

# 傷痕文學視角下的後社運香港流行曲： 沉默、抒情與暗碼書寫

周嘉浩\*

## 摘要

本研究聚焦香港反送中運動後出現的流行曲文本，以傷痕文學中的沉默、抒情與暗碼書寫三種敘事策略作為分析框架，理解其如何在政權限制下敘述社會傷痕，並建立獨特的暗碼體系。研究發現，後社運香港流行曲與傷痕文學的敘事特徵和暗碼體系確有類同，而香港流行曲的暗碼體系則比傷痕文學的更為隱沒，閱讀門檻也更高。本研究期望建構一種後社運香港流行曲作為傷痕文學的視角，為後續研究提供更多有關後社運香港流行曲的理解角度。

**關鍵詞：**後社運香港流行曲、創傷文學、傷痕文學、暗碼書寫、暗碼體系

投稿日期：2023.11.29 通過日期：2024.4.19

研究者感謝兩位匿名評審及客座主編李立峯教授給予的建議與想法，同時感謝學刊編委團隊的辛勞。此研究的問題意識很大程度源自研究者的碩士論文，在此感謝碩班期間的指導教授林果亭老師，口委張舒斐老師與陳靖霖老師。沒有您們的指導，本研究絕不可能生長至此。最後，感謝政大傳院的張郁敏教授對此論文提出的想法與建議。

\* 周嘉浩 政治大學傳播學院博士生 chowkarho@yahoo.com.hk

# Understanding the Postsocial Movement in Cantopop Through a Scar Literature Lens: Silence, Lyricism, and Coded Writing

Kar Ho Chow\*

## Abstract

This study analyzed popular music from Hong Kong that emerged after the 2019 Anti-Extradition Bill Movement, investigating how social scars are represented in song lyrics despite government restrictions on free speech. This study focused on three narrative strategies from Chinese Scar Literature—silence, lyricism, and coded writing—in its analytical framework. The study investigated how these strategies have contributed to the creation of a unique coded system within the constraints imposed by the government. The findings reveal similarities between the narrative features and coded systems of postsocial movement Cantopop and Scar Literature. However, the coded system in popular music from Hong Kong is more concealed and requires a higher threshold of background knowledge for interpretation compared with Scar Literature. This study considered postsocial movement Cantopop to be a form of Scar Literature, which enabled interpretation of such popular music in the aftermath of social movements from a novel perspective.

**Keywords:** Postsocial Movement Cantopop, Trauma Literature, Scar Literature, Coded Writing, Coded System

---

\* **Kar Ho Chow** PhD student at the PhD Program of College of Communication, National Chengchi University, Taiwan chowkarho@yahoo.com.hk.

## 壹、緒論與研究背景

在反送中運動後，原已沉寂一時的香港的流行曲文化歷經了一趟「改朝換代」，並重回盛世。比起 1980 至 90 年代的香港流行曲主要為大眾提供娛樂（朱耀偉，1998；朱耀偉、梁偉詩，2011），陳嘉銘等（2022）及梁明暉（2022 年 8 月 26-27 日）的研究都指出，現今的閱聽眾已不再追求純粹的娛樂，而是重視歌曲與本土、時代背景的連結。一如學者黃培烽於報章訪問中（袁源隆，2021 年 12 月 31 日）指出，任何流行曲的流行，當然基於其與社會大眾當下關注的情緒或議題有所聯繫；這批後社運的香港流行曲，則被社會大眾讀出了在政府與官方媒體中備受壓迫與噤聲，甚至不再擁有合法性的本土意識論述。言即，這些歌曲敘說了香港人被壓迫與噤聲的傷痕。

然而弔詭的正是，作為商業發佈，也理應需要遵守政權所設限制的作品，這些歌曲到底如何通過審查，讓不再擁有合法性的本土論述與社會傷痕得以傳播？在限制及紅線遍佈的前提下，創作端如何透過歌詞中的線索，讓歌曲進入「不能明言，大家卻又都懂」（袁源隆，2021 年 12 月 31 日）的灰色地帶？前人研究中，呂永佳（2022 年 8 月 26-27 日）及梁明暉（2022 年 8 月 26-27 日）分別將此現象稱為後社運香港流行曲的「限制書寫」與「強迫置換」。可以說，學術研究中大體同意這些歌曲中存在著隱沒化的書寫，讓歌曲能繞過政權審查之餘，同時將本土論述與社會傷痕得以傳播予閱聽眾。然而，除了指認並歸納這現象，學術研究中對於這種隱沒化書寫為何能傳播予閱聽眾，則沒有明確的說法。

本研究希望強調理解及運用這種隱沒化書寫的重要性。在後社運時期的香港脈絡下，公民討論空間緊縮，作為以大眾傳媒為主要發佈渠道的流行曲同樣需要面對種種限制。尤其，在香港實施《港區國安法》後，「不利於國家安全」的紅線甚為模糊，流行曲市場中的創作者與相關媒體為免誤觸法例，將很可能需要作出一定程度的自我審查。故此，當流行曲中指涉社會及政治議題，在《國安法》的陰霾下，必然轉向隱沒化書寫；而另一角度下，這種隱沒化書寫則成為了《國安法》時代下，香港人討論社會議題的一種重要方式。故此，理解這種隱沒

化書寫，乃有著相當的迫切性。

為理解這種隱沒化書寫，本研究採取了香港研究中傳統的歌詞分析取徑，<sup>1</sup> 並參考了中國於文化大革命後產生的傷痕文學與其相關研究，嘗試以傷痕文學的敘事特徵解釋後社運的香港流行曲。傷痕文學普遍被認為起始自劉心武（1977）所著的《班主任》，是於文化大革命後開啓的新文學思潮（吳致良，2012；陳永錫，2012）。吳致良（2012）、胡秀雯（2010）的研究中均指出，由於當時新中國的政治處境仍舊動盪不安，加上反右運動、大躍進時期與文化大革命中對文人的傷害仍歷歷在目，傷痕文學普遍指涉文化大革命的歷史，但卻充滿著隱沒化的暗碼書寫，而少有直接批判時政。觀乎上述研究的歸納，傷痕文學作為一種在政權審查及政治陰霾下書寫的文學作品，與後國安法時代的香港流行曲作品，實有類似的歷史背景。故此，本研究將以傷痕文學中「沉默」、「抒情」與「暗碼書寫」的三個敘事策略作為分析框架，以理解後社運香港流行曲，期望能開拓這兩種文學體裁之間的對話，並開發更多有關後社運香港流行曲的理解角度。具體研究問題如下：

- 一、後社運香港流行曲如何在政權限制下述說社會傷痕？
- 二、後社運香港流行曲的敘事特徵如何以沉默、抒情及暗碼書寫的傷痕文學敘事策略進行理解？

## 貳、創傷、傷痕文學與其中的暗碼

要理解傷痕文學的內涵與敘事策略的構成，我們需要先理解「傷痕」是什麼。傷痕文學中所用的「傷痕」一詞沿於1978年盧新華的經典作品《傷痕》（1978）。事實上，學術研究中對這些文本的指稱一直未有定案；夏剛（1986）將這些文學作品稱為「劫後文學」，吳致良（2012，頁4）也指出「暴露文學」也是傷痕文學的一個慣用別稱。本研究無意爭論何者更貼切合理；唯不論如何，這些各種命名均指向了傷痕文學的核心主題：對創傷經驗的書寫。也因此，Knight（2016）將傷痕文學研究定位於創傷研究（trauma studies）之下，而傷痕文學

本身則為一種創傷文學 (trauma literature)。遵從此徑，我們可以通過創傷研究的理論與概念，理解傷痕文學的定義與其中的特徵。

創傷研究理論家 Caruth (1996, p. 4) 將創傷一詞定義為「對突然的災難性事件的無法逃避；人對創傷的反應往往會延後並無法受控，通過幻覺及突入的方式反覆出現」。故此，不論 Caruth 還是其他創傷研究者（如裴尼柯，2014；Yang, 2023）均同意，創傷是一個無法言說的經驗。即使創傷需要在文學中被描述，其被描述的方法都不是直接敘述，而是用各種方法代之。對此現象，各文化脈絡下的研究者作出了多種創傷文學的實證研究，如 Yang (2023) 指美國創傷小說中的創傷通常通過碎片化的敘事結構隱藏於文本中；Rajiva (2021) 則以奈及利亞及印度的創傷小說與詩文的個案歸納指出創傷在文本中以主角與神靈的溝通作借代及回應。Njovane (2014) 則援引南非的案例指出創傷主要呈現在創傷小說中女性角色的背景，而非整體情節中。這些各國的案例固然有其文化脈絡的考量，但無可質疑的是，觀乎世界各地的創傷文學，創傷的呈現均是以一種借代、非直接描繪的模式進行。

而置回中國的傷痕文學，脈絡上與上述案例最大的差異在於「迫害」的存在。上述的創傷文學案例中，創傷或是來自戰爭，或是來自解殖後回憶殖民時期政府對其的不平等待遇。這些案例中，造成創傷的他者，往往已經不復存在。言即，雖然受創者的傷痕尚在，但危險已漸漸解除。然而，中國的傷痕文學脈絡中，創傷乃沿於由中華人民共和國成立以後，反右運動、大躍進、文化大革命的重重堆疊，而造成創傷的中國政府，在傷痕文學熱絡發表的時間點裡，仍舊是掌政者。更遑論從毛澤東將文藝作品定調為鬥爭的目標爾後，在反右運動與文化大革命中，對知識分子與文學作品創作者的批判，以及造成的創傷都是尤為劇烈的。故此，多個研究中國傷痕文學的學者均提到，研究中國傷痕文學不能忽視傷痕文學創作者書寫時所受到的限制與其可能造成的被迫害經歷（吳致良，2012；蔡英俊，2001）。這種迫害下的寫作，Strauss (1952／劉鋒譯，2012) 有明確的理解：「迫害造成獨特的寫作技巧：將真理隱微化，只供聰明及可信賴者閱讀」。換而言之，在中國傷痕文學的脈絡下，這種隱微化的書寫是重要的特徵之一。本研究則沿於余英時 (2011) 對歷史學家陳寅恪的詩作進行研究時所用的「暗碼體系」一詞，描述這種隱微化書寫。<sup>2</sup>

對於傷痕文學中的暗碼體系如何被呈現，吳致良（2012）的研究歸納出三個敘事策略，說明如下。

## 一、沉默書寫

傷痕文學的沉默書寫，在概念型定義上屬於一種「敘事背景的刪減」，主要體現其對於角色創傷的背景描述的沉默上。言即，許多傷痕文學文本中，地域背景、時空往往是不被說明的，甚至被刻意刪去脈絡的。

