

孙惠柱/著

The Fourth Wall

第四堵墙

► 戏剧的结构与解构



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

第四堵墙

戏剧的结构与解构

孙惠柱 著



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

图书在版编目(CIP)数据

第四堵墙:戏剧的结构与解构/孙惠柱著.

—上海:上海书店出版社,2006.8

ISBN 7-80678-556-6

I. 第... II. 孙... III. 戏剧-结构-艺术理论-高等学校-教材

IV. J80

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 049145 号

责任编辑 包晨晖

特约编辑 杨丽华

技术编辑 张伟群 丁 多

封面设计 包晨晖

第四堵墙——戏剧的结构与解构

孙惠柱 著

上海世纪出版股份有限公司上海书店出版社

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行

上海福建中路 193 号 邮政编码/200001

www.ewen.cc www.shsd.com.cn

全国各地书店经销

上海展强印刷有限公司印刷

开本 787×1092 1/16 印张 15

2006 年 8 月第 1 版 2006 年 8 月第 1 次印刷

印数:1—4000 册

书号:ISBN 7-80678-556-6/J.271

定价:33.00 元

目录

006 序言：新世纪的戏剧

上 篇 叙事性结构

014 导 言

第一章 各类形式探源

017 一 纯戏剧式结构

026 二 史诗式结构

036 三 散文式结构

044 四 诗式结构

053 五 电影式结构

第二章 美学价值分析

〔审美对象〕

058 一 集中整饬

062 二 多样变化

067 三 美是生活

071 四 丑与抽象

077 五 转入主体

〔审美心理〕

079 六 内幕仿

082 七 移情作用

085 八 距离与想像

091 九 创造与表现

094 十 心理与时空

096 小 结

第三章 各家理论评价

101 一 亚里斯多德

104 二 亚里斯多德之后

107 三 黑格尔

116 四 黑格尔之后

119 五 结构类型问题

123 结 论

下 篇 剧场性结构

128 导 言

第一章 解构叙事的剧场性结构

130 一 “戏中戏”结构

147 二 仪式性结构

162 三 社会论坛剧结构

第二章 编、导、演综合的体系

167 一 横的比较： 斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、梅兰芳的审美理想

167 小引：真、善、美的统一

168 真、善、美的侧重

175 不同的统一方式

181 小 结

183 二 纵的发展： 梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特在中国的社会意义

183 时装新戏的诞生

185 斯氏写实体系的传播

188 布氏哲理体系的影响

190 中国戏剧的未来

192 三 最新趋势：
布莱希特、叙事体戏剧与大众传媒

203 四 人生与面具：
斯坦尼斯拉夫斯基，布莱希特，阿尔托

203 此三大体系与彼三大体系

203 三大体系的戏剧观和人生观

208 生活与戏剧中的面具

212 三大体系这张网

218 三大体系与中国现代戏剧

第三章 还需要剧场吗？

221 一 后现代——戏剧？

226 二 戏剧、电影、电视剧

232 三 电脑、影视、戏剧

238 后 记

序言：新世纪的戏剧

21世纪刚开始的时候，中国的戏剧似乎走到了尽头。名义上全国还有三千多个正式的剧团，但大多数剧团大多数时间并不在排练和演出，大多数的演出中大多数的票不是卖的，而是送给领导和专家看的；对于大多数中国人来说，戏剧已经成了一个比古董还要古董的名词。因此有名牌大学研究文学和戏剧的学者郑重其事地提出“告别戏剧世纪”，而且认为“戏剧的这种穷途末路是带有全球性和必然性的”。^[1]那么，事实是这样吗？恰恰相反。

在20世纪里，欧美曾经两次有人预告过戏剧的衰亡，第一次是当电影从无声变为有声以后，好莱坞进入黄金时代的30年代，第二次是二战以后电视大普及的50年代。结果怎么样呢？戏剧不但没有衰亡，反而更发达了。美国大学的一千好几百个戏剧系几乎都是二战以后才逐步建立起来的，从来不用担心“盲目扩招”而缺乏生源。人们常以为戏剧抵不过电影和电视的步步进逼因而不断撤退，其实这只是一个错觉。首先，戏剧影响的缩小只是和影视铺天盖地的声势相比较而言，发达国家的戏剧总量在过去半个世纪里不是缩小了而是大大地扩展了。其次，虽然世界上最大的戏剧中心——百老汇——的商业剧场比30年代减少了，但这并不意味着美国的戏剧萎缩了，过去五十多年里美国戏剧的最大变化是非

