

國立政治大學中國文學系 108 學年度

碩士學位論文

饒舌與賦體：臺灣饒舌歌與傳統賦體元素之交



指導教授：許東海 教授

研究生：黃建翰 撰

中華民國 108 年 11 月

誌謝

長恨離亭，淚滴春山酒易醒。光陰荏苒，那棵課蔭綠增圍了四環年輪，而我幸未徒長四旬年歲。在政大碩士求學的時光中，誠謝諸多貴人——是你們讓我，在這條路上走得並不孤單。

首先，在此由衷感謝我的指導教授許東海老師。這一路上老師給了我許多支持，亦體諒我因需同步工作而導致在學習期間產生的種種問題，真的銘感五內。此外，也很慶幸遇上老師，才得以接觸到老師提供的新穎概念，方才有機會進一步的著手饒舌歌與賦體的交集研究，對於一個從國中階段便喜愛上嘻哈樂的樂迷而言，無疑圓了一場饒舌夢，再次感謝。

謝謝口考委員——政大中文系陳成文老師與輔大中文系王新慧老師。感謝兩位老師撥冗來替我進行口試，而在口試期間也提供了我許多具體且一針見血的專業意見，著實令我眼界大開，受益斐多。

謝謝我的父母親，假若沒有他們的一路栽培與扶持，斷然沒有今日的自己。也感激他們在我就學期間殷殷的關懷，讓我雖人遠在臺北，卻依舊能藉由偶爾的通話感受到那份重若泰山的關愛。

謝謝我的未婚妻陳宥楠。在就讀期間，她一直給予我相當大的鼓勵，每當我因事業與學業兩頭燒而感到挫敗低落之時，她的溫柔與諒解無疑是我最大的心靈港灣與前進動力。若不是她的陪伴，我又怎能在每個難處咬緊牙關，力撐致勝呢？得此佳人，夫復何求。

謝謝我的摯友兼戰友吳慕櫻。感謝她於碩班期間的鼎力幫助，讓我這初觸學界又忙於事業的同學得以與研究領域步步接軌。假若沒有慕櫻，我想，我的就學期間勢必少了許多精彩，多了許多遺憾。

謝謝一路陪我走來的好友們、摯友們與「六樓」的諸位們。感謝上天讓我在此生得以與你們相遇，其中所共與的喜怒哀樂，都是我生命中最為珍貴的一環。

最後，我想感謝一切美好的緣分，請讓我對你們輕喃一句：「願能相濡以沫，共扶於江湖。」。

黃建翰 謹誌于國立政治大學中國文學系
中華民國一零八年十一月二十三日

摘要

賦體是中國文學史上深具價值的一種創作體式，其源於戰國末期，上承了《詩經》、《楚騷》、諸子百家乃至於民間倡優之詼諧俗賦等創作精神與形式特色，而在文人貴族的運用及發揚之下興盛於大漢帝國。賦體有別於多數韻文，其體式散、韻相合，散文化的句式在創作上提供了更多的文字節奏與論述可能，相較於傳統詩體，更具備有闡述己思與寓於諷喻的表現空間。因而《文心雕龍》稱「賦者，鋪也，鋪采摛文，體物寫志也。」此外，賦體「不歌而頌」亦是其交雜散文特色的一種形式展現。於先秦民間時期，倡優藉由賦體型式與隱語的幽默運用，詼諧的諷刺時政與娛樂奉承，單純透過文字本身音韻來建構的「講唱」節奏，進而達成或諷或抒等效果。

然則饒舌樂是源自於美國布朗區的嘻哈文化，創作者大抵是居於貧民窟的非裔美洲人，基於生活的壓迫與對於時局的不滿，他們透過唸唱的方式來宣洩己思，或寓或諷。然而此文化形態於九零年代時進入臺灣，在語言載體的重新建構下，恰與古典辭賦的文學背景與創作元素產生了交集之可能。

此外，現今海內外雖已有許多古典辭賦與嘻哈文化的相關研究，但尚未有以「賦體」與「饒舌歌詞」作為對讀的研究篇章，故本文以 1987 至 2018 年的臺灣饒舌作品做為研究範疇，且藉由古典辭賦與饒舌歌曲之源流背景、講唱元素、表演元素、創作元素與創作議題和精神展現等不同層面的交互對照，進而一窺臺灣饒舌創作在各個面向上，得以與古典辭賦有所共鳴與交集的另類現象。

關鍵字：古典辭賦、俗賦、說唱、嘻哈文化、臺灣饒舌文化、臺灣饒舌創作

目錄

誌謝.....	I
摘要.....	II
表目錄.....	V
圖目錄.....	VI
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 研究進路.....	3
第三節 文獻回顧.....	5
一、賦體價值與源流.....	5
二、臺灣嘻哈樂之相關研究成果.....	6
第四節 章節架構.....	11
一、臺灣饒舌文化脈絡與創作特色.....	11
二、賦體特徵與特色.....	12
三、傳統俗賦一類的「說」唱元素.....	12
四、饒舌歌與傳統賦體表現形式之交集.....	12
五、饒舌歌與傳統賦體文本特色之交集.....	13
第二章 臺灣饒舌文化脈絡與創作特色.....	13
第一節 臺灣饒舌歌的文化脈絡.....	13
第二節 臺灣饒舌樂之文化及其創作狀況.....	19
一、臺灣饒舌樂之分期狀況.....	19
二、臺灣饒舌歌之創作狀況.....	20
第三章、賦體特徵與特色.....	28
第一節 賦體概述.....	28
一、賦體創作源流.....	28
二、賦體演變脈絡.....	31
第二節 辭賦體類與書寫範疇.....	36
一、辭賦體類.....	36
二、辭賦書寫範疇.....	37
第三節 賦體的書寫特色.....	38
一、書面形式.....	38
二、文字風格.....	44
第四章 傳統俗賦一類的「說」唱元素.....	48

第一節 說唱源流—朝堂瞽矇、民間俳優.....	48
一、說唱概念.....	48
二、朝堂瞽矇.....	48
三、民間俳優.....	49
第二節 俗賦中的「說」唱元素.....	52
一、俗賦特性.....	52
二、說唱與辭賦.....	53
第五章 饒舌歌與傳統賦體表現形式之交集.....	57
第一節 講唱元素之交集.....	57
一、創作要素之交集.....	57
二、口誦重視與書面轉換之交集.....	60
第二節 表演型態之交集.....	61
一、肢體樣態之交集.....	61
二、外在形象與表現場域之交集.....	63
第六章 饒舌歌與傳統賦體文本特色之交集.....	66
第一節 創作形式之元素交集.....	66
一、如詩如文的特色交集.....	66
二、設辭隱語與俗白抒諷之交集.....	69
第二節 創作精神與議題展現之交集.....	73
一、創作精神之交集.....	73
二、創作取材之交集.....	76
(一) 抨擊時政與多元探討.....	76
(二) 生活小品與情感抒發.....	80
第七章 結論.....	86
參考文獻.....	89
一、古籍(依時代先後編排).....	89
二、近人著作(依年份先後編排).....	90
三、碩博士論文(依年份編排).....	91
四、期刊論文(依年份編排).....	93
五、音樂專輯(依歌手與出輯年份編排).....	95
附錄一 圖表統整:.....	101

表目錄

表 1-1	7
表 5-1	21



圖目錄

圖 5-1	23
圖 5-2	26



第一章 緒論

第一節 研究動機

饒舌樂發跡於美國布朗區的嘻哈文化，創作者大抵是居於貧民窟的非裔美洲人，基於生活的壓迫與對於時局的不滿，他們透過唸唱的方式來宣洩己思，或寓或諷。而嘻哈元素於九零年代時進入臺灣，因其著重唸唱而不重音樂的呈現特色，在透過漢字重新建構且詮釋美國饒舌元素的過程中，恰如傳統賦體一般重視文字的自然韻律表現與朗誦音韻的文學特性。此外，臺灣饒舌樂亦承襲了美國饒舌樂中的諷刺精神與「需押韻、散文化鋪陳、不限字數句數」的講唱特質，故與古典辭賦有所交集之可能。

然而古典辭賦源於戰國末期，上承了《詩經》、《楚騷》、諸子百家乃至於民間倡優之詼諧俗賦等創作精神與形式特色，而在文人貴族的運用及發揚之下興盛於大漢帝國。賦體有別於多數韻文，其體式散、韻相合，散文化的句式在創作上提供了更多的文字節奏與論述可能，相較於傳統詩體，更具備有闡述己思與寓於諷喻的表現空間。因而《文心雕龍》稱「賦者，鋪也，鋪采摛文，體物寫志也。¹」此外於先秦民間時期，倡優藉由賦體型式與隱語的幽默運用，詼諧的諷刺時政與娛樂奉承，單純透過文字本身音韻來建構的「講唱」節奏，進而達成「諷喻」與「抒情」的效果，是謂「不歌而誦」，而此等現象在漢代文人手上因加入了「宣上得以盡忠孝」的文人情操與自許進而演變成了眾所皆知的漢代賦體。

《詩品》稱辭賦為「直書其事，寓言寫物，賦也。²」雖然這是本於《詩經》六義中創作筆式的詮釋，但無論是先秦的辭賦雛型、辭賦大興的大漢時期乃至於漢代以降之各時代特色賦體，皆存有辭賦作品的書寫基礎調性，此外於先秦時期，我們可將辭賦的發展脈絡分為二類支流，一類為具有一定學識涵養的戰國縱橫家文士，他們因口才流利且心懷抱負於天下，故透過講唱說理的方式，來進行外交

¹ 梁·劉勰著，陸侃如、牟世金譯：《文心雕龍》，濟南：齊魯出版社，1996年，頁160。

² 梁·鍾嶸著：徐達譯註，《詩品》，臺北市：地球，民83年，頁11。

上的應答與由下至上的政治遊說³，而此等口誦型式則因時局變遷，至漢武帝時為太平盛世，故此等文學功用逐漸削減，文人因生活、政治需求，不得不改其面貌，成了後世所認知中俗稱漢大賦的華美鋪陳之貴遊文學。然則，另一支脈則是源於民間倡優的講唱型式，其藉由賦體型式與隱語的幽默運用，進而詼諧的諷刺時政與抒發情志，同時亦嶄露了賦體單純透過文字本身音韻來建構「講唱」節奏的文體特色，且藉此進一步達成「諷喻」與「抒情」的文學目的，便是所謂的「不歌而誦」了，而此等現象在漢代文人手上因加入了「宣上得以盡忠孝」的文人情操與自許進而演變成了普遍認知中文學侍從一類的漢代賦體。

若以當前學界的認知來說，辭賦源流大抵可分為下述四類：源自於《詩經》的六義傳統、源自於《楚騷》的書寫方式、源自於《詩經》、《楚騷》與先秦文學與縱橫家筆法與源自於民間倡優的講唱與文字表現特性。其中第四種觀點則是馮沅君《古優解》與任中敏《優語集》二書中所提出的「賦出於俳詞」此等論點，二者扣合俳詞之本質與講唱者之背景與樣態等等，進而提出「賦出於民間而發揚於貴族」此等論點，且以賦的發展歷程應當是由「民間」至「宮廷」、由「倡優」至「文人貴族」與由「俗」至「雅」的面向來作為論述主軸。曹明綱在其《賦學概論》亦表示：

賦家與倡優，辭與俳詞，在漢代經常被連在一起……從歷史上留存的俳詞來看，不僅在諷喻、漫戲、隱語、體悟等方面與賦非常類似，而且更重要的是這種形式以問答構篇、韻散配合，與賦體基本要素完全一致。⁴

曹氏認為賦家與倡優在創作動機又或者表現方式上皆大有類同，據此進一步得出了辭賦是在戰國末期由俳詞演變而成，乃為文學創作由口頭形式向書面形式

³ 簡宗梧先生於其《漢賦史論》一書中論及：「而這些游說之士，長於辭令，有行人應對之財。在戰國時代則為縱橫家，當其太平無事，長才不得施展，只好淪為言語侍從，成為漢代貴遊文學的先驅。」參見簡宗梧，《漢賦史論》，臺北市：東大發行，三民總經銷，民 82，頁 208-209。

⁴ 曹明綱，《賦學論稿》，上海：上海古籍出版社，1998，頁 37-43。

轉化的研究論點。⁵然而，若是把民間倡優的滑稽俗賦視為漢賦於生成背景下不可忽視的一環，那麼任二北認為「漢賦乃是優語的支流，經過天才作家發揚光大過的支流」也就必然有所憑據了。

然而現今海內外雖已有許多辭賦與嘻哈文化的相關研究，但尚未有以「賦體」與「饒舌樂」作為對讀且藉由探討二者源流背景、創作手法與創作精神來得出二者在文學上的共鳴性的學術篇章，而臺灣雖有嘻哈文化與饒舌樂的相關學術成果，但亦尚未有此種面向的聚焦研究。

因是，筆者欲藉由上述源流背景、表現形式、創作筆法與創作精神四個面向作為本篇論文的論述方向，且聚焦於臺灣饒舌樂，以忠於文本對讀的研究精神將其與傳統賦體之背景與創作特色進行交互觀照，企圖梳理出二者在文學精神與形式上的類同可能，進而確認臺灣饒舌樂與傳統賦體之元素交集。

第二節 研究進路

本論文欲透過梳理臺灣饒舌歌與傳統賦體二者在創作源流、創作精神、表現型式與文本特色上的類同之處。進而一覽臺灣饒舌歌在西承於美國嘻哈文化且改用中文作為創作載體後，是否與古典辭賦有所共鳴之處。

嘻哈文化的風潮約莫在九零年代傳入臺灣，當時的嘻哈文化屬於地下文化，與當時的流行歌樂壇相較而言，因其創作語言不講究用字的「雅」，故更為貼近市井小民的日常心聲，而在寫作的取材面向上又大抵不談情愛，以社會時事與生活感觸為創作主體。但因饒舌歌曲為外來文化，這樣的創作表現無論是在文詞重立意、用語直接俗白、重說講而輕旋律的文本與表現特質大大迥於臺灣原先的閱聽娛樂習慣，而一種文化風氣的盛行需要時間的醞釀更需要時代背景的契機，在商業需求較少且並無大量曝光機會的情況下，在九零年代至兩千年之間是相對小眾且不被重視的。然而臺灣最早將 RAP 一詞翻譯為「饒舌」的

⁵ 曹明綱，《賦學論稿》，上海：上海古籍出版社，1998，頁 37-43。

則是庾澄慶，其於 1987 年〈報告班長〉一首中，亦以唸唱的方式來做為「饒舌」的基礎呈現，但僅能算是給臺灣聽眾對於此等新奇唸唱方式有了初步的概念，若論及另一波臺灣饒舌樂的風潮應追溯於經典人物 L.A BOYZ 此留美明星團體的引進，該團專輯裡接以嘻哈風格為主調，且以饒舌形式為歌詞主體，於 1992 年至 1997 年蔚為風潮，但相對於流行歌曲而言，大家也僅是透過傳媒與相關音樂平台進而對於饒舌樂此等以「唸」唱的表演形式有了較為鮮明的認識，並未持續延燒，在該時期饒舌歌曲在臺灣依舊屬於地下的、次文化的俚俗一流。直至 2007 年後 MC HotDog《Wake Up》該張專輯拿下「最佳國語流行專輯」一獎後，方開始確立的饒舌歌於臺灣的文化地位，且引發至今的饒舌風潮：

在 2007 年，Mc HotDog 獲得金曲獎之後，完整的饒舌音樂專輯已逐漸被大眾所接受，除了 MC HotDog 以外，2008 年第 19 屆的《拷！烤出來了！！！！》分別入圍了最佳台語專輯以及最佳樂團獎……在金音創作獎當中，也特別設立「嘻哈」這個分類獎項，代表著這樣的樂風不再只是地下社團，或是集匯，而已是已經有專業人士在製作，而且是被認同的。⁶

至此，臺灣的饒舌樂進入了一個全新的發展階段，原本處於地下的饒舌歌手皆陸續透過網路等傳播平台，以發表創作或公布地下比賽的方式，進一步地推廣饒舌樂與嘻哈本色，更開始著力於「歌詞」上的文字韻律與試圖透過緊密的社會連結特性寄寓深刻內涵，而像熱狗等已在主流樂壇上獲得一定知名度且累積相當數量樂迷之人，亦開始大張旗幟地帶領風潮，也基於此等市場取向，

⁶ 張李誌，《臺灣饒舌音樂的確立與發展——以大支與蛋堡為例》，成功大學臺灣文學系研究所碩士論文，頁 40。

饒舌歌曲開始融入商業文化，而創作的風格因市場需求而在保留原味精神之餘亦日漸由俗轉雅。

此外，饒舌歌無論在文本呈現亦或者表現方式上與講究精緻的流行歌詞皆有所不同。饒舌音樂的創作體制源自於口頭傳誦，類同於中國文學體系裡面的說唱系統，是基於口頭音節、韻律來進而轉化成純文本、書面形式的，甚至在最原始的嘻哈文化未上升到商業場域的範疇之前，饒舌歌曲的創作與表現形式更是以散韻結合的即興口頭文字來做為對答攻伐，也就是在現今饒舌(說唱)體系中俗稱的 BATTLE 與 DISS。也正因其自由且不依賴音樂的創作特性，故散韻結合的文字呈現與節奏凌駕於歌曲的「說」唱表現變成為了饒舌樂曲的最大特色。

因是，本論文基於此等類於傳統賦體中源自民間基層運用口說方式或諷或書的表現特色與建構於其書面內文中「如詩如文」、「散韻交雜」、「重視文字自然的建構韻律」、「句式不拘」此等特質，進而以漢代賦體中源自於民間倡優的發展支脈作為與饒舌文化乃至於臺灣饒舌音樂交互觀照的主要範疇，且以 1987 年至 2018 年之臺灣饒舌作品與古典辭賦作品進行文本上的對讀與分析，試圖透過雙邊的交互對照，進而全面地探求臺灣饒舌歌類同於傳統賦體之處與交集之可能。

第三節 文獻回顧

一、賦體價值與源流

漢賦身為中國傳統文學經典之一，雖因時代風氣而異，使其無論在創作風氣或研究狀況上皆有所浮沉與阻礙，如同早期學界大多將漢賦的研究視域與概念鎖定在「鋪張華麗」與「欲諷反諛」的既定印象，故給予大眾的無論是文化上或藝術上的成就觀感等皆是較為綺靡無味的，甚至是貧乏無義的。但後來因學術環境

與學者意識的轉變，漢賦研究風氣漸興，前述之刻板印象漸被後來的研究成果所打破與翻轉，日漸以更為具體全面的研究視野替漢賦做出更為客觀的價值肯定，例如簡宗梧《賦學史論》、曹明綱《賦學概要》、伏俊璉《俗賦研究》、許結《中國辭賦理論通史》等書皆在其專著內以高度肯定漢賦價值的研究精神，進而進行史證、藝術手法考究等多元研究，試圖以多面向且完整的研究視域進而梳理出賦體文類的清晰面貌與更為遼闊的探討可能。

而在漢賦的研究史方面，阮忠於其《20世紀漢賦研究評述》一文透過大量的考證與邏輯梳理而將漢賦分為三階段，認為第一階段為1949年前之研究，個人認為此階段對於賦學之學術重視是較為薄弱的，因漢賦學方興又經五四運動，故雖有曹聚仁的《賦到底是什麼？是詩還是散文》、陳去病的《辭賦學綱要》、朱載勤的《漢賦研究》等篇，但規模跟論點深度都較小，對於漢賦的價值定位褒貶不一。第二階段則是1949至1980年間，為前者之延續，此時其對於漢賦形式、內容價值意義等大多處於批評立場，例如賀凱的《漢賦新解》便認為其為「鋪張奢靡」等。而第三階段則在1980年後，此時期無論是在面向、研究方法、研究深度等皆有較為明顯的展獲，無論是海內外皆將漢賦列為研究重點之一，且透過各種切入角度例如文化論點、思想論點等較為開拓的審視角域進而做出較為完善與全面的研究和探討，例如龔克昌《漢賦研究》、章滄授《漢賦美學》、曲德來《漢賦縱橫》、簡宗梧《漢賦史論》、曹明綱《賦學稿論》等皆以各種史論角度切入，建構出漢賦史觀。

二、臺灣嘻哈樂之相關研究成果

然而就於嘻哈文化而言，隨著曝光率逐日增加，文化喜好者的人數隨之遽增的社會風氣，臺灣對於嘻哈文化相關之學術研究亦日益蓬勃，但其研究視域大抵落在文化意涵、文化傳播、表現方式、亦或是著重於街舞等其他嘻哈元素，而專指於臺灣饒舌樂之學位篇章鮮少見之，目前僅有12篇，卻尚未有一篇是以古典

賦學之視角作為基底下手，進而與饒舌歌詞之創作手法、情思做為對讀之學位論文。而此十二篇若依年份編排則如下表：

表 1-1

作者	論文名稱	畢業學校	年次
陳培真	外顯式溝通中說者與聽者之間的關係:以豬頭皮的饒舌歌為例	國立師範大學英語學系碩士論文	1998 年
陳明凱	當代臺灣嘻哈音樂錄影帶之視覺意涵研究—以西元 2000-2004 年為例	元智大學資訊傳播學系碩士論文	2005 年
莊景和	正統性的對戰：臺灣嘻哈饒舌樂的音樂政治	國立臺灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文	2005 年
鄭繼文	探索饒舌樂迷的心智模式：結合質化與量化方法的研究	世新大學公共關係暨廣告學研究所碩士論文	2006 年
葉家祺	嘻哈樂對 Y 世代族群物質主義、流行意識與享樂主義之影響	中興大學行銷學系所碩士論文	2008 年
熊芮華	臺灣漢語饒舌歌之節奏類型	國立政治大學語言學研究所碩士論文	2009 年
蔡致仁	嘻哈現場表演的儀式構成與參與研究：以拷秋勤為例	國立政治大學廣播電視學研究所碩士論文	2010 年
張益嘉	張益嘉：《突圍與創新：獨立音樂	世新大學傳播管理學	2013 年

	產銷方式分析——以饒舌歌手大支為例	系碩士論文	
洪雅萍	臺灣嘻哈音樂的在地異世界—以豬頭皮、MCHOTDOG 為例	中興大學臺灣文學與跨國文化研究所碩士論文	2013 年
張李誌	臺灣饒舌音樂的確立與發展——以大支與蛋堡為例	國立成功大學臺灣文學系研究所碩士論文	2015 年
林廉喬	中文流行歌曲與饒舌歌曲之歌詞對位	國立臺灣大學電機工程學研究所碩士論文	2015 年
陳菱雅	嘻哈饒舌音樂團體玖壹壹音樂中所呈現的臺灣性	國立聯合大學臺灣語文與傳播學系碩士論文	2016 年

其中陳培真《外顯式溝通中說者與聽者之間的關係：以豬頭皮的饒舌歌為例》一文以豬頭皮之饒舌歌做為研究主軸，強調歌者與聽者的關聯，透過豬頭皮的饒舌歌曲創作進而探討創作者可以透過各種溝通策略來吸引聽眾，而聽眾亦會依據歌者所提供各種外顯或內隱式的訊息，結合本身已知資訊，進而達成雙向訊息接收之流通。

莊景和《正統性的對戰：臺灣嘻哈饒舌樂的音樂政治》一文則著重於探討臺灣嘻哈饒舌樂正統性對戰的動態過程，以田野調查的研究手法，試圖了解樂迷及創作人的文化實踐與文化適應狀況，進而描繪出其中文化階層的音樂政治運作邏輯。但此篇論文大抵著重於文化面向、場地呈現與政治意識，並無對於饒舌歌曲的歌詞文本進行深入的論述與探討。

陳凱明《當代臺灣嘻哈音樂錄影帶之視覺意涵研究—以西元 2002-2004 年為例》一文探討的是臺灣嘻哈音樂錄影帶中視覺意涵的發展，以及西方嘻哈音樂傳

播至臺灣後的視覺圖像相容現象，試圖進而檢視流行音樂中，嘻哈音樂再現的意象價值。此文聚焦於「影像」所能傳達之嘻哈文化發展之內涵，與藉由嘻哈音樂之視覺文本探討社會文化之深層意涵，對饒舌歌之影像呈現與視覺上的文化傳遞有所貢獻

鄭繼文《探索饒舌樂迷的心智模式：結合質化與量化方法的研究》一文則企圖探索饒舌樂迷心智模式，以「隱喻抽取技術」與構成共識地圖且採取問卷調查等手法，藉以挖掘存在樂迷內心深處的想法和感覺，但此文大抵聚焦在產業行銷上，亦是以樂迷的接收角度為中心，並非以創作者之手法、情思、動機等做為研究議題。

葉家祺《嘻哈樂對 Y 世代族群物質主義、流行意視與享樂主義之影響》一文篇則以嘻哈樂為基底，進而探討「嘻哈符號式消費」、「嘻哈角色楷模」、「嘻哈從眾行為」、「享樂主義」、「物質主義」、「流行意識」此六項在文化、消費意識上對於商業活動與消費者行為等影響。研究面向落在商業行銷一類，並非文學性質。

熊芮華《臺灣漢與饒舌歌之結奏類型》一文以漢語饒舌歌為標目，但其著重面向則為節奏類型。此篇論文以優選理論做為分析臺灣漢語饒舌之研究視野。在文中亦呈現漢語饒舌歌語料庫之內容與特色，更將其分為「節拍對應」、「音節對應」、「韻句分析」三部分來做細節探討，進而得出了漢語饒舌歌的節奏規律與模式。

蔡致仁《嘻哈現場表演的儀式構成與參與研究：以拷秋勤為例》則將饒舌現場表演中的「呼喊與回應」視為一種「儀式」的呈現，且以拷秋勤之表演活動為例，進而拈出樂迷「儀式性參與」的問題意識。其採用參與觀察法與訪談法，呈現出拷秋勤現場表演之面向與觀眾的組成與反應。且以樂迷參與現場表演的動機、經驗與感覺、消費行為等得出了「呼喊與回應」此等互動儀式是透過重複的帶動與對話建立與觀眾的連結，宣揚樂團的理念引起認同，提升現場觀眾熱情也凝聚樂迷的向心力，進而達到樂迷、觀眾得以享受現場的氛圍此等效果。

張益嘉《突圍與創新：獨立音樂產銷方式分析—以饒舌歌手大之為例》一文

中以「獨立音樂」的概念切入饒舌樂曲，且以饒舌歌手大支的自我經營狀況為例，試圖透過此等分析，得出行銷、市場差異價值、製作成本等確切現象與解決方法。

洪雅萍《臺灣嘻哈音樂的在地異世界——以豬頭皮、HCHOTDOG 為例》一篇則以豬頭皮與 MCHOTDOG 二者支饒舌歌詞作為比較，探討其中異同。藉由比較兩位歌手在於其饒舌歌詞中的不同議題，進而爬梳出嘻哈音樂是如何進入臺灣的音樂場域，又因文化風氣不同而起了何等的型態轉變且有何種價值。而此論文以分期方式作為研究手法，確實清楚地呈現了專輯內容與時代風氣的議題關聯，也在文中呈現出了嘻哈歌詞之創作本質與情思，例如「詼諧」、「世代抗議」、「關懷弱勢」等嘻哈歌詞的根本精神，但並未提及饒舌歌曲與古典文學在創作手法與情思是否有所呼應之處，而單以饒舌歌詞領域相論，僅為「嘻哈歌詞領域」的己身對讀與判析。

