

场面调度的现象学

——高尔基戏剧《在底层》的电影改编

严芳芳

【摘要】高尔基的剧作《在底层》在世界电影史中有多部经典的电影改编。让·雷诺阿、黑泽明和黄佐临导演的版本是其中最具代表性的几部。文章从场面调度的视角考察电影与戏剧的异同。黑泽明的《低下层》最忠实于原作,他用摄影机镜头复刻了一个封闭、隔绝、不再有任何希望的空间;让·雷诺阿的场面调度是最为电影化的,通过景框构图来探索属于人物也属于电影本身的一种自由;黄佐临的《夜店》是最具症候性的,他用情节剧的形式保留了对这个黑暗世界中的小人物的某种同情,同时又通过女性人物的重影形象来尝试让她们从高度固化的现实中解脱。

【关键词】《在底层》;场面调度;让·雷诺阿;黑泽明;黄佐临

【作者简介】严芳芳(1987-),女,天津人,中国传媒大学戏剧影视学院博士研究生,中国劳动关系学院文化与传播学院讲师(北京 100024)。

【原文出处】《南京师范大学文学院学报》,2020.2.110~116

1902年,高尔基(Maxim Gorki)的剧作《在底层》上演,不仅成为俄罗斯戏剧文学中的又一瑰宝,而且很快赢得了巨大的国际声誉。到20世纪中前期,这部剧作格外得到电影界的青睐,开始被频繁地搬上电影银幕,特别是1930年代到1950年代,法国的让·雷诺阿(Jean Renoir)、日本的黑泽明(Akira Kurosawa)和中国的黄佐临等几位艺术大师分别奉献了各自的改编版本,成为电影史中值得注意的现象。从戏剧演出到电影改编的跨越,《在底层》为我们理解电影的场面调度与戏剧场面调度之间的异同,乃至由此而引申理解戏剧和电影在艺术本体层面的区分,提供了一组颇具典范性的比较研究的对象文本。当然,这种侧重形式方面的考察——用本文自我设定的目标来说,就是一种场面调度的现象学——并不意味着要完全排除对于社会性的考量。特别是对于电影这种有着最低限度的现实主义美学要求的艺术媒介,现实参数就显得更加突出和重要。然而,相比于单个的具体的现实元素,真正的关键所在仍然是形式,因为,就象卢卡契(Georg Lukács)早已申明的那

样:“在文学中真正具有社会性的是形式”。^{[1](P12)}

一、高尔基的《在底层》:现代戏剧的形式危机

作为一部戏剧作品的高尔基的《在底层》,本身就充分体现了对形式的关键认识(这种认识在高尔基那里自然是以戏剧艺术本身的方式,而我们在这里所做的才是对这一认识的理论的提炼)。《在底层》写作和上演于20世纪初,它展现了那个时期现代戏剧发展的一些主要问题,我们可以称之为是后契诃夫(Anton Chekhov)式的戏剧境遇,那是现代戏剧所遭遇的危机:一方面是戏剧的彻底散文化,人物之间的对白由于太过趋近于日常生活,因而丧失了曾经具有的那种“戏剧性”,这与其说是戏剧的失败,不如说是由于对话以及由对话来实现的人与人之间的交流、沟通的失败,才导致对话形式自身的无效;一方面是舞台空间日益突显出这样或那样的比喻或象征的意义,“底层”是集中地由这个廉价客店的空间整体表象出来的,就象中上层阶级及其知识分子的颓败曾经集中地以终将丧失掉的“樱桃园”为象征一样。因此,我们看到《在底层》里搬演的,是小偷、妓

女、戏子、短工和寄食者等形形色色的人物在一家夜店里无聊而无谓的对话,它完全是十九世纪资产阶级客厅里上演的现实主义话剧的蜕变,更准确说,是“樱桃园”里那些“多余人”的众生相的底层版本(尽管契诃夫的《樱桃园》实际要比《在底层》晚一年问世)。特别重要的是,在高尔基的作品里,和在契诃夫的晚期戏剧作品里一样,对话不再起到推动剧情发展的作用,用《三姊妹》里玛莎的台词来说:“大家就这样整天的谈哪,谈……”^{[2](P324)}——但是一切的台词、对话都只是徒劳地在支撑、维持着此时此地的可名之为“现在”的时空毫无意义地延宕下去。

