

相聲藝術傳統與北京城市文明格局的變遷

◎ 耿波

藝術作為人類共有的精神形式在本質上是無法以城市與農村來劃分的，但是對於城市而言，在城市文明的諸種精神形式中，藝術與其他部類形式相較卻凸顯出其非同一般的重要性。或者這樣說，如果說藝術與城市文明在何種意義上發生了異乎于農業文明的關聯的話，那就是在城市文明中藝術成了塑造城市和讀解城市的焦點，而這種藝術「焦點」的意義在農業文明中是不存在的。大體而言，藝術與城市文明的關係存在于這樣兩個方面：一方面，城市文明造就了藝術的基本形態，城市文明格局的變遷首先體現在藝術形式之變化中；另一方面，藝術又反過來積極塑造著城市文明傳統。藝術與城市文明是一種生態共生關係。

相聲是流傳于我國北方的一種為大眾喜聞樂見的曲藝形式。據考證，成熟的相聲形式產生于清末民初的北京，至今已有上百年的歷史，時至今日我們看到相聲在北京城市文化中仍然是餘響不絕。但是在上百年的相聲藝術傳統中，相聲藝術在風格上已是三度陽關，在不同的時期呈現出了不同的藝術風貌。這種藝術風格的嬗變的原因當然是多方面的，但從北京城市文明格局變遷的角度來看則尤其能顯現出藝術與城市文明之間的生態張力。

一 上下交融的城市文明格局與「拙而靈」的相聲藝術

相聲藝術起源于中國傳統的戲謔藝術。《詩經》「善戲謔兮，不為虐兮」，「戲謔」是形式輕鬆，「不虐」是內容嚴肅，一本正經，輕鬆的形式與嚴肅內容的結合就是戲謔藝術的本質。起源于先秦的俳優答對，唐代的參軍戲，宋代的滑稽戲等都是中國傳統戲謔藝術的代表。中國傳統戲謔藝術發展出了「智愚相對」、「寓莊于諧」、「正反相對」等基本形式結構，這實際上構成了後世相聲藝術的基本形式結構。然而，在根本的意義上，中國傳統的戲謔藝術還無法與相聲相提並論，原因在于：傳統戲謔藝術在搞笑取樂的同時常常流于油滑，而成熟的相聲藝術則具有寬容閑適的守「拙」之德，相聲的打趣搞笑來自于閑適從容中所陶育的人生機趣，是一種「拙而靈」的藝術。

成熟的相聲藝術產生于清末民初的北京天橋世界。相傳，相聲藝術的一代先驅是藝名「窮不怕」的朱紹文，雲遊客《江湖叢談》：「朱派系『窮不怕』，其名為朱少文，因其人品識高尚，同業人不肯呼其為少文，皆稱為『窮先生』，彼于場內用白沙土子，寫其名為『窮不怕』三字。」¹「窮不怕」在北京天橋地帶「撿地」賣藝，說學逗唱功夫俱佳，為相聲藝術的發展打下了基礎。「窮不怕」授徒「貧有本」，「貧有本」之後即是乘朱少文之後的相聲藝術第三代，京津相聲名家「八德」。²「八德」之後是一代相聲大師張壽臣。張壽臣自幼隨父學習評書，後拜「八德」之一焦德海為師，風格細膩，干預現實，是解放前相聲藝術的高峰。解放前擅名于京津相聲藝壇的還有「八德」之一馬德祿之子馬三立，張壽臣的徒弟劉寶

