

**The Historical Context of China Hip Hop/Rap:
Chinese Black Field, Dialect Rap, and “Keepin’
it Real” Construction by the Mainstream/Official
Upsurge**

Hung Ting TANG

初探中國嘻哈 / 饒舌樂的歷史脈絡：
華黑場域、方言饒舌、與主流官方熱潮的
「真誠以對」

唐弘廷*

* 唐弘廷，廣東石油化工學院歷史學系副教授。
聯絡方式：kobetung@hotmail.com。

摘 要

從 2017年7月《中國有嘻哈》節目開播後，在內地掀起一陣嘻哈「風潮」，使原本長時間待在地下的嘻哈文化／饒舌樂，一時之間成為中國流行文化的一種潮流形式。但在此節目播出之前，在跨國流行音樂工業的進引下，嘻哈文化／饒舌樂就已經在中國社會出現，以「黑人的」、「街頭」、「地下」、「潮流」文化的形式在各個城市流竄，與在地社會接合。因此，本文旨在探索在《中國有嘻哈》播出之前，中國嘻哈文化／饒舌樂的樣態及其發展的歷程，從嘻哈文化／饒舌樂「真誠以對」(keepin' it real)的正統性論述出發，用編年史的方式，嘗試脈絡化其黑性(Blackness)在中國被接受／收和轉化的在地化歷史過程。在這過程裡，從外國人引進到在地青少年利用「方言」創作饒舌樂，呈現出中國嘻哈文化／饒舌樂「真誠以對」精神的敘事基礎。最後，反思在《中國有嘻哈》播出後，主流媒體工業如何透過在地文化實踐、商業媒體包裝、政府介入改造的三方調和下，持續製造中國嘻哈文化／饒舌樂的「真實」樣貌。

關鍵詞：中國有嘻哈、次文化、全球嘻哈論述、方言饒舌

Abstract

This article, borrowing the concepts of popular music studies, black studies, global hip hop studies aims to explore the discursive authenticity of “Keepin’ It Real” in mainland China’s hip hop/rap music. The network program Rap of China aired on AiQiYi in 2017 launched a hip hop “wave” and made it a popular culture. But before the program streamed, hip hop culture has already appeared in China in the form of “black culture,” “street style,” and is regarded as “underground” and “trendy.” In this essay I discuss the development of Chinese hip hop/rap with the discourse of “Keepin’ It Real.” I chronicle the development of hip hop music in China to contextualize the historical process of how blackness is accepted and transformed locally. Though this process was initiated by foreign intermediaries, the use of “dialect” in rap music by local teenagers presents how they articulated the spirit of “Keepin’ it Real.” Finally, I reflect on how mainstream media industries continue to create the “real” appearance of China hip-hop culture/rap through the triangulation of local cultural practices, commercial media marketing, and governmental intervention.

Keywords: *Rap of China*, Subculture, Global hip hop discourse, Dialect rap

一、前言：關於中國「有」嘻哈的問題意識

《中國有嘻哈》節目開播後，隨即在內地掀起一陣嘻哈「風潮」，播出四小時播放量即過億，並連續多次在藝恩、骨朵、Vlinkage等內地網路綜藝收視率調查機構排行榜獲得榜首。對於愛奇藝副總裁陳偉來說，該節目的定位主要是推廣嘻哈文化 / 饒舌樂。「推廣一種新的潮流，就必須得把最大的力量，最大的資源砸在一個最精準的小切口上，才能產生一次爆破。」¹但在節目錄製和播出前，嘻哈文化 / 饒舌樂就已經在中國社會出現，以「黑人的」、「街頭」、「地下」、「潮流」文化的形式在各個城市流竄，與在地社會接合。因此，節目名稱定為「有」嘻哈，實際上是愛奇藝利用網路媒體的優勢，整合中國嘻哈文化 / 饒舌樂的各種人力、物力和經濟資源，作為建構中國嘻哈文化 / 饒舌樂主流化生產的一條康莊傳播鏈。

那麼在《中國有嘻哈》播出之前，中國嘻哈文化 / 饒舌樂的樣態是什麼？它怎麼進入中國？如何發展？怎麼跟在地社會連接？本文就嘻哈文化 / 饒舌樂「真誠以對」（keepin' it real）的正統性論述出發，用編年史的方式，脈絡化其黑性（blackness）在中國被接受 / 收和轉化的在地化歷史過程。在這過程裡，在地青少年利用「方言」創作饒舌樂，呈現出中國嘻哈文化 / 饒舌樂「真誠以對」精神的敘事基礎。在《中國有嘻哈》播出後，主流媒體工業透過在地文化實踐、商業媒體包裝、政府介入改造三方調和下，持續製造中國嘻哈文化 / 饒舌樂的「真實」樣貌。

二、黑性在地化

在理解中國嘻哈文化 / 饒舌樂發展歷程之前，要先理解嘻哈文化 / 饒舌樂的黑性在其他在地社會被轉化的過程，及其轉化後的樣態。也就是從嘻哈文化 / 饒舌樂正統性（authenticity）「真誠以對」，在在地社會中如何被理解、被詮釋？建構出什麼樣的在地嘻哈樣貌？根據泰古拉

1 彭文慧。2017。〈網綜《中國有嘻哈》為何爆紅：拋棄了傳統綜藝套路〉。Retrieved from: <https://3g.163.com/tech/article/CU9E89RJ00097U7R.html> on Apr. 1, 2020.

飛 (Marina Terkourafi 2010: 6) 的歸納，關於嘻哈文化 / 饒舌樂「真誠以對」的定義有：維持街頭面貌 (keep it street)、堅守所知 (stick to what you know)、不向敵對勢力低頭 (do not sell out)、不要迎合 (do not pander)、不要旁敲側擊 (do not beat around the bush)、維持黑性 (Keep Black)、無所畏懼 (show no fear)、避免多餘 (avoid superfluity)、別忘了自己的身分 (do not forget where you came from)、堅持團隊合作 (keep gangsta)、不丟 / 失臉面 (never lose face)、做自己 (be yourself)、不退縮 (don't back down)、表達你自己 (express you)。這些定義，雖是來自跨國娛樂工業製造的商品，作為嘻哈文化 / 饒舌樂「真誠以對」文化正統性的參照依歸，在跨國商業體系的運作下，已在世界流通，吸引更多青少年的目光。因此，嘻哈文化 / 饒舌樂已經不能單單以「黑人的」文化形式自居，更多研究將目光轉移至嘻哈文化 / 饒舌樂如何進入在地，被改造和加入地方知識與感受，成為一種特定脈絡的溝通方式和青少年文化風格。經由跨國媒體工業的全球化商業模式，嘻哈文化 / 饒舌樂已經不再是專屬於「黑人的」文化形式。

從全球嘻哈文化 / 饒舌樂發展脈絡來看，饒舌歌手用直言不諱的方式，批判所處的社會生活現象 / 狀 (ibid.: 2)。這種對主流文化尖銳的批判，介入在地種族和權力問題，說明黑人文化形式被挪用的正當性。也就是說，對於全球饒舌歌手來說，挪用美國嘻哈文化 / 饒舌樂裡「種族」的歷史語境的方式，是將自身與主流社會連接。奧斯邁爾 (Halifu Osumare 2007: 62) 認為，嘻哈文化 / 饒舌樂作為一個共時、流動的狀態，以嘻哈黑性為基底，藉此重新理解在地差異，探索被邊緣化、被忽視的在地社會問題。黑性在全球的擴散，一方面因在地社會需要一種反抗形式來反應在地社會內的不公平 / 正，同時，也將其美學、部分文化肌理帶入，接合出在地嘻哈文化 / 饒舌樂「真誠以對」的樣貌。此外，它表明其永遠是非裔美籍的文化，是一種國際語言、一種風格，連接並定義了無數青少年的自我形象 (Bozza 2003: 130)。因此，英語、嘻哈與在地社會交織一起，修改了其作為語言的交流和溝通規則，嘻哈文化 / 饒舌樂「真誠以對」的正統性，讓在地青少年有了可擬仿對象，挑戰在地社會的生活模式和規範。

