

# Stepping Late Modernity

街頭「飆」舞中的現代性意涵：  
與永恆告別

Stepping Late Modernity in the Street:  
Farewell to Eternity

盧玉珍  
Yuh-Jen LU

國立東華大學民族文化學系助理教授

in the

Street



著名街舞教練小魚兒在日本街頭的飆舞pose。  
(梁文嘉提供)

「**飆舞**」一詞原是指在街頭舉辦的大規模青少年流行舞會，這種舞會標榜創意、活力和勇氣，因此少有人會當壁花。這個名詞在一九九五年之後才在台灣成為流行的口頭禪，<sup>1</sup>似乎「飆舞」之所以蔚為風潮，與台灣街頭空間的解放不無關係，台灣的街頭活動自八十年代解嚴以來，由政治抗爭（黨外、農運、學運、婦運等）的高潮中，逐漸「自由化」為各類「粉絲」同樂與表演的場地，社會運動雖未因為政權輪替而消失，社區行動卻藉由「迷文化」<sup>2</sup>產業的出現而加入街頭，街頭因而成了另類的劇場，而這個街頭劇場化過程的啓動、累積動能、發展的關鍵，莫過於民進黨在台北市的執政開始。北市府於一九九五年聯考之後，前所未有地在台北街頭（新生南路）頭一遭舉辦「讓我們飆舞去：青少年仲夏夜舞會」；<sup>3</sup>繼而，又於同年光復節，在總統府前廣場以「空間解嚴」為訴求，舉辦「我們在這裡」的飆舞晚會。這股「飆舞」風潮隨即有如野火燎原一般，一波波地橫掃全台各地，不但其他縣市政府跟進辦理，而且各個學校、政黨與民間社團也爭相舉行。<sup>4</sup>更有甚者，主流現代舞團也跟著「尬」上一腳，以「飆舞」為書名，以示「跟上時代」之意。<sup>5</sup>的確，那萬頭鑽動的飆舞場面著實令人炫目，這種群眾魅力是那些困在「親朋好友症候群」<sup>6</sup>的民間舞蹈社、舞團與學院派舞蹈科系所代表的「主流舞蹈」一直難以達到的境界。不過，在大型活動中，如果沒有廠商的贊助、媒體的推波助瀾，這種效應絕對難以竟其功。以總統府前廣場的「飆舞」活動為例，除了贊助廠商開喜烏龍茶（六百萬元）外，並有華視（五十萬元）、超視、全景電臺、台北之音（各廿萬元左右）等媒體，<sup>7</sup>在現場作SNG直播，這還不包括其他後續的新聞報導與討論。

「飆舞」萬象之中，最能吸引媒體注意力者，除了「追星族」的活動外，大概就是那帶有娛樂性質而且充滿青春活力、潑辣有勁，看似自由民主的社區「嘻哈迷」（Hip Hop）活動。本文把「嘻哈」看成是一種尋找社區連帶感的文化行動，這是因為九十年代的台灣在邁入後工業時代之後，社區主義、市民主義相繼抬頭，與此呼應的是，文建會長達十年的「傳

