



您的位置：学人论戏 - 李伟专栏 - 正文 [返回]

一本独具特色的戏剧学通论教材——董健、马俊山著《戏剧艺术十五讲》评介

11 | 97

作者:李伟 来源: 时间:2004-9-8 16:25:26 浏览:1171次

子栏目导航

- ▶ 谢伯淳专栏
- ▶ 厉震林专栏
- ▶ 杨孟衡专栏
- ▶ 苏琼专栏
- ▶ 刘祯专栏
- ▶ 胡开奇专栏
- ▶ 高益荣专栏
- ▶ 李时学专栏
- ▶ 刘家思专栏
- ▶ 陈吉德专栏
- ▶ 夏写时专栏
- ▶ 桂迎专栏
- ▶ 杨伟民专栏
- ▶ 陈友峰专栏
- ▶ 黄振林专栏
- ▶ 元鹏飞专栏
- ▶ 顾聆森专栏
- ▶ 吴敢专栏
- ▶ 李祥林专栏
- ▶ 车锡伦专栏
- ▶ 阎立峰专栏
- ▶ 马建华专栏
- ▶ 王晓华专栏
- ▶ 孙柏专栏
- ▶ 胡金望专栏
- ▶ 苏子裕专栏
- ▶ 胡德才专栏
- ▶ 伏涤修专栏

由董健、马俊山合著的《戏剧艺术十五讲》（以下简称“董著”，北京大学出版社，2004）是北京大学“名家通识讲座书系”之一种，它从理论、历史、实践三个“维度”介绍了戏剧艺术的基本理论与相关知识，是我国第一部戏剧学通论性著作；它除了具有一般教材所要求的知识性与可读性等共性之外，还显示出它独特的个性——由于作者所具有的融会中西的戏剧研究理念和透视古今的文化批判眼光，使得该书对很多学科前沿的问题作出了独到的探讨，因而在学术性上也保持了很高的品位。有感于此，笔者特撰此文，把它推荐给广大读者。

一部填补国内空白的戏剧学通论

《现代汉语词典》解释“通论”有两层含义：一是指通达的议论；二是说对某一学科的全面的论述。这就要求论者具有通识。对戏剧学而言，就是要求论者打通古今中外之隔，摈弃各种门户之见，尽收戏剧的文学、表演、导演、舞美、剧场、观众（社会）之全。日本学者河竹登志夫的《戏剧概论》提供了这方面的范例。在“董著”出现以前，可以说，我国还没有一部真正意义上的戏剧学通论。有则是史论分家，话剧戏曲分离。如张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通论》和《中国戏曲通史》，葛一虹主编的《中国话剧通史》和谭霈生、路海波合著的《话剧艺术概论》。“董著”的出现，由于作者在戏剧学方面所具有的通识，恰好填补了这一空白。

《戏剧艺术十五讲》的十五个部分，基本上可以分为四大块：戏剧本体论（一~八），戏剧接受论（九~十一），戏剧史论（十二，十三）以及戏剧与影视和教育的关系问题（十四，十五）。显而易见，该书充分地考虑到了对这一学科知识的全面的论述，涵盖了“理论、历史、实践”等三个维度。尽管由于“十五讲”体例的制约，有些方面也许没有充分展开，但由于作者周密地安排，又几乎把戏剧学科的各个问题都考虑到了，并且对所涉及的问题在吸收有价值的研究成果的基础上，表达了自己独到的见解。

该书关于“戏剧本体”的论述有八个讲章，形成了全书的主体。第一讲回答“戏剧是什么”的问题，把“戏剧的发生”归结为人的三种本能（模仿、表演和观看）和两种需要（有所娱乐、有所寄托），从而合理地解释了“戏剧起源于古代祭神的仪式”这一说法；作者把“戏剧的本质”归结为文化和艺术之一种，因此它除了具有文化艺术的一般特征外，还在“言说方式”、“构成方式”、“运作流程”及“传播方式”等方面具有自己的特点。如果说上述观点对业内读者来说也许并不陌生的话，那么作者在此基础上对“戏剧的文化意义”的阐释则是“发人所未发”之论。他认为戏剧由于较好地处理了“娱乐与审美”、“等级与平等”、“冲突与和谐”、“现实与理想”、“群体与个体”等关系，因而可以“扩大和优化人的生活空间，丰富和诗化人的生活内容”，培养人的“自我表达与群体协调的能力，观察与分析社会人生的能力”，从而养成健全的人格。所以说，戏剧是“有利于人的个性发展与社会民主的艺术”，它的文化意义，归根结底就是它的“人”的意义。

