

戏剧艺术概论 复习参考

一、 思考题

1. 我们如何理解莎士比亚喜剧中自然、神学和人文主义的三重精神底色？

答：

- 喜剧底色

田园作为莎剧构思的精神底色

自然的意象

森林意象 自然天性的恢复

神秘的仲夏夜森林 人性的真实 希望的、人文的、审美的、万物一体的世界

- 自然、神学、人文主义的三重精神底色

i. 自然的意象成为一生创作的精神财富和灵感来源

ii. 神学来讲 自小所在的阿登地区是虔诚的天主教区

iii. 曾经受到学校浓厚的人文主义氛围的渲染

iv. 16 世纪英国 英文翻译《圣经》的高潮时期

莎士比亚喜剧主要有两个类型：一是浪漫爱情喜剧，二是充满节日气氛的田园喜剧。莎士比亚的喜剧都散发着自然健康、愉悦温馨的气息，渗透着人文主义的乐观精神。莎士比亚喜剧并不在于讽刺恶习、针砭时弊，而在于正面表达新的理想和时代精神。

莎士比亚的四大喜剧之一《仲夏夜之梦》是一部充满节日气氛的田园喜剧，讲述了雅典城四人陷入爱情纠葛的青年男女进入雅典森林，与林中的仙后及排练戏剧的手艺人一同被小精灵借象征着超自然力量的魔汁所捉弄的故事。

自然：

在《仲夏夜之梦》的剧情中存在两个明显的狂欢型民间节日：五月节和仲夏节。五月节是一年中的转折点之一，标志着夏天的来临，白天开始逐渐变长，天气也开始逐渐变暖。仲夏解释一年中阳光最为充足的时节，为表达对光明到来的欣喜，庆典常常通宵达旦，篝火晚会是节目的重中之重。

五月节和仲夏节作为典型的民间狂欢节日，与自然的节奏是协调一致的，在这样预示着转折与嬗变的节日里，人们以诙谐的方式看待自然和世界，为日常生活注入了精神和理想因素。其中所体现的森林意象，也形成了人与自然的和谐同化的童话景观。

神学：

这部剧中的空间大致可分为两部分，一部分是在开头和结尾出现的现实世界，另一部分是剧情发展的关键空间——林中空间。这两个世界截然不同，存在着诸多相互对立的元素，如理性与感性、现实与梦幻、凡俗与神迹等，分别对应着“日神精神”和“酒神精神”

现实世界为日神精神所统摄，富于秩序，崇尚理性，总是处于制度的约束之下。林中世界是酒神的世界，与现实社会相反，这里不存在必须奉行的制度，生活自由肆意，崇尚感性，为爱情提供了一个自由发展的空间。

人文学：

《仲夏夜之梦》像莎翁的其他喜剧一样，歌颂爱情与友谊，追求自由与平等，尊重人的权利与平等，崇尚个性的解放与独立。这与童话世界中永恒的“真”、“善”、“美”的主题一样，充满着人文主义的光环。

两对恋人借助现实中不存在的仙人的帮助才达到追求幸福爱情的目的，说明人文主义的实现还是一个理想，因为童话虽然是反映生活的，它是把幻想与现实融为一体，既反映了人们的生活，又把生活夸张和美化到理想的境界，所以《仲夏夜之梦》表现了莎士比亚的人文主义理想和对实现这一理想的信心。

莎翁通过一种类似于童话的构造，营造出和谐的氛围，并以柔和的情感、团圆的结局，让人产生持久的快乐，使观众和读者情不自禁地微笑，为主人公的幸福结合高兴，相信现实生活也会如童话一般，有实现种种美梦的可能。童话只有吸引儿童的注意力和好奇心，才能实现更多的教育意义，《仲夏夜之梦》正是以浓郁的童话色彩教育人们接受人文主义的新思想。

“争取个人幸福的权利”这一点其实也可归入“赞扬个性解放”之中，因为争取个人幸福的权利实际上就是个性解放的体现。另外，无论是歌颂爱情、支持婚姻自主，还是赞扬个性解放，都是莎士比亚人文主义理想的体现。因此，从总体来看，我们不妨说，莎士比亚喜剧的显性主题是他的人文主义理想。不过，人文主义理想的表现有多个方面，如反抗封建宗教对思想的禁锢、拥护科学知识的传播等，都是人文主义的思想内容。莎士比

亚喜剧中所体现的人文主义理想，主要体现在对真挚爱情的赞美、对真诚友谊的颂扬、对人性解放的讴歌和对和谐社会的憧憬中。这四点在莎士比亚《爱的徒劳》、《仲夏夜之梦》和《第十二夜》这三部不同时期的喜剧中都有明显体现，是这三部作品的显性主题。

2. 试论 20 世纪初中国戏曲变革的动因和历史教训。

答：

书 P90

中国话剧开始于留日学生组织的春柳社，他们于一九一七年春在东京演出了《茶花女》第三幕，接着又正式排演了根据林纾的翻译小说改编而成的五幕剧《黑奴吁天录》。辛亥革命后，春柳社部分社员回国，在上海和一些原在当地提倡话剧的人合作，演出了《猛回头》、《社会钟》、《热血》等戏。和《黑奴吁天录》一样，这些改编剧本的内容大都紧密地结合着时代要求，或则反抗民族压迫，或则揭露社会黑暗，受到观众热烈的欢迎。各地的话剧运动随着兴起。袁世凯窃国后，宣传革命的话剧团体多被解散。以上海为中心的话剧运动受到挫折。一部分成员堕落变质，流氓资本家乘机控制剧团，迫演迎合小市民趣味的戏，“文明新戏”从此便蒙上恶名，为大家所不齿。

“五四”前夕戏剧界乌烟瘴气的现象，不能不引起有志于改革的青年的厌恶，同时也说明了重振话剧的机运已经成熟。

辛亥革命推翻了清王朝，结束了封建帝制。然而，即使政体改变，中国依然处于黑暗愚昧动荡贫困的境地。社会上再次掀起尊孔复古的潮流。对于革命后中国社会现实的失望和对于封建复古倾向的警觉，相当一部分民主主义者深刻意识到文化反省的极端重要性。他们呼唤一种更为深刻的“思想革命”。此时欧洲列强忙于欧战，中国民族工业发展，壮大了中国资产阶级和无产阶级的力量，且中国的民族危机暂时缓解。在这种条件下，中国先进思想界对传统戏剧及其观念的批判有了新特点。

五四时期的先进思想界把传统戏剧及其观念中的劣根性视为旧道德、旧思想、旧文学中最典型的一部分，往往将戏剧同整个腐败的中国社会特别是封建主义文化体系联系起来批判，使批判具有总体性和彻底性。

二十世纪前后，在西风东渐的社会背景之下，中国社会发生了巨大的变化，西方物质文明的输入，悄然地改变着人们的日常生活；而思想、文化上新思潮的引进，也成为一股潮流，不可避免地影响到文学艺术。戏曲艺术从内容到突破传统演出固定模式的变化，是与社会风气相呼应，与时代思潮相联系的。戏曲舞台美术的上层建筑属性，决定了其发展变化不可能背离社会政治、经济、文化状况。传统戏曲演出形式及其造型艺术在这一时期发生的变化尤为明显：新式舞台的建立改变了戏曲演出一贯的舞台形态，写实布景的运用、灯光照明以及舞台机械的引进丰富了戏曲景物造型手段，打破了以往戏曲演出形式的格局。舞台美术的这些变化是与当时的社会历史、文化发展主调同步的。

一、求新图变的社会思潮：鸦片战争以后，近代西方资本主义的坚船利炮终于推开了中国一向紧闭的门扉，打破了中国历史发展的原有道路和秩序。使中国遇到了前所未有的新问题。一方面是列强践踏中国的主权和尊严，掠夺中国的财富和资源，破坏人民的安宁生活，用血和火把中国人民驱使到受奴役的地位；另一方面，它们又是先进的资本主义国家，无论是物质文明还是科学文化，都比封建的中国优越。这些进步因素又成为当时中国新文化、新制度的催生剂。

在社会的震荡中，中国社会和知识界开始了从“睁开眼睛看世界”，了解和学习西方文化的某些优点到重新认识世界、走向世界，要求向西方资产阶级文明学习，进行变革，直至在民族危机刺激下，在中西文化交流推动下，具有资产阶级意识的分化、变革过程鸦片战争的结局触动了封建士大夫的精神中枢，也使有识之士感到了认识中国以外世界的必要性和迫切性。十九世纪四十年代一批介绍世界各国概况的著作，如林则徐主持翻译的《四洲志》、汪文泰的《红毛英吉利考略》魏源的《海国图志》、徐继畲的《环瀛志略》等出现，描绘出了一种与中国传统文化性质不同的西方文明体系，开始“具有某种自发的、片断的向西方学习的色彩和势头”（吴廷嘉《近代中国的知识分子》）。

二、戏剧的西风东渐：当时国人对于西方戏剧的了解主要不外乎到过欧美的官吏以及留学生的介绍，或亲自观看外国戏剧演出，后者又包括少数在国外观看过演出的人和在国内观看外国人在华演出以及中国人演出话剧这种了解虽然有限，但对于开启人们的视野，作为戏曲演出形式变革的参照作用都意义重大。此外，舞台美术最早的留学生也是在此期间应运而生，踏上了出洋的路程。

在本世纪初中国的留学热潮中，大量去日本和欧洲学习艺术的学生中也开始出现了最早留学国外从事或学习舞台美术的人。这种亲自感受、研究外国舞台美术者，尽管在当时还是少数，但都在归国后或直接或间接地影响到了

戏曲舞台美术的发展。

本世纪二十年代初知识界不少有识之士就不断在报刊上通过撰文和翻译介绍西方戏剧和舞台美术理论的方法、现象。如徐半梅译德国葛孟的《舞台监督术底本质》介绍了德国导演学派的演进，包括瓦格纳（范因纳尔）、梅宁（梅美宁岸）等人。汪仲贤译了美国人伯兰德·麦修斯的《西洋编剧和布景关系小史》，介绍了从希腊悲剧、莎士比亚、莫里哀到大仲马等人的剧本，以及使用布景的方法，而其中心是宣扬幕一景”的好处。汉波撰文介绍了美国戏剧协会演出《李力昂姆》的情况；陈天悲撰文介绍了美国自然主义导演，被称为“百老汇教父甲”的大卫贝拉斯库、英国舞台美术家戈登克雷和西方“浪漫派”、“写实派”、“象征派”的布景。

外国戏剧在中国的演出，是西方戏剧影响中国的又一个渠道。

1903年，“无涯生”写的《观戏记》可能是最早论及外国戏剧并且批评中国戏曲的文字。发表在旧金山发行的《文兴日报》上的这篇文章，竭力推崇法国与日本演剧，而对当时中国舞台上的红粉佳人风流才子、伤风之事、亡国之音深恶痛绝，最后说：曲本者，匹夫匹妇耳目所感触易入之地，而心之所由生，即国之兴衰之根源也中国不欲振兴则已，欲振兴可不于演戏加之意乎伊一九四年，近代中国第一个戏曲期刊《二十世纪大舞台》创刊，它开宗明义地提出，戏曲应以“改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤起国家思想”为己任。一九一二年，潘月樵、夏月珊写给孙中山和陈其美的信里也提出“改良戏曲，排演新戏”，受到孙、陈二人的赞赏。

谢寿康在《中国底戏剧运动》中，在赞赏外国演出形式的同时，也表示了戏戏曲舞台的不满：“在国外舞台上，无论是导演、演员、布景、道具、灯光都比中国高明，演出的剧本，尽管是最无聊，最通俗的，但在艺术的立场上，终是相当的顾到的。……其实呢，在此刻中国的舞台上所能贡献于观众的，都是乱七八糟，不晓得是什么东西，这仅指京戏、杂戏和一切时调古典而言的。”

到了五四时期，知识分子对传统戏曲形式的抨击更加普遍而激烈，这从钱玄同、傅斯年、胡适等人对戏曲的批评中可略见一斑。

钱玄同指出：“若今之京调戏。理想既无，文章又极恶劣不通，固不可因其为戏剧之故。谓有文学之价值也，又中国旧戏专重唱工，所唱之文句，听者本不求甚解而戏子打脸之离奇，舞台设备之幼稚，无一是以动人感情。”（《中国新文学大系》）

傅斯年则抨击中国戏曲唱念做打的综合形式为“百衲体”，说“可怜中国戏剧界。自从宋朝到了现在，经七八百年的进化，还没有真正戏剧，还把那“百衲体”的把戏，当作戏剧正宗！……就技术而论，中国旧戏实在毫无美学之价值”（傅斯年《戏曲改良面面观》）

胡适在《文学进化观念与戏剧改良》中声称戏曲的唱工、武打、脸谱等都是“进化史上的遗形物”，这种遗形物在西洋久已成了历史上的古迹渐渐都淘汰干净，方才有纯粹的戏剧出世”在《建设的文学革命论》中则说：“二千五百年前的希腊戏曲，一切结构的工夫、描写的工夫，高出元曲何止十倍。近代的莎士比亚和莫里哀更不用说了。”

《春柳社演艺部专章》提出的宗旨首条即“改良戏曲，为转移风俗一助”，把“改良戏曲”作为行动的旗帜，主张即使演旧戏，亦要改良场面布景。

教训：

上述批判论点的偏颇之处，在今天看来是显而易见的，但在当时，对封建艺术的彻底批判精神，对发展旧戏曲，确有其推动作用。正如郑振铎后来所总结，这场批判运动“对于当时的青年人都是极大的刺激，惊醒了他们的迷梦，把他们的眼光从皮黄戏和昆剧的舞台离开，而去求一种更新的更合理的戏曲。”（郑振铎《中国新文学大系文学论集》导言）

