

國立臺灣體育運動大學休閒運動管理研
究所碩士學位論文

『休閒作為一種潮』：街舞運動的符號，規範，
與文化

**Leisure as a trend: Exploring symbols,
norms, and culture in Street Dance**



研究生：楊宗義 撰
指導教授：陳渝苓 博士

中華民國一百零四年一月

論文名稱：『休閒作為一種潮』：街舞運動的符號，規範，與文化

總頁數：137

院校所組別：國立臺灣體育運動大學休閒運動管理研究所

畢業時間及提要別：一百零三學年度第一學期碩士學位論文提要

研究生：楊宗義

指導教授：陳渝苓

摘要

現代社會中，街舞顯然已成為一種不可或缺的文化活動，不但是呈現文化的載體，在特定的時空背景下更成為文化中的核心符號，甚至隨著時間累積文化能量，進而擴大進化為一種當代的流行文化形式，街舞又是以怎麼樣的樣貌與形式存在於現今社會中？本研究的目的乃是以文化的意涵為論述的基礎，了解街舞在文化層次中所扮演的角色，並透過文獻分析法，探討街舞的概念如何透過不同的文化層次在當今社會中如何被執行，被利用，與被定義，另外，透過參與觀察與深入訪談法，老師 7 位，學生 4 位，讓我們一窺文化內部最真實的聲音，透過他們的內心世界與文獻分析結果再作比對，剖析出問題根源，盼給予文化推廣上一點的助力，最後將街舞重新定位，找到其在社會大眾心中的文化層次。

經由資料分析過程，本研究結果如下：

一、在多層次的文化討論中，街舞的概念以本質，載體，風格，區別與抵抗，潮，以及消費工具的方式，與不同的文化層次緊密結合，反映出文化即休閒，休閒即文化的觀點。

二、街舞的不受限、成就感是吸引年輕人為之瘋狂的關鍵，而台灣街舞無明顯的在地性，卻保有日本風格。

三、在歷經幾十年的演變，不設限成為其不變的特色，更是參與者不斷追求的目標，即舞出個人風格。

四、教學者與參與者對街舞認知有明顯認知差異，前者將其定位在藝術層面與生活，後者皆以運動與休閒居多。

五、街舞成為社會消費的工具，僅是藝術作品，僅少數推廣者秉持原創精神，因此將其定位大眾文化層次。

關鍵字：次文化，載體，嘻哈文化，大眾文化，流行文化。

Yang, Tsung-Shi (2014). Leisure as a trend: Exploring symbols, norms, and culture in Street Dance. Unpublish Master Thesis, National Taiwan University of Sport.

Abstract

In modern society, street dance is obviously an indispensable cultural activity. It's not only media that presents culture but also the core of culture at certain points in history. As time passes by, street dance gradually evolves into a modern form of popular culture. The question worth of studying is in what form dose street dance exists in our society. The purpose of this research aims at understanding

through the basis of cultural role which street dance plays in the cultural aspect. With the employment of qualitative research, the study discussed how the concepts of street dance are implemented, employed and defined in different cultural aspects of the modern society. In addition, the research, through observation and in-depth interview with seven teachers and four students, provides insight into the truthful voice in cultures. The source of problems is analyzed by comparing and contrasting the result of the interviewees' opinions analysis, in the hope of assisting in popularization of culture and in reorientation of street dance in people's heart.

The following are the results summarized after data analysis:

1. Discussed in multiple cultural aspects, the concept of street dance is combined tightly with different cultural aspects with its essence, style, and distinctive and trendy features, which indicates that culture is equal to leisure, and vice versa.
2. Unlimitedness and the sense of achievement are the keys why street dance appeals to young people. The street dance in Taiwan doesn't have its localized characteristics but preserve the Japanese style in it.
3. During a few decades of evolution, unlimitedness, becomes the consistent feature of street dance. In other words,

unlimited refers to dancers' personal styles, the goal participants constantly pursue.

4. There is a cognitive difference of street dance between the instructors and the participants, the former oriented toward the aspects of art and career while the latter often toward exercise and leisure.

5. Street dance has become a tool in marketing as an artwork. Only few people stick to the principle of originality, and hence street dance is viewed as popular culture.

Key words: subculture, medium, hip-hop, popular culture

目 錄

封面 ..	I
中文摘要	II
英文摘要	III
謝 誌	VI
目 錄	VIII
表 目 錄	IX
圖 目 錄	IX
第 壹 章 緒 論	1
第 一 節 燃 燒 的 街 舞 靈 魂	1
第 二 節 文 獻 回 顧	4
第 三 節 研 究 目 的 與 問 題	28
第 四 節 理 論 框 架	31
第 貳 章 研 究 方 法	32
第 一 節 研 究 方 法 之 選 擇	32
第 二 節 質 性 研 究 的 信 度 與 效 度	35
第 三 節 資 料 蒐 集	37
第 四 節 資 料 整 理 與 分 析	42
第 五 節 研 究 流 程	44
第 參 章 次 文 化 的 生 存 之 道 — 街 舞	46
第 一 節 環 境 的 造 就 — 精 神 、 符 號 與 規 範	47

第二節	變向的發展－被消費的工具	60
第三節	熱愛與盲從的一線之隔	69
第四章	參與者自身認知與體驗	79
第一節	具層次的認知	80
第二節	舞者背後的阻礙	89
第三節	內部的文化疆域	98
第五章	撥雲見日	108
第一節	研究結果	108
第二節	研究者反思	114
第三節	研究的貢獻與建議	116
參考文獻	121

表目錄

表一	22
表二	25
表三	26
表四	38

圖目錄

圖一	31
圖二	38
圖三	43
圖四	45
圖五	97

圖六	107
圖七	113
圖八	118

第壹章 緒論

第一節 燃燒的街舞靈魂

在街舞狂潮電影中，一位勇敢寂寞的街舞鬥士—阿倫，從 17 歲跳到 34 歲，歷經了經費不足、舞團解散、夥伴各奔東西等各種酸甜苦辣，為他所執迷的街舞付出許多心力與代價，為了籌措前往法國巴黎參加世界大賽的旅費，即使放下身段教帶動唱也在所不惜，他的學生戲稱他為「街舞界的瘋子」。即使正面臨生活中柴米油鹽醬醋茶的現實問題，阿倫心裡還是執著一個想法：「身為一個舞者，要是這輩子沒來比過一次，心裡會留下遺憾」。人稱街舞鬥士的阿倫老師，是台灣街舞圈的先驅，二十餘年致力於推廣嘻哈文化，目前擔任中華民國街舞協會理事，他曾說過：「以前覺得社會不懂我、不支持街舞文化讓我很悶，但是我舞齡到了中年，路線要改變」。可想見在這二十多年來的推廣受到了多少的阻礙與困境，在社會的認同以及異文化發展的衝擊下，街舞顯然是不被大眾所接受，然而儘管面臨的問題再大，對於街舞的執著仍堅定不移。街舞之所以迷人，並不是僅於其招式展現的「酷」與「屌」。是因其舞蹈本身具有強烈的感染性、參與性、表演性和競賽性，因此透過街舞休閒活動，可以很快地得到自我認同和族群溝通，成為抒發情緒的休閒舞蹈（林伯勳、張金鶚，2002；黃明甘等，2006；Huntington, 2007）。

街舞乃為嘻哈文化四大要素之一。嘻哈文化起源於 1970 年代的美國布魯克林區，歷經三十多年的發展已成為全世界

廣為盛行的次文化。自 1990 年代開始，美國黑人的嘻哈文化輾轉進入台灣，僅數十年的發展，已成為台灣青少年流行文化中不可忽視的一股潮流（洪嘉穗，2009）。隨著流行娛樂市場及媒體的擴張、主流唱片市場的轉變，街舞在臺灣逐漸的壯大（傅讌翔，2007）。年輕人的嘻哈文化，很快影響至許多國家（Osumare, 2001, as cited in Motley and Henderson, 2008），街舞也迅而延燒到世界各國年輕人的生活中，帶領流行風潮（黃璐、孫平，2004；Walker, 2008）。而近年也不乏在電影中，看見相關以街舞為主軸的劇情，更是層出不窮。其影響力更廣及生活態度、服飾、音樂與舞蹈等各個層面。鄭智惠（2007）指出，在歷經流行的演變後，80 年代嘻哈風也深受年輕人的喜愛，形成一種街頭次文化，其影響力滲透全球成為風行全世界的街頭服裝，證明音樂跨越種族、性別、國界和社會階級，將全世界的年輕人凝聚在一起。

在捷運地下街等空曠地方，不時可以看到青少年練習街舞的身影...；原本作為次文化、流行文化的街舞，漸漸受到主流與官方的認可，不只在電視電影中活躍，還成為鼓勵家扶學子的好運動、各級學校校慶活動的常見節目，與教育局獎勵的對象（台灣立報，2013）。

台灣街舞休閒活動逐漸脫離地下化，政府在社會主流價值與流行文化的推動下也積極推廣配合相關活動加以宣傳。而最早有紀錄的推廣是台北市社會局所主辦的春暉杯反毒舞蹈比賽（林益民、莊育麟，2003）。另外，除了台北市政府將

街舞納入體育政策白皮書外，臺北體育學院於 2007 年還成立了動態藝術學系街舞組（王亞琪，2007；周純慧，2003）。可想見不論是政府的推廣或是傳播媒體的宣傳，街舞在臺灣之發展是逐漸受到重視的一項休閒活，而其中參與的人口又以青少年文主要族群，因此時常看見配合反毒、反菸等宣傳加以推動。嘻哈文化之所以在青少年中佔有舉足輕重的地位，乃因其文化表現出的獨立、自主、反叛、挑戰、創新、非功利、不受束縛、追求自由與突破自我魅力等精神與此階段人格心智發展相呼應（洪嘉穗，2009）。成令方、林鶴玲與吳嘉苓（2006）指出，當工業資本主義興起及義務教育之施行後，孩童在兒童和成人中失去位置時，產生了一個新的階段，即為青少年，而當他們失去生產角色時，他們必須另外找一些東西取代，才能彌補失去的自我價值感和歸屬感，導致同儕文化重要性的擴張。張鐸嚴（2008）表示，青少年正處於一個青黃不接的發展階段，尷尬的探尋成長之路，於是他們便產生一些調適的壓力，而這些壓力便形成青少年次文化的興起。透過休閒活動的參與，青少年得到抒發的管道，並從中找尋自我認同感、歸屬與對其自身的特殊意涵。

夢想是什麼？夢想是做與眾不同的夢，走出屬於自己的道路年輕時，我們都曾有過夢想，但是曾幾何時我們放下了夢想，向現實妥協。青春是什麼？青春是以夢想作為目標，勇敢地大步向前邁進不論你屬於哪一個世代，夢想都會在青春的心靈中滋長，只要你勇敢向前行。熱血是什麼？熱血是揮灑著片刻青春，不計代價地追尋夢想（街舞狂潮，2010）。

第二節 文獻回顧

現代社會中，休閒顯然已成為一種不可或缺的文化活動，不但是呈現文化的載體，在特定的時空背景下更成為文化中的核心符號，甚至隨著時間累積文化能量，進而擴大進化為一種當代的流行文化形式。這其中過程並非僅僅字面上簡單的改變，而是透過各個複雜因素的相互配合及影響下所導致。本研究為探討嘻哈文化之街舞運動在移植台灣後之建構過程，故回朔於源頭探討文化之定義，故分列下述之章節：(一)文化本為休閒的基礎；(二)文化的基本意涵與其中的休閒；(三)休閒作為一種風格，區別，與抵抗；(四)休閒作為一種潮；(五)小結。此外，欲瞭解其運動之特殊意涵，溯其根本之嘻哈文化，回顧文化之生成、精神與象徵性，並詳述移植台灣之過程，以區別文化移植的在地性影響。

一、文化本為休閒的基礎

文化是流動變化的，其不但承續人類的思考創造產物，更是不斷經歷多元化、轉化並相互交織在一起的複雜脈絡 (Fornas, 1995; 引自高宣揚, 2002)。除了文化本身內在因素的影響外，在時代的變遷及資訊媒體爆炸的現代社會下，諸多外在因素顯然已成為一股巨大的洪流形塑文化本身 (余瑞文、周煥明, 2011; 蔡欣欣, 2009)。而在其中，休閒的興起，變化，與發展，與上述文化的本質關係密切 (Pieper, 1965/2003)。休閒的概念除了與人類各式規範與價值形成息息相關，並通常在不同的文化背景下，起源於不同的人、事、時間與社會脈絡，依據系統的社會結構和角色安排來發展，

聚集並共同創造了屬於該活動圈的特殊精神及其象徵意義。在此過程中，存在於社會特有文化之下的休閒活動在文化資本與社會資本的衝突下，不但具備開創獨特性的能力與集結團體文化認同，更特別的乃是儘管這些活動歷經年代的衝擊，有了不同的風格、型態及其表達方式，卻仍在其運作核心，傳承其原始文化下的精神與核心價值。隨著時間的推演及社會價值的傳承，休閒的多樣性及區隔性也同時為之衍生，且在特定的時空背景下反撲社會生活並型構一種風格存在於社會並改變生活方式，進而創造新的文化與生活觀（Kelly, 1996/2004）。

因此在現代社會中，休閒顯然已成為一種不可或缺的文化活動，不但是呈現文化的載體，在特定的時空背景下更成為文化中的核心符號，甚至隨著時間累積文化能量，進而擴大進化成為一種當代的流行文化形式。這其中過程並非僅僅字面上簡單的改變，而是透過各個複雜因素的相互配合及影響下所導致。

二、文化的基本意涵與其中的休閒：

若要了解休閒概念在文化層次中的應用與呈現，吾人首先得回歸探究文化概念本身的含意，然而要能明確定義文化乃是困難且艱鉅的。1952年於英國出所出版的『文化：概念和定義的批評回顧』一書中，人類學家克魯伯和克拉洪蒐集了世界各地古今中外文化的定義，更是歸納出兩百多種解釋（陳澄巧、易博士，2009）。Williams (1983) 認為文化兩字可以說是英國語言中最複雜的兩、三個字彙之一，他提出了三個廣義的解釋：第一，文化指涉一個智慧、精神、美學發

展的普遍過程；第二，一個民族，一個時期、甚或一個群體的某種特定生活方式；第三，有關智慧的成品與實踐，特別是指藝術活動方面。文化也可以被認為是構成整個社會的生活方式，包括行為舉止、服飾、語言、禮儀、行為規範和信仰系統。(p.87)

另外，克魯伯和克勒肯也強調文化的傳遞性，且克魯伯還進一步區分了主要和次要兩種文化模式，認為主要文化模式是延綿數千年較為穩定的文化，他在人類社會發展中起著重要作用；次要文化模式則穩定性較差，易於變動

(Kroeber, A.L./Kluckhohn, C.1952/2002)。而主流與次文化的差異，是一種相對應的狀態。根據次文化之定義，其為某一文化中部份少數人共同具有並積極參與信仰、價值和規範系統，而次文化與所謂的主流文化間的關係，是從屬的和較弱勢的關係，同一般文化一樣，是集體創造的結果，當然也會發生歷史的變化與轉型（周業謙、周光淦，2005）。甚至發展出精緻文化、高雅文化及宅文化等。林志忠（2002）指出，文化與社會為一既不是分離亦非完全融合的關係。王宜燕、戴育賢（2002）更指出文化是一種令人困惑不已的現象，是種獨特的存在、複雜的細節、壓倒性的總體、無法整合的紛亂狀態。而其形成即是藉由人與社會共同創造了一互動之空間，相互作用，經過一連串複雜的過程，以語言、圖像或任何形式記錄，試圖表達出一種象徵性的意義，使之流傳（周業謙、周光淦，2005）。但透過上述有關文化從屬關係之討論，不難發現文化階級直接呈現出社會上階級及權力上的區分，這些文化的差異也影響其從事的休閒活動種型。Kelly 即指出，次文化的執行者非社會一般大眾，而屬於我們較少關心

到的邊緣參與者（王昭正，2001）。另外，Veblen (1898) 指出上流社會形成所謂的有閒階級的次文化，以特殊的休閒行為與炫耀式消費區分其在社會上之地位與特權；另外，在勞工階級中生成的嘻哈文化的休閒行為模式總是充滿了語言暴力、性別歧視、種族挫敗感等（盧玉珍，2011）。不論是從其舞蹈、音樂甚至是服飾都成為獨樹一幟的風格，藉其特殊象徵性反諷並表達對於當代主流文化的不滿。此外在學術上，文化研究初期的基本概念主要也是建立在馬克斯的階級理論，認為任何次文化都依特定的階級文化而成形（喬健，2009）。

次文化具有重新定義日常生活的能力，並同時賦與社會公民新的視角去重新理解此類被集結的文化意識（蔡宜剛，2005）。他們不安於主流文化之中，獨創一格，行走於當代，成為一種風格，進而對主流文化做出反撲，形成大規模的文化傳遞。此種文化型態的特殊性就在於它以本身文化之風格，廣泛傳播而成為當代最普遍及和最有群眾基礎的文化，不但跨越各個領域而成為整合性文化，更與其他範疇如媒體，經濟，與日常生活結合，成為最引人矚目的當代社會現象，使文化同社會生活的聯繫達到了最緊密的程度（高宣揚，2002）。他是文化的產品，發生在某一時間及限定範圍內，成為當代大眾所崇尚與追隨。

三、 休閒作為一種風格，區別，與抵抗。

無論是哪一層次，文化的呈現常透過許多特別的載體，而休閒從事方式與行為甚至是空間更是在文化的討論中佔有重要的角色（蔡欣欣，2009）。休閒不僅是個活動，更是時間、體驗及行動等，其定義相當的多樣與複雜（王昭正，2004；

江貞昱，1993；Kelly，1996)。他無法藉由任何簡單的概念或層面清楚地定義和充分理解。他涵蓋自由，但這是在行動的意義上而非缺乏約束。他包括決定，但總是在社會和時間及空間範圍內。他的焦點在體驗，但有歷史和未來。他有根本的動機，但不是沒長期的意義和打算。他是存在的和社會的、直接地和有過程的、是個人的和政治的

(Kelly,1996/2004)。Veblen (1899) 將休閒定義為，對時間不具生產性的消耗，與工作不同，並且具有象徵意義，透過消費、社會認同與社會地位等，使休閒行為成為有錢人的特殊象徵，並引起其他人的模仿，藉著執行此類符號形塑本身風格，定義團體認同，形成文化疆界。此類相關的概念儘管隨著時代的演進而有所改變，但其給予的社會觀感普遍存在於社會大眾。如嘻哈文化中，大尺碼的衣褲一直是此文化的獨有符號，此外刺青藝術也很容易在他們身上看到，並帶有某種特殊精神象徵。此類特殊的文化圖騰不僅具象在外顯的行為與肢體中，同時也在制度和日常行為中表達某種意義和價值，並形成信念，區別出與其他特殊文化之距離。

William (1965) 認為，剖析文化就是要釐清一套特殊的生活方式、一種特定文化中或隱或顯的意義與價值。其所涵蓋範圍甚廣，由具體到抽象皆可以做被視為一種文化象徵。有趣的是，休閒常成為次文化團體自我聲明的特殊場域與方法，舉凡刺青文化的圖騰、饒舌音樂的歌詞及搖滾音樂的反叛皆是次文化團體表達特殊意涵方式之一，並藉此對社會傳達自身之信念與不滿之聲音。休閒間接成為青少年抵制主流規範的工具，而音樂，集體活動，與充滿反叛理念的休閒行為成為次文化中的載體經典。除此之外，青少年藉由次文化

的休閒參與重新定義自我認同，如楊佩燁（2007）在塗鴉研究中便將次文化看作青少年在表達自我拼湊和重組的生命變化歷程。劉庭宇、蔡明昌（2011）休閒活動中形成「次文化」的概念，除了可達到個人身心恢復的狀態之外，也可幫助個人建構出更顯著的生活意義與價值。

以次文化的相關討論為例，次文化的參與對象多以青少年為主。Hebdige 提出青少年次文化的表現是對於主流文化的象徵性反抗，以尋求一個空間，來建構新的生活方式與認同（Hebdige, 1988；引自：成令方、林鶴玲、吳嘉苓，2010）。上世紀六、七十年代的英國興起的文化研究，一開始主要就是研究當時英國青少年的行為、衣飾、髮式以及他們的所以喜愛的音樂等等，其研究對比當時英國的主流文化，後者形成一種特殊的形式或時尚，出現疆域感，所以叫他做次文化（喬健，2009）。Cohen (1971) 指出第二次世界大戰以後出現了一系列青年次文化，比如英國的所謂無賴派 (Ted)、摩登派 (Mods)、搖滾派 (Rockers) 及龐克派 (Punks)。這些次文化團體建立了其自身條件，反映在其生活方式，試圖去表達一種特殊意涵，傳達於社會。當文化有著不自然的斷裂時，次文化嘗試用一種有意圖的溝通、象徵自我風格的物品表達自我所象徵的涵意（陳箐繡、謝雅欣，2007），而休閒的意義正好鑲嵌其中。

若以著名的嘻哈次文化為例，嘻哈是美國後民權運動時代的產物，它是一套綜合了思想、藝術與文化的生活形態，起源於 70 年代的紐約及其周邊，並由非裔、加勒比海裔、拉丁美洲裔的美國孩子孕育而成（George, 1999/2002）。之所以造就嘻哈文化的興起，是由於當時美國的黑人所享有的社

會資源遠不如白人，種族主義的影響下，使得階級對立越顯明顯，其社經地位偏低，加上經濟條件差與物質生活匱乏，使得貧窮的他們無事生產，終日『無所事事』只好在街上進行『非主流之休閒參與』，如打混，打籃球，有的人在街上放音樂並隨著音樂跳舞，噴畫、塗鴉或以即興的說唱方式來表達對現實生活的不滿，透過休閒的過程創造出屬於他們自己特有的嘻哈文化（George，2002）。嘻哈文化衍伸出的各項活動接具有休閒的含意，包含饒舌、舞蹈、塗鴉與服飾等，皆賦予每個藝術作品與肢體動作不同的象徵意義，並透過休閒活動的參與，抒發內心的不滿，試圖從這些活動中建立自己在社會中的存在感，以增加對自我的認同，這也是他們在被壓抑社會下的一種反抗。

不僅如此，當次文化活動參與轉變為認真休閒時，更是帶給參與者更多認同感與益處。陳寬裕、歐典灝與歐人豪（2009）指出參與休閒的方式若轉變成為認真休閒之型態，則可增加幸福感，豐富自我的人生。Urban（2007）也認為藉由認真休閒的方式參與，可使生命再次重建其樂趣，創造第二個春天。如同 Light & Keller（1999）所言，認真休閒所產生的次文化是一種在於先天條件具備下，及成員間的投入程度而尋找出一個共同支持的目標及活動，並伴隨共同的語言或符號，且在行動上用全體認可的方式將所蘊含之信念表達出去。此外，周甫亮、黃昭謀（2008）自我認同增強，有助於次文化顯現及零碎性的整合，並對次文化的發展有相輔相成的影響。

四、 休閒作為一種潮

因此，次文化可以是種生命歷程淬鍊下所創造的，有特殊的精神，某種堅持的信念，其核心的價值是不容許外來文化之侵略，更可以說這是特殊文化團體對社會發聲的唯一管道。次文化之發展同樣伴隨著時代、文化體本身及不同文化間體系規範之交互影響，甚至遠至全球化所帶來的衝擊等，其中更是包含了資訊傳播的發展，這股力量足以促使次文化轉變為風行於當代的流行文化。陳高生、顏仲汝（2010）表示在 60 年代後，大眾傳播媒體促進日常生活型態改變，使得流行文化迅速傳播，成為當代生活中重要的文化現象。舉例而言，Bennett (2004) 指出源起於 1965 至 1968 的美國車庫樂界的龐克，具有「無用」、「懶惰」、「傲慢」、「反社會」等意涵，爾後以一種更具侵略性的表現形式傳至英國，並經由英國在地的挪用以及裝扮上的改造，以性手槍樂團為其代表，進而掀起全球性的一種青年文化。在定義上而言，流行文化是時裝、時尚、時髦、消費文化、休閒文化、物質文化、次文化和大眾文化等概念所組成的一個內容豐富，成分複雜的總概念，他認為廣義的流行文化，就是指特定時期內，已一定的週期和一定形式而廣泛傳播於社會中的各種文化，其包含了該社會中所流行的一切文化形式，遠遠超出流行藝術的範圍，且與當代的商業和媒體系統的高度結合，使流行文化同時具有文化、商業和意識型態並重的三重性質（高宣揚，2002）。

若以嘻哈文化為例，嘻哈文化之所以能在青少年中流行，主要除了在於其表現出的獨立、自主、反叛、挑戰、創新、非公立、不受束縛、追求自由與突顯自我魅力等內在精神與

意涵，而這些內在精神與意涵又正好與青少年的心理特質相吻合（洪嘉穗，2009）。另外透過休閒場域的文化規範與遊戲規則，包含實體或虛擬，嘻哈從事者有效經營一個特別的社會體系，畫出領域疆界，透過嘻哈文化之活動與儀式得到心靈上的滿足與團體的認同（Johnson, 2010）。洪嘉穗（2009）指出，嘻哈其實是後現代社會的一種回應，也就是一種隱含在社會底層青少年的反叛，一方面為了紓解他們對社會現實的不滿情緒，另一方面更是為使他們得到自我認同。早先他們因物質匱乏而穿著寬鬆服飾在街頭閒晃，同時也藉由肢體隨性搖擺來試圖除去自身的自卑感，結果這種生活方式在講求新奇變化的後現代社會中卻逐漸蔚為風潮，以致原本用來反叛抗拒的社會行為，反而成為青少年認同自我的身分象徵（葉永文，2005）。

