

# 當代中國街頭藝術的困境

• 袁 瑾

直到1980年代改革開放，街頭藝術在搖滾樂、霹靂舞、港台歌曲等外來流行文化的啟蒙下才逐漸蘇醒。但是好景不長，伴隨1990年代商業文化的到來，街頭又淪落為消費主義宰制的資本空間。

徜徉於城市中，我們每天都會與一個特殊的群體擦肩而過——他們或抱着吉他在地鐵口輕彈，或蜷縮於天橋下舞文弄墨，或自組樂隊在街角演出，或身着古裝在高樓前吟唱。這就是當代中國的街頭藝人。他們令城市管理者頭痛不已，許多市民也不理解他們。社會制度與大眾心理的雙重禁錮使得街頭藝人被污名化，成為極具爭議性的文化群落。

如何解讀街頭藝術的當下命運及其與都市文化的內在聯繫？如何應對當代城市文化發展的生態隱患和認同危機？筆者在2008年就廣州街頭藝人的生存狀況展開了調查<sup>①</sup>，並結合北京、上海的實際情況<sup>②</sup>，集中探討以上問題。

## 一 活的文化與被遮蔽的空間

街頭藝術，即由專業藝人或市民大眾在城市公共空間進行的藝術表演

行為。它既是公共藝術的重要代表，也是城市文化繁榮的標誌。早在宋代的勾欄瓦肆中，市井文藝已描繪出街頭文化的雛形，而清末民初發端於大城市的雜吧地表演可謂現代街頭藝術的濫觴。1949年後，由於劇烈的社會主義思想改造運動，野性十足的街頭文藝迅速雅化並瓦解。直到1980年代改革開放，街頭藝術在搖滾樂、霹靂舞、港台歌曲等外來流行文化的啟蒙下才逐漸蘇醒。但是好景不長，伴隨1990年代商業文化的到來，街頭又淪落為消費主義宰制的資本空間。

可以說，街頭作為培養社區情感和城市共同體意識的公共空間，一直受到壓抑和侵蝕，但慶幸的是，孕育於民間的街頭文藝始終保持着自身的活力。二十世紀末至今，中國各大城市紛紛湧現出街頭藝人表演，其群體日益擴大，街頭再次成為世人矚目的文化競技場。2008年底，筆者在廣州調查發現，僅天河區而言，如果以天河廣場為圓心向周圍延伸，方圓一百米內就聚集有個人獨唱、樂隊演出、

\* 本文為廣東省211工程三期重點學科建設項目《人文學中心建設——比較文化視野的文學通化研究》創新團隊之「跨文化視野中的跨學科交叉研究」課題與廣東外語外貿大學中華文化傳承與推廣研究中心「嶺南影視文化與品牌戰略研究」課題的階段性成果。特別鳴謝周泳瑜、羅文宣、楊樂娟、葉雯、羅晶、梁少珠、洪漫莉、李宇龍同學為本研究所做的社會調查與問卷工作。

草班戲曲表演、個性簽名設計、書法演練、畫畫等各類表演。而在崗頂商業區所做的路人問卷調查顯示，有71%的人表示所在小區都有街頭藝人活動。這些都說明，街頭藝術已廣泛分布於當代都市空間，成為市民日常生活的重要組成部分。

街頭藝人主要來源於文藝青年、下崗職工、殘疾人士、城市貧民、流浪者等社會底層，他們通常缺乏正規的專業訓練和完備的演出設施，是以都市草根為主體的文化游擊隊，其演出規模和水準恐怕都難登大雅之堂。他們絕大多數以賣藝為生，從而被列入「無證經營」的非法攤販行列，經常遭到警察和城管人員的驅逐，因此不得不輾轉流動於城市的各個角落。這其中既有傳統民間藝人，也有現代搖滾青年，是介於鄉土社會向都市社會轉型過程中產生的新型文化雜交族群。他們每天直接面向市民大眾，其表演注重即興發揮和現場互動，具有鮮明的野地性，可謂一種「活的文化」。這種活的文化很多時依靠街頭藝人的身體語言傳承散播，當中不乏盲人、聾啞人和老人的演出。簡陋粗糙的野地表演往往與現代建築的奢華形象形成鮮明對比，某些殘疾佝僂的藝人身影更是反襯出大都會幸福生活的荒謬，構成當代社會極具諷刺性的都市景觀，由此也成為街頭藝術被貶斥為有損市容的最佳佐證。

