

文章编号:1671-1653(2015)01-0065-06

# 从女性情怀到英雄史诗

## ——论田沁鑫戏剧的现代呈现

张 贇, 李 璐

(辽宁大学 本山艺术学院, 辽宁 沈阳 110036)

**摘 要:**田沁鑫的话剧起初是女性情怀的抒发,逐渐而为或静水深流的平民史诗,或波澜壮阔的英雄传奇,而无论是女性情怀,还是史诗追求,都始终贯穿着中国传统文化的审美意识与艺术品位,在当前的戏剧舞台上可谓独树一帜。结合其在编剧上叙事话语的追求,田沁鑫戏剧的舞台呈现相应采用了令人耳目一新的艺术方法和手段,以强烈的视觉冲击力和狂热的肢体语言,传达出创作者的某种思想或情绪。可以说,田沁鑫通过具体创作实践了现代艺术观念和东方传统美学观念的结合,开创出当代中国戏剧艺术发展的新时空、新方向以及新的可能性。

**关键词:**田沁鑫;戏剧;女性情怀;史诗;舞台

**中图分类号:**I207.34 **文献标识码:**A **DOI** 10.3969/j.issn.1671-1653.2015.01.011

## From Female Feelings to Heroic Epic

### ——A Study on Tian Qinxin Drama's Modern Presentation

ZHANG Yun, LI Lu

(Benshan Art Academy, Liaoning University, Shenyang 110036, China)

**Abstract:** Tian Qinxin's drama is the expression of female's feeling at first, and gradually becomes civilian epic like quiet deep water flowing, or magnificent saga. Tian's drama always runs through an aesthetic consciousness and art taste of Chinese traditional culture, unique on the current drama stage. Combined with the writer's narrative discourse pursuit, Tian Qinxin's drama corresponding adopts refreshing artistic methods and means on stage presentation with intense visual wallop and body language, conveys specific thoughts or emotions of the creator. Through concrete creation, Tian practiced the combination of the modern art and oriental traditional aesthetic concept, creating new time, space, direction and new possibilities in the development of contemporary Chinese drama art.

**Key words:** Tian Qinxin; drama; female feelings; epic; stage

研究当代中国话剧,田沁鑫是一个绕不开的存在。从1997年至今,《断腕》《生死场》《狂飙》《赵氏孤儿》《明》《四世同堂》《青蛇》等作品,不断

彰显出这位当代话剧界最具活力、影响力和票房号召力的新锐导演的创造力。田沁鑫将饱满的感情与极富想象力的构思揉合在一起,造就了一个

收稿日期:2014-11-26

基金项目:2014年度国家社会科学基金项目(14BZW035)

作者简介:张 贇(1978—),女,辽宁海城人,辽宁大学本山艺术学院副教授,博士,主要从事当代文学与文化研究。

个舞台奇观,成为当代文化生态里的一幕耀眼的风景。

戏剧理论家安托南·阿尔托说:“导演不再是剧本在舞台上的简单折射度,而是一切戏剧创造的起点。在典型语言的采用和运用中融入了剧作者和导演的古老的两重性,如今只有惟一一位创造者,由他担负起双重责任:戏剧和演出”<sup>[1](P90~91)</sup>,这在身兼编剧与导演双重角色的田沁鑫身上得到完整体现。一度创作和二度创作主体身份的重合,使创作意图得以完整统一地贯彻执行。在题材上,田沁鑫作品兼具中国古典题材、世界名著及当代社会生活领域,内涵深沉大气,又无处不富于个性,潜隐而独特。作为女性,话剧于她最初是女性情怀的抒发,逐渐而为或静水深流的平民史诗,或波澜壮阔的英雄传奇。而无论是女性情怀,还是史诗追求,都始终贯穿着中国传统文化的审美意识与艺术品位,在当前的戏剧舞台上可谓独树一帜。结合其在编剧上叙事话语的追求,田沁鑫戏剧的舞台呈现相应采用了令人耳目一新的艺术方法和手段,以强烈的视觉冲击力和狂热的肢体语言传达思想或情绪。可以说,田沁鑫通过具体创作实践了现代艺术观念和东方传统美学观念的结合,开创出当代中国戏剧艺术发展的新时空、新方向以及新的可能性。

