

戏剧戏曲学书系



# 戏剧理论与戏剧分析

〔德〕曼弗雷德·普菲斯特 著  
周靖波 李安定 译



北京广播学院出版社



# 戏剧理论与戏剧分析

[德] 曼弗雷德·普菲斯特 著

周靖波 李安定 译

北京广播学院出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

戏剧理论与戏剧分析 / (德) 普菲斯特著; 周靖波, 李安定译. —北京: 北京广播学院出版社, 2004.4  
(戏剧戏曲学书系/周华斌主编)  
ISBN 7-81085-253-1

I. 戏... II. ①普... ②周... ③李... III. 戏剧 - 艺术理论 - 研究 IV. J80

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 016231 号

*The Theory and Analysis of Drama* was originally published in German as *Das Drama* © 10: Auflage 2000 by Wilhelm Fink Verlag, München/Germany

著作权合同登记图字: 01-2004-2487 号

本书中文简体字版专有出版权由 Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags KG 授予北京广播学院出版社, 版权为北京广播学院出版社独家所有。未经出版者书面允许, 不得以任何方式复制或抄袭本书内容。

## 戏剧理论与戏剧分析

---

著 者: 曼弗雷德·普菲斯特  
翻 译: 周靖波 李安定  
责任编辑: 韩旺辰  
封面设计: 晓霞设计工作室

---

出版发行: 北京广播学院出版社  
北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编: 100024  
电话: 010-65738557 65738538 传真: 010-65779405  
网 址: <http://www.cbbip.bbi.edu.cn>  
经 销: 新华书店总店北京发行所  
印 刷: 北京市后沙峪印刷厂

---

开 本: 850×1168 毫米 1/32  
印 张: 14  
版 次: 2004年5月第1版 2004年5月第1次印刷

---

ISBN 7-81085-253-1/K·165 定价: 28.00 元

---

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

# 总序

周华斌

将戏剧作为艺术学科来研究，始于20世纪初。

在此之前，虽有古希腊亚里士多德《诗学》、古印度《舞论》涉及戏剧的本质——动作、语言及人物内心的模仿；又有18、19世纪的欧洲学者关于戏剧要素、戏剧情节构成的种种论述，但大部分将戏剧归属于诗歌、舞蹈、文学，而且较为零散，没有形成学术气候。

19世纪末、20世纪初，欧洲出现非文学化的戏剧运动，“综合戏剧”的观念比较通行。在德国，1899年有学者普罗而斯（Robert Proelless）发表《关于戏剧学的问答》一文，提出“戏剧学”的学术概念。1902年，赫尔曼（Max Hermann）用文献学的方法研究戏剧史，著为《剧场艺术论》。同年，赫尔曼指导成立戏剧史学会，陆续刊行戏剧史研究丛书40卷。1904年，廷格（Hugo Dinger）在《作为科学的戏剧学》一文中主张戏剧与文学区别，视之为一门有独立观念的规范学科。1923年，德国柏林大学成立了戏剧学研究所。

在美国，1903年，贝克（George Pierce Baker）在拉德克利夫学院（Radcliffe College）首开剧作课。1913年又在哈佛成立演剧研究室。其学生中，包括后来被称为美国戏剧之父的奥尼尔（Eugene O'Neill, 1888 - 1953）。1914年，卡内基技术大学创办戏剧专业。1925年，贝克又在耶鲁大学创办戏剧学院。到40年代，戏剧教育

已经为美国大多数大学所接受。60年代,美国大约有1500所大学开设戏剧课程。大多数综合性大学设有戏剧系、表演艺术系和设备相当的剧场。<sup>①</sup>

相比之下,中国戏剧史研究的起步倒也不晚,但是,在相当长的一段时间里没有形成学科规模。

20世纪初,庚子赔款(1900)前后,西方式的公共图书馆、大学堂、医院等开始在北平设立。西洋及东洋的文化艺术形态和学术观念随即在中国产生影响。民国初年,在北平学部图书馆担任编辑的王国维(1877-1927)著有《宋元戏曲考》(又名《宋元戏曲史》,1912),被视为中国戏曲史学科的开山之作。

