

河北大学

硕士学位论文

传统京剧中的装饰艺术研究

姓名：程刚

申请学位级别：硕士

专业：设计艺术学

指导教师：戎宁

20080501

摘 要

京剧艺术，以其丰富的文化内涵、独特的表演程式、鲜明的艺术语言成为中华传统文化的优秀代表。京剧舞台上人物角色身穿的五光十色的服装、佩戴的绚烂多彩的饰品、勾画的五彩缤纷的脸谱往往能够给人留下深刻的印象。本文以京剧装饰设计中的色彩、图案两大设计要素为中心，以服饰色彩、服饰图案、脸谱色彩、脸谱图案设计为主要研究对象，总结传统京剧装饰艺术的设计手法，探寻其设计规律，梳理其设计思路，是本文的主要目的。传统京剧装饰艺术的宝贵经验无疑是当代设计创新发展的珍贵营养，对其进行分析梳理、继承发扬，对我国当代设计艺术的发展和进步，必将起到积极的作用，产生深远的影响。

关键词：京剧服饰；脸谱；色彩装饰；图案装饰；装饰设计

Abstract

Peking opera art is the outstanding representative that by its rich cultural connotation, the unique performance formula, and the bright artistic language becomes the Chinese culture. In the Peking opera stage the roles wear the bright with many colors clothing, wears the brilliant multi- colors accessories, outlines the multi-colored styles of makeup often can make the profound impression to the person, therefore this article mainly take Peking opera clothing, styles of makeup color design as main research object, analysis Peking opera clothing, styles of makeup color, design decoration, design artistic style, color implication and design rule. The Peking opera decoration design is the national decoration design art outstanding constituent without doubt, summarizes its design technique, inquired about its design rule, combs its design mentality, and applies it during the contemporary art design, this not only is to the traditional decoration art inherits develops, also is designs the innovation the way that must be taken, to our country present age art design development and the progress, will certainly the positive function, has the profound influence.

Key words: Peking opera clothing; Styles of makeup; Color decoration; Design decoration; Decoration design

河北大学

学位论文独创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写的研究成果，也不包含为获得河北大学或其他教育机构的学位或证书所使用过的材料。与我一同工作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致谢。

作者签名：  日期：2008年6月10日

学位论文使用授权声明

本人完全了解河北大学有关保留、使用学位论文的规定，即：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，允许论文被查阅和借阅。学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。

本学位论文属于

- 1、保密 ，在_____年_____月_____日解密后适用本授权声明。
- 2、不保密 。

（请在以上相应方格内打“√”）

引言

与中医、国画并称为中国三大国粹的京剧艺术，虽然其形成发展只有短短 200 余年，却以其丰富的文化内涵、独特的表演程式、鲜明的艺术语言成为中国文化的优秀代表。作为根植于民间的优秀戏曲表演艺术形式，京剧受众上至学界泰斗、文化耆宿，下至贩夫走卒、农妇村氓，年龄跨度之大，文化差异之剧，地域分布之广，可谓至矣。更有诸多外国人士对民族色彩浓重的京剧产生了极大的兴趣，早在梅兰芳先生游历西方之时，众多西方名流高士对京剧艺术就曾发表过众多如痴如醉的高度赞誉。从推广、普及京剧艺术的角度讲，京剧能够给人留下深刻印象的，往往不是唱词、道白、身段，而是舞台上人物角色身穿的五光十色的服装、佩戴的绚烂多彩的饰品、使用的精美炫目的道具、勾画的五彩缤纷的脸谱。京剧艺术灵活运用各种艺术表现手法，对表演服饰、道具、脸谱进行美化装饰，产生了强烈的艺术效果。

的确，作为京剧艺术的视觉文化符号，服饰脸谱等装饰艺术已逐渐发展成为脱离京剧表演本身而独立存在的一种装饰艺术形式，尤其是对于刚刚接触京剧艺术的受众来说，缓慢悠扬的行腔节奏可能有些拖沓，“上口、尖团”的咬字发音可能听不真切，炽烈火爆的锣鼓伴奏可能有些嘈杂，但光彩夺目的刺绣、华美绝伦的凤冠、绚丽多彩的蟒袍、生动夸张的脸谱，却足以让人悦目怡情。显然，京剧中的装饰艺术成为“唱念做打舞、手眼身发步”之外，令人拍案叫绝的艺术形式。是什么样的色彩设计原则让京剧服饰看起来绚丽多彩却不繁杂凌乱？是什么样的设计手法让京剧脸谱既生动夸张又形象贴切？探寻华美绚丽的京剧装饰艺术背后所蕴藏的设计风格、设计规律，以便在今后的设计工作中充分借鉴、吸收、运用这些成功的艺术设计规律和色彩搭配法则，设计出优秀的作品，是本文研究的目的。

国外关于京剧艺术的文献资料，介绍讲解的很多，但从艺术设计的角度探索总结、分析研究的材料尚未得见。国内有关于京剧艺术的文献资料，相对其他艺术形式来说，数量种类已非常有限。在有限的京剧资料中，介绍京剧表演艺术家生平、剧目、唱词、乐谱、轶事、表演的资料占多数，从艺术设计角度分析研究京剧服装、脸谱的文献资料并不多见，而系统分析总结京剧服饰、脸谱、色彩、图案装饰设计内涵意义的资料更是寥若晨星。正如齐如山先生在《国剧艺术汇考》一书的卷首说明中所言：“对于中

国戏曲，历代学者都以此为小道，不足观，没有人肯认真研究它，而戏曲演员又为文化视野所囿，只知其然而不知其所以然”。在中国期刊全文数据库（CNKI）中搜索，关于“京剧装饰”、“戏剧装饰”的文章竟然为零。由马少波主编、中国戏剧出版社 2000 年 1 月出版的《中国京剧史》，共 6 卷，洋洋 230 万字，但介绍传统京剧服饰的文字竟然不到 3000 字。京剧装饰艺术研究的必要性可见一斑。

在传统京剧装饰设计中，京剧服饰、脸谱所占人物形象面积最大、位置最突出、视觉冲击力最强。而服饰、脸谱的装饰从视觉传达角度而言，是完全可以超越语言、文化、地域、民族障碍而直接向观众进行传播的重要内容。不熟悉京剧艺术的观众可能听不懂唱词、辩不明曲牌，可是对京剧服饰、脸谱华美艳丽的装饰风格却有目共睹。可见京剧服饰、脸谱、色彩、图案装饰设计在视觉传达中发挥的作用极为重要，因此本文将其确定为研究对象。京剧色彩、图案装饰设计无疑是民族装饰艺术的优秀组成部分，总结其设计手法，探寻其设计规律，梳理其设计思路，并将其应用于当代艺术设计之中，这既是对传统装饰艺术的继承发扬，又是设计创新的宝贵营养，对我国当代艺术设计的发展和进步，必将起到积极的作用、产生深远的影响。

第1章 京剧服饰的装饰色彩

1.1 京剧服饰装饰色彩的含义

京剧表演是从广场演出发展而来的，在庙会社戏的演出往往拥有庞大的观众群，因此京剧表演相对于大多数观众而言是一种远距离欣赏的艺术形式。鉴于此，京剧服饰在色彩设计上首先奠定了华美、艳丽、鲜明的主基调，因为如果服饰色彩的明度、纯度不高，色相对比不够强烈，远处的观众就会不易看清戏台上的人物形象，其视觉传达效果自然会受到影响。可以说，京剧服饰的色彩装饰在设计之初，便对视觉传达的距离、场所等因素作了充分的考虑。

京剧服饰用色在设计上广泛继承了中国民族服饰艺术的色彩装饰传统，色相鲜明，明度、纯度高，注重强烈对比与和谐搭配。对于具体人物形象，着意扩展服装的主色面积，形成“一人一色”的装饰效果。

京剧服饰用色主要由十种颜色组成，分上五色和下五色。上五色是红绿黄白黑，下五色是紫粉蓝湖香（绛）。上五色的使用规格高于下五色，即上五色用于社会地位较高者，下五色用于社会地位较低者。（此为一般性用色规律，不排除特例存在。）下面逐一介绍各种色彩在京剧服装设计中的含义。

1.1.1 红色

京剧上五色把红列为首席，位居帝王专用色——黄色之前，充分说明红色在京剧装饰色彩中的重要性。穿着红色在京剧服饰色彩设计中主要有四种含义：

(1) 位高。历史上明朝最重红色，据《明史·舆服志》记载：明朝官员一品至四品用绯袍，五品至七品用青袍。京剧舞台上着红色皆系身份地位较高之人，名臣将相多穿红色，如《群英会》中的曹操、《打严嵩》中的严嵩等。

(2) 吉祥。红色具有喜庆祥和的色彩意义。京剧服饰设计中对此色彩应用习俗予以遵循。如建国前梅兰芳先生到上海演出时，常以《女起解》一戏作为打炮戏（追求轰动效果的前三天演出）上演，而常以《三堂会审》一戏作为告别演出剧目。之所以如此，是因为剧中人物苏三在这两出剧中所穿服装的主色为红色，有“红来红去”的吉祥寓意。

(3) 凶险。在特定情况下，红色还象征凶险，使人联想到鲜血。按中国民间传统习俗，人们很忌讳谈及死亡、凶杀等凶险之事。为淡化京剧舞台上的不祥气氛，京剧服饰在设计用色上有意使临刑的死囚以及执刑人员——刽子手穿上红色服装，即男女罪衣及刽子手衣，如《六月雪》中临刑的窦娥。因此，红色在京剧装饰用色中有吉凶双重象征意义。

(4) 火焰。除常见的血液为红色外，在京剧舞台上红色亦表示火。如火神出场，永远用红色门旗作前导。

另外值得说明的是，京剧服饰用色虽不表忠奸，但寓意褒贬。如京剧舞台上曹操、严嵩虽为奸臣的代表，亦着红袍，此为官阶身份使之然也，此可谓“不表忠奸”；但表示作战双方，反方之将官决不许用红色门旗的色彩应用规定则可说明色彩在使用中有褒贬之寓意。

1.1.2 绿色

按《旧唐书》、《宋史》、《元史》的记载，着绿色官服的官员其官阶均在六品以下，而《明史·舆服志》记载：明代八品至九品用绿袍。与历史上的穿戴等级规定不同，京剧装饰设计中提高了绿色的等级，在上五色中位居第二位，亦颇贵重。按京剧服饰色彩设计规则，高级将官、有武功之重臣都着此服色，其中红脸忠臣则必穿绿色，如京剧舞台上的关羽、吴汉、姜维等。

在上五色中，除黄色只用于皇族及高级侍从外，其余色彩皆可用于可高贵可低贱之人物，适用范围较广。如上文提到的红色，高可用于将相，低可用于囚犯，绿色亦然。绿色服饰除用于高级官员外，丑公子多穿绿色，如《群英会》剧中的中级文官蒋干。另外，绿林武士、强徒恶棍亦常穿绿色。

值得一提的是，在京剧色彩设计中，无论贫妇还是皇太后，老旦所系之裙多为墨绿色。与年轻妇女多系白色衬裙相比，墨绿色更显角色稳重老成，更符合人物的年龄特点，体现出京剧服饰用色设计完全以人物特性为中心的设计原则。

1.1.3 黄色

《易经·坤》中有“天玄而地黄”之说。古代以五色配五行五方，土居中，故（宋）朱熹在《集传》中有“黄，中央土之正色”的记述。京剧服饰中黄色有明黄、杏黄之分。按照传统服饰用色规律，明黄自隋代以来便成为等级最高之服色，专用于皇帝、

皇后、皇太后、皇太子四类至尊至贵之人物。杏黄色服饰则可用于王爵及忠诚老将。

毫无疑问，任何一个种族都会把本民族的肤色赋以高贵的含义。因此，对于亚洲人而言，黄色是最高贵的颜色。

与西方将黄色定义为淫秽下流的寓意不同，黄色的含义在中国古代一直是正面的，象征智谋聪慧。天子穿明黄自然寓意天子拥有过人的智慧。在封建时代，因为明黄色为权力等级最高的统治集团核心人物的专用色彩，因此皇家专用的物品在色彩设计上也同样用黄色，以便与核心人物的身份地位相一致。如皇家用的桌围、椅披、圣旨、伞盖、龙凤掌扇等器物皆为黄色；贵妇所戴的凤冠，只有皇后、皇妃戴的凤冠挂黄色丝穗，其他命妇用红色或粉红色，以示同皇家的尊贵相区别；京剧中符节的挂穗同样为明黄色，是皇家仪仗的礼仪用具。作为朝廷派出的使节，手执符节，象征代表朝廷行使权力。如《苏武牧羊》一剧中的苏武便使用此物；京剧舞台上官员装印的印盒，亦恒用黄布或黄缎包裹，公差背缚公文的包袱布亦用黄色。如此设计自然是把黄色看作是皇权的表征，毕竟在封建时代，是统治者授予官员的权力。《盗御马》一剧中，在马鞭上系黄色彩绸作为装饰，即表示此马为皇帝所赐的御马；同理，在传统名剧《二进宫》中，徐延昭所持铜锤亦系黄色彩条表示该锤非一般武器，而是先皇御赐铜锤。可见，普通的道具加上黄色彩条作装饰便“身价倍增”，足以说明黄色在京剧舞台上表示皇家政权的色彩寓意。

与皇家使用物品的色彩设计原理相同，皇帝身边的随侍人员——太监在着装色彩上亦用黄色，以此表示自己为皇家服务的独特身份。

在京剧服饰设计中，黄色除表示封建统治者的尊贵之外，还被应用于僧道人物的服装中。佛祖在京剧舞台上恒穿黄色僧衣，表示其具有“无量智慧”。京剧中僧人身份的独特标志符号——僧背心，在色彩设计上就体现了黄色象征僧道的色彩设计原则。在整体为蓝绿色的背心腰部镶两层走水，走水颜色为明黄或橙黄。

需另外说明的是，京剧舞台上有一种亦使用明黄色、但使用规格大大降低的色彩应用特例——黄马褂。在清代黄马褂的使用规格很高，被皇帝赏赐黄马褂是一种规格很高的奖励封赏。此外，只有皇帝的贴身侍卫才可以穿用。但在京剧舞台上，黄马褂的使用规则与特定历史真实情况有异，用于高级官员的武装随从。

1.1.4 白色

白色是具有素雅圣洁美感的中性色。在京剧服装色彩设计中，白色作为上五色之一，亦颇郑重。但与黄色的尊贵不同，白色亦有可尊可卑的广泛使用范围。白色在京剧服饰色彩设计中主要有三种含义：

(1) 穿着白色表示地位尊贵，多用于高级将领。京剧中儒雅的武将多穿白色，在视觉上给人以潇洒俊秀之感，以表现其智勇双全。如《辕门斩子》中人近中年的杨延昭，《长坂坡》中青壮年武将赵云等人物皆穿白色。