田沁鑫并非女权主义者,她说:“以完整独立的人格抗争社会对女性看法上的固守,这是今日女性在性别意识上的关键。所以为了克服女性思维的局限,我编剧、我做戏、我导演,从来不会站在女性角度去思考问题”<sup>[2](P54~56)</sup>,但她也承认:“大家从戏看我,觉得有力量,但我内心是一个女人状态。”<sup>[3]</sup>从上面似乎矛盾的表述中,我们可以这样理解:她不以传统女性的思维方式去思考问题,但思考的问题却不能不关涉女性。女性生命历程与女性生命体验的孕育,女性情怀已成为创作的深层诱因和潜在动机,内化于创作中,成为研究田沁鑫戏剧的突破口。

田沁鑫曾因“悲伤”而做戏,继而则因“发现”而做戏。1997年她的第一部作品《断腕》是送给心上人的生日礼物。“情执很深”的剧作家在剧中写满了还处于二字头年龄的青春女性对爱情的痴狂、对人生天真而纯情的幻想,以及女性世界中那个引领她前行的男性的太阳般的光辉。《断腕》根

据辽国开国国母述律平的故事改编。剧本中的述律平不再是性格冷酷、决事专断的铁腕女性,而被塑造为至情至理,为完成爱人事业不惜断腕自戕的伟大女性。少女时代的述律平内心埋藏着狂野的激情,“人都说,我的先祖是狼,我从来不敢相信。可是,我分明听得见,自己心中狼的嚎叫。”这种生命激情源于对未来的憧憬和对爱的坚守,“这是我的草原,草原上年轻的猎手很多,他们怀着娶我的梦想,乘兴而来,又败兴而去。我仍是个待嫁的姑娘。”当这朵清丽绝俗的“草原之花”,遇到那翱翔、搏击于天际的“草原之鹰”耶律·阿保机后,终于答应后者“这双手,永远陪伴在我身旁”的请求。阿保机死后,面对危机四伏的局面,述律平毅然斩断手腕,一方面慰藉丈夫亡灵,“趁它还带着我身体的余温,让它陪伴你的灵柩一如你生前”,更以此震慑各方势力,打消长子“儒治天下”的意图,巩固辽国统治。在有着如鹰般气魄的孙子耶律阮回来争王位时,述律平拱手让出,平静地接受了孙子对她的软禁。在危机面前,做出任何选择都是艰难的,但以爱的名义去做,即便艰难也只是过程的艰难,而选择反倒是容易的。

《断腕》是一首直诉心灵的舞台抒情诗,一如一位女性虔诚地捧出一颗心,向爱人倾诉。编剧“想以草原一股清新的风吹醒一下这个文明都市,让人们也信一回这种理想爱情”<sup>[4](P127~135)</sup>。女主人公断腕以震天下,也是用一生来兑付爱情的承诺。同时编剧高度的肯定和赞美述律平身上的女性忍辱负重的牺牲精神,也体现出青年田沁鑫思想的局限性;追求爱情的女性在男性精神的引领下勇敢前进。但此后田沁鑫的女性情怀发生了大逆转,在各种人生情境中,男性不再充当女性精神导师的角色,倒是女性在两性关系中表现出更多的决断力和自主性。这不能不说是田沁鑫在人生阅历不断丰富后,对性别与责任重新思考的结果。同时田沁鑫的女性情怀不再以爱情的面目出现,而是内化为一种女性视角和女性立场,戏剧的外壳呈现出中性化的史诗风貌。由此,田沁鑫的戏剧完成了从女性情怀的抒发向英雄史诗的转化。

1999年,30岁的田沁鑫凭借《生死场》震动了整个中国话剧界。在平民史诗的潜在层面上,《生死场》显示出田沁鑫敏感多思的女性情怀;叹息于女性境遇的多舛,赞美女性在困境中精神力量的超拔与强韧,以及对男性群体的失望和批判。《生死场》中的王婆,有倔强结实的精神要求。当丈夫