林廉喬《中文流行歌曲與饒舌歌曲之歌詞對位》一文以歌詞文字檔及歌曲 wav 檔，始其自動地標示出歌詞正確出現的時間。此篇論文利用兩類經過調適的模型及兩類測試歌曲進行交叉強制對位實驗，透過實驗數據的分析，進而提出歌曲曲風特徵的差異對於強制對位的結果有所影響。此篇論文雖以饒舌歌曲作為標目，但內容偏於歌曲內容之編排模式與動態歌詞之呈現，試圖解決在動態歌詞上歌曲版本與歌詞銜接不上之技術問題，並非文學一類之研究面向。

張李誌《臺灣饒舌音樂的確立與發展——以大支與蛋堡為例》此篇則是以文本作為切入方向，在此篇論文中依序爬梳了「饒舌歌曲的聆聽方式」、「饒舌音樂的確立過程」、「臺灣饒舌的新面向」此三大要點，而論述過程中亦闡述了中國韻文的流變現象，亦對於詩歌之異同有所闡發。相對於前述諸篇論文而言，此論文無疑是聚焦於饒舌歌曲的文本呈現的。此外，其對於詩歌之理解亦有清楚的概念表述，亦掌握了臺灣饒舌歌曲的演變歷程，深具參考價值。但雖此文對於古典文學的流變與概念有所基礎闡述，但主要還是以「大支」與「蛋堡」的歌詞解讀為主，並非以古典文學與饒舌歌詞的背景與書寫特質作為對讀核心，因此在古典文學與饒舌歌詞的交集與呼應上無疑是較為薄弱的。

陳菱雅《嘻哈饒舌音樂團體玖壹壹音樂中所呈現的臺灣性》一文則是研究玖壹壹在臺灣流行音樂界之地位與角色，透過探討饒舌團體玖壹壹的饒舌歌詞文本，闡述嘻哈饒舌音樂與本土在地文化結合的過程，進而肯定玖壹壹之嘻哈饒舌樂為西洋饒舌樂經過全球化而進入臺灣後的另一種本土詮釋。此篇論文對於饒舌之根本精神，與市井發聲等等皆有清楚的闡述，對於饒舌樂西力東漸之後的轉化與核心精神的保留脈絡與價值亦作了相當完整的詮釋，但就如同上篇論文一般，雖二者面向不同，但二者皆是以現代饒舌歌曲作為剖析主軸，並非古典與現代的連結對讀。

因是，透過上述之文獻回顧，不難得知的是目前學界尚未有以古典領域與現代饒舌歌作為雙向核心且聚焦對讀之研究論文。筆者認為，若能透過辭賦與饒舌歌的交互對照且探其創作核心價值，實能使古典文學與現代通俗、流行之作品搭起承脈的橋樑，亦可展現出臺灣饒舌歌與古典文學有所交集之可能。

第四節 章節架構

本論文研究架構依序為「臺灣饒舌文化脈絡與創作特色」、「賦體特徵與特色」、「傳統俗賦一類的「說」唱元素」、「饒舌歌與傳統賦體表現形式之交集」、「饒舌歌與傳統賦體文本特色之交集」五大單元，內容要點如下：

一、臺灣饒舌文化脈絡與創作特色

嘻哈文化的風潮約莫在九零年代傳入臺灣，當時的嘻哈文化大多屬於地下文化形式，其取材內容不講究用字的「雅」，因而更為貼近市井小民的日常心聲，大抵不談情愛，以社會時事與生活感觸為創作主體。此外，饒舌歌曲的文本特色與取材終究是源自民間文化的，而其展現特色也絕對是「說」大於「唱」的，因為饒舌歌詞所形成的初始形式乃是種類於詩詞的文學呈現，而並非樂曲。因此，此章節則將以「臺灣饒舌歌的文化脈絡」與「饒舌歌與傳統流行歌之文化差異及

其創作狀況」為觀照面向，且依照 1987 至 2018 年的饒舌作品為探討材料，透過作品的主題、內容與形式三者之歸納、剖析進而呈現完整的臺灣饒舌歌曲文化視域。

二、賦體特徵與特色

古典辭賦做為中國古典文學中深具代表性之經典韻文體類，誠然具有獨樹一幟的文類特色與創作精神。然而賦體的創作族群又可分為二類，一類的創作者為宮廷中文學侍從或文人，其行文用語較為典雅；另一類的創作族群則源自於民間俳優，其作品內容較為口白俚俗。因是本章節欲以「賦體概述」、「辭賦體類與書寫範疇」、「賦體的書寫特色」三項進行單元論述，試圖據此建構出賦體的文學面貌與企圖勾勒賦體的文體特色與價值。

三、傳統俗賦一類的「說」唱元素

於先秦時期，賦體的創作族群分為二類支流，一類為具有一定學識涵養的戰國縱橫家文士，他們因口才流利亦抱負於天下，故透過講唱遊說的方式，來做為外交辭令與政治遊說⁷，而這樣的口誦形式則因時局變遷與漢武帝時期的盛世環境而有所轉變，故辭賦的政治功能逐漸削減，文人們因生活、政治需求，不得不改變辭賦的書寫面貌，也便成了後世認知中華美鋪陳的貴遊文學；然而後者則善用賦體散韻結合的結構特性與隱語的幽默運用，進一步達成「諷喻」與「抒情」的展現效果。因是，本章節聚焦於民間倡優一流，欲透過說唱體系的爬梳，清楚且具體地展現俳優俗賦中的講唱特色。

四、饒舌歌與傳統賦體表現形式之交集

⁷ 簡宗梧先生於其《漢賦史論》一書中論及：「而這些游說之士，長於辭令，有行人應對之財。在戰國時代則為縱橫家，當其太平無事，長才不得施展，只好淪為言語侍從，成為漢代貴遊文學的先驅。」參見簡宗梧，《漢賦史論》，臺北市：東大發行，三民總經銷，民 82，頁 208-209。

最早的饒舌樂(說唱樂)⁸約莫出現於一九七六至一九七七年之間，且主要源自於美國布朗區中貧民窟的非裔美洲人，該族群以口誦乃至於念唱的方式，來宣洩情緒，而因創作者大多為底層弱勢者，故用詞遣字大多白話且用詞銳利直接，追求有力的抨擊或者婉諷。而俗賦源頭的俳優文化除了源自於民間以外，其創作者生理狀況大多有所殘缺，而受重視的不只是視覺上的滑稽效果，大多更是得以善用源自於民間智慧中的詼諧、隱語等如珠妙語等盡到隱諷、隱勸而不犯怒的高明效果。本章節則基於此等類同的源流背景，以「講唱元素之呼應」與「表演型態之呼應」二項作為研究視域，透過二者字句的建構與作品展現的特色對比，進而探其呼應之元素。

五、饒舌歌與傳統賦體文本特色之交集

饒舌歌詞在創作上有別於古典詩詞一類，舉凡平仄、對仗、字數與句數一類皆無所限制，雖需用韻但也是為了建構出文字本身的聲調表現與節奏感，且不必一韻到底。因是，若要與古典文學做為連結且觀照，無疑賦體的「韻散相間」與「如詩如文」之元素特色與其是較為相近的。甚至可說饒舌歌詞便是一種「韻散相間」與「如詩如文」的文體作品了。而在創作議題上，饒舌歌因其文化背景與俗賦源流有所類同，故其所論述之面相亦為或抒或諷。因此本章節欲以「創作形式之元素呼應」與「創作議題與精神展現之呼應」二者做為文本對讀的基調，試圖從二者文本所展現的創作特色與表現精神來建立饒舌歌與傳統賦體的文本呼應可能。

第二章 臺灣饒舌文化脈絡與創作特色

第一節 臺灣饒舌歌的文化脈絡

臺灣最早將 RAP 一詞翻譯為「饒舌」為 1987 年庾澄慶〈報告班長〉一首，

⁸ 因翻譯與稱謂背景不同，故特此標示，文後之饒舌樂通義於說唱樂。

此作品以唸唱的方式來做為「饒舌」的基礎呈現，而 1992 年至 1997 年間則因經典人物 L.A BOYZ 此留美明星團體引領發燒⁹，且開始大範圍地進入閱聽人的視野之中。2007 年後 MC HotDog《Wake Up》該張專輯拿下「最佳國語流行專輯」一獎，更是帶起另一波嘻哈文化的席捲熱潮。因是，此章節聚焦於 1987 年至 2018 年臺灣饒舌歌的文化樣態，以「1987 年至 1992 年」、「1992 年至 2006 年」與「2007 年至 2018 年」三個饒舌發展時期的文化脈絡。

嘻哈文化的風潮約莫在九零年代傳入臺灣，當時的嘻哈文化大多屬於地下文化形式，與當時的流行歌樂壇相較而言，在取材內容上因保留了美式嘻哈樂中不講究文句的修飾與抒情雅正，且大抵不談情愛，因而明顯地別於臺灣傳統流行樂曲，多以社會時事與生活感觸為創作主體，例如李靜怡在其《臺灣青少年嘻哈文化的認同與實踐》學位論文中曾表示：

嘻哈文化的每一個表現，都是對當時所處的艱難環境的真實反映，並緊扣當地文化脈絡。……不管是失業、貧窮、公民權、種族排斥、種族歧視等議題，都在饒舌歌曲中被論述。¹⁰

臺灣嘻哈樂的形成初期因其底層化，文詞重立意與批判性而用詞俗白直接的特質有異於原本的唱片市場口味，於是商業需求相對較少，在九零年代至兩千年之間是明顯小眾且較不被重視的。而「饒舌」一詞在最早被稱為 RAP，是一種以「Beats(節奏)、Flow(文字構成的詞句韻律)、Punchline(歌詞與特定關鍵詞)」三者所組成的創作產物，是產生於 DJ、街舞、塗鴉、MC 嘻哈四大元素之中的一種文字表現。而庾澄慶最早於其 1987 年〈報告班長〉一首中，以唸唱的方式來做為「饒舌」的基礎呈現，僅能算是給臺灣聽眾對於此等新奇唸唱方式與嘻哈樂元素

⁹ 參見張李誌，《臺灣饒舌音樂的確立與發展——以大支與蛋堡為例》，成功大學臺灣文學系研究所碩士論文，2015 年，頁 3。

¹⁰ 李靜怡，《臺灣青少年嘻哈文化的認同與實踐》，成功大學藝術研究所，2005，頁 1。

建立了初步的概念，另外黑名單工作室於 1989 年推出專輯《抓狂歌》，專輯內頁明確寫到：「本產品採用西洋 rap 搖滾曲風、本地特有氣質提煉研磨而成，有活血散瘀去毒之功。」¹¹此專輯內容中唱誦的語言主要為台語方言，以搖滾、嘻哈饒舌元素結合臺灣當時的政治、社會、民生等現象，企圖透過音樂勾勒出臺灣百姓對於該時局的印象與認識，用詞大膽犀利，算是饒舌精神在地化後的具體開創。於 1987 至 1992 年間，嘻哈元素初步傳入臺灣，在市場上也僅能算是嘗鮮的賞味期，百姓大多只能透過當時的電台、唱片行等等來進行淺薄了解，因此於此時期饒舌樂並未成為主流的樂曲風潮，即便喜愛饒舌元素的聽眾們也只能自行摸索，對於嘻哈文化的認識也就普遍停留在「重節拍、酷炫服裝、玩世不恭的態度」等街頭文化的態度符碼上。例如熱狗在《嘻哈囡：臺灣饒舌故事》一書中的訪談錄便表示：

大學時偶然在 MTV 或 ICRT 第一次聽到饒舌樂，覺得太屌了，以前從來沒聽過，那時不知道什麼是 HIP HOP、什麼是饒舌，根本一無所知，只是覺得這就是我的菜。當時網路也沒有這麼發達，就去唱片行找 CD，看到封面是黑人，好像在逞凶鬥狠，就想這應該是 HIP HOP 的專輯，其實根本不知道誰是誰，有點像賭博。¹²

熱狗，本名姚中仁，藝名為 MC HotDog，與大支等人被臺灣饒舌圈公認為引領臺灣饒舌樂曲的最早鼻祖之一，其表述之內容顯然是當期饒舌樂迷對於饒舌樂方甫接觸的普遍時代印象。然而若論及另一波臺灣饒舌樂的風潮則應追溯於經典人物 L.A BOYZ 此留美明星團體的發聲，該團於臺灣所推出的華語專輯中皆以嘻哈風格為主調，且以饒舌形式為歌詞的創作主體，於 1992 年至 1997 年蔚為風

¹¹ 黑名單工作室，《抓狂歌》，臺北：滾石有聲出版社有限公司，1989。

¹² 王思涵、鄧志祥、陳冠亨作，《嘻哈囡：臺灣饒舌故事》，臺北：避風港文化，2018 年，頁 91。

潮，但相對於流行歌曲而言，大家也僅能透過日漸普及的傳媒影音與相關音樂平台所傳遞之資訊，進而對嘻哈饒舌樂曲所著重的唸唱表演形式進一步的建立較為明確的特性輪廓。而 2000 年之後臺灣地下饒舌勢力於北中南各地分別崛起，例如臺北的大馬戲團、O.G.C、中部的 BMC 與台南的 E.A.C 等等各自引領了地方區域的饒舌動向。而從 2003 年開始麻吉、鐵竹堂與大囍門等嘻哈饒舌團體則為臺灣饒舌樂從地下文化往商業主流樂壇進軍的濫觴¹³，雖然此階段嘻哈文化與饒舌曲風尚未正式被全華語樂壇所認識與接受，但從當時的周杰倫、王力宏與潘瑋柏等歌手的流行樂創作中，其實已頻見其蹤跡，只是並非是歌詞的創作主體，僅為點綴歌曲的配角。饒舌歌詞或者饒舌樂往往成為流行音樂的陪襯元素，並非完整且有系統的獨立樂曲，或者以唸唱的形式作為歌曲主體。

此外，1992-2006 年間地下饒舌勢力興起，網路社群成為臺灣各地饒舌好手的交流切磋平台，例如 1998 年高中生林浩立與其同學等人共同建立臺灣第一個音樂網路討論平台「Maste-rU」形成臺灣最早的饒舌圈。¹⁴然則饒舌文化經過時間的醞釀與平台交流之便，饒舌作品的成熟度日漸提升，再加上唱片產業的支持與願意進行市場開拓，因是饒舌樂曲的曝光度逐漸提高，經濟效益與風潮影響亦隨之而來，例如 2000 年魔岩唱片成立了「大馬戲團音樂工作室」成員包括大支、熱狗等人，發行了四章迷你專輯以及大支個人首張專輯，而同年台大學生林浩立等人創立了「台大嘻哈文化研究社」，使得饒舌文化正式進入校園視野，成為一種普及於青少年的潮流文化，代表著饒舌樂曲日益興盛且向下扎根的具體例證。而熱狗於 2001 年發行了三張迷你專輯《MC HotDog》、《犬》、《哈狗幫》，為完整的且具系統的饒舌唱片作品。由此可知在 2000 年之後嘻哈樂曲有了顯著的成長率且進入了系統性、商業化的市場階段，進而孕養了從次文化發展成主流文化的翻轉可能。然則於 2004 年，已過世的宋岳庭以饒舌歌曲〈Life' s Struggle〉一首

¹³ 參見王思涵、鄧志祥、陳冠亨作，《嘻哈團：臺灣饒舌故事》，臺北：避風港文化，2018 年，頁 41-52。

¹⁴ 王思涵、鄧志祥、陳冠亨作，《嘻哈團：臺灣饒舌故事》，臺北：避風港文化，2018 年，頁 31-32。

獲得第十五屆金曲獎最佳作詞人，也成了饒舌作品登上臺灣音樂最高殿堂的里程碑，其歌詞寫實辛辣，有別於流行樂的婉轉抒情，以一種忠於嘻哈饒舌樂的草根氣勢，直接明瞭地諷刺社會亂象與生活之苦難，將最現實的社會樣態呈現於閱聽人的面前，這是饒舌音樂史上經典的一刻，更是經典的精神代表創作。至 2006 年，熱狗與張震嶽合作發行的單曲〈我愛台妹〉成為第十七屆金曲獎頒獎典禮的表演曲目，臺灣饒舌歌曲正式步入主流風潮。直至 2007 年 MC HotDog 以《Wake Up》該張專輯拿下「最佳國語流行專輯」一獎，正式確立的饒舌歌於臺灣的文化地位，且引發至今的饒舌風潮：

在 2007 年，Mc HotDog 獲得金曲獎之後，完整的饒舌音樂專輯已逐漸被大眾所接受，除了 MC HotDog 以外，2008 年第 19 屆的《拷！烤出來了！！！！》，分別入圍了最佳台語專輯以及最佳樂團獎……在金音創作獎當中，也特別設立「嘻哈」這個芬類獎項，代表著這樣的樂風不再只是地下社團，或是集匯，而已是已經有專業人士在製作，而且是被認同的。¹⁵

至此，臺灣的饒舌樂進入了一個全新的發展階段，原本處於地下的饒舌歌手皆陸續透過網路上的各類影音傳播平台，以發表創作或舉辦、公開地下比賽的方式，進一步地推廣饒舌樂曲與嘻哈本色，且更著力於「歌詞」上的文字韻律與深刻內涵，而像熱狗一類已在華語樂壇獲得一定知名度的饒舌歌手，亦開始大張旗鼓地帶領臺灣饒舌風潮，基此，饒舌歌曲開始融入商業文化，而饒舌歌詞的內容則因市場需求，在保留原始的創作精神之餘亦開始精緻雅化，無論是在音樂的創作形式或者書面的文字技巧上皆日漸雕琢講究。除此之外，以現今饒舌樂壇公認的四大廠牌「本色」、「顏社」、「人人有功練」、「混血兒音樂」而言，其中前三廠

¹⁵ 張李誌，《臺灣饒舌音樂的確立與發展——以大支與蛋堡為例》，成功大學臺灣文學系研究所碩士論文，頁 40。

牌皆於此此段期間接連成立，奠定臺灣華語饒舌界的風向指標，亦成為日後臺灣饒舌音樂的主力推手，因此將此階段視為臺灣饒舌音樂的醞釀且突破期是有所理據的。

待至 2007 年之後，由於饒舌歌曲於金曲獎上大放異彩，至此臺灣饒舌樂進入了高速發展期，大量的媒體曝光、大量的商業投入、大量的表演機會與作品產生無疑都刺激且帶動了此一文化浪潮，例如：2008 年拷秋勤樂團首張專輯《拷！！出來了！！！！》入圍第十九屆金曲獎最佳台語專輯與最佳樂團獎；2010 年蛋堡與日本爵士樂隊 Jabberloop 的跨界合作專輯《月光》入圍隔年金曲獎最佳專輯；2013 年，熱狗首度登上香港紅勘體育館，同年於臺北小巨蛋舉辦個人售票演唱會；2014 年，蛋堡《你所不知道的杜振熙支內部整修》入圍金曲獎三項大獎；2015 年，熱狗、張震嶽、頑童 MJ116 組成「兄弟本色 G.U.S.T」且舉辦「兄弟本色日落黑趴世界巡迴演唱會」；2016 年玖壹壹《玖肆伍參》入圍第二十七屆金曲獎最佳演唱組合獎，而頑童 MJ116 則首度與張惠妹同台演出。2017 年女饒舌歌手葛仲珊所發行的第三張專輯《皇后區的皇后》入圍第二十八屆金曲獎最佳國語女歌手獎，成為臺灣饒舌樂壇上首位獲獎的饒舌女歌手¹⁶，同年李英宏首張個人專輯《臺北直直撞》入圍金曲多項大獎。而亦在 2017 年《中國有嘻哈》播出引發熱潮，臺灣歌手「熱狗、張震嶽、潘瑋柏」三人受邀擔任評審，掀起華語嘻哈樂的另一波國際高潮，也由此可見臺灣饒舌樂與此些年間所發展出的豐碩成果與於華語樂壇中的明顯份量。假若金曲獎本身就象徵著華語流行樂壇的指標與最高肯定，那麼由 2007 年之後的得獎頻率與表演次數的激增來加以觀照，誠然如實表示了饒舌歌曲於華語樂壇的地位已成功從次文化轉成了主流文化，而商業市場的蓬勃與否，本來就是文化商機的直接表現，從 2007 年後的多場巡迴演唱會與大型表演場次觀之，便可認定饒舌文化於 2007 年至 2018 年間的大興脈絡了。

¹⁶ 獎項資訊取自於金曲獎歷年得獎名單與參閱王思涵、鄧志祥、陳冠亨作，《嘻哈團：臺灣饒舌故事·臺灣饒舌大事記》，臺北：避風港文化，2018 年。

第二節 臺灣饒舌樂之文化及其創作狀況

一、臺灣饒舌樂之分期狀況

臺灣饒舌樂的原始型態是口語、俚俗且具有鮮明草根性的，原屬於地下文化生態，與臺灣傳統流行音樂文化並不相同。饒舌歌曲正式崛起乃因 MC HotDog 《Wake Up》該張專輯於 2007 年時拿下「最佳國語流行專輯」一獎後，方開始使得饒舌歌的文化影響力後來居上，亦因媒體平台的發達而快速促進了該文化的商業市場需要，現今已與傳統流行歌曲並駕齊驅，互別苗頭。目前臺灣饒舌樂界無論是在創作風格亦或是文化影響力上皆以「顏社」、「本色」、「人人有功練」與「混血兒」四大囊括了老、中、青三代饒舌歌手的工作室品牌作為臺灣嘻哈文化風標。

然而，誠如前文所述，若以整個發展與風潮脈絡觀之，大抵可以將其分為「1987 年至 1992 年」的文化傳入與市場風潮初步接觸期、「1992 年至 2006 年」的文化醞釀與突破期與「2007 年至 2018 年」的主流地位奠定與蓬勃發展期。但若再縮小關注視域，欲確認嘻哈饒舌樂於哪個時期正式以完整的「饒舌樂曲」型態進入臺灣樂壇且企圖在裡面紮根推廣的話，便得先釐清首波展現完整樣貌且極力推廣的時代環境為何，然而明確的分野則為 2000 年，儘管早在 2000 年之前便有著 1989 年黑名單工作室所出版的《抓狂歌》一輯與 1992 年 L.A Boyz 的《SHAM ! 閃》等先鋒作品問世，但此時的饒舌作品僅算是對嘻哈文化元素的一種嘗鮮與初步引入，儘管造成了幾波風潮與令閱聽者接觸到不同文化的認識可能，但並未有系統地成為一種音樂主體又或者說是歌曲的創作主軸，更談不上針對此一音樂創作類項進行更為深入且完整的市場操作，但這樣的狀況則在 2000 年時因熱狗與大支二人在魔岩唱片的支持下成立了「大馬戲團音樂工作室」後而有所轉變。

MC HotDog 熱狗原為輔仁大學的學生，因其於 1999 年時自製的音樂作品在網路上竄紅發燒，進而被引薦進魔岩唱片，且於 2000 年簽約加入魔岩唱片且成立了「大馬戲團音樂工作室」。隔年此工作室以純饒舌樂曲連續發行四張 EP，唱

片累計銷量逾 30 萬張¹⁷，儘管與當時動輒百萬銷售量的天王、天后流行專輯相較而言略遜幾分，但就以臺灣饒舌音樂史而言其意義有二，其一，此乃為臺灣音樂史中首次以饒舌歌詞為主體專輯作品，並非如以往的音樂創作一般將饒舌歌詞的表現形式與文字特色作為華語流行音樂的點綴或轉折；其二，在網路音樂平台並未普及且流行的時代而言，這樣的產品銷售量無疑鮮明的表現出該時的民眾對於嘻哈歌曲的接受度較高，認知也較以往完整，且證實了有足夠的閱聽族群或創作愛好者在支持著這樣的異地文化。此後，臺灣饒舌樂壇開始進入了有意識系統創作的戰國時期，例如 2003 年大支於台南成立了「人人有功練工作室」將嘻哈歌詞的創作與表現形式以系統性的教學型態培植與網羅各地的嘻哈樂曲愛好者，企圖將其普及推廣，而 2004 年滾石唱片經紀部負責人與張震嶽成立本色音樂，熱狗為其中的主力饒舌歌手，至 2005 年張逸聖成立了顏社工作室，成員包含現今臺灣饒舌圈活躍人物蛋堡、葛仲珊、李英宏等人，因是，日後主導整個臺灣饒舌樂壇風向的四大巨頭其三皆於 2000 年之後扎根奠基，也成為了現今臺灣饒舌市場作品發行的最主要的輸出來源。

二、臺灣饒舌歌之創作狀況

然而本論文中則以此四大嘻哈廠牌中的代表性歌手之饒舌作品與創作動向作為分析素材，分別為本色音樂中的「熱狗、頑童」、顏社工作室中的「蛋堡、國蛋、夜貓組、李英宏、葛仲珊」、人人有功練功工作室中的「大支、RPG、熊仔、BR、小人」與混血兒娛樂中的「玖壹壹、草屯囡仔、臭屁囡仔、BCW」等人自 1987 年至 2018 年的正式出版所有作品作為參考樣本，且依其「歌詞主題」與「創作內容」二項進行歸納、分類與統整，進而得出更為清楚與完整的創作風向與面貌。

¹⁷ 王思涵、鄧志祥、陳冠亨作，《嘻哈團：臺灣饒舌故事》，臺北：避風港文化，2018 年，頁 82。

然而經研究後發現，臺灣饒舌史上第一首正式出版發行的饒舌歌曲作品源自於大馬戲團音樂工作室中的 MC HotDog 的《犬》此一專輯，年代為 2001 年，而在 2001 年至 2006 年也就是熱狗於 2007 年時拿下「最佳國語流行專輯」一獎前，在現今所有四大廠牌最當紅的饒舌歌手中，只有 MC HotDog 與大支二人有正式的市場音樂出版作品，分別為 24 首與 11 首其創作年份與歌曲名稱則如下圖表格：

表 5-1

饒舌歌手	作品	年代
熱狗	〈男生女生呸〉、〈補補補〉、〈1030〉、〈十三號天使〉、〈韓流來襲〉、〈西門町老人〉、〈讓我 rap〉、〈九局下半〉、〈哈狗幫〉、〈快樂〉、〈十八歲〉、〈畢業〉、〈你要去哪裡〉	2001 年
	〈新人王〉、〈我愛台妹〉、〈我行我素〉、〈馬祖小夜曲〉、〈2006 冠軍情歌〉、〈母老虎〉、〈我們的 party 最扯〉、〈我小時候都去 TU〉、〈煩死人〉、〈我的生活 II〉、〈安可〉	2006 年
大支	〈麥講廢話〉、〈神與人(I)〉、〈神與人(II)〉、〈遊戲〉、〈出唱片〉、〈臺灣 song〉、〈水哦水哦〉、〈四十四個四〉、〈錢錢錢〉、〈愛愛愛〉	2002 年
	〈臺北七仔看啥小〉	2005 年

作為臺灣饒舌樂壇由地下崛起正式進攻華語音樂商業市場的開山鼻祖 MC HotDog 與大支二人，此種創作情形更是驗證了前文所述的饒舌音樂時代樣貌，因此藉由二人最初的創作題材加以觀之，便不難發現臺灣饒舌音樂在最初表現形態上顯然有別於傳統流行樂曲唯美抒情，全然都是社會議題的討論批判與個人生命意識的強調，充分地展現了饒舌文化源於草根且寓抗爭諷刺精神於節奏文字的作品表現特色，例如 MC HotDog 的〈西門町老人〉一首：

你的貞操觀念變成一場金錢遊戲
妳也只好每天帶上面具 在街頭撒野 像個 Punk bitch
和誰幹 無所謂 好像一台販賣機
老人左手拿著可樂 右手拿著麥香雞 I don't give the fuck 但是他有新
台幣¹⁸