五、小結

在多層次的文化討論中，休閒的概念以本質，載體，風格，區別與抵抗，以及潮的方式，與不同的文化層次緊密結合，反映出文化即休閒，休閒即文化的觀點，藉由休閒表現的特殊象徵意涵與團體疆域使得次文化在日新月異的文化更迭過程中仍留有其獨特的象徵符號與意涵。此外，傳播媒體日漸發達，人們接受的東西不再是古典的音樂、高雅的芭蕾，更不會是寫實的畫像，崇尚自由取代了人們不同於以往的自式思考，跳脫舊有的框架，使得藝術超越藝術，甚至成了一種產品，結合日常休閒的概念，將文化轉換成為一種產業而銷售，無論是嘻哈服飾、青少年音樂、舞蹈等，皆跟上述提及的流行文化同商業、意識形態和文化相呼應。現今文化發

展儼然逐漸成為一種商業模式的型態，在文化等同商業發展的過程中，使得文化疆界逐漸失焦，取而代之不再是其精神與意涵而是以金錢為優先的考量，而透過媒體大肆渲染與明星的代言等不同的行銷手法，不僅誇大效果更背離原文化之精神，使大眾在不了解文化真正之意涵下而盲目跟從，並隨報章雜誌的用語與當下之風潮為之起舞，如同青少年為追隨潮流而砸重金購買限量單品，卻對於品牌文化毫無認知，使得載體象徵失去其意義。待媒體失去興趣，社會大眾習以為常時，不能轉型鑲嵌在日常生活中的休閒文化時，只能被取代或是隨時間消逝，慢慢被遺忘。

儘管文化隨著時空轉移以及內、外在因素之影響不停的變動，加上社會整體價值觀衝擊影響下，文化可能又隨風而起並以不同的形式與載體成為流行文化，但無法否認的，仍有不少文化漸漸被埋沒甚至消失殆盡，尤其是那些被主流文化抗拒在外的，次文化的發展相對受考驗，然而複雜的是，角色位置不同使得接受文化有了不同的觀感及信念，對於文化的推廣更是影響甚鉅，若以當今商業結合文化的趨勢，那麼文化的精神不再重要，如何吸引大眾的目光才是資本家的優先考量，相對於致力推廣文化的參與者，產生了體系與體系間信念的衝突，再者受到社會價值觀之影響對於次文化之發展是否也帶來諸多影響與牽絆？

六、嘻哈文化

Hip Hop 從字面上將它解釋為，Hip=臀部、Hop=跳躍、Hip Hop 就是搖擺臀部起舞，它指的是一種複雜的文化現象。嘻哈包括四個基本元素：（1）饒舌：將一大串字快速唸出，

並以人聲製造節奏以及模仿機器所發出的聲音，如鼓聲 (2) 混音：負責播放音樂的人加上饒舌歌手 (3) 街舞：隨著音樂搖擺起舞，發揮具有難度的舞技也就是早期的霹靂舞 (4) 塗鴉：以噴漆作畫於牆上的街頭藝術，常見於美國一些住宅區的小巷道或地下道，不過在當時被視為一種破壞城市景觀的非法行為，所以塗鴉畫者會穿著連帽夾克掩飾真面目並防止被員警追捕 (尼爾遜，2001；呂潔如，2000；李靜怡，2005；張順傑，2007；劉思劭，2006)。嘻哈是美國後民權運動時代的產物，它是一套文化形式，最早出現在 70 年代的紐約及其周邊，由非裔、加勒比海裔、拉丁美洲裔的美國孩子孕育而成 (何穎怡，2002)。由於當時美國的黑人所享有的社會資源遠不如白人，其社經地位偏低，加上經濟條件差與物質生活匱乏，使得貧窮的他們無事生產，終日『無所事事』只好在街上進行『非主流知休閒參與』，如打混，打籃球，有的人在街上放音樂並隨著音樂跳舞，噴畫、塗鴉或以即興的說唱方式來表達對現實生活的不滿，透過休閒的過程創造出屬於他們自己特有的嘻哈文化 (George，2002；李靜怡，2005)。貧民區內的中南美洲移民及黑人文化便在外有歧視和差別待遇，內有幫派械鬥、毒品、犯罪等弊病的情形下，成為了頹廢的代名詞 (呂潔如，2000：19)。嘻哈文化衍伸出的各項活動接具有休閒的含意，包含饒舌、舞蹈、塗鴉與服飾等，皆賦予每個藝術作品與肢體動作不同的象徵意義，並透過休閒活動的參與，抒發內心的不滿，試圖從這些活動中建立自己在社會中的存在感，以增加對自我的認同，這也是他們在被壓抑社會下的一種反抗。

根據 《Hip Hop America》 一書作者 Nelson George 的

詳實觀察，當時由於混音機的發明，使得美國的 disco（專指播放唱片非現場演奏的舞廳）壯大了起來，混音機讓舞廳的 DJ 可以把聲音自這個唱盤轉到另一個唱盤而不減音樂的流暢，不但大大地增加了人們想跳舞的感覺，也間接地使得現場演出樂隊漸漸沒落，徹底地改變了舞曲的本質（何穎怡，2002，頁 25-28）。Hip hop 史上第一個偉大的 DJ——Kool Herc，出身於牙買加，在 1970 年代 disco 音樂大行其道的同時，載著他的巨型音箱在 Bronx 區的空地和公園舉辦舞會。有別於一般 disco 的 DJ，他運用了將樂曲中樂器獨奏的時間加長的方式 break spinning，將許多樂曲的鼓奏與打擊部份加長，創造了 breakbeat，開創了 Hip hop 音樂的先河（何穎怡，2002）。

幾乎同一時期的偉大 DJ—Afrika Bambaataa—他同時也是一位幫派份子，為了弭平 Bronx 區的幫派紛爭，成立了 the Zulu Nation 這個組織，他提倡「將南布朗士區年輕人的憤怒，從幫派火拼導向音樂、舞蹈與塗鴉等」有一說認為是饒舌樂的開端（孫憶南，2004，頁 132-136）。塗鴉（graffiti）則是自 1960 年代末期便出現在貧富差異極鉅、社會待遇不公的紐約街頭，表現出非白人移民對於主流的不滿或作為幫派標示地盤的標記（陳招良，2002）。當各大 DJ 們在公園或空地舉辦舞會的時候，許多著迷於 break beat 的非裔、中南美洲裔年輕人，開始在音樂和旋律停止只剩下節奏和鼓聲時狂舞，結合了踢踏的腳步、李小龍的功夫等特色，發展出了街舞最早的風貌（秋山，2005，頁 6-18）。於是，從 DJ 改造音樂的形式出現了 break beat 開始，帶動居住於邊陲城市的非裔、中南美洲裔美國人等族群的參與，並帶入了饒舌

(MCing)、霹靂舞 (B-Boying) 和塗鴉 (graffiti) 等活動，於是以音樂為核心的 Hip hop 文化與社群便逐漸形成，並且成為一個超越音樂的複雜文化現象 (林浩立，2003)。形成廣為現今所認知的嘻哈四大元素，街舞、DJ、饒舌和塗鴉，並透過全球化及媒體的影響下，風靡於全球，帶動出一股嘻哈風潮，就連台灣的街道小巷裡也不時看見塗鴉出現。

七、街舞的發展

山之口壽幸 (2008, 頁 64-65) 提到的，能夠增加區分明辨字詞的定義的解釋者，將使得在學術領域的研究者更能明確地決定研究方法和目的、提升學術水準。另外，談到街舞一詞，不得不提及一個在街舞圈內重量級的人物 Mr.

Wiggles，他是世界知名的舞者之一，更是嘻哈文化的見證人，在台灣街舞圈內少有人不認識這位世界級的大師，致力於推廣街舞文化，並宣導嘻哈的歷史與觀念，在現今多元文化的融合與衝擊下，始終堅持嘻哈文化的根本精神，帶給台灣街舞圈影響甚大。因此，在論述街舞發展前透過 Mr. Wiggles 個人網站及現有文獻資料，必須先區分 B-Boying 以及 street dance 兩詞的來源及意涵，以便提升整體研究水準。

B-Boying 以及 street dance 個別來自於美國 Hip hop 文化的兩大重鎮：東岸的紐約和西岸的洛杉磯。Mr. Wiggles 提到在紐約發展出 break beat 的 DJ Kool Herc 同時也是 B-Boy 這個字的發明者，他稱在他舞會中狂舞的小朋友們為「B-Boy」，而 B-Boy 們在做的事，也就是跳舞，即被稱做「B-Boying」，它是一個縮寫，第一個「B」是指 Break、

Beat 或 Bronx¹。其中 beat 即指音樂的節奏，而 Bronx 即是最初 Hip Hop 開端的地名。比較需要說明的是 Break 一字，它主要有兩意義，第一意義在黑人的俚語中是指暴怒 (Berserk) 的意思，Kool Herc 認為當那些舞者在跳舞的時候到達了所謂的 Breaking Point，此字在數學上的使用是轉化點，但在黑人習慣用語中也代表著類似「臨界點」的意思，意即舞者在跳舞時都是在超越自我 (Israel, 2002)；其次，Break 即上述所提到，一首歌曲在無人聲，只剩樂器敲打的部份，也就是間奏，是這些跳舞的人大展身手的好時機。而 Breakbeat 這項由 Kool Herc 開發出來的技術，使得 break 的時間延長了，許多跳舞的人都把自己最好、最酷的舞步留在 Break 的時間展現，於是被稱為 Break Boys 或是簡稱 B-Boys (Light, 1999)。而當時受 Hip Hop 文化的洗禮，便以 B-Boying 來指跳舞這件事，而所跳出的舞被稱為 Breaking (吳聲佶，2009)。

而 Street Dance 一字是來自於洛杉磯，而後再傳到日本，日本是最早以 Street Dance 來統稱 Hip hop 中所有舞蹈類型的 地方 (吳聲佶，2009)。而早期的臺灣街舞受到日本影響頗深，於是沿用 Street Dance 的直譯「街舞」來泛指 Hip hop 中所有的舞蹈類型，而「街舞」一詞也因而被臺灣廣泛地接受 (秋山，2005，頁 5)。

吳聲佶 (2009) 研究中提到，Hip hop 文化本身即便在短時間之內傳遍世界各地，但它仍屬於一個年齡很輕的文化，許多第一代參與街舞和 Hip hop 形成過程的人們，現在都還

¹ Mr.Wiggles 個人網站：
http://www.mrwiggles.biz/mr_wiggles_home_page.htm。

實際地存活在這個文化圈子中，利用網路的「虛擬口傳」方式來陳述 Hip hop 舞蹈實際上的面貌。開創出 Locking 風格的團體 The Lockers 中的 Campbell Lock Jr.提及：

「Hip hop 的 Dancer 只有 B-Boy，像 Popping、Locking 是屬於 Funkstyle，是 Street Dance，算街舞，是在洛杉磯的舞蹈，從洛杉磯來的。唯一的 Hip hop 舞者就指 B-Boy。」

此外 Mr. Wiggles 也在相同的觀念上提到：

Breaking 是原創性的 Hip hop 舞蹈，它獨立於 Rocking、Party Dance、Club Dance。Popping 和 Locking 算不算是 Hip hop 舞蹈？嚴格地說起來，這兩種風格在他們知道什麼是 Hip hop 之前就已經擁有了自己的歷史，他們的動作更多是奠基在西岸的放克音樂（Funk），然而當東西岸的兩個文化結合起來時，創造出了了不起的關聯，尤其是在舞蹈上。

根據上述的觀點以及吳聲佶（2009）整理出的資料，街舞可以說是一個集合性的名詞，來自四方不同的風格集合而成，演變成多樣的舞風，不同於 Hip Hop 僅指於 Breaking 一項，其為一個舞蹈風格的統稱，包含了 Locking、House 和 New Jazz 等，當然也包含 Hip Hop -Breaking 在內。因此研究所提及的街舞，皆為一個統稱概念名詞。

世界街舞的主軸源自美國東岸非裔及拉丁裔孩子們在街頭的即興表演，發展成今日影響世界娛樂產業的重要元素、及都市生活休閒娛樂的重要活動。據 Katrina Hazzard-Donald 指出，街舞大致發展分為三個階段：1972 年左右的瓦克舞 (Waack dancing)、1973-74 年間的霹靂舞 (Breakdancing)，及綜合兩者的繞舌舞 (Rap Dance)。²

1960-1970 年代為全球街舞的萌芽時期，主要透過媒體的傳播吸引人們的注意，並於 70 年代之後開始與影視產業有所互動。1980-90 年代，此一時期為街舞向外擴展的時期，藉由電視、電影的播映，並擴展到亞洲日本 (Huntington, 2007; Walker, 2008)。1990 年代街舞產業的全球位階大致底定，其中在東亞的部份主要以美國為流行的標竿，日本接受其最新流行資訊發揚光大，臺灣、韓國和其他亞洲國家再同步流行，而中國則是跟隨臺灣的發展。2000 年以後，音樂的曲風轉向多元，街舞的舞風也發展出多元的形式 (連哲民，2008)。

臺灣街舞的萌芽可以追溯到 1980 年代初期，以媒體傳播為媒介傳入臺灣，當時甫於民風純樸且為戒嚴時期，進行街舞活動的人被貼上不良少年的標籤 (連哲民，2008)。連哲民 (2008) 針對 5 位專業街舞老師的深度訪談歸納後，指出當時臺灣街舞活動場域，可以區分為白天和晚上，白天主要以練舞及街頭展演為主，以國父紀念館、西門町為代表，晚上

² Katrina Hazzard-Donald, "Dance in Hip-Hop Culture," *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, eds. Murray Forman and Mark Anthony Neal (New York: Routledge, 2004), 507-511.

則以舞廳做為鬥舞 (Battle) 的場所。然而此時期的街舞資訊和舞蹈知識，主要有兩個來源，一為經由朋友從國外帶回流行的影片，另一個則是透過當時的錄影帶出租店，請他們代為訂購，當時屬於社會邊緣活動，缺乏社會的認同 (侯俞如，2012；蕭新浴，2012)。

1980 後期至 90 年代，解嚴且同樣受到媒體的影響，使得民眾從各樣表演、比賽中，更進一步認識街舞，1994 年後許多明星使用街舞當伴舞團體，以及街舞少年團體出道，社會接受度也逐漸提高，因此有些早期的街舞者透過這樣的機會被廣泛認識 (如蓋世太保)，而這些街舞者平常練舞的地方為臺灣街舞休閒活動的重要發源地，如臺北市的中正紀念堂、國父紀念館、臺中市議會等廳院的迴廊，擁有大玻璃可供反射身體動作的公共空間，使許多青少年在此交流，成為重要發展場域 (連哲民，2008；導航基金會，2003；蕭新浴，2012)。

1990 年代為臺灣街舞發展的成長期，在此階段臺灣媒體產業的解嚴，使得國外音樂錄影帶的播放讓街舞影響力更為擴散 (蕭新浴，2012)。臺灣街舞除了與綜藝節目有所往來外 (1993 年龍兄虎弟、連環泡出現舞團 Popcorn 等)，有些街舞明星也開始與唱片產業有互動 (1992 年 L.A.Boys 專輯電視錄影帶出現、OZ 舞團參與拍攝)，民間企業也透過街舞比賽作為動員的策略 (可口可樂舉辦街舞大賽，並與龍兄虎弟合作)，使得當時臺灣街舞圈非常活躍 (李天明、余國芳，2005；李靜宜，2005；導航基金會，2003)。在 1997 年左右，TBC、Dance Soul、Popcorn 都先後成立了街舞工作室，成為臺灣專業街舞教室的重要里程碑 (Popcorn Crew, 2011；唐弘廷，2012)。

在這一時期街舞資訊的取得、社會的接受度以及街舞產業化的發展，相較於 80 年代的萌芽時期，有明顯進展。媒體的解嚴開放、有線電視與網際網路的發達，使得街舞者搜尋影片的管道更多元，流傳也更容易。這一時期的街舞者，開始與國外街舞老師交流，邀情來臺授課，並且也有親自到美國與日本學習街舞（蕭新浴，2012）。

2000 年之後，臺灣街舞開始進入蓬勃發展的茁壯期。國內參與街舞休閒活動的人口不斷增加，幾乎各國中、高中、大學都有街舞社團的存在，各大型晚會、以及各式慶祝活動，也總是少不了街舞的表演。早期街舞者被詮釋為校園邊緣學生的刻板印象也被打破，現在許多的街舞老師都是擁有高學歷的知識份子（蕭新浴，2012）。另外，侯俞如（2012）早期的街舞舞者常被視為不務正業，在街頭廝混的壞孩子，但近年隨著社會發展，多元文化與多元智能的觀念逐漸深入人心，遂使社會大眾對街舞舞者的歧視逐漸褪逝。

八、 街舞市場

連哲民（2008）將街舞市場分成兩大類，第一大類為常態性街舞教學，如同一班舞蹈室常態課、學校社團及街舞工作室；第二大類為專業性質街舞演出，如公家機關和廠商所辦理的宣導活動、街舞比賽和 MV 拍攝等。而目前街舞者主要經濟收入來自教學與表演兩類，教學含開設專攻班、學校社團、專業團體、健身教室、伴舞等；表演則包含街舞比賽、活動展演、成果展、街頭藝人、電視節目來賓、街舞裁判、電影等（連哲民，2008）。另外，據統計，臺北市於 2007 年 9 月之前，有 19 家街舞工作室，佔全臺灣的 34.62%，313 位

街舞從業人員佔全臺 51.48%，而 68 所高中職及 27 所大學有熱舞性社團，分別佔全臺灣之 14.3% 及 16.5%（連哲民，2008）。

根據上述資料顯示，台灣街舞市場並不大，且根據調查幾乎都集中於北部，除了開設工作室外或者成名後幫藝人排舞，幾乎沒有任何出路及收入。台灣舞者受重視的程度遠不及日韓等國，迫使不少舞者在面對未來生涯規劃時，選擇離開舞蹈界，退去寬鬆的衣褲穿起西裝成為上班族（黃亞琪，2007）。

九、國內次文化與嘻哈相關研究列表

本研究前述以回顧諸多有關休閒及文化學之相關文獻，在現今社會主流建構下，不同的文化隨著時間、空間和人間的推演產生了轉變，從其休閒活動的方式和賦予載體等，皆隨同科技、商業及角色定位有了不同信念、規範和呈現方式，次文化團體之發展相對受到不少的考驗與阻撓。經蒐集國內有關次文化為主題的文獻發現，多數的研究對象皆以青少年或弱勢族群為主，另外文化以不同載體方式呈現的相關研究也不在少數。（詳見表一）

表一 次文化相關期刊

年份	作者	篇名
2013	張弘旻	次 / 文化 / 影像文件：一個跨族裔婚姻家庭中的日常視覺文化
2012	莊育振、胡雁	次文化創意產品設計之研究－以臺灣網路文化創意產品設計實務為例

	婷	
2012	邱淑萍、杜瑞澤、徐傳瑛、朱維政	臺灣不同生活型態族群對刺青文化認同之差異分析
2012	莊韻靜	臺北車站地下街之活化再利用－以爵士廣場青少年活動為例
2012	劉芮菁、張芳瑜	『輕』聲細語話同儕：青少年透過輕小說形塑同儕認同的過程
2012	曹丹陵、陳渝苓	The meanings and debate of deviant leisure
2011	劉庭宇、蔡明昌	從休閒次文化中發現自我認同－以認真休閒初探
2011	張德聰	「青少年次文化」－專訪中國青年救國團張德聰主任
2011	盧玉珍	街頭「飆」舞的晚期現代性意涵－我尬舞，故我在
2010	王俐容、陳偉鳳	偏差行為或是抵抗的次文化？從自拍風潮思索台灣青少年現象

2009	曾彥 璋、蕭美 鈴	次文化 Teddy Boys 元素應用於現代服飾織 品製作研究
2009	任全 鈞、許華 孚	女性受刑人之親密關係與情誼之探究
2009	李鑑 曄、蕭美 鈴	龐克風格在服裝設計上之探討與創作應用
2008	鄭智惠	九〇年代落拓風街頭服裝探討
2008	黃怡嘉	台灣當代藝術中之「新台風」(1995-2005)
2007	許華 孚、鄭瑞 隆	男性氣概對監獄文化之形塑：一所臺灣監 獄的考察分析
2007	簡妙如	「我只是覺得主流文化軟弱無力」—《次文 化之後》的文化政治
2007	楊佩燁	性別與青少年塗鴉行為之關係
2007	鄭智惠	阻特裝與非裔美國人街頭服飾探討
2005	邱瑞惠	「問題」青少年？俄羅斯青少年次文化分 析
2003	王美玲	徬徨青少年 Nicole Meister 的小說「腦海中 的夢」

資料來源：研究者整理

本研究為探究嘻哈文化中之街舞休閒活動相關研究，故回顧近十年有關嘻哈文化之文獻，發現關於嘻哈文化之探討

的期刊相當有限，而針對街舞的部分更是少數，經過文獻的檢索僅有 2 筆資料是完全以嘻哈街舞為主題之期刊，而與嘻哈文化相關的期刊也算是少數，僅 8 筆。研究主題多以嘻哈文化所賦予不同載體的相關研究。(參見表二)

表二 嘻哈相關期刊研究

年份	作者	篇名
2012	李佑峰	籃球嘻哈(Hip-Hop)身體的文化詮釋
2012	唐弘廷	路邊攤／《聽時代在唱歌》之外—被忽略的嘻哈文化／饒舌樂的記憶
2011	盧玉珍	街頭「飆」舞的晚期現代性意涵—我尬舞，故我在
2009	洪嘉穗	嘻哈文化之展現與反思
2008	畢恆達、郭一勤、夏瑞媛	臺灣的街頭塗鴉文化
2008	林光偉、涂兆佐	不同技術水準街舞頭轉動作之運動學分析
2008	琳達	春季休閒大走嘻哈風
2005	葉永文	當代臺灣青少年文化的歷史與社會分析：以嘻哈文化和臺客文化為例
2004	吳靜慧	嘻哈文化在台灣

2003	顏伶如	Bling Bling 探源-嘻哈文化進入牛津字典
------	-----	---------------------------

資料來源：研究者整理

然而在論文方面則呈現相反之情況，以街舞為主題就有18筆資料。研究主題多以街舞活動空間、自我實踐之研究為主，其中又多集中於台北地區之研究。而根據僅有的資料統整，仍可以觀察出，近幾年對於嘻哈文化的研究有逐漸增加的趨勢，可見嘻哈文化相關研究逐漸受到重視。(詳見表三)

表三 街舞相關論文

2012	鄧匡評	街舞愛好者的認真休閒實踐歷程
2012	羅慶儒	台灣街舞運動者運動傷害之調查研究
2012	許書維	街舞教室體驗行銷、顧客滿意度與再購意願相關之研究
2011	施昱竹	舞動台灣—談嘻哈街舞自1980年代末期進入台灣後，這20年來的發展流變
2011	莊韻靜	臺北車站地下街之活化再利用—以爵士廣場青少年街舞為例
2011	陳妙華	八週街舞課程對不同體位國中學生身體組成及運動體適能之影響
2011	侯俞如	街舞舞者風格之形成
2010	顏心彥	臺北市街舞專區街舞舞者使用後評估之研究

2010	黃萃涵	「沒有聲音不代表不存在」－女性街舞舞者自我實踐的展現
2010	薛紹君	青少年自我概念與街舞活動涉入程度之研究---以台東縣高中職學生為例
2010	陳麗娥	原夢·緣夢·圓夢-----一位街舞者的生命故事敘說
2009	魏志翰	高雄市大學街舞社團對產品品牌形象、流行程度與購買意願之研究－以杜比斯商店產品為例
2008	吳聲佶	臺灣街舞文化的社會意涵
2008	連哲民	街舞的創作系統與空間
2007	陳可宜	青少年對不同舞蹈類型態度之研究－以民族舞、芭蕾舞、現代舞、街舞為探討對象
2006	李招俊	尬舞－捷運地下街的街舞文化
2006	謝雅欣	台灣街舞者服裝造型特徵與延伸義之多重個案研究
2005	劉憶勳	體現·風格－初探青年街舞者的身體實踐

資料來源：研究者整理

第三節 研究目的與問題

由於現今嘻哈文化結合了商業與休閒，並透過媒體的渲染、明星代言等，穿著寬鬆服飾地已不再是嘻哈份子，逐漸成了一種消費與追隨的行為。傅讌翔（2007）提到，商業廣告和綜藝節目充斥著嘻哈的文化與符號。另外，林浩立（2004）也提及街舞在媒體、政府和流行音樂產業幾股力量的運作下，許多從事者都忽略了「音樂」這個 Hip hop 文化在各地都無法被稀釋和消解的重點。嘻哈文化的創意和容納多元、自我與反主流的價值，其實有在地生根的條件的，但是台灣甚至整個華人的環境並不像日本，沒有那麼多的創作者和夠大的市場去支撐一個移植文化的演進和改變，這是台灣嘻哈文化的困境，沒有在地的創作產業，相關的移植文化要產生本土內容，是非常困難的事情（徐挺耀，2004）。

再者，過去社會對於透過嘻哈音樂、肢體動作呈現的異質文化（或稱次文化）尚未被認同，因此街舞在兩廳院門廊外公共空間的使用常被勸離，使用權呈現次等狀態（林伯勳、張金鶚，2002）。今日，公部門雖已主動增設街舞的活動場地，然而卻是因為街舞在全球休閒遊憩產業上有相當的商機，舉凡相關服飾、音樂、影視以及舞蹈教學等（Fitzgerald, 2009; Stanley, 2004; Walker, 2008）。洪嘉穗（2009）指出，商業力量不斷地介入，使得嘻哈文化逐漸與消費文化結合，然而過度的介入與操弄，發現台灣青少年為使自己成為嘻哈份子及流行代表，開始追求名牌、寬鬆昂貴的衣服、限量鞋款，可能引發偏頗的價值觀。在盧玉珍（2011）訪談中也發現，問及「街舞最吸引您的是什麼？」受訪者的答案中，以「帥」、

