

尬舞

——B-boy 的身體技藝與文化

許瑋倫*

摘要

本研究欲理解臺灣的 breaking (又稱「霹靂舞」) 舞者，如何在街舞工作室的實質場域中，生產並實踐身體技藝 (body technique) 與知識。本研究從舞者的身體出發，根據對 breaking 高難度動作技巧，嚴苛耗時的身體鍛鍊，以及舞者所展演的賽會活動進行觀察與體驗，來探究舞者藉由教 / 學和個人實作，所傳遞的身體技藝內涵，實則蘊含對內向即外顯暴力的控制，以及以抽象的爭鬥轉化並宣洩暴力的特有形式。如此的技藝內容，更透過賽會活動的場域，舞者與 DJ、主持人、觀眾的交會，以及共同對精彩時刻的投身與期待，體現出有別於現代運動競技或特技體操，大眾競賽與嘉年華式的身體文化。因此，臺灣的 breaking 舞者透過在街舞工作室與賽會的實踐，以尬舞產生對「街頭」的全球化體驗。

關鍵詞：霹靂舞**、身體技藝、身體文化、認同

*作者許瑋倫為國立清華大學人類學研究所碩士。

**「霹靂舞」雖是國內指稱 breaking 的中文說法，但實際上街舞圈鮮少使用。

Dance Battle: The Body Technique and Culture of B-boy

Wei-Lun Hsu *

Abstract

This study attempts to understand how Taiwanese b-boys develop and practice body technique and knowledge in the setting of street dance studios. Focusing on dancers' body, this study explores the body technique of breaking through observing and experiencing the difficult skill and the intense body training required for dancers as well as participating in the competitions which breaking dancers performed in. The body technique contains the control of internal and external violence and the unique way of converting and venting violence to the form of dance battle. Moreover, through competitions and the interaction between dancers, DJ, emcee and audience, such body technique also embodies the body culture of popular games and festivities which is different from modern sports and gymnastics. Through practicing in street dance studios and participating in competitions, Taiwanese b-boys experience the global "street culture" by dance battle.

Keywords: Breaking, body technique, body culture, identification

*Wei-Lun Hsu, Master, Institute of Anthropology, National Tsing-Hua University.

一、前言

2003年，筆者開始接觸「街舞」(street dance)，對於充滿倒立、旋轉等高難度動作的 breaking 尤其印象深刻。而在實際接觸後，才逐漸察覺到諸多認知上的差異：首先，一般廣義的「街舞」，不同「舞風」之間其實存在巨大的差異¹，連帶造就不同的練習與展演方式；再者，breaking 並非僅是奇觀式特技動作的組合，而是存在以某種身體條件為根本，實踐特定邏輯與思惟的舞蹈系統。因此，縱使同樣被歸類在「街舞」的框架中，實質上卻從練習方法、表現形式到外顯態度，breaking 都與其他舞風截然不同。筆者認為，當前在運動或者身體研究中普遍使用的「街舞」類別視角，容易忽視各舞風間的異質性，無法深入理解「舞風」此一概念的分類緣由。2018年，布宜諾斯艾利斯青年奧林匹克運動會首度將 breaking 以「運動舞蹈」納入競賽項目，為第一個入選的街舞舞風。筆者以 breaking 為例的田野研究，將有助於釐清其技藝內涵以及身體文化之特性。

在臺灣，隨著整體街舞產業發展，「街舞工作室」已成為民眾學習、舞者培訓的主要場域²。工作室系統化的教學課程，以及國內外活動賽會的自辦／承辦，不再僅侷限於青少年娛樂活動或者自我實現的範疇，而有在地扎根、全球鏈結的廣度。Breaking 作為最為人所知的街舞之一，如今也從街頭走入教室，成為工作室架上的商品，人人皆可消費。然而，學習 breaking，與成為 b-boy / b-girl (對 breaking 舞者的通稱) 之間仍存在著顯著的落差——不僅僅是技術的熟練程度差異，更涉及到技術與身體相互

¹「舞風」一詞係指「舞蹈風格」，在臺灣街舞舞者的使用脈絡中，指的是不同類型的街舞，例如：breaking、locking、popping、hip-hop，便各是不同的舞風。

²本論文的標題使用「教室」一詞，意在凸顯「教室」與「街頭」的對比；但由於台灣的街舞工作室其實不僅提供教學，還提供接案演出、活動籌辦等其他服務，故以具複合性質的「工作室」說法貫穿內文的書寫。

共融的面向。簡言之，breaking 作為一套身體技藝 (body technique)³，不僅僅在於動作的展演，更涉及到動作系統對身體的塑造與反饋。更進一步地，是技藝的展演者之間如何互動的身體文化 (body culture)。筆者好奇的是，源自紐約街頭的 breaking，進入臺灣的脈絡中後生成何種的形貌？在全球化、在地化的情境下，臺灣的舞者們是如何發展並架構 breaking 的技藝知識，並以何種方式實作？本文以新竹市的 KGB 舞蹈休閒館為田野場域，將其師生作為研究對象，梳理 breaking 的身體技藝與文化，期望能以聚焦於更細緻技藝型態的取徑，呈現街舞於身體 / 運動研究中的新視角。

二、全球的 breaking，在地的 b-boy

二戰期間，大量非裔、拉丁裔移民湧進紐約南布朗克斯區 (South Bronx)，致使當地中產階級白人相繼出走，導致產業停滯。1960 年代，地方犯罪與暴力事件層出不窮，為減少對立衝突並自力救濟，幫派成員轉而透過鄰里社區展開自助計畫，因此興起的「社交會所」(social club)，便鼓勵用創作而非破壞的方式彼此競爭 (Hager, 1984; Light, 1999；引自 Yaponjian, 2005: 10)。1974 年，DJ Kool Herc 將兩張相同唱盤接續播放的創舉，延長歌曲間奏 (break)，讓沒有人聲、重複循環的節拍，成為嘻哈音樂的濫觴，也改變了紐約在地幫派原本隨唱詞部份舞動的 rocking 舞蹈，在無人聲的重複間奏中加入蹲伏或躺在地面作業的 floor work，進而誕生所謂的 b-boying 或 breaking (Schloss, 2009: 19)⁴。

³國內普遍翻譯成「身體技術」，本研究因考量街舞的藝術性質，故使用「身體技藝」的說法。

⁴B-boy 的 b 具有多元的含意，例如：間奏 (break)、節拍 (beat)、尬舞 (battle) 或布朗區 (Bronx)。而 breaking 一詞，也有打破 (break) 匱乏、暴力的日常生活之意味，

受助流行工業的推波助瀾，breaking 開始走出地方社區的範疇，向全球傳播。1983 年的好萊塢電影《閃舞》(Flashdance) 及眾多後起效尤之作，打開 breaking 的國際知名度。是以在 1980 年代前，breaking 是紐約貧民區的舞蹈，是結合中國功夫、巴西戰舞 (Capoeira) 與體操的嚴肅遊戲；⁵ 之後則在商業化的影響下，而有專業與業餘之分 (Banes, 2004; 引自盧玉珍, 2011: 21)。

1980 年代後期，breaking 率先以錄影帶的形式傳入臺灣，但在當時戒嚴的封閉環境下，舞者僅以零散或者極少數舞團的方式活動，僅有曇花一現的發展。當街舞在臺灣真正吸引到一定規模的參與者，並為一般民眾所知，除了有賴解嚴後整體社會經濟條件的轉變，與臺灣音樂工業的啟用更是息息相關。1990 年代，國內第一批以街舞名義宣傳的偶像團體出道，帶起饒舌音樂與嘻哈舞蹈熱潮，一時蔚為風行 (吳聲佶 2009, 61-63; 盧玉珍, 2011: 25)。加上大型商業品牌舉辦的全國性街舞比賽，影視傳播、流行服飾、平面媒體進而互相串聯，眾多舞團紛紛脫穎而出 (李靜怡, 2005: 80-81)。

