

天津工业大学

硕士学位论文

中国京剧服装艺术探析

姓名：朱林群

申请学位级别：硕士

专业：设计艺术学

指导教师：徐东

20081201

## 摘 要

京剧服装以其特有的艺术形式成为东方文化的一处独特景观和宝贵财富。其内涵丰富、形式多样、流传久远,是其他艺术形式难以替代的,在世界艺术之林中,它那独特的东方文化魅力正熠熠生辉。当今,京剧服装的研究一般停留在京剧服装的某一具体方面,上升到理论层面的规律性探讨较少,缺乏宏观研究,在很多方面还存在着论述不够充分或系统的缺点,还有待深入。

本课题的研究丰富了中国京剧服装艺术的内涵,有利于中国传统京剧服装艺术的传承和发展,让观者在解读中国京剧服装艺术过程中深刻理解京剧服装艺术的美的形式和艺术审美特色,从而促进对传统京剧服装艺术的保护。

本文首先对中国京剧服装进行了简练的综述,并对京剧服装的渊源、分类等进行分析,从而提出京剧服装研究的必要性。

其次,文章的研究由京剧服装的艺术形式——艺术审美特色逐步深入,在第三章中解读了京剧服装的主要艺术形式,从样式、色彩、面料、图案纹样及刺绣工艺进行了深入的分析。本文在第四章详细分析了京剧服装的主要艺术审美特色,将其分为程式性、装饰性、可舞性、象征性、写意性、等五大特色,并分别进行阐述。

最后,文章对传统京剧服装的传承保护和发展创新进行研究。从京剧服装的现状开始着手,提出继承保护中国传统京剧服装的必要性,接着对继承传统京剧服装的内涵,包括继承什么和如何继承和发展进行了探讨和研究。从而为中国传统京剧服装的的继承保护和发装创新提出一些个人见解和具有参照价值的结论,也突出了本论文的创新点和研究重点。

关键词: 传统、京剧服装、继承保护、发展创新

## **Abstract**

Opera clothing's specific style has become unique cultural landscape and a valuable asset in oriental culture. It is hard to replace by other arts due to its rich connotation, varied styles and a long history. Its unique charm of oriental culture is shiny in the art world. Today, researches generally stay in a particular area of Peking Opera costumes, lacking discussion and macroeconomic research, which is up to a theoretical level. There are not sufficient or the system shortcomings in many aspects, and need to more deep research in the future.

This subject research enriches Peking Opera costumes connotation, in favor of heritage and development of traditional Peking Opera costumes, so that the readers have a profound understanding of the beautiful form and artistic aesthetic characteristics in Peking Opera costumes to promote the protection of traditional Peking Opera costumes in the process of interpreting Peking Opera costumes.

This article firstly has a brief summary for Peking Opera costumes and analysis such as the origin and classification of Peking Opera costumes to put forward necessity of researching Peking Opera costumes.

Then the article's research is deepened step by step in Beijing Opera art form - art aesthetic characteristics. In the third chapter, the main artistic forms of Peking Opera are deeply, such as style, color, fabric, patterns and embroidery. In the fourth chapter, artistic aesthetic characteristics are analyzed and divided in six aspects including program, decoration, dance, symbolization, impressiveness and iconicity, which is expatiated separately in the latter.

Finally, the article conducts research on the heritage and development in traditional Peking Opera costumes. The necessity to protect and succeed of traditional Peking Opera costumes is brought forward from the current situation, then the traditional Peking Opera costumes' succession is discussed, including what and how to inherit and develop, so that some personal opinions and valuable conclusions on the protection and the succession of traditional Chinese opera costumes is given, which also highlights the innovation and research priorities of the article.

**Keywords:** tradition, Peking Opera costumes, succession and development

## 独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作和取得的研究成果，除了文中特别加以标注和致谢之处外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得 天津工业大学 或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作过的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

学位论文作者签名：朱林群

签字日期：2009年 1月 7日

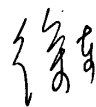
## 学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解 天津工业大学 有关保留、使用学位论文的规定。特授权 天津工业大学 可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，并采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编以供查阅和借阅。同意学校向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘。

（保密的学位论文在解密后适用本授权说明）

学位论文作者签名：朱林群

导师签名：



签字日期：2009年 1月 7日

签字日期：09年 1月 6日

## 学位论文的主要创新点

一、系统而全面的总结了中国传统京剧服装的艺术审美特色，包括程式性、装饰性、可舞性、象征性、写意性等。

二、明确提出传统京剧服装艺术继承保护的重点内容，并提出建立“以人为本”的继承保护机制。

三、探讨了京剧服装艺术发展创新的必要性、可行性、关键性，提出京剧服装发展创新的关键性首先在于把握“人”这一因素，其次在于掌握传统规律，最后在于与现代艺术观念、现代材料以及现代审美观相结合。

## 第一章 绪论

### 1.1 课题研究背景和现状

#### 1.1.1 课题研究背景

京剧是我国戏曲中最具有全国性、典型性的剧种之一，它集合音乐、舞蹈、绘画、诗歌及滑稽、技艺表演艺术等为一体，是一门囊括了多种艺术门类的复杂的综合艺术。近二百年来，在与姊妹艺术相互借鉴、相互竞争中，京剧逐步确立了作为“国剧”的崇高地位，各个行当都产生了杰出的代表人物，形成了特色鲜明的艺术流派。它走遍世界各地，成为介绍、传播中国传统文化的重要手段。以梅兰芳命名的京剧表演体系已经被视为东方戏剧表演体系的代表，与斯坦尼斯拉夫斯基及布莱希特表演体系并称为世界三大表演体系。

作为京剧艺术展现的载体，京剧服装也随着京剧的发展成为了一门精致的艺术，它是在漫长的历史演变中传承下来的，是中国传统历史服饰的积淀。京剧舞台上的服装不是生活服装的模仿与再现，也不是在生活服装的基础上进行了简单的加工，它和京剧本身一样，来源于生活，却又不同于生活，作为一种艺术观赏形态受到了社会、政治、经济等诸多方面的影响，它不仅在表现人物身份、塑造人物形象、刻画人物性格等方面起到了不可或缺的作用，而且为强化舞台效果，增强京剧的可视性、欣赏性和艺术感染力方面作出了重要贡献。

然而，随着当代大众传媒的发达和娱乐形式的多样化，日益雅化的京剧和曲艺正在逐渐失去社会尤其是青少年的关注，观众锐减，上演剧目萎缩。再加上原先“文化大革命”和“样板戏”的十年极左破坏，许多戏曲舞台美术的各项传统技艺开始面临失传，京剧服装作为京剧艺术的重要组成部分，一方面历史上许多珍贵的京剧服装没有能够很好的保存下来，而其具有历史和艺术双重价值的传统制作工艺没有受到应有的重视和保护，另一方面，在传统与现代剧中，京剧服装也面临着如何传承与创新的问题。如何实现京剧服装的保护和创新已成为一个亟待解决的课题。因此，有必要对京剧服装进行调查与整理研究，探讨其存在的问题和发展创新，这对弘扬民族文化，保护京剧服装都具有很重要的意义。

#### 1.1.2 研究现状

近年来人们对于京剧曲调与行腔研究取得了较大的成绩，但关注京剧服饰的

人相对要少些。据了解,对中国古代戏剧服饰的研究早在 20 世纪 40 年代就已经开始了。如郑振铎主编的《古本戏曲丛刊》、龚和德《舞台美术研究》、谭元杰《戏曲服装设计》以及宋俊华《中国古代戏剧服饰研究》等等。然而对京剧服饰的研究就相对少一些,本人对所搜集到的相关文献资料进行整理分析后归类如下:

1 专著的研究:到目前为止,对于中国京剧服装的专著只有很少的几部。如:刘月美《中国京剧衣箱》,以及谭元杰绘制的《中国京剧服装图谱》等,都从不同角度对京剧服装进行了专门论述,前者主要记载了京剧衣箱的发展演变过程,以及扮相、穿戴规则,脸谱造型等,后者主要是以效果图的形式分门别类的展示了京剧服装的基本样式和用法。

2 论文的研究:如孔璐白的《京剧剧装》,高新的《京剧服装的审美特征与民族风格》,孔祥芸的《京剧服装中的“三衣”》,胡丽心的《谈京剧服装的色彩个性》,吴同宾的《京剧的服装艺术》,翁长庆的《浅述京剧服装的象征意义》,赖有才的《京剧服饰》等等,都是与中国京剧服装相关论文著作,上述论文往往从京剧服装的某一具体方面而谈,上升到理论层面的规律性探讨较少,缺乏宏观研究,在很多方面还存在着论述地不够充分或系统的缺点,还有待深入。

## 1.2 研究目的和意义

通过对京剧服装的研究与总结,探讨京剧服装艺术审美特征及内涵,并对京剧服装的继承保护和发展创新进行研究,使人们可以更直观更清晰的了解中国的京剧服装文化艺术,同时使中国传统文化的精髓更容易的加入到现代设计中去,让中国的传统文化得以更好的传承与发扬。

对于中国京剧服装艺术研究的意义之一在于其有着独到的艺术审美特色。透过京剧服装的历史延伸脉络,我们可以看出,京剧服装虽然拘泥于一定的程式规范中,但本身也不断地受到新的技术与意识观念的冲击而更新拓展,它的内涵与精神则是民族历史长期积淀的结果,是中华民族所特有的。中国京剧服装是东方文化的一处独特景观和宝贵财富,它内涵丰富、形式多样、流传久远,是其他艺术形式难以替代的,在世界艺术之林中,它那独特的东方文化魅力正熠熠生辉。

其二,对于中国京剧服装艺术进行研究的意义还在于更好的继承传统,保护文化遗产。京剧于 2006 年被列入第一批国家级非物质文化遗产名录,作为一综合艺术,应不止于文学剧本、声腔系统、表导演体系、演出机制、传习方法、活动场所等等,对它的研究是全方位的,包括京剧服装的研究。

最后,对于中国京剧服装艺术进行研究将有利于京剧服装的创新发展。继承并不意味着拘泥,没有推陈出新,将会导致京剧服装艺术发展的停滞。

### 1.3 研究思路及方法

第一、文献法：文献法是研究中常用的一种方法，通过大量阅读相关知识的文献资料及影像资料，形成一个丰富，详细的京剧服装资料库。

第二、调查及访问法：通过对现存京剧传统服装的调查以及京剧相关人士的访问，补充自己的知识。

第三、图形分析法：主要以图片对照为主，通过收集国内的京剧服装资料，进行归纳整理，并以图片的形式对比分析出构成京剧服装的设计元素特征。

## 第二章 传统京剧服装综述

### 2.1 传统京剧服装的渊源

中国京剧艺术渊源流长，是中国民族文化宝库中的一颗璀璨的明珠，而作为传统京剧艺术的载体之一，京剧服装也是如此。《中国衣经》《文化篇》第四部分写到：“中国传统的戏衣成雏于明季，大致按剧中人物性格、年龄、身份和所处的生活环境，并结合表演的需要，对唐宋元明数朝生活戏衣加以提炼、夸张和美化而成。”<sup>[1]</sup>大致道出了京剧服装的形成由来。京剧服装是以明代日常服装为基础，同时还吸收了宋、元、清等朝代服装的一些特点，并结合表演的需要，经数代艺术家的不断提炼，概括，美化，装饰，发展，改革所形成的一整套完整，系统或者说是程式化的专用服装。行话称为“行头”。<sup>[2]</sup>由于中国封建社会服饰制度等级森严，京剧服饰不是按历史时代的真实面目，而是用从历代生活实际中提炼出来的特殊形制的“歌舞之衣”及其以适合表演为原则的装扮方法，不受时代、地区、季节的限制，通过有限的服装与盔帽、附件、脸谱的互相穿插变化，来塑造出众多的人物形象。同时京剧在创造和发展过程中，何等人物行当应穿何等服装，往往不拘泥于历史和生活的真实，而逐渐由演员和观众共同认定而遂成定制。服装定制的确立，这就必须有与之相适应的管理制度，从而随之产生了戏班中的衣箱制，这就是京剧服饰的“衣箱制”和穿戴规则。此后，京剧服装虽在不断的改良与革新，但这种形制和规则却一直保持着。

