

街舞舞者風格層次之探討

侯俞如*

摘 要

本文透過實踐與理論並行的方式，探討街舞舞者紛雜風格樣態間的關係。研究發現，舞者的風格樣態主要可以分為三種類型，各類型間具有層次的關係，自舞者至社會依序為自我風格、舞蹈風格與消費風格三層。層次間是動態且模糊的界線，層與層間相互影響。透過風格的知識論探討，可以發現社會學中有關風格的論述大多強調團體性、具明確指標的風格類型，對照風格的層次，屬於層次中較外層的部分，但布爾迪厄的實踐理論將個體能动性融入，強調兩極間的動態和關係，遂彌補了個體能動與結構制約、生物性與文化性間的兩極斷裂，使街舞舞者的風格層次在實踐理論的探討下得以更深入分析。

關鍵詞：身體、層次、風格、街舞、延展的身體

* 侯俞如，桃園縣立石門國民中學體育教師，E-mail:houyuru@gmail.com

A Study on the Levels of Street Dancers' Styles

Yu-Ru Hou *

Abstract

This study aims to discuss about the relationships of various styles of street dancers with the perspective concerning both theories and practices. This study points out that there are mainly three styles of street dancers: self style, dancing style and consuming style. They are related and affect each other with dynamic and ambiguous boundaries. With the epistemological study of styles, this study reveals that most existing discussions in sociology tend to emphasize the group characters of styles which are clearly defined and that kind of interpretation which belongs to the external observation. Through an examination of all these complexities with P. Bourdieu's practice theory which includes the individual dynamics, which emphasizes the interaction and relation between two polars mends the breaking of individual and structure, biology and culture. This study also hopes to reveal this issue in a new light.

Keywords: body, levels, styles, street dance, extensive body

* Yu-Ru Hou, Physical Education Teacher, Shih-Men Junior High School, Taoyuan

一、前言：紛雜的風格樣態

街舞是現今臺灣社會蓬勃發展的一環，挾著跨國文化的力量伴著商業形式進入臺灣，再與本地的文化互動，形成流行、藝術、運動等領域多樣的項目，歷經數十年的發展，街舞舞者在社會中的形象有了極大的轉變¹，商業需求與學術研究的精緻發展使街舞相關的訊息和研究持續增加。在關於街舞的眾多訊息中，「風格」一詞不斷出現，足見其在街舞場域的重要性，但風格的顯現紛雜多樣，論述取向也各不相同，²遂促成本研究的動機。

初探街舞，街舞舞者是一群人的代稱，他們的穿著極富特色，跳著又快又具爆發性的舞，不時於地上旋轉。再探街舞，看見街舞場域中形形色色的舞者，他們穿著不同的服裝：有些人衣褲寬垮，滿頭辮子，有些則性感火辣，一身閃亮，但也有許多人只是穿著一般運動服，僅在音樂響起時，展露舞動的身體。舞者們跳著不一樣的舞：有些人跳舞時讓自己像被電流流過，有些人不時在地板上旋轉並倒立、跳躍，有些人像機器人般動作被牽引著，另有些人會在音樂的節奏點上「鎖」³住關節，無論是律動、電流或是肌肉震動，關節上鎖等動作，這些舞蹈近年來進駐了臺灣各個校園和廣場的角落。在觀察街舞一段時間後發現，這些各具鮮明特色的動作分屬於不同的舞蹈風格，例如 Popping、Locking、Breaking、Hip-hop 等，

¹ 嘻哈文化和街舞約莫於 1980 年代傳入臺灣，當時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。

² 例如有研究對舞者的服飾風格進行探討欲推論街舞者的特性，也有研究認為街舞風格是指各種不同類型的舞，不同的研究雖都談論風格，卻無法相互應用或未曾說明不同論述中的風格具有何種關係。

³ 此即鎖舞，強調關節在動作時展現出“Lock”的動作，因此名為 Locking。

很多很多，並非每位舞者都會跳每一種舞，但聚在一起的人通常練習類似的舞蹈。學舞的過程中，常可聽到舞者說「要有你自己的風格」，這句話引起了筆者的困惑，風格不是既定的嗎？如果不是既定的，那它要如何形成？自己的風格和舞蹈的風格有什麼不同？大家都跳一樣的舞，究竟差異在何處？

外人看來很像的街舞舞者，細看各個不同，但在種種不同中，卻又有著許多雷同。舞蹈也是，對不熟悉街舞的人來說，看街舞，是霧裡看花，不是內行，便只能看熱鬧。但對舞者來說，卻是招招式式各有不同，人人有一套。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。1980年代起，身體研究在國際間成為一股潮流，隨著對極端實證主義的反省，身體論述逐步轉向，置入文化脈絡中也進入了真實的社會場景，實在的身體不再只有生物屬性，也不只是心靈的軀殼，而是不可分割的多樣態身體。關於身體，社會學家席林 (Chris Shilling)⁴ 曾提出身體三面向的觀點，主張身體是個體的起源、場域和路徑，試圖解決身體落於極端生物性或社會性的問題。⁵依此觀點，身體是主體也是客體、是焦點也是配角、是原點也是空間，能動能靜。不但是跨領域的匯集，也是主觀主義、客觀主義的交會處，是被社會結構規訓又能建構社會結構的身體。舞者的身體，是舞者的實踐所在，也是舞者

⁴ 席林為當代重要的社會學家，在其著作《身體三面向》中指出身體研究的主題不是脫離身體的心智，而是對各種身體的思索和感受。發現身體論述的趨同性即身體是社會的源頭、社會運作的場域以及社會中定位個人的工具。席林提出「身體實在論」強調動態過程與相互作用，試圖解決過去社會建構論、結構化理論和以行動和現象學為導向的三種取徑在闡述時過度片面的問題。並透過身體實在論的角度，對身體化主體與社會間的互動進行實質分析。參考自席林 (Chris Shilling) 著，《身體三面向 (The Body in Culture, Technology and Society)》(謝明珊、杜欣欣譯)(臺北：韋伯，2009)。

⁵ 即於探討身體議題時，從身體做為社會的源頭(身體的能力和秉性讓身體能夠超越自然建構社會)、身體是社會運作的場所(身體以各種方式接受社會的影響並受其限制)，以及身體是社會中定位個人的工具(瞭解人類潛能受到社會力量強化和限制的情形)三個角度進行個別與交互探論。

實踐的工具，探討舞者的議題，便不能脫離舞者的身體。而風格，作為身體的顯現，則既是探索身體的依據，也是身體論述的著力所在，因此，「風格」既是身體討論的出發點也是歸宿，瞭解風格的同時，也認識了身體。

本文欲使理論與實踐緊密結合，是以同時進行參與觀察、訪談和知識論的探討，透過理論與實踐並行的方式，探究舞者的風格，並以風格為媒介，探索其多重顯現樣態對身體論述的價值。為呈現本研究的發展脈絡和內涵，本文擬定書寫綱要如下：第二節，透過文獻回顧和觀察瞭解街舞舞者的風格顯現方式，探討其論述的取向，並參照觀察所得將舞者風格分為三類，分別為自我風格、舞蹈風格與消費風格。第三節，藉著社會結構與個體建構兩股力量的動態互動討論，推導出各類型風格和身體、社會的距離關係與風格的層次結構，並因此看見隨層次結構浮現而顯現的身體場域。在第四節中，筆者透過風格知識論的探討，瞭解過去社會學關於風格的論述，從中找尋合適的知識論印證與支持風格層次的主張。最後，本研究藉法國社會學家布爾迪厄 (Pierre Bourdieu) 實踐理論中的「慣習」、「資本」以及「再生產」三個概念與風格論述交互探討，以作為支持並印證舞者風格層次的論述。第五節統整本研究之論述與發現，並提出風格論述對身體議題的意義。

二、街舞舞者的風格

風格，意指個體的風蘊、風流，或文學與美術品中，充分表現作者才性或時代特性而形成的藝術格式。⁶街舞世界的風格樣態多元。舞者常談風格亦實踐風格，但風格意涵卻在不同時地有著不同的顯現。究竟這些口

⁶ 教育部重編國語辭典修訂本，〈風格〉，〈<http://dict.revised.moe.edu.tw/>〉，2012年1月16日檢索。

語中、廣告中、論述中或實踐中的風格有什麼相同與不同，這樣的同與不同間又存在著什麼樣的關係和規則？

街舞舞者風格的探索若脫離舞者的感受與詮釋，將使論述失去舞者的生命力，若僅描述感受與詮釋又易流於無序的各自闡述。因此筆者透過參與觀察、深度訪談與文獻回顧交互印證及探究此議題。觀察的場域包含中正紀念堂、國父紀念館、西門町電影公園等許多街舞舞者聚集處，以及學舞的舞蹈教室和規模不一的街舞競賽。訪談的對象為舞齡 5~15 年的舞者，有專業和業餘的舞者，擅長舞種多元，約莫十位，男女各半。