然而，到底是街頭藝術破壞了城市形象，還是我們的城市形象被建構得過份理想化呢？必須注意到，城市文化的生產首先是空間的生產，當代城市是由城市管理者和專家學者等技術官僚規劃出來的空間組織，以現代大都會為建設模板，力圖保持空間的純粹性與城市形象的優越性；由於放棄城市生活的整體感與多樣性，從而

導致了「感覺結構」(structure of feelings)與「社會特徵」(social character)的嚴重斷裂<sup>③</sup>：一方面，由上層精英主導的社會特徵所呈現的城市表現出和諧、有序、近乎完美的理想人居形態；另一方面，由於城市普通市民和底邊階層深陷於各種現實困境，使得他們難以獲得自由、愉悅的生活體驗，其緊張、壓抑的感覺結構與當下的社會特徵形成尖銳衝突，並產生嚴重的認同危機。

而造成這一危機的主要原因在於空間性的失衡，並集中表現為「文化空間」<sup>④</sup>發展的區隔化與排他性。自1990年代以來，隨着胡同、里弄等傳統社區的消逝，固有的民間文藝紛紛萎縮，廣大市民進行娛樂活動與文化創造的空間日益縮小。而同時，各大城市不惜巨資修建各種豪華的大劇院、音樂廳和展覽館，用所謂的高雅藝術及高消費標榜城市的品味檔次，無形中將城市的公共空間擠壓為等級森嚴的消費場所和身份象徵的私人領地。因此，當代城市儘管在外觀形式上建設得愈來愈亮麗，但城市空間的共享與文化的交流卻愈來愈貧乏。

更嚴重的問題是，底層在大規模的城市美化與改造運動中淪為生活在貧民窟與郊區的邊緣人，被城市漠視和逐漸淡忘。從影視劇到廣告，從政府宣傳到媒體報導，當代城市想像要麼是1930年代的東方巴黎(上海)，要麼是全球大都市(北京)和國際花園城市(廣州)；而底層作為一個被遮蔽的群體，則成為這場城市營銷的失語者和犧牲品，並遭到集體性的流放。如某些地方居然提出了建設「無攤城市」的口號，其實質正是在建設桑內特(Richard Sennett)一再批判的「純化空間」(purified communities)<sup>⑤</sup>。這種理念無視城市空間的公共屬性，屏蔽城

簡陋粗糙的野地表演往往與現代建築的奢華形象形成鮮明對比，某些殘疾藝人的身影更是反襯出大都會幸福生活的荒謬，構成當代社會極具諷刺性的都市景觀，成為街頭藝術被貶斥為有損市容的最佳佐證。

街頭藝術的興起象徵了底層大眾文化自主性的覺醒，那些曾經被遮蔽的空間和無名的弱者，因為街頭藝術的吶喊而獲得重返公共空間的契機，街頭正以獨特的藝術形態重塑着當代人的生命感覺和公共體驗。

市居民的自由交流，必將造成社會群體的分化對立。

進一步說，這種建立在一元美學思維模式上的高端都市不過是一個虛幻的烏托邦，因為任何城市都不可能沒有乞丐、小偷和販夫走卒，更不可能隱匿自己藏污納垢的一面。事實上，「愈是繁榮發達的大都市，就愈是可能包容着不同的甚至是相互衝突的文化內涵。城市烏托邦的想像其實是一廂情願地試圖抹煞都市的雜多性及其內在的文化矛盾。」<sup>⑥</sup>從這個意義上說，看似雜亂無章的街頭藝術反映的恰恰是都市文化的本質和真相，街頭藝術的野地性、民間性和日常性，尤其是藝人與觀眾交流時產生的親密感及世俗人情，才是真正富有地方特質的生活藝術和城市文化。

威廉斯 (Raymond Williams) 認為文化是一個複雜的有機體，至少包含了三大範疇，即親歷的文化、文獻的文化、被選擇的傳統文化。如果說文獻與傳統的文化多半屬於圈養於象牙塔和博物館的一種固態文化，那麼「親歷的文化」則是「在一個特定時期和地點的活生生的文化，只有生活在那個時代和地點的人才能完全理解它」<sup>⑦</sup>。街頭不僅是城市最重要的公共空間，而且「是各色人等思維的符號和工具，是人們捕捉、感受、認知一個時代、一種思想、一種技術的中介，是各種觀念、各種力量、各種角色演出的舞台、劇場」<sup>⑧</sup>。可以說，街頭藝術作為一種空間生產方式，既是感知當代生活的文化磁場，也是匯聚新興文藝的集散地，它根據環境的變化不斷生產並創造着自身，完全是一種活的文化。

