

分类号:

学校代号: 11845

UDC:

密级:

学号: 2111217009

广东工业大学硕士学位论文

(工程硕士)

论中国传统戏剧艺术元素在水彩画
创作中的运用

李玉婷

指导教师姓名、职称: 张洪亮 教授

学科(专业)或领域名称: 工业设计工程

学 生 所 属 学 院: 艺术设计学院

论 文 答 辩 日 期: _____

A Dissertation Submitted to Guangdong University of Technology

for the Degree of Master

(Master of Engineering)



Y2795587

Theory of traditional Chinese drama elements used in w
atercolor painting creation

Candidate: Li Yuting

Supervisor: Zhang Hongliang

June 2015

School of Arts Design

Guangdong University of Technology

Guangzhou, Guangdong, P. R. China, 510006

摘要

中国传统戏剧艺术是传承中国传统文化的集大成者，是极富个性美学特征的一种艺术形式。戏剧服饰与脸谱艺术形式所具有的装饰性、夸张性的形式美、表现性、对生活的概括性及人物性格的拟化，都有着浑厚的意蕴美，是中国传统文化基本美学思想的一种反映。探究其色彩语言和视觉符号并深层挖掘其蕴含的传统民族文化内涵，可以让我们觅见更多可供创作借鉴的题材与创意。京剧服饰与脸谱所蕴含的艺术内涵及其所承载的文化精神，通过相应的表现手法折射传统美学之大“道”，同时又作为自身内在灵魂活跃在人们的视野里，机具积极的意义和启发作用。在当今的全球化时代，只有民族性的才是世界性的，水彩画若要扎根于中国，必然要在传承与发扬中国传统文化的前提下开拓创新。

本文主要通过研究中国传统戏剧艺术的“形象”与“意象”，分析京剧服饰与脸谱艺术中色彩的文化内涵及其情感表达，总结分析其创作与表达规律，并尝试将其作为一个可供实践的元素运用到水彩画创作中去。

关键词：戏剧服饰 脸谱 京剧人物造型 水彩民族性 水彩意

Abstract

Chinese traditional drama as a successor of Chinese traditional culture is an art form highly condensed with characteristics of individuality aesthetics. The basic aesthetical ideology of traditional culture is mirrored in its costumes and masks, which synthesize the aesthetic implication of decoration, exaggerated formal beauty, life succinct summary and mimic of personality. Numerous creation subjects and inspiration can be dug out both from costumes' color style and masks' visual pattern, and furthermore, the connotation of national and traditional culture carried by. "Dao" taken for the soul of traditional aesthetics can be reflected out from the artistic connotation and culture spirits contained in Beijing opera costumes and masks, by virtue of fitted expression means, in the meanwhile, make a positive and inspiring affect to people. In the globalized world era, National is the world. Watercolor painting should be developed trending the Chinese traditional culture so as to flourish in China today.

This article gives a study on the visible and invisible imagery of Chinese traditional drama, analyses the culture connotation and expression of emotion in the Beijing opera costumes and masks art. A creation and expression means is summarized, which could try to be utilized as an artistic element in the practices of water color painting.

Keywords: The elements of Chinese opera, Beijing Opera costumes, Beijing Opera Facial Masks, Beijing Opera characters, Water color creation

摘 要.....	I
Abstract.....	II
目 录.....	III
Content.....	V
第一章 绪论.....	1
1.1 课题来源.....	1
1.2 研究背景及意义.....	1
1.3 国内外研究现状及分析.....	2
第二章 中国传统戏剧元素概论.....	5
2.1 京剧服饰.....	5
2.1.1 京剧服饰的色彩运用.....	6
2.1.2 京剧服饰的情感表达.....	11
2.2 脸谱.....	13
2.2.1 脸谱的色彩运用.....	14
2.2.2 脸谱的情感表达.....	16
第三章 中国传统戏剧艺术与水彩画创作的潜在联系.....	18
3.1 中国画与中国戏剧——异曲同源.....	18
3.1.1 美学思想的统一性.....	18
3.1.2 美学特征的统一性.....	19
3.1.3 艺术表现手法的统一性.....	20
3.2 中国画与水彩画——同体异质.....	21
3.3 水彩画与中国戏剧——异曲同工.....	23
第四章 试论中国传统戏剧元素在水彩画中的运用可行性.....	25
4.1 取其形.....	25
4.2 承其色.....	29
4.3 传其神.....	32
结 语.....	37

