

# 中国话剧研究

5

文化艺术出版社



# 中国话剧研究

## 第五期

名誉主编：陈白尘 葛一虹

主 编：田本相 董 健

副主编：许国荣 康洪兴 顾文勋

编 委：（按姓氏笔画）

王卫国 田本相 左 莱 许国荣

陈永康 陆 炜 胡星亮 顾文勋

高 鉴 康洪兴 董 健

中国艺术研究院话剧研究所  
南京大学戏剧影视研究所 合办

文化艺术出版社

(京)新登字140号

中国法制研究

第五期

法律出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京顺义兴华印刷厂印刷

开本850×1168毫米1/32印张6.75字数166,000

1992年8月北京第1版 1992年8月北京第1次印刷

印数0,001—1,060册

ISBN7-5039-1106-9/J·357

定价: 3.35元

# 《中国话剧研究》第五期

## 目 录

### 理论与思考

- 中国现代喜剧理论形成论 ..... 张 健 ( 1 )  
理性主义戏剧文化观念的历史实践与美学  
追求 ..... 王建高 ( 23 )  
邵桂兰

### 剧作家研究

- 老舍剧作与俄罗斯戏剧 ..... 汪开寿 ( 44 )  
寓言：对《茶馆》的解读 ..... 马 风 ( 61 )

### 舞台艺术研究

- 舞台的拼贴 ..... 林克欢 ( 76 )

### 剧团经营管理

- 大路朝天 ..... 余 林 ( 84 )  
——宁夏话剧团的活动轨迹

## 调查与研究

近期上海话剧创作队伍、演出状况及艺术思想的

调查报告 .....余叔芹 ( 96 )

## 外国剧论译介

我们每个人都有契诃夫.....〔俄罗斯〕阿·莫罗佐夫

童 宁译 ( 107 )

安东·契诃夫与萨缪尔·贝克特 .....〔德〕克鲁格

童 宁译 ( 111 )

谈春柳社公演的《茶花女》.....〔日〕吉田登志子

李 毅译 ( 119 )

## 研究生论文选登

中西戏剧的接受美学 .....杜 隽 ( 128 )

——中国传统戏曲与西方戏剧的观众知觉析辨

从“我”到“我们” .....景志刚 ( 144 )

——论二十年代话剧到左翼话剧的形象转变

早期学生演剧与文明戏的戏剧范畴 .....张幼梅 ( 159 )

## 戏剧家年谱

张彭春年谱 .....崔国良 ( 174 )

## 中外戏剧交流

中国《海鸥》放飞记 ..... 吴 彤 ( 199 )

——叶甫列莫夫执导《海鸥》侧记

编后记 ..... ( 206 )

# 中国现代喜剧理论形成论

---

张 健

---

从本世纪初到三十年代，是中国现代喜剧理论形成与确立的时期。

提起喜剧，人们往往会马上联想到笑。从某种意义上说，喜剧也的确是一种笑的戏剧，这正是一般人总爱将喜剧理解为一种令人感到轻松的戏剧形式的原因。然而，在我们论及的这一历史阶段中，在黑暗统治的血雨腥风里，在中国人民为了民族和自身的解放而进行的殊死搏斗中，在日趋浓烈的阶级战火、日渐分明的政治分野和日甚一日的痼疾国事里，现代中国人又是怎样形成和确立自己对于这种笑的戏剧的理论审视和思考呢？这是历史向我们提出的一个并不轻松的问题。为了科学地回答这个问题，我们不得不将探索的触角伸向有关喜剧本质的世界。在这片至今仍然是谜团丛生的神奇土地上，人们会发现：在对于喜剧本质的认识和理解上，中国和西方有着明显的不同。这一点无疑给我们所要完成的工作带来明显的困难。然而，事情又还有其令人感奋的一面：困难带来的并不全是阻力，其中也包含了成功的契机。当我们回答了问题难点的时候，同时也就发现了问题的症结、触到了事物的枢纽。这是因为正是中西喜剧观念上的差异和基于这种差异而形成的相互撞击和融会，构成了中国现代喜剧理论形成与确立的最基本的文化背景因素。下面，就让我们沿着这条基本的线索考察中国现代喜剧理论的形成与确立的问题。

