

戏剧 本体论

Xiju Bentilun

谭霏生 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

戏剧 本体论

谭霈生 著
Xiju Bentlun



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

戏剧本体论 / 谭霏生著. —北京: 北京大学出版社, 2009. 10

ISBN 978-7-301-15810-4

I. 戏… II. 谭… III. 戏剧文学—本体论 IV. I053

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第167624号

书 名: 戏剧本体论

著作责任者: 谭霏生 著

责任编辑: 谭 燕

封面设计: 奇文云海

内文设计: 海峰书装

标准书号: ISBN 978-7-301-15810-4/J · 0253

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路205号 邮编: 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 电子邮箱: pkuart@yahoo.cn

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62752025

出版部 62754962

印 刷 者: 北京宏伟双华印刷有限公司

经 销 者: 新华书店

690毫米×980毫米 16开本 18.25印张 244千字

2009年10月第1版 2009年10月第1次印刷

定 价: 32.00元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子邮箱: fd@pup.pku.edu.cn



前 言

中国戏剧在进入 20 世纪 80 年代以后，一方面是不断地在探索中求取进步，另一方面，戏剧界又不时地被危机感压迫着。戏剧危机的潜在要求和积极后果，则是对戏剧本体的求索。戏剧界的有志之士已经感觉到，中国戏剧之所以在一度兴旺之后屡遭观众的冷落，根本原因似乎在于本体的失落。80 年代初逐步发展的“形式革新”的热潮，其中也潜藏着追寻戏剧本体的愿望。与戏剧实践上“形式革新”的热潮相伴随，关于戏剧观念的讨论，一度成为戏剧界的热门话题。在讨论中出现了两种截然对立的观点：一是格外重视“形式”本身的价值，认为只要着眼于这一命题，就可以自然完成“内在意义”的变革；二是更强调戏剧作品内质的深化，认为中国戏剧的痼疾在于对人的把握与表现方面的种种桎梏，试图从这一命题出发去寻求戏剧本体的回归。戏剧的实践正在证明，这两种主张表面上似同水火，实际上却应相辅相成。戏剧以人为对象、为目的，谈戏剧的本体，自然不能脱离这一基点；每一种艺术都是一种特殊的形式结构，戏剧作为一种艺术，它的本体构成自然也包含着它的形式结构。在戏剧观念的论争中各执一端的两种观点，应该是互生

互补，在向滞碍戏剧进步的保守阵地冲击时结成同盟。尽管两种观点在论争中针锋相对，但80年代的戏剧实践却给人一种印象：对表现形式的追求与对内在意义（在于对人的本体的把握）的开掘，已在分股合流。一批新的作品，为关于戏剧本体的求索，提供了实践的根据。

拙作《论戏剧性》在1981年由北京大学出版社出版以后，曾经听到对该书的种种议论。《中国戏剧年鉴》（1982）发表了刘帼君介绍该书的文章，其中提到：“稍感不足的是本书对当代中外戏剧的新情况、新问题、新经验涉及较少。”在我看来，该书确实存在这一弱点，而且并非只是“稍感不足”，可以说是大大的不够。该书出版于1981年，但却是在1979—1980年间写成的，在当时，对国外当代戏剧的介绍刚刚开始，并不具备研究的条件。而中国的戏剧，处于刚刚结束了“十年动乱”的空白期，虽有大量新剧目演出，但无论是作品的内在意义，还是外在形式，都还没有提供更丰富的新问题和新结构。两年后，出版社要再版《论戏剧性》，我借此机会对初版本做了修订。我在《再版后记》中写道：“我自己很清楚，现在所作的修改和补充，距离读者的希望还很遥远。其原因有二：一是我个人的才力有限，而这种局限性在两年多的时间内是难于克服的；二是再版修订的幅度毕竟是有限的，如果打乱原来的章节做‘大手术’，那恐怕要变成另一本书了。”修订本在1984年出版，对刘帼君所提出的不足之处，虽稍有弥补，但未能完全解决。

《论戏剧性》一书从把握戏剧艺术的基本手段入手，阐明它的本性，并进一步从戏剧作品的构成要素（诸如“冲突”、“情境”、“悬念”、“场面”等等）去追寻戏剧性与非戏剧性的界限。在某种意义上，这些命题也触及戏剧的本体——它们都是戏剧的形式结构的局部；对一个个局部的探讨，并不就是从总体上完成对戏剧本体的追寻。所谓“本体论”，指的是对存在本身的探讨，亦即探讨对象的本质的学说。戏剧本体论，正是把戏剧视为一种独立自足的存在的实体，探讨它自身的本质和基本特征。要完成这一重大课题，把握这一艺术样式特殊的表现手段，固然

