

國立臺灣大學工學院建築與城鄉研究所



碩士論文

Graduate Institute of Engineering

College of Building and Planning

National Taiwan University

Master Thesis

「嘻哈」帝國的新國際分工與在地回應

——以基隆市嘻哈文化推廣協會為例

New International Division and Local Response of

“Hip-Hop” Imperialism:

An Empirical Study of Keelung Hip-Hop Association

林偉

Wei Lin

指導教授：康旻杰 博士

Advisor: Min-Jay Kang, Ph.D.

中華民國 107 年 6 月

June 2018

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

「嘻哈」帝國的新國際分工與在地回應——以基隆市嘻哈文化推

廣協會為例

New International Division and Local Response of “Hip-Hop”

Imperialism: An Empirical Study of Keelung Hip-Hop Association

本論文係林偉君（學號：R03544004）在國立臺灣大學建築與城鄉研究所完成之碩士學位論文，於民國 107 年 6 月 21 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

康旻杰（指導教授）

康旻杰

何東洪

何東洪

林浩立

林浩立

所長：

王志弘

謝誌



一切讚頌，全歸真主

感謝康老師指導，也放心讓我寫這個主題

感謝何東洪與林浩立兩位口委的指導協助

感謝老莫老師的支持

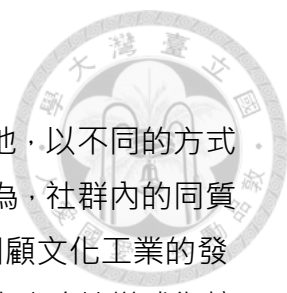
感謝基隆市嘻哈文化推廣協會的大家、以及基隆在地次文化的所有前輩們的努力

Lee Jooyoung 的 *Blowin' up* 這本書最感人的部分應該在他的副標: "Rap Dreams in South Central"。

也許基隆與洛杉磯南中心政治經濟背景不同不能放在同一個標準做直接的類比，但其實這兩個地方的邊陲地位，當中的勞工階級所面臨的問題大致上是雷同的。嘻哈也許是基隆青少年夢想的其中一個種類，但確實實質地反映在我們大家的生活上，就像是洛杉磯南中心的 *Rap Dream"s* 一樣：大家在往自己的夢想走的路上不斷與現實與台北拉扯的過程。

也許我的論文標題該改成 *Hip hop dreams in Keelung?*

中文摘要



嘻哈，在文化帝國主義的脈絡下，從紐約被傳播到世界各地，以不同的方式影響著社會大眾。就筆者投身於台灣嘻哈社群幾年來的經驗認為，社群內的同質性——都會、年輕、中間階層、男性——是最主要的問題：回顧文化工業的發展過程，資產階級與其中間階層擁護者逐漸獲得話語權，台灣的嘻哈轉變成為擁有充裕文化資本行動者展示生活風格的工具；且誰才是「真的嘻哈」的原真性 / 正統性論戰成為社群內的鬥爭場域。然而，無論是「嘻哈基本教義派」或是「唱片工業主流派」，似乎都僅限於形式主義上的爭論，無視於台灣作為文化勞動的新國際分工的真實現況。在這樣的問題意識下，筆者重回嘻哈文化發展之初的社會運動與抵抗性精神，希望找到在現況爭論場域外的新回應，因而轉向關注我的故鄉：基隆。基隆曾是台灣最大的國際港，連結台灣與世界各地的工業生產鏈。九〇年代後台灣進入後工業化社會產業轉型，基隆成為最台灣最明顯的萎縮城市之一。身為基隆成長與發展的嘻哈社群一員，在與其他行動者於 2016 年成立組織，希望以「嘻哈」作為改善在地青年環境的號召工具、而非捲入「何為嘻哈」的鬥爭中；並且在此中，以參與式行動研究視角討論組織行動所面臨的結構性與組織內部的難題。在這些論述與行動之外，更期待以某種新式的藝術行動討論基隆的都市性格，為城市與市民社會發展提供不同的想像。

關鍵字：嘻哈文化、基隆市民社會、文化帝國主義、文化勞動的新國際分工、參與式行動研究

Abstract

Hip-hop, in the context of cultural imperialism, was disseminated worldwide from New York, influencing numerous people in different ways. Having participated in Taiwan's hip-hop community for several years, the homogeneity of this community of predominately *young, urban, and middle-class males* is a main concern of mine. In regards to the developmental process of cultural industry, the capitalists and their middle-class followers exercise control over discourse. Hip-hop in Taiwan has been transformed into a lifestyle for those with sufficient cultural capital and the definition of "real hip-hop" has become the most popular point of debate; artists readily categorized into "old-school" and mainstream camps.

However, both camps are trapped by formalism and the actual conditions of Taiwan's society and its position in the international division of cultural labor are consequently obscured by issues of perceived authenticity. Considering these problems, I attempt to find a new response beyond this field of conflict by reintroducing the original resistant spirit of the hip-hop social movement. I thus focus my concern on the problems of my hometown, Keelung City.

Keelung is located on Taiwan's north coast and is home to the largest international harbor in Taiwan, linking the island's capital-area to the world, especially during the industrial era. With Taiwan entering the age of post-industrialization, the importance of the harbor has decreased, resulting in the shrinkage of the harbor-city. According to statistics, Keelung has the highest rate of drug-related crimes, suicide, and commuting labor. As a hip-hop activist and scholar, I began organizing local youths and co-founded the Keelung Hip-hop Association in 2016. We attempt to use hip-hop to unite similar actors and create a platform for seeking and exchanging resources, with which we hope to improve the local environment for artists and empower local youths involved in changing the city. After discussing the structural and inner struggles we are facing while acting, in addition, we try to figure out the characteristics of the city with our art activities, and provide a new imagination of the city with civil society.

Keywords: Hip-hop, Keelung City, Cultural Imperialism, New International Division of Cultural Labor, Participatory Action Research

目錄



謝誌

中文摘要

英文摘要

第一章 緒論	1
第一節 緣起問題意識	1
第二節 文獻回顧	1
(一) 嘻哈文化工業化：從貧民窟到全球化	5
(二) 嘻哈文化殖民：嘻哈文化的台灣在地化歷程	7
(三) 品味階序：台灣嘻哈族群的觀察	11
(四) 「極端在地」：聚焦基隆的城市回應	13
第三節 研究方法	21
(一) 文獻回顧與現實情況對照	21
(二) 參與式行動研究與自傳式民族誌	22
(三) 行動與工具	25
第二章 「嘻哈」帝國的蔓延：台灣在地回應與困境	28
第一節 嘻哈文化帝國蔓延	28
(一) 嘻哈文化簡史：工業化與全球化歷程	28
(二) 台灣嘻哈文化史	33
第二節 台灣的在地回應與困境	39
(一) 台灣嘻哈社群的同質性與差異	39
(二) 行動者選擇與困境：在地生根與走向國際	47
第三節 小結	54
第三章 尋找第三條路？擺脫困境的策略探討	56
第一節 嘻哈文化中的「地方」	56
(一) 近代音樂如何代表 / 再現地方？	56
(二) 嘻哈中的「極端地方」是如何翻轉？	61
第二節 基隆作為「地方」	66
(一) 基隆作為地方	66
(二) 基隆的嘻哈文化史	74
(三) 基隆的嘻哈文化與「地方」	79
第三節 小結	85

第四章 再現地方：地方的組織行動過程	87
第一節 「基隆市嘻哈文化推廣協會」	87
(一) 重回故鄉的行動歷程	87
(二) 行動者 / 利害關係人分析	94
(三) 組織化過程與行動者反身思考	97
第二節 組織的行動	101
(一) 嘻哈「藝術」要如何再現 / 代表地方？	101
(二) 與地方的關係？	104
(三) 目前行動與反身性思考	110
(四) 組織行動之外	116
第三節 小結	122
第五章 結論	125
第一節 行動研究的反省與取徑	125
(一) 地方青少年「次文化」的反省	125
(二) 地方青少年對於區域發展的回應之意義	126
第二節 後續行動與研究建議	127
參考文獻	129
附錄	137
田野筆記	152



圖目錄

圖 1: 基隆市位置與行政分區圖	15
圖 2: 研究方法	27
圖 3: 葛瑞哥里權力之眼與地方感之建立	57
圖 4: 基隆市文化中心	67
圖 5: 文化中心的練舞空間	68
圖 6 葛瑞哥里的「權力之眼」概念之運用	71
圖 7: 會議記錄照	93
圖 8: 基隆嘻哈族群與相關團體關係圖	96
圖 9: 市中心次文化團隊活動領域分佈圖	105
圖 10: 社群關係與空間分佈疊圖	106



第一章 緒論

第一節 緣起問題意識

…Hip-Hop 不只是音樂
Hip 是「最新知識」、Hop 是「運動」
Hip-Hop 是智識的社會運動…(KRS-One, 2007)¹



來自美國紐約布朗克斯區的嘻哈 (Hip-Hop)²，作為一種「文化」，必然是種「特殊的生活方式…同時也在制度和日常生活中表達某種意義和價值 (Williams, 1965; Hebdige, 2003: pp. 6)」。³ 這種特殊的「實踐」，在全球化的脈絡之下，隨著美國文化傾銷的腳步傳遞到了世界各地，並各自萌芽、發展成屬於「在地的」樣貌。台灣作為「全球化新帝國」擴張版圖的一塊，不可避免地「複製」了這項文化，也發展出在地的樣貌(Hardt & Negri, 2000; 林浩立, 2005)。「嘻哈音樂」更逐漸佔據在台灣流行音樂版圖中，從政府所舉辦的金曲獎、金音獎等，甚至都有嘻哈音樂的身影出現，對於此類音樂的論述、批判也不斷出現。

而從事這項文化工作的行動者更依據不同立場，在「嘻哈圈 (社群)」中各自劃分屬於自己的「範圍」³。就筆者在社群內的觀察發現，有人試圖在文化勞動新國際分工(NICL, New International Division of Cultural Labor)之下爭取跨國資本、或在地文化產業的青睞⁴(蔡慶同, 2008: pp. 120-121;

1 筆者自譯。取材自 KRS-One 於 2007 年發表的饒舌音樂作品 'Hip Hop Lives'。原文如下：
'Hip and hop is more than music. Hip is the knowledge; hop is the movement. Hip and hop is intelligent movement.'

2 台灣媒體依照其讀音譯作「嘻哈」，省略許多脈絡與其原文中豐富的內容含義，也因此引發許多社群內人士爭議，但本文因受眾不僅是社群內的對話，因此暫且挪用媒體翻譯之用法。

3 這是從我在社群內活動多年所觀察到的結果。我大約是 2008 年加入台大嘻哈文化研究社 (簡稱台大嘻研)、並開始進行創作與演出，算是正式踏入這個社群內。自此，認識了許多同時踏進、或是努力已久的文化工作者。一個社群中，與志同道合、想法相近的人們集結成一個小團體本是正常現象。不過，在嘻哈文化社群中，這些志同道合、想法相近的小團體，似乎變成宣誓了某種對於嘻哈文化的立場。這樣的立場選擇，會使得行動者在社群內與其他小團體的人接觸時，變得更容易打入、或是成為敵對狀態。

4 爭取跨國文化資本的青睞的例子，是台灣本土知名饒舌團體 TGMF 的楊賓曾在 2015 年 12 月 16 日於華山 Legacy 舉辦、邀請紐約、中國、日本、韓國、泰國等知名饒舌歌手跨國合作演唱會中表示：「他們 (指其他饒舌歌手) 追求的是讓全台灣聽到他們的音樂，而我們是想讓全世界聽到台灣的音樂。」句中透露其野心，也能分別追求目標的差異。他們團體也時常與美國、日本、韓國或泰國等文化輸出國的文化工作者交流、合作。

Miller, Govil, Mcmurria and Maxwell, 2003)；也有人致力於將外來文化深化紮根，發展出在地回應（例如來自台南的饒舌歌手大支所創立的人人有功練工作室）。然而，筆者除了觀察到社群之間的分界外，也觀察到社群中不同位置的行動者之間，時常為了嘻哈的「正統性」進行風格上的爭論。這裡的「正統性」，不全然等於文化遺產研究領域中所謂的「原真性(authenticity)」，而是行動者之間時常在辯論的：何謂「真正的嘻哈 (Real Hip-Hop)」？

這種現象在饒舌作品的文字中，可以明顯看出的不同立場之間的差異、以及所爭執的點。不過，我想討論的並不是不同作品的優劣、差異、或是做文字上的形式主義分析。我的看法是：無論是何種立場的行動者，行動者所秉持的立場只是某種對於外來文化的「擬仿」(Bhabha, 1994)。這種類似邊陲與母國關係，也許能夠以「文化帝國主義」這個曖昧的概念來類擬，但是必須先討論文化帝國主義為何物，以及在台灣是如何再現。延用 John Tomlinson(1991; 馮建三譯: pp. 331)對文化帝國主義的看法，後殖民地與母國的依賴與支配關係，似乎已隨著資訊傳播的發展而有所變化，文化經驗的延伸使得不同地區的行動者能夠共享、選擇其他地區的結果。但是雖然如此，仍不能忽略掉政治經濟、或是文化工業當中的支配關係。

而回到對外來文化經驗的選擇與接受，真能如 Tomlinson 那樣樂觀地認為行動者能夠共享文化經驗成果嗎？若是回顧全球化中文化工業的支配關係、以及台灣的社會脈絡之下，似乎不全然是如此。根據不同行動者的背景、知識背景、價值觀等不同因素，再加上美國的嘻哈文化也不是一個恆久不變的模板，因此每個人所看到、所擬仿的角度也都不同。在這樣的情況下，何為「正統」並沒有一個標準答案。若是落入「正統性」的討論，也只是淪入既有爭論之中，在爭論的場域放置自己的位置、跟著打泥巴戰、或是為某種立場或意識形態辯護。

根據 Meredith Schweig 訪台十八個月的田野調查結果指出，台灣的饒舌創作者大多是「年輕」、「都會」、「中間階層(Middle-class)」、「男性」(2013: pp. 3-4)，與美國嘻哈社群以少數族裔為主的「都市邊緣的」、「弱勢」、「少數族裔」所展開的發展完全不同，這也許正是 Bourdieu(1984[1979])所講的品味階序與文化帝國主義在台灣社會的體現。然而，我想討論的是這種情況與台灣的政治經濟、或是與台灣接受媒體帝國主義與文化勞動的新國際分工有何關聯？這樣的狀況又是如何反應在嘻哈社群的各類實踐與再現中？而我認為，這些背景即是台灣饒舌音樂所面臨「困境」的原因。

所謂「困境」，指得並非許多傳統唱片工業行銷手法在網路下載與串流

時代所面臨的商業銷售上的瓶頸(例如實體專輯店面的相繼倒閉、銷售量下滑等)、或是創作者背景相似造成的創作上的同質性與複製性。我所謂的困境，是如同蔡慶同在討論文化勞動新國際分工時所講：

…除了(文化)工業本身俱有高度依賴性質外，其所呈現的往往是迎合全球(或者說是西方與美國)觀眾需求、一味向西方標準及架構看齊的文化意義，即便是在其中加入了在地的文化元素，往往也是淪為奇觀式的展示、東方化的再現(2008: pp. 121-122)。

這樣的奇觀式東方主義與西方標準的再現，再加上行動者的社會階層造成實踐上的狹隘，使得這些行動者似乎只有前方描述的兩條路線：尋求國際關注或是發展在地社群。但在這樣的背景下，無論選擇哪條路線，都難逃這樣的困境。

不過，嘻哈文化有趣的地方是，無論是早期對於民權運動、黑人意識、少數族裔社區，甚至到近代新的社會運動(例如佔領華爾街、Black Lives Matter)⁵，在其音樂的歌詞文本上極具反省意義。雖然縱觀其中，不乏唱片工業資本家所吸納獨立音樂的身影，饒舌音樂對於這些運動仍有著「不可言喻」的影響力。在跨國企業的傳播之下，這個部分也許因為語言轉義繁瑣、資本家篩選的過程、或是社會階層與品味階序的問題等，在台灣的唱片工業中難以看見。但隨著網路傳播的發達，仍有許多在地的行動者挾帶著美國嘻哈文化中，與跨國企業所宣傳的不同層面進行創作/行動⁶。

這些帶有「政治企圖」的行動，反映了許多以黑人為主的少數族裔想法。其中，最為台灣聽眾所知的是「極端在地(Extreme Local)」(Forman, 2002; pp. xvii & 16)的概念：這是嘻哈藝術家把自己所處的環境巨細靡遺地「再現

5 例如 80 年代開始出現的 Zulu Nation 相關非硬性組織 Native Tongue Posse。其中 A Tribe Called Quest 等團體的創作風格充滿著對政治的批判以及黑人運動的反省，以及知名歌手與演員 Queen Latifah 曾發表對於黑人女性議題的相關作品'U.N.I.T.Y.'；80 年代末期至 90 年代的知名團體 Public Enemy 也是以幽默、嘲諷的手法創作政治議題作品，其中最著名的歌曲則是'Fight The Power'。近年來則是有 Talib Kweli 在 2011 佔領華爾街運動時，在抗爭現場即興創作一首歌，爾後也錄製成單曲'Distractions'放在網路上；知名饒舌歌手 Kendrick Lamar 在 2012 年黑人少年 Trayvon Martin 遭警方執法過當射殺引發的 Black Lives Matter 運動中，發表激進的黑民族意識歌曲'The Blacker the berry'；2014 年，早期以黑人女性議題為主的傳奇歌手 Lauryn Hill 更發表了'Black Rage'表示對於 Black Lives Matter 運動的看法。

6 例如知名歌手大支，則是以對政治、時事的批判創作聞名；饒舌團體烤秋勤(勞動服務)，也是帶有「激進」的政治批判、台獨意識的色彩。

(represent)」在創作中，「代表 (represent)」著自己的家鄉⁷。這樣把嘻哈藝術家「放在地圖上 (Put on the map)」的行為，不只是英文上的雙關，也是嘻哈與空間密不可分的實證之一。這也引導我思考我的家鄉：基隆，是處於什麼樣的時空背景？對我而言有什麼意義？為什麼基隆青年不能留在基隆生活？作為一個嘻哈藝術行動者，我該如何「再現 / 代表」我的家鄉？

因而，本文的目的在分析前端所敘述的困境的不同面相，並且問最關鍵的問題「怎麼辦？」：也就是在文化帝國主義、文化勞動國際分工以及國際政治經濟關係下的社會階序之下，身為台灣的嘻哈文化愛好者應該如何行動？藉由筆者本身在文化圈中行動的經驗與人脈，討論這種困境如何形成；並且，以自己在基隆嘻哈圈這個田野中，串聯行動者所組成的「嘻哈文化推廣協會」，試圖挖掘鑲嵌在嘻哈之中的社會運動精神，讓「社會實踐」成為兩條路線以外的第三條出路。期望第三條路線能夠跳出正統性的爭辯、意識形態傳遞或文化工業的迴圈之中，將嘻哈作為一種組織與規劃的「策略」，而非行動的「目的」，期許能在台灣開創新的局面。

彙整上述問題意識，整理出本文欲探討的核心問題如下：

(一) 台灣的嘻哈文化社群有什麼「困境」？困境又是在怎麼樣的脈絡下所形成？社群內不斷出現的「正統性爭論」又有何種意義？

(二) 此外，「空間」作為嘻哈文化中的一種重要的政治取徑，該如何放置於台灣的社會脈絡中、作為一種突破困境的新出路？筆者又該如何以這種取徑面對自己逐漸委靡的故鄉基隆？而基隆的區域定位、都市發展又存在著什麼問題？

(三) 在投入「社群」後隨即面臨的組織行動，未來該如何進行？嘻哈的藝術形式該如何運用在「社會實踐」之上？行動的目標又是什麼？組織內部與外部會面臨什麼問題？這些問題又該如何解決？

7 案例非常多，最為人知的是知名饒舌歌手 Snoop Dogg 甚至將自己家鄉 Long Beach, California 的電話區號 213 作為一種符號，放在歌詞與饒舌團體名稱中。

第二節 文獻回顧

(一) 嘻哈文化工業化：從貧民窟到全球化

「文化工業」(Cultural Industry)，是德國法蘭克福學派 Horkheimer 與 Adorno 等人所提出的概念，用以批判大眾文化的機械式生產、文化商品化、以及以「廉價的美麗幻覺」進行「對大眾的欺騙」，並壓抑人們真正的欲望(楊小濱, 1995: pp. 66-67; Horkheimer & Adorno, 1972[1947])。然而，文化工業的概念忽略了市場結構的複雜性，如 Peterson 與 Burger(1975)於英美唱片工業的研究中所指出的「集中—競爭循環」，解釋了文化工業面臨寡頭集中所導致的商品同質性問題時，必然配合「收編」與「吸納」獨立創作者的策略，以增加商品創新與異質性、提升市場競爭力(蔡慶同, 2008: pp. 108)。從這樣的視角下檢視嘻哈文化的發展歷史，可以看到其如何演變為現今大眾所「認識」的樣貌。

嘻哈文化的誕生背景，是在 1960 年代至 70 年代初期的美國紐約，居民以少數族裔(非裔美國人、波多黎各移民等)為主、充滿無利可圖的廢棄與破敗建築、以及街區幫派各自劃分領域的南布朗克斯區(South Bronx)。在 1971 年，幫派間提倡和平的樂團 Ghetto Brothers 成員 Black Benji 遭槍殺，隨後展開的幫派和平協議(Hoe Avenue Peace Meeting)後(Clark, 1974)，開始出現了轉變的契機。於 1973 年 8 月 11 日暑假尾聲，DJ Kool Herc 在自家門口所舉辦的「回到學校派對(Back to School)」，被視為是第一場嘻哈派對；原先的幫派核心人物 Afrika Bambaataa 更在 1974 年將幫派改組為少數族裔社區培力組織 Zulu Nation，並且定義當時區域內年輕人所熱愛的唱盤騎士(Disk Jockey/DJ)、饒舌(MCing/Rapping)、霹靂舞(B-boy/Break Dance)與塗鴉(Graffiti)等活動為「嘻哈文化」的四大元素，嘻哈文化就此誕生。其中，「MC」與「DJ」的音樂創作形式被廣為接納，於 1979 年美國出現第一張正式發行的饒舌唱片⁸。

這個時間點正適逢美國主要唱片公司進入新福特主義(Neo-Fordism)、廣泛收編吸納獨立唱片公司的策略以維持創新與異質環境的時期(蔡慶同, 2008: pp. 109; Lopes, 1992)。嘻哈文化中的各種元素，就在這樣的背景下被

8 第一張由唱片公司正式發行的嘻哈單曲是 1979 年夏天由 Fatback Band 創作的 King Tim III。因為第一次嘻哈音樂商業化成功的關係，普遍認為第一張最嘻哈專輯是 Sugar Hill Gang 的 *Rappers Delight*。資料來源：
<http://www.4080records.com/2008/04/22/the-first-rap-single-fatbacks-king-tim-iii/>

納入了文化工業之中。也在 1982 年於法國巴黎出現了第一次跨國合作⁹，可以看見其跟隨文化帝國主義進入其他國家地區的脚步。這樣廣泛被大眾所接受的發展，確實改變了原先族裔社區 (Ghetto) 的生活狀況，仰賴嘻哈文化的各種元素改變社會階層的案例層出不窮，以「饒舌音樂」為最大宗也最明顯。然而，這樣的工業化造成的結果，使得資本家集團有權力散播任何他們所選擇的訊息、並形塑他們所期望大眾對於事實的觀點 (view of reality) (Hilliard, 2002: pp. 34)，例如大眾對於嘻哈音樂以及少數族裔的觀點。

也許是意識到這樣的危機，1980 年代晚期，受黑人民族運動所影響的「社會意識 (socially conscious)」饒舌創作開始興起。其中最為人所周知的為 Zulu Nation 的週邊非硬性組織 Native Tongue Posse (說母語小隊)，並且劃分出三種主要的方向：政治、宗教與文化 (Rashid, 2016)。饒舌跳脫出早期派對性質，成為少數族裔相關論述的實踐場域。除了這樣的創作內容轉向，還有音樂技術上的演變、再加上媒體傳播，使得嘻哈文化在美國其他城市繁衍出不同地域性風格的發展¹⁰，嘻哈音樂風格出現「百家爭鳴」的情況，開創了 80 年代末期至 90 年代所謂的「黃金時期 (Golden Age)」，也締造了許多經典歌手 (Coker, 1995)。

雖然許多經典歌手隨著資本流動傳到全球各地，如前文所提到，在某種資本集團的選擇、操作之下，全球各地接受到的嘻哈音樂作品可能與發源地的反省有所斷裂。如同饒舌歌手 J. Cole (2014) 在歌曲 *Fire Squad* 中所說：

…歷史不斷重蹈覆轍，就像這些饒舌歌手總是互相攻擊對方、也像我的兄弟貓王對搖滾樂做的事情一樣、還有 Justin Timberlake、Eminem 然後 Macklemore。當這些笨黑人兄弟在爭吵誰奪走了王冠，回頭看看吧我的兄弟，白人已經奪走了我們的聲音…¹¹。

9 根據 Universal Zulu Nation 組織的台灣地區成員張博彥於 2016 年 3 月 28 日於基隆舉辦講座時口述指出：「1982 年 Afrika Bambaataa 為首的 Zulu Nation 組織成員 (包含 Rock Steady Crew 的主要成員、DJ Grandmixer DXT、Fab 5 Freddy、Phase 2、Mr. Freeze、Dondi、Futura 2000 等人) 進行他們第一次歐洲巡迴演出，而這也是 Hip-Hop 文化第一次正式的傳播到美國境外，第一站就是法國巴黎著名的 Le Batclan 劇院。」

10 例如 2015 年的電影《衝出康普頓 (Straight Outta Compton)》，即是將西岸洛杉磯的早期饒舌發展的某些層面呈現出來。由於城市政治經濟背景不同，造就了與饒舌發源地紐約截然不同、且獨樹一格的風格。

11 筆者自譯。資料來自 J. Cole 於 2014 年發行的專輯 *2014 Forest Hills Drive* 的第 6 首歌曲 *Fire Squad*。其中貓王、Justin Timberlake、Eminem 與 Macklemore，時常被非裔美國人視為將黑人的音樂「奪走」的白人歌手。例如最具爭議的是 Eminem 與 Macklemore 分別於 2000 年與 2014

(二) 嘻哈文化殖民：嘻哈文化的台灣在地化歷程

資本不是一種物，而是一種以物為媒介的人和人之間的社會關係……資本的運動——其流動、轉移、輸出入、集中、擴張——都牽涉到個別文化特有的生產關係和生活方式…反過來構成了資本在此新脈絡中的性質與運作……資本的移植必然牽涉到某一程度的文化殖民 (cultural colonialization) (Marx, 1977: 932; 何春蕤, 1993)。

在認識嘻哈這項外來文化進入台灣的發展以前，必須先看到「文化」作為一種新帝國主義擴張的工具。台灣在二戰後國民黨政府遷台起，隨著世界冷戰情勢的資本 / 共產劃分之下，被捲入以美國為首的資本主義陣營之中。隨之而來的美援時期、經濟起飛、即便到中華民國與美國斷交後的台灣關係法，都不乏美國的身影(梁明義、王文音, 2002)。回顧流行文化，乃至於流行音樂的發展，也與美軍駐守帶來的美國文化息息相關。伴隨這樣的帝國主義帶來的美國文化成為支配地位，似乎出現某種對於「傳統」、「在地」的銷聲匿跡產生焦慮之情。但以 Tomlinson(1991)的書寫脈絡，這似乎也是西方支配、菁英式的關懷？

這種焦慮來自於西方文化與在地文化的支配與消長關係，在近代社會發展較為常見的狀況是，以美國為首的西方文化配合著政治、經濟與傳播技術的支配性優勢，在第三世界國家影響著大眾的價值觀(例如「消費主義」)，這樣的狀況似乎能被稱作「文化帝國主義」。但是，悲觀的看待文化帝國主義，行動者似乎只會出現擁抱 / 抵抗這兩種回應，忽略人們的能動性。也許，如同 Tomlinson 質疑文化帝國主義的強制性，而將文化的傳播視為「文化經驗的延伸」，讓其他地方的人能夠「足登其上」(Tomlinson, 1991; 馮建三譯: pp. 335)是不錯的取徑，但也不能忽略美國與台灣的政治經濟支配性關係。

在 Toby Miller(2003)的《全球好萊塢(Global Hollywood)》中，透過好萊塢電影產業的跨國工業化合作，解釋文化工業國際分工的模型，建構出文化勞動的新國際分工(*The New International Division of Culture Labor*)的理論，而蔡慶同(2008)將它做簡單的詮釋：

透過境外生產，以獲取低廉文化勞動力並降低生產成本；或透過合資進行國際合製，以獲取國家租稅補貼並滿足市場配額需求；或透過智慧財產權、發行與流通的體系、消費者研究與其他商品的全球銷售，使

得各個地方的市場消費趨向同質以獲取最大利潤(蔡慶同, 2008: pp. 121)。

而劉昌德(2008)也以美國職棒大聯盟 (MLB) 與「王建民現象」解釋 NICL 與資本國族主義。他指出，文化產業的全球擴張需要各地的意識形態配合，因此發現台灣媒體再現的「王建民現象」也與 MLB 的 NICL 發展時間出現重疊，使得原本看似遙遠的美國職棒，似乎與台灣人如此接近，也使得 MLB 的市場能夠深入台灣在地。

相較之下，台灣音樂產業的發展則是更早的事情。台灣在 1980 年代中期左右，逐漸成為華語音樂圈的產業中心，也是全球唱片工業市場重要的經濟體系之一(唐弘廷, 2012)，唱片工業在這個時期發展活躍 (例如孕育許多知名流行歌手的公司幾乎都在此時成立或改組)。這時期，正好面臨 1980 年代嘻哈文化展開全球化之旅，許多本土線上歌手，發展「饒舌」的形式，亦或是結合台灣傳統的「念歌」進行創作 (例如庾澄慶、陳明章、林強、朱頭皮、濁水溪公社等)。同時期，台灣介紹西洋流行音樂的節目也開始引進嘻哈音樂 (例如最著名的中華電視公司的節目《閃亮的節奏》¹²)，在地的支持群眾也逐步建立。

在 90 年代開始，跨國唱片公司正式進入台灣的音樂產業(環球、華納、索尼、愛貝克思)，美國的音樂錄影帶宣傳工具 MTV 音樂電視台也在 1995 年 4 月 21 日開播¹³，可以看到文化工業所需的資本與意識形態的各種工具已經在台灣建立起「基地」。這些配合市場擴張的工具的出現後，很快地在台灣在地就出現了回應。1992 年，台灣本土真言社唱片包裝的華裔美籍嘻哈團體 L.A. Boyz 發行第一張專輯，成功地將美國的嘻哈文化符號正式包裹帶進台灣市場，也引發許多本土唱片公司相繼效仿培養男子街舞團體。

而在資本之外，草根的實踐者也開始展露頭角，例如 90 年代大量出現規模不等的街舞比賽、96 年成立的台灣第一間專業街舞舞蹈教室 The Best Crew 舞蹈休閒館(TBC)、97 年第一場在地社群發起的 Hip-Hop 派對¹⁴、規模較小的饒舌聚會與比賽¹⁵、以及 2000 年第一間校園嘻哈文化社團台大嘻

12 根據基隆從事機械舞實踐十多年之資深舞者劉秉竝口述，以及資料爬梳。資料來源：
<http://www.music-1984.com/about.html>

13 根據 MTV Taiwan 臉書專頁。資料來源：<https://www.facebook.com/pg/MTVTaiwan/about/>

14 DJ Chicano 在某次閒聊中自述，並且將資訊、照片上傳於臉書。

資料來源：<https://www.facebook.com/bbeatsquare/posts/1163109407081176>

15 根據饒舌歌手大支口述。90 年代末期，大約是 2000 年代初期出道的獨立創作饒舌歌手仍在

研社的成立等¹⁶，嘻哈社群似乎出現了清晰的樣貌。不過，這個社群充滿了異質性，大家的共同點除了喜歡嘻哈文化符號的某些部分(例如服飾、音樂、舞蹈、塗鴉、歌詞等)以外，在其他部分似乎毫無共識，甚至連「什麼是嘻哈」這樣的問題，都能引發不同論點的激烈爭辯(我在這裡先稱之為「正統性論戰」)。

這些激烈的爭辯起因有很多種，最主要的是圍繞在「商業化」與「正統性」的爭辯。在 2000 年後，在地創作者逐漸被納入唱片工業中，進行商業化包裝行銷，與未被納入唱片工業者(或是選擇不被收編者)逐漸劃分成派，許多人以受眾多寡作分類，將他們分為「(走入)主流」與「非主流」。非主流派時常會批評主流派配合唱片市場需求的創作過度譁眾取寵，失去嘻哈的「原真性」；而主流派則時常為此辯護，認為這是「啟蒙聽眾，激發聽眾去關注其他更多嘻哈作品」¹⁷。在這樣的爭辯之下，05 年以後，許多獨立唱片廠牌(例如顏社)與工作室陸續成立，認為「自己的唱片自己發」¹⁸似乎是另一種解決方式。

跳出爭辯的框架來看，台灣嘻哈音樂產業這樣的發展，逐漸培養出許多成熟的音樂工作者，讓非音樂科系出身的嘻哈工作者得以進入唱片工業的環節當中。像是曾經在獨立音樂圈打滾的梯依恩與剃刀蔣等人，都成為流行音樂的歌曲製作人，這似乎又能拉回跨國文化技術勞動力的環節來談。這些挾帶著美國最新的嘻哈音樂創作意識的勞動力，被吸納進入音樂工業當中，替原本已經飽和的流行音樂市場開創出更創新的風格(例如 2007 年環球音樂推出的團體大嘴巴，結合了嘻哈的風格、流行音樂與電子音樂的元素)，讓美國流行的音樂風格能夠迅速地在地化。

透過上述多元廣泛的在地化過程，除了能讓聽眾更快速的接觸到美國為首的西方音樂市場脈動、激發對於西方新產品的消費者接受度以外，似乎也在某種程度上培養國際分工的跨國技術勞動力。跨國勞動力除了唱片壓製與發行的在地化以降低成本外，也包含較高階的音樂工程技術(像是好萊塢電影產業中的跨國動畫技術人員)。雖然，目前台灣也許因為技術能力、地理

就讀大學的期間，大支等人，就開始透過網路分享音樂資訊與創作技巧，更曾在台北舉辦多場聚會與饒舌比賽。

16 來自林浩立(holicane)於 2001 年在 PTT Hip-Hop 板張貼一則關於台大嘻研社成立過程的文章。資料來源：<https://www.ptt.cc/bbs/Hip-Hop/M.1000636744.A.html>

17 例如好威龍音樂工作室的主理人梯依恩曾說過：進入主流是為了把餅做大。

18 引用自天下雜誌關於獨立嘻哈唱片廠牌顏社的專訪。彭子珊(2015)，獨立廠牌玩嘻哈 歌壇大反骨，天下雜誌 567 期。資料來源：<http://www.cw.com.tw/article/article.action?id=5065217>

位置等關係，進入美國唱片工業的案例不像職棒大聯盟那麼為數眾多且具話題性，不過，仍然可以找到台灣本土第一個登上西方媒體的饒舌歌手大支¹⁹。

大支在 2002 年由滾石唱片發行第一張專輯，正式進軍音樂產業。並於 2003 年在台南成立人人有功練工作室，栽培在地文化工作者。而在離開滾石後，更開始大量創作政治與社會議題的作品，在台灣饒舌風格中獨樹一格。更在 2011 年發行的專輯中，請到達賴喇嘛拍攝音樂錄影帶，將其聲勢拉抬到頂峰。這樣將饒舌創作貼合社會脈動，也讓西方媒體開始關注到這號人物。在經過許多西方媒體採訪報導後，大支更在 2014 年開始，帶領人人有功練工作室的人進入美國、歐洲舉辦多場巡迴演唱會、參加美國西南音樂節 (SXSW) 台灣之夜演出，並與多位美國嘻哈歌手合作 (包含 Nas、Mobb Deep、Talib Kweli 等經典歌手)，2015 年在美國發行英文專輯²⁰。

這樣的美國演出與唱片經歷，在嘻哈社群中猶如王建民進軍大聯盟得到好評一般鼓舞士氣，彷彿告訴台灣的文化工作者：只要夠努力，也能進入文化工業的核心。這樣爭取國際資本認同的路線，還有另外一起例子，也就是另一間音樂工作室黑富音樂 (TGMF) 在 2015 年底邀請紐約、中國、日本、韓國、泰國等饒舌歌手共同舉辦的 New Generation 新世紀演唱會，號稱「亞洲嘻哈史上最盛大的一場跨國 Hip Hop 演唱會²¹」。在這樣演唱會中，主辦單位成員楊賓曾說：「他們 (指其他饒舌歌手) 追求的是讓全台灣聽到他們的音樂，而我們是想讓全世界聽到台灣的音樂。」這兩者雖有前往核心與建立核心的差異，但是追求的似乎是同一件事情。

不過，無論兩者是以哪種方式挑戰核心，短期內似乎都難以撼動文化工業的結構。從大支英文專輯的音樂錄影帶下的網路評論可以看見，批評聲浪不斷。台灣聽眾的意見大多是褒貶各半，有人認為進入美國該鼓勵；有人則認為他不該使用不熟悉的外語創作。但是，大部份的美國網友都是持負面意

19 包含美國《時代雜誌》、CNN、英國《路透社》、《泰晤士報》、法國《法新社》、德國《南德意志報》、《探索頻道》等媒體。資料來源：

<http://www.thehypemagazine.com/2015/01/the-hype-magazine-interviews-dwagie-taiwans-hip-hop-ambassador/>

20 許雅鈞(2015)，饒舌歌手大支 紐約尋夢，2015 年 10 月 31 日，日報新聞。資料來源：

<http://www.worldjournal.com/3505919/article-%E9%A5%92%E8%88%8C%E6%AD%8C%E6%89%8B%E5%A4%A7%E6%94%AF-%E7%B4%90%E7%B4%84%E5%B0%8B%E5%A4%A2/>

21 資料來自當日演唱會網路售票資訊頁面，以及感謝黑富音樂的楊賓提供公關票，使筆者能夠現場參與活動同時進行觀賞與觀察。資料來源：

<https://www.indievox.com/tgmfmusic/event-post/17620>

見的²²，更有許多極端的評論出現。這個現象其實也反映了蔡慶同所說的「奇觀式的展示、東方化的再現」(2008)。來自亞洲的音樂創作，若是選擇母語創作，無法進入文化工業核心；但若是選擇了核心的語言，因為口音上的差異，則淪為某種東方奇觀。



(三) 品味階序：台灣嘻哈族群的觀察

…拿毛利人改編 Bob Marley 與 The Wailers 的 *Get Up Stand Up* 為例，在向牙買加拉斯特法里運動音樂家的文化貢獻致敬的同時，並以紐西蘭的種族政治、抵抗與社會鬥爭等內容重新定義這項作品……如同 Mark Schwartz 所述：「越過全球後，嘻哈被客製化、強化、或改進以融入在地(1999, 362.)」 (Forman, 2002: pp. 20) ...

毛利人借鏡拉斯特法里運動 (Rastafari movement) 的 (泛非) 民族主義與抵抗概念於紐西蘭轉化，而台灣有如此客製化過程嗎？如前文所述，帶有政治企圖的黑人音樂並沒有在台灣成功大量發酵。在檢視台灣如何接收嘻哈文化工業後，我們必須細看族群內的異質性，才能認清這個文化如何融入在地、演變成現今的狀況，並且疊加造成現在的困境。

根據 Bourdieu(1984[1979]: pp. 172)所說：「行事者的實踐，就好像是某種相同模式下的產物一般，往往是系統性的，並且也系統性的與構成了其他種生活風格的實踐模式有所區別」。嘻哈社群對於風格的特殊品味，潛意識中區隔社群差異，劃分了社會階級、影響自己的實踐，而這樣的區隔有社群內外的兩個面向。社群內部，依照嘻哈內更細緻的音樂、歌詞、舞蹈、塗鴉等風格差異與年代，又構成了社群內不同的小團體。而對外，嘻哈這樣的品味選擇確實區隔了社群與其他者。

在美國，嘻哈的出現某種程度上代表了都市 (或國家) 邊緣少數族裔的聲音得以翻轉，躍上媒體成為發言者，甚至成為文化帝國主義的重要成員(雖然除了成功的藝人外，大多數少數族裔的生活或社會經濟地位並沒有因此發生根本上的改變)。但是回到台灣的場域，根據 Schweig 的發現指出，台灣的嘻哈社群是以都市中間階層男性為主要成員，這樣劇烈的差異，我認為最根本的原因就是文化帝國主義：以美國為首的西方文化，因其政治經濟的支配，透過各種不同的文化再現形式，宣揚西方的以消費主義為主的價值觀

22 來自美國知名嘻哈資訊網站 World Star Hip Hop 關於大支歌曲的介紹文，以及網頁下方網友評論的部分。資料來源：
<http://www.worldstarhiphop.com/videos/video.php?v=wshh7RPtTxNRD9ukS797>

(Tomlinson, 1991)。然而，如同「麥當勞」來台的轉變(何春蕤, 1993)，嘻哈象徵一種來自強勢文化(先進/上位國家)的「商品」，作為一種品味選擇都能成為一種社會階級的象徵：象徵自己比其他人更接近先進國家，某種程度也反映了自己所處的社會階級與文化資本。

然而，嘻哈作為一種「新」的文化商品，又帶有某種「新的」、「年輕的」意味，與其他西方文物劃分出更不一樣的區隔(例如一直以來，古典樂被視為是上層階級的消遣)，也許正是因為這個因素，在進入台灣以後，迅速地被年輕人接受。但是，這並不表示受眾都是中間階層，在從事文化工作時，也時常遇到熱愛這項音樂、文化，但卻因為各種原因無法學習其藝術表達形式的人們。因此，只能說中間階層相較於更底層的階級擁有較多的文化資本，讓他們有辦法從事嘻哈文化實踐。當然在台灣還是有許多來自邊緣的聲音²³，但人數相對弱勢，在社群內難以達到主導地位。

當具有較多文化資本的人主導著饒舌這項發聲工具，可能有意識或無意識地在創作中傳遞了某些專屬於這個階級的人的「再現形式/語言」，讓不只是社群以外的人，甚至是社群內其他階級的人都難以接近(例如以台大嘻研為首的學生群體，在創作中鑽研韻腳、文字與說唱排列方式；或是英文能力較好的族群，以英文創作作為正統，排除其他語言創作的可能)。在這樣的情況下，再加上前面提到主流與非主流的社群內風格區分，這個「語言」似乎在社群內外又再次劃分了一種界限。而能夠掌握饒舌社群專屬語言的人群(主要是創作技巧、共同話題或是音樂品味)，大多是各大學社團的嘻研社出身，這群人當中也分主流與非主流；而其他創作者、或是單純的聽眾，也在這些區分中選擇自己的位置，組成社群內的小群體。

而近年最熱門的「玖壹壹」樂團，因其所創作代表的社會階層，迅速掌握了傳統信仰的大眾市場，也因其「嘻哈」音樂的符號運用，被迫捲入了「正統性」的論戰之中。不過，玖壹壹的成功，雖然象徵著傳統與西方文化融合的可能性，但這種類似於「混血」的概念，不免同時引發兩方本質主義者的質疑(對於傳統信仰者而言創作內容可能過於前衛、對於嘻哈行動者而言，這種創作似乎不能算是純種的嘻哈)。除此之外，他們的獨立唱片廠牌混血兒娛樂作為一種混種成功的案例，也是成功成為唱片工業的榜樣與意識形態的推廣的工具。不過其所宣揚的意識形態也有混種的樣貌，在此不多做討論。

23 例如南投的草屯囡仔；花蓮的東岸搖擺、BP；屏東的饒舌歌手「哩哩哩」所組的不是很有名聯盟。他們其中許多是原住民，無論是社會身份或是地理位置，在台灣的都是處於邊緣地位。

把這些區分綜合在一起談論，正好被唱片工業吸納的那些所謂「主流」的文化工作者的目的在於擴大市場，因而其再現形式（語言）都刻意選擇較能為大眾所接受的樣貌，更因此被所謂「非主流」的文化工作者認為，這樣的再現失去嘻哈的「原真性」，才出現了正統性爭論。許多主流的文化工作者或支持者，看見嘻哈音樂圈的非主流是由大學嘻研社所主導，再加上對於「正統性」的批評，因而就帶點戲謔式地將其統稱為「學院派」。在這樣的交錯之下，形構出了台灣嘻哈音樂社群複雜而充滿爭辯的現況。然而，為了跳脫這樣的爭論尋找出路，我選擇走向嘻哈更廣泛的層面，也就是它與「空間」所涵蓋的政治、經濟、社會、歷史等背景。

（四）「極端在地」：聚焦基隆的城市回應

…說些正面的，嗯，我住的地方沒有正面可言
我住在西方地獄的角落，離南方的狗屎兩個街區遠，也住過監獄
你瞧，陽光永遠照不到我在街上的這一側(Naughty By Nature,
1991)²⁴ …

…也許你會在亞特蘭大遇到我，看起來十分氣派
紐澳良、邁阿密，然後在紐約派對
或在德州玩瘋了、在芝加哥做皮條客
但沒有一個比得上我永遠住的家鄉 (Kendrick Lamar, 2012)²⁵ …

「地方」(place)、「區域」(region)或是「領域 (territory/ turf)」等觀念，自 1970 年代嘻哈誕生以來，一直是核心的角色。嘻哈文化中的「爭論」傳統，可見於 DJ、饒舌歌曲或霹靂舞者的較勁 (battle)，以及最初用來宣示幫派領域的塗鴉行動。²⁶這些都是以自己所認同的「歸屬」，作為一種在地的榮譽感 (Local Pride)：在各地的嘻哈族群中，藝術家們建立起獨特的俚語、藝術風格、音樂與歌詞，以代表自己的家鄉(Hess, 2010)。而就 Murray Forman(2002)的認為，嘻哈文化是以一種「緊急」(urgency)的方式，用在地的意象 (local imagery) 來檢視與批判權力機制、地方、種族關係與身分。Forman 更提出一種嘻哈文化中獨特的「極端在地」(extreme local) 概念。關於極端在地，Forman 是這麼說的：

24 筆者自譯，取自 Naughty By Nature 於 1991 年的作品 *Ghetto Bastard (Everything's Gonna Be Alright)*, Isba/Tommy Boy Records

25 筆者自譯，取自 Kendrick Lamar 於 2012 年的作品 *The Recipe*, 專輯 *Good Kid, M.a.a.d City*

26 DJ、饒舌 (MC)、霹靂舞 (Break Dance) 和塗鴉 (Graffiti) 被視為嘻哈的四項主要活動。

「鑒於藍調、搖滾與節奏藍調有置身在一區域或城市的傳統…當代饒舌甚至更特定，清楚地指涉特定的街名、道路名、鄰里、電話區碼、郵遞區號，或是其他社會空間資訊。嘻哈藝術家從他們的區域關係中尋求靈感，以及一種我稱作『極端在地』的、立足於他們所建構的空間意象中的敏銳知覺(Forman, 2002; xvii: 16)」。²⁷

簡言之，極端在地是指，將藍調一脈相承的音樂流派²⁸所具有對於空間的敏銳關注，發揮到極致。並以不同的藝術形式（嘻哈常說的四大元素）予以表達，開創另一種方式的發聲權。這樣的操作方式，除了作為一種凝聚黑人社群、或是少數族裔社區，對於美國政府的直接、間接批判與反抗意識外，也反映著都市空間背後的政治經濟背景。而這樣交互作用之下的行動者藉由嘻哈的藝術創作，影響著世界各地的少數族裔、甚至是後殖民主義地區的被殖民者的思想，也跟進從事這種行動（大多位於非洲或拉丁美洲）(George, 1999; Neate, 2004)。嘻哈的空間想像，也促使我作為一個同時是嘻哈文化工作者、也是都會邊緣居民的角色，開始反省自己所生長的「地方」。

整個臺灣很少有城市像基隆這樣，市中心就擁抱著一座港。出了基隆火車站，就能看到海，沿著港邊走，除了大船，就是永不離開視線的一支支橋式起重機(魏明毅, 2016: pp.7: 雞籠霧雨推薦序)。

基隆是位於台灣北端的港口城市(如圖 1)，群山環繞、依山面海，市內有 58.3%屬丘陵地，低於海拔 50 公尺高度、適合發展者僅佔 25%(張容瑛, 2014: pp. 7)。基隆的經濟發展過程，在 15 世紀時就與世界接軌。但是到了 1626 年西班牙遠征隊從社寮島（今和平島）登陸，以及後來的荷蘭人先後建城的這段時間，才開始正式出現大型建設。清領時期 1863 年，基隆開放成為貿易港，1875 年正式設治，正式改名為「基隆」。在清政府洋務運動之時，因礦產輸出的關係得以迅速發展，因應大量的運輸需求，基隆也於劉銘傳巡撫任內開鑿了全台灣第一條人工運河。

27 筆者自譯。原文舉了 1964 年摩城音樂(Motown)藝人 Martha and the Vandellas 的知名歌曲 *Dancing in the Street* 為例（分別於 1982 與 1985 年被搖滾歌手 Van Halen 和 David Bowie and Mick Jagger 翻唱）說明藍調與搖滾的傳承與影響，以及解釋嘻哈音樂的在地性概念之源頭。

28 音樂發展的歷史上，通常認為近代流行音樂，如搖滾、爵士、節奏藍調、放克、嘻哈等，就其音樂結構與創作精神而言，追溯自受非裔美國人的藍調影響。



圖 1 基隆市位置與行政分區圖 (資料來源：維基百科、筆者自繪)

1895 年，日本治台的第一年，就開始籌畫五期的基隆築港工程，將基隆定位為台灣與日本本土的轉運關口。除了貨港以外，也設置了漁港區、水產試驗場及造船廠。同時，基隆也是日本海軍的重要基地。自此，基隆港成為一座軍、商、漁三用途的港口。在 1924 至 1931 年間，基隆躍昇為台灣第四大都市。二戰時，更因其為主要物資吞吐港，與海軍基地等重要地位，遭受美軍重點轟炸。國民黨來台後，積極重建基隆港。再加上政府著重於北部地區的發展，

使得位於經濟腹地的基隆港營運業務蒸蒸日上，港埠設施日趨完善。此外，基隆的礦工業經過復建後再度興盛，週邊的採煤業更在民國 57 年達到高峰。因此，基隆港從民國 50 年因應台灣經濟的快速成長，從內港到外港進行了多次擴建，到了民國 73 年時已躍居為世界排名第七的貨櫃港(黃幼宜, 2007)。²⁹

在這樣的仰賴港口的發展下，基隆產業一直以工商業為主。在民國 80 年代中期為高峰，以製造業為首，主要是以電力電子業、運輸工具業以及食品製造業為主(賴金文, 2001)。但是民國 85 年 (1996 年) 以後，依賴港埠發展的基隆，遭遇了許多瓶頸。除了港口腹地小，而競爭不過鄰近港區以外，台灣各級企業面臨新台幣升值、戒嚴後台灣勞工意識與工資皆提升等因素，紛紛南移或外移東南亞、中國等地區，造成台灣產業整體萎縮。綜合多種原因，基隆港貨運吞吐量逐年衰退，使得經濟高度依賴貨運的基隆市，都市發展嚴重衰退，有為數不少的基隆在地勞工面臨失業問題(黃幼宜, 2007)。

29 資料來源：黃幼宜，2007 年 5 月 15 日，基隆市的經濟發展與產業結構，財團法人國家政策研究基金會。網址：<http://www.npf.org.tw/post/2/2241>

在曾經輝煌卻因產業轉型、全球都市新自由主義競爭之下遭受邊緣。原本以港口為核心的城市無法迅速轉型，出現了結構性失業、以及人口外流、經濟衰退、就業減少、社會問題等「萎縮城市」特徵(張容瑛, 2014)。在這樣複雜的政治經濟背景之下，基隆剩下的是連年居冠的自殺率與跨縣市通勤人口³⁰(行政院衛生福利部, 2016; 行政院主計總處, 2016)、以及「最不幸福城市」³¹等名號，造成「認同斷裂」(張容瑛, 2014)。雖然城市生活與產業萎縮，但因交通運輸的發展、房地產與台北都會核心相較低廉，使得人口外流 / 社會增減並無太劇烈變化，大多數基隆人以通勤方式前往台北工作，基隆儼然成為一個臥房城市 (bedroom city) / 通勤城市 (commuter city) (Applbaum, 1996)。

…如果我告訴你有一種花會在暗室中開花，你會相信嗎(Kendrick Lamar, 2012)…³²

在洛杉磯「堡壘化 / 軍事化 (Militarization)」的都市發展脈絡之下，「族裔」一直是該區非常重要的問題。不同階級、種族被像是堡壘般的固著在某區，中上階層以都市發展、以及自身環境安全為由，將弱勢族群隔離在某些區域，佐以強大的警力資源，卻反而出現更大規模的衝突暴動、更悲劇的少數族裔生活領域等惡性循環(Davis, 1992)。不過，從電影《衝出康普頓》、《街區男孩 (Boyz N The Hood)》以及許多來自洛杉磯南部少數族裔的歌曲與故事中，可以看到在洛杉磯的都市發展中受忽略、壓抑的族群展現出的堅韌生命力、以及將被邊緣的狀態轉化成為藝術創作。在這樣的視角之下理解 Kendrick Lamar 的歌詞，能看見不同的解讀方式。

基隆市也許如同南洛杉磯般位於都會區的邊緣，但所處的政治、經濟、社會處境與條件不盡相同，無法直接類比。尤其在前述文化工業的發展過程

30 資料來源：行政院衛生福利部、行政院主計總處。依據民國 99 年 (2010 年) 行政院主計總處人口及住宅普查結果得知，基隆市通勤就業人口佔勞動人口的 39%、將近 7 萬人；而衛生福利部的 102-104 年標準化死亡率統計資料顯示，基隆市的自殺率為每十萬人有 17.0 人自殺，為全台最高之地區，遠高於全國平均的 11.9 人。

網址 1：<http://iiqsw.mohw.gov.tw/st3/index.html>

網址 2：[http://www.dgbas.gov.tw/public/data/dgbas04/bc6/census012\(final\).html](http://www.dgbas.gov.tw/public/data/dgbas04/bc6/census012(final).html)

31 資料來源：俞肇福、林欣漢，民調連 7 年最不幸福 市府開處方，2014 年 9 月 23 日，自由時報。網址：<http://keelung-tide.com/viewtopic.php?f=4&t=33879>

32 筆者自譯，筆者自譯，取自 Kendrick Lamar 於 2012 年的作品 *Poetic Justice*，專輯 *Good Kid, M.a.a.d City*

中，文化帝國核心的資本家將這類聲音收編納入資本循環中以後，兩個城市作為一種商品 / 符號的地位是完全不可比擬的。雖然如此，我們也不用像是無法改變結構一般如此悲觀地看待困境。前面所敘述現今台灣嘻哈文化所遭遇的困境，都是在嘻哈文化作為一種伴隨文化帝國主義之文化工業的情境，並將所有相關的行動都當作「意識形態的培育」以開拓消費市場之下的現況。這是為了說明若是執著於這樣的產業循環之中，當然無可避免會遭遇令人沮喪的困境。然而，若是單純將「嘻哈」作為一種策略或手段而非目的，是否能夠跳出在地或國際的框架，超越所謂的困境？本段將以筆者自身的行動經驗，試圖解釋我所設想的行動方法，以及在這樣的途徑中所遇到的各種問題。

