

戏剧导演表演 美学研究

康洪兴 著

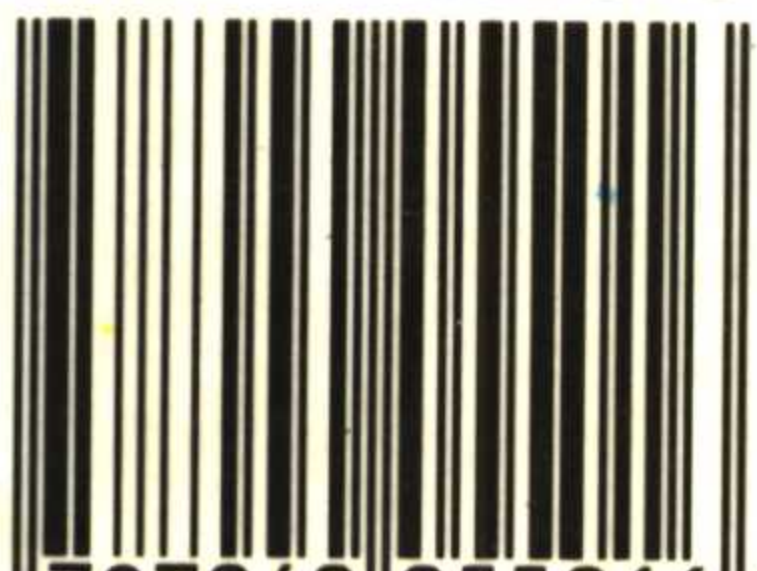
高等教育出版社



封面设计 王 喆



ISBN 7-04-005501-5



9 787040 055016 >

定价 10.30 元

戏剧导演表演美学研究

康洪兴 著

高等教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

戏剧导演表演美学研究/康洪兴著. —北京:高等教育出版社,1996

ISBN 7-04-005501-5

I. 戏… II. 康… III. ①戏剧-导演艺术-艺术美学-研究②戏剧-表演艺术-艺术美学-研究 IV. ①J811.2
②J812.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(95)第 08263 号

*

高等教育出版社出版

北京沙滩后街 55 号

邮政编码:100009 传真:4014048 电话总机:4016633

新华书店总店北京发行所发行

国防工业出版社印刷厂印刷

*

开本850×1168 1/32 印张9.25 插页2 字数240 000

1996年6月第1版 1996年6月第1次印刷

印数0001—1 157

定价 10.30 元

凡购买高等教育出版社的图书,如有缺页、倒页、脱页等质量问题者,请与本社经营办公室联系调换,电话:4054588。

版权所有,不得翻印

序

夏 淳

“康洪兴”这个名字，在我们文艺、戏剧界是并不生疏的了，主要是他 30 年来，在戏剧评论和理论研究这块园地上，辛勤耕耘，颇多建树。他的文章，他的独到的精辟的论述，引起了我们的注意，给我们留下了很深的印象。他的为人十分敦厚，朴实。文如其人，他的文笔，他的用语，都给人明朗、确切、质朴无华的感觉，绝无哗众取宠之意。我认为，他的这种文风也是十分可贵的。

康洪兴同志前后发表过的戏剧评论和理论研究等方面的文章，出版过的著作，已有 150 万字之多。这显示出他对当代戏剧发展的关注与笔耕的勤奋。

如今，他把他的论文中有代表性的、有影响的、属于精华所在的一部分汇集成书，即将出版，这是一件极令人高兴的事。目前能出一本书，是多么不容易啊！

他的这本集子包括的内容广泛而丰富。从他的这些文章中可以看出，康洪兴是一个重视历史，尊重历史，有历史观点的作家。而同时，他又是个很有时代感的、敏感性很强的作家。

收集在他这本集子里的文章大体可分为两大部分。一部分是对当代有代表性的导演、演员的导、表演艺术的特点及其追求加以评论和探讨。在导演中，他选择了六位艺术家，其中有焦菊隐、黄佐临两位大师，然后是舒强、徐晓钟、林兆华、王贵等导演艺术家。我觉得，他的这个选择是很有时代特点的，也是很有研究意义与价值的。还有一部分是关于 80 年代话剧在导演、表演方面进行艺术革

