

# 中国大陆舞台上的阿瑟·密勒戏剧演出研究

韩德星

**摘要：**阿瑟·密勒是新时期以来最早被中国大陆广泛接受的美国剧作家，其剧作也最早被搬上大陆舞台，他本人随后来华导演戏剧，无疑加大了其影响力，但密勒剧作在中国的接受，呈现出明显的先热后冷的阶段性征候。从20世纪80年代达到高峰，至20世纪90年代完全被冷落，进入21世纪后又重新被“拾起”。文章发现，阿瑟·密勒的戏剧在当代中国大陆的演出史，映照出西方现实主义戏剧在华的接受现状，并与中国大陆自身戏剧的发展兴衰保持着同步关系。

**关键词：**阿瑟·密勒；《萨勒姆的女巫》；《推销员之死》；社会剧

**作者简介：**韩德星，男，副教授，文学博士。（浙江传媒学院 文学院，浙江 杭州，310018）

**中图分类号：**J809      **文献标识码：**A      **文章编号：**1008-6552 (2019) 04-0083-07

在美国剧作家中，与新中国接触最多、最有亲和性的恐怕当属阿瑟·密勒。对中国文化充满向往的尤金·奥尼尔曾在1928年来过中国上海，随后就失望地悄然离去，当时并未受到过多关注。而半个世纪以后，阿瑟·密勒在1978年和1983年先后两次来华，第一次适逢中美建交不久，他虽是以个人名义携夫人英格·莫拉斯访华，实际上却无意中扮演了“文化外交”使者的角色，参观游览京沪等地，接触到不少中国戏剧界人士，观看了《丹心谱》《蔡文姬》等几部话剧，畅谈了自己的看法，并应上海人民艺术剧院黄佐临院长的请求，向其推荐了自己的剧作《萨勒姆的女巫》，供上海人艺排演。后一次则是1983年应邀到北京执导其代表作《推销员之死》，该剧首轮演出持续五十多场，场场爆满，盛况空前。可以说，密勒是新时期第一位来华访问的当代美国剧作家，也是第一位来华指导演出的美国导演，他之所以如此受欢迎，显然与他曾经的左翼作家身份及其贯穿一生的社会剧创作密不可分。

阿瑟·密勒一直关注戏剧的社会功能和道德教谕作用，美国学者克勒曼甚至直接称“密勒是位道德家”，“所谓道德家就是那些深信自己掌握着真理而企图说服别人去相信真理的人”，<sup>[1]</sup>克勒曼认为密勒热衷于道德诉求与其家庭根源及犹太出身有密切的关联。<sup>[1](55)</sup>从戏剧史来观照，可以说，密勒其实是以一种独特的方式把社会问题剧重新搬上了舞台。这与中国话剧血液中的易卜生主义一脉相承，也与中国文以载道的传统有一定契合度。也正因如此，密勒戏剧在中国大陆舞台上的搬演情况与现实主义戏剧在大陆的兴衰有着明显的同步性。

## 一、《萨勒姆的女巫》

《萨勒姆的女巫》是国内上演的第一部密勒剧作，也是被搬上舞台次数最多的一部。该剧原名为《严峻的考验》（*The Crucible*，亦译《炼狱》），是密勒首次来华与上海人民艺术剧院院长黄佐临会面时亲自为上海人艺选定的剧作，剧本译者为梅绍武，演出本做了多处删改，并取消了萨拉·古德这一人物。1981年7月，上海人艺在排练时，生病住院的黄佐临先生在医院指导该戏，在助理导演胡成元笔录的场记中可以看到，黄先生曾想过给该剧起名《牛鬼蛇神》，若采用直译的《熔炉》或《严峻的考