(2) 白色表示丧服。白色的该项色彩含义在京剧色彩设计与民间丧事用白色的习俗完全一致。如《探皇陵》中徐延昭这一角色穿白色蟒袍，即是祭奠去世先王时穿孝服之意；又如《卧龙吊孝》一剧中，诸葛亮特穿白色鹤氅，亦是对逝者周瑜表示哀悼。

(3) 与白色表示丧亡的色彩寓意相近，京剧服饰用色设计中常以白色表示鬼魂。如表示鬼魂的特定装饰符号——鬼穗子（垂于两鬓的纸条束）即为白色。《探阴山》一剧中包拯在阳世间穿黑色蟒袍，而此时穿白色亦表示鬼魂。

(4) 用白色表示特定服装部件。当年马连良先生演出时特别强调京剧服饰的“三白”，即护领白、水袖白、靴底白，以便为观众留下整齐洁净的视觉印象。护领即表示内衣的领子，与之类似，腰裙本是穿在袍服之内的一种衬裙，亦用白色表示。又如舞台服饰中的水裙，是用白色春绸料制成，在男性平民中大量使用，如堂倌、渔夫、樵夫等平民出场，腰中多系此白色水裙，成为市井平民的特定穿着符号，用白色亦是表示简陋淳素、朴实无华之意。

1.1.5 黑色

在中国历史上的周、秦、汉时期，因崇拜天而崇尚象征天的黑色，即《易经·坤》所谓：“天玄而地黄”。天子冕服用的就是表示庄重尊贵的玄衣（黑衣）。京剧服饰设计吸取了这一色彩使用传统，对具有庄重气派、刚直性格的人物设计服色为黑色。此外，凡勾黑色脸谱，性格粗犷豪放的人物，亦以黑色作为服饰主色。如京剧舞台上项羽、张飞、尉迟恭、包拯等人物服饰主色为黑，形成固定程式。

与庄重尊贵、刚直粗犷的色彩寓意不同，黑色的第二种应用原则为表示低下贫穷之意。平民中，一般不及第的秀才恒用之。而黑色用于贫寒妇女者，则称为“青衣”，

后常指为穿此种服饰之行当名称，如《武家坡》中的王宝钏、《桑园会》中的罗敷。黑色此种色彩应用含义与白色用于平民之意相同，有低下贫穷至简陋朴素、省去一切色彩装饰之意。

在所有官衣的颜色中，黑色表示的职位最低，“青官衣”一般用于管理驿站的驿丞官或管理官僚门庭的门官，低得似乎没了官阶等级。此外，青官衣专用于战败后归顺的降将。在地位低下之外又平添了几分屈辱，如《战宛城》中战败归降的张绣则穿青官衣。与正方军队穿土黄色服装不同，京剧服饰设计中以黑色服装来表示反方军队，即上手衣、下手衣。下手衣为黑色，同样不含赞美之意。

在京剧服饰色彩设计中，第三种应用黑色的情况表示与黑夜有关。京剧舞台上，英雄或盗贼多穿黑色，因为在黑夜行动，服色与夜色相互掩映，不易被发现，即以黑色为保护色。如《夜奔》中表现黑夜潜行的场景，林冲的服色即以黑色为主色。

此外，京剧服饰色彩设计中常以黑色来表示鬼魂。如头戴黑色纱帕即表示鬼魂，这已经成为京剧中约定俗成的特殊表征符号，如《探阴山》中的包拯，《乌盆记》中被害身亡的刘世昌。

1.1.6 紫色

按《旧唐书·舆服志》所载，唐贞观四年规定：“三品以上服紫，四品五品服绯。”而《新唐书·郑徐庆传》载：“每朝会，朱紫满庭……”宋代、元代皆规定四品或五品以上穿着紫色官服，足以看出紫色深受封建统治阶级的喜爱。紫色在京剧服饰用色中地位较特殊，因为紫色是下五色之一，穿用的人物身份地位按常理不及穿上五色者，但紫色亦为庄重老成之服色，高官重臣亦常着紫色。紫色在视觉上比红色更沉稳，因此用于高官重臣，在视觉上亦会产生老成持重的色彩心理感受。如京剧舞台上诸葛亮这一家喻户晓的人物形象常穿八卦衣，以表示机智多谋、料事如神。戴黑髯口时诸葛亮穿的八卦衣多为蓝色，戴黧髯口时则恒用紫色，以色彩来塑造庄重老成的人物形象。按齐如山先生的说法，“以目下剧中情形观之，紫官衣似尚高于红的”，则可以认为穿红着紫，人物身份地位当在伯仲之间。如《二进宫》中的徐延昭、《群英会》中的鲁肃，多穿紫衣。

对于紫色的贵重，齐如山先生还刻意指出：“官员及老年人，皆可穿蓝帔，而紫帔则似非官员不能穿，辞职还乡之大官，尤多穿此。”可见作为下五色之一的紫色，在京

剧装饰色彩设计中的地位自与其它间色不同。中国古典名著《红楼梦》中借甄士隐之口为《好了歌》作注，有“昨怜破袄寒，今嫌紫蟒长”之句。形容蟒袍时单用紫色，可见着紫色官服的人物，其官阶非同一般，而紫蟒自然成了高官的代名词。

1.1.7 粉色

（德）埃娃·海勒谈到色彩的象征意义时曾说：“绿色代表植物的生命，红色代表动物的生命，而粉色代表幼小的生命。”粉色给人的色彩感觉是温柔娇小，关于这一点，东西方色彩文化所见略同。在京剧服饰色彩设计中，同样充分尊重粉色在日常生活中给人们造成的这种视觉感受。在京剧舞台上，年幼者成为粉色服饰的主要穿用对象，小生行当多穿用粉色服饰，如《小宴》中的吕布，《逍遥津》中的二皇子，以此来衬托其青春年少。另外，待字闺中的少女亦多穿用粉色，如《游龙戏凤》中的李凤姐，一袭粉色衣裤，更显青春活泼、玲珑妩媚。

京剧服饰中为哪吒这一神话人物设计了专用的服装——哪吒衣。作为哪吒衣的配饰——莲花甲由多层莲瓣形图案组成，莲瓣恒用粉红色丝线绣成，既符合常见的莲花的花色，又恰当地表现出穿着者的娇小。京剧盔帽中有一种形似拱形桥梁的盔帽称小过桥，主要用于皇宫中的宫女。小过桥上方及两侧装有绒球，用时需在两侧挂排穗，其绒球和排穗多为粉色，既表明宫廷侍女的年龄，又象征其身份地位。毕竟粉色为下五色之一，以此色用于宫娥，与黄色排穗用于后妃、红色排穗用于贵族女子、高级女将形成明显的等级区别。

1.1.8 蓝色

《旧唐书》载，唐代官员八品九品穿蓝色官服，而《明史·舆服志》载，六七品官员穿蓝色。与紫色相比，蓝色官服等级已是大大降低。在京剧服饰色彩设计中，同样把蓝色的使用等级定位在较低水平。穿蓝色官衣者，其官阶明显低于穿红色官衣者，如《捉放曹》中的陈宫，《黄金台》中的田单，《法门寺》中的赵廉，皆穿蓝色官衣。蓝官衣表示的等级约在知县等级左右，而知县以下的官员则穿黑色。

除官服外，蓝色在京剧舞台上使用的范围极广，上至富户员外，下至平民百姓、文人武士、贩夫走卒皆可穿着蓝色。如京剧舞台上堂倌、樵夫、渔父等市井平民多着蓝色服装，辅以白色水裙。平民百姓家的孩童特定服装名称为安安衣或安儿衣，恒定为蓝色布料制成，如《汾河湾》中的薛丁山，《桑园寄子》中的幼童邓元，《三娘教子》

中的薛倚哥,《铁莲花》中的定生等皆穿蓝色。

京剧服饰中有一种称为蓝衫的服装,虽然起源很早,但已在舞台上绝迹多年。著名京剧表演艺术大师马连良先生在创排《要离刺庆忌》时,重新恢复并对该服装加以改革。顾名思义,蓝衫的服装主色自然为蓝色,专用于虽有功名但没有为官、社会地位不高的书生角色。《刺庆忌》一剧已久不上演,好在人们依然可以在马派名剧《赵氏孤儿》中一睹剧中人物程婴穿着蓝衫的风采。

1.1.9 湖蓝色

湖蓝的颜色比上述蓝色要浅许多,在京剧服饰色彩设计中,与粉色的用法类似,主要用于青年人物角色,小生行当常穿用之。如《西厢记》中的张君瑞,《拾玉镯》中的傅朋等风流儒雅的英俊小生多穿湖蓝色。因该颜色较浅,在色彩视觉心理上不似紫、红等色庄重,故而用于并非老成持重之人。可见,京剧服饰在色彩设计上,不仅考虑人物的身份地位,角色的性格年龄也是重点考虑的因素之一。

1.1.10 香色

香色亦称为秋香色,此色名称与上述其它颜色相比,在生活中较不常提及。秋香色是介于黄色绿色之间的颜色,传统配色方法常以藤黄八分、墨二分调和而成。因为其色调沉稳素雅,故京剧中的老年人士,从老朝臣、老命妇到老员外、老义士,常穿秋香色,如《三击掌》中的王允,《跑城》中的徐策,《打鱼杀家》中的萧恩,《淮河营》中的蒯彻等角色多穿秋香色。

下五色除紫粉蓝湖香一种说法外,还有紫粉蓝湖绛一说,因此把绛色亦作以介绍。

1.1.11 绛色

古代绛色指深红色,用茜草染成的红色称绛,即偏深的大红色。《墨子·公孟》有“昔者楚庄王,鲜冠组纓,绛衣博袍,以治其国”的记载。而京剧服饰色彩中绛色亦书写成酱色,与古籍中所载之绛色存在色彩差异。京剧服饰色彩设计中将绛色定义为“反王例用之服”,故非正统政权的代表人物,如草王番酋多穿用绛色,如《双投唐》中的李密,《取成都》中的刘璋等人物角色多穿绛色。

可见,京剧服饰在色彩设计上严格按照角色的性格、年龄、身份、地位来度量,力求设计用色规范、穿用搭配协调、信息传达准确。在十种常用色彩的使用上,上五

色色彩使用范围的界定要比下五色更严格，而下五色的用色范围则更宽泛。京剧服饰装饰设计的用色规范使每种色彩都成为了人物角色、性格、身份的直观注解，使观众能够观其色知其人，进而更好地理解人物和剧情。从这一意义上讲，京剧服饰的色彩设计不仅是一种视觉装饰要素，更是一种加深观众对剧情、人物理解和把握的辅助手段。

1.2 京剧服饰装饰设计的用色规律

通过分析梳理京剧服饰色彩应用的种种现象，我们可以总结其设计用色规律如下：

1.2.1 整体性

京剧艺术是从广场演出发展起来的，为了使远处观众亦能看清舞台上的人物形象，京剧服饰在用色上力求扩展服装基色（主色）的面积，使人物在舞台上的表演醒目突出，达到色彩统一的整体美装饰效果。在京剧服饰用色设计中，色彩设计的整体性可分为个人整体性、团队整体性、全场整体性三类。

(1) 个人整体性：京剧服饰用色设计非常注重人物个体服饰色彩的整体美，力求人物冠服带履色彩搭配统一和谐，达到“一人一色”的视觉效果。京剧舞台上“上衣下裳”制的服装多为上下一色，如《三岔口》中乔装绿林人士的三关上将任堂惠，身穿白色花抱衣。京剧服饰中的抱衣，又名打衣、豹衣、英雄衣，多用于侠客义士、绿林英雄等人物。任堂惠这一角色所穿的抱衣不但与抱裤的颜色花纹完全相同，还同头戴的软花罗帽、足穿的薄底快靴色彩一致。从头到脚色彩整体和谐，视觉效果鲜明醒目。京剧服饰中讲究上衣下裳色彩统一整体的实例有许多，如《闹天宫》一剧中，孙悟空与众小猴穿的猴衣是由绣有猴毛纹样的侉衣裤与披肩、侉子组成的，其中披肩、腰箍（腰带）、侉子等组件皆统一为黄色；武服中，皇帝身边的御林军常穿大铠，象征古代武士穿的铠甲，其色彩常为红色。为与主体色调相和谐一致，肩上的苦肩领、腰围的腰箍、头戴的大铠帽、帽后的三块小后兜、帽顶的倒缨、帽前的火焰，也都设计成统一的红色。色彩整体鲜明，和谐统一。

京剧服饰用色不仅追求从上到下的色彩整体，还力求从内到外的统一。如《四郎探母·坐宫》一折，四郎杨延辉穿红色蟒袍，不仅头戴的驸马套翅上的红色绒球、红色流苏与其服装主色一致，就连蟒袍之内的衬衣——衬褶子、褶子内穿的彩裤也都为

红色，从内到外的色彩完全统一，鲜明地形成了一人一色的视觉效果，使人物形象更鲜明醒目，易于识别。

(2) 团队整体性：京剧服饰用色不仅追求单个人物角色服饰用色整体，还非常注重舞台上同时出现的相关的两个或两个以上人物服饰色彩的整体统一。如帔是京剧舞台上的对襟长袍，是帝王后妃、中级官吏、豪富乡绅及其眷属在家居等非正式场合通用的常服。京剧中老爷太太、员外夫人穿帔同时出现在舞台上时，他们所穿帔的颜色花纹应完全一致，所以称作“对帔”，是京剧舞台上的情侣装，具有舞台画面整体美的视觉效果。使观众一望便知穿“对帔”的二人为夫妻，通过色彩设计进一步明确了剧中人物之间的特定关系。不仅如此，京剧中表示正反双方的军卒多为四人一组，正方军队所穿服装称上手衣，为土黄色布质黑斜领衣；反方军卒所穿服装称下手衣，为黑色或深蓝色，款式质料相同，合称为上下手衣。因表示的是正反双方军队，各自在服色上整体统一，不但使观众易于区分双方的军队，而且使军队突显威严整肃的风貌。军队中所打的标旗，俗称标子，旗面为长方形，周围有锯齿状花边装饰。标子中心的颜色与作战方的军卒龙套服饰颜色要求完全统一，如身穿白色龙套服，则手执白色标旗，其他色彩亦然。《失街亭》一剧中，王平的龙套军卒及标旗为红色，司马懿的龙套军卒及标旗为白色，皆与主将主帅人物服色一致。不仅军卒如此，重要人物的侍卫侍从亦然。如《龙凤呈祥》一剧中，孙权的胞妹孙尚香出场时，两边各列四位侍女，从上到下穿着的服饰色彩完全一致，具有端庄整齐的视觉特征，成功地衬托了主要人物的身份地位，达到了团队整体和谐的视觉传播效果。

色彩团队整体性的应用，便于表达舞台人物的关系，形成鲜明易记的视觉印象，又具有严整肃穆的舞台效果，尤其是夫妻二人穿着的“情侣装”，在表明人物关系的同时，又以色彩一致暗喻唱和相随、融洽和谐的夫妻关系，具有吉祥的色彩寓意。

