

我們都似台灣人

張 小 虹

摘 要

「台客現象」乃晚近台灣社會文化場域中最熱門的話題之一，本文的切入點，乃在企圖改變現有「台客」論述的提問方式：從「台客是誰」的提問，轉換成「台客似誰」的提問，以「似不像」的理論概念出發，探討全球流行文化「再地引述」過程中所產生的「意象撞疊」與「繞道借徑」。

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、混搭、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、穿國族、穿文化的時尚路徑。第四部份則將討論的焦點，從視覺意象的撞疊與跨國路徑，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」在空間轉換過程中所引發的（歷史）時間延滯與地理政治落差，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。

關鍵詞：台客，台妹，嘻哈，時尚，全球化，路徑，國族認同，性別政治



臺灣大學學術
期刊資料庫

*

本文 95 年 9 月 6 日收件；95 年 11 月 2 日審查通過。

張小虹，國立台灣大學外國語文學系教授。

中外文學・第 35 卷・第 6 期・2006 年 11 月・頁 85-134。

We Are All Like Taiwanese

Hsiao-hung Chang^{*}

Abstract

The “Taike phenomenon” has been in recent years one of the hottest and most controversial cultural issues in Taiwan. This essay attempts to shift the focus of the question, “Who are the Taike?” in current discussions by posing a slightly different question: “What are the Taike like?” The argument will be developed from and elaborated upon the theorization of “similarity” as both the image crash and the route detour created by constant re-cite/re-site of global popular culture in local con-texts.

The argument is divided into four parts. Part I deals with the “similarity” between Taike and Hip-Hopper by focusing on the tacky, mix & match, retro dress style of the “Hip-Hop Tai” as the glocalization of Hip-Hop culture in Taiwan. Part II explores the hybrid image of the “Hip-Hop Tai” as a subversive potential in the discursive formation of national identity in Taiwan by comparing the current “authentic Taike” discourse with the “fake Taiwanese” discourse developed in the early 90s. Part III tries to foreground the androcentric and masculinist tendency in current Taike discourses by examining the involved gender politics in the newly created term “Taimei” as the female counterpart of Taike. The “similarity” between Taimei and the “Spice Girl” will also be mapped out as the transhistorical, transnational and transcultural routing of glocal fashion. Part IV would shift the focus of discussion back to the possible disruption between visual and aural images of Taikei and Taimei to reveal how the “Taiwanese

* Professor, Department of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University.

Mandarin” accent could return as the repressed historical trauma. This revelation will further lead to the final problematization of “similarity” as the cultural crash between the postmodern and the postcolonial: the former’s carnivalesque overturning of inside/outside, local/global, copy/original seems to collapse constantly into the latter’s traumatic lagging behind as the inescapable symptom of cultural marginality.

Keywords: Taike, Taimei, Hip Hop, fashion, globalization, route, national identity, gender politics



臺灣大學學術
期刊資料庫

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之一，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，卻成為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；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心理焦慮與文化詮釋衝突。¹ 首先，讓我們來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

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，採較為開放流動的觀點，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關「嘻哈台」與在地ABC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。

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

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結構上的困境與出路，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

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！」。

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」的撞疊塌陷，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」

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，開展出新的異質結構，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。

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。

（*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」的特殊文本脈絡中，額外加添了「視覺意象」與「聽覺意象」之間的可能斷裂，以及此斷裂所暴露出文化資本的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

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。

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。

「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、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）。



臺灣大學學術
期刊資料庫

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。

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

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（最爲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）。

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「庄腳聳」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「庄腳聳」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，轉而成為流行時尚爭相仿效的街頭風格。正如Source雜誌對

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。

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』的惡劣態度蔚為風潮」（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種美式休閒褲、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，轉身一變為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為例。為回應昔日民進黨「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

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」作為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，其服飾裝扮為「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。

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，都充滿年輕朝氣的活力動感。這既「似」庄腳聳、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，甚至是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諸多正式公開場合，甚至連最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，我們也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

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。

「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、重領風騷。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、NBA 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」（尼爾遜·喬治 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（繫粗鞋帶或免繫鞋帶），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具功能性、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，可以啟動「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，似乎也就不再那麼弔詭。

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？

「假嘻哈·真台客」的 ABC 文化路徑學

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

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。

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，

¹⁷ 當然也有不同的看法，認為麻吉 Machi 乃是當下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）。

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 ABC 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 ABC 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」），而是「真」作為「過度」、「非常」、「十分」的表達，以及「假」作為「假

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。

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用「嘻哈台」麻吉Machi黃立成作為有趣的註腳，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ABC「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

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）。

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 另一個則是最無厘頭的語言考據，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。

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）

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。

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 ABC，搖身一變為台灣土生土長的 ABC。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 ABC』自覺——儘管他們從來就不是 ABC」（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」下與「嘻哈台」所開展的「文化路徑」中，「台灣長大的 ABC」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 ABC」，成為繼昔日「假台灣人」、今日「真台客」之後的最新混雜品種。

「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。

「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啟著，／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」的夠嗆敢秀，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，單一且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」

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或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

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，而台灣此波青少年的性感流行，與其說是透過代表九〇年代Girl Power的英國「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

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、銅管秀、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，及人民打拼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。

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。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。例如當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，卻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」印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」。

「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

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。文中最有趣的例子，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」。

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。

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」之間的巨大斷裂，並由此拉出文化「四不像」可能形構的恥辱與挫敗感。

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；一開口一說話，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「汙名」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」，現在則成為「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為新「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」作為口音、作為省籍／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」為驕傲（歌壇天王的台灣國語與台客搖滾一樣，皆成為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），成為昔日「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

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：「台灣語是採合了國語、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。

「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陰錯陽差巧妙暴露出的「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，英語成為比國語、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ABC文化路徑學，如何鬆動國族認同的單一穩定性，甚至如何產生「在台灣土生土長的ABC」的「似不像」。而在此要繼續往下探討的，則是為何在「嘻哈台」的ABC文化路徑學之中，總已潛伏隱藏了屬於「台客」「台妹」的ABC語言創傷。此處的ABC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ABC」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 ABC 或 ABT 的口氣，將台灣國語的起始音ㄣ ㄣ ㄣ，置換成美式國語的出 ㄣ ㄣ，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 ABC」，而是一批連國語都說不好、還要學人家美國華裔 ABC 美式國語的「台灣土生土長的 ABC」。在「高級國語人」、「國際英語人」的對比

²⁶ 此諷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）。

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，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 ABC「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 ABC「嘻哈台」，故此曲就被學者解釋為「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」台客才有「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 ABC「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－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「聳」而變「高尚」，倒不如說是從「草地聳」而「台北聳」，再到「世界聳」；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，很吊詭的，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「蹩腳」「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 CC 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。在夜市買「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）？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

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。

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

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。

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」順利搖身一變成為「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，並在此自嘲中再一次看清台灣在全球流行文化中的邊緣位置，再一次體認「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.
- 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, CT: Wesleyan UP, 2001.

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。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。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。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: 2006/8/1 〈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。169-91。

胡淑雯。〈台妹的復仇〉。《哀艷是童年》。台北：印刻，2006。217-22。

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〉。《台灣社會研究季刊》第 54 期（2004 年 6 月）：219-52。

——。〈凌虛全球化〉。《電影欣賞》第 122 期（2005 年 1-3 月）：58-75。

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》43.1（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。80-85。



臺灣大學學術
期刊資料庫