

戏曲研究

26

文化艺术出版社

戏曲研究

第二十六辑

中国艺术研究院戏曲研究所
《戏曲研究》编辑部 编

文化艺术出版社

戏曲研究 第二十六辑

主 编 颜长珂

副主编 安 葵

责任编辑 华 迦

孙永和

戏 曲 研 究

第二十六辑

•
文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所发行经销

北京通县潮白印刷厂印刷

•
开本 850×1168 毫米 1/32 印张 9.375 字数 216,000

1988年5月北京第1版 1988年5月北京第1次印刷

ISBN 7-5039-0159-4/I·98

定价 1.85 元

目 录

张庚剧诗说与中国戏曲体系·····	安 葵 (1)
-------------------	-----------

戏曲史研究

情绪·心态·意向·····	刘彦君 (17)
——元杂剧作家的个性世界	
宋金古剧在山西之流变·····	杨孟衡 (45)
——对上党地区发现院本考辨	
孟称舜的卒年及其后人·····	胡绪伟 (63)
胡绪伟《孟称舜的卒年及其后人》书后·····	朱颖辉 (66)
梆子——农民的艺术(论文摘要)·····	周传家 (70)

《录鬼簿》研究

《录鬼簿》的历史地位·····	吕薇芬 (78)
——兼论元人戏剧观	
钟嗣成戏曲文学创作论新探 ·····	陆 林 (103)
钟嗣成论戏剧审美的功利要求 ·····	蓝 凡 (126)

舞台美术

戏曲舞台美术历史概说 ·····	龚和德 (135)
------------------	-------------

我看戏曲

- 从太平洋彼岸带回的焦虑 郑怀兴 (165)
- 戏曲人物画家高马得一夕谈 唐思敏 (170)

声腔剧种研究

- 独特的“我·你·他” 王 肯 马 力 (178)
- 二人转表演艺术研究
- 略述解放后我国藏戏艺术成就 刘志群 (190)
- 五溪鼓乐声 李怀荪 (205)
- 辰河戏在少数民族地区的流行
- 民族沃土上盛开“山茶花” 蔡定国 (225)
- 彩调剧在广西少数民族地区流播成长
- 潮剧在泰国的沧桑 赖伯疆 (240)

现代戏剧活动

- 抗日战争时期桂林一带的戏曲活动 傅淑云 (257)
- 言菊朋传略 李宗白 (278)

张庚剧诗说与中国戏曲体系

安 葵

自1962年黄佐临同志提出三种戏剧观的理论以来，大家对中西戏剧的比较研究逐步深入，虽然在具体问题上有许多争论，但是中国有着不同于西方的戏剧体系，这一点是大家都同意的。有的同志强调中西演剧方法的不同，但演剧方法应是不同的戏剧体系的一个组成部分，所以从总体上说还是戏剧体系的不同。人们常把中国戏曲体系叫做梅兰芳体系，这当然也无不可，因为在梅兰芳这位现代杰出表演艺术家的演出中确实比较集中地体现了中国戏曲体系的许多特点，梅兰芳可以做为中国戏曲体系的一个代表；但梅兰芳本人并未提出完整的系统的理论主张。那么关于中国戏曲体系是否就没有代表性的理论了呢？我认为不应这样看。当然，关于中国戏曲体系的研究还需要继续深入，使之更加系统和完善，但应该看到，新中国的戏曲理论家们在这方面已取得了值得重视的研究成果。张庚同志的剧诗说就是关于中国戏曲体系的代表性理论之一，它为中国戏曲体系的研究打下了重要的基础。

一 张庚剧诗说对王国维理论的发展

要认识中国戏曲体系，首先要明确戏曲是什么，或者说戏曲

的主要特征是什么。在1987年春天举行的首届中国戏曲艺术国际学术讨论会上，王永敬学兄的论文讲到，目前对什么是戏曲主要特征有两种理解，一是张庚同志的剧诗说，一是王国维的“以歌舞演故事”说。永敬同志认为，前者具有表现论的色彩，后者具有再现论的色彩。那么这两者孰更准确地反映了中国戏曲的特点，以及两者的关系是怎样的呢？这确实是一个值得研究的课题。通过对张庚同志剧诗说的产生和发展的研究，以及与王国维戏曲理论的对比，我认为张庚和王国维的戏曲理论都是一定历史条件下的产物。张庚的剧诗说是在继承王国维戏曲理论的基础上提出来的，同时它对王国维的理论又有新的发展。