我設想的行動方法，是以嘻哈文化作為策略手段，透過這樣的名號進行社群的召喚，著手進行「地方的改變」。在 2014 年我完成大學學業準備進入研究所，因為經濟上考量選擇回到基隆居住通勤，並希望能透過自身的行動改變自己的家鄉。由於大學時光都在台北的嘻哈文化社群當中行動，結識許多人也奠定自己的名氣基礎，回到故鄉反而像是進入某種「異域」。稱之異域的原因是，基隆作為大台北都會區的邊陲，經濟上高度仰賴台北都會，在文化這項領域相較於台北就像是某種「蠻荒之地」一般，雖然不能說沒有行動者（畢竟街舞社群在基隆發展已久），但空間、人數或是社群的凝聚力確實是難以與台北相比。

在這樣的背景之下，我與許多過去幾年早已不斷在基隆從事文化工作的人物與團體結識，有年紀相仿的、也有年長的，也不只是街舞活動，更有塗鴉者、滑板社群或是其他返鄉青年等。而我似乎是透過一種「我是從都市返鄉的嘻哈文化工作者」的身份來與這些人進行交流，而因為領域的不同，因此交流內容不外乎是我們的共同點：基隆，也得到了許多有趣的想法，讓我認為借助某種身份來進行行動似乎是好策略。在 2015 年夏天協助地方的舞者舉辦跳舞比賽³³，在拉贊助時聽到某聲稱支持青年活動的議員說，若是我們有「協會」的話他能直接贊助我們幾萬元的金額，不過現在因為我們沒有正式組織，因此沒辦法贊助。在聽到這件事情後，面臨活動經費短缺的我們，決定要組織協會（不過活動還是在經費短缺的情況下辦成了）。

在開始組織後，就有許多地方勢力開始與我們接觸。例如陽明海運在因

33 活動名稱是媽媽樂 Mother Funk(第四屆)，是由二信中學熱舞社畢業生田已賢所發起的一場機械舞比賽，時間點都在暑假尾聲，被許多聲望極高的機械舞前輩支持，似乎成為基隆地方街舞圈的一大盛事。活動資訊來源：<https://www.facebook.com/events/600269986782859/>

緣際會之下接觸到我們，提供他們的場館空間，希望由我們來協助他們舉辦春節的活動，因此我便與幾位核心成員開始規劃³⁴。雖然成果達成陽明海運、或是傳統價值觀對於都市觀光的期許，但這些並非我們所追求的目的。組織內部也檢討過這樣的路徑，也就是「舉辦活動」作為行動的一種模式，也許對於同樣是次文化族群、卻對於協會仍有質疑的人們而言，是一種凝聚的方式；對外也是一種「象徵性」的團結。但是這對我們而言，只是一個「迫切性」的行動選擇，對於未來該如何行動仍有待討論。

除此之外，筆者本身在回鄉的歷程中，也受人民民主陣線的邀請，參與了西岸碼頭擴張之下貴美雜貨店的保存行動，並且創作了一首關於此案的歌曲。雖然在行動過程中，筆者並不是整個保存行動的核心成員、創作也並不如其他地方的社會運動創作般那麼有影響力，但這也許是一種藝術創作的開頭，同時也結識了一群在地方的社會運動成員（例如人民民主陣線、雞籠霧語）。而組織內成員也曾說過這樣的一段疑問：「為什麼基隆的地方文化、藝術創作這麼少？」這樣的疑問不僅反映了基隆對於文藝的缺乏，也讓筆者開始思考「嘻哈音樂」作為一種表達工具，是否能夠在基隆號召出極端在地那樣對於地方的「迫切性」？我們的行動應該傳達怎麼樣的聲音、為誰發出聲音？也許嘻哈能夠作為面對基隆城市發展之下，外流工作的青年人口的聲音。

然而，更值得反身思考的部分則是，我們的行動如何與固有屬於宣揚與鞏固意識形態以擴張消費市場的行動作區分？不可否認的是，任何打著「嘻哈文化」的名號的行動，就必然帶有宣揚意識形態的作用。但我認為這並非絕對的邪惡：若是能利用這種文化社群性進行動員號召，促成某種進步的政治行動，不外乎也是一個好的策略。因而，行動的重點則是在我們自己組織所欲追求的目的，而非嘻哈本身。就像是美國布朗克斯區「嘻哈之父」Afrika Bambaataa 所創立的 Universal Zulu Nation，雖然是在充滿暴力的貧民窟提倡和平的幫派轉型、舉著嘻哈大旗的先鋒，但是組織內也不是只從事嘻哈文化的四種藝術形式表現創作，這個組織反而從成立至今都致力於弱勢服務、社會運動等，社區服務也是加入他們組織的條件之一，並且強力宣導嘻哈的

34 這場活動叫做「猴塞雷—嘻遊記」，是主辦方陽明海運所命名，日期在 2016 年 2 月 11 與 12 日。由主辦方贊助空間、音響設備、攤位棚等，並負責報紙媒體的行銷宣傳等；而另一個協辦方是文安社區發展協會，主要是文安里里長的兒子在負責與我們接觸，提供了桌椅設備、平面藝術設計與宣傳等。但是活動內容的安排與規劃、收費規定等部分，都是由我們團隊所主導。

活動資訊：<https://www.facebook.com/events/1654335914817295/>

第五元素「知識」：認為應該鼓勵學習並善用任何的專業知識，而非拘泥於四種藝術形式³⁵。

不過，這又是什麼樣的「和平」？Zulu Nation 所提倡的和平是相對於貧民窟的互相殘殺而來，但是嘻哈文化所追求並不是表面上的「和平」。如同 Baldwin(1961; Smitherman, 1997)所說：「...現在，社會的本質是在公民之間建立一種安全的假象；但安全始終只是假象。藝術家是來擾動這種和平的」，對嘻哈文化中的少數族裔來說沒有和平可言，他們想要擾動的和平，就是中間階層白人與黑人的美國(Smitherman, 1997)。因此，Zulu Nation 的作為，則是團結充滿衝突、矛盾的下層階級少數族裔社群，進行培力行動，除了讓這些族群能夠有能力在各行各業發揮長才，也希望他們能在社會的各個位置當中進行「擾動」，而藝術創作只是其策略。

透過文化勞動的新國際分工分析饒舌位在音樂工業發展的位置前，首先看見台灣的音樂產業在 80 年代逐漸攀升為華語音樂產業的中心位置，來自帝國的資本相繼進場，將台灣納入音樂工業的國際分工版圖當中。帝國資本不只帶來新的流行文化，以開拓台灣的多元市場，也培育了在地的音樂人才，一方面宣揚意識形態打開市場接受度促進消費，另一方面也吸納台灣在地的音樂工作者進入全球音樂工業中。嘻哈文化便在這樣的脈絡之下進入台灣，也培養出廣大的在地行動者。作為嘻哈文化社群的一員，我也看到了這樣的帝國資本所帶來的困境。

這樣的困境，不只是在全球音樂工業循環的困難抉擇：進入產業成為節省成本的音樂勞動者、甚至走向文化核心後的奇觀再現、或是在地行動協助宣揚意識形態等，而更需要看到更在地的社群如何回應這樣的文化。利用品味階序看到嘻哈文化作為一種社會地位標識，除了讓這個社群跟其他社會階層的人劃清界限，也看到社群內部每種立場的價值選擇差異與區別。雖然，本文對於群體內部行動者的文化資本差異所造成的價值選擇差異沒辦法做更細緻的描述，但也能看到這項因素對於社群內部立場劃分所造成的影響。

在全球化與文化帝國主義所交織的環境下，作為行動者不應悲觀面對，必須轉向思考如何做些改變。在接觸並選擇地方的不同行動者組織成立協會後，我選擇不把「嘻哈」作為我們在社群內的行動目的，而是利用組織內各自在社群內不同領域中所奠定的技術基礎與人際關係，將它作為一種號召工具，為地方做些改變。基隆自台灣產業轉型後，大型建設減緩、人口外移；

35 根據 Universal Zulu Nation 組織的台灣地區成員張博彥所敘述，以及講座內容。

更因為與台北的距離關係，一直是附屬於台北市的衛星城市，也曾被票選為台灣最不幸的城市³⁶。我們則希望透過我們這股由地方長出的次文化青年力量，將這樣的城市翻轉，為基隆帶來不一樣的文化活動。

在首次的幾次行動後，透過參與者的回饋、組織內部的反省，我們似乎看到了第三條路。雖然，以嘻哈作為號召的行動，難以避免成為美國嘻哈文化擴張市場的意識形態傳播工具，但若是行動目的是改善我們所共同生活的環境，那麼我們與美國嘻哈文化這樣的「互相利用」似乎不是件壞事。除了 UZN 的社區服務行動以外，更有其他更多像是美國、乃至於伊斯蘭世界的突尼西亞，行動者以「嘻哈音樂」作為「抗爭」、甚至是「革命」行動宣傳工具的案例層出不窮(林浩立, 2015: pp. 182-189)³⁷。因此，面對「意識形態」也不需如此悲觀。

回到嘻哈本身，被稱作「老師 (Da Teacha)」的饒舌歌手 KRS-one 最常被嘻哈社群所引用的一句話：「饒舌只是你的作為，嘻哈才是你所實踐(*Rap is something you do, Hip Hop is something you live*)」³⁸。在他歌詞的語境中，提醒著行動者嘻哈文化中不是只有饒舌，加強自己的能力、替弱勢發聲、傳遞知識才是嘻哈文化的重點。因此，我們必須跳出「都市中間階層男性」的框架，用更寬廣的視角去想像嘻哈，看見台灣無論是在國際局勢、或是政治社會經濟的狀況，反省自己能用嘻哈為我們所處的環境做些什麼，而不是耽溺於藝術形式的呈現、或為了正統性而爭個輸贏，才是我所認為的「嘻哈」。

36 吳淑君(2016)，4 星滿意度 基隆市政擺脫吊車尾，2016 年 5 月 31 日，聯合新聞網。資料來源：<http://udn.com/news/story/8548/1729801>

37 根據林浩立在《芭樂人類學》中的文章寫到，2010 至 2011 年，被稱作突尼西亞的「茉莉花革命」運動人民對總統的一連串大型抗議事件中，一名年僅 21 歲叫做「將軍(El Général)」所創作的歌曲成為家喻戶曉的抗爭主題曲。創作一首歌，爾後也錄製成單曲'Distractions'放在網路上。

38 筆者自譯。原文來自 KRS-one 於 2004 年發行的專輯 D.I.G.I.T.A.L.中的歌曲 *Hiphop Vs. Rap* 的歌詞內容。

第三節 研究方法

(一) 文獻回顧與現實情況對照

在剖析台灣嘻哈文化與族群的困境時，本文將以文化工業、文化帝國主義等視角，將當代文化放在社會脈絡中，來看文化與社會結構的互動關係，並且扣連社會關係權力宰制的批判(劉平君, 2000: pp. 39)，用以解構台灣嘻哈文化之現況。然而，如同 Hall(程紹淳、毛榮富, 1992: pp. 204)與 Morley(劉平君, 2000: pp. 34)所批判文化研究橫向移植的危險性，質疑這樣的輕率搬用是否仍俱有批判與解構的力量，於美國更有過於形式主義傾向。當然這種批判也引發許多論戰，並非本文重點因而不多做敘述。簡言之，不同地區的文化研究必然經過「翻譯」的過程，才能同時具有文化研究之「本質」與「特殊性」。

這樣的取徑，必須看到台灣作為一個受多元文化與資本影響的歷史脈絡，而非直截地將美國的嘻哈文化與研究移植。於前文筆者以將文化帝國主義作為開頭，看見強勢文化隨著資本流入後的正向與負面影響之辯證，雖然能夠學習嘻哈文化其中的某種「抵抗性」本質，但也不能樂觀地全然擁抱、移植外來的經驗，必須看到台灣受美國的政治與經濟支配所造就的文化工業場域。因此，更引入了文化勞動的新國際分工，對照台灣的嘻哈文化發展歷程，以認識台灣的文化工作者面對國際強權支配之下的處境；此外，在社群內部反省部分，則是以社會階層與品味階序來分析文化工作者本身，在面對嘻哈文化時，是站在什麼樣的背景、以什麼樣的視角進行接收與實踐，才造成台灣與美國嘻哈社群之間的階級差異，以及社群內的群體劃分。

在三種理論的交織架構台灣的環境，必然回到現實層面，也就是文化研究的理論特質：「個人即是政治」(劉平君, 2000: pp. 47)。因此，必須配合筆者本身的行動經驗、行動者訪談與不同的文獻、文本等，才能完整地檢視台灣嘻哈文化的發展脈絡，進行文化研究的「翻譯」工作。這項與不同行動者所共同「知識製造 (Knowledge making)」的工作結果，也成為下一階段行動研究所需的「知識」。關於行動經驗與其他行動者部分，主要有分兩的部分：(1) 筆者自 2008 年加入台大嘻研社的一員後，進入社群內所認識的饒舌創作者友人，以及(2) 筆者從 2015 年回到家鄉基隆所組織的基隆市嘻哈文化推廣協會所面臨的狀況、以及協會內的其他成員。

(1) 社群內所認識的友人：主要包含長期行動的前輩、正在社群內活躍的創作者 (年紀相仿的中生代)、新踏入的後進者 (新生代)。從這些簡略的

年代分類當中，可以看到不同世代對於嘻哈文化的不同想像與世代間的矛盾。不同的想像源自於嘻哈文化在美國的發展時程、以及透過不同媒介來到台灣的時期，使得不同的世代所看到的嘻哈樣貌 / 風格有所不同，進而引發不同的想像與實踐(品味)。這樣的世代(品味) 差異，在嘻哈社群中造成矛盾，使得社群成員之間形成派系，造成所謂的正統性、行動路線爭辯。但是，這些爭辯無助於突破這些文化工作者本身，在文化勞動新國際分工之下所面臨的困境。

(2) 基隆市嘻哈文化推廣協會：筆者在面對上述的爭辯與困境下，選擇離開這樣爭辯的場域，回到自己所生長的地方組織同好者，試圖摸索第三條路線。但在行動當中，遇到了許多問題。例如在組織前的尋找同好者時，認識這些同好者後，面臨行動者之間的差異，如何拉攏為夥；或是在組織後進行各種行動，遇到仍在爭辯場域內的他者(其他個人或團體)，該使用什麼策略、與我們之間又是何種關係。在梳理這些問題時，必須看到不同行動者的立場與位置，以及我們本身的立場與位置，才能在困境與爭辯場域中走出自己的路線。

(二) 參與式行動研究與自傳式民族誌

然而，在選擇組織在地同好者的路線時，已然出現了參與式行動研究(Participatory Action Research)的方法論問題。參與式行動研究為晚近興起的研究方法，根據 Flicker(2007; 葉莉莉, 2010: pp. 60-61)所述，參與式行動研究有以下八項原則：社區主導(community initiation)、能力培養(capacity building)、倫理考量(ethical review)、過程導向(process oriented)、社區相關(community relevance)、產生社會行動(social action outcomes)、資料共有(joint data ownership)以及多種方法(varied methods)。而其主要價值在於將知識轉化應用到實務上、培養能力、賦權、解放，以導正社會環境之不平等、以及讓在地居民為自己發聲爭取自主權等(Cargo & Mercer, 2008; 葉莉莉, 2010: pp. 60)。這樣的研究方法，除了組織、培力弱勢者成為議題的倡議者或行動者外，同時也要反身檢視研究者本身以及組織內之權力關係等複雜的問題。

同時作為研究者與行動者，也是為自傳式民族誌(Auto-ethnography)的書寫：將自我放置於文化背景下，透過自我來觀看作為一個視鏡，反覆對照自我與文化族群。研究方法上，我會將自我與群體的經驗連結，並作為部分資料來源、以及做故事性的描述(何粵東, 2010; 蔣逸民, 2011; 陳威翰,

2017: pp. 10)。這個群體關係包含我與過往在都會核心行動所觸及的嘻哈族群、我與都會邊陲基隆（也是研究核心）的嘻哈族群、以及基隆嘻哈族群作為整體與基隆市的公共性關係作為討論範疇。因此，許多對話、社群網站發言、正式或非正式的訪談等，都將被我以田野筆記記錄，並視為一個反映「我族」的敘述；再透過自我、社群以及城市脈絡之間的關係進行對照，進一步討論這些敘述背後的結構性成因。

利用自傳式民族誌敘事方式的優點在於，以真實的案例故事推及更廣泛的公共性議題，也許更能激起族群內共鳴，對社群外讀者而言也能更真實的觸碰／認識生活周圍或社會上共存的這些不同行動者，以思考在不同立場下所共同面臨的社會性、結構性問題(Ellis & Bochner, 2006)。筆者以參與式行動研究作為行動準則，藉由自傳式民族誌作為書寫方式，紀錄與討論過程中所遭遇的問題。當然對人的描寫都存在某種暴力的危險性，必須避免對這些田野中真實的個體們的傷害(Ellis, 2007)。我在書寫過後必然仍與這些每個行動者是共事、或一起長大的夥伴，因此，我在書寫內容會選擇性避談某些人際關係的私密細節，只以簡單敘述帶過並主要以描述這些行動、人際互動過程背後的結構性成因。

在這樣的龐大的理論基礎下，在地方組織與行動是件浩大的工程。筆者本身作為一個站在基隆與台北「邊界」上的嘻哈文化工作者、也是研究者的角色如此多重身份，必須同時看到基隆城市在台北都會區所囊括之下的發展、以及基隆青年在後工業時代產業轉型所出現的問題、更甚至是嘻哈文化工作者在國際文化工業與勞動分工之下的困境等。綜合這些問題，思考要如何行動以突破，以及行動後的自我檢視，是本文需要思考的議題。最初，筆者透過自 2008 年開始進行藝術創作行動（音樂創作與饒舌演唱）所展開的人際網絡，結識許多基隆在地的行動者，先以交流、閒聊之形式起頭，了解大家對於「城市」以及「嘻哈」的未來想像。這個行動的目的在於認識基隆市在地的行動者面貌，更清楚地掌握行動者有誰、相互之間的權力與利害關係等，甚至能了解到不同行動者的行動的目的與理念等。

在 2014 年筆者大學畢業返鄉居住開始，逐漸融入在地的不同團隊之中。大約在 2015 年初，與在地行動者、團體已熟識一陣，因此進入許多團隊協助活動舉辦³⁹。在活動籌備尋求贊助時，有地方議員建議我們如果有人民團體（協會），才能獲得議員的贊助。這樣種疑似「軟釘子」的言論，卻在不

39 協助的活動包含 2015 與 2016 由媽媽樂團隊主辦的 Mother Funk 機械舞比賽、2015 與 2016 由 Havoc 團隊舉辦的 Rain City 霹靂舞（地板動作）比賽。

同團體之間發酵，筆者也開始思考要如何「組織」。在研讀人民團體法後，開始與幾個筆者合作過的團隊的領導者討論組織事宜⁴⁰。在經過多次討論後，團結了許多勢力，於 2016 年 6 月正式於市政府立案成立了「基隆市嘻哈文化推廣協會」，而在經過大家的討論後，組織的宗旨在於推廣嘻哈文化的知識、以及提供基隆嘻哈文化工作青年返鄉的平台。嘻哈文化的知識部分，是「知識製造」的一部份，其內容除了組織內多數已是老師級的成員在學習多年的各方知識與舞蹈或音樂技術外，也必須自我檢討、批判，共同傳遞一個適合「基隆」的嘻哈文化。

然而，組織成立後，挑戰才正要開始。例如，我們所追求的「提供基隆嘻哈文化工作青年返鄉」這點，必須面對的是包含著政治經濟、產業發展、區域定位、勞動條件等繁雜且龐大的結構。組織內大多數的成員，都是大學畢業左右的年紀，這個年紀的青年正面臨著男性的兵役問題、以及多數人面對生存條件、事業發展、家庭因素等「現實」選擇問題（更因基隆的環境讓青年必須前往外地工作），使得多數人無法全心投入於協會的工作，成為業餘、閒暇事業。在這樣的狀況之下，組織的「核心人物」浮現：在基隆工作且經營舞蹈工作室的李啟平、在基隆廟口開設服飾店的李旻、以及仍為研究生的筆者本人成為協會的「意見領袖」。其他人則依組織成立以前與三位的熟識程度跟隨其後，雖並沒有明顯派系區分，但若這三位核心人物因忙碌而沒有任何行動時，組織即呈現停擺狀態。

這樣的現象也許能歸咎於社會性、結構性的困境，但是否也反映了組織內「能力培養」與「賦權」不足的問題？這個問題從成立前開始召開討論時就存在，筆者本身作為參與行動之研究者身份，希望說服並引導組織能夠「扁平化」而非類似寡頭政治或官僚層級一般權力集中。但是，在最初面臨群眾似乎沒有明確目標、行動方向等問題，因而時常作為「意見發表者」的角色，甚至承攬活動的舉辦統籌等職務，在這樣的發展下，自然成為眾人的引導者角色。而工作室經營者在加入組織前，工作室內部已有頗具規模的層級關係。對於組織有類似「帶槍投靠」的關係，讓這部分加入的成員依循過往經驗聽命行事，但仍能參與規劃之討論。此外，服飾店經營者因在地深耕多年、也許也因為個性與職業的關係，與多方人士友好，因此在組織內扮演著融合各方的角色。這樣的組織內部關係，以及未來行動上對外的關係等，都是必須

40 包含 Havoc 團隊的李啟平與吳世敦等人、媽媽樂團隊的田已賢、經營「基隆波神」服飾店的舞者李旻、在文化中心教學機械舞與 Locking 舞風的舞蹈老師劉秉竝、胡少愷、黃智偉等舞者、塗鴉工作者林岳毅等人。

思考與檢討的部分。

(三) 行動與工具

由於是組織行動，未來的行動方向仍需凝聚團隊意見與共識進行思考，並非一時或是筆者單方面能夠決定的。但是，筆者也必須整理我們曾經、或進行中的行動，以及在未來行動上能夠使用的「工具」，才能在內部培力時能夠有共同的基礎進行討論，以及在共同知識製造時，能找到相對應的工具。

1. 過去與現有行動

在正式立案以前，組織已經在 2016 年農曆春節期間，與陽明海運、文安社區發展協會合作，舉辦為期兩天的活動，也造成全台灣的社群之間不小的效應。這場活動雖然成功，但仍有許多必須檢視之處，才能為將來行動路線做修正，使組織內部運作更優化。而在 2016 年 7 月，因為組織內成員多為舞蹈老師，因而協助基隆二信中學熱舞社舉辦成發。同年的 8 月與 9 月，也與基隆展演空間 Live House Bar、大肆拾滑板店、多間服飾店合作舉辦派對，吸引了不少外地舞者前往基隆同樂。幾次活動下來，目前組織化的行動已經有一定的穩定性，但如同前述，內部的權力關係仍然是需要解決的問題。必須思索更好的運作方式，才能使得社群內群眾真正為自己發聲。

除了已經穩定的舉辦活動以外，組織內成員也在討論如何朝向最初的目標前進，也就是「青年返鄉」。在與部分人討論多次後，目前首要期許是舉辦大型活動，整合滑板族群，讓基隆的次文化勢力更龐大；也同時有人提出思考如何利用基隆的「歷史建築」作為經營的空間，這也是未來可以討論的方向。2017 年 3 月開始，滑板族群在經過重新組織的過程後，準備配合中華民國極限運動協會成立新的協會，也邀請我們組織的人進入協會協助。而滑板族群本身也有自己的店面、與不小的族群，再加上滑板在基隆發展的歷史比舞蹈還久，因此可以期待未來的走向。

2. 所掌握的工具

組織內成員都是嘻哈文化藝術工作者，因此最基本的工作就是嘻哈文化中的四項元素：舞蹈、DJ、饒舌與塗鴉。舞蹈部分，由於是組織內最龐大的人口，除了作為一種藝術表達形式外，也是協會能深入地方的工具（例如

目前已經有在從事的校園社團教學、以及工作室的經營等)。DJ 則是文化中的主軸：音樂。從各種相關的嘻哈文本、視覺作品等都可以看到，自嘻哈文化發展初期開始，DJ 就是其中最具代表性、最重要的角色。在 2016 年的嘻哈影集 *The Get Down* 中也出現過一句話：如果你要成為真正的 DJ，征服你的街道、征服你的公園、征服你的社區、征服你的區域、征服你的城市，然後世界就是你的⁴¹。因此，DJ 是未來活動一個重要的元素 / 工具。

饒舌則是嘻哈音樂與主流文化「溝通」的一項工具，代表著少數族裔、弱勢族群的聲音(Rashid, 2016)。筆者作為一個饒舌創作者，在初回基隆接觸地方時，曾參與「貴美雜貨店」的拆遷爭議，也利用饒舌創作闡述了這個事件。雖然影響力也許不彰，但至少利用了這項工具的某些性質。「塗鴉」則是更原始的藝術表達形式，雖然在嘻哈文化工業化的過程中，成為了一種為商業服務的藝術符號。雖此，台灣的塗鴉客面臨著法律問題，仍然保有著某種程度的抵抗性。這項藝術形式能夠作為畫作藝術這類「符號」，成為活動規劃中的籌碼，但同時也能利用藝術家本身的意識，成為某些事情的表達工具。

除了嘻哈文化的藝術形式以外，仍有其他族群與組織的關係非常友好。例如新整合的「滑板族群」也有類似舞蹈教學的性質。不同的是，其勢力更為龐大，除了有中央政府機關的人民團體為背景外，更有許多國際賽事、滑板推向奧運的經驗與訴求。兩個協會未來的關係會如何進展，也是雙方需要納入計劃考量的重點。此外，服飾店經營者的關係也認識許多在地的特色服飾店、還有音樂相關的部分也有展演空間與樂器行、練團室等人脈關係、以及過去合作、協助過組織的各個黨派的地方政治人物，都是必須納入討論的利害關係人。這些人脈關係的部分，會在未來行動前調查部分詳細敘述。

41 源自 Netflix 於 2016-2017 上映之影集 *The Get Down* (中譯：布朗克斯：街頭少年音樂夢) 中第一季第五集。原文：If you wanna be a true DJ, conquer your street. Conquer your park. Conquer your neighborhood, conquer your borough. Conquer your city. And the world is yours.

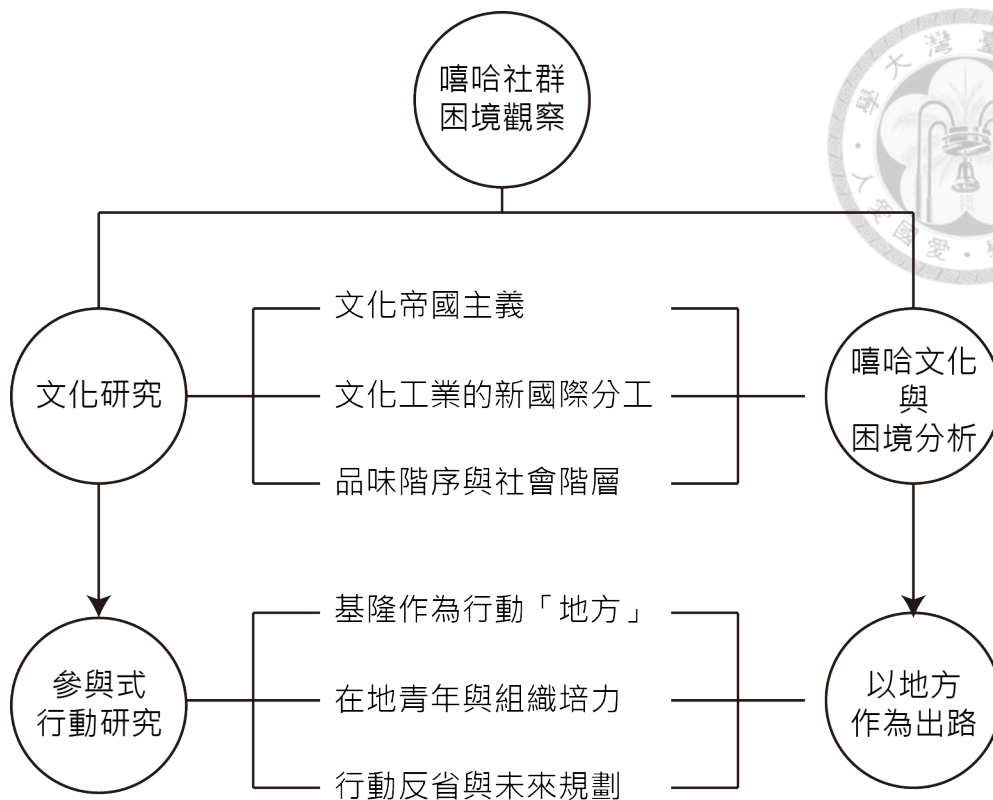


圖 2 研究方法

第二章 「嘻哈」帝國的蔓延：台灣在地回應與困境



第一節 嘻哈文化帝國蔓延

(一) 嘻哈文化簡史：工業化與全球化歷程

嘻哈文化的工業化歷程

…無論「Funk」在何處爆發，他們將它抹去；無論在何處達到巔峰，他們瓦解它；無論它在何處墜落、開花、附著，他們找到它、並對抗它直到死亡(Morrison, 1990[1970]: pp. 83)⁴² …

從底層開始現在我們到了這裡(Drake, 2013)⁴³

你過去從沒想過嘻哈會走到這麼遠(Notorious B.I.G., 1994)⁴⁴

嘻哈文化起源定義便包含了當時貧民窟青 / 少年流行的四項藝術形式：DJ、Breaking (霹靂舞)、MC (饒舌)、塗鴉，而目前市面上已經有多本翻譯書籍、電影、影集或影像在說明 (或是說灌輸) 嘻哈文化的起源歷史，多數視角都是站在類似神話故事的角度：貧民窟文化如何「神奇地」成為膾炙人口的暢銷作品，而這種「勵志」的說法背後有某種擴張帝國的文化工業市場的意識形態或幽魂存在，實在不需要在本文中多加著墨。我所關切的並非這些歷史事件如何神奇地串聯並改變大眾音樂品味，而是這些歷史事件的社會背景或政治經濟因素。因此，本文所注重的在於最容易被文化工業掌握的

⁴² 筆者自譯。原文段落取自 Toni Morrison(1970)知名著作 *The Bluest Eye*。作者在文中所描述的是以 Geraldine 所代表的這類美國非裔女性，在白人至上父權社會下所產生的順從與壓抑的應對方式，並且極力抹除自己的「Funk」(代指黑人的身體特徵與文化)；在 Ricky Vincent(1996, p. 5)的著作 *Funk: The Music, The People, and The Rhythm of The One* 中，引這段文字作為描述白人主導的美國內，黑人社群以及其文化(尤指文中所討論的 Funk 音樂/文化)的狀況。

原文如下：“...Wherever it erupts, this funk, they wipe it away; where it crests, they dissolve it; wherever it drips, flowers or clings, they find it and fight it until it dies. They fight this battle all the way to the grave...”

⁴³ 筆者自譯。原文取自 Drake 於 2013 發行的專輯 *Nothing Was The Same* 的第三首歌 *Started From the Bottom*。原文如下：“Started from the bottom, now we’re here.”

⁴⁴ 筆者自譯。原文取自 Notorious B.I.G.於 1994 年發行的專輯 *Ready To Die* 主打歌曲 *Juicy*。在八〇年代，許多主流唱片公司開始在流行音樂中加入嘻哈文化的饒舌元素，許多人認為只是一時潮流。原文如下：“You never thought that hip hop would take it this far.”

饒舌音樂，以及時常伴隨其商品中的舞蹈，本段落也將集中於探討美國嘻哈文化是如何從貧民窟文化被商業收編、更在短時間內席捲全球市場。

Toby Miller(2003: pp. 40-41; 馮建三譯)在解釋好萊塢歷史時曾提到，美國娛樂服務業在 1970 年代 Disco 音樂風潮中，「發現了」美籍非裔及黑色開發的浮現，黑人文化的市場在此時開始備受重視。其風潮包含許多唱片公司大量發行 Disco 音樂，甚至有雜誌社記者僅憑 Disco 專欄就有可觀收入。但這波風潮更引發許多保守白人的反撲，也讓 Disco 在美國有明確的死亡日期：1979 年 7 月 12 日(Charnas, 2015: pp. 63-64; 金曉宇譯)⁴⁵。然而，不僅是白人至上的種族主義對於 Disco 風潮感到焦慮，黑人社群也因為這項音樂挾帶的巨大商業利益使得發言權被奪走感到反感。在當時，美國多數的少數族裔仍處於中下階層，並沒有太多的閒錢能夠在娛樂花費上，當「音樂縉紳化」後，市中心貧民窟的少數族裔必然尋求新的休閒娛樂寄託：開始有 DJ 將音樂搬到街頭、公園，也就是嘻哈文化的雛形(George, 1988: pp. 188-189; George, 1999)。

加拿大導演 Darby Wheeler(2016)所編導的《嘻哈演化史 (Hip-Hop Evolution) 》紀錄片中可以看到 1979 是嘻哈明確的分水嶺。在這之前，並沒有正式發行的嘻哈或饒舌專輯，饒舌作品都只是貧民窟同好舉辦派對中即興演唱，且用錄音帶錄製表演的說唱內容並流傳。1977 年紐約大停電，紐約市搶劫頻傳。但這也使得當時因為器材價格而入門門檻極高的 DJ 行業人數在一夜之間爆增，改變了紐約貧民窟的唱片相關商品需求(Charnas, 2015: pp. 25; 金曉宇譯)。1979 年，由 Mercury 唱片公司發行 Kurtis Blow 的第一首正式饒舌單曲《聖誕饒舌(Christmas Rappin') 》，大賣了五十萬張；1980 年，由當時當紅的節奏藍調歌手 Sylvia Robinson 資助來自紐澤西州恩格爾伍德(Englewood, New Jersey)的糖山幫(Sugar Hill Gang)發行了的《饒舌歌手之歡 (Rapper's Delight) 》⁴⁶，更是第一首登上告示牌排行榜前 40 名的饒舌歌曲。這些事件開始引發音樂工作者、唱片工業界對於這種新音樂

⁴⁵ 1979 年，在許多保守白人團體的抗議下，催生了票房低迷的職棒大聯盟球隊芝加哥白襪發起 Disco 銷毀之夜 (Disco Demolition Night)：憑 Disco 唱片入場可以 0.98 美金購票，並在當天比賽的中場休息時間引爆大家所攜帶的唱片。這場活動參與人數超過主辦單位預期，爆破與暴動造成數十人受傷，也使比賽遭裁判沒收。

⁴⁶ 就台灣 Universal Zulu Nation 相關人士、Darby Wheeler 紀錄片中訪問 DJ Kool Herc、以及 Grandmaster Caz 的說法，這首歌的歌詞是「竊取」Grandmaster Caz 未公開發行的歌曲。相關採訪影片：<https://www.youtube.com/watch?v=3FBXRURaKo>

形式的關注(George, 1988)。

在這之後的八〇年代，唱片公司開始風起雲湧地投入饒舌專輯。例如 1982 年第一個白人饒舌團體 Beastie Boys、1984 年，影響主流嘻哈音樂發展的唱片公司 Def Jam Records 成立、以及第一個拿到運動品牌愛迪達 (Adidas) 贊助的饒舌團體 Run DMC 也發行首張專輯。1986 年更是至關重要的一年，包含嘻哈之父 Afrika Bambaataa 也投入饒舌專輯的製作發行、美國南方的第一個饒舌團體 2 Live Crew、第一個女性饒舌歌手團體 Salt-n-pepa、以及第一個登上葛萊美獎的饒舌歌手 Kool Moe Dee。1987 年出現的第一個政治饒舌團體 Public Enemy、與 Universal Zulu Nation 關係密切的教育性饒舌團體 Boogie Down Production、後來出名的電影明星威爾史密斯早期的饒舌團體 DJ Jazzy Jeff & the Fresh Prince、被譽為改變饒舌演唱方式並開啟接下來嘻哈黃金年代的團體 Eric B. & Rakim；同年，美國西岸包含 Ice-T 與 N.W.A. 也投入了饒舌唱片的創作。

從這樣的數量變化可以明顯地看出，以唱片公司為首的資本正在瘋狂投入嘻哈文化，甚至連當時的麥當勞都用了嘻哈音樂與風格當作電視廣告⁴⁷。一般來說，大量資本投入這些族群以改變這些受大眾歡迎的藝術家的生存環境似乎是件好事，但必須注意的是這些資本家的目的是牟利。雖不必像是某些激進的黑人民族主義者、或是過於陰謀論地認為，這些資本家本意就是要掠奪黑人文化成果⁴⁸、或是刻意利用媒體持續塑造黑人與少數族裔的刻板印象；但是，經過資本家篩選過的聲音，必然是某些符合得以維持資本集團商業利益的價值觀。

早期那些一般的派對為主、展現押韻與說唱技巧的饒舌歌，並無危及傳統價值觀的風險，在美國逐漸受大眾喜愛後唱片工業看到了新的市場，除了少數種族主義的資本家外，對於資本家選擇投資這項新藝術形式完全沒有為難處。但在更多元的少數族裔聲音出現後，某種「篩選」似乎逐漸出現。這種篩選並不意味著資本家俱有某種控制大眾的能力，而是指資產階級與統治階級長年來所建立的意識形態國家機器發揮作用：透過培養大眾的品味與意識形態排除不同的價值觀。不過，似乎因為嘻哈音樂非常強烈地涉及階級與

⁴⁷ 在 Nas 的 *Hip-hop is Dead* 歌詞中有提到 *From "Beat Street" to commercials on Mickey D's*；在 Wheeler 的紀錄片中也提到這段期間的嘻哈文化面臨某種「飽和」狀態。

參考影片來源：<https://www.youtube.com/watch?v=0eN9KP6lOZs>

⁴⁸ 在 Dan Charnas(2015; 金曉宇譯, p.58)中提到 Afrika Bambaataa 對 Sugar Hill Gang 與 Sylvia Robinson 的態度，認為他們是「黑人的掠奪者」。

種族議題；再加上這種創作形式是源自貧民窟，音樂製作方式比起其他音樂形式簡單許多，帶有某種去音樂菁英的色彩，在主流唱片工業之外很容易形成「獨立唱片品牌 (Independent Record Label)」。

獨立於傳統唱片工業外的音樂公司，對於發表相較主流價值與意識形態不同的作品的阻礙相對較低，這樣的音樂作品更能夠激發聽眾產生某種新的思考、甚至與某些進步的社會運動結合。例如代表政治性饒舌的先驅團體 Public Enemy，在 1989 年發行第三張專輯前受媒體訪問時，表達對以阿衝突的看法、以及反以色列猶太主義 (Anti-semitism) 的立場⁴⁹；1991 年的發行歌曲 *By the Time I Get to Arizona* 以及音樂錄影帶，用非常激進、諷刺卻帶威脅的方式回應了亞利桑那州取消馬丁路德金恩紀念日的事件⁵⁰。

…當整個州都是種族歧視者，你怎麼笑得出來？
為什麼我要假日？天殺的，因為我想要…⁵¹

不久後，Public Enemy 也與 Def Jam Records 漸行漸遠，成立自己的公司 P.R.O. Division，Def Jam Records 更在 1998 年被環球音樂併購。從發行專輯的風格與內容上來看唱片公司的轉變，可以輕易發現這種激進的聲音似乎銷聲匿跡。雖不能否認這些音樂工作者對於各種創作技術的貢獻，但其中所謂「進步的」意識饒舌歌手（如旗下藝人 Common），雖偶有關切少數族裔處境的議題創作出現，但通常是激勵人心、卻對體制毫無威脅性的聲音（像是某種現狀表達或抱怨，而非如早期般俱有攻擊性）。

⁴⁹ 1989 年，Public Enemy 準備發行第三張專輯 *Fear of a Black Planet*，團員 Professor Griff 受華盛頓時報 (Washington Times) 採訪時表示：「猶太人必須對這現在世界上邪惡負責 (Jews are responsible for the majority of the wickedness in the world)」。

資料來源：

<http://www.nytimes.com/1989/08/11/arts/public-enemy-rap-group-reorganizes-after-anti-semitic-comments.html>

⁵⁰ 1987 年當選的新任共和黨的州長 Evan Mecham 在取消馬丁路德金恩紀念日後，對黑人社群說：「你們(指黑人)不需要假日，你們需要的是工作 (You folks don't need another holiday. What you folks need are jobs.)」。Public Enemy 在 1991 年的專輯 *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black* 中的歌曲 *By the Time I Get to Arizona* 音樂錄影帶中用黑人抗爭與武裝組織、以及炸彈攻擊等影像，搭配諷刺的歌詞反對這種言論，引起大眾關注。

資料來源：<http://ajournalofmusicalthings.com/u2s-next-visit-arizona-interesting/>

歌曲連結：https://www.youtube.com/watch?v=zrFOb_f7ubw

⁵¹ 筆者自譯。節錄自 Public Enemy 的歌曲 *By the Time I Get to Arizona*。原文如下：

"...What's a smiling face when the whole state's racist?
Why I want a holiday? Damn it, cause I wanna..."

這個時期其他的案例還有，以 Jungle Brothers、A Tribe Called Quest 等帶有非洲民族意識的說母語小隊的意識饒舌開始出現，象徵著某種黑人社會運動的藝術實踐。而 20 世紀末的 1999 年更是指標性的一年：美國唱片工業協會 (RIAA) 的年度消費調查中，饒舌 / 嘻哈樂這一類創下新高，與鄉村音樂並列第二 (僅次於搖滾樂)；Lauryn Hill 成為第一位獲得葛萊美年度最佳專輯獎的黑人、女性、嘻哈歌手，白人歌手 Eminem 也擊敗 The Roots 等黑人歌手獲得最佳饒舌專輯獎；也有開始饒舌歌手闖入富比士富豪榜 (Charnas, 2015: pp. 521-522; 金曉宇譯)，象徵著這種文化商品背後的商機，也使得自兩千年開始「流行樂嘻哈化」、以及「嘻哈流行化」。

嘻哈文化的全球化歷程

然而，這樣的商機使投入「嘻哈文化」的資本逐漸成長，這些歌手 / 音樂人所屬的獨立唱片廠牌也幾乎都被大型唱片公司整合併購。商業謀利的機制產生某種程度上的「篩選」，讓這些聲音被噤聲。不能否認的是，這段期間的確是不同風格的嘻哈音樂大鳴大放、創作的技術快速發展的時期，但所謂的「黃金時期」，也許是這些受到資本關注的歌手、或藝術形式愛好者給這段期間的美名；若是站在整個少數族裔社群、或第三世界後殖民地地區立場來檢視這段時期，這段「黃金時期」所指涉的也許是不同層面，例如跨國資本所培養的嘻哈文化也是在這個時期開始其工業化與全球化的歷程。

在二次戰爭與美蘇冷戰的歷史過程，美國透過智慧財產權法的訂定、配合國際組織與跨國企業觸角，逐步取得了政治經濟與意識形態上的主導地位，除了好萊塢電影產業外，其他領域的文化商品也搭上順風車，利用類似的途徑邁入文化勞動的新國際分工 (Miller, 2003; 劉德昌, 2008)。嘻哈文化在這樣內外交錯的「整頓」後「包裹」送往全球，當世界各地正式接受到嘻哈文化時，已是資本家篩選過後的模樣；但在資本之外，UZN 仍持續地以組織方式向全球傳遞其關於嘻哈文化的理論與實踐。這樣的雙軌傳播，使得各地的接收者出現了至少兩類對嘻哈文化不同的認識 (少數族裔社群尋求翻轉的地方文化、與父權資本主義下少數族裔樣板)。

這又回到上一章節所引述饒舌歌手 J. Cole 的歌曲 *Fire Squad* 所提醒的少數族裔的聲音正被白人偷竊一般，我們必須正視嘻哈文化在這種路徑下全球化、流行化後所產生的問題。然而，如同 Miller 或 Tomlinson (1991) 所說，我們雖不能膚淺地、或站在保守懷舊立場反對文化帝國主義 (例如 Miller 指出外來文化能夠成為某種地緣政治的緩衝、或如 Tomlinson 認為轉譯至

本土文化發展並登足其上等益處)·但仍不能忽略跨國資本、文化工業與商品帶來的反動思想與意識形態上的危險性(如 bell hooks(1994: pp. 116)與 Sarah Jones(2000)認為嘻哈已成為複製白人父權資本主義到黑人社群的工具)。在這樣的脈絡下·嘻哈文化隨著資本與媒體傳遞到世界各地後的樣貌或遭資本所篩選·接下來的部分·我將透過各種文獻與行動者訪談·看見台灣嘻哈文化本土化、工業化的脈絡·並釐清現況與困境。

(二) 台灣嘻哈文化史

嘻哈文化的「進口」

以文化帝國主義、文化勞動新國際分工的視角回顧台灣嘻哈文化史·必須從戰後台灣產業發展如何轉型、並接合以美國為首的資本主義陣營開始。戰後世界國家面臨戰後重建、大量生產與消費·中華民國遷移台灣後·作為美國為首的資本主義世界佈局的棋子·且是面臨共產中國的第一道防線·而接受美國金援、扶植國內工業·逐漸邁入以農養工、進口代替工業化時期(Import Substitution Industrialization)。但是很快地·隨著 1960 年代美國民權運動風潮、國際間冷戰氛圍加重與資本積累危機·再加上台灣島內工業生產力低落、民間資本低廉與產品內需不足等因素·台灣產業開始以廉價與溫馴的勞動力進一步吸引外資投入、從輕工業轉型擴大出口貿易·正式加入資本主義世界的新國際分工一員·也進入出口導向工業化時期(Export-Oriented Industrialization)(Miller, 2003: pp. 33-36; 周志龍, 2003)。

全球化的歷程中·除工業產品生產的分工外·「文化」也是資本主義世界增加商品與擴大市場重要的一環。自 80 年代開始以美國為首的傳播與電訊法規政策、智慧財產權法等曾多次激烈的國際討論中陸續建立·確保了美國的電影為主的文化工業得以在外國拓展市場(Miller, 2003; 蔡慶同, 2008)。台灣作為資本主義陣營的一員·當然也配合國際趨勢。為了在資本主義全球化中扮演一角·及鋪設更好的投資環境·中華民國在 90 年代開始更新商標法與專利法·更在 1999 年將經濟部中央標準局改制成為智慧財產局(經濟部智慧財產局, 2012)。以文化帝國主義或 NICL 的視角而論·這些政治上的歷史過程都是為了方便以美國為核心的意識形態傳遞·以便擴大文化工業商品的銷售市場與新的勞動力。

在 1987 年 11 月 9 日台美首度就著作權保護問題展開會談以前·盜版

產業十分「猖獗」，台灣更曾被冠上盜版王國頭銜(陳敏郎, 2014)⁵²。不過在會後的九〇年代，一連串與世界文化工業接軌的政策變革發生以前，台灣的盜版產業雖使原版權所屬公司無法獲利，但這或許是薪資所得較低的地區在尚未發展出成熟的勞動與消費市場以前，一種變形的、廉價的文化工業傳遞方式：就如同許多資深前輩級舞者口中所說，早期大家資源不足(沒有網路資源、資金也不充裕的時期)，各種關於嘻哈文化的資訊除了少數電視所播放的音樂節目或舞蹈選秀節目外，就是來自正版或盜版的進口錄影帶。

雖然舞廳文化一直到1986年第一間合法狄斯可舞廳KISS開幕才算是正式公開化，「舞蹈」與「音樂」這兩項密不可分的文化產業一直以來從戒嚴時期開始就有長遠的「地下」發展⁵³。從冷戰時期美軍駐台開始，大量的美國文化透過1955年國防部所設的「中美軍人之聲」廣播電台引進，美軍俱樂部、夜總會、西式餐廳、酒吧等娛樂服務業也相應而生，許多樂手也是於美軍俱樂部服務而發跡(王淳眉 et al, 2015: pp. 30)。直到解嚴前幾年，政府似乎開始意識需要有懲戒以外的新治理術，而出現了巨變前夕的曖昧模糊期，才有如「tbtDJ 黑歷史講堂」文中所說，在八〇年代開始地下舞廳林立，吸引大量年輕人聚集，以及DJ產業風光一時的樣貌⁵⁴。

在吸取美軍駐台經驗、及文化商品傳播後，從民間萌芽的舞蹈與音樂文化發展，引起意識形態國家機器的關注：音樂上的介入最明顯的就是戒嚴時期對文字創作的內容及思想審查。此時政府雖對島內禁令嚴苛，但對進口的文化商品(尤其是美國)管制寬鬆，這個威權縫隙使得熱愛音樂的人有個喘息、幻想的空間(王淳眉 et al, 2015: pp. 36-37)；同時，也使得本土唱片工業得以附著於威權與其縫隙間生長，產生了去政治化的民歌時期(何東洪, 2015: pp. 67-68)。在1987年解嚴後，水晶唱片對於新音樂的推展、音樂與風起雲湧的社會運動的結合等事件，都可看見不同的音樂人在威權縫隙中長期壓抑所迸發出的能量。舞蹈部分，除了不斷收編本土舞者與外國技術納入唱片工業體系外，1983年中國電視公司開播的競賽節目《熱門舞蹈新人獎》是街舞文化重要的里程碑，許多資深的舞者都是在這個節目上展露頭腳，培育了許多音樂產業中的歌手伴舞、資深的舞蹈老師等，可以說是近代本土舞者的共同開端⁵⁵。

⁵² 資料來源：<http://www.chinatimes.com/newspapers/20141109000355-260109>

⁵³ 資料來源：<http://soundtraces.tw/space-performance/第一家合法舞廳 kiss-disco 開幕/>

⁵⁴ 資料來源：<https://www.redbull.com/tw-zh/tbtjdjhistory-part-1-dj-stephen>

⁵⁵ 資料根據目前訪談最多早期行動者、記錄較為完整的是莊孟勳 (Jacky Zhuang) 於2012年所

唱片工業的發展

音樂比起舞蹈，更直接地接觸到社會大眾——不必實際投入身體，作為聽眾即可完成的簡單實踐——況且在多重媒體工具的搭配下，音樂作為商品的一種形式還能搭配各種其他商品共同展示與行銷(例如音樂錄影帶更能展示除了音樂本身外的各種文化商品)。八〇年代在民歌運動的餘溫與社會改革的風潮等多重壓力下，嘻哈的傳遞範圍有限，僅透過跨國或本土流行歌手的文化商品展示、西洋音樂介紹節目、與舞蹈選秀節目，整個唱片娛樂工業仍著重民歌時期所塑造的風格。但在九〇年代各項打擊盜版的政策上市之際，跨國電視台「音樂電視網 MTV」於 1995 年登陸台灣，反映的是在地的政策面已為跨國文化工業與資本鋪完一條康莊大道；再加上九〇年代台灣產業開始轉型、經濟成長趨緩，小規模唱片公司開始不斷整併，使跨國企業得以進一步掌握台灣的音樂產業⁵⁷。這段期間，正臨嘻哈文化廣傳國際之際，台灣本土已到位的各種意識形態傳播工具並發揮其功用。

回顧這段時間的音樂工業，最顯著的案例是 1992 年唱片公司所推出的 LA Boyz 這個利用嘻哈文化、美籍華裔身份包裝的「意外」成功代表商品，也帶起「嘻哈團體風潮」：1993 年 The Party 團體與 1994 年的羅百吉、或其他像是 1997 年利用美國流行帶有嘻哈元素的唱跳樂團蟑螂合唱團、歌手陶喆與 1998 年的 TENSION 合唱團等不勝枚舉；在兩千年左右，「嘻哈寶典」這類整理美國流行嘻哈音樂的合輯唱片也開始上市，成為許多樂迷的入門專輯。從這些音樂工業商品的演進可以看出，帶有嘻哈元素的商品在台灣已有一定規模的市場，也激發在唱片工業外的「旁觀者」開始蠢蠢欲動。

從八〇年代末期舞廳文化出身的資深 DJ Chicano，在九〇年代中期開始與其友人舉辦在地發起的嘻哈派對⁵⁸。由下而上的本土嘻哈活動在九〇年代逐漸蓬勃，也出現了許多試圖創造本土嘻哈藝術工作環境與價值的團隊(例如第一間街舞工作室 TBC、最早舉辦街頭文化祭的 Doobiest 等)，但是這些行動不只吸引到喜愛嘻哈音樂的聽眾與行動者，同時也吸引了資本家與統治者 / 政治勢力的介入——在兩千年後，許多以企業之名舉辦的嘻哈

製作發表的《Back In The Days-回到當初》紀錄片。

⁵⁶ 在資訊不足、網路未普及的年代，電視作為意識形態國家機器的重要性，可從 1962 年台視開播後配合限制廣播電視方言比例的法規，台灣地方語言被國民黨政府壓制扼殺看出端倪(蔡漢勳, 2010)。

⁵⁷ 參考資料：<http://ent.sina.com.cn/p/i/25711.html>

⁵⁸ 根據《Back In The Days-回到當初》紀錄片中 Chicano 的訪談內容敘述。

活動開始出現，甚至連國民黨都開始舉辦相關活動⁵⁹。在資源與資訊不足、解嚴不久的時期，多數行動者對於任何單位舉辦的活動都像是沙漠裡的綠洲一般，並不會有太多批判性觀點。

在八〇年代舞廳文化到九〇年代這段期間，資方的唱片工業、政治勢力的投入與在地行動者的推動交錯之下，外來的嘻哈文化逐漸在新一代的年輕人之間發酵，市場也逐漸擴大。在九〇年代末到千禧年，在地的嘻哈文化除了先輩 DJ 對於音樂與派對的推展、舞蹈技術與工作室逐漸發展成熟外，獨立的饒舌音樂創作者也隨著網路這項新的傳播工具日漸普及而展露頭腳。然而，在網路普及以前，嘻哈文化最主要的傳播路徑是唱片 / 娛樂工業：行動者們無論是被舞蹈、音樂、視覺等各項藝術形式吸引而投入這個社群，「媒體」所放送的「嘻哈形象」都是其中一項主因。因此筆者接下來會集中討論台灣唱片工業對於嘻哈族群的收編。

在 2000 年滾石唱片的子公司魔岩唱片簽下兩位在地發跡的饒舌創作者 MC Hot Dog (熱狗) 與大支，確立了一條嘻哈愛好者前往唱片工業的道路——從原本單純的「嘻哈音樂愛好者」(或稱作「地下嘻哈(Underground Hip-hop)」) 社群，成為了唱片工業的潛在牛棚。自此，由下發跡的「地下嘻哈」社群、與唱片公司所推出的饒舌歌手演變為某種想像的對立關係，主流歌手成為嘻哈社群的「假想敵」：

…究竟台灣的音樂出了什麼問題
所謂多元化市場不過是商業化經營
你領個金曲獎又代表你是老幾
要我聽你的音樂我不如來聽佛經
這樣沒內容的歌也能當做主打
這個水準要比 20 年前來的更差(MC Hot Dog, 2001)⁶⁰...