瑞，藝名「小蘑菇」的常寶堃以及在解放後成為一代相聲藝術大師的侯寶林，等等。解放前相聲藝術派系異常複雜，我們在這裏所述只是擇其大端而已。

那麼，解放前相聲藝術的基本面貌如何呢？解放前的相聲從戲謔藝術發展而來但是與戲謔雜耍又有本質的區別，相聲藝術貴在有「德」，有人格氣象。解放前的相聲名家大多出身貧寒但無一不是人格磊落，德行高尚，其中「窮不怕」就是顯著的一例³。這種人格上的氣象落實在相聲藝術中就形成了相聲的守「拙」之德。所謂守「拙」即是相聲藝術中所表現出的看似愚拙但其實是對於現實世界超然寬容的氣象風度。比如當時久演不衰的名段《假行家》塑造了一個不懂裝懂到最後竟然連東家一塊賣了的「假行家」。這個作品意在諷刺，但是它的感人之處卻在於作品中所體現出的人物形象的愚拙：假行家在不懂的情況下為了滿足買家的要求不惜血本，東家在假行家把自己賣了之後竟然答應跟買主走。這種有違常理的愚拙使人感到可笑的同時更使人感到可愛，究其原因在於：這種愚拙以其在現實邏輯中的不可理喻超然于現實之上，本性呈現，自具一種璞玉之美。再比如馬三立的名段《賣掛票》說京劇名角竟然火到人們來買「掛票」一飽耳福，則在誇張之中獨有一種超越現實的樸拙之風。但是相聲的守「拙」超世並不是心如木石遺世自棄，恰恰相反，相聲以守拙為德，超越于現實邏輯之上則自然能以本性面對大千世界，妙趣橫生機變百出，此之謂「靈」。「拙而靈」的相聲藝術在引起人們發笑的同時能使人們感受到笑聲背後超越的人格氣象，自然有別于一般戲謔藝術的油嘴滑舌，窮形盡相。

縱覽解放前諸相聲名家大師的相聲作品我們無一不感到這種如坐春風的「拙而靈」的藝術風貌。那麼相聲藝術「拙而靈」的美學特質是如何產生的呢？仔細探究下去原因是多方面的，而在諸多原因中北京城市文明格局的培育和熏陶應該是最根本的。

北京自元代立都以來，一直到晚清，一直是最高權威的象徵，「天子腳下」的自我體認使得生活在北京的下層市民階層對於上層貴族一直保持著鮮活的想像和自我認同，這種想像中的認同在不知不覺中陶染著北京下層市民的精神心靈，培育著一種想像中的高貴氣度。而最具有戲劇性時刻的來臨是在清末民初，在這個時候北京下等市民階層的貴族想像因為封建王權的衰敗而得到了落實。

清代建國之初對於北京規劃基本上仍沿明制，城市格局森嚴，貴賤分明，而且從清初起，北京城實行滿、漢分居制度，滿人居城內，漢人居城外，按規定，居住城內的滿清旗人不准從事生產經營，只以吃糧當兵為天職。事實上，與居住在城外自力更生的漢民相比，這些旗人就是一些離北京下等階層更近一些的「貴族」象徵。在當時這些不事生產的旗民所佔比例相當的大，再加上當時在京的任職官員兵勇等，這一批人的數量竟佔到城市人口的將近一

半。⁴這種城市平民與王公貴族一半對一半的城市文明格局在城市史上是少見的，這種上層階級和下層階級同等飽和的城市格局使得兩者之呈現出一種異常主動的交流互滲態勢。尤其到了清末民初，隨著封建王權的衰敗，阻擋在上層貴族和下等階層之間的最後一道禮法防線被清除，那些數量巨大的落魄貴族旗人為了生計不得已放下架子在下等階層中落地生根，而一直氤氳在下等階層心靈中的貴族想像至此在與落魄旗人的歷史性遭遇中落實到了實處，兩相激盪就形成了一種特殊的城市文化：貴族精神與市民精神糅合在一起，形成了寬容閑適與機智活潑並存，超世與入世同觀的京味文化。在空間形態上，這種京味文化的空間載體是北京前門外的天橋以及下等居民居處其間的胡同、大雜院等等，這些場所在城市的政治格局中處於政治約束力最薄弱的位置，因此是也是最具有寬容活力的所在，最容易促成不同階層文化的融合共生。

這種寬容閑適與機智活潑並存的城市文明格局就是「拙而靈」的相聲藝術滋生的文化之根，寬容閑適的超世精神導向守「拙」之德，而機智活潑的入世精神則是「靈」藪所在。當然，將相聲藝術與城市文明作生硬的匹配是錯誤的，但我們在此所指出的是：城市文明格局對於相聲藝術的藝術風貌而言並不是其產生的直接原因所在，而是一種精神上的導引與培育，有此城市精神則有此藝術風貌，這種城市精神一旦渙散則此藝術風貌則不復存在。反過來，在北京城市文化中，「拙而靈」的相聲藝術不獨是城市精神的產物，同時也積極的塑造著居住在城市中人們的日常生活世界。清末民初的北京與整個國家的其他地方一樣充滿了苦難，國家民族危亡，現實人生的窮極無聊每天都在此上演，尤其生活在社會底層的人們經受著更多的不幸，這種不幸是物質上的貧乏也是心靈在大時代之變面前的迷惘無助，相聲藝術以其樸拙的刻畫于苦難的現實世界之外描繪了一個充滿機趣富有人情的日常生活世界，給人的心靈一些安慰，保護著健全的人性不受戕害。這是相聲藝術對於城市文明的再創造的意義。