当时,西洋式的“话剧”尚未形成,王国维尽管吸收了一些西方的戏剧观念,注意到优伶“扮演”和“故事”情节是戏剧的核心,对“戏剧”和“戏曲”加以定位,但是他的研究方法主要是梳理文献资料,进行历史性的考证。更大的力气花在曲牌曲目的稽考、曲词的评析和意境、格律、声腔(南北曲)的阐述等方面。与其说探索戏剧规律,不如说与“国学”、“曲学”的关系更为密切。以此为始,20世纪20年代起,有大学开始设置戏曲课程,亦重在曲学——当时的大学并不专门培养戏剧或戏曲人才,只是为了提高学生的国学修养。譬如,戏曲家吴梅(1884-1939)先后在北京大学、中山大学、中央大学、金陵大学开设过戏曲理论课,著有《顾曲尘谈》(1916)、《中国戏曲概论》(1926)、《元剧研究ABC》(1929)等专著,其重点即在“曲学”。吴梅的弟子卢前(卢冀野,1905-?)也在大学讲授戏曲,著有《明清戏曲史》(1935)、《中国戏剧概论》(1936)等,同样如此。这种以“曲”为主的国学视角,不同于西方的戏剧学科,与当今归属于“艺术学”的“戏剧戏曲学”也有较大的距离。

然而西方的戏剧理论毕竟随着“新剧”在中国的流行而产生影

---

<sup>①</sup> 参见李道增、傅英杰《西方戏剧·剧场史》(下卷)。清华大学出版社1999年4月第1版,第175-185页。

响。1928年,新剧界同仁们将新剧定名为“话剧”(即英语 Drama),以区别于传统戏曲。两种戏剧形态并行不悖,成为近现代中国戏剧史上的两大支脉。自30年代起,采用“综合艺术”观念来探索和研究中国戏剧史历程的,有周贻白的《中国剧场史》(1936)、《中国戏剧史略》(1936)、《中国戏剧史》(1953)和董每戡的《中国戏剧简史》(1949)等。

1949年中华人民共和国成立以前,除了少数有识之士组办的伶工学校和社团式的“艺术学院”(如南国艺术学院、鲁迅艺术学院、华北联合大学文艺学院)以外,传统戏曲基本上是以师徒相传和科班的方式传授表演技艺。正规大学里不设戏剧专业,不培养戏剧演员和编导人员,只将古代的戏曲文本视为文体,纳入“元明清文学”。直到20世纪50年代,才有中央戏剧学院和上海戏剧学院两所高等戏剧院校成立,同时又有专门性研究机构如中国戏曲研究院以及各地中专、大专层次的戏曲学校的设立。通过政府机构和社会人士的共同努力,戏剧学、戏曲学的专业建设和学科建设渐渐形成规模。

半个世纪以来,在大学和研究机构里,戏剧、戏曲的研究人员分属两个领域:一个是文科领域,即“中国古代文学”(古代戏曲)和“中国现当代文学”(近现代话剧);一个是艺术学领域,即“戏剧戏曲学”。

戏剧归属于文科是传统“国学”、“曲学”之惯例。在文科领域里,相关课程和研究主要遵循王国维和吴梅等前辈的路子,重在提高文学修养,侧重于戏剧的文本研究和文学性研究。文科专业不培养编导和演艺人员,因此与舞台演出关联不大。实际上,正如前文所述,戏剧与文学的区别,是20世纪初西方戏剧学者们讨论和解决过的问题。严格意义上的戏剧学,理应归属于艺术学科,重在对戏剧本体和艺术形态的研究——其中包括文本、剧本。

