

成人意识中的童年记忆——六十年代出生的中国实验话剧导演童年经验分析

厉震林

《剧作家》2007年第1期

-

厉震林

童年是艺术创作中颇为有趣的一个美学现象。从精神分析学说来说，人类童年时期是一个非常重要的时期，甚至在人的一生中，童年时期对人的影响是深远的。一个人在成长过程或者成年以后，一直会保持一种童年时期的经验，只是人们很少对它产生自觉意识。弗洛伊德认为，童年时期的情感体验，很有可能决定了一个人的性格和方向，它以一种意识或者潜意识的方式，对人的情感世界构成一种维护密码。一个真诚的艺术家的艺术创作，往往带有童年时期的渴望、梦境或者缺憾，同样一部“诚意作品”，也可以破译出童年记忆。

六十年代出生的中国实验话剧导演童年经验，首先需要关注的是，在童年时代所经历的动荡生活，对他们的人生和对艺术创作的影响。张广天似乎表现得特别突出。

张广天出生在上海，童年时期所居住的地区，是一个所谓的“高尚住宅区”，是一栋混合型的西式三层小楼。这并不是说张广天家富有，而是因为房子的主人是一个买办资本家，在“文革”爆发以后，被扫地出门了，房子拿到社会上重新进行分配。张广天家搬进了棚户区，后来才搬到石库门房子，人口多了以后，家里住房非常紧张，张广天的父母就去房管所申请住房，但迟迟没有申请到，最后称道房子倒是有一处，怕你们承担不了房钱，父亲问清楚了一个月八块钱的房钱以后，就恨恨心地说：“这房钱不是一个小的数目，他们就搬了进来。张广天在这一栋小楼里居住了六、七年，他后来回忆道：“随着舅舅、阿姨经济条件有所好转。那时外公一月要拿八十块左右的工钱，我父母亲还要寄钱来，可以说，我们接近了优裕的生活水平。那时候，很多东西我都玩过，别人家孩子吃过的东西我也都吃过。”

这种“优裕的生活水平”，并不能冲淡张广天对于童年生活的动荡以及苦难体验，“以后，我去了贵州，才真正体会到了真正贫困的无产阶级岁月。”^[1]张广天出生后不久，即被送到郊县金山，由一位“金山奶奶”抚养。他的母亲早年

天也曾经随着母亲去过一趟江西，他母亲所在的企业在一个深山老林里，有一次他去找母亲，发现她正跟一位领导。张广天一直没有吱声，等到他们谈完话了，他才嚎啕大哭。不久，他的母亲就回到了上海，再也没有回到这个企业。企业内迁到了贵州，只是他和他妹妹的户口留在上海，没有随同他们一起迁走。1971年，父母将妹妹也带到贵州。临别之际，外婆失声大哭。张广天这才知道，这是离别，而离别总是悲伤的。第二年，张广天也被接到了贵州，供应不足，副商品也匮乏，每一个月只能吃一次肉和两次豆制品。1974年冬天，张广天的父母帮助在浙江金华汤溪的战友回到上海过年。他们在途经金华时，当地武斗非常惨烈，楼房窗台上铺着一床床棉被，枪眼指着路上行人。他后来在汤溪，后来在广播里得知，在他们走后的第二天，两个人被手榴弹炸死。张广天回到上海以后，便赖着不肯走了，他后来在某军区司令的儿子各自组织了一批“小兄弟”进行对抗，他自己也觉得荒唐，因此，又连写三封信给父母，要他们让毛泽东主席去世了，张广天觉得很悲痛。少年的成长需要一些突发事件，而这一事件标志着一个时代的结束，对于张广天来说，他自己后来曾用诗文记载了当时的感受：“整个的你是一个‘背’字，有时代表一个背影，有时代表背诵课文，有时代表背道而驰。”^[2]张广天的初中时期是在贵州度过的，他的高中又回到了上海。

