

# 京丑表演艺术的戏剧功能和舞台意象

■赵兴红

**摘要:**丑为“间色”,与正色“搭伙”为侣,在这种基本的关系之外,丑在每一出戏里有不同的戏剧功能,甚至随着表演的灵活表现,丑在同一个戏的不同演出中也有不同的舞台功能。作为一种艺术语汇,丑在意蕴上可以和他角形成一正一邪,一庄一谐,一谐一俏的辩证对比,彰显出不同层面的舞台艺术辩证法则。从形式上,在舞台上形成多种“有意味的形式”,制造集中而鲜明的意象;在人物上,构成年龄、阶层、丑俊、善恶等的反差对比,起来深层象征和隐喻的作用,从而提高京剧文化的哲理意蕴。

**关键词:**京丑 戏剧功能 舞台意象 角色调剂

在戏剧发展史上,随着表演中戏剧元素的增加、故事性的加强,戏剧中的人物随而增加,生旦净丑四大行当缺一不可。丑为“间色”,与正色“搭伙”为侣,指丑在戏里是起穿插、牵引、填充、调节等辅助作用的角色,这应是丑行与其他行当最明晰的辩证关联,也是丑角最基本的“戏剧功能”。在这种基本的关系之外,丑戏路纵横,表演最接近全能,与不同角色的同台演艺,彰显出不同层面的舞台艺术辩证法则,大大丰富了戏剧的形式与内容。

从形式上,丑与青衣、花旦、老生、小生等可以构成服装、造型、舞蹈等的色彩对比,在舞台上形成多种“有意味的形式”,制造集中而鲜明的意象,从而达到无有唱念做打亦有形式韵味的境界,“被道出的尽在不言中”。

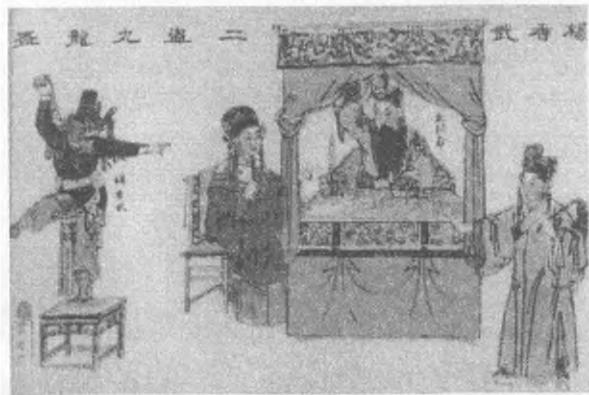
在人物上,构成年龄、阶层、丑俊、善恶等的反差对比,纷呈了人性与崇高的不等距离。在具体的京剧目中,丑在每一出戏里有不同的戏剧功能,甚至随着表演的灵活表现,丑在同一个戏的不同演出中也有不同的舞台功能。不同的角色犹如画布上的不同颜色,它们总体上各得其所,各尽其能,但在不同的戏里又有种种不同的安排、使用,多姿多彩。

《扬州画舫录》中说:“凡花部角色,以旦、丑跳虫为重……本地乱弹以旦为正色,丑为间色。正色必联间色为侣,谓之‘搭伙’。跳虫又丑中最贵者也。”<sup>①</sup>这段话是较早讲到丑在戏里的地位与功能的

资料之一。当然“间色”、“搭伙”只是一个很简单的概括,丑在不同的戏里有不同的戏剧功能,不能一概而论。比如在丑角的正戏里,或者丑的独角戏,这种说法就不适合。

## 一、角色调剂

丑角是近全能的配角人物。在戏文的角色中,除了生、旦主要演员一人一个角色外,其他次要演员,一个人要在剧中扮演多个人物,这种兼演的情形造就了丑角成为重要的全能配角的传统。