### 2.2 传统京剧服装的分类

研究一个课题，了解其分类概况也是很重要的，京剧服装的研究也不外如是。如同京剧可分生、旦、净、丑等行当一样，传统京剧服装经过长期的实践积累和演变，也分门别类的划分为大衣、二衣、三衣、盔帽等专业行当，分属于“大衣箱”、“二衣箱”、“三衣箱”和“盔头箱”，而细分起来，京剧服装又大致可分为六类：长袍类、短衣类、铠甲类、盔帽类、靴鞋类和辅助服装类。它们各自又有各自的工作任务和具体使命，下面做简单介绍：

一、大衣：大衣分属于“大衣箱”，是京剧服装内部分工的行当之一，它的存在是为演员创造角色服务。它包括各种长短袍服，主要有：男女蟒、改良蟒、旗蟒、加官蟒、官衣、改良官衣、学士官衣、判官衣、富贵衣、开氅、鹤氅、帔、

八卦衣、法衣、僧衣、褶子、青衣、罪衣、孝衣、宫装、古装、旗袍、袈裟、裙、裤、袄等约五十余种。

大衣行当内，除以上涉及到的主要袍服外，其它还有许多为塑造各类人物在装束上的配件和装饰物，它起着区别穿着相同服装的不同身份、不同处境的人物形象的作用，如：斗篷、饭单、四喜带、丝绦、腰巾、朝珠、扇子、牙笏、手帕和喜神（彩娃）等，它们可以互相搭配，去改变人物形象。在大衣行当中为塑造比较典型而在人们心目中具有代表性的人物，在衣箱制中另有专用服，如《霸王别姬》中虞姬，《四郎探母》中的萧太后等，这些专用服很少有其它人物穿着。

大衣行当主要塑造的人物大都为“文”属性，上至皇帝、宰相、文职官员，下至员外、太太、少爷小姐、丫鬟仆人等。从服装样式特征来看，大衣都是属于宽大样式，另外一个比较突出的特点，就是蟒、帔、褶子、开氅、宫装、八卦衣、官衣等服装在袖口处均有水袖。

二、二衣：二衣分属于“二衣箱”，包括各种武装人员的装束，主要有：靠，改良靠，大靠，箭衣（其中含龙箭衣，花箭衣，素缎箭衣，布箭衣），马褂（其中含龙马褂，黄素缎马褂，剃子马褂），茶衣、抱衣（含花，素）、夸衣（含花，素，绒，布）、打衣、卒坎、龙套衣、大铠、青袍、大袖等及其它配件。

二衣行当内，除以上主要装束外，同时还有其他许多配件和装饰物，如：扣带、鸾带、僧背心、道背心、镖囊、弹囊、大带等，它们可以配以其他服装，去改变不同身份，不同处境的人物形象。同“大衣箱”一样，在二衣行当中为塑造比较典型人物和具有代表性的人物，在衣箱制中另有专用服，如《花果山》中的孙悟空所用的猴靠、制度衣、猴夸衣等，另有神话戏的神将服，《闹龙宫》中的龟帅、虾将、鱼精等服装，这些服装很少有其他人物穿着。

二衣行当主要是属性为“武”的服装，所塑造的大都是元帅、将军或武艺高强的草莽英雄、绿林好汉等范畴的人物，从服装样式来看，有一个比较明显的特点，就是所有服装的袖口、裤腿均为紧缩型，同时不论穿着任何样式服装，腰间均要系大带或其它束带，以便利其武打所需。可以看出，文武有别是大衣、二衣明显的区分点。它是依据文、武分类，但又依据表演行当去进行分类的方法来塑造人物的。

三、三衣：三衣分属于“三衣箱”，俗称靴箱，主要包括演员穿着的靴鞋及内衣装束，其行当中的服装可分为两大类，俗称软硬两类，一是软片类，主要有水衣子、胖袄（其中含小胖袄、圆肩胖袄、折肩胖袄）、彩裤（包括红彩裤、黑彩裤以及杂色彩裤）、护领、大袜（高腰和矮腰）等；另一类是硬类，主要有厚底靴、朝方、彩鞋、登云履、福字履、薄底靴等。

在三衣行当中还有一部分专用靴鞋及特殊靴鞋，如虎头靴，鱼鳞洒，黑白道

打鞋，小孩靴，僧靴，旗靴等。

三衣在技艺处理上没有像大衣、二衣那样具体，但三衣的有些物品在使用上，一般要依据大衣、二衣的人物穿着，最后要达到统一调和，使用合理。

### 本章小结

本章是对京剧服装的综述探讨，主要分析了京剧服装的渊源以及分类。对本章的研究可作为全文的起点，下面将逐步的对京剧服装的内容进行深入分析探讨。

### 第三章 京剧服装的传统艺术形式

京剧服装的研究探讨,就不能不谈其传统艺术形式。《服装学概论》中说:“衣物由色彩、材料、造型这三个要素组成。”<sup>[9]</sup>从构成学上指出一般意义的服装三要素为款式、色彩和面料。而京剧服装则不同。通常认为,中国传统京剧服装具有五大构成要素,即:样式、色彩、面料、图案纹样、刺绣工艺。京剧服装的五大构成要素,都是一种外在的、直观的形象,五大要素一起构成了绚丽多彩的京剧服装形象。

#### 3.1 传统京剧服装的样式

样式,也称款式,作为服装的载体,起着构成服装基本艺术形式的决定性作用。京剧服装主要根据明代日常服装所制,其中蟒、帔、靠、褶、衣等款式最为基本、最有特色,下面分类介绍。

##### 3.1.1 蟒

蟒:即蟒袍,又名“花衣”,源于明、清时代的蟒衣,因袍上绣有蟒纹而得名,是帝王将相等高贵身份的人物所通用的礼服。蟒纹类似龙纹,但少一爪。京剧服装中“蟒”的款式特点为齐肩圆领,大襟,右衽,左右袖根下有“摆衩子”,阔袖(带水袖),下摆和袖口绣海水江涯,内衬麻衬,穿用时外束玉带,或打丝绦,周身以金或银线及彩色绒线刺绣艺术纹样。男士蟒袍长及足,周身绣团龙(图



图 3-1 团龙蟒



图 3-2 行龙蟒



图 3-3 大龙蟒

3-1)、行龙(图 3-2)或大龙(如图 3-3)。色彩上有“上五色”(红、绿、黄、白、黑为正色)和“下五色”(紫、粉红、蓝、湖、香为副色)之分。女士蟒袍长至膝部,身后无摆,除龙纹外,还间或绣以牡丹、凤凰、日、月、海浪、水纹等纹样,下配裙子、飘带。女士蟒可细分为老旦蟒(图 3-4)、旗蟒(图 3-5)等。



图 3-4 老旦蟒



图 3-5 旗蟒

蟒非常典型地体现了京剧服装的艺术特点。它继承了中国历代服饰追求意境美,体现精神意蕴美的传统,以服装来装饰人体。其长袍阔袖的服装造型,华美的装饰图案,灵动的水袖,庄重而富有象征意义。各种类型的穿蟒人物,在服装上使用特定的色彩、纹样,并且在绣法上形成一套约定俗成的为观众所熟悉的艺术语汇,以表示其身份、品质、性格等综合特征。

### 3.1.2 帔

帔即对襟长袍,是在明代“褙子”基础上,经过装饰和美化后所形成的。是帝王、中级官吏、豪宦乡绅及其眷属在家居场合所通用的常服。其款式特征为大领,对襟,阔袖(带水袖)、左右胯下开衩。帔分男用、女用两种。男式衣长至足,“深衣制”制式,对襟开身,直大领(领端平直),宽腰阔袖,袖口缀“水袖”,绣团花、团寿等图案(图 3-6)。女帔衣长齐膝,使用时,须内系长裙,开身开衩,腰身和袖式基本同男帔,惟对襟的直大领有不同,领端为漂亮的“如意头”形一是为女性的主要性别标志。纹样上主要绣凤、花卉等图案(图 3-7)。

男帔和女帔,用于夫妇时,色彩和纹样完全一致,术语上称为“对儿帔”,具有舞台画面的统一美(图 3-8)。小生、花旦用帔多绣散花,老生、老旦用团

花；皇帝用团龙，皇后、贵妃用团凤，太后用团龙凤。在色彩上一般皇室成员用黄色，老年人用秋香，新婚喜庆用红，其余的没有严格界定。



图 3-6 男帔



图 3-7 女帔

帔的服装造型特点虽然仍属于中国古代传统服饰的主流（宽袍大袖），但显然不同与蟒袍，它突破了“全封闭式”的服装造型，以“对襟”造成自由开合的宽松感，算得上是一种“宽松式”的服饰。



图 3-8 对儿帔

### 3.1.3 靠

靠：即甲衣。源于清代将官之绵甲戎服，是武将所通用的身份装。京剧服装中“靠”的形制为上衣下裳(上部甲衣、下部围裳)相连，似“深衣形制”，具有长宽袍的庄重大方，它不象古代铠甲那样以甲片为主，仅在前后心及肩部等处缀有金属饰片，而且衣分两片，似衣非衣，似甲非甲。衣片虽有铠甲纹样，却不紧贴身体，因而完全摆脱了生活中的原始形态。极度的夸张与变形，使这种“分离式”的衣服静则赋予人物以威武气概，动则便于夸张舞蹈动作。其款式特点为圆领(用时围“靠领”)，紧袖；靠身分前后两片，长及足；靠的腹部，一般绣大虎头等纹样，衬以硬胎，称为“靠肚”；扎靠可加扎四面“靠旗”，源于古代将官出征时所用令旗，经美化装饰与服装图案融为一体，旗为三角形，四面，旗上有飘带，插在一特制的皮夹中，皮夹称为“背虎”，四周有绳将背虎牢固地捆扎在演员身上；两腿侧各有一长片，不与“靠”身连接，形似甲烂裙，称为“靠脚”。

靠也分男靠(图 3-9)与女靠(图 3-10)。男靠与女靠形制大致相同，不同点就是：女靠靠肩加大，靠肚稍小，靠肚以下全缀飘带，上饰吊鱼，无靠牌，以云肩代替靠领。靠有软硬之分，穿靠加靠旗称硬靠(图 3-9)，不加靠旗称软靠(图 3-10)。靠还有一些变化了的式样，如改良靠，无靠肚，靠身分为“靠衣”和“裳甲”两部分，属“上衣下裳制”。此外靠还有关羽靠(图 3-11)、霸王靠(图 3-12)等专人用靠。



图 3-9 男硬靠



图 3-10 女软靠

靠，是京剧舞台上最华丽、最复杂的服装。靠的造型鲜明地体现了京剧服装

“可舞性”这一艺术特点。另外，“靠旗”的使用，使整个造型呈向外放射状，形成服装的向外延伸、扩展的感觉，从而更进一步衬托出武将形象的高大与英武。此种服装造型方法，在中外服装史上是极为罕见的。