参考文献	38
攻读学位期间发表论文及学术成果	40
学位论文独创性声明	41
致 谢	42

Content

Abstract	I
Abstract	II
Content	III
Content	V
Chapter1 Introduction	1
1.1 Subjects source	1
1.2 Research background and significance	1
1.3 Research actuality.....	2
Chapter2 Introduction to Chinese traditional drama	5
2.1 Beijing opera costumes	5
2.1.1 The Color application of Beijing opera costumes	6
2.1.2 The emotion expression of Beijing opera costumes.....	11
2.2 Beijing Opera Facial Mask.....	13
2.2.1 The Color application of Beijing Opera Facial Masks.....	14
2.2.2 The emotion expression of Beijing Opera Facial Masks	16
Chapter3 The potential relationship between Chinese traditional drama and water color creation	18
3.1 Chinese painting and Chinese drama - The common origin	18
3.1.1 The uniformity of aesthetics ideology	18
3.1.2 The uniformity of aesthetics characteristic.....	19
3.1.3 The uniformity of artistic methods.....	20
3.2 Traditional Chinese painting and watercolor painting - The common appearance, but distinct essence.....	21
3.3 Watercolor painting and Chinese opera - The common essence, but distinct appearance	23
Chapter4 On the feasibility of the elements of Chinese opera using in watercolor painting	25

4.1 Picking up the shape.....	25
4.2 Inheriting the color	29
4.3 Illuminating the spirit	32
Conclusion.....	37
References	38
Published papers and academic achievements during the degree	40
The original statement	41
Acknowledgements	42

第一章 绪论

1.1 课题来源

一直以来，我对中国传统艺术元素都有一份说不清道不明的情节，一切跟中国传统艺术相关事物都恨不得去探个究竟。

09年的一次下乡采风，恰逢当地村里的“送戏下乡”活动，据说是党中央给下级偏远地区传播中央政治思想的。我寻思着也去凑个热闹，遂与三五同门聚集到舞台下等看大戏。节目毫无新意，看得人极是烦闷，欲离开。这时，铜锣、小鼓响起来，一位身着大黄蟒背插四面旗帜的京剧演员在一声吆喝下不缓不急地步入舞台。他嘴里念念有词节奏分明，但我却被这精美的演出服装震慑住了。黄色亮面丝绸做底，上有盘龙飞天跃于海面，衣周金线收边，高筒黑靴一尘不染鞋底洁白如新，好不霸气！流连忘返，至晚会闭幕。这是我第一次近距离观赏京剧，在心里由衷地对它的服饰竖起了大拇指。

自那以后，就对京剧产生了极大的兴趣，渴望对其进行研究与分析并将其精华之处运用至所学专业领域，所以在本科毕业期间我尝试着就传统戏剧元素创作了一组两幅水彩画。有幸读研，我以水彩画作为主修的方向，寻思着继续探究中国传统戏剧艺术元素，并继续尝试将其运用于水彩画创作当中。

经过一番追寻发现，对于水彩民族性研究的文章非常多，关于中国传统艺术分析的文章也是琳琅满目，单纯研究戏剧唱腔、服饰色彩、纹样素材等等的文章更是多如牛毛，间有少量关于戏剧京剧艺术元素运用于平面设计、产品设计、服装设计，而将其运用于绘画创作的文章却凤毛菱角。我认为这种将理论与实际相结合的探索，就是一个值得研究的突破口。

经与导师商讨，一致认为，此课题可论。

1.2 研究背景及意义

水彩画最早起源于欧洲，兴盛于英国，从十九世纪末在上海逐渐传播开来。直至现在，在中国的发展已有 100 余年的历史。随作为外来画种，但使用水作为调和颜料的画法与中国画极为相似，故很快被国人所接受并发展起来。

传入中国以后，水彩艺术得到迅速发展，取得了可喜的成绩，但作为只有一百多

年历史的舶来画种，中国的水彩艺术仍处于发展之中，还存在很多问题需要我们去研究并解决。研究中外水彩画两者间的异同，可以更好地探索中国水彩画发展的道路和方向。

对国外水彩的盲目跟风 and 片面的借鉴，导致了大量的模仿和克隆他国风格及形式，最终的结果就是使得中国现代水彩没有了自己本民族的特色。因此，中国当代水彩必须要思考和应对的问题是如何将中国民族特色的文化与水彩有机的结合起来。水彩画在中国的发展始终与“中外融合”的道路分不开，在继承外国水彩技法的基础上，如何树立水彩画的中国特色、民族风格和时代精神俨然成为当今水彩绘画工作者关注的话题与焦点。

中国传统戏剧艺术种类多历史久，而京剧自清朝诞生便在众多剧种中独占鳌头一枝独秀；它的分布以北京为轴心，辐射全国；它以其独特的表演风格、丰富的文化内涵、鲜明的艺术语言打动广大曲迷，成为了传播中华民族传统文化的特殊手段之一。京剧与中医、国画并称为中国三大国粹；其色彩搭配原则、造型艺术、情感表达在传统京剧艺术表现中尤为突出。传统京剧的服装色彩搭配继承了中国民族艺术色彩装饰传统，具有高贵典雅、和谐鲜明、纷繁华丽又不失朴实淡然的艺术特色，把中华民族传统的独特色彩表现手法及形式美法则展现得淋漓尽致。

对传统戏剧京剧装饰色彩表现手法、造型艺术及情感表达方式的探究与阐释，对我国现代水彩画创作乃至其他各类画种、门派的发展与进步都起着相当积极的作用。京剧与水彩虽然涉猎面不同，前者是动态艺术，后者是静态艺术，但同属艺术范畴。这两门跨越界限的艺术发生相互碰撞、融合时，必能产生不同凡响的艺术成就，相辅相成，相互包容。中国水彩在探索具有中国民族特色的道路上，必将与京剧艺术缠绵不休。