然而，當此類唱跳團體熱度衰退，街舞團體轉而以自主接案的形式作有酬表演，甚至因其「青少年次文化」的形象，而與企業、商家甚至政府部門展開接觸 (林益民、莊育麟, 2002: 20)。一方面，街舞舞者的身體成為商業廣告與政治宣傳的挪用意象；另一方面，街舞社群也因此獲得更大程度的曝光，甚至因此扭轉原本因夜店、舞廳等活動場域而貼上的負面標籤，向陽光、正面的青年形象靠攏。因此，臺灣的街舞舞者也轉入公共空間甚至學校社團，少數則合資開辦工作室，發展出教學、表演兼容的生

更陳述了該舞蹈傷害 (break) 身體的危險性 (Kong, 2010: 5)。

⁵1970 年代李小龍電影在美國大紅大紫，促使 b-boy 擷取中國功夫的動作進行創造；巴西戰舞的元素，則出自巴西移民將翻 (flip) 的動作融入 breaking 的發想。根據 Kong (2010) 的說法，當時的 b-boy 並未意識到這些動作與巴西戰舞的關聯，而是僅做動作形式上的挪用。

態模式，以有別於主流商業市場的形式延續。自此，臺灣的街舞舞者脫離了原本在音樂工業產鏈下連帶關聯的中文饒舌音樂，嘻哈文化中「舞蹈」與「音樂」的兩大元素分道揚鑣，各自走上不同的發展脈絡⁶（林浩立，2005）。

三、田野介紹

臺北市作為國內街舞發展的重鎮，不僅是街舞工作室密度最高的城市，也有頗具歷史意義的戶外場域，讓臺灣舞者社群作為「街頭」場域的投射，例如：中正紀念堂、西門町電影公園等。然而，筆者更感興趣的，是臺北市以外縣市街舞社群的活動樣貌。

在新竹市，當地街舞社群同樣有自己的「街頭」發源地——東門城廣場。廣場上的使用者多半以學校社團為主，而這些社團的師資，則來自於街舞工作室。甚至，學校社團與街舞工作室的學生亦存在高度的重疊性。是以這些在新竹市區為數不多卻緊密相鄰的舞蹈工作室，實為在地最具動能與規模的主要場域與組織，KGB 舞蹈休閒館更是當中的指標。

KGB 舞蹈休閒館於 1999 年由 KGB Crew（Keep Going Breaking）所成立。KGB Crew 最初以新竹車站前廣場為活動據點，後來轉移至東門城廣場，為當時新竹地區第一批專攻 breaking 舞風的舞團。除了經營自家的街舞工作室，KGB 舞蹈休閒館的成員也擔任新竹地區，包括竹東、尖

⁶根據筆者的觀察，最為顯著的差異在於，自結合街舞與饒舌的偶像團體風潮歷經第一次的沒落後，後續臺灣饒舌音樂社群的發展，走向針對歌詞編寫的鑽研與轉化，例如：如何以中文獨有之四聲韻，甚至是臺語的複雜聲韻作為韻腳，以及題材上走出暴力、享樂等英文饒舌音樂常見之範疇，貼近臺灣在地生活經驗。至於街舞社群，以 breaking 舞者來說，則恰好相反，部分具較高聲望的實踐者，開始主張應對美國紐約的起源作更細緻的溯源與理解，以認識「文化」的本質與意涵，並達成某種程度上的一致性。

石、竹北、關西等地約二十間國高中的街舞社團老師。是以在如此大量的授課需求下，兼任師資的團員間也就建構一套系統性的教／學以及練習方法，以滿足學生在學習上的需求，並在舞蹈工作室與各校社團之間形成教學互動的網絡。

一直以來，KGB 舞蹈休閒館如同國內大部分的街舞工作室一般，維持著舞團／工作室並行的經營方式，一方面從事教學、表演、舉辦賽會活動等營利行為，另一方面也積極參與國內與國際賽事，兩者可謂相輔相成⁷。成軍二十年間，KGB Crew 的賽會成績相當突出，曾多次代表臺灣出征國際。工作室為維持舞團的營運，定期會進行團員的招募，以舉辦儲備徵選，給予自家學生成為職業舞者的管道與機會，並以儲備團員、正式團員的升遷制度進行管理。然而，不論是何種地位的團員，都具有兼職的雙重身分。沒有人能以舞者作為單一的經濟來源。一般來說，教學以及表演的工作多半由年輕的團員負責。資深團員們則多半轉為幕後或是經營面的工作，以舉辦活動或額外的正職為主要收入來源。

不同於美國 breaking 發展初期舞者的社經背景，KGB 舞蹈休閒館的成員，無論是最資深的創始班底，或是由學生晉身正式團員的後進，大多來自中產家庭，並具大專院校學歷。差別在於，前者多是在國內街舞偶像熱潮後期的高中時期，經由站前廣場或者舞廳等場域，直接與舞者接觸、學習 breaking；後者則以學校社團（公立國高中、職業學校為主）為跳舞的起點，再進入到街舞工作室的消費場域。

筆者以 KGB 舞蹈休閒館作為主要田野場域，除了看中其以教授 breaking 為主項目的營運特性，也期望能從新竹市的例子中，理解並發掘

⁷參與國內或國際賽事累積的名聲，會進一步成為招攬學生、表演接洽的重要資本。而學生數量的累積，一方面可以從中挖掘舞團新血，一方面整體學生規模的積累，則會在自辦的賽會活動上，成為支撐營收的基本盤，甚至能與其他關係友好的工作室互通有無，在彼此的賽會活動上流動，而從中競逐獲得的名次，又能成為彼此維生壯大的資本。故筆者的報導人曾說過：「基本上你這個 b-boy 能動員多少的學生，你就等於是有多多少的實力。」可謂是臺灣街舞工作室生態的鮮明寫照。

breaking 舞者的技藝知識與身體文化，在與過往常見街舞研究以臺北市為主的範疇之外，建立可供對話的案例資料。

四、臺灣街舞研究的身體視角

臺灣街舞的研究，除了以宏觀視角討論其整體社會文化意涵的取徑，亦有聚焦在微觀的生命經驗，由較小規模的特定群體或現象展開分析。劉憶勳（2006）從 Pierre Bourdieu 的慣習（habitus）以及 Thomas Csordas 的體現（embodiment）概念，將街舞視為一種身體實踐，舞者即在實踐構築的場域中，依據自身的權力、認知價值，及其知覺到的環境處境和社會位置，發展出銘刻於身體的風格，並透過身體資本的轉換構成移動與生存的基礎。劉憶勳認為，青年街舞者的認同多重且變動，但其身體歷史卻是具體的認同實體。該觀點，啟發了筆者所採取的身體技藝視角。而本研究則有意在 breaking 單一的範疇內，拓展劉憶勳研究中不夠細膩深入的技藝生成架構與展演過程。

在有限的篇幅中，劉憶勳也以 b-girl 在舞蹈實踐時對認同造成的挫折，點出街舞的性／別議題，例如：女性街舞舞者的身體與形象，以及 breaking 舞蹈動作本身所蘊含的陽剛性。關於前者，黃萃涵（2011）以四位女性街舞舞者的生命經驗，指出不同於男性，女性街舞者必須在更多的大眾目光下，服從一套雙重標準：女舞者的身材比能力更容易受到重視，使其蒙受僅靠「穿得少、身材好」成名的刻板印象；卻也在媒體建構下成為健康美體的代言人，使其身體形象成為女性追求的典範。因此，「女舞者被觀看的不是她們的身體如何展現街舞，而是街舞如何塑造她們的身體」（黃萃涵，2011：100）。是以身體不僅作為舞者實踐的依據與結果，更會回應甚至受制於社會的框架。至於後者，筆者在本研究中，則會透過

