

尋覓李雙澤：聆聽臺灣一九七〇年代的吶喊

楊祖珺、黃冠華*

投稿日期：106 年 12 月 9 日；通過日期：107 年 5 月 15 日。

* 楊祖珺為中國文化大學大眾傳播學系教授，email: tc.yang.tc@gmail.com。
黃冠華為義守大學大眾傳播學系副教授，email: guanhuazzz@yahoo.com.tw。

本文引用格式：

楊祖珺、黃冠華（2019）。〈尋覓李雙澤：聆聽臺灣一九七〇年代的吶喊〉，《新聞學研究》，139: 41-68。

DOI: 10.30386/MCR.201904_(139).0002

《摘要》

本文探討臺灣在 1970 年代「唱自己的歌」運動的生成條件。藉由吶喊的現象學（phenomenology of the scream）——包括德勒茲的吶喊與拉康的語音概念，闡述當時社會文化脈絡中難以察覺的情感力量與吶喊。本文試圖論證，李雙澤作為運動的重要推手，其創作行動不僅在回應時代情調之存在狀態與認同問題，其作品與精神更如幽靈般等待著未來的心電感應。

關鍵詞：李雙澤、吶喊、語音、唱自己的歌、認同

壹、「歌」從哪裡來？

「歌從哪裡來？」這是一個大哉問；也是李雙澤在 1976 年 12 月 13 日出版的《淡江週刊》上，刊登了他落款時間為 1976 年 11 月 30 日書寫的文章篇名。文章落款的時間，距離李雙澤在全部演唱英文歌曲的「民謠演唱會」中事先安排的「李雙澤可口可樂行動」（楊祖珺，2017），在日期上早了三天。1976 年 12 月 3 日晚上，全臺灣首開大學校園舉辦英文民謠演唱會風氣的臺北淡江校園的活動中心，正舉辦第三年的開學後英文「民謠演唱會」；那是當年臺灣大專院校學生間的盛事，只要自己的零用錢與交通時間允許，大學生大多會趕著前往欣賞。

李雙澤時間交錯地在〈歌從哪裡來？〉文章中，提及自己在臺灣以及 1975 年到了美國紐約與音樂相關的文化經驗。他提及在臺灣前往西餐廳聽到臺灣的歌手在唱著〔我家在那裡〕、〔鄉愁四韻〕，以及現代派詩人聽完英文歌曲 *Michael* 之後，大聲歡呼「哈列露亞」歌頌著上帝的舉措。文章轉折到李雙澤在紐約格林威治村「羣英曾經聚散過的『民謠村』咖啡屋前」，與迎面而來的少女搭訕：問她是否知道狄倫（Bob Dylan，1960 年代反戰歌手），少女對這個名字顯然陌生；然而卻在李雙澤詢問有個唱歌的名叫烏地·葛斯瑞（Woody Guthrie，美國民謠之父）之時，少女歡喜地「啊哈」一聲：「我喜歡他，我父親喜歡他，我祖父也喜歡他……。」李雙澤這段具有美國主導的流行音樂文化與歷史背景的敘事，所呼應的（不論當時的學生讀者是否曾經在《淡江週刊》上閱讀過），卻是李雙澤自己曾經在之前三年的文章〈狄倫是誰〉之中，曾經有過的論斷：雖然抗議歌手 Bob Dylan 刻意使自己成為 Woody Guthrie 的化身，但是「藍領階級的哀號和布爾喬亞憐憫不平的抗議呼

聲是有很大差異」（李雙澤，1973 年 8 月 20 日）。再回到〈歌從哪裡來？〉的本文，他在文末前的過門中，李雙澤流淚唱著兒時母親的〔搖囡仔歌〕，也心想著「應該是回家的時候了」。「尾聲」中，李雙澤走在恆春的路上，不知是真是假地又出來了一位「阿督仔」（西洋人）迎面而來地問他：「請問你知道有個人叫陳達的嗎？」他回答：「知道。我喜歡他，我父親喜歡他，我祖父也喜歡他……。」呼應著李雙澤在〈歌從哪裡來？〉前半部開啟的反省：「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……。」（李雙澤，1976 年 12 月 13 日）

歌，從自己來——特別是當 1970 年代整個臺灣年輕人的音樂市場充斥著美國排行榜流行歌曲之時，李雙澤的小說與理述之間，充滿了對於自我與身處社會的迫切逼問。或許李雙澤無須回答「歌從哪裡來？」，因為此一逼問，不僅在 1976 年 12 月 3 日「民謠演唱會」的「李雙澤可口可樂行動」中出現，在隨後李雙澤的音樂創作中，也已然實踐了他對於此一迫切問題的回應。創作，成了他回應此一問題的最佳方式——一個個音樂的行動（act）。在 1976 年 12 月 3 日全部演唱英文歌曲的「民謠演唱會」現場，他拎了一瓶可口可樂走上舞臺，他一方面問著前面演唱英文歌曲的淡江學生以及臺下觀賞的大學生「為什麼不唱中國的歌」，「我們自己的歌」呢（有辛人，1976 年 12 月 13 日）？當他拿著吉他自彈自唱〔西風的話〕、〔補破網〕、〔恆春耕農歌〕、甚至〔國父紀念歌〕之時，甚至刻意安排了淡江學生在臺下發出噓聲以及不滿噓聲的掌聲的行動。他顯得那麼不合時宜的行動，卻悄悄撼動著臺下聽眾、甚至將「唱自己的歌」的反思與論戰滲透進入政治、文化與思想的範疇。

一個怪異的偶發事件，卻開啟了集體對於認同的摸索與要求。假如

上述場景呈現了 1970 年代「唱自己的歌」運動的簡單圖像，那麼「歌從哪裡來？」的問題，就絕非單純地歸屬於李雙澤個人的發聲與創作。他的發聲背後，究竟蟄伏著什麼樣的動力，同時呼叫著整個社會的集體共鳴？什麼樣的背景脈絡，提供了此一音樂運動的發生條件？

貳、吶喊——「聽得見的呼喊聲音」以及「聽不見的力量」

法國後結構思想家德勒茲（Gilles Deleuze）針對再現與再現之生成條件（the condition of representation），就其動力來源有過深刻的思考。德勒茲在分析「感覺的邏輯」（the logic of sensation）時，曾經使用法國畫家培根（Francis Bacon）將西班牙畫家維拉斯奎茲的畫作〔教皇英諾森十世像〕（*Portrait of Innocent X*; 1650），以失真扭曲的線條將畫作重現（*Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*; 1953；圖一）為理述對象，從教皇十世（Innocent X）的吶喊（Scream）主題出發，區分出了「可見的吶喊」以及「驅動著吶喊背後那不可見的力量」之間的關係。在培根重現「教皇英諾森十世像」時，培根表示，他想要畫的吶喊，更勝於恐怖：「我畫吶喊，而不是看得見的恐怖；一旦看得見的恐怖畫得愈來愈少，吶喊便愈能捕捉、穿透看不見的力量。」（Deleuze, 2003, p. 60）假如我們延續此一吶喊的概念，將之連結到音樂的場域，那麼，音樂的任務顯然「不是讓吶喊進入和諧狀態，而是在吶喊的聲音以及支撐吶喊的力量之間，搭建起關係」（ibid.）。德勒茲對於「吶喊」的提問，其重點在於「聽得見的呼喊聲音」以及「聽不見的力量」之間。

