

我學繪畫的經過

梅蘭芳

繪畫啟蒙師王夢白

民國四年前後，我二十幾歲的時候，兩次從上海回到北京，交友就漸漸的廣了。朋友當中，幾位是對鑒賞、收藏古物有興趣的，我在業餘的時候，常常和他們來往。看到他們收藏的古今畫、山水人物、翎毛花卉，真是琳瑯滿目，美不勝收。從這些畫裏，我感覺到色彩的調和，布局的完密，對於戲曲藝術有聲息相通的地方；因為中國戲劇在服裝、道具、化裝、表演上綜合起來，可以說是——一幅活動的彩墨畫。我很想從繪畫中吸取一些對戲劇有幫助的養料。我對繪畫越來越發生興趣了，空閒時候，我就把家裏存着的一些畫稿、畫譜尋出來（我祖父和父親都能畫幾筆，所以有這些東西），不時地加以臨摹。但我對用墨調色以及布局章法等，並沒有獲得門徑，只是隨筆塗抹而已。

有一天，羅癭公先生到我家裏來，看見我正坐在書房裏學畫，他對我說：「你對於畫畫的興趣這麼高，何不請一位先生來指點指點？」我說：「請你給介紹一位吧？」後來，他就特地介紹了

王夢白先生來教我學畫。王夢白先生的畫取法新羅山人，他筆下生動，機趣百出，最有天籟。據他說，在南方，他與名畫師程璋是畫友，兩人常常一起關門對坐揮毫，一畫就是一天。他每星期一、三、五來教，我在學戲之外，又添了這一門業餘功課。王先生的教法是他當着我的面畫給我，叫我注意他下筆的方法和如何使用腕力，畫好了一張，就拿圖釘按在牆上，讓我對臨，他再從旁指點。他認為：學畫要留心揣摩別人作畫，如何佈局、下筆、用墨、調色，日子一長，對自己作畫也會有幫助。王夢白先生講的揣摩別人的佈局、下筆、用墨、調色的道理，指的雖是繪畫，但對戲曲演員來講也很有啟發。我們演員，既從自己的勤學苦練中來鍛鍊自己，又常常通過相互觀摩，從別人的表演中去觀察，借鑒別人如何在舞臺上刻劃人物。

凝神臨摹觀察創作

從很多畫家觀察生活現象進行藝術創造的經驗中，也使我受益不少。王夢白先生作畫，並不完全依靠臨摹，由於他最愛畫翎毛，所以在家裏

用大籠子養了許多種不同樣兒的小鳥，時常琢磨它們的神態；有時拿一塊土疙瘩在籠子裏一打，趁着鳥兒一驚，去看它起飛、迴翔、並翅、張翼的種種姿態，作為他寫生的資料。畫昆蟲之時，他也一定要捉了活的螳螂、蟋蟀、蜜蜂……來看個仔細，一毫一髮，從不馬虎。記得有一次我們許多人去遊香山，我們只是遊山玩景而已，而王先生却不然，他每到一處，不論近覽遠眺，山水草木，都要凝神流連，有時捉過一隻螳螂或蝴蝶，在一旁反覆端詳。這種對生活現象的仔細觀察，不斷通過生活的觀察，來積累創作素材，我想是值得戲曲演員參考的。記得有些演孫悟空的演員，他們就會觀察了猴子的生活，運用到「鬧天宮」、「鬧龍宮」這些戲裏。當然，有些演員過份去追求孫悟空像猴，這樣只注意生活的逼真，而不根據生活素材加以提煉、誇張、再創造，顯然是錯誤的，也是與戲曲傳統的表演手法不適應的；何況孫悟空是「靈猴」，是神通廣大的齊天大聖。湖南常德湘劇的演員邱吉彩，就觀察了科學時代舉人的生活，用在「祭頭巾」的表演裏。蓋叫天先生不僅對生物作詳細的觀察，而且還從