於此作品中，MC HotDog 大力抨擊了其所見所聞，西門町為臺北知名地段而 MC HotDog 以其在西門町所見的男女亂象為材，以極為銳利的用詞直接揭露在金錢利益下的道德扭曲亂象，諷刺性十足。而大支於 2002 所發行的《舌燦蓮花》中的〈錢錢錢〉一首亦是如此：

我是大支 金錢的奴隸
如果跟我講到錢 不要以為我會跟你說什麼屁
我不是缺錢 我缺的是銀行還有運鈔機 嘩哈哈 噓噓噓
有些東西是再有錢也買不到的 嗎 哈 我不知道
我只知道口袋如果沒有 噹噹噹 我們窮人的心聲就 慘慘慘¹⁹

大支以自嘲的口吻，點出了世人追名逐利的現實面向，也透窮人與富人在這社會上所受到的待遇差距與某些人求神拜佛只為求財等社會亂象來抨擊與嘲諷臺灣於資本主義下的社會現況。由此可知，若以「歌詞主題」與「創作內容」而言，臺灣饒舌歌詞在最初的創作型態與取材其實是極富社會議論性的，饒舌歌手們透過對於社會現況或者己身際遇為材，於饒舌作品上大肆揮灑，或直接或暗諷地開展社會議題與個人意識，在歌名的設計上更有別於臺灣傳統流行歌曲的委婉雅麗，大多直抒直諷，在詼諧之餘更帶有極為鮮明強烈的內容扣合度，令人一看

¹⁸ 熱狗，〈西門町老人〉，收錄於《犬》（臺灣：魔岩唱片，2001）。

¹⁹ 大支，〈錢錢錢〉，收錄於《舌燦蓮花》（臺灣：滾石唱片，2002）。

歌名便能大抵掌握內容取材與論述之可能。

此外，筆者透過四大廠牌的作品研究，發現於四大廠牌於 1987 年至 2018 年的總作品數各別為本色音樂共 104 首、顏社工作室共 127 首、人人有功練工作室為 93 首、混血兒娛樂為 88 首，共 412 首饒舌歌曲作品，其圖表呈現則如下圖：

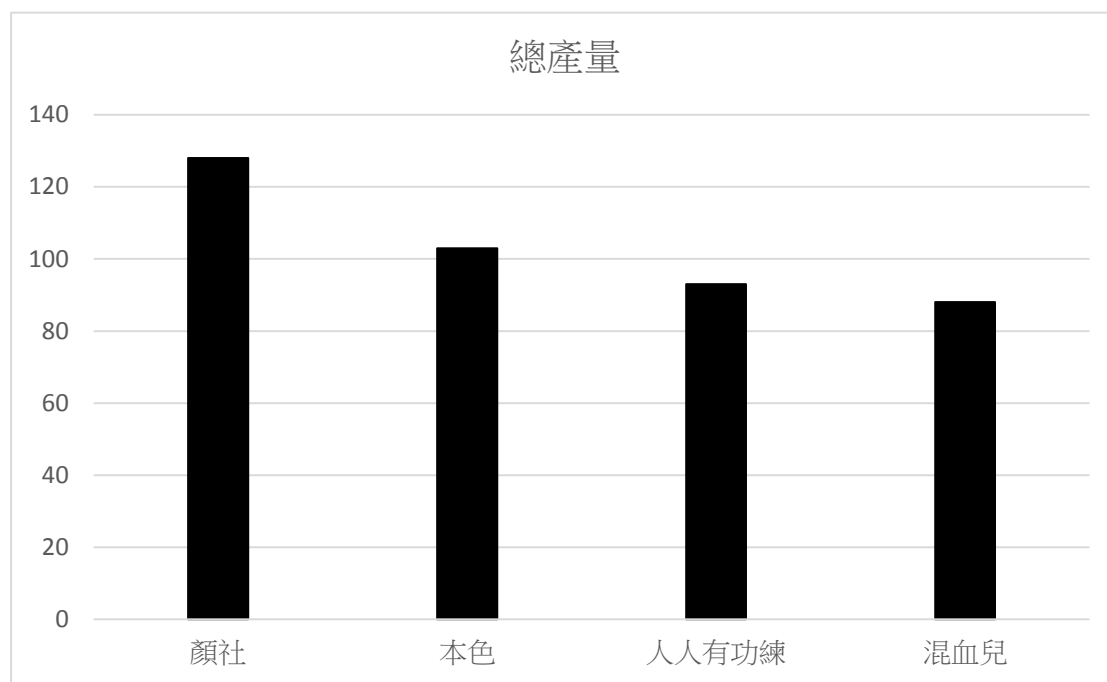


圖 5-1

而其中於 2007 熱狗得獎之前的創作只占了其中 35 首，也就是說於 2007 年熱狗正式登上流行音樂最高殿堂之後至 2018 年的 11 年間四大工作室的總創作量整整多了十一倍有餘，這誠然驗證了前文所論及的 2007 年至 2018 年為臺灣饒舌音樂的蓬勃發展階段。至於 2007 年至 2018 年間的饒舌作品，則因為商業需求大增，除了饒舌作品日益多元與更為成熟以外，基於環境鼓勵的助力下饒舌創作者們有著更多的彈性與可能去開展更多的書寫面向，因此在「歌曲主題」、「創作內容」上則亦可進一步的大抵將其區分且歸類為「社會議論與多元探討」、「個人小品與情愛相關」、「派對享樂與娛樂性質」三類，社會議論的分類標準著重於對於國家、政治、生存環境、社會議題等類抨擊與反思，如 MJ116 頑童於 2017 年《幹大事》專輯中的〈金上癮〉一首，談論人們在追求功名利祿時的迷惘或反思，藉

由不同的人稱角度，企圖鋪述出在崇尚金錢權力的大時代環境下的生存悲歌，其歌詞片段如下：

貧民窮怕了被鬼抓 富翁多到卻沒命花
腐女說不能沒有它 他曾經他媽的沒再怕
需要的人往錢裡追 擁有的人往死裡堆
錢就像是會喝完的水 擁有它填飽孩子的胃
看著自己手邊的卡 能否脫離寄人籬下
拿著鈔票爽快地灑 誰不想社會名利雙掛
沒了它像是沒了命 快去錢莊 簽票吧
簽了不被人看笑話 簽吧 問自己該簽嗎²⁰

而多元探討則包含了同樣為文明共同議題，卻不僅限於現實層面之創作取材，例如宗教觀、關係互動等類，如大支 2011 年《人》一輯中的〈人&達賴喇嘛〉一首：

但我們也是能改變的 看那避免的核戰 銷毀的核彈
看猶太人阿拉伯人打了百年的戰後 開始握手和談
看日本核災時留守的那群人
看那些去非洲的醫生 看全世界在同一時間熄燈
只要我們能夠再次想起人類所信仰的價值
想起達賴喇嘛教的事那就是最好的加持
那樣再多的迷惘 再多的烏雲也一樣 無法將陽光抵擋
我們一起遙望的那山巔 還是有夢有雪的地方²¹

²⁰ 頑童 MJ116，〈金上癮〉，收錄於《幹大事》（臺灣：滾石唱片，2017）。

²¹ 大支，〈人&達賴喇嘛〉，收錄於《人》（臺灣：禾廣娛樂股份有限公司，2011）。

其歌詞內容列舉了世界各地的文明悲劇，透過各國的戰亂與百姓的悲苦經驗，建構出一幅因個人私慾而重度破壞世界與造成民不聊生的深痛畫卷，亦藉由宗教中的為善意識試圖喚醒人性應有的光輝與善性。

然而「個人小品與情愛相關」一類則以個人生活歷程、個人志向與願景期待、情愛經驗等不觸及社會議題面向的書寫取材為分類標準，如蛋堡 2009 年《收斂水》中的〈收斂水〉一首便著重於生活上的輕鬆態度，以輕盈舒緩的樂曲風格配合清新的創作筆觸，一改最初臺灣饒舌樂壇的凶狠抨擊與明嘲暗諷，明確的開展出個人思維抒發的另一種創作樣貌，其歌詞片段如下：

你除了需要保養的乳液 我好像推薦你靈魂的收斂水
用我採集的旋律來調配 它把煩悶給銷毀
清潔 飽水 鎮定 舒緩 不含酒精也和化學無關
原料用得簡單 香味是天然的恬淡 你會喜歡²²

而最後一種「派對享樂與娛樂性質」的饒舌作品創作所包括的娛樂取材相當廣泛，但不著重社會議題評論與個人處事思維的情感寄託，通常是以有趣的題材與朗朗上口的音樂旋律作為主軸，大肆宣揚玩樂生活，較符合商業、表演需要，亦能滿足民眾的娛樂需求。例如玖壹壹於 2016 年《擺叔叔 DJ CK x 玖壹壹 MIXTAPE Vol.1》一輯中的知名歌曲〈打鐵〉一首便是此類項的代表之作，「打鐵」一詞為英文「Party」的台語諧音，其內容著重於呼朋引伴共同享受派對的歡愉，並非議論或是抒情一類的饒舌創作，其歌詞如下：

我剛下班油 今天禮拜幾 今天剛好禮拜六
我要喝啤酒要把妞 準備要打鐵瞓

²² 蛋堡，〈收斂水〉，收錄於《收斂水》（臺灣：亞神唱片，2009）。

要去哪裡喝 要聽要聽甚麼歌
 不管 Disco 電音 嘻哈 還是你都聽芭樂
 夜生活萬歲 打鐵無罪 我年輕就是本錢
 隔天又要宿醉 沒必要贖罪 生活就是這麼的乾脆
 每天都喝到茫茫 視線保持盲盲
 走路都很慌張 打鐵完就在剛剛²³

此外，2007 年之前的饒舌音樂創作風氣與作品產量著實不高，但於 2007 年起各大饒舌工作室則大幅提升其音樂作品的出產數目，尤其是「本色音樂」與「顏社工作室」二者，更是在短時間內作出了相當程度的爆發力，其歷年產量線性脈絡則如下圖所示：

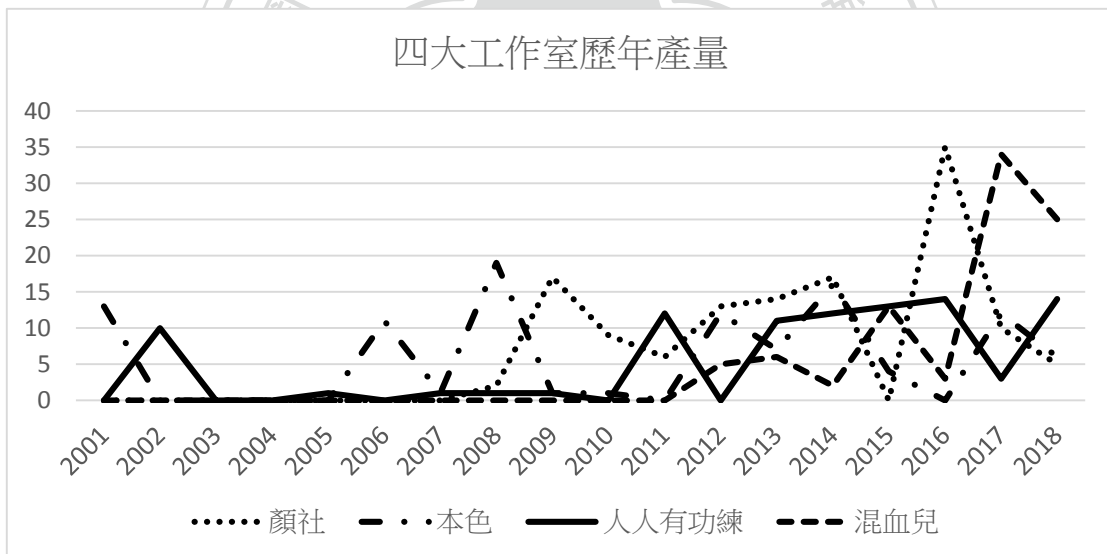


圖 5-2

因是可知，2007 年著實為臺灣饒舌樂壇的重要分水嶺，就歌曲的主題取材與內容取向而言，2007 年前著重源自西方饒舌的諷刺與社會議論性質，2007 年之後因為商業需求與擁有更為成熟的發展空間與音樂傳播平台，故在饒舌歌手雨落春筍般的出現之餘，亦對饒舌作品的創作面向提供了更大的想像與書寫空間。至於形式特色的方面，饒舌歌詞無論在文本呈現亦或者表現方式上與講究精緻的

²³ 玖壹壹，〈打鐵〉，收錄於《打鐵》（臺灣：禾廣娛樂股份有限公司，2014）。

流行歌詞皆有所不同。饒舌音樂的創作體制源來自於口頭傳誦，也就是中國文學裡面的說唱系統，是基於口頭音節、韻律來進而轉化成文本形式的，甚至在最原始的嘻哈文化而未上升到商業場域的範疇之前，饒舌的形式更是以散韻結合的即興口頭文字來做為對答攻伐，也就是在現今饒舌(說唱)體系中俗稱的 BATTLE 與 DISS。也是因其自由且不依賴音樂的創作特性，故散韻結合的文字呈現與節奏凌駕於歌曲的「說」唱表現變成為了饒舌樂曲的最大特色。至於爾後因嘻哈文化的日益興盛，與因媒體平台的發達而導致嘻哈文化與饒舌表演形式能更為普及的走進大眾視線後，因商業市場需要，亦或是吸汲了其他的音樂元素後，饒舌歌詞便更加重視文字與音樂旋律的搭配且持續推陳出新，進而達到更高的藝術效果。但若我們就其本源與呈現特色來說，饒舌歌曲的文本特色與取材終究是源自民間文化的，而其展現特色也絕對是「說」大於「唱」的。



第三章、賦體特徵與特色

第一節 賦體概述

一、賦體創作源流

賦體是中國文學史上深具價值的一種創作體式，其源於戰國末期，上承了《詩經》、《楚騷》、諸子百家乃至於民間倡優之詼諧俗賦等創作精神與形式特色，而在文人貴族的運用及發揚之下興盛於大漢帝國且傳於歷代。

而若觀照前人乃至現今的相關研究成果便不難發現，賦體的源流背景可將其歸納出四種論述面向，如明代徐師曾《文體明辨》主要以思想與手法來確定漢賦與《詩經》的承流關係，然而亦有學者以題材與藝術手法做為切入視角，認為漢賦源起於《楚騷》，再者又如清代學者章學誠等人為代表，認為辭賦不僅出於詩騷，更包含了先秦散文，而馮沅君於其《古優選》中則認為漢賦出於民間優伶，而後曹明綱、任二北等人皆對此等論述有所明確考證且認同其說法。

簡而言之，若以當前學界的認知來說，辭賦源流大抵可分為下述四類：源自於《詩經》的六義傳統、源自於《楚騷》的書寫方式、源自於《詩經》、《楚騷》與先秦文學與縱橫家筆法、源自於民間倡優。

然而，四種脈絡面向實則各有側重，以《詩經》為源流的說法主要是以詩經中的創作思想例如《詩·小雅·四月》所論之：「君子作歌，維已告哀²⁴」與六義中的賦筆且基於班固曰：「賦者，古詩之流也²⁵。」等論點來確定漢賦與《詩》的承流關係。而認為辭賦之體起源於《楚騷》的說法則是以寫作題材與藝術手法來做為切入視角，誠如劉勰《文心雕龍·才略》：「仲書專儒，子常純史……亦《詩》人之告哀焉²⁶。」句式所表述之情狀，認為賦家在駕馭各種題材又或者己身創作有所偏重的狀況下，依舊是秉著「告哀」精神的，這也與《詩·小雅·四月》中

²⁴ 江陰香譯注，《詩經譯注》，北京：北京市中國書店，1982年，頁82。

²⁵ 趙逵夫主編，《歷代賦評注》，成都：巴蜀書社，2010年，頁484。

²⁶ 梁·劉勰著，陸侃如、牟世金譯，《文心雕龍》，濟南：齊魯出版社，1996年，頁561。

所表述「君子作歌，維已告哀」有所呼應。此派學者認為因先秦時期政局動盪，文人雅士乃至於平民百姓皆深受楚騷影響，在當時便已開始以類於後世賦體的創作形式來抒發己思，且或寓或諷。然而直至西漢時期，文人騷客因大漢帝國政治體制的環境高壓，誠然已無法如同春秋戰國時期文人能士得以大展身手且高倡己思，故楚騷體所傳達的「生不逢時」便或隱或顯的存在於賦體之中。關於此點《文心雕龍·辯騷》一篇中明確指出：「故其敘情怨，則郁伊而易感；述離居，則愴快難懷；論山水，則循聲而得貌；言節候，則披文而時見。是以枚、賈追風以入麗，馬、揚言波而得奇。」²⁷此段文獻無疑是正面且確切地佐證了漢代賦家對於楚騷體的情思與手法繼承。於此，呂逸新在其〈漢代文人身份生成與漢賦嬗變〉一文中表示：

就漢賦的發展來說，騷體賦是從戰國時代的楚辭發展而來的，從內容上說騷體賦繼承了「楚辭」的詩騷傳統，側重抒寫作家懷才不遇生不逢時的哀怨，懼禍及身的憂慮和憤世嫉俗的憤懣。²⁸

基此這一派別所側重的面向顯然在於漢賦對楚騷體的創作手法的承傳與轉變之關係，如基於鬱不得志的「愴快難懷」而又因不得直言只得「循聲而得貌，言節候則披文而時見」等創作基調，而稱賦體源於楚騷。

此外，又以清代學者章學誠等人為代表，認為辭賦不僅出於詩騷，更包含了先秦散文，例如簡宗梧先生便於其《漢賦史論》一書中表示於先秦時期有《尚書》、《春秋》、《國語》等歷史散文與諸子哲理散文等，且提出「有一批人既不是思想家或政治家，也不是經學家或史學家，而能『綜緝辭采』與『錯比文華』，所以憑文章傳世。」²⁹之論點，其認為賦體的創作情思與寫作立意乃源自於人民（包

²⁷ 梁·劉勰著，陸侃如、牟世金譯，《文心雕龍》，濟南：齊魯出版社，1996年，頁134。

²⁸ 呂逸新，〈漢代文人身份生成與漢賦嬗變〉，《山東理工大學學報(社會科學版)》，2017年06期，頁52。

²⁹ 簡宗梧：《漢賦史論》，臺北市：東大發行，三民總經銷，民82年，頁141。

含文人)在基於對於社會政治有所感觸或欲展抱負的一種創作行為,這便是章學誠先生所謂:「縱橫之學,本於古者行人之觀。觀春秋之辭命,列國大夫,聘問諸侯,出使專對,蓋欲文其言以達旨而已。至戰國而抵掌揣摩,騰說以取富貴,其辭敷張而揚厲,變其本而加恢奇焉,不可謂非行人辭命之極也。」³⁰一事了。而第四種觀點則是馮沅君《古優解》與任中敏《優語集》二書中所提出的「賦出於俳詞」此等論點,二者扣合俳詞之本質與講唱者之背景與樣態等等,進而提出「賦出於民間而發揚於貴族」此等論點,且以賦的發展歷程應當是由「民間」至「宮廷」、由「倡優」至「文人貴族」與由「俗」至「雅」的面向來作為其論述主軸,例如任二北在其《優語集》一書中便表示漢代文人儘管鋪採摛文,但亦不乏抒情、調侃而有類於民間倡優的創作形式,此外任氏亦提出亦舉出東方朔、淳于髡此二賦家與倡優一類有所類同:

淳于髡、東方朔這兩個人,名義上雖非倡優,然言其行實和倡優絕類。他們都能詼諧諷諫,應對的言語多用韻語,處世的態度常是玩世不恭的。³¹

確實,若以東方朔的〈答客難〉一篇來進行觀照,該篇以詼諧且俗白的語句構成,且藉客問難東方朔,諷其位卑不足,而文中東方朔進行答辯,表示漢武時期與先秦人之際遇不同,在在都是發洩其懷才不遇的鬱悶情思,而此篇賦作亦開啟了揚雄的〈解嘲〉跟班固的〈答客戲〉等藉由問答且俗白語句進而為賦且句有倡優滑稽特質的俳優賦篇。

然而無論是哪一種賦體的生成脈絡,賦體的創作筆式進至漢代後無疑有了空前的發展,但也因時代環境的不同,在文人手上形成了迴於民間俳優與縱橫之士的創作風潮,形成了另一種賦體功用,也就是文學侍從筆下的貴遊文學。

³⁰ 清·章學誠撰、李春玲校點,《文史通義》,瀋陽:遼寧教育出版社,1998,頁16。

³¹ 任鍾敏編著,王福利,《優語集》,南京:鳳凰出版社,2013年,頁9。

二、賦體演變脈絡

漢朝，中國歷史上知名的大帝國之一，其無論在思想、文化、文學等方面皆對後世有著舉足輕重的影響。而從漢高祖始一路至漢武帝、漢宣帝時期國力鼎盛，經濟蓬勃發展，因是宮殿建築規模浩大，帝王、諸侯王等王公貴族樂於田野遊獵等娛樂行徑因而隨之高度發展，也正所謂風行草偃，在這樣的時代背景之下，文人們不得不改變其書寫面向與取材內容，因是，賦體作品原具的政治價值與功用亦被迫轉變，例如《西京雜記》一書中記載：

梁孝王遊於忘憂之館，集諸遊士，各使為賦……路喬如為鶴賦、公孫詭為文鹿賦、鄒陽為酒賦、公孫乘為月賦、羊勝為屏風賦、韓安國做几賦不成，鄒陽代作。安國罰酒三升，賜枚乘、路喬如絹五匹。³²

於此段文句中誠然可見文士從諸王遊，且作賦用以娛樂的創作用意與時代現象，另外於《漢書·賈鄒枚路傳》中亦載：

從行至甘泉、雍、河東、東巡狩、封泰山，塞決何宣房，遊觀三輔離宮館，臨山澤，弋獵射馭，狗馬，蹴鞠，刻鏤，上有所感，輒始賦之。³³

據此我們得以知曉在漢代時期無論是九五帝王亦或者公侯貴族皆將賦的創作視為娛樂視聽的一項工具，也因如此的喜好取向，漢代文士開始以文相競，描繪宮殿、神仙、遊獵等事與物，展現自身文采的同時，亦供君王權貴娛樂之用。因是，漢賦也就脫離了傳統的楚騷寄寓亦或者戰國縱橫文人的文采本意，而形成了貴遊文學的創作基調了。

此外，漢武帝時期的獨尊儒術與提倡文人經典，亦使得賦體創作於此時期成

³² 曹海東注釋，《新譯西京雜記·梁孝王忘憂館時豪七賦》，臺北：三民書局，民國 84 年，頁 165-176。

³³ 漢·班固撰、顏師古注，《漢書》，臺北：臺灣商務，2010，頁 664。

為文人求仕的可期管道，例如司馬相如、枚皋、王褒、揚雄等人便皆因辭賦入仕，此點誠如班固〈兩都賦序〉中所載：

故言語侍從之臣，若司馬相如、虞丘壽王、東方朔、枚皋、王褒、劉向之屬，朝夕論思，日月獻納，而公卿御史大夫倪寬、太長孔臧、中大夫董仲舒、太子太傅蕭望之等，時時間作。³⁴

此段文句中具體地呈現出該時文人對於「獻賦」的渴望與重視，然則雖然漢代文人企圖「書下情而通諷諭，或以宣尚德而盡孝忠」，但在上位者的認識觀點與喜好趨向之下，漢代文人亦不得不寓於娛樂而一改賦體作品的書寫面向，勢必得降低與刻意地隱藏其勸諫功能，進而轉變為歌頌揚德的娛樂功能等。也因關乎當時的高壓體制與牽扯自身仕途順遂與否之敏感問題，因而賦家不得不淪為文學侍從，而賦體也就往往流於形式上的鋪陳與揚頌而無法落實「體物寫志」的政治功用了。而從《漢書·東方朔傳》：「朔嘗至太中大夫，後嘗為郎，與枚皋、郭舍人俱在左右，詼啁而已³⁵。」與《漢書·嚴朱吾丘主父徐嚴終王賈傳》中：「上令褒與張子僑等並待詔，數從褒等放獵，所幸宮館，輒為歌頌……不有博弈者乎，為之猶賢乎已³⁶。」的文獻記載來看，誠然得以窺見漢代辭賦在當時常與倡優俳詞詼諧之娛一類有所呼應或常被指涉，也實在得以看出漢代辭賦成為貴遊文學後文人的創作環境與無奈之處了。

然而，西元二二零年曹丕篡東漢帝位，至西元五八八年隋朝楊堅滅南陳而統一中國共三百六十九年的這段期間陸續經過了三國時期、西晉時期、東晉時期、十六國時期與南北朝時期。而自公元一八九年漢靈帝駕崩之後，整個中國便掀開了另一章波瀾壯闊的歷史扉頁，而這此時期的文人族群，也因政治局勢的轉變與動盪，於政治上大多難以一展抱負，因為無論是國勢間的瞬息萬變，亦或者各霸

³⁴ 費振綱、胡雙寶、宗明華輯校，《全漢賦》，北京：北京大學出版社，1993年，頁311。

³⁵ 漢·班固撰、顏師古注，《漢書》，臺北：臺灣商務，2010，頁828。

³⁶ 漢·班固撰、顏師古注，《漢書》，臺北：臺灣商務，2010，頁817。

權的高壓統治，皆促使魏晉文人從漢帝國時期的文學侍從身份與格局，轉入了己身的文學、精神自覺，在思想上亦多受老莊玄學影響，因是哲理、遊仙、山水田園等文學書寫取材便隨之興起，而抒情小賦亦隨之產生，使得辭賦作品開始展現出文人的情思自由，題材擴大等現象，例如曹植的〈洛神賦〉一篇便是如此，也就是《文心雕龍》中所云的「賦者，鋪也；鋪采摛文，體物寫志」此等的辭賦樣貌了。也基於魏晉六朝文學形式開放，文人以個人情思馳騁取材，乃至齊梁時期，永明聲律之興起無疑是促使中國文學體類對於音律追求的一大轉捩點，《梁書·列傳四十三》云：

齊永明中，文士王融、謝朓、沈約文章使用四聲，以為新變。³⁷

這樣的新變對於中國文學的衝擊無疑是全面且具革命意義的，它造就了文人日後在文學創作上的格律意識，亦促使辭賦更進一步的豔麗昇華，進而建構出以駢體形式書寫的另一種賦體樣貌也就是所謂重視聲律、詞藻工整，極盡唯美之能事的「俳賦」一類了。因此，在賦體的演變歷史上魏晉賦家已擺脫甚至說是刻意地轉變了漢帝國對於辭賦的創作習慣，而極力地追求駢儷與音韻的唯美型式了。

此外，辭賦之流在文學史上一直是文人所重視的文學體類，儘管中國每個朝代都有光耀奪目的經典文類產生，但這並不代表辭賦創作便消弭於文學歷史的長河之中。漢大賦自魏晉六朝因時代風氣而轉為俳賦，由於唐宋古文意識的興起且反對六朝餘風，所以也改變了六朝駢文與駢體賦的書寫系統。但於初唐時期這樣的創作習慣與意識尚未完全扭轉，六朝文風中的緣情綺靡依舊還是文人寫作的主要風格基調，例如初唐四傑中王勃〈慈竹賦〉、〈春思賦〉等作品。因此儘管該時已有古風的提倡與自覺，但文學形式的轉變終究需要時代風氣的相互交涉，與長期的創作累積，辭賦的表現型式亦是如此，「律賦」既然在唐宋時期是種科舉應

