

戲劇的結構與解構

敘事性結構和劇場性結構

The Construction of Theater

孫惠柱 ◆ 著

隨著文化創意產業的發展，
更多的戲劇樣式不斷湧現出來，
戲劇與電影、電視、電腦技術的關係，
也日益複雜而豐富。
本書考察歷史上人類運用戲劇編演故事的成就，
並預示了未來戲劇的新方向。



戲劇的結構與解構

敘事性結構和劇場性結構

The Construction of Theater

孫惠柱 ◆ 著

國家圖書館出版品預行編目資料

戲劇的結構與解構／孫惠柱 著

臺北市：書林，2006〔民95〕

面；公分.--（愛說戲：5）

ISBN 957-445-139-9（平裝）

1. 戲劇—哲學，原理

980.1

955006404

愛說戲⑤

戲劇的結構與解構

著 者 孫惠柱
編 校 陳敬旻
總 編 輯 丁連財
執行編輯 周佩蓉
校 對 紀榮崧
出 版 者 書林出版有限公司
地 址 台北市羅斯福路四段60號三樓
電 話 02-23684938 · 23687226
傳 真 02-66329771 · 23653548
網 址 <http://www.bookman.com.tw>
發 行 人 蘇正隆
出版經理 蘇恆隆
經銷事業 02-23684938#118 · 129
學校業務 02-23687226 · 04-23763799 · 07-2290300
經銷代理 紅螞蟻圖書有限公司
台北市內湖區舊宗路二段121巷28號四樓
電話02-27953656(代表號) 傳真02-27954100
郵 撥 15743873 · 書林出版有限公司
登 記 證 局版臺業字第一八三一號
出 版 日 期 2006年5月一版
定 價 300元
I S B N 957-445-139-9

本書經作者授權發行，欲利用本書全部或部分內容者，須徵得書林出版有限公司同意或書面授權。

【序】新世紀的戲劇

在二十世紀裡，歐美曾經兩次有人預告過戲劇的衰亡，第一次是當電影從無聲變為有聲以後，好萊塢進入黃金時代的三〇年代，第二次是二戰以後電視大普及的五〇年代。結果怎麼樣呢？戲劇不但沒有衰亡，反而更發達了。美國大學的一千好幾百個戲劇系幾乎都是二戰以後才逐步建立起來的，從來不擔心「盲目擴招」而缺乏生源。人們常以為戲劇抵不過電影和電視的步步進逼在不斷撤退，其實這只是一個錯覺。首先，戲劇影響的縮小只是和影視鋪天蓋地的聲勢相比較而言，發達國家的戲劇總量在過去半個世紀裡不是縮小了而是大大地擴展了。其次，雖然世界上最大的戲劇中心——百老匯——的商業劇場比三〇年代減少了，但這並不意味著美國的戲劇萎縮了，過去五十多年裡美國戲劇的最大變化是非營利性的外百老匯、外外百老匯和遍佈全國的地區劇院乃至業餘劇團的興起，這是百老匯最興盛的時期都不能比的。其實就是百老匯現在仍然非常熱鬧，一到晚上三四十個大劇場燈火輝煌，再加上四週六七十個中小型劇場，紐約每晚都有上百個戲劇演出，而那裡的八百萬人口還不到上海的一半。任何只要到紐約或倫敦的劇場區去轉過一轉的人都不可能相信戲劇已經「窮途末路」。當然，美國戲劇家也常常抱怨戲劇不景氣，那是因為他們覺得美國的戲劇還是不如歐洲，希望他們的政府也能像歐洲國家一樣為戲劇大量撥款，而並不是真的認為戲劇正在衰亡。

如果說歐美的文化傳統跟中國人不同，那麼還可以來看看同屬中華文化圈的香港、台灣、新加坡。這三地以前的戲劇傳統都遠遠比不上中國大陸，但近二三十年來，隨著經濟和總體生活水準的提高，劇場的硬體和劇團、劇碼的軟體與影視同時飛速發展，有錢有閒看戲搞戲的人大大增加，戲劇的普及程度已經與歐美城市相接近。這三地的例子說明，經濟與戲劇發展之間存在著一定的對應關係。如果這樣來看中國大陸，可以說，現在的戲劇之所以弱小，一方面是過去長期政治運作以後突然轉型所造成的，同時也是因為社會總體經濟水準還不夠高的緣故。中國的經濟正在不斷增長，為什麼戲劇會是「窮途末路」呢？從長遠看，二十一世紀很可能是一個真正的全民戲劇的世紀，當然，新世紀的戲劇形態會更加多樣化，會更貼近甚至參與日常生活，更不怕突破文學研究者強調的「文學是戲劇之本」的戲劇傳統。