…景氣那麼差，大家都要湊一腳出唱片賺錢，哈
芭樂歌還是打到爛啦，何時才是 Hip-hop 成熟時(大支, 2002)⁶¹...

所謂的「地下嘻哈」音樂成為唱片工業中的一種新風格——除了歌曲創作與主題與流行樂的差異外，歌詞用字更毫無修飾。在這種風格挑戰大眾對於音樂的想像的同時，兩千年左右西方進口的饒舌歌曲(例如剛獲葛蘭美

⁵⁹ 由筆者過去行動中所聽到前輩口述，以及資料爬梳所發現。參考資料來源：

<http://www.epochtimes.com/b5/6/10/26/n1499629.htm>

⁶⁰ 引自饒舌歌手 MC Hot Dog 於 2001 年發行與藝名同名 EP 中歌曲〈就讓我來 Rap〉。

⁶¹ 引自饒舌歌手大支於 2002 年發行專輯《舌燦蓮花》中歌曲〈出唱片〉。

獎的 Eminem、或是兩千年後當紅的 Nelly 或 Lil Wayne 等人) 也幾乎都是充滿情緒性字眼、謾罵或貶低女性的形象，建構出普羅大眾對於嘻哈的「刻板印象」。因此在這種風格之外，也開始有另尋出路的不同創作者出現⁶²，反映著各類型的饒舌創作大鳴大放、以及嘻哈音樂市場開始擴張、開發其不同類型受眾的時期。

兩千年後迎接本土唱片工業的，是盜版猖獗後接踵而來的網路迅速成長與數位下載(陳聖文, 2014)⁶³。在唱片銷售量每況愈下的年代，所謂的「地下音樂」營運模式很快地被唱片工業發掘並納入體系。過去唱片公司以一定的製作與宣傳投資額、並全面占架銷售，並以第一季銷售量作為評斷是否值得持續投資的標準(何穎怡, 2015: 107-108)。但並非所有唱片公司都如水晶唱片一般能夠長期以低投資報酬率的方式培養藝人，在整體銷售量下滑後，初現的新式地下、獨立唱片公司因應資金不如大公司般充裕，而發展出的模式——將「唱片銷售」作為次要，轉而透過更廣泛的、更新式的網路行銷以經營歌星本人的形象與名氣，並以中小型演唱會門票與週邊商品作為主要收入來源——成為一條新的路線⁶⁴。

爾後，網路與社群軟體的蓬勃發展，使得宣傳出現了「短暫的」扁平化階段，成就了新一代的「地下歌手」與其背後的獨立廠牌⁶⁵。這種新式網路營運模式使得許多獨立唱片公司逐漸發展成熟，從近年來金曲獎、金音獎、演唱會銷售與媒體聲量等狀況，可以看出其足以威脅到大型唱片業的聲勢。而從熱狗與大支的製作人 J. Wu、本色音樂的梯依恩、剃刀蔣等進入主流歌手編曲與製作的工作行列⁶⁶，我們可以發現唱片工業逐漸吸收、更新創作技

⁶² 例如由台大嘻研社所發跡的饒舌團體「參劈」，於 2004 年發行台灣史上第一張 Mixtape 的《聽說 Mixtape》，更在 2008 年發行專輯《押韻的開始》。因為其學生背景，以及創作上文字遊戲與押韻技巧等風格與大眾所熟知的饒舌不同，被後人視作「學院派」的起源；此外，2003 年人人有功練與地下國度成立、2005 年的顏社、2008 年的逆流音樂、2009 年好威龍音樂工作室等。

⁶³ 資料來源：<https://castnet.nctu.edu.tw/castnet/article/6225?issueID=461>

⁶⁴ 例如彭子珊(2015)採訪顏社經營者張逸聖(迪拉胖)提到與大唱片不同的經營模式。資料來源：<https://www.cw.com.tw/article/article.action?id=5065217>

⁶⁵ 就筆者與週邊行動者的經驗，在 Facebook 在台灣使用人數逐漸擴張的 2010 年前後，很容易透過現實生活網絡的廣告曝光模式轉向盈利收費後，新進的創作者難以像過去以朋友數量達到宣傳效果。

⁶⁶ 從筆者行動經驗中得知，這些行動者早期是與地下嘻哈的先輩一起「出道」，而在技術稍微成熟後，被納入唱片工業中，除了挖掘與製作饒舌歌曲外，也協助增添流行歌手的音樂多元性。例如剃刀蔣的個人網站上可以發現，他從 2010 年開始協助張靚穎、MATZKA、蔡依林、謝金燕、蕭亞軒、羅志祥等流行歌手的歌曲製作。參考資料來源：<http://www.razorchiang.com/experience>

術，同時也進一步擴張、收編其市場範圍，使音樂商品與市場、以及嘻哈社群的樣貌在 2010 年以後快速蛻變：這其中的變化，除了逐漸工業化與商品化的轉變外，也包含了長期積累的社群內部差異。許多因社群內社會階級差異造成每個人對外來嘻哈文化認識有所不同，同時也因為出現過往沒有的資源與利益，使這些差異更加顯著，下一小節會進一步討論其所造成的困境。

第二節 台灣的在地回應與困境

(一) 台灣嘻哈社群的同質性與差異

本地青少年族群與階級

從社群外角度觀看嘻哈社群，容易化約為青少年次文化，而忽略其中的異質性、以及其中各項實踐所反映的社會關係。在 Schweig(2013: pp. 3-4)的民族誌中雖指出台灣嘻哈行動者的「同質性」，卻似乎對於「質」過於樂觀，忽略饒舌敘事所代表的台灣本土脈絡、及其階級立場等問題(抑或是並非其民族誌重點)。而筆者在此小節以社群內部行動者的觀察、以及援引 Bourdieu(1984[1979])對於品味與階級的觀點以補足此視角。

…所謂階級，就是這樣一些集團，這些集團在歷史上一定社會生產體系中所處的地位不同，對生產資料的關係(這種關係大部分是在法律上明文規定了的)不同，在社會勞動組織中所起的作用不同，因而領得自己所支配的那份社會財富的方式和多寡也不同。所謂階級，就是這樣一些集團，由於它們在一定社會經濟結構中所處的地位不同，其中一個集團能夠佔有另一個集團的勞動(Lenin, 1919)…

我們可以從這段定義中，簡單將階級認識為個人與生產資料的關係，並依這個關係劃分為不同的階級群體。這些不同的階級能夠依照其所擁有經濟資本與文化資本的質與量，更細緻地區別出消費品味，以符合其階級認同(Bourdieu, 1984[1979])。然而，馬克斯認為，階級是一種歷史的概念，它出現於由歷史組成的社會結構中，因此，我們必須將階級置入社會的演變中來探討(許嘉猷, 1987: pp. 38)。在剖析嘻哈族群內部現況以前，我們必須思考台灣的歷史與社會脈絡，才能任知道這些階級現況存在的社會條件。

首先，我們可以從戰後歷史審視美國如何成為一種品味、階級認同的象徵。自二戰以降台灣作為美國帝國主義與共產世界對壘的前線時期，大量的美國資源與文化流入，就一個戰後正面臨重建的混沌地區，來自高度工業化國家的商品與文化的流入與展示，使得多數人視這些為「進步」：無論是商品或人才，掛上「舶來品」便成為一種「商標」、或品質保證。而這樣的情勢在國際關係與歷史的長期積累之下，成為根深蒂固、複雜且難以逆轉的迷思。如同何春蕤(1993)對於麥當勞如何從美國本土的中下階層消費，成為台灣的流行文化的觀點一般，透過消費來自先進國家商品的行為，行動者得以建構出某種階級認同、品味，並表示自己比起其他人更接近先進國家。

更細緻地檢視台灣島內的社群分野，在所謂的「光復」過後爆發許多大



小規模的衝突事件，迫使國民黨必須仰賴其國家機器（例如軍事力量）以維護統治正當性，因而優惠其政府公職之軍公教人員。自此使得 49 年後移民族群（俗稱外省人）成為優勢族群，更接近統治階級；本地的資產階級勢力也在一系列的土地改革政策後被削弱。再加上文化與教育上以中國思想作為標準，使得「49 移民」核心以外的社群更遠離文化資本，也使社會大致上形成一種「外省族群宰制—本省各族群被支配」的階級區別(趙慶華, 2004)⁶⁷。這樣的階級區別仰賴國民黨政府以軍事控制的高壓戒嚴時期繼續，直到出口導向工業化時期後，經濟快速成長改變社會公民結構，使得階級流動成為可能，也進一步促成一系列的民主化歷程。

這段過程中，經濟資本上的確達成某種程度的階級流動，所謂的中間階層文化開始出現。但是，文化資本卻是「拼經濟」的過程中，許多新興中間階層所不足之處，使得其階級流動停滯在某個階層集團中。當九〇年代後產業轉型、經濟發展停滯，來不及積累足夠文化資本的中間階層，更因經濟資本積累停滯而產生焦慮。因此，在經濟快速成長後的下一代孩童，其父母輩期望「教育」是更進一步翻身的關鍵，而被丟入「讀書至上」的社會中。配合政府的國民教育與高教政策，九〇年代前後的學齡兒童（除了許多偏鄉、勞工階級家庭外）基本上受高等教育的機會攀升⁶⁸，也使得新興的青少年流行文化如同西方早期戰後嬰兒潮帶來的次文化一樣蓬勃發展。

九〇年代以前嘻哈文化行動者 / 先輩們面臨資源缺乏、行動者罕見的情況，在九〇年代後嘻哈文化大量傳入的年代情勢逐漸轉變。這段時期除了唱片 / 娛樂工業正在大量擴張市場外，也正巧碰上這一波台灣高教青少年人口提升的風潮，因此迅速在這些年輕人之間發酵形成社群。這樣的背景正說明了這個社群內的同質性：在這些有機會接受高等教育、擁有閒暇時間的青少年人口中，這種以外語文字與歌詞為主、音樂形式相較其他曲風簡單的嘻哈文化者，基本上必須擁有一定程度的語言能力，或者更進一步說的是文化資本⁶⁹。

⁶⁷ 當然更細緻的話也許仍有本地的資產階級與勞工的差異、或是福佬、客家、原住民族等族群分野，但這超出本文討論範圍暫時不討論。

⁶⁸ 根據教育部統計資料，年度高等教育（學士以上）畢業總人數從 1995 年 78,897 人，到 2013 年時已攀升到 290,939 人，可見學齡兒童得到高等教育的機會成長速度驚人。然而，其教育品質、城鄉差距、階級差距等更細部問題超出本文討論範圍，在此必須先省略不談。資料來源：教育部統計處，<https://stats.moe.gov.tw>

⁶⁹ 依據筆者的行動經驗，社群中確實存在許多純粹的音樂愛好者、或是家庭背景 / 階級較接近勞工階級的行動者，但若是需要更進一步的討論藝術形式，通常很容易排除這類文化資本不足者。

嘻哈族群的內部田野經驗

在筆者開始進入這個場域的 2008 年之時，雖行動者數量不如今日，但當時非常明顯地可以依據認同差異分類出兩種行動者：以都市中大學社團或工作室為中心的行動者、以及校外志同道合者或地緣關係所組成的非正式團體。工作室或校園的新一代社群，基本上階級差異並不大：能有足夠的經濟資本以學習這項文化資本者；相較之下，其他行動者間則是很容易看出差異。我本人較熟悉的範疇是饒舌與音樂創作的行動者網絡，也是最直接受到音樂娛樂工業影響的社群，因此我接下來所討論的族群會以此為主。

就我行動中所接觸的舞者的經驗，嘻哈文化中的舞蹈藝術參與門檻較音樂或塗鴉低，而發展也較其他藝術形式久遠與成熟，因此各地區的舞蹈教室或老師並不難尋，甚至許多中學已有學校社團資源注入。就經濟資本的角度而言並無太大壓力，在社群整個環境的競爭之下，除非是特別專精的技術、或是全台 / 世界知名的教師，教學費用似乎已形成某種共識，入門者在繳納學費與排除初入社群的認同焦慮後，很快速地便能融入。而社群的區別與篩選除了舞蹈風格、技術外，再來則是投入行動的程度：有些人將舞蹈作為一種業餘興趣，這些人除了地緣關係外，一般而言很難進入將舞蹈作為志業的核心群體中⁷⁰。

在另外一個較晚發展的場域中——饒舌群體——則是全然不同的景象：自九〇年代唱片娛樂工業的逐步介入，無論是初期由上而下的唱片發行、或是兩千年開始挖掘在地行動者，饒舌創作者在這段期間才初出檯面。就筆者本人經驗，許多人也許在國高中時期對於創作有興趣，卻不如已較成熟的舞蹈社群般的資源；且早期小規模的饒舌社群也存在某種人際網絡、以及個人與唱片工業的利害關係，新行動者或缺乏管道者難以任意進入核心群體，因此這些新行動者在進入大學、選擇學生社團後，才開始較大規模地投入行動。

以 2008 年為例，當時較為知名或蓬勃運作的學生社團是台灣大學、東海大學與成功大學，這三所不排除校外社員參與的嘻哈相關社團則分別成為

例如台大嘻研社雖然廣泛招收外校社員，但是根據饒舌創作者莊士逸等人的經驗表示，外校人士在參與社團活動中容易遭受邊緣化，或是言語上的排除等。

⁷⁰ 以基隆的行動者為例，許多人在高中社團開始接觸跳舞，但是以舞蹈作為志業者，在進入大學或出社會後，很容易因為課業、工作或其他興趣影響淡出，舞蹈圈的友人僅有童年時地緣關係結交的舞者友人；而若是作為志業者，經常會投入更多課餘時間練習專研，或是與群體核心結交，因而較為容易成為舞蹈老師的代課或助理、或是直接開班授課等。

了北、中、南部三地的學生行動者核心。再加上台灣本土的空間發展脈絡，以北部的台大嘻研社為相較之下資源更多者：許多在台北行動的嘻哈藝術工作者（包含杜比斯、顏社、好威龍、參劈等較為成熟的團隊）都會予以協助；再加上長期以來，以台北為台灣各項發展核心的趨勢或意識作用之下，多數嘻哈相關活動也是以台北為舉辦重點；更重要的是，台大的學生相較於其他學校、或是校外行動者而言，在經濟資本、文化資本或社會地位上多為較為優勢的族群⁷¹，使得這些人在未來發展與其他學校社團不同。

在筆者這批同齡行動者加入台大嘻研社以前，先輩已畢業多年，社團進入停擺狀態。在友人曾柏儒（BR）、趙心蕾（DJ RayRay）、梅舜翔（Jimix）等人加入後邀請我共同重新運作社團之際，外界先輩的資源很快地就注入社團，提供了課程與技術教學、活動舉辦與團體營運等經驗分享，讓社團快速成長。到 2010 年左右這段期間，在後進者熊信寬（熊仔）、陳則堯（DJ Kool Klone）、何世堯（八八男）等許多人加入社團、以及成大與東海的社團行動者也各自展露頭腳後，社團在饒舌社群中成為一個新的勢力：在當時，好威龍的頑童、顏社的蛋堡與 AP 滿人等人正分別以不同風格的音樂作品逐步打入主流唱片工業市場之時，嘻研社這些學生以致力於研究韻腳、Flow（類似「唱法編排」）與歌詞內容的創作風格，也在饒舌聽眾中被歸類為「學院派」。

在 2010 年左右，稍微獲得聽眾基礎與影響力的嘻研社行動者，大聲地批評當時主流饒舌風格與嘻哈文化精神相悖⁷²；主流饒舌代表團體「頑童」的成員瘦子(2012)也在創作中回擊：「…我沒讀什麼書我可能不會饒舌，老大不小無法加入台大嘻研社…⁷³」。自此，學院派似乎成為眾矢之的：許多饒舌創作者似乎把學院派這群人當作攻擊標靶，展開嘻哈的正統性 / 原真性的爭辯。同時，校園社團也群聚了更多校外喜愛這種風格的人士，使得那段時間兩種風格行動者與其支持者成為某種對立關係。但在這樣的脈絡下，其他行動者對學生貼上「學院派」的標籤，不僅是形式上的歸類，更應看作是其他行動者對這類風格背後所挾帶的階級與文化資本差異的批判。

⁷¹ 參考資料：<https://news.tvbs.com.tw/life/670035>

⁷² 其中知名度最高的作品是 2012 年台大嘻研的熊仔、陳威威與成大街詩（現嘻研）的韓森所合作的〈我可能不會饒舌〉；而在不久後，台大嘻研的熊仔、BR 更與許多其他行動者（呂士軒、賴皮）與線上先輩（賴慈弘、RPG、大支）、以及潮流服飾廠牌 Puff Nation 合作，發表新改編版本歌曲〈我不可能會饒舌〉。

⁷³ 節錄自瘦子 Eso 於 2012 年發行的個人混音帶（Mixtape）《Yella Smells Good》的歌曲〈自己都不自己〉。

如同 Barthes(1967)所揭示的「作者之死 (La mort de l'auteur)」，嘻哈 / 饒舌音樂作為一種藝術表達形式，各類型的音樂作品 / 商品作為一種文本，受眾自然會因權威 (如跨國資本) 的揀選轉譯、其自身的經驗、身份與階級等因素，做出不同樣貌的詮釋。嘻哈這項多層次的文化與其各項衍生商品，在美國內部即存在非常大的差異性，包含行動者本身的階級、地域性、政治立場與訴求等，也被劃分成為許多風格類型，在此不多做討論。而在經跨國企業之手帶到台灣後，在地的行動者所解讀與實踐則更深刻地反映了其本身的階級與政治訴求。

以外來文化作為商品的角度做討論，最淺顯易見的層面是它本身所鑲嵌 / 伴隨的各種符號，包含服裝、用品、人物形象、音樂特色等可直接感官的層面，也是大多數人對嘻哈文化商品化後的第一印象來源：譬如美國白人對少數族裔的刻板印象、或是經商品化後跨國企業所揀選的藝術作品；多數行動者最初也是就這個層面著手展開各項實踐，例如服飾、配件、髮型或肢體動作等。擁有較多經濟與文化資本的行動者 (例如語言能力、旅外經歷、教育程度等)，或許會更進一步地就其歌詞內容、創作技術、創作背景脈絡等討論，甚至作為實踐的根據。在這樣的差異下，產生學院派與其他行動者的差異是可以理解的，也可以視作某種程度的階級鬥爭。

嘻哈文化內發源自資源匱乏的貧民窟的各項藝術實踐工具，最大的特色就是簡易操作、不需要太多繁瑣的技術，或者可以認知為發展自長民生活環境中的各種元素，帶有非常強烈的去菁英色彩：一般未接受過正規音樂教育、舞蹈教育者，可以利用手邊的工具與元素逕行創作。這種特色使得它得以快速在世界各地萌芽、成為弱勢發聲的工具——先不討論傳遞的效果如何——形成某種跨國資本主義與文化帝國擴張的縫隙：這個縫隙使經濟與文化資本不足者也有某種得以產生文化藝術發展的管道。當然另一方面，這種特色讓唱片工業也得以快速複製、收編與擴張市場。

在嘻哈傳遞到台灣的早期，確實曾經作為社會弱勢 (先遑論何種弱勢) 的發聲管道⁷⁴，也使更多非文化菁英得以投入藝術創作的行動。在經過 90 年代末至 2010 年初這段期間唱片工業—本土社群之間收編—創新雙向運作過程後，各種風格的社群都一一成為音樂圈的「贏家」，排除了不願妥協者。被納入唱片工業後，聽眾口味與市場需求成為多數行動者的目標，原有反映社會關係或為弱勢發聲的功能逐漸邊緣化，嘻哈逐漸成為為特定階級 (特別

⁷⁴ 例如林強、陳明章、豬頭皮、甚至較近代的大支與拷秋勤等，多是以本土特色、社會與政治議題等作為主題的創作者，也成功進入唱片工業。

是中間階層、俱有消費能力者)服務的娛樂文化,社群也如同多數娛樂產業/本地社會一般,轉為特定階級/菁英核心的狀態。

前述在 2012 年展開的「學院派」鬥爭,在 2013 年由加拿大籍行動者阿龍 (Dallas Waldo) 開始舉辦的 Diss RBL 饒舌比賽出現後,多數社群內對於學院派的正統性鬥爭逐漸消失。比賽與先前饒舌即興 (Freestyle) 比賽不同之處在於,它捨棄現場音樂,讓觀眾注重在歌詞內容。這種形式的比賽使得注重歌詞的學院派獲得絕對性的優勢,也透過社群網絡的傳遞使這種風格與創作方式在聽眾與創作者間蔚為風潮⁷⁵。這樣的聲勢使得學院派獲得大量的支持者,過去主流饒舌與學院派的爭執也在這樣的脈絡下平息。2015 年熊仔發行個人專輯《無限》,也正式宣告校園社團成為唱片工業的一環,使得學院派途徑成為後進者的成名幻想,各大學、高中社團也在這段時間開始成立。

在回顧嘻哈文化本土化的發展歷程後,今日現存的各種風格、群體似乎都指向唱片/娛樂工業這條路。在多數行動者普遍以追求市場需求以進入唱片工業作為行動目標之下,不同的行動者社群成為瓜分市場與利益的競爭對手,不僅出現以風格作為分類的排他性認同,甚至出現技術菁英化的趨勢。在這種環境下,社群內外的網絡逐漸發展成**唱片公司—藝人—粉絲**的階層關係,饒舌歌手如同傳統偶像與唱片娛樂工業一般,以各種技術、品味標準或是其他市場機制等建立起某種核心—邊陲的距離,新行動者難以進入核心、同時被大眾所遺忘的少數聲音更逐漸邊緣化。

早期不同階級/文化資本量的行動者對嘻哈的不同詮釋,所產生「真嘻哈 (Real Hip-hop)」的爭辯場域,在社群內多數人已攀升到唱片/娛樂工業核心的狀況下和解消逝。隨之而來的狀況則是,社群分野已逐漸轉變成為核心社群與邊緣社群之間的階級、文化資本、政治立場或意識形態差異。不願投入唱片娛樂工業者,被貼上「不知變通」、「基本教義派」、妒忌的黑特 (Hater) 等標籤(例如由資深 DJ Chicano 所舉辦的 Beat Square 活動旨在無隔閡地分享音樂與歡樂、並追求嘻哈文化的本土化,卻常被數落為過氣、不賺錢的 DJ;或饒舌歌手鍾翔宇專注於將嘻哈文化帝國主義挪用為本土化、立足其上的革命思想工具,卻逐漸遭社群邊緣化等),這樣的社群同質性已成為台灣嘻哈族群內部所面臨的困境之一。

⁷⁵ 台大嘻研的熊仔與 BR 也在此時一戰成名,被以大支為首的人人有功練工作室納入麾下;參與比賽的其他學院派、或是友好行動者,例如陳星宇 (Simon)、李松樺 (Sowut)、春艷、八八男等人,也建立起各自的粉絲基礎,甚至被其他唱片廠牌網羅。

本土饒舌創作的文本分析

嘻哈文化中的饒舌除了唱片工業較易介入並以各種形式包裝外，其以文字作為表達工具的藝術形式較其它形式更容易進行分析，因此本文著重於討論這項藝術形式為主，作為嘻哈社群於台灣社會中的的某種反映。前述台灣嘻哈創作以都會男性中間階層為核心，在掌握較多唱片工業資源的好威龍、以及擺明主打都會「文青」市場的顏社中非常顯著。以好威龍麾下「王牌」頑童作為例子，其在 2014 年發行的專輯《Fresh Game》中傳唱度最高的其中一首歌曲〈超級酷〉，內容多在描述台北都會夜生活場景：

…續攤 開始了 管他酒醉我拼命催
ONE SHOT TWO SHOT 把妹子[sic]們全灌醉
我們玩樂時候比較大聲千萬了別作對
再繼續喝上一回合 沒喝完的不用退
前天約的馬子[sic]巧一丸倒她的床上要我被制伏(2014)…

對於某些資產階級或中間階層而言，這樣的生活來自於其所擁有的經濟資本；對於中下階層而言，也許在資本主義意識形態下這種物質條件的生活形態成為他們的「想望」。跳出這樣的意識形態來檢視，這段歌詞的內容正符合 hooks(1994)與 Jones(2000)所說的嘻哈作為複製與鞏固白人父權資本主義到其他社群的方式。

在社群另一端的學院派，象徵著「文化資本」較為豐厚的行動者們，在發展過程中曾經作為與唱片工業「對立」者；但在許多收編案例後，校園社團也成為進入唱片工業的一條路線。這裡從校園社團縉紳唱片工業的成功代表「熊仔」作初步認識：

…it's kind of funny the way
我的音樂配上你的美 化學反應攀上你脊背
讓你沉醉 忘記疲累
忘記是今天晚上第幾杯
也許就今天晚上一起飛(2015)…

整首歌詞以第一人稱描述在某個派對場合認識異性的故事，故事的時空背景與內容與前述頑童作品差異不大，主要差別在於文字的表現形式上較不「粗俗」、用字較「優雅」，或是演唱技術層面上的差異。這種作品也許在形式上 / 表面上是較為「進步」，但所描述的內容也環繞在都市男性中間階層

的生活狀況，這種「進步」也只是在形式上包裝同樣的都會生活，並增添其行動者「文化菁英」的色彩。

然而，饒舌歌手在創作風格、形式主義上的「嘻哈正統性」爭辯在某種程度上如前述削弱，取而代之的是其衍生／形變：文化菁英的「睥睨」，這種類似「文人相輕」的爭執在 2018 年熊仔以化名「豹子膽 BOWZ」所發行的歌曲〈給愛麗絲〉中可約略理解：

…前幾天我叫了 Uber 一上車我就哭了
廣播又在播垃圾歌 哥我再也忍不住了
我叫大哥把音源線拿給我
用最高音量放我新的 DEMO
Uber 瞬間變台垃圾車
噪音汙染每個街口
意思是一聽到我的歌
經過你的 Hood
就知道應該倒垃圾
多久沒有清乾淨難聽的清單 Shit[sic]
臭成這樣還不覺得噁…

單純以其就對唱片工業商品內容的批判而言也許是件好事，但這樣一個代表著文化菁英進入唱片工業的角色，引起饒舌族群內部的矛盾：例如饒舌族群中較高觸及率的行動者認為自己被針對。然而，就其本身在這首歌以外的創作（例如前述專輯創作、或是與這首歌同段時間發表的作品〈迷惘美〉）仍然看不出與其他主流唱片工業間的區別，也容易令人質疑這是否為饒舌音樂工業菁英間的鬥爭；再者，其他如同樣是藉由嘻哈饒舌音樂進行創作的行動者（如玖壹壹樂團），透過充滿本土性大眾文化的用詞和生命經驗與嘻哈文化各種符號結合，獲得比起文化菁英們更大量聽眾之原因是可以想見的；對這種文化商品的批判如同對於大眾文化與品味的批判，其中更牽扯到階級關係，筆者在這樣的脈絡下才將其視為文化菁英的睥睨。

同類作品可見於從 2017 年底開始以熊仔、以及其他掌握唱片工業部分資源的行動者（如剃刀與 JO\$H）為首所發起的「嘻哈龍虎門」團隊，從當中可以看出，其內容除張揚（偶像化）本身團隊陣容、製作水準與觸及率外，似乎與大眾或常民文化嚴重脫節，不難看出文化菁英色彩。這樣的取徑除成為經過精心包裝的文化帝國主義商品外，對於社會真實處境毫無關切，本質上與傳統唱片工業並無太大區別，對於改善前述嘻哈文化工業化與商品化後配合資產階級複製與鞏固白人父權資本主義的疑慮毫無幫助。

(二) 行動者選擇與困境：在地生根與走向國際

除了社群內部階級所造成的困境外，核心行動者的行動同時也反映著更大的結構性困境。社群內的核心行動者——以嘻哈文化作為志業者——存在著各自不同的行動路線，在此約略可以區分為在地生根與走向國際，而這兩種行動路線並無相互矛盾，可能是同時進行。接下來我所討論的範圍環繞在跨國資本與商業活動對於這些藝術形式的拉攏與收編、以及在地不同集團行動路線之間的差異、與其所反映的某種現實與張力。這種張力反映著台灣位於國際關係中的地位與角色，使它存在著某種行動上的困境，讓不同的路線發展皆存在著可見的侷限。而這種張力與困境同時也產生某種縫隙，也許能夠產生行動上第三條路的選擇。

「DJ」作為嘻哈文化的開端、以及重要推手 / 傳教士的角色⁷⁶，是最早將本土行動者與國際接軌的一群人，例如 2001 年日本 Vestax 公司於台灣舉辦地區正規賽、2005 年國際 DMC DJ 大賽台灣區比賽等，陸陸續續能夠看到本土的 DJ 前往國際舞台發光發熱；再來則是「舞者」，自 2004 年台灣第一次參與世界級霹靂舞大賽 BOTY 開始⁷⁷，已在許多國際型舞蹈比賽中能看見台灣選手的身影，也獲得不錯的成績。塗鴉雖也隨著嘻哈文化在各國風行，但由於其本質上對於公共空間與法律的挑戰，使它的討論的深度與廣度更為複雜、國際賽事也較少，在本文中暫不討論。饒舌則受限於語言與其內容的地域性，受國際關注程度不如同其他藝術形式，但其受唱片娛樂工業與媒體的控制與傳播性又相較於其他形式更高、影響範圍更大。

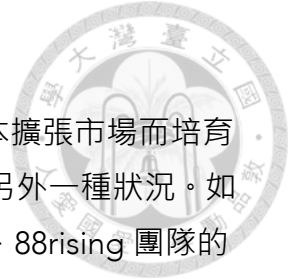
這些國際舞蹈或 DJ 賽事，非常直截地展現了跨國資本集團擴張其市場的步伐。台灣作為華語世界與西方資本主義陣營較為友好的政治實體與地區，將此作為基地是件容易的事情：文化商品已透過各項傳播工具佈局已久、市場已較為成熟，且經營的成本與風險也較低。這些賽事最直接地能夠提供行動者一個國際成名的想像，在政治實體與意識形態上不甚推崇文化藝術行動的社會中，這也許是唯一獲得政治與社會關注、甚至資源注入的機會：最近期的實際案例是 2016 年街舞團體 boyz in the hood 受邀參加法國 Trophée Master 比賽時，因團員有兵役問題而多方受阻，在經過網路串聯後蔡英文總統予以正面回應⁷⁸。

⁷⁶ 根據 DJ Chicano 於 2012 年訪談時所說。資料來源：

⁷⁷ 資料來源：<https://tw.appledaily.com/headline/daily/20160803/37333197>

⁷⁸ 由 Guazi Guo 於蔡英文的 Facebook 上發文，並透過社群內外大量轉貼分享，吸引到媒體注

娛樂工業的核心：唱片工業



在因語言與地域性被國際「邊緣化」、同時又因為資本擴張市場而培育本土化風格的饒舌社群中，這種「國際舞台」的想像又是另外一種狀況。如同嘻哈發展歷程中的 MC Jin 歐陽靖、韓國音樂娛樂工業、88rising 團隊的發展等案例，許多行動者對於邁入國際的第一個想像時常是「英文創作」，而英文創作對於非英語做為母語的國家地區的行動者而言，涉及自身的文化資本，並非常人可操作的模式；再者，某些期待則是如同韓國以國家為推手的產業發展規模，但在台灣如此將資源集中於文化菁英與統治階級的狀況下，這種路線似乎是天方夜譚。

在這樣的背景下，多數行動者選擇「深耕在地」，希望建立行動者們所期待的本土嘻哈文化環境：也許是將台灣的風格 / 商品推向全球，成為國際音樂工業市場的新核心、或是培育文化工作者得以維生的經濟產業等。但在台灣社會發展至今的各種結構性因素之下、以及前文中所描述唱片工業之觸角逐步深入在地嘻哈社群後，多數行動者在當前社會的真實現況，多是在面臨「以不同角色 / 方式加入唱片娛樂工業」或「獨立於唱片工業之外各類行動」的兩難處境；更有些人在面對社會與經濟壓力下選擇退出，回到「正常的生活」，這種類型在此暫時不作更進一步討論。

更細緻地看這其中的差異，「不同的方式加入唱片工業」則指涉那些行動目的在於「投身原市場需求」者——如藝術創作者沿用流行元素、符合市場口味之風格創作，或以各種不同的專業製作技術加入唱片娛樂工業就職等——以及「創造新市場需求」者——如在風格、技術、形象等形式上的創新，開發過去唱片公司未曾或難以觸及的市場群眾。或許兩者在行動的過程與形式上看似有所不同，但其本質都是捲入唱片娛樂工業體系，或我稱之為收編。除了直接由唱片公司推出的 L.A. Boyz 以及其成員接著所成立的經紀公司外，最直接地、具唱片工業收編代表性者，也許是較後期滾石唱片旗下子公司魔岩唱片將獨立饒舌創作者納入唱片體系、以及近期滾石唱片、本色音樂與好威龍工作室三方緊密關係等，這一集團的行動者長期被社群內行動者視作「主流」的指標，也是延續早期唱片工業所開創之市場規模、投身原市場需求的行動者。

意，總統府也予以回應。

Facebook 原文：<https://www.facebook.com/tsaiingwen/posts/1430420870307177>

資料來源：<https://tw.appledaily.com/new/realtime/20160909/945134/>

創造新市場需求的行動者更加複雜，許多兩千年後成立的「獨立」工作室／唱片公司，其資本來源或行動者也許獨立於唱片工業之外，但多數是從事唱片工業所期待之協助市場擴張與技術培育，且技術與風格沒有太大差異（甚至低於水準），大型資本沒有收編必要；再者，唱片公司在經歷盜版王國與網路成長的時代後盈收不如過去，利用其握有資源和帶有創新技術與想法的獨立唱片合作的新發展模式逐漸成為主流⁷⁹。因此，「創新」成為行動者邁向唱片工業的重點，比較顯著的也許是顏社、人人有功練與混血兒娛樂三個代表著不同市場受眾的行動集團。

顏社自 2005 年成立，揭示著全然不同於當時市面上的風格與行銷方式的樣貌，創造一條外於傳統唱片工業的路線。依據後續專輯發行數量、演唱會人數、所培育藝人 Miss Ko 與跨國企業環球唱片簽下合約、以及 2017 年底的「世界巡迴演唱會」，可以看出其與傳統唱片工業對峙的實力。從顏社內創作者的內容風格，可以明顯看出他們所瞄準的市場不單純是既有的嘻哈社群，更擴張至在都會的學生族群到初出社會的青年，特別是早期唱片工業尚未關注觸及的「文青」社群⁸⁰(彭子珊, 2015)，而更細節的客群討論則超出本文範圍，不過這個案例可以明顯地看到「新風格」對於嘻哈文化帝國版圖擴張市場的助力。

同樣是深耕在地，「混血兒娛樂」在經營方式、風格形式與行銷策略上完全與顏社走向不同的路線。創辦人的政治與地方背景，使得這個行動集團充滿著「本土」色彩。其營運模式簡如同一般經紀公司，協助傳統唱片工業將觸角觸及未接觸的市場、並包裝藝人為某種商品形象。而混血兒不同之處在於，它所開拓的市場是過往唱片／娛樂工業時常忽略的本土中下階層的「俗文化」，或是稱作「大眾文化」，某種程度上帶有去菁英色彩。這些被網羅的創作者多半不是典型的文化菁英，透過公司串聯唱片工業，反映著一種「常人只要努力就能翻身」的意識形態。從他們的曝光度可以知道大眾文化力量的強大，筆者暫且不以批判性視角評斷其內容如何抵觸「進步思想」，單就文化工業的角度，這個案例提供了本土的大眾文化與西方的嘻哈文化一個「混血」的可能，也將大眾文化、非文化菁英正式納入唱片工業中。

在這些案例之中，我必須特別提到最早期成立的饒舌工作室人人有功練：2003 年由大支所成立的教學工作室，培育許多以其早期活動重心台南為主

⁷⁹ 例如「亞神唱片」與各獨立創作者合作發行、並協助通貨上架的模式已被早期的顏社、人人有功練等獨立工作室廣泛使用。

⁸⁰ 參考資料：<http://www.cool-style.com.tw/wd/archives/154313>

的饒舌創作者，被視為南台灣嘻哈文化的重要推手，直截地代表著文化帝國於地方的擴張事實。值得一提的是，創辦人大支在發行唱片後離開滾石，接著大量地以政治、社會議題創作累積實力與人氣，成為台灣少數帶有政治意識的饒舌創作者；再加上其地方行動所接觸的多為民進黨籍政治人物，使大支被視作「泛綠色彩」的饒舌歌手。2011 年大支與人人有功練首次獲得行政院新聞局補助樂團錄製有聲出版品補助⁸¹，其後更連年獲得包含文化局在內的高額補助，將工作室的實力與聲望推向高峰，但是工作室內創作風格與過去累積名氣時期全然不同。

人人有功練歷年所獲得的文化局「流行音樂企劃發行補助」，針對的是曾獲得年度金音獎或金曲獎等大獎、且歌曲製作金費在一定額度的創作者 / 團隊⁸²，這樣的條件曾引發不小的爭議：申請補助綁定獎項，使得獲補助的創作者確定經過統治集團一定程度的篩選、符合某種主流意識形態或是無傷大雅的「瘙癢」；再者，綁定製作金費四百萬元基本上並不會有唱片工業以外的行動者有如此龐大的資本額投入製作。在唱片工業與文化局聯手夾殺之下，「嘻哈文化」內的「發聲」功能遭受閹割，這也許也是使大支（與人人有功練的行動者）拋下過去充滿批判性、議題性的風格，轉向為為某種政治與意識形態服務的主因。這個案例可以看到以政治出發、受在地政府機關資金補助的行動模式，最後卻受限於某種意識形態與實踐中，淪為「觀光導覽式」的饒舌風格。

然而，在這麼多對於文化帝國的在地回應當中，受國家級補助的顏社與人人有功練，是社群內少數有資源與機會能夠進入帝國核心的集團：大支透過多年多項補助資金、人脈資源等與美國歌手合作並於歐美舉辦演唱會、顏社以全球巡迴計劃獲得 2017 文化局硬地音樂行銷推廣補助⁸³等，兩者都開啟了在地社群對於行動的更多想像，但是這些看似鼓舞人心的「進入核心」實踐卻是值得懷疑的。除了前文所述大支的英語創作歌曲成為東方奇觀化、仍被置於帝國核心的邊緣外，兩個集團海外演出的主要客群仍是旅居國外的中文市場消費者，可見這種路徑尚不如 88Rising 團隊近年來透過網路宣傳將亞洲太平洋地區的藝人推向「國際」的程度⁸⁴。

⁸¹ 資料來源：<https://tavis.tw/files/13-1000-12020-1.php>

⁸² 根據文化部影視及流行音樂產業局-流行音樂企製發行補助說明。網址：https://www.bamid.gov.tw/information_223_64567.html

⁸³ 根據文化部獎補助資訊網公告。網址：<https://grants.moc.gov.tw/Web/PointPublish.jsp?P=2011&B=600>

⁸⁴ 88Rising 是近年來透過社群網站傳播東西方世界關於饒舌音樂消息的平台，許多亞裔歌手透

從音樂工業的**核心—邊陲**關係可以看到其直截反映的是全球化當中的結構性關係，近年韓國透過國家資源與行銷手法在文化工業上逐漸翻轉其地位，中華民國政府似乎也希望能透過文化局補助案進行補強、挽救所謂「華語音樂中心」的地位，更期望能推向國際。然從補助方針探討它也僅滋潤傳統的文化工業資本集團、且整體經費對於工業環境而言也並非鉅額，也許對於饒舌團隊、獨立工作室而言實屬「及時雨」或能夠進行稍具突破性的實踐，但對於整體音樂工業影響程度有限；且為獲得政府補助，必須迎合某種主流意識形態。這樣複雜的困境不只是饒舌音樂、同時也是其他風格的行動者所正面臨的，不僅是台灣之於國際關係的困境，也是文化工作者之於中華民國政府的困境。

「中國」作為國際化的取徑？

中國在鄧小平改革開放以後，大步邁向新自由主義的路上這是眾人皆知的現況，中國龐大的人口與其相對應的市場成為跨國集團包含文化工業覬覦的對象，中國的饒舌音樂也如同其政治實力一般成為覺醒的巨龍影響著東亞的唱片工業。來自四川成都的饒舌團體海爾兄弟 (Higher Brothers) 在 88rising 團隊以及網路行銷的推波助瀾下揚名海外，更在 2017 年與美國唱片公司 Control Music Group 簽約⁸⁵，成為亞洲藝人進軍文化帝國核心的「成功」案例，可見中國的嘻哈 / 饒舌市場的成熟、以及網路對於文化帝國主義與文化工業的影響力。當然，海爾兄弟歌詞的中英參雜、以及朗朗上口的旋律是成功推入帝國核心的要素(李飛步, 2017)，就形式上在本文中不多做討論，我所關注的重點在於這樣的「翻轉」於文化工業中所代表的意義。

中國嘻哈文化的發展多年，且早期深受台灣作為華語音樂與娛樂產業核心的影響 (例如周杰倫之於海爾兄弟、或 MC Hotdog 以及許多早期前往中國發展的台灣饒舌歌手的啟蒙影響力)，也從 2017 年中國有嘻哈、2018 年這就是街舞這兩個較為「火紅」的嘻哈文化相關節目中評審要色是台灣籍可以看出台灣的文化商品輸出對於中國嘻哈產業發展重要性；但市場的成熟，

過這個平台而世界知名。此團隊所揀選的藝人多以英語創作者為主，且亦並非台灣的組織、其成員也多是位於帝國核心的亞裔人士，或是可以透過分析討論他們所挑選的藝人背後所代表的階級與意識形態等，不過更廣泛或細緻的討論皆已超出本文範圍，在此僅作為一種邊緣「成功」進入核心的案例存在。

⁸⁵ 資料來源：<https://www.juksy.com/archives/69315>-海爾兄弟評「台灣饒舌不及從前」！然而他們最崇拜的說唱歌手是%20...

才是真實地在這兩個節目熱議現象中必須看到的重點。節目內容和韓國節目的相似度或抄襲爭議在此也不作討論，但這個饒舌選秀節目得以成功，所反映的是中國本土足夠的饒舌創作者、以及市場深度。這樣夢幻般的市場規模，再加上相較於帝國核心語言與文化隔閡較少，更強烈地吸引著許多台灣饒舌歌手前往參與海選，似乎成為進軍文化工業核心或深耕在地以外的新路徑。

但如此「夢幻般」的市場真實存在嗎？如同西方工業對於中國市場的幻想，在被中國仿製技術、政商關係與保障本土產業等諸多原因限制下所面臨的困境一樣，取得 / 征服這種市場並不像早期西方挾帶強大武力面對殖民地一般容易。從「中國有嘻哈」的經驗可以看出，許多台灣前往參賽的創作者都在第一階段海選時被剔除；甚至有聽聞部分參賽者在進入第二階段後，卻臨時被主辦單位通知不用再來錄影了。就節目製作的角度，也許對台灣饒舌市場的不熟悉、或市場規模遠不及中國本地等原因，為了穩定收視率與節目支持度，排除或刷掉台灣的選擇是容易理解的。

不過，在另一個節目「這就是街舞」中，反而是台灣舞者田一德獲得亞軍，是與饒舌完全不同的狀況。這或許可以回饋到我於 2017 年 4 月 28 日受邀前往廈門的 Freestyle 比賽放歌的觀察經驗：就我的觀察、以及與共同前往的台灣舞者灌強、泰儒兩位舞者的討論結果，認為台灣的街舞整體而言仍然領先中國，但在某些專精、高難度的技巧上或許中國有不少突出選手，但舞蹈並非單純講究技術，還有許多層面在此不多做討論。因而，雖然台灣選手參加街舞節目的不多、且或許由於藝術形式展現方式 (performance)、以及其與唱片工業的關係等討論度不如中國有嘻哈，但仍然能夠在較為「排外」的中國市場中獲得佳績，確實是值得討論的議題。

此外，對「台灣人」而言，面對中台兩岸與國際關係、以及身份認同政治的壓力背景，「中國市場」議題在本地社會確實出現了嚴重的分歧，在嘻哈文化中也無可厚非。例如在中國有嘻哈節目訪談中，在中國「走跳」已久的台籍饒舌歌手「茶米」在片段中提及自己來自「中國台灣」，遭到許多本地饒舌社群行動者的撻伐；抑或是更為「積極」抵抗中國的行動者例如人人有功練，似乎無參與意願（當然內部也許有人希望透過這個平台進軍中國市場，但在這次節目中人人有功練的饒舌歌手是缺席的）。不過，統獨議題對多數民眾而言過於遙遠，這兩種相對的政治意識 / 立場案例在饒舌社群中也是少數，多數人想望的仍是中國的市場。但在回顧這次節目製作過程的經驗，對於中國市場作為國際化的取徑筆者仍抱持疑問。

首先，過去台灣作為華語音樂與娛樂工業核心的時代，各種文化商品在

形式或技術部分或許遠遠超越中國的水準。但在近年網路傳播的普及與中國經濟發展，這些形式層面的差異逐漸拉近，台灣行動者難以再次複製如同 2005 年上海 Iron Mic 饒舌競賽中茶米於饒舌技術上「稱霸中國」的情況：在技術接近的現代，台灣創作者在中國市場被選擇的優勢已然不復存在。在這樣的現況、再加上主流唱片娛樂產業的排外狀況，將中國市場作為國際化的取徑不如想像中容易。

再者，嘻哈文化俱有某種程度的在地性，尤其是以文字敘述為主的饒舌更為顯著。若在技術上已難凌駕中國，聽眾自然沒有必要選擇台灣的作品，而更可能選擇與自身生命經驗更接近的本地創作。如此，台灣的行動者若期望將中國市場視為「國際化市場」的取徑，雖可排除西方文化帝國核心的語言障礙，但所面臨的門檻除政治經濟上遭排外的難關外，更多了不同的國家 / 社會間的差異（創作內容必須符合在地脈絡，否則接受度也許無法達到預期）。總之，中國作為國際化路徑的取徑，或許不如想像中那麼容易。

第三節 小結

以文化工業視角檢視美國嘻哈文化發展過程、對比現存文獻與證據，可以看見主流嘻哈文化歷史「神話」論述之外的觀點，能夠更全面地討論這項文化作為一項商品經歷跨國傳遞背後的各種含義。嘻哈這項「文化工具」曾因其本身源自貧民窟的「本質」，有著極易上手的特性。但在發展過程中，歷經風格的創新與收編的資本市場擴張循環、以及資本集團發現少數族裔市場的潛力後逐步併購唱片工業邊陲的、較具獨立製作性質的工作室 / 唱片公司之下，逐漸轉變為傳統的「文化商品」：背後的弱勢發聲工具與去菁英化之特性已消亡，取而代之的是鞏固白人父權資本主義、甚至複製於黑人社群的危機。

當然，在分析文化帝國主義、文化商品全球化的危機後，也不能抱持著保守主義與悲觀主義的立場、或忽略行動者的能動性與「立足其上」的可能性。因此，我選擇從自身經驗出發，對在地回應 / 行動者進行盤整、加深認識，了解現況脈絡與所面臨之困境。在透過訪談與文獻回顧的過程中，我整理出兩種困境來源，第一種是社群內因階級差異所造成的「正統性論戰」：因文化資本與階級認同差異所產生的社群內部差異；以及，第二種更結構性的困境則是整個社群之於全球文化勞動新國際分工關係下所造成的**核心—邊陲**關係與行動選擇困境：這其中更牽涉到台灣的國際政治經濟位置與文化之於台灣在地政權政策的關係。

然而，正統性論戰在唱片工業的擴張與收編之下已被沖淡，緊接則是嘻哈文化核心菁英建築起專業化的高牆，有意無意地排除文化資本與階級較為弱勢邊陲者：這點才是正統性論戰消逝後所揭示的真正困境，更是台灣整體在新自由主義掛帥之下各弱勢社群所面臨的核心問題。此外，更龐大的結構性困境則是，這些新舊文化菁英在行動立場、市場選擇上難以翻轉的部分：西方霸權與政治經濟現況。西方霸權使得資本雄厚的文化帝國市場難以接受東方式的擬仿：包含語言與文化混種，更甚淪為奇觀式再現；而政治經濟現況則使得文化工作者（不論是核心或邊陲）寸步難行：核心菁英所獲資源不足與大型跨國資本比拼，邊陲者資源與聲量不足則多半淪為「取暖大會」。

為了解決在這些困境之下的「怎麼辦」問題，我選擇跳脫這個場域，轉向試圖尋找「第三條路」。而嘻哈文化中，「地方」一直是重要的元素：不僅是饒舌歌手一再提及自身家鄉 / 地盤 / 領域等這種地理性的空間概念，可能是某種「進步性的認同」。這種認同在是外於娛樂 / 文化工業，也使最早期

的嘻哈文化時常被視作一種少數族裔社群自發的社區性、且充滿自我意識與認同的運動⁸⁶。因此在困境之後，我將會在下個章節討論「地方」與「嘻哈作為一種社會運動」的關係，並朝向自己的家鄉挖掘實踐的方向。



⁸⁶ 在 2018 年 3 月 22 日 Universal Zulu Nation 成員 David M. Tavares 於 Facebook 的發文提到：「嘻哈文化是超越娛樂的；它是**我們**的意識、是**我們**是誰，不是任何我們表現出來的元素。」原文：Hip hop culture is beyond entertainment; it's OUR consciousness, it's who WE are, not the ELEMENTS we perform. 資料來源：
<https://www.facebook.com/minister.tavares/posts/10156298694834485>



第一節 嘻哈文化中的「地方」

(一) 近代音樂如何代表 / 再現地方？

「地方」概念之釐清

在近年來在全球化的脈絡下，地方概念的討論時常出現。像是 Harvey(2009)所言：「地方的觀念是多層次且混雜的地理學概念」；其更指出「地方的意義既是強大地呈現出來（絕對），又是不穩定的（關係性的），取決於地方和人類能動者所處的脈絡(Harvey, 2009; 王志弘、徐苔玲譯: pp. 238)」。而地方雖然意義眾多，但通常被界定為現象學經驗和探索的首要場域，更多時候，牽扯到記憶與認同的關係性。這種關係性不只是巴舍拉所談的家屋，而是可以將這種思維延伸到家鄉、故鄉的尺度，但是，這種取向似乎容易「侷限於地方的國族主義、區域主義和社群主義的排他政治(pp. 241)」。因此，必須將地方性的思考整合入寰宇主義計畫，成為人類解放的可能。這種承認地方性，但是不能成為一種排他、獨立存在的方向，似乎類似 Massey 提出的對於地方的詮釋：

…賦予地方特殊性的不是某種長遠的內在化歷史，而是這個事實：地方是由在特定地點連結在一起的某種關係之特殊組合所構成…地方的特殊性或地域性(Locality)，乃是由社會關係、社會過程、經驗和理解的特殊互動連結，在一個共同出現的情境中建構出來的，但是這些關係、經驗和理解之中，其實有很大的比例，是在一個比我們在那個時刻所界定的地方還要大的尺度上建構出來的…因此，不要將地方想成是周圍有邊界的地區，而可以想像成是社會關係與理解的網絡中的連結之時勢 (moment) (Massey, 1993; 王志弘譯: pp. 108) …

這樣的解釋之下，「地方」是一個動態的過程，並且是將地方放置於一個更大尺度範圍的關係之下所建構而成。而地方感，是空間與各種使用者的生活經驗的交互累積，建構出使用者對地方所產生的記憶與熟悉感，並從中得到安全感和歸屬感(段義孚, 1977)，因此也和「地方」一樣是個變動的過程。

地方雖可視為過程，同時也蘊含著相對而言固定的部分，也就是在絕對空間上的、物質性的實體空間。若援引 Lefebvre 的空間概念三元組來解釋，地方的實體部分的建構，體現了某種社會生產關係，屬於**空間實踐**的範疇。

然而，繼續檢視地方上的建成環境，也同時展現了政府、技術官僚對於空間所規劃的符碼與序列，將空間使用者(日常生活的抵抗)依照某種規則收編、納入其中，可以檢視為空間再現對空間實踐的作用。而地方的人們，在此創造生活經驗、建立地方感的過程，則是屬於再現空間的力量，重新塑造了地方的空間實踐。如此過程，可援用葛瑞哥里的權力之眼表示(Lefebvre, 1991; 王志弘, 2009: pp. 6)(如圖 3)。

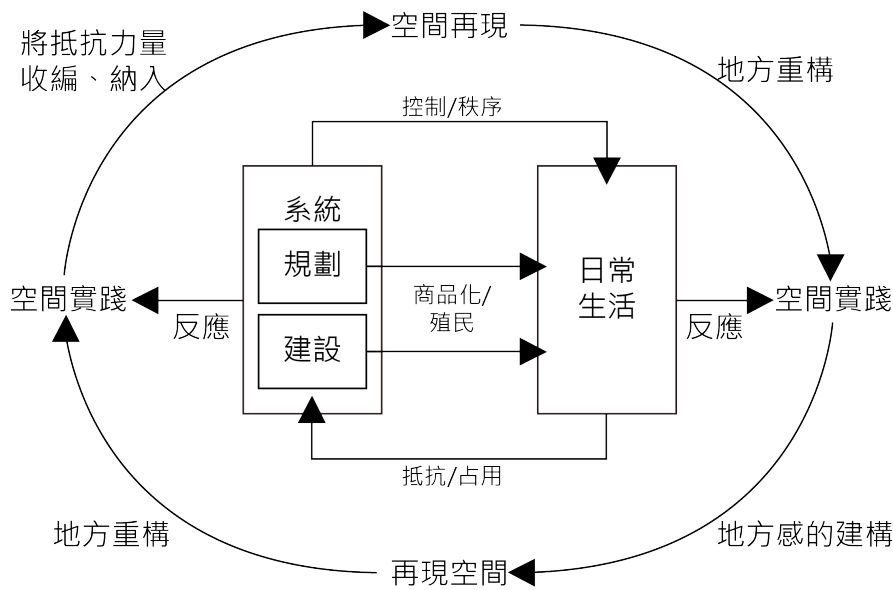


圖 3: 葛瑞哥里權力之眼與地方感之建立(王志弘, 2009)。

簡言之，每個人的生活成長經驗有所不同，即使某群人生活在同一個區域中，所建構出的地方感也有所不同。不同個體之間的互動，會相互營造出特定的地方感、安全感與歸屬感，組成特定社群與特定的地方。這就是經由再現空間對空間實踐的影響，重新塑造「地方」。因此，地方不是單一層次的，而是由許多不同個體、社群交織而成；同時，地方也影響著個體與社群的建構。就這樣的視角回顧美國的黑人音樂的發展與「地方」與「空間」的關係，很明顯地是一個黑人社群與白人資產階級統治階級相互拉扯、不斷地在空間再現與再現空間中循環的過程。

黑人音樂中的地方視角

在美國黑人文化的發展歷程中，延續少數族裔社群在美國社會的歷史處境，尋求各種「認同」(例如劃定所屬族群/幫派的「領域(Turf)」)是一

件重要的事情。猶如台灣早期的移民社會，代表 / 再現自己所來自、或成長的地方，是在異鄉尋求自我認同的一種方式。而不同之處是，美國少數族裔（尤其是黑人）的社會階級，在美國從未能真正達到「大熔爐」的狀態，似乎是「永遠的局外人」；以及，黑人因遭「征服」而被納入奴隸制度所造成的「失根」狀態（大多數非裔移民不知道自己的祖先姓氏、家鄉、甚至是黑白混血的認同選擇），使得美國黑人族群與被殖民地地區的人民有相似卻又些許不同的經驗。

…殖民地人民幾乎都會如此，他們遭遇了殖民征服的創傷性經驗，希望自己的身份和自主權獲得承認、確證和頌揚。為了獲得這一承認，他們常常試圖把歐洲人的注意力吸引到自己身上。在某種意義上，這就像一個孩子在謀求父母的承認，尋找父母的關注（gaze）（酒井直樹，2016）…

殖民者的「關注 / 凝視」、或是被殖民者的「擬仿」（Bhabha, 1994），在奴隸制度時期與解放後的黑人社群很明顯地反映在北遷的黑人社群中：從十九世紀末中間階層黑人藉由學習教會與各種歐洲文化刻意抹去非洲身份與記憶、到二十世紀新興黑人中間階層與風起雲湧的民權運動等（Baraka, 1999: pp. 122-141）。這樣的過程，使得「空間 / 地方」成為黑人社群在美國主流白人社會中生存的重要認同基礎（例如，早期北移黑人中間階層放棄南方傳統、融入北方都市生活時所認同，或是近代饒舌音樂中對地方、領域的召喚等）。這件事情反映在藍調以降的非裔音樂中，成為一種創作的特色。而在更直接面對階級與種族衝突的嘻哈文化社群中，就成為了所謂的極端在地現象。

音樂中對於空間的召喚，在二十世紀初期（1920年代）美國史上第一間黑人所創立、經營的唱片公司黑天鵝唱片（Black Swan Records）早期發行的音樂作品中有許多案例。當時的紐約黑人，大多已是在都市居住多年、甚至在城市出生的，這些中間階層黑人，在當時為確保自己社會地位所尋求的生存方式，是極力抹除自己的非洲身份、奴隸歷史、努力學習歐洲文化，因而在屋內甚至不准有任何與南方相關的東西，包含藍調音樂。黑天鵝唱片也致力於經營黑人社群的音樂市場，順應這個潮流嘗試其他非藍調的元素。但是，藍調本身對於當時的都市黑人而言就是一件不入流的東西，因此公司持續虧損，終於1924年賣給了派拉蒙唱片（Paramount Records）（Baraka, 1999）。

雖此，黑天鵝唱片的主打歌手 Ethel Waters 仍留下不少召喚著「南方

記憶」的痕跡。例如 1923 年發行的歌曲「喬治亞憂鬱 (Georgia Blues)」：

…我有著喬治亞的憂鬱，而我卑賤地哭不出來
我不住在波士頓、不生於緬因州
如果我不去喬治亞，我絕對會發瘋
我有著喬治亞的憂鬱，因為我有壞消息
我將搭上火車，而到家前絕不下車
再次回家了⁸⁷...