二 上下隔絕的城市文明格局與「巧」飾的相聲藝術

解放後，從北平和平解放一直到80年代中期，北京城市文明格局發生了巨大的變化。

1949年1月北平和平解放，在多方的努力下古老輝煌的北平完整的過渡到了新中國，然而就在此時一場更為微妙的城市保衛戰卻剛剛開始。從1949年5月開始，在剛剛成立的都市規劃委員會上，關於新北京的城市規劃正式提了出來，著名建築家梁思成與陳占祥及時提出了著名的「梁陳方案」，這一方案的要義在於「它毫不隱瞞地強調保護規劃嚴整壯美的八百年古都」⁵而這首先是對於解放前那種上下交融的城市文明格局的尊重和維護。然而，「梁陳方案」很快遭到以前蘇聯專家為代表的另一種新都市規劃理念的抵制，在後者看來，保留老城另建新城的「梁陳方案」首先是在政治立場上站錯了方向——而這種指責在當時是對於「梁陳方案」最有分量的指責。最終，1953年定下來的新北京「規劃草案」採取的是前蘇聯專家的「以改造舊城為主，建設新北京」的觀念，而這種「改造舊城」的內涵具體而言就是要把北京改造成「為生產服務，為中央服務，歸根結底就是為勞動人民服務」⁶。正如有的學者指出的，這一表述「頗為奇特」⁷，但意思卻是明確的：要把北京從原先的商業型、消費型城市改造成一個工業生產與中央集權合一的城市。於是乎，從上個世紀的50年代一直到80年代末，或者說一直到今天，北京經歷了一個緩慢而痛苦的工業化過程，在「勞動光榮」口號鼓動下的生產勞動大軍使古老的北京完全變了樣兒，城牆、牌樓、胡同、四合院、天橋，一切阻礙工業化進程的物事都被合理的清除了。到上一世紀80年代，北京驕傲的宣布已經建成為「綜合性產業城市」。在1980年，北京市工業總產值已突破200億大關。⁸

然而，在輝煌的工業化進程背後，北京城市文明又丟失了什麼？

有一個基本的事實我們經常忽略：在計劃經濟時期，即從建國初一直到90年代市場經濟在中國的真正放開這一段時間中，經濟並不是單純的經濟活動，它首先是一種複雜而深刻的政治舉動。發生在計劃經濟時期的北京工業化進程以摧枯拉朽之勢掃除了老北京的骯髒、無序，但同時也是以政治強勢對於老北京之上下交流生態格局的破壞，上層政治空間成為凌駕一切之上的唯一城市文明形態。勞動光榮因此勞動者最高貴，而那些游手好閑提籠駕鳥之輩則是應當被清除的敗類——在被政治合法化的「生產」語境中原先那些塑造了老北京人寬容閑適精神風貌的「貴族」想像變成了一種罪孽。在單一、僵化的政治格局中，相聲藝術最終呈現出以「巧」為主要特徵的基本形貌。

建國後，相聲藝術面臨著極大的困境，當時曾有一位文藝幹部說：「文藝界哪個部門都好辦……唯獨相聲，那裏面除了低級、庸俗、拿父母抓眼，就是諷刺挖苦勞動人民。」⁹在一次老相聲藝人為工人的表演中曾出現了演員被工人轟下台的現象。于是在1951年，解放前被譽為「京津馳名的滑稽大師」的侯寶林和老一輩藝人孫玉奎合辦「相聲改革小組」，其目的就是要淨化相聲，使相聲藝術在新中國的語境中獲得新生。應該說，「相聲改革小組」的改革是卓有成效的，關鍵在於這使舊相聲在兩種精神資源上落地生根，一個是毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》，一個是現代知識分子，比如老舍、羅常培、吳曉鈴等知名作家學者都是當時相聲藝術改革的有力支持者和參與者。

