

“文学民间源头论”的形成及其实误

王 锤 陵

(苏州大学中文系教授, 江苏 苏州 215006)

[摘要]“文学民间源头论”是20世纪50年代至60年代中期中国文学史研究中占重要地位的一个理论,它的一条直接的形成路径来自于京剧的雅化及新文化人士对京剧雅化的批判。瞿秋白将阶级剥削理论运用到中国戏曲史的分析上,形成了一种新的文学史观;鲁迅对雅俗关系的阐述则相对深刻和全面,他反对的是文艺的士大夫化。然而在阶级观念日益膨胀的时代,简单的占有论被当成了文艺雅俗关系的全面理解,最终在文艺大众化、民族化思潮的推动下,形成了民间文学是中国文学的源头、正统和主流的文学史观。“民间文学源头论”不仅将文学形式的产生问题简单化了,而且还对雅俗两类文学的关系作了线性的、狭隘的理解。

[关键词]文学史观 “民间文学源头论” 京剧 雅化 大众化

(中图分类号) I209 (文献标识码) A (文章编号) 1000-7326 (2002) 12-0109-06

“文学民间源头论”及其所派生的“文学民间正统论”、“文学民间主流论”是20世纪50年代至60年代中期,中国文学史研究中占重要地位的一个理论。对民间文学在文学发展过程中所起作用的大力肯定,被看成是“人民性”概念在文学史编写中的重要体现。而“人民性”则是当年人文社会科学中的一个基础性概念。

20世纪50年代编写的几套文学史都贯彻了此种夸大民间文学作用的理论,因此,也都大大抹杀了文人作家的作用,其偏颇是显然的,1959年何其芳就曾对这一理论偏向作出了批评。“文革”以后,对文人作家地位的重新肯定,与批判别有用心地将文学史说成是一部儒法斗争史的谬论,就成为当年文学史领域拨乱反正的两项突出的内容。然而,无论是何其芳,还是“文革”后众多的论者,都仅仅只作了一件纠偏的工作,至于这种过度夸大民间文学作用的理论是如何形成的、它在理论上的失误究竟何在等问题,至今还没有被系统深入地探讨过。

这似乎是个难以深入下去的问题。受到人民是历史的真正创造者这一历史唯物主义定律的影响,

论者在心中至少也还模模糊糊地认为:文学形式起源于民间,亦即起源于人民的创造,证之文学史的事实,斑斑可数。即使是采取折衷的处理办法,抑制这一理论,削去其所曾占有过的显著地位,或者干脆不再提起,这一文学史观念也并没有真正从理论上被扬弃。要扬弃这一理论,我们至少要明白它是怎么形成的、它在理论上的失误究竟何在。

一、“文学民间源头论”的兴起

对民间文学的作用作出夸张的理论,形成于20世纪30、40年代。它的一条直接的形成路径,来自于京剧的雅化进程以及新文化人士对京剧雅化的批判。

京剧的雅化,是自话剧输入后就被称为旧戏的京剧进行改革,寻求自身生存、发展的努力。其实,就京剧史的实际来说,戏改或曰改戏,一直是京剧的传统。地方剧目的京剧化过程,就是一个整理旧剧目的过程。谭鑫培没有创编过新戏,他的功夫主要下在整理和改进传统剧目上。梅兰芳等人在整理旧剧目及创编新剧目上,都下过很大功夫。名角间的艺术争锋,往往就表现在旧戏新唱及创编新戏上。

新剧界对于旧戏及改良的旧戏,基本上持反对

态度。早在1920年，汪优游就相当憎恨当时流行的为傅斯年所曾寄予过希望的“过渡戏”，他大声疾呼道：“现在我们要用全力去破坏的，就是那种不新不旧、连锣鼓带唱工、有布景的‘过渡戏’。因为近来这椿戏在社会上占极大势力，并且没有一本不是引观众到迷路上去的，他们在社会上造成的影响实在不少”，他的口号是“扫灭‘过渡戏’”，“建设‘纯粹新剧’”。^①

新文化界一向是声援新剧的。文学研究会的定期刊物之一《文学周报》1929年第1期出了个“梅兰芳专号”，特地与上海各日报、各小报辟出名为“梅讯”、“梅花谱”的专栏，对梅兰芳在1928年与1929年之交由北平来上海的又一次演出作逐日的鼓吹和捧扬的做法，大唱反调。在这一辑专号中，值得注意的是署名西源的郑振铎的两篇文章。这两篇文章表现了对京剧的批判，在理论上正孕育着一种转变。