此图为清代木版年画《扬香武三盗九龙杯》。传神的绘画、质朴的工艺,给戏剧艺术又提供了宏大的舞台。丑角跃然其间,不仅给画面增姿添色,而且也留下了矫健的形象。

戏剧演出就像一道菜,有主料、辅料、佐料,既要讲究材料的数量和烹饪的顺序,还要讲究营养搭

**作者简介:**赵兴红,鲁迅文学院教师,博士;主要研究方向:戏剧理论、文学前沿评论。

配,色味俱全,即不同角色的搭配构成色彩、味道的变化。亚里斯多德在《诗学》第七章谈到“……无论是活的动物,还是任何由部分组成整体,若要显得美,就必须符合以下两个条件,即不仅本体各部分的排列要适当,还要有一定的、不是得之于偶然的体积,因为美取决于体积和顺序。”按照这个理论,戏剧演出要用审美的标准来衡量之,各部分的排列要适当,即角色与角色之间的排列要符合逻辑,每个角色各司其职,兼具搭配,相互补台,相映成戏。剧本本身不是戏剧,只有通过演员使用剧本,剧本才成为戏剧。演员分担了角色的承载,不仅仅是尽可能充分地表现角色,而且也承载了舞台协调、动作、效果等各项舞台司职。每一种艺术都有它独有的工具,戏曲演员的工具是他自己。他既是组织材料的人,同时他又是材料本身。演员应该是主导者,是材料的组织者和被组织者,他要完成角色塑造和舞台司职双重任务。

戏曲角色配置有主次之分。以元杂剧的角色配置为例:正末或正旦是“正”,副末等是“副”,一个为主,其余为辅,这种基本关系体现在元杂剧艺术形态的几乎所有方面:如唱的方面,正旦或正末一人主唱到底,分别称正旦戏、或正末戏,其他角色如净、丑则不能唱,或唱词很少。在戏曲成熟的初期,元杂剧的表演体制为一本四折,主角的戏份太累,需要其他角色插科打诨作调剂。明冯梦龙指出:“是记情节关锁,紧密无痕,插科亦俱雅致,惟角色似累生、旦……他角虽稀,亦自不妨见长也”<sup>②</sup>丑角在剧中是规范性最小的角色,他的出现一方面为生、旦演员作角色调换,使主角能腾出时间来休整、化妆,完成下一场繁重的演出任务;另一方面又及时地开脱生、旦戏或沉重或忧伤或矫情的戏剧情境,进入截然不同的艺术天地。“以旦为正色,丑为间色”,也是讲角色配置的关系,一个为正,一个为间,间是穿插、调剂、也有辅助的意思。插科打诨的“插”字,与“间”字相仿,本意也是讲角色表演的辅助作用。

京剧虽然早已摆脱了元杂剧“一本四折”、“一人主唱”等诸多窠臼,但角色配置和角色调剂的道理依然存在。京剧中大多数剧目以生、旦为主,净、丑角色穿插是为调剂。丑角在舞台上是活跃的,他几乎不受剧情、剧场的限制,可以随意出现在任何一个段落中,或者取闹打诨,或者穿插一段游离于剧情之外的小场景、小闹戏,有时我们看到,丑角在舞台上就像一个活蹦乱跳的小精灵,跳进跳出,自由科白,随意调剂。

京剧中以丑角为主的戏并不多,多是一些折子戏、小戏,人物如《连升店》的店家、《老黄请医》的医生、《选

元戎》的程咬金、《一匹布》的张古董、《时迁盗鸡》的时迁、《小过年》的王小、《绒花计》的崔八、《荷珠配》的赵旺、《变羊记》的贾妈、《荡湖船》的李君甫等。

丑行最重要的作用还在于与他角搭配,辅弼他行,烘云托月,参与构建不同层次的舞台艺术辩证法。作为一种艺术语汇,丑在意蕴上可以和他角形成一正一邪,一庄一谐的辩证对比,起到深层象征和隐喻的作用,从而提高京剧文化的哲理意蕴。