「酷」、「屌」的修辭最多，而其所附帶的功能，竟然是為了吸引異性的注意力！例如：「跳起來很帥」、「覺得好酷喔！好屌喔！而被吸引……」、「可以練身體，招式屌，可以吸引很多美眉」、「很帥，可以吸引女生的目光」等等。此外，街舞也屬於較高風險的休閒活動，時常伴隨運動傷害。2009年6月在知名期刊 *Injury* 一篇論文報導有關霹靂舞/街舞者的骨儲肌肉系統傷害，分析此種傷害詳情，並期望減少其發生率。作者評估 42 位霹靂舞/街舞者，包括 23 位專業舞者和 19 位業餘舞者的傷害頻度、部位、傷害種類、受訓情形、護具、熱身運動等，結果發現除 2 位業餘舞者外，其他 40 位 (95.2%) 皆曾發生過一個部位以上的骨儲肌肉系統傷害(楊榮森，2009；黃亞琪，2007)。而根據上述文獻之分析，明顯的發現不論是教學者與參與者都較集中於北部，在資源分配不均的情況下，這樣的結果，導致街舞的推廣有所阻饒。

儘管街舞在台灣發展看似不斷持續成長，不論是政府、社會團體和媒體都比以往更加支持，然而其文化背後的精神已漸漸的被商業性所取代，不論是政府、業者或青少年也早已背離其原本文化的精神與意涵，為嘻哈文化埋下了一個不定時的炸彈。再者，就目前台灣街舞圈的觀察，有許多的老師無法借由推廣或教課為生活主要的經濟來源，大多皆以兼職身分居多，因此為探究其中之原因，本研究透過多方面的訪談，從老師、學生、家長歸納出其原因？探討街舞休閒活動對於不同角色之定位與意涵？

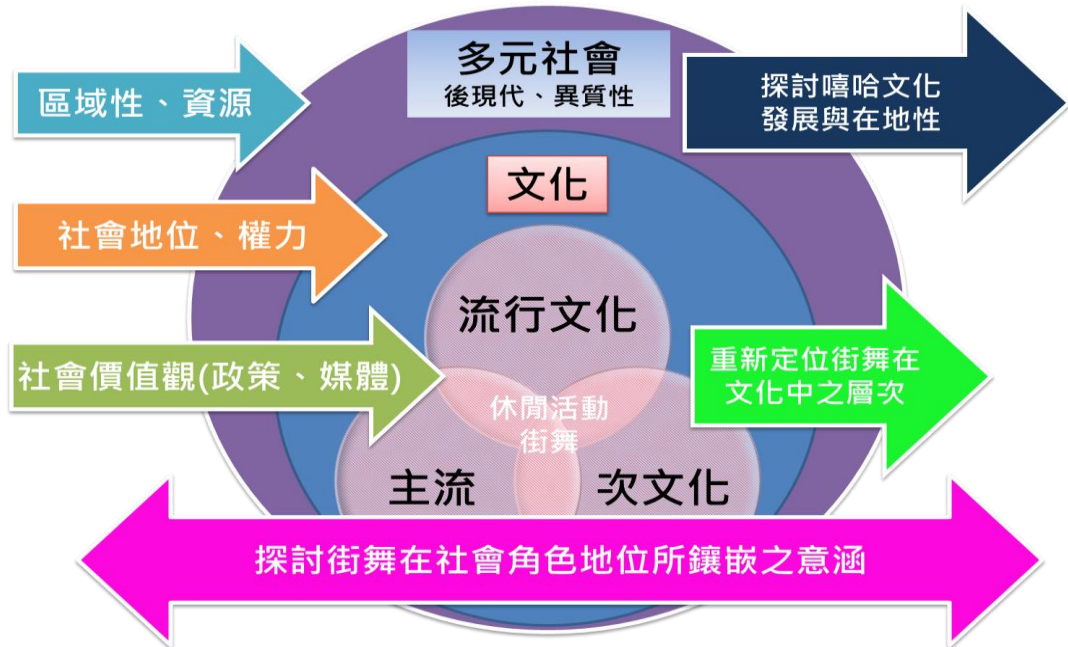
根據本研究之目的，本研究欲探討下列研究問題：

- 一、嘻哈文化在台灣本地的特殊性，以及其中的街舞如何成為當下青少年不可或缺的休閒活動？

- 二、符號，特殊規範，嘻哈文化的次文化形成過程
- 三、不同身分之街舞參與者（教學者、學員）對於街舞認知與詮釋的不同有何不同意涵？
- 四、嘻哈文化在社會價值觀下所鑲嵌的意涵與被大眾賦予的角色地位為何？

第四節 理論框架

本研究以嘻哈文化之街舞為主要論述核心，以多元社會下的檢視，探討主流與非主流的對立，造就特有的次文化團體出現，權力分配的不均使其衍生出的休閒活動更時常被階級化成為偏差行為亦或是不遭社會主流價值觀認定，而街舞又屬外來的文化，在移植文化的過程中，體系與體系間的差異終究會帶來不少的衝突與阻撓，都成為文化發展與推廣的阻礙，而本研究正試圖探討其中之關係並了解街舞文化在輾轉進入台灣之後，社會主流對其的價值觀感及不同參與者對於活動涉入之意涵為何。然而不論是文化發源地或是跨越國界的文化移植，再多的多元性都不能否定的是，他們都是不斷透過休閒活動的參與，試圖與社會溝通，建立一個橋樑與世界接軌。(詳見圖一)



圖一

第貳章 研究方法

第一節 研究方法之選擇

方法從語義學的解釋是「按照某種途徑」（出自希臘文「沿著」和「道路」的意思）；從字面上講的是「一門邏各斯」，即「關於沿著-道路-（正確地）行進的學問」（陳向明，2011，頁6）。舉體的說，「方法」就是人為了達到一定的目的而必須遵循的原則和行為（陳波等，1989，頁8；裴娣娜，1994，頁4）。社會科學研究有諸多的方法能幫助我們瞭解、分析、理解社會現象、社會行為和社會過程，包括哲學思辨的方法、邏輯分析的方法、科學抽象的方法等、質的研究與量的研究等（陳向明，2002）。研究方法可以從三層面討論：（一）方法論，指導研究的思想體系，其中包括基本的理論假定、原則、研究邏輯和思路等；（二）研究方法或方式，即貫穿於研究全過程的程序與操作方式；（三）具體的技術和技巧，即在研究的某一個階段使用的具體工具、手段和技巧等（袁方，1997，頁1）。

首先，方法論中，學者認為社會科學研究可以從四個方面來探討其理論淵源：（1）實證主義；（2）後實證主義；（3）批判理論；（4）建構主義（Guba & Lincoln, 1994；Bredo & Feinberg, 1982）。而量的研究即是建立在實證主義的理論基礎上，其他三者則建構於質的理論基礎。其中建構主義者認為事實是多元的，因歷史、地域、情境、個人經驗等因素的不同而有所不同，研究者與被研究者之間為是一個互為主體的關係，研究結果由不同主體通過互動而達成的共識（陳向

明，2011)。而本研究即是探討嘻哈文化在移植過程中之變遷，所謂的事實是多元情境下所造就，進而形成台灣特有的次文化團體，因此較符建構主義之理論。

社會科學的研究方法中，又以量的研究與質的研究為兩大主流，相互依存與抗衡。其中，研究方法的選擇必須視研究的議題而有所差異，而質的研究適合在微觀層面對個別事物進行細膩、動態描述及分析等，並在時間的流動中追蹤事件的變化過程（陳向明，2011）。量的研究則是透過客觀、嚴謹的科學理念下，運用大量機率論下發展的抽樣和統計技巧，去實證社會的平均情況（胡幼慧，2009）。研究方法本身並無絕對的「對」與「不對」、「好」與「不好」之分，只有研究的問題和過程中其他因素相聯繫時才可能衡量是否「適宜」（陳向明，2011）。因此當我們在對方法進行探討時，需要保持一種平衡，沒有所謂的絕對與否，他們必相互依存、相互抗衡，而在了解完研究問題後，試圖選擇較適合的研究方法來進行。

本研究亦採用民族誌（ethnography）研究法作為主軸。陳向明（2011）提及，民族誌常將一個文化群體作為研究的對象，對於理解該文化，包括象徵儀式、社會結構和社會化過程，作為重點的考察。蔡清田（2013）提及，以文化作為研究的中心架構，正是民俗誌研究的意義所在（p.117）。文化意義是特定文化群體所聚集而成的，因此可以由任何一個人或物品中，反映出來。如果不斷地對該文化中的人和事進行資料蒐集，有關資訊到一定的時候便會達到飽和狀態，此時便可以找到一些共同的文化模式（Agar, 1980；引自陳向明，2011）。

本研究的研究目的在於探討街舞休閒活動的在不同文化層次中所扮演的社會意涵及其象徵性，瞭解在不同體系與角色間文化移植之差異，試圖去探尋個體透過休閒之參與過程如何自我的詮釋，是否抵制街舞休閒活動在目前社會的主流價值，並在傳播媒體與資訊發達的多元社會下企圖重新定位。因此，本研究關注的研究對象為參與街舞休閒活動之教學者、學員、家長，在不同角色定位下對於涉入街舞文化在社會主流價值下之參與意涵與主流之差異，探究社會大眾對於嘻哈文化之觀感。胡幼慧（2009）提及，質性研究的方法及科學並非單一體系，是多元、彈性、省思等多元特質，以細膩手法描繪，引導出更深層的發現。故本研究採用質性研究作為主要的研究方法較為適宜，以微觀的層面及細膩的角度來詮釋次文化圈之社會現象及其參與過程自我詮釋，追蹤文化移植過程中之文化變遷及重新定位其社會意涵。

第二節 質性研究的信度與效度

信度代表研究結果的可重複性，此概念是來自量化研究對事物可反覆對受試體進行多次的測量，若其結果具一致性與穩定度，則代表可信度越高(邱浩政，2008；胡幼慧，2009；Babbie，1998/1998)。效度是指測量結果的準確性及有效成度(邱浩政，2008)。在量的研究中，效度指的是正確性的程度，效度越高表示測量結果越能顯示其所測量的對象的真實性(陳向明，2011)。效度又被分為三類：(一)內容效度；(2)：校標效度；(3)理論效度(Light et al.1990:151-158)。

質的研究與量有不同的思維模式，非關注於客觀的分類計量、因果假設或統計推論，而是社會事實的建構和人們在特定文化下之經驗(胡幼慧，2009；陳向明，2011)。另外，質的研究中，客體非一個不變的實體，他是一個與主體相互配和、適應、轉換和變化下的另一個主體(陳向明，2011)。因此，對於建構主義範式的研究者認為，效度這個概念不適合質的研究，主張用真實性、可信性、可靠性、確實性、一致性、準確性等代替(Lincoln & Guba,1986,1990)。

在社會科學的研究中，信、效度時常被放大加以檢驗與爭執其研究的真實性，更是質與量兩大主流間對立的主要原因之一。然而不論在何種研究方法下，其過程中可能會因為錯誤的闡述、不同的人、事、時、地、物等而引響其結果，使其偏離平均情況。每天對於團體進行觀察，每天得到的結果都不一樣(Babbie,1998/1998)。另外，在質的研究中，有些資料是無法測量及數字化，必須透過受試者與研究者間之互動來瞭解。胡幼慧(2009)言及，質性研究者所關注的並

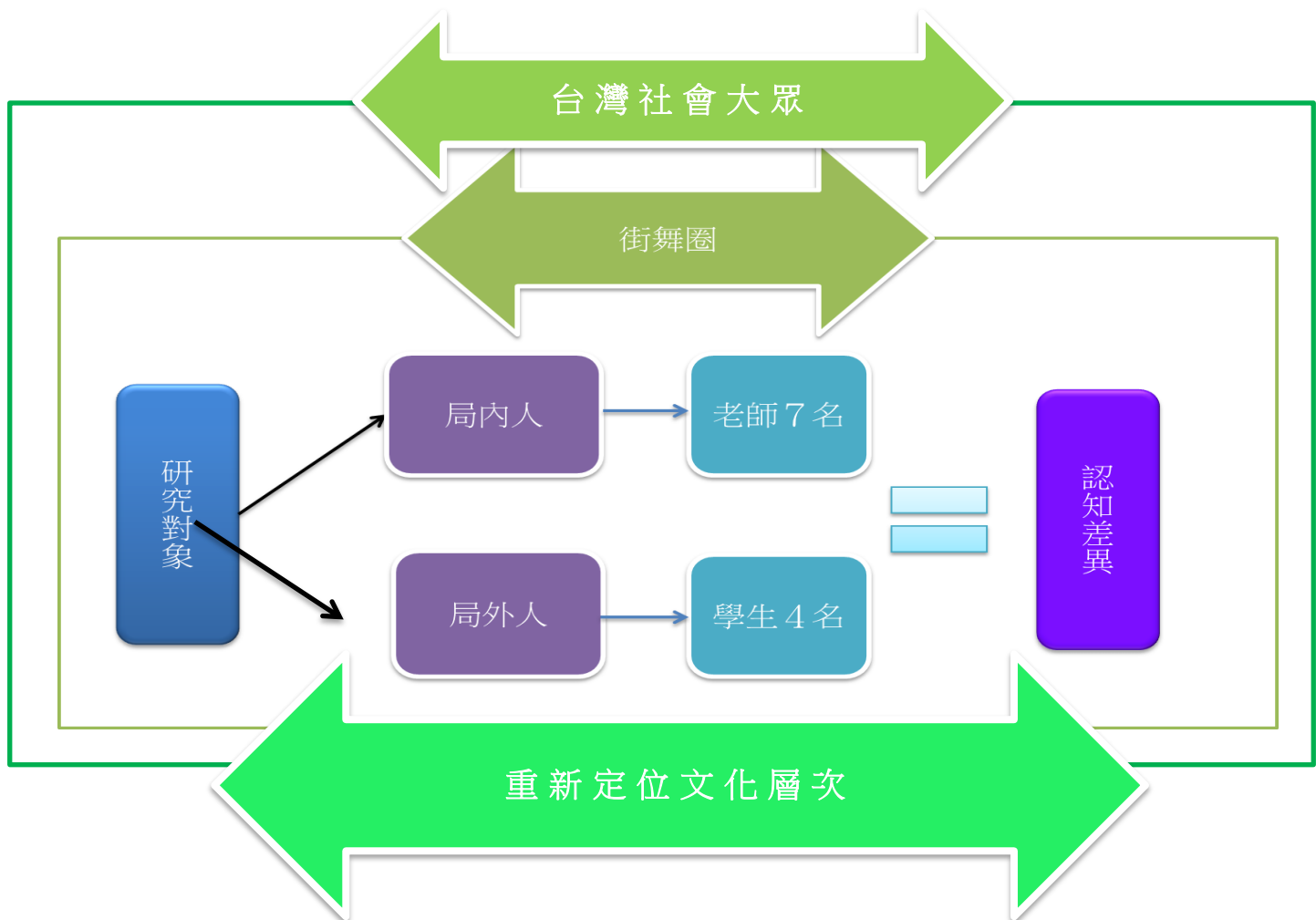
非因果假設的否證、統計資料的推論及客觀的測量，而是社會建構的過程，詮釋人類在情境中的互動與意義，其價值與標準，非量化可以測量。因此，質的研究中是無信度之絕對存在，因其是探討與理解一個社會建構的過程，而這個過程是不停的改變與再造，其結果無法用統計數字來證實其真實與否。對於社會研究者而言，始終存在一個不能避免的兩難，但是由於事先的提醒，你就可以事先準備以有效地應付，如果無法在達到共識的情況下測量某種概念，最好的方式就是多用不同的方法加以測量 (Babbie,1998/1998)。故本研究亦透過三角驗證法，增加研究效度，避免在質的研究過程中出現潛在的影響，造成效度上的失針。三角驗證法又稱相關檢驗法，只講同一結論裡用不同的方法於不同的情境下，對樣本內的不同人進行檢驗，透過所能還蓋的多方管道對目前已建構出的結論進行驗證，以求結論的最大真實度 (陳向明，2011)。另外，本研究也將透過訪談與觀察，將受試者所表達的參與情況及觀察到的結果作比較，並與在媒體催化影響下的社會大眾對於街舞之社會觀感，交叉分析進行三角驗證，以獲得更真實的結論。

第三節 資料蒐集

一、研究對象

在當代傳播媒體及全球化的帶動下，街舞儼然成為一股流行的風潮，在嘻哈文化移植台灣的過程中，街舞老師是扮演文化傳遞的主要角色，他們透過自身的參與以及遠赴國外取經，將經驗與感受從常態課或表演中感染給社會大眾。而根據上述文獻的分析，時下的年輕人乃為主要的參與對象，因為其附有挑戰性、創意與競爭性等，正是熱血青年的性格象徵，許多人更是藉由街舞的參與來抒解平時的壓力與不滿，從中獲得自我的認同感，此外，青少年成長的過程中，家長的支持與認同更是影響孩子成長的一大因素。在媒體傳播的影響下，流行的風潮隨之改變，社會大眾的觀感也深受其影響，街舞休閒活動發展深受考驗，不僅是媒體、老師、家長及學員，都成為影響其發展的主要角色之一。

故本研究之研究目的乃為探討街舞文化移植過程中之轉變，及在不同角色對於街舞休閒活動之自我詮釋，因此以目前仍從事街舞教學(不限風格)老師 7 位、參與街舞課程之青少年 4 位為主要的研究對象，並先由老師開始進行深談，以便收齊更多專業資料，而每次訪談時間約為半小時，並持續兩至三個月之追蹤，必要時則拉長時間及增加研究問題，以求研究的準確性。試圖從中探討三者對街舞認知之關係，透過不同角色對街舞之詮釋，找出目前在台灣發展的困境與社會的觀感，再者，釐清次文化下所產生的休閒活動，經全球化效應，如何搖身一變成為當代的流行文化，並再次將其在台灣搖擺不定的文化層次中重新定位。(詳見圖二、表四、表五)



圖二

表四 研究對象之背景—局內人

局內人			
受訪者號	性別	舞齡	背景
S1	男	16	中部街舞老師
H1	男	18	南部街舞老師
W1	男	10	南部街舞老師
L1	男	15	中部街舞老師

M1	男	16	北部街舞老師
S2	女	12	北部街舞老師
C2	女	10	中北部街舞老師

資料來源：研究者自行整理

表五 研究對象之背景—局外人

局外人			
受訪者代號	性別	舞齡	背景
J2	女	2	學生
K2	女	4	學生
C2	女	10	上班族
W1	男	4	學生

資料來源：研究者自行整理

二、觀察

參與觀察法又稱為「田野觀察法」(field observation)、
「質性觀察法」或「直接觀察法」(direct observation)，
是指研究者未針對某一人類群落 (human association) 發展
科學化理解，而在此群落的自然場中，建立並維繫多重面向、
期限較長的關係之過程 (Lofland &
Lofland, 1995/2005, p.24)。參與觀察乃為當今社會行為科學
及教育相關領域研究運用相當常見的研究模式，它可以使觀
察者在自然的情境下，對觀察者所感興趣的研究問題及現象，
進行資料分析 (Bachman & Schutt, 2012)。胡幼慧 (2009) 指
出，觀者可分為客觀的觀察者與參與觀察者兩種，前者透過

訪談，由外在研究文化；後者透過實地觀察由內部研究文化。胡幼慧（2009）提及，人類的活動是個動態的過程，唯有透過互動才能了解其行為意義，因此，參與觀察為社會研究最佳的方法之一。另外，陳向明（2011）提出，社會現象的相關議題與現象中，透過參與觀察可獲得更真實的資料。綜觀上述，參與觀察很適合用於研究特殊文化團體，將自身置於其文化團體的生活中，運用自己的感官並透過科學的之輔助，從中去了解與體驗，包括文化中的符號、象徵意涵及風俗等，得到最真實的感受。本研究為了解外來文化在移植過程中之轉變，故透過觀察訂定更明確的研究問題，並配合深度訪談之內容及蒐集相關的文獻資料加以整合，與現階段所擬定的研究目的與問題做反覆性的探討，適時的給予修正、調整及更確立研究之方向。

三、訪談

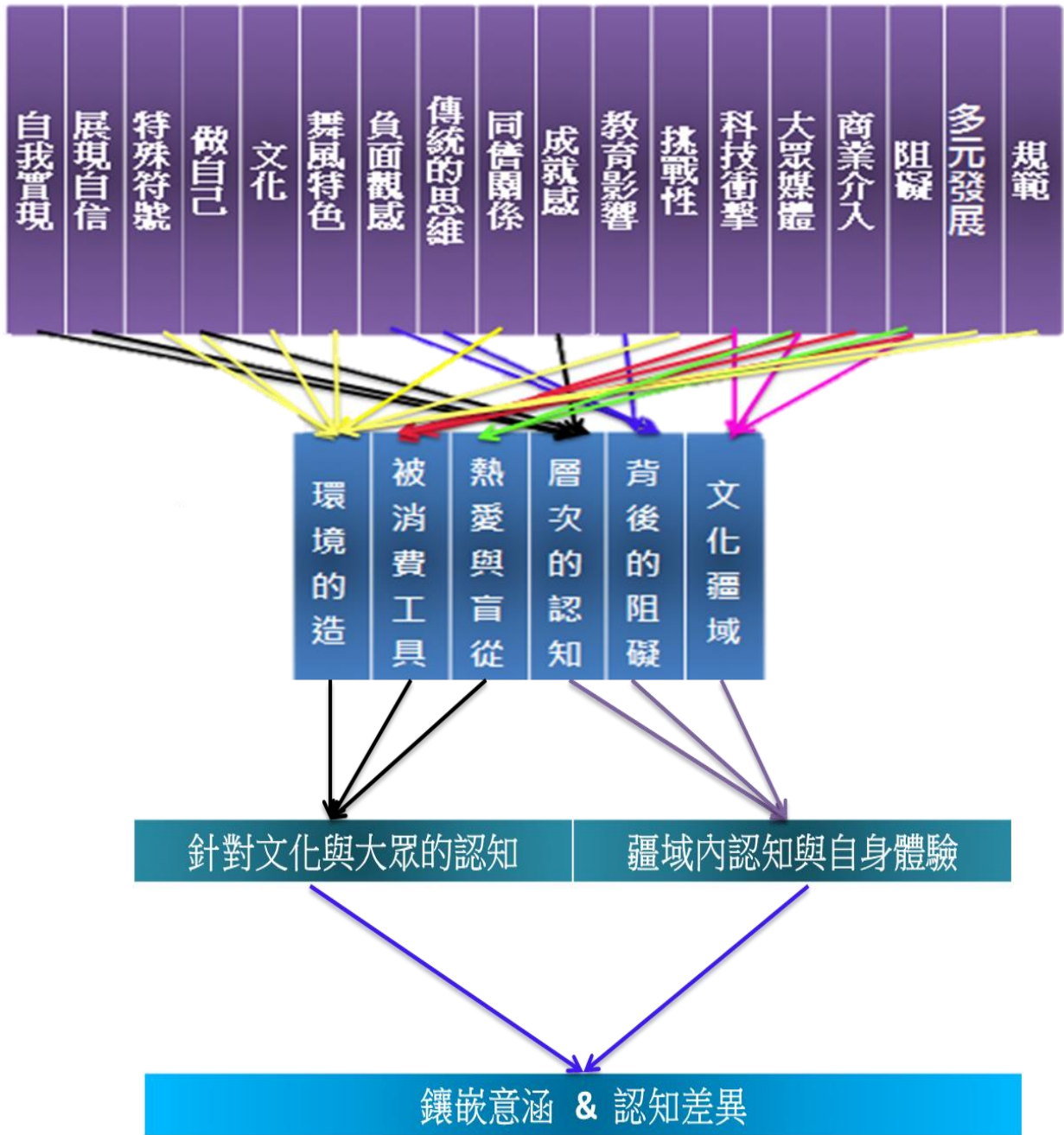
訪談，英文為 interview，從其字義而言，可分拆成 inter-view，inter 是之間、相互的意思，view 則有視野、觀點、見解的意涵，乃為互換觀點的意思（Lofland & Lofland, 1995/2005）。觀察者以其自身之經驗及蒐集的資料與觀察者相互交流，從對談言語之中交換各自的觀點，而建構出研究相關的知識。訪談作為學術研究的取向已數十年，質性方法成為社會研究的重要方法，相關質性的書籍也如雨後春筍般的出現，致使知識論與方法論逐漸成熟，質性的訪談也相對受重視，成為一種研究法實施（Lofland & Lofland, 1995/2005）。Rubin 與 Rubin（1995）提及，訪談不只是一種技巧，而是一種哲學，一種學習的取徑（p.2）。陳

向明（2011）提及質的研究訪談主要有以下幾種功能：(1)了解受訪者所思及所想，包含價值觀及情感面；(2)了解受訪者過去的生活經歷以及耳聞的相關知識，並了解其意涵；(3)從研究對象中獲得更廣的視野，從多重角度對事件進行更深入的描述與探討；(4)事先理解，為研究提供指導，排除敏感性與易犯錯之問題；(5)使研究者與被研究者建立友好關係，相互熟悉、相互信任；(6)因為其故事被聽到，使受訪者感覺被重視，使其更有力量，可能影響其自身文化的解釋與建構。他提供了一個管道，使研究者進入受訪者的內心，取得信任，了解其內心世界的建構與思想，並透過其他資料與方法，相互分析，對於文化之理解更加深入。蕭瑞麟（2011）言及，質性研究者為理解社會之錯綜建構，大多使用訪談，才能為對社會有所感覺，唯有親身經歷，才能了解。

訪談又可分成三種，被稱作「結構型」、「無結構型」和「半結構型」，其中結構型多用於量化研究中，以封閉型問題獲受訪者資料。故本研究採用非結構性（unstructured）與半結構性（semi-structured）的深度訪談，並在訪談初期，試圖先以非結構型訪談，使受訪者可較無限制的說出自我內世界，促使研究者能夠增廣視野，看到更多不同的面相，隨著多次的訪談後，慢慢聚焦，並改以半結構型訪談，對問題有相當程度的控制，整理並與蒐集的資料加以分析，導出研究之成果。陳向明（2011）提及，質性研究初期多採以開放型，了解受訪者所關心的事情；隨著研究的深入，轉成半結構型，而重點就在於前面訪談的重點及尚存的疑問。