風格一詞出現在各種街舞的場域中，無論報導、研究、品牌、隊名或言談口語之間均可見得。對於風格，不同場域的舞者⁷也有不同的指涉、認知與應用，例如：舞者大友與朋友創立街舞品牌“Stylehood”，便將 style 一詞融入品牌名稱，身為設計師的他指出，品牌名稱以風格群體為名是因為街舞族群是各式不同風格的舞者相聚一起的團體，其設立精神就是希望能夠設計出多元的風格給不同風格的舞者。⁸資深街舞老師毛毛認為舞者應該「要有自己的風格」即意味著在跳舞或發想時都要有自己的樣子。⁹而跳舞十多年的研究生 Adam 談及街舞的風格，則認為風格是街舞很重要的議題，有時談的是舞蹈的風格，有時則是談個人的風格。¹⁰長期從事街舞教學的毛毛老師，其說法接近於一般舞者對風格一詞的直覺反應，而同時從事街舞活動及研究的 Adam，其說法則較為明確，接近於筆者文獻回顧與觀察訪談所得之訊息。

有關街舞的相關文獻非常多，在經過文獻回顧、深度訪談與參與觀察後，筆者將街舞風格的探討分為三個類別，分別是自我風格、舞蹈風格與

⁷ 泛指廣義的街舞舞者和熟悉街舞生態的人。

⁸ 大友，當面訪談，訪談日期：2011 年 11 月 27 日。

⁹ 毛毛，參與觀察，觀察記錄：2011 年 11 月 2 日。

¹⁰ Adam，email 訪談，訪談日期：2012 年 3 月 15 日。Adam 為社會研究所的學生，其研究主題與對象即為街舞族群。

消費風格。第一類主張風格是做中存有¹¹的，透過身體實踐，自然會呈現風格，並體現在不同場域和身體資本的轉換上，筆者稱之為「自我風格」。第二類認為街舞中的風格即是指稱不同的舞蹈，即舞蹈種類，依發展時期或地域分成 Old school 和 New school，接著再分成我們常聽到的 Battle、Popping、Locking、Freestyle 等舞蹈，筆者將此類型風格稱為「舞蹈風格」。第三類根據舞者身上的配件服飾特性，分成不同喜好的族群，並將之分類成不同風格族群，透過消費行為而展現的風格，是現今消費社會常見的風格樣態，也是廣告常見的手法，藉由營造某種令人嚮往的生活風格感，說服消費者對產品進行購買，在此簡稱「消費風格」。

三種風格分別呈現出的三種意涵與對象，但三種風格卻也都是舞者的顯現，其間的衝突展現在三者迥然不同的探討內容以及街舞舞者的同一性，本文試圖理解三者與身體的關係，並找出風格顯現對身體議題的價值。

三、街舞舞者風格的三個層次

承續前段，我們得知各種風格樣態均為舞者的顯現。本段落透過個體能動性與社會結構力兩者同時作用於舞者的概念，佐以觀察、訪談舞者的實踐行為，探討三種風格樣態。探討發現，三種風格樣態與個體和社會間形成不同的距離關係，遂推論自我風格、舞蹈風格與消費風格三者具層次結構關係。三個層次均為身體的一部分，因而透過層次，可發現身體並非固著於生物性身體的空間，而是向社會、世界延展的空間。以下就身體的層次結構和延展的身體空間進行探論。

¹¹ 「做中存有」意指風格是在實踐中成型，風格由舞者的身體所體現。在劉憶勳的碩士論文〈體現·風格——初探街舞舞者的身體實踐〉中，即透過訪談舞者生命經驗探討舞者身體實踐的方式。劉憶勳，〈體現·風格——初探街舞舞者的身體實踐〉（花蓮：國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文，2006），82-83。

(一)舞者風格三層次的內涵

法國社會學家布爾迪厄 (Pierre Bourdieu) 曾指出，一個人的生活風格顯現，是受到品味決定的規則所影響。他認為生活風格、品味與生活方式的不同模式，既是個人與社會集團自我區分和自我表演的方式，也是社會區分化的原則。¹²他並由此推導出個體的「不選擇的選擇」原則，意即個體在不刻意作為或思索的情形中仍會對日常生活中的一切事物進行選擇動作，這樣的選擇趨向於已內化至體內成為凝鍊的慣習，是以看似無聲無息的慣習，影響力卻無所不在。根據實踐理論，身體實踐的總合為風格顯現，其內在的慣習則以內斂的品味和外顯的生活風格樣貌示眾，眾人以品味辨別他人優劣高低，實不脫其出身與當下所處社會場域互動帶給行動者的差異資本力量。¹³風格、品味均是慣習的顯現方式，但風格又為品味的外顯，由此可知，在布爾迪厄的論述中實已區分了身體展現的差異，即身體並非以單一類型的樣態顯現。因此，本文將透過對舞者的三類風格樣態進行探論，瞭解身體展現樣態間的關係。

從現象學的角度觀之，風格是身體與世界之間的意向連結關係，因而舞者風格實為舞者與世界的連結，風格並非只是內心所想，或僅是外在形塑，而是身體與世界交互作用的結果。身體和世界的關係在意向性連結下顯現其結構與特徵，並具現為風格。透過風格的體現，身體與世界間除了有連結的關係，也出現得以觀察的具體對象。舞者能動性與社會結構力的影響力消長，決定了三者與個體和社會的關係，而三者均為慣習的外顯¹⁴更使三者有相同討論的基準，經觀察與討論，順其與兩者關係的強弱，舞者風格漸次形成三個層次。從舞者自身至社會，由近而遠分別為自我風

¹² 高宣揚，《布迪厄的社會理論》(上海：同濟大學，2004)，78。

¹³ 透過實踐理論的探討，可以發現行動者的風格，其實是在各種資本的流動與組合中展現，資本與風格的討論可見本文第四節。

¹⁴ 本文第四節「慣習與風格」會就此進行討論與說明。

格、舞蹈風格和消費風格。以下就三種風格類型的內涵與彼此間的力量消長¹⁵進行說明與探討。

■自我風格

自我風格是「做中存有」的體現，亦是自在存有的顯現。每位舞者都有屬於自己的自我風格，是自幼至長長久累積且難以改變的慣習。它顯現在舞者的一切作為與實踐場域中，即便不在街舞場域亦會展現自我風格。自我風格雖受到社會場域中的變動因素所影響，但它的恆常與普遍性卻深刻符應了慣習具有惰性的特徵。不易偽裝，以「不選擇的選擇原則」進行著，多為不經意之展現，如走路的感覺、跳舞的感覺等難以用言語描述的個人特性，是即便所有人都試圖做相同動作時，依舊存有的風格差異層次。

自我風格層次貼近於舞者口語所說的「要有自己風格」、「那就是我的風格」中所指涉之個體獨特所在，是屬於個體獨有並經長時間特化成的身體感，自我風格與舞者緊密聯結，搶不走、學不來，是生命點滴匯鍊而成，也是三類風格中最難以透過外力改變的類型。雖然仍會受到團體或他人的影響而有改變，也會因為長期專心致志的偏向投入與體悟而轉變，但仍究是獨特且僅屬於自我的風格，因此在舞者的三類風格中是與舞者本身最貼近的一個層次。

■舞蹈風格

在街舞相關文獻的回顧中，可發現此類風格容易辨識且屬街舞獨有的層次，是街舞風格論述中最常被討論的風格取向。舞蹈風格在此意為舞蹈種類，由於街舞不斷創新的特性，其動作隨著不同民族需求的發展與詮釋而不斷增加。

街舞的分類隨著不同的著眼點而有不同的樣貌，如以發展的地域為依

¹⁵ 「消長」一詞除了表現其力量抗衡形成的層次，更強調消長過程必然經歷的動態意涵。

據可分為東海岸和西海岸，包含複雜的文化、歷史和政治衝突在其中；以時代特色為依準可分為舊派和新派，從中可明晰街舞運動的發展脈絡；以運動強度為依準則可分為嘻哈舞蹈型或霹靂技巧型，能夠瞭解不同舞蹈種類的特性¹⁶；以民族特色來分可分為歐美派和日韓派，可以看到全球化與在地化為街舞運動帶來的生命力；以動作特點分類則是對不同的動作風格細化，可以結合新派、舊派以及發展地域一起討論，也是較常見的舞蹈風格分類方式。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 Popping¹⁷、Electric Boogie¹⁸、Breaking¹⁹、Locking²⁰、Wave²¹等，其中 Locking 和 Wave 有時也被視為是 Funk style²²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 House²³、New jazz²⁴、

