

董每戡
著

《笠翁曲话》

拔萃
论
释

广东高等教育出版社

笠翁曲话

董每戡 著

拔萃论释

广东高等教育出版社·广州

图书在版编目(CIP)数据

《笠翁曲话》拔萃论释/董每戡著. —广州: 广东高等教育出版社, 2004. 5

ISBN 7-5361-2969-6

I. 笠… II. 董… III. ①古代戏曲-艺术理论-中国-清代
②笠翁曲话-阐释 IV. I 207.37

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 007362 号

广东高等教育出版社出版发行

地址: 广州市天河区林和西横路 邮政编码: 510076 电话: 020-87557232

网址: <http://www.gdgjs.com.cn>

广东高发有限公司排版

广东邮电南方彩色印务有限公司印刷

850 毫米×1168 毫米 32 开本 1 插页 7.625 印张 190 千字

2004 年 5 月第 1 版 2004 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1~1000 册

定价: 16.00 元

序

黄天骥

董苗兄从长沙告诉我，清理杂物时，意外发现了董每戡先生的《〈笠翁曲话〉拔萃论释》遗稿（以下简称《论释》）。他整理缮正后，寄交广东高等教育出版社，并嘱我写一点读后的感受。

董老师这一部著作，写于上世纪 60 年代。“文化大革命”期间，原稿散失。现在我们看到的这部书，是他于 70 年代重写稿的。如果从董老师开始撰写《论释》时算起，那么，这部由心血凝成的书，经历了 30 个春秋的曲折历程，才得以问世。它的命运，正是中国许多知识分子命途多舛、遭遇坎坷的缩影。

在细读书稿的时候，董老师给我们上课的情景，竟又在脑际浮现。

上世纪 50 年代中叶，董老师风华正茂，才 49 岁便被评为领取二级工资的教授，在中山大学中文系里，同列者仅有容庚、商承祚、詹安泰等几位。而在上课时最受学生欢迎的，要算是董老师。

董老师开设的课程是《中国戏剧史》。每次上课，他都穿上笔挺的西服，挟着皮包，踱上讲台，放下讲义，擦一擦鼻子下面浓密的胡须，扶一扶鼻梁上面的银丝眼镜，然后滔滔不绝地开讲。

在大学课堂里，每位老师都有自己独特的讲课风格。董老师讲的是“戏”，他和别的老师不同的是，尽管在讲台上纹风不动，却能让学生感觉到满台是“戏”，似乎“看”到生、旦、

净、末、丑一个个登场亮相，“看”到戏的矛盾冲突的开展。每一节课，董老师对戏剧丝丝入扣的分析，使我们听得如痴如醉。

董老师擅于以浅近易懂的语言，阐释艰深难懂的问题。为了帮助学生弄清楚戏曲发展的来龙去脉，他喜欢引述中外古今名家的看法，结合具体作品分析论述。一堂课下来，同学们不仅能够掌握了问题的要领，而且也获得了大量的知识。特别是董老师对戏剧创作，包括编剧、表导演均有丰富的经验，当他分析古代戏曲理论和创作时，总是联系实际，讲述当下舞台艺术的得失。因此，我们听董老师的课，脑袋总会不停地转，并从中学会怎样看戏，怎样评戏和编戏，乃至怎样导演，怎样对剧本进行再创造。大学的教学，提倡启发式，董老师的课，能给人以启发。尽管他不停地讲，满堂地“灌”，学生都不停地想，进而有悟于心，教与学互动，这是最好的启发式。

我读着《论释》书稿，感到分外的亲切。因为，这部著作的论释方法，与董老师当年讲课的方法如出一辙。书稿上清晰的分析，扼要的叙述，旁征博引，左右逢源。许多深奥的道理，在董老师的夹叙夹议中变得平实易懂，并且感到有豁然开朗之妙。

在我国戏曲史、文学史领域，李笠翁的戏剧理论，有很重要的价值。

早在宋金时期，我国戏曲艺术便逐渐形成。随着叙事性文学进入文坛成为主流，它与自古以来的泛戏曲形态结合，造就一种独特的艺术样式，到元代趋于成熟。

元代的杂剧和明代的南戏、传奇，包括了唱、做、念、打等诸般伎艺。而曲，在诸般伎艺中占着主要位置。特别是元代的杂剧，规定由一人主唱，剧作家最花心思的，也只在曲词的创作。所以现存的最早杂剧文本《元刊三十种》，宾白极少，情节仅有支架，但唱词则颇为完整。到明代前期，传奇渐兴，情况有所改变，不过剧作家创作的重心，依然在曲。

