

梁燕 主编

齊如山文集



第四卷

河北教育出版社
开明出版社

梁燕 主编

齊如山文集

第四卷

 河北教育出版社
开明出版社

目 录

国 剧 概 论

论国剧动作来自古舞	(3)
论国剧舞蹈化	(11)
论国剧美术化	(20)
论国剧科学化	(36)
论国剧如意化	(45)
论国剧通俗化	(55)
论国剧经济化	(67)
国剧出场进场的分析	(80)

五十年来的国剧

前言	(105)
第一章 国剧的来源及念字的原则	(107)
第二章 关于歌唱与动作各原则	(121)
第三章 关于戏剧本身各部分	(135)
第四章 关于编戏排戏看戏各方面	(166)

第五章 各界对于国剧之协助	(200)
第六章 国剧出国演唱	(207)
第七章 国剧未来的展望	(218)

国 剧 要 略

一、剧本的特点	(230)
二、演法的特点	(241)

国 剧 浅 释

序	(259)
第一章 剧场	(260)
第二章 中国剧场之变迁	(262)
第三章 切末	(267)
第四章 行头	(270)
第五章 古装	(275)
第六章 冠巾	(277)
第七章 脸谱	(279)
第八章 胡须	(283)
第九章 乐器	(285)
第十章 钟	(287)
第十一章 兵器	(289)
第十二章 舞谱	(291)

国 剧 的 原 则

总论	(309)
歌唱	(310)

舞蹈	(312)
行头	(314)
切末	(315)
脸谱	(316)
戏台	(317)
胡须	(318)
音乐	(318)

国 舞 漫 谈

谈舞	(323)
提倡国乐与国舞的刍议	(328)
国舞	(350)
国剧	(356)
百戏	(361)
谈恢复中国古舞	(368)
谈如何恢复国舞	(371)
中国舞蹈研究	(376)
舞蹈家须研究国剧	(379)
中国之古舞	(384)



国剧概论

论国剧动作来自古舞

国内有许多人说旧戏来源于唐明皇之“梨园乐”，这话是不对的。若说它与“梨园乐”有些关系则可，若说它简直的是来源于“梨园乐”则未免太简单。总之，旧戏之内容纳的东西很多，但它成为现在戏的结构模型，则实在是始自宋真宗朝之杂剧。而它的原根，则实来自古代之舞，不过有了许多变化就是了。鄙人考究旧戏五十多年，在戏界中每逢老脚便问，在书籍中如各正史之乐志及唐宋元明清各种笔记，亦到处留神，综合所得可论断如下：

我国自古就是一个重舞的国家，唐虞三代时候就很讲舞，商朝以前记载尚不详，周朝记载则见于书籍的就多了。如“皇舞”、“干舞”、“人舞”、“野舞”、“舞勺”、“舞象”等等，散见于《周礼》、《礼记》两书，便不能枚举。甚至“大司乐”一官，乃是重要的职位，即此便可考见彼时重舞的情形。

到了两汉、三国，社会对于舞之一道，其重视的情形似较周朝更盛。试读其时的文字，便可知其大概，如《观舞赋》、《舞鹤赋》、《洛神赋》、《杯盘舞歌》、《白纻舞歌》、《小垂手歌》等等，难以尽述。在各篇中形容歌舞姿势之处，都能穷形尽致，各尽其妙。因知其时必定常有歌舞之事入文人之目，故文人皆能言之如是之亲切也。不过彼时又吸收了许多外番的舞，加入其间，如“白帛舞”、“翘袖舞”、“柘枝舞”、“巾舞”、“花舞”、“云翘舞”、“白纻舞”、“绋舞”等等，散见于各书，存留着的名目尚有二三百种，它吸收的外番舞虽然不少，但周朝的旧舞保存也很多。

