運動文化研究　第四十八期（2026 年 3 月）　31-67

DOI: 10.29818/SS.202603_(48).0002

從抗爭到鬥爭到競技

——霹靂舞文化之轉變歷程

陳冠妤 *

蘇志鵬 **

施登堯 ***

摘　要

前言：當霹靂舞進入國際競技體制，源自美國街頭、承載反抗精神的文化實作逐步走向制度化。本研究關注規則化評分與國家制度介入下，舞者如何於藝術與競技、自由與規訓之間展開策略調適與主體建構。**方法**：採質性多重個案研究，以反思式主題法分析 11 位來自臺灣與其他國家舞者、裁判與教練之半結構式深度訪談，輔以文本資料；結合 Robertson 全球在地化與 Bourdieu 象徵性鬥爭、場域觀點。**結果**：一、進入競技場域後，舞者仍以身體符號、風格與舞台呈現提出文化與身分訴求，延續非語言表達抗爭潛能；惟制度化評價機制與合法品味同時壓縮創作空間並促成符號標準化。二、在選拔制度與國際評分場域下，舞者發展出策略性操作：降低即興比例、提升動作可辨識度與穩定性，並透過圈內互動與實作持續協商在地文化認同。三、創作邏輯、教練關係

*陳冠妤，國立臺灣師範大學體育與運動科學系博士生，Email:ema007woo@gmail.com

**蘇志鵬，臺北市立大學副教授，Email:michalelu6@hotmail.com

***施登堯，國立臺灣師範大學體育與運動科學系，教授，Email:t08011@gmail.com (通訊作者)

與表演符碼逐漸向制度化轉向，訓練標準化與教練主導配置模式興起，反映評分與資源分配機制對霹靂舞實作重構。**結論**：競技制度化並非單向同質化。舞者在場域規則與在地文化之間，透過非語言表達與策略性協商爭取可被承認的位置，進而轉變並再生在地嘻哈文化意義；本研究主張競技場域中多元且具張力的身體立場應被保存並使之可見，以維繫舞者的文化能動性與文化詮釋權。

關鍵詞：全球在地化、象徵性鬥爭、嘻哈文化、競技運動

From Resistance to Struggle to Sport: The Change of Breaking Culture

*Kuan-Yu Chen**

*Chih-Peng Su***

*Deng-Yau Shy****

Abstract

Introduction: As breaking enters the international competitive sport regime, this cultural practice was rooted in U.S. street culture and historically associated with oppositional spirit has increasingly become institutionalized. This study examines how dancers, under rule-based judging and state involvement, negotiate strategic adjustments and subject formation across the tensions between art and sport, and between creative freedom and regulatory standardization. **Methods**: Adopting a qualitative multiple-case study design, this research applies reflexive thematic analysis to semi-structured in-depth interviews with 11 participants (dancers, judges, and coaches) from Taiwan and other countries, supplemented by relevant textual materials. The analysis integrates Robertson's concept of glocalization with Bourdieu's perspectives on symbolic struggle and field. **Results**: 1. After entering the competitive field, dancers continue to articulate cultural and identity claims through bodily signs,

*Kuan-Yu Chen, PhD Student, Department of Physical Education and Sports Sciences, National Taiwan Normal University.

**Chih-Peng Su, Associate Professor, Department of Sports Performing Arts, University of Taipei.

***Deng-Yau Shy, Associate Professor, Department of Physical Education and Sports Sciences, National Taiwan Normal University.

stylistic choices, and stage presentation, thereby sustaining the resistant potential of nonverbal expression; however, institutionalized evaluative mechanisms and "legitimate taste" simultaneously constrain creative space and encourage the standardization of expressive symbols. 2. Within selection systems and international judging contexts, dancers develop strategic practices—reducing improvisation while increasing the recognizability and stability of movements—and they continue to negotiate local cultural identification through in-group interaction and embodied practice. 3. Creative logics, coach–dancer relations, and performative sign systems increasingly shift toward institutionalized orientations; the rise of standardized training and coach-led configurations reflects how judging and resource-allocation mechanisms restructure breaking practices. **Conclusion**: Competitive institutionalization is not a unidirectional process of homogenization. Dancers negotiate between field rules and local cultural commitments through nonverbal expression and strategic negotiation to secure recognized positions, thereby transforming and regenerating local hip-hop meanings. This study argues that diverse and tension-laden embodied stances within the competitive field should be preserved and made visible to sustain dancers' cultural agency and interpretive authority.

Keywords: competitive sport, glocalization, hip-hop culture, symbolic struggle

一、緒論

(一)前言

隨著霹靂舞 (B-boying 或 Breaking) 被納入青年奧運、杭州亞運及巴黎奧運等國際競技運動賽事，這項源自美國紐約布朗克斯街頭嘻哈文化實踐正進入前所未有的競技制度化進程。原本作為街頭文化中象徵反抗與自我表述的霹靂舞，在逐漸受到主流媒體與國際組織認可同時，也面臨文化意涵與定位重塑，這不僅是形式轉變，更牽涉到霹靂舞舞者 (又稱 B-boy 或 B-girl) 主體如何在全球體制邏輯下重新定位自我，及霹靂舞日漸趨於競技制度化的進程中的轉變。

曾作為次文化的嘻哈文化本身即是一種象徵性拒絕，其抵抗並非透過直接對抗體制，而是透過手勢、服裝、動作等符號策略，進行一場針對主流文化的符號游擊戰 (Hebdige, 1979)。自 1973 年 DJ Kool Herc 在布朗克斯首創 Breakbeat DJ 技術，促成這些舞者以「B-boy」與「B-girl」身分進行即興表演開始，霹靂舞逐漸由幫派暴力的替代方案轉變為具有政治隱喻與身分象徵的實踐 (Chang, 2007)。這些舞者透過身體姿態、服裝風格與動作符號表達自我，並在集體表演如 Crew Battle 與 Cypher 情境中建立社群連結與價值。依 Benjamin (1968) 對「被壓迫者的傳統」之理解，這些身體化實作使過往的經驗能在當下被召喚並生成批判的視角，而不致於在標準化流程中被抹平，同時延續並非僅是原封不動保持。

霹靂舞動作符號與風格體現了象徵與美學層面的抵抗與協商，而非軍事意義上衝突。此種抵抗透過節奏與即興的編排，重塑文化能動性，並在

競技場域規則與評價標準之下，重新定位自身的風格價值與文化立場 (DeFrantz, 2014)。過去學界對霹靂舞的研究多聚焦於其歷史起源、街頭實踐與族群意識等面向，例如 Chang (2007) 指出，1970 年代的紐約布朗克斯在都市重建與階級排擠的背景下，催生出以音樂、舞蹈與塗鴉為表述方式的嘻哈文化。而 Price III (2006) 則從社會學角度出發，探討美國當地青年如何透過這樣的次文化實踐回應城市暴力與社會排除，發展出屬於移民後代的身體符號與美學風格。

1980 年代霹靂舞在美國遍地開花時，許多主辦方興起了頒發獎金比賽制度，邀請資深圈內大佬做賽事評比，此舉改變了霹靂舞在街頭文化的結構 (Li & Vexler, 2019)，也是霹靂舞逐漸地往競技賽事發展的重要里程碑。霹靂舞是「具有象徵性暴力」的非語言表達符號，透過挑釁與技術展現，回應結構性壓迫並爭取其話語權，更是一場次文化與主流文化之間鬥爭的展演，其身體實踐與非語言的表述策略，透過「身體資本」與「慣習 (habitus)」概念，可視為一種「象徵性鬥爭」場域 (許瑋倫，2019；Bourdieu, 1993)。

然而，霹靂舞在全球文化流動並非線性擴張，是一種由技術、媒體、人口與觀念等交錯組成的非同步文化景觀，這些流動的斷裂與重疊，促使在地文化實踐者需不斷在全球標準與在地認同之間協商意義與主體位置 (Appadurai, 1996)。在此脈絡下，本文援引 Robertson (1995) 所謂「全球在地化」作為分析樞紐，全球並非單向度、同質化擴張，而是按照全球的規則與在地的脈絡互相構成的過程。在現在趨於競技制度化的現象，舞者仍透過由即興生成、音樂互動與對手對話性構成之回合結構，將抵抗性轉變為可被辨識的表現符號 (如：對音樂段落的即時切點、以 Foundation 為基礎進行創新)，在「可比性與可裁判性」與「創意與根源」之間進行策略協商 (Johnson, 2018)。進入國際競技體系後，舞者如何在競技場域的規則、

