第一图书网, tushu007.com

<<中国当代戏剧史稿>>

图书基本信息

书名：<<中国当代戏剧史稿>>

13位ISBN编号：9787104027324

10位ISBN编号：7104027327

出版时间：2008-9

出版时间：中国戏剧出版社

作者：董健,胡星亮 编

页数：694

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：http://www.tushu007.com

第一图书网, tushu007.com

内容概要

本书是1949年以来第一部由海峡两岸和香港、澳门的专家学者合作写出的中国当代戏剧史专著。全书共分五章，系统论述1 949～20D0年间中国的当代戏剧现象，对具有代表性的剧作家及其创作的剧目、戏剧运动与思潮，以及戏剧舞台艺术等进行总结梳理、分析评述。
前三章为大陆“十七年”、“文革”、“新时期”和九十年代的内容，第四章为台湾戏剧，第五章讲香港与澳门戏剧。
书稿不仅谈到话剧，也论述了有关戏曲改革和歌剧创作及有关具体剧目的成就与不足。
全书尤其注重对中国当代戏剧的现代性的把握与研究，兼有学术性著作和教科书的特点。

作者简介

董健，生于1936年，山东寿光人。
南京大学中文系教授、博士生导师，教育部人文社会科学重点研究基地南京大学中国现代文学研究中心主任，兼中国话剧研究会副会长，江苏省戏剧家协会副主席。
曾任南京大学副校长、文学院院长。
研究方向：戏剧历史与理论、中国现当代文学。
胡星亮，生于1957年，浙江淳安人。
文学博士，南京大学中文系教授、博士生导师，教育部人文社会科学重点研究基地南京大学中国现代文学研究中心副主任，兼中国话剧研究会常务理事、秘书长。
研究方向：中国现当代戏剧史。

第一图书网, tushu007.com

<<中国当代戏剧史稿>>

书籍目录

结论第一章 大陆“十七年”戏剧（1949年-1966年)第一节 概述(一)戏剧思潮与戏剧运动(二)戏剧文学创作(三)戏剧舞台艺术第二节 老舍及其话剧创作第三节 孙芋、何求等的独幕剧第四节 冲破教条的“第四种剧本”——杨履方、岳野、海默等第五节 田汉及其戏剧创作第六节 郭沫若、曹禺等的历史剧第七节 陈其通、胡可、沈西蒙等的军旅话剧第八节 别具风味的滑稽戏——范哈哈、杨华生、王辉荃、张宇清等第九节 陈静、孟超等的戏曲传统剧目改编及整理第十节 陈仁鉴及其戏曲创作第十一节 徐进、王冬青等的戏曲新编古代戏第十二节 戏曲现代戏创作(一)杨兰春、文牧等的剧作(二)阿甲、翁偶虹的《红灯记》第十三节 张敬安、阎肃等的歌剧创作第十四节 任德耀等的儿童剧创作第二章 大陆“文革”时期戏尉(1966年一1976年)第一节 概述(一)戏剧思潮与戏剧运动(二)戏剧文学创作(三)戏剧舞台艺术第二节 京剧“样板戏”(一)第三节 京剧“样板戏”(二)第四节 舞剧“样板戏”第五节 其他戏曲现代戏第六节 走向衰微的话剧第三章 大陆“新时期”与九十年代戏剧(1976年一2000年)第一节 概述(一)戏剧思潮与戏剧运动(二)戏剧文学创作(三)戏剧舞台艺术第二节 初期的政治批判剧与问题剧——宗福先、崔德志、丁一三等第三节 前辈戏剧家曹禺、陈白尘与吴祖光的新作第四节 苏叔阳、李龙云、何冀平的京味话剧第五节 探索话剧：沙叶新、马中骏等上海戏剧家群第六节 由探索剧到新现实主义的北京戏剧家群(一)高行健等的探索话剧(二)陈子度、徐晓钟等的《桑树坪纪事》(三)刘锦云的《狗儿爷涅槃》第七节 李杰、杨利民等的关东话剧第八节 郑振环、魏敏等的军旅话剧第九节 姚远、沈虹光与过士行、田沁鑫第十节 京剧创作的丰收与突破(一)《徐九经升官记》等“鄂派京剧”(二)陈亚先的《曹操与杨修》(三)钟文农的《骆驼祥子》第十一节 魏明伦、徐菜等的川剧创作第十二节 郑怀兴、周长赋、王仁杰等福建戏曲作家群第十三节 郭启宏、盛和煜等的探索戏曲第十四节 陈健秋、甘征文等湖南戏曲作家群第十五节 王肯、王毅等的东北戏曲创作第十六节 顾锡东、孙月霞与刘鹏春、罗怀臻第十七节 多姿多彩的少数民族戏曲——杨明、王福义、梅帅元等第十八节 歌剧创作的新发展——冯柏铭、陈宜、黄维若等第四章 当代台湾戏剧(1949年一2000年)第一节 概述(一)光复初期的台湾戏剧(二)封闭困顿期的台湾戏剧(三)探索转型期的台湾戏剧第二节“反共抗俄”时期的话剧创作——吴若、赵琦彬、王生善、贡敏等第三节“观潮有成的前浪”之作——李曼瑰、姚一苇、张晓风等第四节“弄潮归来的中浪”之作——马森、黄美序、阎振瀛等第五节“听潮成长的后浪”之作——金士杰、李国修、赖声川等第六节 军中京剧团与京剧“竞赛戏”——俞大纲、魏子云、王安祈等第七节“雅音”、“当代传奇”与京剧转型第八节 京剧“本土化”与“大陆热”第九节 歌仔戏创作第五章 当代香港与澳门戏剧(1949年-2000年)第一节 概述(一)1949至1966年间的香港戏剧(二)1966至1977年间的香港戏剧(三)1977至2000年间的香港戏剧(四)当代澳门戏剧的发展进程第二节 前辈戏剧家胡春冰、姚克与李援华的新作第三节 林大庆、袁立勋等的校园戏剧第四节 杜国威、陈尹莹等的社会写实性戏剧第五节 潘惠森、陈敢权等的实验性探索戏剧第六节 唐涤生等的粤剧创作第七节 周树利、李宇棵的澳门话剧创作后记

