁴⁹，同年跨足劇場音樂製作參與好友王墨林於北京導演的劇場《TSOU·伊底帕斯》(1997)，成立獨立音樂廠牌「Nature High Asia」(原音文化，1998)，還擔任華視搖滾樂現場節目《台灣 ROC》製作人(2005)，以及 2007 年到 2009 年間往返於大陸。因此，這個小節將集中討論王明輝身為通俗音樂專輯製作人，他怎麼思考音樂製作的問題，以及創造什麼樣的連結。

王明輝 1997-2009 年參與製作的專輯列表

專輯名稱	製作、參與	出版資訊
《七月一日生》合集(1997)	專輯音樂總監、光明之路成員，單曲〈我是誰〉製作人與音樂導向	夏潮聯合會製作統籌、上華國際發行
《夏宇詩旅》合集 又名：《把時鐘撥慢一個小時：夏宇合集》	製作人	已製作，未發行，Nature High Asia 製作計畫成果
《勞工搖籃曲》合集(2000)	專輯音樂總監、搖擺二人組〈為別人做工〉製作人、葉樹茵〈失業男子〉新版編曲與製作人	台灣勞工陣線企劃與發行、風潮經銷

⁴⁸ 根據筆者幾次訪談記憶，林生祥、王宏恩、葉樹茵、小武等均在與王明輝認識或合作的過程中受其鼓勵當自己的製作人。

⁴⁹ 《七月一日生》(1997) 專輯內頁說明：「光明之路——是一個臨時起義的音樂團體，成員有王明輝、葉樹茵、吳立中。謹此向拉丁美洲反抗強權組織『光明之路』、秘魯左游『MRTA』致敬。」

鄒族阿嬭莊素貞與鄭素峰 《高山阿嬭》專輯（2001）	專輯製作統籌、與陳主惠共同執行製作	Nature High Asia 製作、角頭音樂企劃、角頭與魔岩共同發行
葉樹茵《數葉集：1991-2002 新歌+精選》（2002）	專輯與新歌製作人、〈傷心無話〉新版編曲	歌萊美捌捌陸陸發行
孫翠鳳《明華園》（2004） 出版時專輯名稱為：孫翠鳳 《新歌+精選》	擔任專輯當中收錄孫翠鳳於明華園演出的戲曲之唱片版重製製作人與混音工程師	華納發行
葉樹茵《Invisible》（2005）	專輯製作統籌、製作人、〈Intro〉與〈消失〉編曲	唯我群體工作室出品、黑音樂製作、香港商維京百代音樂台灣分公司發行。Nature High Asia 製作計畫成果，因遇 2000 年之後台灣唱片業大崩盤延遲發行
阿杰（徐志杰）《記憶中的向日葵》（2008）	製作人	環球發行
小武（朱承武）《我是老百姓》（2009）	製作總監	滾石發行

（製表：本研究）

會參與《七月一日生》（1997）兩岸三地音樂合集，一方面是因為胡德夫引介，一方面因為王明輝曾對夏潮提議過可以搞一個「夏潮唱片」的來往經歷。整張專輯沒有設計確定的內容：「……只是向兩岸三地所有音樂人詢問有否參與此合輯的意願。凡同意參加者，僅告知為『七月一日』這個日子製作一首歌，……」。⁵⁰ 製作過程由王明輝挑選參與的創作歌手和樂團，由夏潮聯合會提供給各組音樂人定額的資金去完成。最後參與的有大陸的：黑豹樂隊〈少年中國〉與〈百年巨變〉、崔健〈超越那一天〉、輪迴 AGAIN 樂隊〈往事的河流〉、李杰〈起來吧〉；香港：ANODIZE〈故鄉〉、VIRUS〈靜待〉、BLACK & BLUE〈太陽〉；台灣：楊祖珺與胡德夫 1977 年錄音版〈少年中國〉、胡德夫〈最最遙

⁵⁰ 見：合集，《七月一日生》〔專輯內頁〕（台北：夏潮聯合會製作統籌；上華國際發行，1997）。在 1990 年代以通俗音樂處理、面對 1997 年香港回歸問題的案例並不少，記有羅大佑到香港成立音樂工廠所出版的《皇后大道東》（1991）、《首都》（1992）；大陸歌手艾敬《我的 1997》（1992）；黃耀明翻唱選取自二三十年內香港流行的粵語、普通話（國語歌曲）歌曲結合舞台劇演唱集《人山人海》（1997）。由夏潮聯合會所企劃的《七月一日生》是由臺灣的民間、文化機構策劃，集結大陸、香港、台灣等地的音樂創作。如果把上述這些專輯做比較，將呈現兩岸三地間通俗音樂中所呈現的不同的 97 觀與「中國」情感結構。

遠的路〉、趙一豪〈黃皮膚的幻想〉、光明之路〈我是誰〉、狗毛〈釋放〉、北原山貓〈山靈的呼喚〉。在專輯製作期間，因為錄音與工作的關係他至少在北京、澳門、香港、台灣、日本之間移動，也因此有機會比較台灣、香港、大陸、日本之間的錄音室與製作環境，使得他在音樂製作又多了一層思考，在製作的過程中他也觀察到兩岸三地參與的音樂人所製作出來的音樂、聽覺所展現的不同「生命狀態」。⁵¹

在《七月一日生》專輯當中的第一首歌選擇楊祖珺與胡德夫 1977 年錄音版的〈少年中國〉，是李雙澤生前的創作，由蔣勳的詩所改寫成歌。李雙澤在生前還來不及公開發表，即過世，1977 年這個版本是為了他的告別式所錄製的。選用的理由除了淡江-夏潮民歌這個 1970 年代文化運動的關連，還包括王明輝認為必須要找到一個「系譜」把整張專輯的意念串起來。這個系譜除了要表現出兩岸三地各自面對「中國」的差異與各自文化間的差異，還要展現出兩岸三地是怎麼在各自發展的歷史語境裡面對「現代化」。專輯曲目以 1977 年版的〈少年中國〉(吉他彈唱版)緊接著 1997 年大陸黑豹樂隊版的〈少年中國〉(搖滾樂編制並融入中國鼓)，除了展現出世代對話、兩岸音樂上的對話，還企圖拉出一個兩岸在面對現代化的歷史連續性。對當時的王明輝來說，現代化的問題藉由相差 20 年版的〈少年中國〉所欲表達的是不管是 20 年前後，「少年」所指喻的「現代」都是兩岸同時在面對的一個全面性的問題。他也提出〈少年中國〉歌詞中的進步性：「古老的中國沒有學校 她的學校是大地的山川 少年的中國也沒有老師 她的老師是大地的人民」，在 1990 年代給李雙澤的創作一個註腳。⁵²

如前所述《七月一日生》在邀請樂手時只給「七月一日」、「九七香港回歸」這個歷史時刻的母題陳述，其他讓樂手自由發揮。來自北京、香港、台灣的樂手，各自都寫出不同的感受和故事，然而有意思的地方在於除了 1977 年錄音版的吉他清唱〈少年中國〉，其他 13 首歌曲的音樂基調都是搖滾樂的編曲編制。如果放在戰後聽覺文化與通俗音樂文化的創作歷史來看，在台灣喊出「唱自己的歌」這個 70 代的年輕人所提出的音樂文化反省所操作的工具，在 90 年代已更普遍地由民謠吉他的形式轉變為搖滾樂作為面對現代、現實而創作自己的歌的形式。搖滾樂作為西方文化象徵，卻成為兩岸各地間青年文化面對現代、中國問題的主旋律也引起了論者的質疑。但是王明輝依然回到「搖滾樂的解釋權

⁵¹ 參考：舒詩偉，〈與王明輝「打嘴鼓」：兩岸三地「搖滾九七」、音樂、與生命狀態〉，《破週報 POTS》23 期（1997 年 6 月 25 日），頁 33-34。

⁵² 這一段落關於「系譜」與王明輝對〈少年中國〉的看法主要參考 1997 年馬世芳訪問王明輝的紀錄，參考：馬世芳 (honey pie)，〈【搖滾樂】王明輝訪談錄（一刀未剪完整版）〉，BBS 音樂五四三站 (BBS music543.com)，1997 年 8 月 26 日。〔現此 BBS 站台已廢站〕

可以不只是在西方」來提問與反許。⁵³ 他也更進一步引領聽者，不要只是去聽到形式，還要注意音樂中所呈現詮釋差異與「人的生命狀態」：

〔北京〕比如說，我們從音樂上來認識的話，你可以知道這個音樂專輯，北京的部分，是自信滿滿的，充滿了那個大氣。那種，那你可以感覺到中國泱泱的、那種大的氣魄啦。其實就是非常自信的，他們是非常自信。

〔香港〕那麼香港呢？它們在音樂裡面呈現出來的是緊張、不確定……

〔台北〕然後，在台北呢？在音樂裡表現出來的是壓抑。有東西，出不來！⁵⁴

如果回到專輯歌曲的音樂元素與詞語來看，不難發現王明輝所提的觀察，以及各地作品之間相對照後所呈現的差異。並且可以試著聽聽看這些歌者們，怎麼藉由搖滾樂的編制唱出他們的思考與想像，進而把在地的聲音、語言述說的方式與感覺融入搖滾樂的編制當中。例如：黑豹版的〈少年中國〉在編曲中融入中國大鼓與中國人民解放軍軍樂隊的行進鼓；胡德夫的〈最最遙遠的路〉是在和印度泰戈爾的詩作對話，歌曲融入阿美族郭英南所整理的〈拜把兄弟歌〉與原住民合唱聲部；崔健的〈超越那一天〉歌詞中以長久離家的妹妹（香港）即將回來可能產生的家庭關係的演變，以及他（哥哥）對於妹妹的想像與媽媽（中國大陸）的懷疑作為寓言，編曲中融入中國「革命歌曲」⁵⁵ 的聲段與中國樂器的敲打和聲響，並以崔健式的唸唱來演唱；光明之路的〈我是誰〉以電吉他和民謠吉他所彈奏構成的音牆為主要編曲，合聲中不斷複述著「Colony」並融合英文新聞有關香港報導的聲段，意在展露對殖民性／地的思考和質疑，並藉由歌詞提出批判「只有白種沙文弄不清楚 他們是誰」；香港 ANODIZE 的〈故鄉〉、VIRUS 的〈靜待〉、BLACK & BLUE 的〈太陽〉則在工業感、都市感強烈的搖滾旋律裡以廣東話、不是那麼標準的「普通話」唱出「遲疑」與「等待—不確定」的感受。⁵⁶

除了兩岸三地之間所呈現的詮釋搖滾所呈現的差異，以及和「中國」與「現

⁵³ 相類似的看法，王明輝在 1996 年受訪時也提及：「搖滾樂的起源本來就有民眾或下層階級的色彩，今天的問題在於採用這樣形式的時候，它跟西方的關係是什麼，你要把它當成西方的強勢文化嗎？」見：張育章，〈從抓狂歌到搖籃曲：管窺王明輝的音樂心靈〉，《破週報 POTS》22 期（1996 年 1 月 26 日），頁 7。

⁵⁴ 整理自：舒詩偉，〈與王明輝「打嘴鼓」：兩岸三地「搖滾九七」、音樂、與生命狀態〉，《破週報 POTS》23 期（1997 年 6 月 25 日），頁 34。

⁵⁵ 崔健在〈超越那一天〉編曲中所取樣的革命歌曲是《黃河大合唱》（1939）組曲中的〈黃水謠〉，《黃河大合唱》於抗日戰爭的歷史背景中由冼星海和光未然所創作。

⁵⁶ 這張專輯裡共有 14 首歌曲，在此只舉例幾首做簡單分析，歌曲的資訊參考自《七月一日生》（1997）專輯內頁中歌曲的製作資訊，以及部分來自筆者的聽覺感受。

代」的對話，《七月一日生》的製作意義對王明輝來說還有一個具體的思考命題，即是「九七」在整個「華族」、「中國概念」裡，它是「去-殖民」、「去-西方中心主義」的第一步，對他來說那也是「中國人要怎麼面對未來的全世界」的考試。⁵⁷ 把這次的經驗放回到「音樂製作」的層面對王明輝來說還有一個實際意義，也就是用相對的「低成本」做音樂，尤其針對當時台灣與香港已經相當商業化的資本主義體制下的唱片業。⁵⁸ 這也跟他一直以來對於台灣的音樂環境越來越充滿過度的包裝、行銷企劃過度影響創作與錄音室（音樂製作空間）、具批判力的人沒有進入音樂工業蹲點、體制運作方式浪費音樂人才等觀察反省有關。⁵⁹ 換言之，他所強調的低成本不單只是素樸的在音樂製作上的儉樸主張，而是認為在音樂生產上應該和當時主流的生產思維有所距離有所抵抗。

也許是這次的製作經驗對王明輝來說帶來許多有意思的經驗和豐富的感受，在 1998 年他成立的獨立音樂廠牌 Nature High Asia 所推出的音樂製作計畫中《夏宇詩旅》、《高山阿嬤》(2001)，以及參與製作的合集《勞工搖籃曲》(2000) 也帶著近似於《七月一日生》運作過程的特色。也就是說這些唱片的製作過程不僅是比一般的唱片多了許多製作和創作上的人力，它們還具有跨地理、跨文化、跨音樂文化，以及不同的主體如何呈現一個創作母題的特色。因此，某種程度來說，這時期(1996 年之後)黑名單工作室雖然沒有推出更新的音樂作品，但是這些王明輝所擔任製作的合集也帶著黑名單工作室作品的特質——歌不僅是詞、曲、編曲的組合，還必須找到適合的人(歌者、人聲)的狀態來詮釋，狀態也意味著人與聲所交織的社會關係和歷史位置。然而，這些合集與黑名單工作室的專輯不同的是，歌者及創作者必須主導自己的音樂與展演方式。

以《夏宇詩旅》⁶⁰ 來看，這是王明輝與認識多年的詩人夏宇於音樂和詩的合作。他提過這個製作過程：

我們的想法很簡單，就是找一些人來，將詩集給他們，讓他們自己去選一首詩或是一句話，就作吧。人在讀一首詩，面對文字的感覺也是不可以被管理

⁵⁷ 見：舒詩偉，〈與王明輝「打嘴鼓」：兩岸三地「搖滾九七」、音樂、與生命狀態〉，《破週報 POTS》23 期(1997 年 6 月 25 日)，頁 33、35。

⁵⁸ 見：舒詩偉，〈與王明輝「打嘴鼓」：兩岸三地「搖滾九七」、音樂、與生命狀態〉，《破週報 POTS》23 期(1997 年 6 月 25 日)，頁 34。

⁵⁹ 見：張育章，〈Shyness is nice：自吹自擂的黑老大〉，《破週報 POTS》23 期(1996 年 2 月 2 日)，頁 23；舒詩偉，〈與王明輝「打嘴鼓」：兩岸三地「搖滾九七」、音樂、與生命狀態〉，《破週報 POTS》23 期(1997 年 6 月 25 日)，頁 34。

⁶⁰ 《夏宇詩旅》曲目：無以名狀、我們苦難的馬戲團、擁抱、把時間撥慢一個小時、當傾斜的傾斜重複的重複、閱讀、齟齬、甜蜜的復仇、頹廢末帝國、頹廢末帝國 II、道德的難題、在陣雨之間、由 1 走向 2、斑點的感觀、風是黑暗(擁抱)。感謝王明輝提供專輯資訊。

的。我們之所以採取這樣的態度，是認為音樂也是不可以被管理的。我們有四個地方：台北、香港、北京、巴黎，台北有齊秦、林強、葉樹茵、陳珊〔珊〕妮還有其他，香港有沈聖德、黑鳥，北京有張亞東、腦濁、高倅、艾敬，巴黎的是兩位地下表演藝術家，他們就用夏宇的詩去感應。音樂也是在各地製作好，再寄過來。⁶¹

由此，我們可以觀察到《夏宇詩旅》和《七月一日生》的相近性，即是確定一個母題或文本範圍，廣邀各地音樂人在有限的基礎上自由創作。製作的成本仍是在挑戰當時唱片工業的資本化體制，共計邀了十六組人，每一組只給予兩萬塊的製作費，期待他們用最簡單的方式完成作品。⁶²對於這張至今仍未有機會問世的「詩的樂化實驗」，王明輝在多年後提起時仍有許多惋惜，也難掩他對這些作品如數家珍般的欣賞：「大陸的腦濁很靈活，四個人，跑到一個室內籃球場，就完成一首精彩的 live！」⁶³