研究中国传统戏剧京剧艺术元素可以为水彩画创作开辟新的创新思路，在借助京剧色彩观、情感表达等多方面提供的理论依据，在水彩画创作上寻求内容及形式上的突破，对培养和提高艺术创作者的能力和思维起到一定积极作用。水彩画创作者在具备创新意识及理论基础的前提下，必须具备较强的绘画能力，将具有中国传统特色的戏剧京剧元素与水彩艺术相结合，开拓具有民族特色的当代水彩新局面。

1.3 国内外研究现状及分析

经过对多国外水彩画的历史资料及其代表作品的阅读与研究，得知英国对水彩画

的发展和研究方面是有着非常突出的成就，以前水彩仅是作为油画前的小稿使用，英国人将其从油画的附属中独立出来，成为英国的民族艺术，累积的丰富经验及做出的突出成果至今仍是各国水彩画学习的楷模。英国人对水彩画领域的开拓创新，无论是在高度写实、丰富表现力方面（技法方面）还是在水彩材料完善理论研究（材料方面）或是现代水彩化模式的成长（发展前景）等方面都取得了很大的成就。比如威廉·透纳（作品集《J.M.W. Turner: The World of Light and Colour》）、理查德德·波克斯·波宁顿为代表的英国著名水彩画家，皆留下了许多传世之作供后人瞻仰。

美国在 20 世纪以来水彩画发展得很快，成为其主流画种之一，他们的水彩受商业影响比较大，画面色彩艳丽，笔触大、流畅，透明感较强。学术流派纷繁，优秀画家辈出。例如安德鲁怀斯（生平与作品《Andrew Wyeth: Memory & Magic》）查理斯雷德（译有《新世纪水彩人物画技巧》）等水彩画家的作品都给人留下了深刻的印象。虽然水彩发源于异国他乡，却与中国水墨画有异曲同工之处。所以当代中国的水彩画既有英国水彩画的传统参照，又有中国水墨画的意蕴特点，既可名状亦可抒情。以刘寿祥（主编《创意水彩》）和陶世虎为代表的作品既真实展现客观事物，又不失艺术性；以张洪亮（主编《水彩画教程》）为代表的作品色彩浓重，深情满载。

在国外文献中多以发展水彩画、水彩绘画语言等概念，少整体民族性的概括、研究及总结，多偏向于技法、形式语言的基础性质研究相对较少。在传统的继承、本体语言的丰富及突破、向其他画种的借鉴融合方面缺少综合性的研究。中国当代水彩必须要思考和应对的问题是如何将中国民族特色的文化与水彩有机的结合起来。水彩画在中国的发展始终与“中外融合”的道路分不开，在继承外国水彩技法的基础上，如何树立水彩画的中国特色、民族风格和时代精神俨然成为当今水彩绘画工作者关注的话题与焦点。

国内对于戏剧的研究已到达炉火纯青的程度，尤其是京剧的发展更是空前日下。其中由刘琦所著的《京剧行头》将戏剧京剧的十蟒十靠如数家珍，条理清晰，让读者对京剧的套路一目了然；由赵少华主编的《中国京剧服饰》从京剧服饰的起源、发展至今交代得有条不紊，书内配图更是令郎满目，是人应接不暇；由赵梦林主编的《中国京剧脸谱》中将脸谱的谱式归为几大类，每一类再逐一分析其创作构思与原则，深入浅出，循序渐进。

中国特色及民族风格，即是把中国传统艺术元素与新晋的水彩融合为一，迸发出

与西方不一样并带有浓浓中国味道的新一代水彩。基于水彩的民族性，结合中国传统戏剧元素的启示，给我们的在水彩画创作实际操作中提供了许多可行性建议。这种理论与实践相结合的方式将给我们的研究带来极大便利。

第二章 中国传统戏剧元素概论

中国传统戏剧中，京剧的服饰、脸谱的色彩及情感表达尤为突出，其个性极强的色彩搭配，给人带来一种前所未有的、独特的审美情趣。本章将尝试从戏剧京剧的三个方面：程式化、象征性、情感表达来阐释京剧服饰的赏心悦目不仅仅来自于其颠覆的装饰性给人带来极大的视觉冲击力，同时，它的程式化与象征性特征也是塑造剧中人物的、不可或缺的重要组成部分。

如我们所知，色彩本身是不具备情感的。但当人的情感与色彩相结合的瞬间，色彩便焕发了生命力，成为人们传达、表现、宣泄情感的一种有效途径。色彩俨然成为了一种载体，承载着许多人的内心狂放与梦想。中国传统戏剧京剧以其个性极强的色彩搭配、独特的审美情趣，引起了世界各地人们的追捧。在京剧艺术的色彩搭配里，尤为擅长运用强烈的色彩对比是烘托人物性格特征及故事氛围；通过运用多种纯色的差异而又协调的组合搭配，在表现美艳绝伦的舞台效果的同时，充分地展示曲中人物的性格与情感，“以美取胜，以情动人”。