田野資料中，對於 b-boy 之間的言行互動，進行更深入的描述與探討。

然而，街舞不僅僅於身體化的探究面向，還存在呼應音樂的關鍵要素。蔡欣洲（2013）從分析 funk 音樂的結構特性與文化意涵著手，書寫 locking 與 popping 兩種街舞的身體特徵與內在動能。他將舞蹈視為「音樂事件」，其生成則為一種自我的實踐，涉入「情動（affect）—生成」的發生與參與機制，使音樂到舞蹈之間形成一條「逃逸線」（*ligne de fuite*）（蔡欣洲，2013：93-99）。蔡欣洲以 Deleuze & Guattari 的「塊莖思維」，指出異質且動態的個體實踐，其實都在逃逸線的各個節點跳躍、轉折、往返，並於不同的時空情節中生成相異的樣貌。蔡欣洲重視舞蹈發生時「當下性、本能性的情動」，並認為唯有如此，才能避免街舞研究走向過度結構性、目的性、中心性的詮釋方向，而得以看見舞蹈身體不同的實踐路徑。在諸多的街舞研究中，蔡欣洲以 locking 與 popping 的例子，展示了舞蹈起源不可或缺的音樂類型，如何持續地影響並形塑特定的舞蹈技藝，進而形成特定的舞風，與其他的街舞類別產生區隔，應證「街舞」的異質性。筆者在本研究中，亦採用相近的視角，試圖更細緻地呈現並分析 breaking，以釐清 breaking 舞者有別於其他舞風舞者的身體技藝與展演方式。

承上述三者之研究，筆者將從街舞工作室中練習、展演、交流的過程中，以及舞者身體的塑造與外顯特質，探究 breaking 身體技藝的特有面貌。一方面，期望能在臺灣的街舞研究中，建立更細緻的民族誌書寫，擴展更豐富的研究內裡；另一方面，則希望透過 breaking 社群的深入探討，理解 breaking 在臺灣脈絡下，展現出何種身體文化的意涵，作為後續相關研究的基礎。

五、舞蹈的身體技藝

Marcel Mauss (2006) 指出技藝的根本來自於身體，身體經由協調一系列動作和姿態所形成的動態連續過程，才能體現和傳達意義。而每一種技藝都有其形式和身體姿態，也都必須經過長時間的學習 (Mauss, 2006: 23)。

舞蹈必然與身體有關，因為人體是人欲傳達情感時最唾手可得的「工具」。同時，舞蹈也包含一連串非言語的肢體動作與姿態，這些動作本身具有意涵、節奏感和行為模式，並傳遞著可感知的美學價值 (Turner, 2010: 325)。因此，正視社會行動者身體的主體性，並將舞蹈視為體現的知識，成為後期舞蹈人類學的主要典範——舞者正是藉由身體習得技巧和規範，進而在自然暨文化的世界中有意義的移動 (趙綺芳, 2010: 36)。是以舞蹈文化不是「經驗的實體」(empirical entity) 而是「分析的意涵」(analytical implication)，包括舞蹈、跳舞、舞蹈事件，誰、為何、在何處、何時在跳舞，以及任何人對於跳舞的討論與陳述 (Gore, 1999; 引自 Turner, 2010: 39)。Bourdieu (2012) 亦指出，舞蹈的田野能做為凸顯「理論與實作之間的關係」以及「語言與身體之間的關係」之間的問題，在於大多數的社會科學雖致力於釐清舞蹈背後的行為理論，卻忽略了這些行為往往是透過「某種沉默的、實作的、身體對身體的溝通而被人學習」，且無須字詞贅述 (Bourdieu, 2012: 337)。因此，Sally Ann Allen Ness (2004) 指出舞蹈研究的敘述方式應由觀察端往參與端的光譜移動，以體會不同於表象的些微差異，而非將動作視為是部分身體的動員，被再現為抽象但具脈絡的「當下」(Ness, 2004: 129)。Thomas Csordas (1990, 1999) 亦強調身體經驗作為「文化存在基礎地」(existential ground of culture) 的主體性

以及互為主體的對話可能 (Csordas, 1990: 5), 即主張研究者必須投入經驗發生的情境中, 以自己的身體作體驗與感知, 「感同身受」才成為可能。是以研究者必須在自我意識的路徑與報導人發聲兩種文本 (text) 之間同步進行, 並重視移動、行為所呈現的在世存有 (being-in-the-world) (Csordas, 1999: 185)。因此, 本研究除了現象層面的觀察、記錄與分析, 舞者本身的論述也涉及到舞者自身的感官經驗、行為取向與自我詮釋, 必須透過不同行動者——包含筆者自身的身體經驗與感受——觀點的累積來釐清其整體文化脈絡, 進一步整理出何謂 breaking 的身體技藝, 以及該技藝的內涵與特徵, 以避免過度文本化的結論。

此外, 舞蹈要能流暢的表達其身體語言, 必須經歷繁重的身體訓練。唯有透過日常不斷的努力和規訓, 舞者才能隨心所欲地展演並擺脫機械性的複製 (Turner, 2010: 343)。這樣的過程也在塑造一種「舞者的身體」, 進而展露技藝。再者, Shilling (1993) 也認為在西方世界: 「人們往往把身體視為一種處於變化過程中的實體, 是一種必須被運作和完成的過程, 落實為個人自我認同的一部分」 (Shilling, 1993: 5)。Breaking 舞者適應舞蹈鍛鍊的過程, 相較其他類型的街舞, 所獲得的更具磨練與挑戰的身體經驗, 必然也會成為建構認同的基礎, 促成舞者身分 (b-boy / b-girl) 的集體歸屬。

鑒於舞蹈本身的即時性與不可複製性, 筆者也檢視 b-boy 在展演的動態過程中所傳遞交流的訊息, 尤其是在 battle (在臺灣又稱「尬舞」) 這項主要互動形式的時空下, 如何藉隔空交戰的競逐, 體驗舞蹈的身體技藝內涵。筆者認為, 唯有立基在對此身體技藝的了解與掌握, 才能確切解讀 battle 過程所釋放的能量與意義, 進一步理解 breaking 的身體文化內涵。

六、Breaking 的身體技藝

對臺灣早期的 breaking 舞者來說，動作的習得來自不斷的嘗試，從單純的模仿與實作經驗中，歸納出確實的技法，並在後繼者吸收新知、修正錯誤後，才形成今日課堂所傳遞的技藝知識。這套知識內容與時俱進，教學方法也因人而異，卻有兩件事物的重要性歷久不衰：「基礎」(foundation) 與「觀念」。

「基礎」涉及 breaking 的原理，涉及四種動作範疇；「觀念」則關乎練習與執行的正確方式。KGB 的資深團員 Young 將 b-boy / b-girl 的養成分為三個時期，視前三年為第一個階段：

前期佢話，我會覺得練習，練習所有佢基礎，包含佢佢top rock、佢佢一些技巧佢東西、佢佢freeze。……然後在第二階段佢時候，你應該是要開始練習佢是你佢想法。你要有自己佢一些喜歡佢東西。因為前三年你一定不知道自己會喜歡什麼，或者你適合什麼，所以第二個時期佢時候你要找到你覺得適合自己佢東西。在第三個時期佢話我覺得就是，你除了具備前面這兩個條件之外，更重要就是你要有獨一無二佢風格。……你要有一個就是，你屬於自己佢技巧。
(2015.3.17)

Young 認為在經過基礎的磨練之後，b-boy / b-girl 必須思考自己喜歡與適合的類型與方向，開始琢磨「自己的樣子」，並具備「好的態度」，不斷地學習與進步。換言之，breaking 的實踐乃一階段性的歷程，不僅動作技巧由簡入難，更在於能否呈現自我的辨識度，即對於個人風格的追尋。而

這整套訓練方式與相對應的觀念，基本上服膺賽會活動評審的裁判標準⁸。

(一)四種範疇，相對的基礎

Breaking 主要可區分出四個範疇：以簡單律動驅使的「搖滾步」(top rock)；半蹲在地以身體為軸心，改變手的支撐位置來移動雙腳的「排腿」(footwork)；以雙手或身體其他部分進行支撐的定格動作 freeze；以及以身體任何部分作為支點旋轉的「大地板」(power move)。這四個範疇的動作構成一位 b-boy / b-girl 組織、安排展演動作時的基本素材，又彼此呈現層遞的階序關係，可謂是 breaking 的「基礎」。然而，所謂的「基礎」，乃相對「進階」而言，在不同的狀態下又具有多重意義。換言之，任何動作技巧都有可以追溯的「基礎」。因此，對 b-boy / b-girl 來說，「基礎」的鍛鍊是永不停止的進行式。