赵三杀了地主“二爷”(其实是误杀的小偷)后,王婆换上了大红的袄子,充满崇敬地夸赞丈夫:“是树,高高的!是河,长长的!是江,大大的江!松花江!”她心目中的赵三就是一个天不怕地不怕、敢作敢为的男人。然而,当二爷活着出现,赵三吓得惊魂落魄跪地求饶时,王婆心中的那根精神支柱瞬间坍塌。赵三的求饶、入狱,随后被二爷赎回,最后对二爷感激涕零,对于王婆而言,是生命之树的萎谢。王婆的自杀,正象征着女性对男性虚弱本质的彻底绝望。王婆是一个精神化的存在,象征着一种女性精神。她身上集中了女性对男性群体的希望与失望,从而成为女性意识的载体。

《生死场》中的金枝,则体现出女性精神成长的过程。在发现自己与成业偷情已经孕育了生命时,她还狠狠地骂着:死!咋不死……懵懵懂懂的少女时期在呕吐声中结束。母性焕发出强大的力量,促使她勇敢地承担:“我和成业相好,我肚里怀了成业的东西。您几位放高手别戳点我别戳点我肚里的东西!我磕头了!”而仅有的来自母亲王婆的支持:“娘的丫头不是泥!你和成业的孩子,娘给带”,既显示出母女之间的理解与同盟,更显示出女性在男权世界的孤绝。

而《生死场》中的男性则无不表现出木讷、麻木和畸形的心理特征,赵三、二里半们似乎是现实生活中男性精神猥琐和道德缺陷的一面镜子。开头部分,一个即将分娩的女性在恐惧和痛苦中辗转,与死亡相隔咫尺,男人们则一副冷漠的态度,他们只对血淋淋的生育场面感到兴奋,念叨着“生、老、病、死,没什么大不了”的生存逻辑;未婚先孕的金枝愁容满面,成业对她没有安慰,只用“才干两回,你这肚子咋这不禁使。倒霉”回答她,抱怨自己原始性欲的无处安放;赵三面对女儿未婚生出的孩子,胸中怒火喷薄而出,解气般将孩子猛掷在地,似乎要保存他仅存的一点清白和高尚;麻婆被两个日本兵轮奸并杀害,懦弱的丈夫二里半不敢对日本兵表现出丝毫仇恨,却打了死去的老婆一记耳光……,《生死场》展现给我们的不仅是一幅日寇入侵前后东北人的生存图景,同时蕴含着剧作家对女性命运的寓言式观照。这是剧作家女性情怀和女性生命体验在创作中的自然融入。

如果说,《断腕》中的耶律·阿保机是剧作家理想中雄强坚毅的完美男性,《生死场》中的赵三、

二里半们代表着现实中蒙昧凶残的男性,那么《狂飙》中的田汉则代表着寻求女性精神指引和启发的性情阴柔的男性。

田沁鑫编导的《狂飙》以田汉为主人公,但并非以宣扬高蹈的国歌精神为主旨,而是以一种复归人性的个性化解读,再现了一个极具浪漫主义诗人气质的田汉的形象。其中表达出的女性情怀,是对《断腕》中男性是女性精神引领者的逆转。在这部剧中,不同时期的女性成为田汉人生之路上的航标灯。寿昌(田汉)九岁那年,还是个小和尚,因为看见表妹的眼睛,“在半黑的屋子里面,晶亮亮忽闪忽闪的”,便一步跨进红尘;留学日本时期,一位日本女演员为追寻刚刚去世的丈夫,殉情死在舞台上,这一事件使寿昌为戏剧“中毒”;而寿昌的第四任妻子“红色莎乐美”安娥,则促使他走向革命阵营,他说:“认识你之前,我是多么迷茫”。纵观田汉的人生之路,正如他所说:“我只热爱我要的颜色,我会听凭她牵引出一条轨道,引我自由公转,愉快向前。”<sup>[5](P178)</sup>女性于他即是这样一种颜色,是爱(情)和美(艺术)的女神,抑或革命的导师。

2003年,田沁鑫编导历史剧《赵氏孤儿》。剧情在《左传》、《史记》和元朝纪君祥的杂剧基础上作出独特改编,尤其在赵氏家族遭受满门诛杀的起因上做出新的阐释。庄姬依仗自己是晋王之女,“人尽可夫”,放纵欲望。在丈夫赵朔发现她和叔父赵纁私通后,杀了赵纁,庄姬愤而向兄长皇上诬陷赵家谋反。而在赵家三百条人命遭受灭门之灾时,庄姬终于在生育的阵痛和鲜血中醒悟,她将赵家唯一生还的孤儿托付给程婴,自己则刎颈而死。“一个女人通过分娩的阵痛,得以出落为一位母亲,这是女人的成长,她才懂得了羞耻,才觉出自己的罪愆,也才成熟”<sup>[5](P138)</sup>。这似乎又延续了《生死场》中金枝身上体现出的女性成长主题:由于生育,女性从少女的懵懂任性,到懂得承担与责任,完成生命的涅槃。

