

天桥街头艺人学艺的 缘由及条件

岳永逸

民间故事讲述家的形成虽然一般在农村环境中,在“无文化”(不识字)阶层中形成,而且故事家本人的身世生活境遇一般穷苦多坎坷,但一个民间故事讲述家幼时的环境多少都有些诗意和浪漫,与月夜、星空、祖母、晒场、田边地角、火炉等紧密相连。相对而言,清末与民国时期的北京前门外的天桥街头艺人学艺多是迫不得已而为之的,他们是一群早已或新近被自己原先所属社会、阶层、群体抛弃驱逐的人。他们不但很少有接受教育的机会,通常不知道自己来自何方,父母是谁,年龄有多大,就是对自己祖先有一定印象的,最多也仅仅只能追述到祖父辈。在我的调查中,基本没有听说过这些艺人家中谁有族谱或祠堂之类的,家中也没有祖先牌位。如果说,对祖先印象还有的话,那也仅仅是由于年关的时候还要给祖先的亡灵象征性的烧烧纸。

解放前不少在天桥卖艺,解放后享有盛名的艺术家都是如此。根据侯宝林的自传,侯宝林他不知道自己生于何时何地,自言“可能是天津人”,自小没有名字,被称为“小西八”、“豁牙子”、“小麻子”。在养父母家中,尽管养父母心地善良,但在被迫去学艺之前,他不得不捡煤核、打粥、卖冰核(hú儿、卖报、做小本生意直至要饭,打执事,去作坊当学徒,以帮家中连自己在内的仅有的三口人维持生计。新风霞自小生活栖身的家庭是一个家徒四壁的贫民家庭,小时候也没名字,叫“小女儿”,父亲有肺病,靠卖糖果糖葫芦为生,母亲是童养媳,比父亲小十五岁。而且,新风霞真正的身世仍然是个谜,根据他女儿吴霜写的纪念她的文章说,有可能是被“父母”买来的。出生在河北三河县沈庄子的快板艺人高凤山,在4岁时母亲因姐姐被人贩子拐走气疯而死,父亲便带着一家老小流落到北京。仅仅一两年间,他老奶奶、父亲、哥哥便因劳累过度,连病带饿先后去世。年仅5、6岁的他就成了孤儿。在学艺之前他先后学打剃头刀,学织带子,给妓女梳头,在天桥摆小摊,直至住小店,流浪街头。

车技艺人金业勤(满族)清楚地记得自己的祖父做过县知事,继祖母虐待他父亲与姑姑。他姑姑在八国联军进北京城时,被洋鬼子糟蹋而自尽。他父亲年龄还小,被继祖母赶出家门,尽管据理力争仍只分得应得的很少的一点家产,最终不得不走上街头靠修自行车为生。练把势的朱国良不知自己祖籍究竟在何方,只是听他母亲的说他爷爷是因兄弟俩抬扛(吵架)才到了北京九道湾一带。拉洋片的王学智虽然小时父母俱在,经济也尚可维持,父亲卖估衣,母亲出身旗人,但他却先天眼睛弱视。刚进私塾读书时,老师说他读书是“瞎子点灯白费蜡”,再加之父亲也很快破产,于是他终日逗留在了天桥的撂地场子。现在在天桥福长街三条居委会担任主任的杂技魔术艺人班秀兰不知自己小时被展转卖过多少次。因每次被卖时,人贩子总是要她根据买家的需要,说自己的年龄大小,所以到现在她也弄不清自己究竟出生在何时何地,只记得在最后被卖到班家时才能吃顿饭。

更早天桥街头艺人的情况,在被原先固有的文化环境抛弃这一层面上是相同的。尤其是在清朝被视为特权阶层的旗人中的下等旗人,其生活在康乾盛世就已经出现了危机。

康熙年间,由于沉重的兵役和人口的增加,京师部分旗人家庭生计就出现了问题。乾隆中叶以后,日益严重,到咸丰二年(1852)清廷的《旗民交产章程》正式承认旗地可卖与汉人的这一既成事实,至清亡前夕,已有数十万旗民沦为饥民。魏源曾指出“聚数百万不士、不农、不工、不商、不兵、不民之人于京师,而莫为之所,虽竭海内之正供,不足以贍。”但自清初以来形成的旗人的高贵与优越仍然被清廷极力维护,规定“凡旗人因贫糊口,登台卖

