

北京服装学院

硕士学位论文

京剧服装与脸谱的色彩研究

姓名：谭征

申请学位级别：硕士

专业：设计艺术学

指导教师：庞绮

20081201

京剧服装与脸谱的色彩研究

摘 要

京剧是一门综合艺术，从她在舞台上呈现给观众的视觉形象来看，服装和脸谱是其突出表现特色。京剧重视用色彩来营造气氛、塑造人物。鲜艳夺目的戏衣、神奇怪诞的脸谱，富有独立的欣赏价值，是享誉中外的艺术瑰宝。然而，对戏曲舞台色彩选择的研究仍停留在“红表忠勇”、“黑显刚直”之类的现象描述上，至于决定京剧色彩选择的文化内涵则少有提及。本文将把京剧舞台美术中最具有视觉张力的京剧服装与脸谱作为研究对象，以色彩视角探究京剧艺术的用色特征，总结分析其择色规律，特别应用 NCS 色彩体系对京剧脸谱色彩进行分析，以便更好的解读京剧服装与脸谱色彩选择原理及渊源，从中寻找京剧服装与脸谱色彩对于现代色彩设计的意义及启示。

关键词：京剧服装；京剧脸谱；色彩分析

COLOR RESEARCH OF

PEKING OPERA CLOTHING AND MASKS

Abstract

Peking Opera is one of a comprehensive arts, from the visual image showing the audience, that clothing and masks are highlight characteristics. Peking Opera attaches great importance to use color to create an atmosphere and to shape characters. The colorful clothes and the bizarre magic mask have the independent value, which is the famous Chinese and foreign art treasures. However, on the study of the color stage choosing is still in the description of the phenomenon such as red shows faithful brave, black shows firm and white shows treacherous. As for the determination of the Peking Opera color choice is not mentioned frequently. The article will study the colorful clothes and the masks in the opera stage, and explore the art of Peking Opera with characteristics from the perspective of color, and sum up and analyze the color regulation. Specially apply Natural Color System to analyze the color of Peking Opera masks. In order to interpret the principle and origin of the Peking Opera clothing and masks, we will look for the meaning and Inspire on modern color design.

Key Words: Peking Opera Clothing ; Peking Opera Masks ; Color Analysis

原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下独立进行研究工作所取得的成果，论文中有关资料和数据是实事求是的。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。

若有不实之处，本人愿意承担相关法律责任。

学位论文作者签名：

日期：2008年12月19日

学位论文授权使用授权书

学位论文作者完全了解北京服装学院有关保留和使用学位论文的规定，即：研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属北京服装学院。学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许学位论文被查阅、借阅和复印；学校可以将学位论文的全部或部分内容公开或编入有关数据库进行检索，可以允许采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

保密的学位论文在解密后适用本授权书。

学位论文作者签名：

日期：2008年12月19日

导师签名：

日期：2008年12月19日

第 1 章 绪论

文化需要传承，需要继续，需要生生不息。世间的事，有兴衰存亡之规律。所以，许多人说，文化与艺术的发展也应当顺其自然，衰败的就任其衰败，灭亡的就让其灭亡，不要阻碍新生事物的茁长。不过，文化艺术不能等同自然界的优胜劣汰，文化传承断绝了，薪火就不能继续。哪个国家没有自己的文化传统，哪个文化传统没有令人钦佩的创造发明、令人叹为观止的艺术展现？但是在全球化的时代，无数形式的文化遗产正面临消失的危机。有一些是传人绝续，技艺传承后继无人以致人亡艺绝；或者缺乏保护和保存的手段；或者是因时代变迁不能适应，特别是在信息化、后工业时代、城市化、机械化的冲击下，为了图存，为了富国强兵，为了与世界列强争一日之短长，只好“全盘西化”，或“全球化”，甚至践踏自己的文化传统，以免拖了现代化的后腿。

作为文化遗产的守卫者，把保护世界文化遗产视为己任的联合国科教文组织做出了对非实物文化遗产的保护政策。2001 年昆曲被联合国科教文组织评审通过列入首批“非物质文化遗产代表作”名单。这一重大事件，进一步调高了我们对于昆曲以及中国传统戏曲历史价值的认识。2003 年联合国科教文组织大会通过了保护非物质文化遗产公约。公约的出现为在中国推展保护文化遗产，特别是历经 20 世纪中国文化传播受到莫大残害与践踏后，无疑提供了强有力的政策保证。“非物质文化遗产”指被各群体、表演、表演形式、知识和技能及其有关的工具、实物、工艺品和文化场所。按上述定义，我国传统戏曲艺术包含于中国非物质文化遗产之列。2006 年国务院批准京剧等进入国家非物质文化遗产名录。

中国戏曲不仅是我们的民族的文化经典，同时也是世界文化经典。中国的戏曲与希腊悲剧和喜剧、印度梵剧并称为世界三大古老的戏剧文化，在世界文学史、音乐史、舞蹈史等都占有重要的地位。中国戏曲，起源于原始歌舞，是一种历史悠久的综合舞台艺术样式。它的特点是将众多艺术形式以一种标准聚合在一起，在共同具有的性质中体现其各自的个性。这些形式主要包括：诗、乐、舞。诗指其文学，乐指其音乐伴奏，舞指其表演。此外还包括舞台美术、服装、化妆等方面。而这些艺术因素在戏曲中都为了一个目的，即演故事；都遵循一个原则，即美。

从戏曲在舞台上呈现给观众的视觉形象来看，除了处于戏曲核心地位的表演方面，舞台上的人物造型和景物造型就是人们眼中最为直接而重要的了，在传统戏曲中，人物造型方面更是重视和突出的重点。人物造型包括头、面部化妆和服装两大部分，景物造型主要

包括砌末。举凡是看过中国戏曲艺术的表演,哪怕只有一次机会,也定会对那些镶金镌银的戏衣和涂红画绿的脸谱,留下强烈永久的印象。的确,戏曲舞台重视用色彩来营造气氛、塑造人物。鲜艳夺目的戏衣、神奇怪诞的脸谱,富有独立的欣赏价值,是享誉中外的艺术瑰宝。

在中国所有地方戏曲种类中,京剧是享有最高声誉的剧种也是最代表中国艺术特色的全国性戏剧。京剧也被称为“东方歌剧”是因为两个剧种都集歌唱、舞蹈、音乐、美术、文学等于一身,形式上极为类似,同时,在各自不同的文化背景中,他们都获得了经典性地位。本文将把京剧舞台美术中最具有视觉张力的京剧服装与脸谱作为研究对象,以色彩视角探究京剧艺术的用色特征,总结其择色规律。

1.1 京剧服装与脸谱的色彩分析的概念的界定

本次京剧服装与脸谱的色彩研究的范围包括京剧服装造型艺术、京剧脸谱视觉形态、京剧服装与脸谱色彩表现等,虽然几个方面均有涉及,但本文侧重点在京剧服装与脸谱色彩的表现功能、特点,京剧服装脸谱色彩的内涵上。

1.2 京剧服装与脸谱的色彩研究现状

虽然关于我国传统戏曲艺术的研究源远流长,但是侧重在京剧服装与脸谱的色彩分析研究远远不足,因为学者更多是从历史延续中解读我们的国粹艺术,而且他们的侧重点是在京剧服装脸谱的形态表现方面,很少有关于京剧服装与脸谱的色彩的专著,对传统戏曲色彩的研究至今仍停留在“红表忠勇”、“黑显刚直”、“白贬奸邪”之类的现象描述上,至于决定戏曲色彩选择的文化内涵则少有提及。

1.3 研究方法和试图解决的问题

本篇论文就京剧服装与脸谱的色彩表现与发展渊源做一点历史研究及文化探索。论文收集了京剧服装与脸谱色彩表现特点和功能在京戏中的应用,结合一些国内学者研究戏曲色彩的一些方法对于京剧服装与脸谱色彩进行研究,对典型京剧资料作了收集,发掘了色彩与京剧服装与脸谱视觉表现之关联,应用色彩体系对京剧脸谱进行色彩提取分析从中找出其用色特点,以便更好的解读京剧服装与脸谱色彩选择原理及渊源,从中寻找京剧服装与脸谱色彩对于现代色彩设计的意义。

京剧服装和脸谱通过无数艺人的长期舞台实践,构成了一套互相制约、相得益彰的规律化和规范化的程式。它作为创造舞台形象的艺术手段是十分丰富的,而用法又是十分严格的。不能驾驭这些程式,就无法完成京剧舞台艺术的创造。由于京剧在形成之初,便进

入了宫廷，使它的发育成长不同于其他地方剧种。要求它所表现的生活领域更宽，所要塑造的人物类型更多，对它的技艺的全面性、完整性也要求得更严，对它创造舞台形象的美学要求也更高，因此京剧服装与脸谱色彩的研究从一开始就具有其独特性。我试图找出研究京剧服装与脸谱色彩的方法，我更倾向于研究几个特性方面的内涵，而不是拘泥于表象的描述。因为在我之前，已经有很多艺术家前辈对于京剧服装的历史发展做了全面的研究，另外国外关于色彩理论的研究也已成熟，但就具有强烈东方哲学性的京剧与西方科学体系下产生的色彩体系相结合的分析还存在空白，我在本文中借鉴了他们的论点，同时试图找出他们彼此之间的结合点做尝试性分析。

1.4 本文的框架结构

本文首先从京剧服装与脸谱的视觉意义上做出简要分析，阐述京剧服装与脸谱的写意性与塑造人物的功能性等特点。京剧服装与脸谱色彩的表现、功能和传统渊源作全面的阐述、考证。基于以上研究，进一步对京剧脸谱色彩做色彩体系分析，由此总结出京剧脸谱色彩选择的规律。最后收集部分现实资料分析京剧服装与脸谱色彩在现代色彩设计中的应用，启示未来色彩设计与民族色彩如何平衡发展，最终得出本文的结论。

第2章 京剧服装与脸谱视觉意义概述

2.1 京剧的发展情况概述

京剧是地地道道的中国国粹，因形成于北京而得名，但他的源头还要追溯到几种古老的地方戏曲。大约在两百多年前，清乾隆皇帝南巡时，对地方的戏曲产生了浓厚的兴趣。在乾隆五十五年，即公元1790年，安庆艺人高朗亭带领三庆班进京为乾隆皇帝祝寿，这一次的演出被称为“徽班进京”，它使徽班在京扎根。此后，不仅三庆班在北京继续演出，四喜班、春台班与和春班等徽班也相继进京演出。“三庆”、“四喜”、“春台”、“和春”就是著名的四大徽班。四大徽班在北京的演出盛况空前，人们趋之若鹜。这些来自安徽与湖北的表演家在表演结束后，就留在了北京，于是，一种以徽调“二簧”和汉调“西皮”为主，兼收昆曲、秦腔、梆子等地方戏精华的新剧种诞生了，逐步演变和发展成了后来享誉中国的“京剧”。近两百年的发展历程中，京剧在唱词、念白及字韵上越来越北京化，使用的二胡、京胡等乐器也融合了多个民族的文明，它终于成为了一种成熟的艺术。

京剧的形成和逐渐成熟，主要是徽剧和汉剧得以融于一堂，而又能在北京这个历史都城多方面的继承古老戏曲艺术传统。艺术家的创造才能和他们始终不脱于民间演出，得到大众的喜爱与支持；“上有好者，下必甚焉”，帝王公侯为京剧发展提供了优越的物质条件及精神支持，并对艺术质量提出较高的要求，促进了演唱技艺的提升和舞台艺术的规范化。

京剧的表演有一套完整的体系，也可以说京剧开宗明义地承认程式，因为它是在长期舞台实践和丰富的社会生活中高度提炼的表演语汇，用程式将生活动作舞蹈化和艺术化。京剧表演是自由、灵活的，它继承了中国民间戏曲载歌载舞演故事的传统，唱（歌唱）、念（念白）、做（表演）、打（武打）、舞（舞蹈）为一体、通过程式的表演手段叙演故事，刻画人物，表达“喜、怒、哀、乐、惊、恐、悲”的思想感情。角色可分为：生（男人）、旦（女人）、净（男人）、丑（男、女人皆有）四大行当。人物有忠奸之分，美丑之分、善恶之分。他的五彩缤纷的道具、服装、化妆以及舞台布景（图1）全部具有象征行且为舞蹈表演故事这一目的而服务。舞台上只有一桌两椅的简单装置，故事发生的环境主要靠演员的演唱和念白来向观众交代。这是一种绝顶聪明的做法，因为这样便于观众发挥想象力，也更便于演员的做戏。挥鞭上马、摇桨离岸；七八人百万雄兵，三五步行遍天下；无声不歌，无动不舞，这便是京剧的魅力所在。

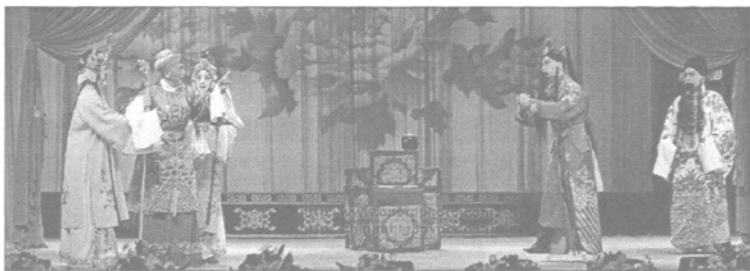


图1 京剧表演场景

2.2 京剧服装视觉审美的意义

京剧的一个特点是虚实的有机结合，用虚的表演来体现现实的本质，而虚拟化的表演不仅仅要给人以实感，更重要的是创造一个美的意境，京剧服装的功劳即在于此。归纳起来京剧服装视觉审美的意义主要为以下几方面：

第一，京剧服装具有夸张写意美。京剧的一大特点，就在于其写意性，所发掘的是一种内心深处的共鸣，而不是简单体现在人物脸部的表情，也就是所谓的“在己不动声色而使人泪下”。所以无论舞台布置、人物化妆或人物服饰具有写意性。传统的京剧服装是民族性很强的夸张写意服装，它不受现实生活中一般逻辑的规范和限制，表现在对季节、时代、地域等因素的忽略，而是运用象征、变形等夸张手段，设计各类人物的服装，服务于舞台美学和人物的身份、性格、地位、年龄等与人物背景相关的方面，使服装有了鲜明的美学特征。京剧服装的夸张写意美，是京剧服装的非物质文化遗产价值所在。（图2）