在社会文化大的背景下，戏曲改革的呼声将矛头指向那些充斥封建意识的戏曲剧目及其凝固的演出形式，主张利用戏剧“移风易俗”、“改良社会”的作用，“采用西法”，以外国戏剧形式改造戏曲。这使得戏曲从剧本内容到演出形式均发生了变化。历史题材的剧目以借古讽今的手法对于社会的腐败给予有力抨击；传统剧目演出中添加新词，借以讽喻时政，加深了演出和现实的联系；“时事新戏”直接迅速地反映现实生活。所有这些，都为当时的戏曲演出增添了生机，更为重要的是剧本内容结构的变化必然促使包括舞美手段在内的新的演出形式的产生。新舞台的建立，带来了戏曲演出场地的突破性变化，它较之传统戏曲演出场所，在格局、形制、观演关系以及物质条件方面都出现了极为重要的改观。写实布景，“随剧敷设”，不仅“令人眼界一新”，更重要的是它增加了演出的整体艺术效果。电光照明和机械装置大量运用，为传统演出增强了艺术感染力。光绪三十四年（1908）首演于丹桂茶园的时装戏《黑籍冤魂》，剧本与文明戏相近，全剧采用写实方法，以写实的舞美手段来表现厅堂、卧房、妓院、城阙，使观众觉得舞台上“簇簇生新，非常动目”。欧阳予倩提到这阶段演出状况时说：“文明戏接受了欧洲戏剧分幕的形式，……自从有了新剧，中国的戏曲舞台也改了样子……”（欧阳予倩《谈文明戏》）

西风东渐使十九世纪末二十世纪初的中国社会面临着前所未有的动荡，戏曲艺术作为传统文化，在与西方文明

的冲突中，不可避免地经历着深刻的触动。戏曲传统的演出形式，尤其是长期以来缺少的景物造型手段，在西方戏剧的影响下、在戏曲改革的呐喊声中得以面貌、形式上的改观。舞台美术作为演出中的造型艺术，它始终是关于题材内容的视觉表达，是一种文化的形式。戏曲舞美的改变，被置于当时社会的艺术和观念之中，因其新奇、悦目，招揽观众，而在变革初期实现了戏曲艺术传布意识形态的作用。尽管存在着形式上简单化、与内容不协调有些演出中，舞台造型手段甚至成为戏曲演出题材意识形态的点缀品、故事内容叙述的注脚，但是它为社会所推崇、为观众所认可的程度，却显示了舞美形式变化的种种新的可能及其发展的必然趋势。

3. 互联网将会从那些层面影响未来的世界戏剧？中国戏剧如何应对互联网时代戏剧的命运和挑战？

答：

书 P117

互联网对未来的世界戏剧的影响：

- 1) 互联网更新了戏剧原有的传播方式，充分开放了介入戏剧的可能性。
- 2) 互联网加速了东西方戏剧形态和戏剧文化的相互影响和融合。
- 3) 互联网拓展了剧场空间和审美边界。
一种有形的、物理的、实体意义上的空间观念已经被打破。伴随着人类表演学观念的深化，“舞台-剧场-世界”所构成的环形扩展的审美空间已经不再是想象。
- 4) 互联网思维介入戏剧，推动了观演方式的舞台实验。

中国戏剧应对互联网时代戏剧的命运和挑战，应当：

- 1) 充分利用互联网时代信息交流方便快捷的特点，积极学习研究西方戏剧形态和戏剧文化，广泛地与西方的戏剧从业人员和创作者交流，与世界戏剧创新前沿接轨，从而实现中西方戏剧的融合。
- 2) 积极利用互联网实现戏剧营销模式的创新，扩大戏剧的受众群体和影响力。借助互联网为中国戏剧提供更广阔的展示空间和更便捷的传播渠道，形成戏剧产业的良好生态。
- 3) 利用互联网加强剧场内外的观演互动，充分利用互联网这一戏剧演出直接的观演交流空间。利用“弹幕”等互联网交流模式实现观众之间的即时直接交流，利用互联网打破观众与演员的“第四堵墙”，实现剧场内外更好的观演互动。
- 4) 探索互联网时代戏剧艺术的新形式，扩展戏剧艺术在互联网时代的表现力。充分利用“互联网+AR”、“互联网+VR”等视觉技术和交互技术，让戏剧艺术呈现出更具吸引力和表现力的新面貌。
- 5) 积极探索属于互联网时代的戏剧艺术理论。中国戏剧理论家应当主动寻找属于互联网时代的戏剧理论，努力在新时代戏剧理论的发展上占有一席之地。
- 6) 在互联网加速全球文化融合，带给戏剧变化的同时，我们也应该明确戏剧艺术的美学格和文化坐标，从而建立一种基于艺术本质和文化主体性的基本意识。成熟形态的戏剧固然与戏剧综合化的程度相关，但是戏剧真正意义上的成熟并不在于技术居面综合化的程度而在于戏剧内在的艺术精神。这种艺术精神概括起来说就是戏剧艺术在价值层面和人文层面对全人类的影响和作用。

4. 戏剧思想和哲学命题是如何实现有效互动的，选择一位 19 世纪以来的哲学家关于戏剧的阐述加以分析。

答：

书 P297

1) 存在主义哲学家和他们本人的戏剧创作

萨特：存在主义戏剧，参考“他人即地狱”思想在《禁闭》中的体现

(来源：百度百科)

《禁闭》主要描述了三个死后被投入地狱的罪人，邮政局小职员伊内丝，巴黎贵妇艾丝黛尔，报社编辑加尔森以及属过场人物的地狱听差。当他们在地狱密室初始相遇时，彼此之间设防戒备，相互隐瞒生前劣迹：加尔森竭力要让他人相信自己是英雄，实际上他是个在二战中因临阵脱逃被处死的胆小鬼，同时又是个沉溺酒色，折磨妻子的虐待狂；艾丝黛尔掩饰色情狂的身份和杀婴罪责，诡称自己是个为了年老的丈夫断送了青春的贞洁女子；伊内丝则充满敌意地牢记“他人”的存在以求尽可能地包庇自己同性恋的往昔。但是，他们不仅彼此封闭自己，同时又相互“拷问”他

人，每个人无时不在“他人的目光”中存在并受到审视与监督。由于他们生前恶习不改，真实面目迅速裸露。一旦暴露，便无顾忌，三人间形成了一向相互追逐，另一向相互排斥的双向型三角关系：加尔森希望得到伊内丝拒绝艾丝黛尔；伊内丝希望得到艾丝黛尔拒绝加尔森；艾丝黛尔希望得到加尔森拒绝伊内丝。三个痛苦的灵魂像坐上了旋转木马，永在相互追逐又永远追逐不到的“境况”中，相互的追逐成了一场不堪其苦的煎熬，谁也不能得到，谁也不能安宁，谁也不能退场，其苦状若身陷无间地狱。最终加尔森悟得地狱之中并无刑具的道理：“何必用烤架呢，他人就是地狱！”剧作以加尔森无可奈何地说：“好吧，让我们继续下去吧”一言收场，

法国作家安德烈·莫洛亚将该剧中的地狱称为“他人投向我们的清醒的目光”，进一步强调了注视的意义，不过，将地狱看作“主观性林立”的现代世界更符合萨特的创作意图。地狱布局的生活化使之与现实世界相连，三个鬼魂的三角关系建构了现代社会的基本人际关系：你、我、他，鬼魂们在不分昼夜灯火通明的房间里只能睁着眼睛度日，每个行动都处于他人目光监控之下，隐喻了现代个体的处境：个体生活日益暴露于公众视线之下，私密空间时常被侵占。人总是处于和他者的相互关系中，人的自由也必须在同他者的关系中得到实现，一个完全与世隔绝的个体是不可能生存的，当然也就谈不上自由。人本身不过是一个相对他人的概念而已，没有了他人，人也就不再成其为人，所以人需要他人，离不开他人。在与他人的相互关系中，如果你选择一切为了实现自己自私卑劣的欲望，甚至不择手段，牺牲别人的自由来实现自己的欲望，你就把别人推入了地狱，而别人的生活都是你在你的生活中的投影，害人者必会害己！凡是“地狱”，无不从自私的选择开始，而后“殃及池鱼”，其结果只能是大家都生活在“谁也好不了”的地狱之中，想害人，想整人，最后结果必然是害己整己，搬起石头砸自己的脚。也就是说，倘若自己是恶化与他人关系的原因，自己就得承担地狱之苦。狭隘而自私的心灵的选择，可以变成自己的地狱，而开朗广阔的心灵的选择，却可以成为他人的天堂，天堂和地狱只有一层之隔——看你如何选择。

他们为了实现自己的自私、卑劣的欲望，选择了相互追逐和折磨，他们在实现自己的自由时，妨碍了他人的自由。所以，他人才成为地狱。剧中通过三个已死的“活死人”的事例，正是要点醒许多在世的“活死人”来认识这个道理：如果自己选择把别人推进地狱，那么自己也就为自己选择了地狱。

萨特在他的《存在与虚无》中认为，人总是把“他人”看成一个客体，这就粗暴地剥夺了他人的主观性、主体性，把活生生的人变成了“物”。他认为，人是生而自由的，他自己决定自己，自己设计自己。但是，在他人的眼里，这个人只是一个自在的存在，也就是说，是一个物的存在，就像一把椅子、一块石头那样。从这个意义上说，他人是对一个人自主的限制甚至否定。他人的目光不仅把“我”这个自由的主体变成了僵化的客体，而且还迫使“我”多少按他们的看法来判定自己，伪装自己，专心修改自己对自己的意识。当然，“我”对别人也是这样。于是，“我努力把我从他人的支配中解放出来，反过来力图控制他人，而他人也同时力图控制我。”于是我们为了实现自己的主体和自由，只能与别人起冲突，自己与他人的关系就这样勾心斗角，尔虞我诈，处在永无止境的矛盾中，此时，他人（具体的说是他人的目光）对于我们来讲，就是地狱。

在萨特看来，这就是人与人的敌对关系在思辨层面上的解释，也是《禁闭》一剧所要揭示的东西。如果太依赖他人对自己的评价即他人的目光来生活，那么自己就不能为自己的存在而存在，这样当然就像在地狱里一样。加尔森正是如此，他从不自省、改变自己的思想和行为，却总对别人给自己的评判耿耿于怀：他的编辑同事们会谈论他是胆小鬼，后继者也永远会持这种看法。“我的一生已经捏在他们手里了，他们根本不理会我就给我作了结论。”他死后仍然争取艾丝黛尔相信他不是胆小鬼，认为求助于她一人的认可便可得救，但艾丝黛尔对此并无兴趣。他失望后又去找肯动脑筋的伊内丝，然而得到的回答正好相反，这使他更加痛苦，因而陷于精神地狱之中。

在剧中他们三人彼此暴露在他人的目光他人的评判下，没有黑夜，这种目光的注视是永恒不可逃避的。正如伊内丝曾说：“你将永远活在我的眼光里面，就象一道阳光里面的一片光斑。”在这样的情况下，“看”就成为一种最为普遍的折磨，因为看让被看的人成为“物”，他们不仅时时看对方的外表和行动，而且他们还有了解对方的过去和隐私的欲望。他们既想相互理解，又相互欺骗。即使有两个人希望和解，意图交往时，马上就会被第三者离间和挑拨而不得不重新把自己孤立起来。即使第三者什么也不做，其余两人仍然感觉到他们处在“他者”的目光之中。在各种欲望的驱使下，他们时时彼此勾结又相互伤害。如此，就陷入一种无休止的互相折磨之中。他们都试图逃避，但是又下不了决心，因为他们无法放弃自己的欲望。当一个人看到另外两个人在一起的时候，总是出现嫉妒，感到自己被孤立，驱使他去挑拨和离间其余两者。这样，“他人的目光”就成为了刑具和烈火，他们互相折磨，勾心斗角，都不能获得解脱和自由。

其实，三个人被送进地狱，他们所要进行的戏剧动作只有一个，就是力图避免地狱的折磨和痛苦；换句话说，就是要实现某种意义上的解脱，获取自由。整个剧作表现的，就是上文提到的禁闭环境下，三个人寻求解脱的徒劳的努力和最终的失败。地狱里没有刑具、烈火，唯一折磨和约束他们的便是他们互相的关系。在第五场中，加尔森的一句话点破了本剧的主题：“你们的印象中，地狱里该有硫磺，有熊熊的火堆，有用来烙人的铁条啊！真是天大的笑

话！用不着铁条、地狱，就是别人。”

因而，萨特所说的他人即地狱，其实并不意味着身边所有的人对他人而言即是地狱，而是当一个人和周遭的人无法愉快相处，关系难以调和之时，他人对自己而言就会成为地狱了。而研究全剧不难发现，整个剧情发生的背景是剧中的三位主人公都是已死之人，自己生前所做事情已无法改变，所得评价已经盖棺定论，因而他们就没有行动也无法行动，只能依靠别人的目光来认识自己。然而问题的关键也就在这里——人只有通过自我选择才能决定自我存在，只有通过自我选择才能获取自由。在萨特的人学观中，能否争取对待自己十分重要。人生旅途，常出差错，人们很容易去找社会、他人等客观原因但往往忽视了自身的主观原因。在《禁闭》中，艾丝黛尔不严肃对待自己，只追求动物本能般的快感，所以走上犯罪之路，落入自己的地狱；伊内丝能思考但却被同性恋者的情欲引入歧途，一意孤行最终作恶；加尔森事前做不出正确选择，事后又不敢承担责任，还要以他人的判断来作为自我评价的准绳，也落入自设的陷阱中不能自拔。因此，三人之间既相互制造痛苦，又各自制造各自的痛苦，叔本华曾把唯我论者称作“关在攻不破的堡垒里的疯子”，《禁闭》描写的正是关在攻不破的堡垒里的、永受煎熬的三个疯子。

