

行政院國家科學委員會專題研究計畫 期中進度報告

身體—城市(2/3) 期中進度報告(精簡版)

計畫類別：個別型
計畫編號：NSC 95-2411-H-002-012-
執行期間：95年08月01日至96年10月31日
執行單位：國立臺灣大學外國語文學系暨研究所

計畫主持人：張小虹

報告附件：赴大陸地區研究心得報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中華民國 97年01月09日

〈身體－城市〉研究計畫 第二年期中精簡報告

〈身體－城市〉三年期研究計畫擬以「體感城市」(the haptic city)的理論建構為主要關懷，以當代華語電影文本作為出發點，探討身體與城市的連結與交織。

第一年的研究計畫已完成〈台北慢動作〉論文一篇，初稿宣讀於「亞洲電影全球在地化」研討會，交通大學電影研究中心、外國文學與語言學研究所主辦，新竹，2005年10月28日，正式發表於《中外文學》第36卷第2期（2007年6月）。該文從「亞洲新浪潮」零動作、少對話、影像微微放慢的「慢動作」影像風格切入，探討蔡明亮如何以低限的情節對白，低限的場景調度，慢兩拍的身體動作，不會動的攝影機與不剪輯的長拍鏡頭，讓台北的「身體－城市」成為「純粹的視聽情境」，讓「真實時間」、「真實身體」與「真實空間」成為「時延」的可能。

第二年的研究計畫的探討重點與執行進度如下：

- (一) 繼續發展原訂計畫中有關影像－身體－城市的連結，此年的重點放在侯孝賢導演的相關作品，尤其是對幾個不同城市的影像再現，包括台北、高雄、東京與巴黎。目前正在發展的理論架構為「城市單鏡頭」(the singular shot of the city)，此「城市單鏡頭」的理論建構，乃是構連當前批判理論中的「單性」(singularity) 與「複形」(multiplicity) 之概念，強調時空流變的動量湧現，打破傳統形上學對理念、形式、模矩的「同一」與「重複」，故此「城市單鏡頭」所開放出的身體－城市，乃是「無器官身體」的現象流變，人、環境、物件、事件之間無盡的拆解與組構。而此「城市單鏡頭」的理論更可進一步構連電影美學的相關論述，一方面回應俄國形式主義以降到電影符號學，對「單鏡頭」(single shot)與「蒙太奇」區辨差異優劣的一系列文獻，另一方面亦可連結巴贊的「常拍鏡頭」(long take) 與侯孝賢最被談論的定鏡常拍段落鏡頭，進一步展開對話。
- (二) 除了原有「體感城市」的規劃架構，此年在資料閱讀與理論開展上，亦有新的突破與發展重點。第一個層面是有關「城市的身體展演」部份，暫時脫離原先預設的電影影像文本，而回到流行文化文本，探討全球城市文化流動中的身體－服飾展演。已完成兩篇論文，〈我們都似台灣人〉發表於《中外文學》第35卷第6期（2006年11月）：85-134。（請參見附件一）該文以「台客現象」為切入點，探討二十一世紀台灣在身分

認同與城市身體展演上的困境與出路，鋪展全球流行文化「再地引述」過程中所產生「身體－城市」的「意象撞疊」與「繞道借徑」（例如台北土生土長的 ABC 或嘻哈台）。另一篇〈帝國的新衣〉發表於《台灣社會研究季刊》第 64 期（2006 年 12 月）：57-105。（請參閱附件二）該文以政治批判的角度切入全球城市舞台的「國族身體時尚秀」，探討「帝國主義新衣」、「國族新衣」、「帝國新衣」在不同歷史階段與區域權力部屬中的演變，再扣連到台灣當下有關「台灣衫」作為台灣人在國際舞台身體展演的爭議。

- (三) 此外，另一個發展的新層面，則是將「身體－城市」的思考聚焦於當代三位建築師的論述脈絡：法國建築師 Jean Nouvel 的相關著作與作品集、荷蘭建築師 Rem Koolhaas 的相關著作與作品集、日本建築師伊東豐雄 Toyo Ito 的相關著作與作品集。原本的研究計畫乃是以「體感城市」為理論架構的核心，而這些有關城市建築的相關閱讀，大大有助於開展與「體感城市」相互呼應的其他新理論概念，如“fibercity”與“cybercity”在 network, cobweb, synapse 等神經網絡意象上的差異，或是連結身體薄膜(membrane)、薄膜建築 (membrane architecture)與品牌薄膜(membrand)的「膜城市」概念，探討薄膜作為碰觸的訊息界面如何重新包裹城市、如何重新啟動人機一體的電子表面。這些「身體－城市」的新理論概念化方向，將在第二年與接下來第三年的計畫中持續開展，成為發展出單篇論文的可能。

附件一

我們都似台灣人

張小虹

台客已經是超越了語言、族群的限制，那是我認同的事情。不是你是不是、我是不是，最好都分不清楚誰是不是，把那個界限愈模糊愈好。就有一天走出去「嗨！紐約客」、「港仔」、「北京哥們」、「上海公子」，那我們就是「台客」。

伍佰，《Call me 台客！》

以台灣為例，如果台灣的歷史是一部被殖民史，則台灣文化一向是文化雜燴，「跨文化」是台灣文化的特性，「跨語言」是台灣語言的特質。在破除殖民本位迷思的同時，我們亦需破除「回歸殖民前淨土淨語」的迷思。一個「純」鄉土、「純」台灣本土的文化、語言事實上從未存在過。．．．．同樣的，所謂的「台灣本質」所指亦只是抵制中國語文本位主義的一個立場，「台灣本質」事實上等於台灣被殖民經驗裡所有不同文化異質(difference)的全部。

邱貴芬，〈「發現台灣」〉

「台客現象」乃晚近台灣社會文化場域中最熱門的話題，從服飾打扮，言談舉止、休閒方式到音樂風格的各種生動描述，橫跨影視綜藝、藝文活動、商品行銷與政黨政治各種論述場域。然而其所展現「眾聲／眾身喧譁」的超級蓬勃動量，卻非止於大鳴大放中的各說各話，而是各種權力、慾望、再現與詮釋機制的針鋒相對、複雜糾結。雖然此「眾聲／眾身喧譁」的背後，不乏媒體炒作與商品消費的痕跡，而其引爆的話題性亦有其特定時空的短暫限制，但「台客現象」所牽動的權力佈局與潛意識慾望，卻成爲我們觀察台灣最新一波文化認同論述變易更動的最佳切入點。

但誰是「台客」？「台客」是誰？「台客現象」的眾說紛紜，不僅在於「台客」一詞在字源考據上的蔓生擴延——從50年代外省掛眷村子弟對本省掛青年的稱呼，到70年代開放觀光後對台灣旅客的簡稱，或是從城鄉與階級差距對「庄腳聳」的嘲諷，到與龐克、頂客、嘻哈客一般次文化的流行術語表稱，更在於此「台客」未定論所引發的種種社會心理焦慮與文化詮釋衝突。¹ 首先，讓我們來

¹ 目前有關「台客」一詞的「系譜考據學」，有來自網路文本的自我繁衍（充滿無厘頭的創造性與趣味性），也有來自強調歷史演變（縱深）與強調空間區隔（平面）之間的斷裂，更有充斥於「歷史化」「政治化」與「去歷史化」「去政治化」之間的張力。本文在該詞的運用上，採較爲開放流動的觀點，不擬將其定於一尊，以便較能廣泛納入當前該詞擴延蔓生的各種現象與徵候。而如何透過理論開展出「台客」系譜考據學所可能牽動的（跨國）文化路徑，將在本文第二部份有

回顧一下此多重心理焦慮與複雜文化詮釋所糾結出的三大弔詭。其一，「台客現象」呈現出「正名」與「汙名」的辯證。一方面「台客文藝復興」論述的文化支持者，齊心一意要將昔日「台客」作為「被奇觀化的他者」，轉化成今日「台客」作為台灣在地自我認同的肯定，讓俗、聳、沒水準的「台」，搖身一變為浪漫、活力、驕傲、聳擱有力、夠台才夠美的「台」，負面轉正面，譏笑變讚美。另一方面此舉卻也引來政治團體的強力撻伐，指責此乃「膚淺的自虐」，在歷史的傷口處撒鹽，徹底忽略「台客」一詞所夾帶的省籍與階級歧視。前者以「反轉」作為一種「去汙名」的文化企圖，卻成為後者「再汙名」的創傷回返。²

其二，「台客現象」亦呈現出「抽象」與「具體」的弔詭。有人指稱「台客不曾存在」，所有有關「台客現象」的報導與再現，乃是文化菁英與文化經濟的操作展現，「台客」乃是被各種論述詮釋出來的虛擬／想像「集體」，並非一群已然存在、界限清晰、有特定客觀條件可被指認的社會群體（如工人階級或布爾喬亞）（李明璁，鄭凱同）。有人則更進一步將此「台客不曾存在」，歸諸於社會學與人類學田野調查研究的闕如，認為此次的「歷史發聲」，乃北部中產階級文化菁英的代言活動，缺乏「台客」主體的現身／獻聲，因而「台客現象」的砲聲隆隆，無助於作為弱勢族群「台客」（例如中南部勞動階級的青年文化，充滿地域／階級／世代上的邊緣弱勢）的自我發聲、自我培力或自我命名。對前者而言，「台客不曾存在」乃象徵符號的爭奪戰，文本自我繁衍的經濟生產，對後者而言，「台客不曾存在」乃社會弱勢族群的面目模糊，無法自我現身／獻聲。

其三，「台客現象」更呈現了「殊相」與「共相」的弔詭。在論述批判「台客不曾存在」的同時，也出現了「台客無所不在」的擴大繁衍。證諸「台客現象」中對「台客」身分界定所產生的複雜描述方式，大多以二元對立、多元區隔或各種「殊相」分類的方式加以運作，像新／舊台客、真／假台客、土／洋台客、優質台／劣質台、南台客／北台客、鄉土型台客／都會型台客、文化台客／政治台客／綜藝台客／美學台客，甚至港式台客／外省台客／ABC 台客等。一方面企圖以時間區隔、地域區隔、對內區隔、對外區隔等不同方式，展開細緻化的命名權力部署，一方面卻在不斷區分、不斷指稱、不斷召喚的過程中，產生「台客連續體」(TK continuum)或「台客共和國」(the Republic of TK)的投射，從「誰是台客」的特殊指認，擴展到「誰不是台客」的無所不包。³

關「嘻哈台」與在地 A B C 文化的討論中加以嘗試。

² 此處「台客文藝復興」乃借用歌手伍佰對 2005 年 8 月台客搖滾演唱會的宣傳口號，而此「文藝復興運動」的說法，更在《誠品好讀》2005 年 7 月號台客專題，《中國時報》人間副刊的「台客美學先鋒派」系列與《Call me! 台客》等專書中發揚光大。而反對的聲浪則以台灣北社、台灣教師協會、台灣教師聯盟等「本土社團」針對台客搖滾演唱會所召開的「廢除台客記者會」為代表，他們強調「台客」乃歧視字眼，充滿「舊文化霸權的殖民主義現象」，充斥著中國霸權對台灣的欺壓。

³ 正如楊澤在〈台客美學先鋒派〉一文中所言，「在這個寶島上，安啦，大家都是台客啦！」。

而這些重重弔詭，不僅指向「台客」作為語言行動符號的不確定性，更呈現「台客」作為情感記憶的強大能量，微妙牽動著不同省籍、不同階級、不同世代互異的感覺結構。面對這個正在擴大形成不斷捲入台灣各種社會文化論述、卻看似膚淺看似商業炒作看似曇花一現的「台客現象」，本文的介入不是小題大做或錦上添花湊熱鬧，而是深覺此現象提供了我們一個觀看歷史動態、重新思考理論語言的良機。「台客現象」的豐富有趣，正在於其所啟動從語言到情感、從穿著打扮到意識形態、從日常生活到國族認同的龐大面向，而「台客現象」的舉足輕重，也正在於重新表述二十一世紀台灣在身分認同論述形構上的困境與出路，重新談論全球化消費時代下國族論述的可能與不可能。

因而面對此「眾聲／眾身喧譁」的「台客現象」，本文所採取的介入方式與切入角度，重點不在於對「台客現象」的再次描述，也不在於對「台客現象」的後設分析，而是企圖改變現有「台客」論述的提問方式：從「台客是誰」的提問，轉換到「台客似誰」的提問。就目前現有的相關論述而言，不論是「正名」／「汙名」或「台客不曾存在」／「台客無所不在」的種種弔詭，「台客是誰」一直是最迄需回答卻無法回答的中心議題。而此「台客是誰」的提問，預設了主體身分、次文化認同或族群意識的指認，不論此身分認同是建立在空間（對外／對內）或時間（過去／現在）的動態區隔之上，此身分認同的預設都指向最終「他者／自我」的清楚分辨。但「台客似誰」的提問，則是企圖在全球／在地、自我／他者、主／客的相互塌陷中，思索「台客現象」作為二十一世紀全球在地化文化現象的可能。「台客是誰」是存有學的預設，凸顯「他者／自我」的差異區辨與相互建構，「台客似誰」則是認識論的僵局，充滿現象的流變與內外、真假、新舊難分的「意象撞疊」(image crash)。

在此必須對「台客似誰」此新提問背後所預設的自創理論概念「似不像」(similarity)，做進一步的闡述與說明。⁴ 中文詞語「四不像」的典故，乃是指稱「頭像鹿，尾像驢，蹄像牛，背像駱駝」的「馱鹿」，古稱「麇」，後泛指各方面皆不像或不倫不類的人事物。但同音卻一字之差的「似不像」，卻是以「似」的模糊曖昧、「似」的疊撞塌陷，來鬆動混淆「四不像」所預設可清晰辨識的獨立封閉單元（鹿、驢、牛、駱駝），來挑戰「四不像」依此獨立封閉單元所產生

⁴ 曾在〈凌虛全球化〉一文中，初步嘗試「似不像」理論概念的開展，企圖透過「四不像」與「似不像」的滑動聯想，展開對《臥虎藏龍》一片跨文化接收的詮釋，以凸顯武俠片「凌虛空間」與科幻電玩「御虛空間」之間既像又不像的創造性想像構連(imaginary articulation)。該文也嘗試將「似不像」的概念，進一步轉換為自創的英文新詞“similarity”，以四不像的方式結合 similarity, simile, simulation, simulacrum（四者皆來自「相似」的拉丁字根 *similis*），以強調一種模擬幻影的似曾相識。換言之，本文在理論架構上的開展，乃是以中文與英文、母語與外來語之間的文字轉換為發想點，不是單一後結構理論系統的忠實援引或單一理論家的理論套用，而是企圖從台灣特殊社會文化脈絡文本出發，與既有理論做構連與翻轉，開展出新的異質組構，而「似不像」與「四不像」的滑動，正是本文在「台客現象」文本脈絡中「理論化」的著力之點。

的「組合概念」(鹿頭加上驢尾，加上牛蹄，加上駱駝的背，等於馱鹿)。⁵ 而本文中「似不像」的同中有異、異中有同，不來自獨立封閉單元與「組合概念」，而來自全球化流動的「意象撞疊」，以及此「意象撞疊」所可能牽動的「意象辯證」(the dialectics of images)。「似不像」的似是而非、既像又不像，乃是全球化「再地引述」(re-cite and re-site)的後殖民文化現象，既有「擬像」(simulacrum)的虛幻，又有「模擬」(mimicry)的弔詭，更有「雜種」(hybridity)與「踐履」(performativity)的重複與轉換。⁶

而更重要的是，從「台客是誰」到「台客似誰」的轉換提問方式，凸顯了「是」與「似」在中文發音上的滑動(「似」似是「是」「不標準」的台灣國語發音)，而讓「似不像」的理論概念，能在「台客現象」的文本脈絡發展中，增加了「視覺意象」與「聽覺意象」之間可能斷裂的面向，以及此斷裂所暴露出的文化資本差異與身體慣習的固持。跨國文化「再地引述」過程中啟動的「似不像」，也同時啟動了在地歷史創傷與殖民經驗的「壓抑回返」，讓「似不像」在全球在地化的「影像撞疊」之上，更進一步疊映出後殖民文化潛意識似家非家的「詭異」(the uncanny)。

以下便將以「似不像」的理論概念出發，以「台客似誰」的提問方式，重新切入「台客現象」當前紛雜混亂、莫衷一是的討論現況。全文將分成四個部份，第一部份處理「台客」與「嘻哈客」的「似不像」，探討「嘻哈台」在服飾打扮上的俗艷、休閒、拼貼、復古風格，如何「再地引述」風靡全球的嘻哈文化。第二部份處理「嘻哈台」對台灣國族論述的潛在顛覆力量，同時分析九〇年代「假台灣人」論述與當前「真台客」論述彼此之間的異同。第三部份處理「台妹」與「辣妹」的「似不像」，一方面凸顯「台客」論述中的男性中心與陽剛想像，一方面爬梳「台妹」形象建構中穿歷史(transhistorical)、穿國族(transnational)、穿文化(transcultural)的時尚路徑。第四部份則將討論的焦點，從視覺的意象撞疊與跨國路徑，轉換到聽覺意象的斷裂與歷史創傷的壓抑回返，探討「似不像」在時空轉換過程中所引發的時間延滯與地域落差，如何讓「入境隨俗」的「再地引述」，同時跌落為文化邊陲性「四不像」的表徵。

I · 「台客」與「嘻哈客」的「似不像」

在當前「眾聲／眾身喧譁」的「台客」論述生產中，眾人最熱衷的活動乃是

⁵ 此處「四不像」所預設的獨立封閉單元與組合概念，將更進一步具體落實在論文第二部份有關「新台灣人」(福佬人+客家人+外省人+原住民)乃「四不像」而非「似不像」的討論之中。

⁶ 有關「似不像」與此處「擬像」、「模擬」、「雜種」、「踐履」四個當代後結構與後殖民理論的重要概念之間的關連、衍生與差異，將在以下論文對「台客現象」的實際分析中進一步鋪展，不擬在此做抽象概念上的分析比較。

提供各式各樣、五花八門辨識指認「台客」的方法，從音樂風格、休閒活動、交通工具到生活習慣，企圖以歸納整理的方式，表列出「台客」的整體生活形態與風格樣貌，而其中「服飾打扮」乃是「台客」在外觀辨識上的首要項目。但正如同「台客」一詞在定義上的莫衷一是，「台客」在服飾打扮上的特色也眾說紛紜，有人強調白內衣、花襯衫配藍白拖鞋才夠「台」，有人要 Polo 衫配垮褲戴金項鍊，有人則是水洗絲襯衫配控叭啦褲再加鍍金龍頭皮帶。本論文在此將以「台客」服飾打扮的外觀辨識作為討論的出發點，然而分析的重點不在於歸納整理以找出「台客」服飾特色的最大公約數，也不在於分門別類表列各種「傳統台」／「業務台」／「流氓台」／「廟會台」／「運動台」等的穿著打扮，而是將焦點放在眾多「台客」論述中一再出現的「嘻哈台」。換言之，此處的分析不擬概括「台客」食衣住行育樂的諸多面向，而僅聚焦於「台客」的服飾打扮，而在「台客」的服飾打扮中，亦不擬概括不同地域、職業、省籍、階級與世代的各種穿著打扮，而僅聚焦於「嘻哈台」的外觀描繪與服飾特色。

我們可以發現在絕大多數的「台客」描繪中，都出現（1）「嘻哈台」作為「台客」服飾裝扮的一種次分類與（2）「嘻哈台」作為「台客」基本服裝配備的說法。就第一種說法而言，「嘻哈版台客」有別於「廟會版台客」等其他「台客」，其服飾特色為「仿名牌的滑板衣、滑板褲（露出彩色內褲的垮褲）、滑板鞋（有時會以黑皮鞋搭配滑板褲），手指、脖子必戴銀質飾品（如骷髏戒、十字架）」（吳瓊枝；葉虹靈）。⁷ 就第二種說法而言，嘻哈服飾乃「台客」的必備要件，甚至由「描繪式」(descriptive)轉為「規範式」(prescriptive)的陳述：「想要抓到台客打扮的精髓，務必切記下列幾項要件：一、服裝配色大膽衝突。二、首飾非金即銀。三、穿垮褲露彩色內褲。四、一定要染髮，又金又橘最台客」。(黃志豪等)；「嘻哈裝是台客們的定番服裝，基本上只要有台客的地方，就有嘻哈的穿著」(史萊姆 21)，或是如同標榜自己乃「正港台灣 Hip-Hop」的饒舌歌手大支所言，「其實在台灣，最嘻哈的就是台客」(毛雅芬 61)。

但為何在「台客現象」中「嘻哈台」的出現特別有趣，特別值得分析呢？對許多人而言，「台客文化」與「嘻哈文化」原本乃是「正港」文化／「舶來」文化、本土性格／移植性格的對壘：「『嘻哈文化』代表著青少年偏重西風移植的後現代文化追求，強調一種特立獨行、即興任意的個性化自我，而『台客文化』則在吸納各種外來文化特質時，更偏重於本土風格傾向，而且存有一種仿的、拼貼的包容性自我之展示」(葉永文 20)。而「嘻哈台」的「嘻哈」中有「台」，「台」中有「嘻哈」，正足以鬆動摧毀原有「台客文化」／「嘻哈文化」的二元對立預設。然而「嘻哈台」的出現，卻也並不指向「台客文化」與「嘻哈文化」的二合一。「嘻哈台」不是「四不像」，不是以所謂的「嘻哈衣著」(寬大 T 恤、垮褲、

⁷ 有關「台客」服飾打扮的報導甚多，彼此之間的重複性亦高，此處所列的兩個出處，乃綜合諸多網路文章與《錢櫃雜誌》、《星報》等媒體的相關報導而成。

運動鞋)與所謂的「台式衣著」(斗笠、肚兜、花褲等)相互混搭(江家華 70)。⁸ 此種「四不像」乃是以預設下獨立封閉的「台客文化」單元，加上獨立封閉的「嘻哈文化」單元，採一加一等於二的組合概念而成形。非「四不像」的「嘻哈台」乃「似不像」，並不指向任何已然存在、涇渭分明、原汁原味的「台客文化」與「嘻哈文化」，而是在「非台非嘻哈，既台又嘻哈」(neither/nor, both-and)的曖昧擺盪中，逼迫我們重新思索「台客文化」與「嘻哈文化」本身的浮動混雜、開放未完成，重新思索「嘻哈」與「台」的相互改寫、相互創造。

因此本文對「嘻哈台」的討論，不擬將其窄化為世代差異下的「台客」次分類(「青少年台客」或「F世代台客」等「新消費分眾的另類認同建構」)，也不擬將其對號入座為台灣都會中現有特定的嘻哈社群(此舉還是在「台客是誰」的舊有提問框架下，找尋已然存在、可被指認的社會群體或次文化族群)，更不打算簡化「嘻哈台」之所以「台」，在於誤用「嘻哈」的錯誤示範(花襯衫配運動鞋，垮褲配皮鞋等)。⁹ 本文對「嘻哈台」的討論將分為兩個層次，第一個層次處理全球流行文化「再地引述」過程中，所可能導致的「似曾相識」，探究「嘻哈台」如何讓撞疊在一起的新舊影像(如金項鍊、垮褲、拖鞋)產生變化，產生出新的詮釋可能。第二個層次則將處理當前流行時尚的混搭、懷舊、俗艷傾向，如何讓「時尚」本身不再「時尚」，並探究「嘻哈台」的弔詭為何正來自於當前「時尚」(fashion)與「風格」(style)之間的曖昧擺盪。

首先就讓我們來看看「嘻哈台」所啟動的「影像撞疊」。「穿金戴銀」曾經是台灣社會由農業形態轉換為工業形態過程中對「庄腳簪」的指認方式之一，嘲笑其將財富以最具體保值的方式，大刺刺地穿戴在身上。但「現在如果有人掛著一大把黃金粗項鍊走在天母街頭，那他可能也不是台客而是來自 L.A.」(聶永真 84)。此句中天母街頭(台北重要外僑聚集地，也是流行消費的重要據點)的「黃金粗項鍊」，非昔日土氣十足的「穿金戴銀」，就如同句中彼地 L.A.所代表的美國「嘻哈客」，亦非此地「庄腳簪」的「台客」。但我們不要忘記，此句也同時提醒了我們嘻哈客的「黃金粗項鍊」，在台灣重新引述(re-cite)、重新落腳(re-site)(亦即本文中所合稱的「再地引述」)的過程中，造成台客「黃金粗項鍊」重新

⁸ 此乃台灣知名設計者蕭青陽對「好客樂隊」的客語《好客戲》所規劃的封面構想，可參見江家華的訪問。類似此種「四不像」的思考邏輯與組合方式，尚包括許多其他的例子。例如強調加入了街舞與饒舌音樂的歌仔戲，讓嘻哈元素融入台灣傳統文化，形塑出屬於台灣味的嘻哈風格(陳佳鑫)。這類「四不像」的案例，都還是清楚預設了外來/本土的二元對立。

⁹ 全球嘻哈文化的面向，包括音樂、電影、服飾的流行娛樂工業等，而本文的論述焦點，將較集中於嘻哈服飾的演變與全球流行。有關饒舌音樂的全球在地化，可參閱 Mitchell。而林浩立的文章，更清楚點出有關嘻哈文化在台灣的特殊歷史發展與在地化過程：「在台灣的嘻哈現象中，有很多面向或元素可以看出是台灣地方化之後結果，從早期饒舌音樂與唸歌傳統的結合、政治議題的表達，到最近媒體所形塑的誇張嘻哈肢體動作與語言(最為著名的就是吳宗憲那句『Check it out, 看到鬼 now』)，與政府舉辦各種嘻哈相關活動所營造的『活力、健康、快樂』的嘻哈形象」(林浩立 10)。

表意的可能。「黃金粗項鍊」作為「嘻哈台」服飾打扮的重頭戲，不僅在於此時彼地嘻哈客的「黃金粗項鍊」，遇見了彼時此地台客的「黃金粗項鍊」，更在於「黃金粗項鍊」作為「意象撞疊」所產生「似曾相識」的「似不像」，讓「黃金粗項鍊」同時是「台」的嘻哈化，也是「嘻哈」的台化。¹⁰

