

文/孙红侠

呈现与建构： 民国时期京剧舞美理论

【摘要】 本文回溯了20世纪前期京剧舞台美术理论的建构过程，首先系统阐述了京剧舞美理论的理论来源；其次深入探讨了在这个最具有变革性的时期京剧舞美理论如何在冲突与论争中实现理论的思索与推进；最后简要总结了20世纪前期学人对京剧舞美理论建构的贡献，并关注从延安时期直到新中国成立以后京剧舞美理论的转型。

【关键词】 京剧学；舞台美术；舞美理论

20 世纪前期，尽管没有系统而专门的京剧舞台美术理论著作问世，但是与它有关的种种表达和思考已具有了自身独特的理论特征。在这个中国社会最具有变革性的转型时期，京剧舞台美术理论已经以散见的论述而实际存在着，并随之呈现出建构和转型。理论的建构所经历的从无到有的历程具有着重要的学术意义，它体现着京剧学理论的时代性与适应性的发展历程。这些也恰是本文从京剧舞台美术理论的构建与京剧学的研究推进的角度来看而有可能具有的研究意义。

一、理论的来源与初呈

京剧舞美理论的理论来源是中国古典戏曲理论和古典的美学理论。京剧的行头、砌末和穿戴規制等秉承的不仅是昆曲舞台演出的传统，更是整个传统戏曲的演出传统。这条线索可以溯源自明应王殿内的元代杂剧壁画“大行散乐忠都秀在此做场”、明刊本《荷花荡》的演出场面插图等图像资料以及《脉望馆古今杂剧》中关于“闯关”、《扬州画舫录》中关于“江湖十二角色”的记载，一直到清代宫廷管箱人手册《穿戴提纲》等提供的文字记载资料。这些都是京剧舞美规制形成的历史资源，也是一种继承和印证。

在京剧的舞台美术，或者更确切地说是舞台上的各种物理元素与演员表演之间形成的关系上，表演和背景的关系更能鲜明地体现出传统戏曲理论和美学原则对其形成的影响。京剧舞台以“一桌二椅”的空旷演绎出“布景在演员身上”的宏阔，充分体现了“以虚代实”、“虚实结合”的古典艺术理论精华和最具有民族特色的传统美学原则，又以决然不同于西方戏剧理论中“道具”的独特概念——“砌末”的运用形成了自己独特的表演语言。这些舞台原则与散点透视的中国绘画、讲求意境的中国书法等传统艺术具有内在的通融性与一致性，都是中国传统文化和传统艺术中积淀了美学内涵的部分。

自王国维以“外来观念和固有之材料相印证”而建构了戏曲学学科的科学基础研究基础以后，将西方科学的思维和长于归纳的方法应用于本土学术成了一种全新的治学方向。从清朝末年一直到 20 世纪前期的中国，经济基础和上层建筑两个领域均发生了社会性的板荡变迁，封建社会自然经济的土崩瓦解和新兴资产阶级的政治诉求迅速导致了思想文化与艺术领域的澎湃动荡。京剧正发展并且逐渐鼎盛于这个时期，京剧的理论也经由王国维开拓的学科道路而渐行与初呈。

20 世纪初，传奇作品《革命军》的编演、《二十世纪大舞台》的创办等一件又一件极其具有文化意义的事件标志着“戏曲改良”运动的如火如荼。1919 年，辉煌的“五四”运动又使得具有批判意识的新文化旗帜在中国近代思想史中闪亮。由于当时对待传统的

态度已经具有了政治上的含义，在反封建的历史背景之下，包括京剧在内的中国戏曲被批判的命运已经不可避免。但是也正是在这个批判与质疑、辩护与思索并行共存的时代里，京剧自身的新旧更替也在这种外界加之于其身的种种论争中悄然开始。