在這兩種精神資源中，前者保證了相聲在政治上的正確性，這一點是明顯易見的，而後一種精神資源對於相聲藝術適應新中國意識形態語境的積極推動作用則是隱晦的。舊中國相聲藝術在價值取向上是多元的，這主要是因為相聲藝術所產生的文化氛圍是上下融彙的文化格局，但這種「多元」在新中國意識形態語境中通常被解釋為一種異端、逆流，是需要清除的，而相聲藝術向現代知識分子群體靠攏，最突出的意義在於使體現著多元價值趨向的相聲被賦予了中性的人文知識色彩，相聲成了民俗學、語言學、藝術學、社會學的生動注腳，比如這一時期大行其道的《普通話與方言》、《改行》、《猜字》、《戲劇雜談》等作品就是明顯的例證。相聲藝術的中性化還體現在對於相聲的唯美化的追求上，在這方面侯寶林的相聲藝術創作是一個顯著例子。侯寶林先生功底深厚，解放前就享有盛譽，解放後他的表演受當時一批知識分子的影響，講究氣勢連貫，形式感非常強，體現出強烈的美學創造意識。這種相聲藝術的唯美化趨向注目於文本本身的形式化創造，懸置了價值的「多元化」，同樣是一種中性化的趨向。以人文知識色彩和唯美化為內涵的中性趨向對於解放後相聲藝術的意義在於，它中和了相聲的「多元化」取向與單一政治形態對於相聲藝術要求之間的矛盾，使相聲藝術以中性的姿態在單一的政治格局中生存下來。

通過對《講話》精神的領會和相聲藝術的中性化改造，相聲藝術成了一種乾淨、明晰的高雅藝術，從原先天橋世界的撿地攤走到了長安大劇院的舞台之上。然而，相聲藝術所付出的代價也是巨大的，沒有了各個階層在其中都能聽到自己聲音的「多元」相聲，有的只是一清如水不偏不倚的「中性」相聲。原先那種「行到水窮處，坐看雲起時」的寬容閑適之「拙」德，瀟灑從融的藝術風貌在慢慢的轉化成一種包含著濃厚文人氣質的取「巧」趨向。《論語》：「巧言令色」，「巧」是包含著機智行為的迎合，在君主專權的封建社會中，「巧」是傳統文人面對威嚴君主時常有的政治取媚姿態；在單一、僵化的北京城市文明格局中，相聲藝術以取「巧」的媚姿積極尋求著自身的生存空間。

侯寶林之後，這種取「巧」傾向在隨後出現的「歌頌—諷刺」相聲中就表現的更明顯了。

「歌頌」相聲的開創者是著名相聲演員馬季。馬季的相聲表演藝術與侯寶林不同，侯寶林的表演唯美、程式化，是一種典型的舞台藝術，而馬季則將相聲重新拉回到生活中來。自1956年的處女作《打籃球》以來，馬季創作出了《找舅舅》、《英雄小八路》、《登山英雄贊》、《畫像》、《新桃花源記》、《女隊長》等一系列作品，這些作品的基調是讚美，讚美在社會主義新時期出現的好人好事新氣象，情感熱烈，形容誇張，開創了相聲的新風氣。

「諷刺」相聲的佼佼者是馬季的得意弟子姜昆。事實上，在馬季創作的後期已經從以讚美為主的相聲轉向了以諷刺為主的相聲，創作了像《五官爭功》這樣的諷刺作品。姜昆則將諷刺相聲提高到了一个新高度，他的諷刺相聲構思巧妙，常常出人意料，具有濃厚的生活氣息，比如《電梯奇遇》、《樓道曲》、《著急》、《想入非非》、《特大新聞》、《打針》、