图2 极具夸张写意美的京剧华服

第二，京剧服装具有象征意境美。色彩和图形对于人物性格的刻画是无声的，但却比语言更传神、更简练，不仅对演员的潜在表演素质是一个调动，而且直接作用于观众的视觉，使观众直接感受人物性格所具有的美学特征。这种特征用写意的手法绘制出来，使京剧具有了典雅、高深的气质，这在世界戏剧史上也堪称典范。如蟒袍（图3），它源于明代的“蟒衣”。在蟒衣基础上加工美化后形成的蟒袍，保留了蟒衣的基本形状和穿用范围，

继承了中国服装追求意境美的传统,赋予了更加鲜明的美学特征。从颜色上看,蟒袍分为上五色和下五色。上五色指红、绿、黄、白、黑;下五色指紫、粉、蓝、湖、香。什么样的人穿用上五色,什么样的人穿用下五色,有比较严格的规范。



图3 明代蟒服



图4 团龙蟒

除了服色上的象征意义之外,服装图案的象征特点也非常突出。拿蟒袍来说,之所以叫蟒袍,是因为上面有龙和蟒的图形,龙为五爪,张口吐火珠,角征独尊,为皇帝专用。蟒为四爪,闭口,象征臣服,用于亲王、将帅等。京剧蟒袍上的龙形大多为四爪,大概是因为舞台上都是假皇帝吧。蟒袍上的龙形并非千篇一律,而是大致分为三类。即团龙蟒(图4)、行龙蟒和大龙蟒。团龙蟒,是把龙画成圆形,绣在蟒袍上,通常在全身绣十个团龙,用于性格较为沉稳的人物。行龙蟒,是把龙的图形由团形改为自由舒展形,或俯首向下,或回头向上,或相对戏珠,或抬头吐水,昂扬矫健,具有动感。龙形扩大,数量减少,一般全身有六条行龙。用于性格粗犷、刚健、威严的人物。大龙蟒,龙形比行龙更为舒展、夸张,龙体也比行龙大得多,龙头在胸前,龙尾则甩至左肩,显得气势磅礴,不可一世,用于刚直暴烈或独霸一方的人物。

第三,京剧服装具有变形夸张美。戏曲艺术中的人物、故事情节都可以随编剧的丰富想象进行虚构,而唯有服装不能太离谱。服装不仅是戏曲演员表演的重要手段,也是观众欣赏艺术的视觉条件。如果照搬生活中的服装,就失去了戏曲艺术的魅力,正如杰出的京剧表演艺术家盖叫天所说:“真是生活,假是艺术。”假到什么程度才是具有强大吸引力、感染力的艺术呢?京剧服装的变形夸张技巧,就是一个很好的答复。



图5 武旦演员使用的靠旗



图6 武生着靠服

以京剧的“靠”为例。靠(图5、图6)是京剧中武将通用的戎服,源于清代将官的戎服。靠就是在此基础上,吸收了古代铠甲战服的特点,经过装饰美化设计而成的。靠的造型极为夸张,除衣袖是紧身以外,其余部分完全脱离了生活原态,既游离于肌肤之外,又统一于身体之上,既像衣服,又像铠甲,既威严又美观,便于表现激烈开打的场面。特别是与靠配套穿用的靠旗,更是源于生活、高于生活。靠旗源于古代将官的令旗。古时候,将官传令,一般是一手执旗,一手执马缰绳,骑马飞奔。当速度很快或道路不平时,就需要双手执缰绳以保持身体的平衡,令旗就插在腰间。令旗演变为靠旗,由一面变为四面,由插在腰间变为固定在背部,虽然失去了传令的功能,但保留了将官的身份。演员通过靠旗的静与动,可以多层次地表达人物的喜怒哀乐,即使站立不动,也平添了三分帅气,一旦开打,靠旗的左右摆动、上下翻飞,又充分展现了战争的激烈气氛,调动了观众的情绪。靠旗的这种演变简直如画家的神来之笔,有根有据,合情合理,又极富艺术魅力。可以说,任何一位观众,都不会去考证蟒、靠的来历,而是在艺术欣赏的同时,品味形式的美,领略其独特的魅力。

2.3 京剧脸谱视觉符号的意义

脸谱是中国戏曲独有的,是在舞台演出中使用的化妆造型艺术(图7)。从戏曲的角度来说,它是性格化的;从美术的角度来看,它是图案式的。京剧脸谱是中国戏曲脸谱艺术的代表,早期京剧脸谱的风貌可以从现今所存的清宫戏画中看到。在清同治、光绪年间,京剧界的徐宝成、钱宝峰、何桂山、穆凤山等名伶,开了京剧脸谱艺术的继承与发展之先河。到了20世纪,京剧艺术家辈出,流派纷呈,京剧脸谱也结合着表演越发完美和多样化。



图7 京剧脸谱

从表象上看,中国戏剧脸谱是戏曲人物造型手段之一,是中国古典戏剧特有的化妆艺术,其目的是通过规范而统一的视觉符号,向观众传递出戏曲人物的性格、年龄和忠、奸、善、恶等直观的信息。然而,中国戏曲里的脸谱艺术这一表象实际上却折射出中国传统文化里追求人格表里如一的道德观念或非善即恶的价值判断。

一般而言,不论是专门的演员戴着面具进行歌舞表演,还是自娱自乐式的假面舞会,或是出于其它目的,人们使用面具从根本上就是要获得某种超常的力量,隐藏自己的身份,不受任何束缚,从而成为一个完全自由的人。但是,京剧脸谱的特殊功能则是为了表现出角色人物的性格特征和人品道德,这种表现实际上是将角色人物做为载体,通过固化而一目了然的视觉符号向观众传播中国传统文化的道德观、善恶观和价值观。

也许,当初的京剧表演艺术中对于角色人物的脸部化妆仅仅是为了强化或丰富舞台演出效果。但是,随着角色人物面部化妆逐渐成为一种固定的模式并成为帮助观众辨别忠、奸、善、恶的视觉传播符号系统时,脸谱艺术这一特别的化妆表现形式就必然要有相应的文化内涵做支撑。因此,京剧脸谱艺术发展到今天,我们不能仅仅从纯艺术形式的角度去欣赏其表现形式,而应从文化的高度去分析其内在涵义。文化是看不见、摸不着的、抽象的东西,但文化又是由看得见、摸得着的、具象的东西所构成的,京剧脸谱正是以其看得见、摸得着的视觉符号体现并传播着中国传统文化的内在本质。

京剧脸谱在体现角色人物价值取向方面具有“相由心生”,表里如一的特点。比如,“京剧脸谱的基本颜色为红、紫、黑、白、蓝、绿、黄、粉、灰及金银色。最早的时候,颜色只是用来渲染和强调人物的本来肤色,后来才被赋予各种象征意义。红色代表忠诚和勇气,黑色代表忠诚和美德,白色代表残暴、忘恩负义、野心勃勃和飞扬跋扈。”^[1]除了颜色之外,京剧脸谱艺术还使用脸形、五官形状等其他表面特征表现戏剧人物的本性和内心世界。

在京剧艺术家们看来,由于人的自然特征不足以表现人的性格和人品,为了满足实际及审美的要求,艺术家在为中国戏剧人物设计脸谱时就必须夸张人物的特点,忽略无关的细节,这样才能把人物的个性显现出来。“在固定视觉符号系统的衬托下,脸谱不仅仅只

^{[1][2]} 钟勇.红脸、黑脸、白脸、元宝脸和变脸[M].天津:天津社会科学出版.2001年4月第一版.2004: 6-8.

是表现出人物身体及生理特征，更主要的是还能表现出人物的社会特征。”^[2]因此，京剧人物不乏画大红脸、大黑脸的正面形象和画大白脸的反面形象。(图8、图9)



图8 白脸曹操



图9 黑脸包拯

《水浒》里恶贯满盈的太监高俅画的就是正儿八经的大白脸，象征其是一个人神共怒的恶棍。与高俅的大白脸形成鲜明对照的是包拯的大黑脸，包公作为一代清官，其刚正不阿、公正廉明的人格官品受到历代国人的敬仰。但包公乃一介书生，且天生白脸，而白色在京剧脸谱的视觉符号的象征意义恰恰又是奸诈、虚伪，如果给包公也如实地画上白色脸谱显然就违背了京剧脸谱视觉符号系统的表征意义。于是，京剧便给予包公黑色的脸谱：“在他的额头上画上白色月牙以象征其具有神奇的力量，白天主持人间公道，夜晚判断阴界是非，让他获得铁面无私的外表，使他内在的性格与外在的形态达到高度的一致、和谐”。^[3]外表和内心的统一在关云长的脸谱上表现得更加天衣无缝。据民间传说，关云长早年为民除害惹了官司后，为逃避搜捕躲进枣林藏身，因其看的、吃的、喝的都是红枣和枣子水，关云长的脸因而变成了枣红色，舞台上的关云长便被赋予一副通红的重枣脸，外加一对丹凤眼和卧蚕眉，象征着庄重和威严。

京剧脸谱的大部分都能让观众一目了然地判断出罩在脸谱后面的角色人物是忠还是奸，是善还是恶，包公、关云长、张飞等人一登场就能看出是好人，高俅、董卓和严嵩等人一露脸便知道是恶棍。这种视觉符号的文化核心就是绝对不允许内外矛盾、表里不一的人格现象存在，认为一个人有什么样的人品便一定是具有相应的外表(脸谱)，反之亦然。观众通过脸谱这种特殊的视觉符号就能判断脸谱后面角色人物的忠奸善恶。如此这般，自然而然地就使大多数中国人接受或推崇非此即彼、表里如一的人格判断的思维方式。既然外表成为内在人品的必然外延，以貌取人不仅易如反掌，而且这种判断是非的手段还成了最可靠、最直截了当的途径。

^[3] 郭维庚. 脸谱故事. 上海: 上海文艺出版社. 1992: 14-15.

第3章 京剧服装与脸谱的色彩表现

3.1 京剧服装和脸谱的色彩表现特点

崇尚华美是京剧服装和脸谱色彩的显著特点。

徐孝常在《梦中缘》中有这样描写：“子弟装饰，备极靡丽，台榭辉煌。”^[4]诚如所言，京剧行头甚至舞台在色彩的繁富华丽中有显著表现，从其整体来看，是追求斑斓多彩，明朗华美的。

第一，崇尚华美的特点反映在京剧的服装上（图10、图11）。穿红着绿是京剧装扮的古老传统，如杨玉环、穆桂英、关羽、孙悟空、花云、杨延辉等京剧人物的着装带有强烈的繁丽之美，给人以五彩缤纷之感。浓墨重彩的刻画之下，使人物形象显得极其饱满厚重。如京剧舞台上晚年关羽形象的造型是：头戴夫子盔，身穿绿靠、黄彩裤，足下是绿色虎头靴，两鬓边则垂下两条黑色牵巾，胸前又有黄色靠绸，更从夫子盔的左右两耳子下缀有长长的杏黄色丝穗，与脑后披巾相连的两条白色绣花飘带也垂于前胸之两侧，绿靠内更衬穿箭衣，因而又有箭衣上的绣花海水江涯从靠衣的前后两篇之间显露出来；这一切与关羽特有的红色脸谱和灰色的三髯口相配，生动地绘出关羽的造型。在这个人物身上，以红脸、绿靠为主调，和谐地汇集了红、黄、绿、白、灰、黑等多种色彩，共同勾绘出一种威严而圣美，鲜明而厚重的气象，从而使关羽的形象深深印入观众脑海。



图10 华美的京剧服装



图11 色彩斑斓的京剧服装

《拿高登》一剧的主角高登出场时头戴白扎巾，身穿白绣花褶子，内穿白花箭衣，系大带，穿红彩裤，足下登厚底鞋。高登是高官子弟，穿一身白色绣花衣装显得漂亮而阔绰，似乎已无可厚非。可是，要表现高登品质的恶劣则显不足。于是，高明的京剧表演者，在高登所穿白花褶子与白花箭衣之间，又给他“衬”上了一件大红色的褶子，白色与红色的强烈对比中同时传递了人物性格讯息。再如《行路苦寻》中的主角康氏是一个老旦扮演的

^[4] 徐孝常.中国古典戏曲序跋汇编三[M].山东：齐鲁书社.1989：1692.

