

# 中国大陆舞台上的田纳西·威廉斯戏剧演出研究

韩德星

**摘 要：**在中国大陆，对田纳西·威廉斯戏剧的研究之“热”与搬演之“冷”形成了鲜明的对比。从这种失调的现象来看，威廉斯戏剧似乎更适宜阅读和研究，而不适宜搬上中国的舞台。而事实是，他的剧作具有严重的诗化倾向，不但在语言风格上，在故事情节上也含蓄隐晦，确实给演出及本土化增加了难度，但另一方面，国内的文化语境和戏剧审美取向对威廉斯戏剧中的颓废色彩和异常心理有明显的排斥性，无法合理地接受其“负能量”，甚至包括剧作家本人的特殊性向，这些才是中国大陆舞台和观众对其戏剧接受度不高的根本所在。

**关键词：**田纳西·威廉斯；《欲望号街车》；《玻璃动物园》；本土化

**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：**J834      **文献标识码：**A      **文章编号：**2096-8418 (2020) 04-0121-06

与尤金·奥尼尔和阿瑟·密勒相比，中国大陆舞台和观众对田纳西·威廉斯戏剧的接受度要低很多，以至于出现了阅读和研究其剧作的人很多，而搬演、观看其剧作的人很少这种比例严重失调的情况。早在 1963 年，他的独幕剧《没有讲出来的话》就被英若诚翻译进来并发表，他的《玻璃动物园》在 1980 年有了赵全章的译本，1981 年有了东秀译本，1982 年又有了鹿金译本，《欲望号街车》1981 年和 1982 年也有了相应的译本，《热铁皮屋顶上的猫》在 1982 年也由陈良廷译出，然而直到 1987 和 1988 年，《热铁皮屋顶上的猫》和《欲望号街车》才被上海戏剧学院和天津人艺搬上舞台，之后又是多年的沉寂，等到进入 21 世纪的最近几年，才再次受到关注和青睐。

威廉斯在中国大陆不被广泛接受和理解，既有其自身因素，也有我们的接受语境因素。威廉斯作品描写的多是颓废的故事，人物大多存在心理扭曲的现象，和社会现实有一定的距离，再加上他的戏剧诗化倾向较重，结构松散，不太符合中国观众的欣赏习惯。另外，中国大陆的意识形态长期对密勒式的批判现实主义作品青睐有加，尤其在 20 世纪 80 年代，“中国新时期文艺界的争鸣和国家文化策略的更迭使人们面对像威廉斯这样的作家时出现混乱和分歧，担心他的作品会带来‘精神污染’，借鉴不成反受其害”，<sup>[1]</sup>这种态度是有后续性影响的。再者，威廉斯对“禁区”题材的突破使他在美国赢得广泛声誉和观众的同时，也给他带来了不少非议，其本人更是酗酒、吸毒，又是同性恋者，中国文化一贯将人品与文品捆绑在一起，以道德绑架艺术，这与威廉斯“为艺术而艺术”的激情是相背离的，所以 20 世纪 80 年代与 90 年代的中国大陆戏剧导演和观众疏远他也在情理之中。

## 一、尝试与探索：不受待见的“猫”和实验性的《欲望号街车》

1987 年 2 月，上海戏剧学院表演系张应湘老师指导 84 级学生在上海公演了《热铁皮屋顶上的猫》（以下简称《猫》），但相关的影像和文字资料已很难找到，相关报道也只有发表在当年 2 月 5 日上海发行的《文学报》第 2 版的一篇短文，文中谈到导演选择该剧的原因主要是“对教学很合适”，“当然，更重要的是它值得回味”。<sup>[2]</sup>这种回答很现实，但与 20 世纪 80 年代上海演出奥尼尔和阿瑟·密勒作品