圖一：英國畫家 Francis Bacon 在 1953 年繪製的 *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*



資料來源：*Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* [Oil], F. Bacon, 1953, Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa USEUM (n.d.). Retrieved from: <https://useum.org/artwork/Study-after-Velazquez-s-Portrait-of-Pope-Innocent-X-Francis-Bacon-1953>

假如質問著「我們自己的歌呢」這個「聽得見的聲音」代表的是李雙澤的吶喊，那麼去探索在吶喊背後的核心動力——那個「聽不見的力量」（inaudible force）——究竟為何，就成了必要的追問。Scott Wilson（2015, p. 149）對德勒茲的詮釋，吶喊是「對於時代（世界）的原始、真正的回應」。吶喊並非要抗議什麼對象，也沒有明顯能夠辨示的感覺（feeling）——例如，憤怒、痛苦。然而，它是「再清晰不過的，一直處於深層處而不自覺地蠢動著的」（*ibid.*, p. 151）。在德勒茲的概念中，吶喊正是來自於難以察覺的力量：「這些聽不見、看不見的力量，

在胸口湧現吶喊前一直撼動著整個身體，卻不等同於吶喊時面對的可見景象。」（*ibid.*, p. 160）也就是說，德勒茲排除了吶喊與可見景象（對象）的對應關係——亦即，基於特定對（現）象或價值而吶喊；他所著重的是吶喊背後的支撐力量，進而得以落實吶喊的具體行動。

依據上述對吶喊的概念化，如果從精神分析的角度來理解，這樣的吶喊預設了挪威畫家孟克（Edvard Munch）的沈默的吶喊（*silent scream*；圖二）。根據法國思想家拉康（Jacques Lacan）的研究，拉康所認為的「真正的語音客體（*object voice*）」，是那種「無聲的、如同『卡在喉嚨』（*stuck in the throat*）的狀態，以致於能夠產生迴響的空白

圖二：挪威畫家孟克（Edvard Munch）於 1893 年繪製的
The Scream 畫作



資料來源：The Scream [Oil], E. Munch, 1893, National Gallery and Munch Museum, Oslo, Norway. Edvard Munch: Paintings, Biography, and Quotes. (n.d.). Retrieved from: www.EdvardMunch.org

(void)」（Žižek, 1992, p. 93）。換句話說，「語音」並不是指那些得以聽見的物理性質，而是一種對物理聲響的增補，一種「過剩」（the excess）。在孟克 19 世紀末的名畫〔吶喊〕（The Scream）中，觀者猶如「聽見」的，正是那個聽不見、卻感受得到的吶喊——那是一種吶喊的回響，如同多樂（Mladen Dolar）曾經這麼詮釋，「我們看見空白、裂隙、深淵，卻沒有任何拜物（fetish）的保護與支撐……。一旦我們愈貫注於嘴巴的黑洞，吶喊的回響就愈加震耳」（Dolar, 2006a p. 141）。

如果將上述思考放置到李雙澤的有聲吶喊之中，我們因而可以繼續地問：如何「聽見」理解德勒茲所謂的情感的、「聽不見的力量」？此一力量源自何處？如何理解遭逢拉康的語音客體、那種「卡在喉嚨」的狀態？匈牙利建築家史灣格（Peter Schwenger）結合了德勒茲與拉康的論點，使用了「吶喊現象學」的概念，去探索「吶喊」的存有狀態。史灣格認為，在孟克的《吶喊》畫中，那個我們聽不到、卻感受得到的吶喊，正是源自於存在的桎梏（the trap of existence）。此一存在狀態是種「抽象的情感」（abstract sensation），如同「折磨人的焦慮……，甚至是某種尚待呼喊出來的吶喊（a scream / to be screamed）」（Schwenger, 2014, p. 392）。換句話說，吶喊（the scream）與呼喊（a scream）之間，存在著細微的差異：（有聲的）呼喊預設了（無聲的）吶喊。用史灣格的話說，「吶喊並非呼喊，因為它還沒有找到出口」（ibid.）。

音樂，作為一種文化形式，始終隱藏著語言所無法掌握的特殊性質，以致任何試圖透過語言去理解它的意圖或分析，必然有所侷限（黃冠華，2013，頁 214），因此，李雙澤的重要性，不在於他說出了「唱自己的歌」，而是他恰恰在適當的時刻與脈絡，表現出那個時代難以察覺的情感力量，一種「非人情感」（impersonal affect）——一種意指非

特定人物的特定情緒（emotion），是更集體的、屬於特定時空脈絡、影響著多數人的情感（affect）。或許我們可以說，李雙澤、甚至與他同樣共感的歌手們，正是在此一不知名的、卻又極度清晰的情感狀態下，凸顯了那個時代底下「生命（aliveness）的意涵」（Massumi, as cited in Wilson, 2015, p. 154）。

「唱自己的歌」吧！我們聽見了李雙澤的聲音、吶喊，然而其「宏亮的情感」（sonorous affect）效果，顯然不是音響層次的音量，而是那個「聽不見的、卻得以產生迴響的」吶喊（Wilson, 2015, p. 162）。相對於聽得見的吶喊，那個在靜默中流轉的無聲（infrasonic）吶喊，預示著隨之而來的動人旋律。

從沈默的吶喊與語音的概念出發，或許才能適切地回答「歌從哪裡來」？甚至「音樂何以如此動人」？如同 Jacques-Alain Miller（2012, p. 145）對於語音的闡釋：「假如我們滔滔不絕地說話、閒聊、乃至於唱歌、演奏、聽音樂，拉康認為那是要讓所謂的語音小客體閉嘴。」音樂的創作與聆聽，必然連結了那個聽不見的語音——「卡在喉嚨的」、未明的不調和（primordial dissonance）。就在這個當下，音樂「既召喚著語音，又掩蓋了它；音樂將語音拜物化，同時暴露出那個無法被填滿的裂隙」（Dolar, 2006a, p. 141）。就是在這個意義上，拜物化了的語音（音樂）不同一般聽見的聲音、噪音，具有更觸動人心的力量。音樂何以如此動人？任何歌曲或音樂「作為膜拜之物，必然預設了客體」——語音客體。如果唱歌不只單單是由喉嚨發出樂音以及歌詞所傳達的意義，而是著重在語音的拜物、美學化效果，多樂對此有很動人的描繪：