隋唐时代，舞的风气还很发达。隋有《康衢》等戏，但为时太短，记载也不多。唐朝升平日久，又兴盛丰收，唐人诗中咏舞的更指不胜数。至开元天宝年间，经明皇一提倡，更见发达。宋人周密《癸辛杂识》中载有唐人舞谱一页，中有“左右垂手”、“大小转擗”、“打鸳鸯场”、“鲍老掇”、“掉袖儿”、“五花儿”、“雁翅儿”、“龟背儿”、“勤蹄儿”等名目，而最出名者为“梨园乐”。考“梨园乐”中所含舞的种类很多，上几种是否在内，不得而知，总之美术舞到此，可以说是最发达的时期。吾国之舞向分三种：一是体育舞，如“舞勺”、“舞象”等。进而为交际舞，如汉高祖时代之“大风舞”等等皆是，几乎人人会之。二为庙堂舞，如文舞执籥秉翟，武舞手持干盾等等是也。历朝皆有之，清朝犹然。三是美术舞，也可以说是游戏舞。但仍是歌舞而已，且舞多歌少，尚未能扮演实事，不能成为戏剧。彼时虽有“踏摇娘”、“破阵乐”等几种，虽有似乎扮演实事的迹象，却极简单，仍不能叫作戏剧。且此数种，与“梨园乐”似不相干，所以说现在的戏不是来源于“梨园乐”也。

五代时候各处都乱，这些娱乐的事情自然不会多，记载更少，宋朝统一之后，因国内承平，娱乐事情又发达，且因去唐朝不远，一切乐舞队的组织未尽失传，于是宋朝就都承受了。所谓“梨园乐”当然也在其内，各种乐舞队很多。以上汉唐宋之各种乐舞队之名目虽多，但都只是舞或偶带歌，与现在西洋各种跳舞之组织大致相同，仍未成为戏剧。到真宗朝乃特创杂剧，《宋史》中有“真宗摒除郑声，特创杂剧”之记载。宋人笔记中亦有“郑角球编制杂剧”之语（是否《癸辛杂识》记不清了）。既云不要郑声，改创杂剧，则杂剧内一定有歌唱。既云郑角球编戏，则一定有词句，便一定有事迹。所以到现在，这个杂剧的名词还在传留着。这可以说是到此已有了戏剧的模型。然彼时仍是乐舞队中的一种，所以它进场表演的时候，都有勾队辞及致语等等，以后才渐渐发达，民间仿效扮演的亦很多。在社会中可以算是很普遍了。

据存留着的《西厢》一种来看，最初金章宗时董解元编的《西

厢》，还是述说体，是弹词的性质。后来王实甫编成《北西厢》，才成为代言体的戏剧，然“酬简”一折“软玉温香抱满怀”等句的情形，仍然是述说体的意味，是金元之初杂剧与乐舞队尚未完全离开。到元朝得了华夏北方之后，便更为发达，居然与现在的戏剧情形很近，也可以说是给现在的戏剧立了一个基础。

它所以发达和所以变成戏剧的原因及情形，也大略可以考察的出来：

一、因宋真宗时既有了杂剧，则彼时以后，元人已得北方的所谓“燕云十六州”等处，现在河北省容城、定兴等县以北，都属了他们。后来越侵越往南，两国的人民往来交际，一天较一天多，风俗嗜好大致相同，于是宋朝的杂剧遂流传到元朝界内。他们自己没有文化可言，娱乐的组织当然也不多。所以不但人民，就连政府宫廷，也乐于接受。宋人王介甫诗：“涿州沙上饮盘桓，看舞春风小契丹”一首，即是辽人宴宋使的纪实诗。它的性质情形与宋朝乐舞大致相同。即此可见北朝吸收宋朝的东西很多，及把宋朝赶到南边，占了北几省之后，因北几省在宋朝时，杂剧在乡间已很普遍，而他们又提倡这类娱乐，以收买及安慰人心，于是在元朝治下就越发达了。

二、因元朝得了北几省之后，废去考试，文人无晋身之阶，且没有研究学问的准目的，而又不敢说政府的不对，优秀文人，聪明没有地方用，不得已乃大编起戏来，所以彼时出名的大剧作家，如马致远、王实甫、关汉卿、白仁甫等等非常之多。