营利性的外百老汇、外外百老汇和遍布全美的地区剧院乃至业余剧团的兴起，这是百老汇最兴盛的时期都不能比的。其实就是百老汇现在仍然非常热闹，一到晚上三四十个大剧场灯火辉煌，再加上四周六七十个中小型剧场，纽约每晚都有上百个戏剧演出，而那里的八百万人口还不到上海的一半。任何只要到纽约或伦敦的剧场区去转过一转的人都不可能相信戏剧已经“穷途末路”。当然，美国戏剧家也常常抱怨戏剧不景气，那是因为他们觉得美国的戏剧还是不如欧洲，希望他们的政府也能像欧洲国家一样为戏剧大量拨款，而并不是真的认为戏剧正在衰亡。

如果说欧美的文化传统跟中国人不同，那么还可以来看看同属中华文化圈的香港、台湾、新加坡。这三地以前的戏剧传统都远远比不上中国大陆，但近二三



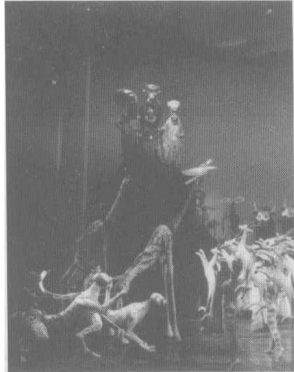
尤·布林纳曾演过三十多年的《国王与我》近年又翻出新版本



豪瑞乌兹的《排队》(孙惠柱导演):人人都来站第



豪瑞乌兹的《排队》是外百老汇演出最久的话剧



泰摩导演的《狮子王》在百老汇一票难求

十年来,随着经济和总体生活水平的提高,剧场的硬件和剧团、剧目的软件与影视同时飞速发展,有钱有闲看戏搞戏的人大大增加,戏剧的普及程度已经与欧美城市相接近。这三地的例子说明,经济与戏剧发展之间存在着一定的对应关系。如果这样来看中国大陆,可以说,现在的戏剧之弱小一方面过去长期政治运作以后突然转型所造成的,同时也是因为社会总体经济水平还不够高的缘故。中国的经济正在不断增长,为什么戏剧会是“穷途末路”呢?从长远看,21世纪很可能是一个真正的全民戏剧的世纪,当然,新世纪的戏剧形态会更加多样化,会更贴近甚至参与日常生活,更不怕突破文学研究者强调的“文学是戏剧之本”的戏剧传统。

未来学经典《第三次浪潮》的作者阿尔文·托夫勒(Alvin Toffler 1928-)早在1970年就在他的成名作《未来冲击》一书中作出了一个重要的预测:继制造业之后大为繁荣的是服务业,但服务业以后又将有一种代表社会发展更高水平的经济兴盛起来,叫做“体验业”(Experiential Industry)。这个观点对我们展望戏剧的未来颇有启发。他说:

人们的生活越来越富裕和多变,这个趋势无情地改变了人想要占有物品的老习惯。消费者以前买物品时所用的那份认真和热情现在被用来购买体验。在今天,体验一般还是作为传统服务的附加物搭着出售的,就像航空公司提供的情调服务,这种体验就好像是蛋糕上的奶油。但是当我们进入未来的时候,越来越多的体验将会为了它们自身的价值而单独出售。

我们正在从一种“肠胃经济”(Gut Economy)转向一种“心理经济”(Psyche Economy),因为肠胃需求的满足毕竟是有限度的。^[2]

这种满足人的心理需求的“体验业”究竟是什么呢?托夫勒写道:“很多文化事

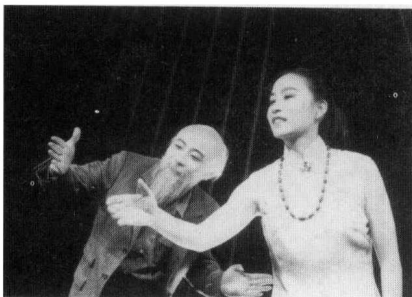
.....