統與創新」戒嚴文化政策轉向「人親、土親、文化親」的地方文化政策，緊接著又在一九九四年十月推出了「社區總體營造」的施政方針，繼而把社區文化、社區意識、生命共同體的觀念整合轉化為可資操作的實務方案，而進行所謂「試點營造」的工作，前述之「全景電台」即源自「全景映像工作室」的「社區電台」。<sup>8</sup>職是之故，一九九五年的一連串「飆舞」活動，其實是乘著「『社區文化』炒得熱鬧滾滾」<sup>9</sup>的翅膀，順勢而起。此外，「嘻哈」的愛好者似乎集中於某個自發的特殊族群，而且這種活動把各種獨具特色的舞蹈、塗鴉、繞舌歌、DJ電子音樂、衣著時尚等，與大眾傳媒複合成串串的「粽子掛」，而舞台化這個「粽子掛」的就是那站在前台的「嘻哈街舞」表演。問題是，「飆舞」的稱謂似乎並不限用於街舞，<sup>10</sup>可是為何媒體一提到「嘻哈街舞」則必然以「飆舞」稱之？更何況，如果把「嘻哈街舞」視之為「社區行動」的話，那麼它的社區邊界為何？實際上，戶外「飆舞」活動風氣的出現，並非一呼百諾，立即獲得正面的回應，當時對「飆舞」持保留態度者，也大有人在。比如說，有人就把它比喻為「一夜情式」<sup>11</sup>的活動，也有人嘆「飆」字「代表了年輕世代在這個小小島嶼上缺乏真正得以呼吸的人性空間」；<sup>12</sup>更有人認為教育意義不大而反對之；<sup>13</sup>甚至還有主辦單位為了迴避「飆」字的負面意義，而把「飆舞」改為「勁舞」者。<sup>14</sup>凡此種種，說明了一般人對「飆」字所指涉的速度威力、肆意隨性、規模龐大等符號表徵，充滿了疑懼，加上大型戶外活動本身的「邊界」又流動不定，變數難以掌控而惴惴不安，即便是通過社會檢核的公辦活動，在那解嚴後眾聲喧嘩的差異政治訴求下，年少輕狂的「愛現」、「敢秀」、「叛逆」、「脫序」，在在均挑戰著主流社會的價值觀。

其實，「嘻哈街舞」本身並不存在著對錯與否的問題，而是態度上「欣賞和不欣賞」<sup>15</sup>的問題。相較之於十年前總統府廣場的「飆舞」舞會，當「2005 BOTY國際街舞大賽台灣站」(Battle of the Year)<sup>16</sup>在台中開賽時，街舞的風格似乎更為多元，且其年齡層已有向下延伸至學齡前兒童階段（如圖示<sup>17</sup>）的現象，姑不論家長們的起心動念為何，但至少對「嘻哈街舞」顯然已經原則接受。更有甚者，街舞流行文化的背後，悍然崛起了一個以世界規模為範圍而快速擴散的消費市場。尤其，胡志強市長在開幕典禮上宣稱，要「把台中變成台灣的街舞中心」一語，更揭示了「嘻哈街舞」如今已不再自限於一種時尚文化活動而已，甚且可搖身一變為政治地景之一。值得注意的是，其舞之所以引動視聽，道理似乎還在於一種持續擁有「新鮮」的喜悅，而為了因應這股對「新」的來臨之企盼，晚近更出現了專門報導街舞訊息的中文雜誌，如《FAF》<sup>18</sup>及《Hipper》等，似乎以「市民社會」及「社區」想像為基礎的街舞圈，儼然於焉成形。

依據黑格爾（Georg Hegel, 1770-1831）的定義，「市民社會」（civil society）乃是一群自利主義的獨立個人，基於自我意識與政治意識的需要而成立的伙伴關係，其譯名上的「市」即帶有交易之意。然而，古代人類社會早已有了交易的行為，但是透過市場與法律機制而制度化個人的謀利行為，卻是市民社會的特色，也是民主自由的根本，因此黑格爾認為它是西方現代世界的成就。<sup>19</sup>這種十八世紀的市民社會，其本質是與國家的政治社會相互對立的零散組織，爾後由於廿世紀的兩次世界大戰，使市民社會完全為國家威權所併吞，一九七〇年代乃興起了一種以社會為主、國家為輔的「市民社會復權」<sup>20</sup>運動，其新意在於組合了三種成份：市場經濟、透過媒體整合的公共領域以及自發組織的代理人（agency），而使大眾文化有了革命性的進展。<sup>21</sup>究其根由，誠乃因大眾藉由「文化消費的形式」而實際參與了社會活動，<sup>22</sup>進而其中圈劃自我關係並投射自我角色的認同，特別是以「超連結」的象徵折射出了「超真實」的參與感及安全感，其意義與效果對青少年的支配力量遠大於成年人，因此造就了所



1



2



3

1. 獨角秀 — 螳螂在「2005 BOTY Girl Nation」的中場表演。(劉憶勳攝)
2. 西裝外套與紳士帽是跳popping的標準裝備。這是來自台北的「耕莘護校」女子街舞隊在「2005 BOTY」表演一景。(劉憶勳攝)
3. 跳Breaking的女生團體不多，這是「2005 BOTY」比賽時，難得一見的B-Girl場面，由來自高雄平均年齡只有10歲的Style舞團演出。(劉憶勳攝)