时导演们的动机相比,似乎显得过于单纯,也许还有对这部曾经在美国被禁演过的戏剧在中国观众中的接受度持有一丝“不自信”,这也反映在当天正好观看演出的黄佐临导演的态度上,当该文作者问他如何评价这出戏时,曾留学英国并在 1981 年导过密勒剧作《萨勒姆的女巫》的黄佐临先生竟然说:“我不喜欢田纳西·威廉斯……美国人的戏与中国距离太远”。<sup>[2]</sup>鉴于《萨勒姆女巫》当年在上海演出时的受欢迎程度,我们对后半句话可以理解为:像《猫》这样的美国戏剧离我们中国的现实太远。其实,《猫》剧反映的继承权争夺问题在中国也是普遍存在的现象,但该剧的核心不在于继承权问题,而在于通过它来揭示婚姻关系的虚伪性和欺骗性,不但子辈,父辈亦然,当然同时也有深深蕴含的同性恋主题,它恰恰是抵制正常婚姻和夫妻关系,抵制传宗接代的。这些现象,我们的社会中并不是不存在,而是我们不愿意、不承认和不想看到它们的存在,是被我们的主流意识形态和大众所排斥的,我们不具备广泛接纳威廉斯戏剧的文化氛围与语境。

1988 年秋,天津人民艺术剧院通过中央戏剧学院教师梁伯龙和英中文化协会邀请英国著名导演迈克·阿里弗莱兹执导了《欲望号街车》,该剧 10 月 21 日在天津首演,并受邀参加了同年 11 月 28 日至 12 月 16 日在北京举办的第一届“中国戏剧节”展演,以及 1991 年 1 月在天津举办的华北地区首届话剧节,获得诸多好评。梁伯龙担任排练的翻译工作,同时也负责演出本的翻译,他是在与导演的不断交流中完成了剧本翻译。迈克·阿里弗莱兹为英国国家剧院导演,创建并领导了反商业化的“共体验剧团”,理念上深受英国戏剧大师彼得·布鲁克“即时戏剧”理论的影响,在导演戏剧时遵循“演员至上”的原则,不用条条框框去限制演员,而是给他们充分的自由,注重演员的“即兴创作”。如梁伯龙先生谈到,“他从来没有强制过演员去执行自己的要求,而是在分析的基础上,运用寻找形体中心,动作节奏以及拉班的动作变化组合的训练帮助演员去寻找人物的总的形体自我感觉与在某个场次中的形体自我感觉;在启发演员感觉人物的内心生活时,又运用不断增添人物生活的规定情境的内容与层次的办法,让演员在即兴的创作中去寻找”。<sup>[3]</sup>像布鲁克一样,他强调每一场演出的差异性与即时性,认为“让演员变成机器人,一遍又一遍地重复表演整个剧情是非常荒谬的”,<sup>[4]</sup>因此,在剧作上演后,他也不要求有固定的调度,始终让演出处于一种开放的状态,鼓励演员去创新,适应不断变动的舞台,在细节上加以变化,“循着人物行动的方向每天寻求找到更新的途径”。<sup>[3](48)]</sup>当然,这并不意味着演员可以自由放任,它体现的是对演员在深刻了解剧本和人物基础上的创造权力的尊重。

在表演上,阿里弗莱兹则非常重视真实性,即斯坦尼式的建立在对人物真挚体验上的真实,反对矫揉造作的处理,他给演员们讲解剧本所反映的历史、政治、经济、文化背景,以更好地理解人物心理以及男女主人公代表的两个世界的冲突。在人物塑造上,则侧重于表现人物性格和心理的复杂性,如布兰奇对美好事物的向往与追求,面临绝境时的最后搏击,泛滥的情欲,对妹妹和斯坦利的家庭的潜在破坏性。另外,斯坦利的人物塑造也是多面性的,整体呈现出布鲁克说的“神圣戏剧”与“粗俗戏剧”的二元融合特征。天津人艺的演员们在理解了阿里弗莱兹的演剧观点,并适应了其排演方法以后,“很快就焕发出创作的活力,挖掘出创作的潜能”,“仅仅只用了三个多星期的正式排练,就创造出了一台充满生气与活力的演出”。<sup>[3](48)]</sup>该剧对布兰奇的塑造尤为成功,有女性观众感叹,《欲望号街车》的演出“使人有一种‘沧桑感’——历史使人性中存在着从古至今一脉相承下来的东西。短小的一场戏犹如看到一部人物传记,布兰奇的一生反映了一个时代。布兰奇扑向光明,又如蛾子般焚灭了,它告诉人们:与过去告别,不是件简单的事。那种以沉溺于回忆遮掩严峻的客观现实是人性中软弱、消极因素的表现。布兰奇身上有一种可怕的惰性与虚荣,……她自身不具备与旧我决裂获得新生的内在素质。这个人物是有跨越时代的意义的”。<sup>[5]</sup>