雖然有如此絕望的案例，這段時期並非所有都市黑人都是如此保守的。在十九世紀中後期（1865 年美國憲法第十三條修正案通過後）奴隸制度瓦解，大量黑人北遷移往相較更「（經濟上與思想上）進步」的城市，由早期的奴隸制度時期遺留下來的社會階級構成了黑人社群的狀況：黑白混血—自由人—家奴—農奴。當時的中上階層、遷移北方的黑人，認為要在這樣的美國社會生存、維繫自己當前的身份，必須要遺忘、滅除自己的非洲與南方記憶，因此建起自己的基督教會，希望透過宗教讓自己「去除野蠻」(Baraka, 1999)。但在「保守」的價值觀之外，同時期也有如 Charles W. Chesnutt、Paul Laurence Dunbar、杜波依斯 (W. E. B. Du Bois)、James Weldon Johnson 及 Claude McKay 等「黑人民族意識」的文學倡議者，作為「新黑人文化運動」的先驅 (黃卫峰, 2002)⁸⁸。

面對美國經濟大蕭條時期 (the Great Depression)，許多白人失業人士試圖搶回原本主要由黑人從事的基層勞動工作，在此時黑人的經濟狀況陷入困境。在 1932 年羅斯福當選後隨即展開「新政 (New Deal)」，主要任務在於復蘇全國產業。這些政策試圖解決經濟問題、補助失業勞工 (受補助人口以黑人為主)，但地方政府與民間仍存在普遍的種族歧視與隔離，私刑問題更從南方擴散至北方，黑人的社會與經濟狀況反而更加艱困。羅斯福總統雖

⁸⁷ 筆者自譯。歌詞原文：

*"I have got Georgia blues.
And I'm just too mean to cry; I don't live in Boston.
I wasn't born in Maine.
If I don't go to Georgia, I will surely go insane.
I've got the Georgia blues, 'cause I've got bad news.
I'm gonna catch a train, and I ain't gonna stop until I'm home.
Home again"*

⁸⁸ 新黑人文化運動，或稱「哈林文藝復興 (Harlem Renaissance)」，是指二十世紀二零年代期間的一場以紐約哈林區為中心的文化運動，大量的非裔思想、文學、藝術、歷史等文化相關研究出籠。這場運動除了象徵著廢奴後黑人身份的轉變、對傳統「湯姆叔叔」黑人形象的批判、以及建立新的黑人形象以外，也反映著美國廢奴到一戰之間社會變遷的歷史過程。

表示支持黑人民權運動、也任命了許多黑人官員，帶給民權運動極具希望的未來，甚至改變了傳統黑人對林肯所屬的共和黨忠誠度，但民權仍然不是美國政治人物最主要的政治關切(謝國榮, 2016)。

這個時期最經典的歌曲應屬 1939 年 Billie Holiday 所演唱的「奇怪的果子 (Strange Fruit)」，歌詞是一位教師 Abel Meeropol 於 1937 年所發表抗議種族主義的詩。歌詞內容將對黑人的私刑與南方的植物做隱喻性地連結，同時召喚著地理的南方、以及黑人的處境：

南方的樹結著奇怪的果子
葉子上有血、根部也有血
黑色的屍體飄逸在南方的微風中
奇怪的果子掛在白楊木上...⁸⁹

不過，對於南方的、非洲的空間召喚在音樂創作中並沒有成為主導性的趨勢，原因不僅是消費者或市場所造成，還包含更複雜的黑人社群內部差異性、與美國音樂聯合工會與黑人樂手的鬥爭造成音樂發展不同，這部分則超出本文討論範圍在此不作解釋。在此之外，我更傾向將此視為是因接續的戰爭與戰後劇變年代所造成的結果。

由於接踵而來的第二次世界大戰，美國打著反法西斯的口號出征，使得黑人民權運動在此時得到了正當性(謝國榮, 2016: pp. 74-75)。戰爭也使得大眾對音樂的品味產生衝擊：悲傷的情歌成為服務孤單的軍人與婦女的慰藉品，黑人與白人的音樂品味因從軍混居以及大量工業城市移居而產生「混種」的新風格：節奏藍調 (Rhythm & Blues)⁹⁰(George, 1988: pp. 23-24; Bennett, 2004: pp. 187)。也可以從 1943 年美國告示牌將過去包含著種族歧視意涵的「種族音樂 (Race Music)」類別命名，改為新的曲風「節奏藍調」看出在戰爭期間黑人地位的些許提升、以及音樂的混種。

戰後大量退伍軍人歸國，退伍軍人 (尤其是南方的黑人) 開始有了資本

⁸⁹ 筆者自譯。歌詞原文：

*"Southern trees bear a strange fruit
Blood in the leaves and blood at the root
Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees..."*

⁹⁰ 關於 R&B 的誕生說法多種，不過就 Nelson George 在 *The Death of Rhythm & Blues*(1988) 一書中的視角，三〇年代羅斯福新政時期到二戰後的諸多政策對於黑人音樂造成不少衝擊，這段時期黑人藍調樂手的兩種走向有：繼續朝向更音樂菁英、更實驗性的即興創作 (例如 Bebop)，以及朝向更譁眾取寵、更美國主流的跳舞音樂。而 R&B 的出現正反應著後者的風潮。

搬往北方城市生活，前往「進步」的工業城市；再加上戰前羅斯福新政所建設的公共運輸系統與鼓勵移居市郊和陽光帶 (Sunbelt) 的工業開發、以及戰後的低息住房貸款政策等，使得都市郊區化(Chudacoff et al, 2016; 熊茜超、郭旻天譯: pp. 231-265)。在經過漫長的黑人遷居過程與白人居民「捍衛」城市的非正式種族隔離措施拉扯之下，以紐約為主的東北部城市市中心成為了少數族裔聚集地。也因為這些歷史過程，展開了五〇年代的「新黑人(New Negro)」運動出現⁹¹、以及連續延燒的六〇年代蓬勃的黑人民權運動；紐約市中心也因這此才成為了後來嘻哈文化的誕生地⁹²(George, 1988: pp. 59-70; Ogbar, 2007)。

(二) 嘻哈中的「極端地方」是如何翻轉？

不是你從哪來，而是你處於何處(Rakim, 1990)⁹³

在「熱街小子」以前，街頭是非常沈重的
機車黨、槍械、金錢、還有餓著肚子的人(AZ, 2005)⁹⁴

鑒於藍調、搖滾與節奏藍調有置身在一區域或城市的傳統…當代饒舌甚至更特定，清楚地指涉特定的街名、道路名、鄰里、電話區碼、郵遞區號，或是其他社會空間資訊。嘻哈藝術家從他們的區域關係中尋求靈感，以及一種我稱作『極端在地』的、立足於他們所建構的空間意象

⁹¹ Ogbar(2007)在著作中表示，這個時期的黑人以對於早期「白人黑臉走唱秀(Minstrel Show)」的批判作為一種象徵性開端，認為黑人的「再現」(或是樣板形象)長期被白人刻畫描繪，應該跳脫這種樣板、甚至跳脫白人社會的體制中。這個新黑人運動代表著各種不同的黑人自我再現開始出現，也開啟了六〇年代例如百分之五民族(NGE)、黑豹黨、麥爾坎與馬丁路德金等的各種黑人社會運動。

⁹² Ogbar(2007)在著作中(pp. 18-20)也提到，嘻哈文化第一個組織 Universal Zulu Nation 在思想上借用伊斯蘭民族、百分之五民族的理念，百分之五民族更在早期提供嘻哈 DJ 的保鏢服務。

⁹³ 筆者自譯。其中意涵是：告訴大家你的「地方」不只是「你在哪裡」這麼簡單的地理空間概念，而是更詳細的「你處於何處」。這其中包含了你所在的地理空間的處境、你的身份、甚至是更有野心的你將帶著你的家鄉前往哪裡的路上等等。取自 1990 年 Eric B. & Rakim 發行專輯 *Let the rhythm hit 'em* 中的第三首歌曲 *In the Ghetto*。歌詞原文：
it aint where you're from, it's where you're at

⁹⁴ 筆者自譯。熱街小子是 1984 年上映的一部關於紐約嘻哈文化的電影，這句話指的是在嘻哈文化發展成現況前，市中心的環境是非常艱困的。取自 2005 年 AZ 發行專輯 *A.W.O.L.* 中第十首歌 *The Come Up*。歌詞原文：
*Before "Beat Street" streets was heavily deep with the riders
Guns and money, some was hungry*



嘻哈文化的地方視角

在嘻哈文化誕生的年代，是種族與階級矛盾最高峰的時期。因此，對於地方的召喚某種程度上有它的急迫性(urgency)。沿用 Forman(2012: p. 250) 的說法，嘻哈文化從開展至今都保有其與地方的極度防衛性的關聯、以及內建的競技性元素，多數視角普遍地將這樣的文化特徵與城中貧民窟的環境做聯結。如此將空間附著在自己的身份認同與藝術再現上，對其內部——少數族裔與貧民窟等——之間的關係，代表著自己所屬的幫派或街區，充滿著防衛或競技的性質；對外——主流白人社會與城市的其它角落等——則代表著自己身為少數的身份發出聲響、與之抗衡等，帶有抵抗的意味。

雖然貧民窟的文化容易將地方貼合在自己的認同上，但這種地方的想像也因為不同的空間背景而形成不同的態度或方式(Dery, 1990)。在嘻哈發展初期的紐約，對於空間的想像深受當時黑人社會運動思潮影響，不斷召喚著(回不去)故土非洲：錫安(Zion)⁹⁵。此外，「哈林區」在奴隸制瓦解後、一直到整個二十世紀黑人文化的發展過程中，長年扮演著重要角色，似乎產生某種移情效果，成為一種重要的文化象徵：黑人的「麥加(Mecca)⁹⁶」(Forman, 2002)。這些充滿宗教情懷的空間召喚與符號，展現了以紐約為首的美國東岸城市內黑人社會運動所追求的國族想像，以此為藝術行動核心的饒舌歌手被稱作「意識饒舌(Conscious rap)」⁹⁷。當然，這種國族想像符號背後蘊含了某種階級的文化資本，使得嘻哈文化中這些議題似乎只侷限在說母語小隊裡。

在八〇年代末期，嘻哈文化傳遞到了以洛杉磯為核心的西岸。此時的洛城，在長久處於高度武裝的警力壓迫、打壓貧民的都市規劃、與種族階級分居的狀況下(Davis, 1992)，首發出現了西岸特色的嘻哈文化：以康普頓(Compton, LA)為中心的饒舌團體 N.W.A.⁹⁷。這類圍繞著少數族裔社群生

⁹⁵ 許多泛非主義者以非洲最後一個王國衣索比亞作為他們的聖城「錫安」。例如牙買加傳來的拉斯特法里宗教，便是以衣索比亞作為聖城，以衣索比亞著名的獅子作為聖物。

⁹⁶ 麥加的稱呼取自 Pete Rock & CL Smooth 於 1992 年發行的專輯 *Mecca and the Soul Brothers* 中不斷對 CL Smooth 的家鄉哈林區的稱呼。

⁹⁷ 全名 Niggas[sic] With Attitude，被視作西岸特色饒舌的先驅，但並非是西岸第一個饒舌創作的團體。關於西岸歷史上第一個饒舌團體也是眾說紛紜，不過可以找到的記錄最早以「說唱」方式搭配音樂的洛杉磯黑人 spoken word 團體是 The Watts Prophets，在 1965 年華特暴動(Watts

活寫實的主題大量出現後，美國主流媒體稱之為「幫派饒舌(Gangsta Rap)⁹⁸」。這些西岸的藝術行動者認為東岸的「黑人民族主義者」過度重視「非洲」的過去與現在，忽略了「美國當代窮困黑人」的每日奮鬥，某些人甚至認為，這些「民族意識饒舌」設想所有黑人都同意他們所定義的「自身知識(knowledge of self)」，或者說「黑人民族性(blackness)」(Baldwin, 2004: pp. 161; Kelley, 1994)。因此，西岸風格的建立可以看作是一種東西岸黑人的階級差異所產生的實踐結果。

然而，少數族裔的急迫性不是全都俱有這類的反抗性意識——並非所有人都想著革命，大多數的貧民窟少數族裔僅追求著社會地位、階級的翻轉。而這些人的空間召喚某種是「基層做起」的手段：為了追求鄰里支持，也許是刻意地在藝術再現中加入跟在地有所共鳴的元素。這種地方召喚的再現除了能夠真實地描寫貧民窟生活，也反映著成功機會與資源皆匱乏的環境的急迫性。這種案例在嘻哈音樂中屢見不鮮，也時常形成兩難的狀況：因為地方書寫 / 再現而成名、賺錢後，是否該為了更好的生活環境離開貧民窟(Forman, 2012: pp. 254)。

這樣的難題，必須看到其背後的資本集團收編力量。嘻哈這種來自貧民窟少數族裔的新式藝術形式，所再現的內容也是普遍中上階級白人無法深入的，很容易出現類似西方看待亞洲世界的「奇觀式再現」、成為一項商品販賣。因此嘻哈音樂能夠席捲流行市場並非運氣巧合。在嘻哈音樂高度商業化、全球化的千禧年前後，逞兇鬥狠的「幫派饒舌」成為一種流行，其內容越獵奇越受人愛戴，也強烈刻畫著少數族裔與其生活環境的刻板印象：**黑鬼**的意思不是作為黑人，更像是作為後工業貧民窟的產品(Kelley, 1994, p. 210)⁹⁹。

在這樣的脈絡下，可以理解為何 hooks(1994)與 Jones(2000)認為「嘻哈革命」被「幫派饒舌」及其背後的資本集團消費殆盡，成為將白人父權資本主義複製到黑人社群的工具。也因此，在千禧年過後幾年之間，有許多「嘻

Riots) 後成立，歌詞多表達黑人社區的生活處境與社會狀況，這種風格也被視作西岸饒舌的特色。

⁹⁸ 有些人認為「幫派」這樣的冠名有歧視意味，因而稱呼這類型饒舌為真實饒舌(Reality Rap)。在1994年N.W.A.團員Easy-E受訪時曾表示：這是事實，如果幫派是事實那我想就是吧…(筆者自譯)。資料來源：https://www.youtube.com/watch?v=brWx34Ao_pc

⁹⁹ 筆者自譯。粗體為筆者加上，因屬冒犯性用詞，但因為翻譯原文語境需要這樣的詞語。原文如下：*Nigga[sic] does not mean black as much as it means being a product of the post-industrial ghetto*

哈基本教義派」或 Old-school 實踐者發出「嘻哈已死(Hip Hop Is Dead)」的感慨。其中以傳奇歌手 Nas 最為直接將這句話作為其 2006 年發行的專輯名稱，並以同名歌曲說道：

…是什麼影響我的饒舌？搶劫與殘殺
綁架、集合公寓、毒品交易
批評這些嗎？為什麼？
因為 Nas 的饒舌就像是合法的廢話
因為我們喜歡提及那些淫亂的妓女
有知識的饒舌通常只有一半的人在聽而已…¹⁰⁰

嘻哈已死並非只是老古版、基本教義派或憤世忌俗者貴古賤今的抱怨，就像 George(1988)所宣告節奏藍調之死一般，認為建構出節奏藍調音樂的黑人艱困社會環境已不存在，剩下的只是商業化的形式並非靈魂。而新的黑人社群需要面對的鬥爭與早期全然不同，因此他在當時認為接續的放克音樂、嘻哈音樂，是雷根政權壓迫工會運動下的新希望。但是當嘻哈音樂隨著社會發展、資本收編後，提升了許多貧民窟黑人的經濟地位與社會階級，唱片工業看似提供了一條階級翻轉的道路，但是少數族裔的處境真的翻轉了嗎？抑或只是將幫派形象的饒舌作為一條少數族裔樣板的路線？

美國時間 2012 年 2 月 26 日傍晚，手無寸鐵的十七歲的非裔少年 Trayvon Martin 在佛羅里達州遭社區救助隊懷疑並槍殺，隔年判決結果無罪，引發全美輿論與抗爭。在 2013 年網路媒體掀起了黑人的命也是命

(#BlackLivesMatter) 社會運動，並於多處發起街頭抗爭，希望社會大眾重視種族歧視問題。然而，在 2014 又接連發生 Michael Brown 與 Eric Garner 兩起黑人遭警察執法過當事件，引發美國主流媒體關注：我不能呼吸了 (I Can't Breathe)。這些事件可以看見，少數族裔在美國仍倍受歧視，且黑人與幫派匪徒的形象被近年媒體放送的嘻哈文化所強烈地連結，似乎只有少部分被美國社會或主流媒體篩選的黑人因為嘻哈而翻轉身份。

關於黑人的議題逐漸發酵，Kendrick Lamar 在 2015 年發行的專輯反省

¹⁰⁰ 筆者自譯。歌詞取自 Nas 於 2006 年發行專輯 *Hip Hop Is Dead* 的同名歌曲。歌詞內容除了批評嘻哈文化商業化後的今昔轉變，也期許能有人跟著自己的路線走。原文如下：

...What influenced my raps? Stick-ups and killings
Kidnappings, project buildings, drug dealings
Criticize that, why's that?
Cause Nas rap is compared to legitimized crap
Cause we love to talk on nasty chickens
Most intellectuals will only half listen...

了成名黑人饒舌歌手所面臨的困境、以及黑人運動的不同立場，以一種新的視角提醒大家主流媒體所宣揚的觀點有多危險(林偉, 2015)¹⁰¹。這張專輯發行時間正逢美國社會高度關注黑人議題，因此銷售量極高，也將歌手的聲望推到頂端，而這個結果似乎也讓唱片工業嗅到了當代美國社會政治正確與黑人議題的商機：2016年，流行歌手碧昂絲 (Beyoncé) 發行的專輯環繞著黑人與女性議題；同年，經典饒舌團體 A Tribe Called Quest 發行之告別專輯也以少數族裔議題 We the People 作為主打歌曲。2017年，Jay-Z 發行的專輯主打歌更大談 O.J. Simpson 謀殺案；新生代歌手 Joey Bada\$\$ 的專輯也以批判美國種族歧視作為專輯主軸；白人饒舌歌手阿姆 (Eminem) 更以攻擊政治不正確聞名的美國總統川普 (Trump) 的創作作為宣傳。

整個主流媒體、流行音樂界密集地討論黑人議題看似件好事，但不能忽略其商品化的危險性。回顧過去嘻哈商業化的過程，已將「N-word」一詞從族群認同用語變成某種商品、並且進一步強化既有的刻板印象。「政治正確」雖然比公開地種族歧視好，但多數時候也只是掩蓋問題、將問題模糊化，甚至再生產既有的種族與階級問題，並非真正解決問題(Žižek, 2015)。當然，若是貧民窟、少數族裔、中下階層出身的創作者，以本身階級、環境與立場所發出的聲音被群眾大作討論，理應被視作某種翻轉。但是，當流行歌手、偶像藝人或主流媒體等這類身份或階級的人士出面談論，必須注意這些人的言論是否符合某種他們所追求的利益。

¹⁰¹ 我在 2015 年於關鍵評論網發表討論 Kendrick Lamar 新專輯的文章《「嘻哈沒有問題，社會才有」葛萊美獎饒舌歌手新歌到底是點出社會現況還是鼓吹仇恨？》有更多詳細內容，但許多部分超出本文範圍，因而不多做討論。

資料來源：<https://www.thenewslens.com/article/20463>

第二節 基隆作為地方

(一) 基隆作為地方

基隆的公共空間

在討論嘻哈與地方的關係，我必須回到我本身的位置、以及所行動的田野。將基隆視為一個「地方」，以探討地方的論點來看，必須看到與外界的關聯性，以及內在的各種張力。基隆這個地方裡有個國際港，將台灣其他的地方與世界上其他的地方連結；也有車站、公路系統等，將人力與商品與台灣其他地方連結的固定資本 (fixed capitals)；也有工業區與貨櫃廠，連結台灣與世界各地的工業生產鏈等。因而，基隆是由多個地方所組成的，而這些地方下也充滿著更細緻的地方與人的關係。這些組成基隆的地方，也並非只在基隆 (這個由多個地方所構成的「區域」) 內運作，而是充滿著與其他區域的地方的關係性。

這些地方，在政治上被畫作基隆這個區域，是一個空間再現的過程。例如，許多基隆耆老總是說，古早時的大基隆地區，包含周圍的萬里、瑞芳等這些現被畫為新北市的鄰近地區。而空間再現的過程，影響的是政府分區行政與地方建設等，例如各區的區公所、圖書館、各級中小學等，以及每個里的里長辦公室、里民活動中心等。但是「地方感」的建構，則是由屬於在這些空間活動的人自己解釋的，也就是再現空間這種「活出來」的空間。它可以是順從的、抵抗的，或是各種不同心態面對空間再現之下的空間實踐，所產生的生活方式。基隆市民生活在基隆的各個地方，意識到自己所歸屬的地方，與其他地方的關係與差異後，建立起屬於各自的、不同的「基隆」地方感。

基隆作為一個台灣產業結構變遷之下，嚴重衰退的城市，在地的年輕人無法留在家鄉打拼，紛紛前往他鄉就學與就業。然而解嚴以後，舞廳、舞蹈等次文化活動也隨之開放，在基隆有一群年輕人，也許是有意識地感受到嘻哈文化中的反抗意味的感召，也或許是無意識地跟著周圍朋友的腳步，投入了嘻哈文化的行列。無論是有意識或無意識地投入嘻哈活動，選擇外於政府安置的行為作為生活的想像，就是一種抵抗的形式。我認為這是一種有如 Michel de Certeau 所說的日常生活方式抵抗，是一種透過生活上的實踐，對於體制所規範與制定的秩序，從事非激烈的政治抵抗，可以說是在日常生活中微不足道的一舉一動中的反抗(萬毓澤, 2007: pp. 59-60)，而同時也是一種十分消極的出發點。這種消極，並不意味著年輕人對於人生的態度，而是對



於政治上激烈抗爭的態度、或是野心。

在美國看到的嘻哈文化，因循著少數族裔的社會脈絡，直截地以極端在地的取向，告示著自己家鄉的邊陲 / 邊緣性，因而出現許多批判性的饒舌歌曲，以及以嘻哈文化為軸心的黑人運動組織。回到台灣本土，觀察台灣嘻哈的發展。雖然沒有如美國一般的社會運動組織，但仍培育了許多藝術工作者，對於社會也產生了某種程度的衝擊。基隆的情況，在多數年輕人游離至台北後，留下了一群「在地的」嘻哈族群，盤踞在「基隆市文化中心(圖 4; 圖 5)」一帶，發展出有趣的生態。並且，藉由舞蹈的形式與活動，帶給台北的嘻哈族群一定程度的衝擊。



圖 4: 基隆市文化中心 (資料來源：筆者自攝)。這裡是許多活動舉辦的地方。平時像是一張白紙一樣，隨著上面的使用者賦予他任何不同的意義。



圖 5: 文化中心的練舞空間 (資料來源: 筆者自攝)。即使廣場用地被借作活動使用, 並不會影響到原本在此活動的人們。例如圖中可看到, 散步休息的男子, 以及練習街舞的年輕人。在官方所制定的秩序之下, 這種以行動對廣場的不同詮釋, 似乎反應出某種對抗的意義。

基隆市文化中心的空間文本

如果打開一張地圖來閱讀基隆, 可以清楚地看到, 火車站一帶有個明顯的中心區域, 是建築物的密集分布區。接著, 往東延伸至市內的舊運河田寮河沿岸, 往西沿著主要道路往內港西岸延伸的區域, 南北則沿著鐵道以及公路貨運的主要道路分布。在這座城市中, 有個明顯的中心是一件有趣的事情: 青少年的活動都在同一個區域。不管是住哪一區、哪一所學校, 透過幾個身邊認識的人就能夠輕易地摸清楚任意另一個人的底細。但是, 真正有趣的地方不在這, 而是相同嗜好的人, 即使不住在同一區、學區內, 也很容易就聚在一起。這種看似「依照興趣分類般」地相聚, 其實是受制於基隆這種集中的空間分布。例如: 喜歡電玩遊戲、或打撞球的人, 大多數會前往市中心的吉祥大樓¹⁰²; 喜歡閱讀、或藝文活動的人, 則會前往內部空間非常多樣的基隆市文化中心。

基隆市文化中心的歷史, 最早追溯至明治 42 年 (1909 年) 實業家石

¹⁰² 位於基隆市公車總站附近, 大樓以擁有許多間電動玩具店、網路咖啡店、撞球間著名。

坂莊作在基隆創立「私立石坂文庫」，除了首創私立免費圖書館、巡迴書庫的服務外，其更為重要的意義是對日本人與台灣人平等開放的精神(林慶弧, 2014)。然而，石坂文庫不幸於二戰時毀於戰火之中。於民國 37 年（1948 年）恢復設立，民國 64 年遷入圖書館舊館，直到 74 年正式遷回舊址，也就是現址。¹⁰³ 近年來，許多藝文活動與展覽都在此舉辦，閱覽室也滿是準備考試的學生，市民對於圖書館也有一定的使用率，甚至有民眾抗議開放時間太短。¹⁰⁴ 可見「文化中心」於普遍市民生活中佔據之重要地位。

而依照列斐伏爾的空間之生產中，對於空間生產概念三元組的定義納入觀察，可以發現這裡其實展現空間實踐的「生產與再生產，以及作為每個社會形構之特徵的特殊區位和空間組合」以及空間再現的「它緊緊於生產關係和這些關係所安置的『秩序』，並因此緊緊於知識、符號、符碼，以及前面的關係(Lefebvre, 1991; 王志弘, 2009: pp. 4)。」除此之外，空間再現的概念更深入的理解是

構想概念的空間，是科學家、規劃師、都市計劃師、技術官僚與社會工程師的空間，宛如具有科學傾向的某種藝術家一樣，他們都以構想的來辨識生活的與感知的。這是任何社會(或生產方式)裡的支配空間，除了某些例外，空間的概念傾向於言詞符號(即在知識上製作出來)的系統…在新資本主義的空間實踐裡，空間的再現促進了再現之空間(太陽、海洋、嘉年華、浪費、花費)的操弄(Lefebvre, 1991; 王志弘, 2009: pp.4)。

簡單來說，空間實踐是對於社會生活之經驗與感知的空間，涉及空間的物質部分；而空間再現則是規劃構想的再現，涉及知識、權力與支配。

在社會的生產與再生產運行之中，這座文化中心的建立，除了是資本的投入所建立、並提供維繫社會運作的各項物質空間組合以外，更是一種系統對於生活的殖民的過程(王志弘, 2009: pp. 5-7)。例如，地方政府的文化單位，為了某些技術官僚提出的「政策方向」或「構想」(可能是政策發展上的人力與知識需求)，在執行上透過書籍選購、上架的選擇，以及藝文活動展演的團體性質篩選、門檻設立等規劃上的方式，以預期達成這項構想，同時也框限住市民生活的選擇性。亦即系統透過「空間再現」的手法，安排了一種秩序，以方便監控市民生活能在規劃的構想中運行，並塑造整個社會的「空

¹⁰³ 資料來源：基隆市文化局發展沿革。網址：<http://www.klccab.gov.tw/AboutBureaus?type=0>

¹⁰⁴ 資料來源：俞肇福, (2014 年 12 月 16 日), 文化中心圖書館民怨開放時間短, *自由時報*。網址：<http://news.ltn.com.tw/news/local/paper/839353>

間實踐」。

在官方的秩序以外，基隆市文化中心還有另外一群人使用空間的方式是完全不同的。無論晴雨寒暖，或是內部場館營運與否，每天都能在這個廣場上看到數量可觀的街舞舞者或是國高中社團活動的排練。這個廣場的使用者，不乏舞齡十幾二十年的「專業舞者」。許多舞者甚至直接將這裡當作舞蹈教室，收學費開班授課。根據在此跳舞十六年的舞者陳帝安所說，這個廣場最早是滑板族群聚集於此，在他開始跳舞以前（約 1998 年前後），街舞族群就已經在這裡出現。對於這段歷史，他說：

最一開始是更前輩的 Gogos 那掛在這裡練習。當時我是 Large 工作室的學生，那時基隆的街舞工作室也只有 Large。有時候阿 Joe 老師會帶我們去戶外跳，然後這廣場剛好有大型落地窗可以充當舞蹈教室的鏡面使用。一開始遭遇到蠻多問題的，例如流浪漢或流氓跟我們搶場地，發生爭吵。大一點的時候我們就會打回去。

另外一位舞者說：

剛開始在這裡跳時，時常被文化中心的人趕走，理由是說我們的音樂太吵。也常常遭受其他人的側目。不過後來大家似乎也都習慣有一群人在這裡跳舞了，除了正門入口那邊還是會被趕。不過五點以後就沒有人會管了，其他地方也都還蠻自由的。¹⁰⁵

根據列斐伏爾對於再現空間的定義，

再現的空間是透過其相關之意象和象徵而直接生活出來 (lived) 的空間，它是居民與使用者的空間，以及藝術家和那些只想要從事描述的作家與哲學家的空間。這是被支配的空間，是消極地經驗到的空間，而想像試圖改變和佔有它。它與物理空間重疊，對其客體從事象徵性的利用，因此，除了一些例外，再現的空間可以說傾向於多少具有連貫性的非言詞象徵和符號的系統(Lefebvre, 1991; 王志弘, 2009: pp. 4)。

而葛瑞哥里系統殖民生活世界的理論中，對於再現空間的詮釋是

指涉對抗空間，這類空間性的再現，源於社會生活之私密與底面，以及以想像例來質疑主流空間實踐和空間性的批判性藝術(王志弘, 2009: pp. 23; Grogery, 1994)。

¹⁰⁵ 訪問自基隆資深舞者兼舞蹈老師陳帝安與劉秉竝，兩者是師生關係。

基本上，再現空間是一種透過生活的演示，牽涉到藝術、慶典、抗爭或是情感關係等面向，進行對於「空間再現」直接的抵抗，進一步影響系統所規畫與構想的「空間實踐」的重構。整個系統與生活相互影響的變動過程，形成葛瑞哥里的權力之眼迴圈。而將葛瑞哥里的權力之眼套入文化中心的關係（如圖 6），可以更進一步檢視這個空間中的張力。

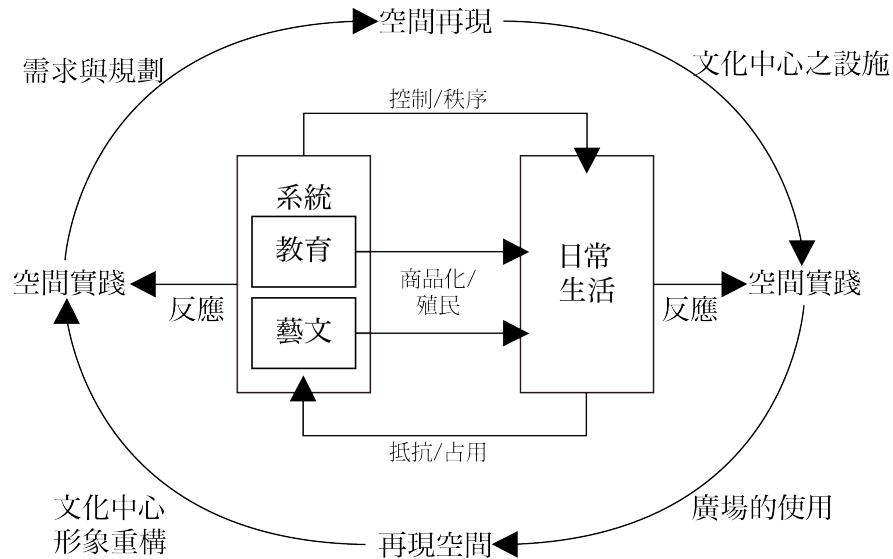


圖 6 葛瑞哥里的「權力之眼」概念之運用（資料來源：筆者參照王志弘(2009)自繪）。

從文化中心的使用可以看到，青少年族群所展現的張力。原先，系統藉由空間再現對於市民的「安排」，建立起「文化中心」這個空間實踐的場域。而系統所規劃的秩序之下，社會所期望的青少年前往這個場域的目的，無非是學習（社會所需要的）知識與參與（社會所默許的）藝文活動。大多的青少年的確是為了這個目的來到文化中心。相對於前者，在廣場上行動的青少年，無論是發自於自己的情感、對舞蹈藝術的熱情或是對於（系統所安排的）原有生活的厭煩，都確實是一股抵抗「系統對自己的塑造」的力量。而這股抵抗的力量，也的確對於「空間實踐」的結果，以及「空間再現」的構想產生影響力。除了從使用者經驗中感受到，文化中心館方對於廣場的想像改變（例如默許廣場上跳舞行為），以及市民對舞者的認同（或是至少不反感）以外，也有學生更曾透過尋求民意代表，要求市府在落地窗上加裝鏡面，讓舞者可以在練舞時看得更清楚。基隆市文化局也允諾。雖然最後只裝了反光條，文化局也出面承認跳票¹⁰⁶。但是，這整個事件可以看出，「再現空間」

¹⁰⁶ 資料來源：曾百村, (2014 年 12 月 16 日),沒鏡展 基隆學子練舞功有怨, *中國時報*。網址：

這股抵抗的力量確實在實踐空間上發揮作用。

而這個「權利之眼」迴圈，展現文化中心是透過政府文化局（系統）與不同的空間使用者（包含著市民日常生活的各種經驗與行動）的互動，而不斷變動的過程。然而，正是因為這個場所，同時有著圖書館、藝文展演空間和廣場如此多元的組合，涵蓋了大多數基隆青年的生活領域，再加上文化中心地理位置位居市中心與交通樞紐（車站、港口）旁，使得每個基隆青年，無論自我認同屬於哪個族群之中，無一倖免地都會有著部份的共同點——對於文化中心的記憶。

基隆市的文化中心，功能上與各縣市的基本上差不多，內部空間大致分為靜態展覽、動態展演、閱讀區與地方文史資料庫等。用符號學的定義來講，文化中心這個空間，原是經過政府單位編碼而成立的文本，而每個人的對其解碼有所不同，因此對每個人的意義也不同。而每個縣市的文化中心，雖然在功能上相近，但因其與城市的關係不同，而其本身意義也有所不同。基隆市文化中心位居市中心港區旁，隔壁是日治時期留下的建築物基隆市政府。這個位置剛好鄰近市區交通中心，因基隆的中心集中性質，每個人的生活實踐中，無論是藉由公車、計程車、自用車或是步行來移動，視覺都會接觸到這棟白色的巨大方塊體。也許某種程度上，它代表著基隆人的「互文性」。

一般而言，文化中心的建立，蘊含著不同的空間，每個空間的都存在著某種社會關係之下，創造者所期待的編碼，而同時也有不同角度的解釋方式。例如，從政府的角度來看，文化中心的意義也許在於，培育出維繫社會的生產與再生產的勞動力（或許大多是正在受教育的下一代青年），因而建立了閱讀空間，與提供選定知識內容的書庫、文史資料；也或許，文化中心的某些意義上，在於寄託社會對於「文化活動」的想像與期待，希望這個空間，能夠培育符合這種想像的藝術人才以及欣賞的族群，因此建立了展演空間；而為了因應各種官方的、或團體的，或是某些在傳統社會想像範圍內，非常態性活動或目的（例如節慶活動、園遊會或是戶外遊憩、溜狗等），將這些行為的空間，安排在建築體外部的廣場空間上。不過，這種空間的符號性安排，無論是哪種想像，都可能將許多不符合期待（無論是培育生產與再生產的期待，或是對於文化活動的想像與期待，或有人簡稱為「不入流」）的文化活動排除於這項空間資源（文化中心）的使用之外。

當然，這些被排除的活動也能找到生存空間。文化中心外的廣場，在沒

有舉辦慶典活動的日子中，並不是就這麼空白地呈現在那。這個廣場比起建築物本身已設定目的、且有安全管制(權威)的空間而言，像是一張白紙般，等待使用者賦予意義。許多滑板少年、跳舞的人、調酒技術練習者等，都在這裡分享著廣場空間。他們在空間的資源上，不被編入傳統的空間考量之中，但他們卻是使文化中心更加充滿著「基隆文化」的一群人。大部分的基隆人，在一生之中，總會有機會進入文化中心的圖書閱覽室(無論是父母壓力、師長或作業要求、同儕相約或是自發性的)，但這並不代表學習這些被安排的知識是一生的全部(況且，面對著讀書壓力的學生們，每每讀完書，從文化中心一踏出來，所能遙望的方向卻是一座將來必定會將他送離開家鄉的基隆火車站，也許很難不對這種受安排的行為感到質疑)。

每個人的興趣不同，或許在自己生長的住宅區、學區內找不到志同道合的朋友，卻在這項社會生產之下所安排好的活動中，認識到更多來自不同區域的人，從事著不同於規範之中的活動，帶來新的想像，似乎看到掙脫社會秩序的曙光。而這些學生們，開始在這個廣場看到對於空間的不同解讀，開啟了更多不同的想像。有些人，興趣剛好與原先廣場的使用著契合，所以直接、或是間接地加入了他們(例如投入滑板、跳舞或是調酒技術的行列等)；有些人，也許看到有著空曠的場地可以使用，在這裡創造新的空間解釋方式(例如在此從事與原使用者不同的活動，或是城市中的遊民等)；也有些人，可能在這個匯聚眾人的空間中，認識到不同的朋友，轉而尋求不同的空間從事共同的興趣(例如在圖書館閱讀到一半，和新認識的朋友，就近在市中心的其他地方，從事如看電影、打電動、打撞球等不同場所的行為)。這樣在日常生活中常常上演的情節，包含了大多數文化中心使用者的行為，使得基隆文化中心成為了許多基隆人的共同回憶。

然而，這正是因為文化中心的空間文本本身特性所產生的。按照 Stuart Hall 對於編碼與解碼的解釋來看，在它制式的建築物內，提供了一系列標準的空間，納入了政府與社會的規範內所期待的文化活動，編碼為文化中心文本的論述。而不被納入正統文化活動的群眾解碼此論述，形成了自己對空間的詮釋方式。因而，大致上會出現三種不同的假設立場：(1) 主流的文化主導權立場者：從事著被安排的活動(甚至對於非正統的活動者產生憐憫或厭惡之情)；(2) 協商式立場者：也許部分時間從事被安排的活動(例如：認為仍要維持學校課業，同時嘗試課外興趣者)，但也在閒暇時間投入非正統的活動；(3) 反對的立場者：否定被安排的知識、藝術、規範等，甚至全盤否定了整個社會生產過程，用自己的行為對整個都市的空間文本進行反抗(Hall,

1980)。

不過，每個人的在此的行為展現，也牽扯到了每個人對於「文化」一詞的定義，也關係到每個人自己的社會階級與背景。或許，文化中心並不包含著所有基隆人（畢竟交通並非這麼方便，也或是某些人的生活實踐範圍不在這些政府劃定的行為範圍之中。而且政府所安排的知識獲取範圍也不僅限定於此），也無法用這樣一座文化中心涵蓋了所有基隆人。但是，在這座多樣的建築物當中，確實展現了基隆的多樣面貌，這整座文化中心中的行動者，正是一種基隆在地生活方式的再現。

回到語言的角度上來看，每當某個在基隆生活的人行動前，與旁人報備一聲「我要去文化（中心）囉！」之時，其實有著多種解讀方式：例如小孩以學生身分與父母報備，父母心中認定孩子是去從事他們認定的活動，而小孩則以自己的角度直接詮釋這項活動（也或許根本沒有去）；或是朋友間相約，在這個共同記憶中所認定的地標性地點碰面，從事互相認定的活動；也或許是遊民向他人宣告前往遮風避雨處。這種日常生活中，常出現的語言上各種可能性之間的差異，在於每個人對於這項空間文本的自我詮釋方式。

回到次文化族群，基隆在地的嘻哈文化工作者，透過文化中心的人群關係，以及與文化匯聚地的台北的關係，形塑出了一種獨特的地方感。這種的地方感建立，無論是 Harvey 與 Massey 式的寰宇主義之下，非排他性的關係性地方概念；或是 Lefebvre 的再現空間力量抵抗之下所產生的地方；或是段義孚所提的、純粹的記憶與熟悉感的投射；甚至是 Forman 所說的極端在地，都是嘻哈工作者從事藝術創作的基礎。而這也關係到基隆青年如何面對地方，以及嘻哈文化對於地方感的建構有多大的作用。基隆的嘻哈文化是一種的反抗嗎？或這些地方感基礎，對於藝術形式的展現發揮了何種作用？思考這些問題，必須回顧基隆次文化的歷史過程。

（二）基隆的嘻哈文化史

基隆最早的街頭行動者：滑板族群

在不同的時間與空間的不同行動者，自然會發展出不同的實踐方式，即便是在媒體推波助瀾之下所傳遞全球的嘻哈文化也是如此。那麼，基隆的嘻哈文化有什麼不同，或是跟哪裡比較有所不同？探討這個問題，必須先回顧基隆市的嘻哈族群歷史。在中華民國解嚴以前，次文化的發展較不顯著，且

嘻哈文化尚未完全踏上全球化的歷程，因此本文將重點放在解嚴後如雨後春筍般冒出的不同行動者上。根據在地的不同藝術形式的行動者的「共同說法」，最早出現在基隆「街頭」活動的是滑板族群¹⁰⁷。

解嚴後，全台灣的年輕人普遍地有了在市街上集會結社的自由，因而成為城市街頭文化發展最蓬勃的時期，基隆也是如此。大概在 1995 年前後，最早的一群滑板族群就已在各個公共場所（如中正公園溜冰場與網球場、文化中心前廣場、市民廣場等）、人行道等盤踞，挑戰公共空間的使用權，對於解嚴初期的社會氛圍而言確實是一種突破。當時，以滑板為主的次文化商品商機蓬勃，1996 年，早期的滑板族群開設基隆第一間滑板與週邊商品的店面「小李子」。這間位於市區的店面，除了成為次文化商品的匯集地外，這樣的模式似乎也成為基隆次文化族群的「樣板」——如同 Andrew 所說：每個滑板人的夢想就是開一間滑板店。

不過，滑板族群雖然發展時間較早、且商機蓬勃，但其中的行動者所擁有的資源、與品牌在商業上成績的比例是不成正比的。基隆的滑板族群面對基隆公共空間與資源的短缺，只能藉由佔領既有的、市區的少數公共空間。這些他們挑戰佔據的空間用途除了滑板活動場所外，還有放置自製滑板大型道具的儲放空間。這些滑板人甚至找到了文化中心對面的東岸停車場逃生梯，但時常被當作廢棄物處理丟棄，使得他們需要多次重新製作道具。也許就是如此（綜合地）艱困環境，才生產出質高量少的滑板族群¹⁰⁸，某種程度上也只展現了基隆次文化的韌性特色。

基隆嘻哈文化的源頭：街舞舞者

在滑板之外，街舞部分也開始發展屬於自己的社群。1993 年前後，開始有許多在地街舞團體出現（例如 Gogos 的前身 CMC）、以及街舞工作室成立，開始有舞者使用文化中心廣場作為排練空間。除了前述早期邀請台北資深舞蹈工作者來教學的 Large 工作室外，地方的藝術工作者開始形成不同

¹⁰⁷ 曾任中華民國滑板協會監事的劉渝聰（綽號 Andrew），現於基隆市經營大肆拾滑板店，致力於培育年輕滑板運動員，除了動作技術指導外，更教育安全防護的專業知識。我在田野的時間裡時常與我接觸，某次閒聊時表示他已經是基隆的第三代滑板人了，相較之下同年齡的舞者在基隆大約是第二代。

¹⁰⁸ 引自 Andrew 於 2017 年 10 月 31 日訪談所說。在基隆滑板族群與他差不多年紀的那群人，就出了包含他自己在內的四個品牌贊助滑板選手。其他三人分別是基隆第一個選手莊博鈞、以及陳人逸與柯俊銘。

的團體，例如 Gogos 舞團、Come Gos 舞團、Action 舞團等。在（嘻哈）街舞社群發展初期，由於活動空間的重疊性，時常發生類似「爭奪地盤」衝突：

因為空間就那樣而已、又很常下雨，所以常常跟跳舞的搶地盤，有時他們吵架會「烙人」，就看到從吉祥大樓那裡有人拿棒球過來找麻煩，我們滑板的有道具、板子阿這些工具，就拿著打回去……有時候是跟文化中心（管理員），雖然沒有明文規定不能玩板，但看我們太誇張或有冒犯，他們就會來趕人。不過這個文化（指滑板等這類街頭、次文化）精神就是反抗嘛，所以常常跟管理員吵架、打架、放火燒紙箱、或是亂放鞭炮嚇他們¹⁰⁹。

在這些早期就已經在跳舞的、較為成熟的舞團以外，在地的年輕人也在這個時期風起雲湧。九〇年代各種資訊並不如今日快速傳遞，喜歡嘻哈文化或跳舞的人只能透過電視台、唱片行、或是錄影帶接觸，因此這些資源成為一種「武器」。當時的國高中生，沒有龐大的資本與人脈資源，只能靠口耳相傳或是「盜拷」錄影錄音帶交流嘻哈文化的技藝。資深的在地舞者阿福表示，他是在國三時開始接觸跳舞，當時在基隆市區愛二路附近有間手機維修店叫做「機場」，老闆是位三重人叫做阿達。這間手機店的地下室有個四坪大的、貼滿鏡子的練舞空間，免費提供給基隆小朋友練跳舞。老闆本身在台北結識許多舞者，因此把那邊的錄影帶、音樂等資源帶過來給這些國高中生學跳舞。當時有位紅極一時、極具天份的地板舞者陳光磊也在這個空間練舞，再加上舞者們口耳相傳，機場變成了一個年輕舞者的集聚地。

這個空間持續了一段時間，直到大約是 1998 至 99 年時，學生人數已多達近二十位。老闆阿達鼓勵大家組團去表演，也才組成了 B-Life 舞團。而這樣的人數也稍微影響到營業空間，也正好這段時間台北舞者阿 Joe 所開設的 Large 工作室撤離義美小火鍋樓上的蔡慧蘭舞蹈教室，舞蹈教室的鏡子或地板等硬體設施都還在，阿達建議這些學生們去租下那間工作室練舞。在當時，舞者都仍是年輕學生、少數高中畢業，經濟狀況要分擔教室租金並不容易，有很大一部份的人跟著另一位舞者小偉改以文化中心為據點。而剩下以阿斌、小海、阿福等人為主的蔡慧蘭工作室這批人，因為集結了瑞方高工、基隆海事的新成員，因此將舞團團隊名字改成 KSL(Keelung Street League，基隆街頭聯盟)，小偉則把 B-Life 名稱延續下去。

¹⁰⁹ 引自 Andrew 於 2017 年 10 月 31 日訪談所說。

這段分裂過程，甚至出現了一場「冰宮大戰」。由於 KSL 的人們對於小偉帶走一大批人感到不滿，兩邊互相口水戰，就約了一天在冰宮溜冰場（以前義七路湯姆熊國際廣場樓上）「尬舞」。就阿福訪談所說，這件事情吵得全基隆跳舞的人幾乎都知道，氣氛弄得兩邊像是仇人一樣。而常在文化中心活動的另外一股更為龐大的勢力——集結在義二路「橘屋」簡餐店的「那群人」（以下簡稱橘屋¹¹⁰），他們也得知這個消息前往觀戰。這場大戰因為沒有評審，因此最後也沒有輸贏，就是持續互相口水戰。

在這之後，這群年輕人似乎逐漸意識到了「團結」的重要性。KLS 部分看著文化中心練舞的人越來越多，許多人都是練舞練到文化中心廣場關燈後跑來工作室聊天而已；再加上工作室的人很長時間都是在閒聊與看錄影帶、鄰居對空間使用時間與音量的抗議、以及負責教學的陳光磊正在往巔峰的狀態，大家也不希望他被困在基隆這個工作室裡，因此，許多人開始對工作室的形態有些疑慮。這時候，KLS 對橘屋那群人雖然不順眼，但年紀較長的林岳毅試圖統整兩團勢力，開始透過相互認識的人（例如魔龍、阿祥等）詢問合團的意願。就小海與阿福的口述表示，這段過程中兩方人馬爭吵、談判過幾次，也有幾次差點動粗：

他們有人不想讓我們（KLS）壯大，就問「你們要不要過來嘛！」他們年紀比我們大一點，我們七年級，他們是六年級末。他們覺得我們一直窩著沒搞頭，又覺得自己比較早跳，當然覺得應該把我們併團。那時候他們有饒舌、塗鴉、滑板都在那邊。他們還有觀察我們喔！說他們比較 Gang、人比較多。我們也有人不爽，覺得幹嘛跟你合。後來是覺得自己勢力太少才合。林岳毅是跟阿祥一起在橘屋，他說：「我們大家該有的都有，為什麼不搞大一點？」他說我們是一起的，我們（KLS）沒有輸，他覺得兩邊都很好，只是覺得為什麼不一起。

最終，因為林岳毅希望兩邊一起合作壯大基隆嘻哈族群的理念說服了大家，於 2002 年合團為 KGS（Keelung Ghetto Street）。那段時間，義二路商圈在週末會封街作為徒步區，KGS 的人們都會在義二路的新樂戲院前「尬舞」、玩滑板、即興饒舌等活動。林岳毅扛起統籌的責任，四處牽動自己的

¹¹⁰ 就阿福與小海於 2017 年 12 月 2 日訪談口述表示，這群人集結了包含了現役資深舞者「鬮張」的 Action 舞團、以阿祥為主的在地舞者、以林岳毅為主的在地塗鴉人、包含 Andrew 在內的滑板族群、與少數幾位饒舌創作者等人。因為許多台北來的外地學生在這個團體內，見識過台北有更多更資深、更厲害的，年紀也比 KLS 的人稍大一些，因此並不全然認同基隆這群舞者的實力。他們認為 KLS 既然有錢租教室，為何不花錢去請老師增強自己實力。而 KLS 也認為他們在文化中心占地為王，颶風下雨不關自己的事，不去文化跟他們混，兩邊互看不順眼。

人脈、接洽各種活動演出、以及分配團內工作與監督。2003年，KGS內的舞團第一次參加大型賽事是舉辦在西門町屈臣氏廣場的奧雷特街舞大賽，地板團跟舞感（除了地板動作以外的其他舞風混合）團都參賽。在大家努力的排練、「激烈」討論下，地板組獲得北區第三名、舞感組則是北區第一名，這次勝利大大激勵了KGS的士氣。然而，因為決賽準備時間短，再加上當時大家專心準備北區初賽，並沒有排決賽的第二支舞，所以在決賽時出現了嚴重失誤，並沒有獲得名次，而這在失利小海的口述中也象徵了KGS解散的開端。

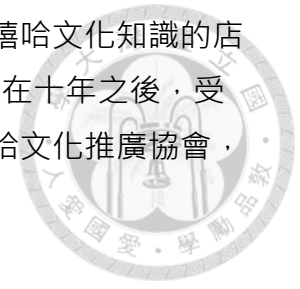
從事這類組織、團隊活動，最大的問題就是人際關係問題。KGS也逐漸開始出現某些人相處不合、投入意願與參與度不高、不繳工作室房租、行動怠惰等團體問題。就經歷當時過程的人們表示，林岳毅也是苦口婆心地遊說大家，到後來卻開始對團體灰心。再加上這時候，許多人高中畢業前往外地唸書、入伍當兵、或退伍準備找工作等，逐漸鳥獸散。2003年夏天過後，工作室剩下陳帝安個人出資承租來作為舞感組的練習空間與舞蹈教學教室Fun Dance Crew¹¹¹，而地板組的部分（Savage舞團）則搬移去市區前金石堂樓上的工作室，延續KGS的名字。目前基隆市嘻哈文化推廣協會內的舞者，多數是在這個時期開始與不同的老師學舞。

Fun Dance Crew與金石堂KGS也因為當兵、離鄉工作等原因先後關閉，滑板族群也在這時（2005年）出現「斷層」：年長者逐漸退出、卻毫無心血加入，基隆次文化族群出現了某種「權力真空」的狀態。不過，滑板族群在KGS開始行動後，似乎一直不是團體的重心，逐漸與眾人漸行漸遠。隨著基隆的各中小學熱舞社逐漸成立，學生投入街舞的數量穩定提升、滑板卻是毫無進展。在KGS沈寂後，滑板與嘻哈族群明確地分道揚鑣。雖然，新一代的青少年們也還是在文化中心流連，但過去這段曾經試圖團結合作的歷史似乎塵封在大家的記憶中。