张福记《清末民初北京旗人社会的变迁》,《北京社会科学》1997年第2期,第114-123页。

魏源《圣武记》下册,中华书局,1984,第563页。

艺,有玷旗籍者,连子孙一并销除旗籍。”虽如此,被生计所迫的旗人在典当变卖完衣物古玩之后,不得不将以前视为悠然典雅的消闲玩艺儿变成谋生的手段,被迫走向街头。用北京琴书艺人,满族出身的关学曾老人的话说“他们什么也不会做,只有卖,然后当。”清朝的灭亡,加速加剧了这一进程,除了拉洋车、当警察,不少的旗人流落到了天桥靠卖艺为生。而且,除了卖艺、拉洋车,不少旗人妇女也沦为妓女。

传闻相声创始人之一的,“穷不怕”朱少文(1829—1904)就是旗人出身,幼年学唱京剧旦角,后改学架子花脸,曾搭高祝班演出。同治元年(1862),为给咸丰帝戴孝,清廷勒令全国一百天不准演戏、动响器,戏园子封闭。家无隔夜粮的朱少文只得流落天桥一带街头,给观众说笑话,讨几个铜板维持生活。他为了肚子,已顾不上“耗财买脸”的旗人那比命还重要的面子。在手里敲打的竹板上,他镌刻着“满腹文章穷不怕,五车史书落地贫”,另一幅竹板上刻着一首五言诗“口吃千家饭,夜宿古庙堂,不作犯法事,哪怕见君王。”从中,我们在品味到洒脱、放荡不羁的同时,不难看出其辛酸苦涩与无奈。《都门汇纂》中有诗句说他“白沙撒字作生涯,欲索钱财谗语发”,《天桥杂咏》中有诗则表达了同样的意思:“信口诙谐一老翁,招财进宝写尤工。频敲竹板蹲身唱,谁道斯人不怕穷,日日街头洒白沙,不须笔墨也涂鸦。文章扫地寻常事,求得钱财为养家。”

被北京内、外城人誉为“天桥一绝”的滑稽演员“云里飞”白庆林(1866—1939)是满族人。他早年也曾入高祝成班学京戏,因学戏不长进,到光绪25年(1900)才同恒永通学说《西游记》,取艺名庆有轩。但靠说书难以维持生计,便带两个儿子白宝山(艺名毕来凤)、白宝亭到天桥等地撂地卖艺,将京戏生活化贫民化,博人一笑。

与朱少文差不多同时的张三禄也有类似的经历,而众多的攒跤艺人,练把势的艺人更是因为清廷的灭亡、时代的发展,使以前这些在清廷善扑营维持生计的扑户,靠镖行维持生机的镖师纷纷走向天桥或其他地方谋生,他们或者自己亲身卖艺,或传徒卖艺,以传徒维持生计。如扑户出身的宛巴老爷、镖师孟继永都是靠授徒为生,杨双恩则是带领徒弟亲自在天桥卖艺。朱国良的父亲朱寿山是孟继永的徒弟,攒跤的沈三、宝三、满宝珍等都是宛巴老爷的徒弟。

在《中国伶人血缘之研究》中,潘光旦认为在1812—1932这120年的前七八十年里,伶人多来自

于乡间贫苦的农民和城市中的仆役阶级。他根据书面材料统计的这120年的后三四十年94位伶人中,商人出身的34人,仕宦贵族出身的33人,农民11人,工役9人,医生5人,盗1人,分析认为在三四十年中出身商业和仕宦阶级的伶人明显增多,并且他从心理学的角度分析了伶人来源增多的原因。天桥街头艺人的来源明显与潘光旦的研究相近,但又有明显的不同。成为伶人虽然多少也有些无奈,但不论怎么样,如潘光旦指出的那样,从舞台演出的过程中,仕宦出身的可以获得一种心理的满足和心态的平衡,商人玩票下海则最初多出于娱乐的需要而到迷恋。