验》，他估计会乏人问津，为了吸引观众，最终借鉴英国、西欧以及苏联演出时的剧名，定名为《萨勒姆的女巫》。<sup>[2]</sup>笔者曾专门到上海话剧艺术中心（其前身即上海人艺和上海青年话剧团）档案室寻找相关的影像资料，但该剧的录像已经遗失，网络上也查找不到，只能根据一些照片和文字材料来还原当时的部分排练和演出情况。在执导该剧时，黄佐临导演非常清楚历史语境的还原对人们理解这部现实主义戏剧的重要性，因此特别强调要“真实”，“只有真实地演，意思才能出得来”。<sup>[3]</sup>当然，他所说的真实绝不是限于人物外部形象和动作，而是更真实地展现出剧中人物的不同个性，消除由于年代、民族、文化造成的隔阂，以达到内心真实。他在连排时还专门谈及自己在英国曾经排过写女巫的戏，介绍欧洲直到今天依然存在的巫术与灵学，让演员们消除对异域文化的隔膜。<sup>[2] (77-78)</sup>在舞美设计上，设计师莫少江参考了古巴哈瓦那、美国一家剧院及英国兰威克剧团演出该剧时的布景，甚至参照了 17 世纪的美国绘画，最后采取的是布景虚、道具实的虚实结合的象征主义手法，放弃写实的远景，用暗色的粗麻布条做背景，而前景则以双十字形结构的几个框架为主，根据场景的不同而嵌入新的景片，并布置不同的道具。著名戏剧家李健吾先生观剧后认为，这种巧妙的构思加深了全戏的哲理境界，“舞台上仅仅用了几根木柱，背景是一片灰暗，到处是十字架，给人一种神权无上之感，而戏就在这些十字架前后进行着，尽管门、窗、过道、法庭、监狱……变化无穷，十字架却依然是十字架”。<sup>[4]</sup>他认为这种手法与剧本“配合得那样好”，“象征也就成为现实”。除了大写意的布质线条（既可以想象为树林，也可以想象为家室或牢狱）以外，该剧还根据表现环境的需要给每一幕设置了不同的色调，如第一幕巴里斯牧师住宅的偏绿色调，第二幕普洛克托家的蓝色基调，第三幕作为审讯和接待用的萨勒姆教会堂的棕色基调，第四幕萨勒姆牢房的灰色基调。<sup>[1] (60-61)</sup>这些具有舞美写意性的配色无疑贯彻了黄佐临导演“写意戏剧”的创作风格。

《萨勒姆的女巫》是密勒一部借古讽今的剧作，借历史上真实发生过的萨勒姆“逐巫案”来讽刺 20 世纪 50 年代美国极右翼势力麦卡锡主义的猖獗及其对人们造成的伤害，除了专业人士以外，中国的普通观众对此背景可能并不了解，但并未影响人们的接受。首先，十年文革刚过去不久，人们记忆中还保留着太多的伤痛，就像当时观剧的浙江省话剧团的一位同志说的，“太巧合了，作者好像看到了我们的文化大革命，这二段历史竟如此的相像”。<sup>[2] (87)</sup>密勒之所以推荐这部剧作，也首先是基于这种考量，如其在自传中所写：“在那十几年中，告发和被迫认罪遍及全中国，几乎摧毁了最后一点点精神生活的迹象。”<sup>[5]</sup>他还谈到我国女作家郑念在文革中曾被隔离审查六年半之久，其女儿也被红卫兵谋害，她被释放后观看了该剧的演出，“不敢相信这个剧本竟不是出自一个中国人的手笔”，她的感受让密勒“不寒而栗地认识到，那就是青少年的暴虐行为在这两个例子里几乎完全雷同”。<sup>[5] (117-118)</sup>其次，这部剧又不单单是一部批判社会的历史剧和政治寓言，更指向了普遍的人性反思，密勒认为“社会剧是关于完整的人的戏剧”，“对我来说，社会剧仅仅是附带地指控社会而已”，<sup>[6]</sup>如果只从政治的角度“就看不到真正的内在的主题了”，“而这个主题是关于交出良心的——不管是交给女人、国家，还是恐怖——以及认识到随着交出良心就丧失个人、丧失不朽的灵魂、丧失‘名誉’”。<sup>[6] (191)</sup>执行导演吴培远也充分认识到这一点，说它描写的虽然是历史真实事件，而歌颂的是“人的正直善良和面对邪恶坚贞不屈的美好心灵”。<sup>[2] (16)</sup>因此，即使脱离宗教和政治文化语境，观众依然可以看懂其中的人性内涵，所以饰演男主角普洛克托的著名演员魏启明说：“我们不强调宗教，也不强调硬套文化大革命，而是如实演来。”<sup>[2] (89)</sup>在舞台上，他成功塑造了一个“令人难忘的美国农民形象”，奚美娟演的阿碧格、陈秀珍演的玛丽、孙毓才演的詹理斯和许承先演的丹佛斯都给观众留下深刻的印象。<sup>[7]</sup>该剧演出取得了极大的成功，连演 52