第四節 資料整理與分析

在蒐集完資料之後，研究者需透過一套流程與方法，依據自身過往經驗和被研究者的互動，以自身之視域去歸納與理解，並與研究結果作出相關性的歸納與分析。陳向明(2011)提及，整理與分析資料指的是根據研究目的所得到的原始資料，對其特點、時機、思路和步驟進行系統化和條理化，然後逐步濃縮將資料反映出來。此外，資料整理與分析並無一套固定的形式，研究者須依照所屬的情境及相關文獻來進行處理，選擇一套適合的流程。陳向明(2011)整理與分析乃質性研究過程中，重要的環節之一，是一個在原始資料中尋求意義的過程，透過資料的來回統整，我們可以歸納出對被研究者來說重要的主題，反映出他們的生活經歷，建構出對雙方都有意義的社會現實和社會理論。下表為受訪者逐字稿，逐一編碼之流程。(詳見圖三)



圖三

第五節 研究流程

本研究經研究者本身對於街舞文化接觸已近十年，在自身經驗與觀察下，發現街舞雖然開始在各大節目、社團和商演等活動大量出現，儼然是個當紅的流行文化，然而卻也發現街舞老師幾乎無法以教課或推廣文化為主要的經濟來源，必須以半職身分參與，促發了研究之動機，並蒐集相關文獻資料加以探討，故建構出本研究之架構及問題。擬定以質性研究為主要的方法，透過觀察與訪談方式蒐集資料，並利用三角檢驗法反覆驗證。經由原始資料系統化和條理化的整理後，對研究結果作出解釋，進而詮釋研究結果之意義並適時的修正或重新擬定和修改研究問題，反覆的循環操作，使研究結果更趨近於真實。陳向明（2011）提及，質性的研究是一個反覆循環、不斷演化發展的過程，無法一次定終身，允許研究者在研究過程中根據事先設定的方案進行修改和調整。（詳見下圖四）

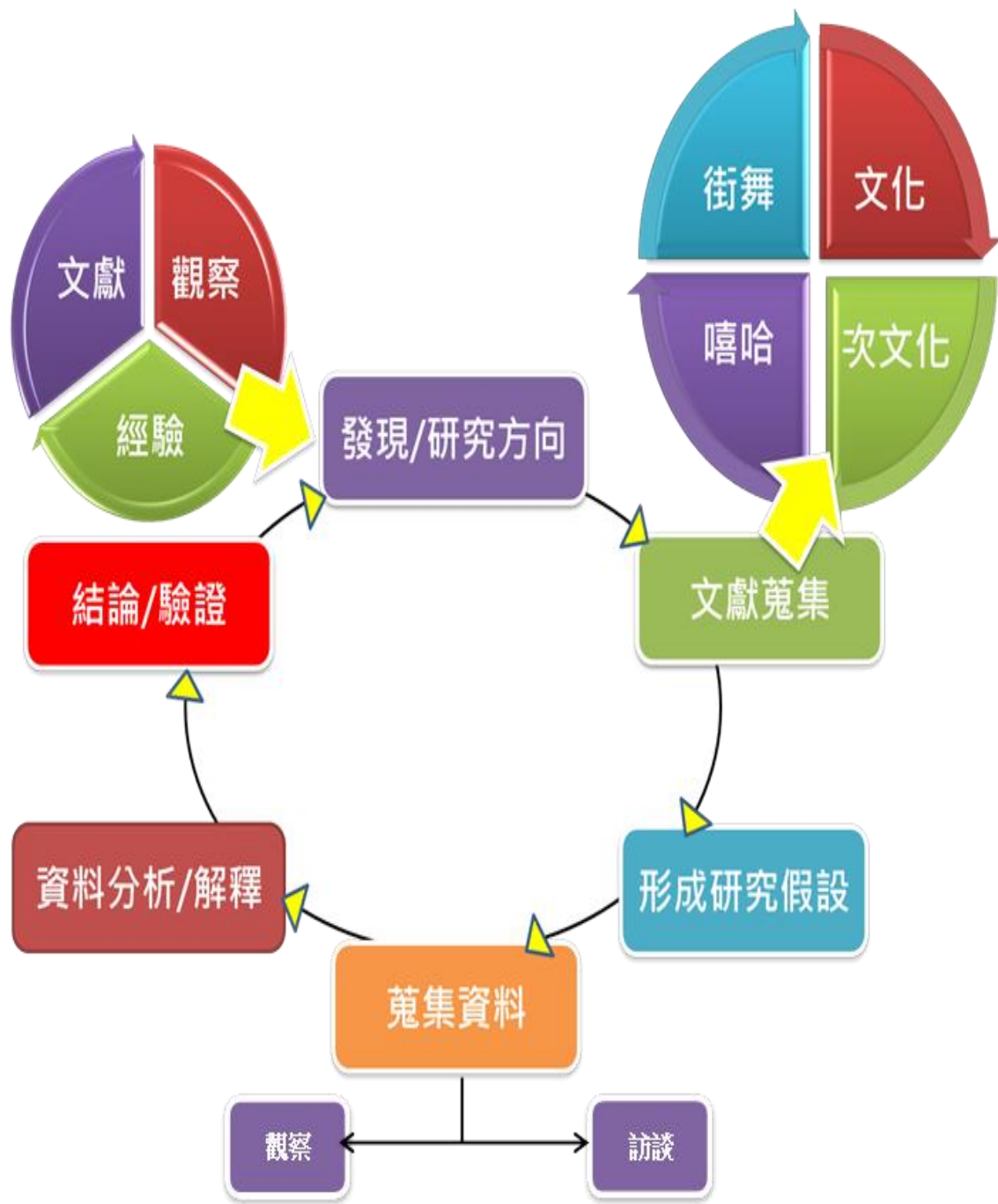


圖 四

第參章 次文化的生存之道－街舞

次文化是生命歷程淬練下所創造的產物，有其特殊的精神，某種堅持的信念，其核心的價值是不容許主流文化之侵略，相對於主流，他以一種被壓抑與反抗的形式存在於社會中，更可以說是特殊文化對社會發聲並盼給予認同的唯一管道。次文化的表現是對於主流文化的象徵性反抗，以尋求一個空間，來建構新的生活方式與認同（成令方、林鶴玲、吳嘉苓，2010）。次文化之發展同樣伴隨著時代、文化體本身及不同文化間體系規範之交互影響，甚至遠至全球化所帶來的衝擊等，其中更是包含了資訊傳播的發展，這股力量足以促使次文化在文化層次中的改變，成為風行於當代的流行文化。它具有重新定義日常生活的能力，並同時賦與社會公民新的視角去重新理解此類被集結的文化意識（蔡宜剛，2005）。嘻哈文化的興起，是由於當時美國的黑人所享有的社會資源遠不如白人，種族主義的影響下，使得階級對立越顯明顯，其社經地位偏低，加上經濟條件差與物質生活匱乏，使得貧窮的他們無事生產，終日『無所事事』只好在街上進行『非主流之休閒參與』，如打混，打籃球，有的人在街上放音樂並隨著音樂跳舞，噴畫、塗鴉或以即興的說唱方式來表達對現實生活的不滿，透過休閒的過程創造出屬於他們自己特有的文化疆域（何穎怡，2003）。而嘻哈文化底下的產物，街舞，正訴說著這樣的一個故事，接著我們將從巨觀的角度開始，從文化到運動、從大眾道局內人逐一分層的探討。

第一節 環境的造就－符號、精神與規範

(一) Hip Hop 靈魂

在嘻哈文化的四大元素中，不論是音樂、塗鴉、街舞或是 MC，都不難發現每個藝術作品與肢體動作都象徵著不同的意義與其價值，他們透過特殊的載體、休閒活動的參與等方式，抒發內心的不滿及表達對社會的反抗與回應。他們試圖從這些活動中建立自己在社會中的存在感，以增加對自我的認同，這也是他們在被壓抑社會下的一種反抗 (Barnard, 2002)。早期不論是街舞，或是其他嘻哈文化下的產物，都秉持著這樣的核心而發展，並透過不一樣的 form 與載體呈現，其中所它訴說的正是聯繫該文化中心的四大精神：和平 (peace)、愛 (love)、尊重 (respect) 和一致 (unity)。嘻哈的另一大特色就是 Having Fun，街頭文化不斷在發展中，跨文化的各式舞蹈因為傳媒與娛樂業使街舞所涵蓋的範圍越來越大，當代舞者用自己的感覺去詮釋其它舞風，各自將它們融合在原有的型態中，展現出一種新的樣貌 (蘇志鵬、王進華, 2008)。而在受訪過程中發現 peace & love 成為人人口中談到嘻哈文化的第一印象，但另外 respect、unity 是比較少人提及，在整個文化傳遞的過程中，文化與體系間的交互影響，使的有些東西被留住，有些被遺忘，全球化的今天，認識特殊文化的人越來越多，但認知卻是越來越少：

特殊精神，那...嘻哈一開始這個單字，他創立...應該這樣講好了，發明這個單字的人，Afrika Bambaataa 他是一個很偉很...有很偉大的一個

HIPHOP DJ，當初他發明這個單字，就是想要讓大家就是 Love & Peace，就是他主要的指標是這個東西，就是愛與和平，那他就是要藉由一些活動 Hip Hop 的東西，讓大家，唉~首先第一個目標就是讓大家，有地方有地方可以跑，有活動可以玩，就是發洩一些精力的部分，然後也是因為用這些東西讓年輕人，一些，恩...應該講有事可以做，不會去作一些為非作歹的東西。(H1)

精神喔~恩...精神...比較...不知道怎麼講...最通俗的就 Love & Peace。因為以前的紐約那個地方，他們的地下社會他們有幫派、地盤，有角頭幫派，那當然幫派會有一些鬥爭，那它慢慢的衍生就是，例如說我跟你 Battle，我並不是真的把你當敵人，而是我是跟你一個交流，然後我們代表和平，我們不要有人員傷亡，我們和平來解決這件事情，我們用尬舞的方式來解決這件事情，Let we peace。(M1)

Peace & Love 最明顯，他們永遠都會講的 Peace & Love，整個 Hiphop 文化他本來崇尚的就是這個阿，然後甚至你還要再講兩個的話就是 Respect 尊重、Unity 指的是一致。(L1)

很愛講的就是...Peace & Love 阿 Dance is my life 阿 哈哈 Give me love 什麼的。(W1)

精神就是和平阿。因為都很愛講 PEACE 這樣(笑)。

(W11)

(二) 舞蹈-多變的風格與特色

音樂可以說是嘻哈文化中最不可或缺的主要元素，彷彿如文化的心臟般，一但少了他，那文化也不在有意義也難以運行，它不僅能聽到創作者受社會壓抑下，用情感寫出的社會現實面，更透過不同接收者的內心及其過往不同的經驗與環境，賦予在不同載體之中，以一種新的方式呈現，豐富了整個嘻哈的文化疆界。街舞源自於嘻哈四元素中的霹靂舞 Breaking，現今以隨著時代潮流有各式各樣舞蹈風格，並隨著舞者各自探索，新風格不斷產生(劉憶勳，2006)。其中又以 Old School 的舞風到跟 New School 作為一個重要的分水嶺，各自底下也都獨自發展出不同的風格與特色。街舞參與者處於多元而變動的流行文化場域裡，其生活方式呈現了簡單而直接的交往模式、單純且實際的生活心態，在整個文化的模塑過程中，身體居於文化傳遞的主要媒介，以肢體動作表達的身體理性，超越了透過文字、語言表達的思維理性，街舞文化經由身體運(舞)動，得以可能在身體展演中，街舞世界所呈現的，是一種變動、差異以及去中心的另類文化(呂潔如，2002)。而新派與舊派在街舞場域中的說法是 Old School 和 New School，Old School 主要產生於美國西岸，以洛杉磯為代表，強調誇張且具爆發力的動作，包含 Popping、Electric Boogie、Breaking、Locking、Wave 等，其中 Locking 和 Wave 有時也被視為是 Funk Style 的子項目；New School 主要產生於美國東岸的紐約，音樂節奏較慢，注重身體的律

動和流暢，同時將舊派的技巧加以融合、變形，包含了 House、New Jazz、Hip-hop、Free Style 等（侯俞如，2012）：

嘻哈跟街舞的關係，Hiphop 本身就是一種文化，那街舞只是她文化下面的一個產物而已，對，不管怎麼樣一定要有音樂，因為...先有音樂所以才會有所謂的 Hiphop 文化，音樂先開始，舞蹈只是陪襯出來的產物而已，對對對，所以我覺得跳舞的人都應該要去懂 Hiphop、都要去懂音樂，這一定要。(H1)

瑞士語言學家索敘爾提出：符號 = 符號具 + 符號義，前者指具體的存在物，他可以是字、聲音或形象；符號義則是一個抽象的概念，也能說是心理上的概念，當兩者結合會形成一個表意的建構（張錦華，1995）。Fiske(1982)提出，符號義是人為的，決定於我們所屬的文化與次文化，同一文化的人使用同種語言、文字(符號具)來溝通了解。研究中發現，早期的街舞與幫派和區域性息息相關，不同的環境造就不同的生活型態與規範，而他們將生活的想法、思維以舞蹈的形式呈現，發展出各自的風格，因此街舞就以不同的風格與樣貌在嘻哈文化底下不斷的創新與再造，並發展出各風格間獨具的規範、符號與特色，其中包括衣服的穿著、動作的改革、態度詮釋等：

像街舞文化有一些 Logo 甚至是(咳)手勢的出現大部分跟幫派有關，像是 Westside、Eastside，會有很多種手勢，但那些手勢我覺得多多少少跟這個文化

當初誕生，然後會有一些比較...幫派式的形式有關。好比說可能今天你們是跳的那種風格是...可能說我認為你是南岸的、北岸的、西岸的、東岸的，然後人家就會認定，好比說...有人說你到東岸不要跳 C-Walk，因為 C-Walk 人家會認為是西岸的舞蹈，阿你到東岸去跳 C-Walk 可能會被人家打，這是很早期以前人家在認定說這文化會有一些手勢跟 Logo 出來的時候應該多多少少跟他自己自成一獨有關。(L1)

因為當時的社會的一些...環境，然後造成他們有這些想法，然後就變成...是流傳下來，那就變成一種意識，就是變成在...結合在舞蹈裡面，它變成一種意境，然後再來就是慢慢就知道了，然後好比說像 Bboy 他們都會這樣子(Pose)，對，就有點類似說，代表他們的這樣感覺，然後可能像他們...在 Bboy 裡面比較多，因為 Bboy 他們算是在...各個風格裡面，比較算...比較有侵略性、比較戰鬥的一群。(S1)

Vogue 在世界上有好幾個家族，就是~每一家族有他們最...就是像它們掌門人的感覺，然後他就是可以在世界各地，他看到、他承認很好的 Voguing 的舞者，他就會...就是...就算是我讓你有個名號。(S2)

Waacking 它就是 1970 到 80 年的時候~開始流行的一種舞風，對!然後當時在 LA，就是西岸的地方，

然後~發明者就是~GAY，一開始就是在 Disco 夜店會跳的一種舞這樣。(S2)

Funk、Rock...就是跳 Locking 很常這樣...因為他就是一個搖滾的意思，一個 Rock 的意思，阿現在那個 Hiphop 也常這樣(Pose)我也不知道為什麼..使用那些手勢，就或是 Solo 完會用，像我們團就是自己有自己的手勢，可是這個手勢，可能就是...可能 Logo 代表出來的意義，我比這樣會很像那個 Logo，或是..或是我今天代表一個 Gainstar，Gainstar 代表的意義又是某個手勢這樣子，所以他的手勢可能是因為單字或是因為它的形狀或是因為他的意義，對...可是像這種東西其實就沒有...就是沒有一個，就是一個標準的流程，就是你想怎樣就怎樣其實，對壓。(W1)

C-Work 本身是一種幫派性的動作，恩...因為我不講舞風不講風格，是因為他本身就不是一個舞蹈的東西，他是一個幫派，象徵性的動作，那他就一些招牌的姿勢，因為畢竟他是幫派的東西，所以他這個動作一定是要代表他們本身幫派的東西，而且要讓人家看的懂。(H1)

C-Work 或 B-Work 就是我們所稱的那些舞步，他其實是一個暗號，我那些 MC 朋友告訴我這是一個暗號，不能隨便亂跳，如果說當你在美國街頭上或者

是在美國的那些就是文化的...那些街舞文化的有緣由的那些街頭上的話是不能隨便亂跳那些東西的，對，因為那些東西有關於到幫派的部分。(C2)

(三) 追溯源頭

街舞的風格多樣，大致上已 Old School 及 New School 來區分，然而隨著時間、區域性、性別等各項因素的影響，至今舞風可以說是五花八門，如雨後春筍般，雖然有些看似雷同，可能由同一個舞風演變而來，然而卻能在每個風格中找出其獨特的地方，且各自發展出屬於他們自己特有的象徵符號與特色。而研究過程中發現文化中有個特殊的現象，即在文化的傳承上無一致性且過於鬆散，探究其原因乃除了由於早期資訊與科技不發達再加上參與者多屬社會底層的人經濟狀況不穩定的狀態下，另外就是街舞與他們的生活息息相關，與生活是緊密的結合，是種再自然不過的生活型態，因此其在文化傳承上皆是透過口耳相傳而學習，而文字的記載是到近幾年才開始且數量也不多又具爭議性。具爭議性乃因當時元老們自立門戶、幫派各持己見，且沒有一定形式與紀錄，這使得今天要追根究底各個風格的起源與歷史是困難的，因此發現多數的受訪者也都只能以大概、差不多來攏統的介紹這個文化，甚至有完全不了解的情況：

那 Street Dance 裡面很多，沒有辦法去區分，誰是第一跳街舞的，你也不會知道，他只能找的到，誰第一個跳紅街舞的，所以很多事情沒有辦法去做一個界定，找不到起源，我們現在只能說，那個大概

是什麼時候，阿就你從以前的歷史討論，大概什麼時候到什麼時候，大概什麼人，做了大概什麼的事，大概變成現在這個東西。之前有試著要把它統整，可是如果你要統整這個文化，勢必是全世界都要開始做這個事情，每個人就有每個人想要的東西，他那時候接觸到的，那他那時認定 199 幾才有這種東西，可是那個人可能覺得是 189 幾就有這東西，那這樣吵來吵去根本沒有一個結果。太過自由，而且因為動作大同小異，因為大家都一雙手一雙腳，所以你可以做的動作會很像，所以你會不知道說這個名子到這個名子來是不是可以用，對，所以後來就是沒有人會去做...嘻哈文化統整，太難了。(W1)

有人要統整過，但是只要這個人一個統整，周遭的人又會在群起攻之，沒有人會去承認你的東西會是那個最指標的，有人一定會去統整，你敢說 Link 他們沒有嗎，他們一定也會有，但是當每個人一統整完開始就一定又會有人要抨擊又有人要去講他所認知的 Hiphop 才是王道，所以我才說為什麼這個文化早期一開始也是會有幫派，每個人自樹一格，每個人說的都認為自己的是對的。(L1)

(四) 藏在背後的重要元素

另外，值得一提的是，看似多樣的街舞風格中，的確讓文化的疆域變得遼闊，使得規範的界限更加模糊，似乎也漸漸找不到嘻哈文化中所訴求的主要精神，甚至在許多的街舞風

格中不再受到重視，遭致遺忘，然而仔細深探這些風格會發現，其實兩者之間的聯繫並非只是其精神而是一種理念，看似有規範又無規範的形式，一種不受限的核心價值：

我個人認為...跳舞還蠻...還蠻受到情緒的影響，心情的影響，或是靈感的影響等等，譬如說我們打球，我們可能命中率就是固定就是這樣子，那我得分的手段就是那樣子，那可能跳舞會...有它非常多的不定度，有非常多的...不固定性...例如說同樣一首歌我現在在這裡聽跟我回家聽，我聽到的聲音是不一樣的，感覺是不一樣的，我可能在這裡聽 Vocal 比較多，回家聽 Bass 比較多，那我聽到不同的感受之後，所跳出來的東西就不一樣，既便是聽到一樣的，我可能現在聽，跟我過十分鐘後聽，身體想表達的東西就又不一樣，因為它非常的...沒辦法用科學、沒辦法用理性去看待的一件事情，對！很多的無法預測性這樣子。(M1)

它本身音樂並不受限於什麼樣的曲風才可以跳街舞，嗯...也就是說它不成文的規定就是說沒有人硬性要求所謂的街舞就是你要聽著 Rap 或者是 R&B 然後跳的舞那才叫街舞，並不是這樣的。今天如果說你要講說跳街舞那一塊的東西，其實你的曲風，不管是什麼樣的曲風你都可以試著用街舞的方式去呈現出來，這是我覺得在玩街舞上面很有趣的地方。(L1)

他很 Free，你就是做自己，跟著時代的演進、舞風的改變，他本來就會一直改變，就是當時流行的他們是 Disco 文化，所以他用的音樂是當時最流行的歌曲去聽去跳，但是到現在...其實現在流行的音樂，我覺得也是可以拿來跳 Waacking 或是...就是他本來就是一直在改變的東西。(S2)

我覺得這就是精神所在，如果你太規矩的話像跳那種現代芭蕾舞就算是限制在一個框框裡面，像跳街舞的話就是會很有自己的想法，不能被限制住這樣才會有一些創意的出現。(J2)

對~~其實 Hiphop 沒有什麼規矩的儀式阿~這樣，沒有什麼很規矩阿!就是很 Free 阿!(W11)

(五) 是特點卻也成了缺點

不受限，儼然成了街舞運動中最迷人之處，而也正因為如此，青少年對其蔚為風潮，從中展現自我並得到更多的認同感。嘻哈文化之所以能在青少年中流行，主要在於其表現出的獨立、自主、反叛、挑戰、創新、非公立、不受束縛、追求自由與突顯自我魅力等內在精神與意涵，而這些內在精神與意涵又正好與青少年的心理特質相吻合(洪嘉穗，2009)。陳可宜(2008)調查結果顯示，街舞在台灣青少年的喜歡程度上是最高的，因為街舞常見於大眾媒體，以及生活周遭，加上街舞的動作表現，常以節奏性強、動作誇張的，速度快的方式來呈現，藉以突顯個人的自我風格，容易得到同儕的

認同，相對青少年在學習意願上以及接受而言，是高於民族舞、芭蕾舞與現代舞。由於街舞運動是美國次文化下的產物，他的發展過程就已帶著大量的負面觀感，更重要的是他突破了過往舞蹈制式化的型態，最後其吸引的族群又以正直反叛時期的青少年為主，這種負面能量加層的效果，使社會大眾對該運動的看法，有了不同的見解，更可以說不被認同與重視：

因為那個這個文化出來就是以前是那個...黑色會小混混打架的時候，都會...出來的，後來他們都想不要打架了，就用舞蹈來決勝負這樣，然後，對阿所以誰贏就那個地盤就誰的這樣。以前那些家長...覺得跳街舞都是壞孩子...壞孩子，都是抽菸、把妹還是過夜店啊~ (W11)

會被老一輩的說就是不入流的，然後像那種在公園空地跳舞的，可能大部分的人會覺得說這些都是不愛讀書的聚在一起跳舞，然後或者是因為...我們通常都會比較喜歡塗鴉或是一些比較那個...反社會現象的動作，他們就會覺得說恩...不是很...哦...不是很乖不聽話的感覺。可能比較年長的...會比較覺得說這只是一種休閒娛樂吧，就是沒辦法當...像街舞老師一樣當當...飯碗這樣吃。(J2)

台灣其實沒有很重視這個文化，對阿，然後我覺得大部分大人的觀念還是比較偏向跳舞就是只是玩，

然後沒有辦法當作正當職業。就一些就一些就是比較老一輩人的觀念沒有辦法改過來這樣吧！（K2）

長輩們一直都會把街舞這種東西當作是一個，青少年一個過渡時期的一個，流行的產物而已，他會覺得說這種東西就是玩過就好，不要把它當真，因為他沒有辦法當一個正式的職業。（H1）

可能以前台灣人比較老一輩的人的思想就是覺得街舞可能是壞小孩在學的東西，或者是你不念書你才會去跳這個東西，可是像我去日本他們是....幾乎等於是....全民運動，因為我去上課的時候可能有4.50歲的人也跟我一起上課，甚至有六七十歲的阿公阿罵也跟我一起在教室裡面上課，可是小...可能小到國小、國中也都在同一個教室裡面上課，對。（S1）

我說過台灣社會的價值觀，總是覺得這不是一個很正當得職業，然後他們都會覺得你跳舞可以跳多久？你教跳舞可以教多久？他們希望你可以找一個穩定的工作，找一個可以....養你一輩子的工作。（S1）

小結：

大眾不論對於嘻哈或街舞普遍多為貶低不屑的論調且諸多作品都充滿著語言暴力、情色、毒品等負面字樣，然而探究其文化發現它主要以四大精神為主要核心，分別為：愛、和平、一致和尊重，和大眾觀感是相違背的，

而之所以會有負面標籤乃是其為傳達對社會現實的不滿以及訴諸受壓抑環境下的真實寫照所引起，因此負面的論調對他們來說是種誤解，當初它們甚至以尬舞來取代幫派間的鬥爭，訴求愛、和平。而在不同的族群與幫派間，受環境、文化等影響，利用不同的語言、文字來溝通，形成團體間特有的符號與風格，造就今日多樣的舞風以及別具意義的特殊規範，看似互不相容卻又源自同一文化，這是街舞在解疆域下的一大特色，卻也是文化歷史傳承上的阻礙，然而經研究發現，仍有共通特點，就是種不設限的概念，沒有特定的框架就是要做自己、要融入你的生活。