张广天在童年生活的描述中，动荡可能给他留下了深刻的记忆，亲人的分离，异地的读书，以及社会的动乱，使他产生了一种流浪的意识。后来在遭受囚牢灾难以后，他虽然也做过许多临时工作，但是，最后还是选择了一种流浪的方式，除了一种生活所迫，和童年时期的动荡生活有关。因为对于一个知识分子来说，卖艺的漂泊生活毕竟是不可思议的，虽然对于张广天这样具有天赋的人来说，寻找工作具有一定难度，但是，它也未必没有一种更加理想和体面的选择。虽然张广天寻找工作非常艰难，连谋一个工作都很困难，但是，一般知识分子确实很难采取这种流浪卖唱方式，张广天却决然地采用了它。这里，张广天在一种知识分子的“自虐”心理，自我进行放逐，甚至还有一种知识分子的颓废加浪漫情绪，领略一种“异类”的强烈体验有关，因为漂泊和动荡对于张广天而言，并不是一件非常陌生的事情，他的童年时代就在几个地方生活过，过很艰难的生活。这也可以从张广天流浪的地区看得出来，他主要是在他所熟悉的江南地区，尤其是他生活过的贵州等地方。云南昆明，他也到过他居住过的贵州遵义，并且，最后从遵义回到上海。后来，他又回到北京流浪，而且，以流浪的方式从事了电影和戏剧音乐创作，又成为了话剧导演。

张广天的童年经历，对于他的流浪行为产生了一种意识或者潜意识的作用。张广天在一首《我的朋友京不特》歌曲中唱道：“看不见你的信，听说你在缅甸住，又说你在哥本哈根。又到洞庭秋水凉，不见波送你归来；伊洛瓦底江涛怒，难平人世间。田下，都想回到上海那个家。当初为了真理去流浪，大风大浪我们都不怕。”后来，张广天曾经论述道：“有时候为了什么？为了诗歌？为了音乐？为了革命文艺？我不能满意这么简单的目的。从前，我沿街卖唱的日子，似乎还为了谋口饭吃。现在衣暖食饱，即使回到上海找份工作，也并不困难。但为什么还要漂流？”，“父母年岁大了，而什么时候才能回到父母跟前，尽心尽力地做几天孝子？中国人是不能没有祖宗，没有家的，一个晚上没有固定床位”，^[3]而且，张广天对于流浪也有了一种新的认识和理解，他认为在马路上卖唱的经历，虽然值得记忆和回望，

迷。在大地上游吟是一种行动，而忙碌和平淡的日常生活同样也不失为一种更高的人生实践。生活是无处不在的，如果在一种平常日子里都无法看见生活，那么他的灵魂就会流落街头，甚至连流浪都无法做到。童年经验对于张广天和制约作用，同时也加深了他对于生活和生命的理解程度。

二

出生在一个城市平民家庭，父母都是普通知识分子和工人，他的外公解放以前就去世了，外婆解放初期来到上海以后又与一位老工人结了婚。他的后外公名叫林友金，张广天曾经专门写了一首歌献给他。他的外婆和后外公从解放前当兵。解放以前，肇家浜是上海一条有名的臭水浜，两岸布满了“滚地龙”，是上海下层工人的主要栖身地。他的外公家也是“滚地龙”，只是解放以后政府填埋了肇家浜，又在旁边修造了一些简易的棚屋，他们住了进去。张广天后来虽然住进了新家，但家还是革命知识分子和民族资本家，其它都是和张广天家一样的工人家庭。张广天童年时期，由于家里经济较为拮据，他常去帮佣。张广天还跟她到过一户人家，回来以后张广天就央求她不要去这家帮佣，在张广天的心目中，已经知道帮佣是