¹⁶ 王瑩，《街舞》（北京：人民體育，2010），18-20。

¹⁷ 又稱爆舞。一種振動身體不同部位的舞蹈。舞者的身體軀幹為軸心，以肌肉鎖緊手部或肩部做動作。

¹⁸ 俗稱機械舞。跳舞時可以感受到舞者如同被一條無形的線所牽引，猶如魁儡布偶般的動作著。

¹⁹ 俗稱霹靂舞。技巧性高，也是許多人對街舞最有印象的部分，如頭在地上轉、空翻等地板動作。

²⁰ 俗稱鎖舞。名稱源於基本動作第二拍的「鎖」，身體會在進行快速動作時，於某個動作上停住，由於動作靈感來自被線控制的小木偶，因此出現許多手臂架空使關節定位不動的點頓動作，中國功夫電影對此舞蹈種類也有影響，使之出現手部大幅度的甩動與手轉，動作重點在手部的旋轉和定格動作，動作乾淨俐落、舒展有力，要求短時間內的發力和力量控制，透過手腕關節的手勢呈現定格感，以達「鎖」的效果。王瑩，《街舞》，21。

²¹ 又稱電流舞，動作呈現從左到右或右到左、上到下與下到上等相異方向進行，從指間、四肢到軀幹再傳至四肢、指間，彷彿有無形的力量穿過整個身體，使舞者的動作產生流動感。波浪動作是一個標準動作，包含在每一個舞蹈的例行動作中。力量沿著關節順序、平穩滑順且快速的從各個關節流向整個身體而律動起來，在動作的連貫與分割上，要特別突出身體的局部與整體的關係。王瑩，《街舞》，22。

²² 也稱瘋克舞，是 20 世紀 60 年代末、70 年代初產生於美國西海岸的一系列舞蹈總稱。從原義來看是有感情和韻律的音樂，出現於加州，催生出兩種新的舞蹈，一個是鎖舞，另一為爆舞。王瑩，《街舞》，21。

²³ 是個重點在腳步動作的舞蹈，節奏相當快速。

²⁴ 爵士舞，一種強調力量與柔和相互融合的舞步，常被用以表現女性肢體動作的性

Hip-hop²⁵、Free style²⁶等。

舞蹈風格屬舞蹈運動特有的風格層次，它以不同技術特點和發展背景，形塑出舞蹈動作的區隔。舞者的舞蹈風格形成，融合了個體的選擇和群體的影響。由於身體技術的形成經過模仿過程，即文化對身體具有影響力，²⁷因此舞者的舞蹈風格深受初始參與團體的發展走向和時下較流行的舞蹈風格影響，即便因為長期摸索發現適合自己的舞蹈屬性而有轉向，仍舊受到參與團體的舞蹈風格趨向而影響選擇。雖然舞者的舞蹈風格深受指導者與舞蹈團體所影響，但舞者對於自己專長的舞蹈種類仍具有選擇與詮釋的權力，因此舞蹈風格的決定可說是自我性情傾向和團體結構特性兩者間交互影響的選擇中和。例如某團體授課的街舞老師熟悉且擅長 Popping，初學者進入該團體，必然先學習此舞蹈風格，但此動作肌力與技巧需求高，因此經過一段時間後便會有些學員轉而學習其它肌力需求較低的舞蹈風格，如強調律動的 Hip-hop 或重視身體線條展現的 Jazz 等。團體影響力大，但個體的學習傾向也有決定性的影響，畢竟舞蹈風格仍舊是由身體所呈現，身體技術的展現不像服裝或外加之物可以任意轉換，卻也不像自我風格那般難以動搖，在舞蹈種類多是學習而來的情況下，也難以像長期凝鍊的慣習那般獨特，因此較自我風格遠離主體，但又較消費風格接近主體，屬於中間的層次。

■消費風格

消費風格是透過消費行為將某些具鮮明特質或意涵的符號透過服裝、配件或生活用品外加於身體之上的風格顯現方式。昆汀貝爾 (Quentin

感，常見以 R&B 的音樂搭配。

²⁵ 集大成的舞蹈，風格多變。

²⁶ 自由式，是融匯兩種或兩種以上舞蹈風格，自由展現主題的街舞類型。舞蹈表達性強，可隨音樂變化自己的動作，不受限傳統街舞風格，容易體現舞者情感與思想。

²⁷ 馬賽爾·莫斯 (Marcel Mauss) 著，《人類學與社會學五講 (Sociologie et Anthropologie)》(林宗錦譯)(桂林：廣西師範大學)，85-95。

Bell) 曾說「我們的衣服實在太像我們自己的一部分了，甚至跟他們自身的狀態無關：就像衣物的質量是身體甚至靈魂的自然延伸。」他認為衣服就像屏障或籬笆，讓我們能從屏障裡望出去，卻也使我們藉由衣物向這個世界展現自己。²⁸如同布爾迪厄和先前的社會學家所述，生活風格將展現出一位行動者的品味，在階級嚴明的時代或社會空間中，生活中的一切言行舉止，包含服裝、用品等都可以辨識出相異個體的階級。例如彼得·梅爾 (Peter Mayle) 的《關於品味》²⁹一書中，作者以真實體驗的感受搭配詼諧反諷的筆法，從訂製的皮鞋、西裝、黑色加長型轎車、古董、富豪的覃菇 (松露)……等日常生活中種種食衣住行可見的奢華品味事物細膩勾勒，即可看見財富與奢華品味間的緊密連結，而財富與階級間的關係一直都是相互依存的。但在所得增加、消費社會來臨後，階級間的界線逐漸模糊，人群分類的類聚因素亦漸趨多元，無法再以單一的服裝或用品辨識階級。

隨著社會變遷，階級界線模糊，原本用消費行為區分階級的論述逐漸不再能夠確切說明社會人之間的關係特性。因此，法國社會學家 Moffesoli 提出了新部落主義，修正階級論述，描繪了人群辨識的特徵差異，揮別階級的絕對與上下關係，而以情感做為辨識社會人關係的依據，主張人與人之間的類同關係源自情感、興趣，是情感上的認同，而不僅只是階級。舞者的消費特性受到內在長久積累的品味與慣習所影響，卻非根深蒂固不可動搖，品味傾向僅是選擇時的參考依據。一位行動者進入街舞場域後，無論是因為實用或情感因素，服裝配件等外在符號、象徵便深受社會的相關論述所決定，為使他人能夠認同自己的品味 (象徵鬥爭)，便必須使他人能夠瞭解自己的風格展現進而接納認同之。這些認同的追求主要透過外在

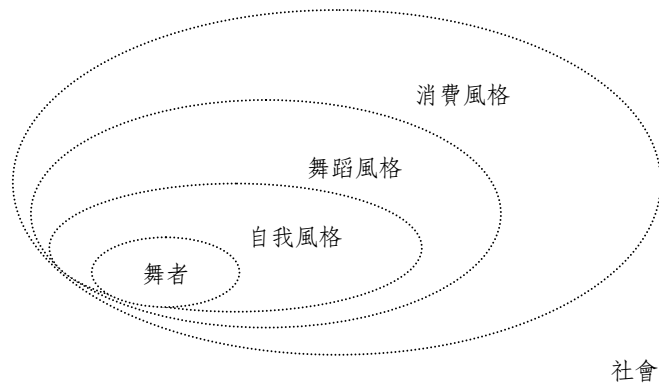
²⁸ 丹特 (Tim Dent) 著，《物質文化 (Material Culture in the Social World)》(龔永慧譯) (臺北：書林，2009)，113-114。

²⁹ 彼得·梅爾 (Peter Mayle) 著，《關於品味 (Acquired Tastes)》(韓良憶譯) (臺北：皇冠，2006)，16-68。

的符號顯現，是以消費帶來的物品正符合顯露的需求，它有時是自行創制的認同符號，有時則是市場刻意製造的潮流。在消費行為中，雖然舞者可以自行搭配自己的穿著，卻深受社會價值觀或潮流影響。這些外在的附著物或用品，由於是外加於身體上的呈現，因而較身體技能或個人習性更容易改變。基於此因，不同層次的街舞舞者在成為街舞人的過程中，除了勤練舞蹈，亦常會藉由配件的購買與裝配來改變與形塑自己的外在風格。由於容易改變，許多初學者或非舞者也會因為嚮往舞者前輩的帥氣或酷炫特性，而透過消費行為改變自己的外在樣貌，此種改變僅透過消費即可達成，無需長時間身體化其中特性，因而較自我風格和舞蹈風格容易改變。

