

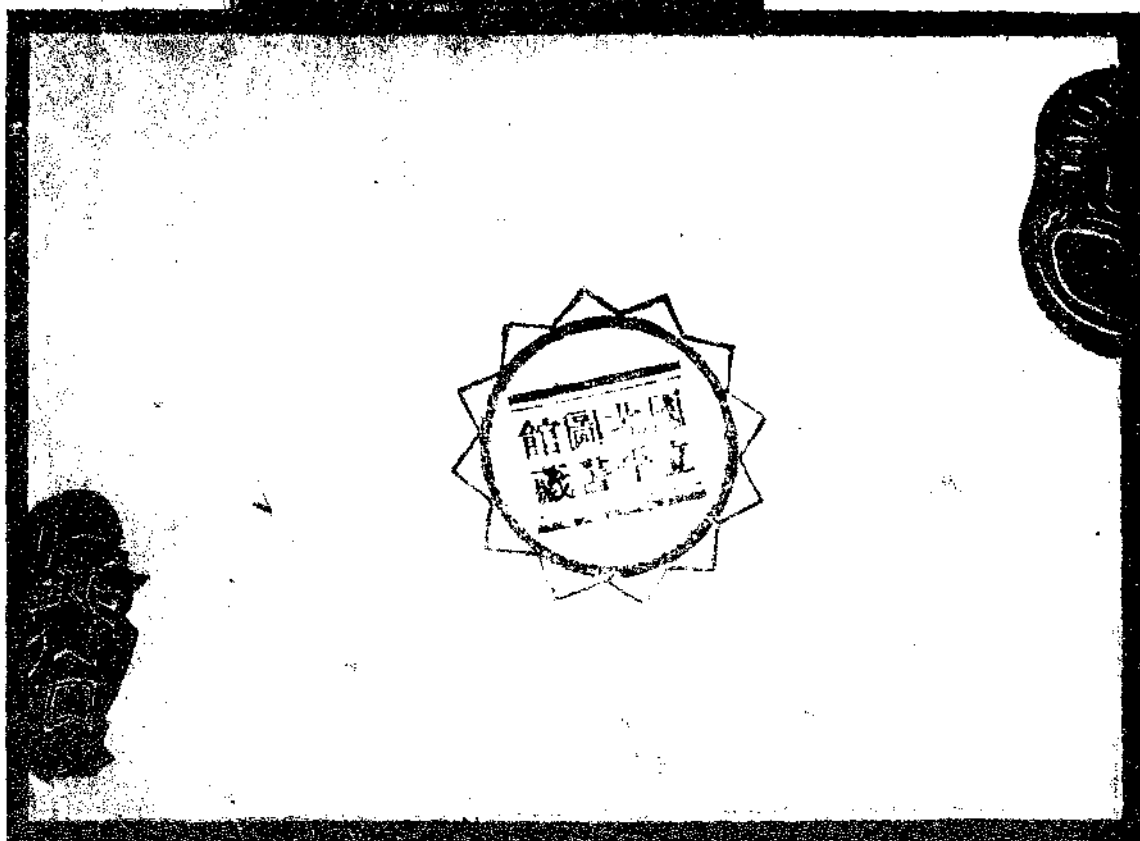
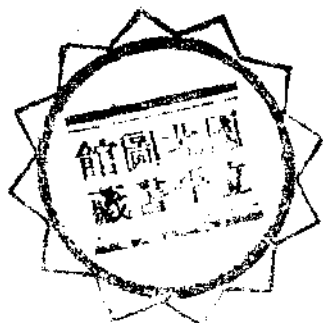
中華民國二十二年三月：南京戲曲音樂院北平分院研究所出版

戲學

四

第二卷

第三期



永嘉徐寄廬先生編增改最近上海金融史及附刊一附刊二附刊三內容豐富閱者從速定購

寄售處

上海銀行週報社
上海大東書局

浙江興業銀行廣告

資本金四百萬元
公積金二百四十七萬餘元

(總行)

上海

北京路

(分行)

杭州

三元坊

南京

昇平橋

漢口

歆生路

天津

法租界梨棧

北平

公安街新大路

(支行)

鄭州

大同路

其他國內外均有代理處

北平分行

電話掛號

有線電二八一四

無線電一二八一四

電話經理室

東局一六〇〇

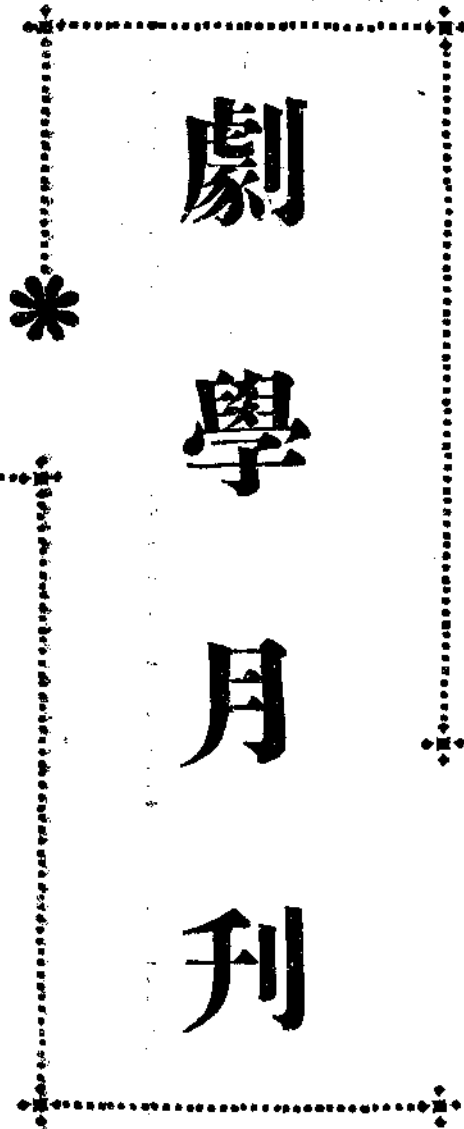
〇〇七一

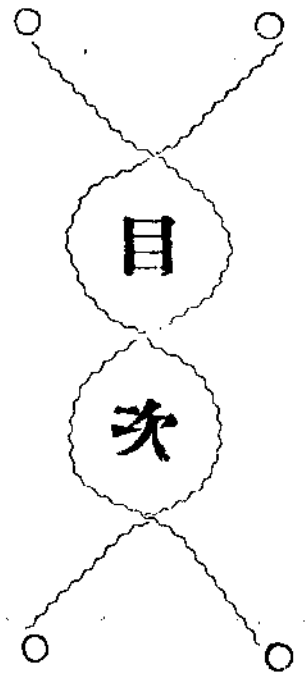
營業室東局三三三〇

南京戲曲音樂院北平分院研究所出版

劇學月刊

第二卷第三期





編者白

(守鶴)

圖片

- (一) 中古時代傀儡
- (二) 十七世紀教堂內的木偶
- (三) 緬甸傀儡
- (四) 暹羅影戲
- (五) 印度傀儡
- (六) 中國傀儡
- (七) 中國影戲一
- (八) 中國影戲二
- (九) 日本人書的一個著名伶人表演傀儡的情形
- (十) 日本傀儡的頭
- (十一) 日本傀儡的頭
- (十二) 莫斯科大劇院樂舞家古特亞烏茲瓦
- (十三) 樂舞之一幕
- (十四) 蘇聯之大衆藝術家格爾茲洛
- (十五) 莫斯科大劇院樂舞家阿布拉莫瓦
- (十六) 莫斯科大劇院表演「足球隊員」之一幕
- (十七) 「足球隊員」又一組之舞姿
- (十八) 莫斯科大劇院表演「紅雲粟」之一幕

古代傀儡劇 (Helen Haiman Joseph 原著) 〇〇一

蘇俄國內之樂舞 (V. Favinger 原作) 〇〇九

Pantomime 一〇六

中國電影的前路 (劉守鶴) 一〇七

我的幼年時代 (王瑤卿) 一〇七

從自我表現到自我批判 一〇八

觀劇生活素描第一部 (陳墨香) 一〇九

黎明暉不『追求』也罷 一〇七

記玉霜移所藏鈔本戲曲 (杜穎陶) 一〇八

戲劇的要素 一〇八

藝術的效果 一〇四

論肖真的戲裝 (徐凌霄) 〇八五

墨香劇話 (陳墨香) 〇九五

新田民歌一則 〇一

死胡同裏的音律談 (劉守鶴) 一〇二

介紹李抱忱先生的『不屈』 一〇六

寫實化妝藝術 (王泊生) 一二七

編者白

上海戲曲研究會出版的新舊戲曲之研究，大概讀者都見過吧？那書的著者修品心，便是在這兒和我合譯海蘭周瑟夫（Helen Haiman Joseph）的傀儡劇（A Book of Marionettes）的修賦敏先生。他和我差不多，現在也是所用非所學，因為找不着經濟的拓荒而轉向於戲劇藝術的拓荒，這是無軌道的中國社會的象徵！這種先例太多了，除開天下之大傻瓜以外，誰都能預料着。因此，品心在比利時烈日大學（Universite de Liege）念書的時候，雖然學的是墾殖，却又加入了聖郎貝劇團（Compagnie de Saint Lambert）。

西西里安的傀儡演者回答蘇格拉底的話：『我是在玩弄大家；因為我祇要把幾塊木頭要起來，我的錢包就滿了，這是我的一種無窮無盡的財富。』從這兒，很自然地可以聯想到日本帝國主義者，聯想到所謂『滿洲國』，聯想到現在日本帝國主義者憧憬中的甚麼『蒙古國』，『白俄共和國』，『夏威夷共和國』……等等。這兒還祇發表其中一章古代傀儡劇，將來全書譯完印成單行本，我想至少總能給予溥儀鄭孝胥等一些當傀儡的常識；同時，東方的西西里安人——日本帝國主義者也會感謝咱們吧！這是一個政治的悲劇！

青年文學家而兼為中國戲劇運動的實踐者焦菊隱先生，是大家所知道的。這兒，有他譯的一篇蘇俄國內之樂舞（The Ballet in the U.S.S.R.）。我們知道：擅長美術跳舞（Aesthetic Dance）的俄國跳舞隊，已經為

世界一切藝術家和藝術批評者所推重了，這是無聲劇（Mime Drama）發明者賴因哈特的功績；而賴氏的編術思想，則是受了主張傀儡登場的，被稱為美術運動之始祖的戈登格雷的思想的傳染。菊隱介紹蘇俄樂舞，品心和我介紹世界傀儡劇，我們除開有相同的熱烈的藝術心情以外，還有相同的政治的悲哀！

赤色的俄羅斯，不但經濟和政治值得我們注意，藝術也同樣值得我們注意，他們的確有許多東西比我們進步。中國新青年非反對皮黃便似乎不能完成他的人格，蘇俄革命者却利用了樂舞，其實樂舞之在蘇俄正和皮黃之在中國一樣是所謂老玩藝，其分別祇在你肯用不肯用，會用不會用。中國青年以歡迎舶來品為前提，故不能不反對土貨；蘇俄志士以革命利益為前提，故有時不妨利用着老玩藝；這一點，已够我們相形見拙。再則，說也慚愧！他們一來就有幾年計畫，我們有個能够強力執行的幾月計畫沒有？在這個最高綱領之下，有計畫的就一切有辦法，無計畫的就一切無辦法，當中自然包括藝術在內。蘇俄的樂舞是那樣值得我們注意，同樣，蘇俄的電影又是怎樣值得我們注意的？我在這兒有一篇中國電影的前路，也許能貢獻一得之愚；因為那裏面實際的材料，差不多可說是整個兒在介紹蘇俄的電影事業。

王瑤卿先生一篇我的幼年時代，陳墨香先生一篇觀劇生活素描第一部，前者是一個演劇者的青年的回憶，後者是一個觀劇者的青年的回憶。兩篇文章同時在這兒發表，可以把三十年前的中國戲劇從前台看到後台，不但很有歷史的價值，而且還有幽默的意味！

徐凌霄先生在中國戲劇批評者中，早已戴上王冠了！因為年齡的關係，精神是有些不如從前了；所以無論在那一種刊物上，雖能常常看見他的片段的觀劇批評，但很少看見他的長篇鉅製。他因愛護劇學的熱誠的驅使，這兒的一種論肖真的戲裝却是打起精神幹的。祇這一種勇敢，便已值得劇學讀者的贊佩！至於文章的

內容，那得讓讀者自動去理會。我認爲中國戲裝不要走進寫實的死胡同，這個大前提是不論如何都很對的；以徐先生那周密流動的筆調去寫出來，那有會不使讀者滿意的呢？

王泊生先生的一篇寫實化裝藝術，用他那從舞台上實驗得來的知識爲基礎，意料中是可讀的。陳墨香先生的墨香劇話，是早已膾炙人口的了！此外，還有我的一篇死胡同裏的音律談，那是在死胡同裏轉來轉去轉不出來的時候的胡說亂道，湊數而已；不過那內中多少也有些兒值得注意的東西，如同考古家對於一塊人猿腦骨一樣。

在這一期裏，除開文字的內容略如上述以外，還有三點我覺得值得向讀者報告一下的：（一）不用四號字，全用五號字，使字數從五萬多增加到十萬多，幾乎一倍。（二）編制比以前變動了些，改大另起爲小另起，有時用短欄，一則企圖有絲錯變化的美，二則字數也可以上得多點。（三）本刊自本期起，由徐凌霄，杜穎陶，王泊生三位先生和我輪流編輯，剛剛我輪着第一次，我想在此作一個草創的革新，算是做凌霄先生他們的前站，尖兵。

守鶴，一九三三年三月二十一日。

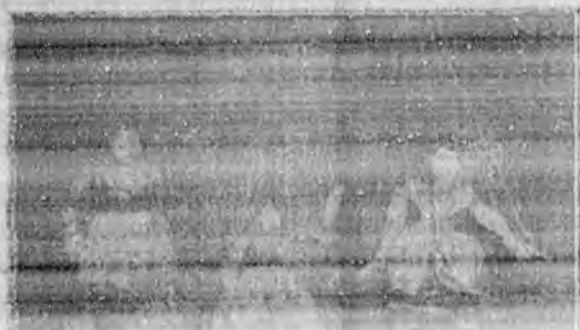
這兩張圖：上為中古時代德國，下為十七八世紀教堂內的木偶。



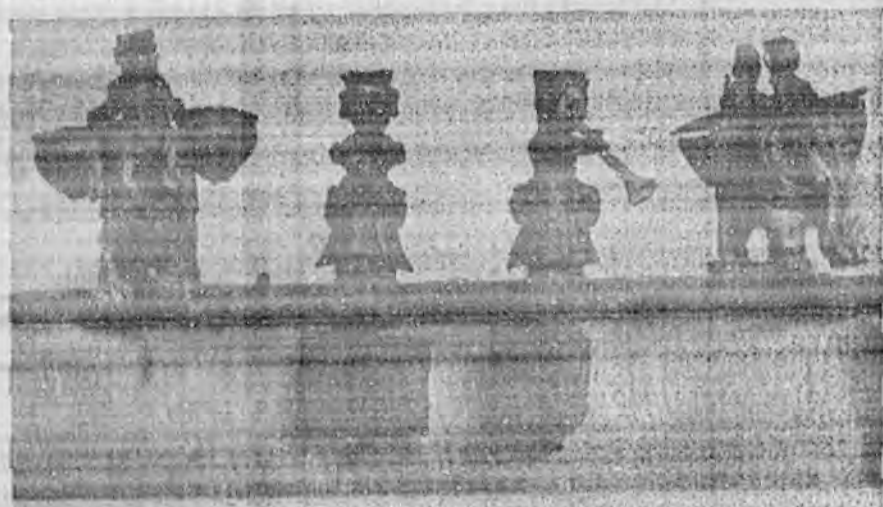
Maria's Marriage
From an illustration in a twelfth-century manuscript in the Strasbourg library.



From the collection of Mr. James Henry, New York.



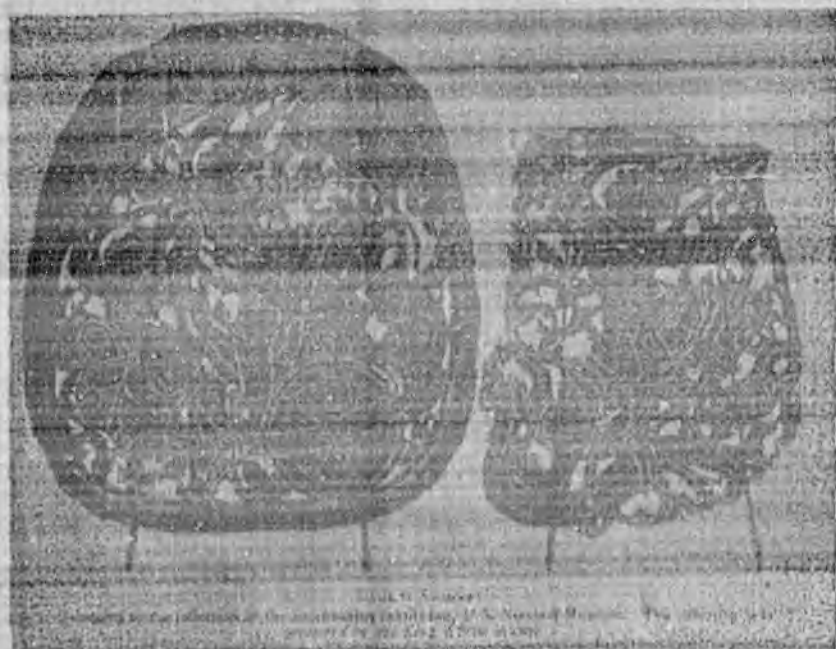
From the collection of the American Museum of Natural History, New York.



From an old set house in relation, covered with an old film, Toledo, Ohio.

參看古代傀儡劇

這三張圖：左上為緬甸傀儡，上截為棉花做的，下截為木頭刻畫的。左下為暹羅影戲。右為印度傀儡，動作有音樂伴奏的。



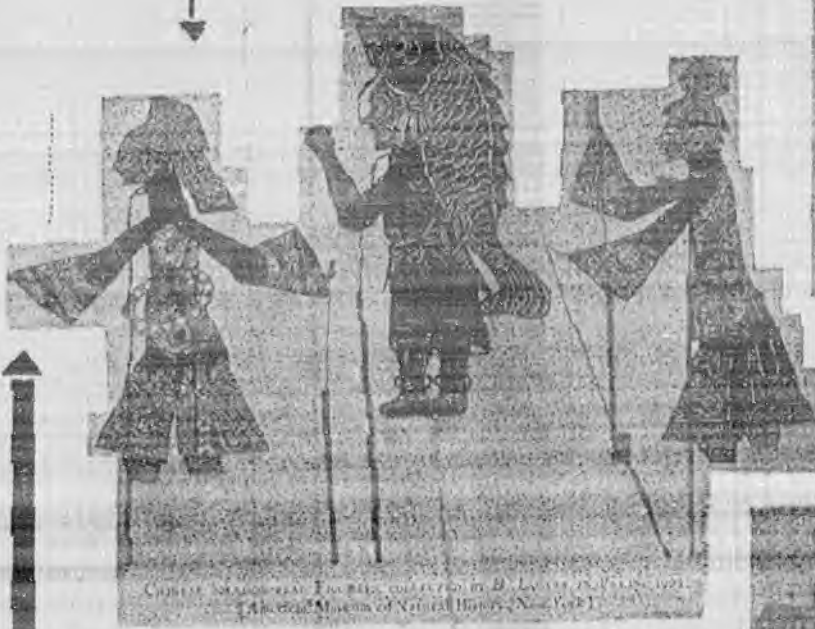
From the collection of the American Museum of Natural History, New York.

中國影戲。

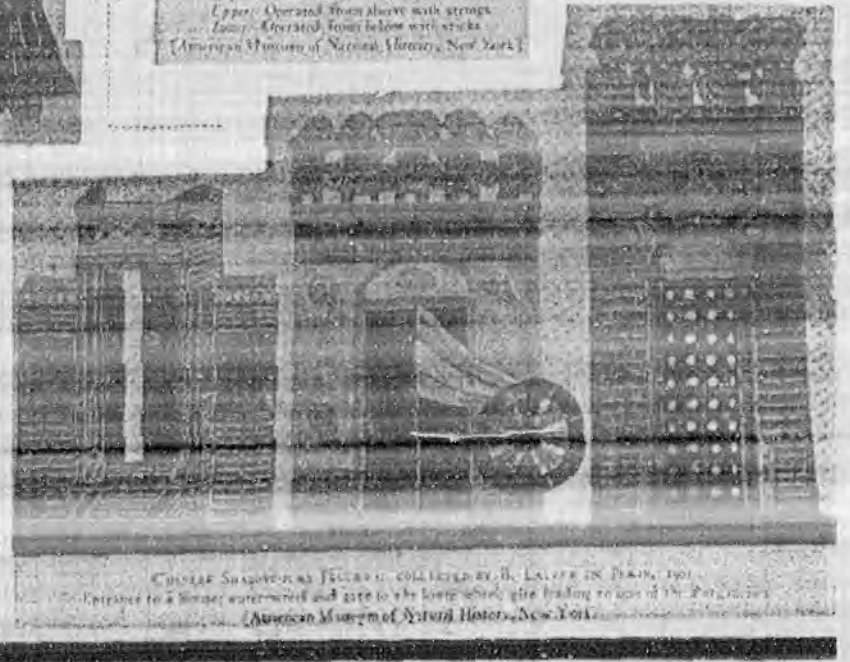
右為中國傀儡，
上是使繩，下
是使木杖。



中國影戲。



CHINESE PUPPETS
Upper: Operated from above with strings.
Lower: Operated from below with sticks.
(American Museum of Natural History, New York)



CHINESE SHADOW-PLAY FIGURES. COLLECTED BY H. LAFFER IN PEKING, 1901.
Entered to a library watermarked and given to the lower school, after leading to loss of the figures.
(American Museum of Natural History, New York)

參看古代傀儡劇



JAPANESE PUPPET (BUNRANKU)
Representing the famous actor, Mizuki Tsurumatsu, manipulating a puppet for a scene.

日本的一人
畫的著名
伶人表
的傀儡形



日本的傀儡。



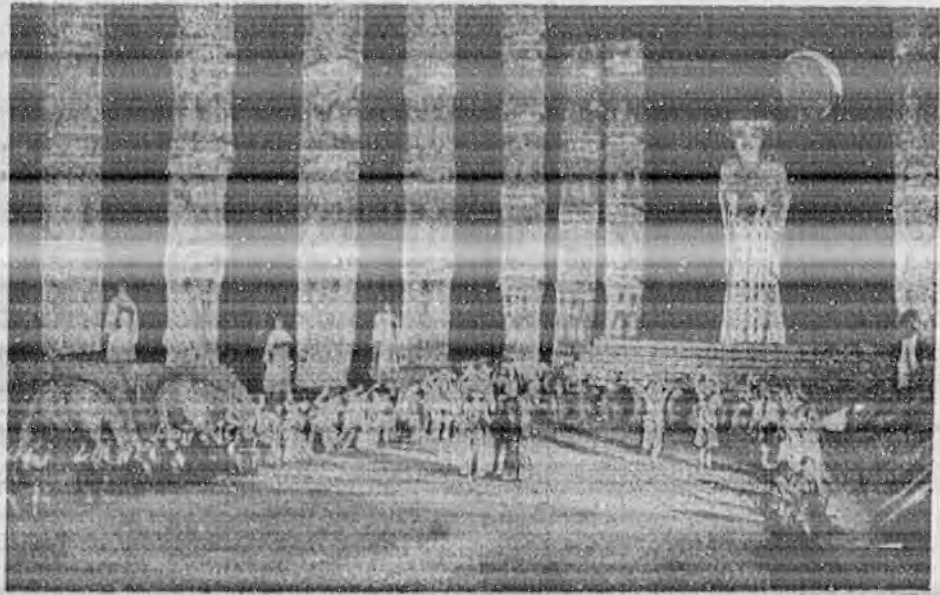
這是日本的
傀儡，正是
戲所稱的
州貨的色

HEADS: MOST FAMOUS BUNRANKU MANIPULATOR IN
OMORI, JAPAN
(Courtesy of Henry Richardson, Santa Barbara)

從這裏往下
數，共七張
圖片，都是
蘇俄國內之
樂舞文中的
插圖。



莫斯科大劇院樂
舞家古特亞烏茲
瓦 (Kudryavtzevo)



樂舞 (Salambo) 之一幕

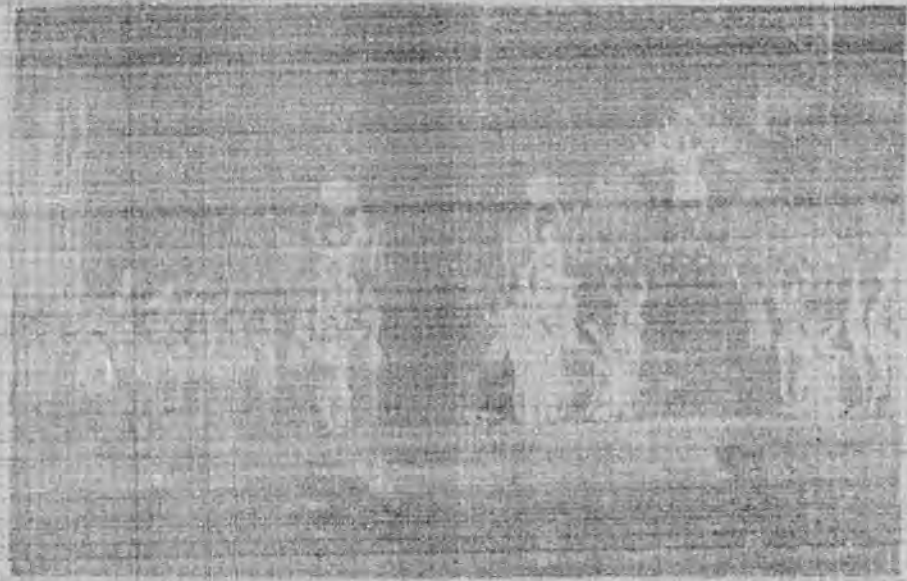


燕聯之大衆藝
術家格爾茲洛
(Ekaterina Geltzer)



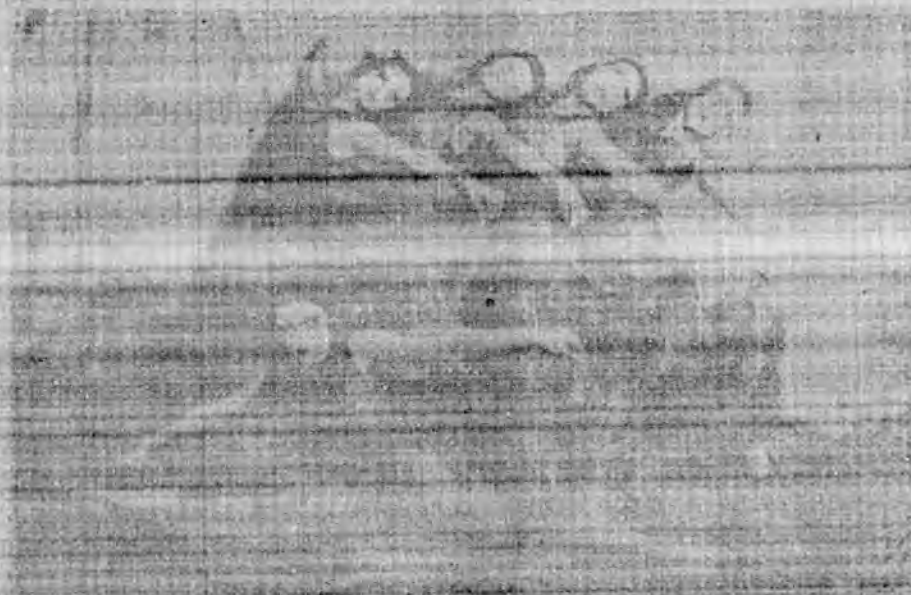
莫斯科大劇院樂
舞家阿布拉莫瓦
(Abramova)

莫斯科大剧院表演
《尼禄像真》之一幕



※

※



莫斯科大剧院表演
《尼禄像真》之一幕

※

※



莫斯科大剧院表演
《尼禄像真》之一幕

古 代 傀 儡 劇

PUPPETS OF ANTIQUITY

BY

HELEN HAIMAN JOSEPH

佟賦敏 劉守鶴 合譯

這是 Helen Haiman Joseph 的 *A Book of Marionettes* 中間的一章。全書譯出約十餘萬字，現還有小部分未完成。我們計畫要印單行本。這裏暫且披露這一點點，意思是要請劇學的讀者指出我們譯筆的壞處來，告訴我們修改，以免單行本出來時對不起讀者。

在歐洲戲曲的領域裏，斥責『活的伶人是美術劇場 (Aesthetic theatre) 的最大障礙』，主張『傀儡劇場』(Super marionette) 的戈登格雷 (Gordon Craig)，顯然已取易卜生的地位而代之。在中國，例如列禦寇湯問載：『周穆王西巡狩，道有獻工人名偃師，穆王薦之位而代之。在中國，例如列禦寇湯問載：『周穆王西巡狩，道有獻工人名偃師，穆王薦之，問曰：「若有何能？」偃師曰：「臣唯命所試。然臣已有所造，願王先觀之！」越日，偃師謁見王，王薦之曰：「若與僭來者何人？」對曰：「臣所造能倡者。」穆王驚視之，趨步俯仰信人也，巧夫！鑲其頤則歌合律，捧其手則舞應節，千變萬化，唯意所適，王以為實人也，與盛姬內御並觀之。技將終，倡者瞬其目而招王之左右侍妾。王大怒，立欲誅偃師。偃

師大譁！立剖散倡者以示王，嘗傳會草木，膠漆白黑丹青之所爲，王始悅而嘆！』這是何等驚人的創造！無論我們站在光大世界新戲劇藝術的立場，或是站在闡揚中國舊文化的立場，從事傀儡劇的研究是十分切要的。我們來譯這本 *A Book of Marionettes*，就是基於這個見解；這諒必是讀者所贊許而樂於賜教的吧！

因爲中西文法不一致，爲求譯本不但對於原本要『信』，還要對於讀者要『達』，所以笨的直譯是我們所不取的。肉還是這盤肉，這裏是要回鍋一下，這中間給上一點油鹽醬醋是不可避免的，雖然是不多。這一點，希望讀者諒解，而且也是曾經譯過書的讀者所必然諒解的。再則身邊沒有參考書，脫落處在所難免，祇好將來再修正了，這也盼望讀者原諒！壞處，不在油鹽醬醋的不應給上，而在油鹽醬醋的給得不對；換言之：因求『達』，以致不『信』，那便是譯筆的壞處。這，這就是我們所希望讀者予以指示的。

譯 者

在歷史上，使我們印象最深刻的東西，恐怕傀儡劇是其中的一件吧。假如我們追溯遠古，要尋出那頭一個出現於人間的有機關構造木偶，能够以手操縱的那樣天才的創造，那樣神秘的創造，便可發見於印度或者埃及的許多古廟中。從這種痕跡的發見，因而

上溯傀儡劇的來源，我們就可以知道：從希臘和羅馬那古典世紀起，到基督教尙未盛行，牠已經普遍流行到全歐洲了。無論在修道院裏，在大道旁邊，在市場裏，或者在王室貴族的社會裏，都能看見這種小小的東西十分自然地在那兒表着古老的玩藝；這種普

遍地活動於朝野上下一致推崇的勢力，是很可驚奇的！很可誇獎的！甚至於在那為一般人所不重視的一個街市的角落裏，牠也能吸引一羣熱烈歡迎的人們在那兒聚集起來，看牠很忠實地在那兒表演着很可寶貴的舞台藝術。因此，傀儡劇乃能成立其持有的歷史。人類不要自誇他有很長的演變的歷史——不要自誇那充滿着豐富的尊嚴的歷史，不要自誇那有浪漫的冒險性的歷史，不要自誇那有謙讓的禮節的歷史，也不要自誇那勝利，頹廢，或者中興的種種歷史；要知道在時代和環境的不斷地演變中，因為倫理道德和風俗習慣等等思想和意識的前後不同，人們常常把握不着自己的一個永久的優點，斷斷比不上傀儡劇之在時代與環境的演變中始終能把握着牠那描寫各民族的人事的優點，始終能維繫牠那特有的歷史。

說起傀儡的起源來，的確是很遙遠而渺茫的；假如我們要澈底地去追溯的話，直可從原始人類文化裏面去尋根究底。歷來許多研究傀儡的學者，態度是各

不相同；因為他們的地域與民族各不相同，自然他們研究的出發點也各不相同。皮師羅教授 (Professor Richard Pischel) 對於這件事會經細心研究過，他認為傀儡的原始是和神話時代一致地在剛芝河 (Ganges) 岸上。古代印度之有傀儡，可以從他們那民間傳說的神話裏得到證明——那傳說是說：有一個西滑 (Siva) 神，鍾情於他的妻子，一個很美麗的傀儡，那是名叫拍娃提 (Parvati) 的。最早的傀儡，也有木頭做的，也有羊毛做的，也有牛角做的，也有象牙做的；這些，歡迎者不限於小孩，便是成年人也是很歡迎的。在最早最早的一部印度的軼事集裏，載着有一段這樣的故事：有一筐子很奇怪的木頭的娃娃（譯者按：和中國京戲班的『喜神』大概是差不多），獻到了印度的太子那裏，這獻者是一個著名的機械師的女兒；內中有一個娃娃能夠按一按木頭的機關就在空中飛起來，有一個娃娃會跳舞，有一個娃娃會說話。印度有一種和人一般大的傀儡，應用到舞台上，可以代替活

人的演員；在一個最老的梵文劇裏，可以發見他們是曾經這樣辦的。印度傀儡劇的成立，是在人演的戲劇的成立之先。怎見得呢？印度人叫導演者做『薩吹把瑞』(Sutradhara)，叫舞台監督做『斯特拍克』(Sth. apaka)，前者的意義是拉線的人，後者的意義是安置部位的人，這都是傀儡劇的場合裏的名稱，後來應用到人演的戲劇的場合裏便居於兩個很重要的地位；從這兩個字的意義來推測，印度的傀儡劇的確先於人演的戲劇而成立，是很顯然的。

也有些學者認為傀儡劇是起源於埃及。有一個歐瑞克 (Yorick)，在 The Mask 上幾次說傀儡最初是出現於埃及的泥洛河兩岸；說是在蒙那特 (Manete) 時代以前，或者是在法老 (Pharaohs) 時代以前，有一個大的木偶，可以張嘴，可以動手，利用社會的恐怖心理使人迷信牠。有一個路孚博士 (Dr. Berthold Laufer)，對於歐瑞克的學說加以証明，他認為傀儡的確是最初起於埃及和希臘，後來才逐漸普遍到全

亞細亞洲的。在則布 (Thebes) 和蒙非斯 (Memphis) 古墓裏邊，發掘出來許多小小的彩畫的象牙和木頭的傀儡，四肢可以用線拉動；這些傀儡並不完全是人形的，其中也有禽形的，獸形的，也許祇是一種玩具，因此就有人說：傀儡並不是起源於模仿神佛，而是從小孩的玩具發展出來的。

在一九〇四年的波斯頓 (Boston Transcript) 譯刊上，有一小段論文式的報告，是轉述戈夜特 (A. Gayet) 在雜誌 (La Revue) 上發表他在安梯挪衛 (Antinoe) 發掘出來一個傀儡劇場。在克利米斯 (Kheimis) 歌唱家的墳墓裏，考古家曾經發見一個泥洛河式的船的模型——中間有個船艙，有兩扇象牙的門，開開門則艙內正形容一個舞台的樣兒；在舞台的前面橫支着一條木樑，樑上還掛着有小鐵絲，顯然是一種提線劇的設備。其他的姑且不提，祇說這種小的舞台的設備吧，也許是用以舉行一種宗教的儀式的——用以紀念歐西瑞斯 (Osiris) 神的離隔人間是可能

的；歐西瑞斯的父親名叫瑞（Ze），意義是太陽，這種宗教意味的劇的表現便是用着傀儡，在一羣新奉教的信徒的面前。在喪葬的圖畫中，也曾告訴我們以這種宗教的故事和儀式。這些發掘，都是羅馬時代或者可僕帶克（Coptic）時代的東西，這是我們所發見的最早的傀儡劇場了！

中國的傀儡和影戲也是最古的東西；不但中國，凡是東方的國家，他們的傀儡都是值得注意的。第一個傀儡的出現於人間，無論是在印度，在埃及，又或是在中國，總不外乎起源於小孩的玩具或者僧人的偶像，二者必居其一。從種種方面觀察起來，毫無疑義地，可以知道傀儡是與各地方的民間的故事的傳說和英雄的故事的傳說，有不可分離的關係。縱然我們標新立異地去把傀儡的起源作特別的說明，至多不過是對於傀儡的起源的本事加以演義的鋪張而已。