由此,在王婆、金枝、述律平、安娥、庄姬等一群坚强又独立于世的女性形象中,我们发现她们具有一种共同的精神气质,她们似乎是创作者在戏剧中设立的一盏“精神明灯”,是精神化的存在。她们的骨子里都透着一股纯粹、狠劲或野性,如同戏剧中挺立的支撑点将剧情撑起,甚至表现出男性化的雄强和豪迈。这种气概实际是女性面对社会的、命运的,亦或是男权的重负,而作出的反抗

和挣扎,因而必然承受巨大的苦难和悲伤。

“在这个父权社会里,女人要做事太艰难了,我借戏剧进行一种批判”<sup>[6](P58~59)</sup>,田沁鑫如是说。因而尽管她否认自己女性主义的标签,但潜意识中的性别身份和性别特点仍然会在她的戏剧中打下深深的烙印。而这种女性情怀的抒发,常常掩藏在创作者更为深远的现实关怀中,最终传达出对当前社会问题、社会现象的理解与看法,而这些显然已经不是单纯的女性情怀所能涵盖的了。

## 二

当代剧坛各种创作思潮异彩纷呈,但在表面繁荣热闹的背后,却存在着远离、淡化,甚至消弭中国传统人文精神与时代氛围的创作倾向,大量剧作似乎是孤芳自赏、自我陶醉,表现出贫弱的精神和思想内核。与此相反,田沁鑫自觉将自己的作品作为社会主流文化的组成部分,为现实需求寻找历史文化支撑,做出重塑时代精神的努力。

田沁鑫戏剧具有恢弘大气、阳刚与阴柔兼备的特点。对此她解释说,在创作过程中,她更强调“职业状态”,而非“性别状态”<sup>[6](P58~59)</sup>。女性情怀的抒发固然是田沁鑫戏剧不可忽视的一个因素,但其史诗风范和贯穿其中的中国传统文化审美意识与品位,才是其最显著的审美特征和获得广泛认可的关键。长期以来,“史诗风范”作为一种艺术理想,一直为艺术家们所企慕和向往,并形成一种“史诗情结”。当一部作品具有宏大的规模、丰富的历史内涵、深刻的思想、完整的英雄形象、庄重崇高的风格等特点时,便可能被誉为具有“史诗性”。事实上,“史诗”(Epic)一词源于西方文学概念,原指以诗叙史的一种文学体裁,但在当前,它已演变为一种艺术批评的审美范畴。黑格尔曾说,史诗“是以诗的形式表现一个民族的朴素意识”,它“表现全民族的原始精神”<sup>[7](P109)</sup>。可以说,田沁鑫的大量戏剧都达到了史的内涵和诗的表达的统一,即史的真实性、思的深邃性和诗感染力的统一。

“史的真实性”体现在田沁鑫的代表作《断腕》《生死场》《赵氏孤儿》《四世同堂》等,这些作品均取材于历史,根据史书、小说或传记改编,具有极强的历史真实性和纵深感。如《断腕》根据辽国开国国母述律平的故事改编。《赵氏孤儿》根据《左传》、《史记》和纪君祥的同名杂剧改编。《生死场》

根据现代女作家萧红的同名作品改编,通过对东北大地上—群如蝼蚁般生活着的人物群像的塑造,展现出那千载往复的“生死场”上轮回着的畸形人生以及人们的病态心理。抗日战争的爆发使这潭沉寂单调的死水泛起波澜,揭竿而起的村民们带着蛮力、雄强和悲愤,如雕像般定格。《四世同堂》则根据著名现代文学大师老舍的同名长篇小说改编,重现了日寇入侵的乱世中讨生活的中国人的坚守,完成了一首平民史诗的话剧重构。