(3) 全场整体性：全场整体性是指在京剧演出中，为满足特定场合、特定情节的需要，将舞台上出现的主要装饰色彩统一为某种颜色的特殊装饰设计用色方法。如前文所述，梅兰芳先生到上海时常演出《三堂会审》。不但剧中人物苏三所穿的罪衣（犯人所穿的特定服装）、主审官王金龙所穿的蟒袍的主色为红色，就连两位陪审官的官衣及衙役侍从的龙套衣也为红色（其中刘秉义的官衣通常为蓝色，通称该人物为蓝袍），甚至桌围椅披（桌椅上围的装饰布帘）及大帐（代表“公堂”的背景）的主色都采用

红色。不但达到了极为整体的视觉效果，而且完全吻合了剧中大团圆结局的故事情节，同时附有“满堂红”的吉祥寓意，成为京剧色彩装饰整体性应用的典范之作。又如《白帝城·哭灵牌》一折，表现刘备为死去的关羽、张飞祭奠的情节时，全体人物一致穿白戴孝，称为“白全堂”，浓重地渲染了戏剧场面的悲痛氛围。

全场整体性装饰用色通过不同色彩所象征的不同含义，表现或喜庆热烈、或庄严肃穆的戏剧场面，夸大了色彩的使用面积，通过色彩装饰，浓重地渲染了人物剧情所需要表达的情绪氛围，其装饰用色设计为戏剧表演艺术起到了烘云托月的辅助作用。

1.2.2 适应性

裁缝出身的世界著名华人平面设计师靳埭强先生谈到设计适应性时说过：“做裁缝应注重：为别人度身订做的衣服，要别人穿起来舒适，看起来美观，又合他的心意。这套观念是一个设计师亦需要有的。你要为别人——消费者或委托人去创作一件设计品，要满足他而不是为了自己而做。正如裁缝师做的衣裳需要适合别人的身材，不是做来自己穿。”正如靳埭强先生谈到的设计理念一样，京剧服饰色彩设计完全以人物角色为中心，对其身份、地位、年龄、性格做了充分的考虑、进行准确的定位之后，选择应用的色彩。因此说京剧服饰用色设计是完全与舞台人物角色相适应的，其适应性具体体现在三方面：

(1) 等级适应性：如前文所述，京剧服饰主色分上五色和下五色，其应用是按照人物角色的社会身份地位进行严格界定的。如明黄多用于最高统治阶级，表示高贵智慧；红色官衣所代表的等级比蓝官衣高；黑色官衣等级最低，只用于门官或降将等用色等级规定。

京剧行有句谚语：“宁穿破，不传错。”京剧舞台上的人物宁可穿破旧而符合人物角色身份地位的服装，也绝不会穿崭新却不合角色的服饰，因为服装破旧仅仅是戏班经济收入问题，而穿错服装则是知识修养水平问题，后者要严重得多。可见，京剧装饰艺术注重合理甚于注重外表美丽，只有这样，每当一个剧中人物出场，观众通过其着衣的颜色才可推断出此人的身份品位，更有助于观众对剧情人物的理解。

(2) 称谓适应性：京剧服饰用色设计除考虑人物角色的社会地位、身份等级外，还常常使用“望文生义”的设计手法，使人物服饰用色与角色姓名、绰号等称谓紧密联系。如“四大名旦”之一的荀慧生先生在京剧《红娘》中扮演主要角色红娘时，人

物的服饰即以红色为主色调：大红的云肩，大红的古装，发髻上还系了大红色的蝴蝶结。按常理，即便是相国府中的丫鬟，亦应用下五色作为服饰主色。而剧中用大红来表现人物服饰主色，除为了突出红娘在此剧中的重要作用和核心地位，为了刻画天真活泼、热情勇敢的人物形象之外，更是为了与“红娘”这一称谓相适应。

又如，在传统京剧《白蛇传》中，主要人物角色白素贞的服饰主色自然为白色，除表示白蛇的蛇皮颜色之外，亦同姓氏相呼应。同理，与白蛇姐妹相称的小青这一角色穿一袭青色裤袄，亦是称谓适应性的设计手法使然。京剧服饰色彩设计中应用这种“望文生义”的设计手法并非无稽之谈，而是完全遵循民族传统色彩装饰手法中色彩联想的设计原则。试想，白蛇反穿一身黑衣，红娘反着一袭绿袄，在京剧舞台上人物称谓与人物服色之差距如此之大，自然会影响观众对人物形象的视觉捕捉及对剧情人物的理解和把握。

(3) 特征适应性：京剧服饰色彩设计除充分考虑人物角色的身份、称谓外，还力求通过人物特定的服饰色彩来表现人物角色的性格、年龄、特长、爱好等个性特征，以便更加贴切恰当地塑造人物舞台形象。如在上五色中，穿白色官服铠甲的角色多表示儒雅英俊，如《长坂坡》中的赵云、《辕门斩子》中的杨延昭等角色。这一色彩的应用完全符合日常生活中人们对白色产生的圣洁素雅的色彩感觉。同理，用黑色表示刚猛粗暴，用粉色表示青春年少，都完全符合日常生活中人们对色彩的心里感受，同样与京剧舞台上人物角色的性格、年龄相契合。此外，京剧舞台上的角色服饰用色还充分与角色的特殊本领相联系。如《洪羊洞》一剧中孟良这一人物角色之所以穿一身红色，是因为孟良有一特长，会使用火葫芦放火，进而用象征火的红色来表现人物的服饰。同样，京剧舞台上火神这一形象的服饰自然也以红色为主色调。

1.2.3 对比性

京剧服饰色彩设计常采用对比用色手法，使人物形象产生强烈的视觉冲击力，极大地增强了京剧服饰的艺术表现力和装饰美化作用。京剧服饰对比性用色可分为个体对比和群体对比。

(1) 个体对比：是指在个体人物角色服饰设计中注重应用色彩对比，以加强人物形象的视觉冲击力的色彩装饰手法。此种色彩应用手法力求在色彩明度、纯度、色相上加大色彩对比力度，减弱对比色彩所占的色彩面积，从而达到“万绿丛中一点红”

的装饰美化效果。如素倚衣的腋下及前胸有三排白纽扣密集排列，这三排白纽扣并没有连接衣襟的实际效用，而纯属美化服饰的装饰。以三条白色垂直线对大面积黑色进行分割，造成的黑白对比视觉效果极其强烈，鲜明地衬托出黑色的俏美潇洒。如《打虎》中的武松，穿此素倚衣及黑色打裤，头戴黑色素软罗帽，足穿黑色薄底靴，一身大面积黑色的装束，唯胸前腋下有三排白色垂直线点缀，极具视觉冲击力，强有力地刻画出英雄人物的英武气度。黑白是色相、明度上的强对比，而大面积的黑色与小面积的白色又是面积上的弱对比，黑白相配可谓相得益彰。又如京剧舞台上关羽这一家喻户晓的人物形象，关羽的脸谱主色为红色，即传统通俗小说《三国演义》中描写的“面如重枣”，而关羽的服饰主色调却为绿色。红绿强烈的色相对比使关羽这一人物形象在舞台上极为引人注目。关羽头戴的夫子巾装有加大面积的绿色后兜，与服装色调相统一，而夫子巾上的绒球却为红色，更增加了红绿对比的色彩装饰效果。在色相、明度上运用强对比，在色彩面积上运用弱对比的色彩设计原则，使其装饰美化作用既强烈鲜明又和谐统一。

京剧服饰对比用色不仅应用黑白、红绿等补色进行对比，有时非补色对比的视觉效果同样强烈。在《白蛇传·断桥》一折中，白素贞一身素缟，唯头戴的白蛇圈额子上方正中有一颗火红的绒球，打破了人物服饰的色彩单调性，使浑身白色的装饰效果不至于过于惨淡，恰到好处地衬托了白蛇的英武与美丽，视觉形象饱满鲜明。

(2) 群体对比：京剧表演中同时出现在舞台上的人物形象往往不只一个，这时舞台的整体视觉效果往往取决于舞台上每个角色的服饰色彩之间的互相搭配。除夫妻、龙套等特定搭配以外，人物之间的色彩搭配很忌讳靠色的情况出现，即两个主要人物形象穿着相同或相近似颜色的服装同时出现在舞台上。因此京剧服饰在色彩搭配上十分注重群体对比用色的装饰手法，使人物之间的服饰色彩搭配产生强烈的色彩对比差异，从而达到丰富舞台画面、强化视觉对比、突出人物形象、烘托场面气氛的设计作用。与个体对比手法不同，群体对比既注重色相、明度的对比，又注重色彩面积的对比，其产生的舞台画面自然有着极强的视觉冲击力，往往形成花团锦簇、艳丽热烈的视觉效果。如传统京剧《珠帘寨·解宝》一折中，男主角李克用穿红色蟒袍，男配角程敬思穿绿色蟒袍。红绿二色为高强度、高纯度、高明度、等面积的补色对比，二人同时出现在同一舞台画面中，其视觉冲击之强烈，色彩对比之鲜艳，舞台效果之华丽，

令人叹为观止。

在传统名剧《三岔口》中，黑白强对比的表现手法应用得尤为鲜明：任堂惠（三关上将）穿一身白抱衣，刘利华（绿林英雄）穿一身黑俵衣，二人在灯火通明的舞台上表现摸黑打斗的场景，一黑一白在舞台上产生了强烈的对比效果，即便二人打斗得火爆热烈，观众依然可以看得一清二楚。无独有偶，在《葭萌关》一剧中，张飞黑色靠甲靠旗，手持黑纓丈八蛇矛；马超白色靠甲靠旗，手持白纓亮银枪，二人同样是一黑一白，表现的既是人物双方立场的差别，更是性格特征的差异。黑白两色在色彩中为极色，黑白对比的服装，通过色彩冲突加强了人物冲突的紧张氛围。

应该特别强调的是，在京剧服饰用色设计中，应用整体对比手法不仅仅是为了追求视觉上的丰富多变，更与人物剧情紧密联系，设计用色往往起到烘托人物、强化气氛、点染全局的重要作用。

《三堂会审》是一出传统名剧，讲的是八府巡按王金龙与刘秉义、潘必正二官共同审理山西洪桐县苏三谋死亲夫一案的故事。剧中王金龙穿红色蟒袍、潘必正穿红色官衣，与穿红色龙套衣的侍从、红色的桌围椅披在视觉上统一和谐，而刘秉义却穿一身蓝色官衣。如此设计用色并非单纯为视觉美观，并非只是用冷暖色对比强化舞台视觉，而是契合剧情，符合人物态度立场。剧中，刘秉义与王金龙观点不合，常作龃龉之词。而潘必正倒是随波逐流、顺水推舟地随声附和，故潘大人的服色与主审王金龙服色一致，暗喻意见相合，而刘大人的服色却与王金龙服色相异，暗喻意见相左之意。在舞台满堂红色之中，单设计一位穿蓝袍的人物，可谓京剧服饰用色设计与人物剧情紧密相连的点睛之笔。

在《铡美案》一剧中，秦香莲是一位恪守孝道、坚贞朴实的下层劳动妇女，而丈夫陈世美则贪图富贵、薄情寡义。在色彩设计上，秦香莲一身灰色素衣，表现的是地位低下，生活困窘。头系白巾，表示为公婆戴孝；而陈世美则头戴乌纱，上有红色绒球、红色流苏装饰的驸马套翅，穿华丽的大红蟒袍，与秦香莲的装束形成鲜明对照。两相对比，使秦香莲显得更加贫寒惨淡，使陈世美显得更加富贵奢豪。在色彩上是灰白与大红的对比，在服饰上是简素与华丽的对比，进而折射出在本质上是卑下与高贵、贫贱与富庶的对比；在民族审美心理上更是善良与邪恶、坚贞与龌龊的对比。可见，服饰色彩的对比并不仅仅是舞台画面视觉效果的表现，更是使人物剧情、矛盾冲突更

加直观、使戏剧主题思想更加明晰的艺术表现手段。因此我们可以说京剧服饰色彩设计的灵魂并不只注重视觉的华美，更是追求思想的深刻。只有注重思想性的设计作品，其艺术性才会更深邃、更凝重、更隽永。

京剧服饰设计中擅于运用色彩对比，使舞台画面具有极强的视觉冲击力，人物服饰鲜明艳丽、光彩夺目。值得称道的是，京剧服饰用色虽艳，但艳而不俗；装饰虽繁，但繁而不乱。能达到如此恰到好处的装饰美化效果，除因为京剧服饰设计擅于运用对比用色的艺术表现技法之外，还遵循着色彩调和的设计原则。

1.2.4 调和性

京剧服饰的色彩倾向鲜明，对比强烈。戏剧服装多为刺绣之服，大量使用高光泽度的金线银线，并采用黑白等中性色，对强烈的对比色彩进行调和，从而使京剧服饰既鲜艳夺目又和谐统一。

(1) 金银调和：金线银线的刺绣主要应用于蟒服（帝王将相等高贵身份的角色所穿用的礼服）、靠（武将穿用的戎服）等身份地位较高的人物角色穿着的服饰。金银线的光泽度极高，可以衬托人物的高贵身份及武将的英武气质，尤其在靠服中，平金平银绣的图案花纹占有非常大的面积，以表示古代甲冑上起防护作用的金属甲片，使服饰主色的面积反缩到很小。金银色属中性色，与任何色彩相搭配都能取得恰当和谐的视觉效果。因此某些特定服饰以大面积的金银色来渲染铺排，既达到了华丽鲜艳的装饰效果，又便于与舞台上其他服饰色彩相搭配。

(2) 黑白调和：与金银色相同，黑白同样为中性色，可以与其他色彩任意搭配，能够取得和谐的效果。京剧装饰用色中常常采用黑白二色对纷繁华丽的各种色彩进行调和，力求达到艳而不俗、繁而不乱的装饰设计效果。如京剧服饰中富贵衣用于贫困潦倒之士，黑衣白领，周身补缀杂色碎绸子，既表示补丁，又象征落魄之人将来会达到富贵的结局。碎绸为红蓝黄紫各种纯色，相互毫无联系，但经中性色黑色调和，纷乱的杂色统一在大面积的黑底色之中，收到和谐的视觉效果，成为京剧服饰中成功运用中性色进行色彩调和的代表作。此外，京剧舞台上服饰的护领、水袖和靴底永远用白色。一方面是白色可以给观众留下整齐洁净的视觉印象；另一方面白色可以同任何颜色的服饰协调搭配。京剧舞台上演员勒头后都用黑色水纱加以包裹，之后再戴各种盔帽，盔帽外露出黑色水纱的边缘，一来可以勾清演员的额部轮廓，对面部化妆起到

衬托美化作用；二来黑色调和了演员面部肤色与盔帽色彩的唐突衔接，起到色彩过渡和视觉引导的重要作用。

与黑色水纱的色彩调和作用相同，京剧舞台上扮演青年女子时亦需戴黑色的网子，可以将头面首饰插戴于其上，表示的是人物的头发。京剧表演艺术大师梅兰芳先生在《梅兰芳舞台艺术》中谈及京剧旦角的化妆时曾说：旦角的头面珠翠“最低限度也要保持露一些黑头发，如果戴满了花不露地，是最难看的了”。为什么用珠翠首饰把表示头发的黑色网子全部遮挡住就会难看呢，大师没有做进一步的说明。究其原因，挡住黑色网子就是删去了黑色的色彩调和性，任满头珠翠争奇斗艳，各放异彩，只有对比而没有调和，自然不会好看。