新的综合性论述,如《舞台创作思维方式的嬗变》、《舞台创作深层结构的嬗变》、《话剧表演的新探索》等文章即是如此。在这些文章中,探讨了当代导、表演艺术的新的发展趋势。康洪兴把他的视点集中在80年代这个具有特殊意义的历史阶段,以此作为他考察、研讨的焦点,这种考察与研讨,是很有启示的。

我觉得,康洪兴对焦、黄二位大师的论述和比较是有独到见解的。他看到了焦、黄二位大师的艺术主张和艺术实践与80年代戏剧革新之间的深刻的内在联系。应该说这是他具有历史观点又尊重现实的地方。其实,他对这本集子中论及的任何人和事,都是放在历史的长河中来考察来衡量的。他谈焦菊隐同志的时候,不仅肯定他在话剧民族化的理论与实践方面的伟大成果,而且强调了焦菊隐美学追求的“现代性”。这是很有现实意义也很有发展观点的见解。焦菊隐先生是在70年代中期故去的,而他的具有代表性的舞台艺术作品《茶馆》,却是在80年代初受到国内高度评价的,之后又受到欧、美及亚洲七个国家和地区的高度赞扬,其实际影响远远超出这些国家与地区。黄佐临先生的力作《中国梦》、《珈琲略传》两部舞台艺术,都是在80年代出现的,不能不认为是戏剧革新的重大成果。他提出的“写意戏剧观”和他对布莱希特的研究,在国际上都具有很大影响。康洪兴把这两位戏剧大师纳入他研究的对象,是颇有远见卓识的。

康洪兴认为,徐晓钟、王贵、林兆华都是具有强烈的创新意识和探索精神的导演,这是他们具有共性的方面;但康洪兴又分析了他们之间的不同,看到了他们各自的特点和成熟程度的差异。他充分肯定了他们对现阶段中国话剧事业的发展所产生的影响:使中国话剧走向新的时代,大大更新和丰富了中国话剧的舞台面貌。这是对他们的功绩和贡献的极为恰当的评论。

康洪兴的这本集子还有一个可喜之处,就是他对80年代的戏剧革新提出了一些值得注意的问题。例如,他认为开放性与随意性不能等同看待,这中间有一个“度”的问题,有一个观众能否接受和

承认的问题；还有，他认为感情与理智的关系，二者不可偏废，过于强调理智是违背观众的审美要求的……他的这些看法是很正确的。总之，康洪兴是一个重视客观实际的戏剧评论家和戏剧理论家。他从客观实际这个基点出发，又能从他自己的认识和思考生发开去，阐明精辟的论点。他的这些研究和探索，可以说是我国戏剧界的一份财富。所以我觉得，他这本书是值得我们认真一读的，它会引起我们对许多问题的关注与思考。

我祝贺他这本书的出版，也期待他有新的论著诞生。

1995年2月

目 录

论焦菊隐导演美学追求的现代性.....	1
南黄(佐临)北焦(菊隐)异同论	26
舒强导演艺术研究	46
论徐晓钟的导演艺术	86
林兆华导演艺术的探索 and 实验.....	109
王贵导演艺术的美学追求.....	131
舞台创作深层结构的嬗变.....	147
——谈八十年代话剧导演创新意识 的总体流向	
舞台创作思维方式的嬗变.....	168
——对八十年代“探索戏剧”导演 方法的美学透视	
从调整观演的审美关系看话剧导演艺术的变革.....	191
对传统话剧导演美学观念的超越.....	205
关于强化导演主体意识问题.....	214
※ ※ ※	
论童超的表演艺术.....	223
谈朱琳表演艺术的内在魅力.....	237
八十年代话剧表演艺术漫议.....	247
话剧表演艺术思维方式的拓展.....	257
话剧表演的新探索.....	268
后记.....	285