“思的深邃性”体现在这些作品强化了社会教化功能,表现出对人情、世态的现实关怀。在当前“虚假的繁荣掩盖着真实的衰微,表面的热闹粉饰着实质性的贫乏”<sup>[8](P9~12)</sup>的戏剧界普遍状况下,显得格外可贵。《断腕》的成功改编意在告诫人们,在“更加关注金钱、更加追求现世享受的今天,对理想主义的追求乃是匡救时弊的一种悲壮的行为”;《生死场》则如一首悲壮雄浑的交响曲,高扬起弘扬民族精神的旗帜,表达出爱国主义的主题:“萧红原小说注重‘向着民众的愚昧而写作’,而我们的话剧要强调的是民族非凡的韧性和生命力的雄强,对民族命运进行反思,找到华夏民族的主体生命精神,呼唤民族自醒意识的复归。”<sup>[9]</sup>在《赵氏孤儿》,编者力图以“失义人心不在,失信正道不存”的精神贯穿始终。剧本从人性的视角诠释“舍命论道”的春秋大义,追问“诚信”所具有的普遍意义和普世价值。

“诗感染力”能够最大程度地体现出剧作的思想内蕴,它既是田沁鑫戏剧诗意的舞台呈现,也是对社会与人生的思考获得哲理的升华。在有限的戏剧舞台上,凭借对电影(如蒙太奇或意识流)、戏曲(如表演或虚拟)、绘画(如造型或色彩)等艺术的表现手法的借鉴,田沁鑫的戏剧舞台风格充满了诗情画意,台词、空间、表演以及舞美等在内的综合艺术手法的运用,都使戏剧最终呈现出富于诗感染力。以台词为例,《断腕》中述律平的台词:“契丹,是我活下去的唯一信念,这信念可以让我摒弃琐碎的幸福和渺小的快乐…”;《赵氏孤儿》中庄姬的独白:“万籁俱寂,生者已死,死者涣散,我,泪痕在衣……”,等等。不同于日常生活语言的质朴,这些语言华丽充满了想象力和哲理。富有象征意味的意象也能烘托出强烈的诗情。另外,频繁运用内涵隽永的意象,将人物的感觉外化和物化,更加渲染出诗的意境。如,《赵氏孤儿》舞台上的黑白意象象征正与邪的对峙,而水波纹的

意象则象征着时间的流逝;《生死场》开场时出现的通红的绸布象征着生命的顽强以及生死的轮回;反复吟唱的“生、老、病、死”歌淋漓尽致地渲染了那里的人们的愚昧,对生命和死亡的冷漠和麻木。意象的运用将剧作者寄予的思想情感形象化、具体化,增强了艺术表达效果。

在“史诗风范”的呈现中,田沁鑫戏剧始终贯穿着中国传统文化审美意识与品位。她始终坚持排演一些中国传统的经典作品,如《生死场》《赵氏孤儿》《四世同堂》,这些经过几十年甚至上百年而沉淀下来的中华传统文化精神,得以通过舞台以立体呈现的方式传递给观众。田沁鑫说:“时代让我们在年轻时有机会大量接触中国传统的文学艺术,因此,在对传统文化破坏、解构后又意识到传统的重要,成为我们这一代做文化的思想高度。不同于单纯以学习西方、模仿西方、传递某些新的观念为目的,我们想传达自己的思想,想做中国式的自己的艺术。”“中国式的自己的艺术”观念的形成象征着田沁鑫独立成熟的审美思想的形成。通过历史的再现,与现实形成对照,从而使中断了的传统人文精神得以重放光彩,使现代人从精神的萎靡中惊醒。

《断腕》中“执子之手,与子偕老”的爱情坚守,《生死场》中对生存的迷茫、对国民性的揭示、传统爱国主义情感的表达,以及《四世同堂》中老北京的风俗人情,《赵氏孤儿》中在春秋时代相当于“身家性命”的“诚信”二字的凸显等等,都蕴含着传统文化审美精神。面对现实的沉沦,田沁鑫树立起一面理想的旗帜,“中国文化是不断流失、不断建立、不断在融合中演变,到最后找不到自己的根了,破坏性非常强。我想最后要回到感性的层面,做《赵氏孤儿》就是为了接上春秋时代的那口气儿。自辛亥革命之后西方实用教育开始在中国落地生根,还有多少人具有中国原始的精神?我想通过《赵氏孤儿》、《生死场》试探一下。我的戏剧理想就是对中国原创精神的追索,对中国表达的追索。”<sup>[6](P58~59)</sup>现实的缺憾能在重构历史中得以补偿,同时,从历史深处获得的灵感得以介入当下。在历史和现实之间形成的相互映照的镜像关系,传达出中国传统文化精神的断裂以及传承的迫切。