张庚同志的剧诗说具有丰富的多方面的内容，但大致说来主要是两个方面。一是讲戏曲是不同于抒情诗、叙事诗的另一种诗体——剧诗，并且强调了它的综合性。他指出，从艺术因素构成看，戏曲的主要来源是歌舞、滑稽戏和说唱。^①同时，张庚同志还指出，这些因素综合到戏曲中间以后，是以节奏统一在一起的，“诗和音乐都有明确的节奏，因此歌剧的动作也必须有明显的节奏，有节奏的，集中和强调了的动作，当然这就是舞。可以说舞就是动作的诗，动作的音乐。”^②剧诗说的第二方面的内容就是强调戏曲从剧本到舞台演出要有诗的意境。应该说这两方面的内容和王国维都有继承关系。关于戏曲的综合性继承了王国维的“以歌舞演故事”说，关于意境的强调则主要继承了王国维的词论。

① 见张庚：《中国戏曲》，《中国大百科全书·戏曲曲艺》，中国大百科全书出版社1983年版。

② 张庚：《新歌剧——从秧歌剧的基础上提高一步》，《张庚戏剧论文集》（1949—1958）中国社会科学出版社1981年版。

当然，张庚的剧诗说也不是对王国维理论的单线继承，它还广泛地继承借鉴了中西戏剧理论遗产。如一些同志已指出过的，关于剧诗的说法西方早就有，亚里斯多德主要论戏剧的理论著作就叫《诗学》。后来的人们讲得就更具体。黑格尔说：“戏剧应该是史诗的原则和抒情诗的原则经过调解(互相转化)的统一”。^①别林斯基说：“虽然戏剧是叙事的客观性与抒情的主观性这两种相反的因素的调和，可是它既不是叙事诗，也不是抒情诗，而是这两者引发出来的完全崭新的第三者。”还说：“戏剧诗歌是诗歌发展的最高阶段，艺术的皇冠。”^②张庚同志在《关于剧诗》^③一文的开头也讲到西方有“剧作也是一种诗”的“传统看法”，可见他的剧诗说也接受了这种理论的影响；但他对剧诗的具体论述主要是结合中国文学发展的实际，认为中国戏曲文学主要是从抒情诗发展来的。他在1937年发表的《论体制》^④一文中引用了王国维《宋元戏曲考·序》中的话：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六朝之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”后来他在延安讲授《戏剧艺术引论》，又说：“中国的戏剧到了元代便划分了一个时期，谈戏剧史的人都把这时期称为‘真正’戏剧出现的时期，其原因，就是它具备了用演员演述一定故事的形式。”^⑤这也是直接接受了王国维关于以歌舞演故事为戏曲形成标志的观点。（最近张庚同志在一次报告中又说，他是同意王国维的“以歌舞演故事”说的。）

① 黑格尔：《美学》第3卷，下册第242页，商务印书馆1979年版。

② 《别林斯基选集》第3卷第13—14页，第76页，上海译文出版社1980年版。

③ 《关于剧诗》《再谈剧诗》两文皆载《张庚戏剧论文集》（1959—1965），文化艺术出版社1984年版。

④ 《论体制》，载《新学识》1卷9期（1937年6月5日出版）。

⑤ 《戏剧艺术引论》第62页，文化艺术出版社1981年重版。

关于意境(境界)说,王国维强调情与景、意与象、隐与秀的统一,并且把它做为评价文学作品的一个首要的标准。有的美学家指出,意境这一范畴在王国维之前已很流行,并非王国维首创。^①但由于王国维的《人间词话》的影响较广,所以后人包括张庚也主要是受王国维的影响。在一次讲话中,张庚同志引述了王船山和王国维的话以后说:“这就是我们中国的理论。外国人出现了自然主义以后,认为可以乱真,就是最好的艺术。而中国人则讲究以形写神,形神兼备,甚至讲离形得似,讲来讲去,无非就是主客观的结合。”^②

