

展演「C／娘」的音樂文化

台北同志夜店 G*Star 的 Asia Pop 與男同志身分的建構

賴彥甫（台灣大學地理環境資源學系）

在這篇文章中，我透過地理學非再現理論的視角，以音樂民族誌方法，分析台北同志夜店 G*Star 的熱門音樂節目 Asia Pop，探討夜店客展演音樂所衍生之身分建構與性／別政治，藉此與當前研究台灣男同志性／別氣質展演的相關文獻對話。Asia Pop 是主要由中、韓文流行歌組成的音樂節目，通常取自女星的作品。由於 Asia Pop 的女性符碼，該節目在男同志圈中被視為展演「C／娘」的音樂文化。對男同志來說，「C／娘」展演具有貶抑與給力等意義甚至相反的意涵，且總是涉及身分的（再）定義。Asia Pop 如何作為男同志的音樂文化？而夜店客在參與 Asia Pop 的過程中展演「C／娘」，又如何重塑其自身之同志身分？本文主要分析中文歌，指出：1. 以陽剛相對於陰柔的概念來理解男同志的「C／娘」展演是不夠的，因為「C／娘」展演具有操演圈內歷史及文化的意涵；2. Asia Pop 作為圈內的音樂文化，乃是參與其中的夜店客徵引男同志文化的實踐過程，因而「C／娘」展演本身為男同志認同的一部分；3. 夜店客展演「C／娘」的意義並非全然貼合文化象徵系統，而必須放在夜店客彼此、及其與共同置身之空間的互動中方能理解；4. 對於男同志的「C／娘」展演，應探問那究竟是何種女性形象，以進一步探討其中可能隱含之權力關係。

關鍵詞：地理學的非再現理論、音樂民族誌、G*Star 的 Asia Pop、男同志身分、「C／娘」展演

音樂之所以扮演這樣重要的角色，在於它創造了氛圍，並成為夜店客上門消費的主要原因。不過所謂的氛圍不單由音樂組成，還包括與音樂產生互動的人群。而跳舞，則是夜店客回應音樂最顯見的身體實踐……是一種體現的表述方式。¹

Ben Malbon, 1998: 271

音樂對我們的身體、時間與社交生活所給予的直接經驗，讓我們能將自身放置於想像的文化敘事裡，這樣的經驗建構了我們對於身分的感受。²

Simon Frith, 1996: 124

一、走進 G*Star

2012 年春，我第一次到同志夜店。在台灣，夜店這樣的休閒空間常被認定為滋養暴力、吸毒與情色的聲色場所，但也正因其情慾化的特性，它同時又被視為一個與陌生人相遇、進而可能拓展情慾

致謝辭：本文為碩士論文《展演「C／娘」的音樂文化：台北同志夜店 G*Star 男同志的身分建構與性／別政治》（獲 102 學年度台灣大學婦女研究室婦女與性別研究獎助）的部分研究成果。在此感謝黃宗儀、呂心純、朱偉誠、徐進鈺等教授的指導，李紋霞、林純德、張盈瑩等教授與我的討論，兩位匿名審查人給予的寶貴意見，以及台灣大學婦女研究室的支持。另外，也要感謝曾以任何形式幫助我完成這篇論文的朋友，包括蔡岳霖、徐豪謙、李甲寅、胡俊佳、吳培安、林柔漪、游智凱、張暉舜、江智群、張俊傑、萬宗綸、賴霽澄、鄧紹宏以及 Mata 雨林的兩位大帥哥 David 和 Ken，族繁不及備載。最後，特別感謝王彩鳳老師在我執行本研究期間帶給我的安定力量。

1 作者自譯。

2 作者自譯。

關係的社交場所。因此，那時的我既緊張又期待。我去的這家店叫 G*Star，2009 年開幕，原址在台北市松江路，後搬遷至現今的龍江路。在短短幾年的營業期間，G*Star 已成為台北、台灣乃至於東亞地區相當知名的同志夜店。

我抵達 G*Star 後便隨友人往地下室去，經櫃台票員看過身分證、確認年滿 18 歲，並向他們購票之後，再往下走到一扇大門前。推開大門，隨熱鬧的電子音樂映入眼簾的，是點綴著炫麗燈光的夜晚和幾個電視螢幕，隨機播放碧昂絲（Beyoncé Gisselle Knowles）、凱莉·米洛（Kylie Ann Minogue）、凱蒂·佩芮（Katy Perry）、女神卡卡（Lady Gaga）等男同志喜愛的流行天后的音樂錄影帶（music video，以下簡稱 MV），偶爾穿插男男親熱的畫面。環型雙層樓的空間設計，正中央有舞池與舞台，舞台正上方掛著數顆閃耀的五芒星，DJ 台則位於正對舞台的二樓，沙發與桌椅環繞舞池排列。店內照明大多聚光於舞池區，座位區顯得相對昏暗，但不至於伸手不見五指。

到了午夜十二點半，正值店家推出 Happy Hour 飲品買一送一的優惠時段，我在幾瓶啤酒下肚的微醺狀態，突然發現舞池早已擠滿了人。夜店客隨著音樂搖擺、舞動，沉浸於歡愉的氛圍中。約莫一點，店裡的音樂變得不太一樣，從西洋流行天后的舞曲，變成中、韓文女歌手的作品，直到凌晨三點左右。G*Star 稱這段時間為 Asia Pop。每當店裡開始播 Asia Pop，便有客人站上舞台模仿 MV 中的女星動作，撫胸、扭腰、擺臀，學她們跳舞，夜店客稱此為 MV 舞，或排舞。Asia Pop 令我感到驚奇，因為台上的夜店客個個對舞步相當熟稔，且動作整齊劃一、默契十足，一同跳舞的景象好似一部 MV 完整上演；更重要的是，他們能夠配合 DJ 切換歌曲的時機轉換舞步。

上一秒還是少女時代，³ 下一秒已是蔡依林。令人不禁好奇：「他們怎麼都會跳？是同一個舞團的嗎？是練習過才來的嗎？」而台下舞池乃至二樓圍欄邊的夜店客們，也隨之共舞並應聲歌唱。Asia Pop 炒熱了 G*Star 的氣氛，全場融成一片，彷彿是這不眠夜的最高潮（圖一）。

圖一 G*Star的Asia Pop實況



資料來源：作者自攝（2015）

由於 Asia Pop 本身是女舞文化，帶有明確的女性意涵，因而與當前男同志普遍自我認同為男性的狀況有所抵觸，在圈內被稱作「C

3 少女時代（Girls' Generation）是韓國 SM 娛樂有限公司於 2007 年推出的女子團體，堪稱韓流音樂的指標性團體。其多首作品均在 G*Star 受到歡迎，例如“Gee”、“The Boys”及“Sexy Love”，已具有相當的歷史地位。

妹的音樂」。音樂的行為，諸如表演、聆聽、舞蹈、思考及談論音樂等，是納入身分而具有社會意義的行為（Stokes, 1994: 5）。所謂的 C 妹，取自 *sisy*（娘娘腔）的諧音，是同志圈對娘娘腔男同志的代稱。除了性別外，夜店客對 Asia Pop 的評價還涉及性的範疇，例如認為上台跳 MV 舞的 C 妹男同志令人倒陽。這些交織著性別和性的評論，雖然呼應了近年在地同志研究對當前圈內文化所指陳的現象，亦即崇尚陽剛而貶抑陰柔，但不能忽略的是，Asia Pop 同時也是 G*Star 最受歡迎的音樂節目，許多因為不喜 C 妹而批評 Asia Pop 的夜店客也常現身舞池中，隨著音樂唱唱跳跳。若把 Asia Pop 放在台灣男同志與「C／娘」相糾纏的文化脈絡來解讀，該節目其實存在著男同志對「C／娘」認同的矛盾張力。對此，我們要如何理解 Asia Pop 和男同志之間的關係？Asia Pop 如何作為男同志的音樂文化？若如 Frith（1996: 109）所言，音樂經驗乃是在展演音樂的過程中形塑自我的經驗，那麼 Asia Pop 的「C／娘」展演如何構成夜店客的同志身分？

回應上述問題之前，必須先交代一些但書。受到歌曲本身使用的語言影響，夜店客對 Asia Pop 的中、韓文歌有不同的展演方式。雖非涇渭分明，但大抵而言，中文歌是用來唱的，韓文歌是用來跳的。隨著展演方式不同，衍生的效應也有差異，例如 Asia Pop 之所以被標籤為 C 妹的音樂，主要是因為夜店客模仿女星跳 MV 舞的形象相當鮮明，而比較不是齊聲歌唱造成的效果。也就是說，當夜店客參與 Asia Pop 的音樂經驗被概念化為「C／娘」展演時，必須注意到流行文化文本的不同類型及相對應的實踐方式所造成的效應差異。由於本文試圖探討 Asia Pop 與男同志身分建構之間的關聯，聚焦於集體身分——即「群體共享的定義」（Taylor and Whittier, 1992: 105）——

的形塑過程，以中、韓文歌可觸及之群眾廣度而言，中文歌更勝韓文歌，在舞台上模仿韓流女星跳 MV 舞的夜店客人數相對較少，故其音樂經驗不納入此次分析範圍。台上的夜店客如何與韓流 MV 舞的女性舞碼進行協商？其政治性為何？這些問題值得另文探討。不過這並不表示本文不處理與 MV 舞相關的展演分析。接下來，我將依序介紹 Asia Pop 的形成背景、用以分析的理論架構與研究方法，為後續案例分析提供理解的基礎。

