

國立交通大學
社會與文化研究所
碩士論文

知識／權力場域中的「台客」文化政治
The Cultural Politics of “Tai-ke” in the Field of
Knowledge/Power



研究生：林宏翰
指導教授：邱德亮
中華民國九十七年七月

知識／權力場域中的「台客」文化政治

學生：林宏翰

指導教授：邱德亮

國立交通大學社會與文化研究所碩士班

摘要

「台客」一詞的爭議性是它唯一沒有爭議的地方。本世紀初以來，在學術研究與文化商品的創作中，「台客」無疑是一個熱門的主題。而「台客」的爭議之所以引人注目，不僅是它所具有的歷史脈絡或社會結構意涵，更加是經過文化生產場域中各方勢力的闡述與交互引用，所產生創造真實的效果。本論文試圖利用「台客」一詞本身具有的叛逆性格，回頭檢視文化生產與學術場域之中的「台客」專家們，如何透過演述「台客」而取得象徵性的權力地位。在諸多關於「台客」的迷人說法之中，不僅是個人歷史層次的私密情感表達以及創作才華、分析概念的操演，更加是個別作者在場域條件的規訓之下尋求生存的競爭籌碼。「台客」是否真實存在，「台客」指的究竟是什麼，「台客」意味著污名歧視或是榮耀翻轉，都成了一般文化生產與學術場域之內爭論計較的焦點。在知識／權力的支配之下，個別作者為了將上述問題演述得正當而權威，均無意地利用了「台客」的叛逆情調表達對場域規則的效忠。「台客」拙劣模仿的寓言無處不提醒著我們，文化創作與學術書寫中最有能力表現叛逆情調者，其實是知識／權力的支配之下最為馴服的一群人。

關鍵字：台客、文化政治、象徵權力、文化場域

目錄

摘要.....	i
目錄.....	ii
第一章 前言.....	- 1 -
第二章 文獻回顧.....	- 3 -
一、 以文化關注「台客」.....	- 4 -
二、 符號製造真實.....	- 6 -
三、 系譜學權力觀.....	- 8 -
四、 文化場域分析.....	- 13 -
五、 小結：文化生產裡的妒恨、欽羨或屈尊.....	- 18 -
第三章 「台客」學院風.....	- 22 -
一、 「台客」研究的問題意識.....	- 22 -
(一) 「台客」是主體焦慮.....	- 22 -
(二) 「台客」是他者建構.....	- 26 -
(三) 「台客」是次文化.....	- 30 -
(四) 「台客」是媒體再現.....	- 33 -
(五) 「台客」是文化霸權.....	- 35 -
(六) 小結：權力效應的遍佈與鬥爭抵抗的離散.....	- 43 -
二、 學術場域內的「台客」作者.....	- 45 -
(一) 「台客」迎向作者.....	- 46 -
(二) 研究生的身體.....	- 47 -
(三) 「台客」加了引號.....	- 49 -
(四) 學術場域內的象徵鬥爭.....	- 51 -
(五) 文化生產與學術場域的交融.....	- 54 -
(六) 小結：新一代知識份子.....	- 63 -
第四章 「台客」文藝搖滾風.....	- 65 -
一、 美學先鋒派的文化特權.....	- 66 -
二、 電視文化人的叛逆動能.....	- 70 -
三、 從非主流到創造流行.....	- 73 -
四、 「台客盟主」的捨我其誰.....	- 79 -
五、 小結：製造「台客」的文化價值.....	- 83 -
第五章 結論.....	- 85 -
「台客」寓言——學得不像的時刻.....	- 85 -
引用書目.....	- 90 -

第一章 前言

鳥要把花戴在牠的頭上，你覺得花很重會把牠壓垮，但是那隻鳥覺得自己很浪漫。所以台客要戴一個金項鍊那麼大條很俗、很醜，但是他覺得那很浪漫，他喜歡這個樣子。——伍佰

有人說，現實世界裡「台客」並不存在——就像在自然界中我們不會看見這隻頭上戴花的鳥。「台客」與伍佰的這隻鳥，其實存在於我們的浪漫想像之中。從 2003 年第一篇「台客」研究論文出現，一直到 2005 年以來的「台客文藝復興」運動，幾年間關於「台客」的嚴肅分析或浪漫想像，逐漸興起於學術領域與文化商品的生產—消費之中。就如同我們將在本論文裡看到的，這個世紀初以來各種研究論文、研討會、座談，演唱會、電視節目、文化分析，展開一張綿密而細緻的論述網絡，試圖捕捉「台客」——這隻頭上戴了花的鳥。

這篇論文並不打算參與這場圍捕運動，為「台客」添加更多的意義。有關於「台客」的意涵闡述已經過剩超載，使人厭煩的程度不輸你在街頭、舞廳遇到的「台客」。或許頭上戴花的鳥沒有壓垮自己，但旁人對牠的嘮叨詮釋卻嚇壞了牠。再多一本以「台客」為名的研究論文，正好就是一種「台客」作風的學院演繹——在這已經不嫌少的「台客」論之中，再堆上一個自以為是的分析姿態，一疊包夾著「台客」的學術用語。說真的，誰也受不了這麼多認真的「台客」。與其說「台客」是本論文的研究主題，倒不如說，我們藉著「台客」這個詞語在文化領域內的超人氣，試圖讓眾多圍繞著它絮叨不已的演述者現身。更有甚者，我們不僅要看到是誰在試著捕捉「台客」，還要將他們編織的羅網看個仔細。事實上，找出「台客」的作者並非難事，在學術領域與文化生產領域內，署名是作者的義務也是權利；令人困惑的是，「台客」的作者們經常隱身於他們用頭銜、地位、魅力、天賦所布置的精巧偽裝之後，總能將「台客」說得正當合理又權威，讓人幾乎忘了作者先於「台客」的存在。

我們引用場域的概念用以區分，「台客」的學術著作以及文化商品，兩者不同的生產環境。場域的概念能使我們稍微離開各個作者迷人的名號與頭銜，分別看待他們欲透過「台客」追求的場域內特殊價值。在第二章的文獻回顧中我們將說明，用場域的概念來進行文化分析，能揭露關於文化生產場域當中一種特殊的遊戲規則——訴求文化的價值來對世俗「功利性」的否認。而系譜學式的知識／權力觀將使我們考慮到權力支配／抵抗的弔詭與遍佈，使我們能夠回應在「台客」研究中經常看到的主題——關於象徵符號領域中的權力作用。在第三章中，我們呈現「台客」學術研究裡，包圍著這個研究對象的各種分析工具——問題意識。接著我們不僅要揭露隱身於學術語言背後的

這些論文作者，更要在第四章中，看看一般文化生產領域內的不同創作者為「台客」添加了什麼樣的精神。

流傳於通俗言談裡的「台客」，既獻身於學術訓練培養的問題意識，同時又是文化創作者保持原創精神的題材。問題意識與創作精神，分別代表著學術場域與文化生產場域中寶貴的象徵性資產，能夠提供學位頭銜或是證明創作者的天才魅力。然而，諸位受到「台客」吸引目光的演述者，並非在一種現實功利的直接驅使之下邁向「台客」。學術研究與文化生產場域裡運行著與外在世界經濟交換對反的邏輯，「台客」在一種超越意識的層次上驅動著諸位演述者，他們與「台客」的遭遇首先是個人歷史層次的情感觸發。在「台客」論文裡散落的反思片段，我們看到作者在習得學術語言之前，「台客」詞語觸發的情感動機。文化評論家、電視文人或搖滾歌手於報刊的特寫訪談中主動表白的出身與經歷，則隱約看出他們試圖在「台客」上頭所尋找的叛逆情調。當然，書寫「台客」論文與舉辦「台客」演唱會都將獲得實質的回報，不管是學位的取得或創作者魅力的加分，甚至兌換為經濟收益；但是我們認真地在演述「台客」的當下，同時也否認著這種功利性的目的。學術論文與文化創作的價值只能在否定功利性的前提下確立。

「台客」的學術研究或文化價值的演繹，畢竟經過精準的估量商榷，縱使不同的演述者之間時有爭議的火花，總也顯得正當而權威。且讓我們想像研討會上發表「台客」論文的研究者，以及站上演唱會舞台、十足「台客」情懷的搖滾客。然而弔詭的是，文化與學術場域裡頭的行動者，將最為精鍊細緻的話語施加於「台客」這麼一個代表鄙俗難堪的字眼上頭，不免遭到「台客」這個字本身所具有的反諷意涵所傷。縱使所有「台客」的演述者都施行著一種對功利性的否定，透過「台客」在場域內追求學術價值或文化價值，不過若抽取「台客」的極端意義——過度的誇張虛矯、自己為是、對品味的盲目無知、學得不像，我們其實可以從「台客」的這些「污名貶意」之中借取一些批判的寓意。回頭思想這些積極與「台客」接近的學者、文化人，如何把「台客」的叛逆反骨說得那麼天經地義、正當自然，他們憑藉的並非創作天才、理念靈感，而是每個行動者在學術、文化場域內的積極學習、努力爬升，對場域規則的熟悉與自身資本的累積。「台客」的奔放逾矩越，被說得越是精妙深奧，越是顯得這些「台客」作者在學習論文寫作、音樂創作或文化評論的功夫時，對文化體系的乖順臣服。

接下來你看到的將是這麼一個以「台客」為名的文化事業。

第二章 文獻回顧

「台客」作為爭論的焦點，本身即是一個具爭議性的詞語概念，來自各方的勢頭均試圖在這個爭論的焦點上添加闡釋，形成一個既豐富又相互競爭的「台客」語境。在下一章，我們將檢視現有以「台客」為直接主題的研究論文，歸納出幾個相互區隔的問題意識；並且在這幾個問題意識的基礎之上，提出現有「台客」學術研究的論述分析。在本章之中，我們要暫且離開種種對於「台客」的解釋，展開本論文的中心問題：文化領域之中的政治問題。

在文化政治的問題之下，詞語所具有的指涉效果，都必須受到質疑——特別是那些具有正當性基礎的命名，發揮的真實性效果的命名。在詞語所構成的命名之中，是什麼讓這一切仿若天生自然？若有人指著你說：「你真是天生的□□」，這句話是你的榮幸或恥辱？讓你感覺榮幸或恥辱的效果，存在於這詞語之中，或者之外？

如果，我欲書寫描繪的對象其實與我無關；如果，我所寫出來的篇章段落後來也都與我無關了；那麼我們爭論辯駁時所計較的一切會是如何？如果，我對「台客」全然冷漠，既沒有敵意也不羨慕好奇，我根本不在乎「台客」，如果我充滿熱情的研究動機只是我編出來騙自己；當有價值的文化研究要求一種不明說的關懷同情——不管修辭、方法上表現為客觀中立或是選擇性親近——對研究對象的刻意淡漠是否不合時宜？我的文字，我的「作品」，是我經過辛苦學習之後所獲得的財產，換作學位；如果在領到學位前，將這一疊字紙打散丟入資源回收桶，如果電腦裡的檔案遺失了找不回來了，這是一齣慘劇還是徹底的解放？我們憑什麼可以說：「我很了解台客」，又憑什麼在印出的文章上頭加上自己的名字。本論文與此時這個說話的作者之所以存在，根據的是什麼？所根據得絕對不只是我用的這台電腦、文書軟體或輸入法，所根據的也不完全是高深抽象的文化氛圍、哲學思想、理論立場。您現在看到的這位說話者的存在，首先也是最重要的，是由授予學位的機構施恩，賜我以研究生之名、在系所的殿堂底下勤學苦幹，它是教育體制、學校、圖書館、學科系所提供資源，也是教授、口試委員的教誨導引。當我寫完以後，這位焦慮拘謹卻又暗藏熱情、亟欲造反的說話者也許就與我無關了。藉著「台客」我們計較的是什麼？

以上的過度自省，並非論文寫作過程中因焦慮而出現的自暴自棄（或許是）。身為「台客」的書寫者、定義者、詮釋者，同時也在學術場域裡接受訓練，計較著一種與外在世界不一樣的遊戲規則，我們如何在能談論「台客」的文化政治時，跳過在自己身上所網綁或對外施加的知識／權力網絡呢？「台客」一詞的文化意義，無論就人類學式的田野觀察，或是媒體的建構再現而言，都是所有論文的作者與文化生產場域裡

的創作者所賦予的。我們都直接或間接地用「文化」的概念來看「台客」，也都敏感於文化表徵裡頭關於「污名」、「建構」、「暴力」、「扭曲」、「抵抗」、「翻轉」等權力意涵。在這一章裡我們由作者與「台客」這個書寫對象之間的曖昧關係出發，揭開文化生產之中權力運作的特殊邏輯。

一、以文化關注「台客」

對「台客」的各種**關注**，使我們不得不敏感於這些關注內含的命名與詮釋的大權。關注，在一般層次上可以簡單地解釋為「觀看注視」，然而這種觀看注視本身就不是中立純真的。消極的來看，關注代表著觀看角度的框限，當我們說一件事情受到大加關注時，意味著我們忽略了其他的事情。積極地來看，任何在文化表現中的關注其實都有建構與再現的意味，隱含著一種積極的書寫位置，主導這個位置的是由歷史與社會帶出的慾望與現實利益。換句話說，關注某事並非將我們與事實拉近，使我們更看清事實，因為關注的首要條件其實正是拉開距離。

「台客」的例子裡，在一般層次上廣加辯論的**措辭**問題就涉及了這種關注的意義。「台客」意味著貶抑或褒揚，過去的歧視或現今的翻轉，是命名也是闡述，是強調也是盼望，涉及的既是觀看位置的不同，更是從各種觀看、再呈現之中誘發出來分殊的象徵性慾望與利益，具體實現在分殊的權力網絡（或場域、市場）之中。因此，無論是將「台客」視為一種文化霸權、身份認同、歧視諛稱、流行品牌、美學氣質，或說「台客」文化現象的背後有著全球化、後殖民、消費社會、後現代、階級與城鄉差異的意涵。我們所列舉的這一些**分析概念**以及前述的褒/貶、榮/辱措辭，都不僅止於語言形式或意涵想像的差異變化，不僅是一種語言結構的符碼區分。對我們來說，在「台客」的例子裡要去突顯的是，這些以「台客」為中心的分殊立場採取的是什麼樣的區分效果，這種區分效果一方面表現在詞語的使用，另一方面更要察覺的是這種區分效果所根據的權力網絡，這權力網絡的運作邏輯不僅是物質經濟，更是象徵文化。

這場「台客」的文字遊戲裡頭，所有言之成理、**信以為真**的效果，依據的未必僅是呈現在「作品」中的科學步驟、資料考證、正義措辭、華麗辭藻；言之成理、信以為真的效果更多來自背後不被過問的權力網絡。權力網絡的意義不是要歸罪哪一個具體存在的依恃權力的發言者，而是指向在這個說話與聆聽的脈絡中，使話語當真的效應，既存在於說話者的權威也是接收者的順服，有時甚至更在接收者的反駁與不同意中。

在信以為真效應背後的權力網絡不被過問，並不表示它不存在、不重要，只是不被承認而已。所以我們說，要去張揚這些不願承認的事是需要勇氣的，因為這要求你

放棄對學科體制的崇拜，要否定你對於創作天分的信奉，用枯槁死灰的眼光看待所有閃耀著迷人魅力的符號作品。這些我們不願承認的事並非刻意的隱藏著，我們對它再熟悉也不過，它的重要性更關乎你的生涯——雖然我們大多時候僅在閒聊八卦時談及。若沒有了這道由權力網絡所架構的文化生產機制，我們無法想像哪裡還有真理，藝術又在何方。

事實上，這些權力的記憶早就刻在我們的身體習性之中，是我們作為學術／文化人的一部份了。以我所熟悉的論文表現形式為例，最直接的就是指導教授與口試委員的審查（或背書），學院及大學研究體制的認可支持，我們不僅在紙上寫完就算，還要各種關卡的地確認與監督。求學過程中接受的教誨、指導，鍛鍊對理論（其實就是流派）的敏感度，要求在論文寫作時講出自己的聲音。這一切甚至從研究生還沒進到這個研究所時就已經開始運作，即入學考試。只有我們竭盡全力認清這個束縛、引導、規制卻同時提供我們機會、給我們頭銜發問寫作的權力網絡，我們才有機會更了解這些文化權力的運作。

在接下來的篇幅中我們將討論 Michel Foucault 與 Pierre Bourdieu 在各自的知識背景上發展出來關於文化與權力的理論意涵。這兩位理論家的發問直指的正是所有語言運作與社會過程中，「知識」、「真理」所蘊含的權力效應——文化既為權力所用，也是權力的產物。而學術「理論」也無可逃地包含其中，甚至是最具正當效應者。雖然兩位理論家所具體涵養的學術場域不盡相同，Foucault 從歷史與思想史的領域出發，Bourdieu 則是在社會學教授的頭銜下教學研究，然而兩者廣泛地在人文、社會科學領域有著深遠影響，在本論文的立場來看，我們試圖找出兩位理論家在文化與權力上的理論亮點，照明在重重文化構鑿與權力密網之中，我們是如何身陷其中，又如何藉此得力／利。

論文題目中的「政治」一詞要談的就是權力關係，以及依此權力關係下發展出來的各種象徵策略與文化創造。我們會發現的一個事實，「台客」的文化政治就是措辭的政治，就是命名的政治，就是各種運用分析概念的政治，亦即——將「台客」納進自己的總體化敘事使其具有「信以為真」效果的政治。無論可以想像得到的「流行」、「鄙俗」或是「全球化」、「後現代」、「身份認同」、就連我的敘事裡的「政治」、「權力」等概念，都是工具性的措辭。工具性的意義在於，依此措辭所發展出來的文化表現——包含論文、舞台、音樂、散文、口語等樣式，均無可逃地為權力所用。具體來說約略包括資本主義的商品邏輯、學院的合法性暴力、國家的官方意識型態等。權力網絡賦予書寫／表演者這個大權，並在一種無意識的層次引導著書寫／表演者。

另一方面，這裡的權力觀是 Foucault 意義的權力觀，並非是一種有方向性的壓制性的權力觀，而是在特定的時間與空間之中，同時存在於機構與身體、文本與心靈當

中的微觀權力。因此我們說「台客」的書寫者受到權力引導，另一層的意義更是這些書寫者積極主動的發揮著權力的效果。其後果所證成的未必是書寫者／表演者的盲目順服、無可奈何，也未必是書寫／表演者的魅力天才。都是也都不是。我們看見的就是這權力的詭譎。無論這個書寫／表演者多麼地警覺與反省。

目前為止的「台客」學術研究無論是在哪種立場上批評或讚揚了「台客文化」，我們幾乎都同意「台客」的文化表現，有的將之歸為媒體事件，有的稱之為文化現象，或認為是一系列的創作表演。範圍可能包括：受官方認可支持的藝文活動，具有大寫的精緻文化特質；有的是大眾媒體、娛樂節目製造的話題，由流行音樂與演藝偶像引導潮流，是通俗文化的一部份；更可以用民族誌來書寫青少年在舞廳、街頭的叛逆吵鬧，指向現實群體的次文化。分析的眼光引向的無論是抽象的符號體系，說是「台客」的論述分析，或是動用民族誌旨在讓「台客」自己說話，都在「文化」的意義上承認了「台客」。

所以，接下來的段落我們試著用唯名論的標籤來看如何更積極複雜地進行「台客」論述分析，我們這裡的唯名論引向的結論不僅說：「台客是論述建構」，更要問「台客的論述建構，它的限制與創造性是什麼？」對本論文來說就是權力。

二、 符號製造真實



Bourdieu 的主要評論者 Derek Robbins (2000: 25) 認為，Bourdieu 的立場比較接近唯名論 (nominalist) 而非唯實論 (realist)，也就是說所有的命名都具有真實性效果，但未必直指現實：「他相信 (Bourdieu) 名稱即為現實，不僅指涉現實。他相信字詞即事物，而非僅是事物的描述。」根據 Robbins 的引申，話語的溝通是動態且積極的，在這符號象徵層次的交流毋寧說具有建設性與實體化效果。雖然我們大多不去刻意過問，但我們在語言交談與感知事物的過程中，詞語概念就如一個客觀存在的物件一樣產生。詞語像是工具一樣用來定義與分類事物。Robbins 這樣來闡述：「諸概念沒有內在固有的意義。亦非對應於真實事物，然而，每當它們發揮效用，幫助我們感知事物與客體時，它們自身就擁有了客觀真實」(2000: 25)。

這種反語意學、反結構主義語言學的語言觀，Bourdieu 用語言資本、語言市場、象徵權力等概念來重新解釋語言的社會使用，認為語言的社會實踐面向應該優先於任何語言學式的結構想像，反對如下的區分：語言資料庫的符號系統與由此資料庫所決定的各種實用的話語變體，這種區分雖然企圖在語言學研究裡納入所謂的社會意涵，並且廣泛地影響了人類學、文學藝術評論以及更廣泛的社會科學，但在 Bourdieu 來看這無非是一匹特洛伊木馬，它用科學的表象將歷史與社會的產物自然化，賦予符號系

統中的文本神聖性，保有了中立觀察者的地位 (Bourdieu 2005: 3)。Bourdieu 更為細緻且多元的呈現了各種散佈的語言市場如何對應作用於其內部的語言資本，語言市場類似他在其他作品中的場域概念，是對內部成員的規制，同時也是相對開放而互受影響的。由此所呈現的語言就不再是透明澄澈，做為中立工具的訊息，乃是使事物成真的語言，具有真實效應的語言，這種受權力引導支配的語言不僅存在那些高度儀式性的授權展演，如：就職演說、成年禮、法院的判刑，在 Bourdieu 來看，所有的語言都在此象徵權力邏輯之下運作。

唯名論的評價標籤，其實也被 Foucault 的評論者使用於 Foucault 身上。Thomas Flynn (1994: 39) 在簡介 Foucault 的歷史觀時用了「歷史唯名論」(historical nominalism) 這個標籤概念。他解釋這意指 Foucault 在方法學上的個別主義樣式，也就是反對各種單一整體的論點，反對任何的本質與天性的宣稱，認為歷史乃是分殊混亂的系列事例，例如「人」與「權力」的概念，其實是為了個別詮釋的意圖所編造的約簡抽象。在 Foucault 的研究裡「權力並不存在」，有的是關於宰制、操弄、規訓、教誨的種種事例，「人」在十九世紀以前也不存在，有的是人文社會科學建制成立後，各種對「人」這個概念呼呼作響的空談。這個評論者認為，若不能理解 Foucault 作品中的唯名論取向，就會像許多批評的抱怨一樣(特別來自社會科學界)，認為 Foucault 的權力概念其實是有意的模糊混淆 (Flynn 1994: 39)。根據 Flynn 對 Foucault 的詮釋，歷史學家的任務是要去發現論述與非論述實踐中的多樣性與連續性，以此揭露更多的可能性場域，容納另外一種關於事件的異質集結。

我們發現，由評論者標誌出來 Foucault 或 Bourdieu 作品中的唯名論，都指向一種反對普世主義、反對整體觀、反對本質論的立場。當然「唯名論」這個標籤本身即是一種對兩者學說的抽象約簡，但我們在這裡同意唯名論做為兩位作者學說的其中一個特徵，乃是試圖藉此抽出一種可能的批判性視角，用來跟流行的「台客」談論方式拉開距離，然後穿透這種種讓人信以為真、甚至引人爭辯的論述效果，將觀察的視角指向各自分殊斷裂的場域。在這裡——同樣在 Foucault 與 Bourdieu 的脈絡中——討論的唯名論立場，有別於哲學式的認識論立場，而是一種更具脈絡應用性，更為分殊斷裂的「個別主義方法學」。我們一方面強調「語言構作真實」的重要性，但我們並不將真實寄託於語言之中，導向某種觀點主義，認為：「台客」僅是論述，並不存在「真實的台客」，在符號的虛無飄渺處，我們能掌握的僅是關於「台客」的各種觀點。是權力的語言構鑿了真實，語言並不自動生產真實。

在 Bourdieu 那裏，一個概念或一個訊息使人信服的真實效果得以發生，因各種不同社會空間當中的位置有所差異，語言並非中立透明的純淨訊息 (message)，語言是權力的產物，同時是權力的工具用來掩飾權力自身。這也是 Bourdieu 的作品中，知識份子、學者、文化貴族等廣義的文化生產者，或者我們稱之為特定領域的意見領袖、

引領風潮者，佔有特定篇幅的意義。唯有在整個社會空間的圖式下，去觀察各自區隔與互動的場域，再進而討論場域內多樣的相對位置，這樣細緻而碎裂的文化場域才能超越表面的神聖性而取得一定程度的理解。

同樣的，我們在所謂的唯名論立場中來看 Foucault 的史學觀，並非導向一種消極的反理論、反書寫，而是積極地介入書寫，積極地講述那些體系之外的被奴役的知識，用來檢討與重新評估所有已被高舉的價值、常態化的標準、具排斥性質的聲言。他的眼光落在層層疊疊的文獻檔案，特別是被遺忘的甚至已然失落的部分，不僅於此，他藉此看到的更是種種的教誨、統治、操弄所施行之處——國家、學校、教會、醫院診所、療養院、監獄等機構，人的血肉之軀是終點也是網絡中的另一個起點。

因此，嚴格說來兩者的唯名論立場可以說是種策略性的論述立場，而非教條式的教誨。Foucault 強調了非論述層次的機構組織，Bourdieu 著重場域與社會空間。Foucault 強調歷史學家在撰史過程中導入了連續性，作者發揮著「作者-功能」，Bourdieu 談論文化生產者的理智主義發揮某種誤認性質的象徵暴力。Foucault 更著重身體的規訓與服從，Bourdieu 有習癖與資本概念來指出個人層次的社會性。他們的立場並非將唯名論的反普世主義推到極致，將各種思想言談歸諸個人層次的主觀解讀，而是認為種種的思想言談受到歷史性、社會性的條件所限制，而且積極來說，也因為這些限制的存在，思想的溝通才有可能。我們談唯名論這個標籤在兩位作者的意義，僅是要突顯象徵符號層面的文化表現所具有的真實效果乃是權力的產物，它們表現出來的普遍化、總體化與現實主義傾向，經常使我們誤認了這種權力關係的運作。藉此我們再回頭來談關於「台客」的種種措辭與概念才有意義。

三、系譜學權力觀

考古學與系譜學是 Foucault 歷史、思想史研究的兩個主要取徑。在本論文裡沒有著重討論的考古學方法，乃是用來釐清論述的秩序，此論述的秩序使得思想與理念、立場與聲言得以扣連，人們藉此認識他們所處的時代。系譜學則被評論者視為 Foucault 權力研究的轉折，將先前的考古學方法綜合系譜學研究，更加強調權力的非論述機制，此機制形塑人們的世界觀並據此創造行動。例如，研究學校的課程與教材安排可以是一種考古學式的取徑，但學校的空間組織，教室的配置，則與系譜學有關。

在此我們利用 Foucault 的系譜學立場來看待諸種「台客」的起源觀。Foucault 認為，起源是找尋「存在那兒」的同一性，起源高尚而不墮落，但只要系譜學家有心探究，歷史並不是如此。起源預設著真理的所在，在 Foucault 來看，所有的真理都是歷史過程中的虛構。系譜學家就是要用歷史來消除歷史書寫中起源的幻象。系譜學家用

一種博學但嚴謹的態度看待歷史，竭盡所能使歷史保有它的四散狀態。然而，系譜學家的書寫如何有可能跳脫真理起源的追尋？就像 Foucault 曾經在課堂上自問：

畢竟，從人們這樣清理出系譜學的片段起，從人們開始宣揚、流傳這樣類似的掙脫出泥沼的知識要素起，這些知識不就開始冒著被統一化與重新編碼、重新殖民的風險嗎？統一話語貶低他們之後，在它們重新顯現時無視它們之後，陷在也許已經準備好吞併它們，把它們置於統一話語及其知識和權力的效力以內？（Foucault, 1999: 10-11）

Foucault 自答：「試試吧！」他沒辦法保證系譜學知識不被再次編碼，甚至已然預見系譜學知識存在著再次受到支配的風險。系譜學不要求提出任何可以與對手相呼應的系統性理論架構。系譜學真正的賭注是對權力的分析，這裡的權力不能簡化為經濟權力，而是知識的體制與效力，即科學話語的體制與效力。他在其作品採取的各種迂迴的修辭、弔詭的諷喻、或是對概念的含混鬆散、對權力運作的複雜化是其中一個切入方法。

Foucault 用血統的概念取代起源，起源乃是權力支配的論述當中著墨最深之處，是民族主義、種族主義敘事的基礎。由此起源說所構鑿的是各種明確無疑的主體位置，所有對主體性的呼召都將導向一個純淨不可侵犯的起源神話，是各種關於「我們」是誰的故事。系譜學的立場促使拆解「我」在這個空洞的綜合之處，代之以大量稍縱即逝的事件的繁衍滋生。它將過去的事件保留在原有的四散狀態。因此血統的概念是對於起源神話的衝擊與嘲諷，目的並不在於建立另外一個不可質疑的論述正統，而是徹底的化外之聲，它讓原本的正統顯得可笑愚蠢：「對血統的搜尋並不是奠定基礎：相反，它動搖了那些先前認為是統一的東西，；它顯示了先前想像為保持自我一致的東西實際上是異質。」（Foucault, 2001: 122）另外我們還要浮現（emergence）的概念來框架住這個表現為起源神話的論述構鑿，浮現是「力量登場的入口」，藉此我們可以將權力的概念引入系譜學分析，更積極且細緻地揭露這種總體性起源神話的施作與接收：

血統指的是本能的品質或強弱，以及本能留在身上的標記，那麼出現就特指一個對抗的場所，但不能把它想像為一個發生鬥爭的封閉的場，或敵對各方相互對峙的平面；相反，如同尼采在分析善惡時所展現的那樣，這是一個『非場所』（non-place），純屬各方面對的距離，它意味著對手們並不屬於一個共同空間。（Foucault, 2001: 125）

在這「非場所」反覆上演的只有一齣戲，那就是支配。Foucault 在這裡提到，這種在系譜學裡浮出顯現的歷史時刻，內涵的權力關係與支配。但如他所說的，這種支配關係並非一種關係，就像發生的場所是非場所，意思是說，經由儀式規則與機構制

度的中介，支配涉及的不只是少數人對多數人的強行統治，而是在這些儀式制度的施行之下，刻入了身體與記憶，將支配的作用從傳統的戰爭暴力轉化為一種內藏暴力的精心算計：

這種對和平的渴望、妥協帶來的安寧以及對於法律的默默接受，根本不是某種重大的道德皈依或者是某種導致法律產生的功利性算計，而是支配的後果，並且，事實上，是支配的逆行倒施。(Foucault, 2001: 126)

在此我們簡略摘要 Foucault 所引入的權力觀。他的立場反對「壓抑假說」，也就是反對一種流行的權力概念：權力掌握在權勢者手中，權力宰制人們，但知識與真理可以使人自由。Foucault 認為，知識與真理生產自（不同的場域、學科與機構之間的）權力鬥爭，且用來賦予權力的施行一種正當性與權威性，因此知識與權力是一體的兩面。藉此 Foucault 發展出「生命權力」(biopower) 的概念，可以視為各種的技術，這種技術來自諸人文科學的發展，用此我們分析、控制、調節並定義人類身體與行為。(Danaher et al 2000: 64) 且人文科學最易受到政治權力所用，這一個立場上 Bourdieu 發展反思社會學的目的即是在此，但不同於 Foucault 在現代理性的基礎上進行批判，Bourdieu 仍然對於一種客觀化的批判效用抱持希望，希望透過他的反思社會學計畫為社會科學裡的客觀性保持自主性。

例如在某些歷史時期，我們將權力理解為國王或女王所得的神聖權力（大多是來自上帝所授與，因此無以置疑），但 Foucault 表明，從十七世紀以來權力的授與者上帝已為真理與知識所取代。這個轉變最重要的面向就是人文學科的發展，包括了所有試圖用科學方法來生產關於人的知識與真理的學科。人文科學所產生的知識與真理必緊扣著權力，因為權力藉此規約並製造正常的個人。例如，國家所施行的政策與法律，正當且合法地決定正常與異常之分，決定哪些人在心智、道德或生理上對社會有危害，而政策與法律的基礎就是學科與研究機構。(Danaher et al, 2000: 26)

但是對 Foucault 與 Friedrich Nietzsche 來說，支配性的學科與論述並非單單僅是權力的授予者，更重要的意涵是，主流學科與論述的發展及其生產的知識與真理，乃是權力鬥爭的結果，它是與其他的知識、學科鬥爭過後的得勝者。得勝的訣竅部分在於宣稱自身的真理與知識乃普世且永恆可信的。生命權力的發展隨著人文與社會科學而來，將人類的身體與行為當作勢知識的客體。這些知識帶給了機構與行政技術的勃興，用以測量、規約與控制人類行為，以確保國家能從其所有的人力資源中獲取最大的效益。但 Foucault 可能留有餘地，縱使生命權力如此細緻緊密，但因有太多的理念、機構與論述相互競逐，並沒有單一的真理曾經真正奪權支配整個社會。也就是說在一定的程度上，生命權力從未制霸，因為它總是生產著抵抗。

Foucault 揭露西方的辯證史觀，自黑格爾以來影響馬克思為代表的現代性理論家史觀。Foucault 首先認為，辯證史觀正當化了歐洲殖民；其次，它用意識型態式的思想體系來解讀歷史，如：自由主義、社會主義、資本主義等；第三，辯證史觀是一體化的巨型觀點。而 Foucault 的系譜學史觀是多元多樣的，由各種不同事件的相互衝突所組成。歷史事件包含著多重的開端、突然的爆裂、靜止與間隙。歷史因此要認識為不連續且斷裂的。我們應該摒除有序、線性、連續的觀點，事件之間可以整合套進某種模式，並將歷史理解為各種不同勢力之間持續進行中的亂鬥。

這不僅是事件與事件之間的斷裂，更是史家與他們所撰史書的斷裂。史家藉著授予他們資格的公開機構而說話，像是博物館、資料庫或大學。歷史事件不僅透過館藏的資料說話，且透過那些間隙說話，就是那些尚未被蒐集或已經軼失的資料。Foucault 除了挑戰史家的發言基礎與資料，他更直指史書撰寫中存在的單一化主體的概念。史書裡的行動者沒有別人就是那些主導歷史發展的大人物——「歷史偉人」。Foucault 說這些人也是受到當時論述與非論述力量的形塑與擺置。而這樣的撰史問題在於，這些「創造歷史」的主體使得其他的人靜默了。其他人成了配角或是大時代中的兒女，而非創造歷史的主角。如同被殖民者在殖民主的知識之中是客體的存在，史學家的大能凝視藉著機構的支持，得以穿透人類事務當中。相對於這種受到高度審查的官方史觀，Foucault 發展的「次屬知識」(subjugated knowledge) 的概念，藉此來了解那些掩蓋在支配性知識底下的歷史陳跡，這些支配性的知識由科學、歷史與政府的殖民計畫所支持。在 Foucault 的取徑之下，我們將論述理解為殖民的強力，得以建立不同群體之間的關係。在討論殖民主義與地緣政治時，Foucault 的取徑使我們更關心的是內部—殖民主義的問題。

恰恰由於這個原因，在其歷史時刻，支配固著於儀式中，支配固著於賦予權利與義務的細緻程序。它豎立權力的印記，銘刻記憶於事物與身體，它能細數帳目。升起規則的世界。規則並不用來消解暴力，而是滿足暴力。戰爭並不在衝突中平息，並不止於終止暴力與對國內法律的屈服。相反，法律是經過算計而殘酷不已的愉悅，應許的血腥。允許不斷發生的新支配出現，反覆上演精緻的暴力場景。(Foucault, 2001: 125)