³⁷ 唐·姚思廉撰，《梁書》，臺北：臺灣商務，2010，頁398。

試的文學，也就需待到官方制定，方能使得文人大幅重視甚至是自願式的積極創作了。

賦學受試的狀況約莫從高祖至唐末皆持續有之，而自玄宗開元時期便將其明確歸類為進士科的應試科目，文人對其重視力度也就大幅提升，甚至是天寶後應試項目中的雜文類專取詩賦的改變，更是鼓勵了唐代文人們在辭賦上的精神投注與重視。當然，由於唐代乃古文運動的興起時代，因此除了律賦以外，古大賦亦是唐人辭賦創作的重點型式之一，例如李白的〈明堂〉、〈大獵賦〉，杜牧〈阿房宮賦〉等皆為辭賦史上甚為經典的辭賦作品，而如著名詩家白居易、元稹等人也多有賦體佳作，可見賦體在當時實為興盛，雖不如唐詩那般奪目，但絕不可忽略其於該時代的文學價值。

而至公元九六零年，趙匡胤發動陳橋兵變後，篡位改元自立為宋太祖。趙匡胤有鑒於五代之戰亂歷史與己身崛起之契機背景，故高度集權於中央政府，重用文人而削弱軍部能量，其強幹弱枝、重文輕武的政治傾向，也就使得文人族群在此一朝代獲得了空前的重視且具有高度的發揮空間。而在中國文學的普遍認知上，多數人所重視的宋代文體大抵不離「詩」、「文」、「詞」三者，但就如唐代一般，辭賦此文類並未消失，甚至可說因古文運動在宋代的大興與成功，賦體這種原本就亦詩亦文的韻文體裁，更是全面的汲取了古文運動的時代養分，進而加重了賦體中如「文」的散體特質，因而稱之為「散賦」。

假若綜觀整個文學脈絡，其實不難發現以駢為式的書寫筆式往往蓬勃在國家動亂、政治昏暗與仕途無望的時空環境中。前途渺茫亦內懷滿腔憂思的文人族群，在這樣的環境底下往往有意識地忽略傳統儒學中的文人政治承擔，而將自己的書寫方向轉入了唯美追求與抒情系統，而宋代亦然。宋初時因剛經歷過五代戰亂，駢文與駢賦此類文體勢必依舊興盛，而律賦則因宋代沿襲了唐代的科舉制度，因而依然為文人創作辭賦的重點之一。然則至北宋中期，由於政治因素與文學革新，歐陽脩、蘇軾等人大力提倡古文復興，在文壇風氣的轉變之下，開啟了賦體又一次書寫形式的轉變，散文化的賦體因而逐日興盛，然而歐陽修等人不僅是古文運

動的領軍人物，更將其理念落實在辭賦作品之上，例如蘇軾膾炙人口的〈赤壁賦〉便是賦體散文化後的經典作品。

待至元明時期，科舉應試對於辭賦的重視度逐漸降低，如元初的廢除科舉，亦或是明代只在館閣試賦等等，這樣時代背景的改變，也就隨之牽動文人對於辭賦的創作心態與創作動力。然而值得一提的是，儘管辭賦作品的形式變動脈絡至宋代散賦為結，但元明時期復古大興，劉基、前後七子、唐宋派、公安派等古文流派的相繼出現，為明代文壇掀起了另一波復古風潮，而辭賦作為經典的韻文體類，想當然而亦為被影響的古典文體之一。因是，古體賦在元明時期再度興盛，但由於復古的文壇風氣，明代古賦有別於唐宋之前的古賦創作亦或是漢代賦家的創作思維，轉向了文人對於文學作品的自我確認與創作實踐，更多的是重視「感發乎人心，而兼出六義，然後得賦之正體，合賦之本義³⁸」這樣的情志概念。

直至清代，賦體進入了又一興盛階段，由於清朝政府對於文人相當重視，從康熙開始便著重辭賦的應試項目，乃至乾隆、嘉慶等時期皆有因詩賦而賞賜文人的措舉，在廣開仕途的刺激之下，辭賦的利祿功用再次復甦，再加上辭賦的各項體類進至清代已相當完備，在時代與文學進路的交雜之下，也就促進了清代辭賦創作展現出了鎔鑄前代各種辭賦體類的全新樣貌，如同孫福軒在其〈清代賦學研究評述〉一文中所提及：

清人主要採用了以下的四種方法：「一是眾體兼備，爭勝前朝；二是相容歷代賦藝，泛入旁體，不拘常格，其中以用古賦作律賦為主要傾向；三是以經史學術入賦；四是以散文、股文法為賦。」³⁹

因是我們得以知曉，清代的賦學創作面向是多元的、是鎔鑄百家的一種新創

³⁸ 明·吳訥、徐師曾、陳懋仁著、大安出版社編輯，《文體序說三種》，臺北：大安出版社，1998年，頁52。

³⁹ 孫福軒，〈清代賦學研究述評〉，魯東大學學報(哲學社會科學版)第24卷第4期，2007年11月，頁71。

作風氣，騷體、古體、駢體等辭賦形式在此時期皆被文人大量創作，甚至因科舉制度漸嚴，還因明代的八股應試風氣產生了融合了八股、律賦、駢賦的股賦創作，直至清帝國衰頹，科舉制度終止與文學改革的出現，辭賦此類歷史悠久的古典文學體類也就逐漸淡出土人的視線之中了。

第二節 辭賦體類與書寫範疇

一、辭賦體類

作為一種無論在創作手法、創作立意與創作體裁皆對於雅、俗文學有著重大貢獻且做為後世講唱文學之先河的賦體而言，無疑是值得被重視且應有更多的文體連結性之可能的。辭賦作品有別於多數韻文，其體式散、韻相合，其既具有韻文的聲韻之美，亦有散文句式、用語靈活的文學特質⁴⁰，然而也正因散文化的句式，使其在創作上擁有著更多的文字節奏與論述彈性，也因而奠定了傳統賦體鋪採摛文、寓於諷諫、體物寫志的可能。《詩品》稱辭賦為「直書其事，寓言寫物，賦也。」雖然這是本於《詩經》六義中創作筆式的詮釋，但就創作手法而言，無論是先秦的辭賦雛型、辭賦大興的漢朝時期乃至於漢代以降之魏晉六朝駢賦等，皆為歷代辭賦作品的創作基調。

至於辭賦的分類於歷代以來一直有著多種說法，這關乎於作者在觀照歸納時的切入面向，例如《文選》一書便將賦體作品以題材分類，而班固《漢書·藝文志·詩賦略》中則將賦體歸為「屈原賦」、「陸賈賦」、「荀卿賦」、「雜賦」、「詩賦」五類，這則是依照其源流與作品特色所切割出的判斷類別。然則，若以賦體創作的書面呈現來作為歸類視域，我們則可將其分為「古賦」、「俳賦」、「律賦」和「文賦」四類⁴¹，其中古賦又稱漢大賦，篇幅較長，詞藻華美，多用於鋪張堆疊，但

⁴⁰ 參見曹明綱，《賦學論稿》，上海：上海古籍出版社，2012，頁24。

⁴¹ 例如吳訥《文章辯體》、徐師曾《文體明辯》、劉大杰《中國文學發展史》等書皆採用此等分類方式。

基於時代風氣，大多效果不彰且留於浮泛，但在文字與詞語運用的文學價值上亦是不可忽視的。然則，俳賦又稱駢賦、小賦、六朝賦，多為抒情小篇，重視駢偶與押韻、用典；律賦則為唐代興起，基於當時重視文體格律的時代風氣，在文學領域的交互影響之下，進而產生出相較於俳賦更為重視對仗、押運之辭賦創作；文賦則是因宋代古文運動影響下的一種時代產物，在此時其賦體內的「散文化」被更為放大，重視散文式的辭賦創作筆法。

二、辭賦書寫範疇

而在寫作題材上辭賦創作之取材更是博攬眾類，而例如曹明綱於其《賦學論稿》一書中便指出關於辭賦的寫作面向從最早的《文選》便包含了「京都、郊祀、耕籍、牧獵、記行、遊覽、宮殿、江海、物色、鳥獸、志、哀傷、論文、音樂、情」十五類，待至清代《歷代賦彙》一書則歸納為「天象、歲時、地理、都邑、治道、典禮、禎祥、臨幸、蒐狩、文學、武功、性道、農桑、宮殿、室宇、器用、舟車、音樂、玉帛、服飾、飲食、書畫、巧藝、仙釋、覽古、寓言、草木、花果、鳥獸、鱗蟲、言志、懷思、行旅、曠達、諷諭、情感、人事」三十八類⁴²。而歷朝間亦有如唐代《初學記》一般歸納出「天部、歲時部、地部、州郡部、帝王部、中宮部、職官部、禮部、樂部、人部、政理部、文部、武部、道釋部、居處部、器物部、寶器部、果木部、草部、獸部、鳥部、鱗介部、蟲部」二十三種部類的相關著書⁴³。

據此可知，賦體一類的創作題材可謂龐雜眾覽，書寫範疇不僅僅是長期以來被重視的文人情思、政治相關的類項作品，綜覽歷代分類脈絡，辭賦作品無疑涵蓋了整個人文社會的各種領域，此種創作現象亦展現出了辭賦作品在如詩如文的寫作特色下的創作彈性與承載空間。因是，雖在中國古典文獻之相關評述中大多

⁴² 參見曹明綱，《賦學論稿》，上海：上海古籍出版社，2012，頁3。

⁴³ 唐·徐堅等輯，《初學記·目錄》，北京：京華出版，2000。

對於辭賦之體有所非議，亦影響了後世眾人的認知，例如鍾嶸雖認為於創作句式
中可用文字的增加有助於「指事造形，窮情寫物」且認其為「最為詳切者」⁴⁴，
但於其《詩品》中所對於賦筆的使用亦有所較為負面之認識：

若但用賦體，患在意浮，意浮則文散，嬉成流移，文無止泊，有蕪漫之累
矣。⁴⁵

據此，筆者認為固然賦體是基於《詩》六義中的「賦」筆進而與其於文學手
法交融後進而產生的一種文學產物，而漢大賦乃至於駢賦等亦因政治因素而影響
到了文學創作的面向與呈現方式，確實有過度鋪張雕琢之弊，但其創作手法、創
作立意與創作體裁等，不僅僅對於雅、俗文學有著重大貢獻且做為後世講唱文學
之先河亦深刻的影響各個時期的文學發展與特質交錯，因此其重要性與文學價值
是誠然可見的。

第三節 賦體的書寫特色

一、書面形式

賦體在文字的創作上散、韻相合，其既具有韻文的聲韻之美，亦有散文句
式、用語靈活的文學特質⁴⁶，然而也正因散文化的句式，使其在書寫上擁有著更
多的文字節奏與論述可能，也因而奠定了傳統賦體鋪採摛文、寓於諷諫、體物寫
志的創作基調。《詩品》稱辭賦為「直書其事，寓言寫物，賦也。」雖然這是本
於《詩經》六義中創作筆式的詮釋，但這樣的創作特性亦成了漢代以降的辭賦核
心手法，因而《文心雕龍》便稱「賦者，鋪也，鋪採摛文，體物寫志也。」據此

⁴⁴ 梁·鍾嶸著，徐達譯註，《詩品》，臺北市：地球，民 83 年，頁 11。

⁴⁵ 梁·鍾嶸著，徐達譯註，《詩品》，臺北市：地球，民 83 年，頁 12。

⁴⁶ 參見曹明綱，《賦學論稿》，上海：上海古籍出版社，2012，頁 24。

曹明綱先生認為散韻結合之所以成為賦體的形式特徵乃源自於其文字鋪陳的特性，而此特性源自於散文，也據此建構出了一種以全面鋪寫而回扣論點的行文形式⁴⁷，其中依照賦體的書寫形式除了源於《詩》的寫作基礎以外，更因其時代背景開展出了「古賦」、「駢賦」、「律賦」、「文賦」四種書寫樣貌各有異同的體材類項，其中古賦的書寫特色乃為承襲於先秦文人筆法的確立與昇華，如先秦賦家宋玉的《風賦》為例：

楚襄王遊於蘭臺之宮，宋玉景差侍。有風颯然而至，王乃披襟而當之，曰：「快哉此風！寡人所與庶人共者邪？」宋玉對曰：「此獨大王之風耳，庶人安得而共之！」……王曰：「夫風始安生哉？」宋玉對曰：「夫風生於地，起於青萍之末。侵淫溪谷，盛怒於土囊之口。緣太山之阿，舞於松柏之下，飄忽湖滂，激颺燥怒。耿耿雷聲，迴穴錯迳。蹶石伐木，梢殺林莽。至其將衰也，被麗披離，衝孔動楗，眴煥絜爛，離散轉移。故其清涼雄風，則飄舉升降。乘凌高城，入於深宮……。」⁴⁸

宋玉為戰國楚國賦家，而《史記·屈原賈生列傳》一篇亦載述了宋玉與當時的賦家們「皆祖屈原之從容辭令，終莫敢直諫。」據此，我們可以看得出兩條線索，首先「諫」一詞代表了宋玉的身分是宮廷文人，而「莫感直諫」則蘊露了自戰國末期而至漢帝國時期先秦辭賦家從原本的馳騁文辭以求功名，逐漸過渡至文學侍從寫賦以娛君王且只得的透過譬喻、隱語等方式寓於諷喻的演變脈絡了，而其〈風賦〉一首便是此等風氣下的代表辭作。宋玉乃因辭賦才能而受重於楚襄王的宮廷文人，在此賦篇中開頭便點出了事件的主角與故事背景，進而採取君臣問答的形式依序書寫建構成篇，從風的行成消長至「大王之風」與「小人之風」的差別，用以婉諷當時貧富差距極大的社會亂象，自此我們已可看見漢大賦的「主

⁴⁷ 曹明綱，《賦學概論》，上海：上海古籍出版社，1998年，頁27

⁴⁸ 清·陳元龍輯：《歷代賦彙·第一冊》，北京：北京圖書館出版社，1999年，頁647。

客問答」形式樣貌與「勸百諷一」的書寫調性，此外從「夫風生於地，起於青萍之末。」一句開始，對於風的型態與動向層層細摹，辭藻華美之餘更是極力於鋪張文辭，誠然便是漢代大賦中「鋪採摛文」的創作特色了。

待至魏晉六朝，由於政治的動盪昏暗，憂患頻頻等，文人在此時期產生了高度的文學自覺，文人們開始重視文學的抒情性與言志性，個人浪漫主義的崛起使得辭賦家們在創作上偏離了古大賦曲終奏雅的勸諷習慣，更重視的是個人情感的抒發與字詞所建構出的文句美感，也就使得六朝抒情小賦應運而生。再者魏晉六朝時期駢體文學盛行，辭賦之流隨著時代風氣的轉變也就形成了魏晉六朝的特色賦體「俳賦」了。俳賦講究辭藻華麗，砌句力求俳對，與駢文一般，成四六文體，而偶句必協韻，並無韻腳與韻部數之限制。就篇幅上來說相對短小，漢朝時期大多為篇幅宏大之古賦，而至魏晉時期，小品形式的短篇賦體反而蔚為風潮。然而就風格來說，俳賦少了漢大賦的恢弘鋪張與對於極細之物的層層堆砌。相較之下，俳賦用字較為平易且清麗不澀。傳統漢賦所聚焦的視域大抵落在宮殿、遊獵等面向，以客觀描摹為主要書寫取向，但六朝俳賦重視個人情感之展現，或寫佛道哲學、或感慨命運、或寄情於山水等等。當然於俳賦時期亦有客觀寫物者，但相較於傳統大賦的寫作方向，無疑是另一種書寫精神的轉化與發揚。此外，俳賦略去漢賦的頭尾對答體式，改用押韻駢句表現，而其中連結詞等地增加與活用，亦增進了俳賦文具上的靈動感與流暢度。其中曹植〈洛神賦〉、王粲〈登樓賦〉、阮籍〈首陽山賦〉、陸機〈文賦〉、江淹〈恨賦〉與〈別賦〉等皆為此時代風氣影響下應運而生的經典賦作，而至此且以江淹〈恨賦〉、〈別賦〉二賦為例：

試望平原，蔓草縈骨，拱木斂魂。人生到此，天道寧論？於是僕本恨人，心驚不已。直念古者，伏恨而死。至如秦帝按劍，諸侯西馳。削平天下，同文共規，華山為城，紫淵為池。雄圖既溢，武力未畢。方架黿鼉以為樑，巡海右以送日。一旦魂斷，宮車晚出。……或有孤臣危涕，孽子墜心。遷客海上，流戍隴陰，此人但聞悲風汨起，血下沾衿。亦復含酸茹嘆，銷落

湮沉。若乃騎疊跡，車屯軌，黃塵匝地，歌吹四起。無不煙斷火絕，閉骨泉裏。已矣哉！春草暮兮秋風驚，秋風罷兮春草生。綺羅畢兮池館盡，琴瑟滅兮丘壟平。自古皆有死，莫不飲恨而吞聲。⁴⁹

黯黯銷魂者，唯別而已矣！況秦吳兮絕國，復燕趙兮千里。或春苔兮始生，乍秋風兮暫起。是以行子腸斷，百感悽惻。風蕭蕭而異響，雲漫漫而奇色。……至若龍馬銀鞍，朱軒繡軸，帳飲東都，送客金谷。琴羽張兮簫鼓陳，燕、趙歌兮傷美人，珠與玉兮豔暮秋，羅與綺兮嬌上春。驚駟馬之仰秣，聳淵魚之赤鱗。造分手而銜涕，感寂寞而傷神……儻有華陰上士，服食還仙。術既妙而猶學，道已寂而未傳。守丹竈而不顧，鍊金鼎而方堅。駕鶴上漢，驂鸞騰天。暫遊萬里，少別千年。惟世間兮重別，謝主人兮依然。……至乃秋露如珠，秋月如圭，明月白露，光陰往來，與子之別，思心徘徊。⁵⁰

江淹，字文通，祖籍濟陽考城（今河南民權縣人），其為魏晉六朝知名辭賦家，任仕於宋齊梁三朝，其江氏原為濟陽考城之大族，但由於江淹這一脈家道沒落，因此小時較為清苦。然而江淹憑著自己的出色才華，於二十歲時便教授五經於宋孝武帝劉駿第十子劉子真，期間更經歷了仕途的貶謫與再度擔任至中書侍郎、封臨沮縣開國伯、封醴圈白之高位，一生波瀾起伏，可謂不易。也正因六朝此等的政治環境與個人經歷，江淹的辭賦之作大多含有濃厚的個人情志與抒情筆觸，別於古賦的鋪張華美，其詞作中更多的是哀婉動人與生命悲愁之感。

恨、別二賦在創作體式上貼近，皆在開頭便奠定了通篇的哀怨基調〈恨賦〉一首起初便以「試望平原，蔓草縈骨，拱木斂魂。人生到此，天道寧論？」與別

⁴⁹ 清·陳元龍輯，《歷代賦彙》，北京：北京圖書館出版社，1999年，頁626。

⁵⁰ 清·陳元龍輯，《歷代賦彙》，北京：北京圖書館出版社，1999年，頁592。

賦中的「直接扣合「恨」的核心情懷，接著依序以帝王之恨、諸侯之恨、名將之恨等作為鋪敘開展，涵蓋了古今各種遺憾恨事。而〈別賦〉亦如是，篇頭以「黯黯銷魂者，唯別而已矣」一句直接破題，接著以「美人、劍客、從軍、新婚、成仙、情人」七個不同面向闡述離別之愁。二賦在創作上可說是企圖涵蓋所有「別」與「恨」之可能，且試圖細膩地描繪、拼湊出根於世俗的哀思輪廓。此外，二賦皆刻意使用鮮明的情緒用詞，例如〈恨賦〉中的「魂斷、悲、怨、蕭索泣下、含飲恨」和〈別賦〉中的「黯黯銷魂、寂寞、傷神、怨、孤獨」等詞，在運用四六駢體形式之餘，更多的是蘄露出六朝文人在辭賦書寫上的抒情言志之趨向，而〈別賦〉中的「儻有華陰上士，服食還仙。術既妙而猶學，道已寂而未傳。」更在在體現了魏晉六朝尚玄尚佛道的歷史痕跡。

然而唐宋律賦可說是順著科舉潮流而隨之興盛的一種賦體形式，自隋代創立科舉制度開始，由於應試需要，賦體在文人眼中，儼然與求仕順遂與否密不可分，故律賦便在這樣的政治環境下逐步開展成型且要求日趨嚴格。此外，律賦與駢賦在體式上息息相關，可說律賦在某種程度上承襲了六朝俳體的創作元素，例如對於用韻的限制與追求一點便甚為相似，因是徐師曾在其《文體明辨》中便表示「至於律賦，其變愈下，始於沈約四聲八病之拘，終於徐庾隔句作對之陋，終於隋、唐、宋取士限韻之制」⁵¹雖然對於這樣的論點後代學者各有說法，但就以形式上與特色上來說，是鮮明地點出律賦之創作特色與要求的。然而，唐宋律賦在創作上有著「有命題、限韻、限時、限字」的創作限制，一般是從古代經典中擷取一句話做賦題，再找一句八個字的成語，要求依此八字為韻，也是這樣的應試限制，故促使了當時《賦譜》的產生。

直至宋代，辭賦的創作體式因古文運動的成功與宋人創作著重說理、議論之特質，完成了賦體最後一個創作型態的轉變「散賦」。散賦為興盛於宋代的賦體形式，為散文形式雜有韻語之賦體，漢代古賦的如詩如文是就文句的表現形式而

⁵¹ 明·吳訥、徐師曾、陳懋仁著、大安出版社編輯，《文體序說三種》，臺北：大安出版社，1998年），頁51。

言，但宋代散賦的「散」則是指內容表現與敘述用詞類於散文，兩者有著實質上的差別。也因其有別於講究對偶之駢賦，亦迥於限制格律的唐代律賦，基於其創作形式上如同散文的不拘格律與說理性強烈等特質皆乃古文運動下的文學交涉表現，故以「散」或「文」賦稱之，亦可將其視為一種解放唐代律賦的創作表現，而歐陽脩的〈秋聲賦〉與蘇軾的〈赤壁賦〉便是此類名篇：

壬戌之秋，七月既望，蘇子與客泛舟遊於赤壁之下。……子愀然，正襟危坐，而問客曰：“何為其然也？”客曰：“‘月明星稀，烏鵲南飛。’此非曹孟德之詩乎？西望夏口，東望武昌，山川相繆，鬱乎蒼蒼，此非孟德之困於周郎者乎？方其破荊州，下江陵，順流而東也，舳艫千里，旌旗蔽空，釃酒臨江，橫槊賦詩，固一世之雄也，而今安在哉？……蘇子曰：“客亦知夫水與月乎？逝者如斯，而未嘗往也；盈虛者如彼，而卒莫消長也。……是造物者之無盡藏也，而吾與子之所共適。”客喜而笑，洗盞更酌。餽核既盡，杯盤狼籍。相與枕藉乎舟中，不知東方之既白。⁵²

〈赤壁賦〉為蘇軾因烏台詩案被貶謫黃州期間所作，分為前後二賦，而在〈前赤壁賦〉中蘇軾承襲了傳統古賦的主客問題形式，虛構出了蘇子與客人的二類角色，透過二者的互動問答與今昔相照捻出「變與不變」之問題，雖論萬物變遷，但實則暗抒己身的仕途際遇，亦透過客的「喜而笑」與主客盡歡的「相與枕藉乎舟中，不知東方之既白」來表現晴至上的自我解脫。通篇類於漢代賦體的散、韻相間且恢復漢代主客問答以抒寓意的寫作系統，但又別於漢代古賦的百述而諷一，蘇軾的赤壁賦無論在說理性、議論性、抒情性上都相當鮮明，而其句式筆法亦不若漢代賦體、駢賦、律賦講究相對，用韻之餘亦清楚地參進了散文參差的寫作方式，令人讀來流暢自然，韻味十足，實為宋代散賦的經典代表。

⁵² 趙逵夫主編，《歷代賦評注·宋金元卷》，成都：巴蜀書社，2010年，頁174-175。

二、文字風格

然而伏俊璉於其〈敦煌俗賦的文學史意義〉一文與《俗賦研究》一書中分別表示：

一、賦這種文體本來就是從民間來的，他是民間故事、寓言、歌謠等多種藝術形式相容的產物……三、早期的賦以娛樂為目的，所以詼諧調侃是他主要的風格特徵。優人正式利用了這種體裁，把他引入宮廷，逐漸文人化貴族化了。四、文人借用俗賦的形式把他逐漸貴族化的同時，民間俗賦依然發展著，並影響著文人賦的創作，從而形成了賦的「雅」、「俗」兩條線索⁵³

俗賦是秦漢先民近行娛樂的形式之一。俗賦源於先秦時期的民間講誦技藝，是流行於秦漢時期朝野上下的一種文藝形式，無論是內容還是形式，都已同時突顯其特色，這與其他類型的賦體追求典雅華瞻恰成鮮明對照……在內容上或敘事，或辯智……或自嘲，或調侃。⁵⁴

由是可知，漢代賦體乃源自於秦漢先民的俗賦，而當時的俗賦無論是在表現方式上的「口誦」，或者是創作手法的鋪陳、隱語、問答構篇口誦表現與散韻結合，乃至於內容上的使用隱語之諷喻調侃與娛樂性等特質上，皆在在足以構成漢賦的源流條件，僅是因為進入宮廷後，因政治環境、創作風氣之不同而產生了「雅」、「俗」之別，而此文體亦被當代知名賦家給發揚光大爾爾。

然而就以文字風格來說，我們亦可將辭賦作品區隔為雅俗二類，宮廷中的文

⁵³ 伏俊璉，〈敦煌俗賦的文學史意義〉，《敦煌文學文獻叢稿》，北京：中華書局，2004，頁122。

⁵⁴ 伏俊璉，《俗賦研究》，北京：中華書局，2008，頁3

學侍從亦或者傳統文人大多用字典雅，亦重視鋪陳與文字之節奏、音韻之聽覺效果，如宋玉之〈風賦〉便是其中經典代表。而俗賦大抵流通於民間，源於倡優之俳詞，用詞口語且內容貼近平民生活，大多為抒發己思、娛樂情志與婉諷時局之作，例如〈晏子賦〉一篇中便藉由描寫晏嬰的機智靈敏，進而諷刺封建體制下的帝王昏庸之亂象。

文學呈現的雅正與否在歷朝以來都是備受文人重視的，因而無論是就漢代的古賦、魏晉六朝的駢賦、唐宋時期的律賦亦或者以高度散文化的散賦來說，「雅」的形式終究是文人在書寫辭賦體類的主體風格。而源於民間俳優的俗賦一流在書面的表現上則有別於宮廷文人筆下傳統賦體的華美堆砌，大多口語淺白，戲謔抒志，鮑震培在其《中國俗文學史論（唐—金元部分）》一文中認為：

「俗文學」是指以受眾為本位的文人加工、整理和創作的文學作品，它是介乎於民間文學和雅文學之間的文學現象。它不是或者說主要目的不是創作者個人抒情言志的工具，而是為廣大受眾服務的以消遣、娛樂功能為主的文學，有些形式或借助商業營利性表演藝術如曲藝、戲劇或借助其它傳播媒介而獲得發展。⁵⁵

鮑震培在認為俗文學乃界於民間文學和雅文學之間的一種文體，以「俗化」與「文學」這二詞拆解來作為解釋面向，進而把「雅文學」當成文人士族所創作的典雅主流文類，但假若視角審視創作者於書寫辭賦文類時的使用辭彙，便不必然如此了，例如漢代辭賦名家揚雄的〈逐貧賦〉一首：