在希臘的神話中，可以找出傀儡的尊嚴的始祖來

* * *

。例如中間有一段說到伊立亞德（Iliad）的事的時候，曾經述及有一個奇異的金屬製的三腳架上面有一個火神，能够自己行動。這種有機關的活動的傀儡，在希臘並不稀罕，所有的廟裏都可以找得到的。馬格寧（Charles Moenin）曾經加以證明——他說所有這些傀儡，都能用種種方法使牠活動，有些是用彈簧，有些是用鉛鐵，有些是用水銀。他說有一個阿蒙神（Jupiter Ammon），常常在道士們的肩上扛着，牠的腦袋能够做指導作用的旋轉，因為道士們所走的道路的方向就是跟着這神的腦袋旋轉的方向而決定的。他說有一種戴得祿（Daedalus）所造的神像，有名叫亞坡黎（Apollo of Heliopolis）的，有名叫文奴（Theban Venur）的，還有其他名目的；這些神像，是供給道士們去要的，要的方法就是從神像的空身裏面安置了機關。

除開那能感動人的女神的神像以外，希臘的傀儡劇實在也有牠的一個很繁盛的時期。歐瑞克在他的著

作中，會說在很早的希臘歷史裏，由許多事實證明，很多傀儡劇場都在公共的場所中，尤其是在繁華的都市裏。又說希臘有很多著名的傀儡劇演者的姓名在一些著作家的作品中提到；那些演者死後，他們的姓名並沒有被人們忘記的。又說有一些大算學家，對於傀儡劇的興趣很濃厚，他們會經努力去助進傀儡的活動機關之完成；祇要拉動牠一條線，要牠怎樣動就怎樣動——要牠頭搖就頭搖，要牠眼翻就眼翻，要牠手做何種姿勢就做何種姿勢，一切的動作都與活人一般。歐瑞克這些話雖然有點近於誇張，但一般都相信是這樣的。

在著名赫頓 (Heron) 的著述中曾經說過：在耶穌降生前兩世紀，有人在傀儡劇上表現他的機械天才。說是有兩種傀儡：一種是舞台能夠將牠們運上台去表演，表演完了又能夠將牠們退下來；另一種是能在舞台上表演，祇不過不能自上自下，須用幕帳來幫助牠。

○酒神 (Apotheosis of Bacchus) 一劇，便是屬於前

者的表演法：是在一所小廟式的舞台上，許多傀儡在那兒來回旋轉跳舞，都是一種喝醉了酒的樣兒，牠們的動作與花木的點綴和鑼鼓的音節都是很調協的，那完全是重力和線的關係；這種表演，可以說是很成功的。關於後者的表演法，就如饒僕里斯的悲劇 (The Tragedy of Nauplius)，那種機關是當時一個工程師費婁 (Philo) 發明的。這個劇共分五幕，是一幕又一幕地繼續演下去的：第一幕可以看見一個海岸，有一羣工人在那兒鋸木頭，釘船板；第二幕可以看見一羣希臘人把船拉到水裏去；第三幕可以看見天與水相連，船在當中旋轉，一霎時風浪就起來了；第四幕可以看見船走到友波 (Euboe) 的海岸，觸着礁石，舵也碎了，船也漏了，神站在 Nauplius 後面；第五幕可以看見破碎的船塊漂泊在驚濤駭浪中，阿渣 (Ajax) 在水中掙扎，神在打雷的聲音裏露出來。這個劇的取材也許是由荷馬 (Homer) 的神話詩當中選出來的；因為從牠的動作上觀察，是背誦一種詩而產生的劇。

賽儼逢 (Xenophon) 說：在某一次大宴會中，主人爲娛樂賓客計，引進了一個希瑞克桑 (Syracusan) 地方的一個魔術家來，他所給賓客以娛樂的便是一種能跳舞的傀儡。從希臘來看，耍傀儡耍的最好的人，要算是西西里安 (Sicilians) 人。這種耍傀儡的人，是常常遊行於各地方的；他把他的傀儡都裝在他的行囊中，到處可以拿出來耍。這種耍傀儡，有很強大的諷刺力——或是諷刺人類的弱點，或是諷刺時代的罪惡，或是諷刺一些當時顯貴和誇大的人；都是適合於羣衆的心理，或含有優美的哲理。因此，平民也歡迎牠，智識份子也歡迎牠，成功了牠的雅俗共賞。有一次，蘇格拉底向一個西西里安的耍傀儡的人問：『你憑這種職業，能够維持生活嗎？』這個西西里安人的回答是：『我是在玩弄大家；因爲我祇要把幾塊木頭耍起來，我的錢包就滿了，這是我的一種無窮無盡的財富。』這樣看來，在古代劇裏面，傀儡劇實在佔了一個很重要的位置；例如坡增牛 (Pothinus) 一個著名

耍傀儡的，特爲傀儡劇建築了一所舞台，在那兒便有許多名劇在表演。

羅馬人對於希臘文化，是整個兒抄襲過去了；當然，希臘的傀儡後來亦就是羅馬的東西了。在羅馬地方，有許多很大的有機關的能够活動的神像。在僕乃那斯特 (Praeneste) 有的那些女神，財神……等等，便是這類的東西。據說有一次宴會，人們給女神和財神等等上供，內中有一個神便能點頭表示領受。又一次，當許多人在敬供神像的時候，有一個神忽然自己活動起來，使一羣敬神的人都受到一種感動。羅馬也和希臘一樣，在私人的家中，或者在大道旁邊，都有人在那兒專門演傀儡劇；在那兒也很受一般平民的歡迎，皇室貴族也很高興，並且也有許多戲劇家常常談論到這件事。

在羅馬傀儡劇場裏所表演的，很顯明地是娛樂的供給和人格的描寫。那些劇的關目裏，也包含着很勇

敢的強有力的諷刺性，並且很平民化地人人都能看得懂。羅馬人因為那傳統的英雄思想的感染；所以他們的傀儡劇所表現的，和後來的意大利差不多。在一七二七年，發掘出來一個羅馬伶人的半身銅像，很曲而長的鼻頭，很突的下頰，曲着背身，那就是象徵着傀儡劇裏的滑稽角色『皮拉斯拉』(Prinella)。那個像却又很有意大利人喜劇的風味，事實上可以看出那個羅馬伶人會同意大利人生活過，因而他得到一種性格上的同化。但是又有人說意大利舞台上的伶人自是意大利人，正如羅馬傀儡劇中丑角的特徵顯然是羅馬人的子孫。至於二者之逐漸混而為一，完全是因為他們在很長久的年代中，地域上和生活上太不能分離了的原故。這種事實當然是很可信的；因為意大利經過一個紊亂時期，那就是沒有宗教信仰的文化被基督教文化衝破了，却不能使舊的東西完全廢除，仍有一些舊的東西在新的東西當中混合了，因而舊的羅馬傀儡和新的意大利伶人也同化了他們的演劇藝術，無論扮

莊嚴的皇帝或滑稽的人物恐怕都是如此。

不僅此而已。考古家在卡提可模 (Catacombs)

地方，發見一些有機關的象牙的傀儡，又在許多墳墓裏掘出一些木頭的傀儡，外表看來很像小孩玩耍的娃娃，但也許是宗教神像，最初基督教的神像。有一個時期，基督教徒們以很熱烈的心情來反對偶像，祇要見着神像就給毀了，不管是神的偶像或者是小孩玩耍的娃娃，又或者是傀儡劇的丑角。後來教會感覺到用一個實際的東西，比較抽象地空說，更能使頭腦簡單的信徒們得着深刻的印象；因此，偶像們又進教堂，並且把耶穌的像擺在十字架上去代替了聖羔，『聖馬利亞』代替了異教女神。由於這種需要，教堂中的偶像又漸漸進到活動的，有機關的。這樣，原始的神秘的傀儡，現在將於修道院或教堂中活復；這不但能使傀儡劇中興，而且許多好的戲劇藝術將從這裏引導出來。

蘇俄國內之樂舞

The Ballet in the U. S. S. R.

V. Evain 原作

焦菊隱譯

樂舞 (Ballet) 爲一種以音樂跳舞合成的表演，一切故事情感，均藉音樂舞姿及表情述出，此「最高的戲曲，乃是陞劇」之謂也。此舞爲俄國所最擅，馳名全球。然是否仍存在於今日赤色之蘇聯，似爲讀者所樂聞。現莫斯科出版雜誌中，載有此項文字一段，因特於百忙中倉促譯出，並附以圖畫數幅，以供讀者瀏覽，惟語句歐化難讀，辭不達意，尙祈讀者諒之。

譯者

▲史的述略

自大彼得改革國內政治文化之後，舊俄的跳舞也採用了歐化的形式，舊有本國色彩的跳舞，只餘一般民間舞了。當時統治階級的生活，競以西方的模型作標準。彼得一世不特下了聖旨，命令組織「公共聚會」（即跳舞會），強迫朝中大臣加入，而且自己也參加這些大跳舞廳，並鼓勵此種跳舞之發展。

至於樂舞之見諸公共表演，則在彼得一世死後一年，女王嘉德琳 (Catherine I) 一世在位之時，才見起始。這種舞者，大部份爲外國來的職業者，輔以少數本國「愛美的跳舞家」，這是當時紀載上有的。

女帝安娜 (Ann) 掌政權之時，仍維護跳舞事業，並仍強迫朝中貴族耽溺於此種跳舞會，她親眼看着取

樂。往往大家舞蹈方酣的時候，這位女帝忽然離了椅子站起來，跑過去給某個人一個耳光，原來這位跳得和音樂不和節奏了。

保羅一世作太子時，以及亞歷山大一世和康士坦丁公爵等，均經和宮廷劇場的演員一同表演過。

▲農家的樂舞

所謂農奴的樂舞，並不見於宮廷，只見於各城鄉的貴族家中。貴族們在自己家裏，也模仿着朝中的那樣兒辦。

在宮中跳舞的，一部份是從外國僱來的，一部份是貴族階級青年在海陸軍隊所設之專科學校學過跳舞，再加以訓練而選入的。這種學校教授的學期很短，今日之跳舞者，明日即許變為軍官或政務官，因此必須時添補，因之有不斷訓練之必要。嗣後固定的樂舞團體成立了，所收入的大數多為宮中小官員家的子弟。

至於貴族呢，則訓練農奴以為取樂，請法國及意大利的名師來訓練農奴跳舞；可是這般農奴依然須執其下賤職務，如作廚子，作使女，作聽差，作門房等等。到了夏天，劇場休息，便把舞女送到田中去耕種。

有些地主將跳舞者常常變賣給皇家劇場，或賣給私人導演家，如英國人馬道格斯 (Mardox) 曾自建彼得斯基劇院 (Petrovsky Theatre) 於莫斯科 (現更名為「大劇院」) (Grand Theatre) 即收買跳舞農奴。有時地主們將此項農奴也賣予舉行舞會以圖自娛的地主之手。

彼時貿易農奴，與普通商業上的貿易性質無異。普通農奴固然不值什麼錢，但農奴若受過藝術或技能上的訓練，馬上就貴了，尤以樂舞者，繪畫者，演劇者，能音樂者為最貴。有時買一個會跳舞的農奴需一筆可驚的價錢，比如加孟基伯爵 (Kamensty) 花了一個村子連同村中居住的二百五十個人，才從一個地主叫阿夫

洛西莫夫 (Frosimov) 手中買了一對跳舞的夫婦，和一個嫻熟此藝的六歲小孩。

▲被鞭撻的 Nymphs (譯者按，此字原意山川之女神，用以象徵舞者)

這些舞者的命運真是無足羨慕的！如果主人不喜歡某一農奴的表演，就把他拉到馬廐院中鞭打。凡有跳錯者均以鞭撻為懲罰。同時主人豢養舞女，也就拿舞女當非正式的妾；主人一旦沉醉於新歡，此舊奴若竟敢表示吃醋時，也一樣的要重重鞭撻。

猶蘇保夫太子 (Prince Yusupov) 請客的時候，強迫他所有的舞女脫得一絲不掛來跳舞。還有些地主命其農奴舞女脫光站着，當活的裸體石像來供消遣。

雖然，俄國樂舞，並非因農奴之被強迫學習才發達的，實因愛好此道的一般「票友」才發展的，跳舞藝術之迅速的發展，開始於此藝離宮廷劇場而入地主們私人經營的劇院之時，這時候職業的演員才能在普通觀眾之前奏藝。

▲俄國樂舞之在歐洲

俄國派的樂舞，兼有法國舞及意大利舞的特質。俄國舞從法國所受的影響，為其利落，雅麗且大方的動作，從意大利所受的影響，為其複雜的技巧上的方法，如力量，神氣，舞姿充分表現感情等是。俄國樂舞之進步，起始於聖彼得堡與莫斯科之設立專門樂舞學校，此等學校，招收九歲至十六歲的兒童去教練；同時莫斯科立有「大劇院」(Grand Theatre)，聖彼得堡立有馬倫斯基(Marinsky)劇院，凡是從上述專門學校畢業的學生，都能到這裏演劇，以完成其藝術。這些學校與劇院都稱為「皇家的」，因為所有經費全是宮廷供給的。一八六〇年，法國批評家勾底葉(Theophile Gautier)說樂舞在法國早已退化了，而俄國竟如此培育，極

可稱贊。他並且說，俄國樂舞派，產出『出衆的獨奏家，並產出無雙的樂舞隊，無論在其整體上，準確上，及其進化之迅速上言，均非他國所可及。』

如此看來，一九〇九至一九一一年，狄亞加烈夫 (S.P. Diakalev) 所組織之俄國樂舞團，去到巴黎，法國人一見，稱爲樂舞界的革命的話，就並不足爲奇了。

俄國樂舞極快的得到全世界的承認，在歐洲及南北美，幾乎無一大城無俄國舞者的遊踪。俄國舞者的人名，安娜·巴敷洛媧 (Ann Pavlova) 變成爲『俄國樂舞的代名詞』，如從前太格利歐尼 (M. Tagioni) 名字之能代表樂舞一般。其他名舞者如莫爾德金 (M. Mordkin) 尼片斯基 (V. Nizinsky) 及其他人，均獲得不少榮譽。後來，俄國舞者走遍了世界，連中國，日本，印度，澳大利亞及非洲也都去表演過。

▲『舊俄民衆反不知有俄國樂舞』

世界各國都知有俄國樂舞了，其不知俄國樂舞爲何物者，反只有舊俄一國。舊俄諸大城如莫斯科，聖彼得堡，專門樂舞極爲盛行，惟其勞働大衆，則不能有鑑賞此種藝術的機會。

主要的難處，當然是經濟問題。窮人花不起看樂舞的門票錢。

因此，勞働階級一旦見着了樂舞，無不驚爲希有。在蘇俄革命才一成功的幾年，樂舞明星如格爾茲洛 (Gelzer) 提克米洛夫 (Tikhomirov) 輩爲勞工階級觀衆表演時，有幾個機伶的觀客說道：『他們不是用真跳脚的。尋常人的肉脚怎能跳出這樣奇觀來？他們脚上一定裝着機器了！』俄國民衆以前從來不曾見過樂舞，有這等可笑的話，也就不足怪了。

▲革命

在俄國革命內戰之際，藝術家們也表現了一種英雄本色；此種英雄本色，若在平時，一定使人極端注意，惟當此全國英雄本色表現之時，便爲世人所忽略了。他們跑到前線，在火線上給紅軍們表演，凍在不生火的火車裏，挨餓，被土匪搶擄等等，不一而足。然而他們的服從紀律與堅忍之心，並無少煞。

現在舉一個代表的例子。大劇院(Grand Theatre)有一位藝術家叫朱地訥夫(Chudinov)善於表演唐達克嗽特(譯者按Don Quixote 原係Raleigh所著名劇)，此係根據原劇改爲樂舞的。他住的地方，離莫斯科有二十多俄里遠，他若表演跳舞，必須在白天往莫斯科去。有一天朱地訥夫正無事，大劇院忽然派來了一信差通知他，說當晚表演中之一舞者忽然病了，故劇院決定以彼之唐達克嗽特替代，請其即刻到院。朱地訥夫一聽，便跑到火車站去搭車。那時因時局關係，火車並不按准時間開到，有時竟有相當地方幾天不開車。

『火車什麼時候開往莫斯科？』

『至早得明天早晨開。』

那麼怎麼辦呢？又正是一個極冷的冬夜，沉霧與厚雪噓人。你看這位久經舞台的藝術家，竟步行了二十俄里，當晚趕到了莫斯科去表演！

▲勞工與俄國樂舞

到現時蘇俄境內，樂舞十分流行於勞働階級。

因克里格 (Victorine Krieger) 之發起，又組織了一個國家樂舞團，去到得尼堡 (Dnieproui) 電氣區，羅斯多夫 (Rostov) 農業機械工廠，格魯茲尼 (Grozny) 油田，擔巴斯 (Donbos) 煤礦，與伊凡諾否烏茲內 深斯克 (Ivonovo-Voznessensk) 織造廠，索爾莫烏 (Sormovo) 工廠等處表演，四處周遊幾千里之遙。

這種周遊，有時須六個月的長工夫。在此時間內，國家樂舞劇院的藝術家們，也還到各工廠及鑛田去，在工人吃飯的閒空時間，給他們表演。

▲跳舞與實業計畫

勞工們對這種表演怎樣想法子呢？羅斯多夫安坦有一家工人報紙名 *Bolshevikskaya Smena*，於一九三零年四月三日，載着這麼幾句：『當初俄國大詩人，普希金（Pushkin）談到「風神 Terpsichore」（譯者按係歐洲神話中之風神，用以象徵跳舞者之意）的小腳時」，絕莫有想像到這樂舞中如電閃的小腳，會在今日傢具舖和農業機械工廠中，由一羣勞工們在吃飯的時候，與實業計畫一同作討論的題目。』在工人的飯廳裏，樂舞表演完了之後，大家討論着的時候，工人們說：

『從前大家認樂舞為一種超越階級的藝術，是大眾所不能接近的，今日呢，完全變了，你看蘋果（The Apple）與國際水手舞（International Sailors）諸種樂舞，均足以激勵生產的速率，並能幫助我們俄國實行實業計畫。』蘋果「舞中之韻律，與我們實業計畫超預定百分十九之成功的速率，是極符合的。當你們扮演水手跳時，我們的心都激動了，就是爲了「蘋果」（譯者按爭端之意），我們才奮鬥了這些年。這是我們自己的藝術。將我們拉入你們藝術的中心去吧，我們以工人資格給你們批評，要幫你們產生此類更多的樂舞，幫你們將你們的熱心與大眾的熱心混在一起。』

尚有亞克路瑪（Yakhroma）的紅色紗廠（Red Textile Mill）的工人們，看了紅罌粟（Red Poppy）的反響，也是極特色的：

樂舞團的領導人，問工人觀衆，有誰以前看過樂舞？全體一致的回答是「都莫有！」

及爲他們表演完畢之後，工人們就連聲稱道：『這真是件壯觀。有音樂，一句話也不說，也不唱——可是戲中什麼事我們居然全懂了，真怪。』

各省鄉鎮的工人們，以前未曾見過樂舞的，如今也都喜歡看了，大城的工人們已竟看熟悉了，更進一步而上了癡。如今莫斯科與列寧格羅兩處，各工廠紗廠工人們的代表，也和樂舞理論專家與表演專家，一同到從前皇家劇院的會議廳去開會呢。

▲新藝術家

俄國共產革命後，樂舞非特並未消滅，而且所產中之藝術家均爲歷來所未有大革命以前即已極著名者如格爾茲洛(E. Geltzer)克里格(V. Kriger)古寇莫(E. Kukome)萊金(M. Reizen)狄可米洛夫(V. Tikomirov)儒可夫(L. Zhukov)之外，現今更有許多賦有天才的新藝術家出現。其所造詣的技術，比上述諸人還高出一頭：如西門訥瓦(E. Semenova)，烏拉訥瓦(Ulanova)威琪斯拉烏瓦(Vecheslavova)杜賓斯加亞(Dubinskaya)巴拉賓那(Balabina)梅斯瑞(A. Messerer)加布基金(Chabukikhin)葉莫拉益瓦(A. Yemolayeva)等等均是。

▲新趨向

俄國革命使其跳舞界之生命也爲之一變。十月革命以後，產生了許多樂舞學校，發現了許多樂舞新傾向，並有成羣與個人的表演者，時時想把自己的新方法試行，以代傳統的式樣。他們彼此提起極活躍的討論。由他們爭論的熱度看來，足見他們對自己的藝術有多麼忠心了。

這些表演者中最可注意的爲郭來策夫斯基(K. Goleizovski)與弗里格(N. Foriger)二人。

弗里格 (Foregger) 的最著稱的供獻，為「機器之舞」。比如野蠻人舞中，可看出他們要模仿野獸動作的心思，弗里格 (Foregger) 的舞中的趨向，也是如野人之模仿野獸一樣，要模仿機器的動作。他說跳舞總得從人生中直接摘取動作來，若只憑導演家的空想，則跳舞即成爲一種空虛的藝術了。

弗里格在跳舞中所努力表現的，不是對於機器的印象，乃是機器本身的動作。

在弗里格的跳舞中，每一個舞者的身體，只算全個機器的某部份的一組成單位。這種辦法是表演偉大機器之廣大面積，及其所產生之動律的。

至於郭來策夫斯基 (K. Golizovski) 的供獻，雖極有精彩，惟太染有神秘色彩與愛慾色彩，因之不能在蘇聯境內得到普遍的承認。

其餘樂舞改革者中，最著名者尚有魯穆涅夫 (A. Rumnev) 格蘭 (N. Glan) 奧馬亞 (V. Maya) 諸人。這般革新者的試驗，對於舊有樂舞很有影響的。如「大劇院」所演的紅嬰粟及足球隊員 (Foot-ball Player)，以及列寧格羅的「歌劇樂劇院」(Opera and Ballet Theatre) (即從前馬倫斯基 marinsky 劇院所改) 所演的冰媧 (Virgin of Ice) 露 (Bolt) 黃金時代 (Golden Age) 等，均足以表示他們努力向樂舞藝術上介紹新思想之確實影響的。

(三月十日譯)

Pantomime 是羅馬帝政時代非常盛行的一種劇，是由手足底擬態的肉體底彫塑的運動而演出戲劇中的情節。多以希臘神話中「維邦斯與阿多尾斯」，「阿坡羅與達夫泥」等的悲劇或戀愛故事爲題材。

(梅)

中國電影的前路

劉·守·鶴·

事實上，電影顯然被承認為戲劇之一種；所以牠能引起我們的注意，是和一切歌劇，半歌劇，話劇，一般無二的。

好萊塢和好萊塢化的外片，自有少爺小姐們去吹拍喝捧。中國影片呢？除開一九二五年在廣州談過一次難爲了妹妹和可憐的閩女外，紅蓮寺和白雀寺之劫幾乎把我的心燒枯了，所以絕口沒有談過。談談吧，就從這一篇中國電影的前路起。

注意焉得不注意？談却不忍談，而且也不願談。這一回，謝謝曾鐵忱先生的鼓勵！

是爲引。一九三三年三月十五日於平。

我的幼年時代

王·瑤·卿·

我原籍本是清江，因爲久住宛平，就入了宛平籍了。我父親從咸豐年間，來京學戲，演崑腔且。後來因崑曲不受歡迎；家境又稍寬裕，也就休息不演，在家閑住。三十歲後，才生我兄弟兩人。我六歲的時候，我父親請一位祝老夫子——山東人——教我讀書，本想叫我學買賣，入商界。後來我有一位師伯，叫田寶琳的，勸我父親不要叫我入商界。他說：「我們既是戲界，還是習本行爲是」。從此他就常到我家，教我學戲。頭一齣開臺戲，

「她媽的！真美！」

「誰？阮玲玉不是？」

「誰說不是？她媽的！我太太的妹子！」

「你還有魂嗎？小子！哈哈！」

「要命！」

「哼！你沒看見她的本相啊！否則，包管把這小子的一條狗命又留

下。哼！小子！她媽的甚麼美？」

「你的太太比得了她？別挨罵啦！」

「倒有半個臉蛋兒的麻子，美？」

「我不相信。」

「據說是這樣。誰冤你，誰不是東西！」

「真的嗎？她媽的！」

「還是陳燕燕好，很像早幾年的李桂雲。」

「多啦！還有……還有新近當選電影皇后的胡蝶。」

「皇后……娘娘……」

「茄子小姐！她媽的也姓胡！」

「茄子？誰？」

是彩樓配。這位老先生教戲的法子，和現時完全不同。不曉得從前大家的教法，都是這樣呢？還是田先生自己單獨的法子？因我年紀太小，記不清楚了。他初教時，叫你先韻念白；等到該唱的時候，叫你先把唱的詞句，也按上韻的白一樣念法；把一齣戲全念熟了，背過數次，再按次序給你唱；把一齣戲唱完了，再上胡琴高唱；然後再教走脚步；做身段；排戲。我跟這位田先生就學過這一齣戲，戲中的滋味，我是一點也沒有明白。

在我十歲的時候，我父親因病去世，家道漸漸中落。母親因我大噪小噪都不好，把我送到三慶所大下處，跟崇富貴先生練武工，學武

『喝喝……噉噉……春風楊柳……噉噉……』

『哦，是她。哦，明月歌舞團。哦，大腿。』

『還有，野玫瑰，小妹妹的同鄉。』

『好哥哥！相信我……喝喝……』

『毛毛雨，下個不停……噉噉……』

『哈哈！茄子，她媽的冬瓜，白菜……』

『她媽的！豆腐！又白又嫩！』

『哈哈！』

『喝喝……噉噉……』

『……』

祇在那休息十來分鐘的時間，那樣的對話劇便在電燈通明之下表演了。自然，『她媽的！』『小子！』這是粗人；即令是所謂斯文人，至多祇在句法上，語調上，略微選擇一下，而其中問題則是不變的。這裏，這裏所表現的是甚麼？在蘇維埃俄羅斯人的眼中，這是一幕何等的怪劇！是一幕何等更下於從好萊塢運來的怪劇的怪劇！

在莫斯科和列寧格勒許多電影院中，不管日場或晚場，幾乎總有九成座，斷乎不像我們有時把片子映給二三十個人瞧。那兒的電影院，建

且。那時候，正在光緒十六七年上，四大徽班，祇剩下三慶四喜兩班，每班有一個大下處。班裏不開包銀；大下處不起火食。搭班的脚色，要是沒有家眷的；或是外省人，都可以住在大下處裏。這位崇先生是唱武二花臉的，從程大老板起班子時，他就在裏邊教武工。對待徒弟，十分嚴厲，外號叫崇剝皮。他是獨身一人，永久住在大下處裏。如張長寶，錢金福，胡金祥，武旦李九兒，李玉林，李壽山，李壽峯，都是他的學生。我在大下處練武工時，和我同班用功的：有遲月亭，李鑫甫，李磨子，程招官兒；還有我兄弟鳳卿，也從崇先生學武生。我練到一年來的功夫，先生給我

築之堂皇偉麗，較之帝俄時代貴族富官們的大公館有過之無不及；在北平，猶之乎東城的九爺府，次之也猶之乎西城的順承王府，九爺府和順承王府是在地下爬，遠不如人家向天上攢。在那樣宏大的電影院裏，除開那陳列着許多花瓶，繪畫，彫刻……等等美術品，設備着許多說明蘇俄現狀和進程——五年計劃，說明世界大勢，說明各種科學……等等的書報，需要一小部分房屋，以便電影觀衆的休息，應接，瀏覽；再則儲衣室，茶點室，廁所……也需要幾間屋子；此外，便都是給每個觀者以一個座位的劇場了。那成千累萬的觀衆，最大多數是屬於職業工會的人們，在傳統的紳士眼光的中國人看來，那的確是一羣粗人。但是，那一羣粗人對於電影劇的賞鑒，却比我們所謂斯文人高明得多！當電影映演到半道，那休息十來分鐘的時候，他們在應接室裏，茶點室裏，或者就在客座裏，批評的精神是很旺盛的，也不妨夾着如我們所說『她媽的』，『小子』之類的語句，沒有心情也沒有工夫去像斯文人那樣捶鍊文字，他們祇用粗獷而簡單的評語，便能見那片子的血——

(一) 題材問題，

(二) 監督問題，

(三) 導演與剪裁問題，

「團腰」。這「團腰」的練法，先生用左足站在板凳上，把練工人的腰，放在左腿上，仰面朝天。先生用兩手，一邊按練工人的胸；一邊按練工人的兩腿，用揉轉活動的法子，微微的往下按着活動。直到練工人的兩手，能抓住自己的兩腿，便算成功了。在練習時，先生每到用兩手按時，必令練工人吹氣。有一天，正給我團腰時，我覺着腰間一疼，剛一喊叫。先生照例不許練工人出聲音說話，聽我一叫，用力一按，說：「別嚷！」我就往橫下裏一歪，先生也就把我放下來了。第二天一看，腰間紅腫起來，把腰骨傷了一節，等到養好了，這節腰骨就灣了！從此母親就不教我練武工

(四) 光和景的問題，

(五) 暗示的效果問題，

(六) 演員的技術問題，

(七) 其他電影藝術上的諸問題，

(八) 其他電影藝術與社會教育相關連的諸問題。

很顯然的，這是超越女明星面孔問題以上的批評，這是電影所需要的批評；祇要是這樣的，就插進幾句『媽拉巴子』，『王八爺的』，又算甚麼鳥？要知道：電影是民衆的藝術，牠的價值是需要大衆來估定。假如我們以聯華公司金箴和阮玲玉主演的城市之夜爲對象而加以批評，有幾個文縐縐的先生們說：『正寫城市之罪惡，暗示鄉村之純樸，可以正人心，厚風俗，誠佳劇也！而玉女金童，相得益彰，阿蒙非舊，企子望之！』另外一堆人就說：她媽的！工商業都在城市裏，農村經濟已經破產，人口已經集中在這兒了，這羣渾小子走到那兒去？媽拉巴子！渾蛋！』無疑的，批評是以後者爲對。在中國，在現時的中國，替電影業者，劇作家，導演家設想，當你一個片子搬出來的時候，與其聽取『企子望之』，誠不如聽取『她媽的』，因爲最大多數人是這樣的語句，你要誠心誠意地聽取這樣的語句，才算得到了大衆的批評，你那個片子才有了

了。在這一年的時間，我所學的，祇有『大頂』、『虎跳』、『片子』、『搶背』、『吊毛兒』、『加官』幾門筋斗；武把子，不過會了『小五套』而已。

在我十二歲的下半年，把小嗓喊出來了。我母親又給我請謝雙壽先生，教青衣戲。這位謝先生，因爲沒有嗓子，扮相也不好，搭四喜班，唱二路青衣。後來年紀大了，改爲文場操琴。他的教授法最好！對學生說戲時，把唱法，氣口，尺寸，念白，高低斷續的地方，說的十分明白。在同光時代，多數唱青衣的，如：陳嘯雲，余紫雲，張籽仙，王月芳，戴韻芳，趙二寶，王蘭香，吳菱仙等，都是他的學生。這位謝先生，在青衣門裏佔勢力狠

一個公正的定價。

不過，現時中國電影觀衆給予片子的批評，不啻『企予望之』也罷，『她媽的』也罷，十有九是以女明星的面孔爲中心問題——自然也有例外，女觀衆也許不然，男觀衆在報紙上所發表的批評也許不然，但那至多是十之一而已。假如這種局面延長下去，不僅葬送了中國的電影業，並且可以葬送中華民族而有餘。是的，審美也不是罪惡，而且是人類生活發展到相當階段時不可避免的事體；但是，這不是相親，也不是挑妓，這是觀劇呀！

因此而歸罪觀衆對於電影賞鑒的無力，那簡直是不正確的。讀燈草和尚是一種批評，讀紅樓夢是另一種批評，讀水滸傳，三國演義，又另是一種批評，如影隨形，如響斯應，是絲毫不爽的。決諸西方則東流，是一種批評，如影隨形，如響斯應，是絲毫不爽的。決諸東方則東流，決諸西方則西流，括東風往西擺，括西風往東擺；不責決者，而責流之不當，不責括者，而責擺之乖方，恐怕古今中外無此奇理吧？她媽的大腿，她媽的肉感，此外沒有甚麼驚人的本領了，教人怎樣賞鑒法？奮鬥，三個摩登女性，城市之夜……陸續出來之後，大腿的誘惑漸漸減退了，肉感之色彩略略隱藏了，觀衆的批評自然也跟着在變動了。毋謂善小而爲，毋謂惡小而爲之！中國電影的前路若何？從此可以開始睜眼來

大！就是腦筋太舊，外行人如請教戲，永不肯教，所以票界的學生，沒有一個。在他同時教青衣的，還有田寶琳，李鬼子，羅巧福，張芷荃四個人；其餘都沒有甚麼大名氣了。在那個時代，唱戲的規矩極嚴，凡唱青衣的，不許唱花旦；就是刀馬旦與武旦，都不許兼唱。教戲的也是這樣。獨這位謝先生，可能教小鐵弓緣，小上坟，擲墩幾齣小玩笑戲；但是也沒有人出來反對，我至今還不明白是甚麼道理？我學的頭一齣戲是祭江。謝先生的教授法，和田先生就不同了。說戲時，中州韻白，尖團字，處處認真。同是一個字，何處應用低音？何處應用高音？兩個低音字碰在一處，怎

瞧瞧了。

二

地大物博，文化最古的中國，聰明人又多，熱心愛國的人又多，於是乎從九一八以來，尤其是從一二八以來，發表救國主張的人大有萬籟爭鳴之勢，在我的記憶中約有下列的十五種——自然還漏脫一些——

- (一) 飛機救國論，
- (二) 國術救國論，
- (三) 孔教救國論，
- (四) 時輪金剛救國論，
- (五) 農村戲劇運動救國論，
- (六) 電影救國論，
- (七) 古物救國論，
- (八) 土產救國論，
- (九) 養兔救國論，
- (十) 養蜂救國論，
- (十一) 賽馬救國論，

樣分別着念？總而言之：每一個字，必有兩個念法，在韻白裏，就不許念京白的字音，講的十分精細。對初學戲的小孩，絕對不講那個是陰陽平？那個是上聲？那個是去聲？那個是入聲？他只說：「我念出來的字音，非同我一個樣，纔算對呢；差一點，也不成」。他說：「若是剛學戲的小孩，老早的先同他講四聲，告訴他那個是陰平，那個是陽平，反把學戲的人給鬧糊塗！戲是永遠也學不會了！等到他登台之後，年紀大些，戲也會了許多，你再細細的同他講演，自然就明白了」。先生的這個教授法，我很以為是。就說我還念過幾天書，要是剛一學戲，就叫我講四聲，陰陽平，

(十二) 賽狗救國論，

(十三) 踢毬救國論，

(十四) 公娼救國論，

(十五) 女店員救國論。

各種不同的救國主張，常常彼此有若干不相融和的成分。例如主張飛機救國的吳老頭兒——吳稚暉，他彷彿是說：『摩登青年們時常帶着愛人進電影院，跳舞場。現在應當成雙成對去坐坐飛機，才算真正摩登。』這話固然不是與電影救國論對立，但多少總暗示着坐在電影院裏的青年不算真正摩登，便是予電影救國論者以一小挫。這裏不是要批評某種救國主張的好壞，更不是要比較各種救國主張的優劣；因為下流如公娼救國論，也自持之有故。這裏的研究對象是電影，我們且來談一談電影救國——談一談電影到底能不能救國？

在以前，電影是未曾被認為戲劇之一種的。電影是第八藝術；在藝術的領域裏，牠是位於繪畫，音樂，舞蹈，戲劇，彫刻，小說，詩歌之下。但是，那是好久以前的話了。你看見過『西洋鏡』吧？那是繪畫與照相的混合，死的，不能動的，最早的電影是有類乎此，這怎麼能算戲劇？後來，使繪畫活動起來，使照相活動起來，電影這樣藉着科學的威力

我也是照樣越學越糊塗。所以這樣漸進的辦法，是很有益於初學的。後來我又學彩樓配，教子，探窰，二進宮，大保國，戰蒲關，祭塔，打金枝，金水橋，武家坡，回龍閣，蘆花河，五花洞，三擊掌，落花園，罵殿等十餘齣戲。十四歲在三慶班出台，唱祭塔。凡我所會的青衣戲，都是謝先生一人教授的；只有六月雪，孝義節，女起解，兩三齣戲，是向張芷荃先生請教的。

同時又請一位杜蝶雲先生學刀馬旦戲。這位杜先生，早年唱過刀馬旦；晚年改唱崑曲亂彈小生。因生的肥胖，扮相不好；又有運糧鬍子，不受欢迎，沒有多大的名氣。教授徒弟，除崑曲不算；凡是西皮

而儕於藝術之林，但仍然不能算是戲劇，因為牠還是缺乏戲劇所應備具的條件。軟片的發明，代替了玻璃製的乾片，而且有了高速度之感光，電影機對於故事的敘述已能勝任愉快，這就粗具戲劇的雛形了；然而也不過把舞台上所演的名人劇作重現於銀幕上，至多祇是戲劇的附庸，而且技巧上每每落後，尤其是以字幕代替對話之不靈活。因此，電影祇是電影，祇是第八等藝術，而不是戲劇。於今可不不然了。一則電影劇的故事的敘述和舞台劇的敘述各具風格，不一定是莎士比亞或者易卜生，而自合於戲劇的條件；二則從默片到聲片，對話歸於靈活，也是合於戲劇的條件；三則音樂，詩歌，繪畫，彫刻……等等姊妹藝術（Sister arts）的運用，牠也與舞台劇一樣，合於複合的藝術的條件；四則戲劇上曾經狂熱過的寫實主義，在舞台上敗下陣來了，而牠則因攝影術的進步，反而是成功了。這時候，我們要不承認電影是戲劇，恐怕不行了吧？要知道：把電影排斥於戲劇領域以外，始終列於第八等藝術而不許高陞，並不是聖人復生不可移易的天經地義。