歌唱以龐大的能量凸顯著語音，它不管意義為何，在削弱符號義角色之餘，轉而認真地專注於語音的作用——讓語音成為符徵無法表現的狀況下的重要載具。一旦無法言說，則必須

歌唱 (Dolar, 2006a, p. 127)。

歌，成為了超越語言意義的表現。然而，這樣的效果基本上是種結構性的幻覺。而 Žižek 則很明確地標示出吶喊與歌（音樂）的差異：「歌曲乃在瑕疵 (stain) 的地方落實了快感，而吶喊卻是對於瑕疵的恐怖反應。」 (Žižek, 1992, p. 119)

透過上述理述，我們可以這麼看待「歌從哪裡來？」的問題：假如「唱自己的歌」不只是代表一個時代流行音樂的總集，那麼，探究此一音樂創作行動的生成關鍵，就得追問那個「卡在喉嚨的」、原初的不調和狀態究竟是什麼？那個瑕疵所引發的恐怖反應的吶喊究竟是什麼？或許，我們從「可口可樂事件」聽到的是時代的焦慮，歌就是從那兒來的。同時，如果這些聲音 / 歌曲有特別動人之處，秘密則是聲音為此一集體狀態提供了情感的出口。

四十多年後，回顧「唱自己的歌」運動，或許重點不是歌曲的音響美學與意義，而是去「聽」那個我們聽不到的沈默吶喊。

參、時代的情調

假如吶喊是「聽不到、卻感受得到」的存在狀態，那麼我們所感受到的又是什麼？假如那是一種焦慮的感受，此一感受與音樂的關係為何？或許我們更該進一步追問：今天聽李雙澤的歌，社會脈絡已然迥異，如果純粹從音樂來理解音樂，難道不是一種搔不到癢處卻只能自行詮釋的「去脈絡化」的聆聽與情緒的消費？如果當年「唱自己的歌」，曾經帶動過那個世代青年的集體熱情與行動（而不是今天用來滿足零星的懷舊情緒或政治性挪用的話），那麼，更根本的問題或許在於：是什麼樣的時代情調使得這樣的音樂實踐與展演得以可能？

讓我們先回到 1970 年代「唱自己的歌」的時代背景。中華民國在「退出聯合國」（1971 年）、「保釣運動」（1970-1972 年）、「中日斷交」（1972 年）、「中美斷交」（1978 年）等事件中，代表當時號稱「中國」的「中華民國」國族符號，一再因受到國際社會的質疑，其象徵力（symbolic power）式微，集體的正当性也產生崩解。雖然在戒嚴體制之下，這些政治、外交風雨飄搖的轉折，無疑產生了「自我否定」（self-negating）的效果——而「自我否定」也正是德文 *Unheimlichkeit*（英文 *uncanniness*）的原始意義；這種自我否定迫使整個社會，特別是青年學生開始摸索著認同的問題。換句話說，「唱自己的歌」的吶喊，並非李雙澤在個人層次上面對「我是誰？」而感受到的焦慮，而是涉及集體層次的、整個社會體（social body）面對熟悉處境的失落與認同出現的焦慮（或期待）。

那麼，1970 年代的時代情調與思想氛圍是什麼呢？鄭鴻生（2001）在《青春之歌——追憶 1970 年代臺灣左翼青年的一段如火年華》一書中，便是從個人的經歷與回憶，拼湊著臺灣保釣運動之後所謂第二波校園行動的反對運動。其中，作為該書佔最大篇幅的主角錢永祥，對這段歷史記錄寫了一段深刻反思的〈跋——青春歌聲裡的低調〉，特別能顯示那個時代脈絡下的情調以及探問著當時懷抱著歷史使命的青春少年的沈默語音。

基本上，在歷經五〇年代以後白色恐怖，臺灣的命運便是在冷戰架構下的軍事戒嚴體系與新殖民地國家壟斷資本主義的結構底下開展。在黨國威權體制的教育下，「來來來，來臺大！去去去，去美國！」反映了戰後知識青年的精神樣貌，普遍缺乏關注鄉土的社會主義視野。一直要到七〇年代初期保釣運動的刺激，整個價值貧瘠的狀況才有了新的轉機。在《青春之歌》裡，我們看到保釣之前的六〇、七〇年代思想氛

圍，反映在當時世界發生的不同事件上，包括在島外的中國的文化大革命，以及西方由反越戰而引發的學生運動；在島內，則是以現代主義哲學與思想為號召的文化騷動，以及現實主義文學開啟回歸鄉土的反省。這些事件與思想的複雜交錯與發展，勾勒出六〇、七〇年代之交，島內特定的不滿與反對樣貌。因此，相對於中國國民黨政府國家資本主義的威權統治與逐漸崩解的意識形態教條，1970 年代初期的保釣運動所提出的「對內腐敗，對外無能」的嚴厲批判，正式引爆了反對勢力的共同不滿（鄭鴻生，2001，頁 81）。

在那個反對意識風起雲湧的騷動年代，當時的知識青年到底如何看待這段「如火年華」？如何回顧彼時屬於自己的生命情調？身為「第二波校園行動」要角的錢永祥是這麼說的：

我們少年時代的焦躁、憤怒、徬徨、狼狽，何嘗不是上述價值貧瘠情境的產物？機緣使然，我們當年從多個方面接觸到了一些揭發性質的批判，觸發了我們對於現狀的不安、懷疑、甚至抗拒。……在這種「不滿現狀」的情緒加溫之餘，出路卻無處可尋。現狀必須對抗，可是要用什麼理想來對抗它？環顧四周，我們找不到思想的投身之處（錢永祥，2001，頁 315）。

寫到了這兒，我們就可以試著將吶喊、語音與時代情調的意涵連結在一塊兒思考，在這兒，阿岡本（Giorgio Agamben）的論點就非常值得參考。首先，阿岡本在字源學上將情調（*stimmung*）與語音（*stimme*）連結在一起，認為語音是比情調更原初的地位，進而指出語音的結構乃形上學最原始、最具否定性的根基。根據海德格的現象學脈絡，此一否定性便成為世界的開啟（*opening*），進而帶來了情調，使得良心的召喚（*the call of conscience*）就像沈默的語音而得以被聽見。換言之，情

調使得「此在」(Dasein/ Being-there)能建立與「空無」(the nothing)的關係(Agamben, 1991, pp. 54-62)。因此，阿岡本強調應對海德格的情調概念剝除其心理學的連結，充分賦予其「聲響—音樂」(acoustic-musical)的面向。他認為情調傳達了「靈魂的聲響學」(acoustics of the soul)，是「此在」被拋擲向世界而「定調」的途徑(ibid., p. 59)。

