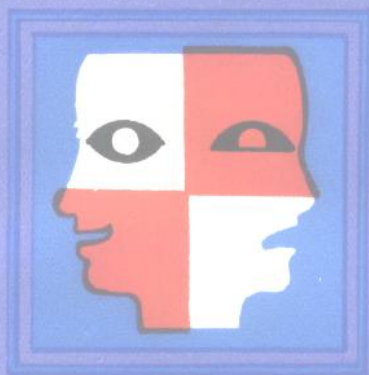




话剧结构新探

中国戏剧出版社

· 文学硕士学位论文选之四 ·

话剧结构新探

孙 惠 柱

首都师范大学图书馆



20979439



中国戏剧出版社 · 上海

979439

内 容 说 明

本书考察了中外话剧发展历史各主要阶段的一些经典剧作，从中概括出纯戏剧式、史诗式、散文式、诗式和电影式等五类主要结构形式，并对其审美价值作了深入探讨。书中分析了话剧结构理论长期落后于戏剧创作实际的现象，提出了应向广度开拓，发展多元的结构理论的见解。本书是作者撰写的硕士学位论文，上海戏剧学院业已授予作者文学硕士学位。

话 剧 结 构 新 探

中国戏剧出版社(沪)出版

(北京东四八条52号)

上海书店发行部发行

江苏扬中县印刷厂印刷

字数：120千字 开本 850×1168毫米 1/32 印张4。

1983年2月第1版 1983年2月第1次印刷

印数：0001—7,000册

书号：8069，455 定价：0.68元

序

一九八一年，我有幸参加上海戏剧学院戏剧文学系七九级戏剧创作与理论专业研究生孙惠柱同志的毕业论文答辩会，对于他的《话剧结构新探》作过反复研究，认为它是一篇很好的研究生毕业论文。和当年的情况一样，我这次又将它看了又看，结论依然如故。这说明，这篇论文是经得起时间的考验和人们的推敲的。

《话剧结构新探》充分反映出作者刻苦钻研的治学精神和严肃认真的治学态度。他已经掌握大量的专业理论知识，为今后进一步的研究工作打下了良好的基础。这是使我感到特别高兴而首先应该指出的。

作为研究生的毕业论文，《话剧结构新探》的内容可以说是非常丰富的。作者对于自古代希腊直到当代欧美以及我国的戏剧创作、戏剧理论和戏剧美学等各方面的有关资料都作了切实的分析研究，无论就广度或深度而言都取得了可贵的成就。论文的许多内容在一般同类著作中是不容易见到的。

在分析研究各种不同的戏剧结构的过程中，《话剧结构新探》的作者努力运用历史唯物主义和辩证唯物主义观点，对于它们各自的特点及其形成的诸种原因，对于它们之间的相互联系及其有关的审美价值和流行理论之得失等问题，都进行了比较充分的阐述，并且作出了自己的结论。这一点是很值得重视的。

在考查历来的戏剧结构分类的基础上，《话剧结构新探》的作者着重提出了五种戏剧结构的分法，说明它们都有自己的优点和长处，也有自己的缺点和短处，我们应该运用两分法的观点进

行比较研究，然后得出科学的结论，避免“定于一尊”的错误，从而把我们的戏剧理论工作推向前进。与此同时，作者还要求我们广泛地研究包括戏剧结构在内的外国戏剧理论，吸收其中有益于我们的戏剧创作实践的东西，以便提高我们的戏剧创作质量，创作出更多的优秀剧本来。

关于话剧结构问题，在整个戏剧理论中占有重要地位。外国戏剧理论，特别是欧洲的戏剧理论，有着悠久的历史和丰富的传统；仅在结构形式方面，就有许多不同的理论和主张，而它们又是和一般的戏剧历史、文艺理论以及美学观点密切地联系在一起的。这一方面的研究工作是大量的，也有许多难题。为了发展和繁荣我国的社会主义戏剧事业，我们必须努力去做，以求在工作中有所进步，有所创造，对于创作实践发挥积极的指导作用。孙惠柱同志有志于此，并迈出了重要的一步。我相信，他将在他的研究工作中作出越来越大的贡献。