戲劇能救國嗎？是的，戲劇是社會的上層建築，牠祇能跟隨着下層經濟建築的轉變而轉變，牠應當是被動的，不是原動的；那麼，主張戲劇救國似乎是靠不住的，不如主張經濟救國的對。但是，假使我們不否

二簧，永遠不會念胡琴過門。每逢給徒弟排戲，只拿房裏所用的雞毛撻子，當刀鎗使用。所以我跟這位杜先生所學的娘子軍，扈家莊，祥麟現，竹林記，破洪州，穆柯寨，鳳凰台，馬上緣，殺四門，烈火旗，反延安，幾齣刀馬旦戲，在幼年時候，沒有登台唱過。這位杜先生的學生，祇有侯幼雲，陳桐仙，張彩林，朱蘭芬，三四個人。除去侯幼雲，張彩林登台唱過戲；陳朱兩人，一生也沒有演過幾回戲。後來這位杜老先生因家計不好，得了神經病，瘋了兩三年，就去世了。

在那個時代，大班子只有四喜和三慶兩班；梆子班有玉成寶勝和兩班；還有一個小鴻奎科班，是外

認教育，不否認宣傳，不否認訓練，不否認思想上的積薪之勢的話，也就不會否認戲劇救國為千頭萬緒的救國計畫中之一端。在一八三〇年，法蘭西人放逐查理第十的消息傳到比利時，予比人以一大興奮，剛剛不魯捨拉京城一家戲院正在表演於名的馬撒羅尼舉義兵於拿破里的故事，當下一大羣觀衆從戲院裏跑出來，「幹呀！這是我們的時候了！」在這個叫聲之下，荷蘭新黨報館被搗毀了，宰相邱被打得落花流水了，比利時宣告獨立了——雖然他們還經過了相當時間的艱苦奮鬥，雖然最後地位是到一八三九年荷蘭承受倫敦條約後方得解決，而發動之始則千真萬確是一八三〇年舞台上的馬撒羅尼給予他們以熱力的時候。這，這就証明了戲劇救國的可能。

戲劇不單祇能救國，並且負得起建國的責任。關於這，我們可以看一看革命後的俄羅斯——

青年蘇維埃俄羅斯的著者秋田雨雀說：「我們所看的蘇俄的戲劇，是建築在蘇俄革命後十年偉大的戰跡上的。所謂「社會的暴風雨」，創造了近代俄羅斯，吹進到既完成的舞台藝術上，在那裏也捲起了狂烈的暴風雨；而最後藝術的浪潮，在本質上和「社會的暴風雨」發生了共鳴。藝術最確實地，最直接地為時代的反映，開始感知牠的使命，所有藝術的

界人趙寶田成立的。科裏的學生，雖是生且淨末丑都有；可是唱得很好的，沒有一兩個人。戲價：大班賣一吊三百錢；小鴻奎大概是賣一吊二百錢。科裏學生，有老生陳六十，青衣陳七十，武生王永利，武丑楊四立，還有一個武老生叫三元，忘記他的姓了。這幾人台下人緣全不錯，其餘都不甚好。後來因為生意不佳，約了許多外搭班的：如青衣王蘭香，淨脚裘桂仙，李馬兒，還有一個萬蓋燈的徒弟花旦李阿桂，時小福的徒弟陳桐雲，丑角王帥雲，老生時慧寶，鮑吉祥諸人，這麼一來，買賣就紅起來了。當時大柵欄慶樂園，廣德樓，三慶園，慶和園，都被大班輪流佔住；這小

活動，都一齊集注到生活意志所指示的路上來了。」又說：「蘇俄目下的演劇，照我所看，我以為似乎是在狂烈的暴風雨過後的沉靜時代。然而在那沉靜中，繼續不斷地努力着建設的工作。吹進到演劇裏來的「社會的暴風雨」，和劇場美術家們所做就的成果相調和，從那裏產生着新的創造。」蘇俄戲劇所予建國工作上的助力，可說是有目共睹的，秋田雨雀的話不過是抽象地加以說明而已，然而已足使從來視戲劇為「小道」，為「玩藝兒」的中國紳士們吃一大驚！

戲劇能建國，電影當然不在例外。

在去年的最後一天止，蘇俄的第一五年計畫已經縮至四年便完成了，一九三三年便是第二五年計畫的出發年。誰都知道：在那建設新俄國家的五年計畫中，在第一次裏面，電影事業便是列在主要文化事業中的一項。當第一五年計畫的出發年的成績報告，蘇俄有三千五百家電影院，所映的片子有百分之六十以上是國立攝影所的出產品；當時他們計算到整個的第一五年計畫完成的一天，電影院要增至三萬五千家，片子要清一色是國產。在第二五年計畫中，對於電影的位置又重新加以追認，並且添上了牠的分兩，說是：要使電影像教科書一般廣泛地流傳到各處。在俱樂部，學校，工廠，農村，誰都不能例外，都要有電影的設備和

鴻奎就常年在同樂園演唱。

那時候我常在三慶班借台演戲。當時三慶班的頭等青衣是張籽仙；二路青衣是陳德霖。我每逢唱一次戲，戲碼常排在第四五齣，一個月裏，不見得許你演一次戲。那時候看戲的人，最注重老生；花旦次之。青衣一門，雖在花旦之上；賺錢可沒有花旦多。最紅的青衣，戲份不過三四十吊錢。頭等青衣所演的戲：大概是二進宮，彩樓配，落花園，教子，跑坡，探窯，探母一類；二路青衣跟老生配演的戲佔多數，如：御碑亭，趕三關，大保國，牧羊圈，法門寺一類的戲。我在前邊唱，甚麼戲也不能派；總是祭江，祭塔，落園，幾齣單頭戲來回

享受，將使你無論如何離不開銀幕的統治。在預計中，蘇俄將平均每一千人有一所電影院；你會在你的工作場中，街道中，乃至於家庭中，都要遇見電影的踪跡。在預計中，蘇俄人將純粹看國產片之外，還要大量地供給外國電影觀衆的需要；這裏是百分之四十的默片和六十的聲片，這裏是新的電影製造廠每年將產出一萬萬五千萬米突的片子。

蘇俄是社會主義的國家，他們不會夢想拿影片去榨取外國人的血汗和脂膏。是的，佔世界電影業第一位的美國是遭遇蘇俄的抨擊了，但他們不是基於資本競爭而抨擊別人，他們那樣大規模地製片，爲的是要建設革命思想上的積薪之勢，以爲蘇俄建國奠基的動脈。本來，在黃金的國度裏，祇有清歌妙舞的電影，祇有風流旖旎的電影，消極地做了資產階級的享樂工具，積極地做了資產階級麻醉大衆的利器；這，在社會主義的國家建設上是顯然不利的，這就是蘇俄抨擊好萊塢的理由，也就是蘇俄鄭重地把電影事業列入五年計畫裏的理由。

電影在蘇俄建國上的功績，也許我們不甚知道，在我們未深入蘇俄社會去切實認識的時候。但，經日本帝國主義的炮火的督促，中俄復交了，顏惠慶已在莫斯科遞國書了，Mrs. Lidia Schmidt 說得好：『很

可惜的是這幾年來蘇俄的電影，沒有映現到中國的機會；就是有一二種

換着唱。在這個時候，又出來一個小丹桂班，老板我忘記是誰啦。脚色有：老生許蔭棠，旦脚孫怡雲，小生朱素雲，頭等花旦田桂鳳，二路花旦梅肖芬（二鎖），武生是否倫，潤仙，記不清楚了。那小鴻奎班，賣一天不如一天，最紅的青衣王蘭香，也忽然吐血，告了假啦！託人約我搭班，補着蘭香演唱，給我開了戲份十吊錢，伙計兩吊錢，共合十二吊。這是我學戲搭班第一次賺錢的紀念。

小鴻奎班後台老板叫陳丹仙，和汪桂芬是師兄弟。這班裏的老生陳六十，青衣陳七十，均是他的兒子。當王蘭香在班裏的時候，台下人緣甚好，七十唱不過他，他沒有法

，也是被修改過，把含有教育意義的部分都取消，使其失去原意。好了，現在中俄兩國是恢復邦交了！我們希望在兩國復交之後，蘇俄的影片可以繼續不斷地和中國的大眾見面！我們更希望從今後蘇俄的影片，能保存原形和中國的大眾見面！『蘇俄新來的片子，此刻我們在北平還看不見，但上海已經有人看見了，至少也看見了先活片而來許多呆片，中間也就看得出許多道理來。像情人後會有期，描寫五年計畫的大工業，使那片子形成一種好萊塢不足倒的有力的作風，已為上海人士所公認了。那兒也描寫女性美，但不是好萊塢的大腿，不是上海的肉感，那兒撕破了脂粉的粉紅色的網，用健全的體格來判別美不美的新典型，的確那兒是使林黛玉不敢再哭，嬰寧不敢再笑，因為那種哭笑都失去了權威。記得嗎？當蘇俄在中國映現的條一部聲片人生之道在哈爾濱的時候，在第一個星期內，售出三萬二千張票，為哈爾濱電影營業史開一新的紀錄！不會忘記吧？觀眾的批評是怎樣的？反對共產黨與否是另一問題，蘇俄那偉大的國家建設却是無法避免我們的欽佩！這，這就是蘇俄的電影片所介紹給我們的。

列寧說：『電影是一切藝術的最重要的。』『電影的可能性，應當是一種教育的因素。』列寧曾經再三告訴負責電影事業的專責的蘇俄志士

子辦。我初進班子，又是出台不久的脚兒，他每天派戲時，拿戲調動我。唱到後來，我台下的人緣也好起來了，他也就無可奈何啦！後到來科班的學生漸漸的年紀都大了；更有許多變嗓子的；又沒有招過二科新學生；外搭班的小孩，又有辭退的。從新又約進幾位大脚色搭入演唱。所約的人，有：花旦兼刀馬旦李紫珊——即萬蓋燈，花臉劉永春，架子花臉黃三，文武老生劉春喜，小花臉胡二庚，小生陸慶仙——號小芬。這時賈洪林正倒嗓子，因他是陳丹仙的徒弟，託師父在班子裏効力，唱掃邊老生。李紫珊最拿手的戲，是頭二本虹霓關，小上攻，馬上緣三齣。這回上買賣，新進

：『在一切藝術和教育的工具中，電影能够而且必定具有最偉大的意義。電影是科學的知識與宣傳之最有力的工具。』基於列寧的見解而興起的蘇俄電影，明白說給我們聽的就是：『電影的主要目的，是在教育大眾，牠要給大眾一種一般的教育和政治的教育。在蘇俄的大眾中，電影要負擔一種宣傳作用，宣傳蘇俄國家和牠的意識形態。』這些，當我們直接賞鑒蘇俄電影的時候固然可以看得出來；至少，在十月的呼聲，青年蘇維埃俄羅斯……裏面，也能看得出合情合理的敘述。據本月九日天津報所載路透社訊：『蘇俄政府刻撥國幣四千五百萬盧布——約合六百七十五萬鎊，作本年製造電影片之費。刻經擬定，先製九十五套，就中三十套為聲片，十套公言不諱為宣傳作用。……』宣傳作用祇有九五套中的十套？公言不諱者僅此而已；其實，蘇俄的電影是以建國教育為唯一因素的，這是他們的『人生的藝術』，此外是沒有專事欺騙和麻醉大眾的資本家的走狗藝術家所謂『純粹藝術』的。

蘇俄能使電影在建國工作負起牠的責任；同樣，慕沙里尼在意大利也採用這種手段了；同樣，在中國當然也是行的。抗日，救國，民族主義的電影論應運而興了；進一步，從電影救國論進到電影建國論，意料中都是可能的。

班子的名詞) 打炮戲就唱虹霓關；我同七十，全不會這齣的丫環。因這齣的丫環，被余紫雲唱絕了！所有九城看戲的人，都許可他是獨一無二；每逢堂會外串，沒有一處沒有余紫雲虹霓關的；但只唱二本一段。北京凡唱青衣的，無人敢唱這一齣，更顯着紫雲獨份的好了。你看那時看戲人的心眼多麼死呀！所以在光緒初年的時候，戲班裏的脚色，只要把一齣戲研究好了，就能紅一輩子，還給取個名詞，說人家真有個「一着鮮」呢！此刻紫雲早已出四喜班，好幾年不唱戲了。孫怡雲學青衣，上台搭班，會這齣戲；但把他唱的同木偶一樣，臉上不帶一點笑容，這一來，更把紫雲抬高了

自然，電影救國或建國，並不是包辦的，並不是唯一的；他方面，文化上，政治上，尤其是經濟上，所應當努力的還很多。

三

『美國又富，又強，我們在政治上，經濟上，文化上，應當摹仿美國呀！例如福特汽車公司的產業合理化，例如憲政，例如……電影。』是的，好聽煞哉！假如有人這樣說的話，我們這裏便給以解答——

美國的富強正象徵着資本主義的陵園，觀於現時普遍全世界的經濟恐慌之正是發軔於福特公司的產業合理化，便拆穿了西洋鏡。閒話少說，言歸正傳，讓我們來看一看好萊塢的貨色，和那負得起建國任務的蘇俄的電影相比較，到底孰優孰劣，以定我們的何去何從——

Hermann Sinzheimer 在柏林的 Berliner Tageblatt 上，曾經把現

時佔世界第一位的美國電影和佔第二位的俄國電影做了一個比較的批評。我們要注意：現時德國電影是佔世界第三位，他們是被新興的蘇俄電影擠落下來的；然而，他們不懷恨，他們沒有悻悻的詞色，他們確能發揮公正的客觀的批評，我們的批評家！我們的 Hermann Sinzheimer！

『電影藝術的進步，現在是被美俄間的衝突所阻碍了！

。當教習的，也不敢教這齣；學青衣的，不但不敢唱這齣，連學都不敢學這齣了。和紫雲同時相差幾年的張芷仙陳德霖幾個青衣，照例就不唱這齣戲。如今李紫珊打炮戲就是這齣，我既在班子裏，應該我同陳七十唱了環；七十是小老板，老早的就宣布不會了，只好是我唱了。在李先生前一請教，他很喜歡我，親自到我家來，給我說戲，連身段，脚步，做工，都教的極細。並且請謝雙壽先生教我那段二六。因為紫雲也是謝先生的徒弟；謝先生老年改拉胡琴，搭四喜班，也給紫雲拉過這齣戲。我學成之後，同李先生一唱，台下十分歡迎，此後就紅起來了。同劉春喜合演武昭關，

『此後，影藝的作風，將明顯地爲兩方面所影響到了——一方面是美國的充滿了標準的西方文化的文化，另一方面是蘇俄的文化和社會學的力量和信仰。』

『美國聲片和默片的願望和觀念，是陳述一個故事，牠以從前或現在的事情告訴我們。』

『蘇俄聲片和默片，是以將來應當怎樣或將來會怎樣爲出發點的。』

『美國的有聲影片是一幅圖畫。』

『蘇俄的有聲影片是一張告白。』

『美國的電影是一個羅曼斯。』

『蘇俄的電影是一篇詩，一首歌。』

『美國的影片是講到實際的和現在的。』

『蘇俄的影片是講到理想的和未來的。』

『美國的影片是根據着目前的世界是真美善的信仰而製造的。』

『蘇俄的影片是以牠的理想來改良這世界做牠的目標的。』

『從美國來的是熱。』

『從蘇俄來的是光。』

猴兒戴着王冠，嘜嘜咕咕學講人話；老虎穿着道袍，頸上掛一串念

也在這個時候。在鴻奎最能賣座的戲，就是五花洞。陳七十見我的人緣比他好，派此戲時，搶着唱真金蓮。因爲那時頭路青衣應該唱真金蓮；假金蓮是二路青衣和花旦唱的。我只好讓他扮真金蓮；我唱假的了。又配上劉永春的包公，沈三元的天師，演過多少次全是滿座。陳七十嗓子不甚好；又不會做戲，臉上一點表情沒有。從此看戲的人，就以爲假金蓮應該頭路青衣演唱了；直到如今也沒有改過來。

光緒甲午年，慈禧太后辦萬壽，傳外班輪流進內演戲。我隨班到大內承差，進去過三四次。有一天，已經唱到下午三四點鐘，內廷原有差事的外學人等，看戲單只有小

珠；這是目前世界的真。把塗着很厚的胭脂的嘴唇送給男人去吻，把新剝雞頭肉送給男人做電鈴按，作狐步舞後有男人給熨貼大腿；這是目前世界的美。把骨頭吐在地下，讓狗一般的人去吃；市場上堆滿了奢侈品，讓一般缺乏購買力的窮人飽飽眼福；這是目前世界的善。信仰這個實際，信仰這個現在，這樣去製造一幅圖畫，就是充滿了標準的西方方式的文化的美國式的電影。反之，不信仰這個實際，不信仰這個現在，另外指出未來的真的真，真的美，真的善，鼓吹着大家趨向於這個理想的標的，使社會向前邊移動，這樣去製造一張告白，一篇詩，或者一首歌，就是新興的大眾藝術的蘇俄式的電影。現在的熱已經隨着資本帝國主義的崩壞而崩壞了，未來的光正是我們前途的指路碑；很顯然的電影是俄優而美劣，我們是要去美而從俄。

近來中國人對於蘇俄電影的批評，顯然比對於美國電影的批評好些。這裡可以舉一個例，本月五日上海晨報，有一位陳寶驊君，對於蘇俄的重逢加以批評，連帶指出了俄美作風之不同，連帶談到了希望中國觀衆的意識的改善，中國電影界的真實的前進：

「……這片的本身不但不壞，而且是最精純最忠實的上乘影片；牠是脫資本主義社會的病態意識，而以真摯冷靜的頭腦來作成的人生的素

鴻奎本班的戲了；有幾個人就出城回家。忽然傳下話來，添了一齣外學的全本四進士。應當派演的人，係：龍長勝的宋世杰，譚鑫培的毛朋，陳德霖的楊素貞，羅百歲的萬氏，余莊兒的田氏，王桂官的田倫。一查人數，就是德霖同桂官走了。管戲的太監上去回話，說「脚色不齊」。慈禧太后傳諭：「叫外班的人補着配演」。這就輪到我身上。現從昇平署找來一個本子，上一場，大家在後台給我說一場，差一點沒有把我急死！這一回是我演戲以來，頭一次鑽鍋（後台的名詞）的紀念。

時小福先生，在內廷當差，好幾年不在外邊搭班了。這次看我唱

描的作品。牠之缺乏挑撥性和麻醉性，而不能適合於非社會主義國家的醉生夢死的人們的鑒賞，是當然的；尤其會使我們政治紊亂，經濟崩壞的中國的觀衆失望了。這種社會主義國家所產生的影片，和被籠繫於資本主義社會組織下的觀衆的趣味有些不相投合，根本就是兩個社會意識形態的不同原故。……

『這張片子的劇情很簡單，描寫一個會努力參加革命工作，因病略事休憩，以至仍得不到安靜以死的人短短過程的一段。可是其中却含有精要深刻的意義：（一）是革命前後的工作情形和成績的對照；這從一個實際經閱過來的人的回首感慨中描摹出來，是十分自然而又逼真的。這位劇中的重要人物名叫力伯康。由於他坐在安穩平靜的火車中，而聯想到十二年前運輸軍械中途遇敵的一幕，卒因意志堅決，勇敢直前，領導同志在機關槍橫掃之下搬去了軌道上的阻木，更衝出砲彈轟烈的障地而到達目的地。這使當事者於現在平安的處境中回想到過去的艱辛危難，真有莫名的感慨！後來他從躺在安全椅上休息時，回想到當年工作緊張繁忙的一幕幕，食不下咽，寢不安席，是實在的。茶點送在辦公桌上尙沒空吃，即在暴風雨的深夜中還要接見來賓，並且隨着發生許多曲折的處理，當時算是甚麼麻煩和疲乏呢！可是奮鬥過來，革命終於成功了，社

戲，甚爲愛惜；又因蘇寶也搭小碼奎班，所以他常到同樂園聽我們唱戲。我每次唱完之後，有錯的地方，老先生就在後台給我改正身段，和腔調。他因爲和我父親是同譜兄弟，所以給我說戲，十分盡心，我得他指教的益處很多。有一年，本班封箱的時候，陳丹甫老板請他幫忙，唱一次汾河灣，是吳運奎配演的；後來因買賣不好，又請他唱了一次汾河灣。有一次堂會戲，我陪他唱了一次孝感天。我連看了兩次汾河灣，腦筋裏所得印象不少；我因爲愛這齣戲，無處去學。謝先生不教這一齣，請教他老先生，他說：『你學甚麼戲，我都能教你；獨這齣戲，非到了歲數不能唱的。小

會漸漸安定了，人們都在參加生產工作了，紅軍的組織在檢閱的壯觀中已經表現更激昂更整齊了，而他自己也做了機械建設工會的主席，現在因病到這整潔恬靜美麗的黑海濱上休憩，真所謂忙裏偷閑！可是待做的建設工作正多着哩！並且要打破一切困難哩！所有革命者的精神和情緒，都由這位演者表現出來，這是值得觀衆去體認和同情的。(二)在蘇俄積極建設進行中，還時時有敵黨破壞和暗襲。船塢委員會主任倍加的愛妻，却是私通敵黨的人；力伯康便因此問題而氣急死了。後來倍加由力伯康的日記中發覺他妻子的秘密，在理智和情感的交戰中，卒以革命者偉大的人格和理性不爲愛情所牽制轉移，而他的愛妻送到警署裏去，這一點也是有重大的意義的。

『再講到蘇俄影片的作風，和染有資本主義色彩的不同。因爲牠是以真實的，冷靜的頭腦作成的，沒有矯揉造作的手段，所以處處是逼近於事實的，情理的。牠的劇情的結構，沒有強硬的拉湊和奇特的穿插；演員的表情都是極真摯，極自然，不像所謂「明星」也者之有對小孩子做臉般的表情；而其最值得稱道的地方，便是不因爲拍電影而使物質材料和人工有若干無謂的浪費。……最前進的影片，應當是最逼近乎事實的。但看重逢內的檢閱紅軍和新船下水的幾幕，可當新聞片看；黑海濱

孩唱這齣戲，是容易壞坏子的，等慢慢再教給你罷！」我在小鴻奎直唱了一二年的工夫，生意甚好。後來李紫珊因事和陳丹仙不和，自己辭退了。陳就改約新出來的小花旦秦五九——號叫翠芬，專唱雙鈴記，雙鈴記，翠屏山殺山，烏龍院等等的戲，台下人緣甚好，小鴻奎買賣好了幾月。劉永春同黃三排鑼判官，派我唱柳金蟬。那時戲班裏有許多迷信的事。都說：『誰要唱鑼判官的柳金蟬，一輩子不走紅運』。我家裏因此不准我唱這齣戲，就回覆老板，改約青衣王月芳扮演。這王月芳原是譚鑫培的徒弟，唱老生的；後來因沒有大噪，變過來有小噪，纔改學青衣，也拜了謝雙壽

的幾幕，可當風景片看；可是都有牠本身的價值。固然，這種太缺乏刺激性，麻醉性的影片，不大適合於社會病態意識的人們的胃口；然而電影之真正的使命，正是在挽救觀衆的病態意識，並不是以誨淫誨盜來逞功能的。最後，我希望蘇俄影片的繼續地到來！中國觀衆的意識的善！中國電影界的真實地前進！」

新的血液，新的生命的科學，哲學，文學，藝術，通通集中在莫斯科了。到此刻，我們還要跟着日暮窮途的帝國主義走，其爲天下之大傻瓜也哉！香其所艷，肉其所感，固不是我們需要奮鬥的民族所要求；飛來伯式的以武犯禁，卓別靈式的低級趣味，又豈是我們所要求的？毫無可疑的，我們需要未來的光明，我們需要蘇俄式的電影。

把好萊塢搬進歷史博物館去罷！

四

把好萊塢搬進歷史博物館去罷！我們需要蘇俄式的電影。

然而，是有條件的。

如陳寶驊君所說：缺乏挑撥性和麻醉性的人生的素描的作品，是不適合於非社會主義國家的醉生夢死的人們的胃口的。不過，話也不是可

先生爲師。出台後，儘搭普通小班子演唱。那時青衣最矮的調門，也得唱正工調。月芳的嗓子是寬音，只够六字調；但是腔兒甚爲好聽，台下也有一部份人捧他。一上買賣，唱錮判官，戲座賣得很好，每天總過一千多人。老板因我不接錮判官的本子，就特別一捧王月芳；對於我就在派戲上，大使其手段。錮判官唱完，又派四進士。——這時周長山正搭鴻奎班，唱做工老生。——別的戲，看戲人全不注重，獨這四進士一貼出去，必能多賣幾百人。我在這班裏，台中人緣很好；又是原有的好腳兒。老板不叫我唱；也叫王月芳唱，誠心的氣我。後來因爲本班台柱子老生陳七十吐

以這樣肯定，因為蘇俄電影之受中國觀衆的歡迎已經是事實了。中國，依着牠的歷史的行程，此刻的確是剛剛邁進於民族資本主義的初期；但是，在一種範圍之下，民族資本與帝國主義資本是可以兩樣的——就是說：以節制資本和平均地權兩個辦法爲原則來建設國家資本，則民族資本是社會化的，是傾向於社會主義的，絕不會跑上帝國主義的道路。這是仍然可以拿蘇俄來做說明的：新經濟政策 (New Economic Policy) 實施以後，也相當承認私有制，例如勞動者進劇場也得購票——雖然是有折扣的，這與藝術的社會主義 (Aesthetic Socialism) 是顯然違反了；可是你雖不能否認牠有若干的資本主義性，却也不能否認牠仍然是向社會主義的前途奔赴。那麼，此刻肯定中國是非社會主義國家，說中國人不懂得實蘇俄的電影，似乎是不完全合於事實。

然則，我們需要蘇俄式的電影，我們就依樣畫葫蘆地去仿製蘇俄式的電影嗎？不，我說過：是有條件的。

德國的電影藝術是在美國的熱和蘇俄的光兩者的影響之下了，德國人對於這兩者都是有興趣的。但是，德國的批評家基於他們那傳統的觀念，有着這樣的話來：『美國的電影藝術的欣賞，永久停留在非藝術和淺薄中，我們德國是缺少這種毅力和勇氣的。可是我們德國也不能夠有

血；我也辭退了；小鴻奎的買賣，一天不如一天，漸漸的也就散了。

小鴻奎報散之後，陳六十吐血身死；陳丹仙因痛子相繼去世。後台管事人等，因為我和鮑吉祥，時慧寶，陳桐雲，陳岫雲，秦五九幾個人，台下人緣甚好，不肯叫我們分散。正趕上寶勝和梆子班和玉成班競爭買賣。玉成班是由田際雲成立的，班裏脚色，二簧梆子都有。——後台的俗名叫「兩下鍋」。內中有黃月山，——外號叫黃胖兒，唱武老生的，台下人緣紅極啦！又有武丑張黑兒，花臉李連仲一般人配演，買賣好極啦！每天都能賣一兩千座。寶勝和這邊，只有一個十三旦，十二紅，被玉成班給打倒了。

着像蘇俄對於夢想中理想世界那樣的熱誠。進一步講，德國的傳統觀念是比美國或俄國更注意於美學的價值的。」是的，傳統觀念是不可忽視的一種支配力！

與其說傳統觀念，不如說民族性；與其說民族性，不如說民族生活。我們需要蘇俄式的電影是有條件的，這條件是中國民族生活和蘇俄民族生活不盡相同的部分。

我們需要教育、需要宣傳，需要訓練，需要思想上的積薪之勢；我們對於列寧所謂『電影是科學的知識與宣傳之最有力的工具』，所謂『電影的可能性應當是一種教育的因素』，是毫不猶豫地可以接受。在這個原則之下，紅粉骷髏，火燒紅蓮寺，紅姑娘……自然都紅不起來了。在前途，我們依照去年冬間中國國民黨中央宣傳委員會所定的十七條綱領去努力，可就不能拿蘇俄的方式來相繼了，這就是民族生活不盡相同的關係。

- 一 表現中華民族之尊嚴者，
- 二 闡揚總理遺教及本黨主義，政綱，政策者，
- 三 表現本黨革命史績者，
- 四 激勵民族意識者，

後台老板，也想學玉成班「兩下鍋」的辦法，約幾位二簧班的人，支持局面。和鴻奎班管事商議，約定我和鮑吉祥秦五九等加入演唱。那時候正是各大班在幾處戲館，四天一轉，輪流演唱。我們第一天加入時，寶勝和正轉到肉市廣和樓，規定的戲碼，是我和鮑吉祥的桑園寄子。他們同時還約了一個梆子老生小達子，是從義順和班裏出來的。現在外江鼎鼎有名的小達子，是否此人？我記不甚清。因為早年二簧班和梆子班的人，除去田際雲十三旦兩人外，都沒有來往交際的。那天小達子的打炮戲是五雷陣，戲碼排在倒第三；桑園寄子倒第二；秦五九一鮑花旦戲倒第四。我剛梳頭

- 五 發揚中國歷史的光榮者，
 - 六 發揚中國固有的文化者，
 - 七 表演中國國民刻苦耐勞和平中正之精神者，
 - 八 鼓勵生產建設者，
 - 九 灌輸科學知識者，
 - 十 表演改良農工商業及其他實業者，
 - 十一 提倡善良道德者，
 - 十二 提倡合羣及團結之精神者，
 - 十三 鼓勵勇毅果敢之精神者，
 - 十四 提倡善良風俗者，
 - 十五 提倡尊重公共秩序之精神者，
 - 十六 破除迷信邪說者，
 - 十七 其他足以補助社會教育者。
- 跟着普羅文學的興起，「電影大衆化」的呼號也起來了。「大衆是勞苦大衆」，「勞苦大衆是無產階級」，「無產階級是產業工人」，這樣一層一層解釋下來，幾乎要把三百萬產業工人代表六萬萬中國人而享有電影，這不是天大地大的大笑話！要知道：在理論上，民族主義和 Proletarian

棹扮戲，就見外面進來許多人，手裏拿着木棍，一人領頭，大嚷着說：「先打小達子！再打老板！」這時小達子正坐在賬棹扮戲，聽見有人找他，便說：「好！好！我正等着呢！來呀！打他們！」許多人就拿起後台刀鎗把子，亂打一陣；小達子把粧解了，也打在一起；台上的戲，也停住了；看戲的人，一閃而散。然後從前台進來許多官人，把小達子帶走。同時還有一件新鮮事：每個戲班的後台，都供着梨園祖師，設有神棹，前邊擺着參駕一份。演員一到後台，須先到祖師神龕前一揖，叫做「參駕」，恭敬極啦！在衆人亂打的時候，有個唱武生的生的又胖又矮，一條短頸子，是義順

主義是有嚴格的分野，事實上在蘇俄的解釋也是如此；但在中國，在產業落後的中國，這兩者的分野是不必而且也不會那樣嚴格的。事實擺在我們面前，現時我們在東三省和熱河反抗日本帝國主義的侵略壓迫，是民族的使命呢，還是 Proletarial 的使命？勝利了，是民族主義的勝利呢，還是共產主義的勝利？失敗了，是整個中華民族的失敗呢，還是僅僅三百萬產業工人的失敗？很明顯的，目前中國人是以民族的出路為出路，以民族的悲哀為悲哀，以民族的一切形態意識為形態意識。不因恐怖共產主義之『橋逾淮而為枳』而把無產者撇開於民族範疇之外，這是民族主義的真人，代表者便是孫中山先生；反之，恐怖無產者的排他性，在談民族問題的時候不敢提起無產階級，那是怯懦的，不健全的民族主義者。同樣，認識了現時的中國，把 Proletarial 歸納到整個民族裏邊，這才是對的；反之，硬拿 Proletarial 來籠罩一切，便要罵倒民族主義，那是生吞活剝，是錯誤的。明白了這個道理，則『電影大衆化』的口號可以叫，而『大衆』的解釋則不必和蘇俄一致，在中國是不妨包括農工小資產階級在內的。

不拿 Proletarial 來籠罩一切，在以民族主義為大前提的時候，生活的描寫不妨側重於下層，這却是應當的。例如那國魂的復活和奮鬥，都

和約老板，也跟大家來找小達子打架的。一逕走到祖師棹前，一把將棹子拉倒，抱起祖師神龜，摔在地下，口裏罵不絕聲。好像寶勝和的祖師，就不是義順和的祖師，豈非怪事？早年戲班裏武行老前輩，在後台時，如果聽見後輩說一句錯話，就得教訓，不准胡說，留神祖師爺怪罪！尊敬到這樣地步！糊塗起來，能抱起神龜，摔祖師爺，實在可笑！從此寶勝和同義順和打起官司，也就報散了。我這次搭了一回「兩下鍋」的班，一齣戲也沒有登台，算在後台看了一齣武戲，得了點兒梆子班後台的經驗。

在這一兩年裏，我搭小鴻奎班演戲，觀衆對我十分歡迎，稍有一

是中國的民族主義的初期作品；國魂的復活描寫資產階級的愛國心，便不如奮鬥描寫兩個工人的愛國心之深切，這與其說是技術上的關係，寧可說是生活上的關係。我們看，山海關陷落，承德失守，每次有不良的戰訊飛傳到北平的時候，東交民巷就擠滿了中國人，那些是上層的人，絕不是下層的人。但是，假如我們把奮鬥裏的兩個工人用階級意義去寫出來，那又會牛頭不對馬嘴，理由是抗日救國是純然的民族劇。

經濟的斯拉夫，民族的中華，他們的革命熱力相同，他們的民族生活却不盡相同，這就是我們需要蘇俄式電影的原因，也就我們有條件地需要蘇俄式電影的理由。

五

可要注意的是：我們主張重視中國特有的民族生活的時候，千萬不要舉起手來排斥蘇俄那充實着教育的因素的片子的到來。蘇俄是農業國，從列寧以來的『農村電化』的叫喊，在電影裡已形成了一個重要位置；在農業國的中國，在需要農村電化的中國，蘇俄那以農村教育為目的的片子是我們十分需要的，千萬不要又使 Mrs. Lidia Schmidt 在那兒太息：『把含有教育意義的都取消，使其失去原意！』秋田雨雀在

點名氣；後台的人，也認可我是青衣童伶中一個好腳。在那個時候，雖然你是個十五六歲的小孩，只要唱的好，台下頭紅，也會有大班約你演唱。無奈這時正是觀眾不甚注重青衣的時候。四喜班有位吳順林——號謫仙，是時小福拜門的學生——專學時老板的。時小福先生是崑亂都會；兼演小生戲，如：監酒令，黃鶴樓，羣英會，雁門關的八郎，都是得意之作；稍微花式的青衫戲，也能演唱。這吳順林可只會唱王八齣，即王寶釧八齣戲和進宮教子等戲，最得意的就是因果報買糕乾一段。嗓音倒還寬亮，可惜字眼太不清楚。商界人有一部份捧他；票界和真正懂戲的人，就不十分歡

列寧格勒看過母親之後，那『不會忘記的母親的顏容』，使他流露出這兩句話：『這母親的顏容，我感覺並不祇是俄國某時代的母親的顏容，而實在是全人類的母親的顏容。』你若問那母親的內容，那就是在描寫由一九〇五年到一九〇六年蘇俄農民生活。這一位全人類的母親的顏容，就讓她以廬山真面和我們相見罷！

我在前邊已經說過：在蘇俄第二五年計劃中，預計平均每一千人要有一所電影院。無疑的，多數的電影院是要在農村裏的。

在不久以前，莫斯科發出如右的通訊：

『十五年來，蘇俄之電影業有大的發展，最顯著之點為農村電影院組織之完備。革命十五週紀念時，各院均開映片，以示慶祝。在一九一七年沙皇時代，俄國有電影院一〇四五處，但全在城市中。在一九二七至二八年，蘇俄城市即有電影院四八三九處，現已有七六〇〇處。而農村電影之發展尤為其特色：在一九一七年，農村無一電影院；一九二七至二八年，即有三六八二處，現已有二三一五一處。是在過去五年中，城市電影院僅增加百分之一五七，而農村電影院則增加至百分之六二八也。……同時入電影院消遣之人數亦大增加。在一九二七至二八年，城市中入電影院者二六二〇〇〇〇人，農村為五〇〇〇〇〇〇人。』

迎他了。還有兩個唱青衣的，都是在我演戲前一兩年變嗓出台的：一個叫陳瑞麟，——小名叫大狗兒；一個叫鄭二奎——號盼仙，都是老生 遲韻卿——小名喜兒的徒弟；都是從田寶琳先生學的戲。他兩個人除去幾齣青衣戲；最花式的，就是虹霓關和四郎探母；武工一點不會；唱的字眼，也不清楚。你想在時小福 余紫雲兩個大名鼎鼎的青衣停演之後，出來這幾位青衣，念唱都不清楚，台下看戲的人，對於青衣一門，自然更不注重了。所以在光緒甲午乙未丙申丁酉四年之中，青衣一門，是失敗到極點了！