吳致良（2012）指出，文革傷痕文學作為一種「倖存者的文學」，必然存在許多沉默。事實上，許多研究（如周思敏，2018；Kent, 2017）都指出災難倖存者在現實中因為不想回憶創傷，常常會顯得沉默寡言。故此，傷痕文學中的沉默，實際上也反映著倖存者的心理狀態。然而，比起讓文本角色完全歸於沉默，蔡英俊（2001）則指出，沉默在傷痕文學中的意義，還是一種帶有權謀之計的言說方法，為了不直接指涉敏感的政治話題而出現的碎片化表達。

Yang（2023）指出，這種碎片化敘事多體現在角色所處背景的不明確，或是文本中故意營造虛無的地域背景，又或由於敘事視點及故事線的不斷切換，讓閱聽眾不清楚現在角色身處哪個時空地點。Yang進一步認為，這種創傷文學中的碎片化敘事（fragmentation narrative）製造了許多沉默不言或不盡說明的空間；而正是因為這種沉默，讓閱聽眾能夠自行建構並將空白填充，最終這種沉默反而讓讀者認知到文本中不能言說的元素（unspeakable elements）。這種對背景不盡說明的敘事策略，也讓傷痕文學作品能避免直指社會政治議題，以保護傷痕文學創作者免受迫害。作為傷痕文學的暗碼體系的一部份，許子東（2000）也指出，我們分析傷痕文學時必須關注這些隱沒的背景書寫，並把這些碎片置於時代的脈絡下討論。

## 二、抒情書寫

抒情文學通常被歸類為一種文類 (genre)；然而，如趙雪梅 (2018) 所主張，將傷痕文學本身歸類為單獨的文類，那麼傷痕文學中的抒情，就擁有了別種意義及理解的可能。黃錦樹 (2005) 曾指出，如我們以政治脈絡進行閱讀，文學作品中的抒情傳統許多時候是爲了躲避可能的政治風險，故此抒情書寫是文學作者的一種「免被迫害的技藝」。法國哲學與漢學家 Julien (1994／杜小真譯，2017) 也言，意義上的迂迴與抒情表達造成的模糊與曖昧，是文人的重要自衛來源，也是中國文學中的傳統。

而在傷痕文學的脈絡下，由於其創傷特性與政治風險，這種迂迴表達的傳統就更爲明顯。由於傷痕文學的主要內容在於訴苦，表達創傷後的情緒及創傷事件，而非對歷史作出批判評斷，更非提供解決之道 (趙崇印，2020)；陳永錫 (2012) 則言，在傷痕文學中的抒情，許多時候會以悲慘的情節與背景描述過後，再以美好、浪漫的結局作結。在此思路下，這種美好、浪漫的結局可以視爲一種治癒傷痕的意圖，也如吳致良 (2012) 所言，可被視爲一種對傷痕進行和解的嘗試。同時，從創傷文學的理論下，這種抒情也是一種轉化：把本應宣之於口的社會創傷轉化爲一種迂迴的抒情，以此避過政治迫害的風險。故此，縱然表面上不指涉政治或社會議題，但這種刻意的不指涉與浪漫化的抒情，正正是傷痕文學文本的政治性所在。在本研究的概念型定義中，傷痕文學中的抒情書寫則被視爲一種「敘事焦點的轉化」。創作者將社會創傷轉化爲正向、美好的抒情結局。即使引致創傷的問題核心未被解決 (也因就被迫害的風險或政治因素的限制而不能解決)，創作者仍會刻意呈現正向的結局，以圖藉此達致安撫閱聽衆，治癒傷痕，與傷痕和解之效。

## 三、互文性的暗碼書寫

前述的抒情書寫與沉默書寫都可以歸納成如蔡英俊 (2001) 所述，傷痕文學創作者爲了自衛而採取的權宜之計。而互文性的特徵，則是

創作者爲了建立線索，讓可信賴的讀者通過爬梳線索而理解文本深層意涵的敘事策略。創傷文學研究大師 Whitehead (2004) 也於其經典著作《創傷小說》(Trauma Fiction) 中提及，創傷書寫的一大技巧，就是其互文性 (intertextuality)。而陳永錫 (2012) 的研究指出，傷痕文學許多時候所互文的，是當代政治語意的一些套用或挪用。言即，傷痕文學文本中會使用當代的政治語彙進行敘事，但卻不說明這些政治語彙的語義，形成一種無法直接解讀的符碼，只讓真正可信賴、了解事件經過的讀者，通過社會脈絡下的線索進行閱讀。也因此，許多研究 (如吳致良，2012；許子東，2000) 將傷痕文學的閱聽衆定義爲主動的，甚至是生產文本的一部份，畢竟這些作品是需要通過閱聽衆的參與與詮釋才能被全然理解的。故此，在進行傷痕文學研究時，拆解其獨特語境與背後的符碼，並理解閱聽衆如何理解這些線索，就是研究的核心門檻 (吳致良，2012，頁 41-42)。

而在本研究的概念型定義中，暗碼書寫則可被定義爲一種「敘事語義的增潤」。創作者通過加入在時代脈絡下擁有特定語義的語彙，讓這些語彙成爲閱聽衆理解文本隱藏意涵的線索。同時，暗碼書寫也成爲在沉默書寫的敘事刪減與抒情書寫的敘事轉化以後，對於整個社會傷痕敘述的一種補全。而在實際操作上，傷痕文學創作者則會使用當代的政治語彙作爲線索，提醒閱聽衆通過社會脈絡對此進行解碼的閱讀。

綜合上述三種敘事策略，可歸納出傷痕文學中敘事策略的一體兩面。創作者透過沉默書寫與抒情書寫的敘事策略，隱去地域背景及轉化敘事焦點，迂迴地指涉社會創傷以避免遭受迫害。同時，創作者又會使用基於互文性的暗碼書寫作爲一種線索的表達，補全足夠的資訊，讓閱聽衆不至於全然接收不了創作者希望表達的訊息。在這兩者的交織下，傷痕文學得以建構一種獨特的暗碼體系，讓可信賴的閱聽衆通過線索爬梳文本的真正意義。

## 參、後社運香港流行曲作為傷痕文學的創傷書寫

在經歷 2019 年的反送中運動被打壓，以及後續的《港區國安法》生效後，所有反送中運動支持者的創傷成爲一個需要被抒發的議題——在社會中、在政治上、也在流行文化裡。一如 Fung & Chik (2020, p. 12) 所述，香港人本來就有將社會政治議題符碼化地放置於流行曲中的癖好 (idiosyncrasy)。這說法也說明了，香港流行曲作爲一種社會政治表達的獨特地位。由指涉六四事件的〈漆黑將不再面對〉(盧冠廷[曲]，劉卓輝[詞]，1989)、〈天問〉(劉以達[曲]，周耀輝[詞]，1990) 等作品；關注九七主權移交與移民議題的〈皇后大道東〉(羅大佑[曲]，林夕[詞]，1991)、〈今天應該很高興〉(劉以達、黃耀明[曲]，潘源良[詞]，1996)；到千禧年代後期關注社區保育議題的〈囍帖街〉(郭偉亮[曲]，黃偉文[詞]，2008)、〈石徑〉(John Laudon[曲]，周博賢[詞]，2010)；以雨傘運動爲題的社運歌曲〈撐起雨傘〉(羅曉彬[曲]，林夕/羅曉彬[詞]，2014) 等，社會議題與集體創傷，似乎從未於香港流行曲中缺席。學術研究上，前人研究(如朱耀偉，1998；黃念欣，2022 年 8 月 26-27 日；Ho & Ma, 2020) 已有不少以香港流行曲作爲社會變化探討的嘗試。

在這論調下，香港流行曲作爲一個述說創傷的媒介似乎理所應當且行之已久。然而，由於後社運與後《國安法》時代，政治上的壓力與限制，令這些創傷的書寫只能迂迴化地表達。舉例而言，反送中運動相關的歌曲〈人話〉(方皓玟[曲]，方皓玟[詞]，2019) 就因爲審查而分別推出了網絡及串流平台上發佈的原版與大衆媒體上播放的「潔淨版」。歌曲〈銀河修理員〉(Howie@ Dear Jane[曲]，黃偉文[詞]，2020) 也在被指涉及社會政治討論的風波後，從中國串流平台下架。曾多次就反送中運動表態的著名填詞人林夕也於發表歌曲〈雙城記〉(楊大正 Sam Yang[曲]，林夕[詞]，2019) 後被中國全面封殺，甚至被「佚名」處理。這些案例都說明了在商業世界的香港流行曲的書寫不自由，以及種種尚未明言，卻可能因爲誤觸紅線而招致的後果。

這些對紅線、審查與不自由書寫的恐懼，也同樣成爲後社運香港流行曲相關學術研究的主要關注所在。相關研究的主要焦點有二：一

為關注不自由書寫下的特定群體或個案，如金擘路（2022）的研究關注何韻詩與黃耀明兩位具同志／酷兒身分的歌手如何在社運中通過其音樂行動；王樂儀（2022）的研究則關注唱作人在社運環境下如何重新經驗及審視自身的音樂創作。而包括本研究在內的另一種焦點，則落在較為宏觀的角度，探問這種不自由書寫的種種定義與特徵。當中，呂永佳（2022年8月26-27日）歸納指出2019年後的香港流行曲的歌詞創作核心是「自由」與「限制書寫」。周嘉浩（2023）的研究中則指出政權的限制導致歌曲創作者迂迴地進行社會政治表達，並援引Wolfgang Iser的召喚式結構理論分析歌詞中有關政治議題的討論如何被留白，卻又可傳播到閱聽眾之中。梁明暉（2022年8月26-27日）的研討會發表中，則將這些歌曲定義為「後一九粵語流行曲」，並認為其在創作上因為政治因素不能明言，而具有「傷痕文學性」、「離散主題」與「對世界及宇宙秩序的關注」的三種創作特徵。其中的「傷痕文學性」一環，可說是首次將香港流行曲與傷痕文學概念交匯在一起的討論，也是本研究認為值得進一步拓展並解構的一種現象與思路。

上述的這些討論，其實都指往同一個核心，就是後社運的香港流行曲中，具有明確指涉社會政治議題的意圖，卻同時備受政權的限制與被封殺的恐懼所困擾，而未能直接大膽的表達。這種在創傷背景下對於被政治迫害的恐懼，則促使了後社運香港流行曲具備了如梁明暉（2022年8月26-27日）所述的傷痕文學性。然而，單單因為香港流行曲在背景上具有傷痕文學的性質，就將傷痕文學的概念直接複製挪用至香港流行曲的脈絡中，恐怕是過於粗疏與簡化的。畢竟，流行曲跟多作為小說呈現的傷痕文學本質上就有著種種區別。

首先，流行曲作為一種獨特的體裁，在敘事的傳統、風格與規範上與傷痕文學必然有所不一。舉例而言，在全文篇幅的長度上，多在三到五分鐘之內的流行曲文本，即使只是與短篇小說相比較，差異已甚為明顯。黃志華（2003）也指出，流行曲本身創作上也需要服務押韻、副歌旋律的重複性、旋律曲式的結構、鉤引句（hookline）等，才能在商業市場中讓閱聽眾不感突兀，進而普及化地被傳播，成為一首名副其實的流行曲。故此，在諸多限制底下，許多流行曲研究者（如李癸雲，2014；黃志華、朱耀偉，2009；趙韡文，2021）指出，流行曲文本其實更接近新詩體，在用字遣詞上也無可避免地需要更為精煉。

