



導論

當代街舞的多重場景

2024 年，來自法國、烏克蘭、荷蘭、中國、義大利、立陶宛、澳洲、韓國、摩洛哥、哈薩克與台灣等地的頂尖 Breaking 舞者，男子組與女子組各十六人，一同齊聚巴黎協和廣場，他們即將在這個以黑色與紫色作為主視覺色調的環形舞台上展開激烈競技，爭奪奧運冠軍獎牌。他們不是第一次與彼此過招，在奧運之前，世界各地的街舞舞者早已透過各大國際賽事——創立於 1990 年的 B.O.T.Y（Battle of the Year，德國）、1994 年的 JDD（Japan Dance Delight，日本）、2002 年的 HHI（Hip-Hop International，美國）、2002 年的 JUSTE DEBOUT（法國）、2004 年的 Red Bull BC One（由提神飲料 Red Bull 公司主辦）——自主編織著緊密的跨國網絡。然而，奧運霹

霹舞賽事不一樣，這是各國第一次傾國家之力培育與訓練這些本就卓越的舞者，且光是轉播便吸引了全球數千萬觀眾的目光，無疑是街舞全球化的巔峰展現。

此外，雖然街舞於九〇年代便已因好萊塢電影而傳播至世界各地，但近十年間，其更借助娛樂產業的力量，以前所未有的規模進入大眾視野。2018 年，由優酷、天貓、巨匠聯合投資、星空華文控股有限公司製作開播的中國綜藝節目《這！就是街舞》，以重金打造精緻的舞台、明星隊長制度與戲劇化的賽制，不僅成功捧紅一批街舞明星，更在中國掀起學習街舞的熱潮。2021 年，由韓國綜合娛樂公司 CJ ENM（韓語：씨제이엔엠）旗下的 Mnet（Music Network）所製作的韓國綜藝節目《Street Woman Fighter》（華語：街頭女戰士，韓語：스트릿 우먼 파이터），以女子街舞競賽作為節目主軸，邀請八隊女子舞蹈團體，在節目上進行不同類型的舞蹈風格比賽，透過團體對戰與個人故事的交織，創造出極高的話題性與收視率，節目中的舞者迅速成為社群媒體上的流量明星，她們的舞蹈片段在各大平台被瘋狂轉發與模仿。

與此同時，街舞也逐漸獲得國家文化機構的正式認可與資源投入。最具代表性的莫過於法國政府

於 2016 年斥資十億歐元，在巴黎市中心 Les Halles 地鐵站打造嘻哈文化中心 La Place，這座專門的文化機構不僅提供街舞、DJ、饒舌、塗鴉的教學與展演空間，更象徵著法國政府將嘻哈文化視為值得保存與推廣的當代文化資產。在此之前，倫敦市中心的沙德勒之井劇院（Sadler's Wells），也已於 2004 年開始以 Breakin' Convention 計畫發展「嘻哈劇場」（hip hop theatre）——一種結合了街舞與劇場編舞、敘事結構、舞台設計的演出形式，讓街舞走向劇場。2003 年，巴西文化部則以「文化點」（Culture Points）計畫，開始投注資金於嘻哈文化，企圖讓貧民區的兒童與年輕人藉由饒舌、DJ、塗鴉與 Breaking，擁有自我表達與自我創造的機會。

街舞以如此多樣的面貌在全球舞台上展開之際，同時也面臨著前所未有的挑戰與爭議：當街舞奧運化後，街舞賽事經濟為街舞舞者創造了宛若運動明星選手般的職涯，並帶來更多廣告商贊助與鎂光燈關注，然而，街舞是不是已被標準化的評分所框限？這是否意味著街舞已失去自由、爆發力與那不可預期的創造性？在數位串流與社群平台所創造的視覺奇觀與明星效應之下，街舞還有能力保有所強調的社群價值

嗎？還是無可避免地會被飆升的點閱率、按讚數、分享數所稀釋與扭曲？當街舞進入文化機構、政策藍圖與補助系統，它一方面獲得來自國家的資源、空間與合法性，另一方面是否也暗示著街舞已被收編成為國家文化治理與形象塑造的一部分？

街舞，被馴化了嗎？

從這些當代街舞的場景及其引發的問題裡，我們可以看到，雖然街舞與嘻哈音樂經常被歸屬為「嘻哈四大元素」，彷彿它們是一個整體，並被假定為兩者皆具有對於當權者的批判性格，但事實上，兩者在當代的政治處境與社會功能，存在著巨大的差異——甚至可以說，是截然相反的命運。嘻哈研究者福爾曼（Murray Forman）曾提到，在世界經歷動盪與威權主義、獨裁者、法西斯主義復辟時，嘻哈仍在表達對於壓迫、監管與系統性暴力的反對，並積極作為眾人憤怒與哀悼的出口，這讓嘻哈在充斥著偏見、歧視和分裂的國家裡，往往被當權者視為眼中釘¹。民族音樂學者沈梅（Meredith Schweig）在論及台灣饒舌時，也主張饒舌歌手藉由製作嘻哈音樂而獲得個人和社群能

1 參見 Forman（2014）。

動性和控制感，並透過在音樂裡建立政治理論和批判性的理解經驗，於解嚴後的台灣反覆操練著民主公民的儀式²。

當嘻哈音樂持續自詡作為反抗與批判的聲音時，街舞與政權的關係，並不如嘻哈音樂般緊張，甚至時常合作愉快，最具代表性的例子或許是俄羅斯：在戈巴契夫掌權後，蘇聯政府開始發展自由市場經濟，嘻哈與街舞便於八〇年代傳入莫斯科。蘇聯解體後，俄羅斯的政經體系雖出現多次動盪與危機，嘻哈音樂與街舞卻也在此時逐漸蓬勃發展。然而，在普丁時代，嘻哈音樂批評政府的空間逐漸緊縮³，在俄烏戰爭後，普丁甚至將批評俄羅斯入侵行為的饒舌歌手，認定為「外國代理人」（foreign agent），並對其進行打壓與審查⁴。不過，普丁對街舞卻採取截然不同的態度，不僅曾親自為電視頻道 Muz-TV 所舉辦的街舞競賽「為尊嚴而戰：從今天開始」（Battle for Respect: Start Today）頒獎，也公開表示 Breaking 是「健康的