這樣的時代焦慮，顯然不是日常生活中對於預期狀況與目標的擔憂或恐懼。海德格(Martin Heidegger)曾在《存有與時間》(*Being and Time*)一書中，將這樣的感覺，視為焦慮(Angst)的情調，是一種根本的情調(fundamental Stimmung)。海德格的情調概念，並非我們身處在世界當中對於事物的意向狀態——包括感知、理解、慾望的行動。相反地，情調是直接聯繫到我們的「被拋擲」(the thrownness)狀態，所強調的是：在什麼樣的情境之下，這些意向的行動得以可能。換言之，在理解任何事之前，情調更具有優先性來決定我們如何理解。情調是創作不出來的，而是那個「情」(the affectedness)與「調」(the attunement)建構了我們歸屬於這個世界的背景意涵(background sense; Ratcliffe, 2013, p. 157)。

如果再回到上述錢永祥針對1970年代知識青年在面對「如火年華」的真誠反思當中，我們或許才能理解阿岡本對於語音與情調的論點。不論是價值的貧瘠或對於現狀的不安，這些都會召喚著充滿焦躁、徬徨的心靈，不得不展開對於語言的祈求。這是一群懷抱使命感的知識青年——更精確地說，因為找不著聲音(出路)而被時代定調(attuned)的年輕人，而卻又熱情真切地摸索著所謂理想的聲音。既然找不到思想的基礎，這趟無助又迷惘的摸索之旅，必然佈滿了外人所難以感受的折磨，正如錢永祥在上述〈跋〉中所言：

我們時而陷入虛無與徬徨、時而企圖抓住什麼堅固不移的

磐石……我相信那個時代的思想局面——世界的、臺灣的，本土的、外在的——部分決定了我們的命運（錢永祥，2001，頁 316）。

依照錢永祥的回顧，面對此一反對意識的摸索及難產過程，雖並未成就任何事業，卻是在物質與思想貧瘠的時代條件下，讓我們聽到了沈默的語音——或者，錢永祥所描繪的，正是鄭鴻森標題中所說青春歌聲裡的「低調」（muted voice）。假如從阿岡本的論點來看待 1970 年代「青春之歌」的發生，其重要性，毋寧是在那個時代的瘖啞聲中，聽到某個回音——自己的聲音。阿岡本說道：「時代情調正是那種讓人得以提出自己的聲音、發現自己的語言的狀況……語言的發生持續地等待著人們，將人置於自身之外，命中注定地拋擲向歷史與傳統裡。」（Agamben, 2014, p. 99）表面上，「青春之歌」在 1973 年臺大哲學系事件之後，嘎然終止，但是，青春歌聲裡反抗的低調，卻依然騷動而漫散。在言論仍舊禁錮的年代，那股時代情調下未能被安撫的騷動，透過各式各樣的民間刊物——包括《大學雜誌》、《文學季刊》、《夏潮》與《雄獅美術》等，逐漸匯聚思想能量，正在為下一次的反抗做準備。

肆、對「自己」的摸索

「唱自己的歌」，何謂自己？我們可以從「可口可樂事件」與李雙澤的軼事或文章找到一些線索。不論是李雙澤在〈歌從哪裡來？〉一文中清晰描述到，1973 年，他前往朋友歌手胡德夫演唱的咖啡廳，要求胡德夫用「自己的母語」（當時稱為「山地話」的語言），歌唱到了 21 世紀才發現是原住民前輩陸森寶所創作的〔美麗的稻穗〕一曲。或是李雙澤在 1976 年 12 月 3 日「淡江文理學院」全部演唱英文歌曲的

「民謠演唱會」中，在現場看似突兀地拎著一瓶可口可樂，上臺唱著兒歌〔西風的話〕，閩南語歌謠〔補破網〕、〔恆春耕農歌〕，他甚至唱出了〔國父紀念歌〕而開始遭到臺下的噓聲及其他反應之時，李雙澤所唱的「自己的歌」，清清楚楚地指向了現實生活中平易近人、朗朗上口的歌謠——除了「有的沒有作者，有的因年代久遠，作者名湮不可考」的「寓作者為民眾之義」的民謠之外；李雙澤也認為，當時流行於美國新大陸的「創作歌謠」，指的就是「作曲家以民謠的形式——樸實無華的詩詞、簡單優美的旋律創作出來的」歌曲，也代表了「民謠樸實、無華」，不是為了商業化而創作的歌謠（李雙澤，1972年6月5日）。「唱什麼都可以」——只要是呼應著生活經驗，從自己土地上長出來的平民藝術。而在上述提及的演唱會中，李雙澤在臺下學生觀眾發出噓聲之後，他刻意問著臺下千餘大學生：「你們要聽英文歌曲是不是？英文歌曲也有很好聽的。」於是，他自彈自唱起 Bob Dylan 創作的 *Blowing In the Wind*，那是 1960 年代以後，因美國青年積極反對越戰而開始傳唱的歌曲。

張釗維（1992）是第一位將 1970 年代年輕人自創歌謠彈唱的運動以學術論文的方式整理，賦予了「臺灣現代民歌運動」，並且將之劃分為「中國現代民歌」、「淡江—夏潮路線」及「校園歌曲」三條運動路線。到了 2015 年，他也曾經將「唱自己的歌」的意涵，連結到對於「家」的情感。何處是家呢？

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，呼喚得到回應之處就是家；對於三合院或廟埕裡的拉琴人來說，農忙之後的閑適廟口就是家……（張釗維，2015年6月3

日)。

這樣的詮釋顯然不是對於家的組成之描繪，而是「回到家」的情感。一種認同的歸屬 (belongingness)，如同李雙澤憶起兒時母親的歌，流著眼淚吟唱「囡仔依依睏」時的情感。然而，此一「家」的感覺難道不預設了之前的一個「無家」(unhomely, not-at-home)的狀態？那種在前一章節中曾經理述過的在精神分析上所謂的怪異(uncanny)與焦慮的情感？一種並未指向任何對象，純粹面對未知與不可能性的，那種卡在喉嚨中的沈默吶喊！這不也正是在「唱自己的歌」出現的那個階段，整個臺灣社會體所瀰漫的情感。

假如音樂／歌曲乃為了撫慰／遮掩這種焦慮，李雙澤的驚天吶喊便是提供幻想的出口，如同「面臨死亡時對於生命的肯認——一種感受到危急(imminent)時刻而哭喊改變的企求，希望另類空間的可能」(Wilson, 2015, p. 154)。面對不知名的、卻又如斯清晰的情感，那個時代中，李雙澤(們)的發聲，正代表了那個在危急時代底下的生命(aliveness)吶喊，在不知前景為何的狀態下，要求(他者)回應！面對1960至70年代「國家」象徵符號的瓦解以及集體的不安，「唱自己的歌」的命名，不僅企求他者回應，更開啟了何謂「自己」以及音樂思考的新空間，它預示著不同的生活經驗與權力展示的眾聲喧嘩。正因為他者無法(或無能)適當地回應何謂「自己」的問題，整個社會體所累積的情感力量，則藉由音樂將不同的生命經驗扣連在一塊兒。