理论，是实践的总结，文艺理论包括戏曲理论，从创作中来，又反过来指导着创作实践。在剧坛以曲为主导的情况下，元代和明代前期有关戏曲的理论 with 批评，也都着眼于曲。无论是《录鬼簿》、《唱论》、《太和正音谱》，乃至《词谑》、《曲论》、《曲藻》，也多是从曲的角度评论剧作，它们所涉及的有关创作问题，实际上是音乐性问题。直至王骥德的《曲律》，才关注到情节、说白，可惜论述比较零碎，未成体系。

入明以后，传奇创作和演出转趋盛行。传奇与杂剧不同，每个角色都可以唱，每个角色在戏中也有自己的位置和作用。这意味着人与人之间的矛盾冲突要有进一步的表现。同时，明代小说艺术日趋完美，它在情节、结构方面取得的成就，直接对传奇创作产生影响。因此，明代戏曲的创作思想，与元代大不相同，许多作家，除了重视曲词的写作以外，对关目安排等与戏剧性有关的问题，也作过认真的思考，并且积累了丰富的经验。李笠翁的《曲话》，正是中国古代戏曲经历了新的发展阶段的创作总结。

李笠翁的《曲话》，在戏曲结构、词采、音律、科诨、格局乃至表演等各种问题上，都提出了系统的看法。可以说，它是我国第一本完整的戏曲理论著作，与诗文创作的理论经典《文心雕龙》具有同等价值。由于李笠翁本人具有编剧、导演等实践经验，因此，他提出的理论主张，更具可操作性，在我国剧坛产生了深远的影响。

在上世纪 80 年代以后，李笠翁的戏剧理论，得到学术界的重视，不少学者从美学、文学创作等不同角度，研究李笠翁在理论方面的建树。如果从董老师撰写本书开始于 1966 年来计算，那么，他应是解放后最早关注笠翁剧论的学者。当然，时至今日，学术界对李笠翁的认识，已相当深入了。即使如此，董老师这部被尘封了 30 多年的《论释》，也和时下研究李笠翁的论著大不相同。最明显的是，董老师也和李笠翁一样，有着丰富的舞

台经验。因此，他对笠翁戏剧理论的论释，更多的是从舞台创造的角度着眼，更注意如何吸取笠翁的经验，为今天的戏曲的发展服务。这一点，正是许多只从事案头研究的人所无法企及的。

我在大学毕业后，留校任教，有更多的机会向董老师求教。他建议我多到剧团看看，多和剧作家、演员交朋友。1957年，董老师离开了中山大学，直到1978年，我们又才见面。20年过去，他还能在见面时一下子就叫出我的名字，使我既感激，又酸楚。又过了20年，我把董老师的遗著编为《董每戡文集》，这本《论释》，当时只有第一、二两章被收入。现在，董苗兄发现了余下各章，遂使读者得窥全豹。

在《〈笠翁曲话〉拔萃论释》付梓之际，谨记下一点感受，也作为对董老师深切的怀念。

2003年7月酷暑之际于中山大学

前 言

我国在很早时期就有了很多很好的剧本，但到 16 世纪末还不曾有过一个真正懂得戏剧艺术的理论家，直到 17 世纪的初期，才出现了李渔（1611 ~ 1679）。在他之后直到清末（19 世纪）也还只有他一人，可说是中国戏剧史上惟一的戏剧艺术理论家。当然，自元代以来曾有一些文人学士谈论戏剧，不过，严格点说，那些人只配称为“曲论家”，也许因为我国一向把戏剧称为“戏曲”的缘故，他们仅知道它是“曲”；不知道它是“戏”，是由曲子组成的“戏”，而且主要特点是由演员扮装人物上舞台对着广大观众演出的“戏”，绝不是只供书斋案头研读或唱几句哼哼的“曲”，因而他们只会“舍本逐末”地大谈其“曲”了。