另一方面，傷痕文學的目標閱聽眾主要為中國國民，當中又以經歷過文革創傷的低下階層為主（見吳致良，2012）。雖然偶有作正式出版發行的例子（如陳若曦（1978）的《歸》與戴厚英（1980）的《人啊，人！》等），但更多的還是刊登於各種雜誌與文藝報刊之上。故此可說，傷痕文學的發佈，整體的商業化並不明顯。相較之下，香港流行曲作為龐大的流行文化產業，在政治經濟的角度下，歌曲內容上需要作出的讓步或妥協也更為劇烈。由於中國流行音樂市場的日益擴張，許多唱片公司均爭相讓旗下歌手發展中國市場，進行演出或參與綜藝節目等。然而，相比表面上仍份屬自由市場的香港，中國當局對於流行音樂中的紅線與審查是更為嚴厲的。一旦歌手或特定歌曲被指認為政治上「不正確」，招致的後果與經濟損失將屬難以挽回的。當中著名的例子可數多次作出政治表態後，在中國官方節目中被佚名的填詞人林夕，與在 2019 年度金音獎因得獎感言提及反送中運動而旋即被取消於中國的演出的歌手 Serrini 等。可見，一旦接觸到中國當局的政治紅線，歌手在中國這個龐大市場的發展將被嚴重影響，甚至完全被「取消」（cancelled）。在這種高風險下，也導致歌手或歌曲創作者需要指涉社會事件或政治表態時，往往不能明言。在歌曲中對於傷痕的書寫呈現上，也就因而更為隱晦及符碼化。

故此，即使創作者寫作的風險、背後受到的迫害與恐懼是類同的，由於文類的不一與流行曲高度商業化的特質下，即使敘事的策略共通，創傷書寫的呈現方式也會有所不一。而在進行分析前，我們可以先簡單推論，由於流行曲文本篇幅明顯較短，還需要挪出篇幅服務歌詞上的押韻與重複性，在敘事的用字上無可避免會更為精煉。同時，在篇幅限制下，作為一種傷痕書寫時，流行曲建構的暗碼體系也更難在文本中清楚道明。另一方面，在面對中國當局可能的紅線與封殺下，也讓作為商業產品的流行曲更不能大膽呈現社會議題上的創傷。可以說，比起傷痕文學小說而言，在種種的限制與恐懼底下，流行曲所呈現的暗碼體系，也理所應當的更「暗」。

故此，在進行本研究的文本分析時，比起貫穿全文的大範圍討論，本研究更希望集中在文本中的個別句子與字彙進行深入的分析，以祈不遺漏任何可供分析的線索。同時，在研究方法上，為了充份理解整個暗碼體系，本研究認為 2019 年起的香港社會情境脈絡是重要的分

析工具與背景。故此，一如眾研究者（如朱耀偉，2012；陳嘉銘等，2022；Frith, 1988）所提倡，本研究將把歌詞的意義與社會情境脈絡連結起來進行分析。

## 肆、文本取樣及其原則

本研究聚焦於香港反送中運動後出現的流行曲歌詞文本進行分析，並依此訂立了下列的取樣原則。

### 一、反送中運動後創作的流行曲文本

本研究的研究範圍為 2019 年 6 月 9 日，即社會普遍定義香港反送中運動爆發之日以後所創作的文本。此範圍的選取關乎本研究對「文本」一詞的定義。德國接受美學大師 Iser（1974）曾指出，文本乃是創作者與閱聽眾之間互動所產生，當中最大的價值又在於，創作者提供閱聽眾在文本中參與、填充的空間，並召喚（appeal）閱聽眾加入其經驗進行詮釋，造就閱聽眾能參與建構文本。這種對文本的理解尤適用於受眾可容易參與其中的流行文化文本之中。Frow & Morris（1996, p. 356）就有類似的理解，指出流行文化商品是創造者與受眾之間互動協商而成。故此，這也是本研究對文本一詞的定義。

遵從此徑，本研究的研究主體則是創作端如何建立暗碼體系並讓閱聽眾理解和詮釋。故此，本研究須避免閱聽眾單方面的穿鑿附會，挪用與社會傷痕或社會事件並無關聯的文本。本研究理解，閱聽眾自我詮釋的空間往往是存在的，也一如 Iser（1974）所言，創作者從來只能局部控制閱聽眾的詮釋角度。在香港流行曲的歷史中，也的確出現過閱聽眾詮釋出創作者從未想像過的社會議題角度的例子，如〈赤的疑惑〉（都倉俊一[曲]，鄭國江[詞]，1983）、〈暗湧〉（陳輝陽[曲]，林夕[詞]，1996）等（李梓成，2023 年 6 月 23 日；黃志華、朱耀偉，2009）。這些閱聽眾的超譯案例雖然有趣，但並不在本研究的討論範

圍。故此，本研究將參照創作者的訪問等的二手資料，排除並非於社會運動期間或之後所創作的歌曲，以確保歌曲文本在創作時，的確有經歷社會事件的影響甚或創傷。

## 二、普及的流行曲文本

為了探問政權限制底下的隱沒化書寫，較少於大眾媒體播放及進行商業發行的作品，如獨立音樂或地下樂團的作品將不屬於本研究的研究範圍內。至於如何定義一首流行曲的普及，於香港流行音樂的學術研究中，較常引用的數據乃屬香港四大電子傳媒機構的流行歌曲排行榜（見朱耀偉、梁偉詩，2011；陳嘉銘，2022年8月26-27日；黃啓聰，1995）。<sup>3</sup>自2020年5月20日後，四大排行榜又因香港電視娛樂轄下的「Chill Club 推介榜」成立而改稱五大流行歌曲排行榜。這些排行榜均以週次為單位，公布該週於該傳媒機構下播放量最高的流行曲排名；當中也產生每週的「冠軍歌」，在多個排行榜中奪冠的歌曲又即坊間所稱的「三台／四台／五台冠軍歌」。

經初步點算下，從2019年6月9日至2023年11月26日，在五大排行榜中獲取四台或五台冠軍的流行曲共有48首。本研究將此48首流行曲文本視為普及的流行曲文本，並視為下一部份進行立意抽樣的母體。

從上述的兩點取樣原則，本研究在立意取樣的過程中得出共13首與社會議題或社會創傷相關的普及流行曲作品。另外，本研究注意到，歌曲〈銀河修理員〉雖然只於三個排行榜中名列冠軍歌，但其會因為歌曲字眼被指含有政治抗爭意味而被香港的一所中學禁止演唱。事件最終更發酵至中國的多個串流平台將此曲下架。考量歌曲明確地被指含有政治意涵，甚至成為某種意義上的「禁歌」，本研究也破例將之列入分析的名單中，最終得出待分析歌曲14首如下表所列。

表 1：本研究取樣文本列表

歌曲名字	作曲人	作詞人	演唱者	發表日期
無力感	陳考威	T-Rexx	許廷鏗	2020年4月17日
地球來的人	馮允謙、T-Ma 馬敬恆	王樂儀	馮允謙	2020年7月15日
劫後餘生	徐繼宗	陳詠謙	周柏豪	2020年9月25日
多喝水	Howie @ Dear Jane	黃偉文	鄭融	2021年1月2日
俏郎君	徐浩	黃偉文	張敬軒	2021年1月7日
集合吧！地球保衛隊	賴映彤	梁栢堅	C AllStar	2021年1月28日
留下來的人	徐沛昕	曰云	C AllStar	2021年4月15日
It's OK to be sad	Ariel Lai、衛蘭、 Cousin Fung	黃偉文	衛蘭	2021年4月27日
先哭為敬	許崇謙、梁嘉茵	黃偉文	鄭欣宜	2021年5月4日
我地	湯令山	黃偉文	鄭欣宜	2022年5月27日
給缺席的人唱首歌	馮允謙	黃偉文	馮允謙	2022年7月7日
隱形遊樂場	張敬軒	黃偉文	張敬軒	2023年3月18日
企好	徐浩	黃偉文	李幸倪	2023年7月6日
銀河修理員	Howie @ Dear Jane	黃偉文	Dear Jane	2020年3月24日

註：表中次序排列主要依據歌曲在各大音樂串流平台或電台上發佈的日期，並以較早者為準。唯〈銀河修理員〉因納入取樣文本列表的原因較為特殊，故置於表末。

下文後續分析中，將以第二章所述的傷痕文學敘事策略作框架，沿著沉默、抒情、暗碼書寫三種敘事策略，分析後社運香港流行曲如何通過這些傷痕文學的敘事策略建構自身的暗碼體系，同時，這些傷痕文學的敘事策略又在流行曲這個文體內有何不一樣的表現形式。

## 伍、文本分析與討論：香港脈絡下的傷痕

### 一、後社運香港流行曲中沉默的背景書寫： 去脈絡化的廢墟描寫

一篇網絡樂評文章（私家音樂，2021年8月19日）指出，香港流行曲在2019年社會運動後，「廢墟」一詞成爲了常用語；文章中也直言，「在這三年的香港，又不難令人明白，爲何詞人會用『廢墟』來入詞」。除了將『廢墟』二字入詞，周嘉浩（2023）的研究中也指出，這些後社運的香港流行曲文本中，普遍地出現了對於地域背景的負面描寫，許多歌曲的敘事背景均設在一個被破壞的，充滿傷痕的地方。值得注意的是，文本中普遍並沒有描述爲何這個地方遭受破壞，或是傷痕從何而來，而是將整個敘事的起點設於傷痕已存在，世界已被破壞的現況上。

從傷痕文學的敘事策略框架討論，這種對敘事背景的刻意刪減與閉口不談，可定義爲一種對傷痕本身的沉默書寫。不論是出於政權審查下，對發表以後自身安全的考量；抑或是對創傷經歷者不願重複提及創傷的態度的一種再現，都說明了，這種刪減與「不書寫」絕對是有意爲之。作爲一種敘事的策略，這種對背景脈絡的省略則成爲了傷痕文學中暗碼體系的一部份，並如 Yang（2023）所述，反而成爲了一種提供閱聽衆填充空白的空間，讓文本中不能言說的部份在閱聽過程中被建構的敘事策略。簡而言之，在傷痕文學中，沉默的部份反而更能夠大聲地對閱聽衆說話。

從本研究取樣的文本之中，最能體現這一點的可數〈銀河修理員〉（Howie@ Dear Jane[曲]，黃偉文[詞]，2020）。2020年發佈的歌曲〈銀河修理員〉（同上引）爲典型的愛情故事文本，並以在破爛的世界中爲愛侶修補破損，保護對方爲敘事主軸。一如前文所述，文本中從無說明其中的世界爲何破爛，怎麼破爛。相反，文本將敘事的起點放在創傷已然成形的當下——就如文本中開篇第一句如是寫道：「除了會痛一切都美好」。而整個故事，則繼續圍繞著如何應對已然存在的創傷來出發。對文本中的傷痕是什麼，爲何出現的刻意沉默，成爲了閱聽衆能