2 參見 Schweig（2024）之章節〈導論 台灣頌〉。

3 參見陳潔胤（2018）。

4 參見 Arterbury（2022）。

生活方式」(healthy lifestyle)⁵。相較於飽受打壓的饒舌歌手，俄羅斯的 Breaking 舞者是受到大力支持的，無論場地規格、行政支援、經費資金、選手的待遇福利都十分完整，這讓俄羅斯迅速成為備受矚目的 Breaking 強國，在各大國際賽事中屢奪佳績。

類似的現象也出現在中國，尤其《這！就是街舞》所捧紅的一批街舞明星，在中國獲得了許多曝光度與商業機會，台灣亦有舞者參與其中。然而，這份對街舞的「支持」，卻附帶著嚴格的政治前提：舞者必須在敏感議題上保持「正確」的立場，或至少維持沈默，而台灣問題便是最明顯的紅線之一。無論是參與中國市場的電影演出、綜藝節目、街舞賽事或商業活動，舞者們都必須謹慎避免任何可能被詮釋為「支持台獨」的言行，若在此議題上「犯錯」，不僅個人會遭到封殺，連帶參與的演唱會巡演、街舞競賽節目都可能被取消或遭遇各種「技術性」的麻煩。這便讓街舞舞者形成了一種微妙的自我審查：舞者們學會在公開場合或社群媒體上避談政治，若在交流時遇到即將踩線的緊張時刻，也必須學會如何虛與委蛇或幽

5 參見 Vladimir Putin Archive of the Official Site (2009)。

默化解。尤其中國街舞市場的蓬勃與規模，使得全世界的頂尖舞者幾乎皆會至中國教課、演出或參與商業活動，於是「中國因素」（China factor）成為街舞生態裡那頭房間裡的大象，舞者們往往必須「政治歸政治，街舞歸街舞」，在經濟利益與表達自由之間做出選擇。

換言之，當嘻哈音樂被視為對威權政府的挑釁時，街舞往往卻被當作建構國家形象的工具，尤其作為「新」、「進步」、「健康」、「多元」、「自由」的代名詞，街舞所享有的是政權所需要的親民、年輕、活力等正面形象。於是，街舞與嘻哈雖在某種程度上共享著種族—政治的歷史脈絡，然而在當代全球化的語境中，街舞卻更為順暢地被整合進當代國家敘事建構的環節，既能展現國家的「開放」與「包容」，又不若嘻哈音樂那樣直接挑戰政權的合法性。從巴黎奧運將霹靂舞納入正式比賽項目，到各國文化機構紛紛將街舞納入藝術節與相關交流計畫，再到娛樂產業投注越來越多的注意力與資源到街舞之中，我們看到的是街舞如何在全球範圍內被制度化，而那些挑釁的、抗議的、令統治者頭痛的「嘻哈精神」，似乎早已在街舞裡消隱。

這個現象引發了一系列尖銳而必須正視的追問：嘻哈音樂是政治的，那街舞是政治的嗎？當街舞已成為全世界的共同語言時，它是否成為某種娛樂化的身體技藝或競賽項目，而不再沾黏著族裔政治的賦權、解放與自我定義等意涵？當世界各地的街舞舞者頻繁地使用這種源於少數與邊緣族裔的舞蹈語言時，算不算某種文化挪用？當來自不同膚色與不同國籍的舞者都在跳街舞時，街舞還保有其作為黑人離散文化的特殊性嗎？那些在台上的街舞舞者們，是如此讓人熱血沸騰，也是如此充滿個人魅力——那麼，我們不禁要問：當街舞舞者成為「運動／娛樂明星」之後，街舞還保有什麼？它還能創造什麼？它還可以是什麼？

縱然街舞的盛行早已不分國界，然而，當我們回顧街舞的發展歷程，仍無法否認，在那些舞動的身體裡，依然能看見「黑」的變異與張力——曾經被壓迫的匿名集體、種族隔離與系統性排除、暴力與死亡、失去與哀悼、歡愉與性衝動、創傷與韌性。無論是殖民帝國所發動的系統性種族歧視與大規模監禁，還是日復一日的警察暴力與毒品經濟的摧殘，這些傷痛與憤怒一方面持續藉由街舞產生轉化，另一方面則與攝影棚、鎂光燈、演唱會、數位串流平台相互引動出鈔

票與流量。街舞是弔詭的，是雙面的，既將人解放，也將人受縛，街舞裡的這種矛盾持續存在，且正是在此始終不可調和的張力之間，街舞迸發出了多變的演化路徑，在不同時期、不同地域、對於不同身體，各自促成了不同形式的解放、帶來了不同性質的危機。

當街舞一路沈積與摺疊著來自黑奴貿易時期至今的舞蹈語言，並藉由晚期資本主義的全球化，透過傳播與旅行所造成的翻譯誤差與偏移，被重新理解與重新形變，且在各式各樣的誤解、誤讀、誤會之中，容納著各式各樣的人，讓人在街舞裡運用身體、節奏與律動進行表達與創造，以及對於「我」的探索、擴充與再估定。那麼，在這個變異與再創造的過程裡，街舞裡的「黑」，還意味著什麼？「黑」是一段與此時此刻無關、可被擱置的歷史，是種屬於他者與特定膚色的群體經驗，抑或是，「黑」有可能已經成為某種超越種族界限的身體能力與感知模式，滲入在街舞的各處？

