

分类号 _____
U D C _____

10126-31012020
密级 _____
编号 _____

硕士论文题目

京剧脸谱的艺术特征及其对中国话剧化妆艺术的影响

研 究 生： _____ 杜 青 _____

指导教师： _____ 赵志生 _____

专 业： _____ 艺术学 _____

研究方向： _____ 北方民族艺术研究 _____

院 系： _____ 艺术学院 _____

2013 年 4 月

原创性声明



本人声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。除本文已经注明引用的内容外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得内蒙古大学及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谢意。

学位论文作者签名： 杜青 指导教师签名： 李强
日 期： 2013.5.25 日 期： 2013.5.25

在学期间研究成果使用承诺书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，即：内蒙古大学有权将学位论文的全部内容或部分保留并向国家有关机构、部门送交学位论文的复印件和磁盘，允许编入有关数据库进行检索，也可以采用影印、缩印或其他复制手段保存、汇编学位论文。为保护学院和导师的知识产权，作者在学期间取得的研究成果属于内蒙古大学。作者今后使用涉及在学期间主要研究内容或研究成果，须征得内蒙古大学就读期间导师的同意；若用于发表论文，版权单位必须署名为内蒙古大学方可投稿或公开发表。

学位论文作者签名： 杜青 指导教师签名： 李强
日 期： 2013.5.25 日 期： 2013.5.25

京剧脸谱艺术特征及其对中国话剧化妆艺术的影响

摘 要

京剧脸谱是中国戏曲艺术的重要特征之一，也是中国戏曲艺术的重要组成部分。它是戏曲艺术内在审美特质的结晶，也是对戏曲角色道德评判的体现，其造型的抽象性、线条的写意性、色彩的审美性，展现了华夏民族独特的文化内涵。作为中国戏曲特有的化妆艺术，脸谱是演员完成角色艺术造型的必要手段。现代话剧化妆不但刻画出角色的年龄、性格、民族、种族等不同生理特征的外部形态，而且揭示出角色的出身、社会经历、生活条件，以及思想感情等内在素质在外貌上反映出来的特征。本文以脸谱的艺术特征为出发点，从宗教、民俗、文化等方面入手，考察探究其对中国话剧化妆艺术在表现手法、角色的性格化体现以及色彩运用上的影响。

京剧脸谱的艺术特征主要有：装饰性、象征性（写意性）和程式性。

通过从传统美学的层面分析京剧脸谱对“美”（外部形式的装饰性特征）的准确性表达，考察其对中国话剧化妆艺术的影响。从表现手法上，话剧化妆主要分为写实化妆和写意（象征）化妆，京剧脸谱对中国话剧化妆艺术的影响更多体现在写意方面，恰当地运用写意手法进行话剧人物造型，可以赋予话剧以新意与深意。中国话剧中的写意化妆，优点在于形式感颇强，能突出并强化人物某方面的特征，并且，写意有很大的自由创新空间，符合现代审美理念。

话剧化妆艺术所进行的是艺术形象的塑造、典型人物的创作，通过借鉴高度夸张、高度凝练的京剧脸谱艺术，可以发现并创造出外在特征美所蕴含的人物性格内涵，由此准确而又深刻地揭示人物内心世界、丰富人物情感，加强其表现力。

在各种艺术表达形式中，色彩虽然担负多重职能，京剧脸谱的色彩却偏重于象征人物的人品和性格。在中国话剧化妆中，色彩依然有着极强的“寓褒贬、别善恶”的伦理道德功能，也受到现代审美趣味的冲击，以及戏剧表演艺术特征的制约，灵活运用色彩的规律和变化方可构成色彩美在话剧化妆艺术中的丰富体现。

京剧脸谱艺术源远流长，是中国艺术殿堂里的一块瑰宝，它对中国话剧化妆艺术有着深远的影响，其艺术魅力是值得我们去研究和发扬的。

关键词：京剧脸谱；艺术特征；话剧化妆

The Art of Opera Masks and its impact on Modern Theatrical Makeup Art

Abstract

Opera mask is an important part of the art of Chinese opera, and is one of the important characteristics of the opera art. It embodied the intrinsic aesthetic qualities of the theatrical art, conveyed opera roles' moral judgments. And the abstractness of its shape, impressionistic lines, color aesthetic to show the unique culture of the Chinese. As the unique art of makeup in Chinese opera, facial makeup the actor means necessary to complete the role of artistic design. Modern drama makeup not only depicts the role's external morphology of different physiological characteristics such as age, personality, ethnicity, race, and reveals the role of origin, social experience, living conditions, and the thoughts and feelings reflected in appearance. This article takes the opera mask art feature as a starting point, starting from the religion, folklore, culture, view to explore its impact on the China's drama makeup art performance practices, the role of the character embodies, and the use of color.

Opera art features are: decorative, symbolic (Freehand), and programmability.

By analyzing the level of aesthetics from traditional Chinese Opera to the beauty of art (in the form of decorative exterior features) the accuracy of the expression, study its Chinese drama makeup art. In the performance practices, the drama makeup is divided into realistic and impressionistic (symbol), Peking Opera makeup on Chinese drama is reflected in the art of influence more impressionistic, the appropriate use of impressionistic techniques for drama character modeling, can be given to innovative drama and meaning.

Chinese drama in impressionistic makeup, the advantage is quite strong sense of form, to highlight and strengthen the role of certain aspects of the feature, and there is a lot of freedom freehand room for innovation, in line with the modern aesthetic philosophy.

Dramatic art of makeup is shape the artistic image , typical character creation, by drawing highly exaggerated, highly concise Peking Opera, it can find and create the character connotation which under the decorative exterior features , thus accurate and profound reveal the inner world of characters, rich their emotion, enhance their expression.

There are various forms of artistic expression, although responsible for multiple functions of color, but the color of Peking Opera characters symbolic emphasis on character and personality.

Makeup in Chinese drama, the color still has a very strong ethics function , "blending appraise, do good and evil", but also by the impact

of modern aesthetic and artistic features of theater performances constraints, flexible use the change rule of color constitutes the color beauty makeup in the drama of the rich artistic expression.

Peking Opera Art has a long history, is a treasure of Chinese art galleries, and has a profound impact on Chinese drama art of makeup. Its artistic charm is worth to study and carry forward.

Key word: Opera mask; Artistic characteristics; Drama makeup.

目 录

绪 论.....	1
第一章 传统戏曲脸谱的起源与发展	3
1.1 脸谱的起源.....	3
1.1.1 面具说.....	4
1.1.3 文身说.....	7
1.2 脸谱的发展	8
第二章 京剧脸谱的艺术特征	13
2.1 装饰性特征	13
2.2 象征性特征	15
2.3 程式性.....	16
第三章 京剧脸谱对中国话剧化妆艺术的影响	18
3.1 对中国话剧化妆表现手法的影响	20
3.2 在色彩运用方面的影响	25
3.3 在体现角色性格化方面的影响	31
结 语.....	37
参考文献.....	38
致 谢.....	39

绪 论

中国戏曲融汇了文学、音乐、舞蹈等多种艺术元素，是一门综合性极强的舞台艺术。从舞台上所呈现的视觉形象来看，演员表演的核心地位毋庸置疑，其次在观众眼中最直接和重要的便是舞台上的人物、景物造型了。在我国戏曲舞台上，尤其被突出的是人物造型，它是戏曲艺术的重要组成部分。本文所讲的脸谱属于人物造型的面部化妆范畴，在戏剧人物造型中有着特殊的地位。

作为戏剧演出时的一种化妆手段，脸谱用写实和象征（写意）互相结合的夸张手法，鲜明地表现出人物的面貌特征，并以图案化的形式揭示出人物的年龄、性格、职业等综合特征，具有“寓褒贬、别善恶”的艺术功能，使观众能目视外表而窥其心胸。

脸谱的艺术特征，主要表现在变形、寓意、传神三个方面。脸谱既是一种舞台化妆，同时也是一种装饰性很强的图案艺术，在精巧地表现人物的面部细节时，虽会依据一定的生活原型，但要在舞台上呈现，它必须经过适当的变形。这里的“变形”通常包含两个层面的意思：离形和取形。离形，即不被生活中的自然形态所限制，在脸谱的创作中敢于夸张、大胆装饰；取形，即将面部一些重要部位的色彩、线条，巧妙地组织、归纳到一定的“形”的图案中来，并且要遵循一定的规则和程序。事实上，取形就是为了寓意、象征，通过取形来达到离形得似，是脸谱创作中的常用手法。此外，取形还有一个更高的目的，那就是要传神，传人物的精神、气质之神。而脸谱的传神，需要同寓意和象征结合在一起。因为创作者对剧中人物有自己的审美评价，所以在进行脸谱创作的时候，这些主观意识就会或多或少地融入其中。脸谱特有的夸张性和装饰性在使人物活灵活现、性格鲜明的同时，也将创作者的思想倾向表露无遗。同样地，脸谱的寓意、象征也与取形密不可分。脸谱的取形不单是一种装饰手法，也是一种象征手法，是对所塑造的人物的本质特征的象征。并且，作为一种深入到民间且得到民众认可的传统艺术表现形式，脸谱在其创作过程通常带有浓厚的民间想象成分，而想象本身就包含或积极或消极的情绪成分，这些也都会淋漓尽致地反映到脸谱的象征手法中来，使人物角色有正面与反面之分。对此，我们需要认真加以鉴别，取其精华去其糟粕，以期在这门实践性很强的艺术活动中不断得到提高。

在近百年的脸谱艺术研究中，由于所关注的焦点不同，研究者们对脸谱的诠释也体现在不同的方面。例如，《脸谱》一书中，京剧脸谱大师齐如山以详实的资料为脸谱的勾画方法及着色技巧提供了颇为全面的理论依据，为脸谱的深入研究提供了重要参考。多年从事戏剧和美术实践研究的黄殿祺，在《中国戏曲脸谱》中论述了脸谱起源与发展的若干历史阶段，认为脸谱是中国美学传神论在戏曲化妆上比较突出的表现。我们民族的传统审美观是：“神似”高于“形似”，写形为传神服务；为了达到神似，也可以突破形似。这种美学思想在脸谱的创作中也得以彰显。

除了对脸谱形态本身的关注，学界也对脸谱的艺术特征及表征意义进行了深入研究。李孟明在《脸谱覃思》中阐述了脸谱的起源、演进及美学特征等，对脸谱的认知提出了新的体系；戏曲理论家、脸谱绘画大师翁偶虹先生从美学角度分析了脸谱的文化内涵；戏曲研究专家栾冠桦在《角色符号——中国戏曲脸谱》中，将西方符号学的观点与中国传统文化学的相关理论结合，在此基础上阐释了脸谱外在的表征意义和内在的精神意蕴。

而对戏剧化妆艺术的研究，则更具实践意义。苏联戏剧家 H.契尔卡索夫在《创造鲜明的典型性格》中写到：“用象征性创造来表达艺术，可以达到特殊的艺术效果，扩大艺术形象的感染力和表现力，在化妆造型中也同样如此。”^{[1](78)}英国著名化妆师文森特·J-R.基欧也在《专业化装师的技艺》中谈到：“在现实生活中，我们常常可以从一个人的头发与形式来判断人的年龄和身份，也可以从发型上大致推断出一个人的地位、性格等许多方面。”^{[2](136)}上海戏剧学院的徐家华教授认为：“在化妆领域，舞台化妆常常会以很生活化的形式来表现戏剧情节。”^{[3](65)}

综上所述，对脸谱的研究主要关注了脸谱的起源、艺术特征（写意性、象征性、程式性），及其内在意蕴。而对中国话剧化妆艺术的研究，除了关注其创作手法及性格塑造方面，其他则疏于研究。这为本文的考查研究提供了一定的学术空间，本文主要以脸谱的艺术特征为出发点，结合民俗、文化、宗教等方面的前沿成果，从三方面（中国话剧化妆的表现手法、角色的性格化体现以及色彩的运用上）深入并系统探究其对中国话剧化妆艺术的影响。希望借助本文的写作，能对脸谱与现代化妆艺术的研究领域有所开拓并提供有益的参考。

^[1] [苏联] H.契尔卡索夫：《创造鲜明的典型性格》，中国电影出版社，1957 年版

^[2] [英]文森特·J-R.基欧：《专业化装师的技艺》，中国电影出版社，2000 年版

^[3] 徐家华：《舞台化妆设计与技术》，中国戏剧出版社，2006 年版

第一章 传统戏曲脸谱的起源与发展

“脸谱是一种中国戏曲独有的、在舞台演出中使用的化妆造型艺术。从戏剧的角度来讲，它是性格化的；从美术的角度来看，它是图案式的。在漫长的岁月里，脸谱是随着戏曲的孕育成熟而逐渐形成，并以谱式的方法相对固定下来。”^{[1](20)}这是戏剧家张庚先生对脸谱的阐释。脸谱，既然作为“谱”的一种，它有相对固定的格式和图形，也有相对固定的应用范围，即净、丑和少数生、旦行当。净、丑要勾画脸谱（也就是净、丑演员在面部上勾画出五颜六色的图案），生、旦则要描眉、吊眼。这些谱式是中国历代艺术家们根据历史、小说、民间传说等，从人物角色出发，以爱憎分明、惩恶扬善的态度，用艺术夸张的手法，从面貌上揭示出剧中人物的类型、性格、品质等特征。故此，演员不能随心所欲地涂抹，而是要按照一定规范的谱式进行勾画。