《電梯奇遇》等。「讚美」與「諷刺」，一個是鮮花一個是投槍，好像判然有別，但實際上兩者有著共同的藝術風貌。在「讚美—諷刺」的相聲中，主題都是樂觀明確的，形象都是單純可愛的，相聲從「瓢把兒」（引子）、「活」（相聲的主體內容）到「底」（包袱）的敘事結構的編撰極其單純，絕對沒有大是大非的衝突，有的只是小是小非的誤會，故事發生的場所常常是在充滿階級信任與友愛的家庭、鄰里、公園、理髮店、商店、樓道、電梯中，整部作品洋溢著一種植物沐浴在金色陽光中的樂觀單純。這種樂觀單純與其說是那個時代特有的樸素，不如說是相聲藝術在特有的政治格局中的「巧」飾，因為我們都知道，實際上發生在那個時代的真實故事並不比任何灰暗時代要溫柔。以作品中的小事小非掩蓋了整個時代的大是大非，以漫畫式的筆法畫出一個灰暗時代的陽光花園，這就是在單一、僵化城市文明格局中相聲藝術的捨「拙」取「巧」。

然而，對於這個時代的相聲藝術而言，「巧」飾又不應僅僅理解為對於這個時代真相的掩飾，在其中所透露出的是更深的心靈真實。確切的說，在此時，相聲是一個塞滿了期望的蝸牛殼，在對時代風雨的漠視和躲避中盛滿了人性深處對於簡單、樂觀生活的嚮往，是人們在人性遭受政治意識形態擠壓的時代中對於正常的、健全的、充滿人情味的日常生活空間的想像性建構，體現了相聲藝術對於城市文明的再創造。

三 「狂歡」化的城市文明格局與「頑而艷」的相聲藝術

在政權取得穩固的新中國，單一、僵化的北京城市政治格局所面臨的最大威脅並不是公開對抗的異端政權，而是來自于這種僵化政治格局本身所滋生的瘋狂的理想主義，紅衛兵運動可以說正是這種理想主義瘋狂性的典型表現，它是僵化意識形態邏輯發展的極端，也是僵化意識形態從內部潰破的轉折點。從60年代興起一直到90年代方興未艾的紅衛兵文化一點點消滅了單一、僵化的北京城市文明格局，塑造了一種包容而叛逆的新的城市文明格局。

紅衛兵運動¹⁰是滿含著政治理想主義的青春騷動：「我們就是要掄大棒、顯神通、施法力，把舊世界打個天翻地覆，打個人仰馬翻，打個落花流水，……搞一場無產階級的大鬧天宮，殺出一個無產階級的新世界！」¹¹紅衛兵運動在今天看來是幼稚荒唐的，但即使在今天我們也不能否認它是真誠的，長在紅旗下的這一代人是真誠的相信共產主義社會一定能實現，真誠的相信自己就是這一場偉大歷史事業的主人的，而這種毫無保留的相信與忠于聚焦了那個時代的人們對於意識形態中心特有的忠誠、單純與熱情，因此紅衛兵運動雖然是一場青年人發起的運動，但它其實是整個青年中國無限忠于意識形態中心的精神心態的代表，是意識形態中心化邏輯發展到極端的表現。然而，在1967年，紅衛兵運動遭到了來自于意識形態中心的打壓，這使紅衛兵運動的理想主義初步遭到挫折。1968年，中央再一次發出號召城市知識青年上山下鄉運動¹²，重新點燃了紅衛兵們的政治激情，但是，在農村，在遠離意識形態中心的廣闊大地上，在經歷了人生的幾多風雨之後，他們的年輕激情黯淡了，步入了中年之惑，那種陽光普照的理想主義逐漸剝落，露出了鉛灰的底色。1980年前後，隨著上山下鄉運動的「不宣而終」，大批知識青年返回北京，在此時，這個仍然是意識形態為中心的城市已經忘卻了他們，而他們也拋棄了這個城市的意識形態中心格局。從1980年代之後，在全國尤其是在北京因為意識形態中心的缺失所導致的價值虛無主義全面蔓延開來，王朔的痞子文學、90年代的「人文主義精神之爭」、「消解崇高」這些發生在北京的當代事件從淵源上來說都是以意識形態為中心的城市格局發生變換的必然結果。

來自下層的價值虛無主義產生了與意識形態中心的城市格局並肩而立的「一切都無所謂」的「包容」精神：不再相信和堅持什麼，因此任何東西都是可以接納的。這種「包容」與解放前北京上下融彙的情形何其相似，但區別在於：後者的融彙所指向的是對於現實的肯定，而發生在80年代以來的「包容」則是以容納一切來消解意識形態中心的單一、僵化，最終形成的是一種包容而叛逆的城市文明格局，培育出的是一種「狂歡」式的城市精神。總之，從70年代末以來，以意識形態為中心的北京城市格局雖仍然在表面上維持，但是來自于城市底部的「狂歡」已經將其蝕空了。