「唱自己的歌」乃是用音樂來回應生存的社會狀態！如果以「唱自己的歌」來泛稱1970年代的民歌創作運動，或許我們聽到了不同的聲音。甚至，根據文本的意義，而能歸納出來的多元路線(包括「中國現代民歌」、「淡江一夏潮」乃至「校園民歌」等)。然而，這些多元的音樂展現，難道不是源於那個社會脈絡下的語音小客體，並作為時代的

迴響？在不同創作路線尋找著各自的歸屬感的同時，事實上也開啟了複雜的文化政治圖像。

雖然國際政治外交的挫敗，激發了唱「自己的」歌的動力，然而不同路線的發展與消長卻緊緊地與島內的威權統治與商業消費文化相連。

以楊弦為代表人物的「中國現代民歌」，是在 1975 年 6 月 6 日舉辦了半場創作英文歌、半場以當時在臺灣文學界舉足輕重的余光中詩作入歌的「現代民謠創作演唱會」。其後，楊弦接受了當時臺灣社會中著名的現代詩人「隱地」的建議，將名稱改為「中國現代民歌」，由「洪健全基金會」出版了專輯唱片。由於詩作的背景以及詩人余光中的身份，「中國現代民歌」從日後回頭審視，與當時「中華民國」的統治意識型態並不違背——結合了現代性與中國國民黨式的中國民族主義。此一民歌演唱蘊含的吶喊，如楊弦所說，乃「一種中國長久被壓抑，渴望掙扎，突破的力量在賁張，唱到後來，激動得唱不出來了」（張釗維，2003，頁 86）。雖然有關對中國大陸的鄉愁，李雙澤在「可口可樂事件」之後一星期在《淡江週刊》上發表的〈歌從哪裡來？〉文章中描繪著：「有勇氣」的楊弦在西餐廳第一次當眾發表時，曾被臺下的觀眾以三字經揶揄：「XXX，長江水是圓是扁，你知道個鳥！」（李雙澤，1976 年 12 月 13 日）。同時，在李雙澤的眼中，楊弦的歌曲亦有異於歐美流行歌曲的民族主義精神價值。由於這些不是本文的理述重點，在此暫時不論。

相對於「中國現代民歌」的路線，張釗維標幟著「淡江一夏潮」所代表的源於臺灣反抗日本殖民以及二十世紀中期以後第三世界的左翼傳統的路線——民族的、鄉土的、¹ 人民的民歌實踐。當時的淡江英文系

¹ 當時對於「鄉土」的認知與意涵，仍隸屬於「中國」的範疇，並未演化為將「臺灣」對立於「中國」的建構理述。一直要到 1980 年代，在原來看似並非對立於

老師王津平，在《仙人掌雜誌》中便是在這個立場上，對「中國現代民歌」提出尖銳的批判：余光中「在詩中大量走私的洋奴買辦思想已逐一被揭穿了，他那種『雅』不可耐的『新民歌』，到底是唱不開了」（王津平，1977，頁 85）。顯然，兩條路線雖然堅持「中華民國」的主導符徵（master signifier）——中國國族主義，但是，在文化政治上，卻因為不同的右翼／左翼、菁英／庶民、現代／鄉土的認同差異，而開唱著不同「自己」的歌。在顯然不同於中國國民黨政府主導的政經意識型態底下，左翼的「淡江—夏潮」路線於 1977 年後，逐漸受到圍堵。以歌手楊祖珺組織到學校、工廠、鄉村，以演唱傳統國、臺、客、原住民傳統民謠以及以李雙澤創作歌曲為主的「唱自己的歌」曲目的推廣工作中，由於並不符合當時的「主旋律」，逐漸受到政府當局的監控。在大眾傳播媒體上，也由於歌唱節目中的曲目，必須送審通過才能演唱，左翼意識型態創作的所有歌曲，也由於李雙澤、楊祖珺以及左翼的意涵，而遭致全面查禁，進而也阻止了此一左翼音樂的文化運動在臺灣社會開展。

如果「中國現代民歌」與「淡江—夏潮路線」在調性上負有知識份子使命感的色彩，那麼由商業唱片公司在臺灣大學校園舉辦歌唱比賽，並且以極其低廉經費，在創作者及歌唱者從未被告知商業機制的情況下，全面買斷編曲以及詞、曲、歌聲等等所有版權的「校園歌曲」，則是在政府當局劃定的「淨化歌曲」、「愛國歌曲」等安全空間之外，被釋放出來的創作空間。特別是隨著全球流行音樂工業以及消費文化的興

「中國」意識的鄉土文學作家之中，由於黨外運動及其以美國為主的國際支持力量在政治場域上的著力與出線，中國立場和臺灣立場的衝突，才開始爆發，進而演變成從 1983 年以降的「臺灣意識論戰」。然而，一直要到了 1996 年中國國民黨籍的總統李登輝經過民選過程而當選之後，「本土」才逐漸取代了臺灣「鄉土」的符號，甚至演化為對立於「中國」的符號意旨。

起，此一被音樂社會學家何東洪（2015年12月15日）形容為「小清新」的素人民歌類型歌曲，不同於當時政府政策在媒體以及社會教育機構帶頭批評的「靡靡之音」創作歌謠，遂成為張釗維（2010年8月23日）形容為「訓政時期學生」享受DIY（自己動手作）的樂趣來源，而又能滿足威權之下表現自我的、小小的「解放的」愉悅。

換句話說，1970年代大學知識份子創作歌謠的空間，除了「校園歌曲」在體制的審批與默許下，譜出「自己的」、小情小愛「無害」旋律的空間，甚至也曾透過「金韻獎」、「大學城」等校園內的歌唱比賽、唱片出版、廣播電臺與電視的播放，開啟了消費社會個人／偶像表現的商業動力。創意與多元的通俗呈現，使得校園歌曲為往後數十年的臺灣流行音樂注入了蓬勃發展的養分，並成為當時年輕人的時代力量。

林懷民曾經在聽了胡德夫與楊祖珺在李雙澤往生後所錄製的〔美麗島〕歌曲後，動容地說：「我懷念那種純粹，那種相信著什麼的誠懇，兩個年輕人唱著他們真正相信的東西，我想起七〇年代青春的焰火，特別地感動。」（林懷民，2009年1月21日）在不安的七〇年代，難道不是藉由這個「相信」而開啟了「唱自己的歌」？身處相同的社會經驗脈絡，唱著美麗島的人，難道不是那份「純粹」而感染、感動著聆聽者，在音樂所構築的幻想當中找到屬於自己的歸屬感？在歌詞上沒有過多的修飾、在旋律上大膽使用自己缺乏學術訓練的訓練卻不失「好聽」的音符、甚至排除了日後被現實政治意識型態形塑了過多符號義的「美麗島」可能被塑造出來的政治「意識型態」。林懷民所感動的，不正是來自於那種「純粹的相信」——樸實與無華。