场，不但在文艺界，而且在一些工人和青年中间也反响热烈，同时也得到美国驻沪总领事馆文化领事何大伟、美国环球影片公司导演约翰·兰迪斯等在华美籍人士的赞赏。<sup>[8]</sup>

1988年，中央戏剧学院1984级表演系朝鲜民族班选择该剧作为毕业大戏，并进行了公演，取名《地狱之火》，既有煎熬冶炼的“地狱之火”的含义，也有点燃“每个人心中的‘良知’之火”的含义。<sup>[9]</sup>导演银国春对该剧有着非常完整的理解，他把剧作的主题分为写驱巫冤案、揭露各种邪恶势力的表层主题和写人的追求、价值和人际关系、表现人性的深层主题。<sup>[9] (115)</sup>因此，在创作原则上，他强调以现实主义为基础，并吸收表现主义等现代派及民族传统艺术的创作手法，演出效果“应使人感到恐怖、震惊，令人引起心灵深处的深层思索”。<sup>[9] (120)</sup>在人物造型上，亦突出“人”的属性，而非文化属性，“不要求演成外国人，除了身穿符合当时历史真实的外国服装外，其它就按中国人演，只求神似，不求形似”。<sup>[9] (121)</sup>在角色塑造方面，他认为该戏的表演难度很大，因为“人物一直处于尖锐的矛盾冲突之中”，“角色的心理任务很重”，“人物性格鲜明、丰富，思想潜流大大超过表层的东西，几乎每个人物心中都有第二计划”，“因此一定要演清楚人物的行为什么是真的，什么是假的，展现出人物的第二计划来”。<sup>[9] (121)</sup>该剧在舞台设计上追求洗练、简洁，不用大幕和天幕，借鉴1981年版的布局，采用框架式木质结构，没有墙，只有门窗，“全剧以黑色和成十字架形的巨大构成性布景作为舞台整体气氛的营造手段”。<sup>[10]</sup>但与1981版不同，该剧利用了大幕两侧的舞台框和乐池，扩展了表演区，前两幕有楼上、楼下，第四幕里人物要走上绞刑架，全剧共用一个楼梯，这样“人物可以从地下爬出来，也可向高处的天堂走去，给人以下地狱升天堂的宗教联想”。<sup>[9] (121)</sup>这次演出的接受范围有限，影响远不及1981版，但朝鲜民族班的倾力演出依然得到了观众们的认可。