未來學經典《第三波》的作者艾文·托佛勒（Alvin Toffler, 1928-）早在一九

七〇年就在他的成名作《未來的衝擊》一書中作出了一個重要的預測：繼製造業之後大為繁榮的是服務業，但服務業以後又將有一種代表社會發展更高水準的經濟興盛起來，叫做「體驗業」(Experiential Industry)。這個觀點對我們展望戲劇的未來頗有啟發。他說：

人們的生活越來越富裕和多變，這個趨勢無情地改變了人想要佔有物品的老習慣。消費者以前買物品時所用的那份認真和熱情，現在被用來購買體驗。在今天，體驗一般還是作為傳統服務的附加物搭著出售的，就像航空公司提供的情調服務，這種體驗就好像是蛋糕上的奶油。但是當我們進入未來的時候，越來越多的體驗將會為了它們自身的價值而單獨出售。……

我們正在從一種「腸胃經濟」(Gut Economy)轉向一種「心理經濟」(Psycho-Economy)，因為腸胃需求的滿足畢竟是有限度的。²

這種滿足人的心理需求的「體驗業」究竟是什麼呢？托佛勒寫道：「很多文化事業就是致力於創造再現某些特殊的心理體驗，今天，在幾乎所有發達的高科技社會裡，基於藝術的『體驗業』都在大為發展，與此同時還有消遣活動、大眾娛樂、教育以及某些心理服務，這些行業所從事的都是『體驗性生產』。」³托佛勒的主要興趣是社會與經濟，他沒有進一步去分析體驗業中的具體樣式，但提到了一個「非常古老的體驗業，歷來只是遮遮掩掩地運作——妓院」；其實，他忽略了一個同樣古老但歷來是堂而皇之地運作的體驗業——劇院。

歷史上劇院和妓院這兩大極其古老而又青春常在的體驗業常常攪在一起。關漢卿的《救風塵》、小仲馬(Alexandre Dumas fils, 1824-1895)的《茶花女》、曹禺的《日出》都把妓女的生活搬到舞台上，用精彩的敘事手段鋪陳出一個個戲劇性的故事；而中國的青樓、日本的藝妓、巴黎的「紅磨坊」則把戲劇的因素用在色情業裡，讓歡場和劇場融為一體。從形態上說劇院和妓院代表了體驗業中兩種不同的空間和動態模式：劇院要分成舞台和觀眾席兩塊，常規是主(演員)動客(觀眾)靜。而妓院的環境是全方位包容性的，主(妓女)客(嫖客)之間決無分隔的界線，二者是互動的關係。用戲劇術語來說，劇院與妓院不同在有沒有「第四堵牆」。

「第四堵牆」是一道無形的牆，嚴格地說這是十九世紀後期才產生的概念。法國最早的寫實主義劇院「自由劇院」的創始人安端(André Antoine, 1858-1943)要求演員在自然的狀態中表演，排練就在真實的房間裡進行，等到他認為排練成熟了，才決定要讓觀眾從哪一面牆的方向看進來。演出時就像把一個真的房間搬

到舞台上，撤去一堵牆讓觀眾看，讓留下的三堵牆告訴觀眾劇情發生的地點，這被撤去的牆就是「第四堵牆」。這堵牆既是讓觀眾得以「窺視」的透明鏡片，又是隔絕演員與觀眾的堅固屏障。安端要求演員把它當成是實在的牆，絕不能透過它和任何觀眾有目光接觸，而觀眾也不能穿過它打斷劇情的進展。這是分隔演員和觀眾的最極端的形式，安端一度極為嚴格，甚至說讓觀眾看到家具和演員的後背也在所不惜；後來俄國的史坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Sergeivich Stanislavsky, 1863-1938）繼承了安端的觀點，但方法上沒有他那麼極端。