潘尼考克（Alastair Pennycook 2007: 102）認為，嘻哈在地化不可避免地產生階級、種族、民族和語言使用間複雜關係的牽扯。這無形之中，深化了在地嘻哈文化／饒舌樂「以黑之名」，建構出屬於在地社會「真誠以對」的面貌。約莫在2000年左右，在荷蘭出現“Nederhop”運動，其白人青年以荷語創作饒舌作品，與以英語創作饒舌作品的非白人青年（主要是蘇利南裔），雙方展開一場荷蘭嘻哈文化／饒舌樂「真誠以對」正統性的符號鬥爭（ibid.; Krims 2000; Wermuth 2001）。對於非白人荷蘭青年來說，用英語創作的饒舌作品更能強化嘻哈「被邊緣化」和種族認同的論述，能持續與黑色大西洋間的國家裡的少數族裔保持聯繫。但對於白人荷蘭青年，用荷語創作的文化真實性更能夠強化荷蘭嘻哈文化／饒舌樂的發展，增加近用性，使之不再只是少數族裔「專屬」的文化形式。因此，思考在地嘻哈文化／饒舌樂的重點——如何運用嘻哈文化／饒舌樂的文化魅力、「真誠以對」的正統性，以及吸收、調適的過程，再加入特定的以都會為地景的敘事方法後，讓其核心的文本意義不斷被重新探究與定義。

在地化的歷程有兩個同時進行的「模式」：第一，是嘻哈文化／饒舌樂的「街頭魅力」，伴隨跨國媒體、娛樂工業塑造的黑影像和聲響進入到各地，在當地青少年心中種下充滿節奏感、歡樂、動感和身體律動的黑人種子。其二，經過一段時間，在地媒體、娛樂工業、青少年、社會大眾對嘻哈文化／饒舌樂、黑人文化有些初步且粗淺的認識與理解之後，將在地語言、音樂元素、社會議題、生活經驗、文化型態、服裝圖騰等在地元素置放在嘻哈文化／饒舌樂中，轉化原本與在地有著距離、神秘感魅力的黑味，取而代之的是充滿在地生活、話語、意識形態、認同、關懷的跨語境、多語言的本土嘻哈文化／饒舌樂。在地青少年如何把在地文化形式與嘻哈黑性糅雜成「在地嘻哈樣貌」，同時，又運用嘻哈裝扮、饒舌樂創作、街舞身體律動，體現自我身分／認同，建構出既在地（語言、歌曲創作主題）又全球（跨族裔、服裝裝扮、體育賽事、音樂節奏、身體律動）的一種新世代在地青少年的混雜身分認同，是本文討論的重心。

三、中國嘻哈文化 / 饒舌樂「真誠以對」建構的歷史脈絡

嘻哈文化 / 饒舌樂的文化含義不只有種族主義，更在嘻哈文化的叛逆裡，即從音樂中描繪的政治社會現象。在全球嘻哈地景裡，嘻哈是一種傳播媒介，論述在地社會議題的渠道，它取代了種族主義成為連結全球青少年自我認同的方式（de Kloet 2010: 70）。饒舌樂作為在地社會與文化對黑人文化的認識管道，並將黑人文化自身的語言、創作主題、音樂元素與黑人音樂結合，產生另一種「黑」的變軌和再生產的循環。媒體的傳播和音樂作品傳播到世界各地的過程，是在地社會對於跨國文化的想像作用之下，建構中國嘻哈文化 / 饒舌樂樣貌的要素。

文本交互實踐往往提供思想、意識形態和其他社會相互交流，形成一個社會和文本互動的認知，這個過程，是在強化黑色大西洋群體所建構出的黑奴式話語和書寫力量（Gilroy 1993: 77）。中國嘻哈文化美學政治，延續了黑人離散美學的概念，在不斷參照和思索黑人音樂文本內容的過程中，創作出與在地社會相勾連的作品，並試圖將黑人的音樂節奏、身體展演呈現在社會大眾眼前，成為一種在地音樂作品創作和展演的方式。因此，可以說中國嘻哈文化美學政治的建構，是經由本土、國外的音樂文本及其文本相互影響並實踐而成。當代政治、社會、科技、傳播速率和效率讓黑人音樂的流動與發展更為細化。當代黑人音樂已經被整個跨國媒體、流行音樂工業給收編，成為一個「流行」音樂的曲式和形式，這個收編的動作，強化嘻哈文化 / 饒舌樂傳播世界各地的能力，但弱化了黑人音樂本身原有（奴隸式）的話語、書寫的批判和訴苦的力道。

1986年，崔健發行單曲〈不是我不明白〉²被收錄在合輯《全國百名歌星薈萃精選1》中。歌曲以放克旋律作為編曲，被當時的媒體認定為中國的第一首搖滾作品，也是第一首說唱（饒舌）作品。³對於崔健來說，當時中

2 崔健。2008。〈不是我不明白〉，《Youtube》。Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=sTor26ajg3U> on Jun. 4, 2022.

3 范簡。2021。〈中國搖滾史〉，《抖音》。Retrieved from: <https://v.douyin.com/YKgrsgv/> on Apr. 1, 2021.

國饒舌樂的土壤一片貧瘠。因此，他嘗試將不同的表演形式、音樂風格帶入，⁴試圖透過不斷尋求突破，為中國搖滾樂、嘻哈音樂撒下了種子。

1987年，由美國米高梅公司發行的電影《霹靂舞》（*Breakin'*）得到中國國家新聞出版廣電總局的批准之後上映，在那年中國青少年興起霹靂舞的浪潮，⁵瞬間產生諸多扛著收音機、穿著喇叭褲的嘻哈文化簇擁者。1988年，由劉毅然編劇、田壯壯（1988）指導、陶金⁶編舞主演的電影《搖滾青年》是以《霹靂舞》的拍攝手法和舞蹈動作為範本，改編劉毅然的小說，加上男主角陶金自己親身經歷，以特寫鏡頭與人物的迫近感再現、建構人物擁抱、親吻、舞蹈。陶金詮釋的男主角的內心及霹靂舞身體反映出八〇年代中國青年「個體自由主義」傾向，反叛傳統舞蹈形式，打破「主流」，宣揚「不當大雅之堂」而狂野自由、來自街頭的身體展演（唐弘廷 2018: 84-85）。八〇年代末，來自北京的李小龍，參加在天津舉辦的「百悅杯霹靂舞大賽」獲得冠軍，開啓他的演藝生涯。然而，由於嘻哈一詞尚未進入中國，這種黑人音樂作品，理所當然地被當作外來文化的形式；且當時中國社會對這種帶有鮮明風格的文化產生了來自意識形態和體制層面的「排異反應」，讓黑人文化在大陸地區很快就沒落為小眾文化，難以進入大眾視野。直到九〇年代後期，中國流行音樂文化產業與日本、韓國、香港、臺灣流行音樂產業的文化交流日益頻繁，嘻哈文化以街舞、文化消費商品的形式再度進入中國社會。⁷

「其實都是從98年開始，在廣州，我偶然有一個機會認識一個從美國回來的香港朋友，那他是一個breaking dancer，那也是從那個時候開始，接

-
- 4 此後，陸續發行的饒舌歌曲有：〈混子〉、〈藍色骨頭〉、〈超越那一天〉等。
 - 5 《霹靂舞》並沒有在戲院上映，而是在中央一臺每個星期日下午的節目《譯製片》中播放，且不只播過一次。
 - 6 因為這部電影，讓陶金成為了中國各地電視臺晚會的主角，被稱為「中國的Michael Jackson」。
 - 7 李小龍出道後，直到1993年才推出首張創作專輯《俗人》；1994年企劃錄製rap合輯《盜版》，其中四首歌曲被日本轟動一時的電影《涉谷24小時》選用。2002年，離開麒麟童唱片公司；2004年，成立饒舌廠牌「八号唱片」；2006年12月29日發行個人第三張專輯《我不是Hip-Hop MC DJ》。

