



无论深入生活,还是探寻历史,那份痴心和执著至今未改。

记 者:我们先从您的创作起点《断腕》说起吧。很多导演在谈到自己执导的处女作时,都会觉得那时的作品很稚嫩,您如何看待21年前的这次探路尝试?

田沁鑫:《断腕》一共有五个演员,演绎了一个江山传位与权力更迭的历史剧,具有探索精神。剧情讲述的是辽太祖耶律阿保机猝死征战途中,皇后述律平为她与阿保机的感情而独立执掌江山,面对群臣叛乱,罢黜自己的儿子耶律倍,并切断手腕陪葬皇帝灵柩,令叛臣集体殉葬,结束叛乱。儿子耶律倍就此亡命后唐,客死他乡。晚年,述律平孙子耶律阮为夺取皇位,攻打奶奶,却战败。述律平从耶律阮身上看到了丈夫阿保机的秉性,为情让位,成就辽国天下,她自己则被软禁。70岁,皇帝耶律阮给述律平祝寿,她寿终正寝。该剧是以述律平为主人公来演绎的女性故事。当时的媒体曾评价该剧是“都市荒原上的一朵伤花怒放”,“全剧五位演员,却看到了一种恢弘的态势”。这部剧是我的戏剧处女作,当时我能调动的只有五位演员,整部作品没有文武百官,却有“政治格局”,道论江山,人物要信念坚定,语言扎实,行动果敢,文武百官的场面用与不用,并没有那么重要。我找到现代舞演员,尝试东方肢体语言的戏剧探索。这部作品的创新性和探索性体现在把现代舞的动作性与中国戏曲的节奏感、造型意识相结合。在音乐创作上,我和作曲运用了外蒙古的现代长调,很适合表现剧中野风吹起、广袤无边的感觉。所以,当时这段音乐在北京的剧场中响起后,观众能感觉到一种强烈的都市出走的气质,辽阔而野蛮。此外,在写作时,我着重想象阿保机这样的帝王如何说话,应该是简洁、凝练,有高度、有要点,剧中每个人物的语言也不是很多。这个剧本只有14页纸,是我写的剧本里面文字最少的。

记 者:这部作品中您追求的是什么?您现在的创作中还延续着吗?

田沁鑫:我在《断腕》中追求一种情怀和格局。《辽史》记载,阿保机身亡后,群臣叛乱,述律平没有调动军队,而是在朝堂上以几句话平息叛乱。这个女人的人气度,触动我写戏。她先问叛臣夫人,“我现在是寡居状态,你们同情我吗?”夫人说,“同情。”她说:“从今天开始,你们和我一起寡居。”接着又问叛臣,“受皇帝深恩厚德,可曾思念他?”叛臣说,“思念。”她说那我给你们办一个旷世葬礼,集体殉葬。我被震撼的是述律平的语言逻辑,先发落女眷,再处置叛臣。当大臣们质疑她为什么自己不去殉葬的时候,述律平说,“我会为阿保机的江山而活着,但是我要有个物件陪伴灵柩。”阿保机生前夸赞过她的手,她就抽刀断腕。用她的手陪伴阿保机,以示忠心。她的做法突兀果敢,具有震慑力。《辽史》记载,述律平是回鹘人的后代,情感与责任共存于述律平身上,从述律平的举动可以看出她对阿保机的感情。她是一个为情而坐江山,为情而坐江山的典型历史人物。我想通过戏剧传递这些担当背后的情感。在以后的写作、排练过程中,我是喜欢结构事件和精练语言的。述律平对我的影响还有就是果断和行动力。每一次创作,我会把自己腾空,全身心投入到剧中环境、事件和人物身上;创作需要勇气和胆量,把自己置身一段历史,一种环境,一些人物中去。无论深入生活,还是探寻历史,那份痴心和执著至今未改。

我有一种使命感、责任感,就是对中国文化和艺术的尊重,注重中国传达、中国声音、中国表情,讲好中国故事。

记 者:您的成长环境对您的话剧创作、导演有没有影响?中戏毕业后,您选择去深圳做了与戏剧并没有太大关系的职业,但很快您就选择了回归,是什么让您难以割舍戏剧的?

