

当代戏剧形态论

叶志良 著

20

世纪中国文学研究
THE STUDY SERIES OF CHINESE LITERATURE
OF THE TWENTIETH CENTURY

天津人民出版社

目 录

《二十世纪中国文学研究书系·序》	贾植芳 (1)
绪 论 当代戏剧形态研究的逻辑起点	(5)
第一章 当代戏剧的结构形态	(14)
第一节 超越“情节剧”意识	(15)
第二节 结构重组与变形	(21)
第三节 建立新的结构形式	(31)
第二章 当代戏剧的时空形态	(46)
第一节 模糊的时空观	(47)
第二节 时空交错和结构张力	(53)
第三节 时空折叠与模式	(63)
第三章 当代戏剧的叙述形态	(76)
第一节 “叙述”与“展示”	(77)
第二节 叙述操练与品类	(83)
第三节 叙述者的设置	(95)
第四章 当代戏剧的符号形态	(107)
第一节 语境与戏剧传通	(109)
第二节 语言的颠覆	(119)
第三节 诗化的符号	(127)

第五章 当代戏剧的剧场形态	(141)
第一节 多声部的剧场.....	(143)
第二节 小剧场的魅力.....	(149)
第三节 能指化的舞台具象.....	(162)
第六章 当代戏剧的泛化形态	(174)
第一节 戏剧的开放性.....	(175)
第二节 环境戏剧：与生活同构.....	(181)
第三节 艺术与艺术的互渗.....	(193)
第七章 再现——表现：游弋于两极的表现形态	(208)
第一节 再现剧的发展.....	(209)
第二节 表现剧的勃兴.....	(216)
第三节 再现与表现兼容剧的兴起.....	(224)
结 语 当代文化语境中的戏剧策略	(235)
第一节 趋俗的扩张化.....	(235)
第二节 制作大于创作.....	(239)
第三节 包装：绚丽的神话.....	(242)
后 记	(249)

《二十世纪中国文学研究书系》序

贾植芳

在这个世纪转折之交，对近百年来在历史风雨中走过来的中国现当代文学中的经典性作家与重大的文学现象，作一次深入的历史回顾、反思与研究，以迎接新世纪的到来，我认为这是当前具有历史责任感与敬业精神的专业学者们应有的共识与同感。正是出于这一心愿，所以当我听到浙江师范大学中文系的朋友们正在分头撰写这套命名为《二十世纪中国文学研究书系》的各专题的讯息时，感到格外振奋与高兴，因此当他们来信约我为这套书系写序时，虽然我已是一个进入耄耋之年的老朽，而且刚刚经历了一场大病，但我还是毫不犹豫地答应下来了。这正如“文革”中流行的一句权威名言所说的那样：“他们人还在，心不死。”对我们这一代在“五四”精神培育下走上人生道路的知识分子说来，凡是有助于社会进步和文化建设，即能促进中国由旧的传统走向现代化的大小活动，总是习惯性地卷起袖子，奔上去，自觉地做点什么，即或是为之出生存身，呐喊几声，擂鼓助阵，都当成是一种义不容辞的社会职责。我这种从青年时代就形成的当一个好的事之徒的本性，虽然曾为之不止一次地付出过沉重的生命代价，但仍九死而不悔，这真是又应了“文革”中流行的一句权威性名言所概括的：“要改也难！”

浙江师大中文系的朋友们编辑的这套书系，是在新的历史环境下，自觉地通过对自己多年的专业教学实践和著述活动，结合自己的人生体验与生活感悟，对中国近百年来文学，尤其是现当代文学进行了一次清醒的整体性的历史反思与总结的深入研究的成果。他们摆脱了多年来在封闭性的政治文化环境里、在政治功利主义支配下所形成的那套文学史模式、文学观念和研究方法的束缚，从历史实际出发，对中国现当代文学的丰富矿藏，重新进行了发掘、审视、整理、思考和具有自己学术个性和文化品格的新的学术研究。从它的选题来看，不仅大大开拓了中国现当代文学的研究空间，而且某些选题还填补了学科研究中的某些空白，同时在研究视角、方法、论点及文风上都有所创新与发展，这是一个重大的文化建设工程，它不仅丰富了本学科研究的学术积累，也为海内外同行和读者提供了新的具有时代精神的学术信息，使人如面春风，有一种清新的感受。