19 世纪下半叶到 20 世纪上半叶的百年之间，西方现代建筑学意义上的剧场概念进入了京剧演出，一字之差的“茶”园到“戏”园的转变鲜明体现出了两者在商业性质上的本质区别。以兰心剧院为代表的西式舞台改变的不仅仅是舞台的形制，更是改变了中国戏曲表演的本体。随着传统伸出式舞台的改变，s 形的上下场随之改变；随着镜框式舞台的出现，表演的背景设置发生着重大的转折，戏曲表演的传统结构与演出中最重要的美学原则都在悄无声息地发生着改变。与此相应，20 世纪前期的众多京剧演员也在时代的变革巨流中辛苦探索：王瑶卿对《十三妹》等戏的扮相改革，梅兰芳排演的大量时装新戏，杨小楼对新式剧场的应用，盖叫天等南派武生在各种新式布景中一演数年的连台本戏，更晚一些时候发生的马连良、周信芳等对靠和蟒的改良，等等。京剧的演出格局、模式等都在全方位发生着巨大的变化，而其中最具有舞台美术理论意义的就是“表演”与“布景”的关系论。所有这些都在新旧戏剧观的剧烈冲突和京剧自身的推进与改革之中陆续完成的，理论与实践走的是一条几乎相同的道路，京剧舞美理论正是在这些宝贵的冲突与论争中初露端倪，以讨论和争辩辉映着这个充满了质疑和诘问的时代，显示着理论与思考的巨大价值。

提供理论建构基础的是 20 世纪前期大量的京剧文献。从近代中国出版业龙头商务印书馆到上海大东书局、交通图书馆、声美出版社、北京的国剧学会、松竹梅商店等完全以商业面目出现的集编辑印刷发行于一体的出版机构刊载和出版了大量有关京剧的

期刊书籍。《梨园公报》、《剧学月刊》、《戏曲》、《戏剧月刊》、《十日戏剧》、《戏剧旬刊》、《戏世界》、《半月剧刊》、《戏剧丛刊》、《国剧画报》、《二十世纪大舞台》、《戏杂志》、《戏剧》、《戏剧旬刊》、《半月戏剧》等期刊登载的戏曲轶闻、剧本掌故、演出动态等内容涉及昆曲、京剧和其他各地方剧种。这些期刊上的文章，有的针砭包括京剧和话剧在内的戏剧的时弊，有的记录了当时以京剧为主的戏曲演出的情况，有的译介西洋戏剧，作为传播载体承载了被我们今日目作文献的各类文章。提供给这些文献得以留存的基础是当时商业化而非具有学术意义的传播媒介，而京剧就恰活在这样的“非学术”其中，所以说这些不仅是研究戏曲史和京剧学的重要资料，更是以散轶的形态存在的理论文献，京剧的舞台美术仅仅是其中之一。

二、冲突与论争中的理论思索与推进

世纪初的戏剧改良起于京剧界外部，从梁启超到汪笑侬、蒋观云，都选择了戏曲——这种最被大众接受的艺术形式，来进行民众的启蒙。所以，较少具有道德含义和时代精神的戏曲演出样式已经受到质疑，这其中，就有着很多重意境、重表演的成分。比戏曲改良更为激烈的是昭示着觉醒和革新的“五四”运动，它直接生发了更为自主的艺术追求，京剧包括京剧舞美的变革以及与之相关的批评与思考都应运而生。

如前所论，尽管“五四”运动具有的启蒙意义使得作为传统文化代表之一的传统戏曲被批判的命运不可避免，但是与此同时，这种由批判而引发的论争和思索的过程也正是理论走向成熟的过程。论证的实质是传统与现代两种观念的冲突，是“保守”和“改良”的文化交锋，更是新旧、中西戏剧观念的冲突。