是重要的，但更需要进一步研讨戏剧的本质、戏剧的形式、戏剧的形态以及与此有关的问题。

戏剧作为一种独立存在的实体，它自身的本质和基本特征应该是可以认识的。但是，作为一种艺术样式，它的内质和外在形式，既有稳定的因素，又有变异的成分。因而，对它的认识也就不能僵化。对前述问题的研究，应属于戏剧美学的基础问题。这种研究作为一个学科，主要对象是戏剧的本质和基本特征，对它的任何一点认识都是从艺术实践中得来的；艺术家的创作实践充盈着创造性的探索，从而不断提供新的现象、新的经验和问题，要求纳入理论的视野。对上述课题的研究，如果忽视了对这些新现象、新结构、新问题的求索，把过去某个时期出现的杰作当成永恒的典范，把从那些作品中概括出来的戏剧主张当成不变的法则，认识就会僵化。进入 20 世纪以后，不断出现的新的戏剧流派，确实提供了极为丰富的经验和问题，它们当然应该成为研究的对象，使我们能够在更开阔的理论视野中完成对戏剧本体的思考。

研究戏剧的本体，需要的是切切实实的工作，更需要正视真理的勇气。本书将要讨论的对象，有的早已被公认为权威性的结论，有的则是中外戏剧家们提出的新观点；我对它们大胆质疑，既不只是因为前者为“旧”，也不只是因为后者为“新”。对任何一种理论观点进行肯定或否定，唯一的标准是科学性。当然，面对永无穷尽的认识对象，所谓“科学性”也只能是相对而言。我当然无意把它作为一面大旗，以掩盖自己认知的谬误。我所能够做到的，只是以科学性为目标，在迈向它时尽自己所能。

目 录

前 言 / 1

第一章 对传统观念的反思 / 1

1. 几种重要的观念 / 2
 - (1) 摹仿—动作说 / 2
 - (2) 观众说 / 7
 - (3) 激变说 / 11
2. 对“冲突说”的批判 / 15
 - (1) 布伦退尔规律 / 16
 - (2) 阿契尔与劳逊的歧异 / 21
 - (3) “冲突律”在中国 / 35
 - (4) 现代戏剧的挑战 / 47

第二章 戏剧的形式 / 79

1. 从萨特的存在主义戏剧谈起 / 85
2. 戏剧的逻辑模式 / 101
 - (1) 关于情境 / 107
 - (2) 关于动机 / 110
 - (3) 动机与人格 / 119
3. 为情境定位 / 128

