

话剧结构研究报告

龚元

作者赐稿

-

话剧结构在话剧艺术诸问题中，占有相当重要的地位。亚里士多德认为在构成悲剧艺术的六个成分中，排在第一位的就是对于事件的安排。既然研究话剧的结构问题，首先就要对“话剧结构”这一概念进行定义，什么是话剧结构？霍洛道夫在《戏剧结构》中将其定义为：“在时间和空间方面对戏剧行动的组织。”董健、马俊山合著的《戏剧艺术十五讲》也表达了相类同的见解：“这里所说的结构，又称布局，不是指剧本精神内涵的“深层结构”，而是指剧本的外部构成，即前面提到的，戏剧情节构成与铺展的方式。简言之，就是一出戏是怎样开头、怎样展开、怎样结束的。”道森在《论戏剧与戏剧性》也提到：“‘结构更清楚地是属于技巧的总标题之下的，它涉及到与之相同的一些手段，戏剧家通过这些手段将剧中的各个部分互相联结并构成一个整体，同时使我们的注意集中到对于行动来说最具决定性的地方。”可以说，以上三种对话剧结构的定义都是对亚里士多德所谓的“情节，既事件的安排”的解读和阐释。通过这些定义，对于“话剧结构”这一概念应该说是比较清晰了。下面将对有关“话剧结构”的各家论述进行总结。

一. 亚里士多德《诗学》

首先要提到的就是亚里士多德的《诗学》，《诗学》是世界上第一部论及话剧结构的著作。在第六章至第十一章以及第十八章中，都涉及了话剧结构的问题。分别言之：

第六章：六个成分里，最重要的是情节，即事件的安排。

第七章：所谓“完整”，指事之有头，有身，有尾。所谓“头”，指事之不必然上承他事，但自然引起他事发生者；所谓“尾”，恰与此相反，指事之按照必然律或常规自然的上承某事者，但无他事继其后；所谓“身”，指事之承前启后者。所以结构完美的布局不能随便起讫，而必须遵照此处所说的方式；就长度而论，情节只要有有条不紊，则越长越美；一般的说，长度的限制只要能容许事件相继出现，按照可然律或必然律能由逆境转入顺境，或由顺境转入逆境，就算适当了。

第八章：情节既然是行动的模仿，它所模仿的就只限于一个完整的行动，里面的事件要有紧密的组织，任何部分一经挪动或删削，就会使整体松动脱节。要是某一部分可有可无，并不引起显著的差异，那就不是整体中的有机部分。

第九章：在简单的情节与行动中，以“穿插式”为最劣。所谓“穿插式的情节”，指各穿插的承接见不出可然的或必然的联系；把情节拉得过长，超过了布局的负担能力，以致各部分的联系必然被扭断。

第十章：所谓“复杂的行动”指通过“发现”和“突转”，或通过此二者而达到结局的行动。但“发现”和“突转”必须由情节的结构中产生出来，成为前事的必然或可然的结果。两桩事是此先彼后，还是互为因果，这是大有区别的。

第十一章：“突转”指行动按照我们所说的原则转向相反的方面，这种“突转”，并且如我们所说，是按照我们刚才说的方式，即按照可然律或必然律而发生的；“发现”，如字义所表示，指从不知到知的转变，使那些处于顺境或逆境的人物发现他们和对方有亲属关系或仇敌关系。“发现”如与“突转”同时出现，为最好

的“发现”；“突转”与“发现”是情节的两个成分，它的底三个成分是苦难。

第十八章：每出悲剧分“结”与“解”两部分。剧外事件，往往再配搭一些剧内事件，构成“结”，其余的事件构成“解”。所谓“结”，指故事的开头至情势转入顺境（或逆境）之前的最后一景之间的部分，所谓“解”，指转变的开头至剧尾之间的部分；其实要说悲剧和另一出相同不相同，公平的办法莫过于看布局，即看“结”与“解”相同。许多诗人善于“结”，不善于“解”；其实两者都应擅长。

总而言之：《诗学》中关于话剧结构的论点主要包括（参照孙惠柱《话剧结构新探》的概括）：

特殊性：与史诗相较有诸点不同。

重要性：布局重于性格，位于悲剧六项成分之首。

统一性：一个人一个行动，要有头、身、尾，不可随意挪动，删削。

集中性：“结”与“解”的定义。

可以说，亚里士多德关于结构的重要性，统一性与集中性的论述对于各种话剧结构在原则上都具有不同程度地指导意义。《诗学》也因此成了话剧结构理论的基石。

二. 《诗学》之后，《美学》之前

1. 《诗学》的各种解读

在《诗学》之后关于话剧结构问题的阐述基本上都是对《诗学》的再解读或者简单否定，并无多少理论上的创造性可言；还有就是对于“三一律”问题的长期争论。分别言之：

贺拉斯《诗艺》中对于结构的论述只有两小节，类似于经验式的漫谈，而且相当刻板：

1)：此外，在安排字句的时候，要考究，要小心，如果你安排的巧妙，家喻户晓的字便会取得新义，表达就能尽善尽美。

2)：如果你希望你的戏叫座，观众看了还要求再演，那么你的戏最好是分五幕，不多也不少。不要随便把神请下来，除非遇到难解难分的关头非请神来解救不可。也不要企图让第四个演员说话。