《高山阿嬤》是王明輝成立的 Nature High Asia 所製作的音樂專輯中，唯一掛有製作品牌名稱正式發行的。這張專輯有著和好友王墨林合作《TSOU·伊底帕斯》(1997) 的劇場音樂而認識鄒族歷史與文化的淵源，1998 年開始運作，初期收集五六十首的鄒族歌曲，之後再選曲。⁶⁴ 在《高山阿嬤》的專輯說明中，王明輝談起整個專輯製作的想法，以及後來怎麼跟南歐西班牙的樂風結合：

我不想用民族音樂學「田野採集」的方式做，也不想只是把原住民音樂當作取樣的來源（像 Enigma 樂團擷取阿美族「歡樂飲酒歌」原音）；我希望能夠呈現完整一首「歌」的概念，可以更襯托出鄒樂的優點，而又不喧賓奪主，搶了主人的風采。

我覺得鄒族的音樂是舒緩的，比較靜態的，和東岸部落的歡樂天真不大相同，反而在情調上和南歐的一些旅人民謠樂風可以貼近，這當然是很主觀的認識，但何妨一試。所以想找南歐的樂手合作，看看能否激盪出一些新的火花？本來是鎖定葡萄牙，可是沒有管道，後來因為陳主惠的姊姊主平住在西班牙，在當地有音樂上的人脈，我們就試探性的把阿嬤的清唱寄給他們，對方聽了之

⁶¹ 引自：粘利文採訪整理，〈詩與音樂的邂逅：Nature High 幕後推手王明輝〉，《搖滾客》(Rocker) 復刊 1 號 (2000 年 9 月)，頁 59。

⁶² 參考：《黑名單工作室 2007》，頁 100。

⁶³ 轉引自：《黑名單工作室 2007》，頁 100。

⁶⁴ 粘利文採訪整理，〈詩與音樂的邂逅：Nature High 幕後推手王明輝〉，《搖滾客》(Rocker) 復刊 1 號 (2000 年 9 月)，頁 59。

後，非常喜歡，雖然聽不懂歌詞，但音樂的隱形力量是很奇妙的，透過對旋律的直接感受，他們編出來的感覺卻很對味。⁶⁵

製作《高山阿嬤》時，王明輝首先考量到的是強調音樂性，不強調原住民議題，也有意的區隔當時台灣的音樂環境裡，大部分原住民音樂的製作方式，創造出兩種音樂文化交流合作的可能性。因此在專輯中我們可以聽到鄒族的古調、童謠、福音歌曲、近代集體創作流傳歌謠，融合在西班牙馬林（Marin）的樂手所演奏的編曲裡。這也延續王明輝從《抓狂歌》（1989）以來，一直想要製作不一樣的、異質的音樂的思維。在《高山阿嬤》中還收錄一首由鄒族阿嬤們所唱的胡德夫的創作〈大地的孩子〉，這首歌是胡德夫於 1980 年代初期的創作，但在此之後從未進錄音室錄製發行過⁶⁶。這也是王明輝擔任唱片製作人以來，隱約地在製作的專輯中留下的一些具有戰後通俗音樂創作歷史軌跡的重要參照線索。例如：製作葉樹茵《非常屬於我》（1995）專輯時，推薦她重唱李雙澤的〈美麗島〉；《搖籃曲》（1996）起和民歌手胡德夫的數次合作；《七月一日生》（1997）收錄由楊祖珺和胡德夫合唱李雙澤的〈少年中國〉；2001 年《高山阿嬤》為鄒族音樂尋找另一種音樂調性承載歌謠敘事的方式，則很難不令人遙想起邱晨結合 1986 年鄒族少年湯英伸事件的報導與鄒族傳統音樂、搖滾樂所推出的報導音樂專輯《特富野》（1987）。

Nature High Asia 後來因為王明輝不善於處理音樂製作之外的相關事務而沒有繼續運作下去，所推出的音樂計畫除了《高山阿嬤》（2001）順利發行，《夏宇詩旅》當時已經進行到唱片封面設計階段卻因為合作端友善的狗財務出狀況而無動靜，葉樹茵的創作專輯《Invisible》則延遲到 2005 年才找到願意發行的唱片公司。⁶⁷ 王明輝會成立 Nature High Asia 緣起於想要做一個「亞洲觀點品牌」的想法，而《夏宇詩旅》和《高山阿嬤》對他來說只是個開始。⁶⁸ 至今，他仍懷抱著做一張「亞洲母帶」的想法，以真實的議題或事件作為串聯的依據，選一個地方帶著「母帶」出發，找尋亞洲各地的音樂工作者串聯。⁶⁹ 他的想法總是和他所接觸的音樂、文化與踏上的土地／異地的人的氣息產生創作的感情與

⁶⁵ 引自：王明輝口述，遠藤不盡整理，〈NOTE—關於這張專輯〉，收於《高山阿嬤》〔專輯內頁〕（台北：Nature High Asia 製作；角頭文化、魔岩唱片發行，2001 年）。

⁶⁶ 參考：胡德夫，《芬芳的山谷》〔專輯內頁〕（台北：無非文化製作發行，2014 年）。胡德夫於個人專輯《芬芳的山谷》中首次收錄自己演唱版本的〈大地的孩子〉，與高山阿嬤版的對照，有幾處歌詞不同。

⁶⁷ 見：《黑名單工作室 2007》，頁 99-100。

⁶⁸ 見：《黑名單工作室 2007》，頁 110。

⁶⁹ 見：《黑名單工作室 2007》，頁 110。筆者於 2015 年訪問王明輝時，他仍未忘記這個想法。

調整軌跡。也許，對他來說這些對音樂的想法都不是憑空而至，且是一次一次累積的，像是做《七月一日生》的時候，對他來說已經是一個部分實現想法的開端。在這過程中，他自己的內心就因為初次到北京，在天安門廣場遇到兩個為了在北京生病的朋友而扛著鹿角從西藏跋涉而來的西藏人，而心生創作與記錄的感動：

所以，我開始在寫一個歌，寫這種狀況：從西藏、拉薩一路這樣走下來到北京。這樣的一個過程裡面所引發出來的一些我們必須思考的東西。然後，這個作品應該會是一個蠻大的作品；因為，我的詞會這樣寫的；比如說，由喜瑪拉雅山下來，然後經過雲南、經過四川、湖南……

把所有的省分都出現在歌詞，這樣子。然後，這麼長途跋涉，要的，可能只是去握一個垂老的、生病的老朋友的手。那個手才是真實的、厚實的一塌糊塗。⁷⁰

這樣一種因地理移動、觀察、反思、情感而湧生的創作動力對王明輝來說似乎是一種潛在的和音樂對話的關係。由不具判定性的時間分段，1996年出於希望台灣不要固守於「本土」要想想和不同世界的關連而推出黑名單工作室《搖籃曲》，1997年兩岸三地合集《七月一日生》到1998年成立 Nature High Asia 即是親身面對與製作以音樂連結的可能性。但是這段時間除了以黑名單工作室暫時成為「光明之路」組合而製作的〈我是誰〉(1997)，我們可以說王明輝此時起暫停了音樂創作上的發表，而自居一個音樂製作人的位置。對於他來說，創作是不一定要發表的，但是對於黑名單工作室有著記憶和情感的耳朵們卻無緣聽到以西藏為起點經過大山大河小村小溪來到朋友身旁的那一首作品，以及其他。不禁令人好奇，對於人事物與歷史充滿洞察力與感性的他是怎麼抑制自己的創作慾望。然而，2010年起他又轉換了一次軌跡，成為劇場音樂設計者，用聲音、音樂依著劇場創作另一種聲音敘事，對他來說這是一趟部分實踐「亞洲母帶」的過程。

⁷⁰ 引自：舒詩偉，〈與王明輝「打嘴鼓」：兩岸三地「搖滾九七」、音樂、與生命狀態〉，《破週報 POTS》23期（1997年6月25日），頁35。

第三節 東亞冷戰戒嚴史劇場音樂設計（2010-2015）⁷¹與《不在場證明》（2012）⁷²

於 2007 年到 2009 年間，王明輝長時間住在北京，偶爾回到台灣，一面尋找其他可能性，一面觀察「中國」。在製作完小武的《我是老百姓》（2009）之後，王明輝暫時中止和唱片製作有關的活動，在 2010 年至今比較為持續注意他的人們所週知的是參與好友王墨林劇場的音樂設計。早在 1997 年王墨林於北京的劇場《TSOU·伊底帕斯》，王明輝已進行過劇場音樂，也因此認識鄒族的長者與傳統音樂文化而製作融合鄒族傳統音樂和西班牙音樂的《高山阿嬤》（2000）。再接觸劇場音樂一開始是好友之間的互相幫忙，從 2010 年至今（2015 年）累積了五部王墨林劇場音樂設計作品，期間 2012 年發表首次聲音—行為演出《不在場證明》（2012），是繼 1997 年光明之路〈我是誰〉之後帶著黑名單工作室的名義所發表的個人創作。

一、東亞冷戰戒嚴史劇場音樂設計（2010-2015）

在 2008 年時王明輝與王墨林發表了一次以 1994 年的對談〈法西斯：在每個人的身體裡面〉為討論基礎的跨時空筆談〈昨日，革命已漸行遠去……〉（2008），兩個人一在台灣一在中國大陸，對於 1994 年的對談內容進行反思，並且對於 1994 年到 2008 年間世界、台灣與他們自己內／外在思索的變化相互提出問題與對話。在〈昨日，革命已漸行遠去……〉當中，兩個人持續以 1994 年對談中的法西斯與戒嚴作為焦點，談及革命、台灣社會的本土化運動、族群認同矛盾、資本主義、流行音樂文化與反體制的可能等問題。⁷³ 某種意義來說此次筆談象徵著為未來的工作計畫作思想準備，長達 15 年後的對話—互相解剖，

⁷¹ 這一部份的書寫主要來自筆者觀看 2010 年起每一齣由王墨林編導及王明輝擔任音樂設計的劇場表演，以及每一場表演後筆者均訪談王明輝參與劇場和設計音樂的想法、過程。劇場的完成是一組幕前幕後的人員配合劇本構成與導演的想法共同協做完成，因此於 2015 年 5 月 18 日，筆者整理了一組問題，涉及 1970 年代起即相識的王明輝和王墨林之對談、合作的歷程，以「王墨林看王明輝」為主軸，訪問他們，主要問及王墨林對好友的看法與一起合作劇场的想法。這一節書寫也參考以上訪談內容。

⁷² 此行為表演於 2012 年 11 月 10 日在台北市立方計畫空間首次現場演出，於 2014 年「造音翻土：戰後台灣聲響文化的探索」之同名參展作品為多媒體裝置重製版搭配場景擺設。根據王明輝的說明，這兩版的「聲音」有部分差異，但是所要傳達的想法一致。在這裡的書寫，我的討論以 2012 年的現場版為主，2014 年的觀展經驗為輔，也加入了 2014 年 4 月 16 日我針對此演出、展出對王明輝所進行的訪談。

⁷³ 王墨林、王明輝，〈昨日，革命已漸行遠去……〉，《藝術觀點》36 期（2008 年 10 月 1 日），頁 63-69。

兩個人反覆地對台灣社會中戒嚴、法西斯所衍生的文化、思想與主體精神問題持續且重複地關注，反映對兩個人而言「戒嚴-法西斯」並未隨著解嚴、政治開放、本土化運動以及 2000 年之後政黨輪替後而解決，甚至情況是隨著族群政治偏狹、對資本主義缺乏反省而更失去進步性地轉化空間。將戒嚴與解嚴「問題化」因此也成為他們在左翼、邊緣與批判的知識份子位置上思考台灣的歷史與文化困境的主要命題。在對話中有這麼一段：

王〔墨林〕：……寫到這裡，我突然開了竅，原來革命不是浪漫物語，而是在「無情無慾」之下，對「愛」反而開拓出更深刻、更厚實的感性。我懂了你為什麼在《抓狂歌》之後六年，你又做了《搖籃曲》！

JOE〔王明輝〕：自我批判因而是有必要的吧，假若人與人之間的權力關係是必要之惡，只有不斷自我批判才不至於讓自己成為一個不自覺的「法西斯」者。

「搖籃曲」是一張與當時台灣社會無法溝通的專輯，因為我們使用了原住民語，以及台獨認定的「中國話」，那是一九九六年，首次總統大選正熱，宣傳車播放著日本軍歌改編的競選歌曲，呼嘯而過。⁷⁴

（粗體強調字為筆者所加）

王明輝與王墨林是從 1970 年代參與詩和藝文的聚會、西門町為據點的「試片室」電影同好會而相識至今的好友。王墨林對王明輝在音樂創作上的成果有著「異質史詩」的看法，而這個「異質」飽含著他對王明輝在音樂創作上帶進的，由第三世界／亞洲的身體-音樂所體認的「恍惚」所做的理解。王墨林自 2010 年的劇作《荒原》試圖重探台灣 1980 年代-戒嚴史-自我的生命歷程為起點，之後展開一系列的面向東亞冷戰戒嚴史的劇場，找來了王明輝作為這一系列劇場的聲音設計者，又構成了什麼樣的對話關係？王墨林作為這一系列劇場的編劇、導演，在劇場所構成的時間裡（歷史裡）對革命與愛的反芻與基進地詰問，王明輝所做的聲音和音樂又讓這劇場的時間衍生什麼？

⁷⁴ 王墨林、王明輝，〈昨日，革命已漸行遠去……〉，《藝術觀點》36 期（2008 年 10 月 1 日），頁 68。

王明輝參與王墨林編導之劇場音樂製作

劇作名稱	參與、導演	相關資訊
《TSOU·伊底帕斯》 (1997, 北京; 1998, 台北)	導演: 王墨麟 (王墨林) 音樂總監: 王明輝 鄒樂統籌: 汪念月、鄭金鳳 演唱者: 阿里山·鄒樂團 製作: 身體氣象館	融合台灣原住民鄒族文化與希臘悲劇文化的大型劇場。
《再見! 母親》 (2010. 9 月, 韓國釜山; 2011, 台北)	導演: 王墨林 編劇: 韓國白大鉉、王墨林 音樂設計: 王明輝 製作: 台灣水田部落、韓國 Shiim 劇團	為紀念韓國工人鬥士全泰壹自焚四十週年製作。編劇過程融合全泰壹母親李小仙的訪談、韓國報導文學《全泰壹離開的瞬間》。
《荒原: 致台灣八〇》 (2010. 12 月, 台北)	編劇、導演: 王墨林 音樂構思、音效錄音: 王明輝 劇中青年合唱隊: 江益源、陳至柔、許晞辰 製作: 五節芒劇團	為導演王墨林回溯與反思台灣八〇年代的編導作品。
《黑洞三》新製計畫版 (2011, 高雄、台北、澳門)	編劇、導演: 王墨林 音樂設計: 王明輝 製作: 台灣身體氣象館、澳門牛房倉庫	故事主軸由四位死於八二三砲戰的士兵靈魂, 反顧冷戰-反共-戒嚴的歷史與身體記憶。
聲音-行為演出 《不在場證明》 (2012, 台北)	製作、導演、聲音: 王明輝 行為演出: 瓦旦塢瑪 發表於台北立方計畫空間「重見/建社會」主題策劃展第八檔《表演》, 由王墨林與姚立群策劃	於 2014 年多媒體裝置重製版參展「造音翻土: 戰後台灣聲響文化的探索」。
《安蒂岡妮》 (2013, 台北、韓國釜山)	編劇、導演: 王墨林 音樂設計: 王明輝 製作: 台灣身體氣象館、韓國空間劇場與 Shiim 劇團	以希臘悲劇《安蒂岡妮》為原型, 展開東亞冷戰戒嚴史的解讀, 融入韓國木刻版畫家洪成潭詩作、韓國作家黃皙暎小說《悠悠家園》段落。由韓國、中國大陸、台灣演員共同演出。

《長夜漫漫路迢迢》 (2013, 澳門; 2015, 台北)	編劇、導演：王墨林 音樂設計：王明輝 製作：台灣身體氣象館與澳門劇場工作者等合作	改編自尤金·奧尼爾的劇作《長夜漫漫路迢迢》，由導演的視角探論在無可期待的時代裡，家、母親和愛的關係。
-----------------------------------	--	--

(製表：本研究)

王墨林在其劇場編導生涯中，在 2010 年是一個重要的轉折點，在這一年他先是受韓國 Shiim (시임) 劇團的邀請在釜山推出為紀念韓國工人鬥士全泰壹自焚四十週年製作《再見！母親》(2011 年在台灣演出)，之後在台灣推出《荒原：致台灣八〇》。因此，如果不以劇作在台灣演出的先後順序來解釋，我認為這一年王墨林的劇作思維同時展現面對亞洲與台灣的雙面性。《荒原》由當下回憶、反思台灣八〇年代解嚴時刻，跨距二十幾年的歲月也是王墨林「回歸知識份子的身體反省」，更是他「透過作品對個人與民眾的關係」所做的回應。⁷⁵