剧诗说是否重诗不重剧呢?并不是。张庚同志一直强调剧诗不同于抒情诗、叙事诗,就是作者的感情要通过剧中人物表现出来。他在观摩苏联的歌剧和舞剧的时候,也拿它们与中国戏曲进行比较,认为“在舞剧的传统做法上,舞和戏的结合问题是没有得到很好解决的”,“歌剧有很大的缺点,就是表演很差,表演的性格化就很不够”。^③强调戏曲中的音乐、舞蹈都要戏剧化,“戏剧化了的音乐性、节奏性、舞蹈性,它是统一于戏剧性。”^④这实际上正是“以歌舞演故事”的意思。这种理论是符合中国戏曲的实际的。优秀的戏曲演员,如梅兰芳,也是强调“要通过歌唱舞蹈来传达角色的感情”。^⑤如他的《霸王别姬》中的“剑舞”就是为了表现虞姬宽慰项羽的感情的。他在戏中的歌舞都不是为歌而歌、为舞而舞的。

① 参看叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社1985年版。

② 张庚:《导演在戏曲艺术的地位》,《戏曲研究》第14辑。

③ 张庚:《苏联的歌剧与舞剧》,《张庚戏剧论文集》(1949—1958)。

④ 张庚:《漫谈戏曲的表演体系问题》,《戏曲研究》第2辑。

⑤ 《梅兰芳戏剧散论》第36页。

在研究方法上，张庚对王国维也有继承关系。关于王国维学术研究的方法，陈寅恪曾概括为三个方面：“取地下之实物与纸上之遗文，互相释证”；“取异族之故书与吾国之旧籍，互相补正”；“取外来之观念与固有之材料，互相参证”。^① 王国维是在戏曲研究方面真正做到把历史研究与中西对比研究结合起来的人。“五四”前后拿外国戏剧与中国戏曲相对比的不乏其人，但是其中的一些人却由对比得出全盘否定中国戏曲的结论。这除了当时反封建的时代情绪的影响外，也与这些人对中国的文化史没有深入研究有关。王国维冷静地研究了中国戏曲形成发展的历史，并与外国的戏剧的概念相参证，由此得出古代歌舞、滑稽戏、杂戏小说等发展到“合言语、动作、歌唱以演一故事”，“戏剧之意义始全”，才是“真正之戏剧”^② 这一深刻的结论。由于他的研究是建立在历史研究与比较研究的基础上，所以它的“以歌舞演故事”说不但指出了戏曲形成的标志，而且讲出了中国戏曲的特点。与王国维相比，那些否定中国戏曲，认为中国戏曲是“扮不象人的人，说不象话的话”（钱玄同），“乱打一阵”（傅斯年），必须把戏曲的动作甚至唱都取消才有真正戏剧的人，显得是多么无知。

张庚的戏曲研究也坚持了历史研究和比较研究相结合的方法。然而他的剧诗说，在内容上、研究方法上和思想实质上，比起王国维来又有新的发展。

首先，王国维的“以歌舞演故事”和意境说还没有在戏曲研究中有有机地统一起来，虽然他在评元杂剧剧本时反复强调：“其文章之妙，一言以蔽之，曰：有意境而已矣。”但他讲意境还限于剧

① 陈寅恪：《海宁王静安先生遗书·序》

② 王国维：《宋元戏曲考》。

本文学，没有和整个演出结合起来，更没有把这种有意境的诗意做为戏曲的特征提出来。张庚的剧诗说着重强调戏曲的诗意，“正因为戏曲剧本充满了诗意，当然也就要影响到它的舞台演出”，“它运用抒情的办法来表现，表演的人要情景交融，用曲子唱出来，用舞蹈来动作，不能在舞台上专门去刻画生活的琐碎的细节。”“长期以来，中国戏曲在这方面确实形成了一套办法，它能用非常漂亮的手法，来表现一种抒情的境界。”^①这就明确地指出了“以歌舞演故事”和诗的意境两者之间的有机统一的关系。如果说张庚在把话剧叫做剧诗的时候主要强调的是要有诗的意境的话，那么他在把戏曲叫做剧诗的时候则是对它的歌、舞表现手段及诗的意境并重和统一来看的。“以歌舞演故事”说至今仍被人们广泛承认和引用，说明这一理论经得起实践的检验；但它主要还着眼于戏曲的外部形式构成，剧诗说在此基础上进一步揭示了戏曲的本质特征。这里使我想起王国维自鸣得意的一段话：“沧浪所谓‘兴趣’，阮亭所谓‘神韵’，犹不过道其面目，不若鄙人拈出‘境界’二字为探其本也。”^②就某种意义上是否可以说，“以歌舞演故事”还只是道出了戏曲的“面目”，而剧诗说才是探出了戏曲的本质。当然，剧诗说是建立在“以歌舞演故事”的基础之上，没有这个基础，谈剧诗就会空泛。