青衣既是失敗，花旦一門，就乘時而起，反佔優勝地位。四喜班

本年城市爲五六〇〇〇〇〇〇〇人，農村爲四一九〇〇〇〇〇〇〇人。即前者增加百分之二一四，後者增加百分之八〇三。五年來蘇俄電影院之收入，約自七〇〇〇〇〇〇〇〇盧布，增至三八八〇〇〇〇〇〇〇盧布，即增加百分之五五一。……』

從這個通訊中，能使我們得到如下的兩個認識：

(一) 革命前與革命後十五年的比較——

甲，革命前：

農村電影院：無；

農民接近以電影爲工具之教育者：無；

由農村電影院收入之變相的教育經費——因爲是用以經營二層影片生產或電影院之改進與增設：無。

乙，革命十五年後：

農村電影院：二萬三千一百五十一處；

農民接近以電影爲工具之教育者：四萬萬一千九百萬人；

由農村電影院收入之變相的教育經費：按三萬萬八千八百萬

盧布，依五六〇與四一九之比約計，假定城市占百分之六十

，農村僅占百分之四十，亦有一萬萬五千五百萬盧布強。

的台桂花旦，是外舅楊桂雲先生，繼梅巧齡而起，專唱刺殺旦戲。最著名的：是雙鈴記，雙釘記，殺皮，十二紅。他還能演幾齣刀馬旦戲，但是馬上緣不會耍大刀花兒；英杰烈一個下場花兒也不要，每演此戲，必賣大滿座。在那個年月，戲也算好唱。看戲的人，先把旦角門類，分的很清，說：「花旦能拿刀鎗，狠不容易」所以田桂鳳就會打櫻桃，下河南，貪歡報，胭脂虎，雙搖會，眼前報，送灰麵，半本雙釘記幾齣小戲，就能紅到極點。戲碼唱大軸子。一時風氣流傳，各班都注意網羅花旦人才，以應觀衆需要。從三慶班報散以後，侯幼雲同曹二順等改組承慶班。當時北京的花

(二)五年計畫實施前與實施後的比較——

甲，五年計畫實施前：

農村電影院：三千六百八十二處；

農民接近以電影為工具之教育者：五千萬人；

由農村電影院收入之變相的教育經費：按七千萬盧布，依二六二與五〇之比約計，假定城市占百分之八十五，農村占百分之十五，為一千零五十萬盧布。

乙，五年計畫實施後：

農村電影院：二萬三千一百五十一處；

農民接近以電影為工具之教育者：四萬萬一千九百萬；

由農村電影院收入之變相的教育經費：一萬萬五千五百萬盧布。

從前一個認識來說：俄國大革命對於各部門的功績，恐怕農村電影事業是可驚的一項吧！站在藝術的立場來看，簡直可說大革命是以農村電影事業為動機，為目的；假如是這樣說，空前的震動世界的俄國一九一七年大革命竟是整個供獻給農村電影事業了，這使我們發生一種甚麼樣的感想！

且，除去田桂鳳，楊桂雲，李紫珊之外；還有李麗秋，李寶琴，梅竹芬，都甚平常，楊李在四喜，田在同春；另外沒有著名花旦。承慶班就託人從濟南約來路三寶——號玉珊，演花旦兼刀馬旦。頭天打炮戲是賣胭脂，二天馬上緣，三天醉酒，一下子就唱紅了！並且還有嗓子。北京所有的花旦，多數沒有嗓子，都有點受他的影響。有一天，二進宮張籽仙告假，他居然就扮上，替他唱啦，從此台下更紅了！就是唱的腔兒太直，轉灣不玲瓏，是他的缺點。路三寶到京的時候，正是我搭小鴻奎班快散的那一年裏。

我從寶勝和散了之後，每日在家跟謝先生學戲用功；後來又請錢

從後一個認識來說：蘇俄五年計畫，那使世界一切科學家和政治家都十二分驚異的五年計畫，縮至四年完成，竟使農民接近以電影爲工具的教育者增加到八倍以上，由農村電影院收入之變相的教育經費增加到幾乎十五倍。站在藝術的立場來看，也簡直可說五年計畫是以農村電影事業爲動機，爲目的，就是說五年計畫是整個供獻給農村電影事業了；這樣驚奇的說法，又將使我們發生一種甚麼樣的感想！

很容易看清楚，一個農業國家的前途是建築在對於農民的企求上的。在俄國，沒有農民來參加舊的破壞，則破壞不成功，沒有農民來參加新的建設，則建設不成功。列寧之所以偉大，就是在於他那超於馬克思主義的對於農民的企求。中國既也是農業國家，則在民族復興運動中對於農民的企求，至少也不亞於蘇俄吧？人家把大革命整個地供獻給農村電影事業，人家把五年計畫整個地供獻給農村電影事業，我們呢？

因此，我們不但歡迎蘇俄那含有農村教育意義的影片，而且在我們自己製作片子的時候，祇要可能，我們還可以採用蘇俄農村生活爲題材，爲背景。我們知道：西洋藝術作家，常常描寫東洋或希臘，以完成其作品的空間上的或時間上的異國情調（Xenoticism）；他們以爲幽默，他們大概是唯美主義者。我們是主張人生的藝術的，然而我們還是用得着

金福先生教武把子。錢先生是三慶科班的學生；程長庚的徒孫；武戲功夫，也是崇富貴先生教的。和我雖是師兄弟，但是年紀比我大的多，給我說把子，算是半師半友的意思。錢先生雖唱花臉；可是教刀馬的把子身段，甚有功夫。我就將杜先生教過我的刀馬戲，又請錢先生重新排演。錢先生教授法甚好。如：拿鎗怎樣拿？大刀怎樣耍？單刀雙刀怎樣用？起霸的身段手式怎樣做？脚下怎樣走？說的精細極啦！我一生武戲的功夫，實在得錢先生的指教不少。給我吊嗓子的琴師叫耿二立。——聽說陳彥衡的胡琴，也是跟他學的，後來纔同梅雨田在一起研究。——在那個時候，請

異國情調，因為牠至少也有給我們一個對照的力量。現在蘇俄的農村，一切經濟的，政治的，文化的，各種建設，無疑地已經比我們進步得不可以道里計了；假如我們是肯虛心地拿蘇俄農村現況從電影上給大家一個對比的機會，我相信跟着慚愧而來的便是興奮。

當然的，純粹把蘇俄影片搬到我們的農村裏去，固當是不够；純粹以蘇俄農村生活為題材或背景而製造國片，也仍然是不够。老實說：我們也應當和蘇俄一樣，也應當有個幾年計畫，也應當在相當時期之後要用清一色的民族的國產片。所以，我們現時寧肯映演美國片而不映演蘇俄片，那固然是無聊；我們若安於對於蘇俄片的滿足而不去創造國片，那也是淺薄或者偏激。我們要創造國片，無疑地我們的國片的前途是廣大的農村。那麼，在目前，在最低限度的要求，我們可以規定下列幾條來做國產影片的標的：

一 政治的——

- 甲 指導農民，使成為有組織的民衆，以參加革命；
- 乙 提倡排除妨碍農民利益的軍閥，買辦階級，貪官污吏，劣紳土豪……等；
- 丙 主張解散壓迫農民的武裝團體；

一位吊嗓子的琴師，拉一節不過四六兩銀子。我天天在家，除去用功學戲之外，母親總不許出門。還有我父親的老友韓麟閣先生，就是現在天津大名鼎鼎夏山樓主的老太爺。也是一位戲迷，凡是戲界的人，沒有一個不認識他的。他專愛唱青衣，學紫雲籽仙兩個人的腔調。時常到我家看我用功，督促着我學戲，閑時就在一處玩：鼻烟壺和舊玉古玩，外面的荒唐事，全不許做，管的十分嚴厲。所以我在十六七歲時，在外邊胡鬧的事情，一點沒有。我們戲界人的一身緊要關頭，就在十六歲到二十歲的時候。遇見好人，常在一處，成名立業，就在此時；如遇壞人，領你走入下流，終

- 丁 指導農民以自力防禦侵害；
 - 戊 提倡農民組織自治團體；
 - 己 主張製定農民保護法；
 - 庚 主張實行公用度量衡；
 - 辛 感化游民土匪，提倡國民國防；
 - 壬 告訴農民以他們在約法上或憲法上的一切權利和義務。
- 二 經濟的
- 甲 主張嚴禁對於農民的高利貸；
 - 乙 主張規定最高租額及最低穀價；
 - 丙 提倡減少僱農工作時間，增加僱農工資；
 - 丁 鼓吹反抗苛捐雜稅及額外徵收；
 - 戊 反對預徵錢糧及取消無地錢糧；
 - 己 主張廢止包農制；
 - 庚 提倡農村合作事業；
 - 辛 主張普遍農民銀行的組設；
 - 壬 指導農民整理耕地，整頓水利，改良農業；
 - 癸 主張清理官荒，分配給失業的貧農；

身就算耽誤了。

此刻正是遲韻卿余莊兒陸華雲三個人共組福壽班。內中的脚色，有：老生許蔭棠；青衣陳德霖陳瑞麟；花臉劉永春黃三；小花臉趙寶林唐玉喜；還有許多很好的二路脚色。武戲是朱文英茹萊卿等一般人，開張甚為熱鬧。那時搭班唱戲。要講資格。就拿青衣一行說：陳瑞麟比陳德霖年紀既輕；扮相又好；台下人緣也不錯。這次他兩人同搭一班，青衣戲在大軸子和倒第二那齣，得讓德霖唱；瑞麟祇能唱前邊那一齣。不管你台下多麼紅，也得讓資格老的，且不容易開過去呢。要是一成名脚，狠不容易落下去；年輕新出來的人，總得慢慢的等着

- 子 反對奸商壟斷物價；
- 丑 主張改良青年僱農及女僱農的待遇；
- 寅 提倡農民救濟事業。

三 教育的

- 甲 提倡農村義務教育及補習教育；
- 乙 主張利用地方公款，興辦各種農民補習學校；
- 丙 宣傳農民自動籌辦各種學校；
- 丁 提倡設立農村圖書館；
- 戊 鼓勵農民閱報。

這些話，其實用不着我來說，因為從一九二四年中國國民黨改組以來，宣言，決議案，已經一而再，再而三地說過了。鄉下人告告示，的確是一篇大道理！然而，道理自道理，有幾個人時常記得起來？把這些一條一條貼在電影公司裏，或者貼在寫作電影劇本的人的座右，也許比貼在政府機關和要人公館裏有效力些。自然，前述的國民黨中央宣傳部所專為電影而定十七項綱領，也是可以參加在這裏邊來的。

中國土地是農村占絕對大多數，中國人口是農民占絕對大多數，我們確信：向這條道路前進是十分對的。電影深入了農村，使那兒得到新

機會，纔能成爲名腳。這時四喜班專靠連台本戲叫座，最有名的是五彩輿，一年唱兩次；其次就是孫菊仙所排的雍涼關，葫蘆峪，澠池會；後來又排了八本錯中奇；四本梅玉配；八本永慶昇平，都能叫滿座。○福壽班這邊，因為買賣做不過四喜班，就託人找了八本兒女英雄傳，求李毓如先生重新翻改。遲韻卿自己扮安學海；余莊兒扮十三妹；陸華雲扮安龍媒；陳瑞麟扮張金鳳。出演之後，買賣十分興旺，各處堂會，幾乎沒有一處沒有英雄傳的。後來又排八本粉粧樓；又從朋友處得來十六本德政芳，因需要演員太多，想約我搭入。我的幼年時代，在此暫告結束。以後便是我開始

的命運，整個的中國社會，整個的中華民族，都現出了光明！

我們要親近『全人類的母親的顏容』！

我們要有同於蘇俄的農村電影事業的創造精神！建設精神！

六

現在各國的戲院，多是國家經營，電影院也不在例外。在蘇俄，因為宣傳政策和教育政策的關係，像日本為掠佔中國的遼，吉，黑，熱，而不吝惜鉅大無匹的軍費一樣，他們也不吝惜鉅大無匹的款額來經營影片公司和電影院。我在前邊說過：第一五年計畫的出發年，蘇俄有三千五百家電影院，所映的片子便百分之六十以上是國立攝影所的出品。以後，在電影事業的急速展進中，更可想見蘇俄國營製片所的發展了。再則，電影院呢，我們可以引證秋田雨雀的話：『莫斯科的電影院，大抵是國立的。我看巴黎的鞋匠的電影院，看十月的電影院，都叫做 Goskino（高士其納——國立電影院），都是國立的。』這是據理也可以判斷的：他們要平均每一千人有一所電影院，他們要清一色的國產片——他們還要有富餘的片子供給外國，這樣大規模的幹法，在那社會主義國家，他們不預先防止如同汽車大王，煤油大王，火柴大王一般的電影大王的

加入大班，受人排擠，努力競爭的時期了。

（邵若生筆記）

自我表現是藝術；在藝術的陣營裏不斷地進行自我批判，尤其是藝術的藝術。我編人生戲曲週刊，便是向伶工票友們這樣喊着。劇學上的伶工專記，從此將轉變為伶工票友們的自叙傳了，我認為這是從自我表現到自我批判的一條大道，是亟待改進的中國戲劇藝術所十分需要的。在人生戲曲週刊上打頭陣的是程硯秋，在劇學上打頭陣的是王瑤卿，我在這兒紀念着！

（鶴）

出現？無疑的，他們的電影公司和電影院是國家經營的。在民生主義的中國，除非我們對於電影沒有如蘇俄的偉大的企圖，或視如洪水猛獸而加以抑制如禁烟然；否則，依照『企業之有獨占性質者，當由國家經營之』的原則，電影大王之出現是實在應當防止，外國資本家附庸的中國電影大王之出現尤其應當防止，則電影事業之應國營便是天經地義。

電影不管好壞，有意無意總是在宣傳，在教育；好的也罷，壞的則宣傳反革命，誹盜誹盜，為一切罪惡所叢集。所以，除開無政府以外，除開化外以外，除開政府誤解了唯美主義以外，除開政府木麻以外，那是在國家政策上有不能放任的必要。國民黨中央宣傳委員會給電影定下了十七項綱領，這是看清了這裏的干涉政策之不可缺；蘇俄不用說了，次之如意大利也是如此，土耳其也是如此。不過，言論著作出版自由，也是公認為神聖的；那麼，干涉得太過，甚至於可以科電影業者或劇本作者以危害民國罪，甚至適用一種緊急治罪法，那也是很不幸的！所以，為易於使國家政策貫徹於電影事業，而又無害於國家根本大法所賦予人民的自由，電影實有國營的必要。

理由不用多了，祇要有這樣兩層，便可使我們電影事業國營的主張十分強而有力：

觀劇生活第一素描

陳墨香

墨香家庭管教十分嚴緊，一切吃喝嫖賭吹，差不多都被父母禁斷，只聽戲是不犯家規。墨香小時，隨着父親在福建，家丁們時常抱到各廟裏去看神戲，雖是不懂，却至今還記得那金鼓喧天的景像。墨香有個怪脾氣，最不喜看小旦，只要臺上演那閨門雜劇，墨香便叫家丁抱往別處間游，或是回去；若不依時，兩個小拳頭便輪將起來。那福建有個著名旦脚，叫做鍾紫雲，家

(一) 爲防止電影大王，尤其是外國資本家附庸的中國電影大王之出現，而主張電影事業國營。

(二) 爲便於貫徹國家的宣傳政策與教育政策，又不害於國法賦予人民的自由，而主張電影事業國營。

是的，這又近於空談了。

這經濟瀕於破產的中國，這早已司農仰屋的政府，對於最基本而又最基本經濟建設，如開發西北富源，完成粵漢路，開設鍊鋼廠……等等，無一不是祇聽見樓梯響，不見有人下樓；至於文化上，教育上的建設，自然更無趕不上了。電影是甚麼？雖然是重要的，這重要性雖然也已被發見了，然而比較起工廠，鐵道，鑛山，學府來，到底牠算一回麼事？這是可以扳起面孔來，說是很鄭重而周詳地權衡過了的。當我們一向在談戲劇的時候，曾經極力主張劇院歸國家經營；烏糞落在海裏，雞毛飛入洪爐，算是沒有一絲一毫的影響。電影事業國營，比單單建築一所或幾所國立劇院，那又是肥牛比瘦狗了，談何容易！

我們不願意說空話，也沒有工夫說空話；這裏，這裡我們也已經顧慮到這一層，也已經替政府想了一想——

據去年年底上海報紙所發表的：全中國有二十三家經理影片機關，

丁因爲貪看紫雲，不知挨了墨香多少不疼不癢的打，只好哄着墨香看那殿中神像，他好看戲中美人。無奈墨香膽氣未充，見了尊嚴威赫神祇，十分害怕，依然要走，家丁們終拗不過的，只得抱回。有人對父親說道：『聽說這孩兒不喜且色，從小看大，到日後只怕是色慾上是淡然的。』父親笑道：『此時那裏看得定？且待十幾歲時，看是如何。』父親把這番言語告知母親，墨香的乳母宗嫗在旁道：『哥兒性情煞是古怪，有時給他臉上抹些脂粉，他必然洗掉，說是姑娘才擦粉呢，我是男子用不着的。丫頭僕婦們爾同他取笑，叫他一聲小姐，哥兒定要發怒。哥兒長大定然不好色的。』父母聽了，也只微微一笑。

計美國八，法國二，德國一，中國十二。從這個數字看來，似乎中國自己經理影片比外國人在中國的勢力強些；其實不然，因為國產片的不景氣，便是中國人經理影片的機關也要轉運外國片子以自存，這個漏卮也就可驚！北平幾個比較大的影片院，如真光，平安，光陸，去年以前我是未在那兒見過國產片；跟着一九三三年的年運而來的光景似乎小小起了一個轉變，他們也演城市之夜之類了，然而却是十年難逢母雞啼！於是『國片復興』——其實壓根兒未曾興過，不知何所可復——的呼號正盛旺的年頭兒，景象不過如是，這眼淚真不知是哭出來的好還是笑出來的好！所以，我們且不說防止甚麼電影大王，我們且不說貫徹甚麼國家政策，祇說最低限度的救濟經濟破產的千百萬個零碎辦法之一，便是國營電影事業。

如同我們抗日一般，大刀隊和唐克車相碰，是要九死一生的，但是不幹又如何？實逼處此，原是無可奈何的。宋哲元的大刀隊却居然在喜峰口砍殺日軍服部旅團萬人，在民族史上開一亘古未有的光榮紀錄！可見在逼虎跳牆的當兒，天下事並不是絕不可為。假如我們把外國影片之輸入也看得和日軍之侵入同樣的重要，政府也以宋哲元大刀隊的精神來經營電影事業，也並不是絕不可為的。否則，唯其經濟破產而無力經

父親在福建三年，便回了北京，住在兵馬司中街，不久移往宣武門外大街路西一所大宅內。這所宅子，是太谷溫味秋先生的別業。味秋先生是父親同年進士，又娶了墨香的第四位姨母，是母親胞姊，兩家來往甚是親熱。這宅子有凶宅之名，父親笑道：『人不凶，那宅又何凶之有？』便搬了進來。五個院落，五六十間房屋，只付月租十六兩紋銀。宅前有大槐八株，人都稱父親是『八槐大夫』。宅南有座財盛館，土人叫謔了，都喚做財神館。這財盛館對面，是文昌館的後門。那文昌館的前門，是條小街，喚做鐵門。這兩處都是大飯莊子，常有官員商賈聚會。兩個館內，都有戲

營電影，唯其無力經營電影而經濟越更破產，最後才會真走到絕無可為的絕境！

一九一七年俄國大革命時候，國內一切秩序破壞得乾乾淨淨，生產機能竟降落到零度以下。現在的中國，固然不行，到底比那時的俄國就強得一星半點。人家拿出精神來，拿出計畫來，拿出毅力來，一步一步腳踏實地幹去，現時是一種何等使我們驚奇而且羨慕的成功了！我們的政府豈無斯丹林其人？我們不許有一個幾年計畫？不要讓列寧在空中笑！不要讓孫中山先生在天上哭！

徒然委諸經濟破產，司農仰屋，而不去幹者，是無勇氣的惰者，是無辦法的愚者，不是黃帝的好子孫，不是孫中山先生的真信徒。我們不要受惰者的欺！我們不要上愚者的當！

七

最後，也來談一談演員問題。

在蘇俄，影電事業是那樣可驚地發達，然而却未曾發見一顆『星明』。這不是證明蘇俄演員的本領不高或者臉子不好，而是證明社會主義制度下是看不見個人主義。

樓，一年四季，這家做壽，那家延賓，加有各科團拜，隔不到十天，便見梨園子弟往裏面搭他們的箱籠。父親也有時到那裏做客，或是搭桌宴請朋僚，墨香隨着去過幾次，看了些熱鬧戲文，漸漸懂得戲中關目，也認得伶人面貌，知他姓名，不比從前只見男的出，女的進，莫名其妙，一個鍾紫雲，始終不記得是怎生模樣。因此看戲的興會，加增了幾倍，只依舊厭惡且脚罷了。一日在財盛館，看了一齣因果報，那旦脚扮的是女鬼，披頭散髮，滿面流血，吐着長舌，墨香不由的嚇了一跳，從此對於唱小喉嚨的，更加討嫌。但在戲場中留神看那顧客的舉動，大約穿青衣的女脚登臺，大

在人生道上裏，使聲名震動到全世界百分之九十以上的電影觀眾的演員，那被公認為典型的青年演員的齊陽凱拉，那是比羅克，比范明克，比卓別靈，比飛來伯，比……任何人都有希望，有前途些的演員。假如他是在好萊塢的話，此時怕不已經用黃金鑄成他的姓名！但他是在蘇俄，是在那社會主義國家的國立影片所，於是在人生道上以後就隱姓埋名了，而且他的照片也使人無法找到，健忘的人們的腦中的齊陽凱拉便一天比一天淡下去了。

好奇的美國人，尤其是好奇的美國電影演作者，尤其而又尤其是我們所知道的特別好奇的瓊李昂司，別人不敢去加入蘇俄電影，她偏要去試一試。蘇俄的電影並不似德國的參謀部，並不似日本的關東軍，並不似英國的外交部，並不似中國「教到八步留兩步，免得徒弟打師傅」的拳術教師，是沒有甚麼神秘性的；祇要瓊李昂司肯去參加，縱然在口試時知道她對於馬克思主義和蘇俄的意識形態毫無怎樣的見解，亦終於基於訓練上的希冀而把這位美國姑娘留下來了。但是，因為那兒沒有甚麼明星——不許有甚麼明星之故，她雖在三部片子中露過，而姓名却不如在好萊塢時的動人。而且，這位美國姑娘的手是花慣了的，那兒祇依社會主義的原則而給她尋常演員的費用，未曾如她在好萊塢的明星收入那樣

家便紛紛的亂講閒話，或是託故離座，沒一個精神照在臺上；不過多有愛看花旦戲的，畢竟與墨香不是一般。

墨香七歲時，在財盛文昌兩館看戲最多，却也就是那個時節入的家塾，讀了些孝經大學，得不着絲毫進益。因為戲曲好演三國，便於下學之後，看那三國演義，有不懂的去處，拿到母親面前去問，母親逐一講解，墨香漸通文理，仍算是從看戲得來的。過了兩年，母親道：『三國演義究竟是閒書，不如叫孩兒讀正史。』於是父親帶着墨香到琉璃廠書肆裏面，用六兩紋銀，買了一部金陵書局做毛晉汲古閣板翻刻的陳壽三國志回來，叫墨香觀

豐富，她祇好把私款從美國寄來花銷。

蘇俄並不是沒有漂亮娘們，並不是非從外國去延聘如瓊李昂司者不可。很多人還記得比特羅娃吧？那不是很靚的嗎？因為不許有明星，因為一切演員的待遇平等，她找着一個愛人，她便離開影界了。這於蘇俄電影事業有何損失？反而使電界份子越發純潔了。

無論站在社會主義的立場上，祇要是站在藝術的立場上，電影界也就不應當有所謂『明星』出現。這理由說來話長，我們在這裏可以用一種簡明的方法，分層為之說明於右——

第一層：戲劇應當是一種美術家的集合 (A guild of artists)。

第二層：美術家的集合，便不應有台柱制度 (Star System)。

第三層：電影的新的意義，應當是戲劇的意義；

第四層：戲劇意義的電影，便不應當應有台柱制度下的明星。

反觀中國的電影呢？從好萊塢學來的，每一張片子都是以明星相號召，而且特別肉麻是以女明星相召。是的，這是一個這樣的年頭兒，梅蘭芳，程硯秋，荀慧生，尚小雲，以至於多如牛毛的旦角票友，明明是男人也要扮演女子，座位便容易上得滿些，而況本來是女演員哩！一方面便有雪艷琴，梅慧麟，章遏雲……等，一方面便有胡蝶，陳玉梅，阮

看，父母都給墨香講說，墨香從此再看三國戲曲，便曉得那些節目與正史不合了。古人道聽戲即是讀書，這句言語，果然是不差的。

母親送姐姐出嫁，帶着墨香并兄弟兩石，要往漢陽，才走到上海，接着電報，改了喜期，因姐夫萬君生病不能成禮的原故，母親即回了北京。只那上海有位袁太太，曾給母親接風，請到天福園，看過一次戲。那時著名老生汪桂芬，正在彼地演唱，他唱了一齣文昭關，人道好，可惜墨香在髫齡，不甚了解。上海燈彩比北京巧妙，當晚演了一齣水漫，果有可觀，只墨香也記不清楚是怎生的一個好處。墨香回至京寓，讀書看戲，都合先前一

玲玉……等，這是順天承運的，這是上帝的命令。

『梅蘭芳式的胡蝶，

『程硯秋式的阮玲玉，

『荀慧生式的陳燕燕，

『尙小雲式的陳玉梅。』

以四大女明星來比擬四大名旦，自然不算是擬於不倫；然而，這恐怕是中國電影的雍露歌吧！舞台上的台柱制度之應當廢除，便是程硯秋也會說過的；這不足為奇，祇要你不單祇管演劇，祇要你的眼光肯注射到整個的戲劇藝術，你自然會感覺到的。

然而，明星制度怎樣才能廢除呢？兩個電影公司比賽着，兩個電影演員競爭着，利益關係誰又肯放鬆呢？像上月二十八日上海明星日報選舉電影皇后，在將要開票的五分鐘前，有人細載約兩萬張的選票而來，胡蝶的最後奇襲的戰術終於壓倒了陳玉梅；這與其說是虛榮心的衝動，寧說是物質利益的競爭的驅使，因為今後胡蝶參加表演的片子便可因電影皇后的號召而多上些座，公司和胡蝶個人都要多收入一筆錢。在這種狀況之下，想要廢除明星制度，包管你怎麼想怎麼不得勁！

蘇俄怎麼會不許有明星出現就居然沒有明星出現呢？很顯然的，國

樣。次年，姐夫北來娶親，恰值湖廣會館重修落成，將將半年，父親便在館中招了同春班的優人，演戲一日，大宴賓朋；父親做了四十多年京官，招優演戲只有這一次。

你道湖廣會館為何重修？原來這會館坐落虎坊橋，相傳是明朝張江陵故宅，列在北京四大凶宅之內。雖是大門坐南向北，只是個車門。那正門却在車門裏面西邊。進了正門，一條窄長的院落，穿將過去，路北三間神室，供奉先賢合梓、神奎宿的香火。對面路南，便是戲臺。只臺臺都是半截格扇，下邊安立柱子，唯有北邊一面是樓，不但容的人少，而且不成局格。因此衆京官到父親宅內，共議重新修建。

營則事業上沒有競爭，演員待遇平等則個人間沒有競爭，加以社會主義的籠罩一切便更妥貼了。這兒，我們是應當注意的。

她媽的大腿！回你的老家去罷！

「黎明暉女士自從香港回到上海以後，聲明聲譽全國，誰不想一觀她的丰采？本片是黎女士重入影界的忠實的真獻，也就是黎女士在銀幕上第一次公開的傑作。」

「我們每天打開報紙一看，五光十色的社會新聞，大部屬於兩性間的問題——有的爲了情而犧牲金錢，有的爲了情而犧牲生命，可見情的魔力之大！本片是一部曲折錯綜的三角戀愛劇，對於金錢和愛情的衝突有深刻的描寫。」

這是天一公司黎明暉主演的追求在上海新光大戲院開映時，在新聞報第一版全面積上登着一個廣告，其中有這樣一段，是用二號字排的，最能吸引人們的視力。

聽說小妹妹是湖南人，正是小可的同鄉。湖南人從來是很進步的，很革命的，我希望她不要和我一般在例外！那麼，不「追求」也能。

(鶴)

有幾個新進官員道：「若說年久失修，重加建築，倒也使得；只這添造戲樓，似乎不必。」那時江夏張次珊先生，正做御史，恰在坐間，聽了笑道：「諸君初入京華，不知舊事，我們這會館，東西本是有樓的，是被會九帥折了。當初九帥做督撫時節，來京陛見，兩湖京員便在會館裏面請他看戲，那日傳的是四喜班。九帥來到，在池心中坐了正席，擺起酒筵，戲班老板梅巧玲，戴了紅纓帽，抱了牙笏，至席前啓請點戲。九帥文武材略，雖是不差，談到戲字，却沒基本領，接過牙笏一看，上邊戲目甚多，只不知從那一齣點起，恰好其中寫着一齣定中原，九帥覺得吉祥，即時點了。巧

記玉霜移所 藏鈔本戲曲

陶·穎·杜·

余聞諸陳墨香先生云，在崑曲衰落之後，北平梨園界中藏曲最富的，祇剩了兩家：一家是懷寧曹氏，一家是金匱陳氏，曹氏所藏戲曲，據曹心泉先生親自說，連整本帶零齣，約有二千餘種，前幾年搬家時候，偶不小心，遺失了一部分，但為數甚微，損失極小；陳氏所藏戲曲，約也有二千種，自陳嘉樑故後，已然掃數售出，一部歸於梅澆華氏，一部歸於程禦霜氏。

入藏於程氏玉霜移中的一部分，據金悔廬先生對我說：在初購入時，非常紊亂，後來經魏鐵三先生整理過一次，才稍有頭緒；但因爲不會分類，不曾編目，一向還是用紙包裹着，鎖在大簍子裏。

去年夏天，經悔廬先生的介紹，和禦霜先生定了一個互惠條約。這條約很簡章，祇有兩項：（1）由禦霜將這一部分曲本，全數借給我閱覽。（2）由我代爲整理，分類，編目，並找工匠鑲襯裝訂，其鑲襯裝訂費用，歸禦霜負擔。在條約定妥之後，不到一星期的工夫，這一批曲本，便

玲大驚，暗想這位爺，怎的點這宗玩藝？又聽得九帥向陪客的單中堂說道：「我大清今日之下，先兄文正公已經去世，要做這定中原的事業，只怕沒有幾人！李少荃輩何足道哉？」單中堂唯唯答應。巧玲聽了，更是刺耳，不敢多言，退入戲房，分付扮戲。臺上那一齣演畢，定中原接着登場，哎呀！什麼叫做定中原？却便是司馬師逼宮！九帥不看則已，看了時，不覺面目失色！「這齣戲原來點砸了！方纔那番話越發說砸了！倘有和會家不睦的權要，借着這個題，捏造謠言，說我存了篡逆之心，點戲示意，口出不遜，那還了得！」心裏一陣難受，向衆官拱手告辭，站起便走。將走

全數移到我的書齋裏來，

一共是二十二大包，每包裏面，本數多少，各不相同，粗計總數，大約近千。刻本極少見，偶有一二，也不是什麼罕見之品，所以這一批本子，不妨說完全是鈔本的。但這些鈔本裏，重複的和無甚保存價值的，也還不少。

第一步的整理工作，是選擇和裁汰，選擇裁汰的結果，差不多有過半數的本子，不得不請他們仍舊回到那重紙密裏的世界。

選出的這一部分，約有四百本，其中總本約佔三分之一弱，零本約佔三分之二弱，其餘一小部分，是些用於慶祝的雜劇。

總本這一部分，又可分作六種：

- 1 完全的。(在後面目錄裏，凡於名目下注有「」字者皆是。)
 - 2 把劇中不關緊的幾折略去的。(凡注「」字者皆是。)
 - 3 頁數稍有殘缺的。(凡注「」字者皆是。)
 - 4 首或尾殘缺了的。(凡注「」字者皆是。)
 - 5 祇有曲文而無寶白的。(凡注「」字者皆是。)
 - 6 祇錄主角一人的單頭的。(此種祇有乾坤一本。)
- 以上六種裏面，前三種佔多數，後三種祇不過十之一二而已。

至正面樓下，只見樓上一道寒光，濕淋淋望九帥臉上直射過來，弄得九帥滿頭是水，一股臊氣鑽入鼻孔。九帥仰面一看，只見一位官太太，抱着小孩兒，在樓邊把溺。九帥便罵：「那婆娘！怎麼給孩子把溺不看人？真是豈有此理！」那位官太太也翻了，放下小孩兒，指着九帥破口大罵。九帥身後一羣頭戴鴿蛋魚刺六品藍翎戈什哈，都跟着發喊。只這喊聲中，那樓上一支水煙袋，飛舞盤旋，從空而降，把九帥下身打個正着。衆戈什哈都大嚷：「反了！反了！什麼東西，敢犯大帥的憲卯？」亂嘈嘈鬧成一片，衆京官趕來陪話，作揖請安，才把九帥勸住。九帥帶怒上轎而去。到得

零本也可分作四種：

- 1 註有工尺鑼鼓及身段的。
 - 2 註有身段及鑼鼓的。
 - 3 祇註身段的。
 - 4 祇有工尺的。
 - 5 祇有曲文和賓白，但却是從罕見的傳奇雜劇中摘出來的。
- 用於慶祝的雜劇，也可分作兩種：

- 1 內庭本。
- 2 普通本。

記錄雜劇傳奇的書，要以王國維的曲錄列舉的比較為最完備了，不過美中不足，還有三個缺點：（一）不會把存佚注明。（但我們所希望的，還不僅是知道某書尚存某本已佚而已，我們更希望得到一個指引，使我們曉得尚存的各種罕見本現在藏於何處。）（二）不會把劇中情節敘述出來。（三）錯誤和遺漏。

記得在前年曾經聽到一個消息，說是有幾位藏曲家，要聯合起來作一部很完美的曲錄，但直到如今，這消息還祇是一個風聞。

曲海總目提要一書，似乎可以補曲錄的第二缺點，但所收祇有六百

次日清早，忽然來了許多軍漢，撲入會館，趕至樓下，動手便折，館中長班嚇得呆了，忙去報知值年京官，那值年京官急來詰問，方知是曾九帥的親兵，奉令來折戲樓。值年京官約了同鄉，到九帥寓所，當面懇求，九帥說：「婦女看戲於理法不合，我只折掉戲樓，這湖廣會館永不准堂客入座。」京官說是：「後孫公園安徽會館，也是有樓的，只李中堂一聲吩咐，便禁斷了堂客出入。大人要禁女人聽戲，是極為容易，何必把樓折掉？」九帥礙不過情面，才留了正樓；那東西兩邊，却是已經折毀。不久九帥出京，會館東西兩樓，不會修復，只安了格扇。恰值單中堂在館內唱戲做

八十四種，較曲錄所錄，尙不及其四分之一，使我們不得不有「恨少」之感。

按：據曲海總目提要卷首董康的序文說，全書共收六百九十種，但核其目錄，祇有六百八十五種，又內中元宵鬧一種，既見於卷十四中，又重出於卷三十三中，故實有六百八十四種。

因為曲錄和曲海總目提要兩書都有缺陷，所以極需要有一部比較完美的記載出現，但這樣一件繁雜工作，斷非一二人可以勝任，必須所有樂於此道的同志，聯合起來，一方面把自己所知所見的盡量發表出來，一方面再努力去搜求未曾發現的寶藏，這樣幹下去，一二年後，當可收獲一個小小的結果，我作這篇記玉霜翁所藏鈔本戲曲，有人也許會認為是拋磚引玉的辦法，其實何嘗不然？

下面是一個目錄，所錄的是第一第三兩部分，至於第二部分，俟他日另爲文以誌之。但第一部分亦不會完全錄入，因為有些本子，如香囊白兔水滸人獸關報恩緣才人福等，是比較常見的，不便再讓他們在此拖佔篇幅。

目中所錄的戲曲，約有百餘種，一部分是其名目在曲錄等書裏已經

壽，同鄉太太定要來看，單中堂說：「這些女客，連會老九的腦袋都灌上糞便了，何況老夫？自古打倒不如就倒，我何苦招罵？」即命幕友寫了些恭送蓮輿的帖子，徧請同鄉女眷。又因樓上容納不下，樓下設起女坐，從此成了規例。若比爛麵胡同湖南會館，皮袴營四川會館，南橫街粵東會館，下斜街全浙會館，男女分坐的一種嚴肅氣象，差的多。曾九師任做惡人，吃李少荃笑掉大牙！如今既不能把太太看戲的興頭打斷，不如修起東西戲樓，請諸位女賓上去，倒是正經。」這位次珊先生指手畫腳，滔滔不絕，一番言語，連墨香是個小孩兒，站在父親身旁，也聽得入神。衆京