田沁鑫:我妈妈是画家,画工笔花鸟的,我永远看到我妈妈在画画,非常细致。妈妈也有很多俄罗斯画派的画册,小时候翻阅最多的是列宾的油画。现在我作品中的审美性是受中国画的影响,戏剧性多少受到俄罗斯画派中人物造型、关系的影响。我爸爸是军人,看我长大的奶奶是铁路工程师的夫人,个头高,很漂亮,会很讲故事。奶奶家里有很多书,很多明清的小说就是在那时读的。至今记忆深刻的,小时候北海、故宫不对外开放时,我妈能带我进去。晚上,伴着月光婆婆的树影,踏着一地的小毛桃,妈拉着我穿行在北海的小路上,宁静而惬意;而在响晴白日,阳光直晒的故宫里,我可以随便跑,觉得视野特别开阔,建筑特别高大。可以说,从小跟故宫和北海的缘分,让我在后创作《北京法源寺》时觉得一点都不陌生。我妈妈还带我去北京画院,认识画家和看他们的画作。当上世纪90年代西方各种文艺思潮进入国内的时候,我也读尼采、萨特,对现当代的艺术趋势很关注。我是在这样的文化背景和艺术熏陶下长大的。在中戏读书的时候,我的学习成绩并不理想,不懂如何当导演。毕业后,选择去深圳一家广告公司工作。我喜欢现代传媒,做得最成功的是康佳90分钟的演示碟。在深圳的那段时间,我看懂了曹禹的《雷雨》,由于远离,缺乏文艺,反而明白了自己是痴情戏剧的。应该说,是我自己的内心又把我召唤了回来,那种感觉真的非常神奇,我有了一种使命感、责任感,就是对中国文化和艺术的尊重,注重中国传达、中国声音、中国表情,讲好中国故事。

记 者:您对中国故事是怎样理解的?西方戏剧思潮对您的影响又体现在哪些方面?

田沁鑫:在中戏读书的时候,我看到牟森、孟京辉等实验

田沁鑫：创造属于中国国家舞台艺术形象的作品

本报记者 徐 健

2017年,恰逢中国话剧诞生110周年。这一年,田沁鑫再次执导了16年前的作品《狂飙》;她的《北京法源寺》《四世同堂》《聆听弘一》《长征》等多部话剧、歌剧轮番上演,深受观众的追捧;她参与编剧、导演,并与韩红跨界合作打造的音乐剧《阿尔兹记忆的爱情》,用音乐和爱唤起人们对阿尔兹海默症群体的关注;她担任了乌镇戏剧节艺术总监,开始思考中国故事的世界表达;也是在这一年5月,她因急性胰腺炎在重症监护室躺了40多天,大病初愈后的她自言“把生死看大了,把名利看小了”……作为当代剧坛为数不多的女性导演,这些年田沁鑫几乎都是在忙碌中度过的,她推出的每一部作品不仅牵动着市场,也成为文化界、戏剧界以及媒体的话题热点。关于田沁鑫的访谈和研究已经很多,但依旧有很多关于创作的疑问等待着她的回答。初春的一个傍晚,结束了一天的忙碌,放松下来的田沁鑫与记者开启了一段关于戏剧的艺术旅程。



《生死场》李昊 摄



《北京法源寺》赵涵 摄



《狂飙》李昊 摄

和先锋戏剧,觉得很有意思,牟森的风格很像美院的作品,是行为艺术与戏剧的结合;孟京辉的《思凡》在结构上特别新颖,把中西的故事结合在一起,有“比较文学”的气质内容,以此在形式上开放和突破束缚。我那时很年轻,喜欢也能够理解他们的实践。当我可以做戏的时候,我想的却是怎样“讲一个结实的中国故事”。我对中国的口传亲授、师承关系感兴趣,对象形文字感到亲切,对中国传统文化和艺术喜爱,这些都是中国作为一个东方大国的文化精神。艺术是有灵性的,对中国艺术有热爱,才能对中国文化有认知,对文化有认知后,才能自觉和自信。随着国家的进步和对外交流的开放,做《断腕》的时候,加入了西方肢体戏剧的成分,在德国现代舞蹈家皮娜·鲍什的吸引下进行了一些实验。1997年,我看了她的《穆勒咖啡馆》《春之祭》,对肢体语言很感兴趣。我还很喜欢法国戏剧理论家安托南·阿尔托的《残酷戏剧》理论,觉得可以研究,西方关于肢体表达和形象魅力的戏剧解释,研究后觉得跟中国传统戏曲很像,这种有鉴别的吸收和学习很有必要。在我看来,西方艺术呈现背后的技术支持,非常值得学习。我想,应该用这些技术帮助我们讲述自己的故事。