(1) 情境与动作 / 128

(2) 情境与悬念 / 139

(3) 情境与冲突 / 143

第三章 戏剧的形态 / 169

1. 叙事与场面 / 172

(1) 戏剧与叙事 / 173

(2) 戏剧场面——情境的集中性、完满性 / 184

2. 情境的运动形态与结构类型 / 192

(1) 集中于主线路的运动形态 / 196

(2) 链条式的运动形态 / 201

(3) 并列交错的运动形态 / 207

3. 情境形态的嬗变 / 214

(1) 戏剧情境与戏剧的假定性 / 214

(2) 易卜生与莎士比亚 / 219

(3) 变形与怪诞 / 227

(4) 人类普遍处境的戏剧化 / 234

第四章 戏剧中的再现与表现 / 243

1. 模仿与再现 / 244

2. “表现论”与戏剧中的表现 / 250

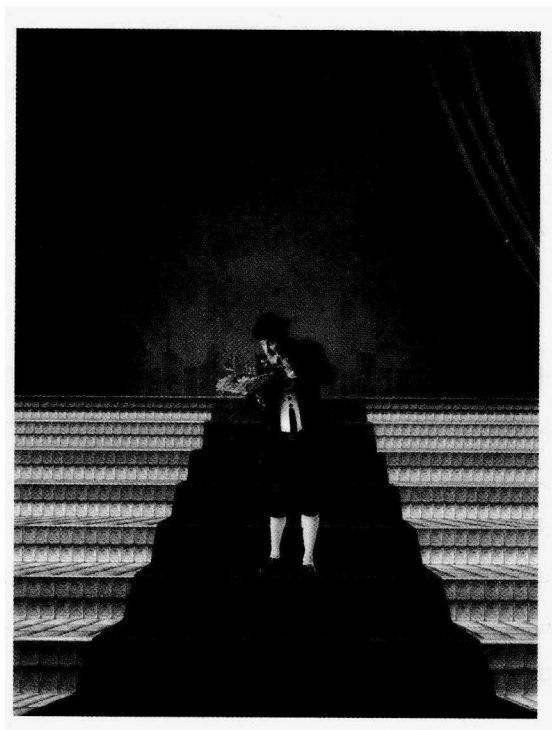
3. 再现与表现的融合 / 267

结 语 / 280

后 记 / 283

第一章

对传统观念的反思



自有戏剧以来，就有不少戏剧理论家、美学家把“戏剧的本质”作为一个重要命题进行研讨。在19世纪，这一命题几乎成为欧洲戏剧理论界关注的中心，然而，对它的回答却是众说纷纭，莫衷一是。如果我们把对这一命题的回答看做是戏剧观念的重要内涵，那么由此也可以划分出不同的戏剧观念，它们对后世都有程度不同的影响。为了完成对戏剧本体的追寻，有必要对这些观念进行反思。所谓“反思”，一方面是肯定其合理性，同时也要追寻其局限性；两相比较，应以后者为重。对前人的主张进行反思，并非要借以证明自己的睿智，而是让历史在时光流逝中显露其原色，让我们的认识得以揭开一切遮蔽，尽可能地接近存在的本质。

当然，这项任务是相当艰巨的。



几种重要的观念

在戏剧史上，一种戏剧观念的提出，其时间上可能或早或晚，其响应者可能或多或少，然而，它们的真正价值却要不断经受创作实践的检验。在这一意义上，每一种观念都有自己的命运。说到底，它们的价值只能取决于其潜在的真理。据此，我们拟从戏剧史上撷取几种重要的观念分别加以剖析，追寻各自的合理性及其局限性，从而为通向真理之路扫除障碍，明确方向。这些观念是：摹仿—动作说、观众说、激变说以及冲突说，等等。

(1) 摹仿—动作说

关于“戏剧的本质”，最古老的回答应推亚里士多德的“摹仿”说，其要点是：诗的本性皆在于摹仿；戏剧诗所摹仿的对象，就是“人的行



动”，或曰“行动中的人”，它与史诗的区别主要在于：“借人物的动作来表达，而不是采用叙述法。”一言以蔽之：戏剧乃是用演员的动作摹仿人的行动。^[1]我们也可以把这一观念看做是关于戏剧的最早的定义，应该说，它是相当明确、完整的，在相当长的时间内，这种观念曾被普遍接受。然而，对这种观念认真推敲，却不能回避与其有关的更为具体的问题，或者说，人们可以从不同的角度引申这一观念，认定不同的重心，生发出更具体的主张。

其一，“摹仿”这一概念本身的含义尚需进一步明确。

如果我们从艺术与现实的美学关系界定“摹仿”这一概念，那么，理论家们对它的解释并不统一。按照亚里士多德的界定，所谓“摹仿”，并不意味着对现实世界中某一原物的临摹，而是一种“创造”。正如他本人所说：“诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事。”^[2]

他在说明历史与诗的区别时，特别强调两点：一是历史叙述已发生的事，而诗描述可能发生的事；二是历史叙述个别的事，而诗描述的则是带有普遍性的事。因此，所谓“摹仿”活动，乃是一种创造活动。面对艺术与现实的关系这一命题，我们当然更倾心于亚氏对“摹仿”的解释，确认它更具有美学意味；然而，人们也可以把“摹仿说”引入另一条线路，例如，罗马理论家西塞罗就曾认定，戏剧乃是“生活的摹本、习俗的镜子、真实的反映”^[3]。如此解释“摹仿说”，似乎更符合这一概念在“语义学”中的本义。其实，所谓“摹本”、“镜子”、“反映”等等，其含义也都具有很大的弹性，比如，所谓“习俗的镜子”，乃是一个含义不明确的比喻词。在浪漫主义戏剧理论中，“镜子”被认为具有不同的含义，雨果曾经说过：