20世纪90年代以来,在国家教育部门确定的硕士、博士研究

生专业目录中，“戏剧学”统称“戏剧戏曲学”——“戏剧”与“戏曲”并称，显然考虑到了话剧（西方式现当代戏剧形态）与戏曲（传统的民族化戏剧形态）并存发展的客观情况。实际上，话剧、戏曲以及歌剧、舞剧、木偶剧、皮影戏等均属于戏剧范畴，虽然形态上有较大差异，却遵循同样的戏剧规律。

“戏剧戏曲学”的学科范畴基本如下<sup>①</sup>：

### 1. 学科宗旨：

- 对戏剧戏曲**理论及历史**的考察和研究。
- 上自希腊、罗马、印度及中国古代戏曲的理论与实践，下至当代世界各种戏剧流派，并用以指导创作实践。
- 它以哲学、美学的研究成果为指导，与**音乐学、美术学、电影学、广播电视艺术学**等邻近学科互相参照、相互推动。

### 2. 博士生培养目标：

- 坚实而深厚的戏剧戏曲学基础理论，较深入地了解现代戏剧戏曲学科的发展方向和**国际学术前沿**。
- 以戏剧创作活动的**历史、流派、美学特征及艺术规律**为主要研究对象。
- 能够从事高等院校和科研机构的教学及研究工作。

### 3. 学科研究范围：

- 中外戏剧历史与理论；
- 中国戏曲历史与理论；
- 导演学；
- 表演学；
- 舞台美术历史与理论；
- 戏剧美学；
- 戏剧文学；

---

<sup>①</sup> 据国务院学位办公室、教育部研究生办公室《授予博士学位和培养研究生学科专业简介》，高等教育出版社1994年4月出版。

- 表演艺术；
- 导演艺术；
- 舞台美术设计及技术等。

可见,我国的“戏剧戏曲学”正在与国际性的“戏剧学”研究接轨。

戏剧是人类文明不可或缺的组成部分,在所有民族的文明史上俱皆存在。戏剧的本质,无非是演员扮演某种情节故事。用“大戏剧”的观念来观照戏剧,其形态和内涵多姿多彩。我国的戏曲源远流长,被称作世界上三种古老戏剧文化(希腊悲剧、喜剧;印度梵剧;中国戏曲)之一。即便如此,作为中国传统戏剧和主流戏剧形态的“戏曲”仍难以涵盖古今所有的戏剧现象。戏剧是动态的、活性的。多样化的戏剧形态和戏剧语言不仅存在于各个国家和民族的历史,更存在于科技发达的当代社会。戏剧一向以广场和剧场为载体,在世界戏剧史上,原始的和原生态的戏剧大抵发端于仪式,表演者曾经使用假面,也运用木偶、皮影等材质。如果说假面剧、木偶剧、皮影戏属于戏剧范畴的话,那么以银幕、荧屏为载体,以胶片、电子声像为手段的电影故事片、动画片、广播剧、电视剧也可以纳入戏剧范畴。

20世纪以来科学技术的发展,为戏剧提供了新的载体和媒体,同时带来新的视听语言和表现技巧。然而,在电影故事片、动画片、广播剧、电视剧中,情节的编排(编剧)依然不可缺少,表导演依然不可缺少,美术、音乐、音响等场面制作手段依然不可缺少。换句话说,作为戏剧四要素的演员(表导演)、观众、剧场(银幕、屏幕载体)、剧本其实一个也没有少。戏剧是个博大的母体,各种戏剧形态自具特色,却不曾离开过戏剧的总体规律,不能完全摆脱母体赋予的营养和遗传因子。

那么,作为“综合艺术”的戏剧,作为“时空艺术”的戏剧,作为“视听艺术”的戏剧都需要研究。戏剧的文学性,戏剧的表演性,戏



剧的观赏性,戏剧的时代性都值得关注。古代的戏剧和当代的戏剧,中国的戏剧和外国戏剧,现场的戏剧和镜像的戏剧,纪实的戏剧和虚构的戏剧都在我们的视野之内。惟其如此,戏剧才称得起一门学问,戏剧创作才能博采古今中外之长,呈现人类的睿智,创造出无愧于时代和民族的文化艺术业绩。