于这种家庭出身，张广天可能天然地与普通平民在感情地产生一种联系，自觉或者非自觉地站立在他们的一边，努力与下层百姓的广泛接触，使他常常将自己放置在一个“穷人”和“被压迫者”的位置上，而对于“富人”和“压迫者”则保持一种对立。尽管这种对立不会是一种政治和经济意义上的，而更多的是感情或者情绪意味的。张广天称道：“只要你真诚，只要你是一个劳动者，是一个靠劳动吃饭的人，在下面劳作的时候帮农民一起收稻子，闲暇的时候你为他们唱唱歌，他们就喜欢你的一部分”，“我现在光屁股走到街上，我就会有衣服、我就会有吃、我就会有住、我就会有家、什么都会有的。这就叫一部分了，我们面对他们是可耻的，绝对是可耻的。”^[4]张广天的少年经验，无疑对于他产生这种思想感情也能够将自己“劳动者的一部分”，甚至是愿意成为他们的代言人。它也深刻地影响到了他的戏剧创作，他导演的《导演阐述》里明确地说明，这部作品只有正面和反面两种角色，正面角色都是男性，具有着一种无产阶级的力量感，没有资本主义的奢靡感，整个剧目都是托物言志与咏情于事，这个志就是一种革命的理想，这个情就是一种对于劳苦大众的同情，场场皆正，反则场场皆反，一直贯穿下来的是本质，所不同的只是一种化身，是非分明，善恶截然。

反两种角色直接展开辩论，例如“青年A”痛斥主张富人优秀穷人下贱的“贫富美学”说：“穷人都被你们榨干了，你想了解分析哲学，可缴不起学费，也想欣赏意大利歌剧，可买不起门票；他也不知道穿晚礼服体面，跟邻居争茅坑无小偷小摸不好。穷人的丑有一千条一万条，但归根结底是没有钞票，归根结底是你们贪得无厌的钱包，归根结底是”，“历史只认硬家伙”称道：“孟姜女他丈夫不被剥削，你旅行结婚有长城逛吗？埃及法老不压迫人，你出国

人硬家伙！雷锋他妈哭就由他哭去，杨白劳叹就由他叹去，日出了，风停了，眼泪叹息被一笔勾销了，那玩艺，太“这是一套蜈蚣蝎子理论，亏你讲得琅琅上口，顿挫抑扬。告诉你：雷锋他妈哭，不会百哭；杨白劳叹，也不会百叹。听说过路易十六的下场么？等叹息变成诅咒，等眼泪变成火焰，那玩艺，还软么？！”这些概念化和符号化的“被压迫者”和“富人”、“压迫者”的二元逻辑关系，而且，按照一种斗争哲学进行情节编排，两种角色完全处毫无疑问地站立在“穷人”、“被压迫者”的思想立场，以他们的处境和观念作为出发点，形成一种社会批判态度的敏感性和概括性，他将近些年来关于社会和阶级的一些思考，深刻而有力地在戏剧作品中表现出来。这些思考，一种研究和讨论内容，也是他自己这些年来一直在思索的一些问题，这说明了张广天对于它的关注和思虑程度。

形，与张广天后来的曲折经历有关，也不能否定少年经验对于张广天的深刻影响。一种平民化的思想情怀，在他的充满着一种正义感和革命感，“哪里有欺男霸女”，“哪里就有正义的血脉贲张”，“哪里有祸国殃民”，“哪里就有朱门酒肉臭”，“哪里就有正义的刀出鞘”，“哪里路有冻死骨”，“哪里就有格拉玛号启航。”张广天一种思想情绪推向一种极至状态，不是采取一种零度写作态度，而是一种千度万度言志咏情态度，将自己的平民立场

思想感情的基础上，提出了“人民戏剧”的概念，张广天称道：“和我捆绑在一起的是民众。他们和我在一起。我老百姓确实不知道也没必要知道张广天是谁，但我不遗憾，张广天只是千千万万劳苦大众当中的一员，他坐在人民一样在工棚里长大的，也是穷孩子。张广天心里想的正是你们心里所想的。”^[5]张广天认为戏剧应该属于人民，“人民”、“革命”等词汇，他在一首《诗篇》歌曲中唱道：“在夜晚我不觉得孤独”，“在大地的黑暗里”；“我的声音里有纯洁的力量。”这种“人民”概念，确实显得颇为抽象和空洞，而且，它也可能包含着各种复杂的童年体验之间应该是存在着一种内在的联系，正如他自己所宣称的：“我跟你们一样在工棚里长大的，也是穷孩子张广天自然地将自己划归入“千千万万劳苦大众当中的一员”。他觉得不能背叛自己的父母和阶级，只有站在劳动的正是你们心里所想的”，这个阶级才能壮大起来，自己的知识也才能发挥它的作用。这种中国改革开放以前才经的语言表达系统中频繁出现，在使人觉得突兀和怀旧的同时，也折射了张广天对于童年体验的深刻记忆。

