

临 究 佐 研



上海艺术研究所话剧室编
中国戏剧出版社

佐临 研究

内 容 说 明

黄佐临是我国当代享誉中外的导演艺术家、戏剧理论家,他长期探求的“写意戏剧观”在我国戏剧界有深远的影响。本书为许多戏剧理论工作者研究黄佐临导演艺术的合集,他们对黄佐临的导演艺术,特别是他的“写意戏剧观”做了不同的评论和研究,其中不乏见解独到、剖析精辟之作,有较高的学术价值。

责任编辑:江 流

佐 临 研 究

上海艺术研究所话剧室编

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版

北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲81号

(邮政编码:100086)

新华书店总店北京发行所 经销

北 京 彩 虹 印 刷 厂 印 刷

850×1168毫米 1/32开本

273千字 14.5印张

1990年12月第1版 1990年1月第1次印刷

印数:1—500册

ISBN 7-104-00237-5/J·143

定价:5.80元

目 录

研究佐临，推进写意戏剧的创造发展（代序）

.....李祥春（1）

《中国梦》——全球两种文化交流的成果

.....黄佐临（7）

漫谈《漫谈“戏剧观”》.....童道明（17）

佐临的艺术人格.....余秋雨（33）

一个寻找作者的剧外人.....费春放（56）

——佐临和他“似非而是”的戏剧观

构建中国式话剧的新格局.....丁罗男（90）

——论佐临写意戏剧观的形成及其民族特色

黄佐临的史与诗.....林克欢（132）

南黄北焦异同论.....康洪兴（151）

论写意话剧文学剧本的特征.....余叔芹（180）

从《中国梦》看写意戏剧的审美特征.....周 捷（217）

黄佐临在《生命·爱情·自由》中的探索	
.....大 春 苏 星	(241)
论《激流勇进》的导演艺术.....张仲年	(250)
——兼谈佐临1966年前的几次艺术实践	
永葆青春的大树.....李家耀	(278)
——从导演昆剧《马克白》认识佐临戏剧观及其它	
佐临喜剧实践浅析.....陈达明	(316)
尽在不言中.....孙浩然	(333)
——谈佐临与舞台艺术	
佐临早期导演风格初论.....张 余	(349)
佐临氏在“苦干”时期的艺术活动.....白 文	(372)
佐临同志在文华影片公司.....叶 明	(402)
中国话剧艺术的功臣.....黄宗江	(417)
我的爸爸——黄佐临.....黄蜀芹	(421)
我的爸爸——不断地奉献自己的人.....黄海芹	(448)

研究佐临，推进写意戏剧的创造发展（代序）

李祥春

黄佐临先生是一位德高望重的戏剧艺术大师，是我尊敬的师长。他在艺术世界驰骋60余年，导演了100多台戏剧和多部电影，培养了众多知名演员、导演和优秀的剧作家，对促进我国戏剧艺术的繁荣发展起了重要作用。他通晓中外戏剧，借鉴各类艺术之精华，在多年的实践中，作了潜心探求，对戏剧艺术的理论发展，开拓舞台艺术的表现领域，对推动戏剧发展的学术争鸣和探索创造都产生了广泛而深远的艺术影响，他的艺术实践和探索成果已经成为当今世界戏剧同仁们进一步实验研究的艺术课题。是的，佐临和他的导演艺术，特别是他所提倡和坚持探求的“写意戏剧观”，值得我们研究，因为这样的研究不仅有助于戏剧科学理论的深入发展和创新，同时也可以有力地推动写意戏剧的探索创造，对繁荣戏剧将起到重要的作用。

