

亚里士多德《诗学》中“情节”绎论

许菊芳

(中原文学艺术学院 影视艺术系,河南 郑州 450000)

[摘要] 情节是亚里士多德《诗学》中讨论的中心内容,这一讨论奠定了西方戏剧史上“情节中心论”。情节从本质上来说,是对历史与生活中行动的摹仿,而这一行动摹仿的内部又必然要强调其有机性与整一性,以构建严密的因果叙事链条。同时,情节结构的头、身、尾之间存在“结”与“解”,而这也正对应着“突转”与“发现”的基本技法。因此,亚里士多德推论出情节高于性格表现,也是受众能产生恐惧与怜悯心理,情感得到净化的基础。

[关键词] 情节; 基本结构; 基本技法; 性格; 接受心理

[中图分类号] I06 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1673-0755(2015)02-0128-05

亚里士多德的美学著作《诗学》是欧洲美学史上第一篇重要的文献,其中除重点探讨了悲剧和史诗外,还着重讨论了情节的问题。亚氏在《诗学》中强调:“情节乃是悲剧的基础,有似悲剧的灵魂。”^{[1]22}在“6个成分(情节、“性格”、言词、“思想”、“形象”与歌曲)里,最重要的是情节,即事件的安排”。由此可见将亚里士多德认定为“情节中心论”者并不为过。关于此,时贤多有肯定,其中刘志雄《桔枳之辨——论亚里士多德〈诗学〉情节观的现代意义》中即强调“自亚里士多德《诗学》情节观创立以来,情节就成为了叙事理论研究的重要核心概念之一,对于叙事学的古老源头的追寻,理当可自亚里士多德始。”^[2]更有论述将亚里士多德称为“叙事学家的鼻祖”^[3]。还有一类文章如《情节的构成》^[4]等论述亚氏的情节理论在现代的发展演变。总体来看,较少有探究亚氏《诗学》中的“情节”概念是如何演绎而来的论述,因此,本文即立足《诗学》一书,采用文本细读的方法,重点探讨亚氏是如何展开对于“情节”概念的阐述与推演的。

一 情节的本质及其发展

在《诗学》中,亚里士多德首先否定了柏拉图关于艺术是“摹本之摹本”、“和真理隔着三层”^{[1]104}的观念,认为现实世界是真实存在的,而文艺是对生活的一种摹仿,这就将现实世界看作文艺的蓝本。从这种观念出发,作为史诗和悲剧灵魂的“情节”,其本质当然也是诗人和戏剧家创作中对生活“行动”的摹仿,如“史诗和悲剧相同的地方,只在于

史诗也用‘韵文’来摹仿严肃的行动,规模也大”^{[1]16}，“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”^{[1]19}。当然,情节的本质是摹仿,但是这种主动的摹仿并不是对于生活的照搬,而是经过诸多艺术处理,这一点也就是西方现实主义文艺的源头。另一方面,在亚氏看来,情节的形成与发展是一个逐渐的过程,他认为:

悲剧是从临时口占发展出来的,后来逐渐发展,每出现一个新的成分,诗人们就加以促进,经过许多演变,悲剧才具有了它自身的性质^{[1]13}。

喜剧有布局是从西西里开始的;雅典诗人中克刺忒斯首先放弃讽刺形式,而编写具有普遍性的情节,亦即布局^{[1]16}。

“临时口占”作为带头者与回答者的即兴表演形态,一般没有情节,即使存在也是异常简略。而在悲剧、喜剧的逐渐发展中,“情节”这一核心要素也逐渐凸显出来。在亚氏的笔下,组织情节和布局是基本等同的^{[1]21},因而放弃滑稽的低级表演所体现的讽刺,而喜剧故事逐渐具有普遍性与复杂性,而这一过程正是情节的组织。由此可见,亚氏正是从历史主义的视角考察情节的产生发展的。

二 情节的内在逻辑及其延伸

情节作为对生活中“行动”的摹仿,那么情节与现实生活中“行动”是否等同,其中差异何在,这在其后的文艺理论中将会衍生出哪些相关问题,是值得讨论的。因此,情节内部首先即是要建立起有

机的、严密的因果逻辑关系,亚氏说:

情节既然是行动的摹仿,它所摹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除,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^{[1]27}。

悲剧所摹仿的行动,不但要完整,而且要能引起恐惧与怜悯之情。如果一桩桩事件是意外地发生而彼此间又有因果关系,那就最能,[更能]产生这样的效果^{[1]30}。

两则材料均在强调其完整性,区别在于,一是突出行动的严密性与有机性,这是亚里士多德从生物学的有机性获得的启发和认识。二是强调完整行动之中事件的彼此因果关联,构建叙事脉络。因果性、有机性与严密性确是情节完整性的基础。从这一点看,亚氏已经洞悉史诗、悲剧与历史之间的差异:

历史不能只记载一个行动,而必须记载一个时期,即这个时期内所发生的涉及一个人或一些人的所有事件,他们之间只有偶然的关系^{[1]79}。

相比情节严密、有机的脉络关联,历史记载中事件之间的关系是偶然、散漫的。这是由两种文体的内在规定性决定的。历史记载在于求真求实,史诗和悲剧则首先关注的是受众的观赏心理效应,而因果性与有机性的构建,恰是引导观众进入戏剧性情境的关键。亚氏的可贵之处还在于,他基于两种文体的区别,提出两个层面的真实性问题,他说:

写诗这种活动比写历史更富于哲学意味,更被严肃的对待;因为诗所描述的事带有普遍性,历史则叙述个别的事。所谓“有普遍性的事”,是指某一种人,按照可然律或必然率,会说的话,会行的事,诗要首先追求这个目的^{[1]28}。

历史记载是表面的、琐碎的、无序的过往事件的实录,其叙述的是“个别的事”,因此不具有普遍性的意义。而诗人,包括悲剧的创作者,则通过摹仿历史中的“行动”,重新组织事件,虚构生成情节,构建出强烈的因果叙事链条,体现情节和人物性格发展的可然性与必然性,从而具有“普遍性”真实,这种“普遍性”的真实即与中国文艺中的“情真”、“理真”颇有相通之处。同样,也凸显了创作者驾驭素材的高妙艺术技巧。

从以上关于情节内在逻辑的讨论中,我们可以推衍出两个相关问题,即创作中的剪裁与虚构,这两点在《诗学》中处于“引而不发”的状态,且让我们接着讨论:

唯有荷马的天赋才能,……他没有企图把战争

整个写出来,尽管它有始有终。因为这样一来,故事就会太长,不能一览而尽;即使长度可以控制,但细节繁多,故事就会趋于复杂。荷马却只选择其中一部分,而把许多别的部分作为穿插,例如船名表和其他穿插,点缀在诗中^{[1]80}。

从历史记载的整个战争中“选择其中一部分”,编织生成有机的情节链条,即是剪裁。艺术的剪裁作为对材料的处理,其间必然会牵涉到虚构,因为“有些悲剧却只有一两个是熟悉的人物,其余都是虚构的;有些悲剧甚至没有一个熟悉的人物”,“其中的事件与人物都是虚构的,可是仍然使人喜爱。”为了构建情节的整一性,在摹仿生活中“行动”剪裁的基础上,人物可以虚构,作为情节内容的事件当然也可以虚构。剪裁与虚构奠定了情节构建的基本技法。

三 情节基本结构的划分

情节是整一性因果逻辑的构建,但这并不意味着不能对之进行结构划分,无论从创作的角度还是从观众欣赏的角度,这一划分均显得十分必要。亚氏认为情节的“整一性”,即是“事之有头、有身、有尾”。情节的“完整”,于外则相对独立,于内则十分严密。

亚氏受生物学启发将情节分为头、身、尾三段,这与此后的理论家将结构分为开端、发展、结局三个部分遥相呼应。“头”之“事之不必然上承他事”,则与人物与情节前史之间的脉络并不紧密,又“自然引起他事发生者”,也即是开端一般不承上,但却须启下,建构事件双方的矛盾冲突;“身”之部分,此事之果遂为下事之因,上事之果遂为此事之因,要构建严密的因果链条,也即是矛盾的积累与发展;“尾”则是对这一“行动”结局作具体之交待,即为矛盾的解决,承上却不启下。这便是亚氏结构的完美布局“不随便起讫”的大意。在此,他很明显构建了情节结构的基本雏形,后世文艺理论家关于结构的“三分法”(开端、发展、结局)、“四分法”(开端、发展、高潮、结局)、“五分法”(开端、发展、高潮、回落、结局)正是在这一基础上发展而来的。