图 2-1 梅兰芳《贵妃醉酒》

Figure 2-1 Mei Lanfang “Gui fei zui jiu”



图 2-2 京剧《霸王别姬》

Figure 2-2 Peking Opera “Ba wang bie ji”

中国戏剧有门派众多，京剧当属其中佼佼者，除了优美的唱腔，我觉得更引人入胜的当属它那五彩斑斓的戏剧服饰（图 2-1、2-2），其也因具有独特的艺术欣赏价值，而声名大噪。

京剧服饰是具有中国特色的传统服饰，行内人称“行头”。它源于生活，又远离

生活，基本不具备实用性，更具备装饰性、观赏性和表演性。服装设计上运用了大量夸张、变形、象征等艺术手段，色彩大胆而鲜明，具有极强的可识别性。华美的京剧服饰的艺术价值及整体美感是相得益彰的，其源于中国传统服饰文化，吸取民间艺术精髓和部分民族服装的特点与风格，中国传统的审美与文化观念在这得到了最充分的体现与表达。其美学价值怎止于一件精美的刺绣服饰？更像是一幅思想独特、色彩绚丽、意境丰富的立体画卷；民族色彩特征极强，极大地丰富了现代装饰艺术的创新意识与视觉语言中国传统戏剧京剧除了惟妙惟肖的美妙旋律，其美轮美奂的舞台服装同样备受瞩目。在中国传统“五色观”的影响下，传统戏剧京剧色彩的审美原则常用有限来表达无限、用整体直观表现具体形象、用单纯纯粹来表现丰富多彩。在戏剧京剧的服饰色彩上常常表现为：色彩单纯明快、色块比例对比差异等等，装饰趣味浓厚。

戏剧京剧的服装色彩上与西方话剧强调的写实性的色彩变化不一样，较倾向于追求平面的装饰效果。其中运用的色彩强烈的补色对比、高纯度的色调对比，平添了不少平面装饰趣味。尤其是服装色彩的明度、纯度和色相上的对比都颇为强烈。但是为了寻求调和及变化的平衡，往往需要在调整色彩的面积比例上下功夫，总体上追求协调的大面积的构成与对比。

中国传统戏剧京剧服饰是京剧艺术及其重要的组成部分，对于塑造剧中人物的形象与性格特征起着极其重要的作用，特别是服饰造型与色彩搭配堪称戏剧一绝。

2.1.1 京剧服饰的色彩运用

2.1.1.1 京剧服饰色彩的程式化 在京剧舞台上，色彩的重要性无需置疑，色彩是创造环境、塑造人物不可或缺的先决条件。风骚数百年，舞台上出演的一代又一代宫廷兴衰、皇侯将相、才子佳人，其服装色彩处理上势必受其封建等级观念的影响。中国传统文化中强调‘中庸’之道，强调统一性，反对个性的过于张扬。在这种传统哲学思想的影响下，中国的艺术形式也似乎存在着那似有似无的程式化。从传统的民间艺术色彩中我们可窥窃一二；民间艺术很少进行个性的色彩表达，依靠古人的成法设色，几千年来所沿用色彩也较为稳定。戏剧也一样，那为何戏剧会具有如此程序化特点？戏剧专家陈多在他的《戏曲美学》如是道：“由于戏剧是以舞容歌声作为表演手段，距离生活真实形态较远，它的创造过程非常艰巨，需要长期积累，且不易取得更新换代的突破；它的欣赏又有赖于观众以共识来加以补充、认同。因而在一定时期内把这些具体表现方法作为程式固定下来，是有其必要的。”另外，“戏剧程式化特点

的根本意义在于按照音乐化、舞蹈化的要求来设计、处理戏剧表演；其中成就较高，可以作为范本、规范沿袭使用的部分，便成为程式。论其实质，它不过是尤以歌舞演故事所衍生出来的必然现象；只不过是舞容歌声中创作较完整，可以传袭下去的部分。”¹当然，戏剧的这种程序化并不仅仅才在于其表演中，其戏剧艺术文学、服装、舞台美术等也统统括入囊中，其程序化在戏剧服装色彩方面尤为明显。

历朝历代都有其官服，直到明代才有固定模式，京剧服装也是以明代官服为基础改良而成，京剧出自民间，具有鲜明的民族风格，产生中国人传统文化观念和审美观念的充分体现。后到了清朝，也做了一部分改进。它在漫长的历史长河中传承了下来，是中国传统服饰的一个缩影、积淀。因此，京剧服装已经不仅仅是日常生活服装的一种再现与模仿，也不是在生活服装上进行了简单的改良，其就是专门为了京剧演出的特殊服装、舞衣。这些服饰经过长年累月的积淀与演变，京剧服装大致可分为五大类：蟒、靠、帔、褶、衣；并且在服装色彩上也做出了规划：“上五色”及“下五色”。传统京剧服饰的色彩搭配变化得并不多，缘由是在京剧发展的过程中遭受了诸多因素的制约。京剧服装是不论朝代不论季节变更而变更的，所以其服装在种类上不过四五十种；因此，京剧在塑造人物的时候往往仅能依靠十蟒十靠的制度，在这种制度下想要完美塑造人物性格、剧情、处境等就得依靠色彩、服装纹样及上五色、下五色的运用才实现富丽堂皇的环境或是穷困潦倒的处境的人物特征及情感等。