章节摘录

四 当代戏剧的文化特征前文已言，中国当代戏剧包括大陆、台湾、香港、澳门四个地区的戏剧，这四者在民族、语言、文化上有着统一性，当然也有着共同的文化特征，如语言、思维特征、表达方式、文化渊源等方面的共同性。
但当我们具体地论及1949-2000年这半个世纪中国当代戏剧的文化特征时，主要地不是谈这种共同性，而是谈这一时段之内戏剧与现实关系中形成的一些具体特征，并以大陆、台湾的戏剧为例，因为在这一特殊时段之内，它们更有代表性，也更能从深层说明问题。
第一，在这50年的大部分时间内，戏剧文化完全从属于政治，戏剧的政治工具性压倒了艺术审美性，其“人学”定位全部或部分地让给了“政治”定位。
所谓“歌颂”剧（颂党、颂政、颂领袖）由是而生，所谓“反共抗俄剧”、“阶级斗争戏”、“反修防修戏”、“政绩工程戏”，以及种种“节日戏”、“献礼戏”等等，亦皆由是而生。
这样的戏剧不可能实现“观”与“演”之间平等交流、心灵“对话”这样的现代戏剧之审美要求，而是叫观众被动地接受政治“教导”；这样的戏剧折射着灌输意识形态的一元化文化的特征，其内涵与外形的构成大都是公式化、概念化的。
这样的“政治宣传”剧与“政治训谕”剧，有其产生的必然性，在一定时期和一定范围之内，亦有其一定的“合理性”，但它把“五四”以来以“人”为本的现实主义大大地单一化、贫困化了，故常被学者称为“拟现实主义”或“伪现实主义”（Pseudo-realism）。
“五四”时期“人”的现代化，其文化动力是多元的。
那时来扣中国大门的西方文化，如人道主义、民主主义、启蒙主义、自由主义，以至马克思主义、社会主义、无政府主义等等思潮，都从不同侧面、不同角度被中国人接受，从而也不同程度地推动过中国思想文化的现代化进程。
多元的思想统一在一个总的思想解放、个性解放、争民主、争自由的潮流之中。
但1949年之后，“人”的现代化的文化动力则是一元的，即来自苏联的“社会主义”，以“革命化”取代了现代化。
戏剧在苏联“社会主义现实主义”和中国自提的“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”创作原则的约束下表现“阶级斗争”、“继续革命”。
如果用一个新概念来指称这一现象，那就是上文已提到过的“社会主义古典主义”或“社会古典主义”。
这样的“政治化”必然冲击戏剧的启蒙理性和现代意识，严重降低甚至取消了戏剧所特有的呼唤自由、民主的精神力量，而脱离了这种精神感召力的“教育”，如前所述，是决然不能全面提升大众的人格的。
第二，当代戏剧的又一文化特征，是在舞台人物形象的“个性”描写问题上一直存在着与“反个性”的尖锐对立，这正是上述政治化“定位”的必然结果。
象1950-60年代台湾的“反共抗俄剧”，所写大多是单调、武断的政治口号式的人物。
这个路子被台湾戏剧界人士所唾弃。
大陆的“阶级斗争戏”、“反修防修戏”与“革命样板戏”更长于非“人”去“真”、造“神”画“奴”，以此来扭曲和抹杀人的个性。
而在神化与奴化人的同时，也就要“鬼化”一些人——如《百丑图》对所谓“阶级敌人”的刻画，同样也是对人性的歪曲。
人道主义和启蒙主义的一个重要前提，是承认“人”的丰富性和复杂性，承认并尊重人的个性。
“个性主义”（Individualism，又译个人主义）不仅在资本主义社会得到承认并有所发展，马克思主义也将其纳入自己的思想体系，并将个性的自由发展视为未来社会的重要目标。
《共产党宣言》说：“代替那存在着阶级和阶级对立的资产阶级旧社会的，将是这样一个联合体，在那里，每个人的自由发展是一切人的自由发展的条件。
”[13]在鲁迅的现代启蒙思想中，中国的现代化“其首在立人，人立而后凡事举；若其道术，乃必尊个性而张精神”。