1 朱寿桐:《告别戏剧世纪》,《文艺报》2002年4月18日。

2 Alvin Toffler: *Future Shock*, New York: Bantam Book, 1970, P. 226, 236.



1930年代的音乐剧《奥克拉
荷马》21世纪还很火



写意话剧《中国梦》(孙惠柱、
费春放著)

业就是致力于创造再现某些特殊的心理体验，今天，在几乎所有发达的高科技社会里，基于艺术的‘体验业’都在大发展，与此同时还有消遣活动、大众娱乐、教育以及某些心理服务，这些行业所从事的都是‘体验性生产’。”^[3]托夫勒的主要兴趣是社会与经济，他没有进一步去分析体验业中的具体样式，但提到了一个“历来只是遮遮掩掩地运作的非常古老的体验业——妓院”；其实，他忽略了一个同样古老但历来是堂而皇之地运作的体验业——剧院。

历史上剧院和妓院这两大极其古老而又青春常在的体验业常常搅在一起。关汉卿的《救风尘》、小仲马(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，用精彩的叙事手段铺陈出一个个戏剧性的故事；而中国的青楼、日本的艺妓、巴黎的“红磨坊”则把戏剧的因素用在色情业里，让欢场和剧场融为一体。从形态上说剧院和妓院代表了体验业中两种不同的空间和动态模式：剧院要分成舞台和观众席两块，常规是主(演员)动客(观众)静。而妓院的环境是全方位包容性的，主(妓女)客(嫖客)之间绝无分隔的界线，二者是互动的关系。用戏剧术语来说，剧院与妓院的不同在于有没有“第四堵墙”。

“第四堵墙”是一道无形的墙，严格地说这是19世纪后期才产生的概念。法国最早的现实主义剧院“自由剧院”的创始人安图昂(Andre Antoine 1858-1943)要求演员在自然的状态中表演，排练就在真实的房间里进行，等到他认为排练成熟了，才决定要让观众从哪一面墙的方向看进来。演出时就像把一个真的房间搬到舞台上，撤去一堵墙让观众看，让留下的三堵墙告诉改造观众剧情发生的地点，这被撤去的墙就是“第四堵墙”。这堵墙既是让观众得以“窥视”的透明镜片，又是隔绝演员与观众的坚固屏障。安图昂要求演员把它当成是实在的墙，绝不能透过它和任何观众有目光接触，而观众也不能穿过它打断剧情的进展。这是分隔演员和观众的最极端的形式，安图昂一度极为严格，甚至说让观众看到家具和演员的后背也在所不惜；后来俄国的斯坦尼斯拉夫斯基(Konstantin Sergeivich Stanislavsky, 1863-1938)继承了安图昂的观点，但方法上没有他那么极端。

较为宽泛的“第四堵墙”的概念是身兼哲学家、文学家、戏剧家和《百科全书》主编的狄德罗(Denis Diderot 1713-1784)提出的，比安图昂早了一百多年。他在《论

戏剧诗》中写道：“不管你是写戏还是演戏，都不要去想观众，就当他们不存在好了。想象一下，舞台边上有一道把你和观众分隔开的巨大的墙，写戏、演戏都只当大幕还没有升起。”^[4]狄德罗写戏的时候已经有了镜框式舞台和室内布景，而在比他更早的一两千年里，大部分时间演戏并没有大幕，连舞台也往往只是广场的一个部分，然而，把观众和演员分开的“巨大的墙”却一直是戏剧生成的必要条件，是戏剧得以从集体仪式中分离出来的一个决定性的标志，也是把审美活动和功利行为分离开来的前提。这堵无形的墙贯串在两千五百年的戏剧史上，但是墙的形状、坚实度和完整性却一直在不断地变化。从对这堵墙的不同态度和用法上，往往可以看出艺术家在结构戏剧时表现出来的不同特点。20世纪60年代西方兴起了种种“环境戏剧”，实验者们有的到古典和原始部落的仪式中去寻找灵感，有的干脆创造新的仪式，他们都不满于传统剧院里严格的主客分离，希望打破第四堵墙，发动观众参与演出，也就是用妓院模式来冲击剧院模式，产生了两者的混合。