觸了hip hop文化所有的東西，那個時候我也是以一個B-boy的形式出現在裡面」，陳冠宇在紀錄片《嘻哈在中國》（2012）中說。⁸與搖滾樂相同，美國嘻哈饒舌樂進入到中國的管道依舊是靠著「打口帶」的流入，讓中國嘻哈音樂人、街舞者、青少年得以獲得國外嘻哈音樂的相關資訊。那時候，賣磁帶的攤主會把各個類型的音樂分門別類裝在盒子裡，供購買者根據喜好挑選。

「他們在賣磁帶的同時通常身邊會有錄音機，除了放類似於涅槃，槍與玫瑰等如今人盡皆知的搖滾樂隊的東西之外，也有特別鍾情於Hip-hop這一類型。就當時來講，Hip-hop類型的打口帶數量和搖滾樂基本是平等的。」（音樂週刊2010/03/31）打口帶不只是影響中國搖滾樂發展的媒介，也是培養出中國嘻哈文化／饒舌樂、街舞發展重要的養分。顏峻認為：「屬於全世界青少年的音樂文化，像洪水一樣在閘門外咆哮，並通過打口，隨風潛入夜，滋潤了在文化沙漠和文化垃圾中掙扎的蒼白一代人——是的，從那時候起，一個無論港臺歌星還是中國作協都無法控制的文化開始瘋長，無論是教育體制還是娛樂潮流，都不能再左右那些得到了新的音樂、新的遊戲、新的歸屬感和新的廣闊世界的孩子」（顏峻2001: 175）。顏的意思是，中國搖滾被指認為一種「形式」到精神全部舶來品的音樂形式，期待可以將「文化沙漠和文化垃圾」經由「先進」、「現代」的西方音樂形式的「帶領」、「開導」，得以在流行音樂領域實踐「現代化改造」，形成當代中國的音樂和文化形式。

中國嘻哈文化／饒舌樂也是如此。受到香港、臺灣、日本、韓國以及美國流行音樂的影響，經由打口帶、盜／翻版唱片的中介使得流行音樂樂種、藝人、團體在中國打開知名度，同時也累積不少歌迷和文化愛好者。這些嘻哈愛好者，被分成兩類，一類是受到港臺、韓國流行樂影響，並鍾情於裝／扮華麗、著重舞蹈動作的港臺、韓國偶像歌手、團體的歌迷們，

⁸ 本名陳慶成，曾用藝名陳冠宇，廣州最早街舞第一人，曾為藝人羅志祥、F4、容祖兒、韓國李章宇伴舞，現用新藝名陳信成活躍在廣州嘻哈圈。1998年從事舞蹈事業，專業舞蹈Jazz、Lyrical Hip-hop（LA style hip-hop），及commercial dance。

因此，他們開始關注港臺、韓國流行音樂圈發展和動向。另一類則是偏好歐美嘻哈藝人和團體，這一類人通常看不上喜歡「韓流」、「港臺偶像」的群體，但卻又沒辦法從歐美藝人團體中找到最能代表他們心聲的旗幟。1999年，中國就有了第一支嘻哈文化 / 饒舌樂團體：由EMI唱片公司成立，由美籍華人MC唐和來自上海的尙斯揚組成的中國嘻哈文化 / 饒舌團體「黑棒」(Hi-Bomb)，並在2002年發行單曲〈No.1〉、〈嘻哈不斷〉，其作品運用大量輕鬆詼諧的風格，收起過往饒舌歌曲裡充滿攻擊性的話語，建構出不是「嘩眾取寵」的嘻哈音樂。這是一種商業宣傳方式，建構「乾淨」、「正能量」的嘻哈饒舌樂，區別於過往嘻哈文化 / 饒舌樂咄咄逼人、張牙舞爪的形象，同時強調音樂創作內容與各種生活形態間的連接，以此將嘻哈文化 / 饒舌樂進一步地推入「中產階級」階層的聆聽視野中。

2000年，嘻哈透過Channel [V]首次出現在中國，同時嘻哈的風格、裝扮、音樂開始影響著中國的青少年 (de Kloet 2010: 69)。也就是說，嘻哈一詞出現在主流中國流行文化內是在2000年。但並不是所有的中國觀眾可以收看Channel [V]。目前，只有部分地區的有線數位電視用戶可以收看到此頻道，⁹一些地區的運營商將此頻道設為收費加密。例如，湖北楚天數位電視、浙江杭州數位電視，需用戶付費後，才能開通此頻道的訊號。但這並不影響中國青少年對於嘻哈文化 / 饒舌樂的追求。

2002年，來自美國底特律的地下饒舌歌手Dana “Showtyme” Burton¹⁰與DJ V-Nutz合作創辦鋼鐵麥克 (Iron Mic) 說唱 (饒舌) 大賽。¹¹鋼鐵麥克 (Iron Mic) 是全中國第一個饒舌即興發揮 (MC Freestyle Battle) 比賽，

⁹ 1984年由中國中央電視臺所全資控股的中國國際電視總公司境外衛星代理部接收Channel [V]中國頻道訊號，通過亞太6號衛星發射波段訊號。該服務一般只提供給三星級以上的酒店和政府指定的居住區。

¹⁰ 1999年，他來到中國考察市場。期間，去了一家打著Hip Hop廣告的夜店，想看看中國的Hip Hop是什麼樣的。然而夜店裡與Hip Hop最接近的竟然只是臺上一個模仿Michael Jackson的舞者，於是他在上海做起兼職饒舌歌手和全職的嘻哈傳播者。

¹¹ 肥寶是廣州嘻哈廠牌「精氣神」的創立者。筆者於2019年11月於其所在服務單位的說唱隊參訪時碰到，並在飯桌上得知這個訊息。

目前為止仍持續舉辦，¹²孕育出許多中國地下饒舌歌手，藉此展現中國嘻哈文化／饒舌樂「真誠以對」態度與精神舞臺的「華／黑文化」空間。2003年，饒舌團體「隱藏」¹³發行第一張專輯《為人民服務》，其中《在北京》用嘻哈饒舌音樂的形式介紹北京的風土民情和生活形態，引起廣大的迴響。專輯發行後，在唱片公司「龍門陣I」的策劃下，他們開啓全國各地巡迴演出，例如山東聊城，除了讓團員體驗中國各地的不同生活形態，同時，也將嘻哈文化／饒舌樂帶入到在地社會當中，引起在地青少年的注意。

如果說，「隱藏」是2000年初期中國北方的嘻哈文化／饒舌樂的代表，那麼饒舌團體「竹游人」（Bamboo Crew）就是南方的開拓者。2002年，成員宋少川、陳然、王凡和唐廣義在第一屆鋼鐵麥克比賽上亮相，雖然冠軍是「隱藏」的王波，但已經讓現場觀眾知道上海饒舌創作的巨大能量。爾後，他們認為彼此志同道合，可以在一起共事，「竹游人」就這樣成立。由於成員們各自有其表演特色，由此建構出上海饒舌樂創作的多元性和包容性。

因此，中國青少年接收的香港、臺灣、日本、韓國、歐美等地區的嘻哈文化／饒舌樂唱片、音樂錄影帶、黑萊塢電影等，並不是經由官方所認可的媒體機構所發行的作品。而是透過九〇年代到2000年初期所盛行的打口唱片、盜／翻版影碟、錄影帶，經由非裔美籍傳播者、港臺嘻哈愛好者以及中國嘻哈文化愛好者的推廣，建立第一、二代中國饒舌歌手。到了2005年寬頻網路的出現，上網速度加快，讓中國青少年得以從一些網站下載國外嘻哈饒舌MP3、音樂錄影帶、街舞教學影片。也就是說取得國外嘻哈影音文本的便利，形成新的中國嘻哈群體，像是滑板少年、塗鴉客、街舞者、饒舌表演團體，DJ在俱樂部、舞廳、夜店、酒吧播歌，讓嘻哈文化／饒舌樂在中國躁動起來。

¹² IronMic鋼鐵麥克。2020。《Weibo》。Retrieved from: <https://m.weibo.cn/status/4549730385006222> on Jun. 4, 2022.