揚子遁居，離俗獨處。左鄰崇山，右接曠野。鄰垣乞兒，終貧且窶。禮薄義弊，相與羣聚。惆悵失志，呼貧與語：「汝在六極，投棄荒遐。好為庸

⁵⁵ 鮑震培，《中國俗文學史論（唐—金元部分）》，華東師範大學博士後研究工作報告，2004年，頁2。

卒，刑戮相加。匪惟幼稚，嬉戲土砂……我行爾動，我靜爾休。豈無他人？從我何求？今汝去矣，勿復久留！」貧曰：「唯唯。主人見逐，多言益嗤。心有所懷，願得盡辭！……人皆怵惕，予獨無虞。」言辭既罄，色厲目張。攝齊而興，降階下堂：「誓將去汝，適彼首陽。孤竹二子，與我連行！」余乃避席，辭謝不直：「請不貳過，聞義則服。長與汝居，終無厭極。」貧遂不去，與我遊息。⁵⁶

在此篇賦體中，揚子與貧窮對話，以詼諧自侃的口吻闡述了千方百計想脫離貧窮而貧窮卻始終相隨的情景，令主角深惡痛絕乃至痛斥「今汝去矣，勿復久留！」卻無所改變。揚雄透過幽默且淺白的或抒或諷，通篇行文並無艱澀瑋字，亦無覽物鋪陳用，實為揚雄言志抒情之作。由是可之，若以文字的表現風格來做為闡析視野，儘管是宮廷文人，在創作取向上亦具有雅、俗之別，並非如同俗賦一般為大眾或娛樂需求而服務，也可能是吸收民間文學後的自覺創作與情感展現，這也是《漢書·揚雄傳》中所云：「雄以為賦者，將以風之。……又頗似俳優，淳于髡、優孟之徒，非法度所存。」⁵⁷了，而東方朔〈答客難〉與王褒〈僨約〉一類的辭賦創作，亦文人以俗體進行辭賦創作的同種例證。由是，倘若不將「雅」與「俗」的創作定位界定在「文人」與「民間」的話，就廣義來說，區分辭賦中的雅俗應當得以由文字的書面表現與取材等等來作為判斷基準，便如同是宮廷文人抒發情志的王粲〈登樓賦〉一首：

登茲樓以四望兮，聊暇日以銷憂。覽斯宇之所處兮，實顯敞而寡仇。挾清漳之通浦兮，倚曲沮之長洲。背墳衍之廣陸兮，臨皋隰之沃流。北彌陶牧，西接昭邱。華實蔽野，黍稷盈疇。雖信美而非吾土兮，曾何足以少留！……步棲遲以徙倚兮，白日忽其將匿。風蕭瑟而並興兮，天慘慘而無色。獸狂

⁵⁶ 費振綱、胡雙寶、宗明華輯校，《全漢賦》，北京：北京大學出版社，1993年，頁211。

⁵⁷ 漢·班固撰、顏師古注，《漢書》，臺北：臺灣商務，2010，

顧以求羣兮，鳥相鳴而舉翼，原野闕其無人兮，征夫行而未息。心悽愴以感發兮，意怛怛而慘惻。循階除而下降兮，氣交憤於胸臆。夜參半而不寐兮，悵盤桓以反側。⁵⁸

王粲身處東漢末年，當時軍閥戰亂政治昏暗，〈登樓賦〉便是其因懷才不遇，而心有所慨下的登樓興嘆之作。首先在取材立意上與揚雄的〈逐貧〉一賦便有著極大的區別，〈登樓賦〉一首回歸漢代文人的創作習慣，所論述的是歷代文人壯志難伸與不知何處可往的人生迷惘，是嚴肅的創作基調。然而就以闡述的方式來說，揚雄採取與「貧」的對答，生動地點出了他對於貧窮的看法與無奈，但是用詞淺白且寓於調侃，〈登樓賦〉一篇則明顯不然，此賦為騷體形式之創作，亦承載了楚騷的抒情傳統，通篇透過空間、時間與景物的轉換建構抒情形象，絲絲入扣之餘更無俗字等口語之運用，因是劉勰於其《文心雕龍·詮賦》篇中稱王粲為「魏晉之賦首」⁵⁹。尤是可知，所謂的「雅」與「俗」的分野以狹義的創作族群來說可分為「文人」與「民間」，但若撇開創作身分而就以文字的表現形式而言，漢代賦體誠然可別類出「典雅」與「俗白口語」二種辭賦作品之語言表現了。

⁵⁸ 費振綱、胡雙寶、宗明華輯校，《全漢賦》，北京：北京大學出版社，1993年，頁655。

⁵⁹ 梁·劉勰著，陸侃如、牟世金譯，《文心雕龍》，濟南：齊魯出版社，1996年，頁165。

第四章 傳統俗賦一類的「說」唱元素

第一節 說唱源流—朝堂瞽矇、民間俳優

一、說唱概念

論及說唱文學，總是容易將說唱這類稱謂與曲藝形式來進行結合或連結，例如於吳文科《「曲藝」與「說唱」及「說唱藝術」關係考辨》中便認為：

在音樂學科和戲曲學科中，「說唱」或「說唱藝術」與「歌唱」對舉而言，又與「唱戲」的「戲曲音樂」和「唱歌」的「歌曲音樂」等相區別，是一個泛指概念。其內涵主要包括曲藝中具有音樂性的「吟唱」、「說唱」和「韻誦」等形式，或尚未形成為表演藝術形態的民間「說唱」活動，特別是民間文學的口頭創作與傳承方式。曲藝中也有許多徒口說講而沒有嚴格音樂性的曲種形式，如評書、評話、相聲等等。⁶⁰

的確，「說唱」看似是一種整體概念，也是這樣的表現形式成為了諸宮調、相聲等曲藝文化的樣貌濫觴。但若單純溯其源流樣態，「說」跟「唱」是得以切割的，只是散韻結合的文體特色在表現形式上比起其他的古典詩體有著更多與音樂結合的彈性，而後人亦運用此等創作特質進而與旋律搭配，進一步地產生出了具有說唱結合特性的曲藝支流。

二、朝堂瞽矇

《說文》認為：「說，釋也。」由是可知在原本的文字定義中，「說」乃是一

⁶⁰ 吳文科，〈「曲藝」與「說唱」及「說唱藝術」關係考辨〉，《文藝研究》，第8期，2006年，頁79。

種以「口頭」敘事方式進行事理事理的動作狀態，而這樣的口頭論述特性早在先秦時期便被廣泛的運用於宮廷與民間。然而說唱文學的特性則源自於「誦」，早在《詩經·有瞽》一篇中便有：「有瞽有瞽，在周之庭。設業設虞，崇牙樹羽。應田縣鼓，鞀磬祝圉。既備乃奏，簫管備舉。⁶¹」之記載而《國語·周語》亦載：

故天子聽政，使公卿至於列士獻詩，瞽獻曲，史獻書，師箴，矇誦，百工諫，庶人傳喚，近臣盡規，親戚補察，瞽史教誨，省艾修之，而後王斟酌焉，是以行事不悖。⁶²

此外，《周禮》又將瞽矇並稱，將此類人視為誦詩以寓諷諫之功用。因是可知，在春秋戰國時期「誦」的表現形式便早已形成，是以「口頭」的說講方式來進行且達成某些文化與政治之目的，而瞽矇皆是眼瞎之人，也就確立了在最源頭的講誦族群乃是生理有所缺陷之人了。

三、民間俳優

然而，假若說瞽矇是官方的教化與諷喻角色，那麼俳優便是類同於瞽之一類，同為生理缺陷者，卻深根於民間的講唱者了：

歷史上的俳詞儘管多見於宮廷，但這種以機智、靈活、巧妙見長的語言文字形式，卻是深深地植根於民間，反映人民的正義、智慧和創造力的。這是因為優人的地位十分低下，出身大多微賤，他們往往以自己奇特的長相或殘缺的肢體供人取樂，不僅被主任而且被世俗看作是玩物，因此他們與社會最底層的人保持密切的關係。⁶³

⁶¹ 先秦·江陰香譯注，《詩經譯注》，北京：北京市中國書店，1982年，頁17。

⁶² 先秦·左丘明著、葉玉麟選註，《國語》，臺北：臺灣商務印書館，1974年，頁11。

⁶³ 鮑震培，《中國俗文學史論（唐—金元部分）》，華東師範大學博士後研究工作報告，2004年9月，頁8。

對此，早在《史記·貨殖列傳》中對於俳優之流便有著具體的相關背景闡述：

中山地薄人眾，猶有沙丘紂淫地餘民，民俗懷急，仰機利而食。丈夫相聚遊戲，悲歌慨，起則相隨椎剽，休則掘冢作巧姦冶，多美物，為倡優。女子則鼓鳴瑟，跕屣，游媚貴富，入後宮，遍諸侯。⁶⁴

因是可知，倡優一流起源於「民」且「地位低下」，因有一技之長，故成為王公貴族乃至於民間百姓的娛樂工具，此外，《史記·滑稽列傳》中亦透過實際情節載敘了倡優之人的外型樣態與當時的娛樂表現：

優旃者，秦倡侏儒也。善為笑言，然合於大道……郎曰：「諾。」優旃曰：「汝雖長，何益，幸雨立。我雖短也，幸休居。」於是始皇使陞楯者得半相代。⁶⁵

淳于髡者，齊之贅婿也。長不滿七尺，滑稽多辯，數使諸侯，未嘗屈辱。……淳于髡說之以隱曰：「國中有大鳥，止王之庭，三年不蜚又不鳴，不知此鳥何也？」王曰：「此鳥不飛則已，一飛沖天；不鳴則已，一鳴驚人。」⁶⁶

據此，誠然可知先秦時期的俳優文化除了源自於民間以外，所受重視的原因不僅是視覺上的滑稽效果，更多的是因其得以善用源自於民間智慧中的詼諧、隱語等如珠妙語且能歌善舞、幽默風趣，以至於在上位者身邊除了展現高度的娛樂價值以外，往往能夠藉由己身之機靈，盡到隱諷、隱勸而不犯怒的高明效果。也

⁶⁴ 漢·司馬遷著、韓兆琦譯注，《史記》，北京：中華書局，2007年，頁7586。

⁶⁵ 漢·司馬遷著、韓兆琦譯注，《史記》，北京：中華書局，2007年，頁7401-7402。

⁶⁶ 漢·司馬遷著、韓兆琦譯注，《史記》，北京：中華書局，2007年，頁7385-7386。

因如此，原植於民間的娛樂形式便逐日深受上位者喜愛，且步入宮廷，成為該時的娛樂主要項目之一。

然則，秦漢時期的俳優大多分為兩類，一類以扮演角色相互調侃為主，成了日後戲曲表演的開端，而另一類則以說唱形式作為主體，成了說唱文化的先河⁶⁷，後者大多得據時而隨機發揮，甚至就地取材以達到娛樂效果，故並無預設的旋律限制，也就因而產生了散韻結合、不避俗語等藝術表現特色了。

再者，漢代的說唱風氣興盛，從四川東漢墓所出土的「擊鼓俑」便可見一斑，擊鼓俑體態滑稽且具有明顯的生理缺陷之形樣顯然直接肯定了瞽矇與俳優二類角色的基礎特色，而擊鼓俑擊鼓張口說唱之貌，也就替漢代的說唱藝術的展現形式下了更為確實的註腳。

然而對於具有鮮明口頭敘事功能的說唱體類來說，魏璋於其《口頭敘事與先秦語體、說體的形成》一書中表示：

口頭敘事文體包括語體、說體在先秦時期被運用在多種場合，無論是神聖莊嚴的廟堂祭祀，還是唇槍舌劍的外交場合，甚至在民間的勾欄瓦舍，都有口頭敘事的廣泛存在。這時期的口頭敘事並不完全等同於後世的口頭文學，是書寫並不發達階段的文學或文本產生方式，後世的口頭文學是流傳於口頭的通俗文學。⁶⁸

藉由上述的脈絡梳理，誠然可見口頭敘事的元素或創作體類從先秦時期便分成了兩種具有說唱表現的族群且進而開展，其一為具有政治諷喻承擔且為宮廷服務的「瞽矇」一類，另一則為源於民間。而民間表演者透過將口頭文學專業化與娛樂化創作編排，進而成為後世說唱文學濫觴的「俳優」族群。

⁶⁷ 鮑震培，《中國俗文學史論（唐一金元部分）》，華東師範大學博士後研究工作報告，2004年9月，頁7。

⁶⁸ 韓璋，〈口頭敘事與先秦語體、說體的形成〉，《中州學刊》，第2期，2018年2月，頁144。

因是，漢朝時期，說唱亦或者稱為「誦」的此種表現形式被賦家所繼承且呈現於辭賦作品之中，而賦體作品中的「不歌而誦」之特性顯然便是略去說唱元素中「唱」的元素而只專注於「說」的表現特性，且藉由重視文字編排建構而成的書面韻律與講誦的呈現方式，進一步的達成「宣上德以進孝忠」的揚德諷喻之政治功用或隱喻個人情懷等等了。

第二節 俗賦中的「說」唱元素

一、俗賦特性

漢代的俳優是普及民間的，暫且不論漢代賦體的文本呈現方式是否鋪張華美，詞藻層層疊砌且窮目極聲，但文人採用源自於民間俳優的文字特色且有所作品這是確實可見的。荀子〈賦篇〉被視為賦體作品的先河之一，其內大量運用隱語的書寫方式便是俳優之詞的明顯特徵，藉此實例亦得以證明古代優人對於文人族群的創作影響，更驗證了賦體與優人俳詞之間的交涉關係。此外，《荀子·成相篇》的寫作方式，亦恰是民間文體早在先秦時期便與文人有所交涉的例證之一：

請成相，世之殃，愚闇愚闇墮賢良。人主無賢，如瞽無相何俛俛！請布基，慎聖人，愚而自專事不治。主忌苟勝，羣臣莫諫必逢災。論臣過，反其施，尊主安國尚賢義。拒諫飾非，愚而上同國必禍。曷謂罷？國多私，比周還主黨與施。⁶⁹

《荀子·成相篇》一文散韻結合，用字亦不艱澀鋪張，反而保持了口語的特質與諷諫之性質，而此等口語的文字表現方式，正是來自於民間的口頭傳誦元素，

⁶⁹ 先秦·荀況著、唐·楊倞、清·王先謙集解，《荀子集解》，臺北：世界書局，2000年，頁420。

而散韻結合且寄於諷喻的文學內涵，也就與漢代賦體中的頌揚、諷喻之政治功能有所呼應了，而我們也可透過此例，一窺先秦民間口頭表現特性與後世漢代文人賦體書寫中所具有的兩項特色之雛形。因是，馮沅君於其《俗賦研究》一書中便明確提出：

俗賦源於先秦時期的民間講誦技藝，是流行於秦漢時期朝野上下的一種文藝形式，無論內容還是形式，都以通俗淺顯為其特色，這與其他類型的賦體追求典雅華瞻恰成鮮明對照。具體說，俗賦「誦」為其表現和傳播方式，因而韻語造句，語言通俗；在文體特徵或設客主，或用對話，或用口訣形式，無嚴格之形式限制，容易接受或包含其他文體形式；內容上或敘事，或辯智……風格多詼諧嘲戲，而政治色彩淺淡。⁷⁰

透過此段文句，我們誠然可見俗賦作品的文體輪廓，首先，俗賦乃是一種以通俗為主的「誦說」文體，其傳遞乃是以口頭念誦來作為表現型態的，這樣的表現方式乃源自於中國民間文學因其創作族群的學識水平之侷限，往往習慣以口頭來進行知識、故事傳遞等的教學與傳播習慣，也就是說唱系統最原始的開展方式。再者，就以文字表現來說，俗賦有別於文人賦的雍雅華貴，其用字淺白、語句通俗的行文風格乃是與文人賦的最大差別，而在文體特徵上則因俗賦實乃基於說唱特性進而產生的通俗文學，因而在書寫筆法上的限制相對較少，當然散韻結合的特色本便是其辭賦特徵，這與文人所創作的賦體作品並無形式上的區隔，真正區隔的是創作面向與風格，因是基於彈性較大的創作前提下，取材且交涉其他文類甚至是與各代的文體的相互滲透、結合，也就成了俗賦一類的特殊之處了。

二、說唱與辭賦

⁷⁰ 伏俊璉，《俗賦研究》，北京：中華書局，2008年，頁3。

然則，就如同前文中所提及，先秦說唱系統在漢代時期分為兩個支流，一個支流往宮廷文人走去，也就延伸出了所謂的文人賦體與文學侍從的創作形式與身分特色，而另一支流則在民間持續醞釀，形成了後世的說唱系統，而俗賦更是直接受到俳優一流的影響，例如所謂的散韻結合、嘲諷戲謔、善用主客問答表現等特質，在在都是先秦俳優用於娛樂需求，乃至於個人對於時代、己身際遇控訴的表現方式與文體特色。

講誦元素為各個朝代賦體形式的基礎表現特性，但就內容與行文的方式來說，俗賦一類無疑是更為貼近先秦說唱文化的重要支脈。漢代俗賦無論在諷喻精神與隱語運用方面皆和先秦俳詞有所類同，而其散韻結合與主客問答的文章結構更是與賦體的文體特色一致而同。如同東方朔的〈答客難〉與揚雄的〈逐貧〉、〈解嘲〉等篇，皆用字平俗且詼諧生動與寓諷情思於其中，無疑有異於漢代文人大賦「鋪採摛文」的行文風格，亦如實證明了民間說唱元素與漢代賦體的交融關係，然而此種文學特色亦影響了後世曲藝文化的口頭表現方式與書面創作形式，如變文、諸宮調、寶卷、彈詞、鼓詞乃至於相聲數來寶等等。因是，《中國俗文學史論（唐—金元部分）》一文則表示：

賦在最初階段所顯示出來的這種娛樂作用，與它由優語發展而成、繼承了優語的調笑傳統有關。流行於春秋戰國時代宮廷中韻散兼備、微辭托諷的優語，是賦體產生的基礎，而優語的突出作用，即在於以幽默的言辭博取帝王的歡心，在宮廷生活中調節氣氛，排憂解難。⁷¹

於是我們得以知曉的賦體脈絡則是於先秦時期以「說唱」來作為娛樂或者勸說的風氣便蔚為興盛，例如荀子的〈成相篇〉便是一種基於擊鼓朗誦呈現形式的文人文章，而〈神鳥賦〉則是先秦俗賦的特徵例證。然則這樣的口頭表現形式進

⁷¹ 鮑震培，《中國俗文學史論（唐—金元部分）》，華東師範大學博士後研究工作報告，2004年。

入到了漢代，因時代背景的不同，知識分子進入宮廷之後難以再如同先秦縱橫家一般馳騁情懷，再加上功名利祿、王公貴族的娛樂取向，迫於無奈只得淪為文學侍從，創作情思的表現與取材面向也就有所受限，無法盡抒幾思，只得透過「鋪採摛文」此等博物描繪的手段，企圖能夠「體物」而「寫志」了。然則另一支流則是原著原先的民間脈絡，在民間蘊養，吸收更多的材料可能與表現特性，在保持「賦」體的基本創作特色之下，因其創作者、創作材料、創作與句的差別，形成了另一個行文風格迥異於宮廷文人賦而有著更多連結可能的通俗朗誦賦類「俗賦」因是馮沅君認為：「俗賦的發現告訴人們，賦同其它文藝形式一樣，最初都是由下層勞動人民創造並在人民中間口耳相傳著，它是由口傳文學發展而來的書面文學。」⁷²而張佃波、趙玉亦在其〈時代的產物必然的趨勢—通俗文學興盛原因簡析〉一文中表示：

首先從創作論的角度上來說：雅文學要求主題嚴肅，表現形式專業化，注重對社會重大問題的關注，以及對人生價值的深層思考與叩問；俗文學則更主張內容、形式上的淺易性與通俗性，它也許會涉及某些重大社會問題，也許會對人生作出思考，但它關注更多的是娛樂性，也就是說通俗文學更多的是把自己作為一種娛樂工具。⁷³

由是可知，俗賦在展現的方式與精神上與因環境受限的文人賦有所迥異，俗賦繼承了口頭文學的表現特色之餘，更兼顧了作者自身的情感獨特性，往往寄情懷於娛樂，透過娛樂與詼諧，進而開展出情感抒發、寓於諷喻的創作風貌。然而這樣的文學型態並非只發生於民間，一個時代的文學元素必然是受到多元影響和與其它時代的要素互相滲透與承變的，既然文人大賦與俗賦的根源一致，那麼除

⁷² 伏俊璉，《俗賦研究》，北京：中華書局，2008年，頁70。

⁷³ 張佃波、趙玉：〈時代的產物必然的趨勢—通俗文學興盛原因簡析〉，《山東大學教育學院學報》2001年第6期，頁73。

了文字所展現的雅俗風貌不同，基於創作筆法與文體特徵根本類同的前提之下，漢代文人運用俗賦文體來的詼諧特質來寄託個人情懷也就不無道理了，例如最早的文人俗賦〈答客難〉一篇，其文字淺白且透過幽默的辯答來展現己身不得志的不滿情懷，通篇擅用隱語嘲諷，在娛樂之餘抒發情志且不拘泥文字是否珪璋雕琢，實乃漢代文人運用俗賦特色進而抒情、諷刺的濫觴，而又如揚雄的〈解嘲〉一篇也亦如是，基此，我們便能夠確認俗賦實則為一種因支流分化而導致內容風格和表現題材與文人賦體有所差異，但又與文人賦一般，皆為先秦時期口頭講誦系統往書面轉化下的文學產物，因此，俗賦體中的講誦特性，也就與說唱系統中的「說」和古賦特徵中的「誦」而無所差別了。



第五章 饒舌歌與傳統賦體表現形式之交集

第一節 講唱元素之交集

一、創作要素之交集

饒舌音樂的創作體制源自於口頭傳誦，類同於中國文學裡面的說唱系統，是基於口頭音節、韻律來進而轉化成文本形式的。而所謂的「說」則為誦讀之意，「唱」則為唱詞，因而在此章節中所欲討論的講唱元素之交集，所探究的對象並非指臺灣饒舌音樂與中國傳統曲藝範疇中的說唱藝術，而是聚焦於臺灣饒舌歌與一樣具有說講特質的賦體在呈現特性上之交集。

在中國文學傳統中，「講唱」的表現特質源於瞽矇、起於倡優，瞽矇透過講誦的方式進行宮廷中的政治功能，而倡優則在民間中以講唱相合的方式呈現屬於民間百姓的幽默智慧與娛樂功能，直至漢代民間倡優的講唱娛樂能力因時代背景的關係大盛，而在時代風氣的互相交涉之下，辭賦作品的創作形式亦承襲了先秦倡優口頭表現特色中的「講」之元素與娛樂特性，宮廷文人除了以製賦誦賦的方式宣上德與盡孝忠與娛樂君王之外，也寫俗賦寄託情懷，而民間俳優則以俗賦的講唱形式直接承襲先秦倡優的娛樂特性，亦藉隱語、暗語等幽默口吻與表現形式進而展現個人情思與生命觀點。

然則，在起源於西方的地下嘻哈文化中，饒舌文化的展現形式便如同中國古典辭賦的形成初貌一般是以散韻結合的即興口頭文字來進行創作，且多有對答攻伐與隱語等要素，而此等的講唱元素與特性則與古典辭賦有所類同，若再加上用語俗白詼諧等特色，便更貼近於辭賦體系中的俗賦之流了。如董上德在其〈論古代雅、俗文學的互補與交融〉一文中所提及：

中國古代文學向有雅、俗之分。所謂雅，指流行於士大夫之間、以「溫柔敦厚」為創作規範、以詩歌散文為主要體式的文學作品；所謂俗，指流行

於民間的，以說唱、說書、戲曲、小說、民歌等為常見體式的文學作品。

74

說唱文學，誠然屬於民間口頭韻文作品的支脈之一，其句式散韻相間，重視口語表現的文字自然音律與節奏，而漢賦的講誦呈現亦根源於這樣的書面特性，漢代賦家透過文字的節奏音韻，因循成篇，創作出重視口頭朗讀之韻律的書面文字，且透過講誦的方式進而達到揚德、諷喻、娛樂、抒情之效果，在表現的方式上，與現今無論是西洋亦或是華語饒舌歌曲文化，無疑是有所類同的。此外，段寶林在其《中國民間文藝學概要》亦提及：

由於歷史的發展，一些民間文藝的表演者和創作者逐漸專業化，如戲曲、曲藝、器樂、繪畫、雕刻等藝術，都產生了專業或半專業的藝人、畫工、樂工等等。這些藝人雖然技藝高超，但仍然屬下勞動人民，在舊社會生活貧困，缺少文化，飽受歧視。⁷⁵

現今所談論的傳統文人辭賦中觀念大抵落在雅文學一類，但無論是影響漢代賦體的瞽矇之人又或是盛行於先秦時期的俳優一流，在文化的生成背景上皆和西方的饒舌源流和傳進臺灣後的發展脈絡極為類同實有呼應之處，因此，創作族群發跡於民間與而創作者大多為社會體系階層中的弱勢之人等雷同背景也就成了古典辭賦作品與饒舌作品於根源處得以連結且進一步交互觀照的基礎脈絡橋梁了。

民間文學在最初時是口傳的，例如神話傳說、民謠、乃至於民歌等曲藝相關的文藝作品，是逐步發展與日漸普及後到了文人手上才又更進一步的提升其創作

⁷⁴ 董上德，〈論古代雅、俗文學的互補與交融〉，《中山大學學報（社會科學版）》，1996年12月，頁106。

⁷⁵ 段寶林主編，《中國民間文藝學概要》，澳門：澳門大學出版中心，1998年，頁17。

深度與更精進其藝術領域上的美感與張力，而辭賦的發展脈絡亦是如出一轍，另外值得一提的是，中國古時因大環境因素，故生活水平與教育水平普遍不足，因此平民百姓大多不識文字，對知識與訊息的傳遞或創造多藉由口頭方式進行，也是基於口語傳誦的呈現特性，在創作與轉進書面呈現後更產生了充滿即興感的機靈詼諧與主客問答等文體特點，而這樣的文學現象亦為辭賦作品常有的構成元素且在俗賦中尤為常見，據此，段寶林於其《中國民間文藝學概要》一書中指出：

民間文學是口傳文藝。因為人民不掌握文字，民間文學是用有聲語言在口頭進行創作的，口頭性是民間文學的一個最基本的特性，實用性、表演性與即興創作的特點。⁷⁶

因是得以知曉，這樣的口頭講誦形式與即興表演之原始特質則誠如前文所述正為饒舌作品在講唱特性上與辭賦表現形式有所交集的例證之一，又誠如張李志《臺灣饒舌音樂的確立與發展——以大支與蛋堡》一文所述：

饒舌音樂源自於街頭，是從互相鬥嘴開始，如何妙語如珠的「攻擊」對手同樣是饒舌創作者的創作重點，文學的修辭技巧在此刻呈現在歌詞當中。包含著最常使用的譬喻、雙關、排比、頂針等等，透過這些修辭技巧將文字的渲染力增強，並且製造出文字的趣味性，讓聽者能夠更強烈的接受到唱者的訊息，同時增強音樂的節奏性⁷⁷