在《打倒旦角的代表人梅兰芳》一文中，郑振铎说：“中国舞台技术的如何幼稚，剧本的如何不合理，化装与脸谱的如何无根可笑，锣鼓喧天的如何震撼人耳脑，演武戏时，强迫童伶表演激烈动作的如何非人道，卖艺者与演戏者联合的如何荒唐，件件事都足耐我们的仔细讨论与反对。然而最使我们引起恶感的却是所谓男扮的旦角——一种残酷的非人的矫揉做作的最卑下的把戏。”这样一种对于中国戏曲的批判，大体上都还在新文化运动派10年前已经说过的范围内。

郑振铎在专号中刊出的第二篇文章，题为《没落中的皮黄剧》。该文追溯皮黄剧征服昆剧的原因在于它的通俗，“句句话都为民众所懂”，虽然它的唱句文法不通，字面粗鄙，“民众却十分的能够了解”它，欣赏它。本来，因为“民众的教育与知识不发达，这种原始性的俗文戏曲的运命一定是会长久的维持下去的”，但是，几年前，“有一班捧梅的文人学士，如李释戡之流，颇觉得皮黄剧中的旧本，文句类多不通，很生了‘不雅’之感。于是纷纷的为梅兰芳编制《太真外传》，《天女散花》一类的剧本。文字的典雅，有过于昆剧。继之，则为程砚秋尚小云诸伶编剧本者也踏上了这条路去。于是听众便又到了半懂不懂的境地。在演剧技术和一切内容、

题材、结构都没有改革之前，而独将剧本古典化了，当然是要失败的，要没落的”。这大体上还是民众戏剧观的思路，但由于将之与反对“文人学士”对京剧的雅化联系在一起了，它的意味就不一样了。

这种不一样的意味，在瞿秋白写于1931年9月的《乱弹代序》中，便显明起来，并且有了新的发展。瞿秋白明确地将昆曲定为“中国旧式绅士等级的艺术”，这是将阶级分析运用到对中国传统戏曲的分析之中，不过，这还仅是将反对文人学士的民众戏剧观显明化为一种阶级论，在1931年已不算新潮了。瞿秋白文章的进一步发展，在于它以“占有”论阐述了两种文艺的关系：“昆曲原本是平民等级的歌曲里发展出来的。最早的元曲几乎都是‘下流的俗话’。可是，到了乾嘉之世，昆曲里面，早就给贵族绅士的文人，填塞了一大堆一大堆牛屎似的‘短钉’进去！”“昆曲已经被贵族绅士霸占了去，成了绅士等级的艺术”。“‘乾嘉以降’不久”，昆曲的绮梦被长毛叛贼捣乱了，被他们的喧天动地的鼙鼓震破了，同光之世，渐渐的那昆曲的笙笛声离得远了，平民等级的艺术乱弹居然登了大雅之堂，并且“在绅士等级蜕变出来的绅商阶级的手里，重新走上所谓‘雅化’的道路”。^②瞿秋白对于乱弹取代昆曲的过程勾勒得并不准确，也相当简单化；不过，值得注意的是，他将经济上的阶级剥削理论运用到了对中国戏曲史的分析上，形成了一种新文学史观。这其实已是在“文革”时期大泛滥的阶级占领舞台论的最初的萌芽。

在瞿秋白眼里，白话不白，乱弹不乱，欧化等于是贵族化，这是同一进程的几个方面。他是站在普罗大众文艺的立场上来否定京剧的雅化过程的。此文中多用“等级”一词，瞿秋白在一个半月以后所写《普洛大众文艺的现实问题》一文中就正式提出，文艺界之中“不但有阶级的对立，并且还有等级的对立”。

3年多以后，鲁迅写了《略论梅兰芳及其他》（上），观点与瞿秋白的文章有相似之处，但说得比瞿秋白深刻。鲁迅此文从谭鑫培说起，称他为慈禧赏识过，之所以没有人为他编剧本是因为有几分不敢，梅兰芳和他不同了，梅兰芳“不是皇家的供奉，