图 3-11 关羽靠



图 3-12 霸王靠

### 3.1.4 褶

褶：原名直缀，即斜领长衫，也称褶子、道袍。源于明代日常服装。它是广泛使用的便服，不论文武、贵贱、贫富、男女、老幼，均可依制通用。其款式特点为大领、斜襟、宽袖口缀水袖，长至脚面，属“深衣制”制式，胯下两侧有开衩。褶分男式褶和女式褶。男式褶（图 3-13）源于明代男子便服—斜领大袖衫，这是中国古代传统的便服形制，远在唐宋时代，平民及士人皆用之。而女式褶则是在明代“小立领对襟窄袖袄”基础上发展而来的。此种妇女装用袄很短，系在裙内，外罩大袖或窄袖褶子，所露出的仅小立领而已。女褶经改革与男褶不同，其款式特点为对襟、小立领、长齐膝，下衬裙服（图 3-14）。

褶类的品种极多。按色彩纹样简单地可分为花褶和素褶两类。其中花褶色彩纹样丰富，包括文武小生花褶、花托领花褶、花脸花褶、文武丑花褶、短跳，女花褶等。褶类中凡无花纹者，统称素褶，主要包括色褶子、青褶子、紫花老斗衣、

海青、女青褶子、改良女青褶子、富贵衣、安安衣、女白褶子、老旦褶等。



图 3-13 男式花托领花褶



图 3-14 女式青褶子

褶是造型简洁的多功能性服装，即可单独外穿，又可做蟒、帔等服装的衬袍，还可与箭衣构成“套服”，以供武生、武丑，武花脸行当人物斜披或敞穿，为京剧人物造型多样化提供了有利的服装因素。

### 3.1.5 衣

衣：京剧服装除上述蟒、帔、靠、褶四大类之外，其余的所有戏装，统称之为“衣”。按服装本身形制上的基本特征来划分类别，将“衣”细分为“长衣”、“短衣”、“专用衣”、“配衣”等四类。“长衣”包括开氅，如狮开氅（图 3-15）、麒麟开氅、团狮开氅、团花开氅等，官衣，如改良官衣（图 3-16）、青



图 3-15 狮开氅



图 3-16 改良官衣

官衣、学士官衣、女官衣等，官衣（图 3-17），蓝衫，箭衣，太监衣，龙套衣等；“短衣”属“上衣下裳制”包括垮衣（图 3-18）、女打衣裤、抱衣、女袄、马褂、罪衣、茶衣、刽子手衣、上下手衣、兵衣等。此“长衣”“短衣”均有通用性，应用广泛。“专用衣”原本是专为某种人物而特制的，但进入衣箱后，往往经过规范之后而泛化使用，亦通用于相同类型的人物。包括八卦衣、法衣、僧袍、猴衣、鹤氅、钟馗衣、鬼卒衣等等。“配衣”则是居于次要地位、相对来说没有独立使用意义的服装，故称搭配使用的“配衣”，它在改变固有的服饰组合形式上具有重要作用。



图 3-17 官衣



图 3-18 垮衣

### 3.2 传统京剧服装的色彩

色彩是服装的“灵魂”，而传统京剧服装的色彩，更具独特魅力。其鲜明、浓艳、强烈的色彩个性，使其成为色彩世界的一个独特领域，带给人们独特的审美情趣。

在京剧舞台上，色彩是创造环境、塑造人物必不可少的条件。传统京剧服装所使用的色彩种类并不多，它经过长期的实践积累和演变，被规划固定为红、绿、黄、白、黑所谓的“上五色”（或称正色）和紫、粉红、蓝、湖、秋香（或称古铜）所谓的“下五色”（或称副色）。由于京剧服装在京剧艺术整体发展中经受了多方面的制约。因而一方面表现为它在处理不同类型人物时，从不考虑季节变化，都按常规类型去装扮；另一方面表现为京剧服装是不分朝代的，京剧的服装在样式品种上总计不过四五十种。为此传统京剧服装在色彩处理上仅局限于十蟒十靠的制度。因此京剧服装在塑造不同人物的不同心情，以及所处的不同环境，

就只能在色彩、纹样处理上,依据上五色、下五色去完成。

尽管京剧服装的“上五色”和“下五色”的色彩比较单调,但它可以塑造富丽堂皇、金碧辉煌庞大宏伟的场面,同时又可以塑造上至皇帝下至贫民的各种类型的人物形象。作为传统京剧服装的色彩,同样沿袭着中华民族传统的用色习惯,即喜欢浓烈的色彩,像对红色、绿色、蓝色等的喜爱等,也必然会反映到传统京剧的服装上。比如红色在京剧舞台上,是各阶层人物的共同追求,如新婚夫妇的服饰总少不了穿红、披红,无论他们身份地位如何,都以红表示恭贺,互相祝福。京剧服装色彩的这种源自中国传统色彩观的特点,是千百年来中华民族审美标准的相对凝聚,它体现了中华民族传统的色彩审美倾向,是一种具有中国特色的色彩个性。京剧服装的色彩除了受到中华民族传统的色彩观影响以外,它根源于中国传统文化中的五行学说,另外还受到儒家的色彩观、佛道两家的色彩观的影响,可以说是多种色彩观相互融合、相互作用的结果。

### 3.3 传统京剧服装的面料

作为京剧服装五要素之一,面料不仅可以诠释服装的风格和特性,而且直接左右着服装的色彩、造型的表现效果。

在现代服装大世界里,服装的面料五花八门,日新月异。然而对于传统京剧服装而言,对面料的选择却仅限于有限的几种,包括缎类、绸类、锦类、纺类和绒类,并且面料的使用必须严格遵循不同身份的人用不同面料的规定。下面分类介绍:

缎类面料是京剧服装中使用比率较高的面料之一,按质地可分为绉缎(软料)大缎(硬料)两种。大缎因光泽明亮,手感柔软润滑,且经纬组织较密,比较适应刺绣,所以多用于蟒、靠、箭衣等服装;而绉缎因其吸光性能好,且质地紧密坚韧,垂感好,经常被用来制作帔和褶。

绸类面料包括春绸、塔夫绸、柞丝绸等。因其光泽丰润,柔软,所以多用于百衲裙(即腰包)及彩裤,也用于帔、褶子等京剧服装。

锦类面料有织锦缎、古香缎等。因质地绚丽多彩,且厚实坚韧,所以多用于京剧服装辅料(用作缘边)。

纺类面料包括杭纺、电力纺、绢丝纺等。因质地较薄,密度比绸类稀疏,所以多用于水袖,即白色纺料,抖动自如。

绒类面料包括乔其丝绒、平绒等。多用于京剧服装的托领(缘饰)。

### 3.4 传统纹样图案及刺绣工艺

纹样和刺绣是两个相互关联的要素,作为构成京剧服装的要素,它们互相作用,形成了京剧服装的鲜明特色。纹样不仅是“装饰性”美学特征的主要体现,且具有表意的重要作用;而刺绣虽然属于工艺体现范畴,但由于它在服装上的普遍应用,使京剧服装成了名副其实的工艺品。同时,正因为这个原因,刺绣成为京剧服装的显著标志。

#### 3.4.1 纹样图案

中国京剧服装纹样图案荟萃了我国民族传统纹样的精华。它不仅具有装饰和美化作用,也是表现人物性格特征的主要因素。有一部分图案还有表现人物身份地位的服饰形制的作用。常用的有以下几类:

龙纹:(如图 3-19)在封建社会中,龙是尊贵的象征,它符合帝王将相的高贵身份。所以龙纹被引入京剧服装后,发展最终定制为:以艺术化的龙纹作为身份高贵的象征,即权力象征,并由皇帝专用泛化为帝王将相通用。龙纹的具体形状,有团龙、行龙、大龙等三种,不同的龙形,在服装上各具特定的象征意义,分别适用于各种不同类型的人物。龙纹多用于蟒袍;另外,团龙纹样也多用于箭衣、帔等服装中。



图 3-19 龙纹



图 3-20 凤纹

凤纹:(如图 3-20)凤纹被引入京剧服装后,被赋予了“鸟中之王”的涵义,并继续与“花中之王”牡丹相配,被规范为身份高贵女性的象征,即权力和女性的象征,由后妃专用泛化为后妃、公主、郡主、命妇、女将等所通用。所以,凤纹成为与龙纹同样重要的京剧纹饰,用于女蟒、女靠、宫女、女帔中的飞凤、凤飞篷等主要服装。

飞禽纹样：如仙鹤（图 3-21）、孔雀、雁、蝙蝠、鹰等，往往与其他纹样组成团花，多用于帔，同时也用于官衣上“补子”。

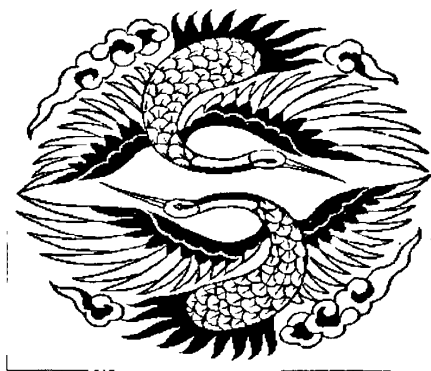


图 3-21 仙鹤纹样



图 3-22 狮子纹样

走兽纹样：如狮子(辅以绣球，如图 3-22)，往往组成团花，用于帔或开氅；其他如麒麟、虎、豹、象等也都可用于开氅。另外麒麟、狮子、豹、马等可用于官衣之补子。

花卉纹样：将自然界的花卉用于服饰，历史悠久，可上溯到上古时代，男女皆用，纯属装饰美化。到了明代，妇女服饰多以具象的花卉纹为饰，并沿袭至清，主要为女性性别标志。花卉纹被引入京剧服装后，男女皆用。牡丹（图 3-23）和凤组成图案可用于女蟒；牡丹、桃花、月季、竹叶、葡萄等，用于褶子、帔、袄裙、斗篷等；而宝相花、莲花、月季等皆可用于花边。



图 3-23 牡丹

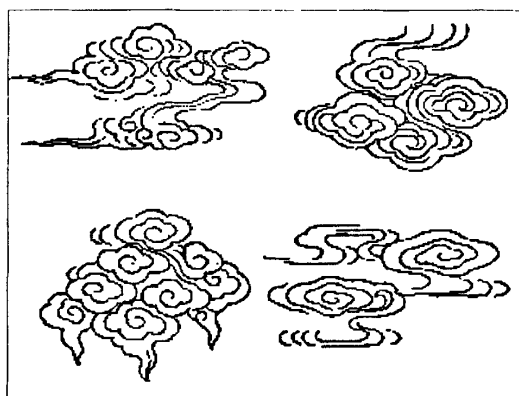


图 3-24 云纹

几何纹样：是指用点、线、面以及正方形、长方形、多边形、圆形等按一定的方向、角度、距离有规则排列、交错、重叠、连续构成的具有审美价值的图形。

几何图形大都是抽象的，少数是具象的，包括云纹、水纹、曲水纹等。云纹（图 3-24）被引入京剧服装后，多具有衬托蟒袍上龙形更加生活威武的装饰美化作用；江牙则可用之于蟒之下摆和靠之边饰。

组合纹样：主要是吉祥纹样和宗教纹样，都是以转喻、谐音比附的手法，构成具有某种吉利、寓意的装饰纹样。如“八吉祥纹”（图 3-25），多作蟒袍上龙纹的辅衬纹样，含有“佛佑”的寓意；“五福捧寿纹”（图 3-26），常用于老年夫妇的对儿帔；“四君子纹”常用于小生花褶和闺门旦花帔、花褶，以及花旦的袄裙。