從焦慮到幻想，「唱自己的歌」的動人之處在於以青春之姿態，誠懇地吶喊、並撫慰著整個社會的情感狀態。在尚未進入認同問題的統獨辯論之前，〔美麗島〕代表了那種超乎意識型態立場與絮叨，一種企求

改變、對生命肯認的素樸力量。尚未政治、沒有策略，一個立場模糊卻情感清晰的時代共鳴。這樣一種素樸的力量，在往後尤其是政治解嚴後的社會運動中並不容易見到。如同鄭鴻生將之對比 1991 年解嚴後的「野百合學運」說道：

九〇年代之初民主運動已成氣候，民進黨也已壯大，社運團體則如雨後春筍，各方政治勢力主動而積極地介入學生團體進行操作並代言。而學生領導層自身也充滿著馬基亞維利式的複雜心機，很快就有了統獨與左右的分化（鄭鴻生，2014 年 4 月 17 日）。

同樣是以音樂來回應生存的社會狀態，或許我們可以從這個角度來思考〔島嶼天光〕所代表在「太陽花學運」中歌曲的角色意涵，以及李雙澤〔美麗島〕在「唱自己的歌」文化運動中的差異。針對兩者的時代與脈絡的差異，文化評論者張鐵志是這麼說的：

「島嶼天光」青年們和四十年前歌唱〔美麗島〕的民歌手們一樣，是要展現一個新世代對臺灣的過去與未來的情懷，只是那一代還是摸索如何思考島嶼的命運，這一代已然是為了「島國」未來的鮮明反抗（張鐵志，2015 年 6 月 30 日）。

顯然，〔島嶼天光〕歌曲作為鮮明的抗議，一種精神分析中要求（demand）他者／國家提供「自己」滿足的訴求。當今社會的脈絡與情境，如前述林懷民（2009 年 1 月 21 日）的觀察，「好像對於物質的追求才是人生唯一的目的，大家汲汲營營於權力、財富與政治的追求，到一個混亂的局勢」。在早早已解嚴、甚至「島國」反中、反商的主流意見脈絡下，〔島嶼天光〕的主旋律，難道不是站在鮮明的政治光譜上，宣傳特定的政治要求、並算計著特定的權力？相反地，「唱自己的歌」

卻是在威權體制、殖民文化的宰制、認同危機以及創作思想遭到戕斷的條件下，身處絕境之處所湧現的莫名生命力。在前景混沌未明之際、在命運的摸索尚未被嫁接到特定的政治論述前，從胸口迸發「純粹自己」的吶喊。

伍、誰在「唱」／「聽」歌？

1960 至 1970 年代的臺灣，或許正如約翰凱吉（John Cage）在 1952 年使用〔'4'33"〕（四分三十三秒）作品描述出在音樂廳中的集體聽眾，在那個沒有他者（音樂）眷顧的保護下，隨時可能不自覺地發出噪音。李雙澤，恰恰是那個屬於時代的「非人情感」，在缺乏他者眷顧、保護、甚至打壓的社會條件之中，在偶然中命名了「唱自己的歌」，藉由此一事件（the event）開啟了音樂思考的新空間，讓音樂歌謠成為壓抑、荒蕪年代的積極回應，並影響著臺灣流行音樂發展的獨特地位。40 年後的今天，當「唱自己的歌」的錄音、mp3 很容易就能尋獲，應運而生的紀念演唱會充斥市場，尋覓李雙澤的意義何在？「誰在那裡唱歌」？與「誰在這裡聽歌」？的提問，究竟如何構成一種傳承的關係？「檔案」的概念，或許可以有所啟發。

自從留聲機的發明讓聲音的紀錄變得可行，聲音的檔案（被紀錄的聲音）提供了探究聽見亡者聲音的可能性，滿足了人類對過往聲音的慾望。換句話說，亡者的聲音如同慾望的拜物。現代科技所生產錄製或再製的聲音，乃作為保留已消失之聲音的外在見證：聲音在脫離其原發聲體後，既可永久保存亦可瞬間消逝。然而，我們要問：假如不是所有被紀錄的聲音都稱得上檔案，究竟是在什麼樣的狀況下，聲音要被保留下來？那些過去的聲音為何能殘存（to survive）下來？面對一個脫離脈

絡、既古老又陌生的聲音，或者一段不知名的演奏練習，又如何能稱之為聲音檔案？作為一外部的聲音記錄，我們所想要聽見的過去是什麼？能夠擄獲我們的聲音又是什麼？聲音的檔案性究竟為何？

檔案，在學術上扮演著確認其真確性的功能。任何文本、事物、記錄（純粹的外在符號）乃企圖回歸原初性、真確性，有著返回原始場景的唯一獨特性。因此，藉由斷簡殘篇的檔案，企圖去取代已經消失而無法還原的過去（Freshwater, 2003, p. 734），這便是檔案所潛藏的誘惑。面對檔案內容、充滿斷裂的殘片，不該忘記，我們只是面對亡者（the dead）、保留下來的外在符號——靜默（mute）的檔案客體。它如何說話？如何誘惑我們而說話？法國思想家德悉達（Jacques Derrida）的「檔案熱」（archive fever）便是要擺脫評估事物本身的客觀立場，而去強調「檔案」對於主體的誘惑：誘惑乃每一檔案的本質。檔案本身不代表任何東西，唯有「不請自來」的讀者，閱讀著檔案猶似暴力闖入代表過去的神秘地帶，期待揭開過往之謎。不同於考古學「讓石頭說話」的期待（讓過去復活、讓被壓迫的聲音被聽見），德悉達的檔案熱隱含了主體的慾望，而所謂「考古的客觀」，端賴對於此一慾望的否定、抹除。正是在自我抹除的幻想底下，檔案客體才暫時地滿足了我們的「自戀要求」（Freshwater, 2003, pp. 737-738）。

「檔案」的誘惑，顯然不該是這些純粹的亡者，而是存在於閱讀（聆聽）主體與檔案之間的殘存的亡者（the living dead），是那些依附在亡者上的假體（prosthesis）或幽靈（spectre）。換句話說，正是檔案裡的假體、幽靈或痕跡，才是德悉達「檔案」概念的核心。德悉達強調，檔案的結構乃幽靈的。它是先驗層次上是幽靈的：實質上，它既不在場亦非不在場、既非得見亦非看不見，它總是指向我們所看不見的地方。我們在檔案中所遭遇的形體，都只不過是過去的鬼魂和陰影罷了。