《再見！母親》則開始與亞洲-韓國演員合作而開啟「亞洲身體連結」，在台灣演出時，除了全泰壹與其母李小仙的故事還加入台灣女性勞動者(全國自主勞工聯盟)的報告劇，因此在其劇場中也創造了東亞-第三世界經濟發展過程中工人之間的連結與對話語境。⁷⁶

由王明輝與王墨林合作的時序來看，在《TSOU·伊底帕斯》(1997)之後，他們再開始的劇場合作是《再見！母親》。由於一開始是韓國 Shiim 劇團的白大鉉與洪承伊所邀請的合作，首演地點是在韓國釜山，包括王明輝、王墨林在內的台灣與韓國的劇場工作人員，在釜山一起生活、工作了一陣子。對韓國編劇和擔任全泰壹角色的演員白大鉉來說：「……我曾經說過此次作品是為了將全泰壹烈士重新回到母親李小仙懷抱裡而製作的。真是慚愧。我根本不知道李小仙女士是怎麼樣活過這四十年的。明明就不了解，還以為自己所做的作品能夠安慰她這四十年間的痛苦……」⁷⁷ 對導演和台灣編劇王墨林來說，此劇作是要把「人性的軟弱予以某種意義化」，而他帶著全泰壹是帶著什麼樣的心情要求母親來到自己即將自焚的抗議現場的疑問，在排練場中逐漸地因感受到全泰壹的孤

⁷⁵ 參考：黃雅慧，《「戒嚴」身體論：王墨林與 80 年代小劇場運動》(新竹：國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2014 年 6 月)，頁 107。

⁷⁶ 參考：黃雅慧，《「戒嚴」身體論：王墨林與 80 年代小劇場運動》(新竹：國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2014 年 6 月)，頁 110。

⁷⁷ 白大鉉，馮筱芹譯，〈白大鉉語〉，收於《再見！母親》劇場場刊(製作：水田部落(台灣)、Shiim 劇團(韓國)，2011 年 6 月)。

獨而心痛，也感受到李小仙的悲傷。⁷⁸ 在此劇中，王明輝於結尾之處放進韓半島民謠〈阿里郎〉，這一段音樂與歌聲卻引發現場觀眾的疑問，認為如果此劇是要「發展出超越國界的亞洲觀點」，以〈阿里郎〉為結尾，似乎又讓故事屬於韓國。然而，王明輝對這一段音樂的使用確有其思考來由：

我覺得我是很感性的，當初在處理後面那一段，我不知道該用甚麼。可是我很想要用一個韓國元素讓它定調。你看它前面的流程，我們當然知道《再見！母親》是發生在韓國的事情，可是就音樂的部分，即使不是韓國的…，前面那些音樂在某些狀態來說都可以再被用。也就是說，比如演的是一個類似「再見！母親」的主題，例如在美國或台灣，前面那些音樂也都成立。到了最後，我一直覺得應該要讓它確定是韓國的。所以我就開始找。〈阿里郎〉這首歌我們都很熟，可是我從來不知道歌詞的意思是甚麼。後來我問了韓國朋友，我一聽非常感動。我後來選用的那一段，歌詞是這樣，有一個男人要出外去當兵，他很堅決的離開家，他的母親或家人就唱了這首歌。歌裡這樣說：你說你要離我遠去，但是我相信你走到 30 公里就會開始想家。我一聽整個傻住了。我就用了。你聽到的版本我只採用了人聲聲線，背後配樂是我做的。⁷⁹

對王墨林來說，此劇的成功，音樂的運用是關鍵的因素，他認為最後一段所使用的〈阿里郎〉應和了他想要傳達的，在劇中全泰壹和母親之間「牽牽盼盼的關係」——劇中全泰壹不斷回頭看著母親，這也讓王墨林肯認，他和王明輝的合作是建立在互相對話的關係，王明輝也從劇作的排練、製作過程中修正來尋找自己構成音樂的感覺。往後的合作中，最後一段音樂的使用，有時也成為王明輝重要的對話訊息。⁸⁰

在《荒原：致台灣八〇》(2010) 之中，劇情安排由兩位八〇年代台灣學運的老戰友在 2010 年，兩個人都已五十多歲且罹患了老年人常見的病症之下相見，並進行激烈又痛苦的對話，一一指向過去了的八〇年代，以及還未過去的記憶與理想的痕跡。在八〇年代投身的浪漫理想，到了現在是烏托邦還是荒原呢？是導演對自身-左翼知識份子的自剖，但也剖向八〇年代作為台灣歷史轉化與知識份子、運動者、民眾與政治、參與和理想之間的矛盾與糾葛。⁸¹ 這一部

⁷⁸ 王墨林，〈導演的話〉，收於《再見！母親》劇場場刊（製作：水田部落（台灣）、Shiim 劇團（韓國），2011 年 6 月）。

⁷⁹ 訪王明輝，筆者訪談，台北市，2011 年 10 月 17 日。

⁸⁰ 參考：訪王墨林看王明輝，筆者訪談，台北市公館，2015 年 5 月 18 日。

⁸¹ 參考：《荒原：致台灣八〇》劇場場刊（製作：五節芒劇團（台北），2010 年 12 月）。

劇作，對王墨林來說是由他所經歷、聽聞過的真實故事所組成，劇場現場布景中堆疊滿舊報紙的地下室意象是由陳界仁所做的舞台裝置，再加上音樂構思王明輝。他們在現實生活中也是一組歷經八〇年代，至今仍時常以戒嚴-解嚴作為思索與創作命題的友人。在這一次，王明輝為此劇提供的音樂設計點子是加入一組青年合唱歌隊，因此在劇場進行中，有時青年歌隊會在舞台的某一方以一組自彈自唱的方式對舞台上兩位主角的對白、劇本有所「呼應」。對王墨林來說，這個安排為進行中的劇場找來了另外一個觀點，也是年輕人的觀點，傳遞出世代差別。⁸² 對王明輝來說，會有加入青年歌隊的想法，是因為《荒原》所探論的時空正好也是台灣校園民歌發展的尾聲。因此這組歌隊在劇場中主要以吉他、口風琴搭配清唱的方式展現。當初把想法、劇本交給了青年歌隊，但是歌隊卻忘記王明輝的提醒，他提到：「以後，如果要再重做，我一定會要求他們在唱的時候，那個詞是用提問句的、東西多一點。比如說，因為他們是年輕人嘛，他們在看那個時代，他們可能會問說『為什麼？』為什麼當初你們是要這樣走過這樣的一個旅程，……」⁸³ 這個事後的檢討與回顧，也表達了王明輝對於現在的年輕世代太少發問的現象觀察。

《黑洞三》(2011) 新製計畫版講述的是 1958 年之際「……四位死於八二三砲戰的士兵，他們的靈魂在地底飄盪不定，也是一樣永遠找不到出口。」⁸⁴ 在劇場，四名處於被砲彈轟炸過的軍事碉堡中的士兵靈魂，於土石中、水滴聲中、黑暗中，不斷重複操練冷戰-反共-戒嚴下的軍人身體，進行對話。在這個劇場中，幾乎是沒有「音樂」的，觀眾在劇場所營造的氛圍中除了士兵對白，幾乎只聽得到水滴的聲音、士兵們在地土中重複操練身體的聲音、還有「些微」的空間噪音。對此，王明輝這麼說：「水滴的聲音是大墨要求的，他的戲裡面始終都有水滴。」然而對王墨林來說，他的劇場裡面「有水滴有沙子，都是一個崩解的意象」，對他來說王明輝為此劇所做的「噪音」雖然沒有一般對噪音所理解的「那麼烈」，但已傳達出《黑洞三》新製版所要營造的「很幽靈的、很地底的」感覺。⁸⁵

《安蒂岡妮》(2013) 劇作的編導，是以二千五百年前古希臘悲劇「安蒂岡

⁸² 參考：訪王墨林看王明輝，筆者訪談，台北市公館，2015年5月18日。

⁸³ 訪王墨林看王明輝，筆者訪談，台北市公館，2015年5月18日。

⁸⁴ 引自：王墨林，〈導演的話〉，收於《黑洞三》新製計畫版劇場場刊（製作：身體氣象館（台北）、牛房倉庫（澳門），2011年11月）。

⁸⁵ 參考：訪王墨林看王明輝，筆者訪談，台北市公館，2015年5月18日。沙子和水滴的存在／意象常常可以在王墨林的劇場看到，然而因為劇情和劇場空間場景的不同，也可以有不同的解讀，我認為水和沙寓言式地指出王墨林的劇作是在和不同的「人間」對話。

妮」(*Antigone*) 為原型，東亞冷戰-反共-戒嚴史為內裡與民眾-知識份子的立場所進行的劇場。源起於王墨林進行多次東亞劇場交流所累積的體驗：

……我卻在東亞發現到不只身體文化的相似性，在面對國家暴力的歷史記憶也是置身於相同的語境，因此，開始有了這樣的構思。……分別來自韓國、中國、台灣的四位演員，他們的身分正可折射出東亞已漸被時代淤積的戒嚴史，因為他們所扮演的角色，而把壓抑在地底的戒嚴幽靈召喚出來。……⁸⁶

除了感受到演員-東亞民眾的身體所夾纏的歷史狀態，王墨林還將《安蒂岡妮》作為「一齣關於『屍體』的戲」。他提及在劇中所出現的「屍體」「構築出台北二二八、光州五一八、天安門六四的國家戒嚴記憶」，因此這也是一部關於如何開啟反思抵抗國家暴力歷史的劇作。⁸⁷ 劇場中，除了東亞不同演員的身體，還有韓語、不同腔調的中文、性別角色所呈現的對白，不同主體之間的展演、語言/聲音也互讀互看了演員的身分位置所交織的東亞冷戰-反共-戒嚴下的「事件」印記。在王墨林的劇作系譜中，這也又以一個東亞的視角往回貫穿了《荒原》回顧反思八〇年代所開啟的政治-歷史劇場，同時我認為也是一部份生死於東亞歷史的人們所苦痛而鬥爭的精神主體狀態的歷史。四個角色如死靈般遊走於鬱暗、屍體、沙土之間，於木台所搭建的歷史的斜坡之上。《安蒂岡妮》的音樂設計，王明輝使用大量的弦樂，於尾聲之處，視覺上鮮明的大紅布隨埋葬戒嚴恐怖犧牲者的塵土落下斜坡之後，他在當時的背景樂音採用剪輯的幾個越戰前後越南的曲子。只可惜，緊接著就是謝幕，越南的樂音很快就被切掉、連導演都沒發現。對王明輝來說，在一個述說東亞冷戰戒嚴歷史困境的劇場選用越南五、六〇年代的曲子，有些他自己的想法。他認為所選用的音樂承載也傳達越戰時期的越南「生活上的擠壓、悲苦、不知所措的狀態」，更直指那樣的悲慘狀態，必定和越南戰爭有關。「憂鬱的東亞戒嚴史」的劇場，和悲苦的來自東南亞的戰時越南的傳統音樂的結合也許並沒有想像中的「遙遠」。再歷史化地來思考東亞的冷戰戒嚴狀態下的國家機器、軍事裝備、反共親美防線、白色恐怖、

⁸⁶ 引自：王墨林，〈憂鬱的東亞戒嚴史〉，收於徐勝編《光州五月民眾抗爭暨紀念台灣黃榮燦：洪成潭版畫展》（台北：洪成潭「五月版畫」台北畫展共同實行委員會，2013年9月11日初版），頁4。

⁸⁷ 王墨林，〈導演的話：充滿屍臭的歷史〉，《安蒂岡妮》劇場場刊（製作：身體氣象館（台灣）、空間劇場（韓國）、Shiim劇團（韓國），2013年9月）。

思想檢查，也都和二次世界大戰的遺絮、區域內部的戰爭，以及「越南戰爭」（1955-1975）緊密相關。⁸⁸

《長夜漫漫路迢迢》(Wall of Fog, 2015) 這部改編自尤金·奧尼爾(Eugene O'Neill, 1888-1953)的同名劇作是王墨林獻給台灣的一部劇作(但同時宣告暫停在台灣做戲)。⁸⁹ 這部劇作延續原著書寫「家」作為愛恨與救贖的源起所衍生的矛盾糾葛，但對王墨林來說他的改寫更是關於「母親」。這部戲是全粵語發音的劇本，首次排練與首演是在澳門，由台北身體氣象館和澳門的劇場演員、藝術工作者合作。王明輝一樣擔任此劇的音樂設計，在澳門跟著劇團排練期間把音樂做出來。在台北演出時，王墨林對劇本、以及整個劇場的工作人員、演員均進行了修改與調整，展現跟澳門版不同的面貌。王墨林在演後座談⁹⁰，提及兩次的差異時提到：「音樂在這兩次不一樣，第二次時音樂自己的詮釋觀點出來，擴張了導演的想法。」在此劇中，演員述說的是粵語的書面語對白，一樣有沙有水滴的象徵，間或出現弦樂聲響以及演員彈奏錯落的鋼琴音階，還有海風、船鳴隱喻家的破敗，以及母親-家人之間疏離黑暗但又彼此依賴的內心。表演時，燈光、化妝與場景的搭配下，演員帶著猶如屍面般略白又暗的面容遊走於家的空間、於重摔重擊的家具所製造的劇烈聲響中。這一次的劇場，王墨林又展現「人間」之中家的樣貌、人原生的某個場址，那也是愛和情感最纏繞與糾葛的一面。然而，導演在這一次卻更不吝於傳達憂暗中的溫暖，他提到劇場中投影出現的影像：「……出現的各種不同的手也是觸感。在消費社會中，用眼睛決定，是沒有觸覺的社會，少了溫暖……而我們每個人的感情是受傷的。……」⁹¹ 在這部戲的結尾，王明輝選用了帶有五、六〇年代老電影氛圍的西洋歌曲，由 The Platters (五黑寶合唱團) 所演唱的“Smoke Gets in Your Eyes” (煙霧瀰漫你雙眼)。尾聲，鐘聲再度響起，接著溫暖的歌聲緩緩流出：「They asked me how I knew My true love was true I of course replied Something here inside Can not be denied……」再勾勒了愛與家在一個人內心所帶來的「無可名

⁸⁸ 在這一段落中，王明輝對於《安蒂岡妮》(2013) 音樂設計的想法，主要根據 2014 年 4 月 16 日，我對他進行的訪談，一部份參照「訪王墨林看王明輝」(2015 年 5 月 18 日) 當中王墨林和王明輝針對此劇與音樂設計的討論。

⁸⁹ 《長夜漫漫路迢迢》的英文原著題名為 *Long Day's Journey into Night*，為尤金·奧尼爾在生前於 1940 年代初期所寫，於他過世後 1956 年出版。而王墨林的改編版，英文題名為 *Wall of Fog* (霧牆)。

⁹⁰ 《長夜漫漫路迢迢》之「演後座談」(台北市國家兩廳院實驗劇場，2015 年 3 月 21 日午場)，引自筆者現場筆記。

⁹¹ 《長夜漫漫路迢迢》之「演後座談」(台北市國家兩廳院實驗劇場，2015 年 3 月 21 日午場)，引自筆者現場筆記。

狀」的情感與相信——不朽。如果說這次選曲的運用，又是王明輝的「對話」，這首樂曲除了擴張導演所要傳達的溫度，也將劇中所聚積的情感轉化為綿延的質地，由愛恨中湧生救贖。⁹²

二、聲音-行為藝術《不在場證明》(2012)

2012年11月10日夜晚，王明輝與瓦旦塢瑪（泰雅族原住民行為藝術家）所合作的聲音-行為藝術《不在場證明》，於台北市某一處由舊公寓所改裝的展演空間登場。這場將近半小時的表演行動，觀眾在漆黑裡所「看到」的內容是牆壁上投影著瓦旦塢瑪像是準備要拍攝證件相片的正面臉部表情。同時瓦旦本人圍著印著「Coca-Cola」的紅色浴巾坐在表演區中央的椅子上，觀眾看到的是他的側身側面，他維持著低頭刷著手上智慧型手機的姿勢。整個表演的另一個主角「聲音」，是王明輝所製作的剪輯混雜著世界各地不同語言所播報的新聞片段，間歇雜訊聲，一小段混進舞曲的節奏，人們依稀在各自熟悉的語言裡捕捉到：戰爭、鎮壓、暴力、謀殺、美國、帝國、台灣、中國、亞洲、911、自殺……等字詞。表演的最後一幕，表演場地的落地窗簾突然拉開，試圖引導觀眾觀看放置在此表演場地落地窗外的地球儀。這次表演結束後，引發現場許多討論。有些人說，太抽象了，不像王明輝以前製作的《抓狂歌》(1989)、《搖籃曲》(1996)那麼好懂，疑惑他究竟想表達甚麼。