第二讲关于“戏剧艺术的分类”，既突显了作者“大戏剧”的宏通观念，又显示了作者对戏剧分类的独特见解。关于“大戏剧”的观念，作者在第一讲就有涉及，认为影视也是戏剧之一种，“是戏剧艺术在科学技术时代的一种延伸或变形，离不开‘有人演、有人看’这一最基本的‘游戏规则’”；这一讲作者又强调指出，中国戏

- ▶ 林婷专栏
- ▶ 陈军专栏
- ▶ 吴保和专栏
- ▶ 叶志良专栏
- ▶ 叶明生专栏
- ▶ 吴新雷专栏
- ▶ 康保成专栏
- ▶ 徐大军专栏
- ▶ 谢柏梁专栏
- ▶ 陈维昭专栏
- ▶ 苗怀明专栏
- ▶ 袁国兴专栏
- ▶ 赵晓红专栏
- ▶ 孙书磊专栏
- ▶ 朱恒夫专栏
- ▶ 徐子方专栏
- ▶ 陆林专栏
- ▶ 陈美林专栏
- ▶ 范丽敏专栏
- ▶ 刘水云专栏
- ▶ 苏涵专栏
- ▶ 车文明专栏
- ▶ 周宪专栏
- ▶ 李伟专栏
- ▶ 俞为民专栏
- ▶ 陈多专栏
- ▶ 孙惠柱专栏
- ▶ 刘淑丽专栏
- ▶ 吕效平专栏
- ▶ 黄仕忠专栏
- ▶ 王宁专栏
- ▶ 解玉峰专栏
- ▶ 田本相专栏
- ▶ 廖奔专栏
- ▶ 吴戈专栏
- ▶ 周宁专栏
- ▶ 周安华专栏
- ▶ 赵山林专栏
- ▶ 黄鸣奋专栏
- ▶ 陈世雄专栏
- ▶ 彭万荣专栏
- ▶ 周靖波专栏
- ▶ 施旭升专栏
- ▶ 宋宝珍专栏
- ▶ 王兆乾专栏
- ▶ 胡星亮专栏

曲是戏剧的一个分支，而不是与戏剧并列的另外一个学科。作者还从“舞台呈现的不同样式”出发，把戏剧至少分为话剧、歌剧、舞剧、木偶剧、哑剧等，而认为中国戏曲和歌剧、舞剧比较接近一些。作者的独到之处还在于，根据“内容三要素（情节、性格、思想）”在剧中的不同比重和题材选择的不同取向对戏剧的类型与体裁进行了探讨，又由于美学价值的特殊性，把悲剧、喜剧、正剧等分类另辟一章（第四讲）予以讨论，其中的精彩之处笔者还将在下文谈到。

第三讲讨论“戏剧性”，这个问题以前的论者往往只注意到“文学构成中的戏剧性”（如谭霈生的《论戏剧性》、陈世雄的《戏剧思维》等），而本书作者则专门着重论述了戏剧性的另一半——“舞台呈现中的戏剧性”，其主要内涵是，“距离感所带来的公开性与突显性”、“赋予表情、动作以恰如其分的夸张性”、“合乎规律的变形性”等。第五讲到第八讲分别对戏剧的文学、表演、导演、舞台美术等各个要素进行了讲解，这种看似普通的知识性的讲解，也掩盖不了作者思想的光芒。

关于“戏剧接受”的讲解在该书中占了三个讲章的篇幅，分别讨论了“剧场与观众”、“戏剧的欣赏与批评”、“戏剧的风格与流派”等方面的问题。除了作为教材所需要的一般性的知识介绍外，作者同样表现出对许多问题独具个性的见解。比如在第九讲中，作者认为“剧场是民族文化的象征”，“西方剧场有一种根深蒂固的公民精神”，而“中国的勾栏戏院是传统消闲文化的代表”。在第十讲中，作者强调戏剧批评的独立的思想价值，认为“艺术创作与理论批评都是对现实的认识，二者是平等的对话关系”。在第十一讲中，作者认为，“任何戏剧风格和流派，都建立在特定的价值观念和审美方式之上”，而“中国戏曲流派不发达，原因即在于缺乏新的价值观念和审美方式”。这些论断对于平常习惯了单纯的技术分析的读者来说，无疑是一种振聋发聩之论。