这套书系分为二辑。第一辑“文体与作家论”从微观的角度，对二十世纪中国文学中四位浙江籍的经典性作家鲁迅、茅盾、郁达夫、艾青，从新的研究视角对其文学创作的创造性成就进行新的发掘与研究，所涉及的文体包括小说、诗歌、戏剧和散文四种类型，它对二十世纪的中国文学有一定的涵盖面和概括性；第二辑为“思潮与流派论”，从宏观的角度，把握二十世纪中国文学的主体——现实主义和现代主义思潮，概述其发展流变的历史轨迹，探讨其规律与特点，同时又审视其与外国文学的影响与借鉴关系，并又傍及女性文学思潮，民间文学研究与美学研究等为学术界所瞩目的诸种课题。流派研究则列入该校本学科的“散文流派史”课题。但总的看来，无论是作家作品的专题研究，还是思潮流派专题的研究，都是以执笔者对具体作家作品的阅读经验为依据的，因

此，它又是一个有机的整体性存在，因为它无形间显示出某种文学史的结构框架，正如我在前面所述，它基本上涵盖了二十世纪中国文学的主要历史成就与艺术特色。

从中国近百年来的文学史总体来看，出身浙江籍的作家，无论从数量与素质来看，所占的比重是非常醒目的，而本丛书论及的四位浙籍作家，都是具有世界性声誉的中国现当代文学史上的旗帜性的历史存在。尤其是鲁迅，作为中国现代文学的奠基者，他的光辉人格和伟大的文学业绩，不仅向全世界宣告了一个东方民族在文化、文学上的新生，以他所创造的阿Q形象这一不朽的艺术典型为代表的中国现当代文学从此进入了世界文学的宝库，不仅形象而生动地向全世界介绍了这个世纪以来中华民族的觉醒和斗争的过程，而且也引起了东西方汉学家对中国现当代文学的注目、译介与研究，使这一学科走向世界并成为一个国际性的新兴学科。总之，这四位浙籍作家的人生追求、文化品格和文学业绩，在中国由传统向现代化的历史转折中，不仅推动和启发了中国近百年来的社会和文学历史进程，而且影响了一代又一代人的思想意识和精神面貌，他们都是历史性的文学存在。虽然对他们的研究，早已形成了世界性的文学课题，成果累累，但现在由他们出生和长成的家乡的中青年后辈学者进行新角度新层次的研究，使人读之感到另有一种新的亲切可信，多一层新的乡土文化气息。因为作家和研究者都是在吴越文化的土壤上长成与发育的，他们有一个共同的根基，更何况他们都是生活在中国不同历史时代的开放性的社会文化大环境里呢？我认为这就是这套丛书的撰写者的一种得天独厚的历史和时代优势。

我与浙师大中文系的同行朋友们，也算是老交情了。大约从八十年代后期起，我又受他们学校领导和朋友们的抬举，应聘为

该校的兼职教授，也因此为我和上海的同行朋友们多次到金华讲学和访问，提供了难得的机遇，也使我与那里的朋友们通过学术交流建立了深厚的友谊，使我的暮年生活增添了一些新的亮色。

浙师大中文系的中国现当代文学学科，学术力量雄厚，是浙江省的重点学科，它拥有一个很有实力的学术群体。近年来，学术成果累累。目下分专题撰写的这套《二十世纪中国文学研究书系》，就是他们在这个世纪之交，在历史经验的基础上，发挥个人的优势，用专题形式探讨二十世纪中国文学的创作、思潮、流派的特点与规律的学术硕果。这是一个宏大的学术文化建设工程，也是对我国现当代文学建设的一个重要贡献。