另一方面,在“头”、“身”、“尾”三部分之间转换的节点是什么呢?亚氏在第18章中也做了具体说明:

每出悲剧分“结”与“解”两部分。……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^{[1]59}。

“结”可理解为构建矛盾冲突,“解”即是解决矛

盾。同时,顺境与逆境之间的转换,也对应着事件与人物发展的平衡与不平衡。所以,由“开头至情势转入顺境(或逆境)之前”的部分,就是“头”部向“身”部的转移;“转变的开头至剧尾”之间的部分,即是“身”向“尾”的驱动。因此,我们完全可把“结”与“解”解释为“情节点”,矛盾转换和平衡打破的转折点。如后世电影编剧悉德·菲尔德在其《电影剧本写作基础》中阐述经典的戏剧式剧作的结构框架时,即在开端和中段、中段和结尾之间,设置情节点Ⅰ和情节点Ⅱ,作为矛盾转向的分界点,其理论溯源可直接导向亚氏此处的“结”与“解”。

在分析结构的“头”、“身”、“尾”之后,关于情节的长度,如何才算得上“适当”,亚氏认为:

情节也必须有长度(以易于记忆者为限),正如身体,亦即活东西,须有长度(以易于观察者为限)一样。……就长度而论,情节只要有有条不紊,则越长越美;一般而言,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^{[1]25}。

从美的角度,情节的长度,从理论上自然看是“越长越美”,但从实际来看,一个太小的东西不能美,因为我们的观察处于不可感知的范围内,太大的东西不能美,因为我们无法把握它的全貌。情节长度自然以“适度”为好,也即是能够容许顺境与逆境互转所预设的情节空间,这是关于情节长度基本的标准。但这一标准相对却是模糊的,在第5章比较史诗与悲剧的区别时,亚氏又说:

就长短而论,悲剧力图以太阳的一周为限,或者不起什么变化,史诗则不受时间的限制;这是两者的区别,虽然悲剧原来也和史诗一样不受时间的限制^{[1]17}。

史诗的情节相对复杂,穿插也较多,而悲剧情节的长度在“适度”的范围内,以一天为限制[古希腊悲剧于一二月之间及三四月之间上演(限于白天),每个悲剧诗人上演三出悲剧和一出萨堤洛斯剧,占一天时间,但只有六之七八小时,这一段时间决定悲剧的长度,三出悲剧和一出萨堤洛斯剧共五六千行(每出悲剧平均约1400行)^{[1]17}]。后来,意大利学者琴提奥约1545年根据这一时间限制,制定出“三一律”中的“时间整一律”原则,作为古典主义戏剧的基本法则,当然这是后话了。

四 情节的技法表现

情节的结构划分是从整体而言的,在情节编织的技法上,《诗学》中同样也做了具体关注,如情节

中“突转”与“发现”。一方面,复杂的情节必须设置“突转”与“发现”,另一方面,“发现”与“突转”必须由情节的结构中产生出来,处于情节有机的因果叙事链条中。那么,什么是“突转”与“发现”呢?在第11章中,亚氏做了界定:

“突转”指行动按照我们所说的原则转向相反的方面……“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”与“突转”同时出现,为最好的“发现”^{[1]33-34}。

“突转”也即是在因果逻辑的链条中顺境与逆境的彼此转化,与上文中的“结”有相似之处,其牵合的是矛盾的转向。“发现”比较复杂,是将剧中人物,尤其是核心人物的遮蔽性信息自然的告诉读者和观众,其潜在地对应着剧作的“伏笔”技法,虽然亚氏并未明言。“突转”与“发现”的综合效果是让受众在“情理之中,意料之外”体验欣赏的快感,因为剧中人物的幸福与不幸也正是寄托于这个行动上。至于“发现”的类型,亚氏在第16章将其归纳为5种,即是:由标记引起的“发现”、由诗人拼凑的“发现”、由回忆引起的“发现”、由推断而来的“发现”、由观众的似是而非的推断造成的复杂“发现”^{[1]51-53}。