（一）Asia Pop

Asia Pop 作為台灣男同志的舞曲文化有其在地史。G*Star 在 2009 年開張，不久便推出中、韓文歌混搭的 Asia Pop，並安排在熱門時段播放。Asia Pop 是過去台北同志夜店文化中「恰恰時間」的變形。G*Star 老闆朱爸說：「Asia Pop 本來是所謂的恰恰，也就是播中文流行歌的時間，後來台灣瘋韓流，很多人愛跳 MV 舞，我們就把韓國歌加進來，變成中文歌和韓文歌各半的 Asia Pop。」⁴ 從 1990 至 2005、06 年，恰恰時間是頗負盛名的同志文化，指夜店客聽中文流行歌共跳恰恰的時間。Funky 這家夜店是該文化的代表。2007、08 年左右，台灣在韓劇風靡一段時間後，也開始流行韓流音樂。DJ Michael⁵ 是 Asia Pop 的重要推手，不僅是該節目時段的命名者，也是台灣率先在夜店播韓流音樂的專業 DJ。2009 年，在 Fox 娛樂台負責製作節目引介韓流音樂的 Michael，接下 G*Star 音樂總監的職務。他在既有的中文歌時間的基礎上，把平常聽到的一些韓流音樂引進

4 田野筆記（2014 年 8 月 13 日）。

5 關於 DJ Michael，可參考 Blued（2015）。

G*Star，並將它們組織成具表演概念的節目，有時也會視現場狀況加入日文和泰文的跳舞金曲，形成現在的 Asia Pop。

Asia Pop 之所以被安排在 G*Star 的熱門時段，主要是因應近年政府對舞廳文化的治理行動。一般而言，同志夜店主打的節目通常以浩室音樂（house music）為首選，但因浩室的發展與搖頭丸等娛樂性藥物的使用密切相關，⁶ 加上台北市政府在 2000 年為有效掃蕩搖頭丸祭出「正俗專案」，要求夜店業者對客人可能發生用藥情事負起責任，⁷ 因此 G*Star 選擇 Asia Pop 作為招牌。朱爸說：「我們沒辦法放那個電音的音樂。那些音樂在台灣已經和藥物畫上等號。音樂對一個店來說很重要，因為它決定了一家店的走向。如果你播那個音樂，往那個路線走，你可能就會自然帶來一些客人以及要用來輔助的東西。在各方面，尤其是政府的認知，這是不容許的事情。」⁸ Asia Pop 的安排也呼應了老闆之一媽咪堅定的反毒立場。⁹ 更重要的是，Asia Pop 每每能成功營造出兩位老闆預期的氣氛效果。基於這些理由，Asia Pop 便成為 G*Star 的鎮店招牌，甚至成為該店的精神象徵。

6 搖頭丸，也就是 MDMA，1980 年代初開始風行於美國。到了 80 年代末，英國的夜店客開始流行藉由服用 MDMA 來體驗浩室的音樂文化。在歐美的脈絡中，MDMA 的發展與浩室音樂的流行，其間關係可說密不可分。台灣亦然。MDMA 從 90 年代初開始進入台灣社會，主要由當時玩音樂的 DJ 們與掌控某些夜店生意的幫派從國外引介至夜店（王彥蘋，2002: 22）。

7 董智森（2000/10/3）。

8 田野筆記（2014 年 8 月 13 日）。

9 2012 年起，G*Star 改由朱爸與媽咪這對（異性戀）夫妻接掌。訪談中問及 Asia Pop 作為 G*Star 對店內用藥情事的治理手段等相關問題，發現朱爸與媽咪對於娛樂性藥物議題的態度並不很一致。朱爸著眼於既有法規的限制，媽咪則強調這些藥物是危害身心的毒品，應盡力避免青少年接觸。媽咪的說法相當程度上呼應了政府將娛樂性藥物視作毒品並加以取締、掃蕩的思維。

Asia Pop 與其承襲的恰恰時間有些共通的音樂特性。首先，這些歌曲都是大眾耳熟能詳的作品，因為要讓客人們開心喝酒、快樂跳舞，店裡播放的音樂便要夠流行，藉此營造出讓人容易參與、進而玩得盡興的愉悅氛圍。其次，這些歌曲基本上都表現出男同志偏好女星的音樂消費傾向。Michael 以其在同志夜店播歌二十年的經歷指出：「從以前到現在，gay 喜歡女生的歌的機率是比較高的，他們對於男生的歌的反應反而沒那麼大。」¹⁰ 再者，這些歌曲通常具浩室音樂風格，因為浩室是男同志固有的音樂文化，其節奏適合跳舞，具有吸引夜店客的特質，所以 DJ 特地挑選此類風格的作品來組織 Asia Pop。從這三點看來，Asia Pop 的音樂性同時反映了夜店營造空間氣氛的策略邏輯與男同志的舞曲文化。

雖然 Asia Pop 和恰恰時間在音樂的表現上有諸多共通處，但其呈現出的舞蹈景觀差別很大，尤其是在觀演關係¹¹ 方面。在 Funky 的恰恰時間，夜店客在舞池裡排成三排，按音樂節拍踏踩退一進二的舞步，不斷重複。由於恰恰是一種社交舞，加上 Funky 的舞池沒有舞台設計，所有跳舞的客人都在同一個平面上互動，因而呈現出一幅沒有明確觀演關係的同樂景象。相對地，在 G*Star 的 Asia Pop，夜店客跳的是 MV 舞，其表演意味濃厚，加上 G*Star 的舞池有舞台設計，當 DJ 開始播放 Asia Pop 時，全場焦點便會集中在舞台上熱舞的客人身上。就這點來說，Asia Pop 異於恰恰時間之處在於，它是有明確觀演關係的舞曲文化。

Asia Pop 是唱跳功能兼具的音樂節目，長達 90 分鐘。在這 90 分鐘裡，DJ 將適合跳舞的歌曲——以韓文歌為大宗，偶爾點綴一些蔡

10 田野筆記（2014 年 11 月 1 日）。

11 指觀眾與表演者之間的關係。

依林、謝金燕與蕭亞軒的作品——混製成聽覺上相當流暢的表演時段，接著再播放能引起大多數客人共鳴的中文歌曲，如「同志女神」張惠妹的〈三天三夜〉、〈好膽你就來〉與〈彩虹〉等。播放這些中文歌時，舞台上下跟著齊聲歌唱，集體情緒高昂。對於上述安排，Michael 說：「這是我研發出來的時間分配法。這個分配屢試不爽，可以讓看的人爽，跳的人也爽。」¹² 正因這分配邏輯能讓 Asia Pop 涵納盡量多的夜店客，達到 Michael 想要的現場效果，便使 Michael 繼續循此道組織 Asia Pop。這也說明了 Asia Pop 乃是 DJ 與夜店客經由現場互動積累經驗進而形成的音樂景觀。

（二）非再現理論的分析視角：情感的同性戀性

舞曲是最能代表男同志的音樂文化。從 1960、70 年代的迪斯科（Disco），到 80、90 年代的浩室，其流行皆與男同志文化的發展息息相關。因此，分析同志的舞曲音樂與跳舞空間，是瞭解同志身分與社群建構過程的重要取徑（如 Buckland, 2002; Johnson, 2005; Taylor, 2008; Peterson, 2011; Taylor, 2012; Elund, 2013）。為瞭解 G*Star、Asia Pop 與夜店客的同志身分形塑之間的動態關係，我取徑非再現理論（non-representational theory）作為分析視角。

非再現理論出現於 1990 年代中期，由英國地理學者 Nigel Thrift 提出。該理論主要承接拉圖（Bruno Latour）的行動者網絡理論、梅洛-龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）的現象學、德勒茲（Gilles Louis René Deleuze）的情感理論等，用以反省新文化地理學於 80、90 年代

12 田野筆記（2014 年 11 月 1 日）。

取徑社會建構論，以再現分析作為認識世界的方法論所造成的問題。再現分析預設了文本外於生活經驗與物質性而存在（Thrift, 1996: 4），且指認文本才是實在的世界，另外也預設了象徵秩序與該秩序被實現的特定情境間的分離，傾向認為行動（action）存在於意識與象徵系統之中，使得行動所基植的身體變成意義銘刻於其上的客體，而不認為行動的意義即湧現於身體、慣習與實踐的過程中（Anderson and Harrison, 2010: 5）。為回應上述取徑再現的方法論乃至認識論的問題，Thrift 和 Dewsby (2000) 倡議地理學應以體現（embodiment）的實踐觀作為認識論。非再現理論關注於生活的意義如何在置身於脈絡之實踐技藝、體現行動、情感情緒等過程中非預期地成形，而不認為總有個最終的意義埋藏於再現中等著被發掘（Lorimer, 2005: 84）。也就是說，透過實踐，非再現理論關切的是人們一次又一次的行動如何持續創造世界，而非在再現中探索真實的世界究竟為何（Thrift, 1997: 126）。在此視野下，世界是一個處於事件承接事件中永不止息的流變（becoming）過程，而不是一個已然完成的閉鎖系統。

夜店客參與舞曲的經驗可以非再現理論來理解，這樣的應用同時也呼應了近年地理學分析音樂活動的視角變化。從 1990 年代開始，地理學對音樂的研究，主要是透過對歌詞進行文本分析，探討音樂的再現及其反映的社會與地理意涵，但受到非再現理論影響，地理學思考音樂的方式便從文本的象徵論轉向關注體現的實踐論（Revill, 2004）。也就是說，音樂的意義不存在於音樂文本本身（本體並非先於經驗而存在），而在於人們親身實踐的過程（本體乃是在體現的過程中逐漸確立）。體現是非再現理論中相當重要的概念。Duffy (2013) 在探討聽覺經驗、主體性（subjectivity）構成與地方創造的關係時，即指出「擁有一具身體之必要」，強調身體感知聲音並據