两个讲章的关于东西“戏剧史”的描述，显然是学习了河竹登志夫在《戏剧概论》中的做法。看似耳熟能详的历史知识介绍，其中也多有精彩高妙之论。比如第十二讲在谈到《长生殿》时指出，“只看到对唐明皇迷恋女色、昏庸误国的指责还是皮毛之见。剧作者通过对帝妃之爱的豪华奢靡与失败的悲剧，客观上暴露了皇权非人道、反人性的本质。”在第十三讲中，作者谈到莎剧时说，“读莎剧，重在发现和体验人和社会的真实，发现和体验人性的本质和力量。”“如果把握不住每一部剧作的真精神，单在人物身上贴标签，单把人物当作某一概念的化身和时代精神的传声筒，或动辄说作品是某某社会的‘缩影’，阶级斗争的‘图画’，那就离开莎剧旨趣很远了。”这自然都是深中肯綮之论。此外该书从文化的古今进化、东西传播、体用功能等三个维度对20世纪中国戏剧现代化的艰难历程的深刻描述，是作者多年来戏剧研究的心得，体现了作者深厚的学术功力。

最后的两个讲章作者对戏剧与影视和教育的关系问题的论述与介绍，也颇有价值，这里就不一一介绍。从上述介绍中我们可以看到，“董著”站在思想和学术的前沿讨论了戏剧学的一些常识性问题，既具有戏剧学学科体系的全面性与有机性，又具有相当的理论深度；既具有作为教材的知识性和可读性，又具备了作为学术专著的前沿性。我以为，这些特点的形成，主要在于作者所具有的融会中西的学术研究理念和透视古今的文化批判眼光。

融会中西的戏剧研究理念

在我国戏剧研究界，话剧和戏曲分家的现象是十分突出的。话剧研究者往往强调戏剧的“现代性”，指斥传统戏剧的落后不堪，或者根本就对传统戏剧知之甚少、漠然视之。而戏曲研究者则过于标榜传统戏剧的“民族性”，在对西方戏剧缺乏了解的情况下，把许多属于戏剧共性的东西说成是我们民族独有的。这两种倾向对真正的戏剧研究显然都是有害的。

本书作者由于对中西戏剧均有专攻，对两者的共通性深有所悟，自然就对话剧戏曲两分的弊端感触尤深。因此，他们主张在寻找世界戏剧共通性的基础上来讨论两种戏剧的独特价值。没有对种事物共性的基本认识，单纯地讨论属事物的个性是没有意义的，容易造成片面性。因而共性是第一位的，个性是第二位的。在本书《后记》中，作者表达了这样的治学理念，“我认为学习和研究戏剧艺术，必须打破‘中外之见’，超越一切文化上的‘藩篱’，敢于面对古今中外全人类的戏剧文化现象提出问题、讨论问题。”因此，“（本书）不像国内已有的教材那样，讲话剧就只讲话剧，讲戏曲就只讲戏曲，且多有门户之见。我们是将两者统一、融会起来的。比如举例，可以从莎士比亚跳到汤显祖，也可以从京剧跳到西方话剧。尽管我们并不忽视戏剧的民族性特征，但我们更看重全人类戏剧文化中那些共同、相通的东西，尤其是其中那些经过历史的考验而显示出很高价值的东西。”

“我总觉得，我们应该更多地去探寻人类在文化创造上的相通和共同之处，而过于强调其相别、相异之处，则往往是一种文化封闭心态的表现。也只有看清了那些相通、共同之处，研究其相别、相异之点才有积极意义。”

“我接触中西戏剧史料，总是对那些相通、共同的东西更敏感，也更感兴趣。比如，当我知道中国古代的大型歌舞剧《武》，在表演时唱者与演者是分开的，我首先想到的是古希腊戏剧的歌队与演员也是分开的。这是由‘中’想到‘西’。当我看到古希腊祭祀酒神狄奥尼索斯而产生了戏剧，立即会想到中国古代被苏东坡称为‘皆戏之道’的‘八蜡’之祭，这是由‘西’想到‘中’。至于像中国明代的汤显祖、英国伊丽莎白时代的莎士比亚

- ▶ 马俊山专栏
- ▶ 董健专栏
- ▶ 郑传寅专栏
- ▶ 郑尚宪专栏
- ▶ 邹元江专栏
- ▶ 刘平专栏
- ▶ 胡志毅专栏
- ▶ 陆炜专栏
- ▶ 朱栋霖专栏

热门图文



头顶四两青纱人呼 ..



