

第五章 討論

本研究主要在討論台灣嘻哈舞蹈文化現象之相關研究，本章將分為兩部分來呈現，第一節將針對本研究的結果與其他四篇相關性的研究，包括：呂潔如（2001）城市·遊戲精靈—探訪街舞的文化世界；林柏勳（2001）街舞、街頭舞者、與中正紀念堂—人、活動、次文化與公共空間之關係；李靜怡（2005）台灣青少年嘻哈文化的認同與實踐；劉憶勳（2006）體現·風格—初探青年街舞者的身體實踐，在研究方法與研究結果方面做比較。第二節將從本研究的結果發現作一詳盡的討論。

第一節 相關研究之比較與討論

經查閱國內有關嘻哈舞蹈所做的研究，發現共有四篇相關的研究報告，本研究與四篇相關研究都採取質性研究的方式進行，其中有兩篇是完全以嘻哈舞蹈為主題，另外兩篇，其中一篇是以文化空間使用與嘻哈舞蹈的關係做討論，另一篇則全然是以台灣青少年嘻哈文化為主題，雖然沒有以嘻哈舞蹈為主題，但與本研究的嘻哈文化有相關性，並且都是以台灣為研究範圍，故將此研究報告列入。本研究茲針對呂潔如（2001）、林柏勳（2001）、李靜怡（2005）及劉憶勳（2006）四篇相關的研究來進行研究方法與研究結果的比較，茲敘述如下：

一、研究方法之比較

呂潔如（2001）的研究是在探討「城市·遊戲精靈—探訪街舞的文化世界」，研究方法採質性研究，從閱讀內文中大致可以了解到他的研究方式與流程，他主要的研究方法是採取訪談的方式進行紀錄，研究對象是經友人介紹的兩個舞團三名舞者，但在研究中並無說明所採取的訪談方式與分析方法，除此之外並以兩廳院為觀察場域，進行場域的的觀察，並在觀察

後撰寫觀察紀錄。

林柏勳（2001）的研究是在探討「街舞、街頭舞者、與 中正紀念堂一人、活動、次文化與公共空間之關係」，研究方法採質性研究，採用深入訪談法，因為嘻哈舞蹈不是唯一研究的重點，所以除了訪談舞者之外還訪談了與主題相關人士；因為主題的關係，也採取了環境觀察法與問卷訪談的方式。

李靜怡（2005）的研究是在探討「台灣青少年嘻哈文化的認同與實踐」，研究方法採質性研究，因本篇論文所涉及的青少年嘻哈文化層面很廣，所以採用田野調查、商品調查分析與訪談來做研究方式，至於研究對象因涉及台灣嘻哈文化的四大層面，所以十分的廣泛，研究者在文本中列出了，DJ 部分 3 個人；饒舌歌手部份 7 個團體或個人；舞蹈方面共 12 個團體；塗鴉方面共 5 個人或團體，因為研究者都在文本後加一個「等」字，所以確切研究對象的數目不得而知。

劉憶勳（2006）的研究是在探討「體現·風格—初探青年街舞者的身體實踐」，研究方法採質性研究，因為研究者本身沒有舞蹈經驗，故先採用田野調查的形式了解這個場域與認識個人，再採用深度訪談來收集資料，研究對象是 8 位有嘻哈舞蹈經驗的人，其中有六位是男性，兩位是女性，分析方法則是採用媒體文本分析法。

本研究（2007）則是在探討「台灣嘻哈舞蹈文化現象之研究—以大台北都會區為例」，研究方法採用現象學質性研究，採用半結構式深度訪談來收集資料，研究對象是 4 位資深專業專職的嘻哈舞者，資料分析方法是採 Colaizzi 的分析方法。