20 世纪 90 年代是西方戏剧搬演的低潮期,威廉斯的戏剧更是被冷落,从笔者掌握的资料来看,整个十年间,公开的演出只有 1994 年沈阳话剧团排演的《玻璃动物园》(朱静兰导演),共演出 15 场,

但相关资料如今已基本上无法找到。在改革开放二十多年后的戏剧文化建构中，我们对田纳西·威廉斯的礼遇显然是不够的。

## 二、多样与贫乏：新世纪舞台上的“欲望号”

进入21世纪以后，虽然学界对威廉斯戏剧的研究和关注迅速升温，但戏剧界对其搬演和改编的进程依然非常缓慢，21世纪的头十年又是清冷的时期，在公演方面，只有2002年10月，上海戏剧学院99级表演系学生在上海话剧中心和同济大学演出的《欲望号街车》。为适应小剧场的演出，该剧导演何雁对剧本做了不少删改，比如，删去了第一场开头的情节和黑人妇女的角色，删掉了第五场年轻收款员和第九场瞎眼的墨西哥卖花女人等次要人物及相关情节，而增加了故事的叙述者，以及女主生日宴会的环节，让斯黛拉给她姐姐请来了三个小丑艺人来助兴，以弥补因米奇没有到来造成的郁闷气氛，也为最后悲剧的爆发作铺垫和衬托。在人物塑造上，该剧有意淡化女主曾经的“妓女形象”和不检点的行为，弱化她的欲望，凸显她的情感和清高的气度，力求以情动人，并表现出人物的复杂性，既有对好莱坞经典电影《欲望号街车》的情节构思和人物塑造手法的借鉴，也根据舞台剧特点强化人物内心的矛盾冲突，如导演何雁在接受学者吾文泉采访时所说：“演员开始时受电影的影响，受到许多限制。我强调这是舞台剧，需要真情：布兰奇像一只关在笼子里的猫，有凶猛的一面，又有善良的一面；斯坦利对她也有两副面孔，不但粗俗，而且也很狡诈。”<sup>[6]</sup>上海戏剧学院戏文系的刘明厚教授既看过天津人艺版的《欲望号街车》，也看了该剧，她认为天津人艺的演员更注重表演技巧，“在不动声色中表露情感，因而，表面上看还有些乏味”，“而上戏的年轻演员们表演充满激情，真诚投入，和人物之间没有距离，观众很快便被打动，始终在为人物多舛的命运所担忧”。<sup>[6][14]</sup>这也许与导演的审美取向有关，天津人艺的导演倾向于客观真实地再现美国19世纪40年代的文化语境中挣扎的柔弱南方女性形象，而何雁更具有改编和汉化该剧的味道，以求在人性的深度上进行探索，并表明自己的文化批判立场。