¹³ 成員來自中國、美國和加拿大：王波、鄭子、賀忠和馬克。其中王波是道地的中國人，馬克是加拿大華裔，其他二位是美國人。

2012年，由深圳市嘻哈文化傳播有限公司創辦的中國獨立嘻哈品牌「嘻哈融合體」統籌、拍攝與製作的紀錄片《嘻哈在中國》，以街舞在中國的發展歷程為主軸，一共訪談了19位國內城市（北京、上海、廣州、成都和武漢）的街舞者、嘻哈文化宣傳者，透過他們的訪談，講述的正是九〇年代後期到2010年前後，嘻哈文化在中國的「再發展」軌跡。整部紀錄片，是以幾個問題的提出貫穿而成，是一部以次文化視角探究中國嘻哈文化發展的初步文本。例如：嘻哈在中國的起步、發展現狀、發展趨勢、與商業的關係和以舞者為職業的發展性。從這幾個問題當中，來自上海、北京、武漢、廣州、成都等地的嘻哈文化推廣者、街舞者，透過自身對於嘻哈的認識、使用與實踐，創造出中國嘻哈的風格與面貌。因此，這個時期的中國嘻哈文化發展，不僅是中國流行文化的驅動，同時也是中國青少年藉由街舞展演，來達到自我實踐的身分確認和群體認同的建構展現。同年，西安廠牌紅花會舉辦「地下八英里」饒舌比賽。這場賽事以西安為中心，並在全中國多個都市舉行分區比賽，內容與鋼鐵麥克同樣以即興發揮（free style）、對戰（battle）為主，只是參賽者年紀較為年輕，且注重對戰裡饒舌內容的爆點（punchline）。¹⁴

從上述的中國嘻哈文化 / 饒舌樂「真誠以對」發展的脈絡來看，大致分成三個時期（十年作分段）：

- 一、2000年以前，嘻哈尚未進入到中國社會語境。因此，饒舌樂作為一種新的音樂創作形式，搖滾、爵士、放克與中國國樂進行一些探索性的融合，在音樂表演形式上，算是「外來文化」在中國社會的初步適應。
- 二、2000年以後，嘻哈文化 / 饒舌樂經由打口、盜 / 翻版唱片影碟；歐美、港臺嘻哈文化中介者的進引，中國嘻哈文化 / 饒舌樂才有了一個「跳躍式」發展。其中，鋼鐵麥克比賽的開辦，開啓在青少年對於饒舌樂創作的興趣，讓更多的中國嘻哈愛好者，有一

¹⁴ 不少參與《中國有嘻哈》錄製的饒舌歌手皆受過這場賽事的洗禮，像是小青龍、貝貝、PG One、馬思唯、孫八一等。

個切磋、交流的展演空間。「方言饒舌」創作，是與在地社會連接、歌手介入社會議題的接合的方式，訴說著在地真實的生活形態。同時，隨著寬頻網路基礎建設的興盛發展，這些作品的流通更加便利，是中國地下饒舌蓬勃發展的時期。

三、2010年以後，在地廠牌開始舉辦饒舌比賽，為中國各城市的地下饒舌歌手提供展演舞臺。同時，大量同性質的音樂選秀節目播出，造成觀眾的視聽疲勞，在《中國有嘻哈》的播出後，帶動一波中國嘻哈文化／饒舌樂主流化的浪潮。饒舌歌手進入主流市場探路，建立模式，也給觀眾帶來娛樂的新鮮感。為中國流行音樂文化政治帶來了衝擊性的變革。廠牌打著來自在地省分的旗號，在各式各樣的表演中，與其他省的饒舌歌手相互較勁。他們用方言、節奏、廠牌形象等創作方式，吸引著更多年輕人開始投入這類型的音樂創作，為中國嘻哈文化／饒舌樂在地化的發展，投入更多不同世代聲響。

四、方言饒舌建構中國嘻哈文化／饒舌樂「真誠以對」的聲響基礎

隨著網際網路的興起，中國青少年有了另一個可以取得更多海內外嘻哈饒舌影音作品的管道，讓中國各地城市青少年可以用其家鄉話創作自己的饒舌作品，試圖從方言（家鄉話）饒舌樂的創作當中找到自我認同的方式。也就是說，方言（家鄉話）饒舌是中國嘻哈文化／饒舌樂「真誠以對」的特色，以介入在地社會和權力問題，表達嘻哈黑性形式被挪用的正當性，呈現中國饒舌音樂風格，成為當今中國青少年自我認同的方式之一。¹⁵

方言饒舌樂也是挑戰當代中國為一個「統一性的民族國家」論述方式，嘻哈文化／饒舌樂加上方言創作，得以表達在地多重、多樣、多元且

15 像是以區域語系可以區分為：吳、湘、粵、蜀、青島、東北、漢中、西北、客家、南京普通話、揚州普通話、武漢普通話。再細分就是各省內的地方話，像是粵西地區在白話跟廣州地區的廣府話在口音上有很大的區別。

複雜的意識形態。2001年，身為音樂人和電影導演的韓釗，以雪村為名，在網路上貼出自己創作的動畫音樂錄影帶（Flash MV）〈東北人都是活雷鋒〉而走紅。這首歌節奏輕快，一開始是以普通話唱著「老張開車去東北／撞了／肇事司機耍流氓／跑了／多虧一個東北人／送到醫院縫五針／好了／老張請他吃頓飯／喝得少了他不幹／他說……」，接下來是用東北話來唱「俺們那嘎盛產高麗參／俺們那嘎豬肉燉粉條／俺們都是活雷鋒／俺們那嘎沒有這種人／撞了車哪能不救人／俺們哪嘎山上有珍蘑／那個人他不是東北人／翠花，上酸菜」。這首歌主要是在講東北人的「人幫人，親上親」性格。¹⁶在東北地區謀生的路上「幫」是一種本能，你幫了我，我就會忘不掉你，是一種最初的人性關係。

〈東北人都是活雷鋒〉一曲在網路上成名之後，帶起中國青少年、音樂創作人將自己創作作品放在網路上引人關注的潮流，而有些作品是將原本用普通話演唱的流行音樂作品，用方言來演繹（Liu 2014: 270）。像是，某位四川農民在2004年用重慶話，重新演繹周杰倫2001年《范特西》專輯中的歌曲〈雙截棍〉，名為〈雙截棍之四川農民版〉。這首歌一出現，就登上2004年百度年度十大方言搜尋排行榜。而這種用中國方言重新演繹港臺流行歌曲的作品，猶如雨後春筍般冒出，像是用廣西南寧話唱張國榮的〈風繼續吹〉、浙江寧波話翻唱韓國藝人Psy的〈江南Style〉等。網際網路是一個平臺，讓許多素人的創作透過網頁連結的分享而被更多人聽見。中國方言饒舌歌曲就是透過社群網站平臺，讓中國各城市青少年可以在線上聆聽、觀看或是下載這些方言饒舌歌曲，開啓中國蓬勃地下饒舌音樂發展的旅程。

這些饒舌歌手使用家中的電腦，在網路上下載嘻哈節奏，並用音樂剪／編輯軟體製作聲音取樣，完成後，他們會將原始版本（demo）的部分內容上傳到網路上，有時候會做一些Flash動畫來表達歌曲和歌詞意境，由於是用方言創作，通常會在當地青少年群體中流傳開來（Liu 2014: 270）。這種以個人電腦創作、製作音樂和動畫的作品，並以網際網路作為宣傳平