在京剧色彩设计中，与网子水纱起着同样作用的配饰有很多，如旦角梳大头(旦行角色的传统发式)时，要带线尾子(又称线帘子),是以粗丝线制成，垂于脑后，代表妇女垂发的夸张造型装饰，给人以端庄凝重的感觉。线尾子还分出两绺垂于胸前，前后三绺黑色的垂直线，在色彩装饰设计中作用有二：一是可以分割表演者的身宽，使身材显得苗条；二是对服饰色彩起到很好的调和作用。无论舞台人物角色穿何种颜色的服饰，都能与黑色线尾子产生和谐统一的搭配效果。同理，对于老生行当的演员来说，都要戴髯口(戏曲中各式假须的统称)。而老生行当所戴的髯口只有黑白灰三种，灰色称苍或黧。从色彩装饰设计角度看，三种颜色皆为中性色。髯口一般尺寸较长，垂于人物角色胸前，所占面积较大。除表示角色年龄之外，亦可以起到色彩调和的作用。可见，京剧服饰色彩搭配虽繁杂、用色虽鲜艳、明度虽高、对比虽强，但时时处处注重利用金银黑白灰等中性色进行调和。只有经过调和的对比，才可以达到既光彩夺目又和谐统一的装饰效果。

1.2.5 灵活性

前苏联戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基曾称赞以梅兰芳先生为代表的京剧表演艺术为“有规则的自由动作”。其实，任何一种优秀的艺术，其原则都不会是僵死的、一成不变的。京剧装饰艺术中色彩设计的应用原则亦然，也是一种“有规则的自由动作”。说它有规则，如上五色下五色、官阶品级、身份地位等因素都对京剧服饰色彩的应用进行了严格规范的界定；说它自由，是指在色彩装饰设计中，涉及到特定场合、特定情节、特定人物时，京剧用色设计的原则是可以有不同程度的变通，所谓原则的坚定性

与政策的灵活性相结合。如京剧舞台上岳飞这一人物角色，应该穿白色靠甲，表示英俊儒雅的人物特征，而岳飞之子岳云亦穿白色靠。若二人同时出现在舞台上，穿相同色彩的服饰，则称为用色重复。（对帔、龙套服的整体用色不在此例。）这样，在用色设计时不可墨守成规，而需灵活变通。此时，需看在故事发生时父子二人的年龄：若岳云年纪较轻，则可改穿粉色靠，因年轻小将穿粉色靠完全符合京剧服饰穿着规矩；倘若岳飞年纪较老，则可改穿黄靠，因为老年将官穿黄靠亦在规矩之内。可见，京剧服饰设计用色是可随特定场合，特定剧情予以灵活变通的。在表现人物形象、身份、地位之余兼顾到舞台画面的视觉效果，有效地避免了舞台人物形象的雷同化。

第2章 京剧脸谱的装饰色彩

2.1 京剧脸谱装饰色彩的含义

脸谱是戏曲中图案化的化妆方式，一般是用于净丑行当人物化妆的重要手段和方法，以夸张的色彩和图案来表现人物角色不同于常人的性格特征。

从梅兰芳先生缀玉轩世藏的明代脸谱和清初昆弋脸谱可以看出，脸谱形成早期，除神怪脸谱比较复杂外，人物脸谱的用色大都比较简单，通常用黑红白三种对比强烈的颜色，以后逐渐发展为红绿蓝黄等多种色彩。戏曲艺人们经过世代传承和反复的舞台实践，依据日常生活中人们赋予各种色彩的不同寓意以及中国传统文化中对各种色彩的文化界定，形成了京剧舞台上约定俗成的一套脸谱用色设计规律，不同色彩被赋予特有的文化内涵和具体意义，成为不同人物角色、不同性格、不同特征、不同气质的抽象概括和直观表达。

京剧脸谱经过历代发展与不断完善，以其夸张的造型、浓艳的色彩、丰富的图案、鲜明的视觉特征深受海内外观众的喜爱，已经成为京剧艺术的视觉代表符号，甚至已经脱离京剧舞台表演而成为一门独立的装饰图案，广泛应用于各种装饰主体。例如，我们经常可以在与京剧表演毫无关系的T恤衫、购物袋、剪纸、扇面、壁挂等物件上看到京剧脸谱作为独立的装饰图案存在。图案化的脸谱在二维视觉空间中的应用范围大大超出了京剧舞台表演本身。故本文论及京剧脸谱艺术是从二维平面角度对脸谱加以分析解构。探究其艺术设计奥妙及其色彩图案装饰的魅力，为更全面、更准确、更恰当、更深刻地理解京剧脸谱装饰艺术做理性的梳理。

2.1.1 红色

与红色在京剧服饰装饰色彩中的地位相同，红色在脸谱装饰用色中亦居首位，可见京剧装饰中尊崇红色的用色传统。红色在脸谱中的色彩意义主要有以下五种：

(1) 表示人物角色面部皮肤本色。如神话传说中“八仙”之一的汉钟离，在京剧舞台上的脸谱为红色。据《历代神仙通鉴》和《列仙全传》载：汉钟离出生时相貌“目深鼻耸，口方颊大，唇脸如丹”。京剧脸谱在设计用色时即根据这一记载为汉钟离这一人物角色创造出了红色调的脸谱形象。虽非一定是历史真实，但却完全符合民间传说

和约定俗成的民俗形象。

(2) 表示人物角色忠义的性格特征。将红色涂于面上,是表示人物角色的血性之气。京剧脸谱中勾红脸者多为忠心赤胆、血性刚强之人,如京剧舞台上的吴汉、关羽、姜维等人皆勾红脸。在日常生活中,也常有血热内盛之人,面色往往发红,俗称红脸汉子。京剧舞台上的角色勾红脸,也常以生活原型为依据。如四大名著之一《三国演义》中描写关羽的相貌为“面如重枣”,因此京剧舞台上关羽脸谱的主色为红色。清初重新修订《三国演义》的毛纶、毛宗纲父子在《读三国志法》中,称颂关羽“报主之志坚”、“酬恩之义重”,“是古往今来名将中第一奇人”。因为关羽性格忠义,所以红色的色彩寓意自然与忠义相关。

著名京剧表演艺术家刘奎官先生擅长演出红生戏,据《刘奎官舞台艺术》一书载,刘先生扮演关羽时,能够根据剧中关羽的年龄阶段对脸谱的色彩加以调整。如饰演青年时期的关羽,描绘脸谱的红色是用油调和银朱,使描绘出的脸谱的颜色鲜艳有光泽,符合青年人血气方刚、意气风发的生理特点。饰演老年时期的关羽时,描绘脸谱的银朱是以水调和而成的,失去了油性的鲜亮光泽,使脸色显得肃穆苍老,更加符合上了年纪的将军老成持重、苍劲威猛的精神气质。可见,京剧脸谱化妆用色在妆扮人物时充分考虑到人物角色自身的性格特点和年龄、生理特征,“于细微处见精神”。前辈艺术家对艺术的钻研精神,为后世艺术工作者树立了光辉的榜样。

众所周知,《三国演义》中并未描述姜维是“面如重枣”,而京剧舞台上姜维的脸谱主色却亦为红色,这说明京剧脸谱的设计用色并不是单纯表示自然生理肤色,而是具有性格描述、功过评定、是非褒贬的寓意。姜维脸谱主色用红色,是对其忠于蜀汉的实际表现给予的充分肯定。

(3) 红色在脸谱中除表示忠义外,还表示血色。如在《钟馗嫁妹》中,钟馗的脸谱即设计成红色的额头。这并非表示钟馗的忠心义勇,而与神话传说中钟馗的死因有关。宋代沈括《补笔谈》卷三引吴道子钟馗画上唐人题记及高承《事物纪原》所记,“终南进士钟馗,因应举不捷,触殿阶而死。”因此,京剧脸谱在用色设计时,特将其额上涂以红色,喻示其是“触殿阶而死”时碰出的血迹。在为神话传说中的角色人物设计脸谱时,充分汲取民间文化的丰厚营养,参考与借鉴民间传说的内容与情节,详细了解受众的知识结构及文化背景,设计产生的作品自然易为大众所认可接受。

此外，在《红逼宫》一剧中的司马师、《八义图》一剧中的屠岸贾，两位角色的脸谱都绘出红色的立柱纹和法令纹，表示的是这两个人物角色嗜杀成性，满脸血腥的神气，同样与血有关。

(4) 红色表示火焰。与红色表示血迹的色彩应用规律相同，红色表示火焰同样是根据日常生活中人们对色彩的视觉心理感受和色彩联想规律予以的色彩象征界定。如《穆柯寨》、《辕门斩子》、《雁门关》等戏中，孟良的脸谱中，额头上的主体形象——倒置的葫芦即为红色，是为了象征孟良这一角色掌握使用火葫芦的特殊技能。另一种富有神话色彩的说法是根据民间传说，孟良这一人物是火神下界。无论哪一种说法，总之孟良脸谱中用红色表示火焰的象征寓意没有变化。京剧界的行话常把孟良这一角色称为“红儿”。“红儿”是北方一种擅叫的鸟——“字字红儿”的简称。如此称呼该角色，除善叫的鸟儿与孟良爱叫爱闹的人物性格相似外，还源于视觉上的直观色彩联系。

无独有偶，京剧《天香庆节》中的金乌，《西游记》中二十八星宿之一的昴日星官的脸谱的主色调也都设计成红色，寓意与太阳有关，也自然离不开火的颜色。

(5) 红色表示面带红光。京剧《忠孝全》中的王振、《法门寺》中的刘瑾两位人物角色，在历史上是明朝大权独揽、权倾朝野的大太监，是两位祸国殃民、穷凶极恶的典型奸佞。但京剧脸谱在设计用色时，却为这两位反面人物的脸谱设计为红色。这既不表示血火，也不表示忠义，而是夸张地表现出这两位搜刮民脂民膏、养尊处优、脑满肠肥的贪官污吏吃得满面红光、肥头大耳的腐败形象。这种设计用色的处理表现手法，以色彩作刀笔，视觉效果直观鲜明，可谓“刺贪刺虐、入木三分”，令人拍案叫绝。

2.1.2 紫色

如上所述，红色脸谱表示人之血性，而紫色与红色在色相上接近，但色彩心理感觉比红色略沉稳，用于虽有血性但较沉稳之人。一方面表示人物憨直倔强，另一方面表示机智果敢。

(1) 憨直倔强。如《鱼肠剑》、《专诸别母》、《刺王僚》等剧中专诸的脸谱主色即为紫色。专诸为春秋时期吴国人，为人行侠仗义，肯为阖闾刺杀姬僚夺取王位而不惜牺牲自身性命，因此在京剧舞台上专诸的脸谱常被花脸界老先生概括成“忠正人不乐”，

可见憨直之人用紫色来表现其性情是恰如其分的。在《除三害》中，周处这一角色的脸谱勾红色额头紫色印堂。用红色表示人物性如烈火，而紫色的印堂纹即表示周处憨直的性格。可见，在京剧脸谱中，恰当贴切的色彩成了人物脾气秉性的直观解说词。

在传统名剧《大保国》、《探皇陵》、《二进宫》中，徐彦昭这一角色的脸谱同样为紫色。按理，徐彦昭忠心保国、刚正不阿，勾黑色或红色亦不为过，但紫色脸谱在此表现的是人物角色憨直里带有老年人的血气沸腾、不畏强权奸佞、据理抗争、脸上涨得由红转紫的神情。值得一提的是，徐彦昭的脸谱在梆子戏里设计的主色为黑色，著名京剧表演艺术家金秀山老先生最初把这一脸谱的色彩改为水紫色，不但更加符合人物角色的年龄性格特征，而且在《二进宫》一剧中，与同场出现的其余两位角色——李艳妃和杨波的服饰妆扮更加和谐。无论人物个体形象还是舞台画面的整体视觉效果都更加美观协调。

(2) 紫色的第二个色彩寓意为机智果敢。京剧舞台上表示足智多谋的仙道人物时常勾画“紫道士脸”，如《耒阳县》中的凤雏先生庞统，《黄泥岗》中的入云龙公孙胜等。其人物性格多果干刚毅，又多有智谋。

京剧舞台上荆轲这一人物角色的脸谱是由著名京剧表演艺术家郝寿臣先生在创排《荆轲传》时创造的。荆轲敢于为了燕国百姓的利益只身赴秦刺杀暴君，慷慨赴死，舍生取义，可谓刚毅果敢。而荆轲又是一位镇定机智，有胆有识的侠客，不同于草莽粗率的武夫，故而用紫色而不是黑色来表现其精神气质。

2.1.3 黑色

黑色是一种在京剧脸谱设计中十分常见的色彩，多夸张地表示人物皮肤黝黑的自然肤色，至于用以表示人物角色鲁莽豪爽、勇猛耿直、铁面无私的性格特征，则是色彩在京剧脸谱设计中意义衍化的结果。在京剧舞台上，面色黝黑的角色多憨直忠勇，故京剧界谈到黑色脸谱时常常会说“黑脸无坏人”。虽不完全绝对准确，但至少从大体上可知黑色脸谱对人物多有褒奖之意。在京剧脸谱设计中，黑色的色彩寓意常见的有五种：

(1) 鲁莽豪爽。在传统通俗演义之类的小说中，总会有一些性情粗直鲁莽的好汉形象，如《三国演义》中的张飞、《水浒传》中的李逵、《说岳全传》中的牛皋、《杨家将》中的焦赞等。在京剧舞台上，以上四位人物角色的脸谱用色皆以黑色为主色调，

除表明人物面部的自然肤色之外，亦表明角色鲁莽豪爽的性格特征。需要另外加以说明的是，以上四人的脸谱并不是一味地纯黑，有白色面颊做辅色，且有的还勾有粉红色的脸蛋，这是表现出以上四人性格中多有幽默滑稽、爱叫爱闹的一面，脾气直爽，来得急去得快。粉色面颊的色彩设计冲淡了黑色脸谱严肃庄重的视觉感受，增加了活泼可爱的心理感觉，更生动准确地表现出鲁莽人物性格中幽默活泼的一面。如《穆柯寨》、《辕门斩子》中焦赞这一人物的脸谱是勾粉色的面颊，但在《洪羊洞》一剧中则不勾粉色，原因是《洪羊洞》的故事发生在焦赞中老年时期，不勾粉色面颊一来表示年老迈、血气衰、面色不再红润；二来表示老年的将军比年轻时老成稳重得多，不再叽叽喳喳、爱叫爱闹，故去掉了粉红色。可见在艺术设计过程中，所考虑的相关因素越全面越细致，设计的作品就会越恰当准确、贴切鲜明。