誠如科林伍德 (Robin G. Collingwood) 所說，藝術家的創作「不屬於任何個人而屬於一個社會的合作性活動。它不僅僅……也部分地由我們說

『影響』了他的其他藝術家所進行。當我們說『影響』時，實際是說這些人與他進行合作」<sup>⑨</sup>。街頭藝術的興起象徵了底層大眾文化自主性的覺醒，那些曾經被遮蔽的空間和無名的弱者，因為街頭藝術的吶喊而獲得重返公共空間的契機，街頭正以獨特的藝術形態重塑着當代人的生命感覺和公共體驗：

首先，街頭藝術打破了日常生活的煩悶枯燥，其鮮明的觀賞性和戲劇性擴展並豐富了城市空間的文化內涵。在許多城市的地鐵通道，流浪歌手的吉他彈唱滋潤着無數路人疲憊的身心，例如來自河北的女孩任月麗在北京地鐵演唱多年，歌聲甜美動聽，被稱為「西單天使」。

其次，街頭藝術的魅力在於其參與性和互動性，有助於擴大公共交往和增進市民情感。例如廣州的簡偉明是活躍於老城區的街頭藝人，人稱「炒螺明」，他既賣螺又唱歌，據說粉絲過萬，在民間市井無人不曉，堪稱街坊們的開心果。

再次，街頭藝人是傳播城市文化的重要載體，並創造着豐富多姿的都市亞文化。例如粵北歌手楊一自1992年開始在北京美術館門口彈唱自己的原創歌曲，音樂風格獨樹一幟，成為當代城市民謠的先鋒。

顯然，街頭藝術具有提高市民生活情趣、培養城市認同的積極作用，這種活的大眾文藝有可能改寫當代都市文化空間的話語形式和權力譜系，並創造一種新的感覺結構。

## 二 底層想像與日常生活審美

按照勒菲弗 (Henri Lefebvre) 的空間政治理論，空間生產的「構成性

中心」(或曰主體性問題)，即誰在進行空間生產，誰有權利將這種生產嵌入社會空間並轉化為精神生活，是揭示城市文化運作機制與生態結構的要義<sup>⑩</sup>。如果說中國城市的日常生活長久受到來自上級行政機關的嚴格控制和管理，並按照「純化空間」的規劃形式將一切有損城市形象的事物排除在外；那麼，街頭藝術的流行則說明當代都市建設急需打破空間壁壘，讓城市居民實現廣泛的文化共享與自治。這就必須提高都市空間的文化生產力和精神生活品質，擴大公共藝術的用途和影響，創建自由平等的文化交流機制。

遺憾的是，街頭藝術由於其底邊階層的社會烙印，一直被排除在公共空間之外，不受尊重。儘管許多城市注意到公共藝術對提升城市形象的作用，並有意識地在城市綠地、廣場、建築和道路中引入大量雕塑、攝影、壁畫、裝飾、園藝等藝術形式，但這些大多是一些靜止的觀賞型文化，而不是活的文化。活的文化不僅可以觀賞，更可以交流與互動，市民文藝、民俗節慶，乃至行為藝術都屬於此類，它們以人為主體和中心，是最具城市活力的文化基因。從這個意義上說，支持並鼓勵街頭藝術不僅是完善城市公共藝術體系的迫切需要，更是當代城市建構市民社會與公共領域的必經之路。

當代都市文化生態的發展危機表現為上層文化與底層文化之間的嚴重對立，不同階層之間的文化衝突日益加劇。從這個意義上說，提倡街頭藝術的目的就是要促進不同社會群落之間的情感交流與精神對話，實現文化的民主共享。蘇格拉底說：「能讓我學得一些東西的是城市裏的人民。」<sup>⑪</sup>這意味着城市文化的構成主體是普羅

大眾，而不是少數精英。當我們談到「底層」的概念時，往往將它誤讀為文化落後者或弱勢群體，然而必須注意到，在當今中國社會，真正作為最上層的專業人員和管理者僅佔勞動者總人口數的1.1%，而位於社會底層的農民卻佔了總人數的64%左右<sup>⑫</sup>。單從這方面來比較就無法否認底層在都市文化空間中的主體性地位。充分認識到這一最基本的現實狀況，並且從現實出發尊重底層的生活經驗和文化想像，才有可能建構一個真正的公共空間，這也是解決當代都市文化生態危機的前提和基礎。