2014年12月19日，根据《欲望号街车》改编的形体话剧《纸牌夜布鲁斯》（“纸牌夜”是《欲望号街车》的原剧名）在北京77剧场开始首场演出，该剧由美国洛杉矶运动集市剧团艺术总监蒂娜·克罗莉丝导演，由中国本土的一位京剧武生和四位舞蹈演员来主演，用极少的台词、大量的肢体表情和动作、音乐来表现故事及人物情感。这是一次跨文化、跨艺术的表演，导演有意将中国戏曲及舞蹈元素如舞棍花、甩水袖、翻筋斗、竹竿舞等融入其中，以创造一个新的故事，而不是《欲望号街车》在舞台上的简单再现，如其所说：“在舞蹈或戏曲方面各有所长的中国演员，将给这部来自美国的作品融入更多的东方色彩。而与传统叙事方式不同的是，《纸牌夜布鲁斯》将穿插多重时空闪回，在舞蹈、戏剧、影像等多种元素的融合中完成全新的舞台版《欲望号街车》。”<sup>[7]</sup>但从一开始，该剧面临的困难恐怕并不是怎样用中国文化符号来诠释一部美国戏剧，而是怎样用合适的形体动作去推进故事和展现人物复杂丰富的内心世界。从演出效果来看，无论是77剧场的演出，还是第二年在天津大剧院、北京鼓楼西剧场的演出，对该剧的接受度都不高，懂行的观众中批评者居多。他们认为该剧在服装设计、灯光、布景、音乐编排、人物性格塑造、台词和重复性动作的表演等方面，都存在明显缺陷，而最大的不足在于一种挥之不去的“错位感”。如一位观众所说的，《欲望号街车》的味道本来是“苦涩而凄怆的”，“甚至有些美国南方的‘骚情’”，而该剧“肢体的夸张表演和对剧本语言的裁切使整出戏的重点不再是对业已残破的精神世界的悼亡，反而更像是展示那股使白兰奇毁灭的力量：斯坦利式的，裹挟一切的刚硬与热烈”，因此，该剧演出的美学风格是“现代性的，强烈地诉诸感官，几乎有一种未来主义的速度，像是波普绘画作品，充满了机械复制时代的艺术风味。和原作中的结局一样，这是一次‘肉身’在舞台上的全面胜利，但细腻的灵魂，却并没有得到完全的展现”。<sup>[8]</sup>也许，这种美学风格和“错位感”正是导演刻意而为之，以彰显工业时代乃至后工业时代对美好心灵的摧残，但归根结底，这是



一出形式大于内容的戏，角色过于平面化，对观众视觉的冲击也许是成功的，而对心灵的冲击是失败的，其娱乐性也已遮盖了该剧应有的严肃性。

两年后，即 2016 年 6 月，上海话剧艺术中心推出的《欲望号街车》则获得了观众的广泛认可。上海话剧艺术中心为把这部戏搬上舞台可谓费尽心思，他们与美国田纳西州西沃恩南方大学合作，在舞美设计上携手百老汇经典爱情剧《情书》原班人马——上海舞台美术协会副会长桑琦、知名灯光设计刘海渊、作曲家杨扬等，精心打造舞台布景。观众走进剧场，最直观的视觉感受是舞台上的满地落叶，以及开演后环绕整个表演区降下的雨帘，或细雨淅淅沥沥，或暴雨倾泻而下，或雨雾飘渺如烟，时下时停，被黄色或白色的灯光映射，与剧场外江南的梅雨隐约呼应，似乎是穿透时空而来，贯穿于现实与过去、欲望与罪责的纠葛之中，“很好地映衬了主人公的情绪，烘托了整部戏的悲剧气氛”。<sup>[9]</sup>

该剧导演王欢，是英国皇家戏剧学院导演系的华人硕士，曾先后任职于英国国家剧院、英国皇家莎士比亚剧院、英国新维克剧院及中国国家大剧院，学习导演专业之前就已是知名的舞美设计师，在谈到独特的雨幕设计时，他说：“剧场是一个共享的空间，我不是去营造一种画面，雨幕的出现，是去强化当下的情绪，雨的节奏性，又能够包裹整个故事让角色在行动，说话的速度和人物关系更为自然。衬托出故事情节，给予观众营造出欣赏的整体氛围”。<sup>[10]</sup>从象征的意义上说，他认为雨正是整出戏里“欲望”“愿望”的具象，既象征着令人无法抗拒的外来魅惑，又象征着每个人内心无法抑制的内在涌动。他甚至希望“它是一个角色，会有一双眼睛看着剧中的人物”。<sup>[11]</sup>此外，在道具设置上，舞台中央破旧的家具、廉价的布帘、肮脏的冰箱、刺眼的抽水马桶等构成故事发生的唯一场景，即斯黛拉和斯坦利简陋的家室，也处处暗示着布兰奇的命运走向。