因此萨特正是通过“他人就是地狱”这一主题，明写“他人地狱”，实指“自我地狱”，希望以此方式呼吁人们不应作恶，严肃认识自己，鼓励人们以拥有的自由权力为武器打碎地狱，自我拯救，以冲破自我的灵魂牢笼，为自由的心灵开创新的天地。“自我奋斗、追求自由”作为存在主义的重要思想，在萨特的《禁闭》中得到完美体现。

加缪：存在主义戏剧，参考《卡里古拉》反映的“荒谬”思想

（来源：知乎）

隐藏《卡利古拉》在貌似政治化的外壳下，加缪描绘的是一种意识的悲剧，是反抗的悲剧。它是争取自由的反抗者自我发现又自我毁灭的故事。

加缪曾说“我是根据不同的写作计划创作的，……我以动作性强的语言写剧本，以推理性形式写论文，而小说则是写关于心灵的阴暗面的。”在加缪 25 岁时，他撰写了他的首部戏剧作品——《卡利古拉》，他以历史上的暴君卡利古拉为原型，描写卡利古拉通过他的妹妹兼情妇的死，认识到世界的荒诞之后所进行的一系列的疯狂反抗的举动。最终，卡利古拉在认识到自己同样有罪后，把自己最后的爱卡索尼娅勒死，迎接被反叛者谋杀的结局。这部话剧作为揭示加缪荒诞哲学中“荒谬”思想的重要组成部分，卡利古拉不只是作为暴君的形象出现。我们从中可以通过分析卡利古拉形象的多重象征，对加缪的荒诞哲学中人所存在的意义进行深度的探讨。

卡利古拉首先是自由的，他的暴虐行为正是他行使自由的表现。正如卡利古拉自己所宣称，他是整个帝国里唯一自由的人，他的绝对自由以一种疯癫的方式表现出来。他夺走别人的财产，杀死别人的父亲，把别人的妻子卖进自己所开的妓院。他试图一个一个把人们视为最重要的东西毁灭，寄托于外物的意义夺走，他告诉他们这些意义都是虚假而短暂的，从未能长久。

他否定人和世界，把人生的意义化为乌有，让生存的理由消失，将寄托于外物的意义抹杀，只为了自由本身。他破坏一切秩序，力图显现这世界背后荒诞的本质，他以虚无对抗虚无。

他甚至摧毁信仰，扮演成维纳斯的滑稽模样，他真的只是为了亵渎神灵吗？不，他口中的维纳斯再也不是爱与美的象征，她是“没有对象的激情”、“丧失理智的痛苦”、“毫无前景的快乐”，她是人用来自欺欺人的命运。因为有了能替他们做决定的命运，人就有了自我安慰的理由。卡利古拉知道，摧毁了一切价值以后，人就只能去寻找终极的慰藉，将自己的希望寄托于神。他以蔑视神的姿态高举自由和自我的大旗，不肯屈尊于神的庇护。

这不禁让人想起尼采的《查拉图斯特拉如是说》中，那个大白天点着灯笼，跑到集市上大声喊叫着“我们一起杀死了上帝”的疯子。

他们都是为了摧毁人们习以为常不加思考的习惯，试图“重估一切价值”。

卡利古拉与尼采笔下的“超人”是有多么相似啊！他们都使自己成为一切价值的标杆，是自然和社会的立法者，是道德和真理的准绳，他们是个人和人类的自我超越。不同的是，卡利古拉运用的是作为皇帝的权力，他教导的方式是杀戮和轻蔑，而“超人”则是权力意志本身。

可是抛弃了上帝的人真得能够负得起自由的重担吗？

作者在《卡利古拉》的美国版序言中回答了这一问题：“卡利古拉… …以死来换取一个明白：任何人都不可单独拯救自我，也不可能得到反对所有的人的自由。”因此，绝对自由的卡利古拉，最终并没有体会到自由所带来的幸福，而是走向了毁灭。

在加缪话剧中的卡利古拉，游走于历史的真实性与戏剧的艺术性之间。他是多重抽象概念的象征。

剥开《卡利古拉》貌似政治化的外壳下，加缪描绘的是意识的悲剧，是反抗的悲剧。它是争取自由的反抗者自我发现又自我毁灭的故事。

作为多重象征的卡利古拉，是加缪笔下满怀激情的如西西弗斯一般反抗的英雄。但同时他也是悲剧的，他在反抗荒诞的过程中经历了无尽的痛苦和孤独，终于在无力警醒世人的困境中绝望，最后落得了身死人手的结局。

《卡利古拉》作为加缪早期的作品，虽然与萨特之类的存在主义者们拥有相同的悲观颓废的色彩，但仍然通过卡利古拉的行动满怀激情地进行着关于如何反抗荒谬的思考。

在荒谬中，人在死亡面前注定无处可逃，反抗荒谬的唯一方式就是面对它、承认它，并在其中生存下去。

作者：尹小寒

链接：<https://www.zhihu.com/question/29464020/answer/271588049>

来源：知乎

著作权归作者所有。商业转载请联系作者获得授权，非商业转载请注明出处。

2) 唯意志论哲学家

叔本华：悲剧是诗歌艺术的顶峰，从其唯意志论理论中“生命意志”的概念出发去理解悲剧。

（来源：百度&豆瓣）

叔本华用“意志”代替了康德的“物自体”，认为意志是整个世界的基 础，是终极的实在，一切事物都是意志的表现，思想也是意志的派生物。在他看来，世界是意志及其表象，表象上溯到理智，但最终归结为意志，而作为宇宙本体的意志是一种完全敌视客观物质世界的神秘的生活力，亦即一种盲目的、无理性的、永不衰竭的创造力。这个意志无所不在，永不死灭。它在人心中表现为冲动、本能、奋进、渴望和要求。叔本华指出，意志是真实的自我，肉体是意志的表现，先有我要生出来的意志，然后才生出我的肉体和各种器官，就连植物的向光性以至物体的引力和斥力等等，都是意志的表现。他把理性置于意志的支配之下，认为意志统率知觉、记忆、想象、判断和推理，人的思想、理性应当服从神秘的、无从解释的意志。唯意志论用意志解释宇宙万物，完全否定了自然界和人类社会独立于主观意志之外的客观存在及其规律性，同时也否定理性思维认识世界的可能性。叔本华认为意志不仅是产生万物的根源，也是世上一切罪恶和痛苦的根源，任何意志都要表明为自我奋斗，它永远得不到满足，所以痛苦也永无终极。他提出，达到幸福的办法就是完全弃绝生存意志，做到绝对地无动于衷，以求解脱。

“生命意志”这一概念由叔本华所创，并在其著作《作为意志和表象的世界》中有完整、系统的阐述其核心思想是：宇宙万物的本质是生存下去的欲望，生存包含两个意思：“饮食”是为个体的生存，“男女”是为种族的生存。“生”是芸芸众生所具有的最本质，最原始的力量，人的作为“兽”的意义也在于此。叔本华也在书中做了对生存意志的批判，认为这才是人类无尽痛苦的根源，因为生存意志根本无法得到真正满足，人只能追求到暂时的满足，满足后又会厌倦，而“追求”和“厌倦”都是痛苦的，这种思想奠定了叔氏悲观主义的基调。所以叔本华倡导扼杀生存意志，要克己，要禁欲，以达到能够感知“自在之物”的无上境界（其实他自己也说这是不可能的）。

叔本华把悲剧分为三种状况，第一种是由异乎寻常的恶人造就的悲剧，例如岳飞的悲剧；第二种是起于盲目的命运和偶然的机运，第三种是剧中人不同的地位和相互关系造成的悲剧。它不需要安置“可怕的错误或闻所未闻的意外事故，也不用恶毒已到可能的极限的人物；而只需要在道德上平平常常的人们，把他们安排在经常发生的情况下，使他们处于相互对立的地位，他们为这种地位所迫明明知道，明明看到却互为对方制造灾祸，同时还不能说单是那一方面不对。”（叔本华《作为意志和表象的世界》）

在叔本华看来第三种悲剧最好，因为这种悲剧“既不需要有一个巨大的谬误，或者闻所未闻的偶然事件，也不需要一种人物，其邪恶达到了人类所能达到的极限；而只是些具有普通品德的人物，在普通的环境中，彼此处于对立的地位，它们的地位逼使他们明知故犯地、争着眼睛地相互造成了极大的灾难。而他们当中没有一方是完全错误的”。他认为第三种悲剧正足以显示“不幸”乃人生所固有，即人生即苦痛，悲剧的本质就在于显示宇宙和人生的本质。所以真正的悲剧既不是“盲目的命运”也不是因为遭遇一极恶之人的陷害，而是“普通之人物，普通之境遇，逼之不得不如是”，是普通的人与人之间种种复杂的社会关系所产生的结果，这样才是最具悲剧美的。

尼采：《悲剧的诞生》

（来源：吴增定老师，我校哲系老师的文章，节选了一些片段，如果要看完整思想建议看原文）

对于尼采来说，悲剧绝非仅仅意味着一种单纯的艺术形式，而是代表了一种与传统形而上学截然对立的全新哲学或智慧。这种“悲剧哲学”的根本精神是，一方面深刻地洞察了生命的有限性，另一方面却拒绝一切超越生命之上的形而上学、宗教或道德原则，由此无限地肯定了生命的有限性。

尼采的言下之意是，真正的艺术家与其说是人，不如说是自然或宇宙本身。一方面，自然或宇宙本身意味着一种原始、混乱和泰坦诸神般的生命意志或力量；另一方面，这种原始的生命意志或力量又显现为具体时空中的无限个体和芸芸众生。如果说狄奥尼索斯是原始的生命意志或“太一”，那么阿波罗无疑就是这种原始生命意志的个体化或具体显现。因此在尼采的心目中，真正的悲剧恰恰是自然、宇宙或生命本身——在原始生命意志的洪流中，大千世界的众多个体和芸芸众生不断重复着生成和毁灭的永恒悲剧。

在《悲剧的诞生》中，尼采几乎全盘接受了叔本华的形而上学基本前提以及对悲剧的看法。如果说阿波罗的精神意味着叔本华的表象世界，那么狄奥尼索斯的精神则代表了叔本华的意志世界。恰恰是通过悲剧（本文由慧田哲学推送），这两种精神在相互的紧张对立之中获得了某种平衡。芬克准确地指出，“原始的狄奥尼索斯之根基不断地把自己投射到现象(appearance)之中。它在现象中的出现被转化为艺术的现象。现象的世界仿佛是宇宙精神的优美梦幻。”

[6] (P18)在这个意义上，悲剧就不只是一种人的艺术形式，而是一种关于生命或存在的形而上学。换言之，在尼采的眼里，生命、存在或世界本身就是悲剧性的。这也是前苏格拉底时代的希腊人的深刻智慧和洞察。在《悲剧的诞生》中，尼采借希腊神话中酒神狄奥尼索斯的老师西勒尼之口，说出了这一悲剧性的智慧：

“那绝佳的东西是你压根儿得不到的，那就是：不要生下来，不要存在，要成为虚无。而对你来说此等美妙的事体便是——快快死掉。” [4] (P32)

不过，尼采仍然在一个关键的地方偏离甚至背离了叔本华的形而上学。叔本华在区分了作为意志的世界和作为表象的世界之后，毫不奇怪地得出了一个彻底的悲观主义结论：包括人在内的一切个体生命或存在都如同过眼云烟，转瞬即逝，因此都是没有意义的。对他来说，包括悲剧在内的一切艺术，都不过是给人提供了一个临时的避难所，从而遗忘生命意志的无限冲动和痛苦。但是，尼采并不这样认为；相反，他把悲剧——或更宽泛意义的艺术——变成了对于人的生命或存在的辩护（Rechtfertigung）、肯定，甚至赞美：

“希腊人认识和感受到了人生此在的恐怖和可怕：为了终究能够活下去，他们不得不在这种恐怖和可怕面前设立了光辉灿烂的奥林匹亚诸神的梦之诞生。” [3] (P33)

在狄奥尼索斯的世界之中，希腊人体验到了生命之存在的可怕、短暂和虚无。但是尼采认为，希腊人并没有因此厌弃和否定生命。恰恰相反，他们把生命本身变成了一种艺术创造，并且在所创造的艺术之中重新肯定了生命。譬如在悲剧之中，观众一方面在合唱队的音乐声中同悲剧主人公一道体验了生命的悲剧性冲突、命运的可怕和痛苦；但另一方面又通过舞台场景和对话等把生命本身变成一种艺术形象来欣赏和观照，从而使痛苦本身变成了最高的欢乐。

