

论田沁鑫版话剧《红玫瑰与白玫瑰》的改编策略

袁 彬

摘要 | 田沁鑫版话剧《红玫瑰与白玫瑰》改编自张爱玲的同名小说。编剧和导演在忠实原著的基础上大胆创造,获得了艺术与商业的双丰收。在情节方面,通过对原著情节的删节、颠覆与重组,凸显了强烈的戏剧性。在人物塑造方面,通过两人共饰一角、夸张的肢体动作和重复的动作及台词,实现了人物心灵深处的深度探索。在舞台艺术方面,通过放空的舞台布景和电影手法的植入,创造了富有诗意和象征性的舞台空间。其独特的改编策略不仅为观众展现了理解张爱玲作品的多种可能性,而且也为经典小说的话剧改编提供了有益的借鉴。

关键词 | 《红玫瑰与白玫瑰》; 话剧改编; 情节置换; 人物塑造; 舞台艺术

Copyright © 2023 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



自20世纪90年代以来,不断升温的“张爱玲热”使许鞍华、关锦鹏、李安等编剧、导演看到了改编张爱玲作品的可能性。《倾城之恋》《金锁记》《红玫瑰与白玫瑰》《半生缘》《色戒》《第一炉香》等被陆续搬上荧屏银幕,一批影视作品还原了小说中的人物和场景,把张爱玲笔下的老香港、老上海呈现在当代观众面前。虽然部分作品入围了电影奖项,但多数影视改编未能得到观众的认可,足见改编张爱玲作品之难。

“也许每一个男子全都有过这样的两个女

人,至少两个。娶了红玫瑰,久而久之,红的变成了墙上的一抹蚊子血,白的还是‘床前明月光’;娶了白玫瑰,白的便是衣服上沾的一粒饭黏子,红的却是心口上一颗朱砂痣。”^[1] 1944年,24岁的张爱玲在《红玫瑰与白玫瑰》中写下了这句惊人之语,将男性在情感中的贪心毫无保留地展现了出来。从2007年12月到2008年3月,

[1] 张爱玲:《红玫瑰与白玫瑰》,北京十月文艺出版社,2012,第51页。

由罗大军编剧、田沁鑫执导的话剧《红玫瑰与白玫瑰》先后在南京、上海、北京、武汉等地巡演，广受好评，获得了艺术与商业的双丰收。美国传播学家威尔伯·施拉姆提出了“编码——信息——译码编码——信息——译码”的传播循环模式，将这一传播模式放置在《红玫瑰与白玫瑰》中，可以来解释其由小说文本到舞台呈现的完整过程。“编码”指的是编剧罗大军对《红玫瑰与白玫瑰》小说文本的改编，而“信息”则以剧本的方式呈现，指的是罗大军通过剧本向观众传达的内容，译码编码指导演田沁鑫对小说、文本和剧本的再次理解，通过舞台的最终呈现，将别样的《红玫瑰与白玫瑰》呈现给观众，最后由观众完成对小说及话剧的译码。基于此，本文结合《红玫瑰与白玫瑰》的小说文本、剧本及话剧舞台演出，从情节删改、人物塑造和戏剧舞台三个方面分析话剧版《红玫瑰与白玫瑰》的改编策略。

一、情节内容的删节、颠覆与重组

虽然小说和戏剧都属于叙事范畴，但两者之间存在着本质上的不同。语言是小说最重要的媒介，读者通过语言符号可以在脑海中想象人物形象、动作和场景空间。在戏剧中，演员的表演和舞台的搭建是戏剧最重要的媒介，通过舞台的道具摆设和音效以及演员的台词、语气、肢体动作、表情，观众便有了一种身临其境的现场感，不必像阅读小说那样去想象。而把小说文本改编为话剧，是一项艰难的艺术创造工作。一方面，创作者既要忠实于原著，但又不能照搬原著，要对原著进行自己的重读；另一方面，创作者还要考虑到话剧的舞台效果以及如何在两三个小时内突出戏剧性。因此，在小说改编为话剧这一过程中，创作者就要对小说情节进行创造性的删节、颠覆和重组。