從 Foucault 的權力觀來看，符號層次對「台客」的呈現根本無關扭曲、無關真假、無關褒揚或貶抑，透過「台客」在電視上的出現，這些遭受命名或者自願承認的「台客」其實就已經獲得增權，增加了力量，但更重要的是對監控機制的反面確立。所有的媒體、刊物與分析論文施行著監視、審判、呈現、述說、書寫、表演權力的效力。就如同在 Foucault 的研究裡，瘋子、罪犯的監禁隔離，兒童手淫的禁止，利益所在之處並非是他們受到排斥的事實，而是排斥的技術與程序，是排斥的機制，是監視的設施，是性、瘋狂、犯罪的醫學化，是權力的「微機制」在某一個時刻興起了，捍衛著

公民的利益。

根植於台字的對抗性，在台客上電視前就已然存在，所以，「台客」上電視，是一種挑釁嗎，還是一種抗議姿態的再次確立。未必是挑釁，而是察覺肯認。承認台客的古怪好笑，也承認台灣人有那麼一點的偏差可笑。這是「台客」情緒的邏輯。「台客」此時不是他者，台客上電視以後，是他者也是我們。台字的對抗性，因此更加豐富值得引伸。既是階級品味的次屬，也是族群的次屬，深具話題性。是這種對抗性姿勢的娛樂話題化，同時強化了這種對抗性的存在。

「台客」的**出身、血統**是反歷史的。被欺壓的歷史，被看不起過去。是一種渴求正義，需要恢復名譽的——東西，那一大堆的東西。每個人成長背景之中的反叛因子。寄託於家國之外，律法之外，標準國語之外，制服之外，乖乖牌之外；憤恨好動，揚聲叫罵；他是不良少年、黨外、獨派、好事份子、壞學生、花枝招展者。有論者這樣闡發「台客文化」的意義：「台灣社會流行文化語境當中長期以來始終處於哈韓、哈日、哈美而獨缺哈台的文化認同焦慮情緒以及隨之期望『哈台』的文化民族主義文化主體慾望」（王美珍）；「被構連的『台客』文化，與長期以來台灣社會結構所造成的**階級權力**運作相關」（陳冠如）。在這裡我們感受到的「台灣文化」主體性以及「從屬階級」的主體性呼求，其實也正默默地受到正在形成中的官方史觀所利用。簡略來說，就是在誘發挑動「台客」稱號底下所有可能的階級、年齡、世代、城鄉、國族的受奴役邏輯，以支撐所有「台客」論述中——不論用什麼形式表達——的嗆聲、正名、復興、翻轉、現身。

反歷史的歷史正被書寫，遭遇的是迅速的收編整併，正如我們在前面引用過的：「從人們開始宣揚、流傳這樣類似的掙脫出泥沼的知識要素起，這些知識不就開始冒著被統一化與重新編碼、重新殖民的風險嗎？」。當台灣人的歷史喊得正當悲愴，當消逝的影像感動人心，當被忽略扭曲的歷史重新掌權，當被壓迫的「人民」就要站起來。電視上笑鬧呈現的「台客」反倒不是對受壓迫者的挑釁，也未必是什麼扭曲或他者化；在正統敘事的間隙，反歷史的歷史被弄得很好笑，它是挑逗戲耍，就這一點來看在電視上製造笑聲的藝人難道沒有系譜學家的意味？

Foucault 說：「並不是向統治權求援來反對懲戒，我們就可以限制懲戒權力的效力」（1999: 36）我們承認，新自由主義全球化下文化殖民主義的問題，或社會內部的階級、族群結構重擔，均內在於「台客」稱號之下，催生了「台客」的誕生。然而，若我們體察這些分析性論述，努力呼求著的「反歷史的歷史」，存在著的對於權力支配的敏感，存在著對壓迫效果的拒絕，那麼更不應該任由這樣原先具有系譜學破壞力的話語，獻祭給任何表現得更為誘人的權力話語當中。

可以說，他是不滿足一種過度結構主義式的宰制關係的，就他的論斷來講，現代性的發展導致一種越趨精緻細密的權力支配之網。權力所在之處並非任何壓制性的肢體暴力；權力也並不在任何給定的社會結構；更不是任何我們可以想像得到的「意識型態」、「資本主義」、「霸權」；權力以一種更為弔詭模稜的方式運作，在這之中，最應當警覺的反而是我們習以為常、心悅誠服的一切。在系譜學的階段 Foucault 找到一個外邊思維的角度，也就是透過系譜學家的博學眼光向過往的歷史沉積敞開心胸。歷史學家或者任何既得利益的支配者所能進行的支配手段，無不虛掩在一種線性的、邏輯的、正當合法的詮釋解釋之下。這一點很類似於 Bourdieu 對於知識、象徵暴力的思考。唯有穿透這一層的表象，也就是使誤認發生的起源觀，我們才有機會透過系譜學家的眼光，透過反思性的社會學，觸摸到隱藏在起源史觀、象徵暴力之後那一層殘酷赤裸的利益鬥爭。

四、文化場域分析

對比於 Foucault 「權力無所不在」的宣言，在 Bourdieu 這裡，自從他將社會學的眼光介入教育、文化、語言、美學的領域後，著實也揭露出權力除了涉及傳統定義上物質經濟的分配或國家行政的統治之外，權力的意義更要深思於更廣泛也更不被察覺的文化面向，特別是這種權力運作的邏輯能夠直接影響到人的世界觀，直接引導著人對世界的感知與行動；既在可見的社會機制上運作，更施加且創發於心靈思想與肉體習性。因此，Bourdieu 說：「我們無可逃地都在文化的戲局 (the game of culture) 之中」，對社會學家來說，除非我們先將自己正在玩的這場遊戲搞清楚，才能據此認識到如羅網般四散籠罩的文化與權力的運作邏輯。這是他反思社會學的雄心，據此社會學家或是文化研究，才能在一個有限度的場域基礎捍衛我們的自主性。

由此出發我們可以發現，Bourdieu 與 Foucault 對的權力闡釋，同樣是一種流動且四散的網絡，並且在兩者的理論裡都強調權力在真理、知識與身體習性上的構鑿。Bourdieu 的著作裡或許容易使人有過度強調社會結構的印象，光是瀏覽的那本列為社會學經典著作的 *Distinction*，見著裡頭的社會空間圖式，很難不使人聯想這僅是一種對於社會結構的僵化劃分。事實上，用這種圖式將社會結構端上台面，本身已經足以使人驚恐了。若是學界中人，更難免激起某種社會學家的叛逆反骨，說，這樣無法指出社會的變遷與行動者的能動性，甚至文化的創造性。然而，Bourdieu 的社會空間的概念並不指向一個外在於分殊複雜的社會行動，統合於一個僵化的社會結構系統。跟 Foucault 一樣，Bourdieu 所描繪的社會圖像，是動態衝突的。所使用的分析概念也在一個程度上是模糊有彈性，具有脈絡的權宜性，更重要的是必需在此特定研究脈絡下對這整組的概念工具進行關係性的思考，才不置於斷章取義。

因此社會空間的概念還要與場域、習癖、資本等概念擺在一起看，作為一組中介的概念手段。例如他對習癖與場域的暫時性定義，就突顯出這樣的斤斤計較：習癖既是社會結構的結果，也創造生成著另外一個層次的結構化作用。場域既是可見的規則、機構，更是抽象的遊戲感，發揮著類似教會組織那般的信仰連結。結構在 Bourdieu 的著作裡，就跟權力在 Foucault 的著作裡一樣，在一種含混模稜的層次上使用著。Bourdieu 強調它所創造的這些概念組，或許看似於實證社會科學中的中程理論，但這些概念的功用絕非僅止於用來框架社會現實，作為實證資料的背景敘事。Bourdieu 在一個模糊彈性的限度下使用著他的概念組，閃躲的正是各種現成的流派與立場之分，結構主義／現象學，結構／能動，客觀主義／主觀主義，量化分析／質性方法。

因此本論文題目中突出的場域概念要延續著這樣的模糊，用場域的概念包含活動其中的行動者與他們身上所擁有的習癖能力。場域不是僵化的結構，也不能化約為可見的規則、機構、儀式，場域是提供遊戲的場所，它存在的先決條件是行動其中的遊戲者，只有行動者的行動場域才得以維繫或轉換。場域畫出了界線，制訂了遊戲規則，也對其成員施加管束，但場域並不是決定性的存在，將行動者的表現化約於此。一如 Foucault 權力網絡的概念，場域在對行動者施加陶塑的同時，也賦予了該成員進行遊戲的習性與能力，預見了超越與抵抗之可能。此時的超越或抵抗絕非在真空之中產生，它生自場域也將回頭作用於場域。

Bourdieu 除了用場域與習癖幾個較為有名的概念，另外也在不同的文脈裡談象徵暴力 (symbolic violence)、誤認 (mis-recognition)、偽言 (make-believe)、通俗意見 (doxa)，對象無非是存在於社會生活中一切不被深思而通俗接受的話語、知識、制度，甚至具體社會空間的配置。他以鬥爭為基礎的權力觀，帶出的後設理論可以說，針對象徵性支配統治中，招致誤認與魔法的神奇魔力，一切掩飾了利益鬥爭與資源瓜分的符號表象。這個理論視角對我們所身處並試圖探究的文化生產場域具有重大的揭露效果，特別能掌握幾經操弄把玩的象徵符號如何能從單純的字句篇章、圖像影音，引發出各種的真實效果、神聖魅力或使人遵循服從。文化生產在象徵性支配的作用下，利益與權力的爭奪與保存累積變得無私無我、普遍自然化，甚至蒙上了一層神聖的光輝。這是個人魅力的來源也是所有的光環、榮耀的來源；它既不全然封存於象徵符號的層面，也不全然歸因於經濟與政治的勢力，它是來自場域與社會行動者力量的交纏折衝，並且在社會現實當中使事情成真，賦予行為意義。

誤認的概念對於理解「象徵暴力」的內涵很重要 (Webb et al., 2002: 25)。Bourdieu 用象徵暴力一詞，強調受支配者把自己的受支配狀態當作合法合理的狀態加以接受。透過一種合謀、合作關係，象徵權力受到支配者的贊同也引出被支配者的贊同。因為，象徵權力是「創造世界的力量」(world-making power)，相對於受支配者的誤認，那些具有個人魅力與獨特品味的支配者苦心維繫的則是一種否認 (negation)。以他著名的品

味研究為例，所有高尚品味的擁有者都努力維護著一個迷思，這個迷思堅決否認他們的美感天賦、氣質素養可以經由學習獲得，用以維持他們的優越支配地位。

品味，作為 Bourdieu 社會學分析的對象，就是這種具有否認、不認帳的內在邏輯。為挑戰這種支配階級的美感邏輯，Bourdieu 認為，品味透過傳承教育習得，而正規的教育系統總是將社會差異當作是先天能力的差異來掩飾，正當化了這種差異。對支配階級來說，品味教養的傳承學習是不用多加思考的必然性（necessity），社會學家要想將他／她分析的利器指向這璀璨精緻的文化領域以及這群天生貴族氣質的人，無論如何，都有可能像 Bourdieu 自謙的是一種鄙俗的批判。對 Bourdieu 來說，文化的概念裡就隱含著對於社會世界的否定，是美學距離與純粹凝視的世界。然而，若我們回想 Bourdieu 的社會空間，就能稍加敏感到，文化與美感的世界——就像在個人層次的高尚氣質，並非來自偶然的真空也非天生自然，它由具有歷史與社會意涵的文化生產場域所調節。

在本論文中凸出場域的意義，目的正是將所有的「台客」言說者擺回各自的遊戲場，一方面既是避免被文化魔法所惑，誤信了某些偏頗的價值，這些價值對於文化研究的學生來說是那麼難以抗拒，例如俗豔美學、抵抗噲聲、敢曝、次（反）文化、通俗、民主；也免於某些架空社會意涵的主義與流派之爭，例如將某些行動者定義為「文化菁英」，將某些論述指為「文化霸權」或說這是一種「後現代主義」式的戲法。因為我們所發聲之處既為學院，實為廣義文化生產場域的一部份，我們的書寫與論述自然被迫涉入到各種立場與觀點之爭——如 Bourdieu 提及：「關於『人民』的話語必是知識份子之間的爭論」（句中的「人民」若換為「台客」一樣貼切）——因此，對於場域的敏感是我們在此學術／文化場域內發掘創造性的一個火光。總的來說，本研究所遭遇的是這樣狡黠又高尚、粗俗又前衛、噲聲又掌權的研究對象，他們是文化生產者：

文化生產者擁有一種特殊的權力，擁有**表現事物並使人相信**這些表現的相應的象徵性權力，這種象徵性權力還表現在文化生產者，用一種清晰的、對象化的方式，提示了自然世界和社會世界或多或少有點混亂的、模糊的、沒有系統闡釋的，甚至是無法系統闡釋的體驗，並通過這一表述賦予這些體驗以存在的理由。他們也許還會提供這種權力任統治者驅使。他們也許還會依照權力場內部的鬥爭邏輯，提供這種權力任社會場中作為整體的被統治階級驅使。（Bourdieu, 1997: 87；粗體字為我的強調）

若我們在一定程度上承認，當代的先進資本主義社會已然高舉著一種美感經濟，或如論者所言已然進入了「風格社會」，那麼此處 Bourdieu 所指的「文化生產者」其實並不侷限在那些可見的文化生產場域裡——也就是傳統的文學、藝術領域。以一種更加分化碎裂的社會空間來看，此處的文化生產者其實更遍及在衣飾打扮、飲食、流

行音樂、新興宗教等多元多樣的風格社群、品味社群當中。或繼承、或效法、或創新著那些更具聲名地位的那些風格領導者，在各自的生活世界裡努力攫取風格與品味當中的創造性，用以表達出屬於自己的風格。

Bourdieu 在他研究裡的場域界分，隨著時代與社會的變遷或許有點過時，但背後的象徵權力觀對我們來說仍是有用的，而且還極具創造性。在「台客」的例子來看，就算那些最為純樸、無知、反文化的醜怪元素，其實也都被拉近這場文化戲局裡頭，受到監控與糾正，受到雕塑、再造、重新登場。符號商品的氾濫與易得，容易讓我們誤認了品味主體、風格主體的理所當然，無視眾多創造性背後乃是由市場邏輯所誘導激發。在這個時代裡已經成名的文化生產者顯得親民又謙虛，而各個品味社群裡，做為消費者的風格主體則顯得驕傲專制。我們會說，這是文化場域的細緻分化使然，文化、美感邏輯的高昇與普及，意味的可能是更細微無所不在的監控與支配，而非一個文化民主的「風格社會」時代已經降臨。弔詭地，有創造性的消費者可能解放，但這種解放更是市場監控的勝利；風格社會是象徵權力的下放，也是各種掙扎鬥爭的細緻化。

而在 Bourdieu (1984) 這裡，我們身為文化戲局裡的一員，能作的就是對這些鬥爭的敏感，並且反思自己在場域中佔有的地位：「文化的戲局無可逃；我們唯一將此戲局的本質客觀化觀看的機會，就是盡我們所能，完整地客觀化所有我們為達成此客觀化所責無旁貸去採用的一切方法。」

用場域的概念來看待文化生產，不僅使我們認清文化生產的基礎與發言位置，更能解釋其中的行動邏輯，這包含前述提及的支配階級對於自身利益的否認所維護的神聖性。然而，這樣的觀點若未經闡明，可能會招來功利主義或經濟決定論的質疑，甚至導向一種理性選擇論，認為社會行動者的一切行動可以化約成物質經濟、效益算計與自覺的意圖。就我們討論過的，場域與習癖概念裡，其實已經隱含了對這種質疑的拒絕。也就是說，社會行動基本上發生於具體的歷史與社會脈絡，行動者對於其身處的社會世界其實是再清楚也不過，將一切視為理所當然，正是因為他為這世界所捕捉，深植其中，他感覺在這世界如家一般自在。這是習癖的作用，也是習癖這個概念所欲揭露的，社會行動並非全然都是經過深謀遠慮，而是一系列在場域與習癖之間的調適與即興演出，涵括著看似「無所用心」的無意識面向。

然而，我們並不總是隨遇而安，樂天知命，在 Bourdieu 的社會圖像裡，社會行動者之間、社會群體之間、場域之間，無不存在著權力鬥爭的關係。其中有維繫生命溫飽的經濟、物質資源的鬥爭，更有理念思想、文化詮釋權的象徵鬥爭。如文化資本、象徵權力，就是在指出非物質的利益形式，這個層次的象徵鬥爭激烈程度與重要程度，其實不亞於物質資源的鬥爭，因為它更關乎個人或群體的情感、尊嚴、榮辱以及身份

地位。而 Bourdieu 指出，文化層次的象徵鬥爭經常受到蒙蔽，乃是因為文化場域的遊戲規則隱含了一種超功利性（disinterestedness）。這種超功利性即是我們在前面提過的，文化貴族對於社會現實的否定，是美感距離與純粹凝視的世界。

有 Bourdieu 的評論者指出，他的權力觀與有部分可以連結到 Nietzsche 的權力觀，雖然 Bourdieu 本人在眾多作品中很少表達他對 Nietzsche 的評論，我們在這裡作權宜的討論。「Bourdieu 有關利益與權力的 Nietzsche 式感受，使他發展出分析權力關係的工具。」（Webb et al., 2002: 12）對 Nietzsche 來說並不存在純真而不涉利益的行動。任何人類活動（包括知識生產）都在一定程度上與私利有關，權力即各種化身為普遍性、一般性的具體偽裝——Nietzsche 稱之為「權力意志」。Webb 等（2002）點出 Bourdieu 理論中的 Nietzsche 因子：

在一個不顯眼的層次，Bourdieu 運用 Nietzsche 的系譜學理念，克服研究者用各種形式重製『常識』的傾向……對 Bourdieu（同樣對 Nietzsche）來說，科學研究的任務就是發現『灌輸常識』所採用的政略。

在此我們重新回到 Bourdieu 的語言觀，Nietzsche 與 Bourdieu 的類似之處在於：他們都認為語言並非是既定現實的鏡像反射，語言是「創造世界」的實踐，或至少決定了我們如何理解世界。每一個場域（醫藥、哲學、法律、政治、經濟）均有各自的論述言說與語言風格，而這不只決定哪些被看見（例如哲學排斥社會，醫藥排斥抽象），同時決定哪些有價值，該問什麼問題，可以想的念頭又有什麼。語言「創造世界」的第二個方法屬於語言「用來意味」什麼。即便所有的語言都有自身的歷史（它們之所在與它們的意義沿革），在一個意義上來說，語言空無內容：是場域裡的權威人物間（如政治人物、教授、宗教家），不同的團體間（如商人、工會、社福人員），相互競爭尋求賦予語言意義。語言在社會實踐中才決定我們如何觀看、如何理解。Webb 等（2002）在他的反身社會學理念中闡述 Bourdieu 與 Nietzsche 系譜學的關連：

這種激進的質疑與系譜學分析的綜合，提供科學研究一種工具，藉此研究者不只得以探問與揭露一個社會的具體內涵，此內涵發生與自然化的方式，而且還包括在這過程中誰得勢、誰失利。

Bourdieu 的反身性科學與 Foucault 在「何謂啓蒙」一文中闡釋的認識論相當接近。啓蒙提供學者「一種態度、一種情懷……透過它，我們對自身之所是的批判同時亦是針對加諸在我們身上的侷限的歷史分析，以及超越這些侷限的可能性試驗。」（引自 Webb et al., 2002）對 Bourdieu 來說科學的反身性表現出同樣的功用因為它具有喚醒意識的可能。從此 Foucault 談起了支配與暴力，這是一個引向 Bourdieu 的切口。Foucault 從 Nietzsche 系譜學中領悟的權力觀，在此可以與 Bourdieu 的象徵暴力理論取得連結，

對於知識與權力的反思，對於支配與合法化的質疑。在 Bourdieu 這裡著重在將所有的社會行動視為一種資本的累積、換取與象徵鬥爭的過程，也就是在無意識中最大化自身的利益。不管 Foucault 或 Bourdieu 的思路，都企圖「對一切價值重新評估」。

在這裡我們從 Foucault 與 Bourdieu 的權力觀中，拉出一條來自 Nietzsche 的線索，藉此我們得以重新看待存在於文化領域內的種種文化構作，試圖反思其中的論述基礎與權力運作，它所要針對的並非哪幾位具體的權力菁英，也非塊狀整體的論述霸權，而是在這歷史時空與社會脈絡中分散流動的權力網絡。在無意識與對自身的否認之中，標定、命名與闡述的是何等的主體性，藉以劃分「我們」與「他們」，藉以訴求起源、呼召正義與價值。思考的對象不止指向抵抗或翻轉，更是回想書寫者自身對某些價值的馴服與悅納。在象徵符號燦爛閃耀的文化界，只有這樣的思路能夠點出某些發生在我們身上不願承認的矛盾。在鋪天蓋地、流竄蔓延的權力網絡之中，既是層層的規訓與教誨，又無處不充滿著超越與創造的瞬間。

五、 小結：文化生產裡的妒恨、欽羨或屈尊

Bourdieu 在《實踐與反思》中提過 Nietzsche，談到妒恨的概念，他說：世人對 Nietzsche 與海德格作品的推崇喜愛，追求的乃是一種超越造反的唯美主義。Bourdieu 正用這個例子來談 Nietzsche 提過的妒恨。他說，訴求超越美學的是這麼樣的一群人，他們意圖將社會學意義上殘缺弱勢的現實存在轉化為卓越價值。此處我們可以回想，有論者曾經點出，文化研究作品中隱含的一種文化民粹主義情調，或者我們曾經談過，Bourdieu 對於「人民」、「底層」、「工人」等概念的敏感，這些概念特別容易受到知識份子的利用，在知識分子的身上創造一種文藝介入社會的批判情調，使人暫時遺忘了知識份子在社會地位中作為「代言人」的優勢。

Bourdieu 在 *Distinction* 中的一段話特別要在此引用，他說：「沒有什麼比這樣的能力更為優秀卓越了：那就是針對那些平庸、普通的物件，授與它們美感地位。」無論是平庸的或卑賤的人、事、物，無論它表現為一種純樸可親的俗民智慧，或者是更為激烈反骨的不平之鳴，這些歷史的殘渣、社會的底層只要成為知識份子的關注對象，進入了文化界，我們都要警覺到這種高昇或者現身所意味的並不僅僅是一種純真無私的憐愛情懷。

在 Bourdieu 來看，這種情緒無意間建立起一種對於支配掌權的嚮往。他從妒恨（ressentiment）的概念反觀學術場域中的一些既定律令或隱而未顯的情緒，即：對 Nietzsche 或海德格引用，使我們有機會帶頭對權勢者宣戰，思考推翻成規的可能，但是這些呼召本身未嘗不是對支配的欽羨。在 Nietzsche 的道德系譜學裡，妒恨來自奴隸

價值。在這系統當中，他們將邪惡的概念用來描述貴族，良善的則屬奴隸自身。奴隸的道德就是一種對於加諸於他們身上的惡的否定，否定在奴隸的身上是一種創造性的行動，亦即妒恨（Edgar and Sedgwick, 2002: 159）。

就像我們將在接下來的篇章中闡述的文化場域中以「台客」為主體的文化創作，妒恨的情緒對某些自命具有批判眼光的知識份子書寫者是很大的誘惑。無論是「台」字所指向飽受外來權勢欺壓的台灣人、台灣文化，或是在社會結構之下階級的底層，世代當中的青少年，城鄉差別中的「中南部」，「台客」還是所謂媒體建構的他者。作為受到奴役、受侵害的具體人群或符號象徵，文化表現裡的「台客」主體從來都隱含著一種 Bourdieu 稱之為逾越美學的感受性，包藏著奴隸道德的妒恨邏輯。此時，妒恨邏輯中的邪惡一方並非奴僕者的虛構幻想，確實可以指出某些權勢在歷史時空中的暫時分佈，然而弔詭的是，必需倚靠「台客」的對立面越顯盛氣凌人、欺壓的效果越強，「台客」嗆聲的妒恨之心才能火光閃爍。「台客」內藏的這種邊緣弱勢、遭虐受暴意涵，在一定程度上驅使著創作者，挑弄著創作者書寫與表演的急迫性，它們表現為「台客美學先鋒派」、「台客搖滾」、「台客文藝復興」、「文化台風」，用嗆聲的口氣呼喚著**復興、翻轉、奪權、正名**。

在此我們發現一些必然性的巧合，將妒恨的概念引進「台客」主體的論述時，會發現其中翻轉、復興的情調，其實很能對照於 Nietzsche 用妒恨的概念對現代性進行的批判，特別是基督教倫理。Nietzsche 筆下的奴隸道德支配著西方現代性的升起，它導向人文科學的發展、對理性主義的追求，涵養資本主義的工作倫理、制欲主義，然而，此處浮現的現代性主體這如何能與主張逾越破壞的「台客」美學扯上關係呢？「台客」的主體在某種程度上來說是後現代文化的主體，但後現代的主體並不是沒有主體或反主體，後現代的碎裂主體因著文化生產的分化，導致的是主體及身份認同的遍佈，它是以文化商品為依歸的消費者主體，它是由解放政治朝向生活政治的身份認同形構。

因此，文化表現中的「台客」主體，縱使標榜著一種逾越嗆聲，甚或採取各種反諷笑鬧的形式，我們都還有理由可以指出，這種的主體建構與起源追求中，隱隱作祟的妒恨邏輯。更有甚者，「台客」主體的妒恨邏輯除了在消費文化、通俗文化的場域中，指向「哈日、哈韓、哈美」，「台客」的消費主體，仍然與是現代性支配的民族主義及其民族國家建構過程之下，「台灣性」的妒恨邏輯相互唱和。這「台客」美學的素樸天真、活力滿溢，乃是我們當代文人的一種精緻偽裝，在學科的、文藝的或者娛樂的產業下，遂行著其反文化的革命，從未脫離權力關係。呼喊要奪權、要復興的是台灣通俗文化產業中的藝人歌手、官方化的台灣文化、邊緣的文藝青年，或是主導社會科學階級觀的學者，在「台客」大名下，虛掩了他們對權勢的欽羨與順服。「台客」主體是解放之處，也是綑綁之處。

妒恨邏輯之下的「台客」主體，是對權勢的欽羨也是對解放的欽羨，都寄託於「台客」的大名之下。它懷念並追討著書寫者離開並已然切割的過去，渴望著一種不被體系束縛的身體、不知羞恥的身體、雜種醜怪的身體。這種渴望表現出某種對現實體制的批判性，但也更加反應出書寫者對於這些體制的敏感。這些書寫者正為體制所網綁，被學院的監視審查所網綁，被全球化的新殖民文化商品流通體制所網綁。我們在體制中討生活、爭立場，或者期待著說出／演出各種解放的時機，在那些時機裡創造著「台客」嗆聲的靈光。無論最終所指的究竟是民族主義的國族想像，還是某種階級壓迫、城鄉差距的敘事。這些表演者無疑的都身處在場域之中，無可逃地玩著文化的戲局。我也如此，在選取「台客」做為論文題目的那一刻起，就與人競爭，就掙扎折衝著各種不一的觀點或理論立場，就費盡心力地尋找自己的與眾不同之處。然而所有屬名的精闢之見，沒有不是經過對學院規則與訓育一番的調適與內化。粗俗來說，有能力寫出／演出叛逆「台客」的人均經過一場馴服，無論你對這馴服的過程有多少知覺，在這馴服中仍是竭盡心力的試圖表達出某種微妙的創造性。

由「台客」二字所激起的對權勢的妒恨與欽羨，當然要有所應許，要帶領我們這些書寫者找到出路。只是，我們在「台客」的呼喊中走向的究竟是歧視壓迫的退散、台灣主體的豎立或復興，或者它僅有的意義只剩我們手裡的書寫權，自我受洗為文化場域裡引領潮流的傳教士。事實上，在論述與書寫間，在舞台與紙頁間，我們才能找到「台客」應允的激進、反骨、俗豔與叛逆，也才能找到翻轉、復興、奪權的時刻，在此之外僅是歷史的塵埃。而這些也將成為歷史塵埃的事件與檔案堆中，如果「台客」引起的妒恨／欽羨情緒存在著什麼樣的「核心精神」，對我們來說就是對一切既存價值的質疑。趙剛用過妒恨的概念來解構台灣民族主義，並以此反思當代台灣的社會運動如何不被民族主義收編利用。他對 Nietzsche 的詮釋在此處是有用的：

對 Nietzsche 來說，一切欲將現實的解釋定於一尊，並謀求制度化此解釋的努力，都是退化與頹廢的徵候。Nietzsche 認為不確定性、多元詮釋正是一個成長的與有力量的現象，而只有僵死之物（如主體哲學下之主體）才需要齊一之整體與一元論。（趙剛，1998：251）

我們不應該滿足於「台客」之中妒恨邏輯的主體追尋，「台客」主體所能激發的——就如本論文所欲貢獻的，更是逼使我們好奇那些發生在我們身上的束縛；它不僅是一種向他者開放的態度，更要求對自己的反思，承認那些我們不願承認的事。

對「台客」文化感興趣的研究者來說，「台客」的妒恨邏輯多麼迷人，我們怎麼捨得不多看它幾眼，怎能忍的住不寫它幾筆，我們怎麼有能力抗拒一個交到我們手上正在興起的權勢。面對身邊文化領域外的同胞，心存文化民主理念的文化研究者反身看待自己對於文化與風格的著迷時，怎能不感到愧疚，怎能不心生關懷同情。然而，就

如我們已經呈現的，超利益邏輯指導之下的文化場域，這些同情與關懷，何嘗不是一種屈尊俯就、紆尊降貴。當我們有機會在刊物上發表文章評論那些「台客」，當我們站上舞台表演「台客」，當我們寫著「台客」的學位論文時，這關懷同情更是對兩者之間關係的宣告。說話者表面上是拉下了身段，謙虛又卑微，骨子裡則是他自己也不願承認的鄙視。它是暗藏的高傲，有詭計的謙卑。讓我們想像：公司老闆在尾牙變裝跳舞，對照：愚人宣告自己為王，我們就能明白是誰在笑鬧中宣示自己的權威，誰僅一場鬧劇。這種屈尊降貴的確保，不僅是得勢者所圖，更多的時候得勢者的這種表現更是來自於那些下位者的期待，人們期待這透過這種行為表現或者言談書寫，暫時使雙方都忘卻了現實的地位高低、利益多寡。對雙方來說，其實也知道這是在玩什麼把戲，畢竟活在謊言中或許是比較幸福的。權力的現實更加不可違逆，一個可親又肯拉下身段的得勢者，其實是雙方心照不宣的默契。

什麼時候一個命名同時是個侮辱，又同時是個尊敬？什麼時候我們會先試圖弄清楚對方指的究竟是褒是貶？更多時候我們並不懷疑，因為我們在那上下文之中交談，我們在交談之前都先探清了對方的底細——即使在對方是完全的陌生，仍然有跡可尋。但是如果交談／表演抽離了脈絡，變裝搞笑的總統與自稱為王的瘋子，有何差別？對我們來說，說話者的權力位階當然要質疑，因為這決定了說話內容的有效性。這麼說當然不是通俗所說的「因人廢言」，但「勿因人廢言」這個論斷本身就十足的屈尊，有能力這麼說的人本身就是一種對自身地位的自傲，地位本身能夠賦予說的話一種神聖性的斷言功能。更有甚者，地位高的人還可以巧妙地運用某種失言，某種不按牌理出牌，某種遊走規則間的花招，來掩蓋自己的地位，例如政治人物的行腳探訪，或古代皇帝明查暗訪的逸事。

我們藉著本章所提出的理論觀點，用來鋪陳本論文分析「台客」論述與場域的取徑。從 Foucault 的系譜學式權力分析以及 Bourdieu 的文化場域分析中，我們提出文化領域中的知識／權力效應的運作邏輯，並以此設想以上幾種書寫「台客」這樣在文化位階中處於弱勢的題材時，作者與場域邏輯所可能觸發的動機心態。在接下來的章節中，我們將進入具體的「台客」論述，及其座落的學術與一般文化生產場域，比較不同的「台客」作者採取的論述策略以及場域位置。

第三章 「台客」學院風

一、「台客」研究的問題意識

文化生產領域中「台客文化」的浮現，對本論文及其他以「台客」為主題的論文研究者來說，是首要面對的論述對手與觀察對象。在學術場域內的研究生，同樣身為文化產品的生產者，面對不同的產品價值的標準，並不能完全不受影響，這是人文社會科學的要求。我們並非純粹的自然科學，大部分的人文學科訓練要求我們在書寫中試圖解析文化現象、回應社會的問題，甚至提出方案與建言。所以這是「台客文化」的研究生所面臨的難題：該怎麼在相同的議題之中與其他的書寫者區分你我，並且在參與者、觀察者以及書寫者的角色之間標定自己。

本論文與其他的「台客」論文研究者，共同經歷並在一定程度上參與了作為文化生產的「台客文化」運動。「台客文化」的論述不斷地在我們的發問點上產生調節與重整的效果。對比於文化生產場域內「台客文化」宣稱的浮現，若我們檢視國內以「台客」為主題的碩士論文，可以發現在時間點與論述觀點上的相近與微妙的區辨。在此我們看到了文化生產場域與學術領域裡的文化研究之間的界線並非僵固，研究生作為文化生產的預備人選，學術理論作為文化生產領域中的論述資源，雙方是友善又保持距離地互動與辯論著。在本章的第二節，我們將詳細闡述文化場域與學術場域之間，對於一種新形態的知識份子身份的需求。在此，我們欲檢視截自目前為止以「台客」作為研究主題的碩士論文。在這些論文裡，「台客」既成為研究的主題、論文題目，又是分析、研究的客體對象。

針對學術場域內以「台客」為主題的研究論文進行分析性討論可以發現幾個主要問題意識的浮現，包括發生於文化生產場域中作為污名歧視命名的「台客」，以及隨後浮現的具翻轉意義的「台客文化」，個別的研究者採用一系列相關或殊異的分析概念，試圖尋找其所依據的社會條件與文化意涵。

(一) 「台客」是主體焦慮

幾位以「台客」為主題的碩士論文作者（蔡曜先，2004；賴以婷，2006；王美珍，2007）都在他們文獻回顧的章節中共同談及，國內第一篇以「台客」為研究主題的論文是朱百鏡(2003)的《「台客」是現代性焦慮的武裝：台北南門口計畫》。賴以婷(2006：19)如此評介這本論文的意義：「第一篇發現『台客』，進而研究台客的學術論文首推

朱百鏡於 2003 年所寫的碩士論文，破題式地將作者對於『台客』的立場與想像作為論文名稱」。朱百鏡「台客」論文的「第一篇」意義就如賴以婷的評論，此論文扮演了在學術領域內「台客」的發現者角色，開創了後繼研究者的發言空間。若說 2005 年發生在文化生產場域的「台客文藝復興」運動，掀起了一波通俗流行文化的反叛聲勢，並在該場域中吸納連結特定的表演者、經紀人、文學藝術作者同聲響應，創造了一個具體的論述形構與文化商品的類型。那麼，由朱百鏡所作的第一篇「台客」論文，則是在學術場域內為「台客」研究開創論述形構的可能性。不論朱百鏡在理論與方法的層次上如何處置「台客」這個全新的學術議題，它作為第一篇「台客」論文的意義是首先要注意的。

在朱百鏡的敘事之中，「台客」所出現的晚近消費文化現象，扣連著他所架構的歷史敘事，即「台灣一直處於被殖民的情境中」（朱百鏡，2003：摘要）是「台客文化」在當代出現的前提。在論文的前半部，他以台北市的都市景觀為例證，簡述了從清帝國以來幾經政權輪轉所留下的地景地貌改變。這番關於台北市都市計畫的歷史考察，與它的論文主題「台客文化」有一個未能直接明說的斷裂，使我們不可忽略朱百鏡關於台北都市地景的歷史敘事與他所欲闡述的「台客文化」之間這個顯眼的斷裂與重新接合。