角色，康氏生活极其贫困。在实际生活中的康氏只能是一副衣衫破旧、满面风尘、灰暗无光的样子，要想使她的服装穿出令人赏心悦目的美感似乎是不可能的。然而，京剧舞台上的在行路中的康氏造型却依然显得优美，可谓难能可贵，“头上是黥网子、黥发髻、蓝绸条；身穿浅米色褶子、青彩裤、绿腰包、腰系白腰巾；脚穿福字履；身背杏黄色包袱；肩上还扛着一把枣红色雨伞。”这样的设计根本不是灰暗无光，而是色彩生动，淡雅谐调，颇有风采，尤其是添上一把枣红色雨伞，不仅点出旅途奔波之苦，而且构成了冷色调与暖色调的对照，显得格外悦目。还有著名老旦演员李金泉主演的老旦戏《罢宴》，她饰演剧中主角刘姬。这出戏的剧情是宋朝名臣寇准为办寿宴，府中灯光辉煌，陈列宝珍，大兴奢侈之风。其府中的老仆刘姬对此颇不以为然，向寇准回顾寇母当年艰苦度日的情景，劝其弃奢返俭。寇准省悟，遂罢宴。剧中刘姬在寇准府中有着一个比较特殊的地位。刘姬受到寇准的尊重，他的谏言居然能使寇准乐于遵从，在这种情况下可以想象她在吃穿等物质生活上显然较为优裕的；而与此同时，刘姬又毕竟是一个老仆的身份，这一身份又限制她不能在穿戴方面穿蟒。这位刘姬的扮相是穿香色褶子，外罩青色老旦大坎肩（其大领上绣金万字纹），绿腰包，福字履，头上是白发髻、香色绸条、簪红绒花，手拄鹿头拐杖。丰富的色彩，简洁而富丽的图案装饰、拐杖的类型等无不提示出这样的含义：这位老姬非同一般，显现出一派安富尊荣的意味。

第二，崇尚华美的特点反映在演员的面部化妆上。“满脸涂污”的花面对色彩的依赖自不待言，即使是“俊扮”的生、旦，也必须靠鲜艳的色彩把本相掩盖起来，而以“假脸”示人(图 12)。生、旦面部色彩夸张性明显，其面颊多涂成粉红色，眉眼均以黑色描画，嘴唇涂成深红色。生角从眉心至脑门画一深红色“枪尖”，或画一弧形红晕，谓之“过桥”。旦角珠翠满头，面部艳若盛开的桃花。另外，京剧旦角的头饰，也极尽瑰丽之能事，像《拾玉镯》里的孙玉姣，那些清透鲜艳的玻璃，制成钻石红宝样，阳光下宝光流转，璀璨夺目。做工好的水钻头面，必定不是塑料制品，大块红色玻璃纯净透亮，绝无气泡瑕疵，棱面精心琢磨，有似八心八箭磨法的钻石。



图 12 京剧面部化妆

追求色彩对比是京剧服装与脸谱色彩选择的又一特点。

第一，黑白对比是京剧服饰中大量运用的手法。从光学角度分析，黑色是三原色光的等量相减，白色是三原色光的等量相加。黑和白包容了世界上千变万化的色彩于一，因此，传统京剧大量运用黑和白色做为服装色彩运用的一条途径，是再简单又再丰富不过了。它是寓丰富于简单之中，在简单中求得概括。《霸王别姬》是一出净、旦为主的折子戏，霸王穿黑靠，勾黑脸，虞姬穿白裙袄，俊扮粉妆，这一黑一白，一壮一秀，是黑白的强烈对比，浓淡的强烈对比，美丑的强烈对比，相辅相成，对立又统一。《挡马》、《三岔口》、《两将军》等，都是以黑、白两色为服饰基色，装扮剧中的主要角色。《挡马》中杨八姐女扮男装穿白、焦光普穿黑这是一男一女的短打戏，《三岔口》中的任堂惠和刘利华，《两将军》中的马超和张飞，都是两个男角色为主的武打戏，都是一白一黑，在对比中塑造人物性格，成为京剧服饰中重要的着装方法。

第二，华素对比是京剧服饰中又一常用配色手法。京剧服饰，不注重时代特点的追求，没有季节变化的表现，也不带有地区性的特色，而以角色的等级地位和类别为标准，帮助刻画人物性格。这当中，华丽与朴素的对比服饰，更多地体现了角色的性格因素。《铡美案》、《豆汁记》两出戏，是华素对比的典型注脚。《铡美案》中，受害者是秦香莲，穿黑裙子，白孝带，蓝边饰，不尚奢华，处境令人同情；陈士美身居高位，享受驸马待遇，穿华丽的红蟒花翅，华贵显赫。随着剧情发展，对陈士美越来越憎恨，最后被包拯处死时，刽子手剥掉他的外衣，给人一种剥掉了他虚伪外壳的感觉。两个人物，一个着衣华丽而内心丑恶，一个朴素寒微而内心高洁，形成了强烈的反差。是穷与富的对比，是素与华的对比，也是善与恶的对比。《豆汁记》中穷书生莫稽，在生命旦夕不保的情况中被救活，后做了县官由穷衣换上了官衣，俨然一表人才，前后判若两人，人格也随地位变化而改变，服饰的变化紧紧与地位的变化融合在一起，形成又一种素与华的对比。

追求色彩赏玩性也是京剧服装与脸谱色彩选择的一个基本特点。

早在公元前二三百年，中国战国时期的思想家荀子在其所写的《劝学》一文中，即提出了一个论点：“目好之五色”。这说明在中国古代，人们早就认识到丰富的色彩是人的一个普遍的审美需要。京剧的行头与化妆可以说正好满足了这个“目好之五色”的要求。齐如山在其研究京剧的著作中曾指出京剧艺术是“无声不歌，无动不舞”，周信芳也讲过京剧是“每字必歌，有动必舞”，他们都是正确地指出了京剧有着异常突出的以歌舞愉悦耳目的可赏玩性。在这“无声不歌，无动不舞”八个字下面，其实还可以再加上四个字——“无形不彩”，也就是说在京剧舞台上出现的构成人物外形的主要部分，即各个人物所穿的服装无不赋之以适当而鲜明的色彩，从而在整体上形成了一个五彩斑斓的艺术世界。博

大精深的京剧艺术在人们心目中留下的印象，不仅是歌喉的展露，舞姿的奔泻，而且是色彩的交响。人们在欣赏京剧之际，对于表演者所穿的行头以及行头与表演者的相映生辉中，也往往能得到寻味的乐趣。

3.2 京剧服装和脸谱的色彩表现功能

传统京剧反映帝王将相剧目偏多，这就为京剧服装与脸谱在色彩处理上提供了有力的依据和条件。色彩是京剧艺术家向观众传达讯息的一种独特而又重要的文化语言，有着多方面的表现功能。

第一，装饰性功能。

人的眼睛有接受和处理多种色彩信息的本能，本能实现的程度与主体所获得的快感成正比。因此，色彩分辨能力仅次于鸟类的人无不喜爱鲜艳而丰富的色彩，色彩也因此获得了装饰功能。

京剧的服装色彩首先是为了饰美娱目。譬如，无论是“画衣”还是“素衣”，水袖一般总是白的（图13），这既不是生活服装色彩的再现，也不表示什么特殊的意义。水袖之设主要是为了便于舞蹈——长袖善舞，^[5]水袖的色彩选择也只是为了造成色彩的对比，以吸引观众的注意力。不同颜色可使人的面部得到神奇的美化，因此，戏曲艺人无不重视用色彩来美化自己的形象。又譬如，旦角常用黑色贴片贴于两鬓，美化脸型。梅兰芳说：“圆脸的贴直一点，就可以使脸型变得长一些；长脸的贴弯一点，就可以使脸型显得圆一些。”^[6]生、旦等角色用黑色美化眉眼，剃掉眉毛，再用黑色描画。生画粗而上扬的剑眉，旦描细而弯的柳叶眉。眼角、眼皮涂上黑色，单眼皮变成双眼皮，小而难看的圆眼睛可以变成大而好看的“丹凤眼”。鼻梁两侧涂上暗红色，即使是塌鼻梁也会显得直而高。



图13 京剧服装白色水袖

^[5] 旧时戏台上盛行以男扮女，长袖还有遮蔽男旦粗大手掌的美化作用。

^[6] 梅兰芳. 中国京剧的表演艺术, 梅兰芳文集[M]. 北京: 中国戏剧出版社. 1962: 26.

第二，别异性功能。

别行当 京剧分行最为细密，有生、旦、净、丑四大行当，每行又分若干分支。如生行分老生、小生、武生；旦行分青衣、花旦、武旦、刀马旦、老旦等。从化装到表演，每个行当都有各自的程式。演员一出场，观众即可从其面部或戏衣的色彩一眼认出是何类角色。净行的重要标志是“满脸涂污”——勾画脸谱，因面部所用之主色不同，又分为黑净（黑头）、红净（红生）、白净（白面）等分支。鼻梁上抹有白粉的是丑角。旦行的分支也靠色彩来加以区别，如青衣即因服青（黑）色褶子而得名。

明尊卑 主要由京剧服装的色彩担负。就传统京剧服装本身的色彩来讲，在五彩缤纷的大自然中，它的使用范围少的可怜，由于京剧服装在京剧艺术整体发展中经受着多方面的制约，为此传统京剧服装在色彩处理上局限于十蟒十靠的制度”。皇帝服黄，大臣按品级分服红、绿、黑、白色蟒袍。京剧舞台的蟒服已不止五色，亦以色彩分尊卑：“皇帝穿正黄色，王爵、太子穿杏黄色，元老穿香色或白色，侯爵穿红色。”中级官员穿官衣，色彩为紫、红、蓝、黑等单色，而没有蟒袍上的那些遍及全身的彩绣花纹。官衣也从颜色上区别官级的高低，紫色、红色级别最高，蓝色次之，黑色最低。^[6]官与民亦借戏衣颜色来区分。达官贵人穿布满花绣、色彩艳丽的“花（画）衣”；贫苦百姓穿色彩灰暗、浑然一色的“素衣”；“穷书生、目不识丁的粗人、门官、奴仆、家院等皆穿青袍。”^[7]素色“茶衣”和“老斗衣”为渔民、樵夫、牧童、酒保等卑贱者所服。

担负这一职能的不只是色彩（服装的样式、质地亦可区分人物的等级），京剧服装之色也不仅担负此一项职能，因此不可作绝对化的理解。譬如，一般说来，卑贱者服“素衣”，高贵者穿“画衣”。《西厢记》中崔莺莺游佛殿时穿“素袄”。这里的“素袄”并不说明其卑贱，而是点明她正为父亲服丧。又如，《女起解》中的苏三和《斩娥》中的窦娥皆服红。这并不说明她们高贵，而是点明罪犯之身份。古代罪犯服赭衣，为了美观和褒扬蒙受冤屈的罪囚，戏台上的“罪衣”也就成了大红色。再如，元杂剧舞台上关羽通常穿红袍，但在京剧中，他改穿绿袍。服色变化并不表明关羽的地位发生了变化，而是艺人觉得红脸再配红袍过于扎眼，而且缺乏色彩对比，故据《三国演义》“云长青巾绿袍”之描写，以绿易红。

序长幼 服装和脸谱均担负。譬如，褶子为平民便服，老者用米色，中年用黑，青年则用大红或粉红。帔为帝王将相、权贵显要的常礼服和便服：“老年人穿香色，或蓝色，

^[7] 焦菊隐. 今日之中国戏剧, 焦菊隐戏剧散论[M]. 北京: 中国戏剧出版社. 1985: 345 .

中年人穿红色，蓝色，少年人穿红色，粉色。”^[8]靠是武将出阵时的装束，其色亦因年龄而异，老师用黄，青壮年用粉红或银白。髯口的色彩也有区别年龄的作用。中年用黑，老年用白，介于二者之间者则用黦（灰白色）。例如，刘备在《长坂坡》中用黑须，《两将军》中用黦须，《白帝城》中则用白须。诸葛亮在《群英会》中用黑三（髯口之一种，三绺），《空城计》中用黦三，《天水关》中用白三。不同颜色的须，显示了年龄的变化。面部色彩亦可序长幼，这主要表现在俊扮的生、旦等角色上：青年用粉红色，中年用老红或古铜色，老年用灰色，示气血有盛衰。

第三，寓褒贬功能。

公忠者赋予正貌，奸邪者刻以丑形，是戏曲人物塑造的重要原则，反应在人物造型上，就是把角色的善恶正邪穿在身上、画在脸上。梅兰芳说，戏曲人物一出场，就要给观众一个明确的人品概念——正直的，或奸邪的，善良的，或丑恶的，一望而知。^[9]戏衣和脸谱都有这方面的功能。“参军”衣绿即是以绿寓贬。李渔说，清代戏曲舞台以青衫与蓝衫别君子与小人：“记予幼时观场，凡遇秀才赴考，及谒见当途贵人，所衣之服，皆青素圆领，未有着蓝衫者。三十年来，始见此服。近则蓝衫与青衫并用，即以之别君子、小人——凡以正生、小生及外、末脚色而为君子者，照旧衣青圆领；惟以净、丑脚色而为小人者，则着蓝衫。”京剧当然也以服装之色彩寄寓褒贬：“服装的基色，除身份、地位，和人物的性格、脸色也有关系：如正直的人常穿红色或绿色。如《单刀会》等戏中的关羽、《坛山谷》中的姜维、《斩经堂》的吴汉均穿绿蟒。黑蟒多为性格刚毅或性格威猛的正面人物所穿着，如《铡美案》等剧的包拯、《龙凤呈祥》等剧的张飞、《霸王别姬》中的项羽、《御果园》中的尉迟恭便都穿黑蟒，表现出这些人物的性格粗豪。另外，有些性格蛮横、凶残的权势人物，如《宝莲灯》一剧的秦灿、《算粮》的魏虎、《宇宙锋》的赵高，也都穿黑蟒，以表现他们的阴险狡诈。

从以上分析可以看出，京剧的服装与脸谱色彩都担负着多重职能，稍作比较不难发现，服装色彩偏重于指示身份，而脸谱色彩则偏重于象征人品和性格。但两者相通的是，它们都是图案化的、带有指示性的，而且表现十分丰富，可谓赤橙黄绿青蓝紫，一切性格特点尽情流露于色彩中。

紫色 象征忠贞、耿直、果断、沉稳，有血性，且勇武耿介者涂紫色脸。如《破宁国》中的常遇春；《二进宫》中的徐延昭；《专诸刺王僚》中的专诸等皆是。

^[8] 梅兰芳. 中国京剧的表演艺术, 梅兰芳文集[M]. 北京: 中国戏剧出版社. 1962: 19.

^[9] 梅兰芳. 中国京剧的表演艺术, 梅兰芳文集[M]. 北京: 中国戏剧出版社. 1962: 23-24.

