

**Creative Dissent in Protest:
Young Singer-songwriters in the Anti-ELAB
Movement in Hong Kong**

Lok Yee WONG

**在創作與抗爭之間：
論香港反修例運動之中的新唱作世代***

王樂儀**

*本文感謝兩位匿名審查委員及期刊編輯委員的批評與建議，得以讓此研究之書寫較為妥善。

**王樂儀，阿姆斯特丹大學文化分析博士候選人。
聯絡方式：ly.wong@uva.nl。

摘要

2019年2月，因為臺灣陳同佳案，在中共中央紀委的倡議下，香港特別行政區政府推動《逃犯條例》修訂草案，引發了六月初開始的反修例運動，向香港特別行政區政府抗議。是次為香港有史以來最大型的社會運動，當中策略眾多，展現了香港人的多元創意。除了遊行、靜坐，以及種種暴力抗爭，在當中各樣的策略轉化，音樂都扮演著重要的角色。

透過深度訪談及文本分析，本文將以六位新進唱作人的歷程為主軸，探究兩個問題：一、他們在音樂與抗爭之間的創作經驗為何；二、他們的作品為香港帶來甚麼聲音與美學？本文除了豐富既有的音樂與社會運動的論述，特別呼應到音樂文化方面，關於意識形態與文化建構互相交織的關係；亦希望補充獨立唱作人在社會運動之中的真實經驗。

關鍵詞：香港、抗議音樂、反修例運動、唱作人、流行音樂

Abstract

In February 2019, Carrie Lam, the Chief Executive of the Hong Kong Special Administrative Region, proposed to allow the extradition of criminal suspects to mainland China based on the Chan Tong-Kai murder case, and this has triggered widespread concerns. Consequently, the unprecedented Anti-Extradition Bill (Anti-ELAB) Movement took place in June of the same year. Amidst the numerous demonstrations and protests, protestors have continued to employ creative strategies to make an impact. Among them, music played a significant role in the movement.

This article focuses on the life trajectories of 6 junior singer-songwriters through in-depth interviews and textual analysis of their songs. Research questions include: 1) How did they experience the protest with their music? 2) What kind of aesthetics did they deliver in their music productions? This article aims to enrich the discussion on music and protest, especially on the interrelated relations between music culture, ideology, and cultural construction. Furthermore, as scholarship on the experiences of musicians in political struggles is limited, it is hoped that this research can provide new empirical knowledge to the study of music and protest.

Keywords: Hong Kong, Protest music, Anti-ELAB movement, Singer-song writer, Popular music

一、前言

開始籌劃這論文時，大概是2021年1月初，而重新閱讀、修改的時候，已經是2022年中旬，心情平伏了不少，再回顧當時和受訪唱作人的對話，也少了一點意氣用事。2022年，離香港反對《逃犯條例修訂草案》運動（下稱反修例運動）已有三年。2020年6月30日，全國人民代表大會常務委員會通過國安法，至今有超過一千名政治犯（Hong Kong Democracy Council 2022），因參與運動而被捕人士亦超過萬人，當中包括後來轉為獨立音樂人的何韻詩、黃耀明，以及本文中一位唱作人受訪者。

同時，因為新冠肺炎疫情持續蔓延，集會、遊行等示威活動沒有再發生的可能。儘管反修例運動是否已到終結尚存爭議，在國安法之下，創作的紅線模糊不清，不論是政治形勢或音樂創作都迎向無法確定的前景。然而，在這歷史洪流之中，我們不能忽視，曾有一群唱作人持續以音樂作為抗爭方式，同時兼顧著建立音樂志業的壓力，出道、由主流轉到獨立，或是處於掙扎之中。他們的創作經驗、每首作品，甚或是他們的日常，除了回應著香港發生的事之外，也經歷著音樂市場在這高度政治化城市中的轉變。他們的音樂軌跡，又是如何與持續轉變的香港政治環境交匯（intersect）或互相影響（interrelate）的呢？

往上追溯，一切始於2019年2月的陳同佳送臺案。¹在中共中央紀委的倡議下，香港特別行政區政府針對這宗命案，推動《逃犯條例》修訂草案，引發同年6月初開始的反修例運動。除了街頭抗爭，以及後來引發的一連串衝突事件，一如以往其他地方許許多多的社會運動，音樂都扮演著顯著的角色。譬如，最初在多場警民對峙中一度用來淨化警察的聖詩“Hallelujah to the Lord”、用以抨擊香港警察的二次創作作品〈肥媽有話兒〉，以及後

¹ 陳同佳送臺案是發生於2018年2月潘曉穎命案的後續。香港政府因此案提出修訂逃犯條例，將中國大陸、臺灣及澳門納入移交逃犯的目的地，但在2019年年中引發大規模抗議，特首林鄭月娥於同年6月15日宣布，暫緩修訂逃犯條例及後於10月23日正式撤回。而涉案的殺人嫌犯陳同佳，因為洗黑錢罪在香港高等法院被判處入獄29個月。在2019年10月23日刑滿出獄前，陳同佳表示，有意在身兼北京市政協委員的香港聖公會教省秘書長管浩鳴的陪同下，前往臺灣「自首」。此事引起臺港政府間角力及在兩地引發爭議。

來成爲運動主題曲的〈願榮光歸香港〉等，一一都在反修例運動之中被廣爲傳唱。這些作品都可能用以宣傳、記錄各種異聲、凝聚群眾，或更多。

以上這些作品都比較接近音樂人類學學者斯普倫格爾（Darci Sprengel 2020）所提出的「響亮的政治」（loud politics）的說法。它們訊息表達清晰、直接呈現運動的意識形態，同時直接指出當權者對人民的壓迫（ibid.: 209）。除此之外，不少獨立音樂人以創作回應運動，交出一首首作品。2019年6月15日，獨立樂隊My Little Airport舉行音樂會「催淚的滋味」，回應時局。唱作人黃衍仁也創作了〈自己人！團結唔會被打沉！〉一曲。2020年5月，殿堂級獨立樂團Teenage Riot推出“Hand and Foot”鼓勵同行者。在高度政治化的狀況下，他們發聲的同時也放棄了內地市場，譬如My Little Airport及黃衍仁，其歌曲分別於2019年被內地的音樂平臺全數下架。

一些匿名網絡音樂人，或是有一定資歷與名氣的獨立音樂人，他們比較少市場包袱，也有一定數量的本地樂迷支持。故此，比起新一代唱作人，他們以音樂創作參與社會運動相對沒有壓力。在音樂圈的觀察之中，我認爲，有些新一代唱作人在經營他們的音樂志業初期，對於以創作作爲抗爭方法的考量也不同。在音樂產業的環境中，他們年輕且經歷淺，也沒有累積到一定的談判籌碼（bargaining power）。因此，以音樂作爲抗爭方法，他們的身分與地位勢必更搖搖欲墜，「朝不保夕」（precarious）。

我不禁想知道，這一群唱作人在音樂與政治的交織下正在經歷些甚麼？作爲一個學術研究者、處於音樂市場的作詞人，同時作爲香港人，本人希望藉此論文：（一）回顧、記錄新一代音樂人在運動之中的雙重角色，即音樂人與抗爭者；（二）分析兩種不同的身分如何互爲影響；（三）探討這群音樂人爲運動創作的作品的美學與政治，意即他們是如何在反修例運動、創作、音樂市場及對未來想像的夾擊下，依然以音樂作爲語言，建立一部分的運動景觀。另外，本文旨於補充創作者與社會運動的研究，並聚焦於獨立唱作人的經驗，以及他們在社會運動之中如何經驗甚至承受，創作以及作品傳播所帶來的影響。最後，對於未來希望投身香港音樂創作的年輕人，本文或許可爲他們帶來一點點提示。

考慮到受訪者可能因香港政府檢控承受政治風險，本文受訪者及其作品將以匿名處理。同時，除了將受訪者去性別化處理之外，本文亦會隱去其創作與出道的時間。本文把受訪者編碼為R1至R5（願榮光歸香港Dgx原創團隊本是匿名團隊，因此不設編碼），而其作品會從他們的編碼延伸設定檔案號。若受訪者為R1，則其作品為R101、R102等，如此類推，以保障他們的人身安全及權利。

二、音樂、政治、社運

就此，我想引用藝評家張世倫（2011）所提出的方向：「音樂政治」的分析重點不再是想像中的「政治音樂租界」。這個方向，當時主要是回應張鐵志在2010年出版探討「抗議音樂」的《時代的噪音》。《時》作為第一本聚焦於西方音樂人政治參與的中文專書，為不少抗議歌手作出深入分析，提到音樂能否改變世界的命題。然而，張世倫指出真正的問題應該是：我們如何「政治地」跨界、接合並挖掘各種音樂實踐的激進潛力（*ibid.*: 446）。因此，有關於音樂與政治、創作與市場的論述，對於本文的討論也同樣重要。這也呼應了一直致力研究音樂與政治學的英國學者齊列（John Street 2012）所提出的，音樂如何介入政治，而政治又如何介入音樂。這兩個問題必須同時發問。