[9] (P62)、[10] (P42 – 43)尼采说：

因悲剧性而起的形而上学快乐，乃是把本能无意识的狄奥尼索斯智慧转换为形象语言：悲剧主角，那至高的意志现象，围着我们的快感而被否定掉了，因为他其实是现象，他的毁灭并没有触动意志的永恒生命。我们信仰永恒的生命，悲剧如是呼叫；而音乐则是这种生命的直接理念。雕塑家的艺术有着一个完全不同的目标：在这里，阿波罗通过对现象之永恒性的善良赞美来克服个体之苦难，在这里，美战胜了生命固有的苦难，痛苦在某种意义上受骗上当，离失了自然的特征。而在狄奥尼索斯艺术及其悲剧性象征中，同一个自然以真实的、毫无伪装的声音对我们说：“要像我一样！在永不停息的现象变化中，我是永远创造性的、永远驱使此在生命、永远满足于这种现象变化的始母”。

[4] (P122)

对《悲剧的诞生》时期的尼采来说，艺术，尤其是悲剧，恰恰体现了“生命的真正形而上学活动”，[4] (P18)并且承担了一种形而上学的功能。正是悲剧给包括人的生命在内的整个世界做出了根本的辩护，并且提供了某种“形而上学的安慰”。所以毫不奇怪的是，在《悲剧的诞生》中，尼采把悲剧艺术看成是一种“神正论”(Theodicee)，并且把自己的悲剧理论称为一种“艺术家的形而上学”。

3) 关于戏剧的美学命题

黑格尔：悲剧的实质是伦理的自我分裂与重新和解，结合《安提戈涅》的分析。

(来源：百度百科)

黑格尔认为悲剧的实质是伦理的自我分裂与重新和解，伦理实体的分裂是悲剧冲突产生的根源。悲剧冲突是两种片面的伦理实体的交锋。在黑格尔看来，冲突的悲剧性在于：这种冲突中对立的双方各有它那辩护的理由，而同时每一方拿来作为自己所坚持的那种目的和性格的真正内容却只能是把同样有辩护理由的对方否定掉或破坏掉。黑格尔最爱引述的悲剧实例是《安提戈涅》。

黑格尔的悲剧理论是其美学思想的重要组成部分。黑氏认为，悲剧的实质就是伦理实体的自我分裂与重新和解，伦理实体的分裂是悲剧冲突产生的根源，悲剧冲突是两种片面的伦理实体的交锋。

在自然的冲突、人与外界的冲突、心灵的自我冲突这三种冲突中，心灵的自我冲突是最高冲突。悲剧冲突具有不可避免的必然性和社会性，冲突双方在实现自己片面的伦理要求时都把同样有辩护理由的对方排除掉，因而双方都是有罪的。悲剧冲突必然导致四种方式的“和解”，它体现了永恒正义的胜利和分裂了的伦理实体在更高程度上的和谐统一。

以《安提戈涅》为例，国王克瑞翁所代表的是第二种伦理力量，安提戈涅则是第一种伦理力量的代表。假如安提戈涅让哥哥暴尸荒野则违背了她所代表的家庭伦理道德，从而否定了自己，假如埋葬了哥哥则违反了国家的法律与国王克瑞翁发生冲突，但是，“一切外化为实际客观存在的概念都要服从个别具体化的原则。”安提戈涅选择了前者与国王发生冲突，被国王囚禁在石牢中，结果自杀了，因而导致王子海蒙(已与安提戈涅订婚)和王后的自杀，只剩下克瑞翁一人孤苦寂寞地空守王位。

在黑格尔看来，家庭伦理和国家的安全荣誉这两种伦理力量本来处于和平统一状态，在悲剧里外化为不同的人物性格(克瑞翁和安提戈涅)，这两者由于实在的片面性，他们都是合理的：国王必须维护国家的安全荣誉，从而处死安提戈涅的哥哥；而安提戈涅由于家庭的伦理道德，必须收葬哥哥。然而，他们又都是错误的，国王的举动破坏了家庭的伦理道德，而安提戈涅则触犯了法律的神圣性和君主的意志，他们的矛盾是不可调和的，一方的行动必然引起另一方的反对，结果双方都遭到失败(安提戈涅自杀，国王孤零一人)，但又坚持了各自的合理性，失败的是国王和安提戈涅而取得胜利的是他们所代表的普遍的伦理力量，这些普遍的伦理力量在新的高度上取得了和谐。

二、 论述题

1. 试论述古希腊戏剧在雅典鼎盛时期的民主政制中所起的作用及其具体表现。

答：

1) 悲剧对公民的教化作用

悲剧曾经在城邦时代的公共生活中发挥着不可替代的教化功能。随着悲剧的衰落，喜剧的兴起，城邦政治尤其是雅典民主政治的基础受到极大的挑战。

在两千多年前的古希腊城邦时代，观赏戏剧构成了城邦公民公共生活的一个重要的组成部分。对古希腊人来说，看不看戏剧，这是区分文明与野蛮的一个标准。

不管一个人识不识字，有没有文化，只要有眼睛、有耳朵，他(或她)就能够看戏，所以说戏剧是一种大众的艺术。正是由于它具有易被大众接受这一特点，因此观赏戏剧便成为古希腊公民进入公共生活接受教化的主要方式。与之形成鲜明对比的是，当时的奴隶则绝不可能对戏剧产生任何兴趣，或者被允许进入剧场看戏。正如亚里士多德所言，悲剧模仿的是“高尚的行动，即好人的行动”，而喜剧模仿的是“低劣小人的行动”。作为下里巴人的文化形式，喜剧通常带有一些粗俗猥亵的成分，一向为崇尚公益的严肃公民所不齿。与之相对，古希腊悲剧的着意在于“严肃”，而不在于“悲”，它对于城邦政体的维护和秩序的实现至关重要。

2) 悲剧令公民对变幻莫测的命运有所警惕

关于悲剧在古希腊城邦公共生活中的作用，亚里士多德在《诗学》中曾经专门讲过：“悲剧的目的是要引起观众对剧中人物的怜悯和对变幻无常之命运的恐惧，由此使情感得到净化。”古希腊的悲剧演员在表演时经常发出人性脆弱、生命无常的感慨(或说出一番警示世人的话语)，提醒观众在成功时勿要得意忘形，因为命运织就的罗网难以挣脱。清醒的人，要时刻保持对厄运的警惕，从而让人行为有所节制。节制，是维系城邦政治秩序的基本条件，同时也是希腊人的一项重要的美德。而节制对民主的意义自不待言。所谓民主，从某种意义上讲，就是公民集体公开自愿地接受共同体内的正义和自制。在古希腊人宏伟的扇形悲剧剧场中，通过惨遭厄运的剧中人的呼喊，观众们认识到，在不可抗拒的命运面前，人的生命通常是脆弱的。对于身处剧场之中的公民而言，自己的生命是脆弱的，各种打击会不期而至，如同剧中角色那样，不可避免要遭遇不幸；别人，即围坐在自己身边的那些公民伙伴的生命，也同样是脆弱的，同样容易遭受不幸。如果大家都认识到这一点，就能够克服大共同体范围内人与人之间的疏离，就容易在人与人之间产生同情，从而激发起分担彼此命运的愿意。正如美国政治哲学家玛莎·努斯鲍姆所讲的，悲剧催生的“人性的同情与关爱是支撑希腊民主制度的情感基础”。公民通过观戏强化了民主意识

对公民来说，公共生活是一种民主的教育。在戏剧公演活动中，贵族与平民为伍，政治领袖与平民打成一片，一唱一和，使得城邦民主政治精彩纷呈。如前所述，城邦中的贵族可以被任命为剧场管理人员，为戏剧演出提供赞助，甚至有些人还亲自登台演出，以极大的热情投入戏剧竞赛。在不断的面对面的接触中，领袖的神秘感和威严消失，民众在面对领袖时的自信心也相应地增加。

3) 公民通过观戏增强集体归属感

当观看戏剧的时候，“这些观众一个挨着一个胳膊碰着胳膊、腿碰着腿，情感会在他们之间流动”，这就会使公民意识到：“每个人都是一个社会的人，一个政治中的人，自己被深深地囊括在城邦之中，与其他观众有着紧密的联系。”聚集于同一剧院的人们观看着同样的表演，基于共同的文化活动，相似的情感体验，使人们逐渐认识到他们共同的身份，获得是一种集体的认同感和对雅典城市作为城邦中心的归属感。

4) 公民积极参与戏剧公演活动剧场具有开放性，戏剧演出具有公共性

在这里，雅典公民可以城邦一分子的身份尽情地投入集体生活之中，享受作为一个城邦公民的自由民主权利。正是因为城邦对戏剧活动的大力支持和精心部署，使得广大公民也积极参与这一城邦集体活动。

公众担当了舞台演出的主力阵容。在每年的酒神节上，雅典卫城的戏剧公演要持续 5 天，共有 1000 多名雅典公民可以直接参加戏剧表演或者是成为合唱团队员。这表明剧场的舞台与公民大会会场等民主机构一样，它是对城邦公民开放的，为他们提供了平等的机会。

2. 古希腊戏剧如何体现了日神精神和酒神精神的统一，论证这样的统一性并结合具体的例子加以分析。

答：

1) 在尼采看来，“日神精神”统摄的艺术犹如梦境的创造，梦境使人们暂时疏离忘却现实世界的苦难。通过编织美丽的幻景，创造出一个远离现实的理想世界，从而营造一个精神的庇护所。所以，一切具有日神光照的艺术，是充满智慧的宁静，是对无节制的激情的遏制，是“高贵的静穆，单纯的伟大”，也就是尼采概括的“个

体化原则的壮丽神像”。

- 2) “酒神精神”统摄的艺术创造的是截然不同于“日神”的感知方式。它打破虚假的梦境，摆脱幻想，以“沉醉”的方式，融入世界，从而把握世界最真实的本质。酒神精神消灭个体化原则，主张彻底融入世界，去除理性，感知并融入大自然神秘的统一性。酒神精神要把人生悲惨的现实真实地揭露出来，使个体在痛苦与消亡中体会回归生命本体的快乐。
- 3) 日神与酒神的关系本质上是对立的，二者持续不断地斗争和间歇性的同盟与和解导致了悲剧的诞生。酒神精神在悲剧的诞生、死亡与重生过程中占据主导性。酒神是悲剧舞台的永恒主角，它戴着日神的面具说话。日神是酒神永恒生命意志的个体化显现。日神与酒神构成了一种二元性的制约关系，这种制约关系体现了个体性与普遍性、明晰与混沌的对立，并最终指向有限的死亡悲剧与永恒的生命意志。
- 4) 尼采认为，古希腊的悲剧之所以成为艺术的最高形式，就在于融合日神形式和酒神内容，使观众能够体验到人类的全部境遇。在悲剧中，日神精神首先是一个幻想，试图掩盖和克服酒神代表的真相，悲剧发展的过程便是幻觉被打破和消灭的过程，但这个破坏正是走向真实的必要条件。

3. 中世纪宗教剧演出的形式中包蕴着哪些西方现当代戏剧空间的观念，试举例说明。

4. 结合莎士比亚的历史剧《理查三世》谈一谈你对“理查三世的残疾”的理解？

答：

莎士比亚将理查三世描述成一个残酷无情、邪恶的统治者。在开场白中，理查三世宣告了他的邪恶事业，在剧情中，理查三世不择手段杀死了所有敌人，成功上位，在剧尾，之前所有的努力争夺都换不来一匹马，换不回他的命。

许多文学作品中的恶人实际上都有残缺，这种隐喻是理解邪恶、痛苦和复仇欲望的捷径。理查三世的开场白并不意味着这出戏是关于一个残疾人的故事，他的“残缺不全”不仅体现在身体的残疾上，更体现在他的性格上。他身体的残疾意味着“变形”，意味着背叛，更意味着他内心的阴险丑陋。

理查三世的苦难源于他的残疾（畸形的外貌），这种人人讨厌的丑陋外形给他带来了心灵痛苦，受人歧视，并且残疾剥夺了他享受青春、爱情、欢乐、幸福的权利。理查三世不甘屈于现状，力图改变现状，寻找超越这种苦难的出路，把“幸福寄托在我所梦想的王冠上面”。

5. 结合具体的历史现象，试论戏剧发展和繁荣的历史规律和具体表现是什么？

答：

结合戏剧在古希腊城邦雅典得到繁荣的历史现象，可以看出戏剧发展和繁荣的历史规律：

- 1) 戏剧的发展和繁荣以经济发展和社会稳定为基础和前提；戏剧在雅典得到繁荣，离不开雅典的长期发展积累的大量经济财富和雅典社会的繁荣安定。
- 2) 戏剧的发展和繁荣离不开国家民主政治的繁荣、教育的普及和人民广泛的政治参与、社会参与；雅典戏剧不是曲高和寡的贵族艺术，高度自由、受过良好教育的雅典公民广泛地参与民主政治中和社会上的戏剧表演，使得雅典戏剧植根于雅典平民文化，具有广泛的群众基础。
- 3) 戏剧的发展和繁荣需要政府或统治者对戏剧艺术的重视和大力支持；伯里克利大力支持戏剧作为一种人民与国家互动的新方式而存在，雅典戏剧的繁盛与伯里克利的社会理想与艺术理想有着密切的联系。
- 4) 戏剧的发展和繁荣常伴随着与戏剧相关的宗教活动和社会活动的广泛开展；雅典戏剧起源于酒神祭祀，官方扶持城市中的酒神节活动，民间崇神祭祀活动和神话故事结合，对神明的普遍信仰和大规模祭祀活动成为雅典公民共同的精神纽带，而戏剧竞赛活动的开展也使得戏剧艺术在雅典快速发展起来。
- 5) 戏剧的发展和繁荣需要戏剧行业的形成和健全；雅典的民间演剧活动逐渐发展出固定的表演群体，戏剧行业得以形成，戏剧艺术因此而快速发展。
- 6) 戏剧的发展和繁荣需要大戏剧家和戏剧经典的推动，而繁荣的标志也是大戏剧家、戏剧经典的出现；随着索福克勒斯、埃斯库罗斯、阿里斯托芬等伟大戏剧家的出现，雅典戏剧进入鼎盛时期，形成良性循环，戏剧家与时代戏剧艺术相互作用、相互促进。