黄佐临先生对艺术事业有着诚挚的追求，是中国现代戏剧史上一位卓有贡献的戏剧家。他是值得我们学习的。佐临对中国话剧的构想，对创建民族戏剧体系的主张，让戏剧同行们看到了一个迷人而广阔的前景。可惜的是，尽管佐临1962年就提出了“写意戏剧观”的设想。然而，他的写意戏剧的探索实践却由于十年浩劫而被迫中断了。令人可佩的是，在那“靠边站”、“蹲牛棚”和住“隔离室”的年月里，舞台上的艺术探索虽然不容许他搞了，可他还是竭尽可能地 在险恶的环境中自强不息。从年逾花甲直到年近古稀的漫漫岁月里，他追求艺术的热情一直在内心深处燃烧着。就在“隔离室”里，他还埋头努力于毛主席诗词的英译，回顾从事戏剧事业以来的经验与教训，并在此基础上酝酿今后想做的戏剧艺术的研究规划。当时的千难万阻都未能改变他对戏剧事业的热爱。于是，粉碎“四人帮”之后，尽管佐临已是70多岁了，依然没有忘却自己的宏大构想，继续孜孜不倦地为继续创建写意戏剧观进行着忘我的努力。佐临走的是一条多么崎岖的艺术之路啊！写意戏剧的前途究竟会怎样？成败将如何？戏剧界在关注着这位大师晚年的奋斗。几台史诗剧的演出反应是很不一致的，仁者见仁，智者见智。创造者的心情是可想而知的。但他不计得失，仍然满怀信心地走着自己的路。终于，随着《中国梦》的演出，在我国话剧舞台上出现了写意戏剧的力作。佐临欣慰地笑了，戏剧界也轰动了。《中国梦》，这一东西文化融合的硕果，将作为佐临写意戏剧观的成功之作载入戏剧史册。

纵观佐临先生的生活经历，虽然忧患居多，但由于他的执著追求与顽强苦干，因此，即使在重压的险恶环境中，总能够以充满幽默风趣的喜剧家的“笑”去品味人生，并以独具的戏剧眼光观察和表现生活，形成自己特有的艺术风格及艺术理论，并进而成为具体的戏剧主张，坚持不懈地探求话剧的发展和未来。又由于他学贯中西，通晓古今，所以能在戏剧实践中交叉运用多种美学手段。他科学地从本质上认识并提炼出民族戏曲的构成特征，即其外部的流畅性、伸缩性、雕塑性、规例性和内部的生活、语言、动作、舞台美术四个重要方面的写意性。借鉴戏曲，参照世界各种戏剧，从而熔铸成为自己的戏剧观——写意戏剧观，旨在创建既有民族特色又能面向世界的中国新戏剧。佐临写意戏剧的探索创造是以长期的戏剧实践为基础的。他为此做了大量实验：第1次试验是1951年的《抗美援朝大活报》，第2次是1958年的《八面红旗迎风飘》，第3次是1963年的风格新、气魄大的《激流勇进》，第4次是史诗剧《新长征交响诗》。这种写意戏剧观的实验，打破了传统话剧分幕分场的方式，使之像戏曲那样场场连贯、一气呵成，真正做到了“古为今用”、“洋为中用”、“推陈出新”，从而形成了具有民族气派的话剧艺术。我们相信，黄先生的写意戏剧观，必将在今后的戏剧百花园中更加自由竞放、争奇斗艳。

回顾佐临先生之所以能够创建写意戏剧观，既在于他学贯中西、广征博采和实践经验丰富，更在于他对艺术事

业的忠诚。在几十年的艺术生活中，他不断地在思考着怎样把平生所得来的体验重新创造一番，使它上升为系统的艺术主张。为了打开我们话剧创作在戏剧观上定于一尊的狭隘局面，他研究了雅克·柯波的演剧方法、斯坦尼斯拉夫斯基戏剧观、梅兰芳戏剧观和布莱希特戏剧观，目的是想找出他们的共同点和根本差别，探索他们之间的相互影响，加以借鉴，以便使中国的话剧能够推陈出新。

梅、斯、布都是现实主义大师。但3位大师所运用的戏剧手段却各有巧妙。他对这3位大师的艺术作出了极其生动精确的比较与区别，他说：“斯坦尼斯拉夫斯基相信第四堵墙，布莱希特要推翻这四堵墙，而对于梅兰芳，这堵墙根本不存在，用不着推翻。因为我国戏曲传统从来不主张在观众面前造成生活幻觉。”这本是个非常重要的戏剧观问题，佐临先生进一步从戏剧发展史上对之作作了十分科学的概括：“2500年话剧曾经出现无数的戏剧手段，但概括地看，可以说共有两种戏剧观；或者说，写实的戏剧观和写意的戏剧观；还有就是写实写意混合的戏剧观。纯写实践戏剧观只有75年历史，而产生这种戏剧观的自然主义戏剧可以说早已完成了它的历史任务。但我们中国话剧创作好像还受这个戏剧观约束，认为这是话剧唯一的表现方法。突破一下我们狭隘的戏剧观，从我们祖国‘江山如此多娇’的澎湃气势出发，放胆尝试多种多样的戏剧手段，创造民族的演剧体系，该是繁荣话剧创作的一个重要课题。”