音樂與政治，本來就有千絲萬縷的關係。如巴林格（Robin Balliger 1995）所觀察，音樂一直以來都處於由周遭文化、階級、性別等交織而成的社會關係（*social relationships*）及位置（*locations*）之中。不論是為了抗議與否，它本身就充滿政治意味。齊列亦指出，音樂從來不單純是娛樂，更是體現出社會基本價值與原則的形式（Street 2012: 23）。因此，音樂作為文化產品同時作為一種傳播媒介，是社會、文化、政治、經濟之間折衷的結果。派迪（Ian Peddie 2017: xvi）亦斷言，音樂一直紮根在社會裡並成就著各種文化、社會及政治參與。正如王續添（2009: 114）指出，音樂對政治的作用源自於政治生活和政治鬥爭的客觀需要而自動生成。容許我在這裡引出張世倫的話：

音樂，及其更狹隘的組成元素——歌詞——畢竟有別於新聞時事或報導文學，其政治意涵也無法從創作脈絡或歌詞內容預先決定；要評估流行音樂的政治性，我們不能忽略「音樂」的存在性本質(music as it is)，以及做為一種傳播模式，「音樂」如何在商業、美學、制度及政治過程的交互作用裡折衷妥協。(張世倫 2011: 446)

在眾多關於音樂與政治的論述中，流行音樂是最常論及的音樂類型。著名文化研究學者威廉斯 (Raymond Williams 1976) 針對「流行」一概念，視流行意旨為「歸於大眾人民」、「受大眾所喜愛」等。正因流行音樂的特質在於流行，不少論述關注到當中意識形態的展現與構成。英國社會音樂學者弗里思 (Simon Frith 1981, 1988, 1998) 認為流行音樂生產之中，各個因素，譬如投資者、製作人、聽眾品味等之間的角力都構成其政治。除了關注流行音樂在市場之中的價值及流通，弗里思提醒我們，音樂人、歌手在市場中也具有政治身位，階級與社群、傳統與科技、種族與國族，以及個人與公共等關係，正是音樂中政治的部分，而一一都能透過作品中呈現 (Frith 1988: 46)。甚至，他認為流行音樂比起其他體裁更能夠展現、流傳某些政治議題，譬如黑人文化、青少年文化及跳舞音樂等次文化。

另一個經常與政治掛勾的音樂體裁必然是搖滾樂。早於1960年代，搖滾樂的出現就與社運息息相關 (Weinstein 2006)。在追溯搖滾樂的歷史時，不少學者都指出，初期搖滾樂經常介入種族平等、越南戰爭等議題，而後來都與大大小小的社會運動有關 (Jaffee 1987)。因對搖滾樂的探討，當中引伸不少有關音樂在政治場域上該起甚麼作用的論述。譬如，它是如何記錄各種歷史事件、表達政治意識、建構個人身分、集體身分，或是作為青年次文化的先鋒，以美學自主來發出各種異聲，在資本主義社會底下保持獨立、敏感的姿態 (Frith 1988; Hebdige 1979)。

然而，除了挑起人們的抗爭情緒之外，不少研究者卻批評搖滾樂對推動變革、社會運動上鮮有實質、具體的影響。麥道朗 (James R. McDonald 1988: 308) 認為，「搖滾樂似乎太感性而且著重於美學，因此欠缺實際行動所需要的目的性」。後來，搖滾樂的發展，亦由最初發出種種異聲的非主流慢慢融入到主流市場之中，其反叛主體一度被質疑已變得商業化

(Rowe 1995; Torell 2022)。

因此，不少學者在討論到音樂的政治性的同時，也關注它如何擺脫制度及市場的掣肘，擺脫如文化批判大師阿多諾 (Theodore Adorno 1941) 所說的異化與標準化，並以真實、原創作為一種政治抗衡。在帕雷 (Geraint Parry) 和一眾學者合編的著作《英國的政治參與和民主》 (*Political Participation and Democracy in Britain*) 中，他們認為，任何表達的方式——包括音樂——都可以是種政治參與，但必須符合一些條件；而將任何東西都解讀為牽涉政治的說法，例如個人就是政治，實在太理想而籠統 (Parry et al. 1992)。正如，齊列 (Street 2012) 也特別提醒，必須要小心「事事皆是政治」的角度。「所有的音樂都是政治的」這個說法，反而削減了對政治造成實際影響的音樂的作用。因此，抗議音樂必須要造成制度上、政策上的改變，必須引起行動 (a form of action) (Parry et al. 1992: 16)。對帕雷而言，將自己的理念傳開，或是承載了集體的記憶，不一定就可稱為一種政治參與。當政治門檻太低便會削減政治本來的力量，而當與音樂有關的愉悅與選擇溢出到公共領域，造成並且引起集體意識與集體行動，進而形成公共思考，才算是一種政治力量。

一波波的社會運動在各地發生，而「如何才算是政治」在音樂上的爭論一直延續著，而且在極權與暴政面前也沒有失去它的陣地。不光談籠統的政治，不少學者集中談論音樂在抗爭語境中的實際作用。1962年，民歌手布蘭德 (Oscar Brand) 提出的一席話，「抗爭音樂會牽動身體、牽動思想，甚至牽動政權」 (Garratt 2019: 130)。丹尼索夫 (R. Serge Denisoff 1966) 在論文中指出，抗議音樂如何為爆發過的社會運動進行存檔，後來更點出抗議音樂的實際功能：(一) 引起外界對運動的支持與同理心；(二) 為當中的參與者或活躍分子賦予價值；(三) 作品本身會讓群眾對運動有歸屬感；(四) 邀請更多參與者；(五) 誘發社會現象並促成運動的成功；(六) 直接指出、呈現社會實況或是社群的不滿。而丹尼索夫所提出的抗爭音樂特性，或多或少，都出現在後來的相關論述之中。

縱使論述紛陳，但其作用依然離不開三個大方向：文宣效果、策動群

眾 (mobilizing) 和集體的身分 (collective identity)，以及提出解決方案。就第一個方向而言，通常是話語上的實踐 (discursive practices)，好比如艾爾曼和詹米森 (Ron Eyerman and Andrew Jamison 1998) 所言，音樂在運動之中成就了記憶的流傳，甚至是真相的載體 (truth bearer)。它為我們記下集體回憶、歷史，並在政權的抹殺之下傳唱。除了記憶、真相之外，音樂也可以創造情感，以至凝聚群眾 (Grossberg 1997; Garofalo 2011)。更重要的是，音樂如何像其他文化品一樣，將過去的情感經歷，重新帶到我們當下、或未來的經驗中 (Bennett 2011; Rühlig 2016)。

第二個方向則是，建立集體身分同時也是建立政治行動之中的主體 (Sánchez García 2018)。如寶拉格拉 (Paula Guerra 2020) 研究指出，在葡萄牙面臨經濟危機時，音樂讓眾人透過辨析類近的文化品味及實踐，不僅區分群體，也建立起共同的、集體的身分 (ibid. 2020:15)。在香港的語境上，近年出版的音樂研究《香港製造》 (*Made in Hong Kong: Studies in Popular Music*, 2020) 中，張諾銘提到，音樂的語言是建構身分政治及本土意識的關鍵 (Fung and Chik 2020: 78)。最後，音樂最難做到的正是能夠帶來實際改革的方案，在傳遞訊息以外，成為行動本身。不少學者及評論者一再質疑音樂在政治場域上的限制，指出抗議音樂主要都只是政治意識的載體。即使它揭示了社會上的不公義，或是對當權者作出憤怒的譴責，都無法衝破個人情緒渲洩的層面。就這些作用來說，不少學者批評，音樂與政治行動之間的連結其實不大。

以上的論述大都並非從運動場域中的音樂研究出發，反而，更多的是從流行音樂之中討論其抗爭的可能。1992年，周蕾發表〈殖民者與被殖民者之間：九〇年代香港的後殖民自創〉一文，從羅大佑的作品談及流行音樂與後殖民時代的身分政治問題。後來，也有不少關於香港流行音樂與後殖民政治的論述，論及歌詞中呈現的中港關係，甚至是民族情緒 (Ho 2000; Chow 2009) 或音樂演出所發出的不滿與異議 (Schmidt et al. 2017)。另外，有不少學者聚焦於獨立音樂及其反抗潛力。獨立音樂之中的歌詞往往充滿反建制意涵，以及突出國安法會造成的威脅 (Lau

2021)。姑且不論獨立音樂作品的質素好壞，隨著獨立音樂與流行音樂之間的界線愈見模糊，獨立音樂的角色便愈見重要。在政治審查狀況愈來愈嚴重的音樂市場中提出異聲，甚至透過各種交流及合作帶來另類的音樂景觀，例如地下音樂表演空間的生成（Lau 2021; Wong 2021）。同時，獨立音樂所帶來的異聲不限於音樂本身，也帶來另類展演空間的產生，例如地下音樂場地、公共空間，造就文化空間上的抗爭。

當細閱在社會運動中發表的音樂創作，我們就會發現音樂確實有更多抗爭的功能。譬如，在2014年的太陽花學運裡，國立臺北藝術大學的學生團體向到現場獻唱的滅火器樂團主唱楊大正邀歌而作出〈島嶼天光〉一曲，並在現場錄下學生和群眾的大合唱，完成作品。除了情緒的渲洩、以臺語歌詞流傳本地文化，〈島嶼天光〉更是造就了一場在地的、以創作為名的行動。2020年7月，在泰國開展的泰國學運²中，日本動漫《哈姆太郎》的主題曲更成為了最有力的抗爭指引，成就了多場合唱快閃行動，同時讓學運的意義在線上線下快速流通。在香港的社會運動中，音樂所帶動的空間佔領及連鎖的實際行動，屢見不鮮。2014年，在香港雨傘運動所出現的音樂作品，如〈撐起雨傘〉、〈Do You Hear the People Sing / 試問誰人未發聲〉，同時發揮了為運動定調、重塑想像的功能（Rühlig 2016）。直到今時今日的反修例運動，音樂更成就了多場「和你唱」的示威行動，同時讓民眾聚集商場大合唱，重奪不時被警方防線圍封剝奪的日常空間（Choi 2020）。