红色 既是吉祥之色，又是“正义之色”，表示忠勇义烈，忠臣义士多涂红色脸。比较典型的如三国戏中的关羽、姜维；《伐子都》中的颖考叔；《千里送京娘》中的赵匡胤；《杨家将》中的孟良等皆是。用作辅色，暗示人物命运，如蒋忠、马谡、华雄、高登等。

黑色 象征刚烈、勇猛、粗率、鲁莽，刚直不阿，铁面无私或慷慨豪爽的人多涂黑色脸，如包拯、李逵、张飞、牛皋、焦赞、尉迟恭、杨七郎等著名人物皆然。

蓝色 表示刚强、粗旷、骁勇、桀傲不驯，威猛暴烈、桀骜不驯的勇武之士，凶残无忌的盗魁、狂徒多涂蓝色脸。如《上天台》中的马武；《连环套》中的窦尔墩等。

绿色 绿为草木之色，象征山林草莽。遁入山林的英雄豪杰，剪恶除害、打家劫舍的侠客、匪寇、盗贼等涂绿色脸。代表刚勇、强横、猛烈、暴躁等性格。如青面虎张青、太史慈、马强、程咬金、公孙胜、柳仙等

黄色 藏而不露、工于心计，而又凶狠残忍的枭雄涂黄色脸。象征骠悍、凶残、阴险、工于心计等性格，如宇文成都、庞涓、晁盖、《战宛城》中的典韦；《专诸刺王僚》中的王僚等。

赭色 深明大义，稳健持重的骁勇多涂赭色脸。如《将相和》中的廉颇；《宵光记》中的铁勒奴等。

白色 和红、黑二色一样，白面也是戏曲脸谱中的一个大的类别。凡奸诈、虚伪、阴险、邪恶的奸臣贼子，刚愎自用、卑鄙齷齪的宵小之徒，一般都涂白色脸，象征阴险、狡诈等性格，如伯嚭、秦桧、严嵩、费无忌、高登、曹操、司马懿、赵尚、贾似道、项羽等著名人物。

值得注意的是，白色作为主色施之鼻梁处，并非都是贬抑。为明确地示褒贬，往往须辅之以图案。白粉方正如“豆腐块”者，多半只是表示其性格滑稽，而人品方正；若白粉涂成枣核形或如老鼠等令人生厌之物，这才表示其性格有缺陷。

京剧脸谱的色彩应用数不胜数，下面以典型京剧脸谱进行色彩分析对象，采用国际通用的NCS色彩系统试图从色相、明度、纯度对传统京剧脸谱色彩做一点归纳分析。（图14.——20）

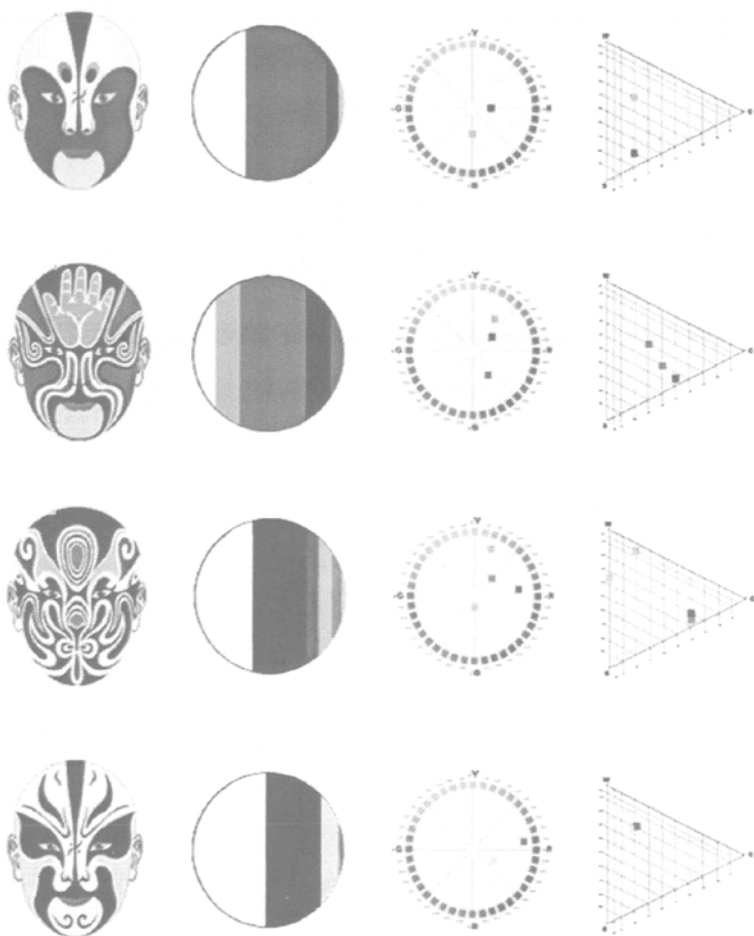


图 14 黑色脸谱色彩分析

上图自上而下分别为黑六分脸尉迟恭、黑碎花脸薛刚、黑象形图脸李元霸和黑十字门脸焦赞。从色相来看无彩色系应用较多，以少量红、黄赭色点缀，从明度和纯度来看中低纯度和明度多于高纯度明度。