在 16 世纪的意大利又出现了两部也叫《诗学》的著作，它们是特里西诺的《诗学》和斯卡利格的《诗学》，这两部著作对结构问题的讨论可谓只言片语，特里西诺《诗学》：“所以诗人应该首先写出简单剧情的大纲，然后加上人名，插入枝节，枝节应该少而精，而且符合剧情。”基本上是对亚里士多德关于结构应具备统一性的再解读。斯卡利格《诗学》：“‘相当长度’一语，意即不是太长也不是太短，因为几首诗是不能满足渴望的观众的，他们准备有几小时的娱乐来补偿许多日的单调无聊的生活。然而，冗长也同样是不妥的，你会像普劳图斯那样说：“我的脚坐到发麻，我的眼睛看到发痛了。”这基本上是对亚里士多德关于情节长度论述的重复。

还有一位 16 世纪意大利的学者钦齐奥，在他的《论喜剧和悲剧的创作》中谈到了“双线情节”、“死亡的情节应在暗场”和“幕数”三个问题。

双线情节：这里，应该知道，虽然亚里士多德不大赞成双线的悲剧，但就喜剧而论，双线的结构是颇值得赞扬的，它使泰伦提乌斯的戏剧获得惊人的成功。我所谓双线的情节，是指剧情中有生活地位相同而品质各异的人物……显然，这些地位相同而习性不同的

人物能够使情节的症结和解决十分动人。而我相信，如果一位妙手的诗人在悲剧中巧妙地仿效此种方法，而且把症结布置得在解决时不会引起纷乱的话，那么，悲剧的双线结构之可喜就并不下于喜剧的了。

死亡的情节应在暗场：然而，上述的死亡场面应该放在暗场，因为它们不是为了同情，而是为了正义安排的。

韵律与幕数：拉丁作家主张情节应分为五幕……这些道理只适合于喜剧，但是，若予以妥善的修改，也可用于悲剧。这种分幕法是悲剧与喜剧共有的。

可以说，除了对于悲剧采用双线结构的并不成熟的设想，钦齐奥的论述终不脱前人窠臼。

至于接下来的时代的理论家们对于话剧结构的争论，在这里值得参考孙惠柱《话剧结构新探》的论述：“从十六世纪末一直到十九世纪戏剧理论取得重大突破之前的二百年中，理论家们关于戏剧结构的观点往往在对待莎士比亚的态度上鲜明地表现出来。完全的古典派贬斥他，指责他的剧作不合古典法则；浪漫派推崇他，根据主观印象和直觉献上种种美妙的赞语；开明的古典派介乎二者之间，一方面肯定莎剧的成就，一方面又挑剔结构的粗疏。从对戏剧结构理论的贡献来看，完全的古典派如伏尔泰等由于恪守前人陈规，不能有新的建树。浪漫派如柯尔律治、赫尔德等成就较大：他们注意到了莎剧完全根据人物进行结构以及渗入抒情成分等等特点，可惜未能将之上升到一种戏剧规律的高度进行系统的阐发；他们正确地指出了莎剧与希腊悲剧的不同时代特点并以此为之辩护，但又为了使辩护更为有力而无视它们在结构上的显著差异，断言希腊悲剧更接近于莎剧却反而异于同类结构的法国古典主义戏剧，由

此得出结论说是拉辛等人而不是莎士比亚违背了亚里士多德的精神。这样说从精神实质来理解倒也绝非无益，但对于认识戏剧结构的具体规律则并无帮助。应该承认，热情奔放蔑视法规的浪漫派理论家对于戏剧观念的解放作出了很大贡献，但对于结构规律的研究却所得甚少，实际上仍未超出亚里士多德《诗学》多远。古典派过于强调共性，动辄提出公理，犯了以偏概全的错误；浪漫派特别崇尚个性，却太不注意共性的问题，不讲规律，实际上这就留下了地盘使刻板的古典理论得以卷土重来。”

事实上，也正是这种源自于对《诗学》的刻板理解，使得当时理论家们的理论与剧作家的创作相比有些脱节。

比如德莱登《悲剧批评的基础》说道：“在情节的机械美，即遵守时间、地点和行为的三一律方面，他们都有缺点，莎士比亚尤其如此。本·琼生在他的喜剧中改正了这些错误，但在他以前莎士比亚有一出戏是合乎常规的，那就是《温莎的风流娘儿们》。”

就连在黑格尔之后的俄国大批评家别林斯基在《诗歌的分类和分科》中也未能免俗（因此将其归入此阶段）：“戏剧的情节必须集中在一个题目上，没有其它从属的题目。在长篇小说中，另一个人物可以占一席位置，不是因为他实际参加到事件中去，而是仅仅因为他是一个独创的性格；在戏剧中，却不应该有任何一个人物，在它的推进和发展的过程中不是必不可少的。朴素、简单和情节的统一性（也就是意味着基本概念的统一性）必须是构成戏剧的主要条件之一；在它里面，一切都必须朝向一个目标，一个意图。戏剧的兴趣必须集中在主要人物的身上，而戏剧的基本思想就表现在这个人物的命运中。”

2、关于三一律的讨论

话剧区别于其它一切艺术样式的根本特征就在于：话剧是用演员的动作进行模仿。动作说也就成了话剧理论的第一基石。而结构说白了即是对动作的组织、构成和铺展。可对于话剧动作来说，它应该如何限定？如何组织呢？由此就出现了三一律这个概念和关于它的长期的争论。