這些提問都構成了本書的核心關懷：我好奇的是，街舞在全球的盛行，究竟意味著個人主義與享樂主義的全面勝利，還是意味著「黑」正以另一種形式——非語言的、肉身性的、感知性的形式——繼

續在不同的身體、不同的脈絡中發生作用？從「黑」而來的街舞，是對「黑」的背叛，還是「黑」的轉生？在街舞如此流行的此刻，「黑」被遺棄了嗎？有沒有可能，那正是街舞之所以不斷萌發與演變的基礎動力，並形成某種特殊的「街舞性」（street dance-ness），以致於會讓我們將某種舞蹈辨識且稱之為「街舞」？

從《黑色美國夢》到《律動的底色》

本書來自於我重新改寫與擴充了在 2016 年所完成的碩士論文《黑色美國夢：全球化下台灣街舞的身體政治與認同渴望》（以下簡稱《黑色美國夢》）。《黑色美國夢》的寫作起因，源於台灣街舞社群裡盛極一時的「原創」與「正統」風潮，然而當時的我並不知道，這股俗稱「O.G.」的潮流，在我落筆時已逐漸接近尾聲。

自二〇〇〇年代初期崛起、於 2015 年左右消退，長達十五年的「原創」與「正統」時期，恰恰是我開始接觸街舞、學習街舞、密切參與台灣街舞社群活動之時，也是我對街舞產生諸多疑問、進而開啟研

究之路的關鍵階段。彼時，我觀察到台灣街舞社群普遍對美國資深「創始」舞者抱持高度崇敬，赴美「朝聖」更蔚為風潮，往往被視為街舞生涯的重要里程碑。我的老師與前輩們，多半都貶抑娛樂產業對街舞的商業化包裝，甚至是經由日本、韓國等地轉譯後的街舞形式，而主張台灣街舞應學習街舞起源地美國的原初樣貌與精神，才是「真正的」街舞。

我納悶著這種對「原創」與「正統」的強烈渴望，以及其所具有的排他性，究竟從何而來、又為何具有某種普遍性？於是在《黑色美國夢》裡回溯了嘻哈音樂社群裡關於「真實性」（realness）的激烈論辯，並從中挖掘出「黑人國族主義」（Black Nationalism）、「非洲中心論」（Afro-Centric）、「嘻哈國族主義」（Hip Hop Nationalism）乃至於「嘻哈女性主義」（Hip Hop Feminism）等政治論述。我嘗試追問：這些政治論述如何影響放克音樂與嘻哈音樂的節奏樣式？黑人國族主義與嘻哈國族主義對於線性時間與陽剛主體的概念，如何逐步形成 Locking、Popping、Breaking 的身體特性？這些特性如何與八〇年代後期的全球化傳媒力量相互證成「黑色美國」的神話，進而產生本真性的論述？這套包裹著時間—主

體的身體政治系統，又如何與台灣社會長期的主體認同焦慮交織在一起，從而形塑出台灣街舞特殊的訓練系統與教學方式？最終，台灣的街舞舞者如何以舞蹈的身體，理解並實踐「街舞」這個具有文化性、歷史性與政治性意涵的存在？

這些問題構成了《黑色美國夢》的基底，我企圖透過這本碩士論文，建構一套具有歷史縱深與身體實踐的分析框架，以理解街舞身體、種族政治與全球化地緣政治，是如何在街舞的世界裡產生複雜的交織。透過這樣的框架，我雖大抵依循街舞發展的時間軸而書寫，但並未採用當時街舞社群慣用的編年式寫法——揀選某些街舞事件並依時間序排列，仿若這些事件各自獨立、毫不相干；我的書寫更側重於事件與事件之間潛在的、持續性的連結與流動，以及這些看似分離的事件，如何在歷史進程中相互作用、共同生成街舞的複雜結構。此外，我也不採用介紹街舞時常見的百科全書式分類描述——Breaking 是什麼、Popping 是什麼、Locking 是什麼，各自起源於何時何地、誰是代表人物、基本動作是什麼；我認為，這種敘述方式雖然易懂，卻是將街舞的各類風格凍結為靜態的分類標籤，視其為只需被辨識、歸檔或消費的客

體，而不見它們之間如何相互影響、挪用與變異，更忽略了街舞舞者在跳舞時是如何靈活地穿梭於不同風格之間，並時時刻刻創造出新的動作與風格。

基於這種對於街舞動態性與流變性的強調，《黑色美國夢》不僅在形式上拒絕靜態的分類與線性的編年，在理論取徑的選擇上，也同樣尋求突破既有的框架。《律動的底色：街舞的情動政治與當代變異》（以下簡稱《律動的底色》）也將延續同樣的選擇，且與《黑色美國夢》相同，不採用台灣學術領域在分析街舞時所習慣採取的分析視角——「青少年／青年文化」（adolescence／youth culture）、「次文化」（subculture）與「流行文化」（popular culture）。我認為，此類研究往往將街舞視為某種社會現象，卻忽略了街舞作為舞蹈的特殊性——街舞作為一種具有獨特動作邏輯、訓練系統、美學判準的身體實踐，而街舞舞者正是以此舞蹈為行動基礎，進而開展其與相關社群、城市空間及官僚治理的關係。

當然，我們也必須理解街舞在台灣會被歸入此類研究，自有其脈絡成因：

台灣以街舞為對象的學術研究，若從 1995 年導航基金會所舉辦的「打造青少年城市空間活動」行

動研究方案⁶起算，至今已近三十年，而 1997 年林益民所發表的〈在街頭相遇——側寫青少年舞團〉，應是目前可溯及最早的街舞研究文獻。該文的性質是階段性成果報告，主要描繪 1995 年三月到八月臺北西門町的街舞舞團，並以「青少年文化」的觀點予以解讀，認為街舞屬於多元的成長經驗之一，不應以「正軌」與「脫軌」簡化街舞舞者們在街頭跳舞的行為⁷。2003 年，導航基金會以《青少年文化素描：街舞與同人誌》一書，作為上述活動與研究工作的成果總結，該書詳細記錄了八〇年代台灣的街舞發展，並針對九〇年代的台灣街舞社群進行初步分析，其具有明確的倡議企圖：不應用「好／壞」的二分觀念，將青少年的成長經驗簡化與扁平化為「青少年問題」，而是需更全面地理解青少年的行為，以及對其自身的意義⁸。