今天，有角色的“心灵画面”之美誉的脸谱，以其夸张的造型、个性的色彩、独有的形式、丰富的意味形成了一个独立的、充满特色的、符号化的图式世界，那迷人的艺术魅力更是跨越国界，俘获了无数观众的心。

1.1 脸谱的起源

脸谱的起源可追溯至远古的图腾时代，我国古代宗教祭祀和民间祭祀中，都有巫舞、傩舞，舞蹈演员常戴有面具。此时的面具，出于人们对未知的原始力量的崇拜，只是用于驱鬼辟邪的一种手段，在戏剧构成上也只具备了扮饰的成分。到汉代，则出现了“百戏”，场面宏大，主要包括音乐、舞蹈、杂耍，据考，当时的歌舞形式基本上是模仿动物的形象，演员则通过兽形面具或假形化妆来扮演动物。在这期间，对面具的运用融入了更多戏剧元素和娱乐性质，使其实现了从“娱神”到“娱人”的本质化转变。虽然使用面具能夸大五官部位，改变人的面貌，也具有一定的表现力，但却存在不足，即面部没有任何情绪上的变化。

而汉代之后，面具不仅被用来装扮神魔、鬼怪等，还更多地用在对世俗人物的刻画方面，因为演出中有了对故事情节的表现。到隋唐时期，出现了由两个角色进行滑稽表演的参军戏

^[1] 张庚. 中国戏曲脸谱的艺术特征. 《美术之友》，1994 年 01 期

(前期以歌舞为主来推进故事情节,而后转向以语言和动作进行人物展示)。戏中的“参军”是被戏弄的角色,相当于后来行当中的“净”;“苍鹘”则是戏弄的角色,相当于“丑”。这两个角色都以粉涂面,即涂面化妆,因为戴面具只有一种表情,不利于演员丰富情绪的表达。而涂面化妆既夸大了眼睛、眉毛、鼻子、嘴的形状和部位,又因为肌肉是活的,所以可以表达人物的喜、怒、哀、乐等感情变化。涂面化妆的这一优点使其逐渐活跃在各种扮饰活动中,成为一种新的装扮手法。

伴随宋金时期的经济发展,通俗文化在民间如火如荼地开展并被民众所接受,越来越多是老百姓日常的生活题材被写进戏剧、搬上舞台。由此,涂面化妆成为演出的主要化妆手法,并在此基础上进一步形成了“素面”和“花面”两种基本化妆方法。

到了元代,元杂剧的蓬勃发展极大地丰富了剧目,在演出形式上也更加多样化。脸谱化妆方面,突破了前期的黑白化妆手法,在“整脸”化妆中纳入了类型图案,这称得上是脸谱的重大发展。

明清两代传奇剧目的流行,各地区地方剧种纷纷兴起,使戏曲文学的内容日益丰富,戏剧舞台的艺术体系也趋于完备。尤其是清代,官方对戏曲大力推崇、直接干预,使得脸谱在图形的设计和构成上更为精致、华美,直至京剧诞生,让脸谱艺术仿佛借了东风般一路突飞猛进,空前发展,达到了前所未有的美学高度,令其具有极高的艺术价值与欣赏价值。同时,它也成为中国老百姓喜闻乐见的一种艺术形式。

发展到今天,脸谱艺术家们运用高超的艺术处理手段,使脸谱在谱式上更加多样化、性格上更加个性化、图案上更加复杂化,深具文化内涵与传统意蕴,生命力旺盛且不脱节于时代,俨然已经是中国的一个标志性符号。

以上对脸谱的起源进行了简单梳理,而关于脸谱起源之说法,学界尚无定论,大致可归纳为以下三种:

1.1.1 面具说

齐如山著书认为:最初,化妆是“效法北齐兰陵王、宋狄武襄之面具,将历史中极有名或性情极特别之人,设法绘于面具之上,用口衔而戴之……后来演员亦须念唱,则面具不能再用。又改将各种面式图于面上,是为脸谱之初步。后来越演越繁,图面之人越来越多,于

是勾脸不得不有谱矣”。^{[1](4)}由此可见，戏剧脸谱的出现最早是效仿兰陵王将各种需要的形象绘于面具之上，由于面具影响演员表演，就直接将这些图案绘在脸上，后来涂面的人越来越多，就出现了谱。

“面具说”是影响较大的学说之一，得到很多学者的认同。据人类学家考证，几乎各古老民族在进入人类活动的初期，都经过巫术信仰、图腾崇拜和自然崇拜的阶段，并衍生出一系列活动（祭祀、乐舞、戏剧等），面具也被广泛使用。这里的面具又称为“假面”，是民俗文化的一种重要载体，其使用可以视为一种世界性的文化现象。由此，张庚先生也提出：

“脸谱的来源也不自一处。有一部分脸谱，是从古代舞蹈的假面中脱胎出来，在戏曲的表演中间慢慢形成的；有一部分是从民间的祭祀中遗留下来的，是从庙里的菩萨那儿学来的，从宗教仪式里出来的。”^{[2](138)}

在原始社会的部落中，舞蹈具有非常特殊而重要的意义，多与宗教活动相关联，可以说是密切相关。图腾崇拜是原始社会最早的一种宗教信仰。远古时代的图腾歌舞作为巫术礼仪是有观念内容和情节意义的，这些情节与意义就是戏剧的先驱。比如，在原始人类里，灵魂不死是一种普遍的观念，人可以从死者的灵魂中吸取力量，于是又产生了原始人对死人和头骨的崇拜，后来又发展成面具崇拜以及舞蹈和表演。那时候的舞者通过假面或者假形将自己装扮成各种奇禽怪兽，以表示对自然力的崇拜或在想象中征服自然力。众所周知，四川境内的古蜀遗址——三星堆出土的文物中就包含了多个青铜面具，用于蜀王的祭祀活动，据此，再也毋庸置疑，面具早在 4000 多年前就已出现了。

可见，面具说的影响很大，争议也较多，主要是在其起源时间的界定上，一直没有得到令人信服的说法。



图:1 巫傩面具

^[1] 齐如山：《脸谱》，松竹梅商店，1934 年版

^[2] 张庚：《戏曲艺术论》，中国戏剧出版社，1980 年版

图 1：来源于百度图源

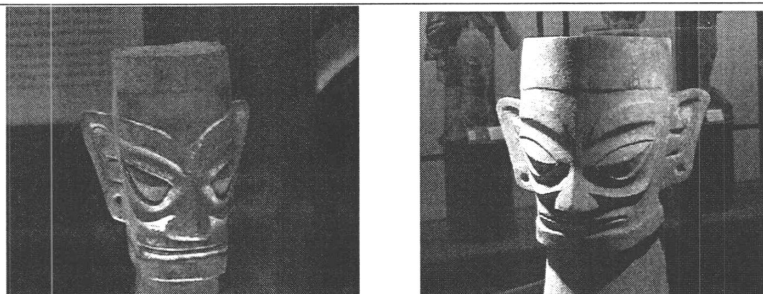


图2 四川三星堆出土的商代青铜面具

1.1.2 涂面说

涂面化妆，是指在演员脸上直接涂粉墨。

“涂面化妆”与脸谱有何渊源？至今说法不一。有人认为，“涂面化妆”是源于“雕题文身”。“今世俗皆文身作鱼龙、飞仙、鬼神等像，成为花卉文字，旧云起于周太王之子吴太伯，避王季历而之勾吴，断发文身，以象龙子避蛟龙之患。”^[1](310-311)]文，即刺画花纹；文身，就是在身体上刺画花纹，被创流血，然后上色染纹。今世俗皆文身旧云起于周太王之子，原来周太王古公亶父有三子，太伯、仲雍、季历，季历之子叫姬昌。古公亶父认为昌有兴业的才能，有意传位于季历，而按照嫡长子继承制，王位传不到姬昌。太伯、仲雍知其意，就出走至句吴（今江南苏州一带），并按照当地习俗，断发文身，表示不再返回北方。江南这种文身，就是在身上刺出龙的图纹。“因为吴越地区地势低下，常受风雨水灾的侵害，龙在人们心目中是兴风作雨的神物和崇拜的图腾。风雨大作，掀风作浪，便是水神龙的作用，因此人们就以断发文身的装束，以像龙的后代。”^[2](63)]这是从民风民俗角度对脸谱起源进行的考查，指出了民间生活习惯对涂面化妆的影响。

在《中国大百科全书·戏曲曲艺》中对“脸谱”的定义是：“脸谱是在唐、宋涂面化妆的基础上发展起来的。涂面是同面具并行发展的化妆艺术。”^[3](495)]涂面起于何时，已经无从考证。唐宋时期的歌舞中，面具与涂面两种化妆方式都被采用，脸谱与面具也在戏曲演出中交替使用。成熟的涂面技艺作为脸谱化妆具有重要的意义，词条的说法亦强调了这一点，突出了脸谱的化妆手法与脂粉涂面间的借鉴关系，但是却淡化了脸谱与戏曲的内在联系。

^[1] [宋]高承：《事物纪原》卷八，中华书局，1989年版

^[2] 林锡旦 主编：《中国传统刺绣》，人民美术出版社，2005年版

^[3] 《中国大百科全书·戏曲曲艺》，中国大百科全书出版社，1983年版

图2：来源于百度图源

1.1.3 文身说

著名戏剧史研究专家董每戡先生指出：“谁都知道，‘脸谱’有它自己的前史，非某一个艺人‘异想天开’地忽地创造出来的……溯远源，一向都认为系由古代‘文身’的习俗，我对这并没有独创的意见。”^[1](319)]并且又作了进一步的析诉：“文身的真正始源于渔猎时期，初民以文身吓唬渔或猎的对象——蛟龙鱼鳖和寄虫怪兽……文身的目的不外乎有二：一是作为氏族图腾的‘标识’，二是‘饰美’。后代戏剧中的涂面（即脸谱）则兼‘饰美’和‘标识’者而有之，也就是两者并重。”^[2](320)]装饰头面、刺以花纹在原始民族中非常普遍，并且所刺花纹与脸谱非常相似。与“文身”、“绣面”相关联，只在方法上稍有不同的，便是古代妇女的“靚装”。古代妇女画眉不是画在眉上，而是剔去原眉，另画各种各样的黛眉。日常生活如此，戏剧为了再现生活，自然更进一步夸张，“脸谱”更是夸饰的典型。其实，这些都只不过改刺绘在脸上而成涂抹在脸上罢了，其本质上是共通的。这也说明，戏剧人物的“脸谱”并非演员们凭空杜撰，而是继承了“文身”和“标识”两种意义。

历史上关于“文身”的例证，前文有相关叙述，这里可再补充几处。《酉阳杂俎》第八卷里，便有如下记述：“李夷简，元和末在蜀，蜀市人赵高，好斗，常入狱。蒲背缕‘毗沙门天王’，吏欲杖背，见之，辄止。”^[3](107)]这段文字的大意是：李夷简在蜀中做官，蜀有个泼皮赵高喜欢跟人打架。身上背上都刺着毗沙门天王，这是佛教当中的天神，是大护法之一。每次赵高犯法捉到官里要打时，行刑的人一看“哟，背上还刺着护法了”，于是不敢下手了，打他就成了打护法了。并且，在宋人孙光宪撰写的笔记汇集《北梦琐言》里也提到：唐末王建任都指挥攻成都时，其帐下亲军和侍从均“髡发行，黥面扎腕，如一部鬼神”。《蜀梼杌》里也记载了这件事：“（王）建初在韦昭幕府，其（徐瑶）兵皆文身黥黑，衣冠诡异，众皆称为鬼兵，称瑶为鬼魁。”^[4](71)]这是指唐末蜀将徐瑶所统率的军队，因其黑面文身、衣装怪异，故名“鬼兵”。

综上，表明文身在一定程度上促进了脸谱的产生。但是，对于脸谱的造型来源，文身说依然缺乏理论依据。

三种脸谱的起源学说，相互补充、相互影响。戏剧脸谱的源头，也绝非一家之言能够说得清楚，三种说法有不同的关注点：面具说聚焦在脸谱的造型与图案、涂面说聚焦在脸谱的

[1] 董每戡：《说剧》，人民文学出版社，1983 年版

[2] 董每戡：《说剧》，人民文学出版社，1983 年版

[3] [唐]段成式：《酉阳杂俎》卷八，上海古籍出版社，2012 年版

[4] [宋]张唐英：《蜀梼杌》，商务印书馆，2006 年版

技法与手段、文身说聚焦在脸谱的色彩与线条，它们从不同的研究视角阐释了脸谱形成的内在因素。

作为戏曲艺术的一个重要组成部分，脸谱吸收了中国传统文化的诸多精髓，在不同的历史时期，面具、涂面、文面，甚至绘画、书法都给脸谱以深远的影响。所以对脸谱的追根溯源，不能仅仅局限在某一个方面，更何况中国戏曲历史源远流长，再加上先辈所遗留的戏曲脸谱源头的相关资料不详使我们难以一一对应考察。从现有的种种迹象来看，面具、涂面、文身与脸谱的密切关系是不容置疑的。