是俗人的宠儿，这就使士大夫敢于下手了。士大夫是常要夺取民间的东西的，将竹枝词改成文言，将‘小家碧玉’作为姨太太，但一沾着他们的手，这东西也就跟着他们灭亡。他们将他从俗众中提出，罩上玻璃罩，做起紫檀架子来。教他用多数人听不懂的话，缓缓的《天女散花》，扭扭的《黛玉葬花》，先前是他做戏的，这时却成了戏为他而做，凡有新编的剧本，都只是为了梅兰芳，而且是士大夫心目中的梅兰芳。雅是雅了，但多数人看不懂，不要看，还觉得自己不配看了”，“他未经士大夫帮忙时候所做的戏，自然是俗的，甚至于猥下，肮脏，但是泼刺，有生气。待到化为‘天女’，高贵了，然而从此死板板，矜持得可怜。看一位不死不活的天女或林妹妹，我想，大多数人是倒不如看一个漂亮活动的村女的，她和我们相近”。^⑩

此文对于文艺史上雅俗关系的一个方面阐述得相当深刻。瞿秋白说雅化是绅士化，这是着眼于社会地位而言的；鲁迅说雅化是士大夫化，这是就意识与审美情趣而言的。文艺的社会学眼光，容易将问题简单化，文艺的审美眼光才能够抓住文艺自身的变动。当然，两者不能割裂。鲁迅正是在审美眼光中融合着社会学眼光的。因此鲁迅对这一文艺问题的分析，就比瞿秋白细致得多。他说明了雅化过程的两面性：“雅是雅了，但多数人看不懂，不要看，还觉得自己不配看了。”一方面是从俗众中被提了出来，雅了；另一方面则是在与大众疏离以后，梅兰芳只有跟着日见消沉的士大夫冷落起来。鲁迅又进而说明了夺占的两面性：一方面是“罩上玻璃罩，做起紫檀架子来”，这是重视，是当宝贝；另一方面则是“一沾着他们的手，这东西也就跟着他们灭亡”。这就如同长在泥土里的花，一旦插到了雅致的花瓶里，就只有日见其萎了。更进一步，鲁迅还指出了俗文艺的两个方面：虽然猥下、肮脏，却泼刺、有生气。鲁迅强调“泼刺、有生气”这一方面。这比之郑振铎将京剧判定为“原始性的俗文戏曲”，并将京剧的生命力与“民众教育与知识不发达”联系在一起的对于京剧的鄙薄，比之胡适、傅斯年谈论京剧时的那种精神贵族的口吻，比之钱玄同对京剧的片面打压来说，都是一个重要的飞跃。因此鲁

迅与相当一段时期那些要雅化京剧的看法不一样，他阐明了雅俗文艺的优势劣势比较：天女虽然高贵，却死板；漂亮活动的村女与大多数人更相近。用上“漂亮”一词所表明的是，文艺并不完全等于实在的生活，它应有其艺术性。这些论述，都是瞿秋白文章所没有说到的。

在20世纪30年代，鲁迅对于雅俗关系的上述阐发，无疑是新颖的、深刻的。当然这还不能看成是对于文艺史上雅俗关系的全面的论述，雅化过程应该理解得更宽泛一些。所谓雅化，乃是指将高级化、丰富化、文雅化综合为一体的一种发展，规范化其实也就是一种雅化。因此，雅化不能完全等同于士大夫化。地方戏曲的上升，离不开雅化过程。鲁迅从他一生同正人君子斗争的经历及自己不愿为士大夫们所同化的意向出发，着力阐述了文艺雅俗关系的一种变动情状：雅化的危害，俗文艺的生命力。他所反对的，更准确地说应是文艺的士大夫化。

鲁迅的论述对于文艺史有普遍意义，这一点，他自己也是意识到的。他在《门外文谈》中说：“《诗经》的《国风》里的东西，许多也是不识字的无名氏作品，因为比较的优秀，大家口口相传的。王官们检出它可作行政上参考的记录了下来，此外消灭的正不知有多少”，“东晋谢齐陈的《子夜歌》和《读曲歌》之类，唐朝的《竹枝词》和《柳枝词》之类，原都是无名氏的创作，经文人的采录和润色之后，留传下来的。这一润色，留传固然留传了，但可惜的是一定失去了许多本来面目”，“因为没有记录作品的东西，又很容易消灭，流布的范围也不能很广大，知道的人们也就很少了。偶有一点为文人所见，往往倒吃惊，吸进自己的作品中，作为新的养料。旧文学衰颓时，因为摄取民间文学或外国文学而起一个新的转变，这例子是常见于文学史上的。不识字的作家虽然不及文人的细腻，但他却刚健，清新。”^⑪这一段话不仅说到了民间文艺的优点，而且对于民间文学的存在状态及其对于文学史发展的作用也作了精彩的论述。显然，这篇文章已具有阐述一种文学史观的性质。值得指出的是，鲁迅的论述不仅是深刻的，而且是有分寸的。他说到了民间文学依赖王官及文人采录而流传，这一定程度上