著錄，而原書罕見傳本的；一部分是連其名目都不曾見於記載的。至於其中有多少本可以稱得起「孤本」，要等調查詳確之後，才敢說話。

二十二年一月記於平厲，

還帶記¹

一冊，不分卷，未錄作者姓氏，最末一頁題云：「順治拾年收」。劇中所叙，係裴普公香山還帶故事，劇情概要，曲海總目提要卷十三裏有敘述。

按此即明沈采爲壽楊一清而作之還帶記。王國維曲錄卷四云：「沈采，號練川，里居未詳」。但黃文陽重訂曲海總目中却註云：嘉定人。

五福星¹

五福星，又名五福記。按：五福記有二本，一爲明徐時敏作，所叙係徐勉之事，一係叙韓稚圭事，撰人失考，曲錄根據傳奇彙考斷爲明鄭若庸作，然他書中記錄鄭氏所作之傳奇，均無此本。

此鈔本計上下二卷，合一冊，未記作者姓氏，劇情概要，曲海總目提要卷十五已敘述。

其第一折云：

官都點頭道是，即議定章程，函告外吏，大家捐資重修會館。

光陰似箭，一二年光景，湖廣會館重修告成，不但戲樓寬闊，連供神的廳堂，也蓋了樓，把一尊梓潼神，一尊奎宿，通挪在樓上，廳中只祀鄉賢。便有幾個門人對父親道：「老師會有一付梓潼神的對聯是：『帝德罔愆，惟孝反于兄弟。神道設教，用勸相我國家。』」老師何不寫了挂在神前，換去舊聯？」父親道：「神前舊聯，是鄉先輩所寫，我何敢更換。」他們說了幾次，父親不聽，只得罷了。當日會館中，處處彩飾翻新，真個金碧輝煌，比先前更覺壯麗。衆京官無不欣喜，商議破臺演戲。次冊先生道：

「宋有名臣韓稚圭，幼從仙藉向金閨，唱名五色雲霞現，恩賜朱門花燭輝，閑來買妾供頻笑，柳氏從夫赴京兆，奉姑缺養自粥身，爲辦行資復官誥，曲房啼月私語長，韓公竊聽心感傷，三十萬錢視如土，潔身慷慨返紅妝，方寸廣施仁義禮，降生五桂繼書香，兵權萬里平西夏，德政軍民泰山仰，三星拱照拋仙采，五福圍囀永無疆」。

虎符記³

上下二卷，合一冊，首頁有「寧府」及「養志堂玩賞圖書」等印記。末頁題云：「延陵人喜興筆抄完」。所演係花雲守太平故事，劇中情節，曲海總目提要卷十七中已敘述。

按明張伯起所作傳奇，有虎符記一本，不知是否即這本。

節孝記¹

上下二卷，共二冊，未錄作者姓氏。按明高濂所作傳奇，有節孝記一本，曲品評之云：「陶潛之歸去，李密之陳情，佳，分上下帙，別是一體」，然此劇却係敘述孝子黃覺經天涯尋母故事，當非高氏之作。劇情概略，曲海總目提要卷三十五中已敘述。

此劇作者不知爲誰，明沈寧庵作南曲譜，所採川黃孝子傳奇中之曲

「破臺必須找高腔班的人。我想七爺府有個高腔科班，我那位崑曉峯夫子，常喚他們到宅中演唱，莫如請陳四先生去託這崑公叫他們來。」父親道：「我只寫個帖兒，崑曉峯必給辦理。」即取箋提筆匆匆寫了，吩咐家人關升速送禮部正堂崑宅。關升領命上馬而去，天晚回來，呈上復音，那邊已是應允。

這位崑曉峯先生，是豫王後裔，若論支派，還是奕字輩是一位疏遠的皇叔。他合父親同年同籍，十分交好，墨香幼時常到他家。他三位公子，占鼈，占鳳，占鵬。那占鼈是個啞子，從小便做了道士。這占鼈字柱臣，占鳳字棟臣，都比墨香長不到十歲，總角相親，真似兄弟

文，凡數十支，皆爲此本中所有，則此本當即黃孝子傳奇。

青虹嘯¹

上下二卷，合一冊，未錄作者姓氏，末頁題云：「癸酉仲秋，上澆

吳趨迂客手錄」。

青虹，劍名，或作青缸。

曲錄卷四載有青虹嘯一本，明鄒玉卿作。按即此本。

此劇又名鬚頭水，劇情係以三國時事作輪廓，而詳細關目因果，皆

由作者幻想而成，詳見曲海總目提要卷三十四，及劇學月刊第一卷第五

期玉霜彩藏曲提要之二。

錦西廂⁵

又名翻西廂，一冊，不分卷，祇有曲文工尺而無賓白，亦不載作者姓

氏。按曲海總目提要卷十一載有錦西廂一本，云保明周公魯作，其情節

與此本完全相符，當卽是本。

天書記²

乾隆十四年鈔本，二冊，不分卷，明汪廷訥作。

按天書記又名七國記，叙孫贖龐涓事，劇情概要，曲海總目提要卷

一般。旗官沒有不喜梨園的，曉峯

先生戲癮最小；但過了生日喜事，

也不肯放過，總要在上房對面，搭

起戲臺，傳喚名班，開鑼演唱。梨

園子弟都道崑宅的錢難掙，究竟不

是內務府，他一年才唱二十次活人

大戲，若比起從前秦老胡同明善明

大人，目下經板庫立山立大人，除

了齋戒忌辰，鑼鼓不停的，可差遠

了。但墨香却道是十歲以前，只有

在崑宅聽的戲最多。有一次崑宅唱

戲，場上朱蓮芬正唱打棋盤，父親

到了，揚州陳六舟先生也同時入門

曉峯先生笑道：『將說陳年伯，

不想倒有兩位陳年伯駕到，幸虧內

人不像高轍的夫人那樣妒忌，我已

經納妾，二位老兄也不必學那陳循

十九叙述已。

傳奇品卷上古人傳奇總目及曲錄卷四，皆並錄天書七國二記，不知二者實係一本。

鮫綉記¹

二卷，一冊，明沈鯨撰。叙魏必簡事，劇情概要，曲海總目提要卷十三中已叙述。

金印記¹

上下二卷，共一冊，康熙十七年鈔本。按金印記，明蘇復之撰，又名合縱記，叙蘇秦事，劇中情節，曲海總目提要卷五裏已叙述。

麒麟記¹

一冊，不分卷，末頁題云：「康熙壬子年季春吳郡雙林里甘淡道人錄于鹽城劉老爺衙署」。劇中所叙係韓世忠梁紅玉事，按此本實即張午山所作之雙烈記。

雙忠記²

一冊，不分卷，演張巡許遠事。按曲錄卷四，載有雙忠記一本，明姚茂良撰，未知是否這本，劇中情節，曲海總目提要卷四十四裏已叙述。

萬里圓¹

替人訓妻了。說得父親與那位六舟先生，也都大笑。這位曉峯先生，住在東四牌樓迤北汪家胡同，道路甚遠，所以關升至晚方回。曉峯先生既合父親友誼甚厚，這託他找人破臺，自然沒個駁回的。

湖廣會館破臺已畢，次珊先生還說穢氣未盡，傳了寶勝和珙，先唱一日夜的椰子腔，借着金鼓雜，做個鎮壓。每次會館有戲，墨香兄弟兩個是日間便要來的，這一遭兒，因有票號西商約在大柵欄廣德樓看戲，所以不到會館，兄弟二人早間讀過了書，用畢午飯，坐了父親的車，領了家丁王殷，張貴，往廣德樓而來。西商訂的是上場門樓座，墨香兩石到了，下車進去，一

分卷，按二冊，不萬里圓一名萬里緣，清李玉作，李玉，字玄玉，吳縣人，自稱蘇門曠侶。

此劇係敘述孝子黃向堅萬里尋親事，劇中情節，曲海總目提案卷三十五中已敘述。

太平錢²

二卷，一冊，首頁題云：「一笠庵新編第一種傳奇」，雖然不會記明作者何人，但是由一笠庵三字，已可斷定是李玄玉所作了。

抄寫年代未詳，首頁有「寧府」，「游戲」，「觀其妙」及「養志堂玩賞圖書」等印記四個。

此劇述張老故事，大致以太平廣記中張老一則為主，而另加以變幻，張老以太平錢聘章氏，故劇名太平錢。劇中情節，曲海總目提要卷十八裏已敘述。

軒轅鏡³

一冊，不分卷，敘檀道濟及王同事，秦腔有春秋筆，皮黃有混元鏡，所演故事，與此事大致相同。

檀道濟之妻生了一個女兒，因恐其夫藉口無子而納妾，於是報信去的時候假說是一個男孩，那時道濟正在京中，聽到信息之後，便打發

同登樓坐定。只見臺上是一夥小孩兒演唱走馬薦諸葛，墨香兩石看戲多了，凡那小榮春，小洪奎，小天仙，此起彼仆的許多科班，也都見過，今番這些小孩兒，却甚是眼生，問起主人，方知是想九宵新起的科班，喚做玉成。這般小孩子都是玉字派，什麼玉真，玉奎，玉桂，玉鳳，生旦淨丑倒也整齊。這一齣演畢，換了一齣椰子忠孝圖。墨香道：「奇了！向來北京二黃椰子是不混齣的，怎麼一個戲班中竟會兩樣夾雜？」主人道：「哥兒不過十歲，聽戲却是在行！這是想九宵依照上海辦法改的新章，我們山西人聽戲班不解恨，又怕客人不喜椰子，才請到這裏來。這個玉成班，不專

人接她們赴任，檀夫人得信後，便擗檣起行。

這天，船行到一個地方，泊在岸旁，正值岸上的天妃廟裏，作着龍燈大會，非常熱鬧。有一個官員名叫王同，命家人張恩抱着公子前來看燈，不料這孩子忽然餓起來，哭個不住，檀家乳娘一時動了惻隱之心，代乳了一回，不想這乳娘竟以檀家女孩將王家男孩換了去。

張恩回去之後，大家發現了孩子被人換去，便命張恩去找，無奈船已啓碇，那裏去尋？張恩懼罪，一溜烟逃走了。

不久王同被調入京中修史，因為直筆，被奸臣徐羨之的謀害，發往邊境充軍，行至永安驛，忽又有徐羨之遣來的差人追至，說是要在驛中將王同斬首。

張恩自逃走後，得人援引，作了永安驛驛丞，當日聞知此信，便代王同而死，王同自此隱姓埋名，逃往他方去了。

王同的夫人謝氏，聽到了凶信，便帶了女兒，改粧爲男子，逃往義民鎮上隱居。

檀道濟率兵伐魏，徐羨之恐其成功，暗使各路斷其糧草。謝氏聞信，召集鎮上富戶，連夜聚集糧米萬石，送到軍前，檀道濟得此意外之助，遂得竟伐魏之功。

靠科徒，也同徽班的榮春一樣，另有外搭班的脚色，今日是黃胖兒的長阪坡，好熱鬧的武劇。『墨香聽了，對兩石道：『你我雖看的三國戲不少，却不會見過這長阪坡，今日倒要開一開眼界！』場上又演過幾齣，方是長阪坡登臺，只見張飛趙雲各帶一個馬童，劉玄德却是兩個人兒騎着馬。兩石笑道：『部下將官有人跟隨，這位主人公連牽馬的人都沒有，似乎不甚合式！』少時演到趙雲失了夫人幼主，張飛滿口罵着娃娃，連刺趙雲三槍，墨香兩石都不甚滿意道：『這不像桓候身分，簡直成了黑旋風了！』說話間，天色將晚，兄弟兩個辭過主人，上車回寓。吃了晚飯，才往會

後來檀道濟爲其子聘定了謝氏之女，又請來一位先生教導其子，這先生正是王同。

大家既到了一起，不久一切前情全都明白了。

百福帶 1

上下二卷，合一冊，末頁題云：「雍正十二年十一月在杭城厲中高岱齋抄寫」又「乾隆四十二年春王正月江西主人校訂」。

此劇係清邱嶼雪作，又名御袍恩，演高瓊呂惠卿事，曲錄卷四，列邱嶼雪所作諸傳奇，既有百福帶，又舉御袍恩，不知二者實是一本，曲海總目提要卷二十八叙此劇本事時，也曾云：「一名御袍恩」。

五代榮 1

上下二卷，共一冊，未錄作者姓名，今依曲錄暫定爲清朱佐朝作，所演江乘徐晞事，與陳沂畜德錄所記，大致相同，而略加以潤飾，劇情概要，曲海總目提要卷十八已敘述。

牡丹圖 1

四卷，一冊，亦朱佐朝所作，敘寧伯疇鄭虎臣等故事。賈似道之子欲爭選天下麗色，先使人訪求民間美女，畫影以獻，名曰牡丹圖，故劇名牡丹圖，詳見曲海總目提要卷二十七，及劇學月刊第一卷第九期，玉

館，聽了幾齣夜戲，回來安歇。次日會館演唱徽班，不用班底，散灘脚色，墨香兩石又去看了一日夜。恰好這日俞潤仙也演的是長阪坡，陳復雲般的糜夫人，劉桂慶般的先主，錢寶峰般的張飛，黃三般的曹操，看這齣戲路子，與昨日所見大不相同。趙雲是隨着先主同行，張飛是保護百姓後到，通沒有什麼馬童。張飛見趙雲失了先主家眷，對趙雲說的話，完全用的演義原文，比昨日的長阪坡，真有雅俗之別，不能並論。墨香看戲單上面，長阪坡的阪字，從阜不從木，便道：「究竟是士大夫有考據！昨天廣德樓戲單子上，把個阪字寫作木旁，那成了門板的板字了。只阪者，坡也

霜移藏曲提要之六。

四奇觀⁴

曲海總目提要云係朱佐朝朱素臣等四合人作，演包龍圖斷酒色財氣四案故事，體例彷彿四大痴四節記等，一劇分作四段，酒，色，財，氣，各為一段，此本缺酒色兩案，祇存財氣兩案，劇中情節，曲海總目提要卷二十五裏已有敘述。

石麟鏡³

二卷，二冊，未錄撰人姓氏，曲錄卷五記朱佐朝所作諸傳奇，中有石麟鏡一本，不知是否即這本。劇中敘蕭謙秦玉娥事，頗奇幻，劇情概要，曲海總目提要卷二十七已敘述。

瓔珞會¹

二卷，一冊，朱佐朝作，叙韋珏事，劇情概要，曲海總目提要卷二十七已敘述。

乾坤嘯

一冊，不分卷，朱佐朝作，叙烏廷慶事，劇情概要，曲海總目提要卷二十七已敘述。

此本祇是廷烏慶一人的一本單頭，并非總本。

；長阪坡是重複的話，所以正史只寫長阪，這個坡字，是演義添出來的。糜夫人的姓，應當從鹿，那演義刻本，有把上半截作糜的弄成糜字，也是錯了。但正史不說夫人結局，只糜竺列傳載着糜竺進妹於先主為夫人罷了。這託孤殉義，是演義杜撰，也是不足信的。』張次仲先生正坐在墨香身後，笑道：『話是不差，只看戲講史書，未免太迂拘了！』墨香站起，答應道是，即不再言語。戲散歸家，這一日的戲，看得十分滿意。從此以後，又在館中看過幾次同泰四喜名班演唱，連上父親宴客，又是十次內外了。那時伶人頗排新戲，似那十粒金丹，粉妝樓，蕩寇志，都是這幾年中發

萬年歡 1

上下二卷，合一冊，末頁題云：「順治十三年歲次丙寅孟秋上浣十日彭城佐卿於天津衛寓書。」

按萬年歡即玉搔頭的又一名，清李漁作，曲錄以為和玉搔頭是兩本，誤。

雙容奇 4

一冊，不分卷，且非全本，祇有路遇，劫餉，求親，點將，審問，監換，施計，法場，等八齣。前曾登載於劇學月刊第二卷第二期中至於全劇情節，曲海總目提要卷二十八有敘述。

雙容奇一名錦衣歸，又名梨花鎗，按曲錄卷五，載有錦衣歸一本，云係清朱素臣作，不知是否是這本。

未央天 1

二卷，兩冊，朱素臣作，敘聞明斷米新圖冤案事，今皮黃劇常演的「九更天」，即從此本所改編，劇情概略，曲海總目提要卷十八已敘述。

文星現 1

二卷，一冊，朱素臣作，敘唐伯虎祝枝山文徵明沈石田四人事，劇情概要，曲海總目提要卷二十已略敘述，詳見劇學月刊第一卷第六期，

見，墨香都是看過的。

有一次，湖廣會館演戲，演了一齣女斬子，那般樊梨花的小旦，年齡只好十三四，只見他七星額子，雙插雉尾，雲肩錦袍，素裙玉帶，妝扮得十分華麗，那一付宜瞋宜喜的面龐，畫也畫不出，一種妖媚之氣，絕世無雙，秋波一轉，真個令人銷魂！墨香素來最不喜且腳，不知怎的，見了這人，不由得目不轉睛，望着他只是發呆！兩石在旁見了，問道：「哥！怎麼這般出神？」墨香那有功夫答應？眼光只落在那個且腳身上。女斬子演畢，墨香急起身，要往後臺，偏偏左右前後，坐的站的，人太多了，擠不出去，只得重復坐下。取過戲單，想

玉霜彩藏曲提要之三。

翡翠園²

一冊，不分卷，朱素臣撰，叙舒德溥父子事，劇情概要，曲海總目提要卷二十已敘述。

海潮音³

一冊，不分卷，張心其作，叙觀音得道故事，與香山記大同小異，此劇情節，曲海總目提要卷二十一中已敘述，但提要中謂妙善係以拒婚抗旨被逐，遂入白雀寺修行，而劇中則謂係因國王聽信術士之言，採集嬰兒配合長生不老之藥，妙善苦口勸諫，反觸王怒，故爾被逐。拒婚忤旨，則係已入白雀寺以後的事，提要所叙，稍誤。

釣魚船¹

二卷，一冊，首頁題云：「集賢堂新編釣魚船傳奇」末頁題云：「康熙歲次丙申仲夏甲午榴月端陽重午甲子日培德堂主人范陽氏彩臣校過點板重訂藏用」。

按此劇亦係張心其作，叙劉全進瓜故事，但劇中却將劉全改作呂全，情節亦稍加變更，劇情概略，曲海總目提要卷二十八已敘述。

讀書聲³

察一察這小旦的芳名，誰知這齣女

斬子下面，只注着「穎春堂」三字，並無名姓，真正無計可使，不但急切見不着這個人，連他叫做什麼此刻也莫想得知，心中好生不快！勉強陪着兩石，看至夜晚，一同回寓。一連十餘日，眼前總彷彿有這個人的影子！

過了許久，又到湖廣會館去看堂會戲。那時韻秀堂主人遲韻卿，福壽科班將教成，並邀入名脚，一同演唱，這日是他的班底，陸華雲余玉琴演了一齣能仁寺。這是從前韻卿在榮春班時，約請江淮散人李鍾豫替他編的，統共連臺八本，取的材料是文鏡仙兒女英雄傳，所以戲的總名竟用鐵仙原題。第一本

上下二卷，共一冊，張心其作，演宋金郎團圓破甕故事，但和小說所叙，大有出入。

「宋儒因爲好讀書，遂致家業荒廢，貧困無依，每日釣魚爲生，有一位洪長者，嘉其志，助以銀兩，並介紹他附了戴老大的船，往京求取功名。」

戴老大有個女兒名喚潤兒，因爲竊聽宋儒讀書，被老大認爲是和宋儒私通，遂將宋儒告到當官。明白的官府，察知宋儒冤枉，不但不加罪，反作主將潤兒配與儒宋爲妻，老大雖不贊同，也無可如何。

不久宋儒得了重病，老大頓起了不良的念頭，把宋儒騙到一個海島上拋棄了，但宋儒却因所得了一批盜賊的藏金，發了大財，不多幾日，洪長者的船經過此島，遂將他救出。

成全宋儒的那官兒，名叫耶律烏，因海賊作亂，被擄了去，宋儒同知，以萬金贖回，耶律烏感他救命之恩，便以女兒嫁了他。

宋儒粧作一個富翁，去僱乘老大的船，老大等見其面貌頗似宋儒，心下不住疑惑，一會兒，宋儒又照當年的樣子讀起書來，潤兒才敢和他相認了。

紫瓊瑤¹

，演十三妹刀斷周三鋼鞭，結識鄧九公，若是單演便喚做紅柳村。第二本，單演喚做悅來店，是十三妹遇着安公子的那段故事，第三本，便是十三妹在能仁寺救安公子，給張金鳳說親，在全劇中最高爲精采。第四本，安公子淮陽見母。第五本，拿問紀大將軍。第六本，安學海青雲山訪俠女。第七本，十三妹嫁安公子，結束雙鳳姻緣。第八本，紀家餘黨造反，十三妹掛帥剿賊，這是文鐵仙不會說到的，編戲人任意增出，未免畫蛇添足。自排演以來，照例是韻卿合花旦李寶琴般安老夫妻，華雲般安公子，玉琴般十三妹，鄭盼仙或是陳瑞麟般張金鳳，錢寶峯般鄧九公，寶峰死後換了

一冊，不分卷，亦張心其所作，叙燕肅事，劇情概要，曲海總目提要卷二十九已敘述。

胭脂雪

二卷，二冊，未錄作者姓名。曲錄卷五記盛際時所作傳奇，中有胭脂雪一本，未知是否卽這本。

此劇演白懷白誦父子事，全劇概路，曲海總目提要卷四十二已敘述，今皮黃劇裏有失印救火一劇，其全本所演故事，與此本中所叙大略相同。

人中龍

二卷，共一冊，未錄作者姓名，曲錄卷五記盛際時所作傳奇，中有人中龍一本，不知是否卽這本。

西川節度使李德裕上了一本，請除權宦仇士良，被仇士良知道了，懷恨在心，假傳聖旨，拿德裕入京，又暗使人在中途埋伏，暗害德裕，不料却被一個俠士名叫劉鄴的救了去。

仇士良又要害德裕的兒子，不料也被一個叫做王廷相的木匠救了，收留在家招爲女婿。

仇士良在相國寺中設齋，劉鄴扮作一個遊方和尚，混了進去，將士

馮玉豐，脚色十分齊整。只玉琴是個武旦，演那十三妹，稍嫌粗鹵；英雄氣概，還算不差，兒女情腸，就叫做渾不似了，是個半邊把勢。墨香從七歲在財盛館，看過三四兩本，到此時，已過三四個年頭，這八本戲，已都看完。唯有二三兩本，堂會喜演，墨香是看得爛熟。但這一次的能仁寺，換了一個脚色，便是那張金鳳，當日繡簾掀處，張老先出，金鳳母女坐車同上，那個且腳並不是什麼盼仙瑞麟，只見他嬌小玲瓏，容光四照，墨香定睛細看，哎呀！恰正是那個般女斬子的兒，久未晤面，出落得人材更好了！那邊有人道：『怎的今日這張金鳳，換了瑞卿？』墨香聽了，便

良打死，皇帝聞知大喜，封爲將軍，並將李德裕的女兒賜他爲妻。

萬倍利³

上下二卷，共一冊，作者無考，所演徐阿寄事，與田汝成阿寄傳及醒世恒言中徐老僕義憤成家一段，皆略異，劇中情節，曲海總目提要卷三十一中已敘述。

紫金魚³

一冊，不分卷，首頁題云：「玉音妙好堂抄正紫金魚」「天喜滹郡本忠良臣氏識錄」作者失考，演郭子儀之女及李光弼之子李天馨的故事，劇中情節，曲海總目提要卷三十五已敘述。

磨塵鑑¹

二卷，二冊，首頁題云：「新編磨塵鑑第四種」「桃渡學者撰」「姑蘇王徵夏閱」演唐明皇和黃旛綽事，全劇情節，見劇學月刊第一卷第五期，玉霜彩藏曲提要之一。

長生樂³

一冊，不分卷，作者無考，演劉晨阮肇天台遇仙事，劇中情節，曲海總目提要卷三十三中已敘述。

景園記¹

把這兩個字，記在心中，從此算又

多知一個俗人之名；只他的姓氏，還是不曉，只好慢慢打探。却也虧墨香留意，自劇場回來，卽着手探問，探了多日，竟探出瑤卿姓王。

父親書室，藏着幾十部傳奇，

墨香因這一類書，才一開卷，總帶脂粉氣，不大喜看，除了一部精忠旗，合那零亂的單刀會，還有時寓目，其餘永不翻篇。自從見了瑤卿之後，不知怎的改了性情，見着傳奇裏的一個旦字，便覺有瑤卿那一般人，立在面前，於是把架上所有傳奇，似那高則誠的琵琶記，湯臨川的牡丹亭，李玄玉的一捧雪，孔云亭的桃花扇，洪昉思的長生殿，凡是屬於這一類的著作盡都搬到

一冊，不分卷，末頁題云「雍正元年十一月初八在杭城程倩文家鈔錄並點俗膽筆」。演張幻謙羅惜惜事，與黃振之石榴記關目全同，然此本却成於黃作之先。曲海總目提要卷十作有石榴花一種，又名巧聯緣，所演亦此故事，疑即黃振之石榴記。

風流配³

上下二卷，共一冊，作者無考。演歐陽綺衛瑤雲阮翠濤事，與陳二白之稱人心傳奇，關目相同，惟人名各異，劇中情節，在曲海總目提要卷二十九稱人心一則裏已叙及。

琉璃塔²

二卷，二冊，作者失考。按：琉璃塔即千鍾祿，又名千忠戮。演明燕王棣兵入金陵後程濟護建文帝逃亡事，劇情概要，曲海總目提要卷三十中已敘述。

盤陀山³

二卷，一冊。末頁題云：「雍正九年十二月在儀徵縣錄完季秀冉筆施寶候記」作者失考，演澹台勉往盤陀山進香事，劇情概要，曲海總目提要卷三十中已敘述。

後漁家樂³

房內，出了書塾，便在燈下誦讀。久而久之，竟明白古人穿插的得失，再看皮黃戲，也曉得編撰的是非了。墨香算是大大的長了些識見，又從亂書堆中檢出一部李笠翁一家言，看他那閒情偶寄，論製曲之法，甚是詳細，墨香愛不釋手，日夜揣摩。有人告知父親，父親笑道：『看書總勝於下棋賭博，何況這些曲子，都是才人手筆，看也不妨。若說傳奇能壞人心術，也是甚過之辭；那一字不識，專喜胡標亂鬧的，到處都有，難道是受了這種書的引誘？王陽明一代大儒，曾說韶是舜的一本戲，武是武王的一本戲。劉戡山也說戲可以移風易俗，足見先賢都不菲薄戲曲的。這孩子還不至

一冊，不分卷，作者失考。按朱佐朝有漁家樂一本，此劇中的事蹟，則皆係接續漁家樂而來，故名後漁家樂，全劇情節，曲海總目提要卷三十裏已敘述。

百子圖

二卷，二冊，作者失考，演鄧伯道事。第一出開場詞云：天道豈無知，鄧攸未嘗無後，孤兒當日棄他州，自有旁人携救。自古賊緣賂輩，從來殺盡姦流，請看天與善人謀。百子圖圓非謬。蓋作者以為伯道棄子全姪，而自已竟至終身乏嗣未免天道欠公，故作此劇，言伯道所棄之子，為他人捨得，終復團圓，其後子孫日盛，多至百數，元帝命繪百子圖進呈以紀其盛，故劇名百子圖，劇中情節，曲海總目提要卷三十裏已敘述。

倒銅旗

一冊，不分卷，作者失考，演秦瓊羅成事，王世充攻汜水關，楊琳設擺八門金鎖陣以禦之，陣中央設銅旗一面，旂斗中藏弓箭手，執旂指揮三軍，秦瓊闖入陣中，砍倒銅旂，其陣遂破，故名倒銅旂，全劇情節，曲海總目提要卷三十裏已敘述。

金蘭誼

於荒經廢史，有了閒暇，究心戲劇，也不必十分約束。『墨香得了父親的話，益發放心大膽，做這一門功夫。一年以來，墨香腹內傳奇，比從前多了幾倍，不是只看關公岳王的故事那種簡陋了。然而究竟所見都是通行的幾種，無其秘本，還算不得讀曲。

墨香看了許多傳奇，便追想起前幾年看的崑腔戲來。有一次，在湖廣會館，看過小金虎一齣刺虎，又看了小桂林一齣游園驚夢，是杜蝶雲扮的柳夢梅。還在虎坊橋越中先賢祠看過九蓮燈，是火判，開路，闖界，求燈，四齣連演，滿臺燈彩，神鬼亂出，雖是熱鬧，那膽小的人却不免害怕。崑宅時常專找

上下二卷，共一冊，末頁題云：「雍正十二年荷月在杭寓中高岱瞻抄寫」作者無考，所演係左伯桃羊角哀故事，但和小說裏所叙不同，劇中情節，曲海總目提要卷三十一裏已敘述。

蝴蝶夢²

一冊，不分卷，未錄作者姓名，明徐燏家藏書目中有蝴蝶夢記一種，記云謝弘義作，不知是否這本。

此劇演莊子故事，警世通言裏有莊子休鼓盆成大道一段，似即此劇蓋本，劇中情節，曲海總目提要卷三十有敘述。

雙冠誥²

一冊，不分卷，陳二白作，演馮琳如侍婢守節教子事，劇情概要，

曲海總目提要卷二十九中已有敘述。

後尋親⁴

祇有上卷，缺下卷，未錄作者姓名，曲錄卷五載有後尋親一本，姚子懿作，不知是否這本，開場第一折云：「古劇垂傳，名留教子，恩仇尚未終場，張敏奇兇，刑章不顯傾亡，宋青漏網張千隱，李員外施濟應償，育人林學士延師，怎絕書香，續貂裘濁激清揚，佩德須身報，怨聽天殃，張禁鳴冤，博士相當，院君被累嗟零落，傍高門作善逢祥，止增

崑腔伶工，一天一夜，總是呀呀唧唧，一齣西皮二簧也不叫登臺。什麼牡丹亭的勸農，閨壘，玉簪記的琴挑，宵光劍的功宴，漁家樂的藏舟，相梁，刺梁，風箏悞的驚醜，詫美，占花魁的獨占，連環記的梳妝擲戟，邯鄲夢的掃花三醉，仙圓，南柯記的瑤臺，紫釵記的折柳，孽海記的思凡下山，浣紗記的探蓮，長生殿的密誓，驚變，水滸記的活捉，鏡冠圖的觀山，雷峰塔的斷橋，墨香都在崑宅看過了；當時覺着無甚興趣，等到熟讀傳奇以後，方知其中有多少妙文。記得看過一齣醋義跪門，一個是秋芬，一個是陳壽峯，秋芬是位夫人，壽峯是位節度，是演的櫃內故事，墨香看

添淑女配鸞凰。」即此數語，可知作者的用意和劇中的內容了，全劇情節，曲海總目提要卷二十二中已敘述。

撰筵者 1

一冊，不分卷，按此本即歸元鏡，又名傳燈錄，清釋智達撰。歸元鏡判本極夥見，但撰筵者一名，知道的却很少。

滿床笏 1

一冊，不分卷，又名十齣記，相傳係龔司寇門客作，叙郭子儀事，劇中情節，曲海總目提要卷四十中已敘述。

玉蜻蜓 1

上下兩卷，共一冊，作者失考，演申時芳和尼姑志貞故事，劇中情節，曲海總目提要卷四十四中已敘述。

錦蒲團 2

上中下三卷，共二冊，作者失考，按此劇又名金不換，演姚英事，劇中情節，曲海總目提要卷三十九中已敘述。

千里駒 4

一冊，不分卷祇有酒店遇俠，幽房脫難，曉烟釋放，泰山降香等四折，作者亦不知為何人，所演係劉廷鶴故事，全劇情節，曲海總目提要

了茫然，不曉得是那朝的人物，後來才考出是唐代佚聞，這節度喚做龔敬，可見好聽戲的，是不可不看曲子了。

想到崑腔，便記起了高腔，恭王府有個崑腔科班，醇王府却有個高腔科班，崑宅堂會他們都去唱過。這高腔戲文，也有同崑腔一般的，只是唱法各別，他們不用笛子，只唱戲人站在臺上乾曬，末尾一句，是要場面幫腔的。有些坐客聽不慣他那音調，便忍不住發笑。墨香曾見過一齣戲，扯着雲幕，那雲幕上面不畫雲彩，畫着極壯麗的殿庭，金釘朱戶，十分威嚴，門扉緊閉，挂着扁額，上寫「威震華夏」四字，柱子上—付對聯是：「英雄幾見

卷三十九中已敘述。

金花記¹

一冊，不分卷，作者無考，劇中的主要人物是周雲和其妻金花，全劇情節，可以借第一折開場的原詞來作一個簡單的敘述：

「博學周郎，多才婁氏，因夫遭運蹇，屢不利科場，怕見賢妻面，流落滯他鄉。可憐胡氏母，一命傾亡，賢妻能辭詠(?)，竭力治親喪。豈料惡徒，強媒硬娶，強逼鸞鳳，節婦持刀无玷，一命身亡。孝感天庭，節通地府，天遣神醫降下方，金丹能續命，指示往京邦，尋夫誤入科場，一舉名標姓字香。婦握兵權，夫投塵蓋，天遣相逢各慘傷，功成就，方顯一夫二婦，千古播傳揚。」

碧玉釧⁴

一冊，首尾不全，係演「喬太守亂點鴛鴦譜」故事，碧玉釧，或作碧玉串。

曲海總目提要卷五云：

「四異記，明沈璟撰，演劉瓛孫潤事，本之稗史，男女四人，故曰四異，有作碧玉串者，亦名雙玉串，又係後人仿璟作而稍加變更也。」

慶龍歸³

稱夫子？豪傑於斯乃聖人。」原來畫的是一座關帝寶殿。只聽場面上起着吹打，衆伶人在雲幕內不知做些什麼，忽然間雲幕撤去，就似開了殿門一般，場上擺着極大神龕，那龕中坐着一位赤面美髯綠袍玉帶冕旒執主的神道，左有關平抱印，右有周倉持刀，王甫捧着勅旨，趙雲擊着龍泉。還有兩個幞頭象簡宰相打扮的，分立兩旁，這是宋末忠良陸秀夫，張世傑，死爲關帝輔佐，北方關帝廟多有他二位的塑像，墨香累經見過，這扮戲人，大約也從廟中摹仿而來。龕外一條橫案，案上陳列香爐，香筒，蠟臺，焚着高香，燃着巨燭，八個馬童，立在案前，橫眉努目，屹如泥塑，兩匹

上下二卷，共一冊，作者無考。

唐王崩，關宦田令孜、仇士良等廢了未離襁褓的太子而立郢王，朝臣們雖不贊成，但懼於令孜的威權，都不敢發言，祇有令狐綯、李谷、孟昭圖三人據理死爭，但爭的結果，李谷是斬首，令狐綯是發往遼西戍邊，孟昭圖因為見機較早，却得從容逃脫，遣往他鄉。

皇后恐怕令孜謀害太子，遂在太子的脚上刺了慶龍歸三字，命宮人抱出宮去，拋在民家。拾得太子的是一個遊方郎中，名叫梅少橋。

李谷的女兒隨着乳母逃往科頭鎮上居住，這天令狐綯的兒子令狐朔和孟昭圖不期面遇的也都來到此處，因為令狐朔和李谷的女兒曾有婚姻之約，孟昭圖遂做主將二人配為夫婦。

田令孜遣人賈鳩丸賜與令狐綯，使其自裁。不料中途被梅少橋誤認作長生丸，偷偷的以肥兒丸掉換了去，因此令狐綯得脫性命。

後來田令孜又差人去訪求長生藥，梅少橋便把那鳩丸售給他，田令孜不察，吃下便死了。

不久，黃巢之亂起，朝命起用令狐綯為大將軍，使專征伐，令狐綯遂起兵前往，在中途遇到了他的兒子和兒媳，令狐綯遂命他兒子往李克用處請兵。

神馬，一紅一白，都是綫絹紮成，馬腹內點着極小的蠟頭兒，光明外溢，一座歌舞之場，變成廟宇，說不盡莊嚴氣象。崑崙峯先生對墨香道：『你愛看小說，可曾看過平鬼傳？』墨香答道：『看過的。』曉峯先生道：『這幽青石山，正是平鬼傳中講的關聖斬妖，皮黃雖也演唱，却不及他們齊整。』墨香應了幾個是字。這是墨香十歲以內的事，到得後來，醇王薨逝，高腔班告散，便沒處聽這宗戲了。