论焦菊隐导演美学追求的现代性

无论从舞台艺术实践来看，还是就理论建树而论，焦菊隐先生都是一个开拓型的戏剧革新大师。他导演的那些不朽的舞台剧目，他留下的那些丰厚的理论遗产，不仅显示了他博大精深的学识，也显示了他独立不倚的艺术个性和美学追求。

虽然他真正有效地潜心于创造性劳作的时日并不很长，但是，他对我国戏剧运动发展进程影响之巨大，是不容怀疑的。当我们现在回头去看时，这一点，便越发清晰地突显出来了。焦先生的卓越贡献，决不仅仅在于建立了一个剧院并开创了它的艺术风格，还在于推动了我国戏剧发展的现代化进程。有了这样一个认识之后，当我们再听到西欧的行家们热烈地称赞《茶馆》的舞台艺术是“现代戏剧的精华”的时候，就不会为之惊讶了。

在我国戏剧界，迄今为止，极少有人用“现代的”、“现代性”、“现代化”这样的词汇来界定焦先生所创造的戏剧艺术和所作的美学追求，即便偶尔有人用了这样的词汇，也并未被人们所重视，更未能形成共识。相反，人们普遍都习惯于用“民族的”、“民族性”、“民族化”这样的词汇来评价他所取得的业绩。

我认为，站在20世纪90年代国际、国内戏剧发展的制高点上来观察焦菊隐先生所走的艺术道路，如果还像以往那样，只用“民族性”或“民族化”这样一种理论思维模式，那就很难完整无损地对他的美学追求作出概括。因此，必须拓宽我们的艺术视野和理论思维空间，寻找厘定焦先生的美学追求的新视角。我们能否提出这样一个问题：在焦先生的戏剧美学追求中，除了具有民族传统审美意识之外，难道就没有现代审美意识存在吗？回答应该是肯定的。

鉴于以往我国戏剧界对焦先生在话剧“民族化”方面的论述甚

多，而极少甚至没有深入论述过他在话剧“现代化”方面所作出的卓越贡献。故本文拟以“焦菊隐导演美学追求的现代性”为题，试作一番探讨。

—

世界文化发展史证明，20世纪乃是人类的戏剧艺术由“传统型”向“现代型”大转换的历史时期。其总趋势从美学精神而论，是由“再现”向“表现”嬗变；从艺术方法来看，则是由“写实”向“写意”倾斜。但这不等于说是“表现”、“写意”全部替换了“再现”、“写实”。西方戏剧在这一“转型”中走在了时代的前列。我国的戏剧艺术从“五四”新文化运动前后到现在，虽总体发展方向也在逐渐汇入这一世界潮流，但又走着我们自己的特殊道路。正因为如此，我们有必要将焦先生的美学追求，首先放在世界戏剧大转型这样一个总的历史文化背景中，在对中西方戏剧转型历程的比较中，来考察一下它所蕴涵的“现代性”。

众所周知，西方戏剧自亚里士多德建立起“摹仿”说的美学规范以后，虽不能说全部是，但基本上一直是沿着“写实”的道路发展下来的。到了19世纪下半叶，又由法国的“自由剧场”戏剧学派进一步提出了“第四堵墙”的美学主张，便把注重摹仿的“写实”特征发挥到了登峰造极的地步，形成了写实主义——幻觉主义演剧方法。之后俄国的斯坦尼斯拉夫斯基又以“体验派”学说，将这一演剧方法体系化。从而在19世纪后期至20世纪初期，写实戏剧便成为雄霸西方剧坛的戏剧传统。

因此，西方戏剧由“传统型”向“现代型”转换的历程，首先是从向写实主义戏剧传统发起挑战开始的。

确实，从20世纪初以来，许多可称为开拓“现代戏剧”先锋的西方戏剧家（包括剧作家、导演、舞台美术家、戏剧理论家），诸如阿尔托、阿披亚、科格多、巴或、莱因哈特、戈登·克雷、梅耶荷德、瓦赫坦戈夫、热内、田纳西·威廉姆斯、布莱希特、格罗托夫斯基等