图 3-25 八吉祥纹

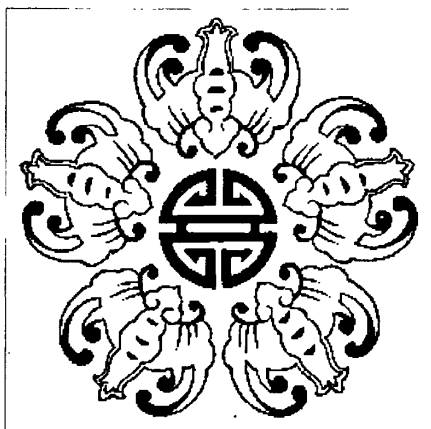


图 3-26 五福捧寿纹

### 3.4.2 刺绣工艺

中国的刺绣艺术历史悠久，技法精深。早在春秋战国时期，农村种桑植麻，纺纱织造，已有了运用绣纹工艺、织纹工艺制成的龙凤图案。随着丝织工艺和刺绣针法的发展，又出现了锦、缎上再加以刺绣的形式。

明代刺绣更加繁荣，既有规模庞大的宫廷绣作，又有遍及民间的绣坊。到了清代，刺绣又有了极大的发展，达到鼎盛时期，并形成了不同的刺绣工艺体系，经刺绣制成的生活服饰被广泛使用，其工艺价值也得到愈来愈充分的体现，而刺绣工艺被引入京剧服装后，与所绣纹样图案一起构成了京剧服装鲜明独特的风格。

刺绣主要有三种，分为彩色绒线绣、平金平银绣和圈金绒绣。绒绣俊雅清丽，圈金绒绣富丽辉煌，平金平银绣光泽夺目，大方而有气派。对绣法的使用，也应根据戏曲人物的类型而定，它要能够体现京剧人物的性格、身份和行当。

## 本章小结

本章承接了第二章传统京剧服装的理论研究,并从五大构成要素上对传统京剧服装展开研究,明确了京剧服装的传统艺术形式。有助于本课题的深入分析。

## 第四章 传统京剧服装的艺术审美特色

京剧服装的艺术审美特色是本文的一大理论支柱，因此，下面对京剧服装的艺术审美特色中相关的理论内容进行论述。

### 4.1 程式性

程式性是中国戏曲独特的表演体系（梅兰芳表演体系）的最基本特征之一，也是中国传统京剧的重要艺术审美特色之一。所谓程式，“程”，本是我国古代度量名称，后被引申为动作行为的准则。《荀子·致仕》中云：“程者，物之准也。”式，即样式、形式。《文心雕龙·书记》中云：“式者，则也。”而《管子·明法解》中说道：“法者，天下之程式也。”由此可见，“程式”是中国一个很古老的词，其含义是指在一定范围内带有通用性的规则与标准。<sup>[4]</sup>程式作为一种规范化的表现形式，用于古曲诗词，称之为“格律”；用于古曲绘画，称之为“笔墨程式”；用于古典戏曲，则直呼为“戏曲程式”；而程式在戏曲表演领域运用较多，如“起霸”、“走边”、“趟马”等，当然并不局限于表演动作。唱、念、做、打固然处处离不开程式，其服饰穿戴也不例外。总之“程式是和人的动作行为相关联的概念，是人们动作行为的规范准则。”<sup>[5]</sup>京剧服装的程式性是指京剧服装具有穿戴的规范性，也就是演员或角色扮演舞台角色时所遵循的穿戴规则。其服装穿戴程式的形成是演员在长期的艺术实践中积淀、升华而成的，是艺术家进行综合性艺术创造的重要手段，是京剧艺术高度发展和完善化的结果。

#### 4.1.1 穿戴规制

传统京剧服装有着规范化、程式化的穿戴规则。这种严格的穿戴规则是戏曲服装特有的“语言”，是经过无数艺术家加工，创造，提炼出来的，它是我国民族文化中一颗璀璨夺目的明珠，体现了京剧服装的程式性艺术特征。具体体现在以下几点：

第一、三不分。即：传统京剧服装在应用上“不分朝代、不分地域、不分季节”，通用于一切传统京剧剧目。传统的京剧服装不受时代、地域、和季节的限制。只要是表现封建社会生活内容的戏，不论剧情发生在什么朝代、什么地区、什么季节，其服装样式都是通用的。这种不考虑每一部戏的具体朝代、地区和季

节等特征的通用化特征，体现了程式对于生活对象的高度概括。

第二、六有别。指装扮人物外部形象时，遵循写意原则，大体上只做六种区分：“老幼有别、男女有别、贵贱有别、贫富有别、文武有别、番汉有别”。京剧服装主要随角色的身份，职业与性别而定，不同角色之间的服装决不能混淆穿错，即所谓的“宁穿破、不穿错”。其意是：穿戴的“对”与“错”，并不根据剧本所反映的历史的真实性与细节的具体性，只根据京剧服装特有的、严格的穿戴规制。这种在穿戴规制的区别通常涉及到性别、年龄、身份地位、生活境遇、性格品质等因素，可以通过服装的样式、色彩、图案纹样、质料和穿法来体现。

第三、定中变。即“定中求变”，指通过不同的服饰组合方式，在类型化基础上追求人物外部形象的个性化。京剧服装的程式性，即穿戴规制，不是死板的、一成不变的，而是稳中求变的。既有其稳定的一面，又有其变化发展的一面。其稳定性主要体现在京剧服装与角色对象之间的关系的恒定上，以及表现在不同历史时期同类型人物穿戴服饰的相对稳定上。其变化发展性上主要表现在纵向和横向两个方面：从纵向来看，历史上就是随着京剧服装的不断丰富而逐步细密化的，后代的京剧服饰总是在前代的基础上进行革新与发展的。其穿戴规制的基本内容相对稳定，但它的具体表现形式及手法一直在变化。可见，形成现在相对稳定的京剧穿戴是古代戏曲服饰不断发展的结果。

从横向上来看，其程式化的变化主要体现在程式性服饰与个性化服饰的关系上，具体表现在同一类型的不同人物在穿戴上既遵循类型穿戴的规制，又根据舞台环境及演员本身的条件有所变化。

#### 4.1.2 程式性的构成

京剧服装程式性主要由以下几个方面构成：

第一、样式（款式）程式性。样式是服装的载体，而京剧服装样式更是构成京剧服装程式性，表现剧中人物的社会地位的重要手段。“蟒、帔、靠、褶、衣”所属五大基本样式各有其特定的穿着对象和穿着场合，如帝王和高官在正式场合都穿“蟒”，同时这样的大类之中，还可细分。比如文官穿官衣，武将穿靠或箭衣等等。从而通过样式使各种角色以及角色服装互相区别开来，构成京剧服装的程式性。

第二、色彩程式性。传统京剧服装色彩的色彩程式性是指演员或角色扮演舞台角色时在服装色彩方面所遵循的程式规范。这种程式规范表现为京剧服装的色彩以及色彩间的搭配，均与京剧舞台角色类型具有密切的联系，要求与京剧舞台角色类型保持程式化的对应关系，遵循一定的程式规范如等级之别、性格之别、地域之别、习俗之别。如在表现等级方面，黄色最贵，则由帝王专用；在反映民间习

俗方面,红色一般作为吉祥的颜色,多在喜庆场面出现等。京剧服装色彩不仅增强了舞台效果,营造出了特定的艺术氛围,更为重要的是其精神内涵超越了表面的视觉美感,以一些固定的色彩形式表达人物不同的思想感情。这即是京剧服装色彩的程式性。

第三、图纹程式性。传统京剧服装图纹的程式性是指传统京剧服装在图案和纹样装饰方面所遵循的程式规范。不同场合、不同对象有与之相适宜的图案和纹样来装饰。如风纹图形用于女性角色,蟒纹图形用于帝王将相一类的角色,鹤纹图形用于隐士一类的角色,补纳图纹用于落魄之人一类的角色,凡此种程式规范都是传统京剧服装应用图纹装饰程式性的具体体现。

总之,京剧服装的样式、色彩、纹样,各有其严格的规范性、程式性。它们互相作用,紧密联系,一起构成了京剧服装的程式性。

## 4.2 装饰性

装饰,《辞海》解释为:修饰;打扮。所谓装饰,是一种审美形式,也就是对自然事物进行修饰以使之美观。“装饰性是与写实性相对而言,写实的形象一般是不求装饰性的。例如话剧中的人物形象就没有京剧中的人物形象那样的装饰因素。京剧人物的服饰、道具、脸谱,甚至动作都有装饰性”。<sup>[6]</sup>可见,中国传统京剧包括其服装都具有很强的装饰性特点,没有哪一门艺术会像京剧这样将装饰手法无所不在地体现出来。装饰性是京剧服装的一个重要艺术审美特征,即京剧服装能够美化其所依附的京剧角色以及京剧角色表演的京剧舞台。京剧服装的装饰性主要由其款式、色彩、图纹来体现,通过款式、色彩、图纹的变化和发展,不断创造出新形象来美化角色、美化舞台,从而给观众以视觉美的享受。

第一、款式装饰性。中国传统京剧服装既有京剧角色扮演功能,更有装饰美化功能。尽管生活服饰样式相对单调,缺少变化,但传统京剧服装的样式还是十分丰富的,并通过其样式来装饰人物。由于其款式的丰富性与装饰性,充分发挥了美化京剧舞台和塑造舞台形象的作用。相同或类似的装饰款式,可以使舞台因角色服装款式装饰性强而产生规范而整齐的整体美,又因不同角色服装款式的装饰差异而产生人物角色的个性美。

第二、色彩装饰性。京剧服装历来善于运用色彩效果来装饰美化服饰,塑造人物。如“富贵衣”(图4-1),是在黑褶子上缀以若干块杂色绸子,为发迹前的穷书生或其他贫困之人所穿,其实杂色绸子不是随意添补上的,而是经过精心的选色、选样、选位之后才将它们点缀上。这些杂色绸子一方面是作为褶子破旧的一种符号,而另一方面与黑褶子配衬起来仍有一种特殊的美感。又如舞台角色

刘备、关羽、张飞，他们同为三国人物形象，因其人物性格不同、角色特征差异，他们所着袍装颜色各不相同，通常是刘备穿黄色袍，关羽穿红色袍，张飞穿皂色袍。就单个角色形象色彩而言，各自色彩搭配极为协调；同时，三个角色的整体形象色彩对比鲜明，舞台效果也很美好。传统京剧采用这种色彩的装饰，不仅可以丰富人物性格，还可以装饰角色的个性形象，美化舞台，使京剧舞台产生一种色彩装饰美。



图 4-1 富贵衣



图 4-2 文小生花褶

第三、图纹装饰性。由于中国传统剧服在很大程度上受到程式性的制约，故而服饰造型相对单调，缺少变化。于是，人们对服饰图案的装饰审美功能非常重视。京剧服装也是如此，对图纹装饰极为重视，因此具有很强的图纹装饰性，即通过装饰图纹来规范角色行当的身份、地位和性格。

在京剧服装图纹的布局装饰上，有满、团、边、角、折枝等多种。满布局以“蟒”为典型(还有宫装、靠等)，以蟒为主体，辅以其它装饰，标志着帝王将相的高贵身份；帔、褶子等都在团、边、角上发展，其中以文小生花褶运用“角”花布局装饰为典型，即在下身的一角，饰以枝子花，与花托领取得上与下、左与右的均衡（如图 4-2）；还有根据年龄或用团花、边花、或用折枝花不等，如中年以上多用团花，青年则多用边花、角花、折枝花。以上装饰纹样可以赋予服装一定功能或某种含义，从而使服装成为舞台人物表情达意的重要道具，增加舞台演出的审美效应。