由以上資料發現，本研究的研究對象是針對台灣的嘻哈舞蹈，僅與劉憶勳（2006）的研究對象是完全吻合的。

本研究（2007）、呂潔如（2001）、林柏勳（2001）、李靜怡（2005）及劉憶勳（2006）的研究，在研究方法上雖然都採訪談的方式來收及資料，

但除本研究之外其他四筆研究並沒有說明是用哪種形式的訪談模式，因為結構式、半結構式或開放式深度訪談，最後所收集的資料可能在主題方向上會有差異，依理論而言，開放式訪談比較適合量化的研究，結構式與半結構式訪談比較適合質性研究，而本研究則是採用半結構式訪談，半結構式訪談的談話內容沒有嚴格限制，研究者會先訂下訪談大綱，根據談話的進度適當追問和修正問題，比較不會侷限研究對象的某一方面生活經驗，所以本研究在訪談內容的完整性及豐富性上都與呂潔如（2001）、林柏勳（2001）、李靜怡（2005）及劉憶勳（2006）的研就不同。

值得一題的是，呂潔如（2001）、林柏勳（2001）、李靜怡（2005）及劉憶勳（2006）的研究都採取了不同方式的觀察法與田野調查，而本研究則無採用觀察法與田野調查。呂潔如（2001）與林柏勳（2001）都是以兩廳院為觀察場域，因呂潔如（2001）雖有爵士舞的經驗但對嘻哈舞蹈接觸卻不深，因此採用場域的觀察法可以有效彌補訪談的不足；而林柏勳（2001）的研究本主題之一就是空間與環境運用，因此對於環境的觀察是理所當然的；李靜怡（2005）研究領域涵蓋了嘻哈四大要素，雖然研究者本身也曾是嘻哈雜誌的記者，也許是因為研究的主題與範圍較廣，所以採取田野調查與商品調查分析來做為資料的來源；劉憶勳（2006）因對於嘻哈舞蹈是全然陌生的狀態，再加上人類學研究的專業，親自到田也現場是一個傳統，因此在研究裡採取田野調查不失讓研究者熟悉這陌生環境的一個辦法。

本研究是採取現象學研究方法，其前提為研究者需參與或投入研究對象的生活與活動中，而研究者本身就有嘻哈舞蹈的經驗，並且也參予了許多活動，對於嘻哈舞蹈的領域已有一定的認識與了解，也就是說研究者本身就參予其中，因此本研究沒有再另外使用觀察法。

二、研究結果之比較

本研究的研究結果不僅發現了，呂潔如（2001）的研究結果：媒體與商業、流行文化、舞團門派林立、女性舞者的地位與倫理關係，且發現了

台灣嘻哈舞蹈與國際間的關係、舞者觀念的消長與社會價值觀。但本研究並無探討運動身體的經驗，呂潔如（2001）在研究結果中有提及這一點，可能的原因是：研究者的背景是運動方面專長，因此較偏重這方面的發現。

劉憶勳（2006）的研究結果，在主題範疇上與本研究有許多相似之處，但在次主題方面，其所闡述的內又與本研究大異其趣，可能的原因是：劉憶勳（2006）的研究完全是先以青年嘻哈舞蹈的身體經驗為出發點，再反思到社會文化層面，而本研究的著眼點則在於整個社會文化的大環境，最後再給嘻哈舞者建議，因此本研究並無嘻哈舞者個人生命經驗的相關研究結果，而劉憶勳（2006）在研究結果中有提及這一點，但本研究則突出了社會價值觀的如實陳述。

李靜怡（2005）的研究涵蓋了嘻哈四大元素，算是國內第一位描述台灣青少年整體嘻哈文化的論文。從研究中發現到他將流行文化與青少年次文化區分開來，他認為流行文化是主流文化，而代表青少年的嘻哈文化則是次文化；並且他說台灣商業化過程使得嘻哈文化變得膚淺，主流的流行文化讓人麻痺到不願意去了解真正嘻哈文化的真諦，他還認為在台灣嘻哈舞蹈似乎代表了整個嘻哈文化這是十分畸形的。但本研究則認為當今在台灣嘻哈文化已經是流行文化的一部份，她可以是青少年的次級文化，也可以同時是主流的流行文化，因為流行文化具有流動性與時效性，認何一種對於媒體與商業有效的產物都有可能成為主流的流行文化，這是本研究在論點上與李靜怡（2005）的研究最大的不同處。