朱百鏡以統治政權為斷代的都市景觀敘事之中，意欲建構出一種殖民者與被殖民者（即：歷代統治階級 vs. 台灣人）的對立，從都市計畫的角度出發進行對支配宰制的批判。都市公共建築中的「進步意涵」是朱百鏡的主要批判對象，並以此作為一種線性延續的統治階級意識形態，從清帝國、日本殖民政府一路談及國民黨政府。在此帶有批判意識的歷史敘事之下，朱百鏡雖無意明說，但是隱含帶進的是一種受到奴役的台灣人主體：「整個台北城的歷程，考察的主體總是統治階級，而並非我不理會統治階級之外的其餘，只是他們在這部歷史裡並不在場。」（朱百鏡，2003：18）藉著「殖民情境」作為問題意識，雖然朱百鏡將台灣人視為歷史之外的「其餘」，但是這種關於殖民統治者的「剝削」、「矮化」、「奴役」的描繪，儼然已經預設了一個對立式的「受到多年奴役的台灣人」身份。

從都市計畫中隱含的權力意涵出發，朱百鏡在這番對於殖民情境中的建築美學的批判，導引出他所欲建構的「台客文化」。在進入「台客文化」的細部描述前，他以這樣的話總結他對於台北市都市景觀的歷史考察：「人民的心象不被執政者考量一直要到解嚴以後，我們終於可以掙脫近半個世紀的束縛，爭取自己想要的。」（朱百鏡，2003：18）這個橋段連接著他章節安排中「第一章 過去」到「第二章 現在」，也就是從統治階級的都市計畫跨進到他所謂的「台客文化」。這個橋段裡的「掙脫束縛」與其說是論述立場轉換的提示，不如說是為他的「台客文化」預留伏筆、保持懸疑。因為在他嫁接之下「台客文化」的武裝、反叛意涵，延續著前述的殖民情境而來：

台客文化在此時期興盛，多樣的選擇使得台灣人在挑選『新潮』物件的過程中失去創造力，滿足慾望的動力來自於對現代化的匱乏，在接受來自文化殖民母國資訊的同時台灣人失去創造的機會，進而失去主體。然而這樣的現象也說明了台灣當下生活的現代性；既是沒有主體，主體也在盲目的追求與被殖民者架空的過程中被建構。(朱百鏡，2003：摘要)

從殖民主義的文化觀點出發，在朱百鏡的問題框架下將「台客」一詞給定了身為當代消費文化底下的台灣青少年。羅列出「夜店與 Rave」、「衣著」、「改裝車」、「嘻哈」、「哈日」、「誠品」，一一他檢視了在這幾項文化消費實踐當中，外來符碼系統與在地使用之間的斷裂。從都市景觀的殖民歷史批判到他所謂的「台客心理診斷」，朱百鏡試圖延續著一種「可見的支配者 vs. 身不由己的受奴役者」這樣的二元對立視角。為了確立這個對立項的延續性與整體性，不同統治階級之間治理技術的差異性，都市計畫中的殖民意識形態與消費文化裡文化商品運作邏輯的斷裂，甚至在這個時間近程之中任一斷代的「台灣人」個體所存在的高度分殊，在朱百鏡的敘事之中是被刻意略過的。

縱使在論文中曾經片面承認：

台客文化是一種具有活力的、自覺的、自發的、有意識的反動，這種洞見在每個台客的身體裡成為信仰，每個人的詮釋不同，實踐的內容也不同，但卻是一個有能力實踐的標竿，同樣也具有充分的行動力。(朱百鏡，2003：22)

然而這又是朱百鏡的一次預留懸疑，因為在這一段對於「台客文化」的正面意義肯定之後，帶進的關於「台客心理診斷」才是朱百鏡所要強調的當代消費文化中被殖民主體的延續性：

台客的行為模式以心理狀態的分析為起點，研究者看到一種台灣人面對殖民現代性的焦慮與恐慌，反應在台北市的都會現象。台客的自明來自模仿，卻又在模仿的過程中失去自明。對於台客行為模式的解析多到說不完，凡與消費文化的扭曲和文化殖民情節皆可用以詮釋台客存在的必然性。當慾望無法得到滿足，藉以轉嫁殖民消費的情形，本研究定義其為台客現象。(朱百鏡，2003：44)

在此，我們可以概略評論，朱百鏡的「台客文化」乃是一種從台灣人主體意識為基礎的對於消費主義的批判。這是對於通俗流行文化中範疇用語的確認肯定，同時也是對於該用語的擴張詮釋。相較於「台客」用語原本在具體脈絡中的「他者」意義，他所界定的「台客文化」指涉了廣義卻含混的台灣青少年消費者，不管這些青少年是無意或有意的在可得的文化商品之間穿搭轉用、拼貼改造，只要朱百鏡的參考概念——

殖民情境——仍是分析的前提，那麼他所謂的「台客文化」內涵正是必然的「自招的奴役地位」。我們必需質問的是，倘若這種殖民情境與消費主義的共謀¹是當代台灣人主體的宿命，反應為「台客文化」主體的心理焦慮，那麼透過朱百鏡論文的啓發與覺醒，除了證明作者自身的超然自主之外，在朱百鏡敘事底下這兩個承續聯繫的壓迫宰制存在任何的抵抗間隙嗎？

朱百鏡的論文即便在我們的框架下可以視為是國內第一本以「台客」為主題的論文，但在其寫作脈絡中，此論文乃是因應著他的建築研究所出身所撰寫的一篇空間規劃。與其說「台客文化」是本論文的主要論題，不如說朱百鏡筆下描繪的「台客」僅是他建築規劃的附屬包裝。我們仍然不可忽視，朱百鏡所描繪的這種殖民情境對當代的可能影響，以及針對消費文化之中的消費者主體進行心理分析式的探究。只是我們必須警覺，這樣兩個理論觀點的武斷連接所欲施行的真實效應，其實仍然回饋到作者空間規劃層次上的理念意涵，也就是說，朱百鏡筆下所透露的，不僅是他欲描繪的「台客」消費者面對文化商品體系的焦慮，其背後的意義是，朱百鏡所呼喚出的這層焦慮，其實是他自身書寫者權威的建立。作為一個空間規劃者，他試圖以建構這樣不堪的歷史情境來反面參照他的計畫所具備的啓蒙意義。

透過對「台客文化」意涵的衍申詮釋，朱百鏡利用「台客文化」所反映的被殖民主體的盲目與奴役，以此作為他建築設計的政治理念，他的目的在於：「以設計的方式再現並嘲諷這個普同現象下，失去被殖民自覺與盲從的都市現象。並回歸歷史找尋原有的脈絡喚醒都市中漸漸消失的集體記憶。」（朱百鏡，2003：摘要）因此我們可以對朱百鏡的論文進行一個劃分，前半部針對殖民處境的都市建築考察扣連「台客文化」心理診斷，透露的是他要喚醒消費主義中無知與盲目心態的啓蒙者角色；而在論文的後半部，即是他作為建築設計師所建構的政治／實踐計畫。在這計畫之中隱含了他對「台客文化」的嘲諷意味。若我們順著朱百鏡在論文前半部所勾勒出的文化殖民情境，那麼他在建築計畫中所提出的嘲諷意味則具有 Judith Butler 所談的諧擬展演（parodic performance）政治（Butler, 1993; 引自林淑芬，2004：139）。朱百鏡筆下的「台客文化」將消費文化裡的外來流行符碼與台灣過往的殖民處境聯繫在一起，「台客」一詞從具體脈絡中的區辨效應由此擴張為他所謂的「普同現象」，成為「殖民母國」對於台灣人主體再次殖民的心理症狀，朱百鏡在建築設計之中將這些心理症狀轉化為空間規劃的理念，試圖為將這個他所謂的集體心理症狀轉化昇華為一種公共空間的美感再現。在朱百鏡論文中的建築／政治計畫，符合 Butler 的諧擬展演意義在於，「對那些大家視

¹在後續的「台客」論述繁衍之中我們仍可不斷的看到類似論述的在這兩個理論觀點之間選取分析資源，一方面是指出「新台客」論述中的台灣人主體性意識形態（王美珍，2007），另一方面則是「次—文化」概念導引下，將「台客」鑲嵌進消費文化中多樣化的文化身份（張傑賢，2006），或者是這兩者的武斷嫁接與合作共謀（台客文藝復興、台客搖滾）。

為理所當然的、視為極其自然的行為，藉由言過其實的誇張展現變蘊含暴露這些行為的社會建構本質，及其建構邊緣的暴力與排擠機制」(Butler, 1990; 引自林淑芬, 2004: 139)。原本在作者筆下視為盲目、自我奴役、無知的消費心態，紛紛成為建築規劃的理念，正當且反諷地在公共空間的建築上進行改革。如同扮裝皇后 (drag queen) 以誇張過份的姿態呈現「女性特質」，就 Butler 的立場來看，這突顯了「性別」作為一種社會規約性的實踐所仰賴的規訓界限。朱百鏡的空間計畫確實隱含了一種針對文化殖民情境與消費主義的重疊，所進行的諧擬展演，藉此計畫突顯殖民歷史與消費主義在當代青少年消費者身上所施加的制約。

我們在此將朱百鏡的「台客」建築計畫比擬為諧擬展演，並不否認這種諧擬展演所開展的政治性；對「台客」的建構與反諷確實具有某種揭露主流霸權偶然性的效用，指出消費者在符號商品氾濫中主體喪失引發焦慮的心理徵候，在一定程度上彰顯其對於權力支配的批判性，突顯了文化商品領域中消費者的無能、焦慮與身不由己、身份認同與秀異符號的武斷性。然而，其所仰賴的「受奴役的台灣人主體」歷史敘事卻在這場展演之中被視為理所當然，也受到後來的論述所再生產²。我們在此想要與此立場商榷的是，全球化影響之下商品符號的氾濫滿溢在一定程度上其實已經消解了傳統民族—國家式的民族認同想像，影響所及是朱百鏡敘事底下的清帝國、日本政府或國民黨政府，同時更是對於當代官方本土化敘事之下的台灣人主體產生最嚴重的崩解效應。因此，企圖藉著回歸一種「台灣人」民族認同的想像，用以針對消費文化領域中符號商品的流動進行本土主義批判所施行的任何政治計畫——無論是朱百鏡的建築計畫或者是後來發生的「台客文藝復興」運動，目光專注於過去或現在的各種「外來」文化³，都無力反思這種「台灣人」主體所預設的，朝向官方一體化敘事的倒退。因此，消費文化中消費者對符號商品的主動選取、在地實踐讓位於民族主義想像的單一主體性，而所有的「台客文化」敘事都僅是淪為輔助性的修辭，這無疑是「台客文化」在朱百鏡透過殖民歷史的政治化後所不可避免的「去—政治化」後果。

(二) 「台客」是他者建構

² 參考王美珍 (2007)《文化「台」風意味著什麼？「台客文化」的社會想像與認同形構》及其所分析的「台客文藝復興」運動。王美珍 (2007: 78):「『新台客』」論述……吸納了台灣社會流行文化語境中長期以來始終處於哈日、哈韓、哈美而獨缺哈台的文化認同焦慮以及隨之期望『哈台』的文化主體慾望。」

³ 事實上，在當代文化商品的領域之中，受到經濟全球化以及媒體科技的更新的影響，商品時尚的跨國流動與在地轉譯，已經使得「外來」與「本土」兩個對立範疇相互消融混淆。一方面在地文化符碼經由官方或商業文化產業的重新包裝打進全球市場，另一方面由跨國企業所主導的全球性文化產業無不思考商品內容的在地化包裝。在此邏輯之下，任何「外來文化」的指認或許變得越加容易，但其所相對的純真「本土文化」其實早已不再具有任何不可侵犯的正當性。

鄭凱同（2003）的期刊論文：〈什麼是「台」？台灣文化圖像中的模糊地帶〉，同樣以「台灣文化」這個民族國家架構之下的文化體系作為發問起點，他認為，理解「台」概念是研究當代「台灣文化」的一大難題。在此我們延續著對朱百鏡論文的討論，可以看出鄭凱同的「台客」問題仍然依賴著「台灣文化」的這個國族主義預設而進行的文化分析。雖然，他在「台客的誕生」這一小節，帶進了旅遊新聞報導中「台客」等同於「台灣旅客」的意涵，但隨即將「台灣旅客」排除在他的討論範圍之外。引用報章文章⁴，鄭凱同將「台客」一詞的由來歸因為日本統治時代的「殖民主義意識形態」，「台客」指的是性格缺陷的「台灣人」。根據同一系列的報章文章，鄭凱同說（2003：63）：「國民黨政府來台後，省籍間的差異引發嚴重的省籍衝突，當時的本省籍人士稱呼播遷來台的外省籍人士『阿山仔』，而外省人則稱台灣人為『臭台客』。」在這裡我們看到鄭凱同與前述論文作者朱百鏡類似，試圖在一種殖民主義的批判立場考察「台客」一詞的由來。顯然，朱百鏡就都市景觀的殖民歷史意涵進行與當代消費文化「台客」的連結，而鄭凱同則是根據報章的現成論述，試圖在一種殖民主義與省籍衝突的歷史前因之下來談當代「台灣文化」中的「台客」。然而，不同於朱百鏡將這種「殖民情境」普同運用到當代的消費主義中，試圖忽略其中可能存在的斷裂性，鄭凱同這裡歷史前因與當代狀況的斷裂是不加迴避的。也就是說，在鄭凱同這裡，「台客」的殖民主義與省籍標籤意涵雖然被肯定是這個詞語的由來，但是他在接續著談及當代的「台客」時，並不回溯這種所謂的宰制源頭，而是重新將「台客」一詞座落於當代的流行文化語境之中，作為一種品味區辨的標籤來談。然而話說回來，雖然在鄭凱同這裡，不似朱百鏡通篇對於「台客文化」文化殖民意涵的強調，但是他仍然藉此「概念的回顧」抽取或創造了「台客」用語中關於污名、歧視的語言暴力意涵：

由於特定人士（看台客不爽的人）的刻意建構、再現，使得「台客」變成污名化的、搞臭了的代名詞，進而使得眾人眼中認定就是台客的人也不敢大聲宣示自己的身份……人人都在談台客，但是沒有人願意承認自己就是台客；

⁴ 鄭凱同於論文中引用娛樂媒體《星報》2003年2月17日關於「台客」主題的報導，該報導標題分別為〈台客族裝扮寶典〉、〈現代台客錄 正名篇 聳字擺一邊本土掛中間〉、〈現代台客錄 狂歡篇 盡情搖頭 all night fun〉、〈台客時代閃亮衣族 披金戴銀泡妹妹 穿垮褲露內褲〉、〈現代台客錄 樂音篇 閃亮三姊妹魅聲惑台〉。此系列報導中指出「台客」一詞的原始出處為日據時代日人秋澤烏川所著之《台灣匪誌》，鄭凱同在論文中引用這段：「台客……性情怠惰，筋骨勞動嫌厭，射幸賭博喜好，肉性早熟淫逸……分類械鬥，錙銖利爭，猾慧逞蕩事。」

然而，根據李秉霖（2005）、陳冠如（2006：4）的考察，這段據稱是《台灣匪誌》對台灣人惡劣習性的描述，其實是樂團「濁水溪公社」的杜撰。李秉霖（2005）：「《台灣匪誌》是日本人以殖民主義人類學視角對台灣人『種族性』的負面描述，但通篇沒有出現『台客』兩字。」鄭凱同的這篇同名論文經編輯修改後，曾經刊登在2006年3月的《大聲誌》月刊，他在前言中承認這則「台客」典故的杜撰：「一段 Kuso 惡搞的唬爛文，經過輾轉流傳，居然成為學術研究嚴肅引用的資料，就好像濁水溪公社撿了好幾個響重重地呼了你幾個巴掌，彷彿在嘲諷研究者做學問不求甚解……雖然有前述引喻失義之處，但文中剖析台客文化的觀點乃僅供讀者參考。」（鄭凱同，2006：12）

台客竟然成了台灣文化中最神秘的幽靈人口。(鄭凱同, 2003: 64)

「台客」意義建立在「非台客」的描述上, 非台客並不認同台客文化, 他們所認同的是帶有輕視、嫌惡態度的族群想像, 簡單說他們認同的是「反台客文化」, 但由於所謂的台客是相當虛無飄渺的形象, 因此必需先行想像出文化上的「假想敵」, 將其貶抑、排除, 藉以維持自我存在的意義。(鄭凱同, 2003: 68)

簡言之, 一方面鄭凱同與朱百鏡相同, 默認、保留了「台客」概念中「殖民主義意識形態」以及「省籍衝突」的起源; 另一方面, 他與朱百鏡採取了不同的論述策略, 並不將這種以批判「統治階級」為目標的史觀擴張及當代流行文化中的「台客印象」, 而是抽取或建構「台客」詞語中, 對「他者」形象的刻板化與污名化, 將詞語標籤的權力效應意涵應用在分析當代狀況之中。鄭凱同先是採用 Pierre Bourdieu 文化資本的概念, 用以指稱「台客」的詞語應用乃是當代文化商品消費中存在的「品味與階級的劃分」, 並運用 Michel Foucault 的知識/權力觀, 指出:「反台客者的論述是權力運作的結果, 精緻文化階級為了生存的目的, 建構了一套流行時尚文化的知識、規則、標準, 藉此區別社會階級地位, 為的是區別階級, 延續優勢。」(鄭凱同, 2003: 72) 而「台客」在這場消費文化當中作為品味區辨的命名標籤, 及此命名所發生的知識/權力規訓效應, 在鄭凱同的論述當中建立在一個全球化影響之下的身份認同與生活風格的重新整編效應之中:

如前所述, 台客是「虛無飄渺的想像」, 但此想像並非無中生有, 混雜錯亂的認同、結合各國不同情調的生活風格, 早已在台客此概念成形前就已存在, 是台灣文化情境下全球與在地連結的生活實踐。(鄭凱同, 2003: 74; 粗體字為我的強調)

在此我們看到鄭凱同與他所引述「台客」的「殖民主義」與「省籍衝突」意涵做出明顯的區隔。鄭凱同所談論的「台客」命名座落在當代全球化文化商品的生產與消費實踐之中。他認為「台客」僅能在污/命名的層次上看待, 它「不是自發性集結的社群.....結構鬆散, 缺乏傳統、慣例、固定儀式, 故不成一風俗, 台客文化的本質就如虛幻的泡影般輕飄飄地隨風吹散」(鄭凱同, 2003: 69)。這樣的論述立場在「台客」的研究論文之中鄭凱同是第一個。對照於朱百鏡在其「台客文化」建構與建築計畫裡對「台客」理念的嘲諷再現, 鄭凱同的論文裡對「台客」現象的建構依賴流行文化報導裡的現成敘事, 透過 Bourdieu、Foucault 與全球化理論的闡釋, 將「台客」的意義重新訴說。若說朱百鏡藉著筆下的焦慮「台客」反面證成了自身「台灣人主體意識」的積極啓蒙者角色, 那麼鄭凱同用報章資料與文化理論交織出的「台灣文化圖像中的模糊地帶」(副標題), 則是試圖站在一種文化分析者的專家角色, 為他的標題〈什麼

是「台」？〉提供了解答。

鄭凱同的研究論文以「台」為題，然而他所定義的「台客現象」則是無法具體指稱的模糊想像。張小虹（2006：90）指出，這樣的論述策略是「台客」論述中「抽象」與「具體」的弔詭：「台客不曾存在」的指稱或將「台客現象」視為象徵符號的爭奪戰，文本自我繁衍的經濟生產；或者藉此突顯社會弱勢族群的面目模糊，無法自我現身／獻聲。我們不難發現幾篇後來的「台客」研究論述也在此論述策略上與鄭凱同呼應，如：

以下你所看到的，將不是一篇討論『誰是或不是台客、而台客文化是什麼』的文章，而是一篇討論『人們怎麼討論「台客」，接下來該如何繼續這些討論』的文章。（李明聰，2006）

我們要去看的不仅是台客是什麼？台客用了什麼？……我們關心的是『有人在指稱台客』這件事，這些人採取了什麼樣的視框（frame）……涉及什麼樣的權力運作。（林宏翰，2006：3）

本研究目的希望能跳脫現前諸多「台客是什麼」等對於定義的討論，不去探究「何謂台客」，而從「結構」的觀點來看「台客」的建構：立意在於詮釋、揭露「台客」的建構與台灣社會結構中文化階級的權力關係……（陳冠如，2006：3）

不同於先前「台客」多半將「台客」的意義靜止化的處理，本文並不將「台客」僅僅視為一個特定的、被歧視的群體，亦不僅是某些特定的文化類型或藝術作品，而是將之視為一個意義轉變中的符號，其符指與符徵並非鎖定的一對一的關係。（王美珍，2007：2）

我們在引句中清楚看到，諸位作者表面的「不直接定義」被動立場其實是為帶出自己更進一步的間接主動定義。理論概念的轉接引用是鄭凱同與後繼作者能與流行定義下的「台客」保持距離的切入點，也是「台客」文化分析中一種有利／力的論述策略，使作者面對文化生產場域中的「台客現象」時保有自己的書寫空間。在鄭凱同（2003）這篇論文的寫作時間點而言，他面對的是有限的報章流行文化報導與網路文章。而不難想像，歷經 2005 年「台客文藝復興」運動以來發生於文化生產場域中繁複出現的「台客文化」定義，後繼的論文作者體驗了更實質的論述立場衝突與區辨，除了要面臨前述「台客」的污名與他者化意涵，更要處理「台客文化」在文化生產與消費領域中發生的意義翻轉與論述形構。然而，以鄭凱同的例子來說，此番與流行俗見保持距離的

「台客」學術演作，並不使他的論文淪為象牙塔裡的「學究觀點」⁵。這篇同名文章經編輯修改後，於2006年3月號《大聲誌》月刊的重新刊登，見證了這篇充滿理論概念操演的研究論文仍然能夠在歷經各種文化生產場域「台客文化」的論述排擠中，於《大聲誌》這本標榜另類的刊物中重新獲得發言空間⁶。在「台客」的例子裡，我們可以看到更多這種學術場域出身的文化分析論述如何與文化生產場域的其他論述觀點進行競爭與合謀，我們將在本章後半部進行更多的討論。

(三) 「台客」是次文化

在鄭凱同（2003）的論文裡，我們首先看到當代「台客現象」的理論概念化；它是品味區判的他者化標籤、全球化文化商品影響下生活風格的在地實踐。有別於朱百鏡（2003）用歷史敘事來建構當代「台客文化」的「殖民情境」意涵，鄭凱同則是以當代流行敘事中的「台客現象」作為例證，推引出他所欲論及的理論語言，包括流行文化中的品味鬥爭、象徵性權力的運作以及全球化與在地化的辯證關係。這兩篇論文縱使發表時間的先後之分，採取的論述策略也各有側重，但我們仍然能在後續的「台客」論文中看到「殖民歷史」與「當代消費文化」主題的交替出現。

其中，「台客」與當代消費文化情境的扣連，順著鄭凱同的操作，它抹去了「台客」意義中殖民主義與族群衝突的起源說，引進生活風格與次文化的概念。然而，這是「台客」論文的一個新的起源說詞。以社會科學為主要方法與理論資源的生活風格與次文化模型成為解析「台客現象」的另一個論述操作策略。張傑賢（2006）的論文《從次文化看工業設計：以改裝車的台客文化為例》是這個論述立場的其中一個代表。從作者的學院出身（實踐大學產品與建築設計研究）所與論文架構（第四章 創作⁷）來看，回顧先前所述朱百鏡（2003）的第一篇「台客」論文，可以發現兩位作者都是以設計方案為導向的論文寫作。張傑賢在論文結尾的部分如此總結他的「台客」次文化意義：

⁵ 鄭凱同在撰寫此篇「台客」期刊論文的時間點，身兼淡江大學大眾傳播研究所碩士生以及獨立樂團薄荷葉、Tizzy Bac 演出樂手。參考鄭凱同（2005）《主流與獨立的再思考：文化價值、音樂產業與文化政策的思辨與探討》，謝辭。

⁶ 「這一期的『台客你我他』專輯，憲兵弟兄凱同的『什麼是台客』，長達一萬字，要不要全文刊登，讓編輯群很猶豫，為了展現台客的情義，就決定衝了，各位千萬不要害怕裡面的學術名詞，都很簡單的，坐兩趟捷運就可以看完了。」參考2006年3月《大聲誌》第3期，頁2。

⁷ 在這個章節中，張傑賢以圖文併陳的方式介紹了他將「台客」元素應用於產品設計的實作。包括：「FunTaik 放台客」台客概念自行車、「交戰」台客概念做篷車、「銀槍刺喉」乙酉年野台開唱紀念T恤。其中作者曾以「放台客」概念自行車受邀參加電視節目錄影（參考張傑賢，2006：103）；「銀槍刺喉」T恤則是2005年搖滾音樂祭「野台開唱」發行的周邊商品（參考張傑賢，2006：107-8）。

次文化的研究是試圖讓人們了解目前的所在，做設計是要去關心人們，透過設計幫助人們發聲，至於未來的走向是無限可能的……本研究意味著，未來設計師將可界發掘次文化的特質過程，從脈絡中化為創作思考依據，同樣可以運用在各式設計上。全球化時代同時也是各地本土文化的戰役，身上流的血液不要忘記。(2006：112)

對照朱百鏡對於殖民情境的不安，「台客」元素在其建築方案裡的角色是嘲諷與揭露主體的盲目與無知，以「回歸歷史找尋原有脈絡，喚醒都市中漸漸消失的集體記憶」(2003：摘要)為宗旨；張傑賢這篇「台客文藝復興」運動之後完成的設計論文則更敏感於文化分析與文化商品的生產與消費之間的連結可能，並將「台客」設計理念用於文化產業的實作視為一項從本土出發與全球化征戰的未來趨勢：「台客次文化只是台灣味炒熱的其一，台灣寶島還有許多美好待發掘，懷著文化氣息，執筆設計，才能讓台灣發亮。」(張傑賢，2006：112)面對著「台客」這個共同主題，朱百鏡與張傑賢的論述策略朝著兩個方向進行發揮，朱百鏡看到文化商品之中增生繁衍的符碼體系對於本地消費者的「入侵」與「衝擊」，張傑賢則是去彰顯消費者在挪用、拼貼與再創造的過程中形成的次文化體系。

次文化的問題意識扣連著消費者在其現有的社會處境中，對於可得的文化商品所進行的創造性使用，對立於主流文化中的意識形態，次文化概念所預設的文化符碼體系與社會交往活動具有反叛與另類的情調。而次文化概念在「台客」主題中的引進，就與鄭凱同(2003)的論文產生區隔。在鄭凱同的論文中，「台客」乃是作為品味區判的他者化標籤而存在，因此他認為「台客」群體並不具體存在。不過我們從張傑賢的論文以及其他針對「台客」次文化意義進行民族誌調查的論文⁸中可以發現，即便「台客」一詞如鄭凱同所評論，乃是消費文化中品味社群之間的區判標籤，但順著這個具有貶抑意涵的命名出發，透過研究者的經手，標定、找到這個命名所指涉的群體與生活風格並非難事。「台客」作為一個社群、文化概念上的模糊，並不來自其貶抑、排除的意涵，而是跟研究者所施加的理論概念與論述策略有關。蔡曜先(2004)、謝一誼(2006)的論文就以民族誌的筆法，扣連次文化的理論資源，描繪出活躍於舞廳、網咖中的「台客」風格與身體實踐。在「台客」次文化的作者筆下，「台客」一詞所具備的污名意涵，反倒是主流的文化權勢在發揮訓育效用的過程中，對其他風格群體施加排斥性暴力所留下的最佳例證，而次文化的叛逆反骨情調也因此透過論文作者的論述策略而闡揚。

⁸ 參考蔡曜先(2004)《公共生活的逾越與再造：台客文化》；謝一誼(2006)〈台客舞廳的舞蹈政治〉。蔡曜先的碩士論文來自南華大學公共行政與政策研究所，而謝一誼在2006年文化研究年會發表此篇論壇引言時為清華大學人類學研究所碩士。

這種次文化的概念可以呼應於文化生產場域中「台客文藝復興」裡頭的「台客文化」概念商品，藉著闡述「台客」在風格與表徵形式上的「次—文化」意義，呼喚出一種抵抗與顛覆的叛逆情調，用以對抗流行文化商品的符號體系內相互區辨的秀異效果。關於「台客文藝復興」運動在文化生產場域裡的建構與動員我們在第四章討論。

在蔡曜先與謝一誼的「台客」次文化民族誌中，我們暫且看到相對於主流文化霸權而對立存在次文化抵抗政治，在兩者的論文裡，都將論述的焦點集中在消費者的身體實踐與風格創造性，保留了文化生產—消費的對立項。然而，我們在張傑賢及其他作者的筆下，發現一種呼籲文化生產者運用次文化「精神」的論述策略。張傑賢(2006)從文化產品的設計立場出發，認為不只要對次文化裡頭的逾越反骨採取被動的寬容忍耐，而是可以透過其與文化產業的連結，更積極主動地將次文化元素裡的「精神」——如「台客」的「爽」、「氣口」、「俗豔」——轉化為文化產品的創造性內容。蔡慶同⁹(2006)的論文〈從「土台客」到「台灣味」：論土台客的俗豔文化作為台灣味的創意資本〉就運用「創意資本」的概念將「台客」形象與「文化產業」面的思考扣連：

從文化產業的「創意資本」來看，乃是跳脫出悲觀的污名歧視及樂觀的文化啟蒙之外的第三條路，尤其是面對全球化時代的來臨，原本作為「內部」區隔意義的「土台客」一詞，如果能夠透過廣義的文化產業，不斷將「土台客」轉化為「台灣味」的「創意資本」，反倒得以轉化成為「外部」區隔的意義，進一步使得「台灣味」的在地意義（包括閩南、客家、外省及原住民等等）得以抗拒跨國文化工業及其文化商品的文化霸權。（蔡慶同，2006：16）

「台客」如果是文化生產場域裡商品風格的品味區辨與衝突，那麼張傑賢、蔡慶同等作者則是將「在地」文化生產者的創新與次文化敏感度視為解決之道。面對全球化文化商品的流動，「台客」的品味區判意義確實是在「台客」研究中幾經提出的主題，王美珍(2007：78)指出，2005年以來在文化生產場域發生的「台客文藝復興」運動，乃在回應「台灣社會流行文化語境中長期以來始終缺乏處於哈韓、哈日、哈美而獨缺哈台的文化認同焦慮情緒以及隨之期望『哈台』的文化主體慾望」。然而，這種寄望將「台客」次文化素材轉化為文化商品用以對抗「全球化衝擊」的論述策略，很容易成為社會文化分析者與文化生產者的合唱共謀。

假若在「台客」的問題裡使我們看見，文化生產場域中各種商品符號的增生繁衍與品味社群的相互區隔敵對，「台客」的消費實踐因著商品體系的壓迫與污名而得以成立，那麼以「台客」次文化之名設計、動員的文化商品如何在進入文化生產場域的同

⁹ 蔡慶同於2006年「台客再現？庶民文化與身份認同」研討會發表此篇會議論文時為台灣大學社會學研究所博士後研究。

時而不具有預設的品味區隔與象徵暴力？很明顯的，在張傑賢、蔡慶同與王美珍等作者筆下，雖然引進了「全球化」的分析概念作為文化生產與消費的社會歷史脈絡，然而，在其分析論述之中，仍然保有了以民族－國家為觀點架構的文化關懷，而忽略了文化商品領域中全球化的資訊流動對於「外來－本土」對立項的相互消解。在「台客」次文化經濟的產業面觀點裡，「台客」成了一種可以幫助本地產業打進本地或全球市場的實用性概念。從消費實踐的民族誌考察朝向商品設計理念的滑移，反向稀釋、消解了其所從出的抵抗意義／異議，呼應於「台客」商品的意義統合與利益動員。「台客」文化商品及其所代表的「台灣味」成為代表在地、本土真摯意義的單一化真理政體。

(四) 「台客」是媒體再現

以「台客」為主題的研究論文有大部分來自於大眾傳播與媒體研究的研究生，如我們已經討論過的鄭凱同（2003）名為〈什麼是台？台灣文化圖像中的模糊地帶〉；他以報刊文章中呈現的「台客」想像指出，「台客」作為污名化標籤的意涵，乃在於主流媒體對消費文化中文化資本低落的消費者所進行的他者化建構。就如我們曾經討論過的，鄭凱同將「台客」形象定義為媒體建構的分析視角，是一種與流行意見保持距離的論述策略。就「台客」論述在文化生產場域中的累積繁衍而言，鄭凱同的寫作時間點面對的「台客」論述是有限的。2005年台客搖滾演唱會與「台客文藝復興」運動以來，後繼的論文作者有的採取我們在上一段落談及的次文化概念來談「台客」，而有更多的論文作者則是呼應著鄭凱同的「媒體再現」問題意識，將「台客」視為由媒體與文化商品生產主導的「台客」形象建構。

廖經庭（2006）的研討會論文〈新聞媒體建構下的「台客」文化〉就是根據新聞媒體的資料庫¹⁰，檢索出現「台客」關鍵字的新聞報導，探討呈現於新聞報導中「台客」文化的集體記憶建構意涵。根據廖經庭（2006：6）的論文，1994年到2005年出現在檢索範圍內有關「台客」的報導數量共有174筆，其中1994年到2004年的十年間僅有33筆，每年均不超過10筆，2005年則是「台客」新聞報導激增的一年。就刊登版面而言，報導次數出現較多的依次是「娛樂新聞」（48筆）、「地方新聞」（37筆）、「焦點新聞」（29筆）與「副刊新聞」（27筆）。廖經庭是「台客」研究論文中，少數以統計數據來檢視「台客」論述在數量上的發生趨勢。不過，根據關鍵字進行統計數字的呈現，無法顯示不同報導文章的敘事角度以及作者本身的發言地位。縱使廖經庭統整歸納了所有這些報導所欲呈現的「台客」輪廓，並且認為涉及一種集體記憶的建構，但也僅止於種種關於「台客」的說法的重複引用。

¹⁰ 包括《中國時報》、《工商日報》、《中時晚報》、《中時電子報》。

何虹毅（2006）的論文〈看部落格的閱聽人如何解讀、認同台客文藝復興〉以部落格（blog）文章為研究對象，探討部落格作者如何詮釋「台客」文化。不過何虹毅以媒體研究中的閱聽人取徑為研究問題，將部落格作者首先界定為媒體的閱聽人，其次才是網路文章的作者；也就是以「台客文藝復興」論述為參照基礎，探討網路文章作者對於媒體中的「台客」形象採取什麼樣的詮釋角度。根據他的研究結果，將他所謂閱聽人的部落格文章編排為三個主要的類目，分別是「優勢」、「對立」、「協商」的解讀方式。何虹毅的研究提供了我們一個機會，觀察「台客」文化產品與消費者詮釋解讀之間的互動關係。他的研究結果可以呈現出「台客」商品的消費者，在重新論述「台客」概念時所發生的複製重述或者質疑反駁等立場。不過他對部落格作者的解讀分類受限於文本層次的比對，部落格文章的「台客」敘事僅為「台客文藝復興」論述的回應者，並僅能將討論「台客文藝復興」的部落格文章簡化歸類為贊同、反對、遊移這三個立場，無法看出這些匿名作者在文本之外的差異性，更何況他作為參照標準的「台客文藝復興」運動各個分殊的創作者以及論述角度，也在這對比之中被視為一個整體來談。