正是基于这样的认识与感受，我不避年老体衰，在酷暑中写下这篇称为序的小文，除了向海内外的同行和广大中国文化与中国二十世纪文学爱好者推荐这套富于历史意义和学术价值的专著外，也为我与浙师大朋友们之间的情谊留下一点文字记录。

是为序。

1997年8月6日
于复旦大学寓所

绪论 当代戏剧形态研究的逻辑起点

美国现代戏剧理论家霍华德·劳逊指出：“一种艺术的发展，即意味着它在理性范围的广度、情绪的深度、诗意的浓度、技巧的多样性和结构的优美等方面的发展。”^① 这就是说，对社会人生的理性思考、深入剖析，是艺术获得进步的重要标志；然而，它终究不能替代作为艺术方法、艺术形式范畴的探索，不能忽视艺术品格意义上的美的创造。从某种意义上讲，美是艺术必须体现的永恒价值构成之一。

对于当代戏剧而言，对社会人生的关注自然是戏剧家们肩负的神圣使命；深入思考戏剧艺术的本性、功能和当代化问题，大胆吸收外来戏剧丰富多样的艺术创作手法，努力追溯开掘传统戏曲的审美意识，也是当代戏剧家无可回避的选择。于是，中国当代戏剧艺术开始能够“从现代生活的激流中迅速而准确地抓住美的东西，加以艺术的琢磨概括之后再还给人们”。^② 从而逐渐地形成了包含着深厚的人类生命体验与思想深度的戏剧艺术本体。

① 【美】霍华德·劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，第373页，中国电影出版社1961年。

② 田汉：《向坚信光明自由的伟大现实主义作家契诃夫学习》，《田汉论创作》，第347页，上海文艺出版社1985年。

七十年代末，当代戏剧家们惊讶地发现，观众正在悄悄地离开剧场。因而他们不得不用审美的眼光去巡视斑斓迷离的剧坛。结果，他们发现，尽管当时全国舞台上演剧目众多，但风格单调，几乎是清一色的社会问题剧。表演上也固守五十年代学自苏联的那套幻觉式的写实方法。这使他们想起了极左思潮影响下整个剧坛一花独放的可怕景象，同时也使他们情不自禁地想起了著名戏剧艺术家佐临在1962年“广州会议”上的发言。在那篇著名的题为《漫谈“戏剧观”》的报告中，佐临提醒大家，世界上存在着三种代表性的戏剧观，这就是斯坦尼斯拉夫斯基戏剧观、梅兰芳戏剧观和布莱希特戏剧观。他说，尽管幻觉式的现实主义戏剧对我国现代戏剧的发展贡献很大，但是，“这个企图在舞台上造成生活幻觉的‘第四堵墙’的表现方法，仅仅是话剧许多表现方法中的一种，在二千五百年话剧发展史中，它仅占了七十五年，而且即使在这七十五年内，戏剧工作者也并不是完全采用这个方法。但我国从事话剧的人，包括观众在内，似乎只认定这是话剧的唯一创作方法。这样就受尽束缚，被舞台框框所限制，严重地限制了我们的创造力”。^①佐临提出的“突破一下我们狭隘戏剧观”的呼声，在当时没有产生足够的影响，但是，却在时隔十余年后的新时期文坛产生了深远的影响。于是，突破幻觉式的现实主义戏剧审美形式一统天下的局面，就成了当代戏剧艺术探索发展的基本方向。胡伟民认为中国戏剧走向现代化应当是：

^① 佐临：《漫谈“戏剧观”》，1962年4月25日《人民日报》。

从内容上讲，应该深刻真实地反映当代中国人民的思绪、愿望和命运，抓住现代中国社会发展的真正症结（哪怕是一个侧面、一个局部）。从艺术上讲，剧本的结构方法和演出样式，都应大胆突破，探求新的节奏、新的时空观念、新的戏剧美学语言。^①