即使音樂在歌詞、空間上具有反抗的潛力，但關於音樂的抗爭行動的論述不多；論及音樂人、創作者本身在政治場域中的角色與限制，更是少之又少。撇開創作者以及創作過程的討論，音樂作品似乎無法全面地揭示政治、音樂、行動之間的關係。在我訪談的六位唱作人的故事中，他們的創作與抗爭之間存在著不少矛盾與互相影響。當談及音樂創作與抗爭者、民眾的行動的直接關係，才會發掘更多超越音樂文本的政治功能。音樂的政治作用必須從眾多因素綜合出的「感知經驗」來評估。在流行歌手作為

² 2020年至2022年泰國示威，是一連串反對泰國政府和2014年軍政府領袖兼總理帕拉育·詹歐查的示威活動。

政治人物的研究中，創作者的意圖對於作品的政治性（politicity）甚為關鍵。對齊列而言，我們必須分辨作品是被詮釋為有政治意味，抑或是它本來就是帶著政治意圖的創作成果。在傳統的言說政治以外，他更提出「有意的政治」（intended politics）這概念作為仔細分析音樂人如何置身、投身於各種實質行動裡面（Street 2012: 51）。

三、他們的音樂與反修例運動

在回顧前行的音樂研究及論述基礎上，本文希望透過六位新一代唱作人在反修例運動中的創作及其歷程，重新思考，音樂人在此時此刻的香港介入社會運動的作用與限制，以及他們的作品帶來的政治與美學。這六位唱作人，受訪者R1、受訪者R2、受訪者R3、受訪者R4、受訪者R5、願榮光歸香港Dgx原創團隊，分別都在運動期間創作了相關的作品。

有趣的是，他們的作品不單只是為了回應政局或是抒發政見等，同時也依循主流音樂的傳播方式，嘗試將作品派發至串流平臺，甚至電臺傳媒。以音樂作為抗爭方式之餘，這些唱作人也在建立志業，而且他們的創作與抗爭也介入了音樂市場。在參與社會運動與建立音樂事業之間，在政治與商業的角力之中，他們要面對外界的衝擊，同時要為自己找到合適的身分與位置。他們掙扎，他們朝不保夕，而且曖昧不明。就此，藉由唱作人的生命故事，本文不僅豐富關於音樂與政治的論述，同時補充向來少有的音樂人觀察研究（empirical study）。

在2020年6至9月間，我與六位新唱作人進行深度訪談（in-depth interview）。他們全都簽了受訪同意書，同意接受訪問及被書寫成論文。以下簡述六個受訪對象的背景：

（一）受訪者R1。20XX年X月發表〈R101〉回應反修例運動初期的情景。20XX年X月及X月分別發表〈R102〉及英文作品〈R103〉，後者並以音樂錄像影射香港特首林鄭月娥是邪惡魔鬼。20XX年X月派出第一隻派臺歌〈R104〉，以回應反修例運動當中人們以善為生存之道；其後亦主要在YouTube發佈與反修例相關的作品，包括〈R105〉及〈R106〉。20XX年初，他推出了以自由為題材的〈R107〉。

(二) 受訪者R2。20XX年在YouTube發表第一首作品〈R201〉送給在運動中無家可歸的抗爭者。同年7月，發表的第二首作品〈R202〉談及一場警民衝突中的一對夫婦；同年9月，他發表第三首作品〈R203〉講述一眾義務寫信為在囚抗爭者解悶的「寫信師」。

(三) 受訪者R3。20XX年7月，在運動初期發表了與「逃犯條例修訂」相關的作品〈R301〉（後被他刪去）。同年10月發表了作品〈R302〉，後來國安法實施後被他刪去。之後，他陸續推出了〈R303〉、〈R304〉、〈R305〉和〈R306〉。

(四) 受訪者R4。20XX年正式出道。同年5月推出首作〈R401〉，9月推出第二首作品〈R402〉。20XX年12月推出抗爭歌曲〈R403〉。20XX年離開其附屬音樂廠牌，及後暫停音樂創作。

(五) 受訪者R5。20XX年簽約香港主流音樂廠牌，20XX年正式以個人身分出道，推出〈R501〉歌曲。同年，因涉嫌牽涉反修例運動被控暴動罪，主動向公司提出解約，之後以獨立身分推出探討社會事件的作品〈R502〉、〈R503〉。20XX尾，他推出了新作品〈R504〉，並在20XX年中旬出版個人專輯《R505》。

(六) 願榮光歸香港Dgx原創團隊。2019年8月於社交論壇連登發帖，邀請網民集體創作屬於反修例運動的「軍歌」，並於8月31日寫出被廣為流傳的〈願榮光歸香港〉。後來持續發佈多首與抗爭有關的作品〈不屈進行曲〉、〈這地〉、〈明天〉，及〈Catherine〉。

在香港現時政治環境下，特別是國安法實施後，有關於反修例運動的對話愈來愈艱難，而相關作品也隨時下架。因此，分析唱作人的經驗、每個決定的過程，當中牽涉的意涵、衝擊影響等都變得相當重要（Gillham 2000; Ritchie and Lewis 2003）。香港發生了多次涉及反修例運動大大小小的衝突，例如721元朗襲擊事件、831太子站襲擊事件，或是幾乎成為日常的黃藍紛爭，後來在公開場合進行相關談話都變得危險。因此，這次訪談的地點都在坊間界定的「黃店」進行，由受訪者所選。另外，亦因為考慮到本文的提問內容所涉及的政治敏感度，我將以觀察（observation）及對他們作品的文本分析（textual analysis），同時比對其他相關訪問來輔助，以豐富他們的故事。

本次訪談是以半結構式（semi-structured）進行。在訪談的過程中，除了根據受訪者的政治啓蒙、創作啓蒙、創作過程、掙扎及意義為關鍵字，提出各種開放式的問題，同時也會就他們的作品作深入的提問。透過

劇目分析 (Repertoire Analysis)，不僅能夠識別受訪者的陳述模式，同時揭示了陳述的事件的可能性、限制，及其困境 (Wetherell and Potter 1988: 172)。在他們的敘述之中，我發現有以下四個命題是時常出現：一、音樂作為真誠的表達方式；二、音樂作為對於集體的義務；三、音樂作為次要的抗爭行動；四、同行者。

(一) 音樂作為純粹的表達

其實後來我都有嘗試寫一些與運動無關的作品，不過都寫得不好。可能沒有深感受，始終不關我的事。——受訪者R1

唱作人我手寫我心，一直都是不足為怪的事情。在這幾位新唱作人的說法之中，「自己」、「自己的故事」、「自己的感覺」、「當下的感受」等圍繞著個人情感、經驗的說法是反覆被強調的。正如社會學學者福克思 (Nick Fox 2015: 523) 提到，創作就如一個開放式的流動 (open-ended flow)。與前文回顧的論述有所不同，他們不敢奢望自己的作品為他人帶來甚麼改變，反而是先誠實地表達當下的經歷與感受。這種想法或多或少都跟他們起初接觸音樂的心境有關。

談到做音樂的起點，他們不約而同地提到青蔥時期，例如中學音樂課、作曲班的遭遇，或是參與過的青年中心的創作計劃等。音樂課、音樂老師、社區中心青年導師，這些教育制度內的設置與角色意外地成為了音樂啟蒙，同時讓他們認識了創作的自由寬廣。如何創作音樂？受訪者R1表示，這要追溯到初中的時候。中一音樂課，老師要同學分組創作一首歌，而R1剛好遇到了一位在學打鼓的同學，與他正練習同一首歌。因著這樣的偶然，他們就成了一組。後來，聽畢他們的表演，老師又鼓勵他們到社區中心的band房繼續創作，認識了當中的社工，社工更為他們的樂團改名。

在訪談期間，我發現，學校音樂課、社區中心原來都是他們的共同經歷。與R1的遭遇類似，受訪者R4同樣是因為參與了社區中心的音樂創作計劃，開始走上他的唱作路。R3也特別提到小學的作曲班：「創作其實是我兒時的東西。小時候，就在小學時，音樂班當中有幾堂是教作曲的。然後我就寫了幾句melody，就喜歡上作曲。後來到中一就開始會寫歌詞。就是

這樣，一直創作到大學〔…〕。」他們的創作起點，同樣呼應了當時香港教育對於培育學生藝術素養與創意的改變。在《香港音樂史論——文化政策·音樂教育》一書中，劉靖之（2014: 256）亦提到，20世紀的教育政策鼓勵有天分學生在校內校外都參與培訓計劃，積極地參與聆聽、演奏及創作活動，加強他們對本土文化的認識。

從小培養，對於R3來說，寫歌就是生活的一部分。對於R1來說，創作讓自己成為獨特的人：「那時候做音樂只是覺得很有型。譬如說，班房有那些（老師專用的）咪高峰插〔麥克風〕插頭，而我就會用來插〔接駁〕結他，在小息的時候彈歌。一群群同學圍著我，我覺得有型。」同時，這也說明了做音樂與成長中的自我建立的關係。在經過多首翻唱作品後，他的第一首原創歌是有關香港作為功利城市的〈R102〉。2020年，雖然他還沒有畢業打工，可是作為城市中的在學少年，他已感受到在香港到處追求利潤的生活壓力。工時、樓價、物價，那些數字帶來的生活上的緊張與抑壓，是R1對於身處的城市的理解，也是他想透過〈R102〉想表達的。