丑与老生配演的有《群英会》的蒋干、《审头刺汤》的汤勤、《法门寺》的贾桂、《黄金台》的侯登等。《乌盆记》也是一出老生和老丑为主的唱功戏。内容叙述穷老头张别古向赵大追讨旧帐,赵大以乌盆抵债,乌盆内竟附有刘世昌的鬼魂,乌盆向老头哭诉冤情,张别古便带着乌盆到包拯衙门前告状,使之沉冤得以昭雪的故事。全剧五个角色,四个为丑,张别古(老丑)、赵大(茶衣丑)、赵妻(彩旦)、刘升(杂丑)、刘世昌(老生)。这个戏里丑角吃重,老生反倒成了“间色”,而且老生在后半本戏完全化成一个代号——乌盆,不是老生和老丑对戏,而是乌盆和老丑对戏,这种形式是中国戏曲的表现手法之一。在这个戏中,丑角推动剧情的整体发展,丑是戏中胆,没有丑角,就没有这个戏。四个丑又分别起着不同的作用。赵大、赵妻是反面人物,不是剧中主要表现的对象,他们杀人劫财,把商人刘世昌和仆人刘升的尸体活埋烧成乌盆,造成情节上戏剧冲突的起因。刘升是刘世昌的仆人,有些天真幼稚,属于杂丑,他出言不逊,与赵大有口角之争,对于剧情无甚紧要。张别古是剧中要表现的主要人物,他性格鲜明,表演复杂,此剧能够亮眼,关键在于张别古人物形象的塑造。先看开场人物的念白,用一板一眼的京白:“人老猫腰把头低,树老焦梢叶儿稀,茄子老了一斗子,倭瓜老了面糊的,老汉今年七十五,我的名字叫张别古。”据中国戏曲学院郑岩(萧盛萱的弟子)教授讲,这句台词是萧长华改编的,他去掉了原剧本中

低俗的台词,而改用生活中大家熟知的自然景物来形容人老后的状态和心态。这种心态渲染为张别古替人告状、抱盆喊冤设置了障碍。作为一个年逾古稀的老翁,他本不愿意多管闲事,凡事得忍且忍。张别古至赵大处讨草鞋钱,赵大坚不予钱,卒以乌盆与之。天网恢恢,疏而不漏。张别古取盆回来,忽有鬼声自盆出,诉冤甚苦。人与乌盆发生周旋,一个是不愿见官,一个是不依不饶,这中间有很多喜剧因素,丑行的数板,语言诙谐,表情丰富,表演生动,舞台演出效果很好。最后在盆的说服下,其实是张别古经过了自我心理矛盾斗争后,克服了年岁的困惑而决定伸张正义,一个可信、可敬、可爱的老翁形象在舞台上树立起来。如果不是用老丑来塑造张别古,人物的典型性格是出不来的。

与青衣配演的有《女起解》的崇公道,《玉堂春》的医生,《春秋配》的贾氏,《六月雪》的禁婆等。《秋江》是老丑与青衣的做功戏。在“行船”一场戏中,他们一人摇桨,一人站立船头;一个是鹤发童颜的老翁,一个是妙龄红颜的小尼姑;一个是稳操胜券的诙谐幽默,一个是追赶情郎的性急炽情。戏就在演员身上,象也就存于形中。通过他们的彼此搭配,起伏摇摆的身体律动,对比鲜明的表情映照,来对应人们某种抽象的意念,使舞台抽象成两个人物、两个意象的交相观照。舞台空空如也,在假定性戏剧情境中,两位演员程式化的表演,或者说鹤发与红颜、一丑一旦、一谐一正的形式表现,是引发观众想象与体验的关键。可以说,“中国戏曲并不是以展示戏剧冲突、追求逼真的戏剧效果见长,主要还是通过意象的营构来表现丰厚的情韵……一方面,戏曲舞台向观众展现的是一个绚丽的意象世界,另一方面,更显出戏曲自身审美特质,以意象的表现与感受为中介,建构出一种独特的表现方式与‘观—演’关系。”<sup>③</sup>在这个意象世界里,丑是不可缺少的艺术元素,丑角与他角所构成的集中的、鲜明的、统一的辩证关联,感性地表现出中国人的生活情状、人文精神。