肯定了王官及文人的作用，更深一层说，它触及到了这样一个实质性的问题：掌握着物质生产手段及权力话语的人，也掌握着精神产品存在的手段。“摄取”，不同于“夺取”，是“吸人”的意思。这说的是两种文学传统之间的交流关系。如果说上引《门外文谈》的一段话仅仅说到了文人之吸人不识字的作家的作品，旧文学之摄取民间的或外国的文学而起一种转变这一个侧面，那么，早在1927年，鲁迅便已在《革命时代的文学》中，说到不识字的作家之受到古书及乡绅的影响：“平民所唱的山歌野曲，现在也有人写下来，以为是平民之音了，因为是老百姓所唱。但他们间接接受古书的影响很大，他们对于乡下的绅士有田三千亩，佩服得不得了，每每拿绅士的思想，做自己的思想，绅士们惯吟五言诗，七言诗；因此他们所唱的山歌野曲，大半也是很陈腐的，不能称是真正的平民文学。”^⑤这一段话即使在今日来看，仍然是深刻的，它说明了乡绅文化对于民间文学的全面的侵入，十分明显地触及到马克思所明确提出的一这一命题：一个社会统治阶级的思想必然是这个社会的统治思想。综合以上所述，我们可以看到，鲁迅对于两种文学的关系的论述还是比较全面的。

二、“文学民间源头论”的形成及其错误

然而，在一个阶级观念愈益膨胀起来的时代，简单的占有论，被当成了对文艺史雅俗关系的全面理解，并从而形成一种从20世纪40年代到60年代前期一直十分流行的文艺史观：一切新的东西都来自民间文艺，封建文人汲取了民间文艺的新东西，文艺才得到了发展，但是从民间文艺中汲取来的新东西，又在封建文人手上走上了形式主义的道路而最终走上绝路。这时，民间文艺中早已有或者又正在有新的东西萌发出来，于是，封建文人又重新加以掠夺，这样，文艺史便再向前发展了。

这样一种文学史观，最终是在文艺大众化、民族化思潮的推动下得以形成的。

1940年3月，向林冰发表了《论“民族形式”的中心源泉》一文，他说：“民间形式的批判的运用，

是创造民族形式的起点，而民族形式的完成，则是民间形式运用的归宿。换言之，现实主义者应该在民间形式中发现民族形式的中心源泉。”^⑥民间形式已经被视为民族形式的中心源泉了。从对于民间形式在建立文艺的民族形式中的此种现实作用的认识出发，向林冰更进而形成了一种文学史观：文艺形式是生于民间，而死于庙堂的。虽然向林冰的文章一发表，就遭到了郭沫若等人激烈的批判，但文艺理论发展的一种趋势已经不可阻挡了。

在戏剧领域，1940年12月，在戏剧民族形式问题的座谈会上，宋云彬承着瞿秋白、鲁迅的论述，加以泛化，将“民间文学源头论”给清晰地阐发了出来。他说：“任何艺术形式，诗歌也好，戏剧也好，开始的时候，都是属于大众的，到后来被少数士大夫夺取去了，才脱离了大众。像竹枝词原先都是在民间普遍流行的，但经过所谓‘文人墨士’的改作，渐渐成为非‘大众’的东西了。又如平剧，自被搬进宫廷，搬进王府，搬进戏院后，脚本也改过了，词句都‘雅’起来了，便渐渐和大众脱离关系。所以，我认为民族形式的第一个任务：就是把大众的东西还给大众。”^⑦这一段话与鲁迅对梅兰芳的论述关系更为密切，这一点我们可以从用词上看出来。瞿秋白说昆曲成为贵族的艺术用的是“霸占”一词，而上文所引鲁迅的话是说“士大夫是常要夺取民间的东西的”。鲁迅的这句话就其所指而言，已具有一种普遍性。宋云彬也用“夺取”一词，也承鲁迅的话，举到“竹枝词”的例子。但是，鲁迅对于士大夫之夺取民间的东西，就其程度而言用的词是“常要”，并且不仅限于文艺，还包括对性的占有，这实际上说到了一种共生与伴生状态，即对于文艺的夺取，是整个夺取关系中的一部分，这种对于文艺问题的论述就有了一种原生状态的意味了。而宋云彬这段话，则专就文艺来说，而且他用上了全称判断：“任何艺术形式”，“开始的时候，都是属于大众的，到后来被少数士大夫夺取去了”。这就说得过于绝对化、简单化了。