自由填充的空間。周嘉浩（2023，頁 36）的研究指出，歌曲中「祝你在亂流下平安」的一句表述成爲了香港人之間的慣用語，更被挪用至包括疫情、股市等範疇的社會議題之中。可見，即使從無說明「亂流」爲何物，閱聽衆也自行將自身所經歷的創傷與亂流在文本中進行填充。而回到歌曲發佈的 2020 年初的香港社會脈絡，反送中運動尙未完全沉寂，唯香港政府已開始嚴厲打壓抗爭者。故此，縱然對歌曲是否指涉香港社會，創作者選擇了沉默；但在傷痕文學的角度下，這種策略性的沉默，仍然讓文本能夠與被反送中運動所創傷的閱聽衆對話。

同樣地，在其他歌曲文本中也可以歸納出類同的敘事策略。歌曲〈劫後餘生〉（徐繼宗[曲]，陳詠謙[詞]，2020）將地域背景描寫成「地塌天崩的現場」（引自歌曲的首句）；〈隱形遊樂場〉（張敬軒[曲]，黃偉文[詞]，2023）則將角色背景設定爲一個流亡荒野與置身廢城的人。〈我地〉（湯令山[曲]，黃偉文[詞]，2023）中將地域背景描繪成一個正在被外敵進攻的孤島；〈地球來的人〉（馮允謙、T-Ma 馬敬恆[曲]，王樂儀[詞]，2020）則是將地域背景定位在一個不再適合生存的星球，並因此，文本中的主角需要乘坐太空船尋找另一個居住地。這些文本都有著統一的特性：對廢墟爲何誕生、曾發生或將要面對的問題，歸於沉默。不論是〈劫後餘生〉（同上引，2020）的現場爲何地塌天崩；〈隱形遊樂場〉（同上引，2023）中的角色爲何流亡到荒野；〈我地〉中的孤島爲何被外敵進攻，外敵又是誰，因何進攻「我地」；<sup>4</sup>〈地球來的人〉（同上引，2020）的星球爲何成爲廢墟，不再適合生存——創作者一概沒有提及。

然而，不論創作者如何不提及背景設定的脈絡，在閱聽衆端因對於暗碼的自行填充與詮釋，此去脈絡化的背景則普遍地被指認爲香港本身，這儼然成爲了一種香港人對自身所處之地成爲「廢墟」的共識與認知。這種共識也成爲了香港閱聽衆能在上述文本中閱讀出有關香港的傷痕的條件。從傳統的敘事理論切入，作爲一種廢墟與負面的地域性描寫，若要讓閱聽衆更理解故事內容，進而感同身受，敘述廢墟的背景與產生脈絡理應是必要的。然而，在上述的傷痕文學框架中，後社運香港流行曲刻意的去脈絡化，對擁有共通經驗與認知的閱聽衆群而言，傷痕的傳播仍然得以達成。

## 二、後社運香港流行曲中的抒情書寫：情歌文本下的傷痕

情歌，向來是商業化流行曲中最主流的命題，也是學術研究者的共識（朱耀偉、梁偉詩，2011；黃志華，2009；蔡振家、陳容珊，2017）。然而，在香港的流行曲發展脈絡下，「情歌作為主題」卻成爲了一種含蓄表達社會議題，或曰意在言外的手段。朱耀偉（2012）與黃志華等（2010）的專書中都有談及，商業化的情歌背後，隱藏創作者在愛情主題以外表達的，絕對不在少數。周嘉浩（2023，頁 9）的研究中學出了數個這類型的香港流行情歌文本，如以愛情故事包裝香港中國二地差異的歌曲〈我來自北京〉（Keith[曲]，劉卓輝[詞]，1992）、暗藏九七主權移交危機討論的〈你還愛我嗎？〉（黃耀明[曲]，潘源良[詞]，1988）、以愛侶分手後搬家的故事包裝老街區保育議題的〈囍帖街〉（郭偉亮[曲]，黃偉文[詞]，2008）等，都是典型香港流行曲意在言外的例子。

故此，在後社運的香港脈絡，言論空間被加諸限制下，以情歌作爲一種讓社會創傷暗渡陳倉的手段，同樣成爲了創作者述說社會傷痕的一種敘事策略。言即，這種敘事策略在傷痕文學的框架下，則成爲了一種如前章所述，讓創作者能「免於迫害」的一種技藝。同樣地，本小節將會以後社運香港流行曲的文本爲案例，分析當中的抒情書寫如何作爲一種述說社會傷痕的敘事策略。

### （一）離散抒情的去脈絡化：抒情背後的傷痕

在大規模的社會運動沉寂後，香港爆發了一波如同 1997 年主權移交前夕的移民潮；市民紛紛移民離港，希望尋找更自由及安居的家園。據梁啓智（2022 年 10 月 4 日）的一篇社論指出，截至 2022 年上半年，已有高達 40 萬名香港人移民外地。移民，及其連帶而來的各種朋友、家人、愛人之間的離散，因而成爲了社會中恆常討論的議題。而值得注意的是，雖然香港青年協會青年研究中心（2021，頁 26-27）的報告中明確指出，移民潮本身具有高度的政治性，乃因爲移民者不

滿香港政府的統治與未來社會前景而選擇離港；然而，在香港政府的語彙中，移民潮並非是國安法下不能討論的議題，而是作為一個香港政府不承認其存在且嘗試冷處理的議題。<sup>5</sup>故此，在大眾媒體以至流行文化之中，只要不涉及移民背後的政治因素，或嘗試貶低香港與中國政權，作出相關討論的風險相對為低。也因此，後社運的香港流行曲中，對於移民潮議題的敘事策略則相對去政治化，少有直接指涉香港或中國，更傾向關注當中的離散故事與情緒，以不明說離散背後的創傷何在的前提下，於情歌文本中轉化為策略性的抒情，使之能在免於被迫害的情況下與創傷對話。

本研究的取樣文本中，對離散主題的描寫與討論也顯得相當直接。〈給缺席的人唱首歌〉（馮允謙[曲]，黃偉文[詞]，2022）中寫道：「這刻你在地球另一面／給新居的花床來改建」，明確說明歌曲標題的「缺席的人」就是移民往地球另一面的人。〈留下來的人〉（徐沛昕[曲]，曰云[詞]，2021）則開宗明義希望為移民潮下留港的市民發聲，指留下來的人「即使快樂不輕易／最後仍可遇見（離開的人）」。〈地球來的人〉（馮允謙、T-Ma 馬敬恆[曲]，王樂儀[詞]，2020）把故事主軸定在要離開一直生活的星球，尋找新居住地的二人，其離散意味也相當明確。稍有例外的可數〈先哭為敬〉（許崇謙、梁嘉茵[曲]，黃偉文[詞]，2021），作為一個以分手情歌為主軸的文本，文本中卻以不少字彙暗示與「我」分手的愛侶就是香港本身（吳子瑜，2022；周嘉浩，2023）。此乃本研究取樣的文本中，少數未直接描寫離散的歌曲。綜合而言，比起前一小節所述的廢墟描寫，在接觸離散情緒的主題下，後社運香港流行曲普遍能更直接地進行描寫。

同時，這些文本中均呈現了類近的敘事焦點與手法，就是不批評離開或留下的人，並理解雙方各自的難處。另一方面，文本普遍將敘事的焦點歸於抒情，而非理性的辯論與觀點討論。下表羅列上述文本中，與離散的立場與情緒相關的歌詞：

表 2：取樣文本中的離散表述案例

文本名字	相關引文
給缺席的人唱首歌	「各有各選擇／沒恨亦無怨」 「同行或獨活都不怯懦／分開了嗎仍可等某天一起過」
地球來的人	「我們能出走／找新的嚮往／然後拋低過去／來默許所有記憶變薄」 「我們能出走／偏偏很沮喪／回望天空爆破／其實太脆弱不懂反撲」
先哭為敬	「還能悼念亦快樂」 「定格在最滿足的表情／誰要用嘆息沾污尾聲」
留下來的人	「說過在那一邊見／來待我出現」 「你繼續沿途歷險／我繼續尋求幸福了／那日見」

資料來源：本研究整理。

從上表中的引文可見，在後社運香港流行曲中，離散潮中誰是誰非，並非是一個能說清的問題。事實上，在移民潮的背景下，要離開還是留下，也確實是香港社會於最近幾年的討論焦點（端傳媒，2022）。而上述的引文中，不論是開宗明義說明「各有各選擇／沒恨亦無怨」的〈給缺席的人唱首歌〉（馮允謙[曲]，黃偉文[詞]，2022），還是將離散的討論滲透於整個文本中的歌曲，都可見類似的掙扎。舉例而言，〈地球來的人〉（馮允謙、T-Ma 馬敬恆[曲]，王樂儀[詞]，2020）中，在同樣旋律的兩段副歌，則展現了兩種移民潮下不一樣的描述與立場。歌詞「我們能出走／找新的嚮往／然後拋低過去／來默許所有記憶變薄」呈現的，是一種對於離開的期待，甚至是願意為之拋下過去。而最後一段的副歌，開首兩句則變成「我們能出走／偏偏很沮喪／回望天空爆破／其實太脆弱不懂反撲」。這兩句對於應否離開的表述，則變成了沮喪與後悔，認為自己應該在世界爆破變作廢墟前反撲抵抗。這種兩面的觀點誰對誰錯，並沒有在文本中有所明示；反之，從上述引文可見，文本中的敘事基本上都歸於抒情，而非理性的觀點討論。

同時，在其他文本中，則更明顯體現敘事焦點的轉化。比起關注離開抑或留下的問題，〈先哭為敬〉（許崇謙、梁嘉茵[曲]，黃偉文[詞]，2021）與〈留下來的人〉（徐沛昕[曲]，曰云[詞]，2021）則嘗試以別

種角度安撫離散下的不安與傷痕。當中，〈留下來的人〉文中指，「說過在那一邊見／來待我出現」，指出移民外國的人，總會與留下來的人再度重遇相見，安撫了離散下典型的離愁別緒。「你繼續沿途歷險／我繼續尋求幸福了／那日見」也說明了，不管留下還是離開，我們都可以繼續生活，用自己的方式尋求更好的未來。換個角度而言，即沒有哪一種選擇是必然錯誤的。而〈先哭為敬〉（同上引，2021）關注的，則是我們應該記住過往的美好，並作出悼念。其提出的觀點是，只要離開的人與留下來的人共同珍惜著以往經歷的片段與回憶，就能夠以悼念作為連結，而非為離別感到哀傷。一如文本中所言，「還能悼念亦快樂」、「定格在最滿足的表情／誰要用嘆息沾污尾聲」。有關此文本的分析，吳子瑜（2022，頁 178-179）稱上述的觀點甚至是開啓了香港人理解移民議題，甚至香港人身份的一種全新的香港論述。然而，值得我們注意的是，〈先哭為敬〉（同上引，2021）提出的敘事觀點其實是情緒主導的，並不屬於一種社會議題的辯論。而在〈留下來的人〉（同上引，2021）對離散潮下的各個群體進行安撫之時，造成離散與創傷的本體其實從未被談及，更從未被解決。這兩個案例則可算是傷痕文學的抒情書寫中，一種典型的敘事焦點轉化。