三

对于知识分子存在着一种独特的理解，有时甚至不承认自己是知识分子。应该说，一是它与张广天的监狱以及流汗光头，照了囚照，知识分子的体面一点也没有了，虽然他被安排在劳教农场里教书，使他能够感受到一些知识分子参加一些超重体力劳动，例如在冬天里开挖围河，对于张广天的身体而言，无疑属于一种体罚，因为他的身体无论

服用无味红霉素和氯丙嗪，制造一种转氨酶升高的假象，以逃避这种苦役。他从劳教农场提前释放时，学校虽然催促他回到学校学习，“我也无意回去，只是觉得辜负了那些渴望我获得学位的好心人的心愿。因为，假如我再次必须先必须悔过，而我确实无过可悔。应该低头的是他们——一批官僚学贼，道貌岸然的伪教授”，“我相信，总有一天会低头的”，“他们对我的迫害在出狱后的日子里一直延续着，最直接的后果就是没有单位敢接收我。我找不到工作。张广天对于知识分子的认识产生了一定的影响作用。后来，他又走上了漂泊卖艺的道路，也可以说他与知识分子的阶级剥离或者聚光灯下的知识分子，而是撕破了这一层面具，为了生计所迫，变成一个赤裸裸的流浪艺人。这种普通人的遭遇，也会对他自己的知识分子身份以及意识产生了一种模糊或者怪异的认识。

与张广天的少年体验也有着一种内在的关联。他住在小洋楼里时，隔壁住着一户女革命知识分子家庭，是在大学里认识张广天他们都很怕她，因为她是一位造反派，虽然造反派在当时属于社会主流分子，但是，在老百姓的心目中，仍然不好惹。好人不会去凑那份热闹。革命知识分子在晒台上与邻居乘凉，邻居探究她的学问。她回答说，她写过一本与“评法外史”有关的书，而且，她在讲述自己认为颇为得意的段落时经常卖关子，让邻居们猜测结论。其实，对于张广天而言，她讲述的这本小说重复讲述了多遍，因此，他总是能够接上她的茬，受到热烈表扬。那天晚上，邻居们对革命知识分子的学问表示钦佩，张广天也写她，因为据说她为了划清革命界限，与原配丈夫离婚，现在这一位是属于二婚，好象也不是十分的满意，“我当时也离婚，离婚是可耻的！”^[7]少年时代的这种体验，使张广天在意识或者潜意识中对知识分子也构成了一种独特的看法，即所谓“可耻”的事情。

由于这种原因，张广天经常否认自己的知识分子身份，即使承认自己是知识分子，也会将自己定位在需要改造的知识分子。他补充自己的思想体系，必须学会运用马克思主义来改造自己。他认为自己的出发点永远是一种民本角度，而他的目标不是成为精英知识分子以及推翻他们控制的话语权利，他自己坚决不能成为一个矫揉造作的精英知识分子一员。在张广天导演《中国知识分子》时，对中国知识分子进行挖苦讽刺，例如在《圣人孔子》中，他列数了红卫兵、出国派、CEO、新左派，他认为这些所谓的精英只是强调和重视事物的外在变化，而忽视内在价值的变化，而且，非常善于跟风，显得极其现实和功利，中国知识分子庸庸碌碌，庸才，腐败而又保守。他自己应该是一个站立在民众立场上进行一些创造工作的艺术劳动者，这一项工作是非常艰苦的，但是，这些错误和挫折是不能接受知识界来进行评论的。这并非是一个骄傲和谦虚的问题，因为中国无论是搞革命还是搞文化，完全依靠的是民众的力量，中国的现代化一定是需要依靠并不掌握多少资源的民众的力量，其作用是很小很小的，可以忽略不计。