图 2-3 戏剧成亲环节

Figure 2-3 Marriage in Drama

2.1.1.2 京剧服饰色彩的象征性 京剧这门艺术源于生活，用色在很多方面自然沿

¹ 陈多著，戏曲美学，成都：四川人民出版社，2001

袭着中华民族的传统用色。在中国，浓重的色彩相当受百姓欢迎的，比如对于红色、蓝色、绿色的偏爱，也反映到了京剧服饰用色上。比如大婚之喜，上至皇家贵族，下至平头百姓，婚宴上决不可缺少那一抹红（图 2-3）；哪怕是潦倒的穷困人家，在堂上也得给新娘子披上“红盖头”以示喜庆。当然红色不仅仅用于婚宴，绝大部分喜庆、庆功、贺寿等等都使用红色营造气氛，象征着祝福太平欢乐祥和，是囍。

中华民族的文化源远流长，博大精深，这也冥冥注定了中国传统京剧色彩必受其影响。作为中国历史上一位著名的专制帝王，汉武帝在思想文化界首开“罢黜百家，独尊儒术”之政策，确立了儒家思想的正统与主导地位。且看儒家的色彩观，从“礼”的规范为起点，把色彩“赤、黄、青、无彩色、黑、白”定义为正色，而其他颜色诸如绿、紫、橄榄等等定为间色。正色与间色相对，那就是“不正”之色。而这正色的定义又是从何而来？战国时期以前就有“五行学说”，古人将五行学说与色彩的运用相结合，分别把青、黄、赤、白、黑对应喻为五行的木、火、土、金、水。这五色体系自那起奠定了华夏色彩美学观的基础。儒家思想被历代皇帝奉为正统思想，因此，儒家的色彩观也在华夏民族的色彩选择上提供了一个标准，在色彩的选择上更趋向儒家色彩观，京剧服装色彩也不例外。京剧人物都是按照等级来装扮的，行内有个不成文的规定“宁穿破不穿错”，说得正是此理。冯沅君在其《孤本元明杂剧钞本题记》有这样一段话“贵贱有别、贫富有别、善恶有别、文武有别、老少有别、番汉有别。”²简短的 24 字就把等级区分括入囊中。观众在观看京剧的时候通过分辨人物身上的服饰特征来识别人物所扮演的角色，演出者穿什么演什么都有章可循。

前面曾提到儒家色彩观的正色与间色，正色被界定为尊贵的颜色，那间色理所当然就是卑贱的代表色。上五色多属正色，达官贵人，皇亲国戚等地位显赫之人服装色彩多用此色系；而下五色多属间色则多用于贫民人家，诸如门卫、掌柜、小二、丫鬟、家丁等下等角色。总而言之，穿上五色的角色社会地位是一定会高于穿下五色的；服装色彩运用肯定是根据角色的年龄、身份、地位不一来选用的，这样也对烘托人物性格特征起到很好的作用。除此之外，服装色彩也代表着人物情感及性格。白色象征圣洁俊秀深不可测，黑色象征庄重正义，红色象征忠正刚毅，黄色象征高贵富丽，蓝色象征儒雅洒脱等等。如包公的大黑袍；关公的绿袍红脸都有其的代表意义（图 2-4、2-5、2-6、2-7、2-8、2-9）。

² 冯沅君著，孤本元明杂剧钞本题记，商务印书馆，1944



图 2-4 正色 刘淑君
Figure 2-4 Pure Color Liu Shujun



图 2-5 正色 包拯
Figure 2-5 Pure Color Bao Zheng



图 2-6 正色 关公
Figure 2-6 Pure Color Guanyu



图 2-7 间色 小衙差
Figure 2-7 Turbid Color Minor Official



图 2-8 间色 老仆
Figure 2-8 Turbid Color Maid



图 2-9 间色 丫鬟
Figure 2-9 Turbid Color Maid

诸子百家之中儒家对后世影响深远，道家、佛教，其思想对中国传统色彩观带来的影响一样不容小觑。道家崇尚自然，回归单色色彩观；佛教则崇尚白、金的色彩观。道家崇尚黑色，即玄，把所有颜色混在一起既是黑色，黑色乃众色之主；大面积的黑色给人以神秘、静寂之感，影响深层。这种色彩观也对社会很多方面带来影响，尤其是文学艺术方面，比如绘画。汉唐之后黑色渐渐占据绘画领域，社会各界的知识分子、达官贵人、文人雅士皆倾醉于水墨当中。“墨即是色”，墨的浓淡变化带出色的层次变化，“墨分五彩”，色彩缤纷用多层次的水墨色度多次染色所取代之。比如，北宋的沈括《图画歌》云：“江南董源传巨然，淡墨轻岚为一体。”说的就是水墨画。唐宋人画山水好用湿笔，出现“水晕墨章”之效，元人开始使用干笔，墨色变化层出不穷，有“如兼五彩”的艺术效果，这种别有一番韵味的绘画效果称之为“墨韵”。唐代王维因此对画体提出“水墨为上”的感叹，后人宗之。自那以后水墨画在中国绘画史上的至尊地位更是牢不可破。道家是把黑发挥到极致的一个主张，而佛教则是把白带到了另一个极端——以白象征西方极乐世界，白是圣洁之色，在五行中代表西正方属西方净土。