較為寬泛的「第四堵牆」的概念是身兼哲學家、文學家、戲劇家和《百科全書》主編的狄德羅（Denis Diderot, 1713-1784）提出的，比安端早了一百多年。他在《論戲劇詩》中寫道：「不管你是寫戲還是演戲，都不要去想觀眾，就當他們不存在好了。想像一下，舞台邊上有一道把你和觀眾分隔開的巨大的牆，寫戲、演戲都只當大幕還沒有升起。」⁴狄德羅寫戲的時候已經有了鏡框式舞台和室內布景，而在比他更早的一兩千年裡，大部分時間演戲並沒有大幕，連舞台也往往只是廣場的一個部分，然而，把觀眾和演員分開的「巨大的牆」卻一直是戲劇生成的必要條件，是戲劇得以從集體儀式中分離出來的一個決定性的標誌，也是把審美活動和功利行為分離開來的前提。這堵無形的牆貫串在兩千五百年的戲劇史上，但是牆的形狀、堅實度和完整性卻一直在不斷地變化。從對這堵牆的不同態度和用法上，往往可以看出藝術家在結構戲劇時表現出來的不同特點。上世紀六〇年代西方興起了種種「環境劇場」，實驗者們有的到古典和原始部落的儀式中去尋找靈感，有點乾脆創造新的儀式，他們都不滿於傳統劇院裡嚴格的主客分離，希望打破第四堵牆，發動觀眾參與演出，也就是用妓院模式來衝擊劇院模式，產生了兩者的混合。

托佛勒把體驗業分成模擬環境和非模擬（亦即實況）環境兩類。講究的妓院常會用模擬來抬高身價，用種種高雅或合法的環境來裝飾或掩蓋其交易的實質，那裡面主和客都處在模擬的同一層面上。而劇院就不同了，一般都分成模擬環境和非模擬環境兩大塊，前者局限在演區內，演員在其中模擬特定的角色，但觀眾就可以保持自我的身分，不需要類比什麼。舞台上的模擬環境和角色會給在舞台之外旁觀的觀眾帶來一定程度的幻覺——這就是觀眾花錢買票所要得到的特殊心理體驗。

舞台幻覺是一種相當微妙的感覺，英國詩人柯立芝（Samuel T. Coleridge, 1772-1834）有一個說法，歷來被認為是最精練最確切的表述：The willing suspension of disbelief（自願地擱置不相信）。但這種擱置並不是只有一種方式。二十世

紀戲劇界經常爭論的一個話題就是幻覺與反幻覺，有的堅持一定要在舞台上搭起精確仿真的布景來營造真實的氣氛，有的認為可以用象徵寫意的手法來渲染出詩意的幻覺，也有人主張乾脆就暴露赤裸裸的後台，提醒人們別忘了戲是假的，別上了舞台情感詐騙的當。史坦尼斯拉夫斯基和布萊希特（Bertolt Brecht, 1898-1956）的兩大陣營代表了關於幻覺問題的兩個極端，但如果從托佛勒「體驗業」的角度來看，這兩派其實也並不那麼對立。幻覺派的史坦尼只要情感的體驗，暫時擱置理性的評判；而反幻覺的布萊希特認為理性評判是劇場體驗中最重要的成分，要求觀眾儘量擱置情感的被動反應，而用理智和劇中的故事及其所反映的理念進行雙向的交流和碰撞。他那著名的「疏離效果」理論常常被人們誤解，其實他常用的一個手段恰恰是讓演員直接對著觀眾說話，就是要把看戲的人更直接地包容到演出的整體體驗中來。