到了为当时的“正人君子”所不太瞧得起的李渔，才开始纠正了这种不正确的倾向，虽说依然得不到同时代人和后代人的赏识。他懂得“填词之设，专为登场”，所以迥异于曲论家们，能论剧本怎样作，甚至能论戏剧怎样演，仅仅这一点，就够得上称为正式的剧论家了。其理论有一定的系统性，也有一定的正确性，素被称为《笠翁曲话》（实是剧话）的著作收在所著《闲情偶寄》一书中，分《词曲部》和《演习部》两部分，尤其《词曲部》六章，是《曲话》的主要部分，值得我们参考学习的意见也特别多，这里，便以这六章为主，加以论释。笠翁是一位戏剧艺术实践家，心目中时刻离不开演员和观众，为历来的曲论家所不懂得的《演习部》原是重要的，却因某些情况和现在的不太相同，同时这部分比较容易理解，所以少赘上一些鄙见，仅选择其中一些卓见总起来概括地论释，作为本“论释”的收场。

李渔生于明万历三十九年（1611），死于清康熙十八九年（1680 左右）。原籍浙江兰溪下李村；但是在江苏如皋出生的，后来有很长的时间住在杭州，所以自号“湖上笠翁”。他一生的著作很多，有《一家言》，包括了《文集》四卷，《诗集》三卷，《词集》二卷，《史论》二卷，此外就是《闲情偶寄》十六卷了。又作了评话小说《十二楼》，《无声戏》。创作的剧本更多，最为世人知名的是所谓《笠翁十种曲》——《奈何天》、《比目鱼》、《蜃中楼》、《怜香伴》、《风筝误》、《慎鸾交》、《凤求凰》、《巧团圆》、《玉搔头》、《意中缘》。其他由他编辑的尺牍，画谱之类都不计在内。

李笠翁的家庭原是有钱的，所以少年任侠，生活阔绰。明末，清兵入浙，家道破落了。他在明未亡时屡应乡试，未中举；入清后，不再应试，也未做过官。但他有纨绔子弟的习气。娶了许多姬妾，生了许多子女，到处游历，交游广阔。因为对戏剧特别爱好，便教姬妾们演唱，也为了维持生活，就要这家班演戏给一些达官贵人们看，借以“打抽丰”。袁于令说：

李渔性龌龊，善逢迎，游缙绅间，喜作词曲小说，极淫褻。常挟小妓三四人，子弟过游，使隔帘度曲，或使之捧觞行酒，并纵谈房中，诱赚重价，其行甚秽，真士林所不齿者也。予曾一过，后遂避之。

这是否属实？可以不管；其实袁于令也不过是个伪君子，半斤对八两。梁绍壬《两般秘雨庵随笔》中说：“撰《西楼记》之袁于令，为人贪污无耻！年逾七旬，犹强作少年态，喜纵谈闺闼，淫词秽语，令人掩耳。”那末，五十步和百步之差罢了。李笠翁的头脑不成问题是不够好的，他出身于地主阶级的家庭，受过封建腐朽的教育，长大了又是个封建士大夫，在生活上有浮浪子弟的习气，常以“风流自命”，特好女色，可是没有固定的收入，便到处“打抽丰”。据他自己给余澹心的信中所说，是因为“近又

四方多故，蹙蹙靡骋！啼饥之口半百，仰屋之嗟一人，不知作何究竟？”其实这正是他荒淫的结果。他在一首题为《家累》的诗中说：

砚田日力倍常民，何事终朝只患贫？
举世皆穷非独我，一生多累是添人！
当年八口犹嫌众，此日千瓢尚未均，
爨下有时焚旧管，嗅来初不异劳薪。

没落的破产地主，在那个历史年代，大致都是这样。倘使从政治角度来看，无疑，李笠翁是个剥削人民的人，他的立场不消说是反动的，因而，在所有作品中夹杂着一些封建糟粕，也是不在话下的。只因他“十日有三闻叹息，一生多半在车船”，终年累月地为了“打抽丰”而东奔西走，倒有了额外收获，便是他的生活经验积累得很多，对于作剧有了很大帮助，而且他有丰富的舞台知识，又力求符合观众的欣赏能力，所以他的作品在舞台上演出的效果特别好，使剧本流行得快，传播得远。他在《乔王二姬传》中说：