本着这样的“大戏剧”观念,我们编辑出版了这套书系。书系的内容涉及中国戏曲、中国话剧、西方戏剧、广播剧、电视剧。重在史论,亦包括戏剧理论、戏剧美学、戏剧批评。为了学科建设的需要,有的著作系统地编辑了相关分支的重要资料和研究成果,以填补理论空白。书系的作者均系北京广播学院“戏剧戏曲学”学科的教授、副教授,分别担任博士生、硕士生导师。他们从事教学与科研多年,积累了丰富治学经验,成果多有新见和创见。我们还组织翻译了在戏曲界颇有影响的日本学者田仲一成先生的《中国戏剧史》,从中可以看到海外学者的不同视角和研究途径。此外,中国艺术研究院副研究员宋宝珍的《残缺的戏剧翅膀——中国现代戏剧理论批评史稿》一书是研究话剧批评史的力作,对同行学者多有启迪,蒙作者赐稿,亦纳入本书系。

感谢北京广播学院的领导,为“戏剧戏曲学”的学科建设创造条件,投入了相当大的精力和财力。这套“纯学问”的书系的组织与出版,体现了学院领导宽阔的学术胸怀和百年大计的学术眼光。相信它对同行学者有所裨益。

2002年春

## 中文版序言

当得知有人正在将《戏剧理论与戏剧分析》译成中文时，我首先想到了杰出的南美作家豪尔赫·路易斯·博尔赫斯的小说集《阿莱夫》（*El Aleph*, 1957）中的一个短篇小说。

这篇小说叫《阿威罗伊的探求》<sup>①</sup>，写的是十二世纪伊斯兰哲学家阿威罗伊评注《诗学》的故事。他注释的亚里士多德著作是中世纪欧洲了解古希腊物理学和形而上学、政治学、修辞学和诗学等哲学思想的主要依据。故事发生在摩尔人治下的西班牙城市科尔多巴，当时是一个重要的翻译学派的所在地。阿威罗伊发现，要找到对应于亚里士多德的概念的正确词语是一件很难的事——尤其是“悲剧”和“喜剧”这两个概念。标题中的“探求”二字就暗示了他在寻求这两个概念的译名时的绝望心情，他无法把握它们。因为他所属的伊斯兰文化根本就排斥任何演剧传统，他又如何能够理解亚里士多德的这两个戏剧概念呢？

然而，帮他摆脱困境的机遇毕竟还是出现了——他只需关注一下周围的世界而不是继续埋首于书卷中。他先是受到了窗外的孩子们游戏的干扰。只要关心一下孩子们都在干什么——而不是觉得受到了干扰——他就能为解决翻译难题得到莫大的启示：孩

---

<sup>①</sup> Averroës, 阿拉伯名伊本·路西德 (ibn Rushd, 1126—1198), 阿拉伯哲学家、自然科学家、医学家和法学家, 在欧洲中世纪以“亚里士多德注释者”闻名。——译者

子们正沉浸在自发的戏剧表演中，其中一个充当清真寺旁的光塔，一个扮演祷告报时人。所以，即使在宣称没有戏剧的文化中也会有戏剧现象存在；虽然它尚未获得文化上的身份，但它所缺的只是正式认可。阿威罗伊忽略了这暗示，所以没能抓住解决问题的第一个机会。第二个机会的到来是在他的工作被回忆又一次打断的时候。他回忆起那天晚上，他应邀和旅行家阿布尔卡西姆·阿尔·阿夏里共赴晚宴，后者声称在探险旅途中到过中国。聚会的气氛立即充满了怀疑，人们觉得阿布尔卡西姆和那些臭名昭著的撒谎的旅行家没什么两样。当他详细描述他在广州看见的剧场和目睹的戏剧表演时，在场的人的不信任达到了顶点。他们质问，如果一个人就能把故事说得同样清楚，还有什么必要让二十个人连说带唱地进行表演呢？这里，已经涉及到表演故事和讲述故事的不同，而这正是亚里士多德用以区分戏剧与叙事的界限。遗憾的是，阿威罗伊仍然未将他在语言上的困惑与旅行家的讲述联系起来，而是重新回到他的书斋，坐在了书桌旁。这个时刻，他忽然得到了某种东西的启示，欣然将“悲剧”翻译为“赞美”，“喜剧”翻译为“讥讽”，并满意地加上：“《古兰经》的篇章和神庙的蒲团，充满了精美的悲剧与喜剧。”<sup>①</sup>