父親的好友，第一要算貴筑李菴園先生，他比父親長了幾歲，父親待他如親兄一般。墨香兄弟見了別的父執，叫聲老伯，唯有見着先生，却要按照北京姪兒對伯父的稱

合狐與綱李克用合兵將黃巢剿滅，班師回朝，同時太后也在田間把太子尋回，復了皇位。

三嘯姻緣¹

四卷，四冊，作者無考，所演係唐伯虎和秋香的故事，與文星現大致相同，不過把祝允明和何韻仙一段韵事剪掉，却插入周文彬和王月娥的一段奇緣。

末折尾聲云「文星翻出新編稿，曲盡男女情調，只是這三嘯姻緣情意高。」則作者已然聲明是由文星現改編的了，但穿插安排，並不落文星現的窠臼。

天緣合

按即三嘯姻緣中演周文彬和王月娥的幾折，「天緣合」這三字，恐怕是抽演這幾折的時候另起的一個名字。

「祝允明因為周文彬貌如美女，便和他賭了一個東道：——

如果周文彬肯扮作一個女子，隨着祝允明去看燈，而街上的遊人都認不出他是一個男扮女妝的，那麼，祝允明輸銀二十兩。

有個惡少王老虎，倚仗兵部尚書府的勢力，往往擅搶民女，這天在街上看燈，見了周文彬，以為真是一個女子，便劫回家中。

謂，叫聲大爺。先生相貌清奇，好像個西洋牧師，最喜講究崑腔，唱的極好。北京有個名勝之地，喚做陶然亭，是康熙年間漢陽江藻所建，在宣武門外南下窪子，慈悲禪林裡面，那慈悲禪林是路東的大門，進門便要轉身向北，再往南來，順着路南的石梯，走上一座高臺，臺上路東，小小的朱門兩扇，跨進門去，迎面一座石幢，北邊三間正殿，供着觀音，文殊，普賢三大士，路南也有三間殿宇，供着準提地藏，轉過石幢迤東，便是陶然亭。三大士殿後，有座大樓，供着文昌帝君。這陶然亭雖不十分宏敞，却是士大夫讌集之地，父親曾經捐資重修，至今三大士殿前石碼，還刻着

因為這天（正月十四）是月忌，不能成親，王老虎便把文彬暫交與他妹妹王月娥看管，不料被月娥識破了行藏。

結果文彬和月娥成了姻眷，王老虎空歡喜了一場，新郎不會做得，却作了簇新的一個大舅。

龍鳳祥¹

二卷，一冊，作者無考，演劉秀事，自白水村起義至擒王莽止。

按此劇又名群星輔，全劇情節，曲海總目提要卷三十四中已敘述。

雙和合⁴

原共上下二卷，今祇存上卷及下卷之前三折，劇中主要人物是兩個秀才和兩個女子，兩個秀才：一個名叫容鳳，一個名叫鳳容，兩個女子：一個名叫蓋和兒，一個名叫唐和兒，全劇情節，因為此本殘缺了一部分，不能詳知，現在姑且借第一折開場的原詞來敘述一下：

「雙鳳奇鬢，二和合幽雅萍蓬，綠訂吹簫，奈內求丹方外矯旨，起波濤，義僕權宜之計，鴛鴦錯亂，寄跡蓬蒿，貧士堪憐涉影，無端取辱，驀地遇同胞，試看雄豪，潛投虎穴，風月担輕挑，幸神燈引路，旅邸合多姝，聖主臨軒策士，熊龍夢，三鳳登鸞，和合雙雙踐盟，洞房歡笑，一部好歌謠。」

父親名姓。蕊園先生也常在裏面宴客。那時從上海來了一個小旦，喚做小桂林，年才二十上下，在戲班中，只算上中路的颜色，他是專門崑劇。蕊園先生甚是賞識，屢次把他喚到亭內，命老笛工們吹起笛子，先生合他對唱生旦戲文。墨香有時在側，聽他們哼哼唧唧，固然不懂，只覺得音節清幽，漸漸的得了些崑腔趣味。

舅父毛稚雲先生，歷城人氏，是外祖的少子，人都稱為毛十爺。他老人家，最喜看戲。光緒十四年，曾舉鄉榜，屢次來京會試，却未經取中。好在先生胸懷灑落，不以爲意，仍是看戲飲酒，自尋樂趣。他老人家到京，多半住在父親宅內

雙和合 4

一冊，首尾俱殘，

劇中略云：孔融有兩個兒子：長名友和，次名信和，長男曾聘定陶謙之女為妻；但陶家自陶謙故後，全家都搬到西川去了。次男曾聘張昭之女為妻。

孔融因曹操專權日甚，每每誅戮忠良，恐一但禍及己身，難免全家遭害，遂寫了兩封信，遣他兩個兒子，分別往東吳西蜀去就親。

過了不久，孔融果然被曹操殺了。

友和走到中途，遇到了左慈，左慈說：「爾如今路進西川，正值兵戈擾攘，不可驟然前進，須待劉玄德下取東川，方可相投。」又說「爾弟東吳，也有一番周折，一年之外，昆季相逢，有偈言兩句，須當牢記：雁行分失多周折，他時重會雙和合。」

後來左慈的話都應驗了；但最終友和及信和兄弟二人是怎樣團圓的，因為此本不全，無法曉得了。

黃文陽重訂曲海目裏記朱佐朝所作諸傳奇中，有雙和合一本，而無名氏所作諸傳奇中又有雙和合一本，注云「另一本非朱佐朝作」據此則同以「雙和合」三字為名的傳奇當有兩本了。

，墨香兩石常在左右，聽來的戲場事迹，狠是不少。墨香兩石的沉酣舞歌，可以算得外甥多像舅了。

這都是墨香幼年觀劇的情形。

等到二十多歲以後，又是一種局面，對於且脚一門，也大改一個態度，與從前不甚一樣。只墨香是研求戲曲的心思居多，究竟不一定是沉迷色相；其中經歷，說來更是好笑！且待墨香稍作休息，慢慢再講。佛家道得好：種何因，結何果。但看墨香種的因，便知後來結的果了。

此次同時發現了兩本雙和合，都不曾注明撰人姓氏，想其中必有一本係朱佐朝所作，但究竟是那一本，還要等找到相當的証據才敢說。

迷樓現 4

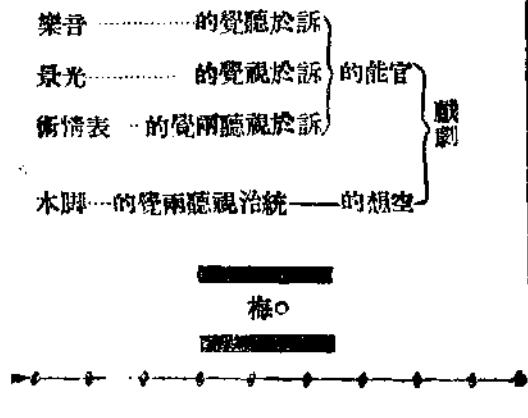
原共上下二卷，今祇存上卷，首頁有「寧府」及「養志堂玩賞圖書」印記兩個，作者亦不知為何人，全劇情節，因此本缺殘過甚，已不能盡知，茲姑借第一折之下場詩，略為敘述：

李友梅患中遇美 谷蘭芬走盡天涯

隋陽帝綱常都盡 迷樓現幻出新葩

(待續)

戲劇的要素(Principle of Drama)有音樂，光景，表情術，脚本等四種。音樂是訴之於聽覺的，使人從心坎裏發出一種感應，能使人興奮，使人悲哀，使人哭，使人笑。光景是訴之於視覺的，以繪畫和燈光為主，而參以建築和彫刻，在繪畫裏更重遠景。表情術是訴之於視聽兩覺的，其媒介是歌舞科白。脚本是戲劇的基本，或是靈魂，完全脚本不僅詞句，牠還寫明了音樂，光景和表情術等等的使用。圖示如下：



因了藝術而啟示自然和人生的現象，而興奮感情或激動意志，而鼓動社會或使羣衆冷靜，這些便是藝術的效果(Effect of Art)。

由於這些效果的互相化合，就發生了戀愛，宗教，戰爭……等等的關係，每每是在戲劇上表現出牠的最大部分來。

要正確地認識出來藝術的效果，祇有在觀衆的口中筆下，這是毫無疑義的。

(梅)

墨香劇話

香·墨·陳·

佛教戲曲

飯元鏡出釋子手，演遠公，永明，雲棲，淨土三祖事。內典云：

『西方有極樂世界，佛曰阿彌陀，而觀音，勢至爲之佐。其地無三惡道，無一切苦，無女人，亦無惡人。所居以金寶爲室宇，思衣得衣，思食得食。人以蓮花化生，壽極長。』阿彌陀佛誓願宏洪深，發願度世；凡他國土，有能持其名，終身不間斷，至於七日一心不亂者，壽終

論肖真的戲裝

徐·凌·霄·

(一)不滿於程式的戲裝之各方面的論調

「諸葛亮是漢朝人，怎麼能掛清朝的朝珠？」「明朝的吳縣差人（五人義），明朝的醫生（玉堂春），怎麼會戴紅纓帽，穿袍套？李克用那個時候的皇娘，就梳「兩把頭」，穿花盆底嗎？楊四郎在番邦招了驢馬，有不用番邦衣冠的自由嗎？」

這是我從前常到戲園看戲的時候，常常聽到的一般觀衆的疑問。

「舊戲真不成東西，不管那一時代的帽子衣裳都可以隨便亂穿亂戴！」

「替陳死人作傀儡，古人的衣冠，古人的形狀，滿台腐氣，不合現代的需要，不合於人生的真實！」

「臉譜是非洲土人的一類！」

「圖案會畫到臉上去！」

在新的刊物上，不論是新戲家，或新知識界，隨意批評中式戲劇者，尤其是民國八九年間，新文化運動猛烈時代的出版品，都可以看見這類的

，佛即來接引，以九品往生。」三祖者，皆以念佛得果者也。因般其往迹，以垂示世之信士，宣揚淨土，最為詳明；但非戲曲當行，故不甚出色。佛教十宗，禪宗最高，淨宗最廣，朱有燉悟真如，小桃紅均多禪語，與此門庭各別，而可以明佛氏之一義則同。以詞藻而論，似朱氏為勝。屠隆曇花記，亦皈心佛氏，廣陳罪福，而偏於有為法。清代內府勸善金科，根據目蓮記而敷演之，穿插尤繁，其叙目蓮救母，全取俗說，與佛書不合；以視皈元鏡之談淨域，無一字無來歷，遠不及矣。

張千替殺妻

元無名氏張千替殺妻雜劇，關

論調。他們倒並不十分注意於某時的衣冠，與某人所穿著的抵觸，亦沒有心情去調查或具體的評罵其中的錯誤，而只對於穿古人衣冠及扮相臉譜等事，加以充分的非笑，表示極端的駭怪，厭惡，因為衣冠扮相，最先接觸眼簾，在新的眼光之人物，容易感受刺激。

此外如文明新戲裏頭，亦有演古人古事的，他們就不肯把舊有的戲箱裏東西照例應用，而有所謂改良的古衣冠了。電影裏的歷史片子也是如此。不但文明新戲和電影，就是上海的所謂「京戲」（北平人指為「海派」，無論如何都在所謂舊戲的範圍以內）行頭是花樣翻新，扮相鬚鬣是與眾不同，亦不能說都是胡鬧，他們亦有些肖真的作用，改良的觀念。又不但上海，即以號稱規矩，自詡典型的崑派京派，也並非大家一律依照一定的程式。亦是隨時有所添造或改補，不然，霸王何不可與張飛牛臯公用一頂包金殼，或者來個黑達登（去聲）或者反王帽，而必有所謂霸王盔呢？蘇東坡何不可與關衡范仲禹共一高方巾，而必有所謂東坡巾呢？關二先生在外省土班裏就是一頂綠包金殼——亦名紫巾盔，何以京伶——不說京班，因官中箱裏還沒有這樣東西——特地用相貂的前臉，配上個三稜的「大後扇」，而又有所謂夫子盔呢？至於時下伶人之改良盔靠，花樣之多，亦不下於上海。可見「怎樣能夠和真的古人一樣

目路似翠屏山，而張千之情，則與

石秀異；蓋婦欲殺其夫，千則其夫

密友，約爲兄弟者，是以不得已而

殺婦，非若潘巧雲之私妻如海則有

之，謀弑楊雄則未之聞也。則張千

之忍，不逮石秀，此婦之罪，亦浮

於巧雲矣。然婦調張千，張千不從

，婦何以竟敢委張千以弑夫之事，

乃致自斃？世當無如此愚人！元劇

疏漏，大抵若斯，不必過加指摘，

亦不必曲爲之辯。小說載馬天驕夜

行，見一男子，抱刃而哭，問其故

，對曰：『妻爲狂且所誘，殺之則

不敢，不殺則忿不可遏，故泣耳！

』天驕笑曰：『吾與若了之何如？』

乃奮刃入，先殺狂且，婦披髮跪而

乞哀，天驕亦斷其首，其夫問姓名

？」亦是常常在多數的「舊戲」演員腦筋裏盤算的。

把以上幾項綜合觀察，可以分爲（一）懷疑派，（二）攻擊派，（三）求

實派，（四）求新派，（五）求美派。前兩項是不加入「舊戲」表演而只站在

局外發表意見的，亦許是外行的言論，亦許是主觀的錯誤，雖不足憑信

，亦可供參考，至於後三派則多爲局中人自己不滿於舊有的戲裝之實質

的表現，不論他們所求的實，是否實在，所感覺的美，是否真美。要之

既有此種趨向，則舊有的服裝，就成了衆矢之的。

（二）中式戲裝之自己的立場

我相信，中國的戲裝是有相當理由的，有自己的立場的。所謂相當

的理由，就是這種服裝雖有不按時代的缺陷，同時亦有超時代的功能。

服裝是否可以不按時代？須先問劇本是不是按合歷史？因爲服裝的問題

，大多是由歷史的人物而起。「某朝不應與某朝同式」，「番邦不能與

中國同樣」一類的批評最多。但是舊戲本裏雖然很多歷史的人物，劇中

的情節，卻大多數不是按歷史編的，有的出於小說，有的出於盲詞評話

，往往具有歷史的色彩而實有社會的價值，例如打魚殺家一戲，寫苛捐

雜稅的壓迫，打城隍寫拉夫派役的苦累，都是與現代有關係的，若定要

，不答，擲刀竟去；其不足訓，有類乎石秀，尤不可比於張千。張千唱醉春風云：『他不想夫婦恩重如山，待將一個男兒謀算了，珠英斷臂去留名，似這婦人的少，我因此上手攪定青絲，殺壞了不中淫婦，我待學知心管鮑。』則彼固以管鮑自命，豈天駟路人，所可藉口？且婦亦無弑夫之謀，出之可也，何必殺耶？張千既殺婦，官悟遂其夫，張千挺身自首，其義俠頗似唐人奇男子傳中之馮燕，包待制釋其罪，亦非失出。其題目正名云：『悍婦貪淫生惡計，良人好義結相知，賢明待制翻疑獄，鱷直張千替殺妻』品題亦尚允當。

生日

按照宋朝的梁山泊，秦代修長城事蹟排演，照那時的服裝飾扮，反而受了拘束，低了效能，所以不管時代如何，倒覺活動寬廣。所謂有相當的立場是指技術而言，例如戲裝裏整冠，捧袖，端帶，亮靴底，耍翎子等等都有一種舞的美姿，若按古人服裝照實演來，只怕難以動作。再則中劇服裝雖不能切合時代，切合個人，卻有一種風格的表現。這，只要參看揚閣泉先生的漢劇叢談裏面十門角色的派別有許多是用服裝來分的。例如「一末」項下的「王帽派」包括成都劉璋，哭靈劉備等是，「紗帽派」包括六部大審的閻覺，盜宗卷的張蒼等是，「綸巾派」如空城計之諸葛亮，「巾子派」如瓊林宴的范仲禹，整衣派如法場換子之徐策，「五丑」項下「冠帶派」內有紗帽系下的蔣幹湯勤，方巾系下的活捉張文遠，挑簾的西門慶，王帽系下的程咬金，楚平王等皆是。以及「六外」項下的靠把，「七小」項下的雉尾，紗帽，長靠短裝。十雜項下的紗帽便帽。以及「笑罵派」丑角之毛藍袍，牛角髻，各色衫，扁擔帽等，每一系中各包含若干相類的人物。他們的風格，就在程式的服裝上表現出來。因之以程式的盔頭巾帽，袍，褶，帔，靠，及其顏色，式樣，花紋來辨別一類一類的風格，在舊有的組織上，占了很大的位置，較長的歷史。亦就是中國舊有的戲藝有占個地步的原因之一。還有舞術上的便利，動作上的美觀

天池南詞叙錄云：『生即男子之稱，史有董生魯兩生，樂府有劉生之屬。』按此解甚確，較以牲爲生，意合輕薄者，勝之遠矣。夫生既美稱，且亦必佳名，天池『花擔』之說，似不足信。且『擔』與『旦』，究非一字也。

鏡光緣

有持鏡光緣傳奇求售者，自稱秘本，索價甚昂。杭人邵茗生曰：『秘本則誠秘本矣，惜其書未爲佳也；清代此類無關戲曲之傳奇，幾於汗牛充棟，可盡購乎？』香及張體道皆深韙其言，乃擲還之。

梨花別墅五種

吳石渠熟於牡丹亭，其所撰梨花別墅傳奇五種，除綠牡丹，情郵

。例如靠子上有四面背旗，下有靠肚，靠腿，在「起霸」裏就可以看出非此款式不能成功方圓曲直的姿式美，若照故宮博物院裏那樣的鐵甲的樣子，或是小說上的沒有靠旗靠腿的靠子，則只是古戰場上的戰士，而不是戲台上的藝員，就因爲雖然肖真，卻不甚藝術了。又如蟒，敝衣，褶，都有水袖，古人的衣裳的袖子決沒有戲衣的袖子那樣長。明朝的紗帽蟒袍，與戲裝最相近，但是亦沒有那麼長的袖子，那也只是歷史上的官員，而不是戲台上的藝員。水袖已合於「長袖善舞」的原則，其他可以類推。

(三) 中式戲裝缺陷與弱點

研究一種事物，決定一個問題，當然要把各方面各部分觀察透澈，周到，然後整個地作一結論。所以認識了中式戲裝自己的立場以後，需要提出兩個問題：(甲)中劇的服裝本身是否有整齊完密的規程，可以證明牠是一定弄的鞏固的整個。(乙)中劇的裝飾是否能包括或替代其他的實演的化裝之功能？讓我們把這兩點先弄清楚。

(甲)本身是否有嚴密鞏固的規程？

這個問題在一般的評劇者及戲班中人之筆下或口頭上，好像是有規矩有定例的，曹操戴相貂，就不會容許戴帥盔。周瑜戴紫金冠，就不能

記另出機軸，餘則皆牡丹亭之變相也。畫中人，西園記皆寫女子魂游，固已顯然鈔襲；療妬羹寫小青讀曲，於牡丹亭尤揄揚盡致，且小青未死，而寫其假魂以戲楊君，則石渠之傾倒玉茗，不更可見乎？明清兩代曲家，師湯氏者，指不勝屈，要以石渠為升堂入室。

兒女英雄傳

清代平話，大抵作者之文章耳，非盡說書體例。唯文鐵仙兒女英雄傳，頗肖坊肆口吻。而清代說書人，已失昔時古樸之意，故鐵仙造語，亦與宋人平話筆仗不同。光緒中，李鍾豫曾取其書，編作戲劇，至今演唱，不乏奇警可喜處；唯增入十三妹拜帥平寇，太落熟套，所

戴「踏盤」，皇帝穿黃，大官穿蟒，小官穿官衣，以至顏色，式樣，長靠短打，都好像有個「一定」，「穿破不穿錯」一句成語，後台奉為典型，若代牠修修詞，就是：寧可失去新鮮華麗的「美」，不可失去恰合程式的「是」。你去後台裏聽他們的言論，似乎樣樣都有個「準稿子」。但是考究一下，就知道有許多「沒有準兒」的事。

皇帝穿黃，近於求實，因為事實上歷來的皇帝是「黃色專利」的。除特經皇帝允許者外，別人要想占一占黃色是很難。但西蜀黃忠，東吳黃蓋，只姓了一個黃字，也居然大黃而特黃。劉備是「皇叔」也只賺了頂堂帽，不能穿黃，只能紅蟒將就將就，以視手下黃忠反有不如。趙雲穿白，關羽穿綠，在書本上都有些根據，曹洪穿紅，連面孔鬚鬚都紅，因「洪」之音同「紅」，卻又是名字的關係。與黃忠黃蓋之以「姓」得黃，倒是無獨有偶。準此以觀其他之古人古戲的「顏色」一項，有些近於求實，有些近於表徵，有些近於求美，有些是「隨意湊合」，滿不能一概而論。在看慣了的人，可以習慣的承認，在未看慣的人，就難免詫異，「到底是怎麼一回事？」所以色澤一項，在表現上關係自是重要，在中劇戲箱裏，講究起來，亦好像有字有板。而實在是沒有共同的原則可尋。

說到式樣名稱，例如忠紗，魯肅做大夫也是這頂帽子，繼任都督，

謂畫蛇添足者也。伶人沈福山曰：十三妹一脚，當日以武旦般演，未為當行出色，後改刀馬旦，較為合格。』今之女伶且有勝初演之名伶者，無論男伶矣；積薪之勢，於此見之！

奇異傳

鈔本奇異傳

係皮黃體，演聊齋誌異陸判故事。其謂陸判名斌，

則誌異所未詳也。吳美娘入地府一段，描寫女子冤魂狀態，較普天樂之柳金蟬，尤為哀豔；而唱中有陰調二黃，未詳其作何音節，今北平劇場，則無此名稱矣。篇末寫美娘借屍還魂，殊為蛇足！吳氏女本非緊要之人，既已身死頭生，何必再為此補恨文字？不如於託夢之後

也是這頂帽子，雖然下邊換了鱗。為的是魯爾若不戴紗帽，好像有點不合局。周瑜和呂布都帶紫金冠，做太子的，做少年王子的，多也帶紫金冠，似乎此冠是美及少年之表徵。但宇文成都，司馬師兩個花鷄蛋面孔，甚而至於火燒魚紅的火神爺，紅臉紅鬚一身的火氣薰人——曹洪亦有些火神的氣派——搜孤救孤的屠岸賈，不但花臉，而且一嘴蒼白的鬚鬚，戲班叫做「參滿」——醜而且老，亦是紫金冠。於是紫金冠是甚麼東西？確是甚麼樣的人物應該戴的？這個定義，就很難下了。如其說是為美的風格，則有好些醜怪老邁的人也要戴。如說合於官階身分，則元帥也戴，將官也戴，太子也戴，王爺也戴。如說按各人的身分，偏偏有好些樣人共用。如說某種風格可以共用，偏偏不同風格的要用，（如上述之醜怪老邁諸人）而風格略同的人，倒許另尋別路（火燒連營的陸遜，若借光周瑜的紫金冠，當不讓呂布專美，總比屠岸賈來得合式些，但他卻不要了）。所以「甚麼人應該戴甚麼？」或「甚麼樣的人，應該戴甚麼？」很不易下個斷案。自然若有人問：周瑜戴甚麼？誰都能答「戴紫金冠」，其他各物，凡是戲台上常出現的，不論是後台扮過的，是台下看過的，都可以說，戴甚麼？戴甚麼。但那不過就已經戴慣了的例子說說，並不能算是圓滿，禁不起問的人連來幾句「三W式」勢必至無所措詞。

，即不復登場爲妙。椰子十王殿一劇，即以此爲藍本。

江南一秀才

江寧張漱石，早入邑庠，累舉不第，以詞曲名，著夢中緣，梅花簪，玉獅墜，懷沙記諸傳奇，所謂玉燕堂四種也。乾隆間，方開音律館，詔募海內知音者，或將以漱石薦，漱石嘆曰：『吾老矣，不能以伶替之事，希榮利也。』不就。嘗作江南一秀才歌曰：『原是江南一秀才，十年壯志幾曾灰？任來天下無難事，祇道黃金復有臺，霜堆兩鬢漸堪哀，原是江南一秀才！目到闌中迷五色，筆花何自向人開？致君堯舜匡時策，誰道不從書裏得？原是江南一秀才，奈何常作諸侯客』

這還是就現在的京朝派戲班而言，若往橫豎兩方面一爲推想，麻煩更多。豎的，是過去到現在，試把清室供奉的扮相譜一看，其中已有許多與後來的京朝班不同。例如南陽關的伍雲昭戴的是帥盔。但今戲園中前場紗帽，後場捧髮，始終沒有帥盔的影子。其中的轉變，是否戴帥盔的經過何種規矩制定？戴紗帽的經過何種修改的手續？只怕還是伶人的隨便，由一二人之隨便一改，後人就因其所便罷了。由此一例而博覽其他的盔頭蟒靠，由此一戲而參觀其他之各戲，由清宮與戲園之不同，而更考之前代的服裝，所發現的不一致，定然很多。這是說演劇的裝扮之歧異。還有前時所有的東西，現在戲箱裏整個地不見了。例如劉瑾王振等人應著大太監蟒，現在只用普通的大紅蟒，連大太監帽，也都改了荷葉盔。加官蟒，天官蟒都用紅蟒替代了。在清宮的戲箱裏可以發現許多東西是京朝普通戲班所沒有的。當然普通戲箱裏後來添的東西爲昔時所無者亦不在少數。這，是不是經過一種增刪改定的手續，另立規矩呢？只怕也不外乎「各因其便」而已。所謂各因其便者，有爲美的，如太監帽，很像荷葉盔，但後面的捲筒，沒有雲字頭好看。有爲省事的，如加官蟒用處很少，落得不製。內廷的「行頭」因經濟關係，特別完備，固是一個原因，但外省的天官蟒，亦不與紅蟒相混，故知亦不全屬於經濟問題。

柳發新條梅有苦，邵陵陶徑許重開，歸來課子燈窗下，原是江南一秀才！』時梨園不尙崑曲，漱石嘗謂雅奏不入俗眼。有人欲以弋腔演漱石之夢中緣，漱石不可，曰：『吾寧覆瓿耳。』乃止。其生平負氣，大抵如此云。

東窗事犯

錄鬼簿，孔文卿金仁傑均有東窗事犯，元人所刻雜劇三十種中所收，不署姓名，不知其爲誰作。其混江龍曲云：『想挾人捉將，相持斷殺數千場，則落得披枷戴鎖，枉了俺展土開疆！信着個挾天子令諸侯紫綬臣，待損俺守邊塞破敵軍鐵衣郎，俺與你掃除妖氛，洗蕩妖氛，不能勾名標簿上，剗地屈問廳前

就橫的方面說：那就是外省各地方的本地戲班，更是各爲風氣。山西班的周遇吉，黃忠都戴帥盔（從前北京老伶亦戴帥盔，與謹守老樣之外班同），北平早改了紫巾盔（周）及軟紫巾（黃），西班牙的諸葛亮雖然亦戴綸巾穿八卦衣，而七星燈則用相貂蟒袍，北京不然。漢班的蔣幹在冠帶派的紗帽系下，著官衣紗帽，京班就是巾褶便裝。照此方法，將京，秦，徽，漢，崑，粵，各處比較著名占有相當領域的戲班，逐一參証，則此處用「甲」，彼處用「乙」，此班缺「丙」，彼班少「丁」者，必有多數。

平素雖可各談各事，各說各理。但現在的問題，是中國的戲劇組織的整個。無論是叫做「中劇」也可，叫做「國劇」也可，叫做「舊劇」也可，總之在別於新劇的立場上，必有個整齊合一的標準。然而這個標準就很不尋得，以致後台裏難免你說他亂穿，他說你亂戴，而評劇家也爲著「規矩」「不規矩」「外江不外江」，打了無數的筆墨官司，算來還是沒有確定的標準，而只以各人所接近的時代或地域或派別或名伶爲依據。若掩著一面漏出一面，似亦可以將就下斷，若以「中國戲劇」爲一整個，則萬萬不能容許再有矛盾，再有含糊。今試問整個的標準何在？當恐無人能做圓滿之答案。此爲確定立場上之障礙，無可諱言。

想見曹謀反帝王前，不由英雄淚滿柳梢上！想着俺掌帥府將軍一令，到不出的坐都堂約法三章！」寫得當日功罪顛倒，令人扼腕！宋滅於元，而元人主張公道，有如此者；晉武帝曰：「天下之善一也」豈以彼此異哉？」此之謂矣，况元亦金之讐乎？雖然，猶流俗之見耳。王船山曰：「夷狄者，不戰而未可與和者也；犬豕項而後馴，蛇去齒而後柔者也。以戰先之，所以和也；以和靡之，所以戰也；秦檜之謀，與岳飛可相輔以制女真，而激為兩不相協，以偏重於和，飛亦過矣！抗必不可和之說，而和者之言益固，然後墮其所以戰，而一恃於和，宋乃不振，而迄於亡；非飛之戰，

(乙) 中劇之裝飾，能否兼有實演的劇裝之功能？

中劇的裝飾，雖然可以「藝術」，「方法」，「程式」，「寫意」，種種理由對於「實演」派相抵抗。且在新文化運動之初期，猛烈的攻擊「舊劇」者，顯然以寫實派為後盾，對於中劇除「不是人樣」「穿死人衣」「替古人作傀儡」等漫罵外，即稍為溫和者，亦不過委宛其詞，以「古典」「浪漫」「象徵」等相比附，結論則「已成過去」「不切現代人生需要」亦與絕對攻擊者，無大殊異。此種論調，固於中劇未有充分之了解，但在愛護中劇亦不能不加以考慮。藝術無私界，要在大公至明，有善必臻，無美不備。若謂國劇之名詞固有的演法即可包掃一切，則亦近於武斷。案中劇方法之所以抵抗「寫實」者，不外二端，(一)自有的藝術；(二)歐洲新劇場運動之新趨勢，亦與寫實相背馳。但此只可謂多開途徑，以競爭而進步而擴張，未必即將「寫實」打倒無餘。其理由與寫實的高潮時期不能將其他各派捲沒正復相同。寫實派的整個雖有種種之弱點，但其中「實現」一層，亦是普通心理上必然之要求，戲劇表現上應有而且可以說，是甚占重要之一義。秣陵生先生嘗分戲台上之三種表現，說得很清楚詳盡。(一)是重現(過去的，歷史的)，用已往事實為脚本，將古人衣冠人物重復現於我們眼前，把黃土英雄，骷髏美人，哀感頑艷的事迹，扮

槍亦安能和也？然則有槍之和，亦何妨於飛之戰哉？戰與和，兩用則成，偏用則敗，此中國制夷上預也。『其高識卓絕千古，足以定忠武謬醜之得失。』船山又謂李廣市惠逸名，家無餘財，與士大夫交，善為慷慨之談，不可以為將；岳飛之未必能克復中原，恐亦在此。復以中原為常山蛇勢，擊首尾應，擊尾首應，飛鄴城之役，無槍之中撓，亦與尸返。雖近苛刻，非盡無所見，談忠武遺事者，不可不知也。雜劇岳王示夢高宗，蓋襲西蜀夢窠曰，然而一為君所信，君不惜以死殉臣，一為君所疑，臣不能以死感君，何相反之甚耶？劇云：『落得鋼刀下斬首……』考徐夢莘三朝北盟會編

演一番，「知往者之可鑑，發思古之幽情」，但距離時代太遠，激刺的功用較少，所以「看戲掉眼淚，替古人擔憂」亦頗可笑。（二）是實現，（現在的，時事的），近代人生的黑暗，煩悶，宛似毒蛇纏身，人人都想到社會是怎樣的社會？環境是怎樣的環境？拿去障眼法，揭開黑幕。急需赤裸裸的擺在我們面前賞鑑賞鑑，於是乎有寫實的戲劇，給我們最切實最近的印象。（三）是幻現（未來的，象徵的），在此時代的我們自然懷著滿肚牢騷，不由的要祈求滿意的那一天。夢想的樂園雖不能即到，但戲台上却可以把他幻化出來。梅特林克（比國戲劇家）曾說，「人生真義不在吾人所接觸的世界，而在超越耳目的神秘世界，探入這神秘世界，需要心靈之力」。

以上三種除末項易涉象徵，浪漫，戲台一切設備，不妨光怪離奇。其餘二項之設備，都有需要肖真之處，欲使古人重現，當然衣冠容貌，舉止性格，須與真古人一般。欲使現實的人生表現清真，則一切自以不煩假借為適宜。

以中國舊有劇本而論，大多占有歷史的色彩，故一般觀眾，乃至一般的伶人，都想向著台上找個「真模真樣的古人」看看，但即裝飾一節而言，試問統舊有的戲箱，及「改良的行頭」而論，能有幾件切合古人

，飛死於獄，梟其首於市，百姓無不流涕，則劇曲云云，尙非無據。

精忠旗

精忠旗傳奇，創何鑄，周三畏爭冤獄事。但謂鑄方閱岳氏獄詞，其僕夢鬼擊之，鑄懼，不敢復勘；寔則鑄力言於秦檜不可無故戮大將；金佖粹編載之甚詳，廷臣且以此勅鑄。南宋書稱三畏白檜，飛無死法。二人皆持公道，未可泯沒也。傳奇云，檜病，道士禱於關漢壽之神，檜鄙不許，蓋隱以岳與關爲一流。考金佖粹編，飛曰：『飛不惜死，欲比烈關張耳。』則岳固以關自方矣。

岳雲樵

岳家莊劇，稱岳雲所用兩樵，

者乎。所以複現古人的裝飾，與實現今人的裝飾，均非舊籍所能充分辦到，乃屬顯然。

(四) 試辦肖真的服裝之利益

就上所論綜合觀察，可知試辦肖真的服裝，其益有二：

- (一) 滿足一部分人「求實」之欲望，
- (二) 使程式的設備，益臻豐美。

關於第一義者，可以從許多評劇家們爭論服裝的文字，及後台之演劇者時時在尋求著單獨的逼真的衣帽的情形，看出來。他們並不以公用程式爲滿足。不但海派，及改良派，有仿古的紗帽，補服以及甚麼「改良靠」，「改良盔」，即京朝派之名伶稍露頭角者，又何嘗不向小說上或其他的畫像上尋求其所謂像真，創造其所謂「改良」。推原其故，不外二端：

(一) 中劇裝飾，雖可說是一種程式，但此種程式，非由特別之有意義的制定，而多屬於演進，其中有許多本是由求像真而不可得，只可將就變通。(例如髻口之掛在耳際，乃當初無法粘於唇上，不得不然。)既一向有求真之趨向，則隨時隨地都有努力於力求像真之形迹，至其能否像真，則爲另一問題。

每椎重一百二十斤，共二百四十斤。考宋史雲握鐵椎重八十斤，則演劇家爲浮夸矣。明史，劉縱能於馬上舞百二十斤鐵刀，史載勇將兵器，未有過之者也。岳雲椎相傳貯杭州藩庫，清人筆記尙道及之，今未知尙存否？演劇家謂朱仙鎮之捷，宋將多用椎者，因有八大錘劇本，寔則史僅有岳雲之名，餘若嚴成，方秋雷，皆亡是公耳。曾敏行獨醒雜誌：岳少保部將何宗元，後爲道士；演劇之何元變，疑即何宗元之譌，但亦不聞宗元善椎。

黃佐

宋史，楊么部將黃佐殺其黨周倫，降於岳少保；今演劇有金蘭會收服王佐事，即黃佐之譌也。八大

(二)中劇之程式，既不健全，又不能家喻戶曉，說明其性質功能，則凡戲園觀衆，本其自然之興趣，即有此「一切實現於台上」之共同的需求。真山真水，真刀真槍，真念經，真放箭口，真馬上台，真驢上台之所以受一部之歡迎者，按之藝術，誠不足論。但看戲的羣衆之興趣，對於「肖真」「自然」爲直接的。對於「技術」「方法」則爲間接的，了解藝術之後，自可感到更深之興趣。但此事非可期望普及於羣衆，則「實現」之需要，即常常存在。故一時代的服裝，雖在中劇的組織上不至發生根本問題。但爲滿足一部分或「以自然眼光觀劇」之羣衆之慾望起見，亦有特爲研究，分工試驗之必要。

關於第二義者，因舊的盔箱，衣箱，並非十分完美。且時時在尋求著真形實狀，不斷的創作中。現在戲箱中的東西已有許多是由各別的真而增進程式中之項目。例如「學士帽」實即紗帽之一種。當初創此之原因，係以李白一流之名士，如帶普通紗帽，未免抱屈，於是參之小說圖像，有此較爲飄灑之桃翅著色的帽出現。李學士之外，凡非學士而具有「名士官兒」之風格如俞伯牙之流，亦可借用而成爲「程式帽」之新收項下矣。又如汾陽蓋，一名金貂，實即相貂加花紋，龍翅，等附件

鍾劇又稱王佐效顰故智，斷臂詐降女真，亦附會之詞。宋代雖有王佐，然文臣，曾舉進士第一，與朱子同榜，非岳家部曲。

宗澤

宗忠簡公澤，嘗識岳忠武於列校中。岳好野戰，忠簡授以陣圖，岳曰：『陣而後戰，兵法之常，運用之妙，在乎一心。』演劇家有槍挑小梁王，及宗澤交印諸折，皆言忠簡厚待忠武，雖多附會，非無據也。香作劇，不先定提綱，任筆而書，王瑤青以為不然，香笑曰：『君乃宗留守陣圖之意，我則如鄂王野戰耳。』王不答；此雖細事，而方之古人，寔亦有相似處。但香之撰著俚淺，究不足與岳家軍之戰略