民间已经好尚，再加文人努力，安有不发达的道理？凡各种事业，所谓发达，一定就有变化，这也是一定的道理。它变化的性质，无非是增添些这个，改换些那个。久而久之，不知不觉地它就改了样儿了。杂剧也是如此，在元朝就比宋朝增添改变的很多，便完成了一种元朝的杂剧。至于它增添改变的都是什么呢？也可以考察出一些来。

它吸收来加入的东西，有“鬻国之舞”。按此舞在宋朝已有之，

但系另一舞队，与杂剧无干，到元朝乃加入，所以到现在仍传留着“爨演”的名词。又有“兰陵王破阵乐”，此乐在唐宋亦有之，亦未与杂剧合作。又加上北番的乐舞（此是推想的），最重要最使杂剧改形的，乃是吸收的印度一带的音乐歌唱。元朝地面本来很宽，有来往的国度也很多，就只说西南方面，它与阿富汗、俾路芝以及意大利都有往来，印度就更不必说了。来往既多，两国的风俗则渐渐地彼此同化，这也是当然的。戏剧为大众娱乐的事，更不能例外。何以知道戏中吸收了印度的东西呢？比方吾国戏剧的演员，自元朝就名曰“脚色”，此一色字即来自印度。印度名戏曰“兰喀”，即颜色之意。演戏的人名曰“行色”者（以上乃德国雷兴博士告鄙人者）。尤其是歌唱的音节及乐器，更与印度相同。如僧人诵经及音乐亦都来自印度。这两种到现在相同之点尚很多，如南北曲歌唱的音节与和尚诵经之音节极为相近，而所用之铙、钹、鼓、星（俗名碰钟）、唢呐（初名聂兜姜，即由印文翻来）、海笛（初名聂聂兜姜，亦由印文翻来，俱见《清朝会典图》），亦与和尚用者相同。尤其弋阳腔中（简言之曰弋腔或曰高腔，亦曰高调，到现在全国各处尚多有之）所敲打之牌子鼓点，至今尚几与和尚所敲者一样，是可证明其中有的吸收印度的音乐及歌唱。

由这种的增添改变，才造成了元朝杂剧的结构。所以它虽仍名曰杂剧，就与宋朝的杂剧有些不同之点了。一直传到明清两朝，编杂剧的人还不少，编出来的种类也很多，但总是仍名之为杂剧。按杂剧虽然是现在戏剧的原根，但结构与现在有些不同，它每本永是四折，这与西洋剧大致相同，西洋剧多系四幕，不得已时或加副幕，借以补足缺点。此亦与杂剧之楔子相同。且它全班能唱者只有末、旦二人，每折只许有一人歌唱，这与皮人影戏又很相同。影戏原来只有一人担任歌唱或用两人，一任大嗓，一任小嗓，至今犹然。偶有生、旦、净、丑各唱者，但甚少。凡此种种，都是与现在所演之戏不同的地方。

那么，现在的戏又是怎么变来的呢？大致是由南宋时代之南戏

演变成的。宋朝南迁到杭州后，虽然仍做皇帝，但因国破家亡，不好意思娱乐，民间因国中大乱，也没有兴致娱乐，戏剧一道遂沉寂了。几十年后，时局承平，皇帝又想乐和乐和，而南迁时内廷供奉及北边唱戏的人，大多数都没有跟着南渡，就是有去的也死的死，老的老，如此则北方政府时代的杂剧，因脚色的关系，不能凑成演唱，乃设法利用南方的戏来供奉皇帝。这种南戏大致始自绍兴，因彼处曾经越国建过都，总有些文化存在，经皇帝一提倡，民间还有个不起劲的吗？于是乎乃大发达起来，此即名曰南戏。到南宋灭，元人得了南方之后，因有听北方杂剧的习惯，且演南戏者定为南方口音，北方人乍去也听不惯，所以南戏在南宋灭后又冷落了。到了明朝，因南戏的组织结构比杂剧较优：一是杂剧每本只四折，情节太简单；南戏则十几折到二三十折（后来乃到五六十折），情节曲折有起伏，多趣味。二是杂剧每折只一人歌唱，太板滞，且不易发扬情趣；南戏则人人可唱，每场可几人互唱，容易动听，又提精神，所以大多数人又欢迎南戏。于是南戏乃盛行，但剧本则皆改名曰传奇。