在天桥学艺卖艺的街头艺人都有一个共同的特点,即被主体社会以形形色色的方式抛出,为生计所迫。社会的动荡,上层权力的更迭,科技的发展,农村自给自足经济的破产及个体本身各异的因素形成一股强大的合力,把来自不同地方、不同出身、不同年龄、不同性别的人从四面八方推向天桥,聚拢天桥,形成一个传统社会已有的但又有别于以往的靠卖艺为生的特殊的群落。天桥是他们最终的去路也是唯一的去路、活路。从现有的书面材料及我的调查,根本无法对曾经在天桥谋生的街头艺人的来源出身进行定量分析。但从地缘角度而言,可粗略的分为北京内城的旗人和从乡村流落到天桥的两部分,旗人多从事说唱等行当,而农村来的多以杂耍把势为主。从学艺的原因而言,可初步概括为以下几种情况:1. 由于战乱兵荒,天灾人祸,列强入侵,自给自足的自然经济的解体,被农村抛入城市的,如朱寿山、高凤山。2. 因社会的动荡裂变,本来出身高贵,因家道中落,被城市由中心地抛向城市边缘的,又分a. 有本领但怀才不遇,抑郁不得志,愤世嫉俗走向天桥街头的,如朱少文、张三禄;b. 因生活奢侈荡光家财,而又不会其他任何谋生手段的,如在云里飞场子中绰号“小疯子”的评剧演员;c. 被他人以不同方式侵占财产,自身懦弱或者根本无力抗拒而不得不离家在外的,如车技艺人金业勤的父亲。3. 因出身贫苦家庭或其他原因,被人遗弃展转相卖,仍落身于比较贫苦家庭,而不得不习艺的,如侯宝林,杂技艺人王莲华,艺名“小荷花”的班秀兰,西河大鼓演员天桥“二波”之一的蔡清波(她出身农村,11岁被卖到蔡家作童养媳)等。4. 因身体

姚雨蓼《大清律例新增统纂集成》卷34,第214页。
张次溪《天桥一览》,中华书局,1936,第82页;
《中国曲艺志·北京卷》,1999,第669页。

有残疾先天性不足的,被抛向天桥的,如王学智和有名的相声艺人,善学各种鸟叫,尤其是善学蚊子声的“汤瞎子”汤金澄等。另外,也有行香走会者或者玩票下海后来成为街头艺人的,如抖空竹的王雨田等。

需要补充说明的是,由于生活环境的关系,在街头艺人群落中,也不乏个别的艺人从小就喜欢某种艺术形式的因素。如关学曾,他母亲会唱几段,他姨会弹弦子,自小生活居住的大杂院的街坊邻居“个个都有点爱好,或者是听书或者是杂耍”,而他自己则尤其喜欢听话匣子(广播电台)中翟青山的单琴大鼓。在这种情况下,主体自愿的因素明显的占据了主导位置,而淡化了其他因素。

这些被家庭/宗族,城市乡村所组成的传统主体社会从精神、物质、肉体(血缘/亲缘)抛出的个体纷纷汇聚于天桥,形成了天桥街头艺人这个群体。因此也可将其称作“被抛出的群体”或“漂泊的群体”。天桥街头艺人与民间故事讲述家、民间歌手明显不同,他们不得不以所从事的行当为只要谋生手段,而后者不是以讲故事唱歌为主要谋生手段,讲故事、唱歌仅仅是他们生活的一部分,而且还是业余的部分,不是他们生存的最根本的动力。