，另有一種華麗輝煌之美，此在小說圖像中之「太師」，尋常掛畫之天官等都戴此物。但想戲班初添製者必是優待郭汾陽而設。但既已添製，則大家用，故曹操用作封魏王後升格之冠，而御碑亭之申嵩，草橋關之姚期，均可「汾陽」其頂，而汾陽本人，倒常把二翅去掉，只戴當中的「踏鐘」，此亦因單獨的增製而引起之程式上的變化也。此等單獨的創製，雖最初只為優待某個人而設，但並未能求得其個人之真像，汾陽盔之優待汾陽，簡直是從「天官」「太師」頭上借來，未免「慊他人之慊」，但即此等增設，已為戲箱生色不少。然則如能廣搜博考，求真求備，不只「實演」所需，即程式亦必益臻豐美可知也。

(六) 調查與編製

惟是此類裝飾，不用則已，用則必須能實能盡。此類戲劇不演則已，演則必須惟妙惟肖。以期樹立一種好的模範，開闢一個新的紀元。因為以前之改良戲，文明戲作此試驗者已不乏其人，若再不求甚解，冒昧從事，恐不免蹈前人之覆轍，滋劇事之紛紜。故先著手者約有兩大端：

(甲) 材料之調查

調查古人裝飾，是一困難之事，亦是「實演戲」必不可免而且首先

同語，此特姑爲大言，聊以欺人自欺耳。

李綱

挑華車劇，岳王點將之前，以丞相李綱爲紀功司。考金佗粹編，建炎元年，忠武上書曰：『李綱，黃潛善，汪伯言輩，有苟安之漸，無遠大之略，不足以系中原之望。』是時忠武官僅秉義郎，且因此坐越職言事免。綱終身未在岳家軍中。其人雖亦一時賢者，與忠武氣調殊未合也。演劇蓋取錢采平話岳傳之說，不足爲據。

張保

演劇若岳家莊之鬧帳，鎮潭州之祭旗斬子，岳王旁舊皆侍以張保，王橫二人，所謂馬前張保，馬後

需要辦妥之事。茲就比較可尋之路綫，一貢其愚：

(a) 小說圖像。小說圖像之印象，最普及於社會，在舊戲中應用亦最廣，戲中皇帝用「堂帽」，不論是漢獻帝，是秦二世，是唐明皇，是小說圖中三國之曹丕，西游之唐太宗，便都是「堂帽」。曹操與魏徵便都是「相貂」，尤妙者說唐之蓋蘇文，只把三國的顏良的圖像照樣摹畫，渾身上下一毫不差。便與戲中梁九公的扮相照著王振劉瑾直抄下來一般。至如彭公案之於七俠五義，永慶昇平之於小五義，亦多因用。蓋小說事蹟雖有漢唐宋明之不同，而小說之作，興於宋元以後，畫小說圖像者不過明清間人。伊等只爲畫個畫片，點綴熱鬧，無暇認真。戲裝之得有藍本是得力於小說圖。其不再求真，亦即受小說圖像之累。但小說圖像雖不能全資憑像，只須分別審查，更從別方面印証，亦未嘗不可以備參考，因小說圖像如關羽等亦自有本也。

(b) 歷史及名家之圖書作品。歷史的畫片如「歷代帝王像」(后妃附) 歷代功臣像。故宮存其真蹟，坊間亦有影本，比之小說圖以意爲之者，自爲可靠。但以每代所正式特製收藏者較能傳真。如皇帝褒美元勳，特命畫工繪像於某臺某閣者，係以當時人畫

王橫，猶夫關壯穆侯之周倉也，其無可稽考亦如之。洪景廬夷堅志，哮喘張二代人報仇，官將置之法，岳少保方駐武昌，嘉其義，召置軍中。○金花粹編，岳欲圖劉豫，會獲金諜，謬指爲張斌，付以密書，縱之去，以行其反間之計。張斌或謂卽哮喘張二，疑張保爲張斌之誤耳。今岳家莊已刪去鬧帳一場，潭州之張保王橫亦罕見，而其姓名，里巷尙競傳之焉。

假金牌

岳王奉十二金牌班師，或曰：秦檜假之也，已非當日情事。○椰子假金牌劇，誣及明之張文忠，不大可笑乎？借以寫權姦之惡，謂此張居正，非彼張居正，何不可者？

當時人，當然不致有所假借附會。此等畫像如能每朝各得若干幅，則政治·歷史戲·人物便不愁無確實求真之裝扮。惟有異代私家，因慕古人，或遺興之作如「歷代名將圖」「百美圖」之類，則多出主觀，比小說圖畫未必勝過許多也。

(c) 各處廟宇古蹟之塑像雕琢。此等塑像係實質立體，受萬人之膜拜，似比小說圖之僅供消遣者大有不同，實亦不足盡信。廟中偶像，常常起於當地人之信仰中之幻影，且往往有其像有其墳墓而實際則無其人。而真有其人，又未必存其真像。但不能不認爲調查之一格，參證之一助耳。

(乙) 戲劇之編製，

調查固自不易，但即使材料充分完備，其在戲劇上如何支配，如何應用，則另一問題。今列舉關於戲劇編製之事項於左：

(a) 就已經得到之材料先行試用入劇。某時代某人物之裝飾調查齊備，並經將各方面之參證明確認定以後，未必即合於選題編劇之用。然則以戲劇就材料乎？以材料支配戲劇乎？爲利用已得之材料起見，自應就裝飾之材料而選戲劇之題目，庶可兩相湊合，一面編劇，一面訪查，結果必難免於不澈底之譏。

近人爲梨園作宣傳文，乃云與史小有出人，反失其旨趣，豈天下人皆不讀明史耶？徐凌霄去古之說，真明通之論。

高冲王貴

演劇謂岳王部將高冲勇甚，舞鐵槍巨如柱，後與金人戰死。考之金佖粹編，及宋史諸書，皆無其人。○李心傳繫年要錄，稱高林，楊再興同死於小商橋，疑高冲即高林，亦如黃佐之爲王佐，張斌之爲張保耳。又王貴後與王俊，共陷岳氏，劇言其忠勇，與牛伯遠並稱，殊失彰之義，南宋封岳家六將爲神，貴及董先皆預焉，按先亦證飛反者，何足道哉？先事見金佖粹編。

(b) 須顧及戲台上之一切技術。因舊有之戲劇雖不能肖真，但實經過一種技術化。如水袖，靠旗，及其他動與身段台步舞術有關。○則改用肖真裝飾以後，如仍用舊有的技術，則雖各按時代制度，各按人物真相，仍須略爲庖製，以利動作，如即照實改扮，與其他技術抵觸太多，必致窒礙難行。

(c) 研究裝飾之整個及其他戲台之設備之聯帶關係。如衣冠裝飾一切肖真，則臉譜，髻口，乃至隨身用具如戲中槍刀等物，當然亦不能照樣因用，其音樂，場子等如何能變通而不失其調協，當爲更費解決之問題。在嘗試的努力中，可以不必先爲顧慮，以防因畏難而生障礙。惟尙有最要之一層，即於以前之改良派文明戲，所曾經致力所獲之結果，特爲調查。其力求肖真曾用過何種之方法？其成功之點，失敗之因，均可詳爲紀錄，以資借鏡，固不必以其已經失敗而置之不論也。

打起鑼鼓鬧起臺，紅臉進去黑出來；
君臣父子無今古，禽獸衣冠隨便排。

新國民歌

死胡同裡的音律談

劉·守·鶴·

十二律以黃鍾——一作黃鐘——為根本，這是稽之古代按之今時都無訛的了。前漢書說：『黃帝使伶倫自大夏之西，崑崙之陰，取竹嶰谷，生其竅厚均者，斷兩節間而吹之，以為黃鍾之宮。制十二箏以聽鳳之鳴，其雄鳴六，雌鳴亦六，比黃鍾之音而皆可以生之，是謂律本。至治之世，天地之氣合以生風；天地之風氣正，十二律乃定。』不知班史果何所本？不過，總比韓非假託師曠的口氣說『昔者黃帝合鬼神於泰山之上作為清角』，晉樂志說『崑尤氏帥魍魎與黃帝戰於涿鹿，帝乃命始吹角為龍鳴以禦之』，就可信得多了。我們雖不能絕對相信班史而斷言十二律為黃帝時代發明的，但總可以斷定十二律是發明於孔二先生刪書所定的起碼時代——唐虞——以前；因為到了唐虞黃鍾已不僅為十二律的根本，且應用到度，量，衡，而成為各方面計算的標準了。舜典載：『歲二月，東巡守至於岱宗……同律度量衡。』蔡沈說：『律，謂十二律：黃鍾，太簇，姑洗，蕤賓，夷則，無射，大呂，夾鍾，仲呂，林鍾，南呂，應鍾也。六為律，六為呂，凡十二管；皆徑三分有奇，空圍九分。而黃鍾之長九寸；大呂以下，律呂相間，以次而短，至應鍾而極焉。以之制樂而節聲音，則長者聲下，短者聲高，下者則重濁而舒緩，上者則輕清而剽疾。以之審度而度長短，則九十分黃

鍾之長，一爲一分，而十分爲寸，十寸爲尺，十尺爲丈，十丈爲引。以之審量而量多少，則黃鍾之管，其容子穀秬黍中者一千二百以爲龠，而十龠爲合，十合爲升，十升爲斗，十斗爲斛。以之平衡而權輕重，則黃鍾之龠所容千二百黍，重其十二銖，兩龠則二十四銖爲兩，十六兩爲斤，三十斤爲鈞，四鈞爲石。此黃鍾所以爲萬事根本；諸侯之國，其有不一者，則審而同之也。『大概十二律之發明，不是少數人在一個短期間做到的，必是多數人經過相當的長時期逐漸累積其經驗而完成的。在黃帝之前，史記補三皇本紀說『太皞庖犧氏結網罟以教佃漁，作二十五絃爲瑟』，文子世紀又說『伏羲作瑟三十六絃』，三皇本紀說『女希氏作笙簧』，又說『炎帝神農氏作五絃之瑟』；在黃帝之後與帝堯之前，通志說『少皞樂曰九淵，用度量制樂器』，白虎通說『顓頊樂曰六莖；六莖者，言和律曆以調陰陽；莖者，著萬物也』，又說『帝嚳樂曰五英；五英者，言能調和五聲以養萬物，調其英華也』；這類的記載不一而足。但黃帝的藝術天才比較高些，加之有伶倫幫他的忙，所以他於樂律有比較偉大的貢獻。莊周雖好作寓言，他的天運篇獨以北門成和黃帝問答爲假託；他是去古未遠的人，從他的話也就可想見黃帝『張咸池之樂於洞庭之野』是古代史上出類拔萃的盛事，據我的判斷：十二律雖不一定是黃帝時代發明的，而以黃鍾爲根本則是那時候出現的；這個原則發現了，十二律纔確定而不再發生動搖。猶之少皞金天氏也曾『用度量制樂器』，而『同律度量衡』則到舜時纔確定一樣。

二

舜曲所謂：『詩言志，歌永言，聲依永，律和聲。』聲就是宮，商，角，徵，羽：這五聲；律就是十二律。五聲和十二律的關係，顯而簡地說：有律無聲，則律不能成調；有聲無律，則聲不能成腔。假如胡琴拉

的是正工調，而你所唱的是小工調，於是乎調不歸宮；調一不歸宮，就商角徵羽全都跟着跑了。胡琴是小工調，而你唱正工調，亦復如是。總而言之：歌聲超於或低於樂聲的宮，都是有律無聲，都是律不成調——俗稱歌聲超於樂聲爲『冒調』，反之爲『不够調』。歌聲和樂聲相符合了，但你要善於用律，纔能造出腔來。你在十二律中尋出一律來爲宮，你就要善於根據宮律去尋出商律，角律，徵律和羽律，並且還要尋出變宮律和變徵律來；這樣，纔够你造腔之用。還不止，所餘的五律還有可用的，你也要神明變化地去運用牠們，你的腔纔能造得十分完全。倘若祇是死守三五個律，而不能食化其他各律，雖然成了調，而腔總是不大受聽的。

蔡沈傳『聲依永，律和聲』說：『聲者，宮商角徵羽也。大抵歌聲長而濁者爲宮，以漸而清且短則爲商，爲角，爲徵，爲羽，所謂聲依永也。既有長短清濁，則又必以十二律和之，乃能成文而不亂。假令黃鍾爲宮，則太簇爲商，姑洗爲角，林鍾爲徵，南呂爲羽，蓋以三分損益，隔八相生而得之。餘律皆然。即禮運所謂『五聲，六律，十二管，還相爲宮』，所謂律和聲也。』解釋雖不甚健全，却也可供參考。

三

律和呂原本都是測驗風候的工具；因風吹着牠們而發聲，於是又成了測驗聲音的工具。漢書律曆志所謂『至治之世，天地之合以生風；天地之風氣正，十二律乃定』，這是很合於物理學的話。伶倫所制的十二箛，當然是竹質的，不過隨着所發聲音之陰陽而有六律六呂的名義不同而已，其實長短不齊的十二枝都是竹筒。鄭康成注禮記說：『律，候氣之管，以銅爲之。』也許是歷唐虞三代秦漢而進化的吧？若說律呂原本爲銅質的，則絕非事實。銅管和竹管，其音大不相同；而中國樂器之定音則歷來以竹管爲主——現在胡琴定音

還是以笛子的音爲標準；這也可以證明鄭說之不可靠。孔穎達作禮記正義，祖述鄭說，自然也不足信。也有人以爲『陽律以竹爲管，陰律以銅爲管』的，孔穎達加以駁斥；這駁斥是對的，但我不同意他根據『鄭康成則以皆用銅爲之』那薄弱的理由。鄭康成說『律，候氣之管』，却是一句很得力的話，比較歷史更爲一語中的；否則後人祇知伶倫『制十二簫以聽鳳皇之鳴』，很容易把『天地之風氣正，十二律乃定』的話忘記，律呂的最初用途就會漸漸漠然不加省識了。固然，人類就不認猿猴做祖宗，也不算什麼了不得的大事；然而一部進化史又從那裏開端說起？於律呂亦然。

四

五聲，十二律，都是依『三分損益』的法則而構成。這個法則，可說是中國樂制的基本法則。其實牠的原理也很簡單，不過是化爲若干音階 (Musical scale) 來組一個音級。五聲是一個音級中分爲五部，十二律是一個音級中分爲十二部。五聲和十二律的用途雖不同——五聲是調，十二律是律，而其各爲一個音級則無以異。音級的分部，天然祇有損益之法。從一個基音，漸次損之就漸次輕而清，漸次益之就漸次重而濁，損益相間就生出陰陽來；一直損益到發現與基音相同的音，這就完成了了一個音級的分部。爲甚麼一定要三分損益呢？二分則太長，四分則太短，經試驗的結果，就成立了這個三分損益法。通考載：『黃帝使伶倫取竹於嶠谷，生其空竅厚薄均者，斲而吹之，以爲黃鐘之宮。增損長短之制十二簫，以成十二律。於是文之以五聲曰宮，商，角，徵，羽；以清濁高下分之。如宮爲最下最濁，商次下濁，角在清濁高下之間，徵次高次清，羽最高最清，是也。』孔穎達禮記正義引律曆志所謂『或損或益以定宮商角徵羽』而加以說明：『宮三

分去一下生徵，徵數五十四；徵三分益一上生商，商數七十二；商三分去一下生羽，羽數四十八；羽三分益一上生角，角數六十四；是其損益相生之數也。」他又根據鄭玄的學說在禮記正義裏說：「十二律有上生下生，同位異位，長短分寸之別。……其相生，則以陰陽六體爲黃鍾初九也，下生林鍾之初六，林鍾又上生太簇之九二，太簇又下生南呂之六二，南呂又上生姑洗之九三，姑洗又下生應鐘之六三，應鐘又上生蕤賓之九四，蕤賓又上生大呂之六四，大呂又下生夷則之九五，夷則又上生夾鐘之六五，夾鐘又下生無射之上九，無射又上生中呂之上六。同位者象夫妻，異位者象子母，所謂律取妻而呂生子也。黃鍾長九寸，其實一俞；下生者三分去一，上生者三分益一，五下六上，乃一終矣。……同位象夫妻者，則以黃鍾之初九，下生林鍾之初六，同是初位，故爲夫妻，又是律取妻也。異位爲子母者，謂林鍾上生太簇，林鍾是初位，太簇是二位，故云異位爲子母，又是呂生子也。云五下六上者，謂林鍾，夷則，南呂，無射，應鐘，皆被子午巳東之管三分減一而下生之；大呂，太簇，夾鐘，姑洗，中呂，蕤賓，皆被子午巳西之管三分益一而上生之。子午皆屬上生，應云七上，而云六上者，以黃鍾爲諸律之首，物莫之先，似若無所稟生，故不數黃鍾也。其實十二律終於中呂，還反歸黃鍾；生於中呂三分益一，大略得應黃鍾九寸之數也。」在這些書裏面，三分損益法之應用，已說得大致不差；不過要求這法則用到十分嚴整，比方說中呂——一作仲呂——上生黃鍾，要不像孔穎達那樣祇說是「大略得應黃鍾九寸之數」，而要求出黃鍾所由生的真正結果來，則我們不能僅以「差不多」——我彷彿記得胡適之寫過一篇差不多先生傳——的態度來了事，必須找出一個可靠的方法來計算——西方的方法也可以做參考的。

五

十二律的長短，鄭康成注禮記時有一個計算，孔穎達禮記正義完全師承鄭說，所以鄭孔二人的計算法是一致的。計算的結東是：黃鐘長九寸，大呂長八寸二百四十三分寸之一百四，太蕨長八寸，夾鐘長七寸二千一百八十七分寸之千七十五，姑洗長七寸九分寸之一，中呂長六寸萬九千六百八十三分寸之萬二千九百七十四，蕤賓長六寸八十一分之二十六，林鐘長六寸，夷則長五寸七百二十九分寸之四百五十一，南呂長五寸三分寸之一，無射長四寸六千五百六十一分寸之六千五百二十四，應鐘長四寸二十七分寸之二十。其計算法是：黃鐘九寸下生林鐘六寸，林鐘上生太蕨——一作太蕨，又作太族——八寸；這三律的長度是整數，用不着設法去計算。太蕨下生南呂，除六寸可得四寸外，餘二寸每寸化爲三分則其爲六分而可得四分，四分等於一寸又三分寸之一，所以南呂的長度是五寸三分寸之一。南呂上生姑洗，除取三寸益一寸爲四寸外，餘二寸三分寸之一，因爲要把三分寸之一化爲九分寸之三以便三分益一，就把二寸整數也化爲十八分了，其餘九分寸之二十一，三分益一就得九分寸之二十八分，以二十七分爲三寸，所以姑洗的長度是七寸九分寸之一。姑洗下生應鐘，應鐘上生蕤賓，蕤賓上生大呂，大呂下生夷則，夷則上生夾鐘，夾鐘下生無射，無射上生仲呂，都可以類推而知了。這種計算法也很好，祇是不及司馬遷的計算法之明白簡易。史記上說：『子一分，丑三分二，寅九分八，卯二十七分十六，辰八十一分六十四，巳二百四十三分一百二十八，午七百二十九分五百一十二，未二千一百八十七分一千二十四，申六千五百六十一分四千九十六，酉一萬九千六百八十三分八千一百九十二，戌五萬九千四十九分三萬二千七百六十八，亥十七萬七千一百四十七分六萬五千五百三十六。』這個計算法的最大好處就是在黃鐘子上確定了基本數爲一，因而拿『以下生者倍其實三其法，以上生者四其實三其法』的方法可以順利地計算下去；比鄭孔把黃鐘，林鐘和太蕨三個整數扔開不算，而到計算太蕨

下生南呂時纔行以一化三法，則子長的計算的不但明白簡易，而且更合於算理。所謂『倍其實三其法』，就是三分之二，就是三分損一；所謂『四其實三其法』就是三分之四，就是三分益一；這雖是歷來計算律呂的方法，並不是子長的新發明，但鄭孔總不及子長之善用。不過子長的計算法雖好，可是他一不留神，弄成蕤賓下生大呂，大呂上生夷則，夷則下生夾鐘，夾鐘上生無射，無射下生中呂，雖然夷則和無射的長度沒錯，而大呂，夾鐘，中呂，則都成了半律——成了高一個音級的大呂，夾鐘，中呂。所以『未』應當是七百二十九分五百一十二乘三分之四等於二千一百八十七分二千四十八，『酉』應當是六千五百六十一分四千九十六乘三分之四等於一萬九千六百八十三分一萬六千三百八十四，『亥』應當是五萬九千四十九分三萬二千七百六十八乘三分之四等於十七萬七千一百四十七分十三萬一千七十二；『申』和『戌』的長秘，不是從二千一百八十七分一千二十四乘三分之四與從一萬九千六百八十三分八千一百九十二乘三分之四得來，而是從二千一百八十七分二千四十八乘三分之二與從一萬九千六百八十三分一萬六千三百八十四乘三分之二得來。

六

月令以春天的音爲角，夏天的音爲徵，秋天的音爲商，冬天的音爲羽，而另以夏已季而秋未及的短期間的音爲宮，孟春律中太蕤，仲春律中夾鐘，季春律中姑洗，孟夏律中中呂，仲夏律中蕤賓，季夏律中林鐘，孟秋律中夷則，仲秋律中南呂，季秋律中無射，孟冬律中應鐘，仲冬律中黃鐘，季冬律中大呂，各屬於角徵商羽；而另以中央——即夏秋之交的短期間——爲律中黃鐘之宮。春屬木，夏屬火，秋屬金，冬屬水，中央屬土；土聲最濁，金聲次濁，木聲得清濁之中，火聲微清，水聲最清，所以五聲各如其分。十二律以黃鐘爲

首領，因黃鐘的音最濁，是個基音；五聲以宮爲首領，也是同樣的理由；十二律可以旋相爲宮，而黃鐘之宮又比任何律的宮調爲濁，就是牠的音比任何音都要重而長，形成爲雙料基音，所以牠獨占了月令上的宮位，儼然是中央元首之象。鄭玄以爲春天角音是民象，夏天徵音是事象，秋天商音是臣象，冬天羽音是物象，中央宮音是君象，其理可以推見。但中央一令究有多久時間？鄭玄說『季夏之氣和則宮聲調』，又說『季夏之氣至則黃鐘之宮應』，而六月則本是『其音徵，律中林鐘』，則中央一令似乎祇能撈得六月一點尾子，我說牠是夏已季而秋未及的短期間不亦宜乎？然而孔穎達却說：『土無候氣之管者，以寄王四季之末，故從四時之管而不別候也，唯以四行末十八日爲土之氣也。』陳澧也說：『土寄旺四時各十八日，共七十二日；除此則木火金水亦各七十二日矣。土於四時無乎不在，故無定位，無專氣，而寄旺於辰戌丑未之末。未月在火金之間，又居一歲之中，故特揭中央土之一令於此，以成五行之序焉。宮音屬土，又爲君，故配之中央。黃鐘本十一月律；諸律皆有宮音，而黃鐘之宮乃八十四調之首，其聲最尊而大，餘音皆自此起，如土爲木火金水之根本，故以配中央之土。土寄旺於四時，宮音亦冠於十二律，非如十二月以候氣言也。』旣然如此，爲甚麼康成不說『四時之末之氣和則宮聲調』呢？爲甚麼又不說『辰戌丑未之末之氣至則黃鐘之宮應』呢？孔陳通則鄭欠通，鄭通則孔陳欠通，二者必居其一。假定孔陳之說通，土既是寄王四季之末，又無定位，又無專氣，爲何偏又把牠居於一歲之中？這樣來把土和木火金水在四季裡配成五行，這樣來把宮和商角徵羽在四季裏配成五聲，尤其是這樣來高捧黃鐘之宮以象『吾皇萬歲』，又是牽強傅會，又是生硬而且無恥！那麼，我們不能修改月令，就祇有說中央一令是夏已季而秋未及的短期間；雖然終於沒找出這一令的確實時間來，比較還未犯武斷的毛病。

七

上生下生之說，學者頗有不同的主張。但總括起來，不外兩派：一派是以損益爲標準，三分益一而生的爲上生，三分損一而生的爲下生，鄭康成孔穎達是屬於這一派；一派是以律呂爲標準，陽生陰爲下生，陰生陽爲上生，王嚴叟等是屬於這一派。在經濟彙編的樂律典裏，這兩派主張都有搜集。比較看起來，兩種主張都有理由；不過我們爲便於記憶，還是以前一派的主張爲好。因爲照十二律的長短次序排，同時牠們的音由濁至清的次序也表明了；其次序是黃，大，太，夾，姑，仲，蕤，林，夷，南，無，應。依這個次序，由位於後者生位於前者——就是由短管生長管，由清音生濁音，則謂之上生；由位於前者生位於後者——就是由長管生短管，由濁音生清音，則謂之下生。若照後一派的主張，則蕤賓生大呂，夷則生夾鐘，無射生仲呂，都是三分益一，都要稱下生；大呂生夷則，夾鐘生無射，都是三分損一，都要稱上生；不但擾亂了益上損下的記憶，而且律之長短與音之濁清的記憶也被破壞。

八

奏黃鐘則歌大呂，奏太簇則歌應鐘，奏姑洗則歌南呂，奏蕤賓則歌函鐘——林鐘，奏夷則則歌小呂——中呂，奏無射則歌夾鐘，鄭鏐說是子與丑合，寅與亥合，辰與酉合，午與未合，申與巳合，戌與卯合；其所以然，還要到陰陽聲相調和的原理去找解釋，否則音律家就有變成俗所謂「陰陽先生」的危險。

九

希臘戲劇是起於祀神，中國也同樣，在周禮上就可以充分證明。春官說：『大司樂以六律，六同，五聲，八音，六舞，大合樂；以致鬼神示，以和邦國，以諧萬民，以安賓客，以說遠人，以作動物。』可見奏樂歌舞的目的是以祀神為主，其他目的咸爲副。奏黃鐘，歌大呂，舞雲門，以祀天神；奏太蕤，歌應鐘，舞咸池，以祭地示；奏姑洗，歌南呂，舞大磬，以祀四望；奏蕤賓，歌函鐘，舞大夏，以祭山川；奏夷則，歌小呂，舞大律，以享先妣；奏無射，歌夾鐘，舞大武，以享先祖。並且說：『凡樂，圜鍾爲宮，黃鍾爲角，太蕤爲徵，姑洗爲羽，鼙鼓鼙鼗，孤竹之管，雲和之琴瑟，雲門之舞，冬日至於地上之圜丘奏之，若樂六變，則天神皆降，可得而禮矣。』又說：『凡樂，函鍾爲宮，太蕤爲角，姑洗爲徵，南呂爲羽，靈鼓鼙鼗，孫竹之管，空桑之琴瑟，咸池之舞，夏日至於澤中之方丘奏之，若樂八變，則地示皆出，可得而禮矣。』又說：『凡樂，黃鍾爲宮，大呂爲角，太蕤爲徵，應鍾爲羽，路鼓路鼗，陰竹之管，龍門之琴瑟，九德之歌，九磬之舞，於宗廟之中奏之，若樂九變，則人鬼可得而禮矣。』其所以五聲中獨缺商者，因爲宮生徵，徵生商，商生羽，羽生角，是商居於中，其象爲人，商聲就是人聲，去商聲是表示致一於鬼神——說見樂律典的律呂部彙考一之十二頁。那時雖尙未完成舞臺制度和情節制度的戲劇，但那樣把音樂歌舞治於一爐而獻諸鬼神，就不能否認中國戲劇是起源於祀神了。古代希臘三月裏的酒神（Bacchus - Dionysos）祭，又何嘗完備了戲劇的條件？然而牠的確是西方戲劇的起源。

十

律的長短是聲的清濁所由分，聲的清濁是律的長短所由定，所以聲律二者是相互爲用的。而每個調祇能

在十二律中用着五律或七律——加上變宮和變徵——者，則有音級上的存沒和生尅的二項理由存乎其中。我們且拿時下最通用的胡琴來說：尺字調的裏絃是從『四』字起，『合』字就不能存在了；但『合』字與本調並不相尅，不過祇能拿外絃第三音的『六』字來代替。小工調從『合』字起，而『四』，而『乙』，而『上』，而『尺』，而『工』，而『凡』，而『六』，而『五』，而『乙』，而『仕』，而『仄』，共組成一個音級；但末三部分的音雖存在而用不進去，就是因為相尅。在胡琴上，很容易看出來的，就是每個調用七律，通常用的都是九律；小工調從合字用到五字，凡字調從凡字用到六字，六字調從低工用到凡字，四字調從低尺用到工字，乙字調從低上用到尺字，上字調從低乙用到上字，尺字調從四字用到乙字，都是九律。用十律的也有：例如唱反二簧，乙字調可以用到工字；唱西皮，尺字調可以用到乙字。樂器裏面，本不限於一個音級的存在；在一個音級的兩頭，加上六個『半律』和六個『倍律』以至於再多，是可以的；這裏所謂祇能存在十二個律——一個音級，是就通常的胡琴而言。律的多數存在是樂器的進步，律的多數運用是歌唱的進步，不過總不能離開五聲——或者七聲與十二律的本位作用。宮商角徵羽等既是從十二律中定出來的，所以樂器上最低限度要存在有十二個部分的音以成一個音級，然後奏唱時纔能够如你的意在這當中去選調子。周禮說：『凡爲樂器，以十有二律爲之數度，以十有二聲爲之齊量。』鄭鈔加以解釋說：『爲樂器者，用十有二律以爲度數，則長短多寡由此而生；用十有二聲以爲齊量，則大小輕重由此而準。』可與舜典所謂『聲依永，律和聲』互相參證。

十一

現在一般人都說古之『角』即今之『工』古之『商』即今之『尺』，古之『宮』即今之『上』，古之『羽』即今

之『四』，古之『徵』即今之『合』，以『工，尺，上，四，合』爲一個音級，以『任，伏，仕，五，六』爲另一個音級，因而徵羽二聲就較宮商角三聲爲低了。其實古法是宮八十一下生徵，徵五十四上生商，商七十二下生羽，羽四十八上生角，角數六十四，數多則音低，數少則音高，這是和十二律的長短度數同一理由，絲毫不變的；則宮最低，商次之，角居中，徵較高，羽最高，當然沒有問題。合之今樂，就當以『五，六，工，尺，上』爲一個本位音級，四合二聲當是低級，任伏仕三聲當是高級。固然，『四』『五』是同音，『合』『六』是同音——前二者同是羽聲，後二者同是徵聲；但在一個音級內各部分的清濁輕重是不能不嚴格地分別清楚的。爾雅說：『宮謂之重，商謂之敏，角謂之經，徵謂之迭，羽謂之柳。』郭漢注：『昔五音之別名，其義未詳。』邢昺疏：『爾雅之作，以釋六藝，今經典之中無此五名，或在亡逸中不可得知。』這的確是個難問題，不比夾鍾一作圓鍾之類有義可述。據我想：重，敏，經，迭，柳，大概是古之工尺；若從『柳』而想到『六』，則又似乎應當以『四，上，尺，工，六』爲本位音級。邢疏引孫叔然曰：『宮濁而遲，故曰重也。』這樣祇講一個『重』字的理，和我這祇講一個『柳』字的理正相同；邢昺說：『孫氏雖有此說，更無證據，故不取也。』則我的這一說大概也是不足取的；然而又何妨留着以待參考？

十二

司馬貞史記索隱引蔡邕的話：『陽生陰爲下生，陰生陽爲上生。』則伯喈又是王巖叟等的前導。伯喈的主張大概月令章句，初學記等書裏可窺全豹；此說究竟還有不有較精確的道理，我想把原書再細讀一讀才說。不過我總覺得這種主張把律度的長短和聲度的清濁被陰陽的上下所擾亂其次序了。

十三

司馬子長在律書裏所說：『生黃鍾術曰：以下生者，倍其實，三其法；以上生者，四其實，三其法。』這是絕對的真理。但他接着說：『上九，商八，羽七，角六，宮五，徵九。』照生黃鍾術去算，簡直錯得一塌糊塗；所以司馬貞也祇好以『此文似數錯，未暇研覈也』一語了之。

十四

子長的『生鐘分』——索隱說是『算術生鐘律之法』——在原則上是對的。未項以後的錯誤，仍可照這原則而改正的。他說：『置一而九三之以爲法，實如法得長一寸。』這也有一點錯誤：置一而九次以三乘之，其數爲一萬九千六百八十三，是酉項的『法』數；拿這數來除亥項的『實』數，無論照他所說六萬五千五百三十六，或照我們給他改正的十三萬一千七十二，總不能得出『子一分』的長度來。我又會假定司馬貞索隱所說『得下有長，一下有寸，皆衍字』爲否，而想得出黃鍾九分之一——一寸——的長度來，也失敗了。祇有拿酉項的法數來除十七萬七千一百四十七，則得出了『子一分』的長度爲九，纔算是對了；但十七萬七千一百四十七是亥項的法數而不是實數，則子長的話應改爲『置一而九三之以爲法，法如法得一』方合。再則，依此類推，以申項法數除戌項法數，以未項法數除酉項法數，以午項法數除申項法數，以巳項法數除未項法數，以辰項法數除午項法數，以卯項法數除巳項法數，以寅項法數除辰項法數，以丑項法數除卯項法數，以子數除寅項法數，都可得出九來而符於黃鍾的長度；則『置一而九三之以爲法』似乎也無拘泥的必要。然而我們能這樣去

核算，還是子長的『生鐘分』給我們的知識。並且又還有一說：子長所謂『三其法』，是指方法而言；所以我根據他這個理由，說他所說『置一而九三之以爲法，實如法得一』是錯誤。實際呢，十七萬七千一百四十七就是黃鍾九寸的長度——每寸等於一萬九千六百八十三；那麼，子長的話又實在沒有錯。

十五

京房發明六十律，雖然是繼十二律三分損益而自然得到的結果，但他確實費了不少的細密的腦經，這是值得褒獎的。後漢書的律曆志裏載他的見解：『六十律相生之法，以上生下皆三生二，以下生上皆三生四。』這是師承司馬遷所謂『以下生者，倍其實，三其法；以上生者，四其實，三其法』的算術，是不錯的。但他接着又說：『陽下生陰，陰上生陽。』哈哈！他又是蔡伯喈的老師啊！通是不能說不通，祇是如麤糞生大呂，大呂生夷則之類，總不免有聲律長度的上下倒置之嫌。他接着又說：『終於中呂，而十二律畢矣。中呂上生執始，執始下生去滅，上下相生，終於南事，六十律畢矣。夫十二律之變至於六十，猶八卦之變終於六十四也。』他那知道到南北朝宋文帝的時候又出一位錢樂之，猶之乎沒有伶倫就許沒有司馬遷，就許沒有京房一樣。

十六

京房以前，歷史上雖也有許多張的琴瑟之類，但定數度調是用的竹管，這是伶倫以來的傳統行爲。京房

發明了『準』，要算是中國以絃定數度調的新紀元。依我的經驗，用絃定數度調，終不及用管的可靠；因爲絃的高低是隨人的手去定，而管的清濁則是固定的。現在我們奏絃，無論那種琴，祇要是用弦的，若想定出很正確的數，度出很正確的調，不用笛子，就得用簫，這是我的經驗給我的鐵證。京房說：『竹聲不可以度調，故作準以定數。』這話恐怕不是真理吧？後漢書律曆志載：『裁管爲律，吹以考聲，列以物氣，道之本也。術家以其聲微而體難知，其分數不明，故作準以代之。準之聲明暢易達，分寸又粗；然絃以緩急清濁，非管無以正也。均其中弦，令與黃鍾相得，案畫以求諸律，無不如數而應者矣。音聲精微，綜之者解。元和元年，待詔候鍾律殷彤上言：『官無曉六十律以準調音者；故待詔嚴崇具以準法教子男宣，宣通習，願召宣補學官主調樂器！』詔曰：『崇子學審曉律，別其族協其聲者審試；不得依託父學，以謾爲聰！聲微妙，獨非莫知，獨是莫曉；以律錯吹，能知命十二律不失一，方爲能傳崇學耳。』太史丞弘試十二律，其二不中，其六不知何律，宣遂罷。自此律家莫能爲準施弦，候部莫知復見。熹平六年，東觀召典律者太子舍人張光等問準意。光第不知，歸閱舊藏，乃得其器形，制如房書，猶不能定其弦，緩急音不可書。以時人知之者欲教而無從，心達者體知而無師，故史官能辨清濁者遂絕。』這段記載，完全證明了京房以絃代管來定數度調的失敗。

十七

鄭康成說律是銅製的，當不是指古法而言。古法以竹管爲律是千真萬確。路史謂『有虞氏命質作昭華之琯』，漢章帝時零陵文學奚景於冷道舜祠下得白玉琯，又武帝太康元年汲郡盜發六國時魏襄王家亦得玉律，