我不喜欢那种野蛮生长阶段不择手段的嘴脸气息,生存方式,无法逃避的时候,只能将我的文化理想寄托在戏剧上。

记 者:1999年,您改编、导演的话剧《生死场》赢得了当时国家级戏剧领域的各项大奖,29岁就取得了让很多导演、编剧羡慕的成就,评论界也给予了这部作品相当高的评价。这之后,您有没有感受到创作的压力?您如何看待《生死场》在您创作中的地位 and 影响?

田沁鑫:我当时没有感到任何压力。萧红是我在上世纪80年代就喜欢的作家,每次读到《生死场》,我就有一种心跳的感觉,非常想做一部关于生老病死的戏,这其中的故事有意思。契诃夫的剧本就触及了人生的终极问题,比如死亡、生存的意义,而萧红在24岁的时候就想到了这些问题,所以我就想把这部戏做出来。《生死场》是我进入戏剧行业、进入国家级剧院后,第一个规模比较大的、讲述中国故事、传递中国精神的戏剧。排练过程中,我想尝试一种新的舞台形式,这种形式不是传统意义上现实主义的舞台格局,舞美场景写实那种,而是空的空间,所有的内容均靠演员的肢体动作和舞台调度完成。最终,这种尝试成功了。

记 者:进入中央实验话剧院(后与中国青艺合并为中国国家话剧院)后,您创作了《狂飙》《赵氏孤儿》《红玫瑰与白玫瑰》《青蛇》《四世同堂》等一系列作品,几乎每部作品都会引发评论界的热议。比如2003年上演的《赵氏孤儿》,与林兆华版的《赵氏孤儿》形成了年度演出事件,您强调了孤儿的两难选择与困惑,这对道德和伦理传统都是极富挑战意味的。如果今天让您再次面对《赵氏孤儿》,您又会让孤儿作出怎样的选择?

田沁鑫:我是本性善良、同情弱者的人。小时候,在我住的一楼群旁边有个小平房,一位卖冰棍的独臂奶奶住在那里,她每次推冰棍车进院子的时候都要过一个门槛,很难推过去,我看

到总会去帮忙;有一次,那个奶奶想去拿地上的一个纸筒,她只有一只手,又要扶冰棍车,我就过去帮助了她。这样的情况在我的生活中有很多。我骨子里就是这样的人,很简单又很容易被感动。但是当我工作之后,发现人与人之间是存在竞争的,人欺负人的事情时有发生。还有就是面向社会的时候,除了竞争,还要有生存的勇气。我就想,有的人盲目地长大,逐渐忘记了小时候的天性和帮助弱小的心,使得功利心和弱肉强食的心变得更强烈了。所以,在“生而为人之道”和“在世为人之勇”出现冲突的时候,出门闯荡的我就是“孤儿”了。就像《赵氏孤儿》剧中的孤儿一样,程婴父亲教他“生而为人之道”,屠岸贾父亲教他“在世为人之勇”,当两位“父亲”先后死去的时候,他在一片茫然中,决定上路。这条路是一条什么路,他不知道,也无从选择,只能走下去。我做这个戏的时候,给自己找了一个很戏剧性的说法,就是“告别青春”。现在看来,也不怎么准确,因为“青春”始终在心里。《赵氏孤儿》体现了我对市场大潮侵袭带来的文化裂变的思想,我不喜欢那种野蛮生长阶段不择手段的嘴脸气息、生存方式,无法逃避的时候,只能将我的文化理想寄托在戏剧上。在我的作品中,苦难是以不同面目出现的,但始终存在。

记 者:从您最近的《北京法源寺》《聆听弘一》《狂飙》(上戏版)等作品,我们发现,您在叙述方式、表现方式上更倾向于众声喧哗,言语的比重大于故事情节,历史与现实相互穿插。这是否可以看作是您的创作转向呢?