賴以婷的碩士論文《媒體建構的台客幻想世界—以【兩代電力公司】為例》採取語藝學研究中的「幻想主題批評方法」（fantasy theme criticism）分析電視節目【兩代電力公司】¹¹中建構的「台客」幻想世界。該節目邀請具有「台客」、「台妹」特質的青少年現身，與另外一群自認為「非台」的青少年代表進行對話。賴以婷根據節目中雙方敘事的修辭角度分析指出，此節目文本呈現了兩個主要的「幻想主題」，其中「非台陣營」以自身的「品味焦慮」投射於「台掛」陣營，將「台掛」青少年指為品味「公害」；「台掛」陣營則根據親身的生活經驗發展出一套「在地生活風格」敘事，崇尚真誠，用以回應「非台陣營」的品味焦慮（賴以婷，2006：135）。相較於廖經庭（2006）的論文，僅是歸納新聞媒體中的「台客」形象，然後指稱此形象具有集體記憶的社會意涵，賴以婷同樣以媒體文本為研究對象，但賴的分析觀點更為細緻地指出，存在於媒體文本中「台客」與「非台客」的敵對指稱過程。不同於廖經庭將「新聞媒體」視為「台客」形象的單一作者，賴以婷將節目中的來賓視為「台客」主題的個別言說者，以此歸納內部差異的言說策略，呈現出通俗「台客」敘事裡關於「品味焦慮」與「真摯的在地生活」的對立。

「台客」研究中媒體再現的問題意識，有助於彰顯媒體建構「台客」形象真確性意義的主動角色。藉著集體記憶的概念觀察新聞媒體中的「台客」再現、閱聽人對於

¹¹ 【兩代電力公司】於2004年到2005年間曾經以「台客」為主題製作共9集的節目，主持人為蔡康永。該節目挑選青少年文化中具爭議性的話題，邀請代表對立雙方立場的來賓進行談話辯論。該節目在2005年「台客文藝復興」、「台客搖滾」演唱會前所製作的「台客」專題，被視為是炒熱這個議題的主要推手。（參考：誠品好讀編輯室，2005，〈七月編輯室手記〉，《誠品好讀》56期，頁4。）

「台客」再現的解讀、以及觀察媒體中衝突性立場的交互指稱，以「媒體再現」為問題意識的論文作者能夠稍加與通俗意見保持距離。將「台客」形象的真實性暫時置疑，考慮到媒體以及個別作者論述「台客」所呈現的風貌乃具有一定程度的虛構意義。這樣的分析立場有助於研究者取得中立的解釋性角色，然而囿於研究問題的架構，卻容易傾向將這個意義指涉與建構的來源指向媒體或個別作者的意圖，或僅能就媒體內容進行詮釋性的評價，無力於將媒體內容回歸到文化生產與消費的歷史社會意涵來探討。

(五) 「台客」是文化霸權

「台客」研究論文中，文化與權力的關係是一個重複出現但未被詳盡說明的主題。例如在朱百鏡（2003）論文之中建構的「台客文化」意味著一種當代消費者的心理徵兆，目的是要突顯所謂「殖民母國」在當代透過文化商品入侵所施行的支配效應；鄭凱同（2003）將「台客」一詞界定為流行文化工業的時尚論述之下衍生的對於他者的想像建構，這種想像建構具有社會區隔的效應；蔡曜先（2004）、張傑賢（2006）謝一誼（2006）都曾用「次文化」的概念標榜「台客」所指涉的群體、風格或身體實踐所具有的抵抗意義，此抵抗意義乃是對立於權力的規訓而存在；從媒體再現角度出發的「台客」論文則指出媒體在建構特定修辭、形象與風格符碼的過程中所具有的主動積極效果，如廖經庭（2006）、何虹毅（2006）、賴以婷（2006）的論文。以上的論文作者根據不同策略衍生的學術論述都曾經涉及「台客」這個命名所透露的權力運作效應，包括對文化支配的揭露或者對抵抗的闡揚；而以下我們要討論到的兩篇論文均運用論述分析的方法，直接處理「文化霸權」（hegemony）意義下的「台客文化」，是「台客」論文中針對文化與權力的關係用較多理論語言闡述的例子。

陳冠如（2006）的《「台客」：台灣社會的階級再生產與文化爭霸的可能》以及王美珍（2007）《文化「台」風意味著什麼？「台客文化」的社會想像與認同形構》兩篇碩士論文，都將文化生產場域中的「台客」論述作為研究對象。兩人的論文出現理論資源與研究對象上的巧合。首先在研究對象的界定上，雙方都繼承了前述討論的「台客」研究論文一個主要的論述策略中，將「台客」定義為具有權力意涵的形象建構，並且針對「台客」論述進行一個時間點與論述類型上的區分：一是作為污名歧視意義的「台客」命名，一是由「台客搖滾」演唱會、「台客文藝復興」運動所闡述的「台客文化」。

針對「台客」命名中的污名歧視意涵，我們曾在鄭凱同（2003）的論文中見到初步的闡釋。在陳冠如與王美珍的論文裡，兩人都引伸鄭凱同論文裡所採用過的——Bourdieu 的品味理論——進一步建構「台客」這個被鄭凱同（2003）認為是模糊而虛構的想像。兩位作者運用布迪厄的品味理論，針對通俗言論中的「台客」形象進行

重新詮釋，呈現出這種指涉圖式背後所具有的等級意涵。王美珍（2007：33-36）根據她所蒐集的媒體、網路言談歸納出「台客」的「結構因素條件」為「省籍」（本省／外省）、城鄉（都會／鄉下）、階級（菁英／底層）；陳冠如（2006：65-74）界定的範疇則是「語言形象」（台灣國語、粗話）、「生活風格」（勞工、流氓、底層）、「地方意象」（中南部、夜市、路邊攤）。兩位作者都試圖指出這一組存在於通俗意見層次的分類原則，乃是受到社會結構的影響而流行於媒體。不管是陳冠如或王美珍，他們都將這一所謂的社會結構性因素視為「台客」污名意味的解釋，並且預設著這個結構性因素具有決定性的成見灌輸效果。

我們僅需將這種所謂文化「低階」群體的片面描繪扣連於兩位作者的另一個分析對象——文化生產場域裡頭的「台客文藝復興」論述，就可以了解兩位作者對於「台客文藝復興」運動作為一種文化鬥爭動員的不滿足——部分承認「台客文化」產品中的異議與反叛精神，但不認為它可以全盤推翻既有的「結構性不平等」因素：

然而，這是否意味著原本社會對於「台客」所折射出的混雜了省籍／城鄉／階級的歧視的價值判斷體系有所鬆動？.....在觀察的過程中，筆者發現一些曾經在文化品味上層遭歧視的人或文化在這場「新台客」的論述打造過程中，確實獲得了正面的肯認.....不過，另一方面，這波為「台客」「正名」的「新台客」論述，亦有值得省思之處.....似乎只有當「台客」與「台灣」這個國族符號連結時，台客的「驕傲」才能成為可能.....如此並沒有對本來的歧視問題「對症下藥」，使得一個階級歧視的問題，被國族主義所回答，顯得有些「文不對題」。（王美珍，2007：81-82）

而媒體中諸多「台客」商品的琳瑯滿目，以及政論節目中以悲情身分自持的、或進而挑釁的「台客」...，面對這些紛嚷，不如讓「台客回到原點」——關注「中南部」、「喝維士比藥酒吃檳榔的勞工」、「電子花車」、「國語不標準」、「收視鄉土劇」等族群，或許他們還不知道自己被叫做「台客」、沒聽過「台客」，並且縱然如今「台風橫行」，但他們的生活型態還是會持續的被低視著。（陳冠如，2006：126）

兩位作者結構式的切入角度僅是片面呈現了社會空間中，一組評價體系的既存對立項。他們並未進一步追問，這種「台客」指稱的運用，除了具有他們所指的社會區隔的效果之外，這種區隔效果是否以強暴的方式直接施加於它所欲連結的「低階」群體？或者這種品味之間的區隔僅是對應於文化場域之內的消費者而產生作用。這個被「台客」言說排斥在外的「低階」群體是否對此區隔感到在意？若「台客」敘事裡的敵意與排擠對於兩位作者真心以待的「低階」群體來說，並非單向的施壓，甚至並不構成任何污名歧視的攻擊意味時，兩位作者呼應其他「台客」論文作者所欲指出的權

力壓迫，對此所進行的更為細緻或正當性的描繪，是否僅是一種尚智主義者（intellectualist）悲天憫人的極致表現？天真地依循「台客」污名的話語賦予其社會結構意義，與文化商品的「台客文化」進行扣連，必然遭遇一個難處，那就是將文化生產場域中不同風格作者之間的衝突對抗認真對待，忽略了這種衝突對抗乃是發生於文化生產場域中的創作者的相互區隔，同時承認了兩者所具有的秀異地位——「品牌精神」與「本土、反叛精神」相互確立的正當性。

這裡透露出一個理論性問題，兩位作者關於品味、階級、文化資本、習癖等概念的引用存在著過度的簡化。首先，兩人所強調的合法品味過於整體性，忽略了資產階級內部不同流派的內部鬥爭，且文化資本的組成元素因著場域而不同。例如精緻藝術可以是一種官方化的文化資本，但在特定的文化藝術場域裡，有另外一群高文化資本的群體卻對這種官方版本的精緻藝術，抱持著更為偏激的排斥態度。

其次，Bourdieu 意義下的習癖（habitus）概念，其中一個面向指出個人習性、意向與愛好厭惡、身體姿態乃是由外在社會結構歷史性的產生調節構鑿；但是另外一方面，它也是一組內化的評價社會世界的原則，以一種「務實知識」（practical knowledge）的樣貌應用於行動者面對社會世界的再次結構化（Bourdieu, 1984: 467）。在 Bourdieu 的研究中，並不將社會空間構成的等級結構、差異體系視為無上全能的權力施加來源，更加透過習癖的概念要呈現出行動者個人層次在各自場域內所應用的分類原則。這一組分類原則形成了社會行動者對自身社會地位的自在感（a sense of one's place）。

第三，象徵暴力的概念所指的不僅是由權力者對於弱勢者的敵意排擠，更加是在超越意識與語言層次社會行動者對於此象徵體系的馴服與內化。應用文化資本或象徵暴力的概念，絕非將品味的排擠視為是資產階級意識形態對於弱勢被支配者的強力灌輸，建構一組天真而容易受害的階級群體。例如在 Bourdieu（1984: 372-396）品味研究裡工人階級對必需品的品味（the taste for necessity）——在身體習性與愛好傾向上表現為重實用輕形式，討厭各種的矯飾做作、繁文縟節，乃是為適應其生存處境中經濟必需品的短缺，所發展成一套應用於現實社會的世界觀與自我認知，形成了一種對於合法品味的主動性拒斥。所謂的工人階級或者我們所論及的「台客」群體意涵，有其表面上顯而易見的困頓或侷限，但也有各種適應與調適的策略，如果僅是滿足於對於工人階級生活風格的弱勢描繪，這樣的論述很可能服務於文化生產場域中存在的一群以頌揚俗民智慧、通俗文化為職志的「草根」、「本土」知識分子，以及他們所欲建構的個人魅力與作品的真摯性。

王美珍（2007）與陳冠如（2006）兩位作者都試圖在論文中處理「台客」意涵中從污名到驕傲的翻轉。然而，在分析策略的操作上，卻也都順著理論觀點的轉換，對於「台客」形象做出了前後期的劃分。在陳冠如的文章裡，論文前半段採用 Bourdieu

的理論指出存在於社會空間中權力分配不平等的「結構因素」，將此結構因素所衍生的社會歸類附加於「台客」一詞之上：

台灣長期以來經常被談論的南北、城鄉社會經濟地位的落差，以及由於歷史上族群語言地位的權力結果，造成社會結構上位階的差異，使得資源（包括媒體資源）分配不均等的情況，因而造成文化階級上的價值評斷台灣長期以來經常被談論的南北、城鄉社會經濟地位的落差，以及由於歷史上族群語言地位的權力結果，造成社會結構上位階的差異，使得資源（包括媒體資源）分配不均等的情況，因而造成文化階級上的價值評斷。（陳冠如，2006：74）

「台客」一詞消融在青少年次文化的新興流行辭彙中，它背後所被負著的強大的、沉重的社會階級結構原罪卻因而被遮蔽、並且持續在社會作用著。（陳冠如，2006：81）

基於她所建構的這一組先於「台客」通俗言談所存在的社會結構，陳冠如將這組嚴肅的社會結構意義對照於她所欲關照的媒體中呈現的「台客」污名標籤現象。王美珍有類似的論述立場：

「台客」這個「詞彙」雖然是在近幾年才在傳播媒體上再度大量曝光，然而它所彰顯的卻是台灣社會當中受到政治勢力的介入、以及客觀經濟結構等社會歷史條件影響，所形成的一種混雜著省籍情結、城鄉及階級差異所形成的一種文化品味差異區辨。（王美珍，2007：36）

兩人將「台客」視為難以定義的浮動標籤，但是卻又將這標籤扣連於一個實存且難以撼動的社會結構。社會結構概念的片面引入有可能是一種遮蔽，那就是過度強調這個標籤的指涉意義，例如，雖然他們不斷強調這個標籤的難以定義，但仍根據流行言談中的「台客」形象作為其建構社會結構因素的依據。如前所述，這有可能模糊了「台客」作為一種社會世界的歸類法則，在不同的場域、不同生存狀態的異質社會行動者身上所發生的差異化效果。引用社會結構的概念，反倒將「台客」的論述權力歸功／歸罪於少數人，如所謂的媒體。若我們承認陳冠如與王美珍敘事脈絡中，所構連的「台客」指稱的社會結構意涵，認為存在於文化生產場域、媒體與通俗言談之中的「台客」形象乃是符應於社會空間中物質、象徵性權力分配的不均等而出現。那麼，針對2005年以來出現於文化生產場域中「台客文化」的重新打造與動員，則是應該追問這種具有決定性意味的社會結構體系經歷了什麼樣的權力重整與板塊挪移，而非僅是如兩位作者的操作——拿「台客文藝復興」論述中闡揚的素材回頭對照自己建構的「強大的、沈重的社會階級結構原罪」（陳冠如，2007：81），作為作者對「台客文藝復興」論述的評註性詮釋。

兩位作者在論述策略上的內部矛盾——將論述表徵中的範疇歸類與自身所欲建構的分析概念混為一談——引發我們反思「社會結構」的概念作為文化分析者所採用的論述手法所具有的「創造現實」的效果，藉此「台客」論文的作者也參與到「台客」詞語的指稱與現實的建構之中。然而，他們針對「台客文藝復興」所採行的論述分析以及文化霸權觀點的切入，仍然是在「台客」論文中一個新的研究題材，並且提供本論文幾個參照點。首先，在陳冠如的分析之中指出，她所謂的「尊台客」意識形態爭霸（ideological struggle）中屬於不同陣營流派的文化生產者在「台客」這個議題的創作上，可以區分成三個主要的勢力：地下樂團（濁水溪公社為主導）、文化工業與藝文菁英（伍佰、台客搖滾演唱會）、商業媒體（主流媒體為主導）。如此的分析視角確實呈現出，「台客」作為文化生產場域中利益競逐的標的物，不同流派創作者之間對於「台客」敘事的堅持與熱誠作為一種無意識與超越語言層次的策略運用，以獲取場域象徵、物質利益的累積或獨佔：

當「台客」成為各方建構者競逐意義的一個符號，已沒有正統性、真偽可言，一個符號有利可圖時，各種力量紛沓而至，從不同的社會位置、不同的媒介構連不同的歷史象徵競爭符號主控權將「台客」意義化。（陳冠如，2006：82）

然而，文化霸權¹²的概念在陳冠如的操作下，用以突顯「尊台客」意識形態對立於她所建構的「社會結構」權力不均衡分配所產生的衝突與抗爭意涵，而非在文化霸權概念的另一個層次上，強調「尊台客」意識形態所欲施加的「贏取共識」的象徵性權力效果。文化霸權的概念在陳冠如的脈絡之下，簡化為文化生產場域中的理念之爭，而非進一步追問這種理念的形成——包括她所呈現的這三組勢力——所創造的真實效應（reality effect）在社會結構的層次上，以及象徵性權力的累積與獨佔的意義上如何顯得真確。如前所述，陳冠如論文裡存在著論述策略上的斷裂，她並不處理「尊台客」意識形態的社會結構意涵，而是以她所建構的難以撼動的文化位階社會結構為參照標準，在另一個層次上評點「尊台客」意識形態中的各方勢力。例如，「主流媒體」對於「台客」議題的炒作是「消費市場區隔手段與行銷語言」；以伍佰為主的「台客搖滾演唱會」被評為：

「台客搖滾演唱會」基本概念是承認「台客」的過去是存在有階級衝突性的，點出了「台客」一詞內涵的本土草根性、甚至省籍的對立等，某程度有自在

¹² 陳冠如在論文中將 hegemony 的概念翻譯為「文化爭霸」，並有以下定義：「社會秩序是在「贏取共識」的過程中達成不穩定的平衡，統治者並不是絕對的贏家，但由於其擁有較多的權力資源，使得其在進行對社會活動的解釋、定義、判斷與傳佈的過程中，有較大的優勢，但是此優勢並不能坐享其成，必須隨著社會經濟的變遷，不斷構連——再構連本身的既有利益，對抗其他的意識形態。」（陳冠如，2006：23）

階級意識，但未循階級革命路線，沒有發展成自為階級，而是從後現代的觀點從「符號具」作更多元的發展，結合懷舊、拼貼等因子讓「台客」的建構脫離原本的脈絡。(陳冠如，2006：112)

而真正能反映陳冠如脈絡裡頭所指的，動員階級意識並且從弱勢者角度出發為「台客」發聲的乃是出身於「地下樂團」的濁水溪公社。陳冠如並不針對流行音樂的文化生產場域中，進行創作者流派的社會意涵分析，對比於她所產述的「台客搖滾演唱會」與文化工業、商業操作、後現代文化的傾斜，文化生產場域中以「地下樂團」名號為號召的「台客」代表人物則具有不加質疑的真確性。濁水溪公社的「地下樂團」身份不但不是分析的對象，反而在陳冠如的闡述之下是一個正品「台客」的標誌，是最能從「自在階級」立場發言的「自為階級」代表。例如陳冠如曾經引用，濁水溪公社樂團主唱在報刊訪談中，認為自己在「台客搖滾」熱潮裡，是無關緊要的小角色——「台客界我們只是小尾的啦，不敢跟大哥們像伍佰啊他們爭鋒...」——陳冠如做出如下詮釋：

從「我們是小尾」等發言內容已露端倪：濁水溪公社自我定位的明確社會位置——從弱勢發聲，相較於台客搖滾如此的聲勢浩大倍受注目，濁水溪公社自許的「台客」，是從社會、經濟、文化上權力位置的底層來出發.....這樣的精神一方面是由於濁水溪公社的「地下樂團」屬性，就如同各國的獨立音樂廠牌或團體一樣，台灣地下樂團多不受龐大的商業體制所制約，創作者自主性高、多富有人文關懷或社會現象批判精神，音樂理念較向另翼的激進的藝文、政治意識形態靠攏.....(陳冠如，2006：84)

濁水溪公社富左派精神，其發言角度是從階級結構性、農民利益、城鄉差異論述出發，「台客」是個復仇性的精神指標，濁水溪公社對「台客」的集體記憶的敘事模式的情節是一致性的「台客的覺醒與抗爭」，他們選擇用來建構這個敘事模式的象徵資源是「底層的」、「土味的」、「掙扎的」，提供的結論是與弱勢者同在，為「台客」平反。(陳冠如，2006：113-114)

陳冠如(2006：86)透過濁水溪公社的歌詞、文案、官方網站的文宣與樂評，概括歸納該樂團三個層次的主題：「社會底層心聲」、「抗議歌曲」、「革命意識」，藉此闡揚濁水溪公社的創作理念富有弱勢關懷與左翼精神。回顧我們曾經提及的諧擬展演概念，可以與陳冠如的論述立場進行商榷。有其他的評論者指出，濁水溪公社的表演方式充滿了驚世駭俗的元素，例如在舞台上砸爛樂器、放鞭炮、灌腸、與觀眾互擲水瓶，歌詞內容中盡是違背社會正常道德秩序的髒話叫罵、性器官與糞便；將各種社會中鄙視、厭惡的習性在表演中攪於自身，如：貪小便宜、偷竊、好色、通姦、殺人、皮膚病、毒癮；同時將這種追求性慾快感、突破道德界線與混亂不守法的精神視為「台灣或台客的獨特性」(參考李秉霖，2005)。顯然濁水溪公社在搖滾音樂的脈絡內所開展

的這一番前衛且極為偏激的表演元素，並未受到陳冠如的考慮，更不可能喚起任何普遍化意義之下的「階級意識」——喚起的可能僅是搖滾音樂脈絡下特定知識份子對於偏激叛逆的崇尚。諧擬展演的政治意義正是透過戲劇性的手法，再次呈現既有的權力運作下，受到壓抑、排除並且自然化的元素，在這種誇張與偏激當中彰顯反諷意味。陳冠如將濁水溪公社的創作理念視為社會結構中弱勢者的代言人，則是某種程度壓制了諧擬展演所可能帶來的，對既定類別界線的鬆動與反諷。或者反過來說，這番對濁水溪公社理念的嚴肅對待本身已然受到嘲諷。¹³

諧擬展演的概念是分析媒體所呈現的正面或負面「台客」形象的一個不同的切入點，有助於我們不陷入污名歧視與翻轉正名的對立項中，因為不管是污名歧視或是翻轉正名的分析很可能預設了一個將「台客」符號意義僵固化的觀看視角；而諧擬展演的概念則從反諷與戲劇化的參照視框，為我們提供一個機會理解到特定符號指涉與意義生產過程中所具有的專斷性。我們同時有必要意識到，諧擬展演所開展的政治性策略，其對於整體性與規範界線的遊戲嘲諷，有必要落實在各種具體的場域脈絡來闡述。例如，濁水溪公社在「台客」身份上的自虐性反諷，因著其所出身的非主流、地下音樂的脈絡，乃是一種極其偏激與高度挑釁的手法，就創作者的自我認知與表演策略來說，全然是拒絕所有通俗意見的正常眼光，或者是學院式的嚴肅分析。陳冠如的論文透過文化霸權的概念，將「台客文藝復興」運動視為因應著其所建構的社會結構的不平的而生的抗爭性理念的文化建構，一方面分析這種「台客文化」生產的商業利益、品牌區隔意涵，另一方面卻放棄了文化霸權概念中論述形構與知識／權力的建構意涵，固守於文化生產場域中非主流、地下創作者的「台客」敘事，將其認為嚴肅的「台客」精神寄望於挑釁、惡搞的前衛派表演之中。

同樣採取文化霸權的概念，王美珍（2007）的論文將「台客文藝復興」的論述形構視為是通俗文化場域中，扣連台灣主體意識而生的「新台客」想像，對內反抗先前存在的「國民黨語言政策」之下的文化歧視問題，對外處理韓國、日本、美國等「外來」流行文化在本地文化生產—消費領域中的流行。「新台客」文化的生產，由「新台語歌運動」的創作者為主導，結合了文學、藝術領域的創作者，扣連各種文化元素：布袋戲、歌仔戲、電子花車、民俗陣頭等，以演唱會、報刊專題、出版品的形式，形成了王美珍所謂的文化「台」風。回顧我們在討論朱百鏡（2003）論文時談過的，「台灣人」主體的國族化敘事乃是「台客」論述中的一個重要的主題。王美珍的論文為我

¹³ 參考註 6 濁水溪公社對於「台客」起源《台灣匪誌》的虛構惡搞，另一名論文作者鄭凱同表明「被濁水溪呼了巴掌」。另外主唱柯仁堅在一次與學者何東洪的對談中說：「說真的，那也是我們一貫的作風，做『台客的復仇』不是想要說什麼，那個也是惡搞。**什麼東西在我們眼裡都是惡搞**。大家看台客都很不爽，覺得台客怎樣怎樣，或是有人覺得說我們是龐克，我就頂他說我為什麼是龐克，我才不是龐克，我就說我是台客，我們唱的叫台客搖滾。**那個實質內容是什麼，你問我我還要老半天**。」（何東洪、柯仁堅、吳逸駿，2006；粗體字為我的強調）

們呈現出，「新台客」文化論述中的「本土化」意涵，是一種通俗流行文化生產之下的「台灣性」想像。王美珍引用Ernesto Laclau與Chantal Mouffe的文化霸權分析方法，為我們指出這場發生在通俗文化生產場域中的「本土化」運動，乃是各種異質性元素的扣連與接合，藉著敵對他者的建構想像（外來文化與國民黨政權），試圖動員通俗文化領域內的政治性對抗。Laclau與Mouffe的文化霸權¹⁴中，強調的異質性與敵對概念，有助於使我們理解「台客文化」霸權內部的異質性構成，「台客」在這個接合過程中發揮了「空符徵」（empty signifier）的功能，統合並掩蓋了這些異質性元素的內部差異，並且因著敵對他者的建構，「台客」填進了進步、良善的政治意涵。

然而，王美珍的論述策略僅是在台客霸權的論述內部進行解構，而未就「台灣主體性」的建構性意涵有更多的著墨。也就是說，王美珍僅是突顯「台客」文化霸權對台灣主體需求的回應，而未能細究「台灣主體意識」論述作為社會動員、訓育理念、文化創作、學術研究與文化霸權建構的歷史脈絡與支配意義，因此不難想像王美珍有如下的歸因：

台灣由於特殊的外部與內部歷史、政治等因素，使得台灣文化主體為何、或台灣特色為何一直處於一種模糊曖昧而難以言定、難以自我指涉的狀態。然而，卻也正是因為它的不完滿與匱缺，使得台灣文化主體格外的被需要與待填補。（王美珍，2007：10）

若照著王美珍對於「台客」文化霸權的論述分析，「台客」文化霸權的樹立乃是順應著藝術文化創作者、商業機構與媒體透過異質性元素的扣連與敵對他者的建構而生，使我們有機會進一步展開文化霸權建構的過程之中，利益的動員、共識的贏取、主體位置與詞語意義的僵固確立、知識／權力創造真實的效果。然而在另一方面，王美珍將此「新台客」論述界定為「台灣主體性」需求的回應，這樣的作法使得Laclau與Mouffe的文化霸權理論所欲開展的論述形構的歷史性¹⁵，局限在「台客」詞語意義的變化之中。王美珍的論文將焦點過度集中於「台客」用語從污名到翻轉的過程，從論述結構的層面探討元素的扣連，強調「新台客」意象對比於污名化「台客」的翻轉內涵，未能將其文化霸權分析擴及「台灣主體性」敘事的武斷性。縱使王美珍在論文之中對於這種「國族意識」對「台客」論述的統合收編是警覺的：

當「國族意識」先行，成為「台客文化」的想像與肯定基礎時，亦可能使得

¹⁴ 參考王美珍（2007：10-17）以及 Laclau & Mouffe（1994）。

¹⁵ Laclau 與 Mouffe 的文化霸權理論認為，文化霸權的豎立不只是一個新型態論述結構的浮現，更是要去突顯文化霸權作為一種偶然性的介入，這一介入是過去「正常的」歷史發展的危機或崩亡所開展的裂縫。（參考 Laclau & Mouffe, 1994: 11）

被接合進入的文化元素在「台客文化」的論述語境之中，僅僅是成就「台灣文化主體慾望」的一個「配角」，而非是主角。換言之，當人們肯定「台客文化」的為肯定「台灣」這個大主體時，亦可能同時使得「台客文化」下的小主體及其主體性被模糊或遮蔽了。(王美珍，2007：82)

然而卻未能覺察，她所引用的文化霸權分析概念，正是針對「台客文化」與「台灣主體性」中的總體性虛構，所開展的強調異質性與偶然性的論述分析方法。若被扣連於「台客」霸權之下的元素本來就必然是權力運作下的暫時性結點，而文化霸權的確立亦是透過消抹扣連元素的異質性，將其收納於自然化的歷史敘事之中，那麼上述引文的關懷就顯得徒然了。與其說「台客」詞語從污名到榮耀的轉變是對「台灣主體性」缺失的功能式回應，毋寧說，「台灣主體性」的國族化敘事在消費文化的場域中遭遇崩解危機，而晚近的「台灣主體性」敘事也並非一天生自然的本質化欲求，而是在歷史過程中針對更早之前的官方意識型態的崩解而生的偶然性介入。

(六) 小結：權力效應的遍佈與鬥爭抵抗的離散

陳冠如與王美珍的論文中所建構的社會結構不平等，權力分配構成的社會空間，或許只是「台客」命名出現的背景介紹，因為，所有將「台客」賦予污名效果的論述都並未仔細究污名建構的言說者所存在的具體脈絡。大部分的「台客」論文都曾經提及通俗娛樂之中存在的全球化面向，以及文化工業、媒體、時尚產業的支配性意涵，然而，「台客」的命名若有其象徵權力的施加效應，乃是在一個更為複雜的過程中運作。

如朱元鴻（2000）所指出的，隨著文化生產場域在當代的繁榮發展及其場域內部的高度分化，再考慮到符號消費成爲消費者之間社會交往及生活實踐的重要依據，文化工業批判的概念在當代的社會發展來看，已經發生了分析上的難處。消費文化領域提供了多種多樣的身份認同、品味表徵的劇目素材，在一定程度上超越了傳統定義之下的性別、職業、階級、地域、性傾向的角色，作爲各種新興文化政治、另類身份認同與邊緣次文化群體一個凝聚社群與展示自身價值的活動舞台。然而，文化工業批判的失效並不意味著我們可以將解放的希望寄託於以消費品爲依歸的生活風格超級市場（lifestyle supermarket），文化工業的繁榮同時意味著支配控制以更爲細緻的方式運作。例如全球化之下的跨國消費品與國族化敘事的對立與重整，就無法以傳統的文化工業及文化帝國主義批判簡化之。

在一個層次上來說，異質的在地消費者援引全球脈絡的文化工業而抗拒國族的同化事業其實開創了一個逃逸與抵抗的空間，但也往往被本土主義者視爲威脅（朱元鴻，2000：32）。在青少年領域裡，最具支配性的身份定義來自國族化的教育體系。學校之

外的消費實踐，不管是外觀裝扮的特立獨行，音樂、文化品味上追求流行時髦，都是暫離支配性訓育體制的解放時刻。而進入消費文化裡頭的消費者勢必面臨著一種反思性計畫的開端，也就是關於自我認同與抽象文化體系之間的協調，面對時尚體系中個人與集體的矛盾辯證，如何在集體性的符號體系裡彰顯自我的獨特性。就這一點而言，每一個消費者不僅在經濟的意義上的金錢花費，同時在文化品味的自我鍛鍊上，都是精明計較的。這是次文化中以風格作為抗拒的意義。

但在另一個層次上，身為消費者的反思性主體，面臨的是另外一個知識體系的馴服與看管。這是 Foucault 的權力觀為我們帶來的切入點。也就是說，我們不應該將抵抗的意義全盤歸諸於消費者透過風格中所彰顯的對支配的抵抗。因為消費者的身份預設著另外一個層次的馴服，它是外觀打扮、姿態語言甚至是心思意念上的徹底改造。因此在「台客」研究裡我們可以發現試圖揭露文化消費體系中，消費者的盲目無知，或者文化工業體系的一體化操弄，特別是將文化工業體系與「外來」意義連結時，更引發了「文化帝國主義」式的論點（參考朱百鏡，2003；龔劭同，2003；蔡耀先，2004）。在文化工業與文化帝國主義論述的交纏之下，資本主義與新殖民主義成了主要的批判對象，而消費者成了最無力的受害者，「台客」成了最需要關心的對象。

然而，消費者在其生活領域內對於符號商品體系的反思策略可以說是完全對反於國族化敘事的。可以說，消費者的反思性產生了另外一層意義上對於流行時尚的抵抗策略。在這些商品體系中鍛鍊出來的精明判斷力，正是消費領域中分類原則的結構性與再結構化。次文化與異質認同的消費者主體透過自身養成的反思性，進行與國族化訓育體制和符號商品體系的折衝遊移。我們可以說「台客」的命名同時座落在兩者之間的力量推移。對大部分抱持著「文化帝國主義」論點的文化分析者來說「台客」可能是對於他者的污名建構，特別是扣連到一定意義上的外來文化的入侵，是象徵性權力運作的一個面向，但這樣的敘事手法很可能忽略了，「台客」話語的言說者很可能是消費文化領域中最具鑑別能力、最為精明自覺的消費者，藉著「台客」的命名來標定自己與時尚體系的親近性，並且藉此在其生活領域中跟其他在地的權力規訓保持距離，特別是國族同化事業。

將「台客」界定為資本主義社會中文化工業的宰制，或是「外來文化」具有殖民主義意味的「文化帝國主義」支配，兩個敘事歸因都預設了一群被動且無力的受支配者——他／她可能是未經啓蒙的消費者或純真性受到侵害的在地人。然而，全球文化消費體系的在地實踐面向對我們揭露，「外來文化」概念中包含的時髦、進步或者美感上的崇尚已經超越了單面向權力支配圖式所能解釋的範圍——縱使這種分類原則以一種文化霸權意義上的身份認同形構施加於在地消費者——但同時更是在消費者的生活實踐與社會交往模式中，主動而積極的成為重新結構化外在世界的價值觀與行動策略。

在「台客」學術研究之中我們能看到各種強調在地生活風格、次文化等抵抗論述的生產，在另一個面向上呈現了在地消費者與文化生產者對於此「外來文化」體系的反思與折衝。因此我們還能看到，在地的文化生產者透過國族化「台灣主體性」敘事的涵養、包裝，重新打造「新台客文化」霸權在文化生產場域內成為敵對於這「外來文化衝擊」的品牌勢力，試圖用「台灣／台客」之名重新反攻世界舞台。這意味著，文化工業－符號消費體系的繁榮產生了更多文化體系間的衝突與混合，流派的分化與重整，這不僅是巨觀層次的意識形態、文化霸權的問題，更是社會行動者於生活世界中，對於抽象符號體系進行反思性的馴服與再生產的問題。

二、學術場域內的「台客」作者

「台客」研究論文的作者共同受到人文學科內寫作格式、對象選取、問題架構、學術價值等可見的規範與不可見的共識所規訓指導。學術論文在一個層次上表現為中立客觀的文化分析、現象考察與社會問題的解釋，但是在另外方面，研究者自身從給定的規範與觀點架構之下，又試圖開展屬於自己的研究動機與興趣。特別是晚近關於文化的研究，受到後結構主義的影響產生的認識論反思，逐漸排除了一個全知的中立書寫者的位置，關於文化的研究在一定程度上啟動了一個「介入社會」的使命認知與政治意涵。

在「台客」研究的例子裡，我們可以看到個別的論文作者，都在各自對於「台客」的感受性上出發開展問題意識。就如我們前一小節的「台客」問題意識中看到，「台客」研究論文呈現了一種對於權力支配的批判觀點，包括對於殖民主義、文化工業、主流媒體與文化霸權的批判、解構。論文研究者出身自大眾傳播、媒體研究學門、社會學、公共政策研究、人類學、建築或產品設計學門，「台客」作為問題意識探問的研究客體，連結了這些論文研究者成為學術領域內一個特殊的「台客」陣線。

對「台客」現象敏感的研究生身體，一方面是關於學院價值的再生產與忠實效法，一方面藉著將「台客」納入問題回過頭來利用學術場域提供的理論資源與機構認可為自己贏得學術場域內的重要身份——研究者頭銜。另一方面，學術論文更是研究者在其中開展自己的研究興趣、反身探問自身的生命歷程，並且試圖透過論文的生產思考自己現實社會中觸發政治行動的可能性。

這牽涉了一個惱人的假設，我忘記那個時候為什麼要考研究所，如果理想與目標是虛假的，會殘留在我記憶裡並影響我身心的，大概只有長期精神狀態不穩定導致的內分泌失調和急速的老化，以及偶爾出現一次、那種莫名其妙的理想召喚。(蔡曜先，2004：謝誌)