因此,在19、20世纪之交现代戏剧的舞台上,至少在契诃夫和高尔基的脉络清晰的传承中,戏剧形式的危机(无法继续的对话、摇摇欲坠的空间)反而给了这门艺术一个新的机会,使之得以重新创造和确认一种适合这一颓坏形式的新的主题。在这里,看起来顺理成章的就是,当戏剧动作也无以为继之时,契诃夫和高尔基剧作中的唯一悬念就留给了这个空间本身——包括舞台自身呈现的空间(“樱桃园”、底层的下等客店),和舞台之下代表更广阔世界的那个空间(莫斯科、有治“酒病”的医院的城市)。现身于舞台的各色人物,无论来自什么样的社会阶层,所面临的决定性的选择就是:是留下来,还是离开?如果说,还存在着叫做“戏剧动作”的这件事的话,那么现在,戏剧动作已不再发生在舞台之上,不再发生在舞台所再现的戏剧情境之中,而是发生在舞台上下交界的地方,换言之,现在的戏剧动作已经转变成了人物和整个空间之间的关系。这就是高尔基的《在底层》——当然在他之前是写作了《三姊妹》、《樱桃园》的契诃夫——所提出的场面调度问题。我们在剧中人物的台词里,可以找到这个场面调度所构造的形式主题的内在支点。鲁卡——这个角色是将全剧人物和情节连缀起来的枢纽——登场不久自顾自地唱着:“看不见道……道路呀……往哪儿去!”^{[3](P175)}而在最后一幕,当人物一个接一个地抛弃了幻想、不再奢谈离开之后,那个戏子在舞台上留下了最后一句话:

“我要下场啦!”^{[3](P267)}不多会儿后,男爵带来了他上吊自杀的消息。

就此我们还可以补充关于《在底层》这部剧作本身的一个说明,它在一定程度上也关系到截止目前我们所讨论的现代戏剧自身的场面调度的现象学,但更主要的,它是属于高尔基对他所表现的主题的一个特定的态度,即一个决绝的不抱任何希望、甚至也不施以任何同情的态度。这使他得以允许自己将作品中所要表现的戏剧空间彻底地封闭起来,不留任何的出口和余地,就好像是说:在这个地狱一般的世界之外,别无其他的世界。这种姿态在契诃夫的晚期剧作中就已经毫不妥协地展现出来,而高尔基的处理似乎在契诃夫的基础上要更为决绝,尽管对象不同:一个是中上阶层的多余人,一个是沦落底层的贱民。高尔基原作设定的这种态度,对于不同版本的电影改编来说,都是非常重要的。

二、电影,一种新的时空建构

如果说,19、20世纪之交的现代戏剧是将人和空间的关系对立起来,并且从这种对立中寻找或者重建场面调度的动作性的话;那么正好在那个年代才刚刚兴起的电影这一崭新的艺术媒介,则几乎从它诞生之始便担负起来这个“后戏剧”的任务,即将每一个被再现的空间都纳入到无尽流动的过程之中,从而否定或至少是悬置了任何固定的时空,也悬置了任何将这一时空固定在某种戏剧行动的确方向上的可能。因此,我们可以说,电影从媒介的本体层面上就总是意味着对一切既存现实的批判、质疑和转换,它否定一切既有的现实性(actuality),而把世界交付给蕴涵着无限潜能的生命虚拟性(virtuality)。从时间的维度上看也是如此,戏剧是由建筑在不断进行的对话基础上的人际间性支撑起来的现在时^{[1](P7-8)}——只不过在契诃夫以降的戏剧作品中,这种现在时无可挽回地空洞化了,因为这个“现在”不再具有任何属于它自身的内容,它并不负载生命,而只是物理时间的不断延宕;在三姊妹“到莫斯科去!”的绝望而喑哑的呼喊声中完成了时间对空间的虚假的置换,因为只有一个可能被当做归处的乌托邦才

能遮掩眼前所处的这个时空的彻底空虚。反观电影则有能力建构起一个幽灵化的时间,使过去和现在、回忆和现实、此处与彼处完全可以交叠并置在一起。这并不只是在技术层面(比如我们很容易想到的“叠印”)来说的,而是在本体层面,电影媒介总是表征着某一具体物像的非自足性,它被从具体的时空环境中剥离出来,从而把现实表象自身呈现为某种世界的碎片,因而它总是召唤着另外的画面、另外的镜头来填补银幕周边瞬间留下的一片虚空,但这样的虚空也意味着无尽的可能性,电影的时空总是无限的敞开的,它仿佛永远处在从一种现实性向虚拟性的过渡之中。当电影试图要去改编一部戏剧作品时,特别是那些集中体现着戏剧之形式特征的作品时,它就一定面临着如何去协调固定时空与它自身不可遏止的流动性之间矛盾的问题——是如其原样地固守着一个既定的现实,还是使之动摇、瓦解并消融于物质生活之流——这是电影之于戏剧的本质性区别所在,也是将戏剧作品搬上大银幕时必然要去做出选择的关键。