16 東北人的諺語，意思是廣大的胸懷、知恩圖報、睦鄰友好。

臺的方式，是受到臺灣在2000-2001年網路動畫作品《幹譙龍》、《阿貴》的影響，《幹譙龍》以「替人唱出心中的不滿」為主打，曾經在臺灣社會中紅極一時。在中國社會中因受到政府對於言論自由、創作自由的箝制，讓許多作品無法通過廣電總局、中國作協的審核，而網際網路的匿名性，讓帶有批判、諷刺的影音作品得到傳播管道，讓中國城市青少年的聲音可以被更多人聽見；這些聲音大都是對於雙親、師長、社會等較上階層的管教、教育方式，表達其自身的叛逆、挫折、疑惑和不滿。如噴嘍2003年的上海話饒舌作品〈回去種田〉、幾何圖形2004年的蘇州話饒舌作品《學生風雲》、郝雨2003年的東北話饒舌作品〈大學自習室〉、口水軍團2001年的杭州話饒舌作品〈人兒燈〉、黑棒2004年的上海話饒舌作品〈霞飛路87號〉、佚名2010年的廣州粵語饒舌作品〈乜都拆，廣州話唔可以拆〉、陰三兒2008年的北京話饒舌作品〈北京晚報〉、朱小磊2006年的南京話饒舌作品〈你好 陳水扁〉、黑撒2003年的西安話饒舌作品〈練死小日本〉等。

這些年輕饒舌歌手作品對於當時中國社會以及在地社會的評論是相當刻薄和有爭議的，但是他們或許可能想要通過製造「爭議」和引起「討論」增加知名度。像是MC沙洲2004年作品〈青島老巴子〉，毫不掩飾地對山東省即墨市的農民工遷移到青島表達厭惡感。歌詞裡一開始就說：「因為我現在是個mc，所以我得叨叨些個實質性地問題」，緊接著是「青島不是誰想來就來地 / 我看著那些屎養的老巴子我就來氣 / 你說你是農民老老實實回去種地 / 你來青島你他媽來了個什麼勁」，再來是取笑、批評農民工的穿著以及裝扮「還在夜市上買些屎養地破衣裳 / 買個10拉塊錢地隨身聽插在耳朵上 / 晚上戴個大墨鏡是不是覺著很時尚？ / 染了幾根毛你就尋思你很張了吭！ / 啊呀，我草，我真不好說嫩什麼了，老巴子」，接下來批評來自農村的女性「還有那些小姐也是農村來地 / 長地那個屎樣我就不細說地 / 那天夜來吃完飯我覺著沒事幹 / 我就上外面溜達溜達玩兒 / 我看著一個小嫚¹⁷ / 長地挺好地，穿地挺少地 / 我就上去和她拉呱 / 我說小嫚小嫚你是哪來地？ / 捏是幾米地 / 很高興認識你 / 我地娘 / 我立馬就張倒 /

17 小姑娘。

怎麼老巴子還穿地那麼刁／現在我們國家已經對外開放了／屎央地老巴子也開始趕時髦／但是你要趕時髦，麻煩你回鄉下搞／你在城來引起誤會是不是不太好？」MC沙洲表達的是即墨市農民工移入帶來的混亂和道德墮落現象，像是在髮廊工作的小姐也兼職做妓女。這種用歧視、貶低和攻擊性話語的饒舌創作在網路上發布後，遂即引起許多討論。有些農民工在聽到之後，覺得受到貶低和侮辱，因此，他們聯絡當地的報社希望可以找出歌手，並且要求他在公開的場合道歉。¹⁸

方言饒舌歌曲代表對在地社會爭議所作的有意識的回應（Liu 2014: 272）。當這些有爭議的方言歌曲與那些用普通話演唱的主流流行歌曲相比較時，方言歌曲所講的是集體的、共同的社會問題與爭議，雖然這些方言歌曲涉及到民族主義、種族歧視、階級不平等，還是會得到社會大眾關注，甚至支持。

2009年6月，在北京有一個〈那一年，我們搞音樂〉的活動，以滑稽、嘲諷的葛萊美音樂獎頒獎典禮的方式，挖苦當代流行音樂工業。雖然浪漫情歌是中國官方機構唯一認可的音樂類型和創作形式，而方言音樂創作在題材上尚未被官方機構認可，遭受到限制，這使得方言饒舌創作開啓和建構起一個替代性的次文化空間。這個次文化空間基於網際網路，雖說中國政府對於網際網路有一套監控的系統和模式，但是依舊是能夠運用某些科技像是翻牆軟體、代理伺服器等將創作作品傳遞出去。網際網路空間讓青少年可以積極、果斷地表達自己對於全球、區域、國家、在地社會的看法以及自己的生活形態，而不是被動地服從家長文化和整個社會的分層制度。

許多中國地下饒舌歌手在學校的成績和表現很難被視為品學兼優，像是，青島的MC沙洲、杭州饒舌團體Saliva Regiment的創團者董磊，在就讀高職一年級之後就離開學校，開始以饒舌創作維生；北京饒舌團體隱藏的創團人王波在十五歲時就放棄學業；而上海饒舌歌手孫斌小學畢業之後就

18 〈作者不詳〉。2004/08/26。〈老巴子歌惹惱青島人，青島發展怎可忘記打工者〉。《青島早報》A5版。Retrieved from: https://www.qingdaonews.com/content/2004-08/26/content_3562413.htm on Jun. 4, 2022.

沒有繼續升學；成都的饒舌歌手李隨則是在2009年就讀高中的時候，就非常抗拒大學入學考試，而用饒舌歌詞填答大學入學模擬考試卷。這些饒舌歌手，是整個中國大陸教育體制下被忽略、被拋棄的一群人。然而，不只是中國大陸，整個東亞地區包含臺灣、香港、日本、韓國許多嘻哈饒舌作品幾乎都會觸及對在地教育體制和學習風氣的批判，¹⁹批判內容幾乎都指向「東方式教育」議題，要用功讀書、品學兼優，如果學不會還可以到補習班去上課，²⁰藉此獲得正確的「解題」技能，經過不斷做試題的訓練下，在考場上獲得好成績。

方言饒舌作為中國嘻哈文化／饒舌樂「真誠以對」的表現／達方式展演。家鄉話創作的饒舌歌曲作為「真誠以對」的主軸呈現出注入在地知識（狀態）和在地特殊地域的情感，表達出在地空間性、局部性與全球化、在地化、全球在地化相互融合的過程。讓原本是以美國文化為主的嘻哈音樂資源——強而有力的節奏搭配嘻哈街舞、叛逆的裝扮、流行鮮明的個人主義形象，集結中國在地青少年用方言饒舌譜出對於在地的認識、關懷，跳脫出原本非裔美籍的樣貌，轉化為另一個完整化成在地知識建構的過程。此外，方言饒舌創作提供一種在地社會狀態和外在認同的修辭，形成一個主流與非主流、大眾與小眾、首都與地方的文化符號游擊方法。因此，有些方言饒舌歌詞充斥著在地方言的暗語、俚語、在地勢力和暴力衝突的描繪，勾勒出與「正規社會」中看不到的「真實世界」。歌手的出身背景加上饒舌作品，建構在地社會生活中的刻板印象，但又與生活密切相關，因而產生一股「情感上的能量」，加深作品與在地社會的認同和共鳴。

五、《中國有嘻哈》後「真誠以對」的文化政治與去政治

節目播出後，觀眾透過鏡頭觀看來自中國各省、城市嘻哈廠牌的饒舌歌手展演，因為在生活上、音樂創作上共同的經驗，嘻哈文化／饒舌樂成為他們一個普遍認同、論述、交流的連結。同時，這也是讓饒舌歌手從邊

19 如徐太志與孩子們1994年的〈教室理念〉。

20 像是臺灣MC Hotdog的作品〈補補補〉（2001）。

緣走向中心、從地下走上主流、從孤立到被接納的過程。也就是說，嘻哈文化 / 饒舌樂的抵抗風格被主流媒體工業收編後，讓饒舌歌手藉此體驗次文化進入主流市場，並重新定位自己的角色轉換。換句話說，《中國有嘻哈》經過中國影音網站（愛奇藝、優酷）資本化運作的手段，把美國、香港、臺灣、韓國嘻哈文化 / 饒舌樂創作風格要素「收編」、²¹「挪用」在一起，「鍛造」出「中國」嘻哈文化 / 饒舌樂「真誠以對」文化政治、美學型態，好讓它「順利地」進入大眾視野；模糊化嘻哈愛好者的群體邊界，使其內部陷入對自身身分認同和群體身分認同的焦慮。