博尔赫斯的故事使我想到，要把我这本关于戏剧与剧场的著作再度翻译成中文该有多么难（它原为德文，出版于1977年，1988年出版了英文本，后来又于1998年出版了克罗地亚文译本），这不仅是将一种语言译为另一种十分不同的语言，而更像博尔赫斯的故事所表明的那样，是将一种文化译入另一种文化，一种相距甚远的文化。为了说明和定义各种不同的戏剧结构以及这些结构方式的特征，我广泛列举了从古希腊和古罗马直到现代英国、德国、法国、俄罗斯、意大利等国的戏剧作品，这就会不

---

<sup>①</sup> 参见《博尔赫斯文集·小说卷·阿凡罗斯的探求》，陈众议译，海南国际新闻出版中心1996年11月第1版。——译者

断涉及与中国大相径庭的文化语境，涉及中国文化中并无直接对应物的概念。当译者就书中的一些较为偏僻的典故和希腊语、拉丁语词汇的确切含义通过电子邮件与我进行商讨时，我就更加感觉到他们遇到的困难非我所能臆想。

但是，这两位译者所处的境况毕竟与博尔赫斯笔下的阿威罗伊有着天壤之别：中国文化决不同于伊斯兰文化，它有丰富的戏剧文化传统，其历史至少可以上溯到公元一世纪；要是按照某些人的戏剧和剧场定义，它的起源甚至要早过古希腊戏剧。所以阿拉伯旅行者说他在广州的戏园里看到了融歌唱、对白和朗诵于一体的演出，绝非妄语。如果阿威罗伊相信他的话，并且多关心一下他所转述的中国演剧艺术，对他正确理解亚里士多德有关戏剧和剧场艺术的概念一定会大有裨益。

我们西方人在某一方面却还停留在博尔赫斯笔下的阿威罗伊的阶段：虽然我们对戏剧有着极为明确的概念，并且我们对中国戏剧的存在确信无疑，但我们也同样对之所知甚少。当然，我们都听说过京剧，有的还看过京剧的演出，但仍只有少数专家才对十九世纪京剧的发展过程及其丰富的传统有所了解。（我就是这次受到拙著被译成中文的消息的刺激，才开始注意英文和德文中有关中国戏剧和剧场的信息的。）当然，受过文学教育的西方人对“亚洲的”或“东方的”（虽然对这两个概念他们常常不加区分）戏剧都会有最一般的知识，因为他们都知道，在二十世纪有好几位剧作家和舞台艺术家从东方戏剧中得到过灵感：如爱尔兰诗人兼剧作家威廉·巴特勒·叶芝就企图借用日本能乐的表现手法试验创造一种更加富于诗意的戏剧；法国剧场革新的先驱安托南·阿尔托把爪哇戏剧和巴厘戏剧视为超越了文学、能够给观众以最强烈的情感体验的戏剧典范；德国戏剧家、理论家贝托尔特·布莱希特曾在苏联观摩过梅兰芳演出的中国戏剧，此后才在文章中提出了他著名的“间离效果”理论；更近的例子则有英国戏剧