如果说20世纪80年代是现实主义戏剧的巅峰期，现代派的引入并未影响现实主义的流行，那么，20世纪90年代则是现实主义的衰落期，本土先锋实验戏剧的“高发期”，至少笔者没有找到密勒戏剧在90年代大陆舞台上演出的相关信息和资料。直到2000和2001年，上海戏剧学院学生在校内小剧场演出该剧才稍稍打破这一局面。2002年5月，刚成立不久的中国国家话剧院也推出该剧，因当时自家剧场小而在北京儿童艺术剧场公演。该剧采用了聂振雄的译本，导演为该院副院长王晓鹰。演员阵容强大，如饰演普罗克托的张秋歌、饰演丹佛斯的王卫国以及饰演伊丽莎白的王晓梅，均为梅花奖得主，他们对人物的把握和呈现都非常到位，尤其张秋歌，他基本上用接近生活的“语调”来饰演，“把这个农夫心灵的多面性充分地体现了出来，让观众得以清楚地看到普罗克托人性中的卑微和高尚，以及二者之间的搏斗”，<sup>[11]</sup>而另一位重要人物，跟普罗克托唱对台戏的艾比盖尔，在懂行的观众看来，“对她的性格刻画还显得单薄，情感层次和生命内蕴也不够丰富。这是多少有点儿遗憾的”。<sup>[11]</sup>在舞美设计上，该戏与前文谈到的两个版本有所不同，不再追求古朴的风格，用观众的话说是，“隐隐地透着一种残酷的雍容，带点儿血腥味的华美”，<sup>[11] (69)</sup>设计师刘科栋在舞台上直接营造了一个带楼梯的双层木质结构空间，做工精致，既呈现出象征性的十字架，又有隔断的效果，显得高大而阴森；一层还设置了旁出的布道台，如凸进观众席中；剧场上方则悬起一张巨大的鼻眼模糊的白色面具，张着大口，似在呼喊，也似在惨叫，又似在吞食它的对手。除了这些显性的布景以外，还有隐形的，如第四幕演到吕贝卡坐着高大狰狞的木质囚车出场时，五具巨大的灰色人形木偶如僵尸一般从背景墙上方徐徐下落，“增强了死亡的恐怖气息和强权的冷酷肃杀”，<sup>[12]</sup>而王晓鹰解释是为了造成对剧中人物及观众的居高临下的“鄙视”。更让人意想不到的，全剧结束，当演员们在宗教音乐声中一一严肃地致谢，剧场上空却轰的一声落下几十根绞索，直逼观众头顶。显然，王晓鹰看重的不单是舞台效果，更看重剧场效果，他把整



个剧场当做了一个浑然一体的舞台,用他自己的话说,就是“在大剧场中引进了小剧场的空间概念,让强烈的压迫感从四周和头顶上包围住观众”,<sup>[13]</sup>他的目的是要刺激观众的神经和灵魂,“当绞索高高地悬吊在你的头顶,要你在诚实与撒谎之间做生死攸关的选择,你将会如何?”<sup>[13](214)</sup>正如徐晓钟教授评论的,“导演王晓鹰常常用外在的造型艺术语汇的某种象征去触发和催化演出的理性思索”。<sup>[14]</sup>这部剧对观众造成了强烈的冲击和震撼,“以厚重的舞台感和愈演愈烈的戏剧张力征服了台下的观众”。<sup>[15]</sup>王晓鹰后来回忆说,该剧在北京演出以后,“很多观众心情非常沉重,以至于不敢看谢幕,还有一些观众看完之后,就在街上遛来遛去,心情不能平静下来”。<sup>[16]</sup>从2002年到2006年,作为国家话剧院的经典剧目,该剧一直持续演出了四年,虽然由于大文化环境对严肃戏剧的排斥,导致总场数只有30多场,但深受观者喜爱,不少人还想重看,询问演出时间,“于是,《萨勒姆的女巫》渐渐成为一个不得不看却又求之不得的‘传说’”。<sup>[17]</sup>该戏也曾在国内多地及多所高校巡演,大受欢迎,2015年又作为国家话剧院“保留剧目”进行了复排,以原班人马重新与观众见面。