佛像甚至青煙裏去尋找舞臺動作的塑形、舞姿。

與名畫家交往趣事

在隨王夢白先生學畫時期，前後我又認識了許多名畫家，如陳師曾、金拱北、姚茫父、汪藹士、陳半丁、齊白石等。從與畫家的交往中，使我增加了不少繪畫方面的知識。他們有時在我家裏聚在一起，幾個人合作畫一張畫，我在一邊看，他們一邊畫一邊商量，這種機會確是對我有益。民國十三年，我三十歲生日，我的這幾位老師就合作了一張畫，送給我作為紀念。這張畫是在我家的書房裏合畫的。第一個下筆的是凌植支先生，他畫的一株枇杷，佔去了相當大的篇幅；姚茫父先生接着畫了薔薇、櫻桃；陳師曾先生畫上了竹子、山石；夢白先生就在山石畫上的一隻八哥。最後，輪到了齊白石先生。這張畫基本已經完成，似乎沒有什麼添補的必要了，他想了一下，就拿起筆對着那隻張開嘴的八哥，畫了一隻小蜜蜂，這隻蜜蜂就成了八哥覓食攔捕的對象，看去特別能傳神，大家都嗚稱稱讚。這隻蜜蜂，真有畫龍點睛之妙，它使這幅畫更顯得生氣栩栩。畫好之後，使這幅畫佈局、意境都變化了。白石先生雖然只畫上了一隻小小的蜜蜂，却對我研究舞臺畫面的對稱很有參考價值。

坐在石上。剛畫了一半，陳師曾、羅癭公、姚茫父、金拱北……都來了，我說：「諸位來得正好，請來指點指點。」我癡神敘氣畫完了這張佛像，幾位老師都說我畫佛有進步。金拱北說：「我要挑一個眼，這張畫上的羅漢，應該穿草鞋。」我說：「您挑得對，但是羅漢已經畫成，無法修改了，那可怎麼辦？」金先生說：「我來替你補上草鞋。」他拿起筆來，在羅漢身後添了一根禪杖，一雙草鞋挂在禪杖上，還補了一束經卷。大家都說補得好。金先生畫完了還在畫上寫了幾句跋語：

「晚華畫佛，忘却草鞋，余為補之，並添經杖，免得方外諸公饒舌。」

許伯明那天也在我家，看我畫完就拿走了，裱好後，還請大家題味一番，師曾先生題曰：

「挂却草鞋，游行自在。不聽箏琶，但聽松籟。朽者說偈，諸君莫怪。」

茫父先生題了一首五言絕句：

「芒鞋何處去，踏破祇尋常。此心如此脚，本來兩光光。」

樊山老人的跋，最有趣思，假這張羅漢諷刺當時的議員，他說：

「今參眾兩院議郎凡八百，人遂目為羅漢。蘭芳此畫，西方之羅漢歟？中國之羅漢歟？腦滿腸肥，其酒肉和尚歟？面目瘳惡，其地獄變相歟？北樓添畫草鞋，豈欲促其行歟？耳大如此，作偈者謂其不聽箏琶，彼將何以娛情歟？羅漢如日有箏琶可聽，卽永廢議事日程；如促吾行，則二十圓之出席費誰肯犧牲？縱使豈我有民，毆我有

兵，我神聖不可侵犯之羅漢，但覺寵辱不驚，並不覺坐臥不寧。蘭芳此畫誠所謂畫鷄畫毛難畫鷄內金，畫人畫面難畫不可測度之人心者也。」

樊山沒有署名，後來羅癭公在旁加了兩句跋語：

「吾為伯明丐樊山翁題此幀，以玩世語多，故不署名，伯明復屬吾加跋證明之。」

鐵匠和裁縫的比喻

樊山題跋裏連當時所謂歐洲文明國家的議員，也借題發揮，一起罵了一個淋漓盡致，真可謂大快人心。

有一次，王夢白、金拱北兩位談到作畫的風格，王先生對金說：「你的畫畫，好比一個裁縫，三尺三就是三尺三，怎麼裁的，你就怎麼做。」因為金先生對於臨摹古人名迹、宋元院本、樓臺界畫、工細人物，最為擅長，所以王夢白先生這樣講。他又拿自己作譬喻說：「我的畫畫，好像是個鐵匠，假如我要打個釘子，要長就長，要短就短，不合適回爐再重來。我是用腦子來畫的。」金先生聽了，笑着回答他說：「畫畫不能只靠天才，學力也應該並重的，我們幾千年來前人留下多少有名的作品，這已經是取之不盡，用之不竭了。你說我是裁縫，不錯，就算我是裁縫，可是我做的衣服是稱體合身的。」他們這樣開門見山的批評，有說有笑，真是有意思。