田沁鑫:正如您所说,我这三个戏都是叙述体的。李敖先生的小说《北京法源寺》严格意义上讲是一部政论小说,《狂飙》是艺术家个人传记题材,《聆听弘一》是受众纷纷构建的作品。我始终在探索话剧可能的呈现方式。《北京法源寺》中的海量的台词、大段独白、繁复的结构产生了戏剧的可看性,时空结构虽是碎片化的,但故事性没有弱化。剧中没有显在的人与人之间的冲突,慈禧与康有为没有见过面,光绪和康有为也只见过一面,这些不影响人物同在一个舞台上发声。观众会感觉人物之间似乎都认识,但实际上却并不相识,甚至个人之间的矛盾也没有。他们之间的冲突是超越肉身之外的强大的思想冲突,甚至是国家发展方向、执政方针的撞击。面对这样的冲突和撞击,选择众声喧哗的方式,让不同的声音汇聚起来。《北京法源寺》里的人物是清末的名士知识分子康有为、梁启超、谭嗣同等人,是晚清朝廷最核心的政治家慈禧、光绪、李鸿章、荣禄等,他们在李氏革命命的恂忠寺、雍正皇帝亲自更名的法源寺内发声,而且都以高调的、相对集中的语言形式表态,这种剧场的冲击力和思想的震撼力是其他作品无法比拟的。

我的作品追求干净的气质,希望合作的演员们拿出灵魂、真实的一面,不装、不做作地投入角色。

记 者:进入新世纪以来,特别是近10年,话剧商业化的步伐加快,市场、资本对话剧创作的牵制作用凸显。过去是自己喜欢做什么就去做什么,现在就要考虑投资方的需要,甚至根据某个命题、任务去定制一部作品。对于这种现象,您是如何思考和实践的?

田沁鑫:在市场化进程的推波助澜下,全国兴起了盖大剧场的热潮。装修好了的房子需要有内容加以填充,这就增加了剧院的演出需求。同时,时下的文化投资也逐渐增多,很多投资者十分热衷于把资金投入到演出上。如此一来,剧场和我们创作者的关系就变成倒计时了。原来那种悠闲的创作状态陡然发生了变化。当然对于定制作品也要一事一议,就像戏剧的“一戏一格”一样。这里面也有违背艺术规律的情况。我们这一代赶上了中国快速发展40年创造奇迹的经历,很多时候是还没有来得及思考,就先行动前行。这期间,有些人一方面要赚

钱,另一方面不愿意对不起自己的作品,二者很难兼得,所以就感觉又忙又累,甚至越累越忙。我也是在这样的状态下坚持着。习近平总书记提出要“不忘初心”,这个说法可以清正人心!作为艺术工作者,清静身心,诚意创作,不忘艺术初心是必要和必须的。坚持“以人民为中心的创作导向”、创作“思想精深、艺术精湛、制作精良”的优秀戏剧艺术作品,这些都是我们在创作中应该时刻鞭策和谨记的。

记 者:一部舞台作品的成功离不开演员的表演。您的作品也磨炼和推出了包括辛柏青、秦海璐在内的诸多优秀青年演员。您认为导演应该赋予演员什么东西?您对演员的表演又会提出怎样的要求?

田沁鑫:我的作品,追求干净的气质,这种干净体现在艺术风格和演员身上。我不喜欢有杂念、世俗气的演员,我希望合作的演员们拿出灵魂、真实的一面,不装、不做作地投入角色。像老一辈表演艺术家赵丹、金山、石挥等优秀的演员,他们塑造角色的时候都非常纯粹、纯净,表演都在生活之中、家长里短之间。演员在演戏的时候,有时难免会带上一些生活的世俗气,这些我会在排练中把它们打掉,让演员尽可能纯粹地呈现在舞台上。同我合作的演员都很可爱,同我的关系也融洽。能遇到好演员是我的福气,我懂得感恩。

我希望我的戏剧,有扎实的文学底蕴,现代的结构方式,形式显露东方审美,演出气质流畅,似行云流水、自由不拘。

记 者:如今外国戏剧大量登上中国舞台,形成了一股外国戏剧引进潮。您是如何看待这种现象的?去年您担任了乌镇戏剧节的艺术总监,如果让您去选择引进中国的剧目,您会侧重于哪些内容和风格的作品?