另一個「嘻哈台」的特色，當然是「垮褲」在台灣的「再地引述」。七〇年代末嘻哈文化在美國紐約市 Bronx 都市重劃區興起，其夾帶貧民窟魅力與街頭叛逆文化的具體展現，除了街舞、塗鴉與饒舌音樂外，就屬超大尺寸的 T 恤與垮褲最受矚目，轉而成爲流行時尚爭相仿效的街頭風格。正如 *Source* 雜誌對 Jodeci 饒舌樂團的形容，「讓 Jodeci 那種鬆垮褲子的打扮變成全國流行，也讓卡文克萊牛仔褲掉到肚臍下的穿著，以及『吹牛膨脹』的惡劣態度蔚爲風潮」(qtd. in 尼爾遜·喬治 176)。而此貧民窟街頭風格更在往後的發展中品牌化、名牌化，並進一步與寬大鬆垮的各式美式休閒褲、運動褲、滑板褲相結合，共同營造出風靡全球的時尚休閒運動風。¹¹ 而有趣的是，原本台灣農村體力勞動的寬褲、廟口宋江陣的黑頭褲、運動褲與居家或逛夜市的短褲，都與嘻哈垮褲、滑板褲、運動休閒褲之間產生「貌同神似」的「影像撞疊」，讓前者原本的不登大雅之堂，轉身一變爲後者全球流行的時髦想像。如果在昔日「他們」「台客」作為穿著打扮上「鄉土／俗氣／過時」的鄙稱（像下田農作的寬褲、居家的鬆緊帶褲、運動褲），以劃界區分出「都會／流行／時尚」的「我們」「非台客」（像合身的西裝褲、牛仔褲），那今日「嘻哈台」的出現，卻是治「鄉土／俗氣／過時」與「都會／流行／時尚」於一爐，讓最老土的可以是最時髦的，最過氣的可以是最當紅的，最「台」的也可以是最「哈」的。

就讓我們以 2005 年底台北縣長的政黨輔選活動爲例。爲回應昔日民進黨「帥哥辣妹助選團」所展現的在地青春活力，此次國民黨的輔選團隊特別組成「閃亮台客助選團」，一心搶搭「台客」風潮，努力拼搏台味，而其中國民黨中常委連勝文，便是以「嘻哈台」的造型粉墨登場，「一襲暗紫龍紋襯衫配垮褲，還加掛一大塊金牌及墨鏡、金錶」（蕭旭岑）。¹² 乍看之下，金項鍊配金牌配金錶配墨鏡，確實台味十足，「俗摺有力」，但此處的「暗紫龍紋襯衫」，其所指涉的與其說是傳統中國或日本的龍紋圖案，倒不如說是嘻哈文化中雜揉李小龍功夫電影的亞洲龍族想像，而此處的垮褲，不論是購自五分埔、夜市或名牌精品店，都充

¹⁰ 嘻哈金項鍊與原有台式金項鍊仍有許多細節上的細微差異，尤其是項鍊綴飾所採用的圖案或形款，但此處凸顯的重點乃是外型與材質上的神似。若回到「黃金粗項鍊」在嘻哈文化中的歷史演變，除了幫派文化的聯想外，同時也包括了都會少數弱勢與移民族群對財富身分想像的具體投射。

¹¹ 垮褲的流行亦展現出明顯的性別差異，原先嘻哈的寬鬆打扮呈現去性別的中性化取向，但在後來的發展中，女性捨棄寬鬆上衣而走緊身性感形象，而在男性垮褲越來越時尚化、細節化（如露出四角內褲的褲頭 logo 與流行圖案），女性垮褲也開展了「股溝」作爲女性身體的新性感區帶。

¹² 國民黨立委奧運跆拳道銀牌黃志雄也參與此項活動，其服飾裝扮爲「鮮紅色套頭衫加上白長褲，外掛黃金十字架，金色皮帶扣環」，也是十足「嘻哈台」的造型，可參見同篇報導。

滿年輕朝氣的活力動感。這既「似」庄腳簞、又「似」時尚風的「似不像」，既有「土氣」又有「洋味」，確實堪稱全球時尚「再地引述」過程中的「台灣奇蹟」。

而在這波原本不登大雅之堂、如今卻登上時尚殿堂的最佳代表，當屬被公認為最能代表「台客」外貌辨識的英雄牌藍白拖鞋。藍白拖鞋在台灣乃家喻戶曉，甚至家家必備的日常生活用品，三十元到三十五元一雙，隨處可買，用壞即丟。藍白拖鞋之所以成為「台客」的外觀指認，並不只在於拖鞋本身（即使其具備了相當在地的特色），更在於指向穿著「家居」拖鞋出門上街、逛夜市等模糊公／私領域、充滿「隨便性」與「任意性」的生活慣習。但如今藍白拖鞋的「鹹魚翻身」，不只是為「台味」而「台味」的自我肯定，更在於晚近全球時尚在鞋款上的重大流行趨勢之一，便是「拖鞋」作為時尚單品的潛力開發，各種品牌、超級名牌的拖鞋不斷推陳出新，從伸展台穿梭遊走到各種正式公開場合，甚至連最講究衣著品味的晚宴或頒獎會場，也處處可見拖鞋的芳蹤，具體展現了二十一世紀最新一波空間的「去神聖化」，徹底打破公私內外之分。曾有台灣設計師在談論「台客」作為時尚流行的可能時，期許台灣的英雄牌夾腳拖鞋，他日也能夠如巴西 Havaiana 的時尚人形拖鞋一般轉型成功（蔣文慈 78）。但我們不要忘記脫胎於日本「草履」(Zori)的巴西人形拖鞋，與轉型自日本殖民身體記憶的夾腳拖鞋，彼此之間本就存在著極大的相似之處，而在巴西 Havaiana 的網站型錄上，我們可以輕而易舉地找到與台灣藍白拖鞋「貌同神似」的形款與配色（當然在價位上還是有相當程度的差異）。藍白拖鞋的「重出江湖」、備受肯定，恐怕在「台客創造流行」的在地驕傲中，更多的是「流行創造台客」的全球風潮。

如果「嘻哈文化」的「再地引述」，讓原本「非時尚」(non-fashion) 的藍白拖、金項鍊也開始時尚化，讓原本「過氣時尚」(outmoded fashion) 的控叭啦褲，厚底鞋又重新變得時髦流行，那這些「貌同神似」的「意象撞疊」，又如何可以幫助我們重新回頭思考「台客」在服飾打扮上作為語言行動指稱的效力。¹³ 什麼是「台」作為語言行動指稱與「時尚」作為「時間」線性發展之間的關係？什麼是「台」作為混搭、復古、俗艷的後現代美學與「風格」作為「空間」離散區隔之間的關係？正如前文所言，描繪「台客」在服飾打扮上的百花齊放，表面上可以是因應不同世代、不同地域、不同生活形態所做出的差異表述，但實際上似乎仍可歸納出頗具一致性的運作原則：所有「過氣流行」就是「台」。「所以台客在過去，是電棒燙、夾腳拖鞋、金項鍊而後又成為勃肯鞋、POLO 衫、更或者是一如電視節目「兩代電力公司」裡所列出的台客年表中，每個人記憶裡過氣的流行」（黃千千）。換言之，在電棒燙流行的當下，電棒燙並不「台」，在勃肯鞋流

¹³ 嚴格說起來，沒有什麼東西是徹底在「時尚之外」的「非時尚」，差別僅在於翻新替換速度的快慢而已，所謂的「非時尚」往往只是過氣太久的時尚，已徹底在日常生活中沈澱，讓人完全忘記其當初出現時所帶有的新奇時髦感。而另一種談論「非時尚」的方式，則是時尚論述本身在「時尚之內」發展出的「非時尚」，亦即所謂的「經典」(classic)，以逆向操作（極度減緩時間的流變）的手法，創造完美形式（已不需再進化）與品牌悠久歷史（已然經典化、藝術品化）的假象。

行的當下，勃肯鞋也不「台」，但當電棒燙早已過氣時還燙電棒燙，勃肯鞋早已退流行時還穿勃肯鞋，就是「台」。這種「過氣流行」的說法，或正可充分解釋為何每回表列出的「台客」服飾特色，可以如此五花八門「跨年代」，如此琳琅滿目「穿文化」。

但我們也不要忘記，「台客現象」中作為服飾打扮指稱的「台」，除了消極地指向「過氣流行」外，更同時積極地指向後現代的拼貼、混雜、拷貝、混血、俗艷、敢曝與敢噏，「金光閃閃，俗氣千條」。而前者的「過氣流行」經過後者的加工處理、創造再生，都可以改頭換面、獨領風騷。而有趣的是，這種「台客文化」後現代式的拼貼、混雜、拷貝、混血，不也正是眾人對「嘻哈文化」的特色描繪。「嘻哈是後現代藝術，蒐羅功夫電影、黑人娛樂劇場(chitlin circuit)喜劇、七〇年代放客音樂(funk)及其他性質各異的陳舊流行文化，重塑其素材，以符合藝人各自的性格與時代的口味」(尼爾遜·喬治 10)。「嘻哈文化是一個超越音樂的複雜文化現象。上承音樂類型音樂類型如 Disco, soul, funk, jazz, Doo-Wop、美國男方黑人的吟唱、非洲的部落音樂，並與 Malcom X 的黑人民權演說運動、Muhammed Ali 的拳擊賽、N B A 的籃球賽、李小龍的功夫片、非洲中心主義...等元素結合」(林浩立 11)。換言之，沒有本質的「台客文化」，一如絕非純種的「嘻哈文化」。

而在後現代嘻哈文化混雜拼貼、復古懷舊的整體呈現中，又以經由流行服飾作為身體表現場域的嘻哈服飾最引人注目。誠如《嘻哈美國》一書中所言，「嘻哈流行服飾的多元觸角與整體演化，顯示它可能是嘻哈文化裡層次最複雜的一個面向」(222)。然而「嘻哈流行服飾」的發展與轉變，卻大大挑戰了我們傳統所認知的時尚進化論觀點。早期嘻哈服飾的特色是「名牌」，此街頭「名牌」非品牌或設計師的 logo，而是繡上自己的名字或街頭名號，以自我彰顯、自我促銷，更以衝突色系的搭配，或夏天穿冬衣、冬天穿夏衣的方式反其道而行，闖出名號。

幫派打扮(粗布夾克反穿，上書 Savage Nomads、Jolly Stompers 等名號)是最早的嘻哈流行。還有塗鴉者常穿的連兜帽夾克與毛衣、可掩飾真面貌，也可防止穿越地鐵鐵絲網時腦袋被刺傷。另外，重而粗的金項鍊(貴重到足以買棟公寓了)，上面掛著名牌，鏤刻項鍊主的街頭名號。塗了油彩的畫家帽、帽沿反扣的棒球帽、運動服、愛迪達球鞋普通款、貝殼頭的愛迪達(繫粗鞋帶或兔繫鞋帶)，這些全是最早的嘻哈流行服飾。

舊派嘻哈(依我的定義，約從七〇年代末到八三年)的穿著風格有種即興味道。那時許多頂尖設計師從街頭風格取材，大量使用塗鴉者彩繪地鐵車廂的螢光色彩。(尼爾遜·喬治 222-23)。

然而原本這些平價耐用品功能性、即興組裝、強調個人風格的早期嘻哈裝扮，在運動用品商 (Adidas, Nike 等)與主流服裝品牌(Tommy H, Ralph Lauren 等)的積極介入後，不僅由個人姓名外號的「名牌」變成了品牌 logo 的「名牌」，更強力開展出各種百變樣貌，帶動衣不驚人死不休的華麗風潮，展現出對 Versace, D & G 等肉感俗艷風格品牌（相較於強調低調極簡的 Armani 等品牌）的高度迷戀，可以啓動「都會私校生」(urban prep)的流行，以寬大鬆垮、色彩繽紛的服飾擄獲人心，也可以一轉身又回到七〇年代懷舊，以「放客味」十足的喇叭褲與麵包鞋，搭配復古太陽眼鏡，讓所有低俗的都展現魅力，所有過氣的都再生循環。

因而「嘻哈台」的出現，既是「嘻哈客」與「台客」之「間」經由「再地引述」所產生的「影像撞疊」，也是「嘻哈客」之「內」與「台客」之「內」經由混搭、復古、拷貝所產生的「影像撞疊」，更積極指向「嘻哈」就是「台」，「台」就是「嘻哈」、取消「真嘻哈、假台客」或「假嘻哈、真台客」的正版／拷貝之別。¹⁴ 「嘻哈台」的出現，不僅讓我們重新思考「時尚」作為一種線性時間（當季流行）與循環時間（復古流行）之間的內在矛盾，更讓我們思考二十一世紀「時尚」已不在流行(fashion is out of fashion)、「時尚已死」的宣稱。就像當代流行服飾學者所言，強調時間演變更替的「時尚」，已被凸顯空間區隔並置的「風格」取而代之（雖然我們也無法完全確定這是否又是「時尚」窮則變、變則通的最新花招），「以你在**何處**來界定——你的生活風格，你所隸屬的部落——而非你在**何時**，此指你是在引領時代還是落後於時代」(Polhemus 28)。而取消了絕對時間座標的「嘻哈台」便似乎可以無所不包（超大螢光塗鴉T恤配垮褲是「嘻哈台」，彩色喇叭褲配雙色麵包鞋也是「嘻哈台」），似乎可以永不退流行（就「嘻哈台」作為一種後現代的混搭、拼貼、復古「形式」而非「內容」而言，以及就「嘻哈台」作為一種風格部落的空間化並置而言）。¹⁵ 當「時尚」不再獨霸，當「風格」四處林立，當品味不分好壞，當在地已然全球，「嘻哈台」作為全球在地化「似不像」的弔詭，似乎也就不再如此弔詭。

I I · 「假嘻哈·真台客」的 ABC 文化路徑學

¹⁴ 然而就權力部署與慾望結構而言，「嘻哈就是台」與「台就是嘻哈」乃為不等量的聲明方式，論文的第四部份將從後殖民的角度，重新處理此處有關正版／拷貝的解構式翻轉，以析剔出其中地理政治的權力差異。

¹⁵ 當然我們還是可以繼續追問：混搭、拷貝、復古懷舊的俗艷「風格」會不會也有退流行的一日？「台客」又重新回到原先就只是「過氣的流行」（而非「當季復古的流行」）、就只是土氣（而非「土氣」與「洋味」的撞疊）、就只是俗氣（而非俗艷奢華風）、就只是壞品味（而非時尚論述加工處理過後的新美學）。如果「風格部落」的出現，只是時尚線性與循環時間發展進程中的一個階段，那此空間性的區隔並置，是否又將捲入原本時間性的推陳出新？如果混搭、拼貼、拷貝不是打破了原先所有的時尚位階與邏輯，而只是時尚搭配的一種新方式，那宣告「時尚已死」的新世紀新民主時代，是否也只是時尚專政過程中的一個選項而已？

前一部份有關「嘻哈台」的討論，由全球流行「再地引述」所引發的「意象撞疊」切入，牽帶出「嘻哈台」在「土氣」與「洋味」、「時尚」與「風格」間的相互塌陷，而此部份則將延續對「嘻哈台」的探討，並將焦點轉移到「再地引述」所引發「轉根源(roots)為路徑(routes)」的穿國文化分析，由「嘻哈台」的具體服裝穿著意象，擴展到身分認同的族裔想像。「根源／路徑」的說法乃當代旅行理論的重要觀點 (Clifford)，而「台客現象」中「似不像」的「嘻哈台」，不僅將具體展現後現代與後殖民之間的繁複交織，更將進一步開展穿國文化路徑學如何建構另類國族論述的可能。¹⁶

首先讓我們來看一個有趣的例子。在2005年8月的台客搖滾演唱會上，台灣的知名歌手與樂團齊聚一堂，但就在大家為伍佰、陳昇、張震嶽、BABOO、閃亮三姊妹齊聲加油的同時，卻也有人開始質疑部份與會歌手的「台客」身分。被質疑的對象除了「香港」歌手杜德偉外（「港仔」也是「台客」？），就屬「麻吉 Machi」黃立成，為何在美國出生長大的「麻吉 Machi」（台灣通稱的ABC，American-Born Chinese，而當前更政治正確的說法為ABT，American-Born Taiwanese），也可以算是「台客」？¹⁷ 而有趣的是，在眾多歌手與樂團（包括背後的跨國唱片工業）齊聲擁抱「台客文藝復興」的同時，也只有麻吉 Machi 在演唱會的手冊中表示，「台客」是一種瞧不起台灣人的用語，希望大家不要再用這個原本充滿歧視的字眼。於是回歸「原鄉」、認同「本土」的麻吉 Machi，成了當晚台客搖滾演唱會中「非台客」的「異數」，不僅不被台灣觀眾接受為「台客」，自己也不願接受「台客」作為自我指稱的一部份。

當然我們也不要忘記，麻吉 Machi 黃立成原為 L.A.Boyz 饒舌樂團的一員（另外兩名成員分別為黃立行與林志文，三人皆在美國洛杉磯出身長大），該樂團在九〇年代初的台灣音樂市場異軍突起、大放異彩，不僅成功引介了饒舌音樂與街舞動作，更以寬大鬆垮的嘻哈打扮成為視覺焦點。

另一種較不重視歌詞內容，而偏重舞蹈肢體動作、外貌形象的嘻哈音樂於1992年開始在台灣音樂市場中出現，由三個美國洛杉磯華裔青年組成的團體 L.A.Boyz 在台灣發行了一系列的專輯，並大量採用英文饒

¹⁶ 當前學界所援引的後現代與後殖民理論，皆屬「語言轉向」後的後結構理論，彼此之間複雜糾葛，本就無法截然二分。在本文的行文脈絡中，傾向於用「後現代」來指稱（美學）風格形式的拼貼、拷貝、雜種、混血，並強調此（美學）風格形式的呈現，必須同時被置放於「（後）殖民」的政經歷史文化脈絡中加以「政治化」。換言之，本文所欲強調的重點，乃是「後現代」中的「後殖民」（後現代的「似不像」總已是後殖民的「四不像」），而非此二者之間可能的對立關係。

¹⁷ 當然也有不同的看法，認為麻吉 Machi 乃是當上台客流行的重要代表：「連台都要台得與時俱進——麻吉、蕭亞軒、李玖哲、謝金燕、S.H.E.、ENERGY、小甜甜布蘭妮、重低音、Rap 或快版 Pop」（聶永真 84）。

舌的表演方式。雖然他們的專輯中仍有許多與當時中文流行音樂無異的抒情歌曲，他們也沒有將自己定位成饒舌歌手，沒有把自己視為嘻哈社群中的成員，但是他們已成功地將嘻哈文化超越音樂層面，以明顯的表徵與符號傳遞出去，那就是寬大的衣褲，以及街舞。．．．．在 L.A.Boyz 的專輯內頁的文字資料中，可以發現唱片公司已經開始將饒舌音樂、街舞、特殊的語言、以及一些青少年的態度結合在一起，建構出一種意象的集合體。雖然他們沒有定義這種集合體就是嘻哈文化，但是我們已經約略可以看出台灣嘻哈文化的雛形。（林浩立 14 - 15）

又蹦又跳的 L.A.Boyz，從 L.A.到台北，以唱片工業形塑的流行文化意象成為台灣嘻哈文化的雛形，此中所涉及的穿國文化路徑，絕非「中」加上「美」的「雙文化」(biculturality)可以處理。L.A.Boyz 的 A B C 文化路徑學，啟動的乃是多重的「離散文化」(diaspora culture)，包含了嘻哈文化的「離散」——美國後工業時代都市的邊緣與移民族群的離散認同，集結了非裔美國人，波多黎各裔(Puerto Rican)、牙買加裔(Jamaican)、西班牙裔(Hispanic)等非白人的邊緣族群記憶與反抗意識(Gilroy)——以及華文文化的「離散」，讓九〇年代台灣「再地引述」的「嘻哈文化」總已被華裔美國化，也讓九〇年代台灣「再地引述」的大眾「華裔美國文化」總已被嘻哈化。

而更有趣的，則是透過昔日的 L.A.Boyz 與今日的麻吉 Machi，讓九〇年代初有關「台灣人」的身分認同論述與當前二十一世紀初有關「台客」的諸多爭議，彼此搭上線。如果作為「嘻哈台」的麻吉 Machi 是這一波「台客」論述中的「異數」，那作為「嘻哈台」的 L.A.Boyz 則是上一波「台灣人」論述中的「異數」。1993年台灣的文化基進刊物《島嶼邊緣》出版「假台灣人：台灣的第五大族群」專輯，企圖批判九〇年代初台灣國家機器在國族營造上所主導的「新台灣人」認同，以及此認同所奠基的「四大族群」（福佬、客家、外省與原住民）論述模式。《島嶼邊緣》所標榜的「假」，乃是「虛幻」(illusory)、「想像」(imagined)、「模仿」(mimic)與「摻假」(hybrid)，企圖結合台灣解嚴後的階級運動、性別運動與環保運動等社運能量，衝撞以省籍、以血統、以土地為身分認同預設的「新台灣人」論述。如果「新台灣人」的論述乃在於打破原先「台灣人= 福佬人」的窄化意圖以調解族群的內在衝突，那「假台灣人」則是再次撕破「新台灣人」的族群大融合假象，暴露出其中的國族暴力與本質主義。而就在這期文化基進刊物的封面，我們看到了所謂「假台灣人」的代表：蔣經國、鄭南榕與 L.A.Boyz。

為什麼 L.A.Boyz 與蔣經國、鄭南榕一樣，都是「假台灣人」呢？對於這個聳動挑釁的影像合成封面設計，該刊物的前言有清楚的說明；「蔣經國被視為本質主義的真台灣人論述裡的假台灣人，這裡的『假』意味著偽裝。而 L.A.Boyz 則是假台灣人論述裡的假台灣人，這裡的『假』意味著『諧擬』或『雜種』意義

下的假台灣人。至於鄭南榕則是新台灣論述中的『假』台灣人，這裡的『假』是『模擬』的意思，表示鄭南榕是真得不能再真的台灣人或極度真實（hyper-real，或過度真實）的台灣人」（《島嶼邊緣》第八期）。當「台灣人」的論述充滿「本質主義式、回溯的、封閉的、追尋原鄉的」的傾向，而「新台灣人」論述充滿「未來的、開放的、互為主體的(inter-subjective)」的虛幻允諾，那《島嶼邊緣》的「假台灣人」論述，就是抬出 L.A.Boyz 作為「諧擬台灣人」(mimic Taiwanese)、「雜種台灣人」(hybrid Taiwanese)的案例，一方面用年輕活力的音樂消費影像，抗衡原本國族論述的義正詞嚴、道貌岸然，一方面也是挪用 A B C 文化在台灣所產生的地域游移、認同曖昧與慾望繞徑，內翻外轉原本邊界分明、血統純正、國籍明確的國族論述。於是華裔美國青年饒舌音樂團體 L.A.Boyz，便以他們青春憨厚的笑容、隨性任意的嘻哈打扮，與「假」得不能再假的蔣經國，「真」得不能再真的鄭南榕，一起登上了基進刊物的封面，成為台灣九〇年代初「假台灣人」的代表人物。

然而從彼時「假台灣人」的 L.A.Boyz，到今日「假台客」的麻吉 Machi，我們依舊可以觀察到「台灣人」作為國族身分認同與「台客」作為流行文化風格之間的時代變遷、世代差異與論述轉向。九〇年代的「台灣人」、「新台灣人」與「假台灣人」仍是以台灣的政治文化論述場域為主要舞台，L.A.Boyz 的驚鴻一瞥乃政治場域的流行文化插花，而當前「台客現象」的「眾聲／眾身喧譁」，乃是以流行文化與消費市場為主要舞台，雖然也如同台灣所有社會文化現象一般，避免不了一時之間政黨政治的插花。¹⁸ 而「假台灣人」作為台灣「第五大族群」的論述策略，雖然衝破了「新台灣人」的「四大族群」框架，但似乎仍是在封閉獨立單元的 one and one more 邏輯下運作，即使此新增的族群乃集結了眾多小集合的大集合。但今日「嘻哈台」的「真嘻哈、假台客」或「假嘻哈、真台客」之曖昧不明，不僅指向「四大族群」無法歸類的「四不像」，徹底打破四大「族群」作為封閉獨立單元與「新台灣人」作為組合概念的國族運作，更進一步展現當前有關台灣文化主體性「似不像」的新論述方向，能暫時脫勾於向來以政治意識形態主導的「本土論述」、「愛台灣論述」、「統獨論述」、「政黨對立」（即使這些舊有論述模式也不斷回返），而帶入全球流行文化的再地引述，以較為輕鬆放恣、戲謔反諷的姿態，投射出較多對雜種、混血、拼貼、拷貝的想像空間。

從九〇年代的「假台灣人」到當代的「假台客」，充分說明「嘻哈台」的出現，不僅讓「真／假」難以分辨（如論文第一部份所展示「原版／拷貝」的解構式翻轉，「真」嘻哈也很「假」，「假」台客也很「真」），更徹底改寫了「真／假」作為二元對立判準所預設的原有定義。「嘻哈台」的「真」嘻哈、「假」台客，讓「真」不再對應到「假」（「真台灣人」vs.「假台灣人」，「真台客」vs.「假台客」），

¹⁸ 除了上所提及由台灣北社等「本土社團」所發起的「廢除台客記者會」與國民黨的「閃亮台客助選團」外，尚包括《阿扁電子報》中所張貼的「不同的斯斯，不同的台客」等文章。

而是「真」作為「過度」、「非常」、「十分」的表達，以及「假」作為「假借」、「假手」、「假托」的表達。因而「真」（過度真實）嘻哈必須「假」（繞道借徑）台客，「假」（繞道借徑）嘻哈才有「真」（過度真實）台客。¹⁹ 而「假」作為一種跨國文化的「繞道借徑」，凸顯的正是「嘻哈台」在全球「再地引述」過程中所開展出複雜分歧甚至歧路亡羊的跨國文化路徑，足以鬆動台灣既有國族論述的穩定架構，以及所有對「本源」純淨、「根源」穩固的政治偏執。而我們在此處可以再一次以「嘻哈台」麻吉 Machi 黃立成為有趣的註腳，其不僅在造型打扮與音樂曲風上雜揉各家各派，就連其「麻吉 Machi」的藝名選擇上，也都呈現了複雜多變、詭譎多端的文化路徑學。Machi 為台灣的「外來語」，乃日語マッチ在台灣的沿用，而日語マッチ也是日本的「外來語」，乃英語 Match 之日文片假名，而美國華裔的黃立成，不用英文的 Match，而用台灣日本外來語發音再拼音回英文的 Machi，更進一步再將 Machi 音譯為中文麻吉，真是來來回回兜上好幾個圈子。但「麻吉 Machi」既熟悉又陌生、既土氣又異國的名稱，不僅讓 Match 能夠 match 到 Machi，Machi 也能 match 到麻吉，以極度貼近台灣複雜文化路徑（哈日、哈美、哈台）與當代流行用語的方式，闖蕩出繼 L.A.Boyz 之後另一個 A B C「嘻哈台」的響亮名號。