廖可兑

于中央戏剧学院

一九八三年一月十四日

目 录

序	廖可凡
---------	-----

导 言	1
-----------	---

第一章 各类形式探源

一 纯戏剧式结构	5
二 史诗式结构	14
三 散文式结构	25
四 诗式结构	34
五 电影式结构	45
小 结	47

第二章 美学价值分析

I 审美对象	48
一 集中整饬	48
二 多样变化	52
三 美是生活	57
四 丑与抽象	60
五 转入主体	67

Ⅱ 审美心理.....	67
-------------	----

一 内幕仿.....	70
------------	----

二 移情作用.....	73
-------------	----

三 距离与想像.....	76
--------------	----

四 创造与表现.....	82
--------------	----

五 心理与时空.....	85
--------------	----

小 结.....	88
----------	----

第三章 各家理论评价

一 亚里士多德.....	92
--------------	----

二 亚里士多德之后.....	96
----------------	----

三 黑格尔.....	100
------------	-----

四 黑格尔之后.....	110
--------------	-----

五 结构类型问题.....	114
---------------	-----

结 论	119
-----------	-----

导 言

一般地说，由于戏剧艺术在时间、空间方面的限制，在各类文学样式中，话剧^①对结构的要求显得最为严格，特殊地说，在剧作理论中，结构问题是不同于一般文学理论而更具特色的成分，从古代的亚里士多德到现代的阿契尔、劳逊，戏剧理论家们对话剧结构作了大量的研究，是以构成了剧作理论的主要内容。

然而，耐人寻味的是，以结构理论为主的剧作理论常常为剧作家所蔑视，特别是那些在结构上有所创新的剧作家。写过一千八百个剧本的著名剧作家洛贝·德·维加说，他每当编剧时，就把法则“重重封锁起来”。他曾这样写道：“我写的喜剧，连本星期完成的一个已经有四百八十三个。其中除掉六个，全都严重地违反艺术法则。……有时候不合格的东西正因为不合格而得人喜爱。”^②高尔基则曾对著名戏剧理论家H·克拉克说自己不懂怎样编剧，剧本写得都很糟，然而他又说：“但是，我要是学了理论的话，它们就会更糟得多。”^③无独有偶，中国的老舍也有十分相似的说法。

戏剧理论家不能不注意到这一事实。英国的阿契尔在写《剧作法》时，开宗明义第一句就宣称：

① 话剧，是drama（本意“戏剧”）的译名，严格地说，应指 modern drama，即近代戏剧。但欧洲戏剧一般都不以唱而以对话为主，亦可笼统地称为话剧，以区别于中国戏曲；故黄佐临同志有“二千五百年话剧史”的提法，本文从之。文中尚有多处因从习惯而称“戏剧”，乃同一事物。

② 《编写喜剧的新艺术》，《古典文艺理论译丛》（人民文学出版社）第11辑第173页。

③ H.Clark: A Study of the Modern Drama, P.51.

写剧本没有规则可循。①

美国的劳逊在《戏剧与电影的剧作理论与技巧》一书的序言中也写道：

任何一位剧作家，只要他严肃地钻研过他那一门技巧，就一定会知道，对待那些教科书上所罗列的规则，最好的办法就是“反其道而行之”。②

然而他们照样写下了成本的关于剧作——尤其是剧作结构——的“规则”。这个矛盾几乎成了中外戏剧理论著作中共同的问题。有人企图以区分“规则”与“规律”，“法则”与“原则”来解释这个矛盾，认为应该摒弃“规则”与“法则”，而要遵循“规律”与“原则”。这种名词之分并不能解决实际问题。事实上，流行的所谓“规律”或“原则”仍然难以概括丰富的发展中的剧作实际，因此往往不为剧作家所信任。当代最重要的德语剧作家迪伦马特说：

艺术家实在不需要学问，学问是从既定的存在中引出规则来的，否则即不成其为学问。但这样搞出的学问对于艺术家没有价值，即便它是真的。艺术家不能接受他尚未为自己所发现的规则。如果他自己未能发现这样的规则，则学问并不能用它所建树的规则来帮助他，一旦他自己的确发现了，那么就不在乎同样的规则是否也被学问家所发现。③