相較於前兩類的風格，消費風格雖同樣是個體與社會互動形成的慣習選擇，卻因為外顯特徵明顯以及獲得、改變容易而傾向於社會結構的影響，是以在三類風格中置於最外層次。

自我風格、舞蹈風格與消費風格三者依據其與個體感受及社會影響程度，分別座落於身體往社會推展的空間上（如圖一），根據個體與社會互



圖一 舞者的風格層次示意圖

越遠離舞者的風格層次（類型）越容易變動。虛線表示各層次的風格間並不具有明確的界線，是動態且模糊的分隔。

動力量的結果呈現出自我風格、舞蹈風格和消費風格的層次結構，它們均有各自的多重顯現樣態，且各層次並非完全分離的關係，而是重疊並相互影響的。從風格層次的角度「觀看」³⁰身體，可以發現身體具有層次性，隨著各種元素的加入，³¹其場域的組成並非單一固著，而是不斷揉合各種力量的動態延展場域。

(二) 延展的身體場域

身體的風格顯現有層次，亦即身體的範疇並非限於單一的生物性身體，而是包含社會影響的身體，且生物性與社會性彼此相互影響融合，如同梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 肉身概念所表達的，個體與世界實為一體而無分離，因此層次是整體不可單獨抽離的環節，能單獨抽離討論實為語言所造成的假象。每一層風格都是慣習的顯現，也都是身體實踐的形式，是施為者 (agent) 與社會結構共同作用下的成果。梅洛龐蒂曾指出，「行為不是一種物質性的實在，也不是屬於心理的實在，而是既不屬於外在世界，也不屬於內在生命的一種涵義整體或一種結構。」³²說明了身體的實踐，身體的行為，並非分離的秩序或各自的存在，而是整體或形式中的一部分。

風格層次的顯現，讓我們看到身體與社會共同作用所形塑出的身體，涵括了自生物身體往社會空間拓展的場域。此場域是各種作用力作用的空間，作用結果呈現為不同的風格樣態，隨著社會結構影響力的強弱，而將身體場域逐步向社會延伸，遂形成與社會關係緊密連結的社會人。延展的身體場域使個體的能動性受到社會結構的影響與限制，但也因為瞭解了身體的延展特性，使個體得以清楚知悉自我轉變的路徑而擁有更大的能動

³⁰ 此觀看即探討之意。

³¹ 風格的呈現受到社會結構與個體能動的各種力量互動所影響，隨著時間的發展，影響的因素將因不止息的互動而增加。

³² 楊大春，《梅洛龐蒂》(臺北：生智，2003)，121。

性。

身體觀論者認為，改變信念不見得能夠達到社會改革的目標，但是改變身體習慣便能改變集體的信念系統，隨之使社會變革產生。因此身體觀的研究重視從身體實踐中所流露的信念體系與價值觀。³³強調身體實踐的重要性，透過實踐，身體不再有身心之別，轉變成為實作而非純粹意識的運作。身體是二重性的，既具生物特性也具社會特性，³⁴兩者無法分離，延展的社會身體與生物身體並無法分離，它們同是身體的一部分。隨著身體與社會雙向的互動，身體延展出它與社會的關係空間，身體範疇隨著社會互動延展至更大範疇的關係場域。在此背景下，認識身體的角度隨影響軸線的增加而益加多樣，不但有表象，背後更有錯綜複雜的關係。從客觀的角度觀之，這樣的結果回應了風格顯現的紛雜，而從主觀的角度感受，則應證了「身體感是立體的」³⁵論述觀點，身體的場域因而是一種處境的空間，³⁶而非位置的空間概念。從其延展的特性觀之，身體不但是社會的一部份，同時也包含了社會。

四、風格知識論探討

延續前段的三層次論述，本節將透過探索社會學中關於風格的論述，

³³ 吳秀瑾，〈身體在世：傅柯與布爾迪厄身體觀和施為者對比〉，《臺灣社會研究期刊》，68（臺北，2007.12）：79-80。

³⁴ 透納 (Bryan S. Turner) 著，《身體與社會理論 (The Body and Society: Explorations in Social Theory)》(謝明珊譯)(臺北：韋伯，2010)，37-39。

³⁵ 在《體物入微：物與身體感的研究》最後一篇由鍾蔚文撰寫之〈體物入微，漸窺堂奧〉中，指出「身體感是立體的，是有層次的。從不同層次切入，它就展現了不同的面貌」。余德舜，《體物入微：物與身體感的研究》(新竹：國立清華大學)，439。

³⁶ 身體是一種空間，而身體隨著處境不同而有不同的呈現，相對於實體且可以精準描述的空間，複雜的身體無法精準描繪與勾劃，因此將之視為隨處境轉換便友不同之處境空間。

找尋合適的知識論探討街舞舞者的風格以及支持風格層次的觀點。經探討後發現，布爾迪厄的社會實踐理論透過辯證與深入探討，彌補了社會學論述中為顧及社會結構而忽略的個體部分，支持了舞者風格層次的主張。而深入探討實踐理論後，瞭解到其用以分析社會的工具－資本，和理論的核心概念－慣習，兩者在轉換分析對象與焦點時不但可以保有該論述中動態與關係的優點，更可深入分析探討風格的層次議題，因此本文選擇透過實踐理論支持與印證舞者風格層次之主張。

本節分兩部分，第一部分回顧社會學關於風格的論述，同時於其中找尋合適的理論支持風格層次之主張，第二部分循第一部分的結果，探討布爾迪厄的實踐理論，瞭解風格形成的元素並做為風格層次的探討依據。

(一) 社會學的風格論述探討

關於風格論述的發展，孫治本曾指出，早期³⁷的風格論述受到傳統社會學對社會的詮釋角度影響，認為風格是附屬於各種現代性框架下的概念，例如民族國家、公民社會、社會階級架構等。因此對傳統社會學而言，社會階級架構屬於最重要的架構。³⁸社會階級理論主要源自馬克思 (Karl Heinrich Marx)³⁹ 和韋伯 (Max Weber)⁴⁰ 兩位學者，他們均認為階級或身

³⁷ 早期即指古典社會學時期。

³⁸ 孫治本，〈疆界毀壞與生活風格——社會學應如何看待「生活風格現象」〉，《當代》，50.168（臺北，2001.08）：27。

³⁹ 馬克思的階級理論，目的在指出社會變遷的法則，主張階級和社會結構會隨彼此的改變而改變，他認為階級是社會構成的要素，而階級也是由社會中的特殊結構條件發展而來。據此，他發展出其奠基於歷史唯物論的階級觀，主張人們在生活上，尤其是經濟衝突上所獲得的經驗，將致使同一階級的成員發展出類同的思想、行動與信仰。

⁴⁰ 韋伯的社會階層化理論立基於馬克思的階級理論，並對之補充修正。他用秩序 (order) 表示社會的階層，主張秩序即權力的表現。權力有三種秩序：經濟秩序、政治秩序與社會秩序，分別對應階級、政黨與地位團體，三者相互影響但各具自主性，高度整合的社會，三種秩序才能表現。由此可知，對韋伯來說，經濟秩序是相對於階級的權力秩序（意即人類的階級位置是就其財產關係所界定）。

分團體決定了個人的社會性質與命運。但如此物質⁴¹決定論式的觀點隨著社會的變遷，以及階級間的界線隨多元生活方式逐漸模糊下，已不再能夠適切的描繪人在社會中的關係位置，因而出現了以情感或氛圍作為群體依據的論述。據此，本文將風格論述發展的過程分為兩個部分探討，分別從階級角度談論風格以及從情感的角度談論風格。

■階級與風格

傳統社會學相信每個人在社會中都有他的「位置」，一個人的社會位置很大的程度上決定了他的思考和行為模式。⁴²馬克思曾指出，生活風格是階級的主要區分依據，不同階級者將擁有不同的生活風格。韋伯亦認為階級地位影響人們的生活機會，因而影響生活風格。他曾在說明階級、地位與政黨三個名詞意義，以及三者社會學上的重要性與差異時以生活風格輔助說明。但他認為階級只是影響生活風格的初步條件，人們所屬的地位情況⁴³才是塑造生活風格的主因。⁴⁴在韋伯之後，范伯倫 (Venblen) 也在關注工業社會生產結構時探討生活風格的議題，指出生活風格是人們為了顯示自己與他人不同而衍生的行為，如炫富。經由顯明、易為人所識別的活動表達出來，總的來說，他認為生活風格是聲望或榮譽的表徵。上述三位學者雖然談論到生活風格，但都沒有深入探討生活風格的實質內容，僅是將生活風格作為探討階級或地位時的衍生概念，他們認為社會地位或階級影響人們的態度、信仰與行為模式，而這些態度、信仰與行為模式則