## 纵的追索和喜剧的主体精神

“喜剧”，作为术语，是在近代被引进我国的，但作为实际的文学现象，它在我国却有着深邃渺远的历史。如果把古代那些善于在滑稽诙谐的表演中讽喻刺上的俳优的出现视为喜剧的源头和萌芽，那么我们甚至可以上溯到公元前二十世纪以前的夏桀时代。在中国古典戏剧源远流长的演化中，我们民族形成了自己对于喜剧本质的独特理解。早在《左传·昭公二十五年》中，就有这样的文字：“喜生于好”，而“好物，乐也。”<sup>①</sup>《说文》中有“喜，乐也”的说法，段玉裁注云：“喜、乐无二字，亦无二音”。阮籍在《乐论》中也有“乐谓之喜”的表述。这一点，在甲骨文中亦可得到佐证。“喜”字上鼓下口，意指人听到鼓乐之声而张开笑口，而“乐”字乃乐器之形，和“喜”当然有着直接的关联。足见，从我们祖先那里就把“喜”理解为人们受到美好的富有生命力的事物感染后所产生的一种具有快乐的感情色彩的心理现象。因此，在我国古代，“喜”字又与“乐”相通，同时又可作“福”解，在四十年代出版的《辞海》中仍有“喜，福也”的界说。即便到了现代社会，人们这种对于“喜”的理解仍然随处可见。这种由古代传下来的对于“喜”的理解，当然还远远算不上什么喜剧观念，但它显然有着广远深厚的思想背景，并早已渗入整个民族的风习礼俗和文化心理之中，从而也就必然决定了我们民族喜剧观念的总体格局。和这种喜剧观念相应的中国古典戏剧史上的一个基本事实是：在我国古典喜剧中，虽也有《东郭记》、《绿牡丹》、《一文钱》、《秋胡戏妻》、《歌代啸》一类的否定性喜剧，但大部分却是有如《西厢记》、《望江

---

<sup>①</sup> 杨伯峻：《春秋左传注》，中华书局1981年版，第1458—1459页。

亭》、《救风尘》、《李逵负荆》、《打金枝》等肯定性的喜剧。这些情况十分清楚地表明在我们民族古典戏剧中根深蒂固的那种着重歌颂良善和智慧、着重表达人们对于幸福和美好事物的主观追求，侧重以“好”、“善”、“福”、“乐”为喜剧内涵的喜剧传统。由于这种喜剧传统十分重视喜剧与欢悦的心理联系，于是也就决定了它对喜剧效果——“笑”的看法，我们往往更喜欢从喜笑和欢笑去理解喜剧之笑，这又使我们的民族传统喜剧和喜剧思想把娱乐性看得很重。

这种娱乐性较浓的“喜生于好”的民族喜剧思想在本世纪初、特别是在“五四”前后，受到了来自进步文化界和思想界的严峻挑战。深沉浩荡的悲剧精神受到人们热情的推崇和极力的倡导，与此相反，传统的喜剧精神在很大程度上作为一种强作欢颜的浅薄需求而遭到人们的贬斥和鄙夷。有人甚至还推出过“夫剧界多悲剧，故能为社会造福，社会所以有庆剧也；剧界多喜剧，故能为社会种孽，社会所以有惨剧也”<sup>②</sup>的极端结论，似乎中国的落后和黑暗罪在喜剧精神本身，持论的偏激和武断是显而易见的。我们丝毫不想抹杀这次对中国古典戏剧的集中回视和思考对于现代戏剧产生和发展的巨大而深远的影响，也无意于在当时一些论者在视野初开的背景下所产生的偏激倾向上大作文章，我们想要指出的只是：在当时贬斥喜剧的潮流中，摄入人们此评视野的主要还是中国式的传统喜剧，在对于喜剧本质的理解方面，多数批评者并没有高于传统民族喜剧观念之上的认识尺度，这就使他们当时还不可能认识到：中国戏剧界不仅需要真正的悲剧，而且同样也需要真正的喜剧。这种推崇悲剧贬抑喜剧的余波一直持续了较长的时间，直到三十年代中期，随着社会生活本身的变化，随着中西喜剧观念的交融和人们对文艺本质认识的深化，才