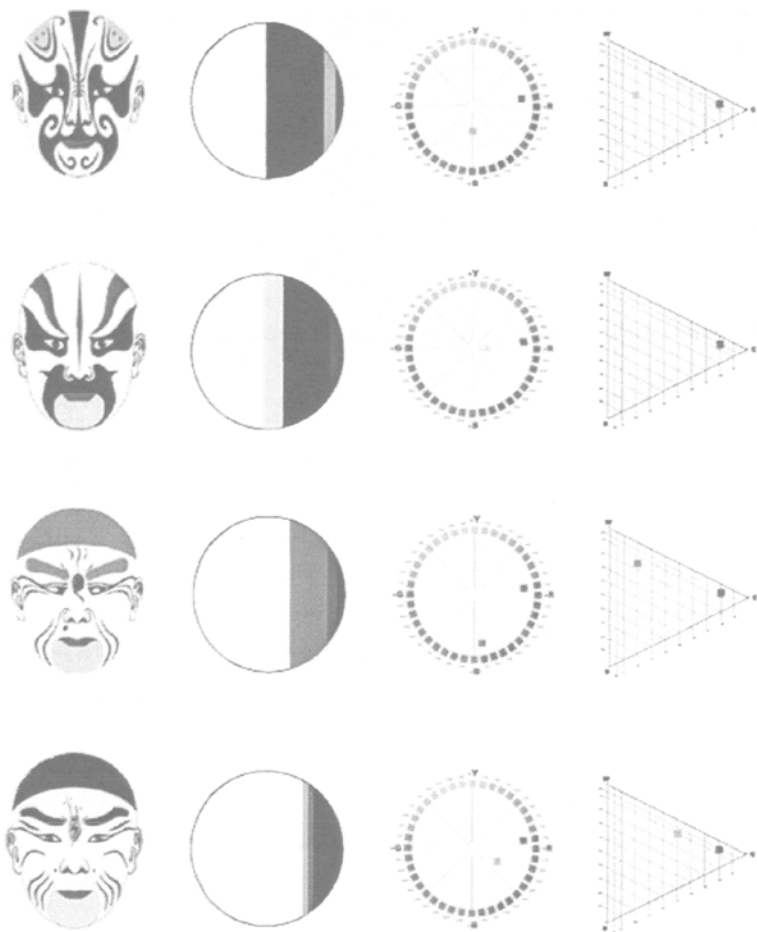


图 15 白色脸谱色彩分析

上图自上而下分别为花十字门脸夏侯渊、白三块瓦脸马谡、白脸司马懿和曹操。从色相上来看大量应用无彩色，白色最多、黑色次之，有彩色的应用主要集中于高明度纯度。

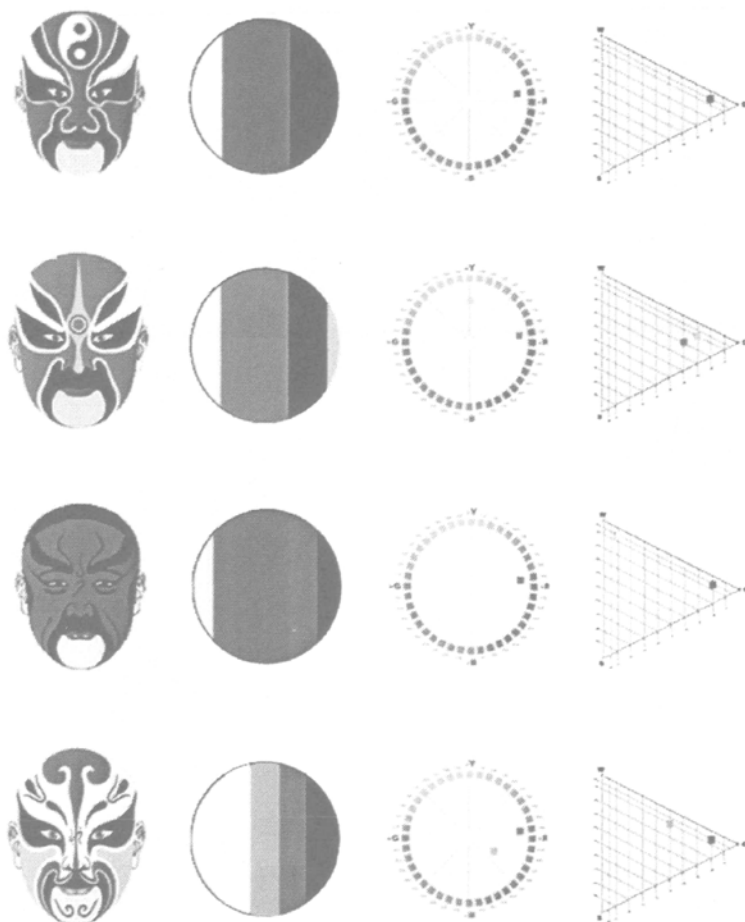


图 16 红色脸谱色彩分析

上图自上而下分别为红三块瓦脸姜维、荆轲、红脸关羽和红十字门葫芦脸孟良。从色相来看，应用最多的是有彩色红色和无彩色黑白，并且明度纯度较高。

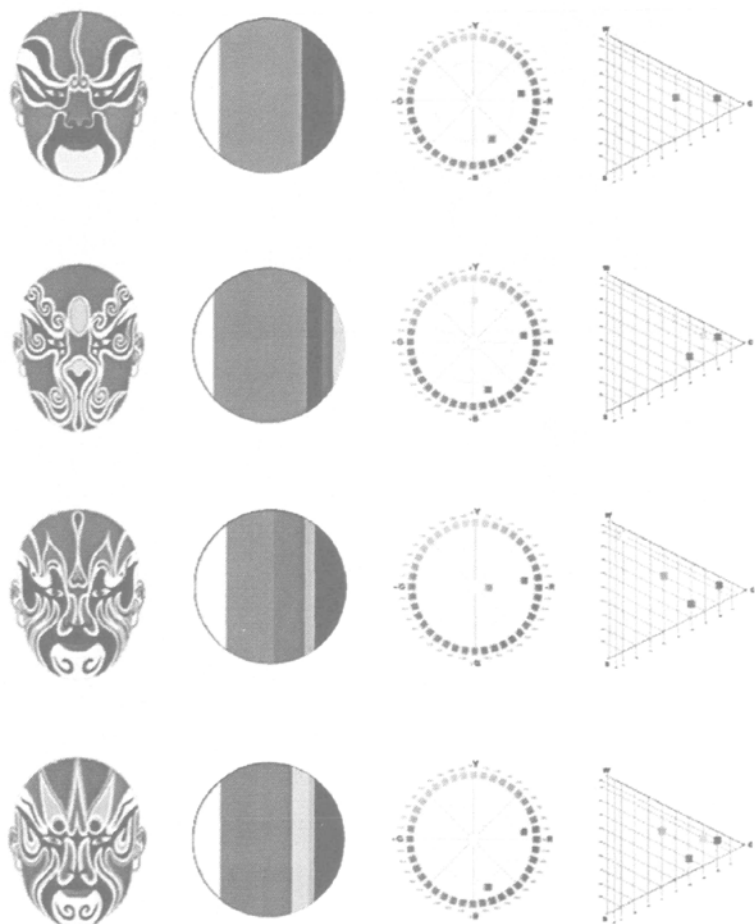


图 17 蓝色脸谱色彩分析

上图自上而下分别为蓝象形脸土行孙、雷震子、蓝碎花脸马武、单雄信。有彩色蓝色应用最多、黑白色和红色次之，多用中高明度纯度。

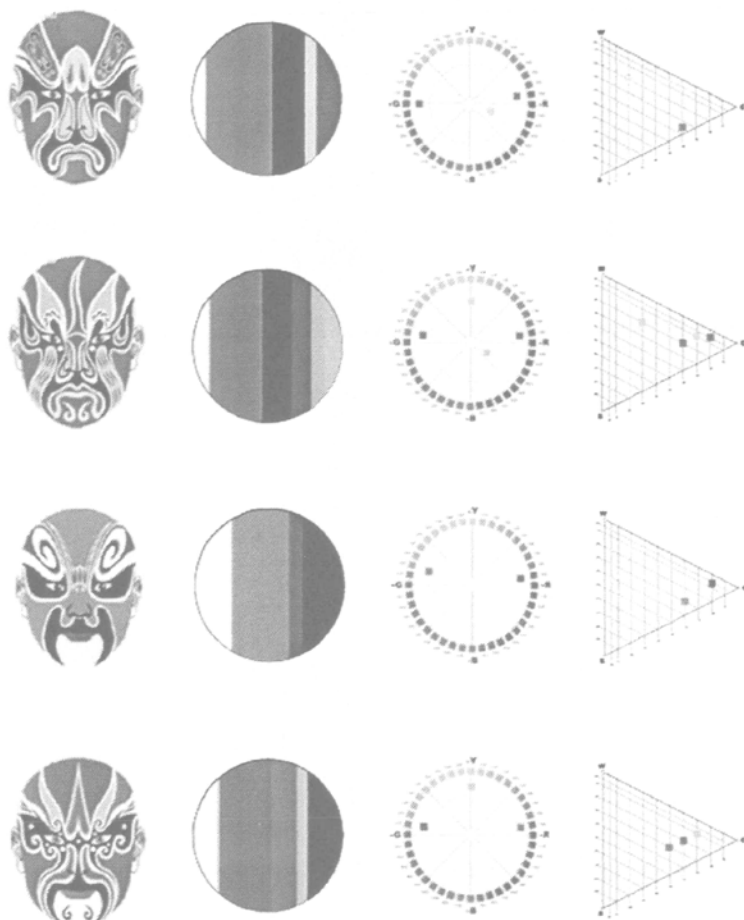


图 18 绿色脸谱色彩分析

上图自上而下分别为绿碎花脸彭越、窦一虎、蒋钦和程咬金。绿色应用最多、其次是黑白色、红色。多用中高明度纯度。

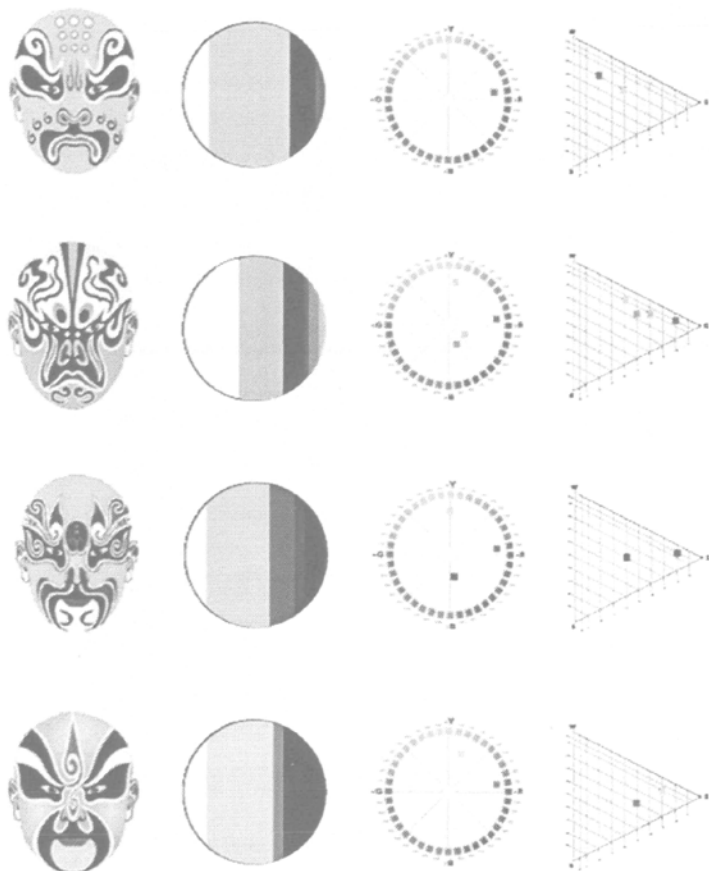


图 19 黄色脸谱色彩分析

上图自上而下分别为黄碎花脸黄胖、金甲、典韦和宇文成都。中高明度的黄色应用最多、无彩色黑白次之、少量应用高明度纯度的红色蓝色。

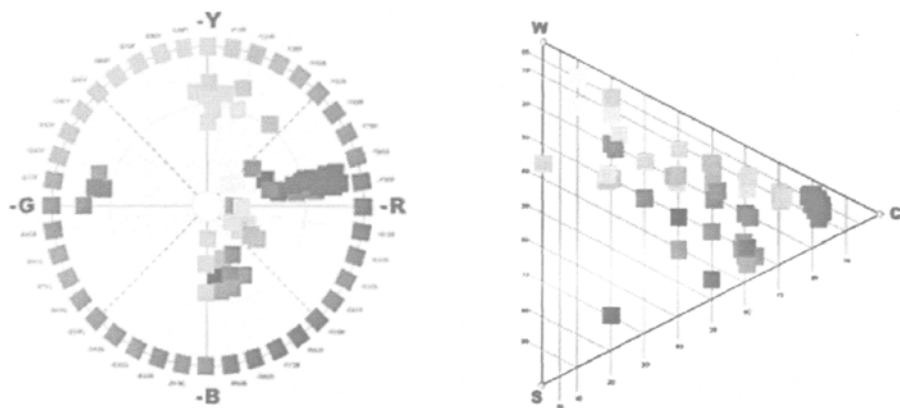


图 20 脸谱色彩整合分析

将上述脸谱色彩分析图整合与 NCS 色相环和明度纯度立面图中即可发现,京剧脸谱色彩选择的规律。从色相上来看,大量应用了红色、黄色、蓝色和绿色少量采用蓝紫色;从

明度纯度上来观察，较多的应用了中高明度纯度色彩。的确，通过科学色彩体系的分析，可以得出京剧脸谱好用强对比色彩并且具有浓墨重彩的特色。

第4章 我国传统色彩观对京剧服装与脸谱的色彩表现的影响

4.1 传统五色观对京剧服装与脸谱的色彩的影响

4.1.1 传统五色观的历史

我国古人的色彩选择不是建立在对色彩物理性能的科学分析的基础之上,而是以宗教化和伦理化的色彩选择习俗为根据的。中国传统的五色观是中国民间艺术用色观念的概念性体现,是中国传统直观审美文化的形式积淀,它以黑、白、红、黄、青为主要颜色,命名方式与系统模式都有自己的历史成因,是在历代民间艺人自身文化意识上自然生成的色彩审美观念,它的色彩应用虽然不像现代西方色彩一样有着科学意义上的完整理论解释,但却能从中国的个性文化观念中找到适合自身应用的色彩系统,并直接影响着地方艺术的色彩审美倾向。

大约在2500多年前,中国历史上就有了关于“五色”的文献记载:《尚书》:“采者,青、黄、赤、白、黑也;言施于缙帛也”。《周礼·考工记》:“五色之变以章,谓之巧。”《老子》:“五色不乱,孰为文彩”,“五色乱目,使目不明”。《书经·益稷篇》:“绪绣于五彩,彰显于五色。”《礼记·礼运》:“五色,六章,十二衣,还相为质也。”《左传》:“天有六气,发有五色,征有五声,淫生之疾。”《礼乐记》:“五色成文而不乱。”《吕氏春秋》:“目之情欲色,心弗乐,五色在前弗视。”《淮南子·原道训》:“色者,白立而五色成矣;道者,一立而万物生矣,”“五色之变,不可胜观也。”

中国传统五色是中国古代阴阳五行学说这一哲学思想的衍生物,反过来说,五行(包括五色)成了中国古代哲学思想体系中的一部分。在先秦时期国人就已形成色彩等差观念,众多的色彩被区分为正色和间色两个等级。这对整个封建社会的色彩选择习俗都有支配性影响。色彩等差观念是在五行说的影响下形成的。《尚书·洪范》说,五行是上天赐给夏禹治理天下九条根本大法中的头一条,主要内容是以木火土金水五种自然物质来说明自然万物的生成和发展变化规律。五行说不仅概括了当时农耕、冶炼、天文方面的知识,而且又是至高无上的天对人类的赐予,古人对它的敬畏和信服是不言而喻的。在强烈的神秘感和崇拜心理的驱使下,古人以五行为中心,用比附、推导等方法,把木火土金水变成5种象征性符号,使之与各种具体的、抽象的、已知的、未知的、经验的、迷信的、自然的、社会的事物相对应,编织成一张天、地、人无所不包的宇宙结构图式:(表1)

五行	木	火	土	金	水
五星	木星	火星	土星	金星	水星
五时	春	夏	季夏	秋	冬
五方	东	南	中	西	北
五色	青	赤	黄	白	黑
五声	角	徵	宫	商	羽
五帝	青帝灵威 仰	赤帝赤熛 怒	黄帝含枢 纽	白帝白招 拒	黑帝汁光 纪
五兽	苍龙	朱雀	黄龙	白虎	玄武
五常	仁	礼	信	义	智
五数	八	七	五	九	六
五味	酸	苦	甘	辛	咸
五脏	肝	心	脾	肺	肾

表 1 五行结构图

西周时期，已经提出了“正色”和“间色”的色彩概念。南朝梁皇侃云：“正谓青、赤、黄、白、黑，五方正色也。”“五色”之所以被定为“正色”，并象征尊贵和权威，也许是从色彩混合实践中发现的，惟“五色”中的青、赤、黄、白、黑是色彩的基本元素，是最纯正的颜色，任何色彩相杂都不可能得到“五色”，然而，“五色”相混却可得到丰富的间色。在绚丽多彩的世界中唯“五色”独尊，“五色”为“本原”之色。“正色”的发现，正间的区分，不仅服务于奴隶主阶级礼制，更重要的是揭示了色彩科学的基本规律，奠定了中国古代的五色体系和美学思想。李泽厚先生在他的《中国古代思想史论》一书中指出：“五行的起源看来很早，卜辞中有五方（东、南、西、北、中）观念和五臣字句；传说殷商之际的《洪范·九畴》中有五材（水、火、金、木、土）的规定。到春秋时，五味（酸、苦、甘、辛、咸）、五色（青、赤、黄、白、黑）、五声（角、征、宫、商、羽）以及五则（天、地、民、时、神）、五星、五神等等已经普遍流行。人们已经开始以五为数，把各种天文、地理、历算、气候、形体、生死、等级、管制、服饰等，种种天上人间所接触到、观察到、经验到并扩而充之到不能接触、观察、经验到的对象，以及社会、政治、生活、个体生命的理想与现实，统统纳入一个齐整的图式中”可见，贯穿于五行之中的五色结构同样具有了确定的自我运用和自我调节的内在功能。

青赤黄白黑本来是对木火土金水颜色的经验性观察，但与具有神秘意味的五行相配，其意义也就非同寻常了。五色不仅代表五种自然物质，而且是主宰时空的众多神灵的象征，故被古人视为“五正色”，不在五行图式中的其它颜色也就成了“间色”。“间”与“闲”同义，间色也就是闲杂之色。间又与正相对，间色又是“不正”之色、淫邪之色。《论语·阳货》：“恶紫之夺朱也。”宋邢昺疏：“青、赤、黄、白、黑，五方正色。不正，谓五方间色，绿、红、碧、紫、骝黄色是也。青是东方正，绿是东方间，东为木，木色青。木克土，土色黄，并以所克为间，故绿色青黄也。朱是南方正，红是南方间。南为火，火色赤。火克金，金色白，故红色赤白也。白是西方正，碧是西方间。西为金，金色白。金克木，木色青，故碧色青白也。黑是北方正，紫是北方间。北为水，水色黑。水克火，火色赤，故紫色赤黑也。黄是中央正，骝黄是中央间。中央土，土色黄。土克水，水色黑，故骝黄色黄黑也。”

4.1.2 传统五色观的黑白朴素观念

4.1.2.1 黑色

从系统的中国五色体系中不难看出，黑色在中国传统色彩观念中承袭了最原始的色彩感性，与白色构成了产生其他有彩颜色体系的重要基础。这一基础也成为中国远古太极图形中原始黑白色相的本质色彩，体现了中国人朴素的色彩观念。“黑、白两色”都是无形无色的意思，在现代绘画中一般都不计入颜色的范畴。但是“天下万物生于有，有生于无”，“实出于虚，有无相生，虚实相宜”，按照道家的这一观点解释，黑、白（无色）和五色应该是统一的。既相互对立，又相互依存，并且能够相互转化。黑白两色，不是真正意义上的无彩色，而是对有彩色的最大程度的含蓄，通过对有彩色的高度含蓄，极大地夸张它依附于其上的图形意义。黑白也正因为其无色，才能使人根据自己的主观意愿想象出更为丰富的颜色，而这种想象出来的颜色，是依人有别的心理颜色，是超越于真实颜色之上的审美色彩。所以，黑、白两色一直被先人看成是色彩的本源。

可以说，黑色在中国传统色彩的理解上有着最稳固的地位。《易经》中将黑色看成是天的颜色。“天玄地黄”之说足以说明古人对神秘的黑色和象征大地的黄色的崇拜心理。黑色的理性内容使古人相信天上的北极星就是天帝的位置，因此，黑色在中国有众色之王之称，在中国民间，黑色是必不可少的。

新石器时代出现在黑陶上的黑色成为中国人最古老的颜色选择之一。这一原始色彩的选择成为中国道家回归五色世界的最终目的。我们知道，中国道家主张“无色而五色成焉”的色彩审美观念。道家的“真”、“朴”、“玄”、“妙”的审美主张将黑色推到了最主要的审

美意义之上，道家在原始色彩本能选择的色彩方向上，崇尚玄黑，升华了人类原始色彩的精神品质，从而将原始的黑色变为可供观赏品味的理想色彩。中国人崇尚黑色的审美习惯越过了唐代五彩彰施的重彩绘画，至宋元以后的中国文人水墨画中又深受提倡。独到的墨色审美情趣，极大地凸显了形象的表现作用，使人们在单纯的黑白对比中，体会到灵动的墨色图形所赋予的文化意义。这也深刻地说明了中国古代重黑色甚于其他颜色的朴素审美观念，出现了“画以墨为主，以色为辅”的传统绘画色彩观。

4.1.2.2 白色

白与黑相对而生，在中国古代色彩史上白色与黑色是同时并用的两种色彩。白色以朴素、明洁的审美品性在中国文化中落地生根。中国道家的太极图表现大自然生生不息的运动就是把白色与黑色并置在一起，形成黑白对比的整体而进入了人们的审美观念之中。“五行”学说中把白色与金色相对应，证明中国人把感觉到的白色与光明置于同等重要地位，虽然给予白色至高无上的地位，但是白色在中国传统色彩中仍然被列为正色的地位，具有纯洁、光明、充盈、朴素的审美品性，因此，五色系统中的白色有着无可替代的位置。

我国的少数民族——白族崇尚白色，以白为贵。他们把白色看成是美丽、纯洁、坚贞的象征，还有吉祥、孝顺、善良、道德高尚的美好寓意。在白族民众的观念中，白鹤、白虎、白蛇、白鼠、白蝴蝶、喜鹊、白鹿等都是吉祥物，它们的出现，可以给人带来健康长寿，给人带来好运，也可以给人避邪消灾。白族的服饰同样反映出这一特点。白族民间有句俗语，叫做“若要俏，一身孝”，说的就是白族服饰以白为美。在白族服饰中，男子的对襟衣和包头，女子的衬衣或外衣，头上飘吊着的缨穗等，大多都是白色。因为白色代表着吉祥，白族新娘嫁妆衣箱中的四角，要放上四个白云石，据说这样就可以消除各种灾祸，保证婚姻稳固。夸奖一个人心地善良、助人为乐，就说这个人“心白”。这里的“白”已成为道德情操高尚的代名词。在白族的词汇中，“白”不仅是一种色彩，而且是美和善的象征。以白为美，崇尚白色，已经成为白族人民根深蒂固的一种文化心理。

总之，黑白两色观念是一种朴素的色彩观念，在传统用色观念中具有不可替代的作用，它不仅展示了中国古代以朴素为美的色彩审美理念，还揭示了更深层次的图形与色彩相生相克的艺术表现规律。就是说，古代人以无彩的黑白为色彩的本源，它对有彩颜色的极端含蓄，能够最大限度地强化图形的审美作用，因为色彩与图形的表现有它内在的结合规律：要充分表现色彩的张力，图形就必须单练；但要充分表现图形结构所赋予的文化内容，色彩就要单纯。这种图形与色彩相生相克的运行规律适合于一切造型艺术的文化表现，也是中国的传统黑白文化对我们的直观启示。