從上述的案例中，都可看到文本中共通的敘事策略，同樣在於讓「離開」還是「留下」的香港人都能投射自身立場與經驗；即使文本中從未明說對象是誰，閱聽眾仍然可以通過自身經歷的社會脈絡，將文中只專注抒情的離散表述，連結至離散背後的社會傷痕脈絡之中。這兩個案例也呼應了前章所述，趙崇印（2020）所提及的，傷痕文學並非為一種社會事件的批判或評斷，而是旨在訴苦。只是，在後社運香港流行曲的脈絡下，由於所訴的苦乃是整個香港社會之間共同經歷的苦難或創傷，抒情化的訴苦則因而成為了閱聽眾能共通理解的暗碼，容讓作為傷痕文學的後社運香港流行曲的訴苦，成為一種對社會傷痕的指涉與述說。

## （二）抒情文本的正向結局：撫平傷痕

一如前文援引陳永錫（2012）所述，傷痕文學中的抒情具有安撫

傷痕的意圖，故此常以美好、浪漫的結局作結，試圖藉此淡化傷痕，與傷痕和解。因此，在傷痕文學文本中，不論角色背景或經歷的創傷多嚴重，在結局中都總會走向美好——即使造成創傷的問題本身終究未被解決。

而在後社運的香港流行曲中，這一類的敘事策略同樣可見。本研究歸納了取樣文本中的角色背景與創傷經歷，以及文本中提供的結局，如下表所示：

**表 3：取樣文本中的創傷與結局展示**

歌名	角色在歌曲中面對的難題或創傷	文本中的解決之道與結局
無力感	盡力為「未來」奮戰，但換來失望與受傷	和身邊的同伴撐到最後，即使最終失守仍是值得
地球來的人	所身處的星球無法繼續居住，需要與愛侶結伴尋找新的居住地	無法選擇離開還是留下，仍然在糾結中
劫後餘生	身處之地成為廢墟，生活落魄	抱緊愛侶就可以無懼生死
多喝水	在愛情中盡力為對方努力，卻仍然被分手	好好休息，照顧自己以後再上路
俏郎君	愛侶之間因為價值觀問題而爭吵	仍然愛著對方，但認為價值觀的差異更重要，無法妥協
集合吧！地球保衛隊	「地球」被破壞，要召集隊友們歸隊拯救地球	只要所有人都歸隊，大家擁有共同志向就能自救
留下來的人	對移民離開的人表示不捨	相互理解尊重，大家都可以在自己的選擇下過上好的生活
It's OK to be sad	愛情上失意，走不出情傷	傷心是應該的，不要壓抑；傷心過去以後就會重拾熱情面對世界
先哭為敬	與以往的香港分手告別	不應因為告別而傷心，反而應該以悼念作為共通的回憶，記住以往的香港的美好
我地	「孤島」被外敵入侵，快要失守	只要盡力爭氣抵抗外敵，即使失守也值得立碑紀念我們對這地方的愛

歌名	角色在歌曲中面對的難題或創傷	文本中的解決之道與結局
給缺席的人唱首歌	身邊好友移民外地，無法親身見面	為缺席的人高歌一曲，以音樂作為連結並共同互勉
隱形遊樂場	主角流落荒野	在荒野中，只要有足夠的想像力，仍可自行建造美好的樂園
企好	主角失戀，受情傷所困	挺起胸膛活下去，生活自然就會變好了
銀河修理員	所處地方成為殘破的廢墟，在亂世中不能自處	保護好自己所愛的人，抱緊對方就可以生活下去

資料來源：本研究整理。

上述文本中的難題或創傷可以簡單歸納為外界所導致與身邊關係所導致。外界所導致指的，是如〈銀河修理員〉(Howie@ Dear Jane[曲]，黃偉文[詞]，2020)、〈地球來的人〉(馮允謙、T-Ma 馬敬恆[曲]，王樂儀[詞]，2020)、〈劫後餘生〉(徐繼宗[曲]，陳詠謙[詞]，2020) 般，角色因為世界變成廢墟而需要解決的方法。身邊關係所所指的，則是如〈企好〉(徐浩[曲]，黃偉文[詞]，2023)、〈It's OK to be sad〉(Ariel Lai、衛蘭、Cousin Fung[曲]，黃偉文[詞]，2021)、〈留下來的人〉(徐沛昕[曲]，曰云[詞]，2021) 一般，因為身邊愛侶或朋友的緣故而令文本中的角色受到創傷。然而，不論是內在還是外在的創傷，上述文本中呈現的結局，總體均呈現一種傾向美好的樂觀主義。值得提出的是，文本中的問題，如與愛侶分手、世界成為廢墟、無法親身探望移民外地的身邊人，都不是一首流行曲文本能夠提供解決方案的問題。而在這些後社運的流行曲文本中，創作端也從不指涉這些造成傷痕的核心問題。取而代之的，是提供一種正向的情緒，讓閱聽眾能得到安慰。

舉例而言，〈先哭為敬〉(許崇謙、梁嘉茵[曲]，黃偉文[詞]，2021) 中，需要離開以往的香港，乃屬一個無法解決的問題；在移民潮與香港的自由度急速下降的脈絡背景下，普遍市民均認為香港已不能恢復原樣。然而，在如此悲觀的設定下，創作者提供的結局卻是正向的。文本中曾道：「未來難共你安定／亦深感慶幸／遇過璀璨至歸零」、「曾跟你蓋起過天國／半世幸福寄託／就算被清拆難重獲／還能悼念亦快樂」，均是以抒情角度將傷痕的結局美化的案例。即使共同建構的美好

未來將會歸零，我們仍然可以透過悼念這些璀璨的回憶而感到幸福快樂。這種論述可被視為一種淡化傷痕的嘗試，即使造成傷痕的核心問題其實從未被解決。言即，嘗試以轉化敘事焦點，透過情緒的轉念與已成事實的傷痕進行對話，以圖撫平傷痕。

文本〈It's OK to be sad〉(Ariel Lai、衛蘭、Cousin Fung[曲]，黃偉文[詞]，2017) 中的相關表述可謂更為明顯。文本開宗明義地告訴閱聽眾，問題不能被解決了，那麼傷心是應該的，鼓勵閱聽眾將傷心表達出來，然後，事情就會好起來了。為什麼事情會好起來？為什麼角色通過表達悲傷後，傷痕就能被處理？這些均不屬文本中有提供答案之事。然而，作為一個意欲撫平傷痕的文本，〈It's OK to be sad〉(同上引，2017)的確是一個樂觀主義的典型正向案例：即使問題就是無法解決了，但最終還是會好起來的。

值得注意的是，在傷痕文學的視角下，這種撫平傷痕的意圖是具有無力感的。正因為解決傷痕並不可能，或在公共討論中不能明言，對傷痕的處置才被迫化成這種蒼白的正念導向。賴展堂(2022)的研究中也指出，由於長年在政治參與下的無力感，香港人習慣以「哀悼作為政治」，通過對自身命運的哀悼與感傷進行政治表達。將賴展堂的觀點與本小節的分析進行對話下，欲指出這種抒情與正向的書寫，實際具備了充份的政治性，在文本中隱沒地述說了傷痕對整個香港社會的陰霾與影響。

同樣地，這種正向的情緒書寫也在文本〈我地〉(湯令山[曲]，黃偉文[詞]，2023) 與〈銀河修理員〉(Howie@ Dear Jane[曲]，黃偉文[詞]，2020) 中反覆出現。〈銀河修理員〉(同上引，2020)除了如上文引述般，具有明確的廢墟書寫特性外，我們不能忽視的，更是它面對傷痕的樂觀主義。從篇中開首的「除了會痛一切都美好」，或是其後的「殘破世界令人學成／悲觀中找鼓舞／來紓減身邊恐怖」、「絕望裡樂觀／亦是個情操」、「形勢壞透只好對抗／由我硬撐著／使你心安」、「結局再破爛同奔往」等表述都可以說明，創作者對傷痕的取態是，無論傷痕多重，仍然可以通過共同的扶持而前行，即使只是「硬撐」、即使早已「絕望」。

〈我地〉(湯令山[曲]，黃偉文[詞]，2023) 中守護孤島的主角，面對外敵入侵，同樣具有上述的樂觀主義。文本中提到，「就是最後不

見歸路／越絕望抱得越牢」、「危難只會將我跟你／餘生共融煉成傳奇」，則是這種面對困難的樂觀主義的例證。而在通篇的結尾，當外敵看似已把主角打倒之時，文本中的表述則是「如遭突圍別搖白旗／就用真愛刻一塊碑／由它標誌我地／最後也在一起／暫且不見／亦會一起／一起」。此段引文的樂觀主義就更為明確——即使外敵已經攻陷「我地」，只要我們最後仍在一起就已足夠。這些在無力感底下，創作者對於我群的鼓勵與安慰，正是典型傷痕文學中的特性。在不指涉對抗，將對抗轉化為傷痕中的抒情的敘事策略下，閱聽眾能自我填充自身那些不能被對抗的傷痕，而創作者也免於因為指涉社會議題而遭受迫害，這成為了傷痕文學述說社會傷痕的一種獨特模式與其暗碼體系的一部份。

### 三、後社運香港流行曲中的互文性暗碼書寫： 社運用語的介入

一如上一章所述，傷痕文學的暗碼體系是一種一體兩面的考量。創傷文學的創作者既透過不同的隱沒化敘事策略，讓文本不直接指涉社會政治；同時又透過書寫只有可信任者能讀懂的暗碼，讓創作者信任的閱聽眾能由此爬梳，讀懂文本中的線索（Strauss, 1952／劉鋒譯，2012）。而在中國的傷痕文學體系下，這種暗碼書寫就成爲一種互文性的展現——創作者套用當代的政治語彙，卻不將之多作社會政治面向的解釋，甚至刻意模糊化，因此，只能經由充份理解社會脈絡的閱聽眾，將這些語彙與社會脈絡互文，才能完整解讀文本中的意義（陳永錫，2012）。

而在後社運的香港流行曲中，這種與社會脈絡的互文則體現在當中的社運用語介入。在 2019 年反送中運動期間，由於大量的政治口號與文宣的湧現，香港出現了大量的社運用語（時代革命團隊，2022）。這些社運用語普遍並非原創詞，而是本身存在於粵語常用語的字彙，例如以「行街」（逛街）借代參與示威等。<sup>6</sup>言即，這些用語本身在常用語中擁有的語義，跟其在社會運動脈絡下擁有的語彙未必一致。也因此，在不同背景的閱聽眾之中，閱讀出來的語義未必一致。這與中