因此,面对高尔基的《在底层》,我们可以想象无论怎样一位电影改编者都可能面临的挑战了。让·雷诺阿、黄佐临和黑泽明提供的不同的影片文本,为我们进入这一比较研究创造了一个内容丰富的操作界面。这样的比较研究不仅必然地要在《在底层》的戏剧原作和各种版本的电影改编之间展开,更是要基于这一具体作品而在戏剧与电影的本体论层面上进行。在这三部影片文本中,最接近原作气质的当属黑泽明的《低下层》,特别是在坚守戏剧时空的封闭性、在拒绝给予剧中人物任何同情的态度上,它都表现出了比诸原作毫不逊色的决绝,甚至可以说是有过之而无不及的残忍。让·雷诺阿的版本是最为电影化的,同时也是最乐观的,当然,他所做出的在故事情节方面的改动也是最大的,其目的是为了增进市民阶层的电影观众对于底层生存的认同;而更值得注意的是,他如何在一些特定情境的支持下,去尝试从戏剧到电影的场面调度形式的转现。相比于其他两部影片,黄佐临的《夜店》恐怕最具症候性,从

它的创作时代背景和电影史的相关事实着手,我们可以将社会文化的角度带入到场面调度的现象学分析,以解读这部1948年的电影为什么想要倾覆一个垂死的空间但最终还是未能得到实现。

三、黑泽明的《低下层》:隔绝的封闭空间

日本版的《低下层》于1957年问世,此时的黑泽明早已拍出了他的《罗生门》、《七武士》等代表作,进入到了创作的成熟时期。在《低下层》前后,戏剧经典电影改编似乎也成为黑泽明主要的题材选择,如改编自莎士比亚《麦克白》的《蜘蛛巢城》(更著名的一部黑泽明电影)也是在同一年完成的。尽管故事被移植到了江户时代的贫民窟,但是黑泽明的《低下层》确乎是高度“忠实”于原著的。尤其是在决定了作品整体面貌的场面调度方面,他在最大程度上实现了从舞台到银幕的平移。然而,由于故事背景改变,戏剧舞台和电影银幕对于置景的要求也完全不同(就象安德烈·巴赞所说的,电影中的景物永远是真实世界的一个组成部分,而戏剧的置景则是只具有单一面向的人工的景片,它为观众呈现出虚构的环境,却用另一面拒绝了外面的世界^{[4][P149]}),那么,舞台向银幕的水平位移如何可能完全实现呢?

我们看到,黑泽明的《低下层》中展现的基本是单一场景的固定空间:下等客店和它门前的空地——那是一个倾倒垃圾的低洼之处。而在客店的室内空间里,黑泽明几乎是贯穿性地使用深焦镜头来拍摄,使这个“低下层”自始至终都尽其完整地暴露在观众面前,保持了它作为一个社会隐喻的整体性。单单是这一点,就是高度戏剧化的。当然,在大量的深焦全景镜头中间,也穿插着运动镜头和近景甚至特写镜头,但是它们只服务于跟进演员的走位和突出人物的刻画,并没有改变空间造型的整体一致性。而且我们注意到,黑泽明不只一次地采用违反电影拍摄常规的反轴剪辑,其内在根据是在这个下等客店里,人们的真实生活的交谈是在多个方向、多个角落里发生的,即便是对话双方也因为他们闲极无聊的姿势而各说各话,不能形成真正有效的、更

不用说是构成戏剧冲突的交流,所以没有办法或者说是没有必要统一、聚拢在某一焦点上面——这样的焦点其实是很少存在的,只有象在尾杉(客店老板的妻子,相当于原作里瓦西里莎的角色)和舍吉(原作里的小偷贝贝尔)争吵那样的场景里才会因为对切镜头的使用而构成这种焦点,但在更大部分的时间里,镜头的组织都遵循了生活自身的松散的性质,而反轴的剪辑更是使得除了无法离开的空间以外,苟活于其中的人物的各个面向相互抵消了。