4.1.3 传统五色观的彩色观念

4.1.3.1 红色

红色是人类最先认识并发生情感沟通的颜色之一,成为原始时期精神生活中最显著的色彩象征因素,这一点早已为中外考古专家、人类学家所认同。红色在中国古代被视为辟邪、祛兽、护身的首要保护色,这一观念在历史的长河中不断延续。如广西长江流域的花山岩画,描绘了大量壮观而神秘的祭礼场面,在数代人延续工作的过程中,始终使用动物血所调和的红色颜料进行描绘。我国甘肃武威汉墓“马踏飞燕”出土时,口里涂有大量红漆,在这里,红色已经超越了它自身色彩的审美范畴,成为战马生命活力的象征。所以,红色的使用已不是对鲜明夺目的红颜色的动物性的生理反应,而是在与自然形式配合的同时已经积淀了一定的社会内容。

红色在中国汉代以后更明显地被中国老百姓所喜爱,中国民间至今仍把红色看成是辟邪之色。红色在中国汉代以后更明显地被中国老百姓所喜爱,中国民间至今仍把红色看成是辟邪之色。那些民间绘画、民间剪纸大部分用红色制成,而结婚、喜庆更是绝对离不开红色,京剧脸谱把红色作为对真、善、美人物形象刻画的主色。红色对中国人强大生命力的影响使得红色在五系列中受人喜爱的程度超过西方。大型宫殿的红墙、红旗,甚至民间以红色点染食品的习俗至今仍在大地延续生长。可以说红色是中华民族最富生命力、最具有象征含义的色彩。

4.1.3.2 黄色

中国五色系统中非同寻常的颜色便是黄色,黄色在中国传统五色系统结构中被定为中正色,它在中国人的色彩观念里始终有着至高无上的位置。这不仅因为黄色是象征大地的颜色,而且它是中国历代帝王的专用色。中国文化有“黄色文明”之称。把黄色作为系统色彩的中心是中国先民从环境空间意识和心理需要上的自主选择。

中国人以黄色为贵色。黄色是金子般的色彩,它象征着富有、阳光、荣耀与高贵。历代皇帝大都喜尚黄色,俗称登基做皇帝为“黄袍加身”。这种颜色曾经一度是皇室的专用色,民间百姓禁用于服饰。

4.1.3.3 青色

青色是中国古代先民十分喜爱的正色之一。我们知道,中国古代将红、黄、青、白、黑五色定位一个严密的色彩系统,说明中国传统色彩喜欢把纯正的颜色与纯粹无彩色的黑白灰并置运用,其中青色必然成为对红、黄等暖性色彩的最好衬托。青色在中国传统色彩中被统治者规定为下层人的专用色彩。因而成为中国老百姓最普通的生活用色。这种色彩

观念的区分使得青色成了中国老百姓的一块专用色彩。

中国传统观念下的色彩系统是中国独特历史形态下的产物，不仅体现出某种视觉色彩的效果，而且更多地成为中国古代社会心理功能需求下特定图式的显示，因此使得人们对色彩的认识不能依照自然规律去展开。当然，在“五色观”的历史进程中，其自身的某些合理性和科学因素也明显存在。如五色即是三原色加两种极色。红、黄、蓝三原色互相混合可得到间色与复色；又由于三原色颜料相加得黑色，这就为色彩的混合增加了视觉上的全面性。在五色系统中，黑白两种极色则混合了大千世界一切色彩的结果，所以，最基本的色彩学原理在五色系统中同样得到了朴素的体现。应当认为中国的“五色观”包含了色彩构成的基本原素和起始状态，所以它对民间艺术以及京剧的用色观念也起到了不可言喻的指引作用，给京剧的色彩选择提供了共同的信仰背景和价值尺度，促使千差万别的众多个体泯除主观差异，作出大致相同的选择，形成历代传承的色彩选择习俗，从而赋予色彩独特的功能和意义。

第一，别尊卑。

色彩伦理化是古代色彩选择的一个重要特征。儒家以人伦秩序为天下极则，认为人世与自然都是有差等的。《荀子·荣辱》说：“物之不齐，物之情也。”如果人为地抹平本来客观存在的差异，就会破坏自然和社会的和谐。为了养成循礼守制，贵贱不逾的生活习性，必须使“贵贱之别，望而知之”。一望而知正是色彩之所长。

以服饰、车马、房舍、器用的色彩指示人的身份，是我国古代色彩选择习俗的重要内容。《白虎通义·衣裳》说：“圣人所以制衣服何？以为絺绤蔽形，表德劝善，别尊卑也。”以色彩明尊卑，主要有两种方式：一是正色示尊，间色示卑。达官贵人多用正色，平民百姓多用间色。如《明会典》规定，教坊司伶人及乐妓等卑贱之人，裹绿头巾，衣服只能用明绿、桃红、水红、玉色、茶褐等间色，皇帝及权臣显宦则分服黄、绯（朱、赤）等正色。戏衣的色彩选择也基本上遵循了这一原则。“上五色”多属正色，故为尊贵者所服；“下五色”多属间色，故为樵夫、店家、渔者、家院等卑贱者所服，亦或为下级官吏所服。皇亲国戚、权贵显要穿的是黄、朱（赤）、绿、白、黑五色，樵夫、店家等卑贱者服用的是蓝色、米色、褐色等间色。二是将正色和间色又进一步区分为若干等差，用以细致地区分人的尊卑贵贱。《尚书·益稷》“以五采彰施于五色，作服，汝明。”汉孔安国传：“以五采明施于五色，作尊卑之服，汝明制之。”五正色都是正色，那么，何色为尊，何色为卑呢？《仪礼·士冠礼》载：“玄端、玄裳、黄裳、杂裳可也。”唐贾公彦疏：“玄是天色，黄是地色，天尊而地卑，故上士服玄，中士服黄，下士当杂裳。”可见，玄尊而黄卑，既不是基于对

色彩生理刺激的科学分析,也不是由权威“钦定”的,而是由色彩与方位在五行结构图式中的对应关系决定的。后世以黄色为至尊,原因在此。《淮南子·地形训》说:“色有五章,黄其主也。味有五变,甘其主也。位有五材,土其主也。”古人认为,中国居天下之中,君主为一国之中心,居中位。黄色与五方的中位相对应,“中”不仅意味着“正”,也是统摄四方的象征,故在“法天”观念逐渐淡化之后,皇帝多以之为饰。此外,古人还以“天兆”来决定色尚和色彩的尊卑秩序。战国齐人邹衍创“五德终始”(亦称襍祥五运)说,认为国家的兴衰、王朝的更替,皆依五行相胜(水克火,火克金,金克木,木克土,土克水)之序。一个新的王朝将兴,天必先现“祥瑞”于下民,人主必依天兆尊崇某色,故形成某代以某色为尊的习俗,改朝换代也就叫做“改变颜色”。《礼记·檀弓上》说,“夏后氏尚黑,大事敛用昏,戎事乘骊,牲用玄。殷人尚白,大事敛用日中,戎事乘翰,牲用白。周人尚赤,大事敛用日出,戎事乘騂,牲用骍。”周朝以赤、黑二色别天子与诸侯,赤尊而黑卑,这是因为周当火德,其色尚赤之故。

间色也被划分为等差,用以更加细致地区分尊卑贵贱。譬如,紫色在上古被目为间色,一般不用于服饰。《论语·乡党》:“红、紫不以为裘服”。宋邢昺疏:“裘服,私居服,非公会之服。以其红紫二色皆不正,故不以为裘服。裘服尚不用,则正服无所施可知也。但言红、紫,则五方间色皆不用也。”然而,春秋战国之世,“礼崩乐坏”,人主衣紫成为时尚。《左传·哀公十七年》:“紫衣狐裘。”唐孔颖达引《管子》语疏曰:“齐桓好服紫衣,齐人尚之,五素而易一紫。”紫色已被视为“间色之好者”,君既服紫,臣不得僭。隋唐以后,紫色一跃而成为尊贵之色,只有品位很高的朝廷重臣方能服用。《隋唐嘉话》载:“贞观中,始令三品以上服紫。”《宋史·舆服志》载:“县镇场务诸色公人并庶人、商贾、伎术,不系官伶人,只许服皂、白衣,铁、角带,不得服紫。”因此,紫色和朱红(赤)一样,用以指代权贵。《新唐书·郑余庆传》:“每朝会,朱紫满廷而少衣绿者。”这可能与道教“紫气东来”说广为传播亦有关。绿色在先秦时期是间色,一般不用于尊者。可是隋唐以后,绿色却用为品官服色,虽然衣绿者品位较低,但在品色衣中,绿色常居青色之上。

尽管各个朝代品官服色的尊卑之序不尽一致,但观其大体,仍可粗略地排为黄、紫、朱(赤、绯)绿、青(黑、玄)、白。大约从唐代起,黄色始为皇帝所专。王楙《野客丛书》卷八“禁用黄”载:“自唐高祖武德初,用隋制,天子常服黄袍,遂禁士庶不得服,而服黄有禁自此始。”《明史·舆服志》说,民间“不许用黄”。《清律例》规定,僭用黄者治重罪。紫、朱、绿、青依次用于品有差等的官吏。以私服为例,隋制,三、四品紫,五品朱,六品以下绿,胥吏青。唐制,三品以上紫,五品以上朱,七品以上绿,九品以上青。

宋制，三品以上紫，五品以上朱，七品以上绿，九品以上青。元丰元年弃青不用，改为四品以上紫，六品以上绯，九品以上绿。白色为庶人所服。《汉书·龚胜传》：“闻之白衣，戒君勿言也。”颜师古注：“白衣，给官府赶走贱人。”故古时以“白衣”称平民。黑（玄）色的地位几经变化，总的趋势是地位由高到低，先秦时曾为至尊之色，因为它是天的颜色。上古吉服为玄衣纁裳（浅绛，亦被视为地之色）或玄衣黄裳，象征上法天，下法地。周代当火德，尚赤，黑（玄）色居于第二位。《诗·小雅·彤弓》：“彤弓昭兮，受言藏之。我有嘉宾，中心贶之。钟鼓既设，一朝飨之。”唐孔颖达疏：“色以赤者，周之所尚。故赐弓赤一而黑十，以赤为重耳。”随着法天意识的淡化，隋唐以后黑色多为九品以下官吏所服。宋代初年，黑与白均为庶人所服。戏曲舞台大体上以黄、紫、朱、黑、白、蓝、褐的色彩排列次序来区分人物的尊卑贵贱，显然不是随心所欲，而是有充分的历史和生活依据的。

第二，寓褒贬。

以色彩褒善德、贬恶行、别良贱是古代色彩选择习俗的又一重要内容。《尚书大传》卷一载，古代罪犯依所犯罪行之轻重分别服赭衣、杂屨、墨幘，旨在使人耻其行。商人在我国古代地位低下，亦以服饰色彩明其身份，使人知其奸，耻其行。《太平御览》、《初学记》、《古今事文类聚》、《御定渊鉴类函》、《格致镜原》等典籍载，晋时朝廷令商人“一足着白履，一足着黑履”。又如，用绿衣、绿头巾贬抑乐人及娼妓之夫，乃由来已久之习俗。

《七修类稿》载：“吴人称人妻有淫污者为‘绿头巾’，今乐人朝制以碧绿之巾裹头……原唐史李封为延陵令，吏人有罪，不加杖罚，但令裹碧绿巾以辱之，随所犯之重轻以定日数，吴人遂以著此服为耻……当时李封何必欲用绿巾？及见春秋时有货妻女求食者，谓之娼夫，以绿巾裹头，以别贵贱，然后知其来已远。”间色既然可抑恶，正色即可扬善。譬如，唐代皇帝多次以“紫金鱼袋”赏赐功臣。明、清两代均禁止民间用朱，庶民只许用黑漆、金漆或无漆的白板棺材。但乡间剪恶除害的英雄，造福乡里、德高望重的老翁去世，民众有时也“僭用”朱漆棺材，以示对死者的敬仰和褒扬。黄色为皇家所专，但皇帝可用黄色衣物作赏赐。譬如，晚清皇帝就曾多次以黄马褂赏赐勋臣。

京剧色彩褒贬功能的获得，显然与以色彩别善恶的古老习俗是密切相关的。参军戏之所以用绿衫贬抑赃官，《逼婚记》的舞美设计者之所以让七品芝麻官——正直、幽默的历城县官穿红官衣，而让被鞭挞的恶霸国舅穿绿道袍，脸谱之所以用赤、黑、紫等褒扬忠勇耿介之士，而用绿、蓝、白等贬抑奸诈、虚伪、残忍之徒，均不是艺术家想当然之所为。

第三，明伦理。

古人的色彩选择不仅要受社会地位限制，还得受伦理原则支配。譬如，以正色为衣裳，

要体现上尊下卑的原则。故上古吉服上衣法天，下裳法地——玄衣纁裳，或玄衣黄裳。若以正色和间色为衣裳，则应遵循“衣正色，裳间色”的原则。同理，面料与衬里，前襟与后摆的色彩搭配，都不能违背外尊内卑、前尊后卑的原则。《诗·邶风·绿衣》：“绿兮衣兮，绿衣黄里，心之忧矣，曷维其已。绿兮衣兮，绿衣黄裳。心之忧矣，曷维其亡。”唐孔颖达疏：“间色之绿今为衣而见，正色之黄反为里而隐，以兴今妾兮乃蒙宠兮。不正之妾今蒙宠而显，正嫡夫人反见疏而微。绿衣以邪干正，犹妾以贱陵贵。夫人既见疏远，故心之忧矣，何时其可以止也……间色之绿，今为衣而在上；正色之黄，反为裳而处下，以兴不正之妾，今蒙宠而尊，正嫡夫人反见疏而卑。前以表里兴幽显，则此以上下喻尊卑。”朱熹亦认为，诗人心中之忧，是由于“绿衣黄里”、“绿衣黄裳”的色彩搭配违背了上尊下卑、内隐外显的伦理原则，其《诗集传·绿衣》传曰：“绿，苍胜黄之间色。黄，中央土之正色。间色贱而以为衣，正色贵而以为里，言皆失其所也……衣正色，裳间色。今以绿为衣，而黄者自里转而为裳，其失所益甚矣。”