在《美学小辞典》中对“三一律”的界定比较清晰：“亦称‘三整一律’。戏剧创作法则。要求剧作的情节、时间、地点三者必须完整一致，即每剧须限于单一故事情节，发生在一个地点，于一天内完成。古希腊亚里士多德在《诗学》中曾论及希腊悲剧情节的‘整一性’和演出时间对戏剧创作的限制。文艺复兴时期卡斯特尔维屈罗《〈诗学〉提要及注疏》中据此提出‘一个事件，一个时间，一个地点’的三整一律的主张，开创了17世纪古典主义关于三整一律论的理论先河，是古典主义美学思想的体现。法国布瓦洛把三整一律奉为信条，并进一步概括为‘一地、一天内完成的一个故事’。18世纪以后，三一律受到浪漫主义作家的普遍反对而被打破。”

可以说，从“三一律”这个概念的提出开始，就明显带有误读性质。所以，后世对于这个概念的再阐释只能是越来越难以自圆其说。罗念生有一篇文章《三整一律》，对此问题的分析非常精到。有两段论述有必要摘录于此：

“综上所述，可见古希腊戏剧，由于形式和演出条件受到限制，在地点和时间方面比较整一，但‘地点整一律’与‘时间整一律’并不是古希腊戏剧所严格遵守的。这两条规则在《诗学》中是找不到根据的，尽管古典主义时期法国戏剧家在这方面费尽心血，终于是徒劳无功。马克思早已给我们指出：‘……无疑地，路易十

四时期的法国戏剧家从理论上所构想的那样的三一律，是建立在在对希腊戏剧（和它的说明者亚里士多德）的不正确的理解上。”

“‘地点整一律’与‘时间整一律’在文艺复兴时期有一定的意义，因为当时意大利戏剧结构很松散，地点变换过于频繁，剧中时间拖得很长，舞台上往往标明，在下一幕开演之前，剧中的时间已经过了几十年。到了古典主义时期，这两条整一律连同‘情节整一律’从意大利转移到了法国，由布瓦洛在他的《诗的艺术》中制成了严格的规则。许多法国剧作家，例如高乃依和拉辛，把这两条整一律奉为金科玉律，严格遵守，使他们的创作受到不利的影 响。他们甚至认为只要顾及地点和时间的整一，情节自然会整一。这两条规则甚至使当时一些剧作家知难而退，从此辍笔。到了启蒙时期和浪漫主义时期，许多理论家对‘三整一律’又否定的过甚，德国的海尔德甚至认为这三条规则对新的时代就完全不适用了。到了 19 世纪末和 20 世纪初仍然有许多人反对，梅德林和安德烈夫甚至说它们是野蛮的规则。欧洲当代的理论家有一些甚至认为布局不是必要之物，真是荒谬。现代剧的演出条件和古希腊时代相比，不知好多少倍，自从有了转台，换景是轻而易举的事，因此戏剧不受地点和时间的限制，剧情容易发展；但是如果地点变换过于频繁，场次过多，时间拖得过长，难免会影响艺术结构的完整。因此‘地点整一律’与‘时间整一律’并非完全无用处，只是不可盲目地遵守。

‘三整一律’中最重要的是‘情节整一律’，只要顾及情节的整一，时间和地点自然会受到控制。因此亚里士多德的有机整体的观念到今天还是值得重视的。”

可见“三一律”也要结合具体的时代背景对其进行评论才称得上公允。不过即使是“三一律”中最重要“情节整一性”（即模

仿一个完整的行动)也没有从根本上说清楚到底如何结构一个行动,才称的上真正的完整?仅仅注意“头、身、尾”就行了吗?仅仅把握好“行动的长度”就行了吗?对于这个问题的科学阐释,就要由黑格尔来完成了。

三. 黑格尔与布伦退尔

黑格尔的最大贡献就在于提出了对于“动作”这一概念带有根本限制的“冲突说”。这一理论相当精确地抓住了传统话剧的结构(古特别是希腊戏剧)的根本问题。黑格尔说:“戏剧动作的情境使个别人物的目的要从其他个别人物方面受到阻力,有一个同样要求实现的对立的目的在挡住它达到实现的路,于是这种对立就产生互相冲突和纠纷。因此,戏剧的动作在本质上须是引起冲突的,而真正的动作整一性只能以完整的动作过程为基础,在这个运动过程中,按照具体的情境,人物性格和目的特性,这种冲突既要以符合人物性格和目的方式产生出来,又要使它的矛盾得到解决。”还有一句:“充满冲突的情境特别适宜用作剧艺的对象。”由此可以看出,对于话剧的结构而言,围绕矛盾冲突组织行动,展开情节,使动作沿着矛盾冲突的开端、发展到高潮,结尾这样一个完整的运动过程。这样也就使亚里士多德关于“头、身、尾”情节整一性的理论和对于“行动的长度”的规定有了较为科学的阐释。

孙惠柱《话剧结构新探》对黑格尔的话剧理论进行了总结:
“集中性:‘这种集中的个性使多种多样的次要的细节,个别的动作和事件,都围绕着一个单纯的统一体的焦点。’这是古典型希腊艺术的特点,与亚里士多德并无二致。

特殊性:‘与史诗相比较,戏剧的动作集中在更简单的界限之中,个别的人物则以此为据专注于目前的意图之上并将其推向完

成。’正是纯戏剧式结构的鲜明特征。这两点没有比亚里士多德提供更多的东西。

最有价值的是冲突说。它是打开了戏剧结构理论向深处发展的大门的重要成就，然而，也成了被一些后人表面化、绝对化为限制结构理论在广度上的发展的主要教条。

‘冲突’揭示了戏剧的本质问题，也揭示了决定戏剧结构形式及其发展的内在的基本要素。必须肯定，冲突说为结构理论的全面突破提供了极大的可能；但是，这不但需要对纯戏剧式结构作深入的分析，还需要从自亚里士多德至黑格尔以来理论界所一贯尊奉的单一的古典理想中解放出来，以冲突为媒介，对各类结构形式全面地展开多元的研究。”