第一集播出的內容，就是建構在對於美國嘻哈文化 / 饒舌樂的去政治上。通過“Free Style”、“Battle”、“Diss”等環節展現了嘻哈饒舌樂的文化風格。通過對相關工作人員的採訪，可以知道製作團隊對節目的定位首先是「青春、陽光、正能量」，其次對參賽歌手有嚴格的篩選，隔絕了一些不合適的歌手（謝夢遙2017/08/12）。另一個去政治化是突出強調「嘻哈文化的音樂節奏創作，饒舌技巧展演操作」。這種突出強調對於一個嘻哈文化 / 饒舌樂的節目來說是一個「普及化」和「市場化」的必要操作，但也降低了節目的內在力量，讓嘻哈文化 / 饒舌樂好像只是一種嘴上技藝，使節目變成了一個準體育競技類節目。通過對技巧的強調，節目在很大程度上隔離了政治、內容和原創性。

雖然節目以「真誠以對」作為節目的主軸，憑藉強調中文饒舌創作、表演的技術和嘻哈文化意識形態的「中國化」，規範中國嘻哈文化 / 饒舌樂的樣貌，藉由強調「做自己」和「盡情地展演自己」告訴觀眾嘻哈的「真實」即是個人性格、生活態度展演的「真實」。這種「真實」，是與現實社會、生活經驗相互連結下的「真實」體現。節目開播後，一些評論者就指出嘻哈之所成為嘻哈，它理應具有、必備的「全球嘻哈」條件和特質，並以「專家」的視角對節目進行評論：嘻哈 / 饒舌樂節目，就是要在「真誠以對」語境下進行文化操演，持續強調嘻哈文化「真誠以對」的正

21 《中國有嘻哈》的節目概念、拍攝手法、製作方式是「承襲」韓國嘻哈饒舌節目《Show Me the Money》而來。

統性——一個歷史產物，非自有、永有。

製作團隊在節目設置上，有意地避開接續「全球嘻哈」、「真誠以對」的原創性展演——饒舌歌手自身經驗與在地社會現實連結下創作的饒舌作品。節目中幾乎都是藉由「即興創作」、「團隊合作」、「重新混音」等方式，來展現眾饒舌歌手的表演能力和饒舌技巧。通過這樣的方式，有效地維持了嘻哈文化／饒舌樂的競技性、表演性和娛樂性，卻也封閉了音樂作為表達社會聲響的訊息傳遞功能，閹割掉嘻哈文化／饒舌樂「真誠以對」的面貌，以符合廣電總局的規定，才能夠在網路平臺上播出。因此，節目給觀眾較深刻的印象是節目名稱的「有」嘻哈和那些個性鮮明的參賽饒舌歌手。而他們所表演的作品成功掀起了一場新的嘻哈造星活動，卻缺乏觸動社會的饒舌作品，僅有的只是帶著衝擊觀眾身體的重拍節奏與強調歌詞段落裡押韻技巧的展演。

只強調各種專業性和技巧，觀眾的注意力也隨之從語言的內容轉移到語言的形式上。節目裡僅著重在饒舌技法押韻（rhyming）和卡點（flow）編排、陷阱節奏（trap beat）的駕馭和沙文主義態度的敘事暴力，削弱饒舌歌詞主題與內容的敘事力量，以強化饒舌歌詞作為一種新中文文學創作「形式」，使其成為專精於文字遊戲的字匠（wordsmith），再將其再收編進入流行文化洪流之中，存留下的就是一種為個性而個性、為叛逆而叛逆的空泛姿態。這種姿態雖是嘻哈文化的一部分。但排除了歌曲主題內容和饒舌歌手對社會議題表達意見的關懷，他們的姿態就只是一種表演形式罷了。

這種表演又迎合了真人「秀」的特質，經由剪輯後製重組之後，成為觀眾收看的重點，同時也是收視率的保障。例如，PG One的作品“H. M. E”「對抗」（diss）了許多參賽選手和批評節目的設計，充滿著火藥味的歌曲內容成為節目的賣點。它不但定義了diss是一種對抗、較勁的意思，也強調這種對抗和較勁從節目中來，「必須」要在節目中解決。唯一超出節目之外的是雙冠軍PG One與Gai（周延），而其中涉及二人及所屬團體之間的一些過節，雙方的爭奪延續到微博等社交平臺。憑藉這種對抗，讓其話題能夠從攝影棚延續到公共空間領域，經由兩邊大量粉絲湧入混戰，已經

從嘻哈圈的對抗，轉化成兩位饒舌歌手的對抗，使他們進一步擴大了自己的粉絲群體，確立自己在這嘻哈「追星體系」中的地位。

通過這樣的運作方式，《中國有嘻哈》降低了嘻哈文化 / 饒舌樂「真誠以對」原有的政治力道——饒舌樂內部蘊藏所匯聚成某種感覺秩序，組建一個具有論意蘊的「世界」，《中國有嘻哈》有對抗但沒反抗，有罵戰但無批判，節目裡的對抗、罵戰或嘻哈歌手之間的矛盾和過節（beef），不論真假，不論節目內外，最終都被指向娛樂（宣傳）效果，使得《中國有嘻哈》從「真誠以對」的文化政治衝擊中國社會的力道變得相當侷限。²²

2017年12月，就在《中國有嘻哈2》準備要開始錄影之時，發生了PG One事件，一時間，整個中國嘻哈圈受到前所未有的衝擊。廣電總局將西安廠牌紅花會的作品全線下架，之後，又發布一份關於廣播電視邀請之嘉賓堅持「四個堅決不用」的標準文件，²³及具有「低俗負能量」而被下架的饒舌歌曲名單。²⁴這一連串的事件和政令宣達，讓《有嘻哈2》的錄製工作暫停。在與廣電總局幾經交涉後，製作單位將節目名稱改為《中國新說唱》，強調「用年輕人的語態承載主流價值觀，傳播富有青年文化特色的正能量」，讓該節目能繼續播出。也就是說，從2018年起，中國嘻哈文化 / 饒舌樂的發展，是由政府（管控力道）、商業利益（經濟）與某種「真誠以對」（創作主題）的想像，調控與協商而成。在政府的控制下，饒舌歌手的裝扮造型（刺青、髮型、耳釘、耳環）和表演片段，都會被檢視審核，只要表演的內容「被認為」有問題，就會被：一、後製剪接處理掉，二、更改內容後重新錄製，三、被隱藏在服裝和遮瑕膏之下。像是功夫胖在表演〈Money Monster〉時，原歌詞的「我只想把这些變成渦輪 /

²² 像是，Jony J演出的歌曲〈套路〉（2003）裡頭的這段歌詞：「這個年代笑貧不笑娼 / 比較暴力比較黃 / 你只要房子不要窗 / 無神論者開教堂 / 你只想靠天靠地靠朋友靠瞎貓碰上死老鼠 / 真正牛逼得靠自己 / 別的都是紙老虎。」內容太過聳動，製作單位要求他改編歌詞內容，而他演出在時因「忘詞」而遭到淘汰。

²³ 世華之舟。2018/01/27。〈廣電最嚴禁令一出，被滅的不僅嘻哈文化，德雲社恐全軍覆沒！〉。Retrieved from: http://www.360doc.com/content/18/01/27/05/16157222_725421476.shtml on Jun. 4, 2022.

²⁴ HipHop嘻哈站。2018/02/22。Weibo。Retrieved from: <https://weibo.com/6266788628/G4kDedElX> on Jun. 4, 2022.