丙午（康熙五年）予自都门入秦……道经平阳……是日有二三知己携樽相过，命伶工奏予所撰新词名《凤求凰》，此词脱稿未数月，不知何以浪传，遂至三千里外也？

……

往日交通未便，印刷术也不够进步，居然“脱稿未数月”的剧本已经传到“三千里外”，委实不易，他作为作剧家的声名还不止此，在乾隆年间，日本就把他的作品译过去了，并且欧洲也有译本，这样的国际声誉，岂是浪得！品行虽然不很好，对戏剧艺术的实践丰富，懂得舞台，懂得观众，使我们还不能“以人废言”，尤其不能废他的戏剧理论，因为它都由实践中来。我个人以为他的剧论中有许多卓见，过去一些人只知道西欧自希腊的亚里士多德以来剧论家们有不少宝贵的剧论意见，殊不知李笠翁在

二百几十年前那样只论曲不论剧的环境中能独抒己见，不为时尚所囿而成此“曲话”，并有若干意见比之西欧剧论家们的毫无逊色，可说是“难能可贵”，值得我们肯定，也难怪他那么自信，在《与陈学山少宰书》中说：

渔自解觅梨棘以来，谬以作者自许，鸿文大篇，非吾敢道，若诗词曲及稗官野史，则实有微长，不效美如一颦，不拾名流一唾，当世耳目为我一新，使数十年来无一湖上笠翁，不知为世人减几许谈锋，增多少瞌睡？……渔之识字知书，操觚染翰，且不具论；即以“雕虫小技”目之，《闲情偶寄》一书略征其概，不特工巧犹人，且能自我作古。……

他对《闲情偶寄》一书十分自信，常说可以“新人耳目”；他的朋友中也有不少称许它的，如尤侗（展成）就说：“入芥子园者见所未见，读《闲情偶寄》者闻所未闻。”当然，也有人不太喜爱《闲情偶寄》中开头部分——《曲话》的，因它比较严肃，不如后边其他部分那样有“闲情逸趣”，例如他的《诗集》中有这样一首诗：

有借予《闲情偶寄》一阅，阅不数卷即见归者，因其首论填词，非其所尚故耳，以诗答之：

读书不得法，开卷意先阑，此物同甘蔗，如何不倒看？

而我们不一样，认为有价值的便在所论“填词”——《曲话》，原因在于不专讲究“小趣味”，言之有物，论得有理，确实不效颦，不拾唾，能自我作古，也就是能一空倚傍，独抒所见，十分足观，且时虽过境虽迁，在今天也还有用。可是话得说回来，笠翁究竟是一个封建时代的名士清客，尽管《曲话》中多“道前人所未能道”的卓见，为时代和阶级所局限，仍免不了夹杂着许多封建糟粕，我们应该舍其短而取其长，因而，我想把《曲话》中较好的见解抽出来阐释一下，但并不依照《词曲部》原来的分节，稍有移动。

目 录

序	(1)
前言	(1)
词曲部	(1)
结构第一	(1)
词采第二	(47)
音律第三	(79)
宾白第四	(92)
科诨第五	(127)
格局第六	(135)
演习部	(184)
后语	(229)
整理后记	(231)

词曲部

结构第一

笠翁首谈剧本的结构，就显出和历来的一切曲论家不同。历来的曲论家只把戏剧的曲文当作诗、词、散曲或文章看待，只重词采和声律，摘句寻章地来谈，其他一切都不管。其实，那种评论方法，即使用之于诗、词、散曲或散文也不能说是正确的，因为诗、词、曲、散文都得讲究组织结构，何况把这方法对待在舞台上演出用的剧本？评论剧本，不是仅依据一般的文学原理就行，还必须依据剧场原理，因为戏剧不仅是文学，而且是艺术，更特殊的，它是综合艺术，集体的艺术，群众的艺术，它必须由演员扮装为剧中人物在剧院里舞台上观众前演出。同时，观众来看演出，不但是来接受戏剧的影响，而且在某种程度上说他们也参加了这一戏剧的创作，这种特点是任何文学形式所没有的，因此，谈论戏剧艺术决不能以书斋读物来看待。在这一点上说，笠翁有创作经验，又有演出实践的知识，自然高出于历来的一切曲论家们，可能说得头头是道的。就由于这个缘故，首谈“结构”，却也有些人把作品的结构只作为一种形式来看待，既然是形式，便以为不是重要的，那末，笠翁剧话，一开头就谈这属于形式的结构，似乎不大合适。我以为不能这样看，固然，我们肯定地说作品的思想内容是第一性的，结构形式当然是第二性的，不过，形式也有它一定的重要性。列宁在他的哲学笔记里曾总结了黑格尔的思想，记下这样的几句话：