國傷痕文學使用政治語彙的情況是高度吻合的。

在本研究的文本案例中，也有不少社運用語介入的例子。文本〈我地〉（湯令山[曲]，黃偉文[詞]，2023）中，「陪你守焦土／受難也驕傲」一句中的「焦土」，則是一個明確的例子。如抽走互文性的討論，單就文本本身的故事脈絡而言，「焦土」一詞指涉的，絕對可以只是孤島被侵略的一種意象形容。然而，置回反送中運動的脈絡之中，「焦土」一詞指的，則是運動中曾興起的「焦土論」論述。「焦土論」原為部份香港本土派所倡議的論述，核心價值在於「攞炒」（同歸於盡），期望通過讓香港局勢惡化，推動人民醒覺反抗，推翻威權政府（梁一夢，2018年11月28日）。而在反送中運動的發展下，「焦土論」就發展成一種向國際社會的遊說行動。該論述的支持者相信，香港示威者應該透過推動國際社會取消香港在國際上的特殊地位，藉此壓縮香港的利益，向中共及既得利益者施壓；作為一種策略，「焦土」可以迫使政權正視示威者訴求。時代革命團隊（2022）也提及，示威者使用電影《飢餓遊戲》的名言「If we burn, you burn with us」（如果大火毀滅我們，你也會跟我們同歸於盡）作為抗爭口號，也可作為「焦土論」曾成為抗爭者之間的主流論述的佐證之一。故此，以「焦土」一詞入詞，本身已經是一種置入暗碼的敘事策略。如果閱聽眾有參與或留意反送中運動的過程，其閱讀文本後解讀出的「焦土」，就會與反送中運動期間的回憶或思考相交匯，並以此詞彙作為線索，解讀出文本的真正意涵。

文本〈銀河修理員〉（Howie@ Dear Jane[曲]，黃偉文[詞]，2020）同樣具有類同的敘事策略。〈銀河修理員〉（同上引，2020）中提到「修修補補／亂世中一起蒼老」，周嘉浩（2023，頁36）的研究也提出，「亂世」本身就是一種傳統的社運常用語，與其將之簡單地理解為廢墟書寫中的一部份，將之與社會事件互文理解則更能讓我們深入地分析文本。事實上，一如前文第肆章所述，正正因為「亂世」這用詞，此文本也早已被官方定性為含有社會政治意涵的文本。

而文本〈多喝水〉（Howie @ Dear Jane[曲]，黃偉文[詞]，2021）跟〈企好〉（徐浩[曲]，黃偉文[詞]，2023）指向的，則是後社運期間的潮流用語。2020年4月，反送中運動漸漸沉寂，新冠疫情也來勢洶洶，「見字飲水」一詞就成為了流行用語，勉勵大眾在亂世中好好保重，照顧好自己，才能與政權持續抗爭，「鬥長命」（比誰的壽命更長）。其

後，「見字飲水」一詞成爲了 2020 年度的香港十大潮流用語，更引伸出各種格式相同的變體，如「見字健身」、「見字運動」、「見字坐好」等。<sup>7</sup> 文本〈多喝水〉（同上引，2021）描述的「長命先可以撐過去／痊癒中應該多喝水」就明確指涉了「見字飲水」，好好保重自己的概念。即使文本的主軸在於安慰一個失戀的人，但以勸勉對方多喝水，好好保重自己的角度而言，社運用語的安放則相當明顯。而〈企好〉（徐浩[曲]，黃偉文[詞]，2023）中更是直接挪用「見字飲水」的變體，指出「等著看誰捱不到／見字企好」，鼓勵在失戀哀愁中的人昂首挺胸，重新出發。這兩個文本都並非直接指涉社會事件；然而，在愛情文本之中納入社運用語作表述，則成爲了一種創作者安放其中，讓閱聽衆詮釋的暗碼。

值得點出的是，不論創作者提供多少明顯或隱蔽的線索，在創作者不作出進一步解釋的前提下，我們永遠無從證實當中的語彙是否真的含有社運脈絡的語義。也因就這種無從證實下的曖昧不明，社運用語的使用才成爲了一種成功的暗碼體系，既讓可信賴的閱聽衆閱讀出有關社會傷痕的內容，又讓政權一方因著無法真正提出證據證明，而難以因爲這些字彙的運用，對創作者進行審查或政治迫害。故此，後社運的香港流行曲，才能在建立自身的暗碼體系的同時免於被迫害，並以這種敘事策略持續述說社會傷痕。

## 陸、結論與討論

### 一、以傷痕文學視角分析後社運香港流行曲

吳致良（2012）曾言，傷痕是普世共通的；即使歷史背景不完全一致，傷痕文學作爲一種「倖存者的文學」，仍然有其可互相對話的空間。本研究則期望遵從吳致良所述，透過中國傷痕文學的敘事策略分析香港的後社運香港流行曲文本，期望開拓後社運香港流行曲作爲傷痕文學的一種視角，讓其與中國的傷痕文學以至世上的其他創傷文學產生對話的可能。就結果而言，本研究的分析也發現，這些後社運的

香港流行曲文本的確具有傷痕文學中典型的敘事策略特徵。

Frow & Morris (1996, p. 356) 曾言，流行文化商品是經由文化商品製造者與受眾之間的爭奪、協商與互動下產生的結果。Schmidt et al. (2017) 的文章中也根據 Frow & Morris 所言，指出流行文化商品因此具備了反映與操作 (operate) 社會政治情勢與建立公民討論空間的政治性。由此觀點出發，後社運香港流行曲的傷痕書寫，則是在政權限制下，歌曲創作者與閱聽眾之間協商的成果——既容讓創作者安全地書寫社會議題的文本，又留下能讓閱聽眾爬梳的暗碼體系，讓對反送中運動有經歷或理解的閱聽眾通過文本中的線索進行一種對留白的填補，並藉著自身的不明說，既避開可能招致的政治迫害或危險，又成功對閱聽眾述說社會傷痕，或建構對社會傷痕的討論空間。這些敘事策略，則與中國傷痕文學中沉默、抒情與暗碼書寫的敘事特徵甚為共通。

然而，雖然傷痕共通、敘事策略也類同，後社運香港流行曲與中國傷痕文學在文體跟發行規模上始終有著明顯的差異。流行曲作為敘事空間與長度較小的文類，創作者能安置暗碼作為線索的位置又較傷痕文學更為限縮。同時，本研究取樣的後社運的香港流行曲文本均屬於主流歌手的商業化作品，曾大規模發行，也曾於大眾媒體甚至政府官方媒體作播放。這一點也與傷痕文學作為不一定大規模發表的小說有所不同。在大規模發行底下，創作者需要面對的審查限制也是較為嚴謹的；一旦不小心被扣上反政府甚至「港獨藝人」的標籤，對其演藝事業造成的後果是巨大的。<sup>8</sup> 在上述的限制和潛在的政治危險性下，後社運香港流行曲當中的暗碼，對閱聽眾的要求也較為高。如上文分析中提及「焦土」一詞的例子，除了作為社運用語外，還是一種政治取態的論述。若閱聽眾沒有對社會事件有充份且深入的理解，是難以通過這個社運用語作為線索，從文本中爬梳更多社會性意涵的。而相較之下，在中國傷痕文學的脈絡中，由於文化大革命與國家發展背景，其讀者文化水平則預設為較低 (吳致良, 2012)。這也導致了後社運香港流行曲對閱聽眾的要求較中國傷痕文學的為高，並呈現於後社運香港流行曲的暗碼體系之內。

## 二、傷痕與傷痕文學作為本土意識

即使有著較高的閱讀門檻，後社運香港流行曲的閱聽眾還是通過其暗碼體系而成功閱讀其中的社會傷痕。本研究認為，歸根究底的原因是，本研究的文本的傷痕，在整個香港社會之間具有高共通性。在整個反送中運動之中，絕大部份的香港市民即使不是參與者，也從新聞報導、日常對話之中獲取有關社會運動的訊息。在有著共通經歷的大前提下，相關的傷痕也因而成爲一種社會性的共識，甚至是一種作爲經歷共通傷痕的民族之間的身份認同建構。

流行曲一直是香港人建構民族中的身份認同與本土意識的重要元素。不少討論均視香港流行曲爲傳播本土意識的一個重要場域或媒介。黎國威（2017）的研究將 1980 年代的名曲〈獅子山下〉（顧嘉輝[曲]，黃霑[詞]，1979）視爲建構香港人身份認同與本土意識的重要文本；Benson & Chik（2020）的研究探問香港流行曲中的多語言使用如何反映香港人的身份認同；譚家浚（2015）的研究則指出 2000-2010 年代歌手謝安琪的音樂如何與本土意識以及本土文化所相關。這些指涉不同年代的香港流行音樂研究，均指向香港流行音樂素來與本土意識這一概念的密切關係。

然而，在反送中運動與《港區國安法》的管控下，「香港民族」、「本土意識」、「香港人身份認同」這些字眼經常觸動政權對於政治管控的紅線。故此，直接在流行曲中表述的本土意識，在商業與政治的危險性下，早已不能存在於市場。可是，取而代之的廢墟書寫、離散故事與傷痕，卻同樣成爲了一種香港人民之間共感的情緒表述。後社運的傷痕成爲了香港閱聽眾之間的集體記憶，並在此建立共同的身份認同。在此觀點下，後社運香港流行曲的傷痕文學特性就具備了無可取替的作用，就是在後國安法時代建立了一個能繼續傳播的本土意識，並被閱聽眾自行填充與詮釋的空間。最終，就如本研究於緒論所言，縱然不能明言，但仍讓大家都讀出傷痕下的意義。

### 三、結語與研究限制

本研究作為一種探索，以傷痕文學的敘事框架分析後社運的香港流行曲，嘗試提供一個以社會現象出發，理解近代香港流行曲的觀點與角度。本研究觀察到，近年在香港人之間，「明就明」（懂的就懂）成爲了一個對應這種社會議題書寫的常用語。這種不明說，心裡知道就足夠的取態，當然也是一種讓自身免受迫害的自保技藝。然而，在跨文化或學術研究的層面上，這種取態也確實成爲非本土族群理解香港社會傷痕脈絡的一種障礙。尤其，比起中國的傷痕文學，本研究發現後社運香港流行曲的暗碼體系實屬更爲隱沒，且難以在沒有相關社會脈絡的狀態下讀懂。故此，本研究認爲自身的研究價值之一，也在將這種創傷的書寫脈絡與敘事策略明朗化，建立一種理解後社運香港流行曲的角度與框架。另一方面，既讓其他文化脈絡的讀者理解後社運香港流行曲裡的傷痕，也讓香港流行曲裡的傷痕書寫能夠與其他創傷文學作對照。