評價與資源分配機制之下，仍能與在地文化脈絡進行對接與轉譯，並透過身體實作維持立場表述，成為一項尚待深入探討的重要議題。當霹靂舞進入如奧運般具有明確規則與評分標準的制度化競技場域後，其以即興與對抗性美學為特徵的實作邏輯，將如何被重構、被壓縮，或以何種形式得以延續與再生？

霹靂舞展演以對 DJ 音樂的即興回應與即時詮釋為核心，其表演內容往往在回合制的對手互動中被即時生成，因此，舞者通常無法事前確知上場時將搭配的音樂 (Schloss, 2009)。場景中 Cypher 具有對話與社會編舞的邏輯，從而凸顯此場域由即興性、音樂互動性、對手導向的對話性，三個向度所共同構成的特殊性 (Johnson, 2018)。國際競技運動場域將 Technique, Vocabulary, Originality, Musicality, Execution 納入正式評分細項，意味著場域並非僅以「動作模板的複製」作為可被承認的價值，而是透過可操作的評價與分類機制，將建立在 Foundation 上的創新及其正當性納入可見、可比較的認可程序之中，從而使創新成為一種需要被辨識的象徵資本 (WDSF, 2019; Smirnova & Encabo, 2024)。這套場域規則具體化於評分標準、選拔機制與訓練模式之中，深刻形塑其風格取向、節奏配置與表述策略。霹靂舞的特殊性在於其「雙重規範結構」的並存，一方面是圈內規範對合法品味與象徵界線的界定；另一方面則是競技規範所形成制度化評價秩序。兩者相互交疊，使舞者必須在不同的認可邏輯之間進行轉譯與策略性操作，以爭取其表演意義與文化正當性的定義權。

本文採用抗爭、鬥爭與競技作為觀察霹靂舞文化轉變的三個分析維度，並非意指其歷史必然依序發展。此三維度在實務上常重疊發生，亦可能在不同時空來回切換，例如：同一場比賽中，舞者既可能以圈內倫理展現抗爭立場，也同時在評分標準下進行正當性競逐，並在訓練與策略配置上內化規範要求。在此架構下「抗爭」指向霹靂舞作為非語言表述與社群

倫理的文化根源 (Hebdige, 1979; Rose, 1994)；「鬥爭」指向場域內關於正當性、資源與評價方式的競逐 (Bourdieu, 1993)；「競技」則指向制度化競技規範透過規則、評分與訓練體系，將表演轉譯為可辨識、可比較與可排序的身體實作 (Bourdieu, 1993)。三者之間的連動將置於全球在地化條件中理解，全球標準與在地立場並行形構，使上述三維度得以被重新排列、再詮釋與再制度化。

當前針對霹靂舞「競技制度化」的文獻逐漸累積。Pop (2023)、Robitzky (2024) 與 Yang 等 (2022) 等人認為，霹靂舞進入奧運象徵次文化獲得主流承認，能有效提升能見度與資源可及性，並擴展舞者國際發展機會；Li 與 Vexler (2019) 則指出競技制度化的過程可能會稀釋文化的根本價值，將原本高度在地化、即興性的表演形式簡化為可量化的競技項目，進而造成身體符號與美學表述的扁平化。

多數研究雖對制度歷程、政策發展與媒體敘事有一定關注，但仍偏重於宏觀結構層次，對於舞者在競技制度化場域中如何調整實踐邏輯、身體風格與展現的微觀經驗討論有限 (Li & Vexler, 2019; Pop ,2023; Yang et al., 2022)。此外，雖有部分研究涉及文化挪用、認同政治等議題 (Aprahamian, 2023; Banes, 2004; Johnson, 2020; Rodriquez, 2006)，但對「作為非語言表達的抗爭實踐」之探討仍待補足。筆者認為若忽略舞者本身的實踐經驗與象徵表述，將難以理解霹靂舞如何在制度壓力與全球在地化張力下進行協商、抵抗與再創造。故本文以霹靂舞進入競技體系後的「制度化進程」作為霹靂舞文化的轉變具體場景，文中所稱之 「轉變」並非抽象指涉文化變化，而是指涉三種可被資料辨識的改變：其一，正當性與評價標準的改寫；其二，身體實作與訓練邏輯的調整；其三，舞者身分與自我敘事的重新編排。

本文採用宏觀、中觀與微觀的分工整合。首先，透過 Robertson 全球在地化概念，說明霹靂舞作為全球文化實作在不同脈絡被接收、再詮釋與再組裝的條件，使「全球標準」與「在地立場」如何在同一場景中相互形構、得以被理解；其次，藉由 Bourdieu 的象徵性鬥爭，分析制度化過程中不同行動者如何圍繞正當性與象徵資本展開競逐，並以評價方式與資源分配界定場域邊界；第三，Bourdieu 的象徵性鬥爭亦運用在霹靂舞競技化的過程中，評分細項、選拔制度與訓練模式共同構成場域內的遊戲規則，並界定何種身體表現可被承認為具有價值。當舞者的表現被轉化為可比較、可排序競賽結果時，舞者也必須在場域邏輯下進行資本累積與策略配置，一方面強化可被評分系統辨識的技術與風格資源；另一方面在比賽中依據評分取向調整動作選擇與戰術安排，以爭取更有利的位置。

(二)研究問題

1. 當霹靂舞進入具規則與評分標準的競技場域，其作為非語言表達的文化抗爭工具的可能性與限制為何？舞者如何透過非語言表達的身體延續或轉變其原有的抗爭意涵？
2. 在制度化競技場域中，舞者如何回應國家政策、評分制度與全球文化標準所形塑的場域規則與評價壓力？他們如何透過身體風格與展演實踐文化認同與在地文化？
3. 霹靂舞在被納入國際體制與競賽規範過程中，舞者的實踐方式與創作邏輯產生了哪些轉變？這些實踐層面的改變如何反映制度對霹靂舞文化的重塑？

(三)研究方法

本研究採取質性研究取徑，以多重個案研究法為方法，擬透過半結構式深度訪談與反思式主題分析法為資料分析方法，探討當代霹靂舞舞者是如何在全球化與制度化的浪潮中，透過非語言身體符號實踐在地文化認同與象徵性鬥爭。筆者根據 Braun 與 Clarke (2019) 進行開放且遞迴的編碼，將研究者主體性視為生成意義的資源，透過持續反思與理論自覺來與資料對話，而非追求正確、一致的編碼信度或跨碼者共識。以此分析法探索霹靂舞制度化與全球化背景下，舞者如何透過非語言表達文化認同與在地文化。

(四)資料蒐集

本研究以滾雪球抽樣方式，觸及不同年資、背景與參與路徑成員，擴大樣本異質性並降低同溫層偏差。許多外籍受訪者在臺灣霹靂舞場域具關鍵位置與決策脈絡。他們直接參與規則詮釋、選手培育與國際霹靂舞圈內規範，提供臺灣舞者的文化認同與在地文化敘事如何被形塑的一手材料。

共訪談 11 位舞者 (如**表一**)，訪談時間介於 2024 年 09 月至 2025 年 01 月之間，訪談時間約為 60 至 90 分鐘，並取得受訪者同意錄音與轉錄。

為避免單一視角造成詮釋偏差，研究亦交叉比對來自不同國家與族群背景的舞者的回應，凸顯其文化處境中的多樣性與主體的文化能動性，強調舞者作為嘻哈文化行動者於制度化場域中的微觀實踐與反身行動。