此段文句中所述的是饒舌文化中的 RAP BATTLE(饒舌對決)，RAP BATTLE 是一種嘻哈體系中的競賽與娛樂方式，通常由兩人進行交流或對決，採取即興的

⁷⁶ 段寶林主編，《中國民間文藝學概要》，澳門：澳門大學出版中心，1998年，頁23。

⁷⁷ 張李志，《臺灣饒舌音樂的確立與發展——以大支與蛋堡為例》，成功大學臺灣文學系研究所碩士論文，2015年，頁30。

口頭韻詞互相攻伐，而在比賽中的後發者通常都會依據先發對手所說出的韻詞來做進一部的接續反諷，而我們若將這樣的對決內容透過書面的方式記錄下來，儼然便成了一種主客問答體的韻詞結合與呈現，而這樣的講誦形式與文句建構上的對答特性，便就與辭賦作品的創作特色有所交集與呼應了。

二、口誦重視與書面轉換之交集

另外現今所流行的饒舌詞彙「DISS」在饒舌文化中所代表的是一種用於批判人、事、物或用來輕視對方的韻文創作，而現今的 DISS 呈現樣態大多是將所欲指涉的相關內容寫成一首完整的歌曲，進行發表進而攻擊該對象。然而這樣的創作類別同樣具有選擇不搭配音樂的創造自由，但歌詞絕對包含了基本的 Beats(節奏)與 Flow(文字構成的詞句韻律)且更加要求文字的韻律編排與韻腳技巧，也就類同於賦家透過辭賦作品書面文字的韻律與節奏進而達成創作目的書寫傾向與形式展現了。

此外，由於現今的饒舌音樂又被稱為說唱樂，因此一般大眾容易誤會其要素核心而將重點放在「唱」的部份，但若深而究之，歌唱的成分在饒舌樂中起初是不存在的，而後來歌唱元素的加入一方面則因饒舌樂的日益發展，故有了更多的變化可能，也亦因時代風氣的轉變與市場的商業需求增加，遂陸續加入而作為饒舌歌曲中的陪襯環節，而真正的呈現主軸與創作主體依舊是「說」，也就是基於音律節奏下的唸誦文詞，據此，李明哲於《20 世紀的美國嘻哈》一文中有著明確的概念闡述：

通常來說，嘻哈樂的組成有兩種形式：一種形式是說白加上伴奏部分，另一種是說白部分、伴奏部分和人聲伴唱部分。在嘻哈樂的最初階段，由於聽眾對精彩說白的不斷要求，使得嘻哈樂歌曲中沒有唱詞，於是，說白成

為了歌曲中最重要的部分，伴奏只是起到一種綠葉伴紅的作用。⁷⁸

李明哲清楚地將饒舌歌曲分成三個部分，分別為「說白」、「伴奏」與「人聲伴唱」，而其中尤為重要且作為構成饒舌歌詞不可或缺的條件則只有「說白」一類，因為在最原本的饒舌歌詞創作中，乃至於街頭的即興口頭創作上，皆無伴奏與人聲伴唱，是純粹以文字的散韻節奏來建構成形的。因是，若我們忽略或是剔除掉饒舌作品之後才逐步增添也漸成定式的唱詞，而回到最原始的創作型態與文字表現，再據此觀照賦體作品的呈現形式，不難看出饒舌創作與古典辭賦無論是在構成書面文字前的生成背景、原始的講唱需求、因重視口頭韻律而刻意安排詞句與構成賦篇後的表現方式皆有著鮮明可見的交集之處。此外，饒舌歌詞由原本的口頭創作，得以進一步轉化成單純的書面文字創作且建構得更具有藝術水平與完整，也就如同賦體一般，乃是一種原為俗文學但藉由更高知識與文學功底的文人族群將其精緻化、高藝術化且進而產生不僅主於誦，亦可歌也寓於諷喻的轉變進路了。

第二節 表演型態之交集

一、肢體樣態之交集

漢代說唱風氣興盛，從四川東漢墓所出土的「擊鼓俑」便可見一斑，其體態滑稽且生理缺陷之樣態直接肯定了瞽矇與俳優乃社會階層較低的弱勢群體，而擊鼓俑拍打樂器且張口說唱之貌，也就替先秦乃至於漢代時期說唱藝術的展現形式下了明確的註腳。然則，嘻哈文化在最初始的萌發時期中，發跡的饒舌歌手們因其社會階級低下，因而無論在服裝的選擇或是表現形式上，與先秦俳優有所類同且皆保有社會底層的文化特色。

⁷⁸ 李明哲，《20世紀的美國嘻哈(說唱)樂》，湖南師範大學碩士論文，2010年，頁7。

也誠如前文所述，辭賦體類若溯其開展源流，其一支脈顯然有民間俳優的重要身影，而季偉的〈漢化中的俳優形象〉一文中對於俳優文化有著相當詳細且完整的剖析論述，其認為漢代俳優可分為「侏儒類」、「健碩類」、「常人類」和「精幹類」四類，而其中說唱的表現形式則以「侏儒類」為主要表演族群：

侏儒類俳優其身材五短矮小突腹，多為身材畸形的侏儒人，受其形體的影響，主要從事一些滑稽表演如說學逗唱等，通過幽默的語言、滑稽的表情以及誇張的肢體表演，進而達到娛人的目的。⁷⁹

此類倡優族群在說學逗唱的時，通常以擊鼓的方式來輔助說唱節奏，在漢代所顯示的畫作中，有跨步相向作擊鼓作舞姿態者，有單人擊鼓作說唱態者，與擊鼓俑一般皆為當時講誦風氣盛行之有效例證⁸⁰，也就是《漢書·霍光傳》中「擊鼓歌唱作俳優」的具體呈現，因是我們得以知曉，民間俗賦在倡優一流的表現形式上，往往是誇張且刻意滑稽形式的。據此，曹明綱則認為：

這是因為優人的地位十分低下，出身大多微賤，他們往往以自己奇特的長相或殘缺的肢體供人取樂，不僅被主人而且也被世俗看作是玩物，因此他們與社會最低層保持著密切的關係。在《史記·滑稽列傳》中所繫的三個優人中，優孟是「故楚之樂人」，屬於奴隸；淳之髡是「齊之贅婿也」，系窮家之子；優旃是「秦倡侏儒」，有明顯的生理缺陷。⁸¹

有類於此，饒舌樂的創作、喜愛族群，於早先的美國的社會體制下是較缺乏

⁷⁹ 季偉，〈漢畫中的俳優形象〉，《交響—西安音樂學院學報(季刊)》，第33卷第2期，2014年6月，頁22。

⁸⁰ 參見季偉，〈漢畫中的俳優形象〉，《交響—西安音樂學院學報(季刊)》，第33卷第2期，2014年6月，頁21-35。

⁸¹ 曹明綱：《賦學概論》，上海：上海古籍出版社，1998年，頁67-68。

經濟能力與社會地位的，亦基於這樣的文化發展背景，在嘻哈文化中饒舌歌曲的態度展現代表著弱勢群體對現實社會的反抗與對自我價值的追求。因是，在自娛娛人的同時，嘻哈族群從不吝嗇在表演場合上乃至於生活中多以誇張、多繁複手勢與張狂豪邁的肢體動作，以更為鮮明完整地展現其自身態度與文化精神，便如李明哲《20 世紀的美國嘻哈（說唱）樂》一篇所述：

除了衣著，嘻哈族在肢體動作、口語表達也有特殊之處，如同尼爾遜喬治觀察到的，嘻哈族往往拱著背，用一種跳躍的步伐行進……平常說話則輔以誇張的動作與表情，具有「頑童」的特性。⁸²

此般的肢體表現形象在饒舌歌手的表演場合上頻頻能見，甚至說所有的饒舌歌手都遵循著這樣的文化型態進行表演或表現，據此，若我們將其與俳優一流的表現形象進行對照，亦可窺見類於賦體表現族群於民間呈現中的誇張、詼諧滑稽等特色有所共鳴了。

二、外在形象與表現場域之交集

至於在外在穿著的形象特色上，亦誠如前文所述，民間倡優為了造成足夠的視聽娛樂效果進而吸引王公貴族與百姓之目光，故其服裝往往異於常人的生活穿著，當然更不可能是漢代主流認識中的端莊雅正，而這方面在饒舌歌手的外在形象上亦是如此：

在日常生活中這些成員也因為對自身角色的認同而穿著符合他們身分的服裝，上台台下的服裝只有誇張與否的差別。就四大元素的參與者互相比較，舞者與饒舌歌手普遍比較注重服裝穿著，顯然他們清楚地意識到自己

⁸² 李明哲，《20 世紀的美國嘻哈（說唱）樂》，湖南師範大學碩士論文，2010 年，頁 126。

的身分是需要觀眾的，是需要被看的，因此他們呈現出一個嘻哈文化表演者的形象。⁸³

因此，我們若以表現的方式來說，饒舌樂除了歌詞創作以外更是一種表現藝術，而歌手們透過誇張的肢體動作，進而輔助「說」的表現力道。據此，對於漢代時期具有政治抱負卻流於以賦娛君的宮廷賦家而言，因需追求雅正而顯然有所不便亦非其所長，但若以雜戲百家中的倡優族群而言，類同於漢代俗賦中的說唱特性與表現特色也就得以見之了。

最後，就二者表現的場域觀之，無論是美國饒舌樂、臺灣饒舌樂亦或是辭賦體類，都經歷過由地下場域的娛樂需求擴張且受到主流市場的重視後，進而轉化成更完整的表現形式與文本昇華的演變過程。先秦兩漢重視俳優娛樂，甚至說俳優文化本身就是當時的重要視聽娛樂之一，其源自於民間而深受王公貴族的喜愛，甚至成為了各種宴會的主要節目，但俳優文化初始實乃社會弱勢基層為了謀求生存與排解情懷因而促發產生的一種技藝文化，而饒舌樂的發展生態亦是如此，誠如臺灣早期的饒舌樂壇，於 2007 年前是一個較模糊的概念，饒舌歌詞確實持續創作，也有開創先河的饒舌前輩們努力不輟的開創市場，但基於氣候尚未成熟與成功曝光的饒舌歌手畢竟極為少數的時代環境之下，饒舌樂的主要發展場域依舊是以地下交流、傳播的形式在進行醞釀與推廣，而夜店、校園、刺青店、流行服飾店等市井場域便是饒舌歌手與饒舌音樂最普遍的表現平台，其中夜店活動與校園活動尤為饒舌歌手展現自我功力與增加曝光率進而謀生的主要場域，而至今儘管饒舌音樂的發展環境已相當成熟，也擁有許多大舞台得以發揮，但上述的種種活動場域，依舊是滋養饒舌歌手發跡與磨練擠身功力的普遍場合，例如知名的饒舌活動「DISS RBL」便是衷於饒舌舞台的原始風格而分別在夜店與天橋底下舉辦比賽。

⁸³ 李明哲，《20 世紀的美國嘻哈（說唱）樂》，湖南師範大學碩士論文，2010 年，頁 121。

因是，藉由此等的脈絡爬梳與交互對照，誠然可知無論是辭賦體類亦或是饒舌作品的在表現元素上，皆依附著「娛樂」與「謀生」的交互因果，而這樣的藝術型態起初皆生於民間市井，在轉化成純粹的文學創作與入主流市場有著更寬廣的營利可能之前，皆實為於民間發跡的文學產物了。



第六章 饒舌歌與傳統賦體文本特色之交集

第一節 創作形式之元素交集

一、如詩如文的特色交集

最早的饒舌樂(說唱樂)⁸⁴約莫出現於一九七六至一九七七年之間,且主要源自於美國布朗區,該區創作者大多為貧民窟的非裔美洲人,因為生活上的壓力與對政治、現實環境等層面的不滿,進而透過口誦乃至於唸唱的方式,來宣洩情緒,而因創作者大多為底層弱勢者,故用詞遣字大多白話且用詞銳利直接,追求有力的抨擊或者婉諷。李張誌在其《臺灣饒舌音樂的確立與發展——以大支與蛋堡為例》一篇中表示:

「饒舌」被視為一種新興的演唱模式,甚至被誤解為就是滿口髒字,搭配著音樂唸著有如數來寶的特殊演唱方式。⁸⁵

而後來因其極具抨擊力的歌詞內容與以文字節奏為主體而音樂性為輔的唸唱特質,在黑人族群中颯起一陣旋風,且搭上了商業文化進而席捲全球。李張誌亦認為:

把 RAP 理解為是一種節奏詩歌。跟傳統的歌詞創作比起來,有著更嚴謹的格律規範,無論是在用韻與修辭的安排上,而大量的文字創作空間,讓饒舌歌此叫他種樂曲歌詞能夠說更多的故事。從這樣的角度下去觀看,饒舌歌詞呈現一種如詩如文的狀態。⁸⁶

⁸⁴ 因翻譯與稱謂背景不同,故特此標示,文後之饒舌樂通義於說唱樂。

⁸⁵ 張李誌,《臺灣饒舌音樂的確立與發展——以大支與蛋堡為例》,國立成功大學臺灣文學系研究所碩士論文,頁 2。

⁸⁶ 張李誌,《臺灣饒舌音樂的確立與發展——以大支與蛋堡為例》,國立成功大學臺灣文學系研究所碩士論文,頁 26。

節奏詩歌一詞或許有待商榷，但若依其重視文字本身的韻律且必須押韻此點來看，廣義視之確實可將其視為詩歌呈現形式的其中一類，但進一步言之，正如張李誌所述，就饒舌歌詞的書寫結構與方式來說，的確是一種類於賦體「如詩如文」的文體特色。然而，臺灣華語饒舌樂壇除了唱片作品的發展蓬勃以外，饒舌歌手也往往會參與衷於饒舌本質的 RAP BATTLE 相關活動，在活動的當下，其實更能體現出所謂合於先秦兩漢俳優之流的口頭講誦特性，因為比賽的過程中便是毫無音樂、旋律的介入，而回到最原始的口頭音節與即興與散韻創作狀態，不僅如此，比賽當下的雙方韻詞內容也往往會透過應答的型態進而呈現，無疑與先秦兩漢的俗賦俳詞之流有所類同。因是，我們便以 2017 年的 DISS RBL 活動為例，將其口頭創作以逐字稿的方式記錄，以利更清楚的爬梳出與辭賦元素有所類同的饒舌本色，其片段內容如下：

熊仔：

首先我必須承認，對付偉德比對付春艷棘手。我和春艷棋逢敵手，像是阿諾對上馮迪索。我用著忌妒的能力，細部的呈現文字藝術的層面，盡心盡力放手一搏，盡情享受欺負著春艷。

但對付偉德我必須不斷把歌詞更新，我常常要想說……這樣寫會不會傷到他的自尊心？

仔細選擇我的用字遣詞，看怎麼樣才適量，就像你走進啟智班以後，不能隨便說別人是智障。

看完他在台中 Battle 的爛程度，我開始擔心這場 UTUBE 的觀看人數。欸，你有熊仔對春艷嗎？那場極限屌欸！那你有看熊仔對偉德嗎？噢，不用看阿，那就一面倒。⁸⁷

⁸⁷ 蒐集於嬉哈活動《Diss：RBL·熊仔 Vs Wade to the Yu》，2014 年，載於 <https://www.youtube.com/watch?v=5SNiaHQ5mu8>（最後瀏覽日：2018.07.31）。

偉德：

嘿 YO 先解釋一下，剛剛的情況應該不是這樣，從頭到尾的意思我沒有用過電話，所以你看，他在說謊話。

面對熊仔，有人幫你舉牌，我知道，那根本就是你的墓碑牌。

Check it out，我根本沒有準備這個比賽，因為對待你，我根本不用準備這場比賽。⁸⁸

透過將口頭韻詞轉化成書面文字的呈現方式，明顯的可以看出饒舌說詞類於辭賦作品的文體特色。首先在文本中我們明確可見口語俚俗的用詞狀況，這是基於即興創作而並無精緻雕琢情況下的自然展現，但並不影響看出文體以敘述式散化作為呈現主體的創作要素，除此之外，在口語散化的表現過程中，顯然可見的是韻腳的重視，例如熊仔唱詞中的「敵手」、「馮迪索」、「更新」、「自尊心」、「適量」、「智障」、「極限屌」、「一面倒」等詞，清楚的展現出對於用韻的重視。而再以偉德的唱詞來進行觀照，亦不難看出同等於熊仔唱詞的散化與韻腳要求，例如「電話」、「謊話」、「舉牌」、「墓碑牌」、「比賽」等辭。因此，透過二者衷於饒舌文化中最根本的表現型態之書面記錄，我們也就得以進一步的確立饒舌歌詞在最初的創作元素與呈現特色中，確實是如同辭賦作品一般具有明顯的「如詩如文」的文體特質的。然而，就算我們另取樂壇中已經過饒舌歌手潤飾與精緻化的歌詞作品加以觀照，這樣的創作要求與重視亦是最為根本且不可剔除的，例如臺灣饒舌歌手蛋堡〈關於小熊〉一首：

關於小熊的事 也關於你關於我

關於留關於走 關於喜歡與否

⁸⁸ 蒐集於嬉哈活動《Diss：RBL·熊仔 Vs Wade to the Yu》，2014 年，載於 <https://www.youtube.com/watch?v=5SNiaHQ5mu8>（最後瀏覽日：2018.07.31）。

關於小熊的事 也關於你關於我
關於留關於走 關於喜歡與否

他不知道人會變 不知道
男孩女孩之間為什麼沉默 他不知道
為什麼枕頭會溼掉 為什麼施暴
分開是遲早 但他不知道

是哪裡出了問題 改變他們
他以為他可以 他想問得得體
想懂一些哲理 但沒來得及
就被 放進鞋盒裡⁸⁹

〈關於小熊〉一首中以「知道、濕掉、施暴、遲早」為一組韻，「可以、得體、哲理、來得及、鞋盒裡」為另一組韻，而「改變他們」一句並無用韻，顯然突顯了饒舌歌詞的用韻自由，而因此句並無押韻，便提供了在類於詩歌的用韻前提下，可如文自由舒展的寫作空間了。然則，也因饒舌歌詞在用韻的句數與構句字數皆有絕對的自由，以唸說流暢為先提原則，便為饒舌歌詞與傳統賦體在建構文句之特色上搭建起了得以呼應的其一橋梁。

二、設辭隱語與俗白抒諷之交集

此外，由於漢代賦體源於倡優俳詞，是一種口頭向書面創作的過渡與轉換⁹⁰，故如前文所述，賦體的創作要素中也保留了倡優文化中的「設辭問答」與「隱語

⁸⁹ 蛋堡，〈關於小熊〉，收錄於《Winter Sweet》（臺北：顏社企業有限公司，2009年）。

⁹⁰ 曹明綱，《賦學論稿》，上海：上海古籍出版社，2012年，頁68。

抒諷」之特質，便如曹明綱於《賦學概論》一書中所言：

作為這種習慣的保留和延伸，使用韻語便成了俳詞散中有韻、散韻配合的一種固定的體式特點；而賦體的設辭問答和散韻配合，也正是由此發展起來的。⁹¹

而上述賦體的創作元素與書面表現則在饒舌歌詞中亦有所體現，例如頑童 MJ116 的〈偷客兄〉一首：

大淵：

欸 智障好久不見

你跟你新馬子最近還好嗎一切

我跟你說小春也換了新妹

還有小春是不是有跟你借車去把妹

而且 我剛看到你的車在小春家對面

我打給你是以為你人也會在那邊

什麼！ 車被你馬子開去上班

什麼！ 她跟你說她昨天手機忘了充電

欸欸欸等一下瘦子他在叫我

瘦子：欸大淵 這件事情其實不能這樣亂說

大淵：發生什麼事情不能這樣亂說

瘦子：因為小春說智障他馬子是他姘頭⁹²

⁹¹ 曹明綱，《賦學論稿》，上海：上海古籍出版社，2012年，頁67。

⁹² 頑童 MJ116，〈偷客兄〉，收錄於《FRESH GAME》（臺灣：滾石唱片，2014）。

〈偷客兄〉一首為頑童 MJ116 作以諷刺現代男女偷情出軌的饒舌作品，而上引的歌詞段落，顯然是說白口吻，頑童透過「智障」、「大淵」、「瘦子」三人的交互對話，勾勒出女友早已出軌而男方還渾然不知的可悲際遇，進而諷刺現在都市男女在情感道德觀上的低落與醜陋之處，不僅如此，在歌詞的設計中將被出軌的男方稱為「智障」也實為引射無知伴侶的調侃手法。因是，從這段歌詞中，誠然可見賦體中以企圖主客問答的方式捻出寓意的類同手法，而以「智障」來進行隱語暗諷，也同樣符合了賦體的創作要素了。又例如該團體與歌手陳嘉唯合作的〈Bad Girl〉一首：

陳嘉唯：

Get ready now I'm coming out

我只想要 對你好

因為在我眼裡你就是唯一男主角

我讓你受不了 我還讓你 Scream and shout

Baby 只要能讓你開心我就會來配合你的 Style

瘦子：

You're such a bad girl

我差點動了真情

在這樣的氛圍 I try to make it easy

你喜歡新鮮換上不同款式 Panties

每次的花招都讓妳說 Aye papi

我們就像小孩偷喝了 Hennessy

讓人之間有太多不能說的秘密

一起擁抱的感應不想只能留下回憶

如果可以想相約在每個星期

你懂我意思嗎？⁹³

此作品主軸為陳嘉唯本身的唸唱，前半段乃女性在情感裡的自我表白，但進至此二段時，則改為男女對答，有別於一般流行歌詞中男女唱詞的各自表述，此二段採取的則是以男方銜接著女方語意來進行應答的表現方式，誠然吻合了賦體創作中主客問答的書寫特性，亦同時呼應了俳優俗賦中因表演需求所產生的對答特色。此外，又如 Mc HotDog的〈韓流來襲〉一首以諧音的方式諷刺韓國流行文化，且在詞中探討為何臺灣的青少年們會盲目地崇拜且跟風於韓國偶像團體，且對於此等現象提出批判，進而期待引起年輕人認可在地文化之反思，歌詞如下：

現在的偶像歌手長的帥長的美麗
就等於可以上台去 什麼都不用會
但要保持笑嘻嘻
沒事幹時還要傻笑裝白痴
有時眼淚最好一兩滴 博取觀眾同情
那就是他們生存的道理
在電視上看到只是表面 你在裝傻
還是你沒有發現 愛來愛去 實在太假
凍抹掉 所以現在要跳出來罵
我問你要罵什麼？
罵芭樂 你們沒有別的選擇 在這個環境 長大⁹⁴

於此段歌詞中，我們得以見之的是饒舌創作並不避俗語，甚至善用俗字（例

⁹³ 陳嘉唯，〈Bad Bad Girl〉，收錄於《Bad Bad Girl(DELUXE EDITION)》（臺灣：陶山音樂，2018）。

⁹⁴ Mc HotDog，〈韓流來襲〉，收錄於《犬》（臺北：魔岩唱片，2004）。

如「芭樂」一詞便為在地方言)、口語等更是展現基層人民最真實情感的最有效方式，饒舌歌詞的本質並非雅文學，亦非由文化涵養深厚的文人學士們所直接創造產出，所以歌詞本身較為重視的是立意為何與是否能透過直抒或者反諷的方式來進行情感抒發，而〈韓流來了〉一首便是原汁原味展現了市井小民如何藉由創作饒舌歌詞來為生活環境進行反思的有效註腳。藉由上述二首饒舌歌詞再回顧觀照賦體的文本創作特性與俳優俗賦一類的用詞特色，便誠如便可驗證饒舌於文本創作上無論是在散韻結合、設辭問答、詼諧諷喻、不避俗語與善用隱語等面向確實是與辭賦的創作要素有所交集的，僅因饒舌歌詞受到時代環境與文學背景之影響，而更顯得俚俗與直接了。

第二節 創作精神與議題展現之交集

一、創作精神之交集

首先，透過前文中對於辭賦與饒舌的背景梳理，誠然能夠得知二者皆起源於民間，而精細宏偉的文人賦與更為講究用韻技巧與書面形式的饒舌歌詞，皆為民間俗文學往更高藝術形式發展過程中所產生的另類形式轉變。因是，我們須認可的是無論是賦體或者是饒舌，最原始的樣態是平俗的、貼近生活的，據此鮑震培在其《中國俗文學史論（唐—金元部分）》中認為：

「俗文學」的第一個特質是大眾的。他是出生於民間，為民眾所寫作，且為民眾所生存的。他是民眾所嗜好，所喜悅的；他是投合了最大多數的民眾之口味的，故亦謂之平民文學。⁹⁵

⁹⁵ 鮑震培，《中國俗文學史論（唐—金元部分）》，華東師範大學博士後研究工作報告，2004年，頁2。

此外，無論是辭賦亦或是饒舌歌詞，因其創造元素根植於民間，故在語句與文學表現上，皆能最為真實的展現百姓的生活精神，又因其創造族群大多出身卑賤，例如先秦漢代的倡優一類便只能以自己奇特的長相與生理缺陷來供人娛樂，而饒舌歌詞原始的創作者大抵又為貧民窟的弱勢族群，例如劉茂靖於《漢代俗賦的說唱性研究》一篇所言：

如果說漢大賦屬於漢代統治階層的富貴得意者，騷體和抒情小賦屬於統治階層的落拓失意者，那麼漢代俗賦則主要著眼於社會下層的生活悲喜。⁹⁶

因此，無論是俗賦亦或是饒舌樂曲，在最初始的表現內容上，皆展露出了百姓對於世道的判斷與情懷，又如董上德《論古代雅、俗文學的互補與交融》一文中所表述：

它是下層百姓素樸而感性的人生體驗的一種昇華，真誠淳厚，質樸靈動，充滿著生氣與智慧。諸如率真的愛情、痛苦的經歷、不平的世道等，均為俗文學抒寫、描述的主要對象。因而，它無矯飾、去虛偽，天然具備文學如實反映人生的本質特徵。⁹⁷

就如目前最早的俗賦篇章〈神鳥傳賦〉而言，該賦透過鳥類被害的故事，進而反映政治昏暗、世道不公等社會亂象，具有相當強烈的社會諷刺性，而這樣的諷刺特性亦被後代賦體所吸收，例如趙壹的〈刺世疾邪賦〉一篇便透過犀利的言辭來表現其對東漢時局震盪混亂的不滿，又如魏晉六朝時期蔚為興盛的詠物賦類，許多作品都寄託了賦家對於社會環境與生活狀況的不滿，例如阮籍的〈獼猴賦〉

⁹⁶ 劉茂靖，《漢代俗賦的說唱性研究》，山東大學碩士學位論文，2006，頁30。

⁹⁷ 董上德，〈論古代雅、俗文學的互補與交融〉，《中山大學學報（社會科學版）》，1997年第2期，頁109。

一篇：

昔禹平水土，而使益驅禽，滌蕩川穀兮櫛梳山林。是以神奸形於九鼎，而異物來臻。故豐狐、文豹釋其表，間尾、騶虞獻其珍；誇父、獨鹿被其豪，青馬、三騅棄其群。此以其壯而殘其生者也。……夫獼猴直其微者也，猶系累于下陳。體多似而匪類，形乘殊而不純。外察慧而內無度兮，故人面而獸心，性褊淺而干進兮，似韓非之囚秦。揚眉額而驟呻兮，似巧言而偽真。藩從後之繁眾兮，猶伐樹而喪鄰。⁹⁸