巧得很，自托佛勒《未來的衝擊》問世的一九七〇年以來，這兩派之間的爭論越來越少了。作為體驗業一大支柱的戲劇越來越多元化，在刻意追求幻覺和堅決打破幻覺的兩個極端之間的界線越來越模糊。更重要的是，電影、電視和各色主題公園使人們看到了螢幕影像以及超越舞台的幻覺的多種形態，現在人們製造幻覺的重點已經不是在舞台上，而是在整個劇場甚至超越劇場的整個環境當中了。這是隨著六〇年代末「環境劇場」的興起而蔚為大觀的，雖然那時候的前衛劇場後來因政治氣候的改變而逐漸邊緣化了，但這種形式卻被商業戲劇複製了過去。如在百老匯演了二十年的音樂劇《貓》（*Cats*）就把舞台設計延伸到整個劇場，把兩千人的觀眾席都變成個大「垃圾場」，讓貓出入玩耍，幕間還歡迎小觀眾走上台去請貓簽名留念，舞台幻覺變成了整個劇場的幻覺。

近年來飛速發展的數碼電腦技術使影視製作如虎添翼，估計不要多久就可以不雇演員只用電腦來製作和真人一樣的「寫實動畫」故事片了。⁵這大概會使「戲劇衰亡」論者更相信戲劇要徹底敗給影視，其實正相反。當演員被機器搶走了飯碗以後，他們很可能會回到劇院來演戲，而許多觀眾也正好看厭了不計其數的寫實動畫，反而要到劇場裡來體驗體驗真人表演的戲劇，包括傳統的以文學為基礎的戲劇和各種實驗性的戲劇。整個社會的數碼化——也就是螢幕化——將從根本上改變許多人類活動的性質。到那時候，看影視將跟閱讀、算帳、設計、寫報告等工作一道歸入個人坐在螢幕前的活動，而去劇場——不管是去看還是去演，則將跟跳舞、運動、派對、志工活動一樣屬於群體參與交流的活動。人們將不再說，我工作累了，要來點娛樂；而會說，我一個人看螢幕看累了，要去找個

人氣足的地方來點體驗——戲劇就是這樣的地方。

中國人剛剛進入了一個狹義的腸胃需要基本得到滿足的社會新階段，廣義的「腸胃需求」——包括衣、食、住、行在內的各種物質需求——不久也將在越來越多的地方得到滿足。下一步怎麼辦？溫飽之後多餘的財力和精力用到哪兒去？城市裡已經十分繁盛的服務業正在不斷提高人的生活品質，特別是滿足人的身體需求的餐飲業和理髮沐浴業，更是在密度上超過了大多數發達國家；而對於精神的需求來說，發達的體驗業是下一個必然的發展趨勢。不用說，體驗業中的妓院是政府取締的物件，但妓院中主客互動的環境模式一定會在新的體驗業中大行其道；與此同時，政府應該大力支持戲劇等藝術領域的體驗業。事實上，前些年曾經衝擊了藝術的實業建設和商業潮流不僅大為提高了中國人的物質生活水準，也正在為中國藝術的再次興隆準備條件。新的戲劇和原來的戲劇會有很多不同的地方，但可以肯定的一點是，我們不但不會告別戲劇，而且已經進入了一個將以戲劇為核心成分的體驗業世紀。

戲劇之所以能成為體驗業的核心成分，是因為它在敘事性和劇場性兩方面的突出特點。首先，戲劇是一種講故事的方式。被稱為編劇教父的美國大師羅伯特·麥基在《故事》一書中寫道：「故事不僅是我們最多產的一種藝術形式，而且要超過人類在醒著的時候所做的任何活動——工作、遊戲、吃飯、鍛鍊。我們講故事聽故事的時間一點都不比睡覺的時候少，甚至在睡夢中還在編故事。為什麼人生有那麼多時間都用在故事中呢？正像學者肯尼斯·伯克（Kenneth Burke）說的，故事就是生活的特徵。」⁶故事確實是無所不在的，講故事的方式，也就是敘事的方式，又是多種多樣的。在各種敘事形式中，人類歷史上影響最大也最能讓人清楚地意識到故事的存在的就是戲劇。誠然，部落長老和吟遊詩人講故事的方式比戲劇更為古老，但一旦有了戲劇，它們就被邊緣化了；電影電視是在戲劇之後興起的敘事形式，它們固然又比戲劇熱鬧得多，但其編劇的理念和技巧畢竟是脫胎於戲劇編劇，其間的師承關係遠甚於最早的劇作家之於史詩作者的關係。十八世紀的義大利劇作家高齊（Carlo Gozzi, 1720-1806）早就斷言人類所能想像的戲劇情境不超過三十六種，德國大詩人兼劇作家席勒（Friedrich von Schiller, 1759-1805）曾想多找出幾種來，可找到最後連三十六種也沒找滿。一八六八年出生的法國劇作家波爾地（Georges Polti）編了本書，把三十六種情境裡的各種可能都開列出來，還把當時有名的所有劇作都分門別類地一一歸檔，證明一切人類故事都只是這些基本情境的不同的排列組合。⁷如果說人物和情境是故