黑泽明有意识地降低了小偷舍吉的主人公地位,而把游方僧嘉平(对应于原作中的鲁卡)设置为影片情节和场面调度的结构性支点:值得注意的是嘉平衣服后背上写的“阪东灵场”字样,提示着这个角色带入到戏剧情境中的某种不祥:现代戏剧的许多杰作中都会有这样一个造访生人领地的死神的代理出场(从易卜生《小艾友夫》里的“鼠婆子”到田纳西·威廉斯《欲望号街车》里卖花圈的墨西哥妇女不一而足),嘉平也是这样,并且比原作中的鲁卡带有更强烈的神秘气息;特别是黑泽明在多个场景中安排这位老人背向摄影机镜头而坐,他处在画面左侧前景的位置,用他展露给观众的“灵场”字样来制造出隔断和距离,就仿佛是一幅移动的“危险,禁止入内!”的警示标牌一样,拒绝了观众的移情投入。因此,尽管银幕上展现了如此众多活灵活现的生命,但是这个空间本身仍然笼罩在死亡的阴影之下,透不进哪怕一点点的阳光。所以,尽管就电影的媒介特性来说,不同景别镜头的组接一定会造成空间的立体主义式的破碎,但在这部戏剧改编影片的具体文本之内,这种破碎感只应合于无望的生活本身的溃散解体,应合于各色人物在同一屋檐下的散点透视的表现,而并没有真正形成对这个空间的根本性的改变。当然,这就是我们此前已阐述过的高尔基的态度本身提供的初始设定(如果我们不能排除他对于自己所创造的一个个鲜活生命的同情的话,我们也能确定地说,他对这个名为“低下层”的空间整体是无保留地彻底否定的),而在黑泽明电影镜头的冷眼

旁观之下,这种隔绝感被进一步地放大了。

四、让·雷诺阿的《底层》:景框和自由

如果考虑到高尔基对契诃夫的传承和发展,我们可以在两个不同的方向上理解为什么戏剧《在底层》会有意识地拒绝为观众提供任何同情的空间入口。其一,在契诃夫的剧作里,他所预设的观众和他所表现的人物属于同一阶层,这是由世纪之交现代戏剧的社会学情境决定的——契诃夫的观众会认同于三姊妹或加耶夫与郎涅夫斯卡雅,这几乎是顺理成章的事。而在高尔基这里,中间阶层的戏剧观众与舞台上表现的底层生活之间显然就不存在这种不言自明的同一性了。其二,联系到二十世纪初革命前俄国的社会状况,任何单一入口的同情本身都是没有意义的,甚至是廉价而反动的。高尔基拒绝的当然并不是挣扎在生死线的底层民众本身,而是使得这种苟延残喘得以延续的社会条件。即便在当时高尔基还没有经受马克思主义的洗礼,严酷的社会现实本身也迫使他不得不做出这种认识和选择。恰恰在这个时刻,戏剧艺术的形式危机(世界及其再现的崩溃)为他提供了表达这一认识和选择的恰当准备。于是我们会看到,当电影改编者要为原作打造这个世界注入某种认同或移情的时候,他们便只能采取两种办法:一是维持《在底层》作为戏剧作品的整体性,但不是引向更深入的批判的路径,相反是转而采用情节剧化的解决方案,而这也就是黄佐临的《夜店》所选择的改编方向;另一则是调整视角,纳入一个观众可以产生视线的转移或嫁接的角度,从而改变原作中世界的社会结构,使它与观众的领地接壤——让·雷诺阿的版本花费了三分之一的篇幅去讲述男爵如何因嗜赌而破产、以致沦落入底层的故事,其用意即在于此。而不可忽略的是,1935年左翼人民阵线占据法国政治的优势地位是促成这种“阶级混合”时代主题的直接背景。^{[15](PP342-344)}

但是,除了这种在早期西方电影史上并不鲜见的现代都市传奇成分之外,让·雷诺阿的《在底层》仍然具有一些非同寻常的场面调度元素需要特别关注。影片整体上的开放性是无论原作还是其他的银