然而，他又不得不承认：

但是，被这样否定了的学问就象骇人的妖魔一样站在艺术家的背后。它随时准备着扑过来——当艺术家想谈谈艺术的时候。④

如果说它们只能吓唬人而没有实用价值，事实是有许多人学了之后写出了很好的剧本；如果说它们确是戏剧的规则，另一事实是更多的优秀剧作已经这样那样、或多或少地破坏了这些规

① 《剧作法》（中国戏剧出版社1964版）第3页。

② 《戏剧与电影的剧作理论与技巧》（中国电影出版社1978版）第5页。

③④ 迪伦马特：《戏剧问题》（1955），

Playwrights on Playwriting (New York 1977) P.132.

则。因此，问题不在于是不是有规则，而在于是不是只有一种，这一种是不是可能反映出多种多样的戏剧的实际情况。

苏联的霍洛道夫曾经这样指出他们的戏剧理论存在的问题：

我们有时不知不觉地使俄罗斯经典剧作的无限宝藏贫乏化，认为值得效法和继承的只是一些古典作家普遍具备的特点，一些可以说是附带的特点。^①

这是戏剧理论领域带普遍性的问题，尤其是结构理论中十分突出的问题：用一套一元化的理论将二千五百多年来极为丰富多样的经典剧作的经验简单化。

这个一元的理论与多元的实际的矛盾十分尖锐地摆在戏剧工作者的面前。有人要求以前者来限制后者，有人主张因后者而抛弃前者。两种倾向都带有一定的主观性，孤立地、绝对地而不是以联系和发展的观点来看问题，对于作为一个运动过程的整体性的话剧艺术——它的丰富的结构形式及其演变的历史——缺乏科学的认识。事实上，多元的实际与一元的理论都有各自的具体价值，都不能轻易地加以否定。解决它们的矛盾的关键在于认真研究理论与实际脱节的具体情况，在立足于多元的实际的基础之上，扩展一元的传统理论为多元的结构理论。在这里，毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》中的一段话，应该成为我们的指导方针：

我们讨论问题，应当从实际出发，不是从定义出发。如果我们按照教科书，找到什么是文学、什么是艺术的定义，然后按照它们来规定今天文艺运动的方针，来评判今天所发生的各种见解和争论，这种方法是不正确的。我们是马克思主义者，马克思主义叫我们看问题不要从抽象的定义出发，而要从客观存在的事实出发，从分析这些事实中找出方针、政策、办法来。^②

黄佐临同志在一九六二年就提出了借鉴二千五百年话剧史的

① 《戏剧结构》（华东师大出版社1981版）第7页。

② 《毛泽东选集》第三卷（人民出版社1966版）第810页，着重号系引者所加。

丰富表现手段的问题，这是很有启发性的。我们就要从分析这些历史事实中得出我们的结论。

结构是舞台动作在时、空中的组织形式，冲突是结构形式发展中内在的基本要素。它们是相互影响的。在话剧形式发展的长途中，几乎每一重要阶段都可以见出结构形式的不同特点，也都可以见出冲突反映在不同结构中的不同方式。《矛盾论》中说：

不但要研究每一个大系统的物质运动形式的特殊的矛盾性及其所规定的本质，而且要研究每一个过程的特殊的矛盾及其本质。一切运动形式的每一个实在的非臆造的发展过程内，都是不同质的。我们的研究工作必须着重这一点，而且必须从这一点开始。^①

二千五百年话剧史就是这样一个大系统，我们的研究工作也就从分析这个大系统的不同阶段的特点开始。

① 《毛泽东选集》第一卷，第285页，着重号系引者所加。

第一章 各类形式探源

一 纯戏剧式结构

戏剧是由歌、舞、诗三位一体的活动发展而来的，世界各国皆然。希腊的戏剧成熟得最早，其形成的过程也颇具典型意义。

希腊悲剧的前身是祭酒神仪式上歌队唱诗，这里已含有史诗与抒情诗相结合的成分在内，还富有带浓厚宗教神秘色彩的哲理性，但没有演员化装为角色的动作和冲突，因此只接近于现在的曲艺而不是戏剧。忒斯庇斯在歌队之外设置了第一个演员，使之与歌队队长相应答，提供了产生戏剧的冲突的可能。“悲剧之父”埃斯库罗斯在提高剧本文学水平的同时，增加了第二个演员，使角色之间的交流或冲突得以实现。这样，歌队的作用开始减弱，原来占主要地位的史诗、抒情诗、哲理诗的成分将逐渐为戏剧的冲突所取代或者移植到戏剧冲突之中去。