開上夢的『法拉利』」改成了「我只想把這些變成渦輪／拿出我的『看家戲』」。把法拉利改成了看家戲，就是在呼應廣電總局的「小、大、正」（小成本、大情懷、正能量）而其中，「大情懷」的明確闡述為「不是沉溺於個人主義的淺吟低唱、自娛自樂」，所以關於拜金主義的歌詞，都不能出現節目裡。而功夫胖與馬俊（Max）在表演〈我的夢〉裡，修正了涉及的犯罪的歌詞。像是，原歌詞「真正賺到滿袋銀兩／當我兄弟走出刑房／如果生來就是罪惡／又有誰能夠無罪釋放」被改成「真正賺到人生信仰／帶我兄弟闖出名堂／如果生來就是背負／又有誰能「自由釋放」。而原歌詞「不需要權威的認可」涉及到挑戰權威，被改成了「不需要他們的認可」。這樣懼怕表達社會的真實情況，而只一味謳歌正面形象，讓中國嘻哈音樂創作人、廠牌、歌手在地下與主流之間曖昧地流連忘返。

六、政策、資本、創作之間曖昧流動的中國嘻哈世界感

嘻哈的出身並不能決定它的品格；而以反映論的模式去揭露嘻哈中「隱含」的現實，據此批判所謂由功利主義意識形態所主導的消費社會，恰恰是將藝術作品工具化而走向了功利主義（王逸群2020）。王逸群看到的是，嘻哈文化／饒舌樂的「真誠以對」，在文化政治主流化過程裡，面臨轉型／化和挪／使用（質疑、抵制、屏棄）的問題。但是他卻忽略，全球嘻哈文化／饒舌樂的負面形象，既是流行文化的元素，同時也是被批判、檢討的社會問題來源。

在中國社會脈絡下，「真誠以對」文化信條，是被操縱和建構的，原因有二。第一、政府單位要嚴格控制和把關節目內容，避免一些社會矛盾、衝突事件的發生，維持中國政府「維穩」社會內政的基本框架。第二、來自於道德層面的社會輿論反饋。過於強烈的嘻哈黑人性形象——在傳統的美國嘻哈文化／饒舌樂的音樂錄影帶中，充斥著街頭文化的元素（種族、毒品、暴力、性別歧視、厭女症、男性沙文主義、炫富等），再現街頭文化「真實的」樣態——吸引著中國青少年的目光，成為他們進入嘻哈世界的領路者，而饒舌歌詞的文學性轉化為聲響後成為閱聽眾的感

覺要素。因此，爲了讓年輕人在「安全」的環境下接觸嘻哈文化 / 饒舌樂而媒體機構必須要負起傳遞正能量的「社會責任」，就只能聚焦在音樂性（節奏）、創作和展演技術（饒舌技巧、文字韻腳、舞臺上的炸裂魅力）層面，建構具有「中國特色」的嘻哈形象和想像。

於是，有嘻哈，變成了「新說唱」。在政府單位、流行音樂文化產業與創作人的協商下，通過去政治、突出娛樂性和嘻哈文化魅力的操作下，中國嘻哈文化圈藉由《中國有嘻哈》的爆發式曝光，在商業上大獲成功，除了讓後繼的《中國新說唱》能夠每年持續播出之外，其他媒體機構也以此爲模板，開設與嘻哈文化 / 饒舌樂相關的音樂節目，持續爲媒體機構帶來源源不絕的創作能量和曝光機會，也增加資本贊助。隨著中國嘻哈文化 / 饒舌樂越來越朝主流靠攏，對那些視嘻哈「真誠以對」精神屬性大於娛樂屬性的嘻哈愛好者來說，饒舌歌手商業上的成功就是對於其精神的背棄。筆者認爲，這些進入主流的中國嘻哈歌手們，似乎並沒有因從「地下」到「地上」的價值撕裂而感到痛苦。彷彿自《中國有嘻哈》火爆之後，藉由各種造型裝扮，爲節目贊助廠商開拓了新的消費族群，開展新的商機，走入主流後，獲得更多曝光的機會，如電影演出、擔任其他音樂選秀節目表演者或是評審、綜藝真人秀錄製，登上春晚舞臺表演。他們運用「饒舌歌手」的身分遊走在主流各大娛樂節目裡，名利雙收。

這是一個弔詭之處。在商業化和「真誠以對」態度之間必然存在某種衝突，娛樂要顧及到大多數人的喜好，而態度意味著正統性的一貫立場，不容被調整。如果商業和態度可以共存，筆者認爲，在政策、商業和創作之間確實達成某種應然和實然上的調控和協商。三方之間，是不斷地在矛盾、角力、溝通、協商過程中摸索出一個固定模式。在政策的掌控下，生產娛樂櫥窗裡樣貌，但大眾最終又不滿足於這種建構，進而尋求新的態度，而政策就在這過程中持續不斷地監 / 調控，維持整個網路平臺的秩序。

自2018年公布的文化政策後，嘻哈並沒有在中國消聲匿跡。相反地，它作爲一種連結全球、區域嘻哈之間「跨境共時」的嘻哈文化連 / 跳動，成爲當今中國嘻哈文化 / 饒舌樂的「真實」面貌——經協調、調控後，

被包裝一種流行音樂的文化類型，能夠在當今的中國社會狀態裡持續發展。由愛奇藝製作的《中國新說唱》、《中國新說唱2019》以及《中國新說唱2020》陸續上架播映；廠牌「嘻哈融合體」統籌舉辦了四年的饒舌比賽《Listen up》獲得湖南衛視的支持，全面升級為綜藝節目《說唱聽我的》，在芒果TV播出。由哩哩哩出品、饒舌音樂節目《說唱新世代》也於2020年8月22日開播。愛奇藝扮演的中國嘻哈說唱市場「中介」的「壟斷」局面被打破。而在「國家監控」的市場競爭下，成為推動中國嘻哈文化／饒舌樂持續發展的主要動能。

另外，政府單位也邀請學生饒舌團體製作、演唱政令宣導的饒舌作品。²⁵有意思的是，在《中國有嘻哈》播出後帶來的文化魅力和政治經濟效益下，令政府單位意識到利用嘻哈文化／饒舌樂作為政令宣導工具，可以讓中國嘻哈文化／饒舌樂與正能量相結合，藉由「文化中介」的方式，讓青少年覺得政府的政令宣導與時俱進。從音樂形態上來說，嘻哈文化／饒舌樂肯定會豐富國內的流行音樂市場，拓展中國青少年的音樂聆聽品味。但中國人的音樂聆聽品味偏向於旋律，按照目前中國流行音樂樣貌和大眾的音樂聆聽習慣，嘻哈要真正進入主流市場，必然會面臨節奏和旋律的博弈，究竟是持續挪用「陷阱」（Trap）節奏還是「野狼Disco」²⁶式的派對節奏，又或者兩者並存，且持續參照、反芻舊有的饒舌節奏形式，建構出新的中國嘻哈文化／饒舌樂樣貌。

七、結語：持續「生產」的中國嘻哈世代

從2000年開始，中國嘻哈文化／饒舌樂開啓在地化過程，饒舌樂的承先與啓後，在華語流行音樂「運動」的軌跡：「饒舌樂」的黑性，縫合了

25 廣東石油化工學院說唱隊。2019。〈覺醒之門〉，《微信》。Retrieved from: <https://mp.weixin.qq.com/s/eavwBN3pQ9V4jSXvSCFRXg> on Feb. 1, 2020.