在他看来，“ 立人 ”（即人的现代化）与强国的关系是：“ 使国人之自觉至，个性张，沙聚之邦，由是转为人国。
”[14]胡适针对那些以“ 国家 ”为借口牺牲个人自由的观点，说：“ 争你们个人的自由，便是为国家争自由！
争你们自己的人格，便是为国家争人格！
自由平等的国家不是一群奴才建造得起来的！
”[15]这里所说的“ 自由平等的国家 ”与鲁迅所说的“ 人国 ”都是现代国家的同义语。
中国只有成为这样的“ 人国 ”，才能自强而立足于世界，而非人的“ 沙聚之邦 ”（即只有主子与奴才而没有自由平等的公民的国家）则只能永远落后、任人宰割。
个性主义是“ 易卜生主义 ”的核心和灵魂，对推动中国戏剧之现代化至关重要。
然而由于传统文化之专制主义因子的影响，西方的“ Individualism ”（个人主义、个性主义），虽在中国文化中并非全无与之相通、互融的资源，但它在20世纪初传入中国之时，却屡被国人误读与曲解。
1907年鲁迅就指出：“ 个人一语，入中国未三四年，号称识时之士，多引以为大诟，苟被其谥，与民贼同。
意者未遑深知明察，而迷误为害人利己之义也欤？
夷考其实，至不然矣。
”[16]鲁迅所说的这种“ 迷误 ”，在1949年之后由于极左思潮的流行与现代民主意识的缺位而更加严重。
在“ 五四 ”新文化运动中，启蒙主义的先行者大声疾呼“ 破坏个性的最大势力就是万恶之原。
”[17]而到了1958年却完全倒过来了：文艺界的领军人物周扬在总结“ 反右派 ”斗争的报告《文艺战线上的一场大辩论》（此文经毛泽东改定）中说：“ 个人主义，在社会主义社会，是万恶之源。
”（“ 原 ”、“ 源 ”之别，原文如此）。
其文化后果就是消解启蒙理性，阻挠人的现代化的历史要求。
与此抗争的主张当然也不绝如缕。
1956-1957年出现的“ 第四种剧本 ”论，批判戏剧中工、农、兵三种非个性的人物塑造模式，这一呼声虽被压抑，但代表了当代戏剧对客观规律的潜在要求。
1979-1989这十多年间，乘思想解放之大势，问世了一大批在发掘人的个性上初步达到“ 真 ”与“ 深 ”之境的优秀剧作。
这些都是对反个性主义的批判和反拨。
由健全的个性结合成的集体是强大的，如鲁迅所理想的“ 人国 ”。
而扼杀个性的所谓“ 集体主义 ”，实质上不过是一种Totalitarianism，直译就是“ 整体主义 ”，“ 就是认为有一个至高无上的整体利益和代表这个利益的、不容置疑的‘ 整体 ’权力……这就给极权主义和伪个人主义的结合提供了一个空间，以至于导致了以追求个性解放始，到极端地压抑个性终，这样一个‘ 启蒙的悲剧 ’ ”。
[18]当代戏剧就是在与这种“ 启蒙的悲剧 ”的艰难曲折的对抗中，接续着“ 五四 ”传统，开辟着通向未来的现代化之路。
第三，现代化与反现代化的对立，使中国当代戏剧形成又一个文化特征：世界眼光和文化民族主义的分歧。
“ 五四 ”时期至1940年代，世界眼光是全面面向西方文化的。
1949年之后，台湾只依附美国，到1970年代才在文化上向整个西方世界开放。
大陆则把世界眼光转向了苏联和“ 社会主义阵营 ”，文化上是“ 半封闭 ”状态，与国家民族的现代性追求密切相关的世界眼光受到批判和否定，被指责为“ 修正主义 ”、“ 崇洋媚外 ”。
大陆戏剧重续与西方的联系，是“ 文革 ”后的事，比台湾晚了十年，但文化民族主义在左的保守倾向下抬头，扮演着反现代性的角色。
文化民族主义看不到人类文化的共同、相通之处，把民族的特殊性看成是绝对的。
这样，当它与外来文化相遇之时，首先使它焦虑的并不是如何吸收“ 他者 ”的先进性因素，而是文化的“ 民族化 ”、“ 本土化 ”问题。