雖然充滿了遺憾，但這些行動者所創造出來的環境仍然存在著某種程度的影響力。在2005年，林岳毅、陳帝安兩位原KGS的行動者在基隆一間新開設的嘻哈服飾店：棠口工作，並與編曲人李奇昀、與饒舌創作者劉湘偉組成一個新的團隊Fanatics，這間服飾店也成為一個文化中心以外的、新的嘻哈幼苗孵育基地。文化中心廣場以跳舞為主，但是嘻哈文化並不是只有跳舞。許多國高中學生會在放學後聚集在棠口，不一定是消費，有許多人單純就是

¹¹¹ KGS內的舞感組成員所組成，成員包含小海、阿福、阿祥、阿星、帝安等人。同時也是舞蹈工作室的名字。

觀看店內放送的音樂錄影帶與嘻哈相關影片、跟這些頗具嘻哈文化知識的店員聊天、或是和同年齡的其他對嘻哈有興趣的朋友認識。在十年之後，受 KGS 影響的下一代嘻哈族群又重新團聚，成立了基隆市嘻哈文化推廣協會，也就是本文的主線故事了。



(三) 基隆的嘻哈文化與地方

台灣嘻哈文化對地方的關注

在前述文化工業發展情境下，雖然並非主流敘事，但本土行動者中仍然存在著對嘻哈文化中「在地性」的回應。這種在地也許不如美國早期社區中有意識地透過召喚極端在地引起共鳴——尤其饒舌社群行動者多是都會男性中間階層，並無美國少數族裔於白人都市社會生存的急迫性——但從不同的地方敘事可以明顯看出其創作者首要關注與社會階級關係；再者，嘻哈元素雖逐漸捲入主流商業市場，但這樣的新式創作方式與大眾仍存在一段距離，除了內容上較為「接地氣」的混血兒娛樂外，多數仍在孤芳自賞、或市場擴張的路上掙扎。

一則最近期的案例：2018 年 5 月，饒舌歌手 BR 所推出的〈Double-one Six〉、與雞腿飯 Raco G 的〈Taipei Freestyle〉是這段期間在饒舌社群內討論較熱門、同時與地方有關的作品。由於兩首作品推出時間相當接近，再加上音樂 (beat) 選擇也是同一首配曲，非常直接地被聽眾拿來作比較、成為熱議話題。BR 的作品再現了台北市木柵區的某種地方感：表達從 MC Hotdog、頑童以降，許多知名饒舌歌手（或說產業與社群核心角色）來自木柵，成為一種他所歌頌的「在地榮耀」；相較下，雞腿飯所描述的是一個更廣泛的地方感：當代台北都會核心「東區」的生活。

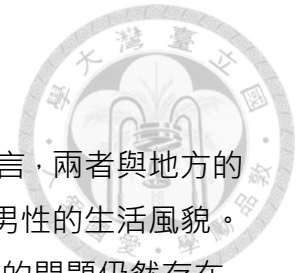
概略就聽眾評論來看，於影像表達與歌唱技術部分普遍認為雞腿飯略勝：以較有「品質」的影像處理手法、與略優的饒舌演唱技術等；但也有許多聽眾認為 BR 的歌詞內容較有深度：

Taipei, Taipei, I am ok
Taipei, Taipei, I go my own way
Taipei, Taipei, smoke weed all day
Taipei, Taipei, 糜爛的派對(雞腿飯, 2018)

來自 Southside 像 ATL 的 Hood Star
Cruising down the street 每天就像在度假

想要來挑釁的 我們不怕

Double-one six, man 我代表木柵(BR, 2018)



撇除這些技術與形式層面的討論，單純就歌詞內容而言，兩者與地方的關係存在非常大的差異：雞腿飯所描述的是台北都會年輕男性的生活風貌。當然歌詞內容如同前文中關於唱片工業複製父權資本主義的問題仍然存在，但從唱片工業銷售量與聽眾數量無法忽視的是這確實反映都會的面貌——或者說多數人對都會生活的「幻想」。而 BR 描述的則是與許多木柵生長的饒舌歌手所共同建構出的地方榮譽感，除了反映創作者本身的「在地自豪」外，似乎難以看見「真實」的地方——過度地將木柵與美國亞特蘭大(Atlanta, GA) 做地理位置與饒舌歌手數量等符號上的類比，完全忽視兩個地方於政治經濟、社會發展與歷史過程的脈絡性差異(甚至忽視木柵處於台灣的北方都會區域近郊位置)。相較之下，以政治性饒舌為訴求的團體拷秋勤 / 勞動服務的創作也許更符合嘻哈中對於地方的想像。

從勞動服務於 2014 年發表的〈阮住佇艋舺〉可以看到更豐富的在地書寫與歷史故事(當然這首歌是隨同 2014 年柯文哲參選台北市長時的網路文宣企劃之一¹¹²，在此段落暫不討論為某種選舉政治服務與嘻哈文化中抵抗性的衝突與關聯性)。拷秋勤 / 勞動服務的在地書寫與政治性創作確實獲得部分群眾支持，但在主流唱片工業、甚至台灣嘻哈社群中卻是位於相當邊緣的地位：鮮少看見以嘻哈為號召的活動邀請拷秋勤 / 勞動服務演唱，反而是政治性、社會運動場合與族群對這個團體的支持較為熱烈。

不難想像，這種議題性的創作在以**都會男性中間階層**為主的嘻哈社群並非首要關切，這些敘事與他們的生命經驗關聯性低、也無急迫性可言；另一方面，對於社會大眾而言，饒舌的藝術形式也許仍被界定為陌生的外來角色，因而大眾接受度很明顯地反映在這些行動者的支持度：即便是嘻哈社群內名氣較高者，支持度、銷售量或網路觸及率等仍與主流唱片工業所包裝培育的歌手有段不小的差距；除非是如同玖壹壹團隊——以本土的大眾文化作為其創作與銷售行動路徑，直接忽略嘻哈社群內部的正統性爭論、或是唱片工業的技術性問題等，直接以大眾支持度「逼迫」唱片工業接受這樣的風格與市場——否則，無論是較為貼地的書寫、都會生活的描述、或任何對「嘻哈」幻想等，都難以如同這些行動者所說的「把餅做大」、撼動唱片工業、改變嘻哈社群內與外的關係，容易成為某些社群內外劃分的門檻、品味

¹¹² 參考資料：<https://www.ettoday.net/news/20140919/403433.htm>

區隔等。

回望基隆

在對嘻哈社群內行動的討論後，我所期望的不該是讓更多人對於嘻哈或饒舌這類藝術形式的認識、作為商業市場開發的行動；而我希望的是（以文化帝國主義視角）讓大眾認識「嘻哈」這項去菁英的藝術形式以立足其上：非鞏固文化菁英的地位，而是拉近藝術與大眾的距離、讓這項藝術創作 / 發聲工具從唱片工業與文化菁英的手上還給大眾。在這樣的目的下，我選擇以**極端在地的**經驗討論，從我的生活範圍基隆開始，希望以地方的共鳴尋找與激發更多支持與相近理念的行動者共同協力。在這樣前提下，我必須先討論基隆嘻哈族群與地方的關係。

將前述的地方歷史經驗放入基隆在都市空間發展的歷程中看，或許能以更廣的視角看到地方的問題。基隆港曾是世界第七大港口，但在九〇年代中期開始，面對中國改革開放後，新自由主義都市競爭與產業轉型的時代背景下，港口重要性日漸萎縮。許多過去因應港口而產生的產業也隨之萎靡，再加上以港口為核心的基礎建設不足以應變如此巨變，勞動人口開始利用港口城市的交通設施通勤前往台北、隔代教養與獨居老人等社區問題似乎成為近三十年來基隆市民的常態(余素雲, 2014)。早期的年輕人所面臨的正是逐漸轉變的時期，也許還能從事在地的港口相關勞動維生。但稍微年輕的一代，面臨的是更慘烈的情形：各種人力資源外流、以及教育、基礎建設等相關資源短缺日漸嚴重，前往台北追求縝綿的意識形態根深蒂固地植入基隆人的心中。

從學生的角度而言，留在基隆就學也許能節省家庭支出，但所接收到的各種資源（包含教育與人脈等）與台北的學生相比出現強烈的差異；而前往台北就學的學生們，也許表面上得到與都市核心平行競爭的舞台，但是必須付出的各種成本（包含經濟與通勤時間等）卻使得自身處境更加險惡。這也讓大多數俱有「努力讀書追求翻身」意識形態的家長，對於所有課外藝文活動抱持質疑、並希望學生能夠投入更多時間彌補城市資源造成的差異，間接使得學生在選擇未來志業時，必得拋棄有興趣的課外活動、投入資本市場以追求某種「想像的」穩定收入的生活。這種意識形態短期內雖難以撼動，但若未來行動能創造出某種全然不同的新出路，也許能替當代前往大城市追求泡影的基隆青年找到新的方向。

回到本文主軸的嘻哈族群，就筆者本人、以及周遭朋友與前輩的經驗，

身為基隆人的背景並非全然悲劇。台北地區長期是各種資源與資訊的核心地區，嘻哈文化也比基隆較早成熟，已存在複雜的利害關係。在台北活動的行動者，容易因為和某個群體較為友好，被歸為同類、捲入複雜的關係網絡之中。在這個狀況下，基隆人的好處是，若非在台北就學、深入當地族群中，一般來說似乎存在著某種「外地」的標籤，不易被捲入各種複雜的角力中。這種外地標籤，使得基隆的行動者似乎得以用一種「旁觀者」的姿態，遊走在不同的群體內而不被當地族群的界限限制。相對之下，若是從高中、大學就進入台北這個大都會核心從事嘻哈相關行動，很容易被視作台北人一般對待。不同的是，有個「後台」得以自行選擇進退，讓在社群中的行動得以有喘息空間¹¹³。

這樣「外地」的標籤也許可視作從長期以來基隆舞者（自早期 KGS 到現在的這些舞者們）所建立起的名聲所致。除了前文所述基隆早期前輩在建立起某種在地嘻哈族群的認同過程外，在 2016 年 8 月 27 日舉辦在基隆舊車站的媽媽樂活動結束後，主辦人田已賢也曾說過許多外地舞者（尤其是台北）跟他反應，比起台北舞蹈教室爭取學生的競爭壓力，多數人更喜歡基隆這樣同樂性質、自由自在的跳舞氛圍；2017 年的媽媽樂評審請到 Universal Zulu Nation 與 Mighty Zulu Kingz 的成員李羽信，也表示基隆舞蹈活動和城市氛圍給他一種不一樣的「感覺」。若要具體描述這種感覺，我也許能夠從基隆與台北舞者在城市空間所經歷的成長過程的差異做討論。

我將協會內行動者分成兩種類型，一種是在高中留在基隆的人：例如李啟平、吳世敦、劉秉竑、黃智偉、柯景瀚、龔世豪等人、另一種是高中前往台北就學者：包含我、李旻、胡少愷、陳念祖¹¹⁴。留在基隆的舞者是以二信高中熱舞社為核心，在文化中心前廣場練舞；而台北的則是在放學後、週末空閒時，因為相互認識而前往文化中心加入在地街舞社群。就這些人的經驗

¹¹³ 協會組織中成員在台北行動的心得。不過當然不全然如此，例如黃智偉在大學期間，因為個人特色與跳舞技術參與了大學生了沒電視節目的錄影成為知名人物、並且與金陽等人組團，使他似乎並沒有特別被視作基隆人；同為北體（今台北市立大學）的陳念祖與龔世豪，也在大學期間因頂尖舞技被網羅進 TPEC 舞團，使得他們的活動範圍多在台北、身份也代表舞團，也並不被特別視作基隆人。

¹¹⁴ 這其中當然有內部差異性（例如李啟平與吳世敦高中畢業後也仍留在基隆、李旻則是大學休學回鄉、劉秉竑在花蓮讀大學、其他人基本上則都在以台北為主北部的讀書），不過以高中畢業作為轉捩點的意義在於，現今多數在社群內行動者，都是在高中階段進入相關社團，將自身的技術培養成熟到一定的程度，才能在成年後迅速得到社群內多數人的認同；再加上以這樣的差異做生命經驗的比較，也許可以看出基隆與台北的社群差異性。

而言，當時台北的社團老師通常是學生外聘某些知名舞者（可能是經歷豐富的舞者、或是各種比賽常勝軍，例如胡少愷所就讀的育成高中熱舞社老師是灌強老師）；而基隆因為交通較遠、學生數量與經費也不如台北多，並沒有太多當紅／一線舞者會選擇來此任教，多半是在地舞者任教（例如小偉、陳帝安等人）、甚至同好自學。

原因除基隆舞者人數不如台北多外，舞蹈工作室數量也屈指可數，據點也僅以市中心的文化中心廣場為主，因此除了不同舞風間的交流較少外，基本上大家都互相認識。這樣資源匱乏與地理邊陲的物質條件，也使這個在地社群間除了朋友關係的私人恩怨外，像是爭奪教學權這類利益糾紛的競爭場域不太容易發生。這樣的社群環境使得大家並不會有太多除了「娛樂」以外的動機——當然這並不意味這些人都是動機純粹、單純喜愛文化而行動，而是指其他動機難以在這樣的物質條件下發展，通常這種面向的行動會選擇轉戰台北，而非留在基隆賺取微薄的利益、小眾的名聲等——才投影出外地人在基隆所見面貌。

當然每個人所追求的價值不同，我們不能斷言其優劣，只能將此視為基隆嘻哈文化的「特色」，是城市空間反映在行動者的再現。但若以目前主流意識形態或功利導向框架下，這種特色僅能提供都市核心獵奇觀光功能，使台北行動者產生對殖民地似的幻想：這裡提供假日放鬆的行程，但絕不可能成為我的一部份、作為投入行動或移居的空間，假期結束後仍需回到內地／正軌；而多數基隆青年也將台北視作一種想望的空間，甚至自恃為台北都會區的一員，卻像殖民地人民一般，渴求那想像中能翻轉階級的身份／工作。

在這種單向的關係下，我們若更細緻地檢視這些行動者與地方的關係，可以在行動者身上發現過去到現在的行動者所建構出的某種嘻哈文化族群特質。例如我所熟知的媽媽樂團隊，尋求的是以基隆嘻哈文化特色／氛圍作為某種差異體驗的包裝，吸引台北同性質（舞者）前往基隆，可說是一種另類的、草根性的城市行銷（這個行動我會在後面章節做進一步分析，在此先以次文化與地方的關係作討論範圍）。團隊負責人田已賢是以一種帶有基隆地方感（sense of place）、或是說某種地方意識（consciousness）的心態從事行動，這種行動除了以一種平等姿態促進雙城之間社群的人際關係外，也以一種充滿城市情感、甚至近乎民族主義煽動性的敘事方式，帶給在地行動者熱情／動能。

這種熱情／動能對於基隆在地絕望的青年而言就像是浮木般重要。而在這些不同的行動者中，很輕易地就能找到這種強烈情感與意識的地方感。這

種地方感並非突然萌生，而是長期以來這些行動者、與基隆—台北或不同空間尺度間的多重關係所積累、建構的結果(Harvey, 2009)。就同齡的舞者口述，多數的行動者在成長過程中，不斷地看到先輩 / 老師所從事的行動與言論影響自己對基隆與嘻哈的看法。這個過程類似 Lacan(1977)所談透過觀看自身與他者的差異性，形塑 / 建構出自我認同。因此，回顧基隆先輩的行動正值劇變 (港口重要性逐步下滑、勞動人口開始受到外地吸引) 的年代，這樣的背景下很容易意識到地方認同危機、並產生強烈的地方感：譬如同齡一起長大的朋友們逐漸離開故鄉、自己也必須面臨選擇時，「故鄉」似乎成為生命中重要的元素。

認同危機在近十幾年來基隆逐漸邊緣化下更加嚴重，青年的選擇比起先輩同齡時更窄化，好像所有基隆的路都通往台北一般。再加上地方行動者「傳承」的雙重作用下，地方感也更加強化，地方情緒性號召成為在地行動團隊的重要策略——利益並非重點，相互人情關係與共同的地方榮耀 (Pride) 才是。例如我所觀察媽媽樂團隊在舉辦活動的討論歷程，並未把營收放在第一考量，追求的僅是收支平衡與共同運作、娛樂，甚至多數參與協助者也反對田已賢製售活動 T 恤向協助者收費補貼開銷；兩都工作室在舉辦各項活動時號召團內成員協助行動也未曾以利益誘導。相較之下，也許對一般人而言若是「做白工」、甚至志工出錢等可能會鬧得不可開交，可見這樣帶有迫切性的地方感在這些次文化團體身上的作用，這也是基隆與都會核心不同處。

第三節 小結

「地方」的概念在空間研究中非常多元且廣泛，本章節也援引許多相關理論進行基隆作為地方的討論。而我在本文中，將地方視為由地理空間與關係網絡所複合建構起的概念；更重要的是，許多空間研究將藍調以降的「黑人音樂文化」中所提及的地方／空間概念，整理出某種空間的想像：遙遠的非洲家鄉與現況的美國黑人處境，這種空間的想像在音樂文化中所反映的是黑人／少數族裔認同的轉變。在這種視角下，嘻哈文化不僅是商品，而是少數族裔於美國社會中長期鬥爭的階段性成果。在商品化後，許多批判試圖將這種文化的視野拉回種族、階級與性別議題中討論，也正是我所期望的行動依據。

在嘻哈文化中，空間的概念則是更推向所謂的「極端在地」。這個概念反映的是資源匱乏的貧民窟在藝術行動上的一種取徑：以更在地的「符號」召喚貧民窟的共同體。這種取徑很快地便成為貧民窟饒舌歌手快速竄紅的工具，也使唱片工業得以迅速掌握貧民窟市場。在這些進入唱片工業的饒舌歌手縉紳後，去留的兩難選擇也成為許多歌手討論的重點。然而，唱片工業雖提供一條縉紳之路，在這些少數成功縉紳的案例之外，多數的少數族裔仍然處於邊緣地位；此外，這些唱片工業所推播的音樂商品中的各種符號，轉而強化種族、性別與階級的刻板印象，也使社會地位邊緣的少數族裔陷入更為艱辛的處境。

前文地方、空間與嘻哈文化的討論，是我在進行行動研究前的重要理論根基。此外，我同時也必須進入我所欲實踐的田野進行更「接地氣」的討論。基隆作為一個地方，不僅是一個港口城市，更承載著更多重的意義：港口與國際工業與貿易網絡、以及與台灣其他城市的產業關係等。在台灣整體政治經濟逐漸走向產業轉型去工業化、新自由主義、城市競爭的發展下，基隆港口的傳統貿易重要地位日漸萎靡，城市逐漸成為台北都會核心的附屬地，多數在地人的就業、就學傾向前往台北市，城市文化逐漸荒蕪，形成臥房城市的現況。

於青少年次文化的面向，因為城市核心—邊陲的各項資源差異，使得這些相對於台北市處於都會地區的邊陲地位的青少年，很明顯地在行動實踐上與核心地區有著完全不同的風格與態度。在透過人脈關係、訪談後，概略認識基隆次文化族群的過去、現在後，這種風格與態度所反映的是某種邊陲地位的無奈：台北地區的次文化族群因為資源與資訊的核心地位、行動者本身

的社會階級與文化資本的差異，許多人會選擇將次文化作為職業；相較下，以基隆的邊陲地位，行動者將次文化作為職業的可能性不高（除了社會階級與文化資本較高者），多半是學生時期、剛退伍出社會的玩票性質、或是類似興趣同好的聚會。資本額與市場規模的差異，造就核心與邊陲的不同樣貌。

隨著近年來台灣的經濟發展停滯、產業轉型不良，台北都會核心不再如同早年那樣俱有豐厚薪資與機會後，許多不同的行動者出現。開始有許多團隊決定返鄉，於次文化中出現了媽媽樂團隊利用台北與基隆的不同樣貌作為特色舉辦活動、也有大肆拾與基隆波神等次文化族群返鄉創業、以及兩都舞蹈工作室進行在地教學行動等，這些行動者帶給基隆年輕人新的期待。經過我在田野中多年的接觸，有幸地與這些團隊合作，結合成新的青年返鄉行動基礎，尋找某種台灣整體、嘻哈族群與基隆青年的困境解方。而在接下來的章節，我會更仔細地陳述行動過程與後續反省。

第四章 再現地方：地方的組織行動過程

第一節 「基隆市嘻哈文化推廣協會」

(一) 重回故鄉的行動歷程

在前文中以空間的社會學分析、文化研究等視角，對於嘻哈文化、台灣與基隆現況的多面向思考過程後，作為參與式行動研究者的筆者，開始重新思考自己能做些什麼？要如何以自身經驗、專業技術與思考模式展開某種行動？換句話說，也就是開始思考「怎麼辦」的問題。在碩士教育訓練中，我轉而觀察自己所生長的环境，進而重新認識基隆的歷史與現況。在 Hardt 與 Negri(2000)對於當代新帝國的解釋中，隨著帝國的去核心、動態化的過程後，已不再有帝國權力之外。筆者作為一個行動研究者，以這樣的認識論作為基礎，該要如何行動？

自我與行動定位

在嘻哈文化發展將近半世紀的今日，多年的典範基準 Universal Zulu Nation 在與娛樂產業媒體的拉扯過程中逐漸失去發言權；再加上 2016 年 UZN 領導人 Afrika Bambaataa 遭指控醜聞、革除頭銜，成為壓垮文化行動者信心的最後一根稻草。這樣的發展，使得近年來許多行動者急於尋求新的典範。早在 1989 年，幫派饒舌始祖 N.W.A. 爆紅之際，同樣是身在充滿種族衝突的洛杉磯的另一角落，「美好生活健康食品中心 (The Good Life Health Food Centre)¹¹⁵」、以及受其影響與後續延伸的 *Project Blowed* 活動，都以不同的方法改變了弱勢社群的生活處境，使這些在幫派械鬥庇蔭的地區成長的年輕勞工階級黑人青少年，能夠投射其興趣在意識饒舌、押韻或說故事、或甚至是參與體驗這些過程等創意抒發 (creative outlet) 與遠離幫派身份認同的路徑(Lee, 2016: pp. 213-214)。

Haupt(2003: pp. 25-27; 2008)以美國饒舌歌手 Immortal Technique 與南非的嘻哈創作研究為例，似乎提供了一條可參照的新出路。Haupt 認為仍

¹¹⁵ 資料來源：導演 Ava DuVernay 於 2008 發行之紀錄片電影 *This is the life*。電影講述 1989 年至 90 年代初期，一間開設在種族、幫派衝突區域的健康食品超市所舉辦的 Open-mic 表演舞台，聚集了當時許多熱愛饒舌、詩詞創作的藝術家，也讓許多這區域的弱勢族群的聲音得到支持群眾、進而被唱片公司簽約、成為職業饒舌歌手。這裡所出道最有名的饒舌團體為 *Jurassic 5* 與 *Dilated People*。



有許多在主流音樂娛樂工業以外的創作與行動，能夠作為一種改革或教育的工具(2003: pp. 21-27)。在南非的案例中，饒舌團體 Prophets of da City 與 Godessa 的成員除了在創作的內容俱有社會教育意義外，也舉辦教育工作坊、串聯其他國家的同類型饒舌歌手等。美國本土的意識饒舌歌手，除了 Immortal Technique 以外，也有許多其他人從事類似的行動。

雖然，這類創作作品的觸及率不如主流唱片工業作品，但卻是能夠實際帶來效益的行動：音樂的力量，是許多政權急於禁止的。從二十世紀初巴西的森巴 (Samba)、嘻哈、以及近年巴西放克 (Brazilian Funk) 的例子可以看出，統治階級與資本集團如何合作翻轉原本俱有反抗、反應弱勢社群實際處境的音樂內容，成為意識形態國家機器的一環(Garcia, 2017)。就是因為這樣的認知，意識饒舌那般抵抗性的存在才有其價值。有如此的認識後，自詡為「意識饒舌」創作者的筆者，我必須把自己的故鄉、自我的處境帶到檯面上來思考。在論文寫作期間，我創作多首歌曲，包含對於台灣政治發展過程的批判、家鄉歷史的書寫、家鄉現況的書寫等，雖然觸及率不及檯面上流行的饒舌歌手，卻有為自己奠定名聲基礎。在未來預計自主發行線上專輯，希望為台灣已遭統治階級與資本集團掌握的音樂圈帶來不同的聲音。這些創作算是我回歸故鄉行動的起點，因此我在此章節必須先解釋這些創作的過程、內容、以及對於未來走向的影響。

在碩士以前，我的創作風格被定義為「獵奇」，主要是因為我所創作的主题並無固定、與多數饒舌歌手所寫大相徑庭，追求的是饒舌創作的更多元可能性。而在認識以 Joseph Beuys 開啟的反菁英藝術行動後，我認為藝術應該是一種發聲權，不該被某種精英階層壟斷：藝術家是來擾動和平的 (Baldwin, 1961)。因此，藝術應是反映著某種創作者或詮釋者所處的社會環境或身份。當然，這樣解釋之下，主流的聲音也確實反映著台灣的社會：發聲權被上層階級壟斷。這段期間，我除了在宜蘭高商擔任嘻哈研究社社團講師、並受邀在許多大學相關社團講課外，也在基隆招募與教學有興趣者，目的在於將我所會的「音樂創作」這項發聲權教學傳遞下去，讓台灣能有更多聲音。

2015 年，Kendrick Lamar 發行第三張正式專輯 *To Pimp A Butterfly*。在這張專輯發行之際，美國社會正處於強烈的種族衝突之中，他也在專輯中給予許多回應(林偉, 2015)¹¹⁶。這張專輯在唱片工業、商業上的「成功」，似

¹¹⁶ 筆者於 2015 受關鍵評論網邀稿，撰寫一篇關於本張專輯的專輯評論。資料來源：
<https://www.thenewslens.com/article/20463>

乎讓美國唱片工業看到了新的市場：黑人議題與政治正確（很快地，隔年 Beyoncé 的專輯 *Lemonade* 也出現了談論這些議題的歌曲，由此可見音樂工業的收編速度與能力）。而如同齊澤克 (Žižek, 2015) 所說，政治正確是一種更危險的極權主義，在 Kendrick Lamar 專輯中第十三首歌曲 *The Blacker The Berry*，他利用了歷史典故與種族刻板印象，回應警察射殺黑人議題，也同時反擊「政治正確」的擁護者。受到這樣的影響，催生了我「每個死亡都有意義（附錄 1）」這首歌的創作。

在這首歌之後，我認為必須回到地方。基隆是一個擁有豐富歷史疊層的城市，但關於基隆的書寫並不受重視，許多在地的歷史事件都不為人知。這也許是近代台灣產業變化造成地方認同危機，抑或是經濟至上的意識形態使文史遭受輕視的結果。在 2012 到 2014 年民進黨在地方縣市長與中央大選獲得前所未有的勝利後，「轉型正義」成為顯學。但現況是否真的翻轉超出本文討論範圍，簡而言之，以我的政治立場而言，轉型正義就像是政治正確一樣，成為某種掩蓋真正社會不公的遮羞布。尤其對基隆而言，在台灣的經濟與都市發展過程中逐漸遭到邊緣化，在新市長上任後並未有所改善，仍舊帶有發展至上、以台北市為核心的思想，身在基隆的小孩似乎只有一條出路：努力唸書、前往台北。這也是我創作「兩個靈魂（附錄 2）」、「壓不扁的玫瑰（附錄 3）」兩首歌的核心關切。

「兩個靈魂」與「壓不扁的玫瑰」主軸是描述一個基隆人在成長過程中都會面對的選擇處境：在就學、就職上選擇資源與機會較多的台北市，就像是台灣其他的城市一樣。而基隆的優勢是與台北都會區的距離、交通，因此得以每天通勤，但這使得留在這個城市的只有臥房。但除了描述現況外，更像是站在邊界思考，選擇了自己所捍衛的立場。在兩個靈魂中，我從一個在基隆成長的小孩面對邊界的心境，而轉身看到自己城市豐富且充滿悲劇的歷史疊層：「…所以基隆人們逐漸離開自己家鄉，最後一個離開的人麻煩把燈關上」。這不僅是描述這個城市的悲劇性，更是以反諷性的描述一種順應現況發展下去的極端狀況，提醒基隆的人們，試圖激起任何想改變的動力。

壓不扁的玫瑰則是借用楊逵描述殖民政府壓迫的小說主題作為主要調性，以成年的基隆人生活狀況作描寫，將輸送往返台北通勤的客運比喻為從西非運往新大陸的奴隸船、基隆就像是一去不復返的門 (The door of no return) —— 格雷島 (Île de Gorée)。而歌詞也如同楊逵的故事一般，希望無論多麼的困苦，我們也必須像壓不扁的玫瑰一樣堅韌。這種類似鼓舞革命式的歌詞，主要是希望帶給基隆人們一種不同視角：在悲劇性的情境之下，

只要能夠堅持還是會有希望。也提醒大家，基隆的現況是政府走向新自由主義政策下的犧牲品，若是要改變悲劇性的現況，必須大家一起努力、由下而上地改變，而非跟隨政策、順應潮流。

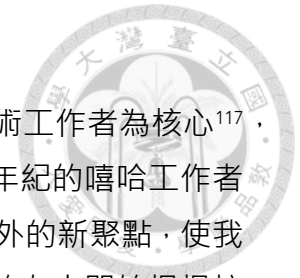


個人行動之外：同夥共事的可能性

然而在創作之外，必須反身思考自己的行動與身份。回顧前述美國意識饒舌的發展過程中，紐約說母語小隊的創作者雖致力於與當時黑人社會運動論述結合，卻引發以洛杉磯為首的、社會處境與階級大不相同的西岸饒舌歌手「反擊」。這樣的經驗，提醒我們在從事論述、知識生產、藝術創作或各種與地方結合的工作時，不能落於菁英思考、而無視直接的在地經驗。因此，除了創作，我必須踏入我的田野：基隆，接觸更多不同的視角。在深入田野後，我清楚地認知前文所述嘻哈文化雖然涵蓋四個藝術形式，但除了舞蹈作為一種最簡易的肢體展現外，其餘三者（DJ、塗鴉、饒舌）的藝術展現方式背後意謂著較高的社會資本門檻：DJ 需要較高價的器材與音樂知識與收藏、塗鴉則是有著被警察逮捕的罰金風險與昂貴且難以回本的材料成本、饒舌則需要一定的文化資本進行文字創作。

這樣的條件下回顧基隆作為都會邊陲、萎縮城市與人才資源等外流的現況下，行動者的樣貌自然與都會核心有差異。從我在基隆多年觀察的經驗很明顯看出，這裡的嘻哈社群以舞者為主，其他三項藝術形式的行動者幾稀，或許可以應証關於社會資本門檻的說法。我也許該承認，作為一個基隆的饒舌歌手與作曲者（Beatmaker），某種程度上是相較於其他人擁有較多社會資本才得以這些方式從事行動。這也讓我在行動最初即明確地理解我從行動方式、藝術展現形式或是人際關係等，都無法像是過往在台北的經驗般運作——尤其在接觸的行動者 / 人際網絡不像台北是以饒舌社群為主，畢竟基隆的饒舌歌手不如台北般「密佈」。

然而，在前文大量討論嘻哈唱片工業的發展後，回到基隆的田野時必須釐清這點，才能清楚地看見行動的障礙：嘻哈文化中入門門檻較低的舞者為多數或許代表著基隆年輕人的社會階級相較於都會核心台北（或是前往台北的基隆人）而言較低。雖然如此，我將唱片工業、饒舌歌手與舞者放在同一個架構（嘻哈）下討論的原因在於，四項元素的行動者所受的啟蒙基本上皆來自被「嘻哈文化」所代表的符號所吸引——無論是商品或是意識 / 知識——因而，雖然藝術展現形式不同，但對於其行動基礎、或嘻哈的樣貌 / 價值有個起碼的基準點。



在決定進入田野後，我開始以幾位長久認識的在地藝術工作者為核心¹¹⁷，逐漸往外認識在基隆的其他人們。在 2014 年，已經有同年紀的嘻哈工作者在基隆開設服飾店與舞蹈工作室¹¹⁸，成為除了文化中心以外的新聚點，使我踏入田野的過程容易許多。在剛回基隆的階段，我以熟悉的友人開始慢慢接觸基隆的這群人。最初我協助做一些簡單的圖形設計、或設計概念的提供者，這些基隆舞者的交友圈與生活經驗的重疊性很大，所以很快就打成一片，我進入了以「基隆波神服飾店」為中心的群體。

2014 年正逢地方首長與議員選舉，這場在「太陽花學運」後的第一場選舉，「年輕人」似乎成為選戰的其中一個重點。各政黨的市長候選人都不斷與年輕人的各種團體接觸，其中包含這群「在文化中心跳舞的人」¹¹⁹。由同樣是基隆波神這個群體中的田已賢、海底雞為核心的幾位機械舞者所組成的「媽媽樂團隊」，正在尋求舉辦第三屆年度比賽媽媽樂 Motherfunk 的贊助廠商，因此與準備參選市長的某市議員接觸。這位市議員告訴我們，若是我們有「協會」就能贊助我們。在這件事之後，這句話似乎成為這群體中的人們想要達成的一項目標，也開啟多次討論關於成立社團法人的可能性與成立的目的。幾次討論的結論，可以看出大家的目的都是**希望能有足夠的資源留在基隆做自己想做的事情**。

¹¹⁷ 我從高中開始前往台北唸書，直到碩士回到基隆時，我的在地人脈僅存仍有聯繫的部分中小學同儕。所幸，有幾位兒時一起玩樂、現正從事嘻哈相關藝術活動的朋友因為興趣相似，一直都保持聯絡。其中包含 Popping (機械) 舞者海底雞 (本名劉秉竝)、胡少愷與陳帝安、Breaking 舞者休斯頓、塗鴉工作者林岳毅等人。

¹¹⁸ 服飾店為 Hip Hop 舞風舞蹈老師李旻所開的「基隆波神 Ghetto Honey」，工作室則是由李啟平與休斯頓所租借的非營利空間 Rain City。而基隆波神與不同的次文化團體都有些許交情，其中以機械舞者這團交情最深，原因是過去在文化中心跳舞的時代，都是與「陳帝安」這位前輩舞者習舞。因此，在基隆波神店面開幕後，許多與李旻交情較深的時常群聚於此，我簡稱為「基隆波神群體」，主要有我的兩位國中同學海底雞與胡少愷、以及二信高中畢業的機械舞者田已賢等人所組成的媽媽樂團隊；還有基隆高中畢業的 Locking 舞者施昀、六百五 (黃智偉) 等人。而因為這群人在早期跳舞時，就在文化中心與不同舞風的李啟平、休斯頓等地板動作舞者認識，因此也算有點交情。

¹¹⁹ 外人使用這樣的稱呼，明顯將這群舞者視為同一群人，但若深入認識的話，可以很明顯分出之間的差異。當然，廣義上來說，這些不同的舞者都是在從事某種「嘻哈文化」的實踐，因此被他者視作同質性是很正常的。但是以我的立場，必須細分這個群體內的異質性：除了舞風的不同劃分不同的團體外，同舞風還有屬於不同老師、工作室的差異，或是因為同儕、居住地、甚至是爭執等關係所形成的不同群體等。

這段過程中，國民黨籍基隆市長候選人謝立功與其幕僚（因他們與李旻及其父母認識已久），曾與我們約在店裡討論組織的問題，包含組織行動目的、營運、盈利等問題。在 2014 年底，縣市長選舉結束後，我正好看到人民民主陣線基隆市長參選人何燕堂在 Facebook 上尋找投票給他的人，希望能見面認識，我便致信給他們，並約了時間聊天¹²⁰。在這次談話過程中，他知道我與這群「在文化中心跳舞的人」正在討論關於組織行動的事情，並給予我許多關於組織內部營運的寶貴意見與鼓勵：以人民民主陣線的組織營運方式為例，認為應該是扁平化、非科層、無階級的組織，任何意見都是必須被接受與討論的。這促使我開始籌備成立組織的事務，且以類似的組織內部運作方針做為基準。

從 2014 年底至 2015 年開始，我便開始積極與大家討論組織議題，討論多次後，設定主要目的在於建立一個類似提供在地嘻哈文化工作者資源交換的平台：以各自認識的不同人脈，互相協助彼此無論是生活收入（教學或工作案）、活動舉辦等等。而這個組織除了以基隆波神這個群體為主以外，我們希望能找更多有類似志趣的人們加入。在海底雞的引薦下，我認識了 Rain City 工作室的主理人李啟平，得知基隆地板舞者因理念不同造成分派問題，而他們也希望能脫離這種狀況並有所作為。在數次討論後，Rain City 工作室的人們也認同這樣的理念，決定與我們共成組織。

在 2015 年 10 月 9 日，我們開始第一次會議（圖 7）；11 月 6 日第二次討論會（附錄 6）。兩次會議所定案的主要是協會章程（主旨、計劃、規範等）、以及決議未來組織核心人物（理事、監事）。在這兩次會面除了決定硬性內容外，也大概認知到了未來可能從事的方向、以及每個人未來可能的投入程度：哪些人是有心力參與一起從事組織活動、各個人能提供什麼樣的資源與幫助、哪些人是抱持觀望態度等。終於在 2015 年底送件，並於 2016 年 4 月 10 日正式開籌備會議、6 月 19 日舉辦正式成立大會，基隆市嘻哈文化推廣協會自此正式成立。

¹²⁰ 2014 年 12 月 5 日晚間，我前往位於基隆市仁愛區廟口夜市附近的當時人民民主陣線基隆分部的位址，與何燕堂、與其妻子黃小陵初次見面結識。



圖 7: 會議記錄照。照片為 2015 年 10 月 9 日第一次召集雨都工作室、媽媽樂以及基隆波神三個主要團隊召開會議(資料來源:楊尚儒攝影)。附件仍有其他會議與討論照片,在此不全部張貼。

從協會章程所列出的宗旨與短中長程目標如下：

...發揚、傳承基隆所發展的嘻哈文化，並培育基隆的文化工作者人才，翻轉基隆市民對基隆市的認同與對嘻哈文化的認知，也透過政府立案之協會爭取在市內辦理活動與推廣嘻哈文化之正當性與主體性...

(一) 短程目標在團結地方嘻哈工作者，舉辦嘻哈文化相關之活動與比賽，增添城市生活之風采。

(二) 中程目標在於廣辦嘻哈四大元素之技術與觀念教學、推廣與交流的相關活動(如研習、講座、工作營、或是與其他單位培訓合作等等)，培養更廣泛多元之文化工作者。

(三) 遠程目標在於經營在地之文化深耕與推廣、凝聚與培育地方嘻哈工作者、更期望與其他地方工作者、團體等建立起合作平台，共同從事地方文化活動，希望增加基隆青年之地方情感、提高青年回流返鄉(附錄 6)。

在協會章程可以看出，組織的主要目標在於以過去共同成長的這些嘻哈相關技術行動者為主體，以技術或知識教學作為培力方向，增加在地青年地方感、甚至建立青年返鄉的環境：「以嘻哈文化作為號召工具」以改善地方社區環境。而由組織所定下的宗旨可以發現，這項「工具」不如我所前文預設的排除了與公部門合作的可能性，反而是希望能獲得地方政府的資助。然

而，這當然是資源缺乏的地方行動者普遍性的需求與期望，筆者將在後段討論這個過程。

從協會籌備到成立大會投票前，關於理事長一職該由誰擔任這議題已討論許久。主要有筆者、李啟平與李旻三人是大家最有共識的領導人，也代表著協會內的三個主要子團體的核心人物。最後的討論結果認為，李啟平在基隆經營 Rain City 多年，經營了許久的在地人脈，是擔任這樣地方性團體領導的人選，其他兩位則擔任協助的角色。除此之外，協會的核心除了這三人以外，各自都有自己的「死黨」組成了協會運作的核心團隊¹²¹。

(二) 行動者 / 利害關係人分析

其他次文化族群

在籌備成立的時期，就已有許多在地其他團體、個人與我們接觸，包含不同層級的政治人物、地方機關單位、行動團體、次文化族群與各中小學校學生等。最大的接觸機會，是在 2015 年底陽明海運公司所屬的海洋文化藝術館與文安里社區發展協會透過李旻，找我們協會合辦 2016 農曆年節活動，希望借由青少年的次文化帶動文化藝術館的觀光人潮。而我們也規劃了兩天的活動，包含饒舌表演、文化講座、街舞比賽、現場塗鴉、以及市集。這次活動算是第一次以團體名義接洽各種文化藝術工作者（邀請出席活動內容）與在地團隊（招募參與市集與活動），也是一次大規模接觸其他文化藝術工作者的機會。

各個接觸到的族群，與協會內成員原有認識關係的「友善族群」，多是有某種性質類似的族群。這些族群包含滑板族群、搖滾樂族群、其他舞者與年輕人。首先，統稱為滑板族群的部分，這個範圍比嘻哈或街舞還廣泛，畢竟只要有塊滑板基本上都會被納入這個歸類。筆者這個用詞主要是代指以同樣以文化中心為活動核心的、解嚴後最早在文化中心挑戰公共空間的那群人們、以及承襲這群人的後進們。滑板族群如同舞者一般，並非團結為單一群體。在前文提到滑板族群主要分成兩派，而我兩者都略有接觸，但以「大肆拾」這群人與我們理念較相合，因此與協會較友好者也就是這群滑板族群。

搖滾族群更為龐大與複雜，本文不多做討論，僅說明與我們友好的群體

¹²¹ 核心人物包含筆者多年好友劉秉竑（海底雞）、胡少愷、林岳毅、林洛等；李啟平經營 Rain City 工作是團隊的重要人物休斯頓、黃仁郁、陳柏凱、游士賢等；以及李旻共同跳舞的好友古香緣、林倩宇、黃智偉、詹子毅等。

以及過程。主要是有兩個群體，第一個是長久在基隆經營音樂教室與樂器行的查克音樂：由於 Rain City 與媽媽樂團隊多次舉辦活動與他們租借器材、甚至尋求贊助；再加上筆者的國小同學是查克音樂的吉他教學老師、也是老闆好友，如此多層關係使得我們與查克的關係得以建立。第二個群體則是在基隆經營酒吧（Live House Bar）的經營人小端，過去是金屬樂團鼓手。因為酒吧位置在 Rain City 工作室附近，且有提供表演空間，過去曾有過與街舞團體、以及 Rain City 合作經驗，也歡迎我們使用空間舉辦各種活動、在各方面互相協助。不過應注意的是，友好的這兩者對音樂與行動的想法全然不同，並非友好關係。

嘻哈族群

由於基隆街舞自解嚴後就不斷蓬勃發展，其他舞者部分則更複雜。筆者這個年紀的朋友們通常被視作新生到中生代舞者，多數人的老師的老師是隸屬於 KGS，也就是解嚴後第一批接受美國街舞文化洗禮的舞者。解嚴至今發展近三十年歷史，再加上舞風多樣，光是協會內舞者、與其他同位老師習舞的其他舞者就有區分不同群體派別，現況會區分出這麼多不同的群體或派系非常正常。筆者大致上將分為協會內與其他，再依照不同群體加以區分（如圖 8）。不同群體之間關係複雜，有的是友好關係或是點頭之交、有的則是因為過去事件而出現不同立場，這些細節在未來行動時是十分重要的依據。

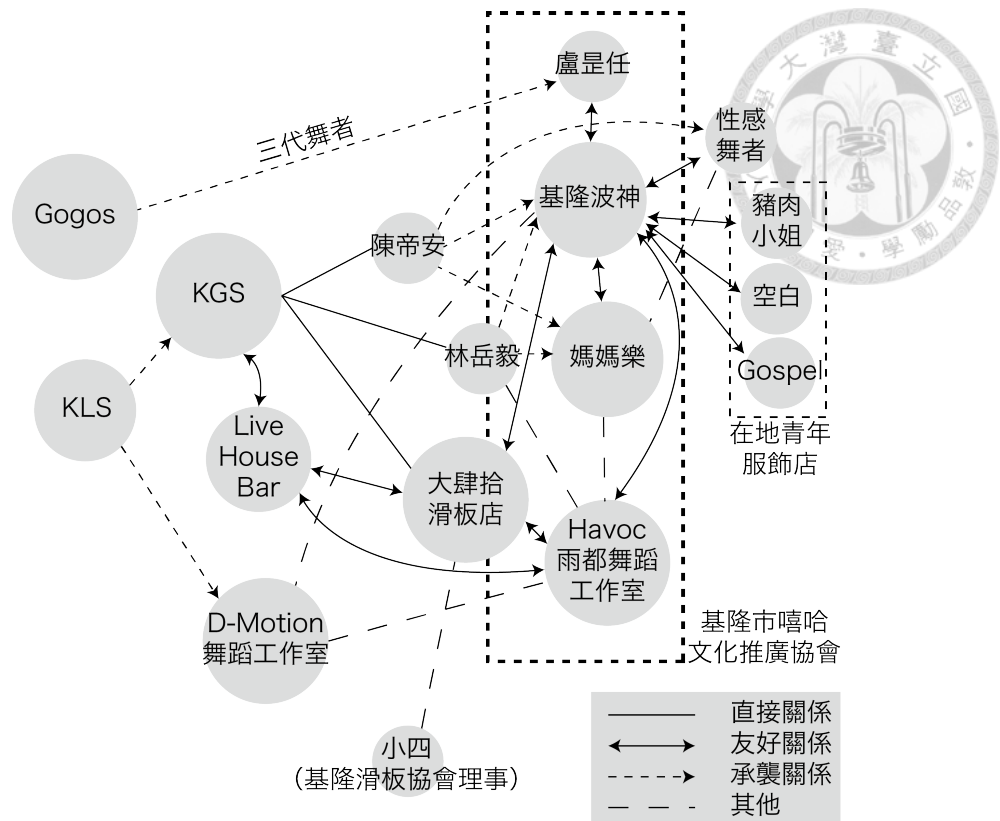


圖 8: 基隆嘻哈族群與相關團體關係圖 (筆者自繪)。

除此之外，還有許多不同的年輕人團體或個人等，雖行動與立場不盡然相同、各自也都有需要處理的事務，但共同處在於「地方」，因此仍會相互支持、關注等。例如時常在各種基隆活動場合遇見的雞籠霧雨、小暖蛋等團體，或是豬肉小姐、空白等服飾店、插畫家「筆觸」等。目前並沒有(團體內成員也無太大意願)討論出不同性質的團體該如何合作，不過在共同努力改善基隆環境的路上，友好關係是必須維持。而服飾店與插畫家，則是經營服飾店的李旻試圖將基隆多間在地年輕人自己開設的店面串聯，相互宣傳、協助，甚至是舉辦活動(類似聯合折扣、或是實際的派對社交活動等)。獨立店面聯合的案例在其他國家也有許多可參考的，也許超出本文討論與協會工作範圍，但確實也是在未來行動上值得討論的事務。

次文化社群之外

在這些性質相似的友善族群以外，仍有接觸其他行動者必須分析評估。這些行動者主要是帶有政治立場訴求、從事政治工作、甚至是地方勢力、政治人物等。也許是因為在傳統的選舉文化之下，只要是地方的群眾組織動員起來，就成為政治人物眼中好掌控的「票源」，使得許多政治勢力在過程中

對我們示好。例如，在組織過程中提供過各種不同協助的人民民主陣線、觀光導覽協會、國民黨籍市長參選人謝立功、韓良祈議員服務處的韓世昱、施世明議員服務處的施偉政等；以及過去 Rain City 工作室曾合作過的民進黨籍立委蔡適應、基隆市體育會理事長鄭錦洲、與組織後接觸到的文安社區發展協會（文安里長父子）、基隆市文化局等。

然而，有如滑板族群的經驗中，可以看到地方組織若是與政治工作者走得太近、甚至過於仰賴其資源，很容易成為政治人物的工具、被外界視作「為某人服務」的團體。政治人物為其政黨服務獲得政黨的指派支持、為民眾服務獲得選票以維繫權力，若是組織立場與政治人物的上述需求有抵觸時，政治人物必然是選擇對自己維繫權力有利的一方，組織內這時必然面臨資源與價值的難題。而當內部出現矛盾時，領導人與群眾的立場分歧、決裂、解散等，都是時有所聞的。因此，在接觸這些政治相關的角色時，必須格外謹慎：這不僅是有如選舉時的政黨政治立場之間差異那樣的簡單，更是關乎實際行動時的價值差異。

（三）組織化過程與行動者反身思考

在這樣性質的社群中行動，筆者同時需要參與、介入、又要跳脫身份客觀分析。為了保持自己反身性思考的狀態，我必須認清自己的雙重身分，以及兩種身份的行動立場差異。在寫作的意識中，我從新帝國主義、跨國資本市場、文化工業的角度切入，看到台灣現有行動的侷限與困境（落入帝國的陷阱中），進而選擇尋找第三條路。因此，在這個價值框架下，我必須保持對自己與身邊不同行動者的批判性。而在行動中，我作為這些不同行動者的朋友（甚至是親密友人）、或是培力與諮詢者的角色（同時有知識與技術上的傳遞與教學、以及組織行動的行動能量培養），必須時時站在文化工作者的立場思考。因此，在組織化過程遇到的這些角色，我都必須以兩種立場辯證。

由於跳舞的群體眾多，在地方已經有許多資源與既有的街舞團隊關係密切（例如中元祭活動長期配合的舞蹈教室、老雞籠活動的主辦工作室等）。突然大規模的組織，很容易被視作某種資源爭奪的威脅。就我的立場而言，這種「惡性競爭」是不必要的。首先，基隆是資源相當有限的地區，青年人口不斷往台北流動造成在地工作室似乎在互相「搶學生」；此外，因為這樣的情況造成市場規模不足，政府或是地方資本並不會投入太多資源（資本、關切等）在青少年次文化活動中，這樣的惡性競爭除了團體之間的關係不佳

外，更甚至會瓜分掉想做事的人的能獲得的資源。因此，我的目的並非破壞既有的關係，而是希望能找到新的資源、新的出路——也就是協會最初討論的目的——提供資源互助的平台。

但就其他組織內工作者的立場而言，過去會與其他舞者或工作室無法共事有許多緣由，除了理念不合外，更有可能是原有關係破裂等。在這樣的立場下，互助合作、共享資源也許是天方夜譚。尤其在協會籌備組織之時，已有前輩舞蹈教室 (Dance Motion) 在我們之後欲成立基隆街舞相關協會。再加上對方是以跳舞工作為生的職業舞者，在各種討論、行動時，多數人輕易地將其視為「假想敵」作為目標。雖因協會內成員與其並有太深厚關係，而未追蹤其後續¹²²，但可看出我所關切的「惡性競爭」、或是「敵對心態」似乎已漸出現。

況且，多數的文化工作者因各種因素 (主要是經濟因素、再來可能是家庭壓力)，通常並不是專職從事藝文工作，而是有自己的正職。因此，在價值選擇上，並不如我作為一個學生、行動研究者的角色，能夠投入幾乎全部的心力在這個工作上。雖然，組織內的工作者共同目標正是試圖翻轉基隆在經濟發展過程中逐漸遭邊緣化所造成的各種問題，試圖尋找資源、讓大家能夠在自己家鄉從事自己熱愛的活動且維生，但這點像是史詩般的「悲劇性的缺陷 (Tragic flaw)」似乎造成翻轉過程中的難題。再者，返鄉從事自己所愛的活動以維生，若是還停留在傳統嘻哈工作者那樣營運工作室、從事藝術技藝教學的模式，似乎仍被困在文化工業的循環中，因此我必須更釐清行動的目的。

一般嘻哈文化工作者並不會有這樣的視角。在前文筆者所觀察到的台灣現況可見，由於族群中的發聲權多掌握在兩種群體手中 (資本集團、中間階層男性)，文化工作者的立場很快速地被劃分成：不是堅守著原真性的所謂「基本教義派」，就是隨著音樂文化工業與媒體起舞的「新派 (New School)」。基本教義派中的行動者，也是有許多人看到嘻哈文化發展歷程中的反抗性，追求台灣的在地化、而非直接複製美國模式 (例如 DJ Chicano、品格教育、鐘翔宇等)；新派中也有著希望運用大眾口味，暗渡陳倉式地傳遞不同的意

¹²² Dance Motion 是成立於 2006 年的基隆在地規模最大、師資最專業的舞蹈工作室，協會中許多人曾在內學習、打工、或是認識其中部分師資。礙於兩方舞者的關係，我一直沒有機會認識到 Dance Motion 的人員。在 2016 年初，我意外在 Dance Motion 舞勢工作室外的招牌看見寫著協會成立相關資訊，雖未知結果如何，但在基隆市人民團體清冊中可以看到一項成立於 2017 年 3 月的「基隆市流行運動舞協會」，而筆者未知其負責人與 Dance Motion 工作室的關係。

識形態 (例如蛋頭 BG8Locc)，但大多數人則只是堅持著自己的社會階級與品味，試圖爭奪在這個族群中的發聲權與資源，或是搶取在文化工業中的位置。

在這樣的環境背景下，任何試圖將情勢翻轉的行動都是件吃力不討好的事情。在對組織內的溝通中，我能做的就是盡力將我所理解的情勢對大家解釋，試圖說服、改變一般嘻哈工作者的視角。然而，在基隆這樣的經濟、文化資本的邊緣地方，即便是再多麼努力搶奪文化工業中的位置，起跑點也仍落後核心地方台北市的同齡工作者¹²³。在這樣的無助失落感下，說服多數組織人轉變想法並非十足困難，困難點在於更實際的層面——生活問題。因此，我選擇首先站在文化工作者的立場，以維續協會運作為首要任務。要達成這項首要任務，我除了逐步說服同夥外，也必須努力建立起一個讓大家能夠逐漸維持生計的環境。

明確地知道自己能有多少資源得以運用，才能發展出未來行動的策略，以及行動內容的戰術性細節。因此，在行動初期，我與協會理事長李啟平討論過後，首先網羅、盤點組織內外可運用的各種資源 (主要是人脈資源)。這些資源包含了各種經費、補助或贊助的管道、設備或空間的租借使用、非硬體的文化相關人脈 (文化相關的各種知識、技術，以及其名氣背後所帶動的人氣)、以及協會內可參與行動的人員。在盤點資源後，開始與核心人物規劃未來行動內容。在這個規劃的過程中，除了善用已掌握資源外，也必須知道未來行動還缺乏何種資源、並討論用何種管道取得。

而批判性視角，則是在檢討這些資源運用背後的危險性，例如不同立場的地方勢力、政治人物、以及各式各樣的人脈與我們之間的關係等。若是沒有看清楚田野中的人們或群體間原有的利害關係，很容易因為與某方合作，被劃定為同夥，更嚴重的則是被其競爭對手也視作對手，這是我們所不樂見的。我們必須深知自己是獨立於各種勢力之間的團體，若非必要性、或關乎核心價值選擇的狀況下，我們不應該任意地「選邊站」。否則，組織很容易如同許多為政治人物服務的團體一般淪為選舉、動員工具、或被捲入田野中 (尤其是嘻哈這個田野) 的「混戰」。況且，多數群體並非慈善事業一般「無償」分享資源，通常必須有相對應的報償——報償不一定是例如器材租借、表演費或出席費等金錢上的價碼。