导演彼得·布鲁克在印度的工作，他把用诗体叙述的故事搬上舞台，以载歌载舞的舞蹈形式表演出来。

在我对中国和“东方”戏剧的基本上属于间接的印象中，似乎非语言和非文学的因素——如风格化的动作和舞姿、繁复的脸谱和华丽的服装、打击乐、声乐和器乐——所占的位置比在欧洲戏剧中重要得多。在我们的戏剧传统中，总有一种泾渭分明的倾向，总是将非文学性的戏剧如歌剧、芭蕾、轻歌剧、音乐剧等形式同文学性的戏剧截然分开。只是到了很晚的时候，森严的壁垒才被打破，舞台上才出现了诉诸感官的视听因素压倒文学因素（诗歌、对话、情节）的戏剧。这种倾向的出现，实际上是东方戏剧影响和刺激的结果。

但拙著只是对产生“表演艺术”和“后戏剧剧场”（post-dramatic theatre）的因素作了很片面的研究。这本书的着重点只是在欧洲的传统戏剧中一贯居于中心位置的那个对象，也就是作为文学性的戏剧基础的剧本，它虽然调动了一切非语言手段，但它们只能作为戏剧语言的特殊表现形式，屈居附属功能的地位。鉴于这一点，我对拙著是否对中国读者真正有用而心存疑虑。当从译者处得知，我所采用的结构主义思想和符号学分析方法对于分析中国戏剧中的语言和非语言交流同样有其独到价值时，我才略感欣慰。此次我又将旧作重读了一遍，发觉它所提供的分析方法的有效性的确不限于欧洲戏剧的语言和文学因素，而可能具有更加广阔的适用范围。

最后，我要衷心感谢周靖波教授和李安定先生辛勤的工作。我自己偶尔也译些东西（主要是诗歌），所以深知他们工作的艰辛——虽然由于不懂中文，我无法对他们的翻译水平妄加称赞。但从翻译过程中我与他们在英特网上的交往看，我相信遇到了行家，他们一定能够获得博尔赫斯笔下的阿威罗伊所不曾获得的成果。我还希望他们的翻译能够帮助我的中国读者更好地欣赏欧洲

戏剧——也就是索福克勒斯、莎士比亚、拉辛、皮兰德娄、契诃夫和布莱希特的戏剧，同时也更加珍惜他们自己丰富的戏剧传统。

曼弗雷德·普菲斯特  
柏林自由大学

## 绪 言

在某种意义上，本书开头所引霍夫曼斯塔尔《关于歌德的〈塔索〉的谈话》<sup>1</sup>中的那句格言就可以当作本书的正式开端。纵使《谈话》里的“诗人”不能站出来质疑，但任何要从总体上谈论戏剧的企图在歌德和莎士比亚等人的剧作面前也是注定要遭到惨败的，同时受到质疑的还有本书，从书名不就可以断定它属于总体的戏剧理论吗？辩护者或许可以公正地说，霍夫曼斯塔尔并非将他的怒火喷向那些喜欢从总体的意义上谈论戏剧的人，而是针对那些毫无顾忌地从无所不包的角度谈论戏剧应该如何如何的人。从这点上看，我并不觉得这种质疑适合于我们目前的研究，因为尽管我的意图是要建立一套系统化的总体理论，但我仍然尽量避免落入为价值评判制定标准的陷阱。不仅如此，我的兴趣还不止是要对戏剧下一个全面性的定义，而且还要对它的结构和文本形成过程作出详尽而精确的描述。

因而，作为导论性质的研究，本书的根本目的不是要在学科理论上创新，而是要将已有的知识集合为一个综合系统，为了方便读者，在适当的地方还加进了参考书目。同时，我也希望交际理论和结构主义理论在这一系统中的重要影响能够激发专业学者对戏剧诗学进行体系上的更新。我原先打算从方法论和原理的角度进行阐释，并将这种阐释置于势头未减的方法论论争的语境之中；然而，我是为特定的读者群写作本书的，目的是要将他们引