謂的「青少年」次文化之流行。不過，台灣街頭的「飆」舞活動雖然是以參與者的自主性為初始，處處彰顯的卻是政府介入的鑿痕，而弔詭地翻轉了市民社會的覺醒與參與，呈現了以政治運作下超大型的「當我們同在一起」的官民同樂現象。

再則，廿世紀的舞蹈史上，不乏有以舞蹈為媒介營造社區想像的例子，其中大概是以德國人魯道夫·凡·拉邦(Rudolf von Laban, 1879-1958)在Ascona(1913-14)、Zurick近郊的Hombrechtikon(1920-1921)、Stuttgart近郊的Constadt和Lubeck近郊的Gleschendorf(1922-23)等地，所組織的「拉邦舞蹈農場」(Tanzbuhne Laban)及「動作合唱隊」(Movement Choir)的特殊藝術表現形式，成就最為傑出。這種訴求以歌誦自然、社區意識、自由動作、身心合一及儀式為重點，其所符應的不但是德國浪漫主義對機械化世界的抵抗象徵(Representation)，而且實踐了自然主義講求客觀、實驗的生活態度。舞蹈農場設立的目的，據拉邦說：「是在於滿足人類最基本的需求，而不至被蹂躪於〔不合理〕的社會體制中…是一種企圖於團體生活中，仍保持個人主義的溝通方式。」(Green 1986:97)所以，在Ascona的農場中，舞者在練舞之餘，一方面過著以手工種菜、擠牛奶、烤麵包等農業社會的生活方式，另一方面則賦予陽光草原中的「裸體」以進步、前衛之意涵，而以之親近自然。瑪麗·魏格曼(Mary Wigman)於一九八五年的影片*When the Fire Dances Between Two Poles*中，稱呼Ascona夏令營的社區生活為「舞者的風景」。其中，動作大合唱為其社區舞蹈活動的主軸。在一九一八年之前，拉邦即把社區舞蹈活動分為兩大類：一是奏鳴曲形式，以獨舞和群舞的穿插為主幹；另一類則是室外大型的嘉年華會，以業餘的表演者為主。通常拉邦會給予一些動作來起頭，再由助手以舞譜的運用來巡迴示範、即興、編舞，並參與各地的演出來完成其舞作。一九三〇年，當第三屆舞者工會在慕尼黑召開時，拉邦發表了《Gaukelei》動作大合唱，美國現代舞之父鐵雄(Ted Shawn, 1891-1972)正躬逢其盛。Papa Shawn並投書於《美國舞蹈雜誌》，指出此一作品：「混亂、無形式可言，且其製作與表演之水準只是業餘程度。」<sup>23</sup>不過，同一篇文章中，他又提及另一作品由工人扶老攜幼參加，其中由個別的領隊帶頭，不

斷地變化圖案，表演效果甚為堂皇。雖然鐵雄並未提及後者的標題與編舞者之姓名，但卻極可能是同場演出的拉邦學生舞作之一。由此可見，動作大合唱雖為社區舞者之參與而作，對觀眾而言也未嘗不是一種享受。與「動作大合唱」非營利角度不同的是，台灣嘻哈街舞的社區連帶感似乎比較有計畫地被差異化、多元化、象徵化為某種可以消費的時尚符號，而逐漸形成一種以政商回饋為基礎的市民社會建構，<sup>24</sup>這種現象在二〇〇五至二〇〇六年的系列跨年活動上更是明顯。

