

國立政治大學廣播電視學系碩士班

碩士學位論文

有靈魂的山寨：

以台灣 K-pop Cover Dance 舞團舞者為例

Imitation Performance with Soul:

Taking Dancers from K-pop Cover Dance Groups in

Taiwan as an Example

指導教授：林玲遠博士

研究生：陳虹伶 撰

中華民國一〇七年六月

謝辭

曾經，在這條路上，我數度懷疑自己的能力並想放棄這份研究，但不料在即將完成的時刻，我終於感受到它所帶給我的喜悅和幸福。我很慶幸沒有在人生途中把它遺落。比起型塑它成為一本像樣的論文，我更視它為對自己青春的交代與負責，希望把一路的所思所想都在其中盡可能地結構。

這本論文的完成，首先要非常感謝我的家人，尤其我的母親和妹妹，除了經濟上的支持，也總是無條件地包容我，接受我日復一日地沉浸在學術的世界，還有拋下工作選擇書寫論文的決定。謝謝你們給我正面前進的力量或是溫暖實質的建議，沒有你們我一定無法安然地執行這份工作，甚至走到研究所的終點線。

謝謝我的指導教授林玲遠老師，在我兩年前感到徬徨無助時，願意擔任陪伴我的角色。謝謝老師從不框限我對論文無邊無際的想像，也非常信任地放手讓我自由寫作。另外，也感謝我的口委王淑美老師和蔡如音老師，接納我對這個主題各種層面的想法與感受，不因我能力有限而多做苛責，還不吝提供我許多可發揮的方向與實在的建議，讓我從中學習和收穫良多。

謝謝參與訪談的 Camera 舞團、Dazzling 舞團、KEYME 舞團、Re Name 舞團以及 The One 舞團，謝謝你們大方與我分享跳舞經驗和生活點滴，透過你們的視角，我見識到了很不一樣的 cover dance 文化，也看到你們勤奮努力背後對夢想的期許與堅持，誠摯地希望未來你們都能達成理想。另外想特別謝謝 Camera 舞團，在口試完仍然接受我頻繁地打擾和問問題，補充給我豐富又完整的資料，謝謝你們慷慨地給我幫助、為我解惑。

最後謝謝曾經指點我撰寫論文的朋友們，這本論文是在我不時旁敲側擊與大家討論下漸漸發想出來的。不論那個你／妳是否仍與我同在，或已離我遠去，仍要感謝你／妳對這份論文曾付出的精力和貢獻。同時也謝謝一路相互扶持的朋友們，不論是在我焦頭爛額期間陪我吃個飯，或是一起聊天排解對未來人生的焦慮，所有的回憶我都會永遠記在心裡。謝謝你們。

有靈魂的山寨： 以台灣 K-pop Cover Dance 舞團舞者為例

摘要

過往韓國流行音樂（Korean popular music，簡稱 K-pop）基於全球化行銷策略，於 YouTube 提供大量免費的視覺影像。伴隨著影音資訊平台和攝影配備的普及與成長，網路開始出現各式仿跳韓團舞蹈的自製影片。但在其中，卻有一批舞者的目標不僅是跳舞，他們組織成舞團進行長期展演，除了高度學習和展示出韓團的舞台表演細節外，也產製出嘗試模擬韓式美學的影像。於是這群致力投入韓團仿舞的在地舞者引起我的注意，他們為何選擇跨文化消費與挪用韓流音樂表演元素？在尋求「還原」韓團表演的舞蹈實踐中，舞者們想追求表現的自我意象為何？透過 cover dance 呈現出什麼樣的主體性意涵？

本研究針對台灣五個 K-pop cover dance 舞團進行深度訪談與參與觀察。從第四章舞者們戀上 K-pop 的經驗談起，首先描繪 K-pop 提供 cover dance 舞者的偶像身體形象，進而影響她們欲透過觀看與舞蹈實踐複製出相似的身體影像；其次，將台灣舞者的實踐放置回在地的舞蹈環境內檢視，並探究 K-pop 編舞中藝人特質的展現，促使 cover dance 成為超出跳舞範疇的「表演」。接著第五章，從體現主體位置的角度做為分析主軸，首先呈現 cover dance 舞者如何有意識地藉由把玩自我身體、探尋身體界線，進而找出適合自己展演的方式；其次描述他們如何挑戰與突破 K-pop 框架下的迷群身份，運用身體拓展在地的公眾領土空間；最後，聚焦 cover dance 舞者的線上活動，窺探他們在想成為 YouTuber 的夢想論述下的真實欲望與自我再造過程。

關鍵字：韓國流行音樂、Cover dance、身體實踐、跳舞文化、自我認同、主體

Imitation Performance with Soul: Taking Dancers from K-pop Cover Dance Groups in Taiwan as an Example

Abstract

In recent years, based on the global marketing strategy, Korean popular music (K-pop) provided a large amount of free visual videos on YouTube. Along with the popularity and growth of multimedia platforms and photography equipment, it began to appear various self-made videos that performed K-pop cover dance on Internet. However, there are a group of dancers whose goal is not only to dance, but also to organize themselves into dance groups for long-term performances. In addition to highly learning and showing the details of the Korean idol group's stage performances, they also produce images that try to simulate Korean aesthetics. Therefore, these local dancers who try to devote themselves in the way of performing K-pop cover dance caught my attention. Why did they do cross-cultural consumption by taking and using K-pop performance elements? In the dance practice of seeking to imitate or "copy" the performance of the Korean idol groups, what are the self-images that dancers want to pursue? What kind of subjective meaning is presented through K-pop cover dance dancers' bodily practice?

This study conducted in-depth interviews and participation observations with five K-pop cover dance groups in Taiwan. The fourth chapter of this paper begins with the experience of cover dance dancers falling in love with K-pop. First, K-pop provides different kinds of idols' iconic body images for dancers, which in turn affects dancers' desire to replicate similar body images through their looking and dance practice. While putting the practice of Taiwanese cover dance dancers back into the dance environment of the local community, it also found out that the traits showed by the artists in K-pop choreography changed cover "dance" into "performance", which is beyond the scope of dance practice. In the fifth chapter, from the perspective of subjectivity analysis, it portrays how cover dance dancers consciously "play" their physical body in order to explore the body boundary and search for the suitable way to present their performance. Cover dance dancers also challenge and break through the fascinating fan identity under the framework of K-pop industry, using their body to occupy or expand the public territory for their dance performance. Finally, this paper focuses on these dancers' online activities, and realize that their real desires and self-reconstruction are caused by the dream of becoming a successful YouTuber star.

**Keywords: Korean Popular Music (K-pop) , Cover dance, Bodily practice,
Dancing culture, Self-identity, Subjectivity**

目錄

第一章 緒論.....	1
第一節 研究背景：韓國流行音樂的全球化傳播	1
一、韓國流行產業音樂的轉變	1
二、韓國偶像的表演與韓國身體性	4
第二節 何謂 K-pop Cover Dance	5
第三節 問題意識與研究問題	8
第二章 研究方法與研究對象	12
第一節 深度訪談	12
第二節 參與觀察	16
第三節 研究者的位置與反思	17
第三章 當我們成為山寨：不只是舞者，更是表演者	20
第一節 「戀」／「練」上 K-pop Dance	21
一、想耍「帥」：從 K-pop 尋找另類身體圖象	21
二、為了還原：處在「看」與「被看」之間	24
第二節 「像」藝人：比舞蹈更極致的 Cover 演出	28
第四章 Cover 舞者的靈魂所在：找到適合自己的位置	33
第一節 與角色進行協商	33
第二節 佔領街頭：從舞蹈應援到 K-pop in Public	35
第三節 YouTuber 的夢想論述	41
第五章 結論與討論	45
第一節 Cover Dance 的形象轉變	45
第二節 網路影片與舞者身份位移	47
第三節 結論：有靈魂的 K-pop Cover Dance 文化	49
第四節 研究限制與建議	51
附錄 A. 參與研究舞團 Dance Cover 影片曲目列表	53
附錄 B. 深度訪談大綱	58
參考書目	60

表目錄

表 2-1：參與本研究之韓流舞團資料.....	13
表 2-2：參與本研究之韓流舞團受訪者資料.....	14
表 2-3：本研究參與觀察之相關資料.....	17



圖目錄

圖 1-1：泰國團體 Millenium Boy 超出舞蹈模仿的展演	10
圖 2-1：參與本研究之韓流舞團形象照	15
圖 3-1：Cover dance 舞者參考的網路影像素材	26
圖 3-2：Re Name 和 Camera 舞團拍攝舞蹈練習影片	27
圖 3-3：KEYME 舞團將 cover dance 與韓團表演做對照	28
圖 4-1：於公共空間錄製的「K-pop in Public」cover dance	37
圖 4-2：Dazzling 舞團於西門町廣場錄製〈Lady〉cover 現場 ...	39
圖 4-3：Cover dance 舞團在地下街的練舞空間	40



第一章 緒論

早在 2009 年 Super Junior 的〈Sorry, Sorry〉和 Wonder Girls 的〈Nobody〉在台掀起一陣跳韓舞的風潮，當時無論在綜藝節目、尾牙春酒或是一般民眾家裡，皆可見到被韓國偶像或舞曲吸引而聞「樂」起舞的現象。2012 年，江南大叔 Psy 的一曲〈Gangnam Style〉和他的騎馬舞更是透過 YouTube 傳遍全球，使得韓國音樂的流行盛況達到一個巔峰。而實際上，繼 21 世紀初韓劇為韓國流行文化開拓國外市場後，韓國音樂產業持續外銷韓國明星，造就以偶像團體領軍的韓國流行音樂逐漸興起，韓國觀光產業也順勢由推廣造訪韓劇景點轉向體驗韓流表演。在這樣的背景下，伴隨影音資訊平台和攝影配備的普及與成長，網路陸續出現各式仿跳韓團舞蹈的自製影片，舉凡二創改編、置入挪揄元素或舞步教學等，包羅萬象。但在其中，卻有一批舞者的目標不僅是跳舞，他們組織成舞團進行長期展演，除了高度學習和展示出韓團的舞台表演細節外，也產製出嘗試模擬韓式美學的影像。以台灣來說，2011 年曾受到韓國 SBS 電視台邀約參加「韓流奧林匹克」比賽的「Knight 韓國流行舞蹈團隊」，是早期仿舞團體的代表之一。於是這群致力投入韓團仿舞的在地舞者引起我的注意，他們為何選擇跨文化消費與挪用韓流音樂表演元素？透過模仿，他們追求表現的自我意象或從中獲得的主體位置為何？在此之前，我想先回觀近幾年來韓國流行音樂的全球化傳播，窺探由此脈絡打造出的韓國偶像團體形式與其表演樣貌，以及釐清當今台灣脈絡下的 K-pop cover dance 活動。

第一節 研究背景：韓國流行音樂的全球化傳播

認同不是一個東西，而是一種過程，一種能被活生生體驗的過程，如同音樂。音樂似乎是形塑身份的關鍵，因為它強烈地提供一種同時納含自我與他人的感覺，一種處於集體內的主觀意識。

——Frith (1996: 110)

一、韓國流行音樂產業的轉變

韓國音樂市場在 1990 年代以前大致由韓式演歌（ppongjjak；trot）和韓國

抒情歌 (Korean ballads) 兩種類別主導。前者受到日本演歌影響，傾向訴說老一輩的悲苦情感；後者則受到西方歌曲與美國民謠影響，以柔美圓潤的聲音和表述愛情的歌詞為特色 (Shim, 2006)。1970 年代發跡的韓國歌星趙容弼即因演唱韓式演歌而成名，但當時他只是唱歌、並無動作，成為明星背後全歸功於他的演唱技巧而非外表 (Lie, 2012)。

1980 年代韓國經濟起飛，電視逐漸普及化，以歌謠 (Kayo) 為焦點的音樂綜藝類節目開始盛行，來自美國流行樂的音樂錄影帶也廣為傳佈 (Lie, 2012)。然而，韓國媒體管制卻越趨嚴格，1979 年全斗煥上台後，商業電視台停業，僅留下 KBS 和 MBC 兩家國營電視廣播公司 (Howard, 2002)。因為電視是當時歌手唯一曝光的舞台，音樂產業便開始圍繞電視產業進行重組，韓國流行音樂文化自此分為「地上」(overground) 和「地下」(underground)，前者是由財務穩定的電視音樂產業主導製作；後者則普遍被視為缺乏商業潛力或多從事現場樂隊演出 (Fuhr, 2016)。

當時「明星系統」(star system) 的維持讓廣播與電視可以決定該歌手是否會受到歡迎，對韓國音樂製作文化產生了長遠的影響 (Howard, 2006)。電視節目透過競賽挑選出有表演潛能的歌手，再邀請作曲家和作詞者為他們譜寫新曲，同時聘請樂隊、舞團、編舞家等與明星合作，造成歌手雖然被「置」於舞台上，實際卻是沒有權力、被邊緣化的一群 (Howard, 2002; Fuhr, 2016)。許多歌曲能火紅並非因為歌手，而是由於電視產業對它們廣為宣傳和行銷 (Howard, 2006)。電視台操作的機制除了限制流行音樂多樣發展的可能性，嚴格的審查也造就歌手與歌曲、歌手個人特質和明星角色間分離，在後來興起的 K-pop 特徵中才得到展現 (Fuhr, 2016)。

這樣的音樂製作環境到了 1992 年出現震撼性的轉變，由地下樂團發跡的韓國男子團體「徐太志與孩子們」(Seo Taiji and Boys) 帶來首張專輯，並以主打歌《我知道》¹一曲造成轟動。徐太志親自設計舞台演出，在團隊表演中加入舞蹈，由於不需要電視台資源，一夕間摧毀原有的明星系統，打破音樂產業受限於電視產業的處境 (Howard, 2002)。徐太志原來所屬的樂團「Sinawe」，本就對韓國搖滾音樂發展有短暫但深刻的影響力，樂隊解散後他轉向嘻哈

¹ 影片見 https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=QjGacuy0eTU。

(Hip-Hop) 音樂。「徐太志與孩子們」最早將說唱 (rapping) 和嘻哈等西方音樂風格融入韓國流行音樂，並且將舞蹈做為表演的關鍵元素，大受韓國青少年歡迎 (Lie, 2012)。隨後也影響 Deux (듀스)、Turbo (터보) 等說唱團體迅速竄紅，促成 1990 年代中後在韓國多樣化的音樂類型被大眾接受且盛行。當他們在 1996 年正式解散，已改變韓國的音樂和表演格局，使得音樂工作室得以介入，並迅速建立不同於以往電視廣播為核心的系統 (Romano, 2018.02.26)。

1990 年後半期，韓國逐漸走向現今風靡全球的偶像團體 (Idol Groups) 模式。1995 年，前歌手李秀滿創立韓國第一家娛樂機構 S.M. Entertainment，始以當前體系招聘訓練人才、製造音樂品牌和管理歌手藝人組合。隨後 1996 年，解散後的「徐太志與孩子們」前團員梁鉉錫成立 YG Entertainment。1997 年，常駐歌手身份的朴軫永再建立 JYP Entertainment。為實現拓展全球市場的野心，韓國音樂公司籌措更多資金進行試鏡，大幅增加偶像團體的數量，以創造新的企業品牌 (Ho, 2012)。

1997 年韓國經濟危機爆發，韓國音樂產業受到波及而進行重組，開始以數位化和全球化兩個概念作為復甦的策略 (Siriuyvasak, U. & Shin, H, 2007)。數位化的音樂擺脫地域限制，以相對較低成本接觸國界外的受眾 (Lie, 2012)。同時，全球音樂產業的崛起打破傳統音樂產業仰賴實體唱片的結構，允許音樂製作人和發行者透過網路發布免費音樂，而不用透過廣播系統或唱片公司 (Oh & Park, 2012)；觀眾也不再需要向唱片公司購買音樂，他們可自由透過網路接收免費的音樂，尤其是 YouTube (Oh, 2013)。有別以往仰賴其他亞洲市場的發行商或在地接洽演唱會的組織，YouTube 和其他社交媒體網站為韓國娛樂公司帶來革命性的機會和可觀的收入 (Oh, 2013)。

2005 年 YouTube 誕生後，短時間內音樂成為視覺文化的一部分 (Lie, 2012)。K-pop 音樂產業的生存取決於製作人是否願意捐贈免費的音樂內容給粉絲 (Oh & Park, 2012)。如今韓國三大娛樂公司積極招募和培養未來的 K-pop 人才，以創造大量音樂輸入的供應。Oh (2013) 分析韓國音樂自 21 世紀開始出口至全球的主要原因有：韓國在世界體系中半邊陲經濟優勢、韓國人大規模移民到日本和歐美等核心國家、韓國和海外人士積極參與全球文化產業，但最重要的仍是，韓國參與全球音樂製造和發行的分工。

二、韓國偶像的表演與韓國性身體

在全球化行銷策略的推動下，K-pop 結合了中毒的節拍、炫技的舞步和簡單入耳的旋律，主題通常是以愛情為導向，並填入讓人易懂的英語歌詞。一般來說，上鏡的 K-pop 表演者很適合拍攝音樂錄影帶，他們體現出一種通俗的完美主義 (Lie, 2012)。然而，K-pop 的興起常被視作是以舞曲音樂文本為主，邀請跨國詞曲作者與編舞家加入，試圖脫除歷史與地理等時空脈絡下所連結的文化相近性，欲販賣無國界的文化混雜性 (cultural hybridity) (Jung, 2011; Shim, 2011)；甚至是聯合中國、日本、印度等地域的文化組合成「亞洲文化」(Asian Culture)，以對抗「西方文化」(Western Culture) 文化的主宰。於是，在全球音樂市場自由化和數位影音平台流通下，K-pop 作為韓國新興出口產業，象徵韓國音樂和韓國文化的轉型，似剝奪和摧毀了任何屬於南韓的文化與傳統，以彰顯其世界性 (Lie, 2012)。

然而，Oh (2013) 提出，韓國流行音樂之所以能進入全球化音樂產業，採取的是一種「全球化—在地化—全球化」(Global-Local-Global, 簡稱 G-L-G) 策略，實際涵蓋韓國本地與全球內容的統合。換言之，韓國利用新的技術將在歐洲或其他地域已普及或流行的音樂元素，修改、包裝為韓國內容後，再重新輸出到全球市場。其中，在地化 (Localization) 的過程至關重要，包括韓國本地開發出其他國家前所未聞的男／女子偶像團體組合、唱跳歌手的舞台表演形式，以及特別選出高挑身材的明星 (Oh, 2013)。舉例來說，韓國團體東方神起身材比例確實比起日本團體 Arashi 更為高大壯碩；以及，K-pop 是以舞台上的唱跳歌手為特色，他們每個人都身具唱歌和舞蹈能力，從頭到尾舞台中心皆被不同的唱跳歌手占據，團體也會於表演中同步做出嚴整或完美的舞蹈變換 (Oh, 2013)。據此而言，K-pop 不可被扁平化看待為受西方強勢流行文化所影響，或單純模擬和修改東亞音樂產業內容。無論「流行亞洲主義」(Pop Asianism) 或「亞洲感」(Asianess) 等概念皆無法完全解釋 K-pop 在當今全球音樂市場的擴張。