若要從知識生產的角度分析「台客」，那麼不可忽略的是那些最具正當性的論述，即諸「台客」學術研究所扮演的角色。「台客」論文的意義不僅僅是我們在文獻回顧中看到的，各種理論詞彙與問題意識的堆疊操演，更加是各個作者面對自身的「台客」感受所觸發的研究熱誠，以及在學術訓練的過程中對於學術規範的馴服或抵抗、自我壓抑或創造——或如同我們在上段研究者的自我表白中看到的，現實與理想的折衝，身體與心理的煎熬。由理論概念、章節結構所搭建起的「台客」論文向我們顯現「台客」的學術價值，然而只要我們仔細追尋諸位論文作者留下的線索，還是可以在嚴謹公允的學術寫作之中，暫時窺探這些學術場域內的「台客」書寫者，所欲向我們透露的其他訊息。散落於研究動機、前言、謝辭等篇章段落裡的自我表白，刻意的洩底漏餡，或許也是對其身體與思想受到的學術規訓的一種反叛。

(一) 「台客」迎向作者

若我們回到各個作者的研究緣起，「台客」與其說是研究對象，倒不如說是各個研究者最私密的身體經驗與記憶感受。在一定程度上，「台客」成為各個作者操演學術手藝的對象之前，這個詞語在社會空間裡流傳沾染、內化沈澱的感受性，首先以研究者為對象，觸發每個論文作者寫作與發問的急迫——「台客」迎向作者：

我的家鄉清水，是位於台灣中部的鄉間小鎮，求學過程從小學、中學、高中、大學、研究所，從淳樸的鄉鎮到繁華台中市區、到「首善之都」台北，面對著不同的生活場域，所碰觸到對「俗」的見解也隨之更加嚴苛，在台中都市談論的鄉下人的土味，在臺北則首度聽聞所謂的「台中腔」……過去，我從來覺得清水鎮到臺北大安區差距不大，只是一條往返兩小時車程很近的距離，直到「台客」一詞的出現。(陳冠如，2007：37)

第一次聽到「台客」，大約在三年多前和同學閒談打鬧之間碰出的話語，「你降（這樣）很台客耶！」當時的我乍聽到「台客」這個新名詞還不明所以，呆頭呆腦的問：「什麼是台客啊？」「從哪聽來的啊？」同學還一付「瞎咪...連這都不知道的表情」回答我什麼是「台客」，據說是看八大電視台的「娛樂百分百」，大小S在節目中常說的形容詞……我才知道，原來「台客」已經成為時下最勺一尤丷的流行語了……當時的我們，最喜歡坐在西門町街角，對來往的行人們行注目禮，享受看人也被人看的快感，在品頭論足的過程當中，當然有很多打扮的令我們嘖嘖稱奇的帥哥美女們，但是確有著更多身穿垮褲、腳踏人字拖、嘴裡嚼著檳榔，更要命的是身上還戴了條粗到足夠買下一棟房子的金項鍊的年輕人，自以為很酷炫的一副地痞流氓樣的逛大街，不幸的成為我們口中的「台客」。(賴以婷，2006：3)

台客文化對我來說是一股真實的反動勢力。自小我便仰慕的看著飆車族哥哥姊姊長大，當時大約是國中小時期，蔣經國逝世後三五年間的事情。當時正處於戒嚴時期後開始的前幾年，我們開始接觸了許多外來文化並開始有充分的放任得以實踐。髮禁解除的第一屆在我小學五年級時候國中生開始實施，B段班的空間裡瀰漫著髮膠、浪子膏的氣味；女生不用再剪西瓜皮、鴨屁股，大膽的少女們剪了個男生頭，另外的則積極的「酗」長髮；男生在流長頭髮的過度時期開始剪少年隊的「斜龐克」，留長之後就再也不想剪短。這些人是真正的新台客。(朱百鏡，2003：21)

「台客」對筆者而言相當親切，家住南部，周遭的人們，也就是所謂的「草地人」，舉止間充斥著「氣口」的味道，語氣高昂，愛好熱鬧，身在當時似乎嗅不到一絲所謂污名的氣息……做研究的當下更是有幸經歷台客文化的轉捩之年……事實上也改變了蠻多人的觀念，讓我們更加深入自己的土地及人，不要忘本。(張傑賢，2006：110)

對照於我們在文獻回顧之中檢視的各種解析「台客」的概念工具，論文作者在上述引文中呈現了另一種「台客」風情。在這裡「台客」是從生活經驗、個人歷史中長出的記憶與感覺——那是離家求學後感受到的都會與家鄉的距離(陳冠如)；在商店街道間看人也被看時，用來品頭論足的眼光(賴以婷)；青少年時期長髮披肩，作怪反骨的浪漫(朱百鏡)；「草地人」熱鬧直率的生活氣氛(張傑賢)。每一位作者有著自身與「台客」的第一次親密接觸，夾雜於學術語言的架構中，這些片段閃現的自我表白，顯得真摯浪漫，隱約透露著寫作熱情的緣起。而之後展開的在學術場域內殊異的冒險旅程，則是另一段故事了。

(二) 研究生的身體

撰寫博士論文的時候，家裡的馬桶刷得特別乾淨。原來每天坐在電腦前面，卻經常連一個字也寫不出來，於是就猛刷馬桶、擦地板。心中即使浮躁，卻也不敢外出看電影、逛街，這樣會有罪惡感，只好做些像是刷馬桶這種具有正當性的工作，其實是在逃避，只要找到能夠不要寫論文的理由就好。(畢恆達，2005：xiii)

母親提過一句令人印象深刻的閩南語俗諺：「生一個孩子，落九枝花。」意思是說，女人生一個孩子，損耗她的青春精力甚鉅，當時聽了覺得「落九枝花」的形容詞很聳動。現在，當我看到處於寫論文階段的學生時，我常會想到「落九枝花」這個比喻。(曾嫻芬，2005：i)

研究生與「台客」的親密接觸，生活經驗的觸發，一直到論文口試之間，存在了一條漫長的旅程要走。「台客」所吸納與扣連的論文議題在我們的文獻回顧中一覽無遺，那是研究生們學術手藝的成果展示。若我們姑且拿掉所有論文題目裡的「台客」二字，剩下的是正當的（不就是）學術概念。坐在研究室、圖書館裡的研究生們，對外觀望、分析著「台客」時，回過頭來面對學院的規訓教導，著手搜尋理論資源、動員分析概念、籌畫問卷訪談、編輯田野筆記、整頓影音材料。在課堂、研究室與指導教授諮商討論，盤算著修業年限、必修學分，偶爾還要參加座談、聽演唱會、出席研討會。研究者從「台客」出發要用學術的語言問自己的問題，還得經過一連串身體、思想習性的鍛鍊，書寫過程的煎熬與焦慮。

也許在什麼時候我們以為文化研究的王道就是政治意涵，就是抵抗，就是培力，就是庶民文化，聰明的學生一點就通，但是這時我會問：這是你的迫切嗎？Does it animate you?對於剛進研究所，想駕馭學術語言的同學們，是個難題。好不容易獲得了「魔法」般的知識，卻要開始冒險，講別人沒講過的話，聽從自己所慾望。(蔡如音，2006：273)

擺盪在理論的學術語言與「台客」研究客體之間，琢磨著客觀中立與價值判斷，自我期許論文的理論政治或應用價值。不管「台客」在我們的生命歷程中具有何等意義，在學術語言裡我們處理「台客」。所擁有的是抽掉「台客」二字之後，僅剩學院的規矩、乖順的身體、不安的位置。一次又一次，我們用「台客」這個新興、鄙俗、刺眼、衝突的文化現象，回頭挑戰，回頭商榷，在學院規矩當中，在理論的選取轉用之中，我們的引號夾著「台客」闖出一道間隙，使自己不安的身體坐了進去。坐在學院「台客」的位置裡，我們才能安適地拿取該得的學位，調和著自己在「台客」裡看到的叛逆反骨。

寫論文也不是為了什麼，只是想為我那群朋友講些話，雖然他們從來也不知道這篇論文曾為他們存在過，也不知道我在那將近四百個夜晚裡，因為衝動而受到的折磨與伴隨而來的懊惱。……我不曉得現實世界裡知識份子的姿態要怎樣展演，我學不會，如果閱讀之後，不能理解、不能詮釋的終極下場，是成為學術底層浪費預算的米蟲，那我就是底層邊緣裡，曾經甘願被學術經典愉虐，並同時受現實生活制約的白吃。(蔡曜先，2004：謝誌)

再來，是自己的難題。我素來習於以短暫、快節奏的語言形式（如說話、塗鴉、唱歌、跳舞）表達自我。寫論文則像到了另一個星球，整個重力狀態改變，跳一下不知多久才能再回到地面，再把抽象的想法找到合適的字句與順序表達出來往往需要很長的時間。此外，論文很少有一寫即成，必需反覆修改，需造的以不只是我專擅的「爆發力」，而更是「耐力」與「努力」。每日

寫字，即等於每日與自己的不全相處，其意義不只是「寫」了多少而已，而是自己個性被微調了多少。這個過程也很困難。(王美珍，2007：謝辭)

最後謝謝我自己，雖然一路走來幾度波折，遭遇許多**難關考驗**，但我總算達成了這個**不可能的任務**，化不可能為可能！回頭審視這段與論文對抗的日子，我從**軟弱無助**到堅定地充滿信心，看到自己的確在向前進，一直在進步的充實感真的是筆墨難以形容，雖然其間**痛苦煎熬**的時候，常常責怪自己為什麼要自找苦吃，選擇一個自己不熟悉的題目來考驗自己，但視野因為這段痛苦煎熬的過程，最後才讓我品嚐到最極致的喜悅與成就。(賴以婷，2006：Special Thanks To...；以上粗體字皆為我的強調)

論文的書寫者某種程度具有闡述言論、創造真實的發言權。然而，在這三段引文裡，我們看到權力規訓最為細緻的身體面向，那就是論文作者對於學術規矩的調節、適應、自我檢查。就這一點來看，「台客」的意義可以不重要，無論它可能是次文化、文化霸權、媒體再現，「台客」的引號之外重重包裹著的論述層，它們是關鍵概念、問題意識、研究方法、問卷田野、資料筆記、結論及研究限制。而這一切論述的構造不僅僅是論文作者可以方便使用的操作工具，而更加是學術語言的熟悉與駕馭，身體、思想習性的調節，充滿著焦慮、煎熬與自我省察。

(三) 「台客」加了引號



論文的形式及其背後醞釀的學術訓練，其目的正是一個具權力效應的觀看視角的確立。「台客」論文的解釋力與創造真實的效果，必需在學術場域的脈絡之下進行檢視，它所遵循的是一套嚴謹而格式化的論述手法，對於流行意見保持書寫距離。例如在下面兩段引句中，我們看到「台客」研究者的嚴謹態度：

首先，我個人認為這題目應該是一個有一上下引號的「台客文化」，而不是一個沒有括號的台客文化。這差別在於，括號意味著它是一個建構物，不是一個本來就存在的東西。如果我們談的比較是具體清晰的現象，多半就不需要括號了，相反的如果是一個比較 problematic、還在發展中、爭議中的，其實最好我們給予一個引號的想像。這整件事情，不管「台客」也好，「台客文化」也好，都應該是先比較謹慎加上引號的，然後再來談它所指涉的到底是什麼？(李明璁，2006)

「台客」一詞在這裡一登場，一出現就必須先打一個「引號」。學術圈打一個引號，就像是為那個詞戴上一個眼鏡一樣，代表的就是此詞有「爭議」、可待

質問、無法一次看清楚的。你無法直觀裸視它，而要特別注意你看待它的有色眼光。此外，引號的意思本來也代表「引用」，及代表了引號內的那個東西，基本上不是我所定義的，而是任一他人的說法，即「所謂的」的「台客」。因此這看似不起眼的標點符號，其實是我對「台客」的觀點布置。這將說明我對「台客」現象的基本立場：「台客」是一個詮釋性、意義無法定錨的符號。一方面我們也必須格外注意我們自己看待它時，其實本身也已經攜帶了我們的主觀觀點。(王美珍，2007)

如我們在第二章的文獻回顧裡看到的，各位論文作者所展開的各種關於「台客」的理論語言構鑿，那是作者學術訓練的成果展，也是作者之間相互競爭的賭注。在上面的引文我們看到，鬥爭的勝負賭注壓在「台客」上頭，它是加了引號的「台客」。引號裡的「台客」時時提醒著我們自己所處的位置，它將「台客」問題化，同時也讓書寫者穩坐在他／她預先安排好的座位上，穿上嚴謹又焦慮的外衣，對著學院外的「台客」保持距離，甚或把它們都看成問題。引號裡頭是我們的研究者主體與人文情懷，引號外頭則是對象客體與觀看慾望。沒有了引號，唯恐自己失了分寸。或許引號及其背後所預設的學術價值，發揮了Bourdieu象徵暴力意義上的誤認(misrecognition)效果，使我們都以為自己可以置身事外。架構我們研究生身份主體的學術體制就如引號在論述文本上的表現，框住了我們目光思緒，框住了我們的身體習性。框架，既是堅實的堡壘也是牢籠束縛，同時對我來說更有象徵暴力的矇騙與信仰創造的意義。當我們自主地使用著它時，它反過來使我們自己受到矇騙或深信。無可置疑，這種美稱為問題化視角的轉換，在一定程度上支撐著所有批判性視角的所在，而且也必需承認這是我們這行的核心價值。然而，當我們面對的是「台客」這樣一個研究客體時，無論是在哪一個議題上對之研究商討，「台客」的意義對本論文有一個更極端的批判論述位置，就是在前一章提過的「對一切價值的重估」——此時是「台客」二字對於旁邊這兩撇東西的重估，或說「台客」身體對於quotation mark這種學者手勢的重估。¹⁶

引號的社會魔法施展於學術聖殿，遂行的是對象客體的重新詮釋與意義填充。在引號所施行之處，理論概念覆蓋於學術場域外的通俗意見，此時作為文化現象或論述文本的「台客」充滿了學術場域內的勝負籌碼。本論文未嘗不是思索著：對這加了引號的「台客」再框出第二層的引號，更學究地說：要對諸「台客」問題意識的再問題化。然而事實上，「台客」二字在通俗意見的社會世界裡，作為分類標籤，本已發揮命名框架的效力。將一個框拉到我們的學術鏡面再加一個框，依此細究下去，將是綿延不絕的鏡像反射，表象與真實無盡迴圈。對我們來說更有效率的方法是，張開耳朵聽聽引號內的「台客」如何訕笑著作者的引號偏執，笑聲中隱隱說著：「台客」的意涵有

¹⁶或許你可以試著雙手比出食指與中指在空中點兩下，看有什麼「問題化」的魔法會產生。如果什麼事都沒有發生，那恭喜你！你還不夠「學者」。

這麼深嗎？在本論文的敘事底下，「台客」繼續穿著引號的外衣，只是我們看到的不是「台客」的學術探討價值，也非用著引號的同時卻又批評引號的迂腐做作。我們看到的是「台客」的意義滿溢撐垮了引號築起的文化大壩。

只是這學院的遊戲並不自外於整個文化生產戲局，僅是透過引號、評論的口氣情調，我們有意無意地誑了自己一頓，讓自己好像置身事外——如果事實是這樣的話有一個更糟的消息：我們也因此更不像自己想像中自在豪放的「台客」。「台客」學院研究者的位置提供的正是一種在邊界上的遊移戲耍：既不存在一個純正的研究者主體，中立客觀地坐在自己的書房，對外頭預先存在的「台客現象」、「台客文化」或「台客美學」感到好奇、焦慮、新鮮、有趣；也沒有真正的「台客」主體，混身於舞廳、網咖、商店街，他／她感到某種污名壓迫，決定起身書寫自己的故事。「台客」兩字誘發我們書寫的迫切，既關乎我們在社會世界、消費文化領域的熟悉，更直接觸動我們身處於文化生產場域時，佔有的具體位置與習性傾向。

我們既擁有消費者的身體，又志願塞進研究生的身體。對於當代消費文化的熟悉無處不帶給我們各種文化上的歸屬安適。在電視節目裡，在商場百貨裡，在舞廳餐館裡，消費者身份認同的意義褪去了舊日解放大業的應允——曾經是工人、無產階級、女性主義者、台灣人……此時身份認同表現為瞬時片刻、流動碎裂的時尚共同體。我們有時是品牌愛用者，有時是歌迷、影迷、書迷，更多的時候我們的目光由崇拜的文化消費品轉向自己，計較著要活出自己的風格與品味。無論我們所欽羨同情的「台客」有何反時尚、反文化的意涵，無論我們是時尚體系裡自稱的受害者，還是謙卑的得勢者——我們越是在學院論文之中細說彰顯「台客」的意義，越是暗示我們對於這個消費場域的熟悉與不可分割。

(四) 學術場域內的象徵鬥爭

學院論文裡頭「台客」的浮現，同時也是「台客」論文研究生的學院流派、場域位置的顯明。參照我們在本章前半部帶出的幾個「台客」問題意識，論文裡頭理論立場、研究方法、用字遣詞的區分，帶出了學院出身與指導教授在場域之中的份量，門徒們在各自的學術殿堂裡的繼承與成長。從以下簡略標出的六本以「台客」入題的論文，可以看見在人文科學知識／權力的監察底下，縱使進行的是「累積知識」、「貢獻所學」的事業，但實際上用「台客」這一個暫時的主題將我們牽在一起，突顯的正是這種由出身位置所帶出的觀點差異：

系所	作者	年度	論文題目	指導教授
淡江大學建築學系	朱百鏡	2003	「台客」是現代性焦慮的武裝-台北南門口計畫	黃瑞茂
實踐大學工業產品設計研究所	張傑賢	2006	從次文化看工業設計；以改裝車的台客次文化為例	劉維公
南華大學公共行政與政策研究所	蔡曜先	2004	公共生活的踰越與再造：台客文化	許雅斐
輔仁大學大眾傳播學研究所	賴以婷	2006	媒體建構的台客幻想世界—以【兩代電力公司】為例	林靜伶
政治大學新聞研究所	王美珍	2007	文化「台」風意味著什麼？-「台客文化」的社會想像與認同形構	柯裕棻
台灣師範大學大眾傳播研究所	陳冠如	2006	「台客」—台灣社會的階級再生產與文化爭霸可能性	蔡如音

第一篇「台客」碩士論文的作者朱百鏡，運用「台客」焦慮主體的建構，作為他建築空間規劃方案的一個反諷理念，用以突顯台灣歷史上過去與現在「殖民情境」的延續。同樣來自設計學門的張傑賢則抽取次文化的概念闡述「台客」，在其產品設計裡表達「台客」對他而言所代表的異議雜音，反叛愛現。以上兩者是對於「台客」意涵的實用性操作，將理論性敘事應用於空間與產品設計的理念。除此其他的論文作者則是針對「台客」的理論性意涵進行考察。蔡曜先使用田野調查的方式，呈現「台客」命名所處的公共空間與個人身體之間權力運作的緊張關係，細緻表達了歷史敘事中社會結構、公共生活的支配宰制與個人身體層次的慾望、快感與自我技術的抵抗政略。而來自媒體與大眾傳播研究科系的三位論文作者，則是分別就媒體再現、文化罷權的概念作為分析視角。

然而，不管在論文中理論或應用成分的偏重，以上論文作者均在「台客」的共同主題下進行學術場域內觀點的相互參照或立場的區辨。在論文作者的養成過程中，除了保有前述激發研究熱情、書寫迫切的，個人歷史層次的價值觀，進入學術場域的論文作者既是面對自己的研究對象與理論資源，徘徊於資料、田野與概念工具外，更重

要的是與其他「台客」論文的立場觀點進行分別、商榷。

2006年5月25日由台灣北社主辦的「台客再現？庶民文化與身份認同」研討會，是一次「台客」研究者的大會串。研討會分為三個子題，每個子題有三篇論文發表，作者及論文題目見下表：

台客的文化實作	蘇培凱	台客、米克斯與多層交疊的文化歷史：從金枝演社的「台客美學」到臺灣劇場歷史書寫	倫敦大學皇家霍洛威學院戲劇所博士生
	張傑賢	從次文化看工業設計--以改裝車的台客文化為例	實踐大學工業產品設計研究所碩士生
	李敏忠	當商品「台客」遇見政治「台客」——論「濁水溪公社」另類的社會關懷	國立成功大學台灣文學系博士生
台客的文化再現	何虹毅	看部落格的閱聽人如何解讀、認同台客文藝復興	中正大學電訊傳播研究所碩士生
	蔡慶同	從「土台客」到「台灣味」：論土台客的俗艷文化作為台灣味的創意資本	台灣大學社會學研究所博士後研究
	廖經庭	新聞媒體建構下的「台客」文化	中央大學客家社會文化研究所碩士生
台客的文化政治	王美珍	從他們台客到我們台灣人—台客正名的文化意義分析	政治大學新聞研究所碩士生
	林宏翰	關於台客的另一種品味區判：新台客論述及其爭議	交通大學社會與文化研究所碩士生
	陳冠如	「尊台客」意識形態爭霸力量對台灣文化結構環境之意義	台灣師範大學大眾傳播研究所碩士生

截至本文的寫作為止，我們可以看到包括筆者在內有四位「台客」碩士論文作者

(王美珍、陳冠如、張傑賢)在這場研討會中同場較勁。雖然論文發表會的形式中，針對每一篇發表論文都設有評論人回應，分別的論文作者並不交互提問。然而就筆者的觀察，在「台客的文化政治」這個子題場次，我與其他兩位論文作者仍存在著論點上的交鋒。藉著開放提問的時間，我們各自在理論與現象詮釋上捍衛自己的觀點，而對自己論述的特殊性強調，則間接指出對方論述中的弱點。

這是發生於論文寫作上的象徵鬥爭，寫「台客」的我們並不像傳說中流氓氣質的「台客」拳腳相向，也不粗魯嗆聲，在這競技場裡較勁的武功乃是隱匿於研討儀式、書卷著作裡頭的口蜜腹劍。這是莊嚴的學術真理政權之下的微型械鬥，理念路線之爭，更是教派黨朋之爭。鬥爭發生在各自的文獻回顧，鬥爭發生在各個「台客」研討會、圓桌論壇，甚至課堂的正面遭遇。在這裡或那裡，我們警覺著對方的背景(學院位置與指導教授)，敏感於進度與見解，甚至從言行舉止、穿著風格中，循思誰更有資格說「台」。然後在注定遭遇的場合，我們兢兢業業、謙和熱情地斟酌討論著該怎樣來定義「台客」、闡發「台客」，分享著田野、書籍的資訊。

「台客」的意義、理論的有效性一時間都成了這場鬥爭之下十足的操演工具。學術場域內將學術訓練內化為身體習性與思考方式的行動者，順應著場域內的規矩，計較的不只是學位的取得、研討會發表的資歷累積，更表現為學術觀點價值層次，對自身所學信以為真的真誠捍衛。

(五) 文化生產與學術場域的交融

回到我們曾經引用過的文章，朱元鴻(2000)指出文化工業—符號消費體系普遍滲透於當代社會生活的所有層面。消費社會裡時尚與生活風格的動態邏輯，對反於傳統社會的身份認同與社會交往模式，支配或解放的意涵產生了更為模稜複雜的狀況，也使得傳統的文化工業批判失去了分析的有效性。文化工業—符號消費體系可能既是全面性的支配牢籠，也是解放的潛力所在。而對這個時代文化分析者而言，則有必要隨著情境的分散與文化價值的分殊，進行更細緻的政治判斷：

政治抉擇，或許不在於抽象地否定這個體系，因為任何批判否定的激進姿態，可能都是這個體系歡迎的變異或延伸，成為學術場域、輿論場域、政治或社運場域裡消費的利基(niche)，媒體與出版業甚至樂於徵召批判的意見、贊助否定的姿態。(朱元鴻，2000：30)

在前面的討論中，我們揭露了「台客」研究者在學術場域的訓練，與消費領域品味風格的熟稔。這既是「台客」論文在學術場域內觀點立場的選擇，同時也是論文作

者帶著既定的價值框架，欲藉著論文的生產對於消費社會的特定文化商品進行介入分析的政治判斷。在文化工業—符號消費體系遍在的處境之下，受過學術訓練的「台客」論文作者事實上已然獲得了一種頗具正當性的文化生產能力。關於「台客」的學術論述，既是將分析的目光朝向了文化生產—消費的場域，同時產出的成果亦是受到該場域的吸納與收編。在「台客」論文的例子裡我們可以看到，無論關於權力支配問題的開展，以及抵抗、逾越的頌揚，在學術場域與文化生產場域的界線模糊的情況下，「台客」論述的作者同時是學院裡的研究生、學者，也是文化生產場域拉攏利用的作者。

以筆者為例，曾經以「交通大學研究生」¹⁷的身份參與 2005 年 7 月號《誠品好讀》「新台幣客，正騷熱？」專題中的〈台客圓桌論壇——同樣是台，不同時代：從地下的趣味、邊緣的奪權，到敢爆的主體〉¹⁸：

「台客」起源於何時，如何流變？今昔台客有何異同？「做台客」，是不自覺，或是一種自我認同？「台客風」是模仿抑或原創？「台客」是混血多元文化的代表之一嗎？對於這種種有待討論釐清的問題，《好讀》邀請學者專家與曾做過台客專題研究的研究生，針對族群政治、國際與本土、社會階級、消費複製等台客相關議題，進行一場跨世代、跨性別的圓桌論壇……（林欣誼、許正平，2005：44）

《誠品好讀》的「台客」專題是在「台客搖滾演唱會」之前不久，首度出現的大篇幅討論「台客」的非學術論述，在這個專題中所蒐羅與闡揚的「台客」元素也幾經後來的「台客」研究論文引用與分析。先不論筆者在這場論壇中提出的「台客」觀點以及參與動機，筆者與另一名與談者首先乃是以「曾做過台客專題研究的研究生」被拉近這場關於「台客」定義的討論之中。其次，我們的世代身份也在會談中被另一名與談者何穎誼提及：「在場的兩位年輕研究生表示，他們在 2001 年左右才聽到『台客』這個詞；但在我印象中，『有意識地操弄台客這兩個字』的歷史已經很久了……」（林欣誼、許正平，2005：45）自覺或不自覺地，筆者的參與成為文化生產場域創造「台客」定義時，來自學術研究與年輕世代的一個代言者。縱使在對談過程中，筆者嘗試從自身的學術訓練出發提出「自認為」更具批判性的「台客」觀點：

林宏翰：「模仿得不像」成為「台客」的指標之一，我想這是因為台灣從第三世界邊陲國家逐漸進入西方體系的過程裡，以美日等為效法對象，用較高級

¹⁷ 此頭銜刊登於與談者介紹。

¹⁸ 該論壇以書面記錄的方式刊登，其他與談者包括：中國時報人間副刊主任—楊澤、商周出版選書顧問—何穎誼、影像文化工作者—張釗維、交通大學研究生—廖千瑩。

的外來文化的眼光反過來批判自己「台客」一詞才因此應運而生。(林欣誼、許正平，2005：46)

然而，經過編輯整理再次刊登的對談文字，收納於標題與編輯引言之下，筆者「自認為」的批判性觀點也被包夾於其他與談者的言論之中，成為來自「年輕研究生」的一種「台客」觀察。作為文化商品販賣的「台客圓桌論壇」，既是筆者自認為介入社會、提出批判角度不可錯失的機會，同時也是出版商、雜誌編輯徵召學術觀點動員利益的策略。

我們同樣在另一本「台客」主題圖文專書《Call Me 台客！》中看到「台客」論文作者王美珍的筆跡。王美珍以「政治大學新聞所碩士班學生」的頭銜發表這一篇名為〈就是 Over 了一點：台劇裡的台客精神〉，在文章中闡述她名為「台客學」的通俗感受性：

大概就是受到當前的一種重要而有趣的文化感覺：「台客學」的影響。所謂「台客學」，代表一般人對於判斷什麼是台客的標準，背後均自有一套道理與詮釋……台劇的所展現出那些「台」的弦外之音，對一些人來說可能是不協調的走調或雜音、是一種荒腔走板、俗氣、沒品味的表現。但是對另外一些人來說，正是這個弦外之音，提供了不同文化因子複聲合唱的機會，讓我們看見了台灣文化的五彩繽紛和生猛有力。(王美珍，2005：77-79)

姑且對照王美珍(2007)論文對於「台客」文化霸權的分析，在這裡我們看到與她論文主題稍有差異的「台客」觀點。就如我們在這個章節裡討論過的，「台客」論文的觀點布置因著每個研究者不同的生活處境，而觸發了不同的書寫熱情。王美珍在這本「台客」專書裡發表的文章，某種程度表達了她從通俗意見的角度出發，對「台客學」感受性的自我觀察。而弔詭且不可避免的是，王美珍在這本「台客」專書的論述參與，反倒成為她的論文所欲分析的「台客」文化霸權的作者之一。

曾經在論文裡表白，「台客」一詞使她感受到都會與家鄉的距離，陳冠如用「台客」論文闡釋文化階級批判之前，也是一名投入文化生產的作者：

關於我青春時代的伍佰的音樂
我的某部分的靈魂進駐在「伍佰」這個群集上面
構成這群集的元素 可能是音樂 可能是文字
可能是那打薄隨風飄動滴落汗珠的長髮
可能是略緊的黑上衣內結實的參雜著胸毛的胸膛
可能是同是台灣人的身份認同的驕傲

可能是同出身於鄉野小鎮的感動
可能是那份執著認真的男人魅力
可能是那台灣國語不完美的性感

演唱會的結束 是中毒的開始
雖然事前努力的做了防毒措施 不斷的告誡過自己
結果守在理智那道門的管理員 終究封不了那以無法抵擋的抗力
感情之水大力大力湧出 沁沁不斷

.....
最喜歡紮紮實實的踏在生長的土地上唱著屬於自己的歌的堅毅純真

.....
為什麼，總是在這些歌裡讀出不可思議的相同頻率，那份屬於離鄉遊子的，
屬於彷彿透悟出人生卻似乎又陷入迷惘的，屬於堅持屬於開創新生命格局
的，我和你，和伍佰的歌

.....
這樣的率波，彷彿透過我們站立的腳下的共同的土地，傳送過來，是那樣的
實實在在，在樓仔厝在空襲警報在返去故鄉的共同歷史共同土地共同眷戀
下，傳送了來，刺激著我們的腦波，迴盪著相同的頻率。(陳冠如，2002)

這篇文章收錄在音樂創作人伍佰的專題圖文書《九重天：伍佰 & China Blue》中。與前面兩段引述不同的是，陳冠如在此時的身份並非研究生，僅是屬名的作者。這篇文章以樂評形式，抒發作者個人生命經驗與伍佰表演的親密關係，同時向我們透露了，陳冠如在進入學術訓練之前，乃是文化商品的消費者，伍佰的聽眾、樂迷。在充滿情感的文字裡，我們更看到這位聽眾、樂迷透過對該產品的熟稔與熱衷，所展開的鑑別與闡述能力。這段文字既是作者受到伍佰作品的精神感召，同時經過出版者的收錄、再生產，作者亦是這種「回歸共同土地」品味的加工創造者。隨著時間的推演，樂評作者陳冠如後來成了「台客」論文的作者，而她所推崇熱愛的伍佰則在類似的時間點躍上舞台高唱「台客搖滾」，昔日熱愛推崇的寫作對象後來成了分析研究的對象。這或許是學術與文化場域之間，關於「台客」的軌跡巧合。

另外有兩篇較具學術性質的文章都曾經在不同的場合重複發表，作者分別是鄭凱同、李明璁。首先是我們在文獻回顧中談及的，鄭凱同（2003）〈什麼是「台」？台灣文化圖像中的模糊地帶〉發表於《當代》雜誌，該文經編輯修改後刊登於2006年3月號的《大聲誌》。該刊編輯在該期前言的部分提醒讀者：「各位千萬不要害怕裡面的學術名詞，都很簡單的，坐捷運兩趟就可以看完了。」以文化觀察與小眾搖滾樂評為主要內容的《大聲誌》在這一期開闢的「台客」專題，顯然與我們前述的《誠品好讀》有著路線上的區隔。鄭凱同這一篇論文的重新刊登，可以視為另類刊物《大聲誌》於

學術論文中汲取批判養分的品牌區隔。雖然編輯故做姿態的提醒裡暗含著一種對於「學術名詞」的輕蔑，然而在這種輕蔑語氣之下為難的刊登（「長達一萬餘字，要不要全文照登，讓編輯群很猶豫」），更顯得這篇「坐捷運兩趟就可以看完的」論文不可忽略的重要性，具有呈現該刊對「台客」議題的立場劃分意義。¹⁹

附帶一提，《大聲誌》同期專題搭配的另篇「台客」文章，是流行音樂學者何東洪與濁水溪公社主唱柯仁堅的對談，標題來自柯仁堅在訪談中對於學者何東洪的戲謔〈何老師，不要再罵我了！〉，通篇對談表現出學者何東洪身為樂評人、文化分析者提問的嚴謹，以及樂手柯仁堅回答時的真誠、戲謔，強調自己的惡搞與天真。²⁰在陳冠如（2006）論文中定義為最具弱勢關懷與左派精神的樂團濁水溪公社，在《大聲誌》與學者的對談裡，共同表達了對於主流「台客」的不滿，例如：「台客演唱會只是為了賺錢，跟台客什麼無關。」「大家都在講的情況下，我就不太想講。像現在問我都已經有點不太想講。像之前被誠品放在上面的時候，我都覺得好像我已經不是台客了。」（何東洪、柯仁堅、吳逸駿，2006：8-9）從陳冠如（2006）論文裡對於濁水溪公社作品的致敬²¹，鄭凱同論文的重複刊登，以及濁水溪公社跟樂評學者何東洪的親近性對談，我們儼然可以看到來自學術界的「台客」研究作者以及前衛搖滾樂團、小眾樂評刊物在文化生產場域中最具邊緣情調又真誠直率的合作與串連。

學者李明璁²²〈當我們「台」在一起〉為題的論壇引言，發表於2006年1月初文化研究學會主辦的年會論壇中。經歷了2005年文藝副刊的「台客文藝復興」及音樂創作者發起的「台客搖滾演唱會」，這場由研究生為主要引言人²³的「台客文化」圓桌論壇，試圖在學術場域中開闢不同於流行意見的另類觀點。透過主持人與教授身份，李明璁的文章發揮觀點架構與問題設定的效果，他所提出的問題包括：「台客」詞源意義不可考，不同的詮釋面向代表著言說者的社會差異（族群、城鄉、階級）；而文化經濟操作讓台客「現象化」，可能是文化霸權、懷舊行銷、次文化資本的建構；「台客」成

¹⁹ 見本文註6（頁30）。

²⁰ 見本文註13（頁41）。

²¹ 見本文頁40-41的討論。

²² 任教於台灣大學社會系，曾經參與幾場以「台客」為主題的研討會、論壇擔任與談人、引言主持人、論文評論人等角色——分別是「台灣青年論壇：台客如何攪動族群、國族、階級與流行文化？」（2005年台灣智庫主辦）、「文化研究年會——台客文化圓桌論壇」（2006年文化研究學會主辦）、「台客再現？庶民文化與身份認同研討會」（2006年台灣北社主辦）。

²³ 引言人的頭銜與引言文章標題包括：王美珍（政治大學新聞研究所碩士班）〈他們台客／我們台灣人？台客現象的文化認同圖像〉、彭曉珍（交通大學傳播研究所）〈「正港」台客現身（聲）：台客自我論述及其分析〉、謝一誼（清華大學人類所碩士）〈台客舞廳的舞蹈政治〉、黃千千（輔仁大學大傳系畢業）〈台灣台客爽：以羅蘭巴特對焦台客幻境的集體塑造運動〉。

為公共議題突顯的「外省籍都會中產階級文化菁英」與「政治基本教義派」的歧見，意味著基於不同歷史記憶所塑造出情感結構的差異。在該論壇發言與我們在文獻回顧中，可以發現各個「台客」研究者在這幾個論點上的追隨與引伸。在這裡值得我們細究的是李明璁在這篇文章中所採取的「基於社會實踐性的關懷以及包容而理解的態度」，反思「接下來該如何繼續討論」，他在結論中這麼闡述：