1.2 脸谱的发展

作为戏曲发展不可或缺的一部分，脸谱艺术的发展与戏曲的发展密不可分。我国戏曲的孕育时期较长，脸谱也经历了漫长的发展过程。“中国戏曲脸谱，胚胎于上古的图腾，滥觞于春秋的雩祭，孳乳为汉、唐的代面，发展为宋元的涂面，形成为明、清的脸谱。”^{[1](471)}翁偶虹先生对戏曲脸谱的发展进行了这样的总结。下文将对脸谱这五个发展时期做具体介绍。

上古时期先民们对自然之力有着根深蒂固的原始崇拜，为了驱除邪恶、驱散病疫而演出乐舞，祈望得到神灵的庇佑。“驱雩”就是古代一种大型歌舞，面具是其中不可或缺的重要道具。雩面具也千姿百态，可扮人物，也可扮动物，还可扮鬼神。人神鬼兽面具一应俱全，正邪分明，善恶两端，都表现出各自的特点。

到了商周，面具被广泛地用在祭祀等礼仪活动中，尤其是商代青铜器皿所绘饕餮纹饰，可算是面具和脸谱的初创。上古先民对图腾的崇拜和宗教信仰便成为这一时期的面具和纹饰之源头，因此，其着色及图案都受到了原始图腾和宗教的影响。法国人类学家列维·施特劳斯也赞成这一点：“从纯粹形式的观点来看，人们会毫不犹豫地把古代中国青铜器上的饕餮面像看做是面具。”^{[2](291)}

^[1] 翁偶虹：《翁偶虹戏曲论文集》，上海文艺出版社，1985 年版

^[2] [法] 列维·施特劳斯著，陆晓禾译：《结构人类学》，文化艺术出版社，1989 年版



图3 商周青铜器皿的饕餮纹

到了汉代，面具在乐舞百戏和战争中被广泛使用。《西京赋》中记载如下：“临回望之广场，程角抵之妙戏。乌获扛鼎，都卢寻橦……戏豹舞黑，白虎鼓瑟，苍龙吹篪。”^{[1](419)}

《舆地志》中也说：“荆南人众，祝福避灾。习俗各异，身着彩衣，面戴假面，披发，仪剑而舞者皆有。”^{[2](84)}说明此时民间已经有大量的戴面具舞蹈，不过化妆方法比较粗糙，在造型上也基本上是对动物进行模仿，艺术方面的再创造几乎没有。

及至唐代，著名的《兰陵王入阵曲》便是依据兰陵王使用假面克敌制胜的事迹编排的乐舞。《旧唐书·音乐志》中描述：“代面出于北齐。北齐兰陵王长恭，才武而面美，常著假面以对敌。尝击周师金墉城下，勇冠三军，齐人壮之，为此舞以效其指麾击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》。”^{[3](1074)}更进一步，《乐府杂录》里有文：“戏有代面——始自北齐神武弟，有胆勇，善斗战，以其颜貌无威，每人阵即著面具，后乃百战百胜。”^{[4](32)}这里的“代面”只是一种表演时可以涂在脸上的用作化妆“面具”，由于舞蹈中有了故事性的表现，面具不再仅仅装神扮鬼，也开始刻画世俗人物，并假面妆扮推向了极致。不过，它只是在演出中助长人物的声威和渲染情绪，而非涂在演员脸上以表现人物性格的脸谱。

除了《兰陵王入阵曲》以外，唐代的《钵头》、《苏中郎》都是通过面具来表现人物的表情与情状的。诗人白居易有诗云：“西凉伎，假面胡人假狮子，刻木为头丝作尾，金镀眼睛银帖齿，奋迅毛衣摆双耳，如从流沙来万里，紫髯深目两胡儿，鼓舞跳梁前致辞。道是凉州未陷日，安西都护进来时。”^{[5](95)}由此可见，“假面”已经显现艺术创作的痕迹，其中的戏剧元素不言而喻。而参军戏的出现，更是让涂面化妆走上了历史舞台，在脸谱的发展史上

^[1] [汉]张衡：《西京赋》，见《全汉赋》，北京大学出版社，1993 年版

^[2] [南北朝陈]顾野王：《舆地志辑注》，上海古籍出版社，2011 年版

^[3] 《旧唐书》（第四志）即音乐志，中华书局，1975 年版

^[4] [唐]段安节：《乐府杂录》，中华书局，1985 年版

^[5] 《唐诗三百首鉴赏》，时事出版社，2004 年版

图3：来源于百度图源

可谓意义非凡。演出参军戏时，角色的脸上都涂着很厚的面粉，白粉上还有红粉的痕迹。这是从假面到涂面的关键阶段。随着参军戏的传播与发展，在后来的戏剧演出中涂面化妆被更多地采用，其意义逐渐凸显。不过，这个时期的涂面化妆还是极简单的涂抹，不是戏剧化的脸谱，更不是性格化的脸谱。

宋金时期，人物面部化妆已经开始彩色涂面。涂面化妆也发展出了两种基本的化妆方法：“素面”会略施粉黛，在眉眼上稍做修饰，目的在于美化，主要还是以演员的本色脸为主；“花面”则采用了夸张的装饰手法，对演员的五官进行戏剧性地夸大，极尽描眉勾眼之功用，角色皆粉墨登场以铺垫故事情节和营造戏剧氛围。此时，涂面化妆已成为戏曲化妆的主要妆扮方式。

元代是我国戏曲繁荣的黄金时代，元曲的兴起使戏剧更趋成熟，涂面化妆技术也相应发展。它不仅扩大了色彩的使用范围，并在“整脸”化妆中加入了类型丰富的图案，是脸谱发展过程中的飞跃性进步。从元初杜善夫的套曲《庄稼不识勾栏》中，可见其大略。而在山西洪桐县广胜寺遗留下的元代戏曲壁画——《大行散乐忠都秀在此作场》中，保留了元杂剧最完整的形象资料，对这一时期演出中的涂面化妆有非常全面的体现。“壁画上前排的五个人，除了左起第二人之外，都是‘洁面’化妆。左起第二人，画粗黑眉，勾白眼圈。”^[1]从画上可见，这种粉墨化妆是在面部中心画大白斑，后来成了丑角脸谱的主要样式。“壁画上后排左起第三人，涂粉红脸，眉、眼均用黑墨作了浓重的描画，在眉、眼之间加了一道白粉，戴着假髯。”^[2]这种化妆夸张的幅度不大，主要体现性格色彩，是正面人物的脸谱。为了塑造性格粗放豪爽的英雄人物形象，元杂剧在化妆上进行了性格化的创造，尽管在性格描写上还显得粗糙，不够精细，但却打破了宋杂剧和金院本中脸谱“白底黑线”的基本格局，同时还促使了以下三种基本形式的形成：“针对一般正面人物——‘洁面’化妆；针对滑稽和反面人物——‘花面’化妆；以及针对性格豪放或粗犷的英雄人物——性格化的‘勾脸’化妆。”^[3]虽然是在宋杂剧、金院本的化妆基础上发展出了元杂剧的化妆，但是，相比以往的两种基本化妆形式，这明显有了突破性的进展，为后来脸谱的“整脸”谱式开创了先河，并且初步奠定了脸谱化的面部化妆形式。

^{[1][2][3]}《戏剧脸谱简史》http://www.xxteacher.net/Course/course_4/m3/media/rm3_1bs8b/jianshi/jianshi.htm



图 4

除继承已有的成就外，明代戏剧演出中净、副净、丑的人物面部化妆，已经各以脸上所涂白粉的大小来作为行当之间的区别。此时，剧中的奸邪角色面涂粉墨几乎成了惯例，不仅净、丑涂面，有的末、外也涂面。而在人物面部的色彩运用上，也已经可以根据人物面色特点施用色彩。从缀玉轩收藏的相关图谱中可以看到，有些人物的面部勾绘“以两道白眉界出眉眼部位，之后再勾出鼻窝、嘴岔及脸部的纹理。”^{[1](41)}这一勾绘方法虽然简单，却为脸谱在清代的最后定型打下了基础。

而明代的神怪脸谱就要比人物脸谱画得更花哨，红绿色彩杂陈，图案性也较强。人物脸谱除了在整脸色彩上的不同外，表现手法上的变化则主要集中在眉眼部位。虽然在性格特征上的表现仍然不是很充分，但是较之以往的脸谱却是有所发展的。

明代神怪脸谱对图案的应用，在清初的人物脸谱里逐渐被采纳，开始在脑门和两颊画图案。对这两个部位的细致刻画也是不小的进步，有利于谱式的多样化和性格化。另外，由于清代人剃发，脸谱图案的比例关系也相应发生了变化：脑门所占的比例增加了许多。此时，脸谱的构图在格式上没有明显的变化，在细节上有较为深入的改善，在勾画眉眼时更为复杂也更为细致了。

到康熙年间，戏曲脸谱有了更大的发展，在勾画人物的五官特征上，比过去愈发细腻。到乾隆年间，净角的脸谱更加丰富多彩，有了较强的图案性谱式。乾隆以后，脸谱化妆开始以不同色彩、线条勾绘不同人物的面貌，并运用色彩的寓意（如红表示忠诚，黑表示刚直，紫表示沉勇果敢，黄表示勇猛残暴，金银用于神仙鬼怪等）对人物特征加以表现。同时，在脸

^[1]易宇丹.《戏剧脸谱知识》.中国京剧,2007年07期

图4:来源于百度图源

谱的样式上，“三块瓦脸”、“六分脸”的出现，打破了“整脸”的格局；在此基础上，又发展出“十字门脸”等基本谱式；再加上之前色彩纷呈的花脸、碎花脸，初具规模地形成了表现人物性格的戏剧脸谱。

道光咸丰年间，京剧的诞生使脸谱艺术不但继承了我国古代戏剧的精粹，也吸取了民间艺术的丰富养分。从一开始，京剧脸谱就具有较完整的系统性，在地方戏曲脸谱的基础上取优废劣，并借助其得天独厚的优势，将脸谱艺术发扬光大。特别是光绪时期，随着京剧表演艺术的发展，脸谱更是有了很大的提高，在色彩上更加绚丽，也勾绘得更加精巧动人。同时，又有一批富有创造天才的京剧表演艺术家们，在脸谱原有基础上做了改革和创新，从最初的“描眉”、“画眼”、“勾鼻窝儿”等艺术夸张，进而精心地研究了人的面部骨骼、肌肉和各部位的纹理，分析了角色的各种人物年龄、性格特征，用更接近于现实主义的表现手法，生动地勾画出很多典型人物的脸谱，使剧中每个典型人物都有了相对定型的谱式，因此舞台上的角色一出现，观众就能认出是谁。至今，京剧脸谱已经拥有了戏曲舞台上脸谱最多、最完整的脸谱体系。

从上述脸谱发展的大致脉络可以看出，脸谱经历了一个从无到有、从无序到有序、从简单稚拙到精美多样的复杂发展历程。它是经过无数代戏剧艺人的艰辛摸索、逐年累月的钻研、长期的艺术实践所创造的，是祖辈留下的奇妙无比、美妙绝伦的文化遗产。

第二章 京剧脸谱的艺术特征

作为一种极具民族特色的特殊造型化妆手法，脸谱不仅是戏曲表演艺术中不可或缺的有机组成部分，自身也具有相对独立的审美意义和欣赏价值。脸谱的这种戏剧审美功能，与其自身的艺术特征紧密相关。

2.1 装饰性特征

仔细研究一下古今中外的各类舞台演出，我们就会发现，几乎在所有的演出中都会极尽方法追求外部形式上的美感。不过，由于表演形式、所表达主题以及导演要求的不同，它们在外部的具体形态、呈现样式等方面却差异巨大。比如，西方传统戏剧的人物造型追求写实，是“真中蕴美、真即是美的自在性”，即如实反映真实生活中的人物形象。而在中国传统戏曲中，则希望与现实中的人物形象保持一定的距离，即非写实的人物造型设计，是“美中蕴真、求美而不失真的美的自为性”。这样就会更加追求外部形式的美，有时甚至是刻意去追求这种外在美。如此，为了达到化妆造型取形、传神、美化的作用，呈现戏剧舞台上美轮美奂的效果，凸显戏剧外部形式的装饰性特征就必不可少。

前面已经提到，戏曲脸谱是一种变形极大的化妆艺术。首先，脸谱的变形要“离形”，即拉开与自然物象的距离而不拘于现实生活的自然形态，需要对其大胆地进行夸张、装饰。比如京剧《三气周瑜》之〈荆州城——芦花荡〉中，张飞那夸张描画的黑十字门花脸谱，鲜明地刻画出他鲁莽豪爽的性格和神韵。这里勾画脸谱所用的颜色，是对人物进行极具夸张性的表现，完全不同于人脸真实的颜色，这就是色彩的“离形”。并且，这里脸谱所勾的都是图案化的“形”，也不同于现实中的人脸形状，就是在形状上的“离形”。