这个演变的过程是长期的。与后世更为成熟的戏剧相较，埃斯库罗斯的悲剧还只能说是开始具备了戏剧的因素，若严格地说，还是介乎戏剧与诗表演之间的一种过渡形式。歌队的合唱仍占着相当大的比重，演员的动作不多，冲突也很受限制。如《阿伽门农》，妻子杀夫为女报仇的情节应该说是十分紧张的，如此尖锐的冲突却设在剧中正面表现而推到了幕后，呈现在观众面前的只是冲突之前、之后的交代及歌队的评价与感叹。在《被缚的普罗米修斯》中，普罗米修斯因盗火给人类而受宙斯的惩罚，这个情节本可以展开激烈的冲突，但作者却安排主人公自始至终被缚在悬崖之上，自颈项以下不能作任何动作，只让他舌战群敌。这实际上象是一种化妆朗诵，其戏剧的效果还比不上诗的效果。

而值得注意的是，埃斯库罗斯的悲剧中虽然尚未表现出突出

的戏剧效果，但剧作对于情境的选择已经完全具有不同于史诗的戏剧的特点，为冲突的正面展开提供了很好的基础。上述两个悲剧都是在事件接近转折的时刻开场，情节集中紧凑，很快导向结局。这就与同样叙事但要从头道来的史诗大不相同。再看他唯一的现实题材的《波斯人》。波斯侵希战争这样一个大题材，如果用史诗表现，必然要有众多的人物，开阔的场面，漫长的时间；但在埃斯库罗斯的悲剧《波斯人》中，却浓缩在一个极小的情境之中：地点在波斯侵略军国内的王宫里，时间在战争似将结束而消息尚未传来的那一刻，人物也很少。出征的国王的妻子和国中的元老们（歌队扮演）在等待消息，通过他们的焦虑和先王鬼魂的斥责表现出国内的情况，通过信使和败归的国王讲出战争的情况。在这样集中的情境中以小见大地反映一个不便正面在舞台上表现的过程，这正是戏剧所最擅长的结构手法，为后世剧作家经常地使用。可惜的是，《波斯人》尽管选了这样一个很好的戏剧情境，它的仅有的两个可以同场说话的演员却难以充分利用它来展开冲突，组成歌队的是十五个元老，只能众口一词地合唱而不能分化成对立的性格人物以表现生动的情节。这就是当时的戏剧规则限制的结果。

由于历史条件的种种限制，在世界上第一批文学上已臻成熟的戏剧作品中，由人物动作表现的冲突开始出现但不完善，戏剧因素已经产生尚不突出，正象德国评论家赫尔德所说的，“往往是一个寓意的、神话的、半史诗性质的画面，几乎没有什么场面上的、故事上的、情感上的连续；或者，象古人所说的，甚至只是在歌舞队的台词当中插进了一些故事而已。”^① 这些剧的魅力主要地表现在非戏剧的哲理、抒情因素之中。

尼采在著名的《悲剧从音乐精神中诞生》中，极力将希腊悲剧与玄渺的“音乐精神”联系起来。他认为由于歌队作用的

① 赫尔德：《莎士比亚》，《莎士比亚评论汇编》（中国社会科学出版社1979年版）（上）第264页。

逐渐减退，“悲剧决然是随着音乐精神之灭亡而灭亡的”^①。事实上，作为戏剧，它恰恰是随着歌队的逐渐退出而成熟起来的。但这里尼采抓住了希腊悲剧与音乐精神实即抒情、哲理因素的关系问题，这倒是颇有见地的。尼采写到欧里庇得斯这样看待他的前辈埃斯库罗斯的作品：

他在埃氏悲剧的字里行间看出一些深不可测的东西，表面上是一种似是而非的浅显，同时在背后是一种神秘的深奥，甚至无限的深奥。即使最浅显的人物形象，也往往带着慧星的光尾，仿佛暗示着一些飘渺朦胧的意义。同样的朦胧的暮色，笼罩着悲剧的结构，尤其是在歌队的目的上。^②