林柏勳（2001）的研究結果，先撇開公共空間的理論，研究者認為嘻哈舞蹈之所以會被稱之為街舞是因為他起源於街頭，研究者認為嘻哈舞蹈實踐了兩廳院迴廊的空間概念，迴廊的空間因嘻哈舞蹈而產生了質變，舞者與空間產生了認同感，研究者由這個點延伸出一個結論：因為嘻哈舞蹈不受空間限制，因此他是一種次文化。研究者在研究方向上並沒有以人為切入點，他的次文化概念是來自於空間上的運用。本研究並無討論到這一點，原因可能是本研究的切入點與林柏勳（2001）的研究不同，所以在觀

點上也有所差異。

以下為五篇研究論文的相關論述比較表（見表 5-1）。



表 5-1：相關研究的比較

作者（年代）	本研究（2007）	劉憶勳（2006）	李靜怡（2005）	林柏勳（2001）	呂潔如（2001）
題目	台灣嘻哈舞蹈文化現象之研究—以大台北都會區為例	體現・風格—初探青年街舞者的身體實踐	台灣青少年嘻哈文化的認同與實踐	街舞、街頭舞者、與 中正紀念堂—人、活動、次文化與公共空間之關係	城市・遊戲精靈—探訪街舞的文化世界
研究對象	4 位舞齡超過 10 年以上的資深專職舞者	8 位有嘻哈舞蹈經驗的人	嘻哈文化界的 27 各團體與個人	兩廳院迴廊	兩個舞團三名舞者
研究方法	現象學質性研究	質性研究	質性研究	質性研究	質性研究
資料收集方法	半結構式深度訪談	田野調查、深度訪談	田野調查、商品調查分析與方談	深入訪談	訪談
資料分析方法	Colaizzi 的分析方法	媒體文本分析法			
研究結果	<p>※ 八個經驗主題</p> <p>一、嘻哈舞蹈與商業化</p> <p>二、跟著流行潮流走的台灣</p> <p>三、嘻哈舞者的國際觀</p> <p>四、台灣與國外勢力之消長</p> <p>五、嘻哈舞蹈的精神與文化</p> <p>六、舞者的技術與倫理觀念層面的消長</p> <p>七、大眾的看法</p> <p>八、推廣嘻哈舞蹈</p>	<p>一、街舞者生命經驗</p> <p>二、街舞是身體 habitus</p> <p>三、多重實踐場域</p> <p>四、街舞者的身體資本轉換</p> <p>五、互為主體性</p> <p>六、體現社會文化的價值與趨勢</p> <p>七、存在於反身性中的能動性</p>	<p>一、台灣商業過程使得嘻哈文化變得膚淺</p> <p>二、台灣嘻哈舞蹈似乎代表了整個嘻哈文化，這是十分畸形的。</p> <p>三、將流行文化與青少年次文化區分開來</p>	<p>一、嘻哈舞蹈實踐了兩廳院迴廊的空間概念</p> <p>二、舞者與空間產生了認同感</p> <p>三、因為嘻哈舞蹈不受空間限制，因此他是一種次文化。</p>	<p>一、媒體與商業</p> <p>二、流行文化</p> <p>三、舞團門派林立</p> <p>四、女性舞者的地位</p> <p>五、倫理關係</p> <p>六、運動身體的經驗</p>

第二節 研究結果之討論

經本研究分析結果得知，台灣嘻哈舞蹈文化現象的四個範疇為：「台灣嘻哈舞蹈整體趨勢」、「台灣與國際」、「舞者觀念的消長」以及「社會價值觀」。再依據研究者本生的生命經驗與相關文獻，互相映證與反思，萃取出十五個議題，包括：一、流行影視的主流文化；二、商業化與非商業化；三、舞團與舞者的商機與轉機；四、女性舞者的優勢地位；五、流行潮流下的台灣；六、全球化下的台灣；七、英語能力與競爭力；八、日韓舞者的崛起；九、台灣嘻哈舞蹈的優勢性；十、在地化與獨特性；十一、台灣嘻哈文化的不成熟面；十二、原創與模仿；十三、舞者間倫理與輩分關係；十四、行為標籤化；十五、青少年化的嘻哈舞蹈等議題上的省思，並提出國內外相關的研究進行比較及論述。