入实际的分析方法当中去，这就使我不得不放弃原先的想法。在本书的语境中，我认为，建立一种适用于戏剧文本的分析和描述的尽可能完整、系统、可操作的元语言，比埋头于各种元理论的建构，更显其重要。

因为本书只是一般性质的导论，所以我觉得还无法容纳有关悲剧、喜剧、悲喜剧的具体问题的系统分析，也不能容纳对历史上各种类型和亚类型戏剧的分析，而只能着重于戏剧模式的普遍性结构和文本化过程的分析。一部戏剧分析引论不可能同时又是一部戏剧史，但它可以为戏剧史的写作提供基础性的准备——如果它的描写模式为文学史家所掌握，他就可以把握和描述戏剧文本中各种结构和功能之间的历时联系。但这并不意味着我不打算将具体的历史文本和结构转变与文本分析统一起来，而是说我在进行文本分析时是希望把它们当作结构模式的样本，而不仅仅是对相互之间毫无联系的个案作历史分析。我们的研究是在不同历史时期的类型各异的戏剧文本基础上进行的，这能将证明我所运用的理论模式的普遍适用性，也能表明各种结构和文本化过程的实现途径的广泛多样性。然而，这种多样性将主要从类型化和系统化分析中体现出来，而不是从历史和历时视角的观察中加以说明。

对本书的另一重限制是，长期以来我们只是对总体戏剧在社会中的交际功能及其相关问题进行概要的研究——从戏剧的人类学起源及其与祭祀的关系<sup>2</sup>，到戏剧在当代社会中的作用和地位——无论这种研究是在系统语境中进行还是着眼于外部的历史演进（见下，2.4.）。这就是我之所以集中研究戏剧文本内部结构的原因。但即使这样，我也不得不将许多非戏剧专有的内容排除在外，如风格织体、音步和格律形式以及“故事”的深层结构等。我决定集中讨论的是某一戏剧的舞台设计的结构（第二章），信息的多媒体传输（第三章），角色表演与故事（第五章和第六



章)，独白和对白交际（第四章）以及时间和空间的结构（第七章）。当然，在导论式的研究框架内，这些内容还只能是大致勾勒，决非定论；这也是由相关领域的研究现状所决定的。

为了说明戏剧的各种结构类型，我尽量从现存所有的戏剧作品中举例，但影响选择的标准并不是一成不变的。一方面，我的眼光不局限于一国或数国之内，也不局限于一两个历史时期，我选择的样本涵盖了从古希腊悲剧到当代的先锋剧实验剧这样一个广阔的时空，当然，我尽量选择那些最有代表性的剧目。另一方面，我的选择自由又受到我对世界戏剧文学绝非百科全书式的知识的限制。如果我反复提到莎士比亚的戏剧，这不仅是出于我的兴趣，也是因为我希望它是不同背景的读者最可能熟悉的戏剧。

为了对读者更有助益，并对他们今后的研究有所贡献，我设计了一个详细的分析性的目录——即根据各部分在系统中的地位的主次，对之加以分割并严格排列——和主题索引。这也是文中嵌入许多相互参照的原因，它们与目录相互配合，形成了一套主题索引。

借此机会，我要再次感谢对我的写作给予切实帮助的朋友，感谢那些鼓励过我的朋友。最深挚的谢忱要献给我最尊敬的老师，Wolfgang Clemen 教授，在他的莎士比亚研究班上，我学会了如何阅读剧本。我还要感谢那些与我一道在戏剧班上学习的同学，以及那些就本书当中的有关问题与我一道切磋、相互砥砺并给过我很多启发的朋友。他们的富于建设性的批评使我纠正了一些模糊、含混、片面的想法。恕我不能一一列举他们的姓名，但他们自己能辨认出书中的哪些段落得到了他们的启发。

最后，我不能忘记 Ernest Schanzer 教授这位最亲密的朋友和受人爱戴的哲学教授，他用一生最后的精力对本书提出了批评性的改进意见，如今却无法接受我的感谢了。因此，谨将此书题献给他。