色彩选择既然要遵循一定的伦理原则，换言之，一定的色彩搭配也就可以象征一定的伦理观念。譬如，上古婚俗，新娘通体衣玄，上衣与下裳纯然一色（黑），颇类今日之套装，旨在象征妇人的“专一”。《仪礼·士昏礼》：“女次纯衣”。唐贾公彦疏：“‘妇人尚专一德，无所兼，连衣裳不异其色’是也……‘纯衣，丝衣’……丝衣亦同玄色。”新郎则玄衣纁裳，且以上衣之玄为下裳之缘（镶边），以象征阴阳交合、男尊女卑。《仪礼·士昏礼》：“主人爵弁，纁裳，缁褙。”唐贾公彦疏：“男阳女阴，男女相交接，示行事有渐，故云‘像阳气下施’，故以衣带上体同色之物下缘于裳也。”又如，贵族妇女服色依其夫或子，以象征“有夫从夫，无夫从子”，“夫贵妻荣，子显母贵”。《通典》卷六十一“君臣服章制度”条载，唐贞观四年，制品官服色，诏“妇人从夫之色”。《唐会要》卷三十一“章服品第”条载，开元十九年敕：“妇人服饰各依夫、子”。

第四，辨吉凶。

古人把“主幸”时空的诸多神灵想象为具有不同颜色的神异之物，以为人间吉凶祸福多赖神灵之力，要免灾得福，必取悦神灵。在色彩选择上与神灵保持一致，是实现这一目标的重要途径。色彩因此获得了却灾祈福的巫术意义和人神交通的宗教职能。这也是古代色彩选择习俗的重要内容，具体表现为两种形式：

以五色为吉祥 五色呈祥，五色物可以避邪的观念和与此有关的色彩选择习俗，曾在我国广大地区长期流播，至今仍有残留。古人笃信，五色物兆示吉祥，相传女娲补天之石为五色。《淮南子·览冥训》：“女娲炼五色石以补苍天”。五色云霞、五色龟、五色凤凰、

五色麒麟等出现，为大吉之兆，史不绝书。《汉书·宣帝纪》载：元康三年夏六月，诏曰：“……今春，五色鸟以万数飞过属县，翱翔而舞，欲集未下。其令三辅毋得以春夏撻巢探卵，弹射飞鸟。”《晋书》、《白孔六帖》等记载，晋人罗含梦吞五色鸟，文章顿巧。《宋史·范质传》载：“质生之夕，母梦神人授以五色笔，九岁能属文。”《南史·江淹传》载：淹“尝宿于冶亭，梦一丈夫自称郭璞，谓淹曰：‘吾有笔在卿处多年，可以见还。’淹乃探怀中得五色笔一以授之。尔后为诗绝无美句，时人谓之才尽。”五色既可避邪，亦能邀福。古代婚俗，以枣（赤）、栗（黑）、花生（白）、黄豆（黄）等“五色花果”抛撒新妇帐内，以示祝福，谓之“撒帐”。汉代即有以五色丝线编织吉祥物，佩以避邪之俗。应劭《风俗通义》载：“闺中七夕，取五色丝绳系臂上，谓之五色长命缕。”此俗今仍有残留，端午闺中以五色花线编织彩粽子和香袋，以之为赠。

玄主吉 白主凶 上古黑（玄）主吉，白（素）主凶。《论语·乡党》：“羔裘玄冠不以弔。”宋邢昺疏：“羔裘，黑羊裘也……凶主素，吉主玄，故羔裘玄冠不以弔丧也。”意即不能穿黑色衣服去弔丧，因黑色象征吉，白色（素）才象征凶。吉礼尚黑的原因，前文已论及，不赘。白色何以主凶？《礼记·檀弓下》说：“丧礼，哀戚之至也……奠以素器，以生者有哀素之心也。”汉郑玄注：“哀素，言哀痛无饰也，凡物无饰曰素。”悼亡之情无比真挚，宜以未加装饰之白（素）为是。后世吉礼尚红，亦与红色的巫术意义有关。我国境内的原始人和世界其它地区的原始人一样，最先感到兴趣并用得最多的是红色。北京周口店山顶洞人将赤铁矿粉撒于死者尸体周围，这显然是保护死者灵魂不受侵害的巫术所留下的陈迹。红色（赤）是火的颜色，“赤”为“大火”二字所构成。原始人发现，只要烧起一堆火，猛兽就不会来祸害人，像大火一样的赤色也就有了神秘的力量。先秦时期，我国已有在尸体或棺材上覆盖红布或将棺槨涂成红色的葬俗。《礼记·檀弓上》载：“褚幕丹质。”汉郑玄注：“以丹布幕为褚，葬覆棺。”殷墟出土的棺木残片有涂朱的痕迹。后世权贵显达的墓葬亦以朱漆施于棺槨。需要重点保护的宫殿、寺庙，其外墙、门户、廊柱皆刷成红色。红色既然可以避邪，也就意味着吉祥。

综上所述，戏曲舞台色彩选择既不是随心所欲，也不是各行其事的，而是以伦理化和宗教化的色彩选择习俗为根据的。戏曲舞台色彩是一种文化语言，历代传承的色彩选择习俗赋予舞台色彩以独特的“语义”，使供人娱目的色彩富有深刻的文化意蕴和丰富的历史内容。但是，又不可斤斤求之。戏台色彩选择不是一成不变，而是不断发展变化的，而且受多重需要支配，因此舞台色彩语言虽然有大致稳定的语义，但又存在剧种、地域以及语境差异，并非每张脸谱、每件戏衣和砌末的色彩，都能当作“有深刻含义的文化语言”来

加以解读。譬如，唐代参军戏《踏摇娘》中的苏中郎“面正赤”，这只是状其醉态。又譬如，白与黄施之于面，多为贬抑。这一选择与色彩选择习俗的关系就不是太大，而与人们对病人脸色的观察有关。蜡黄、苍白的脸是典型的病态，故施之于令人厌恶的反派人物。面色红润是健康的标志，故用于令人喜爱的正面人物。黑面与古人对于铁的观察也有关系。古时的铁一般是生铁，色黑而坚硬，故用以喻刚直无私之人，古有“铁面御史”之誉，包拯脸谱用色与此有关。

4.2 民间色彩观对京剧服装与脸谱的色彩的影响

京剧是较为流行的地方戏曲之一，京剧服装与脸谱的用色规律与许多民间艺术如民间皮影、刺绣、年画、剪纸等的用色规律一样，完全符合民间美术的用色特征。

4.2.1 高纯度、强对比色彩表现

色彩的审美心理不是孤立的，它受传统哲学思想、审美观念以及伦理道德的影响，受特定历史时期整体审美意识的制约。中国民间色彩具有充分的饱和度，红、黄、蓝、白、紫等响亮的色彩，能使人感觉到豁朗的情感和明达的风格。从具有代表性的年画设色来看，由于受工艺、原材料和价格的制约，促使年画必须省工，省料，高度提炼概括，便有了“色要少，还要好，看你使得巧不巧。”这种民间用色的简要口诀，体现了民间美术用色简练的特征。这种限制性与巧妙性共存的色彩应用观念，使民间美术色彩呈现单纯明快的高纯度装饰色彩特征。

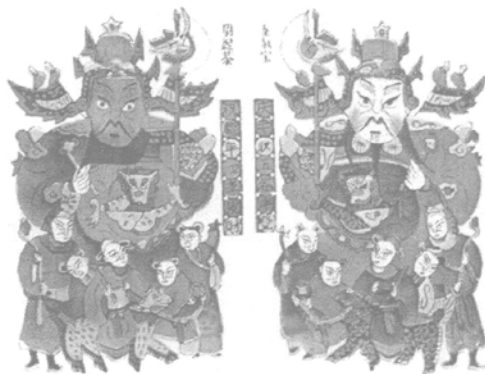


图 21 湖南滩头木版画“门神—尉迟恭、秦叔宝”

民间画诀还有“红要红得鲜，绿要绿得娇，白要白得净”，以及“紫是骨头绿是筋，配上红黄色更新”等口诀，更能体现民间色彩高纯度、强对比的用色理念。这种纯粹的色彩运用，使年画色彩醒目而和谐。湖南滩头年画造型夸张而稚朴，色彩艳丽而厚重，其中，门神类年画最为突出。门神的人物以红脸的尉迟恭、白脸的秦叔宝两将为主，有正像和偏

像两种形式(图 21)。都是运用大色块的红丹(橙色)与品蓝(群青)进行的颜色搭配,形成了强烈的补色对比。再加上竹绿(草绿)、品桃(玫瑰红)、紫黄色(柠檬黄)等小色块与墨线稿的穿插,使画面色彩响亮而又简洁明快。用色虽然只有五种原色的搭配,却在单纯简练中显现出五彩缤纷、绚丽多姿的艺术效果,这种以少胜多的色彩搭配方式,体现出深刻的文化寓意。

运用高纯度的互补色进行对比的色彩应用原则,是民间美术色彩特征的主要倾向。伊顿在《色彩艺术》中着重指出:“对比效果及其分类是研究色彩美学时一个适当的出发点。”对比在美学中的作用是显而易见的,人们喜爱色彩,并往往喜爱有一定纯度的色彩,不同纯度的色相对比,可以满足人们对色彩的不同审美要求。综观我国历史上传统色彩的调配方式,运用色相对比是最常见也是最巧妙的方法之一,如永乐宫壁画(图 22)、敦煌壁画(图 23),都采用了色相对比并取得了饱满的色彩和视觉心理效果。在泥塑、刺绣图案、民间年画以及其它民用艺术的配色中,民间艺人积累了使用高纯度色彩对比的丰富经验(图 24——26)。尤其是高纯度的补色对比,在民间美术的色彩应用中更为广泛,民间美术高纯度补色对比的色彩搭配方法显示了对比色特有的张力和刺激性。有诀曰:“黄马紫鞍配”,“红马绿鞍配”,“黄身紫花,绿眉红嘴,显得鲜明”。还有俗语曰:“红花要靠绿叶扶”,“红离了绿不显,紫离了黄不显”的说法,这都是艺人们对补色对比朴实的总结。在运用补色对比的同时,我国民间艺人又加强了色彩的饱和度,使中国民间美术色彩体现了夸张刺激的审美特性。



图 22 永乐宫壁画



图 23 敦煌壁画

当然,民间美术的色彩在表现夸张刺激、鲜艳夺目效果的同时,也非常注重色彩的统一和谐。所谓“光有大红大绿不算好,黄能托色少不了”,就表露了追求统一性的色彩意

识。如民间常把颜色分出性格，如红、紫、黑为硬色，黄、绿、桃红是软色。色彩搭配有“软靠硬，色不楞”之口诀，意思是说软色和硬色搭配更易和谐。还有“红喜绿，白为媒”的口诀，红和绿是“硬”型对比色，所以要以白相隔，方能产生优美的节奏和谐的艺术性；山东潍坊杨家埠的一种年画总是在黄与紫之间画上一条红线，破了“黄配紫，恶心死”的诫，显得色彩艳而不魅，铿锵有力。



图 24 凤翔泥塑



图 25 刺绣



图 26 朱仙镇木版年画

4.2.2 主观性色彩表现

在民间人们所追求的色彩情趣是意念造型的自由理想色，这是中国感性思维特征的直观体现，它对色彩的具体把握缺乏自觉、个性化的色彩感受，往往以能激扬感官亢奋作为目的，带有原始的自然选择性。

“红红绿绿，图个吉利”这句流传在老百姓中间的口头禅，作为一般的民间口诀，道出了整个民间美术的色彩特征。“图个吉利”是传统民间文化的审美观念，体现了色彩的主观性；“红红绿绿”是色彩的视觉观感，是一种积极的、热烈的视觉心理反映，同时也是吉祥、喜庆的象征性语言。艺人们从实际感受出发，即从人生实际的层面来阐释“吉利”所包含的意义。

在广大民众心目中，吉利总是和宜子、意寿、纳福招财，避邪消灾等基本生活需要和世俗意愿交织重叠在一起的。特别是装饰节日的民间年画作品表现得尤为突出，大都以红色作为主调，黄色为辅突出吉祥喜庆、红火热闹的气氛。传统年画就有类似的配色口诀：“红兼黄，喜煞娘”，“要喜气，红兼绿”，“要求扬，一片黄”等等都体现了这种心理，画面色调处处充满了主观的浪漫色彩气息。一般说来，中国民间美术中的传统色多以大红、朱红、桃红为主色相，因为在中国文化中，红色体现了集喜乐、欢愉、乐观、吉庆、幸福于一身的象征性色彩观，是具有强烈审美情感的色彩，在过年、结婚、生子等喜庆场合，都用红色来烘托气氛。

通过分析和研究我们不难发现，色彩在民间美术中不仅仅是一种视觉美感的直观体

现,其根本的意义在于它首先是情绪和情感的刺激物,能够宣泄使用者积极乐观的精神和情感。民间美术色彩真实地反映了人们的内心世界,体现了歌颂理想、乐观向上的浪漫主义精神倾向。

4.2.3 象征性表现特征

民间美术色彩深受中国传统色彩观念的影响,具有自身的象征性。所谓“象征”,就是用以代表、体现、表示某种事物的一种观念或符号。重视色彩的象征性在我国历史上有着自己的传统。在中国人看来,色彩已不仅仅是一种视觉的、感性的知觉形式,而是一种观念性的精神阐释和文化性的情感寄托。

民间匠师喜爱采用色彩来表现自己的作品,色彩的象征意义非常丰富,如西藏的面具艺术,它是在西藏巫文化和苯教文化祭祀仪式中的土风舞、拟兽舞、“百技杂艺”等表演艺术中形成的,具有鲜明的地域文化特征和独特的艺术表现形式,呈现出斑斓多姿的色彩面貌。西藏面具把人分为善恶,色归为黑白,黑为恶,白为善。无论其宗教面具、民间面具或戏剧脸谱都体现了这一特征。民间艺人对色彩的传统等级地位的理解,为藏戏中各种角色人物针对性地选择了具有象征性的面具颜色。如红色象征权力,为国王面具;白色象征纯善,为老人面具;黄色象征先知,为仙翁面具;绿色象征生命,为母亲面具;蓝色为天的颜色,象征天神。再如社火脸谱,社火脸谱是装饰性很强的符号形式,艺人在自由构成色彩的过程中,把握对比、均衡、变化统一的规律。脸谱艺术的色彩、图形均是象征性的符号,社火脸谱曾有用色口诀:“红色忠勇白为奸,黑为刚直青勇敢;黄色猛烈草莽蓝,绿是侠野粉老年;金银二色色泽亮,专画妖魔鬼判官”。它直接体现了民间美术色彩的象征意义,反映了中国古代五色观的长期影响。

