我們這一代無法唱出自己語言的歌，多麽可恥的事。

張釗維 新工人藝術團 2017-09-10

轉載來自——

2017-01-08 /張釗維

給成功留余地，給失敗留余地。

給青春留余地，給老邁留余地。

給思考留余地，給想象留余地。

給前世留余地，給來生留余地。

給他人留余地，給自己留余地。

- 余地，to give us more rooms -

\*台灣民歌運動的旗手，李雙澤，1949-1977。

此照大約攝於他過世前不久@台北淡水

\*李雙澤的老朋友與老夥伴們談李雙澤

李雙澤當然不是1970年代台灣民歌運動唯一的點火者，但他可能是最特別的點火者。然而，他的特別之處，恐怕並不是因為創作了在本土意識擡頭昂揚的近十年來，被越來越多人傳唱的「美麗島」。

單就錄音與音樂演出的質量來說，李雙澤唯一傳世，但卻被後來的流行文化與主流社會遺忘的錄音帶，恐怕要讓所有專業的音樂制作人大搖其頭。比起同時代或清純或美聲的眾多歌手明星，李雙澤的歌聲與外型一點也不美味可口，甚且，他的國語與英語咬字還帶著閩南語腔；演奏的配器是簡單的吉他與小提琴，跟當時已經大量使用管弦樂與吉他專業樂手的唱片錄音相比，真有天壤之別；此外，錄音帶中所聽到的歌曲，是在被昵稱為「動物園」的淡水住處，用當時剛剛出現的隨身聽錄音機錄下的。用唱片界的術語來說，這大概就相當於錄demo帶，或者更糟。而錄音帶本身幾經轉錄，加以年代久遠，音質嚴重遞減，因而小提琴的高音部分有時真的像殺豬一般，不忍入耳。

老鼓手 作詞：梁景峰 作曲：李雙澤

老鼓手呀　老鼓手呀

我們問你自由是什麽　你就敲打冬冬冬冬

我們問你民主是什麽　你也敲打冬冬冬冬

老鼓手呀　老鼓手呀

我們用得著你的破鼓　但不唱你的歌

我們不唱孤兒之歌　也不唱可憐鳥

我們的歌是青春的火焰　是豐收的大合唱

我們的歌是洶湧的海洋　是豐收的大合唱

你是老頑固，你也是老不修

我們誓將熱血挽狂瀾　用老骨頭撞圍墻

這些技術條件的缺陷，讓李雙澤的歌曲錄音顯得很特別；但是，它真正特別之處，是在讓我們可以見證到、感覺到甚且領會到，歌曲（不僅僅是民歌）誕生的那個現場；而這是今天我們聽得到的所有1970年代民歌運動錄音作品當中，唯一能夠準確傳達這種感覺的。

就好像，西部牛仔靠著棚車吹著口琴；湘西山區男女隔山對唱；原住民在狩獵之後歸來呼喚族人；漢人在三合院或廟埕拉琴；乃至到今天現代都會中，黃小琥在台北EZ5裏頭對著微醺的年輕白領勾引私密情緒…等等各種音樂發聲的現場。聆聽音樂可以帶給我們感動，但是，在聆聽同時，如果更體驗到音樂發聲的那個特定情境、那個現場，甚至置身其中、融入其中，那麽帶給我們的，會是震動。因為在那當中，我們會觸摸到音樂的本源，甚且是生活的、生命的、情感的或是意義的本源。

李雙澤的錄音，將我們帶回1977年那個夏天的現場，在雜亂的校外宿舍中，幾個熱血男生，臭皮匠式地催生歌曲的那個當下。如果之後李雙澤沒有猝逝，或許他會進錄音室錄歌，而我們也就難以聽到這批流淌著飽滿的現場氣質的歌曲了。