回到韓國偶像生成的脈絡來看，關乎經紀娛樂公司對歌手潛在的投資。出道前，公司即花費長時間嚴格且廣泛訓練練習生的身體，大約五到十年間，從基本的聲樂、舞蹈、語言、戲劇表演等課程，到體能訓練、皮膚美容、用餐禮

儀 (Lie, 2012; Oh, 2013)，再到生活作息、長幼禮節等符合韓國傳統家庭價值的教育，如學會謙遜、服從、忠誠和感謝 (Ho, 2012)。尤其以外表而言，K-pop 強調瘦、高和女性化特徵的外表，或有時可愛的臉部表情，以展示出雕塑般的體態 (Oh & Park, 2012; Oh, 2013)。因而，K-pop 偶像看起來比其他國家的對手都更為性感修飾，韓國的音樂影像或演唱會也比其他亞洲同業更具有視覺吸引力 (Oh, 2013)。

Lie (2012) 認為，東亞青少年確實很多人關注美國和歐洲的流行音樂表演，也有許多人熱愛蘊含在地傳統的流行音樂，但 K-pop 提供精心打造、整齊劃一的表演者，填補了那些展現出性和暴力的美國表演者所留下的空缺。K-pop 體現出能讓青少年和他們父母所接受的中產階級價值觀，滿足新興區域的品味，還有對歌手的禮節、整潔外貌以及紳士風範的強調 (Lie, 2012)。

換言之，韓國偶像的身體與表演並非去脈絡化的視覺文本，而是在精益求精的韓式斯巴達式培訓系統下操練出來的，此訓練過程讓 K-pop 舞蹈與表演本質與講究自由律動舞感的歐美音樂和跳舞文化大相逕庭，傳達出特定的韓國在地性訊息。儘管韓國的練習生制度最初借鏡日本，日本環球唱片執行長小池河彥仍表示，韓國偶像在音樂、舞蹈、視覺表現和娛樂方面，都具有日本並不存在的專業的完美主義 (as cited in Oh & Park, 2012)。而 K-pop 的訓練體系不僅大規模產製出流行音樂和偶像明星，更製造音樂製作者和培養跨國粉絲 (Oh & Park, 2012)。尤其社交媒體上的視覺影像，顯示出偶像們為練習歌舞所付出的努力 (문예빈, 2011.06.09)。當年輕族群在觀賞韓國團體具多樣性的唱跳表演娛樂時，也成為 K-pop 商業模式獲利的基礎 (Oh & Park, 2012)。

第二節 何謂 K-pop Cover Dance

「cover」一詞通常指稱一般創作者所唱的與原歌手不同的歌曲版本，但是在粉絲活動的情況下，cover 可以是粉絲執行的歌曲或舞蹈的版本 (Jung, 2011)。過去無論在韓國或其他國家皆未有具當今意義的「cover dance」文化。早前在 YouTube 出現以「cover dance」為標題的影片，內容多為記錄舞蹈動作或舞步拆解教學，是由少數穿著樸素的舞者，在沒有特殊背景的空間內，以簡易架起的攝影鏡頭所錄製；上傳影片的目的也多為舞蹈教室宣傳招生用，

或單純興趣推廣舞蹈文化。然而，現在提及「cover dance」已多與當今韓國流行音樂文化所造的盛況產生強烈連結。且儘管網路上可搜尋到，各國皆有「cover」流行文化歌曲或舞蹈的現象，但形式繁雜，甚有以「J-pop dance」、「J-pop cover」等模糊詞彙代稱的情況，唯有「K-pop cover dance」或「K-pop dance cover」是一組已有完整連結概念的名詞，且吸引全球眾多民眾參與。究竟 cover dance 文化的生成脈絡為何？為何造成流行的是「K-pop cover dance」，而不是「J-pop cover dance」或「C-pop cover dance」呢？

現今 K-pop cover dance 係指稱「韓流舞蹈」，會產生特定甚至具體而準確的定義，主要歸因於兩個脈絡：首先是，2000 年後以偶像團體為發展重心的韓國流行音樂，打造出重複性高且簡單吸睛的舞蹈表演，加上全球化傳播策略下網路釋出大量官方視覺影像，企圖吸引粉絲來觀看和學習。其次，韓國娛樂產業與韓國觀光公社以及各國民間媒體近年舉辦了各種「K-pop 舞蹈模仿大賽」（K-pop cover dance competition; K-pop cover dance contest），結合「體驗韓流」、「體驗當韓國偶像明星」等論述，一方面宣傳韓國流行音樂，另一方面則借其在世界各地的影響力推動韓國觀光。可以說，參與 K-pop cover dance 的族群最初是由上述兩個韓國官方路線「建構」出來的，舞者也多被擺放在粉絲的位置上看待，以彰顯韓流在全球音樂市場的統領地位。

在台灣既有的脈絡下，易將 cover dance 理解為「MV 流行舞蹈」或「MV 舞蹈」。根據黃玉琳（2011）的定義，「MV 舞蹈是特地為明星歌手設計、編輯且辨識度極高的一整套舞蹈」，且配合歌手發行歌曲專輯時拍攝。而一般舞蹈圈確實也有「MV 舞蹈」類型，類似起源於美國洛杉磯的 LA style² 舞蹈風格，指在表演中揉合不同舞蹈元素，並主要是以流行歌曲的主題和歌詞意象來進行編舞。LA style 舞蹈重視編排性、強調身體力度控制與傳達歌曲情緒，常被認為是更具有舞台效果和商業性質的，因此雖融合傳統街舞元素，但卻主要不是講究身體律動和比賽性。而當今 K-pop 的舞蹈意涵也比較接近如此。但是由台灣健身舞蹈教室與救國團等民間機構源起開設的 MV 舞蹈課程，多是基於商業招生考量，才將韓國流行音樂吸納成為舞蹈教材。

² 又稱作 Contemporary Hip-Hop 或 Lyrical Hip-Hop 或 Choreography。LA style 是因早期流行於洛杉磯地區而有此稱，後發展地區逐漸擴增，為避免名詞混淆或誤解，改以強調舞蹈編排性的說法稱之，或可理解為將現代舞的動作延伸與情感表達方式，結合在 Hip-Hop 具節奏感和爆發性的動作中，而誕生出的新舞種。

於是回到台灣的脈絡，在地舞蹈教室早先是以華語流行歌曲開設 MV 舞蹈課程，而在華語音樂市場除了 MV 和少量綜藝節目外，沒有其他可參考藝人舞蹈的影像素材，使得 MV 舞蹈的用詞用意側重在強調「MV」影像的視覺印象上，以此招收和吸引喜愛流行偶像的年輕學子。然而，韓國流行音樂產業在近代轉向仰賴 YouTube 等視頻網站「出口」大量的偶像明星，因而網路平台內豐富和免費的影像已成為 cover dance 舞者輕易取得的自學教材，諸如完整呈現編舞的官方表演版 MV（performance MV; performance Ver.; performance video）、藝人練習室影片（dance practice）、音樂節目、綜藝節目，或甚至是飯拍（fan cam）³和飯製（fan made）影片等，皆已取代「MV」本身所能提供的舞蹈資訊。MV 媒介之於現在 K-pop cover dance 學習者，便多僅用來參考偶像發片時的視覺概念或形象包裝。因此就參考素材而言，cover dance 更偏重舞者們對各式網路資源的搜尋、理解和挪用。

然而更重要的是，每種跳舞背後都有其生成的文化與精神，在商業考量下的台灣民間舞蹈教室多是根據歌手或歌曲的流行度決定教學曲目，並不以特定國家樂種或歌手表演性質區分，因而不同地區的音樂文化及其表演背後所蘊含的特殊性與專業性，在此去脈絡化過程皆被抹除。以學習韓流舞蹈來說，曾赴韓國擔任練習生的北京星舞團的創始人金鑫（引自 HeiPis，2017）表示，最重要的是「還原度」，意指 cover dance 須回歸韓國偶像團體的舞蹈表演，其中包含三個面向：舞蹈類、表現力和理解度。舞蹈類包含服裝、動作、隊形、角色；表現力包含表情、眼神、氣質、狀態；理解度則包括歌詞、口型、情感。不過他提及最重要的仍是「把自己當成藝人歌手才能真正融入 K-pop dance」。

因此，從學習和展演的內容也可劃分台灣「MV 舞蹈」和「cover dance」。台灣音樂市場過去多以抒情歌手為主，缺乏如韓國偶像團體的培訓體系，卻在吸納韓國流行音樂為學習對象時，把 MV 舞蹈的教學重點擺在「舞步拆解與重組」，除去原本複雜的團體編舞，以彰顯個人表現力或表演感覺的孕育。然而，K-pop 是高度視覺化的文本，團體齊舞亦或是「個人扮演團體一角」的展演性質是韓國團體表演時的重大特色。因此，若將「cover dance」解釋等同於「MV 舞蹈」，將缺乏其背後所指涉、韓國偶像團體舞蹈所意味的集

³韓文是 직캠，意指粉絲基於熱愛偶像，於各種場合拍攝各種藝人影像，包含照片及影片。

體性／群體性。

如同本研究所接觸到的舞者們，雖然後續也常在訪談間交叉使用「MV 舞蹈」、「cover dance」、「dance cover」等詞彙來指涉他們的舞蹈實踐，可見 K-pop cover dance 至今在台灣脈絡下仍是與一般民間舞蹈教室的流行舞蹈課程產生勾連，但從他們的詮釋中仍能察覺出「只習得韓國偶像舞步」和「忠實再現韓國團體舞台演出」間的區別，兩者有著不同的學習動機和展演意涵，其中也牽涉對「dance」跟「cover」孰輕孰重的拿捏和判別。本研究為保留原 K-pop 文化的背景脈絡，將針對「模仿韓團整體表現」的舞者們來進行探究。

第三節 問題意識與研究問題

隨著韓國流行音樂在全球影響力劇增，K-pop cover dance 舞蹈風潮也席捲網路空間或甚至主流媒體平台。但對於許多未曾看過 cover dance 表演的民眾來說，或許仍很難理解為何世界各地皆有大量舞者願意加入跳 K-pop 的行列。從 K-pop 文化說起，儘管韓國音樂產業上游基於出口傳播的意圖將流行音樂設計成視覺導向，融合各類元素以營造高度娛樂性，但韓國團體偶像們整齊劃一且重複性高的舞蹈演出，也不乏被批作是「動作機械化」或「複製人」。若再如前面第一節所述，歌手們是在娛樂公司規訓下塑造出帶有韓國性特徵的身體，整體而言，便使得 K-pop 的表演成為韓國音樂產業在特定生產流程下研發出的身體展演技術。那麼，身為台灣的 cover dance 舞者，為何會對學習 K-pop 舞蹈產生興趣？對他們來說，K-pop 舞台表演是否有難以取代的特殊性？

另一方面，cover dance 網路影片之所以能以粉絲二創之名不停地被產製，且規避盜版侵害著作版權等言論抨擊，很大程度與韓國音樂產業本身的行銷操作與將 cover dance 視為可收攏的粉絲活動對象有關。正因如此，cover dance 最易引發的觀感問題便是缺乏原創性的「抄襲」，以及在這類跳舞行為底下可能隱含的與官方不對等的關係。本研究題目「山寨」的用詞意義最初也由此而來。Cover dance 活動或許在粉絲圈可被視作為偶像應援⁴的活動之一，但就外

⁴ 「應援」一詞從日語「応援(おうえん)」演化而來，原意是聲援、助威之意。粉絲應援的靈感最早就來自體育比賽的應援團，後隨日本偶像團體興起，粉絲們採用類似方式為自己偶像助陣。此傳統隨日本流行文化傳播，對有著相似偶像崇拜文化的韓國產生影響，並隨韓流發展，

界看來，很容易把它當成迷群盲目追從模仿偶像的舉動。而不論官方或舞者自身，也在常從事仿舞時將 cover dance 論述成「從屬者」的角色。例如 2011 年受邀前往韓國 SBS 電視台參加節目錄製⁵的台灣「Knight 韓國流行舞蹈團隊」，以表演 Super Junior 的〈Sorry, Sorry〉一曲受到關注，在向大眾介紹舞團時，他們稱自己為「Taiwan Super Junior」，節目來賓也以「第二個 Super Junior」來做形容。2017 年台灣「Soul Beats」團隊因重現韓國男子團體 BTS 的〈Not Today〉舞蹈與 MV 拍攝，在網路上人氣高漲，但在台灣節目⁶上曝光時，同樣以「複製貼上神 cover」為他們的表演做註解。加上現在多數台灣舞團的網路影片標題皆是以英文或韓文等去在地語言的方式呈現。在台灣 cover 舞者們盡可能地將自己形塑成韓團的「分身」時，他們的表演身份與主體性便讓我產生懷疑，於是想問，在 cover dance 中，舞者們想追求表現的自我意象會是什麼？

回顧過去國內唯兩篇 K-pop cover dance 研究，皆以視覺性和身體感（embodiment）的角度出發，指出 K-pop 的視覺景觀能與舞者的身體感受有所聯覺，舞者是在以身體日常實踐形塑自我的過程裡，挪用 K-pop 文本作為個人操演性別和情緒的能動性資源（黃瀟琦，2013；李明璁，2015）。然而，此脈絡下並未涵蓋討論到接近山寨、以「還原」韓國團體表演為目標的舞者群體，他們的 cover 動機與實踐興許不同；還有他們目前透過網路媒介同時活躍在虛擬世界的重要性。

自 cover dance 出現以來，幾年內伴隨視頻網站和社群媒體的擴張，活動持續在流行和快速增長。以由韓國訪問年委員會（Visit Korea Committee）推動舉辦的「K-pop Cover Dance Festival」為例，規定各國隊伍報名時須上傳跳舞影片作為首輪評選的依據。從 2011 年首屆收到來自 64 個不同國家將近 1700 支影片，到 2018 年參賽影片多達 3179 支⁷。因網路自媒體（self-media; we media）

大眾對韓國應援文化才更加印象深刻。相較於日本，韓國應援文化的特殊處在於「有紀律、有組織性、狂熱的粉絲社群集結」。其基本訓練的應援項目有：口號應援、手勢應援、應援色等，然在藝人宣傳期間或演唱會活動時動員龐大的集資應援，也相當常見。韓國應援文化的主要目的，不僅在表達粉絲對偶像的支持、或與偶像互動的渴望，最重要的是，透過縝密的企劃與群眾的力量衝高歌手人氣，讓他們能在高度競爭環境中獲得更多曝光、拉高能見度的機會。

⁵ 影片見 <https://www.youtube.com/watch?v=hnPlpEsydDE>。

⁶ 影片見 <https://www.youtube.com/watch?v=dPSLIPFYumc>。

⁷ 資料來源參考自 2018 K-POP Cover Dance Festival，見 <http://coverdance.seoul.co.kr/>。

現象蓬勃發展，為吸引網路群眾，cover dance 逐漸從早期學習展演（display）韓國偶像團體的舞蹈動作，到如今表演（perform）的特質越加地被彰顯和重視。

Cover dance 在當代可以不只關乎跳舞或舞蹈，而涉及廣泛的自我展演議題，更可從出現溢出舞蹈層次、高度情感勞動的模仿現象窺探出。舉例而言，隨 2013 年韓國 S.M. Entertainment 推出人氣男團 EXO，泰國團體 Millenium Boy 以「cover EXO」名義正式出道（Koala, 2014.06.13），不僅模仿韓國團體的舞蹈，在服裝妝髮和成員扮演上，也做到與韓國本尊高度相似。他們同樣經營 Facebook 粉絲專頁，並在網路上發佈山寨版的 Logo、專輯封面及海報等，同時緊跟隨韓團成員的個人動態，於 Instagram 同步更新照片（김종카이, 2014.06.09）。在由韓國官方舉辦的韓流模仿舞蹈大賽上奪冠後，他們進而在泰國公開舉行表演及簽名會，引起粉絲圈一陣波瀾。然而，這樣的高度抄襲行為並未因國際粉絲的言論反彈而受到官方抵制，反而 2015 年又再度出現仿韓團 Seventeen 的泰國舞團 Seven Scene（泡菜鄉民, 2015.11.08），同樣聚集眾多粉絲支持。

圖 1-1：泰國團體 Millenium Boy 超出舞蹈模仿的展演



資料來源：本研究截圖（註：圖左上排為 Millenium Boy⁸，下排為 EXO；圖中及左的上排為 EXO，下排為 Millenium Boy。）

Kang（2014）在談論泰國 cover dance 舞者時，便形容他們是一群成功靠著 K-pop 名號享譽國際的明星素人，在投入與學習再造（replicate）明星的過程，

⁸ 圖取自《Kpopn》，見 <https://www.kpopn.com/2014/06/14/exo-%E7%B4%85%E5%88%B0%E9%80%A3%E6%A8%A1%E4%BB%BF%E5%9C%98%E9%83%BD%E7%B4%85/>。

透過獲得和偶像相同的表演能力，建構出在一般粉絲之上的「超級粉絲（hyper-fans）」新階層，並以自我技術改造成為同時收獲名聲與擁有粉絲群追隨的「半偶像」（demi-idols）。反觀台灣，儘管尚未有如泰國舞者的「超級模仿」行為，但是 cover dance 舞者在現代網路化社會中，既作為舞者，又是透過影片進行自我凝視的觀者；既可以當粉絲，又是以勞動改變生產與消費關係的網路明星。他們實際的自我認同與身份為何？

綜合以上討論，本文的研究問題如下：

- 一、台灣舞者們為何選擇跳 K-pop？他們跨文化消費與挪用韓流音樂表演元素，致使宛若受到韓國官方收編的仿舞活動頻繁在台灣「現身」。對他們來說，K-pop 舞蹈表演的獨特性為何？
- 二、在尋求「還原」韓團表演的舞蹈實踐中，舞者們想追求表現的自我意象為何？透過 cover dance 呈現出什麼樣的主體性意涵？

第二章 研究方法與研究對象

質性研究關注事件的本身，透過人們對社會現象所賦予的意義，來描述和理解他們的社會行為（張可婷譯，2013）。本研究採用質性研究的深度訪談與參與觀察作為研究方法，期能深入探究台灣舞者選擇跨文化實踐韓流舞蹈背後的動機，並探尋其中可能的主體性意涵。