2006年9月,为纪念黄佐临先生百年诞辰,前身为上海人艺的上海话剧艺术中心重新推出《萨勒姆的女巫》,与上次时隔25年,而此次重排的导演正是黄佐临的外孙郑大圣。著名演员吕凉担任艺术总监,并主演普洛克托,宋忆宁饰演伊丽莎白,曾在老版中饰演丹佛斯的老演员许承先依然担任原角,不过,他再也不用像当年那样“戴着假发套和浓密的胡子,顶着鹰钩鼻,托着大下巴”,<sup>[18]</sup>因为与老版不同,郑大圣有意淡化时代、地区和文化差异,将舞台设计成一个简洁的排演厅,演员们身穿现代服饰,像是正在排练这出戏,如吕凉上场时,并不是作为角色普洛克托登场,而是作为吕凉本人说:“这不是一个轻松的戏,很沉重”,“欢迎来到排练场看我们的排练”。舞台的一角专设一个位置,一个类似“场记”又像“导演”的女人捧着剧本在那儿诵读,提醒人们时空的转换。幕间,演员们也并不离开舞台,而是当场换道具,并凑在一起叽叽喳喳讨论情节和人物,故事发展的可能性,甚至在类似“场记”的女人引导下讨论什么是“女巫”“爱有没有罪过”“最值得同情的人是谁”之类的话题,造成一种间离的效果。导演认为这种将观众的思绪从历史故事拉回现实、将故事与自己和生活相勾连的方式不但不会减弱故事的深刻性,反而会强化它的内在力量。<sup>[18](21)</sup>

与1981版和国话版相比,上话版《萨勒姆的女巫》无疑是一个低成本的小剧场话剧,但演出方式更加现代和灵活,更适于年轻人接受和观看。不过,从影响和演出效果来看,上话版却远远不及前两者那么大。也许今天的观众更喜欢直接的视觉与听觉刺激,更喜欢王晓鹰导演的“残酷戏剧”风格,而对于布莱希特式的理性思考缺乏足够的耐心。

除了这些公开的演出以外,国内许多艺术院校甚至综合性院校也将《萨勒姆的女巫》作为他们的排演剧目,如北京大学、复旦大学、武汉大学、重庆大学、安徽大学等,该剧超文化的对人性的深度揭示和对情感的复杂呈现使其成为阿瑟·密勒在中国大陆最受欢迎的一部悲剧。

## 二、《推销员之死》

密勒的《推销员之死》创作于1949年,正是新中国成立之年,这似乎为二者的相遇埋下了伏笔。用密勒自己的话说,他在1983年来北京导演这出戏,“接续了中国与西方文化交流上的连续性——在我写这出戏的1949年,这种连续性刚好被切断。这种巧合带有宿命的味道,有点不可思议”。<sup>[19]</sup>不过,客观地说,时任北京人艺院长的曹禺和导演英若诚邀请密勒执导戏剧的目标是很清楚的,那就是在“四人帮”倒台以后,渴望在戏剧艺术上有一个新的开始,“借着观察西方戏剧,找到新的当代中国的