而麻吉 Machi 繁複崎嶇的文化路徑字源學，不也同時呼應了「台客」繁複崎嶇的文化路徑字源學。在「台客現象」中除了服飾外觀指認上的莫衷一是，更有「台客」一詞在系譜學追溯上的眾說紛紜，其中出現了兩個最匪夷所思、卻最能展現文化作為路徑而非根源的說法。一個是最烏龍的歷史考據，許多討論「台客」一詞緣起的文章，都不約而同地引述「台客」一詞的源頭出處，乃日本人邱澤烏川 1924 年所著的《台灣匪誌》。就在一片重複引述的公認聲中，卻有人出來爆料，不僅《台灣匪誌》的作者不是邱澤烏川（真正作者乃是秋澤次郎），書中更沒有出現任何「台客」的字眼或指稱，「台客」一詞作為日本殖民者對台籍匪徒稱呼的緣起，成了一樁以訛傳訛的虛構事件（吳瓊枝）。²⁰ 另一個則是最無俚頭的語言考據，指出「台客」乃出自蘇格蘭方言的 Tyke（鄉巴佬，俗不可耐），與英文的 Tacky（俗艷，粗俗）有異曲同工之妙。換言之，在這個「外來語」的考據過程中，最本土、最正港的「台客」竟然成了蘇格蘭方言 Tyke 的音譯，台並非「台」而是 Ty、客並非「客」而是 ke。當然最讓人覺得「詭異」的，還是 Tyke 的發音與語意，與「台客」的發音與語意，還真的相當 Match，非常 Machi。

¹⁹ 在現有台客論述中解構真／假二元對立的方式，多偏重在「消費過程」、「挪用過程」中創造力的有無，而非「真」「假」的徹底重新定義：「嘻哈台：美式青少年的流行文化 Hip-Hop，和本土味道濃厚的台客有什麼關係？有人說，穿著一副嘻哈樣的台客根本就是自以為是的『假嘻哈』，然而，新台客壓根兒不在意真假問題，如何挪用不同的文化商品並且重新生產自己的意義，才是他們關切的。在『消費』中積極主動地創造、維持某種身分認同——這正是新台客充滿創造力的地方」（林宏瀚等 43）。

²⁰ 有關此以訛傳訛的烏龍事件，可參閱吳文的註釋 3，此註釋不僅詳細查證出文章誤抄的來龍去脈，更進一步追溯到始作俑者——台客樂團「濁水溪公社」的杜撰。

如果 Match 可以變麻吉，Tyke 當然也可以變台客，前者是搞噱頭的創意展現，後者是無厘頭的文本自我繁衍，但在我們啼笑皆非之際，也不要忘記此種搞噱頭或搞笑的文化生產本身，還是充分透露出「內翻外轉」、「外翻內轉」的跨國文化路徑想像，提醒我們「台客」不僅只是從「對內區辨」（本省／外省、城／鄉、南／北等）逐漸轉換到「對外區辨」（紐約客／港仔／北京哥兒／上海公子等），更是開展出繁複崎嶇的文化路徑，模糊所有內／外的明確邊界。而「台客」中的「嘻哈台」更是全球再地引述中「繞道借徑」的最佳範例，其「內翻外轉」、「外翻內轉」的動量與能耐，不僅讓「嘻哈客」與「台客」難捨難分、真假莫辨，還創造了「真」（過度真實）嘻哈必須「假」（繞道借徑）台客、「假」（繞道借徑）嘻哈才能「真」（過度真實）台客的跨國文化路徑，甚至可以讓原本定義為美國土生土長的 A B C，搖身一變為台灣土生土長的 A B C。就像台灣的音樂文化工作者何穎怡（亦是《嘻哈美國》的譯者），在《誠品好讀》舉辦的台客座談會中語出驚人的一段發言：「至於《娛樂百分百》裡大小 S 秀自己的方式，則是抓取某些台客元素，然後跟他們自認為的嘻哈風融合在一起，包括大小 S 在內的某些新一代的藝人，特別有一種濃厚的『我是在台灣長大的 A B C』自覺——儘管他們從來就不是 A B C」（林欣誼、許正平整理 45）。當然只有在「嘻哈台」所啟動的「意象撞疊」下、「嘻哈台」所開展的「文化路徑」中，「台灣長大的 A B C」此「矛盾語」才成為可能。唯有在「真嘻哈、假台客」，「假嘻哈、真台客」的重重翻轉中，才有可能誕生「台灣長大的 A B C」，成為昔日「假台灣人」、今日「真台客」後的最新品種。

「嘻哈台」對「台灣人」身分認同的挑釁，正如同「離散文化」對所有「國族」身分認同的挑釁。誠如後殖民文化學者所言，「離散文化」充滿「連結在地與全球，此處與他方，過去與現在，充滿鬆動靜態、本質主義式與極權主義式概念下形成、根植於地理與歷史的『國族文化』或『國族認同』之潛力」（Ang 34），而多重離散的「嘻哈台」，非中、非西、非台、非華裔美國、非非裔美國卻飛來飛去、飛進飛出、飛到東來飛到西的「嘻哈台」，打破「台灣人」作為單一出生、單一地域、單一歷史、單一血統、單一國籍的確認系統，將所有的「本源」與「根源」轉化成層出不窮、錯綜複雜的跨文化路徑。真假莫辨的「嘻哈台」，也打破「真台灣人 vs. 假台灣人」、「真台客 vs. 假台客」的二元對立系統，讓所有在地都總已是「再地引述」開展出的路徑，所有「真」都逼真、擬真、超真，所有「假」都假借、假道、假用，假他人、他國、他文化之手、假到不再分得清楚自我與他者、外國與本土、原版與拷貝、在地與全球。

III · 「台妹」與「辣妹」的「似不像」

但內／外難分、土／洋難辨、真／假難判的「嘻哈台」，是否也意味著

雌雄莫辨呢？而眾說紛紜、莫衷一是的「台客」一詞，是否存在著男性／女性的差別待遇呢？本文到目前為止對「台客」與「嘻哈台」的討論，都未觸及「台客現象」中的性別爭議，而此第三部份正是要以「台妹」這個新創的詞語作為切入點，一方面藉此凸顯「台客」一詞所可能預設的男性中心主義與男性陽剛氣質的投射，一方面也嘗試由「台妹」的穿著打扮入手，鋪陳出「台妹」與「辣妹」之間的「似不像」。如果前二部份「嘻哈台」的「似不像」成功開展出全球再地引述的「影像撞疊」與「文化路徑」，那這一部份的「辣妹台」則將在穿歷史、穿國族、穿文化的時尚意象撞疊與文化路徑中，拉出另一條「似不像」的可能反挫。

當眾人為追溯「台客」一詞的緣起而傷透腦筋或大打出手時，「台妹」一詞的緣起，卻清楚而單一地指向「台客」。

「台妹」是由「台客」定義出來的。先有「台客」，才有「台妹」，但「台妹」的定義顯然比台客更狹隘。也就是說，台妹是台客眼中看出來的一種女性，也是他們希望的一種女性。

台客沒有年齡限制，老中青都可以是台客，但台「妹」只能是青春貌美的女性。不貌美，也勉強可以是台妹，但一定要年輕。超齡女性好像就不能列在「台客精神」的範疇內了。（陳建志）

顯然「台妹」作為「台客女性版」的命名，乃此波「台客現象」的新創，在此之前，並未有任何以「台妹」作為他人語言行動或自我認同的指稱，頂多以「好台」作為一種跨越性別界限的慣用語。但「台妹」一詞既出，不僅立即凸顯原本「台客」的男性預設，也同時牽帶出一連串「台客現象」中的性別意識形態運作。首先當然是「妹」所造成青春年幼的連帶想像，窄化了「台妹」在年齡層上的開展可能，也讓「台妹」容易產生「一種被玩賞的幼齒感」（陳建志）。其次，當前「台客」的男性中心，往往導向男性陽剛氣質的建構，所謂的「聳擱有力」，不僅指向「過人的膽識、聳動的戰鬥力、及驕傲自信的姿態」，有時更可以成為「流氓性格」的誇耀（江家華 70）。而強調氣魄、氣勢、情義的「氣口」與「爽」，當然有時也可以轉而成為以「幹」為發語詞、以各種國罵來表達很爽、很屌的攻擊性語言與潛在暴力。就連最新一波新式台客搖滾中的時尚奇想，在企圖結合「草莽」與「草創」、以嘻哈文化的「東方龍族」重新改寫大中國意識的「龍的傳人」時，男性陽具的勃起意象依舊穩居主導地位：「新台客一起硬起來；／我們的時代詩章正開啓著，／一樣是東方龍族的後代，／血液裡洶湧澎湃，／追求知識與時尚絕不寬待，／追求刺激搖滾的愛，／就在現在」（連建興 76）。

但是當「台客」成為敢衝敢曝、雄性剛健、「男子漢」的代名詞時，「台妹」的論述形構卻展現了雙重標準與窄化現象。當「台客」的「氣口」被視為氣魄與

情義而備受肯定時，「台妹」的勇往直衝，愛拼才會贏，卻未必是當前父權社會性別意識形態所能接納所能容忍的。就如同最初炒熱青少年「台客」「台妹」話題的娛樂傳播媒體《超級兩代電力公司》製作團隊所坦承：「『台妹』頗有語不驚人死不休的氣勢，直爽率性的表現引起兩極化的反應，有人激賞但也有人破口大罵，背後似乎反映出某種社會既定的性別刻板印象，還是有值得被討論的地方」（梁妃儀採訪 49）。但如果「台妹」的夠噲敢秀，展現了父權社會接收度上的雙重標準，那「台妹」性感火辣的勁爆打扮，則更呈現了「台客」論述形構過程中的性別窄化現象。不同於「台客」擁有表達「聳擱有力」的多元化管道，甚至其「慷慨與天真，講氣魄，追求漂泊氣」的表現還能進一步成為打造「台灣夢」的可能（楊澤），「台妹」似乎只能循單一管道，以服飾打扮上很炫很露的姿態來表達叛逆、表達酷樣。換言之，「台客」的愛拼才會贏，成為「台妹」的愛露才會贏，讓「台妹」的敢衝敢曝，單一旦直接地展現在服裝上的清涼與裸露。²¹

那麼就讓我們來看看在這波論述形構中「台妹」穿著打扮上的特色為何。有別於「台客」在身分定義與服飾打扮上的百花齊放，「台妹」在年齡層與性感身體的雙重窄化下，倒是呈現了「較為」一致性的視覺符碼——金色染髮、迷你超短裙或短褲、小可愛背心或緊身T恤、厚底鞋或高統靴。而此視覺符碼的組構，不僅混雜了當下「西門町辣妹」、「東區辣妹」的服飾語彙，更指向號稱最草根、最本土的「(檳榔)西施辣妹」，新品種「台妹」的穿著打扮特色，顯然與台灣社會現有的「辣妹」形象相互重疊。然而就像號稱最「台」卻又一點都不「台」的「嘻哈台」一樣，號稱最「土」的「西施辣妹」也可能一點都不「土生土長」、一點都不「原汁原味」，其整體呈現不僅雜揉了各種民藝與殖民文化影響，其服裝打扮更涉及當下全球影像的疊撞與跨國文化的路徑，此中的有趣繁複，一點都不亞於前半部份有關「嘻哈台」穿著打扮的討論。²²「西施辣妹裝」或「辣妹台裝」與其說是「正港的台灣時尚」，不如說是「全球青少女性感流行服飾」的一環，而台灣此波青少女的性感流行，與其說是透過代表九〇年代 Girl Power 的英

²¹ 此處不擬深入探討此「清涼裸露」所可能引發女性的情慾能動與女性身體物化的問題，或是女性自我展現與男性窺視的問題，此處的重點乃放在「台客」與「台妹」在身體與服飾呈現上的差別待遇與社會接收上的雙重標準。

²² 「檳榔西施」的整體呈現，不僅結合了台灣八〇年代的電子琴花車女郎，甚至更早「胡撇仔戲」中的「三八仔旦」與台灣民藝活動中來自日本文化「藝閣」的影響（楊澤口述 53）。但在同時也有更多的研究者將其視為台灣本土化、自發性的社會現象；「檳榔攤的絢麗璀璨可以說是台灣島國文化的大拼貼裝置，是民間因應環境所自創的。它融合了台灣的電子琴花車、鋼管秀、彩色霓虹燈管及如孔雀開屏的放射性符號、通俗化店名等這些非專業設計思考。材質也大多有鋁門窗或貨櫃屋為架構，靠近機場的路口檳榔攤還代售機票、車票，顯現台灣處處充滿商機，及人民打拚的可愛與熱情的生命力：看似雜亂無章，卻在自生自滅及精密的靈活產銷制度下，亂中有序地發展成台灣本土化、自主性的『綠色黃金傳奇』（史萊姆、吳瓊華、博瑞思 101）。然而這種說法與本文所一再強調的「全球再地引述」（所有的「本土」都已是「再地」的引述與落腳）並無本質上的歧異，這些研究所強調的「本土」不僅已是「再地」化後的「本土」，更是與「全球」作為對立參考座標下劃分區辨出的「本土」。此間所涉及的辯證，將在第三部份後半有關「西施辣妹裝」的討論中進一步說明。

國「辣妹」(Spice Girls) 合唱團，或美國非裔女歌手們全球放送的性感舞動形象，還不如說是這些穿國影像在日本「再地引述」所產生的「109辣妹」、「嘻哈辣妹」，以及日本「109辣妹」、「嘻哈辣妹」在台灣「再地引述」所產生的「西門町辣妹」、「東區辣妹」、「西施辣妹」。「辣妹台」的「在地」，總已是「全球」流行的一部份（沒有完全獨立於全球流行文化之外的「在地」，也沒有完全不與全球流行相互改寫、相互創造的「再地」），「辣妹台」的性感、俗艷、誇張、混搭，套句前面討論「台客」時已經用過的話語，與其說是「台妹創造了流行」，不如說是「流行創造了台妹」。

現在就讓我們以被視為「辣妹台」註冊商標的厚底靴為例，探討其可能啟動的意象撞疊與文化路徑。十五世紀的 chopine 以西班牙的宮廷時尚向外流傳，而源自土耳其的軟木塞厚底鞋更在十八世紀的歐洲蔚為流行。而在二十世紀的三〇、四〇年代，厚底鞋 platform 又捲土重來，並在迷幻七〇年代造成街頭巷尾的大流行，當時華麗搖滾的男女歌手，都不惜足登五、六吋高的 platform，在舞台上又唱又跳。而六〇年代以英國設計師 Mary Quant 為中心發展出的「迷你裙配馬靴」，更在七〇年代厚底鞋流行的當下，創造出「厚底靴」的時尚流行，更以倫敦名店 Biba 為中心，向世界各地強烈放送 (Peacock)。而隨著九〇年代的 Disco 復古，厚底鞋與厚底靴又大舉重回時尚舞台，不論是英國「辣妹」女子樂團，或是日本流行天后安室奈美惠，都展現厚底鞋與厚底靴的時尚魅力，而後者的席捲狂潮，更讓厚底靴成為日本「109辣妹」的註冊商標，也進一步成為許多台灣辣妹的必備單品。

然而有趣的是，當「辣妹台」的厚底靴作為九〇年代「時尚」復古流行單品的同時，「辣妹台」的厚底靴卻也同時展現了前面所述「嘻哈台」在「時尚」與「風格」之間的曖昧擺盪。從九〇年代到二十一世紀的當下，厚底靴的流行似乎依舊屹立不墜，即使澀谷系高校女生流行教主的頭銜，已由安室奈美惠（金褐色頭髮、巧克力膚色、白色眼影、銀色口紅、條碼型刺青、露肚短T恤、超短迷你裙等）換到了濱崎步（金色頭髮、白皙皮膚、誇張睫毛、明亮彩裝、小可愛、低腰褲、低腰裙、復古寬腰帶等），即使九〇年代的澀谷性感，已逐漸融入美式嘻哈的打扮，「嘻哈辣妹」開始以馬甲外套配超短熱褲，梳 R & B Look 的辮子頭穿七分束管褲配高跟鞋，或超大耳環、鴨舌帽配棒球夾克、低腰牛仔褲與球鞋，厚底靴似乎依舊在日本與台灣等地的引領風騷。其中所涉及的因素，除了功能性的考量（調整整體身材比例，拉長腿部線條，對下半身比例偏矮短的東亞女性來說，尤其重要）、身體文化熟悉度的考量（日本文化中原有的木屐 *Geta* 或厚底夾腳鞋，以及台灣經過五十年日本殖民影響後的身體與生活慣習）外，當然也是「辣妹台」作為一種「風格部落」的空間性區隔與「辣妹台」作為一種「時尚流行」的時間行進之間的弔詭，讓厚底靴一方面可以用「過氣流行」的身分一再重回時尚舞台，一方面也可以轉化「過氣流行」為無時間性的「經典」或次文化、街頭

文化、風格部落的圖騰，不隨「時尚」日新月異。

因此「辣妹台」很「台」的同時，也很「哈日」，而此「哈日」中更包含了「哈日的哈歐」與「哈日的哈美」等跨國文化路徑的繁複。然而按照「嘻哈台」在前兩部份所展現對內／外、土／洋、真／假、正版／拷貝的解構式翻轉，我們也可以說「辣妹台」並非「109辣妹」的拷貝，不僅因為作為「正版」的「109辣妹」本身也是「拷貝」，更是因為「拷貝」在預設了單獨封閉、「原封不動」（沒有時間流變與空間錯位）的「正版」之同時，也預設了單獨封閉、「一成不變」（沒有再次引述與再次落腳所造成的變易轉化）的「副本」。「辣妹台」不是東施效顰、畫虎類犬的「四不像」，「辣妹台」乃「英國辣妹」、「非裔美國辣妹」、「日本109辣妹」、「日本嘻哈辣妹」的「似不像」，不僅只是影像撞疊上的貌同神似、似曾相識，更是「全球再地引述」過程中「具變化的重複」(repetition with variation)。以「辣妹台」的「西施辣妹裝」為例，除了迷你超短裙或褲、透明薄紗與厚底高統靴等基本配備外，更隨時展現台灣「再地引述」過程中因地制宜的各種靈巧變換。像上有桃園縣政府的三不政策，下就有各種以透明蕾絲遮蓋肚子的辣妹「連身裝」作為對策。而為了閃避各種層出不窮的取締，「西施辣妹裝」比「109辣妹裝」多了各類機關裝置，像是可動式的開叉開洞（可在兩側，可在前後，依地方法規與警察取締之頻繁而定），靈活應變的配件（頭箍能當項圈，薄紗可以變成小可愛），讓「西施辣妹裝」的裸露尺度，能隨著衣服上的各種小機關做調整（史萊姆、吳瓊華、博瑞思 94，96）。如果我們要說「西施辣妹裝是最在地的台灣草根時尚」（史萊姆、吳瓊華、博瑞思 96），那「西施辣妹裝」的「在地」乃是因為「再地」（「再地引述」），而此「再地」不僅讓「全球」與「在地」內翻外轉，也讓「全球」與「在地」出現時間與空間上的變動差異，而得以重新界定「再地」的獨特性。換言之，「西施辣妹台」的服飾打扮，可以是青少女性感服飾的全球流行，也可以同時是台灣最在地、最草根的穿著打扮，而此二者貌似南轅北轍的宣稱，彼此之間並不存在著真正的衝突與矛盾。

因此「台妹」的出現，不僅凸顯了原本「台客」的男性中心與陽剛想像，也更進一步展現了「全球再地引述」在「影像撞疊」、「文化路徑」之外，更具操作實踐性的「在重複中變動」之可能（不再是「重複」與「變動」的二元對立，而是「變動」來自「重複」，「重複」必生「變動」，此亦即以「語言行動理論」Speech Act Theory 為出發的「雜種」、「踐履」等理論概念之重點）。而更重要的是，「台妹」所凸顯出的性別意識形態差異，更讓「台客現象」依性別對號入座過程中所不經意引爆的反挫，更形醒目。就在「台客搖滾演唱會」前後發生的「台灣小姐選美」事件，便徹底直接暴露出「台客似不像」與「台妹似不像」之間可能存在的巨大差別待遇。台灣的選美活動本就爭議不斷，而於2005年8月甫落幕的「台灣小姐」選美更備受爭議，不僅爆發了各種假學歷與黑函事件，更引發主辦單位收受賄款的買票指控。但在這次選美活動中最引人注目的，還是當時的新聞

媒體以「台灣小姐」當選人的「台灣國語」為題材，搶搭當紅的「台客現象」而大肆炒作，不過有別於對伍佰等「台客」歌手的禮讚吹捧，被打上「台妹」形象標籤的后冠佳麗卻被媒體批評其貌不揚，更直接嘲笑其不夠標準的「國語」，電視上更出現台灣小姐的分身模仿秀，誇大表演其「台」味十足的國語。

為何自稱「台客」的伍佰，說起「台灣國語」來是迷人的，而被貼上「台妹」形象的「台灣小姐」當選人，說起「台灣國語」卻是備受嘲弄的？原本「台妹」的俗艷性感、混搭拼貼，既是全球辣妹風的展現，又具台灣「再地」時尚的特色，但為何一開口就「破功」？為何有的「台味」成了「正港味」，而有的「台味」卻成了「臭酸味」？為何有的「壞品味」成了「當紅品味」，有的「壞品味」卻依舊惡俗、下等、不登大雅之堂？為何有人的混搭變成了亂搭、有人的復古被當成過氣、有人的拼貼被看做補丁、有人的「似不像」終究還是落得「四不像」的下場？當「台客」可以從俗、聳、土氣翻轉成自信、驕傲與流行時，「台妹」卻可輕易以幾句「台灣國語」而萬劫不復。當「台客」的「台灣國語」可以轉變成為身分認同的正港標誌時，「台妹」的「台灣國語」卻成了「某種需要治療的殘疾」（胡淑雯）。²³ 這條潛在幽微的「性別分界」，為我們揭露的不僅只是「台妹」作為「台客」女性版的被動附屬地位，更是「台妹」作為「台客」壓抑回返的可能騷動力量。「台妹」相對於「台客」在性別、年齡、階級、文化想像與社會接收上的邊緣弱勢，反倒提供了一種更為基進徹底的理論質疑，逼迫我們重新思考影像與語言、全球與在地之間可能的斷裂，重新審視後現代扮裝嘉年華的「似不像」中，為何總已存在著後殖民創傷記憶的「四不像」。

I V ·「四不像」的壓抑回返

正如前一部份所示，「台妹」在語言表達上的破功，正是透過性別差異的運作機制，讓我們更容易看到在「似不像」的扮裝嘉年華中，所可能攜帶夾雜的「四不像」滑動，以及此滑動中所牽帶出的歷史記憶、情感結構、身體慣習與權力位階的部署。而此時「似」與「四」的同音異字，正是讓「四不像」成為「似不像」理論概念的「壓抑回返」，讓「視覺」影像的「似不像」與「聽覺」影像的「四不像」產生斷裂，不僅由此曝露出語言權力位階在當前「台客現象」中的潛在運作方式，也重新召喚「台客」一詞在台灣歷史演進過程中所曾代表的省籍歧視（外

²³ 胡淑雯在這篇談論台妹復仇的文章中，相當生動且細膩地鋪陳了台妹作為台灣社會弱勢邊緣（因為省籍、階級、職業與口音等）在身體記憶與情感結構上的創傷經驗。文中更對語言位階所展現的權力位置，做出了精闢入裡的討論。文中最有意思的例子，莫過於曾被當成「台妹」形象代表的影星舒淇：「我不由得想起舒淇。拍攝露點寫真與三級片的舊日舒淇。改拍藝術電影拿到影后的今日舒淇。這兩個舒淇的差別，有人說是自信，有人說是演技，有人說是氣質與品味，然而對我來說，這些改變全都濃縮在一個線索當中：她的口音，她那帶著港腔的國語。這港腔已經不是昔日的下港腔了，而是另一種較接近國際化想像的香港腔。她棲息在一個新的語言位階，一個相對的文化高地之上」。

省人看不起本省人不標準的國語、看不慣本省人不同的生活慣習)與階級歧視(城／鄉、南／北、中產／勞動所產生行為舉止、語言表達的差異)。

那究竟何謂「台灣國語」？「台灣國語」乃國民黨政府遷台後大力推行「國語政策」的產物，建構在尊國語、貶台語的語言位階之上，讓夾雜了台語口音的國語成為「次等」國語，也充滿「次等」國民的想像。因而「台灣國語」的形成，不僅指向家庭教育、出身背景、生長地域、語言環境的不同，更凸顯出說話口音、行為舉止作為法國理論家布厄迪爾(Pierre Bourdieu)所謂的「身體慣習」(habitus)與服飾打扮作為「身體扮裝」之間的可能斷裂。²⁴「去口音」永遠比「換裝打扮」要困難緩慢太多，甚至對許多人來說，更是一輩子無法達成的努力，而換裝卻無法換口音的「台灣小姐」，就成了眾人訕笑的對象。「台灣小姐」就算可以透過經濟資本換取部份客體化的文化資本(如時髦流行的服飾與配件)，甚至可以製造(或偽造)制度化的文化資本(如學歷等可被認可的學養能力)，但一開口說話就立即因為身體化的文化資本(因應場域而來的行為養成，包括動作姿態、說話方式等)之不足而敗下陣來。易於更動的「外貌打扮」與不易更動的「說話口音」之間的斷裂，讓「身體慣習」(除了說話口音外，尚包括各種行走坐臥的身體姿勢、習慣性用語等)成為「身體扮裝」的壓抑回返，「生活習癖」成為「生活風格」的壓抑回返。一舉手一投足，就決定你是休閒運動風的滑板族還是三重飆車族；一開口說話，就決定你是「東區辣妹」還是「檳榔西施」。

由此可見，「台灣國語」的次等語言位階，不僅讓我們了解到當下「台客現象」中所涉及的文化資本差異與身體慣習／身體扮裝間的斷裂，也讓我們深刻體認到昔日「台客」作為一種「污名」並未在此波「台客」「正名」運動中獲得徹底的平反(就算有部份的平反，「台客」台灣國語的平反空間也顯然遠遠大過「台妹」台灣國語的平反空間)。因而此處的回到歷史，不是把「台客」當成一成不變、原地踏步的「歷史名詞」，而是將歷史看成自我流變、自我解構的「差異化過程」(a process of differentiation)，而此過程所凸顯的，正是沒有純粹本源、純粹差異，只有權力運作下不斷位階化的動態差異區辨。而唯有透過這種動態差異區辨的歷史，才能幫助我們進一步分析此波「台客現象」中「台灣國語」的位階轉變以及「台客現象」如何反映當前台灣社會語言位階更形繁複的現況。首先，讓我們來看看「台灣國語」在定義上的兩階段轉變。第一個階段乃是「台灣國語」由原先帶有台語腔的不標準國語，轉換成強調國語與台語腔調、國語與台語辭彙彼此滲透影響下所形成的新語言表達模式，此新模式更經由諸多檯面上政治人物

²⁴ 在這一波台客論述中，已有多篇論文引用法國理論家布厄迪爾有關「品味區分」(distinction)與「身體慣習」的概念，作為探討台客現象的理論架構，在此不擬重複。「品味區分」部份可參考鄭凱同、林宏翰的論文，「身體慣習」部份可參考謝一誼、彭曉珍的論文。而本文對「身體慣習」的援用，則是將布厄迪爾原有的談論脈絡更進一步複雜化，以凸顯不易改變的「身體慣習」與輕易改變的「身體扮裝」之間巨大斷裂，並由此拉出文化「四不像」可能形構的恥辱與挫敗感。