该剧的情节较为贴近原著，在人物设置上，同 2002 年的上戏版一样，删掉了墨西哥女人等次要角色。人物语言上，为了更好地呈现威廉斯诗化的语言风格，导演放弃了已有的译本，自己重新翻译。该剧主演分别是青年演员刘炫锐（饰演斯坦利）和徐漫漫（饰演布兰奇），演出前他们刚获得第二十届佐临话剧艺术奖最佳男、女主角，气质上也较为接近人物本身，但也许是好莱坞同名电影的潜在对比，人们在看戏时总觉得味道还不够，“演员们演得都很努力”，但“总给人美中不足的感觉”，结果整场戏看下来，“并没有获得预期的感动”。<sup>[9](23)</sup>也就是说，他们对悲剧性的演绎是不够的，而造成这种效果的根本原因正是导演和演员对人物及故事的理解不够深刻和到位所致。

这不是一部表面上的“女好男坏”的对抗戏，如何呈现二者背后的东西远比展示他们的对抗更重要，伤害布兰奇的也并不只是斯坦利，而是她经历的那些事情和所有人，包括她自己的罪责感，女主的性格中混合着太多的东西：焦虑、迷茫、虚幻感、恐惧、理想主义、绝望、脆弱、自欺、内在的真诚和外在的虚饰，甚至如有的学者所说的因自责而产生的自虐心理，以及无意识中滋生的对已死同性恋丈夫的代入感——一个堕落女性形象掩盖的男性同性恋实质。<sup>[12]</sup>人物的这种多层次性和复杂的心路历程，我们很难在演员的身上看到。同样，男演员对角色的演绎也趋于扁平化，“内心挖掘稍显不足，对其性格和行为中正面的东西展现的不够充分”。<sup>[9](25)</sup>但总体来看，这次搬演受到了不少观众的喜爱，出色的舞台设计（包括服装设计）和靓丽的演员多少弥补了表演上的不足，至少，作为对经典的一次初夏时节消费，观众们是满意的。

### 三、在“原汁原味”与“本土化”之间摇摆：

#### 重见天日的《玻璃动物园》

《玻璃动物园》是田纳西·威廉斯的成名作，但它在中国大陆的知名度和影响力远远不如《欲望号街车》，除了 1994 年沈阳话剧团的短暂演出以外，它一直被中国戏剧界所冷落和忽视。2016 年 1 月，上海话剧艺术中心推出了《玻璃动物园》，才使得该剧多年后重见天日。

为了原汁原味地呈现这部经典，上海话剧艺术中心特地邀请了美国百老汇导演大卫·埃斯比约恩松来执导，舞美、灯光、服装设计也都来自百老汇。演员则来自上海话剧艺术中心，母亲阿曼达由曾获佐临话剧艺术奖最佳女主角和最佳女配角的宋茹惠饰演，劳拉由曾在电视剧《潜伏》里扮演晚秋的朱杰饰演，汤姆和吉姆分别由兰海蒙和贺坪饰演，在上海话剧艺术中心后来的几次复排中，虽然导演和演员有所更换，但整体风格基本是一样的。该剧舞台的布景设计基本遵循了作家在剧中的指示，消防梯外悬的老式公寓楼，黑暗高大的防火墙与盘旋而上的钢铁梯子给人造成沉重压抑感，家中布置则以黄色暖调为主，饭厅和客厅两大主体分区，巧妙运用烛光和灯光等剧中光源烘托人物关系和情绪。不过，相比于原剧，设计更加简洁，去除了房间内所有的墙壁、拱门和门帘，而剧中挂在起居室墙上的“父亲”的照片自然也就不会出现。另外，原剧中用来投射幻灯片的屏幕也像百老汇演出时一样被取消了。这些处理让舞台变得更加透明，在顶灯和侧灯的照射下更像一个脆薄的玻璃展示柜，罩住了所有的人物。对这样的舞台设置，有观剧的学者提出了自己的看法，认为墙和门帘组成的封闭空间“是象征了劳拉乃至温菲尔德一家那封闭而丰富的内心世界”，“所以去除墙和门帘，也许损害了这出戏的总体效果”。<sup>[13]</sup>如果再加上对投射说明文字、图像及直接表现人物内心活动的投影屏的删除，这部剧的表现主义和象征主义色彩无疑下降了不少，而变得更趋于传统的现实主义。另外，“父亲”照片的取消在一定程度上削弱了这个不在场的角色的“在场性”，使得这个对家庭每个成员影响至深的关键角色变得不那么重要，而更加突出了母亲的重要性，以至于有的观众认为“这使得许多与父亲有关的情节流于表面而变得鸡肋”<sup>①</sup>。