此行動的能力，認為應將身體理解為情感的身體（affective body），其主體性應置於物質、文化與情感所組成的一系列關係的動態作用中，方能被理解。對於從非再現理論出發的音樂分析，Smith（2004: 92-93）則以展演（performance）來概念化音樂，認為音樂是一種賦予空間、人群與地方形體權力的展演，不僅是理解、經驗和創造世界的方式，更是一種存有（being）與流變的途徑。對地理學而言，展演是很重要的觀點，因為它讓研究者注意到某些感覺只在特定的時空中形成，以及時間和空間如何在展演的體現與表述行為中被創造出來（Morton, 2005: 664）。在上述觀點下，人們在展演音樂的過程中所形塑的身分，或說主體性，乃是處於動態變化的過程，並且牽涉特定的時空脈絡。

夜店客的跳舞過程所涉及之自我的經驗生成，與移動中的身體所位處之空間的情感性（affectivity）密切相關。情感並非只是個人的內在感受，亦是跨越不同身體的流動氛圍，是一種身體能力的生產，且是可操作的範疇（Pile, 2010: 8）。McCormack（2008: 1827-1828）即以舞蹈為例，指出情感是一種模糊但強烈的氛圍，這種身體所在之空間的情感質素（affect quality）從來都不只是一種個人經驗，而是在音樂、燈光、身體與動作等元素之間形成的混雜（complex mix）的生產。Tan（2013）則取徑女性主義與非再現理論，以新加坡的（異性戀）夜店所推出的「淑女之夜」（Ladies' Night）為例，探討夜店的空間配置，如燈光、音樂、酒精等，如何湊組（assemblage）客人們的「情感의異性戀性」（affective hereosexualities），並分析夜店客狂歡熱舞時，在與他人的互動過程中，所形塑的對於身為一名異性戀的情感經驗。所謂「情感의異性戀性」，指「『成為異性戀』這種感覺是在舞蹈身體間所傳遞的情感強度」（Tan, 2013: 719）；其性別化展演

與權力關係相糾纏，且由於情感效應是多面向與流動的，因此夜店客的異性戀主體經驗及其所位處之權力關係並非穩固不變，而有各種可能（Tan, 2013: 726-729）。例如在夜店裡，男性客人會比平時更有勇氣結識女性，且以結識數量的多寡來衡量自身的能力，但女性在這樣陽剛競逐的空間中並非處於被動位置，不僅能自主回應男客的調情行為，也會因男客為其爭風吃醋而有自我給力（empowerment）的可能。在此，夜店客異性戀身分的形塑，必須放置於彼此的互動關係中方能被理解。

在 Tan 的分析中，夜店是夜店客展演情感的異性戀性的空間。夜店並非只是承載事物的容器和事件發生的所在而已，它對個人的行動及其身分的建構有實際影響效力。正如 Thrift (2009: 93) 所言，地方扮演著形塑情感的重要角色，因為不同的地方有不同的湊組情感的元素。Tan 即指出夜店透過音樂與酒精飲料等空間安排，來促成夜店活動應有的情感效應，以「讓夜店客們的身體在情慾方面可以輕易地去影響他人與被他人影響（to affect and be affected）」（Tan, 2013: 724）。由於我所探討的案例是同志夜店，因此把 Tan 的概念轉寫為情感的同性戀性（affective homosexualities）以作為主要分析工具。

在概念的應用上，我認為不能忽略「再現」的分析視角，畢竟舞蹈無法脫離語言、美學、文化等脈絡的影響（Nash, 2000: 659）。亦即，舞蹈本身有操演性（performativity）的面向，不單只是展演而已。因此，非再現理論並非拒斥再現，毋寧是「多於再現」（more-than-representational）的觀點（Lorimer, 2005）。事實上，Asia Pop 本身具有某些特殊性，使我們無法忽略再現面向的討論，例如其有明確的女性符碼，且基本上是一種模仿文化：夜店客通常根據 MV 學習舞步，並揣摩歌詞意涵來諧擬女明星的神韻。除此之外，在夜店客展

演中文歌的過程中，歌詞有一定的重要性，一方面是因為詞意可能與圈內文化相扣連而產生共鳴（詳後），另一方面則是因為歌詞提供了夜店客現場互動的腳本，像 Michael 有時會將歌詞的聲響抽空，讓客人齊唱的聲音能合拍地填補空白，形成 DJ 與夜店客藉音樂場景的即興協作而塑造的歡愉氣氛。基於以上理由，當我在分析夜店客參與 Asia Pop 的經驗時，會關注意音樂文本如何在展演過程中產生延異並構成夜店客的同志身分。

（三）研究方法：音樂民族誌

在方法的層次上，我取徑音樂民族誌。民族誌研究法來自人類學，但近年取徑該法的地理學研究也越來越多。民族誌有助於地理學者解釋結構、能動者（agency）與地理脈絡之間的關係，挖掘日常生活的肌理，進而揭露那些再生產秩序又或挑戰秩序的過程（Herbert, 2000: 550-551）。音樂民族誌這個研究法來自民族音樂學，研究者透過參與他人玩音樂（musiking）的過程，成為某種程度上的局內人，進而知曉他人的音樂經驗（呂心純，2012: 12）。以音樂經驗作為音樂研究的分析對象，乃因 1970 年代以來，民族音樂學者普遍意識到音樂是一種人為的文化生產，認為音樂所具有的意義，必須放置於個人在特定社會情境下的實踐方能被理解（呂心純，2012: 9）。這樣的認知，與當前地理學以體現來分析音樂文化及意義生成的非再現觀點相契合。為了知曉人們玩音樂的經驗，近年地理學者常取徑民族誌來探討人、音樂與空間的關係。受到民族音樂學啟發，加以近年文化地理學看待音樂的概念視角及取徑方法發生變化，我便以音樂民族誌作為主要的研究方法。

在實際操作方面，因為構成 Asia Pop 的主要行動者為老闆、DJ 及夜店客，所以我的受訪者不出這個範圍（表一）。其中夜店客是我最主要的觀察對象。表一所列之夜店客數量雖少，但我接觸的其實不止於此，只是限於文章篇幅，未能一一分析並列於表中。我長期追蹤的夜店客介於 25-30 歲之間，是 G*Star 最主要消費客群的年齡區間。我從 2012 年春夏之際進入 G*Star 從事田野工作，至今已近三年。因為音樂經驗無法完全透過言語陳述，所以這段期間，我是以夜店客的身分，與其他客人一起參與 Asia Pop，藉此瞭解他們的音樂經驗。也正因如此，身為研究者的我，並未從所謂客觀角度來觀察研究對象，而是透過共同參與音樂事件的協作方式（collaboration）來建構這個音樂民族誌（Marcus, 2007）。由於在夜店現場難以拿出紙筆或用錄音器材紀錄訪談細節，因此資料均是返家後立即記述下來的。除了現場參與觀察外，亦透過深度訪談重建夜店客展演 Asia Pop 的場景，以期捕捉其音樂經驗可能的歷時變化與更豐富的理論意涵。

表一 受訪者基本資料（更新至2014年底止）

	稱謂	性別身分	年齡	在G*Star工作或消費的資歷
老闆	朱爸	異性戀男性	45-55歲	主專G*Star約2年（實際參與夜店經營約20年）
老闆	媽咪	異性戀女性	45-55歲	主專G*Star約2年
DJ	Michael	男同志	40-50歲	5年
DJ	Ken	男同志	30-35歲	5年，曾在G*Star擔任DJ約1年
夜店客	David	男同志	25-30歲	5年，曾在G*Star擔任調酒師
夜店客	小吳	男同志	20-25歲	1年
夜店客	小基	男同志	25-30歲	5年，目前在G*Star擔任外場服務生
夜店客	小威	男同志	30-35歲	5年
夜店客	兔淳	男同志	20-25歲	1年

資料來源：作者整理（2015）

二、男同志的「C / 娘」展演及其性／別政治

「C」與「娘」各自代表同志圈與異性戀社會對於展演陰柔氣質的男性的常用指稱，然其背後指涉的意義並非涇渭分明，而是盤根錯節的。受到林純德（2013）的啟發，我亦寫成「C / 娘」，意在表示兩者既獨立又交纏的關係。由於 G*Star 自我定位為同志夜店，且其最主要的消費客群是男同志，因此在探討夜店客的音樂展演與同志身分建構之間的關聯時，必須先瞭解圈內關於「C / 娘」展演的身分政治脈絡如何與 Asia Pop 相呼應。這樣的文化考察很重要，因為根據 Hall（1990）對文化身分（cultural identity）的闡述，男同志身分乃是某種處於流變狀態的過程，受到歷史、文化與權力的持續影響。如前所述，這種過程總是同時牽涉性與性別範疇的政治，因而必須從性／別（gender/sexualities）的角度加以分析（林純德，2013: 189）。接下來，我將從 G*Star 所觀察到的現象出發，梳理男同志展演「C / 娘」的歷史與文化，試圖說明「C / 娘」展演同時具有貶抑與給力的兩面性，且總是涉及男同志身分的（再）定義。