第二節 變向的發展－被消費的工具

(一) 鴻溝的出現

次文化之發展同樣伴隨著時代、文化體本身及不同文化間體系規範之交互影響，甚至遠至全球化所帶來的衝擊等，其中更是包含了資訊傳播的發展，這股力量足以促使次文化轉變為風行於當代的流行文化。陳高生、顏仲汝（2010）表示在 60 年代後，大眾傳播媒體促進日常生活型態改變，使得流行文化迅速傳播，成為當代生活中重要的文化現象。現今文化發展儼然逐漸成為一種商業模式的型態，在文化等同商業發展的過程中，使得文化疆界逐漸失焦，取而代之不在是其精神與意涵而是以金錢與利益為優先的考量。嘻哈文化自台灣 80 年代解嚴之後，透過媒體的引進與報導，迅速的在大眾之目光下曝光，政治及相關場域等也不難發現，透過有目的性的宣傳。自由時報（民 103）一文中董書恆提及，就是因為自稱是唯一對街舞和 Hip Hop 音樂有接觸的政治人物，卻沒有做到真正的重視，還拿它來消費，說自己喜歡看街舞表演，平常都聽 Hip Hip 音樂，結果拿出這樣的東西。以街舞為號招做為跟年輕族群溝通的媒介，消費此文化，使街舞運動不在單純為了嘻哈文化的推廣與傳承，而是多了更多自身利益考量，此現象成了文化推廣者與主事者間看不見的鴻溝：

就他們覺得是，恩~就...很流行的...運動吧！因為很多表演啊...恩...很多活動都會講一些，哪一個街舞來做為開場啊，之類的，來吵熱氣氛。(W1)

台灣有一種舞蹈比賽會讓人很頭痛，就是那種民間團體機構或是那種企業贊助或是那種....公司行號舉辦的舞蹈比賽，因為他們...對主體。有得名的團體，可能他跳的不是街舞，或是跳得也沒有很好，可是他主題發揮得很夠，所以這個就是我們很多，恩...年輕朋友去比排舞比賽要去克服的一個..一個問題，就是...也有可能你沒辦法，恩...也有可能你發揮你的專長，你跳得很好，但是問題是他這個是有主題性限制的，或是他是有一些，恩...限制，比如限制你身上一定要穿一些品牌的衣服，幹嘛的。(H1)

那有些可能...例如像我一開始講的那個辦活動，像那個 OBS (Ocean Battle Session)，以前只是個小活動，像現在很大，那種很大的贊助商會進來，或是國外的大型比賽 BOTY (Battle Of The Year)...很少會有台灣的特點，現在都上電視了等等。曝光率高、電視也會報導等等。(M1)

藉由著個文化去宣揚他所要講的事情，我覺得沒錯啊，就好比說人家說家暴防治街舞賽，他不是真的想要推街舞這一塊，他只是藉由街舞的這一個現在大眾廣為喜歡的一個活動跟運動，然後藉由這個力量去告訴大家，家暴的恐怖跟你遇到激爆的時候用什麼樣的方式解決。(L1)

可是在就是當有需要贊助的時候，熱舞社通常拿到的錢都不多，反而都是一些服務性社團，然後可是當有校慶的時候，卻又需要熱舞社出來表演，所以我就覺得有一點不太公平。(K2)

就是它是在一般人想法裡，是比較新潮的事情，然後~在推的時候~譬如說還蠻多...嗯...我覺得啊~譬如說活動啊廣告，你想要推給年輕人的族群，年輕人的第一個會想到的就是街舞得方面，然後~它帶給人的能量就是很~年輕化跟很~對!活力的，對!所以在台灣但的活動多也是，然後我覺得有一些企業或是...合作也...就是比較願意去參予這件事情。

(W1)

街舞透過商業化的大量宣傳，讓人們對於外來文化有了最初的認識，以一位文化推廣者的角度確實是對文化傳承的一大助力，然而卻也因為兩者間核心價值與理念不同，間接造成對接收者認知上有不一樣的觀感及差異，大眾只看到文化表面的光鮮亮麗，覺得帥、禪、很新潮，卻看不透文化本身的精神與意義，使文化的發展越來越偏離正軌，而街舞運動變成以一種具吸引力的形式，成了行銷的工具與手段，間接否定了對這文化努力多年的人。

(二) 媒體與科技的衝擊

廣告與商業的結合，隨整個經濟的起飛，間接的影響我們生活與價值觀。孫秀蕙、馮建三(1995)指出，「廣告」概

念匯集了三股不同的動力：一、廣告代表了資本主義的生命，他的發展與經濟緊緊相隨；二、廣告投資額支撐了商業媒體的命脈，他的訊息藉由大眾傳播快速發展與廣泛的涵蓋率影響大眾；三，廣告反映了現代社會繁華的物質文化，並形塑了特有的消費氛圍。而影視節目的影響也是一股不容小覷的力量，如早期的五燈獎就曾引起一股街舞的熱潮，而近幾年選秀節目再次重現江湖，其中又以 2008 年的舞林大道開啟街舞運動收視的高峰，層出不窮的相關節目，讓多樣的舞蹈風格透過電視轉播呈現於社會大眾，對街舞圈的影響甚大。另外，華語樂壇這中，不少明星也將嘻哈或街舞的元素放進流行樂中，包括宣傳服、歌曲 MV (Music Video)、曲風等，使得嘻哈處處可見，一種全新詮釋文化的方式，改變了傳統單一的負面觀感，讓大眾在台灣解嚴初期對街舞僅屬於次文化與負面印象的認知有了不一樣的轉變。大眾文化研究學者瑞爾在其「超級媒體」一書中即曾指出，當代的媒體（電視自然是其中主要的一項）已不僅僅是媒體而已：它們無所不在的滲入當代人們的生活空間以至文化空間，媒體明星如瑪當娜的演唱會，可以萬人空巷，讓迷輩們如癡如狂。也許用「超級媒體」（Super Media）的概念更能表現媒體在所謂「後工業社會」中所扮演的另人目眩神疑的角色（Real 1989, p.17）：

電視上面曝光，包括很多藝人演藝圈的人，開始，他們會用很多所謂的街頭..街舞的 Dancer 當伴舞的，再來就是他們音樂取向也比較 Hiphop，勗像早期的話，L.A Boys，其實當初 L.A Boys 剛出來的時候也

是蠻多年輕人喜歡，可是老一輩的會反對，就是..
這什麼東西啊!然後再來，可是你慢慢地看，我講一個最近比較有名的，羅志祥、周杰倫他們這幾個比較紅的，他們身上 Hiphop 元素也是到處看的到，可是你看很多家長就比較不反對，對，所以當然..也不可能完全轉型到跟我們一般 Hiphop 文化一模一樣，因為不可能，黑!所以當然你還是要變比較~~~讓~~~社會大眾比較能接受。(H1)

可惜的是，儘管這樣的轉變帶給街舞運動不少正面的能量，但其實大眾對於他的認識還是相當有限，其的確變成一項較正面的休閒活動，但吸引的卻不是該文化想訴說的精神與傳達的理念，而只是其表面的張力，而這些又不外乎，帥、酷、炫，一種看戲的心態：

事實上我們的社會跟媒體瞭不了解嘻哈文化，我覺得是不了解的...他們看待這個文化只是很...表面的東西而已，只是覺得說該有什麼活動可以找一群人來跳舞或者是等等之類的，或者是好比說街舞圈有什麼活動，然後媒體就會去報導，然後就會說喔!!我們現在有什麼活動等等，可是事實上有沒有很深入去做了解。(S1)

嘻哈的音樂很流行，然後就會越來越多人開始模仿這樣子的模式去做歌，然後把它變成流行音樂，可是當他們做出來的那些東西，聽起來好像是...嘻哈

音樂，可是事實上聽並不是嘻哈音樂，只是很像而已，他只是做到表面而已。(S1)

報章媒體的渲染下，家長會覺得說好像孩子學這個可以獲得短暫的成就感跟滿足就好，所以家長並不會很認真去看待到說，這個文化能帶給孩子的衝擊有多少。(L1)

再者，除了媒體與企業影響下，網路與科技的進步，更是對文化體本身造成直接的衝擊並帶來巨大的轉變，以往獲得街舞影帶或相關資訊的管道少之又少，得來不易的錄影帶就好比武林秘笈般的珍貴，反觀今日，網路科技、社群網站、影音平台、MP3等出現，讓曝光機率及便利性大幅提升，遠在發源地的舞蹈資訊只要一根指頭就隨手可得，饒舌音樂只需幾秒鐘就能下載，混音的工具從刷盤變成了鍵盤，讓原有的文化的精隨與溫度成了冷冰冰的滑鼠與鍵盤，這對於整個嘻哈文化與街舞無疑是最大的一股衝擊，原創的精神已漸漸消逝：

以前呢沒有那些資訊的時候是真的非常非常的難接觸，可能甚至跟朋友借來的一個DVD或是VCD都可能都是會有那個阿..寶阿!真的是寶那一種，當作是一個寶不會亂分享。(C2)

那時候是會引進一些...日本的錄影帶或者相關的錄影帶來台灣，那時候我高中生嘛~零用錢就會去買

那些回家看，因為那時候主要是為了酒舞樂府那個帶子，因為你少看一卷就落後人家了，那個年代是這樣子...後來...後來主要都是網路，恩...網路後來就速度很快了嘛~你可以在網路上看到一些影片，甚至後來就有 Youtube，那你看到新東西的速度會越來越快。(M1)

科技發達是因為，好比說...以前我們用錄音帶，後來用 CD，ok，可是在這個東西之前是用唱盤，對，那可能很多人..痾...以前很多 MC 他必須要去學習真正的刷碟技術，可是現在大家都用 MP3、都用電腦，所以很多..MC...很多 dj 他並不需要去學習真正的刷盤技術，他就可以放歌了，那這對這個文化的...痾..原本的..原創的東西，當然是一個衝擊，...科技的發達帶來便利也帶來衝擊，對阿，因為他可能會失去掉很多原本的...原創的精神在裡面。對於我們 Dancer 來講他是一個很大的便利性，可是對於這個文化...的一個原創的精神或者是她原創本質的東西是一個很大的衝擊，可能以後這些東西會慢慢地消失，就跟瀕臨絕種的動物一樣，他會越來越少見越來越少見，對阿。(S1)

網路上幾乎什麼東西都衝擊啊!我認為網路蠻...

對...還有一個就是...其實這個東西我剛講過了，恩...也是因為網路，現在的音樂太好抓了!尤其是音樂，對...就變成現在年輕的...我剛有講過比較不

會去珍惜音樂，對對對。(M1)

小結：

時代的變遷，也牽動文化本身，在整個傳播媒體與科技發達的現代社會，全球化是一大趨勢，文化與文化間的疆域越顯模糊，甚至被畫上等號，外來文在時空轉移中產生了特殊的在地性，其認知、定位與意義，隨每個國家文化的不同而產生差異。劉建基(2011)也提及，在資訊全球化的年代，資訊快速的流動改變了過去的時空概念，透過傳媒與網路，時空產生壓縮，國內可以快速地獲得遠在異地的資訊，在時空上全球仿若一體。在台灣，街舞與商業密切結合，廠商、政府等，看準這股流行的趨勢，利用街舞的特色來號召，吸引年輕族群的重視，成了行銷的一種工具，他們並不在乎文化的發展，只在乎自身的利益，與推廣者間的目標是永遠的平行線，街舞成了被消費的文化，沒有利益就沒有交集，是台灣街舞目前發展所面臨的困境。而科技的發達，讓所有事情變得更便利，對街舞文化本質也不例外，乍看之下，資訊、音樂、影片取得比從前容易，對於文化提升應該是一大助力，其實不然，過往物以稀為貴，局內人懂得格外的珍惜，也將其發展得淋漓盡致，反觀今日，滑鼠、按鍵一點，遠在異地的資訊在幾秒鐘內就到手，創作者費心的編曲音樂、舞蹈，遭受四處的散播與模仿，網路力量的無遠弗屆對文化本質的傷害可想而知，科技帶來便利同時也給街舞的整體生態帶來的衝擊，讓原創精神的價值漸漸消逝殆盡，Real HipHop不在真實，大眾所看到的就只是文化外在光鮮亮麗。

精神呢大家都知道，Peace And Love，恩但是我覺得大家在做這件事情的時候並沒有完全得做到這件事情，就是還有一個東西更重要的 Respect，對，這些精神麼是在嘻哈文化裡面因為要秉持這個東西才會出來的，所以大家如果為了這個利益上面而遺失掉這些東西，根本不叫 Real Hip Hop 也不叫這個文化上面的一份子，對我覺得這是現在很多街舞人迷失掉的一些東西。(C2)

第三節 熱愛與盲從的一線之隔

街舞以一種酷、炫、帥的形式吸引不少年輕族群追隨，包括疆域裡的局內人早期多半也是因為其外在的吸引力而一頭栽入此文化中，而大部分的受訪者和文獻都有提及這一特點：

其實很簡單啦!就是看到有人在風車~我就覺得，哇~好帥!我想學!就、就這樣~呵呵呵。可能是現場看到，哇!好厲害喔!然後就~就學了這樣子。(M1)

炫、酷、帥吧，年輕人的想法不就如此嗎，我也是當初因為喜歡的原因也不是因為我知道這個文化的態度耶(笑)。(L1)

先進高中社團，然後看到學姊跳舞很厲害、很吸引人，對!所以~會決定加入這樣子。(W1)

由於嘻哈屬外來文化，亞洲地區又以日本為發展為較悠久的國家，因此台灣早期受到日本風格影響深遠，包括資訊的來源或前往日本取經拜師學藝，這使得台灣街舞的風格無形中漸漸有了日本的影子，或許前人鋪的路可以讓我們追隨，或許當時的時空及環境下逼不得已只能一貫的一樣化葫蘆，但這並不代表我們得走相同的路，別被跟隨這個動念所制約了：

以前我們剛開始學也是學日本的東西，因為我們那時候資訊不足，那我們也知道說舞蹈起源是來自於美國，但是我們那時候對美國資訊真的是太少了，那鄰近國家日本那是後，他們可能商業化的關係，他們那時候一直會有類似舞蹈..乜資訊，包括錄影帶，包括電視節目，那本身他們音樂也非常多。台灣那時候是學日本...學日本...學日本，等到後來開始有能力去接觸到真正的美國人的時候，邀請美國人來台灣教課或是交流，美國人那時候來都覺得是，台灣你們的個人實力都還不錯，但是怎麼都有日本的影子在。(H1)

不過以表現上來看日本的 Dancer 靈活度比台灣的 Dancer 表現來的好，對對對!他們一個 Dancer 可能不止兩種三種舞風這樣，他們都會去學習，台灣就是比較侷限...會有這樣的情況。(M1)

現在文化，他們現在文化習慣上已經很像很像，只是能就是在一些觀念上還是比較自由不既定這樣子。(W1)

(一) 是包容也是盲從

愛與包容似乎是台灣傳統觀念的美德，而這樣的思想也影響著我們的學習態度，比起美國的理性尊重，我們似乎多了點跟隨，少了點獨立自主的想法，這件事情也反映在台灣街舞的文化之中，在學習精進的過程中，僅直線的思考，隨

流行的腳步盲目鼓舞，走著前人走過的路一味的傳承，站在保有文化原創性的精神固然是件好事，然而卻也讓這文化在台推廣上遇到了瓶頸與限制：

台灣會把街舞文化當作...把它當作一個恩...怎麼講...有點像是國外流行我們好像就學甚麼這樣子，對...我覺得台灣其實有好有壞，那好的話是我們的對於 OG(Original)的這些想法秉持得很好而且很好精神，可是壞處是我們可能沒有辦法像國外這一種恩...這種環境下然後去創造出我們自己的特色的東西，因為我們是在學他的文化，而不是在創造自己的文化。(C2)

台灣人啊...像是...恩...我覺得就跟台灣人的個性一樣，就是可能...嘖...恩...講好聽一點就是包容性很強，然後講...講得比較不好聽一點就是很愛學，對，就是...恩...。好比說...就是可能韓流，然後台灣的就是也會追韓星，然後像...可能前一陣子日劇很流行，前幾年，然後大家就會就會就是...就會追日本的明星，然後可能有一陣子可能慾望城市很流行，大家就會追歐美的明星等，阿我覺得在街舞圈子裏面也是一樣，就是其實...台灣就是什麼都喜歡。(S1)

很多學生他們，他並不是真的那麼喜歡這個東西，他跳舞很多只是在跟流行，可能同學、同儕都在跳，然後看起來好像很帥，他就跟著跳!(M1)

台灣講難聽點就是會順應著世界的一些潮流而 DJ 選擇一些播放的音樂會因應當時的狀況，而去選擇當刻那一個時期大家普遍接受的音樂去播放。前幾年開始流行...所謂的就是從..電視那個 So You Think You Can Dance 開始，就發現說唉...L.A. Style，人家說 L.A. Style 但對於我來說我覺得都是 Hiphop，他可能只是說卡拍阿、聽音樂阿、跟著情緒阿、演戲阿多了點，阿那一陣子那種舞風很流行。(L1)

台灣很喜歡一窩蜂的同時在跳什麼，同時在跳什麼，就是譬如說 Waacking 風格，這個甩手蠻流行的，所以大家就是會~你會看到 Battle 的活動上，只要是女生相關的 Battle 都是大家會在甩手上，嗯!?!會覺得是不會別的了!?!然後在早幾年前~那時候是有雷鬼這個音樂跟 Dance House 這個舞風開始流行，就大家可能一看到就覺得，哇~好酷喔!就又全部，只要是排舞比賽，每一團都在跳 DanceHouse，就是我覺得台灣，像現在 LA 這個風格也很流行，所以~就是只要現在流行什麼，就會一窩蜂的轉過去跳轉過去跳。(S2)

當然我們台灣好像目前我們比較沒有看到原創性啦，就是國外有人先用我們才用(笑)，一定都是這樣(笑)。(H1)

(二) 罪魁禍首

資訊爆炸的時代來臨，媒體傳播的力量不容小覷，近年台灣受到韓流的影響只能說是由上至下、由長到幼，各個無依倖免，韓劇的影響間接反映在人們的穿著上，更成為茶餘飯後討論的當紅炸子雞，首當其衝的正是在台的嘻哈潮流服飾，而韓流 MV 更是引起極大的旋風，2009 年 Super Junior 的 Sorry Sorry 是襲擊全球流行音樂樂壇一大指標，她的舞蹈更成為當時膾炙人口的神曲。透過包裝與各樣的行銷手段及報章媒體的大肆宣傳，使人們為之瘋狂，韓流文化瞬間攀升，對街舞文化認知上的錯位：

台灣特別喜歡教 MV 舞蹈，那這個東西就變成...這就會有些爭議啊!有些人就會覺得說這不是街舞，對對對，它其實不算是街舞，因為它沒有什麼原創性，它就只是抄襲明星跳什麼就抄什麼，對對對!它比較沒有一個~例如說今天我是一個老師，我教 MV，那不是我的東西，而是看 Super Junior 跳什麼就教什麼，缺少了原創性在裡面!(M1)

認知是薄弱的，因為沒有人教阿，他們只能透過報章媒體去認識這文化，而且他們不曉得到底什麼才是他們認識的...好比說我動不動就聽到，孩子們中午的時候撥音樂，開始撥韓國的...團體的音樂，然後他們會認為哦~~~~~那音樂好像就是街舞，可以跳舞..就是街舞，阿你看了就會很...很嘆氣，對阿天啊怎麼會這樣。(L1)

韓國影響最大。他們的出產量...太大，而且他們音樂，其實他們音樂就是街舞都可以拿來用，只是那不是...不是..不是正式的，就是他們有點 MIX 過的這樣子，而且他們厲害的就是他們很會包裝這些東西，會讓人覺得這個就是這個東西。(W1)

韓國人...韓國，Super Junior 那一種的或少女時代，會變得小朋友會比較，可能追求...然後可能去學跳舞。(C22)

主流音樂的影響，主流流行音樂的影響，在推廣上面有一定的難度，因為很多人會覺得說...韓流也是嘻哈，那...我也想要去告訴他們韓流不是嘻哈，就會是一個很大的困難點。(S1)

MV 舞蹈固然是一種學習街舞途徑，比起嘻哈街舞它來的容易上手，但這並非代表 MV 就是街舞，其缺乏了原創性的精神，這是媒體過度渲染下，讓社會大眾認知產生誤解的結果，另外，嚴重的是，這結果對整個舞蹈圈生態產生巨變，由於市場需求導向以 MV 舞蹈或流行舞蹈為主，這讓原本秉持原創精神的舞者是一大考驗，自身的生存與其對文化的堅持產生了拉鋸，造就台灣街舞圈的特殊現象：

有跟一些家長聊過天，他說你為什麼想要讓小孩子學跳舞，他們就會說，喔因為看到電視 MV 裡面那

些人跳舞都好厲害，我想讓我小孩子以後也這樣。爸爸媽媽級的一定會這樣覺得，他們覺得 MV 就是這樣，就是街舞。(W1)

依 Hiphop 的精神來講，它其實不算是街舞，因為它沒有什麼原創性，它就只是抄襲明星跳什麼就抄什麼，對對對！它比較沒有一個~例如說今天我是一個老師，我教 MV，那不是我的東西，而是看 Super Junior 跳什麼就教什麼，缺少了原創性在裡面。(M1)

那台灣 MV 舞教的蠻多的，尤其~因為現在教室也都有 MV 舞的課程，那坦白講 MV 舞入門，第一個它的入門門檻低，不需要太高的舞技，再來因為它是藝人的關係，所以一般可能不懂跳舞的，他一看到是一人跳舞，喔~他們好帥喔！好漂亮！我想要學這一個，對！所以會變成教師坦白講為了要賺錢為了要生存，所以他必須要教這個東西，對對對。(M1)

你的東西我不喜歡你的東西好難，沒有律動我不要，對，不流行我也不想要，對，就會導致到說...阿還有一種情況就是有些學生他會看這個老師的流行度，如果像有些比較資深的老師，因為他畢竟他是從以前那個年代經歷過來的，他也會有恩~~~他所跳的東西、他所教的東西會比較早期一點，那學生他以前沒有經歷過那個年代，他會看老師你用的音樂沒有聽過，我覺得好悶不流行，你跳的東西不是我

現在所看到的。(H1)

水能載舟也能覆舟，這是 MV 舞蹈對整個街舞生態的最佳寫照，早期台灣街舞的發展也是由 MV 引領這樣的熱潮，在諸多受訪者中也提及早期接觸街舞也都是藉由 MV 或是一些街舞的專訪，是他們當時學習管道，乍看之下，其實都是傳播媒體發展下的成果，但其中卻鑲嵌了不同的意涵，早期 MV 賦予的舞蹈動作是有原創性精神與意義的，且較接近真正的 Hiphop 街舞，沒有太多的包裝之下，舞蹈成了接受者的焦點，不同於當今的華麗與過多的特效：

因為 MV 賦予它的意義是實在的阿，但是現在你說為什麼我們要把 MV 切開來，是因為人家現在學的東西他並沒有深入了解說我現在跳的是什麼啊，好比說韓國人的..之前的那個 Sorry Sorry 好了，他們知道~喔~~那個動作很有趣，還蠻妙的，阿就跟著音樂 Sorry Sorry 就好了，但是在我們看來很悲哀阿，因為他有很多動作，可能有一些街舞元素存在，但是你們不了解。(L1)

像麥克傑克森好了，Remember The Time 在埃及的那個有沒有，埃及皇就是在那時候發生的阿，人家開始學的時候，埃及皇這些動作，手的回來回去，大家覺得很妙，努力學都想學起來，甚至到後來把這樣的基礎把它再轉化到更誇張的境界，那你說那時候的 mv 難道不是很指標的東西嗎?很指標阿，人

家知道那是 King Tut，對阿！麥克傑克森的 Moonwalk 這些都很指標阿，這些東西我們賦予它的意義跟現在一個老師隨便排一支 MV，人家就開始在那邊跳，意義是不同的。(L1)

那時候 MV 比較貼近 Hiphop 文化，跟現在完全不一樣，現在因為...現在整個舞曲的部分，發展的非常多元化，所以很多人會開始覺得說已經有點走偏掉了。(H1)

小結：

1960-1970 年代為全球街舞的萌芽時期，主要透過媒體的傳播吸引人們的注意，並於 70 年代之後開始與影視產業有所互動（蕭新浴，2012）。1980-90 年代，此一時期為街舞向外擴展的時期，藉由電視、電影的播映，並擴展到亞洲日本（Huntington, 2007; Walker, 2008）。由於早期亞洲區日本為主要街舞的發展國家，並透過媒體傳播的發展遍及亞洲各國，故台灣的前輩們當時所獲得的資訊幾乎來自日本，包括影帶、音樂或是前去日本學習，使得台灣的街舞文化蒙上了日本的影子，然而這絕非好與壞能界定，但如果回歸嘻哈的精神，或許我們不應該被這樣的框架所限制住，他既然是一個隨心所欲又無限制的規範，那麼我們怎麼還反其道而行呢？相信一定有很多前輩，一直為這一領域而奮戰，試圖跳出台灣人的精神與特色，只是整體的大方向似乎都偏向一脈的學習與包容，在熱愛與盲目追隨中似乎仍找不到一個平衡點。

從其本質來看，街舞外在的張力與吸引力是他獨具的特

色與文化魅力，早在台灣戒嚴時期的發展就不斷的透過媒體來傳播，這是助力也是阻力，助力乃為其曝光度的大幅提升，讓人有了初步的認識，使其普及化；阻力則是過多的包裝與變向的宣傳，讓它已偏離舞蹈原創性及文化本身的精神。而大眾對於文化的認知是表面的，甚至是誤解，認為 MV 就是街舞、韓流就是嘻哈，這是近年對街舞或整個嘻哈文化一大的衝擊，被創造出來的流行給束縛。檢視上述的重多問題，媒體儼然成了其中最關鍵的仲介者，他的一舉手一投足都得以造成社會的躁動，從最早期的訊息傳入，到商機的出現、使科技與網路的便利無遠弗屆，他都參與其中，但你說他害文化走偏了？誤導社會大眾？是兇手？倘若沒有他的推廣，企業與局內人又該如何生存與謀利？當連生存基本需求都沒有時，又豈能推廣文化？企業、媒體與局內人，三者之間成了一個互利共生的關係，環環相扣，要如何向上提升街舞在台灣的處境，似乎仍找不到一個解決之道。