这种着重“新”和“真”的艺术追求，深刻地指出了戏剧危机的弊端，也体现出走向现代化的中国戏剧着意创造的审美憧憬。

1980年，被认为是当代戏剧最早的探索创新剧目之一的《屋外有热流》，就是以非幻觉舞台演出形式而在上海、北京等地戏剧界引起轰动的。当代戏剧在审美形式上的变革取得了巨大的成就。许多以前被认定为“反动”的戏剧流派、表现方式，如象征主义、表现主义、超现实主义乃至荒诞派等表现方法，都在当代戏剧中有所反映。中国传统戏曲艺术与布莱希特、梅耶荷德的戏剧，也一样为当代戏剧广为借鉴。长期受到冷落的非幻觉戏剧表现形式逐渐成为当代中国戏剧发展的最重要的特征之一。

从内涵层面上看，这些剧作已经没有了七十年代末社会问题剧鼎盛期的那种凌厉的政治锋芒和瞬时的轰动效应，也几乎没有离奇的情节和剑拔弩张式的矛盾冲突，尽量保持着与现实生活一样平淡、复杂、散乱无序的形态，表现出宏观的审美观照方式。如采用“散点透视”的方式，将现实生活中许多平凡琐事稍加组合点化，便能成为点面结合、舒展自如的宏观式散文戏剧。在《血，总是热的》一剧中，作者将主人公罗心刚的纷杂生活、工作的片断加以汇聚、排列，多方面立体地展示了罗心刚这位企业家丰富而复杂的内心世界。在《十五桩离婚案的调查剖析》中，剧作家深得中国戏曲之精髓，又借布莱希特戏剧中的“间离效果”，简洁

① 胡伟民：《话剧要发展，必须现代化》，载《人民戏剧》1982年第2期。

而潇洒地将这么多存在于生活之中的离婚案件，在观众面前一一摆开。剧作家没有为这些离婚案件精心构思情节，铺排场面，而是近乎随意捡来的一个个生活片断。所不同的是，作者巧妙地观众提供了一个观察这些生活片断的独特视角。象征、隐喻、荒诞、变形、无实物表演、意识流等艺术修辞的大量运用，对舞台假定性与非幻觉因素的高度重视，对综合美学的刻意追求，对人物心理空间的多层次表现，诸如人的内心世界的外化、舞台时空的自由转换、灯光技术的广泛采用、对舞台造型的多媒介综合、观演关系的空间建构，这些崭新的艺术语言，汪洋恣肆地表达了在新的文化语境中极为自由的艺术观念，对中国话剧历史中的一元体系的基调和格局，进行了无情的拆解。

像高行健的《车站》，对传统的写实叙事模式进行了瓦解，场面的异形化，同期独白，“公共汽车”、“等车的人”与“沉默的人”的符号式存在，滑稽、反讽、希望与厌弃等的言语性动作，都产生了一种叙事性的变异。又如《WM》，对事件经过的极度淡化，采取散文化的风格，作灵魂的内心独白，模拟音响，无实物表演及演出的整体化象征，都充分突出了假定性的舞台功能。这些对传统话剧文本与话语的解构，也不同程度地体现在《一个死者对生者的访问》、《野人》、《魔方》等剧中，以至于到八十年代后期，《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》等同样承续了这种叙事体系的创新。《狗儿爷涅槃》对意识流、精神分析、隐喻、怪诞、象征、内心独白等现代手法的舞台化处理，以人物的心理活动作为结构手法；《桑树坪纪事》对戏曲表演艺术的借鉴，转台几乎成为舞台表现的灵魂，对舞台综合性的和谐运用，都是对沿用已久的单一的写实舞台的一种扬弃，也是对戏剧审美形式的明显的突破和发展。

显然，在当今戏剧浪潮中，对戏剧本体的现有认识已经受到普遍的怀疑，“剧”的概念得以一定的扩展和延伸。以往，不管在剧场里看话剧，还是从收音机里听实况转播，没有什么大的区别。