第一節 深度訪談

目前來說，全球 K-pop cover dance 活動的曝光管道以視頻網站 YouTube 為主，雖然其次還有 Facebook、Twitter、Instagram 等社交媒體平台，但 YouTube 不僅是 K-pop 官方影像的發源地，憑藉著免費傳播與流量極盛的優勢，上面有來自世界各地開設的主播 K-pop cover dance 的頻道。作為研究者、同時身為慣於從 YouTube 上獵取 K-pop 資訊的觀眾，我最初認識四個在台灣較活躍的仿舞團體：Knight、T:ime、Queenie 和 Dazzling。對 cover dance 現象產生興趣後，進而以「K-pop cover dance」和「Taiwan」兩個關鍵字於 YouTube 上搜尋，並從舞團的相關頻道、YouTube 首頁的影片推薦等處，利用滾雪球抽樣的方式尋找到 Re Name、The One、Camera、4Minia、KEYME、Soul Beats 等台灣其他 K-pop cover dance 團體。

由於數量眾多，2016 年 8 月至 2017 年 12 月期間，我先開始追蹤台灣 cover dance 舞團的動態、觀察他們所產製出的影像文本，逐步確立研究方向。針對研究問題，最終對象鎖定在「還原」韓團表演的台灣舞者們身上。然而，「還原」的定義還須回歸或對應到 cover dance 舞者們所學習、仿效的韓團表演，因此我以三點作為評斷訪談對象的標準：第一，當前 K-pop 主推集體式的偶像「團體」演出，cover 既為忠實模仿，重點便在組成符合韓流表演人數規模的舞團，因此本研究屏除個別舞者，以有舞團跳舞經驗的舞者們為主；第二，如前面爬梳金鑫所提出的 K-pop 表演元素，面向有如舞蹈動作、隊形、表情、眼神、歌詞、服裝等，因而研究傾向優先訪談欲實踐多項韓團表演特徵的舞團為主；第三，從韓國偶像的表演可看到他們經長期受訓的痕跡，顯見舞蹈訓練對個人身體的影響，為了聚焦在台灣舞者跳 cover dance 的經歷上，將以專注從

事 cover dance 表演、未同時以其他舞種展演自我的舞者為主。

根據以上條件，本研究邀約受訪的台灣 cover dance 舞團及舞者們的基本背景資料如下：

表 2-1：參與本研究之韓流舞團資料

舞團名稱	舞團成立時間	YouTube 影片數量	YouTube 追蹤人數	YouTube 總觀看次數	最高觀看次數之 YouTube 影片與點擊量
Camera ⁹	2016.12.17	23	2,871	264,638	BTS-DNA / 88,308
Dazzling ¹⁰	2012.09.16	104	237,813	18,268,035	BTS-DNA 2x Speed / 1,619,945
KEYME ¹¹	2017.12.12	20	109,757	11,245,086	BTS-GO GO / 5,666,154
Re Name ¹²	2014.07.20	67	5,067	676,189	Red-Velvet-Bad Boy / 98,073
The One ¹³	2015.01.10	46	11,664	1,803,070	BLACKPINK - DDU-DU DDU-DU / 907,773

資料來源：本研究整理（統計截止自 2018 年 8 月 14 日）

⁹ YouTube 專頁：見 <https://www.youtube.com/channel/UCdHHpya0FJISkoloo7gE6mw>。

Facebook 專頁：見 <https://www.facebook.com/Camera1217/>。

¹⁰ YouTube 專頁：見 https://www.youtube.com/channel/UC6c_lz6LfUY79KMiC1tRMgw。

Facebook 專頁：見 <https://www.facebook.com/Dazzling011>。

Instagram 專頁：見 https://instagram.com/dazzling_tw/。

¹¹ YouTube 專頁：見 <https://www.youtube.com/channel/UCYDYH6hP8dPU0n01mmJ5Elw>。

Facebook 專頁：見 <https://www.facebook.com/keymeintoyou/>。

Instagram 專頁：見 https://www.instagram.com/keyme_intoyou/?hl=zh-tw。

¹² YouTube 專頁：見 https://www.youtube.com/channel/UCsQe_BOQAvBdgo5d4XwQGLg。

Facebook 專頁：見 <https://www.facebook.com/Renamedancecrew?ref=hl>。

Instagram 專頁：見 https://www.instagram.com/rename_140720/。

¹³ YouTube 專頁：見 https://www.youtube.com/channel/UCDoXszMBBCGUqME_78yrA-A/featured。

Facebook 專頁：見 <https://www.facebook.com/2015110theone/>。

Instagram 專頁：見 <https://www.instagram.com/theone1102015/>。

表 2-2：參與本研究之韓流舞團受訪者資料

訪談對象	舞團成員（年齡）	參與訪談成員	訪談日期
Camera	孜寧（19／大一） 蘇捷（19／大一） Sunny（19／大一） 宜綦（19／大一） 錢錢（19／大一） 曦元（19／高三） CC（18／高二） 巴巴（17／高二）	孜寧（團長） 蘇捷（19／大一） Sunny（19／大一） 宜綦（19／大一） 曦元（19／高三） CC（18／高二）	2018.05.20 & 線上訪談
Dazzling	宜臻（24／工作） 思婷（23／工作） 小基（22／工作） 笑笑（21／工作） Brenda（21／大三） 雅嵐（21／大三） 啊程（21／大三） 秀綦（21／工作） 品樺（20／工作） 碧秀（19／大二） 芝儀（18／大一）	宜臻（團長） 思婷（23／工作） 小基（22／工作） Brenda（21／大三） 雅嵐（21／大三） 秀綦（21／工作） 品樺（20／工作） 碧秀（19／大二） 芝儀（18／大一）	2018.05.19 & 線上訪談
KEYME	Momi（21／大四） 筑筑（21／大三） N7（21／大三） 阿凸（21／大三） 阿竹（21／大三） Cindy（21／大三） JU（21／大三） 蕾蕾（19／大一） Tiffany（18／高三） 珊珊（19／準備指考） 棠棠（18／高三） 阿搜（17／高二） 小狼（17／高二） 白白（17／高二） 琪琪（16／高二）	阿凸（團長） 阿竹（21） 棠棠（18）	2018.05.16 & 2018.05.30

Re Name	雪莉 (24/工作) 彥仔 (24/工作) 歪歪 (23/大五) 舒舒 (23/工作) 維尼 (22/二技二) Bobo (22/大四) 琪茜 (21/二技一) 子函 (19/大一) 絃絃 (19/高三)	雪莉 (24/工作) 彥仔 (24/工作) 歪歪 (23/大五) 維尼 (22/二技二)	2018.05.17
The One	丫丫 (23/工作) Sandy (22/工作) 思雯 (20/工作) 子容 (20/大二) 晴雯 (20/大二) Julia (19/大一) Corrine (19/大一) 函寧 (18/高三) 書書 (18/高三) 采臻 (17/高二) Bell (17/高二) 芳好 (16/高一)	思雯 (團長) Sandy (22)	2018.05.25

資料來源：本研究整理

圖 2-1：參與本研究之韓流舞團形象照



資料來源：本研究蒐集（註：左圖為 CAMERA 舞團；右圖為 The One 舞團）



資料來源：本研究蒐集（註：圖為 Re Name 舞團）



資料來源：本研究蒐集（註：左圖為 Dazzling 舞團；右圖為 KEYME 舞團）

值得一提的是，經由本研究普遍性訪察後，雖然同樣作為台灣 K-pop cover dance 團體，各舞團甚至個別舞者間實有對自我不同的期許與定位。其中，以最早開始進行活動的「Dazzling」與從原舞團「So Dream」¹⁴成員中分支出來另行創團的「KEYME」較具有強烈自主性的意味。另外三個團體多會參考此兩個團體的運作模式。而本研究最終仍是選取五個團體作為研究樣本，一方面是期望能描繪出 2012 年至今台灣 K-pop cover dance 文化的變遷與舞蹈圈的群體樣貌；另一方面也希望顧及擁有不同發展歷程、處在不同成長階段的舞者們賦予 cover dance 多重的意義。而由於目前未觀察到由全男性組合的台灣 cover dance 團體現身，研究中訪談到的 24 位舞者皆為女性，因此後續在文中會以聚焦女性 cover dance 舞者的方式做分析與討論。

第二節 參與觀察

參與觀察可提供局內人（insider）的視角研究社會事件和人們的互動。林青儀（2014）指出，在舞蹈的環境中作為參與觀察者，主要在於區辨不同行為中獨特的特徵，讓自己的情緒、認知與既有框架，在參與的過程中加以開放並隨之改變。因不同時代下的舞蹈文化有其特殊所處的情境，跳舞也為一個動態性過程，為了捕捉 cover dance 文化在台的真實樣貌，進而思索舞者的主體如何在 cover dance 活動中形成，我以進行實地考察的方式，進入舞者實際的練舞場域與展演「現場」（sites），期能蒐集相關資訊作為輔助。同時田野觀察筆記可補充舞者言語訪談上可能的不足，也能應用於後續的研究分析。

¹⁴ YouTube 專頁見：https://www.youtube.com/channel/UCQWsmiY76Wy6Pb_pxClFQ9A/videos。

表 2-3：本研究參與觀察之相關資料

參與觀察時間	參與觀察地點	參與研究對象／事件
2018.05.16 (18:30-21:30)	捷運雙連站爵士廣場	KEYME／ 練舞、舞蹈教學課程與成果 影片拍攝
2018.05.20 (11:00-12:00)	捷運雙連站爵士廣場	Re Name／ 練舞
2018.05.20 (12:00-14:30)	捷運雙連站爵士廣場、 西門町六號出口廣場	Dazzling／ 練舞、表演治裝、EXID 快 閃活動、“Lady” dance cover 錄製
2018.05.20 (15:00-16:00)	捷運雙連站爵士廣場	Camera／ 練舞
2018.05.25 (19:00-21:00)	捷運雙連站爵士廣場	The One／ 練舞
2018.05.26 (11:00-12:30)	捷運雙連站爵士廣場	Dazzling／ 練舞、練習影片拍攝
2018.05.26 (12:30-13:00)	捷運雙連站爵士廣場	The One／ 練舞、表演治裝
2018.5.26 (13:00-14:30)	捷運雙連站爵士廣場	Re Name／ 練舞、練習影片拍攝
2018.5.26 (15:00-16:30)	捷運雙連站爵士廣場	Camera／ 練舞

資料來源：本研究整理

第三節 研究者的位置與反思

作為一個研究「K-pop cover dance」主題的研究生，我是個熱愛韓國流行文化的粉絲，同時也是喜歡跳舞的舞者。只是我跳的舞既不是 cover dance，學舞動機也並非因為 K-pop，因而使得我在最初開啟這份研究時，內心產生許多矛盾和質疑。

從作為一個粉絲說起。在 2018 年的現在，或許已很少人不肯認韓國流行音樂在全球真是相當風行，但早在韓劇被大量引進台灣電視台，後續造成一波接一波的韓流效應前，日本流行音樂曾是我與同學圈最熱衷討論的話題。當時整體社會瀰漫著一股哈日的氛圍，我最早便是在騎樓下聽到從玫瑰唱片行傳出的

「Super Lover」一曲，才喜歡上日本團體 w-inds.，往後一追就是六、七年。直到 2006 年，韓國團體東方神起受邀至亞太影展表演¹⁵，以整齊有力的唱跳表演帶來視覺震撼，我才轉向關注韓國流行音樂與偶像團體。後來隨著網路社交媒體擴張，我開始陸續使用臉書、Twitter、Instagram 等媒介接受韓流資訊，體驗到不同於以往日流所能提供的娛樂和互動。藉由親身參與各種粉絲組織活動、為偶像應援，我也行使了一位 K-pop 粉絲所能具有的高度能動性。因而首次接觸到 K-pop cover dance 影片時，我是帶著粉絲興奮的心情享受舞者們所帶來的精湛演出，甚至把我對韓國偶像的迷戀投射在他們身上，為他們感到驚嘆。

然而回到我的舞者身份。因為喜歡日本團體 w-inds.，我在升上高中後便毫不猶豫加入熱舞社學跳 Hip-Hop，此後街舞便從沒離開過我的生活。在喜歡韓國偶像團體期間，我也從未轉向去跳 K-pop。唯一學過的韓舞只是大學體育課老師所教的 miss A 的〈Bad Girl, Good Girl〉，那時還未出現「cover dance」的說法，課堂上同學們也只是當韻律舞在學。學期末老師規定分組表演，許多有舞蹈底子的人仍然是選擇自己認為跳起來更能展現身體技巧的街舞，而不是像辦家家酒似的 K-pop。後來我反思這段經歷。我對街舞的熱愛一直是來自身體體內蠢蠢欲動的舞感，聽到重節拍音樂時能即興跳上一段，或藉由嘻哈耍酷的態度讓我在舞動時有種「做自己」的感受。因此當我想嘗試跳跳看 K-pop 時，第一個反應便是來自身體強烈的抗拒。對我來說，K-pop 為講究舞台效果所編出的舞步太單薄、過於表現性；當編舞簡化到只有手勢或姿勢時，也根本無法被視為一種舞；更重要的是，這套動作經由韓國音樂產業的商業包裝，在每個人身上看起來都一樣。那麼，舞者的主體性在哪？使我跳不到兩分鐘便放棄。

當我決定要將以上問題意識化為一份研究時，我首先擔心自己過於預設的立場。因為不論是作為 K-pop 粉絲或街舞舞者，我都易有先入為主的觀念，過於吹捧或過度貶低他們從事 cover dance 的意義。為了更貼近 cover dance 舞者們的想法和感受，理解他們究竟在做什麼、做出些什麼，我便從自己原本的位置上稍微挪移，在研究過程開始嘗試當個 cover dance 舞者。2017 年 11 月，我自學了韓國男子團體 Monsta X 的〈Dramarama〉和女子團體 Red Velvet 的〈Peek-A-Boo〉，試圖記錄在學舞過程可能碰到的難題與身心經驗到的衝突。除了藉

¹⁵ 影片見 <https://www.youtube.com/watch?v=sneszloTQOI>。

此省思做為街舞舞者與 cover dance 舞者在身份認同上的差異外，這段體驗後續也延伸發展成為研究問題的一部分。從這個點出發，我期許能在研究過程中發展出與舞者們互為主體（intersubjectivity）的關係，並把這樣的感覺接合舞者們的自身描述後再進一步做詮釋。

不過作為研究者我仍沒有忘記，我必須盡可能客觀地拼湊現象事實。我認為我還沒能做到的「加入台灣 cover dance 舞團」與「把成果錄成影片後上傳」這兩件事，是使我仍然能對 cover 舞者們保持著好奇與研究距離的重要原因。透過釐清他們除了跳舞之外為 cover 所做的事，我希望能在研究中涵蓋整體台灣 K-pop cover dance 文化的動態和樣貌。而藉由以上三種位置的轉變也希冀帶來不同的視角反思，在除了以理論為研究分析依據的情況下，與形塑台灣在地 K-pop cover dance 文化的舞者們進行對話。



第三章 當我們成為山寨：不只是舞者，更是表演者

在集體閱讀、批評和娛樂的情境下，大眾媒體所做的一部分就是我在其他地方所稱的「情感共同體」(community of sentiment)，這個群體開始一起想像和感受事物……對大眾媒體，特別是電影和錄像的集體經驗，可以創造出崇拜與吸引力的聚合……這些以大眾中介的聚合特別具有複雜性，在此之中不同品味、愉悅和政治的在地經驗可以彼此交錯，從而創造出本來難以想像的跨地域社會行動融合的可能性。

——Appadurai (1996: 8)

在韓國戲劇與流行音樂兩股力量持續影響台灣的情況下，韓流如今已成為台灣流行文化地景的一部分，使得一代接一代出道的韓國團體皆成為台灣粉絲們追逐的焦點。然而時間退回 20 年前，對於 80、90 年代出生的民眾來說，早在 2001 年由台灣偶像劇翻拍日本漫畫〈流星花園〉颯起一陣 F4 旋風後，接連 5 年內台灣演藝界也紛紛出現許多唱跳團體，如 2002 年的可米小子、5566、Energy，2003 年的 K ONE，2004 年的 183club，2005 年的飛輪海，2006 年的棒棒堂等，皆帶動本地的追星熱潮，只是這些團體在 2009 年之際或之前便因合約到期或風潮退燒等理由全數解散或單飛。電視頻道 Channel [V] 的〈就是愛 JK〉節目主持人吳建恆在 2010 年時就表示，「台灣男女團體偶像較少，韓國團體補足了缺口」(王郁惠，2010.11.07)。訪談時維尼也曾說，「台灣就是抒情歌那種、實力派唱歌的人比較多，像韓國這種女團男團比較少」、「台灣好像沒有起來，或是那個風潮已經過了吧」。在此脈絡下，現在韓國流行音樂成功在台灣打響名號並吸粉無數。甚至華納唱片的王依嵐表示，第二波韓流音樂是從 90 年代後半期的首波韓國流行音樂延續下來的，這些韓國風音樂是在台灣製作環境中製作不出來的音樂類型。(盧開朗，2010) 然而，對於台灣 cover dance 舞者來說，她們是為何以及如何跳上 K-pop 的呢？

本章從 cover dance 舞者們戀上 K-pop 的經驗談起，首先描繪 K-pop 提供 cover 舞者的偶像身體形象，進而影響她們欲透過觀看與舞蹈實踐複製出相似的身體影像；其次，將台灣舞者的實踐放置回在地的舞蹈環境內檢視，並探究 K-pop 編舞中藝人特質的展現，促使 cover dance 成為超出跳舞範疇的「表演」。

第一節 「戀」／「練」上 K-pop Dance

偶像對我來說就像一面鏡子，在她身上我看見自己。當她開心的時候，我就開心，我想盡我所能幫助她變得更好。

——三宅響子（2017），〈東京女子偶像流〉（Tokyo Idols）

一、想要「帥」：從 K-pop 尋找另類身體圖象

第一章曾經描述，韓國流行音樂文化乃產製於特定歷史情境，受到經紀娛樂公司的全球化傳播策略主導；韓國偶像的身體形象也在練習生制度下承受強力規訓。然而，對台灣 cover dance 的舞者來說，正是這樣充滿韓國性訊息的影像和表演吸引她們的關注並獻身投入。具體來說，她們透過當今發達的網路所接收到的韓國偶像表演的資訊，例如整齊度、記憶點以及節奏感等，但整體而言，五組受訪舞團都曾提到「帥」這個詞，來包含形容韓國藝人們所展現出的舞台表演特質。而「帥」的定義很多，有可能舞者們所指涉的是外貌的帥或行為的帥，根據曦元的說法，「舞團追求的帥，大多是以動作及舞台魅力為基本，再加上精緻的服裝及妝容等等，製作出一個帥氣、俐落的舞台」。因此造成不論是先喜歡上韓國偶像團體而學舞，或是本身熱愛跳舞從而喜歡上 K-pop 舞蹈的舞者，皆以「覺得他們的舞很帥，我也想要這麼帥」（Sandy）為理由開啟 cover dance 之路。