既要繼承又要創新

過一天，陳師曾先生對我講：「拿夢白先生

的天才，拱北的學力，把他們兩方面的特長，融合在一起，彼此的成就就更有可觀了。」陳先生的話，確是說明他對王、金兩位是很了解的。繪畫藝術與戲曲藝術一樣，都共有一個繼承傳統，發展創造的問題，既要繼承又要發展，既要認真向前人學習，又要大膽進行創造革新。

陳師曾先生的父親是散原老人，他自己詩、書、畫都很高明，我畫佛像和仕女，就得過他和他太太的指點。

師曾先生的北京風俗畫是很有名的，他畫的都是日常所見的生活情景，如跑旱船、唱活匣子、驟車進香、鼓書、拉駱駝、水果挑、賣切糕、賣絨線、扛肩兒、拉洋車、紅白執事、打鼓的、剃頭挑……像這些行業的人物，是當時士大夫所不屑為伍的。他在畫裏面，用警世諷時的筆觸，寫實的手法，替他們寫照。陳先生告訴我，他畫這些畫的時候，先要同他們接近，聽到他們一吆喝，就走出大門去看他們的工具、服裝、舉止神情、細加揣摩，而後下筆。我很喜歡他的這些畫，例如水果挑，賣水果的挑子上插着一根筆直的鷄毛撻子，小販手拿的煙袋荷包，這些小地方畫得都非常細緻，凡是老北京看見這一張畫，都不覺要會心一笑。這幅畫上題着：「大個錢，一子兩，當年酸味京曹享；而今一顆值十錢，貧家那獲嘗新鮮。朱門豪貴金盤裏，風味每得街市先。吁嗟乎！風味每得街市先。」一種不平之鳴，躍於紙上。驟車進香的畫則題着：「有廟且隨喜，不必有所圖，看家小女兒，慵以糖葫蘆。」「不必有所圖」一句，正寫出了當年逛廟人的心情

。最突出的是畫面裏長長的兩串糖葫蘆和梳着「兩把頭」的旗裝婦人，把當時的風俗情景，描繪得生動逼真。鼓書一幅畫着拉的，唱的，寫出了當年胡同中的街頭藝人，爲了餬口，不得不傍晚的時候挾着孩子、大鼓，冒着寒風沿門賣唱的悲慘情境，哪會有人來同情他們過着困頓生活呢！陳先生還畫了一些描寫天橋雜技藝人表演的畫，也都是身臨其境去觀察體驗後才下筆的。陳師曾先生對當時社會上的形形色色作了觀察，在他的風俗畫裏反映出來，他的目光是敏銳的，一種憤世嫉俗的心情是流於紙上的。從陳先生的畫裏，我們也看到觀察生活對藝術家的重要作用，任何藝術都不能脫離生活，陳先生的風俗畫既繼承了國畫的傳統技法，又有強烈的生活氣息，而且有自己的風格。觀察生活是藝術工作者重要的習慣，我記得余叔岩就談過他是怎麼觀察生活的，他和朋友逛公園，就對來往遊人一個一個地打量，他能從遊人的神情、氣質中認出哪是軍人，哪是商人，哪是讀書人等。

齊白石先生常說他的畫法得力於徐青藤、石濤、吳昌碩，其實他也還是從生活中去廣泛接觸真人真境，鳥蟲花草以及其他美術作品如雕塑等等，吸取了鮮明形象，盡歸胸底，有這樣豐富的知識和天才，所以他的作品，疏密繁簡，無不合宜，章法奇妙，意在筆先。