表一

受訪者背景資訊

受訪者代號	受訪者背景	受訪者日期／時間與方式
A	臺灣 B-boy，自 2010 年接觸霹靂舞。為極具代表性的臺灣舞者，長期活躍國內外賽事與教學場域。曾代表臺灣參與多項世界級比賽。為國內某具指標性的舞團核心成員，具備競技體系參與紀錄。	2024/09/24 20:30 線上訪談
B	臺灣 B-boy，自 2000 年接觸霹靂舞。兼具國際賽事經驗與長年教學資歷的資深霹靂舞舞者。曾代表臺灣參與多項全球重要賽事。早年曾參與電視媒體中與街舞文化結合的節目，並對青少年文化傳播產生一定影響。	2024/09/26 03:00 線上訪談
C	世界級 B-boy，自 1999 年接觸霹靂舞。曾擔任某國家選拔隊教練及帶領活躍於世界級的霹靂舞團隊。也是霹靂舞技術與理念推廣創作者。廣受來自不同世代舞者的尊敬。	2024/10/05 22:00 線上訪談
D	世界級 B-boy，自 1982 年接觸霹靂舞。參加過擁有數十年經驗的霹靂舞文化傳承者與國際巡迴導師，亦是其世界級舞團中最具歷史意義的一員。致力全球教學、評審與文化交流。	2024/10/08 19:30 線上訪談
E	臺灣 B-boy，自 2007 年接觸霹靂舞。國內霹靂舞發展過程中極具代表性的資深舞者、教育推廣者。長期活躍於競技與文化場域，多次擔任賽事裁判。爲國內一支極具影響力舞團的核心成員，亦具備舞蹈館營運經驗與競技體系參與紀錄。	2024/10/14 13:30 線上訪談
F	臺灣 B-boy，自 2002 年接觸霹靂舞。為臺灣霹靂舞場域中活躍的專業舞者與教練，長期隸屬多個具代表性的舞團並擔任核心成員。曾與國際運動品牌合作，亦受邀參與多項大型賽事與演出活動，具備代表隊背景，多次代表臺灣參與國內外賽事。	2024/10/14 21:30 線上訪談
G	臺灣 B-boy，自 2009 年接觸霹靂舞。為臺灣霹靂舞場域中具有豐富教學與參賽經驗的資深舞者。他早期便活躍於各類街舞競賽，在臺灣、中國等地重要賽事中多次獲獎，長期投入舞蹈教學。	2024/10/17 14:00 線上訪談
H	臺灣 B-boy，自 2007 年接觸霹靂舞。是臺灣霹靂舞制度化進程中具有指標性地位的舞者與推動者。活躍於地方組織與全國賽事制度，擔任多項比賽與培訓活動的規劃與管理職務，曾帶領國家隊參與國際相關錦標賽。	2024/10/27 20:30 線上訪談

(續)表一

受訪者背景資訊

受訪者代號	受訪者背景	受訪者日期／時間與方式
I	臺灣 B-boy，自 1999 年接觸霹靂舞。具備深厚實務經驗與制度參與背景之重要人物，活躍舞蹈教學、賽事裁判與選手培訓工作。曾參與大型運動賽會之相關教練與評審工作，為國際舞蹈組織認證的正式裁判，具備競技體系參與紀錄。	2024/10/27 22:30 線上訪談
J	世界級 B-boy，自 1996 年接觸霹靂舞。具有舞蹈實務與學術雙重背景的國際學者，並持續透過編創、教學與出版對霹靂舞歷史與技術進行批判性建構。所屬舞團在全球發展歷程中佔有一席之地，亦在學術界推動霹靂舞文化，並參與編輯多本學術期刊與出版計畫。	2024/10/29 09:00 線上訪談
K	世界級 B-boy，自 2009 年接觸霹靂舞。來自中亞地區的頂尖舞者，隸屬具代表性的世界級舞團並擔任核心成員。曾在全球最具代表性的個人賽事中奪冠。以爆發力與精準控制兼具的風格，贏得評審與觀眾的高度評價。受邀擔任多場國際霹靂舞賽事的裁判，活躍於世界的評審體系與教學工作。	2025/01/11 22:00 實體訪談 地點：法國巴黎

資料來源：研究者整理。

二、抗爭的身體實踐：非語言表達與文化認同的建構

霹靂舞的興起不僅是藝術形式的多元展演，更是一種以非語言表達為核心、回應社會不公的抗爭實踐，尤其所展現的非語言身體符號，更承載著族群記憶、抗爭意識與社會批判性 (Price III, 2006; Watanabe, 2016)。同時，伴隨時代的演進，更是建構出一套非語言表達與文化認同。

(一)嘻哈文化的誕生與抗爭的身體

1970 年代，美國紐約布朗克斯地區成形的嘻哈文化，深深根植於都市規劃與經濟重整所導致階級剝奪與種族排除。根據 Chang (2007) 在《Can't Stop Won't Stop》中記載，1950 年代至 1970 年代間，布朗克斯地區因跨布朗克斯高速公路等重大基礎建設導致社區破碎、居民流離失所，加劇社會不穩、幫派衝突與青年邊緣化情況。在結構性壓迫之下，嘻哈文化逐漸浮現為一種替代性社會表述方式，塗鴉、饒舌、DJ 與霹靂舞並非單純的娛樂形式，而是社會邊緣青年用以對抗主流標準、傳遞現實處境與重建文化認同的符號 (Price III, 2006)。其中，霹靂舞的即興動作、挑釁姿態與身體編排，不只是技巧表現，更是一種「象徵性鬥爭」，藉此在缺乏話語權的處境中，爭取能見度與話語權。

當舞者進行 Cypher 的情境時，視為即興創作的匯聚點，也是競逐與互助並存的群體實踐空間 (Schloss, 2009)。在早期街頭場景中所產生出的 Battle 之所以珍貴，不在於外在評分，而在內部倫理與共同信念，舞者並非為了取悅觀眾或迎合裁判，而是為了維護以交流、比拼與相互捍衛其價值取向，因此 Battle 可被理解為從中獲得樂趣與成長的身體辯證，包含攻防與回應、挑釁與承認。這種以圈為界、以身體為符號、以同儕評議為規的對抗倫理，彰顯了其自主性與社群性，也標誌出其在發展脈絡的歷史價值 (Li & Vexler, 2019)。

下段引介來自國際級的一位資深 B-boy 受訪者 D 訪談內容，說明霹靂舞在 Cypher 時舞蹈如何作為連結群體、對抗壓迫的方式，並延伸至當代舞者在制度轉變之下的多重回應與掙扎。

> 假設你在圈子的對面，我們彼此不認識，而你正好站在我面前。假設 DJ 播放了一首我們都喜歡的歌曲，那首歌在我們心中引起了共鳴，

> 所以我們不約而同地抬頭看向天空，像是在說「喔～！」當我們再度低頭時，目光恰好交會，我們看著彼此，然後一起微笑。即使我們素未謀面，這世上卻有一個人，正與我在同一個瞬間感受著一樣的情緒。你和我都愛這首歌，所以我走進圈子裡跳舞，隨著音樂起舞。跳完後，我看著你，邀請你進來，我知道你也熱愛這首歌。我將你拉進圈子，我們根本不需要交談，因為那是一種視覺和肢體語言的連結，是音樂讓我們產生的共鳴。當這段圈子的互動結束後，我們開始聊天、彼此認識。這就是音樂、我們的舞蹈、我們的靈魂，以及我們文化的療癒力量所帶來的純粹連結與團結。 (D-2024/10/08)

本研究發現，Cypher 在霹靂舞場域中扮演「去暴力化的互動儀式」，它把原本以肢體衝突表達張力，轉變為節奏呼應、回合對招與創意較勁非語言表達，成為青少年彼此乃至幫派之間維繫和平與修復關係的媒介。正是這樣的社群實踐「和平、愛、團結與享受樂趣」的口號被不斷再生，霹靂舞在充斥暴力、種族歧視與社會不公的脈絡中，提供了可被辨識且受規範引導的抵抗路徑。然而，「和平的 Cypher」並不等於沒有權力關係，誰能定義誰的風格為正統？哪些評價方式得以主導？仍在場域中持續被爭奪，這正可由 Bourdieu (1993) 的象徵性鬥爭視角加以說明。

實踐本身即為權力競逐之場，在霹靂舞的場域裡，舞者透過非語言符號展演的抗爭與挑釁，既是對主流價值與競技制度化規範回應，也是形塑特定族群價值觀與集體記憶過程。霹靂舞作為一種具象徵性暴力的表演形式，在其早期已展現出對主流價值的挑釁與反抗。許瑋倫 (2019) 與 Schloss (2009) 補充，這些肢體表達不僅展現陽剛氣質，更被用來重塑邊緣群體的文化認同與社會存在。這位受訪者 D 進一步表示：

> 嘻哈文化真的幫助我找到自我。就像詹姆士布朗說的：「參與其中，

> 全心投入。」當你參與其中並全心投入的時候，你其實也正在克服許多來自內心的障礙或恐懼。(D-2024/10/08)