然而，究竟由誰來代表底層的經驗和文化想像？如何確認這種經驗和想像？由於底層自身缺乏文化資源和充分的話語權，使得對於這一問題的回答往往成為由媒體或上層精英轉述的想像。不少知識份子習慣以啟蒙的姿態看待底層，用自我的想像替代對方的真實感受，將底層生活杜撰為千篇一律的悲劇和痛苦，從而忽視了底層經驗的豐厚內涵和多樣性。底層的精神世界絕非學者預設的那般貧瘠與絕望，因為種種調查結果顯示，他們在追求自我幸福方面表現出罕見的藝術人格和超越精神。

首先，不少街頭藝人具有堅定的藝術理想和自由信念，對其表演賦予了極高的職業認同感和社會責任感。在我們的訪談中，於廣州從事簽名設計的藝人王輝說：「別人看我們是走鬼，我們把這當藝術」；獨臂歌手劉揚身殘志堅，熱愛音樂，演出現場總會打出「請支持街頭藝術」的標語。謀生對於街頭藝人而言，絕非唯一的目的，許多人之所以選擇在街頭表演，原因是他們可以利用城市公共空間的流動性，從事更自由的文化生產活動，從而對街頭表演寄予了更高的藝

究竟由誰來代表底層的經驗和文化想像？如何確認這種經驗和想像？由於底層自身缺乏文化資源和充分的話語權，使得對於這一問題的回答往往成為由媒體或上層精英轉述的想像。

術期待和想像。例如，廣西流浪歌手兔子聲稱自己最喜歡在地鐵唱歌，是因為「喜歡那種原始的聲音，不需要用麥克風，不需要用音響，聲音可以迴蕩在長長的通道裏，很真實地表達自己的情感」；劉揚甘願放棄在酒吧唱歌賺錢的機會，除了因為他喜歡無拘無束的生活，更重要的是可以面對更多的觀眾。

其次，街頭藝人具有吃苦耐勞、堅韌團結的族群特徵，在苦難面前表現出頑強的超越精神。他們生活困窘，然而樂觀豁達，即使是殘疾藝人也從不以弱者的姿態博取同情，而是始終強調自己肩負的藝術職責和工作的神聖性。如訪談中劉揚說：「我是正常人，不是殘疾人；我表演藝術，不需要同情。」馬家新夫婦從貴州漂泊到廣州賣藝，坐輪椅的妻子彈電子琴唱歌，右手殘廢的丈夫吹笛子伴奏，他們說：「我的手就是他的手，他的腳就是我的腳。我們一直這樣扶持着。」來自河南豫劇團的下崗老職工每天在廣州崗頂附近表演豫劇，他們平均年齡六十五歲以上，其中一位風燭殘年的演員還在資助自己的養女求學讀書，並笑稱「缺啥吭氣啊！」（河南方言：意思是缺甚麼就說話，別不好意思。）上海的「天行健」樂隊成員多為小兒麻痺症患者，他們的宣傳標語是「揚自強風帆，做生活強者」。

如果按照布爾迪厄 (Pierre Bourdieu) 的文化區隔理論<sup>③</sup>來解讀街頭藝人，他們在文化資本方面無疑處於弱勢，是一個被遮蔽的無權力階層。韋伯認為「權力意味着在一種社會關係內，自己的意志即使遇到反對也能貫徹的任何機會」<sup>④</sup>。底層作為社會中最受壓迫的文化群體，被剝奪了絕大部分的法理權力與世俗權力，他們最缺少的

並不是表述經驗的能力，而是申訴不平的平台和機會。從這個角度上說，街頭表演正是底層民眾實現人格權力和人格平等的藝術手段，是他們利用有限的文化資本彰顯無窮的文化行動力的維權方式。

捷克作家赫拉巴爾 (Bohumil Hrabal) 在小說《底層的珍珠》中，認為底層的普通老百姓身上孕育着人類心底的珍珠，這珍珠來源於平凡的日常生活，是素樸的人格之美和人性之美<sup>⑤</sup>。通過對街頭藝人的調查採訪，筆者為底層具有的善良、博愛、寬容的精神品格所震撼，他們的內心世界遠比我們想像的要豐富，而他們在藝術感受和文化創造方面的活力也毫不遜色於所謂的「專業人士」。街頭藝人長期和小販、流浪漢、打工仔等底層民眾交往，共同的生活經歷使他們結下深厚的集體情誼，這種情感反過來又轉化為街頭藝人的創作靈感和源泉。