不過仔細思考她們所說的「帥」，大致涵蓋了兩個面向：一是，由韓國唱跳偶像展現的基本實力，由於「台灣的藝人追求的大多是紅或者利益」（曦元），韓國音樂產業打造出的偶像歌手相較下更具全方位表演的能力；二是，韓式編舞有重點（point）又跳得整齊，所以「有一種截然不同的感覺，你第一眼看到會覺得哇好酷喔，為什麼明明這麼大一群人可以跳的這麼整齊，好像複製人一樣，就機器人」（孜寧）。換言之，這個「帥」是由韓國脈絡打造出來的特點，一方面形容韓國流行音樂表演的內容，另一方面表達對韓國偶像形象與實力的稱讚。因此對 cover dance 舞者來說，她們想追求的「模仿」不只包含舞蹈的部分，還有「在學那個藝人…這個人特質出來我喜歡，所以我想學他」（思婷）。

當然在聽到「帥」的當下，很容易讓人聯想是為了追求男性化的陽剛特質，尤其當一群女孩選擇模仿的不是女團而是男團時，這個「帥」的意義便更耐人尋味。而實際上，研究訪談的五個團體中，最早於 2012 年組團的 Dazzling 舞團的確是以 2008 年出道的韓國男子團體 SHINee 為目標從事 cover dance，直到 2013 年韓國男子團體 BTS 出道，她們才轉向以 BTS 的舞蹈為學習對象，致使從創團至今她們一直是以「男團」自居。而 Camera 舞團的團員多因參與 Dazzling 開設的舞蹈班而認識，成團後她們也主要 cover 韓國男子團體 Monsta X 的歌曲。其他的 Re Name、The One 以及 KEYME 三個舞團，雖然都有混跳男舞與女舞的情況，但於訪談中問到喜歡的 K-pop 類型時，受訪舞者中除了彥仔表示愛好性感風格外，其他舞者則多以「BTS」或「女性帥」（girl crush）¹⁶ 當作仿效的形象目標。而這最初讓我感到驚訝，因為這可能暗喻著當代台灣 K-pop cover dance 女性舞者們正在尋求一個去陰性化，或說更「中性」的身體形象和自我特質。例如曦元談到學習男子團體 Monsta X 中周憲的舞步，顛覆一般社會對女性身體的想像：

像我喜歡周憲…他跳舞就是很爆，然後很誇張，就他的動作會很大，像這次那個 Jealousy 那個爬出來就是…他會整個很跳起來，然後動作很大…像她們就會跟我說，那妳就要做到像他那樣，就那麼爆，然後看起來很忙、動作很多那種感覺。（曦元）

李明璁（2015）在研究台灣男同志少女時代粉絲跳 cover dance 時即指出，「同志就是會比較喜歡，讓自己搖起來時會有灑花感覺的舞曲」，因此少女時代成為許多男同志的夢想。反觀研究所觸及的 cover dance 舞者，她們想追求的男子團體的「帥」，多指涉他們韓式「刀群舞」¹⁷所帶來的身體力道和速度的展現；女子團體的「帥」則是有別於過往韓流剛起的娛樂圈內，多數女團走清純可愛或是性感誘人的風格，如同曦元所解釋：

現在有許多團體開始追求女性的帥氣，並非將舞台完全男性化，而是

¹⁶ 原英文義指的是女孩間的仰慕與喜愛之情，在韓國娛樂媒體操作下，多指帥氣而有魅力的女藝人風格，讓一般社會女性也忍不住喜歡和憧憬。

¹⁷ 形容像刀一樣銳利整齊的群舞，通常指涉韓國流行音樂偶像團體整齊劃一的舞步，韓語為 칼군무，在韓國同樣會用「刀群舞偶像」（칼군무아니돌）來形容一個團體。

以不同的面貌展現出舞蹈及舞台，這樣的女性帥相較起傳統的女團更加俐落，但比起男團又多了點女性的柔軟和嫵媚。

換言之，「帥一點的東西、比較中性的東西、比較有 power 的東西，就不喜歡太軟的東西」（歪歪），這種所謂「強而有力」（棠棠）的表演風格幫助 cover dance 舞者們成為「帥帥的女生」（棠棠）。以 cover dance 舞者模仿過的對象來舉例，韓國女子團體 4Minute 於 2015 年 2 月發布的〈Crazy〉¹⁸一曲是代表之一。曾經嘗試跳過〈Crazy〉做為舞蹈比賽曲目的 Dazzling 表示，「那時候好像很少有女生出來是帥氣的舞，所以我們才那麼喜歡，以前都是那種像 AOA 性感的、可愛的型」（品樺），但是同時她們也發覺「那我們可能就只能僅到這，就是適合女性帥，我們沒辦法走什麼甜美風格還幹嘛，然後就一直沒有女舞存在」（思婷）。自 2015 年以來，韓國掀起這股「女力」風潮，多被視為是展現女性有力量、有自信的一面，並常在歌曲中流露女性自我賦權（empower）的主題與歌詞內涵（Allkpop, 2018.3.30），帶動如今 K-pop cover dance 女性舞者們探索及獲得另類的身體經驗，像是近來 CLC、Red Velvet、BLACKPINK、(G)I-DLE 等韓國女子團體的表演皆很受到歡迎。

另外，在探索偶像的身體形象與表演風格時，發現韓國流行音樂「夠主流」是使得舞者們青睞的另一個重要原因。過去 Siriyuvasak（2008）研究泰國民眾消費韓國流行音樂的行為時，發現亞洲流行音樂多吸引中產階級的青年，他們追求速度與即時，並且認為能夠跟上最新的音樂潮流是很時髦和與眾不同的，成為他們展現秀異的方式（引自林文婷，2012）。在台灣也出現相同情形，K-pop 成為「潮、現代、流行」的代名詞。多半 cover dance 舞者選擇跳 K-pop，主要源自「現在網路這麼發達，我們當然就是會比較知道 K-pop」（思婷），但更多是關注到 K-pop 所引發的現代趨勢：

一般韓流在台灣非常的…就是觀眾很買單啦，現在你在路上聽到的幾乎不是什麼英文歌，都是韓文歌…就講我們現在這個年紀、這個年代…主流就是韓流，就是大家想要像韓流明星一樣那麼的閃耀，在舞台上，而且韓國不得不說他們把藝人包裝得非常好，所以導致很多人都會想要去像他們一樣，就是被那麼多人看見。（阿竹）

¹⁸ MV 影片見 <https://www.youtube.com/watch?v=1nCLBTmjJBY>。

當我提到在國中時期迷上日本流行音樂時，思婷表示「那時候 J-pop 在流行的時候其實也很流行，但你要說最盛行的時候是那時候，是十年前」，如今台灣這群 90 後或 2000 年後出生的年輕一代，逐漸被大量媒體對韓流的報導和節目播映影響和改觀，對她們來說，消費韓國流行音樂既彰顯個人風格，也象徵現代、潮流、力量等正面形象，與她們所渴望追求的「帥」，恰好有著不謀而合之處。

二、為了還原：處在「看」與「被看」之間

從學習的面向來說，cover dance 之所以能吸引全球眾多愛好者參與，有兩個重要的原因：一是，YouTube 上播放各式藝人表演的免費影像；二是，cover dance 是一套相對速成的舞蹈。這兩項因素使得 cover dance 較一般舞蹈入門門檻來得更低。

首先，YouTube 網站於 2005 年 2 月創立，2006 年 11 月由網路龍頭 Google 收購合併。韓國最大娛樂經紀公司 S.M. Entertainment 即於 2006 年 3 月開通「SMTOWN」頻道，並在 2009 年 3 月上傳首支由旗下團體 Super Junior 錄製的〈Sorry, Sorry〉MV，引發全世界關注。韓國另外兩家大型娛樂公司 JYP 與 YG 則同時於 2008 年 1 月創建「jypentertainment」和「YG ENTERTAINMENT」頻道，陸續公開 Wonder Girls、1TYM、BigBang 等早期出道團體的音樂作品。這些由官方釋出的影像，從最早是於歌手出專輯時公開的 MV，到針對主打歌曲另外錄製「表演版」或「練習室版」的影片，到近期韓國電視台也於節目錄製時拍攝完整遠景的「飯拍版」舞台並上傳至網路，或推出「接力舞蹈」（Relay Dance）、「100 秒編舞」（100 sec Choreography）等影片企劃娛樂觀眾。整體而言，YouTube 平台成為豐富和孕育 cover dance 文化的根基。

其次，再以同樣是台灣年輕族群熱衷的街舞做比較。最早我在正式跳出一支街舞舞碼前，身體要經過長達一年至兩年的基礎訓練，反覆地用動作去對上節奏，老師稱之為培養「舞感」，其實就是找出將身體融入音樂的最佳律動（groove）。然而 cover dance 卻不需要這樣的步驟。Cover dance 對舞者身體的要求較低，甚至講求「隨放隨跳」的即時性，加上學舞的成果能透過觀看、比對視覺影像來判別，立即就能獲知自己表演的優劣。如此一來，cover dance 常

於短時間內帶給舞者極大的成就感，同時也讓人以為它並不具舞蹈專業性。

對於渴望學習韓國偶像表演的 cover dance 舞者來說，「其實讓一張白紙去跳 K-pop 是最好的事情，因為他可以沒有自己的樣子，所以我們可以把牠塑造造成 K-pop 的樣子，但是如果本身比如說 Popping 很厲害，或是 Locking 很厲害，再跳那個其實就有點奇怪」（思雯），顯見 K-pop 舞蹈與表演實有其特殊樣貌，要跳的「好看」或「到位／味」，並不是以舞者本身的身體基礎評判，而是如何「還原」K-pop 呈現出的樣子。參與研究訪談的大多數舞者皆沒有舞蹈底子或者過去學舞不精，她們可說是「在跳舞之中找基礎，就是上律動、下律動…或是頭部要怎麼轉之類的，都是從這邊學的，所以不會刻意去學基礎，都是在編舞裡面找」（棠棠）。

由於學習 K-pop 舞蹈的媒介管道主要是透過網路，不同於一般建制化的舞蹈多有現場教師可觀摩，cover dance 舞者仰賴整體網路環境提供的數位影像資源。李明聰（2015）指出，K-pop 的視覺性與身體化讓非強勢語言進行傳唱的流行舞曲成為強勢文本，使 K-pop 這項音樂商品展演於全球市場的媒介物化景觀。而對 cover dance 舞者來說，即是使她們能夠「有時候就這樣看，就看他跳什麼，然後用眼睛記下來」（棠棠），以及反覆重播「一次一段跳完之後再滑到前面，然後再一直順、一直順」（棠棠）。而她們所參考的網路影像素材，主要是韓國經紀娛樂公司發布的練習室版舞蹈影片，與韓國電視台音樂節目的飯拍版舞台表演影片。

我一想要跳那首歌的時候，我就會先去看它的就是…回歸舞台，像 showcase，就是它會有那種…沒有帶鏡位，直接拍他們在跳舞的樣子，然後我就會先下載，然後轉鏡面，就開始學。（棠棠）

大部分的韓國藝人都會出練習室，然後現在因為可能網路比較發達吧…電視台就是錄完音樂節目都會出他們藝人的那個飯拍，就可以看到他們的舞蹈…MV 其實沒有太多的舞蹈，我們如果要跳的話，還是看舞蹈室。（歪歪）

圖 3-1：Cover dance 舞者參考的網路影像素材



資料來源：本研究截圖（左圖為 BTS 〈Fake Love〉練習室版本¹⁹；右圖為 M Countdown 電視台 fancam 版本²⁰）

不過，雖然經由「瘋狂聽音樂、瘋狂看影片，就會記在腦海裡」（歪歪），但是「怎麼看 K-pop」、「看的方式」成為影響她們 cover dance 成果的關鍵因素。正如 Sandy 提到，在團隊中有學過街舞的舞者，時常跳出和他人明顯不一樣的動作，除了身體的慣性外，主要是觀看方式的差異：

學過街舞的人會自動把一個動作看作他們以前學過的類似動作…它其實是有細微的差別…可是他不會去看說實際上偶像們是不是跳成這樣，那我們什麼都不知道，所以就會仔細看說，他手是這個高度、他腿是怎麼動，會去看得很仔細。（Sandy）

我們連一個動作他是手打叉還是手打開，我們會想…就是研究很久，是這樣（肩轉 90 度）、是這樣（肩轉 60 度），還是這樣（肩轉 45 度），我們會覺得不一樣。（阿凸）

而奇妙的是，由視覺帶動身體的聯覺，使得「看」著網路影片的舞者們，在學習 cover dance 過程也再回頭「看」自己的身體。尤其在沒有老師教舞的情境下，她們以自行拆舞的方式將螢幕「所見」化為身體「所跳」，中間過程有如孜寧所說：

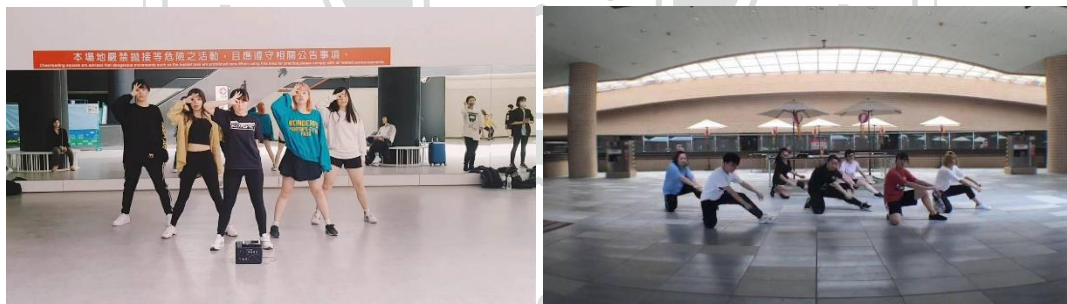
我要有鏡子才有辦法拆舞，因為我要邊看動作，然後邊自己看自己的動作跟他有沒有一樣…因為畢竟是 cover 舞蹈，我就會想要學得越像越好，當然是複製貼上那種最好，所以會要求動作的正確度還有一些角度什麼東西。

¹⁹ 影片見 <https://www.youtube.com/watch?v=nQySbNGu4g0&t=90s>。

²⁰ 影片見 <https://www.youtube.com/watch?v=rh7aKl0djk>。

一般來說，cover dance 舞者練舞時「一定會想要有鏡子在前面」（Sandy）。而仔細觀察屬於 cover dance 舞者的「鏡子」其實有三個，分別具有不同的映照意義：一個是真實擺在眼前的鏡子，基本上用來「看自己比較多，因為你要看自己的動作，你不會去在意別人」（曦元）；另外是舞者間互相對看，「然後別人就會告訴我這裡應該可以怎麼樣」（維尼）；還有一個是舞團於練舞時所拍攝的練習影片，主要是「以相機的角度來看」（孜寧），或說是以觀眾的視角「看隊形好不好看」（孜寧）、「整不整齊」（曦元），以至於後來「練習的時候也會想像那裡有一個相機，或是想像那裡有一個人看」（孜寧）。換句話說，在 cover dance 舞蹈與觀看實踐中，包含了自我感知的看與他人眼光的看，這兩種源於自身性與反身性的「看」交互出現在舞者的練舞過程中，形成並非是因果或對立，而是相互影響的複雜關係。而 covr dance 舞者的身體建構即是因為處在「自身—他人」與「自觀—被看」之間，得以從不同角度審視，以判斷自己呈現出最接近 K-pop 偶像表演中的身體形象。

圖 3-2：Re Name 和 Camera 舞團拍攝舞蹈練習影片



資料來源：本研究蒐集（圖左為 Re Name 舞團練習 Red Velvet 〈Peek-A-Boo〉；圖右為 CAMERA 舞團練習 Monsta X 〈Jealousy〉）

在觀看實踐的脈絡下，cover dance 舞者的跳舞過程有：從一開始先將歌曲分段或從副歌學起，到經歷「同一個動作你一直重複去做它、重複去做它…你身體就會抓到那個對的位置」（彥仔），到進行團體離舞²¹，「因為韓流 cover 他們很注重…整齊，然後刀群舞」（雅嵐），最後最重要的是，要在螢幕畫面上確認走位、隊形，以及熟悉「拍攝的時候沒有鏡子」（孜寧）。綜合來說，cover dance 舞者們最常用「讓身體習慣」來形容整個循環建構 K-pop 身體的過

²¹ 指將舞團內不同舞者的舞蹈動作統一至同一角度或位置，使其看起來整齊一致。

程。由此程序看來，cover dance 舞者們所在追求的「還原」，比起說是複製出一副相同的「身體」，不如說是為了再現韓國團體的「身體影像」（visual body），尤其 cover dance 舞者將自我身影置於螢幕內，也成為視覺畫面的一部份。像是 KEYME 舞團為了清楚對照自己和韓國藝人的表演，製作出上下子母畫面的練習影片，是以「影像」檢視團隊的舞蹈呈現和每位舞者的身體姿態。

我們會去看我們跟原版的律動差在哪裡…比如說我們八個人跳一個女團的歌，那個 La La La，Weki Meki 的歌…就是我們八個人要一樣，然後我們八個人也要跟他們八個人長得一樣，就是要去看那個對比，他們是做上下，我們是做下上，不太一樣就要再改回來，就是這樣要一直改、一直改。（阿凸）

圖 3-3：KEYME 舞團將 cover dance 與韓團表演做對照



資料來源：本研究蒐集（圖左為 Weki Meki〈La La La〉，上為舞團、下為藝人舞台飯拍；圖右為 (G)I-DLE〈LATATA〉，上為藝人練習室、下為舞團）

第二節 「像」藝人：比舞蹈更極致的 Cover 演出

回到本地舞蹈圈的脈絡，儘管依附於已被漸接受為特定國家樂種的 K-pop 下發展，如今 cover dance 在台灣仍難以以特定舞蹈類型被認同或劃分。而這樣的情形經常直接反映在舞者們的練舞日常，也就是：被街舞舞者鄙視。照理來說，K-pop 的編舞成份中多有街舞舞步，cover dance 舞者也常於訪談中不自覺