一直到清朝光绪初年，杂剧与南戏两种在北平与北方是永远合演，总是在一个班内演唱。如《夜奔》、《山门》、《刀会》等等，杂剧也。《琴挑》、《游园》等等，南戏也。杂剧都是北曲唱法，分两种：一种干唱，没有赓歌的乐器，即弋阳腔。一种用笛随唱，即俗所谓昆腔（如今管有笛随唱之曲都叫作昆腔，其实昆腔绝对包括不住上边所举《夜奔》、《山门》等戏）。到如今各省中高腔还很多，有地方名曰高调，都是由杂剧传留下来的。

再附带着说一说“皮簧”、“梆子腔”。梆子始于西安，名曰秦腔，传到各省皆名梆子，如山西梆子、河南梆子、山东梆子；各省州县又另有标名：如蒲州梆子、莱芜梆子、代州梆子，不必枚举。总之各省旧戏除“高腔”、“高调”外，多数都由梆子变来，到现在都还带有梆子意味，虽广东、福建亦然，内行人自能辨之。皮簧发源于陕西汉南汉中府以东（此节鄙人另有文详论之），目下是它最

盛行的时期。以上梆子、皮簧两种腔调，虽然各异，但其组织结构、动作规矩等等，与上边所说的传奇大致相同，没什么分别，不必另为详细解释。

以上所说，乃吾国旧戏来源及现在之情形也，由宋真宗以前上溯至周朝，都还是乐舞队的性质，自其后已具戏剧的规模。不过元朝尚较简单，到明朝南戏一盛，则完全成为现在的戏剧了。它所以改成为现在戏剧的缘故，系因为又吸收加入了许多材料，至于它吸收加入的都是什么？大致可以说个几种，然亦不必详论。

一系加入提线戏的规矩。据戏界老辈人说，戏剧与提线戏有极大的关系。比方演员上场，念完引子或诗对，归座时，如系外场椅（椅子在桌子前边名曰外场椅，如放在桌子里边名曰内场椅）则身体须先向左转，走到椅子前，再往右转再坐。如系内场椅，则身体须先向右转，走至桌子后，再往左转再坐。若都右转或都左转，则提线便拧成绳了。至如今受过传授之演员，仍人人如此走法，无一或差。此足见戏与提线有关系。尤其是演员的步法、抬腿、落足等等，确与提线人之步法相同。

二是跳判官。按唐朝就有一种判舞，一直传留着没有失传，不知戏中何时吸收加入？大约总在明朝中叶。它的动作与戏中一切别的动作都有些不同，身段姿势要阔大，而神气态度要紧凑。戏界人所谓大身段、小神气。凡有判官之戏都是如此动作，以后净脚所饰之神仙，多仿效之。如《青石山》周仓等，其动作都是仿此。

三是脸谱。勾脸之脸谱，则由北齐兰陵王、宋狄武襄之面具及“五花爨弄”等舞蹈传来。但非直接加入者，盖唐宋时有一种乐舞队，只舞不唱，所以可带面具，日本之旧戏至今仍如此。面具之制造法，乃用纸裱制成，绘以各种脸谱，用桐油油之，俾永不坏。演时用口衔之（至今小儿所玩之面具仍如此）。现在戏剧则从这种乐舞队改来，因须说话及歌唱，口不能衔，所以照样画在脸上，而仍用桐油调色。此事由何时添入？不得详考，然明朝以前似即有之。如《昙花记》传奇中第十四出，注有“净扮卢杞蓝面上”之语。