其次，脸谱的变形还要“取形”——即取实际生活中某物象的自然形态，然后进行适当的变化，使之图案化、装饰化，并具有一定的象征和寓意。比如，曹操的脸谱是几道黑纹线条及白底的色彩，显示出他奸险狡诈的性格特征，通过这样的“取形”来达到“离形得似”。取形的方法和样式很多，像眉眼、鼻窝、嘴岔等，例如关羽的“卧蚕眉”、关胜的“宝刀眉”、项羽的“寿字眉”；焦赞的“笑眼瓦”、姚期的“老眼瓦”、项羽的“怒目”、曹操的“疑目”；

张飞的“笑脸鼻窝”、项羽的“怒脸鼻窝”、高登的“凶脸尖鼻窝”等。它们都是从图案化和美化的观点出发，通过改变这些部位的自然形态，使其成为图案化的形。而且，这些细部均可构成单独图案的花纹用于对人物神态的体现，并极具装饰趣味。



图 5

通过图案化、装饰化的“离形”、“取形”，脸谱达到了外部形式上“美”的效果，而其真正的目的是为了醒目地传神（传人物的性格、神情、心理、品德之神）。齐如山就曾论述了脸谱的这一特征——“传神的气味”，认为脸谱“是由像真的化妆又进一步为美术的化妆”^{[1](149)}，并专门对此进行了分析：“扮演某种神怪，则将某种形象涂绘于脸上，其不能涂绘者，则将一二物事，画于脸上，以作代表。”^{[2](149)}由此可见，传神是脸谱的一大功效，是其主旨，并且可以通过对其进行变形、夸张、装饰来达到此目的，满足外在美的同时兼顾对人物的内在评价。

“离形得似”、“遗貌取神”，是中国古代美学思想。脸谱中的“离形”、“取形”、“传神”，就是这一美学思想的体现。脸谱的“传神”包含了性格化，这是整个脸谱在色彩、纹路、图案等搭配上获得的综合效果。而脸谱的性格化的最本质要求，是要表现出符合人物性格的精神气质和基本特征，所以，要使其表现力得以充分地体现，离不开整个戏剧情节的铺陈，更离不开演员在舞台上精湛的表演。如此，脸谱才有了高度美感的文化品格，也才使其美中蕴真的装饰性特征有了神奇的艺术魅力。

^{[1][2]} 齐如山：《中国剧之组织》，北华印制局

图 5：来源于百度图源

2.2 象征性特征

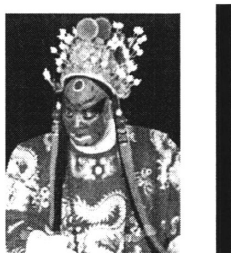
象征手法是艺术家辩证思维的审美体现。脸谱艺术家采用多种多样的艺术手法，以“情于衷，表于外”的象征形式，让人物内心的感情外化，其目的在于反映现实。

象征符号“是一种在外表形状上就已可暗示要表达的那种思想内容的符号”。^{[1](11)}德国古典哲学家黑格尔的这一说法表明，象征是一种符号，但又不同于一般意义上的符号。脸谱就是一种象征性符号，它与中国传统文化有着千丝万缕的联系，是一面折射中国传统文化方方面面的透镜。脸谱重视表现人物的性格品德，就是对中国传统儒家文化伦理道德的直接体现。以脸谱色彩为例，红色表忠勇、黑色表刚直、白色表奸邪，等等。这是社会生活对脸谱的长期影响所形成的约定俗成的共识，如此，不但彰显了脸谱创作者对人物的道德评判，也使观众对善恶美丑一目了然。脸谱这一包含象征、寓意的特征，我们可以从脸谱的“形”、“色”两个层面进行阐述。“形”，即是脸谱中的“取形”，“色”，即是脸谱色彩的道德内涵。前文已经提及，这里不再赘述。

不过，脸谱颜色的象征意义仍有很大的灵活性。它通常以几种基本颜色来具体表现人物的基本特征，到了实际运用的时候，却又会根据人物独有的特性作具体情况的具体分析。比如在《野猪林》里，草莽英雄鲁智深应该是正面的人物形象，剧中却偏偏勾成了白脸，而白色通常是用于阴险奸诈之人的；而在京剧《法门寺》中，作为反面人物的太监刘瑾却看似不合时宜地勾了一张表示赤胆忠义的红脸，这种非同寻常的表现手法是脸谱在肤色上进行的夸张运用，以表现其养尊处优、权倾朝野的地位，再加上一并在眉、眼、嘴等部位相应勾出的阴险狡诈之表情，擅权的太监形象立马在舞台上活灵活现，其舞台形象有了别具一格的呈现。所以说，脸谱创作的一大特点，即是从人物的实际出发来设计象征性格的脸谱图案。同时，这也可以视为脸谱创作过程中的创新点。



图6 《野猪林》鲁智深



《法门寺》刘瑾

^[1] 黑格尔 著，朱光潜 译：《美学》第二卷，商务印书馆，1981年版

图6：来源于百度图源

我们要充分地认识一个脸谱，就要有这样全方位的思考：有“形”有“色”地整合角色，把具体的情节和特定人物进行整合，并且结合舞台上呈现的立体效果，如此这般，才能帮助我们较为准确地认识和理解脸谱。

脸谱“色”与“形”的结合，刻画出人物的性格特征、精神气质和道德品质，由此构成了脸谱较为确定的象征意义，并完成其对人物善恶褒贬的评价功能。而象征只有与传神的结合，只有象征达到传神的地步，脸谱才足以彰显其迷倒世人的艺术魅力。可以说，传神是象征的更高境界，传神就是要传人物之“神”，传人物的性格、气质、品德等本质层面的“神”。象征与传神互为依托，对于人物性格化的刻画发挥着不可小觑的作用，是脸谱艺术的一大重要特征。

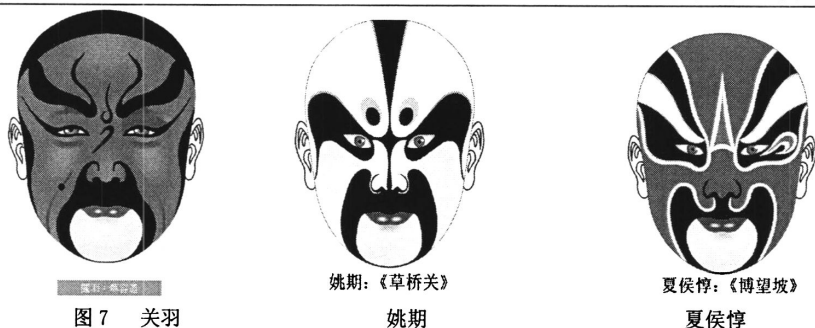
2.3 程式性

《辞源》中说，“立一定的准式以为法，谓之程式。”^{[1](2308)}前面提到大凡“谱”者，一般都有它相对固定的格式、图形和应用范围，即程式。脸谱亦不例外，具有程式化的特征。

正所谓无法不成“谱”，脸谱在创作程序上就表现出很强的程式化特征。从其构图章法看，有各种类型的人物谱式，比如关羽的“整脸”、夏侯惇的“三块瓦”、姚期的“十字门”等。而“各种谱式名目，只是对构图近似的脸谱的概括性称谓，具体到某个人物的脸谱，即使同属某一谱式，其下的各个脸谱也有不同的勾法。比如，京剧的基本谱式有十余种（不包括各种细致的花色变样），而人们见到的脸谱却成百上千。以基本谱式为一种程式，用作各类人物勾法的蓝本，从中可演变出无数个脸谱。”^[2]同时，脸谱的构图章法还讲究疏密、虚实、均衡等；在勾画笔法上强调轻重缓急、顿挫有序，是从一勾一抹的人物化妆中产生的艺术形式；在用笔方式上，注重线条流畅而有力度、节奏鲜明而神采飞扬。

^[1] 《辞源》（第三册），商务印书馆，1981年版

^{[2][3]} 中国京剧脸谱概说(图文). <http://www.cntca.com/yzthm/jjlp/jjlp.htm>



另外，脸谱艺术可以说是等级深严，具备相当缜密的序列：“除了各种脸谱整体谱式和各部分局部样式外，还包括脸谱的一套勾画程序、角色与谱式之间的一套规则关系（如“一人一谱”、“一人多谱”、“随戏换谱”、“多谱同台”等），等等。”^[3]总之，脸谱的创作是程式化的，既要有谱又要有法。

我国的传统艺术几乎都有很强的程式性，脸谱的程式与之是相通相融的。脸谱艺术吸取工笔画的手法，勾勒精湛、造型秀美、神态生动、谱式准确，并且兼有写意和象征两者之长，是我国美学关于传神论在戏曲化妆上的突出表现。

第三章 京剧脸谱对中国话剧化妆艺术的影响

中国话剧，“它是在新文学运动中发展起来的体裁之一。它也称白话剧，是通过人物的扮相、对话和动作表演，把故事的情节、主题表现出来的。”^{[1](1407)}五四期间，欧洲戏剧传入中国，于是现代话剧产生了。这种话剧“与传统的中国戏曲方式不同，不仅摒弃了程式化的歌舞演唱，而且还像现实生活一样展示了剧中人的行动……在演出形式上，完全脱离了旧时歌剧的传统，做过很多改良，深受观众欢迎，当时它被称为‘文明戏’。后来，又称为‘新剧’、‘真新戏’、‘白话剧’。直到一九二八年，由于著名戏剧导演洪深的提议，改称为‘话剧’。”^{[2](1409)}“话剧”这个名称从此约定俗成，一直沿用至今。

京剧是以唱为主的歌剧，话剧则不同：“话剧是以对话为主的戏剧形式，虽然可以使用少量音乐、歌唱等，但主要叙述手段为演员在台上无伴奏的对白或独白。”^[3]准确地说，中国话剧更是一门综合性艺术，舞台上的艺术呈现是由编剧、导演、表演、音乐等各艺术门类共同创造的结果，也是集体智慧的结晶。演员作为艺术创造者们的直接承载体，在舞台上与观众面对面地进行交流，因此，对于整台剧目的艺术思想能否顺利传达给观众，他们起着重要的作用。而舞台化妆则对演员能否准确地把握人物性格、塑造栩栩如生的舞台形象，起着至关重要的辅助作用。

化妆是戏剧综合艺术的一个组成部分，是舞台美术方面的一种造型艺术。化妆，《中国戏曲曲艺辞典》的释义：“戏剧、电影等表演艺术塑造戏剧人物外部形象的手段之一。根据人物的性别、身份、年龄、性格、民族和职业特点等，使用化妆材料塑造不同形象（主要是面部）。话剧、电影、电视等的人物化妆（因受斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系——体验派的影响，强调真实性）大都要求接近生活。我国传统戏曲中的人物化妆（因属于梅兰芳演剧体系）则富有独特的民族风格，注重艺术上的夸张、美化，以突出人物的性格特征和精神面貌，表现对人物的褒贬。不同的脚色行当有不同的化妆方式，如净行大都勾画脸谱等。”^{[4](166)}

化妆艺术，可以说是从文学形象到戏剧形象的一个重要环节。历史名著《三国演义》对人物形象塑造的一个重要方法就是外形的描述，它与人物的言行结合，构成了一个有血有肉的整体。《三国演义》第一回“宴桃园豪杰三结义”中，对张飞和关羽的描述简明而生动：“玄

^[1] 谭达先 著.《中国文学史大纲》.香港青木出版印刷公司,1985 年版

^[2] 谭达先 著.《中国文学史大纲》.香港青木出版印刷公司,1985 年版

^[3] 互动百科:话剧. <http://www.baike.com/wiki/%E8%AF%9D%E5%89%A7>

^[4] 《中国戏曲曲艺辞典》,上海辞书出版社,1981 年版

德回视其人，身長八尺、豹头环眼、燕颌虎须、声若巨雷、势如奔马……”^{[1](12)}这便是后来喝断当阳桥的张飞。玄德眼里的关羽为“身長九尺，须长二尺，面如重枣，唇如涂脂，丹凤眼，卧蚕眉，相貌堂堂，威风凛凛。”^{[2](12)}《三国演义》中对张飞、关羽只有寥寥数语的描述，却有形、有声、有色，但这毕竟是文学形象。搬到京剧舞台上形象则不同，它需要演员通过夸张的动作、装饰性很强的服装、优美的唱腔、刚柔有致的音乐，尤其是别具一格的脸谱等手段塑造出一个个生动的人物形象。先辈艺术家们在长期舞台实践中不断地探索、研究、改革、发明，设计出京剧各行当人物形象的化妆脸谱造型艺术。

京剧脸谱的化妆艺术亦有其功能性，一是唤起观众的注意：舞台上夸张的眼、眉、鼻窝、嘴及脑门的勾绘线条，再加上耀眼的色彩搭配，能唤起观众的注意；二是辅助观众的了解：通过化妆呈现的颜色及勾绘的线条，观众很容易了解剧中人物代表的角色及身份；三是扩大演剧的范围：飞禽走兽，无法搬上舞台展出，可利用化妆技巧，可表演实物之行动；四是增加戏剧的生动：脸谱艺术是中国戏曲独特的造型呈现，不同角色有不同的化妆技巧，若再加上服饰的搭配，常能塑造生动的舞台演出。例如《桃园三结义》中的刘、关、张同台演出时，刘备是本色脸穿红袍、关羽大红脸穿绿袍、张飞黑花脸穿黑袍，舞台画面上就呈现了红绿相间、黑色压底的空间对比效果，蔚为壮观。京剧脸谱的化妆艺术内容丰富、手段多样，可谓百花千姿、千人万面。