等，都日益感到：生长在他们本土的写实戏剧，从美学思想到表现形式，都不利于发挥创作者的艺术才能和开启观众的想象力，甚至有束缚作用。他们认为，这种僵化的戏剧模式，对反映越来越纷繁复杂的现代生活缺乏有力的艺术手段。直至当代，西方戏剧理论权威之一的志昂·加塞纳在他的《今代剧场》一书中还这么认为：“写实主义对于探究个人的心理深处功用不大。因为写实主义的技巧，以‘第四堵墙’为传统，废除了诗意的对话与独白，只能在一个平面上表述我们的经验与情感：它只能让观众看到表层，也就是任何外人所能见到的那个浮面”^①由此可见，西方人改革写实戏剧，乃势在必行。阿尔托的“残酷戏剧”、别克的“生活剧场”、梅耶荷德的“假定性的现实主义戏剧”、布莱希特的“叙述体戏剧”、格罗托夫斯基的“质朴戏剧”、谢克纳的“环境戏剧”等等一系列新的演剧学派和戏剧理论的出现，都是西方戏剧在本世纪戏剧“转型”这一潮流推动下的产物。反过来，它们又有力地推动了这股潮流向前发展。

正因为西方戏剧现代化进程是从突破传统的写实戏剧的框范开始的，因此，尽管流派纷呈、名目繁多，但有两个基本倾向是相同或相似的：一是如上所述，其美学精神由“再现”向“表现”倾斜，其艺术方法由“写实”向“写意”嬗变；二是不管流派是大是小，都无不受到中国传统戏曲的巨大影响。正如美国当代从事比较研究的文学博士于漪所说：“事实上，许多现代西方的剧作家、导演、理论家，都得益于中国传统戏剧。……而这种影响直接间接地传播到整个西方剧场之中，蔚成风气。所以我们今天放眼看去，西方剧场中流行的开放式的戏剧结构，演示性的技巧，象征性的动作，点到为止的布景，演唱的节段，音乐与歌舞，韵律与节奏，夸张的化妆与服装，风格化的演出，处处都与中国传统戏剧有着密切的关系，而与

转引自夏写时、陆润棠编《比较戏剧论文集》，第134页。中国戏剧出版社1988年版。

写实主义戏剧背道而驰。”^①从这里我们又可得知,20世纪西方戏剧向现代方向转型与我国传统戏曲的美学精神和艺术方法,有着某种不可否认的内在联系。自然,这与梅兰芳30年代出访美国和苏联所引起的世界性轰动以及后来越来越频繁的中西戏剧文化交流是分不开的。这一情况,早已为人们所知,此处不再赘述。

与西方戏剧现代化走向和历程相比,我国的情况似乎要复杂一些。

首先进入20世纪之际,亦即清末民初,正当西方革新派戏剧家们要打起向传统的写实戏剧(即我们所称的“话剧”)挑战的旗帜的时候,我们却因将它视之为体现了西方文化之“科学”和“民主”精神而引入中国,在陈独秀等新文化运动的领袖们一味提倡“写实主义”的情况下,把崇尚“第四堵墙”的幻觉主义演剧方法看作是最先进的演剧方法。其次,由于“五·四”时期新文化运动高涨,反传统精神昂扬,于是,在反对一切封建文化的同时,把传统戏曲也看作是“反科学”、“反民主”的东西而将其全盘否定。致使它那崇尚“表现”、“写意”的美学思想和艺术方法也受到排斥。再次,由于西方写实戏剧从内容到形式确实都能及时地反映现代人的生活、思想、感情,而这是传统戏曲所比不上的。又由于从20年代到40年代我国社会正面临着民族矛盾和阶级矛盾此起彼伏的激烈斗争,正需要写实戏剧这种便于直接配合时势的艺术样式为之服务,因此,话剧这一“舶来品”便在中国这块土壤中生根、开花、结果,并形成我国的一大新剧种。总之,由于上述的历史机缘和我国在这一特定历史时期形成的特殊的戏剧文化生态环境,致使我们的戏剧在由“传统型”向“现代型”转换之初,是从推崇写实主义戏剧起步的,并且足足有半个世纪的时间,走了一条与西方戏剧现代化方向相反的路程。这种情形,到了50年代下半期,即由焦菊隐先生于