雖然 G*Star 的 Asia Pop 是相當女性化的音樂文化，但參與其中的男同志普遍認同自己為男性，其形象也符合當前圈內崇尚陽剛氣質的性／別規範。這樣的陽剛認同必須放在歷史中理解。受到過去心理衛生運動的影響，¹³ 台灣社會常從性倒錯的角度來看待男同志，

13 20 世紀初期，心理學知識被視作能幫助社會大眾因應時局劇變、並解決現代化帶來的種種問題的良方（王文基，2011: 35）。1950 年代中期，台灣以國家機器力量主導推行之心理衛生運動，便是一個具體範例。在心衛運動的論述中，無論是精神疾病、家庭失和或違法犯罪等社會問題，都被歸結於人格發展異常所致，因此如何提供一套塑造所謂「正常」人格的知識論述，便成為至關重要的治理課題。參與該運動的心理、教育與社會學者專家，以心理學知識為

認為他們之所以異常地偏好同性，是因為男人的身體裡裝著女人的靈魂所致。¹⁴ 娘娘腔即在此脈絡下被認知為男同志的特質，並具有性病態／變態意涵。正如朱偉誠（2008: 195-196）所言，這是主流社會「在面對同性戀者這個它自己建構出來、卻指涉困難的『異己』（other）時的氣急敗壞，所以才會如此魯莽地把社會性別上可見的違異行為誤讀成性愛取向的指標」。直到 80 年代，男同志開始以性傾向來定義自身身分，認為男同志不過是男人相愛的性／別主體，藉以擺脫性倒錯說造成的同志汙名。過去社會加諸男同志的娘娘腔汙名，加上長久以來異性戀社會規範的潛移默化對男性養成的影響，致使當前男同志普遍認同且強調自己的男性身分。除此之外，或許是在全球化的時代，受到西方同志消費文化與混同健康／美意識的男體美學影響，近年圈內興起崇尚陽剛的流行美學，尤其反映在身形、體態與穿著上。羅毓嘉（2010a: 87）即指出，近年圈內氣質陽剛化、去娘化是越發緊湊的性意識工程，使台北男同志的身體意象朝陽剛氣質靠攏的現象越來越明顯。上健身房打造結實的身軀成為諸多男同志反抗社會長期偏見的姿態，同時也是建立自我認同的重要場域（馮玉兒，

基礎，揉雜社會常規與傳統文化價值，打造一套治理論述，提供社會大眾——尤其是孩童與青少年——認識何謂正常的行為舉止，以穩定社會秩序，促成良善發展。另外，心衛運動論述如何形塑男同性戀，將其心理化為性變態，相關討論可參考黃道明（2012）。

- 14 在心衛運動脈絡下，男孩之所以變成男同志，乃因缺乏「一位強壯有力的父親來做他榜樣」：「假如這父親本身就是一個懦弱的人，或者遠遊他方，結果這小孩在不知不覺中便容易接受母親的影響，久之，男人的剛毅全無，完全是一副柔弱的女兒態，可以說經此長遠的薰陶以後，便不再易像一般雄赳赳男兒，興趣甚濃的與女人為友。因為他根本把自己看成女孩子了」（穀振，1959/1/10）。這類論述充斥於 1950 年代末至 1980 年代中期的報章，即便到了 1990 年代初期，類似的說法仍偶爾可見。

2011: 151-152)。G*Star 的客人打扮也呼應了這個現象，例如偏好穿 A&F 或其副牌 Hollister 的 T 恤，或運動型無袖寬版背心，來顯露肌肉線條；另外也常搭配兩側幾近削光的短髮。在當前男同志打造自我身分的過程中，陽剛氣質可說是不可或缺的元素，如台灣熊族男同志將壯碩的男體視為熊族認同的標準形象（林純德，2009: 100-106）。此流行美學與前述社會文化因素相呼應，使得展演陽剛氣質成為當前男同志在社會乃至圈內生存的一條阻力最小的路。

崇尚陽剛的意識形態貶抑了展演陰柔氣質的性／別主體，尤其表現在親密關係的面向上。蔡孟哲（2009）對男同志的次文化身分做系譜學式的考察，指出圈內從 1990 年代開始，逐漸以「哥（葛格）／弟（底迪）」取代「哥（葛格）／妹（美眉）」來命名伴侶關係，所謂的「弟」，是「妹」對自身陰柔氣質感到卑賤，而朝向陽剛發展的身分類別。這種身分命名的轉化建立在貶抑陰柔的基礎上，具體反映出圈內崇尚陽剛的趨勢。當圈內越來越崇尚陽剛、進而形成強制性同性戀陽剛氣質（compulsory gay masculinity）時，不僅在情慾配置上壓縮了 C 妹的生存空間，還令其自貶自我價值（Lin, 2006: 272）。例如在 G*Star，有夜店客為了增加吸引力，決心健身並改換穿著造型，以符合當前圈內喜歡的陽剛形象；有些會跳 MV 舞的夜店客，因為意識到自己若跳得太 C 太娘，可能會被貼上 C 妹標籤，便約束自身的舞蹈動作，甚或拒絕參與其中，以免被看成不可慾望的對象。這些作為反映了當前圈內崇尚陽剛、貶抑陰柔的意識形態的具體作用。

不過，「C／娘」展演向來是男同志的次文化，且本身也有給力的正向意義。過去圈內的一些女性化特質展演，如以姐妹互稱或扮裝文化，是朋友之間情感連繫的具體表現。例如同志常為彼此冠上女性藝名，並舉辦選美比賽（二哥、賴正哲，2002: 227）。在某些圈

內人群聚的場合，這類「C／娘」展演顯然是一種情感連結，奠立在圈內人的共感經驗上，其意涵並不能完全從心衛運動的脈絡來理解。不僅如此，「C／娘」展演甚至可能是挑戰社會性／別常規的顛覆力量。例如在 90 年代，社會普遍對同志抱持著一種看待性變態的恐懼態度，加上警方認為同志夜店這類特種行業可能涉及不法情事，所以 Funky 等同志夜店便常遭臨檢。某年，Funky 在辦尾牙時又遇到警方臨檢，那是當天晚上的第二次，時任店老闆的「二哥」扮著女裝，便對著粗暴的警察解開胸前釦子、露出兩顆大水球，妖嬌地向警察說：「沒看過 50 歲還有這麼美的女人嗎？」（二哥、賴正哲，2002: 225）在此，二哥的行為挑戰了社會的性／別常規。他藉由女性化的扮裝，大方擁抱社會對於男同志的性變態想像，使男同志表現出來的女性化特質不再具貶義。另外，王右君（2009: 63）探討 2002 至 07 年間，在同志論壇 MOTSS 上，男同志如何透過話語來操演身分；他指出，從 1994 年 MOTSS 開站以來，男同志的 CC 氣質一直是個不斷被討論的議題，例如何為主流的男同志性／別氣質表現及身體？何種男同志樣貌適合給大眾觀看？什麼樣的男同志有助於提升整體形象？而 C 妹們從不輕易在這些問題的辯論中退讓，甚至自稱「我就是 100% C 女人味娘娘腔」，以刻意符應圈內 C 妹身分的方式，來對應圈內崇尚陽剛的文化霸權，表現出反抗的激進性，質疑男同志的身體為何必然是陽剛的身體。羅毓嘉（2010b: 94）甚至認為，C 妹扮演著主宰男同志文化的角色，因為如果沒有 C 妹，崇尚陽剛的男同志將失去比較的準則。

藉由以上簡要的回顧，可看到男同志的「C／娘」展演及相關論爭常常涉及身分（再）定義的政治過程。對於「C／娘」氣質，目前的研究文獻常將它概念化為陰柔氣質的展演，且以類似光譜的概念來

理解其與陽剛氣質的關係，並將它看作具有文化脈絡的意識形態來探討。大抵而言，我同意「C／娘」等性／別氣質的展演背後有社會賦予的價值，也同意相關分析不能脫離權力面向的討論，但我認為這種觀點過於強調建立在既存價值階序基礎上的符號體系，難以捕捉男同志展演「C／娘」的條件，以及其影響意義生成的動態性。我想指出，「C／娘」展演的意義並非只來自文化上的抽象概念，而必須透過某些物質（如身體）或技藝（如舞蹈）的中介方能成形。也就是說，在討論男同志的「C／娘」展演時，也必須分析身體及其所處空間等物質條件與實踐過程，才能探討展演主體可能的流變效應。接下來，我將以夜店客展演 Asia Pop 中文流行歌曲的音樂經驗為例，說明「C／娘」展演之於男同志身分建構的關聯性。

三、Asia Pop 中的張惠妹、蔡依林與謝金燕

Asia Pop 的中文歌曲幾乎全以女星的作品組成，反映了圈內偏好女星的音樂消費習慣。基本上，這一方面是因為女星作品所慾望的對象基本上與男同志一致，如張惠妹獻給男同志的歌曲〈彩虹〉中說的，「我們的愛都很像，都因男人而受傷」，故能引起男同志共鳴；另一方面，如同受訪者小威指出的，是因為在異性戀社會以男性為中心的權力關係中，男同志與女性共有類似的被宰制經驗，因而男同志較容易對女星的作品產生情感投射。¹⁵ 正如 Michael 所述，據他長

15 受訪者小威指出，描寫追求自主之類的歌曲，常能引起男同志共鳴。相對而言，男歌手較缺少這類主題的作品。此差異反映了長久以來男女不平等的社會處境。某種程度上，也是因為此差異所形塑的不同經驗，使得和女性有相似受迫經驗的男同志，對女星而非男歌手的音樂較能產生心理投射（田野筆記，