四是“切末”。此切末二字，包括布景等物。按此最初乃阔人私家之戏班所创始的，但切末有广义、狭义两种，与日本所谓道具者，性质有许多不同的地方。狭义的切末，大者为城门、山子石片等，小者如船橹、马鞭、兵器以及《琴挑》、《空城计》所用之琴等等，都在其内。鄙人有专论切末一文及《中国剧之组织》一书中，已略言之，可参看。凡狭意之切末，照旧规矩戏箱中都应该预备。广义的如各种布景，《御碑亭》之亭子、《碰碑》之碑，以至《八大锤》的四对大锤，都在其内（四对大锤乃从前名小生徐小香所创，再从前则没有，故至今箱中尚不预备）。这些东西原来名曰“彩头”，不叫“切末”，从前演戏出广告常常写明“新彩新切”，彩即“彩头”，切即“切末”。戏箱中照例不预备的。戏班中有一行人名曰检场，俗名“检场的”。正检场一人，副检场二人，凡所用的各种切末，他都得负责任管理预备。其他如各种彩头，如布景等，小至四对大锤，他都不管。到用的时候，另有管彩头的人扛上摆设，有时检场人亦同做，但系帮忙的性质，不是他的本责，可是这些彩头等等，在明朝就吸收采用了。

五是把子。武戏中打把子乃是吸收武术加入的。在明朝的时候，所用的木质枪刀乃是舞具，而非武器。前边已经说明，不再赘。至于何时添入，虽未详考，大致是排出《彭公案》、《施公案》、《绿牡丹》等戏来才有的。关于武戏打仗，鄙人另有文分析之。

六是踩跷。此乃由长跷伎传来。长跷伎又名踩高跷，装扮女子者都是用长裤盖住真足，真足下边又添小足，所谓三寸金莲，如此一来，身体特别显着长而婀娜，非常美观，群众欢迎。于是戏中亦仿而效之，最初创自西安，西安戏之有踩跷，大致始自明朝末年，又传至四川后，于乾隆年间由魏长生由四川又传到北京。如今因观众不欢迎小足，则跷工一门又将废去了。

七是裤子袄子。此乃吸收的清朝时代的时装。戏中行头的规矩，除武人穿衣所谓秃袖戎装外，凡文人无论男女，所穿衣服都是带水袖的。现在所穿的裤子袄子，明朝尚没有，这种衣服清朝始有

之。北平戏剧有此，亦始自魏长生。在光绪年间，戏班箱中尚不预备这种衣服，凡穿此者都系演员自己制备，至旗人之衣服添得更晚。

其余也不必尽述，它虽然吸收加入了许多材料，可是它的举止动作，尚完全没离开古人之舞态。这也可以算是很特别的一件事情。以歌、舞两事来论，自古歌唱的腔调到现在不知变多少次，而舞之姿态何以没有大变动呢？大致是因为歌唱的词句总是文人的作品，常有创作字句，一有不同则腔调便须迁就，要随着变更。又加以民间的歌谣亦时有变迁，则戏剧中的歌唱亦必受其影响。所以时代代，常有改变。而戏中的身段，则万非外行人所能参与，它没有记录，没有定谱，都是由师徒递相口传指授，怎么学来怎么教，不敢更改。其中有聪明的演员自己添创的，或也有之，但都不敢大出规矩。于是数百年来代代相传，几乎成了一种不能变更的动作。全国人民也都公认，非这种动作不能算是戏。比方河北、山东等处的“哈哈腔”，浙江嵊县之“滴笃腔”等等，在几十年前尚是一半写实的动作，观众便认为它们是小戏或地方戏，不能算是真正的戏或大戏，这种心理是不容易打破的。至于戏中的动作，怎么能够证明它是由古舞而来的呢？一切在下边《论国剧舞蹈化》篇中详论之，鄙人所著有《国剧身段谱》一书亦可参看。