但，李雙澤的特殊之處，難道僅僅是因為這歷史的、命運的與技術的偶然而造成的嗎？

\*2015年民歌四十的展覽會場，李雙澤的墨寶

以及諸大咖歌手的吉他。

在1976年的「歌從哪裏來」（註意，是「歌」從哪裏來，不是「民歌」從哪裏來）一文當中，李雙澤以寫意的手法點描了一幅當時諸般歌曲發聲現場的浮世繪：從鋼琴西餐廳、熱門音樂演唱會、哥倫比亞咖啡館、紐約格林威治村，最後落在對母親搖籃曲的回憶，以及對恒春老歌手陳達的追索上。

這篇文章中，他最直白地表達出個人情緒的一段話是這樣的：「是的，我們無能，我們這一代無法唱出自己語言的歌，多麽可恥的事，我們這一群人腦袋裏的音符詞匯真被強奸了！」 這段話基本上直指當時年輕大學生與知識分子著迷於西洋音樂、乃至西方藝術與文化的普遍狀況，而發出了自省的痛切呼聲。很明顯地，他試圖找到一條路，走出被外來的、不是自己的語匯所俘虜、所殖民的歌曲牢籠，甚且是文化牢籠；而這條路，對他來說，也是一條回家的路。在搖籃曲那一段裏頭，他說，「應該是回家的時候了。」那麽，這會是怎樣的一個家呢？在結尾恒春那一段當中，他以近似小說的筆法，透過一個村民的口來描寫陳達：「…我喜歡他。我父親喜歡他，我祖父也喜歡他…」

\*在結尾恒春那一段當中，他以近似小說的筆法，

透過一個村民的口來描寫陳達：

「…我喜歡他。我父親喜歡他，我祖父也喜歡他…」

陳達演唱思想起

http://www.xiami.com/song/OQhK5039a

什麽樣的歌，可以讓一家三代人都喜歡？而相對地，什麽樣的家，可以讓三代人都愛上同一旋律、同一曲調、同一歌手？這正是李雙澤最深刻的提問。他表面上問的是「歌從哪裏來？」，但同時也暗含著，到底，「家從哪裏來？」

對於吹口琴的西部牛仔來說，夜晚棚車停歇、火堆燃起之處就是家；對於隔山縱情對唱的湘西男女來說，兩山之間、歌聲碰撞之處就是家；對於跋山涉水、完成狩獵的原住民來說，呼喚得到響應之處就是家；對於三合院或廟埕裏的拉琴人來說，農忙之後的閑適廟口就是家…；這些樂音的發聲現場，恰恰標志著他們各自安身立命的所在。

而這些「家」之樂音的形成，看似隨性、不固定、稍縱即逝，甚至絕少有現場錄音錄像傳世，但是它們卻是在時間的長河中點點滴滴匯聚而成的。他們運用生活中早已耳熟能詳的、長久流傳下來的曲調，隨自己當下的心意與心境加入不同的詞句或是轉音；它們每一發聲，都在跟前代人或後代人隔空對話，或是致意，這使得他們的 情感出發有所依托，情感投射有所著床；他們心知肚明，自己為何而唱、為誰而唱。在今天都會生活裏塑造懷舊鄉土情懷的影像當中，這些西部牛仔、湘西男女、山區獵人、廟埕農夫，多半被觀景窗與鏡框表現成一種單人造像，被快門或畫筆擲入現代世界，因而看起來有一種存在主義式的孤單寂寞，但在實際現場，他們的歌聲其實滿溢著關於家的感受與想象，歷歷在目、真實不虛，一點也不孤單寂寞。

他們很清楚，歌從哪裏來，也很清楚，家從哪裏來。一言以蔽之，歌之所在，即家之所在；家存在了，人成立了，因之，我歌故我在。

然而，在李雙澤的時代，對於歌曲與家的想象，跟這些人比起來，是割裂的、「被強奸的」；那是一張被十九世紀以來不停疾駛的現代化與東西方沖突列車所撞得支離破碎的臉孔，難以看清原本面貌，也難以唱出自己的歌聲。這個時代的人開口唱歌，經常是以他人之語匯澆心中之塊壘，抽刀斷水水更流、舉杯消愁愁更愁；「家」 所代表的安身立命，更是飄搖流離、難以掌握，遑論延續。