法国戏剧理论家布伦退尔在黑格尔之后又进一步提出了“意志冲突”说。他明确提出了“自觉意志”——“意志冲突”为主轴的观念，并把它概括为戏剧的规律。何为“自觉意志”？“立定一个目标，导致每一件事都向着它，并努力使每一件事都和它一致。”何为“意志冲突”？“自觉意志的发挥必然会遇到阻碍，要冲破这些阻碍，就会发生冲突，这就是意志冲突。”那么话剧结构显然就是在空间和时间上对代表着意志冲突的动作的组织了。《荒诞派戏剧的情境研究》说到：“布伦退尔的‘意志冲突’可看作是对黑格尔‘冲突’理论的继承。黑格尔所说的个别人物为实现他的目的采取行动，有一个同样要求实现他对立的目的在挡住它，这样便产生了互相冲突和纠纷，与布伦退尔所说的人物立定一个目标，努力使每一件事都和它一致，这个目标在实现过程中遇到障碍，就会发生冲突，两者具有一致性。”

四. 黑格尔之后

1. 弗莱塔克《论戏剧情节》

弗莱塔克在《论戏剧情节》中有这样的论述：“自由地创造出一种因果关系，以此把各种事件联系起来，是这门艺术有别于其他艺术的特点。把事件这样联结起来，就能够做到题材的戏剧化的处理。”按照事件的前因后果把事件组织在一起，这其实还是对亚里士多德的又一次阐释。而被劳逊称为“近代试图从技巧的角度来广泛地说明整个剧本结构问题的第一人”的弗莱塔克，显然在理论上的思考不止于此。他提出了著名的“金字塔公式：介绍—上升—高潮—下降—结局。虽然此公式不乏刻板之处，但却明确提出了“高潮”这一概念。劳逊和阿契尔也正是在这一基础上分别提出了“从高潮看统一性”原则和“危机”说。

2. 劳逊和阿契尔

劳逊在《戏剧与电影的剧作理论与技巧》的第三部第三章《从高潮看统一性》中说：“高潮是主题在事件中的体现。这句话在创作实践上的含义是：高潮是考验结构中每一个元素的效用的试金石。”“高潮作为全剧意义的考验标准，必须是清楚和强烈到能赋予全剧以统一性的程度：高潮必须是一个动作，一个发展完全、并且牵涉到人物和他们的环境之间的平衡状态的一定的变化的动作。”阿契尔在《剧作法》中说：“一个剧本，在或多或少的程度上总是命运或环境的一次急遽发展的激变。”“大多数伟大的小说里都包含了许多人的大量生活片段，而戏剧却只给我们展示几个顶点。”其实，不论是高潮说还是危机说都只能适应某一类话剧结构（它们都比较适合纯戏剧式结构），而不可能放之四海皆

准。孙惠柱在《话剧结构新探》中对高潮说和危机说进行了评价：“高潮在史诗式结构中往往有几个，不易确定最高点。这本是史诗或长篇小说的特点，莎士比亚、歌德、布莱希特的许多名作皆然。例如弗莱塔克作为例证所指出的《罗密欧与朱丽叶》一剧的高潮就被劳逊否定，而李健吾也曾对此剧高潮发表过意见，都不一致。因此李先生的最后的结论竟是这样一个反诘：‘哪一位观众在泣不成声时想到过这一点来着？’将‘从高潮看统一性’视为戏剧公理的劳逊武断地认为‘缺乏明确的高潮的原因只是由于全剧缺乏明确的意义，由于剧作者将基础动作错置在戏的前半部的某一点上去了’，这显然不符合史诗式结构的实际。布莱希特在将史诗式戏剧与亚里士多德式戏剧作对比时还特别指出，前者的特点在于每一场都有独立存在的价值，并不是象劳逊所说的那样都为了高潮这一场戏而存在。在散文式结构中高潮就更加难以确定了，正和散文一般不讲高潮相类似。李健吾在论高潮的文章中特别举《在底层》为例来说明高潮之难找，是很说明问题的。如果说一般导演在排演这类戏时无论如何总是要找定一个‘高潮’来加以特殊处理，那只能说这是根据各人理解而定出的情绪高潮，未必是象在纯戏剧式结构中那样作为全剧动作焦点的剧作本身固有的逻辑高潮。在更新的哲理诗式结构与电影式结构中，‘从高潮看统一性’的原则就更难套用了。如果用高潮去要求它们，很可能会剥夺其自身的特点。这就是高潮说与危机说的功绩和局限：继冲突说之后进一步深化了结构理论但仍没有能扩展它，由于某些绝对

化理解甚至还会在某种程度上限制纯戏剧式结构以外的其它形式。”

3. 西方学者对结构类型问题的论述

阿契尔在《剧作法》中将莎士比亚与易卜生的两种结构的剧作进行了对比。这实际上就是初步区分了史诗式结构和纯戏剧式结构。他接着进一步指出了巴特农神殿式、绳子或链条式以及葡萄干布丁式三种不同的“一致”。而此三种恰恰是纯戏剧式结构、史诗式结构和散文式结构的文学化的说法。但偏见显然成了阿契尔对此作出合理评价的障碍。他《剧作法》中说：“第二种一致形式是大多数小说和一部分剧本的一致形式，它们表现一系列的事件，彼此多少有着密切的交织或者联系关系，但却没有形成任何匀称的相互依赖。”这是对以莎士比亚为代表的史诗式结构的非议，在这一比较中，阿契尔显然是以纯戏剧式结构为中心。