### 4.3 可舞性

王国维曾说过：“戏曲者，谓以歌舞演故事也”。<sup>[7]</sup>一语道尽中国古代戏

曲与舞蹈密不可分的关系。作为中国戏曲的代表,传统京剧也不列外。

传统京剧是以“唱、念、做、打”为基本形式的表演艺术,其中“做”指各种舞蹈性很强的表演动作(包括舞蹈,如《霸王别姬》中虞姬的“剑舞”)和身段、姿势以及面部表情,而“打”指的是舞蹈性很强的武打动作。<sup>[8]</sup>可见在京剧艺术创造过程中,舞蹈成分占据很大比例,因此,作为京剧表演的载体,京剧服装必须适合京剧“做”“打”的需要,也即是京剧服装必须具有协助演员进行“做”“打”表演的功能,这就是京剧服装的可舞性。

#### 4.3.1 形成因素

第一、京剧对舞蹈表演的要求是京剧服装可舞性形成的主要原因之一。传统京剧的“做”“打”表演实质是京剧演员通过舞蹈韵律创造一种角色意象的过程。在这个角色意象创造的过程中,舞台角色的性格、气质特征,一方面要依赖演员的语言、唱腔和形体动作的配合来表现,另一方面则需要借助演员的服装和化妆等手段的辅助和衬托,而就服装而言,京剧表演要求京剧服装的物质形态包括样式、质地要与演员的舞蹈动作相适应,成为演员表演的依托,以辅助演员更好地表情达意,创造角色意象,从而创造出美的舞台角色形象。

这样京剧艺术一旦走向成熟和定型,被赋予了表情达意功能的京剧服装,自然也随之成熟并定型,就此密不可分。演员表演人物时,喜、怒、哀、乐在他的面部、语言、唱腔和形体动作上,同时,喜、怒、哀、乐也表现在服装上,服装犹如一张放大的脸,可以被演员舞出喜、怒、哀、乐——这就是其服装深刻的内涵。<sup>[9]</sup>

第二、适应演员及观众的需要是京剧服装可舞性形成的又一因素。京剧的表演是歌舞化的表演,演员要满足载歌载舞的需求,就不是简单的生活服装可以满足的,因此,必然对生活服装加以改造,以适宜演员歌舞需要,从而对京剧服装提出可舞性的要求。如“靠”就是演员为了满足歌舞需求而从生活中的铠甲改造而成。

另外,为了满足观众的需要也必然对京剧服装提出可舞性要求。观众在欣赏京剧表演时,非常注重“做”、“打”舞蹈艺术的美,这也必然要求京剧服装能够有助于体现舞蹈艺术的美,从而满足了观众的美感要求。

第三,舞台的变换及情景的变化也是使京剧服装具有可舞性的不可忽视的因素。京剧舞台上往往很少出现同一角色穿同样颜色的服装,这一方面是为了增强舞台的整体效果,同时也是为了能够区分人物角色。如舞台上常见元帅升帐时,一群大将穿着不同色彩的靠,使舞台色彩丰富,观众看得“亮眼”,也能为元帅的军帐壮大声威。同时同一演员应所处地地位、情景场合等不同,其服装也随之

变化,使其服装融入情景之中,更易表现人物角色。

京剧服装的可舞性是京剧对其表演的舞蹈性要求的结果,也是京剧服装在适应京剧舞蹈表演中不断发展的产物,同时,随着京剧服装可舞性特征的不断发展与强化,京剧服装也推动和促进了京剧艺术的发展,如水袖舞、翎子舞、帽翅舞和旗靠舞等京剧舞蹈之所以产生独特的京剧审美对象,是与传统京剧服装的可舞性特征的不断完善与发展分不开的。由此而产生了许多体现了可舞性的京剧服装,如水袖、靠等等。

#### 4.3.2 可舞性的载体

水袖是京剧服装可舞性特征最重要的载体之一。龚和德指出:“水袖之名来自“水衣”。水衣就是一种衬衣,演员穿宽袖的行头时,里面要衬一件水衣。水衣的袖子比较长点,露在行头外面。……后来演员们发现这种衬衣的袖子,不但可以保护行头,而且利于歌舞表演,就逐渐把它放长了,并且索性让它脱离水衣,而直接缝缀在几乎所有的宽袖行头上,这就成了“水袖”。<sup>[10]</sup>可见,水袖的出现,是戏剧歌舞化的要求,也是戏剧演出歌舞化走向成熟的表现,水袖的产生与发展都与适合歌舞性表演有极大的关系,京剧服装水袖也不例外。

“京剧服装水袖”一般指蟒、帔、褶子、官衣等袖口上一段(约一尺二寸)白绸。传统京戏剧服装运用“水袖”甩出各种各样的动作,以配合演员优美的舞蹈形体动作一起飘然舞动,构成浑然一体的流动感和律动美,抒情达意,以鲜明的表现力赋予舞台形象造型美和情态美,成为京剧表演艺术的延伸和补充。数百年来经过历代演员不断的创造和积累,水袖动作作为传统京表演中最为常见的表演语汇,已经形成一套颇为完整的程式。京剧“水袖”的飘逸流动直接体现了京剧服装的可舞性特征,演员在表演中可以通过使用水袖各种不同技巧来刻画人物性格,表达喜怒哀乐的感情。是京剧演员借助它的可舞性特点,通过舞蹈表达角色内心情感和外在神态的重要手段。历代优秀的京剧演员们都特别善于利用“水袖”进行表演,并获得观众的赞赏。程砚秋先生是最擅长表演水袖舞者之一,他总结归纳水袖舞功有勾、挑、撑、冲、拨、扬、弹、甩、打、抖等十大类,水袖靠着这些众多的基本功的相互搭靠,可以组合出表现丰富情感的多种手法,来塑造各种人物形象。水袖功是中国京剧的特技之一,而水袖是演员在舞台上夸张表达人物情绪时放大、延长的手势,是京剧服装可舞性的重要载体之一。

另外,“靠”也是京剧服装可舞性特征重要的载体之一,京剧中的“靠”是出于京剧扮演武将的需要而产生的,是综合历代生活中铠甲的形制而创造出来的。在质地上,它吸收了画甲和战袍的特点,采用了比较轻柔的缎制品代替皮革

或金属制成；在形制上，它采用了皮甲和铁甲的构造方式。这样，“靠”就在样式上与铠甲相像，能够表现出武将的英勇气概，而且质地柔软宽松，在表演时则便于夸张舞蹈动作，产生形式美，具有较强的可舞性。同时“靠”的各扇片及靠旗都可以舞动，开打起来四下飘荡，从而加强演员舞姿的美，同样也具有可舞性。

同时“蟒”也是一个可舞性极强的载体，它摆脱了自然生活形态，不束腰，服装可任意摆动以表示人物情绪(玉带挂在衣上，仅起装饰作用)；它同样借用夸张后形成的水袖，丰富了表演动作，传达人物感情。

#### 4.4 象征性

象征，艺术创作的基本艺术手法之一，通常指借助于某一具体事物的外在特征，寄寓艺术家某种深邃的思想，或表达某种富有特殊意义的事理的艺术手法。象征的本体意义和象征意义之间本没有必然的联系，但通过艺术家对本体事物特征的突出描绘，会使艺术欣赏者产生由此及彼的联想，从而领悟到艺术家所要表达的含义。<sup>[11]</sup>象征手法是通用的，服装也不例外，京剧服装更是如此。

“在长期的封建社会中，服装的象征性主要体现在两个方面。一是以衣冠服饰来分等级、辨贵贱，各种不同的服装和饰物成为一定身份、地位的标志物，这种象征性在不同的国家都有所体现；二是在服装的装饰物或装饰形式上，以不同的内容表达一定的象征意义，体现出特定的内涵。无论服饰贵贱，都有象征性的内在意义。”<sup>[12]</sup>作为来源于生活的京剧服装，其象征意义主要表现在样式、色彩、图案纹样式三方面。

第一、样式的象征性。在等级社会中，服饰是一个人身份地位的外在标志。正如贾谊《新书·服疑》所说“贵贱有级，服位有等……天下见其服而知贵贱”。<sup>[13]</sup>样式的象征性，如上所诉，首先表现在以样式来分等级、辨贵贱上，样式象征着人物的身份和地位。如在京剧服装中，蟒是帝王将相、高级官吏等有较高社会地位者在正式场合穿用的礼服；靠是武将通用的戎服；帔是帝王将相、高级官吏、富绅秀才及眷属在非正式场合穿用的便服。褶是文武官吏、平民百姓在日常生活中穿用的服装。其次，在京剧表演中，人物的穿着大都与周围环境相适应，所以，从样式上就可以大致体现人物所处的场景和剧情的发展。如《望江亭》中的谭记儿，虽然亡夫后在道观避难，但由于是学士夫人的身份，所以穿素花帔。（图4-3）但当她扮做渔妇前去引诱杨衙内时，就要穿褶子而不能穿帔了（图4-4）。这时的服装就暗示了剧情的发展。



图 4-3 学士夫人谭记儿



图 4-4 渔妇谭记儿

第二、色彩的象征意义。京剧服装的色彩是生活的再现，更是艺术的创造。在京剧服装的诸多象征意义中，色彩的象征意义是最具个性和表现力的方式，它在塑造人物形象上起了非常重要的作用。

（一）色彩能够象征人物的性格、品格、情感等特征。首先色彩能够体现人物的性格，比如黑色，古称“玄”色，象征对天的崇敬，所以在民族审美意识中给人以庄重气派，多用于刚直豪放性格的人物，如包公、张飞、项羽等；其次，色彩能够象征人物的品格，这样观众在看戏时，只要看见何人着何色就大致知道舞台上人物形象的好坏，以便加深对剧情内涵的理解。比如，绿色象征品格忠义、气质神勇。如关羽着绿袍；最后色彩还可以将人物内心活动外延于服饰表现上，与观众达成默契，形成观众审美效应的心理对位，引起观众情感上的共鸣。

（二）色彩能够表现人物的身份、地位阶级。作为我国古老剧种之一，京剧在服装色彩处理上，除去它对各类人物的艺术处理外，势必受其封建等级观念的影响。如明朝法律规定：民间“不许用黄”，“文武官员的公服一至四品，服绯，五品以下服青绿”，进而传统京剧舞台上，凡是塑造帝王形象时，均以黄色为他们的专用色。<sup>[14]</sup>而高官用秋香色、紫色，小官用红色、黑色，青年小将用白色，平民多穿白衣（本色麻布）或青衣（蓝或黑色布衣）。所以，在传统京剧服装中所塑造的车夫、马夫、店家、脚夫、衙役的穿着色彩均以蓝、黑为主，正如京剧服装名称中提及的蓝布大袖、蓝布箭衣、青袍、青褶子都是这些所谓下层人物的服饰。

第三、图案纹样的象征性。除了服装样式、色彩上的象征意义之外，京剧服装图案纹样的象征特点也非常突出。纹样在京剧服装中，不仅仅是一种装饰，更具有一定的象征意义。首先，从纹样构成形状来看，有适合纹样和自由纹样。其