阮藉為竹林七賢之一，其生於建安時期而卒於景元四年，一生經歷了曹爽與司馬氏的爭鬥動盪，亦經歷了司馬氏奪權後的政治清洗，可說是顛沛難安，而其作品中往往透過比興、象徵等手法寄寓其於此混亂時政下的個人情感思路，而〈獼猴賦〉一首便是如此，從文本中得以見之的是阮藉先透過奇珍異獸的下場，暗指了當時有德文人和司馬氏所認為的異己之可悲下場，諷刺時政殘酷之餘亦展現出了阮藉於該時的深沉無奈，而後面獼猴書寫，誠然與前面的奇珍異獸有著鮮明的區隔，「體多似而匪類」、「外察慧而內無度兮，故人面而獸心」等句，皆明顯地諷刺了該時局中為了追逐功名利祿而不擇手段，且罔顧文人社會家國責任的禮法之人。因是，賦家透過辭賦作品或寄寓情懷，或用以暗諷抨擊時政，而達到政治評議效果的辭賦本色也就鮮明可見了。

而饒舌樂源自於美國布朗區的嘻哈文化，創作者大抵是居於貧民窟的非裔美洲人，基於生活的壓迫與對於時局的不滿，他們透過唸唱的方式來宣洩己思，亦做為休閒行為，他們以敲打或拍擊的方式製造節奏音律，進而以「唸」詞的方的方式或抒或諷，表達己身情感，但更多的是對於生活的牢騷又或者諷刺時局的不公。而這樣的類同於辭賦源流的文體產生背景與創作特性，亦在傳入臺灣樂壇後，

⁹⁸ 清·陳元龍輯，《歷代賦彙》，北京：北京圖書館出版社，1999年，頁541。

被市井小民與生活困頓之弱勢群體所喜愛。而饒舌創作中的諷刺與抒發基調也就透過不同的文字語言，在臺灣華語樂壇中嶄露頭角且持續發熱。

二、 創作取材之交集

(一) 抨擊時政與多元探討

據此，饒舌歌的諷刺性是鮮明可見的，便誠如前文所述，於饒舌發展的最前期，在尚未成為一個時代風潮的分界點 2007 年之前，臺灣的饒舌創作都以諷刺、議論居多，而後雖然因時代環境與商業需求而有了更多元的發揮可能，但透過歌詞創作來抨擊社會與企圖引人反思的諷喻特性依舊為饒舌歌手的創作大宗，例如大支的〈抗議〉一首：

貧富差距急遽 擴大社會不斷的積極 轉型
位居上層階級 必須 關進密閉 環境
豪宅才一一安心
有錢人築高牆毫不客氣猶豫
一層一層圍牆已能抵抗坦克火力
他們甚至想戴氧氣頭罩隔離封閉
他們不屑跟大家呼吸相同的空氣
保全就是執行 隔離的第一線
來回踱步在指定 路線一遍一遍
豪宅門口執勤 不管晴天雨天
用睡眠換時薪 沒資格喊疲倦
豪宅門後吃了火藥的政客明星商人
不斷跺腳 不斷傳來吼聲

門鎖好 不然換你走人⁹⁹

大支〈抗議〉一首極力抨擊社會上因貧富差距所造成的「權力」與「權利」之亂象，透過文本我們看見在歌詞的一開頭便直接點出了有錢人高高在上的倨傲心態，而透過「隔離」、「不屑」、「吼聲」等詞，鮮明地描繪保全人員的弱勢處境。大支將自己生活見聞直白地寫進饒舌歌曲中，我們也可藉此窺見類同於趙壹的〈刺世疾邪賦〉一般的創作企圖與立意思維：

伊五帝之不同禮，三王亦又不同樂。數極自然變化，非是故相反。德政不能救世溷亂，賞罰豈足懲時清濁？春秋時禍敗之始，戰國逾增其荼毒。秦漢無以相踰越，乃更加其怨酷。寧計生民之命？為利己而自足。

於茲迄今，情偽萬方。佞諂日熾，剛克消亡。舐痔結駟，正色徒行。嫗名勢，撫拍豪強。偃蹇反俗，立致咎殃。捷懾逐物，日富月昌。渾然同惑，孰溫孰涼？邪夫顯進，直士幽藏。¹⁰⁰

趙壹生於東漢時期，為人耿直不羈，因鑑於該時期的政治敗壞，例如宦官亂政破壞忠良，大興黨獄破壞忠良等惡行，故藉此賦直書議論，用詞銳利直接，毫無保留地直論時政。便如文本中一開頭便以三王五帝的遞嬗關係作為破題，直指東漢時期實非「德政」，爾後又明確的指出「佞諂日熾，剛克消亡。舐痔結駟，正色徒行」等德行敗壞的貪腐官員形象，進而點出了「邪夫顯進，直士幽藏」的憤慨情懷。而就這樣的書寫取材與文章立意而言，顯然是與饒舌作品擅於抨擊時政的創作特性有所呼應的，此外，又如熊仔的〈卡提諾〉一首：

⁹⁹ 大支，〈抗議〉，收錄於《硬》（臺灣：人人有功練饒舌音樂工作室，2016）。

¹⁰⁰ 費振綱、胡雙寶、宗明華輯校，《全漢賦》，北京：北京大學出版社，1993年，頁553。

點閱率是新的貨幣
人們在網路上作戲
可以 go viral 幹嘛 go deep
u don't need a moral for an IG story
隨著氾濫的流量
貨幣開始通貨膨脹
以前十萬就能衝上排行
現在百萬點擊還不如個內容農場
廣告商是地下錢莊
初衷全都拿來典當
鎖定目標對象 加強推廣
只為 讓你五秒之後關掉視窗
串流平台不再撥款
分享量驟降 沒人願意週轉
他們說 guess what 朋友 風水輪流轉
誰叫你要把存在感刷到信用破產¹⁰¹

卡提諾為當時曝光率與點閱率皆相當火熱的網路影音平台，熊仔透過此首歌曲來諷刺網路時代的市場亂象，亦同步地嘲諷了網路造神風潮之下容易火紅也容易被高速淘汰的環境樣貌。又如知名饒舌團體 MJ116 的〈2030〉一首：

這個世界雖大 但沒留給我太多的縫隙
我曾經因為害怕 我也做了錯的決定
留下那些真的兄弟 讓你一直保持冷靜

¹⁰¹ 熊仔，〈卡提諾〉，收錄於《美夢成真》（臺灣：SONY MUSIC，2018）。

WHERE'S MY HOMIES AT SOUTHSIDE I NEED MY FLOW BACK

你會遇到很多新的選項 你無法想像
其實很多事情都是假象 你不能怎樣
那些金曲獎的獎項 都是舊時代的榜樣
其實不拿也不怎樣 08 依然巡迴演唱
記得心存感激 記得禱告
即使再強的人 靈魂需要被神擁抱
照顧身體健康 不要嫌我老套
那個很酷的女孩 希望有天也會找到
學會戰爭 學會取捨 不要害人
現在才懂 最強大的力量是去愛人
爬得越高身段放得越低
會吠的狗不攻擊 難在贏要如何謙虛¹⁰²

〈2030〉為頑童於 2017 年的饒舌創作，內容分別為團員三人瘦子、小春、大淵的各自獨白。頑童三人生於木柵，小春與瘦子因投入廟會文化與同樣喜歡嘻哈音樂，故產生了組團的想法，而日後又因大淵的加入，方成為了現今頑 MJ116 的成員陣容，而這首歌則為他們從平凡的學生走至今日成為臺灣饒舌明星團體後的感觸表白，內容大多回顧過往的年少輕狂，且已勸以忠告的方式，在懷念一路走來不易的同時勾勒出了多數青少年年輕氣盛時的共感與挫折心態，進而以過來人的角度傳播正面的社會成就思想，內容取材並非模擬想像，皆是以當事者的第一人稱角度進行內容論述，富含真實感。

透過此三首歌曲，我們明顯得知饒舌歌詞的創作具有抨擊時政與闡述生命價值與社會思維的取材特性，是一種重視立論與多有調侃的文學型態。而在饒舌歌

¹⁰² 頑童 MJ116，〈2030〉，收錄於《幹大事》（臺灣：滾石唱片，2017）。

的歌詞內容中，與時事呼應已是常態，創作者常轉化親身經驗或所見所聞，透過書面文字來展現自己的思維與論點，這樣的創作意識有別於一般文體，更多的是藉由饒舌樂原本便具有的諷刺特色與散韻結合的構句特性，進而開展出極富論述力的文本樣貌，而這樣的寫作形式也就與辭賦一類有所呼應了。此外，藉由等篇的文本剖析與認識，饒舌歌詞內所展現的創作題材與精神，無疑極具諷刺與議論力度的，因此若我們以賦體的生成背景、原始的創作動機與論述內容加以觀之，便不難得出二者因源於民間，所以在作品的內容與創作思維上，皆具有百姓對於生命探討的渴望與控訴不公世道的諷刺意識了。

（二）生活小品與情感抒發

此外，雖然社會議論的特性乃是饒舌歌詞中的重要書寫取向，但也並不是所有的饒舌歌詞都具有高度的批判性或者諷刺意識，就如同辭賦作品也有所謂的抒情小賦，而描寫情愛與對於女子的仰慕與追求之作亦大大有之，例如張衡的〈定情賦〉、阮籍與陳琳的二首〈止欲賦〉與陶淵明的〈閒情賦〉等等皆為辭賦作品用於抒發個人非社會議題情懷乃至於愛情想像的明確例證，例如陶淵明的〈閒情賦〉一首：

夫何瑰逸之令姿，獨曠世以秀群。表傾城之豔色，期有德于傳聞。佩鳴玉以比潔，齊幽蘭以爭芬。淡柔情於俗內，負雅志于高雲。悲晨曦之易夕，感人生之長勤；同一盡于百年，何歡寡而愁殷！褰朱幃而正坐，泛清瑟以自欣。送纖指之餘好，攬皓袖之繽紛。瞬美目以流眄，含言笑而不分。曲調將半，景落西軒。悲商叩林，白雲依山。仰睇天路，俯促鳴弦。神儀嫵媚，舉止詳妍。¹⁰³

¹⁰³ 清·陳元龍輯，《歷代賦彙》，北京：北京圖書館出版社，1999年，頁620。

陶淵明雖被後世喻為隱逸詩人之宗，但此首〈閒情賦〉無疑是陶氏抒情小賦的經典之作，其用詞清麗，情思婉約，無疑展現了六朝時期的文風樣貌，而此賦首段便以「夫何瑰逸之令姿，獨曠世以秀群。表傾城之豔色，期有德于傳聞。」二句勾勒出了美人之姿與品性之尚，更是清楚地凸顯出賦中美入於陶氏心中的超然地位。此外，陶淵明於文後更是善用比興來具體其形象，正是藉由這樣的書寫筆法來闡釋其深情之由。又例如阮籍的〈止欲賦〉一首：

夫何淑女之佳麗，顏灼灼以流光。曆千代其無匹，超古今而特章。執妙年之力盛，性聰惠以和良。稟純潔之明節，後申禮以自防。重行義以輕身，志高尚乎貞薑。情私悅其美麗，無須臾而有忘。¹⁰⁴

此賦予陶淵明的〈閒情賦〉有異曲同工之妙，二者皆藉由「美」與「德」的美人特質破題，更進一步點出賦中美人的獨一無二之處，而這樣的寫作企圖更充分地突顯了賦家對於賦中美人的迷戀與嚮往。然而這樣的書寫取向在饒舌作品中亦不乏有之，雖相較之下較無比興的書寫性與鋪陳描摹，但在書寫素材、情感指向與故事式書寫上則是有所類同的，例如饒舌團體玖壹壹與睿兒合作的〈Mary Jane 瑪麗珍〉和 MJ116 頑童的早期作品〈Super Duper〉二首：

還記得剛認識你的那一夜
經由朋友介紹你的名字叫做 MARY JANE
我開始試著突破你對我的層層防線
我追求妳 這故事就這樣開始上演
你總是披著 透明的薄紗
我最喜歡的是當你染了紫色的頭髮
我開始緊張到忘了該如何講話

¹⁰⁴ 費振綱、胡雙寶、宗明華輯校，《全漢賦》，北京：北京大學出版社，1993年，頁617。

但我被你吸引這感覺使我無法自拔¹⁰⁵

Hot chick hot girl

她就是這樣的惹火 就像那偷心的小偷

悄悄的把我的心給掌握 見到她我魂都飛了

上班也都魂不守舍 像是被下了勾魂的符

她來了嗎? 在哪 快出現在這

我眼裡只有她 我心裡只有她的話

即使有人會笑我傻瓜 依然的把所有奉獻給她

她個性絕對的 NICE 尋找個追求的 CHANCE

要追她不能用鑽石 完美的風格我絕對的愛死

Oh you 我要帶你回家 be my boo

火辣身材配上丁字褲 HOT 到我和兄弟都反目

SHE SUPER DUPER HOT¹⁰⁶

《Mary Jane 瑪麗珍》一首中類於上述二首賦體作品，對於心儀的女性有著較為具體的外型描述，例如「透明的薄紗」和「紫色的頭髮」二辭，並且如同賦作一般明確的展現其對與貌美女子的憧憬心態，《Super Duper》一首雖然沒有相對具體的外型摹寫，但依舊有透過「Hot chick hot girl」、「惹火」、「火辣身材」、「勾魂」「丁字褲」一類詞語來表示心儀女生的妖豔特質，而「完美的風格我絕對的愛死」一詞也正是作者對於此類女性的熱愛表示。

此外，抒情賦作除了鋪陳描摹美人樣態以外，亦往往在文末直抒其深深思慕卻求而不得的遺憾情感，例如阮籍與陳琳的〈止欲賦〉二首：

¹⁰⁵ 玖壹壹，〈Mary Jane 瑪麗珍〉，（臺灣：混血兒音樂，2015）。

¹⁰⁶ 頑童 MJ116，〈Super Duper〉，收錄於《FRESH GAME》（臺灣：滾石唱片，2014）。

傷匏瓜之無偶，悲織女之獨勤。還伏枕以求寐，庶通夢而交神。神忽恍而難遇，思交錯以繽紛。遂終夜而靡見，東方旭以既晨。知所思之不得，乃抑情以自信。¹⁰⁷

道攸長而路阻，河廣濶而無梁。雖企予而欲往，非一葦之可航。展餘轡以言歸，含憊瘁而就床。忽假暝其若寐，夢所歡之來征。魂翩翩以遙懷，若交好而通靈。¹⁰⁸

二首〈止欲賦〉雖有所異同，但其展現的共同情感主題皆為對愛情、美人欲求而不得的情感執著與失落遺憾。然而饒舌歌詞作為一種有高度彈性的創作體類，不談社會環境而僅僅抒發個人的情感觀念也是必然可行與大有作品的，但有別於流行歌詞的情愛取向，饒舌歌詞的個人抒情大多言自己的生活狀況或際遇感思，在抒情的同時更多了思辨性與更高的寫實力度，例如蛋堡 2013 年收錄於《你所不知道的杜振熙之內部整修》專輯中的〈我們都有問題〉一首：

我們知道自己弱點 但說得堅強
一道道證明題 都解得牽強
但為了闡述我的理想 激昂地演講
也為了攻破你 用力地回想
我們那些很扯的過去
成為彼此批判的字句
用我的秩序鎮壓 是黨的勝利
戰火燒過之後 剩下仿的正義
不同的個體 不同的靈魂

¹⁰⁷ 費振綱、胡雙寶、宗明華輯校，《全漢賦》，北京：北京大學出版社，1993 年，頁 617

¹⁰⁸ 費振綱、胡雙寶、宗明華輯校，《全漢賦》，北京：北京大學出版社，1993 年，頁 701。

卻總要對方瞭解自己 特別是情人
我們的爭吵 已是不紅的新聞
我們讓嘴用來傷人 不重視親吻¹⁰⁹

此作品雖然談論的是情感題材，但其行文風格明顯有別於一般的華語流行情歌，論述鋪陳的面向跳脫一般情感纏綿悱惻、戀合哀別的情節侷限，反而採用類於第三人稱的冷靜筆調，勾勒出現代都市男女於情感關係中的磨合議題，又例如其與歌手徐佳瑩所合作的〈噓……〉一首：

這就是個小祕密 藏在心裡的小祕密
進入你心裡 還要穿越一個迷宮
而大部分的人留在迷宮入口
所以你沒提起 但也沒偽造
對你而言存在 對別人沒味道
他們不會查覺你難過因為他
有時身邊是誰 事實上也沒差
現在誰陪他 反而你掛心
有時因為害怕 又不多打聽
怕想到他在別人懷中 你沒得抱
或許執著只是因為 從沒得到¹¹⁰

若觀照此作，我們誠然可見饒舌創作於抒情作品中的論述彈性，然而文句中所述的「怕想到他在別人懷中，你沒得抱。或許執著只是因為，從沒得到。」二

¹⁰⁹ 蛋堡，〈我們都有問題〉，收錄於《你所不知道的杜振熙之內部整修》（臺灣：亞神唱片，2013）。

¹¹⁰ 蛋堡，〈噓……〉，收錄於《踩.腳.踏.車》（臺灣：亞神唱片，2011）。

句所欲展現的也便類同於〈止欲賦〉二首傳統賦作中所勾勒的情感遺憾議題了。由是可知，儘管是同樣的情愛題材，但饒舌歌曲因最初始的產生型態與精神影響，再加上舒捲自如的文體特性，文本內容的創作上誠然比一般樂曲更具備了論述、鋪陳與清楚勾勒情緒思維的寫作空間，而這樣的抒情論述特性，也明顯是辭賦作品有別於其他古典作品的鮮明特點之一，也因此我們得以窺見饒舌歌詞與賦體作品另一面向的交集脈絡了。



第七章 結論

古典辭賦一直以來都是文人創作與研究的經典體類，無論是在其源流發展、書寫特性和創作精神等層面上，都對於後世眾多文學系統有所影響與交涉，也著實證明了辭賦作品於中國古典文學中的重要定位。然而透過本文的研究，我們可歸納出下述五種傳統辭賦作品與饒舌創作的交集之可能：

- 一、在源流背景上，臺灣饒舌歌詞在產生背景上與辭賦作品是由「民間」至「宮廷」的發展脈絡有所呼應。中國文學往往都有著由俗文學發跡而進而被文人轉化的發展過程，而賦體亦源於民間俳優，更有俗賦一流於民間或文壇中持續發展流傳，然而俗賦的文字風格與內容取材上大抵是著眼於社會下層的生活型態且為生活發聲的創作特性更是毋庸置疑的。因是，辭賦的由「俗」轉「雅」且因受到文人重視進而發揚於宮廷中此等昇華過程，也就恰恰符合了饒舌歌詞因從地下音樂進入到主流文化，導致整體風格由「俗」轉「雅」之發展背景與脈絡了。
- 二、講唱特性上，饒舌歌詞雖有別於傳統辭賦創作，並不具有一定的形式規範或特定體類，但其依舊具有辭賦之流以「文字」作為韻律節奏的「講誦」特質，更是合於賦體以亦詩亦文的書面形式與寄託政治和社會感思於筆墨之中的核心創作精神。再者，饒舌元素乃源自於美國布朗區的嘻哈文化，創作者大多是居於貧民窟的非裔美洲人，基於生活的壓迫與對於時局的不滿，他們透過唸唱的方式來宣洩己思，或寓或諷。而此等元素於九零年代時進入臺灣，因其著重唸唱而不重音樂，故在漢字建構的過程中，恰恰展現出了如傳統辭賦創作一般重視文字自然韻律的語文表現。此外，臺灣饒舌樂曲亦承襲了美國饒舌的諷刺精神，例如 2001 年至 2006 年臺灣饒舌歌曲逐步進攻主流商業市場時期，35 首饒舌歌曲中以諷刺與議論一類為多，而 2007 年後所創作的

饒舌作品，雖因商業市場的刺激與饒舌體系更完整而有多元的開展與創作可能，但依舊以諷刺時局與闡發議題省思為書寫大宗。由是可知，臺灣饒舌音樂最初的表现形態有別於華語流行樂曲的婉麗抒情，內容大抵為社會議題之展現與個人意識的強調，更是類於辭賦作品在書寫取材上的擅於議論之特色了。而饒舌創作中「需押韻、散文化鋪陳、不限字數句數、重於講誦」等講唱特質，也與賦體創作與寫作特色不謀而合。

三、在表演形式與場域特色上，因嘻哈文化的發跡族群為社會階級低下的弱勢族群，因而無論在服裝的選擇或是表現形式上，與先秦俳優有所類同且皆保有社會底層的文化特色，亦如先秦俳優這般的辭賦源流者，因其表演、娛樂之需求，故從不吝嗇在表演場合多以誇張的肢體動作來做為表現。此外，饒舌歌手因發跡於民間，故饒舌樂的主要發展場域依舊是以地下交流、傳播的形式在進行醞釀與推廣，誠如臺灣的饒舌文化圈，皆以夜店、校園、刺青店、流行服飾店等市井場域做為普遍的表現平台，這與先秦俳優一流亦有所交集。

四、在創作元素上饒舌創作無論是在鋪陳敘述、如詩如文的行文呈現、文句的諷喻抒情特質與重視口頭韻律等展現方式，乃至於其創作意圖與內容取材上，皆類同於傳統賦體的文學元素。於文本內容所展現的詼諧、諷喻、隱語、散韻結合、主客問答等特色與源於口誦文體的講誦特質等皆提供了賦體與饒舌歌的交集之可能，只是在書寫或講誦的語言符號方面則因時空環境的轉變，而由文言文轉變為口語白話且更為俚俗直接了。

五、在創作議題與精神上若我們眾覽諸多饒舌作品而以「歌曲主題」與「創作內容」兩大面向來進行文本觀照，則大抵可將其區分為歸類為「社會議論與多元探討」、「個人小品與情愛相關」與「純娛樂性質」三類，值得一提的是，隨著臺灣音樂市場對於饒舌歌曲娛樂需求的日益加重，純娛樂性質的作品亦創作數量隨此風氣越來越多，以創作族群與作品基數的變化觀之，強烈抨擊

社會時政的饒舌作品比例則隨之日漸減少，正恰與辭賦作品因時代因素與娛樂需求而導致逐漸喪失政治諷喻功能的文學轉變軌跡有所交集了。

因是，透過辭賦體類與饒舌創作的源流背景、講唱元素、表演元素、創作元素與創作議題與精神展現等不同面向的交互對照，誠然可見饒舌創作儘管是種源於西方的現代文化產物，是因傳入臺灣方才產生語言載體的歧異變化，但這樣的轉變亦提供了臺灣華語饒舌樂與傳統賦體對讀映證的討論可能，並且就上述幾點要素而言，亦可一窺臺灣饒舌創作在各個面向上，實能與古典文學中的辭賦一類有所共鳴與交集的另類現象了。



參考文獻

一、古籍（依時代先後編排）

1. 先秦·韓非著、王先慎撰、鍾哲點校《韓非子集解》，北京：中華書局，2013年。
2. 先秦·左丘明著、葉玉麟選註，《國語》，臺北：臺灣商務印書館，1974年。
3. 先秦·荀況著、唐·楊倞注、清·王先謙集解，《荀子集解》，臺北：世界書局，2000年。
4. 漢·班固著、韓兆琦譯注，《史記》，北京：中華書局，2007年。
5. 漢·班固撰、顏師古注，《漢書》，臺北：臺灣商務，2010。
6. 梁·劉勰著，陸侃如、牟世金譯，《文心雕龍》，濟南：齊魯出版社，1996年。
7. 梁·鍾嶸著，徐達譯註，《詩品》，臺北市：地球，民83年。
8. 梁·蕭統編、唐·李善注，《文選》，臺北：五南出版社，1999。
9. 唐·徐堅等輯，《初學記》，北京：京華出版，2000。
10. 唐·姚思廉撰，《梁書》，臺北：臺灣商務，2010。
11. 宋·李昉等編，《文苑英華》，北京：中華書局，1966。
12. 清·章學誠撰、李春玲校點，《文史通義》，瀋陽：遼寧教育出版社，1998，。
13. 清·陳元龍輯，《歷代賦彙》，北京：北京圖書館出版社，1999年。
14. 費振綱、胡雙寶、宗明華輯校，《全漢賦》，北京：北京大學出版社，1993年。

二、近人著作（依年份先後編排）

1. 江陰香譯注，《詩經譯注》，北京：北京市中國書店，1982年。
2. 方無行，《搖滾黨紀》，臺北：萬象，1994年。
3. 曹明綱，《賦學概論》，上海：上海古籍出版社，1998年。
4. 段寶林主編，《中國民間文藝學概要》，澳門：澳門大學出版中心，1998年。
5. 簡宗梧，《漢賦史論》，臺北市：東大發行，三民總經銷，民82年。
6. 李曰剛，《中國辭賦流變史》，臺北市：國立編譯館，民86年。
7. 曾慧佳，《從流行歌曲看臺灣社會》，臺北：桂冠，1999年。
8. 尼爾遜·喬治著，何穎怡譯，《嘻哈美國 Hip Hop America》，臺灣：商周出版，2002年。
9. 伏俊璉，《敦煌俗賦的文學史意義》，北京：中華書局，2004年。
10. Andy bannett 著、孫憶南譯，《流行音樂的文化》，臺北：書林出版，2004年。
11. 參劈（小個、老莫、林老師）著，《參劈的饒舌大計畫》，臺北：聯經出版，2008年。
12. 伏俊璉，《俗賦研究》，北京：中華書局，2008年。
13. 達達夫主編，《歷代賦評注》，成都：巴蜀書社，2010年。
14. 陳樂融，《我，作詞家-陳樂融與14位詞人的創意叛逆》，臺北：天下雜誌，2010年。
15. 曹明綱，《賦學論稿》，上海：上海古籍出版社，2012年。
16. 任鍾敏編著，王福利，《優語集》，南京：鳳凰出版社，2013年。
17. 鄭振鐸著，《中國俗文學史》，上海：上海古籍出版社，2013年。
18. 許結，《中國辭賦理論通史》，南京：鳳凰出版社，2016年。
19. 王思涵、鄧志祥、陳冠亨，《嘻哈囡：臺灣饒舌故事》，臺北：避風港文

化，2018。

三、碩博士論文（依年份編排）

1. 陳培真，《外顯式溝通中說者與聽者之間的關係:以豬頭皮的饒舌歌為例》。臺灣師範大學英語學系碩士論文，1998年。
2. 鄭君仲，《我迷，故我在——流行音樂樂迷和流行音樂文本互動關係之探索》，世新大學傳播研究所碩士論文，2001年。
3. 簡妙如，《流行文化，美學，現代性：以八、九〇年代臺灣流行音樂的歷史重構為例》。政治大學新聞學系博士論文，2002年。
4. 高一農，《漢賦專題研究》，陝西師範大學中國古代文學所博士論文，2003年。
5. 鮑震培，《中國俗文學史論（唐—金元部分）》，華東師範大學博士後研究工作報告，2004年。
6. 鍾海波，《中國通俗敘事文學繁榮的先聲——敦煌講唱文學綜論》，陝西師範大學，博士學位論文，2005年。
7. 劉茂靖，《漢代俗賦的說唱性研究》，山東大學碩士學位論文，2006年。
8. 鄭明璋，《漢代文化視角下的漢賦研究》，山東大學中國古代文學所博士論文，2006年。
9. 陳明凱，《當代臺灣嘻哈音樂錄影帶之視覺意涵研究—以西元2000-2004年為例》。元智大學資訊傳播學系碩士論文，2005年。
10. 莊景和，《正統性的對戰：臺灣嘻哈饒舌樂的音樂政治》，臺灣師範大學大眾傳播研究所碩士論文，2005年。
11. 李靜怡，《臺灣青少年嘻哈文化的認同與實踐》，成功大學藝術學門碩士論文，2005年。
12. 王美珍，《文化「臺」風意味著什麼？-「臺客文化」的社會想像與認同形