戏剧形式和表演风格”。<sup>[20]</sup>但是当他们选定要密勒导演《推销员之死》时，密勒“最初被这个主意吓了一跳”，<sup>[20](6)</sup>一是语言彼此不通，二是文化环境差异太大，他担心自己会一败涂地，因为《推》剧中的主人公威利·洛曼“来自一个雄心勃勃的商业帝国、一个害着成功热病的社会，而中国是一个农民占百分之九十人口的农业国家，绝大多数中国人接受的都是无产阶级社会主义的价值观，与威利的追求完全不同”。<sup>[20](7)</sup>但密勒很快就找到了解决的方式，他认为虽然文化和语言设置了障碍，但在更深一层的基础上，“我们有生物学意义上的一致性”，不能以文化层面的简单模仿来处理，使这出戏像极美国的办法就是“让它中国化”，所以密勒来北京后对演员谈的第一件事情就是“坚决不要尝试扮演美国人”，“具体地说，不要假发！”<sup>[19](7)</sup>从密勒在执导期间的手记中可以看出，整个排练的过程主要是他带领演员们深入理解人物心理的过程，他清楚地看到，《推销员之死》这出戏对中国演员来说之所以动人有趣，并非因为它批判了美国社会，“而是因为他们它在它反映的家庭关系中看到了自己”。<sup>[19](132)</sup>所以，他深知所谓“中国化”具体到演出时也就成了演员们的“个体化”，如果演员们轻易就进入角色，反而未必是什么好事，因为他们的理解可能是非常肤浅的。密勒认识到自己必须进一步探索中国人的生活经验，引诱演员们“表露出更多的可与剧中事件和想法相参照的个人经验”，“当上演的日子到来，与自己无关的表演只能自欺欺人，显露出它的粗疏肤浅”。<sup>[19](136-137)</sup>主演威利·洛曼的英若诚在演出成功以后也指出，这种对自己的“情绪记忆”的唤起就是“打开威利·洛曼心灵的钥匙”。<sup>[20]</sup>

在当时所有的演员中，真正受过斯坦尼斯拉夫斯基体系训练的并不多，密勒很快就发现，他们所受的不是现实主义的戏剧训练，而是糟糕的情节剧训练，过火夸张的表演风格让人难以忍受。因此，在排练中，他耐心地纠正这种故意表演给人看的做作方式，使演员们学会控制自己的感情，回归于真实生活的视觉与听觉表达，而精通英语的英若诚别出心裁地将洛曼一家的语言译成了地道的现代北京方言，使该剧更趋“中国化”，以至于观看演出的著名学者王佐良先生感慨说：“演员的化妆和姿势都不过火，台词使你听了感觉不出是翻译……过去听了多年的舞台腔少了，低语、絮语出现了。”<sup>[21]</sup>

《推销员之死》是一部心理现实主义戏剧，随着主人公威利意识的流动，出现了很多“闪回”，人物的调度、服装的搭配、情节的转换多处受其跳跃性的心理所支配。因此在舞台设计上，密勒采用了虚实结合的双层框架结构，基本按照剧本中的设置来安排，舞台的中心是一间完全敞开的厨房，厨房右边高出舞台平面两英尺是间卧室，厨房和卧室后面高出六英尺半是二楼两个儿子共用的卧室，为了保证二人在观众视野之外迅速从二楼下来换装，从青年人变成中学生，还专门设计了可以滑动的床板和T形支架。除了连接二楼的内壁和门帘是实的以外，其余的基本都是透明结构。舞台的前区是空的，可以作为威利一切幻想和回忆的演出场所，也可以摆上简单的道具作为城里情景的演出场所，同时也可以作为屋子的后院，威利最后种下蔬菜种子的地方。尽管做了这些精心的设计，但由于回忆、幻觉的视觉化、鬼魂的出现等导致的时空变化太突然，有些观众对剧情不是很了解，就难免会看不太懂，或者不太习惯，但正如谭霈生先生说的，“如果不做这种尝试，没有这种演出，观众永远也适应不了”。<sup>[22]</sup>

今天回头再看这部剧，也许觉得它有不少缺点，在“中国化”方面做得还不够，但是从3月21日与演员们见面，到5月7日首都剧场首演后结束离开中国，密勒只有四十多天的时间，首演结束时，观众“不停地鼓掌，不愿意停下。没有人离开”，<sup>[19](258)</sup>密勒的美国朋友密尔顿·格登“眼睛还红着，眼泪汪汪”，美国驻华大使恒安石“用力鼓掌”，并上台祝贺密勒，握着他的手嚷着“它的中国版也成功了”。<sup>[19](259)</sup>可以想见，已近70岁的剧作家和北京人艺的演员们付出了多大的努力，英若诚、饰演林达