爲齊白石磨墨軼事

我雖然早就認識白石先生，但跟他學畫却在民國九年的秋天。記得有一天我邀他到家裏來開

談，白石先生一見面就說：「聽說你近來習畫很用功，我看見你畫的佛像，比以前進步了。」我說：「我是笨人，雖然有許多好老師，還是畫不好。我喜歡您的草蟲、游魚、蝦米像活的一樣，但比活的更美，今天請您畫給我看看，我要學您下筆的方法，我來替您磨墨。」白石先生笑着說：「我給你畫草蟲，你回頭唱一段給我聽就成了。」我說：「那現成，一會兒我的琴師來了，我準唱。」

這時候，白石先生坐在畫案正面的座位上，我坐在他的對面，我手裏磨墨，口裏和他談話。等到磨墨已濃，我找出一張舊紙，裁成幾開冊頁，鋪在他面前，他眼睛對着白紙沉思了一下，就從筆海內挑出兩支畫筆，在筆洗裏輕輕一涮，蘸上墨，就開始畫草蟲。他的小蟲畫得那樣細緻生動，彷彿蠕蠕地要爬出紙外的樣子。但是，他下筆準確的程度是驚人的，速度也是驚人的。他作畫還有一點特殊的是惜墨如金，不肯浪費筆墨。那天畫了半日，筆洗裏的水，始終是清的。我記得另一次看他畫一張重彩的花卉，他當時受了吳昌碩的影響，重用西洋紅，大紅大綠佈滿了紙上，但畫完了，洗子的水，還是不混濁的。

和我有往還的畫家，在作畫的時候，各人有各人的習慣。有幾位照例先拿起筆來放在嘴裏大嚼一番，接着就在碟裏蘸顏色，一會又在洗子裏涮幾下，有時還沒有下筆，洗子就成五彩染缸了，這就和白石先生的習慣不同。據說，如果不這樣，就畫不好。我想，這也是有一定的道理的，當他們在嚼了又涮，涮了又嚼的時候，是正在對

着白紙聚精會神，想章法、打腹稿。這和演員在出臺之前，先試試嗓音，或者活動活動身體的道理是差不多的。

那一天齊老師給我畫了幾開冊頁，草蟲魚蝦都有，在落筆的時候，還把一些心得和竅門講給我聽，我很得到益處。等到琴師來了，我就唱了一段「刺湯」，齊老師聽完了點頭說：「你把雪艷娘滿腔怨憤的心情唱出來了。」

第二天，白石先生寄來兩首詩送給我，是用畫紙親筆寫的，詩是記事的性質，令人感動。

飛塵十丈暗燕京，綴玉軒中氣獨清，難得善才看作畫，殷勤磨就墨三升。

西風颼颼裊荒烟，正是京華秋暮天，今日相逢聞此曲，他年若是李龜年。

又一天，在一處堂會上看見白石先生走進來，沒人招待他，我迎上去把他攙到前排坐下，大家看見我招呼一位老頭子，衣服又穿得那麼樸素，不知是什麼來頭，都注意着我們，有人問：「這是誰？」我故意把嗓子提高一點：「這是名畫家齊白石先生，是我的老師。」老先生爲這件事又做了一首絕句，題在畫上。有朋友抄下來給我看是：

曾見先朝享太平，布衣蔬食動公卿；而今淪落長安市，幸有梅郎識姓名。

白石先生善於對花寫生，是在我家裏見了一些牽牛花名種才開始畫的，所以他的題畫詩有「百本牽牛花椀大，三年無夢到梅家。」

我繪畫的興致越來越濃，興之所至，看見什麼都想動筆。那時，我正養了許多鴿子，揀好名種，我打算把它們都寫照下來。我開始畫了兩三幅的時候，有一位老朋友對我提出警告說：「你學畫的目的，不過是想從繪畫裏給演劇找些幫助，是你演劇事業之外的一種業餘課程，應當有一個限度才對，像你這樣終日伏案調朱弄粉，大部份時間都消耗在這上面，是會影響你演戲的進步的。」我聽了他的這一番話，不覺悚然有悟。從此，對於繪畫，只拿來作爲研究戲劇上的一種幫助，或是調劑精神作爲消遣，不像以前那樣廢寢忘餐的着迷了。