戏剧发展和繁荣的具体表现：

- 1) 戏剧行业的发展和健全；雅典的民间演剧活动逐渐发展出固定的表演群体。

- 2) 大戏剧家和戏剧经典的出现；索福克勒斯、埃斯库罗斯、阿里斯托芬等伟大戏剧家的出现，是雅典戏剧进入鼎盛时期的标志。
- 3) 与戏剧相关的宗教活动和社会活动的广泛开展；雅典戏剧繁盛时期，酒神节的戏剧竞赛活动广泛开展，具有很大的影响力。

6. 为什么陈白露不愿意和方达生走，而选择自杀？

答：

陈白露不愿意和方达生走，而是选择自杀，其悲剧命运的成因可以分成内在因素和外在因素两部分。

内在因素：

- 1) 陈白露对方达生抱有矛盾的态度，两人思想、性格有着巨大差异。一方面，陈白露怀念曾经的纯洁时光，心存对方达生的爱意；另一方面，陈白露感到方达生“像个小孩子，那么天真”，认为方达生完全不了解上流社会，不相信方达生能够改变她的生活方式、把她带出充满铜臭的上流社会腐朽生活；并且，方达生的求婚使她想起自己曾经与诗人失败的婚姻，害怕跟方达生走后重蹈覆辙、再次受到伤害、经历痛苦。因此，陈白露不愿意和方达生走，宁愿选择自杀。
- 2) 陈白露习惯于上流社会的物质享受，生活方式与方达生完全不同。方达生的经济状况不足以支撑她开销昂贵的生活，而陈白露又没有决心摆脱奢靡的物质享受，她习惯于靠出卖肉体换取金钱，已经无法融入普通大众的生活。
- 3) 陈白露性格中具有软弱、颓废、自暴自弃的成分，有着小资产阶级的悲观情绪，为她摆脱旧生活设下重重阻挠。陈白露不满自己的处境，然而在醉生梦死的生活、在种种矛盾斗争中，她已经丧失了面对现实的勇气和能力，无法勇敢地做出改变、冲破禁锢而实现自我救赎，而是选择了逃避，先入为主地认定自己的生活已没有希望、“太阳不是我们的，我们要睡了”，情愿做黑暗社会的殉葬品，不愿接受方达生伸来的援手。
- 4) 陈白露意识到自己孱弱的精神无法战胜肉体的软弱、一步步滑向深渊，感到人生的幻灭，失去了活下去的信念。陈白露在方达生到来后更加清醒地认识到自己生活的堕落腐朽，产生了强烈的梦醒后无路可走的悲哀，失去了人生的勇气，因此不愿意与方达生一起走向新的生活，只想一心求死。

外部因素：

- 1) 悲惨事实的频频发生，把陈白露引向了彻底的绝望和痛苦，最终选择自杀。被陈白露相救的小东西最终被骗到下等妓院、走向死亡，潘月亭的破产切断了陈白露的经济来源，这些事件使得陈白露认识到当时社会完全的黑暗，丧失了生活的勇气和希望，最终选择自杀。
- 2) 后五四时代追求享乐的畸形社会和处于弱势的女性地位影响了陈白露的思想，使得陈白露不愿意和方达生走，而选择自杀。后五四时代，资本主义发展下滋生的拜金主义和金钱至上的思想使得人内心的欲望愈发膨胀，而底层人民却被肆意蹂躏伤害，而在这种精神追求缺失的畸形社会中，女性知识分子又数量稀少、力量微弱，使得陈白露对社会报以全然的绝望，而又不愿放弃上流社会的骄奢淫逸、走向新生活，因此最终自杀。

7. 全球化电子媒介高度发达的今天，我们为什么还需要将走进剧场？

答：

- 1) 从戏剧特性的角度来看，戏剧是一种时空交融的艺术，它有三个最根本的特性是稳定不变的：假定性、现场性、时空交融。其中，现场性表明戏剧中永远不能取消“角色当众表演”这一实质性内容，戏剧可以被拍摄，但拍摄下来的是戏剧影片，而不是戏剧。在戏剧中，艺术家和作品一定是共时存在的。时空交融则表明戏剧艺术中包含着空间艺术与时间艺术，而其中空间性的呈现指的是演出空间的造型艺术、演出空间的整体形象等，这部分是只有亲身来到剧场才能感受到的。
- 2) 从观演关系的角度来看，没有观众，戏剧就失去了意义。戏剧是生命在一个虚构时空中的在场呈现，因此，观众是戏剧演出活动必不可少的构成部分与必要条件。观演关系是戏剧最基本的一对关系，在这对关系中，演员（角色）之间的在场交流、演出和观众之间的在场交流、观众与观众之间的在场交流，构成了戏剧演出整体性“交流空间”的交叉关系。

在这一意义上来说，观众不仅是戏剧演出的观赏者，同时也是戏剧演出的参与者，因为戏剧演出的最终效果是在演出与观众的交流与互动中实现实现的。戏剧的传播过程和戏剧的接受过程必须在同一时空里完成，因此观众是戏剧演出艺术不可缺少的组成部分。

8. 请你谈谈你对“戏剧是承载人类良知高贵器皿”这句话的认识。

答:

1) 书 P333

- 2) “现实主义戏剧最强大的生命力和艺术张力就在于对每一个时代最真实的人和人性的思考和表现，对社会苦难的深切同情，对时代生活的真实呈现和反思。国家剧院的天职就在于写出中国人的戏，表现中国人的真实生活，展现我们所置身的时代的真实面貌。《长夜》的社会意义和审美意义也源于其现实主义的真实性和当代性。”
- 3) 戏剧应该是承载真实和良知的高贵的精神器皿。它需要艺术家在有限的时空内展现一个时代最真实的面貌和风气，让未来的眼睛和心灵在戏剧这个“精神器皿”中体验和反刍一种人生、一个民族、一个时代的普遍经验，体验个体在历史中的存在以及存在的困境、追求和意义。
- 4) 戏剧所关注的问题应该是能够撬动人类良知的深刻问题。戏剧敢于触碰那些触及社会病症的现象，那些已经在人性中逐渐坏死和腐朽的东西，并将那些我们很难看到或不愿看到的人性的真实面貌和存在的残酷本质显现出来，让观众在他的舞台艺术世界里能够反观自己的灵魂世界。主要体现在以下四个方面：
 - a) 戏剧的现实主义特性：聚焦人民生活，再现社会矛盾，反思现实。
 - b) 戏剧的反思文化：一方面反观人性深处的复杂和黑暗，一方面彰显人性的光芒，直面人类本真，让观众像照镜子一样地看清自己。
 - c) 人文主义精神：一切以人为本，强调对人性的关怀摹维护人类的尊严，最终激发观众对世界和对人类的爱。
 - d) 戏剧的教养作用：戏剧对社会民心起到教养、关怀、启蒙、净化的作用。

9. 经典戏剧的特质是什么，它和我们今天的生活有什么关系？

答:

经典戏剧的动作展示的连续性、情景设置的多边形、意象营构的流贯性等几个方面的阐述基本上体现了它的美学特征

1) 经典戏剧的动作展示的连续性是其美学特征之一

- a) 形体动作展示的连续性：经典戏剧主要依靠剧中人物通过自身的形体动作进行自我表现，不但展示眼神、手势、形态等形体动作必须是有内在依据并合乎逻辑性的，欣赏者能够通过剧作家精心设计的眼神、手势、体态等形体动作而体会剧中人物复杂的内心活动。
- b) 言语动作展示的连续性：剧作家为剧中人物设计的并通过对白、独白、旁白等“言语”所表现出来的动作。经典戏剧主要通过人物的言语动作将剧作家的见解与爱憎含蓄的透露出来，不仅展示对白、独白、旁白等言语动作的起止过程，而且展示对白、独白、旁白等言语动作的因果相承。因此，剧作家在剧中所展示的言语动作必须是与特定的角色关系、具体的活动环境等结合在一起的，欣赏者能够通过剧作家精心设计的对白、独白、旁白等言语动作而透视剧中人物内心的隐秘变化。
- c) 心理动作展示的连续性：经典戏剧的心理动作就是剧作家为剧中人物设计的并通过性格、气质、智能等“心理”所表现出来的动作。

2) 经典戏剧的情境设置的多变性

- a) 经典戏剧的时空情境设置的多变性：经典戏剧的时空情境就是剧作家为剧中人物设计的并通过物理、心理、历史等“时空”所呈现出来的情境。
- b) 经典戏剧的态势情境设置的多变性：经典戏剧的态势情境就是剧作家为剧中人物设计的并通过突转、悬念、巧合等“态势”所呈现出来的情境。
- c) 经典戏剧的关系情境设置的多变性：经典戏剧的关系情境就是剧作家为剧中人物设计的并通过矛盾、纠葛、冲突等“关系”所呈现出来的情境。

3) 经典戏剧的意象营构的流贯性。经典戏剧的意象营构的流贯性是其另一美学特征。经典戏剧的意象就是指剧作家为剧中人物所营构的在头脑中形成的心象加以物化而呈现的审美形象，必须是经过“清洗”并“灌注”了“生气”的、“心灵”的“东西”。它既是主观心意和客观事物的相互凝聚，又是精神内容和物质内容的有机融

合。一言以蔽之，是检验一部经典戏剧是否达到情景合一、理趣交融效果的标准。

- a) 经典戏剧的并置意象营构的流贯性：经典戏剧的并置意象就是剧作家为剧中人物设计的并通过成双成对的方式而“并置”所体现出来的意象。
- b) 经典戏剧的重复意象营构的流贯性：经典戏剧的重复意象就是剧作家为剧中人物设计的并通过多层交错的方式而“重复”所体现出来的意象。
- c) 经典戏剧的主导意象营构的流贯性：经典戏剧的主导意象就是剧作家为剧中人物设计的并通过首尾贯穿的方式而“主导”所体现出来的意象。

和我们今天的生活的关系：

书 P333

10. 剧作观念从古典向现代的发展发生了哪些嬗变？

答：

- 1) 戏剧语言的嬗变：书 P390
- 2) 戏剧叙事的嬗变：书 P429，戏剧体戏剧→叙述体戏剧
- 3) 戏剧结构的嬗变：书 P451，源于时空观念的结构革新
 - a) “三一律”的创作法则是新古典主义创作的美学法则，并且在新古典主义时期获得了登峰造极的发展，但是随着“三一律”思想和观念的逐步完善，反对这一创作法则的声音也是此起彼伏。
 - b) 近现代戏剧，尤其是现实主义戏剧中，如在易卜生、萧伯纳、契诃夫、曹禺、老舍创作的现实主义剧作中，还是能够感受得到时间空间的相对的整一性，尤其是地点的整一性，但是现代戏剧不在严格遵循“三一律”的写作法则，尤其是伴随着戏剧的“假定性”被充分发掘和加以利用，戏剧的结构不再拘泥于幕和场的划分，舞台的时空观念得到极大地解放。
 - c) 戏剧结构随着戏剧观念的解放得到了充分的想象和发展，除了传统的“纯戏剧式结构”之外，出现了更多新的结构形式：史诗式结构（《麦克白》）、散文式结构（《茶馆》）
 - d) 时空既已自由，幕场自不必严格。受制于时空观念的传统幕场结构的戏剧思维逐渐转变，“幕”的概念逐渐淡化，“场”的概念逐步加强，今日的舞台艺术，就连戏剧的“场”的观念也日渐淡漠。

11. 请你推荐一部悲剧，并论述其艺术特色和悲剧精神的呈现。

答：

《哈姆雷特》：书 P462

艺术特色：

- 1) 戏剧主题鲜明
 - a) 《哈姆雷特》将亲情、友情、爱情作为戏剧的重要线索，这三条线索错综复杂，相互交错，展现了极高的艺术手段，使剧中人物的悲剧不断深入、扭曲，最终进入悲剧的深渊。
 - b) “亲情”是复仇线索中的核心线索，是承接剧情发展的关键，剧中复仇线索中包括哈姆维特替父报仇、雷欧提斯为了哈姆雷特误杀自己父亲而报仇、挪威王子福丁布拉斯为了在战场上比武丧生的父亲而复仇。
 - c) 哈姆雷特是核心线索中的核心，雷欧提斯、福丁布拉斯替父复仇的线索是为了突出哈姆雷特的形象而作为陪衬。
 - d) 《哈姆雷特》的主题鲜明，根据错综复杂的线索展开了一系列的矛盾冲突，揭示了当时社会背景下典型的人物关系，歌颂了人们对正义、真诚、善良的崇拜之情。
- 2) 矛盾冲突明显
 - a) 人物关系复杂矛盾

《哈姆雷特》中复杂的人物关系在戏剧的开端就已经呈现，弟弟杀害哥哥、弟娶兄妻是戏剧开端就直白表现的人物关系。哈姆雷特深陷父亲离世的沉痛，对杀父仇人的仇恨及对母亲与叔父乱伦的厌恶，这时亲情已经被摧毁；哈姆雷特在复仇之路历经艰险，在复仇的过程中误杀恋人奥菲利娅的父亲，奥菲利娅在绝望中精神崩溃，最终自杀，爱情也被摧毁；杀父仇人为了试验哈姆雷特是否真的疯癫而收买了主人公的两个同学，哈姆雷特的两个同学最终选择了背叛，友情最终也被摧毁。

b) 人物关系的情感矛盾

作者从细节方面深入描写矛盾的存在——如哈姆雷特决定向杀父仇人进行复仇时，他开始犹豫，其优柔寡断阻碍着他复仇的脚步，但是父亲的死亡及王位落入奸诈小人的手中又在激励着他必须报仇，这是重要矛盾之一。