回顧「嘻哈街舞」在台灣的出現，很多人都歸因於La Boyz在一九九〇年代初期把美國的街舞文化帶進電視台表演而形成青少年的模仿風潮。<sup>25</sup>這個印象其實與事實有些出入，因為在這之前，台灣流行的Disco舞、Break Dance（閃舞）、Michael Jackson的MTV舞蹈，哪一樣不能算是街舞？甚至現在被認為是「古典」的爵士舞、Lindy Hop、扭扭舞，在翻查「美國舞蹈」相關的歷史書本之後，不難發現它們當年可都起源於貧民區的街頭，嗣後由於雜耍劇院（vaudeville）與好萊塢電影的老闆們看出了其中的商機，而因緣際會地被推上了世界舞台，成為國際流行的美國文化。與這些古典街舞不同的是，「嘻哈」在二〇〇〇年世紀之交，已經發展成爲一種新興的生活方式，其中包括：音樂、服裝和行爲模式等。比如說，美國的嘻哈街舞因為來自街頭，其舞者每隔一段時間要回到他們生長的街頭去尋找音樂與舞蹈的靈感，藉而不失其批判社會的精神與力道；尤有甚者，有些舞者還會開設免費的街舞課程，一方面回饋社區，一方面藉以吸引社區小孩離開危險的街頭，能夠平安長大。<sup>26</sup>這麼做的理由，有一部份是美國貧民區的治安不佳，使街頭成了戰場，另一部份則是種另類的進修以增強個人的競爭力。

相較之下，台灣街舞的發展是一個有趣的對比。雖然，台灣有些嘻哈街舞的團隊也利用免費的戶外公共空間練舞，<sup>27</sup>但並非誕生、發展、歸屬於街頭，而是來自國外的轉口文化加上媒體炒作的結果，因此每隔一段時間，其從業菁英必然會出國到日本、韓國、美國的「街舞界」遊學取經，以便跟上流行。而跟上流行的主要目的，還是爲了避免「學生會越來越少」<sup>28</sup>的情況發生，即便身為藝術家對街舞具有某種創作的固執，「還是會去學一點來跳」。<sup>29</sup>更有甚者，它的舞迷也不限於爭奪地盤的青少年，儘管其「社員」是以十三至二十四歲的國、高中及大專院校的熱舞社成員爲大宗，<sup>30</sup>但也不乏四十歲以上的社會人士，抑或十三歲以下的族群。環顧一九五〇年代的台北，「華國飯店」曾是喜歡跳探戈、吉魯巴等交際舞的人，最愛聚會的場所。但是，隨著時代潮流的改變，狄斯可舞廳以聲光效果的炫麗，隨即取而代之。可是，當壯觀的街頭「飆舞」出現時，舞廳卻反而成了容易「學壞」<sup>31</sup>的地方，而值得玩味的，乃是街頭舞會如今不但可以紓解壓力，而且「在街上飆舞比Pub有意思多了！」<sup>32</sup>對照之下，飆舞活動所宣示的是台灣的街頭的確既開放又「安全」，更何況學校不但配合政策，主動公布活動訊息，同時還派學生前往協助維持秩序。由於「嘻哈街舞」長年在媒體的曝光下，近年來政府機構與私人基金會乘勢將之與反毒品、反自殺、拒菸等活動相互構連，使「飆舞」成了時下年青人的一種「正當」而熱門的休閒活動外，更成爲防堵犯罪、治療憂鬱、維護公益的良方之一。

誠如前述，當今大部分的家長既然已經對嘻哈街舞並不排斥，那麼一些著眼於飆舞青少年「主體性」<sup>33</sup>的討論，則非但與事實不甚吻合而且過度強調「自主性」對個人成長的重要性。畢竟，街舞是一種流行。那麼街舞的流行是什麼？首先，街舞的流行必然回歸於流行音樂的節奏，而且「所有的流行，商品、衣服，都是從音樂開始……，流行hip hop的時候就流行hip hop服飾，流行龐克的時候就流行龐克服飾……。」<sup>34</sup>其次，由於台灣街舞的熱潮往往跟隨日