在亚氏看来,一切“发现”中最好的是从情节本身产生的、通过合乎可然律的事件而引起观众的惊奇“发现”^{[1]54}。因此,第一、二种发现,或出于标记与道具,或者是几种的拼贴杂糅,而非从情节中自然衍生,所以亚氏认为其技巧较为拙劣。亚氏较为认同后三种“发现”,因其既由情节衍生,又是情节之一部分,如第三种“发现”或能勾连前面的情节,或与人物前史关联,有类如现代文艺作品中的闪回技法。所以,他下结论说:“惟有这种‘发现’不需要预先拼凑的标记或项圈(注:此处是亚氏在评价悲剧《伊菲革涅亚在陶洛人里》)。次好的是由推断而来的‘发现’。”^{[1]54}

至于在简单的情节中,亚氏认为“穿插式”情节最劣,则是因为,“各穿插的情节和行动的承接见不出可然的或必然的联系”,即使优秀的诗人创作这样的戏剧,“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。”由此可见,无论简单的情节还是复杂的情节,贯穿其中的因果叙事链条则是其中的主脉。

正是基于对情节技法以及相关题材的论述,亚氏将悲剧做了简单的分类:即:复杂剧、苦难剧、“性格”剧和穿插剧^{[1]59}。悲剧的4种成分,则包括“突转”与“发现”、苦难、“性格”和穿插,为讨论的方便,关于“性格”与苦难在下文讨论。复杂剧完全依靠

“突转”与“发现”,同时包括其它成分构成。而“性格”剧和穿插剧同样作为简单剧而存在。

除此之外,亚氏在《诗学》中还关涉到叙述的视点以及时空讨论的问题,尽管并未展开,如:

悲剧不可能摹仿许多正在发生的事,只能摹仿演员在舞台上表演的事;史诗则因为采用叙述体,能够描述许多正在发生的事,这些事只要联系得上,就可以增加诗的分量^{[1]22}。

史诗的叙述视点自由,类如全知全能的第三人称视点,而悲剧因摹仿“演员在舞台上表演的事”,故常从剧作人物的角度观察和思考,进入写作情境,体现出第三人称与主观视点之间的切换。另一方面,悲剧由于舞台表演的局限,其“不可能摹仿许多正在发生的事”,空间受到限制,而史诗因为凭借语言载体,所以能够采用“花开两朵,各表一枝”的叙事法,分述不同时空中同时发生的事件,叙述的视点具有较大的自由。正是从这一层面,“有人认为亚里士多德在此处暗示‘地点的整一’(即三体一律中的‘地点整一律’)”^{[1]83}。

五 情节与性格的关系

亚里士多德是情节中心论者,关于情节与“性格”之关系,他认为“情节是悲剧的基础”,而在悲剧艺术的6个成分中“性格则占第二位”,因此,他说,“悲剧中没有行动,则不成为悲剧,但没有‘性格’,仍然不失为悲剧^{[1]21}”。在亚氏看来,悲剧摹仿的主要是行动,而“性格”只是行动中附带表现的内容,同时他认为不仅“大多数现代诗人的悲剧中都没有‘性格’”,而且“许多诗人的作品中也都没有‘性格’”,悲剧惊心动魄的感染力主要来自于“突转”和“发现”,也即是情节布局。因此,他说:

如果有人能把一些表现“性格”的话以及巧妙的言辞和“思想”连串起来,他的作品还不能产生悲剧的效果;一出悲剧,尽管不善于使用这些成分,只要有布局,即情节有安排,一定更能产生悲剧的效果^{[1]21}。

一般而言,人物“性格”对情节的发展具有反作用,情节使主要人物之间需求和目的彼此碰撞,推动了矛盾的发展、高潮乃至最终解决,而人物需求往往是受性格的影响和制约。那么,《诗学》对这一问题是如何展示的呢?且看:

悲剧是对行动的摹仿,而行动是由某些人物来表达,这些人物必然在“性格”和“思想”两方面都具有某些特点,[这决定他们的行动的性质(“性格”和“思想”是行动的造因)],所有的人物的成败取决于

他们的行动]^{[1]20}。

“‘性格’和‘思想’是行动的造因”,也即行动受制于人物的“性格”和“思想”,这显然与《诗学》的整体论述格格不入。因此,据翻译者罗念生先生推断,此句“疑是伪作”。笔者也同意罗先生的见解。亚氏为何并不重视“性格”,一是悲剧取材于历史传说与故事,而故事中的人物“性格”因代代口耳相传,有“固定了的”性格趋向;二是悲剧的集体观赏性,决定严肃的行动、惊奇和突转的情节更容易产生共鸣效应,吸引观众进入戏剧化情境,而“性格”显然属于次要因素。三是与情节的布局相比,在亚氏看来,“性格”属于创作中较为低级的层面,如“初学写诗的人总是在学会安排情节前,就学会了写言辞与刻画人物‘性格’,早期诗人也几乎全都如此。”^{[1]20}关于如何创造“性格”,他主要谈了4点:

第一点,也是最重要之点,“性格”必须善良;第二点,“性格”必须适合;第三点,“性格”必须相似,此点与上面说的“性格”必须善良,必须适合不同。第四点,“性格”必须一致;即使诗人所摹仿的人物“性格”不一致,而这种不一致的“性格”又是固定了的,也必须寓一致于不一致的“性格”中^{[1]47}。

亚氏在第2章曾说喜剧摹仿“坏人”、“比我们今天的人坏的人”,悲剧摹仿“好人”、“比我们今天的人好的人”。而此处的“‘性格’必须善良”,但又不是十分善良,也即“性格”不能偏向于极端。“‘性格’必须适合”,也即是人物“性格”与其身份、地位等相匹配。“性格”的相似,指的是与一般观众的性格相似,这样的人物悲欢离合命运,才能让观众把剧中人物的性格投射到自身,从而产生巨大的欣赏共鸣。至于“性格”的一致,则重在论述人物“性格”在戏剧首尾会有所变化与成长,“性格”成长即为“不一致”,必须基于“性格”最初设定统一性之上。在此,亚氏隐约透视到“性格”与情节的互动关系,但遗憾的是他并未详细阐发。

难能可贵的是,他还将情节布局的基本逻辑也同时内化到“性格”的刻画中去。他说:“刻画‘性格’,应如安排情节那样,求其合乎必然律或可然律。”^{[1]48}可见,亚氏也认识到人物“性格”发展有其内在的因果逻辑,在此他渐渐地将情节与人物“性格”创作与生成挽合起来,遗憾的是这类讨论在《诗学》中显得过少了点。

六 情节与受众心理接受

“悲剧是对于一个严肃、完整、具有一定长度的行动的摹仿”,其目的是“借引起怜悯与恐惧来使这

种情感得到陶冶”^{[1]108},既然悲剧的主体是情节,那么情节的“突转”与“发现”自然也能造成怜悯与恐惧之情。所以说:“恐惧与怜悯之情可借‘形象’来引起,也可借情节的安排来引起,以后一种办法为佳,也显出诗人的才能更高明。”^{[1]43}剧中人物形象的恐怖异常、衣着的衣衫褴褛所引发的恐惧和怜悯是低级的,唯有事件也即情节安排所唤起的“惊心动魄,发生怜悯之情”才是高级的。那么,这一情节是如何产生怜悯与恐惧的呢?在第13章,亚氏讨论了这一问题:

既然最完美的悲剧结构不应是简单的,而应是复杂的,而且应摹仿足以引起恐惧与怜悯的事件(这是这种摹仿的特殊功能),那么,很明显,第一,不应写好人由顺境转入逆境因为这样只能使人厌恶,不能引起恐惧或怜悯之情;第二,不应写坏人由逆境转入顺境,因为这最违背悲剧的精神——不合悲剧的要求,既不能打动慈善之心,更不能引起怜悯或恐惧之情;第三,不应写极恶的人由顺境转入逆境,因为这种布局虽然能打动慈善之心,但不能引起怜悯或恐惧之情,因为怜悯是由一个人遭受不应遭受的厄运而引起的,恐惧是由这个这样遭受厄运的人与我们相似而引起的(怜悯是由不应遭受的厄运而引起的,恐惧是由这人与我们相似而引起的),因此上述情节既不能引起怜悯之情,又不能引起恐惧之情^{[1]38}。