我们可以举颂体为例来加以反驳。刘勰原颂之始，追溯至帝喾之世。据《吕氏春秋·古乐》篇，帝喾命咸黑作为声歌，所以刘勰说：“咸黑为颂，以

歌九韶”（《文心雕龙·颂赞》）。这可能是对于歌颂类的诗歌之产生的神话式的描述，这一传说所突出的是氏族或部落首领的作用。当然，在神话传说中，往往将先民们的创造集约化在少数文化英雄身上，然而也难以否认少数突出人才在创造发明上曾起过巨大的作用，比如后稷对农业生产的贡献。因为年世渺邈，声采靡追，所以帝眷命咸黑作声歌的说法，还不足以以为凭；但刘勰以商颂为颂体的正式成形，是符合事实的，《诗经》中五篇商颂具在。颂主告神，它同祭祀的关系密切。商人重鬼，祭祀之事，有巫师负责，因此商颂的产生，最保守地说，难以完全归功于大众。而周公所作《时迈》一篇，则为颂体确立了规式。至于晋鲁野颂，当然是大众之所为。在颂体的变化上，《原田》、《裘辞》这一类“野颂之变体”起了使之“浸被乎人事”的变化；然而屈原作《橘颂》又使之延及细物。这都是颂体从告神、颂君向世俗变化的表现。再如弔文，本是用以问终、弔灾的，贾谊之浮湘弔屈，方才使得“弔”变成一种追怀古人、抒发感慨、笔挟议论的文体。再如像“哀”作为一种文体的确立，就同潘岳的创作有极大的关系。

在文体的浮沉兴灭中，作家成功的创作也有着巨大的作用。对此，我们可以举箴体为例：战国以后，一方面是“铭辞代兴”，另一方面则是“箴文萎绝”（《文心雕龙·铭箴》）。然而，到了汉代，扬雄以《虞箴》为范本，作《州牧箴》十二、《卿尹箴》二十五，加之崔骃父子及胡广等人的补作，总称为《百官箴》，箴体于此重振起。从以上古代文体兴起、发展的例子中，我们可以看出，将一切艺术形式的创造都归之于大众，将文人仅置于夺占的地位上，是不完全符合文学史的事实的。

其实，在艺术形式的产生上，存在着三类情况：第一类，主要是由大众创造，而由文人作了雅化，这一类情况用上“夺取”两字，还能算是有道理的；第二类由大众与文人共同创造；第三类则主要是由文人创造的。对于后面两类，用“夺占”来形容，并不符合历史的真实。