话虽显得过于晦暗不明，却说中了埃斯库罗斯剧作结构中确有的浓重的哲理与抒情成分。尼采把这看作是悲剧的最高境界，他断言其后悲剧就开始走下坡路；而我们则认为，就戏剧形式来说，这只是其发展初期一种尚未成熟的过渡形态。

到了第二位伟大的悲剧诗人索福克勒斯手中，戏剧结构成熟了。他又增加了一位演员，使悲剧有了充分的展开动作与冲突的可能。原来由歌队担负的主要任务由三个演员来担负了，戏剧的成分压倒了诗的成分。

索福克勒斯与埃斯库罗斯一样，也将戏剧的情境设置在集中的一个点上，而不同于埃氏的是他给演员以更多的动作，突出了角色之间的冲突，使戏显得生动、紧张。这类结构由于时间、空间的高度限制，作为剧情之前因的事件不能在观众面前表演出来，只能借演员之口讲述，这就是前史。根据前史性质的不同、在剧中所起作用的不同，这类结构又表现为两种形式。索福克勒斯的两大名作《安提戈涅》与《俄狄浦斯王》正好是这两种形式的代表。

《安提戈涅》的前史比较简单，一开场就在安提戈涅与妹妹

①② 尼采：《悲剧的诞生》，见中国人民大学1979年编《文学论集》（四）第247页，第232页。

伊斯墨涅的交谈中交代出来：哥哥波吕涅刻斯战死之后，国王——也是安的舅舅兼未来的公公——克瑞翁因他是叛徒而不准任何人去埋葬他，违者将被砸死。前史交代完毕就开始冲突，以后的事件几乎全在观众面前展开：安提戈涅与妹妹争执一番后，义无反顾地去安葬哥哥；克瑞翁下令抓来安提戈涅；他的儿子、安的未婚夫海蒙前来求情被斥走；接着先知来作了可怕的预言，克瑞翁才害怕起来，匆匆赶去，而安提戈涅与海蒙正好先后死去。

在这里，很明显地，前史是基础，是全剧的推动力，它的提出就是剧的开场，它一下子就放出全部的能量，把戏剧动作迅速向前推进，在这过程中，人物之间互相发生撞击、冲突，直至最后解决。

在另一种形式的剧作《俄狄浦斯王》中，情况就有所不同。主要的前史不是刚刚发生的事，而是很多年前的一个秘密。它不是作为基础一开始就摆出来，而象一个远远的目标，似可望又不可及，开场时只露出一点点，以后也只是一点一点地显露出来。但它有着越来越强的吸引力，引起全剧的动作线都趋向于它，这样来使它们发生冲突。

《俄狄浦斯王》的主要前史是许多年前主人公无意中弑父娶母的故事，但谁也没意识到这一点。现在的事情则是城邦遭灾引起的。为了拯救国民，按照神示必须把杀害先王的凶手找出来。这样便开始向这个目标进击。俄狄浦斯为了弄清这一个奥秘，不顾一切地与所有有关人员发生冲突。随着前史越来越多地揭露出来，吸引他追下去的力量也越来越大，最后真相大白，全剧就以他刺瞎双眼告终。

因此准确地说，这个结构中含有两个前史，一是近前史，即城邦遭灾，派克瑞翁去问神示，这个情境提供了动作的推力；一是远前史，即弑父娶母，这个秘密提供了动作的引力。二者之间好象有一股强大的磁力在促使秘密迅速揭开，但同时又引起阻止秘密揭开的反作用力，这就发生冲突，造成悬念。一直到高潮中秘密才完全揭开，以“发现”引起“突转”，剧就结束。这也是

观众的悬念不断提高直至最后得到满足的过程。因此，亚里士多德认为象这样“发现”和“突转”同时出现是最好的。《俄狄浦斯王》一剧尽管前史中有着很不近情理的漏洞，还是一直被奉为戏剧结构的完美典范，并广泛地为后人所效法。