繪畫和舞台藝術間

我記得第一次王夢白先生到我家裏來，我正在書房裏畫畫，王先生落坐之後，我請他指教，他就指着我那張沒有畫完的畫稿，一邊看一邊說：「你出筆不俗，對於繪畫一道是接近的。拿這張花卉來說，只是有些地方還差一點。」說到這裏，他就在畫稿上比劃起來說：「這個出枝的姿勢不夠生動，還得補點東西；這裏的葉子，你畫反了，同那一枝的葉子不相陪襯；這朵花，應當這樣擺，同那朵花才配得好看。」我正在凝神領會，他提起筆來，照着他說的，把那些不合適的地方，矯正了過來，然後又補了一對蝴蝶。我看他連勾帶抹，一會工夫，已經畫完了。我再一看，這幅花卉果然是花葉相稱、濃淡合宜，同原先比較起來，已經迥然不同了。民國十三年，幾位畫家合作的贈我三十歲生日的那張畫，白石先生最

後雖然只是畫了一隻蜜蜂，可是，佈局變了，整幅畫的意境也隨着變了，那幾位畫家畫的繁複的花鳥和他畫的小蜜蜂，構成了強烈的對稱，這種大和小、簡和繁的對稱與戲曲舞臺上講究對稱的表現手法也是有相通之處的。畫是靜止的，戲是活動的；畫有章法、佈局，戲有部位、結構；畫家對山水人物、翎毛花卉的觀察，在一張平面的白紙上展才能，演員則是在戲劇的規定情境裏，在那有空間的舞臺上立體地顯本領。藝術形式雖不同，但都有一個佈局、構圖的問題。中國畫裏那種虛與實、簡與繁、疏與密的關係，和戲曲舞臺的構圖是有密切聯繫的，這是我們民族對美的一種藝術趣味的欣賞和習慣。正因爲這樣，我們從事戲曲工作的人，鑽研繪畫，可以提高自己的藝術修養，變換氣質，從畫中去吸取養料，運用到戲曲舞臺藝術中去。

藝術作品最重傳神

戲曲演員，當扎扮好了，走到舞臺上的時候，他已經不是普通的人，而變成一件「藝術品」了，和畫家收入筆端的形象是有同等價值的。畫家和演員表現一個同類題材，雖然手段不同，却能給人一種「異曲同工」的效果。當年，楊小樓先生在「青石山」裏扮演關平，他扎着一身金光燦爛的白靠，盔頭上一個神火焰，兩條紅彩綳壓着兩道下垂的黑水紗，鼻梁上勾一點金。他那一副天神氣概，配合着「四邊靜」的牌子身段，借用一句讚美繪畫的成語，真有「破壁飛去」的意境。我舉這個例子，並不是說楊先生這個扮相是從

中繪畫裏搬過來的，每個演關平的演員也都是這種扮相，但是他却把天神的神態、氣度，體現得很成功，我們看了就會聯想到唐宋名畫裏面的天王像、八部天龍像。這個人物扮相固然重要，但更重要的是從神態氣度中給人一種對神的幻想，否則就是只有「形式」而沒有「神似」了。

凡是名畫家作品，他總是能够從一個人千變萬化的神情姿態中，在頃刻間抓住那最鮮明的一刹那，收入筆端。畫人最講「傳神」，畫法以「氣韻生動」為第一。所謂「傳神」「氣韻生動」都指的是像真。因為古典戲曲裏出現的人物，所有服飾、用具都和現在大不相同，我們從古畫裏去揣摩古人的生活是能够得到好處的。宋人洪邁的「容齋隨筆」裏有這麼幾句話：「江山登臨之美，泉石賞玩之勝，世間佳境也，觀者必曰如畫，故有江山如畫，天開圖畫……之語。至於丹青之妙，好事君子嗟嘆不足者，則又以逼真目之，如老杜『人間又見真乘黃』……之句是也。」最美麗的山水風景，明明是眞的，但却說是像畫；畫上的馬當然是假馬，可說他像眞的，由此可見，凡是最好的東西都和藝術有關係。白石老人說：「太似則媚俗，不似則欺世。」正好說明這個道理。