与武生配演的有《落马湖》的樵夫、酒保,《青石山》的王半仙等。《三岔口》的武丑刘利华与武生任堂惠的对打,之所以让人百看不厌,是舞台上两个人物十分讲究的形体符号与技巧的运用,意象化地营造出一种“摸黑”的情境。张云

溪、张春华演出的《三岔口》,二人时而摸黑,时而对打,由浅入深,层次分明地展现出人物由猜疑到争斗,由争斗到对打,最后解除怀疑的过程。在武生与武丑对打的过程中,以无代有,以此代彼,一个刚劲有力,一个轻灵快巧;一个横平竖直,一个缩手缩角;一个稳中见美,一个诙谐见俏,赋予了戏曲舞台千变万化的奥妙。

与花旦配演的有《乌龙院》的张文远,与花衫配演的有《贵妃醉酒》的高力士等。《小上坟》是以官衣丑、花旦饰演的小戏,载歌载舞,诙谐可爱。舞台上一丑一旦,一红一皂,飞步圆场,构成对比鲜明的色彩意象,分外妖娆。并且,戏中有很多技巧,如丑角的“伸缩脖儿”、“吹髯口”、“蹲步圆场”、“转眼珠”,旦角的“踩跷”、“跑圆场”、“涮眼珠”等,讲究干净利落,脆、快、美,此戏也有贴“飞飞飞”<sup>④</sup>的,筱翠花、陈永玲以此剧称著。

与小生配戏的有《金玉奴》的金松,《蒋干盗书》的蒋干等。《金玉奴》中的金松是个叫花子头,扮相滑稽可笑,他虽然是社会最底层的人,但绝非无赖之徒,他忠厚善良,炽热心肠,遵守和维护底层人民的社会规则,信守人心的善良和道德准则,所谓“道有其道”。除了并不奢求的温饱之外,他心态积极乐观,和女儿一起追求人生的幸福和自由。“每日里吃的是残茶剩酒,替人家守门户倒也风流。做丐头众兄弟举我为首,回家来做草堂无忧无愁。”<sup>⑤</sup>金松的滑稽表现在,他目不识丁还自以为是,言谈中常常闹出许多笑话,他把“老丈”听成“老帐”,把“搭救”听成“大舅”,在搭救穷书生莫稽的性命后,有意把女儿金玉奴许配与他。本碍于情面不好直说,但金松有金松的办法,他“圆脸往下一拉,拉成长脸,我就这么办了”,莫稽为生计应允,但假辞说没有聘礼,金松拿出底层人惯用的精神胜利法,“你会说大话吗,说两句大话就得了”,<sup>⑥</sup>于是现实中的珍珠凤冠、彩缎霞帔就在想象中实现了,这就是底层人民的快乐,简单而又灿烂纯净。莫稽要进京赶考,家中盘缠不够,金松一路要饭护送到京城,当莫稽中举之后,反忘恩负义,陷害金玉奴。莫稽欲拿二十两银子打发金松,金松人穷志不穷,痛斥莫稽的丧尽天良,“你忘了倒卧在我们家门口,要不是我们爷儿俩用豆汁搭救你,你能有今天吗?……你刚得中之后就跟我摆官架子,我要不是为我的女儿,冲着你我早就走了,我是你的老丈人,拿我当你的佣人叫我金二,我全明白你嫌我嘴敞,怕我到了任所给你泄底,不用你轰我,我人穷志不短,你给我银子,我还没看起它,你拿他当银子,我拿它当砖头砸你的狗头!”<sup>⑦</sup>金松身上深深地反映了传统人民忍辱负