然後呢？當消費熱潮過了、政治爭議過了，所謂的台客文化還會怎麼被論述與實踐？如果說，在前年度的公共討論中，來自文化產業的行銷策略/議題設定以及政治部門的嚴詞批判佔據了大半空間，那麼**我們希望**接下來，能有更多機會讓各行各業自稱是「新台客」，以及各個世代反對「台客」稱謂者等等，都站出來表述自己。這個平台不會是既有那些把「台」奇觀化的綜藝節目，而**應該是**公共媒體、或**至少是**早已百家爭鳴的部落格。**甚至連**學院，都應該**鼓勵**進行對相關論述的拆解、省思，並對所謂台客文化的流變展開細膩的田野調查。由此，首先能透過平等對話，同理並處理各種因「台客」稱謂所召喚出的負面情緒；而後能進一步，將「新台客」的多義性（polysemy）整個解放開來，讓「很台」的風格、認同、與庶民文化，從奇觀式的斜視變成日常化的正視，從認定俗豔的訕笑進步到能反思文化品評的標準。諸如此般，借用托洛斯基「不斷革命論」的講法，或許可以將之展望為：「不斷台客論」！（李明璁，2006a；粗體字為我的強調）

這篇深具社會關懷的學術反思，透露著期許／祈使口吻，試圖在文化產業的品牌生產與政治部門的爭議之外，保持「台客」的另類詮釋空間。李明璁將目光放在公共媒體、部落格、學院的「台客」研究，希望這些另類的論述空間能夠容納「各行各業」的「台客」書寫者進行多義表達。在李明璁的架構底下，文化工業或政治部門壟斷論述，詞語的多義性受到壓制，「台客」回歸社會實踐的訴求隱含著扭曲的存在，這是關於媒體再現與文化霸權問題下的「台客」觀點。然而，若我們觀察社會場域中「台客」詞語所座落的文化消費意涵，及其衍生的「務實知識」層面，作為社會行動者內化的社會分類與對外判斷的價值觀，「台客」詞語的多義性並不一定要回到文化生產場域中的邊緣位置——公共媒體、部落格、學院作者——方能開展。或許「台客」詞源的不可考正是在通俗意見的流傳與誤傳當中，默默進行著它意義的延宕與歧異。李明璁在這裡「社會問題」式的專家結論，透露著一種對於學術界線的確保，對文化生產場域的收編能力及「各行各業」書寫者發言能力的樂觀。

這篇文章經編輯修改，更名為〈不斷「台客」論：2005，是誰在說台客？〉，刊登於2006年1月的《誠品好讀》，成為「2005台灣文化事件簿」專題之下的一個子題。縱使李明璁在文章中將該刊物視為「台客」議題化的主導者：

去年夏天誠品《好讀》、中國時報副刊、網路與書出版社等密集地「再現」台客，以及熱鬧滾滾的「台客搖滾」演唱會，這一連串的文化經濟操作，讓台客整個「現象化」，從私領域中嚼舌根的話題，變成公共領域裡的「議題」……在此雖無從證實，這些文化菁英在對台客進行「現象化」的加工再製時，是懷有一種浪漫的本土文化復振／闡揚情感，還是基於一種搶佔詮釋權的文化爭霸，甚或只是執行流行文化圈定新目標消費者的計畫。但至少可以歸納出，所謂台客文化在這過程中被建構成什麼樣貌。（李明璫，2006b：45）

藉著其同一篇分析話語在學術領域與文化分析論述中的轉檯，我們既看到李明璫學者身份在兩個領域之間的跨界介入，同時更是該刊物大方慷慨的自我分析，將學術領域裡具批判性的分析話語「化敵為友」徵召為市場利基。這裡的例子正呼應著我們曾經引用朱元鴻（2000：31）對文化工業的分析：「毫無例外，文化工業包裝行銷任何批判否定文化工業的觀念與人物。我們其實找不到出路，因為沒有界外（No exit, for there's no outside）。」李明璫文章裡基於「社會實踐」關懷所欲闡揚的「台客」詞語的多義性理念，勢必且最好要回到「台客」受到壟斷之處進行反駁與商榷。以消費文化為分析對象的研究者縱使體認到文化工業的遍在，但這並不使我們放棄政治判斷，而是要在體系之間尋找主動介入與異議干擾的可能性。李明璫的文章某種程度上受到該刊物的號召，但何嘗不是利用該刊物的慷慨自省以其在文化論述上自詡的非主流地位，作為政治判斷介入的舞台。

李明璫的文章在學術論壇裡是架構議題的主持人開場引言，而在《誠品好讀》裡李明璫的「台客」論則是由該刊的當期專題所重新架構——「2005 台灣文化事件簿」。副刊編輯、詩人楊澤為該專題所寫的導言如此闡釋他們所設定的主旨：

我們嘗試，讓這已淪落成跑龍套的角色重回舞台，提出一些深具理想性和教育性的題目，一些存在於你我周遭卻長久為被注視關切的事物，一些真正在民間深耕的團體或個人，透過他們的理想／夢想、關懷／情懷，超越浮光掠影的社會表象、媒體表象，來重新檢視我們這塊土地上存活的經驗與價值——這六個題目分別為「城南」、「慢活」、「部落格」、「台客」、「左岸」及「新移民與移工」。

這六個題目，發生在我們共同的文化家園中，便是我們共同的生命故事。我們認為，它們也是真正潛移默化著眾人心靈與生活的核心故事，在慌張失措、荒腔走板的新聞亂象之外，它們正慢慢改變我們的社會結構，以及我們對世界的認知，只是，它們沒有大張旗鼓的姿態，速度是緩慢的，位置是邊緣的。（楊澤，2006：35）

在楊澤的文章裡與「台客」並置的其他文化事件——「城南」、「慢活」、「部落格」、「台客」、「左岸」及「新移民與移工」——乃是用來在「浮面的政治亂象和商業化環境」中重拾人文關懷、找回一種深度省思與具啟發意義的文化價值。作為台灣指標性書籍零售商誠品書店的附屬書評刊物，《誠品好讀》除了提供書籍資訊與評介文章，如同我們在「台客」議題中看到的該刊物透過每一期主題的文化事件分析，其實扮演了主導、製造文化趨勢的角色。該刊具備了對於文化商品的生產與消費趨勢的敏銳目光，同時其所自我期許的人文關懷或文化價值更透露了該刊編輯與特約寫手、作家論述能力的精緻深度。年度文化事件專題將「台客」視為 2005 年的重大事件，不僅賦予「台客」這個詞語必要加以深思的期許，在對文化價值的頌揚之中，更是該刊物所標榜的文化專家地位的自我確保。

相較於李明璁與《誠品好讀》對於「台客」文化意義的深思態度，學者劉維公在較為務實的角度上談「台客」，不談什麼人文關懷、文化價值，而是藉著「台客」強調次文化在文化生產與消費者美感體驗之間的浮現。劉維公在其學術著作與通俗專欄²⁴中指出，當代台灣消費文化的興盛帶來了「生活美學」的普及化，文化經濟為基礎的各種生活風格成為身份認同與社會交往模式的新資源，他稱之為「風格社會」的來臨。²⁵劉維公在〈台客次文化與文化經濟競爭力〉這篇文章中談及「台客」議題的浮現其背後的「大環境因素」在於台灣社會朝向風格社會的轉向。「台客」消費者之所以引人注目，在於其品味精神的缺乏喪失、對於外在物質元素的過度依賴，劉維公認為這是社會轉型過程中的一個徵兆：

自 1990 年代起，台灣有愈來愈多的消費（尤其是夜店與時尚的消費）是在催化人們去表現自己的風格，展示自己的品味。台客可以說是台灣民眾大規模（而非僅是菁英份子）集體學習品味養成過程中所出現的一個現象。美感體驗不是少數人的特權，而台客是美感民主化之後的社會發展結果。（劉維公，2006：297）

然而，劉維公並不否認「台客」次文化的創造力，並強調這種對於文化品味的直率爽快經過文化生產者的「升級、轉化」後具有提升文化競爭力的意義（劉維公，2006：297）。劉維公面對「台客」問題時他一方面指出消費者喪失品味精神的危險性，一方

²⁴ 劉維公任教於東吳大學社會系，著有專書《風格社會》（2006）於《Cheers》雜誌的「劉維公專欄」以及《數位時代》雜誌的「風格社會」專欄解析文化產業趨勢。

²⁵ 參考，劉維公，2001，〈何謂生活風格：論生活風格的社會理論意涵〉，《當代》168 期，頁 10-25。溫珮妤，2002，〈東吳大學社會系助理教授劉維公：真實的美，由自己界定〉，《Cheers》21 期，頁 148-151。典藏今藝術編輯部，2004，〈「以美作為志業」的時代：東吳大學社會系助理教授劉維公談生活美學〉，《典藏今藝術》138 期，頁 150-151。

面又將關懷的視角集中於產業層面的文化經濟力的提升。

劉維公的學者身份在學術場域及文化生產場域之間有著另一種的行動策略。一方面在其專書與通俗專欄裡闡述學術語言所架構的生活風格研究，一方面劉維公以專欄作者與消費文化專家的身份，將其生活風格研究轉化為應用性的指導原則，試圖在通俗論述之中提供消費者在個人生活世界裡與文化工業－符號消費體系掙扎反思的解方。例如劉維公在一篇訪談文章中如此提出建言：

個人應該試著去尋找、建構出屬於自己一套美的標準，這便是美學體驗中非常重要的元素。而這套標準正是日常生活中，可以用來讓自己檢驗所見所聞是否符合自己核心體驗的美。只要建構出自己美的標準，就毀產生強烈的真實感受。(溫佩好，2002：151)

在這本以職場上班族為主要目標讀者的刊物《Cheers》雜誌，劉維公開闢專欄談論風格社會與文化經濟，將其學術興趣具體應用於社會趨勢的預測。有別於書評刊物《誠品好讀》在文化價值上的深思，《Cheers》雜誌由職場名人的訪談、學者專家的分析，提供上班族讀者面對工作場合時所需要的成功範例與指導原則。例如上述引文中劉維公的訪談〈東吳大學社會系助理教授劉維公：真實的美由自己界定〉，就是來自該期主題「形象致勝的年代」，同期專題文章中分析幾個成功例子：時任台北市長馬英九健康自律形象的打造，新聞主播方念華冷調精準的專業形象；以及各領域專家對於身體健康、外型打扮、品味時尚的建議指導。在這本刊物的調性脈絡之下，劉維公的訪談不僅提出較具學術語言的社會分析，不僅藉著社會現實的闡述提供實用性方案，該刊更樂於提取這位學者在個人品味打扮上的範例，為他所提出的實用方案背書：「以我自己為例，一般對老師的印象是穿著白襯衫、打領帶，但我就不習慣這種穿著。可是學生卻喜歡會穿著打扮的老師，甚至會覺得這種老師夠時髦，符合他們的期望於是「美」對我就成了工作負擔了。」(溫佩好，2002：151)身為風格社會的趨勢分析者與倡導者，劉維公同時主導了生活風格的學術分析並身兼生活美學的指導專家²⁶，對「台客」次文化風格的關注支持了他趨勢分析者的指導姿態。面對各種生活風格之間的排擠競爭，劉維公將解方寄託於消費者自身品味涵養的精進或者文化生產者對於另類風格的垂憐，對通俗讀者而言這無疑是社會生活領域中最具實用價值的建議方案。但是其對於激進批判姿態的退讓，在一定程度上順應、支持了既有體系的鞏固，並且包含著對自身風格專家地位的迴避隱瞞。

²⁶在一篇通俗雜誌的對談文章中，編輯如此介紹劉維公：「東吳大學社會系助理教授劉維公擅長文化社會學，他總是穿著雅痞，經常進出夜店，近年來針對生活風格所提出的論述，引起注目。」(廖立心、史書華，2007)

(六) 小結：新一代知識份子

就如我們在前一章討論 Bourdieu 的社會空間劃分時討論過的，當代的文化與社會圖景已經朝著文化領域的多元分化，符號商品的流動與氾濫。縱使 Bourdieu 的品味研究對當時的社會空間劃分已經極其細緻複雜，但是現在來看的，經歷過傳播工具的革新如網際網路的出現，當代確面臨了一種看似多元分化的意義體系。然而，就如我們提過的，這種符號價值對實用價值的勝利，以及各式風格社群的繁榮並不應許著文化民主的時代已然降臨。文化民主在此意味著文化之間的高下、雅俗之分已經消弭，剩下的僅是文化價值之間的相對差異。我們會看到，文化上的優勢霸權與弱勢從屬之分，其實反而在文化生產的領域屢屢被提起，以商品的形式重新包裝，通常由新一代的知識份子用來同情與頌揚新興的文化樣式，「台客」是其中一個例子。其他類似「御宅族」一類的通俗消費文化群體，經常以次文化的命名現身，而外來眼光的誤解、污名等議題則是為這群體的內聚力提供資源。因此，在風格與價值的多元分化之中，我們確實可以說傳統上的文化價值區判已經過時，然而在文化場域中，新一代的多元文化表象之下，象徵權力的衝突傾軋從未止息。

對我們來說，Bourdieu 與 Foucault 的文化權力觀在此社會、文化狀況之下，沒有喪失分析的有效性，並且在這種多元文化的烏托邦假象之下，權力的流動導致的是文化領域更具神聖化效力，在消費者的身體習性與心靈思想的層次上施行著更為細緻難以捕捉的監視與管訓。進到文化消費領域的身份政治，儘管還披掛著舊日的解放外衣帶來共同體的假象，但消費者的身份與情感歸屬，並不應許舊日共同體概念下如家的安適自在，而是對邊界的不確定以及個體自主與集體秩序間難以調和的衝突與矛盾。消費所滿足的不是身份地位慾望，而是撩起更多的慾望。

風格社群的繁榮意味著需要更多的文化生產者投入市場，預設著新一代知識份子的出現，與此相呼應的是學術場域中文化研究領域的興盛，它標榜著挑戰傳統學科、敏感於文化政治。在文化研究的場域之中，研究生的身體具有學位頭銜的價值，消費者的身體則提供著涵養這個頭銜的研究題目。擁有雙重身份的研究生進到學院殿堂是雙重的培力：一方面應許著（有點俗氣還是必要）的學歷文憑，一方面與庸庸碌碌的社會世界拉開距離，練得秀異的批評眼力。有一個事實不可忽略，文化研究的學生在學成畢業時的生涯規劃，就是在學術與文化生產者間的選擇。

我們一直在文化的戲局裡，我們比誰都敏感於這種象徵性符號轉化為商品價值、學術價值的邏輯，在這新一代知識份子掌權的時代「台客」文化研究生們展開小資產階級的生涯。別忘了，「台客」從一開始就是被我們觀看的客體，被消費者身份的我們觀看，也被研究生身份的我們觀看。這場學院的「台客」文化研究遊戲，透過將文化

場域中的特定「文化現象」當作研究的客體，我們演習著新一代知識份子的職分——製造風潮，並評論它。勝負的關鍵就在於秀異的敏感度，敏感於何新奇有趣甚至具有破壞性的前衛素材，在既有的場域內認清敵友，找到自己的書寫位置寫出獨到眼光。將文化當成對象的「台客」文化研究，並不使這場遊戲玩得更輕鬆好過關，而是玩得太用盡心機、狡獪詭譎。我們盡量在學術功夫上看起來嚴謹細心，對文化現象好似疑心焦慮；但我們同時遊移閃躲，拒絕歸類，戲耍著學術語言所餵養的激進快感。

在這文化商品興盛的時代，文化研究的學院地位不再那麼激進邊緣，直接面對著文化現象的繁華茂盛，學院內的研究生們也被迫坐上了文化戲局的賭桌。對於「台客」這個可供操演理論、分析視角的現象、論述、文化體系，我們採取了什麼樣的策略，用什麼修辭，佔了什麼樣的位置來討論，甚至我們進到這個位置前的所來之處，其實就是我們所要投注在「台客」上頭的籌碼，好來博取那兼具學院理論價值與市場文化經濟價值的賭金。然而我們不僅在學院論壇上研討，文化生產「新台客文化」的興起，把「台客」問題弄得更複雜有趣了。在苦思創作「台客」文化研究意義的同時，面對來自文化市場的邀稿，我們既小心翼翼又盡量不使自己面露喜色，發現自己在文化研究上的投資其實還有那麼一點的市場價值。



第四章 「台客」文藝搖滾風

王美珍的碩士論文《文化「台」風意味著什麼？「台客文化」的社會想像與認同形構》分析 2005 年之後文化生產場域裡的「台客文化」論述，指出由 2005 年「台客搖滾」演唱會開始，浮現了一個以台灣特色為主要內涵的「新台客」論述想像，王美珍引用了楊澤（2005）關於「台客美學」的副刊文章，指出此論述形構可謂是一場「台客文藝復興」運動：

2005 年八月，歌手伍佰、陳昇等人舉辦「台客搖滾」演唱會，翻轉「台客」一詞原來的負面意涵，將「台客」視為一種「驕傲的認同」，聲言「在台灣，人人都是台客」、「台客就是台灣的文化」，帶動了社會中「以台客為榮」的新台客論述，以「台灣特色」形成「台客文化」的想像軸心，使得檳榔西施、歌手伍佰的搖滾樂、傳統的布袋戲……均接合進入「台客文化」的想像中，形成了一股「**台客文藝復興運動**」。（王美珍，2007；粗體字為我的強調）

陳冠如（2006）在共同的研究對象上指出「台客文藝復興」運動結合了演唱會、唱片專輯、專書出版、副刊雜誌專題等多種不同媒體形式，乃是一場以「台客搖滾」演唱會為主軸，成功的跨媒體整合行銷：

「台客搖滾演唱會」在 2005 年八月舉辦，以這個演唱會為核心，承先啟後而出現的作品或產品有滾石發行的「台客站起來」合輯，將演唱會參與者的歌曲收錄重新編成電子舞曲發行；以及網路與書出版的《call me 台客》一書，書中訪談對象多是此演唱會的歌手與幕後推手；《中國時報》的人間副刊連續三天的專題報導，以伍佰的台客想像為主軸，訪談了伍佰的歌迷以及合作夥伴等。**演唱會、專輯、平面媒體專題報導、專書出版**——這台客搖滾系列是跨媒體的合作下一個整體的呈現，成功的行銷模式讓同一批合作對象宣布在 2006 年延續舉辦「台客搖滾嘉年華」的活動。（陳冠如，2006；粗體字為我的強調）

透過兩位論文作者對「台客文藝復興」運動的關注，我們可以簡略結論，它不僅是明顯可見的「台客」詞語意涵上，從污名到榮耀的翻轉，更加在文化生產場域中，橫跨流行音樂、通俗文學與電視節目等媒體形式，特定流派的文化創作者之間的交互串連響應。在這一個小節當中，我們試圖透過場域的概念，在以上兩位論文作者的基礎上，針對「台客文藝復興」運動中的書寫、演出者進行分析。我們且將採用「台客文藝復興」來概括指稱這個不同創作者之間共同造就的「台客文化」論述，不過，在

這個簡化的通稱之下有必要進一步就個別創作者、流派的出身、位置、策略進行區分。在這「台客文藝復興」的名號之下，王美珍已經指出在「台客文化」論述結構上以台灣意識為主軸的同化效應，而陳冠如的論文則是強調「台客」作品裡商業體制與創作者自主性的矛盾。我們希望在論述結構與商業操作、抵抗性的評價之外，用更為細緻的方式看待「台客」書寫、演出者身上為適應場域規則所進行的調節策略——在場域客觀條件的制約下，試圖在其自身的作品中、在自身資產的累積中，獲得向上爬升、保持不下墜、與人區隔競爭的機會。

在前一小節的分析中我們看到，「台客」研究生是學術場域中資淺的行動者，具有一定程度的被支配者地位，需要經過學術訓練、審查、考核的過程，才能使其「台客」論文獲得正當性的學術頭銜認可。而在文化生產場域裡的「台客」演出、創作者，則是各個已經在場域內獲得名號頭銜的藝人、編輯、作家、主持人。論文作者將「台客」的生活感受帶進學術論文的領域中發展問題，而在文化生產場域中，「台客文藝復興」運動中引領風潮的人物，則是帶著自身在場域內的身份資產擁抱「台客」。對於「台客文藝復興」運動的創作者來說，「台客」不是有待處理的文化現象、社會問題，「台客」幾乎就是他們自身所要體現的價值——不計較要拿什麼概念、方法來分析「台客」，而是在作品中表達創作者自身從「台客」裡看出了什麼精神，對「台客」懷有什麼創作層次上的雄心。不同於論文研究生在片段中表達的焦慮困頓，在這些熟悉場域規則且已獲取地位的創作者身上，我們隱然看出一種具指導意味的身段，創作者對自身地位的胸有成竹，在作品中巧妙安排，編造構思，用以闡揚最真摯、無庸置疑的「台客精神」。而對我們來說，「台客精神」的所在處就是文化生產場域，它是場域中某一個流派用以跟其他流派競爭的籌碼，也因為場域中次領域的不同，「台客」創作者發展了各自不同的策略與情調、姿態。

一、 美學先鋒派的文化特權

比起力求沉澱昇華、創造社會倫理規範的台灣味，**前衛台客美學**顯然選擇直接爆破規範，然而，正因其深厚的傳統底蘊，有其審美的內在結構在，因此，如果台灣味是「正雅」，俗豔台客、搖滾台客不是不雅，而是「變雅」。**台客風潮**，也許會是未來台灣的一場「**文藝復興運動**」；台客台灣其實大可以是古典台灣的「舊瓶新酒」或「借屍還魂」，更大可以進一步創造出新的，更生野、更浪漫、也更華麗的「後古典」或「國際古典」（這是聆聽伍佰的「台灣製造」給我的「春秋大夢」般的啟示）。（楊澤，2005；粗體字為我的強調）

2005年夏初，就在「台客搖滾」演唱會的宣傳廣告在媒體掀起討論的同時，身兼

作家、詩人與編輯身份的楊澤²⁷，在其主編的《中國時報》人間副刊中發表一篇名為〈台客美學先鋒派〉的宣言式文章。文中不僅評介了音樂人伍佰作品中的「台客」美學元素，更主張，由伍佰等藝人發起的「台客搖滾」演唱會，具有掀起「台客文藝復興」運動的時代意義。經由楊澤的評介闡述，「台客搖滾」不僅是唱片工業裡造勢的演唱會、吸引商機的公關事件，更加宣告一種從本土生活中長、出生猛俗豔的「台客美學」將顛覆既有精緻化的「台灣味」正統，以其混種、古怪但又充滿真誠不做作的姿態成為新的本土文化價值。楊澤的「台客美學」宣言崇尚對既有界線的衝撞，吸納多元素材後誇張而大膽的愛現，試圖在官方說法的台灣意識之下另闢蹊徑，開啓一種足以代表台灣特色的混種且不虛偽的文化自信。「台客」美感價值的闡發受到學界的研究者關注，例如，蘇培凱（2006）的論文〈台客、米克斯與多層交疊的文化歷史：從金枝演社的「台客美學」到台灣劇場歷史書寫〉，就以楊澤的「台客美學」宣言作為「前文本」（pretext）用來闡述台灣劇場裡同樣採取類似「混血主義」的表演流派，以及這種身份認同的建構所具有「多重殖民經驗」的歷史意義。

楊澤在這篇〈台客美學先鋒派〉的宣言當中，論及伍佰等人所代表的「台客搖滾」、黃俊雄布袋戲、通俗電視節目中綜藝化的「台客」、台灣社會生活中包含的各種外來元素的拼貼，甚至參照美國在 1960 年代風行的普普藝術，充分顯現出楊澤身為文化評論家對於通俗文化潮流的敏感。這篇文章所關心的不僅是文化藝術領域內的作品評介，而是將目光朝向伍佰等人所代表的流行音樂領域、俗民生活的處境、通俗電視節目等更為普及的文化現象。透過「台客」一詞所具有的俚俗可愛，以及其中隱含的對於高級藝術精緻內涵的對立性，身為文化觀察家的楊澤試圖在這篇「台客美學」的宣言中，於自身延攬一種遊戲於界線之間的浪漫情懷，而這樣的姿態其實頗能呼應楊澤在文藝場域中的位置。

一篇收錄在《逛書架》中的採訪特寫〈楊澤 藏書的文化特權〉，向我們顯露楊澤在文化生產場域中的地位——出身學院卻享受著「半報人半詩人」、「半觀察半交遊」的遊牧身份，楊澤在訪談中自詡能成為一個評論家（critic）而非學者（scholar）：

博士班畢業之後，他在美國布朗大學作了幾年博士後研究，回台沒有繼續待

²⁷生於 1954 年，本名楊憲卿，台灣嘉義縣人。國立臺灣大學外文系學士、外文研究所碩士、美國普林斯頓大學博士。著名詩人，也是文學刊物的編輯，曾任教於美國布朗大學比較文學系。身為詩人，楊澤出版了 3 本詩集：《薔薇學派的誕生》（1977）、《彷彿在君父的城邦》（1980）和《人生不值得活的》（1997）。而在他的編輯生涯裡，除了擔任過《中外文學》執行編輯、《中國時報》副總編輯、《中國時報》人間副刊主編，還主編了《魯迅小說集》（1994）、《從四〇年代到九〇年——兩岸小說集》（1994）、《七〇年代懺情錄》（1994）、《七〇年代理想繼續燃燒》（1994）、《閱讀張愛玲——張愛玲國際研討會論文集》（1999）、《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的年代》（1999）、《又見觀音：台北山水詩選》（2004）等書籍。

參考「台灣文學作家系列」網頁（<http://www.rti.org.tw/big5/recommend/Literator/content.aspx?id=109>）2008/6/4 瀏覽。

在學術環境面對升等壓力，他說他「落跑」，走入眾聲喧嘩的媒體，體驗半觀察半交遊的編者（editor）趣味，反而得以更自由地擬定一生的研究與寫作計畫。（李永禾、張貝雯，2004：12）

在「台客文藝復興」的例子裡，我們不僅在上述談及的「台客美學先鋒派」宣言中看到楊澤的身影，他主編的《中國時報》人間副刊在2005年八月到九月間，發表由文壇作家、音樂人執筆「台客美學」的系列文章；另外，楊澤也在同年7月《誠品好讀》「新台客，正騷熱？」中擔任論壇主持人，並發表〈還要性感還要辣：「檳榔西施」的角色扮演〉文章；都進一步將這一波「台客」風潮由流行音樂領域擴及通俗文學、藝術領域。在這裡我們看不到上一節「台客」學院研究者在面對「台客」這個文化現象時，那種由學院問題意識出發的嚴謹姿態，計較著理論視角，要在「台客」現象中看出歷史深度、社會結構意涵。楊澤在文學藝術領域內發動的「台客文藝復興」風潮更加執著的是「台客美學」中內涵的創造性價值，而非我們在文獻回顧中看到關於權力支配、污名抵抗等論文的問題意識。在同一篇訪談中，楊澤處處透露了他對於學院作風的反感：

經過將近十年學院論文報告，書目學、方法學的茶毒，詩人性情的楊澤大大感嘆「研究生涯毀了我」。他認為所謂的「學院」是訓練出一種叫做「學者」的工作，從來不是教人去喜歡書、親近書的。因此自從學院畢業放風，重回半報人半詩人的自由游牧身分，楊澤就拒不做引經據典的文人。「我討厭引經據典²⁸，尤其討厭看書是為了寫文章、寫社論用，那種功利的讀書人，因此我也絕對不做筆記。」（李永禾、張貝雯，2004：8-9；粗體字為我的強調）

然而，這樣的反學院姿態或許只是楊澤對其自身學院出身的壓抑、否認，甚至是用以支持他自身跨界文化評論家身份的安然自在。顯然楊澤在文化生產場域中對自身位置的自信，表現為一種對於「超越功利性」（disinterestedness）崇拜，拒絕將讀書寫作的功夫貢獻於任何現實目的（如他所論及的學院研究或社論文章）。同一篇專訪特寫中採訪者如此評論楊澤藏書的習性：

買書與藏書對楊澤來說，更接近於「文化特權」的概念，是一種無涉功利、非關實用的「無用之用」；既是如此，私家藏書必然要與圖書館裡的公眾圖書涇渭分明，擺在家中的閒書雜書不僅是滿足好奇、足以把玩再三，更帶有

²⁸不過我們在他的〈台客美學先鋒派〉宣言裡，還是可以看到他所討厭的「引經據典」學者作風：「這種現象頗類似普普主義在六〇年代美國社會的風雲際會，代表著台灣消費社會和大眾文化的瓜熟蒂落，也是台灣常民生活史、文化史的一個重大轉折，讓我想起了普普藝術家R. 印地安那說過的一段話：『普普』就是愛，因為它接受一切事物；『普普』丟下了一顆大炸彈，炸彈上寫著「美國夢」三個大字，無比樂天、慷慨、天真的美國夢。』（楊澤，2005；粗體字為我的強調）

幾分老莊所謂「大樹之下逍遙遊」的意味。(李永禾、張貝雯，2004：8；粗體字為我的強調)

對於功利性的否定，正是文化、藝術場域用以保衛自身事業、把持文化特權的一種正當說法。從楊澤對於自身學院出身的激烈否定、驚人的豐富藏書²⁹、對於「為功利而讀書」的拒斥，隱約呼應著他在文化生產場域中的支配性地位。一方面，就如我們在〈台客美學先鋒派〉中看到，身為文化評論家的楊澤製造文化風潮的論述能力。楊澤一手寫「台客搖滾」的樂評，一手將「台客搖滾」的精神擴及社會生活中的各種混雜拼貼，納進了文化觀察與社會分析的寫法，使「台客搖滾」的風潮有機會成為值得深思的「台客美學」、「台客文藝復興運動」。另一方面，楊澤的副刊主編身份，也確實握有評鑑文壇新進作者的主導權：「身為老品牌人間副刊的主編，只要是台灣的作家、華文世界的新書，或是年輕作家想要步入文壇，幾乎都會經過楊澤這一關。」(李永禾、張貝雯，2004：11)

無論是從楊澤的學院出身、他撰寫的種種文化評論，或者在引文裡顯露的藏書習性、跨界創作的文人自信，甚至是作為副刊主編對文化生產場域內新興潮流的敏感熟絡，無不迥異於他所欲描寫「台客美學」的真實處境：「真台客總是金光閃閃，敢曝敢玩，拿錢砸自己，一點也不假仙、假仁義」(楊澤，2005)。「拿錢砸自己」的「真台客」若有心效法這位藏書滿屋的文人，把錢花在誠品書店消費，就算買得了整屋子的書，也買不了這位文化特權者在文化場域內經營多年的秀異品味與論述能力。藉著「台客美學」這麼一個抽象且獨具巧思的命名，楊澤將自己與「台客」拉上關係。不過，這種書寫者與客體對象間關係，與其他「台客」論文所經常強調的——媒體對於「台客」形象的他者化負面呈現——略有不同。針對特定群體的刻板印象式污名——用一個簡要的特徵、命名等同於這個群體的所有人——我們很容易將其指稱為說話者的「象徵暴力」。然而，「象徵暴力」的意涵並不僅只存在於詞語意義的褒揚或貶抑之中，而是說話者、書寫者透過這個言說行動、意指實踐，施加了哪些讓人主動信以為真的誤認效果。在「台客美學」這般正面而歡慶的頌揚裡，其實隱含著更不被察覺的象徵暴力，那是擁有書寫能力與佔有論述空間的文化觀察者，透過文化價值、無目的性的追求，對其自身優勢的隱藏與刻意否認。而此象徵暴力的施加對象與其說是那些淪為書寫客體的「台客」，倒不如說是文化生產場域內其他對此「台客美學」價值信以為真的行動者。或許楊澤不願被定位的跨界文人習性，正親近於「台客」在他筆下所呈現的那種無懼世人眼光的勇敢、天真，然而，身為文化場域中的支配者，他有能力將「台客美學」玩得更高深、更有美感情調。

²⁹ 「楊澤家裡藏書之多，令人無法想像。打從一進門，從客廳裡望過去，兩個大書櫃裡大概就有近千本，加上地上、桌上的好幾落，連餐桌前板凳上都落滿了書。走到書房，彷彿來到光華商場的舊書攤，中間被堆疊的藏書包圍，楊澤像是舊書店老闆站在後面，吆喝著為我們解說那個很神奇的滑輪書架組」(李永禾、張貝雯，2004：6)。

二、 電視文化人的叛逆動能

2004年6月起電視節目【兩代電力公司】製播「台客」專題，是2005年「台客文藝復興運動」以前媒體「台客」話題的首次大量呈現。賴以婷的「台客」研究(2006)以該節目作為分析對象，認為【兩代電力公司】從2004年6月到2005年8月間共九集³⁰，十一個小時的「台客」專題，對於後來「『台客風潮』的崛起佔有關鍵的地位」(賴以婷，2006：5)。賴以婷(2006)與王美珍(2007)都認為，在【兩代電力公司】之前的「台客」話語僅是流傳於網路文章或日常口語，而該節目邀請「台客」代表人物現身說法，在節目中表現說話口音、吐檳榔汁、騎車及跳舞的姿勢等網路文章中經典的「台客」符碼，具有從將「台客」話題普及化的效果。而2005年兩本以「台客」為主題的書籍刊物：《誠品好讀》7月號「新台客，正騷熱？」³¹、《Call Me台客》，也都曾論及【兩代電力公司】中呈現的「台客」形象。該節目以世代差異為主題，在每一集節目中針對新世代年輕人流行的爭議話題，邀請代表正反兩方立場的陣營在節目中展開爭辯攻防。根據賴以婷(2006：5)的論述：「【兩代電力公司】由蔡康永主持，TVBS-G每週六播出。榮獲2003年金鐘獎最佳綜藝節目，節目採上下議院兩造對辯形式，每週主題不一，但是因為話題聳動，再加上蔡康永機智提問而收深受時下青少年喜愛。」

有別於部分「台客」研究論文將【兩代電力公司】視為「台客」形象的娛樂化呈現，認為這是大眾媒體為求商業利益對於青少年新興風格的建構(陳冠如，2006)，我們在這裡要討論主持人蔡康永在這個節目中的角色，以及蔡康永在其個人習性上表現出的另一種跨界知識份子的樣貌。在前述「台客美學先鋒派」的倡導者楊澤身上，我們看到一位學界出身的詩人作家，如何於文化生產場域中以文化潮流的敏銳分析者安然自居，並且在一定程度上取得了足以支配文化生產的編輯守門人角色。同樣身兼多種身份的蔡康永³¹，則在文化生產場域中開出另一條成功的路徑。一篇來自《藝術家》

³⁰ 各集主題分別為：2004/6/12「金光閃閃台客族」、2004/11/13「閃亮台灣妹」、2005/1/15「我很台，但是我很帥」、2005/3/19「我的台客男友」、2005/4/26「爆乳台妹」、2005/7/13「台客播臺—上」、2005/7/14「台客播臺—下」、2005/8/17「北中南台客大戰—上」、2005/8/18「北中南台客大戰—下」。(參考賴以婷，2006：5)

³¹ 蔡康永 1962年生於臺北，美國加州大學洛杉磯分校(UCLA)電影電視製作研究所碩士。曾參與唱片文案撰寫，擔任世新大學電影系電影語言、風格評論講師，在《聯合報》、《影響》雜誌等媒體上發表影視評論。擔任電影【客途秋恨】的策劃和製片經理，電影【阿嬰】及【功夫皇帝方世玉】的編劇。《GQ》國際中文版創刊總編輯。1997年進入“臺北之音”擔任創意總監和節目部顧問、主持廣播節目。曾擔任電視紀錄片【一千零一頁】導演，和讀書節目【翻書觸電王】主持人。相繼主持了【真情指數】、【兩代電力公司】、【觀點360】、【今天不讀書】、【康熙來了】、【志永智勇電力學校】等節目，共入圍金鐘獎十一次，更以【真情指數】、【兩代電力公司】、【康熙來了】獲得三座電視金鐘獎。出版《斑馬記》、《阿嬰》(1990)、《你睡不著我受不了》(1995)、《再錯也要談戀愛》(1995)、《不乖蔡康永——同情我可以親我》(1996)、《頑童三部曲》(1997，與侯文詠合作的有聲書)、《痛快日記》(1998)、《歡樂三國