在传统五色观的熏陶下，京剧服饰色彩的搭配原则也多以单纯预示丰富，以有限表达无穷，用直观整体比喻形象无尽。京剧服饰色彩简洁明快，块面与块面之间的对比强烈，因此调整色块面积比例也是常用技巧之一，颇有色彩构成的意味在里面。京剧服饰的搭配色彩有着极浓郁的民族化特色，巧妙地运用了色彩学原理，从传统民间艺术中借鉴方法，色彩艳丽鲜明。

常用补色对比色、纯度明度差异性强的色调调整服装整体视觉效果，装饰趣味极浓。比如，绿色与红色、橙色与蓝色这两种补色调和对比；黑色与白色、高纯度与低纯度、明度高与纯度高的对比与调和等等。

京剧《打龙袍》里的宋真宗及《打金砖》里的刘秀皆着黄团龙蟒（图 2-10）。黄色在封建时期一直都是帝王专属权贵的象征。这件戏衣黄色丝绸做底配以清丽绒线修边，针织镶嵌各色吉祥宝物点缀。每件宝物皆以蓝色为主色调与银白色相间，金线收边。在色相环上，蓝色与橙黄色是一对相距 180° 对比极强的一对补色，补色的运用若是不恰当就会其丑无比，但在这件黄蟒上却显得富丽堂皇、贵气逼人、金光闪闪。

这不禁让我联想到一位美国水彩画家查理斯·雷德；他不管是在画头像还是人体时，多用大色块大笔触概括，每每到人体结构或是关键部位爱用补色、深色作强调，

画面明暗面差异明显，色彩对比强烈，这种运用补色对比作画的方式使画面开起来简洁明快、舒适自然。



图 2-10 黄团龙袍

Figure 2-10 Tuan Long Huang Pao

人的视觉永远在寻找一种生理的平衡，当看到一种色彩的时候，往往在不经意间寻找其对比色，追求色彩的和谐与色彩的美感；当寻找到其对比色时人的视觉感受就能获得最大限度的满足。这种对视觉满足感的追求，当然也运用到了京剧色彩观上。

京剧的装饰色彩原则是根据传统的民族习惯与心理感受去赋予色彩极强的象征意义，关于这点，脸谱色彩的搭配运用不得不是其中的集大成者。京剧脸谱的用色历来讲究“红忠白奸，蓝威绿怪，金粉神仙”。其中为人熟知的关羽正是象征忠义的红脸，而曹操的白脸正体现了其奸诈多端的性格特点，包拯的大黑脸象征着铁面无私也是脸如其人。正是因为京剧色彩具有极大的象征性，所以我们即使不认识台上的人物演绎着谁，也能从其脸谱服饰断其忠奸辩其贵贱。现代水彩画创作乃至其他画种恰恰需要这以色彩来传达创作者情感的艺术表现手段。掌握这种色彩的象征性，画家在进行创作时可以更直观地使用色彩来表达自己的情感。

2.1.2 京剧服饰的情感表达

假如说，京剧与中国画是一对挚友，同属中华艺术的瑰宝，那么水彩画就是她们流浪于他乡的异族姐妹，机缘下在华夏大地重逢，从此不再分离。水彩与国画、国剧同样具有“东方写意”之韵味。把国剧的情感表达方式运用于水彩画，其形式别具一格，颇有珠联璧合之效，这也使水彩画在中国越加散发出民族艺术的独特魅力。

如我们所知道，京剧服装是依据美的法则设计的，因此，我们在进行水彩画绘画

时也不忘依据此法则进行创作，墨守成规流连于表面，结果往往是庸俗肤浅无内涵。若我们追寻着京剧艺术的创作思想，大胆运用抽象或意向的绘画的表现形式，用协调的色彩搭配表达水彩特有的情调，用画面的结构变化操控水彩画面的韵律和节奏，用画面的肌理质感抒发作者的思想内涵。用抽象而朦胧的笔触按时作者内心的不确定性，往往会产生意想不到的效果。如，把具象的事物抽象处理，刻画不必面面俱到，点到即止，若影若现地透露作者的心迹，别有一番滋味。