在〈R102〉發佈之前，R1於2019年6月16日寫下〈R101〉。當時，他正在準備一場音樂會的演出，同時得知抗爭者梁凌杰身穿黃色雨衣在金鐘太古廣場上方墜下，以死明志。梁凌杰是香港反修例示威中第一個在示威現場身亡的抗爭者。在沉重的心情與籌備多時的表演之間，R1與他的拍檔在後臺以當下的心情寫了〈R101〉。「因為金鐘發生的事，大家其實都在等，希望快快表演完可以到現場。那時那刻，要好好利用那些時間和情緒。」後來，他也因著內心裡所湧現的不同情緒而寫出其他作品。情緒也直接影響了他的音樂風格、鋪排。他提到，「我當時的創作都偏向大聲、搖滾，像吶喊。嘖嘖嘖嘖〔…〕反而其他的（音樂取向）我覺得不是時候」。「利用情緒」、「不是時候」——這些說法意味著他那有感而發的創作的即時性。因此，當情緒受到反修例運動發生的事情而波動，他只能寫相關的作品而無法再寫其他的作品。

同樣地，在R3的經驗裡，他也因陷入社會運動的情緒而無法寫其他作品。「我覺得，好像大家都在寫鼓勵的歌，但我內裡只剩下仇恨」。執著那

仇恨，R3寫下在國安法實施後刪去的〈R301〉。與R1一樣，情緒影響了R3寫曲的方向。然而，他寫出的感覺並不是吶喊，而是一種沒有起伏，一直卡著的感覺。「以前的歌，起伏會比較大〔…〕而現在的歌〔…〕就好像一個慢了下來的心跳。我覺得，而家（筆者按：現在）暫時最可以寫到，或是我最享受的，就是寫兩個chord的歌」。不論是R1抑或是R3，從初學音樂到現在發佈作品，創作都一直是由個人情感出發。後來，頻頻寫出直接回應社會運動作品的R2也說，「我希望能從歌聲中表達自己的感覺，發出聲音」。

對於參與多次唱歌比賽，後來加入了主流唱片公司的R5，以音樂表達自己卻是一件新穎的事情。問及過往作為歌手的創作經歷，“A and R”（Artists and Repertoire）選demo（音樂樣本）是他經常提到的環節。就此，他不時提到身為歌手的被動性。

直到製作〈R501〉，才知道是自己要參與多點。我不是說要批判或是甚麼，而是有時候，作曲人寫了首曲、作詞人寫了詞，然後我就唱。但其實那不是我的故事，那是否代表誰唱都可以呢？我不想成為幫人講故事的人。

後來，因為參與香港理工大學衝突（理大圍城）而被拘捕，他後來主動與公司解約成為獨立唱作歌手。在抗爭這一語境之下，做音樂的時候也開始思考，他究竟想講甚麼：

自從明白創作是要說話的時候，我便開始思考自己有沒有話要講。我在想，其實是有的。我行了這條（音樂）路都那麼些年，與一般人是不同的。一般人返工放工，都不想思考自己是甚麼人。我都打過工，說實話放工那麼累都只是想休息一下。還想甚麼？但每個人都要有一段時間想清楚自己是甚麼人。特別是科技令人愈來愈少時間思考。而做創作，其實有需要做到。

雖說唱作人要透過作品發聲、表達自己是耳熟能詳的說法，但我們也必須抽絲剝繭、深入剖析，他們不停強調的「自己」——特別在這場運動之中，是甚麼模樣？又是如何實踐？透過表達對運動的感受及取態，他們慢慢地建立了一種政治參與（Street et al. 2008: 270）。因此，那個「自己」也是嘗試融入當時集體社會運動中的自己。雖然有學者認為，這一種將政治意識表達、轉化成符號的創作把政治的定義拓寬太多，甚至與政策形成的關係，相去甚遠（Parry et al. 1992: 16）。但在奧雷延森（Olu Jenzen et al. 2019: 2）

所著的研究中也提醒到，唱作人與社會運動建立鮮明的情感紐帶，對歸屬於一個運動是異常重要，不容忽視。綜觀受訪者的說法，他們在集體之中表達自己——這因運動而牽動的情感是基本的抗爭行動。R1提到在班房之中彈吉他、在表演間隙為梁凌杰寫歌；在芸芸勵志作品背後，R3還是想寫充滿仇恨的作品；而R5則因創作而跟其他人區隔開來。「表達自己」，在他們的說法中，都讓他們成為不隨眾的人，但同時又被運動中的集體意識左右。

這種狀況在R4的敘述中更加明顯，甚至影響了他的創作模式，特別在社會運動中。不僅對於作品的純粹要求非常嚴苛，R4甚至抗拒發佈自己在廠牌下的作品。

我要如何確保我的作品，是以一個最純粹的形態出現？這是我那時候的考慮，或者是鑽牛角尖的位置。那個純粹是，它有沒有涉及一些，不相干的事情，包括一些與利益相關的東西。這是我十分關注的。

與R1、R3或是R5稍有不同，R4直接指出，在運動中以歌表達自己與利益之間的衝突。對他而言，運動之中所作的情感表達及市場利益，兩者顯然是對立的。在眾多的創作作品中，R4非常介意專輯《R404》或是為抗爭者打氣的〈R403〉對於市場的計算，更一度認為《R404》不夠純粹，而在發佈的前一日，突然煞停。「例如當中不同的環節，營銷、怎樣包裝、生產日程，種種，都是很實際的事。我尊重，也明白這些項目的功能，但就跟我最初說，要純粹的那個意願，有點出入。有點像將一切賣掉了一樣」。直到一年後，R4才再次推出《R404》。

（二）音樂作為對於集體的義務

這個過程不限於一個作品，而是我和我人生之間的關係。而我每一個決策都是創作。——受訪者R4

這些唱作人專注個人創作，並以自己在抗爭的經驗為素材。在追求書寫個人私密情感的過程中，他們也講求對集體的義務、犧牲，以及把命運共同體放在首位。然而，兩者在他們的創作歷程中經常是互相衝突的。以R3來說，當他一方面把憤怒轉化為作品，如哈德遜（Victoria L. Henderson 2008: 30）所言，即是為公眾指出政權的不公、應當歸咎之處；但另一方

面，他又害怕在作品面世之後會變相為自己帶來了利益，使得創作是一件不純粹的個人行爲，好像吃了「人血饅頭」。R3特別提到，對於宣傳作品的猶疑，「我都有個糾結，就是當我出歌，究竟我應不應該宣傳呢？如果我宣傳得多，別人會不會覺得我是藍絲？」雖然R3的說法有點矯枉過正，但與R4一樣，他們建構了個人名利與抗爭的絕對二元對立。這正表明了個人創作與義務之間的衝突。當他的作品不再是純粹的義務，他便擔心會成爲「藍絲」（親建制派、支持政府、香港警察者），因爲個人與集體之間沒有灰色地帶。

當他們的個人創作與義務之間出現衝突，同時也反映在反修例運動中，所出現的強烈的「共同體」意識是如何介入他們的創作。在這一次反修例運動中，香港人共建且共享著一個很強的意識形態——命運共同體（Ku 2020: 115）。它最早出現在2019年7月1日一次衝擊立法會的行動。當時抗爭者梁繼平佔領立法會議事廳，並脫下口罩發表宣言，提出了「命運共同體」的雛形：有能力佔領的就進來佔領，沒有能力的，就在外面，以「和理非」的方式保護我們。這概念隨之強化運動中各個崗位的連結。後來，梁繼平在一《立場新聞》的訪問中，提到「共同體」是指「能夠想像他人痛苦，並甘願彼此分擔」的群體。他認爲，唯有當我們能夠將他人的痛苦，視之爲自己的痛苦；將他人所作的犧牲，視之爲是爲自己而作的犧牲，並且將每一場抗爭都看作是對前人付出的肯定和追認，真正的共同體才能夠成立，「所以香港人集體身分是活於我們心裡面，以及我們每次抗爭，每次的實踐當中」（何桂藍2019/10/18）。

在梁繼平的宣言之後，反修例運動的文宣內容都遵循著共同體的方向流傳。據學者陳清僑（Chan 2020: 115）的觀察，在這樣的氛圍中，人們已經做好準備隨時爲共同體而犧牲。對於集體的歸屬感，這些唱作人將他人的經歷視之爲自己的。他們無法如同聽眾以一貫的方式理解他人。思及那些與運動、抗爭相關的作品，並與群衆建立交易關係，R3和R4都不免猶豫。抗爭的情感及題材，不僅讓他們在創作及製作中抗拒任何經濟邏輯（economic logic），更

促使他們的音樂創作必然是義務的，一如其他街頭上的政治行動。

這些掙扎，更能體現要延續共同體的連結，繼續發出各式各樣在個人與集體之間的異聲與衝突是必須的，因而能夠避免有聲音獨大成為了代表，甚至是「大臺」³（彭麗君2018）。就此，R4更仔細分享了他在唱作人與抗爭者兩個身分之間的掙扎。原本應該和樂壇新人一樣，走著一貫入行的路途——加入歌手旗下的音樂廠牌、作品派臺、上叱 樂壇流行榜頒獎典禮。後來，卻選擇離開公司，思考內心各個身分之間的角力：