我們從繪畫中可以學到不少東西，但是不可以依樣葫蘆地生搬硬套，因為，畫家能表現的有許多，是演員在舞臺上演不出來的，我們能演出來的，有的也是畫家畫不出來的。我們只能略師其意，不能舍己之長。我演「生死恨」韓玉娘「夜訴」一場，只用了幾件簡單的道具，一架紡

車、兩把椅、一張桌子（椅破、桌圍用深藍色的素緞）、油燈一盞。淒清的電光打到韓玉娘身上的「富貴衣」（富貴衣是劇中貧苦人所穿的襤褸衣服。它是各色零碎綢子，貼在青褶子上做成的。當初只有窮生用它，且角向來是不用的），顯出她身世淒涼的環境。這堂景，是從一張舊畫「寒燈課子圖」的意境中琢磨出來的。又如「天女散花」裏有許多亮相，是我從畫中和塑像中摹擬出來的。但畫中的飛天有很多是雙足向上，身體斜飛着，試問這個身體能直接摹仿嗎？我們只能從飛天的舞姿上吸取他飛翔凌空的神態，而無法直接照摹。因為當作亮相的架子，一定要選擇能够靜止的或暫時停頓的姿態，才能站得住。畫的特點是能够把進行的動作停留在紙面上，使你看着很生動。戲曲的特點，是從開幕到閉幕，只見川流不息的人物在活動，所以必須要有優美的亮相來調節觀眾的視覺。有些火熾熱鬧的場子，最後的亮相是非常重要的，往往在一刹那的靜止狀態中，來結束這一場的高潮。

隨處留心皆是學問

我在太原巡迴演出時，曾游覽了晉祠。晉祠一向被稱作山西的小江南。著名的古代橋樑「魚沼飛梁」和聖母殿都是宋代建築的典型。難老泉、齊年柏（周代古木）和宋塑宮女羣像稱為晉祠三絕。

宋塑羣像中主像是周武王的王后邑姜，兩廊排列着侍從像四十二個，邑姜戴鳳，穿蟒，凝神端坐，在戲裏一定是用青衣來扮演的。侍從像中

有女官六個都是男人打扮，和故宮博物館所藏宋徽宗畫的「虢國夫人游春圖」手卷上的女官非常相似。另外太監像三個，兩個是年輕的，一個是年老的，這個老太監塑得維肖維妙，因為太監的特徵是帶有女性的婆婆媽媽的意味，塑造者把他的鞠躬惟謹的神氣刻劃出來，我們同遊五十歲以上的人都看見過太監，由不得連聲叫絕。還有十三個宮女的打扮，頭上的髮髻、身上的衣服、站立的形態，都是不同的。其中三個年歲較長的，露出抑鬱苦悶神情；其餘的宮女，大都正在青春妙齡，有「閨中少女不知愁」的感覺，一種愉快的樣子，從各種不同的姿態中透露出她們的熱情和希望。這一羣塑像，生動地、準確地表現了古代宮廷婦女，比平面的繪畫對我們更有啟發，甚至可以把她們的塑形直接連用到身段舞姿中去。我離開太原時寫了一篇四言韻文的「晉祠頌」，送給晉祠管理局作為紀念，內中有四句描寫宮女神態的：「宋塑羣像，體態輕盈，一顰一笑，似訴生平。」

關於服裝的樣式和色彩，從繪畫中也只能得到一些參考啟發，不能生搬硬套，正如前面所說，戲曲與繪畫各有自己的特點，在運用時必須考慮如何加工，才能收到實際的藝術效果。近年，戲曲界設計了不少新的扮相，可以看出，其中不少是從畫中吸取來的，但有的並沒有很好地加以選擇，就搬到舞臺上，使人看了不舒服。也有一些是經過融化提煉，從而豐富了舞臺形象，提高了形象的表现能力。當年我設計古裝頭，就是根據這種原則來設計的。過去且角的髮髻——舊