〔1〕亚里士多德：《诗学》，引自《西方文论选》（上），上海译文出版社1979年版，第64页。

〔2〕同上。

〔3〕转引自尼柯尔：《西欧戏剧理论》，中国戏剧出版社1987年版，第23页。

我们好像觉得已经有人说过这样的话：戏剧是一面反映自然的镜子。不过，如果这面镜子是一面普通镜子，一个刻板的平面镜，那么它只能够映照出事物的暗淡、平面、忠实但却毫无光彩的形象；大家都知道，经过这样简单的映照，事物的颜色和光彩会失去多少。戏剧应该是一面集中的镜子，它不仅不减弱原来的颜色和光彩，而且把它们集中起来，凝聚起来，把微光化为光明，把光明化为火光。^[1]

在戏剧史上，雨果的这篇论文被称为“浪漫主义戏剧的宣言”，文中的这段话，自然也代表了浪漫主义的戏剧主张。然而，雨果关于“普通镜子”和“集中的镜子”的比较，却更切合戏剧艺术与现实世界的美学关系。由于“摹仿”这一概念本身可能被引申出不同的观念，后世的理论家又把“摹仿说”分为“单纯的摹仿”、“本质的摹仿”、“理想的摹仿”等，用以标示三种不同的解释。到了现代，由于“摹仿”这一概念本身存在着的种种不确定性，有人已提出：应该用“再现”一词取代“摹仿”；而某些美学流派则主张把“摹仿”、“再现”统统排除在艺术视野之外。^[2]

其二，即使我们赋予“摹仿”以明确的含义，并力求科学地说明艺术与现实的美学关系，也难以借用这一概念把不同的艺术样式区分开来。比如，亚里士多德在提出“摹仿”这一概念时，就明确指出：一切艺术都是摹仿。他甚至认为：史诗与悲剧都是“行动的摹仿”，要把两者区分开来，关键是要认清各自特殊的“摹仿的方式”，亦即：前者是用叙述法，后者则是借用动作来表达。这里所说的“摹仿的方式”，也就是指各自的表现手段。根据各种艺术的表现手段以界定它们的特性，当然是有效的。亚里士多德把戏剧界定为“用动作来表达”，确实

[1] 雨果：《〈克伦威尔〉序言》（1827年），见《世界文学》1961年第3期。

[2] 本书的最后一章，还要具体讨论这类问题，这里暂不展开。



指明了这种艺术样式的根基。他在这里所说的“动作”，意指演员的表演；所谓“用动作来表达”，正是指通过演员的表演摹仿人的行动。据此，我们可以确认两点：一是决定戏剧艺术基本特性的乃是演员的表演艺术；二是演员表演艺术的基本手段是“动作”。所谓“动作”，狭义的内涵是指演员的形体动作，当然，我们也可以把它扩展为演员摹仿人的行动时的全部手段（包括形体动作、言语动作、静止动作等等）。亚里士多德通过对“摹仿的方式”的解释，把“动作”作为戏剧艺术的基本特性，从而将“戏剧是摹仿”这个一般性的命题具体化、定性化了。如果“戏剧是摹仿的艺术”这一结论可以成立，那么，必须以“戏剧是动作的艺术”作为定性化的前提。值得注意的是，后世有的戏剧家正是在这一意义上使用“摹仿”这一概念，以追寻戏剧与叙事诗的区别。在18世纪，德国戏剧家席勒就曾说过：

悲剧是一个行动的摹仿。摹仿这个概念就使悲剧有别于其他更靠叙述或者描写的艺术。在悲剧中，个别的事件在其发生的瞬间，必须作为现在的事情，直接陈诸观众的想象力和感官之前，不容第三者插入。史诗，长篇小说，短篇故事，凭它们的体裁，把人物的行动移到远方，因为在读者和进行行动的人物之间，横插进来一个叙述者。但是谁都知道，远方的事情或者过去的事情是削弱印象和削弱人们的关切和激情的。而现在的事实则使之加强。一切叙述的体裁使眼前的事情成为往事，一切戏剧体裁又使往事成为现在的事情。^{〔1〕}

席勒强调“叙述的体裁”与“戏剧体裁”的这种区别，正是源于不同的摹仿方式。戏剧艺术正是通过演员的动作，把人的行动直接陈诸观众面前，使之成为一种现在时态的直观。戏剧艺术恰恰是凭借“用动作表达”而获