的正面展示，積極配合台灣「本土認同」論述的推廣，讓此新「台灣國語」有時反而比字正腔圓的「純」國語還要吃香。第二階段的「台灣國語」則是在「中國／台灣」的區辨過程中重新定位、重新書寫。原本以台語口音「向內」區分差異（外省／本省）的「台灣國語」，現在則成爲「向外」區分差異（台灣／中國）的「台灣國語」；在中國大陸「普通話」的對照下，所有台灣人的國語都成了「台灣國語」。

此被邊緣化的「台灣國語」當然也回過頭來重新定義原本的舊「台灣國語」與新「台灣國語」。除了部份台語基本教義派以台語爲新「國」語（台灣國）的主張外，當前「台灣國語」的論述形構，乃朝向跨文化的開放多元，以強調「台灣國語」不是劣級次等、邊緣不純正的台灣版普通話，而是兼容並蓄，原住民、舊移民、新移民語言的冶於一爐。²⁵ 一如「台客」搖滾樂手伍佰在〈台灣製造〉一曲中唱到，「客話唯中原來／台語唯福建來／那魯啊依啊灣啍用來唱歌是嘛真精彩／國語是北京話／最近越南嘛有來／攏乎咱摻摻做伙／嘿咻嘿咻人人攏是／台灣製造」。在此我們姑且不論此語言大融合所可能涉及去歷史化、去權力位階化的問題，但我們不能不問此兼容並蓄的新「台灣國語」是否真能彌平消除舊「台灣國語」作爲口音、作爲省籍／階級／地域權力劃分的次等語言位階。當人在北京的伍佰可以視「台灣國語」爲驕傲（歌壇天王的台灣國語與台客搖滾一樣，皆成爲文化地域差異下充滿迷媚的商品特質，皆是打開中國大陸流行市場的助力而非阻力），但人在台北的台灣小姐后冠佳麗卻擺脫不掉「台灣國語」的汙名（一開口就直接暴露年齡、性別與文化慣習上的邊緣弱勢），成爲昔日「中國小姐」轉型今日「台灣小姐」「本土化」過程中的眾矢之的。「台客」伍佰與「台妹」台灣小姐的差別待遇，正凸顯出「台客」文藝復興與扮裝嘉年華中的巨大反挫：當「新台客」是以「新台灣國語」來表達台灣想像、本土認同或商品行銷時，卻是經由「台妹」以「舊台灣國語」來再現「舊台客」的語言創傷。此依性別差異與置換而巧妙暴露出的「台灣國語」新權力位階，或許正是「舊台客」／「新台客」、「舊台灣國語」／「新台灣國語」彼此之間鬼影幢幢、「詭異」莫名的由來。

但「台灣國語」並非此波「台客現象」中唯一聚焦的語言位階，在英語全球化的當下，英語成爲比國語、比台語、比台灣國語更強勢的語言，而由英語介入而形成的「美式國語」與「台式國語」，又與原先的「台灣國語」重新洗牌。本文第二部份曾詳盡鋪陳「嘻哈台」的A B C文化路徑學，如何鬆動國族認同的單

²⁵ 此處的「兼容並蓄」乃是時間的空間化，讓歷史形構過程中形成的語言差異與權力位階，通通扁平化到單一平面一字排開。類似的聲稱不僅出現在伍佰等台客搖滾流行音樂的表達，也出現在台灣學院的後殖民論述：「台灣語是揉合了國語、福佬話、日語、英語、客家語及其他所有流行於台灣社會的語文」（邱貴芬 177）。此聲稱背後的用心良苦，乃是企圖以「跨文化」的雜燴性格來重新定義台灣語，企圖打破原先由「大中國意識」下的獨尊國語，發展到後來「本土意識」高漲過程中的獨尊台語（福佬話），以超越殖民／被殖民的惡質政治思考模式。

一穩定性，甚至如何產生「在台灣土生土長的A B C」的「似不像」。而在此要繼續往下探討的，則是為何在「嘻哈台」的A B C文化路徑學之中，總已潛伏隱藏了屬於「台客」「台妹」的A B C語言創傷。此處的A B C不再指向華裔美國背景，而是指向作為全球語言的基礎英文，此處「台灣土生土長的A B C」不再只是全球「再地引述」過程中模糊本源、鬆動認同的新品種，而是缺乏文化資本、只會說簡單英文卻帶有濃厚台語口音的「台客」與「台妹」。「新一代的台客，朋友間相互稱呼必定以英文名字稱呼，很多人的男性朋友會叫「ㄟ冷」、「大衛」、「賣樞」、「街省」、「安迪」。女性朋友會叫「ㄟ破」、「踢分妳」、「米血兒」、「響耐耳」。講話中夾帶大量英文超簡易單字，並且每一個音節皆是重音」(洗懿穎編 10)。當Allen變「ㄟ冷」而Apple變「ㄟ破」時，此「四不像」滑稽中文所模擬的，正是台語口音影響下不標準的英文名字發音，而此「台式英文」不僅不能讓「台客」「台妹」由土氣變洋味，反倒徹底展現了台灣社會普遍存在的「菜英文」情結。²⁶

而「台妹」在性別位階上的弱勢，更讓其「菜英文」情結比「台客」還嚴重。

那些自稱台妹的名流，往往並不怎麼台。而真正台裡台氣的妹妹們，通常並不喜歡人家叫她台妹。那些宣告「我愛台妹」的男生，會和台妹唱歌跳舞玩在一起，然而他們的正牌女友，不但國語比台語流利，連英文也講得比台語漂亮。．．．．

台妹在迎向光榮的時刻，或許都不好意思承認，基於某種處於「低處」的自覺，我們都曾經努力地改造自己的口音。直到現在，許多台客台妹依舊模仿著A B C或A B T的口氣，將台灣國語的起始音ㄐㄑㄒ，置換成美式國語的p t k，誇張的演練著一種嘻哈的風格、瀟灑的挑釁。(胡淑雯)

這裡所指稱的「台妹」，顯然不是一批國語說得比台語流利、英語講得比台語漂亮的「台灣土生土長的A B C」，而是一批連國語都說不好、還要學人家美國華裔A B C美式國語的「台灣土生土長的A B C」。在「高級國語人」、「國際英語人」的對比對照之下，「台」不僅區分著國語的標準與不標準、「台」還區分著英語的好與壞、流利與蹩腳。「台妹」的語言創傷，不僅來自「台灣國語」，也來自東施效顰的「美式國語」與自不量力的「台式英文」。而「台客」的語言創傷，

²⁶ 此諧擬台灣政治人物蔡英文的「菜英文」，所欲表達的正是台灣在全球化過程中所曝露出的語言自卑與語言焦慮(英文太菜而無法與國際接軌)。英文很菜的「台客」「台妹」卻又喜歡在口語表達中夾雜超級簡單的英文，或互用英文名字相稱。此中所展現的，或許正是一種刻意想要轉化鄉土想像、卻因發音的不標準，反過頭來更形凸顯其鄉土性的「欲蓋彌彰」，正如《台灣霹靂火》、《台灣龍捲風》等台劇風潮所展現的「台客語言學」一般：「以台語發音的《台灣霹靂火》系列，破除了一般人對鄉土劇又土又樸的想像，將劇中部份的角色如「Helen」、「Maggie」等以英文命名，並不時在台詞中偶爾夾雜一兩句英文，例如有名的「slim body」或「咱sure win啦！(咱：台語「我們」之意)」(王美珍 78-79)。

就算在「台灣國語」部份可以獲得階段性的平反，但依然可以栽在「美式國語」與「台式英語」之上。

但我們卻也不要天真的相信那麼擁有「最高」語言位階的A B C「嘻哈台」（英語遛，「美式國語」可愛迷人，甚至還會說台語）就一定穩佔「台客」的鰲頭。就像本文第二部份所述，不論是被當成「假台灣人」代表的 L.A.Boyz，還是被當成「假台客」的麻吉 Machi，他們在以多重離散文化路徑、成功鬆動單一國族認同與族裔根源時，他們也同時由於國籍不明、血統不純還滿口洋腔洋調而備受質疑。而更多時候，他們看似流動生成、曖昧擺盪的「似不像」，也可以一下子就被打成不中不西、不倫不類的「四不像」。

美麗的寶島 人間的天堂 身為台灣人就應該驕傲
我們的國土 我們的家園 何必弄得滿身洋味
你還不惜弄巧成拙 惹得旁人覺得無味
你那一付四不像的模樣 實在令人討厭
台客 song 不爽 本是同根生相煎何太急
台客 song 甲爽 你可知道這是我們的文化
台客 song 真爽 有什麼不滿你就大聲講
台客 song 有夠爽 夜深了趕快回家

在這首由台灣六甲樂團唱紅的〈台客 song〉中，歌詞裡點名批判的「四不像」，當然是滿身洋味的「嘻哈台」或A B C「嘻哈台」，故此曲就曾被學者解釋為「台客文化」對「嘻哈文化」的批判（葉永文 17）。但如果「嘻哈台」所呈現的乃是全球嘻哈文化的再地引述（「台」中有嘻哈，「嘻哈」中有台，「假」嘻哈才能「真」台客，「假」台客必須「真」嘻哈），那此「四不像」語言暴力的展現，就不是「台客」之「外」與「非台客」的劃界區分，而是「台客」之「內」甚至「嘻哈台」之「內」的劃界區分。歌詞中以台灣人的驕傲對比於滿身洋味「嘻哈台」的惹人討厭，在家園化的「國土」想像中，區分出我們／你們的差別，並以自身被欺負被排擠所產生的反擊情緒，合理化對洋腔洋調者的人身攻擊。但反諷的是，〈台客 song〉在展現自傲的同時，卻也表露出本身的自卑，在攻擊滿身洋味的同時，卻也暴露出本身的「菜英文」情結。以「song」同聲轉換「爽」的表達方式，不正是一種超級簡單A B C「台式英文」的展現。而同樣以「台客」為自我標榜的六甲樂團，同樣在音樂風格中夾雜饒舌曲風的〈台客 song〉，不僅再一次告訴我們區辨劃分的各種暴力無所不在（就連標榜「台客文藝復興」的台客搖滾演唱會上，也有少數「台客」歌手在舞台上帶領觀眾公開幹譙韓星裴勇俊，以言語發洩對「韓流」的反動），更再一次清楚展現**越多全球「似不像」之所在，越多在地「四不像」之指控，越多反思自我「似不像」之焦慮，越多指控他者「四不像」之暴力。**

而「似不像」與「四不像」之間的滑動，不僅出現在「台客現象」中建構於省籍／階級／地域／性別等權力差異之上的語言位階，也同時出現在正品／仿冒品在物質生產流通管道與文化地理政治上的差異。如果「嘻哈台」的「似不像」，讓我們在「真嘻哈，假台客」與「假嘻哈，真台客」的批評責難中，成功翻轉出「真」台客必須「假」嘻哈，「假」台客才能「真」嘻哈的文化路徑學，或是在「辣妹台」的「似不像」中，解構正版／盜版的二元對立，開展出正版即盜版（正版的「109辣妹」乃是盜版）、盜版即正版（「西施辣妹台」的獨步全球）的積極可能，那此處我們所要追問的，已不再是「四不像」做為「畫虎不成反類犬」的嘲諷，或「四不像」作為失真拷貝「學不像」的批評，而是「四不像」如何讓「路徑」變成了「入境」，如何讓「假道借徑」的「假」變得更「假」（不是相對於「真／假」而所以「假」，而是相對於「假」的意象撞疊、「假」的文化路徑所產生的時間延滯、空間移位）。全球的「再地引述」不僅只是「路徑」的問題，同時也是「入境」的問題，更是「入境隨俗」的問題——（1）全球入了境要「跟隨」在地的俗，要在地文本一脈絡化(con-textualize)（2）全球入了境「隨即」變得很「台」、很「俗」，凸顯出「台」作為「遲至現代性」(belated modernity)、作為「全球文化邊緣性」的處境。這雙重意涵、同時運作的「入境隨俗」，便讓「似不像」不斷滑動到「四不像」，讓「四不像」不斷以壓抑回返的方式出現，讓後現代的「似不像」總已浮動著後殖民「四不像」的「詭異」。

論文的結尾，就讓我們來比較兩段不同的引文，如何依循性別差異的邏輯，在影像與實物、美學與倫理、論述與實作的斷裂中，對比出「台客」「似不像」的前衛解放與「台妹」「四不像」的尷尬辛酸。第一段文字以「台客」伍佰、黃俊雄等「台客美學先鋒派」為出發，以文化米克斯(mix)精神來歌頌台灣作為「仿冒共和國」與「台客共和國」的驕傲。

整個台灣社會，在民國六〇年代經濟起飛之後的發展，與其說是由「簞」而變「高尚」，倒不如說是從「草地簞」而「台北簞」，再到「世界簞」；也就是，由「代工共和國」而「仿冒共和國」，再演變成今天的「台客共和國」。到目前為止，混血與變易，很弔詭的，才是這塊土地上所搭建的文明的本質。土俗的生命力乃是台灣移民社會的本色，加上以台灣人歷來擅長拷貝、拼湊拼貼的性格，在時間的過程中不間斷地滲入各種元素，自我繁殖、轉化，使得老一輩人念茲在茲的那種「蜂蜜不純就砍頭」的正典台灣味逐日沒落，變成「啤酒加番茄汁」、「玫瑰紅加蘋果西打」這種混血雜交的台客文化。（楊澤）

如果傳統保守觀點認為「台客」「台妹」乃盲目追求流行，以「驚腳」「笨拙」的方式拷貝外國流行文化，而此似懂非懂、自以為是的膚淺仿效，正是台灣缺乏文

化主體性的負面表列，那此處的解放論調，則是以模仿、拷貝與拼貼，當成台灣文化主體性的展現。而這樣的前衛解放論調處處可見於此波的「台客現象」：「我們看到的不再只是被殖民帝國暴力式侵略、沒有原創性，只會拙劣『仿日』、『仿嘻哈』的弱勢民族，那一種所謂奇怪的仿日或仿美其實就是一種台灣特有的自由原創性」（吳瓊枝）。

但相對於「台客共和國」作為「仿冒共和國」的樂觀進取，第二段由「台妹」生活實作面切入的文字，卻提供了完全不一樣的畫面。

像C C這樣的台妹、怎樣也拿不到「流行」的定義權，於是練就一身模仿術，靠著單薄的資本，以盜版與複製品生存於世。在夜市賣「LV」包包、「Burberry」圍巾、「Calvin Klein」內褲、「印度」拉茶、「法式」煎餅、「正宗」大阪燒。沒有一樣忠於原味，於是樣樣都成了台味。

她們是最愛漂亮的地攤妹，對流行與時尚毫無戒心，從來不介意成為蔡依林或濱崎步的翻版，只不過，她們的置裝預算是人家的百分之一，只能當個便宜的拷貝品，也因為知道自己缺乏宰制性的財力、宰制性的美貌，於是發展出一種「過量」的美學，將平日搜刮來的每一樣流行元素都披掛上身，管它是否出自同一系譜、內在均不均衡。戲劇化的風格，鋪張著各式嘈雜的顏色、粗糙的細節，踩著疲憊的三七步，積極地吆喝著。一種粗獷的巴洛克。（胡淑雯）

此段文字所描繪的「台妹」模仿術，已不再強調後現代扮裝嘉年華式的遊戲心情與創造活力，反而是刻意凸顯「台妹」在文化資本上的多重弱勢，讓她的模仿術太容易淪為後殖民情境下不自量力的拙劣模仿（而開口說話時，情況就更糟）。此處的「過量」可以指向時尚舞台擁有精緻細節的巴洛克，也可以指向仿冒品地攤貨便宜粗俗的巴洛克，兩者雖然都是拼貼，都是混搭，都是復古，都是過量，但前者與後者就算在「意象撞疊」上出現貌同神似的「似不像」，但相對於前者文化資本與地理政治的高位階，後者仍無所遁逃於「四不像」所導致來自他人的嘲弄取笑，與來自自身的做賊心虛。²⁷

如果我們已然成功解構了「真嘻哈、假台客」、「假嘻哈、真台客」的「真／假」問題，那我們需不需要去區辨用真品的「真嘻哈台」與用仿冒品的「假嘻哈台」（即使此「假嘻哈台」乃最符合早期嘻哈拷貝、複製、拼貼、復古的精神）？

²⁷ 當然這裡必然也會啟動前文所論及族群／階級／性別的轉嫁問題：疑心自己「四不像」的台灣男人，變得特別喜歡指摘其他在族群／階級／地域／世代上更形弱勢的男人「四不像」，而這些在族群／階級／地域／世代上更形弱勢的男人，變得特別喜歡指摘其他在性別上更形弱勢的女人「四不像」，而這些在性別上弱勢的女人，變得特別喜歡指摘族群／階級／地域／世代上更形弱勢的女人「四不像」，依此類推。

名牌正品的垮褲與地攤仿冒品的厚底靴，究竟有無商品位階上的差異？當我們可以在文化路徑與理論概念的操作上，輕易翻轉原版／拷貝的二元對立，我們卻無法太快、太輕易翻轉正品／仿冒品之間的差異，因為此間所涉及的，不僅只是影像拷貝與實物細節質感等問題，更是文化流動的歷史地理政治與文化創意的入出境問題。「仿冒品」作為「名牌商品」的壓抑回返，亦是「傷品」作為「商品」的壓抑回返，凸顯出的不僅只是「文化帝國主義」或「遲至現代性」等問題，更是台灣曾為「全球代工王國」，後為全球「仿冒品王國」的產業歷史，此陰魂不散的歷史，讓所有出現在當前「台客現象」中的「似不像」，都多了一層似曾相識卻鬼影幢幢、既雙重又分裂的「詭異」。²⁸「嘻哈台」文化路徑的「似不像」中透著「詭異」，「辣妹台」影像撞疊的「似不像」中也透著「詭異」，既是貌同神似、真假不分的後現代「擬仿」(simulacrum)，又是「幾乎相同，卻又不同」的後殖民「擬仿」(mimicry)。當我們可以用「文化路徑」去解構正版／拷貝的對立與位階時，我們依舊無法解決「文化入境」在地理政治學上的方向、時差、位移，無法解決「似不像」在物質生產流通管道上的地域落差。當我們在肯定全球「再地引述」產生「影像撞疊」、「繞道借徑」與「重複變易」的同時，依舊無法解釋「文化入境」與「文化入超」所呈現的次等邊緣化位置。

「似不像」以全球在地的翻入捲出、「化根源為路徑」的方式，成功解構了「本源」神話與「本土」神話，而「四不像」以後殖民模擬的時差、「化路徑為入境」的方式，回過頭來重新質疑邊界的空間與時間差異、「重複變易」中的緩急快慢。雖然本文在論述行文上先處理「似不像」，再以「四不像」作為前者的「壓抑回返」，但絕非是要以後者「四不像」的後殖民批判，徹底取代置換前者「似不像」的後現代解構。「似不像」的理論張力，正在於其朝往「四不像」滑動的可能，而「四不像」的批判力道，不也正來自「似不像」的全球流動，兩者之間的持續轉動與相互干擾，大概才是本文所欲凸顯的後續理論方向。而在「台客現象」中「似不像」與「四不像」的糾結，不也正是「後現代」與「後殖民」的糾結，而「台客」與「台妹」作為「後現代」的「眾聲／眾身喧譁」，不也總已是台灣「後殖民」歷史情境與文化變遷中「是似而非」的持續生成物。當「似不像」幫助我們鬆動「國族論述」、去中心化「台灣主體論述」的同時，「我們都是台灣人」便成了「我們都似台灣人」，讓「台灣人」如「台客」、「台妹」一樣，成為意象撞疊出的「合成人」(cyborg)與文化路徑化了的「雜種」(hybrid)，充滿不斷開放、不斷變易(becoming)的動量。但當「四不像」幫助我們看到服裝／語言的斷裂、全球影像／身體慣習的斷裂與名牌正品／地攤仿冒品的斷裂時，我們依舊無所遁逃於無所不在的語言文化位階與不斷運作的階級品味劃分。最終與「我們都似台灣人」對應的，往往竟是「我們都是四不像」的後殖民自嘲，並在

²⁸ 有關全球仿冒文化所涉及的歷史地理政治，尤其是中港台三地所扮演的重要關鍵角色，可參閱〈假名牌·假理論·假全球化〉一文。該文在仿冒理論架構與歷史爬梳外，亦以超級名牌 LV 為具體分析案例，故不擬在此重複名牌仿冒品的市場生態描繪或個案分析。

此自嘲中看清楚台灣在全球流行文化中的邊緣位置，再一次清楚體認「全球／台灣」之間的巨大權力位階差異。

引用書目

- Ang, Ien. *On Not Speaking Chinese: Living between Asia and the West*. New York: Routledge, 2001.
- Bourdieu, Pierre. *Outline of A Theory of Practice*. Trans. Richard Nice. New York: Cambridge UP, 1977.
- , *Distinction*. London: Routledge, 1984.
- Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA.: Harvard UP, 1997.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernism and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.
- Mitchell, Tony, ed. *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown, Connecticut: Wesleyan UP, 2001.
- Peacock, John. *Shoes: The Complete Sourcebook*. New York: Thames & Hudson, 2005.
- Polhemus, Ted. *Style Surfing: What to Wear in the 3rd Millennium*. London: Thames and Hudson, 1996.
- 王美珍。〈就是 Over 了一點：台劇裡的台客精神〉。《Call me 台客！》。洗懿穎編。台北：網路與書，2005。頁76－79。
- 毛雅芬。〈大支：台客是氣質問題〉。《誠品好讀》第56期（2005年7月）：60－61。
- 尼爾遜·喬治 (Nelson George)。《嘻哈美國》 (*Hip Hop America*)。何穎怡譯。台北：商周，2001。
- 史萊姆。〈站在台客的肩上之「開門八件事」〉。《Call me 台客！》。洗懿穎編。台北：網路與書，2005。頁12－27。
- 史萊姆、吳瓊華、博瑞思。〈檳榔西施：公路上的最佳「涼」伴〉。《Call me 台

- 客！》。洗懿穎編。台北：網路與書，2005。頁90-103。
- 江家華採訪。〈在地台：蕭青陽〉。《誠品好讀》第56期（2005年7月）：70。
- 吳瓊枝。〈台客文化：一種源自於台灣的自由獨創精神〉。Date of Access: 2006/0801. http://reset.dynalias.org/blog/2004/06/post_108.html
- 李明璁。〈當我們台在一起：「不斷台客」論〉。《文化研究月報》第55期（2006年2月25日）。Date of Access: 2006/5/29. http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/journal/55/journal_park421.htm
- 林欣誼、許正平整理。〈同樣是台，不同時代〉。《誠品好讀》第56期（2005年7月）：44-48。
- 林浩立。〈流行化、地方化與想像：台灣嘻哈文化的形成〉。《人類與文化》第37卷（2005年9月）：7-28。
- 林宏瀚。〈關於台客的另一種品味區判：新台客論述及其爭議〉。「台客再現：庶民文化與身分認同」研討會，社團法人台灣北社主辦，2006年5月28日，台北。
- 林宏瀚、廖千瑩、徐意欣。〈新台客·現象說〉。《誠品好讀》第56期（2005年7月）：43。
- 洗懿穎編。《Call me 台客！》。台北：網路與書，2005。
- 邱貴芬。〈「發現台灣」：建構台灣後殖民論述〉。《後殖民理論與文化認同》。張京媛編。台北：麥田，1995。頁169-91。
- 胡淑雯。〈她們的復仇〉。《中國時報》人間副刊，2006年4月2日。
- 連建興。〈新台客正騷熱〉。《誠品好讀》第56期（2005年7月）：76。
- 《島嶼邊緣》第八期「假台灣人」專輯。Date of Access: 2006/8/9 http://intermargins.net/intermargins/IsleMargin/alter_native/an07.htm
- 梁妃儀採訪。〈《超級兩代電力公司》，給個說法〉。《誠品好讀》第56期

(2005年7月): 49。

黃千千。〈台灣台客爽：以羅蘭巴特對焦台客幻境的集體塑造運動〉。《文化研究月報》第55期(2006年2月25日)。Date of Access: 2006/5/29.
http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/journal/55/journal_park424.htm

黃志豪、黃尚智、曹明正、陳怡靜。〈青少年解放陣線：台客文化研究〉。
 《星報》2003年2月17日。Date of Access: 2006/08/01.
<http://intermargins.net/intermargins/YouthLibFront/news/nw19.htm>

陳佳鑫。〈台灣嘻哈風發燒〉。《中國時報》，2003年8月3日。

陳建志。〈新族類演進中！〉。《中國時報》人間副刊，2006年3月31日。

張小虹。〈假名牌·假理論·假全球化〉。

——。〈凌虛全球化〉。《電影欣賞》?????