事的基本要素，那麼如何把它們獨特而有意義地排列組合並展現出來，就是敘事結構的奧妙所在。自古希臘以降的二千五百年來，各國的劇作家發揮了無窮無盡的創造性，深入發掘戲劇這門舞台藝術的特點，同時也吸取其他敘事樣式的特點，為我們提供了無數成功的範例。本書分析了其中最突出的那些至今仍被世人廣為演出的劇作，試圖從中找出一些訣竅來。

至於劇場性結構，雖然和敘事性結構同為戲劇的兩翼，從來就缺一不可，但作為一門學問卻要比編劇技巧年輕得多。歷史上演員的出現其實比編劇更早，然而關於演員的理論體系卻比編劇理論晚得多；至於專業導演則是晚到十九世紀中葉才剛剛出現，不過導演一出現就伴隨著一套又一套的理論。古今中外都有很多不相信理論的劇作家，卻不容易找到完全不談理論的導演。在整個二十世紀中，一方面，編劇結構的理論好像已經窮盡了各種可能；另一方面，導演和表演的理論越來越熱鬧，以導演為主導的劇場性結構，有時候顯得比由編劇決定的敘事性結構還更重要。由於電影電視的強力競爭，一些戲劇導演認為只有在劇場性方面找到新形式，才能發揮戲劇的特點，從電影電視那裡奪回觀眾，這就是前面提到的「妓院模式」，也是「下篇」第一章的主要內容。這些努力大大拓寬了戲劇的可能性，但事實上也並沒有在根本上取代戲劇敘事的基本功能，因為多數的導演和演員還是在敘事結構的基礎上，進行劇場性的創造，這是「下篇」第二章中所論述的幾大戲劇體系的主要內容。隨著新世紀中體驗業的進一步發展，還會有更多的戲劇樣式湧現出來，同時戲劇與電影、電視、電腦技術的關係也日益複雜和豐富。這本書考察了二千五百年來人類用戲劇編演故事的成就，最後一章應該說只是預示了一個新的開端。

註釋

- 1 朱壽桐：〈告別戲劇世紀〉，《文藝報》2002年4月18日。
- 2 Alvin Toffler: *Future Shock*. New York: Bantam Book, 1970, pp. 226, 236.
- 3 同上，第227頁。
- 4 Denis Diderot: "On Dramatic Poetry," *Dramatic Theory and Criticism: Greeks to Grotowski*, Bernard F. Dukore ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc. 1974, p. 293.
- 5 孫惠柱：〈電腦、影視和戲劇〉，《感悟美國夢》上海人民出版社，1999。
- 6 Robert McKee: *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. London: Methuen, 1999, p. 11. 該書已有周鐵東的中譯本，中國電影出版社2001年出版。
- 7 Georges Polti: *The Thirty-Six Dramatic Situations*, Lucilla, Ray, tran. Boston: The Writer, Inc. 1991.

目次

| | |
|-----------|-----|
| 【序】新世紀的戲劇 | vii |
|-----------|-----|

上篇：敘事性結構

| | |
|---------------|----|
| 導言 | 2 |
| 第一章 各類形式探源 | 6 |
| 一 純戲劇式結構 6 | |
| 希臘悲劇／古典主義／易卜生 | |
| 二 史詩式結構 16 | |
| 莎士比亞／歌德／布萊希特 | |
| 三 散文式結構 28 | |
| 契訶夫／歐尼爾／老舍 | |
| 四 詩式結構 38 | |
| 梅特林克／貝克特／尤涅斯科 | |
| 五 電影式結構 49 | |
| 歐尼爾／米勒／謝弗 | |
| 第二章 美學價值分析 | 55 |
| 審美對象 | |
| 一 集中整飭 55 | |