1918 年陈独秀在《新青年》上批判国剧：“至于打脸、打把子二法尤为完全暴露我国野蛮暴戾之真相，而美感之技术立于绝对相反之地位。”^[1]毫无疑问，这是专门针对国剧脸谱与舞台设备而进行的批判。胡适发表《文学进化观念与戏剧改良》一文，认为“脸谱、嗓子、台步、武把子、唱工、锣鼓、马鞭子、跑龙套”“是戏剧进化史上的遗形物”，“且这种遗形物不扫除干净，中国戏剧永远完全没有革新的希望”^[2]钱玄同批判国剧“打脸之离奇，舞台设备之幼稚，无一足以动人情感。”^[3]这一期间，刘半农、欧阳予倩等均有针对以京剧为代表的“国剧”进行批判的文章问世，但是涉及舞台美术的论述和评价几乎不见。

同样是《新青年》杂志，1918 年 10 月，张厚载《我的中国旧戏观》一文却是彻底的传统的发声。张厚载撰文反对对以国剧为代表的中国戏曲做任何改革，反对破坏戏曲的规律^[4]。五四时期对传统文化的批判具有特殊的历史含义，所以这些种种的论争并不成其为京剧舞美理论的肇始。但是，这种批判和论争却引发了对于京剧发展和理论建构来说更为重要的思索。

1922 年，冯叔鸾在周剑云主编的《菊部丛刊》上发表系列文章论述京剧为主的“旧戏”的扮相和背景，《评戏杂说》一文写道“夫演戏，欲以今人扮古人，苟非以化装术出之，将何从而求其能似？”^[5]，《旧戏不宜用背景说》^[6]一文指出“背

景与戏中动作表情有密切关系”，认为“实物”与“虚形”是自相矛盾的，指出武戏等演出场面与中国油绘山川背景之间存在着矛盾。这是对于京剧布景运用最早的思考和探讨，或许可以把它看成是一种一个世纪以来仍然在思考着的传统的声音。

20 世纪初期的中西方戏剧文化交流与碰撞之中，以京剧为代表的中国戏曲不可能不受到西方戏剧观念的影响，西方写实主义戏剧观念就是这样影响到了京剧的舞台演出，一个突出的表现的就是——新式背景的出现和使用。13 世纪诞生的传统戏曲，在经历了杂剧南戏、传奇花部等诸多形态变迁以后，形成了自己独有的舞台形制。京剧的舞台以及舞台美术与它的表演特征和美学原则密切相关，它早已超越了西方美学学含义上的舞台与背景而形成了自己独特的流动时空。它通过“布景在演员身上”、上下场、背拱和身段来提示一切时空的转换和变化。“意境”是古典戏曲理论标举的概念，更是京剧舞台美术和演出追求的境界。可是，从新式剧场的出现、时装新戏盛行，一直到海派京剧大兴机关布景……从传统那里继承的美学观念发生着悄然却巨大的改变，舞美理论也伴随着实践中的困惑一同探索与推进。

更加深入的本质性思考还有从京剧高度的象征化特征上来分析布景改革对于舞台演出的损伤，认为“皮黄是象征的艺术，所以不必要它完全合乎实际，海派的象征布景不但写实的意味太浓，不合皮黄象征的性质，而真马真汽车上台于应用上太不便利，且全部精力用在布景上则置皮黄的基本成分——演员的唱与念白于不顾，成了喧宾夺主，显然是不对的”^[7]。“大抵布景越多越妨碍演员之表演……连良对于布景，从不主张用之，何则？以其妨碍艺术之进展之，转移观众之目标也”^[8]。认为“设使中国戏曲依了写实主义一切要求，则中国戏曲象征的色彩将完全破坏”，“中国戏是没有布景的，中国舞台上的布景已然被锣鼓、音乐和动作术给代替了，就是凡是中国舞台的空间艺术都用时间艺术给代替了”的同时也在认为“中国舞台装饰，两张破桌子、五六把破椅子，能够给人们什么特别的兴奋吗？”^[9]机关布景破坏京剧演出的规律，晚近的西洋舞台布景不适用于中国戏曲，传统的一桌二椅又太简单，京剧舞美的发展始终存在着这些几乎是一个世纪以来就存在的困惑。所以，布景设置的困惑很自然地要通过场次和剧本结构来调整，这是很多艺人和实践者有意识或者无意识已经在进行着的，当时的舞台实践已经知道：“旧戏分场的组织很不宜于布景的设置，所以中国戏曲的设置布景必须剧本的组织变更为分幕制方可”^[9]对此，杜颖陶先生还曾有一个绝妙的感悟式比喻，他在认为“像真的布景往往容易离题”的同时把传统的京剧舞台和“像真的布景”用“春未透，花枝瘦”与“姹紫嫣红开遍”来比拟，认为两者之间“并没有高低之分，何能以繁简定优势？”^[10]