这在某些历史条件下当然有其一定的必然性与合理性。
但历史告诉我们，所谓“民族化”、“本土化”有两种：一种是积极的、开放型的，它承认人类文化的共同、相通之处，其着眼点在于把那些最优秀的东西“拿来”为我所用；一种是消极的、封闭型的，它否认人类文化的共同价值，其着眼点在于如何以“国粹”对抗先进文化，以“民族化”取代“现代化”。
西方话剧在20世纪初刚刚传入中国的时候，当然有一个“民族化”、“本土化”的问题，但这一问题的解决并不像文化民族主义者说的那么困难和严重。
如果说1920年汪仲贤和夏月润兄弟等合作，在上海新舞台演出《华伦夫人之职业》遭到失败，说明话剧的“民族化”、“本土化”还是一个迫切问题的话，那么1924年洪深为戏剧协社执导《少奶奶的扇子》大获成功，则说明话剧的演出方式已经成功地被移植到中国舞台上了。
这里已经迈出了“民族化”的重要一步。
从话剧文学的创作来说，中国话剧一开始就是走在“民族化”道路上的。
第一代剧作家如田汉、欧阳予倩、洪深等，他们本来就与本民族传统戏曲有着很深的艺术渊源，其创作即使取了话剧这种新形式，那语言、风格、艺术韵味，以及作品内涵中的那种“现代中国人”的精神，无不是“中国化”了的。
到了30年代，中国话剧趋向成熟。
什么叫“成熟”？
就是它已经变成地地道道的中国现代戏剧的一种形式、一种形态了。
谁能说田汉、曹禺、夏衍等人的那些话剧名作不是中国现代民族戏剧的经典呢？
何况，中国话剧的产生和发展也并非仅仅是一个艺术形式的问题，它首先是中国文化现代化的一部分，而人的现代化则是其中最重要的内容。
“五四”以来话剧的启蒙主义精神及其对人的现代化的追求，是人所共知的。
这样看来，在抗日时期关于戏剧民族形式的讨论中那种否定“五四”启蒙精神的“民族化”口号，显然夹杂着不少左倾复古主义和民粹主义（民族化实际上成了农民化），实质上是一种文化民族主义倾向的表现。
从此话剧就被横加了一个“原罪”：它生来就不是“中国的”，正所谓“非我族类，其心必异”，永远都完不成“改造”（民族化）的任务。
沿着这个思路，从40年代的延安到1949年之后的整个大陆，话剧的“民族化”往往与“五四”启蒙主义的“人的戏剧”即真正意义上的现代戏剧背道而驰。
本来“民族化”的前提是现代化，但这个逻辑却被颠倒了。
所谓民族特色的追求，也就变成了拒绝外来先进文化的挡箭牌，或者成为复古、守旧的同义语，顶多是停留在某些技术手段和形式因素的搬用和模仿上。
在90年代文化民族主义思潮的泛滥中，有一种似是而非的流行观点认为：“越是民族的就越是世界的”，而且把此话的发明权归之于鲁迅。
其实，鲁迅何曾有此言！
他在1934年4月19日致陈烟桥的信中说：“现在的文学也一样，有地方色彩的，倒容易成为世界的，即为别国所注意。
打出世界上去，即于中国之活动有利。
”[19]请注意，“地方色彩”并不等于“民族性”，“为别国所注意”也并不是获得了“世界意义”的意思。
本来这里讲的是艺术传播中的“求异”心理，却被歪曲成了艺术价值认同中的民族性问题了。
逻辑应该是这样的：一切有世界意义的艺术，必然是具有民族特色的，但并非一切具有民族特色的艺术都可以成为世界的。
(http：//www.tecn.cn)第四，戏剧之精神内涵与物质外壳往往在复杂的文化冲突中失去和谐的统一，“道”、“器”失衡，“神”、“形”两离的现象在当代戏剧中时有发生。
前文已言，当中国遇到西方文化的挑战时，“物质上用之，精神上拒之”的“文化分解”论便相当有效地付诸实践了。