將自身的跳舞實踐與街舞做比較，或甚至少數人也曾學過街舞或至舞蹈教室上過律動課，顯然街舞是她們所認同同屬台灣青少年族群的舞蹈文化之一。然而，當 cover dance 舞者與街舞圈有所接觸時，她們最常提到「有些街舞的老師他們都很看不起跳 cover 舞的，就是他們都會覺得，你們都是在學別人、模仿別人，你們這沒有真的在跳舞的感覺」（曦元）。尤其五個團體中，Camera 舞團因跳舞年資尚淺欲勤加練習，假日會固定於雙連捷運站爵士廣場練舞，她們所觀察到的衝突現象更加深刻：

因為其實我們跳 cover dance 在那邊又比較沒有那個…因為它就是街舞廣場，然後很多跳街舞的人會在那邊…其實很多跳街舞的人看不起我們，他們就會把音樂放的很大聲，想要蓋過去。（曦元）

當問到是什麼原因造成街舞舞者的批評時，她們的解釋是「街舞圈的人大部分沒有接觸過 K-pop，所以他們不了解這樣的文化」（阿凸）、「不了解跳 cover 的意義而產生誤解」（孜寧）。但仔細反思這個現象背後的原因，卻可能是更多重、複雜的。起初是顯而易見的「原創 vs. 抄襲」的問題，由於「街舞圈的排舞大部分都是老師視這首歌的歌曲性，為學生打造專屬於他們的編舞，相較於 cover 更多了一份原創性」（孜寧），而 cover dance 「並沒有自己的創意加入，單單只是模仿」（孜寧）。然而更深層來看，可能是暗喻著 K-pop 作為韓流官方產業在造星計畫中製造出來的「產品」（蕭瑞麟，2016.06.07），散發著濃厚的商業氣息，而跳上 cover dance 的舞者在其中也成為「物化」的一部分；或者是街舞的內涵來自街頭、底層和反叛等元素，傳遞出西方個人主義的自由價值，而 cover dance 卻講求嚴謹而機械化的舞蹈表現，追求的是一種軍隊般集體主義式的控制展演，於是造就了這場不同舞蹈文化精神的比拚。

在現實中，蘇捷與我同樣有從街舞轉跳 cover dance 的經驗，她的陳述完全能體現我初次嘗試跳 cover dance 時的感受：

一開始跳 MV 舞蹈的時候，其實心裡面有一些抗拒，因為學了三四年的排舞，就是 Jazz、Waacking 啊那些東西，心裡面就是覺得說自己好像比人家帥，為什麼我要跳 MV 舞蹈那種抄襲人家的東西…所以就認為說我表演給人家看 MV 舞蹈好像很丟臉那種感覺，就是感覺好像很弱，因為以前看到的 MV 舞蹈表演，在還沒有接觸 Dazzling 她們的時

候，就覺得說好像就是學校社團，還是那種康輔社為了表演隨便湊合著學的那一種，那時候就覺得說 cover 舞是那個樣子。

包括我曾體會的舞蹈轉換障礙和研究中提出的問題意識，幾乎都是來自上面兩種舞蹈的比較，以及身為街舞舞者感到自己更「優越」。但是兩種舞蹈文化除了在歷史上、形式上與目的上皆不同外，最顯著的還是在身體技術上的區別。過去一直用「舞蹈」在審視 cover dance，所以不斷以同樣受到台灣年輕族群歡迎的街舞作為參照，然而回到孕育 cover dance 的 K-pop 文化內涵來看，cover dance 便不只涵蓋舞蹈，也如前一節曾提及，多數舞者是在「學那個藝人」（思婷），因為「喜歡他們的呈現方式」（宜臻）。因而，在舞者們的想法中多肯認「cover 就是模仿、學習、抄襲」（思雯），不過若與街舞比起來，「街舞是一套動作大家一起跳，但是 MV 舞是有人會出來 solo」、「街舞的話其實就只是跳舞，但你 cover 你要注重對嘴，你要這種表情，你要把自己當成藝人，才有辦法真的做到 cover 這件事情」（思婷），其實透露出比舞蹈更多的身體表演技能。因而若要具體而準確的定義，cover dance 可謂是一套「展現藝人特質的舞台表演」。

蕭瑞麟（2016.06.07）分析韓國造星產業的系統時指出，一般若是韓國團體有九個人的話，經紀公司會聘請編舞家設計出十一種舞步，其中包含一套團體舞、一套招牌舞，還有九套單人舞，也就是每位藝人會各擁有一套專屬舞步。在這樣的背景下，cover dance 循著韓國音樂產業所打造出來的團體表演形式，比起其他跳舞文化的練舞流程，主要多了「選角」的程序。選角是為了呈現原本編舞家所編排的複雜舞步和走位，同時也是將藝人個別特質更忠實地模仿呈現。以參與研究的五個 cover dance 舞團來說，通常舞者都會「最先看最喜歡的角色」（棠棠），但同時「團員也會幫忙看，看哪個比較適合」（棠棠）。選角的意義在於後續舞者需要針對特定藝人的表演，包括表情、歌詞、solo 動作，甚至精神和氣質上進行研究和揣摩，所以舞者們除了觀看原表演影像，多半會「自然而然會去找他們團的綜藝」（歪歪），因為「平常他可能個性是怎麼樣，你要很了」（阿竹）。以底下來說明各種可能揣摩的方式：

就每個成員的手勢，然後動作頓點是用…譬如說看你是用胸部用力，

或是腿去先帶動那個身體的力量，然後表情，他在什麼時候會抬頭、什麼時候會低頭，什麼時候會什麼角度看哪邊，就是這都要重覆再看、再看，然後對嘴的時候，可能他會做出一些動作，那都要重複一直去看，或是誰有外八、有內八，這其實都會影響他們跳舞的動作，像元虎就是有內八。（孜寧）

比如說貝貝（Red Velvet）的隊長 Irene，假如我今天跳 Irene 好了，Irene 她就是一個漂亮的美女，長的超正，她的臉部表情可能就小小的，就是很仙，她可能不會有太大的笑…可是妳要怎麼抓到她的眼神、怎麼做，就是要一直去看她平常跳、她在待機的時候，她眼神是怎麼樣，或是她講話的時候她怎麼去散發她的氣場，這些都要去學，跳誰就要像誰。（阿凸）

那時候看 Suga solo 吧，Run 的時候…Suga rap 都很隨性，但是我會逼到自己，他哪一個 solo 可能只是這樣甩手，他可能只是當下想甩，但我都學…就可能這個音樂對到這邊我要把衣服拉掉，然後哪個拍我要把衣服穿起來，哪個拍我要轉的那種，我是真的這樣硬學派的那種…要練到你自己非常自然，你聽到那個音樂你自然就會想把外套掀開，它對我來說是已經是一個舞蹈動作了，它不是一個 solo。（小基）

從選角步驟能察覺出 cover dance 最與眾不同之處，正如曦元所說，「因為 cover 舞的精髓就在於整齊，還有他們每個人的個人特色，如果有辦法做到這樣的話，我覺得這樣才是比較完美一點的，不然你就只是在學他們跳舞」。據此來說，cover dance 舞者不僅是舞者，更是表演者。比起身處其他跳舞文化的舞者來說，她們還要多學會對嘴、表情等「臉上功夫」，以及對偶像內在精神揣摩的摸索與鍛鍊。而值得一提的是，成為「表演者」似乎也呼應韓國娛樂圈對藝人的定義。韓國藝人通常不以歌手自居，而是自稱「藝術家」（artist），其中意涵便是，處在競爭激烈的音樂產業環境中，藝人需要多才多藝、精進各方面表演能力，而不只會唱歌。如此反思 cover dance 舞者作為表演者，她們不只會跳舞、不只在跳舞，也持續在學習其他面向的身體展演技術。

最後，回到蘇捷的故事上，在後來加入 Camera 舞團後，她長期扮演韓國男子團體 Monsta X 中的成員 ShowNu，而最終帶領她克服心理障礙的原因，恰是能闡釋出 cover dance 文化的核心價值：

後來才知道原來…就是看了 Dazzling 的表演，然後也有去看國外的

cover 舞、台灣的一些舞團，原來也有人把這種東西跳的這麼厲害，然後有自己的風格，而不是一味地模仿他們，或只是動作做到而已，那時候就覺得說 cover 也是一種很難懂的東西，因為你跳不同的人就要抓不同的感覺，也不是說你個人的特色…就是要揣摩不同的角色，這個我覺得是 MV 舞最難的地方。



第四章 Cover 舞者的靈魂所在：找到適合自己的位置

文化認同並不是固定的、本質的反應，而是一個「變成」（becoming）的過程。

—Hall (1996)

這一章將從體現主體位置的角度回答 cover dance 舞者們所欲追求的自我意象，同時探尋她們的靈魂所在。黃玉琳（2011）指出，主體所談的不是純粹的內在自我，主體時刻在社會關係中對世界產生認識與實踐生活，主體的能動性展現在他們從事活動時能覺知或轉化權力關係，從而選擇或運用方法對自我及環境進行改造，以創造新的生存意義和安排。本章以此做為分析主軸，首先呈現 cover dance 舞者如何有意識地藉由把玩自我身體、探尋身體界線，進而找出適合自己展演的方式；其次描述他們如何挑戰與突破 K-pop 框架下的迷群身份，運用身體拓展在地的公眾領土空間；最後，聚焦 cover dance 舞者的線上活動，窺探他們在想成為 YouTuber 的夢想論述下的真實欲望與自我再造過程。

第一節 與角色進行協商

當 K-pop cover dance 舞者們在追求或甚至已達到極致的「像」，以獲取偶像本尊身體與表演中的形象特質時，她們的身體便有如「建構下的身體（body-in-construction）」，失去自我的主體性。然而，舞者們在反思 cover dance 實踐時，最常以「找到自己最適合的樣子」（思婷）來解釋她們行動背後的意義。這當中不僅有「自己」，還使用了「適合」這個充滿主觀性、動態性以及辯證性的詞彙。相對於社會建構論的視角，Young（2005／何定照譯，2007）提出「活生生的身體（lived body）」的概念，指出在特定社會文化脈絡中行動、經驗的肉體是一種處境中的身體（body-in-situation），能創造自身情境與行動意義。而對 cover dance 舞者來說，經歷長久舞蹈身體實踐後，可能脫離喜愛偶像的誘因，漸漸體悟到 cover dance 舞蹈表演的特質，使得「模仿」不是只有身體對身體的複製和重組，更多涉及在攝取韓國表演元素與展演自我形象間的「協商」。正是這種協商將「cover 得像不像」定位在「攸關實力的方面」（曦

元)，而 cover dance 之外自我所摸索出適合的舞風、個性、形象等，要能「更有自己的特色」（曦元），以開啟自己身體的可能性：

因為一開始你一定會不曉得自己適合什麼，可愛也試、性感也試、帥的也試、什麼都試，試到最後你覺得，好像自己性感是最能去掌握、是詮釋很好的，所以就是會一直…像這次孝琳一出來，我不管她那個舞我有沒有學過、我會不會，都會去跳，就是一一定會把它拿來當目標，每一種性感都要學到。（彥仔）

像我比較多就是跳 rapper，可能也是我自己比較喜歡 rapper，我喜歡的成員裡面基本上都是 rapper，我就會都是跳那種 rapper 的角色，然後孜寧的話她會跳…就是那個團的 center，像我們最近要選 (G)I-DLE，就是 Cube 的新團，像她就最適合那個素妍…她就是那種很強烈、center 感很重的，然後還有她之前還跳過 Irene。（曦元）

Wanna One 我喜歡丹尼爾跟佑鎮，因為他們跳舞力氣都很爆，但是我沒有辦法那麼用力，所以我就會去找適合我的…我之前是跳大輝，我覺得大輝是比較俏皮，而且因為大輝他的可愛是男孩子氣的、男孩的那種可愛，所以不會到那種太帥，我覺得那種比較適合我。（棠棠）

由此可知「適合」投射出的是一種主體慾望，與 cover dance 舞者們所認同的自我意象有關。她們是有意識地在角色間周旋，而韓國團體所建造出的各種偶像形象和位置則提供了她們選擇的機會，讓舞者能藉由「扮演」（play）嘗試與角色進行協商、溝通，進而得到滿足，並重新認識與界定自己的身體。以 Dazzling 舞團來說，最初多位團員是喜歡 SHINee 才從事 cover dance，後來慢慢變成「因為喜歡跳舞而跳，因為喜歡這群人而跳舞，就變成追星不再是最大的原因」（思婷）。在跳舞經驗累積近六年的過程，她們也開始發展出如韓國偶像團體的表演形式：

韓國藝人不都是有他們自己的定位嗎，可能 rap 啊，唱歌或領舞，可是其實我們團也是時間久了會發展…這些人比較適合 rap，或是這些人比較適合唱慢歌，這些人適合去領舞的人，就是真的很像一個團體…因為我們初期通常都比較模仿，可是走久了會有一點自己的心得，所以我們到後期變成說，我們也開始有一些自己的特色了。（雅嵐）

第二節 佔領街頭：從舞蹈應援到 K-pop in Public

除了平時的練舞和錄製影片外，舞團式舞者們還會從事的 cover dance 實踐便是「快閃」(flash mob) 活動。一般而言，「快閃」指涉的多是通過網路或行動科技號召，一群人於特定時間聚集至特定地點從事特定活動，通常帶有強烈吸引大眾目光的意圖。而對 cover dance 舞者來說，「快閃」的意義則隨時代有所變化。

早期所謂的「快閃」較接近於給韓國偶像的「舞蹈應援」，舞者們多基於對偶像的熱愛，於偶像來台舉辦見面會或演唱會時，在場外進行 cover dance 表演，一方面替偶像宣傳以增加知名度，另一方面，透過表演機會吸引其他迷群觀眾的關注，以提升舞團粉絲專頁的追蹤人數或 cover 影片的點閱率。在研究訪談對象中，Dazzling 舞團最早成軍，她們從 2012 年 9 月便在韓國團體 SHINee 的台灣演唱會場外開始進行快閃²²。據品樺所言，前期因為團內有許多成員喜歡 SHINee，才籌備至場外做應援表演。當時少見有以粉絲應援形式出現的 cover dance 活動，舞者或觀眾也多少帶著嚐鮮的心態在看待它：

那時候快閃這個東西不流行，我記得我們剛做的時候，雖然可能大家都不太會跳，可是圍的人很多，因為覺得很新鮮，會覺得說喔有人會做這個活動，快閃這個東西才慢慢一直起來。(思婷)

其實 cover dance 能以應援形式出現在韓國偶像的演唱會周邊並不難想像，過去自韓國偶像大舉輸入促使台灣韓流偶像迷群迅速增加，迷群也學習了韓國歌迷特有的應援文化，改以一種具規模組織性的行動在進行集資或動員(陳佩鈺，2013)。因此造就韓國偶像演唱會活動的開端往往不是從舞台亮起燈的那一刻開始，而是在正式演出前粉絲已聚集場外，為自家偶像舉辦活動宣傳或聲援。在此情境下，cover dance 易歸屬於韓流迷群應援活動的類型之一。

不過 Gore (2010) 指出，基於公開演出，「快閃」能標示出時間和空間，將原本無名的公眾空間劃分為領土，並賦予它們新的形式、功能和意義，尤其對舞蹈來說更是如此，因為它們通常是嚴格精心安排的表演，不會與城市景觀

²² 影片請見 <https://www.youtube.com/watch?v=SjX-6a6-IQ8>。

融合為一體，舞者得以透過身體重構公共空間的佈局使人們關注到表演。也因此儘管思婷所描述的「圍」在演唱會場外觀看她們表演的群眾，其身份多為已帶有偶像表演前文本的粉絲，但舞者們在公眾場合的快閃實踐仍有「佔領公共空間」的意味。黃瀨琦（2013）在研究台灣年輕女性跳 K-pop cover dance 現象時便指出，將 cover 實踐從私領域擴展至公領域，有打破臥室空間與女性以及公共空間與男性的連結的意義，使得女孩們能挑戰公共空間所隱含的權力關係。只是須謹慎審視的是，在應援論述下實踐的 cover dance，不論是舞者們「佔領」空間的意圖或所佔據的表演位置，都指向對應到她們所崇拜的韓國偶像身上，這可能使得舞者們仍不能脫離附屬在 K-pop 生產場域中的情形。

隨著時光轉變，現在的 cover dance 舞團多將快閃視為增加曝光、累積公開表演經驗的機會，因而常在不作為任何偶像團體粉絲的情況下，單純為「快閃」而練習新曲目。如此一來，她們主動挪用 K-pop 作為展演自我與開拓表演空間的能動性資源，開始跳出 K-pop 框架下的迷群思考和位置。以 Camera 舞團來說，2018 年 4 月為了前往有太妍、BTOB、Red Velvet 等藝人和團體出席的「2018 Best of Best Concert in Taipei」演唱會快閃，學習了韓國男團 BTOB 的〈Movie〉編舞，然而問到選歌的理由，曦元表示「其實我們團裡面沒有人是特別喜歡 BTOB，但就想說 BTOB 要來台灣，那我們要外場表演好了」。孜寧補充說：

是舞也比較有娛樂性，就成員的表情什麼，比較可以帶動氣氛，但主要一開始會選 BTOB 是因為我們想要多一個快閃的機會，可是又不想跟別人有重疊到，因為實在是跳太多人要跳 Red Velvet，所以我們才想要自己殺出一條自己的路，我們不一樣。

同樣的情況也發生在頻繁進行快閃活動的 The One 舞團身上。這要提到，The One 和 Camera 分別是於 2015 年和 2016 年成立的團體，在已有 Dazzling、Re Name 等資深舞團做榜樣和參照的情形下，她們給我的感覺是，傾向將 cover dance 開發成為表演的管道。例如詢問到通常都怎麼決定表演曲目時，The One 團長思雯表示：

我們要開一首歌的話就是，看最近有沒有什麼活動，比如說誰要來台

灣，快閃我們就會有那個足以的場地跟那個名義去他們的場外跳舞，人家才不會覺得奇怪。

雖然這可能只是舞團學習新編舞的理由之一，但為了尋求更多表演機會和場合，她們常以替偶像應援做為外部理由，進而獲得在公共空間展演自我的權力。這樣的 cover dance 實踐，比起早期源自於對韓國偶像團體的崇拜或認同，更多了希望讓自己「被看見」的動機。只是因為意會到社會空間給予個人身體上的侷限，她們透過 cover dance 的名義將生活空間合理地轉化為表演空間。