佐临先生的这段话，指出狭隘的戏剧观束缚了我国的

话剧创作，引起话剧工作者的极大兴趣。他的理论创新启示我们将多种艺术理论互相渗透、借鉴，决不能故步自封，停滞不前。佐临先生不愧是一位走中西艺术合璧的宽广大道的话剧创新的倡导者。

从佐临先生的写意戏剧实践来看，他的成功还在敢于创新，在既有的盛誉面前，他没有驻足不前，而是在导演艺术上选择了一条可说是“冒险”的路。特别是在建国后，他没有过多地排演名家的剧作，而是推出了一台台名不见经传的青年作者的新剧作。这样做难度大、曲折也多，但佐临走了这条路。直到今天，我们才发现，佐临不仅成功地推出了一台台戏，而且通过他的艺术之手，又培养和发现了一个个年轻的戏剧家，带出了一代新人。戏剧艺术是人类形象思维的独特表现形态。人类的戏剧史可以说就是一部不断寻求新的戏剧手段、不断地追索戏剧真谛的经验总结。艺术理论上的突破和创新，将促进戏剧艺术在新时代的复兴与繁荣，对此，佐临先生作出了自己的贡献。

我们上海艺术研究所组织编选的这本《佐临研究》，是个多人合集。这些文章大体上记录了佐临先生艺术道路的轨迹，作者们试图从不同的角度来分析研究佐临的戏剧观和艺术实践。佐临戏剧观的丰富内涵又从戏剧艺术的多方面为研究者们提供了种种艺术课题。这些文章分别对佐临的艺术人格，对佐临的戏剧观，特别是写意戏剧的审美特征，对佐临导演艺术和给中国剧坛带来的新格局，

对他的艺术历程与风格的形成发展，对剧作的选择特点等等作了各抒己见的评论分析和研究。同时，为了对佐临能有一个比较全面的了解，我们还收入了几篇佐临的同事、学生和亲属的回忆文章。当然，这本书还仅仅只是对佐临研究的一个初集，编选不周或好文章被疏忽遗漏等缺点定属难免。我们很愿意通过这本书，能进一步引起广大戏剧同仁和专家学者、爱好者们对佐临和写意戏剧观的关注和研究的兴趣。这样的关注和兴趣，无疑将给话剧艺术的创造和繁荣带来很大的活力。现在已跨入20世纪的90年代，我们在想：到2000年，中国的话剧该是怎样的？话剧会发展到什么程度？我们应当从话剧发展战略视角去思考，去努力。

为此，我们必须学习前辈的丰富经验，勇于探索，勇于创新，吸取古今中外一切对我们发展社会主义艺术事业有益的理论研究成果，弥补探索中的缺点和不足，使我们所探索的艺术经得起实践的检验，在理论研究和繁荣戏剧创作两个方面都能产生出丰硕的成果。

上海艺术研究所话剧室对黄佐临先生的戏剧研究仅仅是开始，我们将继续努力，把这一推荐、介绍工作做得更丰富，更系统化。殷切希望戏剧艺术的同行们、爱好者们能够不吝指教，多多帮助。

1990年元月于上海

《中国梦》——全球两种文化交流的成果*

黄佐临

《中国梦》一剧实际上是由3个梦组成的：

第1个梦讲的是热爱家乡、颇有才华的表演艺术家、上海姑娘明明。她最终去了美国，成为一个富有的中国餐馆老板。

第2个是一位年轻美国律师的梦，他是研究中国哲学的博士，信奉中国古代哲学家——庄子。

第3个是中国山区一位年轻的放排人的梦，他的愿望是建好水坝和水库，用轮船替代原始的竹筏。

梦中，明明于数年后回到中国，发现深深眷恋的故土

* 本文原系黄佐临1988年5月在联邦德国洪堡基金委员会关于“本土戏剧与异域戏剧”研讨会上的英文讲稿，对研究他的写意戏剧观及其发展至今的艺术状况有直接的参考作用，故特译用于此。——编者