我自己覺得，創作與抗爭有一種連結，但底蘊〔筆者按：連結中的底細〕有好多磨擦碰撞。可是，我相信那些磨擦碰撞，會令到那連結再緊密一點。即是，為甚麼我會好想那作品保持純粹，不想它涉及太多交易，主要是我覺得，在這個世代裡，作品是排在後面的，而創作人是比較前。譬如rap這種文化，注重那個人夠不夠真、懷著甚麼態度多於那個作品的好壞。它注重行動與個人是不是可以契合。

在R4的回應裡，他把創作視為行動且能夠揭示人的品德。他坦言，比起作品，他更關注人的素質。在創作的過程之中，他做甚麼行動，就意味著他是怎樣的創作人。反之亦然。在R4及R3的敘述中，做音樂在這一運動的重點已不是它能否帶來好的作品，而是能否證明你是一位好的抗爭者。「我一直覺得創作人這個身分不太屬於自己。我只不過是在逛街途中，想到一些旋律。我沒有把創作人這個身份放得太重」，受訪者R3如是說。

另外，R5的想法與前兩位唱作人稍有不同。他對於發佈作品毫不猶豫，將音樂創作視為一種抗爭方法，R5不單著重於情感上的表達，更多是發聲的機會與權利。R5是從某主流唱片公司的網路選秀大賽出道，隔幾年後，才以個人身分出道，期間的曝光率不高，他需要靠一些網絡工作來維持生計。然而，被捕卻為他帶來接二連三的受訪、廣告機會，也因此有更多人關注他。對此，他並沒有如受訪者R3或是R4般抗拒，反而將其形容為從其他人手中接過咪高峰〔麥克風〕，或是自己應有的發聲權利：「我其實只是，把握機會，多做點好事。我只想多講我覺得對的事情。〔…〕就好像，有誰把咪高峰傳給了我，我就會講。趁現在還可以〔…〕。」R5沒

3 社會運動中的主腦組織，香港人俗稱「大臺」。

有直接以經濟的邏輯來理解發佈作品，相比R4或R3所提到的「宣傳」或是其他製作、生產的概念，R5視之為發聲的權利，或是隨機而來的發聲機會，藉此說出更多他認為對的事情。

比R5更為清晰地，R2坦言在創作過程中有市場考量，而市場的重要在於，它可以使作品接觸到更多聽眾群。做創作的過程中，R2認為，最艱難的是將他的作品上架、派臺，因為主流平臺已隨著政治形勢而愈來愈多限制，而非他不願意上：「我們並沒有大型唱片公司的資源及脈絡，亦沒有很多這方面的經驗。怎樣派臺、怎樣上架，我們都只是邊學邊做。加上要登上各大主流平臺，現在已經有更多的限制，所以要做好歌曲的宣傳的確不是一件容易的事。」後來，R2亦補充，他收過不少DJ的回覆表示，很欣賞、也很支持他們所做的，只是實在無辦法在大氣電波中播放。

在「命運共同體」的宏大語境底下，這些唱作人一方面受到集體的連結所感動，同時也受到集體的限制，以致他們難以一貫獨立的方式處理個人作品。他們為作品所做的每一個抉擇都成了對於集體抗爭的義務。另一方面，即使他們想將作品廣泛流傳，城市中的自我審查、白色恐怖都成為了制肘。無論如何，在這樣的情形裡，發佈抗議作品不再只是他們個人的事。同時，他們的故事也展現了社會運動的各種意識形態，是如何介入音樂、重新理解音樂的角色，同時也與市場有所衝突。

（三）做音樂作為次要的抗爭行動

我是一個不太稱職的抗爭者。要我打我又不夠打，遊行行到中
途，警方一出來我又要逃跑，而國際線我也做不到。但我依然好
想可以抗爭。

——受訪者R3

他們平時視音樂為日常或志業，沒想到當運動中的警民衝突升級，運動卻出乎預料地貶低了音樂的重要性與價值。他們都異口同聲以不同的說法指出，因為自覺在抗爭場域上做得不夠或無法做好，音樂作為抗爭行動與方式，只能是次要選擇。這種想法也正呼應了反修例運動中的策略轉變。在這一場反修例運動中，警暴愈演愈烈、衝突愈來愈多，而過往以「和理非」（和平、理性、非暴力）主導的香港社會運動，也轉向為以勇

武為主要手段（Ku 2020: 112）。因此，對這一群新唱作人而言，他們以前線的標準審視自己的作為，才發現自己往往無法達到理想中的抗爭者標準。於是，音樂創作作為非物質、非勇武的手段就變成了他們的後備方案。

在他們的訪問中，類似「因為做不到甚麼，就寫歌」的論述反覆出現。以音樂創作參與，很多時候是因為他們的無力感或深切的內疚。正如羅森塔爾及費拉克斯（Rob Rosenthal and Richard Flacks 2012: 200）所寫到，「當政治上的實質條件介入了在音樂中的活躍參與，我們會因此而被鼓勵，甚至是反映到政治上的各種矛盾」。這呼應了齊列的「有意的政治」（intended politics）。很明顯，這些創作者視創作為政治行動，當中所夾雜的情感，往往是不少論述所忽略的。

這種情況在R1的經驗裡尤其明顯。R1在某一年暑假遠赴美國當交流生，也一直關注香港新聞，得知運動中發生的種種事故。無法親臨現場、參與與貢獻，只能旁觀，R1因此承受極巨大的無力感。然而，寫歌至少緩和他那股無力感，因此有了〈R105〉：

〈R105〉的出現，是因為當時一直看著新聞直播（元朗襲擊事件），甚麼都無法做到。而美國與香港有12小時的時差，一起床就是新的衝擊。所以我把當下的感受寫了出來，但整個製作是後來才完整做出來的。

除了音樂作品，他也在美國辦了兩個相關的展覽——找來一些卡板、貼滿運動的文宣。不單是音樂，他希望以任何方式介入運動裡，「我覺得自己貢獻不夠多。其實做完那些東西，大家知道了又如何，宣傳了又如何，對運動實質上影響不大。無力感十分重」。在受訪者R4創作〈R403〉的過程中，他也有相類似的無力感。

本來這首歌是關於個人比較多〔…〕而在2018年的時候，他（筆者註：R4的廠牌老闆）就說很喜歡這首歌，甚至提過會不會推出，由他唱。再去到2019年，我們聚在一起，在想究竟有甚麼可以做，然後就想到會不會出一個廣東話版本，用這一首歌，廣東話歌詞，來回應這個社會的東西。那個部分對我來說，是很重要的。那時候我很失落。作為一個抗爭者，好像甚麼都做不到。而這首歌對我來說是一個抒解。就好像，希望有人看到這片段，或是聽到這首歌，他們會被安撫，不是孤單地做抗爭。

他們的經歷提醒了我，當我們在問音樂如何改變與介入一場抗爭的時候，也必須關注：經常轉換形勢的抗爭又是如何翻轉了我們對於抗議音樂的定義？兩者之間是如何互動？

比起R1的敘述，R4明確地指出，他是以一個抗爭者的想法衡量當時的作為。他同樣地也提到自己「好像甚麼做不到」。即使人在現場，或是曾經親身參與運動的衝突，R4還是感到失落，如同R1總是覺得自己做得不夠多，充滿內疚。因此，R4將不少運動背景元素轉化成個人作品〈R403〉，不僅是為抗爭者打氣、作出陪伴，讓他感覺到自己在運動之中作出貢獻，獲得一點抒解。音樂創作以一種彌補的形式衍生，用以彌補自身在抗爭場域中的不足。

抗爭者的身分在R3的經驗中亦十分鮮明。不過，他更指出，對於身分選擇的背後原因：肉身好像比較有效。當時，他們對於自己的要求或定義取決於是否一個稱職的抗爭者，而所謂「稱職的抗爭者」是指在暴力持續升級的運動中是否有「肉身」的、有血有肉的參與。音樂創作除了提供微小力量的行動，同時也被視為只是肉身以外、芸芸次要的行動之一，並不特別重要。他們只是剛好懂得以音樂來出一份力。然而，他們在其中發掘其他參與的可能性。正如R1同時辦了其他的展覽，而R3也開始思考，他究竟有沒有其他技能：「那段時間，我反而會思考，我可不可以有其他才能？我覺得很無奈。當你只有這個才能（音樂），但你發現，沒有辦法為這個社會做得更多，而我又無法在善用的才能之外，發掘其他才能，那麼我可以怎樣回應這個社會？」後來，他轉而去當議員助理。

在這幾位受訪的唱作人之中，R3所面對的挫敗、無力感似乎是最沉重的，而這很大程度源於他家人被捕的事：

我家人被捕。那時候我實在不知道。我正在準備和一些朋友打邊爐（吃火鍋），我小學同學傳了一段Instagram立場新聞的片段給我。那麼我就立刻坐的士回去。那時候我以為我弟弟是不負責任的，但他又幫忙找律師。

談及他弟弟的貢獻，他再次提到音樂的失敗與無用，促使兩者形成了一種行動上的比較：找律師這些實質介入被捕、法律程序的行動，比音樂

有用。「如果你問我，音樂有沒有用，我覺得沒有。我家人被捕之後，會因為我的作品而減少恐懼嗎？他並沒有因為〈願榮光歸香港〉而再夠膽上街。」音樂對R3而言，不單無法為他家人作情感上的疏解，就連在運動中一直被流傳為「香港國歌」的〈願〉也絲毫無作用。在R3的說法之中，寫一首歌變得不切實際。