例如在北京演唱的歌手楊一的音樂既借鑒了陝北民歌的藝術技巧，又將城市底層勞動人民的生活體驗融入其創作中，創造出一種新的城市民謠，他在《樣樣幹》中唱道：

樹林大了好安身／要去北京大本營／自從革命成功的那天起／就已說明了還是農民兄弟的力量大。

城裏的人闖下崗／我們進城把飯碗端／做鉗工，打雜工，擺地攤，收破爛，樣樣幹／說是人生地不熟／到處都有咱弟兄／走東城，跑西城／勞動的旗幟楞楞楞楞楞地飄……

文化人要到美國／托個福啊六百五／現如今，眼目下，咱不夠大／走一步，算一步／形而上，形而下／上個學校學高科技／工商管理和計算機／自從有唐人街的那天起／就已經說明了咱們兄弟還是可以闖天下。

通過對街頭藝人的調查採訪，筆者為底層具有的善良、博愛、寬容的精神品格所震撼，他們的內心世界遠比我們想像的要豐富，而他們在藝術感受和文化創造方面的活力也毫不遜色於所謂的「專業人士」。

這首民謠描寫的內容是農民進城，與一般的打工文學題材不同的是，這首歌曲絲毫沒有感傷的意味。演唱者以一種原始沙啞的歌喉，吟誦出億萬勞動大軍進駐城市時那種興奮、躁動、狂喜的複雜情緒；鄉村俚語式的唱詞與城市生活特有的冒險精神相配合，傳統勞動者與現代野心家的形象同時雜糅於中國農民工的集體群像，豐滿、真實、刺痛人心。從鄉村到北京再到紐約的唐人街，底層的經驗同樣貫注了全球化的想像，深沉質樸卻不失詼諧，歌曲激蕩着一種穿透現實的諷喻力量。

可見，街頭藝術作為日常的文化生產方式，善於吸取民間文化的特色和美感，它表明了「文化不是社會精英群體的特權；它就在我們周圍，存在於消費品、景觀、建築物 and 場所中。此外，它也不是靜止的，而是一個不斷發展變化和有爭議的領域，它存在於語言和日常社會實踐中」<sup>⑥</sup>。

### 三 都市波西米亞與身份認同危機

當代街頭藝人類似於田園詩人和都市漫遊者的混合體，他們與傳統民間藝人具有密不可分的文化淵源，但由於街頭藝人產生的社會基礎和文化土壤得益於現代都市文明，因此在行為方式上表現出迥然不同的特徵。例如，他們絕大部分為外來移民，生活漂泊，居無定所；他們追求浪漫、我行我素，當中不乏氣質憂鬱、性格敏感的文藝青年。其多元化的身份構成與文化訴求、超越世俗生活的唯美傾向，以及更為自由灑脫的生活方式，都說明了街頭藝術應被納入波西米亞(Bohemia)文化的範疇。

「波西米亞」原是對吉普賽人的稱呼，後來泛指流浪者、藝術家、文人等亞文化群體。它是具有藝術氣質的亞文化族群標榜自己文化風格與審美趣味的身份標記，其族群活動「往往是跟混文化藝術創作有關，姿態是反叛、浪漫、格，崇尚的是自由、解放、想像力、心身並重和潛能發揮，生活是要跟大眾的主流、社會的常規、中產的拘謹有區別，不屑的是物質主義、歧視、不公」<sup>⑦</sup>。

波西米亞的崛起是現代都市亞文化發展的必然結果。首先是城市化運動導致的移民潮為波西米亞文化的生產提供了龐大的人口基礎；其次是某些佔據資源優勢的都市街區吸引並聚集着各種外來人才，使得新文化的發明創造實現了一種規模化的集群效應，如北京的三里屯、798工廠、後海酒吧街等均為典型。然而，波西米亞作為一種新生的文化群落，其內部組成也很複雜，既有來自於中產階層的藝術愛好者，也有身份卑微的學生與城市貧民，而街頭藝人作為底層波西米亞的代表，所處的生態環境最為惡劣：