（一）对小说情节的删节

在小说中，佟振保在与王娇蕊爱恋之前有两段感情经历，都发生在英国留学期间。第一段感情是和一个巴黎妓女，“他在她身上花了钱”，但“和她在一起的三十分钟是最羞耻的经验”^[1]。这段短暂的感情经历在佟振保的记忆中留下的只有恼人，而全无浪漫的成分。第二段感情是和一个名叫玫瑰的姑娘，因为佟振保要自己做自己世界里的主人，因此他拒绝了玫瑰的献身，竟获得了一个“坐怀不乱的柳下惠”的名声。这两段感情经历是佟振保不同人格侧面的反映，与巴黎妓女的三十分钟是佟振保意识到自己欲望的一面，这为下文佟振保与好友之妻的欲望迸发做了铺垫。在与玫瑰的交往中，佟振保以惊人的自制力拒绝了玫瑰，这是佟振保欲望被压抑的一面，这同样也为下文佟振保压抑自己的真实情感，在社会规约与母亲的期待下与孟烟鹂结婚进行了铺垫。在话剧中，编剧对佟振保的这两段情感经历进行删节，使佟振保自始至终沉浸在与红、白玫瑰的感情纠葛中，欲望在爆发与抑制中来回跳转，为观众对佟振保的过往情感经历留下了再建构的空间。

佟振保与王娇蕊初次见面时，关于佟振保手上肥皂沫子的细节描写堪称经典。那时王娇蕊“正在洗头发，堆着一头的肥皂沫子，高高砌出云石塑像似的雪白的波卷”，当王娇蕊与佟振保握手时肥皂沫子溅到他的手背上，佟振保“不肯擦掉它，由它自己干了，那一块皮肤上便有一种紧缩的感觉，像有张嘴轻轻吸着它似的”^[2]。这时，佟振保已经被王娇蕊吸引住了。小说中，

[1] 张爱玲：《红玫瑰与白玫瑰》，北京十月文艺出版社，2012，第54页。

[2] 张爱玲：《红玫瑰与白玫瑰》，北京十月文艺出版社，2012，第57页。

张爱玲凭借对男女两性感情心理的深刻洞察力，着力营造了佟振保与王娇蕊之间的微妙感情。两人不是一下子就爱得热烈，而是经过像《倾城之恋》中白流苏与范柳原那样的斗与猜，一方退后一步另一方又迈进一步，最终双方表明心意。而在话剧中，对两人初见时的细节进行了删节，一开始便展现佟振保与王娇蕊爱情之火的熊熊燃烧，这样的处理，一方面放大了情感的张力性，营造了激烈的戏剧矛盾。另一方面，对这部分情节的删节也包含了编剧对佟振保与王娇蕊之间爱情的理解，既然已经是一场逾矩的恋爱，那么两人从爱意的萌生到浓烈就不需要那么多你斗我猜和权衡利弊，为读者和观众提供了理解佟振保与王娇蕊爱情的另一种可能性。

（二）对小说情节的颠覆

小说中，佟振保与小裁缝只见过一面，在佟振保心中，他是看不起小裁缝的。但在话剧中，佟振保与孟烟鹂结婚时，佟振保竟把小裁缝叫来为他们拍照。而王士洪，是根本不认识小裁缝的，但编剧构想出了佟振保、王士洪、小裁缝三人坐在一张桌子上打麻将的情节，甚至佟振保让小裁缝以后常来家里，王士洪让小裁缝抓紧时间勾引孟烟鹂。王娇蕊多年后与佟振保、笃信在车上的相遇，是小说中最令人称道的情节之一。但是，经过编剧的“改头换面”，变成了已婚的孟烟鹂与再婚有孩子的王娇蕊相遇。“贺顿要回国了，他一走振保就是副经理了”，这句本该属于笃信的台词在话剧中却从孟烟鹂的口中说出。明明是自己妻子的出轨对象，却要在婚礼上兴高采烈为他们拍照。明明出轨是一件不道德的事，做丈夫的却做了助推。明明情人和妻子不能共处一室，但两人却和谐对谈，所有的聊天都围绕佟振保展开。以这样的方式对小说情节进行颠覆，增添了话剧的讽刺感、荒诞感和悲凉感。