往前一個星期的11月3日，第三屆以獎勵流行音樂創作為目的的金音獎，將「傑出貢獻獎」頒發給黑名單工作室。王明輝與另一成員陳主惠上台領獎。當王明輝發表得獎感言時，陳主惠手持「核廢遷出蘭嶼」、「捍衛祖靈，拒絕遷葬」和「拆美麗灣」等小字報表達抗議訊息。王明輝的致詞內容提到：「我們正處在一個科技資本主義的網路時代，舊時代的音樂產銷機制已被瓦解。在一片暗淡中，自主音樂的創作空間似乎越加寬闊，這或許是可期待的一線希望吧！音樂是一種神秘的文化力量，它必須在新思考中實踐，年輕的一代請加油！」這一次的行動-訊息，透過報紙、電子媒體以及網路，範圍不大不小的傳播開來。

對比王明輝的這兩次行動，一次以「聲音製作」衝撞現實，一次以「言詞表述」伸張感受和異議。它們某種程度來說，都很抽象，也都很接近現實，同時體現了王明輝一直思考的問題「如何透過音樂傳達思想？」

《不在場證明》的發表之於王明輝是一直在做、一直在思考的問題，他這麼說道：「其實我一直在弄，但是我沒有想過要展出。我對這個東西很有興趣，

⁹² 有觀劇者認為尾聲“Smoke Gets in Your Eyes”樂音的出現，為此劇帶來了「救贖之光」。參考：陳惠涓，〈「音樂作為暗黑的救贖」：王墨林《長夜漫漫路迢迢》〉，ARTALKS（台新銀行文化藝術基金會），2015年4月12日。[網路資料]來源：<http://talks.taishinart.org.tw/juries/chm/2015041202> [查詢日期：2016年7月14日]

只要在 Youtube 上面搜，搜到這些東西我會留下來。這是我一向的模式，尤其是發生重大事情的時候，會有各方說法，我會把它變成檔，存下來。」⁹³ 這場聲音—行為表演，是王明輝首次「類劇場」的發表，整個表現構思是王明輝，邀請瓦旦出演。演出時白牆上投射的是像護照照片格式的照片影像，護照的意象和台灣要怎麼走出去連在一起。他認為大家現在多在虛擬的世界裡沒有看到外在：「我其實真的講的是台灣，台灣的處境。你看我把地球儀擺到角落，我覺得台灣人在看事情的時候，是沒有看到那個東西的，它變得很隱晦。」⁹⁴ 這個期盼台灣看見、走到世界的「懸念」，可以再回溯到《搖籃曲》（1996）時期對社會狀態的批判與創作發想。

在《不在場證明》發表之前，王明輝已經參與王墨林三檔劇作，因此這次的表演也許可以看做他將想法、聲音「劇場化」的表現。這也跟他以往熟悉的透過錄音室製作音樂與展現創作，面對「不在眼前」的聽眾有所不同。劇場作為一個再現意識的空間，它也是一個發生即過的「現場」，無法複製地重演。對於這一次的創作所引發的抽象評價與議論，王明輝認為怎麼解讀不是創作者的問題。他將現實發生過的聲音片段有意識地收集、剪輯起來，企圖讓人們重新理解、思考現實和世界的手法，是王明輝與黑名單工作室的方法，同時也是不輕率表明的「政治性」的一面——將聲音「再政治化」。⁹⁵

2014 年《不在場證明》以多媒體裝置重製版參展「造音翻土：戰後台灣聲響文化的探索」之時，王明輝為自己的作品提供描述給展覽手冊。⁹⁶ 在內容上可以看到中文、英文、韓文、泰文與其他（筆者）無法辨識來處的文字。這些文字確實是「文字」，但是它們並沒有一個敘述主軸，是以王明輝之手而侷促地堆砌在一起。若讀者看到這一頁，可以看到：國家、民粹主義、人民、社會階級、社會主義者、階級、工人、知識人、農民、大眾主義、反對等等中文字與其他國家的文字包列在一起。這一頁補述在「表演」之後的文字，可以看做王明輝關注政治性的向度，而一直以來他以黑名單工作室所做的音樂正是此向度的文化體現。

「生為亞洲人 應知亞洲事 亞洲人的事 亞洲人解決」這是王明輝在 2015 年 10 月 25 日下午，於台北市牯嶺街小劇場進行的講題「亞洲／第三世界音樂論壇——我的亞洲路徑」開頭的第一句話。這句話乍聽之下頗有「區域主義」

⁹³ 訪王明輝，筆者訪談，台北市，2014 年 4 月 16 日。

⁹⁴ 訪王明輝，筆者訪談，台北市，2014 年 4 月 16 日。

⁹⁵ 可參考本章第一節內容，尤其是分析《搖籃曲》的部分。

⁹⁶ 參閱：《造音翻土：戰後台灣聲響文化的探索》（2014 年 2 月 22 日-4 月 20 日）展覽手冊（策展：何東洪、羅悅全、鄭慧華；展場：北師美術館，2014 年 2 月初版）。

的意味，卻是王明輝的思考與構想聲音長期關注的所在。這場講座對於關注黑名單工作室音樂的人來說，是一場遲來的補充，解釋了《抓狂歌》與《搖籃曲》中亞洲音樂元素的線索。但是，當他提到接觸與喜愛泰國和寮國民間／民眾音樂的因緣，一邊透過音樂、影像的分享，其講述的卻是一頁一頁的亞洲苦難史，也是美國的帝國主義手腳深入亞洲的當代史。王明輝的演講內容當然也是在說，音樂不會只是音樂。

對於不同於東亞－歐美冷戰連線主流聽覺之外的關切，來自王明輝於八〇年代末以來多次往返泰國的經驗。即便在八〇年代初期他已到過沖繩、日本，但他仍以八〇年代末旅訪泰國作為自己「亞洲體驗」的初始。在曼谷席隆(Silom)夜市「聽見」當時泰國本土的流行音樂，其中不乏受西方流行樂種影響的面貌，但是卻保留(交纏)了泰國民間音樂的節奏與性格，同時也穿透了王明輝所謂的處於台灣封閉的戒嚴身體，進而因對音樂的著迷打開了對於和音樂共生的社會歷史背景更多的好奇心。

他曾跟我提過，覺得自己的一生都跟美國有奇怪的牽扯。之一：讀大學時的第一個暑假，他到好友家在高雄開的飯店打工，當時是越戰的尾端，但仍有不少美國大兵度假時來到台灣。有一次遇到一個爛醉如泥的美軍就快要趕不上「回去」的船了，好友的媽媽連忙要英文好的他趕快把美軍弄醒送到船上。之二：大學畢業後在台灣外商公司工作兩年後，公司把他外派到洛杉磯，他印象最深刻的是有一天到超市買東西完到門口時，有一個美國老太太對著他喊：「Go Home! Go Back to Vietnam!」(回家，滾回去越南!)他被認做越南人。之三：八〇年代初，他在沖繩住過大概兩個月，一天到晚聽到飛機在天空飛，假日時在街上就看到沖繩的抗議遊行，都是反美，許多參加的人都是上年紀的婦女。

或許，正如他所說過：「凌遲的記憶是吹不走的。」在戒嚴社會成長的他，深(身)受美國文化的影響，已是他身心的一部份，但他的移動所遭遇的衝擊與異想，卻是美國與亞洲的一體兩面，對他來說台灣並不在這之外。近年來他的劇場音樂設計，以東亞冷戰戒嚴史為平台，也作為他體認到的苦難亞洲的記憶之顯聲(身)現場。

第五章

結語：

現在面向「唱自己的歌」的亞洲／第三世界¹

只有真的聲音，才能感動中國的人和世界的人；必須有了真的聲音，才能和世界的人同在这个世界上生活。

——〈無聲的中國〉，1927，魯迅²

在進入 2010 年代後期的現今，世界、亞洲、第三世界、中國、台灣仍舊糾結著許多問題。那些問題不只是各自社會內部的，更多是跨越疆界且彼此之間千絲萬縷難斷的。與本文相關的，美國近幾年更明顯地欲再度深入亞洲，這也和當前的中國、台灣等諸亞洲社會狀態形成新的衝突或連動，但又多少仍捲動著彼此過去未結的歷史情仇。像是歐巴馬（Barack Obama）作為第一位拜訪日本廣島——第二次大戰尾聲由美軍的戰機投下第一顆原子彈轟炸的城市的現任美國總統（2016 年 5 月）；以及他訪問越南的同時解除了 1984 年以來美國對越南的武器禁運（2016 年 5 月）。這是近年美國「重返亞洲」的步驟之一，卻從不涉及美國自 19 世紀與 20 世紀之交介入菲律賓獨立（於西班牙）戰爭開始，在亞洲參與的每一場戰爭與開啟的戰地、屠殺，乃至於各處設立附庸其國家權益的軍事基地——的戰爭責任檢討與致歉賠償。今年的 5 月，沖繩又發生一名女子被美軍人員性侵殺害的事件，引起長期籠罩於基地憂鬱的沖繩全島民眾的不滿，於 25 日聚集數千人於嘉手納基地外抗議，此時歐巴馬正在日本本島與首相安倍晉三會晤，僅對事件表示哀悼與遺憾。³ 與美國相似的，今年年初日本明仁天皇、皇后於訪問菲律賓期間參拜二戰期間陣亡日軍的慰靈碑時，僅表達遺憾

¹ 本章「結語」的完成，我必須感謝朋友：林封良、陳良哲、鄭亘良、李育真、延光錫，若非他們無私地幫我翻譯日文歌詞，提點我英文、韓文歌詞中譯的問題，這一章可能無法進行。

² 引自：魯迅，〈無聲的中國〉，《三閑集》（北京：人民文學出版社，2006 年 12 月 2 版），頁 13；此文寫於 1927 年，為魯迅於香港青年會所做的演講講稿。魯迅這篇講稿有其時代背景與主張，這裡所引用的文句脈絡，筆者以為「中國的人」也可以當作「自己的人」來理解。

³ 參考：謝碩元，〈沖繩美軍姦殺案歐巴馬道歉說不出嘴〉，《焦點事件》2016 年 5 月 27 日。[網路資料]來源：<http://www.eventsinfocus.org/news/650>[查詢日期：2016 年 6 月 4 日]

(2016年1月)。⁴ 在此之際，不需要成為誰的巴布·狄倫(Bob Dylan)正推出他的最新專輯《墮落天使》(*Fallen Angels*, 2016)，這仍是一張翻唱美國流行歌王法蘭克·辛納屈(Frank Sinatra)歌曲的致敬專輯——全球同步發行。狄倫的民謠與辛納屈的抒情流行金曲曾經隨著美軍電台、美國排行榜(American Top 40)流行於全世界、冷戰亞洲，以及每一個美軍進駐過的地區、戰場、軍事基地。

這樣一如往昔的亞洲也是本文所提及的李雙澤、楊祖珺、黑名單工作室王明輝，其聽覺與音樂實踐的歷程來來回回「聽見／發聲」的一個所在。

作為一份標舉通俗音樂文化研究的論文，以上段作為結語的開場也許又是過於嚴肅和鬱悶，尤其在現今因為新媒體使用之便，任何好聽、節奏新奇、旋律流暢的音樂，幾乎都可以隨個人喜好從世界各處信手拈來的時刻。從本文對三位同成長於亞洲冷戰反共戒嚴年代音樂工作者實踐軌跡的探論，其聽覺感知的醞釀條件相似卻各自擁有轉向不同的音樂實踐／參與路徑。這一方面是在指出所謂的「聽音樂」、「做音樂」作為聽覺-身(聲)體實踐的過程，其流動性與限定性仍是在一種支配與被支配的文化想像與意識形態過程中打造，主體在這過程中仍可擁有不被支配性力量完全掩蓋的創造與情感空間。本文的三位音樂工作者正是在不同的時間點、音樂的生產與創造上面對了屬於殖民的亞洲／第三世界歷史中至今仍未終結的問題。當初在冷戰聽覺中所「自然而然」選擇操練的樂器、音樂形式，包括所獲得的情感與思想的啟蒙／培力與挫敗，正是他們欲通過音樂介入這些未結問題時與社會所碰撞的痕跡與聲音。他們製作出來的音樂、唱出來的歌聲、寫的歌，不見得是獲得「世界級」承認的反戰之歌或抗議歌曲，甚至常是觸犯或挑戰其社會內部的禁忌，但是卻是他們企圖超克 Bob Dylan、Joan Baez、民謠、搖滾的樣版與形式，敲碎新殖民-冷戰的聽覺重新帶入從歷史迂迴往返中召喚的聲音(身體)-思想-情感。思想是有聲音的，思想能與音樂相互打造，思想不可能「只是」思想，除非將它置於無政治、無生產、無實踐、無身體(感情)、無慾望。⁵ 或許，本研究的讀者至今仍對於筆者將通俗音樂的生產、文本，置放於思想探索的提問與開展有著許多疑慮與矛盾。但是這疑慮與矛盾有大部分卻是音樂與聲音作為一種非全然語言性敘事所帶來的，它扣問音樂與思想的非等式卻又牽繫的關係，也提供關照思想命題時看到非一刀切的不平整地帶。

⁴ 參考：童倩，〈日本天皇皇后破例訪問菲律賓慰靈〉，《BBC 中文網》2016年1月26日。
[網路資料] 來源：http://http://www.bbc.com/zhongwen/trad/world/2016/01/160126_philippines_japan_emperor[查詢日期：2016年6月4日]

⁵ 有一成語「音容宛在」時常用在喪禮輓聯用來作為對死者的追念，但我認為這成語是最適合用來概括聲音和所思所想的關係，也指出聲音和歷史、記憶、真實的關係。

坂井洋史曾在分析日本歌手岡林信康——也曾被稱為（日本的）巴布·狄倫的音樂創作歷程與相關敘事的論文結論裡提到：「……本來就不存在一個用善意和友情就可以打造的、連綿不斷的均質的亞洲。」⁶ 意思是必須正視（不要忘記）此不均質的亞洲內部的、各自的差異和陰影。藉由吉見俊哉的觀點，也許也可以說亞洲固然是亞洲，但是在其內的各區域又有各自的視線。⁷ 本文所探論的音樂工作者正是源自與面對這差異和陰影，即便他們曾被視作西方（美國）通俗音樂構成的「翻版」，但是他們所朝向的世界已經偏移帝國所布置的視線，轉向挖掘自身被遮蔽的歷史—聲音，以及與有著相類似處境的亞洲鄰居對視。

李雙澤、楊祖珺、王明輝，他們並不特殊。在亞洲的視線，或許該是亞洲的聲線裡，我們尚可發現「被稱為」沖繩的、南韓的、日本的、泰國的、越南的巴布·狄倫們——換言之，他們也是美國在冷戰時期在亞太地區所建立的「後帝國秩序」中的巴布·狄倫們或民謠、搖滾先鋒。⁸ 但是，他們確是屬於沖繩的喜納昌吉（Kina Shoukich, 1948-）、南韓的金敏基（김민기, 1951-）、日本的岡林信康（Nobuyasu Okabayashi, 1946-）、泰國的 CARAVAN 樂團（1974-）⁹、越南的鄭公山（Trinh Cong Son, 1939-2001）。在此結論，我將簡介上述幾位通俗音樂創作歌手並選介他們的一首歌，以試圖帶出冷戰聽覺中不均質的亞洲裡心靈相近的音樂工作者所唱的「自己的歌」。這樣的擺置（布置）或許是出於筆者的意念，但是先把研究書寫者的位置放在一旁，這也是筆者身為一名聽音樂的人、樂迷，從這幾位歌者的音樂、聲音裡所感受到的呼喊與要求。或許歌者們並不見得已經照見彼此，但是藉著本文結論的空間，試圖勾勒出這重疊了帝國的與亞洲內部的不均質、異質卻又緊緊相依的音樂連線。簡單來說，本結論試圖讓他們的聲音與我們在此（再度）相遇。

⁶ 坂井洋史，許司末譯，〈被嚴拒的“敘事”：岡林信康、張承志或亞細亞的陰影〉，刊於《熱風學術》8輯（上海：上海人民，2015年5月初版），頁230。

⁷ 參考：吉見俊哉，邱振瑞譯，《親美與反美：戰後日本的政治無意識》（台北：群學，2013年1月初版）。

⁸ 此處「後帝國秩序」參考自吉見俊哉引述 Chalmers Johnson 的說法。見：吉見俊哉，邱振瑞譯，《親美與反美：戰後日本的政治無意識》（台北：群學，2013年1月初版），頁18。

⁹ 此處標註的是 CARAVAN 樂團大約成軍的時間，其主唱與創始人之一 Surachai Jantimathawn 出生於 1948 年，第一代五位團員均是 1970 年代泰國的大學生或專校生，他們的第一張唱片《人與水牛》發行於 1975 年。