而近兩年來，網路迅速興起一種「K-pop in Public」或稱「K-pop in Public Challenge」的活動，亦即要舞者們從原本私密的練舞空間挪移至各種公開場合跳 K-pop cover，引發不管是全球舞者或網路觀眾的熱烈迴響。目前「K-pop in Public」活動的發起者或起源已不可考，但各國舞者多數會選在國內著名或人潮多的景點拍攝，可見此活動有將全球化的韓國流行音樂接合在地的意欲。

圖 4-1：於公共空間錄製的「K-pop in Public」cover dance



資料來源：本研究截圖（註：左圖為 Re Name 跳 (G)I-DLE 〈LATATA〉街拍版²³；右圖為 Dazzling 跳 BTS 〈Anpanman〉街拍版²⁴。）

以台灣來說，研究訪談的五個舞團最初開始拍攝「K-pop in Public」影片的契機皆是從網路環境而來，因為看到其他國外團體的街拍作品，或看到台灣舞團上傳此類型影片後帶動點閱率提升，進而也躍躍欲試、轉向跟風嘗試新的 cover 表演形式：

因為網路上很多，國外的都在做 in public…因為我們常常看國外的影片，然後就發現說，其實他們跳街拍比拍作品點閱率還要高，就覺得

²³ 影片見 <https://www.youtube.com/watch?v=58ROQKaJtyc>。

²⁴ 影片見 <https://www.youtube.com/watch?v=TZ8AwdvLzKA&t=48s>。

說可能觀眾他們喜歡看這種的，就做這種的。（棠棠）

就是很多人在做，然後我們就想說也做，然後發現真的迴響很大，就是跟比起一般拍 cover，拍那種鏡頭大家比較喜歡看到後面有人，我覺得現在外國人比較喜歡看那種。（歪歪）

像我們之前的 cover 影片可能頂多就是一千多，但是自從打了 public 之後，我們飆到五、六萬一支影片，然後留言也會很多，也會有人因為這樣就知道我們、訂閱我們。（曦元）

以 cover dance 舞者的角度來說，「K-pop in Public」是莫名的趨勢，但大致上它能夠紅起來主要是因為觀眾「現在比較想要看跳舞」（維尼），「然後後面要有觀眾，越多越好」（歪歪）。早前 cover dance 的網路影片曾掀起一股「複製還原」韓國 MV 場景與拍攝手法的風潮，然而自「K-pop in Public」活動流傳開來後，觀眾變得比較「想看整體」（歪歪），也就是「一個完整的表演，有腳的舞蹈，看到腳在動的，不是只有臉」（品樺），「可能上半身臉的話其實沒有太重要，比較不需要切到看這麼近，因為動作可能會被放不進去那個鏡頭裡面」（維尼）。因而現在「K-pop in Public」形式的 cover dance 影片多是舞者在街頭快閃表演一至三遍後，選一次表現最好的影像上傳，且通常影片是一鏡到底拍攝、不會進行剪接，因為「大家喜歡看遠的、看你跳，他就是要看你跳的東西」（歪歪）。

由影片內容的角度來說，「K-pop in Public」中「dance」的成份似乎比「cover」來得多一些。但比起過去帶有應援意涵的 cover dance 活動，追求在公眾場合表演的「K-pop in Public」同時也是將「佔領」的場域從韓國偶像的主場周邊轉移至民眾日常的經濟空間。以台灣 cover dance 舞團來看，最常進行「K-pop in Public」的拍攝場地分別是台北的西門町和信義新天地百貨廣場，而兩者的地理位置恰好位於城市的東區和西區商業發展重地，其中又以西門町「是觀光客比較多的地方，也剛好有地方可以跳」（棠棠），所以成為台灣 cover dance 舞者們的首選。

舉個實際的例子來說更能理解 cover dance 轉向至公眾場合表演的意義。在田野期間，2018 年 5 月 20 日我曾跟隨 Dazzling 走訪西門町錄製「K-pop in Public」影片。為了中午的活動，她們一早就到平時練舞的捷運雙連站爵士廣場

集合後開始準備，從排練、妝髮以及換裝等，都是在廣場內或附近完成。等時間快接近時，她們自行扛起播音器材和隨身行李，從地下街走往捷運中山站，再搭捷運至西門町。抵達六號出口廣場時，因場地並無人使用，她們將包包和設備擺在地上，讓參與演出的舞者們至廣場中央拍攝宣傳照。與 Dazzling 合作的攝影師同時在旁調整攝影機，等時間一到，便開始進行兩次 cover dance 影片的錄製。拍攝期間陸續有路人停駐在捷運出口、騎樓下或攝影機背後觀看她們的演出，直到她們結束時給予掌聲。最後她們集體向群眾吶喊介紹舞團的名稱，一起與周邊粉絲拍照後才離場。

圖 4-2：Dazzling 舞團於西門町廣場錄製〈Lady〉cover 現場



資料來源：本研究拍攝

此過程透露出非常多的訊息。首先是透過「K-pop in Public」，cover dance 「去地下化」的可能性。這樣的說法靈感來自早期的街舞文化。街舞原本是屬於美國低下階層黑人的舞蹈，且因其反叛的精神與主流商業形成對抗，因而常被認為是地下化活動的代表，後來受到主流音樂產業和政府官方吸收，逐漸去汙名化與被大眾所接受。儘管 cover dance 本身根基於流行於全球的 K-pop 文化，並無負面指涉的意涵，然而在台灣脈絡下，cover dance 從未被在地的主流音樂產業所徵招或吸納，往往實質意義下，年輕舞者們只能聚集在捷運站的地下環境練舞，缺乏檯面上的舞台表演空間外，社會大眾對 cover dance 文化也多並不瞭解。因此從 Dazzling 提著裝備自地下街走到地面上的舉動，可以看出 cover dance 嘗試在以一种「去地下化」的姿態迎向人群，試圖尋找更多的發聲機會。

圖 4-3：Cover dance 舞團在地下街的練舞空間



資料來源：本研究拍攝（註：為雙連捷運站爵士廣場。）

而對於 cover dance 舞者來說，在影片冠上「K-pop in Public Challenge」其實有其特殊的意涵。不論是比起純跳舞或拍攝 cover 影片，「K-pop in Public」的挑戰性都來自於街頭上非固定、流動自如的觀眾。一方面，因為沒有如演唱會場域內眾多的粉絲觀眾捧場，在街頭的舞者們只能用表演吸引陌生群眾，然而另一方面，陌生觀眾的注視其實又會使得舞者感到不自在，因此如何在這兩個環境條件下表演是對舞者們心理與身體的挑戰：

怕不怕鏡頭跟在公開場合感覺還是不一樣…我們在公開場合公演或是快閃的時候，是大家一個眼睛盯著你看，真的會有一種不同的壓力。
（孜寧）

就變成剪接很輕鬆，但是我們練舞就會很痛苦，因為以前我們在拍攝剪接的時候是，可以現場雕，所以我們作品出來不見得我們整首歌跳得都很好，但是我們每一段剪出來作品至少是好看的，然後現在出去變成我們前置練舞時間要很長，因為不然會有失誤，你不能忘記說下一個動作是什麼。（思婷）

因為你表演一定會在意觀眾有沒有在看，觀眾有沒有在討論，他們的表情之類的，或他們的反應，你會對這件事情還蠻在意，就是說我已經準備這麼久，希望是有觀眾是認真在看，這樣就會跳得特別好。
（Sandy）

再者，回到 Dazzling「佔領」的西門町空間來看，若回顧台北城市史會發現，cover dance 舞者所佔據的西門町，作為年輕族群常造訪的重要的娛樂、音樂空間，在韓流尚未席捲台灣前，曾是偏好日本音樂、日貨的人們會頻繁進出的地方，它是與日本流行文化交織形成的準混血空間（周汝育，2014）。但是

在進行「K-pop in Public」活動的瞬間，西門町原有的日治至戰後時期所留下的歷史建築與痕跡，便重新被注入韓國流行音樂的色彩和文化。若說捷運站地下街是她們治裝、勤練舞蹈的後台，那麼西門町在她們的「佔領」下，空間意義頓時成為 cover dance 舞者們出場表演的公開「舞台」（Goffman, 1966）。

最後以 Kim（2017）在討論被韓國社會貶低的流行音樂女歌迷時，提出的兩個創建性的概念來談：一是，他用「K-popping」來指稱 K-pop 作為人們參與的行動（action）應為動詞；二是，為避免女性 K-pop 歌迷和她們的行為活動被限制在「迷群文化」（fandom）的範疇，甚至使她們被邊緣化，改以「迷群景觀」（fanscape）作為粉絲現身展示她們迷文化的處所，同時可作為她們創作出不同聲音、影像、文字以及活動的集合。若以 Kim 的觀點重新檢視從事「K-pop in Public」的台灣 cover dance 舞者們，會發現她們不僅實踐了將 K-pop 當作日常行動的意義，也用身體經驗創造屬於她們自身的「景觀」和「空間」，不斷以自我展演為台灣的街頭帶來新的地景樣貌與歷史軌跡，同時是積極地將文化的消費與再生產從線上拓展至現實生活中。

第三節 YouTuber 的夢想論述

黃玉琳（2011）在研究台灣 MV 舞蹈文化時指出，過往學者在研究流行文化與身體時，往往把「身體」當做「目標」，認為舞者受到媒體馴化和引導，必定有想要透過跳舞「成為什麼」的驅使力，但是事實上，大家付諸辛苦揣摩的只是「流露出、展演出什麼」。對此，我也感同身受。從我不論開啟一支街舞或 cover dance 舞碼的學習，到完成熟記舞步的過程，經常感到滿足是因為我做到了這件事，而不是好似成為了哪位明星。然而，這是舞者對自我身體形象的感觀，實際上比起只樂於跳給同儕看或僅於私密空間跳舞而不公開展示的舞者來說，將學習成果辛苦錄製成影片、上傳至網路並自我觀看的舞者們，卻是在 cover dance 過程裡既用身體「體驗到什麼」，又嘗試「成為什麼」。正如 KEYME 的團長談到舞團經營理念時表示：

我當時想要學跳舞、我當時想要學 MV、我當時想要變得跟這些原版的 K-pop 藝人一樣漂亮，一樣會跳舞，一樣就是有能力，就是想要變

得像他們那樣，可是我現在變得覺得說，我想要變成我們自己以後會長什麼樣，慢慢走出自己的一條路，當然我們還是 cover 這些人的東西，但是我現在的想法是，我想要用我們的身份去讓更多人認識我們，我不是想要變成誰，我想要經營我自己。（阿凸）

她的說法涵蓋了一般 cover dance 舞者可能經歷的心理轉折，從一開始只是想「變得跟原版一樣」，到後來卻希望是用「自己的樣子」、「讓更多人認識我們」以及「經營自己」來達到從事 cover dance 背後更深層的欲望。舞者們拍攝網路影片的動機也漸從「只是為了想上傳分享」（歪歪），轉變為「現在有種責任心在，必須定期就是要有個影片出來，然後要一直給自己目標」（彥仔）以「得到點閱，讓更多人看到」（歪歪）。這樣的說法充份展現出舞者作為主體自我意識。「要那個身體」不見得是被動、受到壓迫的，也可能是作為提升自己身體能力的依據；而所謂的「想成為什麼」也不盡然是附和媒體所營造的身體意象，更多的是看到 K-pop 藝人所能佔據的位置後，希望透過努力讓自己也能獲得相同的地位，仍有主體能動性的展現。

回顧 Kang (2014) 在評論泰國 cover dance 舞者時所形容，他們透過學習和再造明星的過程，獲得與偶像相仿的表演能力，並成功建構出在一般粉絲之上的「超級粉絲 (hyper-fans)」新階層，或被粉絲視為「半偶像」(demi-idols)。反觀台灣的情形，曾經 cover 過韓國男子團體 BTS 十幾首歌曲、表演資歷近六年的 Dazzling 舞團，也已在台灣的粉絲圈中享有名氣。Sandy 在談到 Dazzling 時表示「在粉絲圈她們的評價是非常高的」。思雯更將粉絲的內心投射機制做了完整的描述。據此來說，她們不僅是舞者，同時也是粉絲心中另類的半偶像團體。

很多會因為喜歡防彈而喜歡 Dazzling，然後就變 Dazzling 的迷妹了…因為你想想，你的偶像在韓國不容易看到，但是你可以看到一個非常像的人在台灣，你追的到，你就會想要去追，而且還是女生，你說跟他拍照他就會跟你拍照，然後他跳舞的時候他就會跳你喜歡的那個偶像的角色，就把對那個人的喜愛投射在那個人的身上…就有點韓國防彈、台灣 Dazzling 那樣，依地區而變…就像現在防彈出新歌，就想也知道她們一定要出防彈，一定會等。（思雯）

田野時也觀察到，不同於一般快閃性質的 cover dance，Dazzling 舞團的街頭表演場地周邊會出現拿著布條為她們應援的粉絲，甚至是以專業單眼相機鏡頭捕捉她們的活動動態。作為一個 K-pop 粉絲看來，這幾乎已經是拿與韓國偶像互動的方式在對待舞團和她們的演出。同時，有參與本研究的 Camera 舞團，也曾經強烈受到 Dazzling 舞團與其表演的感召。其中宜蓁和 CC 兩位團員更是從零跳舞經驗，突然地轉向投入 cover dance 舞蹈行列：

我是因為那時候喜歡 SHINee，很久以前有一次 SHINee 代言一個跳舞的遊戲 Mstar，他們有來台灣，然後那個遊戲剛好也有舞蹈大賽，我就剛好在 YouTube 上面看到 Dazzling 的影片…後來就一直有在看她們的影片，就覺得她們跳舞的時候很帥，也有自己的風格…就是希望我們也可以朝著…以她們為目標繼續努力這樣。（宜蓁）

對於 cover dance 舞者來說，藉由全球網路擴張與攝像工具普及，許多民眾也紛紛加入網路影片製作的行列，同樣在網路空間活動的 cover dance 舞者身份也與逐漸興起的「網路紅人」、「YouTuber」等新興職業或頭銜有所重疊，甚至影響主要經由 YouTube 發表影像作品的她們，合流形塑出一種新的身份認同。於是看到的是，她們在經營視頻網站的頻道與社交網站上有所改變。以 Dazzling 舞團來說，就是「定期發影片，然後產量多，然後快」（雅嵐），因為固定上片能反映在觀看點擊量和訂閱追蹤量上；此外，還會要求「做每支影片的封面圖」（小基）以「保持頻道的乾淨、整潔」（秀蓁）。雅嵐表示，Dazzling 的確想要朝 YouTuber 的方向去經營，所以陸續在推出不同的企劃和花絮，幾乎每個禮拜都會構想當週上片的內容，希望提升頻道的點閱率和追蹤人數。在我看來，Dazzling 舞團雖然規模不是最大的，但是卻是五個受訪團體中最具組織性的，尤其 2017 年她們舉辦五週年公演，是台灣首度有 cover dance 舞團以公開售票形式做舞台表演，且據曦元所述，「她們的表演也真的就像一個偶像團體的演唱會那樣，就是她們真的很認真經營…場地、周邊、表演，然後影片」。而當時她們於網路互惠社團接洽的合作攝影師，今年也轉型成為她們團隊的攝影與經紀，開始帶領她們製作不同類型的網路影片。從思婷的想法中可看到她為自己的成就感到驕傲，並作為抵禦他人不解時的自信回應：

我那時候入團的時候，人家會覺得你在幹嘛…他們以前會覺得你跳舞你能幹嘛…你跳舞能當飯吃嗎…但我們就是做個成就，我們有夢想，而且我們每天生活都是有目標的。（思婷）

Dazzling 的成功幾乎暗示著從 cover dance 舞者過渡到成為知名 YouTuber 的可能性，過往 cover dance 看似只是年輕舞者的「娛樂」，到現在經由她們主動規劃團隊的未來發展、追尋自身能成就的價值，已逐漸將身體資本轉換成其它形式的資本，換言之，舞者們獲得了如 Thornton（1995）所說，一種立基於特定場域與社群、用以強化自我的次文化資本（subcultural capital）。因此當問到其他舞團隊對未來的期望時，Camera、Re Name 以及 The One 三個舞團皆不約而同表示想要成為「像 Dazzling 一樣」，而具體來說就是「知名度很高，然後你真的要講他們的特色一定講得出來」（彥仔）。在此期望下，Camera 舞團承襲 Dazzling 的路線也於去年舉辦一週年公演；Re Name 積極接洽台灣校園單位或企業廠商的表演邀約；The One 則頻繁挑戰拍攝 K-pop in Public 活動，迅速累積網路人氣。

其實就是有樣學樣，我們不是年紀比較小嗎，像 Dazzling 跟可能 Re Name 她們都是在我們還準備想要成團的時候，就已經有個樣子、有個模子，譬如說有頻道、有影片，那我們當然就是先以模仿…就是我們也要跟他們一樣，有影片讓別人看到我們…當然一開始覺得他們那樣很厲害，很羨慕，想要成為那樣的人，所以才會去開始做這件事。（思雯）

與其他四個舞團不同的是，KEYME 舞團的部分成員來自北部舞蹈教室成立的「So Dream」舞團，離開原團後，她們在籌備期即設定好成軍後的表演方向和目標，因此比起其他早前組成的 cover dance 舞團，她們更有透過網路向上發展的企圖心，也是受訪舞團中唯一擁有多達 19 人幕後團隊的團體，還有專屬合作的美髮廠商。近期她們也嘗試開辦舞蹈教學的體驗課程，招攬許多高中至國小的年輕族群參與。當團長阿凸談及 cover dance 對她的意義時，她說「對我們來說跳舞從來不只是跳舞」，「我們要拍片、要工作人員、要拍照、要影片、要剪接、要音樂等的，要寫計劃、要寫文案、做統整、要寫很多話給粉絲之類的，對我們來說有很多很多事要做…我們要做的是給觀眾一個完整的形

象，而不是你跳舞很強就沒了」。而這樣結合「自我包裝」的論述，使得 cover dance 不再只關乎舞蹈或表演，更關於如何從中學習韓國流行音樂產業造星的手法與流程，將自我打造成一個備受矚目的公眾名人或網路明星。在她們行為的背後，便是一股「想紅」的決心：

我高中的時候參加過很多徵選，都沒上，第一階段都沒有過，但是到現在我覺得，我有能力去做到一個偶像團體跟他的整個團隊幫他做的事情，幫他包裝，幫他拍攝，幫他宣傳…所以我就不只要當那個偶像，我不只要當那個跳舞的人，還要做後面這一百個人做的事情，才會呈現出來是我想要變成的那個樣子。（阿凸）

不要別人都是因為這團要跳防彈耶，這團要跳 Monsta X 耶，因為我喜歡 Monsta X 我去看他們，希望有一天可以做到就是，因為我喜歡 Camera 所以我要去看他們，無論他們跳什麼。（曦元）