再如，哈姆雷特深爱着自己的母亲，但是因为母亲嫁给了杀父仇人而对她十分冷漠。此外，主人公在与国王的鬼魂进行对话时，他怀着半信半疑的态度，但是另一方面又为自己的软弱犹豫而感到悔恨；当哈姆雷特下定决心替父亲报仇时又怀疑自己的能力不足以背负这一重任；当他终于有机会杀了凶手时却又被宗教捆住了双手。在这些矛盾的冲击下，哈姆雷特在一次次的错失中最终也报了深仇大恨，但却搭上了自己的性命。

3) 人物形象丰富

主人公哈姆雷特是集乐观开朗、俊美善良、多疑猜忌、憎恶分明、优柔寡断各种性格于一体的矛盾人物，其性格复杂，再加上在当时黑暗的社会背景下更是从哈姆雷特的个人悲剧彰显出整个社会的悲剧。

哈姆雷特一方面是新思想的代表，其目光敏锐，具有高度的责任感，但另一方面又不够果断、过于谨慎，以致于多次错失了最佳的报仇时机。

哈姆雷特是一个具有斗争精神的人文主义代表人物，面对父亲的死亡、母亲下嫁杀父仇人、王位丢失、大臣们的趋炎附势，父亲鬼魂告知被害真相，哈姆雷特在亲人离世的悲痛与对未来的迷茫中醒悟，发出了“这是一个混乱颠倒的年代，倒霉的我却要负担起重整乾坤的责任”的感叹，从王子的感慨中可以看出其具有高度的社会责任感。他的假装疯癫与多次识破叔父计谋可以看出其机智敏锐。

哈姆雷特同时也是理想主义与人文主义者相结合的人物，也是一个敏于思考却困于行动的人物。

哈姆雷特一方面要求个性解放，敢于向黑暗势力宣战，但是另一方面又不寻求大众的帮助，具有一定的盲目性，哈姆雷特的悲剧结局是个人英雄主义走向灭亡的象征。

4) 语言风格多样化

《哈姆雷特》的语言形象、生动，具有多样性。

语言描写是塑造其形象的关键，具有浓烈的人文主义精神，在不同情节背景下，哈姆雷特的语言表现为不同的风格，有激烈、沉静、刻薄、幽默等风格，时而具有高度的哲理性，时而又粗俗。

悲剧精神：书 P462

- 1) 他的崇高理想与时代格格不入，他看到了现实世界“人性”的堕落及世界的黑暗；在缔造一个新时代的憧憬中，崇高的理想却常常同虚妄的沉思、懦弱的秉性相撞击，这正是人文主义者自身的历史局限性
- 2) 他无法适应一个充满阴谋和谎言的世界，“疯狂”是他选择戴上的面具，疯狂可以令他在一个虚伪颠倒的世界里说出真诚的话语，在经受清醒和装疯的折磨中他一度扭曲了对自我的判断，甚至把自己看成是一个麻木迟钝的梦想者。
- 3) 悲剧主角的孤独抗争展示了悲剧最深刻的哲理性，即在追求真理和信念、追求人的尊严和高贵的过程中所遭遇的历史、社会 and 自我的障碍
- 4) 哈姆雷特的死并不是偶然的，他的个性注定了在残暴的、不合理的世界中死的必然性，在死神还没有袭击之前，他就被自己对世界的厌恶撕得粉碎。
- 5) 《哈姆雷特》正是触摸到了永恒的哲学命题：一个追求真理和理想的人，遭遇生活的谬误和风暴，他彰显真理的路途于是变得荆棘重生，阴霾重重。哈姆雷特的处境符合人类永恒的悲剧情怀。

12. 请谈谈你对席勒这句话的认识，席勒说“只有当人在充分意义上是人的时候，他才游戏；只有当人游戏的时候，他才是完整的人。”

答：

1) 席勒游戏之美是一种自由美

席勒将自由分为“非审美自由”和“审美自由”，相应地，游戏也分为“自然的游戏”和“审美的游戏”。且这种游戏与生俱来，表现为两种形式是作为观念自由交替的游戏；二是作为自由形式发生的游戏。前者席勒称之为物质的游戏（physical play），后者称之为审美的游戏（aesthetic play）。物质的游戏是观念自由与实在自由交替的产物，是人类生活的初级活动形式。人作为物质与精神的统一体，必然在观念的实在化与实在的观念化中穿梭，观念自由依托精神力量不断飞升超越，物质实在的肉身则总要将它拖滞不前，因

而物质游戏势必难以逾越身体运动的限制最终只能用现实（实在）自由的有限性来规制观念自由的无限性。而这在席勒看来，是有所欠缺的，或者是不甚自由的，因而他认为物质游戏还不能算是真正意义上的审美活动。要使物质的游戏转变为审美的活动，按席勒的说法，就必须经历一次飞跃，这次飞跃就是要将“主体的想象力投入到可变的事物之中，把它的无限性加进感性的事物里”，从而使想象力上升为自由形式的审美游戏。由此可知，席勒的审美游戏实质上是将美作为一种手段，把人从感觉引向思维，从物质引向形式，从有限性的物质实在出发，走向无限性的审美自由吗，进而在审美游戏里，人成为种特殊的“实在”。即感性与理性统一、物质与精神统一、形式与内容统一的“活的形象”

因此，从美学角度审视“游戏”，康德和席勒有关游戏的理论，和我们通常所说的游戏并非一回事。因为严格意义上的游戏说，或许是“斯宾塞游戏说”更为妥贴，而康德和席勒有关游戏的哲学（或美学）观点，则或许称之为“康德-席勒游戏美学”更为合适，因为席勒“审美的游戏”，同康德“自由的游戏”一样，具有无利害，无目的审美倾向，不同之处在于，席勒超越了康德教条的“道德律”束缚，将人的感性欲望恢复，让感性与理性和谐统一，并把人的全面发展作为最终、最高的理想。因而席勒游戏美学中的“游戏既与玩耍嬉戏类的活动性游戏存在着差异，也与竞赛对抗类的竞技性游戏有着分歧，它重在说明游戏的纯粹性、审美性，即强调游戏之美是一种无利害、无目的的自由美，而这种“自由之美”就是康德美学在席勒游戏美学中的显现。

- 2) 人作为感性与理性相统一的生命体，有着两种强烈的冲动，一种是感性冲动，一种是形式冲动或理性冲动。感性冲动占主导地位，人便会被物质欲求所驱使，给文明贴上野蛮而凶恶的标签；而形式冲动占主导地位，人则会陷入理性的迷狂，给生命带上沉重的脚链。而游戏冲动作为统一人的感性冲动与形式冲动的关键，能够“把形式送入物质之中，消除了感受和热情片面的自由，使之与理性相协调。同时又去除理性法则的强制，使它（游戏冲动）与感官的兴趣相一致”叫。由此可知，游戏冲动体现了人的（审美）自由回归。因为在席勒那里，游戏是自由的造物，它在自然法则和理性法则间架起桥梁，而游戏冲动则无疑使人处在法则与需要之间一种恰到好处的中间位置，正因为它处于两者之间，所以它既不受法则的强迫，也摆脱了需要的强制”，成为一种自由体验的游戏美。自由体验的游戏之美不仅仅是一种主体可以观赏的纯粹审美形式，还是一种主体可以参与其中，并在运动过程中感受到的审美体验。由此我们可知，席勒游戏美学所给予体育的是一种身心愉悦的审美体验，是一种蓬勃向上的生命感。因而游戏性（或娱乐性）成为体育的本质属性之一。
- 3) 人同时存在感性冲动与理性冲动，感性冲动使人想把一切理性变成现实存在，而理性冲动使人想把一切在于人的现实存在上升到理性的规律，这两种冲动的本质是相互冲突的，只有经过第三种冲突才能统一起来而使人完整，这第三种冲动就是“游戏冲动”。席勒把人的发展过程分为“物质状态”“审美状态”“道德状态”三个阶段，一个人要想把自己从“物质状态”下“感性的人”变成“道德状态”下“理性的人”，他认为“唯一的途径就是先使他成为审美人”）

“游戏冲动”的对象是活的形象，也就是美。换句话说，正是在审美中游戏冲动得以产生，它是感性与理性的统一，内容与形式的统一。人在游戏冲动中使得感性力量与理性力量统一起来从而达到了自由。在席勒看来，只有“审美的人”、“游戏的人”才是活的了最高自由的人，才是完整的人，所以认为，在席勒的思想中，美实际上居于统一真和善的地位。

13. 我们如何理解哈姆雷特身上的人文精神？

答：

- 1) 书 P462
- 2) 文艺复兴时期人文主义思想主张以人为中心而不是以神为中心，认为人是现实生活的创造者和主人，要求肯定人的价值和尊严。其内容主要包括：（1）关心人，以人为本，重视人的价值，反对神学对人性的压抑；（2）张扬人的理性，反对神学对理性的贬低；（3）主张灵肉和谐、立足于尘世生活的超越性精神追求，反对神学的灵肉对立，用天国生活否定尘世生活。

14. 《万尼亚舅舅》开场时，是乳母玛丽娜和医生阿斯特罗夫的对话。他们在谈什么？为什么这么写？

答：

- 1) 在第一幕开始不久后，医生阿斯特洛夫与奶妈玛丽娜说起了一个病人死在自己怀里的情景与感触。
- 阿斯特洛夫：“我想给他开刀，可是一上麻药，他就死在我的怀里了。当时，正是我不知道感触有什么用的时候，我的感触却又突然冒出来了，我感到良心的痛疚，就恍仿佛是我故意把他杀了似得……我于是闭着眼睛坐下去——你看。就像这个样子，——我就想了：活在我们以后几百年的人们，他们的道路是由我们给开辟的，可是他们会对我们说一句感谢的话吗？……不会，准的。对吧，老妈妈？”
- 玛丽娜：“人们会忘记我们，可上帝总不会忘记我们的。”

2) 书 P76

三、 简答题

1. 原始巫术中存在着哪些戏剧因子？

答：

原始巫术的行为是戏剧化的，具有假定性、模仿和角色扮演、表演性、生命在场呈现等戏剧因子。

- 1) 假定性：巫术仪式存在时空上的压缩和抽象，原始巫术的参与者相信并进入仪式的情境，参与者对于假定的情境具有信念感，动作和心理行为具有虚拟性、假定性。
- 2) 模仿和角色扮演：巫术仪式的参与者模仿不同于自己的角色或事物，这与戏剧的发生密切相关。
- 3) 表演性：原始巫术具有装扮表演成分，把歌唱、舞蹈、器乐结合在一起，具有很强的综合性和表现力。
- 4) 生命在场呈现：原始巫术具有现场性，是不可重复的巫术仪式参与者的生命在场呈现。

2. 游戏与戏剧有着什么异同？

答：

相同：

- 1) 戏剧具有游戏娱人的功能，戏剧与游戏有着深刻的渊源。作为中国早期戏剧的汉代“百戏”融合了武术、魔术、杂技等游戏形式，戏剧在历史上长期具有游戏性和娱乐功能。
- 2) 戏剧与游戏表现出较为一致的特征。
 - a) 游戏按照某种可见的秩序和自由接受的规则进行，而戏剧也按照既定的剧本排演。
 - b) 游戏常假定特殊的情境，参与者相信并进入假定的情境、动作和心理行为是虚拟的，而假定性也是戏剧的重要特性。
 - c) 游戏常伴随角色扮演（例如孩童的过家家），具有一定的戏剧属性。
 - d) 戏剧和游戏都是不可重复的、具有现场性的参与者生命呈现。
- 3) 戏剧艺术是“自由的游戏”，艺术活动是一种以审美外观为对象的游戏冲动，人类的“过剩精力”是文艺与游戏产生的共同生理基础。艺术活动可以归结为“内模仿”的心理活动，它在本质上与游戏相通。游戏和戏剧都具有非功利性，游戏的冲动构成戏剧艺术创作的动机。

不同：

- 1) 戏剧是面向人群的表演，需要影响、感染观众，具有表演性，存在“观演关系”这一基本关系；而游戏通常不存在观众，表演性较弱。
- 2) 戏剧具有综合性，时空高度融合、视觉艺术与听觉艺术高度融合，是高度抽象、富于美学色彩的综合艺术形式，具有极强的表现力；而游戏通常形式较为简单、抽象程度较低，不具备较强的美学色彩。
- 3) 戏剧艺术是心灵自由的产物、非功利的自由生命的诉求，而游戏包括大量浅层次的具体的游戏，与戏剧的精神内核不同。

3. 古希腊戏剧的“合唱队”形式有何作用。

答：

- 1) 合唱队是戏剧的一个部分，针对剧情进行劝导、发表意见、提出问题，有时也积极参与情节。
- 2) 合唱队常为事件树立一种伦理或社会结构，建立一个标准以便对事物进行评判。
- 3) 合唱队常起到理想观众的作用，按照剧作家期望中观众能有的感受对事件和人物做出反应。合唱队在古希腊悲剧中所代表的实质是城邦的公民，是一种精神性布景，代表带有伦理性的英雄们的生活和动作中的真正实体性。
- 4) 合唱队帮助确立整体情调，提高戏剧效果。合唱队使得希腊悲剧具有完备的形式和无与伦比的气势，从而呈现出特殊的美学意义。
- 5) 合唱队增加了动作、歌舞、观赏性场面，提升了剧场效果。合唱队有音乐伴奏，在大多数段落边歌边舞，是戏剧动作和情节发展中不可缺少的组成。
- 6) 合唱队起了重要的节奏作用，引起停顿与延迟，使观众可以思考发生了什么和即将发生什么。