「2005 BOTY」 Girl Nation的冠軍隊伍 — Champions。  
（張縮芝提供）



街舞的年齡層不斷下探，這是「2005 BOTY」的暖場活動。  
（張縮芝提供）

本走，因此流行總是慢日本五年左右，而且是由北而南地傳播。另則，儘管嘻哈的精神就是以「反抗、叛逆」來彰顯自我，但大體而言，嘻哈的流行服飾可以分為「華麗風」及「運動風」兩種不同的路線，由裝扮上即可猜到成員所要表演的舞風，比如說跳Locking的標準打扮，是要穿得像「麥當勞叔叔」那樣，橫條紋的襪子加上一頂像超級馬利的帽子，而跳Booglos或Popping就流行穿西裝褲、西裝外套和皮鞋，另外跳Breaking（地板）大部分都穿著運動服裝外加安全帽與護腕；跳爵士的女生則大部分穿細肩帶與小可愛背心。但是，街舞舞者有時也不全然被流行體制所馴服，他們在吸收了國際資訊之後，總會為自己加一點個人品味的裝飾。即便如此，「街舞」和帶耳環、穿珠、刺青、塗鴉、搖滾樂統合的結果，似乎矛盾地象徵著年輕世代與父母師長間的代溝，或者意謂著對主流文化的抗拒。如此一來，「街舞」中的抗拒象徵似乎又成了「自主性」的代言。不過，如果以參與者大半來自高中與大學的這個事實來看，那麼他們的吶喊與抗拒似乎並非是為了個人的問題，而是由下而上對僵化的學校教育作集體的發聲。

當「飆舞」開始大舉地踏出校園，融入台灣的商業舞台之際，舞蹈的判準與術語也開始有了普遍而明顯的質變，例如：High翻天、嗆聲、青春、陽光、造型、人氣指數等，這些新名詞在「街舞」競賽中，近乎代換了傳統的技巧、音樂、服裝、道具等評分項目。值得注意的是，一九七〇年代以來，以「現代舞」、「芭蕾」、「武功」為主軸的學院派舞蹈技巧訓練課程，在面對拋翻接人、頭下腳上的高難度動作與新型態體能的要求下，原有的身體訓練系統逐漸有了捉襟見肘的情況出現，而這份空白的填補，不啻就成了向所謂「正統」的舞蹈教學挑戰。目前，一般舞蹈科系的畢業生，除了少數菁英可以進入那些仍然以「現代舞」、「芭蕾」、「民族舞蹈」技巧為標榜的專業舞團而學以致用外，大部分的畢業生到了職場，往往被要求能指導曝光率極高的流行舞蹈，這現象印證了新馬克思主義著名美學家班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）在其名文〈機械再生產時代的藝術作品〉（*The Work of Art in the Age of Mechanic Reproduction*）中所言：「文化的產生，與技術體系的變革密切相關。」<sup>36</sup>職是之故，近年來國內的舞蹈科系有感於流行舞蹈的市場需求，乃以不同的名目開始引進這類具有實用技能的「啦啦隊舞」、「嘻哈街舞」、「國標舞」等，列入其暑期舞蹈營的訓練課程當中，希望能打造舞蹈系學生多元的職場能力。但更值得嚴肅以對的是，舉凡針對新新人類為對象的場合，「飆舞」的內容幾乎清一色以美、日、韓「嘻哈街舞」為典範，姑不論其文化意涵為何，在充斥著商品化或美國文化霸權的影子下，創意與秀異幾乎已成同義詞。遑論多數媒體將「飆」字化約成熱鬧，卻忽略了這個字詞背後所可能蘊含的進步意涵。

如果嘻哈街舞本身具有整合的力量，當然它也有裂解社區的可能。目前台中地區比較知名的舞團有四團，分別是DOD、Sun Cookie（太陽餅）、MAD、The Soul，彼此之間，不是師承關係就是曾經是同儕伙伴，爾後更因為對街舞理念不同亦或由於搶學生的關係而相互沒有好感。<sup>36</sup>北部的Dance Soul，MM據說會相互跨刀演出，但舞蹈上的成見也依然存在。<sup>37</sup>癥結所在，乃肇因於「嘻哈的本質就是一直變，一個沒辦法預料的東西，它是水狀而不固定的，所以不可能維持不變，潮流怎麼走它就是跟著走，嘻哈不會讓人膩，因為它一直不斷地改變自己。」<sup>38</sup>借用Anthony Giddens的「現代性」理論來解釋，現代與傳統之間的斷裂，可見諸於三大主要特徵：改變的步調（sheer pace of change）極為快速、改變的範圍（scope of change）相當全面、現代機制在本質（nature of modern institutions）上的徹底商品化（1990：6）。據此，「飆舞」的直接聯想，當然是「新潮」，再加上勁爆的「飆仔」，更無法讓人不想到現代性的非理性面向。無論從歷史或從未來的角度來看，嘻哈街舞社區的自體斷裂，表面上看來是一種