在這種偏離意識形態中心的城市「狂歡」中，由侯寶林、馬季等相聲大師開創的「巧」飾相聲因為對於意識形態中心一廂情願的天真描繪而顯示出其幼稚性和欺騙性。相反，解放前相聲藝術所固有的于崢嶸世事中坐看雲起從容閑適的守「拙」之德在「狂歡」化的城市語境中煥發了新姿，這些從意識形態中心漩渦中脫身而出的城市「狂歡」的信徒們在相聲之「拙」中把握到了一種恰切的表達自身和解構意識形態中心的文化姿態——「頑」的姿態。如果說，「拙」是于世事變換中的淡定從容的話，那麼，「頑」則是以守「拙」的姿態對於單一的意識形態的反抗和消解。「頑」表現為一種似是而非莫名其妙的愚拙，但是這種似是而非總是成功的混淆著意識形態看似清晰的邏輯，使其顯示出荒謬的底色來。「頑」可以走向孤獨封閉，但在城市狂歡的語境中，相聲之「頑」則表現為一種無確定意義和邏輯聯繫的意象拼貼，是一種只在感官上遊走的「艷」麗。因此，在包容而叛逆的北京城市文明格局中所塑造的相聲藝術風貌是「頑而艷」，這方面的突出代表是梁左的相聲創作。

梁左出身名校名門，但長期供職于國家機關。梁左並不是一個專業的相聲演員或作者，他是一個寫小說的人，但他與著名相聲演員姜昆的合作使他創作出了真正具有全國影響的相聲作品。80年代中期，梁左創作了一篇小說，講的是一個青工掉進動物園老虎洞的故事。後來這個故事被姜昆改編成了相聲《虎口遐想》，在1987年春節文藝晚會上播出以後引起了巨大轟動。隨後，梁左編寫參與的相聲作品陸續產生，如《電梯奇遇》、《特大新聞》、《小偷公司》、《滅鼠記》等等，每一部作品都獲得了人們由衷的喜愛，王朔曾經說：「相聲由于他的介入，曾經有一番中興跡象」¹³，這個評價是恰切的。梁左的相聲創作之所以贏得了大眾的喜愛，這首先是因為他把握住了大眾的渴望。在意識形態中心的幻象潰破之後，人們不再喜歡相聲去編織童話，他們渴望著與意識形態中心形成張力的感官狂歡。梁左這樣描述《虎口遐想》中人物形象的特徵，他說要把故事設定在一個「荒誕的環境」中，但是「荒誕的環境中活動著的卻是真實的人物：一個我周圍隨處可見的小人物、不好不壞，亦好亦壞，心地善良而又調皮搗蛋，知識貧乏而又聰明能幹，正派中不失油滑，膽怯中也有勇敢……這就是所謂『人物性格二重組合』罷。」¹⁴這種「荒誕」的趨向首先就是對於意識形態中心幻象的規避，而這個人物形象則是一個典型的「頑」主：莫名其妙，似是而非，永遠在既定的價值評價體系中找不到位置，因此對於既定的價值體系永遠構成著離心的張力。人們在這個人物形象身上感受著解脫意識形態中心的快樂。縱觀梁左創作其他的相聲作品，莫不包含著這種荒誕的氣氛和一「頑」到底的藝術風貌。

與梁左編演搭檔的相聲演員有姜昆、馮鞏、侯耀文等相聲名家，這些在80年代成長起來的相聲演員在表演上既沒有解放前相聲演員的大智若愚，也沒有五、六十年代相聲演員的一本正經，而是風格活潑，機智靈活，能恰當地把握機變與守拙的尺寸，很好的營造了一種反諷的藝術表演張力，與梁左所塑造的「頑」主形象恰好配合，這其中最為出色的應該是姜昆。姜昆在五、六十年代的相聲藝術傳統後期是諷刺相聲的代表人物，但是在《如此照相》