的朱琳、饰演查利的朱旭、饰演比夫的李士龙等人表演都非常出色，将这部以爱与梦为主题的家庭悲剧演绎得感人至深。该戏首轮演出一直持续到 8 月 18 日，共演出五十多场，场场爆满，盛况空前，1985、1986 年受邀到香港、新加坡等地演出，后又多次在大陆巡演，共演出近百场，成为北京人艺演剧史上又一部辉煌之作。

1983 年，中美关系一度陷入低谷，密勒戏剧的导与演成为当时维系两国文化交往的重要一环，更是中美戏剧交流史上的一座里程碑，对中国当代戏剧的发展影响深远。但自从北京人艺演出以后，鲜有别的剧团再问津该剧，或许是由于英若诚等人的表演太难以超越，或许是因为该剧在排演上有较大的难度。直到 2012 年，北京人艺为庆祝建院 60 周年，才由李六乙重排了这部经典。与旧版不同，李六乙采用了极简主义式的舞台设计风格，空旷的舞台上只有几把椅子和一张桌子，舞台上悬挂着一棵彩树的树顶部分，最惹人注目的是舞台的背景是一面高耸的斜面水泥墙，人物的一举一动都被灯光映到墙壁上，如同生活的重影，很有诗意的味道，但又易引起残酷而虚幻的思索，仿佛一切都已经过往的世界出现过了。台词基本上与旧版相同，但因为舞台是完全没有遮拦的，当威利独白或与林达两个人对话时，比夫和哈皮就坐在后面的灯光中听，这种观感让人总觉得不舒服，不少观众对这个版本并不满意，甚至认为在服装的安排和人物的选定上也存在问题，如著名学者、翻译家叶廷芳先生看戏以后就谈到，女主人公的化妆甚至整个造型都尚需推敲，“在我看来，她的发型、她的披肩，还有演员本身的气质，都显得这位‘小人物’家的贤妻良母不免高贵了些，不符合她的特定身份”。<sup>[23]</sup>与老版相比，演员们的表演还显得太肤浅，没有真正呈现出人物内心的痛与爱，因此也无法像老版那样撼动观众的心灵。

### 三、阿瑟·密勒的其他剧作

除了《萨勒姆的女巫》和《推销员之死》，密勒的其他剧作鲜有被我们关注的，更遑论被搬上舞台。密勒在其手记中提到，早在 1979 年来访中国时，曹禺和英若诚曾决定要排演他的第一部成名作《都是我的儿子》，后来又改变初衷，才改为《推销员之死》。他自己也认识到，“《都是我的儿子》遵循的是现实主义的话剧传统，没有太多值得学习的创新形式”。<sup>[19]</sup>2012 年 11 月，上海话剧艺术中心举办上海国际当代戏剧节期间，美国堪萨斯大学戏剧学院受邀上演了该剧，才算是稍稍弥补了这一空白，而该剧也是上海话剧艺术中心导演雷国华受邀在美国导演完成的剧目。

此外，在 2015 年，适逢密勒诞辰 100 周年和逝世 10 周年，中国国家话剧院除了复排《萨勒姆的女巫》以外，还新排了密勒的《驶向摩根山》（又译《驱车摩根山》），并更名为《特殊病房》，2016 年年初在国话的先锋剧场开演。90 后青年导演赵以执导该戏，王晓鹰担任艺术指导，著名演员李建义饰演丈夫莱曼，刘晓翠饰演莱曼的发妻希奥，赵红薇饰演第二个妻子蕾娅。像《萨勒姆的女巫》一样，该剧通过对一个重婚故事的揭露，呈现了人性的复杂性和世界的荒诞性，无论是导演还是演员，都力图突破文化和信仰的隔膜，直击当今人们情感生活扭曲的现状，警醒人们反思现实的婚姻与家庭。该剧开演以后广受好评，并多次重演，成为最近几年小剧场戏剧中不可多得的一部佳作。但必须承认，该剧的影响力非常有限，与前文提到的两部不可同日而语，这恐怕不是演员与导演的问题，而更多地在于作品本身的原因。美国学者凯瑟琳·休斯在评价密勒时有一段话说得很直白而不留情面：“除了《推销员之死》，也许还除了《严峻的考验》以外，密勒之所以成为第二次世界大战以来一位第一流美国剧作家，与其说是由于他的成就，不如说更多的是由于人才缺乏。”<sup>[1](65)</sup>最终能够被人们记住、被人