武丑饰演的浪天鹏,倒挂于舞台天幕下的杠子上,代表在房梁上俯身向下探身,做“倒挂金钟”状。

重、铮铮铁骨的硬汉精神。这样一位敢爱敢恨，敢向命运抗争的丑角人物，带给观众的意义已经远远超出了滑稽调笑层面上的戏剧功能，他促使人们同情弱小，怒斥丑恶，深度体验劳动人民的酸甜苦辣，激起人们向命运抗争的信心和勇气。

不能小看配角的作用，他们为主角增色不少。在唱做上，丑行既发挥，也收敛，不枝不蔓，不抢镜头，克尽配角的职责，完全是大角风度。有人说丑行在戏曲中的地位犹如菜之佐料、药之甘草、家之顽童，缺之不可，失之无味，丑是戏曲中不可缺少的点缀。

齐如山说：“两个好老生不能同搭一班，两个好旦角不能同搭一班，两个好武生不能同搭一班，两个好花脸也不能同搭一班”。<sup>⑤</sup>但丑行之间的这种现象似乎就少很多。戏曲界流行“没有永远的主角，只有永远的配角”，也许配角永远只是配角，无法荣升为主角，不过，他们身为配角时的精彩，有时比自己担任主角还要亮眼。

## 二、人物反差

俗话说，戏有生旦净丑，人有悲欢离合。鲁迅在《二丑艺术》中说：“二丑是百姓看透了的人，提出精华来，制定了的角色。”<sup>⑥</sup>简洁而深刻，是鲁迅杂文的难以企及之处。用不多的话语，就把二花脸之为二花脸的特质提出精华来了，鲁迅这里说的虽是二花脸这角色及其行状，但丑角又何尝不是百姓看透了提出精华而设定的角色呢？京剧里设置的丑扮人物常常与要突出的人物构成一个反差和对比，从而纷呈了人性与崇高的不等距离。

荀慧生改编的剧本《杜十娘》，讲述了金陵名妓杜十娘，虽为青楼女子却有棱嶒傲骨，赤子之心，在看破红尘后，怀抱百宝，怒沉长江的悲剧。剧中塑造了一位富商孙富，虽出身宦门衣冠楚楚，却是为富不仁、见利忘义的市侩之徒形象。跟荀慧生配戏的是朱斌仙，在剧中饰演孙富。孙富出场时就来了一段说板，夸耀自己家资富有：“说我富，不算富，开了几座典当铺，大元宝无计其数，金黄黄的象倭瓜，白花



戴文生巾，穿花褶子，朝方靴，此乃丑头送情之身段。

花的赛豆腐，我们家的厨子二百五，稀里糊涂往锅里煮，烧火的丫头直叫苦，掀开锅盖杵一杵，乐得她把小嘴捂：自从目下到盘古，谁见过倭瓜、元宝一锅煮，一锅煮。”<sup>⑦</sup>用夸张、想象的手法把一个唯钱是图的土财主描摹出来。孙久慕十娘姿色，目睹十娘从良与李公子相携返里，乃密与商议，欲以千两银换十娘，李公子听信谗言，利令智昏，欣然允之。翌日凌晨，孙富迎娶，杜十娘出示所携百宝箱，李公子后悔不及，孙富则手舞足蹈，庆幸以区区千两白银既得美人，又得珍宝。十娘怒斥孙富惯施勾心斗角伎俩，做损人利己的勾当，当与禽兽无异，孙福不知羞耻，反说她真算骂对了。杜十娘看破世间金钱导致的孽障，誓不将珠宝赠小人助纣为虐，最后怀抱百宝冰肌玉骨葬波澜，留下千秋遗恨。孙富等人与杜十娘之间在人格上形成了巨大反差。