不團結、去中心化的表現，但其實卻是將自身重新接合到各自的理想主義上，具有內爆與重生的雙重意義。因此，Giddens以對比的方式所勾勒出的「現代性」特質，雖然可以挪用來點出台灣街頭「飆」舞的能量與速度，但卻不若Zygmund Bauman充滿現代社會變遷感的「流動現代性」與「液態化社會」之隱喻，來得生動。據此，「飆」字辯證地整合了台灣現代社會的轉變與嘻哈街舞社區邊界的浮動，具體而微的照見了消費文化對舞蹈創作主體的「改造」和定位，筆者認為這才是為何媒體一提到「嘻哈街舞」則必然以「飆舞」稱謂之故。綜合言之，一九九〇年代以來，「飆」字由邊緣介入，表徵了嘻哈街舞在台灣的嶄露頭角與晚期現代性亦步亦趨的對應消長，在求新求變的同時，勇於向代表永恆價值的菁英文化道再見，在斷裂中尋找重生的契機。

#### ■註釋

- 1 筆者以「飆舞」為關鍵詞，遍查中國時報超值新聞檢索，發現此一辭目於1995年之後才出現。網路上，「飆」字甚至被列入不可翻譯的名單中。
- 2 伊蓮（2004，5月28日）：不是『偶像崇拜』，是『迷文化』。自由時報。
- 3 許司任（1995，11月3日）：台北飆舞風吹到彰化——週六晚上旭光路『舞出咱的一片天』。中國時報。江昭青（1996，4月6日）：交大百年壽辰 熱力四射——兩岸五校同慶生 七日晚飆舞舞場。中國時報。陳文獻（1996，3月30日）：青春不留白『舞』夜狂飆——員林青商會主辦的慶祝青年節街頭。中國時報。
- 4 楊孟瑜（1998）：飆舞——林懷民與雲門傳奇。台北：天下文化。
- 5 援引自Bert Wechsler, *Dance Briefs: Chen Goes on. Attitude Magazine, fall 1992*。原文是「modern dance family and friend syndrome」（現代舞親朋好友症候群）。這裡是指台灣的舞蹈社與學院派舞蹈科系之年度公演，其售票常常是以親戚朋友為強迫推銷的對象。詳見盧玉珍（2005，1月）：去“中國”化的漂泊指符：談華美舞蹈家在美國的流散（1989-1995）。論文發表於去國·汶化·華文祭：2005華文文化研究會議。新竹：交通大學。
- 6 林淑玲（1995，10月24日）：新聞幕後活動搞得轟轟烈烈不必花錢還可倒賺。中國時報。
- 7 日前甫下台的文建會主委陳其南是當年提議這個方案的「總設計師」。
- 8 行政院文化建設委員會（2005）：政府的政策——台灣社區總體營造的軌跡。2005年，12月25日，取自：<http://www.tses.tpc.edu.tw/%AE%F5%A4s%B0%EA%A4p%A5%FE%B2y%B8%EA%B0T%BA%F4.files/tais%en/002/005.htm>
- 9 盧健英（1995，12月20日）：一九九五年，台灣的文化很政治。中時晚報。
- 10 簡東源（2005，10月30日）：吉安聯合豐年祭 14部落飆舞。中國時報，C2版。反毒門陣走啦啦隊飆舞（2005，6月26日）。中國時報，C2版。蔡長庚（2005，5月20日）：嘻哈女同學火辣飆舞。中國時報，C1版。陳慶居（2003，10月13日）：標準舞、摩登舞、拉丁舞競相出籠舞林高手 巨蛋競舞。中國時報，C4版。
- 11 江妙瑩（1995，10月26日）：專家學者對總統府廣場解嚴看法。中國時報。導航基金會執行長吳玉琴認為，青少年不應該是填充場面的工具，這一次讓他們佔據了總統府，可是，未來他們的活動空間又在那裡？
- 12 何穎怡（1995，11月25日）：迴帶機——和文化評論工作者林谷芳一起接受專訪。中時晚報。
- 13 陳榮裕（1995，11月20日）：郭為藩：反對飆舞、師生戀及直接體罰。中國時報。
- 14 羅東青年節很環保 明慶祝活動捐贈回收、義賣舊衣物所得建立心靈環保（1998，3月27日）。中國時報。
- 15 「拉子舞團」團長小童、阿末與作者研究助理黃馨儀訪談，2005年9月24日。逐字稿轉譯，黃馨儀、鄭家嫻、唐翎。
- 16 作者現場訪查，2005年8月3日，台中市雙十路、精武路口『春天廣場』。不過，「2005BOTY國際街舞大賽台灣站」於7月30日下午五點即已「開戰」，並且連續舉行一個月的街舞活動。據主辦單位表示，開幕當天不但台中市長與夫人及相關指導單位均蒞臨現場，還有來自德、日、韓等國的重量級評審參與盛事。值得一提的是，「BOTY國際街舞大賽」至今已有16年的歷史，今年台灣與中國大陸之所以同時設站，是因為台灣的TBC舞團在2004年以委身為泰國代表隊的方式出賽，一舉奪下BOTY世界第8名、東南亞冠軍，而以實力爭取到在台灣設站比賽的機會。詳見[Http://nice-id.com](http://nice-id.com) 另據主辦人張綰芝告知，因經驗不足之故，造成本次比賽高達300萬台幣的赤字。張綰芝與作者訪談，2006年1月11日。
- 17 本文有關「2005 BOTY」的圖片部分，係由東華大學族群關係與文化研究所碩士班研究生劉憶勳同學提供，僅此致謝。
- 18 台灣體院熱舞社社長徐大程，與作者訪談，2005年12月23日。逐字稿轉譯，劉淑敏。《FAF》月刊是專門報導有關嘻哈街舞、人物、塗鴉的雜誌；其他，如《Hipper》月刊則以報導嘻哈的服飾為主。
- 19 引自石元康（1990）：個殊性原則與現代性：黑格爾論市民社會。當代，47，20-28。
- 20 李永熾（1990）：市民社會與國家。當代，47，29-38。
- 21 Charles Taylor：市民社會與大眾文化（林信安譯，1995）。載於廖炳惠（主編）：回顧現代文化想像（頁70-84）。台北：時報文化。
- 22 吳翠珍：媒體教育與流行文化。2006年1月25日，取自[http://www.fubon.org/Uploads/{4401FB5F-2D2F-48A2-885F-E4B52190348F}\\_%E5%AA%92%E9%AB%94see%20see%E7%9C%8BNO.14.doc](http://www.fubon.org/Uploads/{4401FB5F-2D2F-48A2-885F-E4B52190348F}_%E5%AA%92%E9%AB%94see%20see%E7%9C%8BNO.14.doc)
- 23 Papa Shawn是鐵雄「男性舞團」團員對他的暱稱。Ted Shawn（1930）。Germany's Newest Genius. The Dance Magazine, August, 15, 54-55.