4. 关于戏剧起源有哪几种代表性的学说。

答：

关于戏剧起源主要有四种代表性学说：巫术起源说、歌舞模仿说、游戏衍化说和宗教祭祀说。

1) 巫术起源说

- a) 包括戏剧在内的所有艺术活动都起源于人类巫术的扮演和摹仿。具体的环境和生存条件产生不同的心理状态和精神体验，从而催发不同的巫术仪式。
- b) 原始巫术的行为是戏剧化的，暗含了戏剧假定性、模仿和角色扮演、表演性、生命在场呈现等特征，随着装扮表演成分不断加重，逐渐演变成为一种戏剧形态，与戏剧的发生密切相关。

2) 歌舞模仿说

- a) 戏剧的起源是歌舞这一古老的表演形式，歌舞是最初的表演，歌舞者是最初的演员，以歌舞为核心的宗教仪式是东西方戏剧相同的生成路径。
- b) 歌舞在原始宗教仪式中兼具模拟性和表演性，模拟表演对象，把歌唱、舞蹈、器乐结合到一起，是一种具有很强综合性和丰富表现力的仪式活动，而戏剧就从舞蹈发展而来。

3) 游戏衍化说

- a) 戏剧具有游戏娱人的功能，作为中国早期戏剧的汉代“百戏”融合了武术、魔术、杂技等游戏形式，戏剧与游戏有着深刻的渊源。
- b) 艺术是“自由的游戏”，戏剧艺术等艺术活动是一种以审美外观为对象的游戏冲动，人类的“过剩精力”是文艺与游戏产生的共同生理基础。艺术活动可以归结为“内模仿”的心理活动，它在本质上与游戏相通。
- c) 戏剧与游戏的关系较为密切，两者的特征较为一致。戏剧艺术在游戏中兴起并展开，游戏的冲动构成艺术创作的动机。

4) 宗教祭祀说

- a) 戏剧起源于宗教仪式中的装扮表演，祭祀戏剧是东西方戏剧的重要起源，例如我国南方地区的傩戏、古埃及阿多比斯节日庆祝仪式、古希腊酒神祭祀仪式。
- b) 宗教祭祀仪式的功能逐渐渗出宗教的层面，转变为心理上的审美体验和文化上的基本要求，影响和推动宗教仪式表演的艺术化进程，最终使单纯的宗教仪式演化为人类社会的精神文化和审美文化，戏剧随之产生。
- c) 祭祀仪式（表演）和神话史诗（叙事）的结合催生了真正意义上戏剧的出现。

5. 中世纪戏剧在世界戏剧史中的意义如何体现？

答：

- 1) 中世纪宗教戏剧为世界戏剧史提供了多样化的戏剧形态和独特的戏剧主题。中世纪宗教戏剧主要包括神迹剧、奇迹剧、道德剧、神秘剧等，题材多取自《圣经》，试图展现能突破自然规律、显现神性超验的不可思议的力量，使人相信上帝是至高无上的存在，从而催生非理性和狂热的宗教热情，这在此前的戏剧中是少见的。
- 2) 神秘主义的宗教内容和追求逼真的表现手法是中世纪戏剧的重要特点，中世纪戏剧创设了逼真的幻觉空间，对增强戏剧的舞台表现力做出了一定的贡献。
- 3) 中世纪戏剧文学的重要事件包括修女赫罗斯威塔创作的《奥托颂》等剧作和埃塞沃尔德展示基督教堂中上演的戏剧情形的文字手稿，具有一定的历史价值。
- 4) 在剧场艺术方面，中世纪宗教剧几乎尝试了所有现代形态的剧场形式，包括室内空间、露天空间、城市的公共空间、灵活的小舞台、环形剧场等，为戏剧发展做出了重大贡献。
- 5) 中世纪宗教组剧演出常有数百名演员参加，呈现出史诗般的壮观场面，中世纪戏剧演出、宗教布道和文化生活是紧密相关的仪式，是世界戏剧史浓墨重彩的一笔。

6. 请简述表演艺术的四个最基本的美学特征。

答：

1) 时空统一性特征

- a) 戏剧艺术兼具空间造型的美感和时间艺术流动的特征，是时空统一的艺术。演员的身体对于空间的占

有、演员的表演对于故事情节的发展和推动及其在时间中的延展，体现了戏剧艺术的时空统一性。

- b) 表演艺术是演员的形体和造型编织在生命和时间里的活动的图像，演员的身体是“时间中的空间和空间中的时间”。戏剧是当场反馈的艺术，是演员生命活动的在场呈现。

2) 主体、工具和作品高度统一

- a) 表演艺术是创作主体、创作工具、艺术作品高度统一于演员的艺术，这是表演艺术区别于其他艺术最重要的特征。
- b) 演员在表演时既是艺术品，同时又是艺术作品的创造者，工具是演员的身体，艺术家、艺术创造、艺术作品共时存在、三位一体。
- c) 欣赏表演艺术需要欣赏在演出时间里演员创造角色的全部行为，演员在动态的艺术创造过程中创造了动态的艺术作品，存在于一定的时空里，演员自身与其塑造的角色可以高度融合。

3) 演员当众表演的艺术

- a) 戏剧艺术是演员当众扮演的艺术，表演艺术审美创造的完整性必须体现在演员创造和观众欣赏这一过程中，观众是成就戏剧和戏剧功能必不可少的条件，“观演关系”是构成戏剧的最基本的部分。
- b) 戏剧演出是观演双方在同一时空中“集体体验的艺术”，表演艺术的创造过程和观众的欣赏过程是同时进行的，因而表演艺术是不可重复的。

4) 表演艺术是动作的艺术

- a) 没有动作就没有表演艺术，表演艺术通过演员一系列的动作来扮演角色、通过演员所创造的动作来塑造艺术形象，演员通过动作传达角色思想、呈现剧本内涵，观众依据动作了解戏剧艺术形象。
- b) 表演艺术的动作呈现外部动作和内部动作两种形态，表演应当着眼于寻找和探索动作的过程，舞台动作必须符合自然、合理、准确的原则，内部和外部、心理和形体的动作构成表演动作的整体。

7. 请简要谈谈你对“没有表演就没有戏剧艺术”这句话的理解。

答：

- 1) 戏剧艺术是时空统一的艺术，兼具空间造型的美感和时间艺术流动的特征，而这种时空统一性正是通过演员的身体对于空间的占有、演员的表演对于故事情节的发展和推动、在时间中的延展体现的。
- 2) 演员的身体和动作既是舞台空间的重要物质性构成，也是舞台时间的重要精神性构成，此外，他的声音还能超越时空，创造一种想象的审美的时空，因此，演员在行动的时候，既是艺术品，同时又是艺术品的创造者；没有演员的表演，也就没有戏剧艺术。
- 3) 戏剧艺术是创作主体、创作工具、艺术作品高度统一于演员的艺术，是演员面对观众、利用自己的身体所进行的艺术创造。演员作为表演艺术的创作主体，其表演直接决定了戏剧艺术的水准和高度。唯有通过演员的表演，才能呈现出剧本的内在世界，观众才能了解艺术形象的特性，才能获得戏剧艺术的魅力、张力和感染力。
- 4) 戏剧艺术是演员当众表演的艺术，是生命活动的在场呈现，观演关系是戏剧最基本、最本质的关系，是观演双方在同一时空中“集体体验的艺术”。演员的专门表演是戏剧艺术的必要条件。

8. 论述斯坦尼斯拉夫斯基关于演员创造角色的四个过程。

答：

根据斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系，演员创造角色分为四个过程：认识时期，体验时期，体现时期，影响时期。

1) 认识时期

- a) 演员同角色初次接触后的准备时期，这一阶段演员应该重视对角色的最初印象和自我感觉。
- b) 演员对角色的分析本质是一种“感觉”，通过感性认识、创作直觉和艺术本能进入无意识的境界，通过有意识达到无意识，是表演艺术审美创造的最高要求。
- c) 对剧本和角色生活的“规定情境”及“我就是”的角色想象和依据的确立是认识时期的重要理念，“外部情境的创造”给予演员创造角色的想象基础，“内部情境的创造”则确立了内在信念。

2) 体验时期

- a) 从已经产生的想象、意向和动作欲求中自然过渡到最主要的内部动作，就是体验的目标和价值。
- b) 体验的完成是先从想象、意向和动作欲求向内部动作的推进，从而完成向外部动作的推进，即斯坦尼斯拉夫斯基所谓“创造角色的内心总谱”。

- c) 在内心总谱中，角色心灵中存在着最高任务和贯穿行动，包含着剧本大大小小的任务和内在意义，是蕴藏在隐秘的“自我”中的、天赋的生活目的和意象。

3) 体现时期

- a) 指的是演员的创造。演员内心已经积累了体现角色的所有内外部质素，从规定情境中获得热情的逼真和情感的真正，外部也已具备体现的条件。
- b) 演员内在的精神生活应当首先从表情得以反映，身体行动的意愿无法克制时再开始动作。演员的内心会自然而然地产生人物的内在实质。为了使自身与角色相适应，外部行动的主动权应该交由心灵的体验。

4) 影响时期

- a) 指的是观众的欣赏。
- b) 演员直接面对观众表演，每天观众席反应不同，每天自我状态不同，因此没有两次相同的表演。演员面对的重要问题是如何把握自己、驾驭观众。

9. “表演是一种对想象刺激的反应能力”，这句话是谁说的，他所说的“想象”和斯坦尼斯拉夫斯基所提出的“规定情境”中的想象有何不同？

答：

斯特拉斯伯格（美国著名演员和导演，“方法派”戏剧家代表）。

- 1) 斯坦尼斯拉夫斯基要求演员在舞台上依据角色所应该具有的心理和感受发展出内外部动作，要求演员在角色的思维和情感中有机地体验、想象和生活并最终成为那个艺术形象。
- 2) 而斯特拉斯伯格认为，实际上演员是没有办法真正做到并且永远保持在人物的感觉中感觉、在人物的思维中思维、在人物的体验中体验、与角色的思维和情感保持高度合一的。对于体验和想象，他提出：重要的是演员在台上真正地去想，而不是努力让自己的思想与角色保持一致。
- 3) 具体地，斯特拉斯伯格通过“替代”方式帮助演员在舞台上体验和感觉，获得表演艺术一个可靠的内心支点。演员的行为并不局限或拘泥在角色的特殊身份和规定情境中，而是被允许找出一个不同于角色及角色所处的那个具体的情境、但却类似于个体真实经历过的生活瞬间去替代剧情中的情境，重要的通过记忆中经历过的情感、体验和行为呈现出的形象的外部状态正好与角色的行为相吻合。

10. 你是如何认识“人类表演学”的观念和理论的？

答：

- 1) 人类表演学是谢克纳教授倡导的戏剧研究与人类学相结合的交叉学科的产物，从存在、行动、展示行动、对展示行动的阐释四个关系来考察广义的表演。
- 2) 人类表演学的观念和理论
 - a) 人类表演学强调了人类所具有的表演本性，这种表演本性在信息爆炸、网络和经济飞速发展的时代中正在快速提高和发展。一切人类活动都可被当成表演来研究，这是人类表演学的研究起点。
 - b) 人类表演学指出，“日常生活中的表演”已经遍布人类社会的各个角落。
 - c) 人类表演学界定了人类的“表演行为”和“非表演行为”，认为社会表演和舞台表演一样，也存在“表演者”和“观察者”这对基本关系。进行社会表演必然出于某种动机，研究人类表演行为的动机、目的、过程、方法，就构成人类表演学的研究内容。
 - d) 可以借用戏剧训练方法去帮助人们改善自我表演，以更好地扮演属于他的社会角色。
- 3) 对人类表演学的评价
 - a) 在有限的教学资源、有限的社会条件和环境下发展社会表演行业是不现实的。
 - b) 教会人如何胜任社会角色并不是表演学可以解决的问题，功利性的表演极有可能把审美精神降低到功利的、低级趣味的层面。
 - c) 人类表演学所推行训练的弊端不容忽视，人类表演学目前仍需依托并寄生于其他学科和行业，而无法在短时间内凸现与传统学科和行业一样的结构，模式和生产力。

11. 你认为戏剧导演要具备什么条件和素养？

答：

- 1) 戏剧导演应充分了解并信任他的创作团队，对剧本要有极为深刻的认识，对舞台呈现的整体性意象做到胸有成竹，具备科学的创作头脑和方法、良好的合作沟通能力，呈现出思想者、组织者、指挥者的风范。
- 2) 戏剧导演应具有美好的人格和深厚的修养，使各个演出部门得到和谐一致的发展和高度的创作自由。
- 3) 戏剧导演应重视演出艺术的完整性追求，对时空处理和视听结构有独到的构思和确定性的艺术指导。
- 4) 戏剧导演应具有统一意志，具体而言，应把各部门在创造上的智慧、才能和创造力统一起来，善于从合作的艺术家身上吸收才智，善于抓住排练中一切稍纵即逝的、有利于提升艺术创造的东西，并融入舞台演出整体性表达中。
- 5) 戏剧导演应重视艺术与生活的关系，善于处理与剧作家、演员、舞美的关系，准确地阐释和剖析规定情境、启发演员，协调表演艺术、造型艺术、音响和音乐。
- 6) 戏剧导演应肩负起艺术创造的责任和使命，精通一切戏剧的知识和艺术创造的规律，以真正的哲学和人生思考问题，以人文之光作为创作起点和终点，以心灵之光作为自己导演艺术的灵魂。