形式是本质的，本质则是这样或者那样地按着它本身的
特质转化为形式。……

依存着本质而被赋予以形式，形式不是凭空产生的、孤立的，所以黑格尔说：

只有那些内容和形式相一致的艺术作品，它们才是真正的艺术作品。

同时内容和形式是相依为命的，有好的思想内容必须有适应于它的形式来体现，二者决不能分割，若说只要形式好，内容可以马虎点，当然是绝大的错误！反之，如果说只要有好的内容就行，也不见得正确。因为形式就是内容的表现，要是把形式跟内容分开，就等于消灭内容本身；反过来说，要是把内容跟形式分开，同样就等于消灭形式，所以这两者都须同样重视，而且使它俩一致起来才行。那末，怎样才使得内容和形式相一致呢？首先需要组织计划——也就是“结构”，“结构”是任何一种文体的作者都必须重视的，车尔尼雪夫斯基更重视结构，他说：

如果有什么需要留心考虑的话，那就是诗歌作品的计划，在自己的思想中明确长篇小说或是戏剧的主题，探究将以其行动表现这种主题思想的各种性格的本质，揣度人物的处境，各种场景的发展——重要的就是这些。

“结构”就是计划作品的主题思想，表现主题思想的各种人物的性格，人物的处境和场景的发展等。作品在开始写作之前就需要计划，不仅是赋予作品以形式，同时它也是本质的东西。笠翁把它摆在剧论的第一章，有它的理由，而且是贤明的措施！因为他这一本剧论，基本上是“作剧法入门”之类的书，而结构的才能，在作为一个编剧的人来说是极重要的，训练这一种才能也极必要。18世纪法国唯物论者、著名的剧作家狄德罗就说过哪些

是结构的才能及它的必要。^①

凡是有才能的诗人和散文家，都能写出精警的对话，可是只有漂亮的对话而没有戏——没有激动人心的、富有矛盾冲突的情节，它不能成为一个真正的好戏，戏必须有戏，也即必须有戏剧的情节，在这一点上，我国的观众恐比任何一国的观众都更加重视，尤其是农村的劳动人民。笠翁不是空谈的理论家，有过多年的实践，所以懂得我国一般观众的心理，特别重视它，才把情节结构放在首章来谈，他说：“填词首要音律，而予独先结构者……”下面虽然仅仅说音律有书可考，有轨可循的话，原也是一个理由，其实这只说了一个方面，而且不是主要的方面，笠翁的错处就在于没有从思想的内容方面谈，仅就剧本的结构技巧、语言形式方面谈，这是不能满足今天的我们所要求的。但，是不是也可以这样说呢？我以为还是可以的，艺术技巧不可以偏废，况且李笠翁是二百数十年前的人，为历史局限，即使他要谈思想，恐非糟糕不可，这部“剧话”非充满了封建说教不可，因为他是一位封建社会的名士清客，倒是他仅谈谈作剧艺术，比较好些。

专就作剧法方面来说，是笠翁的本意，在作剧法上，“结构”当然是重要的，结构之先于音律，还有它更重要的理由，笠翁是说到的，而且说得还相当精彩，他说：

至于“结构”二字，则在引商刻羽之先，拈韵抽毫之始。如造物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势。倘先无成局，而由顶至踵，逐段滋生，则人之一身，当有无数断续之痕，而血气为之中阻矣。工师之建宅亦然，基址初平，间架未立，先筹何处建

① 狄德罗认为：总的说来，对话出色的戏要比结构出色的戏多得多，掌握鲜明的想像力，遵循事件的进程和联系，不怕任何难以处理的场面和艰巨的工作，进到主题的最深处，正确地安排剧情开始的时间，理解应该把哪些搁在一旁，又懂得什么样的情节会使人激动……这些，就是计划结构的才能。