于漪:《浅说中西戏剧传统之交融》,载于夏写时、陆润棠编《比较戏剧论文集》,中国戏剧出版社1988年版。

1956 年率先提出用戏曲的表现方法和形式排演话剧《虎符》之时，才算有了改变。从此，中国戏剧的现代化进程才开始了一个新的历史时期。这是后话，留待下面再讲。

这里必须先要回答这样一个问题：从 20 世纪初到 50 年代中，我们这种崇尚写实主义戏剧的美学思想和艺术实践，究竟有没有现代性？算不算是我国戏剧向现代化迈进的表现？这是一个较为复杂的问题。我以为答案应该是这样的。第一，写实话剧的引进，打破了我国几百年来传统戏曲一统天下的旧格局，使中国戏剧的发展出现了双峰并峙、两雄竞赛的新局面。这毕竟是一大进步。第二，从写实话剧所反映的内容与我国在这一历史阶段中的社会思潮和现实生活紧密结合的情形来看，它是顺应了我国社会由近代向现代转换的历史发展之需要的，并对这一发展起到了一定的推动作用。第三，写实话剧虽然最早是由一批知识分子介绍到国内的，但在其与中国社会现实结合的过程中，它与“五·四”以后蓬勃发展的写实主义新文学一起，在较大的范围内培植了中国观众新的审美情趣，丰富了我国的戏剧文化内涵。从这几方面综合来看，我们在 50 年代中期以前半个多世纪中所选择的戏剧发展之路，虽然与西方戏剧现代化方向不同，但不能不承认它是受制于我国国情的一种戏剧现代化方式。这一段历程，自然也是我国戏剧现代化历史链条上的一个不可缺少的环节。这说明，一个民族、一个国家的戏剧的现代化发展，是与该民族、该国家的历史文化及现实状况分不开的。但是，随着科学的发展，随着民族与民族、国家与国家之间的文化交流日渐频繁，人们的审美心理互相影响，致使同一种艺术在发展时往往面临着相同的问题。比如电影、电视的出现和普及，使任何一个国家崇尚“再现”美学思想的写实戏剧遇到了劲敌。我们在 80 年代也碰到了这个共同的问题。西方戏剧受到这种威胁比我们早得多，因而他们提前选择了能发挥戏剧自身生存潜能的“写意传神”的美学法则，使戏剧走上了不同于逼真再现的影视艺术的发展道路。这种追求至今方兴未艾。因此，站在当今的时代高度，站

在人类戏剧观念、戏剧美学、戏剧文化总体发展的水平线上,用戏剧发展史的眼光,再回过头去看看我国 50 年代中期以前的戏剧发展进程,虽然不能否认它所具有的现代特性和所取得的成就;但是,它确实并未真正归入世界戏剧现代化的总体潮流,而且,由于推崇写实话剧而排斥传统戏曲倚重“表现”、“写意”的美学精神及艺术方法,这种艺术偏狭主义本身就是一种纰缪。1956 年上半年举行的第一次全国话剧汇演出现了严重的自然主义倾向和演剧方式的僵化、模式化倾向(即清一色的写实主义——幻觉主义演剧方式)乃是这种“纰缪”长期没能纠正的必然结果。看来这正是致使我国戏剧在半个多世纪内现代化步子不大、层次不高的症结所在。

焦菊隐先生在 1956 年以前的美学追求,其现代性的方向及程度,基本上也就处于这个层面。虽然 1951 年他导演的老舍先生创作的《龙须沟》获得了巨大成功,其艺术水平超出了当时国内同类剧团的演出水准,但是,就美学追求而言,仍然无法超脱“五·四”以来所制造的历史阴影。