首先，是制度行為層面的生存困境。街頭表演被城市管理列入有損市容與擾亂社會治安的對象而遭到禁止和驅逐，導致藝人流離失所，生存舉步維艱。2007年，一部反映上海街頭藝人生活的紀實片《閒着》(張偉杰導演)獲得社會熱烈關注和反響，當中記錄了不少街頭藝人與城管人員之間的衝突，「有長時間的對峙、有利用語言陷阱的智鬥、有大量市民介入的據理力爭、還有影像衝擊力很強的『武鬥』」<sup>⑧</sup>。而筆者在採訪廣州街頭藝人的過程中也發現此類事件層出不窮。事實上，驅逐行為本身存在極大爭議性，因為缺乏明確的法律依據和

波西米亞作為一種新生的文化群落，其內部組成也很複雜，既有來自於中產階層的藝術愛好者，也有身份卑微的學生與城市貧民，而街頭藝人作為底層波西米亞的代表，所處的生態環境最為惡劣。

街頭波西米亞是衡量一個城市開放與包容度的重要指標。中國街頭藝人的當下命運反映出城市文化生態發展的某種結構性症候，即公共藝術的生存困境與公共領域的交流障礙。簡單地說，就是公共性的缺失。

道德正義，主要是依靠行政強制手段實行，所以導致街頭藝人(包括部分市民)對此產生極大的反感和對立情緒。藝人與城管人員之間的矛盾反映了既有文化體制與都市亞文化發展訴求之間的尖銳衝突，如果衝突得不到緩解，有可能激化社會矛盾。

其次，是心理接受層面的認同危機。筆者在廣州的調查顯示：絕大部分市民認為街頭藝術「不起眼」、「可有可無」；不到三分之一的受訪者認為表演美化了城市生活；個別市民則反映這些表演既擾民又影響市容，應該取締。可見，大眾目前對街頭藝術大多處於獵奇階段，漠視心理相當普遍。由於藝人的表演水平良莠不齊，演出的硬件條件較差，使得許多市民對街頭藝術是否稱得上藝術表示質疑。同時鑒於歷史上街頭藝人身份的卑賤性、根深蒂固的傳統觀念和等級意識的負面影響，以至於有人把街頭藝術等同於乞討行為，這些都使得藝人存在普遍的身份焦慮與認同危機。

例如在紀實片《閒着》中，四位街頭藝人的命運令人堪憂：下崗職工老房靠拉手風琴為生，他在公園有一批業餘歌友，大家都喜歡並崇拜他，但當老房袒露自己的身份後，歌友卻紛紛鄙棄他；保姆石靜靠賣唱貼補兒子讀大學，當兒子得知此事後毅然退學，並斥責母親卑賤；農民工小趙以吹薩克斯為生，遠在老家的妻子曉得真相後吵着要離婚；二胡藝人老丁為了不影響女兒入黨，不得不放棄了表演另謀生計。這些都反映了街頭藝人的認同危機。

顯然，與國外的街頭藝人相比，中國的街頭藝人無論是生存環境還是社會地位都極端低下，嚴酷的社會管制與懲罰所危害的不僅僅是藝人群體的權益，更糟糕的是遏制並破壞了底

層參與文化建設與公共事務的積極性。街頭文藝在目前的城市文化中雖然是支流，但它卻聯繫着最廣泛的市民階層，其產生的腐殖質更是滋養城市文化不斷向前進步的原生動力。無論是過去的二胡演奏家瞎子阿炳、相聲演員侯寶林和馬三立，還是當代的作曲家譚盾、「搖滾之父」崔健，以及歌星鄭鈞，他們無不來自於街頭文化的搖籃。街頭不僅創造了豐富多姿的大眾文藝，同時還為城市的高端文化源源不斷地輸送來自底層的精英。從這個意義上說，街頭波西米亞是衡量一個城市開放與包容度的重要指標。中國街頭藝人的當下命運反映出城市文化生態發展的某種結構性症候，即公共藝術的生存困境與公共領域的交流障礙。簡單地說，就是公共性的缺失。

縱觀城市發展歷程，街頭波西米亞既是社區文化的重要締造者，也是公共空間的組織者。從莫斯科阿爾巴特街的塗鴉藝術，到紐約曼哈頓地區的街舞，再到巴黎街頭的地下樂團與墨爾本的露天表演，正是由於街頭藝術的存在，城市街區才變得生趣盎然和富有魅力。而在中國傳統社會，江湖藝人同樣創造出獨一無二的城市文化和空間記憶，如北京天橋、瀋陽北市場、南京夫子廟、上海徐家匯、成都青羊宮等，都說明了街頭文藝作為維繫民間和地方社會的重要力量，一直發揮着穩定並團結整個城市文明基底的中堅作用。