也就是說，街舞在台灣開始會被研究，並導入

6 此活動為導航基金會於 1995 年至 2001 年之間長期投入的青少年文化行動方案。該計劃當時邀請許多臺北的青少年街舞舞者在西門町進行一連串的表演，並對其進行訪談、觀察與記錄以瞭解當時的街舞現象。請見劉憶勳（2006）。

7 參見林益民（1997，209-225）。

8 參見林益民、莊育麟（2003）。

「青少年／青年文化」等相關理論資源，是為了當時與教育相關的政策倡議，而這樣的研究進路，也被後進的研究者所採納，並進一步援引芝加哥學派（Chicago School）與英國伯明罕（Birmingham）學派關於「次文化」與文化多樣性的討論，以此理解青年街舞舞者的文化實踐。劉憶勳於 2006 年發表的〈體現・風格——初探青年街舞者的身體實踐〉，不僅以豐碩的田野紀錄與深度訪談，為九〇年代至二〇〇〇年代初期的台灣街舞現場留下記錄與分析，相較於導航基金會的倡議目標，該文則更貼近「街舞」本身，提供了將街舞身體理論化的初步途徑，其運用「體現」（embodied）的理論概念，將街舞視為一種身體實踐，並以街舞舞者的「風格」（style）作為討論焦點，認為「風格」正是街舞舞者在反覆往返「街舞」、「個人」、「社會」、「文化」的動態歷程後，所產生的存在基礎地，是街舞舞者的「在世存有」，也是身體主體與生活世界之間互為主體性的溝通⁹。

然而，在後續的研究文獻中，以「次文化」解讀街舞的理論觀點，陸續遭到挑戰：吳聲佶於 2009 年

9 參見劉憶勳（2006）。

發表的〈台灣街舞文化的社會意涵〉一文，便指出採取「青少年／青年文化」與「次文化」觀點的研究，是立基於十五到二十五歲的街舞舞者經驗，然而這些舞者會成長、進入社會，這樣的研究框架不僅忽略了青少年成長為成年人之後的街舞現象，也無法進一步解釋成年的職業街舞舞者與企業或政府之間的協商、拉鋸與妥協。另外，吳聲佶也以台北中正紀念堂與雙連捷運站為例，認為街舞舞者並不若次文化研究觀點所認為的「街舞的意義便是在『反抗主流』」，而是會學習透過協商，與制度管理者達成共識¹⁰。

蔡欣洲於 2013 年發表的〈街舞的情動與生成：從音樂到舞蹈的逃逸線探究〉，則進一步提到，千禧年後的街舞發展，逐漸面臨來自娛樂產業與政府的挪用，「主流／次文化」的分野已顯得模糊，許多街舞的研究論文也逐漸轉往「流行文化」的研究觀點，並以街舞活動與工作室的行銷或商業模式為研究主題，實在很難再宣稱街舞屬於「反抗主流」的次文化。此外，次文化的研究觀點也易將龐雜生長且具多重支線的街舞身體與街舞生態，簡化為單一的「反抗」目

10 參見吳聲佶（2009）。

的，尤其裡頭的「中心／邊緣」、「收編／抵抗」等分析框架，並無法解釋街舞世界裡許多由下而上的、細微的、無目的性的實踐。與此同時，「流行文化」的研究觀點，則是將街舞視為工具理性的操作手段，將身體視為服務於消費社會與資本主義目的之文化符碼，僅將街舞視為資本的產物，而忽略了街舞身體與實踐的多樣性¹¹。

換言之，從「青少年／青年文化」、「次文化」再到「流行文化」的研究軌跡，雖為街舞貢獻了許多面向的田野觀察與訪談資料，卻始終無法解釋街舞的變異過程及其複雜性，以及街舞與其他舞蹈類型在本體論上的根本差異。蔡欣洲便曾批評，此類觀點僅將身體理解為社會與歷史的互動產物，把身體作為文化－經濟資本系統化結構的一部分，卻忽略了跳舞的身體是動態的、時時刻刻在變化的，於是，這類研究不僅無法解釋街舞所具有的躍動感與生命感從何而來，也無法解釋身體與音樂、與集體、與空間之間極富創造力的過程。跳舞，作為街舞舞者在實踐過程中最基本的行動，不一定是為了特定目的而發生，反

11 參見蔡欣洲（2013）。

而常常是極為當下、變動且不可預期的，且具有一定的「情動」（affect）強度，這導致街舞身體的生成（becoming）是塊莖的、逃逸的、異質的過程，而以此身體特性所形成的街舞生態，便會具有各種矛盾和摩擦，卻又能在此之中不斷流變，與歧異共存¹²。

在蔡欣洲的主張裡，有一關鍵的概念：「情動」。這個由哲學家史賓諾莎（Spinoza）提出、哲學家德勒茲（Gilles Deleuze）將其開展的當代哲學與美學重要概念，指的是身體在遭遇他者（包括其他身體、聲音、空間）時所產生的、尚未被符號化的強度變化與能量轉換——不同於「情緒」（emotion）或「感覺」（feeling）這些已經被個人化、被命名、被意識所捕捉的心理狀態，情動發生在「我感到什麼」之前，它先於我們的意識、先於語言的識別，且在發生之時，就已在改變我們的身體狀態、行動傾向與存在方式。蔡欣洲透過分析非洲與非裔美國音樂節奏的樣式、放克音樂的律動和 Locking、Popping 等舞蹈形式的生成過程，詳盡地討論了音樂如何引動身體的情動力量，以及此情動力量如何在街舞的訓練、即興與競技裡延