马富禄在《红楼二尤》中前饰薛蟠，后饰秋桐，兼演丑和彩旦两种角色。荀慧生改编的剧本《红楼二尤》中，设置了八个丑角人物，赖尚荣、贾珍、贾荣、薛蟠、来旺、秋桐、家丁、酒保，几乎占据了剧中人物的二分之一，正应了柳湘莲那句话：“宁、荣二府只有那对石狮子还干净！”与此类似的还有《锁麟囊》，戏中共有九个丑角人物：老傧相、少傧相、胡杰、程俊、卢仁、卢义、胡婆、碧玉、梅香。第一场通过少傧相、老傧相的出场对话，向观众介绍了有两户人家要办喜事。因为贫富悬殊，为去谁家爷俩发生了争执。这场属于前因，用老少傧相所产生的冲突，只是为了点出世俗小人对贫富两种不同的态度。第二场是戏的真正起点，从薛良为即将出嫁的巨富薛家之女薛湘灵装锁麟囊。第三场，戏剧矛盾发展趋向深化，赵禄寒由于清贫，女儿出嫁无钱给置办嫁妆。第四场，胡杰和程俊两个小花脸插科打诨的穿插，是对戏剧矛盾展开的催化，话虽不多却令人回味无穷。第五场，薛、赵二家的花轿不约而同地来到春秋亭避雨，春香和锣夫的抢白，显示了富家丫鬟仆人的仗势欺人，使赵守贞父女二人饱尝世态炎凉。戏锋一转，形成鲜明对比的是主人薛湘灵却心地善良，诚挚待人。第六场的拜堂和第七场小花脸们的插科打诨以及薛良的劝架，虽是一带而过，但却深刻地嘲讽了世俗小人攀附富贵的嘴脸。第八场是靠小花脸来造气氛的一场，它预示着大水即将来临，这里小花脸又代表百姓，城里人在千方百计采取措施进行防范。九、十、十一场是故事的转折，天下水灾，薛夫人、周庭训被救，胡婆带领薛湘灵投靠卢家庄。最后一场，是故事的“合”，戏剧矛盾得以深化和解决，表现了不同人物在贫富转化后的不同心态和表现。总的来看，丑在剧中占据了

人物的二分之一,主要功能是,点出世俗小人物对贫与富的两种不同态度,通过小花脸的表演,深刻地嘲讽了世俗小人攀附富贵的嘴脸,从而反衬主人公的心地善良,剖析了人性与崇高的不等距离。本剧的丑角数量之多,也是一个反差,衬托丑角人性之美与珍贵。

书童、小沙弥常常扮演打破世俗礼仪,从中参和调解的这样一种角色。《红娘》中的法聪是法本方丈身边的一位小和尚,他的信仰和师傅是有距离的,方丈出场即念:“出家尘不染,我佛法无边”,小法聟能开场白是:“啊哈,出家在家俱一般。”<sup>⑪</sup>显然,二者一个是至清至法高高在上,一个则是混沌未开、牢骚满腹的常人心态,境界不一般。但戏剧常常反其道而行之,在世俗颠倒中制造戏剧性。行必有方、彬彬有礼的不一定就至高至清,混沌未开、坐行不端的不一定就是罪过。在张君瑞和崔莺莺的姻缘中,除了红娘的据理力争、极力撮合外,丑角法聪和琴童极尽善事,奉劝法本方丈放下假仁假义的包袱,共修秦晋之好。

“在喜剧中生活所以要表现成它本来的样子,目的就是要我们清楚地认识到生活应该有的样子。”<sup>⑫</sup>“喜剧记下的是相似的东西,它的目的在于把一些人物类型显示在我们眼前。”<sup>⑬</sup>而这些人物类型往往由丑角扮演,社会公认的丑陋的、否定的、不规则的、不和谐的人物类型,它不是感人的、重要的、严肃的、崇高的角色,而是装成大、吹成大、扮演大的角色,但往往令人看穿。“舞台上扮演的种种滑稽画面,人人看了,都该不闹脾气。这是一面公众的镜子,我们千万不要表示里面照的只是自己。”<sup>⑭</sup>丑角通过典型的艺术形象传达思想,表现情感,尤其是直接表现生活中否定层面的东西,对欺骗和伪善、荒淫和庸俗、吝啬和虚荣、市侩与拜金等进行揭露。观众可以从不同的角色中认识不同时代、不同阶层、不同背景下的具体生动的生活场景,从而认识真理,认识历史,认识现实。