年擔任 DJ 的經驗，男同志對女星的音樂比較有感，因而在打造 Asia Pop 時，也就依此原則安排曲目。相較於所謂的西方經驗，此現象乃是相當獨特的同志文化景觀。從事田野調查期間，我曾數度參與國際研討會，發表與本文相關之研究成果，來自歐美地區的學者經常向我談及台灣案例的特殊性，因為西方經驗顯示同志夜店播放的音樂未像台灣這樣極端偏好女星的作品，而有比較多元的樣貌，例如包含一定比例的男歌手與同志歌手的作品。¹⁶

在 Asia Pop 中，又以張惠妹（阿妹）、蔡依林（Jolin）與謝金燕的歌曲最為重要，因為她們不僅是必播的曲目，且在數量上佔一定比重。若更細緻探究數量上的常態差別，則阿妹和 Jolin 的歌曲又播得比謝金燕還多。雖然曲目或數量的安排有時會因 DJ 現場即興而有些許差異，但每次參與 Asia Pop，基本上都可以感受到她們在男同志心目中佔有一席之地，明顯與其他華語歌手不同。這樣的音樂景觀在相當程度上反映了男同志對她們的喜好與認同。阿妹、Jolin 與謝金燕的作品如何在此脈絡中成為圈內音樂文化的 icon？她們及其音樂與男同志之間的關係又是如何？

由於同志夜店是具穿透性的流動空間，其音樂文化乃是不同脈絡疊加、流通與互動的叢結，因此要瞭解上述三位女星何以在 Asia Pop 扮演吃重的角色，必須同時梳理她們在台灣社會脈絡中的流行現況，並探討其與同志族群間的關係。基本上，三位女星都是深具特色的藝人，個別演藝生涯至少十五年以上，且各有多首招牌歌曲流傳於世，

2015 年 7 月 28 日）。

- 16 台灣的男同志圈偏好女歌手的作品，相當程度上是因為過去幾年、甚至最近的樂壇上，仍少有以同志身分現身的歌手，但我想說明的是，男同志在缺少此選項的情況下，為何會選擇女歌手而非男歌手的作品。

亦即她們都夠流行、夠耳熟能詳。這樣的條件是 Michael 將她們組織成 Asia Pop 的首要前提，因為「G*Star 是要讓客人開心喝酒快樂跳舞的地方，所以不需要放那些很沉重、自以為高水準的歌……如果去一家夜店都是沒聽過的歌，不是很悶嗎？」¹⁷

如前所述，就其在 Asia Pop 所佔比重而言，阿妹與 Jolin 多過謝金燕。之所以如此，主要是因為她們與同志族群建立的情感各有差異。相較於謝金燕，阿妹與 Jolin 在圈內是如女神般的存在。男同志喜歡她們、支持她們，除了因其優異的演藝表現，更因她們都為同志平權運動不遺餘力地發聲和付出。向來關注同志議題的阿妹，曾擔任同志大遊行的「彩虹大使」，並於 2009 年《阿密特》專輯中發表〈彩虹〉，以表達與同志朋友相互扶持的情感；該首歌深受圈內喜愛，迅速成為知名的同志國歌。不僅如此，她在 2012 年多元成家立法草案爭議中，成為第一個支持草案的連署人，還自掏腰包籌辦「愛是唯一」演唱會，呼籲社會尊重任何形式的愛。而她在 2015 年「烏托邦」演唱會現場揚起的大面彩虹旗，更成為許多同志歌迷難忘的壯麗景觀。Jolin 平時也表達對同志議題的關切，不僅在 MV 中（如 2012 年推出的〈Dr. Jolin〉）藉扮裝混淆性別界線，挑戰社會對性別的既定想像，甚至在 2014 年專輯《呸》中發表〈不一樣又怎樣〉與〈第二性〉兩首歌，力挺多元成家與跨性別認同，積極為愛發聲，因而在 2015 年入圍第二屆亞洲 LGBT 里程碑大獎「年度人物」（東森新聞，2015）。阿妹和 Jolin 都透過個人的公眾影響力支持同志，許多同志也因此支持她們，像是阿妹的演唱會常被戲稱為大型同志夜店。同志歌迷甚至在她們及其音樂中形塑具正向意義的身分認同，例如有歌迷

17 田野筆記（2014 年 11 月 1 日）。

說：「很開心身為同志，有兩大天后的擔保及愛護，看到她們我就知道我們並不孤單寂寞」（Justok777，2015）。類似的陳述在 G*Star 並不少見。換句話說，在異性戀思維主導的社會中，阿妹與 Jolin 和同志族群建立了情義相挺的正向關係，並反映出流行文化消費與同志身分建構之間的情感連結。這樣的經驗也顯示，過去從個人崇拜的角度解釋某些音樂之所以成為同志國歌的研究論述，顯然有需要再深化的空間，¹⁸ 因為這不單只是個人對歌手的崇拜，還必須放置於文化脈絡所形塑的關係中理解。

雖然阿妹與 Jolin 都相當受同志歡迎，但因其主打的音樂風格迥異，便使夜店客在展演其音樂時產生截然不同的經驗與評價。阿妹並未明顯側重舞曲路線，但 Jolin 素以舞曲聞名，其 2006 年的〈舞孃〉可說是許多愛跳 MV 舞的夜店客的啟蒙歌曲，所以阿妹的音樂主要是用來唱的，而 Jolin 的則是用來跳的。Jolin 的舞曲及其在 MV 中的形象堪稱百變，從印度舞孃、愛情特務到花蝴蝶，各種陰性符碼的扮裝展演不僅與同志敢曝（camp）文化相呼應（施舜翔，2015），¹⁹ 更在相對比較下令男同志認知 Jolin 為「騷底」（台語），甚至認為她「根本就是個 gay」。²⁰ 在日常語境中，「騷」這個字常用來形容女性，指花枝招展的裝扮或言行舉止，而在圈內脈絡則常用來指涉某種陰性化的身分特質。這是圈內將「性倒錯觀」——以娘娘腔來認知男

18 例如 Gage, Richards and Wilmot (2002: 26-27) 對同志國歌流行原因所做之解釋。

19 根據 Susan Sontag 對 camp 的說明，敢曝指一種強調風格優於內容的美學風格（Sontag, 1966: 277），一種對誇張及不自然事物的著迷（Sontag, 1966: 279）。在敢曝美學中，雌雄同體是重要的表現形式之一，尤以男同志的扮裝文化（drag culture）為代表（Dollimore, 1991: 312）。

20 田野筆記（2015 年 6 月 24 日）。

同志——內化與轉化所形成的一種次文化認同，且帶點自我揶揄與互開玩笑的意味，甚至可能具有顛覆本質之力。作為流行文化的 Jolin 在此與男同志文化相互指涉，正如施舜翔（2015）所言：「是男同志讓蔡依林『成為蔡依林』，也是蔡依林讓男同志『成為男同志』。」也正因 Jolin 在文化象徵層次上與男同志的「騷」文化產生共鳴，或甚至可說就是男同志的「騷」文化本身，故不乏人說：「比較娘的同志朋友都喜歡 Jolin，不娘的就比較喜歡阿妹」（Justok777，2015）。可見 Jolin 與阿妹在圈內引起的流行文化，涉及同志身分「娘／不娘」的（再）形塑與類型化過程。

謝金燕是另一個 Asia Pop 的「固定班底」。由於謝金燕不像阿妹和 Jolin 那樣公開且積極地表達挺同立場，因此她在 G*Star 流行的原因與上述兩者有根本上的差異。出道許久的謝金燕，從 2000 年開始朝台語電音歌后的路線發展，不僅在台灣流行音樂市場上獨樹一幟，也呼應了男同志在音樂消費上的文化調性。她在 2005 年發表的〈練舞功〉、2010 年的〈嗶嗶嗶〉，以及 2013 年的〈一級棒〉等，都是 G*Star 的熱播金曲，其中 2013 年夏天推出的〈姐姐〉，無論在異性戀社會或圈內均掀起模仿與唱跳熱潮。〈姐姐〉甫發布於 Youtube，不到 48 小時點閱率便達 67 萬人次（Gaymuscle，2013），後來更一舉成為 2013 年台灣網友點閱率最高的音樂影片（東森新聞，2013）。根據網站「Daily View 網路溫度計：時事網路大數據分析」在 2014 年 10 月底發布的統計資料，〈姐姐〉已成為最受歡迎之同志國歌第五名（網路溫度計，2014）。G*Star 的夜店客聽到謝金燕唱「跳針、跳針、跳針……」，便跟著大唱「不要再叫了，叫我什麼姐姐……」，現場可說一片歡騰。〈姐姐〉之所以如此受歡迎，與其歌詞和圈內以「姐妹」互稱之次文化產生共鳴有關（詳後）。這個

現象說明歌詞內容雖是影響某首歌成為同志國歌的重要因素（Gage, Richards, and Wilmot, 2002: 26-27），但其流行仍在相當程度上取決於該文本在特定脈絡產生之展演效應。從這個角度也可解釋，為何謝金燕後來於 2014 年推出的〈要發達〉未像〈姐姐〉那樣在 G*Star 引起熱烈迴響。