然而从 1956 年起,情形就大不相同了。

1956 年,我国的社会文化背景发生了很大变化。党中央提出了“百家争鸣、百花齐放”及“推陈出新”的文艺方针,指出文艺要走“革命化、民族化、大众化”的道路。周恩来总理还针对话剧的状况作了重要指示,希望改变话剧缺少“强烈的民族风格”和“不够成熟”^①的缺陷。这个文化背景的变化和周恩来的指示,看起来只是指明了我国文艺(包括戏剧)“民族化”的方向,实际上也校正了它的“现代化”航程。

北京人艺得风气之先。1956 年 7 月,作为副院长和总导演的焦菊隐先生,遵照党中央和周总理的指示精神,开始排演郭沫若的历史剧《虎符》,率先提出了要在话剧中吸收传统戏曲的表演形式和表演方法的指导思想。这出戏的舞台艺术,虽然在借鉴戏曲方面

见 1980 年第一期《文艺研究》发表的周恩来同志的两个讲话。

更侧重于形式（连焦先生自己也认为只是一种尝试）。但是，它对北京人艺乃至中国戏剧的现代化进程所产生的巨大推动和影响，却是不可低估的。正是从它开始，中国话剧界便掀起了学习传统戏曲的热潮。而焦菊隐先生则可谓“一发而不可收拾”，又接连地推出了更深地受到戏曲美学精神及艺术方法浸润的《茶馆》、《智取威虎山》、《蔡文姬》、《武则天》等一系列优秀的舞台演出。在此基础上，形成了享有世界声誉的“焦菊隐导演学派”和“北京人艺演剧学派”。

焦先生的这一成就对于加速中国戏剧的“现代化”，具有深远的历史意义。这是因为，第一，是它带头表明了这样一个事实：在50年代中期以后，我国戏剧界的有识之士开始自觉地拂去覆盖在传统戏曲身上的历史尘埃，重新认识了中国戏曲的美学精神和艺术方法的超时代性，从此，打开了我国话剧推陈出新的新生面，使其在美学思想、美学精神、美学原则上由“再现”向“表现”倾斜，在艺术方法和手法上，由“写实”向“写意”靠拢。这与前半个世纪相比，几乎是换了个方向。如果说“五·四”新文化运动推崇写实主义戏剧是对传统戏曲美学和艺术方法的一次否定，那么由焦先生带头掀起的这一次转折，则是对前一次“否定”的反拨。这一“反拨”是在螺旋型上升运动中对传统旧剧美学精神的历史性发展。因此，焦先生从《虎符》开始的一系列具有革新性质的艺术实践和理论探索，决不是复古，而是中国戏剧在一个新的历史层面上所进行的更高层次的“现代化”运动。而且，影响所及不仅仅限于话剧自身，还波及到传统戏曲。第二，焦先生在这场戏剧革新运动中没有直截了当地提出“现代化”的口号，相反却打的是“民族化”的旗帜。这里便产生了一个问题：“民族化”与“现代化”两者是否有矛盾？笔者认为，在他殚精竭虑地吸收传统戏曲的美学精髓而致力于话剧“民族化”的时候，实际上也是在孜孜不倦地推进我国话剧的“现代化”。因为，话剧作为从西方引进的外来剧种，提出“民族化”的口号是顺理成章的事情。要实现其“民族化”，必然要作两方面努力，即内容