在论争中进行理论确立的同时，京剧舞台美术理论中的很多概念的抽取与确立也在这一时期有了前所未有的理论收获。1915 年，较早的京剧舞台美术文献，王梦生所作的《梨园佳话》^[11]《行头》、《切末》、《扮戏》中有了“行头”的概念，同时对京剧的行头、切末、扎扮分别做以细致梳理。1922 年，周剑云编辑《菊部丛刊》中^[12]收录剑云、景麟合著《不可不

作者简介 孙红侠，文学博士，中国艺术研究院戏曲研究所副研究员。

知录》，详细介绍京剧舞美“大衣箱、副大衣箱、盔头箱、二衣箱、靴子箱、梳头桌”六类，共计 677 种，其详尽程度是前所未有的。1926 年,许志豪、凌善清编辑共十册《戏学汇考》^[13]。卷一《戏学编》中第十章“戏装服式”中记述“大衣箱、二衣箱、盔头箱、靴子箱、梳头桌”共 439 种。卷三至卷十记录 106 出戏“全剧角色剧中人名装饰用具及擅长名伶剧情考略一览表”角色行当穿戴用具均详记，充分体现了对京剧服饰的重视。这一时期，论述外江班与京班行头差异的郑过宜《穿花靴与翻行头》^[14]、九畹室主《戏中服饰之研究》^[15]、舜九《戏中服饰之研究》^[16]、啸声《皮黄服装变异考》^[17]等也均有具有价值的见解。

事实上，在论争与冲突中，京剧的舞台美术已经开始了建构自身理论的进程，理论的主要来源是中国的传统艺术和美学的精神，宏观的阐释已经具有了理论建构的高度，规律性的总结也不乏精辟之见。表现在“表演”与“背景”的关系论上，已经在实践与论争中逐步确立了京剧表演重视辩证统一、重视和谐、重视民族特色和美学观念的表现手段,与“表演”关系最为密切的“背景”自然是其中很重要的一点，且无论艺术的表现手段和演员流派的特色得到怎样的张扬。这种对舞台背景与表演关系的论述已经是不同的戏剧观的反映。

这一时期理论的建构显然是以舞台经验和批评实践为基础的，并且密切根植于具体剧目的具体演出实际，所以理论的概括并非是空中楼阁。反过来，理论的探索也引导了京剧表演的实践过程，梅兰芳的时装新戏和海派的机关布景等就是这一时期的尝试和改变。在这个过程当中，京剧的发展曾经力求迈向现代，力求摆脱过传统的束缚。但是，时代的背景没有成为艺术发展的背景，艺术历史的变革和思想观念的变革仅仅给京剧的舞台美术带来了理论上的探索而非实践的收获。理论并没有脱离实际而是时时刻刻保持着与舞台演出之间的密切关系，理论终于被实践又一次证明，不符合京剧本体规律的东西只能是昙花一现和过眼烟云。经过了探索与轮回的京剧理论，也正是在这之后，走上了一条更为放松的发展道路，伴随着名家迭起和流派纷呈，它更加追求变革和自由，也体现了西方戏剧理论和思维的影响，但是它却以与实践唇齿相依的态势贴近传统的表演理论与舞美理论，并不断吸取传统戏曲理论中有益的东西，这个过程一直持续到京剧发展的“延安时期”和建国以后的理论转型。