幕改编版本都无法比拟的。男爵和小偷的双主人公设定起到的不仅是阶级混合的作用,而且在文本内部制造了一种原发的、内生的开敞,这一点由影片的双重结局清晰地勾画了出来:男爵留了下来,并照例带去了演员自杀的消息;而贝贝尔却以一个卓别林式的结尾,带着娜塔莎逃出生天。让·雷诺阿一方面维持了高尔基原作中下等客店的压抑、悲观的氛围,但却始终克制着自己不去做过分的渲染;同时在另一方面,他更着重去调动更多的室外空间去填充景框,例如男爵和小偷共同分享的天空和草地——景框叠加在两个男人(双重主人公)跨越了阶级的友情之上,既是对它的确认,又是对它的超越,从而把这个银幕空间向自由打开,而不是用银幕去规定什么是自由。而与之形成鲜明对比的,是一个更为精致而匠心独具的场面调度处理,它出现在瓦西里莎和贝贝尔的那次激烈争吵,两人的对话在一洞窗下进行,这时摄影机镜头通过使景框与窗框同一,将它的边际效应转化为画面中的构图,从而将电影媒介本体层面的形式限制与故事情节层面的内容限制重叠在了一起。在这样的对话里,争执的核心问题就是究竟谁有权利、有希望逃离这座人间地狱,而贝贝尔对瓦西里莎的回答是“不!”但在稍后几乎相同的景框中的景框构图里,贝贝尔却给了娜塔莎肯定的答复——重要的是,在这一肯定性的答复之后,摄影机镜头越过了这对热恋中的年轻人,推向窗外嬉戏的孩子。类似的场景中(包括贝贝尔和瓦西里莎对话的场景),室外空间始终是存在的,尽管是处在焦距范围之外因而显得并不清晰,但在这一无可置疑的肯定性答复之后,这个室外空间随着镜头的推进却以一种前所未有的清晰度被纳入到观众的视线范围。这个摄影机镜头的运动本身,实际重复和取代了发生在舞台上下交界之处的那个具有本质性的戏剧动作,它虽不经意,却实为整部影片的点睛之笔。这就是为什么我们可以认为,让·雷诺阿的版本才是《在底层》各种电影改编中最为电影化的一部,因为它成功地实现了在场面调度的形式上从戏剧到电影的转现。

五、黄佐临的《夜店》:情节剧化现实及其重影

在1940年代后期文华影业公司出品的影片序列中,《夜店》是一个明显的例外。因为,《小城之春》、《太太万岁》等影片从主题设置到风格样式都是高度符合上海市民阶层的品味的。这些影片大多是通过一个女主人公的婚恋故事,来讲述对一个安稳、知足的小康生活的向往。相比之下,《夜店》则罕见地把摄影机镜头对准了中国社会的最底层,影片对社会黑暗、对穷苦民众凄惨生活的揭露与描写,甚至比起同时期的左翼电影(例如昆仑影片公司的《乌鸦与麻雀》)都毫不逊色。这一情形多少是和作品的形成过程有关。柯灵、师陀将高尔基的《在底层》改编为一个现代中国的故事搬上舞台,是在抗战时期,而且是在抗战时期的上海,但是当这部话剧被拍摄成电影的时候却是在1948年决战中国的前夜了。因此,从孤岛到沦陷,抗战时期上海的生存环境迫使戏剧艺术家们选择了一个悲惨的关于封闭现实的空间像喻来加以搬演。而在“新中国”成立的前夕,对这一固有之悲惨现实的再现则又被引向了完全不同的理解方向。《夜店》毫无疑问提供了一个元社会式的中国隐喻,而如何使这“万难破毁”的“铁屋子”(借用鲁迅的经典论说)终于“破毁”,便成为电影改编者的根本任务。

仅就电影《夜店》来看,它的批判指向表面上看可谓一目了然:揭露现实世界不见天日的无尽黑暗,并且宣告了一种誓要消灭这个旧时代、旧社会的决心。但是这种批判指向与影片的一样明确的情节剧倾向彼此矛盾地并置在一起。^[9]我们会看到,《夜店》格外强化了高尔基原作中三角恋的故事线索,并据此而把张伐饰演的小偷放在了整个剧情的中心位置(这是让·雷诺阿版本中的贝贝尔也不具备的位置)。影片直接向这个人物倾泄着同情,把他尽最大限度地塑造成了一个悲剧性的底层平民英雄。更值得注意的是,影片在围绕着男主人公的两个女性角色的刻画上也明确地向情节剧倾斜。对于童芷苓饰演的赛观音和周璇饰演的小红,叙事的安排形成了一组适成对照的女性形象的评价性表述。特别是在对戏