田沁鑫:面对外国作品的时侯,我觉得我们需要有鉴别的吸收和健康的消化过程,不用生活在西方强大的技术阴影下。我们的戏剧需要文化自信和勇气,需要成熟的人格。去年,我作为第五届乌镇戏剧节艺术总监,在为期11天的时间里做了100场演出,邀请的开幕式是俄罗斯瓦赫坦戈夫剧院排演的《叶普盖尼·奥涅金》,舞台虽然非常简洁、凝练,但是当肖斯塔科维奇的音乐响起的时候,那种像列宾油画一般的舞台美术

气质,展现出俄罗斯深广的东欧民族气质,一样的造型意识与高颜值演员真挚、真诚的表演,呈现的是俄罗斯的国家气象。为了检查字幕,这部作品的录像我看了几遍,看时会走神想到中国戏剧。中国完全有可能创造出具备国家气象、国家舞台艺术形象的优秀戏剧作品。但目前还有待提高创造力,其中很重要的原因,是中国艺术家对自己民族的文化认知和艺术自信的逐步完善,以及艺术人格的成熟。市场化环境下,关注自己看似独立,但这不是真正人格精神和成熟的独立精神,依旧是“我怎么照顾好我自己”的所谓的“自我精神”。我们把自立当成了成熟,在思想上没有给自己一个更高的操守标准、情操准则、道德规划,做戏更多是为了实现自我,目的、价值,不是遵循艺术原则,传递艺术精神。这就是《叶普盖尼·奥涅金》给我的震撼所在。还有一点,在国际艺术节看外国戏剧,大多是立足于各国本土讲述的每个国家的故事,反映了各国的历史文化和时代特色,没有刻意迎合其他国家,没有盲目追捧技术,而是把自己国家的故事讲清楚,建构起属于各自国家的艺术形象,然后让不同国家的观众产生共鸣。看国外作品也是激励我们反思,我们更需要多多创造属于中国国家舞台艺术形象的作品。

记 者:您是一位名副其实的“文学导演”,因为您的大部分作品都是根据文学经典名著改编的。文学对您的创作带来了哪些影响?

田沁鑫:我爱看书,读书可以使人明心见性,提高对社会和人生的鉴赏力、观察力,同时陶冶情操。小时候除了阅读明清小说,还喜欢科幻文学。读书时,把图书馆的科幻书都借遍了,我现在的戏剧结构有“数理结构”基础,这种热爱可以延伸到看电影上,斯皮尔伯格的《头号玩家》,吕克·贝松《第五元素》,电影《罗拉快跑》《黑色追缉令》等的非线性结构。从我的戏剧处女作《断腕》到《生死场》《红玫瑰与白玫瑰》都是非线性结构,只有《四世同堂》是传统三幕话剧本,《北京法源寺》中的结构层次明显,1921年法源寺的方丈和1898年死在菜市口停灵法源寺的谭嗣同,可以共同作为见证人,时空交错,观众没有提出质疑。这种浪漫主义结构是中国古典小说《西游记》、宋画本《白娘子永镇雷峰塔》、明朝昆曲剧本《牡丹亭》等作品给我的启示。创作者要有洞悉历史的能力。这是古典文学和科幻文学对我戏剧结构的影响。我编剧的台词,有节奏和韵律,得益于上戏校时看过的大量戏曲剧本。像《群英会》《搜孤救孤》,全本《四郎探母》,翁偶虹的《锁麟囊》。我爱看武侠小说剧本《恶虎村》《十三妹》《四木村》等,都是出自历朝历代的知识分子之手,这些剧作家影响了我剧本语言的风格和气质。我对人生的感悟来自于传记。外国小说也看,包括传记题材,看的第一本是美国舞蹈家伊莎多拉·邓肯自传,陆续看了一些讲个人奋斗的传记文学作品,从传记中看到了不同人生,感受到人性的丰富。除文学之外,我对中国象棋、围棋也感兴趣,围棋讲究气韵相通,堵住气门就是死局。所以我希望我的戏剧,有扎实的文学底蕴、现代的结构方式,形式上显露东方审美,演出气质流畅,似行云流水、自由不拘。

访谈

录