1946年，美国的本特利在《作为思想家的剧作家》一书中明确提出了存在两种戏剧结构：一种是莎士比亚、歌德、布莱希特等人所用的开放的、扩散的结构；一种是，古希腊、新古典主义、佳构剧所用封闭集中的结构。只是没有系统深入地进行论述。

1957年，苏联的霍洛道夫在《戏剧结构》中提出了“开放式”和“锁闭式”两类戏剧结构的概念。“在世界剧作史上尽管采用的结构处理方法是多种多样的，但不难看出有两种结构类型，一种是锁闭式结构，另一种可以叫做开放式结构。”霍氏基于这种划分进一步提出了“向心力”与“离心力”两种倾向。“向心力表现出自然地、出于受戏剧本质所

制约地倾向于使行动的时间与地点，以及角色人数的极端集中化，以便保持行动的统一。离心力体现素材和体裁规律的对抗，体现出艺术家同样十分自然地在描述现实生活时力求达到最大可能的生活的丰满和生活的从容不迫。”接着他又指出这两种“力”在剧作中的动态的合成性质。“这两种力量中间的一种，仿佛是使戏剧“凝缩化”，另一种仿佛是使戏剧“分裂化”，两种力量的合成力构成了戏剧的统一行动，没有这种统一行动也就谈不到什么完整的戏剧作品。”但霍洛道夫的结构二分法显然由于含概范围过大而失之精确细致，将除锁闭式结构（即纯戏剧式）以外的戏剧结构类型全归入开放式结构。而且就其全书主导思想来看，霍洛道夫更倾向于锁闭式结构这一类型，未能做到全面深刻地认识结构问题。

五. 荒诞派戏剧结构

布伦退尔曾经对当时出现的“戏剧危机”表示了担忧，他将这归结为“意志衰退”。他说：“一些哲学家，甚或是纯粹的旁观者在埋怨，意志的力量正成衰退、松弛、崩溃下去。有人说，现在人们不知道如何发挥自己的意志，我担心他们有说这话的权利。”可以说，布伦退尔敏感地预测到了现代戏剧的来临。19世纪末，象征主义戏剧已经兴起了。从梅特林克的“静剧的主张”到表现主义的将潜意识戏剧化作为自己的主旨；从情绪的，无理性的超现实主义戏剧到在极端情境下探讨人生哲理的存在主义戏剧，还有反亚里士多德的布莱希特的史诗剧等等，都可谓对传统的以古希腊戏剧为尊的亚氏戏剧的突破。但凡此种种，又都在某种程度上保持了传统戏剧的结构方式。只有到了二十世纪中期的荒诞派戏剧，传统戏剧的

结构方式才受到了最大程度的挑战。正因其所具有的代表性，所以本节才将荒诞派戏剧结构单独开列出来。

杨云峰《荒诞派戏剧的情境研究》第二章《荒诞派戏剧的情境与结构》对该问题作了较为系统的研究。

“荒诞派戏剧情境的不确定性，非理性，表现性等特征，必然要对戏剧的传统结构方式发生制约，这种制约主要表现在这样几个方面：一是背离了‘戏剧情节’的传统模式，戏剧情节失去了有机发展的进程；二是舍弃了“意志冲突”的结构方式，人与情境的契合成了人类普遍处境的一种象征。三是对人物动机采取了不同的处理。”与结构密切相关的主要是前两点。

首先，荒诞派戏剧背离了“戏剧情节”的传统模式。传统的戏剧情节的发展必须遵循某种因果逻辑的思维定式。而荒诞派戏剧情境的不确定性、非理性与剧中人物相契合时，就使得人物的动机显得难以洞悉，甚至莫名其妙。难于洞悉的人物动机又会导致动机和行动之间仿佛失去了必然联系和因果逻辑，戏剧情节也就失去了有机发展的进程。

其次，舍弃了“意志冲突”的结构方式。传统的戏剧情节大都围绕着矛盾冲突结构全剧，展开情节，以此来形成“动作的整一性”。而荒诞派戏剧却通过“直喻”，运用象征手法把人类普遍的生存处境外化为舞台的视觉形象。正如尤奈斯库所说：“戏剧结构就是要剥去非本质的东西，要更多的纯粹戏剧性”；“我试图通过物件把我的人物的局促不安加以外化，让舞台道具说话，把行动变成视觉形象。”

该著作又将荒诞派戏剧的结构形态分成了三种：片断式运动形态、重复式运动形态、错位式运动形态。

第一，片断式运动形态。传统的戏剧结构，情境的运动一般是连续的，是一个完整的、连续的行动过程。而荒诞派戏剧的整体运动呈片断状态，片断与片断之间缺乏有机联系和因果逻辑，是一种非连续的行动过程。

第二，重复式运动状态。传统戏剧通过“头、身、尾”结成一个有始有终的完整行动过程，而荒诞派戏剧的情节呈重复出现的状态，周而复始，循环往复。正如马丁·艾斯林在《荒诞派戏剧》中所言：“许多荒诞派戏剧的剧本都有一种循环结构，其结尾恰恰像其开始一样。”

第三，错位式运动形态。传统戏剧中男人就是男人，女人就是女人；人就是人，物就是物，各安其位，各司其职。可荒诞派戏剧却出现了人自身角色的错位，人物与人物关系的错位，人与物关系的错位以及现实与幻想等不同层面的错位。