受訪者 D 的經驗清楚說明非語言身體符號的力量。他描述在 Cypher 情境中，即便雙方彼此不認識，皆能透過音樂與動作建立情感連結，不需語言亦能彼此理解。受訪者進一步指出這種連結的力量來自舞蹈本身的「療癒功能」，展現了嘻哈文化作為集體記憶與情感共鳴的載體。許多舞者仍透過非語言的符號，實踐嘻哈文化記憶與圈內的連結。正如受訪者 D 所言：「即使我們素未謀面，這世上卻有一個人，與我在同一個瞬間感受著一樣的情緒」，這種非語言的即時共鳴仍是霹靂舞核心價值重要展現。

綜合上述，受訪者 D 的經驗顯示 Cypher 讓抗爭性在規範框架內可見、可判讀、可傳承，同時在「誰的風格被承認」與「何謂正統」之上，持續上演象徵性鬥爭，故以下將轉入 Bourdieu (1993) 的分析視角，說明舞蹈場域如何透過評價方式與文化資本的分配，將身體表演轉變為對主流價值與制度規範的有力回應。

(二)霹靂舞舞者的風格、表演與身體符號

許多舞者持續強調霹靂舞的開放性與包容性，認為其文化核心不僅未被體制抹除，反而在各社會階層中實踐著平等、多元與抗爭精神。例如受訪者 A 指出：

> 這雖然是誕生在我們說的比較底層的一群群眾的文化，但它是非常多元化，而且接受任何族群的文化，我覺得這應該是蠻實在的 Hip hop 文化是最平等的一個文化。因為我們真的是接受任何族群，我們沒有要管說你的性傾向，或是你怎麼樣，我們就是 Hip hop family 就是應該這樣。”Hip hop One Nation…” 我記得應該是這樣講，我覺得

> 這個精神蠻影響到我們這些舞者，不管我們在社會做什麼樣的事情，或是什麼地位，都還是要繼續堅持這件事情，這應該是 Hip hop 最宗教的一個地方。(A-2024/09/24)

受訪者將「One Nation、Family」的詞彙置於在地化的脈絡中，這些詞彙不只是抽象口號，而是在 Cypher 與日常互動中被實作的包容性規範。這種倫理是一種身體的非語言表達，使舞者得以在制度化場域中維持嘻哈文化的立場的可見性，同時，誰能代表「真正的 Hip-hop」，其實涉及象徵性鬥爭，對「Family、正統」的定義權、對風格的界線畫設，皆是場域內持續的意義競逐的鬥爭。

對此，回應 Chang (2007) 對嘻哈文化作為邊緣群體表述平台的定位，它從不為主流設計，而是從邊緣發聲。「One Nation」理念，提供跨族群連結與文化認同空間，延續作為抵抗與融合機制的功能，而在霹靂舞實踐中，這種精神更被轉變為一種「身體敘事」，透過舞蹈形式進行非語言的表態。受訪者 F 如此詮釋：

> Breaking 這件事，讓我覺得我很帥 (不單只外表，更像一種精神)，這個「帥」是可以去應付身邊生活所有事的。比如說「不放棄的精神」，在練習霹靂舞過程中，可能是你會知道自己很弱小，你會知道你要持續努力，不會滿於現狀，最後你會拼搏到自己滿意、拼搏到大家也能看見你的滿意，這種精神在我的世界裡就是純粹的「帥的展現」，然後我覺得這些精神面的力量，都是在日常生活中可以幫助你到別的事物上面的。所以對我來說，我把這種很正面積累的精神稱為「帥」，一個很有「精神力量」存在。(F-2024/10/14)

所謂的「帥」轉譯成舞者透過身體展演，將努力、堅持為精神圖騰，其不僅是自我價值的象徵，也是向體制與社會傳達嘻哈文化身體符號。受

訪者 F 所說的「帥」是圈內在地術語，可視為把「努力、韌性、不放棄」等德性轉換為可被同儕辨識的象徵資本，透過技藝完成、對點控制與回合中的臨場決策，將道德品質與身體表現綁定。如同 Bourdieu (1993) 表示，象徵資本是一種建立在他者承認之上的資本形式，它必須在場域的共同信念與評價標準之中被看懂、被認可，才能轉變為名聲、地位與正當性。

綜觀以上，舞者透過非語言表達把包容、抗爭與倫理訴求，落實為可判讀的身體符號，在評分可比性的框架內，仍以象徵性鬥爭爭取「誰的風格被承認為正統」；「One Nation、帥」等詞彙則在全球在地化過程中被在地化為具情境的價值指標。由此可見，制度化未必抹除嘻哈文化核心，反而迫使舞者將立場轉變為可被辨識的身體符號，也被視為一種象徵性資本。

(三)霹靂舞文化認同的建構

次文化的定義，即次文化是主流價值之外的「符碼抵抗」(Hebdige, 1979)，舞者將自身實踐視為保存與轉變的行動者，Bourdieu (1993) 所謂「身體資本」與「象徵權力」概念，正可解釋這種透過舞蹈展現出的身體鬥爭，以及為嘻哈文化發聲。他們的身分並非固定不變，而是在不斷協商、爭奪與再定義的過程中被建構 (Hall, 1996)。正如許瑋倫 (2019) 所言，霹靂舞不僅是一種表演藝術，更是一種「非語言的街頭符號與意象」，用以回應社會、族群與制度的不平等關係。受訪者 E 則進一步闡述文化與生活之間的辯證關係：

> 我們人如果沒有在文化背景下面的……沒有被文化給滋潤，很容易會回到世俗上的追求，所以我會很希望不管你的文化是跳舞？還是各個產業都好，有文化的滋養跟教育是很棒，且很值得珍惜的，如果我們離開了文化，你會發現我們會回到世俗的那一個生活方式，追求

> 五子登科，對我來說就會平淡的過完一生。回憶過來你會發現，你的生活中可惜的地方好像就是你不夠堅持。我反而希望就是未來大家不管在霹靂舞這個文化，你是扮演著教練或是選手，或是研究者，或是教育者，或是行政端任何一個。你都在幫這個文化可以更好。我覺得我們應該要更珍惜且堅持下去，因為我們永遠不知道我們可以把這個文化推到哪一個階段？只是這個文化可以上去，都是我們在場所有人努力下來的結晶。(E-2024/10/14)

當霹靂舞進入競技制度化場域後，其抗爭性並未消失，而被轉變為可判讀的表現，例如：Battle 中挑釁姿勢、手勢、穿著與風格的系譜指涉，以及對 DJ break 的即時對點。這些都使「抵抗」不再只是一種情緒，而是可被看見、可被評議、也可被傳承的身體符號與策略集合；它們同時在全球在地化過程中被各地再詮釋，形成在地化的評價方式與風格標記。

綜上所述，霹靂舞文化認同是透過符碼抵抗至身體資本換取承認，再至身分協商的鏈條動態生成。下一章，我們將以象徵性鬥爭的視角，檢視「誰能定義正統、誰握有評價方式的主導權」如何影響資源流向與舞者的位置。

三、全球在地化中的象徵性鬥爭：藝術與競技壓力下的轉譯

霹靂舞於國際上的命名之爭 (Breaking 與 Breakdance) 並未阻斷此文化擴散，相反，媒體高輸出促使霹靂舞以全球在地化方式被接收與再詮釋 (Deyhle, 1998; Mitchell, 2006)。如吉見俊哉 (2009) 指出，全球化並非必然的同質化，而是各地依自身條件進行在地化轉變與再生產。

(一)霹靂舞在全球在地化中的象徵性鬥爭

1980 年代，當「Breaking」被主流語境命名並包裝為「Breakdance」以利傳播時，該名詞事實上重構並簡化了霹靂舞文化的脈絡。大量電視與廣告以視覺奇觀導向推播「潮流舞步」，卻忽略「B-boying/ Breaking」植根於街頭圈內的語境與抗爭精神 (Li & Vexler, 2019)。此一命名雖提升大眾能見度，卻同步稀釋歷史深度與族群記憶，使其更易被包裝與消費 (McLeod, 1999)。