李雙澤演唱Bob Dylan的Blowing in the Wind

http://www.xiami.com/song/bAEWRda860

他們在上一輩痛苦而深刻的挫敗與鎮壓籠罩底下出生，年輕時期適逢美援與經濟起飛的時刻，恰恰提供給他們一個全新的、開天辟地似的新世界出口----搖 滾樂、牛仔褲與現代派，以及「來來來，來台大；去去去，去美國」的留學潮；他們因此有了跟上一代決裂的本錢。他們的家的傳承，首先斷裂在海峽兩岸的對立隔絕之間、在黨國主流與民間伏流的錯位拉扯之間，也斷裂在承平時期青春少年的躁動不安與反叛裏頭，繼而斷裂在太平洋兩岸的主從關系之間。但他們終將成家，到那時，他們要如何安身立命？

對於一個想象中的家的覆歸，大概一直要到1970年代初才漸次展開。太平洋兩岸的保釣學運、黨國年輕精英的本土化以及藝文界的鄉土文化運動，再加上蠢蠢欲動的民主化與社會主義運動潛流，還有轟轟烈烈的十大建設，給了這一代年輕人全方位的管道與機會，可以透過文化創作、社會工作、經濟建設乃至政治參與等等來重新定義「家」。這是一個新的「家」的胎動期，現代 民歌與校園民歌就在這樣的背景下興起，他們用「唱自己的歌」這樣的口號以及無數的創作歌曲，宣告了「我歌故我在」；李雙澤的「歌從哪裏來？」一文，無疑展現了這一過程的深刻心路軌跡，而他的錄音帶，更是讓我們觸摸與聆聽到，建立一個新家之現場的磚瓦梁柱與丁丁斧鑿聲。

不同於其它民歌創作者的是，李雙澤極其清楚地意識到，除了一般歌曲常見的私密情愛與生活感嘆之外，這個新家的建立還應當包含哪些材料。

這個新家要讓下一代了解生活資源從哪裏來，因此有「我知道」；

這個新家要表現出對於年輕人的祝福，因此有「送別歌」；

這個新家要能夠傳承集體主義與合作精神，因此有「愚公移山」；

這個新家要扣問還在繈褓中的民主與人權，因此有「老鼓手」與「方向」；

這個新家要記得民族的過去，即便那是屈辱的、挫敗的，因此有「紅毛城」；

這個新家要能夠對民族的未來有所期待，因此有「少年中國」；

這個新家要知道自己立足的腳下是個什麽所在，因此有「美麗島」；

……

李雙澤演唱我知道

http://www.xiami.com/song/bAEWV96c88

李雙澤演唱送別歌

http://www.xiami.com/song/bAEXi1181a

\*少年中國，2008年版本，Lisa演唱

曲＆改編詞：李雙澤，原詩：蔣勳

我們隔著迢遙的山河　去看望祖國的土地

你用你的足跡　我用我遊子的鄉愁　你對我說

古老的中國沒有鄉愁　鄉愁是給沒有家的人

少年的中國也不要鄉愁　鄉愁是給不回家的人

我們隔著迢遙的山河　去看望祖國的土地

你用你的足跡　我用我遊子的哀歌　你對我說

古老的中國沒有哀歌　哀歌是給沒有家的人

少年的中國也不要哀歌　哀歌是給不回家的人

我們隔著迢遙的山河　去看望祖國的土地

你用你的足跡　我用我遊子的哀歌　你對我說

少年的中國沒有學校　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

承先啟後、立足當下、面向公眾，是李雙澤創作這些歌曲的基本態度。如果說，民歌運動時期的大部分歌曲，描繪了那一代人的種種個人情感，那麽，李雙澤的歌，則涵蓋了那一代人所認定的種種公共精神。我想，他必然希望透過這些歌曲的傳唱，給戰後成長的年輕人，乃至下一代、下下一代…，提供一個可以安身立命的發聲場與精神指引。