(2) 勇猛耿直。在京剧舞台上，表现威猛、勇敢、耿直的武将形象，其脸谱多为黑色，如《定军山》中的夏侯渊、《御果园》中的尉迟恭、《长坂坡》中的许褚等。在京剧净行中，提起脸谱用色，有“三刚不见红”之说，是指《草桥关》中的姚刚、《徐策跑城》中的薛刚、《庆阳图》中的李刚，三位人物性格皆耿直勇猛，故主要用黑色来表示人物角色的面部形象，不允许红色等其他色彩来冲淡减弱人物的特征表象。在《霸王别姬》中，项羽这一人物的脸谱亦为黑色，既表示其“力拔山兮气盖世”的勇武，又表示其“不肯过江东”的狷介，黑色的概括全面准确。再如《金沙滩》中的杨七郎、《龙虎斗》中的呼延赞的脸谱亦用黑色为主色，除用以表示人物性格之外，还符合民间神话传说中二位具有“黑虎星下凡”的神奇背景。

(3) 铁面无私。最常见的最典型的黑色脸谱恐怕应该是京剧舞台上包拯这一人物形象了。包拯的黑色脸谱与关羽的红色脸谱性质相似，其色彩含义有二：一是民间传说包拯出生即面色黝黑，父母认为不祥将其遗弃，是嫂嫂吴妙贞将其捡回，喂养成人，故包拯称其嫂为嫂娘。可见脸黑是包拯的先天本色，后因其为官忠正、不徇私情，才衍化增加了黑色所表征的第二个色彩含义——铁面无私。因历史记载和民间传说中，对包拯的为官做人称颂仰慕，故京剧脸谱中黑色代表铁面无私这一色彩寓意可谓流传久远。从另一个角度也可以说，正是京剧脸谱设计用色的准确鲜明、恰当贴切，才使京剧舞台上“黑脸包公”这一角色形象更加深入人心。需要加以说明的是，包拯的脸谱并非一味纯黑，除白色外，红色为重要的辅色。包拯脸谱的面颊揉出黑中透红的色

彩，以红色来表示包拯的忠心耿耿，以黑色来表示包拯的铁面无私。用直观的视觉表现手法来为角色性格作无声的注释解说。

(4) 表示相貌丑陋。在日常生活中，形容男士相貌俊美，常常会说“面如冠玉”、“小白脸”、“奶油小生”等，无论褒贬，其面色自然离不开白皙。相反，表示丑陋则往往与黑色有关。如民间常见的关羽画像中常有周仓、关平二将相伴。周仓面色黝黑，关平面貌白净，京剧界常把二人合称为“丑俊马童”。俊的自然指白脸的关平，而丑的显然是指黑脸的周仓。可见黝黑的面色在民族传统审美观念中与俊美无缘。京剧脸谱在用色设计时借鉴、遵循了这一民族传统用色习惯。如《樊梨花》一剧中有绰号“丑鬼”的杨藩，《虹霓关》一剧中的辛文礼，《收关胜》一剧中的“丑郡马”宣赞，皆因相貌丑陋而用黑色脸谱表示。三国戏《战延津》中，河北名将文丑的脸谱亦为黑色，这是沾了名称中“丑”字的光。而《牛头山》中金兀术的黑色脸可以说更加符合民族心理情感：对于双手沾满鲜血的异族侵略者，其形象自然不会在京剧舞台上得到美化。值得说明的是，在京剧脸谱设计中，除了少数表示中老年或神仙妖怪等特性脸谱外，无论何种肤色、何种性格的人物角色，其脸谱在表现眉眼时多用黑色，这是种族的生理特征的写实表现，与色彩的寓意无关。

2.1.4 白色

与“黑脸无坏人”的说法相左，京剧舞台上白色脸谱的人物角色不坏的恐不多见。论及京剧脸谱的色彩象征，如果说有三张脸谱是最深入人心的，恐非红脸的关羽、黑脸的包公、白脸的曹操莫属，这一说法恐怕不会招致方家的强烈反对。京剧舞台上的白色脸谱分为水白、油白两种，以水调和铅粉涂于脸上为水白脸，以油调和铅粉为油白脸。虽皆为白色，但因调和材料不同，脸谱的形象神气各异，所表现的人物角色的性格特征自然不同。

(1) 水白：水白色脸谱多为文人使用，表示人物角色奸诈狠毒、阴险多疑的个性。如《宇宙锋》中的赵高，《群英会》中的曹操，《空城计》中的司马懿，《清官册》中的潘仁美，《风波亭》中的秦桧，《楚宫恨》中的费无忌，《五彩舆》中的严嵩等，多是“彪炳史册”的大奸臣。在京剧脸谱设计时，以白色作为脸谱主色，一来以白白胖胖来表现其养尊处优的社会地位，二来在面孔上涂一层白粉，表现其不以真面目示人、心机广、城府深、阴险奸诈的人物个性。在《搜孤救孤》中，屠岸贾脸谱的脑门、眉间纹、

脸颊都匀水白色，用以表现其面无人色的阴险凶狠。惨白的面色在舞台上易使人产生阴森肃杀的视觉心理感受，对角色形象勾勒得更加凝练准确。此外，京剧行当三花脸亦常抹水白，只抹至颧骨以外，不覆盖全脸。抹水白粉是表示遮掩本来面目，故抹白粉的面积越小，露本来面目则越多，其为人则越真实、越正直，如《女起解》之崇公道等。另有小花脸行当抹水白比三花脸抹白的面积要更小，只抹至颧骨以内，又称为豆腐块脸，如《鸿鸾禧》中的金松，《法门寺》中的贾桂，表示其为人虽不甚忠正耿直，但亦不过是轻浮油滑而已，并不到奸险凶狠的地步，故其水白所占面积更小一步，露本来面目又多了一些。而京剧武丑行当多只在鼻梁上抹一枣核形的水白粉块，行内称为枣核脸，如《九龙杯》中的杨香武，《三岔口》中的刘利华，《挡马》中的焦光普，《连环套》中的朱光祖等，表示其为人虽不能严谨规矩，但不过幽默滑稽而已，故只在鼻尖鼻梁处稍抹水白，其余大面积露出本来面目。可见，京剧脸谱用色设计中以水白色作为对人物角色进行贬斥的艺术表现手段，水白所占面积越大，对角色的贬斥自然越重。

(2) 油白。油白脸谱多用于武夫，表示人物刚愎自用、飞扬跋扈的个性特征。如《失街亭》中的马谡，《艳阳楼》中的高登，《汜水关》中的华雄，《恶虎村》中的郝文，《溪皇庄》中的花得雷等。在通俗小说《三国演义》中，刘备在白帝城托孤时，为马谡作了“言过其实、终无大用”的评价。在《失街亭》一剧中，马谡自以为是，自作主张，成了京剧脸谱中油白脸表示“刚愎自用”的典型形象。白色而泛着明晃晃的油光，使面部色彩的视觉张力更加醒目。通过油光对面部色彩视觉效果的大幅放大而暗喻其人物自夸自大的性格特征，其艺术表现手法直观准确、简练深刻。

《艳阳楼》一剧中的高登为太尉高俅之子，在生理上继承了其父高俅的白脸。不过，高俅的水白脸表现的是奸诈、阴险、狠毒，符合其文官身份。而高登的油白脸表现的是骄横跋扈、仗势欺人的奸恶特征，符合其为武夫的身份。需要说明的是，为了深入刻画高登这一作恶多端的花花太岁的舞台形象，在对其脸谱进行用色设计时，并不只是应用纯白色，而是在油白中加入青绿色成份，使其面泛青灰色，这是在以色彩直观地表现其纵情声色、酒色伤身的生理特征。这一细致入微的色彩处理让人深深感叹脸谱艺术用色的设计技巧。

2.1.5 蓝色

在京剧脸谱用色设计时，常用蓝色来表示人物的勇猛桀骜。按常理，黑色亦可以表示人物勇猛的一面，但与黑色相比，蓝色在表示勇猛之外，更有桀骜倔强、不受管束的性格特征。如传统京剧《连环套》中的窦尔墩，《锁五龙》中的单雄信，《博望坡》中的夏侯惇，《大名府》中的索超，《三打祝家庄》中的祝虎等角色多勾蓝脸。在以蓝色为主色调的脸谱中，《连环套》一剧中的绿林好汉窦尔墩的脸谱形象具有代表性，一句“蓝脸的窦尔墩盗御马”的流行歌词更使这一脸谱形象广为人知。在日常生活中，无论一个人的性格有多暴烈倔强，面部的皮肤也不可能显示蓝色。但京剧脸谱在设计用色时，运用写意的艺术表现手法，赋予色彩以象征意义。窦尔墩这一蓝色脸谱并非凭空捏造、毫无依凭，而是京剧装饰色彩设计广泛吸收借鉴民间造型、色彩装饰艺术的典型案例。民间艺人在塑造寺庙中凶神恶煞的形象时常用一句配色口诀——“红胡子、蓝靛脸”，用色彩明艳的冷暖对比，鲜明直观地塑造人物暴烈凶猛、桀骜不驯的性格特征。这一用色原则被京剧脸谱色彩设计所借鉴，是完全符合通俗小说《施公案》中描写刻画的窦尔墩这一人物性格特征的。无独有偶，《锁五龙》一剧中单雄信这一角色的脸谱色彩，是大胆吸收借鉴北京民间狮子会的蓝头狮子的形象设计而成的。按常理，动物王国中的狮子不可能有蓝色面孔，但表现该动物的凶猛形象时，民间艺术家采用蓝色做装饰主色却被人民群众广泛接受。京剧脸谱在塑造单雄信这一人物形象时，对狮子会蓝色太狮（双人狮子）的形象加以借鉴，无非是用蓝色来表示单雄信宁肯慷慨赴死也不愿屈服投降、勇猛桀骜的性格。对凶神、太狮的装饰用色加以借鉴，充分说明京剧造型艺术有着丰厚的民间美术基础。宋朝文学家苏东坡在谈及“画圣”吴道子的造型艺术时曾有“出新意于法度之中、寄妙理于豪放之外”的评价。京剧装饰艺术色彩应用大胆突破生活生理局限，采用写意的艺术表现手法，使脸谱装饰色彩既在情理之中，又出意料之外。

2.1.6 黄色

在京剧服饰用色中，黄色象征封建统治者的高贵与智慧，完全是正面的色彩寓意，但在脸谱设计用色中，黄色的色彩意义则是负面的，表示人物角色凶狠残暴。如《鱼肠剑》中的姬僚，《战宛城》的典韦，《南阳关》中的宇文成都，《八蜡庙》中的窦虎，《串龙珠》中的完颜龙等人物角色的脸谱，主色调皆为黄色。此外，黄色也用来表示

人物角色的自然肤色，如《浔阳楼》一剧中的晁盖这一人物亦为黄色脸谱，并无喻示其人凶狠残暴之意，而是表示其面色发黄的相貌特征。

在京剧脸谱用色设计中，人物角色的姓名、称谓、绰号等带黄字的，其脸谱也多以黄色为主色调。这并非黄姓人氏的面部肤色一定为黄色，而是直观地把色彩与人物称谓紧密相连，此种艺术表现手法有利于观众“对号入座”，提高舞台人物形象的可辨识度，便于观众识别记忆。如《反五关》中的黄天化、黄明，《巴骆和》中的黄胖，《英雄会》中的黄三太等人的脸谱皆为黄色。

2.1.7 粉红色

在京剧服饰色彩设计中，粉红色服饰多用于青少年，表示人物角色青春年少，而在京剧脸谱用色设计中勾粉红色的色彩意义却恰恰相反，表示人物年纪老迈、血气衰减、面色不如青壮年时红润之意。因此说，勾粉红色脸谱的人物多为老年人。如《渭水河》中的姜子牙，《八义图》中的魏绛，《将相和》中的廉颇，《取洛阳》中的苏献，《打登州》中的杨林等角色皆勾粉红色，亦称为老红色。这一色彩的应用可以充分说明在京剧脸谱装饰色彩设计中，人物角色的年龄是设计考虑的重要因素之一。有许多脸谱的设计都是随着人物年龄的变化而变化的，调动一切视觉设计要素来符合人物因年龄的变化而产生的性格差异，如前文所述焦赞的脸谱变化就是很好的例证。

2.1.8 绿色

在京剧脸谱设计中，用绿色表示人物角色顽强暴躁的性格特征。在日常生活中，容易激动、恼怒的人肝胆等器官容易被损害，使胆汁分泌加速。脸色略显青绿色，故民间用“脸都绿了”的俗语来形容人过分激动、暴怒的神情。可见，京剧脸谱设计中绿色的色彩象征意义是以现实生活依据为设计基础的，只不过是采用夸张的艺术表现手法，使人物角色的形象更醒目、更鲜明、更突出、更便于远距离的视觉信息传播而已。

京剧脸谱设计中以绿色为主色调的角色代表人物有《打鱼杀家》中的倪荣，《连环套》中的贺天彪，《定军山》中的夏侯德，《群英会》中的太史慈，《贾家楼》中的程咬金等，都是勇猛暴躁的典型人物形象。此外，绿色脸谱的设计应用还与人物的称谓以及神话传说中神怪角色的原型色彩有关。如《狮驼岭》中的青狮，《百鸟朝凤》中的绿鸚鵡等角色的脸谱，顾名思义，其主色调皆为绿色。《八仙过海》中的柳精，《五花洞》

中的赖团仙(蛤蟆精)的脸谱主色同样是绿色,因为柳树叶、癞蛤蟆的本色,最常见的均为绿色。《艳阳楼》一剧中的徐世英这一角色,绰号为青面虎,用绿色作为其脸谱的主色调,既符合该人物暴躁的性格,又与其绰号中“青”的颜色相呼应,使人物性格更突出、形象更鲜明,可谓相得益彰。京剧装饰用色设计中采用的主色或借鉴的形象往往有着广泛深厚的通识性,即人民群众的广泛认可。正是由于该项原因,京剧脸谱设计的人物角色形象才能够被广大观众所识别、所接受。如《闹天宫》中四大天君之一的温天君,根据明代学者宋濂《温忠靖公庙碑》和《三教搜神大全》卷五记载,这位温天君是泰山神,姓温名琼,因吞下苍龙之堕珠而变得“面青、发赤、蓝身獠猛”。另有《北游记》第十九回记载,有个威灵瘟元帅,名雷琼,形象、武器、法宝皆与温琼相同,但相貌变化的原因却是为挽救全村人性命,独吞了瘟药,以致于四肢青黑。无论神话传说中其名究竟为温琼还是雷琼,无论其相貌变青是由于吞珠还是吞药,总之该人物皮肤为青黑色。根据这一民间传说,京剧脸谱中为其设计了主色调为青绿色的形象,使这一人物舞台形象更容易为广大观众所接受。传统京剧装饰艺术造型、用色常常吸收借鉴民间视觉艺术的丰厚养料,通过在民间的多年舞台实践,反复修改、完善自身的艺术表现形式,因此才有着广泛的群众基础和深厚的文化底蕴。艺术设计的前辈张光宇、张仃先生都曾发出过“真正的艺术在民间”的感叹。只有“取之于民、用之于民”,扎根于民间,为人民所接受、所喜爱的艺术设计,才是具有生命的鲜活的设计。