然而，本研究也坦承是次研究的限制與困難。首先，使用傷痕文學的分析框架作爲工具理解後社運香港流行曲，縱然有其相似的歷史背景，但要誇稱能完全解釋及覆蓋後社運香港流行曲的全貌，必然是不可能的。希望後續研究者能夠繼續開拓理解後社運香港流行曲的方式和分析架構，讓學術研究中，對後社運香港流行曲的理解能逐漸趨向完整。

另一部份，本研究取樣的方法與定義的文本也有所限制。是次研究的取樣中，以香港的四／五個流行歌曲排行榜作爲對文本是否具普及性的一種量度。然而，少部分歌曲由於唱片公司的商業決定，或部分播放單位對某些演唱者的封殺，從一開始就沒有將歌曲發表於某些平台。這並不代表這些歌曲不具普及性。舉例而言，樂隊 Rubberband 的歌曲〈Ciao〉（Rubberband [曲]，Tim Lui [詞]，2021）經常被指爲具代表性的離散歌曲文本，唯因爲歌曲並未發表往無綫電視翡翠台（TVB）的排行榜「勁歌金曲排行榜」，故此並不可能位列在五台冠軍之列。事實上，該作品在有發表的四個榜單中名列三台冠軍，MV 在 YouTube 的點擊率也達 134 萬次（瀏覽日期：2024 年 2 月 16 日），絕對具有一定普及性。這部份的歌曲文本例子不少；然而，由於香港

本身缺乏官方或獨立的音樂排行榜，而商業機構的排行榜主要仰賴歌手主要將歌曲發表於其頻道，造成排行榜必然有一定程度的誤差。在無法獲得更有信服力的數據下，本研究視之為研究限制。

同時，本研究的定位屬於傳統的歌詞研究。比起整體的流行音樂研究，單獨對歌詞進行研究當然較為聚焦。Lull (1992) 也曾言，流行音樂中，歌詞對於訊息傳遞的重要性很強，而節拍、旋律等音樂元素，有時甚至可被視為一種傳播歌詞訊息的媒介。然而，現今的閱聽眾在聆聽流行音樂的元素更為複雜，樂曲、編曲、MV、宣傳文案甚至製作方的訪問，都成為閱聽眾閱讀歌曲的線索與參考資料。近年就有不少研究者（如李展鵬，2022年8月26-27日；羅玉華，2023年9月23日）指出，音樂錄影帶（MV）成為了近代流行音樂研究中重要的一環。然而在本研究對於文本的定位中，的確未能包含這些內容，是為一種研究缺陷。一些在MV中才呈現離散主題的歌曲，如〈隱形遊樂場〉（張敬軒[曲]，黃偉文[詞]，2023）或是次沒有在取樣中的歌曲《有我》（溫翰文、Cousin Fung[曲]，藍奕邦[詞]，2022），則因為無法從歌詞中獲取其暗碼書寫的策略，而沒有包含在相關分析之內。期待後續有研究者針對這些元素再作進一步的探索與分析。

## 註釋

1. 在香港研究的脈絡下，1990年代起流行音樂研究開始盛行，當中尤以歌詞文本的分析為主要的取徑（黃霑，2003，頁2）。此取徑漸漸發展成香港文化研究的傳統之一，當中如朱耀偉與梁偉詩（2011）合著的《後九七香港粵語流行歌詞研究》；黃志華、朱耀偉（2011）合著的《香港歌詞八十談》等，均為經典的歌詞分析作品。晚近 Fung & Chik (2020) 的專書 *Made in Hong Kong: Studies in Popular Music* 與陳嘉銘等人（2022）的《給下一輪廣東歌盛世備忘錄——香港樂壇變奏》中，也有不少歌詞分析的相關討論。
2. 余英時（2011）於書中提及這種暗碼體系的邏輯，就是既不明言，

卻又處處留下線索。觀乎其研究對象陳寅恪的詩作同樣深受文字獄之苦，而此概念也於 Strauss 所言的隱微化書寫尤為吻合，故採用之。

3. 四大電子傳媒機構的流行榜包括：商業電台叱咤 903 轄下的「903 專業推介」、香港電台第二台轄下的「中文歌曲龍虎榜」、新城電台新城知訊台轄下的「新城勁爆龍虎榜」與無綫電視翡翠台轄下的「勁歌金榜」，為香港主要電視台與電台設立的粵語流行音樂榜單。自 2020 年 5 月份香港電視娛樂 ViuTV 轄下的「Chill Club 推介榜」推出後，市面上則普遍由四大排行榜改稱五大排行榜。
4. 「我地」除了可解作「屬於我的地方」外，在粵語日常用語中也有「我們」的意思。
5. 有關香港政府如何不承認與冷處理移民潮議題的討論，多份報章均有相關報導與討論，在此不一一列出。然而，從香港政府於 2022 及 2023 年度的施政報告中將移民離港的人口數字標註為「暫時離港」、「非永久離港」的行徑中也可看出，政府有意淡化相關問題或呈現調整過後的數據，也可作為此觀點的一種佐證。
6. 不同的社運用語的起源不一，部份甚至不可考。「行街」（逛街）作為一個社運用語，起源則可考究至香港政府不再為示威活動批准不反對通知書以後，示威群眾開始稱自己只是剛好一起到此地購物、逛街，成為一種示威者對香港警察否認自己參與示威活動的特殊語彙。
7. 有關「見字飲水」一用語的起源，可參考〈「見字飲水」被註冊商標：流行語是網民的集體創作，還是屬於原創者的個人財產？〉（端小二，2022 年 4 月 1 日）。
8. 不少香港的主流商業歌手均有在中國市場發展，若歌手或創作者公開支持反政府示威，其在中國的事業則隨時付之一炬。前文中提及林夕與 Serrini 的案例已屬明確的例證。這種來自中國的封殺行為也似乎有被香港官方媒體效仿的趨勢。2022 年就有傳媒報導香港電台因應政治因素列出十大禁播的歌手名單；縱然香港電台沒有公開承認，但從此也的確不見該批歌手出現於香港電台的節目內。

## 參考書目

- Ariel Lai、衛蘭、Cousin Fung (曲)，黃偉文 (詞) (2021)。〈It's OK to be sad〉，《It's OK to be sad》。華納唱片。
- Howie@ Dear Jane(曲)，黃偉文(詞)(2020)。〈銀河修理員〉，《Limerence》。華納唱片。
- Howie@ Dear Jane (曲)，黃偉文 (詞) (2021)。〈多喝水〉，《多喝水》。Starz Track。
- John Laudon (曲)，周博賢 (詞) (2010)。〈石徑〉，《No. ELEVEN》。環球唱片。
- Keith (曲)，劉卓輝 (詞) (1992)。〈我來自北京〉，《但願不只是朋友》。寶麗金。
- Rubberband (曲)，Tim Lui (詞) (2021)。〈Ciao〉，《Ciao》。R Flat。
- 方皓玟(曲)，方皓玟(詞)(2019)。〈人話〉，《LOST n FOUND》。Strawberry Fields。
- 王樂儀 (2022)。〈在創作與抗爭之間：論香港反修例運動之中的新唱作世代〉，《文化研究》，35，49-80。https://doi.org/10.6752/JCS.202210\_(35).0006
- 朱耀偉 (1998)。《香港流行歌詞研究：70 年代中期至 90 年代中期》。三聯書店 (香港) 有限公司。
- 朱耀偉 (2012)。《光輝歲月：香港流行樂隊組合研究 (1984-1990)》(再版)。匯智出版。
- 朱耀偉、梁偉詩 (2011)。《後九七香港粵語流行歌詞研究》。亮光文化有限公司。
- 余英時 (2011)。《陳寅恪晚年詩文釋證》。東大圖書公司。
- 吳子瑜 (2022)。〈拒絕被社會主流定義的女歌手——鄭欣宜〉，陳嘉銘、吳子瑜、海邊欄著《給下一輪廣東歌盛世備忘錄——香港樂壇變奏》，頁 171-182。突破出版社。
- 吳致良 (2012)。《抒情與見證——「傷痕文學」重探》。暨南國際大學中國語文學系碩士論文。
- 呂永佳 (2022 年 8 月 26-27 日)。〈世上有多少個繽紛樂園任你行——一零年代香港流行曲的「轉世」〉【論文發表】。「粵語流行曲 70 年研討會」，香港，中國。
- 李癸雲 (2014)。〈「唯一可以抵抗噪音的就是靡靡之音」——從《這隻斑馬 This Zebra》談「李格弟」的身份意義〉，《臺灣詩學學刊》，23，

- 163-187。https://www.airitilibrary.com/Article/Detail?DocID=10243933-201406-201505260026-201505260026-163-187
- 李展鵬 (2022 年 8 月 26-27 日)。〈廣東歌的空間與情感：《梅艷芳》的懷舊與姜濤 MV 的惡夢〉【論文發表】。「粵語流行曲 70 年研討會」，香港，中國。
- 李梓成 (2023 年 6 月 23 日)。〈【析聽廣東歌】香港樂壇還需要歌詞賞析嗎？〉，《關鍵評論網》。https://www.thenewslens.com/feature/hk-music/187181
- 杜小真譯 (2017)。《迂迴與進入》。商務印書館。(原書 Julien, F. [1994]. *Le détour et l'accès: Stratégies du sens en Chine, en Grèce*. Le Livre de Poche.)
- 私家音樂[@c\_plus\_music] (2021 年 8 月 19 日)。〈私家專題 - 廣東歌的廢墟〉。【照片】。Instagram。https://www.instagram.com/p/CSwrDVPpx3c/
- 周思敏 (2018)。〈從《重生》看戰爭創傷與沉默〉，《語言文學研究》，2018 (13)，16-18。
- 周嘉浩 (2023)。《後一九粵語流行情歌歌詞中的公共性意涵研究》。銘傳大學新媒體暨傳播管理學系碩士論文。
- 金擘路 (2022)。〈酷兒的聲音：唱造香港異議空間〉，《文化研究》，35，29-48。https://doi.org/10.6752/JCS.202210\_(35).0005
- 胡秀雯 (2010)。《改革開放與傷痕文學興衰之研究 (1977-1979)》。中央大學歷史研究所碩士在職專班論文。
- 香港青年協會青年研究中心 (2021)。《「管治」專題研究系列：從青年去留抉擇看改善特區管治》。香港青年協會。https://yrc.hkfyg.org.hk/2021/02/01/yi057/
- 夏剛 (1986)。〈十年：世紀的衝刺——對‘劫後文學’的雙焦點參照透視〉，《當代作家評論》，1986 (5)，42-57。
- 時代革命團隊 (2022)。《《時代革命》電影訪談錄》。春山出版。
- 徐沛昕 (曲)，曰云 (詞) (2021)。〈留下來的人〉，《人類世》。寰亞音樂。
- 徐浩 (曲)，黃偉文 (詞) (2021)。〈俏郎君〉，《The brightest darkness》。飛圖唱片。
- 徐浩 (曲)，黃偉文 (詞) (2023)。〈企好〉，《企好》。英皇娛樂。
- 徐繼宗 (曲)，陳詠謙 (詞) (2020)。〈劫後餘生〉，《劫後餘生》。星夢娛樂。
- 袁源隆 (2021 年 12 月 31 日)。〈【離散之年】1997 vs 2021 兩個時代 兩種離散創作 學者：今日創作變得隱晦，但有表達意志〉，《明周文化》。