一、流行影視的主流文化

台灣嘻哈舞蹈能躍上流行文化的舞台，這一切都要拜商業機制與媒體傳播之賜，就以流行唱片業來說，近年來嘻哈音樂蔚為主流，但我們可以發現到在許多嘻哈音樂錄影帶中，必然都會有嘻哈舞者的出現，而大明星的演唱會或是單曲中一定會有嘻哈舞蹈的存在，當今嘻哈舞蹈已經儼然成為主宰一方的影視娛樂主流，從某一方面來說台灣成功的超越了嘻哈文化的核心：嘻哈音樂。用影像化、肢體化的表徵與符號，將嘻哈舞蹈強勢輸出給青少年（林益民、莊育麟，2003；何穎怡 譯、Nelson George 著，2004；林浩立，2005）。就從舞蹈形式的層面來看，台灣的嘻哈舞蹈的發展算是非常成功的，但就嘻哈文化整體性而言，未必會隨著流行文化的趨勢而水漲船高。

二、商業化與非商業化

林益民、莊育麟（2003）的研究中發現，嘻哈舞者所強調的原創性與唱片的商業價值產生矛盾，因為原創性的嘻哈舞蹈通常都太難、太複雜、太多變化，是不符合強調以明星歌者為主的視覺媒體需要，也就是說往往「伴舞」的嘻哈舞者會搶掉明星歌手的光環，而無法達到襯托明星的功能，因此許多嘻哈舞者在面臨到與商業市場邏輯相左的情形下，爲了要生存選擇了原創性不高的商業性伴舞。這或許也就是造成台灣嘻哈舞蹈中所謂靈魂派與非靈魂派爭議的起點，其實說穿了就是商業與非商業化的互相辯證，資深舞者提出了這個問題，但我們卻不知道這個問題從何而來，而從林益民、莊育麟（2003）的研究中發現可以窺探到這個問題起源點。

三、舞團與舞者的商機與轉機

在極度商業化競爭下，台灣嘻哈舞蹈界產生了板塊區分效應，在林益民、莊育麟（2003）與李靜怡（2005）的研究中也提及這一點，他們認爲由於利益分配無法合理化，而發生利益上的衝突，由於同一個地區的專業舞團分食一塊大餅，各舞團之間的競爭在所難免，爲了增加競爭力舞團之間的合縱連橫也成爲生存必要的惡，會有如此情況產生，這一切都要拜各舞團間的商業企圖心所賜；另外呂潔如（2001）的研究則提出另一個觀點，他認爲舞團間的競爭模式，是來傳承於美國街頭的幫派形式，因爲有許多嘻哈舞蹈的模式是出自於非裔美國人的幫派，不過台灣與美國的文化形式迥異，商業活動導致的理念差異，應該才是板塊效應的主因。

四、女性舞者的優勢地位

關於女性舞者所佔的優勢這一點，據研究者本身的觀察並不必然如此，所謂的優勢性，在舞蹈的風格形式中就顯而易見，New Jazz 爲大部分女舞者的專長，原因是 New Jazz 可以表現女性的性感面，而這也正是女性

舞者所佔的優勢，在最近 MTV 台所辦的「決戰舞道館」舞蹈比賽¹，獨得獎金一百萬的冠軍隊伍，就是一隻全部由女性組成，並且以爵士舞風為主的隊伍，這支隊伍在比賽過程中常常善用女性肢體的性感來增加評審的注意，在決賽時更大膽的脫掉上衣用一支手遮住胸部來完成舞蹈。就以這一點來說，女性舞者在視覺上佔了極大的優勢，因此才會有許多商業活動找女性舞者擔當；但是說到以 Old School 為主的舞蹈，例如：Breakin'等等舞蹈在台灣卻是以男性佔多數，台灣的女性舞者多半不會去練 Old School 的舞蹈，在台灣所謂的 b-girls²相對於男性是少之又少；關於這的論點，在劉憶勳（2006）的研究中也有相同論述。