主流媒體將 Breakdancer 作為通用術語，但此術語並未獲得圈內一致認可 (Gabbert et al., 2022)；在圈內術語中，這被視為一種外部命名造成的語用誤讀，導致身分認同張力 (Schloss, 2009)。從 Robertson (1995) 全球在地化觀點來看，像「Breaking」這類看似統一的全球命名，並非單向度同質化，而是全球規則在不同在地脈絡中被重新詮釋與再組裝的結果，因此，正當性論述與根源之間的張力本身，就是全球在地化運作的常態。近年競技制度語境亦採用 Breaking 作為正式名稱，使競技化與圈內自稱逐步對齊，但如何在正當性論述與根源之間維繫張力，仍是本文關注的核心。霹靂舞原始精神「即興性、自我表達、抵抗性與群體連結」仍被許多地區舞者保留下來，並發展出具有地方風格的教學體系與表演形式。如 Bourdieu (1996) 所指出，象徵性鬥爭並非完全內部自主，而是受到場域外部的制度、資本與國家政策所制約。來自不同背景的舞者不僅面對來自主流命名的壓力，也需在自身文化、全球標準與制度體系之間不斷調整自身策略，藉此維繫霹靂舞文化與自主性。

本研究發現在全球化與跨文化流通的背景下，許多舞者將其族群文化內化於身體動作之中，透過舞步展現地方記憶與文化認同。以下訪談內容

具體揭示了全球在地化語境下，受訪者 C 透過風格、身體姿態與象徵符號，實踐其對在地文化與自我身分的理解。

> 講到我的族裔背景，我來自俄羅斯南部，也就是高加索地區。我們那邊的人個性比較熱血，總是試圖把自己表現得像是戰士之類的。此外，我們有一種傳統的地方舞蹈，叫做列茲金卡 (Lezginka)。這個舞很厲害，看了你會印象深刻，它包含了很多動作。我覺得 Breaking 其實也有受到它的影響，我們把很多這類動作融合進我們自己的風格。我們透過這些動作來表達自己。這很難用言語解釋，但裡面包含各種不同的轉圈、用膝蓋或手肘跳躍之類的動作，這些在當時算是我們風格的代表特色之一。(C-2024/10/05)

受訪者的敘述展示了身體的在地化轉變，將 Lezginka 的旋轉、膝肘跳等母題嵌入霹靂舞的回合邏輯，使「家鄉-族裔-風格」得以在賽場被辨識。此舉同時是象徵性鬥爭的策略，以在地身體資本換取圈內承認，證明「我從哪裡來」可以成為競技符碼，而非被規則同質化。而 Hall (1997) 進一步指出，身分的建構並非固定不變，而是透過不斷的象徵實踐與再現來形塑。因此，舞者在動作中加入幽默、調侃、戲仿或傳統象徵，不僅是一種個人風格的展現，更是在進行一場關於「我是誰」、「我來自哪裡」的對話。正是在這樣的語境中，舞者的即興創作、行為暗示與動作風格，成為其文化認同與政治的動態展演。

> 有一個 B-boy 叫 Bruce Almighty，他的動作就很有趣，你會覺得他在搞笑。但他很有實力的在搞笑，他是很厲害的在搞笑。那你就可以感受到這個人一定是平時很怪咖，我也不認識這個人，但是我在活動會場，因為我之前出國比賽有遇過他。看他跟其他的他身邊的 B-boy 朋友互動，他就很喜歡整人家。有一個 B-boy 叫 Sunny，因為他是英國

> 人，大家流傳英國就很喜歡喝下午茶，所以他看到 Sunny 的時候，他就喜歡從口袋拿茶包給 Sunny 說這邊有紅茶。我就覺得這個人是有趣的，所以我現在感受到真的也會影響到他的「舞蹈思維」這件事。(F-2024/10/14)

B-boy Bruce Almighty 擅長在舞蹈中加入戲謔、幽默元素，其在 Cypher 中與 B-boy Sunny 互動時模仿英國喝茶的行為，也體現了其舞蹈風格與態度的連結。這種風格化的身體符號不僅展現了舞者個人性格，使霹靂舞成為兼具抵抗性與包容性的全球表演文化。

在霹靂舞的實踐中，不同舞者往往透過自身背景轉變為具象的動作符號，進而表達其身分與集體記憶。受訪者 B 提到，B-boy Remind 作為美國原住民，其舞步中融入象徵部落精神的動作，如模仿公雞的手勢與姿態，體現出對原鄉文化的致敬與延續 (B-2024/09/26)。

> 有一個 B-boy 叫 B-boy Remind，他曾經創造出很多動作出來，後續他可能比較……應該說他是美國的印地安的原住民。再後來就是年紀比較大的時候，他在某些表演賽的時候，他有做一些動作出來，他做的手勢好像公雞的樣貌，然後手擺一個公雞的尾巴出來，這些動作它的具體含義，它就是在呈現他們原住民的一些精神，對！譬如說以這個 B-boy Remind 來舉例，他是把他們的種族、把他們的文化背景然後融入在他的舞蹈裡面。(B-2024/09/26)

這些例子顯示舞者不僅技術上融入特定動作符號，更透過身體實踐延續其傳承，形塑風格辨識度與歸屬。在全球化語境中，非語言身體符號表達已成為舞者用以重申族裔歸屬與文化血脈的重要資源，透過刺青、手勢、身體走位與音樂對應，舞者在賽場上建構出「我從哪裡來」的敘事脈絡，進而形塑具辨識度個人風格。正如 Hall (1997) 所言，身分是在不斷表演

與再現中被建構而成的，舞者透過身體符號參與這場認同協商。刺青、手勢與歌詞對點把「血脈、地圖、節拍」三者綁定，並將族裔身分即時化、可視化。這種「微手勢政治」使身分不只被陳述，而是在回合中被演出與審視。同儕與評審對其是否視為「有根源又能對點」的判讀，正構成象徵性鬥爭的評價場域。

> 比如說，有個 B-boy 叫 B-boy Allef，他是一個巴西人，但他也算是非洲種族的一個人，他曾經在比賽的時候，剛好那首歌那首 Break Beat 裡面，他就放什麼 Africa，他歌詞就寫 Africa……然後他在他的手臂上面就是刺青刺了一個 Africa 的地圖，他就比這個 Africa，就代表他的血脈，他在跳舞的時候，他就用這個動作，可能就是邊唱這個歌詞，用手去比他的手臂上。他的含意是他擁有的非洲血統、那種黑人血統的意思，有些時候在一些小動作上面，他們是可以去傳達他們自己原本是誰。(B-2024/09/26)

綜合以上，全球化雖帶來霹靂舞的制度化與商業化，但也激發舞者透過非語言的身體符號進行轉變實踐。在舞步與動作風格中融入地方舞蹈 (如：Lezginka)、族群符號 (如：非洲刺青)，甚至日常幽默與批判姿態，皆是舞者對抗同質化壓力、重申身分的策略。而全球在地化並非單純的擴散或稀釋，是透過身體符號的在地化轉變與場域承認的爭取所構成的動態過程。舞者以地方母題、幽默戲仿與系譜指涉，把身分政治轉為可被評議的表現；而評價方式重塑了正統與創新的界線。

(二)霹靂舞在全球在地化中的非語言符號與實踐

這樣的實踐正是 Robertson (1995) 所謂「全球在地化」的體現。霹靂舞雖源自美國都市街頭，卻在進入不同文化脈絡後，與在地文化發生混融

與再生產，產生具有地方色彩的表達，同時，亦可透過 Bourdieu (1993)「身體資本」與「慣習」概念，進一步理解舞者的風格建構歷程。舞者所處的文化背景、族群經驗與美學取向深刻影響其動作選擇與表演傾向，最終內化一套可辨識的非語言的身體符號，成為場域中象徵性鬥爭的資本。

> 我們一直都是屬於一個在訴說一些事情、訴說什麼？宣示一些不公！或宣洩一些什麼，好像這會是很嘻哈精神的精髓，因為其實你從饒舌的很多作品其實都看得出來，他們其實也在做這件事情，包括最開始可能 Tupac，或是像 Snoop Dog，他們其實最開始的 Rap 真的會這麼出圈、這麼爆炸，也是因為他們都是在講一些真話 "keep it real"。我覺得這可能也是很影響我們社會認同的一件事情，當我今天是 B-boy，我現在好像有在臺灣社會的層面上發揮了一點點影響力，或我好像有開始被注目一點點，這個時候我會有一種「我好像可以來傳教」，就回到前面的宗教理論的那種感覺好像這是 Hip-hop 誕生的原因，到現在好像……我真的很喜歡這個文化。(A-2024/09/24)

受訪者 A 將 "keep it real" 從饒舌的語境轉變為霹靂舞的身體實作，在回合中以對點、反招、姿態與指涉，把社會批判與價值立場編碼進可見的身體符碼。依 Bourdieu 的視角，這些選擇把其成長脈絡與美學偏好轉變為可辨識的身體資本、象徵資本，並在場域的評價指標之內爭取承認、展開象徵性鬥爭。