马丁·艾斯林在《荒诞派戏剧》的一段话可谓精辟：“如果一出好戏（指传统戏剧）必须有个精心结构的故事，那么这些剧作（指荒诞派戏剧）没有故事或者情节可言，如果一出好戏应该按照性格塑造和动机描写的精妙来判断，那么这些剧作时常没有鲜明的人物，呈现给观众的只有一些几乎是机械的木偶，如果一出好戏必须有一个充分阐释的主题，做出明确的展示和最终的解决，那么这些剧作既没有开端也没有结尾；如果一出好戏必须是自然的一面镜子，以优雅细致的笔触描绘时代的风尚和特点，那么这些剧作时常似乎只是梦境和噩梦的反映；如果一出好戏依赖于妙趣横生的应答和一针见血的对话，那么这些剧作时常只有不合逻辑的唠唠叨叨。”

六. 中国学者对话剧结构的研究

在这一节里主要论述的是三位中国学者：顾仲彝，谭霈生和孙惠柱。

顾仲彝在《论剧本的情节结构》一文中对话剧结构问题提出了三分法：锁闭式、开放式、人像展览式。可以看出受到了霍洛道夫结构理论的影响。新增加的“人像展览式”其实就是散文式结构，但这种提法本身显得不够科学，与前两者所依据的角度也并不一致。关键在于，面对戏剧史上如此繁多的作品，特别是二十世纪以来出现的新的类型和潮流，明显缺乏概括与观照。所以，这种结构分类方法虽然较之以往取得了一定进展，但还是留下了相当的理论空间。

谭霈生在《论戏剧性》一书和《戏剧本体论纲》一文中分别谈到了话剧结构问题，分别言之。

在《论戏剧性》一书第六章《关于结构的统一性》对结构问题进行了专门论述。主要观点如下：

第一：提出了“重要的是动作的统一性”的观点。“戏剧结构的基本任务，正是对戏剧动作的选择、提炼和组织，也就是说，选择不同人物的动作，把它们组织在一起，使它达到完整性和统一性。”“戏剧结构的完整性和统一性，基本的问题正是动作的统一性；也就是说，在舞台提供的有限的时间和空间的条件下，把动作组织成一个完整、统一的形象。”

第二：“找到结构的中心。”书中先提了这样一个问题：“结构的统一性，主要指的是动作的统一性，在好的剧本中，动作的中心往往是全剧基本思想寄寓的实体；那么，这个关系到全剧基本思想的动作的中心，究竟在哪里呢？全剧动作的中心是否指全剧主要人物的动作呢？这同样是一个比较复杂的问题。”回答主要有三

点：首先，“剧作家在剧本中采用什么结构方式，怎样确立结构的中心，如果符合题材本身的规律，因而也符合生活的规律，那么，形式和内容是和谐的，这样的结构就有助于揭示生活的本质。”其次，“寻找中心事件，并不是使全剧动作获得统一性的唯一方式。我们否定把中心事件作为实现结构统一性的唯一方式，只是为了使实现这种统一性的途径更为广阔。”最后，“居于全剧结构中心的人物，可能是全剧的主人公，也可能是剧中某个次要人物，甚至可能是不出场的人物。认为只能把主人公作为结构的中心，是不全面的，因为这个观点不符合题材的广泛多样性。”

第三：“从高潮看统一性”究竟意味着什么。首先，“结构的统一性意味着动作和主题的结合，这种结合，当然应该在高潮场面中得到检验……动作中心的选择，动作中心和思想中心的统一，也只能在研究、把握题材的规律性的基础上去解决。”其次，“在一个剧本的动作体系中，一切动作的作用要在高潮场面得到检验。也就是说，动作的统一性包含着动作的前后连贯，动作和动作之间的因果关系，这一切，都需要通过高潮去检验。”最后，“悬念和高潮的因果关系，使开端部分和动作的中心遥相呼应，前后贯串，是实现动作统一性的一个重要方面。”

谭霏生在另一篇文章《戏剧本体论纲》（《戏剧家》杂志，1989年）中，又谈到了结构的决定力量。“情境的构成及其嬗变，以及由此而形成的悬念的指向，就成为戏剧作品结构的基础。人们可以从不同的角度寻找划分结构类型的界限，但是，在我看来，不同的结构类型，总是外在于情境运动的形态类别。”“情境运动的形态，制约着结构形态的类型。”

孙惠柱的两本书《话剧结构新探》和《第四堵墙—戏剧的结构与解构》具有总结性质。

在《话剧结构新探》一书中，将话剧结构分为五类结构形式。它们是：纯戏剧式结构、史诗式结构、散文式结构、诗式结构和电影式结构。分别言之：

纯戏剧式结构：这种结构又分为两类：“钻探式”和“突击式”。“钻探式”指这些剧作“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。”代表作《俄狄浦斯王》。“突击式”指“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，而且常常限时限刻，因此，也总是逼出强烈的冲突来。”代表作《安提戈涅》。这两种话剧结构的共同特点是：“人物设置十分经济，大都贯串始终，人与人之间关系错综复杂，往往以一家人为主，围绕着一个处于全剧焦点的‘结’—或是重要秘密，或是紧急事件—展开冲突。不仅全剧是一个集中的冲突，大部分场面也都由人物之间的冲突来表现。”