作为一种独立的、系统的艺术表现形式，京剧脸谱化妆艺术经过长期的艺术实践和历史演变，最终形成了它所固有的、别具匠心的艺术表现形式，同时构成了舞台化妆独具魅力的艺术风格。所谓中国话剧化妆要突出“准确”，除了要表现出时代特征之外，还要清楚地表现出人物的性格、身份、民族、年龄、职业等规定情境，并且要符合话剧所要表达的主题和艺术风格。通过艺术手段准确而鲜明地在舞台上突出这些人物的个性特征，正是化妆的主要任务和目的。我们知道，没有真情实感是无法创造出能打动观众的舞台形象的，因此化妆师必须调动自己的真情，用心灵去感受和体验到人物的精神世界，用所掌握的化妆技巧去塑造一个个性格鲜明而又典型的人物形象，以得到导演及观众的认可与欣赏。

^{[1][2]} 罗贯中 著.《三国演义》.作家出版社,2006 年版

3.1 对中国话剧化妆表现手法的影响

舞台上的演出，主要是以舞台或画面来表现的艺术形式，它以造型的手法来塑造人物外在形象，融入引人入胜的故事情节。这里，演员不仅是故事情节的载体，更是舞台的主体。为此，演员的形象造型就凸显其重要价值。优秀的化妆不仅可以帮助演员进入角色，还能够引导观众理解人物和剧情。在人物造型的基本原理上，京剧的脸谱与话剧的化妆没有根本区别，都是要尊重生活，都是要刻画人物，都是要利于表演。而在具体的表现形式上，脸谱具有鲜明的艺术特征，这些特征是渗透着、贯穿着化妆造型的一般原理的，对现代话剧人物造型具有重要的指导意义和参考价值。

从表现手法上划分戏剧化妆，主要分为写实化妆和象征（写意）化妆。“在艺术创造中，生活形态及其内在外在自然规律的局限，正是写实表现与写意表现两者之间的分割线：写实表现以再现这个极限为美；而写意表现却以超越这个极限把它化为意象为美。”^[1](258)]写实的化妆，是指以记录的手法来表现某一历史时期的人物形象，模拟当时的着装打扮，力求逼真的再现，重在表现人物形象对于历史的真实性和可信性。写实性是造型设计中运用最多的一种风格，在现实主义舞台戏剧中的演剧形式中，由于相应地要求从生活的真实再现中求人物美感，无论是刻画人物的心理还是塑造人物的外形，都要尽可能做到逼真和准确，把规定情境中的角色形象真实的在现在观众面前，使观众如同身临其境而产生与角色的共鸣。所以，化妆的艺术形象要与实际生活中的人一样，甚至越真实越好。简而言之，写实的化妆造型设计就是以记录的手法来表现真实的人物形象，力求逼真的再现，重在表现剧中人物的真实性和可信性。比如，经典话剧《茶馆》就是运用写实风格创作的优秀作品。

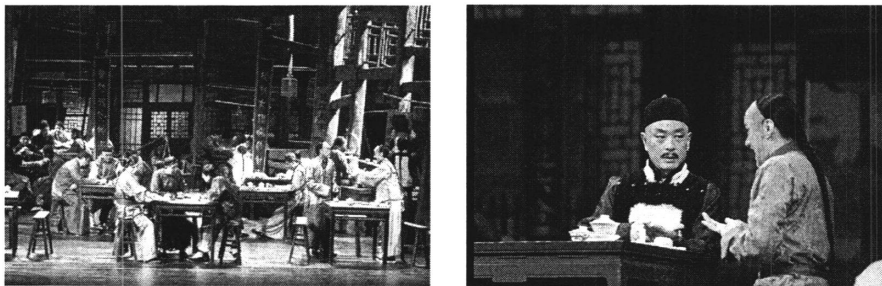


图8 话剧《茶馆》剧照

^[1] 陈幼韩：《戏曲表演美学探索》，中国戏剧出版社，1985年版

图8：来源于百度图源

《茶馆》描写的故事跨越了旧中国的三个时期,包括从清朝末年戊戌变法失败之后,到帝国主义指使封建军阀进行割据、混战,再到抗日战争胜利、解放战争爆发前的五十多年。这是故事发生的社会大背景,也是《茶馆》在进行角色塑造时首先要寻找到的社会面貌特征。于是,在特定的社会面貌下就产生了在特定的生活气氛下烘托出的众多的、各式各样的人物:如清宫的太监、吃皇粮的旗人、吃洋教的教士、主张实业救国的资本家、借改良而谋生的商人、破产的农民、军官、警察、大兵、特务、流氓、相面的、拉纤的等,并且各有其典型的外貌特征,如王利发的勤俭、麻利、圆滑、卑微的复杂性格;常四爷的正直、爱国、好打抱不平的刚硬个性;秦仲义的自负、洒脱、风流倜傥;松二爷胆小而又爱多嘴的自相矛盾,以及心狠手辣、翻脸不认人、惟利是图的刘麻子等,都通过对演员进行个性化的化妆造型以及演员的准确表演,最终才能栩栩如生地展现在我们面前。

写实化妆造型设计的艺术魅力在于它尊重事实,符合人们对特定角色的人物刻板印象,观众也易于接受。不足之处则表现在,首先是对角色的造型设计缺少新意,容易出现重复的人物形象。其次,写实的化妆造型设计可能削弱角色在形象上的表现力,甚至导致整个剧目的失败。

写意来源于中国古典美学,是中国古代文学艺术重要的表现法则。它要求艺术家在创作时抓住并突出客体与主体相契合的某些特征,重在刻画对象的意态神韵。化妆所要表现的写意,是指通过象征、比拟、抽象的手法使真实的形象更诗化,关注人物的内在,也更重视形式美,也就是脸谱的装饰性特征——对外部形态的刻意追求。在中国古典美学中,经常提到“意境”一词。王国维语:“一切景语皆情语也”。意境,“是经过艺术家加工提炼的生活形象与艺术家审美体验、审美情趣以及审美理想融为一体所形成的艺术境界”。^{[1][11]}而化妆要表现的境界“有直接和间接表现两个方面组成的。直接表现,就是化妆师运用化妆材料和化妆技术塑造形象;间接表现,则是由观众眼睛观赏后所引起的联想与情感。”^[2]京剧的写意化妆的表现是最具有代表性的。以旦角的造型为例,主要有包头、贴片与红色晕染。“面若桃花红”、“笑靥梨花开”用于形容古代女子的容貌姣好,据此意境的描写,化妆时使眼睛周围的桃红色向眼窝、面颊逐渐淡化,再勾勒出向上挑的眼睛和眉毛,这种样式就具有很强的写意性。

写意的化妆手法还常见于由神话传说改编而成的戏剧作品,比如话剧《青蛇》,是根据中国最著名的古典四大民间传说之一——《白蛇传》改编而成。对于这样一个家喻户晓的故事,要出新意绝非易事。源于虚构而没有具体历史时期限制的特点,就成了这出剧目在故事情节

[1] 李静.《中国钢琴音乐演奏中的“意境”之美》.乐器,2010年06期

[2] 谈谈人物造型艺术的体现. http://blog.sina.com.cn/s/blog_6084e9920100rrcr.html

和人物造型上出新的爆破点。所以在进行人物造型时，化妆师可以充分发挥自己的想象力和创造力，不受历史事实所限。于是，在《青蛇》中，我们看到青蛇和白蛇的服装充满了写意之美感，同时两人的发型、发饰造型感极强，不仅仅对她们“蛇”的本质有非常到位和精准的体现，更是表现了她们亦人亦妖的双面性。



图9 话剧《青蛇》剧照

京剧脸谱对现代话剧化妆艺术的影响，更多是体现在写意方面，这种充满象征手法的化妆方式通过写意的美来体现京剧的美感。写实的艺术创作特点主要是重实而非虚，贵露而非藏，重在表现无限中的有限；写意的艺术创作特点则偏重于以虚带实，以藏胜露，虚实相生，含蓄夸张，贵在以表现有限而唤起无限。以京剧脸谱中的旦角化妆为例，从“提眉”、“描目”、“敷彩”、“点唇”到“贴小弯、片子”、“戴网子”、“梳大头”、“系线尾”、“勒水纱”、“插头饰”，也并不是写实的。例如孙玉娇和金玉奴，一个是“家中境况甚是凋零，靠卖鸡度日”的穷家姑娘，一个更是全靠“要饭”过活的丐头之女，然而在京剧舞台上，却都被写意象征的画笔把她们的形象诉诸于青春的美：头戴闪闪珠钻——是一般装饰的本象写意；身穿绣花衫裤——是普通衣着的本象写意。只要她们的头饰不着钿翠，就不意味着富有；身上不穿绣帔，便绝非大家闺秀。在整个京剧表演中，观众自然而然会通过这真与美看到不同的人物、万千的性格。这便是“似与不似之间”以神为主、极具象征意义的美学原则的体现。尚若用写实的眼光去追究，就凭那一头闪闪发光的珠钻，无论孙玉娇的卖鸡还是金玉奴的讨饭，就都

成为不可理解的了。那么，就要让她们光着头、穿上打满补丁的衣服吗？这就没有办法了，在京剧舞台上，就连补丁衣服——“富贵衣”，也是由美丽的绸缎镶嵌出来的。这是艺术家们对象征化妆在京剧表演艺术中自己的写意观和审美观。并且，舞台化妆的装饰性风格是被观众接受的，假如舞台化妆太接近生活，很可能会不适合观众的欣赏习惯。特别是对于古典剧目的化妆，装饰性风格就更需要被突出了，因为这种装饰性风格是与舞台演出风格统一的。同时，舞台与观众的距离也要求在色彩和造型上有一定的夸张。这也进一步说明，虽然要遵循一定的程式与章法，舞台化妆仍然有很大的发挥空间，其自由性大于限制性。

中国话剧中的写意化妆，优点在于形式感颇强，有新意，能突出并强化人物某方面的特征，符合现代的审美理念。在形式上，写意有很大的自由创新空间，没有原有化妆造型中条条框框的限制，甚至能够在以往化妆造型的基础上做进一步的深化或者是突破。

象征化妆的表现手法，就是要突破生活里人体的自然形态，以图案的美与力来写意，其所追求的，不是生活对象的精确摹本，而是生活对象特征与本质的高度含蓄、想象、夸张的突现。象征化妆还会以虚拟的表现手法，强调人物的性格化、角色身份或飞禽走兽，即使无法搬上舞台展出也以可利用化妆的技巧，在演员的脸上画出此动物的特征来代表。所以，作为一种艺术手法，象征和比喻有相似之处：“正如比喻要求喻体和被喻事物之间有某种相似的特点一样，象征也要求象征之物与被象征之物之间有某种相似的特点，从而可以让人引起由此及彼的联想。”^[1]例如，三角眼形给我们的感觉是有些阴险、狡诈，横眉倒竖则给我们以威严、凶猛之感，而黝黑的面容会让我们感受到忠实、憨直，等等。由此，将生活的自然形态提炼为凝结的艺术程式，然后在创作新形象的思维中，再结合生活进行塑造；而且这一塑造同样地重神似、重意境，要求“出之贵实，而用之贵虚”，重在“似与不似之间”，以神似为上品。但是，如果我们抛出写实表现的圈圈儿去套它，那么它就连生存的权利也没有了。

从写意的角度来看，不单脸谱颜色的象征意义有很大的灵活性，人物外貌特征的象征意义亦是如此，所以，即便同一个人，当其身份、地位发生变化时，他的性格乃至形态举止也必然发生变化。这一点，在中国话剧的新编历史剧中尤为突出。如在焦菊隐先生导演的经典话剧《蔡文姬》中，曹操戴“黑三”，俊扮，以老生应工，完全是一副新面孔出现在舞台上。因为曹操这个人物在各个剧中几乎均以净角应工，画白脸，奸扮，而该剧却改变其塑型——美饰俊扮，这是为何？此处的处理别具一格，意在象征曹操的一丝正义豪情——为实现“文姬归汉”，为使各族人民和平共处而作出了努力和贡献。通过外貌特点的变化，人物的性格特

^[1] 象征手法[百度百科]. <http://baike.baidu.com/view/1254871.htm>

图 9：来源于百度图源

征得以展示又富有美感，这样的创造也符合观众的审美意趣。所以，我们可以看到，传统并不是要墨守成规，规则也并不是不可改变的，相反，它是在遵守一般规律的前提下进行的不断创新。