雜誌的特寫報導是如此評介蔡康永的「文化人」身份：

蔡康永定位自己是電視人，而，我視他為「文化人」，更準確形容是「一位認真讀書且融會貫通又深入淺出能靈活運用展現的青少年文化偶像」，螢幕上，見他輕鬆自然傳達屢創高收視率的話語，實則，螢幕下，他非常用功認真，研讀相關資料，錄影前，做妥最完善的準備。（黃茜芳，2006：386；粗體字為我的強調）

雖然蔡康永最另一般人注意的成就來自於電視娛樂節目的主持工作，曾經十一次入圍電視金鐘獎並三次獲獎，如【兩代電力公司】、【康熙來了】節目也都獲取極高的收視率，然而在這本專門報導藝術市場動態的刊物中，則向我們顯露蔡康永不只是「電視人」的一面。蔡康永是一位擁有深厚家學淵源的藝術品收藏家，也是一位投身電視工作的文化人、知識份子。這篇題為〈叛逆之動能：蔡康永的當代藝術收藏〉的文章，來自於該刊物的一個專欄設計：「『賞翫·賞玩』專欄，2006年1月開始刊出，由藝術文字工作者黃茜芳執筆、攝影，專欄經收主要訪問藝術、文化、文學、醫界與學術界菁英人士（知識份子），介紹他們獨特的收藏。」在這篇刊物報導中的蔡康永不僅是位認真用功的電視主持人，在上述引句後，訪談者更進一步描繪了蔡康永從其家庭出身、求學歷程、創作生涯中累積出的特殊品味。

身為文化圈的名人，蔡康永廣受雜誌刊物的訪談，在大部分的訪談中，他也從不諱言自己出身所謂「上海繁華世家的權貴少爺³²」，並談及幼年中看見大人打麻將、吃飯的排場（參考楊佳嫻，2005）。而在對於藝術品的品味上，蔡康永則是早熟且別具鑑別力的，例如在這裡黃茜芳（2006）提及：「兒時，生活空間充斥著張大千、齊白石等人的畫作，蔡康永對這些近代名家全無感覺，父親解釋牡丹花多一點的畫作價錢比較貴，在多感幼小心靈中，他們是藝（工）匠，非藝術家。」這樣的出身不僅帶出蔡康永日後在藝術品味上的對反傾向，「叛逆的特質在收藏當代藝術時盡現無疑，無關創作者的知名度，專挑感動自己或與悖逆常規的作品」（黃茜芳，2006），我們更在蔡康永於文化生產場域中的位置看到這種出身優渥的叛逆情調。

相較於楊澤，從詩人、文化評論家的角色拒斥學院的規矩與習性，在文化生產場域中高度涉入電影、電視、廣播等大眾文化內容的蔡康永，則是試圖在通俗娛樂的文

志（2000，與侯文詠合作的有聲書）、《LA 流浪記》（2003）、《那些男孩教我的事》（2004）、《有一天啊，寶寶...》（2006）、《那些男孩教我的事（聖天使版）》（2007）2001-2004 和 2006 年，共主持五屆金馬獎頒獎典禮。

³² 父親蔡天鐸是臺灣著名的律師，1949 年以前曾在上海經營過輪船公司，是 1949 年沉沒的著名豪華客輪太平輪的船主。（參考維基百科，蔡康永條目

<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E8%94%A1%E5%BA%B7%E6%B0%B8&variant=zh-tw>)

化產品內容中注入不一樣的觀點。例如以帶動「台客」風潮的【兩代電力公司】節目，蔡康永是這麼看待自身的：

我主持節目不用「窺奇」的態度，像打開馬戲團或動物園的大門一樣去看待他們，而是用**認真的態度、搞笑的方式**把時下青少年的人生觀介紹給觀眾。例如，這個世代的年輕人習慣「鬥嘴」而不達成任何結論，兩代電力公司就把「鬥嘴」的過程表演給觀眾看。(江煒琦，2003；粗體字為我的強調)

這種對於社會世界中既有界線的「見怪不怪」，充分顯現在【兩代電力公司】中的各種爭議性話題，如我們在這裡討論的「台客」現身，以及包括：援交、鋼管辣妹、劈腿族、一夜情、卡債族等話題，都是在蔡康永樂於介紹給觀眾的另類人生觀。蔡康永主持的另一個節目【真情指數】以一對一訪談的方式與企業界、政治界、娛樂界、文化界的成功人物對談，但他在自己的專欄文章中自陳，他僅是將這些成功人物的人生當作是一種選擇，他更樂意在節目中專訪具爭議性的人物如：宋七力³³、飯島愛³⁴。他自認做節目的主要目的是「展示人生的選擇」、「不要以成敗論英雄」：

以我如此有限的人生閱歷，我姑且累積了一點暫時供我判斷善惡的尺度，即使用這麼有限得尺度來衡量，我還是得承認，在我訪問過得這麼多高官巨賈、明星名人裡面，**宋七力和飯島愛這樣的人所散發的人生熱力，還是很夠看的。**

人生，應該還是有高下之別的吧。只是，**誰高？誰下呢？**（蔡康永，2001；粗體字為我的強調）

我們在這裡雖然看到了蔡康永對於另類文化的偏好，總結為一種對於人生的各種可能性保持開放的態度：

不論主持節目、寫作、編劇，到目前和朋友創立網路公司，蔡康永喜歡富變化的生活，猶如他常藉著旅行，**把自己丟到不同的文化國度**，觀察每個文化的微妙異同；藉由閱讀，看到不同的人生困惑與解答。**讓自己處於開放的狀態，面對全新的體驗。**他說：「人生有趣，簡單地說是因為發現無趣。」於是想讓自己看到新的窗戶，**看到不同的人生風景，才不至於平庸無味。**(尤美玉，2001)

然而，比起文化評論家楊澤「台客美學先鋒派」宣言式的口氣，蔡康永悠遊於文

³³ 新興宗教領袖，曾遭詐欺罪起訴，獲判無罪。

³⁴ 日本成人影片知名女演員。

化藝術、出版、電影電視、廣播領域的叛逆風情，在意的反倒不是花力氣去論述、分析，而是如我們所建在各篇散見的訪談文章中，在他電視節目的主持中，從自身追求趣味、逾越既定框架、呈現各種可能性的嘗試中表達他在場域內既另類又主流的角色。但若回到「台客」的例子裡，「台客」一詞若排除那些文化藝術創作者的加油添醋，則可以說是僵固於在地生活、不重視生活品味的消費者，相較於蔡康永在前一段引文中強調的，悠遊不同國度、看見不同風景的觀看眼光，「台客」風格難免僅是蔡康永這位跨界文化人旅行途中暫且觀看、欣賞、欽羨，但卻無法長久忍受的團塊。

賴以婷（2006：140）在【兩代電力公司】中發現一段蔡康永對於「台客」矛盾的態度。在一集節目中來賓問：「康永哥有台過嗎？」蔡康永回答：「真的沒有，我很嚮往，但是沒有台過。」另一集節目裡，蔡康永談及伍佰將他也視為「台客」時說：「伍佰頒獎給我的時候，我好難過喔，我想我真的是辱沒家風！」賴以婷對此的評論是，蔡康永受到他「既存的脈絡結構」所影響，這「箝制了一個人的思想與行為模式」。因此才有這種對「台客」「嚮往，卻又抗拒成為台客」的矛盾。誠然，蔡康永的家世出身、教育程度、文化藝術的涵養是他的「既定脈絡」，也是他無法輕易成為「台客」的一個主要原因；但這裡豐厚優越的「既定脈絡」在另一個層次也觸發著蔡康永對於諸如「台客」這般另類的人生風貌的嚮往之情，這股嚮往之情呼應著他在文化生產場域內的遊移、叛逆、拒絕定義的身份——從高雅的精緻藝術與純粹的文學創作中跳脫出來，投入電視、電影、廣播、時尚雜誌等大眾媒體。

賴以婷（2006：140）在蔡康永「嚮往卻又抗拒」的矛盾中，反省自己身上的「品味焦慮」，認為自己「藉由寄託台客精神來獲得心靈的逃逸」，然而我們在蔡康永這位功力深厚的文化人身上，看到的不僅是心靈的逃逸，更是他事業成功的籌碼——在節目的題材上運用「不以成敗論英雄」的價值標準，將各種遊走界線的爭議人物或現象搬上檯面——這使蔡康永在電視節目收視率上屢創佳績，並還能尚且保留「頑童才子³⁵」的封號。

三、 從非主流到創造流行

王美珍認為 2005 年 8 月的「台客搖滾」演唱會在整個「新台客」論述中「可謂有革命第一炮的先遣地位」（2007：39），扮演引領潮流、形構文化論述、動員商業活動的角色。以下是 2005 年第一次「台客搖滾」演唱會的廣告文案，該演唱會以「台客搖滾」之名欲再次呈現 90 年代在流行音樂產業中的一股挑戰勢力：

³⁵ 參考蔡康永官方網站「頑童才子蔡康永」（<http://www.kangyong.com.cn>）

九十年代初期，一群年輕人開始了他們的**夢想探險之旅**，在偶像與主流充斥的環境中，他們堅持自我，不願妥協，在大多數人的懷疑與不解的眼神中，在**生存的壓力與尊嚴的破壞邊緣**，不斷創作出一首首後來撼動人心，影響深遠的搖滾樂作品，並且形成巨大的潮流，在九十年代中期開始，終於成為台灣音樂的旋風。

當網路浪潮襲捲全球，唱片市場空前衰退的同時，他們在各自的領域中，早已成為各方公認的音樂領袖，持續的創作，演出，並帶領更多的年輕人，走到離夢想更接近的地方。8月19、20日。他們在十五年後再度聚首，當年的**台灣新音樂**，已經成為一種令人驕傲的文化現象。以"台客搖滾"之名，他們將展示過去，現在以及未來。

當年這股力量的中堅份子，伍佰&China Blue，陳昇與新寶島康樂隊，林暉哲與 Baboo，豬頭皮等，以及更年輕的音樂力量張震嶽&Free Night，當年的 LA Boyz 現在的黃立成與 Machi，以及許多傳奇故事，都將在這兩天晚上，先後呈現，台客力量。

台客搖滾演唱會

伍佰、陳昇、Baboo、張震嶽與 Mc Hot Dog 等 8/19、8/20 7:30pm 台北國際會議中心大會堂

\$800,1200,1600,2000,2500 洽年代售票系統

主要藝人：陳昇、伍佰、Baboo

特別來賓：張震嶽、豬頭皮、與 Mc Hot Dog 等，共四組。

(2005年台客搖滾演唱會廣告文案；粗體字為我的強調)

根據王美珍與陳冠如的論文，文案裡這群「90年代初不願與主流偶像妥協的音樂創作人」，就是所謂「新台語歌」運動的參與者。從台灣流行音樂史的角度來看，80年代末到90年代初，相對於當時國語流行歌的主導地位，以閩南語創作的流行音樂歷經「台灣民謠」（1977-1981）與「描寫江湖中人、風塵女子心境以及借酒澆愁的歌曲」（1982-1990）（張釗維，1991：131），「新台語歌」類目的出現，在閩南語流行歌曲的脈絡中，引進了各種新興的創作題材與音樂風格，確實是在流行音樂場域內帶動具有挑戰意味的改革風潮。王美珍（2007：65）認為，「台語」過去受到官方語言政策打壓，「台語歌曲」的創作空間受到壓抑，而「新台語歌」的創作理念是「台語文化」自覺的彰顯。其次，「新台語歌」創作者的作品內容有別於討好主流市場的「芭樂歌」，包括了「記錄台灣歷史、或甚至是批判政治與社會現實等較為嚴肅的作品」（王美珍，2007：66）。然而，王美珍這裡的分析僅是「新台語歌」創作理念上的詮釋，強調「新台語歌」在語言與題材的革新。而陳冠如（2006）雖指出這群出身「新台語歌」的「台

客搖滾」具有「藝文菁英」與「文化工業」面向，不過使用「文化工業裡的藝文菁英」這樣的事後評價，則忽略了這個流派在場域內由邊緣向核心移動時客觀條件的變化，以及這些行動者在結構的規制之下幾經掙扎、調整所開展出的創作空間。

回到台灣流行音樂的歷史來看，這裡的「新台語歌」其實是 90 年代初更廣泛的「非主流音樂」論述中的其中一個分支。流行音樂中非主流論述的最初闡述者是水晶唱片公司，原是西洋音樂的代理商。經歷 80 年代國內唱片工業的集團化建制，國內自 70 年代起西洋流行音樂的代理與銷售機制面臨更為集中化與流行導向的競爭模式。根據簡妙如（2002：182）的研究，1987 年西洋音樂的代理商水晶唱片在其的發行《搖滾客》雜誌中，發表該品牌所代表的「新音樂」（New Music）宣言，強調其所進口的音樂作品乃是有別於國內其他五大代理商的主流西洋流行音樂（mainstream pop song），鼓吹更為前衛、另類、地下、實驗的批判性音樂觀念。簡妙如認為這是 80 年代末台灣流行音樂界內部「非主流」論述的開端。80 年代末、90 年代初，水晶唱片由原先西洋音樂的代理進口轉而兼手發行國內創作者的作品，陸續出版被其稱為「非主流」的本土新音樂作品。³⁶因而集結一批新的創作歌手，如陳明章、吳俊霖（伍佰）、史辰蘭、朱約信（豬頭皮）等（參考簡妙如，2002：183）。

先不論這批極具異議情調的新音樂創作者在作品中呈現出何等非主流意涵，他們實際在做的事情其實是將其歌曲作品錄成唱片作為商品來販賣，而他們製作與販賣的方式同樣是「非主流」的。根據何東洪與張釗維（2000：212-214）的研究，水晶唱片原先代理西洋音樂時採取的小眾發行管道——發行《Wax Club》月刊、定期舉辦音樂欣賞並招募會員——是後來水晶音樂獨立發行「台灣新音樂³⁷」的銷售管道與培養消費者的機構性基礎。樂評者亦咸對當時水晶音樂的發行管道有如下描述：

由於水晶唱片在大學校園曾以演講、唱片欣賞與小型演唱會方式耕耘多年，培養出一群可以接受「精美不等於好音樂」「簡單可以是美」的消費者，為低成本生存的音樂創作者打開一條通路，使他們不必受制於「砸錢」市場定律，甚至常見的發片報紙電台廣告全免了。（亦咸，1991：96）

低成本的製作與大學校園小眾聽眾的培養，為水晶音樂旗下的新銳創作者在主流音樂市場的排擠之下，保留生存空間。在 80 年代末與 90 年代初，亦即水晶唱片的非主流新台灣歌路線發跡的同一個時間點，其實是台灣流行音樂商業化體制的成熟並準備迎接國際資金的轉折期。根據何東洪、張釗維（2000）與簡妙如（2002）的研究，

³⁶ 以合輯形式出版的【完全走調】、【辦桌 I、II】，樂團或個人專輯【Double X—白癡的謊言】、【陳明章—現場作品 I】、【下午的一齣戲】、【朱約信—現場作品 II】，以及概念專輯【戲螞蟻】、【鵝媽媽出嫁—楊遠文學作品紀念專輯】。

³⁷ 在此時代脈絡之下，水晶唱片主導的非主流論述中「新台灣歌」、「台灣新音樂」、「非主流」、「另類」、「地下」在一定程度上混用。

80年代國內唱片公司吸納校園民歌創作歌手，進行商業化大量生產的流行音樂產出。³⁸滾石、飛碟兩大唱片公司的主導之下，導向一個「愈加市場化及專業化的資本主義經濟實踐及邏輯」（簡妙如，2004：11）。³⁹1989年跨國唱片公司寶麗金（Polygram）成立台灣子公司，並開啓了整個90年代幾大跨國唱片集團在本地市場的主宰，利用「併吞、收割、或交割等方式編整本土音樂工業，達到產業規模的最大化」（施韻茹，2005：32）。台灣80年代與90年代間，主流商業唱片公司一體化從藝人發掘、星探制度、錄音工程、媒體曝光、行銷宣傳到通路配置，形成了標準「文化工業」概念的具體實踐。其顛峰時期，1997年流行音樂工業的年產值達123億元，居亞洲第二（施韻茹，2005：2）。

就產業面而言，水晶唱片帶動的非主流音樂藉著大學校園的演講、演唱會，以及低成本的製作設備、經費，在龐大的流行音樂商業化體系之外尋求小眾的目標聽眾，維繫了這群創作者與經營者在市場競爭中存活最基本的經濟收益。同時，在90年代初期這波新興音樂曲風所帶動的「主流／非主流」論述，實際上更是藉由「主流音樂因商業化導致音樂價值的喪失」的說法，保持「新台灣歌」其在流行音樂場域裡的特殊地位。⁴⁰就這一點而言，突顯了文化生產場域將文化符碼轉化為商品販賣的過程中，具有一種刻意忽視外在市場經濟邏輯的文化場域內部默契，亦即在創作者與經營者身上表現出對於經濟收益的淡漠，追求創作理念優先於討好大眾消費者的胃口，簡言之是對其文化商品「重質不重量」的堅持。

然而，當我們論及晚近的文化生產所具有的市場規模與商業體制的健全就可窺見，主流／非主流論述中不同流派的創作者與經營者事實上都必然從事著他們自身否認的商業獲利行爲。而這種對自身商業行爲的否認，在文化生產場域中經濟規模較小但文化素養更高的一個流派表現得最爲強烈。出身於水晶唱片的非主流創作人包括伍佰、朱約信（豬頭皮）、林暉哲在一定程度上保持著這種在商業體制中反商業的生存策略，縱使他們之後在場域內的軌跡已經由邊緣向核心移動。回顧前面曾經引述過2005年「台客搖滾」演唱會的廣告文案，可以看出這群音樂人於將近十年之後回溯重構這種刻苦自立、異議反骨情調的企圖：

³⁸ 80年代晚期，主流唱片作品的音樂風格一方面延續著校園民歌中較無爭議性的愛情主題，由「創作者」歌手發展為抒情歌曲的文類；另一方面，偶像歌手的明星製造也在唱片公司產品設計與市場行銷下，成為高銷售量的保證（簡妙如，2002：140）。

³⁹ 根據施韻茹（2005：32）的研究，1988年滾石與飛碟兩大唱片公司「歌手眾多、編制擴大」，「展開一年超出二十張以上的高出片率」，「是市場上最具規模也最受媒體矚目的兩大巨擘」。

⁴⁰ 相對於主流唱片強調媒體曝光、行銷宣傳的偶像塑造，以及曲風中的抒情主題；小眾發行的非主流音樂更著重「音樂本身內含與意義」（江國豪，2004：61），包括延續著80年代政治與社會運動中本土化風潮的台灣意識、社會現狀批判、對當權者的挑戰，具有抗議歌手的姿態。關於非主流音樂中的台灣意識可參考江國豪（2004）《非主流音樂之台灣意識研究》；而詞語內涵中對當權主流意識形態的挑戰與社會關懷可參考亦成（1991）〈台灣新音樂的矛盾和顛覆〉。

九十年代初期，一群年輕人開始了他們的夢想探險之旅，在偶像與主流充斥的環境中，他們堅持自我，不願妥協，在大多數人的懷疑與不解的眼神中，在生存的壓力與尊嚴的破壞邊緣，不斷創作出一首首後來撼動人心，影響深遠的搖滾樂作品。(2005 年台客搖滾演唱會廣告文案)

當我們觀察 2005 年以後「台客搖滾」演唱會在唱片出版與音樂節慶等表現形式上，動員商業利益與行銷企畫手法的跨媒體「事件」塑造，當然大可採用文化工業的概念對其「台客文化」商品進行質疑，例如陳冠如的論文如此闡述：

因此可見「新台語歌」潮流，有音樂理想和文化想像，但依然還是注意到**商**機的，這些參與者在當時的華語唱片市場打造的形象是較另類、分眾，但伍佰等創作者相對於濁水溪公社而言，是相對**主**流、**涉**入**商**業**唱**片**機**制較深，濁水溪公社等獨立樂團堅持自我意識，反對**主**流娛樂的生產模式，而伍佰等人則是**主**流娛樂的**中**產**砥**柱，他們將自我意識行銷、產出於**主**流娛樂。(陳冠如，2006：98；粗體字為我的強調)

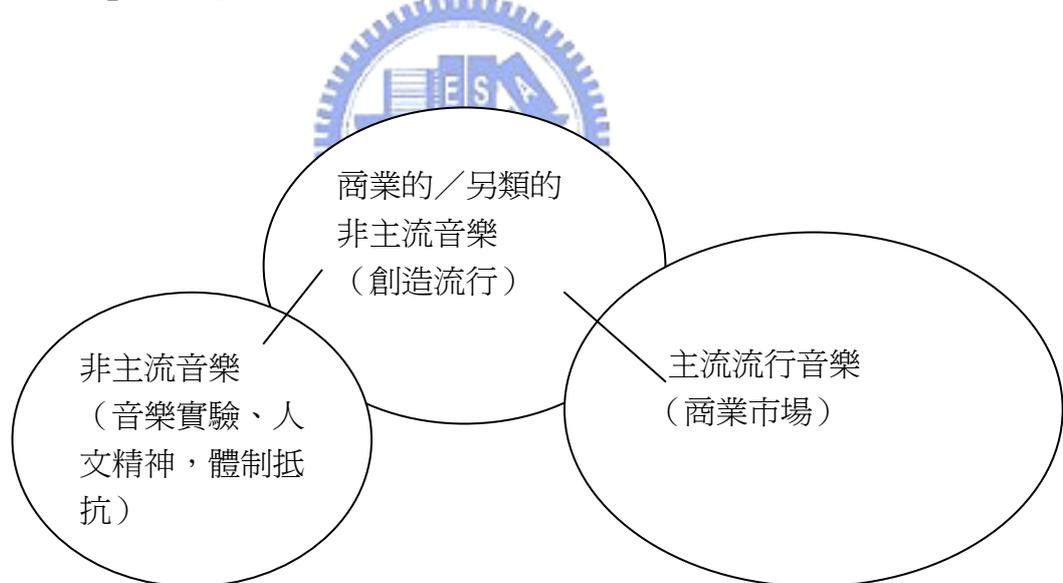
「商業化導致音樂價值的喪失」的判斷，是水晶唱片發起的非主流音樂用以在場域內尋求生存基礎、與人區隔的主要說法，將自身的產品類型定位為追求本土意識、社會批判與創作理念的小眾音樂。⁴¹然而，在此處我們引用陳冠如針對「台客搖滾」的批判中，可以看見一個弔詭，出身水晶唱片後來主導「台客搖滾」的音樂人，反過頭來受到他們當初堅持的「**主**流/**非**主流」音樂價值標準的評判。

不過，在「文化工業—符號消費體系遍在」的當代情境下，將商業化程度的高低作為音樂價值的判斷——例如陳冠如在上段引文中拿「獨立樂團」濁水溪公社與「主流娛樂」伍佰等人參照對比——事實上更容易受到文化生產場域內流派之分的誤導，而忽略了場域中越是能看淡經濟邏輯、不屑於投身商業體制的群體，越是在文化生產之中壟斷更具秀異、稀缺價值的象徵性資產。例如，我們可以姑且進行一個跨時代的對照，一是 90 年代初新台灣歌時期的非主流唱片受到知識份子、學者在創作內容上的關注與推崇，例如 1991 年《聯合文學》的台灣流行音樂專題中，文學研究者廖炳惠（1991）對於陳明章與朱約信（豬頭皮）作品的城鄉、本土意識的解讀，以及幾篇對於台灣新音樂作品的評註分析；一是 2005 年「台客搖滾」風潮以後，《大聲誌》月刊中學者何東洪對於濁水溪公社「台客」創作理念的評介性訪談，學者張鐵志（2005）發表名為〈時代的苦悶打不倒他們——濁水溪公社的「台客」搖滾〉，以及論文作者陳冠如（2006）與李敏忠（2006）在其論文中對於濁水溪公社社會關懷理念的推崇。

⁴¹ 例如江國豪（2004：37）指出：「1986 年屬於非主流音樂的水晶唱片公司正式成立時，就打著『媚俗之外，還有水晶』的顯明標語，作為與主流唱片公司（如當時的滾石與飛碟）之間的明顯區隔，企圖創造出非主流音樂的小眾市場。」

簡妙如（2002）的研究指出，90年代前五年中在流行樂壇出現的非主流音樂形式其實發生了路線的分歧與創作者的流動：一方面包括水晶唱片主導的「新音樂」，另一方面在80年代崛起的滾石唱片也在同一時期成立子公司「真言社」，吸收包括伍佰、林暉哲、豬頭皮（朱約信）等出身水晶唱片的歌手與製作人，並開發林強風靡一時的【向前走】專輯，帶動了樂壇「新台語歌」風潮。真言社出版的「新台語歌」與水晶唱片的「新音樂」頗為相近⁴²，但不同的是，真言社出版的專輯傾向以主流市場的企畫方式、音樂製作班底（如亦有李宗盛、沈光遠、陳昇⁴³等滾石的國語音樂製作人）來製作，並加以包裝、宣傳，因而也打入主流的流行音樂市場，而非傳統的閩南語歌曲市場（簡妙如，2002：184）。

隸屬滾石唱片的子公司真言社在1990年代初期發行的新台語歌專輯包括：林強【向前走】（1991）、伍佰【愛上別人是快樂的事】（1992）、林暉哲的 Baboo 樂團【新台幣】（1993）、豬頭皮（朱約信）【我是神經病】、L.A.Boyz【跳】（1992）等（簡妙如，2002：184）。簡妙如指出，滾石真言社的出現在原本「主流／非主流」的二分架構中開創了一個「弔詭的中間位置」，既被認為是對「非主流」精神的商業化背叛，又在「主流」領域中被認為是音樂性過於前衛、「深奧」。下圖標出「非主流 vs. 商業／另類非主流 vs. 主流音樂」三者之間的關係，引自簡妙如（2002：100）：



在這裡我們看到「台客搖滾」演唱會藝人中，伍佰、豬頭皮、林暉哲三人的「水

⁴² 兩者皆融合西方搖滾、饒舌及流行舞曲，甚至是藍調、以及部分本土曲調融合後的新創作。歌詞與演唱語言多是閩南語，甚至閩南語、英語夾雜的搖滾、街舞饒舌歌（簡妙如，2002：184）。

⁴³ 陳昇也是「台客搖滾」的重要創作者之一，只是就如我們在這段歷史中看到的，陳昇的場域軌跡明顯不同於伍佰、豬頭皮、林暉哲等其他「台客搖滾」作者，陳昇乃是在80年代就發跡的主流國語唱片「創作型」藝人。

晶一真言社」的發展軌跡，既是主流音樂市場對於實驗性取風的收編，也是這些原屬小眾的創作者發揚創作理念拓展聽眾群的機會。而相較於水晶唱片的「不媚俗」堅持，真言社標榜的「創造流行」理念，則呼應著 2005 年「台客搖滾」演唱會中，藝人伍佰所喊出的「台客就是流行」的口號。根據簡妙如的研究，到了 1990 年代中期以後，滾石唱片公司將真言社的音樂創作者轉入其另一家子公司——魔岩唱片，更進一步將這個介於主流與非主流之間的弔詭位置發揚光大，在唱片市場中引領潮流。魔岩唱片當時的負責人張培仁，正是後來籌辦「台客搖滾」演唱會的重要人物，發掘一批集「創作與現場表演」能力於一身的藝人，創造了鮮明的「魔岩」風格。⁴⁴延續著真言社「創造流行」的理念，魔岩同樣不強調主流與非主流之分，而是自我定位為「創造流行的技術」，亦即創造「使各式各樣獨立的、邊緣的、非主流類型，逐步朝向核心移動的過程」（簡妙如，2002：198）。

1990 年代中後期台灣唱片工業直接面臨「全球化」挑戰，在經濟規模上跨國唱片公司在台灣紛紛設立子公司，開始與本土大型唱片公司產生競爭與合作的關係；在音樂風格上，國語流行歌市場在 1990 年代混雜著香港、東南亞（新加坡、馬來西亞）藝人的來台發片，以及國內唱片公司代理引進西洋、日本、韓國等藝人在台灣發行唱片、舉辦演唱會（參考簡妙如，2002）。這正是王美珍（2007）分析指出，「台客文化」論述所欲回應的，「哈日、哈韓、哈美而獨缺哈台」的場域內歷史條件。而魔岩唱片在這個時期，從主流與邊緣之間的縫隙選取人才、發掘元素，堅持音樂原創性的精神，使其得以在這種多元分化的場域競爭之下，保有「創造流行」的競爭實力。魔岩唱片出品的作品在 1997 年、1998 年以來變連連成爲「年度十大」的常勝軍，亦連續獲得金曲獎最佳女歌手獎（順子、楊乃文）、方言男歌手獎（朱約信）、新人獎（紀曉君）（簡妙如，2002：197）。而 2005 年的「台客搖滾」演唱會，正是這股魔岩勢力的重整。

而我們隱約看見，「台客搖滾」甚至是「台客文藝復興」運動所帶領起的爭議性，或許未必全然來自於「台客」一詞有何深奧的歷史厚度、社會結構歸因，而是這些音樂創作者以及文化藝術作家在場域中，以「台客」爲名開拓新形態風格、保有競爭力時，所採取的模稜位置。既在文化精神與商業行爲之間受到反覆商榷，也是在既定的主流明星風格與實驗性的前衛風格之間推擠。這些創作者一方面確保著曾經頗受知識份子推崇的非主流出身，另一方面又能在這個基礎上投身商業化的文化生產體制，成爲場域內最有能耐調和文化價值與商品價值且以此帶領風潮、換取利潤的一群。

四、「台客盟主」的捨我其誰

⁴⁴ 除了成功使伍佰登上主流外，魔岩在 1990 年代後期推出張震嶽、楊乃文、順子、陳綺貞等歌手，發行金門王與李炳輝的暢銷專輯《流浪到淡水》，以及原住民歌手紀曉君、郭英男的《生命之環》。（簡妙如，2002：197）

水晶—真言社—魔岩的路線，標誌著伍佰從流行音樂場域的非主流朝向主流移動的軌跡。從 1996 年到 2006 年十年間，伍佰的作品每年入選由媒體評選的年度十大歌曲，並獲得各種獎項⁴⁵。這些頭銜與獎項代表著伍佰在場域內的象徵資本的累積，無怪乎在 2005 年舉辦的「台客搖滾」演唱會中被媒體尊稱為「台客盟主」⁴⁶伍佰，能驕傲地喊出「捨我其誰！」這般「台客」領袖氣勢（紀淑芳，2007）。

然而，在同一篇訪談中，伍佰回顧自己當初用新型態的樂風演唱閩南語歌曲時的想法，卻有一種不確定感：

我創作台歌，剛開始是抗拒的，因為覺得聳ㄉ一ㄚˋㄉ一ㄚˋ，我的第一首台語歌「樓仔厝」是在老實不甘願的情況下寫的，但這首歌在演奏時的力道是國語歌所沒有的，演唱會很好用；在 live house 唱了很久後歌不夠，又開始想拿一些台語老歌來改編，變成 live house 可以唱的，所以要快歌、要 high 的歌，但這都屬於感官性的刺激。（紀淑芳，2007：78；粗體字為我的強調）

伍佰在此處的自我表白，在一定程度上是取得「盟主」地位以後，對於自身原初理念的謙沖自牧。但他對新曲風的不確定感（「老實不甘願」）透露著，創作者在摸索風格路線的區隔時，或許並未具體意識到任何由外人添加的事後詮釋——受到學者、樂評廣為推崇申論的伍佰「台式搖滾」⁴⁷，竟是在一個偶然的「好用」理由之下出現——

⁴⁵ 1996 年《愛情的盡頭》獲中國時報評選十大專輯，聯合晚報評選十大專輯第一名，Channel V【V】榜中榜 TOP20，ICRT 評選年度最佳搖滾歌曲，十大偶像之最佳團體偶像。1997 年美國 Billboard 告示牌排行榜及 CHANNEL【V】合頒之亞洲最佳創作藝人獎，《搖滾浪漫》獲 1997 年中華音樂人交流協會評選十大專輯。1998 年金曲獎最佳國語男演唱人提名，大成報十大校園巨星獎，《樹枝孤鳥》獲中國時報評選十大專輯，民生報金曲龍虎榜年度台語總冠軍，中華音樂人交流協會評選十大專輯及十大年度歌曲「煞到妳」。1999 年金曲獎最佳演唱專輯獎，中國時報十大人氣歌手第一名，香港 YMC 音樂電視台至尊榜亞洲全能音樂人獎，《白鴿》獲【V】榜中榜 TOP20 及年度最佳歌曲獎。2000 年《我的名字》獲 CHANNEL【V】榜中榜 TOP20，新加坡金曲獎榮譽大獎，千禧十大偶像媒體最關愛偶像獎，中國原創音樂流行榜「台灣最受歡迎男歌手」、「台灣最佳創作歌手」。2001 年，中國音樂風雲榜「傳媒推薦大獎」，MTV 台封神榜音樂獎「十大人氣歌手」，MTV 音樂電視台與 CCTV 中央電視台舉辦的音樂盛典，獲「台灣最佳男歌手」大獎，中國原創音樂流行榜「年度最佳流行專輯」、「年度專輯最佳製作人」。2002 年華語流行樂傳媒大獎「年度藝人獎」、「最佳製作人」、「最佳作曲人」，中國音樂風雲榜「年度最佳搖滾專輯」、「年度男歌手飛躍獎」，香港新城電台國語力頒獎典禮 年度金曲[你愛我]，全球華語歌曲排行榜 年度金曲[你愛我][最佳創作歌手獎]，TVB 8 金曲榜年度金曲[你愛我][最佳樂隊獎][最佳編曲獎][最佳 MTV 獎]，中國原創音樂流行榜「最佳樂隊獎」。2004 年中國音樂先鋒榜「最佳創作歌手獎」。2006 年金曲獎最佳台語男演唱人獎。參考維基百科

<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E4%BC%8D%E4%BD%B0&variant=zh-tw>。

⁴⁶ 參考紀淑芳，2007，〈台客盟主「用台灣的方式去解讀世界」 伍佰：台灣的容量超乎你想像！〉，《財訊》300 期，頁 74-79。

⁴⁷ 一篇樂評是這麼詮釋伍佰的：「伍佰操著一口南部腔調，我想起他是嘉義六腳鄉蒜頭村人。好鄉土的地方，竟然培育出這樣一位國際級的搖滾詩人……我這個老搖滾觀眾，第一次覺得搖滾可以很台灣鄉土、很中國情調、很國際演出，而這些離我們這麼近，我心中竟感覺已經認識伍佰很久很久了。」（顏

他們是在既定的社會條件與場域結構之下，探索、調節其文化商品的價值。

對照於前述文化評論家楊澤的學院出身，以及電視文化人蔡康永的家學淵源，伍佰在流行音樂場域裡的崛起顯得樸素而平凡，伍佰曾在訪談裡這麼形容他的家庭背景：

我沒有受過什麼音樂訓練，媽媽在家裡最常放的就是劉福助、沈文程等台語歌謠...我時常會跟著曲子哼呀哼的。什麼流行音樂、古典音樂，甚至羅大佑、李泰祥的音樂...當時對我來說是比較屬於供在殿堂上的，我沒有太深刻的記憶。(陳嫻文，2003)

父親是糖廠工人，母親是家庭主婦兼賣檳榔，嘉義縣蒜頭鄉出身的伍佰卻懷有音樂夢。大學聯考失利，高中畢業伍佰上台北尋找出路。在投稿水晶唱片前，伍佰一邊在現實中討生活，一邊盡可能地接觸他所喜愛的音樂創作，而他在同一篇訪談中提及，對音樂的喜愛僅是因為高中時參與過學校的管樂隊：