史诗式结构：这种结构分为两类：“史传式”和“传奇式”。在“史传式”的话剧结构中：“大都有一个主人公，主干明确，而依附于主干之上的枝蔓却很繁杂。主人公和他的对手多有冲突，这冲突或是忽隐忽现地贯串始终，或是过五关斩六将如走马灯一样变换。整个过程都比较长，可以较多地展现冲突各方的准备和结果而

不一定以冲突的正面表现为主。代表作《麦克白》和《李尔王》。在“传奇式”的话剧结构中：“在结构的开阔这一点上是一样的，不同点在于没有明确的主人公，似乎更不讲究行动的整一性，但有较强的故事性。”代表作《威尼斯商人》。

如果比较纯戏剧式结构和史诗式结构：“这两类结构的相同点在于它们一般都以比较统一贯串的冲突统率全剧，但表现方式颇不一致。前一类由于场景的浓缩集中，冲突多体现在角色与角色之间的不断碰撞之中，全剧更多地以你来我往的对话为主表现冲突的本身；而后一类则由于场景的自由多变，可以象小说一样分别地更细致地刻画冲突的各方，更多地表现他们在酝酿冲突以及冲突以后的心理和行为。”

散文式结构：这种结构的一般特点是：“场景集中而无须多变，人物较多而关系不必紧密，人物之间错杂有各色各样的矛盾或冲突，分散而不集中，片断而少贯穿；剧中往往难找逻辑高潮，但可有情绪高潮，因为全剧的主题在一个统一的气氛和情调中体现出来。其着眼点是从整体上反映出这个社会局部的面貌。”以契可夫的剧作为代表。而散文式结构与前两类结构的关系体现在：“莎士比亚性格丰富的原则与易卜生场景集中的方式的结合，产生了散文式结构中人物塑造的特点，这也是三种结构形式之间的一个重要的继承关系。”

诗式结构：这种结构的特点是：“自由地表现情绪意念，往往从全剧到具体场面都没有什么正常的冲突，即便有也是捉摸不定的，这是深层的深刻冲突的特殊反映，旨在表现作者心中、也激起观众心中的巨大的冲突。”以现代主义戏剧和荒诞派戏剧为代表。

电影式结构：这种结构的特点是：“集上述四类戏剧结构形式的特点于一身，而统一它们的主要是不受时空限制表现情节的电影蒙太奇手法，因此形成了一种别具一格的戏剧结构形式。代表作《推销员之死》。

《话剧结构新探》对话剧结构的分类可谓精确，不论内涵还是外延界定得都很清晰，使人一目了然。而且作者进一步把话剧结构的不同类型与不同的审美对象和审美心理联系在一起，使其上升到了美学的高度。

在审美对象上（即戏剧本身），纯戏剧式结构对应的是集中整饬的美学理想：“纯戏剧式结构正可以见出对立的和谐，这就是表现集中统一的冲突发展的头、身、尾的希腊巴特农神殿式的规整结构。”

史诗式结构对应的是多样变化的审美理想：“相对于纯戏剧形结构所讲究的规则整饬的美，史诗式结构注重的是多样变化的美。”

散文式结构对应的是美是生活的审美理想：“散文式结构用以统率全剧的就是这内在的成分——理想、主题、情调，而且它的特点是必须完全不着痕迹地渗透在生活化的全剧的每一个细节中。”

诗式结构对应的是丑和抽象的审美理想：“诗式结构的美学特点从一方面看是这一趋向的继续发展，它几乎再不考虑结构的形式美，只要求形式与内容的更严密的融合。而从另一方面看，它又经常是对前几种结构的反动，有时它为了配合所反映的内容——社会的丑，甚至故意扭曲了健全的生活逻辑，制造出形式的丑——难以卒读的文学剧本、支离破碎的舞台形象，等等。”“道具可以上升到角色的地位独立地起重要作用，角色却下降到和刀具一样没有灵

魂、没有性格类乎‘木头人’，这一对矛盾的现象也反映了一个问题：戏剧的抽象化。”

电影式结构在作者看来：“电影式结构的美学基础主要在于各种强调主体作用的现代美学思潮，因此，关于美学价值的探索需要从对象转入主体，即进行审美心理方面的研究。”

在审美心理方面：纯戏剧式结构对应的是内模仿：“戏剧还突出地造成一种在其它艺术中较为隐蔽的效果——内模仿，即观赏者体内的筋肉、呼吸、循环器官同步地模仿着对象而产生活动、变化的感觉。”“审美心理中内模仿的突出作用与纯戏剧式结构形式上的规则整饬、集中紧凑、以冲突为主要表现手段的特点最相适应。”

移情作用：指散文式结构。“它的题材距离比较近，观众熟悉剧中生活，易于进戏；更重要的是，它运用种种琐细的手段，能造成一种使观众无法逃遁的气氛，影响他，感化他。即使剧中没有紧张的冲突引起他的悬念，杂多的人物中没有可作为内模仿的主要对象，也仍能使他置身于戏内——不是模仿某一主角，而是幻化为戏剧氛围中的一分子，与之合为一体，使自己的情绪得以融合在剧中，从而得到美感享受。”

距离与想象：多指史诗式结构。“戏剧审美中能动的想象活动与各类戏剧都有关，但就结构形式相比较而言，造成较大距离的史诗式结构在削弱被动地‘进戏’这种幻觉的同时，也就相应地加强了基于假定性的能动的想象作用。”

创造与表现：指诗式结构。“与利用史诗式结构拉开心理距离以调动观众创造力的布莱西特有些相似，比他更典型的现代派剧作家创造了诗式结构，在另一方向上也极大地发挥了创造想象的作用，甚至走向了危险的极端。”“这类戏剧形式的美的价值不在对