目次

| | | | |
|-----|---------|-----|-----|
| 二 | 多樣變化 | 60 | |
| 三 | 美是生活 | 65 | |
| 四 | 醜與抽象 | 69 | |
| 五 | 轉入主體 | 76 | |
| | 審美心理 | | |
| 六 | 內模仿 | 79 | |
| 七 | 移情作用 | 82 | |
| 八 | 距離與想像 | 85 | |
| 九 | 創造與表現 | 92 | |
| 十 | 心理與時空 | 95 | |
| | 小結 | 98 | |
| 第三章 | 各家理論評價 | | 104 |
| 一 | 亞里斯多德 | 104 | |
| 二 | 亞里斯多德之後 | 108 | |
| 三 | 黑格爾 | 112 | |
| 四 | 黑格爾之後 | 123 | |
| 五 | 結構類型問題 | 127 | |
| | 結論 | | 134 |

下篇：劇場性結構

| | |
|------------------------|-----|
| 導言 | 140 |
| 第一章 解構敘事的劇場性結構 | 143 |
| 一 「戲中戲」結構 143 | |
| 皮蘭德婁／惹內／《馬哈／薩德》及其他 | |
| 二 儀式性結構 166 | |
| 葛羅托斯基的貧窮劇場／貝克夫婦的生活劇場／ | |
| 謝喜納的環境劇場 | |
| 三 社會論壇劇結構 187 | |
| 波瓦 | |
| 第二章 編、導、演綜合的體系 | 196 |
| 一 審美理想 196 | |
| 橫的比較：史坦尼斯拉夫斯基／布萊希特／梅蘭芳 | |
| 二 社會意義 214 | |
| 縱的發展：梅蘭芳／史坦尼斯拉夫斯基／布萊希特 | |
| 三 最新趨勢 226 | |
| 布萊希特、敘事體劇場與大眾傳媒 | |

目次

| | | |
|-----|------------------|-----|
| 四 | 人生與面具 242 | |
| | 史坦尼斯拉夫斯基／布萊希特／亞陶 | |
| 第三章 | 還需要劇場嗎？ | 266 |
| 一 | 後現代——劇場？ | 266 |
| 二 | 戲劇、電影、電視劇 | 272 |
| 三 | 電腦、影視、戲劇 | 281 |
| | 後記 | 290 |

上篇

敘事性結構

導言

一般來說，由於戲劇藝術在時間、空間方面的限制，在各種文學類型中，話劇¹對結構的要求顯得最為嚴格；具體地說，在劇作理論中，結構問題是不同於一般文學理論而更具特色的成分，從古代的亞里斯多德（Aristotle, 384-322 BC）到現代的亞契爾（William Archer, 1856-1924）、勞遜（John Howard Lawson, 1895-1977），戲劇理論家們對話劇結構作了大量的研究，是以構成了劇作理論的主要內容。

亞契爾、勞遜的戲劇理論參閱姚一葦著《戲劇原理》（pp. 36-44, 85-91）。書林，2004年二版。

然而，耐人尋味的是，以結構理論為主體的劇作理論常常為劇作家所蔑視，特別是在結構上有所創新的劇作家。寫過一千八百個劇本的西班牙劇作家洛貝·德·維加（Lope de Vega, 1562-1635）說，他每當要編劇時，就把法則「重新封鎖起來」。他曾這樣寫道：「我寫的喜劇，連本星期完成的一個，已經有四百八十三齣。其中除掉六個，全都嚴重違反藝術法則。……有時候不合規格的東西正因為不合規格而得人喜愛。」²俄羅斯的高爾基（Maxim Gorky, 1868-1936）曾對著名的美國戲劇理論家克拉克（B. H. Clark, 1890-1953）說，他不懂怎樣編劇，所以劇本寫得都很糟，然而接著又說：「但是，我要是學了理論的話，就會更糟。」³無獨有偶，中國的老舍也有十分相似的說法。

戲劇理論家不能不注意到這一事實。英國的亞契爾在他的《劇作法》（*Playmaking*, 1912）中開宗明義第一句就宣稱：

寫劇本沒有規則可循。⁴

美國的勞遜在《戲劇與電影的劇作理論與技巧》（*Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*, 1949）一書的序言中也寫道：