（1978）之後，姜昆的相聲藝術進入了瓶頸狀態，這不是因為相聲演員個人的江郎才盡，而

是因為整個時代風氣的變換。因此，姜昆與梁左的合作賦予了他第二次藝術生命。姜昆的表演誇張而有節制，語言流麗，一氣呵成，恰如其分的詮釋了「頑而艷」的相聲藝術風貌。

在狂歡化城市格局中滋生的「頑而艷」的相聲藝術在此時不僅僅體現在舞台表演之上，它同樣在影視藝術中旁逸斜出，結出了豐碩果實。

媒介文化大師麥克盧漢有一句名言，「媒介即信息」，指出了承載內容的媒介形式不僅僅是消極的載體，媒介形式本身就是富有內涵的信息。藝術形式作為一種特殊的媒介形式不僅僅是藝術內容的傳達工具，它同樣是特定意識形態主動選擇的感性形式。相聲藝術的表演形式在解放前是天橋世界的撻地攤，體現出深厚的民本主義觀念。建國後相聲藝術經過侯寶林、馬季等相聲大師的改造逐漸成為一種舞台表演藝術。而「舞台」，在解放後的相當一段時期，並不單純是一個表演的場所，它首先是一個政治意識形態的祭壇，任何在舞台上表演的藝術都必然是被賦予意識形態之「魅」的作品。相聲藝術成為一種舞台藝術，表示著相聲成為意識形態中心的犧牲。人們對於「巧」飾相聲藝術的不滿首先是從其表演的舞臺空間開始的：在人們的心目中，相對於灰暗低沉的現實空間，燈火通明堂而皇之的舞台空間是一種幻象和欺騙，而影視（還有小說）在當時的意識形態格局中因其邊緣性則呈現為一種偏離中心的狂歡空間¹⁵，於是必然發生了「頑而艷」的相聲藝術從「舞台」空間向「銀幕」空間的移動。

「頑而艷」的相聲藝術在影視作品中落地開花一個明顯的例證就是梁左以相聲的表現手法編寫的一批「情景喜劇」，其中名氣最響的是《我愛我家》和《閑人馬大姐》。兩部情景喜劇在整部劇情的結構上採用的是單元結構，故事情節在單元和單元之間沒有連屬，而每一單元的內在結構則明顯採用了相聲的表現手法：沒有過多的外景和人物行動，人物和人物之間的對話注重「底」（相聲中的包袱）的營造，可以說在情景喜劇中每一個完整的對話都是一個微型的對口或群口相聲。而且在這兩部情景喜劇中，人物形象，比如和平、傅明老人、志國、志新以及馬大姐等都體現出鮮明的「頑」主特徵，看似精明其實糊塗，看似愚拙其實是守拙，與《虎口遐想》中的「青工」是一路人物。在梁左創作的情景喜劇之外，「頑而艷」的相聲藝術在影視空間中再生的另一個例證就是馮小剛編導的一系列「賀歲片」。「賀歲片」作為一種影視類型來自娛樂業發達的香港，是在春節檔期上演的影片，一般風格喜慶情節活潑。但馮氏賀歲片與香港賀歲片如《花田喜事》、《大富之家》、《滿漢全席》等不同的是，在馮氏賀歲片中有一個一以貫之的人物原型，「頑主」的形象。比如《甲方乙方》中的「好夢一日遊」的全體同仁，《不見不散》中的劉元，《大腕》中的尤優以及《手機》中的嚴守一等等，這些人物形象都是一些不折不扣的「頑」主。因此，雖然馮氏賀歲片沒有情景喜劇在藝術形式上那麼符合相聲藝術，但是在其內在精神上是與「頑而艷」的相聲藝術合拍的。而且當我們深入到馮氏賀歲片的幕後創意時，我們更可以確信馮氏賀歲片就是相聲藝術這一棵大樹上結出來的果實：馮氏賀歲片的創意靈感大部分來自王朔的小說，這一點馮小剛在其《我把青春都獻給了你》中寫得很清楚；而王朔與梁左私交甚深，梁左逝世之後的悼詞是由王朔執筆的，王朔與梁左的交往在很大程度上則是因為對於相聲藝術的鍾愛，我們看王朔一些小說中的對話和人物形象的塑造其中所體現出的相聲意味是非常濃厚的。梁左、馮小剛之外，陳佩斯的《二子開店》系列電影業也塑造了「頑主」的形象，我們雖然不能確切的尋繹出它與相聲藝術的勾連，但它在風格上是與「頑而艷」的相聲藝術相呼應的。