图 2-11 背插旗如千军万马

Figure 2-11 many warriors

舞台上的演出者做着唱念做打的姿态，颇有一种延伸之势，我们称之为动势。比如做一些虚拟化的表演，就会有动势的意蕴（图 2-11）。演员手执马鞭，蹦踏前行，犹如立于马上，但这并不是演员真的骑着快马飞奔而来，但当演员做出此仗势，观众就犹如看到了真马一般，拍手叫好，这种表演效果就是动势的意蕴。曾有一位德国的戏剧家布莱希特对中国的京剧兴致盎然，他在其《布莱希特论戏剧》一文中提道：“中国古典戏剧使用了大量象征手法，将军肩头插旗数面便寓意着 he 率领千军万马，简单的几面小旗子就能让人联想到战况激烈，将军统率千军，威风八面。”³水彩的夸张、写意、类比等手法，与戏剧表演所追求的这种象征、比拟、若有若无、若有所表，用无预示有的手法如出一辙。

³ （德）布莱希特著；丁扬忠等译，布莱希特论戏剧，北京：中国戏剧出版社，1990.03.

曹禺曾经说过：“作为一个戏剧创作人员，多年来，我倾心于人物。我总觉得写戏主要是写人；用心思就是用在如何刻画人物这个问题。而刻画人物，重要的又在于揭示人物的内心世界——思想和感情。人物的动作、发展、结局，都是来源于这一点。”⁴曹禺话中之意非常浅显，强调戏剧的表演揭示人物内心世界这一点是重中之重，水彩画创作又何尝不是？

在具体的创作中，水彩画应该突出形式的有机调和，强调技法的综合应用，表现复杂的事物形象潜藏的深层含义，推进艺术创新，力求达到艺术创作的目的。

京剧的表演纯粹而张扬，令人过目难忘，凭借服饰、脸谱、伴奏、唱腔等艺术手段把京剧人物的嚣张推向极致。京剧的虚幻与写意表现手法，仿佛把人物塑造成一个晶莹剔透的玻璃球，让观众见识到京剧艺术家们所诠释的最真切最通透的故事人物性格魅力。水彩画创作将这一表现手法渗入到画面当中，对绘画对象进行重复的过滤、蒸馏，留下最纯净的思想、情感跃然纸上，意境斐然。

无论是从理论研究还是实际操作出发，我们都不难发现戏剧艺术与水彩创作乃至各类绘画艺术的共通之处，由此，我认为若戏剧京剧服装色彩原则及其情感表达方式能够灵活运用至水彩画创作中，取长补短，精益求精，能够更深入地发挥水彩的特性，引人入胜；使具有中国民族特色的水彩画创作表现手法具体化、系统化、有依可循，提高水彩画的艺术表现水平，推进具有中国民族特色的艺术创新发展。

2.2 脸谱

说到京剧，怎能不谈脸谱？

翁偶虹先生曾就戏剧脸谱的发展说道：“中国戏剧脸谱，胚胎于上古的图腾，滥觞于春秋的雩祭，孳乳为汉、唐的代面，形成为明、清的脸谱。”可见，脸谱的形成不仅仅是一个时代的产物，其是世世代代传统文化流传下来集大成者。

明清是戏剧顶峰时期，清代尤甚。明起，各地剧目如雨后春笋纷纷冒芽，姿态各异，地域特色浓郁。到了清代，朝廷大力推崇戏剧，官方干预，使得戏剧的脸谱设计和构图更加精致、华丽，尤其是京剧的诞生，脸谱的艺术的美学简直是到了一个无以比拟的新高度，具有极高的欣赏价值及艺术价值。时至今日，京剧脸谱的精致、深厚的文化内涵、传统意蕴及旺盛的生命力，俨然成为了中国极具代表性的标签，尤其

⁴ 曹禺著，曹禺自述，北京：京华出版社，2005。

延伸出的制造业、广告业、文化产业等等走向各地，风靡全球。

2.2.1 脸谱的色彩运用

戏剧家张庚先生曾经在他的《戏曲美学论》一文说道：“脸谱是一种中国戏剧独有的、在舞台中使用的化妆造型艺术。从戏剧的角度来讲，它是性格化的；从美术的角度来讲，它是图案式的。在漫长的岁月里，脸谱是随着戏剧的孕育成熟逐渐形成，并以谱式的方法相对固定下来。”^⑤由此可见，脸谱“谱”是有其固定形式和图形的，也有其相对应的应用角色。

脸谱是戏剧的一种独特化妆艺术，旨在向观众传递剧中人物的年龄、性格、人物特征等等比较直白的信息，并折射脸谱背后所要传达出来剧中人物的忠、奸、善、恶等等。平日里，我们参加的假面舞会是为了把真实的自己隐藏于面具下，而脸谱与我们平日里的面具舞会及戴着面具的歌舞剧不一样，其目的是为了借助面部妆容更准确地表现剧中人物的性格特征及人物情感，换句话说，脸谱就是一个情感的载体，通过这一个环节向观众传达中国传统文化的价值观、道德观、世界观及善恶观等等。