在當代虛實交錯的日常情境下，那些沒有被放上網路分享的資訊，彷彿就是無即視感、不重要，或甚至是不曾存在的東西。因此，光「跳」K-pop 還不夠，影片的呈現更有如 John Berger（1972／吳莉君譯，2010）所說的，畫作透過「再現」創造一種與藝術品間的連結和關係。Cover dance 某種程度上，也很像是透過把舞者與 K-pop 同時置入影像框，為舞者創造出得以「擁有」所迷戀對象的機會，改變過往迷群僅是追隨者（followers）的角色。然而當大家過去以為，舞者們選擇主動將自我與表演標示（tag）為「cover」時，是以一種「山寨」的名義和心態欲勾搭上已紅遍全球的 K-pop 文化，可是實際上，她們卻更關心是否能將身體資本轉換成其他形式的資本，達到展演自我的理想，而 K-pop 則是通往夢想的那座橋樑，為所有有慾望的表演者們搭建出舞台。自此，cover dance 不再僅是一種粉絲崇拜偶像或網路狂熱現象，更關於在地如何挪用跨國文本顯示的技術、流行符號等，以身體實踐尋找與建構舞者們對現下自我的身份認同。正如問到為何是跳上 K-pop 時，有人給出了這樣的答案：

不是要由我們透過 K-pop 去讓大家知道 K-pop 這個東西，我們只是要讓大家知道我們，然後我們也就是滿足自己喜歡表演，就你跳完一首歌下面有人這樣拍手，就像完成人生中一樣大事的感覺，需要站在台上得到人家掌聲的那種感覺。（彥仔）

第五章 結論與討論

每每聽她們分享跳 cover 的幕後經歷、看她們認真在鏡子前擺動身體的模樣，從羨慕她們的青春活力和總用不完的能量，到見證她們所付出的汗水和辛酸，到打開自己的心房後，突然在某個片刻回想起高中時，自己也曾義無反顧的在同個場所反覆地練習著舞步。就好像時光穿越般，在那一瞬間，我與十八歲的自己相遇了。（轉引自研究者 Facebook，2018.05.26）

第一節 Cover Dance 的形象轉變

Cover dance 在過去難以以特定舞蹈類型被認同或劃分，此一方面和 K-pop 在進行全球化時所產生的文化混雜性相關，即將各類元素設計融合在韓國流行音樂和舞蹈內；另一方面，因自學程度高及被視為缺乏原創性，不同於建制化的舞蹈，如社交舞或街舞，cover dance 被視為是看似流行但實則邊陲的舞蹈（李明璁，2015），或不以追求積累身體資本、舞蹈資本為主（黃瀨琦，2013），其跳舞背後的娛樂性質多過舞蹈能力的展現。於是在台灣，cover dance 舞者們遇到「街舞圈的人可能會不認同 K-pop」或「長輩就覺得說跳 K-pop 幹嘛，小朋友玩玩而已」（阿竹），甚至較早活動的 Dazzling 舞團經歷「那時候韓國最流行的時候，也是反韓最多的時候，韓國也被罵…所以那時候也是很常被噏，什麼韓國狗啊」（品樺），收到許多反制的聲浪。

過往流行文化一直與商業和娛樂無法脫勾，以致於不理解或不喜歡 K-pop 的民眾在看待舞台上視覺華麗的偶像明星，往往將他／她們等同於無腦、無實力或缺乏內涵的商業產品。比如 2001 年台灣嘻哈歌手 Mc HotDog 以一首〈韓流來襲〉來咒罵和諷刺韓流的入侵。然而，如今韓國流行音樂產業系統中產製出的「明星」，在全球化傳播脈絡下，憑藉著高超的唱跳實力與純熟的包裝行銷技巧，已成功被無數的全球粉絲和 cover dance 舞者視為「帥」與「潮」的象徵。偶像的身體形象也提供她們不同的想像和選擇。先不論台灣 cover dance 年輕舞者們是否透過消費 K-pop 獲得追求現代性的滿足，在她們的跳舞實踐中，已透過吸收和挪用網路影片的資訊、與各種鏡像關係相處互動、學習團隊配

合，以及揣摩偶像藝人精神特質等，獲得超越跳舞所能及的身體展演技術，成為一名往韓國藝術家方向靠近的表演者。儘管她們仍要與在地舞蹈圈中的其他舞者競爭，甚至在練舞空間中處於弱勢，但是仍不能忽視 cover dance 有著特殊的「選角」程序，因而舞者的身體實踐不必全然地被限制在跳舞文化的範疇。她們可利用角色所賦予的藝人特質和表演風格來探索自己的身體能力與界線，甚至長期下來找出「適合」自己展演的模樣。簡言之，cover dance 賦予舞者與螢幕身體競合和協商的能力，隨著 K-pop 持續擴大發展，將為舞者的身體實驗開啟更多可能性，甚至成就「cover」成為一種專業化的模仿技能。

第二節 網路影片和舞者身份位移

過去幾年來，由於網路影音平台崛起，韓國流行音樂透過網路形構出豐富的媒介景觀（mediascapes），使其粉絲在日常實踐上顯得比以往或其他文化的粉絲更具能動性、規模性和跨國性。在此背景下，cover dance 如同其他粉絲所產製的網路影片，將 K-pop 影像素材用於二次創作展演，使得粉絲從消極的觀看者轉變成為積極行動的詮釋者、表演者，獲得因知識性產出而來的一種自我賦權（self-empowerment）。他們有如 Jenkins（2006）在「參與式文化」（participatory culture）概念中強調的，個人作為消費者角色的重要性，甚至成為貢獻者（contributor）、生產者（producer），或進而以消費者和生產者兩種角色組合而成的「生產消費者」（prosumer）。由於他們積極參與媒體製作，企業媒體與草根基層間的界線現在已然變得模糊。然而，在以迷群理論的視角看到他們如何展開「作為」時，回過頭也要檢視他們付諸行動的動機。

過往韓國流行音樂產業的擴張植基於強烈的商業動機和經濟考量，背後指涉了產業與政府官方動員的民族主義意識形態，以及當地媒體再現「全球性成功」的話語修辭（Ho, 2012）。Ho（2012）在研究韓國練習生的原生家庭時提出，競爭成為 K-pop 明星走向國際，同時也是參與全球化世界或「全球夢工廠」的過程，一般民眾透過獲得世界性象徵（global symbols）以提升他們在韓國社會中的位置和地位（position and status），並將自身穩固地置於（place）全球化經濟脈絡下與快速變動的社會中。而對於台灣 cover dance 舞者來說，儘管

她們的目的並不在於透過韓國練習生制度成為舞台明星，但是經由學習和模仿韓國明星產製的流程，她們將 cover dance 的意義從「複製」身體技術轉變為「複製」韓國包裝與行銷手法，使得她們在自我提升過程中，得以高居於一個全球網路明星的位置。

積極的意義上來說，這個位置不是純粹展演的位置（position），而是納含更多流動與協商的可能性，將自我鑲嵌進韓流營造的數位網路社群中後所探尋和指出的定位（location）。從這個點出發，她們從而能與自己所崇拜和心儀的韓國偶像同步現身在網路世界中，同樣接收來自全世界觀眾的關注，甚至達到如思雯所說，成為韓國偶像迷群所仰慕的在地偶像。

另一方面，也像阿凸描述的，在網路空間內任何人都有可能點擊觀看到她們的 cover dance 影片，甚至在認識特定韓國偶像團體前，先接觸到了她們的表演，致使她們有機會成為韓國音樂影像的「前文本」，不再是處於「附屬」的依賴關係中：

我們的影片其實會發現底下很多留言不是追星的人、不是韓團粉絲，他可能就經過，點進去看一下，YouTube 不是都會有那種為你推薦，點進去，喔還不錯，在西門町耶，他可能不是因為這一首歌，不是因為愛這個偶像才點進去，是因為一些外來的因素，這些人是台灣人、跳得還不錯、女學生很年輕，這些都有可能成為他們點進來看的因素，他們因為這些其他的因素，知道這首歌，知道這個團，知道這個文化。（阿凸）

這讓我想起不久前，我曾透過 Line 貼了一支印尼在地舞團 cover 韓國男子團體 iKON 的〈Killing Me〉的影片，給我遠在日本的妹妹，原初只是想與她分享、告訴她這個團體模仿跳得真棒，但不料她卻跟著 YouTube 的自動播放系統又多看了幾支 cover dance 影片，甚至發表起對他們的評論。自此我意會到，在網路這個大環境中，種種複雜的運作與隨機關係賦予了 cover dance 舞者們更多「被看見」的機會。當觀眾以為她們是被動的、看似只是在模仿偶像的舞蹈，卻可能是她們透過身體實踐挪移開原有社會角色的契機。Cover dance 「複製」出一個在她們心中對 K-pop 所投射出的理想形象或社會現實看來更優越的位置。於是，不能再以「想要成為偶像」的論述來檢視她們模仿的動機。比起指

涉這些舞者們是被韓國官方所吸收或收編的受眾，她們的主體性與能動性已將自己定位成整場舞台演出的主角，形塑出一個更為複雜且多層次的自我身份認同過程。

舉例來說，其實研究觀察下來，這些舞者並不是都以迷群的身份自居。她們熱衷韓流，但許多人並不固定喜歡的對象；有的人不會看 MV，只有觀摩舞蹈影片；或表演中需要歌詞對嘴，但卻甚少有人特地去學習韓語；近期也有人躍躍欲試想學習其他流行音樂類型的舞風；加上研究提及過的，她們的跳舞動機也從對偶像的慾望投射逐漸轉移至團隊或舞者自身。綜合以上來說，她們的身份認同相當游移不定或者說是「彈性」，在其中她們不只體驗到自己「是什麼」，更如 Hall (1996) 所暗示的，一直是處在一個「想成為什麼」、「將成為什麼」的「變成」(becoming) 的過程中。

第三節 結論：有靈魂的 K-pop Cover Dance 文化

結論部份我想回到最初在進行這份研究時，同學針對我的題目提出的一個問題。他說許多表演其實不在乎創意，比如某些街頭藝人翻唱熱門歌曲或馬戲團雜耍中的接拋球戲碼，有很多表演並非獨創，人們欣賞的也是他們所展現的技藝，但是為什麼 K-pop cover dance 不一樣？如果以「表演」來說，cover dance 雖然注重「模仿」，甚至要完全複製得一模一樣，但並不會減損任何表演的本質。而這樣的質疑讓我回到最早的問題意識，為何我會感受到 cover dance 作為一種「模仿」，甚至在還原所有舞蹈動作細節下成為了「抄襲」時，它失去一種本真性 (authenticity)？這變成是本篇論文主題想談的，或者說也一直在尋找答案的核心問題之一。這也顯現出整體社會長期以來對何謂具有「本真性」作品的定義，它與人們對「自由」、「原創」、「自我」等概念的想像進行勾連，因而當 cover dance 以模仿之姿自信地現身出場時，人們便容易以身體對身體的複製來貶抑和詮釋。

本研究嘗試想提出，不要以一種落入權力觀窠臼的方式來看待和解釋落實在各地的 cover dance 實踐，如此易用「生產者／消費者」、「反抗／收編」、以及「主流文化／次文化」等二元對立論的視角來評價 K-pop cover dance 舞者

們的主體與其行為現象，進而生產出「模仿／本真」的框架論述。回想第一章韓國流行音樂傳播的背景，K-pop 本身即具有在地與跨文化辯證的精神，它不能被視為僅是單方面受到歐美自由主義吸引而發展，或僅仿效東亞鄰國的產業策略而生成，K-pop 偶像的形象與身體是處在韓國特殊的歷史脈絡與環境條件中，透過嚴謹的訓練流程所形塑，與其他國家或地區的音樂文化有著交互影響的變動關係。因而 cover dance 舞者們的身份認同也應被視為是由個人化（personalization）的歷程與各種經驗相交辯證而成，是個相當具有特殊性意涵且時常變動、位移的過程。

具體來說，我想以研究發現來探究「模仿」如何不是「本真」的對立。從 cover dance 舞者的欲望和行動中可發現，她們早已打破既有現實中的權力結構和關係，不論是從性別或是社會階級的角度來說，她們的再生產行為都為她們帶來更多的權力。對她們來說，跳舞是身體的行動（action），也是舞者經歷身體歷史與創造社會資產的工具（劉憶勳，2006）。其次，徐常齡（2017）曾用韓流賽伯格社群來形容這些樂於進行舞蹈摹製的 cover dance 舞者們，指出他們延續擬像（simulation）的再製，進而參與由韓國流行音樂內容構成的數位迴流。若在其中以開放的角度來想像，當舞者們的表演能夠做到極致得「像」韓國歌手本尊時，一方面是她們得以利用對原文化對象的深厚瞭解，進而掌握模擬的角色特質，揣摩再現出「本尊／真」，甚至參入個人詮釋；另一方面，模仿也可能盜取本尊「被複製」的角色，比如成功被 cover dance 舞團的觀眾再進行 cover，形成一種改變「起源」（origin）的局面，如同下面阿凸所談及。如此來說，模仿並不是沒有本真，而是以模仿在追求本真。

其實到現在我覺得我們已經不是要學那個人學的多像，我們要走出一個我們自己的樣子，包含我甚至有收到觀眾…就是小粉絲的留言說，他想要成立一個 KEYME 粉絲的舞團，就是跳可能我們跳過的歌，變成我們是別人的榜樣，我們是別人想要學的對象。（阿凸）

Cover dance 作為一門模仿舞蹈的展示，不論是談及「表演」時，在模仿背後體現出身體技術的價值和舞團自身的特色；或是窺探「表演者」的內心時，發現她們是在為追求更好的自己而努力。這兩種面向皆可看到台灣舞者在學習 K-pop cover dance 時，把作為舞者的「我」的主體欲望和意識充分呈現。而研

究主題中所謂的「靈魂」，除了形容網絡化時代下，模仿已打破本真的侷限和地位外，同時更想闡釋，cover dance 在看似隱藏自我的山寨行為背後，舞者們實際實踐和體驗到了許多模仿以外的事。

第四節 研究限制與建議

這份研究起源於我對網路現象的觀察，及作為街舞舞者橫跨學習 K-pop cover dance 的經驗，因感到身體轉換上的不適應而開啟後續討論。因此研究盡可能順著 K-pop 文化的原生脈絡，對台灣在地以「還原韓國偶像團體舞蹈表演」為目標的舞團進行探訪，以試圖挖掘在這樣的脈絡下，舞者們跨文化挪用韓國性元素的動機、適應跳上 cover dance 的原因，以及從舞蹈中所探尋的自我意象為何，反映出她們是消極被動或者展現主體性。然而，不論是不同舞團間或個別舞者間，皆可能因處在不同年齡階段、有著不同舞蹈經歷、對 K-pop 的熟悉度與喜好度不一等，對 cover dance 實踐有不同的想像和定義，或是對舞團不一定產生共識。因此，以研究設想的「還原」和團體視角來檢視她們整體的 cover dance 行為，實會有忽略舞者間意見差異的可能性；或是對於沒有能邀約到訪的舞團舞者，研究也尚未能知曉她們實際的身體經驗與跳舞動機，因而研究結果亦受限於網路影片所呈現出的訊息與受訪舞者們給予的個人解釋。

另外以舞蹈身體實踐的角度來說，由於研究的問題意識一部分發自於我自身的身體經驗，最初在研究方法中便預計添加自我民族誌（auto-ethnography）的設計，然而後續考量到我並非純然練跳 cover dance 的舞者，也未如舞團舞者們將 cover dance 成果錄製成影片後上傳分享，加上深度訪談與參與觀察兩種研究方法已足以回答研究問題，因此最終刪減了這道程序。然而，實際進行質性研究後發現，舞蹈研究或身體研究領域非常需要第一人稱的自述經驗。尤其以 K-pop cover dance 文化來說，儘管本研究根據我對網路現象的觀察、親身體驗韓流的經驗以及文獻爬梳等，將 cover dance 視為具象化、有標準動作的舞蹈文化，可用肉眼來辨識不同舞團間在表演程度上的差異，但是在訪談和觀察過程仍時常感受到，舞蹈作為一種個人認知和身體感覺，牽涉到許多心理層面的投射或解釋，致使有時舞者們的口述資料無法對應到他們實際的行為實踐。因此，未來研究設計上，希望有兼具 cover dance 舞者身份的研究者能將個人經驗

加入文中一併檢視與討論，比如撰寫日誌、拍攝影片記錄，或甚至分析自我身體經驗以提供「自我解釋的自我解釋」（their self-account of their self-account）（Hills, 2002／朱華瑄譯，2009: 131），或者採用行動研究的方式做探尋，藉此描繪出更多元的舞者主體性與更深刻的跳舞行為反思。

另外，不論在網絡世界或實際田野場域中，皆少有以高度還原為 cover dance 目標的男生團體或男性舞者現身，男舞者多半出現在學校社團性質的團隊裡，或穿插在以商業演出為目的的舞團中。然而，研究早先關注到泰國 Millenium Boy 和 Seven Scene 舞團的超級模仿現象，實則在泰國、越南等國家相當常見，而且不論是 cover 女團或是男團皆有男舞者投身參與。究竟為何台灣 cover dance 圈內會有如此性別比例的差距？或者男舞者可能出現的場域都隱藏在哪裡？男舞者的性別身份是否影響他們對 cover dance 的認同與實踐？因本研究的資料尚無法觸及與詳實回答背後可能牽涉到的主體差異性的問題，或許留待後續研究者做更廣泛的探索和分析。



附錄 A. 參與研究舞團 Dance Cover 影片曲目列表 (按時序)

參與研究者	Dance Cover		
	歌手	曲目	影片和表演形式
Camera	SF9	Easy Love	定點 cover
	Seventeen	Boom Boom、Don't Wanna Cry	定點 cover
	Monsta X	Beautiful、Intro、Shine Forever	定點 cover
	Monsta X	Beautiful	K-pop in Public
	BLACKPINK	As If It's Your Last	K-pop in Public
	Weki Meki	I Don't Like Your Girlfriend	K-pop in Public
	BTS	DNA	運鏡 cover
	Monsta X	Shine Forever	K-pop in Public
	Monsta X	DRAMARAMA	運鏡 cover
	BTS	DNA	K-pop in Public
	Monsta X	DRAMARAMA	K-pop in Public
	MOMOLAND	BBoom BBoom	K-pop in Public
	Red Velvet	Peek-A-Boo	K-pop in Public
	BTOB	Movie	K-pop in Public
	CLC	Black Dress	K-pop in Public
Dazzling	SHINee	Replay、Juliette、JOJO、Lucifer、Hello、Sherlock、Ring Ding Dong	K-pop in Public
	miss A	Good-bye Baby、Bad Girl、Good Girl、Touch、I Don't Need A Man	K-pop in Public
	Girl's Generation	Into The New World、I Got A Boy	K-pop in Public
	SHINee	Dream Girl	運鏡 cover
	BTS	No More Dream	運鏡 cover
	Teen Top	Rocking	定點 cover
	SHINee	Everybody	運鏡 cover
	BTS	Boy in Luv	運鏡 cover
	2NE1	Come Back Home	定點 cover
	VIXX	Hyde、G.R.8.U.	運鏡 cover
	BTS	Just One Day	定點 cover
	EXO-K	Overdose	定點 cover
	BTS	Just One Day	定點 cover
	BTS	No More Dream、Boy In Luv	K-pop in Public
	AOA	Short Hair	運鏡 cover
	BTS	Danger	定點 cover
	BTS	Danger	運鏡 cover
	BTS	Boy In Luv、Danger	定點 cover
	4MINUTE	Crazy	運鏡 cover