對於政治人物或地方勢力而言，他們提供我們任何相關資源，想換取的

¹²³ 根據基隆資深舞者海底雞、胡少愷、田已賢、資深塗鴉工作者林岳毅於 2017 年 5 月 22 日的談話內容。

也許是選舉的支持度、地方聲望、政績履歷、或是簡單的造勢人氣聲勢等，而這牽涉到組織內行動者個別的政治立場；並非我或任何核心人物能決定是否帶著大家靠攏某政治人物。不過，大多數人對於政治無感，因而我們所參與的選舉或政治相關活動不多，僅有受邀參加一起選舉造勢活動演出，並換以表演費用¹²⁴。而與政治人物的幾次談話場合經驗後¹²⁵，得知協會內的人也多能表明自己的需求與立場，因而關於是否淪為政治人物的「啦啦隊」部分暫時能夠放心。

其他的在地年輕人 / 行動者則更為複雜許多，面對不同的行動者會有不同的態度。若非與政黨或地方勢力靠攏的在地年輕團體，握有資源與我們並不會差異太大，總體而言，互動關係比較像是互相的「資源交換」：例如互相提供對方缺乏的人脈與資源、互相捧場等，若是更熟識或更有共識的則可能會共同規劃行動。這部分需要擔心的不如政治或地方勢力那般動輒得咎，比較像是（也確實是）經營某種「朋友」關係，會面對的問題也像一般朋友會遇到的問題，例如關係的維繫、立場的討論、各種活動邀約等。當然，若是立場或志向不同的「朋友」，總會面對「道不同不相為謀」的時刻，那也是必須有所準備的。

然而，協會內多數人所屬的「嘻哈族群」則又更加複雜：不但包含了四個元素的各自群體，各群體內又有各自的派系、勢力問題。協會內的各個文化工作者，在原有的群體內都有自己所屬的派系或勢力、自己所經營的人際關係（正負面關係、或是支持群眾）等。在組織行動時，也許能透過自己在嘻哈族群內的這類關係或資源，找到某種特定人脈資源、或是帶來多少的支持人數，卻也可能因為這層固有關係而使得群體內的某些派系勢力拒絕出席、甚至批評、重傷等。換句話說，「嘻哈族群」雖然表面上是我們在地行動或談判的「本錢」（例如在尋求人脈資源的贊助時，可以估算出出席的粉絲人數；同時，這些出席人數的「消費量」可能是我們協會運作的關鍵），但各自背後所代表的族群內角色也許限制了這個本錢¹²⁶。

¹²⁴ 因李啟平與民進黨基隆黨部認識的關係，於 2016 年 1 月 10 日，民進黨籍立委參選人蔡適應於大武崙夜市舉辦競選造勢晚會，邀請協會內舞團 Rain City 以及基隆波神提供表演，並給予演出費。

¹²⁵ 包含前面所提到的謝立功、蔡適應等，以及 2017 年 3 月 24 日，因民進黨籍前台南縣長蘇煥智所設立的愛鄉文教基金會葉弘麟研究員邀約，安排與我們協會會談，討論年輕人對於基隆市的看法。

¹²⁶ 就我本人而言，在協會較為特殊的（唯一一位）饒舌創作者，在所屬的所謂「饒舌圈」是一個複雜的存在。以筆者過去在此群體內行動的立場與風格，我已經被劃定為某種特定群體（Hater）

第二節 組織的行動

(一) 嘻哈「藝術」要如何再現 / 代表地方？

「再現」是藝術工作的內涵之一，猶如音樂再現了某種音樂家想要傳達的聲音組成。在早期嘻哈文化的四種藝術形式中，行動者各自以不同的方式「再現」了少數族裔在美國的處境。在台灣，這種再現的精神因前述各種不同原因而被轉譯，成為一種「再現」都市中間階層男性的經濟資本或文化資本的方式：例如饒舌歌手以歌詞內容與影像等再現其生活之奢華、或以說唱技術與歌詞深度再現其文化資本之雄厚。若以更廣泛的視角，這種再現確實反映了台灣社會的某種面向——普遍性以都會中間階層男性為主流價值觀。然而，作為邊陲地方的藝術工作者，「再現」的內容與主流價值觀不同是難免的，而重點在於我們要再現什麼、以及我們如何再現。

在組織協會的過程中，我們關注的重點除了組織的目的外，更在於如何將嘻哈與社會實踐做結合。嘻哈文化與社會實踐結合的組織典範過去總是以 UZN 為標準，但如同我對於文化工業的防備一般，若是直接地把這種典範「去脈絡地」複製到台灣，那麼與文化工業跨國擴張有何不同？況且，這樣立意良善的國際性「模範」組織，若未經批判便加以套用，也可能會與公平交易咖啡、或是 Toms 鞋廠一樣，成為一種「包裝」——成為資本家利用品味階級、或是善心的行銷宣傳、價格加碼的手段。因此，我必須重新思考組織的「社會實踐」問題。而我所根據一項 UZN 的行動精神、也是美洲黑人自奴隸制度以來的諺語：一人教一個 (Each one, teach one)¹²⁷。

這樣的精神類似於一般組織所作的「培力工作 (empowerment)」，早期是許多被奴役的黑人希望透過互助的學習，將自身所學到的語言或知識教育其他沒有機會學習的奴隸。而在嘻哈文化中，這樣的精神被重新提起，目的在於鼓勵貧民窟的少數族裔運用已有推及他人、互相協助。運用在基隆在地的社會實踐上，必須抱持這樣的方法 / 精神，將我們所堅持的價值傳承下去。因此，組織行動以教育培力作為開端，讓協會內不同藝術形式的人先相互交流知識，建立起地方感的藝術再現，進而由內而外影響他人。而這些則

的一部份，因此許多靠攏唱片公司的群體 (例如滾石與其所屬的好威龍)、或是音樂廠牌 (例如顏社音樂) 都因為過去各種關係，是我無法接觸到的人脈。

¹²⁷ 筆者自譯。早期是非裔美國人諺語，在 1964 年 Frank Laubach 利用這個諺語作為一種推廣教育的方式。資料來源：

Universal Zulu Nation 官方網站介紹。網址：<http://hiphopandpolitics.com/tag/zulu-nation/>

Each one teach one(UK)官方網站介紹。網址：<https://www.eachoneteachone.org.uk/about/>

牽扯到我們所堅持的價值是什麼？屬於基隆的再現又是什麼？

我們要如何「再現」：基隆青少年次文化的價值

在前述協會所結論的目標，在於打造一個能夠提供在地藝術工作者回基隆生存的環境。我們將這個集體目標作為核心價值，在未來組織行動做任何規劃與選擇時作為圭臬。以此核心價值先架構出行動的框架，與內部成員溝通釐清此一價值必須面臨的各種立場選擇與處境、並作為未來藝術工作與各種行動之核心「精神」；而對外，則是將藝術行動與組織行動結合、捍衛核心價值，並展現基隆次文化族群之特色、以及爭取各類價值相似的資源合流或注入行動。

這樣追求地方青年返鄉的藝文行動，不如嘻哈文化背後的黑人民權運動、甚至是黑人民族主義一般強而有力——作為一個悲情「城市」，訴求的尺度無法放大到國族認同。但是，在策略上借鏡 Tomlinson(1991)對文化帝國主義的態度，將嘻哈文化與黑人民權運動之間的關係作為某種類比，是能夠作為立足其上的文化基石。我們必須將基隆之於中華民國的核心台北市的關係，視為如同黑人之於美國社會一般邊緣，而在都市規劃上的事實也是如此。因此，在行動前我以創作召喚悲壯的歷史，試圖強化一直以來與這些在地行動者所共同經驗的地方與地方感，並建構出某種基隆意識。

這種意識需要注意的是，這並非訴諸民族主義或種族主義一般，更非追求政治實體的獨立運動。我認為這種意識所追求的是激發基隆青年的意識、地方感，希望在地青年並非以基隆離台北很近作為一種「優勢」，而是認知到這樣的通勤狀況與勞動環境，是某種犧牲品的表徵。基隆需要的真的是通往台北的交通方式嗎？或是我們可以追求更多？因此，必須突破過去追求典型資本主義財富積累的意識形態，讓在地青年思考：在台灣進入後工業時代、基隆成為新自由主義與跨國城市競爭的犧牲品之下，普遍地低薪與高工時、又嚴重勞動人口通勤的狀況，能有什麼新的作為改善這樣的環境？

我們能將此時基隆的狀態，類比到嘻哈文化初期那樣破敗的、邊緣的城中貧民窟，某種程度上有其相似之處。當時城中少數族裔的各種資源缺乏，為了生存訴諸非法的地下經濟（毒品、暴力犯罪等）是常見的事；而基隆的中下階層雖存在類似的情況，卻並不像美國那樣因為隱藏地種族隔離而集中於某些惡名昭彰的區域，也並非那麼地顯見¹²⁸。此外，基隆更存在某種早期

¹²⁸ 根據內政部警政署統計資料，基隆市 2016 年刑案發生率是 1683.68 件/每十萬人、兒童人口

「前往大城市翻身」意識形態氛圍，在港口重要性縮減後嚴重地受到台北的吸力影響，學生與職場人才外流。經過高中與大學入學考試、以及職場的三重篩選後，無論是教育環境或工作，留在基隆的成為某種「失敗」的象徵，造成惡性循環的現況。

我們也許能夠透過這樣的過程與城市空間定位的相似性，對基隆的勞動族群投入關切與組織行動，但我所接處的嘻哈族群並非全都帶著對勞動者的關切或階級意識，這方面也許是未來需要更加努力的部分。就我所接觸的族群而言，所追求的首要重點在於藝術與行動的結合、及如何使這樣的行動在基隆的環境下長久維續。而這種行動之餘，更必須注意是否捲入急於避免的正統性論戰、或是變成為文化工業服務的一環。在這樣的狀況下，這種行動必須以基隆人的生命經驗為出發，利用外來文化俱有某種「緩衝」地緣政治的作用，借用嘻哈文化之基石尋找在地出路。

再現的力量

無論是在地生命經驗的共同點、官方數據統計，都可以輕易地嗅出基隆是個危險的城市：全台各縣市的刑案發生率、青少年犯罪率、毒品犯罪率、自殺率等排名榜上前茅(中華民國統計資訊網, 2017)，其中原因超出本文範圍並不多做討論。從生命經驗來談，多數人的成長過程和這些活動就近在咫尺，各種犯罪活動似乎成為在「用功讀書」之外的其他選擇，而外來文化的緩衝作用在這個時候就展現其重要性：得以提供在原有環境以外的新出路。而這種「出路」意味的不一定是提供某種未來工作維生的機會，也許只是學生生活的調劑、或是更官方的說法「健康的休閒活動」，但某種程度似乎能打破傳統社會讀書至上意識形態與地方非法勢力場域的二選一難題。

如同 UZN 早期試圖組織統整、並轉化貧民窟的各種藝術形式作為培力的工具，防止少數族裔青少年投入原有的在地非法勢力場域以尋求更多的可能性，嘻哈文化在基隆也扮演著類似的角色：許多基層勞工、或至少非富裕家庭背景的青少年得以因為嘻哈文化而相聚、互相扶持成長，而不是轉而尋求非法勢力的認同。雖在早期發展過程中，許多家長將這種次文化活動簡單化約視作同類，但隨著前人多年的行動發揮一定的影響力，許多校園、或甚

犯罪率是 36.08 件/每十萬人，皆位居全台第二；少年（12-18 歲）人口犯罪率是 1179.58 件/每十萬人，全台最高；2015 年統計的毒品犯罪率也是全台最高的 72.66 件/每十萬人。

資料來源：中華民國統計資訊網。網址：<http://statdb.dgbas.gov.tw/pxweb/Dialog/statfile9.asp>

至公、私部門成立相關社團或機構，使這樣的次文化行動獲得某種「正式化」的認可，普遍家長也許仍不希望小孩放棄讀書，但也不排斥從事這類型的藝文活動（至少比暴力或毒品犯罪好）。

但這種轉變是否真實、又或者只是帶給多數家長精神上的安慰？饒舌歌手 Nas 紀錄片電影 *Nas: Time Is Illmatic*(2014)、以及 Kendrick Lamar 紀錄片 *Bompton with Kendrick Lamar*(2016)中可以看到，這些成名的歌手背後的少數族裔社區的犯罪環境並沒有因為嘻哈文化而有太大的改變：或許，因為饒舌歌手創作中某種程度的「公開展示」犯罪溫床，使得非法行為更加隱蔽、地下化，但在地社群仍然每天面對著這樣的環境；此外，更如同前文所討論，嘻哈文化在全球商業上的成功，帶來的商業利益只潤澤了某些被篩選過的藝術家。因此，我所期望的不是個人式的、商業上的成功，而是從藝術創作、藝文活動等方式組織動員、或是召喚同性質（或潛在的）社群，激發不同的在地青年思考基隆這個地方，以回應近代產業與空間變遷所造成的在地認同危機。

我想從事的這種鑲嵌在藝術與文化活動之上的知識生產與傳播行動，其「再現」是一個重要課題：我必須同時以自己身為創作者的身份，將這些對地方的價值以類似民族誌與音樂作品結合的方式訴說再現，希望引發性質相近的社群對於在地認同的任何想法與討論；同時，我也是一個倡議者，回過頭來告訴在地其他人嘻哈文化的「再現」如何去菁英、嘻哈文化的工具應該是簡單到讓平民百姓都得以發聲的。此外，也以組織活動、藝文講座等型式，使其他藝術家、或潛在的各種行動者得以共同建構起屬於基隆的嘻哈「再現」型式。目前已成立的組織是一個過程、一個在當下行動時，我們這些行動者們所共同期望的一項里程碑；而未來組織該怎麼走，象徵著我們如何再現 / 代表基隆：對外地代表著基隆的嘻哈文化族群如何不同、對能象徵著這樣的地方認同與希望，而這是接下來需要在地組織行動者共同努力的。

（二）與地方的關係？

在開始組織後這段期間內（約 2015 年初到 2017 年底），與許多地方團體接觸、合作過，本段在此藉由過程的敘述，試圖描繪我（我自身在地方扮演的角色）、嘻哈文化推廣協會（此後文中將這個組織稱作「我們」）、以及「地方」的關係。2014 年我決定回鄉投入研究田野時，因我過去與某些在地靈魂人物熟識（劉秉竑、吳世敦、陳帝安、林岳毅等人）、再加上本身對於嘻哈音樂的研究獲得大家某種程度上的信任，很快就和這些不同群體的人

們打成一片。2014 年底，透過這些人物結識了剛回鄉開店的李旻，再透過這些人希望能夠結合同為嘻哈或次文化脈絡下的族群，才展開了對基隆在地次文化團體更深入的認識。在複雜的田野過程中，我約略辨識整理出不同團體於市區行動的「領域 (territory) (圖 9)」。

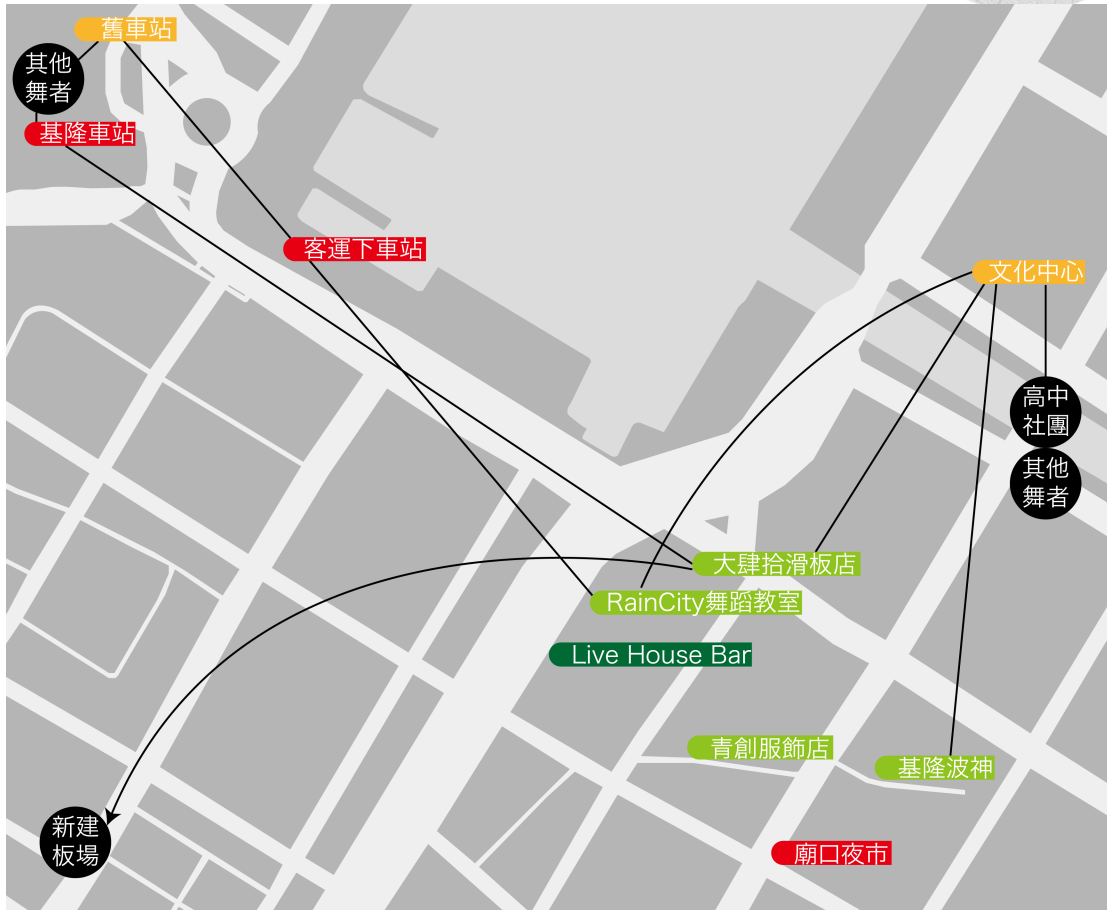


圖 9: 市中心次文化團隊活動領域分佈圖 (筆者自繪)。

這些領域中，很清楚地有著一個行動的共同核心：文化中心廣場；但除此之外，行動範圍是散落在市區各地的，並未形成如同西門町一般的次文化社群與產業集聚（僅服飾店稍微集中於人潮眾多的廟口一帶），如此零散的空間佈局肇因於基隆城市現況。以城市的佈局而言，廟口至交通軸心（火車站與公車站）區域為多數基隆市區人口生活的主軸，包含通勤交通節點與飲食區域。而以學生為主體的次文化族群，面臨交通工具缺乏狀態下，選擇近交通節點的公共空間作為行動核心不難理解。此外，這區域也是觀光核心帶，這個地段店面租金較高，對於許多新創產業尚未建立穩定客群者門檻較高；而跨過租金門檻的年輕人，為求消費人潮背負高額房租附隨於核心帶中，但

多數卻僅能選擇市中心當中價位較低的巷弄或較高樓層¹²⁹。

這種「寄生」於高樓層與離市中心較遠的巷弄現況成為基隆次文化族群在高價地租時期的縫隙。基隆市中心現況概略是因過去繁榮時期所積累財富者，透過市中心的地租升值成為現今收入來源：出租精華地段或從事生意。但若閒置不出租房屋持有成本也不高，因而不會削價競相出租，使得市中心核心區出現許多閒置空間、次文化社群或新興青年返鄉行動租用的門檻也較高，產生市中心樣貌停滯的現況。而這些高樓層與巷弄尖較低廉房租的空間反而成為城市中的縫隙，作為這些次文化群體、青年在地行動或返鄉的成長孵育空間（例如位集聚於孝三路東南亞社群店面、夜市旁巷弄的青少年店面以及位於高樓層的雨都工作室與大肆拾滑板店等空間）。

將行動者領域與行動者關係網絡疊圖，可以下面這張概略圖（圖 10）理解這樣的族群之間的關係：

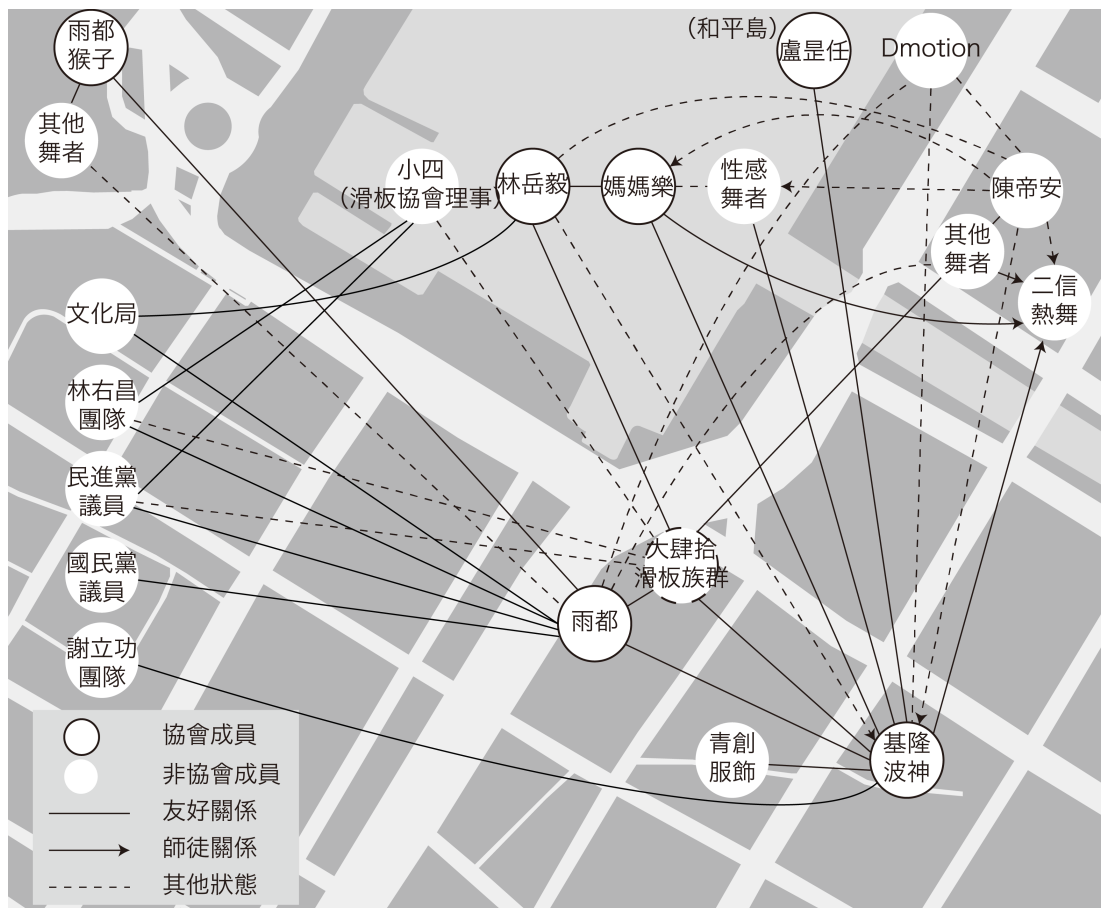


圖 10: 社群關係與空間分佈疊圖 (筆者自繪)。

¹²⁹ 例如位於廟口巷弄內的李旻、豬肉小姐、空白等服飾店；崁仔頂旁高樓層的雨都工作室與 Live House Bar；仁二路公車轉運站對面高樓層的大肆拾滑板店、亞都音樂；以及愛三路上大樓內的查克音樂等。

由這張圖中的網絡可以明顯地看出，這些行動者與組織之間最主要的核心是「基隆波神」與「兩都」工作室。這些行動者之間雖然存在某些合作或「緊張」關係，但是基本上與紐約城中以街區為單位的幫派、或洛杉磯的族裔為號召的幫派所構成的領域概念、以及其背後的緊張關係有所不同——除非是如同滑板族群內部近似「被出賣」的歷史，否則，早期文化中心使用者之間的暴力衝突（例如滑板族群、舞者間、游民之間的衝突）已不常見。互有緊張關係的行動者即使在相同或相近空間時也許偶有摩擦，但因為人脈網絡非常接近，基本上都是相互尊重為主。這樣的現狀也許可以解讀為在地青年的社會處境不同於嘻哈文化發源之初的少數族裔那樣俱有「急迫性」，也的確不像美國少數族裔一般在地緣與族裔幫派外的出路狹隘。

行動者的類型：以地方的視角

這些在市中心作為熱區活動的「嘻哈族群」就我所認知，明顯地可略分為三種行動模式。第一種是在基隆就職者的業餘行動，這種模式奠基於在地工作的行動者，再往外擴及其他有心投入的新血加入。以較具規模與制度的兩都工作室為例，主要負責運作（活動策劃與舞蹈教學事務）與空間管理的是李啟平與吳世敦。工作室於 2014 年由 Havoc 舞團成立，希望解決基隆年輕舞者空間與資源不足的問題。團隊負責人將工作之餘的金錢與時間投入教室經營與活動舉辦，提供在地年輕人更好的舞蹈環境，這種行動模式是難得的「平衡」：以這種模式行動的是由主要行動人李啟平能在基隆找到工作，再加上吳世敦的工作時間較彈性才得以成立。在兩人之外的其他舞團成員 / 參與者，多半仍為高中、大學年紀的學生身份、僅少數是上班族，時間與生活方面較不需顧慮，能夠順利運作也與這樣的成員性質有關。

第二種模式則是通勤就業者的業餘行動，以「媽媽樂」團隊為例。負責整體活動策劃的田已賢目前於台北從事服飾設計業，其他自願性協助者也多是在台北工作或就學中（如劉秉竝、柯景瀚、黃智偉等人）。這個團隊的目標僅是一年一度、在暑假尾聲（已故基隆舞者龍超生日前後）的舞者聚會性比賽，舉辦過程比起工作室的營運較為單純，即便團隊工作者已從大學生逐漸轉變成為通勤上班族，也並不會有太大影響。然而，這兩種既有行動團隊都反映基隆的某種結構性問題：通勤勞動與青年人口外流。若是要從事較大規模的組織，必然需要一定的青年留在在地（無論是在地工作或學生）才有足夠的時間成本，否則就像是媽媽樂團隊一樣，舉辦較小規模的、不影響自己「正常」工作的活動。

第三種模式則是以在地藝文活動作為職業者，這種行動模式較為罕見，多是以受家庭資助者、或年紀較同性質行動者年長者為主。例如李旻接續母親服飾店並進行轉型的服飾店、或是已在滑板社群經營多年的 Andrew 等。這類行動者通常是多角經營，並非投入於單一職業中，多是店面經營配合藝文行動 / 創作、教學或其他多元的業外收入等。對這類行動者而言，在地的「藝文環境」與他們的收入來源息息相關，因而對於各種在地行動較前兩種行動者更為熱衷。因此，在我們的組織行動中，這類行動者成為團隊的核心人物。而我也將自己歸類於這個模式，因我作為田野研究者，在論文撰寫期間我幾乎是全職投入於在地藝文行動者，並以教學與打工作為生活收入。

一般而言，開設店面不是一件太特別的事情：這些案例也並不是第一間或唯一的青年返鄉創業店面。單就行為上來說，重點在店家本身盈利，對在地也許只有服務業或觀光消費上的貢獻、或是成為某些群體聚會地點。但李旻在店面經營之外，本身也是基隆許多學校熱舞社的老師、在與我們共同組織行動後，其身份與店面的標誌性，更成為許多其他地方行動者對嘻哈族群的窗口；再加上近期自行投入心力舉辦活動，更成為在地嘻哈社群中一個指標性人物。這種營運模式創造青年返鄉的維生方式（服飾店收入）、也有足夠心力與動能投入在地行動（教學與活動舉辦），確實是困境現況中較佳的解法，不過如同前面所提，這種模式的限制在於行動者本身的經濟資本。

組織與整合：行動者間的磨合

整體組織與地方的關係則有著許多斷裂。在開始行動初期，組織的概念基本上是由行動者網絡中關鍵核心李旻所提起。我則希望這樣的行動得以基隆這個地方的歷史與文化底蘊發展出新的行動與再現（或風格），在現況以台北為核心的嘻哈文化族群之外展開新的路線。我們試圖利用各種活動（如嘻哈派對、講座與工作坊），一方面統整組織內的力量與想法，一方面對外號召有興趣的關係人、以及展示與生產以青年擾動地方的動能。在 2014 年底到 15 年上半年，主要是協助既有的機械舞比賽媽媽樂活動（Motherfunk）、開設編曲教學工作坊、以及認識在地的社群關係：主要是熟悉既有的行動者與團隊、遊說 / 拉攏兩都舞蹈工作室團體一同合作，希望能將三種模式的行動者互相截長補短，改善在地藝文環境。

同時，於 2014 年底籌備成立組織前，我與民陣的基隆市長參選人何燕堂、市議員參選人黃小陵結識。再加上也對其組織在基隆過去行動（例如協助工作傷害受害人等）產生好奇與興趣，認為可以學習團隊行動的某些經驗。

因此參與了部分他們組織的討論會議。在 2015 年 11 月 29 日，筆者參加雞籠草根文教協會所舉辦的「基隆西岸柑仔店故事」的討論會與刊物發表會活動。在活動中得知，他們在編輯這本刊物時，尋訪了西岸社區的許多雜貨店。更發現位於 16 號碼頭的貴美雜貨店正面臨土地使用問題，且因經營者不諳法律與程序，拆除時間已迫在眉梢，因此邀請周遭的嘻哈族群行動者們加入共同討論這件議題。

我認為，從事在地組織行動必然是因為對土地有某種情感存在，且土地上所發生的事情也可以藝術創作 / 再現的泉源，因而我找了共同組織的其他朋友一起、抱持學習其他在地組織運動的想法參與這場貴美雜貨店保留案。而也許因為這間雜貨店(尤其貴美主要的服務族群事碼頭勞動族群與少數臨近社區住戶)與其他人的生活關聯性太低、或是因保存運動與這群人的共鳴感不足等原因，僅有我一人參與接下來各項活動。不過過程中我也並沒有提供太多協助，可能是我無法融入其群體、以及我個人仍有其他事務無法全力協助、再加上他們的組織已有長期運作的模式，突然加入的半吊子外人可能一時無法適應，最後貢獻僅有一首關於貴美雜貨店的創作歌曲產出，對運動內容並沒有投入太多心力與協助。

在組織與民陣互動中可以看出，組織內其他人對地方的價值不盡相同：不只是組織目的與民陣方的價值不同，組織內其他人與我所秉持的價值亦不同。雖不可否認其他人對地方的情感，但當面對非自身的在地他者生命經驗時，單純同情或同理心是難以召喚大家的；以及，在一個我認為應當反科層威權與權力扁平化的團隊中，我無法「強迫」大家跟著我一起協助他人。在組織內部關係的問題之外，這種藝術行動協助社會運動似乎類似某種將藝術「工具化」，與我所追求將嘻哈作為號召「工具」有所不同：工具化所指的是在特定社會運動場合中作為某種單純的凝聚、再現手法；我所希望的則是作為組織的號召與凝聚以進行更具規模行動的工具，非作為特定場合中的「即興演出」。

當然，我也曾以同為地方行動者、未來也許會需要相互協助的時刻，試圖邀請大家加入討論、甚至協助其保存行動，卻仍難以動搖。我並不認為是因為大家判斷過後質疑民陣秉持的價值、也不是因為與民陣不熟識所造成，而是這件事情並沒有直接對大家有迫切性、以及大家也已經不是學生身份，難以喚起大家的關注；或許，也有部分行動者對於「工具化」的疑慮：純粹被作為 / 利用為特定場合的演出，或是輔助他者的聲勢的工具，對於自身或自己組織的各項效益並無太大助益。

除這起事件外，在這段期間的各項行動過程可以發現，這三種模式者對於地方的、或各項價值選擇存有許多歧異，合作上面臨許多困難；再加上我不希望為達成目的而出現（或成為）組織中的「指揮者」、凌駕於團隊中任何人之上的角色，使得組織因為彼此價值差異、熟識程度不足、以及「群龍無首」的狀態，逐漸轉為獨立運作狀況。獨立運作並非停擺，而是協會剩下名義上的團隊：李旻獨立經營服飾店與策劃活動¹³⁰；李啟平與 Rain City 工作室本身就有自己的活動與運作方式¹³¹，原本就無要求協會其他成員太多援助；田已賢的媽媽樂團隊也仍然持續舉辦比賽，而協會內的機械舞者們也都予以協助；而我則遊走在這些團體之間，給予各種意見與協助。而這三種模式與價值在行動合作上所造成的差異問題，則是我必須更進一步思考與反省的部分。

（三）目前行動與反身性思考

在整個參與式行動研究中，我同時是個研究者、也參與在整個被研究的社群的行動當中，以自傳式民族誌的研究方法透過自我經驗與視角觀看整個嘻哈文化族群(何粵東, 2010)。在這段過程中，我所做的行動不只是街頭或學校教學那種技術上的指教，而更希望激盪起在地團隊的動能。在我尚未介入以前，兩都工作室早已舉辦過多屆比賽、各種舞蹈教學與行動；媽媽樂團隊同樣也是持續地舉辦比賽，也讓台北的機械舞者嚮往基隆親切友善的跳舞環境。然而，我的介入有何必要性？也許是試圖將這些因為嘻哈文化而成長茁壯的不同團隊團結起來？某次與劉秉竑談話，他曾說過在開始跳舞過程認識這麼多熱愛嘻哈、也對基隆有情感的人，一直期待著有人引導這些人組織、成為一起做事的團隊。但在我介入後所產生的諸多行動，有讓組織內的各種團隊團結嗎？

目前行動：組織運作的真實狀況

在我投入行動這段時間（2014 年底至 2017 年 10 月），除幾次我們所舉辦過的大型活動（2016 年與文安社區發展協會合辦的猴塞雷、同年開始協

¹³⁰ 如 2016 年 9 月 17 日店面重新裝潢的開幕派對、2017 年 8 月 18 的 70 年代派對、與接下來仍在籌劃的 80 年代派對。

¹³¹ 例如 2016 年 11 月 19 日 Rain City Breaking 比賽第六屆，聖誕物資救濟街友活動、與工作室教學和兒童舞蹈班成果發表等。

辦二信熱舞社成發、以及 2017 年林岳毅洽談的文化局藝術教育劇場) 外，其他活動多是分頭運行：由組織內單一團隊負責一切，其他人多半無參與過程，甚至活動當天也未出席、不知情等。這不僅反映組織內原先三種模式行動者的整合不完全、互相尚未充分認識，更在行動過程中可以看到組織內部價值差異所產生人際間的斷裂。在最初結合時，短暫的分頭運作也許不是壞事，畢竟不如每個小團體內多年情感相互熟稔，強迫短期內打成一片或許更詭異；但在長期的行動過程當中，一直沒有建立起穩定、互信的關係網絡，才是組織分歧的最大問題。

2016 年第一場組織內合作辦理的猴塞雷活動是第一次試煉合作的機會，但過程中因為時間安排、工作等各種個人因素，逐漸演變為以我與林岳毅為決策核心的狀況，其他人則近乎毫無意見地依據我們兩人所分配工作內容執行，回到傳統的指揮者「發號施令」狀況，這種科層關係是我所不樂見。當然，組織行動也許不時需要某種類似「總召」的負責、統合的角色；且每個行動者對於事件的輕重緩急與價值選擇不同，若有這樣的角色處理事務、簡化與分配工作給投入程度不同的其他人也是大家最初希望的運作模式。但若其他人員多處於被動狀態，這樣的互動關係是不理想的。

第二次組織內多人合作則是 2016 年開始連續兩年協助二信高中舉辦社團成果發表舞展。由於協辦的角色大多數事務不由我們處理；且協會內幾位舞者身為二信社團的指導老師，理應有責任協助舞展，而再配合其他人的人脈與資源，活動過程並無太多問題。但活動內容則引起許多爭議，也反映行動者間價值差異所產生的張力。例如指導老師協助排舞、提供其藝術創作，依照多數台北社團慣例向學生收排舞費用，但其他協助者因學生經費拮据而義工性幫忙、也提供舞蹈演出，使得其中關係與立場更為複雜：指導老師收費卻怕其他人認為利益分配有問題，而部分人不計較表演費用贊助；而免費的表演使得許多參與者無太大意願投入表演的準備，這部分反而引發內部關係上的緊張。

這樣價值不同引發的緊張關係，更加深了合作的阻礙：第一種人認為，看到其他人無太大意願投入，自己也跟著這種「隨便」的態度；第二種則是認為，自己有心投入，但周圍曾一起長大或跳舞的朋友卻是相異的態度，降低與他們認真投入、合作共事的意願。除此人際狀況外，在經過幾次小規模行動後我發現，若不是由我所提出希望整合大家力量的行動，基本上這三類型行動者並不會主動地尋找協會內的幫助，或許是過去行動模式產生的慣性，也有人承認是因不熟識而不好意思提出請求、或者怕被認為是「揩油」或是

利用他人成就自己。

在組織初期，我多次試圖邀請這些人們見面閒聊、從事各種休閒活動、或共事行動等，加深彼此情感。在第三次大型合作的文化局藝術教育劇場，我們這群人面臨政府收編與組織內人際糾紛之下，確實讓我看到某種「共同體」的存在。首先，在我前文所述中，次文化乃至於嘻哈文化都存在著某種抵抗性，即便是在文化帝國、唱片工業籠罩之下的台灣，也具備這項性質：抵抗傳統社會期待的意識形態。然而，政府收編的挑戰則是協會當時的決策核心（我與林岳毅）在組織內部各自為政、或投入意願低落的狀況下，正好透過林岳毅友人接洽文化局的藝術教育劇場案。這引發了許多討論，但除了我認為政府出資的情況下似乎干涉文化發展的自主性之外，多半認為接受政府補助並沒有什麼不好；況且在多數人投入意願低落的狀況下，透過這樣的經費試圖吸引大家合作也許是件好事。

再者，在現況組織資源不足的狀況下，多數人認為任何資源引入都是重要的；因而我在面臨現況與抵抗性的思考中，不得不選擇站在藝文工作者立場。然，因為這件合作案開頭時與協會內其他成員溝通不足，過程中部分人對這像活動有疑慮、內容不清的狀況，也產生許多人際糾紛。這段過程也造成林岳毅心灰意冷、離開基隆去外地工作。而他的離開使組織與文化局之間產生「名譽信用危機」之下的認同：因不願組織之信譽破損的危機意識，使這群行動者之間出現「共同體」的認同。但這種危機認同並不長久，在活動順利結束後組織內狀況恢復原貌，後續的問題也超出本文討論範圍。而這樣的問題迫使我必須回頭檢視這些群體之間的關係、以及我與他們的關係。

這些行動者之間會有這樣的三種主要價值與族群分野，在於其接觸的舞風差異：媽媽樂團隊以機械舞為主，多數為陳帝安的學生；李旻舞風較廣，也受過陳帝安的教導，因而與媽媽樂團隊較熟識，只有行動方式上的差異。而雨都工作室則是霹靂舞為主，因與其他在地霹靂舞團而獨立行動。這些人早期都以文化中心為核心，相互認識卻因過去生活經驗與網絡不同而不熟悉。這是團隊整合上第一個需要跨越的鴻溝，也就是如何突破這麼多人十幾年來所建立起的人際網絡；顯然在這個部分我們並不成功¹³²。

¹³² 團體內這三種核心小團體外，仍有許多其他行動者是時常受到忽略的，例如隸屬於和平島 Gogos 團隊的盧昱任、於新竹就讀的許博偉、個人品牌「性感舞者」的丘必信、以及李旻所組舞團的林祖皓、陳政彥等人，這些都是透過李旻店面的網絡所招攬而來，但卻因為生活網絡、目標並沒有太多機會熟識。

組織行動的反省

人際關係的建立難以強求，但也許可以透過結構性的視角理解在人際情感之外的原因。在我與 KGS 兩位前輩訪談的描述中得知，他們過去解散的原因，主要是學生時代結束後所面臨的當兵、讀書或工作等必須離鄉的事件所造成的。這十幾年來，基隆的都市發展狀況雖每況愈下，但全台灣共同面臨的產業轉型與傳統產業外移等結構性問題，使得許多在地青年即便前往台北也無太大希望，因此轉而回到基隆行動，因此這段過程中也看到目前有如此多樣在地團隊在此行動；但前往台北工作仍然是基隆年輕人主要出路。

回顧如此以「嘻哈文化社群」作為主體的組織，類似意向型社區 (intentional community) 概念：以追求社群的某種社會或環境需求為社群首要目標的非公司團體(Kenny, 2014)，是涵蓋著地理性、地緣關係的領域性社區 (territorial community) 與社群 (social groups) 兩個概念的社群團體(傅聿昕, 2015)。相較以地緣關係、空間性議題為主的「在地社區 (local community)」，我們協會成員居住地點分散在基隆市各地、行動領域差異極大，僅以嘻哈文化這樣的「概念」為唯一共通點的組織，凝聚、維繫與營運所面臨的難題，不僅是新自由主義下城市空間的地租與區域規劃問題，更容易聚焦與延伸到人際網絡間與社會結構之間的張力。

對照我們行動最初所依據已發展成熟的組織 Universal Zulu Nation，根據組織成員張博彥所說¹³³，最初的 Zulu Nation 是以在地社區組織作為基礎，組織逐漸擴張串聯各社區、與聯合國簽訂協議的國際組織；而每個在地組織 / 分會實質上是獨立運作，僅透過意向性概念作為組織的共同體基礎。而 UZN 組織的運作與嘻哈文化商品化過程存在相互作用的關係：從最初將貧民窟和平與救濟、暴力鬥爭轉向藝術行動等概念四處傳遞，而音樂娛樂工業則發現其市場潛力予以收編；但在這些藝術元素逐漸商品化的同時，這些人仍生產著不同於主流唱片工業的藝術、知識與行動。這樣龐大、國際型且直接迎面對向資本集團與新自由主義的組織，何以順利地運作至今？

組織化的初期，透過早期布朗克斯區貧民窟內人際網絡、以及幫派組織間的關係歷程轉型為公益團體，是人際與社群之間對社區環境產生自發性的改造行動，並且以嘻哈中藝術性的四項元素作為傳播工具 / 手段，逐漸吸引在當時社會脈絡中，全美各地充滿急迫性的、位於邊緣處境的少數族裔社群投入這項「社會運動」。相較於台灣，或者說基隆，對生活環境的急迫性也

¹³³ 資料來源：2018 年 4 月 25 日與張博彥訪談內容，田野筆記於附錄。

許不如美國少數族裔社區一般直接地面臨消逝危機——或說能以某種脫離家鄉的苟且偷生狀態逃避面對原生所處的邊緣空間的消逝；再加上政府解嚴後，唱片工業集團的迅速介入，由下而上的社區行動與音樂 / 娛樂工業成為兩項看似毫無關聯的事件。

兩千年代開始，嘻哈文化透過音樂娛樂工業迅速複製到全球各地，話語權逐漸被跨國資本集團掌握，嘻哈文化成為一把雙面刃；Zulu Nation 的社區服務性質也面臨衝擊與轉型，許多在唱片 / 娛樂工業體制內的行動者的行動方向逐漸成為

藉由那些「表象」吸引群眾的目光（這邊我們可以說是 HipHop 的娛樂層面），使其對文化產生興趣，然後才進行教育或觀念渲染¹³⁴。

例如現今在嘻哈文化社群十分活躍的組織成員之一、同時是音樂創作與製作人的 9th Wonder，自 2007 年開始投入高等教育¹³⁵，主要透過教育與藝術創作將 Zulu Nation 以及嘻哈社群的視角拉回非洲與非裔美國人的歷史；此外，歌詞內容和風格與早期 UZN 成員作品大相逕庭的主流饒舌歌手 Lil Wayne 也在 2014 年加入組織，在組織內外都引發極大爭議¹³⁶。在 2016 年初，組織創立人 Afrika Bambaataa 爆發性醜聞，組織內子團隊 Mighty Zulu King 宣布脫離 UZN¹³⁷。從相似方向的組織發展可以知道在面對全球化與新自由主義，為維續組織的運行必然得進行更多方運作、甚至某種程度的轉向。

就我所接觸的三個主要團隊，其最主要所面臨的問題仍然是現況社會結構造成的價值選擇差異。實際的狀況例如，當整個組織、或各小團體內面臨需要團隊合作的任務時，在人情面上也許會提供協助，但明顯地從時間配合或參與狀況可以辨別每個人的投入程度。對於本身就在基隆進行各項藝文行動者，時間上較能全程參與、也較能夠提供各項意見等；相較下，通勤台北

¹³⁴ 資料來源：2018 年 4 月 25 日與張博彥訪談內容，田野筆記於附錄。

¹³⁵ 資料來源：

<http://www.nccu.edu/directory/details.cfm?id=pdouthit&search=&department=Music>

¹³⁶ 資料來源：

<https://hiphopdx.com/news/id.31581/title.lil-wayne-joined-the-zulu-nation-according-to-q-tip#>

¹³⁷ 其中有許多複雜的過程在此不多做討論，簡略地說是兩個團隊，原先 MZK 是附屬於 Zulu Nation 下的舞團，而兩者的行動理念在兩千年後即有所出入，2016 年基本上是爆發點。資料來源：2018 年 4 月 25 日與張博彥訪談內容，田野筆記於附錄。

工作者在時間上當然較難配合，在組織行動與工作的選擇之下，關係到生活條件的工作勢必為首選，這並不難理解：當基隆無法提供文化工作者需要的養分（生存條件）時，很難號召行動者放棄原有的維生管道。

但若以過去 KGS 與現在新的行動者的差異性為例，新的次文化行動者似乎找到新的平衡點。在面對整座城市必然被台北吸引的狀況下，一般行動者在學生時代結束後，除非是經濟條件許可、或是找到文化產業內的維生方式，否則在通勤工作與經濟壓力下，基本上只能把這種文藝活動轉為業餘興趣、甚至是生涯結束投入職場。而 KGS 這些前人們，就是在這樣的狀況下仍抽空舉辦 KGS 派對（第七屆於 2017 年 11 月 25 日），也像是現在的媽媽樂團隊一般。但以兩都與李旻的案例來看，則是地方藝文行動與在地生存的新平衡點，當然這兩種模式都有其基本物質條件限制。

回到文化帝國主義或文化勞動新國際分工的視角，李旻這種在地青年號召著「文化特色」開設服飾店面的模式，通常是協助文化帝國擴大市場的第一線：展售著帝國核心樣貌的空間、或是更抽象的意識形態展示。這種空間猶如基隆早期的「委託行」展售著西方進口的「舶來品」。不同的是，委託行基本上是船工利用港口的地緣關係、轉售外國帶回商品賺外快——這些空間的大量出現反映著基隆港站在台灣與世界接觸的第一線。然而，在委託行隨著全台灣產業轉型、港口重要性下降與資源集中都市核心等因素逐漸消逝，這些新興零售店面雖同樣展售著進口商品，卻反映著全然不同的城市面貌。

時代背景不同，當代青年所開設店面不如過去委託行一般在都市中成為一股浪潮（和性質相近的台北西門町或是東區相比更是俱有可觀的規模差異）。同樣的，與基隆市中心大量的餐飲業作為對照，這些為數不多的在地青年店面，反映的是這座城市的資源缺乏：在地青年的投資選擇僅能藉由觀光人口、為中間階層假日休閒或文化帝國服務作為維生的手段。而基隆波神與大肆拾兩間店面，背後支撐的是一個俱有在地歷史意義的次文化群體，相較之下似乎俱有某種在地獨特性。雖然同樣是展售著某種特定意識形態，但選擇在這樣的結構之下做某種展現能動性的事，我認為這是基隆青年尋求出路的一種方式。

(四) 組織行動之外

個人的行動

在對台灣的嘻哈社群與唱片工業的關係批判後，我回到 Hardt 與 Negri (2000)的「新帝國」視角，看見在帝國無孔不入的當今社會，新的革命是在帝國內部。因此，除了組織行動外，我也想透過自己的作品建立起主流風格外的風格典範。不難理解，這種路線確實難以如握有大量唱片產業資源的藝人產品、或迎合主流價值觀與意識形態的素人創作般容易獲得關注，這也並非我所追求的；我所追求的是，在跨國企業聯合本土資本集團所包裹販售的「嘻哈文化」之外的創作風格，而這種風格是奠基於嘻哈音樂與文化中，泛非主義者或黑人民族意識行動者的藝術實踐場域：「意識饒舌」。這如同 Tomlinson(1991)認為不能直接地將外來文化冠上「文化帝國主義」之罪名，應看到立足他者文化基石、回歸自我發展的可能性。

而在這樣的行動目標下，我在組織行動與研究過程中，同時從在地網羅創作素材。以嘻哈文化的視角，我會以同樣衛星城市地位、環境可能更惡劣的康普頓作為對比。根據 2017 年統計康普頓人口數僅 97,550 人¹³⁸，相較基隆市 (371,119 人¹³⁹) 約略是四分之一，平均收入與中高等教育程度相較美國整體而言相當低落、更有四分之一人口處於赤貧狀態¹⁴⁰，卻出現從 N.W.A. 到 Kendrick Lamar 等在嘻哈音樂界極具影響力的角色；這當然反映兩個城市所屬國家之間在文化工業中的**核心—邊陲**關係，但另一層面上，如此俱有暗黑特質的城市，確實是充滿藝術創作的養分的：

如果我告訴你有種花會在暗室中開花，你會相信嗎(Kendrick Lamar, 2012)¹⁴¹ ?