沖繩·喜納昌吉¹⁰

喜納昌吉是沖繩著名的民謠、搖滾歌手，其父親喜納昌永是沖繩的傳統民謠大師之一。喜納昌吉從小因為父親工作的緣故，對三線彈奏的音樂與沖繩的祭典音樂耳濡目染，但是他的成長期卻是在因應美軍基地娛樂需求而充斥搖滾樂與爵士樂的環境中長大，這時期他也深受與越戰相關的嬉皮與反戰思潮影響。喜納在高中階段組了樂團，但是他採取的方式是「以沖繩民謠的曲調作曲，以流行樂的伴奏法演唱」¹¹，他開先河讓三線插電演出，卻被老一輩的傳統民謠三線歌者認為抵觸傳統，他的音樂也因此被認為「不東不西」、不是搖滾也不是民謠。但是喜納認為那是自己的風格，他早期以沖繩語創作的現代沖繩通俗歌謠，如〈你好，大叔！〉（1976），卻可被視為整個沖繩的現代西方樂器樂手、歌者都在為了基地裡的美軍偏好而演出美國最流行的音樂狀態下，為了沖繩的聽眾，以沖繩母語所寫的歌，換言之是為了基地之外沖繩民眾而唱的民謠搖滾。他最為亞洲地區，甚至全世界所熟知的歌曲是〈花：願大家心中都能綻放花朵〉，這是他以日本語創作的歌曲之一，他曾坦言創作〈花〉的心境來自於心底對「大和」（指日本）的感覺，也包含他當時正在接觸的印度思想。〈花〉的初稿在 1978 年寫於東京澀谷。

就如同〈你好，大叔！〉與〈花〉的創作源起、傳播路徑完全不同，前者是「從沖繩經由奄美大島再經鹿兒島傳入本州成為熱門金曲」¹²，後者是從日本本島流行回沖繩。〈花〉除日本本島、沖繩許多歌手翻唱，也有許多亞洲國家、歐美國家的翻唱版，但當沖繩語的〈你好，大叔！〉配著沖繩特有的傳統敲打節奏、三線輕快地彈奏的歌聲在沖繩任何戶外演唱會與某間 Live House 響起時，卻是至今仍最令聽眾陷入如慶典般的瘋狂的歌曲。喜納的一生與志業也與沖繩—美國—日本產生多向的糾葛，出生時沖繩正進入戰後託管於美國的時期，他在 1972 年沖繩復歸日本之前因擁大麻入獄，在獄中接觸左翼與政治思想，出獄後面對變了一種面貌的沖繩，之後成為民謠搖滾巨星卻充滿反戰與政治關懷，至 2004 年走上參選國會議員一路並當選。喜納的音樂才華與反戰的思想，也融入他的政治、競選訴求裡。筆者在 2004 年夏天初次前往沖繩時，曾在那霸的傳統市場裡遇到他的競選隊伍。隊伍的人員穿著沖繩傳統服裝，有的手持三

¹⁰ 本段落的書寫主要參考此文提供的資訊：趙蕾，〈政治是本職，音樂是天職：音樂政治家喜納昌吉的故事〉，《南方週末》2012 年 3 月 6 日。如有直接引用的文字，於註腳標註作者名，不另列篇名網址。[網路資料]來源：<http://www.infzm.com/content/71816>[查詢日期：2016 年 6 月 26 日]

¹¹ 趙蕾（2012）。

¹² 趙蕾（2012）。

線、有的敲打著大鼓，旗幟與傳單上印著「讓所有的武器成為樂器」、「讓基地成為花園」。這樣的一列隊伍不僅吸引我的耳朵注意，也吸引我的目光，他們出現在沖繩的日常街景裡並不違和，但是卻一洗我對音樂和政治與選舉的單調看法。喜納還曾帶著這樣一路的反戰樂隊、標語到伊拉克、北韓拜訪。而〈花〉也就是這樣一首和平、反戰之歌，但是它的台灣、華語版〈花心〉（1993）卻是被情歌歌詞替代了的百萬暢銷金曲。然而，在台灣更往南海的泰國，是早已在1985年由左翼／「生活之歌」歌系（Songs for Life）樂團 CARAVAN 翻唱發表泰語版〈獻給你的花〉，歌詞裡頭明確地指出「美軍」的存在。

河奔流 將流向何方 人漂泊 將漂泊到何處 在飄流所到之處
希望能開花結果 盡情的哭 盡情的笑吧 總有一天 總有一天
我們要讓一切開花結果 眼淚流 將流到何時 愛傳達 將傳到何處
這樣的漂流之中希望能迎接開花 盡情的哭 盡情的笑吧
總有一天 總有一天 我們要讓一切開花結果 花朵也會歡笑
人也會哭泣這是大自然之歌讓我們在心中開起美麗的花朵
盡情的哭 盡情的笑吧 讓我們永遠永遠抓住心中盛開的花朵
盡情的哭 盡情的笑吧 讓我們永遠永遠抓住心中盛開的花朵
盡情的哭 盡情的笑吧 讓我們永遠永遠抓住心中盛開的花朵

——〈花：願大家心中都能綻放花朵〉，1980，詞曲：喜納昌吉¹³

南韓·金敏基

金敏基是南韓著名的民謠詩人、歌手、音樂劇作家，他於1971年發表的歌曲〈朝露〉（아침 이슬）在韓國受歡迎程度不亞於現今亞洲社會運動網絡、批判知識圈所熟知的光州之歌〈為了您的進行曲〉（임을 위한 행진곡, 1981）。金敏基的創作歌曲在1970年代當時廣受大學生的喜愛，但是〈朝露〉與其他多首歌曲卻觸犯當時韓國政府的敏感神經，後來將金所出版的唱片查禁、銷毀，而〈朝露〉這首歌明訂其他歌手翻唱也屬違法。¹⁴ 但是這首歌卻深受參與民主

¹³ 〈花〉收錄於1980年喜納昌吉與Champlouse的專輯《Blood Line》，由喜納昌吉的妻子喜納友子所演唱。日文歌詞中譯全部引用自「豆瓣」網站上網友的貼文分享。[網路資料]來源：<https://www.douban.com/note/265793635/>[查詢日期：2016年6月26日]

¹⁴ 參考：丹尼爾·圖德（Daniel Tudor），胡苑如譯，《韓國：撼動世界的嗆泡菜》（2013年12月初版），頁269-270。

化運動人士的喜愛，多經由拷貝的錄音帶地下流通、傳唱。¹⁵ 金此時也被禁止公開表演和錄製音樂，但是持續累積自己的創作，包括劇場、音樂劇。¹⁶ 經由如此傳播管道的〈朝露〉後來便成為 1970 年代到 1980 年代之間韓國民主化運動時期「廣場之歌」的一份子，也是 1970 年代初期的大學生帶著對金敏基歌曲的記憶投入民眾運動現場的表現。¹⁷ 金所創作的歌曲通常用詞簡單卻飽含深意，編曲簡單（通常主要是吉他，有時搭配鋼琴、弦樂）但卻令人感覺不到西方（美國）民謠的氣息，其歌聲更是沈穩、和緩且充滿低嗓磁性，鮮少有轉折強烈的唱腔表現，有時像是在讀詩般地跟著音樂走。

筆者接觸到金敏基的歌曲是因為同研究所韓國留學生的介紹，而在 2010 年赴首爾參加亞際文化研究暑期班時亦有韓國學員聽見我居然對 Kpop（韓國當代流行歌曲）感興趣，毅然決然「強制」地（好意地）要介紹我韓國的「民眾歌曲」，要我別關心 Kpop。於是，在暑期班期間我的電腦裡「拷貝」了一個韓國民眾歌曲的檔案夾，裡面有好幾首金敏基的歌，當然也少不了〈朝露〉。金敏基早期的歌曲在 1980 年代末韓國民主化後解嚴才得以重新發行，從出版記錄也可以發現，他是在 1990 年代才繼續發表幾張「新唱片」。然而值得一提的是，在激盪的光州民主／反美／反威權運動時期（1980）軍民於廣場對峙與鎮暴抗暴現場時，曾有人在緊張的氣氛中聽到金於 1978 年冬天以音樂劇形式秘密地錄製，為揭露 1970 年代韓國工人艱苦的勞動環境與支持工人團結鬥爭的「地下」錄音帶《工廠的燈火》（공장의 불빛）¹⁸ 所傳出來的音樂。《工廠的燈火》與〈朝露〉等歌曲的命運一樣，都是藉由「轉拷貝」錄音帶以非公開的人際網絡、民眾運動網絡傳播。這些民眾音樂至今也是韓國據社會意識的新一代繼續傳承的精神資源。¹⁹

跟金敏基有著相似命運的是韓國搖滾教父申重鉉（신중현, 1938-），他的電

¹⁵ 參考：金昞五，高允實譯，〈民眾的解放歌：傳統是身體、革新是心靈〉，《當代文化研究》2012 年 6 月 11 日。[網路資料]來源：<http://www.cul-studies.com/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=15&id=10> [查詢日期：2016 年 6 月 27 日]

¹⁶ 參考：丹尼爾·圖德（Daniel Tudor），胡苑如譯，《韓國：撼動世界的嗆泡菜》（2013 年 12 月初版），頁 269-270。

¹⁷ 參考：金昞五（2012）。

¹⁸ 《工廠的燈火》（1978）金敏基運用了電子合成音效與韓國傳統音樂作為音樂劇音樂構成的成分，而音樂劇的表演形式與傳統音樂的運用後來也部分延續到其 1990 年代出版的專輯裡。金敏基不僅會創作現代民謠，其以韓國傳統音樂為曲式創作的歌曲也表現熟練。

¹⁹ 金敏基在 1970 年代創作，深受當時青年學生喜愛的歌尚有：描寫基地村為美軍「服務」的女性悲涼生活狀態的〈基地村〉（기지촌）；以左翼詩人金芝河（김지하）的詩入歌的〈金冠的耶穌〉（금관의 예수）等等，而這些歌至今也仍受關注歷史與社會進步意識的民眾所喜愛。

吉他造詣與演出，無論在 1950 年代於韓國美軍基地的娛樂舞台與 1970 年代發行創作專輯都廣受歡迎。²⁰ 1970 年代朴正熙政府厲行文化審查，推行「健康歌曲」，申及其樂隊因為受大眾歡迎，因此政府當局曾要求其譜寫讚美政府的歌曲（大概就是我們所熟知的「愛國歌曲」吧）。由於申的婉拒，因此接下來他的歌曲、唱片遭查禁，受警察騷擾，於 1975 年因吸大麻入獄卻因有「冒犯」政府的紀錄所以受到過度的折磨。²¹ 申曾經說朴正熙與全斗煥政府「不喜歡會思考的人」²²，這句話也直指擁有相同戒嚴審查狀態下的文化生產者所面臨的問題。或許，這樣說來矛盾，可正又是這禁制的過程，使得像是金敏基與申重鉉的部分創作因為傳播管道轉為「地下」而與民眾記憶相繫並刻畫時代的印記。在金敏基早期的創作歷程，我們又可以感受到知識份子與民眾運動、勞工群體共同創作文化、藝術的可能性。

就如同熬過長夜 草葉上凝結著比珍珠更漂亮的朝露一般
我心中的悲苦凝結成珠粒般的時候
往晨曦中的村邊小山去學習如何微笑
當太陽從墓地上方赤紅地升起 正午的炙熱是對我的考驗
我現在就要走啦 往那荒涼的曠野
拋掉所有的傷感 我現在就要走啦

——〈朝露〉，1971，詞曲：金敏基²³

²⁰ 還有一名與此兩人相似命運的創作歌手，是有韓國 John Lennon 之稱的韓大洙（한대수, 1948-），韓的音樂表現體現了民謠搖滾的狂放與不羈，甚至有些龐克風。他在發了兩張專輯：《遙遠的路》（멀고 먼 길, 1974）、《膠鞋》（고무신, 1975）之後，唱片招查禁，也受當局監控，直到 1980 年代末解禁。值得一提的是，他所創作的歌曲〈風和我〉（바람과 나）首先是由金敏基演唱收錄在第一張專輯，後韓大洙發行第一張專輯時收錄自己演唱的版本，這首曲風輕快的民謠並沒有因為兩位歌手遭查禁的命運被大眾遺忘，至今仍是經典，已故韓國家喻戶曉的通俗民謠創作歌手金光石（김광석, 1964-1996）亦曾翻唱。

²¹ 參考：丹尼爾·圖德（Daniel Tudor），胡菀如譯，《韓國：撼動世界的嗆泡菜》（2013 年 12 月初版），頁 266-267。

²² 見：丹尼爾·圖德（Daniel Tudor），胡菀如譯，《韓國：撼動世界的嗆泡菜》（2013 年 12 月初版），頁 270-271

²³ 〈朝露〉歌詞的中譯為筆者。

日本·岡林信康²⁴

岡林信康生於日本滋賀縣近江八幡市的基督教牧師家庭，他曾進入大學神學系就讀但中途退學。他是受了「日本民謠運動奠基人」高石友也的影響²⁵，開始創作歌謠，工具是在山谷當工人時買的「只值3800日元的劣質吉他」²⁶。第一張錄音專輯是「以東京山谷地區的底層臨時雇工為題材創作的《山谷的布魯斯》」²⁷，山谷地區在東京是住著部落民、在日朝鮮族、底層勞動者、賤民、貧民等的邊緣地帶，而出唱片前的岡林正是租居在山谷地區的一員。²⁸岡林在1960年代末期創作的民謠是從社會的底層、矛盾深處出發的，此時正值反安保鬥爭時期，他的音樂與歌詞充滿強烈的抗議訊息因此也深受當時左翼學潮裡學生、青年的喜愛，被稱為「民謠之神」。岡林此時期寫的歌是被列入日本「放送禁止歌」比例最高的時候，尤其那些直抒「部落差別」（即日本社會對部落民的歧視）的歌曲。²⁹此時他的作品中也不乏嘲諷天皇制的歌詞，如〈去吃屎吧篇〉（1968）當中的段落：「有天滿臉皺紋的老爺爺 對年輕人呼喊著說 天皇陛下可像神一樣 你們這等人這態度不行 滿嘴謊話這樣的傢伙 說什麼東西這個傢伙 天皇大人上廁所 還靠你拿廁紙」³⁰。以及諷刺美國帝國主義的歌曲，如〈小美國仔〉（1969）諷刺美國自以為世界警察、和平守衛者：「小美（利堅） 小美（利堅） 為了和平努力著 （他是） 菠菜的卜派 金腰帶的蝙蝠俠 不怕雨不怕風 男

²⁴ 本段落對於岡林信康生平與各階段的音樂發展，最主要參考：坂井洋史，許司末譯，〈被嚴拒的“敘事”：岡林信康、張承志或亞細亞的陰影〉，刊於《熱風學術》8輯（上海：上海人民，2015年5月初版），頁189-233。另也參考張承志寫岡林信康，見：張承志，〈藝術即規避〉，《荒蕪英雄路·清潔的精神》〔張承志文集V〕（上海：上海文藝，2015年4月初版），頁181-192。如有直接引用的部分，將於註腳另標明頁數。

²⁵ 坂井洋史，許司末譯，〈被嚴拒的“敘事”：岡林信康、張承志或亞細亞的陰影〉，刊於《熱風學術》8輯（上海：上海人民，2015年5月初版），頁192。

²⁶ 張承志，〈藝術即規避〉，《荒蕪英雄路·清潔的精神》〔張承志文集V〕（上海：上海文藝，2015年4月初版），頁181。

²⁷ 引自：坂井洋史，許司末譯，〈被嚴拒的“敘事”：岡林信康、張承志或亞細亞的陰影〉，刊於《熱風學術》8輯（上海：上海人民，2015年5月初版），頁192。

²⁸ 岡林的好友，亦是其在中文世界（中國大陸）的主要引介者張承志曾將〈山谷的布魯斯〉翻譯為〈貧民窟布魯斯〉。見：張承志，〈第三隻眼睛〉，《荒蕪英雄路·清潔的精神》〔張承志文集V〕（上海：上海文藝，2015年4月初版），頁299-301。

²⁹ 抒發「部落差別」的〈山谷的布魯斯〉（1968）、〈信〉（1969）均曾被列入「放送禁止歌」，但也是岡林的名曲。參考：森達也，《放送禁止歌》（東京：解放出版社，2000年7月初版）。