（三）对小说情节的重组

小说按照线性叙事的方式，按照时间顺序勾勒出佟振保与红、白玫瑰的故事。但在后现代主义理论强调解构和实验话剧盛行的背景下，把原著的时间顺序照搬到话剧舞台上显然行不通。因此，田沁鑫进行了大胆的尝试，采用了并置的手法把心理时空与物理时空同时展现在观众眼前。王娇蕊与佟振保的偷情发生在先，孟烟鹂与小裁缝的偷情发生在后，在话剧中，田沁鑫以“雨天”和佟振保“回公寓取大衣”作为串联点，舞台左边呈现烟鹂乙与小裁缝的偷情场面，右边呈现王娇蕊与振保乙的偷情场面，两边的演员在舞台的不同空间同时表演。突然，振保乙抱着王娇蕊闯入了烟鹂乙与小裁缝所在的左边舞台。这是并置手法的第一次运用。在小说中，佟振保与王娇蕊的爱欲生活发生在前，与孟烟鹂的家庭生活发生在后，但二者在话剧中被放置在同一舞台。在家庭生活中，孟烟鹂试图挽回想要逃离的佟振保，佟振保呼唤振保乙，振保乙又呼唤王娇蕊，四人在一个舞台上构成一种相互拉扯的状态。这是并置手法的第二次运用。在话剧的后半部分，当佟振保最终妥协，选择与孟烟鹂结婚时，舞台左边是佟振保与孟烟鹂结婚喜气洋洋的场景，而右边是振保乙埋葬王娇蕊的场景。之后，娇蕊乙为王娇蕊穿上铠甲，王娇蕊在铠甲的保护下拿着长矛缓缓离开舞台。将婚礼与埋葬并重，这是并置手法的第三次运用。

布莱希特认为，“陌生化的反映是这样一种反映，对象是众所周知的，但同时又把它表现为陌生的”^[1]。《红玫瑰与白玫瑰》的小说文本已为观众所熟知，电影版的《红玫瑰与白玫瑰》也将小说中的情节、人物和场景用声画效果呈现

[1] [德] 贝·布莱希特：《布莱希特论戏剧》，丁扬忠等译，中国戏剧出版社，1990，第22页。

了出来,如果田沁鑫再原模原样地照搬,那么观众在看话剧时,就会出现这样一种情况:他们虽然在睁着眼看,在用耳朵听,但实际上他们已经被催眠了,因为话剧的演绎无法提供他们思考的空间。而田沁鑫通过三次并置的运用,不但能使观众对话剧的改编效果感到惊讶,而且还可以赋予了观众欣赏和思考的自由性。同时,并置手法的运用也迎合了当下观众快节奏式的观看方式,为观众提供了一种强烈对比的审美感受,极具混沌感与张力感。

二、人物形象的立体化塑造

话剧里的人物由两个方面的因素塑造而成,一个是剧本中塑造的人物,另一个是表演剧本人物的演员,二者缺一不可。通过演员的衣着、肢体动作、语言等手段,小说中的人物便一下子在观众眼前出现,观众看到的是一个活生生的、有血有肉的人物,这是话剧明显区别于小说的一个特征。因此,被广大读者熟知的佟振保、王娇蕊、孟烟鹂形象,通过演员的演绎,通过两人共饰一角、夸张的肢体动作和不断重复的台词动作等,更加活灵活现地呈现在观众眼前。

(一) 两人共饰一角

同一个角色由两个人饰演,是田沁鑫版《红玫瑰与白玫瑰》最富有创造性的改编。佟振保,在小说中第三人称的“他”直接变成了第一人称的“我”,由高虎扮演本我,由辛柏青扮演真我,象征与生俱来、原始的本我和象征理性的真我时而在舞台上相互附和:“佟振保:我回到上海的第一印象就是,传统中国人加上近代高压生活磨炼出的坏。振保乙:都说上海人坏。新旧文化的畸形产物,当然有着不健康的坏死部分。佟振保:但是坏的有分寸。上海人会奉承,会趋炎附势,会浑水摸鱼。这是他们的处事艺术,