雖然如此，R1與R5依然繼續寫歌。不管意義如何，他們都覺得多做一點無壞，總比撒手不做好。R1表示，「有時我都會想，究竟聽眾只是覺得好聽還是真的會思考？他們明不明白？但我女朋友經常鼓勵我，不怕做多，只怕做少」。R5也同樣受到他女朋友鼓勵，並認為至少要利用自己創作的權利：「我不敢把它想得太大。我女朋友常說，錢要花了才是你的。創作如是。因此，在創作過程中，我只是在運用我的權利」。

不約而同地，他們都不敢把音樂的作用想得太大或是太重要。一來音樂的確無法疏解，他們對於以肉身參與的前線、勇武抗爭者的內疚；二來他們以抗爭策略的方式審視音樂，反倒把音樂視為微不足道、非常弱小的行動之一。他們也無法得知音樂如何讓運動流傳。然而，相較於R3的無奈，R1與R5至少有以音樂作為抗爭的自覺。他們不問結果地創作音樂，或多或少，都與以往在唱片公司所學的不同。R5提到，過往唱片公司會為你設計、思考何謂成功，而在運動期間寫的作品讓他意識到，即使不懂得、不擅長，也可以照樣做。在從主流歌手轉為獨立歌手的過程中，R5做不計回報、不知效用的抗議音樂，恰恰也變成了對抗成功、功利主義的方法。

另外，R1應是這幾位唱作人當中比較積極，而且其創作取得成效的一位。在美國交流的迎新日，R1選擇演唱英文抗爭作品〈R103〉之後，再向聽眾解釋香港目前發生的事情，贏得當場熱烈的掌聲，也因此受到不少美國同學歡迎。「那隻歌提出了很多疑問，之後跟那邊的外國同學組了一隊band，再夾〔創作〕這首作品，令它多了一些結構，再傳到挪威那位朋友手中再完成。」因與外國同學組了樂隊，R1表示，自己每天傳教式般宣傳香港的反修例運動。在激烈及高度政治化的抗爭場域之外，外國的聽眾比較有空間能夠接受那些作

品。在禮堂完整聽完R1的演唱之餘，他們也可以專注在他的對於反修例運動的背景、狀況的分享。當然，R1也不太知道可做到幾多。

以抗爭策略的形式來理解音樂創作，他們紛紛不滿足於音樂本身的情感作用。他們不自覺地要求創作的介入可以獲得即時的回應，或是誘發即時的改變——這幾乎是不可能的。因此，他們只能將音樂創作看成一種次要的，可被其他才能、方式所替代的行動。與其和不少學者一樣對他們提問抗議音樂的定義，不如思考他們的經驗蘊含的一個非常關鍵的問題：抗議音樂的定義在抗爭中如何改變？譬如，我們甚麼時候要求它帶來即時的改變，甚麼時候安於情感的表達？而在甚麼時候，如R3那樣，又會覺得它毫無用處？

（四）同行者

問及他們做抗議音樂的開端，我發現，身邊的朋友、志同道合的人以及同路人都是他們經常提起的。這聽起來沒甚麼特別，畢竟音樂人十之八九都需要志同道合的人。然而，在這場有強烈共同體意識的運動中，結群意識能夠讓他們即使因審查而無法進入主流市場，也有人一起開闢新路。

在齊列的研究裡，人際連帶是其中一個讓音樂操演其意涵的關鍵命題。在這六位新一代唱作人的故事中，遇上志同道合的人往往是他們開始音樂創作，或是開始為反修例運動創作的的原因。目前，有關DIY唱作的論述多聚焦於一人樂隊（one-man band），或是自發的創業者（entrepreneurial self-hood）（Chapman 2013; Lin 2019），而這六位唱作人卻強調在創作過程中遇到好同伴的重要性。在R4與R1的音樂歷程中，他們都是因為認識了志同道合的朋友，才開始做音樂。

在他們的敘述中，談及那些一起玩音樂到捱義氣、以成本價幫忙做歌的朋友，這也讓我意識到，其實人脈才是最好的資本。特別是，他們後續的創作作品因與反修例運動有關並涉及敏感政治題材，風險愈來愈高；故此，創作團隊之間需要更多的信任，而且也不是每人都能夠冒著流失主流市場、內地市場的風險，參與創作。在高度政治化的香港，創作者要做與

主流論述抗衡的作品，需要很大的決心與勇氣，而同行者的存在讓他們不用單打獨鬥，安心創作。

不僅如此，除了成群原本所具有的同在意義外，六位創作人那些與反修例運動相關的作品，都需要靠大量的友情關係來完成彼此間的義務。那不是一起生產製作的作品，也不是一起因音樂交流所帶來的樂趣的作品，而是一起聯群結黨為彼此共同關注的議題所創作的。在訪問中，R1具體提到〈R102〉的創作過程：「其實就是我跟他說，不如寫首歌，然後就快快在後臺寫一段melody，用手機一邊唱一邊錄，錄好就給他聽。」在這樣的氛圍下，R1在後臺與作詞人一起寫了〈R102〉，看似在為彼此打發時間，但實際上是有著相同的政治取向和態度及責任感，也在疏解共通的情感。「其實我很信任他，也沒有預先說明要怎樣寫，我又不是在做專輯」，因此R1與團隊合作的考量也不同。後來，R1在做〈R104〉時也沒有預想要繼續做抗議歌曲，只是他的吉他手剛好問他有沒有新的創作。於是，他便以想好玩的心態，配合吉他手的日本搖滾風格作了一首樣版。後來，它落到新相識的詞人手中，最終就成了講述一些無法上前線的抗爭者的作品，鼓勵大家在自己崗位上做好，「其實，這些作品，我覺得是大家以我的名義來表達大家的想法」。

另一方面，R2更是在社會運動中遇見了他的音樂企劃團隊。最初，R2先是在一些音樂比賽中認識一位音樂人，後來也有持續的合作。據他表示，在雨傘革命的時候，那位音樂人H（化名）認識了他們現在常用的作詞人P（化名）。在彼此互相介紹之下，三人就決定一起實行音樂企劃，「本來我就不太熟悉P。H似乎在佔中的時候就結識到P，之後又有一起工作的機會，又一起在現場上避難，就很容易熟絡。而我和H，就因為我參加了一些歌唱比賽，他又是評判，後來就有一起錄些東西，錄下demo」。他提到的一些共同經歷的場景，也與R1所提及的類似。因為一起避難，H與P更容易走在一起。至於阿熙和R2，他也提到類似的經歷：「到2019年，因為H一直都知道我〔…〕知我在運動中參與過幾多。大家談著談著，就問會不會一起玩，不如做一些為香港人做的歌」，就是如此，他們分別

在不同時刻知道大家是同路人便聚在一起，做了有關抗爭的音樂企劃。

不論是R2還是R1，他們都是為了與同伴一起做點事。就此，R2表示：

香港人肩並肩渡過了難過的2019年，適時遇上理念相同的同路人，即音樂監制H和填詞人P。從情緒低落，為無能為力而感到難過之同時，我們仨希望能透過音樂創作，把經歷、故事紀錄下來，第一首作品〈R201〉就是這樣誕生。

〈R201〉寫的是「無家可歸」的香港人，同時也回應了一位位明明在學卻因為抗爭而失去了正常青春時光的抗爭者經歷。相較於R1、R4或是R3，R2的作品都建基於運動中的具體事件或是人物，比較直接。基本上，創作有關於抗爭的作品已經愈見艱難，而要在始終靠商業運作的音樂工業中，找到同行者更是困難。在R2的回答中，他提到「適時」及「理念相同」。適逢艱難的2019年，遇上志同道合、有共同經歷，甚至是一起共患難的人，這些人變成了他們異常重要的人脈。R2預計日後要繼續創作是相當困難的。不過，對他而言，他們做這些作品的原因，是想為手足寫歌，而這勝過一切難事。而且，他們通常是理念先行，本著為香港創作的使命感，總是很願意「拍膊頭」（賣人情），不計利潤、互相幫忙。

R1及R5也有類似的經歷。他們的團隊都是靠著同一份使命感，以成本價為他們編曲、拍MV等，而願榮光歸香港Dgx原創團隊更是因此從網上平臺開始成團。Dgx的發起人T與另外兩位成員，他們早已認識並於2018年組成樂團做音樂。之後，T寫成〈願榮光歸香港〉的曲，在連登上載帖文，題為〈作左首軍歌幫大家回血「願榮光歸香港」招virtual合唱〉，呼籲集思廣益、改善歌詞。這誘發了一連串的發展，包括混音師加入，以及後來廿多個連登巴絲⁴響應呼籲，一起到錄音室錄音。在歌曲製作的過程中，核心成員與連登巴絲多是素未謀面，僅靠著共同經歷、理念，一同進行這個更大、更廣兼具義務的集體創作。同樣地，他們的相遇都是適時的，而且理念相同。