发生了巨大的变化：“喔，哎呀！……这么美的景色，都要叫高压电网罩起来，叫冒黑烟的轮船拖走了吗？……我是来寻找我失落的回忆……一生中第一次死的威胁，第一次爱的温暖，生和死的搏斗，又甜又苦的回味……”明明初恋时的情人志强回答道：“……回忆毕竟是回忆，未来才是未来……我们不能为了个人的伤感情调而牺牲我们的集体财富。为了我们的现代化，我们需要大量的资金……”明明：“……在美国有我的生意，你们正需要那儿的美金。”志强：“……给我们寄美金来，别带任何教训。”

明明回美国后，律师约翰·霍奇斯对她谈到有关中国梦的看法：“道的主旨乃《逍遥游》。须摒弃一切物质利诱，如鹏之翔于高天，鲲之游于浩瀚。”

明明：……道给你钱付房租吗？

约翰：……道的报偿是将你引到那至高至乐的境界。

在那儿，你最大的快乐是任你自由的灵魂去做你喜爱的事情。

明明：我决定了，我得继续经营我的餐馆，还要尽量扩大发展。你呢，辞去律师工作，全心全意去研究、宣扬中国哲学。怎么样？对，我会对付经济问题。让你的灵魂逍遥自在。……你的未来会比我的更有意义，你的工作比我的更有价值。约翰，快去写你的书，做你的报告，说你的中国梦去！让更多的美国人了解中国哲学，喜爱中国文

化吧。让世界上那些向往着美国梦的人们，也做一做中国梦吧。

最后，这一对异族情侣终于结合在一起了。

在大幕落下之前，他们直接向观众说道：“欲知下文如何，请来看我们下一个演出剧目：《未来梦》吧！”

《中国梦》是一出充满了一系列对比的戏剧，其中有一位活跃、能干、富于进取心的中国人和一位沉默寡言的美国汉学家之间的对比；有志强（郝志强）和约翰·霍奇斯的对比；有东西方之间的对比；有现代化经济落后的中国和工业化了的美国的对比；有追随杜威实用主义的中国姑娘和追随庄子的逃避现实的美国律师之间的对比。为了所有这些对比，我把发言命名为：《〈中国梦〉——全球两种文化交流的成果》。

好，现在让我们谈谈《中国梦》的舞台演出吧。一句话，舞台几乎是空的，活动区域是个圆型的舞台，略有倾斜。另一大小相同的圆型作为天幕。就这样，非常简单，但剧中却有20个以上的活动地点，“还是我们这个木头的圆框子里塞得进那么多将士”（莎士比亚：《亨利五世》）。我们依靠表演艺术家来帮助观众发挥他们的想象力。

对于演员来说，非常困难的任务是表现内心感情。在明明年轻的生命历程中，经历了许多坎坷，她虽是一位冲劲很足的姑娘，可还是有她的困难和痛苦。她无比热爱歌唱和表演，但是在考试时，她失声了，不能再唱歌了。直

到有一天，她突然又重新开始唱歌。她说：“我怎么也抑制不住自己了，一旦那昏睡了多年的艺术细胞重新复苏以后。”

和明明一样，约翰·霍奇斯也曾为许多挫折而苦恼过。在越南战争期间，他只是个不满20岁的青少年，可当他议论到如何憎恶肮脏的政客和战争贩子们时，他把手腕插入富有弹性的带子里，绕几下，然后用全力挣扎着脱出，似乎试图为自己解除禁锢。此后他就开始研究庄子哲学，为的是能去游，去飞，去逍遥自在。

志强在山区，也有他的盛衰浮沉。他第一次出现时，是位朴实无邪、放木排的乡下人。在明明的梦里，他再次出现时，穿了一件裁剪得很整脚的西服，意味着现代化。他的梦就是中国必须有轮船去替代原始の木排。