们喜爱的总是那些最优秀的作品，历史就是如此残酷。

### 参考文献：

- [1] [美] 凯瑟琳·休斯. 当代美国剧作家 [M]. 谢榕津译. 北京：中国戏剧出版社，1982：55.
- [2] 胡成元. 萨勒姆的女巫（场记）[Z]. 上海：上海话剧艺术中心馆藏. 1981：64-65.
- [3] 吴培远，胡成元. 谈佐临导演的《萨勒姆的女巫》[J]. 外国戏剧，1982（2）.
- [4] 李健吾. 致佐临——看上海人艺的《萨勒姆女巫》[N]. 人民日报，1981-10-22.
- [5] 阿瑟·密勒. 时移世变（自传选译）[J]. 梅绍武译. 世界文学，1991（3）.
- [6] 罗伯特·阿·马丁. 阿瑟·米勒论剧散文 [M]. 陈瑞兰，杨淮生选译. 北京：三联书店，1987：79.
- [7] 承言. 撼人心灵的艺术——漫谈《萨勒姆的女巫》的创作与演出 [J]. 上海戏剧，1981（5）.
- [8] 胡成元. 情感交流使我们心灵相通——记美国友人与《萨勒姆的女巫》的演出 [J]. 上海戏剧，1981（6）.
- [9] 银国春. 《地狱之火》导演阐述 [J]. 戏剧（中央戏剧学院学报），1994（1）.
- [10] 路海波. 《地狱之火》观后手记 [J]. 戏剧评论，1988（4）.
- [11] 何西来，丛小荷. 置于灵魂拷问下的人性——国家话剧院演出《萨勒姆的女巫》观后 [J]. 戏剧文学，2002（9）.
- [12] 韩德星. 阿瑟·密勒在中国 [J]. 戏剧艺术，2014（2）.
- [13] 王晓鹰. 当绞索高悬头顶——《萨勒姆的女巫》导演阐述 [A]. 从假定性到诗化意象 [C]. 王晓鹰著. 北京：中国戏剧出版社，2006：220.
- [14] 徐晓钟. 走上绞刑架的胜利者——《萨勒姆的女巫》观后 [J]. 中国戏剧，2002（7）：23.
- [15] 水晶. 总有些问题超越生死——观话剧《萨勒姆的女巫》[N]. 人民日报海外版，2006-4-20.
- [16] 王晓鹰. 《萨勒姆的女巫》贵在何处？[N]. 中国文化报，2010-11-1.
- [17] 刘森. 导演王晓鹰的诗意戏剧表达 [N]. 中国文化报，2015-1-13.
- [18] 半夏. 一出素色的凡人悲剧——记话剧《萨勒姆的女巫》[J]. 上海戏剧，2006（12）.
- [19] 阿瑟·米勒. 阿瑟·米勒手记——“推销员”在北京 [M]. 汪小英译. 北京：新星出版社，2010：10.
- [20] 英若诚. 让思想“化”为人物的血肉——参加《推销员之死》演出的一点感受 [J]. 戏剧报，1983（9）.
- [21] 王佐良. 令人鼓舞的五月演出——《推销员之死》观后感 [J]. 戏剧报，1983（6）.
- [22] 它山之石——《推销员之死》座谈会纪要 [J]. 戏剧报. 1983（7）.
- [23] 叶廷芳. 《推销员之死》及其复排 [N]. 北京日报，2012-4-19.

[责任编辑：高辛凡]