任何一位劇作家，只要嚴肅地鑽研過他那一門技巧，就一定會知道，對待那些教科書上所羅列的規則，最好的辦法就是「反其道而行之」。⁵

然而他們照樣寫下了多本關於劇作——尤其是劇作結構——的「規則」。這個矛盾幾乎成了中外戲劇理論著作中共同的問題。有人企圖以區分「規則」與「規律」、「法則」與「原則」來解釋這個矛盾，認為應該放棄「規則」與「法則」，而要遵循「規律」與「原則」。但這種學者口中的名詞之分並不能解決劇作者所面臨的實際問題。事實上，流行的所謂「規律」或「原則」，仍然難以概括不斷發展中的極其豐富的劇作實際，因此往往不為劇作家所信任。二十世紀後半葉最重要的德語劇作家杜倫馬特（Friedrich Durrenmatt, 1921-1991）說：

藝術家實在並不需要學問。學問是從既定的存在中引出規則來的，否則即不成其為學問。但是這樣做出來的學問對於藝術家沒有什麼價值，即便是真學問也罷。藝術家不能接受尚未由自己發現的規則。如果他自己未能發現這樣的規則，那麼學問便不能用它所建樹的規則來幫助他；一旦他自己的確發現了，那麼也就不在乎同樣的規則是否也被學問家所發現。

然而，他又不得不承認：

但是，被這樣否定了的學問就像駭人的妖魔一樣站在藝術家的背後。每當藝術家想談談藝術的時候，它就隨時準備著撲過來。⁶

如果說學問和理論只能嚇唬人而沒有任何實用價值，事實上有許多人學了之後寫出很好的劇本；如果說它們確是戲劇的規則，另一個事實是更多的優秀劇作已經或多或少地破壞了這些規則。因此，問題不在於是不是有規則，而在於

是不是只能有一種，這一種規則是不是可能反映出多種多樣的戲劇的實際情況。

蘇聯的霍洛道夫（Eifm Grigorevich Kholotov, 1915-）曾經這樣指出他們的戲劇理論存在的問題：

我們有時不知不覺地使俄羅斯經典劇作的無限寶藏貧乏化，認為值得效法和繼承的只是一些古典作家普遍具備的特點，一些可以說是附帶的特點。⁷

這是戲劇理論領域裡帶有普遍性的問題，尤其是結構理論中十分突出的問題：用一套一元化的理論將二千五百多年來極為豐富多樣的經典劇作的經驗簡單化。

這個一元的理論與多元的實際之間的矛盾，十分尖銳地擺在戲劇工作者的面前。有人要求以前者來限制後者，有人主張因後者而拋棄前者。兩種傾向都帶有一定的主觀性，孤立地、絕對地而不是以聯繫和發展的觀點來看問題，對於作為一個運動過程的話劇藝術——它的豐富的結構形式及其演變的歷史——缺乏整體的認識。事實上，多元的實際與一元的理論都有各自的具體價值，都不能輕易地加以否定。解決它們矛盾的關鍵，在於認真研究理論與實際脫節的具體情況，在立足於多元實際的基礎之上，擴展一元的傳統理論為多元的結構理論。

黃佐臨早在一九六二年就提出了借鑑二千五百年話劇史的豐富表現手段的問題，這是很有啟發性的。本書將首先從分析這二千五百年歷史上多種多樣的代表性劇作入手，探索一種多元的結構理論。

結構是舞台動作在時間、空間中的組織形式，衝突是結構形式發展中內在的基本要素。它們是相互影響的。在話劇形式發展的長途中，幾乎每一個重要階段都可以見出結構形式的不同特點，也都可以見出衝突反映在不同結構中的不同方式。本書的上篇就從分析這個歷史的不同階段的特點開始。

黃佐臨（1906-1994），中國劇場及電影導演，於劍橋大學皇家學院研究莎士比亞，在倫敦戲劇學院學習導演，將蕭伯納視為自己的劇場啟蒙老師，也將史坦尼斯拉夫斯基與葛羅托斯基的劇場及戲劇觀引入中國。曾為上海人民藝術劇院院長，提出「寫意戲劇觀」。