12 參見蔡欣洲（2013）。

續¹³。

跳舞的身體，於是讓嘻哈音樂與街舞的經驗基礎有了關鍵的區分：相對於以語義學、聲韻分析、技術演進所構成的嘻哈音樂研究，從「體現」到「情動」，無疑是台灣街舞研究所提出來重要且特殊的理論脈絡，解釋了為何街舞能為個人帶來解放感與創造力，以及一個人如何透過跳街舞，與其所處的生活世界進行溝通。尤其，情動的發生及其流變往往充滿張力，特別是情動與政治性、歷史性結構力量之間的辯證關係，往往是持續驅動街舞進行再創造與變異的關鍵動力。於是，本書欲更進一步地推進「情動」的分析層次，主張在「黑」的膚色－種族－政治脈絡裡發生的情動，不僅是街舞誕生的源頭，更已在當代演化為一種特殊的感知與表達模式，而也正是這種模式，驅動著街舞溢出「黑」的身份政治傳統，在全球化的旅行與接觸中持續變奏、突變，成為一種不斷生成與萌發的身體－情動－政治。

13 參見蔡欣洲（2013）。

街舞作為一種身體—情動—政治

不可諱言的是，街舞確實深受嘻哈音樂影響，而由黑人國族主義與嘻哈國族主義所延伸出來的認同政治層次，更一度是街舞裡的重要核心。然而，嘻哈音樂沿著國族政治而行，街舞並不必然如此，我們必須肯認：街舞是一種舞蹈，是身體的運動、肉身的變化、活生生（living）的感性經驗。相對於由饒舌歌詞的語義所構成的政治宣言，街舞更依賴的是「感官感覺的邏輯」（the logic of sensation）——德勒茲用這個概念指涉一種超越既定語言、先驗概念與再現形象的身體經驗，這種邏輯存在於色彩、味覺、觸感、氣味、聲音、重量之間的某種溝通，無需語言中介，且會在身體裡產生韻律感和力量之線，進而發生所謂的震動或共振狀態——也就是情動¹⁴。

正如哲學家馬蘇米（Brian Massumi）所解釋的，情動不必然是劇烈的、戲劇性的，只要是「我們生命時時刻刻充滿的小驚訝」，就足以造成生命在既定

14 參見 Deleuze（2009）。

軌道中的片刻打岔¹⁵。對於許多參與在街舞裡的人而言，街舞的魅力正在於經常發生這種打岔，它可能是競賽場上令人屏息的動作瞬間，也可能是在派對裡那不經意的搖擺律動。這種被德勒茲稱之為「微感知」的感知，不是指小一點的感知，而是無法在意識中被明確標註的感知——往往在我們尚未察覺時，它的效應便已展開。它總是重新啟動著我們的身體，並總是在身體被重新啟動之時，連帶著一股準備好要演變的能量，準備重新啟動我們的生命¹⁶。

那是街舞的生命力來源：由震動與複數力量（forces）所構成的感官感覺，在街舞裡成為了一個包裹著聽覺、視覺、嗅覺、動覺的混成表達模式，積極鼓勵著人們在其中探索自我，並培養對於共同創造的經驗與意願——願意置身於音樂節奏與身體律動彼此呼應的未知之流、願意在派對與 Cypher 裡與他人一同「催落去」、願意在激烈的競技裡，反覆練習愛、和平與尊重這些所謂的街舞社群精神。街舞使人得以跨越在既定社會結構裡的重重規範，或者，至少在跳

15 參見 Massumi（2024）之章節〈微觀感知及微觀政治〉。

16 參見 Massumi（2024）之章節〈微觀感知及微觀政治〉。

街舞的那一刻，讓人得以擴張自身未曾萌發的潛能，以至於可以被她／他自己感知。

在那一刻，跳街舞的身體所依循的不是一個定義、一個宣言，或一種藍圖，而是一種邀請——邀請人們在變化與連動之中，擁抱「一種富有創造性的不確定性」¹⁷，而這種不確定性同時也意味著，即便情動因集體事件而發生，或被刻意誘導以迎合某些趨勢和方向，但由於參與其中的個體能量與行動潛能各不相同，結局往往是懸而未決的。於是，如果說黑人音樂乃至嘻哈音樂的脈絡，是一種語言－認同－政治，以黑人國族主義與嘻哈國族主義的政治藍圖，將創造性的行為化作高度一致的政治行動，以推動並實踐對於某個共同政治體的想像，那麼街舞將是一種身體－情動－政治，它總是保持著這種懸而未決的張力，肯認不同生命樣態的存在，也允諾行動的分歧，因此始終充滿矛盾與悖論，且不要求調和的解方，於是，街舞始終是關於如何共享差異，或者，如何在差異裡調適。馬蘇米曾賦予這種政治一個名字——「情動力政治」（politics of affect），而我會說，這便是本

17 參見 Massumi（2024）之章節〈微觀感知及微觀政治〉。

書的理論出發點。

本書想要指出的是，街舞裡的情動並不僅關於人在跳舞時的創造力與歡愉感，它更具備了政治潛能，且這個潛能同時兼具著濃厚的歷史根源與特殊的開放性——既源於「黑」，但不止於「黑」。街舞透過身體強度、韻律共振、即興互動來創造連結與歸屬的方式，正是黑人離散社群在漫長的被壓迫歷史裡所發展出的生存策略，尤其當存在的一切皆被貶抑之時，情動正是殖民者與壓迫者無法剝奪的身體能力，同時也為被壓迫者與被驅逐者提供了某種能夠確認彼此、重建連結與創造意義的方式。然而，街舞的情動，也具有超越既定身份範疇的力量，並不為特殊的政治藍圖所服務，也正是在這個意義上，情動成為政治的：它不僅投身與回應「黑」的創傷歷史，更開啟了超越身份與認同政治的生成力量。