³⁰ 此部份歌詞為林封良的翻譯。完整歌詞見：森達也，《放送禁止歌》（東京：解放出版社，2000年7月初版），頁171-174。

子漢向前行 美利堅太郎」³¹。1969年的9月，岡林突然消失數個月，當他1970年再出現並發表音樂作品時轉入搖滾風格。

1971年，岡林走進人煙較少的農村過著農耕生活，4年期間他依舊出唱片，但此時他開始接觸與創作「演歌」。1976年，他進行首次的「一把吉他自彈自唱」的全國巡迴演出。第二次則是喻為「無拳套演出」（來自他學習拳擊的經驗），也是一把吉他：「……從1984年6月22日在沖繩縣那霸市的演出開始，直到1987年8月3日在沖繩縣石垣市結束。」³²張承志曾提到，這是排除樂隊與電氣音響設備的表演行動，像是用歌聲與觀眾的耳朵肉搏，張還提到選擇沖繩作為起點的行動具有挑戰意味，因為「這個曾在二十年前因他〔岡林〕的左翼傾向而拒絕他人內的地方」。³³在這並不短的巡迴演唱旅程中，岡林又遇到了一次音樂形式的轉變，他遇到了將韓國傳統農樂轉化為現代表演形式的四物打擊樂團，因此啟迪了他將日本傳統樂器與音樂的節奏「嗯呀咚咚」融人民謠創作，而他心底的「嗯呀咚咚」是來自家鄉「江州音頭」的節奏。「嗯呀咚咚」是岡林從1987年延續到1990年代至今的表演形式，他並認為因為尋找到了傳統的節奏也找到了日本的「原創搖滾」。坂井洋史曾將這個過程／回歸喻為從觀念上把握思想到將其身體化的過程，且批判這具有拜物主義的傾向，坂井也提到這是屬於岡林的「脫歐入亞的寓言」。³⁴這個對於岡林來說像是「倒吃甘蔗」般地尋找到亞洲（日本）音樂根源的過程，對於好友張承志與研究者坂井來說都是不盡令人滿意的。前者認為他這時的音樂表現已經不如1960年代時的強烈與深刻，後者觀察到他近期回顧自己的生命經驗與音樂階段的時候，早期注視著日本社會（底層）陰影的事實（記憶）是被作為「雜音」去除的。對張承志和坂井來說六〇年代岡林銳利的社會批判透過歌聲毫無保留地吶喊或嘲諷出來，是更穿透亞洲的吧，雖然那看似穿著西方（美國）民謠的外衣。然而，在聽了岡林各時期的歌曲，以及閱讀完我有限所知的探論岡林音樂的中文文章，使我好奇的是沖繩的位置處於大日本社會的位階最接近岡林六〇年代的關注——被日本社會排除的他者，沖繩又作為岡林在八〇年代巡演重要的場址（首尾站），但是沖繩的音階對於彼時正醞釀找回自身傳統「基音」的他，並沒有在音樂創作上造成影響。

³¹ 此部份歌詞為陳良哲的翻譯。完整歌詞見[網路資料]來源：http://mixi.jp/view_bbs.pl?comm_id=18176&id=36625384 [查詢日期：2016年6月27日]

³² 坂井洋史，許司末譯，〈被嚴拒的“敘事”：岡林信康、張承志或亞細亞的陰影〉，刊於《熱風學術》8輯（上海：上海人民，2015年5月初版），頁196。

³³ 張承志，〈藝術即規避〉，《荒蕪英雄路·清潔的精神》〔張承志文集V〕（上海：上海文藝，2015年4月初版），頁182。

³⁴ 坂井洋史，許司末譯，〈被嚴拒的“敘事”：岡林信康、張承志或亞細亞的陰影〉，刊於《熱風學術》8輯（上海：上海人民，2015年5月初版），頁215。

我們所期望的 並非生活的苦惱 我們所期望的 應是生活的喜悅
我們所期望的 並非為社會存在的自己
我們所期望的 應是為我們而存在的社會
我們所期望的 並非接受給予 我們所期望的 是奪取屬於自己的東西
我們所期望的 並非將你殺戮
我們所期望的 是與你共存停止淪於今日的不幸 開始躍向未來的幸福
——〈我們所期望的〉，1970，詞曲：岡林信康³⁵

泰國·CARAVAN 樂團³⁶

會知道 CARAVAN 樂團是因為碩士班期間訪問黑名單工作室王明輝的緣故，當時他時常像是急著分享珍藏品一般介紹我許多泰國、越南等地的音樂，而 CARAVAN 就是其中之一，但這時我卻時常將 CARAVAN 和另一個也是他介紹給我的泰國水牛樂團（Carabao）混在一起。³⁷ 直至 2015 年夏天至 10 月底，我跟著王明輝一起陸陸續續的討論「亞洲／第三世界音樂論壇」他將討論的主題時，藉由他的解說與借我 CARAVAN 的 CD 聽，我才慢慢的將 CARAVAN 與 Carabao 分清楚。CARAVAN 是動身於泰國 1970 年代兩波包含反獨裁、反美、要求民主化學運風潮的樂團，開創據左翼色彩的「生活之歌」（Songs for Life）歌系，而 Carabao 算是同歌系「後輩」，但兩者的音樂表現風格與形成背景完全不同。

CARAVAN 正式成為五人樂團是發起人 Surachai Jantimathawn 和 Wirasak Sunthawnnasi 在 1974 年到泰國東北地區為農村的民眾演唱之後，也是他們遇到其他三位團員的過程。他們的團名 CARAVAN 是採用自一名年輕的記者 Vinai Ukrit 所寫的諷刺美軍在泰國的存在與影響的書名 CARAVAN 而來。就像許多同時代的青年一樣，CARAVAN 的成員也是在大城市像是曼谷的西化氛圍中成長，他們一開始都非專業樂手，且是從「音樂電影、點唱機、夜店俱樂部裡為迎合數以萬計為越南、寮國、柬埔寨戰爭而來的美國軍、民而表演的樂手」學到音

³⁵ 引自：坂井洋史，許司末譯，〈被嚴拒的“敘事”：岡林信康、張承志或亞細亞的陰影〉，刊於《熱風學術》8 輯（上海：上海人民，2015 年 5 月初版），頁 193-194。

³⁶ 本段落的書寫主要參考：王明輝，〈我的亞洲路徑〉，刊於《人間思想》12 期（台北：人間，2016 年春季號），頁 298-308；Pamela A. Myers-Moro, “Songs for Life: Leftist Thai Popular Music in the 1970s,” *The Journal of Popular Culture* 20, no.3 (1986): 93-113. 如有直接引用的部分，將於註腳另標明頁數。

³⁷ 筆者於撰寫碩士論文期間訪問王明輝於 2006-2007 年間。

樂。³⁸ 在這當中，他們又受到巴布·狄倫和瓊·拜茲等的反戰與諷刺民謠吸引。CARAVAN 大概從來不否認自己的音樂形成過程裡美國與西方文化的影響，但是反美反日、反戰意識一直是 CARAVAN 的創作裡不變的主題。³⁹ 從美國的聽眾耳裡聽到的 CARAVAN 有著 1960-1970 年代美國民謠搖滾的影子，但是對於泰國的聽眾來說其音樂形式也重疊了同時期泰國盛行的當地通俗音樂的影子，如 Luk Thung（田野之子）。CARAVAN 的音樂表現確實使用了搖滾樂配器，包括當時西方民謠搖滾裡也常用的小提琴、口琴，但是他們同時也使用了許多泰國東北當地的傳統樂器，如：Phin（撥弦樂器）、Khlui（長竹笛）、手打鼓、Khaen（竹排笙）等。⁴⁰ 在 CARAVAN 早期的表演中（至少是在 1980 年代中期進入電氣化之前），這幾種「東」、「西」樂器是簡約卻又細緻的搭配在一起。當王明輝在 1980 年代末期到了泰國接受夜市賣錄音帶的攤位小販介紹音樂時，就是受到了這種簡約原聲（acoustic）的吸引，而他也慢慢的發現 CARAVAN 的音樂中還飽含著「泰國東北與寮國民間樂種 Morlam」的吟唱敘事基調。⁴¹ 在我聽了 CARAVAN 的音樂之後，雖然我當然可以指認出電吉他等民謠搖滾樂配器的聲音，但是他們善用泰國東北傳統樂器搭築起來的音牆，以及婉轉或呼喊的歌聲，我認為也不是任何一個樂團可以學習模仿達到的。也可以這麼說，進入了他們的音樂後，是找不太到任何一個西方、美國可以對應的「原型」，他們已經打破了西方帶來的樂理，你甚至可以忘掉西方對他們的影響。而我也在他們的音樂裡找到和沖繩、越南更接近的音階。

CARAVAN 的音樂元素裡充滿泰國東北部／伊善地區（Isan）傳統樂器或許並不是偶然。伊善是泰國以農維生但是卻又土壤貧瘠的地帶，人口外移嚴重，卻也是泰共的溫床，更是左傾的學生關注的地帶。CARAVAN 成軍後時常在有學生集會的地方演唱，但是也常去農村、鄉間巡演，1976 年 10 月鎮壓法政大學校園學生運動與屠殺事變發生時，他們也和其他左翼學生一樣逃離到泰北和寮國的叢林。或許我們可以說 CARAVAN 是以伊善地區為師，因此他們的歌曲裡描述農人、工人生活受壓迫狀態的歌曲並不少見。曾有研究者提出，CARAVAN

³⁸ Pamela A. Myers-Moro, "Songs for Life: Leftist Thai Popular Music in the 1970s," *The Journal of Popular Culture* 20, no.3 (1986): 100. Myers-Moro 在其文章中提到，對於 CARAVAN 傳記性的資訊主要參考了泰國民主聯盟（Union of Democratic Thais）發行過的小冊子。

³⁹ 其發行過的《危險的美國人》（1976）和《US. J. PAN》（USA JAPAN, 1987）這兩張專輯的題目和封面設計意象是最明顯表達反美反日的，還有收錄在其他專輯中的歌曲表達相同的訊息。

⁴⁰ Pamela A. Myers-Moro, "Songs for Life: Leftist Thai Popular Music in the 1970s," *The Journal of Popular Culture* 20, no.3 (1986): 103-104.

⁴¹ 王明輝，〈我的亞洲路徑〉，刊於《人間思想》12 期（台北：人間，2016 年春季號），頁 306-308。

的音樂是泰國進步的大學生必聽的音樂，而當他們在聽的時候「覺得大膽和冒險，因為那些歌詞是日常生活裡無法說出的意象和想法」。⁴² 曾於 2011 年和 2013 年兩次邀請 CARAVAN 現在的樂團成員和主唱 Surachai 來台參加「流浪之歌音樂節」的鍾適芳曾提到，「生活之歌」不管演唱的樂器編制是什麼，最重要的是其「血淋淋」的歌詞，尤其對泰國東北到都市工作的移工來說扮演著療癒的角色。⁴³ 亦有研究者指出「生活之歌」的思想內涵繼承了泰國 1950 年代左翼青年契·普米薩（Chit Pumisak, 1930-1966）的思想：「為生活的藝術，為民眾的藝術」。⁴⁴ 契主張的藝術思想中提到了，人民的藝術家就像戰士：「接受、反映、表現生活的各個層面，包含不公、樂趣和感覺」，且必須為民眾提出解決社會問題的方法；人民的藝術家一手拿著矛（對著敵人），一手提著燈火（引領人們走向真實）。⁴⁵ 契出生於 1930 年貧窮農工家庭，一生深受馬克思思想的影響，他曾在美國大使館工作翻譯反共文件，卻一邊以筆名發表反美支持共黨的文章，也因此入獄，出獄後在伊善地區推展農村反政府的教育工作，35 歲死於極可能是特務安排的「誤殺」。⁴⁶ 契曾是泰國社會的禁忌，死後他的文章曾被以筆名流通，但是他一生的信念和著作卻是 1970 年代泰國左翼學潮中學生的「精神導師」。CARAVAN 曾以契的名字寫了一首歌，並以他的詩作〈每一把稻米〉、〈山林鬥士之歌〉譜曲成歌。除了契的作品，CARAVAN 也以同代人所寫的左翼詩篇寫歌。

當我透過引路人提供更多 CARAVAN 生成的背景，以及自己在網路上尋找、匍匐吞棗相關資訊與聽了許多他們的音樂的同時，我時常想起李雙澤及其友人們在 1970 年代的台灣欲創作現代民謠時也援引了許多在地的左翼思想資源。尤其李雙澤，他在台灣與到海外各處去時最關心的是農民、底層、一般人的生活狀態，也關注反帝與反威權政治的問題，可以說他的經歷和思想跟泰國 1970 年代起於左翼學潮的「生活之歌」精神是相近的。但是最令我不解，可能也是一個對 1970 年代獻身於台灣民歌運動的歌者最不公平的問題是，同樣是企圖以左翼入歌，為什麼 CARAVAN 所譜寫的左翼生活之歌同時展現了左翼與在

⁴² Pamela A. Myers-Moro, "Songs for Life: Leftist Thai Popular Music in the 1970s," *The Journal of Popular Culture* 20, no.3 (1986): 105.

⁴³ 劉雅芳，〈「我的亞洲路徑」論壇側記〉，刊於《人間思想》12 期（台北：人間，2016 年春季號），頁 311。此處為鍾適芳在王明輝於「我的亞洲路徑」論壇主講後，於現場所作的回應分享。

⁴⁴ Pamela A. Myers-Moro, "Songs for Life: Leftist Thai Popular Music in the 1970s," *The Journal of Popular Culture* 20, no.3 (1986): 98-99.

⁴⁵ 引用與參考同上。

⁴⁶ 參考：王明輝，〈我的亞洲路徑〉，刊於《人間思想》12 期（台北：人間，2016 年春季號），頁 304-306。

地音樂的豐富層次，尤其是展現音樂上的可聽性？⁴⁷ 然而，更引領我注意的是 CARAVAN 的「生活之歌」不只關注在泰國發生的事，他們的歌詞裡常常出現越南、寮國、柬埔寨等國家，也寫過〈廣島〉描述戰爭與核爆，以及〈柬埔寨〉述說戰火與屠殺記憶，1985 年翻唱沖繩的〈花〉為〈獻給你的花〉祝願沖繩成為充滿花園與和平之地。或許，可以說 CARAVAN 以泰國伊善為精神原鄉，其思想與音樂的視線卻面向包含泰國在內的亞洲於帝國下的陰影。

人和人在農田裡工作 用人的方式 人和水牛在田地幹活 用水牛的方式
人和水牛一起工作 根深蒂固於我們的歷史
他們已經這樣一起幹活過了世世代代 但是這樣運作得很好
來 我們現在行動 來 我們走 帶著我們的犁和槍到田地裡去
忍受了太久的貧困和疲倦 忍住了太多苦澀的眼淚
困難和麻煩如此沈重 不管什麼負擔我們不怕
這是死亡之歌 我們人底死亡
富者吞噬了我們的勞動 使我們相互對立
就在我們農民深陷債務 他們還叫我們野蠻人
我們必須摧毀這制度 來吧 我們前進 就是現在

——〈人與水牛〉，1975，詞：Somkit Singson&Visa Kantap；
曲：CARAVAN⁴⁸

越南·鄭公山⁴⁹

鄭公山出生於越南中部，在 18 歲的時候（1957 年）以一把吉他與創作曲〈濕潤的睫毛〉開啟了歌手生涯。⁵⁰ 在 1960 年代美國政府擴大越戰的狀況下，因體

⁴⁷ 另一個重要的參照是 Bob Marley 的牙買加／第三世界雷鬼（Reggae）。

⁴⁸ 〈人與水牛〉是「生活之歌」早期最為人熟知的歌曲，由 1973 年學運的積極參與者 Somkit Singson 和 Visa Kantap 所寫，並開始傳唱，這首歌也表現了當時大學生對農民困境的關注。1975 年是 CARAVAN《人與水牛》錄音專輯出版時間。本歌詞中文版為筆者翻譯自英譯版歌詞，〈人與水牛〉歌詞英譯與背景請見[網路資料]來源：<http://www.seasite.niu.edu/Thai/music/song4life/kongapkwai.htm>[查詢日期：2016 年 6 月 27 日]

⁴⁹ 本部分第一段對於鄭公山生平的描述，主要參考：洪德清，《南向聲音：你一定要認識的越南》（台北：貓頭鷹出版社，2015 年 10 月 3 版），頁 122-125。如有直接引用，將另於註腳標明頁數。