对于中国知识分子的极端偏见，应该说是有一些意气用事的，只能是属于一种个人化观点，但是，它也可以折射出对知识分子的偏见影响。

张广天少年经历中，还有一个值得关注的事情是，他参加了市少年宫的许多文艺演出活动，而且，有一段时间担任了学校歌咏队队长，这是一个摆设或者说是表演噱头，但是，却是一个非常风光的事情，由此，张广天颇有点飘飘然了，觉得自己与其他

好好学习，而且，招来了其他同学的妒忌。他的班级里有一对兄弟，据说是一位军区首长的儿子，他们招集了一批张广天也组织了一些“同道”，和他们进行对抗。张广天还为每位“同道”买了一本《论持久战》，尽管他们都标志和时尚。后来，他们聚集了二三十人，在学校附近颇有一些名气了。他们经常在闲置的公共汽车里聚会，张广天《塔》的故事，被一位汽车修理工听到，说它属于黄色故事，还对他们发出警告；在冬天里，他们将印有某位中央领导在同学家里学习抽烟；在防空洞里探究男女生理秘密；在夜晚将两个单位的招牌对调，以及逃学、考试作弊、聚非常要好的女同学说他学坏了，才引起他的重视，转学去了贵州。尽管这样，这段少年经历，对于张广天的成长还

期间，张广天由于他的“嬉皮士”行为，成为导致他遭受牢狱之灾的一个重要原因，而这些“嬉皮士”活动，夜宿由烟抽得舌头发麻，嘴巴发苦，与他童年时期的行为似乎颇为接近，几乎是童年经历的一种翻版或者说是一种延续作为结束，而在大学时期却是被强制失去了自由，付出了沉重的代价。他的这种性格，到他从事戏剧工作以后，仍扣在胸前十分醒目地挂着毛泽东主席像章，说话有时大胆放肆，甚至是强词夺理的蛮横方式，说明了童年时期所形个人的成长过程中不同程度地会以各种方式表现出来，展现了童年体验对于人的一生的重要意义。

四

期对于笨拙的记忆，也对六十年代出生的中国实验话剧导演的性格产生了相当的内在影响。

自称少年时期是属于比较笨拙的孩子，尽管上课非常认真，但还是无法弄清楚老师讲课的内容，因此，也就从来中央戏剧学院读书期间，这种童年时期的阴影仍然挥之不去，觉得其他同学都比她聪明，虽然非常用功，老师讲过的为老师在课堂上讲得都比较理论，她有些没有听懂。她认为自己不太适合在一种集体环境中接受教育，因为这样她在私下与同学的交流中，却是非常轻松，而且，能够得到很多启迪。由于对于从童年阶段开始的笨拙记忆，因点灵气的作品，也就表现出一种反叛的心理。在班级中，她总是想排一种特别现代的小品，被老师称之为伪现代派非演现实主义的小品，甚至是一种“爬行现实主义”风格的，主要是为了和老师赌气。老师帮她一起排练，她也不以后，老师排的比她排的要好看许多。田沁鑫认为自己在导演艺术上真正开窍，是在毕业班时参加排演大型话剧《场导演。当时，她还不太会排戏，人物关系、气氛和调度还不知道怎么安排，心里非常着急，甚至到了晚上三点多子想得很疼，还是想不清楚，后来睡了以后，五点多钟醒了过来，颇为神奇的是，这个时候，再去想人物关系、气觉得自己是从那天开始懂得如何排戏的，好像是一下子睡醒的样子。其实，它与童年体验仍然存在着内在的关系，