三、20 世纪前期学人对京剧舞美理论建构的贡献

20 世纪前期，徐凌霄、齐如山、徐慕云、周贻白等人在京剧舞台美术理论的建构过程中均有独特贡献。

笔名为凌霄汉阁主的徐凌霄（1882-1961 年）是民国时期剧评家，著有《皮黄文学研究》等，他对各种舞美名目的记述已经在归类整理的基础上有了理论意义上的归纳总结。《说“盔头”》^[18]、《说“行头”》^[19]系列文章对京剧盔头行头进行定名和分类,《说“盔头”》一文分八个部分:盔头的分类，分成亏、帽、冠、巾四个部分、盔头名称、官私行头、构造物文饰、款式、重量、附录。同时考证高阳班关公盔头样式及与后来的区别、王瑶卿《樊江关》女帅盔、杨小楼在盔头

上的创新、虞姬罩等新式盔头的来历等问题。《说“行头”》一文给伶界行头定名，分别对蟒、箭、官衣、马褂四类戏衣做以详细介绍，每一类中从戏箱地位、图案以及颜色意义对角度论述。《论肖真的戏装》^[20]一文从“不满于程式的戏装之各个方面的论调”、“中式服装之自己立场”、“中式服装缺陷以及弱点”、“肖真戏装之利益”四个部分论述了“中式服装的理由和立场”，认为中式戏装的功能在于若干相类的人物的风格可以在程式的服装上表现出来。文中的见解已经切入并且十分切中京剧穿戴规制的规律性的东西，徐凌霄言到：“这种服装虽有不按时代的缺陷，同时亦有超时代的功能”，“服装是否可以不按时代，须先问剧本是不是符合历史”，其对后台奉为经典的“穿破不穿错”的解释为宁可失去新鲜华脆的“美”而不可失去恰合程式的“是”，可见，徐凌霄虽然没有将京剧的穿戴规制放在理论的框架下阐释，但是对于京剧从表演到舞美的终极规律是做了准确的把握的，那也就是通常艺谚中说的“不像不是戏，太像不是艺”。

齐如山先生是京剧学最主要的奠基人，他的京剧舞台美术理论是 20 世纪前期京剧舞美理论最重要的建树。这主要体现在齐如山理论著作六十一一种中关于京剧舞台美术的相关论述，1913 年《说戏》记载“戏院建筑”和“脚色装扮”；1928 年的《中国剧之组织》^[21]第三——七章《衣服》、《盔帽靴鞋》、《胡须》、《脸谱》、《切末物件》为舞台美术内容。1932 年至 1933 年之间，齐如山在国剧学会所办《国剧画报》上有《行头偶谈》^[22]、《风雅存小戏台志》^[23]、《倦勤斋小戏台志》^[24]、《南府戏台志》^[25]、《“纯一斋”戏台志》^[26]、《由翠屏山谈到换行头》^[27]考述性质论文。1935 年以后的北平国剧学会剧学丛书系列中有《行头盔头》^[28]、《国剧脸谱图（表）解》^[29]、《脸谱》^[30]、《国剧简要图案》^[31]。《行头盔头》是剧学丛书之九，上卷《行头》对京剧戏装的历史沿革、种类、规则做以简要概括，随后记录行头 177 种；下卷《盔头》对盔头历史、规制等做以简要介绍，随后详细记述盔头 128 种；《国剧脸谱图（表）解》分为：弁言、凡例、颜色谱、奸脸谱、勾法谱、眉谱、眼窝谱、嘴谱、脑门谱，各种谱式共计 93 副图谱；《脸谱》由总论、论颜色、论奸脸、论勾法、论眉、论眼窝、论嘴、论脑门、论鼻窝、附言及应行勾脸者题名略录共十章组成；1935 年的《国剧简要图案》有行头图、盔头图、髯口图、脸谱图、砌末图、兵器图七种。藏于中国艺术研究院图书馆的未公开出版本《戏中建筑》^[32]是齐如山 1932 年的手稿本，全书分为弁言、总论、分论三个部分，介绍城、关口、桥、门等共 46 种戏中建筑构成方式。