對 KGB 舞團的 Spin 來說：「基礎就是在訓練讓你學會控制自己身體的肌肉。」換言之，即是控制自身執行特定動作的「身體開發」。在初學階段，「基礎」的內容具有明確的指涉，即四個動作範疇「基本動作」的技巧，而這些技巧又分別有不同的美感標準，作為程度衡量的依據。

首先，是乾淨。Breaking 的第一個範疇「搖滾步」，基本上由站姿的「上律動」一以貫之，⁹與其他三個範疇形成身體空間「上/下」、「高/低」的區隔；第二個範疇「排腿」，則是以雙手交換撐在身體兩側的半蹲

⁸Breaking 的比賽，是由至少三位的裁判依據兩位舞者的表現進行投票，來決定勝負。裁判多半由具有社群聲望的資深舞者，或重要賽會的冠軍擔任。在過去，裁判的判準理由不會公開，選手僅能私下詢問。工作室的老師，則是憑藉自身或舞團經驗，以及國內外資訊的蒐集，推論出理想的舞者典範，再應用於教學。近年來，則隨著國際賽會規模的擴大，催生各種系統化的評判方式，讓評判過程公開透明，但基本上不脫離本文所提的概念。系統化評判的爭議在於，以量化數字化約了舞者的表現，可能會使得最能滿足各評分項目的「全能型」舞者獲得壓倒性的優勢，進而扼殺了 breaking 原初對於舞者風格的尊崇。

⁹律動的練習，即以雙腳膝蓋彎曲下沉，再打直讓身體往上的動作去對應重拍：「想像正上方有一面鼓，用你的頭頂去打它。」

姿出發，用變化的腳步與路徑，再回到起始姿勢。兩者追求的，便是流暢清楚的視覺效果。於是，舞者首先必須放慢速度去雕琢「每一格」的畫面。每個動作在分解的狀態下都必須具有完整性。腳的踩、踢、收與勾，都要配合腰的旋轉去灌注力量。而在步伐的轉換過程中，身體則必須將力量「放掉」，以柔軟的狀態進行短暫的過渡，待下一步將至時再重新施力。如此進行施力與放鬆的輪替，而非從頭至尾的維持剛勁，才能凸顯步伐的俐落，呈現流暢卻又處處停頓的視覺效果。

再者，是穩定。第三範疇的 freeze，泛指一切「定格」、如「凍結」般的「姿勢」，多半以不同的倒立撐體動作呈現。Freeze 的基礎也涉及到乾淨的美感，在於從連續的動作過程中，以突如其來的身體定格創造動靜反差。因此，freeze 基礎的美感更額外追求力量與平衡的共構。在初期，freeze 的練習須借助牆壁，培養雙掌、肩膀和腹部肌肉的力量，並摸索平衡。若稱這些個別的 freeze 是「點」，那麼除了練習每一個點的穩定度，更進階地，則是進行點到點之間「線」的練習——接點。即藉力量的傳導與卸除，做出高、低不同 freeze 間的轉換。除了要求每個點的穩固，能否隨心所欲地在支點多寡、位置高低皆不同的 freeze 間銜接自如，亦是「接點」這項基礎好壞的判斷指標。

最後，是軌道。隨著接點技巧逐漸熟練，身體、尤其是雙手的肌力和平衡也會隨之增強，至此便能開始向第四範疇的「大地板」邁進。¹⁰在四個範疇當中，大地板因涉及到肌耐力、爆發力、協調性、柔軟度等體能條件，而具極高難度。一般來說，「風車」(windmill) 被認為是大地板的入門，正是因為其「劃腳」的技巧，不僅是眾多大地板動作的基礎之一，亦是真正主導大地板動作旋轉與加速的關鍵。除了劃腳，由接點的「推」鍛鍊而來的爆發力，也就成為大地板基礎的一部份。工作室的老師 Pay 將此

¹⁰範疇二、三、四之間的層遞關係並非制式化的，而是依據所需體能條件的高低而做的排序。三者的練習是能夠同時並行的，但若沒有紮實的 freeze 與接點為基礎，大地板的學習將較為遲緩，亦容易增加受傷的風險。

稱為「動作的回饋」，即在無法立即應用的接點，卻可能在之後大地板的練習中發揮關鍵的影響力。而在接點的點與線的基礎上，劃腳而出的旋轉軌道，才能形成最後的「面」。其餘的大地板雖在執行上有所差異，但接點、劃腳以及腰的施力卻是一致的共同通。

由站姿到蹲伏，從頭下腳上的倒立到身體的不斷旋轉，上述由簡至難的四個動作範疇，都必須通過各自獨立又相互扣連的基礎練習，才能具備一定程度的掌握。任何範疇的動作欲有所突破，都必須回到基礎，從拆解後的單項動作中去加強力量與技巧。唯有如此，舞者才能在展演中外顯出一種自然而然、輕鬆應對的姿態。也唯有展現出各基礎的特定美感，舞者才能在賽會活動的競逐中，獲得最基本的認可，進而有機會勝出。

(二)內外交會：風格的創造與體現

「基礎」的練成，即成為下個階段，亦即 Young 所說的第三的時期——建立自我風格 (style)——的基礎。KGB 的資深團員 Battle Dog 曾說：「跳舞就像寫字，每個人一開始寫得都一樣，慢慢地才會寫出自己的筆跡。(2014.7.4)」這個探索自我的第一步，就是去認識自己的身體。

如同 Mauss (2006) 所言，身體是人第一個、也是最自然的工具。但是作為具技藝的對象與手段，每個人的身體卻反而是異質的。因此學習一項技藝的過程，必然不可能人人相等，breaking 亦然。因此即使學習相同的動作，每個人領會的過程也有所差異，連帶影響技巧的理解與掌握。然而，身體條件一方面會限制一個人的動作幅度，另一方面卻也區分出彼此的不同。如果說風格的意義在於區別，則每具獨一無二的身體，就是發展自我風格的根本依據。

在街舞工作室，老師的理論與學生的實作必須同步進行，才能釐清技藝的全貌。倘若上述四範疇的「基礎」為動作技巧的原理，必須透過特定步驟來奠定，則有另一種「基礎」，是在個人練習過程中，因應身體條件

對技巧進行微調，形塑出最適合自己的方式，最終成為風格的架構，即「自己的基礎」。因人而異的身體結構對技藝的學習樹立了障礙，必須透過反覆的實作練習，並因應自身的情況作出調整才能跨越。因此，「自己的基礎」無法由旁人教導，唯有當舞者掌握到驅動自己身體的最佳方法，透過這種「輕鬆、和諧」的身體感才能加以體會。在此，舞者身體的先天條件，也會影響掌握一項動作的速度。那些進展快速、掌握程度高的動作項目，便會成為日後風格發展的「核心」。「核心」再加上動作編排，以特定的順序結構形成「套路」，也就成為另一種個人的「基礎」。而最終體現在特有動作或是套路邏輯上的，就是個人風格。

個人風格的建立是一段漫長的過程，愈是熟悉 breaking 技藝的原理，愈能自由地控制身體以完成構思的動作；同樣地，愈是清楚自己身體的特性，也就愈能發現發揮個人優勢的途徑。在這樣的脈絡下，「身體」與「技藝」不僅互相依存，也互為因果。對於 b-boy / b-girl 來說，最理想的狀態即是光是憑藉身體動作的呈現，便足以傳達關乎「我這個人」的一切訊息：身體條件、基礎、個性與想法。前儲備團員 Mifen 即表示，判斷 b-boy / b-girl 厲害與否的標準在於：「如果有人在看我的影片，我希望大家是不用看到我臉，就知道我是誰。(2015.7.7)」換言之，這些動態、連續的肢體動作，就表現了 b-boy / b-girl 的「我」。這個舞者的「我」是由身體構成的，不單單只是單一動作的創新，而是涵蓋：動作間的連接邏輯、動作速度、對音樂的詮釋、動作過程外顯的身體特徵（例如：關節柔軟度）乃至於舞者性格的表現（挑釁、張狂、冷靜、內斂、嬉鬧）。這些諸多面向特點的整合，構成了 breaking 社群間評價認知的至高標準——風格¹¹。唯有建立自我風格，舞者才能在相同的基礎水準之上，表現自己與對手的差別。在賽會活動的場域中，展現與他人的區別，是從對決中勝出的唯一辦