以长期以来，田沁鑫非常努力和用功，终于有一天突然顿悟了。对于田沁鑫而言，它实质上存在着一个挣扎的过程。童年记忆以及在成长过程中对于自己的深刻影响，田沁鑫运用一种认真学习的方法，企图改变这种状态。

童年体验对于田沁鑫的第一个重要影响，就是一种挣扎过程，而且，也在她的戏剧创作中反映了出来。田沁鑫喜欢戏剧创作，《太阳》和《狂飙》都是表现了一种挣扎的意象，而且，她认为人的一生就是一个挣扎的过程，因为从事戏剧工作是她付出永远不成正比，人很有可能变得浮躁了，因此，也需要保持一种挣扎的姿势。自然，它与童年时期的笨拙体验是相辅相成，提供和加深了挣扎的紧迫感和重要性。它的第二个影响是，田沁鑫为了脱离这种笨拙体验的命运，在一种勤奋和努力中，她觉得艺术是需要悟性的，学习艺术教是教不出来的，能够悟到就已经是非常不错了。这里也涉及到天赋，天赋对于艺术而论，没有天赋恐怕再努力也不一定有好的结果，人开窍了，又有灵性，加上自己用功，就有可能做好艺术，但天赋很容易苍白。这些感受可能是田沁鑫在不断摆脱童年体验的过程中感悟出来的。它的第三个影响是，由于童年体验使自己不太会说话，甚至是颇为自卑的情绪，因此，她经常保持相对安静的状态。在这一个过程中，她发觉超安静创作的重要意义，因为在这种超安静和超稳定的状态中，能够非常清晰地看清自己所要描写每一个人，而且，内容和形式都保持这种超安静和超稳定的创作姿态，才能使戏剧作品不断地接近一流水平。童年体验对于田沁鑫的性格和艺术都

产生了一个问题，童年时期对于戏剧的热爱以及想象，也对以后从事戏剧工作产生了一种深刻的人格影响。

少年时代就对戏剧产生兴趣，“上小学的时候就喜欢戏剧”，^[8]而且，他对于戏剧具有自己的想象，他非常希望自己长大后能到处流浪演戏。这种童年记忆，在他长大以后果然实现，他带领一拨人在世界各个艺术节和戏剧节进行巡回演出。田沁鑫说：“更早，这纯属是一个梦想，根本不可能实现的事情，但最后它就成为可能了！很奇怪的”，^[9]说明童年体验在他创作中的导向作用，使得他按照这种意识或者潜意识的少年愿望，一步一步走向它成功的境界，甚至远远超出了他的童年所能想象的范围。印象中，他觉得舞台具有一种神秘感，而且，演戏这件事情本身也具有一种神秘感，因此，在牟森的心目中，戏剧的神秘性是它的性质。牟森曾经提到一位中国话剧导演在苏联留学时访问他的导师，导师所告诉他的戏剧在俄罗斯人心目中的地位。俄罗斯人需要心灵沟通的时候，一般是去教堂和剧场。牟森认为戏剧应该是跟普通人的心灵，甚至是心灵深处能够产生共鸣的，才具有一种神秘的魅力。正是这种童年时期对于戏剧的独特体验，戏剧的神秘性才一直诱惑着牟森不断进行戏剧创作。五年网站工作以后，又以一种“零状态”的姿态，重新从事戏剧实践工作。从某种意义上而言，童年体验限定和确认了牟森的创作策略及其性质。

[2] [3] [6] [7] 张广天：《我的无产阶级生活》，花城出版社 2003 年版第 3 9 页、第 6 1 页、第 8 4 页、第

日 胡择 吕晓刚：《处境——中国当代艺术谈话录》，金城出版社 2002 年版第 372 页、第 373 页。

娉舒：《张广天：这是我的立场》，《中国青年报》2 0 0 2 年 8 月 2 1 日。

继芳：《在戏剧中寻找彼岸——牟森采访手记》，《芙蓉》1999 年第 2 期。

力新：《做戏》，文化艺术出版社 2003 年版第 4 页。

007 年第 1 期

厦门大学图书馆