舞者在制度化規範與可比性壓力下，透過訓練與策略配置，讓「說真話、說我從哪裡來」以非語言表達在賽場上被看見與被評議。就全球在地化而論，受訪者將嘻哈的核心價值語境落地於臺灣脈絡，形成在地版的 "keep it real"，把在地的記憶與日常情感嵌入動作序列與回合互動之中。儘管全球化帶來語言同質化與制度規範的壓力，然而，霹靂舞舞者依然透

過舞蹈語言、身體風格與文化符號的混融，重新演繹「我來自哪裡」的在地文化敘述。他們在場域中所展現的不只是個人動作風格，更是一種對自身的文化認同的非語言回應。

四、制度化競技場域中的霹靂舞：嘻哈文化內涵轉變

1980 年代起，許多主辦方開始舉辦 Breakfast 賽事，並承諾將獎金頒發給獲勝者，故年輕舞者開始邀請一些資深老將選出冠軍，隨著這種裁判的賽事越來越普遍，Breakfast 也越來越像競技運動 (Li & Vexler, 2019)。往後霹靂舞更是在制度化與競技中逐漸轉變。

(一)霹靂舞的賽制轉變

自 1991 年「Battle of the Year」(BOTY) 創立以來，霹靂舞開始發展出明確的比賽規格與評分標準。這些制度將舞者的動作編排、團隊默契與技術表現納入評分架構，使得舞蹈不再只是即興展演，更成為可被審視、比較與排名的競技項目 (Schloss, 2009)。1973 年至 1999 年，文化賽事大多數都是由舞者舉辦；2000 年後，多數都是由專門的評審來評估與宣佈比賽結果 (Li & Vexler, 2019)。與其將發展視為線性分期，更應將霹靂舞理解為三種並存且互相滲透的實踐邏輯：**(一)** 同儕倫理的 Cypher 與 Battle；(二) 活動化的邀評賽；(三) 競技體制化的評分賽。雖發生時間段不同，但三者常在同一場域交疊，並對創作與身體實踐施加不同規則。

2004 年，Red Bull BC One 的出現推動個人賽事的明星化與全球品牌化發展，使「榮獲冠軍」成為眾多舞者的目標，並逐漸將霹靂舞拉入企業

贊助與商業媒體操作的體系 (Li & Vexler, 2019)。舞者的身體因此轉化為一種展演資本，不僅要符合高強度的體能要求，更需展現「乾淨」、「精準」、「無誤差」的技術。2016 年，霹靂舞被正式納入青奧項目，標誌其全面進入奧林匹克制度軌道。國際奧會將其定位為吸引年輕觀眾的新興運動項目，強調其創意性與動感魅力 (CNN Sports, 2016)。

然而，當文化性與競技性逐漸交錯，霹靂舞內在價值亦發生位移，舞者在高度規範的評分制度下，被迫調整其創作邏輯，從原本追求風格多樣與即興表現，轉向「不容許錯誤」與技術一致性的競技實踐。Li 與 Vexler (2019) 表示，當霹靂舞被納入競賽制度化結構，原本在 Cypher 中自然生成的鬥爭性與創造性，可能會被評分標準與競技邏輯所重構，進而稀釋其嘻哈文化的本質；Bourdieu (1993) 亦曾區分場域中的自主性場域與異質性場域。這樣的轉變也引發不少舞者對於「制度化霹靂舞」的省思與質疑。

以下受訪者 K 點出，當前霹靂舞實踐中的張力在制度化的評分邏輯下，藝術性與自由度逐漸退場，舞者的創作思維也隨之改變：

> 世代總是在改變。以前霹靂舞還沒有受到支持的時候，它更像是一種藝術，因為那時候跳舞不是為了「贏」，而是為了展現自我。現在是大型比賽的時代，舞者們更多是在思考如何贏得比賽。現在的舞者體能非常驚人，他們能做出非常困難的動作，這真的很厲害。世代總是在變。我覺得現在這一代是追求「乾淨」的霹靂舞，因為如果你的動作不乾淨，你就會輸掉比賽。在比賽中，你不能有任何失誤。我覺得下一代可能會對這樣的霹靂舞感到無聊，因為霹靂舞總是會改變，他們也會去改變它。我想下一代會更注重錯誤的容許度，或是更強調即興、原始的風格。之後它又會再次改變，而霹靂舞就是這樣不斷演變的。(K-2025/01/08)

歷史脈絡的發展顯示，霹靂舞由同儕倫理主導的 Cypher、Battle，後續逐步引入評審制度，伴隨商業化與競技體制化的擴張，評分細目把表演拆解為可比的技術單位。在 Bourdieu (1993) 的場域框架下，評分標準可被視為競技場域中的正統規則與合法品味，它界定了何種身體表現能被承認為有價值。舞者因而逐步形成對「乾淨、精準、低失誤」的實作傾向，將日常訓練日程與動作配置對齊評分邏輯，使可被展演的身體表現朝向可比較、可計量與可排序的方向收斂，反映了制度場域中被標準化過程。

受訪者認為：「『霹靂舞即是藝術』，是對制度場域的反抗與位置的重申，『競技』與『藝術』之間的區分形成呼應。」，當霹靂舞進入競技體制時，全球在地化與抵抗精神仍可能在不同社群中持續存在與實踐。

> 現在的霹靂舞比較像是一種「競技運動」，但它其實可以有不同的樣貌。你總是可以找到一些把霹靂舞當作「藝術」來對待的圈子，也能找到把它當作「競技運動」來看的群體。不過因為「奧運」的關係，我覺得對一般觀眾來說，霹靂舞比較像是「競技運動」。我遇過很多舞者，他們的感受是霹靂舞變成了「競技運動」。但對我來說，還有對我們這個圈子來說，它是「藝術」。(K-2025/01/08)

受訪者把「競技運動與藝術」視為兩個並存圈子的想像：競技規範將霹靂舞包進排名體系，強化「競技運動」的可見度；霹靂舞圈內規範則維持其「藝術與文化」的正當性。兩種正當性會在不同場景交替佔上風，導致舞者的文化認同分歧與價值協商，這也是 Bourdieu 所言：「自主性場域、異質性場域之間拉扯在霹靂舞中的具體表現。」

總體而言，競技制度化並未單向抹除其嘻哈文化的內涵，而是把抗爭性轉變為可被評比的身體符碼。因此，舞者仍持續協商「要成為怎樣被看見的人？」。

(二)霹靂舞的評分方式與符號

競技場域建立了一套可被辨識與比較的評估框架，進而形塑「可見的身體」與「可測的表現」。這樣的邏輯使舞者的身體實作被轉譯為可被裁判系統讀取的指標，在競賽結果中被排序與區分，成為場域內位置分配的重要依據。此方式也滲透至霹靂舞賽事中，尤其當評分標準試圖建構「公平性」時，可能在全球化與文化差異情境下產生知識落差與誤解。例如：動作「抄襲 (Bite)」的辨識問題，不同世代、國家、流派對其界定不一，使競賽制度面臨難以全面評斷的挑戰。

> 並不是每位裁判都了解所有在不同時期與地點所創造出的動作。因此，要教會每個人辨認所謂的「抄襲」幾乎是不可能的。不過，這個議題目前正引發廣泛的討論。(C-2024/10/05)

受訪者 C 揭示了制度化競技場域中，評審專業與知識之間的鴻溝，也凸顯了霹靂舞作為全球文化的知識去中心化特質。制度化所仰賴的評分標準，亦揭示出知識權力結構，許多動作在不同時空與嘻哈文化脈絡中誕生，但裁判未必具備足夠背景知識以辨識其意涵，如 Bourdieu (1986) 所提出的文化資本理論，文化、知識不對等將形塑誰能主導定義標準，誰被邊緣化？

語言作為制度化運作的一環，深刻影響霹靂舞在文化場域中的位置與命運。正如受訪者 J 所言，1980 年代霹靂舞的衰退並非源自技術或形式本身，而是社會氛圍透過命名與評價，將其置入貶抑性的分類之中，體現了 Bourdieu 的象徵性鬥爭，當舞蹈被標籤為「過時」、「不酷」時，便削弱其象徵資本與文化合法性，進而降低其吸引新成員、取得資源與延續實作的可能。