其次，在研究方法上，王国维的时代中外戏剧交流是很少的，外国戏剧的发展也没有后来那么多。因此王国维主要是把戏曲与歌舞百戏等进行对比。张庚的剧诗说除了在王国维已开辟的基地上继续深入进行研究外，更多地是与话剧等姊妹艺术进行

① 张庚：《导演在戏曲革新中的重要性》，《戏曲研究》第14辑。

② 王国维：《人间词话》。

了对比研究。因此他的剧诗说主要强调戏曲艺术的特点和民族的特点。张庚在三十年代重点是搞话剧，但那时他就注意到戏曲与群众的密切关系，经常观摩戏曲的演出，从而认识到遗产的重要。他说：“所有的文化对于新时代都是遗产，假如它于我们有用了，我们绝不因噎废食，拿它丢掉。”^①他还强调，“没有任何文化可以不接受遗产而能成为一种高级结晶，戏剧也不能例外。”^②而在他戏剧观念的发展中起重要作用的是五十年代初的两件事，一件是1951年他随一个代表团去苏联看了很多话剧、歌剧、芭蕾舞剧，一件是在1952年文化部举办的第一届全国戏曲观摩演出中，看了全国许多剧种的优秀剧目的演出。这使他对中国戏曲与外国戏剧的美学价值和特点有了深切的认识。在大量的感性认识的基础上，他把历史研究与比较研究紧密地结合起来，上升为理论。比如他后来指出的，中国戏曲音乐化的特点“是历史上长期发展形成的，这跟外国的话剧不一样，外国的话剧的形成和音乐没有关系，……但没有音乐，没有鲜明的节奏就没有戏曲”，^③就是很好的例证。

第三，张庚在继承王国维理论的时候，还批判和改造了王氏唯心论的内核。王国维在哲学上受了康德和叔本华唯心主义思想很深的影响，在美学思想上也呈现复杂的状况。比如他有一段著名的话：“客观之诗人，不可不多阅世。阅世愈深，则材料愈丰富，愈变化，《水浒传》、《红楼梦》之作者是也。主观之诗人，不必多阅世。阅世愈浅，则性情愈真，李后主是也。”^④张庚同志

① 张庚：《谈遗产》，《新学识》第1卷第8期（1937年5月20日出版）。

② 张庚：《中国舞台剧的现阶段——业余创人的技术的批判》，《文学》第5卷第6号（1935年12月出版）。

③ 张庚：《漫谈戏曲表演体系问题》，《戏曲研究》第2辑。

④ 王国维：《人间词话》。

指出了他这种分法的不正确，并强调说，“诗，一要有物，二要有感。”“因为‘有物’，作者必须认识很多生活；而拿到舞台上的只有一点点，那么选择哪一点好呢？这就必须对生活有深刻的认识才行。”^①

张庚同志还多次引用王国维关于“诗人对于宇宙人生，需入乎其内，又需出乎其外”的话。有的美学家指出，^②王国维所说的宇宙人生或生活，在本质上是一种精神性的东西：“生活者非他，不过自吾人之知识中所观之意志也。”^③张庚同志则从唯物主义的角度吸取了王国维的精神，要求“作者、演员、导演对生活有‘观’的能力”，在创作中要能出乎其外，写得美，演得美，“达到‘观’的境地，这样就能使表演有高致”，同时也可以“帮助观众欣赏美，进行‘观’，引起观众进行更深的思考。”^④

通过以上张庚剧诗说与王国维以歌舞演故事说的关系的分析，我们可以回过头来讨论一下本文开头提到的问题：张、王两说是否有表现、再现两种不同的倾向呢？我认为不应这样看。王国维在用“以歌舞演故事”概括“真戏剧”（戏曲）的特征的同时，一直强调“有意境”是戏曲的妙处，他的理论是承接着主张情景交融、形神兼备的中国美学传统的。因此并非单纯的再现说。张庚的剧诗说也不是单纯的表现说。他在王国维理论的基础上，进一步要求剧与诗的统一，主客观的统一，他指出，戏曲的表演体系“既是一种体验的艺术，又是一种表现的艺术，它不光是体验，还有表现，它不光是表现，又有体验，两者互相补充。就是说它又