---

<sup>②</sup> 蒋观云：《中国之演剧界》，载1904年《新民丛报》第三年第十七期。

逐渐有了日趋明显的缓解。

从“喜生于好”的民族传统的喜剧观念出发，面对本世纪初到三十年代中国社会最严酷最黑暗的年代，人们为自己对喜剧创作的轻慢似乎找到了最为充分的根据。显然戏剧是人生的写照、现实的反映和时代的表现；既然人生是一种悲多乐少的人生、时代是一种让人难以发笑的时代、现实是一种黑暗惨苦的现实；那么戏剧所应当反映的就绝非是什么生活的欢愉，而是人民的苦难和愤怒；那么我们需要的也就只能是悲剧和正剧，而不是喜剧。然而，在这种跳跃式的机械推理中，人们忽视了另外的一些富有启示意义的事实。“子路赴卫难”，为什么可以从容就死？谢安石面对敌军的百万之众何以能“弹棋看书”“寂然不动”<sup>③</sup>？杨白劳父女在生活的煎迫中为什么还会产生“欢欢喜喜过个年”的热望？鲁迅先生在白色恐怖中为什么还时常向友人讲讲笑话？一些革命英烈身陷囹圄为什么还会发出令敌丧胆的“放声大笑”？处在一个严峻黑暗的年代，真正的文学作品不会不反映出这种社会的现象，但这种反映生活的必然性在具体的文学作品中却并非一定表现为一种严格的线性因果关系。它完全可以表现为一系列多向运动的可能性，它的表现可以是悲剧式的，也可以是喜剧式的，同时又可以是悲喜结合式的。对于文学创作来说，这里有个创作的主体精神问题。喜剧，应当说就是最能体现这种主体精神的体裁之一。笑，不仅有着繁多的种类，而且并不一定就是浅薄的。如果说，喜剧的实质是人类在对象世界中以肯定方式对于自身自由本质的肯定，那么，为什么不可以用笑的方式去表现人类对于正义、美好和幸福的追求以及对于自身力量的确信呢？自从原始社会解体、人类进入阶级社会以来，占社会人口绝大多数的

---

<sup>③</sup> 郭沫若：《论幽默——序天虚〔铁轮〕》，载1936年2月4日上海《时事新报》。

劳动群众一直处于一种被奴役的地位。如果按照喜剧取消论的观点，喜剧文学似乎早就应该死灭了，要么，它就是早已蜕化为一种地道的庙堂文学。然而历史的事实却并非如此。无论是中国的还是外国的喜剧文学都不仅在曲折中延续下来，而且还在曲折中发展起来。其中最根本的原因在于它和人民生活尤其是日常生活的广泛密切联系。在一个相当长的历史时期里，喜剧由于它鲜明的民间性而受到统治阶级的鄙夷和贱视。它的地位，到了近代才有所提升，喜剧文学的发展呈现出日益昌明的趋势，而这一点，又是和近代以来的民主运动和社会逐渐平民化的历史趋势有着直接的关联。这种历史发展的逻辑已经向人们证明了喜剧文学生存和发展的充分合理性，从而为中国现代喜剧理论的形成和确立提供了必不可少的大前提。

在漫长的苦难时代中，人民用喜剧的形式表达自己对于幸福的追求，这种追求是生命力的表现，它无疑是合理的。有了生命的追求，才会有争取生存和解放的斗争。我们之所以诅咒黑暗，一个重要的理由就在于正是这种社会的黑暗在不断地摧残绞杀着人们对于光明的追求。在中国的封建社会中，皇帝是不允许人民随意言笑的，因为一旦“他们会笑，就怕他们也会哭，会怒，会闹起来”<sup>④</sup>。这也正是在我国古代那种政教合一的伦理世界中喜剧何以备受压抑和扭曲的主要原因。既然如此，在“五四”以后的人性解放的时代里，在反对封建礼教和黑暗社会的斗争中，我们没有任何理由取消人民笑的权利，这种人民的笑早已成了绵延的世代间传导美好追求、维系乐观主义精神的重要载体，就这一点而论，笑完全可以成为人民力量的表征。特别是“五四”新文化运动，作为中国现代史上一次伟大的思想解放运动，给予中华民族整个灵魂震撼的强烈程度是难以名说的。数百年来一直在一个