斤？何方开户？栋需何材？梁用何材？必俟成局了然，始可挥斤运斧。倘造成一架而后再筹一架，则便于前者，不便于后，势必改而就之，未成先毁；犹之筑舍道旁，兼数宅之匠资，不足供一厅一堂之用矣。

故作传奇者，不宜猝急拈毫，袖手于前，始能疾书于后。有奇事，方有奇文。未有命题不佳，而能出其锦心，扬为绣口者也。尝读时髦所撰，惜其惨淡经营，用心良苦，而不得被管弦、付优孟者，非审音协律之难，而“结构”全部规模之未善也。

“结构”，我国历来称做布局，不管写作任何体裁的文章，都重布局。最简单的技法，就是所谓“起”、“承”、“转”、“合”四段；亚里士多德诗论中所谓“起”、“中”、“讫”三段。他和笠翁一样，特别看重布局，他说：“是故布局乃悲剧之第一要义，譬犹其灵魂也。”（《诗学》第六章）比笠翁提得更突出，因为要使作品首尾完整，一气呵成，就非得先详细考虑不可，而上面所说四段或三段的技法，就为结构服务，到近代欧洲的剧论家们依然运用这技法，只不过变为“发端”、“展开”、“顶点”、“渐坠”和“结构”五段罢了。^①就因为结构是本质的，所以在“引商刻羽之先，拈韵抽毫之始”就得考虑，不宜“猝急拈毫”，而要“袖手于前”。如果事先毫无计划，仅凭灵感，想到哪里，写到哪里，首尾决不能完整，中间也会时刻出漏洞，更谈不到能“疾书于后”。笠翁拿人身作譬，以建屋为喻，说必须先赋以全形，或先建立整个间架，譬喻浅显而得当，最后归结到有些作者

① 希腊亚里士多德《诗学》第七章：据吾人所下之定义，则凡悲剧所模拟之动作必首尾完整，且必具几何之度量。所谓完整，意指事之有“起”、“中”、“讫”者。事之“起”云者，谓其发生不因缘于他事，而必有他事以承其后者也。“讫”云者，反是，必因缘他事而起，而别无其他事以承其后者也。“中”云者，事之承上启下者也。是故结构完善的剧情，必不偶为起讫，而必符合此等原则。

的作品虽然惨淡经营，考虑周详，仍不能被诸管弦，上诸舞台由演员演出，都因为“结构全部规模未善”，只专心于“审音协律”，忘了在写戏。一个剧作家必须细心结构，音律词采固也是需要的，但非第一要着，这些话都是由实践经验来，非信口胡扯。一个剧本不仅需要配搭适当的间架，它还需要一定的度量，间架小了不好，大了也不行，怎样的内容，就须有一定长度的形式，亚里士多德曾说明这一事。^① 因为戏剧是艺术，艺术品就必须考究美，而美表现在一定的度量和一定的条理之中，事先安排度量和条理，在剧本这一艺术品说来，是极必要的，全形如何制定？间架如何建立？看出作品的美达到如何程度。审音协律和词采的目的也为了求美，但在结构整体的美之次。同时，度量和条理都不是可以由作者任意构成的，它有所依据，也有所制限。笠翁说人若“由顶至踵，逐段滋生，显出无数断续之痕”；说房屋倘“造成一架而后再筹一架，势必改而就之，未成先毁”，道理就在于事先没有安排度量和条理，因而写作时不能依据剧情一定的进程来发展，往往违背了“或然律”和“必然律”，这样的作品就不能“被管弦，副优孟”，遑论达到美！

以下，笠翁原分《戒讽刺》、《立主脑》、《脱窠臼》、《密针线》、《减头绪》、《戒荒唐》和《审虚实》等七节，但我为了论释便利起见，将次序稍变，就是将《戒讽刺》和《脱窠臼》两节移在《减头绪》之后，因为《密针线》和《减头绪》两节和《立主脑》关联较密切，连续在一块儿论，比较好些。这里就从

① 亚里士多德《诗学》第七章中的话可拿来互相印证：且凡物之美者，无论为生活之有机体，抑为任何由部分组成之整体，必不特须有部分之条理的排列，且必须有几何之度量，盖美固恃夫度量与条理者也。

亚里士多德在这章末尾就谈到这一点：

凡戏剧之正当长度，当以其所述之事之进程得依或然律或必然律由恶境变为佳境，或由佳境变为恶境之时间为其限制。