那我只能說一切的罪魁禍首還是媒體，但是把文化能夠迅速帶開來的也是媒體阿，嘿阿，所以媒體講什麼很重要(笑)，我覺得媒體講什麼真的太重要了。(L1)

第肆章 參與者自身認知與體驗

青少年時期為人生成長階段最關鍵的時刻，因其處於個人身心變化極大的階段，不但有其要發展的階段任務，更有許多適應上的問題，角色的混淆成為他們的一大難題，非兒童亦非成人的他們，要學會脫離呵護又得證明自我獨立的價值，尷尬的摸索與成長（陳啟榮，2008）。由於這樣的心靈狀態，使得青少年在成長過程中自成特殊的規範、行為與價值觀等，切割並與主流文化間做了最對立的區分，導致青少年次文化的興起無形間成了主流文化的眼中釘，冠上負面的標籤以塑造其地位的權貴。而嘻哈文化的發展初期正也是在類似權力份配不均的環境下誕生，兩者之間可以說是不謀而合，因此街舞運動能大量的吸引青少年族群，而他們試圖透過街舞運動去證明主流文化下對自我的認同與獨立的價值。

第一節 具層次的認知

(一) 感官層面－阻力最小的道路

街舞跨越太平洋，遠從美國席捲而來，已從次文化發展成年輕世代的共同語言，他們透過學習與挑戰的過程中，加深了對自我身體與心靈更深層的了解。而街舞之所以能吸引年輕族群，除了上述提到的外在吸引力外，主要是因為其具備參與性、表演性和競賽性（何建銘，2012）。另外，在研究的過程中也發現，探索性、趣味性與挑戰性，也是不可或缺的元素之一，最後，成就感隨之而來，成為支持他們持續為文化付出背後的最大後盾，亦是邁向成功，一條阻力最小的道路：

因為我喜歡阿~喜歡然後就...我覺得蠻好的~對...就是學習，不只是學習，就是不只是運動而以阿，就是可以結合那個音樂阿~我覺得...不會那麼比一般運動，不會那麼無聊。(W11)

你會發現有很多很多很多挑戰可以去嘗試，我現在跳街舞其實還只是他的冰山一角而已，他還可以開發的東西還很多，在於你要不要練...所以你說要從裡面找樂趣，應該說無止境阿，他的東西太多了。對阿然後從這裏面再去獲得成就感，因為跳街舞開始有成就感阿，你打籃球就只是爽一下，準頭越來越準，那個成就感不同啊。(L1)

喜歡大家聚再一起跳舞的感覺，街舞就比較...要比較要求自己，騎腳踏車的話每個人都會騎，可是街舞就是..你學的話就要不斷要求自己越來越好之類的。(C22)

我覺得他可以群聚大家一起...做同樣的事情或者是就是也像蠻蠻...團結的，然後會讓一個團體有向心力，那會有共同的目標是最好的，那可能說是去比賽或是表演什麼的，然後會大家在一起練習，我覺得那種大家聚在一起感覺很好，而且是為了同一個目標一起前進這樣。(J2)

帶給我們就是他會讓你覺得很開心同時也會讓你覺得~可能有時候會讓你覺得很挫折，在學習方面上會覺得很挫折，他就會給你有...有一點兩極化的...心情，可是當你突破那個點的時候，你就會覺得特別的開心，這是跟一般休閒活動中，就是單純放鬆有點不太一樣啦。(K2)

每個人每個人，在那個..就是你整個成長的路上會遇到的事情都不一樣，可能因為家庭阿或是因為可能學業，會讓你想要選擇的路，都會慢慢地去變化，可是看你選擇的是什麼，那我選擇跳舞的原因是因為，恩...上高中之後，運氣比較好，然後就是在裡面找到了很多的成就感或是一些，就是被人家需要的感覺，就讓我覺得這東西，我比較有機會去發展

他。所以你...會在這個地方找到一群朋友，然後就會跟他們一起去做事情。(W1)

就當初~我大概什麼時候開始教課啊...大三大四那時候，這樣講好了，我大概就是20出頭歲開始教課，然後我覺得成就感，例如說~恩~你看著一群學生，你看著他們進步，你會有成就感這樣子，那有成就感之後你就會持續去做這件事情。(M1)

因為就是我覺得自己從小本來就不是一個很外向的人，可是不知道為什麼至從接觸到跳舞之後，就開始慢慢的懂得去跟別人Social，然後...然後比較能夠放得開、然後也知道在面對群眾的時候，你要用什麼態度這樣、然後...最重要的就是可以在跳舞裡面得到自信心吧!我覺得蠻重要的。(K2)

跳舞當下的感覺，就是很奔放，對!而且就是妳把一個東西...練的很...很...就譬如說妳考試，妳死唸活唸可是妳未必能考的怎麼樣，一定啊!但是跳舞我覺得~它就是~投入多少它~就我是覺得這是可以很掌握身體的表現跟~就妳練好妳在台上一定可以有相對的收穫。需要...就是很...給我感受就是很...一直再挑戰極限的感覺。(S2)

(二) 生活層面—密不可分的親密關係

人人都說嘻哈是一種生活的態度，而究其原因乃嘻哈文

化的誕生正是 70、80 年代美國黑人受各式不平等待遇下對社會的一種回應，他們將情感與思想變成舞蹈，讓舞蹈成為反映生活的一種藝術，並賦予它意義，一來宣洩對現實社會的不滿，再者希望透過藝術的展現，讓大家看見、聽見他們的聲音。而在截然不同環境下的台灣，街舞文化參與者又是如何將它成為生活的一部分呢？

我覺得 Hiphop 的精神跟文化還有我從學習跳舞過程當中的過程 ...恩...我覺得...恩...我常常講說 Hiphop 就是生活，生活就是 Hiphop，因為它其實..我們跳的東西有很多東西都是從生活裏面而來的，從生活裡面去去...發想而來的，那我覺得 Hiphop 這個文化給我的感覺是...他可以跟生活融合在一起，然後 Hiphop 學習...Hiphop 的這個..嘖....道理，我覺得跟做人做事跟生活上面有很多都是...很...相...契合的一個地方，所以這就是為什麼我會這麼喜歡 Hiphop 這個東西，因為我覺得他跟生活是密不可分的，對，就是你在學習的過程當中，你會體會到很多在生活上你也會體會到的事情。(S1)

其實它已經變成我生活一部分了，然後你現在叫我不要跳，就...很不習慣這樣子。(M1)

當你跳舞會變成是...恩...你的夢想，這個夢想就變成你的生活的一部分，所以當你有了夢想，你就會發現舞蹈就會站在你每一分每一秒，然後你的人生

的每一個環節，因為你有那個夢想或目標，你才會這些生活上的一個恩...這是每分每秒都會在你的左右，然後就變成你生活中的一部分，所以人家都會說，舞蹈就是你生活中的一部分，因為如果你把舞蹈看作是夢想或是看做是一個目標的話，他會是生活中的一部分。(C2)

很好玩，而且學到很多生活態度，有時候就是...堅持阿，因為你想學到一種東西，你要去學阿!必須一定要付出很多才會學到，不是不是...你看到你學一學就會了。(W11)

在沒有受迫環境的影響下，台灣街舞參與者在學習道路上少了一種最真實的感動，而大部分的參與者皆是由外顯的特性回朔認識文化。街舞本來就是以一種酷、炫的形式展現，這刺激了年輕人的感官，打破他們對一般舞蹈的認知，而一頭熱的栽入文化中，在精益求精的進程中他們不斷挑戰自我，並經歷了無數次的成功與失敗，跌倒了就在爬起來，他們學到的不僅僅是舞蹈上的技術，而是一種堅持、不放棄的信念，這樣的信念使他們在面對人生道路上的挫折變得更加堅強，投射成做人處事的一種態度。一路發展下來，青少年形成了一種共同的思想理念及行為方式，他們以街舞來張顯自我性格、展示青春活力、熱情、表達奮鬥進取的生活態度，他們強調的是「做自己、享受生命、勇於挑戰」的理念(何建銘，2012)。

(三) 自我實現－進入真我的境界

自我實現是指對天賦、能力、潛能等充分的開拓和利用，而實現的過程中意味著發展或發現真實的自我，發展現有的或潛在的能力，所以追求自我實現的人對他們能力所及的事總是盡力去完成（呂明、陳紅雯，1992）。街舞的學習路程從模仿到展現自我風格是一條漫長的道路，包括所有的前輩一開始都是經由不斷揣摩而開始去認識自己身體的可開發性，歷經一次次的練習，充分理解身體的控制，方能激發內在潛能與展現個人的風格。此外，自我實現中都有一個共同的特徵，那就是比旁人多一種所謂的高峰經驗，Maslow 將高峰經驗當作一般人自我實現的片刻，蘊含有存在價值的存在狀態（陳鈺芬，2004）。在高峰體驗的當下個體較平常更為完整，能流露率真獨特的自我，並且感覺到自己正在能力完全發揮的巔峰狀態，較具勇氣和力量，也因此較能自然而然的表現出自發性和創造性（黃啟泰，1991）。舞者透過這樣的體驗，找到最真實的自我，而自發性和創造性，是他們跳出個人風格的關鍵和必經之路：

你會從跳舞的過程去認識到原來我的身體可以有這麼多的變化，會覺得他很有趣阿，我跳舞是為了成就自己，因為我發現在跳舞的過程我發現我認識了我自己，還有在跳舞的過程去發現自己身體有這麼多潛在的方式去表現，讓我覺得說唉其實我身體真的是很奇妙。(L1)

不同感受喔!!!恩...因為我跳舞的話...不知道也跳舞的話會讓我覺得很輕鬆吧，在跳舞的時候就會覺

得這才是真的得我，那平常的話可能還還...會被其他事情絆住這樣。(J2)

我覺得舞蹈來講，可以讓我...有自己的想法，包括我的穿著、包括我的舞蹈動作、包括我使用的音樂，這東西可以表現出一個人，就是...學到你...接觸到同樣的東西，但是你會發現每個人表現出的東西都不一樣。你可以藉由著個去找到自己...所以我會...會非常的欣賞藝術家，因為他們可以藉由藝術或是藉由其他的東西來找到自己，證明自己是有價值的。(H1)

接觸跳舞這個東西的時候，它就已經是讓我覺得一開始就是讓我覺得離不開，就是會有一種離不開的感覺，這種感覺我也不知道怎麼形容，但是就是會讓我覺得我只要一跳舞就是很想..就是已經沉溺在我的世界裡面，對就感覺很像是在放鬆或是在...enjoy我自己所想的那個我的我自己。(C2)

小結：

這些舞、這些穿著，再搭配上不同的音樂、不同的舞者，千變萬化，但卻萬變不離其宗——舞者的身體，舞者的身體，是舞者的實踐所在，也是舞者實踐的工具（侯俞如，2012）。舞者透過自身對音樂的感受，並借其身體去傳達不同的訊息，這看似簡單的過程，卻還蓋著其對生命的歷練、情感與體悟，足以創造出獨一無二的自我。人類學早期將青少年視為從兒

童過渡到成人的生活階段(通過禮儀),是從成人的觀點看待,忽略青少年自己或彼此間的社會化,近年受英美社會學影響,認為經由青少年實踐文化被產生,並確立青少年為另一種新式的文化行動者,強調青少年此時此刻的經驗、社會和文化的實踐,並藉此形塑他們自己的世界(Bucholtz, 2002)。單一角度的思考,讓我們通常忽略了青少年自我成長的能力,在這時期他們的創造力與影響力是超乎我們能想像的。故舞蹈是以人體為媒介,透過肢體動作傳遞訊息,以及營造視覺美感,它的學習過程與流行文化潮流息息相關,近十年來,青少年受到流行文化的衝擊與引領,美國黑人的嘻哈文化輾轉流行於台灣,成為台灣青少年新的社交型態,具現出另一種群體權力的象徵,進而突顯出自我存在的價值,從非主流變成是青少年文化中的主流(李招俊, 2007)。青少年們透過身體的實踐,感受街舞運動的魅力,探索未知的自己,對於處心智年齡不前不後的他們,成了一大的樂趣,而同儕間相互的認同是重要的,那是他們被認為不成熟、無法獨立的呼吸窗口,從中他們找到通往成就的捷徑,即不斷精進自己的舞藝,證明自我價值。

而根據所有受訪者對街舞的感受,將其歸納出三種對街舞的認知,分別為:感官層、生活層面與自我實現,不同層次的滿足也帶給舞者不同的認知與體驗,他沒有所謂的從屬關係,因為舞者心靈的感受是直接透過舞蹈對身體的訓練而來,所獲得的快感與經驗,需是身歷其境者方能體悟,其感受可以跳脫至任一個層次,他們也許在剛接觸的過程中就找到真我,也可能花了再多的時間仍停滯不前的在摸索,值得一提的是,不管哪種層次,擁有成就及不放棄是他們共通的

特點，不同於局外人的表面認知，街舞是深植在他們每一個人的心中，即便未來也許因為工作、升學等原因而放棄，在他們心中舞蹈的靈魂是不會熄滅，音樂一下那份感動依舊，而身上的疤痕是他們對跳舞堅持的最佳證據，對他們來說傷疤並不可怕，可怕的是擊倒傷疤的恐懼。

第二節 舞者背後的阻礙

不經一番寒徹骨，焉得梅花撲鼻香，成功的道路上，必定是荊棘滿佈，唯保有耐心及不服輸的精神才是邁向頂峰的不二法門。剖析當今社會大眾對街舞的觀感，其實存在著斷層性的認知，在老一輩的家長，仍停留在一個較為負面的刻板印象，乃因當時的社會環境處於剛解嚴時期，而街舞運動又以一種突破傳統思維的形式呈現，產生負面的觀感在所難免，再加上參與者大多為青少年，其外在的穿著、一些不良、叛逆的行為被加諸在此文化上，導致街舞參與者和不良少年無形間被劃上了等號，對他們來說街舞運動成為一個不入流的休閒活動，隨之而來的認知就是無法成為職業、玩玩的東西、不要太認真...等；另一斷層則屬於年輕一輩的族群，他們受到現代化思想及傳播媒體的影響，做自己成為年輕人的核心精神，有夢最美成是他們追尋的動力，行行出狀元是其心中堅信的理念。兩斷層對於價值觀的落差就有著如此大的間隙，對於街舞的看法更是尤是，幾乎是所有參與者在學習的道路上最平凡、最大的阻礙。

可能還是有一些觀念蠻保守的，因為像我們以前穿那麼寬都會被被..被罵說，哩西勒川布袋喔，或是很多人會把我們跟不良少年做一個等號，因為以前不良少年、飆車族就是穿那種內衣阿西裝褲拖鞋阿，穿的非常的大，很寬鬆，所以大家那時候把我們跟不良少年畫一個等號。(H1)

(一) 教育與家庭

很多人將青少年的問題二分法，若不是犯罪為題就是升學問題，事實上，是因為我們只給出一條成長的道路：家庭-學校，在單一軌道下的兩種結論，一種是軌道上的困難（升學），另一種分明是脫軌（犯罪），青少年的現象之複雜，遠超過我們可以想像的（林益民，1996）。在研究中發現，所有的受訪者皆會提到課業上的問題，即便家裡不反對從事街舞活動，但都仍需在課業上維持一定的水準，更別說是向來就不支持的家庭，而普遍家長的質疑都認為街舞是無法當成未來的職業，只是一項娛樂的運動，因此不需要花太多心思去練習，應該要以課業為重。中國傳統家庭教育價值觀，萬般皆下品，唯有讀書高，深深地影響街舞參與者學習的路程：

長輩們一直都會把街舞這種東西當作是一個，青少年一個過渡時期的一個，流行的產物而已，他會覺得說這種東西就是玩過就好，不要把它當真，因為他沒有辦法當一個正式的職業。．．．一些國標舞、肚皮舞、瑜珈、巴雷，他們覺得那個是正統舞蹈，就算有人靠那個當作主業，你會覺得父母好像也不會有太多的批評或是幹嘛，可是講到街舞他們就會覺得阿~~那不好那不好，那我覺得是那種傳統觀念，就是父母傳統觀念太重，他們會覺得說我以前看到的舞蹈就是很規規矩矩的、很正式，非常優雅非常慢非常的溫柔，可是你們這種東西就是一副，後~每個人那態度耍扁，再來就是好像每個都在比酷，那比酷的情況下會讓父母覺得就是你不夠正式不夠

正經，就會覺得你這個東西就是玩票性質而已，對！沒有任何專業度可言，對，那就是因為我們台灣街舞就是一些小朋友帶給大人的一些觀感的部分。

(H1)

應該是說我家一開始也是不支持，所以...可是那個時候又比較年輕氣盛，然後就會想要叛逆，然後叛逆就是硬去跑去跳舞，就是他們不要我偏要這樣，然後因為那個時候可能跟家庭關係不太好...他們覺得跳舞好像就是學壞，然後他們就會很不支持，可是他們不支持，不是不支持我跳舞，是不支持你去跟這些人跳舞...一些輿論阿，可能就是跳舞就是都流氓阿什麼的，就是感覺在裡面你就會學壞，所以家人就很不支持。(W1)

一開始爸媽是覺得跳舞就是覺得只是我的興趣，並不會變成一個賺錢的工具或者是賺錢的一個..就是以後的工作這樣子...然後我爸爸生前是希望我可以拿到好學歷...一定的成龍成鳳，我爸當然是希望我成龍成鳳。(C2)

還有外國對於跳舞的看法可能是可以當作一種職業，可以跳舞，可以養活自己像台灣就只能是一種運動而已或是興趣培養而已就有點失去它的本質啦...我覺得是台灣教育上的問題，因為我們台灣就是...算是蠻重讀書的所以在高中之前都會覺得...之後要會

讀書才能賺錢。比較年長的...會比較覺得說這只是一種休閒娛樂吧，就是沒辦法當...像街舞老師一樣當當...飯碗這樣吃。(J2)

台灣社會的價值觀，總是覺得這不是一個很正當得職業，然後他們都會覺得你跳舞可以跳多久?你教跳舞可以教多久?他們希望你可以找一個穩定的工作，找一個可以...養你一輩子的工作。(S1)

因為成績很差，沒有辦法...沒有辦法繼續練，所以然後家裡也不...不給我繼續練這樣。(W11)

我覺得最大的一個阻礙...家長因素。台灣，可能因為亞洲民族啦!就是大家比較保守~那對於一些意境上比較就是...放不開，對對對...主要就是放不開啦!都是一些...好像是民族的關係，台灣人我認為以世界的角度來看還算是比較的保守。(M1)

爸爸媽媽從小就不喜歡我跳舞，然後那時候參加熱舞社，他就他那時候其實就都一直都很反對...所以那時候鬧過很多的家庭革命，對阿，然後當...連出去練舞都要用騙的、什麼的，對阿所以阻礙喔~對!就是家庭革命，非常的嚴重。他們也說跳舞會影響課業。(K2)

我只能說現在台灣學習的環境，家長願意讓孩子接觸街舞這一塊，目前還是很薄弱，甚至是家長的那...共識跟老師之間的共識，目前是比較不同步。(L1)

我覺得台灣就是比較還是比較傳統的教育方式，然後小時候學的，就是~你一切都不要想先念書，所以~這個我覺得還蠻...就對於跳舞來說...是還蠻~沒有那麼幫助到的行為，對!就是我覺得跳舞或是街舞是很需要外在的刺激，因為你是...如果你是要當舞者你是要創作的，所以小時候是在那種比較 1 就是 1、寫作文要怎麼寫的環境的話~我覺得會對以後發展比較是...對!因為跳舞還是有它的~就是如果你跳的很容易依循一個一般人的邏輯，就是妳還是要找到自己、做自己才會在這個方面才會做的久、走得長久，可是我們都很容易看別人怎麼樣，對!就像看大家在幹嘛你就幹嘛~(S2)

(二) 大環境下的悲哀

臺灣街舞的發展脈絡與時期的劃分，大致可劃分三階段，首先 1980 年代為臺灣街舞的萌芽期，1990 年代成長期、2000 年之後進入蓬勃發展的茁壯期，從早期的蓋世太保，到中段的龍兄虎弟、連環泡出現舞團 Popcorn，且也開始與唱片產業有互動 (1992 年 LA Boys 專輯電視錄影帶出現、OZ 舞團參與拍攝)，民間企業也透過街舞比賽作為動員的策略及街舞教室陸續開張，至 2000 年後街舞人口大幅成長 (蕭新浴，2012)。至今街舞可以說是時下最夯的運動，提到街舞兩字大

家無所不知，而綜觀整個發展的脈絡，媒體扮演了關鍵的要角，再者政府與企業的加入、贊助使得文化發展產生了巨變，他們透過政治的宣傳、反菸反毒、行銷等，賦予街舞更多不同的意義，然而卻也忽略了文化的本質、忽略了真正推廣上所需要的幫助，包括場地、金費、社會整體的重視等。變了調的認知是現在大眾對街舞認識的現況，成為現在不前也不進的處境，更是推廣者和利益關係者之間講不清的代溝：

這個國家對待著個文化上的...程度，重視的程度不一樣，對！在台灣就是你...可能就是，街舞文化就是可能大家不太 Care 這個東西，因為覺得這就是娛樂，除非你今天，在台灣妳就是要夠紅，國家可能才會重視，或是你一定要跟一些商業的..商業做合作，你才有機會闖出來。(W1)

場地上的問題，因為台灣的建築，很難有讓可以適合街舞活動的場地...如果你還有機會再去介入商演那...我今天在台灣跳舞，那我可能紅了，我最多就是在全台灣當別人的 Dancer，我不可能因為這樣出專輯，可是如果在國外就是你如果紅了，你是全世界跑當 Dancer，而且舞者本身自己就是主角，可是在台灣舞者不會是主角，你...你一定會配個歌手之類的，或是一定是團體，就是會比較...。(W1)

當你是次文化的時候，你想要申請那種超大型的活動的時候，你會跟政府申請金費，那幾乎就是百分

之九十不會過，對，或是一些你可能，或是你可能一些...可能，就是你可能再跑贊助的時候也比較難跑。(W1)

社會大眾跟媒體把街舞文化當作是一種休閒娛樂，因為他們..因為其實台灣的媒體跟台灣的一個相關的一些知識在這上面的知識根本還不足，所以會讓我們很多台灣的街舞沒有辦法去那麼的像日本這樣子清爽，就是因為日本有政府會去補助甚至把這個當作是一個教課類，但是台灣不是，台灣把它當作是一個休閒娛樂的部份。(C2)

我會覺得很難推廣是因為我們並沒有很足夠的資金，因為舞蹈本來就不是可以讓自己有那些經費的，沒有辦法籌到那麼多經費去來辦活動，然後去做更多宣傳的部份透過媒體之類的不可能，所以在推廣上面除非學生來上課不然的話像要讓台灣每個人都知道甚麼叫街舞甚麼叫 Hiphop 其實很難，對...那你看像我好舉例好了..日本好了，他們政府是有補助的，是有支持的而且連他們的學校都會設立這個科系，街舞科系，所以當他們已經有這樣子的一個大環境下的時候，這個時候就是好的嘛!那好的話每個人都會知道每個人就會...恩...只是差在更細節的一些文化歷史或是一些想要教的東西而已，可是台灣現在是慢慢的有起來但是現在會比較比之前好推廣，但是還是沒有到非常好這樣子...對...我覺得。(C2)

小結：

在中國傳統教育的影響下，一板一眼的思考邏輯，使我們侷限了創新的能力，對於突破、改革感到畏懼，時常把前人走過的路，視為阻力最小的道路，其實不盡然，有時突破疆界會看得更高更遠。而整個社會對於街舞的認知，可分為兩大斷層，一是老一輩的守舊派，他們對於街舞的觀感幾乎仍停留在早期的印象，僅有少數雖不反對卻也不支持，另一則是屬青少年的逐夢派，是受當代傳播媒體影響甚大族群，對他們來說做自己比什麼都重要。守舊派被過往的經驗侷限，認為讀書升學是成功的不二法門，而他們正壓抑著敢衝、敢撞的青少年，為了保護他們，必竟台灣現在的社會環境、經濟，其實沒有多大的條件與空間給年輕世代來追夢，社會的現實面仍需考量，代溝的成型是文化進程的產物，誰對誰錯其實早已分不清，太多成功的案例也有太多失敗的案例，因此如何去溝通是兩世代必須重視的問題，取得平衡使雙方雙贏才是解決之道，並非揠苗助長。

台灣街舞發展近 30 年，過往的負面觀感，透過正向活動的結合，讓街舞不在屬於不良少年，負面標籤漸漸被拿下，媒體的大量曝光，讓街舞成為一個可以實踐自信、展現自我的舞台，2014 的今日，文化全球化已成為當代一股不可逆轉的世界性潮流，其可被視為全球文化價值體系的普遍化，以及世界各地各種本土文化多元價值體系特殊化之對位辯證進程（陳重成，2006）。因此不管流行音樂、影視節目、甚至政治等，嘻哈文化的街舞可以說是無所不在，滲透我們的生活，從過去的地下次文化搖身一變，成為當今的流行文化，這是所有推廣者所樂見與欣慰的，然而，這卻也非他們真正想傳

達的，由於過多新的意義的賦予，使得大眾失去對文化本質的認知，而利益者也只顧及自身的好處，大多絕非真的肯為街舞文化推廣所付出。相較起鄰近的日本，儘管街舞發展更加商業化，但在政府政策影響、教育的推廣、企業的支持下，街舞涉及的年齡層小至幼兒大至老人，成了一種全民的運動，讓舞蹈與生活何而為一，達到嘻哈所訴求的根本精神，反觀台灣，確實還有一條很長的路要走，這樣的效應，使大眾對文化的認知僅是表面的，更別說是真的認同要去普及大眾，文化的推廣上不論是金費、場地、社會的地位、教育，依舊阻礙重重。況且根據鄭天明、曹又心、李佳豪（2007）研究結果指出，參與者對街舞活動之行為承諾與持久利益間，會受到成本的調節，而正向提升街舞活動所獲得之持久利益。環環相扣下，這些阻礙絕對是使台灣街舞停滯的重要元素，而要怎麼將該文化深植在每個人心中，絕對是推廣者、政府、企業、媒體等在未來要繼續商討與努力的方向。（如圖五）