把这样一种主要的戏剧之本体概括为姓“话”，确实是言简意赅。而近来，戏剧演出发生了很大的变化。《野人》的舞台演出，集歌舞、面具、傀儡、哑剧、朗诵于一炉，无论是老歌师吟唱《黑暗传》，那盘古开天的舞台场面，还是由二十位男女演员的人体所表现出来的原始状态的森林和大地，那满台巨幅尼龙布覆盖下的演员形体律动和舞美的声色光影所创造的舞台效果，都具有强烈的视觉感受，只有亲临剧场上去看，才能够欣赏到这一奇观。更不用说，那“薅草锣鼓”的唱舞、赶早魃的傩舞、“陪十姐妹”的娶亲歌舞，尤其是剧终前细毛梦见野人的情景，都是不可能单纯从剧本中读解出来的舞台效果，也不可能是听话剧实况转播听出来的舞台感受。《黑骏马》中成功地运用了粗犷的蒙古舞蹈、古老的草原牧歌和新颖的舞美技术，尤其在索米娅生孩子的那一场戏中，没有任何台词，全由这些表演来达到一种情绪的渲染和升华，这一切同样也只有在身临现场时才能真切地领略的。《魔方》则干脆是九个独立的单元小戏的组合，既有基本上保留的传统话剧的戏剧性和写实表演的片断，也有具有叙事体戏剧常用的间离效果的片断，更有容纳了哑剧、音乐、舞蹈、时装表演等多种表演手段的单元小戏。

由此不难看出，尽管当代戏剧在题材、主题的挖掘上多有开拓，且突破了以往无人问津的“禁区”、“盲区”，从而深入到整个社会的精神状态、心理状况、生存状态，从更深层的角度打量人生，但究属到最后一点，总脱不出戏剧审美形式的变革。换言之，当代戏剧制造的契合社会和时代的艺术效应，实际上是戏剧形式变革所带来的效应，显示的正是戏剧形式嬗变的巨大力量。

列宁在煌煌巨著《哲学笔记》中，摘录了黑格尔在《逻辑学》里的一段论述：“从来造成困难的总是思维，因为思维把一个对象的实际上联结在一起的各个环节彼此分隔开来考察。”列宁在笔记中审慎地写上一个“对”字，并进一步阐发了这一原理：“如果不把不间断的东西割断，不使活生生的东西简单化、粗糙化，不加以割碎，不使之僵化，那么我们就不能想象、表达、测量、描述运动。”^①戏剧艺术家们在进行戏剧思维时，同样需要将连绵的、不间断的生活流“加以分割”才能进行艺术的选择、加工、提炼，并把这些分割的生活场面综合起来，结构成一部完整的戏剧艺术作品。中国清代的戏剧理论家李笠翁，在其著作《闲情偶寄》中，把戏剧创作比作缝衣：“其初则以完全者剪碎，其后又以剪碎者凑成。剪碎易，凑成难。凑成之工，全在针线细密，一节偶疏，全篇之破绽出矣。”^②这一形象的比喻，道出的正是戏剧艺术思维的重要性。

这里所涉及到的“思维单元”，在戏剧创作中则体现为场面。卢卡契在谈到莎士比亚悲剧中的场面时说道：“每个这样的场面都是不可取消的独立的个体，是一个完整的‘单子’。……莎士比亚场面的戏剧综合是一种由事实归纳出来的综合。它是单一独立的个体之间相互作用而建立起来的。”^③卢卡契的这段表述，既谈到了“场面”是戏剧中完整、独立的“单子”（即单元），同时又谈