山西师范大学戏曲 ..



古老的昆剧又过节 ..

站内搜索

按关键字

立即搜索

相关专题

- 1949-1964: 中国大陆 ..
- 怀疑主义美学视野下 ..
- 一本独具特色的戏剧 ..
- 比较文化视野下的中 ..

与日本江户时代的近松门左卫门，这三位天才的剧作家，他们虽然时代相同或相近，但相隔万里，互无知晓，异地开花，色香各异，然而他们在以戏剧艺术探讨和表现人性上，其深刻性与丰富性是多么相通、相似啊！色香虽异，其光辉耀眼则一。这就更值得我们着重去考察人类文化的共同性、普遍性(universality)了。”这样的例子在书中可谓俯拾即是。比如，在第十三讲中，作者指出了印度古典戏剧与中国传统戏剧的五大相似之处，还用中国戏剧的各个阶段和日本戏剧的不同发展阶段作比较。还有，在谈到西方古典主义戏剧时，作者写到，“古典主义作为一种文化思维模式，也会飞越历史，在另一时代的专制型文化中部分地、变型地再现。譬如，在它二三百年后，苏联和中国的‘红色经典’中就再现过古典主义精神。官方评论家、法兰西学院院士夏泼兰奉专制首相黎塞留之命，针对围绕高乃依《熙德》的争论发表《法兰西学院对〈熙德〉的意见》，官方权威一下子就平息了争论，宣布了高乃依的失败。后来苏联、中国也常用官方决议与定调文章解决文艺争端，一统文艺‘天下’。中国‘文革’中的‘样板戏’可以说是古典主义的当代载体。”这种对于人类思维中的共通现象的发掘，对于扩大我们认识中国问题的视野是大有好处的。

但作者寻找戏剧现象与文化现象的共通规律时，并不否认各民族文化在历史发展的进程中对人类文明的宝库曾经作出过自己独到的贡献，有着自己特殊的发展路径。只是说这种民族的个性并不能压倒事物本身固有的共性而存在。比如说，同样是综合性艺术，中国戏剧一直是以“乐”（诗、歌、舞一体）为本位的“合”的形态发展着，而西方戏剧则走出了一条“合一—分—合”的道路：“中国古典戏剧与古希腊的戏剧，大都综合着诗（文学）、歌（音乐）、舞。这种综合性在中国一直延续至今，而在西方则发生了分化——文艺复兴之后，逐渐形成了以文学为主干的话剧（drama）、以音乐为主干的歌剧（opera）与以舞蹈为主干的芭蕾（ballet）。但是到了19世纪德国戏剧家理查德·瓦格纳（Richard Wagner），又有‘综合艺术论’的提出，主张把诗歌艺术、音乐艺术与舞蹈艺术再度综合起来。现在世界各地流行的音乐剧（musicdrama），就是这种新的综合趋势发展的结果。”比如说，同样是以人为表现对象和表现手段的艺术，但却存在着表演上“话剧求真而戏曲求美”的分野，表现在演员训练上，则是话剧“从生活出发”而戏曲“从程式学起”。诚然，个性只有在有共性的背景下才可以看得更清楚。

正是在这种中西融会的学术视野下，许多有价值的问题才有可能被提出来，并得到合理的解释。比如，前面提到的戏剧学的学科分类问题和中国古代戏曲流派不发达的问题。这里，我们还可以以作者关于语言与文学在戏剧中的作用为例来说明这种研究视野的意义。

自古希腊戏剧以来，语言一直在戏剧中发挥着巨大的作用，以至于黑格尔坚持认为，对于戏剧来说“语言才是唯一的适宜于展示精神的媒介”，“起自由统治作用的中心点还是诗的语言(台词)”。但到了20世纪，西方戏剧开始出现了一股否定语言的潮流。一些新潮导演在锐意强化舞台表演功能的艺术追求中，极力发掘人的形体动作的潜能，而同时也在降低语言的作用。安托南·阿尔托提出“形体戏剧”这一新概念来与“语言戏剧”相对立，认为“戏剧应以能在舞台上出现的東西为范畴，独立于剧本之外”，不是靠文学语言，而是“通过动作、声音、颜色、造型等等的表达潜力”来构成。彼得·布鲁克称赞阿尔托的“形体戏剧”为“神圣的戏剧”，在这种戏剧里，“表演，事件本身，代替了剧本”，他同样认为现在“不能说言词仍然像过去那样是演剧活动的工具了。”如何看待这一戏剧观念的世纪变迁现象？作者没有从西方文艺理论寻找支持，而是基于人类文化的共通性理念，用中国的文艺理论予以解释。在第五讲中，作者援引《乐记》上所谓“说(悦)之故言之；言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故长言之；长言之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。”指出，戏曲里拿腔拿调、一反自然形态的道白，是一种“嗟叹之”与“长言之”相结合的语言。至于“手之舞之，足之蹈之”，则已经不是语言形态存在之变，而是语言本身融化在形体动作之中了。作者还引用刘勰《文心雕龙》里说的“方其搦翰，气倍辞前；暨乎篇成，半折心始。何则？意翻空而易奇，言征实而难巧也。”来说明语言表达力的局限性和以动作代替语言，以形体表意的合法性，从而为20世纪戏剧的“反语言”倾向作出了合理的解释，也使我国古老的文艺思想焕发出新的生机。