當代城市文化建設的種種誤區從根本上說來自於體制弊端，最突出的莫過於政府包辦和官僚本位。它使得每一次文明城市的創建無不是一窩蜂式的運動，運動過後，城市形象照舊是髒亂差，文明程度也毫無長進。若要實現城市文明的可持續發展，除了貫徹國家層面的行政管理辦法之外，

地方性的民間維護工作其實更為重要。學者王笛在研究近代成都的街頭文化時發現，街頭文藝有利於國家管治，因為它起到了增進社區穩定與傳遞國家意識的重要作用，從這個意義上說，「地方社會積極培養了一種與國家文化的共生而不是敵對的關係。」<sup>⑧</sup>但令人遺憾的是，目前的文化建設仍處於對上不對下的單向度發展模式，城管人員對街頭藝人的處理態度往往過於簡單粗暴，導致雙方矛盾愈積愈深，長此以往必將產生不可想像的惡果。

那麼，如何將街頭藝術納入與城市共生的文化發展軌道？如何促進底層乃至整個文化生態的良性發展呢？筆者認為當務之急有兩點：

其一，確定相關政策法規，允許並支持街頭藝術，恢復藝人的合法性身份，保障都市亞文化發展的基本權益和空間，促進城市文化的多樣性。城市管理者可以參照國外的建設經驗，把街頭藝術納入城市公共藝術範疇進行規範管理，如劃定專門的表演區域和表演時段，對街頭藝人進行資格考核，扶持某些瀕危的民間文藝的表演者參與街頭表演。其實，廈門鼓浪嶼早就實行街頭藝人持證上崗制度，街頭表演已成為當地著名的文化景觀<sup>⑨</sup>。據悉，上海也已通過〈關於制訂《上海市城市街頭藝人管理條例》的議案〉<sup>⑩</sup>，街頭藝術有望在今後合法化，若能實現，將對當代城市文化建設產生良好的示範效應。

其二，動員社區與地方的民間力量，尊重底層民眾的文化主體性與精神訴求，實行基層自治，通過藝人与市民的主動共建來實現街頭文藝的可持續發展。據我們的調查顯示，街頭藝人的族群活動特點是散而不亂，如廣州的藝人組建了一個「小人物文

藝聯盟」，主要工作是團結藝人、促進交流，提升街頭藝術的影響力。在「5·12」汶川大地震和北京奧運會期間，該聯盟還發起過募捐與志願者服務活動。這說明藝人團體可以有很強的組織與活動能力，城市管理者完全可以因勢利導，給予藝人自主性；凡是有關街頭表演的糾紛矛盾，放權讓其內部處理解決，避免把基層問題擴大。此外，不妨將具體的管理工作交予社區或街道居委會，由社區與藝人直接進行協商溝通，本着不影響當地居民正常生活的原則來開展演出，這樣既能保證街頭文藝的長期穩定發展，也有助於形成富有特色的街區文化。

藝人團體可以有很強的組織與活動能力，城市管理者完全可以因勢利導，給予藝人自主性；凡是有關街頭表演的糾紛矛盾，放權讓其內部處理解決，避免把基層問題擴大。

#### 註釋

① 2008年12月，筆者組織學生就廣州街頭藝人的生存狀況問題展開調研活動，小組通過現場跟蹤和採訪街頭藝人，並對市民進行問卷調查的方式，記錄並了解到當代街頭藝術的發展困境。文中有關廣州街頭藝人的內容，皆來自於本次調查的結果，不作另註。

② 文中關於北京與上海街頭藝人的實例來源於新聞報導和網絡信息，不作另註。

③ 「感覺結構」一詞，是文化唯物主義學者威廉斯(Raymond Williams)發明的一個重要術語，主要指「特定群體、階級或社會所共享的價值」，是一種新興文化；「社會特徵」是一種理想價值觀，代表的是主導文化，由於後來受到葛蘭西(Antonio Gramsci)理論影響，也稱為「文化霸權」。感覺結構與社會特徵雖然具有一致性，但有時也存在巨大差異，因為前者是對現實的真實體悟，而後者由於過於理想化，所以感覺結構對社會特徵具有修正和維護作用，是新興文化反對文化霸權的一種手段。本文將街頭藝術視為能夠反映當代城市生活真實體驗的一種感覺結構，它不同於粉飾現實的政