¹³⁸ 根據美國人口普查局 (U.S. Census Bureau) 統計資料。資料來源：
<https://www.census.gov/quickfacts/>

¹³⁹ 根據基隆市民政處統計資料。資料來源：<https://civil.klcc.gov.tw/tw/Subject/Population1>

¹⁴⁰ 根據美國人口普查局 2012 至 2016 年統計，約有 25.5%康普頓人口處於貧窮狀態，高過美國平均 12.7%；25 歲以上高中畢業生只有 60.8%，低於全國的 87.0%、高等教育只有 8.2%，遠低於全國平均的 30.3%。

¹⁴¹ 筆者自譯，原文取自 Kendrick Lamar 於 2012 發行專輯的歌曲 Poetic Justice。原文：*If I told you that a flower bloomed in a dark room, would you trust it?*

若以嘻哈文化 / 藝術創作者角度，組織行動在大家價值選擇不同、行動目標也不同的狀況下，面對結構性問題能夠一起走過這樣的過程——即便是處於「非成功（或者非「虛假的」成功）」的狀態——都展現了在地青年的能量。然而，以我個人的能力、行動與視角能夠達成什麼，這是在這段令自己失望的行動過程之外，於個人藝術行動上所追求的問題，同時也是作為在地回應的一種。

自行動展開同時，我也在策劃我個人的概念專輯創作。這張專輯是以一個基隆長大的孩子所經歷的過程為基礎的「悲劇史詩」，並以歌曲串聯起這樣的敘事。前文中提到 2016 年於網路平台公開的第一首專輯內作品〈兩個靈魂（附錄 2）〉，在描述的是我們這輩的基隆小孩，無論是被長輩 / 意識形態強迫前往大城市追求較好的教育環境、或是被結構性現況逼迫前進台北求職，自幼便存在著兩個城市的靈魂，以及這樣的狀況造成的「認同」錯亂，模糊的家鄉景色存在腦海中。這首創作算是系列的第一個開端，也是專輯故事敘事的展開。在 2017 年我釋出專輯排序第一首的歌曲〈也許我們不同（附錄 4）〉，這首歌曲的安排是為這個專輯整體故事奠定時代基礎、展開序幕。而在 2018 年 4 月 4 日，我於網路平台公開發表〈壓不扁的玫瑰（附錄 3）〉，是以基隆通勤學生與勞工的立場發聲的創作。

這些作品的結果不如其他饒舌社群的創作者，無法透過許多主流、高人氣網路媒體宣傳增加曝光度，僅仰賴社群網站的人際網絡傳播，不過仍然得到許多值得討論的回饋。〈壓不扁的玫瑰〉是相較於前幾首最快速累積起討論與社群內外共鳴的歌曲，也許和曝光時機有關。在這首歌發表前幾周（3 月 12 日），由拷秋勤客家主唱、目前是崇右影藝科技大學學生的朱品諭與其他同學製作，以一種「外來」學生在基隆的生活經驗寫下〈基隆愛〉¹⁴²，引發許多基隆人與嘻哈社群的討論。從回應中可發現許多基隆人難得看到關於基隆的書寫而非常支持，而有些則認為不夠鄉土、缺乏情感等；嘻哈社群內的討論則多是關於歌唱技術層面，在此不多做評價。

當〈基隆愛〉的討論仍然在社群網絡上遊蕩時，〈壓不扁的玫瑰〉引發全然不同的討論內容。就本身協會內部，多數人認為比起〈基隆愛〉，這才是「基隆人」的聲音¹⁴³；在嘻哈社群也獲得節拍廣場 Beatsquare 與 DJ

¹⁴² 資料來源：<https://www.youtube.com/watch?v=UrQmVpF2-aA>

¹⁴³ 根據 Facebook 分享內容與回應、以及 Youtube 頻道留言。例如媽媽樂團隊的田已賢利用自己的粉絲專頁 GANG BOY Natural 分享：「唱出港都心聲與真實」；李旻也用個人臉書分享：「這才是真正基隆人勿心聲 懂？」。還有許多其他成員的分享，在此不一一列出。相關連結：

Chicano 的回應，認為在現在的社群環境下這樣的聲音有存在的必要。不過在嘻哈社群內的回饋反而不如社群外的多，這是值得討論的部分。就藝術形式上，這是以老派的取樣技術與音樂風格創作，對於年輕、風行新風格的社群而言吸引力並不高；就歌詞內容，相較於饒舌社群內主流不知所云的歌詞、或純粹的炫技，這種創作也許過於沈重、與社群內思想差異太大，因此難以激起社群內「中間階層」或「文化菁英」們的共鳴；反倒是嘻哈社群外的基隆人對於這首歌的感觸與回饋較多。

透過饒舌歌手鍾翔宇的接洽與協助歌詞翻譯，這首歌被跨國的馬克思主義粉絲頁面 Marxist Memes 分享¹⁴⁴，也逐漸在其他馬克思主義粉絲頁面與社團散播。歌詞與影像內容也引發討論，包含關於台灣新自由主義的批判性創作，為何會出現鄧小平的臉、以及習近平時代台灣與中國關係等討論；也有法國籍、正在台灣學中文的社會主義運動者與我聯繫，展開關於歌曲與台灣的討論與閒談。這種效應對我而言是超越社群主流關注的點擊率與曝光度所帶來的「商業利益」，也許是某種程度上的國際串聯，轉而成為台灣嘻哈族群的另一種國際路線。

反觀西方音樂界，這類意識型的饒舌歌手（例如英國的 Lowkey、美國的 Talib Kweli、Mos Def、Dead Prez 等），在當代跨國與本土唱片集團交互收編、以及新興網路傳媒與廣告商業模式的潮流，曝光度也全然被主流歌手淹沒。在這樣的對照下，曝光度已然不是評斷作品優劣的唯一標準；我認為面臨結構性現況，應如同 UZN 以及南非的嘻哈文化聯盟行動案例一般，將嘻哈作為某種工具而非行動目的，教育與社會改革才是行動重點。回到我對於藝術創作的想法，嘻哈音樂的發展是某種程度地去菁英化：其簡化的音樂創作方式，雖簡化唱片工業的收編過程，但也使得文化菁英外的「素人」創作者隨手可得。

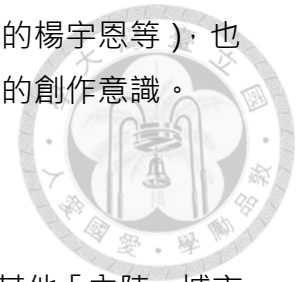
依此觀點，我除了創作之外，也透過協會組織的各種資源，教學、推廣嘻哈音樂的概念與創作方式。於 2014 年底，李旻希望我在他的舞蹈課中幫忙加入幾堂專門介紹音樂的課程，讓學生能對嘻哈文化與音樂內容有所認識，而非受媒體或是長輩刻板印象影響造成認識或價值偏差、認為「嘻哈就是如何（負面）」¹⁴⁵。而在幾次上課後，李旻觸發我從事「街頭音樂教學課程」行動的想法¹⁴⁵，更協助我招募有興趣的學生。這段過程觸發了幾位對於創作有興

<https://www.facebook.com/AppendixDeuxKillers/posts/1785302441532573>

¹⁴⁴ 資料來源：<https://www.facebook.com/MarxistMemes3/videos/439683319820690/>

¹⁴⁵ 原計劃在 2015 年 6 月 14 至 9 月 20 每周日於文化中心架設簡單的音響設備與電腦，進行街

趣的在地或外地年輕人（例如和平島的唐淑君、來自花蓮的楊宇恩等），也許仍在發展當中，但是「發聲權」的概念確實成為這些人的創作意識。



對地方的更多想像

此外，基隆自史作為一座串聯國際的港口，也許相較其他「內陸」城市更能夠談多元族群與包容性，這超越本文主要關注與討論範圍，在此僅對基隆對於外來者的包容性作為新的地方想像進行簡略地討論。基隆沿海從在地漁業漁村文化、西班牙與荷蘭遺址、明清移民時期的祭祀與廟宇、日本工業化港口與現代性規劃、美軍駐台的酒吧與西餐廳、加工出口時期帶來的城鄉移民、到現今東南亞體力勞動者帶來各國的店面等，都在基隆留下豐富的多元文化地景，共同編織基隆的城市樣貌。也許這樣的港口城市特色，能夠作為城市未來更多想像的方向之一。

我在研究所實習課程助教的過程中，除了因自身的伊斯蘭信仰提供同學伊斯蘭相關知識以利於與印尼籍穆斯林移工接觸的禮儀，也因緣際會參與協助 2018 年的基隆東南亞漁工運動會，在會場擔任 DJ 角色，試圖「還原」嘻哈早期場景，用音樂串聯在地的弱勢族群。雖然活動過程是以新事社會服務中心主導、最後主要是借我所動員的器材資源讓大家唱歌，但我仍在活動中有約半小時的放音時間，以過去網羅的東南亞 Disco 與 Funk 音樂為派對主題。這段時間內確實有菲律賓朋友也許聽到熟悉語言而開始跳舞，但除此之外，其他國籍 / 族群仍分群各自行動，與我或音樂的互動較少；甚至因為穆斯林禮拜與飲食有小型衝突。

這次行動真實地看到東南亞移工間因國籍或語言隔閡造成的差異：並非帶有歧視性的「外勞」一詞能夠將這些不同國籍的人畫成同一個族群思考。除了這些外籍勞動者本身相同國籍所開設的店面外，這些如同城市次文化般存在的弱勢於基隆能活動的空間，在本來就存在著公共空間、或類公共空間不足的狀況下的基隆市區，對於這些有著語言隔閡、倍受歧視、或遭規劃或市民刻意 / 非刻意排除的族群而言又更為稀少。當基隆市作為萎縮城市，面臨人口老化、勞動力外流的問題，老年與弱勢照護以及傳統產業為維持運作僱用外籍勞動者是擋不了的趨勢，這些人如何在這個有著國際港口的城市共

頭音樂教室教學，在文化中心以嘻哈音樂編制方式（取樣），將老歌與嘻哈音樂結合，希望吸引某些路人的耳朵。雖僅有 4 位固定學生，但當時認為這樣新的行動也許能觸發更多有興趣的人前往詢問了解。而實際執行時，面臨與舞者爭奪場地、音響設備音量被蓋過等問題，並不太理想，不過仍有幾位路過民眾前來詢問、討論等，但最後幾次因學生要求，移師至室內教學。

存，確實是當代必須想像的議題。

回到組織行動，這些個人式或組織內其他形式的培力工作、或藝術行動，對照組織章程所追求宗旨，共同追求的是青年返鄉的某種方式：大家對基隆未來的想像不一定相同，不同立場的行動者有不同的方式以及想像。例如基隆波神希望的是較為個人的、店面的特色建立，同時透過活動舉辦以及舞蹈教學培養基隆嘻哈族群的消費市場 / 場域；媽媽樂則是透過較簡單的舞蹈賽事活動，放大基隆環境所產生的族群內風格，作為機械舞的在地風格以吸引外來參與者，甚至認為是某種「觀光價值」；兩都工作室則是在舞蹈活動、教學、賽事外，也結合其他地方資源進行弱勢關懷（例如聖誕節發送募集捐獻衣物給街友 / 無家者等，因為街舞族群與游民過往空間經驗，使得這群人認為彼此的距離相近），所期待的是對弱勢更友善的未來。

協會內三個主要族群有著全然不同的想像，使協會共事的性質逐漸轉變成為某種資源互助的共同體關係。而我認為，這種模式也許是暫時這些行動者能找到的最佳解法，重要的是接下來我們能否以不同於檯面上諸多青年行動之外，創造出全然不同的「基隆價值」。基隆成為萎縮城市的結構性事實，在快速流失過往龐大的海洋運輸工業與其背後所挾帶的諸多產業與勞動力，難以用政府所想像的觀光產業彌補的情況下，若仍以過去對於城市無限成長的想像放在各種規劃的標準中，投資在大型建成環境開發的固定資本必然成為人煙稀罕的新「蚊子館」、或難以回收投入資本的陪錢貨。

基隆雖日漸萎靡，過去十幾年內仰賴於與台北市的地理距離並未造成大量的人口外流，也使在地的市民社會仍能維持穩定狀態。但從新聞、網路評論或任意的市民對話很容易得知，在多數市民眼中對基隆多年來建成環境未有太多變動頗有微詞。在過去現代主義、發展至上的視野中，新建基礎建設、剷除式都市更新或攀升的房價也許是某種評斷「進步」的標準；但是基隆在地方政府經費不足投資大型公共建設開發、房地產價格也因短期不會劇烈人口增長與產業變化而有太多漲幅的現況下，應思考的並不該是不切實際地想像如何將舊城市生活剷除開發新的建成環境以吸引企業投資與人潮進駐，而應該是強調如何維持在地的市民社會成長的養分，使基隆產生新的城市價值。

面對城市，必須先釐清城市的「性格」，貿然從事大規模、現代主義式的清除式規劃已被諸多如 Pruitt-Igoe 的案例證實是無法解決任何社會問題的。如同 Ryan(2012)討論美國許多城市面臨自 70 年代末期開始的萎縮所廣

泛討論的「適當尺度 (Rightsizing)」，將萎縮城市挽救無效的都市設計案例過程概略列為干涉式大型建設、批判式的較小尺度社區營造、以及慈善救護式的社會政策；而面對萎縮城市的下一步長遠的解法應該是將弱化已久的都市設計與社會政策之間的關係重新修復，以及在由上而下的干涉式、與由下而上的社區式都市更新中找到平衡。這種解法方向類似由市民社會發起社區尺度的閒置空間再造，地方政府以政策面予以支援。而基隆當今委靡的現況，反而逐漸成為許多青年團體的試驗場域（當然面臨許多各自不同的問題），未來若能看見市府團隊在政策予以協助而非投入過譽的公共建設，也許基隆能夠成為適當尺度的規劃典範。

第三節 小結

而在討論完這些介入過程後，我必須回答一個反身性問題：我的介入、組織、擾動這個社群有何意義？從過去在地次文化發展的經驗，可以想見不同時期的在地年輕人都會為了某種特定的、地方性的緣由（例如區別台北與基隆的特色），藉各種方法組織、再現自己：例如過去到現在所出現過的 Gogos、KGS、兩都、媽媽樂等團隊。而反觀我的介入，若作為一個藝術工作者的立場，這種介入猶如 Forman(2012)討論地方之於嘻哈文化的關聯：以共同性符號爭取在地支持；此外，若是作為一個研究者，我的貢獻也許是能提供某種內部視角的民族誌——記錄著自解嚴至今，對於文化工業、文化帝國主義、乃至於台灣漸入後工業社會、新自由主義、城市競爭等議題在基隆的作用下，基隆青少年如何做出回應。

這樣的回應力道在任何情況下都難以動搖結構性問題，但以這些族群的立場而言，這些「在地回應」並不是以「動搖結構」為行動目的，而僅是其日常生活的實踐。因此我認為，這些不同的行動者若是沒有我的介入、或組織，並不會差異太大，仍會持續在各自領域做同樣的事。「協會」則成為一種象徵性的共同體，象徵著這個時期、這個年紀 / 輩分的這些在地嘻哈文化行動者，試圖建構出向心力。雖然是一種沒有強制性的向心力，但這種共同體象徵著這些行動者的一個里程碑。在行動的經驗中可以看出，許多人會努力維持一個在地嘻哈族群的「榜樣」、或是面對他者的招牌形象。然而，除了這種共同形象之外，行動與相處上並無太多共識上的進步¹⁴⁶，協會內部的成員仍有許多待解決的問題（例如行動價值、人際關係上），這是未來若要共同持續行動必然面對的。

然而，這些力道不足的在地回應，除了歸咎於內部問題外，更大部分來自基隆這個城市的「悲劇性缺陷（Hamartia 或 Tragic Flaw）」。從日本時代作為貿易與銜接日本「內地」的用途、到國民黨來台後著重工業加工進出口貿易、航空運輸尚不如今日發達的年代，港口是台灣與世界接軌的重要固定資本。基隆在產業發展中長期扮演這樣的角色，使城市建設與發展圍繞著港口成型。這樣的背景使得基隆在八零年代以前是個經濟蓬勃發展的城市，除了港口與交通建設外，許多環繞港口的民間產業也相應而生，例如圍繞著勞動工作地區的餐飲業、委託行、報關行、造船廠與性產業等。

¹⁴⁶ 這裡的共識所指的是，如何將這些不同的行動者實踐整合，一起找到共同追求的價值、並且一起實踐。

而亞里斯多德所謂的悲劇缺陷指的是史詩中伴隨著悲劇英雄命運的一種人格特質與缺陷，使得英雄在得知預言後努力逃避自己的命運，卻仍因這個缺陷使得他必然逃不開預言家所揭示的命運。而我在此將基隆比擬為一個史詩級悲劇城市，港口是其地理上的特質，卻也造就其發展上的缺陷。這個特質曾讓基隆走過了光輝的過往，塑造了如今充滿市區面貌、城鄉移民的山城聚落與碼頭週邊勞動地景；卻也因港務公司企業化經營、與基隆市政治上的邊緣化，使得基隆淪為大台北都會區的臥房城市、全城居民成為新自由主義的犧牲品。這樣悲劇性的城市，使得這群在這裡生存、試圖改變些什麼的青年們回應地措手不及。

填鴨式教育與成長的壓力使得我們這輩年輕人在求學過程中尋求課外娛樂而相識，卻因為基隆的各種資源匱乏而被迫離鄉背井求學，求學階段基本上沒有太多機會發展出成熟的藝術行動；在大學畢業後許多人也曾嘗試回鄉努力經營，但並非所有人都如此幸運能在故鄉找到一份穩定收入的職業並投入在地文藝行動（例如 KGS 的前輩林岳毅前後離開又回到基隆多次，卻仍然敵不過經濟壓力而離鄉工作）。如此的悲劇城市，能有現在的發展狀況足以看見基隆青年的韌性。這種悲情敘事並非尋求憐憫，而是我在這幾年的生活、觀察研究與行動中的感慨與讚嘆。

若以文化研究視角更進一步檢視這段行動內容，當然仍有許多得以批判之處；但在這場行動中我所面臨的內部關係與結構性問題，實在難以施展批判性——除了人情壓力外，還有資源與行動上的各種限制。依此背景，我時常不得不選擇與大家一起站在藝術行動者的立場——接受各種資源援助以維續運作，畢竟在資源匱乏的現狀中這些援助得來不易。且這些在地團體對於地方勢力與政治人物的應對進退都已有前輩所累積的多年經驗，暫時無須擔心會淪為某種政治立場或意識形態的「啦啦隊」。相較之下，我們首要關切應該是如此的團體狀況與動能要如何運行下去。

然而，回顧本文在基隆的這段觀察與行動過程，即使組織整合與行動因內部價值觀差異看似無太多成果，但若跳脫「成敗論英雄」的視角而言，純粹就研究本身所帶來的成果而言，這項參與式行動研究也許可視為提供「再現基隆與基隆嘻哈族群價值」的經驗分享。在美國少數族裔的嘻哈經驗，因其族群在社會上、空間上與資源上的弱勢處境，在地方行動中與政治人物或地方勢力接觸看似不可思議；但在基隆的經驗中，雖然我所追求的「次文化抵抗性」似乎必然站立在政治與權力的對立面，卻在群體的行動中，為了團體整體的運作，大家理所當然地將這些政治人物、地方勢力與其相對應的資

源納入在地行動人際網絡的一部份。而這種在地行動「把手弄髒 (Get your hands dirty)」的經驗，也許就是本文所追求與討論的、再現基隆次文化的重要特色與價值，也是「基隆嘻哈」與其它地方不同之處。

在組織行動之外，我也透過藝術創作與教育推廣的行動介入在地社群。這種個人游擊式的行動，比起複雜的也較具人數規模的組織行動，也許更容易能有另類的產出；同時，這樣的行動相較於資本集團所包裹傾銷的「嘻哈文化」，也許更能依據在地脈絡發展出具草根性的嘻哈文化。如同 UZN 組織人 Tarvares(2018)所談：嘻哈文化是超越娛樂的；它是**我們的**意識、是**我們**是誰，不是任何我們表現出來的元素。這種觀點可視為對當代嘻哈社群的批判，宣告藝術形式與文化商品並非這個文化的「根源」，而必須往意識形態方面做更多討論。以此作為行動的價值選擇，如同將嘻哈文化作為號召工具，將藝文行動推向更高層級的目標，是我認為得以超越困境現狀的在地回應。



第一節 行動研究的反省與取徑

(一) 地方青少年「次文化」的反省

本文作為這段期間(約略劃分是2014年下半年至2017年10月)·我夥同基隆次文化族群行動者的行動/研究過程所產出的階段性成果·在此必須對這段過程以及後續進行行動回顧與反省。本文所談論的嘻哈族群·多被歸類在「次文化」族群·肇因於這個族群的特質是相對於社會對於青少年的「讀書升學至上」等主流價值觀的行動/再現。這種接受外來文化的族群·多數也許帶有某種特定的階級色彩·以及其背後所反映的文化資本·而本文所展開的第一步討論開端便是這樣的現況與嘻哈文化「原鄉」的差異。或許鎖定這樣的族群範圍過度關注中間階層(middle-class)·但我所討論的重點在於都會核心與邊緣的階級與行動差異;且若仔細檢視這項外來文化在地話的脈絡·也能以另一種視角檢視社會與城市樣貌。

在這段過程的最初·我作為組織行動的發起人之一·選擇「扁平化」的行動立場·希望類似 Habermas(1984; Brooks, 2002)所談的「溝通理性(Communicative reason)」行動模型。但是行動過程中很快地發現·即便是盡力做到資訊對等與公開·真誠地與其他行動者打成一片;也許不如 Flyvbjerg 等人(2002)所舉的跨歐交通網絡(Trans-European Transport Network)規劃案那樣悲觀地認為溝通只是更大的權力運作上的戰術運用元素而已——且我們組織行動並未如同大規模地規劃案般牽扯龐大的利益與權力關係·但如同其批判 Habermas 的溝通理性的「應該怎麼做」準則·真實的場域上基隆青年所遭遇的問題更反映著巨大的結構困境下能動性的不足。

如此·次文化的抵抗性似乎在組織行動上容易遭稀釋·一如組織內多數成員在面臨外來資源·甚至政府資源「誘惑」時為求順利運作與共同體名譽的選擇問題。但若排除因彼此間信任不足所造成組織難以整合的狀況·分開檢視個別團隊的行動目的與內容·似乎仍存在著某種「抵抗性回應」·例如相對於台北的、傳統價值觀的、或政黨、地方勢力或政治人物收編的抵抗性關係;然而·在行動過程中我們認知到·個體之間的價值差異也是接合的難處之一。個體自身的價值選擇則牽扯到更大的、基隆青年普遍性所面臨的結構性問題。這顯然成為組織行動的阻礙·也使得彼此間的信任建立多了一道關卡·成為組織行動難以動員提高參與度與合作的結構性成因之一。

(二) 地方青少年對於區域發展的回應之意義

近年台灣進入後工業社會、面臨產業轉型，同時基隆港隨此重要性下降後，固定資本（建成環境）開發停滯、新的制度與產業等尚未成熟，市民社會與青年社群的出現似乎填補這段過渡期：傳統就業結構、社會制度與運作逐漸崩解並遭質疑，新的路線相應而生。如同七〇年代開始進入長期經濟蕭條的西雅圖產出 Nirvana 與油漬音樂（Grunge）、九〇年代柏林圍牆倒下後的社會狀況誕生柏林的次文化浪潮等；在基隆自九〇年代中期港口重要性下降，逐步邁向萎縮城市後，城市內的次文化在近年來達到新的蓬勃發展：從兩千年起逐漸萌芽的嘻哈與滑板族群，建構出現在的環境。

雖長期受許多結構性問題阻礙，這些行動者仍然在基隆基於某種「相對於核心（台北）」的概念下發起許多在地回應：例如雨都工作室希望提供在地學生練舞與學習環境，不用為了興趣特地前往台北；媽媽樂團隊營造出與台北不同的比賽性質與交流舞蹈的環境；李旻與 Andrew 的店面在本地滿足某部分青少年的購物欲望、同時也培育在地新興行動者。我認為這種現象反映的是基隆長年在產業轉型下逐漸遭邊陲化產生的在地認同危機：當空間規劃下的城市發展、體制內的就學與職業、甚至主流意識形態外的休閒娛樂活動逐漸抽離這座大家成長的城市所產生的危機感。

這種對城市的地方感與相應而生的危機感也許是藝術行動的養分：這些行動者所形塑的行動環境與氛圍確實營造出不同於都會核心的特色。目前這些行動仍散落在市中心，除具有「公共性」的文化中心廣場外，活動範圍游擊式地在都市的公共空間與商業空間中，並未集中形成某種具特色的都市空間面貌，姑且將這些行動視為「萌芽」階段。次文化在都市空間從萌芽到茁壯，如同植物一般需要養分與空間，也同時能從縫隙中生長展現其韌性，例如 1970 年代末期起政府、地主及開發商與舊金山市民社會所展開的「租賃控制戰爭（Rent Control War）」的歷史案例，在地的次文化族群與市民生活這類「特色」被拉高至都市發展與政策的層次討論，使這些由生活與藝術行動在空間實踐中所生產的「再現空間」成為新的都市價值（Shaw, 2001; Lefebvre, 1991）；亦或是如饒舌風格的東、西、南岸地域性風格分野，或油漬搖滾之於西雅圖一般，以藝術再現出城市的性格與氣質的另類都市價值。

當然，這種都市價值背後所牽涉的觀光產業、娛樂工業甚至縉紳化等諸多問題是必須注意其危險性、且值得討論的部分，由於超乎本文範圍在此在且不深談。就基隆的案例與之參照對比而言，仍在萌芽階段的次文化社群，

如何將自己的處境與行動扣連至都市空間議題、以及串聯市民社會，成為與地方政府、開發商與資本家之間平衡的一種力量、帶領城市走向對於次文化族群或更弱勢者而言更具公共性與開放包容性的社會，應是行動者未來必須思考的問題。就次文化的「抵抗性」而論，無論是我所追求那種就意識形態、政治性的、或對於社會結構問題的抵抗，或是普遍行動者而言對於傳統社會價值、家父長輩的命運安排的這類個人式抵抗，都應成為未來社會進步的一種方向：使這些抵抗性不必因生存壓力而放棄更多元發展的可能性。

第二節 後續行動與研究建議

本研究以文化工業與品味階級的觀點討論嘻哈文化發展脈絡，再進一步以參與式行動研究提供內部視角相互應對，試圖描繪出主流文化菁英以外的嘻哈族群視角、以及相對於都市核心的邊陲藝術工作者的樣貌；並且期待能夠藉由組織這些在地行動者與自身的藝術介入與創作行動，建構出邊陲城市與嘻哈藝術行動的新出路。在本文最初，我選擇跳出社群內現有的風格形式與正統性爭辯場域，使研究視角缺乏就藝術風格與技術層面上更深入的討論，這是本研究範圍設定上所著重不同切入點所帶來的限制。

藝術創作的不同風格與技術，能夠反映創作者所處的社會背景與物質條件。選擇性跳脫的原因則是筆者認為，目前社群內的討論缺乏更批判性與社會結構性的視角，許多行動者所爭辯的範圍多是單純從形式主義上討論，難以反映社會與物質現況，易淪入文化菁英之間文人相輕的窠臼。再者，目前台灣嘻哈社群內，因唱片工業的市場導向與培育市場環境，作品為針對消費族群，所反映的多是都會中間階層男性的生命經驗、或是對文化帝國核心的擬仿，與地方的關係頂多是觀光導覽式歌曲，幾乎架空於真實社會狀況。如此，我選擇跳出這樣的場域回到我所屬的「邊陲」。

然而，這並非一竿子打翻社群內所有人：並不是所有行動者都是都會中間階層男性，社群中也有許多女性或其他性／別認同者、各族原住民族、其他身份更加弱勢、地理位址更為邊陲的行動者（包含 DJ、舞者、歌手、塗鴉等），只是這些聲音受困於更大的社會關係與結構而從未成為主流，這也是我所批判之處。但就本文所觸及範疇、行動時間與篇幅限制、以及筆者本身的成長環境與人脈網絡，我選擇以自己的家鄉作為田野進行都市與邊陲的關係討論作為在地回應之參照。或許，未來對社群內更細步的研究與訪調可以產出更詳盡的討論，得以補足本文不足之處。

再者，基隆自 2014 年 318 學運後，青年迴游與參政風潮漸起，這些行

動者之於城市與市民社會之間、以及行動者內部或之間的關係也是我所未涵納之處，且亦非本文重點，因此在文中並未加以討論。本文僅著重於在地嘻哈社群及其歷史脈絡，省略許多我認為並不是在嘻哈文化工業的脈絡下影響的社群以及與其關係。但是，若討論基隆的城市性格、以及未來這些公民團體或市民社會與城市的關係與發展方向，不可能僅仰賴單一社群建立起一座城市社會，因此更多的在地社群討論也許是對於基隆的空間研究必須的路線，也是本文書寫脈絡所不足處。

此外，基隆在產業轉型後作為（或被描述為）都會邊陲、萎縮城市、或臥房城市的現況處境中，傳統都市成長／發展導向的思考方式已然失效，如何以新的方式解讀城市、與尋求未來方向是我輩行動者首要面對的問題。無論是各種較為鬆散的次文化社群團體、或是青年迴游的行動組織，無非是試圖以不同視角與行動方式，替自己、或性質／訴求相近的族群團體在當代社會與空間中走出活路。在這段行動過程中，我看見許多不同的團體在不同的地方、以不同的目標方向行動，但關於基隆的新行動或新想像的討論似乎仍罕見於世。也許能夠有更多不同的視角、或以不同理念出發的團體觀看基隆的方式出現，共同討論基隆未來的可能性。

參考文獻

- Applbaum, Kalman (1996), The Endurance Of Neighborhood Associations In A Japanese Commuter City. *Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and World Economic Development*, Vol. 25, No. 1, pp. 1-39.
- Baldwin, Davarian (2004), Black Empires, White Desires: The Spatial Politics of Identity in the Age of Hip-Hop, In *That's the Joint!: The Hip Hop Studies Reader*, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal, 159-176. London: Routledge.
- Baraka, Amiri (1999), *Blues People: Negro Music in White America*. Harper Perennial.
- Barthes, Roland (1967), The Death of the Author, *Image, Music, Text*. transl. Stephen Heath (New York: Hill & Wang, 1977), pp. 142-148
- Bennett, Andy (2004), Hip-Hop am Main, Rappin' on the Tyne: Hip-Hop Culture as a Local Construct in Two European Cities, In *That's the Joint!: The Hip Hop Studies Reader*, edited by Murray Forman and Mark Anthony Neal, 177-200. London: Routledge.
- Bhabha, Homi (1994), *The Location of Culture* (pp. 85-92). New York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (1984[1979]), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Richard Nice, trans. London; Boston: Routledge and Kegan Paul.
- Cargo, M. & Mercer, S. L. (2008), The value and challenges of participatory research: Strengthening its practice. *Annual Reviews of Public Health*, 29, 325-350.
- Charnas, Dan (2015) ·《嘻哈這們生意》·(金曉宇譯)·鄭州：河南大學出版社。
- Chudacoff et al (2016) ·《美國城市社會的演變》·(熊茜超、郭旻天譯)·第7版·上海：上海社會科學院出版社。
- Clark, Ramsey (1974), *Crime and Justice (The Great contemporary issues)*. Ayer Co Pub (June 1974), p. 192.
- Davis, Mike (1992), *City of Quartz* (pp. 154-180). New York: Vintage Books.
- Dery, Mark (1990), Public enemy: confrontation, *Keyboard*, September.
- Ellis, C. (2007), Telling secrets, revealing lives: Relational ethics in research with intimate others. *Qualitative inquiry*, 13(1), 3-29.
- Ellis, C. S., & Bochner, A. P. (2006), Analyzing analytic autoethnography: An autopsy. *Journal of contemporary ethnography*, 35(4), 429-449.
- Flicker, S., Travers, R., Guta, A., McDonald, S., & Meagher, A. (2007), Ethical dilemmas in community-based participatory research: Recommendations for institutional review boards. *Journal of Urban Health: Bulletin of the New York Academy of Medicine*, 84(4), 478-490.
- Forman, Murray (2002), *The 'Hood Comes First*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut.

- George, Nelson (1988), *The death of rhythm & blues*. New York: Plume.
- George, Nelson (1999) · 《嘻哈美國》, (何穎怡譯), 台北, 商周。
- Hall, Stuart (1980). Encoding / Decoding. In: Hall, D. Hobson, A. Lowe, and P. Willis (eds). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, 1972–79. London: Hutchinson, pp. 128–138.
- Hardt, Michael, & Negri, Antonio (2000), *Empire* (9th ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Harvey, David (2009) · 〈地方、地域、區域〉, 《寰宇主義與自由地理》, (王志弘譯), 台北: 群學。
- Haupt, Adam (2003), *Hip-Hop in the Age of Empire: Cape Flats Style*, *Dark Roast Occasional Paper Series No. 9*, Cape Town, Isandla Institute.
- Haupt, Adam (2003), *Hip-Hop, Gender and Agency in the Age of Empire*, *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, No. 57, Urban Culture (2003), pp. 21-29.
- Haupt, Adam (2008), *Stealing Empire: P2P, Intellectual Property and Hip-Hop Subversion*. Human Sciences Research Council (May 1, 2008).
- Hebdige, Dick (2003) · 《次文化:風格的意義》。(蔡宜剛譯), 台北: 巨流。
- Hess, Mickey (2010), *Hip hop in America a regional guide*. Santa Barbara, Calif.: Greenwood Press.
- Hilliard, Asa (2002), *African Power: Affirming African Indigenous Socialization in the Face of the Culture Wars*. Gainesville, FL: Makare Publishing Company.
- hooks, bell (1994), *Outlaw: Cultural: Resisting Representations*. Routledge: New York London
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1972[1947]), *Dialectic of enlightenment*. New York: Herder and Herder.
- Jones, Sarah (2000), *Your Revolution*. Ninja Tune: USA
- Kelley, Robin (1994), *Race Rebels: Culture, Politics, and the Black Working Class*, New York: The Free Press.
- Kenny, Michael (2014), *Communities of Resistance: The Success and Resilience of Intentional Communities in North America*. York University, Toronto, Ontario Canada, July 31th 2014.
- Lacan, Jacques (1977), *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Translated by A. Sheridan. London: Hogarth Press.
- Lee, Jooyoung (2016), *Blowin' Up: Rap Dreams in South Central*. Chicago: University of Chicago Press; 1 edition.
- Lefebvre, Henri (1991), "Plan of the present work", in *The Production of Space* (pp.1-67), Oxford: Blackwell
- Lopes, P. D., (1992), Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990. *American Sociological Review* 57: pp. 56-71.
- Massey, Doreen (1993), Power-geometry and a progressive sense of place, in

- Jon Bird, Barry Curtis, Tim Putnam, George Robertson & Lisa Tickner (eds), *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change* (pp. 59-69). London: Routledge.
- Miller, Govil, Mcmurria and Maxwell (2003) · 《全球好萊塢》。(馮建三譯), 台北：巨流。
- Morley, David (1996) · 《電視、觀眾與文化研究》。(馮建三譯), 台北：遠流。
- Morrison, Toni (1990[1970]), *The Bluest Eye*. London: Pan Books.
- Neate, Patrick (2004) · 《嘻哈星球筆記》。(何穎怡譯), 台北：商周。
- Ogbar, J. O. G. (2007), *Hip-hop revolution: The culture and politics of rap*. Lawrence, KA: University Press of Kansas.
- Peterson, R.A., & Berger, D.G. (1975), Cycles in Symbol Production: the Case of Popular Music. *American Sociological Review* 40: pp. 158-173.
- Rashid, Kamau, Ph.D. (2016), "Start the Revolution": Hip Hop Music and Social Justice Education. *Africology: The Journal of Pan African Studies*, vol. 9, no. 4, pp. 341-363.
- Ryan, Brent D. (2012), *Rightsizing Shrinking Cities: The urban design dimension, The City After Abandonment*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schweig, Meredith Lynne (2013), *The Song Readers: Rap Music and the Politics of Storytelling in Taiwan*. Doctoral dissertation, Harvard University.
- Smitherman, Geneva Ph.D. (1997), "The Chain Remain the Same" Communicative Practices in the Hip Hop Nation. *Journal of Black Studies*, Vol 28, No. 1, pp. 3-25.
- Tomlinson, John (1991) · 《文化帝國主義》。(馮建三譯), 台北：時報。
- United States Census Bureau(2017), Quick Facts. 網址：
<https://www.census.gov/quickfacts/>
- 中華民國行政院文化部(2017) · 文化部獎補助資訊網。網址：
https://grants.moc.gov.tw/Web/AnnounceName_List.jsp?R=1&M=2
- 中華民國行政院主計總處(2018) · 中華民國統計資訊網。網址：
<https://www.stat.gov.tw/mp.asp?mp=4>
- 王志弘(2009) · 〈多重的辯證：列斐伏爾空間生產概念三元組演繹與引申〉, 《地理學報》 55: 1-24。
- 何東洪, 何穎怡, 王淳眉 et al. (2015) · 《造音翻土：戰後台灣聲響文化的探索》。台北：遠足。
- 何春蕤(1994) · 〈台灣的麥當勞化——跨國服務業資本的文化邏輯〉, 《台灣社會研究季刊》, 第十六期, 頁 1-19。
- 何粵東(2010) · 〈自我民族誌的課程研究初探〉, 《中正教育研究》 9(1), 頁 1-29。

- 余素雲(2014)·《基隆市社區營造實踐歷程之探討:以基隆蚵殼港永康社區為例》。國立台灣海洋大學海洋文化研究所學位論文。
- 周志龍(2003)·《全球化、台灣國土再結構與制度》。台北：詹氏書局。
- 林浩立(2005)·〈流行化、地方化與想像：臺灣嘻哈文化的形成〉·《人類與文化》·37期·頁7-28。
- 林浩立(2015)·〈饒舌、革命與伊斯蘭〉·郭佩宜主編·《芭樂人類學》·頁182-189·台北：左岸。
- 林慶弧(2014)·〈日治時期基隆私立石坂文庫的研究〉·《臺灣學研究》17·2014.10·pp. 49-88。
- 段義孚(1977), *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- 唐弘廷(2012)·〈聽時代在唱歌〉之外—被忽略的嘻哈文化 / 饒舌樂的記憶〉·《文化研究雙月刊》·第126期。
- 張容瑛(2014)·〈臺北都會區港口城市的困局：再生中的基隆？〉·《地理學報》·第七十二期·頁5-29。
- 陳威翰(2017)·《怒濤掃地仔—衝浪聚落的休閒實踐與團體認同》。國立臺灣師範大學運動與餐旅管理研究所碩士學位論文。
- 程紹淳、毛榮富(1992)·〈後現代與接合理論—史杜華·霍爾訪問錄〉·陳光興、楊明敏編·《內爆麥當奴》·頁187-205。台北：島嶼邊緣。
- 黃卫峰(2002)·〈也谈美国新黑人文化运动〉·《美国研究》第十六卷·2002年第2期。資料來源：
http://www.mgyj.com/american_studies/2002/second/second07.htm
- 楊小濱(1995)·《否定的美學》。台北：麥田。
- 萬毓澤(2007)·〈從日常戰術到“新革命主體”：論 de Certeau、Holloway 與 Negri 筆下的權力與抵抗〉·《政治與社會哲學評論》20期(2007/03/01)·pp. 57-131。
- 葉莉莉(2010)·〈參與式行動研究法及其應用〉·《新臺北護理期刊》·第12期·頁59-68。
- 趙慶華(2004)·《認同與書寫——以朱天心與利格拉樂·阿女烏為考察對象》。成功大學台灣文學系學位論文。2004。1-121。
- 劉平君(2000)·〈文化研究的「翻譯」：從英國到台灣〉·《新文學研究》·第六十四期·頁33-72。
- 劉昌德(2008)·〈帝國搖旗·國族吶喊：棒球勞動國際分工與運動國族論述之轉變〉·《台灣社會研究季刊》·第70期·2008年6月·頁33-77。

蔡慶同(2008)·〈文化工業與全球化：一個研究架構的反省與重建〉·《國家與社會》·第四期·頁 101-132。

魏明毅(2016)·《靜寂工人：碼頭的日與夜》。台北：游擊文化。

蔣逸民(2011)·〈自我民族志：質性研究方法的新探索〉·《浙江社會科學》2001 卷 4 期·頁 11-18。

謝國榮(2016)·《美國民權運動史新探》。商務印書館。



音樂、電影與紀錄片

BR(2018)·〈Double-One Six〉。人人有功練。

MC Hot Dog(2001)·〈就讓我來 Rap〉·《MC Hot Dog》。魔岩唱片。

大支(2002)·〈出唱片〉·《舌燦蓮花》。滾石唱片。

莊孟勳(2012)·【Back in the days-回到當初】台灣嘻哈歷史紀錄片·上傳日期 2012 年 10 月 9 日·Taipei BboyCity·網址：

<https://www.youtube.com/watch?v=kcD0L6NtAg8>

勞動服務(2014)·〈阮住佇艋舺〉·《台北調》。Rock Mobile Corporation。

頑童 MJ116(2014)·〈超級酷〉·《Fresh Game》。滾石唱片。

熊仔(2015)·〈你我可以〉·《∞無限》。人人有功練。

瘦子(2012)·〈自己都不自己〉·《Yella Smells Good》。好威龍音樂工作室。

雞腿飯 Raco G(2018)·〈Taipei Freestyle〉。百發集團 HUNNID SHOTS ENT.。

Ava DuVernay (2008), *This is the Life*. 9 February, 2008, Forward Movement.

AZ(2005), "The Come Up," *A.W.O.L.*. 6 September, 2005. Quiet Money.

Baldwin (1961), "Nobody Knows my Name," *An interview with James Baldwin*.

錄音檔 5:50-6:10. 網址：

<https://www.youtube.com/watch?v=w-NqCRO2MHE&t=56s>

Billie Holiday (1939), *Strange Fruit*. Recorded April 20, 1939, Commodore Records.

Capper, Andy (2016), "Bompton with Kendrick Lamar," *Noisey*. 29 February, 2016, Vice Media.

Darby Wheeler (2016), *Hip-Hop Evolution*. 17 August, 2016. HBO Canada & Netflix.

Drake (2013), "Started from the bottom," *Nothing Was the Same*. 24 September, 2013. OVO Sound, Young Money Entertainment, Cash Money Records & Republic Records.

Ethel Waters (1923), *Georgia Blues*. Recorded May 1992, Black Swan Records.

Kendrick Lamar (2012), "Poetic Justice," *Good Kid, M.A.A.D City*. 22 October,

- 2012, Top Dawg Entertainment, Aftermath Entertainment & Interscope Records.
- Kendrick Lamar (2012), "The Recipe," *Good Kid, M.A.A.D City*. 22 October, 2012, Top Dawg Entertainment, Aftermath Entertainment & Interscope Records.
- KRS-ONE(2007), "Hip Hop Lives," *Hip Hop Lives*. 22 May, 2007, Koch Records.
- Nas(2006), "Hip Hop is Dead," *Hip Hop is Dead*. 16 December, 2006. Def Jam Recordings.
- Naughty by Nature(1991), *Everything's Gonna Be Alright*. 26 November, 1991, Tommy Boy Records.
- Notorious B.I.G. (1994), "Juicy," *Ready to Die*. 13 September, 1994. Bad Boy & Arista Records.
- One9 (2014), *Nas: Time Is Illmatic*. 13 September, 2014, TriBe Ca Productions.
- Rakim (1990), "In the Ghetto," *Let the Rhythm Hit 'em*. 22 May, 1990. MCA Records.
- Žižek(2015), *Slavoj Žižek: Political Correctness Is a More Dangerous Form of Totalitarianism*, Uploaded on 4 April 2015, by Big Think. 網址：
<https://www.youtube.com/watch?v=5dNbWGaaxWM>

新聞與網路文章

- Anna(2011)·樂團潮來襲 20團獲新聞局千萬補助·2011年04月25日·Travis.tw。網址：
<https://tavis.tw/files/13-1000-12020-1.php>
- Coker, Cheo H. (1995), *Slick Rick: Behind Bars*. Rolling Stone. Archived from the original on 2 February 2010. Retrieved 16 September 2014. 網址：
https://web.archive.org/web/20100202153447/http://www.rollingstone.com/artists/slickrick/albums/album/103326/review/5945316/behind_bars
- Cross, Alan (2017), *U2's Next Visit to Arizona Could Be...Interesting*, A Journal of Musical Things, 13 September, 2017. 網址：
<http://ajournalofmusicalthings.com/u2s-next-visit-arizona-interesting/>
- Garcia, Raphael Tsavkko (2017), *Why is there talk of banning funk music in Brazil?*, Aljazeera Opinion, 16 October, 2017. 網址：
<https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/talk-banning-funk-music-brazil-171015051721580.html>
- Meara, Paul (2014), *Lil Wayne Joined The Zulu Nation, 9th Wonder Releases Statement*, HipHop DX, 1 December, 2017. 網址：
<https://hiphopdx.com/news/id.31581/title.lil-wayne-joined-the-zulu-nation-according-to-q-tip#>
- Pareles, Jon (1989), *Public Enemy Rap Group Reorganizes After Anti-Semitic*

- Comments. New York Times. Archived from the original on 11 August 1989. 網址：
<http://www.nytimes.com/1989/08/11/arts/public-enemy-rap-group-reorganizes-after-anti-semitic-comments.html>
- Tavares [David M. Tavares](2018, 22 March), HM: "Hiphoppa- A person who identifies themselves as a member of Hip Hop culture! For Hiphoppas, Hip Hop culture is beyond entertainment; it's OUR consciousness, it's who WE are, not the ELEMENTS we perform!! The HipHop Declaration Of Peace(HDOP) is OUR unifying document of 18 PRINCIPLES of advice and guidance to LIVE a positive Hip Hop lifestyle, as WE keep SHININ', Word!!!" <https://www.facebook.com/minister.tavares/posts/10156298694834485>
- Wang, Evan(2015) · TW RAP / 十年 · 轉換 · 下一步 - 獨家專訪顏社 KAO!INC. 主理人『迪拉胖』, 2015年12月23日, Cool-Style 潮流生活網。網址：
<http://www.cool-style.com.tw/wd/archives/154313>
- 小玉(2016), tbtDJ 黑歷史:台灣大舞廳講堂完整公開回顧, 2016年05月26日, Red Bull Taiwan。網址：
<https://www.redbull.com/tw-zh/tbtDJhistory-part-1-dj-stephen>
- 中新社網站(2000), 台湾经济不景气 环球音乐与上华音乐合并求发展, 2000年12月07日, 新浪影音娛樂。網址：<http://ent.sina.com.cn/p/i/25711.html>
- 王炯華(2016), 網友替士兵出國比賽街舞請命 國防部終於同意放行, 2016年09月09日, 蘋果日報。網址：
<https://tw.appledaily.com/new/realtime/20160909/945134/>
- 吳淑君(2016), 4星滿意度 基隆市政擺脫吊車尾, 2016年5月31日, 聯合新聞網。資料來源：<http://udn.com/news/story/8548/1729801>
- 李飛步(2017), 圖解 | 方言說唱如何衝出亞洲, 2017年4月4日, Medium。網址：<https://verbalstep.com/internation-hook-55649ed59d01>
- 林偉(2015), 「嘻哈沒有問題, 社會才有」葛萊美獎饒舌歌手新歌到底是點出社會現況還是鼓吹仇恨?, 2015年7月25日, 關鍵評論網。網址：
<https://www.thenewslens.com/article/20463>
- 俞肇福(2014), 文化中心圖書館民怨開放時間短, 2014年12月16日, 自由時報。網址：<http://news.ltn.com.tw/news/local/paper/839353>
- 酒井直樹 & 澎湃新聞(2016), 專訪酒井直樹(上): 痴迷日本身份的日本人, 2016年12月09日, 每日頭條。網址：
<https://kknews.cc/zh-tw/culture/6nm2bql.html>
- 許雅鈞(2015), 饒舌歌手大支 紐約尋夢, 2015年10月31日, 日報新聞。網址：

goo.gl/j9KuqL

陳敏郎(2014)·莫忘來時路 / 11 月 9 日 - 擺脫盜版王國·2014 年 11 月 9 日·中
時電子報·網址：

<http://www.chinatimes.com/newspapers/20141109000355-260109>

陳聖文(2014)·唱片暗淡銷售下的轉變·2014 年 03 月 09 日·喀報·網址：

<https://castnet.nctu.edu.tw/castnet/article/6225?issueID=461>

傅聿昕(2015)·社區營造：那些你可能聞所未聞的城市新生活·2015 年 4 月 15
日·社創客·網址：<http://sinovator.org/index.php?c=article&id=159>

彭子珊(2015)·獨立廠牌玩嘻哈 歌壇大反骨·天下雜誌 567 期·資料來源

<http://www.cw.com.tw/article/article.action?id=5065217>

曾百村(2014)·沒鏡展 基隆學子練舞功有怨·2014 年年 12 月 16 日·中國時報·

網址：<http://keelung-tide.com/viewtopic.php?f=4&t=551>

萬里鵬(2011)·第一家合法舞廳 KISS DISCO 開幕·2011 年 06 月 19 日·台灣現
代聲響文化資料庫·網址：[http://soundtraces.tw/space-performance/第一
家合法舞廳 kiss-disco 開幕/](http://soundtraces.tw/space-performance/第一家合法舞廳 kiss-disco 開幕/)

廣編特輯(2016)·轉吧~轉吧~霹靂舞! TOYOTA 連續三年冠名贊助 BOTY 台灣區
冠軍出爐 10/29 遠征德國·2016 年 08 月 03 日·蘋果日報·網址：

<https://tw.appledaily.com/headline/daily/20160803/37333197>

蔡漢勳(2010)·1993 年 7 月 14 日「廣電法」的方言設限條款解除·2010 年 7 月
14 日·PNN 公視新聞議題中心·網址：

<https://pnn.pts.org.tw/main/2010/07/14/1993%E5%B9%B47%E6%9C%8814%E6%97%A5%E3%80%8C%E5%BB%A3%E9%9B%BB%E6%B3%95%E3%80%8D%E7%9A%84%E6%96%B9%E8%A8%80%E8%A8%AD%E9%99%90%E6%A2%9D%E6%AC%BE%E8%A7%A3%E9%99%A4/>

謝佩穎(2016)·台大生來自哪? 學者研究：北市大安區最多·2016 年 08 月
21 日·TVBS News·網址：<https://news.tvbs.com.tw/life/670035>

附錄 1: 每個死亡都有意義 (歌詞)



每個死亡都有意義
重點是你死後想要留下什麼記憶 而你不想
忍耐的痛苦忍耐一時的痛苦
讓熾熱的火焰焚燒了存在
不 你的存在不會抹去 當活著的人們只是活的模貝
而謀利的魔力磨去了動機正譏諷著信奉者進貢的東西
而我 在他身上看到勇氣 有勇氣去拋棄罪惡的容器
先別管人們死後會去哪裏 (開槍)
他們說你傻 又笑你不負責任 但笑你的人難道他是絕對神聖?
而絕對神聖難道不懂這道理 難道不懂每個死亡都有道理
他們說你太傻了人生還長不該這樣結束
但其實他們不懂該要如何化解劫數
他們 定義的死亡是絕對嚴肅若非真正必要時否則絕不接觸
隔絕自殺者 放任廝殺者 施 壓者壓軸施 加著暴力枷鎖
生在權威之下家奴農奴身分到底差在哪? 住在主人身旁難道你能心安理得嗎?
很多的死亡全都變成神話 但更多的死亡成為碑銘遺忘
刻意的遺忘被排除歷史 而刻意的記誦被編入歷史
到底誰才是真神 我也不懂 等我死了才能看透 卻也沒人能說
不是沒人能懂 只是沒人敢講 每個死亡都有道理...

你們聽過拉薩 路 幫耶穌造神 但卻沒有看到拉薩 怒 被中國燒著
你們看過孫文中山 樵 被中國造神 但說鄭南榕在衝 三小 被汽油燒了
你們看過馬丁路德金 曼德拉 翁山蘇姬 麥肯 X 甚至讚頌甘地
但把馬場町當公園 二二八跟同性戀 把單向的意識形態放入教育當中蒙騙
把蔣渭水給破壞生態背書污衊 把鄧雨賢的音樂貢獻全盤忽略
把泰源監獄事件當作漢奸處決 給莫那魯道二十塊 陳文成不見
留下殷海光故居 又付之祝融 忘了雷震不是自由台灣 是自由中國
所以歌頌謝東閔而不是謝東榮
因為他們知道 每個死亡意義不同

附錄 2: 兩個靈魂 (歌詞)



我有兩個靈魂

天是白的 背包帶著 搭車上學去

了 我不識家鄉的景色 因為醒著 時都不在這裏

想要成功離開這裡 失敗的人留在這裡

我不識家鄉 因為雨水蓋住臉

難得睜開眼 前灰色的一片帶汗點

我站在家屋前 我試著找尋舊路沿 著兒時記憶走 但我只聽到叫我書要多讀點

我討厭古典 我討厭學校教的課 我討厭學校灌輸電我的都只是一群 Nerd

考高分就強迫你要去台北上課 每天通勤上學回到家都沒有時間了

長輩痛罵我 說這只是不讀書

的藉口不想讀書就準備長大後去做個黑手

或是粗工 上工前先喝阿比或打一針 做工作到一半時拿強力膠來補精神

大船駛入海港今天是混亂發生的第九天

他們說這幾天危險最好是能夠別露臉

伴隨船笛聲響出現隆隆的炮火聲

濃濃的煙硝 朦朧的海港 莫名停駛的火車

警察說討海人先退避三舍

誰敢出海捕魚就得先準備出山了

我不懂他為何躲在床底夾板

他是外省人 他是共產黨 都只是悲劇的樣板

事發多日後 整個港城腥味海風也吹不散

警察說是漁獲量大別再造謠唬爛

可是魚市場連三周沒有開市

全成市民害怕不敢發問等著政府來開示

等了幾十年了那場混亂似乎已經被收藏

在博物館 但是沒人解釋漁夫撈到的手掌

上面怎麼有串鐵絲 鐵絲串上面連的手掌卻也是不只一隻?

大船駛入海港今天是混亂後的二十幾個冬天

船上貨櫃絡繹不絕

鈔票一櫃一櫃載進城市封住市民的嘴
別跟他們討論政治他們全都不屑
但他們不解 為何蓋大樓的地方全部都在台北
城市像是舊船一樣生了一層鏽鐵
但能賺錢他們全都閉嘴
所以海底那堆屍骨至今仍是忌諱
又過了幾個冬天 大船開始不開進港
為了回應質疑政府編織一套信仰
大台北都會區成為夢想 那還不夠
原本用來載貨的火車變成拿來載奴工
所以增設高速公路方便勞力輸送
但是薪水不夠 沒人敢做困獸之鬥
所以基隆人們逐漸離開自己家鄉
最後一個離開的人麻煩把燈關上



附錄 3: 壓不扁的玫瑰 (歌詞)



如果我的手是用來被打不是寫字
那麼我要怎麼寫出美麗的詩
如果我的嘴是用來背誦敵人的歷史
那麼我要怎麼講出來被壓迫的事實
如果我的腳是用來踩著同胞的屍骨
那麼我要怎麼爬到頂端才不失足
如果我的夢想只是逃離自己家鄉
那麼.....

我踩著沉重的步伐我跟著人群排隊等車去台北
我看著人們情緒複雜我們需要被排解
的不只是離鄉背井的情緒 我們家鄉這麼近
為什麼生活這麼硬呢
你說這是幸還不幸呢 我也看不清了
怎麼有家不回呢？ 我為什麼到台北呢？
搭上這艘奴隸船把基隆當作格雷島的門
在車上祈禱的是這艘船它何時才能沉
成功？真是沈重的謊言 你們沈痛的往年
但是老到什麼都忘了
你們有錢到慌了 把資源都拿光了
還轉過頭來討你們的養老金呢
你說我太過負面 太過膚淺 態度不檢點
你說我 你說夠了沒有
我沒話說 話語權也在你們手上 我一無所有找了半天全身只有惆悵
喔還有張 未繳的賬單 餵飽了自己只能勉強還要怎麼才能向上攀？
只能騙自己說我在貧窮線上的生活真是 美好的... (...幹你娘雞掰)
我政治不正確 血統不正確 我的出生注定錯的一敗塗地唯一的正解
讀一堆聖賢 比不過你老爸就是聖賢
我老爸多麼的聖潔 頂多有個腎結石 我的重點是
你們成功不需要解釋 我們失敗卻是在掩飾
掩飾不是我們有多麼不上進 長相不上鏡 掩飾的是你們威權恃從資本主義大騙

局

我們都是 壓不扁的玫瑰 但在他們眼中我們都只是些累贅
大時代的卑微 誰臉上有淚水 都曾工作忙到差點忘了自己是誰



我們都是國家機器下層中最弱勢的螺絲釘 還被丟到皇城邊疆海灣沒有人吃驚
也沒有多餘資金 港口西北風吃緊 上班塞車遲到還要擔心回家吃自己
我們都是自由主義下最下賤的犧牲品 一句自由市場競爭力就封印了真理
你們製造自由的幻影 從此沒有人能喚醒 只有跪舔黨國體制才能換燒餅
我們都是鄭捷 我們認知正邪 我們熟記聖賢的箴言 卻換不到真錢
我們真心換絕情 我們投入幻覺裡 我們吸食自由的鴉片卻被判決刑期
我們都是 鐮刀和鋸子 要讓未清醒的人們看見社會正在垂死
我們都是 勞工阿隨時 記得看不見卻綁在每個勞工身上的鏈子

附錄 4: 也許我們不同 (歌詞)



也許我們不同 生長在不 同 的年代
也許我們不同 我們有不 同 的前瞻 現在
不要 拿 你們的 標準 來看我們的潛在 性
把草莓族 冠在我們 身上 把 我們的 未來 燃燒殆盡
未來 不 太清 楚 職場走 太辛 苦了
你們 努力個 三年 買房子 我們買不起 新 築的
新 竹的 房價漲了幾年養了 我們的 學長
我們的 倔強 我們的 絕望 我們的 球場 被全場包夾了
我們的 懸賞 有人賣了一生給了銀行
我們的 進場 像是個 進香團 大雄也 找不到 靜香玩
靜香 的信箱 想盡 了辦法 找不到 求職的 回應信
靜香 的信箱 擠滿 了將近 難以相信的 色情信件
順利覓見 的她 準備進獻 禁見 的 part
接近了 她 想要的生活模式 失去了 Soul and God
“sold it, Gosh..” 就這樣 輕易的 賣掉了 賣給了 路西法
“不行嗎?” 她笑著說時左手 正付著 租金阿 她
右手滑著手機 我說 iphone 何時又 出新瘡?
粗心大意的我 手一揮把 飲料給 撒滿地了
過來幫我 拖地的 店員 時薪還比我 高級呢
著急的 我招了計程車 成為 痛苦的 繼承者
寄生著 既生予 又何生我這個犧牲者?