他们演的还不过火。”^[1]有时,又在舞台上因为想法不同而激烈争吵,甚至斗殴:“佟振保:不能让她再说了,她再说我就该心软了。娇蕊,其实我们之间不存在谁离不了谁的问题,错就错在你对我是爱情,我对你欲望,你已经连累我了。振保乙:没人性。你怎么能当着女孩儿说这种话呢?多伤人啊。”^[2]王娇蕊也分裂成两个自我,一个是感性的自我,一个是理性的自我,但两个自我不像佟振保和振保乙那样始终出现在舞台上,她们无法平均,内心的分裂最少。热烈的、纯粹的王娇蕊在日光下与佟振保相爱,她大胆地说出自己的心声:“我王娇蕊,年纪很轻,已经拥有了很多东西,可这些是不算数的。我就像个糊里糊涂的小孩,一朵一朵地采下很多红玫瑰,扎成一把,然后随手一丢。可是,振保,你这朵我无法丢掉。我所有的安全,我的前途,都是你一手造成的,你把我重盖了。我爱你,我要和你安居乐业。”^[3]理智的王娇蕊却始终在舞台后方的黑暗中,与土洪生活在一起,只有当感性的王娇蕊被埋葬时,她站出来提醒:“别总在窗户面前换衣服了,他们外国人不喜欢你这样,我早就跟你说过了。以后你要把衣服穿好,穿厚点,最好穿上盔甲,拿着长矛。不要总是想去知道真相,他们男人不喜欢。”

两人共饰一角的话剧演绎方式,使人物在两难境遇中矛盾、挣扎的心理外化出来,本该是藏在心里的话,却由演员的独白大段大段地朗读出来,向心理更深处探寻,体现着编剧、导演对时代病的深刻洞察和思考。如果说张爱玲眼中的

[1] 田沁鑫:《田沁鑫的戏剧本》,北京大学出版社,2010,第81页。

[2] 田沁鑫:《田沁鑫的戏剧本》,北京大学出版社,2010,第99页。

[3] 田沁鑫:《田沁鑫的戏剧本》,北京大学出版社,2010,第92页。

佟振保是讽刺的、虚伪的，那么话剧舞台上的佟振保则增添了几分可怜，一边是欲望，一边是坚守，演绎的是情欲下人性的挣扎。王娇蕊在话剧舞台上，不仅仅是出轨的女人的形象，观众更看出了王娇蕊身上为爱不顾一切、单纯、热烈的形象，王娇蕊身上的“热”被放大了，甚至观众在王娇蕊身上，能看到张爱玲本人的影子。而对于孟烟鹂而言，在小说中，她是后半部分出现的，虽然孟烟鹂是张爱玲一手打造的形象，但她写的是张爱玲、佟振保眼中的孟烟鹂，她的装扮、行为是从佟振保的视角出发来塑造的，缺乏热的生命力。她是不能出声的，她的真实想法读者无法知道。但是在戏剧中，因为有了烟鹂乙，观众可以看到白玫瑰其实也不是一个纯粹“圣洁的妻”，她的心中其实也有自己的情欲。孟烟鹂身上的“红”出现了，红的那抹因素，成为对白的反讽，对“圣洁的妻”的反讽。

（二）夸张的肢体动作

在斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧表演体系中，重视对演员进行形体训练。他认为，肢体动作不仅是推进剧情的关键因素，还是角色内心情感的外化。因此，演员在排练时，应该重点研究剧本人物的动作、手势、步态、语气、表情，使人物的外部肢体动作与内心情感相一致，从而使戏剧表演的整体水平得到提升。在话剧《红玫瑰与白玫瑰》中，出现了很多次大幅度、夸张的肢体动作，例如得知王娇蕊离婚后，佟振保与振保乙的反应，两人的面部表情呈现极度惊恐的样子。又如当孟烟鹂说：“你笨，他明明是在照镜子，根本不看你。”^[1]烟鹂乙回答“我不笨”时，两个人开始互扇耳光。而当佟振保说孟烟鹂“连看电影都不抬头时”，当孟烟鹂陷入与佟振保从订婚到结婚的回忆时，当佟振保与孟烟鹂新婚之夜第一次睡觉时，孟烟鹂都开始捂嘴笑，且笑声尖锐。白玫瑰是矜持的，互扇耳光和夸张的捂嘴笑

的动作按理来说是不应该由她发出的，这些动作会有失她作为大家闺秀的风范，但田沁鑫在导演时，刻意为白玫瑰安排了这些“出格”的动作，印证了烟鹂乙这个感性角色存在的合理性。