換言之，任何對檔案的建立都是對鬼魂般痕跡的重新啟動（Freshwater, 2003, p. 738）。

透過李雙澤來追溯「唱自己的歌」的幽靈，如今安在？雙澤的骨灰，已然存放在臺北北投的「法藏寺」；紀念他的碑石，在 2007 年也分別在淡江大學的校園以及淡水興化店的海灘樹立著；而他的文集、創作與錄音，也大多保存了下來；至於「李雙澤可口可樂事件」，² 也在代代相傳的耳語之間，傳遞出神話的氣息。李雙澤已死，這些檔案不再說話，頂多提供了外在的素材供人參照。僅憑這些有限的、拼湊的資料，如何能架構起我們對於「唱自己的歌」的追尋慾望？假如檔案附著了德悉達所謂的「既不在場亦非不在場、既非（聽）得見亦非看（聽）不見」的幽靈，又該如何在當今的脈絡中掌握它？如何基於這些素材的「餘命」（afterlife），進一步地試圖檔案化？歷經 40 年後的脈絡轉折，如今再聆聽李雙澤的歌，又能獲得什麼貼近當今的重要訊息？

CD 或 MP3 保留／封存了「死者」的聲音，讓我們能夠聽到。40 年後的今天，CD 流洩出來的聲音，難道就是幽靈？「民歌 40」演唱會中，將當初原唱者聚在一起，重溫往日美好時光，能夠讓幽靈重返？

² 精確地說，應該稱之為「李雙澤可口可樂行動」較為貼切。過去 30 年，幾乎沒有人提到過：當李雙澤雙手拎著吉他與可口可樂，在僅止崇尚聽唱英文歌曲的「民謠演唱會」中，上臺演唱國、語民謠以及〔國父紀念歌〕，其後並遭遇現場觀眾的噓聲與制止噓聲的行為等等，都是李雙澤在事前邀集當時淡江「時事研習社」的左翼青年所安排出來的「劇碼」。但因為李雙澤在 1977 年 9 月 10 日據說在他所最熟悉的淡水興化店的海中因救人而溺斃的消息來得突然，而知道真相的關鍵人物，又因為 1977 年 11 月的「臺灣人民解放陣線」政治案件中被捕入獄；這樁影響「唱自己的歌」運動至鉅的行動劇碼及其後在雜誌媒體中的論辯內容，因而消失在臺灣當代歷史的驚濤駭浪之中。楊祖珺與諸多朋友們，於 2017 年 9 月 10 日在臺北舉辦「李雙澤逝世 40 週年」紀念活動，特別剪輯了至今尚未完成的【尋覓李雙澤】紀錄片部分內容，將這段在 40 年間因政治與社會條件或壓抑、或扭曲的過往真實，公諸於世。

「唱自己的歌」的「餘命」(survivance)，更要強調的，是那個拒絕被剷除的過剩生命 (the excess of life; Derrida, 1996, p. 62)。面對當今無所不在的聲音或錄音，假如李雙澤的歌有任何特別動人之處，絕非他歌中的旋律或詞，以及表達出來的意義與論述，而是其吶喊背後隱含集體狀態的靜默力量，一個在面臨歷史遽變的怪異 (uncanny) 情境與認同危機下而累積的力量。

假如「唱自己的歌」運動標示了時代的危機以及隨後迫切的回應與發聲，那麼幽靈、或由李雙澤署名的幽靈，便如同德悉達的「痕跡」(trace) 概念，強調「特定內容之外的銘刻 (inscription) 行動，以及烙印著無意識痕跡的個體」(Derrida, 1996, p. 16)。整個社會體在時代的創傷中而銘刻的證據。如同前述「語音」的概念，「唱自己的歌」絕非李雙澤獨有，而「總是受到某種『最低限度的腹語』(a minimum of ventriloquism) 所牽引。與其說人是說話的主體，不如說人是被說，語音透過人、在人身體裡說話」(Dolar, 2006b, p. 70)。40 年前，這個幽靈透過李雙澤的「為何不唱自己的歌？」，開啟了創作歌謠運動；40 年後，當我們從檔案或紀念演唱會回到過去，「唱自己的歌」的幽靈，是否仍在詰問著島國的命運？

面對當今無所不在的聲音或錄音，假如李雙澤的歌有任何特別動人之處，絕非他歌中的旋律或歌詞，也絕非表達出來的意義與論述。李雙澤的動人，是在其吶喊因為幽靈，德悉達才會說：「檔案的問題並非有關過去的……，而是未來的、有關未來本身的問題，以及回應 (response) 的問題——一種面對明天的允諾與責任 (responsibility)。」(Derrida, 1996, p. 36) 今天，拜科技之賜，我們或許能聽更多保留下來的幽靈歌聲，卻也可能因為聲音無所不在而失去了其幽靈性 (spectrality)。我們不斷地挖掘歷史史料、重建歷史事件、復刻過往的錄音，這些檔案究竟

傳承了什麼？當時代脈絡已然不同——歷經解除戒嚴、開放組黨、解除報禁、自力救濟、諸多社運、政黨輪替等等發展，界定不清的統獨爭議也不斷延燒並深入政治、經濟、文化、娛樂、甚至家庭聚會的場域，今天重新聆聽李雙澤的歌，其意義何在？當政治事業充斥宣傳行銷，社會運動趨近利益算計，歌曲成為鼓舞特定事件的興奮劑，李雙澤的〔美麗島〕難道只能成為政治化妝的景觀？成為一種沒有幽靈的景觀（a spectacle without specters）？

楊祖珺在張釗維《臺灣現代民歌運動史——誰在那邊唱自己的歌》再版推薦序〈期待再一次年輕人社群音樂的吶喊〉文章中，曾經這麼述及：

當「唱自己的歌」在許多人的眼中，只是年輕人彈彈吉他唱唱歌的行為之時，很少人願意正視，這其中曾經有著在一九七〇年代中期以後，臺灣年輕人願意放棄她們僅有的一些利益，去換取心目中對臺灣這塊土地上無限期待的一個社會運動。是啊！就是用唱歌！在學生社群、在社區鄰里、在工廠漁村、在被社會正義遺忘的人們之間，唱些我們與她們的期待與夢想——這就是當時我們為什麼唱歌、為什麼將唱歌當成是實踐夢想的一個運動……（楊祖珺，2003，頁 xviii）。

如果僅僅留下當年的那些歌、那些故事、那些紛擾的認同論述，不能算得上是傳承——因為逝者已矣！許多人會問：假如李雙澤還在世，他會怎麼看 40 年後島內的變化？他會如何看待 40 年前的創作？這些無法回答的問題，頂多凸顯出某種傳承的焦慮。李雙澤不會回來，也不應該回來！我們所要傳承的，用德悉達的話，是「預設的獨特印記（singular mark），沒有論述的印記，以作為遺留後世的空間。」（Derrida & Stiegler, 2002, p. 87）逝者已矣，面對這些歷史，我們能夠