剧原作的一处关键的改动中,故事以小红的自杀而非原来的戏子的自杀来收场,以实现这个标准的情节剧的完满的封闭。这使得紧接下来作为影片最后一个镜头的“闻家店”院墙的倾覆多少显得有些刻意而造作,显然它希望用一个超越于叙事情境之外的空间像喻来提示这样一个黑暗现实的终将覆亡,然而内在于叙事并且作为叙事实际终结点的小红的死仍然以更加刺痛的方式告诉我们:并不存在任何拯救的希望。

从情节剧的改编倾向更进一步延伸到《夜店》的场面调度来看,这个被批判性地予以再现的现实本身,是以戏剧的固定时空作为形式上的支撑的。那么,对于本文的核心关切来说最为重要的是,在场面调度的现象学层面,黄佐临的影片是怎样试图去撼动这个固若金汤的现实的呢?答案仍在于赛观音和小红这两个女性角色身上。因为,影片总体上依旧采取了戏剧的、而且是情节剧的方式,所以,似乎并不足为奇的是,两个女性形象的表现本身也是戏剧化的,这样的表现的人为性质(也可以直接说是戏剧性质)并不能抹消它的意趣和功效。黄佐临的导演手法就是,分别用镜像和影子来使赛观音和小红的意象产生重影。在影片中,赛观音多次在大大小小的梳妆镜里投射出她的复杂而分裂的镜像,这似乎象征着她的角色的内在矛盾,也在一定程度上提示出影片本身对她所保有的情感的暧昧性:一个无恶不作的蛇蝎美女,同时也是一个隐忍尚存的情人和姐姐;特别是在这前后双重形象的连接中,得到突显的是她同样作为一个受害者的自我报复。而在小红这里,我们注意到,她的出场和收场都是影子,这既使她得以成为故事情境中一个具体的存在者,但几乎与此同时又判定了她的存在感本身缺乏真实性;她的死是无谓的,就和她的生一样。但如果说对于姐姐,镜子所起的作用是在心理现实主义的层面刻画出她的内在情感矛盾与分裂;那么对于妹妹,影子所表征出来的就是她的外部的实在性和虚拟性(也许是非虚拟性)的对立。夜店这样的生存空间只具有悲惨、无望的实在性,对它的情节剧化的改写显然无法导向任何真正富于活力的生命形式,反而是在

影像的纯粹表象层面,新的虚拟性却暗示着一点点微弱的、但依然引人瞩目的可能。

无论如何,对于《夜店》中的这两个核心的女性角色,不是在故事情节的内容的层面,而是在这种场面调度本身的形式的层面,镜像和影子仍然实现了某种救赎功能,把它们的主人从固定、僵化的现实倒模里剥离出来,使之在重影中得以解脱、虚化。仿佛在那一刻,现实本身无法再坚守着它自身,而是迫不及待地转身离开它之所是,朝着一个虚无的维度转化——但这其中,很难说就一定没有可能包含着某种被称为“未来”的东西。

结语

比较来看,黑泽明、让·雷诺阿和黄佐临不仅奉献了三个不同版本的高尔基《在底层》的电影改编,而且实际提供了将戏剧的场面调度问题转现为电影的场面调度方法的三种示范。黑泽明最忠实于高尔基的戏剧经典(这种忠实是形式上的),在银幕上呈现了一个同样隔绝、无望的封闭空间;让·雷诺阿的影片在内容和形式上的改动都最明显,但它的特别之处在于通过景框的处理来演绎“自由”这一主题;黄佐临的《夜店》则最矛盾、最具症候性,一方面它的情节剧化似乎暗示了这又是一间“万难破毁”的“铁屋子”,但另一方面它又在这一封闭空间的囚禁之下,试图让它同情的女性人物在重影中逃脱。

参考文献:

- [1]彼得·斯丛狄.现代戏剧理论(1889-1950)[M].王建译.北京:北京大学出版社,2006.
- [2]契诃夫.契诃夫戏剧集[M].焦菊隐译.上海:上海译文出版社,1980.
- [3]高尔基.高尔基选集·戏剧集[M].陆风译.北京:人民文学出版社,1956.
- [4]安德烈·巴赞.电影是什么?[M].崔君衍译.北京:文化艺术出版社,2008.
- [5]杜德莱·安德鲁.改编[M].陈犀禾.电影改编理论问题.北京:中国电影出版社,1988.
- [6]保尔·G.皮克威茨.把外国文化中国化和大众化——从高尔基的《在底层》到黄佐临的《夜店》[J].葛菲、王群译.北京电影学院学报,1995(2).