也因此，當今天我們如考古挖掘般，從被遺忘的角落裏再度聆聽到李雙澤的原音重唱，我所感覺到的，並不是遙寄一段逝去的青春、緬懷美好的歲月，甚或是憑吊一個早逝的靈魂；而是令這活生生的歌聲提醒自己，那個時代的人，曾經如此寬廣地以音樂來探索什麽是家、什麽是安身立命、什麽是開創、什麽是延續。盡管那樣的寬 廣，在後來被李雙澤的同代人走得越來越窄，但所幸冥冥之中有他的錄音帶遺世，讓後人無法輕易或故意遺忘那曾共同有過的視野、氣度與胸懷。

\*李雙澤的專輯，

在他過世32年之後才由野火樂集正式出版發行。

"盡管那樣的寬 廣，在後來被李雙澤的同代人走得越來越窄，

但所幸冥冥之中有他的錄音帶遺世，

讓後人無法輕易或故意遺忘那曾共同有過的視野、氣度與胸懷。"

這就好像二十世紀當中不斷出現的民謠采集與傳奇民歌手發掘；在這二十一世紀初重新發掘李雙澤，仿佛是1960年代台灣經濟起飛之際「發現」陳達、1950年代新中國成立之初「發現」瞎子阿炳、1940年代美國經濟大蕭條之時「發現」伍迪•古斯裏（Woody Guthrie）…等等；事實上這些民歌手的樂音與探索早已存在，但一直要到某個時代轉折的當口，才會被重新認定與評價。

李雙澤給了當下的我們一個重要提醒：回答「歌從哪裏來？」的同時，也必得回答「家從哪裏來？」；並且這個新建構的家，不僅僅是創作者個人的家，還必須是大家的家、公共的家、民族的家。

但是，由成長於那個多重斷裂年代的那一代人所發展出來的新家內涵，是否已然完整齊備、因緣具足，而足以安置一代又一代的歌者與聽眾？這恐怕不是單單靠一代人就可以拍板的。特別是，戰後接受了存在主義、自由主義、現代主義與笛卡兒思潮洗禮的一代人，對於「我」的探索，有著各種來自西方源源不絕的社會、思想、文 化、經濟與政治資源來支撐，但是當面對「我」之所著床、所投射的「家」，特別是東方的「家」，這些現代資源卻往往前衛新穎有余、深刻動人不足，而顯得力不 從心；因此，這一代人可以以創作之名宣稱「我歌故我在」，但不見得我歌之後，家就在。

李雙澤其實洞悉這一點。在「歌從哪裏來？」文中描繪紐約格林威治的那一段，他筆下的那個美國小女孩，對於國際民謠界鼎鼎大名的鮑布•迪倫（Bob Dylan）一點也不熟悉，但是對於伍迪•古斯裏，她則相當有反應：「我知道，我喜歡他，我父親喜歡他，我祖父也喜歡他…」

\*對於國際民謠界鼎鼎大名的鮑布•迪倫（Bob Dylan）

一點也不熟悉，

但是對於伍迪•古斯裏(Woody Guthrie)，她則相當有反應：

「我知道，我喜歡他，我父親喜歡他，我祖父也喜歡他…」

如今匆匆三十年過去了，但不知，迪倫的歌是否已經與古斯裏以及陳達一樣，能夠讓三代人都喜歡了？

我相信李雙澤自己也清楚，他的創作只是一個提醒、一個開端，但絕非最終答案，更非在塑造另一個古斯裏、另一個陳達，或者，另一個迪倫。重要的是，他的提醒， 曾經讓他筆下的「肯波」胡德夫在「歌從哪裏來？」與「家從哪裏來？」的這兩個問題上摸索了三十年，最終走回己身所從出的部落。而今天，李雙澤原音的出土， 我相信，還將繼續提醒從現在到未來所有受到他粗礫歌聲召喚的人，再次去追問：「歌從哪裏來？」，乃至「家從哪裏來？」李雙澤那一代人所經歷的那個支離破碎的斷裂年代或許暫時過去了，但是對各種裂縫的直視、反思、縫合與重建工作遠遠還未完成；那足以穿透三代的、達致安身立命境地的歌曲與歌聲，還有待新一代的歌者與聽眾共同去扣問、去追求、去創造。

( 本文寫於2009牛年春節,，刊載於中國時報人間副刊)