特别是当这种“分解”论与左倾政治和文化民族主义相结合的时候，其对戏剧的负面影响是巨大的。
于是出现了“伪现代性”问题——那些物质外壳“新”、精神内涵“旧”的所谓“现代戏剧”的“现代性”就是一种“伪现代性”。
1957年北京舞台上出现的《百丑图》，其导、表演的手法与舞美设计都是很“现代”的，但其“反右派”的主旨所系的精神内涵却是十分陈旧的（反自由、反民主的专制意识）。
1963年上海舞台上出现的《激流勇进》在外部表现手法上就更“新”了，但其内在的“魂”却搀杂了当时“反修防修”的政治内容，其贬损知识分子个性追求的反启蒙主义倾向是很明显的。
在体现“伪现代性”方面，“革命样板戏”就更加典型了。
它的语言是很“现代”的，这自不待言，它的外部表现手段甚至可以说是相当“西化”的。
然而戏的核心精神却一点也不“现代”。
它的炮制者处在封闭的、非理性的、愚昧而又夜郎自大的文化心态之下，其“革命激情”充满了盲目性，其价值观念中不乏反启蒙、非现代的封建专制主义的东西。
它塑造的“英雄人物”都是政治理念的化身，从根本上说，是个性的泯灭，是生活的歪曲，是有违现代美学所要追求的人性之真、人性之善、人性之美的。
所以我们说“样板戏”完全阻断了中国戏剧现代化的进程，这是一个不争的事实。
关于这种物质外壳与精神内涵的不统一，黑格尔早就说过：“这样感性方面的富丽堂皇当然往往是已经到来的真正艺术衰微的标志，同时也适合它所反映的内容，特别是凭巧智拼凑起来的神奇妄诞的内容。
”[20]到了90年代，伴随着物质主义的膨胀与文化的虚假平庸之风，这一现象更有恶性发展。
中国式、广告化的“奇观主义”，以“感性方面的富丽堂皇”掩盖着也是昭示着真正艺术的衰微，“外观取代了内涵，技术取代了艺术，仪式取代了真情，操作取代了创造，感官刺激取代了审美。
”[21]于是，戏剧精神萎缩，戏剧文学退位，剧作家走向边缘。
在世纪之交，这一现象已引起普遍关注。
五结语20世纪中国戏剧跟随国家、社会的现代化进程，发生了曲折、复杂的变化。
它与经济、政治、文化的演变相联系，与社会、思想、人的状态相适应，既延续着本民族传统文化的生命，又吸收外来异质文化的优秀成果，在自身精神内涵与物质外壳方面均有很大的革新和创造。
那些最优秀的戏剧，使中国人借以体验自己的生命形式和生存环境，借以娱乐自己、欣赏自己、认识自己、批判自己、升华自己，从而开拓精神的空间，优化生存的文化环境。
这些好戏将于史永存，成为经典。
启蒙理性与现代意识既来自西方文化，又有着中国本民族文化的渊源与现实土壤的需要，它在戏剧领域引起的最大变化，就是一开始就作为现代启蒙主义之载体和中国戏剧之现代剧型——话剧的诞生，与中国戏剧之古典剧型——戏曲的革新，从而使千年不变的“戏曲一元”生态，演变为“话剧——戏曲二元”的新生态。
近百年来，中国戏剧发展的文化动力便只能是启蒙理性与现代意识——其具体表现就是我们在十多年前出版的《中国现代戏剧史稿》中已经指出过的人道主义、民主主义、爱国主义以及创作上的现实主义精神。
然而在后50年，戏剧的现代化进程遇到了更大、更复杂，也更加难以识别的曲折和阻力，因为左倾激进往往给人以更加“现代”的感觉。
但“文革”的劫难使中国人觉醒。
正是在迷误和觉醒中，启蒙理性与现代意识经历了从消解到重建的曲折历程。
马克思主义与社会主义既然是作为人类社会进步追求而出现的，它就只能包括并进一步发展人道、民主、自由这些“公理”，而决不能割断与它们的联系。
20世纪后50年的历史告诉我们，保持与这些启蒙理性、现代意识之“公理”的联系，经济、政治、文化就能健康发展，社会、思想、人就充满活力，“九州”就有生气，现代“戏剧精神”就会高扬，反之，如果割断这种联系，其教训是十分惨痛的。
这一点，仅从本书对某些时期尤其是“文革”时期戏剧的评述中就看得非常清楚。
为了使戏剧适应经济、政治、文化的改革，促进社会、思想、人的进步，在以人为本、建设和谐社会