色彩观念曾经一度成为封建等级制度的象征性符号,在阶级社会里,色彩打上了鲜明的阶级烙印。朱门、红墙也曾只为宫廷显贵们所“专用”,是平民百姓的“禁色”。再如苗族刺绣,用色观念虽也源于五色说,然而在色彩斑斓的背后,惟有黄色和黄色调在刺绣里使用不多。黄色是皇帝的专用颜色,平民百姓是不能随便使用的,这种不使用黄色的色彩观念,实际上正是反映了封建等级制度对苗族用色观念的影响。除此之外,还有一些用色观念直接受宗教色彩审美意识的制约,至今仍对少数民族的色彩观念产生着强烈的影响。

色彩观念依附于当地传统的文化观念,不同民族、不同地域的传统文化观念不同,使同一色彩在不同民族和不同地域所具有的象征意义也有所不同,甚至形成截然相反的色彩意识。例如黄色,东方代表尊贵、雅致,而西方基督教则认为它是耻辱的象征。西方的婚俗中崇尚白色,白色婚纱象征着纯洁的爱情,但在中国,白色却具有惨淡和悲哀的消极情

感。

民间美术色彩特征最终将纳入包罗万象的中国古代宇宙论的框架之中，与传统的哲学思想、价值观念、宗法观念、等级意识、伦理道德交融在一起，具有深厚而独特的文化底蕴和丰富内涵。我们对民间美术的色彩认识，不应仅仅局限于表面的感知，而必须对隐含于其中的历史文化内容和观念形态的象征意义、人文精神等进行更为广泛的思考，才能对中国传统五色观念有个更深层次的体会和把握。

第5章 京剧服装与脸谱的色彩在现代色彩设计的应用及启示

5.1 京剧服装与脸谱色彩在现代设计色彩的应用

京剧服装与脸谱色彩选择是与我们民族性的色彩体系紧密相连的,其中政治的、伦理的、社会的、文化的、地域的因素不可或缺;现代设计艺术的色彩设计不是无源之水,无本之木,而是结合了我们民族色彩的特长发展起来的。所以说,现代设计艺术的色彩设计源于民族的色彩传统,现代设计艺术的色彩设计又成为不断发展的民族色彩传统的组成部分。

在京剧服装与脸谱色彩形成的长期发展过程中,在比较稳固的文化机构下,京剧服装与脸谱色彩保持着艺术本质的质朴与纯真,构筑着创作者的精神世界。具有民族色彩的京剧服装与脸谱是物质需求和精神需求和谐统一的形式,它既是戏曲表演不可或缺的道具,又是具有审美价值的艺术品,无不打上人类设计思想的痕迹。而这些,又与现代艺术设计有着根本的一致性。所不同的,不过是现代艺术设计更被打上了机器大生产和商品经济的烙印罢了。

毋庸置疑,现代色彩设计理应具有京剧服装与脸谱色彩的民族文化特征,将这一民族风格凸显出来,从中吸取营养来发展现代艺术设计。概括起来,京剧服装与脸谱色彩主要应用在平面设计、产品设计和服装时尚设计等方面。

5.1.1 京剧服装与脸谱色彩在平面设计中的应用

第一,在标志中的应用。

标志设计就是以图形和色彩来传达信息,图形简洁使人容易识别,色彩突出使人过目不忘。在现代标志设计中,可以找到许多传统京剧脸谱文化中的图案式造型和色彩所流传下来的印迹。

如“品牌中国产业联盟”的标志设计(图27)整体构成似京剧脸谱,标识上部红色部分呈现变形“品”字,为人之道,为商之信,一品千斤重。整个标识像一个飞舞的舞者,中华民族的优秀品质与聪明才智将在世界的经济舞台上舞动。此标志使用了京剧脸谱常见的传统流动线条形式,曲线极富动感,反映出传统文化和现代设计的完美结合。再比如“中国足球协会超级联赛”的标志(图28)灵感同样来源于京剧脸谱,中超徽章是一个挥舞的火球,火球中间是一个像京剧脸谱似的抽象图案,其中暗藏着 CSL 三个字母(中国超级联

赛的缩写)。此标志运用了传统红黄黑色彩,红黄之间有慢慢的过渡,色彩看上去单纯明快、融为一体,使图形兼具浓郁的传统语言强烈的现代审美。



图 27 “品牌中国产业联盟”标志



图 28 “中国足球协会超级联赛”的标志

第二,在招贴中的应用。

以 2008 年北京举办奥运为契机,国内涌现出了许多以传统京剧脸谱为元素的招贴设计作品。以五个极具中国特色的京剧脸谱面具组合成五环图形,形式与“北京奥运,华夏古韵”这一主题标语相扣,北京传统风韵一望而知。改革开放 30 年主题海报设计中应用了穿着色彩华丽的京剧人物为主要设计语言,运用现代的设计手法传递信息精神(图 29)。



图 29 以京剧脸谱为设计元素的招贴

5.1.2 京剧服装与脸谱色彩在产品中的应用

第一,在球鞋设计中的应用。

Newbalance 在 2008 年夏推出创意鞋款(图 30),设计元素完全来自京剧脸谱。这五款球鞋的设计完美的应用了京剧脸谱的图案与色彩,以红、绿、橙、黑、白等色彩勾勒出浓郁的传统风貌与现代气息。



图 30 Newbalance 脸谱鞋

第二，在箱包设计中的应用。

日本设计师爱尼森独具匠心的在包的设计中融入京剧脸谱元素，充分展现了“以形写神”的韵味，体现了日益盛行的中国风尚，寓意了博大精深的中国传统文化艺术将在全球范围内谱写出崭新的时尚篇章。（图 31）



图 31 京剧脸谱应用于包的设计

第三，在挂饰、公仔等产品设计中的应用。

京剧脸谱的图案与色彩的设计元素在公仔、器具、挂饰、U 盘等越来越多的产品设计中展露身影。不得不说，京剧脸谱作为国粹艺术和传统的视觉艺术很好的踏入现代设计领域，强烈的色彩设计美感在现代工业设计中达到和谐（图 32、33）。



图 32 公仔、U 盘设计与脸谱结合



图 33 挂饰产品与脸谱的结合

5.1.3 京剧服装与脸谱色彩在服装时尚设计中的应用

许多设计师从京剧服装和脸谱中借鉴传统纹样、色彩与图案，与现代服装设计结合创作出许多让人耳目一新的作品（图 34）。

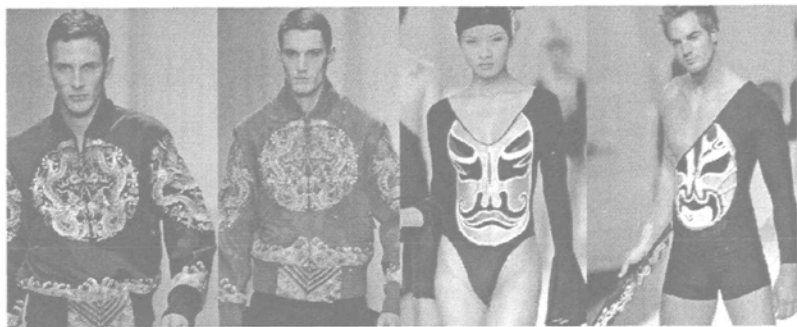


图 34 京剧服装与脸谱在现代服装设计中

近年来，时尚品牌纷纷将东方元素融入其设计作品与创作灵感，对满载着历史、文化和时尚的东方风情情有独钟。这其中不乏有借鉴京剧服装与脸谱色彩为设计语言的作品。就服装方面来说，彰显年轻人个性的貌衫、T-shirt 均把京剧脸谱图案印制其上，传统的色彩、图案经过简化创新绘制出潮流风格。（图 35）



图 35 京剧脸谱与现代 T-shirt 设计的结合

另外，在彩妆越来越注重创意的年代，设计师极易联系传统京剧化妆技法，摹仿京剧

脸谱的妆容,桃红色的眼影和腮红展现女性的娇柔风情,醒目、具有强烈的视觉冲击力(图36)。



图 36 彩妆灵感来源于京剧脸谱

5.2 京剧服装与脸谱色彩对现代色彩设计的启示

随着全球化的不断深入以及各民族文化的频繁交流,现代色彩设计国际化自然成为一种趋势。现代色彩设计国际化的一般表现是:形式简单、色彩简洁、反对讲究装饰、高度理性化、遵循标准化的模式,适合机械化的大批量生产。的确,色彩设计的国际化有效的推动了科学技术进步与建设的发展,但同时也造成了弊端:都市中一幢幢摩天大楼呈现出欧美风格、琳琅满目的商品洋里洋气、装饰艺术品的异国情调等等,这些值得我们对民族色彩进行深刻的反思,我们民族如何保持自我形象并塑造民族艺术设计的明天?

现代色彩艺术设计必须要走民族化的发展道路,即色彩设计的民族化可以弘扬优秀的民族色彩文化精深。对世界设计艺术史和民间艺术史做一个比较,两者在本源上是一致的。中国的民间艺术实践成果丰富多彩,民族色彩文化博大精深,只有坚持现代色彩设计的民族化,才能更好的弘扬中国的民族色彩文化精神。

京剧服装与脸谱色彩是我们民族色彩的重要组成部分,独具个性的形式、深厚的文化底蕴和审美追求对现代色彩艺术设计有着深刻的影响力。但对我们的现代色彩艺术设计来说,平衡“民族”与“国际”是值得我们注意的问题。吸取民族精华并非对传统的简单模仿,而应有一个创新过程,这种创新依靠国际化的视野,提取传统神韵,最终达到民族文化与外来文化的和谐统一。

结 语

在艺术发展的框架中，色彩一直扮演着重要的角色。研究我国传统京剧服装与脸谱的色彩，是要对京剧色彩选择有一个历史性的认识和理解。本文通过对京剧服装与脸谱色彩的表现、功能及渊源的把握和理解，分析其色彩选择所反映出的文化内涵以及与现代色彩设计的关系，归纳出现代色彩设计和传统京剧服装与脸谱色彩的关系，目的是既要推动现代色彩设计的创新意识同时也要增加历史的文化积淀。

随着迈入信息化社会步伐的加快，借助色彩来反映和表达文化信息成为一种趋势。与此同时，顺应时代的色彩观的建立必须也有必以在对传统色彩观的理解和创造为基础，我们在通过学习国际化色彩设计方法表达信息的同时，更应该理清传统色彩观的发展脉络，以便在现代色彩设计中体现属于自己的文化，在我们融入国际色彩大舞台与各国色彩文化界交流的同时，始终保持有本民族特色色彩文化和色彩语言。

参考文献

- [1][2] 钟勇.红脸、黑脸、白脸、元宝脸和变脸[M].天津:天津社会科学出版.2001年4月第一版.2004: 6-8.
- [3] 郭维庚.脸谱故事[M].上海:上海文艺出版社.1992: 14-15.
- [4] 徐孝常.中国古典戏曲序跋汇编三[M].山东:齐鲁书社.1989: 1692.
- [5] 旧时戏台上盛行以男扮女,长袖还有遮蔽男旦粗大手掌的美化作用.
- [6] 梅兰芳.中国京剧的表演艺术,梅兰芳文集[M].北京:中国戏剧出版社.1962: 26.
- [7] 焦菊隐.今日之中国戏剧,焦菊隐戏剧散论[M].北京:中国戏剧出版社.1985: 345.
- [8] 梅兰芳.中国京剧的表演艺术,梅兰芳文集[M].北京:中国戏剧出版社.1962: 19.
- [9] 梅兰芳.中国京剧的表演艺术,梅兰芳文集[M].北京:中国戏剧出版社.1962: 23-24.
- [10] 李泽厚.中国古代思想史论[M].安徽:安徽文艺出版社.1994: 36-41.
- [11] 张道一.廉晓春.美在民间[M].北京:北京工艺美术出版社,1987年: 45-46
- [12] 中国脸谱网[OL]. <http://www.lianpu.com.cn/news/index1.asp?bgclass=58>
- [13] 中国戏曲[OL]. <http://www.labahua.com/edu0058/opera/index.html>
- [14] 戏曲学术论坛[OL]. <http://www.acto.org.cn/C3/gxxslt/Lists/List/AllItems.aspx>
- [15] NCS(中国)色彩中心[OL]. <http://www.ncscolourchina.com/>.
- [16] 戏剧服装服饰网[OL]. http://www.godpp.gov.cn/wmzh/2007-07/25/content_11075304.htm

攻读硕士学位期间发表的学术论文

[1]《居室设计中的色彩运用——以儿童居室设计为例》发表于《潍坊学院报》2008 年第 3 期（总第 41 期）67-69;

摘要：室内设计中的色彩运用是一门综合的艺术。室内设计的第一大错误就是对色彩的忽视。因为色彩是室内设计中最廉价、最初效果的表现手法，它体现着人们的情感及空间的风格。同样，儿童房间的色彩设计与儿童的成长和教育有关，同时也与儿童性格的形成培养密切相关。随着儿童年龄的不断增长，房间的功能也随之变化，因为儿童房间的设计应科学的运用色彩搭配方法来不断适应环境，从而使儿童在自己的乐园中快乐成长。

致 谢

在硕士论文的撰写接近尾声之际，回首往事，两年半的北服研究生生活已悄然度过。通过撰写毕业论文，我享受着整个过程——从选题到收集资料，从构思到成文，每一个过程都付出了辛勤的汗水。在此过程中，我得到了诸多老师同学的大力帮助，在此向他们表示忠心感谢！

首先，要深深的感激我的导师庞绮副教授，感谢她在这两年多的岁月里，对我专业理论的指导和全面素质的培养。在论文撰写修改期间，感谢她在教务繁忙之余，对我的论文写作的悉心指导和大力支持，使我能够顺利完成论文的撰写。

其次，要感谢崔唯教授、张玉祥教授、等曾教授于我，指点帮助过我的老师们，他们兢兢业业，言传身教，让我受用终生，我将永远感恩在心！

同时，我还要感谢和我一起学习生活的色彩设计专业的同学们，他们在学习和生活中给予了我很多的关心和帮助。最后，对一直在背后支持我、关心我、爱护我的家人表示诚挚的谢意！