虽然《玻璃动物园》包含着丰富的地域、时代和文化特性，体现了20世纪三十年代美国经济大萧条时期的历史背景，但导演并不刻意去营造这种异域的风貌，同时也并不担心上海的观众能否理解这种背景，而是让演员着力塑造人物的性格，刻画超越时间和文化限制的人物间的真情实感，以引发观众的共鸣，因此，在表演时有意进行适度的本土化处理。比如，老戏骨宋茹惠的表演在有的观众看来就是“活脱脱的一个典型中国母亲”，“因此也最为中国观众接纳：好强唠叨，望子成龙，望女成凤”<sup>②</sup>。但有时候把握不好火候，也会因表演过于夸张而显得类型化，用观众的话说，演成了一个“上海姆妈”，难免会让人审美疲劳。剧中关键的一场，即劳拉和吉姆独处时的对手戏的节奏显得拖沓冗长，受到不少专业人士和观众的诟病。

复旦大学外文学院教授谈瀛洲先生看完戏后，对演员们的表演提出了自己的看法：“他们的演技娴熟，形象也够漂亮，可是我们总觉得还缺点什么。阿曼达的外表坚强可是她内心的痛苦和忧虑，劳拉的那种极度的羞怯和脆弱，汤姆无从实现自己的抱负的苦闷，和他在家庭负担的重压之下所感到的疲倦和内心压力，似乎都表现得有些不够。”<sup>[13]</sup>他认为究其原因，是演员们对每个角色的幻想性人格理解得不太到位，“也许，缺的就是那一点幻想的强度和深度吧”。<sup>[13](21)</sup>其实，这个家庭的每个成员都是一个脆弱不堪的“玻璃动物”，彼此需要，又彼此折磨，如何把他们的这种“脆弱属性”和相互间对这种“脆弱属性”的规训、呵护与隐忍更好地表现出来，对导演和演员都有极高的要求。另外，在排演过程中，虽然导演的态度是开放的，试图打破中美文化的界限，但演员如何用自己的“中式”家庭观念来演绎和诠释一个“美式”的家庭纠葛，如何把两种文化心理糅合在一起，也有相当的难度。在语言方面，虽然译者钱琳为了在美式语汇和中国化台词之间找到平衡而多次深入剧组与导演、演员寻找磨合，但依然有不少译制腔和生硬之处，口语化程度还不够。

#### 四、结语：田纳西·威廉斯戏剧的本土化仍处于探索期

威廉斯生前被誉为“百老汇的行吟诗人”，他将自己人生中的悲悯与挣扎投射进自己的作品，无论

① ② 参见 <https://www.douban.com/location/drama/19975515>。

是被认为“自传”之作的《玻璃动物园》，还是《欲望号街车》《热铁皮屋顶上的猫》等作品，都生发于内心的隐痛，惟其如此，它们的情节和语言都是含蓄的。正如谈瀛洲先生所言，威廉斯的戏剧像海明威的小说一样，只写出了他必须写出的，即冰山露出水面的部分，而其余的部分则需要我们去想象。<sup>[13] (21)</sup>无论是观众、演员，还是读者，我们都需要体会文字和故事背后那些无声无言，却实存着并影响至深的存在，如果领会不到这些，任何的搬演都不会是成功的。