附錄 5: 壓不扁的玫瑰貴美版 (歌詞)



他是 壓不扁的玫瑰 即使在政府眼中他始終是個累贅。
大時代的卑微 他臉上的淚水 他說工作忙到差點忘了自己是誰。
他從南部來到這裡 為了生存離鄉背井
他是城鄉移民他是屬於哪裡 他不知道。
但他看過政府填海 看過造港 看過軍隊進駐港口 看過港邊二三十家酒吧。
看過西岸鐵路送進米糧 看過日本米倉 沒看過日本警察也沒看過大屠殺。
沒看過這麼大的海港以為生活無虞 但沒看到生活壓力無情 他無所謂。
他也看過碼頭工人開始自力造屋 看過高級官員住進高遠新村官宿。
看過榮景 看過這裡曾被世界關注
看過公車亭加蓋成雜貨店疊上的磚土

但也看過政府擴建港口拆除工人宿舍
看過放火來燒不管有沒有人住這
看過西岸鐵路拆除 看過道路拓寬 看過日本米倉拆除變成連結車上下貨處
看過高遠新村重建完後反而山坡地危險 看著居民一戶一戶遷出碼頭週邊
看過雜貨店從四家變成剩下貴美 看過酒吧全數倒閉剩下空酒杯
看過曾是居民聚會場景剩下連結車司機
看著整個碼頭週邊凋零剩下自己
看過這麼多的刺激 看過將近半個世紀
看過戒嚴令也看過你沒看過的人們
看過興盛 看過車水馬龍 看到現在這麼沉悶
看過的背影也全都隨著大船遠去
看過這麼多了還是不知道原因但它看過相機拍不出的全景



基隆市嘻哈文化推廣協會章程草案

第一章 總 則

第 一 條 本會名稱為基隆市嘻哈文化推廣協會（以下簡稱本會）。

第 二 條 本會為依法設立、非以營利為目的之社會團體。

宗旨如下：

發揚、傳承基隆所發展的嘻哈文化，並培育基隆的文化工作者人才，翻轉基隆市民對基隆市的認同與對嘻哈文化的認知，也透過政府立案之協會爭取在市內辦理活動與推廣嘻哈文化之正當性與主體性。

第 三 條 本會以基隆市行政區域為組織區域。

第 四 條 本會會址設於主管機關所在地區。

第 五 條 本會之任務如下：

一、 本會精神乃立基於嘻哈文化之四大精神：和平、團結、愛與樂於其中，旨在團結基隆地區之嘻哈文化工作者，並致力於在基隆地區推廣嘻哈文化的四大元素：DJ、舞蹈、塗鴉、饒舌。

二、 本會之任務目標分為三大階段：

（一）短程目標在團結地方嘻哈工作者，舉辦嘻哈文化相關之活動與比賽，增添城市生活之風采。

（二）中程目標在於廣辦嘻哈四大元素之技術與觀念教學、推廣與交流的相關活動（如研習、講座、工作營、或是與其他單位培訓合作等等），培養更廣泛多元之文化工作者。

（三）遠程目標在於經營在地之文化深耕與推廣、凝聚與培育地方嘻哈工作者、更期望與其他地方工作者、團體等建立起合作平台，共同從事地方文化活動，希望增加基隆青年之地方情感、提高青年回流返鄉。

三、 其他與嘻哈相關之知識、訊息與活動，皆屬本會所推廣與傳遞的任務。

第 六 條 本會之主管機關為基隆市政府。

本會之目的事業應受各該事業主管機關之指導、監督。

第二章 會 員



第 七 條 本會會員申請資格如左：

- 一、個人會員：凡贊同本會宗旨、年滿 18 歲、具有對嘻哈文化熱忱者。
- 二、團體會員：凡贊同本會宗旨之公私機構或團體。
- 三、贊助會員：凡認同本會宗旨及任務，願意贊助本會之團體或個人。
- 四、儲備會員：凡贊同本會宗旨、具有對嘻哈文化之熱忱，但未滿 18 歲者，經家長或監護人同意，得以成為儲備會員。

申請時應填具入會申請書，經理事會通過，並繳納會費。

團體會員得推派代表 1 人，以行使會員權利。

第 八 條 會員（會員代表）有表決權、選舉權、被選舉權與罷免權。每 1 會員（會員代表）為 1 權。

贊助會員無選舉權、被選舉權與罷免權，會員大會時可行使表決權之權利。

儲備會員無以上權利，但得參與大會觀摩，以及協會舉辦之活動。

第 九 條 會員有遵守本會章程、決議及繳納會費之義務。

第 十 條 會員（會員代表）有違反法令，章程或不遵守會員大會決議時，得經理事會決議，予以警告或停權處分，其危害團體情節重大者，得經會員（會員代表）大會決議予以除名。

第 十 一 條 會員喪失會員資格或經會員大會決議除名者，即為出會。

第 十 二 條 會員得以書面敘明理由向本會聲明退會。

第三章 組織及職權

第 十 三 條 本會以會員大會為最高權力機構。

會員人數超過 300 人以上時得分區比例選出會員代表，再召開會員代表大會，行使會員大會職權。會員代表任期 2 年，其名額及選舉辦法由理事會擬訂，報請主管機關核備後行之。



第十四條 會員大會之職權如左：

- 一、訂定與變更章程。
 - 二、選舉及罷免理事、監事。
 - 三、議決入會費、常年會費及會員捐款之數額及方式。
 - 四、議決年度工作計畫、報告及預算、決算。
 - 五、議決會員（會員代表）之除名處分。
 - 六、議決財產之處分。
 - 七、議決本會之解散。
 - 八、議決與會員權利義務有關之其他重大事項。
- 前項第八款重大事項之範圍由理事會定之。

第十五條 本會置理事 9 人、監事 3 人，由會員（會員代表）選舉之，分別成立理事會、監事會。

選舉前項理事、監事時，依計票情形得同時選出候補理事 3 人，候補監事 1 人，遇理事、監事出缺時，分別依序遞補之。

第十六條 理事會之職權如左：

- 一、審定會員（會員代表）之資格。
- 二、選舉及罷免常務理事、理事長。
- 三、議決理事、常務理事及理事長之辭職。
- 四、聘免工作人員。
- 五、擬訂年度工作計畫、報告及預算、決算。
- 六、其他應執行事項。

第十七條 理事會置常務理事 3 人，由理事互選之，並由理事就常務理事中選舉 1 人為理事長。理事長對內綜理督導會務，對外代表本會，並擔任會員大會、理事會主席。理事長因事不能執行職務時，應指定常務理事 1 人代理之未指定或不能指定時，由常務理事互推 1 人代理之。理事長、常務理事出缺時，應於 1 個月內補選之。

第十八條 監事會之職權如左：

- 一、監察理事會工作之執行。
- 二、審核年度決算。
- 三、選舉及罷免常務監事。

四、議決監事及常務監事之辭職。

五、其他應監察事項。

第十九條 監事會置常務監事 1 人，由監事互選之，監察日常會務，並擔任監事會主席。常務監事因事不能執行職務時，應指定監事 1 人代理之，未指定或不能指定時，由監事互推一人代理之。監事會主席（常務監事）出缺時，應於 1 個月內補選之。

第二十條 理事、監事均為無給職，任期 2 年，連選得連任。理事長之連任，以 1 次為限。

第二十一條 理事、監事有左列情事之一者，應即解任：

- 一、喪失會員（會員代表）資格者。
- 二、因故辭職經理事會或監事會決議通過者。
- 三、被罷免或撤免者。
- 四、受停權處分期間逾任期二分之一者。

第二十二條 本會置總幹事 1 人，承理事長之命處理本會事務，其他工作人員若干人，由理事長提名經理事會通過聘免之，並報主管機關備查。但總幹事之解聘得經理、監事會決議，並上報主管機關核備。

前項工作人員不得由選任之職員擔任。工作人員權責及分層負責事項由理事會另定之。

第二十三條 本會得設各種委員會、小組或其他內部作業組織，其組織簡則經理事會通過後施行，變更時亦同。

第二十四條 本會得由理事會聘請名譽理事長 1 人，名譽理事、顧問各若干人，其聘期與理事、監事之任期同。

第四章 會 議

第二十五條 會員大會分定期會議與臨時會議 2 種，由理事長召集，召集時除緊急事故之臨時會議外應於 15 日前以書面通知之。定期會議每年召開 1 次，臨時

會議於理事會認為必要，或經會員（會員代表）五分之一以上之請求，或監事會函請召集時召開之。

第二十六條 會員（會員代表）不能親自出席會員大會時，得以書面委託其他會員（會員代表）代理，每 1 會員（會員代表）以代理 1 人為限。

第二十七條 會員（會員代表）大會之決議，以會員（會員代表）過半數之出席，出席人數較多數之同意行之。但章程之訂定與變更、會員（會員代表）之除名、理事及監事之罷免、財產之處分、本會之解散及其他與會員權利義務有關之重大事項應有出席人數三分之二以上同意。

第二十八條 理事會、監事會至少每 3 個月各舉行會議一次，必要時得召開聯席會議或臨時會議。前項會議召集時除臨時會議外，應於 15 日前以書面通知，會議之決議，各以理事、監事過半數之出席，出席人數較多數之同意行之。

第二十九條 理事應出席理事會議，監事應出席監事會議，不得委託出席；理事、監事連續 2 次無故缺席理事會、監事會者，視同辭職。

第五章 經費及會計

第三十條 本會經費來源如左：

- 一、入會費：個人會員新台幣 250 元，團體會員新台幣 2500 元，於會員入會時繳納。
- 二、常年會費：個人會員新台幣 250 元，團體會員新台幣 2500 元。
- 三、會員捐款。
- 四、委託收益。
- 五、基金及其孳息。
- 六、贊助及補助款。
- 七、其他收入。

第三十一條 本會會計年度以曆年為準，自每年 1 月 1 日起至 12 月 31 日止。

第三十二條 本會每年於會計年度開始前 2 個月由理事會編造年度工作計畫、收支預算表、員工待遇表並於會計年度終了後 2 個月內由理事會編造年度工作報告、

收支決算表、現金出納表、資產負債表、財產目錄及基金收支表，送監事會審核後，造具審核意見書送還理事會，提會員大會通過，報主管機關備查（會員大會未能如期召開者，先提理、監事會議通過報主管機關備查後，提會員大會追認。）

第三十三條 本會解散後，剩餘財產歸屬所在地之地方自治團體或主管機關指定之機關團體所有。

第六章 附 則

第三十四條 本章程未規定事項，悉依有關法令規定辦理。

第三十五條 本章程經會員（會員代表）大會通過，報經主管機關核備後施行，變更時亦同。

創會歷程照片



2015 年 10 月 9 日準籌備會議



2016 年 4 月 10 日第一次籌備會議



2016年5月29日第二次籌備會議



田野筆記 2017 年 5 月 22 日：跳舞文化閒談



時間：2017 05/22 23:30 - 0523 2:00

地點：QQ 滷肉飯 我家

對象：林岳毅、劉秉竝、胡少愷、田已賢

內容：教育、跳舞文化

協會名冊數位化 刪除地址

海底雞對於建德?正濱?國中的教育

開拓視野 補足傳統中學教育不足 基隆的教育問題? 資源不足?

基隆與台北舞者差異

同齡的 20 歲 台北開拓名聲與發展 基隆在尋找資源

30 歲台北已已經建立名聲 基隆還在尋找資源

為何有如此狀況?

城市發展差異 資源差異 資訊集中台北 大型活動也都在台北

但雖然台北資源較多 跳舞似乎也沒有比較強 真有差異?還是自我認同?

各城市的差異

高雄類似台北 但沒有如此商業化

台東有高雄舞者回鄉經營

花蓮獨立發展出自己特色

宜蘭往台北跑 沒有集中地

桃園複製台北模式 神化老師 商業化

基隆特色 文化中心集中地 前輩(陳第安林岳毅等人)在棠口帶起的文化也是重要因素

田野筆記 2017 年 7 月 8 日：二信成發事件



時間：2017 07/08 11:00 - 0709 2:30

地點：港務局、文化中心、成功市場

對象：李奇鴻、李旻、劉秉竑、胡少愷、六百五、田已賢、陳念祖、方偉翔、李啟平、林祖浩、古香緣、RAINCITY 其他舞者、二信安中學生與家長

上午十點半先幫學生處理桌椅，5 張桌子 200 張椅子

結束後

下午彩排

活動過程順利

但在場地復原時出現許多問題

二信學生集中在搬桌椅回里長辦公室

剩下女生為主的學生不夠協助舞台燈光音響的搬運、以及場地清潔

協會成員離席(剩下李旻)

結果李旻成為港務局催促目標

我回港務局協助工作分配

結束後先與李旻談話

李旻認為

既然有心成立協會 大家應該有共同目標是要讓基隆更好

但是做是沒有用心、不認真

外面看到的就像是一群來鬧的人

再加上協會人際之間關係

李旻怕大家以為他在利用大家

所以才決定自辦活動(8/18 DISCO PARTY)

我回應

大家當然都想讓這裡更好

但每個人價值觀不同 這是每個團體都會遇到的

現在協會大家不夠用心、團結、向心或是沒有時間準備的問題

不單純是大家不想認真用心



而更是基隆這個地方的問題
年輕人無法留下
我暫時無法解決這些問題
但我想利用我的專輯發表的收入試試看大家是否有心

李旻回應
但是如果不用心經營
這些學生未來看到老師就這樣子
難道環境會好嗎?
學生不會被台北搶走嗎?

後來劉秉竝與胡少愷到來 繼續討論人際問題
劉與李個性差異太大
劉太衝動、做事也不拘小節
李也是直言、但做事較為謹慎
在這一段時間兩人問題逐漸浮現
本日討論有促進兩人相互理解

主要解決問題是:
林岳毅對於李旻的愛護 不希望他受到傷害
因此把劉對於李的一些小抱怨轉述給李 要他注意、堤防
但李不解 如果討厭他為何還每天混在一起?
但劉的理解是 並沒有討厭 只是會偶爾直言講一些李跟他矛盾的地方、也認為李
並沒有他自己想像那麼認真投入

李希望未來排舞可以認真一點
胡、劉認為沒問題 但認真與否需要在一開始就溝通

後來結束
與李旻和六百五吃宵夜繼續閒聊
六百五認為大家都沒心 自己在台北也有很強的團隊 因此不必要特別認真處理
基隆的團
李認為應該大家都要用心

我回應: 每個人沒有心的原因和程度不同不能混在一起討論



六百五認為未來排舞需要用更好的手段(更成熟的詢問意見與排舞意願)、與表演安排(不同舞風分開且想辦法串起)

且認為協會中只想跟我共事 想幫我弄好表演

最終結束後 李旻仍然認為大家需要更團結、更用心

我則認為:

這事情暫時沒有特效藥 李就自己做自己想完成的事情 我跟百五盡力協助 其他人如果沒有心或沒有時間也不用太在意

田野筆記 2017 年 10 月 31 日 : Andrew 訪談



問題大綱：

Andrew 本身的經驗歷程？

滑板在基隆發展的歷史？

早期狀況？參與的人？空間使用？其他人的關係？政府態度、市民態度等發展過程、演變？

基隆滑板如何變成現況？

為何決定開店？

14 歲開始玩

在雞籠練習 沒什麼資源 土法煉鋼

高中後開始往外跑

在十七歲時有贊助商店家贊助 開始成為台灣 skate team 成員

16 歲第一次參加比賽

16 17 歲連續兩年 X game 亞洲第十三名

17 後半年 比新竹的台灣區比賽拿過冠軍 樹林中正盃第二名

參考 redbull 大肆拾 很多資訊

1995 還沒玩版前五年 (9 歲) 開始就有

當時還蠻流行 市場蠻好 環境一直以來沒什麼改善 當時算是很地下文化 沒有被注重 沒有資源情況下做這項運動 像在街頭亂玩

1999 開始玩

一直依靠文化中心想辦法做一些簡單道具 杆子 平台 飛台等

因為牽扯場地問題 道具沒辦法正當名義放在那邊 四處找花圍藏 甚至藏在東岸停車場地下 但還是會不見 所以還是一直花錢做道具

我這代算是最新的 後面就沒有新的人了

19 歲時(2005) 基隆開始滑板饑荒 沒有新人加入 過去在玩也慢慢退出 空窗到這幾年才又開始又有新生代進來玩

基隆雖然人很少 但中間還是有出現過還不錯的選手 變成質比較重 量較少

基隆目前出過四個選手 莊博鈞 (基隆最早的選手) 我 陳人逸 柯俊銘 目前線上還贊助的是陳人意

當時資訊都透過錄影帶去學

其實當時發展不錯 算是不會落後 日本比我們好 但是實力不會差太多

可是這幾年 到現在 不到業餘水準跟職業的比較 現在日本 17 18 歲走上國際舞台 還能拿名 跟台灣現在完全沒有 大斷層

基隆常下雨 玩的地方很少 甚至在市政府旁邊側門

早期跟跳舞對立

文化中心沒有名言不能玩 但也沒有阻止 除非太誇張或冒犯 才會出來趕 但當時文化精神就是反抗 所以跟管理員吵架、打架、放火燒紙箱、亂放鞭炮等叛逆動作

跟跳舞吵架搶場地

當時也有吉祥的拿棒球棒來找麻煩 我們拿滑板互打

斷層 當時到處都有斷層 基隆特別嚴重 因為學校很少 沒有社團 一個帶一個勁來玩 資訊交流較少

一直到現在也差不多

政府也沒有重視 台灣的滑板龍頭代理商也沒有在深耕 都在讓台灣人接受外來沒有建立自己的

不然其實在早期連夜市都會賣滑板仿冒品的年代開始做的話應該會蠻樂觀的

國外品牌行銷也不做 獨大 也不用特別廣告 下面滑板店就是要跟他進貨

滑板店比較容易把選手綁死 希望選手有個歸屬感 變相把選手綁死不能外放、接受訊息 只能在店裡幫忙

我是第三代

早期在中正公園 市民廣場 晚上網球場等

中華民國極限運動協會 高中時就有

台灣沒有人做 所以獨大 沒有競爭



丟出來的東西滑板人也沒有真正了解 有就好

有些比賽甚至沒有保險

一直都有辦比賽 但經費用得很省

17 歲時在新光三越比

前年一樣新光三越 道具是一模一樣的

因為極限運動不只是滑板 還有單車 直排輪等

也是因為這樣的環境造就台灣選手比較堅韌 玩得很 ghetto 就比較 ghetto

但就是沒有資源、醫療防護觀念、沒有真正的學習公園街道的基礎點在哪等等

不適合的道具比較容易受傷

不想要跟中華民國一樣

想要幫滑板人做事 把經費用在滑板上

跟小弟的分歧

因為小弟跟中央秘書長很好 本來要去接位子

如果不做 就會繼續任他們獨大

現在在等中華民國滑輪板委員會 在體育會申請滑板項目委員會

卡在現在政黨問題 (體育會是鄭錦州) 不希望得罪任何一方 再找一個機會跟人員去牽線 達到 peace 狀態

中華民國滑輪版 滑輪溜冰鞋會拉出來的 經過奧委會認證的組織

不可能用這個名義做滑板 名字一開始很反彈 但半年努力解釋 有比較好一點 從體育方面著手做配合

美個滑板人的夢想 想開店

主要是基隆小朋友很可憐 沒地方去 沒地方得到資訊 想學的跑臺北 連年輕小眾力量都在外流 其實很可惜

基隆有強烈風格 很有城市特色 我們玩的風格跟外地不同

像現在很多街滑影片 選手形象等 就看起來不一樣

想留住基隆的人

都是散的 就我們這群了



新的滑板場 失球領橋下

橋墩工程 (區公所)

道具做太大 設計失誤 當時有溝通但因為時間很趕 溝通出來結果是願意把滑板

場東西放在最後 給我們時間去做設計變更

但施工後一下就做好 沒時間更變

滑板上地上物 40 萬 總工程招標 300 多萬

十一月中完工

還是會去玩

畢竟我們饑荒太久

還是希望讓他覺得使用度高一點

希望跟區公所申請課程

讓那邊使用度高一揮 才有機會申請下一個場地

小四事情是可以寫的

田野筆記 2017 年 12 月 12 日 : KGS 小海與阿福訪談



日本 DJ Mar (UZN)

來台灣辦嘻哈講座 阿雅 讓大家知道 hip hop 元素 (bboyworldasia)

跳舞圈才知道

很多人跳舞不見得知道歷史 這東西在幹嘛

跳舞

跟街舞有興趣 MJ & 五燈獎

五燈獎每週都有舞蹈比賽 沼澤隊、蓋世太保、忍者少年、TNT 等等

小海 看電視覺得很帥 才開始進入這個世界

後來才有 LA BOYS、the party、TOKYO D

LA boys 把街舞環境拉到高峰 覺得很酷 例如釘孤枝 學跳舞爭相模仿

美國的 MC hammar、EYC

舞曲大帝國 Disco Funk

以前找音樂很難找 這些音樂都是從舞曲大帝國、國外的錄音帶找

早期冰宮 舞曲大帝國 有參雜 Disco hip hop 之類的 大串燒

日本偶像團體 B Cool、ZOO

很多台灣舞者受 ZOO 影響 後來 ZOO 改名放浪兄弟

台灣跳舞喜歡看日本 DANCER 受日本影響很深

龍兄虎弟、玫瑰之夜 都有 LA boys 模仿大賽、可口可樂盃這些全國比賽

再後面一點超級新人王

當時在第四台看到的記憶

小海國小五年級就在看這些 接觸街舞是國中時有同學到臺北說中正紀念堂很多人

人在跳舞

所以才過去那邊戀

這幾乎是臺北舞者的記憶 以前在那也會被趕走

阿福 國三



那時候資訊太少
第一個看綜藝節目
小海以前住花蓮台東 搬到雞籠
有國小同學搬到臺北 才接觸到臺北資訊
那些街舞跳舞的人都是那些綜藝節目上那些很厲害的人在那邊練舞
後來是自己一個人在文化中心跳
認識滑板的哲哉
他說他有個同學叫囂張
囂張以前團體 Action
無意中看到囂張在教課 才跟她交流、請教
一開始都從地板開始跳
以前每個跳舞幾乎都有經過地板這個歷史
以前看到風車頭轉在舞廳都是最屌的
還不知道什麼 poppin lockin 那些非地板動作

這段時間過後
真正開始學街舞是從 LARGE 舞蹈工作室
那老師就是啊 JOE 他們來雞籠開的教室
問他們 知不知道蓋世太保
他們說蓋世太保是他們老師
蓋世太保算是台灣老團體
啊 joe 那團叫做「800 龍」

在 large 學一段後 認識陳帝安 算同期
後來出來自己練
大概學兩個月而已 就自己去練
因為臺北同學 拿錄影帶給我
那個錄影帶叫做 house party
正確名稱是 dance delight
在臺北有個賣日本唱片叫做 95 樂府
以前在西門町很喜歡播日本 dancer 錄影帶影片
經過就會看到
開始買錄影帶

那時候一卷 350-450 後來才知道那是盜版
誰提供不知道 後來日本告他們 才不發行
這個錄影帶影響台灣舞蹈圈很多
因為早期資訊不發達 所以大家有錄影帶就會自己留不會給別人 自己學完自己
看完不會外流
所以以前舞者不管音樂錄影帶都是不外流 都是各個舞團自己的 know how
早期街舞都是抄來的 抄襲日本舞蹈
音樂都是直接摳錄影帶音樂



開始自己練 electric trouble 是影響我們最深的 當時在日本 new school 風格
從馬利雅凱利 fantasy 裡面有個黑人 link
這個黑人他的東西就是影響到整個日本跳 new school 這種風格
因為 ET 在日本太紅 常拿冠軍 很多台灣老師資深前輩幾乎都看他們長大的
看這些自己練
才開始接觸到基隆在地街舞團體

基隆街舞始祖應該是 gogos
後來從 B live (BREAKING LIVE)
以前他們在手機店機場 他也在那邊練地板

B live & 機場 一元堂那邊修手機店
他的地下室四平空間有鏡子
那時候有省中學生、基商、中山國中 一群喜歡地板的學生 讓他們在那邊練習
那時候老闆叫做阿達 三重人 他之前也是跟 ROCKS 他也是提供他有的地板知識教給在地學生
那時候基隆 B B O Y 也是因為有他們 因為有一個中山國中的阿磊 因為他
BREAKING 資質很好 其實在各國高中春暉專案活動的熱舞比賽他都會到那邊評比 (民國 88 年)
那個年代學校有跳 breaking 就看到阿磊就瘋了 所以很多人會跑去機場問阿磊
在不在 所以開始看到有一些同好 例如省中阿斌、省中熱舞社社長葉崇 省中那時候老師是 TBC 小允老師
因為 T B C 當時在台灣跳舞圈已經紅到爆 全台灣地板最厲害
因為省中有這樣資源



機場不收費

阿達臺北本身有 rocks 有地板資訊跟影片 放給我們 讓這些學生去看
看完之後馬上下去地下室某練

阿磊也分享什麼叫做排舞、戰鬥舞、搖滾步 教一些基礎概念

從那時候開始傳 文化中心有人開始在跳 所以口耳相傳說機場下面有人在練地
板

原來才知道機場下面有個練舞空間

從那時候人越來越多 開始有一個叫做朱永達 學地板大概有十二個 集結那麼多
學生 大概都高二高三

空間負荷不了

練了很久後開始想表演 所以阿達才慫恿大家組 b life

阿福也學會 開始自己排舞

那時候就過去國民黨黨部 那時候有辦熱舞聯誼

因為我們也都是學生 十幾個都不同學校組的 所以申請很久

大家都會了只想表演

B life 首次表演就是跟他們一起

有這次表演後才有凝聚力

看到同好學生交流後 凝聚組團

才想說機場容納不下

阿達提供想法 如果可以的話 12-16 人 面臨畢業跟暑假 要不要找個工作室 手
機電也沒辦法讓你這樣進進出出

後來討論了很久 東問西問 找到義美旁邊蔡慧蘭工作

也是在 b life 認識阿斌

那時候阿福 18 歲準備當兵

b life 那時候 張仁偉小偉老師 基隆人 有來過機場問 阿達阿斌都有印象 也有
跟我們一起練習交流

後來大家一群人找一個點找到工作室時

一個人平均分擔 1000 塊

那時候 12-16 人

因為高三課業壓力變大 打工沒時間



那時候阿斌講很嚴重 後來要繳錢時剩下 6-8 人
阿福在那裡面也是因為他要等當兵
那時候很少在講舞感 只有小跳一下
基隆女中老師大軍、囂張
那時候據點有分機場 文化中
後來變成蔡慧蘭 文化中心

租了工作室後有新的同好進來 蔡慧蘭前身是 LARGE 阿 J O E 哲宇 設備硬體
都還在
他們沒租後才換 b life
新同好進來
小海那時候讀基商 看到阿福弟弟在操場 breaing 去問以後才被帶去蔡慧蘭工
作室
那時候認識阿福 還有一個魔龍 三個那邊跳舞感 還沒其他人
那時候大家走得差不多

那時候流浪舞者 只要有挖寶交流經驗都是這幾個地方跑

因為 BLIFE 團員十幾個 每次都要選團長
那家鬧不合 小偉 KGB 團長

小偉說不租 有些人繳不出教室錢
地板 18-20 人
小偉說我們是學生沒錢 工作是很棒 但是一個月丟一千沒辦法 我沒辦法出 我
想練 誰要跟我去文化中心練
後來人看怎麼越來越少 因為文化中心不用錢 工作室這邊剩下一半
一個團拆成兩個團

為了改新團名
小偉說那不然我把 b life 拿去用
其他留在工作室的叫做 KSL
Keelung Street L 基隆街頭聯盟



後來才去冰宮約吵架 約在那邊尬舞
氣氛弄得很像仇人
橘屋說聽說你們要分開尬舞我們去看
我就是要看 KSL 跟 b life 有多屌
就看到很熟的朋友在那邊廝殺

這事情幾乎全雞籠跳舞都知道
因為沒有評審所以在互相口水
口水完之後 我們就很氣小偉為什麼把人挖走 會影響學生來找人來工作是找小偉學地板
那段時間地板大爆發 在文化中心超多人
有陣子我們工作室覺得差很多 想放棄 是不是不要做
大家都在那邊練一練 5-9 點 關燈後才來工作室聊天
很感慨怎麼變這樣
才想說怎麼辦要不要繼續租
阿斌想說不要了
阿磊負責在教學生 活躍征戰 在高峰 不能困在基隆 只是覺得說我們這樣不行
要練沒得練 因為晚上九點後會影響住戶 很吵
對上對下都沒辦法 很困擾
小偉那時候也是爆發期 想當頭 把這票人帶走
到後來那票人自己回來 不想跟他

KGS 還沒成立以前 橘屋覺得我們不怎麼樣
你們有錢為什麼不請老師學舞 幹嘛浪費錢去租工作室
他們就覺得我們要跟他們一起 但我們不想
就是因為不想所以才吵架

更名為 KSL 原因：
因為成員有煥 新的其他學校學生出來
瑞工學生、海事 幾乎各大高中都有在裡面
集結了很多同好
學長揪學弟好友
一下課就約工作室 沒練舞也來 變成聚集場所

大家有人要練舞 坐在那邊不知道幹嘛 看錄影帶也可以 分享交流 很單純
小海那時候跟施曠學 很長往臺北跑 自己花錢跟老師學
陳帝安還沒加入 會分享跟啊joe 學到的東西



那時候算是 KGS 還沒成立前很散的時候

KGS 不是從那個教室出來的 不是我們發明的

滑板塗鴉加入是因為 KGS

義二路橋屋 簡餐飲料 阿祥一坨人在那裡 那時候跟我們不對盤 那時候因為要
合團吵架 問我們要不要叫 KGS 差點打架

他們常在文化中心 我們是不去文化中心

他們也跟鬻張 哲哉也在裡面

當時我們跟他們不熟

我們是屬於我們有教室 你們颯風下雨就你們的事

他們覺得你們有教室也沒什麼人才什麼的

魔龍認識那邊的人 問他們要不要一起上來看

弄到後來

KGS 合團事件

談合團 有人沖上來要打阿斌

經過橋屋 看他們裡面 裡面也看互看不爽

三不五時沖上來說現在要打架 血氣方剛

但我們這裡有人互相認識

後來他們不想讓我們壯大 你們要不要過來嘛 年紀比我們大一點 我們七年級

他們是六年級末

他覺得我們一直窩著沒搞頭 又覺得自己比較早跳 當然覺得把我們并團

那時候他們有饒舌塗鴉滑板都在那邊

他們還有觀察我們 說他們比較 gang 人比較多

他們應該有 20-30 人

我們只有不到十個

小偉只是跟他們走很近 不算是一起 因為小偉跑去文化 橋屋也在文化

還有去橘屋談判



我們也有人不爽 覺得幹嘛跟你合

後來覺得自己勢力太少才合

林岳毅是阿祥一起在橘屋 他說 我們大家該有的都有 為什麼不搞大一點？

他說我們是一起 我們沒有輸 他覺得兩邊都很好 只是覺得為什麼不一起

後來哲哉玩板的也說大家都認識 沒有不合 小事情而已

那時候我們阿斌 臺北的團 她看過臺北厲害的 spark of 2000 當時在臺北

bboy 紅到翻天 學生多到表演結束觀眾走光

因為阿斌看過那些場面 覺得雞籠那什麼鬼

因為林岳毅理念 有一個目標 壯大雞籠嘻哈文化

他真的很熱血

後來正事是這樣

阿福在當兵

後來有一幕 全部都上去蔡慧蘭 三十幾個圍坐一圈 開會正式講

人多才有辦法把教室留下來

所以滑板 塗鴉 饒舌 并過來

林岳毅那時候跟政府有活動

他是第一個 KGS 算是創團團長

這個名字應該是他或阿祥

媒介

Keelung G S 可以問 andrew

但是 andrew 很生氣 覺得 KGS 不是跳舞的是滑板的 為什麼被跳舞的拿去用

第一次合團表演是中元節 2002 還 3 忘記了

封街表演

一開始封街 b life

義二路商圈周休二日會封街 就去那邊尬舞 坐在新樂前面

林岳毅接洽活動 學校 算是統籌 排舞的要幹嘛、滑板地板要幹嘛、塗鴉要幹嘛

把事情分開分工 會去盯這些
但是到後面有一些人與人之間問題
覺得自己很累 大家不理我 人多就有問題 愛來不來 不繳房租的



這個團共通點 大家都不愛讀書
上課睡覺 下課練舞

有一度差點不租 因為大家把工作室當成休息室 好的是大家會交流分享資訊 但久了以後變成一直聊但沒有做 跑去玩之類的
努力要籌備的人 但沒有看到人在付出 林岳毅說 你覺得你付出了什麼？我承認我也是混 但你要不要看我想的東西？林岳毅想做的很多 但沒有辦法逼人 講得很灰心 不管怎樣 你有你想做的事情 我也沒領薪水

政府覺得這些人很恐怖 小毅為了這樣跟政府接觸 但沒有人想了解 只能說愛跳舞的孩子不會變壞不會吸毒之類的

剛好政府有一個郭大哥 記者 阿福在當兵不了解

小海說 那個記者跟政治人物認識

我們那時候不懂事 有政治場合就去跳 議員、消防局就去表演

我們以為可以增加收入 但根本沒有

像是做人情給人家 幫他做人情 讓他有這樣的人情、造勢

互利 我們缺舞台 他有他的部分 就去表演

因為當時也沒有特別想去比賽

直到後來有一次參加 花園盃 台南花園夜市 全台灣很大的街舞比賽 請日本 ET 老師來 也有結合滑板 算是嘻哈重要的活動

我們當時看到第一屆影片片段錄影帶 覺得蠻特別的

到第二屆也沒參加 想說那不然我們參加第三屆 所以開始排舞 排練表演 地板

他們也開始排 這時候舞感跟地板分開

那年二月左右開始排舞 排到七月才開始比 排四五個月 那時候小海高三

那時候才開始用電腦接歌 亂接接歌

所以很多音樂來源都是從阿斌臺北的資訊 其實雞籠很多資訊都是那邊拿過來的 因為臺北交流頻繁 透過她在臺北的團 把那些音樂剪進去

那時候排舞排到快打架 熱到吐血 因為教室沒有冷氣 冷氣壞掉 舞跟接歌都小海排

而且報這個比賽前阿祥去當兵 我們才決定要參加比賽



但後來發現今年沒有這個比賽 取消了 怎辦
那時候有個活動叫奧雷特第一屆 就去參加那個比賽

奧雷特算是個大學生有熱舞社開始有些成熟狀態 很多學校團體跟老師學了舞後
就去報 幾乎都是熱舞社 那時候 79 隊 主持人是唐志中跟陳建州 從早上九點開
始到下午六點

小海那時候受台中 DOD 影響 他們跳的很整齊 很日本 排舞的邏輯照 DOD 方
式創出新想法

後來參加那個比賽 因為知道臺北很多舞團跑去台中高雄比 比較容易晉級 像是
以前 subway 去台中比

比完後西門町已經暴動 整條街都爆掉 但舞的影片不見 可能要跟 TBC 柏青拿
他們是協辦 主辦是奧雷特

我們拿北區第一名

第一次 KGS 參加比賽 全部親友團去臺北去 整台國光都是跳舞的人

那時候小海離舞叨到常吵架 覺得不好就重跳 鏡子一直起霧 跳不到三十秒就咖
掉 重跳

以前跳舞真的是在罵人

雕魔龍雕到生氣

陳帝安一直喇賽

那時候排到回家就睡著

因為我們舞還有組合 排很有畫面的東西 穿插 隊形 人跟人之間有互動 鑽來鑽
去 很複雜 筆記本上都是排舞隊形

地板組第三名 鵬到第三名時恭喜他們

結果後來第一名是我們 小毅直接爬舞台爆掉 基隆跳舞的全部沖上去 舞台要垮
掉

奧雷特辦在屈臣氏圓環 可樂星球那邊

但是冠軍沒有獎杯 因為是初賽

後來決賽 換了一些人 結果沒有名 只有地板組第二名 第一名是自殺 SBC 他們
已經解散

那時候沒得名 因為走隊形阿福小海相撞 下舞台就想哭 完了

因為當時決賽的舞更複雜 決賽舞反而沒有初賽那麼認真 因為改了一些東西變

得沒那麼好看 裁判覺得沒那麼特別 沒有強調隊形 強調自己動作



奧雷特比賽一結束後 象徵著 KGS 快解散

結束之後小海就去外縣市唸書

阿福退伍 但舞感組沒剩多少人 幾乎都去當兵

只剩地板 他們屈臣氏旁邊以前金石堂樓上租教室

那時候阿磊差不多畢業

因為考大學到外縣市、當兵關係烏獸散

小海到花蓮唸書

小海跟小偉都在那邊唸書 當時在花蓮有一起去花蓮比賽

阿福退伍後就去汐止上班

KGS 沒人租 陳帝安自己租蔡慧蘭 fun dance crew 出錢的是陳帝安他媽

陳帝安學生多

阿祥也是利用自己時間

阿福下班弄

還有很多 bboy 跑去外縣市唸書 所以這個團幾乎要散掉了

最末端的舞蹈教室就是金石堂那

金石堂那邊收掉後就正式解散

就分成 savage 跟 fun dance crew

小毅跟阿祥年紀差不多

後來 KGS 團長變成阿祥

那時候 bboy 人少 也沒人特別想當 因為管這麼多人太累

合團之後不知道滑板要幹嘛

饒舌也停擺 塗鴉也停擺

烏獸散後

阿福在雞籠工作

小海去臺北工作 認識臺北跳舞的人 在臺北開教室 OMA 奧馬 開始有機會接觸

臺北舞者 後來 dr soul

基隆早期比較封閉 覺得自己很厲害幹嘛跟你學



陳帝安因為阿joe 關係所以在西門小有名氣
doobiest 的關係

那時候雞籠只剩下陳帝安在教舞感
小海很少在雞籠跳了 最多教中山而已

小海 阿偉 大胖 在花蓮稱霸
花蓮 hip hop bunch 東岸搖擺
在花蓮跟當地 dancer 一起

參加一個叫做全國大專街舞比賽
DOD 主辦單位
日本裁判
日本團體 guest
小海 阿偉 叫阿福來花蓮排舞 只排一天就拿冠軍

小海教很多學校 維生
後來因為腰受傷 所以就想說先不跳了
面臨到一個問題 學生不見得會一直找你排舞 可能會找別人
如果只靠這個賺錢不穩定 有一頓沒一頓的
其實後來回想 可能那時候練舞也沒那麼勤
如果練舞練勤一點可能可以跟現在紅的人一樣
但是其實雞籠的 dancer 有點懶惰 我們就學會了啊幹嘛練 覺得幹嘛學 抄一抄
揣摩我也會
那時候 youtube 開始越來越發達 資訊發達後 沒有特別精進 停留在日本錄影
帶東西沒有進步就會被淘汰

在臺北 solo 彩排時股東會說怎麼你跳的有點舊? 要不要排點新的東西
因為 ET 風格很紅 很流行 popping 方式跳 hip hop 但後來律動比較流行
面臨到轉換風格
到後來還有人在跳這個 G-force、seven(dance soul 團長 台灣舞蹈圈奇耙)



dance soul 以前賺最多錢 藝人排舞

雞籠 什麼議員都沒會找我們

現在只有 RM

可惜是饒舌後來斷掉 小毅之後就斷掉

哲哉還拿張震嶽專輯的歌拿去議員活動唱

後來就不再做了

很多人放棄跟經濟狀況有關

得生活

沒辦法靠這個賺錢 會想說不能一天到晚跟家裡要錢

打工上班才有辦法維持

除非就是闖出名堂 強的能力 號召學生上課 不然怎麼活

啊 joe 年紀這麼大還要去周杰倫那邊跳

很多 dancer 幫藝人、接商業場跳舞

這是最可憐的地方 想做這件事 但是沒錢賺

比較可悲的是雞籠沒有養成在地勢力撐起來 例如臺北舞者到雞籠不敢 gay 笑

礙於現實

阿福

剛開始辦 kgs party 時很感動

請 gogos 的人、游東彥來

很棒的是我們會記得 回過頭來找他分享

基隆就是少了很強烈的力量支撐這個文化

相傳下去

很棒的精神

小海

以前跳舞不看鏡子

為什麼要看鏡子 沒看自己就會亂跳 創造出新東西

看鏡子練舞反而有侷限



鏡子好處可能是排舞時
但個人東西看鏡子可能沒幫助 自然而然 不用鏡子
再看現在時 這個文化在雞籠還能活多久
那天趴體結束後
你們也會年紀大
下面呢？有人接嗎？
就像 gogos 現在有在做這件事 帶小朋友
搞不好以後你學生不會留在雞籠
問題是雞籠有沒有辦法創造一個點就是我在雞籠跳 hip hop 超屌
身為雞籠 住在雞籠 覺得這個環境很酷的
也許不見得有這個感覺

阿福

小海

一開始只是吃飯 唱名出來 插 usb 亂放 叫人出來 battle
第三還第四屆開始 來辦一個真的 battle
第一次是 SD 在辦 一開始很瘋狂 音樂一放大家都瘋掉 高中時舞者最喜歡的歌
有小端那邊 一開始還在別的酒吧辦過
一開始參與感超高
每年每年 有人職位越來越高 結婚生子 重心就不在跳舞 hip hop 這件事情
聽聽音樂就好 就覺得這活動重要性不這麼高
第三年之後 大家就覺得 蛤還要辦喔 每年都要排舞 年紀這麼大了還要跳 跳不出來了啦
這次原來要排舞 阿新排的 結果排個六個八記不起來
那要不要排一點簡單的
那以後就想跳得來跳 不想跳的沒關係來看就好 提供平台就好 彙集雞籠所有團體
那天 battle 最好玩的是 audition 比 hip hop freestyle battle 還好玩
看到你們跟 gogos 一圈 覺得這就是 hip hop 該有的感覺 大家一起玩分享
感覺回到以前 早期嘻哈的感覺 圍在一起
其實這個氣氛在臺北可能不見得會有
它應該是要一直往上增長的
雞籠絕對可以做得比臺北還好 絕對可以把嘻哈文化質感氣氛做得比臺北好 比



當年那樣的場景 可以把它拿出來

去年 battle 氣氛沒有今年好 party 定義應該是全部的人一起跳
而且應該要倡導一個觀念 不管厲害不厲害 就算不厲害 還是 respect 喜歡就不
錯 不要因為不厲害就不敢出來跳

不厲害出來跳也是一種東西

link 曾經有提到 當你沒靈感時你去看不會跳舞的人跳你就有靈感

我不能代表 KGS 但想說那以後能不能有這樣得活動 希望每年氛圍越來越濃厚
也許除了 battle 外也有饒舌

阿福

上次聽六百五講

感染力

希望講到雞籠 hip hop 就會想參加雞籠的活動

氛圍弄起來後那些臺北老前輩也會想來看

因為臺北有人跟人之間問題

就跟小毅當時講的一樣 大家就這樣而已你們還

才是把文化往上拉起來的感受

面臨生活上的事情

那天攝影師是團內本身就是攝影師的

主持人也是劇組工作人員

其他人各自發展各自行業

這邊的家長不願意讓小孩參加 功課變爛 不好好讀書

變成說我們這代必須要跟他們講說 不能只有跳舞 如果功課不好就沒有機會跳
舞

必須給下面的人觀念

如果爸媽不願意支持 就沒得玩了

如果家長不願意支持越來越少人玩 對我們 對這文化也沒好處 斷層越來越明顯

中國有嘻哈 用處不大



我們有沒有辦法把這件事情變成流行？

要變流行才有人想學

如果帥不起來 還好 那幹嘛跟你學

包裝 流行性

得要讓大家先喜歡 才能推展

靠點行銷包裝 影片都要有商業成分 質感要有出來 才會覺得屌

像是 smtm 弄出來

偶像塑造

讓中小學生崇拜 才能辦法推廣

他們不在意就去撞球了

阿福

回歸單純

一開始經歷過那樣分離

出社會了 講以前發生的事 才想說要不要聚在一起玩一玩 租個小場地 幾個好朋友找一找 弄出一個平台

一玩下去 很舒服 在 call 以前好朋友 朋友的朋友這樣交流

我們沒辦法控制人家喜不喜歡 但人家來就是爽

結束後覺得感覺不錯 不要打斷 單純分享 你們想做的想怎麼呈現 用這一代的方式呈現

台南 ODC 結合學校 舉辦分享會 請 DJ 小 party 五十一百塊

放 funk disco hiphop 很年輕國高中生 會跳就下來跳 也沒有要幹嘛 放音樂分享

整個感覺下來邊跳邊講邊聊天邊玩 用音樂感染你 進行下去

小海

嘻哈做不起來 跟包裝有關係

無法塑造跟韓國一樣藝人偶像感 很難讓不懂的人喜歡

要讓他們覺得這是流行性

對文化執著的人說這不是嘻哈 但問題是你不這麼做你要怎麼推

辦地下性活動又怎麼樣

出社會後做行銷 行銷重要性

至少做到一件事就是讓人想了解這到底是什麼
如果自己懂覺得很屌這樣又如何 別人不會鳥你



台中做得蠻好的 深耕當地很好

台灣很小 各地都有自己的特色
但雞籠？基隆離臺北太近

形象

家長覺得會不會學壞很重要
這個事情也是造就很多父母親看扁這件事情的原因
覺得嘻哈什麼都不是 對普通人來講

昨天小海去看雲門舞集

為什麼現代舞可以到國家劇院表演 為什麼街舞不能備用藝術眼光看
包裝還是問題
形象包裝很重要

聚在哪裡很重要

聚在波神那邊好像人家會怕

政治資源

請外國人來效益？

田野筆記 2018 年 4 月 25 日：Universal Zulu Nation 張博彥訪談



1：對於這個討論的看法，我覺得可以講得太多，但是只能說很多東西都是在積非成是的過程中慢慢變成一種既定印象，明明是錯的卻無法改變了...

我以跳舞來舉例：

如同很多跳肢體的舞者會說他們是跳 HipHop 的，而 Bboy 是跳 Breaking 的...

你有發現這中間的問題點嗎？Breaking 是第一個 HipHop 舞蹈啊！

然後許多擁有獨立風格與歷史的舞風(Krump、Waacking、Locking、Popping、House..etc)在媒體的"推波助瀾"下都被統稱為"街舞"，

而跳"街舞"的社群對於圈外不懂的人來說都統稱跳"HipHop"的...這對於文化或元素在年輕一代認知的建立是很可怕的一件事情。

而台灣我覺得跳舞圈目前還算不錯的是，許多的前輩或活動都會邀請最早的那些"當事人"來傳遞正確觀念，

但是在音樂 / 饒舌圈已經很難以改變了。

好像有點離題...這個可以找機會好好當面討論，很有討論價值!!

2.

Zulu Nation 最早的確就是如你所說以在地社群為出發點，

最早也沒有用 Universal 來冠名，

也是隨著組織擴張後才開始有了 Universal Zulu Nation 的名稱。

在維繫上，我覺得目前最大的力量在於網路以及隨著文化的全球化發展，

許多的圈內活動或社區活動舉辦開始邁向國際化，

而這些活動當中的主要人物或評審或發起人...等等都有組織的背景，

藉由這些關係或方式來延續組織的影響力與向心力。

而 UZN 以及其旗下的各分會，我個人覺得比較像是美國聯邦的制度一樣，

各分會其實都是獨立運作，但是統稱為 UZN。

但是對我自己和我自己的分會來說，因為我的分會主要成員所在是在加州洛杉磯 / 長灘 / 橘郡等地區，

我是唯一一個海外的成員，
我覺得我們自己的連繫方式跟文化比較沒關係，
比較像是一個 Family，身處異地的我現階段一樣只能透過網路分享彼此生活&
想法。



3.

Zulu Nation 跟 MZK 最早是一體的，
MZK 最早是 Zulu Nation 組織的 Bboy 團體，最早的成員有 Ahmed Henderson、
Aziz Jackson、Shaka Reed、Kusa Stokes、Zambu Laner，
他們五位是最早幫助 Bambaataa 成立 Zulu Nation 的人員，
而後還有 Beaver、Afrika Islam、Jazzy Jay、Pow Wow、Trouble、Sundance、
Red Alert(後來的 Kool DJ Red Alert，跟 Mr.Magic 一樣擔任電台 DJ 而廣為人
知)、DST(後來的 Grandmaster DXT)，
到了 70 年代末期，由於 Disco 興起，Breakbeat&Breaking 在舞廳&派對的風
氣也不如以往，
所以許多 MZK 的成員都相繼往 DJ 或 MC 發展，至此可以說 Zulu Nation 仍然
在發展，但是 MZK 這個 Bboy 團體則開始式微。

80 年代初期，一個源自 1977 的 Bboy 團體"Rock Steady Crew"開始吸引了來
自曼哈頓的商業目光，
再次將 Breaking 的風潮帶起，
而當時的成員受 Bambaataa 的邀請加入了 MZK，成員包含了 Bboy Crazy Legs、
Ken Swift、Mr.Wiggles、Popmaster Fabel、Frosty Freeze...etc，
MZK 又開始壯大了起來，而 R.S.C 當時的成員也是最後一群代表原始 MZK 的
Bboy，
後來隨著 Breaking 的風潮又退去、組織內部的一些問題，MZK 又漸漸式微。

後來因為 Popmaster Fabel 的關係，Bboy Alien Ness 也加入了 MZK。
到了 2000 年，也可以說是 Bboy 開始在全球風潮再起的一個階段，
Bboy Alien Ness 得到 Bambaataa & 組織的同意開始用自己的方式去復甦
MZK 這個團體，
並以 MZK 新任領導人之名開始在世界各地招收成員，

但是至此一些理念&做法開始跟 UZN 有所區隔，
可以說是歷史上有共同脈絡，實際上已經是兩個不同的群體。



以上部分文獻在 MZK 的官網上或是 UZN 的官網上都有相關的原文介紹。

--

而在前兩年的四月，Bambaataa 個人醜聞爆發前夕，
Alien Ness 正式宣布 MZK 脫離 UZN。

(同時間組織內部有開出條件就是 MZK 不得再使用 Zulu Nation 的 Logo&名義，
所以有一段時間 MZK 不叫 Mighty Zulu King，改叫 MZK Life Style；

而最早原始 MZK 成員的 DJ Afrika Islam 宣布他要讓原始 Mighty Zulu King 回歸，
與 Alien Ness 獨立後的 MZK Life Style 區隔，

雖然後來好像也不了了之，

至於現況為何我就不清楚了，以上訊息來自於組織內部的社團發文&當事人在社
交媒體上的公開發文。

--

這是歷史的脈絡部分，

至於最大的差別在於，以成員架構來說，

UZN 比較像是一個大型的公益團體，成員來自社會各階層各領域各年齡層，

HipHop 的元素則被做為一種工具去推廣其理念，

招收人員方式以分會領導人為窗口以及分會規範為區隔，加入方式因分會而異，

正式成員會在 Bronx 總部註冊並配有 UZN ID Card，

而 MZK 則是都以元素圈內的頂尖人物為主，加入方式以領導人直接口頭指定加
入，成員名單會被登入在 MZK 官網。

1. Zulu Nation 平常在從事的活動有些什麼明確的方針或是內容嗎？主要是想
釐清這些行動跟主流唱片或娛樂工業之間的差異

A：許多在產業內有名聲的成員其實都還是分得很清楚，

哪些是真正對下一代有益處的，哪些是為了生活或名利才去做的，

只是透過媒體或是接收者只看表象的吸收而對文化產生了誤解，

但這也是為什麼 UZN 會把 HipHop 當成一個雙面刃，

藉由那些"表象"吸引群眾的目光 (這邊我們可以說是 HipHop 的娛樂層面)，使

其對文化產生興趣，
然後才進行教育或觀念渲染的部分。



主要還是以 HipHop 的元素做為媒介去導正年輕人的行為，或是藉由相關活動提升社區的團結，

如你所說，以點到面，期望用有限力量去提升整個大環境。

以下是綜合不同分會的做法以及我當時到美國(很短暫的半個月..) 實際參與到的：

- 會在冬天時給街友發送罐頭跟二手衣物。
- 在社區中心開辦一些免費的舞蹈或音樂或塗鴉教學，或是說其他類似的教學活動，ex 防身術 (類似台灣社區才藝班之類的東西)，然後於特定日期舉辦成果發表，邀請父母朋友同樂。
- 參與社區或地區的各项活動，小至公園派對、大至與政府合作的大型音樂活動。(如 Tools Of War or 紐約的 Summer Stage)
- 參與地方政治運動 / 社會運動 / 民權運動。(如我的團員 Ras Ceylon 跟他老婆目前都會與前黑豹黨芝加哥地區領導人的兒子 Chairman Fred Hampton Jr 共同推動一些監獄正義或冤獄平反的活動)

並以私人資源拍攝相關音樂作品宣傳理念。 EX :

<https://www.youtube.com/watch?v=8HL2ecsxBFU>

- 地方毒品 & 暴力犯罪防制宣導。(部分會與地方的幫派大老合作，嚇阻年輕人接觸毒品)

註：上述許多做法案例大多由地方比較資深的文化圈前輩帶頭。

註：許多跟組織沒有直接關係的活動也都由組織領導階層人士去推動，比如說美國目前 DMC 的 DJ 賽事主辦兼推手就是 UZN 的前任官方發言人 Zulu Queen Christie。

註：許多藝人的演唱會維安活動都由 UZN 相關組織進行，過去如 Jay Z、ATCQ、Nas..etc 的一些公開活動都曾指定 UZN 的相關組織 Zulu Warriors & Entertainment Services Inc.負責。

<https://www.facebook.com/pg/ZuluWarriorsEnt>

然後你會發現...其實大部分跟主流唱片或娛樂工業之間幾乎沒什麼關係。



2. 各分會或各地組織之間是如何維持向心力？

A：透過現實或網路的社交平台定期舉辦聚會(我的分會過去一個月會有一次的 Skype 視訊會議，

比較大型也最代表性的就是一年一度的 UZN 週年，但是三年前 Bam 的事件爆發後就沒再舉辦過了。

至於向心力的部分，前提還是大家要有"共識"，

有分

分會自己內部成員的想法共識 / 對於整個組織的理念共事，

但是許多個案還是會有分歧，比如幾年前 9th Wonder(布魯克林區 Black Jedi Zulus 領導人)替 Lil Wayne 背書，邀請 Lil Wayne 加入 Zulu 就得到很多反彈...。

目前最大的分歧點就是 Bam 的事件，這部分牽涉到一些組織內部運作，有點複雜，可見面聊！

早期剛開始拓展時是如何行動的？

如許多網路文獻所述，

一開始 Zulu Nation 是由當時來自不同幫派的成員所凝聚而成，

而最早的分會架構形成就是以原成員的幫派根據地(社區或街區)去分點設立，

然後各分會當中的成員再跳脫出來成立自己的地區分會，

EX 西岸的第一個分會是 Zulu Nation LA headquarters，

Ice T & Afrika Islam 與他們的 Rhyme Syndicate 的部分成員一起成立推動，幾年下來成員分了好幾代 (如前述原始的 MZK 就有三代的成員架構)

然後我的會長 Zulu King Last Man 後來就跳脫出來自己在長灘成立了自己的分會 Calafia Zulus.

EX Bamabaataa 與許多文化先驅則是在 80 年代初期的一場歐洲巡迴活動中，

在第一站法國成立了海外的第一個分會，

EX 日本的 DJ 先驅 DJ Yutaka 則是很早就到美國與當地 OG 交流，而後也因為他的關係日本也成立了日本的 UZN 分會。

A：

而在現代這樣的環境下行動上是否有差異？



A：就我所見，組織的一些活動在做法上幾乎沒有差異，也正因為沒有差異，所以斷層愈來愈大...，尤其在美國當地尤其嚴重，因為流行變遷的太快了。

如同我常常舉例的：

Jay Z 會給予 Big Daddy Kane 尊敬，Big Daddy Kane 會給予 Grandmaster Caz 尊敬，而 Grandmaster Caz 目前正在做的工作仍包含了紐約 HipHop 歷史景點導覽、社區免費派對的 MC，

而年輕人會因為 Jay Z 的關係進而知道有 Grandmaster Caz 的存在，然後知道 Grandmaster Caz 在做的這些事而去參與那些文化活動，

但是現在比較 Gucci Mane..ASAP Rocky..，誰鳥你 Jay Z 還是哪個 OG 是誰呢？

在行動上如何解決早期跟現代世代之間的不同造成的差異？

A：目前我覺得這點我還沒看到什麼解決方法，

有一種 "不論世界怎麼變，我們繼續做我們認為對的事，影響幾個算幾個，只要有那麼一個可以再傳承下去就夠了..."

我個人覺得有點消極，卻又無能為力，

要說比較積極的做法，就是如前述，在成員招收上(國外)完全沒有年齡，職業，種族宗教背景的限制，

期望透過組織的成員或分會擴張去慢慢影響環境，

但是如你所見，基層十年的推廣，比不上網路媒體一分鐘的渲染力...。