最後，「頑而靈」的相聲藝術不僅是狂歡化北京城市文明格局的產物，而且它還對於北京城市文明格局起著積極的塑造作用，這種塑造體現在：「頑主」以一種不明所以、模稜兩可的守「拙」精神解構著政治權威、商品意識形態對於人的異化，為城市生活中人性的自由生長

拓寬了空間。

四 結 語

進入新世紀之後，北京城市文明格局中相聲藝術傳統急劇衰落，這與新世紀以來城市文明格局的全新變遷有關。相聲之德是守「拙」，是寬容，而這種相聲藝術中的寬容精神首先產生于寬容的城市文明。進入新世紀以來，北京城市文明格局表面上看去更加自由多元，但實際情況是因為經濟因素最終成為壓倒一切的中心因素，商業空間、傳播空間在經過了80、90年代的狂歡之後成為北京城市文化格局中獨霸一切的文化空間。政治霸權沒有了，經濟霸權侵蝕了多元的北京城市文明格局。在經濟的凌壓下，北京的城市文明格局是極其逼仄的，所謂的多元、開放、對於傳統藝術的復興等等都是一些假相。在這樣的城市文明格局中，真正的相聲藝術傳統必然難以存活，它的衰落因此也是必然的事情。

註釋

- 1 雲遊客：《江湖叢談》，北京：中國曲藝出版社，1988年版。
- 2 在此應該指出，相聲至「八德」已經從北京延伸到天津，成為一種京津藝術。雖然如此，相聲藝術仍然是京派文化的產物，因為天津的城市文化基本上可以認為是北京文化的輻射與易地再生。
- 3 「窮不怕」朱少文在賣藝之時，常常以白沙撒字成對「滿腹文章窮不怕，五車史書落地貧」，可見其錚錚風骨磊落人格。
- 4 楊東平：《城市季風》，北京：新星出版社，2006年，第96頁。
- 5 楊東平：《城市季風——北京和上海的文化精神》，北京：新星出版社，2006年，第133頁。
- 6 《當代中國的北京》上冊，北京：當代中國出版社，北京：當代中國出版社，1986年，第86頁。
- 7 楊東平：《城市季風——北京和上海的文化精神》，北京：新星出版社，2006年，第131頁。
- 8 《今日北京》，北京：北京出版社，1984年，第95頁，
- 9 轉引自賈斌：《侯寶林對相聲藝術的貢獻》，參見：<http://bbs.mbig.cn/archiver/tid-33000-page-3.html>。
- 10 按照楊東平的說法，「紅衛兵」包含三種含義：「一是指『文革』初期，以北京的幹部子女為主組織的首批中學紅衛兵，或稱『老紅衛兵』；二是指紅衛兵得到毛澤東支持走向社會後，大中學校廣泛成立的各派紅衛兵組織……；三是指1968年『復課鬧革命』，中學恢復秩序之後，用以取代共青團的先進學生組織」，本文所謂「紅衛兵」指的是前兩種意義上的「紅衛兵。」參見楊東平：《城市季風》，北京：新星出版社，2006年，第273頁。
- 11 清華附中紅衛兵：《無產階級革命造反精神萬歲》，《紅旗》，1966年第11期。轉引自楊東平：《城市季風》，第281頁。
- 12 1956年1月，中共中央在《1956年到1967年全國農業發展綱要（草案）》中，首次使用了「下鄉上山」的提法。其中寫道：「城市的中、小學畢業的青年，除了能夠在城市升學、就業的以外，應該積極響應國家的號召，下鄉上山參加農業生產，參加社會主義建設的偉大事業。」引自http://www.xncxnc.com/data/2006/0605/article_313.htm。
- 13 <http://www.lifeweek.com.cn/2006-02-03/0000114400.shtml>。
- 14 余鈞主編《相聲藝術入門》，北京：北京廣播學院出版社，1992年出版，第61頁。

15 一直到90年代初期，對於大多數人而言，「寫小說」和「看電影」還總是被理解為一種包含著社會叛逆的行為，而去劇院觀看表演則被看作是一件高雅的事情。

耿 波 中國傳媒大學文學院講師。

《二十一世紀》(<http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c>) 《二十一世紀》網絡版第五十七期 2006年12月30日

© 香港中文大學

本文於《二十一世紀》網絡版第五十七期（2006年12月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。