¹¹Breaking 社群間廣為流傳的一句箴言即：「風格就是一切。」(Style is Everything.) 筆者的報導人亦常告誡學生，任何動作都要加入自己的想法。「你 (b-boy) 是在跳舞，不是在跳體操。同樣的動作，不是比誰做得最好，而是誰最有自己的特色。」

法。

(三)限制與創造：傷痛的扭轉與共存

B-boy / b-girl 的長時間練習耗費大量體能的動作技巧，使得受傷的風險也隨之提高。由於 breaking 幾乎動用到身體的各個部位，因此可能受傷的位置也就四處遍布。早期資訊與觀念普遍不足的情況下，舞者鍛鍊舞蹈動作，往往必須藉疼痛與受傷來作為成功與否的標準。比較過去與現在學習風車的差異，KGB 的團員 Winnie 表示，在以前：

（一開始）左邊肩膀會先破皮，然後再來會先撞左邊佻腰。然後當你撞到左邊佻腰之後，過去會磨右邊佻肩膀，右邊佻肩膀會破皮，破完皮之後，你就會了。……以前我們會覺得說，這個是一個練的過程...現在因為技巧明瞭，就會很清楚知道，你肩膀磨到表示你轉身不夠快，你佻動作要修正。（2015.3.24）

透過受傷意識到執行動作上的錯誤，進而去修正，固然呼應前文所提到與身體的對話。然而，即使在已經歸納出有效且相對安全的練習方式的現在，風險仍無法完全根除。當嘗試超乎現有能力的範圍、或者介於極限邊緣的動作時，受傷便可能發生，而無關於正確知識與觀念的具備與否。因此，受傷對於 b-boy / b-girl 來說幾乎是無法躲避的經歷，甚至化作 breaking 實踐經驗的一部分。「突破」與「受傷」於是成為「break」一體兩面的共同註解。

受傷會影響身體的活動程度，一旦無法健全地投入練習，進步的幅度便可能停滯。相較之下，如果 b-boy / b-girl 的傷勢屬局部性質，不影響其他部位的活動，那麼常態的練習便會轉換內容，將身體區分成能使用與不能使用的部分，「哪裡可以動就練哪裡。」唯有如此，才能持續地、多方向地延續個人能力的成長，甚至在養傷期間練就全新的技術。甚至，這種

面對傷痛的經驗，也被轉化成創造新動作的一種手段——在沒有受傷的情況下，自我限制不能使用某些身體部分，例如：手掌、腳尖或膝蓋，模擬受傷的情況來激發靈感。

B-boy / b-girl 的傷痛經驗，一方面被視為檢驗動作技巧、改善執行方式的指標，也是自我挑戰之精神所衍生的副產品；另一方面，這些傷痛的頻繁與普遍，也催生出一套扭轉與共存的應對方法，不僅讓等待傷癒的時間得以被有效利用，還能成為開發新領域的轉捩點。是以傷痛經驗之於 breaking 存在正面與負面兩種意義。而對於風格的養成，傷痛又扮演著特殊的角色——既是強迫性地影響風格形成的因子，也是提供創新機會的靈感來源。

(四) 「Drop the beat!」¹²：音樂的解讀與詮釋

儲備團員 Matto 曾說：「第一個階段是做出動作，第二個階段是聽到音樂，第三個階段是去詮釋音樂。(2015.3.13)」面對快節奏的音樂時，breaking 的舞步動作必須先對拍，再隨旋律或者 DJ 刷盤的音效，做出肢體的詮釋。

每一種舞蹈對應音樂的方式都不同，在於其源自於不同類型的音樂。儘管在街舞發展的中後期，音樂類型與舞蹈之間已不再具有絕對的關聯，但筆者認為，唯有理解其最初對應的音樂型態，才能理解該舞蹈表達音樂性的「對音樂」方式究竟從何而來，及其特色所在。在 breaking 初發展的 1970 年代，啟發舞者跳舞慾望的多半來自當時耳熟能詳的 funk 歌曲，其特色為明確的鼓聲、連續重複的節拍、快速的節奏、以打擊方式演奏的喇叭與吉他 (Schloss, 2009: 31-33)。這樣的音樂類型由 DJ 接歌後製形成間奏循環，其中鼓聲節拍、旋律、歌詞、樂器演奏，甚至以及 DJ 手刷唱盤

¹²為派對主持人 (MC) 慣常的喊話，指示 DJ 放下 (drop) 唱盤開始放歌，宣告比賽或活動的開始。

造成的音效，這些細節則為 b-boy / b-girl 「對音樂」的對象所在。所謂的「對音樂」，即是以舞步和動作去詮釋音樂的聽覺效果。其中，「對拍」是最基本的技巧。以搖滾步或排腿來說，每一步都應該「把腳想像成樂器」，踩在「全拍」或是「碎拍」的拍子上，並把拍子「踩滿」；至於難度更高的 freeze，其對拍的方式則適合放在五、六、七 and 八的第八拍或是之後的第一拍鼓聲上。

舞步動作呈現更重要的一個層次，則是「進到音樂裡面」。亦即 b-boy / b-girl 的每個動作不只要踩在拍子上，還要因應旋律、歌詞來傳達當下的感受。換言之，是以適切的執行動作去呼應音樂，將聽覺所接受的感官經驗，以近乎即興方式進行詮釋，讓一舉一動完全融入音樂當中。無論是上述何種方法，能夠隨心所欲地控制自己的身體動作，彷彿「抓到」音樂般地去「對音樂」，這樣展現高度音樂性的表現，即被稱為「kill the beat」，不僅是賽會場域中最高潮的時刻，亦是一位 breaking 舞者技藝純熟的具體展現。倘若能在競賽中有此表現，再加上能從中體現自我風格，獲得裁判投票的機率幾乎是十拿九穩。

要能精準對拍，尤其是重點的第八拍或是第一拍，必須在練習或是安排套路的時分，就以每段「四個八拍」的邏輯來構思。如以一來，一旦抓到歌曲的結構，執行套路時便能自然而然地對到音樂。此外，「對音樂」亦有表現個人技術之純熟，與明示自己深諳音樂結構的雙重意義。在 cypher 或 battle 時，DJ 一旦放出熟悉的經典曲目，下場尬舞的人能否把握這些經典歌曲為人所知的音樂結構，來發揮「對拍」、「對音樂」的功力，便會受人關注。在這個當下，裁判與觀眾都會開始期待，兩位舞者能從這段耳熟能詳的節拍中，展現出契合度最高的舞步動作。不只在檢視此人是否「認識」這首歌曲，也在期待其詮釋的方法與巧思。總而言之，b-boy / b-girl 必須依據特定的節拍結構來拆解臨場的音樂，做出符合節拍、融入音樂的動作表現，一方面呈現自身基礎水準、一方面展露自我風格，並

以此為武器與他人競逐。而這些尬舞的實作方法及觀念，便是街舞工作室不斷教授傳輸的重點所在。

(五)圓與方的戰場：Cypher 與 battle

相較於其他街舞，在 breaking 詮釋音樂的過程中具有一種對象性的指涉，即存在著「攻擊」的意味。這項特質在面對它者的情況下尤其鮮明。Cypher 跟 battle 便是 b-boy / b-girl 與它者遭逢的情境，藉由輪番比劃的舞蹈動作與對方交戰，一舉一動都充滿著侵略與攻防。