2.1.9 金银色

无论东西方文化,金色的色彩含义大多都是正面的,因黄金贵重,所以黄金的色泽也被认为是高贵的象征。在西方,从公元四世纪至中世纪末期,金色普遍被用作基督教绘画中的底色,以示宗教的神圣。无独有偶,中国文化中金色同样表示宗教的高贵。在佛教中,表示佛陀现身时常有金光出现,而为佛陀塑造的金身塑像也成为最高等级的膜拜对象。因此,京剧舞台上常用金色来表示神仙佛陀,并且是极有身份地位的仙佛,其脸谱方可用金,且金色面积的大小往往与神佛地位等级的高低成正比。如在京剧《双心斗》中,佛教最高代表人物——教主如来佛的脸谱即为金色的整脸,是金色所占面积最大的脸谱,表示其等级最高。而《虹桥赠珠》(又名《泗州城》)一剧中灵官的脸谱中,只用金色在印堂部位画一条火焰的图案,勾金色面积如此之小,足

见灵官在神话仙界中的地位。其他如《白蛇传》中的韦陀，《嫦娥奔月》中的吴刚，《八仙过海》中的柳精，《铡判官》中的阎王等神仙妖怪的脸谱均有不同面积、不同形状、不同部位的勾金。在《西游记》中，天界28星宿之中的亢金龙、娄金狗二星宿的脸谱中，亦勾有较大面积的金色底色。除二位是天界之神的原因外，还与二位名称中带“金”字有关。京剧用色设计中，金色的第二种应用原则即为名号称谓中带金字者，其脸谱中勾金色。如《天香庆节》中的金乌，《红梅山》中的金钱豹，《五花洞》中的金头大仙等角色。勾金色既符合其神仙妖怪的特殊身份，又与自身的称谓相呼应。情况比较特殊的是《八大锤》、《潞安州》中的金国四太子兀术的脸谱形象。兀术的脸谱中也勾了金色，按照京剧脸谱寓褒贬、别善恶的艺术表现原则来说，他既非神仙，亦非妖怪，按理不该勾金，只不过人们常把金国太子兀术称为金兀术，勾金色是完全是沾了“金光”而已。

银色的应用原则与金色相类似，但应用银色的脸谱远不如金色常见，如《陈塘关》中的西海龙王等角色勾银色脸谱。关羽之子关平在以神仙形象出现时，有时勾成银色脸谱，则是有额外推崇褒扬之意。可见，京剧脸谱的设计用色，不仅表现的是人物肤色，更是脾气秉性和道德品质的直观表征。其艺术手法是夸张的、抽象的，其视觉传达效果是准确的、鲜明的。由于京剧脸谱的设计往往凝聚着几代艺术家的辛勤与智慧，通过舞台实践不断修改完善而最终形成的，不同流派的表演艺术家对人物角色的理解及艺术表现手法也不尽相同。这就决定着同一个历史人物或神话形象不可能只有一个一成不变的脸谱，也就造成脸谱艺术的多样化。因此，我们在分析脸谱的设计用色时，不能单纯地用一种图解式、公式化的方法去理解某个脸谱上某种颜色的明确含义，而应该从整体的色彩运用和线条、图案的勾画上来全方位地进行认识和解读。

2.2 京剧脸谱装饰设计的用色规律

通过分析京剧脸谱的装饰色彩，我们可以概括总结出脸谱设计的用色规律如下：

2.2.1 象征性

色彩的象征意义在脸谱设计用色中的应用是京剧色彩装饰艺术中最为突出的表现手法。京剧装饰用色根据传统的民族习惯和心理感受，赋予色彩极强的象征意义。色彩象征性表现手法的规范使用使京剧装饰色彩的装饰应用更加鲜明、准确，具有丰富

的色彩内涵和褒贬意义。脸谱用色历来讲究：“红忠白奸，蓝威猛，绿多怪，金粉表神仙”。其中关羽的红脸象征其忠义，曹操的白脸象征其奸诈，包拯的黑脸象征其铁面无私早已为民众所熟悉。因为京剧艺术成功应用了色彩的象征性，即便我们不认识舞台上的人是谁，也能从他的脸谱色彩上知道他是忠是奸。

2.2.2 夸张性

京剧脸谱用色既着力于表现人物在历史文献记载或民间传说中的面貌形象，又注重深入刻画反映人物的性格特征。因此京剧脸谱用色设计时，常常以舞台人物角色的生活或传说原型的肤色为蓝本，大胆地进行艺术加工，采用强烈夸张的艺术表现手法，把人物角色的面貌特征进行放大，突出人物形象，强化性格特征。如古典名著《三国演义》中，描写曹操的相貌特征为“白面长须”，但生活中人的自然肤色无论怎样白，恐怕也不会是京剧脸谱中描绘的那样毫无血色的惨白。又如关羽的舞台形象，虽有“面如重枣”的文学描写为依据，但在现实生活中，人的肤色再红也不可能象舞台上表现的那样红。至于窦尔墩的蓝脸，徐世英的绿脸，在现实生活中自然不可能如实存在。之所以要对人物角色的自然肤色进行夸张表现，一是适应实际演出中远距离观赏的需要；二是强化表现人物性格特征，以达到醒目、传神、鲜明、易记的视觉信息传播效果。

2.2.3 适应性

京剧脸谱的用色紧密围绕人物角色的外貌、性格、称谓、血统等各方面因素展开设计，力求贴切、鲜明、准确地刻画表现人物的舞台形象。京剧脸谱用色的适应性具体表现为血缘适应性、称谓适应性、原型适应性三种。

(1) 血缘适应性：京剧舞台上表现父子等血缘关系的剧目很多，在塑造人物形象时，为重点强调晚辈继承了长辈的基因，儿子与父亲长得相似，京剧中用相同或相近的色彩、图案组成脸谱来表现这一层血缘继承关系。如三国戏中，张苞的脸谱用色与其父张飞相同，均是以黑白为主色的蝴蝶脸；《杨家将》故事中三关上将孟良之子孟强、焦赞之子焦玉，各自的脸谱用色亦分别遵循各自父亲的脸谱色彩。《水浒传》中关胜被描写成三国名将关羽之嫡派子孙，在相貌上也继承了关羽“面如重枣”的特征，在京剧脸谱上，关胜的脸谱主色与关羽相同，同为大红色。如此设计色彩，并非表示后辈的脾气禀性一定与其长辈相同或相近，而是在视觉形象上突出表现人物之间的血

缘关系，以利于识别作为最基本的视觉设计初衷。但是，京剧脸谱的设计在充分表现血缘继承的相似性的同时，还详尽地考虑到个体的差别性：如《水浒》故事中，奸臣高俅与其子高登同为京剧舞台上的反面人物的典型，在脸谱设计中儿子高登自然要继承其父高俅的面貌肤色特征，勾白色脸谱。但考虑到高登一身武艺，而其父却并非使枪弄棒的习武之人，因此在父子二人的脸谱设计上，在同色原则的前提下，父亲高俅用水白色勾脸，表示文人的奸诈；儿子高登则用油白勾脸，表示武夫的凶狠。一文一武、一水一油，既追求用色统一，又突出个性差异。京剧脸谱用色设计的细致入微、准确贴切，令人每发观止之叹。如此匠心独运的设计理念，对其他设计门类来说，无疑有着广泛而深刻的借鉴意义。

(2) 称谓适应性：京剧脸谱在用色设计上注重与人物角色姓名、绰号、称谓相适应，如《长坂坡》中的曹洪的脸谱主色为红色，并非表彰其忠义，而是取“洪”与“红”同音之故。《巴骆和》中的黄胖，《反五关》中的黄天化、黄明，《万仙镇》中的黄龙真人均匀黄色脸谱；《艳阳楼》中绰号“青面虎”的徐世英，其脸谱的主色为绿色；《进姐己》中的崇黑虎、《挑花车》中的黑风利、《战樊城》中的武成黑均匀黑脸；《博望坡》中的夏侯蓝，《五女擒蓝》中的蓝勇、蓝猛兄弟勾蓝色脸谱，均是在符合人物个性的基础上，注重与人物角色的称谓相呼应。这种用色表现手法把人物形象与称谓通过视觉符号直接联系起来，使舞台人物角色的名称易于识别、易于记忆。

(3) 原形适应性：京剧舞台上有许多传说中的神仙、妖怪、精灵形象，其脸谱用色设计往往取自神怪原形的固有色彩。如《狮驼岭》一剧中青狮、白象的脸谱自然为青绿、油白二色；《五花洞》中的赖团仙的原形为癞蛤蟆，故京剧舞台上表现其脸谱的主色为癞蛤蟆的固有色——绿色。《白蛇传·盗仙草》一折中看护仙草的鹤童，其原形为白鹤，故勾白色象形脸谱，以求与其原形相适应。此外，许多真实历史人物根据民间传说的特殊身份、来历设计脸谱的色彩，如《杨家将》故事中杨七郎传说为黑虎星下凡，故勾黑脸；而《斩黄袍》中的赵匡胤勾红色脸谱，对于这一发动兵变、夺取政权的历史人物而言，红色并非表示其忠义千秋。根据传说，赵匡胤是火龙下界，故勾红色脸谱，以便与传说中的原形相符。京剧脸谱用色设计的原形适应性原则，可以使广大观众更直接、更形象地了解京剧舞台上角色的真实身份，从而达到表述准确、传达直接的视觉信息传播效果。

2.2.4 对比性

京剧脸谱用色设计注重色彩的强烈对比，擅于运用明度、纯度极高的色彩进行搭配，色彩面积往往相等或相近，从而达到醒目突出的视觉效果。黑白对比是京剧脸谱用色中非常常见的色彩对比形式，因为脸谱用色中常常用黑色表示人物角色的眼窝、鼻窝部分。如京剧舞台上包拯这一角色的脸谱，在黑色的整脸上，独勾出两条扭曲的白眉，黑色的额头上勾画一弯白色的月形，形成强烈的黑白对比。又如《霸王别姬》中的楚霸王项羽、《庆阳图》中的李刚、《上天台》中的姚刚，同样是运用黑白二色来勾画脸谱，突出地表现人物刚毅勇猛的性格特征。此外，冷色暖色的大面积对比应用也是京剧脸谱用色设计的突出特点。如《青龙关》一剧中郑伦这一角色，在绿色地上勾画出红色的眉子和红色的鼻窝（口鼻部分），红绿对比有极强烈的视觉冲击力。又如《锁五龙》一剧中单雄信的脸谱在蓝色的主色上添加红色的法令纹、夜叉眉纹、鼻翼纹，同样形成鲜明的冷暖对比。如此用色是要通过直观的视觉色彩冲突，表达人物内心刚猛暴躁的性格特征。

在京剧脸谱中，六分脸的脸谱形式是脸谱用色突出面积对比的典型代表。所谓六分脸是指角色的眉形占全脸总面积的十分之四，而脸部主色占十分之六，故称六分脸。六分脸所表现的都是须发苍白的老将重臣，如《二进宫》中的徐彦昭勾紫色六分脸，《群英会》中的黄盖勾红色六分脸，《御果园》中的尉迟恭勾黑色六分脸等，白色与紫、红、黑分别以四比六的面积进行对比，形成了非常强烈的视觉效果。这种相近面积色彩的对比，一是要突出人物的年纪老迈，白色眉毛醒目突出；二是着重强调了人物面部占六分的主色，表明人物虽然年迈，但脾气性格表现依然十分突出，夸张地刻画了人物角色鲜明的形象特征。

在京剧脸谱用色设计中，不仅注重同一脸谱中的色彩对比装饰，还非常注重舞台上同时出现的多个人物脸谱之间的整体搭配效果。上文谈及服装色彩时提到，京剧装饰用色注重不同色彩之间的搭配对比，尤其是在同一舞台画面中，除表示特殊人物关系及特殊场合外，忌讳不同人物服饰色彩相近或相同，京剧脸谱配色设计亦然。同台出现的人物脸谱主色注重区别对比，绝不雷同。如《长坂坡》一剧中，曹营八将每人脸谱主色各不相同，其中张辽留本脸，文聘勾粉红脸，夏侯惇勾蓝色脸，张郃勾紫色脸，曹洪勾红色脸，李典勾白色脸，乐进勾黄色脸，许褚勾黑色脸。又如《水帘洞》

一剧中的四海龙王，《莲花塘》一剧中的五个判官，《火云洞》中的八个火将，其脸谱主色皆无雷同。角色个性固然不同，但亦并非毫无相近之处，如此区别同台演出人物的脸谱主色，是为了追求舞台画面的对比效果，增强脸谱装饰色彩的视觉冲击力，具有更加醒目、美观、纷繁、参差的视觉效果。

第3章 京剧服饰的装饰图案

京剧服饰的装饰图案集传统装饰图案之大成,一方面继承了民族装饰的传统习惯,一方面又从戏剧人物角色自身出发,注重人物身份地位、性格特征的刻画与表达,既表现出鲜明的民族风貌,又展示出强烈的个性特征。

3.1 题材

京剧服饰装饰图案多采用民间美术装饰的传统题材,如花卉禽鸟、瑞兽虫鱼、海水山崖、红日流云等图案,以及八宝(宝珠、方胜、玉罄、犀角、古钱、珊瑚、银锭、如意等)、八吉祥(花、罐、鱼、肠、轮、螺、伞、盖)、五福捧寿、丹凤朝阳等吉祥图案。其中,牡丹代表富贵,蝙蝠与“福”谐音等寓意与传统图案装饰含义完全相同,故不在本文重点论述之列。本文在此重点论述京剧服饰的装饰图案在继承传统装饰含义的基础之上,是如何与人物角色的身份地位、性格特征相联系的,以及通过何种艺术手法对传统装饰图案进行组织布局、加工处理,使之更鲜明、更准确、更生动、更直观的对角色形象进行烘托与刻画。

3.2 布局

顾名思义,装饰图案自然起到的是装饰美化作用,但在京剧服饰中,装饰图案所起的作用远不止此。京剧服饰擅于从人物的身份地位出发,巧妙地利用图案的组织排布形式,表现角色的性格特征。从这一角度讲,图案装饰设计不仅仅是一种装点美化的形式,更是对内容进行刻画与阐释的艺术表现手法。正如包装设计并不只是给商品穿一件美观的外衣,更深刻的意义在于如何更好地对产品的功能、价值给予更加明晰详尽的说明一样。可见传统艺术的宝贵财富对当代设计有着许多意味深长的借鉴意义。

3.2.1 富贵与贫寒:在京剧舞台上,通过装饰图案就可以鲜明直观的表达出人物角色之间的贫富差距。人物角色的富贵程度通常与所穿服饰的装饰图案数量成正比。对于富且贵者,其服装通常不厌其烦地采用多种图案题材、运用多种排布方式进行层层渲染、反复装点;而对于贫且贱者,其服装装饰则“惜墨如金”、一切从简,甚至保持自然本色,毫无半点装饰。典型例证如宫装,作为妃子、皇娘、公主、贵妇穿着的生活便装,华丽非常。装饰图案以牡丹、凤凰为主,袖口通常紧密地拼镶5—8条图案、