圖五

第三節 內部的文化疆域

世界各地各種本土特殊文化向全球散播其價值和象徵意涵的異質化進程，進而在全球場域相互交織，形成一場波瀾壯闊的文化大融合景象（陳重成，2006）。街舞疆域內風格的多元化正是此一現象下的產物，各舞風隨不同文化的交織與融合，存在些許的牽連又各自擁其獨立的特色。相較於其他文化，嘻哈的發展其實可以算是很年輕的，包括當初開始創作的舞者、DJ等，很多人都還存在，其文化的歷史與傳承幾乎仰賴他們的口耳相傳，故相關文字記載的書籍也是少數，且諸多都充滿爭議性，這乃因文化發展初期環境、幫派的對立，而各有其主所造成：

我不會說我的是最清楚的，因為每個人接受訊息的過程不一樣，所以我..會說我知道，但是你今天去問別人，別人可能會否定掉我所知道的，每個人認知不同啊！（L1）

因此要一探整個嘻哈甚至是街舞的進程與歷史是相當有難度的，再者外力的影響，包括社會價值觀的阻撓、媒體、教育、政治等上述探討過的多樣因素影響下，導致街舞異質化又普及化。綜觀整篇論述，從前頭大範圍一窺整個街舞發展，接著我們要更縮小範圍的來一探疆域內局內者與局外者的差異及不同的認知。

(一) 街舞疆域—局內 V S 局外

在受訪過程中發現，角色的不同對於街舞之定位也不相同，被問及街舞在老師們內心該如何形容時，不約而同的都以藝術的眼光來看待街舞運動，且強調展現自我、是一種生活態度，可見街舞是深深的植入在他們的生活與心中，文化傳遞中這樣的條件是必然的。一般大眾最初面對現代藝術品時總是晦澀難懂，因此藝術家或作家成了一個協助溝通的媒介，他們是全是藝術的最佳人選，也是藝術品為塑造者，唯有透過他們引導，社會大眾才能有機會進入藝術領域（鄭惠文，2008）。反觀，學生大多講不出個所以然，並僅將其視為一種運動、娛樂與抒發壓力的管道。另外，提及對於文化的認識，雖然前述講過並無過多的文字記載，傳承上有一定的困難，但發現幾乎所有的老師或多或少都會傳達歷史這一部份，且了解歷史能讓身體加深體驗，更接近展現自我實踐的境界，然而學生的接收彷彿出現了某些阻礙，甚至已經學習一陣子的學生對於街舞的認知依舊有限，故皆屬文化疆域內的人，並非對該文化認知有相當的程度，更可以說其實疆域外的人與疆域內的學生認知是大相逕庭，整個街舞疆域內部對文化認呈現一個相當鬆散的情況：

那對我而言的話，他是一個藝術，他是一個很博大精深的文化，對，他是跟生活息息相關的的……P
恩…一個理念一個精神（S1）

他像是，恩，他就是一種，對我們來講，我們在教課我們都會這樣講，他是一個文化，他是一個運動，

他也是一門藝術，所以...他現在對我來講就是這三個東西的統整，就是他可以放在體育課裡面，他...他也可以是個展覽，他也可以有一個古蹟，讓我去探尋這個文化，對我來講他現在很多東西，可以去學習，對，對我來講他就是這樣（W1）

我會說他是極限運動，但是你說生活的話她是一種藝術，因為HIPHOP本身就是一種生活態度阿，啊我這樣就扯很遠了，因為HIPHOP他是一個生活態度。我們要你學到的是從這裡面去學到你這個人的個性，去認識你自己，然後進而把你學舞的這一塊，甚至是你在面對這一個文化時候的態度，把他帶進你自己的生活中。（L1）

應該是說分享每一個教學者的一個對舞蹈上面的一個藝術，因為每個人有每個人的想法，包含你的排舞也是，每個人有每個人的想法，所以在藝術的編排上，就是編排就是一個藝術。（C2）

我覺得他是一種藝術...那當然也有人把它當運動，這個我也可以認同，那在我來講...我會把它當作是個藝術，因為我覺得他是一個非常有文化性的東西，再來也有許多人依賴音樂、依賴塗鴉藝術、依賴舞蹈去創作更多不一樣的作品出來，所以不覺得他是一種次文化的東西，他就是一個文化性的東西。（H1）

學生：

街舞是...恩...我覺得是一個可以釋放壓力的休閒，可是如果以學生來講的話，如果要全心全力的投入在跳舞這方面的話，是蠻難的，因為畢竟你還有課業要顧，這樣。嘻哈與街舞的關係？這個我回答不出來，太難了。(K2)

就休閒活動阿!哈哈。後~~這個問題真的有點難...嘻哈跟街舞的關係。(C22)

(二) 探究原因、重新定位—脫軌的關係

大環境下受到外在媒介的干擾，學生學習的動機通常來自於文化外顯特性，家長給孩子學習也不例外，因為他們沒有經歷過整個文化發展的歷程，很多原創性的東西已消逝或甚至只是傳說，因為看不見所以不相信它存在，故街舞疆域內其實真正守候與熱愛街舞運動的人實在少之又少，三者間認知上的差異使老師在教學與推廣道路上受盡委屈，他們為了生存的基本需求不得不向現實低頭，順應潮流勢必是必然的趨勢，但卻又想堅持對文化忠誠的同時，他們似乎找到了另一個途徑與解決之道，那就是僅傳達舞蹈並先將歷史、文化擱在一邊，這造就整體台灣街舞圈的學習環境，也是為何學生認知淺薄的關鍵。後現代的社會，藝術發展有了重大的轉變，藝術家逐漸拋棄那些崇高的品味標準，將輕鬆、歡樂、普遍的大眾文化帶入藝術領域，刻意的讓藝術品帶有世俗氣息，以帶領大眾一起走進藝術領域(鄭惠文，2008)。而何謂大眾文化呢？Ray Browne 在 *Popular Culture And The*

Expanding Con-Sciousnes 一書中指出，大眾文化是一般人在生活中可以分享的所有經驗，他更進一步解釋說，大眾文化包括口語和印刷文字、聲音、圖形、實體和手工藝品。大眾文化為社會各階層所接受，不只是少數精英分子獨享（陳英偉，1995）。而為何大眾文化會成為後現代社會流行的趨勢呢？鄭貞銘（1984）指出，大眾文化由於強調感官普及化，所以容易為一般群眾接受，甚至因為其深入每一階層，每一個人的生活圈中，在不知不覺中影響或改變了人們，此外，大眾文化也能滿足人類社會交往的功能，例如某位歌星的歌迷、對政治人物的崇拜，人們雖然沒有直接交往，透過大眾文化也可建立關係。從上述的訪談的內容中就有提及街舞深入了每一個階層，遍佈在我們生活的四周，更使得體系與體系間建立新的聯繫，儘管其目的不同，但卻不能否定社交的事實。在後現代社會中，我們可以發現文化已徹底大眾化了，它影響了人們的生活及思維方式（陳英偉，1995）。葉啟政（1985）則明確提到，大眾文化的形成有兩個因素，其一是文化創作商品化，這是特殊的歷史條件，雖不是必要卻有催化助長的作用；另一個則是大眾傳播媒體網的迅速普及發展，這是結構內涵條件也是絕對必要的。街舞受文化全球化的影響下滲透到家長與學生的心中，對藝術的認知是少的而老師為了使大眾得以接受，將文化本身的精神抽離，改以一種類商品的舞蹈形式來教學，傳遞的不在是文化而是作品，歡樂、輕鬆成為大眾的主流，符合整個大眾文化的概念。

在這樣傳達的概念下，使得整體文化結構更加的不牢固，儘管學習舞蹈的人口逐年增加，但街舞似乎不在是一種文化的產物而成了名副其實的運動。故嘻哈文化不僅是以一種種

流行文化的形式存在，也同時受文化全球化的影響成為大眾文化，這樣的發展是好是壞？其實無從定論，也許有天我們也會走向跟日本發展類似的狀況成為全民運動；也許有天隨這股流行風潮退散後，人們不在為之瘋狂，老師們也不得不向命運低頭而放棄，畢竟流行文化本來就不穩定而易變。

街舞究竟該如何定位？在多層次的文化中，街舞本身乃為次文化是無庸置疑，其過去環境本來就是以一種反抗主流文化的形式而誕生，但經文化全球化的影響，過去負面觀感逐漸消逝，在外在媒介與流行趨勢的影響下，文化本身內涵雖不受推崇但其表象卻深受大家喜愛，這使推廣者在教學上不得不做出改變，而表象的認知成了現在街舞的最佳定位，他會是個流行的運動、休閒、才藝，儘管所有受訪者都認為他屬於流行文化，但其實他早已跟文化脫離，並不會以一個文化的角色存在大眾的認知中：

家長她能夠了解到街舞是什麼東西也是透過報章媒體阿，他沒辦法去接受到如果說今天一個老師是要告訴他說街舞是一個生活態度，家長是聽不懂的，那更不用講說今天家長會帶孩子來學舞一開始的動機，絕對百分之百跟我們現在講的東西是不一樣的，對阿，所以你說推廣的地方那一個地方最困難，就是你要如何讓想要來學習的學習者，能夠先說服到周遭的人可以去認同讓這個學習者可以這樣學的過程。(L1)

可能我們要在去教導下一代的時候會...他們聽歌會

變得很容易，可是我們要去教導他們這些...歷史會
變得很難，好比說我們要告訴他什麼是黑膠，然
後以前的人是怎麼刷碟，然後以前的 dj 他必須要擁
有什麼樣的技術，然後他才可以去把每一個歌曲接
得很順等等，可是..可是現在可能用電腦，但按鍵
案一案、接歌軟體案一案，每一個人都可以接歌。
(S1)

以前台南比較封閉，就是...現在還是會有，有一些
老師，以他五年前學的東西用到現在，那可能現在
學生變了，學生不知道，因為台南很多學生是沒有
辦法接收到前面的訊息，可能就要靠我們去跟其他
地區的舞者或前輩或是朋友跟他們交流，我們才會
知道現在流行什麼，才會知道有沒有什麼東西是要
注意的，注意一些方向的東西，然後再帶給學生，
這樣他們才會...才會，等他們有自主能力去學習其
他東西的時候，他們才不會銜接不上。(W1)

這個文化你看早期人家謾罵一大堆，因為當初人家
在唱的時候，都在唱這個社會的腐敗、唱這個社會
一大堆的不平等、種族的歧視有的沒的，所以她從
負面文化裡面被所謂的正統文化..阿你們 Hiphop 就
是我們所認知的次文化阿，對阿，甚至有人講難聽
一點，還有人說這個文化是反社會文化.....但
是如果額外一提，你說我會把這種東西帶到教學裡
嗎?我不會，因為我不希望讓.....我不太想要讓這

些..本來純真的孩子是純粹抱著一顆想要學跳舞的心來，結果我硬深深的還要把這種東西帶給他們，他們可以認識..可以認識，但是我不希望他們把這樣子的認知放進他們自己所認定的街舞文化裡面，把它付諸於型或是把她詮釋得更為黑暗，我會想要把正面的帶給他。(L1)

小結：

活動精熟度 (Recreation Specialization) 之概念，最早是由 Bryan (1977) 所提出，並將其定義為：「遊憩者對活動從廣泛的參與過程，自低涉入到對特定活動有精熟度的表現，到高涉入的連續行為，可由參與之運動或活動的裝備、技巧及對地點的偏好中反映出來」。另外 Bryan (2000) 也指出參與者涉入活動的價值與行為的反應與其發展精熟度有關。意指參與休閒活動的過程中，因為投入而產生與其他活動相較之下更為積極的參與力，甚至專精於所投入的活動之知識技能，而這樣的行為間接影響其生活方式，且此活動在生活中佔有重要的一席之地 (鄭天明、曹又心、李家豪，2007)。故從活動精熟度的觀點看，能區隔出學生與老師的差異，不論是動作技巧、服裝與偏好等，另外再對街舞的定位時也發現，老師將街舞放在藝術層面，反觀，學生多屬運動層面，可見老師們的角色較接近活動精熟度之概念 (參見下圖六)。

Iso-Ahola (1999) 進一步研究提出，當休閒活動參與者精熟度越高，他們所獲得的持久利益越高。受訪者 (老師) 提及當初學習的過程中常有被需要、被重視的感覺，成為小圈子中的領導者或甚至成為老師，開始有責任需要去帶領大家向

上成長。黃雅鈴與陳惠美（2005）研究指出，社會大眾認為休閒運動效益主要在於學習成長、強健體魄、社會認同及心靈復原；情感方面反應則會引發參與正面情緒之能量；行為傾向方面，願意和他人共同參與、願意獨自長時間參與或排除任何阻礙。從事街舞使他們逃離大人的世界，在不受壓力的情況下，他們可以肆無忌憚的想像與發展，試圖證明自我存在的價值並和同儕共組小型社會。然而，Shamir（1988）注意到雖然享受休閒和獲得快樂很容易在一般的休閒活動中經歷，但是只有認真性休閒或活動精熟度才能獲得高自我實現及持久利益。陳錫平（2008）具深度休閒特質的參與者，對其所參與的活動有正面的看法，即認同此休閒活動；在參與過程中覺得很快樂，獲得利益後，才會持續投入其中而成為人生追求的目標。持久力益的獲得，源自於對休閒活動精熟度的高低，精熟度越高，活動參與者就越願意投入成本獲得更高持久力益（Scoot & Shafer, 2001a）。這成為通往教學者的必經之路，老師與學生的分水嶺。綜觀整個概念再從訪談資料中得知，老師角色為通過活動精熟度的概念，在教學、技巧等多方面領先其小型社會，找尋到自我存在價值並獲得持久力益，這些來自於成就感、金錢等；而反觀學生，則仍停留在尋求活動精熟度的階段，期望自己的舞技能提升，盼獲得更多認同。

另外，文化疆域內本應對文化的認知有相當的程度，然而在受訪的過程中發現其實疆域內的局內人與局外人仍有一定的落差，在談及對文化的認識與歷史時學生多半談不出所以然；老師多能滔滔不絕講一大串，然而即便是老師也無完全共同的說法也帶有諸多不確定性，這和過去文化的傳承脫

離不了關係，過多的口述與幫派³流傳讓說詞變的更加多元無，也成為文化傳承的阻礙之一。歷史與舞蹈的關係雖不必然卻很重要，重要的並非傳授過去的負面觀感而是透過歷史的角度讓人能更揣摩當時生活型態下造就的態度與感覺，使舞者在學習的過程中能加以進入情境中，尋求自我風格。

每個大學社團都有熱舞社，高中熱舞社的規模也愈來愈大，連國中課外活動都開始加入熱舞課程了（黃明甘等人，2006）。而在各個縣市中，也都能觀察到公共空間有舞者出沒，包括中正紀念堂、停車場、捷運站等，街舞從事的人口在近年的攀升跟傳播媒體的發展密不可分，儼然成了時下最流行的文化，而這樣的現象乃文化全球化的結果，在普及化的過程中特殊意義消散，失去對文化本質的認識，大眾追隨的並非嘻哈僅是文化的空殼，乃屬於大眾文化。



圖六

³ 幫派意指，由上述受訪者中所提及 70 年代美國的非裔、加勒比海裔，受地域性、文化等因素影響，所形成族群對立的環境。

第五章 撥雲見日

第一節 研究結果

一、規範、符號、嘻哈文化－探究次文化

次文化乃相對於主流文化而生，其本身並無負面意涵，之所有會有負面觀感得追究於主流社會對其的偏見與不接納，據文獻及訪談中得知，嘻哈文化乃美國後民權時代的產物，最早出現在 70 年代的紐約及其近郊，從事者多由非裔、加勒比海裔、拉丁美洲裔的青少年孕育而成，由於當時社會階級不如白人，物質生活條件匱乏，加上當時環境幫派、毒品的林立，使他們無所事事在街上參與非主流的休閒，以跳舞、塗鴉、唱歌...等方式來傳達對社會現實的不滿，進而賦予休閒活動新的意義，以一種反抗、反諷的方式存在，並常以金項鍊、槍枝、毒品、美女等相關符號描繪當時上流社會的生活糜爛與奢華，唱誦貧富差距的悲哀，透過這樣的休閒參與，他們從中得到同儕之間的認同與成就，久之，生活型態、規範與符號逐漸成型，嘻哈文化就此誕生，在其自成的小型社會中獲得心靈上的依靠，其乃現實社會中受迫於權力分配不均下的他們所望之末及的。因此，嘻哈文化成型僅是反映他們生活的真實樣貌及對現實的無奈，並非真的想為非作歹，在當時的環境下他們也僅能透過較激進的字眼與手段來吸引大眾目光，卻無形間被貼上負面標籤甚至與暴力畫上等號，對他們來說是一大的誤解，早期幫派與幫派間的鬥爭甚至改以尬舞的方式來取代打鬥，唱誦的正是嘻哈文化的 Peace & Love 的精神訴求又豈能說嘻哈文化是不入流、不良的文化呢？

另外，根據研究指出，其受區域性之影響甚大，因為其過度自由、不設限的特色，使幫派間的鬥爭與區隔也相對明顯，雖源自同一文化，卻發展出多變的樣貌與風格，光在街舞的領域中就指不勝屈，而他們透過各自不同的語言與文化造就區域裡的特殊規範，其乃幫派與幫派間是相互不容抵觸的。

嘻哈受文化全球化的影響，在世界各地吹起一股熱潮，而在台灣，不同於美國當時生活被壓榨的不平等待遇，其並非以一種抵抗、反諷的方式呈現，在生活上的結合更是沒有這麼的密切，實質上缺乏了一種最真實的感動，僅以一種藝術的形式來吸引大眾目光，原創精神的消散是文化全球化的悲哀。

二、文化與文化的融合—走出本土精神

青少年在嘻哈文化中扮演吃重的角色，這使他們所從事的休閒活動更容易遭致汙名化，從文獻分析中得知早期台灣街舞的發展困境及受訪者們過往的經驗就足以說明。文獻中也提及青少年的心智年齡正處於人生尷尬地摸索階段，他們為了要向大人證明自我的存在與認同又想區隔與小孩的世界，這使他們更加的反叛與獨立，對於新穎、具挑戰性的事物倍感興趣，而恰好街舞的特性正符合其需求，故青少年為之瘋狂，從受訪者中也得知，獲得認同是他們堅持下去的動力來源之一且因為街舞有太多的發展性、趣味性、開發不完的肢體動作與風格，讓他們深陷其中、無法自拔，不斷的挑戰自我，期望得到更高的活動精熟度，重要的是他們能在其各自的小型社會中獲得同儕間的認同，這是他們心靈上的最大依靠。

正因為能夠吸引大量的青少年，台灣在街舞的發展上與商業密切的結合，從早期的可口可樂盃就是一代表作，透過街舞辦比賽為號招，一來吸引年輕族群參與；二來透過大批的觀賽人潮行銷品牌，後來包括台灣 Adidas 舞蹈大賽、紅牛盃...等，甚至政府也藉這股力量來宣導，如捷運盃、反菸反毒舞蹈大賽、租稅創意舞蹈大賽、競選...等，故街舞在台灣儼然成為一種行銷的工具被消費著，此並非文化推廣者所樂見，因本質已消散，是種變相的利用，間接使社會大眾的認知錯位，文化理念的傳達更加受阻。此外，台灣街舞早期發展深受日本影響，包括早期的資訊、錄影帶、師資，故台灣街舞的風格被蒙上日本的影子，是台灣特殊的現象之一，但不能否定的是仍有不少前輩為走出本土的風格而努力，如文化與文化的融合即是一大特色，台灣傳統文化八家將就曾與街舞融合在世界舞台上為之一亮，展現獨道的在地性，因此如何傳承文化又不失本土風格也考驗著台灣街舞未來的發展，更是讓台灣街舞通往世界舞台的不二法門。

三、學習的進程－發現兇手

在文化全球化的影響下，嘻哈文化底下的街舞成了最佳代表作，在台灣無論是在綜藝節目、電影、廣告和音樂 MV 無所不入，而研究發現，街舞外在的吸引力是參與者投入的主要依據，包含老師也不例外，而其之所以能夠成為教學者多來自於被認同、被需要，活動精熟度高並獲得到持久利益，最後找到一條阻力最小的路成就自我。因此從街舞疆域內分析差異，於學習的動機上（老師、學生）是無太大差異，然而對於街舞的認知就存在著，學生通常將街舞定位在運動、

休閒的層面，較少談論到藝術層次，而對於歷史、資訊上也都叫侷限；老師則多半認為街舞已是生活的一部分，且談論多半是跨國界的資訊，包括使用的人物、名詞...等，有明顯的落差，然而據教學者學習路程分析，一開始對於街舞的認知都會是少的，要到了一定的水準才會想要去了解歷史與文化，故歸納其乃是一個學習的進程，當活動精熟度一提高則自然會去吸收更多的資訊來強化本身，故並不足以說明角色的不同對認知有絕對的關係，乃看其活動精熟度的狀況，但值得一提的是嘻哈文化的傳承透過網路、口耳相傳，其實存在著諸多的不確定性、無統一的版本，故老師在推廣上其實也相當尷尬，因此台灣變向的都以舞蹈教學為主，歷史與文化為輔，背離文化本質，改以藝術或運動方式來傳達，除大眾媒體的造謠與過度渲染外，這也是造成文化認知差異的主要原因之一。

另外，要提及的是原本受訪對象還有街舞青少年的家長，然而在找尋對象的過程中困難重重，大多以沒空或學生不敢跟家人說為由而拒絕，可見家長對於孩童從事街舞雖不完全反對也無全力支持，而不論老師或學生也都提到家長的問題，歸究其原因，中國傳統的思想儼然成了罪魁禍首，學業成績是最大的阻礙且認為跳舞沒有出路、無法當飯吃，必須還是以唸書為重，會有這樣的觀念乃由於街舞的新潮打破了中國舊有的傳統思維，他跳脫過往舞蹈制式的限制且不論是在精神、規範、服裝等，都是前所未見，一個講求不設限；一個卻強調要事事都要有規範，兩者間互不相容，是導致整體社會、家長不重視的主要原因，再者過往沒有太多成功的經驗，因此對其的信任更是少之又少，儘管文化發展如此坎坷，但

成功絕非不可能，在此文化推廣的每一位，正努力創造這個奇蹟，一個成功的經驗，證明它可以存在。

四、大眾文化－創造一個成功的經驗

中國傳統教育與思想固然成為街舞發展上的一大阻礙，不入流、無法當飯吃、玩玩就好都是最有力佐證，但不能抹滅的是 Y 世代的崛起，不論是在政治、商業、國際舞台上都不斷證明自我，成就夢想、做自己，成了這世代的新價值觀，受訪過程中也發現年輕一代的家長並不反對孩子學街舞，反而希望藉由這項才藝讓孩子獲得更多的掌聲或自信更成為自我年輕時夢想的一種投射，可見傳統社會價值觀逐漸被挑戰與打破。

在定位上，嘻哈與流行元素密切的結合，不論是在音樂、服裝...等都能看見，乃因參與人口都屬青少年為主，因其求新求變，充滿好奇心與好勝心的特質而追隨，故兩者間一直密不可分，從服裝上最能清楚的看見嘻哈跟流行的結合，故其原本街舞因屬於流行文化定位，而在不少文獻中也都提及類似的論點，然而經研究發現，現今媒體、科技多樣管道的影響與宣傳下，文化本質消散脫離根本精神，大眾所接受到的是其外在的酷、炫、帥，並非 Real Hiphop 的精神與意涵，認知的街舞並非文化而僅只是一種運動或甚至是娛樂而已，故應該只能說是流行的運動，其整體現象較符合大眾文化的概念，故最後在此將其定位在大眾文化層次中。(詳見圖七)