⁴¹ 即指財產，馬克思談財產關係（生產工具和關係），而韋伯則是論述市場狀況與階級的緊密連結。

⁴² 孫治本，〈生活風格與社會結構的研究〉，《東吳社會學報》，11（臺北，2001.12）：81。

⁴³ 韋伯所指的地位情況代表人們典型的生活命運，而此生活命運乃是經由對明確的、正面的或負面的榮譽之評估而決定。在此，經濟並非決定性條件，而是榮譽。

⁴⁴ 韋伯認為「財產—階級」雖是鑑定地位資格的準則之一，但地位階級並不完全聯結，汲汲於營利者可能被認為不夠格屬於某一地位團體，因此他主張，生活風格乃是地位榮譽中關鍵性的角色，意謂著地位團體乃是某些特殊生活習慣或傳統習俗的承擔者。

是生活風格的指標。⁴⁵相對於前述學者對於風格僅止於提及，美國社會學者 Sobel 在 1981 年出版的《生活風格與社會結構 (*Lifestyle and Structure*)》一書中則為生活風格進行定義，主張「生活風格是任何可區辨的、可認知的生活模式 (any distinctive, and therefore recognizable, mode of living) ……一種生活風格是由『表現性的 (expressive)』行為所構成，可以直接觀察到或是藉由觀察推論出來。」⁴⁶ Sobel 不只談及生活風格的內涵，其觀點也和先前學者有所不同，主張生活風格取決於個人的選擇，社會結構能夠影響人類是因為人天生是社會的動物。而消費乃生活風格的最佳指標，⁴⁷參考經濟學者在消費的研究是必要的。⁴⁸生活風格的論述到 Sobel 開始有了較為深入的內容，在論述上也較為彈性，但還未達知識論的層級。

傳統社會學中，人們在社會結構裡的位置優先於生活風格的產生。1970 年代，社會學家布爾迪厄對生活風格進行了嚴謹的論述，使生活風格的議題在社會學中取得了重要性，然而，他並未放棄社會階級模式，而是將生活風格視為社會階級的重要外顯形式，是行動者在象徵體系中的外顯行為。在布爾迪厄的實踐理論中，連結社會位置與生活風格的是慣習 (habitus)，⁴⁹亦即，客觀的生活條件塑造出慣習，慣習又決定了人與社會位置對應的生活風格。布爾迪厄也指出，現代社會是靠消費、休閒和日常生活風格的區分化來完成其社會區別與重構。生活風格、品味和生活方式的不同模式，既是個人和社會集團自我區分和自我表演的方式，也是社會

⁴⁵ 許嘉猷，〈社會結構、生活風格與消費支出〉，《中國社會學刊》，12(臺北，1988.12): 33-34。

⁴⁶ 轉引自劉維公，〈何謂生活風格——論生活風格的社會理論意涵〉，《當代》，50.168(臺北，2001.08): 13。

⁴⁷ 消費是現今生活風格探討的重要議題，無論是學術論文或雜誌都可以見到以消費行為為討論目標的論述。一方面可以量化，符合許多人對可信、可靠的觀感，二方面屬於日常生活範疇的議題，具實用性。

⁴⁸ 許嘉猷，〈社會結構、生活風格與消費支出〉，35-36。

⁴⁹ Habitus 是一種身體知識，蘊含過去經驗並使能動者在身體進行認知實踐行動時有一致的感知、判斷與行動的性情傾向系統。在我國有許多種翻譯方式，但不能翻譯為習慣，因為此詞較習慣有更多主動的意涵在其中，本文採用慣習之譯法。

區分化的原則。⁵⁰然而，隨著社會變遷，後現代論述開始以變取代過去的不變，布希亞 (Baudrillard) 以內爆概念指出社會中各種界線的崩潰，包括階級。這樣的論述趨勢宣告各種因階級相異而導致的實體「空間」界線將不再鮮明，跨國界、超國界的生活風格空間隨著全球化與網路發達而發展，生活風格不再是階級的附屬品，而是能夠界定空間、場域邊界的重要依據。⁵¹隨此趨勢，國際間開始有對階級決定生活風格之論述的修正，認為情感或氛圍趨向的差異才是決定生活風格異同的要素。

■情感與風格

當生活風格不再是階級的附屬品時，生活風格究竟如何聚焦，又如何區別彼此？德國社會學者 Hradil 依據社會不平等理論概念為基礎，指出不平等不僅與客觀的生活條件有關，也與個人態度、氣質等主觀因素有關。認為經濟的富裕、資訊的爆炸與社會福利的擴展，使個人越來越有能力形塑自己的生活，主觀因素因而與不平等之間有越來越強的連結。因此 Hradil 提出了「社會氛圍」的主張，將社會氛圍分為「微分圍」和「大氛圍」，⁵²認為擁有共同生活風格的人會組成某一「氛圍」，氛圍組成與組成者的主觀動機、目標有關。⁵³

近代的法國學者 Maffesoli 同樣認為階級不再是社會分離的主要因素，因而發展出新部落主義，修正純粹階級區隔的風格樣態，融合現今社會階級界線較模糊難以判斷的特性，提出部落社會⁵⁴的概念，指出人們分

⁵⁰ 高宣揚，《布迪厄的社會理論》（上海：同濟大學，2004），78。

⁵¹ 孫治本，〈疆界毀壞與生活風格——社會學應如何看待「生活風格現象」〉，29-33。

⁵² 「微氛圍」指其成員間有直接的接觸，「大氛圍」則包括所有擁有相似生活風格的個人。

⁵³ 孫治本，〈生活風格與社會結構研究〉，87-88。

⁵⁴ Maffesoli 當前社會組織的理性形式正在瓦解。從啟蒙運動以來，「現代性」就建立在「一種參與城邦生活」的神話所建構出來的政治秩序上，但現代社會正在逐漸分解成無數的「部落」，社會不再是一堆生活在一起的人所形成的一種機械式組織，而是以一種情感為連結的小族群形式出現，此即「部落社會」的意涵。

類或分群之間的差異已逐漸不再是階級，而是情感，過去所謂的「政治」已無法再滿足新的「部落社會」所需。他主張「部落」與「部落」之間「族群關係」的調適，將不會全然建立在正式、理性的決策上，因此原本齊聚群體所仰賴的政治邏輯，將會隨著情感因素的比重越來越重而不再牢靠。⁵⁵這樣的群體可能是次文化群體，也可能是以興趣為主的群體，這些群體的特性打破了傳統社會地理界域上的連帶歸屬感。另外，Maffesoli 也提出了「美學社群」的概念，指出美學社群的共識建築在非理性的欲望上，人們在社群關係中渴望溝通表達，關心日常生活並分享情緒，這種美學生活形態較從前更為關注當下，而非未來。⁵⁶在 Hradil 和 Maffesoli 的論述中，情感的連結逐漸取代了階級的劃分。生活風格辨識的不再只是階級，而是情感。

雖然上述的說法認為人們的生活風格會有趨同性，但回到消費者的思維時，又可看到尋求秀異的個體。2004 年《Cheers》雜誌在網路上進行《2004 年輕世代生活風格大調查》，設定了購買意願、行為、品牌、穿搭等議題，發現有近五成的受訪者表示，他們掌握流行訊息的目的，是為了展現自己的品味和原則。該調查主張，對於年輕世代，生活風格已經取代傳統階級讓人表現差異與優越感的功能，他們不需要藉著名牌來做為身分的標籤，購買質感好、品味好的東西，只是用來打造自己生活風格的方式之一。⁵⁷

對於上述生活風格論述的差異，德國社會學家提出了「生活組合 (Lebensführung)」⁵⁸的觀點，將日常生活的概念當作一整體，勾劃現代社會複數型式的生活特色。⁵⁹這樣的論述將生活組合視為建立行動與社會結