所謂的“cypher”，根據 Schloss 的解釋，該詞源自於饒舌團體 Nation of Gods and Earths，最初被用以象徵一切「圓」(circle)或「循環」(cycle)。在饒舌和 breaking 的展演中，cypher 特別指涉眾人圍成一圈、輪流出場的互動模式。因此對 b-boy / b-girl 來說，cypher 可被視作 breaking 的起源與本質 (Schloss, 2009)。Cypher 的形成是無須言語的。在賽會活動的場合，當 DJ 率先就位，開始播放音樂節拍後，舞者便在會場中自發性地圍成圓環，然後輪流登場。在過程中，b-boy / b-girl 除了要在眾人的包圍下展現自我，還必須對四周突如其來的應對有所準備。從起初的輪流出招，到短兵相接的較勁。此時，許多侵略性的動作開始出現，例如：模擬手握兵器斬首他人的手勢，都在藉戲耍蓋過他人的氣勢。不論是要模擬開槍、射箭、匕首突刺或猛砍，都透過音樂性來呈現殺傷力。被攻擊者則要「閃避」、「阻擋」或「回擊」，以實際表現扳回一城。因此，cypher 既是開放眾人輪流展現的交流情境，亦是「攻防的虛招」相互過手的場合。舞者必須敢於表現，並且勇於迎擊，才能在這個亦敵亦友的圓形空間中，獲得他人的認可。對 b-boy / b-girl 來說，cypher 就是介紹舞者的「我」的場合，所有往來都透過身體而無須言語。而這些圓圈中的應對，除了透過觀察，亦會在工作室的教學中習得，甚至實際在課堂上演練。

在 cypher 中，建立短暫互動關係的舞者們，往往都以遊戲的態度，

遊走在緊張與緩和邊緣。B-boy / b-girl 之間如蜻蜓點水般的零星挑釁，處處點到為止，不讓情緒失控。然而，進入到 battle 的方形空間後則全然不同。在 battle 中，一切挑釁、噙聲、戲耍的動作更為頻繁，也更具攻擊性。在不得有肢體碰觸的前提下，雙方竭盡所能地施展，與對方進行回合制的抽象戰鬥。至此，b-boy / b-girl 的個人風格、動作難度、對音樂的技巧等多重要素，都成為雙方對決的「武器」。每一回合的展演都必須顧及開始、過程、結尾的完整性，在不失誤、不重複的條件下，以氣勢壓倒對手。此外，b-boy / b-girl 在 battle 中也會針對對手的表現做出回應：以相同但更具難度的動作回敬對手，或以戲謔的模仿，或是富含嘲諷意味的手勢加以反擊，都在針對局勢變化做出最立即的反應，一方面干擾對手，一方面哄抬自我。因此，battle 既是技藝的比拚，也是氣勢的競逐，不僅要展現自信，面對回擊不膽怯，還要盡可能地製造或放大對手的破綻。一直到 battle 結束後，雙方才會卸下互不相讓的姿態和對方握手致敬¹³。

至此，breaking 強調「控制」的技藝內涵愈加鮮明：從基礎練習控制身體，以致能隨心所欲地駕馭各種動作技巧，到在 cypher、battle 時控制肢體動作於最大限度之內盡可能地挑釁、打壓對手。B-boy / b-girl 一來必須在急速旋轉、頭下腳上的動作中控制力量與平衡而不失誤，二來在與人尬舞時又必須控制侵略性而不碰觸對手，亦不能失控波及旁人。在極度張狂、富含暴力的動作展演中保有克制與內斂，必須達到恰當的平衡才算具備所謂的控制能力，才稱得上對 breaking 身體技藝的完整貫通。

¹³ 據筆者的報導人所言，在過去，派對活動中形成的 cypher，如果有兩位 b-boy 產生針對性的較勁，兩人或者兩人所屬的群體就會開始向兩側退後，圓形的空間轉換成方形，表示雙方進入 battle 的情境。然而，在賽會活動的競賽性質成為主流後，會場上的 cypher 就轉為正式競賽前，或這中間空檔的隨興娛樂，舞者們為了保留體力於正式競賽，已不太會放任 cypher 的氛圍向 battle 過渡。

(六)對尬中形塑認同：Breaking 的身體文化

無論是 cypher 或 battle，除了對尬的雙方，放歌的 DJ、帶動氣氛的主持人、圍觀的群眾，都是中不可或缺的要角。以 battle 來說，作為 breaking 賽會的主要模式，並不全然只是勝負之爭，更在認同的爭取。跟體操中的舞蹈元素一樣，客體化的數據和測量方式並不足以真實反映比賽中的變化，以及選手的實力差距。在 battle 中，個人風格、動作技巧、對音樂的能力以及氣勢展現，相互交雜在 b-boy / b-girl 每一回合的表現中，單憑動作難度並不足以決定勝負。評審自身風格、喜好的主觀意識，亦會造成評判上的差異。因此，同樣的對戰組合在不同時空下，可能會迎來不同的結局。諸多特點，都在凸顯即便是以競賽作為主要賽會活動形式，且工作室師資也以能獲勝的基準作為教學內容的宗旨，但 breaking 的身體文化與西方文化建制下的「現代性運動」(Eichberg, 1998)，仍舊是存在差別的。在追求勝負的競逐之外，breaking 舞者的展演互動，顯然存在著另一種價值與內在邏輯。

Henning Eichberg (1998、2015) 為了呈現運動扣連身體與社會的多元型構 (configuration)，以北歐的歷史經驗，提出結合認識論與方法論的「三元辯證」(trialectic) (Eichberg 1998)，以三種運動 / 活動典範取代過往將運動區分為現代 / 傳統、菁英 / 全民的二元論，分別為：(1)以數據量化的競爭結果型塑「生產性認同」(identity of production) 的現代運動；(2)強調紀律與健身，獨立於紀錄測量甚至競爭之外，目的在於以規訓再生產 (reproduction) 整合性認同的近代體操；(3)主要發生於市場與國家支配以外的民俗 (folk) 場域，著重身體經驗 (body experience) 與社會感受 (social sensuality) 且無關生產的 (aproduction) 大眾競賽與嘉年華 (popular games and festivities)，建立的則是大眾式的認同 (Eichberg, 1998:

124; 2015: 209)¹⁴。Eichberg 透過三組典範，論證認同是「透過各種身體展現，以及各式運動 / 活動實踐的型構得以表達」(Eichberg, 2015: 208)。有別於現代運動與近代體操，在大眾競賽與節慶的情境中，認同的建構邏輯是對話式的交會，來自於身體與情緒的參與投入。群體內部的差異不會被簡約化或者同質化，反而經由驚奇、怪誕、歡笑的體驗互相遭逢，進而發現並承認個體與群體之間的差異，並往往連結具體回憶，扣連獨一無二的事件與地點，在難以被量化記錄的情形下，成為關於狂歡的傳說 (Eichberg, 1998: 142)。

筆者認為，breaking 技藝所構成的身體文化內涵，很大程度上呼應了 Eichberg 三元辯證中的第三類典範。首先，breaking 強調個人風格的創造及建構，對於抄襲與模仿的鄙視，奠定 b-boy / b-girl 對彼此差異性的追求與結果。再者，battle 的結果往往存在討論空間，其意義無法全然訴諸量化結果，反而在雙方對決的過程，以及同現場他人的交會中。當會場的氣氛，隨著 DJ 挑選的經典曲目而點燃，觀眾們聚精會神盯著場上的一舉一動，而舞者也在段落分明的連續重拍中，使出渾身解數地展現自我風格，隨著最後一個拍點與舞者動作的完美契合，這個眾人參與其中的瞬間高潮，在場所有人對場上表現發出讚嘆的吼叫（並參雜髒話強調難以置信的感受），伴隨伸向空中瘋狂揮動的手、忘我跳動甚至抱頭尖叫的肢體動作。這個被稱為「暴動」的全體歡騰，才是 breaking 舞者真正嚮往的美妙時刻。

誠然「暴動」並非舞者自己使盡渾身解數就能辦到，還仰賴現場他人的「貢獻」：DJ 適時播放的經典歌曲，讓雙方盡情發揮，再加上主持人對

¹⁴Eichberg 的三元辯證並不主張現實中的身體活動是能壁壘分明地安置在三範疇之中的。張力可、黃東治 (2009) 指出，三元辯證一方面保持型構在認識論上的跳躍與不可通約性，一方面也保持了身體活動可能同時體現一種以上的典範。換言之，一種運動也可以同時有符合三種典範的活動方式。J. Bale 以跑步為例，則依序為：(1) 在標準跑道上從事競賽性的奔跑；(2) 為了健康或展現集體，或為訓練正確姿勢而跑；(3) 在蜿蜒小徑上或追求某種體驗的跑 (Eichberg 1998: 124; 張力可、黃東治，2009: 159)。