托夫勒把体验业分成模拟环境和非模拟亦即实况环境两类。讲究的妓院常会用模拟来抬高身价，用种种高雅或合法的环境来装饰或掩盖其交易的实质，那里面和客都处在模拟的同一层面上。而剧院就不同了，一般都分成模拟环境和非模拟环境两大块，前者局限在演区内，演员在其中模拟特定的角色，但观众就可以保持自我的身份，不需要模拟什么。舞台上的模拟环境和角色会带给在舞台之外旁观的观众带来一定程度的幻觉——这就是观众花钱买票所要得到的特殊心理体验。

舞台幻觉是一种相当微妙的感觉，英国诗人柯勒律治(Samuel T. Coleridge 1772-1834)有一个说法，历来被认为是最精炼最确切的表述：“The willing suspension of disbelief (自愿地搁置不相信)。”但这种搁置并不是只有一种方式。20世纪戏剧界经常争论的一个话题就是幻觉与反幻觉，有的坚持一定要在舞台上搭起精确仿真的布景来营造真实的气氛，有的认为可以用象征写意的手法来渲染出诗意的幻觉，也有人主张干脆就暴露赤裸裸的后台，提醒人们别忘了戏是假的，别上了舞台情感诈骗的当。斯坦尼斯拉夫斯基(Konstantin Sergeivich Stanislavsky, 1863-1938)和布莱希特(Bertolt Brecht, 1898-1956)的两大阵营代表了关于幻觉问题的两个极端，但如果从托夫勒“体验业”的角度来看，这两派其实也并不那么对立。幻觉派的斯坦尼只要情感的体验，暂时搁置理性的评判；而反幻觉的布莱希特认为理性评判是剧场体验中最重要的成分，要求观众尽量搁置情感的被动反应，而用理智和剧中的故事及其所反映的理念进行双向的交流和碰撞。他那著名的“间离效果”理论常常被人们误解，其实他常用的一个手段恰恰是让演员直接对着观众说话，就是要把看戏的人更直接地包容到演出的整体体验中来。

巧得很，自托夫勒《未来冲击》问世的1970年以来，这两派之间的争论越来越

3 Alvin Toffler, *Future Shock*, New York: Bantam Book, 1970, p. 227.

4 Denis Diderot, "On Dramatic Poetry," *Dramatic Theory and Criticism: Greeks to Grotowski*, Bernard E. Dukoreed, New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1974, p. 293.

少了。作为体验业一大支柱的戏剧越来越多元化，在刻意追求幻觉和坚决打破幻觉的两个极端之间的界线越来越模糊。更重要的是，电影、电视和各色主题公园使人们看到了屏幕影像以及超越舞台的幻觉的多种形态，现在人们制造幻觉的重点已经不是舞台上，而是在整个剧场甚至超越剧场的整个环境当中了。这是随着60年代末“环境戏剧”的兴起而蔚为大观的，虽然那时候的先锋戏剧后来因政治气候的改变而逐渐边缘化了，但这种形式却被商业戏剧克隆了过去。如在百老汇演了二十年的音乐剧《猫》(Cats)就把舞台设计延伸到整个剧场，把两千人的观众席都变成个大“垃圾场”，让猫们出入玩耍，幕间还欢迎小观众走上台去请猫签名留念，舞台幻觉变成了整个剧场的幻觉。

近年来飞速发展的数码电脑技术使影视制作如虎添翼，估计不要多久就可以不雇演员只用电脑来制作和真人一样的“写实动画”故事片了^[5]。这大概会使“戏剧衰亡”论者更相信戏剧要彻底败给影视，其实正相反。当演员被机器抢走了饭碗以后，他们很可能会回到剧院来演戏，而许多观众也正好看厌了谁都能随便做做的不计其数的写实动画，反而要到剧场里来体验真人表演的戏剧，包括传统的以文学为基础的戏剧和各种实验性的戏剧。整个社会的数码化——也就是屏幕化——将从根本上改变许多人类活动的性质。到那时候，看影视将跟阅读、算账、设计、写报告等工作一道归入个人坐在屏幕前的活动，而去剧场——不管是去看还是去演，则将跟跳舞、运动、派对、志愿者活动一样属于群体参与交流的活动。人们将不再说，我工作累了，要来点娱乐；而会说，我一个人看屏幕看累了，要去找个人气足的地方来点体验——戏剧就是这样的地方。