> 我認為我們也必須去關注這些制度如何影響霹靂舞。像是比賽，它有規則和評分標準，那這些會怎麼影響人們跳舞的方式？這絕對是有影響的。就像劇場演出一樣，那種表演體制也會對舞蹈產生某種作用。同樣地，像是在街頭表演、靠跳舞賺錢的文化也是如此。人們透過霹靂舞賺錢，那這種經濟目的會怎麼改變舞蹈？我們使用的語言，我們對於這支舞蹈的討論，也會形塑人們跳舞的方式。霹靂舞在 1980 年代衰退，就是因為人們開始嘲笑它，只透過語言，就能讓它逐漸消失。那時候到處都有人說：「那東西早就退流行了」、「超爛的」。在那樣的氛圍下，舞者很難繼續跳下去，很多人因此選擇放棄，撐不下去。(J-2024/10/29)

當評分標準、選拔規則與訓練體系成為場域的「遊戲規則」，舞者的身體展演便被轉化為可被辨識、可被比較、可被排序的表現形式，同時，舞者也因此在訓練與編排上更傾向對齊合法品味，以累積可被承認的競技資本並爭取場域位置。然而，這種制度化並非總是明確或一致，它常處於模糊地帶。以奧運評分為例，訪談指出具有嘻哈文化象徵性的「Burn」動作，在某些語境中被視為藝術表現的一部分，但在競技場中卻可能被視為違規或不當 (WDSF, 2019)。

> 現在有點在一個灰色地帶好像可以被接受，但有些裁判可能會認為這個是 Misbehavior 不正當行為，因為奧運裡面是有被拿來做一個扣分，但他有一點是在灰色地帶，因為他的解釋是說如果你是在舞蹈裡面的動作，有一個 Burn 的動作，好像是可以被接受的。因為是在舞蹈動作裡面，然後跳起來或是其中一個的過程要有 Burn 的動作好像是可以。但如果單純只有比這個是不行的，所以這個其實在裁判會議也會有被拿出來討論。(H-2024/10/27)

Burn 的爭議凸顯規則的灰色地帶：作為舞蹈的一部分時而可被接受；作為指向性嘲諷手勢時，則可能被定性為不當行為。此外，恰好說明霹靂舞在全球制度化過程中如何面對符號政治張力與詮釋權的再配置，這正是 Bourdieu (1993) 所謂的「象徵性鬥爭」，當不同場域的規則發生衝突時，誰有權界定「正當表現」便成為權力爭奪的核心。從競技體制的治理角度解析，評分機制不僅評量技術，也在再製、調整文化的可接受表述。

綜合上述，評分與制度規範並非一個中性容器，而是權力、知識與身體的聯動機制，它們一方面提供可比性與可見度，另一方面也重構了創新、挑釁與根源的界線。舞者的文化能動性，體現在如何把系譜知識、在地符號與即興策略編碼進可被閱讀的身體表述，並在技術指標的配比中，爭取承認、維繫其正當性。

(三)競技體制的治理機制與角色轉換

在競技化脈絡下，教練制度成為場域規則落實於訓練的中介裝置。訪談顯示，教練不僅傳授技術，更負責將評分指標所建構的合法品味與圈內語義加以對接與轉譯，並引導選手把風格立場轉化為可被辨識的身體符碼。因此，選手得以在評分框架內進行策略性配置，同時保留一定的意義表述與主體性空間。

> 我覺得老師只是教動作的人，而「教練」這個名詞，必須得要教學生去思考動作應該要怎麼變化？怎麼樣思考這個動作背後的意義是我會覺得有點比較像是「教授」，因為是要引導你去思考這件事情。「教練」這個身分是對於「選手」有非常必要的存在，好的教練是要幫選手把「自我」帶出來。第一年我在做「選手」的時候，我以為我的知識，我可以 Coach 我自己，但是我在做教練的時候，我才發現在做選手的當下因為忘記好多事情。後來我轉成教練後，我才更看清這件

> 事情，原來在做選手競爭的當下，我盲目的順應的這個「評審」，或是順應比賽時狀態，讓我沒有辦法去想原本我應該要去思考的問題，所以我覺得「教練」可以特別的幫選手去思考這些事情，讓選手可以更簡單的知道他們接下來的應該要做麼，更簡單來說要讓選手專心在比賽跟訓練上。(I-2024/10/27)

受訪者 I 的經驗點出「選手、教練」的雙重視角。身處比賽時易被評分方式牽引而遺忘初衷、意義；成為教練後，則能將「動作背後的意義」重新編碼進訓練與策略，協助選手在評分項目的配比中找回自身立場。在 Bourdieu 的框架下，教練不只是技術傳授者，更是象徵資本的編排者與正當性符號的中介，協助選手取得場域承認。

綜合以上，制度化透過評分規則強化可見性與可比性，同時也以場域的合法品味將部分文化表述推入爭議灰區。舞者與教練因而在公平的評價邏輯與文化正當性之間進行策略性操作：把立場轉譯為可讀的身體符號，並在競技場域內持續爭取對意義與價值的定義權，形成一種象徵性鬥爭的身體實作。

(四)霹靂舞文化的再輸出

霹靂舞除了圈內支持的結構性條件，個體如何回應制度壓力、深化認同，也是嘻哈文化持續的重要關鍵。制度化競技場並未完全抹去其文化底蘊，相反，地方團體仍扮演支撐個體、傳承文化關鍵角色。

> 這是文化背景的改變，所以我覺得環境真的很重要，如果你今天是一個 B-boy，你就應該要有一個長時間陪你成長的地方，人、事、物，不然你會發現 B-boy 就像狼一樣，他沒有群體他活不下去，你從來不會看過有一個 B-boy 是獨立衝上世界冠軍，然後帶一個團上來。

一定都是一個團帶一個 B-boy 賭一兩個 B-boy 上去世界舞台，Amir 就是這樣，然後 Hustle Kids 的 India 也是，任何一個你看到厲害的團，他們都一定有一個指標的人。(E-2024/10/14)

根據受訪者 E 指出，霹靂舞從來不是個人完成的成就，而是一種社群集體實踐的展現，唯有群體支持，個體才有可能站上世界舞台。語句分析可見即便個體能力再強，在制度場域中能否生存下來仍仰賴圈內的支持與歸屬感。這呼應了 Bourdieu (1993)「場域中的社會資本」概念：舞者的發展不僅依賴個人技術資本，還須透過團體關係與人脈網絡維繫其位置。無論是像 India 或 Amir 這樣的例子，背後都有一個長期互動、相互培育的群體在支撐，再次說明霹靂舞的制度化過程並未完全抹除其社群性，而是轉變為一種新的實踐邏輯，個體技術的發展需與制度規範與圈內的支援雙重結合，方能在全球競技化場域中站穩腳步。

我覺得一個人在 Hip-hop 這個領域，你在這個領域裡面挖得有多深，他是會反應到你舞蹈上面，我覺得 Breaking 它每個時代背景也會不一樣，當然歷史是歷史，他不會變，但是只是說他會進步的，每樣東西都會隨著時代都會進步，所以 Breaking 也是一樣，你看像現在進奧運嘛！對吧？那所以有些人的跳舞方式也會隨著時代的不同也會有變化，我覺得這個是有關係的，但是一個人他展現出來的東西是跟他在這個領域的哪一個方面挖得比較深會反應到自己的舞蹈上面。(G-2024/10/17)

制度與文化的張力也反應在舞者對創作邏輯的重新配置上。根據受訪者 G 認為，一名舞者的動作所傳遞出的深度，往往來自其在文化中的鑽研程度，可以推導出即便面對制度化壓力，文化的挖掘與內化依然是舞者實踐的重要養分。然而，霹靂舞並未在制度化過程中被全面壓抑，反而在

與制度接觸的張力中，展現出重新詮釋與調和的能力。舞者經常在規範與自由之間游移，透過圈子內的連結與內化，發展出既符合評分邏輯、又保留個人精髓的表演實踐。

從 Bourdieu (1993) 的視角可以看見，霹靂舞在全球在地化的發展被視為一個場域，而舞者們帶著其慣習進入了競技制度，並在象徵性鬥爭中以身體符碼爭取資源的承認。競技場域的規則重塑「正當性」的邊緣，舞者透過象徵性資本的累積與轉換，持續調整他們的創作邏輯與在地文化認同，身分並非本質，而是場域中的位置取向與在地文化的再輸出。