我離開家鄉，上了台北，開始賺錢養活自己.....在台北我做過保險、擺地攤、賣英文教材，後來才到樂器行上班。我總共待過五家樂器行，最久的是「台北樂器」，還有新歷聲、海國、造韻等。我賣樂器業績不錯喔，可是你相信嗎？我經常被 fire。因為我太愛玩店裡的樂器了，一有空我就玩吉他、玩鼓、玩琴，聲音很大，老闆都受不了。(陳嫻文，2003)

這位後來的「台客」搖滾巨星伍佰，沒有受過正統的音樂訓練，卻因為在樂器行上班的經歷，獲得相關的技術與社交資源。而 1990 年代初非主流樂風在音樂場域裡的成熟，提供了這個來自鄉下的工人子弟一個表現自己的機會。伍佰發表的第一首歌〈小人國〉是自己借錄音室錄音投稿給唱片公司，後來由水晶唱片發行，描寫的是都市中人與人之間虛假的情誼。水晶音樂的低成本製作、大學校園小眾演出路線，以及在音樂理念上對於人民、土地的堅持，與伍佰這位非都會出身、卻對音樂創作懷有夢想的年輕人在此時相遇。水晶時期的伍佰參與唱片製作，並且在現場演唱中累積聽眾與創作能量。1995 年 7 月從水晶唱片、真言社最後落腳於魔岩唱片的伍佰，發行【伍佰的 live—枉費青春】現場演唱專輯，銷售量達三十萬張，代表著伍佰在音樂場域裡崛起的第一步。

如前所述，伍佰在流行音樂場域裡引領潮流的 1990 年代，正是國內唱片工業在資本規模上的壯大。跨國唱片公司在國內進行併購、重整，台灣音樂市場在此刻納入全球市場的一部份。在這個時期流行音樂結合娛樂媒體，透過消費實踐與閱聽行為，形

艾琳，2003：54；粗體字為我的強調)

成了一股席捲日常生活、吸引一般大眾矚目的媒體娛樂流行文化(簡妙如, 2002: 55)。同時在音樂風格的美學表現上, 與全球同步流行的音樂元素在本地市場大受歡迎, 如另類搖滾、R&B、Hip-Hop、饒舌、電子音樂。而本地音樂人伍佰就是在這種流行音樂場域的全球化之下, 混雜運用外來與本地的音樂元素, 在市場上站穩腳步。因此我們已經無法以「外來衝擊與本土反應」的二元對立模式來解讀由伍佰所代表的本地音樂人在 1990 年代在市場上的奮力生存, 以及他們於 2005 年後發起的「台客搖滾」風潮。從 1990 年代至今台灣流行音樂場域裡, 包括外國音樂作品幾乎零時差的進口與在地消費, 以及本土音樂作品中對於各種音樂元素的在地模仿或轉譯, 早已模糊了「外來與本地」的劃分。

因此, 出身水晶唱片而後在魔岩唱片大放異彩、廣受市場歡迎的伍佰, 不僅習於調和流行與另類音樂之間的鴻溝, 更善於在各種外來流行風格與本地創作元素之間求取平衡。在一篇〈伍佰: 我是台客盟主, 不要把招牌砸爛〉的訪談文章中, 伍佰透露他用「西方音樂」唱出自己氣質的自信:

我把西方的音樂拿來用, 可是不就它的規格, 唱出有自己氣質的曲調不會尷尬, 也不會覺得不好意思。有些人唱自己的歌會感覺尷尬, 所以要把一些外來的象徵符號或形式加在自己身上, 那他的歌一定「無叨肉」——音樂的味道不會附著在他的骨頭上。**我的音樂一直是我自己去想「台灣文化」是什麼, 「流行文化」是什麼的結果。**(毛雅芬, 2005: 50; 粗體字為我的強調)

2005 年以「台客盟主」自居的伍佰, 思考著「台灣文化」與「流行文化」的意涵, 而他的答案很明顯的就在他此時宣言式的姿態之中: 用「台客」之名創造一種代表台灣文化的流行 (fashion)。在伍佰的定義之下, 「愛拼才會贏」這種台語歌無法創造流行: 「對外國人來說, 他們只知道唱起來很爽, 有台客的感覺而已。這只是特例嘛。說到真正希望美國人可以聽台語歌, 這件事差太遠了。」(紀淑芳, 2007: 79) 而流行音樂市場裡頭某些與外來元素更為親近的作品則是無法代表台灣特色的, 被伍佰認為是「無叨肉」的歌。伍佰說到他籌辦「台客搖滾」演唱會時的鑑別標準:

擬定演唱會表演名單時, 我們用的也是消去法: 唱 R&B 的去掉, 模仿 R&B 的去掉, 玩 Hip-Hop 跟模仿 Hip-Hop 的也要去掉。不是說使用 R&B 或 Hip-Hop 這種外國音樂元素的就一定不是台客, **台客不台客不是音樂形式的對立, 而是自我認同的對立; 這樣講聽起來很嚴重, 可是它確實是這個樣子。**(毛雅芬, 2005: 50; 粗體字為我的強調)

從伍佰在上段引述中訴求的「自我認同」, 透露著「台客搖滾」演唱會不僅同時是金錢堆砌的商業活動、台灣意識的利用, 更加是以「台客」之名豎立區分判準的宣言

造勢、是文化生產場域中的流派之分。回顧 1990 年代非主流音樂論述的出現，以及這十年間文化生產場域中客觀條件的變化，在伍佰的身上我們看到文化生產者在場域內從新進者的身份爬升到支配地位的過程。在這個過程中，存在著身體習性、創作理念與客觀場域條件之間的調節適應。如何「用西洋的音樂」唱出「附著在骨頭上」的歌，對於伍佰來說當然是嚴重的事，因為這項判準決定著伍佰一路在流行音樂場域裡對於其自身作品原創性的堅持，以及因為這項堅持所開創的頭銜與利益。這是文化生產場域賦予的特殊條件，既無法用外在世界的商業邏輯來簡化，亦不全然順從於官方標準下的純粹台灣意識。伍佰十多年間在流行與另類之間、本土與西洋的遊走，以「台客」為名開花結果。

五、 小結：製造「台客」的文化價值

在楊澤、蔡康永或者伍佰身上，創作者的身份調節著場域的客觀條件，對於「台客」的說法在一定程度上相映於他們自身所欲展現的創作者習性。透過「台客美學」、「台客搖滾」的詮釋，或者直接引介「台客」青少年在電視上現身，以上幾位創作者直接或間接在身上延攬了某種前衛的、叛逆的、另類的情調，它既屬於創作理念、情感傾向的表達，同時也是這幾位場域內成名的人物用以表徵自己地位、保有頭銜、並換取事業成功的籌碼。

文化生產場域的運作邏輯，要求這幾位創作者在他們創作理念與作品之間保有一種理所當然的連續性，表現為——各自身上對「台客」情調的真誠無疑、天生自然。創作者身體習性、出身軌跡以及其作品創作理念上不可質疑的一體性，間接否認了文化生產場域內象徵性資本的累積，甚至掩護了個別創作者在演述「台客」時所施加的定義權，他們藉著定義權的使用在文化評論、電視節目或者流行音樂的類目之下，創造潮流，指導論述。這幾位創作者製造了「台客」的文化價值，既使「台客」的意義或實體顯得真實而豐富，同時創作者身上努力掙得與確保的頭銜地位、才華魅力，也在「台客」的光環之下，更加不可質疑。

「台客」既為它的創作者添加價值，同時任何對於這些優勢創作者的質疑，經常被導向對於「台客」意義本身的挑戰——「台客」也是這些創作者保護其自身優勢的保護傘、防火牆。弔詭的是，「台客」一詞越是具有爭議性，引來愈多的質疑或挑戰，則這些文化創作者的事業就越是繁榮。區分、鑑別與排斥正是文化生產場域中風格製造者的拿手好戲，也是基本功夫。「台客」一詞引發的歧見，或許並非是詞語意義上的模糊，更加是在各方創作者之間觀看視角的固執堅持。與其說「台客」是商業體制的炒作對象，倒不如說，文化創作者之間拒絕妥協的理念信仰，才是「台客」作為文化理念可以炒作得起來的根本邏輯。在當代文化場域的高度分化，我們很難想像一個毫無

爭議的文化商品如何販賣。「台客」這個在文化生產場域中製造的名號，是文化生產者之間相互競爭的標的，而「台客」的說法越是分歧，則文化生產場域的遊戲規則越是不被意識到。



第五章 結論

「台客」寓言——學得不像的時刻

藉著系譜學的眼光，我們看到身體作為知識／權力的模塑對象。在「台客」的起源敘事之中，要重新改造的並不僅是所有包括「台客」名下的一些人群、物件、符碼系統，在學術與藝文界共同攜手打造的「台客」知識政權之下最為馴服的乃是研究生的身體、新型知識份子的身體、文化藝術人的身體。藉著「台客」的起源敘事，我們在身上攬上一點卑鄙與憤怒情調，我們要在「台客」的受苦中尋找榮耀。不管我們如何費盡心力地要拉攏我們與「台客」的距離，進到我們述說脈絡裡的「台客」、拉上表演舞台的「台客」永遠是我們注視的客體，成了我們用來與其他真理政權競爭的籌碼。拆掉「台客」二字的我們，僅剩的無非是學院的身體、作家的身體、知識份子的身體，文化生產者的身體；「台客」的狂放身體在我們的預設裡是叛逆光芒的所在，卻也是我們文化人的馴良身體的最大反諷。

場域的意義帶出了我們參與這場文化戲局的具體場合，它是我們搭出的舞台與賭桌，我們在場域內即興創作，在規則間游移戲耍，炫現自己在場域內累積的軌跡與資本，並不斷地調整自己身體習性與心靈思想。場域的遊戲感使我們對於「台客」既真誠又忠心，對它我們構思各種精妙的概念與比喻，籌畫各種曲目與腔調，為了「台客」也為了自己，更為了場域內的其他對手。研究生與知識份子、文藝人在社會場域位置的邊緣，就如同「台客」消費者處於消費文化的邊緣，這種結構位置上的類似，誘發出我們的同情。我們既受場域裡學院規矩與文化商品邏輯的支配，又欲將我們的支配地位等同於「台客」所受的支配——縱使他們看來如此天真自在。我們所在的場域並非一個叫做「台客」的虛擬論壇，我們所在的場域是各自討生活、爭地位的學術場域、文化生產場域。

「台客」的浮現一定程度成了一個話題吸引器，看似言論的自由市場，然而，如何看待「台客」？「台客」的具體內涵是什麼？誰最有資格談「台客」？這些問題的答案都回歸到個別發言者的場域脈絡中，與自己圈內人商榷。讓「台客」意義顯得真實可信的，永遠屬於各自場域中的象徵性權威所施行的誤認魔法，一如宗教家從來只對自己的信徒講道，話語在此時才是感動人心。在場域內我們真誠計較的除了「台客」二字的意義，更是象徵我們在場域內地位的頭銜、資歷、出身與才情。與其說「台客」驕傲地現身了，倒不如說是場域內的一個勢頭要現身，它是「新台語歌」的重返，流行文化研究生的得勢、跨界藝術家的活躍。只要文化場域外的「台客」問一句：「台客」有這麼重要嗎？所有架構起來的華麗搖滾舞台，所有文藝刊物中的「台客」狂想，甚

至國家圖書館典藏的「台客」論文，僅剩的除了難堪、還有什麼能力為自己辯解呢？

穿透「台客」的語境，我們重新布置了學術界的文化研究社群與文化藝術界的邊緣知識份子。省去「台客」所欲呼喚的各種主題，我們重新看到了行動者的面目，場域的邏輯，一體化敘事之外的言說者身體系譜。在幾個共同主題之上，我們看似關心在地文化面對的外來文化衝擊，次文化主體的屈從與抵抗，或階級品味意義的象徵性暴力；然而，來自文化領域對「台客」的重新詮釋，無非不是帶有再次的政治化目的，此時政治化的意義不是指向現實政治的權力傾軋，而更多是日常生活消費領域的文化主體形構。各種在「台客」一詞之上所添加承載的分析架構與理論觀點，各種聒噪的解釋與定義的釐清，對於學術價值與文化市場價值而言，都是客觀實存、可供收藏、欣賞、交易的文化產品。我們既要在「台客」上頭保有時尚受害者的無辜、土地的純樸、青少年次文化的創造性、人民的可愛、日常生活的真切，又要在我們的舞台、草稿、論壇上頭展露武器，炫耀出身。我們既是最精明的消費者，又是最謙卑的生產者；要在文化的廟堂上宣講傳道，解救消費文化裡受苦的眾生。或許，當我們拋下「台客」兩個字時，才是對於「台客」展現的最大仁慈。

或許當我們不在自攬反抗事業，才是反抗的開始。自攬的「台客」發言人地位要求我們表現得勇敢無懼，引喻有理，好在面對讀者、觀眾時，能夠掩飾心中對於體系的馴服與不安。面對「台客」總使我們想起進入體系前那種卑鄙難堪，使我們好發同情之心。然而，這種「台客」的焦慮慌張卻從來沒有消逝，並且一次又一次地被我們重新召回。要憤怒反擊、要打擊權威。曾幾何時我們都已是權威。在你成為書寫者之前，你是什麼？在你成為消費者之前，你是什麼。有什麼不可拋棄的東西在此刻被你緊緊抓牢嗎？為什麼需要有人來告訴我們，什麼時候該要生氣、該要焦慮、還是該要驕傲？

讓我們暫且放下外在的「台客」，返回論文作者自身的研究生身份，尋找一個在學院內有那麼一點「台客」的瞬間。理論詞彙艱深難懂，研究手藝尚待鍛鍊，初進學院之門，我們自主自發地坐進課堂的座位領受教導與啟示。在論文裡、在論壇上看到的研究生總是自信而成熟的，然而，只要我們回頭去想當我們都是門外漢的時刻，是不是有那麼一點「台客」的意味呢？就論文作者自己的經驗來說，當我帶著大眾文化消費者的身體初進文化研究的研討室，準備要去學習具體可見的理論書籍、概念詞彙，寫作格式與文筆的琢磨。在这一切規訓機制啟動以前，最引我好奇的，是學者的手勢跟語氣。老師們的指尖與表情，口氣與腔調彷彿有種魔力，引人崇拜與迷惑。在研習理論與琢磨研究方法前，我第一件學會的事是在私底下模仿老師上課的樣貌。這招在同學們之間還頗受歡迎。我們認真好學，但又還學得不像。只好膚淺粗糙地學個空殼，重複幾句口頭禪，模擬幾下招牌動作，真的要我學一整套、有如大師附體時，卻又往往詞窮。在學生之間，我們透過對老師的諧擬模仿，彷彿看到某種顛覆翻轉的時刻。

然而，我們並不就地宣告：學院體制的邪惡、老師與學者的壓迫，我們僅是一種對自身受支配狀況的自憐，在笑鬧聲中暫忘支配而已，大多時候我們還是乖順的學徒，我們按時交作業、寫論文，誠心接受教導，期待自己若不能追隨大師的腳步，覽上一身風采，至少也要能有個樣子。可以說，這是學院裡的「台客」時刻嗎？當我們學得充沛的理論工具與分析武器，準備好了要大張旗鼓來分析、評比「台客」文化現象時，我們不再模仿老師的手勢姿態，我們要在體系中表現自己的創造性；而當我們累積了一定的學術手藝，至少寫出某種屬於自己的論文、講出自己的問題意識時，縱使我們嘴裡講著「台客」，染上了學院習氣的我們是否還夠「台客」呢？

其實「台客」一直都在：那些學得不像、有點困窘難堪的時刻，那些表現叛逆、對既得權勢者的模仿嘲諷時刻，那些拒絕歸類、遊走邊界的時刻。如果我們承認，一切氣質學養、風格魅力都非天生自然，經過一定的學習與累積、作功課。那麼，只要我們進入文化的領域，只要我們透過語言符號與人溝通交談，就要對一切意氣風發、義正嚴詞的說話者存疑，縱使大部分的說話者表現得謙卑自省、開明民主，樂意與眾人分享他寶貴的天賦。「台客」的尷尬難堪、無知反諷正是存在於文化符碼之外難以言說的身體，存在於文化領域的天生自然之外，天生自然的不自然。那是快感與慾望存在之處，那是暫望支配、猖狂起舞之處。任何將文化二字加諸於「台客」身體上頭的文化人，都將遭遇這種自己招來的反諷難堪。

就如同我們在第四章看到的，「台客」的尷尬醜怪反倒成了舞台上搬演的戲目，這究竟是對於「台客」的頌揚還是出賣呢？過度的頌揚何嘗不是不自覺的鄙視。舞台上、圓桌上的「台客」說話者是那麼謙沖自在，宣稱要將這種學得不像的焦慮難堪、猖狂無知都編進一套符碼體系，好讓大家在裡頭可以驕傲自信，不再卑鄙自憐。然而「台客」的身體在此時反而被我們藏了起來，表現為多年來累積的風格魅力、學術手藝、論述文筆與華麗的詞藻。曾幾何時，我們甩掉了初進文化領域時的不自然，我們的手勢、文筆、麥克風具有如此大的功效，不僅能描述現實，又能製造現實，評點現實。在最粗俗不雅之處我們要指出文化，寫出美感、唱出情調。究竟是「台客」的身體不自然，還是文化人的身體太自然呢？只因文化教養讓那些不自然的，太自然！

理想中的「台客」主體當然不存在，它是各種邊緣與不完全的位置，表現為文化場域中各種對於體系的仰望與焦慮當中。有的是各種主體對它的窺看、關心與指點，他們是研究生的主體、文化人的主體、作家的主體、歌手的主體、知識份子的主體。所有的主體既成，我們似乎都看不到那些初受調教時的扭捏作態、焦慮拘謹、尷尬難堪，有的是自信與武斷的宣言，有的是看似天生自然的個人魅力與作品光輝。「學得不像」的時刻從來沒有在舞台上、論文裡、文藝刊物裡讓你看到。「台客文化」純樸俗豔、天真自然，但從來都是經過精心的曲目安排與裝配打扮。只要文化的概念引入了「台客」，無論它代之以通俗文化、次文化、日常生活文化、本土文化、台灣文化，我們終

究沒有辦法壓抑文化研究者與文化人的窺淫癖，要在「台客」身上大做文章。這不是任何可見的意識型態、文化霸權、新殖民主義可以化約，而是更細緻地發生在語言、文化層次的象徵性權力的折衝調節。既是對於不可言說之物的召喚與呈現，更是既定權力網絡、場域位置的浮出台面與重新盤整。大多時候我們在談「台客」時，僅是暫時忘掉了自己對於體系的順服。

或許在其他人的敘事裡，「台客文化」在這個時代成了有利可圖的次文化經濟，成了台灣通俗文化的主體慾望，但對我們來說，「台客」是對這個時代文化圖景的最大諷喻。文化的意義在這個時代裡，當然不再是高不可親的偉大體系、人類文明的精華，文化價值在這個時代裡作為消費的對象，消融在多元分化的市場當中。在這多元分化的文化市場裡，昔日的高雅文化似乎成了次文化，而正當興起的次文化反倒要宣稱自己是主流。有論者分析，這是風格社會的降臨，或是次文化經濟的興盛，對「台客」的敏感焦慮正是這種新興社會型態的徵兆。在此環境裡，作為不可逃脫的消費者身體，勢必要在眾多的文化消費品中精挑細選、精打細算，好穿出自己的風格、吃出個人的品味。這種新形態的消費者倫理似乎是焦慮的制約，但又處處充滿創造解放的意義。縱使我們寬待、容忍那些品味的瑕疵者，風格的缺陷者，但誰也無法容忍這樣的稱號攬在自己的身上。縱使我們要號召塑造某種逾越反骨、醜怪不堪的風格，但這種風格仍然是要秀異不墮落的。在文化商品的消費與實踐裡，在現代文明的規劃與反身批判裡，我們既是主體也是權力網絡的客體，大多時候說服自己是自主自動的「我」，更多的時候卻對體系與權勢百般柔順馴服。

文藝、學術裡「台客」權勢越顯強壯，越是背叛並「出賣」了「台客」。「台客」本是不可說的感受、無以名狀的羞恥尷尬，瘋癲起舞、張狂作勢之時。「台客」的感受所存在的是權力網綁之處，是焦慮與憂鬱所來之處，是尷尬與難堪，更是對於這些情緒的反叛嗆聲。權力所運行之處不是任何可見的邊界與團塊，就如我們所看到的，要壓迫定罪於「台客」的跟要升起榮耀「台客」的，均是可見的勢頭與一體的話語敘事。然而，「台客」的感受存在之處，其實是這些一體化敘事的邊界，是發生在身體上的難堪與焦慮，也是身體上的狂喜與快感。「台客」是身體的存在，「台客」還在主體之外。如果我們承認知識就是權力，那麼就不可能預期知識能夠帶來解放，有的只是更深的焦慮、猶疑、網綁與馴服。

在綜藝娛樂的笑鬧聲中，對「台客」的好奇觀看將我們的思慮引向自身，我們開始警察自己是否跟那些醜怪、不知恥的人一樣無知。我們用笑聲掩飾我們的恐懼不安，同時用盡我們所能編織的罪名加之其上，「台客」讓我們開始質疑自己對流行時尚信仰的真誠度，但也再一次地確立了信仰本身。對「台客」文化的仰慕同情也把我的思慮引向自身，我開始計較書寫者的大權。「台客」的受支配位置使我質疑自己是否是全然解放的，我們一面急著突顯「台客」的無能與弱勢，一面為了搖動我們的筆桿(或者敲

打著筆記型電腦)，寫下一篇論文或者文化觀察。從「台客」的弱勢與無能當中抽取一些憤恨的情調，一方面證成我們的慈悲無私與寬容開明，一方面透過這種憤恨情調我們站起來呼喊、表演。我們籌謀一場華麗的文化革命。而這些書寫者中掌大權的，那些有魅力的，是裹上神聖光環的學者、作家與藝人，或比較卑微一點點的研究生。「台客」的被支配使我們想起自己的被支配，使我們有機會反省自己的傲慢與一廂情願，這場華麗的文化革命帶來的是甚麼樣的後果呢？是「台客」的奪權嗎？全然不是，因為它徹頭至尾都僅是虛晃一招。華麗的舞台或富含氣質的社會觀察背後，隱隱包藏的是混合著妒恨與屈尊俯就姿態的一種特殊情調，從來也不是要幹得流血流汗的革命事業。話說回來，時至今日有誰還期待著革命呢？

我們是學術領域內的文化研究者，同時又是最精明算計的文化消費者，最聰明狡詐的文化生產者。這幅「台客」寓言所欲教誨與啟發的，無非就是對於我們所計較執著的文化意義進行價值重估。當一切皆文化、個人即政治的時代降臨，要想理解這無可逃的文化戲局，唯一的方法或許正如 Bourdieu 所提醒的，要先客觀自省自身在分析與評論「文化現象」、「社會問題」時所採取的視角觀點。今日身為文化研究者我們或許有更大的彈性選取適用的理論工具，但更多的選擇未必是更大的自由，而是書寫權的恣意妄為，分析者屈尊俯就的自傲。將「文化」作為研究對象，我們似乎要更進一步地警覺來自學科外頭，文化商品市場的誘惑與試煉。我們不僅從不置身事外，而且比起更多的人有機會接近權勢，製造文化。加了引號的「台客」或許暫且使我們的學院書寫位置安穩自若，然而，真正使我們失了分寸的，乃是在引號周圍所施加的各種敘事措辭、概念理論，我們所使用的分析工具也可能使我們被權力所用。那麼，文化二字也就要再得到另一次的翻轉，那是從菁英意義的高級文化淪落，抵抗意義的通俗文化崛起之後，有必要採取的一種文化的微政略研究路徑。學術與市場界線逐漸消融，生產者與消費者身體重疊，雅俗界線面臨重劃，而權力支配的傾軋掙扎並未平息，而且在一個更不被知覺的狀態下寫入我們的身體記憶，在各種可能遭遇的場合進行對決亂鬥。身在自主的行動者主體與權力支配觀看的客體之間，我們唯有將眼光朝向文化體系之外的荒漠，重新看待那未被體系所包覆奴役的知識，重新看待所有門外漢的入門過程，才能警醒我們所自以為最為叛逆反骨之處，其實是最無力可悲的馴服投降。而「台客」文化研究作為學院裡的時髦玩意，或許正該脫下那前衛時尚的外衣，沾上一點市儈的無恥、卑鄙的勢利眼，對一切既閃著批判性又極具市場價值的文化商品進行重估顛覆。

引用書目

- Bourdieu, Pierre, 1984, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trans. Nice, Richard. Cambridge: Harvard UP.
- Bourdieu, Pierre, 1993, “‘Youth’ Is Just a Word” Pp94-102 in *Sociology in Question*. London: Sage.
- Bourdieu, Pierre and Terry Eagleton, 1994, “Doxa and Common Life: A Interview” pp265-277 in *Mapping Ideology*, edited by Slavoj Zizek. London: Verso
- Bourdieu, Pierre 著，包亞明譯，1997，《文化資本與社會煉金術：布爾迪厄訪談錄》。上海：上海人民。
- Bourdieu, Pierre 著，李猛、李康譯，2004（1992），《實踐與反思：反思社會學導引》（*An Invitation to Reflexive Sociology*）。北京：中央編譯。
- Bourdieu, Pierre 著，褚思真、劉暉譯，2005（1982），《言語意味著什麼：語言交換的經濟》（*Language and Symbolic Power*）。北京：商務。
- Butler, Judith, 1990, *Gender Trouble*. London: Routledge.
- Butler, Judith, 1993, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. London: Routledge.
- Danaher et al., 2000, *Understanding Foucault*. London: Sage.
- Edgar, Andrew and Peter Sedgwick, 2002, *Cultural Theory: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Flynn, Thomas, 1994, “Foucault’s Mapping of History” pp.28-46 in *The Cambridge Companion to Foucault*, edited by Gary Gutting. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, Michel 著，錢翰譯，1999（1997）《必須保衛社會》（*Il faut defendre la societe*）。上海：上海人民。
- Foucault, Michel 著，蘇力譯，2001（1971），〈尼采·譜系學·歷史學〉（“Nietzsche, Genealogy and History”）頁 114-138，收錄於汪民安、陳永國編《尼采的幽靈：西方后現代語境中的尼采》。北京：社會科學文獻。
- Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe 著，陳璋津譯，1994（1985），《文化霸權與社會主

義的戰略》(*Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*)。台北：遠流。

Robbins, Derek, 2000, *Bourdieu and Culture*. London: Sage.

Webb et al., 2002, *Understanding Bourdieu*. London: Sage.

毛雅芬, 2005/7/20, 〈伍佰：我是台客盟主，不要把招牌砸爛〉，《中國時報》，人間副刊。

尤美玉, 2001, 〈名家名區：蔡康永探索生命困惑〉，《講義》168期，頁68-69。

王美珍, 2005, 〈就是 Over 了一點：台劇裡的台客精神〉。頁77-79，收錄於洗懿穎編，《Call Me 台客！》。台北：網路與書。

王美珍, 2007, 《文化「台」風意味著什麼？「台客文化」的社會想像與認同形構》。政治大學新聞研究所碩士論文，未出版。

江煒琦, 2003, 〈電視機上最重要的按鍵是 off 名主持人蔡康永：因為我否定電視，我才能作得這麼自在〉，《財訊》261期，頁100-109。

江國豪, 2004, 《非主流音樂之台灣意識研究：以1980年代後之歌曲為例》。世新大學傳播研究所碩士論文，未出版。

朱元鴻, 2000, 〈文化工業：因繁榮而即將作廢的類概念〉，《台灣產業研究》3期，頁11-45。

朱百鏡, 2003, 〈「台客」是現代性焦慮的武裝：台北南門口計畫〉。淡江大學建築學系碩士論文，未出版。

亦咸, 1991, 〈台灣新音樂的顛覆和矛盾〉，《聯合文學》7卷10期，頁95-98。

何東洪、張釗維, 2000, 戰後台灣「國語唱片工業」與音樂文化的發展軌跡：一個徵狀性的考察〉，《台灣產業研究》第3期，頁149-224。

何虹毅, 2006, 〈看部落格的閱聽人如何解讀、認同台客文藝復興〉。會議論文發表於「台客再現？庶民文化與身份認同」研討會，台灣北社主辦，2006年5月28日。

何東洪、柯仁堅、吳逸駿, 2006, 〈何老師，不要再罵我了！〉，《大聲誌》3期，頁4-11。

李永禾、張貝雯, 2004, 〈楊澤 藏書的文化特權〉。頁6-15，收錄於逛書架編輯小組編《逛書架》。台北：邊城。

李明璁, 2006a, 〈當我們「台」在一起〉。論壇引言發表於「2005年文化研究年會：台客文化圓桌論壇」，文化研究協會主辦，2006年1月7日。

- 李明璁，2006b，〈不斷「台客」論：2005，是誰在說台客？〉，《誠品好讀》62期，頁44-46。
- 李秉霖，2005，〈濁水溪公社與台客搖滾〉。論壇引言發表於「搞歪一個台客圓桌論壇」，交通大學社會與文化研究所主辦，2005年1月12日。
- 李敏忠，2006，〈當商品「台客」遇見政治「台客」——論「濁水溪公社」另類的社會關懷〉。會議論文發表於「台客再現？庶民文化與身份認同」研討會，台灣北社主辦，2006年5月28日。
- 林欣誼、許正平，2005，〈台客圓桌論壇——同樣是台，不同時代：從地下的趣味、邊緣的奪權，到敢爆的主體〉，《誠品好讀》56期，頁44-50
- 林宏翰，2006，〈關於台客的另一個品味區判：新台客論述及其爭議〉。會議論文發表於「台客再現？庶民文化與身份認同」研討會，台灣北社主辦，2006年5月28日。
- 林淑芬，2004，〈傅柯論權力與主體〉，《人文及社會科學集刊》16卷1期，頁117-150。
- 季欣麟，2000，〈作家蔡康永：掌握知識，享有超人類想像的自由〉，《遠見雜誌》163期，頁190-193。
- 典藏今藝術編輯部，2004，〈「以美作為志業」的時代：東吳大學社會系助理教授劉維公談生活美學〉，《典藏今藝術》138期，頁150-151。
- 紀淑芳，2007，〈台客盟主「用台灣的方法去解讀世界」 伍佰：台灣的容量超乎你想像！〉，《財訊》300期，頁74-79。
- 施韻茹，2005，《由節拍旋律到娛樂商品：台灣流行音樂產業產銷結構轉變研究》。交通大學傳播研究所碩士論文，未出版。
- 畢恆達，2005，《教授為什麼沒告訴我：論文寫作枕邊書》。臺北：學富文化。
- 麥立心、史書華，2007，〈劉維公 vs. 別蓮蒂 我消費，故我有品味？！〉，《Cheers》76期，頁45-49。
- 陳嬾文訪談，2003，〈伍佰 vs. 羅大佑 無法無天玩音樂〉，《聯合文學》219期，頁42-53。
- 陳冠如，2002，〈伍佰的音樂給我兩種感覺〉。頁81-82，收錄於顏艾琳編，《九重天：伍佰& China Blue》。台北：聯經。
- 陳冠如，2006，《「台客」：台灣社會的階級再生產與文化爭霸可能性》。台灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文，未出版。
- 張鐵志，2005，〈時代的苦悶打不倒他們——濁水溪公社的「台客」搖滾〉，《新新聞》第947期，頁96。

- 張傑賢，2006，《從次文化看工業設計：以改裝車的台客文化為例》。實踐大學工業產品設計研究所碩士論文，未出版。
- 張小虹，2006，〈我們都似台灣人〉，《中外文學》35卷6期，頁85-134。
- 曾熾芬，2005，〈有趣！有趣！有趣！：曾熾芬序〉。頁i-ix，收錄於畢恆達著，《教授為什麼沒告訴我：論文寫作枕邊書》。台北：學富文化。
- 黃茜芳，2006，〈叛逆之動能：蔡康永的當代藝術收藏〉，《藝術家》386期，頁386-389。
- 黃志豪、黃尚智、曹正明，2003/2/17，〈台客族裝扮寶典〉、〈現代台客錄 正名篇 簪字擺一邊本土掛中間〉、〈現代台客錄 狂歡篇 盡情搖頭 all night fun〉、〈台客時代閃亮衣族 披金戴銀泡妹妹 穿垮褲露內褲〉、〈現代台客錄 樂音篇 閃亮三姊妹魅聲惑台〉，《星報》，15版。
- 誠品好讀編輯室，2005，〈七月編輯室手記〉，《誠品好讀》56期，頁4。
- 溫珮妤，2002，〈東吳大學社會系助理教授劉維公：真實的美，由自己界定〉，《Cheers》21期，頁148-151。
- 楊佳嫻，2005，〈兩面蔡康永〉，《Marie Claire 美麗佳人》144期。
- 楊澤，2005/8/17，〈台客美學先鋒派〉，《中國時報》，人間副刊。
- 楊澤，2006，〈生活在「文化家園」〉，《誠品好讀》62期，頁35。
- 趙剛，1998，《告別妒恨：民主危機與出路的探索》。台北：台灣社會研究。
- 廖經庭，2006，〈新聞媒體建構下的「台客」文化〉。會議論文發表於「台客再現？庶民文化與身份認同」研討會，台灣北社主辦，2006年5月28日。
- 廖炳惠，1991，〈九〇年代流行歌曲中的城鄉意識：以陳明章和朱約信為例〉，《聯合文學》7卷10期，頁115-18。
- 鄭凱同，2003，〈什麼是「台」？台灣文化圖像中的模糊地帶〉，《當代》195期，頁60-79。
- 鄭凱同，2005，《主流與獨立的再思考：文化價值、音樂產業與文化政策的思辨與探討》。淡江大學大眾傳播研究所碩士論文，未出版。
- 鄭凱同，2006，〈什麼是「台」？台灣文化圖像中的模糊地帶〉，《大聲誌》3期，頁12-23。
- 蔡如音，2006，〈文化研究教學營之驅魔取暖筆記 The Learned Body〉，《臺灣社會研究》62期，頁269-277。
- 蔡康永，2001，〈oke 文化網站首席書僮 蔡康永談打手槍與看電視〉，《新新聞》745期，頁52-53。

- 蔡曜先，2004，《公共生活的踰越與再造：台客文化》。南華大學公共行政與政策研究所，未出版。
- 蔡慶同，2006，〈從「土台客」到「台灣味」：論土台客的俗艷文化作為台灣味的創意資本〉。會議論文發表於「台客再現？庶民文化與身份認同」研討會，台灣北社主辦，2006年5月28日。
- 劉維公，2001，〈何謂生活風格：論生活風格的社會理論意涵〉，《當代》168期，頁10-25。
- 劉維公，2006，〈台客次文化與文化經濟競爭力〉，《藝術家》372期，頁295-297。
- 賴以婷，2006，《媒體建構的台客幻想世界：以【兩代電力公司】為例》。輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文，未出版。
- 謝一誼，2006〈台客舞廳的舞蹈政治〉。論壇引言發表於「2005年文化研究年會：台客文化圓桌論壇」，文化研究協會主辦，2006年1月7日。
- 顏艾琳，2003，〈伍佰離我們很近〉，《聯合文學》219期，頁54。
- 簡妙如，2002，《流行文化，美學，現代性：以八、九〇年代台灣流行音樂的歷史重構為例》。政治大學新聞研究所博士論文，未出版。
- 簡妙如，2004，〈審美現代性的轉向：兼論80年代台灣流行音樂的現代性寓言〉。會議論文發表於「2003年文化研究學會年會」，文化研究學會主辦，2004年1月3日。
- 蘇培凱，2006，〈台客、米克斯與多層交疊的文化歷史：從金枝演社的「台客美學」到台灣劇場歷史書寫〉。會議論文發表於「台客再現？庶民文化與身份認同」研討會，台灣北社主辦，2006年5月28日。