為了描述街舞所具有的這個潛能及其變異過程，我在本書中很大程度地參考了德勒茲在解釋情動時的概念與用詞，也援引了哲學家馬蘇米、阿岡本（Giorgio Agamben）、班雅明（Walter Benjamin）、傅柯（Michel Foucault）的許多思想貢獻。當然，本書也深受卓越黑人思想家杜博依斯（Du Bois）、法

農（Frantz Fanon）、吉洛伊（Paul Gilroy）、韋斯特（Cornel West）等犀利洞見所啟發。然而，我並無意將這些哲學與政治觀點全然應用至對街舞的解釋，更無意將街舞作為相關理論的註腳，我的興趣依然集中在街舞如何鑲嵌在特定的歷史與政治語境，形成街舞的身體部署和技術裝置，而街舞裡的情動又如何讓其從領域化、固定化的類別裡再次溢出，產生創造性的流變。舞蹈暨表演學者德法蘭茲（Thomas F. DeFrantz）和雷沛基（André Lepecki）的傑出著作給了我不少靈感，即如何以這些哲學－政治概念，作為理解街舞身體經驗的助力，以及「黑」的脈動可以如何化為街舞裡的律動，甚至，成為街舞的底色——一種特殊的存有基礎。於是，我雖會在行文當中概要地解釋關鍵的哲學概念，但最終，這本書的核心仍是街舞本身——它的歷史、它的政治、它的生命力，以及那些在街舞中跳舞的、活生生的身體。

換言之，本書希望擴延《黑色美國夢》對於街舞裡種族－政治張力及其歷史脈絡的關注：身份與認同政治在街舞裡是重要的，而那些無法被化約為政治論述的感知層次，也是重要的。當街舞作為一種身體－情動－政治、一種具有感官感覺邏輯的身體共振，我

們除了理解街舞的前世今生，也必須關注並描述那些生成性的、創造性的、充滿能動性的時刻，以及人們在這些時刻裡，共同且反覆創造出的強烈歸屬感，即便那是如此微小、如此不經意地存在於如此不起眼的律動之中，因為在那裡，往往預示著另一種社會關係與存在意義的可能。街舞的政治層面與感知層面總是相互纏繞、彼此辯證，而本書希望提供的正是這樣一種取徑——既掌握街舞的政治維度，又肯認其情動力量，從而揭示那些在街舞中早已發生、卻尚未被充分辨識的政治潛能。

「黑」與「街舞」

接著，我將界定構成本書的兩大部分——「黑」與「街舞」——所指涉的具體意涵，並釐清它們彼此之間的關係，旨在說明本書是如何使用這兩個詞彙，以及是奠基在哪些核心概念而開展街舞的變異動力。

本書的「黑」涵蓋了黑歷史（black history）、黑性（blackness）、黑暗（darkness）三個相互關聯卻又各具特殊性的層次。首先，「黑」來自西方現代性中

被壓抑和排除的黑歷史，特別是大西洋三角黑奴貿易和殖民壓迫所留下的歷史幽靈——那些被強制遷徙與系統性暴力對待的創傷經驗，以及這些經驗如何在種族主義的結構中被持續再生產。然而，「黑」並不僅止於被動承受壓迫與創傷，更意味著對於黑人身份的積極肯認與自我定義——拒絕由白人至上主義所定義的「黑」，轉而追求黑人能夠控制與選擇自身命運、重新書寫自身存在意義的主體性。

這股要求自我定義的力量，尤為體現於舞蹈與音樂之中。從奴隸時期的「環舞」（Ring Shout）到放克音樂所創造的「一個在韻律下的國度」（One Nation Under the Groove），皆是透過舞蹈互相確認同盟、重新連結整體，並召喚著超越種族隔離與得以連結至大西洋彼岸的想像共同體。這股創造社群歸屬的力量，在七〇年代的跨界交融時期（crossover），開始與傳統的黑人政治及其文化產物脫鉤，並在不久後演化成某種得以跨越既定邊界與範疇的身體能量和社群實踐：它不再僅是對黑人身份的確認，而是一種能夠釋放生命中流變潛能的感知模式，讓不同背景、不同膚色的舞者，都能在差異的調適與共振中形成暫時卻強烈的歸屬感。

換言之，本書的「黑」具有多重且相互交織的含義：它既是一段關於壓迫、剝削、創傷的黑暗歷史，涵蓋了哲學、歷史、政治層面上的被排除經驗，同時也是一種積極的、生成性的力量。「黑」是受傷的痕跡，也是反抗的意志；是隱蔽的暗號，也是對自由的詰問；既鑲嵌在特定的歷史處境，也具備超越邊界的能力。正因「黑」承載著如此豐富而複雜的意涵，本書在提及「黑」時皆會附上引號，目的是為了將其特定化為一個需要被持續問題化、被細緻考察的概念，而非本質化為某種與生俱來的、固定不變的種族特性或生物學事實。「黑」不應被化約為某個單一的、穩定的、本質性的理解——無論是將其簡化為膚色的生物標記，還是浪漫化為某種「天生的節奏感」或「原始的生命力」。保持引號，便是為了保持對「黑」的複雜性與歷史性的警覺，並強調其並非一個自明的範疇，而是始終處於未定論的變異過程之中。

在「黑」這個基礎上所形成的「街舞」，本身便是一個充滿變異、誤讀與創造性轉化的複雜過程，尤其是街舞在全球傳播的途徑中，必然涉及翻譯——這裡的翻譯，並不僅是語言的轉換，更是涉及了身體的學習、誤解、重組與再造。尤其在今日的街舞之中，