中国人刚刚进入一个狭义的肠胃需要基本得到满足的社会新阶段，广义的“肠胃需求”——包括衣、食、住、行在内的各种物质需求——不久也将在越来越多的地方得到满足。下一步怎么办？温饱之后多余的财力和精力用到哪儿去？城市里已经十分繁盛的服务业正在不断提高人的生活质量，特别是满足人的身体需求的餐饮业和理发沐浴业，更是在密度上超过了大多数发达国家；而对于精神的需求来说，发达的体验业是下一个必然的发展趋势。不用说，体验业中的妓院业是政府取缔的对象，但妓院中主客互动的环境模式一定会在新的体验业中大行其道；与此同时，政府应该大力支持戏剧等艺术领域的体验业。事实上，前些年曾经冲击了艺术的实业建设和商业潮流不仅极大地提高了中国人的物质生活水平，也正在为中国艺术的再次兴隆准备条件。新的戏剧和原来的戏剧会有很多不同的地方，但可以肯定的一点是，我们不但不会告别戏剧，而且已经进入了一个将以戏剧为核心成分的体验业世纪。

戏剧之所以能成为体验业的核心成分，是因为它在叙事性和剧场性两方面的突出特点。首先，戏剧是一种讲故事的方式。被称为编剧教父的美国大师罗伯特·麦基在《故事》一书中写道：“故事不仅是我们最多产的一种艺术形式，而且要超过人类在醒着的时候所做的任何活动——工作、游戏、吃饭、锻炼。我们讲故事听故事的时间一点都不比睡觉的时候少，甚至在睡梦中还在编故事。为什么人生有那么多

时间都用在故事中呢？正像学者肯尼斯·伯克(Kenneth Burke)说的，故事就是生活的特征。”^[6]故事确实是无所不在的，而讲故事的方式，也就是叙事的方式，又是多种多样的。在各种叙事形式中，人类历史上影响最大也最能让人清楚地意识到故事的存在的就是戏剧。诚然，部落长老和吟游诗人讲故事的方式比戏剧更为古老，但一旦有了戏剧，它们就被边缘化了；电影电视是在戏剧之后兴起的叙事形式，它们固然又比戏剧热闹得多，但其编剧的理念和技巧毕竟是脱胎于戏剧编剧，其间的师承关系远甚于最早的剧作家之于史诗作者的关系。18世纪的意大利剧作家高齐(Carlo Gozzi, 1720-1806)早就断言人类所能想象的戏剧情境不超过三十六种，德国大诗人兼剧作家席勒(Friedrich von Schiller, 1759-1805)曾想多找出几种来，可找到最后连三十六种也没找满。1868年出生的法国剧作家炮尔梯(Georges Polti)编了本书，把三十六种情境里的各种可能都开列出来，还把当时有名的所有剧作都分门别类地一一归档，证明一切人类故事都只是这些基本情境的不同的排列组合。^[7]如果说人物和情境是故事的基本要素，那么如何把它们独特而有意义地排列组合并展现出来，就是叙事结构的奥妙所在。自古希腊以降的两千五百年来，各国的剧作家发挥了无穷无尽的创造性，深入发掘戏剧这门舞台艺术的特点，同时也吸取其他叙事样式的特点，为我们提供了无数成功的范例。本书分析了其中那些最突出的且至今仍被世人广为演出的剧作，试图从中找出一些诀窍来。

至于剧场性结构，虽然和叙事性结构同为戏剧的两翼，从来就缺一不可，但作为一门学问却要比编剧技巧年轻得多。历史上演员的出现其实比编剧更早，然而关于演员的成体系的理论却比编剧理论晚得多；至于专业导演则是晚到19世纪中叶才刚刚出现，不过导演一出现就有一套又一套的理论在伴随着。古今中外都有很多不相信理论的剧作家，但却不容易找到完全不谈理论的导演。在整个20世纪中，一方面，编剧结构的理论好像已经穷尽了各种可能；另一方面，导演和表演的理论越来越热闹，以导演为主导的剧场性结构有时候显得比由编剧决定的叙事性结构还更重要。由于电影电视的强力竞争，一些戏剧导演认为只有在剧场性方面找到新形式，才能发挥戏剧的特点，从电影电视那里夺回观众，这就是前面提到的“妓院模式”，也是“下篇”第一章的主要内容。这些努力大大地拓宽了戏剧的可能性，但事实上并没有在根本上取代戏剧叙事的基本功能，因为多数的导演和演员还是在叙事结构的基础上进行他们剧场性的创造，这是“下篇”第二章中所论述的几大戏剧体系的主要内容。随着新世纪中体验业的进一步发展，还会有更多的戏剧样式涌现出来，同时戏剧与电影、电视、电脑技术的关系也日益复杂和丰富。这本书考察了2500年来人类用戏剧编演故事的成就，它的最后一章应该说只是预示了一个新的开端。

.....