中圆形的适合纹样被大量应用于京剧服装，一方面是出于圆形在我国古代具有“天圆地方”的哲学涵义，另一方面基于圆形纹样具有丰满、端庄的特色，并被寓以为美满、吉祥的含义。自由式纹样具有生动、活泼的特点，同时其纹样在服装的突出、醒目的位置，其象征性更加直观，相对圆形适合纹样来说，它更具有强烈、鲜明的平民化色彩，以折枝花纹为多。以花喻人，是中华民族艺术的传统，京剧服装承袭了这种寓意、象征手法，夸张强调折枝花对于表现人物身份、年龄、性格、品格、气质、外形外貌等综合特征的重要作用，因而，造成了人物外部形象的鲜明、生动。

其次，从图案纹样本身来看，在京剧服装中，应用最广泛的是龙凤图形，龙纹图案多用于皇家及大臣的服装。龙历来是皇权的象征，还代表着江山社稷，又有驱邪避邪的寓意。而与龙形相呼应的是海水和红日，蛟龙、海水、红日，作为不可分割的画面，同时出现在蟒袍上，既隐喻了穿用者的高贵身份，又充分表现了天地山水、龙腾虎跃的磅礴气势，这种大胆独到的构思，突破常规的设计，对中国传统文化意识淋漓尽致的展现，是其他艺术形式中所不具备的；而凤纹也是我国古代劳动人民在长期的生产和劳动中创造出来的美好形象，象征吉祥、喜庆和爱情，被誉为鸟中之王。凡是皇室女眷的服装，都用凤做主要装饰图案。另外，皇帝与皇后同时的场面则穿龙与凤的纹样，象征着龙凤呈祥。

除此之外，其他民间广泛流传的纹样，在京剧服装中都有所展现。如“蝙蝠”喻为福在眼前；“如意”的图形用于女帔的领饰，既区别于男帔，又显示了女性的妩媚；“燕子”象征春天，常用于喜庆场面，也用于短打武丑的服装，表示人物身轻如燕，善于飞檐走壁；“梅花”清丽淡雅，用于性格文静，出身贫寒的书生、秀才，象征人物品质高洁，一尘不染；“蝴蝶鸳鸯”，如果用于才子佳人，象征爱情，但用于恶少，则寓意为寻花问柳的好色之徒；“狮虎”常用于绿林英雄及花脸，显示他们武艺高强，性格勇猛、粗犷，如用于恶霸，则表示他横行乡里，鱼肉百姓，如廉颇、高俅、李元霸穿着的开氅。阴阳八卦图象征着某些具有深谋远虑，运筹帷幄，知天文晓地理的超凡人，如：诸葛亮、张天师等。青松、仙鹤用于告老还乡的高官及年过半百的富豪绅士，来象征人物的长寿，要与青松、仙鹤同存。而官宦小姐、一品夫人等，为显示自己的身价和家境富有，她们穿着的服饰在纹样处理上多用牡丹。

#### 4.5 写意性

艺术对生活的反映，一般可分为写实与写意两大派系。众所周知，写意性是中国民族文化艺术的最大美学特征，重在神韵，注重以虚带实、虚实相生，创造

非生活幻觉的形象和意境，化有限为无限，通过艺术美去折射生活美，表现了艺术家强烈的主体意识和审美理想。中国诗歌、中国画、中国戏曲……无不如此。与斯坦尼斯拉夫斯基的写实性演剧体系相对应，中国的梅兰芳剧体系（即中国戏曲的演剧体系）也以写意性为其主要标志。

所谓“写意”，按《辞海》的释义，一为披露心意。二为吴方言，舒畅愉快的意思。三为俗称，“粗笔”，中国画中属于放纵一类的画法，与“工笔”对称。<sup>[15]</sup>要求通过简练的笔墨写出物象的形神，来表达作者的意境，写意性在戏曲以及戏曲服装中屡见不鲜、京剧及其服装更是如此。京剧是一门夸张的写意艺术，而京剧服装是夸张的写意服装，它借用国画的术语，以有限的手段来表现无限的生活；它表现生活时强调在“似与不似之间”，以“神似为上”；它在形式上继承了传统美学“有无相生”、“立象尽意”的写意性；它突破了现实生活的自然形态的局限，运用象征、变形等夸张手段，在凝炼生活服装的特征与本质的基础上，突出神韵和意境，以虚显实，以形传神，藏隐而避露，具有一种含蓄美，给人以深远的艺术感染力。

京剧服装的写意性，首先表现在它对季节、时代、地域等服装特点的忽略上，它只考虑京剧服装是否符合人物的身份、地位、年龄等与人物塑造相关的方面，而不考虑季节、时代、地域的限制。试想在整个京剧舞台上，对于汉、唐、宋、元等历朝历代在衣着上的时代特征，几乎全然不顾，只用一个舞台惯用的服装模式来概括整个古代社会的服饰，而对季节、地域的限制，基本上也是全然不顾，完全是以有限表现无限，以虚显实。任何一位观众，都不会去考证京剧服装的来历，而是在艺术欣赏的同时，品味形式的美，领略京剧的独特魅力。

其次，京剧服装的写意性也体现在服装的样式、色彩和纹样上。样式上它继承了中国历代服饰追求意境美，体现精神意蕴美的传统，赋予了更加鲜明的美学特征。如黑蟒，就强化了威严肃穆、刚正不阿、正义凛然的神韵，与中国画中的泼墨大写意所表现的雄伟浓厚，恢宏壮美、粗犷豪放的意蕴异曲同工。而在色彩和图案纹样上，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，这在世界戏曲史上，也堪称典范。

## 本章小结

本章对京剧服装的艺术审美特色进行了重点深入的分析，作为本篇论文中的重点章节之一，对京剧服装别具特色的程式性，丰富多彩的装饰性，长袖善舞的

可舞性、衣冠寓意的象征性,立象尽意的写意性等审美特色内容作了具体的阐述,在全文中具有重要的意义。

## 第五章 传统京剧服装的继承保护与发展创新

任何一种传统都将面临继承保护与发展的问題，京剧及其服装也不例外。传统京剧服装艺术历史悠久、博大精深、艺术积淀丰厚，是我国民族艺术宝库中的精华之一。然而，同京剧一样，经过二十世纪七十年代末和八十年代初短暂的传统戏高潮之后，京剧服装渐渐走向沉寂，许多传统工艺也面临失传的可能。在这种形势下，如何继承保护京剧服装这一作为中国传统文化代表的视觉符号形象，保持传统京剧服装文化的原汁原味，并在新的审美情趣上加以新视角的解读，保持传统的传承和发展创新，就成为—个重要的课题。

### 5.1 京剧服装的现状分析

要继承，要发展，首先要对京剧服装现状有个深入了解。

从京剧服装的目前现状来看，一方面它与表演已经形成一对孪生兄弟，经过一代又一代艺术家们的努力，京剧服装艺术变成了有深厚文化底蕴，有深厚实践积累，有深厚群众基础的艺术瑰宝。不但得到中国人民的喜爱，也得到世界专家的注意。即使是在现代服装设计中，京剧服装设计元素也备受关注，京剧刺绣，图案纹样，京剧脸谱以及其它京剧服装元素得到广大设计的欢迎，如蔡美月女士将中国传统的凤冠霞帔和京剧中常见的羽翎引入到现代婚纱中，和西式婚纱的大后摆、长拖地结合，把美丽的中国文化推介给世界，令人耳目一新，震撼业界（如图 5-1、5-2）。另一方面随着当代大众传媒的发达和娱乐形式的多样化，日益雅化的京剧和曲艺正在逐渐失去社会尤其是青少年的关注，观众锐减，上演剧目萎缩。再加上原先“文化大革命”和“样板戏”的十年极左破坏，许多戏曲舞台美术的各项传统技艺开始面临失传，京剧服装作为京剧艺术的重要组成部分，历史上许多珍贵的京剧服装没有能够很好的保存下来。长期以来，由于受中国重文轻技的传统观念影响，制作精美的京剧服装的工艺手段是不登大雅之堂的，也鲜见文献记载，极少受人关注，随着京剧市场的整体滑坡，传统京剧服装的制作工艺渐趋衰落，其具有历史和艺术双重价值的传统制作工艺没有受到应有的重视，部分重要工序已经开始出现缺项。而传统京剧服装的生产工艺是相关工艺不可替代的，其中蕴涵的京剧文化价值也是不可估量的。然而，根据目前现状，中国京剧服装即将直接面临生产工艺失传、技术工人断代、传统京剧服装无人承做的危险，京剧文化的整体性将遭到严重缺项，传统京剧服装工艺传承现状堪忧。



图 5-1 婚纱礼服一



图 5-2 婚纱礼服二

另外,在当前京剧舞台上,某些新编历史剧中,存在一种现象,就是一切传统的元素都被在“大胆创新”的口号下给统统砍掉了:抛弃水袖、抛开厚底,色彩灰暗,线条收敛,再加上失去长髯,失去脸谱,整个把传统神韵——传统的灵魂“创”得一干二净。这种粗暴糟蹋传统的做法,应该引起我们的警惕。照这样传统意识淡化下去,传统京剧服装的美将不复存在,中国传统服饰文化也将失去这块瑰宝,所以,在当前形势下,积极继承传统,弘扬传统,抢救性地保护和传承传统京剧服装及其制作工艺,已是继承传统戏曲文化迫在眉睫的当务之急,应该高度重视。

## 5.2 传统京剧服装的继承保护

谈到京剧服装的继承保护问题,继承什么,如何继承就是当前应该考虑的问题。

传统京剧服装的一整套艺术形式及艺术审美特色,是互相联系、相辅相成结合成的一个整体。而前人创造出的这一整套艺术形式,也是以当时的生活为基础,从生活中提炼和美化的,各个艺术形式的组成部分,又经历了长期的相互适应和配合的创作过程,才渐次达到统一、协调和完美的程度。今天,我们继承传统,首先就要继承在传统中体现的艺术协作精神,各个艺术形式的组成部分,必须具有艺术的整体观念。其次,我们继承传统,我认为主要应是继承传统服装的创作方法、传统艺术特色、表现手段等方面,要善于吸取其中有益的经验,使之能为京剧服装的发展服务。由于水平有限,这里,提出以下几点来谈谈。

第一、继承传统服装源于生活而高于生活的艺术处理手段。

京剧服装作为综合艺术的组成部分之一,是以剧本为依据,同时又受舞台诸多因素制约的空间艺术。它不是按照生活的原样搬上舞台的,它源于生活而高于生活,是夸张而富有变化的。这不仅出于艺术真实的美的要求,同时,也同京剧这一综合艺术在各个形式方面的相互关系有关。京剧的表演艺术,在语言和动作方面,较之生活的真实有较大幅度的提炼和夸张,因此,服装造型也必须以相适应的幅度来提炼和夸张。从这一点来讲,首先京剧服装的夸张应该有分寸,在幅度上有所控制。这就是说,任何夸张和变化要求高于生活的真实,归根到底,是不能离开现实生活的基础的。其次,京剧服装的夸张要根据演员表演动作的夸张幅度,这在传统处理中也是运用这个原则的。京剧表演中,“唱、念、做、打”是一体的,都离不开京剧表演者这个主体,而中国传统京剧服装作为京剧表演的载体,更是离不开表演者,如京剧服装的“靠”源于清代将官之绵甲戎服,通过夸张和变形手段而高于生活,用于“做、打”动作比较多的武将,其极度的夸张与变形,就是与表演动作的夸张幅度相适应的具体体现。从这一点来看,传统京剧服装与表演两者之中的夸张幅度的融洽处理,是需要我们去继承和发展的。最后,决定京剧服装夸张幅度的大小和分寸,还可以按剧情内容所展示的时间来考虑。一般说,时间距离今天愈远,夸张和变化的幅度可以大一些,反之,幅度就要较小些。如传统历史剧中,不管什么朝代,服装都是以明代服饰为基础的,其幅度之大可以想象,然而,在京剧现代戏中,距离今天这么近,古今生活差距太大,人们的审美意识不可能接受穿着传统京剧服装扮演现代角色,只能在现代生活的基础上,通过夸张变形等艺术处理手段使之高于现实生活,这样,夸张幅度显然要小得多。