彭曉珍。〈「正港」台客現身(聲)：台客自我論述及其分析〉。《文化研究月報》第55期(2006年2月25日)。Date of Access: 2006/5/29.
http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/journal/55/journal_park423.htm

葉永文。〈當代台灣青少年文化的歷史與社會分析：以嘻哈文化與台客文化為例〉。《思與言》第43卷第1期(2005年3月): 1-24。

葉虹靈。〈「在階級與族群之外：台客風潮初探」：一個研究筆記〉。《文化研究月報》第55期(2006年2月25日)。Date of Access: 2006/5/29.
http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/journal/55/journal_park397.htm

楊澤。〈台客美學先鋒派〉。《中國時報》人間副刊，2005年8月17日。

楊澤口述，許正平採訪。〈還要性感還要辣：「檳榔西施」的角色扮演〉。《誠品好讀》第56期(2005年7月): 52-53。

鄭凱同。〈什麼是「台」？台灣文化圖像中的模糊地帶〉。《當代》第195期(2003年11月): 60-79。

蔣文慈。〈新台妹混搭風〉。《誠品好讀》第56期（2005年7月）：78。

謝一誼。〈台客舞廳的舞蹈政治〉。《文化研究月報》第55期（2006年2月25日）。Date of Access: 2006/5/29.

http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/journal/55/journal_park422.htm

蕭旭岑報導。〈連勝文扮台客，助選團要走透透〉。《中國時報》2005年11月1日。

聶永真。〈突然變得很台：關乎一種個性族群的「美取向」〉。《Call me 台客！》。洗懿穎編。台北：網路與書，2005。頁80－85。

附件二

帝國的新衣

張小虹

由哈德(Michael Hardt)與納格利(Antonio Negri)共同撰寫的《帝國》(*Empire*)一書，以旺盛的批判火力與複雜的理論架構，鋪陳出帝國主義到帝國的歷史轉化過程。該書於2000年出版後，造成一時洛陽紙貴的大轟動，而其國際左翼的戰略性思考模式與深奧的理論語言，也帶來了各式各樣毀譽參半的爭議。²⁹ 而最新一本回應《帝國》爭議的論文選集，就取名為《帝國的新衣》(*Empire's New Clothes*)，由Paul A. Passavant與Jodi Dean編選，探討全球帝國在哲學、市場、再現、法律、移民、空間等不同面向的權力運作模式，直接呼應或挑戰哈德與納格利的《帝國》論述。然而有趣的是，企圖與「國王的新衣」互文的書名《帝國的新衣》，乃是以帝國作為概念，新衣作為隱喻（以喻帝國之新貌，不論是狼身或羊皮、穿衣或裸體），選集中並無任何一篇處理「帝國新衣」作為服飾變遷或物質文化史的論文。但此「隱喻式」(metaphorical)的「帝國新衣」，卻引發了我們一個「字義式」(literal)的探問方式：什麼是當前全球帝國權力運作在服飾物質文化層面的展現方式？如果誠如哈德與納格利所言，帝國作為新形式的全球主權，能同時取消「時間邊界」（在歷史之外，或位於歷史的終結）與「空間邊界」（鬆動遊走民族國家的領土疆界），那「帝國新衣」究竟會以何種形貌在國際舞台登台亮相呢？

而在現今有關「帝國」的相關討論中，幾乎沒有任何從服飾物質文化角度切入的研究，因此本文將以「帝國的新衣」做「字義式」的提問出發，以後殖民理論與時尚文化研究的角度，探討由上一個世紀之交的「國族新衣」到這一個世紀之交的「帝國新衣」之歷史演變與權力重組。然而在探討「帝國新衣」的同時，我們卻需要先行回溯近現代國家獨立運動中「國族新衣」的緣起，因為唯有從上一個世紀第三世界解殖民「國族新衣」與西方「帝國主義新衣」的對峙關係著手，才能以更精準的方式進一步歷史化與理論化今日「帝國新衣」的形成。全文將分成三個部份來進行，第一部份著重於近現代解殖民運動中「國族新衣」的出現，將分別以二十世紀初印度的「卡地土布」(khadi)與中國的「中山裝」為例，說明「西裝」作為西方帝國主義新衣與「卡地土布」、「中山裝」作為印、中國族新衣間的意識形態頡頏，以及彼時國族新衣從日常生活實踐到國際形象的龐大民族

²⁹ 《帝國》一書對帝國主義轉進帝國的分析架構，仍是以歐美特定地區的歷史文化經驗為主要的參考架構。陳光興在〈《帝國》與去帝國化問題〉一文中清楚點出「從戰後全球去殖民運動的觀點來看，從帝國主義向帝國的轉向，只是民族國家為基地向資本帝國的轉向，是從歐洲轉向美國，其間有相當強的連續性，是形式邏輯的轉變，沒有實質的差異，只是歐美現代性內部的差異：帝國主義與帝國沒有什麼不同」(33)。

主義動員力。第二部份則將前一部份西方帝國殖民主義與第三世界國族服飾歷史糾葛的討論軸線，拉至今日的全球化時代，以 A P E C 非正式領袖高峰會的「服裝秀」為主要分析對象，比較二十世紀國族服裝作為一種「政治對立」的符／服碼與二十一世紀國族服裝作為一種「文化多樣性」的櫥窗展示，在歷史脈絡、身體政治與權力部署上的差異。第三部份則將前兩部份有關「國族新衣」到「帝國新衣」的討論，直接扣連到台灣當前有關「台灣衫」的政治文化爭議，以「台灣衫」作為實際正在發生、擁有在地歷史文化殊異性的具體案例，探討其如何印證且挑戰前兩部份所發展出來的通論架構。此部份將針對「台灣衫」的爭議，同時進行政治化與歷史化的脈絡解讀，不僅將追溯「台灣衫」一辭在台灣日據時代的出現與演變，也將進一步探討「台灣衫」同時作為「國族新衣」與「帝國新衣」在當前全球化論述中的諸多「不可能」。

一．解殖民運動的服飾焦慮

從十九世紀末到二十世紀的解殖民國家獨立運動中，「穿什麼」一直是第三世界從政治領袖到知識份子的潛在焦慮。³⁰ 西方殖民現代性帶來了所謂「帝國主義新衣」的西裝，打亂了殖民地原有的服飾制度與文化，不管第三世界男性對西裝從抗拒到欽羨的心理轉折與社會接收有多幽微或多暴烈，西裝最終總能登堂入室成為代表西方進步改革開放的視覺象徵。而往往「西裝／傳統服飾」的二元對立，更進一步成為「船堅砲利／腐敗無能」、「進步／落後」、「現代／傳統」的二元對立，遂將所謂不符時代潮流的傳統服飾打入萬劫不復的悲慘境地。但弔詭的是，西裝作為西方現代性的進步服飾象徵，廣泛吸納了第三世界男性的服飾認同與文化欽羨，但同時西裝作為西方帝國主義的文化「入侵」與身體「殖民」，卻又往往在爾後民族自覺的國家獨立運動中，成為爭相攻訐撻伐的眾矢之的。

但脫下傳統服飾換上西裝的第三世界男性菁英，一旦立志脫下西裝時，應該再穿上什麼呢？如果傳統服飾已然被烙印成不符國際潮流的保守落伍，那第三世界男性菁英不穿西裝還能穿什麼呢？於是當第三世界的解殖民運動，以複製「民

³⁰ 此處有關西裝的歷史討論，侷限在第三世界的「上層社會」與知識階層，畢竟在十九世紀末、二十世紀上半葉，西裝的治裝費仍屬可觀，並未在「下層社會」廣泛流行。而此處所用的西裝一辭，廣義上固然可以等同於西服、洋服，但本文對殖民現代性的服飾討論，將集中於男性服飾作為國族政治符碼的轉變，故文中的西裝多指稱西方男士的正式套裝(suits)。現今以後殖民角度研究帝國主義與國族主義在第三世界服飾轉變上的糾葛，多採「性別分工」的分析模式：男性換上象徵歐洲現代性的西裝，女性則多傾向傳統服飾或其他改良款式，以確保文化的傳承。此種簡化的二分，當然無法處理不同國家與地域的特殊情境，也無法處理牽涉其中更為複雜的時間變化與權力轉換。本文在此有關二十世紀「國族新衣」的討論，便企圖將後殖民服飾的討論焦點，由女裝（中東與北非的面紗，印度的紗麗 sari，中國的旗袍等）轉到男裝，一方面凸顯國族身體想像中的重男輕女（以男體為國體之預設），一方面也凸顯解殖民男性的「服飾焦慮」（也是有身體，也是要穿衣的）以及可能啟動的政治—文化—心理移轉機制。

族國家」的形式開展時，「國族新衣」卻以「對立政治」的方式出現，形成與「帝國主義新衣」西裝分庭亢禮的形勢。「國族新衣」的出現，旨在「重新裝束—匡正矯治」(“re-dress”) (Tarlo 1) 國族身體，以新國族的服飾形象與訴求，啟動服飾改革的民族主義工程，打造解殖民國家的願景與想像。以下將以印度的「甘地新衣」與中國的「孫中山新衣」作為此處兩個歷史分析的具體案例，之所以選擇此二者作為「國族服飾」案例的主要原因：兩者皆為二十世紀初解殖民運動中最為著稱的「國族服飾」代表，兩者皆以「國父級」的人物作為「國族服飾」的最佳代言人與展示者，而兩者皆深刻鋪陳出帝國殖民主義、國族主義與第三世界男性身體想像的糾葛。而「甘地新衣」所凸顯的「面料」與「孫中山新衣」所凸顯的「形制」，正可充分囊括近現代「國族服飾」分別在面料與形制兩方面改革的嘗試與努力。

先從印度國父甘地 (Mohandas Karamchand Gandhi, 1869-48) 的變裝開始談起。甘地早年如同當時多數印度知識份子一般，十分認同西裝作為歐洲價值與進步思想的表徵，而在其英國求學與非洲執業期間，也多以西裝在公開場合亮相(圖一)。³¹ 但甘地的西裝認同，卻不能改變他作為英屬殖民地男性的次等地位與「殖民學舌」(colonial mimicry)的尷尬處境。在英國他曾有多次穿錯衣服戴錯帽子的服飾創傷經驗，而在印度他更不時體認到英國殖民者在殖民教化的過程中，不是在印度人的身上強加西服，而是不斷以各種「區辨」策略，防堵印度人的西裝「認同」，例如限制印度人穿著歐洲樣式的服裝，強化殖民地官員與家眷的服飾服碼，以拉開與在地人民的差距。這些策略表面上是尊重印度的服飾文化傳統，但也同時達到以服飾「區辨」殖民者與被殖民者的界限，維持白種人優越感與貫徹種族歧視的種種殖民政策。換言之，英國殖民者要印度人認同西裝，卻又不要穿西裝的印度人變成英國人。印度知識份子的西裝認同，往往只能淪為「幾乎相似，卻又不同」(almost the same, but not quite)的學舌困境。西裝作為大英帝國的「帝國主義新衣」，不在其強制性，也不在其普及性，而在其不可撼動的進步文化象徵性。

於是從1920—21年的不合作運動開始，甘地就決定脫下西裝，換上以印度手織手紡土布作成的纏腰帶，此後27年皆以此土布纏腰帶做為私下生活與公開亮相時之主要穿著(圖二)。而在甘地領導的印度國家獨立運動中，唯一能從政治動員直接落實在日常生活實踐面的，便是卡地土布運動(khadi 乃指手織手紡的印度土布)的推展。甘地號召民眾杯葛歐洲進口布料，發動民眾在洋布店前舉牌抗議，甚至公開集體焚燒歐洲服飾與布疋，並以此激烈的焚燒行動，作為矢志捍衛土布運動的宣告儀式。甘地要求民眾穿上卡地土布做成的衣飾，在款式上沒有限制，印度教、回教、錫克教等的傳統服飾或帽飾，甚至西洋款式皆可，

³¹ 本文有關十九世紀末到二十世紀印度國服運動的歷史描繪，主要參考印度歷史學者 Emma Tarlo, *Clothing Matters* 一書中詳盡的史料爬梳與服飾脈絡整理。

只要衣服的布料是手工的卡地土布，而非機器大量生產的進口洋布。甘地甚至希望印度全國上下皆回返傳統手織手紡棉紗的生活方式，以印度土布擊垮英國洋布，由生活實踐到經濟自立，再一步步達成政治上的獨立。卡地土布成爲印度國家獨立運動的「真理之布」，不論是二〇年的不合作運動或三〇年的市民不服從運動，印度獨立運動的國族認同，乃是從身上的一塊土布瀰天蓋地而來。在甘地本人身體力行的倡導與帶領之下，卡地土布運動成功推展爲政治、經濟、美學、道德一以貫之的全國性解殖民運動（Tarlo 58-60）。³²

顯然，二十世紀初的印度卡地土布運動，將穿不穿西裝或該穿何種「民族服裝」的「服飾焦慮」，成功轉換成「土布」與「洋布」的二元對立，「手工生產」與「機器生產」的二元對立，更上綱到「善」與「惡」的二元對立。相關的歷史資料顯示，土布運動中出現了許許多多或幽默或激烈或頗具創意的抗爭手段。例如中印度的某地方議會便曾以一百一十一頭「英裝」驢子上街遊行，他們讓這些驢子穿上西裝外套、長褲、背心、禮帽與深紅色領帶，每頭驢子分別代表接受英殖民政府受勳頒爵的不同印度上層人士。此遊行的目的，不僅在於鼓勵印度人退還英殖民政府頒發的表彰紋飾，更在於鼓勵印度人脫下可笑滑稽的西裝，改穿樸實簡單的卡地土布。而在「神聖化」卡地土布的同時，進口洋布也難逃被惡魔化、污名化的命運。三〇年代初印度民間流言四起，洋布在生產過程中雜有牛脂肪的說法，不脛而走。後更有匿名傳單指出，在英國曼徹斯特的紡織廠中，每生產一千磅的花洋布，就要加入300磅的牛血與豬血。這種流言與傳單的殺傷力自然不容小覷，因爲對篤信印度教的印度人而言，牛乃神聖之物不可褻瀆，而對篤信回教的印度人而言，豬乃不潔之物不可靠近。那同時摻了牛血與豬血的洋布，絕對是萬萬不可貼近、不能上身的（Tarlo 95）。

但卡地土布運動真正的動力來源，不在嘲諷行動也不在謠言惑眾，而在領導人甘地土布纏腰帶的國族新形象。裸露大部分身體、僅著土布纏腰帶的甘地，曾被英國首相丘吉爾(Winston Churchill)譏笑爲從西裝革履的律師、淪落到「半裸」的托鉢僧之一大退化（cited in Templewood 54）。但所謂「甘地的新衣」卻也同時打破了傳統「穿衣」或「裸體」的二選一，「甘地的新衣」既是沒穿也是有穿，看似穿的少卻又穿的多，「甘地的新衣」是以半裸的土布纏腰帶作爲一種身體陳述與文化抗爭。安靜的甘地不說話，身上的土布纏腰帶卻慷慨陳言。³³ 首先，「甘

³² 而「甘地帽」的出現與流行，亦是卡地土布之外另一項重要的印度國族服飾指標，此帽因英殖民政府鎮壓而聲名大噪（禁止公務員戴甘地帽上班，甚至逮捕拘禁違抗者），大大增添了其作爲印度國家獨立運動的象徵價值。有關甘地帽的歷史爭議，可參見 Tarlo 82-86, 96-106。

³³ 甘地的土布纏腰帶可追溯至四千年前的古印度文明，其形制最初乃爲宗教修行的「淨衣」。一般而言，印度教男教徒最常使用的長腰布「多蒂」(dhoti)分爲兩種：一種爲纏繞披掛在身上的「纏裹式」長腰布，一種爲穿過兩腿之間的「兜襠式」長腰布，而甘地的纏腰布乃屬後者。「布“朗格蒂” (Langoti)，這相當於英語的 loincloth、breechcloth、breeclout，其中 loin 和 breech 是指臀部，cloth 和 clout 是“布片”的意思。兜襠是用來禁慾的，所以修行者們都這樣穿。在印度教中，把裸體看作“淨衣”，這種沒有接縫的多蒂也就成了一種“淨衣”」（田中千代 47）。因此甘地

地的新衣」揚棄了高高在上、高不可攀的西裝，而採貧民的纏腰帶，以謙卑取代傲慢，強調眾生平等。面對富國強權的大英帝國，貧窮的印度依舊擁有高貴聖潔的文化精神性，不容污蔑小覷，而卡地土布正是此文化精神性的物質表徵。其次，「甘地的新衣」是以視覺語言做國族認同的形象傳達，對多語系且擁有龐大不識字人口的印度而言，最為直接有力。而此視覺形象的傳達，更在國際接收上成功跨越了可能的文化藩籬，照片上赤裸上身、僅著白色卡地土布纏腰帶的甘地，不發一語地紡紗織布，此聖徒形象甚至被西方社會比做耶穌基督受難的救世主形象（Tarlo 63）。而更重要的是，「甘地的新衣」讓不知道以何種單一服裝形制作為國族認同的「服飾焦慮」，轉換成尊土布廢洋布的明確抉擇，對多宗教（印度教、回教、錫克教、基督教、猶太教等）、多文化與擁有複雜種姓制度的印度而言，卡地土布的定於一尊，反倒開放了國族服裝以各種形制款式出現的可能，國族「面料」統一之下國族「形制」的兼容並蓄。

而卡地土布的出現與出線，乃是在西方帝國主義殖民架構中所發展出來的「國族認同」，並不是說過去沒有卡地土布，而是說過去卡地土布沒有被提升到「土布／洋布」、「手工／機器」、「善／惡」、「印度／大英帝國」二元對立中的絕對崇高地位。誠如印度學者 Ashis Nandy 在《親密敵人：殖民主義下自我的失落與回復》一書中所言，沒有所謂的「印度」，因為「西方」早已無所不在，所謂的「印度」既非本質，亦非傳統，而是經由西方的對立面所建構出來的國族文化認同；「成為西方對立面的壓力，扭曲了印度對人類與宇宙整體觀點的傳統次序，並摧毀了印度文化的獨特全形」（73）。此處並非是說卡地土布不是印度「傳統」，而是從政治到道德無限上綱的卡地土布，乃是以西方為主要對立面的方式被建構出的「傳統」，後殖民論述中所謂「傳統的發明」（Hobsbawn and Ranger），直接驗明了第三世界的國族與服飾認同，如何總已受制於與西方帝國主義的殖民遭逢。而獨立後的印度，首任總理尼赫魯（Nehru）在服飾選擇上，棄甘地裸露過多的纏腰帶，而回歸到前甘地時期的傳統正式服裝 *Sherwani pyjama*，前開襟小立領的改良式傳統白色外套，又俗稱「尼赫魯裝」（Nehru jacket），成為當前更廣為世人所熟知的印度男性國服。當然承繼甘地遺志的尼赫魯不曾須臾忘記，「尼赫魯裝」作為印度國服的先決條件，不在於形制上的傳統或改良與否，而在於此裝所採用的布料，必須是如假包換的卡地土布。

接下來讓我們看一看同樣出現於二十世紀初的中國國族新衣中山裝。雖說十九世紀末中國的半封建、半殖民狀態，有別於印度直接作為大英帝國殖民地的命運，而中山裝作為「形制」的創新，也有別於卡地土布作為「面料」的傳統，但中山裝與卡地土布的出現一樣，都清楚標示出解殖民運動中國族服裝作為政治動員文化「服」碼的重要性。相對於印度洋布／土布的截然二元對立，中國的「服飾焦慮」更形複雜，因為所要面對的不僅只有西方帝國主義的新衣，更有滿清皇

的土布纏腰帶，不僅有面料上的在地認同，更有古老宗教形制上不可褻瀆的神聖性想像。

朝所遺留下的封建服飾傳統。二十世紀初的中國，無處不是亂世亂穿衣的「服飾焦慮」：「辮子剪去了，滿清的統一服制取消了，人們卻有些不知所措了。一段時間內，中國人穿什麼的都有，有穿長衫、馬褂的、有穿西裝、中山裝的，也有的人中西服裝混穿，上身是西裝，下身則是綁腿褲，頗為滑稽。總之，『西裝東裝漢裝滿裝，應有盡有，龐雜至不可名狀』」（《大公報》1912年9月8日第2張）。而這表面上服飾穿著的百花齊放，卻是實質上文化認同的進退維谷。魯迅在〈洋服沒落〉一文中，畫龍點睛地指出當時中國人在服飾選擇上左右為難的尷尬與矛盾。

幾十年來，我們常常恨著自己沒有合意的衣服穿。滿清末年，帶些革命色彩的英雄不但恨辮子，也恨馬褂和袍子，因為這是滿洲服。……

然而革命之后，採用的卻是洋裝，這是因為大家要維新，要便捷，要腰骨筆挺。少年英俊之徒，不但自己必洋裝，還厭惡別人穿袍子。那時通說竟有人去責問樊山老人，問他為什麼要穿滿洲的衣裳。樊山回問道：「你穿的是哪裡的服飾呢？」少年答道：「我穿的是外國服。」樊山道：「我穿的也是外國服。」（1006）

而中山裝的出現，便是企圖在「西裝東裝漢裝滿裝」的混亂中、在「外國服」西裝與「外國服」長袍馬褂之尷尬中，創造出「本國服」的可能空間。

首先讓我們追溯一下西裝作為西方帝國主義新衣在中國的出現與其歷史文化地位的變遷。鴉片戰爭後，為挽救封建制度滅亡的命運，滿清皇朝開始接受西方文化，嘗試學習西方科技，清末的洋務運動與戊戌維新，不僅派遣學生留洋，並開始積極在軍隊中推動第一波的「西化」軍服。而1898年戊戌時期的百日維新，康有為等人更上奏光緒皇帝，倡導「斷髮易服改元」，以「服制嚴肅，領袖白潔」的西裝，取代中國數千年褒衣博帶、長裙雅步的服飾傳統。此服飾制度變革的重點，著重於「尚武」（方便合體的西裝，利於萬國競爭之世）與「趨同」（適應世界潮流）的信念，認為向西方社會學習，不僅需要學習其機器技術，也要學習其服飾習慣。只可惜此「體制內」的易服之說，隨戊戌政變的失敗而化為烏有。³⁴ 但清末由海外歸國的留學生與革命黨人，仍成為當時西裝作為西方進步文明象徵的最佳展示者，尤其是當時許多革命黨人冒著生命危險，以易服斷髮的實際行動，倡導革命。以孫中山先生的「斷髮改裝」為例，十三歲即赴美國檀香山接受西方教育的孫中山，早年「四大寇」時期的裝扮，仍以傳統袍褂為主，1896年的「斷髮改裝」，正是剪去長辮，脫下袍褂，換上西裝（圖三）。

³⁴ 康有為對易服的看法未能一以貫之，1902年發表〈答南北美洲諸華僑論中國只可行立憲不可行革命書〉中，改變了他原先的立場，主張滿式服飾不需要更動，因為漢人早已內化而習以為常。此論一出，立即遭受到尊奉宋、明傳統服飾為「祖宗成法不可輕變」反滿人士章太炎等的大肆抨擊（山內智惠美 21-22）。

而辛亥革命後，西裝作為維新與革命的服飾象徵，夾帶著民國建立初期期許面向世界、以歐美、日本等先進國家為師的集體社會動量，「民國新建，亟應規定服制，以期整齊劃一。今世界各國，趨用西式，自以從同為宜」（《申報》1912年8月20日）。但一時間大規模的變裝實屬不易，而西式服裝的推行，也直接衝擊到「本國」絲綢業的發展。採西式剪裁的西裝，往往成本昂貴（由舶來品到本地製做皆然），而在西裝用料上，國產綢緞自然不敵洋貨呢絨，且伴隨著傳統服飾的沒落，更讓國產綢緞嚴重滯銷。於是民國初年亦出現「剪髮緩易服」，甚至「剪髮不易服」的呼聲，強調「綢緞最文明」，呼籲眾人以愛國精神購買國貨，以維持本國綢業：「我國衣服向用絲綢，冠履亦皆用緞，倘改易西裝，衣帽用呢，靴鞋用革，則中國不及外國呢革，勢必購進外貨，利源外溢。故必億兆民用愈匾，國用愈困矣」（王東霞引用 91）。³⁵ 於是在1912年北洋政府頒訂的「服制條例」中，乃採中西兩式，讓西裝洋服與長袍馬褂並駕齊驅、並行不悖，「西式禮服以呢羽等材料為之，自大總統以至平民其式樣一律。中式禮服以絲緞等材料為之，藍色袍對襟掛，於彼於此聽人自擇」（王東霞引用 91），然而彼時西式禮服仍多侷限於上層社會的正式社交場合。

但有趣的是，平行交疊於此政治化國族論述的，則是西裝同時作為時尚論述的歷史發展。據民間文獻的記載，中國人穿西裝首先出現在上海，時間約在1867年左右，但在當時仍被視為奇觀異景，遭人評頭論足。「在同治、光緒年間，有男穿西裝女著洋裝，傳統的人還罵他們是『驢足獅頭』，『蓋謂其剪髮如獅頭，足著黑襪若驢足也』」。當時的西裝多是舶來品，根據《上海風俗大觀》的記載，「至於西裝，則多來自舶來。一箱甫起，經人知道，遂爭相購置，未及三日，儼然衣之出矣」（王東霞引用 59-61）。在救亡圖存的國族論述中，西裝是維新運動的服飾投射對象，西裝也是清末留學生改頭換面的具體行動，西裝更是革命黨人拋頭顱、灑熱血的革命服碼與身體實踐。但我們也不要忽略了西裝從一開始進入中國在進步改革文化價值之外的服飾商品價值，以及此西裝商品如何逐漸被批評貶抑為崇洋風氣下的時髦之物：

更有西裝新少年，短衣窄袖嬌自憐。足踏黃革履，鼻架金絲邊。自詡開通世莫敵，愛皮西地(ABCD)口頭禪。醉心爭購舶來品，金錢浪擲輕利權。（王東霞引用 88）

雖然辛亥革命成功，名義上廢除滿清服飾，倡導西式服飾，但此處滿口洋文的「西

³⁵ 此時甚至出現在易服與保護絲綢民族工業之間的折衷方案：「易服不易料」，「裝可改，服可易，外國貨不可用，國貨不可廢也」（王東霞引用 91）。但堅持以絲綢（不易料）製做西裝（易服）的主張，確有其窒礙難行之處。服飾傳統上面料與形制的緊密關連，恐怕難以兵分二路、易服不易料的折衷方式推而廣之。

裝新少年」，就如同魯迅〈阿Q正傳〉裡穿西裝配文明棒的「假洋鬼子」一樣，仍是被批判嘲諷的對象。

於是原本物以「稀」為貴、更以「西」為貴的西裝，隨著時尚流行的普及，逐漸褪去進步政治的色彩。20年代西裝成為都市男性的時髦裝扮，30年代更普及到一般民眾，學生、教師、公司洋行與各機關辦事員的正式穿著都以西裝為主。林語堂在〈西裝的不合人性〉中就曾以冷嘲熱諷的口吻指出，廣泛流行的西裝已無任何身價可言，「大學生、賺百元一月薪俸的小職員、到處去鑽頭覓縫的政治家、黨部青年、暴發戶、愚人、智力薄弱的人」(250)都可以人手一件，以西裝撐場面。此時的西裝是崇洋時髦的流行符碼，已不承載昔日革命或進步的意識形態。而此崇洋風氣更進一步引發了部份人士對媚外心態的批判，凸顯西裝現代性背後西方帝國主義的媚／魅影：「西裝的尊嚴，其基礎也未必較穩固於大戰艦和柴油引擎的尊嚴，並不能在審美的、道德的、衛生的或經濟的立場上給予辯護。它所占的高位，完全不過是出於政治的理由」(林語堂 250)。換言之，西裝的尊嚴乃是由洋槍大砲捍衛出來的尊嚴。在近現代中國的動亂失序中，西裝既可以是進步文明論述中的可欲他者，也可以是崇洋媚外論述中的可憎他者，過與不及間，充滿自我矛盾。³⁶

而中山裝作為國族新衣的出現，面對的正是辛亥革命後的服飾焦慮高點。一方面城市男女的盲目崇洋，造成國產絲綢等面料的滯銷，而另一方面袁世凱的復辟野心，正帶動著政府官員間的服飾復古。曾經從長袍馬褂「易服」為西裝的孫中山先生，此時面對的乃是西方服飾（盲目崇洋）與傳統服飾（封建復辟）的雙重困惱，遂開始認真思考國家服飾從生活方式到國際形象的重要性：「西服雖好，不適應我國人民的生活，正式場合會見外賓有損國體，傳統服式，形勢陳舊，又與封建體制不易區別」(引自安毓英，金庚榮 29)。於是孫中山先生開始在許多重要公開場合，穿著類似日本學生服改進而成的毛呢外套，立翻領、四口袋、七鈕扣，後被尊稱為「中山裝」，成為現代中國象徵民主共和最重要的政治服裝（圖四）。辛亥革命之前，各種斷髮易服的呼聲四起，西裝成了救亡圖存、改頭換面的新希望，辛亥革命之後，象徵西方進步文明的西裝並未一統天下，反而是與帶有傳統封建服飾色彩的長袍馬褂並駕齊驅，形成此消彼長的局面，直至中山裝的出現與其後的全面革命「服」碼化，才形成中山裝、西裝、長袍馬褂三分天下的局面。