透视古今的文化批判眼光

作者是一位具有思想家气质的戏剧学者。他善于从思想史文化史的大背景中来考察、思考具体的戏剧现象和戏剧问题，表现出对现实社会的强烈的人文关怀，也使得他对许多问题的解答具有独到的深刻性。积几十年学术研究之心得，作者形成了一种成熟的价值立场：秉持五四的现代启蒙主义立场，维护人类的普遍价值，着力批判在中国仍有深厚土壤的专制主义的流毒，倡导“人”的现代化。从前面提到的作者对戏剧的文化意义的回答、对《长生殿》的读解中我们已经可见一斑，下面我们还举一些具体例子来深入阐明这一点。

比如作者对京剧的缺陷的批判。和许多学者无视或看不到京剧本身固有的缺陷，盲目地奉京剧为国粹不同，作者秉持“五四”文化精神，对京剧的缺陷保持着清醒的认识，并在不同的场合进行了深刻地批判。在谈到时代

• 论沙叶新剧作的现代 ..

• 从怀疑到教化：怀疑 ..

+ more

精神对戏剧创作的影响时，作者写到，“一般说来，在历史相对停滞、思想僵化、精神领域比较黑暗的时代，社会上通行的‘主流’戏剧多注重‘物质外壳’的营造而回避‘精神内涵’上的出新，着力于技术手段的改善而不顾思想水平的降低。而当这种局面被打破时，戏剧的追求就会完全相反。如中国的清朝末年（18世纪末叶至19世纪初叶），中国封建社会由盛到衰，文化上虽有少数官方“盛事”（如集中大批文化人编纂典籍，完成了一些‘大工程’如《四库全书》、《皇朝通志》等），但整体文化状态是板结僵化的，而且思想控制严重，精神领域黑暗。在这一历史背景下兴起的京剧。要想上得‘君’之宠，下得‘民’之爱，它就必然偏于‘物质外壳’（主要是唱腔和表演）上的出新，讲究的是‘色艺’二字。于是，京剧一方面把中国传统戏曲的‘唱腔和表演艺术发展到烂熟的程度，一方面却使戏剧的文学性和思想内容大大贫困化……以演员为中心的畸形发展，使文学成为表演艺术的可怜的奴婢和附庸。’”深刻地指出京剧的问题在于有表演而无文学，重色艺而轻思想。再如作者对中国戏曲的舞台美术原则进行批判时说：“中国古典戏曲是在漫长的封建文化环境里成长起来的，每一个环节都深深地刻上了封建等级制的印痕。中国的戏曲表演始终没有走出中世纪的漫漫黑夜。‘宁穿破不穿错’的化妆原则，表达的首先是演员对封建等级制的认同，然后通过表演，不知不觉地将其灌输给了观众，从而维护和延续着旧文化的寿命。”这样的认识和论断，若就戏论戏是不可能有的，恐怕只有从思想史文化史的高度看问题才能作出。