他們的說法、故事，也契合周耀輝在評論中引用森尼特（Richard Sennett 2012）所指出「社群」的三個面向，即鬥志、信念、合作。⁵這六

⁴ 香港網絡社交論壇連登上的男會員及女會員分別稱為巴打、絲打，合稱巴絲。

⁵ 見本專題中周耀輝的文章。

位唱作人及其創作夥伴的關係的面向，大同小異。不論是線下的社區中心，抑或是線上的社交論壇連登，這些空間顯然成爲了他們展開音樂歷程的關鍵。即便是DIY唱作音樂的發展常態，坊間的論述都少有談論到製作的起點，多數聚焦在建立群體、獲得空間的過程。在既有的論述之中，DIY（do-it-yourself）——自己動手做，是不時被集中討論的精神，強調唱作人自己一手一腳，完成作品。同時，DIY也作爲一種抗衡主流音樂市場的方式，造就新的生活形態，甚至是政治與經濟形態（Mōri 2009: 485）。然而，在這裡，除了自己動手做，其實更多是一起動手做。正如莎拉貝克（Sarah Baker 2015: 79）提出，是DIT（doing-it-together）。

對於這幾個唱作人來說，遇到同伴，除了彼此擁有相同的信念和價值觀，同時他們也有類似的音樂經驗。這絕對能爲他們的創作路帶來重大的信心和力量。正如R3回顧他做音樂的初心：「在大學的時候，覺得沒有甚麼人能夠明白我，而我又好想有人明白我。就好像大學才到青春期那樣。那些人常說，作那些歌，是爲了讓大家有共鳴，但我是相反的。我寫一首歌，是在等一個人舉手說，原來我跟你一樣，那麼我就找到我的朋友。」由此可見，人脈一方面讓他們更能夠創作這些充斥異聲的抗議作品；另一方面，音樂也成爲了讓他們在運動中容易結群的橋樑。

四、國安法之下的抗議音樂與抗議音樂研究

在這篇論文的題目底下，國安法似乎成了必須且迫切需要討論的部分。然而，這一條法例的存在，也讓作爲學術研究者、訪問者的我，深深感受到它所帶來的限制與恐懼。

在訪談的幾位唱作人中，R4是被捕人士。在我們見面的時候，對方也正在與律師通電話，斷斷續續商談案件的事情。在訪談期間，他有時候要走出外面接電話，再回來。儘管訪談過程尚且順暢，氣氛初期也有點凝重。於是，我面對他更是肩負了保護受訪者的責任。結果，有很多問題都藏在心裡，自我審查了，不敢問。我在撰寫這篇論文時也異常小心——不會用了甚麼字眼，讓他們的作品，突然變成了觸犯法例的證物。雖然R4

表示，他的作品並沒有寫甚麼煽動的事或訊息，但對我來說，恐懼仍在。

後來，在訪問R3的時候，我們都分享了對這種恐懼的看法。他特別提到，他已刪去的作品〈R302〉是目前最重要的作品，因為它經歷了這時代的轉變：

R302。談到這首歌，我覺得很體驗到這個時代。我從來沒有想像過我懼怕自己寫的一首歌。那時候〔…〕我又是，想找共鳴，找人給我共鳴。過了一段時間，又傳起網絡廿三條會實施，然後我都繼續在網上登了一兩天，最後還是敵不過。我還是刪去了。到國安法來到的時候，我連宣傳圖片都刪掉了。我突然覺得，自己真的在大時代裡面。我沒有想。可能創作者要勇敢但我沒有這樣做，但我不會怪責自己。事情來得太快而我沒有時間去承認。

按照朱耀偉（Chu 2017: 184）的敘述，自千禧年代開始，廣東歌在華語流行音樂文化的地位就已被普通話歌所取代。那時候，香港流行音樂市場慢慢萎縮，而中國內地市場卻日益強大；前者開始依賴後者流入的龐大資金，靠紅色資本生存。也因此，香港音樂創作日漸受到內地市場的政治經濟環境影響。除了少了香港流行歌原有的混雜性（hybridity），同時也多了政治審查的介入，難以發出各種異聲。若要在香港背景下討論音樂與政治，我們已無法不包括中國因素。國安法帶來不明文的限制——何謂分裂國家罪、顛覆國家政權罪，一直含糊不清。這些唱作人背後的資本以及年紀大小，甚或是作品的內容與風格等等各方面的特色，也讓他們面對著不同的恐懼。

在這一法例底下，不論是寫與抗爭相關的作品與否，這些年輕唱作人的身分與作品已潛藏著許多的不安與風險。他們曾經寫過的作品確確實實地成爲了他們個人檔案的一部分，這都可以在毫無預警之下成爲犯法的證據。正如張世倫（2011）所說，民謠歌手的背後有著「良心姿態」，而搖滾歌手有著一種「叛逆身影」。然而，我好奇的是，這些唱作人背後的抗爭身分、道德資本，究竟有多強烈並在日後帶給他們甚麼影響？對此，R1早就有心理準備，又或是他已重新理解在香港作爲唱作人是甚麼一回事：「我哥哥都會擔心〔…〕但我覺得，我不是甚麼高貴的人，又不是甚麼特別重要的人，我只是剛畢業，沒有東西可以輸。」

五、結語

再重讀這篇論文的已事隔一年有多，我無法不想起這些年輕唱作人，如R2、R3及願榮光歸香港Dgx原創團隊，他們已沒有再發佈任何創作。當中R4更表明不會再玩音樂，而是選擇到書店兼職，學西洋拳打發時間。我很想知道，他們還剩下多少的空間來延伸他們的音樂志業？同時，他們會以甚麼策略來在國安法的箝制下遊走？

在他們的敘述中，我們可發現，在高度政治化的香港裡，他們是如何重新經驗與審視自己的音樂創作。在此，我不厭其煩重提他們經常提及的四個方向：（一）音樂作為真誠的表達方式；（二）音樂作為對於集體的義務；（三）做音樂是次要的抗爭行動；（四）同行者。關於第一點，不管是否在社會運動之中，唱作人的獨特與個性以及他們的自由都是創作的關鍵。然而，在反修例運動之中，他們對於是不是忠於自己的要求，特別嚴謹。這主要是因為他們的情感都被運動左右，甚至無法寫其他題材的作品。他們在集體之中特別著重情感，以至於創作的原真性不能被利益與市場介入，即使有所關連最終都必須指向對於集體的貢獻。

從這一點連結到第二點，這裡也凸顯了他們的掙扎。除了對外的以及對自己內心的取向，他們的真誠正是對集體的義務。集體意識、命運共同體的意識形態，明顯地介入他們的創作經驗，以致他們無法單純視創作為個人的。犧牲、奉獻或是不可求回報的想法，重新調整他們對創作的理解。同時，這又連結到第三點，音樂創作再也不只是創作，而是其中一項，藉以彌補無法上前線的內疚感，一個次選的抗爭方式。在以勇武為抗爭者的指標、「和理非」成為後援的背景之下，音樂創作的重要性與價值十分微小，也可被其他有效行動所取替。最後，在發表異聲的時候，同行者變成難能可貴的資本。

延伸上述論及的四個方向，從第一至三點而言，高度政治化的局勢、運動中強烈鮮明的意識形態確實能夠激發創作，但同時也限制了創作。在張世倫（2011: 19）的研究中，他作出提問：「一種更激進的問題意識，不

該是從歌手本位的立場探索商業體制與抗議信念的多重矛盾與糾結」，而是應該翻轉順序，允許我們用更後設的方式去檢視，究竟是什麼樣的音樂產業與社會網絡，制約了我輩對音樂政治的制式想像？然而，我更想問：究竟是甚麼樣程度與階段的社會運動，反而制約了他們對音樂政治的制式想像？同時，在國安法的箝制下，香港抗議音樂光譜又會如何改變？假如以往不少學者認為，抗議音樂必然要與實質的政治行動有關，那麼創作及其發佈所帶來的風險會不會增加作品的政治性？

另外，如果可以，我也想要發展線性研究追隨他們的音樂軌跡，作為理解政治形態與抗議音樂創作之間的關係。這些未來都能夠作為有關華語地區或涉及中國因素地區的抗議音樂研究基礎。除了音樂如何介入政治或政治如何介入音樂，兩者之間的互動更是我們應該持續討論、翻新，以擴闊音樂的政治性及發掘更多抗議音樂的可能性。畢竟，本文所聚焦的是反送中運動未被消音的階段。而在我的觀察中，國安法實施之後的集結行動無法開展，音樂的崗位突然變得重要。不僅可以連結分散的群眾，也連結在困囚在以聽電臺為娛樂的抗爭者。因此，若未來的情況允許，我們可持續發掘，流行音樂在不同的社會運動階段的角色與功能，以及其情感政治的轉變。

最後，我想衷心感謝六位唱作人的信任。在動盪不安的時期，依然免於恐懼地為我、讀者、創作者乃至於公眾，翻開他們的經歷與思考。願我們可以繼續一切安好。即使前景不明，仍然一往無前。

引用書目

一、中文書目

王續添 (Wang, Xu-tian)。2009。〈音樂與政治：音樂中的民族主義——以抗戰歌曲為中心的考察〉“Yinyue yu zhengzhi: yinyue zhong de minzu zhuyi—yi kangzhan gequ wei zhongxin de kaocha” [Music and Politics: Nationalism in Music: A Research on Protest Songs]，《抗日戰爭研究》*Kangri zhanzheng yanjiu* [Research on Anti-Japanese War] 2009: 2。