許多我們習以為常的詞彙與分類，其誕生往往來自於某個特定時刻，當時的人們基於應急的溝通需求，試圖抓取那些往往是未經證實也難以證實、碎片化且口耳相傳的各方資訊，努力描述著這些陌異的身體為何而動、如何而動、又為誰而動。這些描述可能來自舞者之間的即興命名、可能來自媒體記者的主觀詮釋、也可能來自商業包裝的行銷策略，它們在流傳的過程中不斷被誤用、被修正、被重新賦義，最終沉澱為某種約定俗成的語詞。

以台灣為例，我們今日所使用的「街舞」一詞，本身便是一個經由日本轉譯而來的詞彙。日文「ストリートダンス」（Street Dance）被譯為「街舞」，於八〇年代末、九〇年代初期傳入台灣。這個詞彙在台灣泛指 Locking、Popping、Breaking、House、Dancehall、Krump、Voguing、Waacking、Swag、Choreography 等各種風格，廣義上更包含 K-pop 舞蹈與 MV 舞蹈。換言之，這讓原本在不同地區、不同時間點、不同社會環境下所發展出的種種舞蹈風格，經過全球商業影視傳媒的路徑到了台灣之後，被全數壓縮、混雜、交融為一個名詞——「街舞」。

在試圖認識與分類這個龐雜名詞的過程裡，台

灣街舞舞者在發展初期，多半以中文意譯各式舞蹈風格的名稱，例如 Locking 譯為鎖舞、Popping 譯為機械舞、Breaking 譯為霹靂舞，並以時間序列作為最直觀的分類方式。Locking、Popping、Breaking 這三種舞蹈風格由於發展時間較早，便被統稱為「Old School」（老學校），而八〇年代之後出現的 House、Hip Hop、Krump，則被歸類為「New School」（新學校）。這種二分法雖然簡單易懂，卻無法解釋為何早期的街舞風格（如 Waacking）會被歸入 New School，同時也忽略了即便是同樣的舞蹈風格，在不同社群、不同地區之間也會發展出的迥異跳法。

隨著台灣舞者透過赴日或赴美學習、與各國舞者交流、閱讀相關文獻而對街舞歷史與各舞蹈風格之間的關係有了越來越細緻的理解，舞者們逐漸發現，中文意譯的名稱並不比英文更能生動地呈現舞蹈風格的特殊性（例如 Popping 的「Pop」是模擬舞者肌肉瞬間收縮時發出聲響的狀態、Breaking 的「Break」指的是嘻哈樂曲中的間奏），且每一種舞蹈風格都有其獨特的演變脈絡，無法簡單地以「新」或「舊」來概括。於是，約莫在二〇〇〇年代中後期，台灣街舞社群逐漸捨棄舞蹈風格的中文譯名與 Old School／New

School 的粗略分類，轉而直接使用各舞蹈風格本身的英文名稱來稱呼之，並開始更細緻地理解每種風格蘊含的動作邏輯及其強調的精神價值。

於是，「街舞」這個詞本身便已同時體現這些舞蹈的翻譯性與不可翻譯性。街舞作為在旅行、接觸與跨境流動中不斷生成的舞蹈，在跨越語言與地域時，往往涉及在地的詮釋與模仿，然而，那些在「黑」的延異下所產生的舞蹈與音樂特質或原則，例如 Boogie、Grooving、Flavor、Flow 等術語，不僅在中文語境裡至今仍未存在確切的對應詞彙，更重要的是，這些術語往往需要透過長時間的浸淫，才能「體會」其意義。換言之，街舞是高度情境性、高度經驗性的，更進一步地說，街舞是如此地作為一種具身知識（embodied knowledge）或默會知識（tacit knowledge）——前者強調知識鑲嵌於身體的實踐與感知之中，後者指涉那些內蘊於行動之中、不易用語言明確表述的知識——裡頭滿溢著難以言傳且需要透過意會的身體知識，使得那些街舞舞者們習以為常的舞蹈術語，往往無法直接轉譯成可被客觀定義的語詞。

正是這種不可翻譯性，使得「街舞」既是一個可以被言說與被分類的對象，也是一個始終溢出任何定

義的活生生身體實踐。它既具備可以被概念化、被理論化的歷史脈絡與政治意涵，也蘊含著只能被親身體驗、無法被完全再現的情動強度與身體感知。這便構成了書寫街舞時必然發生的弔詭：一方面，我們需要語言與概念，才能將街舞置於更廣闊的歷史、政治、文化維度中理解；另一方面，我們也必須承認，任何語言都無法完全捕捉那些微小的情動瞬間，因為它們總是逃逸於語言的掌握之外。

也因此，本書所使用的「街舞」一詞，既承認其作為一個方便的集合名詞，以指涉這一群雖然形式殊異、但皆具有某種親近性特徵與脈絡的舞蹈，同時也承認其作為具身知識與默會知識的高度情境性。基於這樣的認識，本書在提及街舞術語或舞蹈風格時，皆將使用原文名詞而不予以翻譯，不過，由於台灣 Breaking 社群在參與 2024 年巴黎奧運的過程中，已將「Breaking」譯為「霹靂舞」，因此本書在提及巴黎奧運霹靂舞賽事的相關籌辦過程、制度單位、評分項目時，皆會使用「霹靂舞」一詞，其餘內容則仍維持使用「Breaking」。此外，本書也將會大量且細緻地描述街舞場景、街舞動作、音樂特徵、甚至是空間氛圍與身體感受，並會頻繁使用動詞與形容詞來捕捉

那些流動且難以名狀的狀態。這並非只是為了增加文本的可讀性或文學性，而是唯有透過各類細節的捕捉與描繪，本書方能試圖沿著街舞的不可翻譯性，讓讀者能在語言的邊界上，逼近那個無法被完全詞語化的核心、那些無法被全然概念化但卻真實存在的情動力量，以及其究竟是如何發生的複雜過程。