⁵⁰ 洪德清，《南向聲音：你一定要認識的越南》（台北：貓頭鷹出版社，2015 年 10 月 3 版），頁 122。

會到時局的變化與艱難與其音樂伙伴慶瓊（Khanh Ly）開始在大學校園內唱起反戰歌曲。鄭公山的歌曲「涵蓋了愛情、鄉土及和平」，不分界線深受南北越人民的喜愛，但也因其「政治立場與親共色彩」而引發當時南越當政者的不滿，多次警告最後查禁他的歌曲，使得他的音樂進入了地下流傳的網絡。⁵¹ 在 1960 年代末，鄭公山的音樂就受到美國、日本的注意，瓊·拜茲更將他譽為越南的巴布·狄倫。鄭公山一生的創作據聞超過六百首，歌迷遍及全世界以及許多語種的國家，發過日文專輯也擔任過 1990 年代越南電影的配樂工作。他過世的時候自發前往追悼的民眾高達數千名，「據說是自越南國父胡志明逝世後最大的一場喪禮」。⁵²

鄭公山的歌曲所涵納的音樂表達，離當今東北亞的聽覺是遙遠的，越南軟語和播彈式的吉他，比越戰時期美國本土的反戰抗議風潮與反戰音樂更接近美國於越南佈下的戰場。可以說，鄭公山的音樂是直擊和處身於越戰的現地歌謠。不知道當時美軍於越南的戰地廣播是否播送他的歌曲，但可以確定的是越戰時期亞洲整個反共「自由」島鏈上的美軍基地、軍備支援了美國這一方的軍火，以及追隨當時美國本土的流行文化，其包含美國的反戰思潮。1964-1965 年間美國於越南升高戰事規格，大量進駐的美軍部隊也推動了南越的消費經濟。鄭公山的歌曲流傳本來是以現場演唱為主，以及學生之間歌譜的抄寫、傳印。⁵³ 後來因為軍隊消費經濟，南越也從日本引進了捲盤錄音器與新力牌（Sony）卡式錄音機，鄭公山的音樂因為這些「軍事消費品」（越戰戰備品）得到更廣大的流傳，至少當時貧困的南越的中產階級是消費得起錄音帶。⁵⁴ 後來，他的音樂遭到查禁的時期，也是靠地下流傳錄音帶傳播。巴布·狄倫的創作、抗議民謠影響了整個世界 1960-1970 年代成長的青年文化，至今仍是「全球經典」，但鄭公山的民謠卻是跨越冷戰藩籬最靠近 1960-1970 年代越南戰火下的餘生與眼淚的撫慰之歌。

⁵¹ 洪德清，《南向聲音：你一定要認識的越南》（台北：貓頭鷹出版社，2015 年 10 月 3 版），頁 123。

⁵² 洪德清，《南向聲音：你一定要認識的越南》（台北：貓頭鷹出版社，2015 年 10 月 3 版），頁 125。

⁵³ 參考：John C. Schafer, "The Trịnh Công Sơn Phenomenon," *The Journal of Asian Studies* 66, no. 3 (Aug 2007): 597-643.

⁵⁴ 同上。

每晚的砲火響震了小鎮 一位街路的清理者停止了清掃並聽著
砲火震醒了一名母親 砲火打擾了一個年幼的孩子
在深夜的山林裡燃燒照耀
每晚的砲火響震了小鎮 一位街路的清理者停止了清掃並聽著
每一架飛行的戰鬥機都使得孩子害怕 摧毀了防空洞撕裂了金色的皮膚
每晚家鄉都睜大著眼看
數以千計的砲彈如雨降下村莊 數以千計的砲彈如雨降下土地
〔我們〕越南人的家在小村莊裡燃燒發亮
數以千計的貨車裝滿了地雷和手榴彈 數以千計的貨車駛進了城市
帶走〔我們〕媽媽、姊妹、兄弟的遺體
每晚砲火響震了小鎮 一位街路的清理者停止了清掃並聽著
每晚的砲火製造了沒有生命的未來 砲火就像沒有祈禱者的聖歌
孩子們忘記怎麼活著並焦慮的等待
每晚的砲火響震了小鎮 一位街路的清理者停止了清掃並聽著
每晚砲火為金色的皮膚唱一首搖籃曲
砲火的聲音就像一首熟悉的哀歌的前奏
孩子們在看到他們家鄉之前都消失了

——〈夜晚砲火的搖籃曲〉，詞曲：鄭公山⁵⁵

以上提到的亞洲歌手們，除了鄭公山已於2001年過世，其他都還持續活動著、演唱著，就算沒出新專輯也仍舉辦演唱會，以及有的持續關注他們重視的政治性議題。認識、聽見他們，使得他們的聲音、思考、感情，成為我聽覺的一部分，是他們的作品給予我的貢獻。身為一名不會做音樂的書寫者，我試圖壓抑自己該不該說出來的最簡單的結論就是：加入他們、聽見他們、回應他們！這也是我以聽見、接近黑名單工作室王明輝、李雙澤、楊祖珺的音樂與思想，作為精神歷程所來到的世界——也是他們的聲音揭露、穿刺這個沈澱苦難記憶而連綿的亞洲在我身上所啟動的「記憶之工」(Memory Work)⁵⁶。當戰爭創傷記憶不曾撫平，因任何軍事基地的存在生命還在喪失——那也意味著冷戰聽覺仍然存在。當冷戰共生戒嚴的藩籬也不曾真的離去，新的壓迫與不公從舊的火

⁵⁵ 無法查詢到這首歌確切的創作與發行時間，但估計應該是在1960年代中末越戰高峰期。本歌詞中文版為筆者翻譯自英譯版，〈夜晚砲火的搖籃曲〉歌詞英譯者為：Cao Thị Nhu-Quỳnh & John C. Schafer。英譯版歌詞可見：John C. Schafer, "The Trịnh Công Sơn Phenomenon," *The Journal of Asian Studies* 66, no. 3 (Aug 2007): 636-637.

⁵⁶ 參考：阿席斯·南地 (Ashis Nandy)，黃詠光、張馨文譯，〈記憶之工〉，刊於《人間思想》9期 (台北：人間，2015年春季號)，頁41-56。

種裡再生——他們的聲音就該當成活著的記憶繼續被聽見，作為遇見相似／共同歷史的召喚，以期待超越各自的苦難，並連結各自見證的苦難，拒絕遺忘以打造能迴響多樣歷史記憶的進步未來。⁵⁷



⁵⁷ 參考：阿席斯·南地 (Ashis Nandy)，黃詠光、張馨文譯，〈記憶之工〉〔暫譯稿版〕，發表於「2014年亞洲現代思想年度講座：Ashis Nandy」(新竹交通大學，2014年7月14日)。暫譯稿版與上註刊登版內容略有不同，尤其結語的部分，本小段落受到暫譯稿版結語的啟發，但因稿件註明勿引用，故本文不另引用此稿文字。

參考文獻

中文文獻

- Bennett, Andy。《流行音樂的文化》。孫憶南譯。台北：書林出版，2004年8月初版。
- 卜平〔林華洲〕。〈子彈〉，《夏潮》15期（1977年6月）：頁38。
- 丁零。〈給你歌手〉，《淡江週刊》697期（1977年10月24日）第2版。
- 丹尼爾·圖德(Daniel Tudor)。《韓國：撼動世界的嗆泡菜》(Korea: The Impossible Country)。胡菀如譯。2013年12月初版。
- 牛琴。〈這一回，聽我唱〉，《淡江週刊》663期（1976年12月20日）第2版。
- 王明輝。〈我的亞洲路徑〉，《人間思想》12期（台北：人間，2016年春季號）：頁298-308。
- 王墨林。〈台語搖滾：訪「黑名單工作室」〉，《人間》43期（1989年5月）：頁148-149。
- 王墨林、王明輝。〈法西斯：在每個人的身體裡面〉，《縱浪談》，楊澤編，頁245-256。台北：時報文化，1996年初版。
- 王墨林、王明輝。〈昨日，革命已漸行遠去……〉，《藝術觀點》36期（2008年10月1日）：頁63-69。
- 王墨林。〈導演的話〉，《再見！母親》劇場場刊。製作：水田部落（台灣）、Shiim劇團（韓國），2011年6月。
- 王墨林。〈導演的話〉，《黑洞三》新製計畫版劇場場刊。製作：身體氣象館（台北）、牛房倉庫（澳門），2011年11月。
- 王墨林。〈憂鬱的東亞戒嚴史〉，《光州五月民眾抗爭暨紀念台灣黃榮燦：洪成潭版畫展》，徐勝編，頁4-5。台北：洪成潭「五月版畫」台北畫展共同實行委員會，2013年9月11日初版。
- 王墨林。〈導演的話：充滿屍臭的歷史〉，《安蒂岡妮》劇場場刊。製作：身體氣象館（台灣）、空間劇場（韓國）、Shiim劇團（韓國），2013年9月。
- 王墨林。〈身體·平面·世界〉，《哈姆雷特機器詮釋學》，無頁碼。台北：黑名單工作室，2016年11月初版。
- 王曉明。《潛流與漩渦：論二十世紀中國小說家的創作心理障礙》。北京：中國社會科學出版社，1991年10月初版。
- 王曉明。〈陳映真和「第三世界」的政治／文化評論〉，《陳映真：思想與文學》（下冊），陳光興、蘇淑芬編，頁567-574。台北：台灣社會研究雜誌社，

- 2011年11月初版。
- 王曉明。〈序〉，《中國現代思想文選》(上冊)，王曉明、周展安編，頁1-23。上海：上海書店，2012年3月初版。
- 王櫻芬。〈導言：錄音科技與台灣音樂——近年研究回顧〉，《民俗曲藝》178期(2012年12月)：頁1-24。
- 丘延亮。〈現階段民歌工作的總報告1966年1月-1967年12月〉，《草原雜誌》2期(1968年1月)：頁54-89。
- 本社。〈編輯室報告〉，《仙人掌》6期(1977年8月)：頁1-3。
- 本社。〈民歌座談會記實〉，《夏潮》27期(1978年6月)：頁50-63。
- 白大鉉著，馮筱芹譯。〈白大鉉語〉，《再見！母親》劇場場刊。製作：水田部落(台灣)、Shiim劇團(韓國)，2011年6月。
- 白永瑞著，王艷麗譯。〈從「核心現場」探索東亞共生之路〉，《人間思想》7/8期(台北：人間，2014年夏·冬季號)：頁104-114。
- 吉見俊哉著，李文茹譯。〈慾望／忘卻「美國」的日本戰後：「基地」與「消費文化」的錯綜關係〉，《中外文學》367期(2002年12月)：頁63-90。
- 吉見俊哉。《親美與反美：戰後日本的政治無意識》。邱振瑞譯。台北：群學，2013年1月初版。
- 安德魯·F·瓊斯(Andrew F. Jones)著，索馬里、姚華譯。〈迴路聆聽：音樂片、曼波和華語世界的20世紀60年代〉，《歷史學人01：“強盜”資本家？》，李禮、方翌編，頁224-257。北京：中信出版社，2015年5月初版。
- 何東洪、張釗維。〈戰後台灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡：一個徵兆性的考察〉，《台灣產業研究》3期，張芷雲編，頁149-224。台北：遠流，2000年12月。
- 吳欣潔、林家瑄、蘇淑芬錄音整理。〈討論與對話〉，《陳映真：思想與文學》(下冊)，陳光興、蘇淑芬編，頁679-693。台北：台灣社會研究雜誌社，2011年11月初版。
- 吳國禎。〈論台灣歌謠與台灣文學的牽連〉，《台灣文學館通訊》21期(2008年11月)：頁45-47。
- 呂欽文。〈為什麼不唱？為什麼不唱！〉，《淡江週刊》663期(1976年12月20日)第2版。
- 坂井洋史著，許司未譯。〈被嚴拒的“敘事”：岡林信康、張承志或亞細亞的陰影〉，《熱風學術》8輯，頁189-233。上海：上海人民出版社，2015年5月初版。
- 李玉梅。〈在排行榜之外給年輕人多一種音樂選擇〉，《聯合晚報》，1988年4月7日第8版。
- 李利國。〈紅毛城〉，《現代文學》復刊1期(1977年8月)：頁139-141。

- 李雙澤。〈這一代年輕人的流行音樂〉，《明日世界》2期（1975年2月10日）：頁54-55。
- 李雙澤。〈李雙澤書信選〉，《雄師美術》91期（1978年9月）：頁141-149。
- 李雙澤。《再見，上國：李雙澤作品集》。梁景峰編。台北：長橋出版社，1978年9月初版。
- 杜守正。《唱自己的歌：探討李雙澤在台灣民歌運動中的意義》。宜蘭：佛光大學藝術學研究所碩士論文，2009年7月。
- 林若雱。〈發表政見唱歌送花〉，《聯合報》，1983年11月20日第7版。
- 林純宇。《思想起歌謠研究》。花蓮：國立花蓮師範學院語文科教學碩士班碩士論文，2005年。
- 林華洲。《澳南悲歌》。台北：遠流，1983年9月初版。
- 阿席斯·南地（Ashis Nandy）著，黃詠光、張馨文譯。〈記憶之工〉，《人間思想》9期（台北：人間，2015年春季號）：頁41-56。
- 柯裕棻。〈電視的政治與論述：一九六〇年代台灣的電視設置過程〉，《台灣社會研究季刊》69期（2008年3月）：頁107-138。
- 洪德清。《南向聲音：你一定要認識的越南》。台北：貓頭鷹出版社，2015年10月3版。
- 徐睿楷（Eric Scheihagen）著，王萱譯。〈細數禁歌淨曲的故事〉，《噪音翻土：戰後台灣聲響文化的探索》，羅悅全編，頁22-28。台北：遠足文化，2015年5月初版。
- 徐麗紗。《傳統與現代間：許常惠論著研究》。彰化市：彰縣文化，1997。
- 耿暄。〈歌聲與心聲交流彷彿重返民歌時代〉，《聯合報》，1994年9月25日第22版。
- 張育章、張釗維。〈另翼岸譜：民眾音樂研究初探〉，《島嶼邊緣》11期（1994年6月）：頁6-9。
- 張育章。〈從抓狂歌到搖籃曲：管窺王明輝的音樂心靈〉，《破週報 POTS》22期（1996年1月26日）：頁5-9。
- 張育章。〈Shyness is nice：自吹自擂的黑老大〉，《破週報 POTS》23期（1996年2月2日）：頁22-23。
- 張育章。〈望花補夜：台灣地下音樂發展的歷史脈絡〉，《中外文學》290期（1996年7月）：頁109-129。
- 張承志。〈解說·信康〉，《敬重與惜別：致日本》，頁174-197。北京：中國友誼，2009年1月初版。
- 張承志。〈藝術即規避〉，《荒蕪英雄路·清潔的精神》〔張承志文集V〕，頁181-192。上海：上海文藝，2015年4月初版。

- 張承志。〈第三隻眼睛〉，《荒蕪英雄路·清潔的精神》〔張承志文集V〕，頁299-301。上海：上海文藝，2015年4月初版。
- 張釗維。《誰在那邊唱自己的歌》。台北：時報文化，1994年8月初版。
- 張照堂。〈陳達歲月〉，《噪音翻土：戰後台灣聲響文化的探索》，羅悅全編，頁56-61。台北：遠足文化，2015年5月初版。
- 張裕昌。〈一首讓人懷著沈重心情入睡的搖籃曲：談黑名單工作室〉，《派司音樂雜誌》(Pass Tower Records) 15期(1996年1月)：頁54-55。
- 張裕昌。〈一首讓人懷著沈重心情入睡的搖籃曲：談黑名單工作室(續篇)〉，《派司音樂雜誌》(Pass Tower Records) 17期(1996年4月)：頁44-45。
- 梁岱琦。〈「不說話是最好的抗議」嗆搖滾黑名單再聚首〉，《聯合晚報》，2005年7月17日第9版。
- 梁景峯。〈李雙澤熱〉，《淡江週刊》697期(1977年10月24日)第2版。
- 梁景峯、李元貞編。《美麗島與少年中國：李雙澤紀念文集》。台北：李雙澤紀念會，1987年9月初版。
- 梁景峯。〈新歌給吳濁流〉，《鄉土與現代·台灣文學的片段》，頁15-17。板橋市：北縣文化，1995年6月初版。
- 梁景峯。〈求真的遊戲：李雙澤的小說藝術〉，《印刻文學生活誌》67期(2009年3月)：頁76-80。
- 粘利文採訪整理。〈詩與音樂的邂逅：Nature High 幕後推手王明輝〉，《搖滾客》(Rocker) 復刊1號(2000年9月)：頁57-59。
- 莊靈。〈李雙澤的攝影：光的繪畫〉，《雄獅美術》81期(1977年10月)：頁86-89。
- 莫那能口述，劉孟宜錄音整理。《一個台灣原住民的經歷》。台北：人間出版社，2014年8月修訂初版。
- 許丙丁。〈寫在許石鄉土民謠演唱會前頭〉，《許丙丁作品集》(下)，呂興昌編，頁391-392。台南：台南市立文化中心，1996年5月初版。
- 陳以正。〈美軍電台與時光隧道〉，《愛樂之友》10期(1976年12月)：頁48-52。
- 陳光興。《去帝國：亞洲作為方法》。台北：行人出版，2006年10月初版。
- 陳光興。〈導讀：雙重超克〉，《超克「現代」：台社後／殖民讀本》(上)，陳光興編，頁I-XV。台北：台灣社會研究雜誌社，2010年11月初版。
- 陳光興。〈陳映真的第三世界：狂人瘋子精神病篇〉，《陳映真思想與文學》(下)，陳光興、蘇淑芬編，頁575-632。台北：台灣社會研究雜誌社，2011年11月初版。
- 陳光興。〈幾個核心現場：「萬隆／第三世界六十年」筆記〉〔未出版〕，發表於「殖民亞洲：東亞批判雜誌會議」(香港嶺南大學，2015年5月30-31日)。
- 陳映真。〈文學來自社會反映社會〉，《仙人掌》5期(1977年7月)：頁65-78。