³⁶ 而西裝在國族論述中符／服號價值的載沈載浮，除了有來自時尚商品化的影響之外，當然也包括來自中國知識份子界對歐洲文明的「除魅化」。歐戰造成的「西方陸沈」，讓原本被視為人類文明先進國與富強標記的歐洲國家，由救苦救難的「活菩薩」變成了過江自身難保的「泥菩薩」。前引魯迅〈洋服的沒落〉一文，便曾清楚描陳中國知識份子在擁抱西方文明／回歸中國文明兩難之間的精神分裂，如何具體展現在其對西裝的曖昧心態以及其後對長袍馬褂的回歸：「五四運動之後，北京大學要整飭校風，規定制服了。請學生們公議，那議決的也是：袍子和馬褂！」(1006)。

有關中山裝「形制」的緣起眾說紛紜，有人指出其乃根據南洋華僑中流行的「企領文裝」改進而成，有人指其根據英國獵裝改制而成，或以日本陸軍士官服或日本鐵路工人制服為樣本（王東霞 96），有人則將中山裝的緣起追溯至廣東便服（黃士龍 237），也有人認為其乃「受日本學生服和西方軍服形式的啓示，結合中國審美習慣加以改造而成」（安毓英，金庚榮 30）。整體而言，中山裝乃廣義的「西服」，棄中式平面剪裁，而採符合人體曲線的西式立體剪裁，用西式面料。³⁷但在中山裝作為國族服裝的文化接收與詮釋上，卻反而必須一再凸顯其「中西合璧」的特色：「吸收西方款式的優點，打破了中裝連袖、無袋等的不合理結構，與西服相比，改開敞的領型為封閉的立領，適合體型，自然莊重，具有東方人的傳統與風度」（安毓英，金庚榮 31）。西式面料、西式剪裁的中山裝遂被視為西裝與民族服裝的成功結合，成為告別封建服飾，邁向中國現代服飾的最佳代表。

但中山裝作為國族服裝的全面政治服碼化，卻出現在孫中山先生過世之後。蔣介石以繼承國父革命遺志率師北伐，以中山裝作為國民革命的象徵，北伐成功後定都南京，成立國民政府，於1928年下令中山裝為文官制服，並賦予革命意涵：上衣前襟的四個口袋，象徵禮義廉恥國之四維，袋蓋為倒筆架形，寓意以文治國；前襟改為五粒鈕扣（原本為七粒），象徵中華民國行政、立法、司法、考試和監察的五權分立制度，袖口定為三粒釦子，代表民族、民權、民生的三民主義；衣領改為翻領封閉式，寓意「三省吾身」，嚴謹治國（王東霞 151）。「國民政府同時規定：在特任、簡任、薦任、委任四級文官宣誓就職時，一律穿中山裝，以示奉孫中山之法，繼承孫中山遺志」（王東霞 151）。春、秋、冬三季用黑色，夏季則為白色，除禮服外亦做常服（黃士龍 236）。

相對於印度甘地的卡地土布，中山裝似乎較無與西方帝國主義截然對立的煙硝味，曾經由長袍馬褂「易服」為西裝的孫中山，在穿上中山裝之後，也並未從此排斥西裝與長袍馬褂。而相對於印度「正宗」的傳統土布，中山裝更偏向於「西化」而非傳統服飾。因而中山裝作為中國與西方帝國主義遭逢下的「國族新衣」，其糾結面不在回歸傳統（封建傳統無法回歸）或「傳統的發明」，也不在中山裝「西化」的形制、剪裁與面料，而在中山裝所預設的男性國族身體想像，一個從清末「尚武」到民初「軍國民」的軍事化身體想像。面對西方列強的殘暴欺凌與滿清的軟弱無能，西裝曾是救亡圖存、維新革命的服飾認同，但西裝同時作為西方帝國主義殖民者的服裝，與西裝作為相對而言的「文裝」，在中國近現代的滄

³⁷ 傳統中國服飾的剪裁為平面直裁，前後片直接加以接縫，故平板而寬大，而西方的立體剪裁則著重「三維」（長、寬、高）與「三圍」（胸圍、腰圍、臀圍），利用精細的量身計算公式、大小不一、形狀各異的裁片與「縫合褶」（dart）等車縫技巧，讓衣服能順應貼合人體的曲線，故立體而合身。

桑血淚史中，絕對是可被質疑的對象。而脫胎於西式軍服或仿效以德國軍服轉化成日本學生服的中山裝，正是「文裝的武裝化」，其「武」裝化的重要性，大可抵消對其「西化」的質疑。

我們不要忘記中國的「服飾西化」始於軍服，1905年起清廷就曾仿照西式軍服式樣實行軍裝改革，包括袁世凱、段祺瑞等軍事統領都穿起洋式軍裝。但表面上作為「文裝」的中山裝（卻是文化潛意識裡間接的「武裝」），在其歷史發展與形制變化的脈絡中，卻一直與直接作為「武裝」的軍服，脫不了關係：「中山裝的式樣受西方軍服的影響，以後中山裝又影響中國軍服的形式，軍服又反過來促進中山裝的普及和發展」（安毓英，金庚榮43）。而中國共產黨革命成功後所建立的無產階級新中國，也是以軍裝、青年裝、學生裝與軍便服等脫胎於中山裝的革命服裝為主。

典型的革命性服裝主要有兩種，一是以解放軍軍裝為藍本，只是在選用布料顏色上略加變化的青年裝、學生裝和軍便服。二是對傳統的中山裝略有改變的新式中山裝。前者為男女不分之服裝，後者為男子服裝，而實際上兩種服裝都是傳統中山裝的變種。

新中國成立初期的新式中山裝對傳統的中山裝的主要改變是：原來的圓角翻領改成尖角翻領，胸前仍是兩個帶蓋的暗兜，但右邊的暗兜上方多了一個小豁口，可插鋼筆。這種改變中，圓角翻領改為尖角翻領是受第一代領導人，特別是毛澤東的影響，右邊暗兜可插鋼筆是受蘇聯革命領袖列寧所穿列寧裝的影響。（王東霞 169）

換言之，世人所熟悉的「毛裝」亦是中山裝的一種延伸，僅就翻領部份將圓角改為尖角，以適應毛澤東高大魁武的身材，再加上鋼筆豁口等來自列寧裝的小細節。中山裝並不因孫中山先生的過世而消失，中山裝反而因孫中山先生的過世而更為發揚光大，從蔣介石的國民革命軍北伐，到毛澤東的無產階級革命，中山裝一直都是承繼國父革命道統的權力象徵、安內攘外的國族服碼（圖五）。中山裝作為「武裝化的文裝」，也從未脫離近現代中國與西方帝國殖民主義的歷史遭逢。

二·全球化的高峰服裝秀

不論是印度的卡地土布，還是中國的中山裝，都充分反應出服飾在近現代解殖運動發展過程中舉「族」輕重的象徵意涵與革命實踐。然而在西裝已「普世化」為全球男性正式穿著的二十一世紀，還有所謂「帝國主義新衣」與「國族新衣」的二元對立嗎？前一部份追溯了對立於西方帝國殖民主義而標舉出的「國族新衣」，在上一個世紀之交如何成功地以視覺服碼凝聚國家認同，展現出龐大的

民族主義動員力。而此部份則是將討論的焦點拉回現今的全球化時代，企圖鋪陳此時此刻服飾作為國家認同上的最大弔詭：上一個世紀之交「帝國主義新衣」與「國族新衣」的二元對立，卻成了這一個世紀之交「帝國主義新衣」與「國族新衣」的二合一，而「帝國新衣」正是此二合一的具體展現。如果如前所述，西裝是「帝國主義新衣」，卡地土布或中山裝等是「國族新衣」，那全球化時代的「帝國新衣」不是西裝，也不是土布或武裝化的文裝，而是號稱代表各國文化傳統或特色的「國服」。如果昔日的「國族新衣」是站在「帝國主義新衣」的對立面，那今日的「帝國新衣」則是回歸傳統、改良傳統、創造傳統，以各國「國服」呈現全球化霸權（後）國家想像的光譜多樣性。

首先，讓我們先區辨「帝國主義」與「帝國」的可能差異，以便進一步鋪展「帝國主義新衣」與「帝國新衣」的可能差異。在哈德與納格利的《帝國》一書中，清楚描繪出當前世界局勢的政經演變：二次戰後的殖民政權相繼被推翻，八零年代末蘇聯與東歐社會主義政權的相繼解體，冷戰結構瓦解，民族國家主權的相對式微（而非衰退或消失），使得資本主義全球化更暢通無阻，新的全球秩序儼然成形。而哈德與納格利便以「帝國」一辭，指稱此全球秩序的新主權形式：「主權已經以新的形式呈現——於單一的統治邏輯下，由許多國家的(national)與超國家的(supranational)組織所聯合而成的主權。這種新形式的全球性主權，就是我們所稱的帝國(Empire)」(44)。哈德與納格利清楚指出，歐洲民族國家的主權論乃昔日帝國主義的基礎，而殖民地則為歐洲民族國家主權超越國土疆界的延伸；但今日的帝國則不以民族國家的國界來建立權力中心，而是致力於打破國家疆界的壁壘分明，以便將整個地球都納入流動資本體系的世界市場運作。如果昔日帝國主義以國家主權的「封閉空間」想像，採侵略攻佔、納入殖民版圖為運作邏輯，那今日帝國的「開放空間」想像，則是以「去中心化」、「去地域化」的流動吸納為運作邏輯，企圖以交叉重疊的多重政經網絡，取代國家疆界的壁壘分明。

如果帝國並非帝國主義某種形式的舊瓶裝新酒，而帝國卻又與帝國主義在歷史發展與地理權力佈局上難以分割，那「帝國新衣」與「帝國主義新衣」究竟可以有何種論述上區分差異的發展空間。在此我們將以A P E C為例，視其為當前帝國金字塔狀權力運作體系中的重要環節之一，以探討A P E C著名的「高峰時裝秀」為何總已是「帝國新衣」的一種呈現方式。首先，讓我們回顧一下A P E C的緣起與其在全球化政治經濟區域部署中的重要位置。基於亞太地區經濟整合的目的，A P E C (Asia-Pacific Economic Cooperation, 亞太經濟合作) 於1989年由澳洲總理霍克(Bob Hawke)倡議成立，以促進亞太地區經濟繁榮、發揮亞太社群精神(Spirit of Asia-Pacific Community)為目標。會員均以「經濟體」(economy)名義參加。1989年成立時有12個會員經濟體(美、加、紐、澳、日、韓以及東南亞國協六國)，1991年中國、香港、台灣兩岸三地同時加入，之後又陸續增加墨西哥、巴布亞紐幾內亞、智利、祕魯、俄羅斯與越南，目前共

計 21 個會員經濟體。A P E C 的經濟合作模式，明顯呼應了 80 年代區域經濟整合的全球趨勢（例如歐盟、北美自由貿易協定、紐澳緊密關係協定等），以「開放區域主義」（open regionalism）展開特定區域之內的貿易暨投資自由化，減少關稅與非關稅障礙，加強經濟與技術合作。A P E C 成立初期僅為一鬆散的經濟對話會議，近年來已逐漸發展成為推動自由貿易與經濟合作的全球主要區域性論壇之一。

雖然 A P E C 強調各會員經濟體在一律平等的基礎上進行多邊會議，但在現實的操作中，卻仍是強者的舞台，政治色彩濃厚。而「高峰服裝秀」的出現，或許正是淡化此政經強權運作、轉移結構性權力不平等的一種障眼法。1993 年 A P E C 首次在美國西雅圖舉行第一屆非正式領袖高峰會，為凸顯「非正式會議」的「休閒」性質，乃於會議最後一天，請與會領袖脫下西裝領帶，以輕便服或休閒裝亮相並合影留戀。而此「創舉」卻在日後演變成 A P E C 非正式領袖會議的「傳統」，只是此刻原本非正式的「休閒服」，卻搖身一變成爲代表地主國的「國服」，其中又以 1994 年印尼茂物高峰會的蠟染 Batik 襯衫，1996 年菲律賓蘇比克高峰會的 Barong 衫，1998 年馬來西亞吉隆坡高峰會的 Batik 衫，2001 年中國上海高峰會的錦緞唐裝，2002 年智利聖提雅哥高峰會的 chamantos 羊駝外套，2003 泰國曼谷高峰會的繡金泰絲上衣，2005 年南韓釜山高峰會的傳統韓國上衣等，透過國際傳媒的大量放送，令人最爲印象深刻。³⁸

原本在嚴肅的區域整合經濟會議後，別出心裁地以「當地服裝」亮相，自然是國際要聞財經大事中，充滿輕鬆點綴性質的「花邊新聞」、「花絮焦點」。而由各主辦國提供具有該國特色的服裝，供出席的各會員經濟體代表穿著，也可以是外交禮儀上「入境隨俗」的一種友善表現方式。但此「高峰服裝秀」卻似乎也同時是以「文化多樣性」的服飾展現，掩蓋了權力操作下「經濟單一化」的運作模式（以掃除自由貿易障礙、開放自由市場爲前導，無顧於各經濟體的現實需要、發展狀態與利益衝突），以各國服飾的表面「差異」，掩蓋全球帝國運作邏輯中對「時間邊界」與「空間邊界」的彌平。與此同時，「高峰服裝秀」也讓我們看到國族服飾認同由具體到抽象過程的「逆轉」或「躍進」。原本在現代民族國家化的歷史進程中，國家的「再現體系」多呈現出由具體（語言、文化習俗與服飾差異，如各國傳統服飾）到抽象（國家符號差異，如國旗、國歌、國號）、由體現(embodiment)到去體現(disembodiment)的過程。而今在抽象資本全球流通的今日，卻出現了以各國國服呈現各國特色的「高峰服裝秀」，究竟是從抽象到具象的「逆反」？還是從抽象到更抽象的邁進（連各國國服都從「體現」文化差異進一步抽象化爲政治民俗風的符號）？而更反諷的是，此帝國的「高峰服裝秀」也

³⁸ 1995 年日本大阪高峰會採便服，而非日本和服，1997 年加拿大溫哥華高峰會採皮夾克，1999 年紐西蘭奧克蘭高峰會採風衣，2000 年汶萊高峰會採與印尼、馬來西亞相仿的 Batik 衫。

同時陰錯陽差地將前兩個世紀帝國主義造成的「服飾焦慮」，重新推上檯面：什麼是最能代表該國特色的服飾？而這些服飾又該如何回應後殖民論述中「文化木乃伊化」的困境？如何解決「現代而非西方，本國而非傳統」此殖民現代性所造成的服飾僵局？

以下我們將以2001年中國上海高峰會所穿的「唐裝」作為具體分析案例（圖六），看一看「唐裝」為何能夠脫穎而出，成為國際互動中最能代表中國文化的「國服」，看一看穿在各國領袖身上的「唐裝」，究竟是「傳統服飾」還是「雜種服飾」？³⁹ 為了籌辦APEC上海高峰會，有關單位特別商請上海市服裝研究所、上海秦藝服飾有限公司負責設計研發，以真絲織錦製作而成各色對襟唐裝，提供與會經濟體會員國的領袖穿著，公開亮相，合影留念。「在製作工藝上，沿用傳統手工滾邊與中式盤紐。在外衣面料的花型設計上，以傳統的團花為基礎，用中國的名花牡丹繞於“APEC”四個字母。門襟處由九顆直腳扣組合成三個“王”字，整個門襟處又形成一個整體，組合成一個大的“王”字，喻示著與會者的王者風範。牡丹花是中華民族嚮往幸福、吉祥、富貴的象徵，傳統的團花則是團團圓圓的象徵，以此寄託中國人民對此次APEC經濟體大家庭相聚中國、相聚上海的美好祝願，也寄託了對世界各國和平與發展的美好祝願」（王東霞 239）。面對這些精心設計的工藝細節，或許有人會忍不住質疑其中「花開富貴」、「王者天下」的封建思想，但此「唐裝」的啓人疑竇，卻更在於其不倫不類的雜種屬性。何謂「唐裝」？一如「唐山」作為華僑對祖國之稱呼，「唐人街」作為外國人對海外中國人聚居地之稱呼，「唐裝」當然不是唐朝的服裝，「唐裝」名稱的本身，就已預設了文化他者的觀視位置（視「中國」為「唐」），「唐裝」乃是過往西方人對中國服裝的通稱。

而這些穿在各國領袖身上的「唐裝」，乃是雙重的「中西混種」。首先這些衣服保留中式傳統服裝的形制，立領、對門襟、布制鈕扣，卻採西式剪裁，接袖而非傳統的連袖。⁴⁰ 其次這些衣服乃是以上身穿唐裝，下身穿西褲（或西裙）的搭配方式出現，採上下分體、兩截穿衣，而非上下連體、一截穿衣的傳統袍服形式。於是昔日「短打」「唐裝」作為下層勞動人民的服裝樣式或中國武打功夫片的視覺服碼，搖身一變成為高峰領袖間暫時取代西裝領帶的錦緞新衣。而更糟糕

³⁹ 在當前後殖民時尚研究中，「東方主義」與「自我東方主義化」為慣用的分析概念，此處之所以不以此概念作為「帝國新衣」論述發展的主軸，除了其論述模式已太可被預期而缺乏新意外，更希冀在歷史與心理面向之外，尚能帶入政治、經濟、社會與服飾史細節等面向（例如前段所凸顯「文化多樣性」與「經濟單一化」的內在衝突，或下一段所凸顯「日常生活踐履」與「特殊舞台表演」的斷裂），以擴展討論架構的歷史厚度與複雜多面性。此處有關2001年APEC上海高峰會「唐裝」的討論，正足以說明「唐裝」絕非僅是「東方主義」或「自我東方主義化」的產物，其所涉及亂世亂穿衣的「雜種」形制必須透過「魅國家」等新理論化的嘗試，才可鋪展出其中帝國主義歷史魅影與時尚魅力的糾纏。

⁴⁰ 此種服飾在中國大陸亦稱「中西式上衣」，有關其不同歷史階段的形制演變，可參見安毓英、金庚榮的《中國現代服裝史》77-78。

更尷尬的是，穿上了「唐裝」的各國領袖，不但沒有出將入相的尊貴，反倒蒙上了一層滑稽可笑的負面聯想，畢竟「唐裝」在今日中國，已和特定年齡層（老年）和特定服務行業（從外賓接待員到餐廳領位員）加以連結，莫怪乎有人會嘲笑穿上「唐裝」的各國領袖，像是特技雜耍團團員一字排開或茶樓跑堂的全體總動員，甚至出現穿「唐裝」像穿「壽衣」的嘲諷。西方殖民現代性在全球的推行，早已讓所謂的「傳統」服裝瀕臨死亡，此死亡並非徹底消失，此死亡乃指「傳統」服裝徹底退出俗民生活場域，由日常生活的「踐履」(performativity)，轉換成特殊舞台的「表演」(performance)。如今傳統服裝或改良式的傳統服裝總已「戲服化」、「特殊場合化」、「特殊年齡層化」，即使暫時恭逢流行時尚的「復古風」、「東方熱」，也早已是符號混穿的短暫潮流。而全程以西裝領帶開會的A P E C會議，「唐裝」在會議結束前的驚鴻一瞥，不正也再一次說明西裝作為「常服」的普世化與「唐裝」作為「常服」的死亡。而西裝穩重端莊的運籌帷幄，對比於「唐裝」不倫不類的花邊點綴，不正也是飽受殖民之苦的解殖民國家在帝國主義與全球帝國之間「亂世亂穿衣」的歷史魅影延續。

然而在回答為什麼寧可選擇「唐裝」的同時，我們其實也必須回答為什麼不能選擇「西裝」、「中山裝」或「毛裝」？首先，讓我們來看看西裝在當代中國的象徵意涵。中國共產黨的人民解放戰爭，讓「有傷風化的旗袍」，帶有「崇洋傾向」的西裝，與具有「小資產階級情調」的長衫，都逐漸被淘汰，尤其是文革時期「破四舊」的左傾路線，讓西服、旗袍都被扣上「四舊」的帽子，可嚴重到面臨群眾審判甚至抄家的命運。在反帝、反修、反封、反資的文革年代，等同於資產階級、帝國主義的西裝徹底銷聲匿跡，取而代之的乃是老三色（藍、黑、灰）與老三裝（中山裝、青年裝、軍便裝）（王東霞 206）。但西裝卻在改革開放的80年代捲土重來，「1983年，時任中共中央總書記的胡耀邦對服裝行業的領導說：我們要把中國人民打扮的整齊一點，乾淨一點，漂亮一點。他還帶頭穿起了西裝。在中共的十三大上，中央政治局五位常委第一次集體穿西裝出席記者會」（王東霞 206）。而作為改革開放視覺象徵服碼的西裝，也同時成為當時中國政治場域的「晴雨表」：「當反對『資產階級自由化』運動時，出現在電視上的主持人和領導人，許多都重新穿上了中山裝，不再穿西服。當宣佈繼續『改革開放』時，他們又都穿上了西服。穿西裝意味著接受新事物，樂於改變封閉落後的習慣」（山內智惠美 51）。換言之，此處西裝／中山裝（毛裝）的二元對立，已非昔日帝國主義新衣／國族新衣的對立，而是改革開放／文革路線的對立。西裝已不是西方帝國主義品味，也非擁抱資本主義的罪大惡極，西裝在今日中國反倒成為國族主義的愛國表現，象徵著中國現階段的改革開放，堂堂進入全球經濟體系（Fennell 235）。昔日「帝國主義新衣」的西裝，反倒成了今日改革開放的「國族新衣」。此歷史的嘲諷或許也正說明了為何昔日的「國族新衣」中山裝（毛裝），不可登上強調自由貿易、市場經濟的A P E C亞太經濟合作會，以免在滿座西裝領帶的會議現場，帶來不必要社會主義的負面聯想。此歷史的嘲

諷似乎也說明了為何今日象徵改革開放的西裝，不可出現在非正式領袖高峰會的服裝秀場合，因為如此不僅無法區別正式與休閒，更無法以西裝展現任何所謂中國「傳統文化」的特色。

於是乎「唐裝」脫穎而出，成為代表中國會員經濟體的「國服」。此處的「國服」已不再是上一個世紀以西方帝國主義為對立面所建立的「國族新衣」；此處的「國服」是在帝國作為全球新主權形式下具「當地文化特色」服飾，混淆了「國族服裝」(national dress)與「傳統服裝」(traditional costume)、「民俗服裝」(folklore costume)、甚至「族裔服飾」(ethnic dress)與「農民服飾」(peasant dress)的區別，成為新一波全球在地化的政治服裝秀。⁴¹ 誠如英國服飾研究學者 Lou Taylor 所言，「國族服飾」與「傳統服飾」、「民俗服飾」、「族裔服飾」或「農民服飾」之差異，原本在於前者乃「出自國家概念的一種城市、熟練、智識化之覺察」(213)，但往往在「發明」國族服飾的同時，後者卻被當成最主要的取樣所在。她並進一步點出作為政治訴求的「國族服飾」與作為文化訴求的「國族服飾」之差異性，前者的著眼點在於解殖民抗爭與國家獨立運動，後者的著眼點則是如何在傳統與現代性的衝撞下，重新開展文化復甦與文化傳承的企圖，然而就服飾歷史的發展而言，前者卻往往與後者相互交纏而難以截然劃分。就西方帝國殖民史的發展脈絡而言，第三世界解殖民的「國族服飾」多隸屬於前者的國家獨立運動，而歐美國家如果有所謂的「國族服飾」，也多是以後者的「文化復甦」角度懷舊「族裔服飾」或「農民服飾」。⁴²

然而今日在全球化時代動態區辨過程中再次重新出土的「國族服飾」，其不倫不類、非古非今的曖昧弔詭，其雜揉「傳統服飾」與「民俗服飾」的「去政治化」傾向，卻也同時巧妙帶出「帝國」魅力與「帝國主義」魅影的複雜歷史—文化—心理糾結。在此本文將提出「魅國家」(fasciNation) 的理論建構，以服飾物質文化史的變遷，鋪展「帝國主義」與「帝國」的延續與斷裂、「帝國主義新衣」與「帝國新衣」的類同與差異。就如同「想像國家」(imagiNation)、「離散國家」(dissemiNation)、「連接國家」(hyphNation)等理論概念的建構一樣，「魅國家」企圖解構任何本源與本質式的國族（服飾）認同，以（服飾）「表面」取代「深度」（歷史的深度就在服飾的表面），以「界面」(interface)延展「表面」（文化界面的服碼交換就在服飾的雜種表面）。而「魅國家」所欲凸顯的，正是這一個新世紀之交國族服飾作為全球化差異符號的魅力，與上一個舊世紀之交國族服飾作為殖民歷史的魅影，彼此之間的塌陷疊合，如何在全球化政治舞台「魅力四射」

⁴¹ 本文中所使用的「國服」，並非傳統中文語境裡「改正朔，易服色」的「國服」，前者強調的是近現代解殖民民族國家的興起，後者強調的是數千年中華文化道統在改朝換代時的服裝系統變易，前者以帝國主義新衣為區辨，後者則是以以前朝服飾為區辨。

⁴² 正如 Taylor 坦言，對英國人而言，並沒有可以代表「英國性」的「國族服飾」，只能以蘇格蘭毛呢、皇家衛隊軍服等做觀光噱頭與紀念品促銷，或直接像英國足球迷將英國國旗纏裹在身上當國服 (221-22)。

的同時，也顯得「魅影幢幢」。

首先，「魅國家」讓我們看見以動物花草圖案裝飾的手工蠟染布，色彩斑斕妍麗的馬來文化、南洋風情，「魅國家」也讓我們看見以真絲與鳳梨纖維製成的 Barong 衫、以錦緞團花盤扣製成的唐裝、以金線刺繡的泰衫，但「魅國家」卻讓我們看不見少數沒有「國族服飾」或不需要「國族服飾」的西方國家（如果白色不是一種膚色，而西裝不是一種國服的話），它們以休閒服、輕便裝（美國）或頂多是以少數原住民服裝（加拿大）或古老歷史傳說的服飾（澳洲）亮相，它們沒有經歷殖民現代性中「西方等於現代」、「傳統等於落伍」的壓迫，沒有「亂世亂穿衣」的歷史記憶與心理掙扎。其次，「魅國家」讓色彩斑斕的各國國服一字排開，看不見「差異」之間的階序層級與權力關係，看不見「差異」之間的歷史矛盾與地理衝突，只看見「差異」的平面區隔，「差異」的櫥窗展示性。如果「帝國」透過帝國殖民主義與資本全球化，將隸屬於不同時空脈絡的地理區域加以整合吸納到同一時空當中，以逃避歷史的複雜性，那 A P E C 「高峰服裝秀」所遵循的便是同樣一套「時空統合」的運作邏輯，只是前者以消彌「時間邊界」、「空間邊界」的方式，企圖達成資本體系的全球一統，而後者則是以百花齊放的服飾多樣性，將歷史記憶與地理政治平面化、刻板化。