---

④ 《鲁迅全集》，第四卷，人民文学出版社1981年版，第570页。

被封闭状态中被压抑被淤塞的历史动能一旦被突然掀动和释放出来，那是任何一种思想、政治和社会的反动所不能逆转的。鲜明的爱国主义思想、强烈的民主革命要求和理性批判的科学精神，冲破了历史的闸口，汇成了不可遏止的反帝反封建的大潮。严肃的忧患意识终于催发了中华民族决心在现代化的历史抉择之中重新扶摇而起的坚定信念；“人”的意识的最终觉醒，导致了人对自身价值和尊严的大胆肯定和对能够“幸福的度日、合理的做人”<sup>⑤</sup>的光明未来的坚强信心。俄国革命的胜利和马克思主义在中国的传播则进一步使人看到了“薄明的天色”和“新世纪的曙光”<sup>⑥</sup>。而这一切也就必然使得我们这个古老的民族焕发出一种高度的乐观主义精神和激扬蹈厉的青春活力。历史在曲折的道路上行走，浓重的社会黑暗有时也会使这种乐观和活力带上一些悲怆的色调，甚至带上一种历史的负重感，但就一个最高的意义上说，它们是早已顽强地存活在我们民族的血液中了。明于此，我们就不难理解到“五四”新文化运动基于对民族尊严和“人”的价值的现代方式的肯定而焕发出的高度乐观主义精神和昂扬的青春活力深远的历史影响。这种昂扬乐观的基调和青春的活力正是我国现代喜剧形成和发展的最重要的背景性条件，同时也构成了现代喜剧理论形成与确立的重要的历史性依据之一。

当我们在喜剧取消论面前为人民笑的权利而热心呐喊的时候，当我们肯定了喜剧形式表现人民的美好理想和乐观精神的可能性的时候，我们丝毫没有忘记人民的现实苦难。浓重的社会黑暗不能不在很大程度上限制了人民笑的权利，使他们无法从一个根本的意义上开怀畅笑。人民愈是要笑，与整个旧社会的矛盾冲突也就愈炽烈。为了能够参拜天堂的圣土，人们必须在地狱中和

---

⑤ 同上书，第一卷，第130页。

⑥ 同上书，第一卷，第356页。

恶魔鏖战，并且要经历炼狱的磨难。从最高的意义上说，人民笑的权利是要用战斗来获取的。这里，我们终于发现了中国传统喜剧观念的重要弱点。我们在“喜生于好”的思想深处找到了一种“人对永恒无奈的自我收缩”的要素，体味到了一种“集体的非物质性的自嘲”<sup>⑦</sup>的苦涩。在人民为了争取实现理想的实际斗争中，仅仅正面歌颂良善、表达追求是远远不够的。人民当然需要娱乐和愉悦，但是仅仅如批，同样也是不能的。对于我们民族的喜剧传统，人们应当自觉地扬弃那种极易流为对现实苦难的一种低调的补偿性的精神满足的倾向，而大大强化其正视现实、击刺邪恶的战斗精神。正是由于时代的客观需求，人们对于西方的喜剧观念给予了愈来愈多的注意。中国现代喜剧向西方喜剧观念学习的过程，尽管在总的方向上和现代悲剧保持着一致性，但在其具体的表现形态上，却没有经过悲剧那种登台疾呼、轰轰烈烈、有声有色的阶段，它是以一种不大引人注意的方式，悄然而又坚实地进行着。

### 横向汲取和喜剧的客观必然性

如果说，我们民族传统的喜剧思想可以概括为“喜生于好”那么，西方传统的喜剧观念则可以主要归结为“喜生于丑”。对喜剧，西方美学的奠基者亚里斯多德曾经下过一个经典性的定义：“喜剧是对于比较坏的人的摹仿，然而，‘坏’不是指一切恶而言，而是指丑而言，其中一种是滑稽。”<sup>⑧</sup>自此以后，喜剧表现“坏人”、“丑恶”，成了绝大多数西方人理解喜剧本质的普遍观念，后来的多数喜剧理论也正是从这样的基点上生发开