作为被原来生存空间、生存秩序抛出的人,迫于生计仅仅是天桥街头艺人学艺(含卖艺)的最初起因,但要真正地能在天桥拜师学艺或卖艺,还须具备其他条件。

与传统社会一直被视为贱民的娼妓和早在明朝就被列身贱籍的山西的乐户、浙江的丐户、惰民、广东沿海的蛋户不同,天桥的街头艺人是在清末民初近百年历史发展形成的。在这个群落形成之前,康熙、雍正两朝均有解除中央和地方乐籍的律令,但已沿续数代的“贱民”大都仍操旧业,在法律形式上,“贱民”不存在了,但“贱民”仍深存于良民的观念里。山西乐户出身的人在清末民初乃至新中国成立前后仍以吹鼓手为业,并自己形成了较稳定的坡路/饭路——地盘,良民不屑与之伍。民国初年的京剧名角田际云竭力请愿禁止私寓,终致成功,维护了伶人的尊严。但就是这样一个人也和赫寿臣一样,不愿意儿子继承旧业,欲使其“专门致于学问,奈其不能上达,无法,亦为伶人”。京剧艺人自从徽班进京后,经历长时期的发展被主流文化、宫廷文化半推半就的认同,与后者有剪不断、理还乱的关系。在清末民初,其社会地位已经较高,在艺人各行当中,他们实际处于金字塔的顶端。在民初,他们对自己的职业尚且如此

自轻,天桥卖艺的街头艺人在人们心目中的地位就可想而知了。实际上,很多街头艺人都是因为学京戏不成才改而从事其他行当的,除前面提到的朱少文、云里飞父子,其他还有相声艺人常连安等等。

但正如前文所述,后来天桥学艺,跻身于天桥街头艺人行列的艺人,最初都是被原有的生存秩序、空间抛出来的。在脱离原有的身份、地位、生活秩序后,他们整个处于了一种临界位置、边缘位置,即 Victor Turner 所谓的阈限阶段(Communitas/Liminality)。不论是对于主体社会,还是街头艺人组成的另类社会,他们均无被认可的身份、地位,也无高下、优劣、好坏之分。主体社会的宗族、家庭、官府、老爷、面子、荣誉、金钱、地位等这一切对于他们都不存在了。主体社会已无视于他们的存在,因为他们仅仅是一个个尚在漫无目的游离漂浮的电子。但要被一个另类社会——底边社会所吸收接纳,他们还得具备以下条件。

首先,这个人必须是处于游离状态的人,他已经没有其他谋生的路,而又还想活下去或者为了别人能活下去。从这个角度,即把谋生视为第一要义时,拜师既是本人一个情愿的问题,又是不情愿的问题。

其次,还要看祖师爷给不给你那碗饭吃,即你本身是不是一块学艺的料,有不有那份天赋和个人

乔健《传统中国底边社会管窥》,1999,打印稿;段友文《贱民外史——晋东南“乐户”生存状况调查》,载《民间文化》2000年第23-26页。

潘光旦《中国伶人血缘之研究》,上海书店出版社,1991,第238-239页。

这在与统治者时空距离、心理距离的远近上,在京剧艺人的派头和优越感上,京剧的演出地点上及人们的观念上都有明显体现。清末,京剧名角大多往往都是宫廷艺人,专为皇室或达官显贵演出并有较高的官衔和俸禄,如谭鑫培、金少山、杨永元等。他们因与统治者接近,其所从事的行当也有了高人一等的含义,而且这层含义逐渐成为京剧的一种特质被京剧艺人、其他行当的艺人、良民、主流意识形态、非主流意识形态层层叠叠交织的文化权利网络认同。京剧也因此卖艺的各个行当中获得至高无上的地位,被其他行当所景仰和崇拜。但在民间演的好艺人,一旦其声名传至宫廷,也会被统治者网罗,如“抓髻赵”就是在他妙峰山走会表演时,被老佛爷喜欢而作了宫廷供奉,为街头艺人大大争了一口气,至今仍被人们津津乐道。云里飞父子因其表演实在滑稽,老佛爷在匆匆逃亡西安的途中也没忘记带上他俩,也因此云里飞父子的名声在天桥经久不衰,乃至“去天桥,如果没去‘云里飞’场子的就等于没到过天桥”的说法一直流传到现在,云里飞场子差不多已成为天桥的代名词。虽然在宫廷为皇室或达官显贵表演危机四伏、命运莫测,但民间艺人仍然把被统治者召见赏玩视为最高荣誉。