齐如山对京剧舞美理论的构建不仅在于首次如此完备和规模空前的对各种舞美名目的记述，更在于他在理论高度上的总结概括。行头应用的普适性、穿戴规制的程式性、脸谱的表现性与象征性均是齐如山筚路蓝缕的规律总结与理论提升。齐如山以基于“场上之道”理论视角探讨京剧舞美艺术的本质规律,也因此成为 20 世纪京剧舞台美术理论建树第一人。

徐慕云《中国戏剧史》^[33]和周贻白《中国剧场史》^[34]、《中国剧场小史》^[35]均以将京剧舞台美术内容纳入戏曲史治史范围和史学框架以内而具有理论贡献。徐慕云《中国戏剧史》是 20 世纪前期史学体例完备的戏曲史专著，其第四章《戏装

盔头靴子等名称》与卷四《脸谱服装在剧中之特殊功用》为以京剧为主的舞台美术内容，卷四“脸谱服装在剧中之特殊功用”论述脸谱的历史及功用、颜色及钩法，“戏装盔头靴子等名称”中，以大衣箱、二衣箱、盔头箱、靴子箱、胡须靴鞋之各种名称、梳妆台上各物之名称、砌末物件之名称等共 453 种。周贻白前期《中国剧场史》、《中国剧场小史》一直到后来的《中国戏曲论丛》^[36]和《中国戏剧史长编》^[37]，均有大量成熟史观观照之下的京剧舞美内容。《中国戏剧史长编》第九章“皮黄剧”第三十节“剧场的沿革与扮演”考述了皮黄剧也就是京剧在北京演出的剧场形制和舞台规则，系统梳理了皮黄与昆曲在舞台上的继承关系。徐、周两者对京剧舞台美术的贡献均在于以史学框架给予其较为详尽的记载。

四、结语

京剧的“舞台美术”常常被理解为属于美术学或者仅仅是与京剧学研究本体有所交叉而形成的研究范畴，即使在戏剧戏曲学的研究范围以内，舞台美术也经常因为它似乎仅仅代表着那些较之于舞台表演而更显得边缘化的服饰、化妆、背景、剧场等而也被学术研究“边缘化”。实际上，京剧研究中更为核心的“舞台表演”与放在“舞台美术”这个理论框架之下的“表演背景”的关系并不因此而遥远，且非常接近。

回溯 20 世纪舞美理论的建构过程，我们发现，“表演”与“背景”的关系等京剧舞美的理论问题并不是第一次被人关注，服饰化妆与舞台演出之间的密切联系与互动也并非没有相关的研究成果，事实上，表演与背景两者的关系在过去的一个世纪中已经有过太多的论述甚至是论争。只是，当不断有新的研究材料被发现并可以应用于京剧舞台美术的研究之时，我们发现，20 世纪前期无论对于“表演与背景关系论”的学术争论与研究还是对于理论初呈时期的京剧舞台美术理论，都是一个相当重要的特殊时期。

总之，20 世纪前期京剧舞台美术理论的建构所经历的从无到有的历程具有重大的学术意义，它体现着京剧学理论时代性与适应性的发展历程。如前所论，20 世纪前期尽管没有系统而专门的京剧论舞美理论著作问世，但是种种表达和思考也具有了理论自身独特的特征。在戏曲改良和五四运动的历史进程中，京剧的舞台美术在中西戏剧观的论争与冲突中已经开始了建构自身理论的进程，其以舞台经验和批评实践为基础，同时也体现了西方戏剧理论的影响。

在理论回溯的同时，我们还必须看到：20 世纪前期理论的宝贵积累却没有能阻断其在四十年代以后的理论转型。延安时期的戏剧理论是以改革为特征的，京剧理论身处其中，自然概莫能外,《逼上梁山》与《三打祝家庄》等戏政治的诉求显然超过了艺术的诉求，新式布景的使用似乎和全新的舞美探索一样同时登场，这种对布景与表演关系的认识被新中国成立以后的戏曲理论全面接受并运用，一直到京剧现代戏的集大成者——样板戏的出现和定型。京剧舞台美术中最具有争议性的表演与布景的关系论等问题虽然经过了 20 世纪前期的伟大探索，但是似乎终于又回到起点。