引文较长,主要包含两点,一是对怜悯与恐惧的心理产生机制的解释,一个人遭受了不应该的厄运让观众产生怜悯之心,而此人复与我们“平常人”相似,由人及己,因想到“平常人”的观众亦可能遭到此种厄运,从而产生恐惧的心理。由此引出第二点,对悲剧中的人物创造的误区做了基本说明,而是否能引发观众的怜悯与恐惧,则是其中的权衡点。需要说明的是,亚氏特别赞成“最好的情节应由顺境转入逆境,因为这种情感最能引起怜悯与恐惧”^{[1]40}。

情节中的两个成分是“突转”与“发现”,上文已经详述。但亚氏认为苦难是悲剧的第三个成分^{[1]35},一般而言,我们是将“突转”与“发现”作为情节组织的技法,将苦难作为选材内容,但从悲剧所产生的艺术效果而言,苦难亦是引发怜悯与恐惧的成分。所以,亚氏才说:“苦难是毁灭或痛苦的行动,例如死亡、剧烈的痛苦、伤害和这类事件,这些都是有形的”^{[1]35};“因为没有苦难事件发生,不能产生悲剧的效果”^{[1]45}。

七 情节的物化表现

此外,《诗学》第17章中,亚氏集中论述了情节的物化阶段。主要包括3个方面,其一,设身处地进入创作情境;其二是“大纲化”的重要性;其三,穿插的重要性。先看第一个方面:

诗人在安排情节,用言词把它写出来的时候,应竭力把剧中情景摆在眼前,唯有这样,看得清清楚楚——仿佛置身于发生事件的现场中——才能做出适当的处理,决不至于疏忽其中的矛盾;此外,还应竭力用各种语言方式把它传达出来^{[1]55}。

唯有进入创作情境,设身处地地洞察人物性格,抓住细微的矛盾冲突,才能按照必然律或可然律生发戏剧情节。因此,亚氏才认为“诗的艺术与其说是疯狂的人的事业,毋宁说是有天才的人的事业;因为前者不正常,后者很灵敏。”^{[1]56}可见,亚氏并不像柏拉图一样,认为“灵感是不朽的灵魂从前生带来的回忆”^[5],在灵感的疯狂与天才的理性中,亚氏更看重理性辨析入微的创作方式,当然,他也并未忽视语言问题,要拣择语言,历练修辞,把心中构思的复杂性尽力传达出来。

至于“大纲化”与穿插的处理,他认为:“情节不论采用现成的,或由自己编造,都应先把它简化成一个大纲,然后按上述法则,加入穿插,把它拉长。”^{[1]56}大纲即是主要情节,类如我们现在所说的故事梗概,这样在创作中能够化繁为简,便于抓住主干。“大纲既定,再给人物起名字,加进穿插;但须注意各个穿插须联系得上”^{[1]57},主要情节之外的一切细节,都是“穿插”,但是“穿插”必须与主人公有联系,否则将会打破情节的因果链条,打破故事的有机性。最后,亚氏还比较了史诗和戏剧中“穿插”的不同,戏剧的篇幅有限,所以“穿插”都很短,史诗则因这种穿插而加长。倘若一部剧中主要成分是“穿插”,那么,它就变成悲剧之一种类型“穿插剧”了。

[参考文献]

- [1] [古希腊]亚里士多德.诗学[M].罗念生,译.北京:人民文学出版社,1962.
- [2] 李志雄.桔枳之辨——论亚里士多德《诗学》情节观的现代意义[J].东疆学刊,2007(1):40-44.
- [3] 申丹.英美小说叙事理论研究[M].北京:北京大学出版社,2005:329.
- [4] 刘为钦,周晶.情节的构成[J].中国社会科学院研究生院学报,2007(2):21-27.
- [5] [古希腊]柏拉图.柏拉图文艺对话集[M].北京:人民文学出版社,1959:18-21.