论国剧舞蹈化

为什么说国剧的动作是由古代之舞来的呢？因为它的动作处处与古舞相合。按舞之一道，所做的姿势都是有所象，自古皆然，向无例外。书籍中记此者甚多，《乐记》云：“乐者，心之动也。声者，乐之象也。文采节奏，声之饰也。”又曰：“诗，言其志也。歌，咏其言也。舞，动其容也。”刘濂《舞义》曰：“舞之容生于辞者也。”如此举不胜举。但其有所象的办法，古今来可分三种：（一）是形容人的心思意志；（二）是形容人所做之事；（三）是形容歌咏辞句之意义。中国旧舞不出此三种，而旧戏也是如此。于可以断定，它的来源即是古舞。所以一切都是舞蹈化。兹分类如下：

形容人心思意志之舞

这种舞又分两种：一种是直接形容心思意志的；一种是间接由音乐传出意志，再用舞形容音乐之意义的。

先说间接的。这种在周朝极盛，孔门中几人人能之，近来已将失传。如从前俞伯牙、钟子期高山流水故事，便近乎此。某人一奏乐，听者便知其意志之所在，登时便可起舞。几百年来，国人研究音乐者太少，有之则大家都认为他是贱工，所以闹的读书人不能懂乐，既不懂乐，更不能懂舞了。可是西洋人，音乐正发达，懂音乐的人多，所以能舞的人也不少，曾记在民国廿三年有一位女士系德

国人，在柏林某大学当跳舞的教习，名叫“娜姐玛塔”，到北平愿从鄙人学中国舞，鄙人不能教，婉辞之。因问其听中国音乐亦能舞否？她说听两次，大致就可能。老友郑颖荪君，大音乐家也，极精古琴，一日弹古琴一曲使听之，并未讲明该曲之意义，她听了两次之后，弹第三次时她便随乐跳舞，不但节奏紧慢合适，而所舞的姿势，亦与乐义很能相合。此足见其真懂音乐也。

这种情形在我国社会实不易见到，戏剧中只梆子班偶有之，如《七星庙》乃演杨令公与余太君青年时之调情，而胡琴则拉藏头，音节乐义都与身段相合。但此仍是似是而非，因戏班中之音乐都是预先规定好的牌子，仍可算是乐随舞奏，不得谓之舞随乐也。然情形则相似，南北曲、皮簧则不易见了。

直接以舞形容心事者，则戏中多有之，如《宁武关》周遇吉回家见娘前之身段，所有动作完全是表现心中愤怒忧愁之意。《铁笼山》姜维观星之身段，都是形容心中思量研究当前时局盛衰之意。《群英会》打盖前，周瑜之身段，都是形容心中因江东无人肯诈降曹操而特别发愁之意，故于忽见黄盖时，现出惊讶喜欢之神气。《打金枝》未打之前，郭暖因公主未来拜寿，所做种种身段，都是形容心中愤怒几不可遏之意。《翠屏山》石秀未杀潘巧云并未遇店伙之前，所做种种身段，都是怒不可遏而又愁无兵刃之意。《白水滩》青面虎起解之后，遇抓地虎时所做之身段，都是形容想把手铐弄坏而又不易，所以着急发愁之意。《醉酒》杨贵妃醉后之种种身段，都是形容恨明皇不到而又极端思念之意。二本《虹霓关》东方氏及《战宛城》邹氏等等之思春身段，都是形容女子思想男子，欲火不能遏止而做种种幻想之意。旧戏中这种地方很多，不必尽举。总之都是用舞式来表现心情，所以做各种身段时，一句话白也没有，可是其动作，观众都能明了。又何以知道这都是舞式呢？因为处处都有音乐随之，文戏用笛或胡琴伴奏，武戏则用锣、鼓、钹等等伴奏。按锣鼓等原本都是节舞的乐器，且各种动作都是避去写实，而用较美的身段表现，且极合拍中节，这正是舞的原义，所以