透過梳理阿妹、Jolin 和謝金燕如何成為同志音樂文化的脈絡，我說明必須從她們與男同志之間的關係、及其與圈內文化如何產生共鳴的角度，來檢視三位女星在圈內造成流行的緣由。若從上述觀點來理解音樂在夜店的展演實況，音樂的意義就不再是歌詞字面上傳達的訊息內容，而是在音樂展演的過程中，文本與所謂文化脈絡相互輝映而形成的情感經驗。縱使此情感經驗的生成有其文化脈絡可循，但並不表示音樂的意義即取決於既定脈絡，還尚須考量實踐當下使意義疊合歧出、總處於流變過程的偶發特性。針對這點，我將從非再現理論的觀點來分析夜店客展演 Asia Pop 的音樂經驗，探討夜店客展演三位女星音樂的過程所引發之情感效應，以及相對應之身分政治意涵。

四、在 Asia Pop 中成為男同志

G*Star 作為一個展演「情感的同性戀性」的空間，其行銷手法、空間配置及音樂等湊組空間的元素扮演相當重要的角色。上夜店是一種對於熱鬧的身體感的消費，除了喝酒、跳舞這些活動，重要的是從中感受與人們聚在一起尋開心的氣氛熱度。G*Star 老闆深知這個道理，因此以酒類飲品促銷活動搭配 Asia Pop。不僅如此，老闆為精進整體消費品質，還加裝效果絕佳的燈光與音響設備，以及隨音樂同步播放 MV 的大投影幕。這些空間方面的安排，加上同志喜好

的 Asia Pop，每每能在現場成功營造出熱鬧氣氛。Asia Pop 也因此成為 G*Star 最具代表性的音樂節目。每到 Asia Pop 開播前，便有許多客人進入舞池，有些愛跳 MV 舞的常客更是圍繞在舞台旁邊，等待 Asia Pop 開始的瞬間能站到台上跳舞，還有些客人圍繞在二樓看台區，注視台上台下發生的一切。Asia Pop 可說是全場的焦點事件，更是夜店客在 G*Star 的消費核心。那麼，夜店客參與 Asia Pop 所引發的情感效應為何？夜店客又如何從中感覺自己的同志身分？

Asia Pop 所引發之情感效應，生成於人們彼此之間、以及人與空間物件的互動過程；身處其中的人們包括 DJ 和台上台下的夜店客，現場的空間物件則如燈光、酒精和音樂等。對 G*Star 來說，舞池中有没有人群聚跳舞，是能否創造熱鬧氣氛的關鍵；有人跳舞就會有其他人跟進加入，²¹ 因為氣氛的渲染會促使身體行動，就像 Ehrenreich 所言：「我們喜歡有節奏的音樂，光看著別人跳舞就會興奮，很難克制自己不要加入……跳舞是會傳染的……」（Ehrenreich, 2007／胡訢諄譯，2015: 37）這樣的行動進而構成互動，即 Tan 所說的身體處於影響他人與被他人影響的狀態，將形塑互動者彼此的主體經驗。也正是在這一點上，夜店客在 G*Star 的「C／娘」展演對其自身來說是個特殊的經驗。雖然夜店客在日常生活中有其他「C／娘」展演的實踐，例如與圈內友人聚會時以姐妹互稱等，但那基本上是建立在既有交情上的互動，而不像在 G*Star，常常是受氣氛感染，不自覺地參與展演，甚至融入整個環境。

21 曾在 G*Star 播放 Asia Pop 的 DJ Ken 即指出，舞池中若有人聚集，現場其他人就會想一起玩，也就能有比較熱鬧、好玩的感覺（田野筆記，2013 年 4 月 29 日）。老闆媽咪也提出類似的說法，認為舞池有人的話，可以讓整個空間看起來是滿的，感覺比較 high（田野筆記，2014 年 8 月 13 日）。

現場氣氛固然是一種身體經驗——難以言喻、卻可強烈感受到想要加入其中的渴望——但這並不表示此身體經驗全然脫離了文化脈絡的影響。由於 Asia Pop 本身帶有明確的女性符碼，因此有些平常對自己的同志身分沒特別感受的夜店客，跳 Asia Pop 時便覺得自己很 gay，因為這種舞跳起來感覺很「騷」。²² 夜店客用騷和 gay 這兩個字來指涉其展演 Asia Pop 的身體感，乃是徵引台灣社會長久以來武斷連結男同志與娘娘腔的文化意識。這邊說的 gay，和一般根據性傾向說來界定男同志的論述不同，雖然混雜了將男同志視為娘娘腔的刻板印象，但不必然具貶義，而是有多種男同志認同可能的文化操演。如此一來，Asia Pop 便不單只是圈內 DJ 與夜店客群聚一起展演音樂的協作事件，更包括了在展演過程中不斷徵引脈絡並賦予圈內意涵的體感經驗。也就是說，Asia Pop 總是處於成為男同志文化（becoming gay culture）的過程。

Asia Pop 在上述協作中成為男同志文化，參與其中的夜店客則在展演 Asia Pop 的過程中流變成為某種圈內文化定義下的男同志（becoming a gay man）。無論喜歡阿妹或 Jolin 與否，當夜店客進到 G*Star 並接觸 Asia Pop 後，通常都能很快地明白為何 Asia Pop 中有這麼高比例的歌曲出自兩位天后。小基是 G*Star 的常客，後來還成為負責內場的工作人員。他說他第一次來 G*Star，便注意到 Asia Pop 中頻頻出現阿妹與 Jolin 的歌曲，但當下便能理解，因為「她們對我

22 受訪人兔淳的經驗即是一例。兔淳年約 20 歲，在 2014 年春夏之際來到 G*Star。他外型姣好，無論以異性戀社會或圈內標準來說，都算是「天菜」級的帥哥。兔淳平時很少意識到自己的同志身分，但當他上台展演 Asia Pop 時，便常常覺得自己很 gay。他說：「因為這個舞跳起來蠻騷的。」（田野筆記，2015 年 2 月 12 日）

們 gay 很好啊！大家當然會喜歡她們呀！」²³ 這番理解乃是奠定於小基的同志身分以及該身分與阿妹和 Jolin 在台灣社會建立的關係之上，即一種圈內共享的文化經驗。小基到 G*Star 之前，對阿妹的感覺其實並不深刻，但後來在這兒喝酒、跳舞甚至工作，長久浸淫之下便愛上阿妹，覺得阿妹的歌很符合同志的心境，往往能打中他的心，例如〈我可以抱你嗎〉。對小基來說，阿妹與同志的連結，一開始只是圈內人的文化知識，漸漸轉為個人層次上的音樂偏好，並與自己的同志身分產生共鳴、相融，而在此過程中，個人的同志身分亦與所謂的圈內發生某種連繫，進而有重塑的可能。正如 Wong (2008: 84-87) 探討北美地區的太鼓即興 (taiko jams) 與族裔身分建構的關係時所指出的，參與社群的個體聆聽彼此擊打的樂音並隨之即興演奏的同時，也在學習一些北美太鼓社群的傳統，進而有令身分認同產生位移的可能。

作為男同志文化的 Asia Pop，可以 Shelemay (2011: 364) 提出的「音樂社群」(musical community) 來理解，即「透過音樂過程或展演所建構的集體性」，而這樣的集體性基本上並不是同質的。以阿妹與 Jolin 的音樂展演為例。雖然她們都是男同志愛戴的女歌手，但在音樂消費的象徵意義上，卻涉及男同志展演不同性／別氣質的區別與評價：喜歡阿妹的比較不娘，喜歡 Jolin 的比較娘。縱使這番描述有經驗根據，但在實際狀況中，娘不娘的認同界線常是模糊的，因為還要考量現場音樂展演時的情感效應。小吳是 G*Star 的常客，也是阿妹的死忠歌迷。他對 Jolin 稱不上迷，只是偶爾會聽聽她的歌。小吳之所以喜歡阿妹而對 Jolin 較沒興趣，除了個人音樂偏好之外，還覺

23 田野筆記 (2015 年 6 月 24 日)。

得 Jolin 的音樂比較騷，「和自己有些格格不入」。雖然小吳這麼說，但我多次與他一同出入 G*Star，發現每當台上的夜店客們花枝招展地跳起 Jolin 的舞曲，他也很享受當下，甚至會問我要不要一起進舞池。事後他說：「那時候看大家很 high 就很想一起玩……Jolin 那個也不是說和自己不合啦……可能現場 high 了之後，就不會去管音樂娘不娘……」環境中的音樂具有感染身體並促成行動的力量，²⁴ 這樣的身體經驗未必貼合既定的符號象徵系統或有明確的意向性，因此小吳在參與 Asia Pop 後，自述對 Jolin 的音樂評價時便顯得反覆。如此搖擺不定也正說明了所謂文本或符號象徵在展演過程中的意義生成通常不是一翻兩瞪眼的，而符號所連結的「成為男同志」的性／別認同邊界也不能截然劃分。這個例子凸顯出「C／娘」展演的意義也可能介於貶抑與給力之間，因為參與音樂場景的當下，並非真的那麼有意識地要去顛覆某種規範，或只有負面的感覺，而常是處於曖昧的狀態。

歌詞在夜店客展演 Asia Pop 時所產生的「現實和擬真之間主體交流的可能」（趙彥寧，2001：65），往往在上述「成為男同志」的過程中扮演重要的角色。我認為謝金燕的〈姐姐〉在 G*Star 的展演情況是個好例子，能清楚說明此論點。〈姐姐〉是 2013 年許多同志夜店、酒吧的熱門金曲，一個晚上常播兩、三次。²⁵ 如前所述，同志之所以愛這首歌，主要是因為歌詞與圈內的姐妹文化相呼應。在同志消費場域工作多年的 David 即指出：「這首歌會紅就是因為 gay 平常就喜歡在那邊姐姐來姐姐去的啊。」²⁶ 所謂的姐妹文化是圈內展演「C／娘」的具體形式之一，它內化了社會以性倒錯來理解男同志的