色彩各异的装饰袖沿，通常有各种花卉、卍字、蝴蝶、卷云等纹样，以二方连续形式呈带状排列。颈部披有云肩，同样进行层层点缀。下身是由三层彩色飘带组成的飘带裙，共计64条飘带，每条飘带都细密的绣有凤凰牡丹等主体纹样，并附有色彩各异的花卉缘饰以及半圆形卧水，并且每条飘带下端都衬以彩色的排须。其图案之满密、装点之繁复、色彩之绚丽、效果之华美，令人每发观止之叹。而贫寒人士穿着的老斗衣，通身却无一丝图案装饰，连色彩也保持为织物本色，未进行任何漂染加工，可谓地地道道的朴素无华。同理，同样是斜领长衫的便服——褶子，有装饰图案的称为花褶子，无装饰图案的称为素褶子。除穿在蟒、帔等高贵服装之内做衬衣之例外，通常穿花褶子的角色较穿素褶子者要富贵，身份地位更高。同样的道理还适用于轻便的戎服——箭衣。箭衣同样有花素之分，装饰图案的多寡直接体现的是角色身份的高低、经济基础的厚薄。为何蟒、帔、氍三种服装无花素之分？原因在于三者都是身份地位高之人才可穿用的服装，只有花而没有素。可见，京剧服装装饰图案的多寡有无直接反映人物角色的身份地位，成为鲜明而直观的装饰表达语汇。

3.2.2 端庄与活泼：京剧服装的装饰图案常采用对称与均衡两种布局方式，对称式的布局左右图案完全一致，常给人以端庄、严谨、沉稳之感，而均衡式构图虽然服饰左右两侧图案不完全相同，但体量却近似或相等，既可以达到视觉平衡，又能够打破完全对称带来的古板，给人以灵活自由的心理感受，从而衬托出人物角色活泼的性格特征，或反映出角色所处的自由宽松的环境氛围。如京剧服饰中的戎服——靠，所用装饰图案恒为对称式布局，旨在突出武将的端庄以及场面的庄重。而平民少女在家居场合穿系的小饭单、四喜带、裤袄等服饰，其装饰图案多用均衡布局的枝子花，力求体现少女天真活泼的性格特征，以及宽松随意的家居环境，如《拾玉镯》一剧中的孙玉姣。位高权重的人物即便在家居休闲场合亦不失端庄本色，如帔、氍等带有休闲性质的高级服装，其装饰图案的布局方式仍多采用端庄严谨的对称式。此外，京剧中的女花帔，未婚女子常穿均衡式纹样，以显示少女的自由活泼；已婚少妇及老旦只穿对称式纹样的花帔，以示端庄沉稳的性格特征。此种构图方法，对不同年龄段人群特定消费商品的包装设计有着良好的借鉴意义。

值得说明的是，京剧服装装饰图案若采用圆形适合纹样，如团花、团龙等，则必以对称式布局；若为均衡式布局，则必为自由式纹样，如折枝花、行龙等。其中亦不乏

自由式纹样以对称式布局的范例。此种布局的规律完全符合传统戏曲故事的时代背景。毕竟，与现代社会相比，封建统治社会具有更多的约束和限制。

3.2.3 恢宏与琐细：京剧服饰中常利用图案所占面积的大小和图案布局方式来表现人物角色的精神面貌与性格特征。性格刚猛粗犷的大将或称霸一方的权贵常扩大其主体装饰图案的面积，采用突出主体的布局方法，衬托人物雄伟刚猛的性格。如《回荆州》一剧中蜀国大将张飞穿独龙蟒，此蟒只绣一条大龙，占满前身，气势开张，风格雄放，恰到好处地衬托了人物角色的性格特征。相对于刚猛粗犷、气势恢宏的大将军而言，地位较低、行为猥琐的丑公子、衙内等角色常穿的文丑花褶子多用琐碎细小的杂色碎花呈散点式布局，以装饰图案的细小来表现角色的鄙屑。可见，京剧装饰图案的运用在追求视觉上的美观之外，更追求深层次的刻画与角色内心世界的表达。

3.3 京剧服饰装饰图案的设计规律

3.3.1 象征性

京剧服装装饰图案充分运用传统装饰图案的象征意义，对京剧服装进行装饰美化。在庄重华美的礼服——蟒袍中，最常见的装饰图案为海水江崖，代表江山。在帝王专用的黄蟒中，主体龙纹四周环绕八宝、八吉祥等传统图案，象征帝王的至尊至贵；在皇后贵妃或公主等高级女眷穿着的女蟒中，常以牡丹凤凰等装饰图案进行装饰。凤凰是百鸟之王，牡丹是花中魁首，以此二者对人物角色服装进行装饰美化，旨在表明人物的尊贵身份及崇高地位；在福字行龙蟒中，全身散点式绣满福字、寿字纹样，以此来象征人物的多福多寿；在贫寒书生所穿的花褶的大领部位加饰冰梅纹图案，象征人物品行端正、志趣高洁。最有代表性的象征图案应属八卦衣的设计。八卦衣在京剧舞台上专用于神机妙算、足智多谋、通晓仙法道术的人物，该服装巧妙地利用了八卦符号所象征的意义，通过不同位置的布局，表达了“肩担天地、胸怀风雷、背负山川、袖藏水火”的象征意义。可见，京剧服装装饰设计善于利用图案所蕴含的具体意义来对人物角色进行刻画或塑造，以简练直观的图案来表达丰富深刻的含义，从而达到言简意赅、直观含蓄的装饰效果。在当代设计中，把丰富的含义浓缩成简练的符号，在进行装点美化的过程中，注重深层含义的挖掘和表达，使设计作品意义更深刻，内涵更丰富，不失为良好的设计表现手法。

3.3.2 适应性

京剧服装装饰图案始终围绕人物角色的身份地位、性格特征进行设计，力求更准确、更生动地烘托人物形象。

(1) 等级适应性：在封建统治时代，装饰图案的选择不仅仅代表个人的审美情趣，更代表身份地位的等级。统治者为维护自身的崇高地位和等级森严的封建礼制，规定了许多不可越级使用的装饰图案，其中最常见的是龙纹凤纹。京剧服饰在继承了这一传统装饰习惯的基础上，拓宽了龙纹凤纹的使用范围，在公侯将帅所穿的礼服上装饰四爪的蟒，而不是五爪的龙，遂称其为蟒袍。在封建时代，只有天子才能穿用五爪的龙纹，戏台上的帝王仍无穿用资格，故京剧中帝王的龙袍亦用四爪，淡化了与舞台上公侯将帅的差异。即便如此，其他平民百姓仍不可使用蟒纹，体现的依然是严格的等级性。

(2) 称谓适应性：京剧服饰中图案装饰的称谓适应性类似中国文字中的象形构成法。如蛤蟆精所穿的蛤蟆服，其主要装饰图案为大小不一的圆点，代表蛤蟆身上的疙瘩；鱼精所穿鱼形披肩、鱼形侏子上恒装饰层层鱼鳞状半圆纹样；金钱豹精所穿的服装之上绣有金钱图案。又如在京剧舞台上，蝴蝶盔主要用于武艺高强的女将，如《扈家庄》中的扈三娘、《樊江关》中的薛金莲。顾名思义，蝴蝶盔上主要以蝴蝶为装饰图案进行美化点缀，在盔帽的前额、两鬓、后扇、挂穗等部位，均有蝶形的装饰附件。以蝴蝶的美丽来衬托女将的妩媚，自然贴切恰当，同时又有醒目易记的特点。相对于钻天盔、夫子盔等较抽象的行头称谓，蝴蝶盔的具体形象不难想像，更易识别记忆，从而到达良好的视觉传播效果。

(3) 环境适应性：京剧服饰注重对人物角色的特定生活环境进行抽象化、符号化的装饰表达，如神怪故事中的水精鱼怪，常穿水族鞋，即在鞋帮上绣出明显的水波纹样。在其服饰的边缘亦常装饰以水波图案，如蛤蟆服、虾将服、龟帅服、螃蟹服等水族服装，其腰带无一例外地以水波纹做装饰，直观简练地点明角色生活的特定环境。无独有偶，京剧舞台上观音菩萨这一形象有其专用服饰——观音帔，该服装散点排列竹叶纹样以为装饰。观音与竹叶的联系自然令人联想到神话传说中观音菩萨的道场——南海珞珈山的紫竹林。如此装点无非是为了使人物角色形象更加鲜明、更易于识别记忆。

(4) 特征适应性: 京剧舞台上对不同性别角色进行图案装饰时, 充分考虑到性别差异, 甚至强调、放大男女性别差异, 以加强舞台上参差的对比效果, 使男人更粗犷阳刚、女人更妩媚俏丽。同样是武将通用的戎服——靠, 男女之别明显异常。男靠靠肚略宽, 使人物形象凸现出雄健的体魄、魁梧的身材。而女将的靠肚则不宜凸显魁梧, 毕竟虎背熊腰的女将或许适合作战, 但并不适宜舞台观赏, 故女靠靠肚略小, 且下身加饰彩色飘带。在此对靠肚款并不做重点讨论, 而是想说明靠肚作为醒目突出的主要装饰部位, 男女靠肚的主体装饰图案截然不同: 武生或武老生注重突出潇洒威武的一面, 故以独龙或双龙为主要图案; 净角则注重突出角色豪放勇猛的特征, 故其靠肚上多饰以虎头。而女靠的装饰图案以禽鸟花卉为主, 且色彩鲜艳、装饰繁复、效果华美, 突出了女将妩媚多姿的一面。此外, 同样是富贵人士的休闲服——帔, 男帔女帔领口装饰纹样各有不同: 男帔帔领底端平齐, 为方形。女帔帔领则装饰以如意头形状, 用曲线来衬托女性的柔美俏丽。

同样是帔, 老旦作为京剧舞台上的老年女性形象, 所穿之帔却与男帔相同, 用底端平齐的帔领而不用如意头图案进行装饰。老旦帔领的男性化装饰是为了突出老年女性角色端庄稳重的性格特征。同为女性, 京剧服饰在图案装饰上非常注重因年龄不同而产生的差别, 如凤冠是年轻后妃、公主等贵妇所用的礼冠, “大过桥”常用于偏妃, “小过桥”常用于宫女。虽然等级规格不一、颜色各异, 但上述盔冠都为青年女子所戴, 盔冠的后扇常常以蝴蝶图案做装饰, 表现青年女子的妩媚俏丽。而老旦凤冠、老旦帅盔等“祖母级”人物所戴的盔冠的后扇则不宜以蝴蝶图案进行装点, 故把老旦凤冠、老旦帅盔后扇装饰改为由蝠形、寿字组成的图案。此外, 作为带子纽结的夸张化装饰, 青年英雄在前额位置佩戴三尖茨菰叶, 表示青年英雄的锐利干练。而老年英雄则戴铲刀头, 抹去了尖锐的棱角, 突出了平实稳重的年龄特征。同样, 老年武将多用象鼻刀, 刀头加饰卷曲的漩涡形图案, 与年轻将官所用的棱角分明的尖头春秋刀差异明显。去掉老年人所用器物的棱角, 饰以平实圆润的装饰图形, 既表现了老年人血气衰微的生理特征, 也反映出老年人阅尽沧桑的平和心态。可以说, 京剧装饰艺术中最最核心的一条设计准则就是“以人为本”, 一切设计完全围绕人物角色进行, 装饰美化尤其注重人物性格特征的体现与表达, 可谓意宏旨远。对男性、女性、青年、老年角色服饰进行图案装饰, 其间的差异足以说明: 在设计工作中, 只有充分注重设计对象

的个性差异，其设计作品才可能恰当准确。量体裁衣的设计理念尽管浅显易懂，但设计界因对此忽视而产生的遗憾却不在少数，故在此仍有强调的必要。

如前文所述，蟒水（海水江崖）是蟒袍装饰中常见的装饰图案。蟒水分弯立水、直立水、立卧三江水、立卧五江水、全卧水五种。其中弯立水以略加弯曲的线条象征人物角色文静儒雅的个性，如《群英会》之周瑜；而直立水以粗直的线条表示角色粗犷刚猛的性格，如《回荆州》之张飞。此外，装饰图案的组织形式同样可以成为表现角色个性特征的艺术手段。例如，同样是高级武将、权臣的便服——开氅，同样是以威猛的狮子为装饰题材，京剧服饰中有双狮开氅与团狮开氅之别，前者主体装饰图案呈自由式状态，纹样大小可占满前身，给人以开阔威武、刚劲有力的视觉感受，如《将相和》之廉颇。而团狮图案则将威猛的狮子纳入圆形轮廓之内，成为圆形适合纹样。虽然减弱了狮子的威猛，却增加了端庄严谨的形式特征，用以表现武将的智勇双全，再恰当不过了，如《甘露寺》之赵云。

此外，京剧人物角色所戴的乌纱帽，常通过纱帽翅造型线条的曲直表示人物的性格特征：圆帽翅表示人物卑鄙滑稽，如《审头刺汤》中的汤勤；尖帽翅（菱形）表示角色奸诈狡猾，如《四进士》中的顾读；而长方形帽翅的纱帽称忠纱，多为正直忠厚的官员使用。以帽翅的形状来喻示人物的个性特征，具有鲜明、醒目、直观的信息传达效果，有助于增加观众对剧情的理解和对人物的把握。

关于装饰图案的选择与应用，京剧表演艺术大师裘盛戎先生的做法对当代设计界可谓启示良多。排演《除三害》一剧时，按惯例，周处应穿花褶子，绣大枝子牡丹花。裘先生从角色个性分析入手，认为周处虽恶，但最终虚心受教、改恶从善，不该是一副花花太岁的装扮，遂改为绿缎地上绣金黄色大枝子菊花，以衬托人物善良的本质和从善如流的美德。从牡丹到菊花，两种不同的花卉选择改变了角色的气质形象，使人物的舞台定位更准确、更贴切。裘先生并非设计艺术工作者，但他从分析角色入手，对传统的角色装扮进行了合情合理、恰当贴切的改动，从而使人物个性更加鲜明。从蟒水的曲直到帽翅的方圆，从纹样的构成到花卉的选择，一切不过是装饰设计中的“小”处，但小的装饰、小的点缀却关乎大人物、大角色的大形象。设计与绘画等纯艺术形式最大的不同在于：绘画等艺术形式可以任兴之所至，恣意挥洒，可以完全主观；而设计则应如黄庭坚作诗——无一字无来历，从颜色到图案都应进行仔细推敲。正如“量