五、流行潮流下的台灣

嘻哈舞蹈在美國的處境也是起起伏伏，原因在於流行文化背後的商業機制，在美國嘻哈舞蹈被流行文化機器剝削而後棄之如敝屣，要不是少數拉丁美洲裔的嘻哈舞者，對於嘻哈舞蹈近乎宗教般的執著與熱情，它早就被人所遺忘了（何穎怡 譯、Nelson George 著，2004）。關於這一點引起我們反思，到底是嘻哈舞蹈脅持了主流文化，還是主流文化綁架了嘻哈舞蹈（何穎怡 譯、Patrick Neate 著，2007）。嘻哈舞蹈在台灣處境也是如此，台灣原本是沒有所謂的嘻哈文化，而嘻哈舞蹈在台灣只是另一種舞蹈形式的展現，它不是一個整體的文化，吊詭的是台灣的嘻哈文化真正的發展是先由嘻哈舞蹈所帶動的，而不是嘻哈音樂，但最近幾年因為嘻哈音樂的流行，因為更加帶動了嘻哈舞蹈的蓬勃發展，大家選擇性一窩瘋似的來學嘻哈舞蹈，但對於嘻哈文化來說終究是霧裡看花，是一個空殼子（林浩立，2005），但對於那些在嘻哈舞蹈界奮鬥很久的舞者來說，就像走上懸空鋼索上一樣危險，如果這些資深舞者不想辦法跟上流行的腳步，那他們也只有退流行的份，因為就算功力再高的舞者，如果不催促自己學習更新的

¹ 決戰舞道館，<http://blog.pixnet.net/DanceBattle2007/post/11724790>，上網檢視日期：2007年12月05日。

² b-girls：break - girls

舞步，那很快就會被年輕一輩的學生所唾棄，但真正成熟的嘻哈文化決不會因為舞者跳的是 Old Style 而被淘汰，相反的她還會被尊敬，並且有他一定的市場存在。由此可見資深舞者想要在台灣這種趨附流行的環境下生存，那就得不斷的自立自強了（李靜怡，2005）！

六、全球化下的台灣

所謂的國際觀，其背後就是全球化的延伸，全球化也是當代文化形式的潮流，而嘻哈舞蹈同時作為載體與媒介兩種身分，自然成為了許多文化的接合點，因此我們現在也就不會把嘻哈文化或是嘻哈舞蹈看做是純粹的非裔美國人的文化形式（何穎怡 譯、Nelson George 著，2004；何穎怡 譯、Patrick Neate 著，2007；孫憶南 譯、Andy Bennett 著，2004）。而 Patrick Neate（2007）給了一個名詞上的定義：全球在地化（Glocalisation），他認為全球化與在地化是同時進行的。當嘻哈舞蹈移植到台灣時，在地化勢在必行，因為不如此也未必有今天繁榮的景象，但也不能因為在地化而忽略了國際視野！我們豈能置身於室外，否則的話我們很有可能把嘻哈舞蹈視為為土風舞的一種，但是別忘了嘻哈舞蹈是現在進行式而不是過去式，所以我們必須要有國際觀，這樣才有不斷的成長機會。

七、英語能力與競爭力

林益民、莊育麟（2003）的研究中發現到，英語能力的重要性，這與本研究的結果相符合。他們認為在當今網路與電視傳播普及的情形下，嘻哈舞蹈的知識與流行技巧唾手可得，想要贏得先機具有競爭力，那英語能力是必要的條件，英語能力好的舞者在競爭上就取得了一定的優勢，因為可以在流行的趨勢中得到第一手資訊。

八、日韓舞者的崛起

本研究發現，台灣在早期嘻哈舞蹈的實力並不輸日韓。就日本而言，她們就是拼勁過人，他們擅長將嘻哈舞蹈體制化，因此成立所謂的街舞學校或是嘻哈學校，並且嘻哈文化已經深耕在日本，並且成爲普遍盛行的地方。就韓國而言，她們十分重視 Breakin'的發展，使她們在許多國際比賽中拿到好成績，並且也是公認 Breakin'最強的國家之一。以上這些研究結果都與李靜怡（2005）的研究觀點相同。在整個東亞地區嘻哈舞蹈逐漸被推廣與繁衍，並且連中國大陸在學習人口上都呈現倍數成長，日、韓、中的崛起給了我們一個很重要的警訊，那就是其他國家很重視這一項活動。