最後，本書雖會提及許多街舞發展中的關鍵事件與人物，但從不自我定位為具權威性的「街舞史」。我始終認為，自始至終都沒有唯一的街舞史，只有依照論述者的位置，而產生不同尺度與適宜大小的歷史敘事（historical narrative）。本書所感興趣的是，街舞如何處於變動的多重結構及其縫隙，以及街舞舞者們如何在其中權衡與堅持，並由此化成街舞身體特殊的感知模式與舞蹈表達。因此，本書更像是一種「情境知識」（situated knowledge）的實踐——承認自身觀看位置的有限性，試圖在特定的時空脈絡中，捕捉街舞的某些面向與可能性。這也意味著，本書所呈現的街舞圖像，必然是部分的、開放的，同時，也必然是未竟的。

各章簡介

讓我們再度回到本章一開始所提的關鍵問題：街舞，被馴化了嗎？

本書的核心論點是：街舞身體之所以難以被當代國家或資本力量全然收編，正是因其根基於情動力的不穩定性。縱然舞者們並未明確拒絕政治化的詮釋，或主動表達對政權的批判與抗議，然而街舞中由情動所構成的種種，本就具有高度的流動性與不可預測性，使其難以被直接導向某種固定的政治結論或被輕易地工具化。

這讓街舞的政治性與嘻哈的政治性有了區別。街舞身體的情動，驅動著人們創造出一個個微小、暫時卻強烈的共同體，一個既不屬於國家也不屬於市場的第三空間——在那裡，街舞創造了一種無法被完全命名、也無法被完全掌控的集體經驗。於是，雖然種族－政治、資本－政治、文化－政治確實塑造了街舞賴以生存的結構框架，但並非是從外部強加於身體之上，而是在情動經驗中不斷生成與轉化，而本書試圖捕捉的，正是這種從身體經驗層面展開且難以被化約為任何單一論述的政治性——一種情動的政治、從律

動中生長出來的政治、在每一次跳舞時都在重新創造自身的政治，以及這種政治不斷變異的動力與過程。

本書將分為兩大部分來開展這個論點：在第一部分中，我將以美國為例，追溯「黑」奴隸貿易至二十一世紀初期這段漫長歷史中，「黑」如何作為情動與集體抵抗的根源。我並不將「黑」僅僅理解為一個種族標籤或政治分類，而是更接近一種在壓迫、創傷、驅逐與困境之中，持續求生與創造連結的複雜模式，而舞蹈正是作為其力量最核心的展現。我將在此部分勾勒出在現代性政治－哲學的光學史中，「黑」如何作為那始終被排除卻又無法抹去的魅惑幽靈，舞蹈又是如何成為「黑」與現代性角力的關鍵戰場，以及「黑」在七〇年代面臨精神動力衰竭之時，如何意外地釋放出更具包容性的變異潛能，使更多邊緣族群得以從中汲取力量，於是「黑」得以轉化為新的型態：它不再執著於建立統一的政治主體，而是化身為奠基於呼喊－回應（call and response）模式的共同協作機制，以及在歧異之間尋求共振與連結的能力。

第二部分則將焦點轉向台灣，檢視這套源自「黑」的身體系統在台灣所經歷的突變。我將指出形塑台灣街舞舞者身體特質與實踐的四組技術裝置：

「攝影機－身體」、「鏡子－身體」、「靈魂－身體」、「（非）國家－身體」，是如何分別在台灣特殊的時空情境中形成，並細緻地滲透進街舞舞者的動作慣性與空間意識，形塑出一套既微妙又嚴密的身體規範，讓舞者不知不覺地內化了某種規範性的凝視。然而，「靈魂－身體」所著重的音樂性與即興能力，也讓街舞舞者得以透過相關訓練，觸及超越既定規範的創造性時刻，而其所釋放的生命潛能和動力，至今依然驅動舞者們尋覓並打造街舞的自主領地。此外，當代國家雖開始正視街舞的存在，並企圖將其納入相關政策法規的版圖，但街舞在台灣의生存空間卻仍必須在各種制度的縫隙間靈活游移。恰恰是街舞的難以定義——它同時觸及運動、藝術、文化、娛樂等多重面向，卻又不完全屬於任何一個——這種特殊性使得台灣街舞舞者必須積極地為街舞爭取相關資源與社會位置，也必須在多重詮釋與協商的過程裡，不斷地重新定義街舞的面貌與內涵。

需要強調的是，本書並非兩個各自獨立的地區研究，而是希望呈現從「黑」到「街舞」的歷史力量，如何在情動的作用下產生褶疊與變形，並在不同的時空條件之中相互疊加與纏繞，以皺摺的方式共存於當

代台灣街舞舞者的身體之中。街舞的身體是如此充滿張力且持續流變，也是如此與現代性世界共同化成（co-worlding），它不斷在規訓中創造，在解放時被捕獲；它既源於「黑」的歷史－政治意涵，又在情動之中超越任何固定的政治宣言與願景。這種雙重性——或者更準確地說，這種多重性——正是推動街舞不斷演化與變異的內在動力，也讓街舞舞者們在面對國家、資本、文化機構等多重結構時，總是想方設法地在各種縫隙與摩擦之中，積極地創造並維護那個由情動所開啟的自主空間——一個讓他們得以體驗生命衝動、建立集體連結的場域。

這便是為何本書必須同時處理「黑」與「街舞」，因為唯有如此，我們才能理解街舞作為一種身體－情動－政治的複雜性：它同時是歷史－政治、膚色－政治、資本－政治的，卻又始終溢出這些範疇，始終在那不間斷的律動裡，重新定義自身，也重新創造著那些跳舞的人。於是，本書重新將街舞置於「黑」裡閱讀，以看見身體面臨生存困境與危機時的力搏、戰鬥、逃逸與轉化，看見人們在其中曾經發生的努力、摩擦、機巧與迂迴前行，看見這些張力曾導致的解放與束縛，於是，我們得以看見街舞那命定的悖論，以及在律動下的底色。