24 田野筆記（2015 年 5 月 21 日）。

25 田野筆記（2014 年 2 月 11 日）。

26 田野筆記（2015 年 2 月 11 日）。

觀點，但透過刻意對號入座的方式重新賦予該稱謂意義，而不必然具貶義。當夜店客齊聲附和現場音樂大唱「叫我姐姐」的時候，或許懷著戲謔的心態，或許真的寓托某種女性認同，可以確知的是，在那個齊唱「叫我姐姐」的當下，有不同意義的「C／娘」展演混雜其中。「叫我姐姐」的唱和充斥店內，加上舞曲的動感節奏，常令人不自覺地受到氣氛感染，覺得自己的身體敞開，或宛如與現場融為一體。正是在這種情境下，夜店客對男同志展演〈姐姐〉的樂趣有所體會，而參與 Asia Pop 的「C／娘」展演，便伴隨著對圈內文化脈絡的操演，成為其同志身分形塑過程的一部分；尤其當 DJ 拿起麥克風吆喝「給台上的『姐姐』們熱情的掌聲」，觀眾隨之應和，所形成的氣氛更令台上的客人有自我給力之感，進而跳得更「騷」更賣力。²⁷ 這種將身體投入音樂而融入社群的過程，比單只享有共同神話或習俗的方式還來得深刻（Ehrenreich, 2007／胡訢諄譯，2015: 35）。

然而，〈姐姐〉的音樂展演及文化操演所引發的認同形塑，即使彰顯了同志身分的流動樣態，而在某種性／別政治的意義上具激進性，但這個與夜店客產生主體交流的音樂文本，其實是個有霸氣或具陽剛氣質的女性形象。在圈內的姐妹文化中，相較於自稱姐姐，平常少有人自稱妹。²⁸ 若有人稱妹，通常是出現在必須凸顯長幼尊卑關係的情境中。從這個角度來說，我認為必須進一步對男同志所展演的「C／娘」質問其可能存在的選擇，探究什麼樣的女性形象能引起男同志什麼樣的情感效應。由於我僅分析〈姐姐〉一首歌的實踐情況，且未針對夜店客展演這首歌的異質經驗做更深入的闡述，因此無法將

27 田野筆記（2014 年 7 月 20 日）。

28 對圈內文化相當熟稔的 David 談及姐妹文化時即指出：「誰會自稱妹啊？聽起來超弱的……」（田野筆記，2015 年 2 月 11 日）

其置於圈內脈絡中做對比分析，僅能在此提及，作為後續思考的可能。

五、結論

在這篇文章中，我以非再現理論的觀點，探討男同志在 G*Star 參與 Asia Pop 的音樂經驗，分析其在集體認同的層次上展演「C／娘」過程中的身分形塑與性／別政治。有別於 Tan 的分析，我強調音樂展演有其文化脈絡上的操演效果。一般常依二元對立的概念，視「C／娘」展演與陽剛氣質相對，然就 Asia Pop 的案例而言，我認為「C／娘」展演是具歷史縱深的圈內文化的操演過程，因此在探討性／別氣質展演及權力關係時，不能忽略「C／娘」展演是台灣在地脈絡中男同志身分建構的一部分。不僅如此，性／別氣質的展演及連帶效應絕非穩固的文化象徵秩序，即使脫離不了象徵層次的形塑作用，但意義的生成必須置於身體、情感與空間的交互作用中方能被理解。

分析 Asia Pop 時，我亦聚焦討論夜店客的音樂展演過程中，歌詞文本在形塑同志認同上扮演的角色。過去亦有研究探討歌詞展演與性／別認同之間的關係，例如 Kaminski and Taylor (2008: 65-68) 從扮裝秀的實況中，探討歌詞的展演如何形塑人們對於某種集體身分的認同感，指出歌詞不僅提供觀演互動可依循之腳本，且在互動過程中讓觀演兩造有瞭解彼此感受、進而反身思考的可能，產生模糊既定性／別認同界線的效果。不過，Asia Pop 的例子與之不同。由於音樂的意義並非取決於歌詞本身，而必須考量現場的展演情境及展演徵引的文化脈絡所具有的影響力，因此音樂展演過程中的認同流變不一定由歌詞意義的準確傳達所造成，而必須同時涵納空間中的情感關係所可

能促發之身體經驗，以及歌詞所召喚之符號象徵。從這個視角出發，便能看到音樂展演過程中的認同流變實為夜店客所處空間及文化脈絡湊組的效果，而非僅因接受與反思歌詞文本所致。

這篇文章的討論，很可能被解讀為一種空間決定論，即當夜店客進到 G*Star 這個空間後，其同志身分便可能在音樂展演的過程中重塑。空間的確對身處其中的個人身分認同具有影響力，但這絕不是將夜店客視為被動的個體，而是把個人放在情感的關係性思考中，探討個人在多重尺度的空間，如 G*Star 及更廣泛的同志圈，如何與人、與空間互動，進而生成意義，尤其關乎個人對「我是誰」、甚至「我是什麼樣的同志」等身分認同的問題做進一步思考。這些思考未必總能在音樂展演的過程中以言語清楚表達，而常以一種模糊的感覺存在。不僅如此，這些思考和感覺也常是偶發的，沒有特定公式和指標能導引至固定的認同方向。換句話說，夜店客在參與 Asia Pop 的過程中展演「C／娘」，其意義是多樣的，未必符合文本本身的象徵系統，而必須從夜店客、音樂與空間多方互動的關係中獲得理解。

夜店客展演「C／娘」的意義是多樣的，此多樣性無可避免地涉及夜店客與其所處之權力網絡的協商與折衷，亦即「C／娘」展演總是政治的。過去的研究在探討男同志展演「C／娘」的性／別政治時，常將它放在與陽剛氣質的關係中分析，藉此指出所謂的 C 妹如何在以陽剛認同為中心的場域，與自身之陰柔氣質協商，並在何種條件下發展出抵抗的策略。這些討論當然是性／別政治的一環，但在某種程度上，它們也忽略了「C／娘」展演——或說陰柔氣質的展演——的多樣性，比如說男同志試圖模仿與展演的女性究竟是什麼形象。這過程必然涉及選擇，而選擇即是權力作用的具體過程。正如我分析夜店客展演〈姐姐〉時所指出的，這首歌之所以廣受男同志歡

迎，除了圈內姐妹文化之外，相當程度上也是因為姐姐這樣具霸氣的陽剛形象較容易被男同志接受。在這個意義上，當我們探討男同志的「C／娘」展演時，便必須進一步探問男同志選擇展演的究竟是何種女性形象，以看見權力如何滲透至性／別氣質的展演過程中。

參考文獻

- Blued (2015)〈Michael Hsu —— G*star 音樂總監〉。〔online〕. 2015/7/20.
Available: <http://www.blued.tw/events/?p=48>
- Gaymuscle (2013)〈點擊聲援謝金燕仙女〉。〔online〕. 2014/11/28.
Available: <https://www.ptt.cc/bbs/gay/M.1372528240.A.85C.html>
- Justok777 (2015)〈關於 Jolin 跟阿妹〉。〔online〕. 2015/7/20.
Available: <https://www.ptt.cc/bbs/Jolin/M.1429105211.A.791.html>
- 二哥、賴正哲 (2002)〈Funky·二哥／賴麗麗·同志運動〉，莊慧秋主編《揚起彩虹旗：我的同志運動經驗 1990-2001》，220-229。台北：心靈工坊。
- 王文基 (2011)〈心理的「下層工作」：《西風》與 1930-1940 年代大眾心理衛生論述〉，《科技、醫療與社會》，13: 15-88。
- 王右君 (2009)〈重訪網路上的身份展演：以同志論壇 MOTSS 為分析對象〉，《新聞學研究》，99: 47-77。
- 王彥蘋 (2002)《狂喜舞舞舞——台灣瑞舞文化的追尋》，世新大學社會發展研究所碩士論文。
- 朱偉誠 (2008)〈台灣同志運動的後殖民思考：論「現身」問題〉，朱偉誠編《批判的性政治》，191-213。台北：台灣社會研究雜誌社。
- 呂心純 (2012)《未褪色的金碧輝煌：緬甸古典音樂傳統的再現與現代性》。台北：台大出版中心。
- 東森新聞 (2013)〈熱門 YouTube MV 點閱排行 謝金燕《姐姐》踰 PSY 奪冠〉。〔online〕. 2014/11/28.
Available: <http://www.ettoday.net/news/20131210/305698.htm>
- 東森新聞 (2015)〈蔡依林力挺多元成家國際發光 入圍同志獎「年度人

物」〉。〔online〕. 2015/7/20.

Available: <http://www.ettoday.net/news/20150411/491348.htm>

林純德 (2009) 〈成為一隻「熊」：台灣男同志「熊族」的認同型塑與性／性別／身體展演〉，《台灣社會研究季刊》，76: 57-117。

林純德 (2013) 〈「C／娘」的爭戰指涉、怪胎展演與反抗能動性：檢視「蔡永康C／娘事件」中的「性別平等教育女性主義」論述〉，《台灣社會研究季刊》，90: 163-214。

施舜翔 (2015) 〈天后賽柏格：蔡依林的天后身份打造與男同志地下文化〉，《流行文化學院》，1。〔online〕. 2015/5/20.