因此，《玻璃动物园》很容易被排成一部肤浅的都市情感剧，而上海话剧艺术中心同年对《欲望号街车》的演绎也未能深入到作品人物的心灵深处，在对作品主题的领会及人物心理的把握与挖掘上都有所欠缺，有些隔膜。归根结底，还是对剧作家与作品的理解程度存在问题，同时也存在着中美两种文化本身造成的“文化隔膜”，比如威廉斯剧中的同性恋问题，“父亲”或“丈夫”角色对家庭的叛离问题等。按照德国文化社会学家艾尔弗雷德·韦伯的观点，文化的隔膜又是难以消除的，根植于民族性之中。即使在全球化的今天，我们的思想和视野已经可以完全打开，但民族性深植于基因里，流淌于血液中，致使意识形态和文化观念滞后和相对封闭。因此，尽管三十多年过去了，威廉斯戏剧在中国大陆本土化的进程可以说依旧处在缓慢的探索期。显然，如何对待西方戏剧经典——尤其是像田纳西·威廉斯这样需要不断厚描和深度诠释的西方剧作家的作品，更完整而又完美地将其戏剧呈现在中国大陆的舞台上，仍是摆在业界专家面前的一个难题。

## 参考文献：

- [1] 吾文泉. 跨文化诗学研究 with 舞台表述：田纳西·威廉斯在中国 [J]. 戏剧 (中央戏剧学院学报). 2004 (4).
- [2] 孔令君. 死亡·情欲·金钱——导演张应湘谈田纳西·威廉斯戏剧 [N]. 文学报, 1987-02-05.
- [3] 梁伯龙. 《欲望号》在挑战 [J]. 戏剧评论, 1989 (1).
- [4] 梁伯龙. 他说：演员是至高无上的——记迈克·阿尔弗雷兹的演剧见解与他在天津人民艺术剧院的实践 [J]. 中国戏剧, 1988 (12).
- [5] 马兰. 开掘人性的底蕴——《欲望号街车》给我们的启示 [J]. 戏剧评论, 1989 (2).
- [6] 吾文泉. 跨文化误读与接受：《欲望号街车》在中国 [J]. 四川外语学院学报, 2005 (2).
- [7] 赵振江. “形体剧很多灵感来自中国戏曲”——美国运动集市剧团形体话剧联合京剧演员重排《欲望号街车》[N]. 东方早报, 2014-12-25.
- [8] 言戈. “肉身”的全面胜利——评《纸牌夜布鲁斯》[EB/OL]. <https://www.douban.com/location/drama/26260086>.
- [9] 吴刚. 格局决定结局——话剧《欲望号街车》观后 [J]. 上海戏剧, 2016 (9).
- [10] 1933 文化左岸. 看过太多剧，却唯独甘愿被这场“雨幕”刷屏 [EB/OL]. <https://mp.weixin.qq.com/s/flrHGh6UXnG8qEDIfS6ohA>.
- [11] 王健慧. “欲望号街车”开进今天的现实生活 [EB/OL]. [http://mp.weixin.qq.com/s/?\\_biz=MjM5MTM3ODU4MA==&mid=2657550979&idx=2&sn=cc1983222fbb36d507957f54d8082390&scene=4#wechat\\_redirect](http://mp.weixin.qq.com/s/?_biz=MjM5MTM3ODU4MA==&mid=2657550979&idx=2&sn=cc1983222fbb36d507957f54d8082390&scene=4#wechat_redirect).
- [12] 李尚宏. 悲剧并不发生在舞台上——《欲望号街车》主题辨析 [J]. 外国文学评论, 2008 (3).
- [13] 谈瀛洲. 缺的就是那一点幻想——看话剧《玻璃动物园》[J]. 上海戏剧, 2016 (2).

[责任编辑：高辛凡]