阿尔托在其《残酷戏剧：戏剧及其重影》中提到，戏剧舞台虽然是一个具体、有形、待填满的空间，但应该留出空白，用舞台自身的语言去把空白填满。田沁鑫在这一理论的影响下，提出用“姿态狂热与形象魅力及运动的肢体语言”去填补舞台的空白。因此，在话剧表演中，演员的台词固然重要，但夸张的、富有激情的肢体动作同样也不可或缺。田沁鑫运用肢体动作，为观众呈现了极具视觉感的舞台形象。

（三）重复的台词和动作

重复手法是荒诞派戏剧常用的手法，以贝克特的戏剧最为典型。在贝克特的戏剧中，充斥着大量的重复、静默与无聊。台词和动作的多次重复意味着数量的不断增加，仿佛是对观众的玩弄和亵渎。其实不然，重复手法的运用一方面能不断提醒观众要对话剧中的细节进行把握，从而更深入地理解剧作。另一方面，重复的运用也服务于人物形象的塑造，提醒观众剧中角色性格特征发生变化的节点。

话剧中出现了多次令人印象深刻的重复：王世洪的口中不断重复佟振保是一个“出了名的坐怀不乱”的柳下惠，王娇蕊和孟烟鹂重复“女人必须结婚”，佟振保朝王娇蕊和孟烟鹂“撞”。其中，“门虚掩着，我撞了进来”的重复最具代表性。第一次“撞”的出现发生在佟振保发现自己的妻子与小裁缝偷情，自己回忆与王娇蕊的过往后。他推开了虚掩的门，把王娇蕊撞得摔在地上。这一撞，使佟振保的内心发生了分裂：一边

[1] 田沁鑫：《田沁鑫的戏剧本》，北京大学出版社，2010，第107页。

是象征理性的佟振保与王士洪谈笑风生，一边是象征欲望的振保乙与王娇蕊调情。第二次“撞”出现在佟振保对王娇蕊的感情产生激烈动摇时，王娇蕊再一次被撞倒，当振保乙试图去扶王娇蕊时，佟振保搬出了艾许太太这个象征着社会眼光的人物制止了振保乙。第三次“撞”出现在佟振保与孟烟郦新婚时，两个佟振保分别拉着两个孟烟郦出现在舞台的左右侧，佟振保试图用“撞”激活孟烟郦，但无果。门毕竟不是紧紧关着的，而是虚掩着的，虚掩着的门，代表佟振保试图推卸自己行为背后所承担的责任。而虚掩着的门本来轻轻推开就行，但佟振保却对门进行撞击，这一撞，暗示着佟振保心中浓烈炽热的情欲，撞不仅是身体与身体的碰撞，也是心灵与心灵的碰撞。对“撞”这一台词和动作的重复，是佟振保内心不断激烈斗争过程的外化。

三、话剧舞台的诗意化打造

舞台设计是话剧演出的重要环节，话剧舞台主要由布景、道具和灯光构成，话剧舞台的设计效果与整体表演效果的呈现密不可分。话剧舞台起着呈现和说明的作用，它提示观众人物身处的环境，从而让观众猜测即将发生的故事。但由于舞台空间有限，所有物件不可能一一搬到舞台上，因此，出现了一些写意风格的话剧舞台。而话剧《红玫瑰与白玫瑰》的舞台设计，具有典型的写意性和象征性。

（一）简洁的舞台布置

在话剧《红玫瑰与白玫瑰》中，舞台做到了最大程度地放空，因而具有高度的象征性。舞台中间是一条长长的玻璃甬道，连接着左右两边白玫瑰和红玫瑰的公寓。而公寓内，几把椅子、一件旗袍、一个铁衣架和一台收音机构成了全貌。一方面，简洁的舞台设计起着提示功能，向观众说明故事的发生地在上海。另一方面，道具一直

放在舞台上，时空的转换和故事的节点由演员的台词和肢体动作推进，避免了因为频繁更换道具造成黑幕时间过长，从而影响观众的感官体验。田沁鑫自陈舞台如此设计的用意：“舞台被玻璃走廊一劈两半，那宛如男人的心脏：左心房，右心房，一个装情人，一个搁老婆：玻璃走廊是阴茎或阴道。”^[1]佟振保时而出现在玻璃走廊，时而在左右公寓徘徊。话剧舞台的写意性，将佟振保内心理智和欲望不断斗争的过程外化了出来。