## 第二、继承传统京剧服装的艺术审美特色。

作为“非物质文化遗产”之一的京剧,其载体京剧服装的艺术审美特色,无不渗透着中国传统文化的意识,也体现着人物性格的品评和道德上的审视,把中国京剧追求写意、摒弃写实;重神似、不重形似;追求美的特点展现得十分深刻、传神。其装饰生活、概括生活、突出生活之美的表现手法,充分体现了中华民族的审美意趣,使京剧服装具备了只需意会,不必言传的语汇机能,给观众以无限想象的空间,是我们必须继承和学习的内容。传统京剧服装之所以成为精致的艺术,其别具特色的程式性,丰富多彩的装饰性,长袖善舞的可舞性、衣冠寓意的象征性,立象尽意的写意性等艺术审美特色是其不可缺少的因素。脱离了这六大艺术审美特色,京剧服装整体统一的美也就不复存在。而我们继承这些传统,也不是盲目的继承,必须具有目的性,决不是为了继承而继承,目的性不明确,会走向脱离内容的“形式美”的倾向。

## 第三、继承传统京剧服装在“主”,“次”安排上的处理。

传统京剧服装在剧中“主”，“次”安排上的处理，突出主角、主次分明也是值得我们去继承的。在京剧表演中，为了突出主角的形象，可以把主角单独处理成一种色调，以外人员服装处理成为其它基本色调、基本式样。继承传统服装这个处理原则，有利于突出主要人物形象，同时也不能忽视或轻视次要人物的形象塑造，在服装造型方面，必须结合剧情，考虑到人物与人物之间的呼应关系，然后才能作出适当的处理。

#### 第四、继承传统京剧服装的制作工艺

中国传统京剧服装的制作工艺源远流长，技法精深，其刺绣工艺与所绣纹样图案一起构成了京剧服装鲜明独特的风格。在当前传统京剧服装工艺传承现状堪忧的形势下，继承传统京剧服装的制作工艺，已是当务之急。

对京剧服装艺术的继承保护，其中最基本、最重要的就是传承。传承是人类社会中由众多接点构成的，环环相扣、连续不断的一个有机链条。每一代、每一个传承人，都是这个链条上的一个重要接点，都在京剧服装艺术的传承中，起着承上启下、继往开来的作用。因此，传承是京剧服装艺术保护的前提和基础，是京剧服装继承和发展的关键，也是京剧服装艺术血脉不断流淌的根本。如果没有传承，京剧服装是不可能得到继承和发展的。要以传承为根本，确保各种京剧服装艺术包括其工艺的世代相传。

而在京剧服装艺术的传承保护中，最重要、最关键的因素又是人，人既是京剧服装艺术的创造者，又是京剧服装艺术的承载者；既是传播者，又是继承者。所以要做到对京剧服装艺术的继承保护，我们必须构建“以人为本”的传承保护机制。一是要抓紧做好京剧服装传承人的发现和认定工作。京剧服装艺术源远流长，但随着社会经济的发展，京剧服装传承人，尤其是工艺传承人日益减少，尚在的也大多年事已高，如不及时发现、认定和抢救，他们所承载的京剧服装艺术，就有可能随着承载人自然生命的终结而失传。因此，发现、认定、抢救、保护传承人，是当前刻不容缓的一项重要工作。为避免出现“人亡歌息、人去艺绝”的现象，对杰出传承人的传承进行档案登记、数字化存录，建立专门的图文影像数据库；对传承人的传承及其成就组织专家进行研究与研讨，给予学术性、专业性的分析和总结；对其优秀成果举办展演、展览、展示活动，扩大其社会影响；组织讲课、授徒、教学的方式，促进中国京剧服装杰出传承人的技艺传承。这是非常重要、非常紧迫的一项工作，必将对我国京剧服装艺术的保护，产生重大而深远的影响。二是要做好传承人的保护工作。传承人是京剧服装艺术的载体和源头，是京剧服装艺术的“活化石”，也是京剧服装的灵魂。保护京剧服装艺术，首先必须从挖掘和抢救传承人开始。要建立国家和地方的京剧服装传承人制度。通过立法形式，在社会地位、经济保障、专业技术资格等方面给予传承人从事行业传

承以政策支持和制度保障；在加大抢救、保护力度基础上，注重对年轻一代传承人的发现、培养和提高，并对年轻传承人在教育、就业等方面予以适当倾斜，使传承人象珍贵的文物一样，得到充分而有效的保护。三是要做好京剧服装艺术的传承传播工作。要通过社会教育与学校教育相结合的办法，加强京剧服装的代际传承和“活态保护”，确保京剧服装的传承后继有人。

总之，京剧服装的继承保护是刻不容缓的，需要京剧服装艺术方面从业者的全力投入，更需要国家各方面的大力支持。

### 5.3 京剧服装的发展创新

继承是必须的，发展创新也是必须的，创新必须在继承的基础上来做。京剧在艺术上已臻于完善，而京剧服装也达到了比较完善的境界，但绝不是说京剧服装的发展已到顶点。尤其在当今社会，随着经济的迅速发展，人们对艺术的欣赏和审美要求越来越高。这就对京剧服装提出了更高的要求 and 标准。在这种形势下，要想在继承保护京剧服装文化的原汁原味，并在新的审美情趣上加以新视角的解读，使京剧服装适应当代审美观点，创出新路，就成为一个重要的课题。

#### 5.3.1 京剧服装发展创新的必要性

京剧服装必须发展创新，发展创新的必要性是毋庸置疑的。

一切艺术都要与时俱进，不断创新。鲁迅先生说过：“没有冲破一切传统思想和手法的闯将，中国是不会有真的新文艺的。”<sup>[16]</sup>列夫·托尔斯泰也说过：“正确的道路是这样的：吸取你的前辈所做的一切，然后再往前走。”<sup>[17]</sup>

一切文学艺术都以创新为艺术生命，京剧当然也如此，作为京剧的载体，京剧服装亦如此。没有发展创新，京剧包括其服装势必衰亡。这一点，在理论上当毫无疑义。

#### 5.3.2 京剧服装发展创新的可行性

我们在理论上认识到京剧服装发展创新的必要性，接着就要研究京剧服装发展创新的可行性。

“历史是一面镜子”，“以史为镜，可以知兴衰”。百余年来京剧服装的发展史，就是一部创新史。我们从前辈京剧艺术家不断创新的艺术实践中可以找到答案、得到启示、获取助力。

众所周知，京剧的形成，就是艺术创新的结果。而其服装，也不例外。京剧服装本是以明代日常服装为基础，同时吸收了宋、元、清等朝代服装的一些特点，

并结合表演的需要,经数代艺术家的不断提炼,概括,美化,装饰,发展,改革所形成的专用服装,它在保持其基本风格的前提下,其形制、图案、色彩又一直在不断地变革与发展着。传统京剧服装的变革与“私房行头”(自备服装)的设立有关。一些主要演员为使自己的“扮相”更新、更美和更为符合自身表演的需要,在遵循“宁穿破、不穿错”的严格穿戴规制下,首先在自己的“私房行头”上做出各种花样翻新的创造。如“改良戏衣”以及“古装戏衣”就是其中的代表。

“改良”二字是清末民初时代的词汇,凡对传统事物有所变革,就称之为“改良”,具有褒、贬双重含义。改良二字在今天,即是“在传统基础上创新”的意思。辛亥革命以后出现了所谓的“改良戏衣”,如“改良裤”、“改良靠”、“改良宫衣”等。“改良靠”(图 5-3)为周信芳所创。原是专为演《献地图》之刘备时,为适应“内穿靠外袭官衣”的特殊要求而设计的:将靠改为上下两部分,使用束腰(去掉靠肚),紧身合体。这实际上是又回到了“上衣下裳制”,更趋于历史真实。

“古装戏衣”与“改良戏衣”的出现几乎是同时的,其主要特点是不按明朝的模式,而是取材于古代仕女图画中的服饰来装扮的。如京剧艺术大师梅兰芳先生在神话剧《天女散花》中,参考古代绘画雕塑作品中的神仙服饰,为天女设计



图 5-3 改良靠



图 5-4 云台衣



图 5-5 团行龙改良蟒

了新颖而别致的“云台衣”(图 5-4):一改“宽大平直”的传统服装造型,衣裳剪裁适体,上衣短如襦,裙子系在衣外,以绦子束腰,袖式也由肥阔改为窄瘦,因此,使人物形体呈现出柔和优美的自然曲线,平添了修长、窈窕美感,赋予现代审美情趣。应当指出,早在七十年前就如此大胆地强调女性的形体美,这无疑是在京剧服装发展史上划时代的一大创举。

另外,杰出的前辈表演艺术家王瑶卿和马连良等著名演员都有所创新。如马

连良先生对蟒(图 5-5)的改革,主要是在保持形制的前提下,简化蟒的繁琐纹样,把团龙蟒的十个龙团,简化为只在前后胸各绣一个龙团,并扩展了这一龙团的面积,使之突出醒目。此外,大胆删去了流云、八吉祥等插底纹样,使蟒袍收到清爽别致的效果。在团龙的下端,还不拘一格地采用了行龙纹样,造成了团龙、行龙融合为一体的图案布局。上述创造,在当时十分新颖,受到普遍认同和赞扬,遂成定制沿袭下来,丰富了京剧传统服装宝库。这种团行龙改良蟒一般用于老生行当的角色,服色一般为淡雅沉着的秋香色或浅驼色,以象征人物之老练、凝重。这种改革,主要是为了更好地塑造人物,而不单是追求舞台上的华美效果,就应该是可取的。

改革发展创新京剧服装的例子不胜枚益,其间有很多讲究。许多精品在艺术上的创新可谓异彩纷呈,各有千秋。梨园界一致评价“四大名旦”京剧服饰的艺术特点为:梅派雍容华贵,富丽堂皇;尚派刚健挺拔,洒脱大方;程派清秀典雅,柔中带刚;荀派活泼秀丽,自然洒脱。<sup>[18]</sup>

由此可见,京剧服装创新的可行性,早已被无数艺术家的艺术创新的成功经验所证实。“实践是检验真理的惟一标准”,这些客观实践再一次证明了京剧必须创新的真理。

### 5.3.3 京剧服装发展创新的关键性

京剧服装创新的关键性何在?进过多方面的阅读及思考,提出以下见解:

首先关键性之一在于“人”这个因素,这里的“人”即指京剧演员,又指观众。如上所述,人既是京剧服装艺术的创造者,又是京剧服装艺术的承载者;既是传播者,又是继承者。一方面京剧演员,作为京剧服装艺术的直接承载者,是京剧服装艺术美的具体体现者,所有京剧服装艺术的美,只有穿在演员的身上,才能发挥的淋漓精致。可以说,京剧服装是京剧演员的第二皮肤,没有人能比京剧演员更接近,更了解它。另一方面,京剧及其服装最终要面向观众,要接受观众的检验,所有发展创新的出发点与归宿点,都应定位在广大观众上,只有赢得观众,被观众所接受的发展创新,才是成功的发展创新。因此,京剧服装艺术要发展创新,离不开“人”这个因素,只有充分考虑“人”的要求,满足“人”日益增长的审美水平和审美需求,有针对性,有目的性的进行发展创新,才能取得成功。