① 张庚：《再谈剧诗》。

② 参看叶朗：《中国美学史大纲》。

③ 《静庵文集·叔本华之哲学及其教育学说》。

④ 张庚：《中国戏曲的美学特点》，《剧本》1984年第2期。

有内心，又有外形。一切内心的东西都要寻求一种形式很准确地把它表现出来，如果找不到一种表达的形式，那么你虽然心里非常充实，观众看了还是英明其妙。这就是中国戏曲的特点。”^①表演的诗化是剧诗说的一个重要组成部分，因此这段话也可说明剧诗说的性质。

如同斯坦尼斯拉夫斯基体系是在演出现实主义大师们的剧作的过程中形成的一样，中国戏曲体系也是在演出戏曲剧本的过程中形成的，而戏曲剧本的写作方法又必然受到戏曲演出方法的制约。两者是相辅相成的。关于戏曲剧本与表演的关系，张庚在不同的时候有不同的强调，他说：“正因为戏曲剧本充满了诗意，当然也就要影响到它的舞台演出”；在另一个地方，他又说：“戏曲艺术的特点基本上是从表演艺术的特点产生出来的。戏曲表演艺术是一个独特的东西，因为它有许多不同于别的表演艺术的地方，所以影响了整个的戏曲艺术，也就产生了许许多多的别的特点来。”^②剧曲剧本和演出各有自己的发展过程，它们在结合的过程中又互相影响，共同形成独具特色的戏曲艺术。张庚的剧诗说在两者的矛盾统一中对戏曲艺术进行了整体的把握，因此它是较好地阐述了中国戏曲体系的理论。

二 张庚剧诗说是在新时代戏曲 实践中形成和发展的

中国戏曲体系是在封建社会和半封建半殖民地的旧中国形成的。这种艺术能不能适应新时代的需要，这对它是严峻的考验。实践证明，在中国共产党正确的戏曲政策的指引下，古老的戏曲

^{①②} 张庚：《漫谈戏曲的表演体系》，《戏曲研究》第2辑。

艺术经过推陈出新，展现了新的面貌，其体系本身也更加走向完善。而做为阐述这一体系的理论，从王国维的“以歌舞演故事”说到张庚的剧诗说，既有理论自身的继承关系，又有各自的时代特点。张庚的剧诗说是在新时代的戏曲实践中形成和发展的，它本身也经受了实践的检验，并推动了戏曲创作实践的发展。

张庚的剧诗说是在40年代搞秧歌剧时提出，60年代初形成比较完整的学说，80年代又有了新的发展的。

秧歌是中国戏曲的一支，应该说它本来是发展水平较低的一支，还带有很多民间歌舞艺术的特点，因为它当时在全国革命力量的中心延安兴起，又有许多新文艺工作者参加，所以在那段时间秧歌成为戏曲的一股重要潮流，给了其他戏剧形式以很大影响。这样秧歌的发展就成为整个戏曲发展中的一个重要问题。1943年底，鲁艺组织了工作团到绥德分区进行宣传，以演秧歌为主。这中间，张庚同志和工作团的其他同志一起向群众学习了很多东西。张庚同志曾用杜丽娘的“不到园林怎知春色如许”来形容当时的心情。但是在开始工作时，感到有很多地方不适应。张庚同志说：“我们过去是写话剧的，今天的生活有许多场面照过去话剧的形式表现起来很困难，或在今天的条件下实现不出来。我们习惯于从过去话剧的那种角度去看问题，常常感到无法表现，因而想省略、去掉这种场面，比如开大会，生产，二流子的转变过程等等。但是这些场面在今日工农兵的生活中间成为最有特点最能代表他们生活的场面。我们大胆创造的精神总是不够，往往拘束于既成的表现手法之内。”他还指出，在语言上常受两种坏影响，一是旧剧的老一套，“工农兵的语言就有些插不上脚”，另一种是新的抒情腔调，不适于表现老百姓的感情。正是在这样一种情况下，张庚同志提出应当向群众语言学习，“不但是新的语言，