12. 戏剧体戏剧和叙事体戏剧有何差别？

答：

- 1) “叙述体戏剧”要求演员以“见证人”的身份表达叙述者对所发生事件的态度，使自己与所扮演的人物之间始终保持一定的距离，即“间离方法”或“陌生化方法”。而在以“模仿说”为基础的“戏剧体戏剧”的范式中，演员需要最大限度地体验角色的情感与思想。
- 2) “戏剧体戏剧”通过制造生活的幻觉效果，以期达到让观众产生“共鸣”的艺术效果。“叙述体戏剧”则通过破除生活的幻觉，赋予观众“思考”的权利，进而赋予戏剧理性和思考的品格。
- 3) “戏剧体戏剧”源于追求真实的理念，是以“第四堵墙”为表征的幻觉戏剧，制造生活的截面，让观众身临其境，产生类似真实生活的幻觉。“叙述体戏剧”根本无视“第四堵墙”的存在，打破剧场中二元对立的格局，将目光重新落在西方文学艺术的史诗化叙事传统中，让观众保持理性的思考。
- 4) “戏剧体戏剧”信守的“三一律”结构方法，异常注重的情节结构的整一性，而“叙事体戏剧”的戏剧结构更为开放、舒展和自由，对情节发展的叙述相对更为宽松和自由。
- 5) “戏剧体戏剧”中，戏剧作者推敲着富于哲理、诗意的语言和台词，编织着生活的幻觉和真实；“叙述体戏剧”则要求剧作秉承理性和冷静的态度，以完全叙述“过去的事情”的口吻，集中说明事情的起因、发展、经过、结果及其引发的社会反响。
- 6) “戏剧体戏剧”采用环形紧扣的封闭式结构，借助体现的手法，制造幻觉的舞台效果，重在激发观众的情感共鸣，达到向观众传授人生经验的目的。而“叙述体戏剧”更充分地剖析、洞察、认知社会的矛盾性和复杂性，更能促使观众冷静思考判断，更符合现代生活的特征，契合观众的认知水平及审美情趣。
- 7) 比起“戏剧体戏剧”，“叙述体戏剧”的每一部分较之传统具有了更多的独立性，插话、评述、电影、幻灯的加入也强化了和观众的交流。

13. 什么是“锁闭式结构”，试举例说明。

答：

- 1) 锁闭式结构：西方戏剧叙事思维发展到较高层次的一种剧作结构方法，这类戏剧有着精确计算的比例、次序和相互关系的一致性，情节结构上具有时间、地点、事件高度整一的戏剧特征。
- 2) 举例：《俄狄浦斯王》
 - a) 俄狄浦斯的故事长达数十年，但作者从瘟疫盛行、俄狄浦斯追查凶手写起，戏剧冲突围绕这一完整的事件展开，形成了层层递进的嵌套关系，将横跨多年的事件浓缩在追查凶手的短暂过程中，历史的真相在“追凶”的进展中有条不紊地回溯回来，使节奏明快紧凑、情节高度集中、冲突得以强化，有力地推动了戏剧动作和戏剧冲突奔向高潮。
 - b) 剧中成熟地运用“突转”和“发现”的编剧技巧，通过揭示过去的故事作为推动现在剧情发展的动力，大大节省了叙述时间，使得全剧集中紧凑、首尾照应，呈现出严谨巧密的结构之美。

14. 契诃夫的代表作有哪些？和其他现实主义的戏剧作品相比，契诃夫的戏剧艺术有什么特点？

答：

代表作：《海鸥》、《万尼亚舅舅》、《三姐妹》、《樱桃园》

契诃夫戏剧艺术的特点：

1) 对戏剧艺术的传统法则的超越

- a) 契诃夫的“诗意现实主义”不以表面的矛盾冲突见长，突破了西方传统戏剧“外在戏剧性”的美学追求，转而关注在日常生活中发掘那些潜在而又具有普遍意义的戏剧性。他的戏剧强调舞台呈现的节制与真实，每个角色沉浸在自己的心理和情绪活动中，在表层叙事下蕴涵着丰富的“潜文本”，戏剧形态呈现出平静而优雅的气质。
- b) 契诃夫的戏剧改变了传统西方戏剧“戏剧性”的定义和内涵，他的戏剧呈现了一种“内在的戏剧性”，完成了一场由外向内的深刻革命。契诃夫戏剧中的外在冲突不断消解、内在冲突不断深化，平淡无奇的日常生活包含了内在的精神风暴和深刻的内在冲突。
- c) 契诃夫在未来的视角里获得了冷观世态人生的“历史的高度”，他能够跳出感性的视野去观察世界，以冷静的眼光审视人生百态，这种距离感和冷眼旁观就是契诃夫戏剧冷峻和理性的风格。

2) 心理化典型人物的塑造

契诃夫不再因袭传统的外部性格化的创作观念，而是力求塑造一种“心理化典型人物”。契诃夫对苦难世界和哲学思考的不断超越和他所塑造的艺术形象的精神探索有着相互的照应。

3) 象征方法的大量运用

契诃夫诗意现实主义的表现手法往往运用象征的方法，用以承载作者的思想，形成意味隽永的诗性蕴藉。

15. 《空的空间》中提到的“僵化的戏剧”、“神圣的戏剧”、“粗俗的戏剧”、“直觉的戏剧”，分别指的是什么戏剧。

答：

- 1) 僵化的戏剧：根据某种因袭的观念来处理作品、定下排练一出戏的规矩，演员的程式化表演、模仿表演都是僵化的体现，给人物的台词贴上标签，完全遵循陈规来表演，使僵化的东西流行起来。
- 2) 神圣的戏剧：一切有意义的、变无形为有形的戏剧创作，当它们还是生机勃勃的时候，都可称为“神圣的戏剧”。神圣戏剧是充满生命力及创造力的梦想，是能使人铭记于心并情感激荡的戏剧，是能滋生出高尚、美、诗意的戏剧，其中包含了善良的意愿、真挚、虔诚及纯粹的艺术信念，所谓的神圣来自真正的戏剧精神。
- 3) 粗俗的戏剧：作为最有生气的戏剧出现于正统剧院之外，是与普通人的日常生活休戚相关的戏剧，在于引导人们更公正地理解自己所在的社会、生存的状况，以便了解该社会有可能在哪些方面行使改革。
- 4) 直觉的戏剧：理想的戏剧形态，演员保持真诚度和必要的陌生感，时时刻刻审视和调整自己的创作；导演不断从演员的创造、体会、思索中激发出新的创造；观众与演员互相帮助，演员与观众只有时间上的区别，而没有根本的差异。

16. 戏剧的“假定性”体现在哪些方面？

答：

戏剧的“假定性”体现在时间的假定性、空间的假定性、戏剧情境的假定性、表现手段和表现方法的假定性四个方面

1) 时间的假定性

- a) 戏剧演出中的时间概念经过艺术家的精心创造，按照思想和艺术的需要对自然时间进行了调整、压缩或延缓。一个戏剧场面中的动作持续发展的时间与自然时间不会也不可能完全一致。
- b) 通常来说，存在四种时间假定性的方式：被拉长的时间，凝固的时间，被压缩的时间，被重构的时间。

2) 空间的假定性

在戏剧中，即便是最写实最逼真的布景和场面也是假定的、虚构的空间。写实和写意的空间处理其本性都是假定性的。舞台空间的局限性推动了运用假定性创造戏剧表现手段的可能性。

3) 戏剧情境的假定性

情境本身是作家对生活素材进行高度概括、集中、提炼和虚构的结果。戏剧中包含大量偶然、巧合的因素和事件，为了在有限的舞台时间和空间的限制下展开戏剧想象和行动延展，艺术家拥有在假定性的范畴里进行想象和虚构的特权。

4) 表现手段和表现方法的假定性

戏剧中的独白、旁白是违背现实生活的真实性的，但在戏剧中可以被接受。对假定性手法的探索，是戏剧艺术不断革新和前进的原动力。

17. 环境戏剧是谁最早提出的？它代表了什么戏剧理念？

答：

美国戏剧家理查德·谢克纳。

1) 核心观念是强调戏剧与环境相结合。

2) 环境戏剧的理论大致建立在三种关系上：

a) 演员与观众的关系

观众不是戏剧的旁观者而是参与者，通过观众的参与，戏剧回到本来的不确定性上，观众被邀请扮起剧中的角色，放下了自己作为观众的身份，参与到演出中去。

b) 演出与环境的关系

一切空间都可用于表演，既可以在经过改造的空间，也可以在现成的空间中演出。环境戏剧的演出空间不仅从舞台扩展到剧场，而且突破剧场走向整个生活空间，任何一个地方都可以转化为演出场所。

c) 戏剧与生活的关系

演出空间的扩大，使得戏剧与生活相互渗透，戏剧包容着生活，生活包容着戏剧。谢克纳的表演理论涉及日常生活的所有领域，后工业社会中商人、政治家的生活都是他的研究对象。

3) “环境戏剧”的理念，除了使戏剧尽量消除演员与观众之间的界限，让观众更多地参与到戏剧活动中来之外，还主张让观众参与演出过程中戏剧文本的创作。在谢克纳的一些戏剧演出中，戏剧文本是开放的，是在演出过程中诞生的，而在这个过程中，很重要的创作主体就是观众。

18. 荒诞派戏剧的基本特征和美学价值是什么？

答：

基本特征：

1) 荒诞派戏剧标榜反传统的戏剧观念。提倡“纯戏剧”理念，认为戏剧只应提出见证和思考，无需说教，着重刻画那些能够表现出生命本质状态的意象。

2) 荒诞派戏剧创造了新的戏剧表现形式。荒诞派戏剧颠覆了传统戏剧的语言模式和情节的完整性、连贯性、逻辑性，一般没有较为完整的情节和符合客观现实的典型人物形象。

3) 荒诞派戏剧中的角色都是一些怪诞、模糊、丑阻乃至病态的形象。人物被高度抽象化。

4) 荒诞派戏剧往往采用喜剧形式来表达严肃的悲剧主题。作为“现代喜剧”，把许多复仇悲剧用黑色幽默的戏剧形式加以表现。

5) 荒诞派戏剧与存在主义戏剧同样表现世界的非理性和荒诞感，但其艺术特征并不完全相同。荒诞派戏剧则通过打破逻辑性和合理性的各种方法，以貌似混乱的思路、错乱的意识来表现人类生存状况的毫无意义。

美学价值：

1) 荒诞派戏剧直面宗教信仰的衰落。荒诞派戏剧反映了人的绝望，但并不是想倒退回黑暗的王国中去，而是表现了现代人与生活其中的世界的挣扎或妥协，表现了“人类在荒诞的处境中所感到的抽象的心理苦闷”。

2) 它试图唤醒无知觉、被异化、死气沉沉的现代人的梦境般的生活。当死亡和衰老日益被虚妄和自慰的空话所掩盖，而生活则被麻醉性、机械、庸俗的大众消费品所窒息，人正视其所处现实的需要比以往任何时候都来得重要。在荒诞派戏剧家看来，人的尊严，就在于能正视现实及其无意义性，自由地、勇敢地、不抱任何幻想地接受它并拿它开心。这就是荒诞派戏剧家们以其堂吉词德的方式而献身的事业。

3) 荒诞派戏剧对“荒诞世界”进行了深刻的反思。这种反思触及资本主义社会中人的生存状况、人性的异化、现

实的非理性化等种种现象。因此，荒诞派戏剧实质上是异常严肃的戏剧。

19. 戏剧和非戏剧的边界是什么？

答：

戏剧与非戏剧的边界需要回到戏剧的特性上，即是否存在假定性时空中角色的在场呈现。（P113）

1) 戏剧的基本特性

- a) 现场性：“角色当众表演”是最核心的内容。
- b) 假定性
- c) 瞬逝性
- d) 综合性

20. 谈谈你对近年来北京大学的“校园戏剧”的一些思考。

有什么：

课程类：戏剧艺术概论、表演理论与实践、歌剧研究院相关课程等等

活动类：剧星风采大赛

组织类：北大剧社、北大音乐剧社、京昆社等

思考：

1) 做的好的地方：以剧星为例，每年坚持举办比赛，剧组和志愿者用爱发电，无偿投入付出不求回报；同时也得到了社会力量的支持，帮助校园戏剧提高水平，走出校园。

2) 做的不好的地方：受众范围相对小（相比于音乐类电影类活动），专业性薄弱，呈现方式比较业余。

3) 特色：学生气质&北大气质，呈现对于自己生活的思考，贴近现实，内容新潮，忠于创作，避免商业化

剧星的介绍：北京大学剧星风采大赛(简称“剧星”)是由北京大学学生会主办的全校性校园戏剧比赛，是北京大学学生会的品牌活动之一，至今已有十五年历史。也是北京大学年度盛典之一。剧星以“生活凝剧，非你不星”为活

动理念。其举办宗旨是展现戏剧艺术的永恒魅力，培养校园戏剧关注人人群，为北大人思想、心声表达提供平台，

为同学们的风采绽放培植沃土。剧星，力求借助北北大大人人的舞台，通过北大人的表演，将最“北大”的思考与情感进行最“北大”的展现与表达。