史诗的品格与传统人文精神的高扬,使田沁鑫戏剧审美地实现了对历史的再现和重新阐释,完成了为当前现实需求寻找历史文化支撑的目

的。这是作为戏剧工作者社会责任的自觉承担,也是田沁鑫从女性情怀的小我,走向时代精神的大我的转换。

### 三

田沁鑫戏剧具有多元、多面和实验性的特征,其艺术性与商业性兼顾、女性情怀与雄浑豪迈并存、历史演绎中流露现实关怀,作为小众艺术却达到大众文化的影响力……,而这种复杂性尤为突出和集中地表现在:她执著于传统知识分子的唯美主义与理想主义的人文情怀,却背弃了中国经典话剧的表达模式,大胆采用西方现代的表现形式,即“用西方的技术,但是要完成我自己的中国审美表达”。由此,人们对她的评价也大相径庭:有人看重她在戏剧中对电影、戏曲和绘画等综合艺术手段的大胆引入和创新运用,视她为先锋;也有人更多地看到她对中国传统人文精神的痴迷和坚守,视她为保守。而她自己则认为:“中国古老的文化是需要通过一些现代载体让它继续传播下去的。”<sup>[10](P26~32)</sup>

黑格尔说:“戏剧无论在内容上还是在形式上都要形成最完美的整体,所以应该看做诗乃至一般艺术的最高层”。<sup>[7](P240~242)</sup>在田沁鑫的舞台上,无论是女性情怀,还是史诗风范,都是通过极富想象力和实验性的“西方的技术”或“现代载体”呈现的。

在叙事结构上,田沁鑫常常采用倒叙、电影蒙太奇等方式,彻底打破了古典戏剧按线性时间发展的局限。例如《断腕》采取倒叙的方式,通过剪影式的回忆展示出三个空间,有代表性地勾勒出大辽太后的人生经历:草原上年轻的姑娘述律平遭遇爱情;中年述律平铁腕专权,断腕保卫丈夫功业;老年述律平在孙子囚禁下平静地回顾往昔岁月。作品叙事线索清晰,又因倒叙的开篇展示出内蕴的张力。《断腕》预示了田沁鑫在戏剧叙事结构处理上追求精炼、简约,去除芜杂的细节,以大的时代精神或文化精神为内在精神和内容导向的特点。在《生死场》的改编中,田沁鑫对萧红的这一“散文化小说”进行了超过80%的改编,主要表现在打乱了小说原有的时空顺序,重新编排。如二里半回忆成业如何给他丢了人、自己如何被迫到赵三家提亲,赵三回忆王婆服毒的缘由等。这种回忆在舞台上采用平行蒙太奇的方式:一会儿用光强调一个场景,虚掉另一个,一会儿又变换过

来,从而在剧情上表现为“先果后因”。在《赵氏孤儿》中,她不是按照时间顺序按部就班地讲述程婴救孤的故事,而是采取了倒叙的方式,同时删改原作的枝枝蔓蔓,开场一幕即进入戏剧冲突的核心:赵氏孤儿已经长大,至于庄姬的乱伦、向程婴托孤、程婴救出孤儿等剧情都通过回忆、梦境等方式,在舞台上穿插呈现。纵观田沁鑫的戏剧,她总是放弃平铺直叙,而采用非线性的叙事结构,过去、现在不再遵循自然时序出现,这种处理使舞台戏剧也能够精于展示人物心理,表现出人物灵魂深处的波澜。