<https://www.mpweekly.com/culture/%E9%BB%83%E5%9F%B9%E7%83%BD-%E6%9C%B1%E8%80%80%E5%81%89-%E9%A6%99%E6%B8%AF%E6%B5%81%E8%A1%8C%E6%96%87%E5%8C%96-196209>

張敬軒（曲）。黃偉文（詞）（2023）。〈隱形遊樂場〉，《隱形遊樂場》。飛圖唱片。

梁一夢（2018年11月28日）。〈梁一夢：「把時局弄得更糟，就可能擊敗威權政府？」焦土戰術真的能讓香港民主再出發嗎？〉，《端傳媒》。  
<https://theinitium.com/article/20181128-opinion-hongkong-scorched-earth>

梁明暉（2022年8月26-27日）。〈情迷香港——後一九粵語流行曲的道德包袱〉【論文發表】。「粵語流行曲70年研討會」，香港，中國。

梁啓智（2022年10月4日）。〈香港移民潮推算之埋單計數〉，《關鍵評論網》。  
<https://www.thenewslens.com/article/174281>

許子東（2000）。《當代小說與集體記憶——敘述文革》。麥田出版。

許崇謙、梁嘉茵（曲），黃偉文（詞）（2021）。〈先哭為敬〉，《Joyce To The World》。寰亞音樂。

郭偉亮（曲），黃偉文（詞）（2008）。〈囍帖街〉，《Binary》。新藝寶唱片。  
都倉俊一（曲），鄭國江（詞）（1983）。〈赤的疑惑〉，《赤色梅艷芳》。華星唱片。

陳永錫（2012）。《中國大陸傷痕小說（1977-1984）研究》。臺北市立教育大學中國語文學系碩士論文。

陳考威（曲），T-Rexx（詞）（2020）。〈無力感〉，《Negative》。華納唱片。

陳若曦（1978）。《歸》。聯經出版。

陳嘉銘（2022年8月26-27日）。〈「消失中的」香港電影主題曲〉【論文發表】。「粵語流行曲70年研討會」，香港，中國。

陳嘉銘、吳子瑜、海邊欄（2022）。《給下一輪廣東歌盛世備忘錄——香港樂壇變奏》。突破出版社。

陳輝陽（曲），林夕（詞）（1996）。〈暗湧〉，《新藝寶典3：超級家族》。新藝寶唱片。

湯令山（曲），黃偉文（詞）（2022）。〈我地〉，《Believe Us》。寰亞音樂。

馮允謙（曲），黃偉文（詞）（2022）。〈給缺席的人唱首歌〉，《Love & Loss》。寰亞音樂。

馮允謙、T-Ma 馬敬恆（曲），王樂儀（詞）（2020）。〈地球來的人〉，《Awaken》。寰亞音樂。

黃志華（2003）。《粵語歌詞創作談》。三聯書店（香港）有限公司。

- 黃志華 (2009)。《香港詞人詞話》。三聯書店 (香港) 有限公司。
- 黃志華、朱耀偉 (2009)。《香港歌詞導賞》。匯智出版。
- 黃志華、朱耀偉 (2011)。《香港歌詞八十談》。匯智出版。
- 黃志華、朱耀偉、梁偉詩 (2010)。《詞家有道：香港 16 詞人訪談錄》。匯智出版。
- 黃念欣 (2022 年 8 月 26-27 日)。〈下世紀再嬉戲——九十年代香港流行曲的「末世」再探〉【論文發表】。「粵語流行曲 70 年研討會」，香港，中國。
- 黃啓聰 (1995)。〈四台頒獎禮落幕——縱觀九四頒獎禮架構及看看誰是大贏家？〉，《香港電視》，1422，116-119。
- 黃霽 (黃湛森) (2003)。《粵語流行曲的發展與興衰：香港流行音樂研究 1949-1997》。香港大學亞洲研究中心及社會學系博士論文。
- 黃錦樹 (2005)。〈抒情傳統與現代性：傳統之發明，或創造性的轉化〉，《中外文學》，34 (2)，157-185。
- 黃耀明 (曲)，潘源良 (詞) (1988)。〈你還愛我嗎？〉，《你還愛我嗎？》。寶麗金。
- 楊大正 Sam Yang (曲)，林夕 (詞) (2019)。〈雙城記〉，《無名英雄》。火氣音樂。
- 溫翰文、Cousin Fung (曲)，藍奕邦 (詞) (2022)。〈有我〉，《The Fight Goes On》。香港索尼音樂。
- 端小二 (2022 年 4 月 1 日)。〈「見字飲水」被註冊商標：流行語是網民的集體創作，還是屬於原創者的個人財產？〉，《端傳媒》。  
<https://theinitium.com/roundtable/20220401-roundtable-hongkong-see-words-drink-water>
- 端傳媒 (2022)。《香港大離散：移民潮下的抉擇與忐忑》。端傳媒工作室。
- 裴尼柯 (2014)。〈「由側面切入」：歷史創傷與敘事模式〉，周憲編《文化研究第 17 輯 (2013 年冬)》，頁 182-194。社會科學文獻出版社。
- 趙崇印 (2020)。《追憶政治性失憶：「後六四」時代中國「傷痕電影」之創傷研究 (1990-2020)》。香港理工大學中國文化學系碩士論文。
- 趙雪梅 (2018)。〈作為一種新文類的創傷文學——概念界定、分類與反思〉，《當代文壇》，2018 (6)，166-174。
- 趙韞文 (2021)。《林夕歌詞愛情意象研究》。成功大學中國文學系現代文學碩士論文。
- 劉心武 (1977)。〈班主任〉，《人民文學》，1977 (11)，無頁碼。
- 劉以達、黃耀明 (曲)，潘源良 (詞) (1996)。〈今天應該很高興〉，《我們就是這樣長大的》。寶麗金。

- 劉以達（曲），周耀輝（詞）（1989）。〈天問〉，《神經》。寶麗金。
- 劉鋒譯（2012）。《迫害與寫作藝術》。華夏出版社。（原書 Strauss, L. [1952]. *Persecution and the art of writing*. Free Press.）
- 蔡英俊（2001）。《中國古典詩論中語言與意義的論題：意在言外的用言方式與含蓄的美典》。臺灣學生書局。
- 蔡振家、陳容珊（2017）。《聽情歌，我們聽的其實是……：從認知心理學出發，探索華語抒情歌曲的結構與情感》。臉譜出版。
- 黎國威（2017）。〈「獅子山」：歷史記憶、視覺性與國族寓言〉，《二十一世紀》，161，84-101。https://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/media/articles/c161-201505024.pdf
- 盧冠廷（曲），劉卓輝（詞）（1989）。〈漆黑將不再面對〉，《1989》。百代唱片（香港）。
- 盧新華（1978年8月11日）。〈傷痕〉，《文匯報》，頁4。
- 賴映彤（曲），梁栢堅（詞）（2021）。〈集合吧！地球保衛隊〉，《人類世》。寰亞音樂。
- 賴展堂（2022）。〈冤魂政治：以香港的社會運動與文學寫作為例〉，《文化研究季刊》，178，69-96。https://www.csat.org.tw/Journal.aspx?ID=22&ek=147&pg=1&d=3276
- 戴厚英（1980）。《人啊，人！》。花城出版社。
- 羅大佑（曲），林夕（詞）（1991）。〈皇后大道東〉，《皇后大道東》。音樂工廠。
- 羅玉華（2023年9月23日）。〈眼睛想唱歌：從港產MTV到本地MV以外的情感流動〉【論文發表】。「未來之歌——粵語流行曲傳承研討會」，香港，中國。
- 羅曉彬（曲），林夕、羅曉彬（詞）（2014）。〈撐起雨傘〉，《撐起雨傘》。
- 譚家浚（2015）。《謝安琪廣東音樂呈現的本土文化》。香港浸會大學。
- 顧嘉輝（曲），黃霑（詞）（1979）。〈獅子山下〉，《好歌獻給您》。EMI。
- Benson, P., & Chik, A. (2020). Snapshots of multilingualism in Hong Kong popular music. In A. Fung & A. Chik (Eds.), *Made in Hong Kong: Studies in popular music* (pp. 147-156). Routledge.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative and history*. The Johns Hopkins University Press.
- Frith, S. (1988). *Music for pleasure: Essays in the sociology of pop*. Routledge.
- Frow, J., & Morris, M. (1996). Australian cultural studies. In J. Storey (Ed.), *What is cultural studies? A reader* (pp. 344-367). Arnold.
- Fung, A., & Chik, A. (2020). *Made in Hong Kong: Studies in popular music*.

Routledge.

- Ho, V., & Ma, M. (2020). Mapping sociopolitical and cultural changes through “The daughters of Hong Kong”: From Anita Mui to Denise Ho. In A. Fung & A. Chik (Eds.), *Made in Hong Kong: Studies in popular music* (pp. 10-20). Routledge.
- Iser, W. (1974). *The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. The Johns Hopkins University Press.
- Kent, L. (2017). Listening to silence – trauma and recovery in post-globe Chile. *The British Journal of Psychiatry International*, 14(2), 47-48. <https://doi.org/10.1192/S2056474000001793>
- Knight, S. (2016). Scar literature and the memory of trauma. In K. A. Denton (Ed.), *The Columbia companion to modern Chinese literature* (pp. 293-298). Columbia University Press.
- Lull, J. (1992). *Popular music and communication* (2<sup>nd</sup> ed.). SAGE Publications.
- Njovane, T. (2014). Recent theorisations of trauma fiction, postcolonialism, and the South African novel. *English in Africa*, 41(1), 199-207. <https://doi.org/10.4314/eia.v41i1.12>
- Rajiva, J. (2021). *Toward an animist reading of postcolonial trauma literature: Reading Beyond the Single Subject*. Routledge.
- Schmidt, L., Chow, Y. F., & de Kloet, J. (2017). From handover to leftover: Tatming, Umbrellas, and the postcolonial ruins of Hong Kong. *Situations: Cultural Studies in the Asian Context*, 10(1), 119-145. <http://situations.yonsei.ac.kr/product/data/item/1535540107/detail/695dad9644.pdf>
- Whitehead, A. (2004). *Trauma fiction*. Edinburgh University Press.
- Yang, Y. (2023). The trauma and fragmentation narrative in Amy Tan’s *The Kitchen God’s Wife* and Toni Morrison’s *Beloved*. *Humanities and Social Sciences Communications*, 10(553), 1-8. <https://doi.org/10.1057/s41599-023-02046-6>