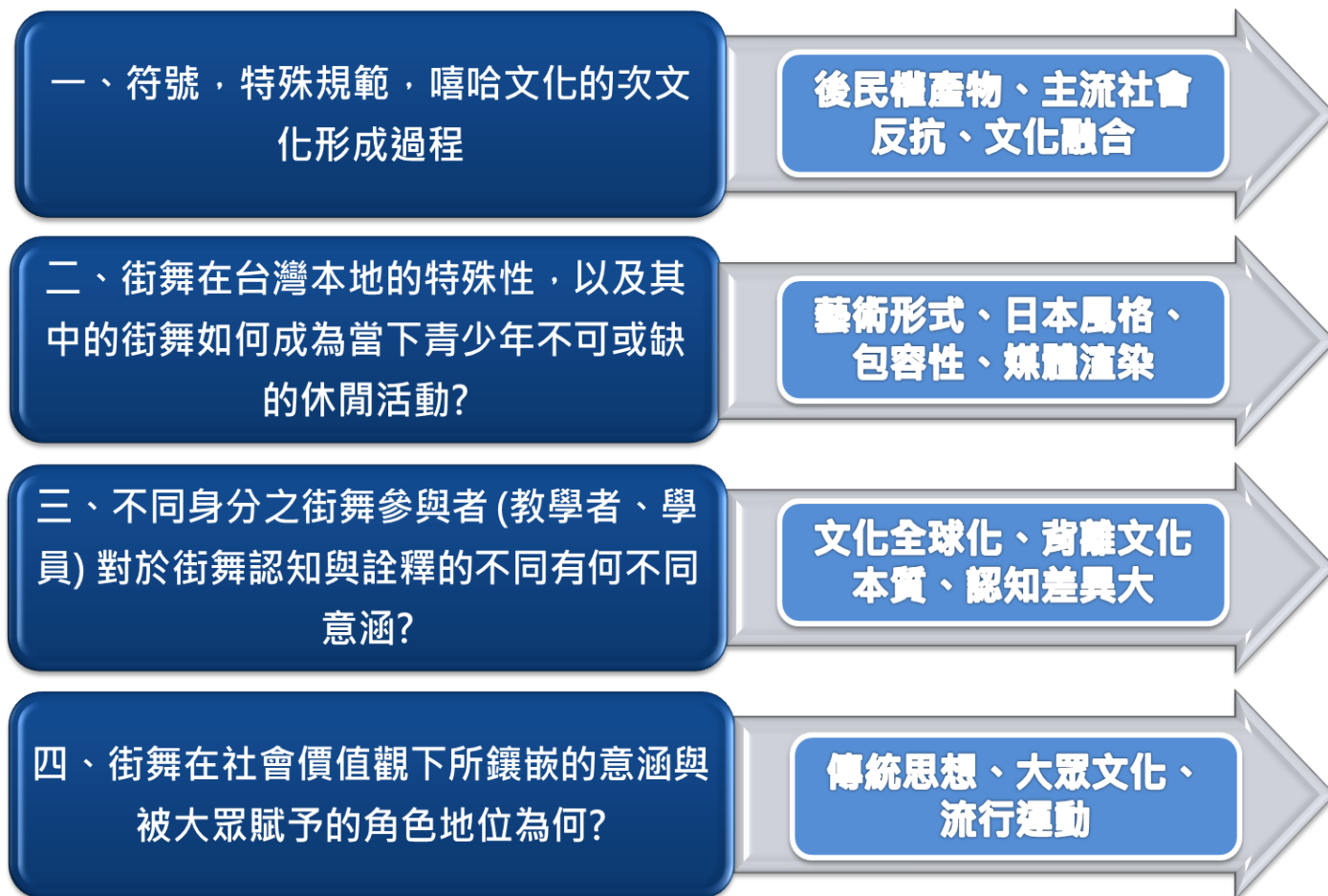


圖 七

第二節 研究者反思

街舞運動對研究者本身是生活中不可或缺的活動，也是陪伴我在課業壓力繁重的高中階段一個抒壓的管道，對其熱愛不在話下，即便後來因為受傷而選擇轉換模式，但心中的舞魂仍然不減，每每聽到音樂，那份感動與激情依舊，如同受訪者的感受，跳舞才能最享受自我，達到真我的境界，而當初決定研究此議題乃因自己一直以來遊走在這個圈子中，既看到了疆域內的困境，從旁也理解疆域外對其的觀感，身為半個局內人所面臨的阻礙與問題也常困擾自己，因緣際會下剛好藉由此機會來一解多年來的困惑，更希望研究的成果能對文化有所貢獻。由於自己本身也是個實際經驗者，且在大學時期更是擔任熱舞社社長，所有在行政上、活動、經費、招生等問題可以說是排山倒海的來，切身的經驗也了解街舞其實不是這麼地受到重視，辛苦的歷程歷歷在目，故在訪談的過程中難免會有預設立場的想法，尤其高中時期學習的過程中更是和受訪者如出一轍，也都面臨家庭與升學的壓力，畢竟過去的經驗會時常在心中形成為一個假設或傾見，故在受訪過程中不斷的提醒自己需保持中立，並且不帶偏見的追根究柢、釐清與剖析，避免陷入過度主觀經驗，畢竟研究者即是研究工具之一，必須以中立的角度進行研究分析，才不會使得研究結果有所偏差。

本研究訪談了老師與學生，透過不同的角色去聆聽不同的聲音，欲了解兩者對街舞的認知差異，進而一探文化傳遞的成果並從中檢討，此外，更聽取兩者提及家長對街舞的觀感，雖無法了解其內心的真正想法，但透過兩者間對其看法

與文獻分析再加上研究者長期觀察，間接也為研究帶來不少的正面效益，而近年來由於街舞滲透了我們的生活，不論是選秀節目、電影、MV等處處可見，且自身也待在舞蹈教室從事有氧教學，看到年輕一輩的家長很支持孩子學習街舞，讓我發現世代觀念的轉變跟過往大不同，也讓我想一窺街舞究竟在現今社會的地位處於何處。進行分析之際時，反覆研讀文獻，並與訪談獲得之資料、與觀察經驗作一整理後發現，街舞並非一般大眾認為是充滿暴力的、血腥、情色，那些只是他們當時對社會的一種反諷，況且是在惡劣的環境下所產生，在文化球球化的過程中，早該跳脫這樣的框架，被放大的不應再只是他的負面觀感，而是透徹的了解事物的本質才知道為何他以這麼激進方式來呈現，這也讓我學到事物不應該只觀其表面、危言聳聽，尤其在現今資訊、媒體爆炸的 E 世代，人人皆有發聲權，互相尊重是必要的，但切勿道聽塗說，凡是經過縝密思考或資料的蒐集再給予定論方能不被煙花所蒙蔽。除此之外，文化傳遞的過程不但受外在因素的影響，內部其實也是不容小覷，過度的自由讓文化無統一性，內部力量無法集中，各自自立門戶的情況下，一個和尚挑水吃，兩個和尚抬水吃，三個和尚沒水吃成了最佳寫照，故如何在各自保有風格又一同推廣整個街舞文化，是值得推廣者所深思的，畢竟他們是帶領文化前進的指標，更是藝術與人之間的重要媒介。

第三節 研究貢獻與建議

一、 研究貢獻

1. 釐清嘻哈文化及街舞之負面觀感

早期台灣不論是對嘻哈文化或街舞普遍觀感都較為負面，認為其乃不良少年才會參與的休閒活動，而從研究中發現，其實是對文化的誤解，由於外在的觀感與當時的不良少年穿著些許雷同，使得兩者間被連結，又加上他們從事的活動是較無規則性可言，強調的是做自己、有態度，這些打破了中國傳統思維，一個極度規範，一個極度自由，明顯的對立與衝突是造成負面觀感的主因。

2. 街舞製造雙贏卻忽略了文化本質

街舞從初期來台灣就一直與媒體、商業密切的結合，隨時代的流行雖難免有起有落，但其外在吸引力總是能集中不少大眾的目光，紅極一時，尤其主要人扣又以青少年為主，流行文化與街舞密不可分，他們藉由表演、比賽等曝光機會，來證明自我存在的價值，找尋最真實的自己，這乃他們在現實社會中所無法得到的，另一方面，企業家、政府等藉此強大的影響力，作為行銷自我品牌的最佳工具，以其外在的特色獲得更多的品牌曝光機會，看似成就了雙贏的局面，卻也忘了文化本質的精神，街舞不在屬於嘻哈文化而是大眾所熟知的酷炫運動或休閒。

3. 中國傳統思想廣泛的影響整個生態

在傳統教育的影響下，我們的思考邏輯始終跳脫不開一加一等於二的框架，家長在教育孩子的方式如是，因為過去

他們看到讀書得以博取好功名，故在現今的社會中他們依照他們過往經驗加注在對孩子的期望中，升學與脫軌一直線的藩籬限制了孩子們的想像空間，儘管近年自我意識的抬頭，不論是社群媒體或是政治的介入，強調的是青少年勇敢做自己、為自己發聲、勇敢逐夢，然而真正能跨出的人又有幾個？中國傳統幾千年，相對於嘻哈文化也不過幾十年，能有多大的影響力？既不敢脫離正軌又想走出屬於自己的道路是現代年輕人的處境與困境，另外，從疆域內觀之，也發現受迫傳統單一的思考，台灣舞者缺乏自我的風格大多一脈的學習是整體的現象，故中國傳統思想對整個文化的衝擊不可小覷。

4. 文化層次中定位，乃為大眾文化非流行文化

經文獻蒐集的資料及訪談者的內容交叉分析後，原本學術界多將其定位在流行文化層次，然而在過程中探討文化全球化的同時毅然發現大眾文化的定義乃較接近當今街舞的現況，在文化球化的影響下，媒體科技、大眾傳播的力量，使街舞廣泛的流行於每個階層，打破了精緻文化、高雅文化的分壘，大眾文化更在 90 年代後成為社會主流，不少的有錢上流社會也都能同時接受高、低文化，在其商品化的趨勢帶動下，街舞藝術成為犧牲品，一來教學者得以延續其生活所需，二來儘管是變向的發展，然而對文化的傳承仍有其一定的助力並不能全盤否認，至於該如何再次將文化理念帶回大眾心中就得看創作者如何介紹其作品，讓藝術能得以和欣賞者激起共同的漣漪與感動。（詳見圖八）



圖八

二、 研究建議

近年來街舞在學術界中逐漸受到重視，然而觀其類別仍多屬於風格的探討、空間分析與發展，對於深入舞者內心的世界是較為少數的，雖然網路上已有不少的影片都談及舞者內心的世界，但片面之詞難以說明一切，透過各式資料的交叉分析方能探究問題的根源，找出解答，並對文化做出貢獻，故建議未來多針對不同角色來進行研究，可能包括經營者、企業家、家長、媒體等，再將其資料聚焦得到更真實的結果。

於研究範圍上，起初將研究議題定為嘻哈文化，而文獻蒐集的過程中發現其範圍實在太廣，包括其四大元素再加上底下的歷史與風格演變又得各自去探討社會大眾觀感與定位，讓研究的難度與範圍都難以掌控，雖然後來只針對街舞領域做深入的調查，然而，在受訪的過程中亦發現，街舞風格的多樣讓每個環境都呈現不同的形態與規範，恐怕導致各風格的說法不一或是認知上不同，因此研究者建議再將研究範圍縮小，或區分 Old School 和 New School，讓結果更容易聚焦，以避免研究過度失針。另外，於研究結果中也雷同，我們最後將其文化層次定位在大眾文化上，這乃是以整個大範圍的角度去觀之，其實仍忽略許多的小眾的風格，埋沒了他們的聲音，尤其是是最被邊緣化的特殊性別舞風，相信他們的遭遇與經歷會使說法出現分歧，這方面仍待對此相關議題有興趣者進一步的去了解。

本研究以深入訪談為主要的研究方法，蒐集受訪者的體驗與經驗，並加以田野觀長法為輔，探索他們對於街舞的認知，為方便取樣將角色設定為學生與老師，而透過兩者的角

度去剖析家長的價值觀，難免會因訪談過程中情緒改變或偏見而導致研究一窩蜂的倒向同一邊，讓我們無法釐清家長真正的聲音，再者，學生在回答問題時時常有無法答出的困境或甚至無法理解語義，倘若就價值觀的問題，若能聚焦更多不同背景的人參與討論，以更多元的角度，加上多方的對話，或許能激發他們講出更多不一樣的結果，更容易聚焦，故建議未來可使用焦點團體法，在不同角色下進行訪談法來得出結果。此外，嘻哈文化受區域性影響甚大，包括風格的改變、規範如是，故台灣也不例外，受限於區域性的因素，北、中、南環境皆不大相同，且明顯的北部不論在教室、老師、學生都較多，發展也較前衛，資訊的來源更是首當其衝，相信這些間接都會使思考層面及觀念上也會有所落差，雖然在老師的部分有盡可能平均，但在學生方面則尚未做足，因此，研究者建議往後可針對區域性做研究並比較其差異，達到更真實的結果。

中文文獻：

- 王宜燕、戴育賢（譯）（2002）。文化分析（原作者 Robert, W.James, D.Albert, H.& Edith, K.）。臺北：遠流。（原著出版年：1984）。
- 王昭正（譯）（2004）。休閒導論（原作者：Kelly ,J.R.）。臺北：品度。（原著出版年：1982）
- 石光生（2008）。跨文化劇場。臺北市：書林。
- 本報訊（民 103 年 11 月 19 日）。連勝文拍街舞廣告 街舞師批「看完一肚子火」。自由時報。取自
<http://news.ltn.com.tw/news/politics/breakingnews/1160940>.
- 成令方、林鶴玲、吳嘉苓等（譯）。見樹又見林：社會學作為一種生活、實踐與承諾（原作者：Allan G.Johnson）。臺北市：群學。（原著出版年：1988）
- 朱華瑄（譯）（2005）。迷文化（原作者：Matt ,H.）。臺北：章伯。（原著出版年：2002）。
- 余瑞文、周煥銘（2011）。文化變遷之基本動力—以認知科學為探索導向。崑山科技大學學報，8，141-163 頁。
- 呂潔如（2000）。城市·遊戲精靈——探訪街舞的文化世界。未出版碩士論文，國立臺灣師範大學體育學系，臺北市。
- 呂明、陳紅雯譯（1992）（譯）。第三思潮：馬斯洛心理學。臺北市：師大書院。
- 吳聲佶（2009）。臺灣街舞文化的社會意涵。未出版碩士論文，國立臺灣師範大學運動與休閒管理研究所，臺北市。
- 任凱、王佳煌（2005）（譯）。質性研研究法-社會情境的觀察

- 與分析 (原作者 John Lofland, Lyn H. Lofland)。臺北:湯姆生出版。
- 李根芳、周素鳳 (譯)(民 92)。文化理論與同俗文化導論 (原作者:John ,S.)。臺北:巨流 (原著出版年:2001)。
- 李天民、余國芳 (2005)。臺灣舞蹈史。臺北市:大卷文化。
- 李招俊 (2007)。尬舞—捷運地下街的街舞文化。未出版碩士論文, 國立台北教育大學, 台北市。
- 李美華 (譯)(1998)。社會科學研究方法 (原作者 Earl Babbie)。臺北:時英。
- 李靜怡 (2005)。臺灣青少年嘻哈文化的認同與實踐。未出版碩士論文, 國立成功大學藝術學系, 臺南市。
- 李立昌 (2005)。休閒社會學。臺北:偉華。
- 何穎怡 (譯)(民 93)。嘻哈美國 (原作者: George,N.)。臺北市:商周出版。(原著出版年:1999)
- 邱浩政 (2008)。量化研究法 (一)。臺北:雙葉。
- 周錦宏、程士航、張正霖 (2005)。休閒社會學。臺北:華立。
- 周業謙、周光淦 (譯)(民 94)。社會學辭典 (原作者: Divad Jary & Julia Jary)。臺北:貓頭鷹。
- 周甫亮、黃昭謀 (2008)。網咖空間中的青少年次文化認同。人文與社會學報, 2 (3), 81-97 頁。
- 周純慧 (2003)。酷 In 靚生活:年輕不留白-街舞旋風與極限挑戰。臺北畫刊, 427, 41-45 頁。
- 林伯勳、張金鶚 (2002)。街舞! 對抗? 中正紀念堂一人、活動與公共空間關係之探討。都市與計畫, 29(1), 115-140。
- 林益民 (1996)。在街頭相遇—側寫青少年舞團。臺灣社會研究, 25, 209-225 頁。

- 林益民、莊育麟(2003)。青少年文化素描：街舞與同人誌。
臺北：巨流圖書。
- 林義男(譯)(民 88)。社會學(原作者：Light,D.Jr.,&
Keller,S)。高雄市：復文(原著於 1989 年出版)。
- 林志忠(譯)(民 91)。文化的理念(原作者：Terry ,E)。臺北：
巨流。(原著出版年：2000)
- 林浩立(2003)。流行化、地方化與想像：臺灣嘻哈文化的形
成。人類與文化，37，7-28。
- 洪嘉穗(2009)。嘻哈文化之展現與反思。大專體育，101 期，
16-21 頁。
- 胡幼慧(2009)。質性研究：理論、方法及本土女性研究實例。
臺北：巨流。
- 侯俞如(2012)。街舞舞者風格層次之探討。運動文化研究，
20，39-70。
- 秋山(2005)。不羈的靈魂－街舞必讀之全檔案。北京：中
國宇航出版社。
- 孫憶南(譯)(民 93)。流行音樂的文化(原作者：
Bennett,Andy)。臺北：書林。
- 孫秀蕙、馮建三(1995)。廣告文化。台北：揚智
- 唐弘廷(2012)。聽時代在唱歌之外-被忽略的嘻 1 哈文化/
饒舌樂的記憶。文化研究月報，126，34-40 頁。
- 高宣揚(2002)。流行文化社會學。臺北：揚智。
- 徐挺耀(民 93 年 10 月 20 日)。嘻哈狂潮。自由新聞網。取
自
[http://www.libertytimes.com.tw/2004/new/oct/20/life/arti
cle-3.htm](http://www.libertytimes.com.tw/2004/new/oct/20/life/article-3.htm).

張鐸嚴 (2008)。Young 到最高點 - 談青少年的次級文化。2008 年 1 月 10 日取自

<http://life.fhl.net/Desert/980903/007.htm>。

張順傑 (2006)。Hip hop 對自我及行銷現象之認知：探索性研究。未出版碩士論文，國立中正大學，嘉義縣。

張錦華等譯 (1995)。傳播符號學理論。臺北：遠流。

黃明甘、高小芳、向薇潔 (2006)。論街頭流行運動文化－街舞運動。明新學報，32，77-82 頁。

黃璐、孫平 (2004)。街舞運動“吸引力”探微。山西師大體育學院學報，19(3)，22-24 頁。

黃亞琪 (民 96 年 10 月)。年輕不要留白 - 臺灣街舞旋風。

臺灣光華雜誌，84 頁。取自

http://www.taiwan-panorama.com/show_issue.php?id=2007109610084c.txt&cur_page=5&table=1&distype=&h1=%E5%8F%B0%E7%81%A3%E5%AF%AB%E7%9C%9F&h2=%E9%9D%92%E5%B0%91%E5%B9%B4&search=&height=&type=&scope=&order=&keyword=&lstPage=&num=&year=2007&month=10

黃雅鈴、陳惠美 (2005)。休閒運動態度與行為關係之研究。戶外遊憩研究，18(3)，81-102 頁。

陳可宜 (2008)。青少年對不同舞蹈類型態度之研究－以民族舞、芭蕾舞、現代舞、街舞為探討對象。未出版碩士論文，佛光大學，宜蘭縣。

陳英偉 (1995)。淺述後現代主義中隱藏的『文化』問題。藝術家，41(6)，348 頁。

陳鈺芬 (2004)。探索運動員追求自我實現的可能性－從交易

- 領導與導理論探討之。中華體育季刊，18(2)，3-49。
- 陳啟榮(2008)。臺灣青少年次文化之初探研究。中等教育，9(2)，38-51頁。
- 陳高生、顏仲汝(2010)。論吞世代流行文化與消費價值——以潮流服飾為例。華岡紡織期刊，17(1)，33-44頁。
- 陳重成(2006)。全球視野下文化疆域的變與常：兼論當代中國社會的重構。遠景基金會季刊，7(4)，79-117頁。
- 陳雅玲(2013)。「美男」在台灣——以「男性愛」情境論韓國流行文化在臺受容。文化研究雙月報，138，21-31頁。
- 陳箐繡、謝雅欣(2007)。次文化服飾的符號消費與接合：以嘻哈與臺客服飾為探析焦點。視覺藝術論壇，2，48-75頁。
- 陳寬裕、歐典灝、歐人豪(2009)。認真休閒特質與幸福感之研究：兼論配偶支持的干擾效果。觀光休閒學報，15(2)，113-140頁。
- 陳澄巧、易博士(2006)。圖解文化研究。易博士文化，臺北市。
- 陳波(1989)。社會科學方法論。北京：中國人民大學出版。
- 陳向明(2011)。社會科學質的研究。臺北：五南。
- 連哲民(2008)。街舞的創作系統與空間(未出版碩士論文)。臺北大學，台北市。
- 葉永文(2005)。當代台灣青少年文化的歷史與社會分析：以嘻哈文化和臺客文化為例。思與言，43(1)，1-21頁。
- 葉啟政(1985)。現代大眾文化精緻化的條件。國魂，480，76。
- 喬健(2009)。異文化與多元媒體。臺北市：世新大學。

- 傅謙翔 (2007)。臺灣嘻哈舞蹈文化現象之研究—以大臺北都會區為例(未出版之碩士論文)。中國文化大學舞蹈系所，臺北市。
- 楊佩燁 (2007)。性別與青少年塗鴉行為之關係。犯罪與刑事司法研究，8，53-91 頁。
- 楊榮森 (2009)。霹靂舞/街舞的傷害風險。健康世界，287，7 頁。
- 裴娣娜 (1994)。教育研究方法導論。安徽:安徽教育出版社。
- 劉庭宇、蔡明昌 (2011)。從休閒次文化中發現自我認同—以認真休閒初探。大專體育，117，1-7 頁。
- 劉維公 (2006)。風格社會。臺北:天下雜誌。
- 劉森堯 (譯)(民 92)。休閒：文化的基礎 (原作者: Josef Pieper)。臺北新店：立緒文化。(原著出版年:1965)
- 劉思劭 (2006)。嘻哈、故事、與廣告效果 (未出版碩士論文)。國立政治大學，臺北市。
- 劉憶勳 (2006)。體現·風格—初探青年街舞者的身體實踐。未出版碩士論文，國立東華大學，花蓮縣。
- 劉建基 (2011)。大眾文化的全球性與解疆域化。文化越界，1 (6)，105-120 頁。
- 蔣顯斌 (監製)、蘇啟賢 (導演)(民 99)。街舞狂潮【紀錄片】。臺北市：財團法人蔣見美教授文教基金會視納華仁台北分會 CNEX。
- 鄭智慧 (2007)。阻特裝與非裔美國人街頭服飾探討。紡織綜合研究期刊，17 (1)，39-46。
- 鄭惠文 (2008)。論後現代藝術的淺平性：向下沉淪或向外開放？。明道通識論叢，4，103-120 頁。

- 鄭貞銘 (1984)。現代社會的產物大泉文化:兼談其對政治的影響。自由青年, 71 (5), 38-41 頁。
- 鄭天明、曹又心、李佳豪 (2007)。成本在活動精熟度與持久利益之關係研究—以街舞休閒活動為例。藝術學報, 81, 227-247 頁。
- 蔡宏進 (2011)。休閒社會學。臺北:三民。
- 蔡欣欣 (2009)。綜述臺灣歌仔戲演出宣傳的多元變遷。戲曲學報, 5, 143-182 頁。
- 蔡宜剛 (譯) (2005)。次文化風格的意義 (原作者: Dick, H)。臺北:國立編譯館、巨流。(原著出版年:2003)
- 蔡清田 (2013)。社會科學研究方法新論。臺北:五南。
- 導航基金會 (2003)。青少年文化素描: 街舞與同人誌。臺北: 巨流圖書有限公司。
- 盧玉珍 (2011)。街頭「飆」舞的晚期現代性意涵--我尬舞, 故我在。運動文化研究, 17, 7-56 頁。
- 蘇志鵬、王進華 (2008)。Hip Hop-街舞運動的形式與風格。動態藝術學刊, 1, 23-29 頁。
- 蕭新浴 (2012)。臺北市街舞發展與習舞學生居住地點空間分布研究。華岡地理學報, 29, 69-86 頁。
- 蕭瑞麟 (2011)。不用數字的研究。臺北市:臺灣培生教育

英文文獻

- Alan Light (1999). *The vibe history of Hip hop*. New York, NY : Three Rivers Press.
- Coben,S.(ed.) (1971).*Images OF Deviance*,Harmondsworth:Penguin.
- Bryan, H. (1977). Leisure value systems and recreation Specialization. The case of trout fishermen. *Journal of Leisure Research*, 9(3):174-187.
- Bryan, H. (2000). Recreation specialization revisited. *Journal of Leisure Research*, 32(1), 18-21.
- Bredo,E&Feinber,W.(1982).*Conclusion:Action,Interaction,and Reflection*.In E.Bredo & W.Feinberg(Eds.)*Knowledge and Values in Social & Educational Research*.Philaselphia:Temple University press.
- Bucholtz, M. (2002) . Youth and Cultural Practice. *Annual Review of Anthropology*, 31, 525-552.
- Bachman,R. & Schutt,R.K.(2012).*Fundamentals of research in criminology and criminal justice*.L.A:Sage.
- Michael R. Real. (1989). *Super Media : A Cultural Studies Approach*. SAGE Publications, Inc.
- Fiske, J.(1982).*Introduction to Communication Studies*. New York: Methuen
- Fornas,J.(1995).*Culture Theory and Late Modernity*.London:Sage.

- Guba, E. G. & Lincoln (1994). *Competing Paradigms in Qualitative Research*. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.) *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage.
- Hebdige, D. (1988). *Hiding in the Light: on Images and Things*. London: Routledge.
- Huntington, C. S. (2007). *Hip hop dance: Meanings and messages*, Jefferson, N.C.: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Iso-Ahola, S. (1999). Motivational foundations for leisure. In E. L. Jackson & T. L. Burton (eds.), *Leisure studies: Prospects for the twenty-first century*. (pp. 35–51). State College, PA: Venture Publishing, Inc.
- ISRAEL, director. (2002). *The Freshest Kids*. Chatsworth, CA: Image Entertainment
- Jary, D., & Jary J (1911). *The Harper Collins dictionary of sociology*. NEW YORK: Harper Perennial.
- Popcorn Crew (2011). Popcorn crew, <http://www.facebook.com/pages/popcorncrew/424337520227>. [Online forum comment]
- Raymond Williams (1983) *keywords*, London: Fontana, p. 87.
- Rubin, H. J. & Rubin, I. S. (1995). *Qualitative Interviewing: The Art of Hearing*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc.
- Shamir, B. (1988). Commitment and leisure. *Sociological Perspectives*, 31: 238-258.

- Scott, D. & Shafer, C. S. (2001a). Recreation specialization:
A critical look at the construct. *Journal of Leisure
Research*, 33(3):319-343.
- Veblen, Thorstein (1988). *The Theory of the Leisure
Class*. New York: Macmillan.
- Williams, R. (1983). *Keywords*. London: Fontana.
- Walker, I. (2008). *Hip-Hop around the world, Broomall*.
Pa: Mason Crest Publishers.
- Waites Bernard, Benn Tony, and Martin Graham
(1982). *PODular Culture: Past and
Present*. London : Routledge, p.382.