26 是2019年由寶石Gem（董寶石）作詞、作曲並演唱的一首饒舌歌曲，節奏採用芬蘭創作人Vilho Ihaksi的作品“More Sun”。歌詞的俗套韻腳，搭配港臺流行金曲的編曲旋律套路，加上東北喊麥的市井風格，呈現出一種中國在地的土味，是中國60、70後世代的音樂風格記憶。

音樂與普通話、在地方言發聲、精神啓蒙、本土認同、出身血統、在地景觀的主體位置。而這個他者化的文化主體位置，是與美國、香港、日本、韓國、臺灣的嘻哈文化 / 饒舌樂超然並置。因此，中國嘻哈文化 / 饒舌樂的商業化、在地化的歷程，是為在地青少年建構一個以饒舌樂為謀生工具的梦想。實際上，在嘻哈文化 / 饒舌樂的文化實踐與適應過程中，這種文化形式、音樂類型在藝術層次上存在原真性的處境與困惑，而廠牌則是從嘻哈文化 / 饒舌樂來自於「街頭」的文化層次上發展出新的消費與流通方式，建構出新的「真誠以對」正統性。

而今，中國嘻哈文化 / 饒舌樂的黑論述經由政治、文化、社會、經濟元素形成「多元決定」的歷史書寫。以「街頭」文化為基礎，得以讓中國嘻哈文化 / 饒舌樂「借 / 藉黑」建構出在地地景，提供饒舌歌手、樂迷、文化愛好者用嘻哈裝扮「晃蕩」於在地社會空間，進行以音樂、服飾、舞蹈的知識、資訊流通。「街頭」文化營造的文化真實，簡單、輕易地被樂迷想像為「黑文化真實」。因此，服裝廠商、音樂錄影帶導演、唱片廠牌將其想像打造在高度資本化的都會消費空間中，將對於美國文化的想像轉化為「在地潮流」，企圖繼續兼顧文化風格與市場商業利益。

在中國一黨統治的政治體制下，對嘻哈文化 / 饒舌樂風格和內容的掌控相當嚴格，使得音樂人、廠牌、歌手、節目製作人，在推廣的過程中，必須不斷地跟政府協調溝通，使其生產出的作品、表演內容的原創性，與「真誠以對」背道而馳。然而，「真誠以對」邏輯不會讓中國嘻哈文化 / 饒舌樂永遠地被《中國有嘻哈》收編，還是會有新的可能性冒出。面對中國政府，以「維」持「穩」定國家秩序的治理方針，對嘻哈饒舌選秀音樂節目的饒舌歌詞內容、歌手裝扮都以最高標準的規格予以審核。因此，就這部分在中國社會裡的影響層面，未來的研究需要從以下幾個方向著手，持續觀察、分析，才能深化相關的論述：

- 一、音樂文本的內容。一些饒舌歌曲被列入禁播名單，從網路平臺上消失。因此，在未來的研究裡，可從這些被禁播的作品內容裡，探究被禁播的原因，勾勒出相對清晰的文化政策論述，探究中國

airiti

政府控制娛樂產業和被「規範」後的中國嘻哈文化／饒舌樂「真實」狀態。尤其，值得思考的是，當代中國文化創意產業的發展趨勢，既是發展創意（經濟）的硬體，也是擱置意識形態（爭議）的軟體，且兩者之間緊密融合，這個曖昧的狀態值得深入分析、思考和批判。

二、在地青少年，如何從饒舌創作（普通話、在地方言）裡，對在地生活進行敘述，表露「真誠以對」的樣態。這部分需要從饒舌歌手的出身背景做個案分析，從他們對於嘻哈文化／饒舌樂的認識程度，及對「真誠以對」的理解，才能理解創作者在「調控」下創作的動能何在。

三、嘻哈饒舌音樂選秀節目、地下饒舌比賽的舉辦狀況。中國娛樂產業本身亦是政治現實的一部分——媒體工業製造的文本內容，與政府審查相互配合，影響著現實的建構。政治現實持續緊握著「塑造」中國嘻哈文化／饒舌樂「真誠以對」的主導權。有些饒舌作品放到網路上，經由平臺監控部門判定有「負能量」影響的嫌疑時，便遭到下架或屏蔽。因此，如果要指望方言饒舌作為一種「真誠以對」的，能強有力地介入當代中國社會的音樂類型，是過於理想化的一廂情願。雖說中國嘻哈文化／饒舌樂未來的發展，必定更依附於政府支持、娛樂產業、資本運作，但其中相關的監控部門在如何判定，怎麼判定，以及判定的標準依據，仍有一定可操作的空間。

因此，如果用一刀切的方式窺探未來中國嘻哈文化／饒舌樂發展的軌跡，能否像其他東亞地區的嘻哈文化／饒舌樂的發展那樣地自由自在，或許目前是處在一個被有意否定、忽略的狀態。但這也提供了分析中國嘻哈文化／饒舌樂「真誠以對」樣貌的途徑——饒舌歌手對當代中國社會「真實」的敘事創作，在跳脫商業化、主流化後，對於一些突發的、稍縱即逝的社會生活事件，歌手從自身的出身背景，如何對這些事件認知、解讀；以及在創作過程中，在文字、話語的使用上，服裝風格裝／妝扮上，他們

如何通過審查，表達意見。這也勾勒出中國嘻哈文化 / 饒舌樂在「真誠以對」的教條下，對當代中國社會「真實」的建構過程，也就是說，要理解中國饒舌歌手們，在打造中國嘻哈文化 / 饒舌樂「真實」的過程里，如何用嘻哈的「抵抗性」建構表達「真實」的多樣性。

引用書目

一、中文書目

- 王逸群 (Wang Yiqun)。2020。〈嘻哈音樂的世界感：音樂形式中的反諷意蘊〉“Xiha yinyue de shijiegan: yinyue xingshizhong de fanfeng yiyun” [Sense of the World in Hip-Hop Music: Ironic Implications in Musical Forms]。《文藝理論與批評》*Wenyi lilun yu piping* [Theory and Criticism of Literature and Art] 1: 96-107。
- 田壯壯 (Tian Zhuangzhuang)。1988。《搖滾青年》*Yaogunqingnian* [Rock Kids]。北京 (Beijing)：北京電影學院青年電影制片廠 (Beijing Film Academy Youth Film Studio)。
- 音樂週刊 (Yinyuezhoukan)。2010/03/31。〈從周杰倫哈狗幫到本土嘻哈：中文Hip Hop發展史話〉“Cong zhoujielun hagoubang dao bentuxiha: zhongwen HipHop fazhan shihua”，《嘻哈之城》*Xiha zhicheng* [Hip Hop City]。Retrieved from: <http://www.51555.net/home/html/news/notes/2010/0331/912.html> on Jun. 4, 2022.
- 唐弘廷 (Tang, Hung-Ting)。2018。《臺灣嘻哈文化政治經濟分析：黑萊塢、嘻哈東亞、華黑饒舌的真誠以對論述軌跡》*Taiwan xiha wenhua zhengzhi jingji fenxi: heilaiwu, xiba dongya, huabei raoshe de zhenchengyidui lunshu guiji* [Cultural Political Economy of Hip Hop in Taiwan: Discursive Trajectories of “Keeping It Real” in Black Hollywood, East Asia Hip Hop and Chinese-Black Rap]。國立交通大學社會與文化研究所博士論文 (Guoli jiaotong daxue shehui yu wenhua yanjiusuo boshi lunwen) [Ph.D. Dissertation, Graduate Institution of Social Research and Cultural Studies, National Chiao Tung University, Taiwan]。
- 謝夢遙 (Xie, Mengyao)。2017/08/12。〈嘻哈「起義」 | 長報導〉“Xiha qi yi changbaodao”。微博 *Weibo* [Weibo]。Retrieved from: <https://weibo.com/ttarticle/p/show?id=2309404139896561340817> on Jun. 4, 2022.
- 顏峻 (Yan, Jun)。2001。《再見，打口的一代》*Zaijian, dakou de yidai* [Goodbye the Dakou Generation]。北京 (Peking)：撒把芥末 (Sabajiemu)。

二、外文書目

- Bozza, A. 2003. *Whatever you say I am: The life and times of Eminem*. London: Bantam Press.
- De Kloet, J. 2010. *China with A Cut: Globalisation, Urban Youth, and Popular Music*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gilroy, P. 1993. *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*. London: Verso Press.
- Liu, Jin. 2014. "Alternative Voice and Local Youth Identity in Chinese Local-Language Rap Music," *Positions: Asia critique* 22(1): 263-292.
- Krims, A. 2000. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pennycook, K. 2007. "Language, Localization, and the Real: Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity," *Journal of Language, Identity & Education* 6(2): 101-115.
- Terkourafi, M. 2010. *Languages of Global Hip Hop*. New York: London: Continuum International Press.
- Osumare, H. 2007. *The Africanist Aesthetic in Global Hip Hop: Power Moves*. New York: Palgrave Macmillan.
- Wermuth, M. 2001. "Rap in the Low Countries: Global Dichotomies on a National Scale," *Global noise: Rap and hip-hop outside the USA*, edited by T. Mitchell, pp. 149. Middletown, CT: Wesleyan University Press.