今天，当我们发现新的材料并重新审视 20 世纪前期京剧

舞美理论的建构之时，是否应该在理论回溯的同时再多一些现实的思考呢？这也许将是需要我们去关注和探索的下一个视点和问题。

参考文献：

- [1]陈独秀.通讯[J].新青年,1918年6月第4卷第6号.
- [2]胡适.文学进化观念与戏剧改良[J].新青年,1918年10月第5卷第4号.
- [3]钱玄同.寄陈独秀[J].新青年,1917年5月第3卷第1号.
- [4]张厚载.我的中国旧戏观[J].新青年,1918年10月第5卷第4号.
- [5]冯叔鸾.评戏杂说[G]//周剑云.菊部丛刊.上海:交通图书馆,1922.
- [6]马二先生:旧戏不宜用背景说[G]//周剑云.菊部丛刊.上海:交通图书馆,1922.
- [7]遯庵.论皮黄剧服装、用具和布景[J].十日戏剧,1941（6）.
- [8]爱萍室主.马连良之反对布景谈[J].十日戏剧,1940（67）.
- [9]佟晶心.中国舞台装饰与绘画[J].剧学月刊,1935（12）.
- [10]杜颖陶.舞台装饰概论[J].剧学月刊,1935（2）.
- [11]王梦生.梨园佳话[M].商务印书馆,1915.
- [12]周剑云.菊部丛刊[M].上海.交通图书馆,1922.
- [13]许志豪，凌善清.戏学汇考[M].上海：大东书局，1926.
- [14]郑过宜.穿花靴与翻行头[J].戏剧月刊,1928（2）.
- [15]九畹室主.戏中服饰之研究[J].戏剧月刊,1930（8）.
- [16]舜九.戏中服饰之研究[J].戏剧月刊,1931（6）.
- [17]啸声.皮黄服装变异考[J].戏剧周报,1936（7）.
- [18]霄.说“盔头”[J].剧学月刊,1934（3、4）.
- [19]霄.说“行头”[J].剧学月刊,1934（5、6）.
- [20]徐凌霄.论肖真的戏装[J].剧学月刊,1933（3）.
- [21]齐如山.中国剧之组织[M].北平国剧学会,1928.
- [22]齐如山.行头偶谈[J].国剧画报,1932（7）.
- [23]齐如山.风雅存小戏台志[J].国剧画报,1932（6）.
- [24]齐如山.倦勤斋小戏台志[J].国剧画报,1932（12）.
- [25]齐如山.南府戏台志[J].国剧画报,1932（39-40）.
- [26]齐如山.“纯一斋”戏台志[J].国剧画报,1933（14、15）.
- [27]齐如山.由翠屏山谈到换行头[J].国剧画报,1933（17）.
- [28]齐如山.行头盔头[M].北平：国剧学会,1935.
- [29]齐如山.国剧脸谱图（表）解[M].北平：松竹梅商店发行,1932.
- [30]齐如山.脸谱[M].北平：国剧学会，松竹梅商店发行,1934.
- [31]齐如山.国剧简要图案[M].北平：国剧学会,1935.
- [32]齐如山.戏中建筑[M].北京：中国艺术研究院图书馆藏，齐如山手稿本，1932.
- [33]徐慕云.中国戏剧史[M].上海：世界书局,1938.
- [34]周贻白.中国剧场史[M].上海：商务印书馆,1936.
- [35]周贻白.中国剧场小史[M].上海：永祥书局,1946.
- [36]周贻白.中国戏曲论丛[M].北京:中华书局,1952.
- [37]周贻白.中国戏剧史长编[M].北京:人民文学出版社,1960.