- 24 目前營利或非營利的街舞活動的舉行，不是由廠商（如Nike、Adidas、Puma等）、媒體、街舞工作室主辦，就是由政府機關或由特定的選舉辦公室辦理。
- 25 林益民、莊育麟（2003）：台灣街舞青少年發展歷史的探索。載於導航基金會（主編）：青少年文化素描街舞與同人誌（頁19註5，頁32）。台北：巨流圖書。莊育麟（2003）：街舞的表演者、創意玩家、推廣者。載於導航基金會（主編），青少年文化素描街舞與同人誌（頁52、71）。台北：巨流圖書。張義欽、黃智敏、林真羽等，個人通訊，2005年6月17日至9月15日。
- 26 舞者回街頭找靈感的video是筆者於1990年代末在紐約求學時，由「Eye on Dance」（已經停播）節目所側錄的電視訪問；舞者回饋社區這段video則是側錄自紐約當地Cable 1的新聞報導。
- 27 林伯勳、張金鵬（2002）：街舞！對抗？中正紀念堂——人、活動與公共空間之探討。都市與計畫，29（1），115-140。林氏一文是以定點空間的方式，探討青少年活動與國家威權象徵之間的拉鋸，與本文所討論的各種在街頭、公園、廣場、校園、碼頭等戶外空間舉辦的街舞競賽大會，其方向與旨趣均有所不同。
- 28 MAD的台柱小魚兒（林永祥），與作者訪談，2005年9月24日至11月。逐字稿轉譯，黃馨儀、鄭家姍、唐翎。
- 29 同上註。
- 30 王超群（2003，9月17日）：11/1青少年日 街舞尬球。中國時報，C4/台北萬象版。
- 31 林安寧（1995，7月10日）：舞會現場群眾反應。中國時報。
- 32 江妙瑩（1995，10月26日）：我們在這裡飄舞——參加者的看法。中國時報。
- 33 城市·文化·青少年——1995工作實錄（2003）。載於導航基金會主編，青少年文化素描街舞與同人誌（頁79-136）。台北：巨流圖書。
- 34 同28註。
- 35 Walter Benjamin（1969）. The work of art in the age of mechanical reproduction. In Hannah Arendt（Ed.），*Illuminations*（217-251）. New York: Schocken Books.
- 36 小魚兒（林永祥），與作者訪談，2005年10月；與作者助理劉淑敏電話訪談，2006年1月2日。
- 37 小童與作者研究助理黃馨儀訪談，2005年9月24日。逐字稿轉譯，黃馨儀、鄭家姍、唐翎。
- 38 同上註。