为了表现上述人物的激情和复杂感情，我们必须求助于斯坦尼斯拉夫斯基体系。但是内心世界是不能“捂进口袋里”的，必须使它“外化”。所以同时我们必须转向布莱希特的间离效果，为的是使观众沉着镇静地去理解舞台上发生的一切。但我们有一种方法比上述两种更有表现力，那就是中国传统的表演技巧。为了方便起见，我就称之为：梅兰芳表演技巧。这是400年来逐渐发展形成的。但话剧演员的形体训练并不太严格，凡是古典剧演员能做的，他们却做不出来，所以在《中国梦》里，我采用另一种表演技巧——优动学。

在第二场放排的场面中，有许多外部动作，它既不是

古典芭蕾，也不是传统的中国戏曲身段。暴风雨过后，二人顺水漂流到一个荒凉的河岸上。青年醒来时发现姑娘在他身旁熟睡着，她浑身湿透。青年解下自己的白绸腰带，捡了些树枝，架起一堆篝火，把腰带烤干，想让姑娘取暖。逐渐，二人坠入爱河。但是如何表现中国内地山区人民的爱情呢？纯朴的谈恋爱方式该是怎样的呢？我一无所知。我们探索又探索，最后我决定要求青年演员们即兴表演，因为他们才30岁左右，对于谈恋爱的艺术肯定比80岁的老头要驾轻就熟！他们碰头商量后，设计了一套动作，这个你们在录像里已经看到了。他们完成的表演动作是这样的，先是小伙子用食指从明明的鼻子指向她的心窝，然后明明以同样方式指向志强，于是他们亲密地拥抱在一起。用这样非常独特的方式表现微妙的感情，我认为比好莱坞明星那嘴唇对嘴唇的“猴崽子”把戏高明得多，不是吗？

《中国梦》这样的戏剧，在中国并非是独一无二的。在过去的几年间，大量当代的探索戏剧已经问世。具有代表性的两集作品已经出版。人们称之为“探索戏剧”。因为这些是80年代的作品，涉及当代的主题，按照新的戏剧概念来创作的，摒弃了“熟悉”的一套。我选择了从1980年到1988年10个上演过的剧本，由于时间限制，这里我就略去不谈了。

我想请教诸位一个问题：像《中国梦》这样写法，这样演法的作品，我们将如何称呼它的戏剧风格呢？在文艺上，中国是信奉现实主义的，而《中国梦》无疑是现实主义的，但似乎又不尽然。现代西方戏剧从日本介绍到中国已经

80多年了。确切地说，是从1906年。在那个时期，人们信奉框架式舞台以及无形的第四堵墙，并创作出了许多优秀剧本。

中国解放后，特别是在50年代，邀请苏联专家到中国来讲授斯坦尼斯拉夫斯基体系，举国都专注地吸收这种“方法”，甚至戏曲也不例外。不过在1962年，全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会在广州召开，有180位剧作家参加。我趁此机会提醒我的同行们，他们惯用的框架式舞台并非是独一无二的舞台样式，只是众多样式中的一种，创始于左拉和安图昂的自然主义。在我的讲演中，我强调指出布莱希特在1935年于莫斯科看完了梅兰芳的演出后，立刻写了《间离效果和中国戏曲》一文。这位德国戏剧家特别赞扬《打渔杀家》，剧中渔家女表演时手握一支齐膝的桨，站着划一只假想的船在行进。

接着，我以斯坦尼斯拉夫斯基的《奥赛罗》演出为例，他处理威尼斯的小船（gondola）驶过台面是这样的：船下要装小轮子。小轮子上必须妥善地装上一层厚橡皮，使船能平稳地滑动……小船要12个人推着走，用鼓风机向口袋里吹胀了气，以此形成翻滚的波浪……斯坦尼斯拉夫斯基还细致地介绍了：使用的橹是锡制的、空心的，在空心的橹里灌上一半水，摇橹时里面的水便会动荡，发出典型的威尼斯河水的冲击声。

不用说，哪一个在艺术上更为优越呢？是梅兰芳的假想的小船，或是斯坦尼斯拉夫斯基真实的岗都拉（gondola）呢？在同一个讲话中，我另举两个不同的学派作对比。在京