资质,如心灵手巧、博闻强志、勤奋刻苦。

三要找介绍人,要有引师、保师、代师。引师即引见老师,保师有保人、证明人之意,代师指师父不在时,可以跟弟子说一些技艺方面的东西,也可为弟子代到,帮忙找一些学习演出的地方。引、保、代三师多数是师父找,也有的是徒弟自找。但不论怎样,找不到引保代三师,要拜师一定是少不了介绍人的。

再次,必须要能吃苦耐劳,而且还能忍辱负重,严重的要能经受得起皮肉之苦。另外,你多少还得有给师父买一碗面的钱,即得请师父、师叔师伯、师兄师弟之类的吃一顿。

因为天桥街头艺人多穷苦出身,虽然也不免个别别人有三年媳妇熬成婆,要好好来一回,过一回当“婆婆”的瘾的心态,但多数心地善良,惺惺惜惺惺,

在第四个条件上不会为难徒弟,如快板艺人高凤山拜数来宝艺人曹麻子曹德魁为师时,既设立字据也没请师父吃饭,就是“口盟”(口头上说说),不过,这只是极个别的现象。一个被主体社会抛离出的边缘人要完全进入街头艺人这个群落,成为其中的一员,还必须经过一系列的 Turner 所谓的身份的重构(reconstruction)和再聚合(reaggregate)的过程,如在学艺时对行当来历的了解,对祖师爷的供奉,行规行话的学习,摆知(出师仪式),在异地卖艺能顺利通过盘道,以至于“绰号”的获得等等。

(岳永逸 北京师范大学中国民间文化研究所
硕士研究生)

(上接第 71 页)

名问起他的儿子(也是我小时的好朋友)时,他表现出对我用此称谓的明确的反感态度,此后再遇到他两次,他对我都很冷淡。我在请教其他村民之后方明白他认为我称呼其子小名,是对他和其子的无礼。

从童年到成年的转变实际上也是一种人格的变换。由乳名改为大名象征着人进入了成人阶段。乳名是保护幼儿的硬壳,也是他幼稚人格的标签,当他成年时,乳名对他失去了意义,因而产生了更换名称的需要。恩斯特·卡西尔说:“神话意识非但不把人格看作是某种固定不变的东西,相反,它把人一生中的每个阶段都视为一个新的人格,一个新的自我;而人格的这种变化首先就是在其名称经历的变化中表现出来”。他指出在一些地方人们认为特定名称是与特定的人及其特定人格相对应的,因而名称相同的人,人格也相同;当人的人格变化时,他要取新的名称标示其新的自我,所以男孩子在青春期来临后都会获得一个新的名称。在这个意义上,从乳名到大名的更换确有成年礼的意义,它表明一个人不再是受佑护和宠爱的孩子,而是一个有独立身份的社会成员了。《礼记·曲礼》说:“男子二十,冠而字。”这里的取字便是成年礼的一项内容。古人还认为人随着境遇等的改变而更换名称可以给人带来好运,避免灾祸。卡西尔说:“在其它情况下,名称的变化有时可以保护某人免遭即将临头的危害,只要这人采纳一个不同的自我就可以逃离危险,因为另一自我的形态会使该人变得无法辨

识。”

进入八十年代,黄庄的起乳名习俗由于计划生育措施的有力实施而发生了根本的改变。这时孩子一出生就要起了大名报上去,政府方面将每人的姓名输入电脑严格控制,不许以小名上报。既有大名,另起小名的动力就小了,有在大名之外另起小名的,也因已有大名而“叫不起来了”。但没有小名,称呼小儿有不便之处。一般以三字格大名的后两字作为小名来用,或将两字格大名的后一字叠音化或在前加以“小”字作为昵称。这样起小名的习俗在政府现代管理方式冲击之下趋于消弥。同时由于土地承包之后集体活动减少,且看电视取代了大部分游戏活动,孩子们之间的亲密程度比以前大为减小,这样在进入学堂之后,在老师的要求下,孩子们从七八岁开始即相互以大名相称了。

(黄涛 中国人民大学中文系副教授)

恩斯特·卡西尔《语言与神话》第 74 页,三联书店,1988。

同上,第 75 页。