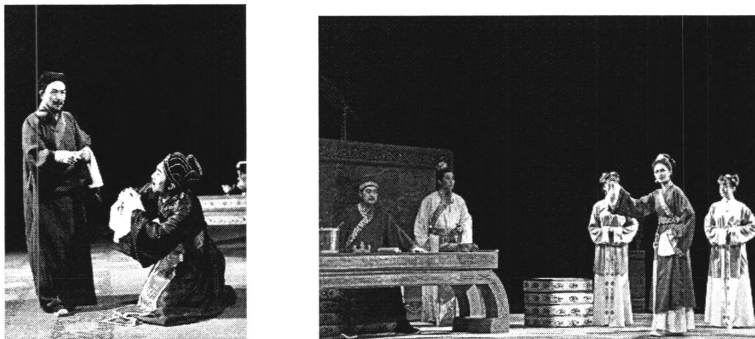


图 10 话剧《蔡文姬》剧照

此外，象征化妆与脸谱的程式性表现手法有相同之处，亦有差异之别。相同之处，皆是借由脸谱呈现的形、色、线装饰性达到取形、传神、美化的作用。相异之处，是一种“情”（象征性）与“理”（程式性）的表现关系。象征性是舞台表演艺术创作的感性发挥，程序性是创作中的理性规范，两者是互为“收”（程式性）与“放”（象征性）的相互依存关系。可以说，这是一种严谨规范中的自由，严谨是形式（体现），自由是灵魂（体验）。现代话剧化妆艺术的原则亦是严谨来自自由，又走向自由。在具体实践中，严谨一经形成，便成为相对的稳定，相对的权威，在舞台上规范一切。而自由，则在其中引起渐变，随时或者逐渐产生新的严谨来规范一切。对于艺术形象的造型来说，这不仅显示个别完成于个别，而且不断地显示一般和发展于一般（无数演员按照同一严格谱式扮演同一角色），可以永无终结。这种寓自由于严谨、寓个别于一般的、寓特殊性于普遍性的艺术原则和审美传统，给戏曲艺术及戏曲化妆艺术带来了美妙的生命力。

最后，“中国戏曲的表演艺术是一种‘虚实相生’的表现哲学，以‘实’表现具体可感的真实情境，以‘虚’创作无限的想象空间。”^[1]置于其中的化妆艺术，也包含写实和写意两类人物造型设计手法，它们既对立又统一。写实是完全地按照实际的东西来做；写意则不同，它是用现代造型理念来诠释形象。而舞台化妆的写实手法同时也具有假定性，不管是京剧还是中国话剧，都是呈现在舞台上供观众欣赏其美感与内涵的艺术，艺术形态毕竟不同于生活形态。舞台化妆的写实性决不等于自然主义，它所要求的真实是性格化和典型化的真实。也

^[1] 戏曲化妆艺术. <http://stu.tcvs.ilc.edu.tw/~ling/article/makeup.htm>

图 10：来源于百度图源

就是说,人物形象是艺术的,是经过加工、提炼的,并且蕴涵着艺术家的艺术理想。技术手段亦是真实的,没有虚假拙劣的痕迹。那么,写实与写意相融,也就是抽象与具象的结合,是自然之精神与艺术家的心境、情感合一,形神兼备,工写结合,这是艺术的至高境界,也是化妆艺术的终极追求。因此,化妆师在塑造人物形象时,不必拘泥于单纯的写实或单纯的写意,可以视创作的内容而定,如在现实主义的戏剧题材中呈现更多的写实,在其他类型的戏剧作品中,则运用写实和写意结合的手法,可以偏重写实又稍带写意,或偏重写意又不离写实,具体根据剧中人物化妆造型设计的要求将两者有效地结合,同时又拿捏好两者的度。基于此,现代话剧化妆在美学追求和艺术表现上,既反对“为时代而时代”的倾向,也反对将时代现实化的倾向,更高的要求是:既突出所反映时代的审美理想,又能够再现与时代相协调的人物形象。

综上所述,京剧脸谱的化妆是以偏向写意、象征的方式,在“有限的时间与空间,创造无限的时间或空间”的艺术表现手法。因此,对于现代话剧化妆来说,恰当地运用象征手法进行人物造型,可以赋予话剧以新意与深意。

3.2 在色彩运用方面的影响

京剧脸谱具有强烈的伦理道德色彩,其美学表现所具有的和谐完美、个性共性的统一、现象本质的统一及典型性特征等,都突出体现了中华文化的精神。脸谱从现实人生中诞生,但又反过来影响现代化妆艺术、影响现实,人们往往给生活中的人加以脸谱的概括。说某人是白脸曹操,某人是黑脸包公,一瞬间就抓住了人的本质。

马克思说过:“色彩的感觉是美感最普及的形式。”^{[2](248)}我们往往有这种感觉,在视觉艺术中,色彩总能先一步吸引我们的注意力。心理学上也发现,人的第一感觉是视觉。无论男女老少,在观察某一个对象时,对色彩的关注几乎占到了整个视觉形象的80%左右,而对外在形状的关注仅占20%左右。因此,对人们视觉影响最大的是色彩。

作为视觉传达语言中的重要表现元素,我们看到,色彩对脸谱也有着非常重要的意义。在设色上,京剧脸谱色彩绚丽、对比强烈、寓意分明,用色非常大胆并且多是民间喜闻乐见的色彩,突出表现在净角脸谱的用色上,主要有青、赤(红)、黄、白、黑五色,其中以红、

^[2] 陆梅林 辑注.《马克思恩格斯论艺术(一)》.人民文学出版社,2002年版,第248页

白、黑为主色，黄、紫、蓝、绿、粉红、金为辅色，灰、赭、褐、银为衬色，各色相互搭配，形成千变万化的色系。尤其常使用的红、黄、绿、蓝等，皆是色彩中的纯色（原色），属于高彩度、最鲜艳的颜色；金、银色彩虽不属于色相环中的颜色，但其光彩及亮度，在舞台上更是最为明显与耀眼；而最常使用的黑与白，黑是属于无彩色中最低明度的颜色，亦即最暗的颜色，白色则是属于无彩色中最高明度的颜色，亦即最明亮的颜色。“脸谱中，常常是黑色绘于眼圈处或另绘制其他图案，白色大多与黑色相配合绘制，因而造成明度差异性极大的黑（暗）与白（亮）的相配色，形成极佳的明视度，在舞台上可呈现非常鲜明且亮眼的形象。”

^{[1](3)}但在众多高彩度、高明度及明亮的颜色搭配中，是否会造成脸部化妆画面不协调、冲突之感？细究各式脸谱中净、丑的配色，大都是黑、白、红；黑、白、黄；黑、白、紫；黑、白、蓝；黑、白、粉红；黑、白、红、蓝；黑、白、红、绿；黑、白、红、蓝、黄；黑、白、金、银等配色。其中出现了有规范性的特征，即脸谱中大都有无彩色的黑、白与其他有彩色相互搭配的情形。因为黑与白是和任何单色或多色，不论其明度或彩度的高低深浅，都很容易调和。因此，光鲜夺目、多彩的脸谱，画面仍是非常协调且美感十足的。

在各种艺术表达形式中，色彩虽然担负着多重职能，但是脸谱的色彩却偏重于象征人品和性格。王国维言：“有我之境，以我观物，故物皆著我色彩”。脸谱的色彩也是性格化的，具有特殊的符号意义，可分为正面意义与反面意义。紫色代表忠贞、耿直、果断（如廉颇、李密、庞统等）；红色作为主色，表示忠义、耿直（如关羽、吴汉、姜维等），用作副色则有暗示人物命运之意（如蒋忠、马谡、华雄等）；黑色象征刚烈、勇猛、鲁莽（如包拯、李逵、张飞等）；蓝色表示刚强、粗旷、骁勇（如马武、窦尔敦、吕布等）；绿色象征强横、猛烈、暴躁（如马强、程咬金、典韦等）；黄色象征驽悍、阴险、凶狠残暴、工于心计等性格（如宇文成、董卓、庞涓、晁盖等）；白脸象征阴险、狡诈（如曹操、赵高、秦桧等）；金银色多用于神妖（如二郎神、如来），等等。这种以色彩象征为手段的指代功能，使人一眼便辨别出善恶、美丑。

这种指代功能的成功运用，也给了现代化妆设计诸多灵感。在现代化妆领域中，红色代表激情、时尚、强烈、积极，黑色代表前卫、奢华、严肃、深邃，白色代表天真、纯洁、高贵、完美……传统脸谱艺术所象征的寓意用色若与现代化妆色彩的新意义相互融合，必然会碰撞出强烈的火花，带来奇异，甚至具颠覆性的创意效果。对话剧化妆而言，也受到现代审美需求变化的影响，各种不同的审美视角对其不断进行重新理解和表现，借鉴和吸收，使其表现手段得到了极大地丰富，也迎合了现代的审美趣味，使话剧及其化妆艺术无论是化妆思

^[1] 秦方方.《中国戏曲脸谱设计的审美价值》.戏剧文学, 2008年第10期,第3页

想、化妆理念上,还是化妆手段、化妆技法上,都有了现代化特点。但是,在追求角色的现代化语言塑造时,这些创新融合的化妆技术表现不能忽略传统戏曲的美学价值,也不能忽视剧场的舞台观赏性和光色等现代技术的影响,更要对整个舞台美术设计的变化有所考虑而灵活运用化妆技术。

宏观上来看,首先,色彩受戏曲艺术美学形式的规制影响。京剧对化妆有严格的戒律,如“穿戴规制、人物脸谱”,都固守传统的训令。在颜色的运用上,各种颜色内涵具有一定的象征性且可灵活运用,并且在脸谱艺术的发展过程中,得到了观众的默许,形成了脸谱化妆艺术的程式规范。

其次,色彩受剧场灯光和演出距离的影响。对于戏剧化妆而言,其展现场所是舞台,而且是在由布景、灯光、服装等多种艺术创作部门共同营造的符合剧情要求的舞台上展现的。此外观众在一定距离外直接观看,与演员面对面直接进行交流,往往具有强烈的剧场气氛。因而,化妆要强化人物造型,使人物整体造型鲜明、艳丽,而在色彩上又和谐统一,面部则对五官部位加以夸张变化。虽然在长期的传统衣箱制时期,已经形成了一套化妆程序(脸谱化妆),但是现代话剧化妆不同于脸谱化妆对其夸张性的突出,而是偏重“写实”,并且能够与写意性的表演艺术的相适应,使化妆技术产生了质的变化。

微观上来看,化妆的对象是演员,是在演员的头部描绘和塑造。“化妆类似雕塑,是在三度空间(高度、宽度、深度)的立体形式(头型)中再现生活,既用雕塑实物(胡须、头发、塑型物等)来塑造形象,又用色彩来描绘形象。”^{[1](31)}这样说来,化妆更像彩塑。“在描画形象的局部时,又有二度空间现象,是在平面上描画。这种局部平面又常处在不断运动当中,这就给化妆带来一些复杂情况,需要化妆师注意描画的笔触、色彩的浓度在运动变化中所产生的效果。”^{[2](31)}可以说,化妆造型是“形”与“色”搭配的完美结合,是外部装饰性与内部象征性融合的极佳体现。“形”即是对演员轮廓的塑造,可以说这是表现人物立体效果的最主要方式。“色”则是辅助表现立体效果的重要手段,它给人带来某种视觉冲击,并以此达到某种目的。

不单如此,化妆师还需要了解影响化妆色彩变化的其他因素。第一,演员肤色对化妆有影响。现代话剧化妆技术追求造型真实,化妆形象要求与“自然形态”差别不大,甚至越真实越好。那么,演员皮肤质地的好坏、是否适合剧中人物的要求,就会直接影响到化妆效果。

^{[1][2]} 王希钟 著.《影视化妆技巧》,中国传媒大学出版社,2007年版,第31页

第二, 采光角度对化妆色彩的影响。我们知道, 舞台通常采用人工光, 主光投射角度的不断变化, 必然影响化妆色彩的变化。妆成后, 演员面部明暗、冷暖的位置不变, 但光的投射角度却在变化, 因而会影响演员面部在舞台上的呈现效果。第三、环境色彩反射对化妆色彩的影响。比如, 服装在灯光照射下其色彩的反光对面部妆容就会产生影响。所以无论是什么剧目, 在换场地、化妆前, 必须考虑剧灯光条件, 这是决定化妆用色深浅的关键。若在演出中需要更换服装, 而在色彩上又是差异很大的话, 就应以所穿时间最长的那套服装的颜色作为化妆标准, 然后在换服装后用不同颜色的扑粉补妆, 以使面部的整体化妆不受服装颜色反差的影响。所以, 需要灵活地将色彩具体运用到现代话剧化妆艺术中。

色彩与舞台的关系微妙又复杂, 色彩是舞台语言非常重要的一部分。色彩具有流动性, 它是视觉艺术中最具感情的因素, 具有极大的威力, 可以在瞬间唤起视觉注意, 同时使观众产生情感上的共鸣。它构成并强化了舞台的整体美学风格, 还借此抒发了情感、营造出相应的情感基调。不同色彩的应用, 可以影响舞台风格, 并有助于风格的多样化。若以夸张、对比强烈的色彩进行人物与景物的造型, 势必形成装饰性或是抽象的美学风格; 若运用接近现实生活的色彩, 传达给观众的就是写实的美学风格。那么, 我们可以说, 色彩是具有“创造”力的, 它应该也必然成为化妆师进行理想思辨的符号。这同时就需要化妆师加强色彩创作的基本素养, 培养对色彩的艺术感染力的认识与理解。