又比如作者对悲剧与喜剧孰高孰低的回答。这个问题长期以来众说纷纭，认为悲剧高于喜剧和喜剧高于悲剧，都可以找到充分的理由。然而作者站在现代启蒙主义的立场上，发现喜剧里蕴涵着更多人的主体精神、追求自由的精神，从而作出了倾向于后者的选择，并认为未来的世纪是一个“喜剧的世纪”。他说：“一切艺术都有追求自由的精神，而喜剧，它本身就是人类这一可贵精神的表现，因为它的拿手好戏是笑。……不论是幽默的笑，还是讽刺的笑，都是人类智慧与理性的产物，都是人类摆脱束缚、追求自由解放精神的表现。会笑的民族才是热爱自由的民族，一个民主的现代国家，应该发扬喜剧精神。……未来的世界将主要是喜剧的世界。”作者的这种对民主与自由的渴望同时也是建立在对专制主义的深恶痛绝的基础上的。他深刻地指出，中国20世纪“文化大革命”中兴起的“样板戏”的那些带有悲剧特征的“英雄气概”与“高尚境界”，确实，“决不会表现任何自由决定后的愉快，只代表一种强加于人的理想”。“样板戏”是根本排斥喜剧精神的，因为喜剧精神恰恰在于要冲破一切僵化的、压抑人的活生生的生命力的陈旧事物的束缚，追求自由，追求愉快。书中多处对“样板戏”的深刻批判，是作者一以贯之的反思“文革”的思想成果，体现了他思想家气质的一个侧面。

还比如作者对当前戏剧实践的诸多弊端的批评。作者有一个基本的判断，认为当代戏剧的根本缺失是人文精神的缺失，是戏剧的“失魂”。在谈到导演在戏剧中的地位与作用时，作者痛切地指出：“近五十年来，中国戏剧的舞台艺术，无论演员的表现能力，还是舞台技术手段，都有很大发展，但观众却越来越少。为什么？应该说，中国有许多才华横溢的导演，观众也不乏看戏的热情，缺的是具有深厚人文内涵，真正能够与观众进行灵魂对话的原创剧目。”“而大批应制‘赋得’之作，所谓的‘形象工程’，又严重败坏了观众的胃口，这才导致了当代戏剧路断人稀的荒凉景象。”所以，“不加限定地提倡‘导演中心’，不仅无法使当代戏剧走出困境，反而容易使其沦为声色耳目之娱，明显弊大于利。”在谈到舞台美术时，作者又对当今舞台上出现的许多单纯追求外观豪华而思想极度贫乏的大制作予以批评，他说，“任何脱离剧情和表演的舞美设计，都是没有意义的。”“当代有些‘承应’剧目，为了掩饰内容的贫乏，常以各种美术手段把舞台装点得五彩缤纷，看起来挺美，想一想无聊，这种戏越美越有害，因为它是瞒和骗的技术。”

关键是要以“人”为中心。人学的立场，是作者衡量一切戏剧艺术现象的基本尺度。全书从头至尾贯穿着启蒙思想：人的解放，人的现代化，人的自我觉醒；自由，民主，平等；反专制，反奴役，反工具论（御用文学），反非人的“艺术”，反瞒和骗的“艺术”等。从这个意义上，作者特别强调戏剧的文学性以及文学的现代性内涵。作者指出，中国戏剧界不管是五十年代对斯坦尼体系的推崇，还是八十年代对布莱希特的热衷，都存在着一个根本的问题，那就是忽视二者的“人学”内涵，使前者简单地沦为训练演员的工具书，而后者则成为导演追求形式翻新的护身符。这一点直到八十年代“戏剧观”大讨论时依然没有清醒的认识，于是导致了今天戏剧精神的失落和戏剧舞台的萎靡状态。这些论断，对于当前戏剧界而言，既有强烈的现实针对性，又实在是空谷足音之论。

作者一直在高等院校从事戏剧历史与理论的教学与研究，这本教材可以说是他四十余年教学成果的总结，也是南京大学戏剧教育传统的展示与发扬。这种融会中西的学术视野和贯通古今的文化眼光，既是综合性大学里戏剧研究的优势所在，也是当今各类高等学府以戏剧教育推动素质教育，培养健全的现代人格的迫切需要与意义所在。因此，我以为它是一本不可多得的“素质教育通识课教材”。

（戏剧研究——国内第一家戏剧研究学术网站）

相关信息

- 董健简介
- 一部科学、完整的戏剧学教程——评董健、马俊山著《戏剧 ..
- 一部追求科学性、完整性的戏剧学教程——评董健、马俊山 ..
- 现代戏剧研究的新平台——评董健主编的《中国现代戏剧总 ..
- 捧出历史真相: Trueman董健

Copyright © 2002-2003 [中国戏剧网] Finish All Rights Reserved

地址: 厦门市海韵园科研楼 (2) 201

联系电话: 0592- 传真: : Email:

页面执行: 125.000毫秒

xx[xx.Net]网络技术支持

闽ICP闽备06011007