可見得從舜以後又用一種玉製的律。但從各方面的記載看來，這種玉律總比不得竹律通用。其原因何在？據我揣想，不外二者：一是玉律與竹律的音不是天然一致的，而音則必以竹律為準，玉律的製造不能不以竹律的音為根據，所以雖用玉律而終不能廢竹律。一是在物力和人力上，玉律的製造比較困難，竹律的製造比較容易，所以一般還通用竹律。漢平帝時，王莽以銅製律。銅律也不能與竹律的音天然相同，銅律的製造也不能不以竹律的音為標準，製造銅律所需的物力與人力雖比玉律少却仍比竹律多，一般自然還是通用竹律而少用銅律。不過，玉律和銅律一樣，比竹律精緻美觀，所以超於一般的上層階級則用玉律或銅律而罕用竹律。因音律學漸漸被士大夫階級獨占的結果，東漢一代，從王莽到鄭玄，成了銅律的世界；這想是康成的話之所由來吧？

十八

依司馬遷和班固的算法，把大呂，夾鐘，中呂，弄成了半律，而中呂仍不能上生黃鍾，依淮南王劉安，京房和鄭玄等的算法，十二律是歸納到一個音級裏來了，但是中呂依舊不能上生黃鍾。黃鍾到底從何而來？這個問題且不管；怎樣合於十二律還相為宮？這問題，在中國音律學上，恐怕是一個重要的問題吧！沈約宋書的律志裏，曾很嚴重地懷疑這一點，因而為糾正舊律度和舊律分而提出新律度和新律分。新律度是：黃鍾九寸，林鍾六寸一釐，太簇八寸二釐，南呂五寸三分六釐少強，姑洗七寸一分五釐少強，應鍾四寸七分九釐強，蕤賓六寸三分八釐少強，大呂八寸四分九釐大強，夷則五寸七分弱，夾鍾七寸五分八釐，無射五寸九釐半，中呂六寸七分七釐，中呂又上生黃鍾九寸。新律分是：黃鍾十七萬七千一百四十七，林鍾十一萬八千二百九

十六又一小分之二十五——一小分等於三十六，太蕤十五萬七千八百六十一又一小分之十四，南呂十萬五千五百七十二又一小分之三，姑洗十四萬七百六十二又一小分之二十八，應鍾九萬四千三百五十一又一小分之十七，蕤賓十二萬五千六百八十一又一小分之六，大呂十六萬七千二百七十八又一小分之三十一，夷則十一萬二千一百八十一又一小分之二十，夾鍾十四萬九千二百四十四又一小分之九，無射十萬二千九百九十一又一小分之三十四，中呂十三萬三千二百五十七又一小分之二十三，中呂又上生黃鍾十七萬七千一百四十七。這個新律，是按舊律中呂上生黃鍾的不足之數而平均補足於各律。舊律中呂度是六寸六分六釐弱，分是十三萬一千七十二，上生黃鍾度是八寸八分八釐弱，分是十七萬四千七百六十二又三分之一；核按原數，則黃鍾度差一分二釐強，分差二千三百八十四又三分之一。拿這不足之數以十三除之而平均增加於十二律上，就是每個律要遞加度一釐，遞加分一百九十八又一小分——等於三十六——之二十五；從林鍾遞加到第二個音級的黃鍾，果然和本位音級的黃鍾的度和分完全相符了。不過這種新律，可以十二律還相為宮，而三分損益的原則却動搖了；例如黃鍾生林鍾，本來是九寸生六寸，十七萬七千一百四十七生十一萬八千九十八，却弄成九寸生六寸一釐，十七萬七千一百四十七生十一萬八千二百九十六又一小分之二十五了。沈約所據，完全是何承天的主張。承天的立法制議裏說：『上下相生，三分損益其一，蓋是古人簡易之法，猶如古曆周天三百六十五度四分之三，後人改制皆不同焉。』於是沈約也說：『凡三分益一為上生，三分損一為下生，此其大略，猶周天斗分四分之三耳。』可見他們是為遷就十二管還相為宮，遂於三分損益法採取了『差不多』主義。其實，舊律於三分損益法嚴格遵守，其中呂上生黃鍾雖然度分差欠一點，要勉強說是可以十二管還相為宮，也同樣是『差不多』主義。京房認為中呂祇能上生執始，因而從執始再推算下去，這種態度分明是不滿意於『差不多』；

何承天和沈約一致認京房增律爲不對，恐怕是偏見吧？但是沈約說京房『中呂上生執始，執姑下生去滅，至於南事爲六十律，竟復不合，彌益其疎』，却是說得不錯；因爲南事也還是不能洽洽上生黃鍾，勉強說可以上生則仍是『差不多』主義。

十九

文王以王季爲父，以武王爲子，後來不少的人羨慕他；西山先生以神與爲父，以仲默爲子，也就足以自豪了。神與名發，朱熹說他『博學強記，高簡廓落，不能與世俗相俯仰』，歷史上的仲默也是『屏舉子業，一以聖賢爲師』，當時這祖孫兩個之超然不俗，就可以想見。季通呢，登西山絕頂，忍饑陷齋以讀書；我們不要笑他是講究精神文明，須知他若不屈居在那樣清苦的生活中，他那打破紀錄的適於十二律還相爲宮的蔡氏十八律就不會出世啊！律呂新書本是季通師承朱熹而完成的，但神與指示於前，仲默補充於後，都是事實。仲默名沈，後來有稱律呂新書爲『蔡沈律呂新書』者，那好像『數典忘祖』吧？却也不能說該書上應冠蔡發之名；因爲該書的重要部分如十八律的發明，千真萬確是蔡元定繳出來的腦汁。同樣的理由，則朱熹也是不便掠美的。不過，在律呂新書上冠『蔡氏』兩個字却是可以；例如稱漢書爲『班史』，則以雖然班固所成獨多，而班彪和班昭也盡了點力之故。至於朱熹之於蔡元定，則略似司馬遷之於班固，僅僅有點隔得遠近不同；其實及門的是弟子，私淑的也是弟子，所以顏曾思孟同爲孔子之徒。並且還有一說：史稱蔡元定『往師朱熹』，又稱蔡沈『躬耕不仕，從朱熹遊』，足見朱熹所影響於律呂新書者甚大。然而該書的著作者到底是姓蔡而不是姓朱。

二十

朱熹律呂新書序說：『吾友建陽蔡君元定——季通……著書兩卷，凡若干言。予嘗得而讀之。愛其明白而淵深，縝密而通暢，不爲牽合附會之談；而橫斜曲直，如珠之不出於盤。其言雖多出於近世之所未講，而實無一字不本於古人已試之成法。蓋若黃鍾圍徑之數，則漢斛之積分可考；寸以九分爲法，則淮南，太史，小司馬之說可推；五聲二變之數，變律半律之例，則杜氏之通典具焉。變宮變徵之不得爲調，則孔氏之禮疏，固亦可見；至於先求聲氣之元，而因律以生尺，則尤所謂卓然者，而亦班班雜見於兩漢之制，蔡邕之說，與夫國朝會要，以及程子張子之言。』接下去還有一大堆十足恭維的話。恭維他的高足，更妙於恭維他自己，朱老夫子是何等的聰明啊！可是，季通的功績是在能糾正古人的錯誤；我舉一個例出來：司馬遷律書上說：『律數九九八十一以爲宮，三分去一五十四以爲徵，三分益一七十二以爲商，三分去一四十八以爲羽，三分益一六十四以爲角。』這個原則是不錯。在這原則之下緊接着又說：『黃鍾長八寸七分一宮，大呂長七寸五分三分一，大蕤長七寸七分二商，夾鍾長六寸一分三分一，姑洗長六寸七分四羽，仲呂長五寸九分三分二徵，蕤賓長五寸六分三分一，林鍾長五寸七分四角，夷則長五寸四分三分二商，南呂長四寸七分八徵，無射長四寸四分三分二，應鍾長四寸二分三分二羽。』這就有很多與原則不相符合了。黃鍾律長九寸，圓周——古所謂『空圍』——九分，所以黃鍾每寸容積是九十分，全律容積是八百一十分。黃鍾爲十二律之首，宮爲五聲之元，所以黃鍾爲宮在一切宮調中爲最先。黃鍾爲宮，其數爲八十一分；以十分爲寸，所以黃鍾音長八寸一分。子長所謂十二律之長，當然是指音長而一不是指律長；但是黃鍾律長固然不僅八寸七分一，音長又不到八

寸七分一，不是顯然錯了嗎？就黃鍾以例其餘，其應糾正之處自然不少。就算是子長當時沒有錯，是後來印書的弄錯了，其應糾正則一也。但是班孟堅，鄭康成，蔡伯喈，杜夔，司馬紹統，荀公普等，都未聞加以糾正；魏玄成，長孫輔機等撰隋書，則竟引子長所定黃，太，林，應，四律音長之數，而加以捧場說：『此樂之三始，十二律之本末也。』這樣『活剝張昌齡，生吞郭正一』，殊足令人噴飯！司馬子正撰史記索隱略為發現了這個錯誤；到了宋朝，沈存中的夢溪筆談，大概也受了子正的影響；但子正和存中也仍然未切實糾正這個錯誤。一直到季通，纔『以相生次序，列而正之』。並且因應鍾以下有小分，他以為化一為三，尚不足算個水落石出；他就又把一全分化為二千一百八十七，而以七百二十九為一全分之三分之一，再以『餘分之多者為強，少者為弱，列於逐律之下』。於是他推算的結果是：黃鍾八寸一分，林鍾五寸四分，太簇七寸二分，南呂四寸八分，姑洗六寸四分，應鍾四寸二分又三分二，蕤賓五寸六分又三分二強四百八十六，大呂七寸五分又三分二強四百〇五，夷則五寸又三分二弱二百一十六，夾鍾六寸七分又三分一強一百九十八，無射四寸四分又三分二強六百一十八，仲呂五寸九分又三分二強五百八十一。至此，纔把子長律書的錯誤切實糾正了，這是任何人都不能與季通爭功的。仲晦不誇獎季通這些功績，而祇說季通『無一字不本於古人已試之成法』，遵守古人法度那有糾正古人錯誤的偉大呢？晦翁聰明，晦翁却又懵懂！

二十一

圖書集成的樂律典裏，所載蔡元定律呂證辨，蔡氏改正司馬遷律書一段，無射應當是四寸四分又三分二強六百一十八，誤為強六百〇二；仲呂應當是五寸九分又三分二強五百八十一，誤為強五百八十二。這不是

蔡氏之誤，一定是印書的人弄錯了。因為夾鍾六寸七分又三分一強一百九十八，三分損一，不能生出四寸四分又三分二強六百〇二，祇能生出四寸四分又三分二強六百一十八；無射上生仲呂，四寸四分又三分二強六百〇二不能生出五寸九分又三分二強五百八十二，必須四寸四分又三分二強六百一十八纔能生出五寸九分又三分二強五百八十一。如果是蔡氏之誤，則無射四寸四分又三分二強六百〇二，上生仲呂必為五寸九分又三分二強五百五十九有奇；今仲呂既為五寸九分又三分二強五百八十二，就可見「八十二」僅為「八十一」之誤，而無射之數則無論從夾鍾順推或從仲呂倒算總是四寸四分又三分二強六百一十八；足見把「六百一十八」誤為「六百〇二」絕非蔡氏算錯而是印書的人弄錯了。

二十二

蔡元定改正司馬遷律書，是受了司馬貞和沈括的影響。沈括以為司馬遷所謂「黃鍾八寸七分一宮」之類的「七」字，都是「十」字誤屈中書；於是蔡氏就改正黃鍾為「八寸十分一」，林鍾為「五寸十分四」，太簇為「七寸十分二」，南呂為「四寸十分八」，姑洗為「六寸十分四」。以寸為單位，而以不足一寸者為分數，這原是對的。但是應鍾以下為何又不說「幾寸十分幾」了呢？則是因為史記律書的本文上沒有說「幾寸七分幾」了。在這上頭，也可證明季述在可能範圍內是盡力遵守古人的成法，朱晦翁稱他「無一字不本於古人已試之成法」是確實。我以為這樣死守古人成法是不必要的；把司馬遷的「八寸七分一」之數改為「八寸一分」之類，以與應鍾以下稱「四寸二分」之類一致，豈不爽快而且清醒得多嗎？司馬遷於黃鍾音度下接「宮」字，林鍾下接「角」字，太簇下接「商」字，南呂下接「徵」字，姑洗下接「羽」字，是可通的，然而有「律數九九八十一以為宮，

三分去一五十四以爲徵，三分益一七十二以爲商，三分去一四十八以爲羽，三分益一六十四以爲角。這個原則提出在前，則這裏並不必再在律下來註明了。至於應鍾下接一「羽」字，夷則下接一「商」字，仲呂下接一「徵」字，而他律下則不註五聲字樣，來不知從何處來，去不知從何處去，殆牧虎關高旺所謂「來道而來，去過而去」耶？神怪小說上所謂「來無影，去無踪」者非歟？實在令我們後學莫測高深啊！季通在改正文裏，各律下概不註五聲字樣，這是很對的。司馬子正和沈存中所以到底不如季通，晦翁之贊美季通所以到底還沒擡着擡處。

二十三

十二律還相爲宮，到蔡元定十八律出世，比較地把「差不多」的色彩減輕了。錢樂之三百六十律固然變得太繁，京房六十律也已不易應用，因爲在一個音級分爲許多許多的部分，每每理論可通而實用則不勝其複雜之苦的。而從來的十二律又的確覺得不够應用。並且，無論從來的十二律，京氏的六十律，錢氏的三百六十律，總不能圓成十二律還相爲宮的原始樂理。在這當兒，蔡氏十八律就應運而生了。但是蔡氏所謂六個變律，祇能說是：蕤賓爲宮，現在有了變徵聲可用了；大呂爲宮，現在有了變宮和變徵聲可用了；夷則爲宮，現在有了角聲，變宮和變徵聲可用了；夾鍾爲宮，現在有了羽聲以下諸聲可用了；無射爲宮，現在有了商聲以下諸聲可用了；仲呂爲宮，現在有了徵聲以下諸聲可用了。這所用的諸變律，既與真律的音不相同，則終不能說是嚴正地實現了十二律還相爲宮；勉強說是實現了吧，則其爲「差不多」如故也，不過這色彩到底減輕了一些。

二十四

黃鐘的譜是『合』，黃鐘變律之半的譜是『六』，大呂的譜是『下四』，大呂半律的譜是『下五』，太簇的譜是『四』，太簇半律的譜和太簇變律之半的譜同是『高五』，夾鐘的譜是『下一』，夾鐘半律的譜是『緊五』，姑洗的譜是『一』，中呂的譜是『上』，蕤賓的譜是『勾』，林鐘的譜是『尺』，夷則的譜是『下工』，南呂的譜是『高工』，無射的譜是『下凡』，應鐘的譜是『高凡』：這是明朝黃佐樂典裏說的。此外如姑洗半律或變律之半的譜應當是甚麼……等等，則未見他說出來。照音之從低而高數起來，則是：黃鐘合，大呂下四，太簇四，夾鍾下一，姑洗一，中呂上，蕤賓勾，林鍾尺，夷則下工，南呂高工，無射下凡，應鐘高凡，黃半六，大半下五，大半高五，夾半緊五。我們如果要找出始半以下許多譜來，有『亿，仕，伋，仁，仇……』等字可用，推算下去是不生甚麼困難的。黃佐所說出來的字譜，不外我們通常用得最慣的『合，四，乙，或作一，上，尺，工，凡，六，五』這九個字。他在這些字上頭有時加上『下』字，或『高』字，又或『緊』字，當是在孔上分重吹輕吹之微，『五』這九個字。他在這些字上頭有時加上『下』字，或『高』字，又或『緊』字，當是在孔上分重吹輕吹之微，在絃上分指法重輕或者略前略後之微。這裏所謂在孔上分重吹輕吹之微，與『合』字重吹而成『六』字之例不同，不過是微重微輕而已。『勾』字當是一面分占『上』一點領域，一面又分占『尺』一點領域，形成爲音律上一個空隙的攢入者；無論在笛上或琴上，都要照這個原理去發現牠。黃佐所提出來的這個字譜案，照我這樣說明，恐怕沒有甚麼遺恨了吧？然而，實際應用起來對不對？則不是紙上空談所能担保。現在我就有一個懷疑之點在此：我們通常所吹的六孔——後一前五——簫，每一孔祇能吹出兩音；例如小工調第六孔，重吹則爲『五』，輕吹則爲『四』；正工調第二孔也一樣，餘可類推。照黃佐的話，大半爲下五，大半爲高五，夾半爲緊五；

那麼，我們假定高五爲「五」字本音，輕吹是否不會變成「四」而剛剛成其爲下五？重吹是否還有一個緊五音？據我的經驗，「五」重則不復有音，輕則僅有一個「四」音；如果說在不輕不重之間，分少輕少重之別，在這上頭固然找得出音比（Interval）的很微很微的差異，然而在一般的辨別力上每每是等於零的。再說，大半，太半，夾半，這三個半律的音的差異，恐怕也不僅是這樣很微很微吧？

二十五

十二律以黃鐘之管爲最長，所以牠的音最濁；五聲以宮之數爲最大，所以牠的音也最濁；這是幾千年來談音律者所公認的。黃鐘之宮，蔡元定和唐荊州等郡叫牠做「元聲」。黃鐘長九寸，宮數八十一，知其然的人是多，說出其所以然來的人却不見得多。蔡元定「先求聲氣之元，而因律以生尺」，朱熹稱其爲「尤所謂卓然者」，但尙不及唐荊州更說得明白曉暢：「黃鐘之實十七萬七千一百四十七，管長九寸；是十二律之管，惟黃鐘之宮爲最長，故謂之元聲，猶言頭一聲也。然所謂九寸者，非度之以凡尺，本乎人聲而得之也。其法：令歌者作聲，取其最下一聲，而以竹長九寸上下空圍九方分者爲管，吹其體中翕聲以效之，視管聲比人聲稍高則增管令長，比人聲稍下則減管令短，上下游移以裁之，必其與人聲合一而無差，乃以此管命爲九寸，黃鐘之宮也。次以子穀秬黍中者一千二百粒實管中，視黍不足則易管令小，有餘則易管令大，以此管命爲黃鐘徑圍。是謂以聲生律，以律生尺，而元聲在是矣。此管體中翕聲，謂之合字。以合字寫之琴瑟第一絃，鍾磬第一板，箎笛第一孔，笙竽第一簧，則八音皆正。以此管上下相生，即得已後十一律，而律呂皆正。」

見稗編的『求元聲法』節。以人聲之低到再不能低的一聲爲黃鐘，爲宮，爲黃鐘之宮，則是絕對不錯的。因

爲人類無分性別，其音趣或者說音色 (Timbre) 雖各不相同，因而其顫動時由空氣傳播出來的聲浪 (Sound-wave) 也各異，但其最低一聲則總是強弱相等的；猶之乎管與絃，雖各有各的音趣與聲浪，而其『合』字音則殊途同歸於至低，自然起了諧和 (Harmonious) 作用。以此爲一切聲音之母——元聲，這個標準是萬分正確的。黃鐘之所以祇許九寸，則因長於九寸之管的音則人聲不能與之相和。宮數之所以八十一，則是表明牠的音的容積分數，不是表明牠的音的顫動次數；音的容積分數是隨管的長短而多寡，音的顫動次數是隨音的高低而多寡，管愈長則音愈低，音的容積分數愈多，而音的顫動次數則愈寡；若以宮數八十一爲表明牠的音的顫動次數，則商角徵羽的音以次而高，而其數反以次而小，那就說不通了。關於這些道理，無論司馬遷班固等，就任他是蔡元定唐荊州等也有些未完全說個通明透亮；揭未發之理以竟前人之志，這就是後來者的責任了。然而我呢？需要離開這死胡同了，明朝會！

鶴

朋友李抱忱先生，爲青英中學籌畫慰勞前敵抗日將士音樂會，連譯並作，幹了九個樂曲，並且他自己還獨唱了兩個樂曲，這樣勇敢有爲的青年音樂家的確是值得讚獎的！

不風一曲，是抱忱獨唱，也是抱忱譯詞，悲壯奮往，爲諸作冠，特介紹於此：

陰慘長夜暗如地獄， 在我左右漫漫無垠；

任神是誰我要感激， 爲我不能克服的心！

我在環境的鐵爪下， 從未退縮或大聲喊，

命運無情的來鞭撻， 我頭雖流血但不轉！

在此苦海怒濤之外， 只浮着黑夜的恐懼，

惘憐儘管年年歷來， 我却永遠不能展翼！

不怕陰曹如何嚴森， 生死簿上如何懲我，

我是我命運的支配人， 我是我靈魂的主管者。

寫實化 裝藝術

生·泊·王·

化裝的功用

化裝是戲劇藝術藉以表現之一部，他的重要可以說是與動作，語言……等處着同樣的位置；各有各的功用，各有各的創作。他的創作在內是性格的表現，在外是調諧的修飾，整個說起來，他就是一個美的創作。他站在一個劇中人物上，須得介紹出這個性格及其行為之一部，給觀衆最先得到劇中人物的印象；站在全劇的性格行為上，他是不可脫節的。所以化裝這種藝術，就表面看來，似乎較別的部分站在次要的一步！其實也不盡然。並且還有比較更困難的地方，因為他雖是一種創作，然而他不能浪漫，站在空間上說，他只能限於一個演員的身上，而他的關係却要發生到全個戲劇上；他活動的範圍只能仗着色彩與線條；能够在這極小範圍的限制中，施用他對於全劇極度的

功能；這是他的難處。而也是他應得到同樣重要位置的原因。

試舉一個例子說：北平藝術學院戲劇系有一次上演熊佛西的詩人的悲劇，劇寫的好壞，我們在這裏無需談到。在這劇的整個情調上，似乎需要一種濃厚的悲劇空氣；而當時演員們的化裝却正相反，悲劇的正面主角——詩人，是一付滑稽的面孔，下巴留着薄薄一片長約二寸翹形的鬚鬚；在極力作成幽暗得甚至看不清演員面部表情的背景前，詩人的太太是穿的絳紅色的服裝。在這種情形下，不要說觀衆並沒有被領導入悲劇的空氣裏，即使已被導入了悲劇的空氣裏，被這種化裝給與的印象，已足以將這劇的空氣弄得破裂不堪。所以化裝不但不能稍有忽略，並需要積極的建設。

化裝在全劇上整個說來，他積極建設方面的：第一，要將一個戲劇藝術家對於劇中人物抽象的想像，實地表現出來。第二，他用色彩與線條在一個演員身

上作出姿勢和情調，要使一個演員自身得到完整的調諧。第三，由這許多調諧的單位，組成一個整個戲劇的調諧；而成整個戲劇的積極建設。第四，在小的部分說來，面部的化裝在靜的方面，需要和動的表情調諧一致。他服裝方面的顏色，花紋，式樣，須利於他的動作並取得調諧。

化裝在戲劇上是佔着如此重要的位置。而同時他又如此的困難。所以當一個新的創作產生的時候，不知要耗去戲劇藝術家幾許心血同腦汁。

以上是關於化裝藝術的抽象觀。無論那一派別，都不容忽略的。現在讓我們先從西洋寫實派的化裝藝術讀起。爲便於討論起見，可以分作面部及服飾兩項。

A 面部化裝

無論那一種工作，他使用的工具當然爲利於他工作的方法。如西洋的繪畫，他繪畫的動機及其起始的理

論，都是以模仿自然作出發點；所以他的對象是脫離不了現實的；於是他的方法是以求得自然之真爲標準。所以他的工具是爲利於他這種方法而設施了。他用鉛筆，木炭，水彩，粉條，油彩，畫在厚紙上或布上，他還要用橡皮或麪包以備塗改；因爲他用自然作對象，所以處處惟恐不真，所以他的方法不能不由於這點出發；於是他的工具也爲這種方法而設置。在戲劇方面，也是和他們的繪畫站在同一的出發點；所以他們戲劇的化裝方法——也是和繪畫走着同樣的路徑。他們使用化裝的材料，也是便於塗改的；所以他們化裝的材料同方法，終於是採取了油彩這一種。

用油彩化裝的普通方法，是先面部打上一層凡士林原質的油底，在油底的上面，再塗抹上這劇中人物所需要的肉色的油彩；這兩層油地和油彩，是要勻細薄到。然後在兩頰的部分擦上胭脂，使他成三角形，下眼皮介乎鼻間；這三角形要由深而淺逐漸抹開，務使他與以外皮膚銜接之處相調諧。在一個劇中人物

所需要的線條，如皺紋陰紋等，或是肥瘦及必要的特徵，及演員本來面目有缺陷須要彌補之處，在這時都可同繪畫原理一般的去補充他。其不能採取繪畫辦法的，如裝高鼻，肉瘤之類，則須在未上油彩之先用鼻油灰裝好。眉眼及嘴唇這幾個活動的部分，須特別將他這油彩顯示出來。在這幾部工作完成之後，你便可以自鏡子內看到你所要扮演的這個劇中人的——個雛形。在這一雛形上，若有未能盡善之處，則還可任意塗改；直到你認為無法再妥當了，便要完成最後的一個工作——定裝。定裝的方法，是用皮色粉用絲絨的粉撲將他撲上塗抹過油彩的部分；這種粉是不需要太多，只以將塗抹的油彩定住爲止；然後再用軟的毛刷輕輕掃去浮着的粉跡，尤其是眉睫掃得更須清楚些。粉的色彩選擇，當然也是適於這劇中人物所需要的。在裝定住之後，需要顯示出更清楚的部分，可用粉質的色彩再仔細添充一遍。如此，一個普通的面部化妝即可宣告完成了。

若是面部需要著鬚，在化妝用品中有作成的鬚條，他的形狀如同一根髮辮，你所需要的鬚的長度式樣，可以臨時用剪刀剪開，拆散作成適用的形狀。作的時候用梳或手來理出，再用剪刀修理完整，用專備粘鬚的膠質粘到你所要粘的地方。最須注意的是在未上油彩之先，須留出著鬚的部分；因爲著鬚的膠質爲粘着的堅牢計須直接粘到皮膚，不能間隔一層油彩的。

如果頭髮需要特種的色狀或禿頂，可用人工製造的頭套，頭套務要蓋住真髮，并須在面部未化妝之先將頭套套好，使頭套皮膚銜接之處，用油彩彌縫去痕跡，務使他和真髮一樣。如扮演老年的人需要花白的頭髮，演員原來的真髮長短可以適用，則用粉撲上，或用染鬚膏及馬斯格羅染上亦可。

手臂及頸項的化妝，普通都不用油彩，因爲油彩極易粘污衣服。用一種液體乳素來代替，已能勝任使他潤澤細膩。除非迫不得已需要線條等複雜化妝的時

候才用油彩。乳素的色調是要選擇與面部油彩同樣的色調的。

如需要牙齒脫去或外露等情形，則用一種專備的黑蠟塗在那需要脫齒的地方；在台下望去此處便成爲一個黑洞了。外露的牙齒則要另外製造假牙來裝上。

劇中人有時需要在耳朵上也呈現不尋常的狀態，如特大，特小，刀耳，（即俗話之招風耳），或要去掉一隻耳朵等情形時，也可用化裝來補充他。放大，用一塊毛絨修剪好粘在耳沿上，再用與皮膚同樣的油彩塗抹。縮小，用化裝品中的膠質及少許鼻油灰搓成小團，將耳沿向後緊貼。刀耳，可將耳沿也用膠質鼻油灰的小團向前托去。去掉一隻耳朵，也同樣將鼻油灰和膠質的小團將耳沿向後力貼，藏在髮後，然後用軟木炭塗在耳上。

鼻子的化裝如高鼻，塌鼻，及鼻上有了缺陷之處等，要將鼻子裝高的時候，可將鼻油灰捏軟，作成適合的高度，在面部化裝之先將他粘緊在鼻上；四面修勻

使與皮膚銜接處不露痕跡。塌鼻及鼻上有缺陷的化裝，那就是要用化裝所必需知道的——陰陽明暗的運用；如白色淺色望去即成凸面，用黑，灰等暗色望去即成凹處，再由調諧的色調在周旁襯托去，使他望去所缺陷的部分自然像真。

眉及眼的化裝：化裝筆的色彩有黑，藍，棕，三種，由劇中人所需要而定。眉色的深淺亦因人而酌用。如演員本來的眉毛太寬或太濃，可用肥皂汁擦上再將眉毛壓平貼在皮膚，俟乾塗上油彩；則本來的眉毛即不能看出。然後劃上適用的眉毛。老年人的灰白眉，是用白色的油彩薄薄抹上一點，再上一點白粉。如要變換顏色，可用馬斯格羅（Moscaro）有各種色彩專爲改變鬚髮，眉毛，睫毛用的。在舞台上的眼睛是必須使他較原來的眼睛放大，因爲在能官能的表情上，他是居於領袖的地位；若是一個演員在台上不能使觀眾看清楚他的眼睛，則他的表情會失去不少的効力。使眼放大的方法，是由黑色或藍，赭色畫一道眼圈，再在靠

近眼皮的上下輕畫一道線，用手指輕細的抹得自然，再染上睫毛。如西洋人以深下的眼睛為美，或是顯示一個瘦削的面部，即用黑或藍，或赭色，如你所適用的深淺均勻的塗在上下眼窩；並使他與皮膚接銜處不露痕跡。若需要加長的睫毛，即可粘上假的。

嘴唇如需要他厚，薄，大，小等，一個厚嘴唇是要用胭脂上下往寬處畫，近胭脂的皮膚部分多著白色的油彩，使遠觀成凸形。薄的嘴唇須將油彩將本來嘴唇抹上，只贖一道窄的唇邊，再在唇邊加上胭脂。總之，若是嘴唇須向厚大的化裝，則畫唇的胭脂須侵越過原來的嘴唇，如要畫窄或縮小，則著皮膚的油彩即須侵越到唇上。有時嘴唇會需要缺裂，在要缺裂的部分塗上赭色或黑色。若缺處須露出牙齒，即在此處塗成白色。

皺紋，筋脈，面部之凹凸等化裝：皺紋是適合老年的人，一個勞動者有時也需要有皺紋加在額上；畫皺紋的方法，是先將與皺紋同樣的色彩先淺淺畫在皺

紋的部分，抹勻，使與皺紋的色彩調諧；再由化裝筆赭色或灰色的將皺紋畫上。至於皺紋之多寡及其縱橫的形式，則須演員去實地體會，務使他像真。欲使筋脈特殊顯著，可照原來的筋脈用藍色油彩依樣稍放寬畫出；再以深棕色於藍色邊上淺淺襯托出來。面部需要凹凸的時候，可按面部的骨格，如顴骨，腮骨，額骨……等，用白色或淺色來形出凸處，用灰赭等彩色顯出凹陷；同樣都是陰，陽，明，暗，的運用；而必須向外調勻使與其他的皮膚調諧。

鬚，髮，眉，睫的染色：這些有時因為年齡或種族或病態的關係，而須形出種種不同的色調，方法是用染鬚膏或馬斯格羅（mascaro）來染成。這兩種是在化妝品中專為改染鬚，髮，眉，睫而用，洗去也極方便。如果你不能得到這兩種用品時，可以先將要染的部分敷上凡士林，再將你需要的顏色的化裝粉撲上；也可得到相當的效果。不過卸裝的時候仍得用油，比較麻煩些。而且沒有用上兩種來得自然而像真。

卸裝：這種化裝的方法，卸裝是不能先用水來洗去的，不然你反找上了無謂的麻煩。卸裝的時候是要用凡士林先塗在面部著油彩重的部分，用軟布或軟細的紙拭去，然後再在全面部塗上凡士林，再拭淨，以後才能用熱水加肥皂還回你的本來面目。

這種化裝設置必須有相當的完備，化裝室燈的光度必須與舞台燈的光度有相當的適合；才不至從化裝室走到舞台上變了這種效率。化裝用品方面必須置備的東西，如鏡子，剪刀，軟布或軟紙，粉撲，梳子，髮刷，衣刷，軟粉刷，化裝時用的白披肩，全份洗面的用具，及全份的化裝材料。才能使演員的化裝不致感到物質上的困難。

這種化裝的材料，大概是如下列幾種：一，打底子的油，普通名為冷膏，是一種凡士林的質地呈乳白色的形狀；演員上裝及下裝的時候都須用他。代之以好的原質凡士林亦可。二，油彩，油彩有兩種，一種是乳素的質地較稀軟，是盛在鉛箔裏如牙膏形狀。一

種較乾硬，原質也差不多，用途是一樣。顏色有最淡紅色，淡膚色，天然膚色，桃紅色，深膚色，日光曝紅色，深日光曝紅色，慘白色，灰白色，深赭色，淺赭色，深橄欖色，淺橄欖色，及各種人種皮膚的顏色。三，化裝筆，有灰，白，黑，藍，紅，赭等色。四，化裝粉，他的顏色是同油彩同樣的分出種類。五，膠質，膠質有兩種，一種是西提西亞(Adhesia)半液體的盛在鉛箔裏。一種是用酒精樹膠作成的液體形狀。六，鬚，髮，眉，睫染料，一種是液體，一種是膏質，液體是馬斯格羅(Mascaro)，膏質即染鬚膏。七，胭脂，一種是粉狀，一種是膏質。八，丑角白，是一種特質的白粉專為丑角用的。九，軟木炭，為化裝黑人用的。十，鬚條，有黑，白，蒼，深淺黃，赭等色。十一，鼻油灰，是專為顏面各部裝成突出部分用的。十二，黑蠟，塗脫去的牙齒而用。十三，液體乳素，塗抹頸項，手臂，胸腿，等露在服飾外的部分，也備有各種顏色。十四，頭套，顏色及式樣是須適合

劇中人而規定。

如果油彩及化粧粉的顏色有不敷使用的時候，可同繪畫配色方法配製出所需要的顏色。

這種化粧的方法，是站在如何使得他逼真，如何使得他自然，如何使得他生動的立場，用具也是充裕的爲着這個而設置的。所以化粧的人須向這方面追求。於是一切的人類都成了他們模仿的對象。對於化粧工作注意的人，他對於一切社會上的人物是正如一個西洋畫家的對於他們模特兒。

B 服飾

西洋寫實派戲劇的服飾，是和他的面部化粧同一出發點，也是將現實作研究的對象。所以他一切服裝的設計與製作，事先須想到人物的模型；所以無論演現代或歷史劇，都要加一番審查或考據；才能着手去計劃創作劇中人物的服飾。

在一個劇的服飾開始的時候，他與這劇中一切如佈景，光影，道具，動作，面部化粧，等……，都要

謀得一致的調諧。要抓到這種調諧，當然要從劇本上入手。一個戲劇藝術家要想將這劇實現在舞台上，須先從劇本抓到一個意境；把這意境梗概的用色彩線條表現在圖面上；這個圖面的表現，是一切實體意境上的根據。服飾自然也是在這根據中，這服飾創作者，他需得一方面計劃到服飾與佈景，光影上的色調，線條的姿態，表現的調諧，一方面須要創作出劇中人性格與全劇性格調諧的表現，一方面他還要顧到一個時代的背景。他根據着這意境圖，及上述的三方面，他可以實際的按人去創作服飾的圖樣。創作圖樣的時候，他須將抽象的意境圖的色彩和線條分配在每個演員的身上。這是需要用藝人的想像，適當的手段，才能勝任的。

這個適當的手段，就是他需要把這一劇的焦點，一切東西叢生變化的時候——全劇重心的移動，都要有一個概念。然後他還須參證全劇的設計圖，將他的概念歸納進去；於是地方可以着手繪出各重心人物集合

的服飾分配的艸圖。由這艸圖中，可以看出每一個人物性格及互相烘托由色彩表現的部分。等到他作再進一步的圖時，便可以計劃到式樣的大致及線條分配的梗概。但這還是意境進一步比較具體的一個表現圖，不是一個製作上需用的圖。

一個服飾製作所根據的圖，那是花紋詳細的圖案，服飾尺寸的大小，樣式，每部分的色彩，都要個別詳細的繪出，服飾的圖樣便是這樣的完成。

圖樣完成之後，即須選擇質料。須要知道同樣的色彩而因為質料的不同，在光影之下會呈現很多不同的變更。同時因質料的不同，會與劇中人發生身分的關係。華麗與質樸的分別，線條色彩的剛柔，與演員動作姿態的凝重瀟灑等，都發生重大的影響。所以質料的選擇，是要能了解舞台上的機括，要對質料能夠認識，才能得到巧妙的運動。

在有了上面製作的圖樣，及材料之選定，即可開始製作，在製作之時如認為必要，最好先作出一種小

的模型；再交與工匠去製作。而這種工匠應具有製造戲劇服裝的常識，有熟練的技巧，能對圖樣有相當了解能力的。才能由實物方面把一個藝術家的意境表現到相當的程度。戲劇上製造服飾的工匠也不能不是一種專門的人才。

面部化裝創造者，同服飾的創造者，他們都是同樣的趨向着全劇的性格的調協，趨向着人物個性的描的。如其是一個歷史的戲，他們還必須顧到一個時代的背景。除此以外他們須經過了一種想象的意境的造設，一種技巧上的運用。但是他們所創作出來的東西依然不能認為是一件成熟的作品，還須經過導演及藝術導師的修正；再放在舞台上去作一個綜合的試驗才能規定。這一個試驗也許會是一個藝術家的難關，因為不但在每一個部份發現了不調協的色調線條他得廢除，就是所有的部分與原來的意境全不協，也都得更改另作；一直等到一切都協和為止。