新的感情，而且是动作性丰富、宜于表演的。我们应当锻炼出一种新的剧诗，不是旧剧的老一套，也不是知识分子的抒情调。”^①

在这里，张庚同志把外国文艺理论中用过的剧诗概念沿用了过来，同时又特别强调了“新的剧诗”所应有的新的时代特点，就使这一概念具有了不同于传统理论的内涵。

剧诗概念的提出是为了表现新生活的需要，但新的艺术又必须正确地继承传统并符合戏曲艺术自身的规律，这就要解决一系列矛盾。从这时期张庚同志发表的一系列文章看，他一直着力探讨这一问题。1948年所写《秧歌与新歌剧》提出“学习民间和改造民间”^②，借鉴传统创造新的艺术，并就戏曲所要求的诗的语言的特点做了进一步的论述：“我在这里所说的诗是‘剧诗’，而不是一般的抒情诗。剧诗的特点是从特定的人物的感情出发，而非如抒情诗的从诗人本身的感情出发。剧诗的作者应当从角色的感情去看一切事物。作者应当客观，抛开自己的感情，又应当主观，充沛着人物的感情。”^③在1950年写的《新歌剧——从秧歌剧的基础上提高一步》则从剧诗所应该包括的各个方面做了进一步的总结，提出要“把这种表现了我们古代生活的诗歌、音乐、舞蹈相结合的戏剧——歌舞剧的形式拿来现代化，使它来表现现代的我们人民最光辉的生活。”这些论述是在表现新生活的要求下对戏曲的传统进行了认真的思考提出来的，为剧诗说的形成打下了坚实的基础。接着，如前所说，张庚同志又进行了广泛的观摩和比较研究，为剧诗说的确立做了充分的准备。

从50年代到60年代在戏曲运动中也出现了一些曲折，在正反

① 张庚：《鲁艺工作团对于秧歌剧的一些经验》，载《解放日报》1944年5月15日，收入作者《论新歌剧》，中国戏剧出版社1958年版。

②③ 《秧歌与新歌剧》，载《论新歌剧》。

两方面都有不少经验。比如学习斯坦尼的收获以及一些偏颇。在50年代组织戏曲工作者学习斯坦尼斯拉夫斯基体系，对于推动戏曲工作者加深理论修养，在对比中加强戏曲体系的探讨，是有积极作用的，但由于当时把一种艺术体系与政治倾向等同起来，把斯氏体系绝对化，以及由于一些同志对戏曲不熟悉，就产生了用教条主义态度改革戏曲的做法。有的同志片面理解“内容决定形式”，“从生活出发”等理论，反对程式，主张戏曲演员在舞台上现“体验”，要求每一个舞蹈动作都要按生活的真实还原出“娘家”来，使演员在台上动作节奏含糊，静止不讲造型，拼命酝酿内心活动，表演失去光彩。^①这样一些消极结果证明不能用别的戏剧体系来取代戏曲体系。阿甲、张庚等同志都在文章中对这种错误的做法进行了批评。张庚说：“我在话剧中间看见有这样一种作风：在舞台上只思想、表白，却不动作。这是不是学斯坦尼斯拉夫斯基学入了魔道，误解了斯坦尼斯拉夫斯基呢？”“中国戏曲尽量在舞台上表现人：表现他的思想、情绪，这是我们很好的传统。”^②

另外，这一时期创作中也出现了“高级的概念化”现象，有些作者只是按照“应该歌颂，应该批判”去写，对笔下的人物缺少激情，因此也不能感动观众。这除了政治上形而上学的思想影响外，在艺术思想上就是因为不懂得戏剧应是剧诗这一特点。

正是针对戏剧实践中的这些问题，张庚同志于1962年1963年先后发表了《关于剧诗》和《再谈剧诗》以及在这前后两篇《戏曲的形式》的论文，这些论文产生了广泛的影响，从而确定了剧诗说

① 参看阿甲：《生活的真实和戏曲表演艺术的真实》，《戏曲表演论集》，上海文艺出版社1982年版。

② 张庚：《反对阻碍‘百花齐放’的论调》，《张庚戏剧论文集》（1949—1958）。