## ■參考文獻

- 朱元鴻（2002）：台灣的現代性與後現代性。收錄於王振寰編：台灣社會，493-540。台北：巨流。
- 李英明（2003）：全球化下的後殖民省思。台北：生智文化。
- 金耀基（1992）：從傳統到現代。台北：時報文化。
- 何穎怡編（2002）：嘻哈美國。台北：商周。
- 迪克·何伯第（Dick Hebdige）：次文化：風格的意義（蔡宜剛譯，2005）。台北：國立編譯館。
- 陳坤宏（1998）：消費文化理論。台北：揚智。
- 黃瑞祺主編（2002）：現代性、後現代性、全球化。台北：左岸文化。
- 高宣揚（2002）：流行文化社會學。台北：揚智。
- 漢寶德（2002）：大眾有文化才有競爭力。遠見雜誌，198期。
- 鄧正來（2001）：市民社會。台北：揚智。
- 夏鑄九（2002）：殖民的現代性營造。台灣社會學研究季刊，40期，12月，47-82。
- 導航基金會主編（2003）：青少年文化素描街舞與同人誌。台北：巨流圖書。
- Bauman, Z.（齊格蒙特·鮑曼）：Liquid Modernity（流動的現代性，歐陽景根譯，2002）。上海：上海三聯書店。
- Benjamin, W.（1969）. The work of art in the age of mechanical reproduction. In H. Arendt（Ed.），*Illuminations*（pp. 217-251）. New York: Schocken Books.
- Calinescu, M.（1987）. *Five faces of modernity*. Durham: Duke University Press.
- Chakrabarty, D., & Bhabha, H. K.（2002）. *Habitations of modernity: Essays in the wake of subaltern studies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dodd, N.（1999）. *Social theory and modernity*. London: Polity. 張君玖譯（2003）：社會理論與現代性。台北：巨流。
- Gaonkar, D. P.（Eds.）（2001）. *Alternative modernities*. Duke UP.
- Giddens, A.（1990）. *The consequences of modernity*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Green, M.（1986）. *Mountain of the truth: The counterculture begins, Ascona, 1900-1920*. New England: University Press of New England.
- Fiske, J.（1989）. *Understanding popular culture*. New York: Routledge.
- Fraser, N.（1993/1999）. Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy. In S. During（Ed.），*The cultural studies reader*. London: Routledge.
- Hall, S.（1992）. The west and the rest: Discourse and power. In S. Hall, & B. Gieben（Eds.），*Formations of modernity*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Habermas, J.（1989）. *The structural transformation of the public sphere*（T. Burger, Trans., 1962）. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Laban, R. v.（1975）. Everyday life and festival. In *A life for dance*, 141-164. London: Macdonald & Events.
- Slater, D.（1997）. *Consumer culture and modernity*. 林佑聖、葉欣怡譯：消費文化與現代性。台北：弘智文化。