大众创造论，其实即是民间文学正统论。由单纯的大众创造论出发，自然会产生出“把大众的东西还给大众”的结论，在大众和文人文学的关系上，

也自然会把两者的根本关系，说成是两线发展的、是对抗的。

光未然在《民族文艺形式问题》一文中，以这样一句话来概括中国的文艺史：“翻开数千年来自中国文艺传统的流水帐，几乎没有一个时期不是贵族文学和民间文学的对抗”。他进而描绘出这样一幅文艺史上两线对抗的图景：“首先是民间形式的自由活泼的发展，跟着为统治阶级所利用，使其本身逐渐蜕化为贵族形式，而与民间形式相对抗。这时民间又有了新的，按照原来的一条线发展下来的，但多少受了贵族形式的若干影响的另一种民间形式，起来和贵族形式对抗着。旧的贵族形式逐渐衰落了，统治阶级又把这新的民间形式偷过来，在自己传统的基础之上加以改造，而使其蜕变为新贵族形式。于是新的民间形式又在自己传统的基础之上，和新的贵族形式的若干影响之下，再滋生，再被压抑，再发展，再被利用，再蜕变为‘新贵’，再与以后起来的民间形式对立。……这是民间形式和贵族形式的辩证法。”^⑩按光未然这段话的意思，所有的文艺形式起先都是民间形式，也就是说，一切都是大众创造，而为贵族“偷”去的。这就将两者的关系两线斗争化了。鲁迅所说的是，国风一类的诗歌“消灭的正不知有多少”，“没有记录作品的东西，又很容易消灭，流布的范围也不能很广大”。这是正确的，把握到了文学作品产生的原生状态。其实不仅是民间创作，即使是文人创作消灭的也正不知有多少，成了书也还甚易湮灭，并且绝大多数文人的创作其流布的范围也不可能很广大。光未然不考虑文艺作品具体的生存状态，不考虑传播手段的有无，就贸然地想象民间形式可以“按照原来的一条线发展下来”，这是他的虚构。民间文艺形式的产生与存在，具有一种突出的散在性、多发性、地区性和相对的短暂性，只有少数民间形式在融汇了大量的其它艺术的营养以后，才上升到了全国性的层面上。也有一些民间形式化入到了或是影响了后来的民间形式的产生与发展，但也经历了多元因素交织影响的一系列复杂演变，这从京剧声腔的形成过程中便可以看出来。文人创作，也是在多块团的斗争与沟通之中兴衰沉浮的。然而，这一切都不在光未然的

考虑中。

光未然的简单化，还表现在他对异民族影响的论述中：“当异民族影响传入中国的时候，最先被统治阶级的好奇心吸收到贵族文艺，再次传布其影响于民间形式中；这以后就是被民间形式所吸收（主要的是因为民间形式的生动活泼，便于大度包容），再次传布其影响于贵族形式中；这以后就是通过前述的‘民间形式和贵族形式的辩证’的过程，而进行着互相再汲取，互相再消溶的工作——这是中国文艺传统中的民族形式和外来形式的辩证法”。外来影响对于中国文学发展的作用，是新文艺人士在20世纪30、40年代喜爱谈论的一个题目，郭沫若、茅盾都用这个题目来批驳过向林冰的“民间文学中心论”。光未然试图将强调异民族影响与强调民间形式的对立意见融为一体，纳入到他的两线斗争中。他说异民族影响传入时最先被吸收到贵族文艺中，再传布影响于民间形式；这其实是以五四新文艺是由知识分子吸取了西方文学的影响而滋生，然后产生出大众化运动这一中国新文学发展的历程为蓝本而产生的。这不能作为一个普遍的规律。当少数民族弓马利箭入主中原之后，民族融合中的文艺会发展出一种新趋向。少数民族的文艺活动因其发展水平低，因而首先和汉族的俗文艺圈子相汇合，形成一种具有明显的新成分的市俗文化。这种新的市俗文化，又必然潮水般地冲击着汉族文人们原有的审美习惯。文人们渐次向市俗文人融入，在一种新的文艺选择的基础上对其作雅的提高，这就可能造成

新文体的崛起。唐宋的俗讲、宝卷、变文，便是为了宣读佛经而产生的通俗文艺形式。因此，光未然所论异民族影响最先被贵族文艺形式吸收，只能作为文艺史中的一类情况而存在，并非全部。

光未然虽然一再强调“辩证法”，其所论实为简单化的机械论。盛行于20世纪50年代，延续其影响于60年代两线斗争论及民间文学源头论与正统论，其实早在1940年，就已经在对大众化与民族化的讨论中形成了。

要之，“文学民间源头论”是在对京剧雅化的批判中兴起，并在文艺大众化、民族化思潮的推动下得以形成的。这一理论不仅将文学形式的产生问题简单化了，而且还对大众和文人两类文学的关系作了线性的、狭隘的理解。

①《剧谈（五）》，1920年11月4日《晨报》第7版。

②《京剧丛谈百年录》，河北教育出版社，1999年，第66、67页。

③1934年11月5日《中华日报·动向》。

④《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社，1981年，第94、95页。

⑤《鲁迅全集》第3卷，人民文学出版社，1981年，第422页。

⑥1940年3月24日重庆《大公报》副刊《战线》。

⑦《戏剧的民族形式问题座谈会》，《戏剧春秋》第1卷，第2期。

⑧1940年5月《文学月报》第1卷，第5期。

责任编辑：王法敏