- 陳映真。〈悲觀中的樂觀：訪問許常惠·史惟亮〉，《陳映真作品集 7：石破天驚〔訪談卷：陳映真訪人〕》，頁 1-17。台北：人間出版社，1988 年 4 月初版。
- 陳映真。〈台灣現代知識份子的歷史〉，《知識份子十二講》，陳映真等著，頁 1-16。台北：立緒文化，1999 年 12 月初版。
- 陳映真。〈蘋果樹〉，《陳映真小說集〔1959-1964〕1：我的弟弟康雄》，頁 135-156。台北：洪範書店，2001 年 10 月初版。
- 陳映真。〈將軍族〉，《陳映真小說集〔1959-1964〕1：我的弟弟康雄》，頁 181-202。台北：洪範書店，2001 年 10 月初版。
- 陳映真。〈賀大哥〉，《陳映真小說集〔1967-1979〕3：上班族的一日》，頁 77-128。台北：洪範書店，2001 年 10 月初版。
- 陳映真。〈綠島的風聲和浪聲〉，《陳映真散文集 1〔1976-2004〕：父親》，頁 15-21。台北：洪範書店，2004 年 9 月初版。
- 陳映真。〈七〇年代黃春明小說中的新殖民主義批判意識：以〈莎啞娜啦·再見〉、〈小寡婦〉和〈我愛瑪莉〉為中心〉，《左翼傳統的復歸：鄉土文學論戰三十年》，頁 116-146。台北：人間出版社，2008 年 1 月初版。
- 陳映真。〈七十年代黃春明小說中的新殖民主義批判意識：以《莎啞娜啦·再見》、《小寡婦》、《我愛瑪莉》為中心〉，《陳映真文選》，薛毅編，頁 169-190。北京：三聯書店，2009 年 12 月初版。
- 陳映真。〈對我而言的「第三世界」〉，《陳映真文選》，薛毅編，頁 529-536。北京：三聯書店，2009 年 12 月初版。
- 陳瑋崙。〈AFNT Part IV〉，《愛樂之友》22 期（1977 年 12 月）：頁 102-108。
- 陶曉清。〈排行榜〉，《三月走過：這一代的歌·春天的歌》，陶曉清編，頁 199-215。台北：皇冠雜誌社，1979 年 4 月初版。
- 陶曉清統籌、楊嘉編。《民歌 40：再唱一段思想起》。台北：大塊文化，2015 年 5 月初版。
- 彭明偉。《五四時期周氏兄弟的翻譯文學研究》。新竹：國立清華大學中國文學系博士論文，2007 年 6 月。
- 曾心儀。〈論李雙澤小說「終戰の賠償」〉，《書評書目》76 期（1979 年 8 月）：頁 69-76。
- 程宗明。〈台灣戰後廣播工業的控制與依附研究（1947-1961）：抑制需求面與管制生產面的收音機產業〉，《傳播論文選集 1997》，陳世敏編，頁 319-370。台北：中華傳播學會，1998 年。
- 舒詩偉。〈與王明輝「打嘴鼓」：兩岸三地「搖滾九七」、音樂、與生命狀態〉，《破週報 POTS》23 期（1997 年 6 月 25 日）：頁 33-36。
- 黃春明編著。《鄉土組曲：台灣民謠精選集》。台北：遠流，1976 年 4 月初版。

- 黃雅慧。《「戒嚴」身體論：王墨林與 80 年代小劇場運動》。新竹：國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2014 年 6 月。
- 新崎盛暉著，山城智史譯。〈沖繩能否成為東亞和平的「催化劑」？〉，《人間思想》5 期（台北：人間，2013 年冬季號）：頁 61-85。
- 楊祖珺。〈中國人唱外國歌的心情〉，《淡江週刊》665 期（1977 年 1 月 3 日）第 2 版。
- 楊祖珺譯述。〈我們為什麼要唱民歌？〉，《綜合月刊》116 期（1978 年 7 月）：頁 40-43。
- 楊祖珺。〈這才是民歌手！——介紹瓊·拜茲〉，《雄獅美術》91 期（1978 年 9 月）：頁 122-125。
- 楊祖珺。〈「青草地演唱會」之後〉，《綜合月刊》120 期（1978 年 11 月）：頁 52-56。
- 楊祖珺。〈生活、音樂、文學與思想〉，《三月走過：這一代的歌·春天的歌》，陶曉清編，頁 122-125。台北：皇冠雜誌社，1979 年 4 月初版。
- 楊祖珺。〈相褒：文昌公園中聽老人賽歌〉，《春風》2 期（1979 年 12 月）：頁 76-79。
- 楊祖珺。〈苦旦歌仔的滄桑〉，《八十年代》7 期（1979 年 12 月）：頁 91-94。
- 楊祖珺。〈美國女民歌手瓊·貝茲〉，《現代文學》復刊 15 期（1981 年 10 月）：頁 37-50。
- 楊祖珺。〈寄望「民歌」的再出發〉，《中國論壇》半月刊 150 期（1981 年 12 月 25 日）：頁 47。
- 楊祖珺。〈民歌的後遺症〉，《中國論壇》半月刊 180 期（1983 年 3 月 25 日）：頁 25-26。
- 楊祖珺編著。《壓不扁的玫瑰》。台北：前進出版社，1983 年。
- 楊祖珺。《玫瑰盛開：楊祖珺十五年來時路》。台北：時報文化，1992 年 9 月初版。
- 楊祖珺。〈推薦序：期待再一次年輕人社群音樂的吶喊〉，《誰在那邊唱自己的歌：台灣現代民歌運動史》，張釗維，頁 xvii-xxiii。台北：滾石文化，2003 年 10 月再版。
- 楊祖珺。〈再·見美麗島：楊祖珺寫於 2004 年〉，《關不住的歌聲：楊祖珺 1977-2003 錄音選輯》〔歌詞本〕。台北：大大樹音樂圖像製作出版，2008 年 2 月。
- 楊逵。〈追思吳新榮先生〉，《夏潮》13 期（1977 年 4 月）：頁 60-61。
- 楊澤編。《七〇年代：懺情錄》。台北：時報文化，1994 年初版。
- 葉雲甫。〈永遠邊緣的反對者：訪黑名單工作室負責人王明輝〉，《非古典音樂雜誌》23 期（1996 年 2/3 月）：頁 98-104。
- 歌手。〈新歌給吳濁流〉，《夏潮》9 期（1976 年 12 月）：封底。
- 劉雅芳。《王明輝與黑名單工作室：台灣新音樂生產的第三世界／亞洲轉向》。

- 新竹：國立交通大學社會與文化研究所碩士論文，2007年1月。
- 劉雅芳。〈「我的亞洲路徑」論壇側記〉，《人間思想》12期（台北：人間，2016年春季號）：頁309-312。
- 編者。〈大眾的語言·共同的心聲：「時代歌謠創作獎」作品揭曉〉，《夏潮》30期（1978年9月）：頁65-69。
- 編輯部。〈美軍電台何去何從〉，《愛樂之友》38期（1979年4月）：頁127-129。
- 蔡春娉。〈校園演唱直銷歌手流行音樂喜見唱和〉，《聯合晚報》，1989年12月25日第16版。
- 蔣勳。〈寫給故鄉〉，《夏潮》17期（1977年8月）：頁29-30。
- 蔣勳。〈我在橋頭送你：寫給TS〉，《眼前即是如畫的江山》，頁147-150。台北：聯合文學，2000年2月初版。
- 蔣勳。〈從「校園歌手」到「民歌手」〉，《楊祖珺專輯》〔歌詞本〕。新格牌·新力股份有限公司初版，1979年。台北：新格唱片授權；滾石國際音樂企宣發行，2006年8月。
- 鄭鴻生。〈陳映真與台灣的「六十年代」：試論台灣戰後新生代的自我實現〉，《陳映真：思想與文學》（下冊），陳光興、蘇淑芬編，頁343-380。台北：台灣社會研究雜誌社，2011年11月初版。
- 魯迅。〈我怎麼做起小說來〉，《南腔北調集》，頁127-133。台北：風雲時代，1990年2月初版。
- 魯迅。〈自序〉，《吶喊》，頁（一）-（九）。台北：風雲時代，1991年9月4版。
- 魯迅。〈阿金〉，《且介亭雜文》，頁203-208。北京：人民文學出版社，2006年12月3版。
- 魯迅。〈無聲的中國〉，《三閑集》，頁9-15。北京：人民文學出版社，2006年12月2版。
- 聯合報。〈演唱逾時口頭勸止〉，《聯合報》，1983年12月2日第7版。
- 簡妙如。《流行文化，美學，現代性：以八、九〇年代台灣流行音樂的歷史重構為例》。台北：國立政治大學新聞學系博士論文，2002年。
- 《荒原：致台灣八〇》劇場場刊。製作：五節芒劇團（台北），2010年12月。
- 《造音翻土：戰後台灣聲響文化的探索》〔2014年2月22日-4月20日〕展覽手冊。策展：何東洪、羅悅全、鄭慧華；展場：北師美術館，2014年2月初版。

外文文獻

日文

森達也。《放送禁止歌》。東京：解放出版社，〔2000年7月初版〕2002年12月初版8刷。

英文

- Kim, Pil Ho and Shin, Hyunjoon. "The Birth of 'Rok': Cultural Imperialism, Nationalism, and the Glocalization of Rock Music in South Korea, 1964–1975." *positions: east asia cultures critique* 18, no. 1 (Mar 2010): 199-230.
- Myers-Moro, Pamela A. "Songs for Life: Leftist Thai Popular Music in the 1970s." *The Journal of Popular Culture* 20, no. 3 (1986): 93-113.
- Ogura, Toshimura. "Military Base Culture and Okinawan Rock 'n' Roll." *Inter-Asia Cultural Studies* 4, no. 3 (Jun 2003): 466-470.
- Roberson, James E. "Uchinaa Pop: Place and Identity in Contemporary Okinawan Popular Music." *Critical Asian Studies* 33, no. 2 (May 2001): 211-242.
- Schafer, John C. "The Trinh Công Sơn Phenomenon." *The Journal of Asian Studies* 66, no. 3 (Aug 2007): 597-643.
- Shin, Hyunjoon and Ho, Tung-hung. "Translation of 'America' During the Early Cold War Period: A Comparative Study on the History of Popular Music in South Korea and Taiwan." *Inter-Asia Culture Studies* 10, no. 1 (Mar 2009): 83-102.
- Toriyama, Atsushi. "Okinawa's 'Postwar': Some Observations on the Formation of American Military Bases in the Aftermath of Terrestrial Warfare." (trans. Buist, David) *Inter-Asia Cultural Studies* 4, no. 3 (Jun 2003): 400-418.
- Wang, X. M. "The Concept of 'Asia' in Modern China: Some Reflections Starting With the 2007 Shanghai Conference." (trans. Liu, Petrus) *Inter-Asia Cultural Studies* 11, no. 2 (May 2010): 197-201.
- Yoshimi, Shunya. "'America' as Desire and Violence: Americanization in Postwar Japan and Asia During the Cold War." (trans. Buist, David) *Inter-Asia Cultural Studies* 4, no. 3 (Jun 2003): 433-450.

錄音資料

合集。《七月一日生》。台北：夏潮聯合會製作統籌；上華國際發行，1997年。

CD。

李雙澤等。《敬！李雙澤唱自己的歌》。台北：野火樂集製作；參拾柒度製作有限公司發行，2008年12月初版。CD。

胡德夫。《芬芳的山谷》。台北：無非文化製作發行，2014年12月初版。CD。

高山阿嬤。《高山阿嬤》。台北：Nature High Asia 製作；角頭文化、魔岩唱片發行，2001年。CD。

黑名單工作室。《抓狂歌》。台北：滾石有聲出版社有限公司、索引有聲出版有限公司發行，1989年。CD。

黑名單工作室。《搖籃曲》。台北：滾石國際股份有限公司所屬公司魔岩唱片股份有限公司發行，1996年。CD。

楊祖珺。《大地是我的母親》。台北：前進出版社發行，1985年。

楊祖珺。《楊祖珺專輯》。新格牌·新力股份有限公司初版，1979年。台北：新格唱片授權；滾石國際音樂企宣發行，2006年8月。重製CD。

楊祖珺。《關不住的歌聲：楊祖珺 1977-2003 錄音選輯》。台北：大大樹音樂圖像製作出版，2008年2月初版。CD。

網路資料

今日新聞。〈歌的故事／羅大佑《亞細亞的孤兒》原來是指台灣人民？！〉，《今日新聞》，2009年3月14日，查詢日期：2016年5月7日，
[<http://www.nownews.com/n/2009/03/14/949090>]。

王明輝，美濃大專後生會錄音、整理。〈從抓狂歌到搖籃曲〉，發表於「串聯 1999：菸樓音樂交工營」（高雄美濃，1999年8月29日-9月1日），查詢日期：2006年9月，[<http://www.leband.net/music/1999.htm#2>]。〔現此網址已不在，此筆為存檔資料〕

台灣綠色小組影像紀錄永續協會。「綠色小組社會運動紀錄片」影片查詢系統，國立台南藝術大學，查詢日期：2016年5月8日，
[<http://greenteam.tnnua.edu.tw/files/11-1045-1748.php?Lang=zh-tw>]。

金炳五著，高允實譯。〈民眾的解放歌：傳統是身體、革新是心靈〉，《當代文化研究》，2012年6月11日，查詢日期：2016年6月27日，
[<http://www.cul-studies.com/index.php?m=content&c=index&a=show&catid=15&id=10%20%255b%25E6%259F%25A5%25E8%25A9%25A2%25E6%2597%25A5%25E6%259C%259F>]。

社評。〈新謠從哪裡來？——紀錄片《我們唱著的歌》觀後〉，《南洋視界》，2016年3月28日，查詢日期：2016年5月2日，

- [http://news.nanyangpost.com/2016/03/28_28.html]。
- 馬世芳 (honeyPie)。〈【搖滾樂】王明輝訪談錄 (一刀未剪完整版)〉, BBS 音樂五四三站 (BBS music543.com), 1997 年 8 月 26 日。〔現此 BBS 站台已廢站, 此筆為存檔資料〕
- 真言社傳播製作。《有聲的所在: 新台語歌五年紀》電視紀錄片片段, 原 1994 拍攝, 1995 年播出, 查詢日期: 2015 年 10 月 10 日, [<http://tw.streetvoice.com/pigheadskin/articles/2063080/>]。
- 陳惠涓。〈「音樂作為暗黑的救贖」: 王墨林《長夜漫漫路迢迢》〉, ARTALKS (台新銀行文化藝術基金會), 2015 年 4 月 12 日, 查詢日期: 2016 年 7 月 14 日, [<http://talks.taishinart.org.tw/juries/chm/2015041202/>]。
- 黃自。〈怎樣才可產生吾國民族音樂〉, 《上海晨報》1934 年 10 月 21 日第 9 版。〔文章內容來自網路〕查詢日期: 2016 年 7 月 12 日, [<http://tieba.baidu.com/p/2428630929>]。
- 童倩。〈日本天皇皇后破例訪問菲律賓慰靈〉, 《BBC 中文網》, 2016 年 1 月 26 日, 查詢日期: 2016 年 6 月 4 日, [http://http://www.bbc.com/zhongwen/trad/world/2016/01/160126_philippines_japan_emperor]。
- 趙蕾。〈政治是本職, 音樂是天職: 音樂政治家喜納昌吉的故事〉, 《南方週末》, 2012 年 3 月 6 日, 查詢日期: 2016 年 6 月 26 日, [<http://www.infzm.com/content/71816>]。
- 謝碩元。〈沖繩美軍姦殺案歐巴馬道歉說不出嘴〉, 《焦點事件》, 2016 年 5 月 27 日, 查詢日期: 2016 年 6 月 4 日, [<http://www.eventsinfocus.org/news/650>]。