⁵⁵ 李國銘，〈政治的變容〉，《思與言》，32.2（臺北，1994.06）：301-302。

⁵⁶ 洪櫻純，〈新部落主義與美學社群初探〉，《社區發展季刊》，108（臺北，2005.01）：251。

⁵⁷ 麥立心，〈2004 年輕世代生活風格大調查：風格，比奢華更流行〉，《Cheers》，48（臺北，2004.09）：123-127。

⁵⁸ 此字在我國亦有「生活態度」及「生活樣式」的翻譯，在此根據參考文獻的翻譯與詮釋，取其組裝、湊合的意涵，以生活組合呈現。

⁵⁹ 「複數形式的生活」是德國哲學家 Wolfgang Welsch 針對何謂生活「多元化」所

構兩者間不可或缺的「運轉臍帶」。既是生活活動的動態描述也是個人與社會結構條件互動後的結果，強調人們如何過生活，而非過什麼生活。⁶⁰在此，德國的「生活組合」概念將過往認為有明確參照的風格與階級、團體鏈結進行拆解，找尋生活風格⁶¹形成的相對根本因素。主張現代生活組合模式是朝個人化方向的發展，在多元化的生活情境下，個人的生活觀念將成為現代社會衝突及抗爭的主要原因。

回顧社會中有關風格的論述，可以發現，社會學的風格論述主要是依附在群體所共有的識別符號之下，⁶²用以輔助說明階級或群體間的差異與關係。從風格層次的角度觀之，上述的風格論述，是談論個體風格中較為群性也是較受社會影響的部分，意即消費風格的層次。從舞者的角度出發，則涵括了消費風格以及舞蹈風格中受外界影響的動作與型態，意即團體共有的動作樣式。⁶³但這並不代表自我風格的層次不受到外在群體的影響，而是這些論述對於自我風格源自個體能動性的部分較疏於照顧。⁶⁴在這些論述中，布爾迪厄的論述雖較為傾向社會結構的影響力，但其注意到

提出的概念。對行動者而言有兩個不同層次的指涉，一是外部的：行動者所生活的外在社會與意義世界，朝多元的趨勢發展；另一則是內部的：行動者對內在自我的多重認知，在生活中展現多元得身分認同。

⁶⁰ 劉維公，〈「生活組合 (Lebensführung)」：介紹當代德國社會學的「多元化社會」研究〉，9 (臺北，2000.05)：130-134。

⁶¹ 生活風格即生活組合風格化，是以表現為取向，藉此展現出與他人之間的差異。

⁶² 像是服裝、車子、房子等可以複製的實質物品。

⁶³ 社會學家布爾迪厄所論述的生活風格 (lifestyle) 其主體為個體或一群人，相對於現象學家梅洛龐蒂所提之風格 (style)，後者指涉的對象便相對寬廣，主體可以是個體、社會、世界、各種空間、事物等，只要能夠展現出一致性的趨向性或質感即可視為風格展現。將此概念應用至本研究時，風格主體為個體 (舞者)，對象為個體時，兩者看似均可使用，但是當個體風格中分出層次時，建立在社會共識符號下的生活風格，便僅能描繪風格層次中的消費風格與舞蹈風格中能模仿或學習的部分。由於 style 一詞得以應用於三個層次，而 lifestyle 僅能說明層次的部分，因此，為避免混淆，本文均以「風格」一詞描繪舞者的風格。

⁶⁴ 法國現象學家梅洛龐蒂的身體與風格論述，能夠處理關於自我風格以及偏於能動者決定或影響的風格部分。從個體風格的角度，現象學與社會學對於風格的論述正好可以相互補充與支持彼此論述中較少論及的部分。

社會與個體兩者均對慣習的形成具有影響力，提出實踐理論將二元對立的個體與社會解構為慣習、資本和場域三個無法分離⁶⁵的動態環節關係，試圖透過關係的辯證和深入探討⁶⁶解決二元對立論述與真實社會的隔閡，卻是在社會學論述中較接近真實現況的描繪方式。

布爾迪厄的實踐理論顧及了個體能動與社會結構兩端，其強調動態與關係的概念支持了本研究透過個體/結構間的動態關係釐析舞者風格三層次的方式，且在實踐理論中，慣習與生活風格的對照關係，一方面使風格論述提升至知識論的層級，另一方面則使風格的探討得以藉由實踐理論而更為深入。為了更深入的探討與印證風格的層次論述，下一段將透過實踐理論中的概念探討風格的層次。

(二) 實踐理論與舞者風格的層次

實踐理論由法國社會學家布爾迪厄所提出，常用於批判社會中各種不公平與再製的現象。為了修正過去社會理論淪於社會與個體二元對立的現象，描繪真實社會中的現象，布爾迪厄提出了慣習、資本與場域三個概念，化解二元對立的論述困境，並整合為實踐理論公式： $(\text{慣習} * \text{資本}) + \text{場域} = \text{實踐}$ 。從公式中可以得知，所謂的實踐，是慣習與資本兩者交互作用於不同場域的結果。而慣習、資本、場域三個概念互為環結關係，並無法單獨存在於社會中，任一概念的詮釋與運作均需其它兩者的配合。除此之外，實踐理論談論慣習時，提及了「再建構」的概念，指出慣習包含兩方面的內容，一方面是社會空間的主導規則內在化和具體化為性情結構，另一方面指慣習作為生成性結構，能夠生成具體實踐行為的功能。因此慣習是被建構的結構 (structured structure)，也是建構中的結構

⁶⁵ 慣習、資本和場域三者在實踐理論中是環節的關係，並無法單獨存在，每一個部分的討論都必須與其它兩者同時討論，才能呈現接近社會真實樣貌的論述。

⁶⁶ 戴維·斯沃茨 (David Swartz) 著，《文化與權力：布爾迪厄的社會學 (Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu)》(陶東風譯)(上海：上海譯文)，9-10。

(structuring structure)。⁶⁷此概念揭露社會中許多不平等的現象是如何在慣習的「合法」隱藏下一再重現。

在實踐理論中，與風格最直接相關的概念即為「慣習」，布爾迪厄的慣習概念受到梅洛龐蒂肉身概念的影響，亦為其論述的核心。從其著作和相關論述研究可知，風格、品味和慣習是同一概念的多重面向，風格為慣習的外顯形式，品味則為慣習的內蘊感知。而「資本」的概念源自馬克思主義的啟發，他擴充了馬克思的資本概念⁶⁸為日常生活中一切得以累積且無法任意獲得之事物。相對於風格，資本是個體風格中流動的元素，舞者經過長時間的資本轉換和積累，形成難以複製的個人整體風格。「場域」的概念，根據布爾迪厄的說法，會隨時空與關係而有不同，泛指各式空間，社會是由各式各樣的空間組成，不同的空間可以重疊影響甚至再製(再生產)，所有的場域無論何時都在進行象徵鬥爭。透過慣習的概念和擴大指涉的資本概念，舞者風格得到異於直觀的分析工具。而透過再生產的概念，舞者風格的動態與關係特性則清楚浮現。接下來將藉由實踐理論的慣習、資本和再生產概念印證舞者風格三層次的主張。

■ 慣習與舞者風格

慣習 (Habitus)，⁶⁹是一種身體知識，也是一種性情傾向系統。它蘊含了過去的經驗，並使能動者的身體在進行認知實踐行動時具有一致的感知、判斷與行動趨向。街舞舞者的慣習使其得以對外界展現一致性。從實踐理論的探討可知，布爾迪厄所提之慣習並非只是習慣，亦非單純的主觀經驗，而是一種生存的方式。它是一種社會化的主體展現，因而它所揭示出的個人、私人和主觀想法其實是社會、集體的建構物，是社會權力通過

⁶⁷ 高宣揚，《布迪厄的社會理論》，114-119。

⁶⁸ 馬克思的資本概念是貨幣資本加上勞動關係，而布爾迪厄的資本概念則是擴及日常生活一切無法任意獲得但能夠進行累積的事物。

⁶⁹ habitus 在實踐理論中並非習慣之意，因而不適合以習慣詮釋之，我國學者對此概念的翻譯多樣，有生存心態、習性、習癖、慣習等，均強調其非習慣之意。

文化、品味和符號交換使自身合法化的身體化機制。它使行動者受制於塑造他們的環境，並自然而然地接受當下的生存境域，從而使現存的社會政治、經濟不平等結構深入人心並「合法化」成為信念。⁷⁰慣習下意識地形成人的社會實踐，因此不同的慣習結構便決定了不同的思想方式、認知結構和行為模式。