看到正面人物的插科打诨,观众会发笑,心灵会因典范人物精神认同而净化;看到贪官污吏、猥琐小人的插科打诨,观众也会发笑,这是一种否定意义的笑。丑角作为一种间离人物和另类角色,在很大程度上,是作者在剧中有意设置的一个传达作品主题与作者思想的嘲弄代言人,渗透了创作者的



此图为清季同治年间出版的戏剧年画《金山寺》中的人物,金山寺主持法海手下的小和尚。

创作倾向,表达了作者的审美理想。理想和现实之间总是有差距的,这种差距常常通过丑角之口表达出来,体现了剧作者对社会、人生、人性的诸多思考。丑角自身“言无邮”的特点,决定了丑角是充当剧作者审美理想和创作倾向的最佳“代言人”。

黄佐临先生在《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较》一文中提过一事。有一外国同行说,传闻意大利某城有个著名反派演员,有一次扮演莎士比亚《奥赛罗》中的依雅古,演得那么维妙维肖,观众恨之人骨,其中有一人当场举枪将其击毙于舞台之上。一天,斯坦尼斯拉夫斯基到访,听说此事,在这位演员墓前树了一块碑,上刻“某某某——世界最好演员之墓”。后来,布莱希特到访,在斯氏所树之碑旁加树一碑,上刻“某某某——世界最坏演员之墓”。外国同行的问题是:“您怎样想,那个演员是最好还是最坏?”斯坦尼斯拉夫斯基之所以评那个演员好,无非是因为演员和角色合为一体了。而布莱希特之所以评那个演员坏,无非是因为他没有采取一种客观的、批判的态度对待角色,让观众识破依雅古的邪恶。因为“戏剧观”的不同,答案是不一致的。黄佐临的答案是,“如果恨这个人物而爱这个演员,那就是好演员;反之,则是坏演员”。京剧丑角演员钮骠先生谈到他的演剧感受时认为,丑角在表演反派人物,也应该达到让观众“恨这个人物而爱这个演员”的效果。因为恨这个演员塑造的人物,而更佩服这个演员的表演技巧。

#### 注释:

- ① 李斗:《扬州画舫录》,中华书局,1960年版133页。
- ② 魏同贤:《冯梦龙全集》卷十八,上海古籍出版社,1993年版1587页。
- ③ 施旭升:《中国戏曲审美文化论》,北京广播学院出版社,2002年10月版87页。
- ④ 李德生:《丑角》,百花文艺出版社,2008年版147页。
- ⑤⑥⑦《金玉奴》,见《荀慧生演出剧本选》,上海文艺出版社,1982年2月版550,558,580页。
- ⑧ 齐如山:《京剧之变迁》,《齐如山剧学丛书》,北平国剧协会,1935年刊本28页。
- ⑨ 鲁迅:《准风月谈·二丑艺术》,本篇最初发表于1933年6月18日《申报·自由谈》。
- ⑩《杜十娘》,见《荀慧生演出剧本选》,上海文艺出版社,1982年2月版305页。
- ⑪《红娘》,见《荀慧生演出剧本选》,上海文艺出版社,1982年2月版457页。
- ⑫《西方文论选》下卷,上海译文出版社,1979年版384页。
- ⑬伯格森:《笑》,中国戏剧出版社,1980年版100页。
- ⑭《西方文论选》上卷,上海译文出版社,1979年版281页。

(责任编辑 郑锦燕)