〔1〕 席勒：《论悲剧艺术》，见《古典文艺理论译丛》第6册，人民文学出版社1963年版，第98页。

得这种优势，从而使其蕴涵的情感内容具有更强的感染力和冲击力。

马克思曾经断言：“正如亚里士多德所说，动作是支配戏剧的法律。”^[1] 事实是，尽管有些美学家、戏剧理论家在认定戏剧的本质时各有所重，但是，大多数都不忽视“动作”的特殊价值。例如，黑格尔在谈到戏剧的对象时，特别强调人物内心世界居于中心地位，而且，他对戏剧性冲突格外重视；但是，他却认为：“在戏剧里，具体的心情总是发展成为动机或推动力，通过意志达到动作，达到内心理想的实现……”^[2] 在这里，“动作”的基本功能得到了精辟的表述。美国戏剧理论家劳逊本是“冲突说”的支持者，然而；他却毫不含糊地说：“‘动作是戏剧的根基’这一句简单的话说明了一个基本的真理。”^[3] “根基”二字足以说明“动作”在戏剧艺术大厦中的重要地位。不过，真正把“动作”作为戏剧的基本要素，构建成一种独立的戏剧观念的，却是美国戏剧理论家、教育家贝克教授。他认为，动作与感情，是戏剧的要素。所谓“感情”，是指“所要达到的感情，乃是观众的感情。被传达的感情乃是剧中人物的感情……”，而“动作是激起观众感情的最迅速的手段”。据此，他断言：“动作确实是戏剧的中心。”贝克不仅指明动作的地位和作用，还对这一中心要素进行定性分类，使之成为一个特殊的观念体系。^[4]

对“动作”格外重视，在以实践为本的戏剧理论中更为突出。斯坦尼斯拉夫斯基正是将自己创立的演剧体系建立在“动作”的基础之上，他认为：“在舞台上需要动作。动作、活动——这就是戏剧艺术、演员

〔1〕 马克思：《印度问题》，见《马克思恩格斯全集》，第12卷，人民出版社1962年版，第264页。

〔2〕 黑格尔：《美学》，第3卷（下），人民文学出版社1958年版，第244页。

〔3〕 劳逊：《戏剧与电影的编剧理论与技巧》，中国电影出版社1978年版，第15页。

〔4〕 均参见贝克：《戏剧技巧》，中国戏剧出版社1985年版。在这部专著中，贝克将“动作”区分为：纯粹外部动作、性格化动作、帮助剧情发展的动作、内心动作、静止动作等。我在《论戏剧性》中曾指出，对动作的这一分类，特别是把纯粹外部动作与内心动作截然分开，是不科学的。如果读者对这一问题有兴趣，可参看拙作《论戏剧性》，北京大学出版社2009年版，第一章。



艺术的基础。”^{〔1〕}俄国的另一位舞台艺术家梅耶荷德被称为表现派的大师，他与斯坦尼斯拉夫斯基有很多完全不同的演剧主张，提倡一种特殊的表演形态。但是，他也认为：“对待动作，就像对待任何依附于艺术形式规律的现象一样。动作在戏剧表演创作中，是一种最有力的表现手段。”^{〔2〕}他们的主张之所以殊途同归，说明“动作”乃是渗透在不同表演形态之中的共同规律。

“动作”，作为戏剧艺术的表现手段，我们可以把它称之为戏剧艺术的“基础”、“根基”，也可以把它视为“戏剧的中心”；然而，这并不意味着把它确立为“戏剧的本质”。针对某种艺术样式而言，特殊的表现手段可以造就艺术形象的模式和形态类型，也可以凭借它与其他艺术样式相区别。然而，手段毕竟只是手段，仅仅凭借手段，还不能建立一种独立的形式结构，因为手段终究不是形式本身。在戏剧中，动作是完全必要的；但是，仅仅凭借动作，我们还难以确认它的意义。在具体的作品中，任何一个动作（形体动作或言语动作），都必须与动作主体所置身于其中的特定情境联系起来，才可能生成意义。因此，戏剧作为一种特殊的形式结构，其基础还与情境有关。

（2）观众说

在19世纪，法国戏剧理论家萨赛提出了一个特殊的命题：“没有观众，就没有戏剧。”他把“观众”的存在认定为戏剧的“必要条件”，即戏剧的本质所在。他指出：

这是一种不容置辩的真理：不管是什么样的戏剧作品，写出来总是为了给聚集成为观众的一些人看的，这就是它的本质，这是它的存在的一个必要条件。不管你在戏剧史上追溯多远，无论在哪个

〔1〕参见《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第2卷，中国电影出版社1959年版，第56页。