於舞者表現的出聲叫好，以及觀眾對於場上狀況的投入程度，每一個環節都至關重要。現場所有人對新奇、嬉鬧、超乎想像的瞬間展現，在視覺與聽覺甚至觸覺的感官刺激下，一同發生的驚呼與躁動，既給予場上的 b-boy / b-girl 持續表現的鼓舞，也產生超越對決雙方的集體對話，模糊了「場上」與「場下」的邊界，使得眾人在瞬間共同見證並參與了某種時刻的誕生。這個時刻的一切皆無法複製，即使透過錄像也不能精準再現¹⁵。換言之，「暴動」的發生同時回饋給個人一種無法記錄的身體經驗與集體感受，只能在回憶中重溫。對於沒能親臨現場的人來說，錄影的影像仍讓他們在銀幕前興奮不已，卻注定無法體會實際的感受。對於參與 battle 的 b-boy / b-girl 來說，催生「暴動」是一種外於勝負的肯定，其意義在於自我展現獲得回應的圓滿。而當 b-boy / b-girl 在賽事之外，也能從觀看的角度在感受場面的氛圍與熱度。無論是哪種位置，在 battle 進行的場域中，參與者透過實踐 breaking（跳舞與欣賞），以及共構與共享「暴動」的時刻，在情緒與身體經驗的感受與交會中，真切體認到有異於其他舞風之街舞者的、「我們是 b-boy / b-girl」的集體認同¹⁶。

透過 Eichberg 的第三種典範，亦能認識到 breaking 的運動 / 活動模式及其身體文化的型構，乃接近於與現代性緊張又競合的大眾競賽與節慶（張力可、黃東治，2009：157）。這呼應了 breaking 興起於貧民窟、街頭的民俗場域背景，和強調以創意競爭取代暴力衝突的初衷；亦解釋了 battle 之於舞者的實質意義，何以能在勝負之外產生認同。儘管 Eichberg（1998）提及許多運動的實際狀態可能是兩種典範以上的混合體，breaking 有與第二種典範近代體操相似之處，但其對身體與風格差異的正視，卻凸顯了理

¹⁵工作室的老師和學生一致認為，錄影沒有辦法重現現場的氣氛。甚至，比起在現場的親眼目睹，影像中 b-boy 的動作更讓一些人覺得有變慢的感覺。

¹⁶並非直到參與 battle 的當下，b-boy/b-girl 的認同才在瞬間生成。身分的認同其實是從上課、練習以及在工作室等相關場域的互動中累積而來的，但卻是在「暴動」喚起的情緒歡騰中，才被以最強烈的力道所凸顯出來，並且被參與者所感知。關於在日常鍛鍊與接觸所沉澱的認同成分，筆者將在結論以慣習的概念加以說明。

想身體與自身條件之間對話的異質性。因此，筆者認為最能體現 breaking 身體文化的，除了追求突破與挑戰的鍛鍊，便在於與他者互動的 battle 情境。B-boy / b-girl 正是經歷了肉身訓練與參與 battle，才真正成為 b-boy / b-girl 的¹⁷。

(七)暴力與陽剛氣概

在臺灣，breaking 因其充斥倒立、旋轉等特技動作的元素，而有「是舞非舞」的曖昧定位。然而，除了舞蹈動作的差異，在 b-boy / b-girl 在實踐與展演 breaking 的過程中，容易與一般認知的「跳舞」有所區別的，還包含所謂的「態度」：

當你上場 battle 的時候你就是要尬爆對方，就是要贏對方，所以那時候你散發的氣勢……可能比較不會去像跳舞一樣，他們會融入那個音樂、享受那個感覺。比較不會像 freestyle 這樣，因為你已經準備好你要去戰鬥。所以那個氣勢是分開的，……這樣講好了。你去舞池的時候，你去參加 party 的時候，我說那是一個 party，所以你在跳舞，對不對？那是一個跳舞，可是如果它是一個比賽，它是一個比賽的時候，你是在戰鬥。(2015.4.30)

對於 KGB 團員 Battle Dog 來說，相比於憑藉身體律動詮釋音樂的「跳舞」，breaking 不同之處在於進入 battle 的情境後，為了打敗對手所形成的特殊互動氛圍——「戰鬥」。換言之，倘若「跳舞」是享受音樂、傳達個人情感的肢體展現，breaking 則是在音樂之中與人爭鬥，不擊垮對手不罷休。這造成 breaking「是舞非舞」的認知結果。事實上，這些被統稱為「街

¹⁷在 Eichberg (2015) 原本的論述中，三元辯證的認同生產方式，其實也延伸到運動型構與國族主義的討論上。筆者在此的引用，除了呈現 breaking 的 battle 情境與第三類典範之間的契合，主要在於釐清 breaking 的運動活動模式，以及認同的生產過程。

舞」的眾多舞風都有各自的發展脈絡。以 breaking 來說，其發源來自 1970 年代經濟破敗、毒品氾濫的紐約社區，是幫派為了自力救助、減少暴力衝突，在社交會所推廣的一種舞蹈類型（Yapondjian, 2005; Kong, 2010）。透過 battle 的方式，不同街區的幫派成員得以將街頭火拚的衝突，轉換成舞蹈交戰的形式來進行較勁。

儘管初期的 battle 最終仍可能演變成群架鬥毆，但 breaking 確實為這些社會底層的移民後裔青年，提供宣洩與創造的機會。在不得有肢體碰觸的條件下，b-boy / b-girl 轉而思考如何透過肢體動作來製造殺傷力。正因為早期的 b-boy / b-girl 與幫派的關係緊密，許多特殊的用語、手勢與裝扮也就被挪用，例如為自己另取 b-boy 的名字；以 crew 指稱舞團¹⁸；充滿侵略性的手勢動作，例如：抽菸、開槍、割喉、捅刀、陽具羞辱；特別的衣著形式，例如：翻出來的褲子口袋（表示沒有藏武器）、刻意戴高的棒球帽以及寬大的衣服（藏有武器或毒品）等等。這些內含在 breaking 技藝與文化當中的特徵，即富含暴力與陽剛氣概的特質。所謂的「暴力」有兩種層面：首先，是 breaking 的動作在練習和執行的當下，就對舞者自己的身體具有傷害性，是一種內向的暴力；再者，則是當這些頭下腳上、急速旋轉的動作，以及上述的挑釁手勢，在 battle 時近距離地向對方進逼時，又具有激怒、羞辱、嗆聲的意味，亦是一種外顯的暴力。筆者在前文提到的「控制」，在此看來則在於規範和抑制這兩種暴力——透過基礎的練習來減少對身體的傷害；以絕佳的身體控制來避免在 battle 中觸碰對手。至於陽剛氣概，除了最顯著的陽具羞辱手勢外，對於精壯肉身之鍛造，氣是乖戾、張揚體能的高難度動作，以及跳到忘我時便赤裸上身的舉動，都在凸顯與比較彼此的陽剛特質。盧玉珍（2011）亦將 b-boy 「世界顛倒看」以及隱含「性自誇」（sexual braggadocio）的身體動作，轉喻為「性勃起狀態」（盧玉珍，2011：44），強調其所體現的陽剛性。如此現象，一方面說

¹⁸早期臺灣的舞團也常見「__幫」的名稱。

明 b-girl 較為稀少的原因，一方面也凸顯 breaking 對特定性別意象——粗曠、強壯、力量、危險——的形塑。這種抽象化、被巧妙控制在邊緣的暴力轉化，以及在有意無意間散發的陽剛特性，正是 breaking 所特有的技藝特徵。也是在展演上與其他舞風最為相異之處。