上必须反映我们本民族的生活，审美意识方面则要向民族美学靠拢。这后者，最好的借鉴对象就是民族戏曲。而民族戏曲的美学思想和艺术方法，不仅在国内，而且在国外，越来越显示出非凡的现代特性。或者说，它与现代艺术的审美特性有着许多相通之处，使其在体现现代人的审美意识方面具有不可否认的优越性。于是，便自然而然地得出这样一个逻辑：话剧要“民族化”就不可避免地要向戏曲学习，而向戏曲汲取美学精神和艺术方法的养料，又是话剧契合时代要求在更高层次、境界上实现“现代化”的有效途径。这个合情合理的逻辑又使我们得出一个观点，即中国话剧的“民族化”与“现代化”归根到底是互为表里、相辅相成的。这两者虽有差异，但你中有我、我中有你。可以这么说，它们是同一个事物中的两个不同的侧面。事实上，焦先生的艺术实践清楚地表明：他所从事的艺术革新，其本质就是将传统融入于现代，使现代既不割断传统而又发展了传统。因此，从 50 年代中期起，在他的美学追求中，既积淀着深厚的民族传统文化基因，同时又生发着现代戏剧的新质。这正是艺术发展的辩证法的具体体现。应该说，正是“民族性”和“现代性”两种审美特性的交织、交汇、交融，才集中体现了焦先生的艺术实践在戏剧观念、戏剧美学、戏剧文化诸层面立体交叉的独特的美学品位。所以，当我们在看到焦先生美学追求的民族性一面的时候，千万不能掩盖或否认它所具有的鲜明的现代性这一面。

第三，在我们论述了 20 世纪中西方戏剧由“传统型”向“现代型”转换的基本方向和过程之后，便可一目了然地发现，中国传统戏曲的美学精神及艺术方法，乃是 20 世纪世界戏剧革新的重要源头。原来，我们生于斯、长于斯，却对这“源头”视而不见，所以在戏剧“现代化”方面比西方人落后了半个多世纪。半个多世纪之后，焦先生代表中国戏剧界终于也发现了这个“源头”，于是才将中国戏剧（不限于话剧，也包括戏曲）的“现代化”进程正式纳入了世界戏剧的“现代化”大潮。因此，从宏观角度来说，焦先生和与他合作的北京人艺艺术家群体的贡献，可以用下面这句话加以概括，即是：为中国戏

剧由‘传统型’向‘现代型’转换树立了新的航标。

在结束这一小节时，我还想略作如下说明：以上论述，并不是人为地要褒贬何种戏剧样式。尤其是对于已经成为世界戏剧史上的丰碑的斯坦尼体系来说，决不会因为它崇尚写实而失去其历史的光辉和存在的价值。何况，它本身也在随着时代的前进而不断地发展和变革着。我们的论述，只是为了说明本世纪以来较为明显地存在着的一种世界性戏剧现象，同时也是为了判定焦先生和北京人艺在戏剧历史长河中的具体航程。这一说明，同样也适用于下面的论述。

二

1930年，一位名叫孔卑尔的美国女戏剧家观看了梅兰芳的演出后，坦率地对梅先生说：“以前听人说中国剧是陈旧的，然若用艺术的眼光来详察，就知实在比西洋剧中最新的还要新。梅君在此演出后，美国剧一定要受很大的影响，或者要……变成中剧化，也未可知。”^①1936年，苏联的戏剧革新大师梅耶荷德，在一次谈话中回想起观看梅兰芳的演出，曾高瞻远瞩地预言：“再过二十五年到五十年之后，未来的戏剧艺术……将会出现西欧戏剧艺术和中国戏剧艺术的某种结合。”^②苏联专门研究中国民间艺术的著名汉学家阿列克谢耶夫也表示：“也许，中国戏曲将帮助欧洲戏剧从自己的局限性中解脱出来，从照相式的现实主义和记录式的表演中解脱出来。……我毫不怀疑，未来的戏剧将体现出现在看来似乎格格不入的两大戏剧艺术因素的特殊结合。”^③

上述这些外国戏剧家、学者的讲话，表述方式虽各有不同，但基本认识却是相同的，即都认为未来世界戏剧的发展，必将走中西

① 转引自谢柏梁《走向世界的中国戏剧》载于《戏剧艺术》杂志，1991年第2期。

② 转引自童道明《他山集》中国戏剧出版社1983年版第92页。

③ 同上第97页。