Available: <https://popcultureacademytw.wordpress.com/2015/03/08/jolintsaidivacyborg/>

馮玉兒 (2011) 〈男同志愛戀健美體魄與健身文化之初探〉，《休閒與社會研究》，3: 143-154。

黃道明 (2012) 《酷兒政治與台灣現代「性」》。台北：遠流。

董智森 (2000 年 10 月 3 日) 〈正俗市長點名 P U B 查獲店內有人吸毒 停業斷水電〉，《聯合報》，17。

趙彥寧 (2001) 《戴著草帽到處旅行：性／別、權力與國家》。台北：巨流。

網路溫度計 (2014) 〈最受歡迎的同志聖歌〉。〔online〕. 2014/11/30.

Available: <http://dailyview.tw/Daily/2014/10/28>

蔡孟哲 (2009) 〈躺在兄弟的衣櫃〉，酷兒新聲編委會編《酷兒新聲》，1-38。

桃園：中央大學性／別研究室。

穀振 (1959 年 1 月 10 日) 〈同性戀的形成與防止〉，《聯合報》，7。

羅毓嘉 (2010a) 《男柯一夢夢紅樓：西門紅樓南廣場的「同志市民空間」》，台灣大學新聞研究所碩士論文。

羅毓嘉 (2010b) 〈「妹」一直沒有消失〉，《性別平等教育季刊》，50: 90-95。

- Anderson, B. and Harrison, P. (2010) The promise of non-representational theories. In B. Anderson and P. Harrison (Eds.), *Taking-place: Non-representational theories and geography* (pp. 1-34). Farnham: Ashgate.
- Buckland, F. (2002) *Impossible dance: Club culture and queer world-making*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Dollimore, J. (1991) *Sexual dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press.
- Duffy, M. (2013) The requirement of having a body. *Geographical Research*, 51(2): 130-136. doi: 10.1111/j.1745-5871.2012.00770.x
- Ehrenreich, B. (2007) *Dancing in the streets: A history of collective joy*. New York: Metropolitan Books. 胡訢諄譯 (2015) 《嘉年華的誕生：慶典、舞會、演唱會、運動會如何翻轉全世界》。新北：左岸文化。
- Elund, J. (2013) Masculinity, mass consumerism and subversive sex: A case study of Second Life's "Zeus" gay club. *Sexualities*, 16(3/4): 423-444. doi: 10.1177/1363460713479864
- Frith, S. (1996) Music and identity. In S. Hall and P. D. Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 108-127). Los Angeles: SAGE.
- Gage, S., Richards, L., and Wilmot, H. (2002) *Queer*. New York: Thunder's Mouth Press.
- Hall, S. (1990) Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity, community, culture and difference* (pp. 222-237). London: Lawrence and Wishart.
- Herbert, S. (2000) For ethnography. *Progress in Human Geography*, 24(4): 550-568. doi: 10.1191/030913200100189102
- Johnson, C. W. (2005) "The first step is the two-step": Hegemonic masculinity and

- dancing in a country-western gay bar. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 18(4): 445-464. doi: 10.1080/09518390500137626
- Kaminski, E. and Taylor, V. (2008) "We're not just lip-synching up here": Music and collective identity in drag performances. In J. Reger, D. J. Myers, and R. L. Einwohner (Eds.), *Identity work in social movements* (pp. 47-75). Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Lin, D. C. (2006) Sissies online: Taiwanese male queers performing sissinesses in cyberspaces. *Inter-Asia Cultural Studies*, 7(2): 270-288. doi: 10.1080/14649370600673938
- Lorimer, H. (2005) Cultural geography: The busyness of being "more-than-representational." *Progress in Human Geography*, 29(1): 83-94. doi: 10.1191/0309132505ph531pr
- Malbon, B. (1998) Clubbing: Consumption, identity and the spatial practices of every-night life. In T. Skelton and G. Valentine (Eds.), *Cool places: Geographies of youth cultures* (pp. 266-288). London and New York: Routledge.
- Marcus, G. E. (2007) Collaborative imaginaries. *Taiwan Journal of Anthropology*, 5(1): 1-17.
- McCormack, D. P. (2008) Geographies for moving bodies: Thinking, dancing, spaces. *Geography Compass*, 2(6): 1822-1836. doi: 10.1111/j.1749-8198.2008.00159.x
- Morton, F. (2005) Performing ethnography: Irish traditional music sessions and new methodological spaces. *Social and Cultural Geography*, 6(5): 661-676. doi: 10.1080/14649360500258294
- Nash, C. (2000) Performativity in practice: Some recent work in cultural geography.

- Progress in Human Geography*, 24: 653-664. doi: 10.1191/030913200701540654
- Peterson, G. T. (2011) Clubbing masculinities: Gender shifts in gay men's dance floor choreographies. *Journal of Homosexuality*, 58(5): 608-625. doi: 10.1080/00918369.2011.563660
- Pile, S. (2010) Emotions and affect in recent human geography. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 35(1): 5-20. doi: 10.1111/j.1475-5661.2009.00368.x
- Revill, G. (2004) Cultural geographies in practice: Performing French folk music: Dance, authenticity and nonrepresentational theory. *Cultural Geographies*, 11: 199-209. doi: 10.1191/14744744004eu302xx
- Shelemay, K. K. (2011) Musical communities: Rethinking the collective in music. *Journal of the American Musicological Society*, 64(2): 349-390. doi: 10.1525/jams.2011.64.2.349
- Smith S. J. (2004) Performing the (sound) world. In N. Thrift and S. Whatmore (Eds.), *Cultural geography: Critical concepts in the social sciences* (pp. 90-119). London and New York: Routledge. doi: 10.1177/1474474007085125
- Sontag, S. (1966) *Against interpretation: And other essays*. New York: Dell.
- Stokes, M. (1994) Introduction: Ethnicity, identity and music. In M. Stokes (Ed.), *Ethnicity, identity and music: The musical construction of place* (pp. 1-27). Oxford: Berg.
- Tan, Q. H. (2013) Flirtatious geographies: Clubs as spaces for the performance of affective heterosexualities. *Gender, Place and Culture: A Journal of Feminist Geography*, 20(6): 718-736. doi: 10.1080/0966369X.2012.716403

- Taylor, J. (2008) The queerest of the queer: Sexuality, politics and music on the Brisbane scene. *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, 22(5): 651-665. doi: 10.1080/10304310802311626
- Taylor, J. (2012) Scenes and sexualities: Queerly reframing the music scenes perspective. *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, 26(1): 143-156. doi: 10.1080/10304312.2011.538471
- Taylor, V. and Whittier, N. (1992) Collective identity in social movement communities: Lesbian feminist mobilization. In A. Morris and C. M. Mueller (Eds.), *Frontiers in social movement theory* (pp. 104-130). New Haven: Yale University Press.
- Thrift, N. (1996) *Spatial formations*. London: SAGE.
- Thrift, N. (1997) The still point: Resistance, embodiment and dance. In S. Pile and M. Keith (Eds.), *Geographies of resistance* (pp. 124-151). London: Routledge.
- Thrift, N. (2009) Space: The fundamental stuff of geography. In N. Clifford, S. Holloway, S. P. Rice, and G. Valentine (Eds.), *Key concepts in geography* 2nd ed. (pp. 85-96). Los Angeles: SAGE.
- Thrift, N. and Dewsbury, J. D. (2000) Dead geographies – and how to make them live. *Environment and Planning D: Society and Space*, 18: 411-432. doi: 10.1068/d1804ed
- Wong, D. (2008) Moving: From performance to performative ethnography and back again. In G. Barz and T. J. Cooley (Eds.), *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (pp. 76-89). New York: Oxford University Press.

Performing C/Niang Music: Asia Pop and the Construction of Gay Identities at a Taipei Bar

Yen-Fu Lai Department of Geography
National Taiwan University

Drawing on geographical non-presentational theory and music ethnography, this article analyzes Asia Pop music shows at Taipei G*Star, a popular gay bar, and focuses on the construction of identities and the politics of sexuality in the process of music performance. Asia Pop is a popular music/dance genre using Chinese and Korean pop songs, especially those by female stars. Because of its coded female qualities, Asia Pop is regarded as a sissy, or as it is stylized in Chinese, “C/Niang,” gay music culture in the gay community. For gay men, performing “C/Niang” registers various implications ranging from demeaning to empowering gay subjects, depending on different pre-conditions, and it always involves the process of identity construction. How is Asia Pop transformed into gay music culture? How are clubbers’ gay identities reshaped through performing “C/Niang” in Asia Pop? Based on case analysis, I point out: 1) A dualistic masculinity-femininity understanding of C/Niang performance is insufficient, as one should perceive both the historical and performative aspects; 2) For gay men, performing Asia Pop is a practice of (re) citing gay culture, which means that “C/Niang” performance is intertwined with the identity development of young gay men; 3) Performing “C/Niang,” more than representing a cultural

signifying system, should be understood in terms of the environmental space of the club which clubbers inhabit and where they interact; 4) It is advisable for researchers to make cautious inquiries into what female images are performed, so as to study gender power relations in the performance of “C/Niang.”

Keywords: non-presentational theory, music ethnography, Asia Pop, gay identities, performing “C/Niang”, Taipei gay bar

◎作者簡介

賴彥甫，台灣大學地理環境資源研究所碩士班學生。

〈聯絡方式〉

Email: geosheep@gmail.com