風格意指某種一貫的特性，表現在人的身上則是一種屬於個體的身體「質感」。⁷¹它是一種脫離熟知規範的表現，在種種要素、種種符號的整個組成遵從某種「一貫的變形」⁷²時，就產生了風格。世界隨著風格被剪裁，重新結構化，⁷³使新的意義發生，展現新的風格。意義的發生是一種變換或重新把握的過程，透過知覺、行動、繪畫、言語等方式，身體或符號等的組成形成了一組偏差，形成了一種與常態保持一致「間隔」的特質，它們脫離了熟悉的規範，產生了屬於這些偏差的共同函數，共同函數的顯現筆者稱之為「值」，偏差的函數並無法直接的化為數字，卻都有共同的關係，這些關係的趨勢以及總合以共值表達，而風格與意義便在這些共值、間隙和偏差中展現。據此可知，街舞者風格呈現了屬於舞者的一組「偏差」，而透過閱讀屬於舞者的種種符碼，則可以辨別出屬於舞者的意義。

舞者慣習與舞者風格，同樣都是指向舞者「一致的」趨向或「一組」偏差，可知，其實慣習所導引出的一致趨向即為風格所展現的一組偏差，因此，風格實為慣習的外顯樣態。筆者依此推論，舞者風格即舞者慣習的

⁷⁰ 汪民安，《文化研究關鍵詞》，（南京：江蘇人民，2011），376-377。

⁷¹ 「質感」一詞參考自劉一民對於運動風格的描述。劉一民，〈運動風格經驗的現象學探討——風格與反風格的周旋〉，《運動文化研究》，19（臺北：2011.09）：9。

⁷² 「一貫的變形」為法國現象學家梅洛龐蒂所提出，他在《世界的散文》中以畫家的作品為例，指出繪畫中可見的和精神的向量，都往相同意義X匯聚。是一種一致可辨的凹處、裂縫、偏差，屬於該畫家作品的特質，屬於人類共性中的差異。它是人類與世界的連結，是身體意向性，是風格。風格不會只呈現在一個點上，它由身體的各方面「一致地」展現出「某個趨向」，繪畫即肉的延伸，它們緊密連結，無論肉還是繪畫都會有著緊密關係的趨向，此即「趨向X」的意涵。

⁷³ 驚田清一著，《梅洛—龐蒂（メルローポンティ —可逆性）》（劉績生譯）（河北：河北教育），259。

外顯，舞者各層次的風格均為舞者慣習的差異展現。無論是自我層次、舞蹈層次、消費層次，都是源自慣習，慣習為各風格層次的「源點」，彼此間透過聯結強度而劃分出遠近的方式便得到了理論的應證。

■資本與舞者風格

資本，在經濟學的意義上，指的是用於生產的基本生產要素，在金融學或會計領域，則通常代表金融財富。⁷⁴古典社會學家馬克思對於資本的概念即是貨幣與勞動關係，此種觀點長久以來一直主宰著資本的意涵，直至布爾迪厄從經濟行為的角度將文化、人類關係等事項轉化視為資本類型的文化資本、社會資本、象徵資本等概念時，才使資本的意涵不再局限於單純的貨幣資本及生產關係。他認為人們的日常生活言行一直遵守著一種「以最小成本獲取最大利潤」的經濟邏輯。因此可將此論點視為日常生活言行的經濟學，即一種實踐的經濟學。⁷⁵在實踐理論中，資本以各種力量形式呈現，這些力量包含了由個體行使的主動力量，也包含了社會結構與他人對個體行使的力量，由於風格的形成是透過資本的積累和轉換，意即在流動的資本力量中成形。因此，筆者將資本視為風格形成的元素，同時也揭露了風格與資本的關係。

資本是形成風格的元素，因而細究街舞者的各種風格樣態，應可見其背後的資本流動。無論是舞者風格的實踐、舞者風格的形成都是透過資本的流動與累積而作用著。因此，筆者視資本為風格實踐的工具，用以透析風格，解析風格形成過程中的各種力量流動，瞭解影響風格變形的資本，如何透過累積與流失達成積累，以及如何透過資本的誤識⁷⁶達成轉換。

⁷⁴ 維基百科，〈資本〉，<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%B3%87%E6%9C%AC>，2012.06.25 檢索。

⁷⁵ 劉維公，《風格社會》（臺北：天下，2006），158。

⁷⁶ Bourdieu Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste (La Distinction.Critique Sociale du Jugement)*, trans. Routledge & Kegan Paul (London: Great Britain,1984), 43.「誤識」使個體視周圍發生的一切為「理所當然」而成為信念深信之，是各式資本間得以轉換的中介，也是各場域中象徵鬥爭的最終追求。

舞者風格的三個層次，自我風格、舞蹈風格與消費風格，任一層次均為舞者的風格，若以整體觀之，舞者風格是所有個體能動力與社會結構力的總合，意即所有資本均會影響舞者風格。從不同層次的風格展開探討時，便可發現其背後影響的資本量和質有所不同，且同樣資本對於舞者不同層次的風格所形成的影響力與層面亦不同。舉例來說，本次受訪舞者之一阿佶⁷⁷所擅長的舞蹈風格為 Locking，透過訪談得知其街舞技能由高中街舞社學長啟蒙，而此舞蹈風格即為該學長所擅長之舞風。依此，可推論阿佶的舞蹈風格受到該學長影響。「學長」為影響阿佶的力量之一，亦可視為阿佶所擁有的社會資本。經過訪談內容分析，得知該學長對於阿佶的自我風格⁷⁸、舞蹈風格⁷⁹和消費風格⁸⁰各層次都有所影響，但是「學長」⁸¹的影響在其風格呈現上，除了影響其消費風格和舞蹈風格外，影響最深的則是舞蹈風格。對於阿佶來說，其餘兩層次的風格，受到學長的影響均不如在舞蹈風格部分來得深刻。因此，探討阿佶的風格時，可知學長是影響他的資本力量，在各層次均然，但在舞蹈風格部分的影響比重則較高。跟據此案例可以了解兩件事，第一，同一資本會影響舞者的各層次風格，但對每一種層次的影響力都不同。第二，舞者風格的各層次受到資本影響的程度，受到該資本的性質和強度不同而有差異，因而各風格層次之間的差

⁷⁷ 本研究受訪舞者之一，男性，舞齡 15 年，專攻 Locking，為業餘舞者，曾獲臺大盃街舞賽冠軍（臺大盃為我國街舞賽中在技術層面具指標性之賽事）。

⁷⁸ 如做人做事的態度。

⁷⁹ 即 Locking，阿佶上大學後雖有轉攻其它舞風的機會，卻始終以 Locking 作為其代表性舞風。

⁸⁰ 服飾穿著，阿佶曾在回憶高中第一次去中正紀念堂練舞的經驗時提及「……第一次去中正紀念堂練舞的時候，穿上了全身最酷的行頭，卻被學長笑，就是合身牛仔褲抽鬚加合身衣服，還精神抖擻的走過去。但學長卻說：你怎麼穿這樣來？跳舞的人不要穿這樣，很奇怪。那時候自己覺得很潮，跟電視上偶像穿一樣卻被說很奇怪。」也提到「最開始跳時的服裝受到學長的「指導」影響，會去買一些名牌的跳舞服裝，會買一些要存錢才買得起的服裝，那時確是比較喜歡寬寬大大的（服裝，褲檔都會穿到膝蓋下面去，當時不知道為什麼覺得褲檔能穿得越低就越有型……）」（阿佶，當面訪談，訪談日期：2012 年 3 月 27 日。）

⁸¹ 在此強調該「資本」，即影響的力量。

異在於，影響其形成過程的異質資本和差異強度之資本組合。

循前段的推論可知，舞者風格雖受到各種資本的影響，但深入探討後可知舞者風格的三個層次各自受到不同資本力量不同程度的影響，呼應了第三節透過個體能動力量與社會結構力量互動所導致的不同「關係距離」，並得以做為深入探討風格的依據。

■再建構與舞者風格

再建構的概念是實踐理論中重要的論述，這個論述說明了慣習其實是「被建構的結構 (structured structure)，以及建構中的結構 (structuring structure)」⁸²，如此表明慣習在客觀上，一方面是被規定的和有規律的，一方面則是可以自行激發與之相應的實踐，使個體一切作為能夠和諧的進行。再建構的概念指出個體其實是在不斷變化的動態過程中形成，因為，個體的能動性會不斷帶給慣習建構結構的力量，同時社會的結構力也會影響慣習，使慣習成為被建構的結構，如此不斷循環，形成個體當下的風格樣態。

根據前文的探討，得知風格為慣習的外顯，因此舞者的風格即為舞者的慣習顯現。慣習的形成是在社會與個體間不斷形成的過程，是以，舞者的風格亦為不斷被建構的結構，同時也是建構著社會的結構。這樣的結果說明了舞者的風格其實是一直維持在動態的狀態。其中，在「建構」與「結構」互動中所呈現的「動態」特性，呼應了舞者風格三層次中，各層次間的界線是為動態且模糊的論述，而動態的不確定性來自人事物之間的關係，則說明了種種不確定的關係如何影響了風格中資本的強度與走向。此外，人事物間紛雜且不斷增加的「關係」，則是印證了舞者身體會自生物性身體往社會性身體不斷拓展的論述。