其次,京剧服装发展创新的关键性还在于对传统规律的继承和发展上。改革和创新是艺术发展的灵魂,但即使是艺术的创造和创新,它也必须遵循艺术发展规律,以艺术规律为准则,围绕剧情、角色来创造、来设计。

纵观京剧服装艺术的发展创新史,可以发现,京剧服装怎么发展,怎么创新,

都离不开“程式性”这一艺术审美特色。京剧艺术大师梅兰芳先生在解放后用他自己的语言总结他自己的艺术道路的经验，为京剧的未来提出了一个精辟的论点，也是一句行动的纲领性口号——“移步不换形”。其深层含义是：要前进，要发展。要移步，不能停在原地不动，但是不能撤掉京剧表演的基本“形”式——程式化的表演形式。因为这种形式保证了戏曲最基本的性质及戏曲观众的“形相的直觉美感”。<sup>[19]</sup>这同样适用于京剧服装。京剧服装要前进，要发展，要移步，也不能撤掉它的程式性。

谭元杰先生在《论戏曲服装创新途径——兼评当前创新的艺术探索》一文中将戏曲艺术的创新途径归纳总结为两种途径，一是“维持程式性”的途径，其特征是：维持传统戏曲服装的基本形制及其相对应的使用程式，在此前提下，大胆改变并重构传统的服装造型元素，进行重新组合，产生新的形象，力求可舞性和装饰性的多样化。一是“突破程式性”的创新，其特征是：根据新剧目发展的需要、为适应导演总体艺术构思所设想的新的演剧形式、大胆而审慎地突破传统京剧服装的基本形制及其使用程式，保持“可舞性”和“装饰性”等艺术审美特色，开拓艺术表现的新领域。由于改变服装形制，新创之服已与“蟒、帔、靠、褶”等无涉，它实际上是在丰富“衣系列”中的“专用衣”品种。<sup>[20]</sup>京剧服装，作为戏曲服装的代表之一，显然也适用。这两种创新途径的共同点都是基于对传统的充分尊重和深刻理解，正确处理“程式性”，保持并发扬“写意性”、“象征性”、“可舞性”、“装饰性”等艺术审美特色，致力于开拓戏曲服装艺术表现的新领域。可见，京剧服装的发展创新是与京剧服装艺术的传统艺术审美特色紧密相联系的，任何创新都不能脱离传统艺术审美特色；创新的难点是“程式性”问题，从宏观上看，京剧服装的发展道路是广阔的，但由于“程式性”是一个不可逾越的设计难点，其创造空间也就不可能绝对广阔；一切创新必须面对“程式性”，当我们能够以现代审美眼光去对传统京剧服装进行观照之时，创新意识就会勃发，革新点也就不难找到；无论选择哪条创新途径去进行创造设计，都应当在保持和发扬“写意性”、“象征性”、“可舞性”、“装饰性”等艺术审美特色上狠下功夫。

最后，京剧服装艺术发展创新的关键还在于我们如何用现代的艺术观念、现代的材料，现代的科技、现代的审美与传统的京剧服装艺术有机的相结合。

时代在发展，科技在进步，现代面料的发展也是日新月异，人们的审美观点和审美情趣也在不断变化。这样，传统京剧服装自然有某些地方不可避免的与当前人们的审美观点相矛盾。如早期的观众倾向与京剧服装浓烈、艳丽的色彩，而现在的观众可能更希望在柔和、淡雅的色彩中得到平和的美的享受，对于早年间人们感到美的东西反而觉得发怯了。所以，京剧服装艺术要想适应时代的发展，

必须在遵循传统艺术发展自身规律的前提下不断对其中不再与新形势相适应的因素进行适当的调整,同时吸收新的、现代的审美元素和艺术观念,运用现代面料,特别是能加强剧服可舞性的现代面料,尽量拉近与观众的审美距离。当然这种调整和吸收,决不允许曲解和否定传统京剧服装艺术赖以生存的基本形态与精神实质。

综上所述,我们可以清楚地看到,京剧服装发展创新是必须的,也是必然的,而创新离不开继承,离不开传统,完全抛弃传统的创新是行不通的。总之,京剧服装艺术的创新发展是一个艰巨而又光荣的任务,需要我们国家和从业人员以及观众精心对待、共同努力。

### 本章小结

中国京剧服装艺术作为中华民族的瑰宝,在当前形势下,其传承和发展需要我们多方面的努力。

本章针对中国京剧服装的继承保护和发展创新进行分析研究,从京剧服装的现状开始着手,分别对京剧服装的继承保护和发展创新进行研究探讨,从继承保护方面,我们主要应该继承保护什么以及如何继承保护是重点,并提出建立“以人为本”的继承保护机制;在创新发展方面,从发展创新的必要性、可行性、关键性三方面进行论述研究。

## 第六章 结论

### 6.1 本文研究的主要观点

基于当前京剧服装艺术的研究背景,本文主要遵循了以下观点来研究中国京剧服装艺术:

首先,将中国传统京剧服装艺术作为主要研究对象,以中国传统京剧服装的基本要素为基础,将传统京剧服装的艺术审美特色作为研究内容。中国京剧服装是中国服饰艺术的代表,是中国文化迤逦的瑰宝。其别具特色的程式性,丰富多彩的装饰性,长袖善舞的可舞性、衣冠寓意的象征性,立象尽意的写意性,无不渗透着中国传统文化的意识,也体现了中华民族的审美意趣,是值得我们进行研究探讨的。

其次,以京剧服装艺术的继承保护和发展创新作为研究重点内容。从京剧服装的现状开始着手,尝试探索京剧服装的继承保护和发展创新。

### 6.2 本文研究的主要成果

本文的创新点主要集中在三个方面:

一、系统而全面的总结了中国传统京剧服装的艺术审美特色,包括程式性、装饰性、可舞性、象征性、写意性等。

二、明确提出京剧服装艺术继承保护的重点内容,并提出建立“以人为本”的继承保护机制。

三,提出京剧服装发展创新的关键性首先在于把握“人”这一因素,其次在于掌握传统规律,最后在于与现代艺术观念、现代材料以及现代审美观相结合。

本文关于京剧服装艺术的研究探讨,主要取得了以下成果:

第一、探讨了京剧服装的基本要素,从理论上明晰了传统京剧服装的艺术审美特色。

第二,重点剖析了我国京剧服装艺术的继承保护和发展创新问题,并提出了相应的建议。

### 6.3 本文的不足与有待深入研究的问题

通过不断深入的对京剧服装艺术的研究探讨,我认为这是一个值得深入的课题。但是由于本人水平有限,以及时间的限制,本论文的研究尚不够深入和全面,还存在很多的不足与缺憾,在许多方面都还值得进一步深入探索。

其一是京剧服装种类繁多,所涉及的范围非常广泛,资料的收集和整理难度也比较大。在本文中,只对“蟒、帔、靠、褶、衣”做了大体笼统的介绍,没有进行深入全面的分析。在以后的研究中,有必要更加完善更加全面的进行分析。

再者,由于本人不是京剧从业人员,对其服装的研究,是从旁观者的角度出发,没有局内人的切身体会,论文的深度和广度难免有所偏差。

最后,对于京剧服装的继承保护和发展创新问题还处于探索阶段,本文仅起到抛砖引玉之用,需要以后更加深入的分析探讨。

## 参考文献

- [1] 缪良云. 中国衣经[M]. 上海文化出版社. 2000. 654-655.
- [2] 范文桥. 中国京剧服饰[J/OL]. [2008-9-26]  
<http://www.emgog.com/bbs/viewthread.php?tid=57779>.
- [3] 李当岐. 服装学概论[M]. 高等教育出版社. 1990.
- [4] 刘琦. 京剧形式特征[M]. 天津古籍出版社. 2003. 54.
- [5] 宋俊华. 中国古代戏剧服饰研究[M]. 广东高等教育出版社. 2003. 162.
- [6] 雷圭元. 雷圭元论图案艺术[M]. 浙江美术学院出版社. 1992. 23.
- [7] 王国维. 王国维戏曲论文集[M]. 中国戏剧出版社. 1984. 163.
- [8] 骆正著. 中国京剧二十讲[M]. 广西师范大学出版社. 2004. 146.
- [9] 谭元杰. 戏曲服装设计[M]. 文化艺术出版社. 2000. 128-129.
- [10] 龚和德. 舞台美术研究[M]. 中国戏剧出版社. 1987. 4-5.
- [11] 百度百科. 条目: 象征[J/OL]. [2008-08-19].  
<http://baike.baidu.com/view/78838.html?wtp=tt>.
- [12] 许星. 中外女性服饰文化[M]. 中国纺织出版社. 2001. 12.
- [13] 余宁, 陈彦婷. 泛谈中国服饰与舞蹈的审美文化[J]. 舞蹈, 2006(12): 24-25.
- [14] 赵振邦. 试谈传统京剧服装的规律[J/OL]. [2007-03-27].  
<http://www.dongdongqiang.com/abc/f/001.htm>
- [15] 百度百科. 条目: 写意[J/OL]. [2008-10-13].  
<http://baike.baidu.com/view/125486.htm>.
- [16] 鲁迅. 论睁了眼看. 鲁迅全集第1卷[M]. 人民文学出版社. 1980. 332.
- [17] 布罗茨基. 俄国文学史下卷[M]. 作家出版社. 1962. 1046.
- [18] 孙颖. 京剧图案[M]. 北京工艺美术出版社. 2004. 127.
- [19] 骆正. 中国京剧二十讲[M]. 广西师范大学出版社. 2004. 146.
- [20] 谭元杰. 论戏曲服装创新途径——兼评当前创新的艺术探索[J/OL]. [2002-05-20].  
[http://www.shidaiguocui.com/class\\_show.php?id=57](http://www.shidaiguocui.com/class_show.php?id=57)

## 发表论文和参加科研情况说明

[1]浅谈保鲜苗族服饰文化[J]. 今日财富, 2008 (6) .

[2]A Brief Probe into the Process that Clothing Structure Take to Tridimensional Structure from Plane Structure[J]. ASIAN SOCIAL SCIENCE, 2008 (9) .

## 致 谢

在我攻读硕士研究生期间，有幸得到了诸多人士的关心、支持和帮助。首先要感谢我的导师徐东教授。徐老师在学习、生活等方面给予了我极大的关心和帮助，导师严肃的科学态度，严谨的治学精神，渊博的知识、谦逊严谨的治学态度、亲切温和的作风深深地影响了我，使我受益匪浅，在此谨向徐老师致以诚挚的谢意和崇高的敬意，同时也要感谢马大力教授、王璇副教授、郑瑞平副教授、王晓云副教授、高维老师以及白路老师的指点，特此向他们表示深深的谢意。

这篇论文对我来说实在是个很大的工程，由于缺乏深厚的文史哲底蕴，理论功底也有一定的局限，因此，要想驾驭这个课题对我来说实在不易。虽然我为此竭尽全力，但仍然感到不安。幸好有这两年多来在艺术与服装学院的专业积累，并感谢和我同一导师的郭锐同学在课题研究中给予我的大力帮助与支持。

最后，谨向那些曾经给予我关怀、鼓励、和帮助的所有老师、同学、朋友和家人致以诚挚的谢意。

朱林群

2008 年 12 月于天津工业大学