田沁鑫戏剧的现代技巧还体现在对戏剧舞台功能的驾驭上,精心构筑的舞台空间和舞美设计使田沁鑫戏剧完成了一场视觉革命。绘画艺术在舞美中的融入尤为突出,如《明》的舞台视觉美术设计由三维装置美术家夏小万完成,16个皇帝穿梭游走在大型“玻璃山水”画之间:几十层玻璃构成的透视山水,由近至远,层层叠加,立体可感,形象地诠释了“江山面前人人都是过客”的寓意;《赵氏孤儿》则运用了旅法画家赵无极的作品作为背景装饰,在戏剧中以油画的方式传达传统文化精神,同样是一种新颖别致的创造;《四世同堂》的舞美空间借鉴了版画艺术。小羊圈胡同正面看像是一条胡同,背面打光,胡同即“变为”一副版画。胡同里面的三户人家展开内部院落,像小孩子的叠画游戏。比如祁家,打开半立体墙面,里面出现一个小院,院里再打开一个是老二家房间。冠家,也可以打开院墙,一个院落出现,再打开一个房间又套着一个房间。如此避免了视觉上的厚重或笨拙之感,而代之以剔透和虚实相间的视觉享受。这种具有透视感的外部空间处理,使观众捕捉到了田沁鑫戏剧中意到笔不到的神韵。总的来看,田沁鑫的舞台空间并不繁复,而是以理性的简洁产

生一种大的思想。对中国传统的写意精神和“意境说”的深入领悟使她的作品完成了具备传统文化品格的舞台写意空间的拓展。无论多么繁复的场面,她都能找到适当而精炼的方式将它展现在舞台上,将无限广阔的生活画面巧妙地纳入小小的舞台之内,借助观众的想象来创造无限的空间与意境。

田沁鑫戏剧舞台上的演员表演以狂放的肢体语言为特征。残酷戏剧理论认为,好的演员都应该是严格的精神分裂。唯有完全将自己浸入角色的精神世界中,才能充分地完成对角色的塑造。受此影响,“我不喜欢站着说话的戏,希望舞台上更有热力,通过演员的台词、精神状态和肢体动作散发出来的那种热力。”“我所注重的这些,包括肢体语言及演员身体动作上的张力,所产生的视觉冲击力,一直贯穿于我的戏剧创作中。”<sup>[11]</sup>为了达到这种视觉冲击力,在话剧《断腕》中,田沁鑫启用了变性现代舞蹈家金星作为女主角,显示出对表演和角色的造型感和力量感的考虑;《生死场》中的二里半是个跛子,演员倪大宏“佝偻着个腰,略微圈着腿,总是揣着手”的造型也产生了极强的造型感。此外,舞台上癫狂的庄姬、迷情的莎乐美、绝望的王婆、分裂的寿昌等等在造型上都给观众留下不灭的印象。除了在舞台呈现上强调形象魅力与姿态狂放,田沁鑫还注重演员的表演与观众的交流,在《我做戏,因为我悲伤》中,她说:“台上和台下应该一起热,一起沸腾”,“舞台剧的表演本身,是演员本身,是演员神经血液流淌出来的活人和活人交流的这种表演艺术,它是舞台剧的特质。活人之间的直接交流,没有任何镜头给你放大。”在田沁鑫的舞台上,演员、观众和舞台三位一体,最终形成一个共振的空间、统一的气场。

#### 参考文献:

- [1][法]安托南·阿尔托. 戏剧及其重影[M]. 北京:中国戏剧出版社,1993.
- [2]解 珊. 印象田沁鑫[J]. 文化月刊,2003,(11).
- [3]田沁鑫. 田沁鑫十年 那从纯粹到混沌迷茫到清醒的时光[N]. 北京晚报,2010-05-10.
- [4]陈国锋. 《断腕》的悲壮与痛楚的仪式——话剧《断腕》座谈评述[J]. 戏剧,1997,(4).
- [5]田沁鑫. 田沁鑫的戏剧本[M]. 北京:北京大学出版社,2010.
- [6]戴婧婷. 田沁鑫:我用传统反思当下[J]. 中国新闻周刊,2004,(39).

- [7][德]黑格尔. 朱光潜,译. 美学(第3卷下册)[M]. 北京:商务印书馆1981.
- [8]董 健. 论中国当代戏剧精神的萎缩[J]. 中国戏剧,2005,(4).
- [9]田沁鑫. 非凡的韧性与雄强的生命力——话剧《生死场》的导演阐述[N]. 中国文化报,1999-08-19.
- [10]王 炎,丁 超,胡谱忠. 与田沁鑫导演对话话剧十年[J]. 艺术评论,2010,(8).
- [11]满 岩,田沁鑫. 我心目中的现代戏剧——访话剧《生死场》导演田沁鑫[N]. 北京晚报,2000-11-23.