的大頭，在尺寸的模式上已經為觀眾所熟悉，為了適應舞臺的需要，所以當我在畫上看到古裝頭以後，首先想到舞臺上需要的是什麼？貼片子是要保留的，頭頂上的髻也應當保持與大頭相等的高度，後面披着的長髮，就代替了「線尾子」。這樣才會讓觀眾看了順眼。這個道理很明顯，我們進行藝術改革，首先必須考慮到戲曲傳統風格問題。

別出心裁製作行頭

戲曲行頭的圖案色彩，是由戲衣裝在製作時根據傳統的規格搭配繡製，當年我感到圖案的變化不多，因此在和畫家們交往後，就常出些題目，請他們把花鳥草蟲畫成圖案；有時我自己也琢磨出一些花樣，預備繡在行頭上。於是，大家經常根據新設計的圖案研究：什麼戲，哪個角色的服裝，應該用那種圖案？什麼花或什麼鳥，顏色應當怎樣搭配？什麼身份用濃艷，什麼身份要用淡雅？遠看怎樣，近看如何？從這裏又想什麼顏色的臺帳才能把服裝烘托出來。經過這樣的研究，做出來的服裝比行頭繡裏的花樣自然是美得多了。傳統戲裏的人物，什麼身份，穿什麼服裝，用那種顏色，都要安排得很調和，像「白蛇傳」的「斷橋」中的白蛇穿白，青蛇穿藍，許仙穿紫，而且都是素的。「二進宮」裏面，李艷妃穿黃帔，徐延昭穿紫蟒，楊波穿白蟒，都是平金的（李艷妃是繡鳳的），配得很好。

學習繪畫對於我的化裝術的進步，也有關係。因為繪畫時，首先要注意敷色深淺濃淡，眉樣

、眼角的是否傳神。久而久之，就提高了美的欣賞觀念。一直到現在，我在化裝上還在不斷改進，就是從這些方面得到啟發的。

舞臺上一切裝飾，是襯托戲的內容、加強藝術效果的。因此，圖案的色調不可相差太大，線條組織也不宜過於強烈；所以桌圍、椅帔、後幕等舞臺裝飾，如直接搬用敦煌壁畫以及出土漢畫像石刻等，有時也顯得與劇中人的服裝不能調和。我從前使用的門帘臺帳，上面不論什麼內容，都是偏於繁縟細碎的圖案，這正是用細錦地托出主題的手法。對於突出臺上的角色是比較有利的。以上是我個人一些經驗，希望大家在吸收繪畫遺產來豐富戲曲藝術的時候，要注意這些問題。

現在舞臺上採用素幕，是比以前的繡幕好的多，因為素幕好比一張素紙素綢，更能有突出人物的效果。中國古典戲裏所用的服裝，大半是手工刺繡，彩色圖案，都是精細複雜的，繡幕的圖案色彩比服裝更誇張，就會減少服裝的光彩。

我從學畫佛像、美人以後，注意到各種圖畫當中，有許多形象可以運用到戲劇裏面去，於是我就試着來摸索。一步一步研究的結果，居然從理想慢慢地走到了實驗，像「奔月」「葬花」兩齣戲裏服裝和扮相的創造，就是脫胎於這些形象。演出以後，一般觀眾還能夠接受，這一下給了我很大的鼓舞，接著，我又編演了「天女散花」。（選自時代文摘）

中外文庫
之二十八

詩聯新話

謝康博士著
定價柒拾元

本書係名教授謝康博士精心傑作，字字珠璣，篇篇精彩，要目上篇有詩壇叢話、母性文學、詠史詩，清詩派別。下篇：楹聯新話；有楊杏佛、吳佩孚、章太炎、康有為、陳布雷、馬君武、曾國藩、左宗棠、胡漢民、邵元冲、謝無量、丘逢甲、徐世昌、鄒魯等名作軼詩美不勝收。

郵撥一四〇四四號中外雜誌社