在化妆中, 色彩是人物内心世界的外延与物化。化妆师应该重视和挖掘色彩的自身价值与表现功能。所以, 色彩并不是被动地受到各种因素的影响, 其自身也对于化妆造型也作用极大, 要恰当地加以运用。一是, 色彩的纪实作用。纪实作用可以用于表现角色的年龄特征以及年龄的变化。岁月流逝给人的面部留下不同的纹理、肤色也有了明显的变化, 这些在一定程度上都可以运用色彩来进行表现。许多戏剧里的人物都有较大跨度的年龄变化, 如话剧《茶馆》和《大宅门》中的一系列人物, 都有由青年到老年的面部色彩处理, 比较准确地表现了人物的历史变化和命运。

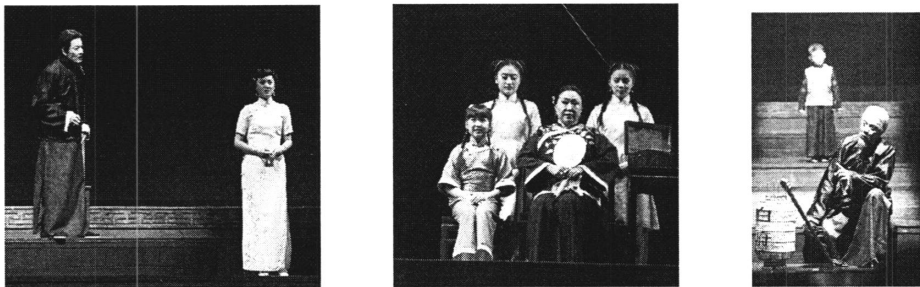


图 11 话剧《大宅门》剧照

二是，色彩的审美作用。对色彩恰到好处的处理，能够增加人物形象的魅力。这呼应着脸谱的艺术特征之一——装饰性。色彩在构成中的设计以及不同色彩的组合，可以表现出具有某种寓意的情感倾向，搭建起整体的色彩基调，给观众以美感。其本质就是色彩是物理属性在作用于人的时候，引起了人的审美心理活动。即色彩现象通过形象思维产生了微妙而细致的情绪作用。

三是，色彩的表情作用。人在看到某些色彩时，会感到冷；而在看到某些色彩时，会感到热。在化妆中，经常运用色彩的冷暖对比关系，表现人物的性格以及性格变化。例如，一个人由天真无邪变得虚伪现实，由忠厚老实变成利欲熏心，由好人堕落为坏人。为了表现这种转变，先前的面色采用暖色调，给人物以积极的展现，后来就改用冷色调，使其面色变得很冷，给人一种冷酷无情的感觉。我们在化妆时在色彩上给予冷暖不同的区别，有时能获得强烈的效果。以汪遵熹执导的话剧版《伐子都》为例，该剧假借历史为依托，大胆虚构，剧中人物造型也结合剧情的滑稽荒诞特征，在化妆中恰当地利用了色彩的视错觉特点，演员妆容上呈现出既玩笑又悲凉的戏剧化效果，极具舞台感染力。我们看到，为了得到王位以和美人的郑庄公，机关算尽，其妆容在前后的变化充分把握了这个老谋深算却又摆出一脸无辜的人物形象。



图 12 话剧《伐子都》剧照

四是，色彩渲染情绪的作用。例如国家话剧院的原创话剧《简爱》，为了渲染环境气氛、增强人物形象的感染力、进行时空的转换以及表现具体环境中人物应有的心理状态和环境对人物的影响，就利用色彩与灯光作用下色调的不同对比以及化妆色彩的变化，在渲染气氛与调动情绪方面产生了极佳的效果。此外，在化妆造型中，根据季节的不同也要选用合时宜的妆容，比如说在寒冷的冬季可以选橘色、粉红色等暖色系，给人以欢悦、满足、温暖之感，同时也能表现出人物活泼、热情的性格；在炎热的夏季就应该选用蓝色、绿色等冷色系，给人以清爽、自然、恬淡的感觉，表现出人物安宁、静谧的气质。这就与前面所述色彩的表情

作用有异曲同工之妙。当然，所以的化妆都要考虑演员个人的肤色、气质，从而选择不同的色彩搭配。



图 13 话剧《简爱》剧照

此外，我们还需要提到色彩的一个特性——视错性。在化妆造型设计中，广泛利用色彩的错觉性，可以使角色的妆容贴近人物性格，起到出其不意的舞台效果。视错性，指的就是“在光影特定的条件下，通过色彩的变化来使演员的面部出现结构层次的错觉变化，利用点和线条的变化来纠正面容的不协调感，使人的眼睛发生错觉。”^[1]其中，包括色彩的冷暖对比、色彩的同时对比，以及色彩的膨胀与收缩感对比。在化妆造型中，运用视错觉可以达到预期理想的化妆效果，例如，可以通过运用深色来收缩脸型、运用亮色的膨胀感来扩大脸型，通过色彩对比来对脸型进行恰当的矫正；等等。化妆师需要大量卓有成效的舞台化妆实践，并不断总结经验，同时考虑演员的肤色特点，利用视错性效果打造出合乎剧情和人物性格的妆容。

化妆，是“形”与“色”的艺术。不同的形与不同的比例关系能够产生不同的形象特点，不同的色与不同的搭配关系又会产生不同的视觉效果；而形与色的结合则会产生形形色色、千变万化的妆容，刻画出各种各样、千奇百怪的人物性格。它们都会带给观众不同的情感体验。而色彩的调配直接影响到观众对舞台呈现的直观感受，美妙的舞台画面给观众带来的视觉冲击是永远被放在第一位的。哈佛大学艺术心理学教授爱因汉姆在论及色彩时，也这样说：“说到表情作用，色彩又胜过外形一筹。”^[2]真是乱花渐欲迷人眼，不仅仅是由于色彩所能带给我们的视觉刺激，更是由于在这样的视觉刺激背后暗躲着对情绪的控制。正如我们前面讲到的色彩的表情作用和情绪渲染作用。由此可见，恰当的色彩运用对于舞台来说，意义非同一般。

^{[1][2]} 色彩与化妆的关系[百度文库]. <http://wenku.baidu.com/view/24d9ff31cc06eff9aef80720.html>

图 11、12、13：来源于百度图源

对于化妆造型而言,色彩的作用在某种程度上已经胜过了外部造型的作用,同时外部造型的构思在很大程度上还依赖于色彩的描画,从而完成一个整体的化妆造型。在一个化妆造型中,我们通常会同时采用好几种不同的色彩,因此,在化妆用色的选择上就必须考虑到方方面面,例如色彩之间的搭配是否协调、用色是否符合特定妆容的要求(与演员的肤色、服装、配饰、发色等必须搭配)、妆容是否与预期效果达成一致;等等。因此,对于化妆师来说,色彩的巧妙运用是完成一个整体化妆造型的重要因素。

综上所述,在话剧化妆艺术中,色彩不仅渲染了舞台演出的气氛,更丰富了角色的情感,使人物的内心世界得以表达。上文已经说明,色彩是影响视觉最活跃、最重要的因素,它可以完全离开化妆艺术而独立存在,化妆艺术却做不到,因为它永远都离不开色彩的帮助。色彩,不仅可以为演员建立完美的视觉形象,而且还能赋予演员独特的个性。因此,在话剧化妆艺术中,我们应该善于挖掘色彩的美学价值,充分利用色彩渲染情感的潜力,使其转化为令人过目不忘的视觉冲击力,激发观众一起去感受和荡涤内心情感,将话剧艺术的真善美洒在观众的心灵上。因此,灵活运用色彩的规律和变化,帮助演员塑造人物形象,是化妆师对人物进行整体形象设计的重要手段。对色彩的完美应用,是话剧化妆艺术成功与否的关键因素

3.3 在体现角色性格化方面的影响

在戏剧舞台上,成功的化妆造型技术能准确、恰当地反映出剧中人物的性格特征、烘托出戏剧的氛围,并积极调动起观众的情绪,使他们对剧中人物留下深刻的印象。化妆艺术从属于整个舞台美术,是一种系统层面的综合艺术,其范围与技法有极大的丰富性。为了将生活中的各种神态更鲜明、更典型地再现于舞台以利于演员表演,艺术家们把对生活中人物表情和体态进行细致入微的观察,经过艺术的加工,创造出众多栩栩如生的脸谱。现代话剧化妆中通过借鉴这些高度夸张、高度凝练的脸谱艺术,有助于创造出形神兼备、光彩夺目的艺术形象。

正如黑格尔所言:“精神的表现尽管贯穿整个身体,却大部分集中在面部构造上。”^{[1](11)}世间人生百态皆出之于面部表情和体态,人的脸型、肤色及五官形态是人物性格化装造型的

^[1] 黑格尔 著,朱光潜 译:《美学》第二卷,商务印书馆,1981年版,第11页

重要符号。为使人物的性格特征更加典型、鲜明，化妆师需要运用各种技巧改变演员的五官比例、皮肤色质，甚至头型结构，还经常运用须发造型、装饰物件等辅助物件以增强和突出人物的性格特征。这些技巧都是在细部上进行操作，注重细节性，包括生理现象的细节、心理现象的细节、社会环境的细节、生活经历的细节、风俗习惯的细节、趣味爱好的细节，以及文化教养、环境熏陶等所赋予人的外部特征。

生理现象的细节和面部的生理结构，是化妆师主要的着墨点。人的脸形有方形、圆形、长方形等，假如从侧面来观察，人的脸型就是一个立体的三维图形，有不同的类型，随之也有不同的变化。在这点上，化妆师应该与雕塑家的视点一致，关注三维空间。而这里也是化妆师与雕塑家最大的不同。化妆师要在演员脸上进行雕塑，是在固有的脸型上进行加工。演员的脸型条件与化妆效果休戚相关。因为化妆师的虚构和想象可以无边无际，但是不能离开演员脸型这个固有基础，其构思和体现必须落实在具体的演员身上。如此，面部化妆就必须整体考虑演员的脸型条件、面部结构和皮肤质地，将之紧密地结合起来，那么化妆师的技巧就尤为重要了，不露痕迹才是最美的技巧。再看五官，也有相当丰富的形状：眼睛有凤眼、杏眼、三角眼等，眉毛有剑眉、八字眉、柳叶眉等，嘴有樱桃小口、地包天、元宝嘴等，肤色有粉白色、棕色、橄榄色等。头型、发型的变化更不在话下，千人千样，万物万状。这些自然的形象，提供给人物化妆造型以各色各样可灵活选用的符号。在现代话剧化妆中，可以运用极具个性特征的五官形态，强化人物的性格特征，以达到更好的艺术效果。

艺术贵在创造，化妆亦然。化妆师要根据不同演员、不同剧情、不同角色、不同性格等不同的条件下，创造出个性鲜明的人物外部形象。在中国话剧的化妆艺术上，一向提倡现实主义的创作方法，反对公式化、概念化和自然主义的一切粗浅和庸俗的创作方法。前面也有讲到，艺术形态与自然形态是有区别的。化妆形象是艺术形态，是经过艺术加工的形象，带有化妆师个人的好恶情感与意识形态，并且倾注了化妆师的心血、艺术理想，已经不再是自然形态的东西了。由此，现实主义的艺术是从生活的现象出发去揭示事物的本质，现实主义的化妆艺术也应该根据人物的性格、身份、气质等去真实地描绘人物的外貌特征，并且通过艺术形象的典型化，揭示生活的本质。可以说，化妆艺术本身，就是一项基于现实主义的创造性艺术。这再次让我们看到，舞台戏剧的化妆有其局限性，又有其创作的无限空间。因为脸谱的面貌并非天生，其图案花纹是人为地用色彩、图案纹理通过艺术加工而创造出来的。在创作时，脸谱的外貌就被赋予特定的涵义，要通过它表现特定的内容。这也就是脸谱的标识性，要求“人可以貌相”、“知人知面就知心”，也就是性格化的化妆。但是，我们不能粗浅地理解性格化的化妆，它并非是把人物性格全画在脸上。因为人物性格的独立性及其自身的

复杂性，只有随着故事的铺陈，在情节的具体发展中，通过演员的表演，才能将其充分地显示出来。所以，脸谱的性格化，归根结底是要表现出符合人物性格基本的精神气。

在此需要提及的是，脸谱化妆的夸张性，主要是彰显人物的性格特征，以达到鲜明而富有美感的艺术舞台。例如，生、旦角色之所以把眼睛、眉毛吊得那么高，而且描得那么黑，就是由于舞台演出的需要，能把剧中人物烘托得更鲜明且神采奕奕。再如，净、丑的脸谱，亦常将眉、鼻窝、嘴等夸张地拉大、变形，以便能吸引观众的注意及突显人物角色的性格化。

除了具个性特征的五官形态之外，人的装扮形态也是表现人物性格特征的造型符号，它包括发型、胡须、饰物等。男子的胡须也具有修饰的可能性，利用他们不同的胡须样式构成与众不同的自我形象。除了发型、胡须之外，各类饰物也是装扮的手段。最早的装饰品有骨、兽牙、贝壳等，之后，人们的装扮形式不断改变，与时俱进。还有各类珠宝首饰，如项链、手镯、耳环、戒指等，它们不只是装饰品，更是身份和地位的象征，化妆师可以借助它们塑造人物的性格特征。同时，也说明了很重要的一点，表现人物性格依然是舞台化妆的重中之重。