体裁衣”的理论，对“身体”的测量越仔细、数据越准确，裁出的“衣”才会越合体。从这一角度讲，京剧服饰紧紧围绕角色的各方面特征进行装饰设计的范例当受称道。

3.3.3 整体性

京剧服装装饰设计注重个体的和谐一致，此特点与色彩的整体性设计规律相同。同一人物的服装主体装饰图案力求一致，以达到视觉上整体和谐的效果。如《樊江关》中樊梨花所穿的女靠，从靠衣、下甲、到靠旗、云肩，从主体图案到缘饰完全一致，体现出和谐的整体性、完整的系列感。同样的例证还有许多，如《闹天宫》中的孙悟空，从猴帽、猴衣到腰箍、薄底，都以表示猴毛的象形图案进行散点装饰，视觉形象整体一致。此种装饰设计是在纷繁的戏曲舞台上，追求变化中的统一，形成一人一色的整体形象，使角色形象醒目鲜明，从而达到良好的视觉传播效果。

第4章 京剧脸谱的装饰图案

4.1 京剧脸谱装饰图案的分类

京剧脸谱艺术以其独特的艺术表现手法和鲜明的视觉特征，已逐渐发展成为脱离舞台、剧情而独立存在的艺术表现形式。脸谱的装饰图案有广义、狭义之分：广义上，构成脸谱的点线面各个视觉元素都可以称为脸谱的装饰图案。说脸谱中的任何一笔一划皆有深意或许略有夸张，若说构成人物角色眉眼口鼻的图案含义十分丰富则一定恰切。每一种眼窝鼻窝、眉子口形都紧密围绕人物性格特征出发，不但勾勒人物容貌，而且深刻反映人物角色的内心世界，寓褒贬、别善恶，鲜明醒目，深刻直观。狭义脸谱装饰图案指除表现五官的图形之外的辅助性装饰纹样。本文的论述以后者为主，原因是：眉眼口鼻的图形固然蕴含深意，但除必要的五官描摹勾勒之外，另加装饰，则必有深意存焉。对其进行分析总结、评论阐述，有利于把握脸谱艺术的装饰设计规律，增进对京剧装饰艺术的理解。

4.2 京剧脸谱装饰图案的设计规律

郝寿臣先生在《郝寿臣脸谱集》一书中强调：“……(许多脸谱)把人物的性格或特征用印堂纹或脑门纹表现出来。”脸谱中除五官之外，最宽阔平整、易于勾勒表现的部位即为额头与面颊，相对而言，前者位置更醒目。可见，脸谱在最醒目突出的位置勾勒的图案往往是最能说明问题的，故本文此处着重论述分析额头、面颊等部位的装饰图案。

4.2.1 表示武器技能

京剧脸谱中常把角色所用的武器或工具作为装饰图案勾画在脸谱的显著位置。如《盗御马》中的窦尔敦，其脸谱的眉间加入其使用的武器——护手双钩的抽象化图案；同样，《战宛城》一剧中的典韦，把图案化的双戟纹样绘在脸谱的眉间，一来表示眉眼间的皱纹，二来点明人物角色所用的武器；在水浒故事《连环马》中，呼延灼的脸谱额头以蝙蝠纹为饰。蝙蝠是常见的中国传统装饰题材，表示人物社会地位较高、福气多多。在呼延灼的脸谱中，蝙蝠纹呈纵向二方连续式构图，组成钢鞭图案，反映出呼

延灼所用武器为钢鞭；《刺王僚》一剧中的专诸，脸谱印堂纹以匕首形图案为装饰，点明戏中专诸以匕首刺杀姬僚的故事情节。

通过以上典型范例可以看出，京剧脸谱以人物角色的武器为图案进行装饰的，其武器绝不是刀枪棍棒等常见、通用兵器，而是人物角色所用、具有典型意义、与故事情节紧密联系的独特武器。如《盗御马》、《战宛城》二剧中，都有武器被盗的情节，其中窦尔墩因双钩被盗而认罪伏法，典韦因双戟被盗而丢了性命，可见武器在剧中的重要作用；《刺王僚》中，专诸因匕首——鱼肠剑而得以刺杀姬僚，成就了光耀千古的侠义美名。可以说，以武器代表人物，“睹物思人”的联想式设计手法正是京剧脸谱设计的点睛之笔，大大增加了京剧脸谱的可识别性。

《铁笼山》一剧中的姜维，因得到诸葛亮的传授而掌握了道术，故在其脸谱额头绘有太极图案。《耒阳县》一剧中的庞统，《黄泥岗》一剧中的公孙胜皆因通晓道术而以太极图案进行脸谱装饰。《青龙关》的郑伦、陈奇二将因口鼻会喷神光，被称为哼哈二将，各自脸谱的口鼻处亦描绘出光焰的图案以示说明。在《梅花岭》中，神话角色高觉的脸谱面颊两侧，有一正一反两个硕大的“3”形图案为饰，因该角色死后被封神为“顺风耳”，“3”形图案代表两耳，以此来表示该角色“声闻于千里之外”的特殊技能。至于《大赐福》中的财神，《黄河阵》中的利市仙官，脸谱中的铜钱图案自然表示其人可以“招财进宝”的技能。

包公这一舞台形象可谓家喻户晓，该脸谱在黑色的额间有一弯醒目的白色弯月以为装饰，其含义有二：一是表示包拯幼年额间留下的伤疤，二是表示其人有“日断阳、夜断阴”——即夜间赴阴曹审案的独特技能。此说虽无科学依据，但完全符合民间传说的故事情节，不但说明包拯这一角色形象深受人民群众喜爱，而且反映出京剧脸谱装饰艺术具有广泛的民间基础，其具体形象的表现、设计依据往往直接来源于民间传说。正如鲁迅先生在《且介亭杂文集·脸谱的臆测》中说，脸谱“是优伶和看客共同逐渐议定的。”

需另加说明的是，著名净角表演艺术家郝寿臣先生在《郝寿臣脸谱集》一书中介绍包拯脸谱时说，“脑门上勾出个月牙形，则是表明在黑暗统治社会的人民仰望他犹如天空的皓月一般。”余以为此说不确。皓者，明亮也。表现皓月当空，为何非要为弯月而不是满月呢。就通常的视觉心理习惯而言，一钩弯月表现的意境倒与阴曹审案的氛

围相协调。

4.2.2 表示角色称谓

京剧脸谱中常把人物角色的姓名、绰号等通过直观具象的符号化图案表现于角色面部，使人物称谓与形象更加鲜明一致，使观众易于识别记忆。如《徐策跑城》一剧中的薛葵，额头上画出葵花图案。《佳梦关》中魔家四将之一魔里寿，脸谱额头有“寿”字纹样。《烽火台》中申侯脸谱的印堂纹与立柱纹构成一“申”字，直接与人物角色的称谓相呼应。

在通常情况下，人物的绰号往往比角色的姓名更具象化、更形象化、更便于直观表达。《生辰纲》一剧中绰号白日鼠的白胜，在鼻梁处画出一只白色老鼠的图案。在荀派名剧《花田错》中，周通这一角色的脸谱额头画一“王”字，既表示额头的皱纹，又与人物角色的绰号——“小霸王”相契合。同理，《雁翎甲》一剧中，梁山好汉汤隆的脸谱额头画有铜钱图案，因汤隆绰号为“金钱豹子”；《一支桃》中的谢虎额间画出桃叶桃实纹样，与谢虎的绰号“一支桃”相吻合；《红梅山》剧中金钱豹的脸谱中，自然有金钱的图案为装饰。如前所述，京剧起源于民间广场演出，通俗易懂的表现形式使京剧艺术容易被文化水平不高的大多数观众接受、认可，具有雄厚广博的群众基础，鲜明易记的特点又成为广大观众理解剧情、熟悉角色的必要条件。脸谱艺术的装饰图案“与角色称谓相一致”这一设计规律使京剧脸谱形成了看图说话般的易识易记的视觉传播特性，便于观众依据舞台角色的直观形象与人物名称“对号入座”。这一直观准确的艺术表现手法看似简单，实际上饱含了民间装饰艺术朴拙之美的大智慧。

4.2.3 表示身份个性

京剧舞台上僧人在脸谱的额部多以红色圆形“舍利珠”作为皈依佛门的表征符号，如《双心斗》中的如来佛祖，《野猪林》中的鲁智深等。太监的脸谱中也戏剧性的加上该图案以为装饰，以此表示太监因生理上的特殊性而具有与佛家“类似”的“清净”心态。具有讽刺意味的是，《八大锤》中金兀术的脸谱额间亦有舍利珠图案作装饰，既不表示其宗教信仰，也不表示其生理特征，而是以“反语”的表现手法勾勒出双手沾满鲜血的异族侵略者内心凶狠、表面慈悲伪善的丑恶嘴脸，可谓一针见血、入木三分。同时，舍利珠的“珠”形图案又与其称谓中的“术”相呼应，一语双关。京剧脸谱的图案装饰通常选择、运用简洁的视觉符号表达丰富深刻的含义，“以少少许胜多多许”

的艺术表现手法，每每令人感叹民间艺术的意宏旨远与博大精深。

在《斩黄袍》一剧中赵匡胤的脸谱加饰红色草龙图案，此种装饰与“赵为火龙下界”的神话传说相符合。《金沙滩》一剧中杨七郎脸谱的额间有草书的一笔虎作装饰，既表示面部的皱纹与人物的勇猛，同时暗合神话传说中杨七郎“黑虎星下凡”的奇特背景。同理，《龙虎斗》中呼延赞脸谱额间的“王”字，《斩黄袍》中郑子明脸谱额间的龙形，《五龙斗》中王彦章额间的蟾蜍图案，皆与角色的神话传说相关。

此外，用抽象化、符号化的装饰图案表示人物的性格特征是京剧脸谱装饰艺术中象征表现手法的典型应用。在窦尔敦脸谱的印堂处加“胆”形图案，象征其人艺高胆大；在李逵脸谱的印堂处加饰火焰形图案，象征其人性如烈火；把须贾的脸谱印堂纹处理成一“小”字，象征人物心胸狭小；在马武的脸谱额间画出虎尾纹表示人物一触即怒的个性特征……

4.2.4 表示相貌特征

京剧脸谱的装饰图案表现人物角色的相貌特征是脸谱装饰最基本的功能。如《沙陀国》剧中，李克用脸谱的额间有三条短线，表示飞雕抓伤的疤痕；《红逼宫》中司马师的左眼部有椭圆形图案表示眼瘤；《闹天宫》中的孙悟空、《无底洞》中的青鼠精，额间均有椭圆旋转形花纹，表示毫毛形成的毛凶。因此可以说，脸谱不但表示角色的性情，而且表示角色的相貌。而齐如山先生在《国剧艺术汇考》一书中“勾脸系形容人之性情，不是描画人之面貌”之说，余以为不确。

如上所述，京剧装饰图案的设计表现手法灵活多样，艺术效果鲜明独特。在一张张绚丽多姿的面孔，一个个栩栩如生的形象的背后，蕴含的是或夸张、或抽象、或象征、或写实的装饰艺术规律。把绰号、武器、技能统统画在脸上肯定有悖常理，但遗貌取神的写意化表达却反而让脸谱艺术更加鲜明生动、易于记忆识别。需要说明的是，许多流派的脸谱形象有不小的差异，因为艺术家们根据自己的理解和个人习惯的表达方式进行的艺术创作，不可能也没有必要完全相同。流派艺术注重保持“独家面目”的艺术风格，应为当代设计艺术工作者鉴。

结 语

色彩搭配与图案应用是平面设计领域内不可回避的重要方面。与纯艺术作品用色可以恣意挥洒不同,设计色彩、图案的应用需要缜密细致的理性思考,“举手投足”皆有尺度。为何采用此色而非彼色,为何选用此图而非彼图,不但需要“通情”,更需要“达理”。因此说,对色彩、图案文化内涵了解把握的程度决定了设计用色用图的准确恰当程度。正如(德)爱娃·海勒在《色彩的文化》一书中说:“对色彩的意义了解越多,越能更好地对它们的效果做出判断”,装饰图案的应用亦然。京剧艺术深深地植根于博大雄浑的民族文化沃土,具有宽广深厚的文化底蕴和自成体系的艺术语言。从设计角度而言,京剧的装饰艺术广泛继承吸收了民族艺术的宝贵养料,大胆借鉴民间艺术的装饰技法和用色原则,通过对各种艺术元素的提炼、加工、转化,形成了独具特色的装饰艺术手法和用色设计规律,可谓博采众长而独具一格、遍学百家而自成一家,这也正是学习艺术的不二法门。对于设计艺术工作者来说,探究京剧艺术的奥妙,不是学习“唱念做打舞”,不是研究“手眼身发步”,而是梳理、总结京剧艺术的装饰技法和用色规律,为“我”所用。我们有理由相信,通过深层次了解和把握国粹文化中所蕴含的丰富的装饰色彩、装饰图案的文化内涵,广泛借鉴吸收京剧装饰设计的成功经验,我们一定会在国际化的设计大潮中,更生动、更准确地进行装饰色彩的搭配和民族图案应用,并对其装饰设计的视觉效果做出更理性、更恰当的判断和选择。

参考文献

- [1]. 中国戏曲学院. 中国京剧服装图谱. 北京: 北京工艺美术出版社 2000. 11
- [2]. 吴新雷、朱栋霖. 中国昆曲艺术. 南京: 江苏教育出版社. 2004. 11
- [3]. 马少波. 中国京剧史. 北京: 中国戏剧出版社. 2005. 1
- [4]. 张庚、余从. 中国京剧艺术. 北京: 京华出版社. 1996. 12
- [5]. 中国戏剧出版社. 梨园趣闻轶事. 北京: 中国戏剧出版社, 1985. 10
- [6]. 石呈祥. 京剧艺术. 保定: 河北大学出版社, 2003. 5
- [7]. 高新. 中国京剧述要. 济南: 山东大学出版社, 2004. 4
- [8]. 李福顺. 中国美术典故集粹. 沈阳: 辽宁美术出版社, 2002
- [9]. 上海古籍出版社. 古代艺术三百题, 上海: 上海古籍出版社, 1989
- [10]. 李福顺. 中国美术史. 沈阳: 辽宁美术出版社, 2000
- [11]. 徐城北. 中国京剧. 广州: 广东旅游出版社, 2004
- [12]. 尹定邦. 设计学概论. 长沙: 湖南科技出版社, 2003
- [13]. 栾冠桦. 角色符号——中国戏曲脸谱. 北京: 三联书店. 2005. 1
- [14]. 赵梦林. 中国京剧脸谱. 北京: 朝华出版社. 2005. 4
- [15]. 中国大百科全书出版社编辑部. 中国大百科全书. 戏曲曲艺. 北京: 中国大百科全书出版社.
1983. 8
- [16]. 齐如山. 国剧艺术汇考. 沈阳: 辽宁教育出版社. 1998. 1
- [17]. 北京市戏曲学校. 郝寿臣脸谱集. 北京: 中国戏曲出版社. 1996. 2
- [18]. 刘琦. 京剧行头. 天津: 百花文艺出版社. 2008. 1
- [19]. 天津人民美术出版社. 戏曲年画与脸谱. 天津: 天津人民美术出版社. 2004. 1
- [20]. 赵振帮、吴学富. 中国京剧传统舞台美术. 北京: 外文出版社. 2004. 10