⁸² 高宣揚，《布迪厄的社會理論》，114-119。

五、結論

本文透過文獻探討、觀察與訪談將舞者風格分為三類，並依據個體能动性與社會結構力間的作用強度關係，探討街舞舞者風格樣態間的差異。得到的結果是街舞舞者的風格，自舞者至社會依序分為自我風格、舞蹈風格與消費風格三個層次。三個風格層次相互滲透影響並無鮮明的邊界，自我風格是自在存有的顯現，每位舞者都有屬於自己的自我風格。舞蹈風格是舞蹈運動所特有的風格層次，它以不同動作特性區別出不同舞蹈間的差異。消費風格則是透過消費行為將具象徵意涵的符號透過服裝、配件或生活用品等外加於身體之上。三層風格從身體內化而難以改變的層次到只透過消費便可改變的層次。隨著身體層次的顯現，身體的根本結構生物性與社會性二重特性亦展現。風格層次的發現，一方面體現出身體的雙重性，證實身體並非單純的生物體，而是與社會結構交互作用的能動者。另一方面則可看見能動者的身體，隨著與社會關係建構的場域使身體的範疇延展擴張至複雜交錯的社會身體。

為了使街舞舞者風格的層次論述更為堅實，本文透過布爾迪厄實踐理論中的慣習、資本和再建構概念，補強風格層次之理論圖像。透過慣習概念輔以梅洛龐蒂的風格意涵，可以發現舞者的風格即為慣習的外顯，不同層次的風格是為舞者慣習的差異呈現，據此可印證舞者風格中的自我層次、舞蹈層次與消費層次均為慣習軸線上的顯現，而彼此透過與社會和個體間的連結強度探討，則可以離析出層次的樣態。資本的探討，使我們瞭解到資本是形成風格的元素，細究街舞者的各種風格樣態，便可見其背後的資本流動模式，透過瞭解各風格層次背後的資本流動與組合，即得以瞭解各層次風格與個體和社會間的聯結強度。最後，布爾迪厄的再建構與再

生產概念，說明了個體的不確定性，也印證了舞者風格處於不斷重新建構的過程。

街舞舞者風格中的層次發現，是研究舞者風格形成時的意外收穫，原本僅打算透過布爾迪厄實踐理論中的生活風格 (lifestyle) 做為探討的基石，卻在知識論探討的過程中，困惑於生活風格描述的侷限性，其僅能說明社會中鮮明辨識符號的生活風格似乎無法完全符應舞者的身體，加上筆者當時也有在跳舞，許多「說不出的知道」均無法透過實踐理論說明，因而強烈地認為生活風格一詞無法勾劃街舞舞者的風格樣貌，但在社會學的論述中一直無法找到合適的論述，遂僅能在模糊中持續摸索找尋更合適的知識論。這樣的模糊持續了數個月，直至某次偶然的機會，閱讀到劉一民所書寫的〈運動風格經驗的現象學探討——風格與反風格間的周旋〉，方才瞭解到，原來現象學早已處理了社會學論述上對於個體探討的不足處。但對現象學的陌生，卻是帶給有畢業壓力的筆者難以描繪的內心衝突，很幸運地，在經歷數個月現象學課程的旁聽及書籍、期刊的閱讀後，筆者終於得以用簡短的語句勾劃風格中的層次關係，並據此繼續進行論文的發展。

本文發現，街舞舞者的風格是具有層次性的展現。其中，「層次性」的概念，實為多數人所共有的經驗。我們所觀察到的「層次性」，以及身體所感受到的「層次感」，在許多時候由於表達能力或語言本身的侷限，使得有層次的事務和溝通，常會在忙碌且強調要「看見」績效的社會中被忽略。殊不知，許多時候，由於背景知識的差異或所處環境的不同，即使看見也會沒看見，人與人之間的摩擦與誤會便易由此而生。運動場上，有些人以為運動員僅為教練的延伸，認為教練可以改變選手的一切，忽略了選手的能動性，也忽略的選手所處環境的複雜性；另有些人以為，選手的所有展現均應由其自身負責，因為選手的表現僅為其自身努力的呈現。但此種論述忽略了選手處境空間中的各類資本，忽視了種種影響的力量。因

此，有鑑於身體風格形成的成因複雜性，風格顯現的多層次性，師長與教練在觀察、教學與訓練時，實應更為謹慎，並賦予選手或學生更大的尊重與空間，避免過於單一面向的批判、褒揚與分析，方能創造更具包容性與發展性的運動教學和訓練場域。

引用文獻

■書目資料

Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste (La Distinction: Critique Sociale du Jugement)*, trans. Routledge & Kegan Paul, London: Great Britain, 1984.

丹特 (Tim Dent) 著，《物質文化 (*Material Culture in the Social World*) 》
(龔永慧譯)，臺北：書林，2009。

王瑩，《街舞》，北京：人民體育，2010。

石計生，《社會學理論》，臺北：三民書局，2006。

余舜德，《體物入微：物與身體感的研究》，新竹：國立清華大學，2008。

吳秀瑾，〈身體在世：傅柯與布爾迪厄身體觀和施為者對比〉，《臺灣社會研究期刊》，68 (臺北，2007.12)：75-114。

李國銘，〈政治的變容〉，《思與言》，32.2 (臺北，1994.06)：299-302。

汪民安，《文化研究關鍵詞》，南京：江蘇人民，2011。

彼得·梅爾 (Peter Mayle) 著，《關於品味 (*Acquired Tastes*) 》(韓良憶譯)，臺北：皇冠，2006。

洪櫻純，〈新部落主義與美學社群初探〉，《社區發展季刊》，108 (臺北，2005.01)：248-257。

孫治本，〈生活風格與社會結構研究〉，《東吳社會學報》，11 (臺北，

- 2011.12): 79-111。
- 孫治本,〈疆界毀壞與生活風格——社會學應如何看待「生活風格現象」〉,《當代》,50.168(臺北,2001.08):26-39。
- 席林(Chris Shilling)著,《身體三面向(*The Body in Culture, Technology and Society*)》(謝明珊、杜欣欣譯),臺北:韋伯,2009。
- 馬賽爾·莫斯(Marcel Mauss)著,《人類學與社會學五講(*Sociologie et Anthropologie*)》(林宗錦譯),桂林:廣西師範大學,2008。
- 高宣揚,《布迪厄的社會理論》,上海:同濟大學,2004。
- 教育部重編國語辭典修訂本,〈風格〉,<http://dict.revised.moe.edu.tw/>,2012年1月16日檢索。
- 許嘉猷,〈社會結構、生活風格與消費支出〉,《中國社會期刊》,12(臺北,1977.12):33-52。
- 透納(Bryan S. Turner)著,《身體與社會理論(*The Body and Society Explorations in Social Theory*)》(謝明珊譯),臺北:韋伯,2010。
- 麥立心,〈2004 年輕世代生活風格大調查:風格,比奢華更流行〉,《Cheers》,48(臺北,2004.09):120-127。
- 楊大春,《梅洛龐蒂》,臺北:生智,2003。
- 維基百科,〈資本〉,<<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%B3%87%E6%9C%AC>>,2012年6月25日檢索。
- 劉一民,〈運動風格經驗的現象學研究——風格與反風格的周旋〉,《運動文化研究》,18(臺北,2011.09):7-39。
- 劉維公,〈「生活組合(*Lebensführung*)」:介紹當代德國社會學的「多元化社會」研究〉,《東吳社會學報》,9(臺北,2000.05):123-143。
- 劉維公,〈何謂生活風格——論生活風格的社會理論意涵〉,《當代》,50.168(臺北,2001.08):10-25。
- 劉維公,《風格社會》,臺北:天下雜誌,2006。

劉憶動，〈體現·風格——初探街舞舞者的身體實踐〉，花蓮：國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文，2006。

戴維·斯沃茨 (David Swartz) 著，《文化與權力：布爾迪厄的社會學 (Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu)》(陶東風譯)，上海：上海譯文，2006。

鷺田清一著，《梅洛—龐蒂(メルローポンティ —可逆性)》(劉績生譯)，河北：河北教育，2001。

■訪談資料

Adam，e-mail 訪談，訪談日期：2012年3月157日。

大友，當面訪談，訪談日期：2011年11月27日。

毛毛，參與觀察，觀察記錄：2011年11月2日。

阿佶，當面訪談，訪談日期：2012年3月27日。