- 構》，政治大學新聞研究所碩士論文，2006年。
13. 李國強，《探索嘻哈文化的核心價值：品牌定位的新方向》，世新大學公共關係暨廣告學研究所碩士論文，2006年。
 14. 李婉菁，《嘻哈品牌行銷之分析探討及創作》，臺灣師範大學設計研究所碩士論文，2006年。
 15. 鄭繼文，《探索饒舌樂迷的心智模式：結合質化與量化方法的研究》，世新大學公共關係暨廣告學研究所碩士論文，2006年。
 16. 劉思劭，《嘻哈、故事、與廣告效果》，政治大學企業管理研究所碩士論文，2006年。
 17. 傅謙翔，《臺灣嘻哈舞蹈文化現象之研究—以大臺北都會區為例》。中國文化大學舞蹈研究所碩士論文，2007年。
 18. 李佳玲，《臺灣嘻哈舞蹈的文化中介者與在地發展》。元智大學資訊社會學研究所碩士論文，2008年。
 19. 葉家祺，《嘻哈樂對Y世代族群物質主義、流行意識與享樂主義之影響》。中興大學行銷學系所碩士論文，2008年。
 20. 熊芮華，《臺灣漢語饒舌歌之節奏類型》，政治大學語言學研究所碩士論文，2009年。
 21. 蘇祐誼，《超越貧民窟中心論：《嘻哈故事》中的黑色資本主義與非裔美國人雄風》。臺灣大學外國語文學研究所碩士論文，2009年。
 22. 呂逸新，《漢代文體問題研究》，山東師範大學文藝學博士論文，2009年。
 23. 李明哲，《20世紀的美國嘻哈(說唱)樂》，湖南師範大學碩士論文，2010年。
 24. 蔡致仁，《嘻哈現場表演的儀式構成與參與研究：以拷秋勤為例》，政治大學廣播電視學研究所碩士論文，2010年。
 25. 單南，《論我國說唱音樂的發展歷程》，河北師範大學碩士學位論文，2010年。

26. 唐弘廷，《嘻哈文化在臺灣:展演軌跡、媒體再現、身體政治》。佛光大學傳播學系，2011 年。
27. 梁曉輝，《文學發展中的雅俗關係》，河北大學文藝學系碩士論文，2011 年。
28. 張偉詩，《說唱藝人現象的心理學研究》，福建師範大學發展與心理學系碩士論文，2011 年。
29. 施昱竹，《舞動臺灣—談嘻哈街舞自 1980 年代末期進入臺灣後，這 20 年來的發展流變》，臺灣大學新聞研究所碩士論文，2012 年。
30. 洪雅萍，《臺灣嘻哈音樂的在地異世界—以豬頭皮、MCHOTDOG 為例》，中興大學臺灣文學與跨國文化研究所碩士論文，2013 年。
31. 張益嘉，《突圍與創新：獨立音樂產銷方式分析——以饒舌歌手大支為例》，世新大學傳播管理學系碩士論文，2013 年。
32. 馬小玲，《二十世紀以來美國嘻哈音樂之流變研究》，河北師範大學碩士，2013 年。
33. 張李誌，《臺灣饒舌音樂的確立與發展——以大支與蛋堡為例》，成功大學臺灣文學系研究所碩士論文，2015 年。
34. 林廉喬，《中文流行歌曲與饒舌歌曲之歌詞對位》，臺灣大學電機工程學研究所碩士論文，2015 年。
35. 陳菱雅，《嘻哈饒舌音樂團體玖壹壹音樂中所呈現的臺灣性》，聯合大學臺灣語文與傳播學系碩士論文，2016 年。

四、期刊論文（依年份編排）

1. 董上德，〈論古代雅、俗文學的互補與交融〉，《中山大學學報（社會科學版）》，1997 年第 2 期，頁 106-111。
2. 阮忠，〈20 世紀漢賦研究述評〉，《學術研究》，2000 年 04 期，頁 118-124。

3. 伏俊璉，〈談先秦時期的「誦」〉，《孔子研究》，2003 年第 3 期，頁 67-73。
4. 翟麥玲，〈倡優、俳優與侏儒—漢代藝伎考系列之一〉，《浙江師範學院學報》，第 25 卷第 1 期，2004 年 2 月，124-129 頁。
5. 吳文科，〈「曲藝」與「說唱」及「說唱藝術」關係考辨〉，《文藝研究》，第 8 期，2006 年。
6. 王琴，〈美國饒舌音樂中黑人英語的詞彙特點〉，《內江師範學院學報》第 21 卷第 5 期，2006 年 3 月，頁 145-147。
7. 張世倫，〈拷秋勤的本土嘻哈〉，《臺灣光華雜誌》31 期，2006 年 11 月，頁 34-43。
8. 陳德政，〈跨界閱讀--嘻哈的革命力量〉，《誠品好讀月報》76 期，2007 年，頁 121。
9. 郭輝，〈漢賦分類新探〉，《淮北煤炭師範學院學報(哲學社會科學版)》，第 28 卷第 2 期，2007 年 4 月，頁 121-125。
10. 孫福軒，〈清代賦學研究述評〉，《魯東大學學報(哲學社會科學版)》第 24 卷第 4 期，2007 年 11 月，頁 69-73。
11. 洪嘉穗，〈嘻哈文化之展現與反思〉，《大專體育》，101 期，2009 年，頁 16-21。
12. 安海民，〈先秦文學與漢賦淵源〉，《青海師範大學學報(哲學社會科學版)》，2009 年 02 期，頁 70-75。
13. 伏俊璉，〈先秦賦：早期文學百花園中綻放的奇葩〉，《河北北方學院學報(社會科學版)》，第 26 卷第 6 期，2010 年 12 月，頁 1-14。
14. 郜冬萍，〈「民間文學」與「俗文學」的交融〉，《蘭州交通大學學報》，第 30 卷第 2 期，2011 年 4 月，頁 91-94。
15. 田瑞文，〈從文獻的保存角度看漢賦文學特征的生成〉，《沈陽師範大學學報(社會科學版)》，36 卷 03 期，2012 年 3 月，頁 12-15。
16. 李會轉，〈嘻哈文化特質探析〉，《長春理工大學學報》第 8 卷第 1 期，2013

- 年 1 月，頁 68-69。
17. 季偉，〈漢畫中的俳優形象〉，《交響—西安音樂學院學報(季刊)》，第 33 卷第 2 期，2014 年 6 月，頁 21-35。
 18. 謝思煒，〈唐代講唱文學的民間性及其文化意義〉，《江蘇師範大學學報(哲學社會科學版)》，第 40 卷第 5 期，2014 年 9 月，頁 44-51。
 19. 鄒樂、彭贊賓，〈從「漢代擊鼓說唱俑」管窺漢代民俗與歷史價值〉，《百家思想》，2014 年 11 月，頁 132-133。
 20. 李寅生、李光先，〈漢賦句式研究〉，《唐都學刊》第 31 卷第 1 期，2015 年 01 月，頁 29-35。
 21. 張英，〈俳優及其在戲劇史上的諷諫藝術〉，《戲劇之家》，18 期，2016 年，頁 55。
 22. 呂逸新，〈漢代文人身份生成與漢賦嬗變〉，《山東理工大學學報(社會科學版)》，第 33 卷第 6 期，2017 年，頁 51-55。
 23. 陳友峰，〈俳優侏儒的出現及其在戲曲生成中的作用與價值〉，《中國戲曲學院學報》，第 38 卷第 3 期，2017 年 8 月，70-76。
 24. 蔣勤儉，〈俗講活動在唐代的繁榮及其原因〉，《西安文理學院學報(社會科學版)》，第 20 卷第 4 期，2017 年 8 月，頁 25-30。
 25. 韓瑋，〈口頭敘事與先秦語體、說體的形成〉，《中州學刊》，第 2 期，2018 年 2 月，頁 140-145。

五、音樂專輯(依歌手與出輯年份編排)

熱狗：

《MC Hotdog》(臺灣：魔岩唱片，2001)。

《犬》(臺灣：魔岩唱片，2001)。

《哈狗幫》(臺灣：魔岩唱片，2001)。

《九局下半》(臺灣：魔岩唱片，2001)。
《Wake UP》(臺灣：滾石唱片，2006)。
《不可能 Mix(2)》(臺灣：魔岩唱片，2008)。
《貧民百萬歌星》(臺灣：滾石唱片，2012)。
《Walk This Way》(臺灣：顏社企業有限公司，2012)。
《超級兄弟》(香港：獨音唱片，2013)。
《Poker Star》(臺灣：滾石唱片，2014)。
《夢幻照相機》(2015)。
《流星小夜曲》(2015)。
《同學會》(2015)。

頑童：

《How We Roll》(臺灣：滾石唱片，2008)。
《FRESH GAME》(臺灣：滾石唱片，2014)。
《敞篷車》(臺灣：滾石唱片，2014)。
《二手車》(臺灣：滾石唱片，2015)。
《脫罪 acquittal》(臺灣：滾石唱片，2015)。
《can't judge me 袂堪給人講》(臺灣：滾石唱片，2015)。
《FSTAYGOLD116-金上癮》(臺灣：滾石唱片，2015)。
《last man standing》(臺灣：滾石唱片，2016)。
《Costly Love》(臺灣：滾石唱片，2017)。
《飆高速》(臺灣：滾石唱片，2017)。
《幹大事》(臺灣：滾石唱片，2017)。
《地痞》(臺灣：滾石唱片，2018)。
《質感老鄉 Big Homie》(臺灣：滾石唱片，2018)。
《少年董 DON》(臺灣：滾石唱片，2018)。

《GOOD VIBE》(臺灣：滾石唱片，2018)。

《騙吃騙吃》(臺灣：滾石唱片，2018)。

蛋堡：

《收斂水》(臺灣：亞神唱片，2009)。

《Winter Sweet》(臺灣：亞神唱片，2009)。

《月光》(臺灣：亞神唱片，2010)。

《踩.腳.踏.車》(臺灣：亞神唱片，2011)。

《你所不知道的杜振熙之內部整修》(臺灣：亞神唱片，2013)。

國蛋：

《GDN EXPRES》(臺灣：顏社企業有限公司，2014)。

《Dr. Paper Vol.3 Sunday Night Slow Jams》(臺灣：顏社企業有限公司，2016)。

《進擊之路》(臺灣：顏社企業有限公司，2016)。

《Later That Night》(臺灣：顏社企業有限公司，2018)。

夜貓組：

《初代目》(臺灣：顏社企業有限公司，2016)。

《2017 太空漫遊》(臺灣：顏社企業有限公司，2017)。

《健康歌曲》(臺灣：顏社企業有限公司，2017)。

李英宏：

《臺北直直撞》(臺灣：顏社企業有限公司，2016)。

《愛上你》(臺灣：顏社企業有限公司，2018)。

《誰先愛上他的》(臺灣：顏社企業有限公司，2018)。

《蘆樂佛尼亞》(臺灣：顏社企業有限公司，2019)。

葛仲珊：

《葛屁 Knock Out》(臺灣：亞神唱片，2012)。

《XXXIII》(臺灣：顏社企業有限公司，2014)。

《皇后區的皇后》(臺灣：環球唱片，2016)。

大支：

《舌祭蓮花》(臺灣：滾石唱片，2002)。

《人》(臺灣：禾廣娛樂股份有限公司，2011)。

《不聽》(臺灣：亞神唱片，2014)。

《太陽花(Sunflower)》(臺灣：人人有功練饒舌音樂工作室，2014)。

《屠宰場之窗》(臺灣：人人有功練饒舌音樂工作室，2014)。

《浴火英雄》(臺灣：人人有功練饒舌音樂工作室，2014)。

《臺灣有嘻哈》(臺灣：人人有功練饒舌音樂工作室，2017)。

《暗網》(臺灣：亞神唱片，2018)。

RPG：

《黑人問號. Jpg》(臺灣：基械貓音樂有限公司，2017)。

《浪子的路》(臺灣：任基械貓音樂有限公司，2018)。

《電視影集 雙城故事》(臺灣：任基械貓音樂有限公司，2018)。

熊仔：

《∞ 無限》(臺灣：人人有功練饒舌音樂工作室，2015)。

《信》(臺灣：人人有功練饒舌音樂工作室，2015)。

《走到飛》(臺灣：我宅有限公司，2017)。

《美夢成真》(臺灣：SONY MUSIC，2018)。

小人：

《不聽》（臺灣：亞神唱片，2013）。

玖壹壹：

《打鐵》（臺灣：禾廣娛樂股份有限公司，2014）。

《歪國人》（臺灣：禾廣娛樂股份有限公司，2015）。

《我的路》（臺灣：滾石唱片，2015）。

《9453》（臺灣：混血兒娛樂，2016）。

《英雄就在你左邊》（臺灣：混血兒娛樂，2016）。

《大顯神威》（臺灣：混血兒娛樂，2016）。

《擺叔叔 DJ CK x 玖壹壹 MIXTAPE Vol.1》（臺灣：滾石唱片，2016）。

《抓泥鰍》（臺灣：混血兒娛樂，2016）。

《周法蓐》（臺灣：滾石唱片，2017）。

《Working Holiday》（臺灣：混血兒娛樂，2018）。

《恐怖情人》（臺灣：混血兒娛樂，2018）。

《討債情歌》（臺灣：混血兒娛樂，2018）。

《搏感情》（臺灣：滾石唱片，2018）。

草屯嬰仔

《亡命之徒》（臺灣：混血兒娛樂，2016）。

《鋼筋叢林》（臺灣：混血兒娛樂，2016）。

《職業寫手》（臺灣：混血兒娛樂，2017）。

《囡仔》（臺灣：滾石唱片，2017）。

《媽祖》（臺灣：混血兒娛樂，2018）。

《愛我你會死 2018》（臺灣：混血兒娛樂，2018）。

臭屁嬰仔

《賺呀賺》（臺灣：混血兒娛樂，2018）。

《嗆到抓不住》（臺灣：混血兒娛樂，2018）。

《大房子》（臺灣：混血兒娛樂，2018）。

BCW

《JIGGY》（臺灣：混血兒娛樂，2018）。

《TRAP BAG》（臺灣：混血兒娛樂，2018）。

《PLAY NO GAMES》（臺灣：混血兒娛樂，2018）。

《NO COMPLY》（臺灣：混血兒娛樂，2018）。



附錄一 圖表統整：

一、四大工作室歷年產量數目分期表

	顏社	本色	人人有功練	混血兒
2001 年	-	13 首	-	-
2002 年	-	-	10 首	-
2003 年	-	-	-	-
2004 年	-	-	-	-
2005 年	-	-	1 首	-
2006 年	-	11 首	-	-
2007 年	-	1 首	1 首	-
2008 年	2 首	19 首	1 首	-
2009 年	17 首	1 首	1 首	-
2010 年	9 首	1 首	-	-
2011 年	6 首	-	12 首	-
2012 年	13 首	12 首	-	5 首
2013 年	14 首	7 首	11 首	6 首
2014 年	17 首	16 首	12 首	2 首
2015 年	-	4 首	13 首	13 首
2016 年	35 首	-	14 首	3 首
2017 年	10 首	12 首	3 首	34 首
2018 年	5 首	6 首	14 首	25 首

二、四大工作室作品三大項目歸納

1. 個人小品與情愛相關（內容包含：個人生活經驗、價值喜好表述、情愛議題探討、情愛感思抒發）

	顏社	本色	人人有功練	混血兒
2001 年	-	<ul style="list-style-type: none"> • 九局下半 • 哈狗幫 • 十八歲 	-	-
2002 年	-	-	<ul style="list-style-type: none"> • 遊戲 • 出唱片 • 水哦水哦 • 四十四個四 	-
2003 年	-	-	-	-
2004 年	-	-	-	-

2005 年	-	-	-	-
2006 年	-	<ul style="list-style-type: none"> • 我愛台妹 • 馬祖小夜曲 • 2006 冠軍情歌 • 母老虎 • 煩死人 • 安可 	-	-
2007 年	-	-	• 說服自己	-
2008 年	• 十年	<ul style="list-style-type: none"> • Respect • 我瘋了 • How We Fly • Young Star • Where I Come Through • Party MC • 我哈你 • 怎麼能夠 • 他們覺得 	-	-
2009 年	<ul style="list-style-type: none"> • 愛簡單 • 回到 • Hit the Rhyme • Bamboo Holla • 關於小熊 • 遇見 • 金賭爛 • 熱水澡 • 收斂水 • 打包 • 夜聊 • 偷偷 • Winter Sweet 	<ul style="list-style-type: none"> • 我愛 Yes Girl 	• 相對論	-
2010 年	<ul style="list-style-type: none"> • 鑽牙者 • 烙賽歌 • We got jazz • 經典！ • I want you • 月光下 	-	-	-

	<ul style="list-style-type: none"> • 夜間漫遊 			
2011 年	<ul style="list-style-type: none"> • 來硬的 • 踩腳踏車 • 噓... • 找王 A 	-	<ul style="list-style-type: none"> • 九年 • 最後一首歌 • 不滅 	-
2012 年	<ul style="list-style-type: none"> • 打破他 • 房間 • 夢的作者 • 跟著節奏 • 我的饒舌 • Slide • Just Do Me • 太陽下 • Snap • Hey DJ • Baby C' mon! • Call Me • 美好夢 	<ul style="list-style-type: none"> • 貧民百萬歌星 • 老子有錢 • 不吃早餐才是一件很嘻哈的事 • 輕熟女 27 • 好無聊 • 嘿嘿 Taxi • Party Like HotDog 	-	<ul style="list-style-type: none"> • 癡情男子漢 • 下輩子 • 夢醒時分 Remix
2013 年	<ul style="list-style-type: none"> • 如夢似幻 • 冰河時期 • 當我來到這裡 • 屎王 • Ahh Yeah • 雨沒停過 • 墜落 • 我們都有問題 • 寫一首歌 • 梅雨記 	<ul style="list-style-type: none"> • Stack Ya Coins • The Castle • Cross The Bridge • Mario Karting • Walk This Way 	<ul style="list-style-type: none"> • 死鴨子 • 1/2 • 到處不存在的我 	<ul style="list-style-type: none"> • 再會中港路 • 你不愛我 • 宅男俱樂部 • 愛的總舖師
2014 年	<ul style="list-style-type: none"> • 娛樂圈 • Let It Go • 自拍 • 恍惚 • Yesterday • Early Flight • Trippin 	<ul style="list-style-type: none"> • 敞篷車 • MJ Fresh Gang • Running ft. J.Sheon • 雙手插口袋 • 生煎包 	<ul style="list-style-type: none"> • 不聽 • 情敵 	<ul style="list-style-type: none"> • 心內的話

	<ul style="list-style-type: none"> • Wanna Fly High • Dope Rap Part • Let' s Go • 聯歡會 • Boom Boom • 秘密 • 搗蛋 	<ul style="list-style-type: none"> • Super Duper • Beats Myself And I 聽不到 • Sing forever • Poker Star 		
2015 年	-	<ul style="list-style-type: none"> • Can' t judge me • 同學會 	<ul style="list-style-type: none"> • 你我可以 • 無名火 • 小雨 • 凶宅 • 解碼 • RIP 撕裂 • 歸零 • 再連絡 	<ul style="list-style-type: none"> • 嘻哈庄腳情 • 我的路 • 回來我身邊 • 嫁給我吧 • 角頭 • Mary Jane 瑪麗珍 • 男子漢
2016 年	<ul style="list-style-type: none"> • 入口 • 羞羞男 • Time To Roll • 療程 • 就 Lay Back • Never Say No • 夜貓組 • 我有病 • Move Your Ass • 愛奴 • 媽媽十塊 • 什麼時候她 • 我喜歡妳走起路的樣子 • 古錐仔 • 阿貓想要來撒嬌 • 慢慢阿流 • 讓子彈飛 • 搞定小姐 • Pizza 	-	<ul style="list-style-type: none"> • 夢蝶 • 途中相見 • Hello • 未完待續 • 在遇見妳之前 	-

	<ul style="list-style-type: none"> • 皇后區的皇后 • 你不懂我 • 球鞋蜈蚣 • 大夥騎 • 從黑膠起來 • 就改天 • 貪心鬼 • Party • 繼續奮鬥 			
2017 年	<ul style="list-style-type: none"> • 紙做的 • 2017 太空漫遊 • 墜機 • 驢子 • 妳是我的 Wifi • 嘿！小鬼 • 健康歌 • 一起吃早餐 • 廢物 	<ul style="list-style-type: none"> • 飆高速 • I Want It All • Costly Love • 浪漫一下 • Spotlight 幹大事 • last man standing • South Side 	<ul style="list-style-type: none"> • 你有 Freestyle 嗎 • 黑人問號. Jpg 	<ul style="list-style-type: none"> • 加樂福尼亞 • LIHO 哩厚 • 都是我的錯 • 大顯神威 • 沒你我沒差 • 我是冠軍 • 8+9 • 抓泥鯁 (&187INC 廖文豪 &Chronic) • 職業寫手 • 純友情的麻吉 • 純情賀爾蒙 • 浪人 • 臭屁無敵 • 扒光你的衣服 • 禽歌 • 檳榔花 • 金身 • 挺你到底 • 看按啲再打
2018 年	<ul style="list-style-type: none"> • 嘻哈団 • 睡吧寶貝 • 愛上你 	<ul style="list-style-type: none"> • GOOD VIBE • 少年董 • 質感老鄉 • 歹性底 	<ul style="list-style-type: none"> • 浪子的路 • 老派約會之必要 • 少了你的生 	<ul style="list-style-type: none"> • 鄉下來的 • 男子漢的浪漫 • Mojito

		<ul style="list-style-type: none"> • 地痞 	活	<ul style="list-style-type: none"> • 我跟你卡好 • 愛我你會死 2018 • 大房子 • 嗆到抓不住 • 賺呀賺 • TRAP BAG • PLAY NO GAMES • 饒舌現象 • 東岸 • 社會威脅 • EGO • TALK SHH • ALONE
--	--	--	---	--

2. 社會議論與多元探討（內容包含：文化議題、社會政治議題、生命價值議題等）

	顏社	本色	人人有功練	混血兒
2001 年	-	<ul style="list-style-type: none"> • 男生女生呸 • 補補補 • 1030 • 十三號天使 • 韓流來襲 • 西門町老人 • 讓我 rap • 快樂 • 畢業 • 你要去哪裡 	-	-
2002 年	-	-	<ul style="list-style-type: none"> • 麥講廢話 • 神與人(I) • 神與人(II) • 臺灣 song • 錢錢錢 • 愛愛愛 	-
2003 年	-	-	-	-
2004 年	-	-	-	-
2005 年	-	-	• 臺北七仔看	-

			啥小	
2006 年	-	<ul style="list-style-type: none"> • 新人王 • 我行我素 • 我小時候都去 TU • 我的生活 II 	-	-
2007 年	-	<ul style="list-style-type: none"> • 斷背山 	-	-
2008 年	-	<ul style="list-style-type: none"> • Back To The Street • 謝謝啞嘍 • 毒 • 請拍手 • 差不多先生 • 瞎王之王 	<ul style="list-style-type: none"> • 吃了你 	-
2009 年	<ul style="list-style-type: none"> • 煙霧瀰漫 • 鄉愁 • Start it Underground • 少年維持著煩惱 	-	• -	• -
2010 年	<ul style="list-style-type: none"> • 她和時間跳華爾滋 • 過程 	<ul style="list-style-type: none"> • 酷馬 	-	-
2011 年	<ul style="list-style-type: none"> • 聽一首歌 • Music is Magic 	-	<ul style="list-style-type: none"> • 19470228 • 蘭芭詞 • 最後的早晨 • 人 • 芭樂 • 兄弟 • 麗芳 • 愛你娘 • 臺灣之光 	-
2012 年	-	<ul style="list-style-type: none"> • 離開 • After Party • Outro 	-	-
2013 年	<ul style="list-style-type: none"> • 綁架我 • 仇人的孩子 • 演員 	-	<ul style="list-style-type: none"> • 怪物 • 兇手不只一個 	<ul style="list-style-type: none"> • 好朋友

	<ul style="list-style-type: none"> • 史詩 		<ul style="list-style-type: none"> • 變了好多 • 小人國 • 安妮安妮醒一醒 • 成人童話 • 失物招領處 • 今天你可以輸 	
2014 年	-	<ul style="list-style-type: none"> • Jungle • Main in the Mirror • 偷客兄 • Just Believe 	<ul style="list-style-type: none"> • 屠宰場之窗 • 太陽花 • The one • 非死不可 • 100 分 • 浴火英雄 • 經典 • 男性的表白 • 回家 • 快樂丸 	<ul style="list-style-type: none"> • 祖孫情
2015 年		<ul style="list-style-type: none"> • 流星小夜曲 • 夢幻照相機 	<ul style="list-style-type: none"> • NeoN • 十字路口 • 遺書 • 信 • Keep It Old School 	<ul style="list-style-type: none"> • 地牛翻身 • 明天再攔來 • 敬保玄壇公
2016 年	<ul style="list-style-type: none"> • 進擊之路 • 1,2,1,2 • 臺北直直撞 • 打與罵 • 一隻狗仔 • Hotbox • 還沒睡 	-	<ul style="list-style-type: none"> • 扣板機 • 抗議 • 長江一號 • Nylon • 小丑 • 王董 • 表面 • 9527 • BR(V.) 	<ul style="list-style-type: none"> • 鋼筋叢林 • 亡命之徒
2017 年	-	<ul style="list-style-type: none"> • 脫罪 • 2030 • 金上癮 	<ul style="list-style-type: none"> • 臺灣有嘻哈 	<ul style="list-style-type: none"> • 黑暗的社會 • 無法無天 • 為什麼 • 2486 • 詩山郭忠福

				<ul style="list-style-type: none"> • 阮 • 宜蘭城 • 臺灣說 • 查不到我 ID • 放蕩不羈
2018 年	• 紐約鄰居	• 騙吃騙吃	<ul style="list-style-type: none"> • Puma • 凍蒜 • 支董 • 大叔 • 肉片阿 • 廟會 • 台南 • 樂透 • Angel • 兄弟 2 • Stusis 	<ul style="list-style-type: none"> • 恐怖情人 • SAD • 富末代 • 討債情歌 • Working Holiday • 媽祖

3. 派對享樂與娛樂性質（內容包含：派對型態、派對歡愉、金錢物質娛樂等）

	顏社	本色	人人有功練	混血兒
2001 年	-	-	-	-
2002 年	-	-	-	-
2003 年	-	-	-	-
2004 年	-	-	-	-
2005 年	-	-	-	-
2006 年	-	• 我們的 party 最扯	-	-
2007 年	-	-	-	-
2008 年	-	<ul style="list-style-type: none"> • How We Roll • Hommie Call Me Out • 揪在家裡面 • Shake • 海洋 	-	-
2009 年	-	-	-	-
2010 年	-	-	-	-
2011 年	-	-	-	-
2012 年	-	• MC 來了	-	• 凍未條

		• 嗨嗨人生		• 打鐵
2013 年	-	• Super Brothers • King Boomba' s Crew	-	• 吼搭啦
2014 年	• 甩一甩 • 一杯起 • 動不動	• 超級酷 • 壞鄰居 • RAP STAR	-	-
2015 年	-	-	-	• 9453 • 來去趴踢 • 歪國人
2016 年	-	-	-	• 英雄就在你左邊
2017 年	• 愛 sharing 2017	• 辣台妹	-	• 派對俠 • This Weekend No Party • 感覺怎樣
2018 年	-	-	-	• G CAR Remix • 健康伯 • 美幹拎