的中国现代化事业中找到自己的恰当位置，中国戏剧界同人一定会做出我们应有的努力！

后记

南京大学陈白尘、董健教授主编的《中国现代戏剧史稿》1989年出版，获得读者与学术界的普遍欢迎和高度评价。
但此书只写到1949年，还不能完全满足高等院校和戏剧部门教学、科研，以及广大社会青年和文艺工作者学习的需要。
于是，我们着手准备《中国当代戏剧史稿》的编写工作。
1992年申报国家哲学社会科学规划项目，获得资助。
完成部分初稿后，由于种种原因，项目进行得不尽理想，书自然没能出版。
2002年，教育部规划了人文社会科学研究重大项目《中国当代戏剧史稿》并向全国招标，我们再次获得立项资助。
获得教育部重大项目立项资助之后，我们重新开始了本书的编写工作。
2002年9月成立编写组，并在南京大学召开了首次编写组工作会议。
参加会议的除南京大学戏剧影视研究所参与本书编写的教师和博士生外，还有姚远、苏位东、赵家捷、王海清等江苏的戏剧家和戏剧学者。
这次编写会议对全书提纲、编写体例、指导思想进行了认真、充分的讨论，并确定了写作分工和进度。
全书编写期间，编写组又多次举行小型研讨会，就写作中出现的问题进行讨论。
参与本书编写的台湾、香港、澳门的学者，则通过信件往来和在相关学术会议上见面交谈，就上述内容进行过多次商讨。
2002年lO月。
中国话剧历史与理论研究会在昆明召开常务理事扩大会。
我们又就有关本书编写的上述内容，征求了田本相、陈世雄、朱栋霖、丁罗男、庄浩然、胡志毅、吴戈、宋宝珍、周靖波等教授的意见。
我们还在其他不同场合，听取了刘厚生、陈多、马森、贡敏、黄会林、陈尹莹、穆凡中、杨景辉、方梓勋、蔡锡昌、石光生、傅谨等大陆、台湾、香港、澳门的专家学者对于本书编写的意见。
这些专家学者都对本书编写提出了很多宝贵的建议。
书稿完成后，又由教育部组织专家进行了结项鉴定。
我们根据专家鉴定意见进行了部分修改。
《中国当代戏剧史稿》基本上延续《中国现代戏剧史稿》的编写体例。
但考虑到区域扩展、剧种剧本增多和补充后者所缺的舞台艺术部分。

编辑推荐

《中国当代戏剧史稿(1949-2000)》不仅谈到话剧，也论述了有关戏曲改革和歌剧创作及有关具体剧目的成就与不足。
全书尤其注重对中国当代戏剧的现代性的把握与研究，兼有学术性著作和教科书的特点。

第一图书网, tushu007.com

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:http://www.tushu007.com