如果誠如哈德與納格利所言，昔日帝國主義的整張世界地圖可用歐洲國家的顏色加以編碼，紅色英國領土，藍色法國領土，綠色葡萄牙領土等，而今日「帝國的全球彩虹」消融了「帝國主義世界中不同的國家色彩」（45），那 A P E C 「高峰服裝秀」便正是以全球彩虹的文化光譜，取代了昔日帝國主義以色塊區辨的殖民瓜分。如果當今引領潮流的「時尚民族風」將民族服飾的細節「挖空」為符號拼貼，那 A P E C 「高峰服裝秀」便是新一波的「政治民族風」，穿上各國服飾的會員經濟體領袖，與穿上各國服飾的芭比娃娃，或穿上各國服飾的凱蒂貓（幾年前麥當勞在東亞地區以廉價贈品方式推出、造成萬人空巷的大搶購），就商品點綴性與平面展示性的邏輯而言，並無太大差異，只是一邊以國家領袖為超級名模，一邊以卡哇伊玩偶大做全球在地化的生意。莫怪乎這廂領袖高峰會的「唐裝秀」才落幕，那廂世界男模選拔賽，就也清一色以唐裝亮相，在選美舞台上虎虎生風地打起太極拳。而「時尚民族風」與「政治民族風」也絕不涇渭分明，甫落幕的政治「唐裝秀」，果然也在中國大陸與世界各地掀起小小的唐裝風潮。本文在此將「時尚民族風」與「政治民族風」相提並論的做法，正是要凸顯當前的「國族服飾」乃全球化下「同質化的異質呈現」(homogenized heterogeneity)(Jones and Leshkovich 13)，不再是全球化爭議中「同質化」或「異質化」的二選一，而是在「趨同」的同時，「差異」反而被讚許，被改頭換面成「文化全球展示」的小隔間，成為「全球現代性」的「他者」。在二十一世紀的今日，我們早已熟悉「國族服飾」作為「文化多樣性商品展示」的無遠弗屆，從奧林匹克運動會、世界選美大賽、世界博覽會到各種主題樂園與民俗紀念品展售，只是今日展示的

舞台已延伸到國際政治經貿會議，各國領袖也要放下身段、脫下西裝，以地主國的「國族服飾」走秀亮相，成為政治時尚化、時尚政治化的新篇章。⁴³

然而「魅國家」真正的「顛覆」(subversion)，卻是在展現國族服飾「時尚魅力」的同時，也暴露了國族服飾「歷史魅影」的「次文本」(sub-version)。A P E C 歡樂嘉年華式的「高峰服裝秀」，不僅美化了原本政治經濟強權與弱國間你爭我奪的攻防戰，也淡化了各國與會元首對部份花色亮麗、造型特殊的當地服飾，可能產生的文化歧視與心理抗拒。對於這些穿慣了講究合身剪裁與極簡品味西裝的各國元首而言，或許私下並不心甘情願換上地主國「民俗化」、「陰性化」（就其面料花色紋樣或披掛圍裹的形制而言）的「怪異」「可笑」服飾。像2002年在智利聖提雅哥所舉行的非正式領袖高峰會，當會議結束前依循慣例，與會元首要穿上地主國智利所準備的 chamantos 羊駝外套時（圖七），美國總統布希在不知媒體在場的疏忽情況之下，髒話脫口而出，更將 chamantos 比做 muu-muu 而拒絕換裝（"Here lies free trade"）。⁴⁴ 但智利土產羊駝製成的男裝外套，怎麼會變成布希口中以鮮豔印花布製成的夏威夷原住民女性服飾 muu-muu 呢？或許對布希而言，以一塊布原理不加任何剪裁的貫頭衣 chamantos，就像以一塊布原理在身上圍裹纏繞的女性連裙裝。將鮮豔直筒的 chamantos 比做鮮豔直筒的 muu-muu，或許只是布希個人一時失控時的說溜嘴，但也或許正是布希與其他與會領袖對「原始化」、「土著化」、「陰性化」的心理潛在抗拒，表面上的多元尊重，可能只是私底下不可言說的蔑視鄙夷。⁴⁵

而此同時，「魅國家」的顛覆次文本，也來自歷屆高峰服裝秀的「留布不留形」（保持地主國傳統手工生產的面料，但改變其原有的服裝形制）與「上易下不易」（僅上半身換穿地主國的特色服飾，下半身仍維持西褲或西裙的原有穿著）。以1994年印尼茂物高峰會的蠟染 Batik 襯衫為例（圖八），其所採用的 Batik 蠟防印花布為印尼特產，俗稱「爪哇印花」，紋樣多以花草、動物（鳥類為主）、昆蟲、海浪、刀、雨等自然物為主題，色澤妍麗（田中千代 54-55）。但在運用 Batik 面料的同時，原有印尼盛裝時所採用的纏繞圍裹形制，則被徹底揚棄，

⁴³ 當然曾經作為中國「國族新衣」的中山裝，如今也面臨新一波時尚化、流行符號化的衝擊。隨著國際時尚懷舊風與民族風的影響，「80年代初，西方服裝界相繼掀起平底鞋和中山裝的『東方熱』，90年代出上海服裝界推出『五〇新風』，重新從中山裝中獲得美的啓迪一樣」（安毓英，金庚榮 44）。雖然對於充滿政治符碼與歷史記憶的中山裝而言，能否就此「去政治化」是一大問題，但我們也不要忘記中山裝作為時尚魅力的啓動點，卻也一直來自於西方時尚界對「紅色中國」（毛裝）的政治符號挪用。

⁴⁴ 此種因為「服裝秀」而引發的插曲或鬧劇層出不窮。像仿效A P E C「高峰服裝秀」的歐洲貿易部長高峰會，也曾出現德國貿易部長因拒絕穿上地主國丹麥所準備的「民族服飾」，憤而離席，提早返國（"Here lies free trade"）。不論這種對服飾的過度反應是否為談判桌上不滿情緒的延伸，也不論歐洲作為昔日帝國主義大本營與今日歐盟內在的衝突矛盾，此「民族服飾」的擦槍走火，依舊暴露出各國民族主義與全球帝國之間的緊張關係，未必完全能平滑表面化為全球帝國彩虹光譜多樣性的展示與表演。

而改將 Batik 面料製成西式襯衫上衣（但較為寬鬆，下襬外放，不紮入褲腰），供各經濟體會員國的領袖穿著。而傳統印尼男性盛裝時所常採用的 kain pandjang（長腰布，纏繞下半身的 Batik 紋樣印花棉布），則是徹底銷聲匿跡。又以 1998 年馬來西亞吉隆坡高峰會的 Batik 衫為例（圖九），採用當地的 Batik 蠟染印花布製成 Baju Malaya 形制的襯衫（立領和寬鬆袖口），但卻同時完全放棄馬來西亞下半身的男士盛裝傳統（褲口寬肥的褲子，外罩纏裹折疊的 sarong），而由各國領袖自行搭配西褲西裙。此「留布不留形」「上易下不易」的有趣現象，不僅直接說明了高峰服裝秀作為外交禮儀的點綴效果與媒體文宣的視覺操弄，更間接保障了各國領袖不必以「全身換裝」(go native)的方式粉墨登台，不必全身穿著「原始野蠻」(面料的花色紋樣與形制的圍裹纏繞)而被徹底「土著化」與「陰性化」。當然「留布不留形」「上易下不易」除了可能的體貼考量之外，其實更深一層反應的卻是這些曾直接或間接遭受西方帝國殖民主義統治的國家在服飾體制上「亂世亂穿衣」的「悲哀」，「唐裝」該配西褲還是馬褂，Baju Malaya 該配西褲還是 sarong，這恐怕就不僅只是 A P E C 服裝高峰會的問題而已，而更是所有在地日常生活實踐中不時浮現的重重難題。

而更重要的是，對於曾經遭受帝國主義殖民統治之苦的會員經濟體而言，「國族服飾」的登台亮相，不僅要面對「亂世亂穿衣」之歷史記憶與「傳統的發明」之殖民遭逢，還要面對「何為國族服飾，何不為國族服飾」的尷尬選擇（許多主辦國需要組成特別委員會，費盡心思「評選」出最能代表國家特色的服飾，以供 A P E C 大會使用），更要面對「國族服飾」不經意帶出的殖民血淚史。⁴⁶ 像 1996 年在菲律賓蘇比克舉行的非正式領袖高峰會，採菲律賓男性國服 Barong 衫（圖十）。雖然大會在提供此透明薄紗襯衫的同時，也提供搭配在此衫之內的圓領內衣（Barong 衫的正式穿著，必須搭配圓領內衣而非背心式內衣，主辦單位怕各國領袖失禮出錯，特別連內衣都事先準備妥當），但仍被許多與會領袖與媒體比為「國王的新衣」般太過暴露（"Here lies free trade"）。然而今日全球帝國區域經濟整合高峰會領袖們的「國王的新衣」，乃昔日西班牙統治菲律賓時期「奴隸的新衣」：西班牙殖民統治者深恐菲人叛變，而強制次等被殖民奴隸穿著 Barong，這種幾近透明的 Barong，可讓攜帶的刀槍一覽無遺，故能有效控制暴動的發生。雖然 1996 年穿在各國領袖身上的 Barong 衫，乃是以純絲與鳳梨纖維織成的面料，精心設計、量身定做、價值不菲的高級襯衫，但此衫確實過於「赤裸」，此「赤裸」恐怕不只是媒體渲染下各國領袖身體的「赤裸」，而更是殖民血淚歷史的「赤裸」、帝國主義歷史與權力展現的「赤裸」。⁴⁷

⁴⁶ 為籌辦 2005 年的領袖高峰會，南韓政府積極展開「評選」最能代表韓國文化「傳統服飾」的相關活動。有關韓國「國服」的爭議，可參見 Ruhlén 的文章。

⁴⁷ 就菲律賓的殖民史而言，1996 年的蘇比克高峰會，即便昔日的西班牙殖民者不在現場（非 A P E C 會員經濟體之成員），但美國帝國殖民主義的老大哥卻是全程參與，其反諷意味不在言下。

或許有人會慶幸 A P E C 作為亞太地區的經濟合作會議，沒有歐洲國家的參與，不會出現西班牙會員經濟體領袖穿上菲律賓 Barong 衫的歷史反諷。但對飽受殖民統治的東南亞諸國而言，除了西方帝國主義之外，尚有以「東亞共榮圈」為號召所發動的日本帝國殖民主義，此亞洲國家之「內」的宿怨，在能讓日本首相輕而易舉穿上中國「唐裝」或東南亞各國族服飾的同時，恐怕卻未必能讓中國領導人、南韓領袖或部份東協元首輕而易舉地穿上和服。這種潛藏的政治歷史矛盾，或許可以間接解釋 1994 年在大阪舉辦的 A P E C 非正式領袖高峰會，採休閒服開放策略而不採和服的原因了。⁴⁸ 不論是印尼、馬來西亞、汶萊以 Batik 蠟染布料作為一種「地方特產」，或中國以「唐裝」的立領、盤扣等形制與綢緞面料作為一種「文化特色」，A P E C 「高峰服裝秀」總已是帝國民族風與帝國主義殖民史的相互交纏、時尚魅力與歷史魅影的相互塌陷。每年最新一季的時尚新衣發表會，不僅在巴黎、紐約、東京、倫敦、米蘭各地展開，也在 A P E C 會議泛太平洋地區的非正式「高峰服裝秀」登場，只是此定期發表的「帝國新衣」比起時尚新衣來，魅力四射之際，卻更顯得魅影幢幢。全球化時代的「魅國家」，總是讓「帝國新衣」顯得如此暴露，赤裸著歷史，也赤裸著權力，更赤裸著揮之不去的政治反諷與弔詭。

三．誰怕破國家？誰怕台灣衫？

一個世紀之前，對絕大多數的第三世界國家而言，「與國際社會接軌」的方式，就是被迫脫掉傳統民族服裝，穿上西裝打上領帶，以「西化」服飾作為「現代化」的視覺指標。而一個世紀之後的今日，西裝領帶似乎已不再是「西」服「洋」裝，而徹底普世化為「全球服飾」，反倒讓一群高來高去的全球人，開始費盡心思去找尋、改良、創造具有「傳統特色」的服飾，以便能在全球政治經濟舞台的「文化之夜」粉墨登場。有了對「帝國主義新衣」與「國族新衣」政治歷史對立面的了解，以及當前「帝國新衣」作為文化多樣性彩虹光譜「去歷史化」、「去政治化」的平面展示後，我們現在可以將討論的軸線拉回當前的台灣政治文化場域，看一看方興未艾的「台灣衫」爭議，如何印證且挑戰了前兩部份對「國族新衣」與「帝國新衣」的鋪陳。

2005 年夏天台灣政壇的火紅話題，非「台灣衫」莫屬。先是由當時的行政院院長謝長廷以夏季短袖國民領的「高屏衫」亮相，希望藉此取代西裝，節約

⁴⁸ 當然另一個可能的解釋方向，則是對自十九世紀明治維新起即全面致力「西化」的日本而言，「西裝」已經登堂入室成為日本現代的國服之一，而「和服」則是比西裝還要「正式」而非「非正式」的「國服」，自然不可在國際場合淪落為休閒裝、輕便裝的次等地位，而「神聖」的和服，也不是可以任由其他國家的人士要穿就穿的。大阪高峰會會議結束時的合影留念，採一般休閒服與輕便裝，既可避免日本大東亞帝國主義「歷史魅影」可能造成的尷尬局面（某些會員經濟體領袖可能出現拒穿和服的舉動），又可同時維持主辦國日本的文化自尊。

能源，成爲展現台灣特色的官方服裝。⁴⁹ 接著行政院宣佈將以「四合一」族群大融合的原則，結合唐裝、服佬裝、客家衫與原住民服飾的元素，研擬設計開發「台灣新衫」。而副總統呂秀蓮也立即表示，基於國家認同與因應京都議定書中的節約能源政策，早已積極推動「台灣衫」成爲「全民運動」，以確立台灣的主體性。她同時展示由其親自設計的「台灣衫」樣式，立領白色棉質上衣，前開襟以三盤扣固定，領口與袖口繡有原住民海洋圖案。她表示之所以積極投入「台灣衫」的設計規劃，並早於2002年便成立「台灣衫推動委員會」，乃是鑑於各國領袖在參加APEC會議時，都會穿上地主國別具特色的服飾集體留影，尤其是2001年在上海舉辦的非正式領袖高峰會以「唐裝」亮相，更是令人印象深刻。她好奇如果在國際場合「唐裝」是代表中國特色的服裝，那什麼是代表台灣特色的服裝呢？於是由此展開一系列有關「台灣衫」的規劃設計與推動。

謝長廷「台灣新衫」與呂秀蓮「台灣衫」的「撞衫」事件，表面上固然可以詮釋成民進黨內部的權力卡位戰，但其所牽動的社會爭議與文化焦慮，卻又極其複雜。簡而言之，「台灣衫」的「服」出檯面，乃是三個論述層次的相互包裝。第一層的「綠色」環保論述，以夏季節約能源爲號召，似乎最爲名正言順（但若考慮到台灣核能發電的長期爭議與民進黨在執政前後能源政策的轉變，此論述自有頗多爭議之處），此處西裝的「水土不服」，乃出於台灣高溫高溼、氣候炎熱的實際考量而非西裝作爲「西」服或「洋」服的意識形態批判。第二層的休閒時尚論述，不再以正式的穿西裝打領帶定於一尊，從政府官員到白領上班族都可偶爾以輕便裝「輕鬆一夏」，親民便民之際，更符合工作休閒化的國際潮流。⁵⁰ 第三

⁴⁹ 2001年高雄市市長謝長廷、高雄縣縣長余政憲與屏東縣縣長蘇嘉全聯合推出「高屏衫」，並在此三地地方政府機關部門積極推行。此衫號稱乃專爲南台灣炎熱氣候所設計，採涼爽材質，短袖國民領，以取代穿西裝打領帶之不便。而在此實用性考量之外，「高屏衫」的政治「符／服碼」亦十分明確，成爲民進黨執政的南台灣三縣市「生活共同體」的象徵。而2005年謝長廷就任行政院長後，更身穿「高屏衫」在行政院院會中正式亮相，並宣佈將推廣此衫爲全國公務員的夏季服裝。此舉除了以南台灣執政經驗「入主」中央的企圖外，在時間點上則直接呼應日本首相小泉純一郎日前以「琉球衫」公開亮相、呼籲日本公務員在夏季以輕便服取代西裝上班的舉動。

而「高屏衫」的出現，直接對應到的乃是國民黨執政時代的「青年裝」。1972年，中華文化復興總會多次召開國民服飾改進會議，指出雖然西裝爲目前台灣男性的正式穿著（尤其外交官仍應遵守國際成規），但對炎熱的台灣氣候而言並不合宜，會中決議應擬定台灣夏季的服裝以替代西裝（王宇清 46）。而輕便涼爽的「青年裝」之相應而生，則更與當時政治人物的帶動息息相關。1970年代中期在當時政治人物蔣經國的推廣之下，「青年裝」成爲男性公務員的代表服飾，國民領，上下左右共四個開式大口袋，乃外衣與襯衫合而爲一的款式，清爽方便，省掉穿西裝配襯衫打領帶的繁複。「青年裝」由政治人物帶領，由機關編列制服預算，遂順利成爲全國上下公家機關的男性制服，成爲當時象徵革新的服飾新形象（葉立誠，《台灣服裝史》184-86）。「青年裝」全盛於70年代，但在80年代末已爲強弩之末。對「後蔣經國時代」的國民黨政府官員而言，青年裝雖然輕便涼爽，但卻充滿國民黨威權統治時代的色彩，甚至是戒嚴時期軍警黨工的負面聯想。於是李登輝、連戰的下鄉親民之旅，在強調展現親和力而不能穿正式西裝時，也開始以涼爽透氣的巴拿馬衫或南洋衫取代青年裝。而民進黨執政期間，青年裝徹底消失，不僅達官貴人不會穿，就連一般的公務員也不敢再穿。直到「高屏衫」的出現，才成爲新一波取代「青年裝」的南台灣公家機關男性制服。而此強調輕便涼爽的「高屏衫」，也在「北上」的過程中被更徹底地政治符碼化，成爲「台灣新衫」的樣板雛形。

⁵⁰ 此處當然還夾有一層較爲隱而不顯的性別解放面向，呂秀蓮強調30年前她曾推動女人脫掉

層則是最重要也最具爭議性的國族主義論述，著眼於台灣國家主體性的認同，延續島內長期以來對國號、國旗、國歌等國家「象徵符號」的政治爭議。然而此處作為國族服飾形象表徵的「台灣衫」，其主要的參考座標卻是 APEC 等台灣少數可派代表出席的重要國際經貿會議場合。在國際間被孤立，連國家領袖都無法出席、更遑論爭取 APEC 主辦權的台灣，卻以 APEC 為想像投射，開始費心思量如何在國際舞台穿出具有台灣特色、能代表台灣歷史文化的服飾。「台灣衫」作為國族服飾的「表面」，乃由「台灣衫」作為國際互動的「界面」所啟動。換言之，此處的穿「台灣衫」做「台灣人」，總已是以「全球區辨」(global differentiation) 的方式，來達成「國族認同」(national identification)。

然而此以綠色環保論述、休閒時尚論述、國族主義論述層層包裝的「台灣衫」，為何在推動之初，就能在台灣內部引爆如此複雜的情緒反應與政治立場的衝突矛盾呢？「台灣衫」的提出第一個踩到的便是台灣島內統獨爭議的敏感神經。作為當前民進黨政治人物中較被「獨派」青睞的呂秀蓮，當她喊出穿台灣衫、做台灣人的口號時，自然立即受到「統派」的質疑，認為此乃服裝民族主義的復辟，為一系列改國號、改國歌、改國旗等台灣獨立建國運動的一環。但當呂秀蓮為推廣由其親自設計的台灣衫而特別情商國策顧問柴松林、楊清蠡、張貴木等人在總統府記者會上走秀時，「獨派」大老楊清蠡卻當場吐槽，指摘身上穿的「台灣衫」用的是中國領（立領）、中國扣（盤扣）。呂秀蓮推動「台灣衫」的兩面不是人（統派／獨派都不討好），恐怕不是她當初一頭熱投入設計推廣時所能預料的。⁵¹ 原先構想中可以在 A P E C 高峰會上跟中國「唐裝」一別苗頭的「台灣衫」，竟然被當面唱反調的獨派大老責其簡直就是「唐裝」。原本「台灣衫」／「唐裝」的二元對立，卻一下子成了「台灣衫」即「唐裝」的弔詭。原本以「台灣衫」建立台灣國族認同的「去中國化」企圖，卻讓「台灣衫」成為「再中國化」的眾矢之的。「台灣衫」作為政治意識形態的「服」碼，讓統／獨勢力都坐立難安，一方嫌其掛羊頭賣狗肉，一方則嫌其除惡未盡。莫怪乎呂秀蓮當場十分委屈地表示，此乃根據當年祖先們到台灣時的穿著所改良設計的。⁵²

高跟鞋的性別解放運動，而今「台灣衫」則可以是新一波推動男性脫掉西裝、解下領帶的性別解放運動。然而這層性別解放的面向，卻在呂秀蓮接下來強調「穿出台灣、穿出男子漢」的文宣中破功。台灣衫在面料、設計上可能帶來的陰性化聯想（太軟、太薄、無墊肩、無外套、無領帶、下擺外放不紮進褲帶、盤扣、領口袖口的繡花等），反倒導引出另一種強化「男性氣概」的宣導訴求：第一個層面是說穿西裝穿出男人氣概，穿台灣衫一樣可以穿出男人氣概（更解構的讀法則是：男人氣概可以靠西裝來「建構」，男人氣概當然一樣可以靠台灣衫來「建構」）。第二個層面則是暗示穿台灣衫「做台灣人」才是真正的男子漢，在面料與設計上充滿陰柔聯想的「台灣衫」，卻在「國族論述」的加持下「陽剛化」了起來。

⁵¹ 在中華人民共和國的歷史中，也曾出現由女性所發動帶領的國服運動，只不過彼時乃是雙重的性別越界：江青所發動的女性國服運動。1975年左右，以天津作為中國政府的服裝試驗城市，推展由江青帶領一批設計師所設計的女性連衣裙。「這種新式連衣裙據說是民族服裝傳統的發揚光大。它以宋代服裝為藍本」（黃能馥 387），後被稱為「江青裙」。但隨著文革的落幕，此女性「國服」運動也宣告失敗。

⁵² 或許對支持台灣獨立的基本教義派而言，呂秀蓮兩次競選副總統時所穿的「水蓮裝」，就已展

然而在今日以「去中國化」作為建構本土認同的政治氛圍中，呂秀蓮的無心之過並非單一事件，畢竟叫「台灣衫」還是叫「唐裝」，就像叫「中華民國」、「台灣國」、「中華台北」一樣，都充滿了命名的曖昧矛盾與歷史的弔詭反諷。當「台灣衫」的爭議一出，就立即有讀者投書報社，指出「台灣衫仔」與「唐裝」並無形制上的差異，唯一的差別只在質料，前者質樸沈穩而後者則貴氣典雅，但在當前政治認同混亂的台灣，同樣一件形制款式的衣服，有人愛叫「唐裝」就「唐裝」，有人愛叫「台灣衫」就「台灣衫」。「曾在所謂的本土 call in 節目聽見觀眾抱怨節目主持人穿唐裝，而主持人也立即『撇清』那叫『台灣衫』」（銘志）。這表面上「命名的自由心證」，卻嚴重暴露出當前以「去中國化」作為建構「本土認同」的最大弔詭：這裡的弔詭不是訴諸個人自由抉擇的國族或文化認同，隨你愛叫「唐裝」或「台灣衫」，而是就台灣服飾史的發展脈絡而言，日據時代所謂的「台灣衫」（有別於西式服裝與日式服裝）正是「唐裝」（廣義上指台灣早期漢人移民社會的傳統服飾，狹義上指客家族群的對襟短衫）。⁵³

「台灣衫」就是「唐裝」、「唐裝衫」的歷史矛盾，讓我們必須將「台灣衫」的分析討論，重新置入臺灣服飾發展史的殖民歷史脈絡中加以省視，方可避免落入粗暴的統獨分類或過度糾結的政治意識形態之爭。台灣漢人移民社會的形成，可以追溯至荷蘭時期，其後歷經明鄭、清廷、日本與國民政府的統治，而有關台灣早期漢人傳統服飾的相關研究，也多以荷蘭時期為始，日據末期傳統服飾的逐漸消失為終。早期漢人多數移民自中國大陸閩粵兩省，生活風俗習慣多承襲原居地之母文化，再加上台灣早期社會因紡織技術缺乏，服裝用布多從大陸進口，更加深了台灣早期社會漢人服飾與大陸之淵源。但隨著「經濟的發達及布料的自給能力的增加，台灣漢人傳統服裝漸漸發展出具有地方特色之風格，如臺地特產染料薯榔、靛藍等，所染出的黑色及藍色布料為臺民製作工作服或常服的最愛，經洗耐穿。．．．同時因台灣的氣候、社會環境與大陸不同，對服裝素材、色彩的

露諸多可議之處。此競選「戰袍」雖有「政治正確」的「水」（陳水扁）「蓮」（呂秀蓮）圖案與粉綠色色彩，但卻同時「政治不正確」地採用「中國意象」的古典盤扣與斜開襟領片等設計細節。但深以「水蓮裝」自豪的呂秀蓮，甚至還親自上電視購物頻道推銷「水蓮裝」、「水蓮傘」、「水蓮領帶」等相關政治產品，雖完全達不到昔日陳水扁「扁帽」作為政治認同符碼的商品操作盛況，但還是成功凸顯了九〇年代起台灣政壇「服裝的政治操作、政治的商品操作」之傾向。

⁵³ 如前所述，「唐裝」命名的本身，已預設了文化他者的觀看位置，泛指西方人眼中的中國服飾。但「唐裝」亦有另一解釋定義，乃專指客家人的服飾。「男性對襟短衫俗稱唐裝衫，乃客家男子在勞動、家居乃至外出活動時最常穿用的服裝」。而中長對襟衫亦俗稱唐裝外套，式樣造型大體與對襟短衫相似，顏色僅限藍、灰、黑數種（郭丹，張佑周 16—17）。呂秀蓮第一次找國策顧問走秀時，被批為「台灣衫」太像「唐裝」，她不死心又再一次找民進黨黨籍立委再次走秀，展示多款專家設計的「台灣衫」，而應邀前往的行政院長謝長廷，卻刻意以「客家衫」出席，暗別苗頭。但若就服飾史的發展與命名而言，這一回合政治舞台上「台灣衫」與「客家衫」的對壘，還是可以同樣當成「台灣衫」與「唐裝（衫）」的對壘，只是此時的「唐裝（衫）」指射的乃是「客家衫」。換言之，傳統定義下的「台灣衫」、「唐裝」、「客家衫」在服裝形制上乃大同小異，卻在當前的政治命名運動中產生了諸多曖昧混淆的爭議。