---

⑦ 唐文标：《中国古代戏剧史》，中国戏剧出版社1985年版，第5—6页。

⑧ 亚里斯多德：《诗学》，人民文学出版社1962年版，第16页。

去，而喜剧在西方也就成了以讽刺和嘲笑为主的否定性的戏剧类型。在亚里斯多德以后很长的一段时间里，由于统治阶级意识的渗透和控制，喜剧一直以嘲讽所谓卑贱的下层平民为能事，到莫里哀和哥尔多尼时代，喜剧在这方面开始有了明显的转变。人们对讽刺对象的社会等级失去了兴趣，批判的锋芒进一步指向了社会的罪恶和恶习。而在他们之后，喜剧的矛头愈来愈多地指向了社会上层的丑恶。从柏格森、黑格尔和别林斯基等人开始，西方喜剧理论在思辨的深度上开始了真正的腾跃，一般意义上的“丑恶”概念已为“矛盾”的意蕴所深化，但直到马克思的时代，在“喜生于丑”这一点上，西方的喜剧观念在不断的迁变中却保持着稳定的一致性。这里，我们要着重提到马克思的喜剧观念。这位革命的导师一生虽并未写过一篇有关喜剧的专论，也未曾给喜剧明确下过一个有如恩格斯在1895年给“革命丑剧”所作的定义，他的喜剧思想尽管是一些散见在大量非美学的哲学、经济、政治和史学论著中间的片断论述，因而缺乏一种完备严整的喜剧理论的系统性，但是，他的喜剧观念仍然表现了那种独辟蹊径的独创性。这是马克思在辩证唯物主义的基础上，在汲取包括黑格尔喜剧思想在内的西方古典喜剧美学精华的前提下，为喜剧理论的革命性变革所做出的重要贡献。

马克思喜剧美学思想的独创性突出体现在它的科学的宏观性上。马克思主要不是就艺术的喜本身去对喜剧的本质进行封闭式的探究，而是从其和社会客观生活之间联系的角度对问题作出开放式的考察。正如他指明社会的上层建筑对于经济基础的必然依赖性一样，他在喜剧美学领域也第一次集中明确地指出了喜剧范畴对于客观历史的社会生活的必然依赖性，并且在此基础上又进一步深入考察了人类社会各历史阶段所客观存在着的实体性的喜剧内容。这就无疑为人们把握喜剧的本质打开了广阔的研究视野，同时也提供了一种崭新而科学的立场、观点和方法。在马克

思看来，喜剧文学的实质在于，它是以新旧交替为具体内涵的历史矛盾运动中喜剧性因素的一种艺术的集中表现。当某种事物在历史发展中完全丧失了其存在的合理性依据的时候，它也就必然地进入了它的“世界历史形式的最后一个阶段”。然而，即使是在这样的情况下，它偏偏还要维护自己历史存在的权利，以至用“另外一个本质的假象来把自己的本质掩盖起来，并求助于伪善和诡辩”<sup>⑨</sup>，于是，最终“陷入可笑的境地”，从而“走向灭亡的必经之路”<sup>⑩</sup>。马克思由此得出结论认为，喜剧最基本的社会功能和最高的美学意义在于它是笑着“把陈旧的生活形式送进坟墓”，为的是“人类能够愉快地和自己的过去诀别”<sup>⑪</sup>。这样看来，除去单纯的生理的笑不谈，真正的喜剧之笑就不应再是低调的自我满足，而是进步的社会力量对于战斗的欢欣和对于胜利的确信。这些无疑是马克思以其哲学家的睿智和革命家的卓识为人们作出的关于喜剧本质的极为精辟和科学的宏观概括，对于喜剧美学的内部的具体的研究具有高层建筑的指导意义。

马克思关于喜剧的论述，相对集中于《〈黑格尔法哲学批判〉导言》和《路易·波拿巴的雾月十八日》两篇文章。人们只要重温一下他在这两篇文章中对德国当时封建制度和1851前后法国革命时期社会情况所做的分析，就不难发现在德国当时的旧制度和中国现代史上的封建制度、1851年前后的法国社会和二、三十年代的中国社会之间存在着丰富的历史滑稽性和惊人的相似之处。马克思在分析德国封建制度的喜剧性特征指出：它早已腐朽到了自己不敢相信自己合理性的地步，“只是想象自己具有自信，并且要求世界也这样想象”<sup>⑫</sup>，于是只有乞灵于假象的遮掩、伪善和