田沁鑫把这种舞台设计称为“透顶空间”，指的是被玻璃甬道隔开的左右两个空间看似是独立的、互不干扰的，但演员可以突破这种空间限制，根据自己的感情需求在两个空间来回徘徊。在话剧中，红玫瑰本应一直待在她所处的右边空间内，但她却多次闯入左边白玫瑰所在的空间，公开与佟振保偷情。如此一来，两边隔开的空间便失去了它原本具有的隔离功能，让本该不属于这个空间的人随便进入，而演员在完成一段戏后，也不用退回后台再次走进舞台，而是可以走进舞台的一个角落，再返回自己应该过的生活。因此，在话剧中观众可以看到，八个演员一直在舞台上游走，尤其是小裁缝和王士洪两个角色，小裁缝在与孟烟郦偷情戏份结束后本该从舞台上退出，王士洪在离开公寓去往南洋后也本该退场，但两人非但没有退出舞台，反而一直各自在舞台左右两边的黑暗角落里坐着，时而窥视着舞台前发生的一切，时而小裁缝与烟郦乙调情，王士洪与娇蕊乙生活，使舞台空间转换自如，对观众的好奇感形成挑战。

（二）电影拍摄手法的植入

自电影诞生以来，戏剧和电影就有着密不可

[1] 田沁鑫：《田沁鑫的戏剧本》，北京大学出版社，2010，第196页。

分的关系。起初,电影受到戏剧表演手法、舞台打造手法的影响,随着电影拍摄剪辑技术的不断发展,电影又反过来影响戏剧。诚如周安华所言:“现代舞台技术的发展,使戏剧视听功能的浮出具备了物质基础,而早已被理论家们关注的电影艺术的启迪,更使舞台空间视听的交响与共鸣获得有益的参照。”^[1]在话剧《红玫瑰与白玫瑰》中,观众可以明显地看到田沁鑫运用了蒙太奇的剪辑手法。蒙太奇本是建筑学的专业术语,但路容·得吕克将其借用于电影理论,指的是在电影创作过程中对片段进行拼贴与组合。田沁鑫借鉴了蒙太奇手法,但又有所突破:佟振保与红玫瑰的故事发生在他与白玫瑰的故事之前,两个时空发生的故事是相互独立的,但田沁鑫把本该属于不同时空发生的两段故事放在同一个舞台来演绎,孟烟邨与王娇蕊各自偷情的故事并行演绎,家庭生活与情欲生活并行呈现。观众不需要通过视觉转换来把握剧情,而是可以将舞台上所有人物灵魂的挣扎全部包揽眼底,从而营造一种现在进行时。高行健对戏剧中现在进行时的效果这样评价:“戏剧中的时间,最有表现力的是现在进行时。因此即使遇到必不可少的说明、交代和抒情时,最好也采用现在进行时。”^[2]将过去和现在发生的事情共同以“当下”的方式表达出来,不仅能契合戏剧的演出时间,还能使故

事的表达呈现出流畅性,观众在观看戏剧时更能沉浸其中。这是田沁鑫话剧艺术的一大魅力。

四、结语

罗大军和田沁鑫通过情节的删减置换、人物形象的立体塑造和诗意化舞台的营造,完成了一场对小说《红玫瑰与白玫瑰》的解构与再创造。在小说和电影中,“闷”是从头到尾贯穿其中的气氛,佟振保在闷与闷带来的压抑中与王娇蕊相爱,与孟烟邨结婚,最后在社会的注视下牺牲自我,成为一个改过自新的好人。话剧对这种窒息感和张爱玲笔下的老上海进行解构,代之以灵动活泼甚至嘈杂,从而更凸显人物的悲壮性。从话剧《红玫瑰与白玫瑰》的改编策略中,我们看到了三层“看”的关系:作者张爱玲看佟振保与红白玫瑰,编剧和导演看张爱玲、佟振保与红白玫瑰,观众看张爱玲、编剧和导演以及人物角色,在“看”的同时,几者也构成了一种对话关系。田沁鑫版《红玫瑰与白玫瑰》探寻了小说与话剧交流的更多可能性,为其他经典小说改编成话剧提供了富有价值的经验,也为经典的普及化走出了一条道路。

[袁彬 中南财经政法大学新闻与文化传播学院]

[1] 周安华:《视听娱乐与当代戏剧的新质滋生》,《云南艺术学院学报》2005年第1期。

[2] 高行健:《谈时间与地点》,《随笔》1983年第5期。