九、台灣嘻哈舞蹈的優勢性

就優勢性而言，李靜怡（2005）的研究觀點與本研究相同，台灣因爲同時受到了美國與日本嘻哈舞蹈與文化的薰陶，因此與日本舞者比較起來，跳舞的感覺是比較隨性，比較會去感受音樂那份感動，當然也就比較自然；而日本因爲太過於制度化、體制化，太過容易重視細節的技巧性，而喪失了嘻哈舞蹈原本的精神，這或許就是我們台灣獨有的特質吧！其實若是真要這樣來評判實力還言之過早，台灣都還有進步的空間，畢竟我們在國際大賽中還沒拿過比較亮眼的成績。

十、在地化與獨特性

本研究的結果認爲，在真正面臨到各國嘻哈舞蹈實力突飛猛進時，相較之下台灣並無特色可言，台灣在面對強勢的流行文化毫無保留的熱情擁抱，從好的方面來說這是一種同化（Assimilation），但同化必定帶來稀釋，作爲嘻哈文化原本的精神被稀釋成一種純粹的享樂主意、極度的偶像崇拜（何穎怡 譯、Nelson George 著，2004、李靜怡，2005），但台灣原本所擁有的獨特文化系統似乎也被隔離在嘻哈文化之外，林浩立（2005）在研究中指出，應該是要探討如何將外來的文化本土化才是當務之急，這已經不

在是嘻哈的全球化，而是嘻哈的地方化的具體表現，這樣才會突出什麼才是真正的 Taiwan Hip-Hop。

十一、台灣嘻哈文化的不成熟面

根據研究資料與研究者在場域的觀察，台灣的環境與嘻哈的起源根本搭不上關係，台灣的年輕人社會經濟生活較為優裕，並且台灣並沒有如同美國那樣嚴重的社會階層對立，所以照道理來說根本沒有可供嘻哈滋養的環境(何穎怡 譯、Nelson George 著，2004；何穎怡 譯、Patrick Neate 著，2007)，不過我們還是找到一個切入點，那就是另一種的舞蹈形式，也就是所謂的嘻哈舞蹈。在台灣嘻哈舞蹈幾乎等同於嘻哈文化，而嘻哈舞蹈在台灣嘻哈文化的發展中成爲了主軸，社會對於嘻哈文化的認知也漸漸的固定在嘻哈舞蹈、肢體動作與服飾等視覺刺激上(林浩立，2005)。但實際上嘻哈是一個文化，即使是文化就會有一個整體的面向，絕對不會單一的只集中在某一個點上面，台灣並沒有重視到整體的嘻哈文化，音樂是音樂，舞蹈是舞蹈，那只會讓年輕一輩的嘻哈舞者更著重在流行的表面，而忽略了整體面與精神面。而近幾年嘻哈音樂逐漸浮上流行的舞台，嘻哈舞蹈更順水推舟的成爲了流行文化視覺刺激的必需品，我們不經要問，如果流行不存在了，那嘻哈舞蹈是否也就跟著煙消雲散了！因此在本研究中許多資深舞者認爲台灣的嘻哈文化並不成熟，並且爲此發出警訊。

十二、原創與模仿

在林益民、莊育麟(2003)研究中指出，使用模仿與抄襲的舞者會爲人所不齒，這點乎應了本研究在「舞蹈原創性」這個次主題上的結論：台灣嘻哈舞者的原創性普遍不足。據研究者觀察，嘻哈舞蹈一開始在台灣的發展，是由同儕團體互相模仿，或者是模仿國外舞者的舞步，才慢慢的輸入與進步，原因是這並非台灣原生性的舞蹈形式，我們當然只能靠著模仿來取得認知，但是當媒體與網路逐漸發達後，嘻哈舞者可以更快速的得到

模仿對象的影像與音樂，因此眼界大開，也越來越知道自己要跳的是什麼，當時嘻哈舞者強調要有區別他我，編創出獨特風格的舞步，如果還在使用模仿的方式就是沒有特色的舞蹈，他們就會認為那個是抄襲。這個「原創性」思維的時間點，大約是在本研究所指稱的第二代發展期那個階段開始的（林益民、莊育麟，2003）