---

⑨ 《马克思恩格斯全集》，第一卷，第456—457页。

⑩ 同上书，第十二卷第444页。

⑪ 同上书，第一卷第457页。

⑫ 同上书，第一卷（第456页）。

诡辩。“五四”以后的中国封建制度也正是如此。欧阳予倩的讽刺喜剧《国粹》中的土豪劣绅让自己的姨太太出去，喊着“打倒土豪劣绅”的口号，企图把持社会上的妇女解放运动。这固然说明他们的阴险和狡诈，但同时也表明了他们已经不可能再按照自己的老样子存在下去，而只能愈来愈多地依靠伪装和欺骗。李健吾的风俗喜剧《以身作则》中的徐举人如果生在封建科举盛世，将会何等的荣耀，但可惜他是处在一个“斯文倒地”的时代，只好成了被人嘲笑愚弄的“丑角”。这些表明：中国的封建制度早已丧失了它的进步性，成了被历史遗弃的“真正的主角已经死去的”陈腐的旧物。法国的路易·波拿巴1851年的反动政变更自然地使人想到国民党反动派在1927年发动的反革命政变。蒋介石和路易·波拿巴一样都是通过血腥的反动政变去僭夺全国最高统治权的。同时，他们又都在利用自己过去的某些影响，打着所谓“革命”的旗号，推行腐朽、野蛮、黑暗的阶级统治。马克思在谈到路易·波拿巴“侄儿代替伯父”的“雾月十八日事变再版”的时候，曾认为法国历史由此进入了最完美的再滑稽不过的喜剧阶段<sup>⑬</sup>。在《波拿巴目前的状况》中又富有预见地指出：“陷入可笑的境地——这是法国政府走向灭亡的必经之路”<sup>⑭</sup>。这些论述对于国民党新军阀的统治同样适用。国民党作为一个总体，在过去有过一定程度的进步意义，但在1927年以后，它早已丧失了这种进步性，这样，在其实际现状和“保留下来的原先的思想观念、口号、传统的表面意义之间”就必然要构成喜剧性的矛盾。由于他们一伙是倒行逆施者，是以最丑恶的形式进行表演的历史丑角，因此他们的惨淡经营和机关算尽同其必然灭亡的历史命运之间也必然表现为喜剧性的矛盾。正因如此，在1927年以后国民党

---

<sup>⑬</sup> 同上书，第二七卷，第401页

<sup>⑭</sup> 同注<sup>⑬</sup>

统治下的中国社会里所包容的历史的滑稽的喜剧性因素得到了急剧的凝聚和膨胀。社会公民生活中的这一系列喜剧现象，按照波斯彼洛夫的解释，“乃是人们在其私人生活的活动、关系、习惯、作风中产生喜剧性的矛盾的根源”<sup>⑤</sup>。而这些生活中的喜剧因素必然要表现在文学艺术的创作，这样，我们也就找到了喜剧文学和理论发展的客观必然性。从西方戏剧史上看，喜剧曾经出现过两度昌明的盛世，一是阿里斯托芬的时代，一是近代喜剧产生的时代。前者正处在古希腊城邦民主政体由盛而衰的时期，后者则处于封建制度衰微而近代资本主义关系迅速发展的时期，可见喜剧的活跃和发达恰恰是和那种新旧制度交替的特定时代密切相关。黑格尔曾天才地窥测到这一点，而这无疑给了马克思重要的启迪。从一定意义上看，喜剧文学是在旧时代的崩坏中应运而生的。人们不妨把它看作是一种“笑着向旧制度告别”的文学样式。我们论及的这个时期正是处在这样的历史阶段。有着两千余年履历的中国封建制度到晚清已经显露出明显的颓势，其后又经过了北洋军阀的统治，到1927年以后已经全面地进入了它的垂死期，国民党反动派的黑暗统治成了封建主义在中国最后的统治形式。旧制度在表现出其临死前的凶暴疯狂的同时，也将自己由里到外的荒谬背理、倒错反常、虚假腐烂逐渐暴露在人民面前，为喜剧文学的创作提供了丰富的源泉。当然，我们不会重犯那种将“生活的喜剧”和“艺术的喜剧”混为一谈的错误，这是两个既有联系又有区别的范畴。我们在这里，着重强调的是喜剧文学为本期渐趋活跃的客观的历史的必然依据问题，正是这种必然性在中国现代喜剧理论的形成和确立提供了强大的驱动力，而使这种必然性最终体现为现实性，也还有赖于人们在喜剧观念上现代化的转变和发展。

---

<sup>⑤</sup> 波斯彼洛夫：《文学原理》，三联书店1985年版，第89页。