何桂藍 (Ho, Kwai Nam)。2019/10/18。〈立場人語：【專訪】屬於每一

人的共同體 梁繼平：真正連結香港人的，是痛苦）“Lichang ren yu: zhuanfang shuyu meiyiren de gongtongti liang jiping: zhenzheng lianjie xianggangren de shi tongku” [Voice of Stand News: (Feature) A Community of Destiny for Everyone Leung Kai Ping: Pain is the Real Thing that Connecting Hong Kong People]，《立場新聞》*Lichang Xinwen* [*Stand News*]。

張世倫 (Chang, Shih-Lun)。2011。〈怎樣「反叛」，如何「抗議」？試論「搖滾樂改變世界」的政治想像〉“Zenyang ‘fanpan’, ruhe ‘kangyi’? shilun ‘yaogun yue gaibian shijie’ de zhengzhi xiangxiang” [The Political Imagination of “Can Rock & Roll Change the World?”]，《臺灣社會研究季刊》*Taiwan shehui yanjiu jikan* [*Taiwan: A Radical Quarterly in Social Studies*] 81: 443-461。

彭麗君 (Pang, Lai-kwan)。2018。《民現：在後佔領時代思考城市民主》*Min xian: zai houzhanchang shidai sikao chengshi minzhu* [*Appearing Demos: Hong Kong during and after Umbrella Movement*]，香港 (Hong Kong)：手民出版社 (Typesetter)。

劉靖之 (Liu, Jing-Zhi)。2014。《香港音樂史論：文化政策·音樂教育》*Xianggang yinyue shilun: wenhua zhengce yinyue jiaoyu* [*Historical Works of Hong Kong Music: Cultural Policy, and Music Education*]，香港 (Hong Kong)：商務 (Commercial Press)。

二、外文書目

Adorno, Theodor W. 1941. “On Popular Music,” *Philosophy and Social Science* 9: 17.

Baker, Sarah ed. 2015. *Preserving Popular Music Heritage: Do-It-Yourself, Do-It-Together*. London: Routledge.

Balliger, Robin. 1995. “Sounds of Resistance,” in *Sounding off: Music as Subversion/Resistance/Revolution*, edited by Ron Sakolsky and Fred Wei-Han Ho, pp. 13-26. New York: Autonomedia.

Bennett, Andy. 2011. *Cultures of Popular Music*. Oxford: McGraw-Hill Education.

Chan, Stephen CK. 2020. “A Hong Kong Critique of Identity: Belonging and Becoming in The Aberrant Post-Colony,” *Situations* 13(2): 169-197.

Chapman, Dale. 2013. “The ‘One-Man Band’ and Entrepreneurial Selfhood in Neoliberal Culture,” *Popular Music* 32(3): 451-470.

Choi, Susanne YP. 2020. “When Protests and Daily Life Converges: The Space and People of Hong Kong’s Anti-Extradition Movement,” *Critical Anthropology* 40(2): 277-282.

- Chow, Yiu-Fai. 2009. "Me and the Dragon: a Lyrical Engagement with the Politics of Chineseness," *Inter-Asia Cultural Studies* 10(4): 544-564.
- Chu, Yiu-Wai. 2017. *Hong Kong Cantopop: A Concise History*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Denisoff, R. Serge. 1966. "Songs of persuasion: A Sociological Analysis of Urban Propaganda Songs," *The Journal of American Folklore* 79(314): 581-589.
- Eyerman, Ron and Andrew Jamison. 1998. *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fox, Nick. 2015. "Creativity, Anti-Humanism And The 'New Sociology Of Art'," *Journal of Sociology* 51(3): 522-536.
- Frith, Simon. 1981. *Sound Effects: Youth, Leisure, and The Politics of Rock'n'roll*. New York: Pantheon.
- . 1988. *Music for Pleasure: Essays in The Sociology of Pop*. London: Routledge.
- . 1998. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Fung, Anthony, and Alice Chik, ed. 2020. *Made in Hong Kong: Studies in Popular Music*. London: Routledge.
- Garratt, James. 2019. *Music and politics: A critical introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Garofalo, Reebee. 2011. "Not Your Parents' Marching Bands: The History of HONK!, Pedagogy and Music Education," *International Journal of Community Music* 4(3): 221-236.
- Gillham, Bill. 2000. *Case Study Research Methods*. Continuum, London: Bloomsbury Publishing.
- Grossberg, Lawrence. 1997. *Dancing in Spite of Myself*. Durham, NC: Duke University Press.
- Guerra, Paula. 2020. "The Song is Still a 'Weapon': The Portuguese Identity in Times of Crises," *YOUNG* 28(1): 14-31.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture*. London: Routledge.
- Henderson, Victoria L. 2008. "Is There Hope for Anger? The Politics of Spatializing And (Re) Producing an Emotion," *Emotion, Space and Society* 1(1): 28-37.
- Ho, Wai Chung. 2000. "The Political Meaning of Hong Kong Popular Music: A Review

of Sociopolitical Relations between Hong Kong and the People's Republic of China since the 1980s," *Popular Music* 19(3): 341-353.

Hong Kong Democracy Council (HKDC). 2022. "Hong Kong Reaches a Grim Milestone: 1,000 Political Prisoners." Retrieved from: <https://hkdc.us/political-prisoners-research-report/> on May 27, 2022.

Jaffee, Larry. 1987. "The Politics of Rock," *Popular Music & Society* 11(4): 19-30.

Jenzen, Olu, Itir Erhart, Hande Eslen-Ziya, Derya Güçdemir, Umut Korkut and Aidan McGarry. 2019. "10 Music Videos as Protest Communication: The Gezi Park Protest on YouTube," in *The Aesthetics of Global Protest*, edited by Aidan McGarry, pp. 221-232. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Ku, Agnes. S. 2020. "New Forms of Youth Activism-Hong Kong's Anti-Extradition Bill Movement in The Local-National-Global Nexus," *Space and Polity* 24(1): 111-117.

Lau, Stella. 2021. "The Transformation of Indie Music in Hong Kong," in *Fractured Scenes: Underground Music-Making in Hong Kong and East Asia*, edited by Damien Charrieras and François Mouillot, pp. 161-172. Singapore: Palgrave Macmillan.

Lin, Jian. 2019. "Be Creative for the State: Creative Workers in Chinese State-owned Cultural Enterprises," *International Journal of Cultural Studies* 22(1): 53-69.

McDonald, James R. 1988. "Censoring Rock lyrics: A Historical Analysis of the Debate," *Youth & Society* 19(3): 294-313.

Mōri, Yoshitaka. 2009. "J-pop: from the Ideology of Creativity to DIY Music Culture," *Inter-Asia Cultural Studies* 10(4): 474-488.

Parry, Geraint, George Moyser, and Neil Day. 1992. *Political Participation and Democracy in Britain*. Cambridge: Cambridge University Press.

Peddie, Ian. 2017. *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*. London: Routledge.

Ritchie, Jane and Lewis, Jane. 2003. *Qualitative Research Practice: A Guide for Social Science Students and Researchers*. LA: Sage Publications.

Rosenthal, Rob, and Flacks, Richard. 2012. *Playing for Change Music and Musicians in the Service of Social Movements*. New York: Routledge.

Rowe, David. 1995. *Popular Cultures: Rock Music, Sport and The Politics of Pleasure*. London: SAGE.

Rühlig, Tim. 2016. "Do You Hear the People Sing" "Lift Your Umbrella"?: Understanding

- Hong Kong's Pro-Democratic Umbrella Movement through YouTube Music Videos," *China Perspectives* 4: 59-68.
- Sánchez García, José. 2018. "Cairo Nights: The Political Economy of Mahragan Music," in *Exploring Nightlife Space, Society and Governance*, edited by J Nofre and A. Eldridge, pp. 99-113. New York: Rowman & Littlefield.
- Schmidt, Leonie, Yiu-Fai Chow and Jeroen De Kloet. 2017. "From Handover to Leftover: Tatming and the Postcolonial Ruins of Hong Kong," *Situations* 10(1): 119-145.
- Sennett, Richard. 2012. *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Sprengel, Darci. 2020. "Loud' and 'Quiet' Politics: Questioning the Role of 'The Artist' in Street Art Projects after the 2011 Egyptian Revolution," *International Journal of Cultural Studies* 23(2): 208-226.
- Street, John, Seth Hague, and Heather Savigny. 2008. "Playing to The Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation," *The British journal of Politics and International Relations* 10(2): 269-285.
- Street, John. 2012. "Do Celebrity Politics and Celebrity Politicians Matter?," *The British Journal of Politics and International Relations* 14(3): 346-356.
- Torell, Kurt. 2022. *Rock and Roll, Social Protest, and Authenticity: Historical, Philosophical, and Cultural Explorations*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Weinstein, Elizabeth M. 2006. "Married to Rock and Roll: Jane Scott, Grandmother of Rock Journalism," *Journalism History* 32(3): 147-155.
- Wetherell, Margaret and Potter, Johnathan. 1988. *Discourse Analysis and The Identification of Interpretative Repertoires. in Analysing Everyday Explanation: A Casebook of Methods*, edited by Charles Antaki, pp. 168-183. London: Sage Publications.
- Williams, Raymond. 1976. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.
- Wong, Ahkok Chun-Kwok. 2021. "From Indie to Underground: The Hong Kong DIY Rock Scene in the Post-Hidden Agenda Era," in *Fractured Scenes: Underground Music-Making in Hong Kong and East Asia*, edited by Damien Charrieras and François Mouillot, pp. 145-160. Singapore: Palgrave Macmillan.