第三位杰出的悲剧诗人欧里庇得斯的《伊菲革涅亚在陶洛人里》等剧也是这样以揭开人物关系中的一个秘密为全剧枢纽。

在两千多年后莫里哀的喜剧《达尔杜弗》中，相似的手法稍有变化。伪君子达尔杜弗的丑恶行止对于奥尔恭来说还是一个秘密，他完全蒙在鼓里，因此将他请进家来，还为了他的事与家里人争执不休。一直到最后有了发现——这个“发现”不是某人说出过去的秘密，而是他自己躲在桌子底下看到了伪君子的劣迹，这才发生突转。

《俄狄浦斯王》式的结构在十九世纪易卜生的剧中表现得更为纯熟，其中《玩偶之家》最为典型，人们历来将它与《俄》剧相提并论。它的远前史是：八年前海尔茂重病不起时，妻子娜拉违法地冒名签字向柯洛克斯泰借款使丈夫治好了病，日后她自己节衣缩食来还债，也一直瞒着丈夫。近前史是：债务即将全部还清，丈夫刚当上银行经理，恰巧要裁去柯洛克斯泰的职务，这就造成了秘密将被挑破的危险，柯洛克斯泰被迫来逼娜拉，要求帮他保住职位，否则就戳穿秘密，偏偏海尔茂最恨这个也干过假签名勾当的柯洛克斯泰，怎么也不肯通融。这样冲突就直接地一步步推上去，直到高潮时，秘密被海尔茂发现，剧情出现大突转，娜拉终于出走。冲突从头到尾十分集中十分紧张，这就是远前史中八年前的秘密与近前史刚刚造成的情境交互作用的结果。

在《野鸭》与《罗斯莫庄》等剧作中，易卜生都采用了这种以远前史的秘密为中心的结构。

与易卜生差不多同时的俄国剧作家奥斯特洛夫斯基也常用这种结构，只略有变通。例如《无辜的罪人》、《迟暮的爱情》等等。

二十世纪中许多重要的、包括一些以新奇著称的剧作家也都

运用过这种最古典的结构形式。如崇尚唯美主义的英国王尔德的《温得米尔夫人的扇子》，写过著名的《推销员之死》的美国阿瑟·米勒的《都是我的儿子》，被认为以“怪诞”为特点的瑞士迪伦马特的《物理学家》，著名的存在主义大师法国加缪的《误会》，等等。

中国这种结构的话剧不太多。曹禺的《雷雨》以周萍的出走和鲁妈的到来为契机揭开了二十年前埋下种子的这两家关系的秘密。宗福先的《于无声处》以梅林、欧阳平的到来最后揭穿了何是非九年前坑害梅林一家的秘密。

这些剧，都以一个过去的重要秘密为中心，又有一个威胁到这个秘密的情境。剧情一般是通过揭开它还是捂住它两股力量的冲突迅速发展，而总是在高潮中把它完全揭开，以“发现”实现“突转”，使全剧迅速收场。整个过程好像是有一台钻机不断地向那深处的秘密钻去，直到钻通为止，根据这个特点，可将它比作“钻探式”。

但是集中紧凑的古典结构未必都有秘密的远前史，在戏剧史上出现得更多的《安提戈涅》式的结构就只需要一个未必久远的前史，无所谓秘密，可以说就是戏剧的情境，并且一开始就摆出来，以后的动作几乎都展现在舞台上。由于它总是有形无形地向剧中人提出一个急迫的事件，而且常常限时刻，因此，也总是“逼”出强烈的冲突来。与上述的“钻探式”相比较，这种形式可比之为“突击式”。前者的代表作是《俄狄浦斯王》，后者的代表即《安提戈涅》。

在欧里庇得斯的《美狄亚》中，一开场就由保姆交代出前史造成的情境：伊阿宋抛弃了曾对他有过莫大恩情的妻子美狄亚，和国王克瑞翁之女格劳刻成了亲。这就使得美狄亚决心报仇。加之克瑞翁还来逼她马上出去流亡，更激化了她报仇的决心，她终于疯狂地杀死了格劳刻连同她自己给伊阿宋生的两个孩子。

莎士比亚的大多数剧作都与此类结构迥然不同，但也有个别例外，如四大悲剧中的《奥赛罗》，是所有莎剧中最为紧凑集