〔2〕引自《梅耶荷德谈技巧》，见《外国戏剧资料》，1979年第3期。

国家、哪个时代，用戏剧形式表现人类生活的人们，总是从聚集观众开始……没有观众，就没有戏剧。观众是必要的、必不可少的条件，戏剧艺术必须使它的各个“器官”和这个条件相适应。

我之所以强调这一点，正因为这确实是出发点，正因为我们要从这个简单的事实引出戏剧的全部规律，没有一个例外。^{〔1〕}

确立这一出发点，对认识戏剧艺术的规律，确实是极为重要的。

任何一种艺术样式，都需要接受者——欣赏者，这是不言自明的。然而，这里所说的欣赏者，与戏剧艺术的“观众”，并非是一意义。一部戏剧作品的创作是从剧作家写剧本开始的，剧本可以作为一部文学作品发表或出版，供人阅读，拥有一定数量的读者。读者阅读剧本，与阅读小说具有同质性，但与观众看戏却有很大区别。停留在阅读阶段的剧作，还不能被看做是一部真正的戏剧作品的问世。也就是说，一部剧本出版之后，被置放于图书馆里或私人的书架上，可以随时供人阅读，这时，它只具有文学价值，尚不具有戏剧价值。真正意义上的戏剧作品，指的是一场戏剧演出。从剧本到演出，要经过反复的排演，这是在导演领导下由演员、舞台美术工作者、音乐工作者等协力合作的集体创作过程，最后才把集体劳动的成果与观众见面。至此，一部真正意义上的“戏剧作品”才算完成。基于此，萨赛用排除法寻找戏剧艺术的支柱：“从戏剧演出中的一个又一个的附属物看来，除观众这个附属物外，所有的附属物都是可以代替的，或不予采用的。”^{〔2〕}对这一主张，我们除了赞同之外，或许还应补充两点：其一，如说“观众”是必不可少的，那么，它就不是“附属物”；其二，萨赛所说的“附属物”可以包括布景、道具、服装、化妆、灯光、音乐，甚至也可以包括舞台，然而，演员却是不能代替的，是必须“采用”的。这样，尼柯尔的意见便

〔1〕萨赛：《戏剧美学初探》，见《古典文艺理论译丛》第11册，人民文学出版社1966年版，第254—255页。

〔2〕同上。



可谓一语中的，他指出：“那么，萨赛的观点就不妨扩大为这样一句话：‘一出戏没有看戏的观众，没有演戏的演员，则是不可思议的。’”〔1〕这一补充，并不与萨赛的观念相悖。

萨赛通过排除法强调演员与观众的必要性，而否定其他“附属物”的存在意义，作为一种戏剧观念，其价值究竟何在？可以看到，萨赛“观众说”的实质，不仅仅在于突出了观众在戏剧中的必要性，还在于以此为前提，引申出关于戏剧的规律。他说：

戏剧艺术是普遍或局部的、永恒或暂时的约定俗成的东西的整体，人靠这些东西的帮助，在舞台上表现人类生活，给观众一种关于真实的幻觉。〔2〕

这里所说的“约定俗成”是一个含义复杂的词语，萨赛的本意是：观众对戏剧的要求并不是照搬生活的原貌，而是以特殊的表现方式对生活进行改造、变形，给观众一种新奇感，从而获得真实生活的幻觉。在这个意义上，所谓“约定俗成”乃是观众与戏剧之间达成的一种默契，可以理解为俄国形式主义美学提出的“陌生化”，也可以解释为戏剧通常使用的一个术语——假定性。观众与戏剧之间“约定俗成”的东西，有的是普遍的、永恒的，有的则是局部的、暂时的，戏剧的“游戏规则”正是由它们融合而成。然而，如要追寻戏剧的本质，我们还需要把萨赛的思路深入下去，进一步搞清那些“普遍或局部的、永恒和暂时的约定俗成的东西”究竟是什么。

萨赛的“观众说”提出将近一个世纪之后，波兰导演格洛托夫斯基成为他的知音。如果说，萨赛是出于理论的动机构建一种戏剧观念，那么，格洛托夫斯基作为一位导演艺术家，他的动机则更具有实践性。这位艺术家同样用“排除法”追寻戏剧“必不可少”的要素，他认为：

〔1〕尼柯尔：《西欧戏剧理论》，中国戏剧出版社1987年版，第31页。

〔2〕萨赛：《戏剧美学初探》，见《古典文艺理论译丛》第11册，人民文学出版社1966年版，第257页。