5 孙惠柱：《电脑、影视和戏剧》，《感悟美国梦》，上海人民出版社1993年。

6 Robert McKee: *Story, Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, London: Methuen, 1999, P. 11. 该书已有周铁东的中译本，中国电影出版社2001年版。

7 Georges Polti, *The Thirty-Six Dramatic Situations*, Lucilla, Ray, Iran, Boston: The Writer, Inc. 1991.

上 篇

叙事性结构

一般来说，在各种文学类型中，由于戏剧艺术在时间、空间方面的限制，话剧^[1]对结构的要求显得最为严格；具体地说，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（Aristotle, 384—322 BC），到现代的阿契尔（William Archer, 1856—1924）、劳逊（John Howard Lawson, 1895—1977），戏剧理论家们对话剧结构做了大量的研究，是以构成了剧作理论的主要内容。

然而，耐人寻味的是，以结构理论为主体的剧作理论常常为剧作家们所蔑视，特别是那些在结构上有所创新的剧作家。写过1800个剧本的西班牙剧作家洛贝·德·维加（Lope de Vega, 1562—1635）说，他每当要编剧时，就把法则“重新封锁起来”。他曾这样写道：“我写的喜剧，连本星期完成的一个，已经有四百八十三出。其中除掉六个，全都严重地违反艺术法则。有时候不规格的东西正因为不规格而得人喜爱。”^[2]俄罗斯的高尔基（Maxim Gorky, 1868—1936）曾对著名的美国戏剧理论家克拉克（B. H. Clark, 1890—1953）说，他不懂怎样编剧，剧本写得都很糟，然而接着又说：“但是，我要是学了理论的话，它们就会更糟。”^[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。英国的阿契尔在他的《剧作法》（*Playmaking*, 1912）中开宗明义第一句就宣称：

写剧本没有规则可循。^[4]

美国的劳逊在《戏剧与电影的剧作理论与技巧》（*Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*, 1949）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”。^[5]

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，认为应该放弃“规则”与“法则”，而要遵循“规律”与“原则”。但这种学者口中的名词之争并不能解决剧作者所面临的实际问题。事实上，流行的所谓“规律”或“原则”，仍然难以概括不断发展中的极其丰富的剧作实际，因此往往不为剧作家所信任。20世纪后半叶最重要的德语剧作家迪伦马特（Friedrich Durrenmatt, 1921-1991）说：

艺术家实在并不需要学问。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。但是这样做出来的学问对于艺术家没有什么价值，即便是真学问也罢。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，那么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，那么也就不在乎同样的规则是否也被学问家所发现。

然而，他又不得不承认：

但是，被这样否定了的学问就像骇人的妖魔一样站在艺术家的背后。它随时准备着扑过来——每当艺术家想谈谈艺术的时候。^[6]

如果说学问和理论只能吓唬人而没有任何实用价值，那事实上是有许多人学了之后才写出了好的剧本；如果说它们确是戏剧的规则，那另一个事实就是更多的优秀剧作已经或多或少地破坏了这些规则。因此，问题不在于是不是有规则，而在于是不是只能有一种，这一种规则是不是可能反映出多种多样的戏剧的实际情况。

前苏联的霍洛道夫（Eifm Grigorevich Kholotov, 1915-）曾经这样指出他们的戏剧理论存在的问题：

.....

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；故黄佐临先生有“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 B. H. Clark, *A Study of the Modern Drama*, New York: Appleton-Century Co., 1938, P. 51.

4 《剧作法》，中国戏剧出版社1964年版，第3页。

5 《戏剧与电影的剧作理论与技术》，中国电影出版社1978年版，第5页。

6 迪伦马特：“Problems of the Theatre” (1955), *Playwrights on Playwriting*, ed. Toby Cole, New York: Hill & Wang, 1977, p. 132.