随着时代的发展，现代戏剧化妆也不断吸收影视化妆的方法与技巧，不再使用“脸谱化”的化妆方法。尤其是话剧化妆，更注重生活化与真实性，着重把握人物的性格与心理，从妆容上进行角色的情感表达。话剧《茶馆》的化妆造型中，化妆师就试着通过三个主要人物五十年的风雨沧桑，一生的坎坷遭遇，在人生旅途上苦于挣扎，到头来一无所得，只留下满脸的皱纹和大大小小的痍痣，构成一副副愁眉苦脸的惨相，给观众以历史的启示。里面许多人物的造型都运用了生理的细节改变演员的形象。像庞太监眉弓上的肉瘤，以及鼻子、嘴、眼睛的变形，外形的丑化给人以厌恶之感；二德子的歪脸、刘麻子的麻脸，在一定程度上增强了人物形象的鲜明性；三个老头儿的苍老的皱纹、密布的寿痣、松垂的肌肤，表现他们历经坎坷、饱经沧桑的人生旅程，给他们留下的历史“遗迹”，为显示他们各自的性格变化和命运遭际，都起到一定的作用。





图 14 话剧《茶馆》剧照

我们通过化妆不仅仅是改变演员的外形外貌,更重要的是准确而又深刻地揭示人物的内心世界,加强其自身的表现力。以经典话剧《雷雨》为例,作者曹禺最宠爱的角色——繁漪,是一个被称为拥有“最雷雨”的性格,又有“最残酷的爱和最不忍的恨”的女性,是一个让人因为她的“不可爱”而感到她“可爱”的女人。她是该剧最突出的女性形象,既经历了新旧时代交替的变化,也经历了个人独特的人生遭遇,在思想上、心理上显示出了极大的矛盾与变化,给观众留下了深刻印象。我们知道,人的思想活动、心理变化等心理现象,本来就与人的气质、秉性有关,也与其所处社会环境有关。当思想活动、心理变化表露于面部的色彩、表情、肌肉,以及由于心理变化引起的五官改变等,有时也可以作为化妆细节适当地给予外部的描画与装饰,帮助演员更好地表现人物的心理、个性变化。本剧的化妆造型就充分把握了这位极富个性特色的女性的性格和心理,精心设计人物形象,呈现出良好的舞台效果,也得到了观众的认可。这部话剧也不断排演,一直保持着旺盛的生命力。



图 15 话剧《雷雨》剧照

另外,在现代戏剧演出中,还常常出现这样的情况,即很多演员的外形外貌常常与角色不符合,就需要化妆师通过不同的化妆技法来重塑演员的形象,以达到角色的需要。这是化妆工作的重要目的,即通过化妆艺术处理使演员符合于人物的生理特征。如一个四十多岁的中年演员要扮演孙玉姣——一个袅娜多姿、娇巧玲珑的少女形象,就只有通过化妆手段才能

达到理想的舞台效果。又如，一个青年演员扮演百岁的佘太君，也必须通过化妆的修饰，才能将两鬓斑白而又老当益壮的巾帼英雄形象呈现给观众。如果扮演的是农村老人，妆容上就要突出人物终年面朝黄土背朝天辛勤劳作的特征，要加深皱纹，同时加深面部色彩，色彩上偏红褐色。所以，化妆造型师需要观察、探究各种各样、形形色色的人，他们怎样形成了不同的性格，而各种不同性格的人又会有不同的外部特征。因为一个人的性格、气质、修养等，都会以不同的形式不同程度地反映在容貌上。

法国剧作家巴尔扎克对人的面容曾经有过十分精采的比喻：“那就像一片干涸了的湖底，从中可以看到所有养育过它的一切源泉的遗迹。”^{[1](71)}性格化的化妆，就是要充分运用这“一切源泉的遗迹”，塑造出各具鲜明性格特征的人物形象，把角色内部最本质、最性格化的特征显示在演员的外形上，使之与角色的神情气质、特定经历吻合。比如著名话剧《伐子都》，在人物的性格化妆上就是一个非常成功的例子。

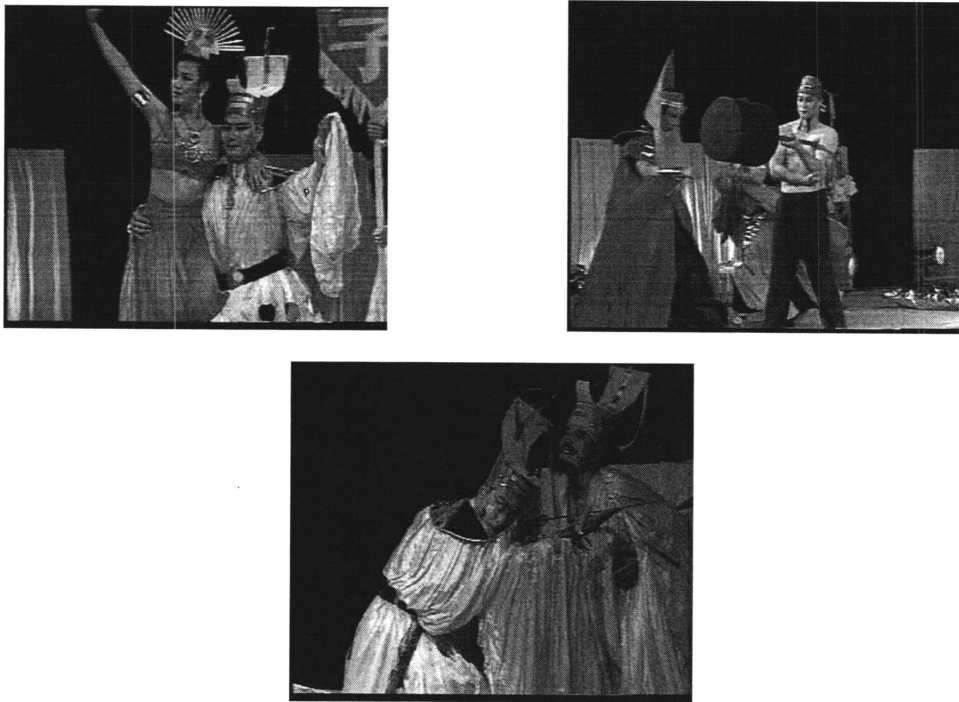


图 16 话剧《伐子都》剧照

如果把各种艺术细节作为性格语言符号，在这里存在一个“语境”和“语义”的关系问题。一位语言学家发现，把同一个符号放在不同的符号序列里，其意义不同。对于化妆来说，同样的细节用在不同的面孔上，放在不同面孔的不同部位上（语境不同），其内涵（语义）可

^[1] 巴尔扎克 著，李健吾 译：《巴尔扎克论文选》，新文艺出版社，1958 年版，第 71 页
图 14、15、16：来源于百度图源

能不同。人物性格的外在表现不可能有固定模式，亦无短期的规律可循，而是异常复杂的自然现象与社会现象。唯有凭借长期的生活经验和创作实践，方可建立起自己独到的审美意识和审美素质，才能发现并创造出人物形象的外在特征美及其所蕴含的人物性格内涵。

由此我们可以看到，化妆艺术的创作立意在塑造典型的艺术形象，并非是对粗糙的生活原貌进行形象修饰。舞台上一个典型人物的完成，需要多方面的塑造和刻画，性格化的化妆造型则是这诸多因素中不可缺少的，其重要性就在于性格的刻画总是体现时代、社会和阶级的特征，具有很大的概括性，对生活的现实有所涵盖，对实践的历史有所提示，不仅有审美的功能，也有认识的功能。

结 语

京剧脸谱以其饱含寓意的象征图案和线条色块,彰显其不朽艺术魅力的同时,传达出中华民族独特的文化习俗与群体性格。它凝结着戏曲艺术内在的审美特质,透过其艺术特征所表现出对中国话剧化妆艺术的影响,我们能够了解并感悟到,脸谱是在人们原有的五官位置及比例中,利用了生活面像中的基本色调,将五官比例夸张化、性格化、虚拟化及象征化,而且更增添了许多装饰性的色彩,达到整体画面生动、活泼的艺术效果,以及寓意了人物角色性格化的表征。在中华民族的审美观念里,“神韵”是无形的,但又是“形”的主宰,写形要为传神服务,即所谓的“离形得似”、“遗貌取神”。这与戏曲角色创造的审美特征“貌离神合”是一致的,它被解释为程式的间离性与传神的幻觉感相融合的审美特征。这种幻觉感不是在舞台上,而是在观众心中。

京剧的舞台艺术是以“有限的时间与空间,去创造无限的时间或空间”。以京剧脸谱的化妆艺术而言,它是在人体比例约七分之一或八分之一的窄小范围中,用勾揉、抹涂的方式,以“无声的语言”创作及虚拟各种人物角色的性格化、类型化,及在舞台有限的空间中,彰显人物的扮相,以便吸引观众的注意及提升艺术的审美效果。脸谱是确立使演员角色“明白易懂”的象征关系,演员的不同脸谱,即是不同象征符号的改变。在此基础上,话剧化妆则更是要在神似与形似上具有创造性,从而赋予角色以新意与深意。同时,色彩在现代话剧化妆中依然有着极强的“寓褒贬、别善恶”的伦理道德功能,也受到现代审美趣味的冲击,以及戏剧表演艺术特征的制约,灵活运用色彩的规律和变化方可构成色彩美在现代话剧化妆艺术中的丰富体现。

京剧脸谱的艺术特征对中国话剧化妆可谓影响深远,受本人的理论水平和知识结构所限,在论述的深度和广度上可能还有待进一步的研究推进,在具体行文中也必然存在一些不足的地方,还望各位同学、师长不吝赐教。

参考文献

- [1] 黄殿祺. 中国戏曲脸谱. 北京工艺美术出版社, 2001 年 6 月。
- [2] 栾冠桦. 角色符号: 中国戏曲脸谱. 三联书店出版社. 2005 年 1 月。
- [3] 梨园传奇—戏曲、脸谱故事. 浙江文艺出版社, 1985 年 1 月。
- [4] 张庚学术研究文集. 中国戏剧出版社, 2005 年 1 月。
- [5] 戏曲研究: (第七十三、七十四辑), 中国戏剧出版社。
- [6] 钮骠. 中国戏曲史教程. 文化艺术出版社, 2004 年 8 月。
- [7] 涂沛. 中国戏曲表演史论. 文化艺术出版社, 2002 年 10 月。
- [8] 麻文琦, 谢雍君等. 中国戏曲史. 文化艺术出版社, 1998 年 1 月。
- [9] 赵景勃主编. 戏曲角色创造教程. 文化艺术出版社, 2004 年 11 月。
- [10] 胡芝风. 戏曲演员创造角色论. 上海文艺出版社, 1994 年 7 月。
- [11] 陈幼韩. 戏曲表演美学探索. 中国戏剧出版社, 1983 年。
- [12] 杨非. 中国戏曲导表演专论. 中国戏剧出版社, 2003 年 11 月。
- [13] 黄殿祺. 中国戏曲脸谱文集. 中国戏剧出版社出版, 1994 年 5 月。
- [14] 盛华等. 中国戏曲脸谱欣赏. 人民音乐出版社出版, 2002 年 10 月。
- [15] 叶大兵, 叶丽娅. 头发与发饰民俗. 辽宁人民出版社, 2000 年 3 月。
- [16] 徐家华. 舞台化妆设计与技术. 中国戏剧出版社, 2006 年 12 月。
- [17] 岑大利. 中国发式习俗史. 云南教育出版社, 2001 年 11 月。
- [18] 沈从文. 中国古代服饰研究增订本. 商务印书馆, 1992 年 8 月。
- [19] 李孟明. 脸谱覃思. 南开大学出版社, 2003 年 5 月。
- [20] 中国大百科全书·戏曲. 中国大百科全书出版社, 1998 年 10 月。
- [21] 宋生贵. 诗性之魅艺术美学新论. 内蒙古大学出版社, 2006 年 12 月。
- [22] 朱立元. 美学. 高等教育出版社, 2001 年 6 月。
- [23] 陈幼韩. 戏曲表演美学探索. 中国戏剧出版社, 1985 年 3 月。
- [24] 黑格尔(著), 朱光潜(译). 美学: 第二卷. 商务印书馆, 1981 年。

致 谢

回想起三年以来的研究生学习和期间在中央戏剧学院舞台美术系进修人物造型时，得到很多老师和同学们热情、有力的帮助和支持。在此，我向他们（她们）表示真诚的感谢！

首先，从开始的论文开题到今天论文的完稿，承蒙我的导师赵志生老师，在论文的撰写和修改时倾注了大量的心血。此外，还要感谢那些对我们教诲的每一位老师——宋生贵老师、高明霞老师、徐英老师、苏伊乐老师、曹莉老师、包晓兰老师、李树榕老师、赵一东老师、李欢喜老师、赵林平老师、乌力吉老师，在各位老师辛勤的教导下，对我们学习起到了引导和帮助。

在此，我再次十分的感谢曾经帮助过我的每位老师和同学！