象本身（本身往往是丑的），而在主体的一种深层直觉的创造中。”

心理与时空：指电影式结构。“电影式结构的创新在于将原有台词透露出来的难以捉摸的意识流用可见的形象呈现在舞台上，使之较为显豁，成为更易于激起观众想象的直观的原型。因此，电影式结构在某种程度上可以避免诗式结构常常易犯的晦涩费解的弊病。此外，电影式结构还可以是完全理性的情节结构，仅仅在外部形式上对传统戏剧作一番再创造。”

而对于话剧结构方式的历史发展趋向，作者总结到：“我们从它的各个阶段上史诗式、散文式、诗式、电影式结构的依次产生中看到了又一个大致趋向：结构越来越开放，时空的限制越来越被冲破，所反映的冲突越来越分散、隐蔽、含锋不露；也就是说离古典的纯戏剧式结构越来越远，然而又都有各自独特的美学价值。这与纯戏剧式结构本身及其表现的冲突越来越紧凑集中这一趋势恰好相反。”

而随着二十世纪话剧对于表导演的高度重视，“剧场性”越来越得到强调和凸显。孙惠柱在 2006 年出版的《第四堵墙——戏剧的结构与解构》正是对《话剧结构新探》的扩写。所增加的内容即是对“剧场性”结构的研究，孙将其命名为“解构”，意味着对传统话剧结构的挑战和颠覆。

首先，剧场性结构与上述五大结构有着很大的区别：“剧场性结构的剧（本）——有些是有剧本的，有些则根本没有定型的剧本——很难作为独立的故事或文学作品来欣赏，而只有在剧场中才能实现其价值。其次，在这些戏的演出中，其剧场性结构常常是对叙事文本的解构，有的干脆消解了叙事的文本，如果还保留了叙事文

本的话，文本的叙事角度一定是在与之相矛盾的剧场的角度共同作用时才有意义。严格地说，剧场性结构通常含有两层结构，一层也可以写下来，类似于过去的叙事性结构，另一层则是纯剧场性的。这里区别于叙事性结构的关键在于，剧场的这一层次不是简单地和叙事的那一层次保持一致，而是故意拉开距离，或摆出挑战的姿态。这类结构的特殊魅力常常来自这两个层次之间的不确定，甚至相抵触的相互作用当中。在多数情况下，传统的叙事性结构的戏用一道‘第四堵墙’把戏和观众隔开，而剧场性结构必须有两道这样的‘墙’，一道还是隔在演员和观众中间，另一道则延伸到剧场围墙或边界的位置上，把观众全都包含在内，让观众感觉到他们也被请进了演员的‘幕’后世界。”

这种剧场性结构分为三种：戏中戏结构，请观众参与的仪式性结构和直接讨论现实问题的社会论坛式的结构。

戏中戏结构：这种结构的独特性就在于“‘戏中戏’是全剧的主要成分。其次，此戏中的叙事性故事自始至终受到一个明显的剧场性的框架的制约，而且由于这个框架的存在而时时暴露出故事和人物的不确定性。但是要撤去这个框架，全剧也就不存在了。”代表作《六个寻找作者的剧中人》。在该剧中，“剧场性的框架不但不隐蔽，反而突出地与故事对立起来，这就把观众的主要注意力从那个三流故事转移到人物与剧场的关系上去了。”“因此，虽然全剧所包含的三个世界——剧场的日常现实，演员匠艺式的幻觉世界以及六个剧中人的幻觉 / 现实——构成了一个不易破解之谜，反映出皮兰德娄认识他的世界时的迷惘和失望，他本人在激情的艺术想象中，寻求生命之意义的倾向还是曲折然而顽强地表现了出来。”

仪式性结构：重点探讨的是演出与观众的关系。以格洛托夫斯基的贫困戏剧、贝克夫妇的生活剧团以及谢克纳的环境戏剧为代表。格氏的基本原则是：“每个演出都为演员和观众设计一个新的空间。这样，演员与观众的关系就有了无限的可能。”贝克夫妇的基本原则是：“穿着自己的衣服，我们就表明我们是和别人一样在这个社会里面，既没有任何特权，也不是置身事外的批评家。我们都是社会的一员。”“要结构这样的戏剧：它的形式要松散到让我们可以在这里不断地发现如何创造生活，而不仅仅是重复。”谢克纳的主张是“环境戏剧的六条格言”。其中第二、三、四条最为基本：“2、全部空间都为演出所用，全部空间都为观众所用。3、戏剧活动可以在完全改造过的空间进行；也可以利用‘找来的空间’；4、（演出的）焦点是灵活可变的。”

社会论坛剧结构：主要是指巴西导演伯奥和他的同事一起创造的论坛戏剧、形象戏剧以及无形戏剧。伯奥的宗旨即是“努力把这种最接近于老百姓的通俗戏剧形式和当代复杂的社会政治问题结合起来，创造出这样一种戏剧：不但有上世纪六、七十年代先锋派戏剧中那样的仪式性的观众参与，还要让观众带着理智参与戏剧的创作；不但像布莱希特戏剧一样激起观众思考社会政治问题，还要让他们当场表达出来，甚至当场采取具体行动。”正如伯奥在他的著作《被压迫者的戏剧》中所言：“‘戏剧‘是民众在露天自由歌唱；戏剧表演是民众为自己而创造出来的，因此可以被称为酒神狂欢之歌。这是人人可以自由参加的庆祝活动。’”