傳承的難道不是 70 年代標示著動盪時代的創傷印記下，那個尋找認同的素樸力量？

尋覓李雙澤——「誰在那裡唱歌？」不再是嚮往他的音樂，而是扣問觸發他創作音樂的力量、屬於那個時代動人的無聲吶喊。40 年後，我們聆聽著李雙澤——「誰在這裡聽歌？」就像是「不請自來」的聽眾，隨著那曾經呼喊「唱自己的歌」的幽靈，期待開啟下一個心電感應的精神傳承。

參考文獻

- 王津平（1997）。〈打破文學中立的神話〉，《仙人掌雜誌》，1: 81-93。
- 有辛人（1976 年 12 月 13 日）。〈為什麼不唱中國民謠〉，《淡江週刊》，662，第 4 版。臺北：淡江文理學院。
- 何東洪（2015 年 12 月 15 日）。〈音樂的社會性媒介——從「民歌 40」的爭論談起〉，《共評論》。取自 <http://commagazine.twmedia.org/?p=1823>
- 李雙澤（1972 年 6 月 5 日）。〈從搖滾樂談到民謠再到搖滾樂〉，《淡江週刊》，492。臺北：淡江文理學院。
- 李雙澤（1973 年 8 月 20 日）。〈迪倫是誰？〉，《淡江週刊》，583。臺北：淡江文理學院。
- 李雙澤（1976 年 12 月 13 日）。〈歌從那裡來？〉，《淡江週刊》，662。臺北：淡江文理學院。
- 林懷民（2009 年 1 月 21 日）。〈釐清價值 很多東西不要錢〉，《華夏經緯網》。取自 http://news.ifeng.com/taiwan/2/detail_2009_01/21/1027396_0.shtml
- 張釗維（1992）。《誰在那邊唱自己的歌？1970 年代台灣現代民歌發展史——建制、正當性論述與表現形式的形構》。清華人文社會學院碩士論文。
- 張釗維（2003）。《誰在那邊唱自己的歌？》。臺北：滾石文化。
- 張釗維（2010 年 8 月 23 日）。〈訓政時期搖滾樂〉，《大眾時代》。取自 <http://www.mass-age.com/wpmu/blog/2010/08/23/9232/>
- 張釗維（2015 年 6 月 3 日）。〈我們都還在路上----我的民歌四十〉。張釗維的 Facebook。上網日期：2016 年 2 月 21 日，取自 <https://www.facebook.com/notes/10153069899522763/>

- 張鐵志 (2015 年 6 月 30 日)。〈從美麗島到島嶼天光〉，《蘋果日報》。取自 <http://www.appledaily.com.tw/realtimenews/article/new/20150630/637962/>
- 黃冠華 (2013)。〈音樂與真實：語音、幻想與快感〉，《中山人文學報》，34: 213-237。
- 楊祖珺 (2003)。〈期待再一次年輕人社群音樂的吶喊〉，張釗維 (編)，《誰在那邊唱自己的歌》，頁 XVII-XXIII。台北：滾石文化。
- 楊祖珺 (2017)。〈重探一九七〇年代台灣大專學生創作歌謠文化運動的社會情境〉，《傳播、文化與政治》，6: 1-85。
- 鄭鴻生 (2001)。《青春之歌：追憶 1970 年代台灣左翼青年的一段如火年華》。臺北：聯經。
- 鄭鴻生 (2014 年 4 月 17 日)。〈保釣運動與台灣的覺醒〉，《瞧·中外》。取自 <https://chaoglobal.wordpress.com/2014/04/17/taiwan-20/>
- 錢永祥 (2001)。〈青春歌聲裡的低調〉，鄭鴻生 (編)，《青春之歌：追憶 1970 年代臺灣左翼青年的一段如火年華》，頁 309-316。臺北：聯經。
- Agamben, G. (1991). *Language and death: The place of negativity*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Agamben, G. (2014). Vocation and voice. *Critical Inquiry*, 40(2), 492-501.
- Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: The logic of sensation*. London, UK: Continuum.
- Derrida, J. (1996). *Archive fever: a Freudian impression*. Illinois, IL: University of Chicago Press.
- Derrida, J., & Stiegler, B. (2002). *Echographies of television: Filmed interviews* (J. Bajorek Trans.). Cambridge, MA: Polity Press.
- Dolar, M. (2006a). *Vox. Umbr(a): Incurable*, 1, 119-141.
- Dolar, M. (2006b). *A voice and nothing more*. Cambridge, UK: The MIT Press.
- Freshwater, H. (2003). The allure of the archives. *Poetics Today*, 24(4), 729-758.
- Miller, J.-A. (2012). Jacques Lacan and the voice. In V. Voruz & B. Wolf (Eds.), *The later Lacan: An introduction* (pp. 137-146). New York, NY: The State University of New York Press.
- Ratcliffe, M. (2013). Why mood matters. In M.A. Wrathall (Eds.), *The Cambridge Companion to Heidegger's 'Being and Time'* (pp. 157-176). Cambridge, UK: Cambridge University Press. Retrieved from https://www.academia.edu/458309/Why_Mood_Matters
- Schwenger, P. (2014). Phenomenology of the scream. *Critical Inquiry*, 40, 382-395.
- Wilson, S. (2015). *Stop making sense: Music from the perspective of the real*. London, UK: Karnac Books.
- Žižek, S. (1992). *Enjoy your symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*. New York, NY: Routledge.

Tracing Li Shuangze: Listening to the screams of Taiwan in the 1970s

Tsu-Chuen Yang, Guan-Hua Huang *

ABSTRACT

This article addresses the development of the “Singing out Our Songs” movement in 1970s Taiwan. Drawing on the phenomenology of the scream, specifically on the Deleuzian concept of the Scream and the Lacanian concept of the Voice, this paper focuses more attention on the mapping of intangible affective/resistant power in the context. Regarding Li Shuangze as the leading figure of the “Singing out Our Songs” movement, we argue that the act of his creation deploys the very way of answering the social condition as well as the urgent issue of identification at that time. Moreover, his compositions as a silent tomb show the historical significance in calling the spectre for a telepathetic link towards the future.

Keywords: Li Shuangze, scream, voice, “Singing Out Our Songs”, identification

* Tsu-Chuen Yang is Professor at the Department of Mass Communication, Chinese Culture University, Taipei, Taiwan. email: tc.yang.tc@gmail.com.
Guan-Hua Huang is Associate Professor at the Department of Mass Communication, I-Shou University, Kaohsiung, Taiwan. email: guanhuazzz@yahoo.com.tw.