治文化與唯利是圖的商業文化，而是底層所創造的新興大眾文化。它極有可能打破現有都市文化空間的封閉壟斷格局，為市民社會的崛起發揮文化上的復興作用。參見斯道雷(John Storey)著，楊竹山、郭發勇、周輝譯：《文化理論與通俗文化導論》(南京：南京大學出版社，2006)，頁54-59。

④ 文化空間是「體現意義、價值的場所、場景、景觀，由場所與意義的符號、價值的載體共同構成。它是已經形成的，具有既成性、穩定性；又是等待社會主體在新的周期裏進入而體驗意義和價值的場景」。整個城市可以看作一個大的文化空間，而街頭則集中體現了該空間的流動效用與使用價值。在中國，「街」的概念(如「街坊」、「街鄰」、「街眾」)含有鄰里紐帶的共同體意識，具有特殊的文化內涵，是反映社會文化生活與社會關係的最重要的城市文化空間。參見高丙中：《民間文化與公民社會：中國現代歷程的文化研究》(北京：北京大學出版社，2008)，頁2-3。

⑤ 桑內特提到，由於工業資本主義的發展，十九世紀巴黎在城市區域發展上出現明顯的階級分化傾向，同一個街區的居民來自於同一個階級，街區之間有圍牆隔離，這種排他性的「純化空間」極大地阻礙了城市居民的自由交流和溝通，破壞了城市的公共生活。參見桑內特(Richard Sennett)著，李繼宏譯：《公共人的衰落》(上海：上海譯文出版社，2008)，頁170-75。

⑥ 高小康：〈文化衝突時代的都市美學〉，《人文雜誌》，2008年第4期，頁113。

⑦ 威廉斯(Raymond Williams)著，趙國新譯：〈文化分析〉，載羅鋼、劉象愚主編：《文化研究讀本》(北京：中國社會科學出版社，2000)，頁133。

⑧ 岳永逸：《空間、自我與社會：天橋街頭藝人的生成與系譜》(北京：中央編譯出版社，2007)，頁14。

⑨ 科林伍德(Robin G. Collingwood)著，王至元、陳華中譯：《藝術原理》(北京：中國社會科學出版社，1985)，頁330。

⑩ 參見勒菲弗(Henri Lefebvre)著，李春譯：《空間與政治》(上海：上海人民出版社，2008)，頁16-20。

⑪ 參見〈斐德若篇——論修辭術〉，載柏拉圖(Plato)著，朱光潛譯：《文藝對話集》(北京：人民文學出版社，1963)，頁96。

⑫ 仇立平、顧輝：〈社會結構與階級的生產——結構緊張與分層研究的階級轉向〉，《社會》，2007年第2期，頁27。

⑬ 包亞明主編，包亞明譯：《文化資本與社會煉金術——布爾迪厄訪談錄》(上海：上海人民出版社，1997)，頁189-201。

⑭ 韋伯(Max Weber)著，胡景北譯：《社會學的基本概念》(上海：上海人民出版社，2000)，頁85。

⑮ 赫拉巴爾(Bohumil Hrabal)著，楊樂雲、萬世榮譯：《過於喧囂的孤獨：底層的珍珠》(北京：中國青年出版社，2003)，頁91。

⑯ 諾克斯(Paul L. Knox)、平奇(Steven Pinch)著，柴彥威等譯：《城市社會地理學導論》(北京：商務印書館，2005)，頁60。

⑰ 陳冠中、廖偉棠、顏峻：《波希米亞中國》(桂林：廣西師範大學出版社，2004)，頁36。

⑱ 張偉杰：〈底層的真相——答《藝術世界》十四問〉，<http://williamjchang.bokee.com/viewdiary.15577498.html>。

⑲ 王笛：〈中國城市的公共生活與節日慶典——清末民初成都的街道、鄰里和社區自治〉，載李長莉、左玉河主編：《近代中國社會與民間文化》(北京：社會科學文獻出版社，2007)，頁177。

⑳ 許曉旋：〈廈門：鼓浪嶼賣藝要持證上崗〉，《東南早報》，2004年11月16日，[http://news.xmhouse.com/bd/200411/t20041116\\_15549.htm](http://news.xmhouse.com/bd/200411/t20041116_15549.htm)。

㉑ 俞立嚴：〈上海街頭藝人有望合法化〉，《北京晚報》，2008年4月25日，<http://news.sina.com.cn/c/2008-04-25/124113793579s.shtml>。