五、結論

本研究驗證了霹靂舞發展在「抗爭、鬥爭、競技」三個現象維度中如何逐步轉變其實踐邏輯，進入全球競技運動體制後，所牽動的不僅是表演形式的技術升級，更是文化主體在場域規則、合法品味、在地脈絡之間，進行策略性協商與象徵性鬥爭的過程。霹靂舞者作為文化中介者，不斷在體制框架內重申其立場與創作意圖，使競技舞台成為全球化條件下文化能動性與反身性的關鍵實踐場域。

本文以霹靂舞在全球在地化後進入制度化競技場域的歷程為核心，從非語言表達的抗爭意涵、評價機制帶來的調整壓力、以及實踐邏輯的轉變三個維度，探討舞者如何在全球競技體制下進行在地文化協商與主體建構。研究釐清嘻哈文化中的抗爭意涵，追蹤霹靂舞在嘻哈文化圈內的交流路徑與延續其和平、愛、團結與享樂等價值，進而指出在競技脈絡中，舞者在全球在地化的生產與風格差異化過程裡，仍展現出獨特且具辨識性的表演方式，最終獲得以下結論：

1.霹靂舞的非語言表達特質並未因進入奧運體系而完全消解，相反，舞者透過動作風格、身體符號與舞臺表現等符碼系統，持續傳遞其身處的文化與抗爭意涵。這些符號往往蘊含族群、階級或地域的歷史記憶，並形成具辨識性的標記。

2.面對來自競技化機制所形塑的場域規則，舞者並非被動接受，而是展現高度的文化能動性與策略性操作。評分制度固然提升了競技的透明度與專業化，卻也透過標準化的分類原則干擾原有即興創作邏輯，並重新界定何種表演得以被承認為「好」與「正確」。在「乾淨、精準、低失誤」等評價傾向之下，舞者往往必須重構動作設計與身體展演策略，以在場域內累積可被承認的競技資本，同時維持其風格立場的可見性。

3.制度化後的實踐轉變不僅體現在創作邏輯與風格選擇，更涵蓋訓練方法、競賽模式與自我定位的深層調整。舞者逐漸由街頭 Cypher 情境的即興展演，轉向科學化訓練與比賽導向的策略布局，此一轉向既反應出場域規則與資源配置的變化，是一種適應與再創造。

在此脈絡下舞者透過文化圈內的連結、風格轉譯與實作協商，一方面維繫其文化根源，另一方面回應競技場域對多樣性的壓縮與同質化壓力，持續在合法品味的界線上爭取詮釋與定義的空間。

最後，霹靂舞即便置身競技場域之中，多元且彼此張力並存的身體立場仍應被保存並使其可見；因為正是在此種可見性之中，霹靂舞得以持續進行象徵性鬥爭、延續其文化正當性，並為競技化的評價秩序提供反思與修正的可能。此一觀點亦補足運動社會學與文化研究對霹靂舞制度化議題之微觀經驗分析空缺，並進一步揭示實踐文化在全球治理與競技化條件下如何持續經歷抗爭、轉變與再生，為霹靂舞的永續發展保留第三空間。

參考文獻

吉見俊哉 (2009)。*媒介文化論：給媒介學習者的 15 講* (蘇碩斌；初版)。群學。(原著出版於 2009 年)

許瑋倫 (2019)。尬舞-B-boy 的身體技藝與文化。*運動文化研究*，(35)，51-81。https://doi.org/10.29818/SS.201909_(35).0002

Aprahamian, S. (2023). *The Birth of Breaking : Hip hop History from the Floor up*. Bloomsbury. https://doi.org/10.1080/03007766.2025.2496062

Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1st ed). U of Minnesota Press.

Braun, V., & Clarke, V. (2019). Reflecting on reflexive thematic analysis. *Qualitative Research in Sport, Exercise and Health, 11*(4), 589-597. https://doi.org/10.1080/2159676X.2019.1628806

Banes, S. (2004). *Breaking.* In Forman, M., & Neal, M. A.(Eds.), That's the Joint, (13-20). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203642191

Bourdieu, P. (1996). *The rules of art : Genesis and Structure of the Literary Field* (S. Emanuel, Trans.). Stanford University Press. (Original work published 1992)

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature.* Columbia University Press.

Bourdieu, P. (1986). *The forms of capital.* In J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (241-258). Greenwood Press.

Benjamin, W. (1968). *Theses on the Philosophy of History* (H. Zohn, Trans.). In H. Arendt, *Illuminations* (253-264). Schocken. (Original work published 1940)

CNN Sports (2016, December 10). *Breakdancing Added to Youth Olympic Games for 2018*. https://reurl.cc/Q2Ll2Z

Chang, J. (2007). *Can't Stop Won't Stop : A History of the Hip-hop Generation.* St. Martin's Press.

DeFrantz, T. F. (2014). *Hip-hop in Hollywood: Encounter, Community, Resistance*. Oxford University Press. https://reurl.cc/V2DZ2Y

Deyhle, D. (1998). From break dancing to heavy metal: Navajo youth, resistance, and identity. *Youth & Society, 30*(1), 3-31. https://reurl.cc/zQZGQQ

Gabbert, K., & Lutz, Y. (2022). *Foundation: Context and Components of Breaking Fundamentals.* In M. Fogarty & I. K. Johnson (Eds.), *The Oxford Handbook of Hip hop Dance Studies* (online ed.). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190247867.001.0001

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE.

Hall, S. (1996). *Who Needs "Identity"?* In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (1-17). SAGE.

Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style.* Routledge.

Johnson, I. K. (2020). Black Culture without Black People: Hip Hop Dance Beyond Appropriation Discourse. *Are You Entertained?: Black Popular Culture in the Twenty-First Century*, 191-206. https://doi.org/10.2307/j.ctv1131bwx.15

Johnson, I. K. (2018). Battling in the Bronx: Social choreography and outlaw culture among early hip-hop street dancers in New York City. *Dance Research Journal, 50*(2), 62-75. https://doi.org/10.1017/S0149767718000232

Li R. Z., Vexler Y. A. (2019). Breaking for gold: Another crossroads in the divergent history of this dance. *Int. J. History Sport 36*, 430-448. https://doi.org/10.1080/09523367.2019.1615896

Mitchell, T. (2006). Blackfellas rapping, breaking and writing: a short history of Aboriginal hip hop. *Aboriginal History, 30*, 124-137. https://search.informit.org/doi/abs/10.3316/ielapa.682506511429773

McLeod, K. (1999). Authenticity within hip-hop and other cultures threatened with assimilation. *Journal of communication, 49*(4), 134-150. https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1999.tb02821.x

Pop, C. L. (2023). Breakdance from Street Performance to Olympic and Art Stage. *Marathon, 15*(2), 81-86. https://doi.org/10.24818/mrt.23.15.02.05

Price III, E. G. (2006). *Hip Hop Culture.* Bloomsbury.

Robitzky, N. (2024). *Think Breaking: An Introduction to the Interpretation of Hip-hop Performances.* Stormdance.

Rodriquez, J. (2006). Color-blind ideology and the cultural appropriation of hip-hop. *Journal of Contemporary Ethnography, 35*(6), 645-668. https://doi.org/10.1177/0891241606286997

Robertson, R. (1995). *Glocalization: Time-space and Homogeneity-heterogeneity.* In M. Featherstone, S. Lash, & R. Robertson (Eds.), *Global Modernities* (25-44). SAGE.

Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary*

America. Wesleyan University Press.

Smirnova, L., & Encabo, L. (2024, May 17). *Five Criteria and a Misbehaviour Button: The 101 Guide on Judging a Breaking Battle.* Olympics.

Schloss, J. G. (2009). *Foundation: B-boys, B-girls and Hip-hop Culture in New York.* Oxford University Press. https://ppt.cc/frOfXx

World DanceSport Federation, WDSF (2019, February). *WDSF Rules and Regulations Manual Breaking (Version 1).* World DanceSport Federation. https://ppt.cc/fcOQ2x

Watanabe, K. S. (2016, May 6). *Breaking Down the Codes: A Study of the Nonverbal Emblems and Regulators Used in International B-Boy Competitions.* [Oral presentation]. Linfield University Student Symposium: A Celebration of Scholarship and Creative Achievement, McMinnville, United States. https://reurl.cc/K9NQEj

Yang, Z., Bai, Y., & Wei, M. (2022, March). The importance of creativity in the sportification of breakdance. *In Frontiers in Education 7,* 1-5. https://doi.org/10.3389/feduc.2022.855724