十三、舞者間倫理與輩分關係

根據本研究個案 K 所提出的問題顯示，新一代嘻哈舞者的技術層面是越來越好，但是倫理觀念卻是越來越差，對於資深舞者並不那麼尊重，也不是那麼看重輩分，個案 K 認為日本嘻哈舞蹈的層度之所以那麼高，有一部分的原因是他們尊重前輩的關係。在林益民、莊育麟（2003）、呂潔如（2001）的研究中有分別提到舞者間輩分關係的問題，但是都較偏向正面和協的關係，與個案 K 所闡述的論點有所出入，可能的原因有：（一）很有可能是個案 K 個人生命經驗所導致的論點；（二）因為林益民、莊育麟（2003）、呂潔如（2001）的研究都是在 2001 年完成的，距離現在已有 6 年的時間，很有可能因為時間的量變造成嘻哈舞蹈圈的質變。根據本研究的發現，2000 年之後是台灣嘻哈舞蹈第四代發展期，而林益民、莊育麟（2003）、呂潔如（2001）研究的時間點都是集中在第二代與第三代發展期，到了第四代發展期可能新興的舞者大量的出現，而產生了與前幾代發展期截然不同的價值觀，這很有可能是因為研究時間的變素，而造成研究結果的差異。

十四、行為標籤化

Nelson George（2002）的書中提到一段話：「這種將每個行動予以個人風格化的潛在欲望，讓旁人羨慕甚至憎恨我們。也就是這股衝動，讓我們走路的樣子必須有嘻哈族酷酷跳動感、幫派男孩的昂首闊步，還有霹靂男孩為微微躬背的站姿。」這段話解釋了本研究中嘻哈舞者給社會所產生的

負面行爲，我相信在台灣沒有一個嘻哈舞者是混幫派的，那是一種自然而然會形成的一種肢體行爲，那並不是刻意使壞，在美國一組嘻哈舞蹈的動作就可能是一個幫派的暗號，而台灣嘻哈舞蹈的發展至始至終都跟幫派扯不上關係，只不過現在年輕一輩的嘻哈舞者的作風可能太過於無厘頭，才會被大眾給予負面的標籤。

十五、青少年化的嘻哈舞蹈

林益民、莊育麟（2003）在研究中認爲，成人不是不能跳嘻哈舞蹈，而是台灣的嘻哈舞蹈根本不屬於他們。嘻哈舞蹈在台灣根本就是青少年特有的舞蹈！成人只能收買，無法參與其中。這個觀點與本研究的結果相同，都一致認爲嘻哈舞蹈在台灣的推廣是以青少年爲主，雖有年齡往上攀升的情勢但卻不普遍，大部分人都認爲這其中的原因和體能與技巧有關。在體能方面，除了 Breakin'外，其他形式的嘻哈舞蹈所需要的體能並非那麼大，況且研究者認爲大部分的人都有一個迷思，就是 Breakin'不適合年紀大的人跳，在 Breakin'的圈子裡 24、25 歲就算是有一點年紀了，更何況是 29、30 歲的舞者，但是我認爲 Breakin'這種舞蹈不完全是特技，對研究者來說它依然是舞蹈，因此研究者覺得只要你能掌握基本技巧與對音樂的感覺，一樣能跳 Breakin'，不管你是 30 歲還是 40 歲，Crazy Leg 都快 40 歲了不還在排腿；在技巧方面，除了 Breakin'有特技般的動作外，其他形式的嘻哈舞蹈特重基本技巧與對音樂的掌控能力，這不是對成年人更加有利，因爲這兩個能力都是需要靠經驗的累積，所謂薑是老的辣。

就以舞蹈的觀點來說，嘻哈舞蹈非常個性化，每個人都可以藉由嘻哈舞蹈來表現自我，每個人都是主角並，且不受制於場域的限制，在相較之下芭蕾舞、民族舞、現代舞都有他的侷限性，況且也不是每個人都可以藉由主角來表現自我，也因此對急於表現自我的青少年，嘻哈舞蹈特別具有吸引力，久而久之青少年就對嘻哈就進行認同（何穎怡 譯、Patrick Neate 著，2007），而身處在體制下的成年人，對於一個本質就是要突破體制的東

西當然興致缺缺，不過研究者認為經過推廣，嘻哈舞蹈也可以是成年人休閒娛樂活動的選擇。