選擇及偏好，自然因而不同，如鮮麗的色彩、夏布的需求。如《漳州府志》載：『洋船至澎湖另一氣候，未至尚穿棉，一至則穿葛』（蘇旭王君 28）。由此觀之，台灣早期漢人移民社會的服飾，基於文化與物料上的緊密連結，在基本服裝形制上與大陸無異，只因氣候、在地物產與社會環境的差異，而在服裝面料的顏色與素材上展現不同的偏好。

1895年中日甲午戰爭爆發，雙方簽訂「馬關條約」割讓台灣給日本，開始了台灣長達五十年的日本殖民統治。而「台灣衫」的由來，乃是在日本殖民統治下為與其他服飾傳統加以區分而產生的命名：日據時代台灣漢人的穿著，並不「自稱」台灣衫，而是在與日本殖民現代性帶來的「西式服飾」與日本和服之「區辨」下，成為「台灣衫」。首先，所謂「衫」者，乃指單層製作的上衣：

台灣早期漢人傳統的上身衣著，大體上可分成衫裘、褂及馬甲（甲仔背心）三大基本形式。其中「衫」為一般上衣的通稱，「褂」專指對襟的外衣，「馬甲」則為無袖的背心。此外，根據使用材質及縫製差異又有下列幾種不同名稱：「衫」除了是上衣的通稱外，也有用來專指單層製作的上衣，為早期台灣漢人四季中最常用服裝，夏天當外衣穿，冬天則外加裘或馬甲以禦寒。官宦、富紳之家於盛裝時，則在衫外面加穿一外褂。（蘇旭王君 59）

單層製作的「衫」本身，就已先傳達出台灣在地的炎熱氣候，然而在「衫」之前加上「台灣」二字，卻並未像印度卡地土布或中國中山裝一般，搖身一變為「國族新衣」。「台灣衫」作為一種服飾系統的命名指稱，並未發展出任何民族主義的政治動員或歷史事件。雖然我們可以說沒有日本帝國殖民統治的五十年，也無「台灣衫」此服飾命名的出現，但此以「命名區辨」為主要功能的「台灣衫」，並未在日據初期或中期成為政治或國族認同的服碼，反倒是在日據晚期「皇民化運動」中因日本殖民者的疑慮而遭下令禁止的命運。

現在就讓我們來回顧一下日據時代台灣漢人服飾的演變，也唯有透過此殖民史與服裝史脈絡的細節回溯，才能幫助我們在下一個論述階段開展出當前「台灣衫」作為「國族新衣」的「時間遲滯」與「台灣衫」作為「帝國新衣」的「時間壓縮」。日據初期（1895—1919）的漢人服飾為晚清風格，男性長袍馬褂（或馬甲）為盛裝，長衫（內加穿腿褲）為常服，短衫為工作服。⁵⁴女性以衫裙為盛裝，衫褲為常服。此時期日本殖民政府的主要關注，在於矯正台灣風俗習慣上的三大陋習（吸食鴉片、男子辮髮、女子纏足），對推動剪辮解纏的習俗改良運動不遺餘力，但對「漢服」則採放任政策。例如1911年由謝汝全、黃玉

⁵⁴ 嚴格說起來，此處的「漢服」乃是「滿服」，滿清統治時期的「男降女不降」，讓漢族女性仍能保有明代服飾傳統而與滿族婦女服飾有別，但卻全面要求漢族男性改裝、剃髮留辮。

階等人發起的「斷髮不改裝會」，便是在強調辮髮不符時代潮流、不衛生、不方便而必須立即剪除的同時，確認已被日本殖民的台灣不必改穿洋服（葉立誠，《台灣服裝史》62）。然而此「斷髮不改裝」的策略更有其經濟考量的實際層面，不僅維護了漢族服飾的傳統習慣，也同時迴避了西裝作為高價消費品而不易普及的困境：

日治五十年，西服一直不便宜，且愈早期愈是如此。一九一一年起，台灣民間士紳紛紛倡導「斷髮不改裝」，開始讓剪辮子和穿西服這兩項標誌近代化的活動脫鉤，主要的思考點就是因為剪辮子和穿西服是焦孟不離的連體嬰，而西服昂貴，多少阻礙了剪辮的意願。（陳柔縉 293）

日據初期的「剪辮」與「放足」運動，隨著滿清帝國的覆亡與日本殖民政府習俗改良運動的貫徹而全面推展成功，成為台灣由「落後傳統」邁向「進步現代」的主要「形象轉變」，而漢族服飾卻在日殖民政府放任政策與推廣不易的物質條件下，於此殖民夾縫中得以延續。

日據中期（1919—1937）中日關係日趨緊張，台灣與中國大陸之間的貿易逐漸斷絕，大陸織品無法獲得，而空出來的布料市場，迅速由第一次世界大戰後紡織業突飛猛進的廉價日本棉布所取代，讓一向以漢族服飾為主的台灣社會，逐漸添加日本風味的面料與款式。此時的日本殖民政府改採「內地延長主義」，以「同化」政策取代早先的「綏撫」政策，鼓勵學習日本語言與文化，放棄漢族意識，而此「同化」政策更與「現代化」的推動同步。日本殖民為台灣同時帶來了兩種洋服：西洋服（西裝）與東洋服（和服），而此時期東洋服較西洋服更形昂貴稀有，反倒讓原本所費不貲的西洋服成為更能代表日本殖民現代性與社會進化論的進步形象。⁵⁵ 但在此「同化」與「現代化」的政策下，台灣服裝並未出現一面倒的洋服化現象，也並未出現漢化／日化、傳統／現代的嚴格二元對立，而是採行兼容並蓄的開放態度，讓中式（袍褂、衫褲）、西式、日式與日式西化同時並存。就連台灣本土菁英所推行的「新文化運動」，雖然接受世界思潮的啓蒙影響，強調台灣人對自身前途的文化自覺，但在服飾態度上卻無明顯的文化靠邊站。在「新文化運動」健將的合影留念中，處處可見漢服、西裝與日式學生服的同呈並置：「對傳統文化所採取的『非全盤否定』立場，而使得當時台

⁵⁵ 「和服」的不普遍，並不只因製作昂貴，更在於日本殖民政府在放任漢服、鼓勵（西）洋服的同時，仍希望維持「和服」作為殖民／被殖民、尊貴／普通社會層級的服飾劃分邊界。雖然日據晚期的「皇民化運動」部份鬆動了「和服」的殖民服飾邊界，鼓勵「國語家庭」穿和服、說日語，但仍然掩飾不了日本殖民者對台灣人穿和服的潛在焦慮。例如當時台灣日人小學中推動的「共學制」，允許台灣「共學生」穿著和服制服上學，後更改為洋服制服，卻只有日本學生可以繼續穿和服上學，而台灣學生不僅不可穿台灣衫上學，甚至也不被允許穿台灣衫上街（〈日據時代教育制度因人而異〉）。彼時的（西）洋服反倒成為迴避日本殖民主義以和服為尊，卻又貶抑漢服（台灣衫）時的第三條路，既象徵日本殖民現代性的正當性，又可（部份）與中國國族主義的殘餘劃清界線。

灣在衣飾文化的發展，能共容『中式』、『西式』、『中西合璧』等三種不同款式的空間」（葉立誠，《中西服裝史》 228）。⁵⁶

然而服飾作為一種國族認同的可能連結，首度出現在日據晚期（1937—1945），但此服飾—國族的連結，不出現在被殖民者的解殖民運動中（以「台灣衫」認同「台灣」），而是出現在殖民者的「皇民化運動」中，以和服認同日本殖民帝國。換言之，此服飾—國族的連結，讓和服變成「（日本）帝國主義新衣」，而非讓「台灣衫」變成「（台灣或中國）國族新衣」。1937年中日戰爭爆發，使得日本殖民政府積極推動「皇民化運動」，希望將台灣漢民族與高山族，從外貌、語言到生活習慣都同化成具有日本精神的皇國國民，切斷台灣島與中國文化的關連。「皇民化運動旨意要求所有的本島人（閩、粵）培養物心全面的皇民意識。過去他們穿中式服裝的生活中，不知不覺養成了其原本的國民意識及情感，這種現象與皇民化運動是不相容的，因而有必要加以適當的指導」（葉立誠，《台灣服裝史》引用 103—4）。「皇民化運動」將服飾與國族意識加以連結，遂讓服飾改革第一次成為日本帝國台灣殖民史中的重頭戲。

於是1937年日本政府頒佈「國民精神總動員實施要綱」，要求台灣人放棄傳統服飾，擺脫中國文化之影響，並隨後發起本島婦女服裝改良運動，「在漢人傳統服裝加入西方服裝剪裁特點，如長衫改成洋裝和衫裙與褲改成襯衫領套裝等」（蘇旭王君 32），並鼓勵台灣婦女穿改良式服裝（洋裝與七分褲套裝）或和服（如果不能購置昂貴的和服，至少要改穿洋裝）。⁵⁷ 此兩段式的服飾改革，前段重點在「改良」傳統漢族男女服飾，其改良重點有二：一是將「中式」布扣改為現代的鈕扣，一是將「中式」的立領或豎領，改為西式的摺平式領子。（由此「去中國化」的歷史角度回視今日，呂秀蓮親自設計的「台灣衫」之所以遭到獨派詬病，不也正是因為在那件理應作為台灣國的「國族新衣」上，依舊陰魂不散著「中式扣」與「中式領」嗎？）。後段服飾改革的重點在「改裝」，揚棄漢族傳統男女服飾，改穿西服或和服。日本殖民政府甚至更進一步規定戰時簡便的男女服飾：男用服有國民服甲、乙兩種，均為軍裝形制，女用服則是短上衣配搭燈籠褲等（葉立誠，《台灣服裝史》 106）。

⁵⁶ 黃周曾在當時「新文化運動」的機關報《台灣民報》上發表文章〈換新衣裳〉，點出新時代的來臨，思想改造有如舊衣換新衣：「生於現代的人人，決不能拒絕否認社會進化的事實。然一班舊人，以墨守古制為理想，盲從典型為美德，誤認傳統舊慣為絕對真理。這種迷信，非由根本上改革不可。那班舊人所穿的是一件舊衣服，只合他們穿用。我們生活在新時代的人人，自有我們應穿的新衣服，焉得任穿其舊套呢？」（葉立誠，《台灣服裝史》引用 78）。在這段有趣的引文中，「衣裳」被徹底當成隱喻使用，讓思想改革與服飾改革之間，不發生任何可能的連結牽動。這種論述模式或許可以間接解釋為何「新文化運動」的健將們不會刻意排斥日式或西式服裝，但也不會將「台灣衫」上綱到文化或國族認同的位置。

⁵⁷ 此處的長衫乃指1930年代台灣知識女性受中國大陸影響下的旗袍穿著。此旗袍的流行，當比傳統漢人婦女衫裙或衫褲更令日本殖民政府擔憂，更被當成台灣島與中國大陸「現階段」密切聯繫的視覺象徵。

雖然第二次世界大戰後，日本帝國殖民勢力被迫撤離台灣，但因殖民經驗與現代化潮流之影響，戰後台灣男性服飾已逐漸揚棄傳統的袍褂與衫褲形制，而呈現一面倒的西化（現代化）現象，而在俗民生活的場域中，日本服飾的影響卻並未因解殖民而撤離，從洋裁到打版，從日本時尚雜誌到日本洋裝舶來品，台灣戰後的「西化」總已包含了「日式」西化與「美式」西化的不同面向，前者為早年日本殖民經驗的影響，後者為六〇年代美軍駐臺的影響。但反諷的是，若回到國家禮服的制定層面，卻一直沿用制定於民國十八年的「服制條例」，以傳統的中國袍褂為所謂的「國服」。因而民進黨政府執政後，為了要制定具台灣特色的國家禮服，第一步要做的便是廢除此老舊荒誕、不合時宜的「服制條例」，內政部的承辦單位還特別以十分戲劇化的方式，情商中影文化城劇務組，租借「服制條例」中所規定的袍褂走秀，讓與會人士直接感受此規定條例用於今日台灣的荒謬性。當時的內政部部长余政憲也以「高屏衫」為例，要求文建會等相關單位，共同商討具有台灣特色與認同感的服飾，以供國際禮儀場合穿著之參考。而此老舊荒誕的「服制條例」也於2003年5月在立法院三讀正式通過廢止。

然而廢止的容易，卻不能減低重新設立的困難，我們可以輕易指出藍袍黑褂作為當今國服的荒謬，但卻無法同時順利提出何者才是具有台灣特色與國家認同感的新國服。「台灣衫」的爭議便出現在這樣一個高敏感的歷史時間點之上，而備受矚目。「台灣衫」要達成如「青年裝」或「高屏衫」的輕便涼爽並非難事，但要同時擁有「唐裝、福佬裝、客家衫與原住民服飾的特色」，卻是設計上的不可能。此設計上的不可能，不是說我們不能夠做到「四合一」的族群大融合，而是此四大族群的政治符碼訴求，根本有違台灣服飾作為歷史服碼的發展。試問「唐裝」、「福佬裝」與「客家衫」在形制上有何重大差異？而「中式領」與「中式扣」是否可被視為此形制的特色呢？如果「唐裝」亦指「客家衫」，那「唐裝」在此對應的究竟是「外省」族群還是「客家」族群呢？究竟是四大服裝體系的「四合一」，還是漢族與原住民服飾的「二合一」？什麼又是原住民服飾之內的形制與紋樣差異？「台灣衫」在設計上的不可能，不是美學問題，也不是技術問題，而是台灣目前從歷史詮釋到國家定位上「不共量、多重解」的問題。

而「台灣衫」在設計上的不可能之外，尚有執行上的不可能。首先對內而言，威權統治、上行下效的時代已過，由政治人物發起的「台灣衫」運動，若要強制推行，恐怕會招致更大的反彈。「台灣是個政治立場多元、眾聲喧嘩的社會，光是呂謝二人就已經隔空交戰，要在唐裝、福佬裝、客家衫及原住民服飾之間，找出交集，恐怕難上加難」（鄭任汶）。但呂秀蓮對「台灣衫」的一頭熱，卻也讓她出現前後自相矛盾的做法。起先是由其親自設計的「台灣衫」打頭陣，受到批評與訕笑後，又舉辦推廣台灣新衫觀摩會，展示出四十八件由輔大織品系師生以及各界投稿的台灣新衫樣式，希望由此票選出二十套供未來推廣之用。最初「台灣

衫」的一意孤行，卻成了現在「台灣衫」的「公投」運動，要以集體意識決定出「台灣（衫）」的未來。她一方面強調在今日民主開放的時代，要以自動的文化認同方式來推行「台灣衫」，另一方面卻也同時表示要成立「台灣衫全民推動聯盟」，由行政部門開始實施。一心只想藉由「台灣衫」「穿出台灣，穿出男子漢」的求好心切，確實讓昔日的人權鬥士、女權戰將呈現出反威權心態的威權行動、反（性別）傳統心態的傳統訴求。

而「台灣衫」更有對外執行上的不可能。「台灣衫」從構想開始，始終都是以 A P E C 為投射想像的國際舞台，理由無他，正是因為台灣於 1 9 9 1 年與中國、香港同時加入 A P E C 後，A P E C 便立即成為台灣難得能夠在全球媒體露臉的重要國際舞台，也是目前極少數能派高級政府官員與會的主要國際組織。號稱政治不介入經濟的 A P E C 會議，「經濟掛帥」的表面下卻同時蠢動著各種強權政治的操作，像中國會員經濟體對台灣會員經濟體的諸多刁難，台灣政治領導人雖曾不斷透過各種管道釋出意願與善意，至今仍無法參與任何一次的非正式領袖高峰會。換言之，台灣政治領導人至今尚且無法穿上任何其他會員經濟體的特色服裝，而在可見的未來，也無法爭取 A P E C 主辦權的台灣，卻未雨綢繆地為如何能在 APEC 領袖高峰會中穿出代表台灣特色的服飾而傷起腦筋來，確實是當前台灣政治潛意識與國族焦慮的重要徵候表現之一。

但姑且不論「台灣衫」在設計上的不可能，在對內與對外執行上的不可能，「台灣衫」的最大癥結，乃是理論上的不可能：以 APEC 國際組織為想像座標的「台灣衫」，如何有可能同時是強調國家主權獨立的「國族新衣」，又是全球化時代「破國家（後國家）」（post-nation）的「帝國新衣」。⁵⁸ 如果誠如論文第二部份的論證所示，全球化的「帝國新衣」乃是將昔日二元對立的「帝國主義新衣」與「國族新衣」加以拆解，以「去歷史化」與「去政治化」的方式，讓全球彩虹的政治時尚民族風符碼取而代之，那當前「台灣衫」的論述形構則是「國族新衣」與「帝國新衣」的二合一，既要以「台灣衫」為「國族新衣」來凝聚台灣的國族認同，又要以「台灣衫」為「帝國新衣」來平面展示「破國家」的文化多樣性，其中涉及有關「國家主權」與「全球主權」、「國家」與「破國家」、「民族主義服碼」與「政治民族風服碼」的諸多矛盾，恐怕非「時代錯亂」（anachronism）一詞所能盡言。

「台灣衫」究竟是國族主義的新衣，還是全球化帝國的新衣，就如同「台灣」究竟是已獨立還是未獨立、新國家還是破國家一樣，似乎都讓人無法直接了當地回答。「台灣衫」作為台灣在「全球區辨」下的「國族認同」投射，曝露出太多台灣島內鬱積的挫折、沮喪、狂躁、矛盾、期待與焦慮，即使在尚未能拍板定案

⁵⁸ 台灣對 post-nation 之翻譯，除了中規中矩的「後國家」外，更流行一種更生動、更調皮、更挑釁的「音譯」方式，將 post 譯為「破」。

或登上國際舞台之際，都已充分挑動台灣社會與文化的敏感神經。而「台灣衫」與「唐裝」的歷史糾葛，從「對等」（「台灣衫」即「唐裝」）到「對立」（「台灣衫」vs.「唐裝」）的諸多弔詭，更展現台灣當前任何以「去中國化」作為「本土認同」的潛在矛盾與危機。然而方興未艾的「台灣衫」爭議，卻成功地讓我們再一次看見「帝國」之中「帝國主義」的魅影，「破國家」之中國族主義的魅影。「台灣衫」所凸顯的「魅國家」，因其特殊的歷史地理文化脈絡，出現了「時間延滯」（日據時代與西洋服、東洋服區辨劃分的「台灣衫」，百年之後成為今日台灣獨立建國運動的國族服飾投射）與「時間壓縮」（「台灣衫」既有昔日解殖民「國族新衣」的論述形構，又有今日後國家「帝國新衣」的功能預設，同時扮演「國族新衣」與「帝國新衣」的角色，壓縮了其間百年的演變發展）的弔詭，既是「時代錯亂」，也是「時代同時並置」（chronological simultaneity）。「台灣衫」所凸顯的「魅國家」，乃是一種雙重的雙重，既是「帝國新衣」上「政治時尚魅力」與「殖民歷史魅影」的塌陷，又是「國族新衣」上「新國家」與「破國家」的疊合。

上一個世紀之交的「國族新衣」，伴隨著解殖民國家獨立運動而興起，明顯標示出其與帝國主義西化服飾分庭充禮的政治企圖與革命動員，然而這一個世紀之交的「國族新衣」，卻搖身一變成為全球帝國區域經濟整合中「文化櫥窗多樣性」的展示品，成為全球化時代「同質化下異質呈現」的「帝國新衣」。而台灣當前圍繞在「台灣衫」的政治文化爭議，不僅可以直接呼應「國族新衣」到「帝國新衣」的百年歷史變遷與權力重組，也對此變遷與重組模式提出了重大的挑戰：「台灣衫」乃同時以「帝國新衣」與「國族新衣」的雙重方式出現。「台灣衫」的爭議，不僅能讓我們清楚看到從「國族新衣」到「帝國新衣」在歷時軸上的種種複雜糾葛，更凸顯出「台灣衫」同時作為「國族新衣」與「帝國新衣」在並時軸上的內在弔詭。在當今全球化詭譎多變的此刻，「台灣衫」在未來的「出現」與「出線」與否，恐怕總已充滿全球捲入在地、在地捲入全球的變數，不僅牽動著台灣國家定位的微妙處境，更關係著「帝國新衣」在歷史與理論架構面的可能發展動態，值得認真拭目以待。

引用書目：

山內智惠美。《20世紀漢族服飾文化研究》。西安：西北大學出版社，
2001。

王宇清。《國服史學鉤沈》（上，下冊）。新莊：輔仁大學出版社，2000。

王東霞編著。《從長袍馬褂到西裝革履》。成都：四川人民出版社，2002。

〈日據時代教育制度因人而異〉。《中國時報》。1995年7月25日。

田中千代著，李當岐譯。《世界民俗衣裝：探尋人類著裝方法的智慧》。北京：中國紡織出版社，2001。

安毓英，金庚榮。《中國現代服裝史》。北京：中國輕工業出版社，1999。

林語堂。〈西裝的不合人性〉。《林語堂文集，第七卷，生活的藝術》。北京：作家出版社，1995。頁249－54。

郭丹，張佑周。《客家服飾文化》。福州：福建教育出版社，1996。

麥可·哈德 (Michael Hardt)，安東尼奧·納格利 (Antonio Negri)著。《帝國》
(*Empire*)。韋本，李尚遠譯。台北：商周，2002。

黃士龍。《中國服飾史略》。上海：上海文化出版社，1994。

黃能馥。《中國服裝史》。北京：中國旅遊出版社，1995。

康有為。〈請斷髮易服改元折〉。《中國近代史資料叢刊·戊戌變法資料I I》。
上海：神州國光社。頁263－64。

陳光興。〈《帝國》與去帝國化問題〉。《帝國》。頁23－41。

陳柔縉。《台灣西方文明初體驗》。台北：麥田，2005。

葉立誠。《中西服裝史》。台北：商鼎文化，2000。

——。《台灣服裝史》。台北：商鼎文化，2001。

銘志。〈唐裝可當台灣服裝〉。《中國時報》15版時論廣場。2003年12月23日。

鄭任汶。〈政治戀衣癖〉。《中國時報》。4版焦點話題。2005年7月11日。

魯迅。〈洋服的沒落〉。《魯迅文集全編》。北京：國際文化出版公司，1995。頁1006。

蘇旭玉君著。《台灣早期漢人傳統服飾》。台北：商周編輯顧問，2000。

Fennell, Vera Leigh. *Just a Stitch in the Political Fabric: Gender, Labor, and Clothes in the Reform-Era China*. Ph.D. Dissertation. Illinois: U of Chicago, 2001.

“Here lies free trade, slain in anger by folks in fancy dress.” *The Australian*.

Nov. 25, 2004.

<http://www.theaustralian.news.com.au/printpage/0,5942,11487992,00.html>.

Accessed: 2005/7/22.

Hobsbawn, Eric and Terence Ranger, eds. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.

Jones, Carla and Ann Marie Leshkovich. “Introduction: The Globalization of Asia Dress: Re-Orienting Fashion or Re-Orientalizing Asia.” *Re-Orienting Fashion*. Eds. Sandra Niessen, Ann Marie Leshkovich and Carla Jones. New York: Berg, 2003. 1-48.

Nandy, Ashis. *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*. Delhi: Oxford UP, 1983.

Passavant, Paul A. and Jodi Dean, eds. *Empire's New Clothes: Reading Hardt and Negri*. New York: Routledge, 2004.

Ruhlen, Rebecca N. “Korean Alterations: Nationalism, Social Consciousness, and ‘Traditional’ Clothing.” *Re-Orienting Fashion*. Eds. Sandra Niessen, Ann Marie Leshkovich and Carla Jones. New York: Berg, 2003. 117-37.

Tarlo, Emma. *Clothing Matters: Dress and Identity in India*. Chicago: The U of Chicago P, 1996.

Taylor, Lou. *The Study of Dress History*. Manchester: Manchester UP, 2002.

Templewood, Viscount. *Nine Troubled Years*. London: Collins, 1954.

國科會「身體－城市」三年期專題研究計畫
第二年短期移地研究心得報告

「身體－城市」三年期研究計畫的第二年（NSC95-2411-H-002-012）短期移地研究，規劃地點為中國大陸北京，已於 96 年 9 月上旬順利前往該地，進行為期十天的影像與文字資料收集與書籍採購。

此次文字與影像資料的收集，以北京大學圖書館與北京國家圖書館的館藏為主，除了藏書與檔案期刊之外，也特別留心中國大陸當代有關影像美學、城市空間、身體政治的相關書寫，並在北京幾個重要學術書店做書籍的採購，希望藉此掌握中國大陸在這些相關領域的論述方向與現階段學術成果，並進一步激發對身體－城市－影像跨學科連結的分析面向與論述繁複度。

在北京的資料收集與書籍採買，集中於下列兩個方向：

(1) 以侯孝賢為主的當代華語電影研究：

本年度的計畫執行重點之一，乃為撰寫台灣導演侯孝賢電影中的身體－城市再現。相關資料當然以台灣的論文與專書為大宗，但也希望藉此機會，了解中國大陸的電影與城市研究學者在此領域的最新論述發展與動態。在收集與閱讀相關學術期刊、論文選集與少數專書後，對當代大陸電影學者對侯孝賢電影的論述模式（主要仍以氣韻美學、山水詩學等角度切入），有較佳的理解與掌握。雖然此論述架構顯得有些陳舊，但如何將此中國美學的傳統架構，接連到當代法國哲學對中國哲學與美學的吸納與轉換（所謂的「法式中國風」），則是此行所激發出來的一個新的想法與挑戰。此外，在華語電影方面，中港台的相關論述仍持續蓬勃發長，大陸方面的相關研究，也因結合城市研究與大眾文化研究的動量而有較為顯著的表現，已能在理論援引與論述層次上做較為繁複的開展，但此類表現亦多集中於少數傑出電影學者。

(2) 身體－動情力－城市空間的相關研究：

本年度在「身體－城市」的理論建構方面，偏重於法國理論家 Gille Deleuze 的 *affect and bodily sensation* 概念，除了對西方理論文本的收集與閱讀外，也十分好奇華語世界對此概念的接收與挪用。故此次北京之行也特別留意相關理論在中國大陸的發展，但就此領域的資料收集而言，卻無較為令人滿意的收穫。大抵而言，中國大陸對德勒茲學說的引

介仍在起步階段，相關的著作翻譯也以台灣的版本為主（如《運動－影像》、《時間－影像》、《論傅柯》等），而學術期刊論文或專書更少有援引。但在身體再現與城市空間的領域，相關的學術論述卻持續展現蓬勃的活力，英文、法文、日文等多國文字的翻譯書籍，與中文書寫的學術與通俗文章都相當齊備，值得參考，十分有助於研究計畫在身體－城市－影像連結上的思索與開展。