	EXO	Call Me Baby	運鏡 cover
	EXO	Love Me Right	定點 cover
	BTS	Dope	定點 cover
	BTS	Dope	運鏡 cover
	iKON	Rhythm Ta	定點 cover
	VIXX	Chained Up	定點 cover
	BTS	I Need U	運鏡 cover
	BTS	I Need U	K-pop in Public
	Seventeen	Mansae	K-pop in Public
	BTS	Dope、I Need U、Run	K-pop in Public
	Produce 101	Bang Bang	運鏡 cover
	BTS	Fire	運鏡 cover
	Monsta X	No Exit、Trespass	運鏡 cover
	EXO	Monster	K-pop in Public
	Seventeen	Very Nice	運鏡 cover
	Got7	Hard Carry	定點 cover
	Got7	Hard Carry	運鏡 cover
	Seventeen	Boom Boom	運鏡 cover
	BLACKPINK	Playing With Fire	運鏡 cover
	BTS	Not Today	定點 cover
	Monsta X	Beautiful	運鏡 cover
	iKON	Bling Bling	定點 cover
	Produce 101	Never	K-pop in Public
	Wanna One	Energetic	定點 cover
	BTS	DNA	K-pop in Public
	EXO	Growl、Monster、Ko Ko Bop	K-pop in Public
	NCT U	Boss	定點 cover
	Seventeen	Thanks	K-pop in Public
	BTS	Mic Drop	K-pop in Public
	Twice	What Is Love	K-pop in Public
	EXID	Lady	K-pop in Public
	BTS	Fake Love	定點 cover
	Got7	Hard Carry、Look	K-pop in Public
	BTS	Anpanman	K-pop in Public
KEYME	Red Velvet	Peek-A-Boo	運鏡 cover
	Red Velvet	Peek-A-Boo	K-pop in Public
	BTS	Go Go	K-pop in Public
	Twice	Heart Shaker	K-pop in Public
	BTS	Mic Drop	運鏡 cover
	EXO	Power, Call Me Baby, Growl	K-pop in Public
	MOMOLAND	BBoom BBoom	K-pop in Public
	Weki Meki	La La La	K-pop in Public
	SHINee	Replay, Hello, View	運鏡 cover
	Twice	What Is Love	K-pop in Public

	Seventeen	Just Do It	K-pop in Public
	(G)I-DLE	LATATA	K-pop in Public
	SHINee	Lucifer	K-pop in Public
Re Name	AOA	Short Hair	運鏡 cover
	Girl's Day	Darling	運鏡 cover
	Sistar	I Swear	運鏡 cover
	Strawberry Milk-	OK	運鏡 cover
	Red Velvet	Happiness	運鏡 cover
	4MINUTE	Crazy	運鏡 cover
	AOA	Like a Cat	運鏡 cover
	4MINUTE	Crazy 、 What's Your name	運鏡 cover
	Red Velvet	Ice Cream Cake	運鏡 cover
	AOA	Heart Attack	定點 cover
	Red Velvet	Dumb Dumb	K-pop in Public
	4MINUTE	Hate	運鏡 cover
	Twice	Cheer Up	運鏡 cover
	CLC	No Oh Oh	運鏡 cover
	EXO	Monster	運鏡 cover
	GFRIEND	Navillera	運鏡 cover
	I.O.I	Whatta Man	運鏡 cover
	GFRIEND	Navillera	K-pop in Public
	Red Velvet	Russian Roulette	運鏡 cover
	I.O.I	Whatta Man	定點 cover
	Twice	TT	定點 cover
	Twice	TT	運鏡 cover
	BLACKPINK	Playing With Fire	運鏡 cover
	April	April Story	運鏡 cover
	Red Velvet	Rookie	運鏡 cover
	CLC	Hobgoblin	K-pop in Public
	Pristin	Wee Woo	運鏡 cover
	Red Velvet	Rookie	K-pop in Public
	Pristin	Wee Woo	K-pop in Public
	I.O.I	Whatta Man	K-pop in Public
	Twice	TT 、 Signal	K-pop in Public
	BLACKPINK	As If It's Your Last	運鏡 cover
	Red Velvet	Red Flavor	運鏡 cover
	Produce 101	Super Hot	運鏡 cover
	BLACKPINK	As If It's Your Last	定點 cover
	Girl's Generation	Holiday	定點 cover
	Weki Meki	I Don't Like Your Girlfriend	運鏡 cover
	Twice	Likey	運鏡 cover
	Red Velvet	Peek-A-Boo	運鏡 cover
	HyunA	Lip & Hip	運鏡 cover
Twice	Heart Shaker	K-pop in Public	

	HyunA	Lip & Hip	K-pop in Public
	Momoland	BBoom BBoom	運鏡 cover
	BOA	NEGA DOLA	運鏡 cover
	Weki Meki	La La La	運鏡 cover
	Red Velvet	Bad Boy	K-pop in Public
	(G)I-DLE	LATATA	K-pop in Public
The One	VIXX	Chained Up	定點 cover
	GFRIEND	Me gustas 、 Glass Bead	K-pop in Public
	GFRIEND	Navillera	K-pop in Public
	Produce 101	Pick Me	K-pop in Public
	Red Velvet	Russian Roulette 、 Dumb Dumb	K-pop in Public
	BLACKPINK	Playing With Fire	K-pop in Public
	GFRIEND	NAVILLERA 、 Me Gustas Tu	K-pop in Public
	Produce 101	Fingertips 、 Don't Matter 、 24 Hours 、 Yum Yum 、 In The Same Place 、 Bang Bang	定點 cover
	I.O.I	Pick Me 、 Ping Pong 、 Hip Song 、 Very Very Very 、 Crush 、 Watta Man 、 Dream Girls	定點 cover
	Red Velvet	Rookie	運鏡 cover
	CLC	Hobgoblin	運鏡 cover
	Pristin	WEE WOO	運鏡 cover
	Twice	Knock Knock	運鏡 cover
	Chungha	Why Don't You Know	運鏡 cover
	BLACKPINK	As If It's Your Last	定點 cover
	Red Velvet	Red Flavor	運鏡 cover
	Weki Meki	I Don't Like Your Girlfriend	運鏡 cover
	Twice	Likey	定點 cover
	Chungha	Why Don't You Know	K-pop in Public
	Weki Meki	I Don't Like Your Girlfriend	K-pop in Public
	EXID	DDD	K-pop in Public
	Red Velvet	Peek-A-Boo	K-pop in Public
	Wanna One	Beautiful	K-pop in Public
	GFRIEND	LOVE WHISPER	K-pop in Public
	BLACKPINK	As If It's Your Last	K-pop in Public
	BTS	MIC Drop	K-pop in Public
	Wanna One	Burn It Up	K-pop in Public
	Red Velvet	Bad Boy	K-pop in Public
	Infinite	Tell Me	K-pop in Public
	MOMOLAND	BBoom BBoom	K-pop in Public
	Chungha	Roller Coaster	K-pop in Public
	Weki Meki	La La La	K-pop in Public
JBJ	My Flower	K-pop in Public	

	CLC	Black Dress	K-pop in Public
	Red Velvet	Look	K-pop in Public
	MAMAMOO	Starry Night	K-pop in Public
	K.A.R.D	Hola Hola	K-pop in Public
	Twice	What Is Love	K-pop in Public
	NCT U	Boss	K-pop in Public
	GFRIEND	Time For The Moon Night	K-pop in Public
	(G)I-DLE	LATATA	K-pop in Public



附錄 B. 深度訪談大綱

<p>舞者個人基本資料與經歷</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. 請問你的暱稱／年齡？ 2. 是在什麼時候、什麼情境下開始接觸 K-pop 的？ 3. 請問在從事 cover 前有沒有學舞經驗呢？ 5. 是在什麼時候、什麼情境或動機下開始跳 cover 的？一開始就加入／組成舞團嗎？
<p>K-pop 表演特質</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. K-pop dance 的特色是什麼？與其他舞蹈類型的區別是什麼？ 2. 為什麼 K-pop 的舞蹈會讓你特別想要 cover 呢？ 3. 你有最喜歡的 K-pop 舞步、風格或歌曲嗎？為什麼？ 4. 你覺得 K-pop 舞台表演的構成要素有哪些？
<p>Cover Dance 跳舞實踐</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. 你／舞團對於 cover 程度的要求是什麼？和影片一模一樣很重要嗎？為什麼？ 2. 請分享下開始一支 cover 的過程及自學步驟？一般會參考哪些素材學習？ 3. 選擇 dance cover 的標準是什麼？通常都是如何決定要跳哪一首？ 4. 在跳舞過程中通常會特別注意哪些地方？哪些層面對跳 cover dance 來說是重要的？為什麼？ 5. 通常如何揣摩韓國偶像的舞步、表情、對嘴、神韻，或歌曲的主題風格，或影片中傳達的感覺呢？ 6. 舞者如何選擇／舞團如何分配 cover 的角色？ 7. 跳男團舞蹈和女團舞蹈的差異？請分享下 cover 男團／女團舞蹈的經驗？ 8. 覺得自己的 cover 和韓國偶像團體的舞蹈，或其他網友或團體的 cover 相較下會有什麼不同之處或感覺上的差異嗎？ 9. 你／舞團現在主要在從事的都是同一類型的舞蹈風格或是多方嘗試呢？為什麼？ 10. 在過去的跳舞經驗中，有沒有什麼部分或是舞蹈、動作是比較難 cover 或自學的？ 11. 除了 cover dance，有想過或考慮其他舞蹈類型嗎？ 12. 跳 cover 後，有什麼身體或心理層面的影響或轉變嗎？
<p>Cover Dance 錄影實踐</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. 為什麼想將 cover dance 拍攝成影片？ 2. 拍攝前會參考哪些素材嗎？為什麼？

	<ol style="list-style-type: none"> 3. 通常是在哪裡錄製 cover 影片？可以描述下一般錄製影片的流程？ 4. 錄製 cover 前會做哪些準備？會打扮得和 MV 類似嗎？為什麼？ 5. 一般會如何面對鏡頭表演？當下的感受是什麼？ 6. 是在什麼時候、什麼情境或動機下開始拍攝 K-pop in Public 影片？請分享下拍攝與影片製作經驗？ 8. 舞團會特別經營或管理影音平台嗎？為什麼？ 9. 上傳 cover 影片對你／舞團有產生什麼影響嗎（如增加表演機會）？ 10. 影片點閱率或頻道訂閱人數對你／舞團的意義是什麼？ 11. 你／舞團會注意到網友關注或留言嗎？對於網友意見，你有什麼想法呢？ 12. cover dance 在你生活中扮演的角色？藉由 cover dance，未來有希望達成什麼目標嗎？
--	--



參考書目

一、中文部分

- 王郁惠（2010年11月7日）。〈新韓流侵日，櫻花妹瘋仿效〉，《聯合報》，C4版。
- 朱華瑄譯（2009）。《探究迷文化》。台北：韋伯。（原書：Matt Hills. (2002). *Fan Cultures*. New York: Routledge.）
- 何定照譯（2007）。《像女孩那樣丟球：論女性的身體經驗》。台北市：商周。（原書 Young, Iris Marion [2005]. *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press Inc.）
- 李明璁（2015）。《韓國流行音樂的視覺性、身體化與性別展演：以「少女時代」的MV產製和消費挪用為例》，《新聞學研究》，104: 37-78。
- 吳莉君譯（2010）。《觀看的方式》。台北：麥田。（原書：John Berger. (1972). *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation.）
- 周汝育（2014）。《音樂展演空間的迴游魚：以西門町日本音樂與迷行動為例》。東吳大學社會所碩士論文。
- 泡菜鄉民（2015.11.08）。〈繼山寨 EXO 後，泰國模仿團又找到了新目標...〉。《WISHNOTE》。上網日期：2017年12月10日。取自 http://www.wishnote.tw/#!/menu=landing&content_id=9976。
- 林文婷（2012）。《追星族的新人：少女時代男性迷群的消費與認同》。國立臺灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 林青儀（2014）。《Bitch-Style 男街舞舞者的妖、騷、婬—其舞蹈實踐、跨性別展演與自我》。國立政治大學新聞研究所碩士論文。
- 張可婷譯（1988）。《質性研究分析方法》。台北：桂冠。（原書：Hatch, E. (1973). *Theories of Man and Culture*. New York: Columbia University Press.）
- 陳佩鈺（2013）。《台灣韓流偶像迷群對應援文化的實踐與認同》。國立師範大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 陳德容（2002）。《健身房中年輕女性身體概念的建構》。國立台灣大學建築與城鄉研究所碩士論文。
- 黃玉琳（2011）。《誰是我身體的主人？從MV舞蹈中看習舞者身體展演的主體性》。國立東華大學課程設計與潛能開發學研究所碩士論文。
- 黃靜琦（2013）。《與K-pop共舞：Cover Dance與台灣年輕女性的身體實踐》。國立臺灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文。
- 劉憶勳（2006）。《體現·風格—初探青年街舞者的身體實踐》。國立東華大學族群關係與文化研究所。
- 蕭瑞麟（2016.06.07）。〈韓流造星計畫：如何量產偶像明星？〉。中時電子報。取自 <http://www.chinatimes.com/realtimenews/20160607003630-260401>。

- 盧開朗 (2010)。《翻唱曲的政治經濟學—改自韓國曲的國語歌曲研究》。國立臺灣師範大學大眾傳播研究所。
- HeiPis (2017.03.08)。〈大家所熟悉 KPOP 到底是什麼?〉。《街頭文化》。上網日期：2017 年 12 月 10 日。取自 <https://www.wznav.com/article/28283354/>。
- Koala (2014.06.13)。〈泰國驚現山寨版 EXO 簡直是完全複製!〉。《KSD 韓星網》。上網日期：2018 年 1 月 8 日。取自 <https://www.koreastardaily.com/tc/photo/43148>。

二、英文部分

- Allkpop (2018.3.30). Girl Crush Concept Explained. Retrieved July 16, 2018, from allkpop. <https://www.allkpop.com/forum/threads/girl-crush-concept-explained.159126/>.
- Appadurai, Arjun. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Frith, Simon (1996). Music and identity. In *Questions of Cultural Identity*, edited by Paul Du Gay Stuart Hall. London: Sage.
- Fuhr, Michael (2016). *Globalization and Popular Music in South Korea: Sounding Out K-Pop*. New York: Routledge.
- Goffman, Erving (1959). *The Presentation of self in everyday life*. New York: Anchor Books.
- Gore, Georgiana (2010). Flash Mob Dance and the Territorialisation of Urban Movement. *Anthropological Notebooks*, 2010, Vol.16(3), pp.125-131.
- Hall, Stuart (1996). Introduction: Who Needs Identity? In *Questions of Cultural Identity*, edited by Paul Du Gay Stuart Hall. London: Sage.
- Ho, Swee Lin (2012). Fuel for South Korea's Global Dreams Factory: The Desires of Parents Whose Children Dream of Becoming K-pop Stars. *Korea Observer*, Vol. 43, No. 3, p.471-502.
- Jenkins, Henry (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jung, Sun (2011). K-pop, Indonesian Fandom, and Social Media. In *Race and Ethnicity in Fandom*, edited by Robin Anne Reid and Sarah Gatson, special issue, *Transformative Works and Cultures*, no. 8.
- Kang, D. B. (2014). Idols of Development: Transnational Transgender Performance in Thai K-Pop Cover Dance. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, Vol.1(4), p.559-571.
- Kim, Jungwon (2017). *K-Popping: Korean Women, K-Pop, and Fandom*. ProQuest Dissertations and Theses.
- Lie, John. (2012). What Is the K in K-pop? South Korean Popular Music, the Culture Industry, and National Identity. *Korea Observer*, Vol. 43, No.3, p.339-363.
- Oh, Ingyu. (2013). The Globalization of K-pop: Korea's Place in the Global Music Industry. *Korea Observer*, Vol.44(3), p.389-409.

- Oh, Ingyu & Park, Gil Sung. (2012). From B2C to B2B: Selling Korean Pop Music in the Age of New Social Media. *Korean Observer*, Vol. 43, No. 3, p.365-397.
- Romano, Aja (2018.2.26). How K-pop became a global phenomenon. Retrieved July 15, 2018, from Vox.
<https://www.hellokpop.com/editorial/kpop-magnetism-what-pulls-in-the-fans-and-why-the-choreography/>.
- Shim, Doobo (2006). Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia. *Media Culture & Society*, 28(1), 25-44.
- Shim, Doobo (2011). Waxing the Korean Wave. Asia Research Institute, Working Paper Series, No. 158.
- Siriyuvasak, Ubonrat (2008). Consuming and Producing (Post) modernity: Youth Popular Culture in Thailand. In Youna Kim (Eds.) *Media Consumption and Everyday Life in Asia*. New York: Routledge.
- Siriyuvasak, Ubonrat and Shin, Hyunjoon (2007). Asianizing K-pop: Production, Consumption and Identification Patterns among Thai Youth. *Inter-Asia Cultural Studies*, 8(1): 109–36.
- Thornton, Sarah (1995). *Club Culture: Music, Media and Subcultural Capital*. London: Polity.

三、韓文部分

- 김종카이 (관) (2014.06.09) 。〈 밀레니엄 보이를 아십니까? 〉 [Do you know Millenium Boy?] 。《NATE》。上網日期：2018年1月8日。取自 <http://pann.nate.com/talk/322941736?listType=c&page=2#replyArea> 。
- 문예빈 (2011.06.09) 。〈 Paris K-pop concerts will be posted online (파리 K-pop 콘서트, 유튜브로 공개) 〉。《The Korea Herald》。上網日期：2018年1月8日。取自 <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20110609000131> 。