對 breaking 舞者來說，這種不見於日常生活中、藉由學習與想像而來的幫派暴力與陽剛外顯的底蘊，僅在以 b-boy / b-girl 的身分登場時，才會以舞蹈技藝的形式進行展演，並透過 battle 規範的轉化，形成對暴力的抑制。對 KGB 的舞者來說，對歷史的探究與實作的體悟，都在進一步構成他們對於暴力的克制。不讓 battle 時的暴力溢出到 battle 之外的人際關係與日常生活，而是讓充滿火藥味的勢不兩立因 battle 而起，也因 battle 而去。由此看來，breaking 確實轉移、宣洩了日常生活中的潛在暴力。一來，breaking 的鍛鍊與創造過程就必須投入龐大的心力；二來，當進入 battle 時，戰鬥的氛圍促使雙方盡己所能地去「打倒」對手，但其較勁的目的，卻是回歸表現自我、突破自我的本質。而在 battle 發生的場域中，舞者勢均力敵、絕招盡出的場面又會勾動集體的情緒歡騰，成就暴力的昇華。在與他者遭逢（battle 的對手、風格迥異的 b-boy / b-girl）的社會感受與身體經驗交會中，「我們是 b-boy / b-girl」的認同於焉而生。待 battle 場上兵不見血的捉對廝殺結束，自我的圓滿，相比交由評審判定的勝負輸贏同等、甚至更為重要。如此一來，battle 的結束只會另一次 battle 的開始，而不會是暴力的開端。

七、結論：工作室中的街舞技藝

在街舞工作室的場域中，b-boy / b-girl 透過持續不斷的鍛鍊，與自我身體的對話與創造，以及投身賽會活動的實踐，憑藉身體經驗的交會，(再)

產生對自我以及他者的肯認。而工作室的老師對 breaking 以及跳舞的認知與分類邏輯，亦讓 breaking 自成一格的特技、暴力以及陽剛特質，扣連其歷史背景的身體技藝特質得以體現，並為學生所體會。

工作室提供 breaking 技藝的教 / 學，成為 b-boy / b-girl 養成的重要場域。因此，breaking 身體技藝的形成與實踐，實則與 Loïc Wacquant (2004) 所研究的拳擊異曲同工：拳擊運動及拳擊手所具有的雙重矛盾，其一在於看似野蠻、殘暴的拳擊的實作，其養成卻須仰賴高度理性、規訓的自我時間與身體管理才能達成；其二則是作為最個人性質的競技運動之一，拳擊手的訓練卻是發生在拳擊健身房集體、規律的系統之中的(Wacquant 2004: 16)。Wacquant 認為，體現在如此特質的身心圖式 (schemata) 上的，便是拳擊手的慣習 (pugilistic habitus)。儘管比起拳擊的野蠻與理性衝突，breaking 將實質暴力轉化、消解成抽象的且僅限於特定情境的交鋒，但 Wacquant 的研究，亦點出檢視 breaking 身體技藝的另一個面向——慣習。Wacquant 認為拳擊手慣習的形塑受到拳擊健身房制度性慣習的影響，因此拳擊手雖是投身拳擊運動，但拳擊其實已化為身體血肉的一部份，無法輕易捨棄 (Wacquant, 1995；見於 Turner, 2010: 342)。而在街舞工作室內，雖然沒有拳擊健身房的嚴格管控，但其提供的鍛鍊方式、觀念以及互動經驗，卻同樣在心身層面上，影響學生的發展，並在與其他實質場域的協力下成為 b-boy / b-girl。

因此，breaking 身體技藝鍛鍊過程中的諸多層面，例如：自我約束的練舞節奏與強度，面對傷痛的措施與心態，對音樂結構的拆解與詮釋，以及在 cypher 與 battle 情境中的行為準則，包含何時該揮手、何時該暴動(用什麼樣的詞彙、肢體做暴動)等等，亦可視為 b-boy / b-girl 的慣習，是其在街舞工作室的環境中，經由學習與實作內化而來的，以至於無須多加思考便能執行。因為這些慣習，b-boy / b-girl 跨越個體差異，互相認同並共享同樣的技藝世界，進而能在與街舞工作室相關的各種場域中進行移動。

對臺灣的 breaking 舞者來說，街舞工作室的重要性，不僅在於提供技藝知識的教學環境，並建立個別舞者與整體社群連結的管道與機會，使其能浸身在 breaking 獨有的身體文化中，逐漸建立對社群文化的認同。筆者認為，在全球化的脈絡下，臺灣街舞工作室更是一個生產並販售 breaking 的「街頭」符號與意象的場所。呼應著臺灣街舞的發展進程，在社群內部以及社會觀感共同將街舞正向化的趨勢中，breaking 技藝內在固有的陽剛氣概與暴力拚搏，實則創造了一種全球化的體驗，讓毫無「街頭經驗」的臺灣在地舞者們，藉由舞蹈技藝對於身體的銘刻，在尬舞的過程中實踐了一種跨越族群、地域與階級的舞動。

引用文獻

- 李靜怡 (2005)。《台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，臺南市。
- 吳聲佶 (2009)。《台灣街舞的社會意涵》(未出版碩士論文)。國立臺灣師範大學，臺北市。
- 林浩立 (2005)。〈流行化、地方化與想像：台灣嘻哈文化的形成〉，《人類與文化年刊》，7-28。
- 林益民、莊育麟等 (2002)。〈台灣街舞少年發展歷史的探索〉。載於(財團法人導航基金會編著)，《青少年文化素描：街舞與同人誌》(頁15-51)。臺北：巨流。
- 張力可、黃東治 (2009)。〈型構、三元辯證與能量——H. Eichberg 論運動文化的認識基礎〉，《運動文化研究》，8，139-176。
- 黃萃涵 (2011)。《「沒有聲音不代表不存在」——女性街舞舞者自我實踐的展現》(未出版碩士論文)。國立陽明大學，臺北市。

- 趙綺芳 (2010)。〈舞蹈與文化：人類學理論與民族誌書寫〉，載於趙綺芳著，《舞動文化：沖繩竹富島的民族誌》(頁 15-40)。臺北：臺北藝術大學。
- 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。
- 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。
- 蔡欣洲 (2013)。《街舞的情動與生成：從音樂到舞蹈的逃逸線探究》(未出版碩士論文)。東吳大學，臺北市。
- 陳逸淳 (譯) (2012)。〈運動社會學芻議大綱〉，載於(原作者：Pierre Bourdieu)，《所述之言：布赫迪厄反思社會學文集》(頁 321-340)。臺北：麥田。
- 李明宗、莊珮琪 (譯) (2015)。《身體文化研究：由下而上的人類運動現象學》(原作者：Henning Eichberg)。新北：康德。
- 謝明珊 (譯) (2010)。《身體與社會理論》(原作者：Bryan S. Turner)。新北：韋伯文化(原著出版年：1984)。
- Csordas, T. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18, 5-47.
- Cordas, T. (1999). The Body's Career in Anthropology. In Henrietta L. Moore (Eds.), *Anthropological Theory Today* (pp.172-205). Cambridge: Polity Press.
- Eichberg, H. (1998). In John Bale and Chris Philo (Eds.), *Body Cultures: Essays on Sport, Space and Identity*. London: Routledge,.
- Kong, D. (2010). Internet Killed the B-boy Star: A Study of B-boying through the Lens of Contemporary Media. *Columbia University Academic Commons*. Retrieved from <https://academiccommons.columbia.edu/doi/>

10.7916/D8KS6XB5.

- Mauss, M. (2006). *Techniques, Technology and Civilisation*. New York: Oxford.
- Ness, S. A. A. (2004). Being a Body in a Cultural Way: Understanding the Cultural in the Embodiment of Dance. In Helen Thomas and Jamilah Ahmed (Eds.), *Cultural Bodies: Ethnography and Theory* (pp.123-144). Malden: Blackwell Publishing.
- Schloss, J. (2009). *Foundation: B-boys, B-girls and Hip-Hop Culture in New York*. New York: Oxford University Press.
- Shilling, C. (1993). *The Body and Social Theory*. London: Sage.
- Wacquant, L. (1995). Protection, discipline et honneur: une salle de boxe dans le ghetto américain. *Sociologie et sociétés*, 27-1 (Spring): 75–89.
- Wacquant, L. (2004). *Body and Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*. New York: Oxford University Press.
- Yapondjian, Maria (2005). *Using the Four Elements of Hip-Hop as a Form of Self-Expression in Urban Adolescents*. Hartford.