① 凯德洛夫：《列宁〈哲学笔记〉研究》，第255页，求实出版社1984年。

② 李渔：《闲情偶寄》，浙江古籍出版社1985年。

③ 【匈】卢卡契：《论莎士比亚现实性的一个方面》，《莎士比亚评论汇编》，下卷，第490页，中国社会科学出版社1981年。

到了“场面”的综合，从而肯定了戏剧思维实在是有一个分析综合过程，而这又是影响戏剧艺术风格、样式形成的重要内容。

正如什克洛夫斯基所说的：“艺术是一种体验事物之创造的方式，而被创造物在艺术中已无足轻重。”^①在戏剧二度创作中，人们除关心艺术所反映的对象世界外，更注重“体验事物之创造的方式”，也即场面组合的形式要素，包括戏剧剧式选择、结构安排、时空构建、叙述形态、符号表现、舞台垒筑等一系列的表现因素，实则上这正是戏剧进行场面综合时所择取的形式规则。

中国话剧史上的不朽名著《雷雨》，从1933年问世以来，曾被戏剧工作者根据自己的理解和所处语境，一次又一次地“体验”、演绎过。1993年，当这部被文学界和戏剧界无数次评论过，由专业和业余话剧团体无数次演出过的剧作问世六十周年之际，中国青年艺术剧院再一次把它搬上了舞台。这次演出，艺术家们在舞台上对原作作出了不同以往的阐释和表现，它不仅在该剧主题和主要人物性格上作出了新的理解，在演出风格、表现手法、舞台整体意境上也作出了新的设定。

曹禺原作中有八个人物，九十年代的“青艺版”，则删去了鲁大海。导演王晓鹰称：“从某种意义上说，我们这次将要创造的是一出‘没有鲁大海’的《雷雨》。”^②“没有鲁大海”实际上成为“青艺版”《雷雨》包装上的标志，不仅如此，王晓鹰导演认为，它也是自己创作“新思路的标志”。他说：

删掉鲁大海，并不仅仅为了缩短篇幅以适应今天的演出需要，也不仅仅为了除去与矛盾冲突主线关系不大

① 【苏】什克洛夫斯基：《作为手法的艺术》，《俄国形式主义文论选》，第6页，生活·读书·新知三联书店1989年。

② 王晓鹰：《让〈雷雨〉进入一个新的世界》，载《中国戏剧》1993年第5期。

的罢工内容而使全剧更集中，同样不仅仅为了减免一个作者自己都不甚满意的角色以使全剧更加成熟。以上诸条理由均成立，但所有这些的意义却在于改变一个思路，换一种眼光来重新审视《雷雨》，越过人物社会阶层差别带来的表面化甚至概念化的对立和冲突，把人作为一个有着各自完整、独立的情感世界的具体的个人，去开掘他们内在的生命体验，从而开掘出《雷雨》超越社会、超越时代的深层意蕴。^①

显然，对鲁大海的放弃，是避让这一悲剧的社会政治意义的导演策略，让《雷雨》还原到曹禺先生所说的“我写的是一首诗”^②的境地。因此，“青艺版”《雷雨》放逐了这个剧在舞台上传统的“再现”手法和写实风格，采用了表现主义的艺术语汇。首先，是人物内心世界的直接表现。当人物的情感高涨时，灯光处理隐去了他所在的现实环境，他便不是在与其它角色对话，他对他自己说，他对从不出现却又无所不在的宇宙的主宰说，我们看见的，被追光照亮的是一些赤裸着的遭受压抑的、即将爆发的、病态的、分裂的、扭曲的痛苦灵魂。其次，是时空假定的写意性。假定性是戏剧存在的根本，没有时空的假定，就没有戏剧。为追求强烈的情感色彩、浓郁的诗意，导演选择了写意性的时空假定。当人物静止，红烛点燃时，是此时此刻，悲剧发生的十年以后；当烛光消逝，人物活动起来时，就是十年以前，悲剧之时了。景物家俱，不是按照生活的细节，而是根据表演的要求置放；同一场景，既是周家，也是鲁家。

和经典的“北京人艺版”《雷雨》比，“青艺版”是一部非现

① 王晓鹰：《让〈雷雨〉进入一个新的世界》，载《中国戏剧》1993年第5期。

② 曹禺：《〈雷雨〉的写作》，《曹禺论创作》，第3页，上海文艺出版社1986年。

实主义的、主观情感色彩浓郁、象征意味强烈的舞台演出。比如，舞台上鲁家的窗户，没有物质的外形，它只存在于演员的想象之中，并通过他们的表演暗示给观众，而且位置不是在舞台底部，却是在台前。扣窗也改成了敲窗，当周萍和四凤在燃烧的激情与恐怖中幽会时，舞台上簌簌敲窗的声音响彻剧场，一声声撞击着人的神经，那是夸张的非现实的声音，极富诗意地表现了此刻繁漪心中的嫉妒、绝望和疯狂，周萍和四凤的震骇与惊恐。

然而，这出别出心裁的剧作之中，按照写实原则表演的“板块”仍嵌夹其间，场面组接十分和谐。虽然两个版本在演出风格上迥然有异，然却应了一千个导演就有一千台不同的《哈姆雷特》的说法。要紧的是，导演、戏剧艺术家在进行戏剧二度创作时，采用什么样的方法去“缝合”场面，恰恰蕴示着戏剧形式对戏剧样式、戏剧风格的决定性作用。

这里，自然就牵出了戏剧这样的一些问题：是以讲故事为满足，保持与实生活的同形同步，还是重叙述、重表现，以表达人物的深层意识来结构全剧？是遵循物理时空的整一性，还是建立流动、空灵的自由时空？是排斥叙述因素，坚持戏剧的动作性展示，还是引进叙述，对剧作作出自己的评价和审视？是维护戏剧是语言的艺术的观念，还是不限于人物的对话、台词，动用一切舞台表现语汇来创造剧作的诗意？是固守传统的镜框式舞台，不越雷池一步，还是延展舞台、剧场的边界来强调剧场性？是信仰戏剧是“话”的观念，还是恢复戏剧本身所具有的唱念做打等艺术传统，借鉴电影、音乐、哑剧、舞蹈、美术等姊妹艺术，发挥戏剧的综合优势？诸如此类，对戏剧自身“缝合”形式的探究，正是戏剧形态研究着重论述的内容和任务。

第一章 当代戏剧的结构形态

关于戏剧结构，前苏联戏剧家霍洛道夫下过这样的定义：“即时间和空间方面对戏剧行动的组织。”^①从这个意义上讲，作为时空综合的戏剧艺术，实则上即是一种结构的艺术。

对此，中外戏剧理论家都有清醒的认识。清代戏剧理论家李渔把它提到“结构第一”的高度来认识，并形象地把它比喻成建房造屋：“基址初平，间架立木，先筹何处建厅，何方开户，栋需何材，必俟成局了然，始可挥斤运斧。”^②英国戏剧理论家阿契尔也说：“没有对于戏剧结构这门特殊的艺术的一定体会，即使对人类本性和命运有最深刻的见解，也无法通过戏剧得到有力的表现。”^③布莱希特则一再强调：“布局是戏剧的灵魂”，“布局是举足轻重的部分，它是一出戏的核心。”^④结构作为对生活蓝本进行合乎艺术样式要求的构思和组织工作，作为舞台动作在时、空中的组织形式，使许多戏剧艺术家都特别重视戏剧结构在整个戏剧创作中的重要作用。

当代戏剧十分重视戏剧的结构形式，一方面，当代戏剧按照开放的现代戏剧观念去结构剧作；另一方面，关注当代中国改革

① 【苏】霍洛道夫：《戏剧结构》，华东师范大学出版社1981年。

② 李渔：《闲情偶寄》，浙江古籍出版社1985年。

③ 【英】威廉·阿契尔：《剧作法》，中国戏剧出版社1964年。

④ 【德】贝·布莱希特：《戏剧小工具篇》，《布莱希特论戏剧》，中国戏剧出版社1990年。