或许，脸谱刚被运用到戏剧表演之初，仅是作为一种加强舞台效果的手段，经过比较长的一段时间沉淀，慢慢演变成戏剧表演中重要的一个表现形式，帮助观众也协助表演者传达剧中人物的性格、好坏等等。当然，脸谱化妆艺术的进化变更必然是有其相对应的文化内涵相呼应的。因此，欣赏京剧脸谱艺术已不能单纯从其化妆艺术角度去欣赏，必需结合其背后的深厚文化内涵去品读。情感是看不见摸不着抽象的，在这里，情感又是看得见摸得着具象的，但这并不矛盾，京剧脸谱就是剧中人物的情感的其中一个重要的出发口，同时借由脸谱传扬着中国传统文化的内涵。

受传统儒家思想的影响，人类社会是分等级阶层的，就如京剧服装“上五色”与“下五色”，非阶层内身份，不得逾越使用非自己阶层的服装颜色。其思想对服装的影响体现在人物身份贵贱尊卑，而对京剧脸谱的影响则是在善恶忠奸。个人品行符合传统儒家思想文化价值观的，就是好人，否，则是坏人。这种非黑即白的极端思想，造成了传统文化的唯心主义倾向，内容决定表象，本质决定外表，所以，为什么坏人总是凶神恶煞，好人总是仪表堂堂也算是追寻到了根本原因，也正好验证了一句老话“相由心生”，从人的外部形象便可约莫估量其内在。这种相由心生，表里如一的判

^⑤ 张庚著；蓝凡导读. 戏曲美学论. 上海：上海书画出版社, 2004.07.

断人物性格的方式在京剧脸谱艺术的应用上表现得淋漓尽致。起初的时候，往脸上上颜色只是为了强调人物本来的肤色及烘托舞台气氛，现行的象征意义是随着京剧发展而发展起来的。京剧脸谱会运用一些基本的色彩作为基调，比如黑、白、红、黄、蓝、紫、灰及金银等，每种颜色都有其代表寓意，比如黑表示刚直中正、紫表示果敢沉勇、红代表忠诚、白色代表狡黠多端等等。关于中国传统京剧脸谱的色彩应用，一首这样的歌曲你可能听过：“蓝脸的窦尔墩盗御马，红脸的关公战长沙，黄脸的典韦，白脸的曹操，黑脸的张飞叫喳喳……。”（图 2-12、2-13、2-14）



图 2-12 单雄信脸谱
Figure 2-12 Beijing Opera
Facial Mask of Dan Xiongxin



图 2-13 关羽脸谱
Figure 2-13 Beijing Opera
Facial Mask of Guan Yu



图 2-14 姬僚脸谱
Figure 2-14 Beijing Opera Facial
Mask of Ji Liao

其中，关羽的红脸（图 2-13）。《三国志·通俗演义》里说道：“面如枣重，唇若涂脂，丹凤眼，卧蚕眉。”其性格刚烈，忠贞不渝，在中国传统文化里红色常常跟仁义，忠诚等联系在一起；“一片丹心”、“赤胆忠心”等词汇在传统文化中都与红色挂钩，因此戏剧中的关公被涂成了红脸。戏剧发展到后来，常常用红色脸谱代表忠义之士。

在西方，白色常常象征神圣、纯洁、高尚；到了传统戏剧脸谱，白色却被赋予了邪恶的内涵：狡猾、奸诈、阴险、诡计多端的负面人物形象。其中《水浒》中的高俅与高登两父子，都是以白脸涂脸。父亲高俅以水白脸涂面表示奸诈阴险（图 2-15），儿子高登以油白脸表示凶狠狠毒，两个人物在脸谱色彩使用上既区分了人物角色又表达了血缘上的脸谱统一还揭露了人物性格特征，一举三得。

当然，脸谱色彩的灵活性远远不止这些。在大部分情况下，脸谱的基本颜色都有

其固定的含义，到了实际运用阶段，却又会依据具体剧本的要求对其角色的脸谱色彩进行调整。在京剧《法门寺》里，顶着一个象征赤胆忠义大红脸的太监刘瑾竟是个大反派（图 2-16），这是让人始料未及的。这里的大红脸象征着养尊处优、权倾朝野的角色地位，加上眉宇间相应勾勒出来的奸诈狡黠表情，这个太监刘瑾的反派身份立马活灵活现。而另外一剧《野猪林》里，作为正派代表人物草根英雄鲁智深却顶着个反派的大白脸（图 2-17）。由此可见，京剧脸谱的创作与运用也不是一沉不变的，也会随着剧情需要做调整与创新。



图 2-15 高俅脸谱
Figure 2-15 Beijing Opera
Facial Mask of Gao Qiu



图 2-16 刘瑾脸谱
Figure 2-16 Beijing Opera
Facial Mask of Dan Liu Jin



图 2-17 鲁智深脸谱
Figure 2-17 Beijing Opera
Facial Mask of Dan Lu
Zhishen

2.2.2 脸谱的情感表达

西方传统戏剧中的人物造型，常常会比较写实地反映现实生活中的人物形象，较为写实；而中国传统戏剧的人物造型塑造上则多与人物原型保持一段距离，但举手投足间又与人物原型本质保持一致。为了呈现美轮美奂的舞台效果，往往会就剧中人物的某些性格、背景、特点或社会阶层等，对人物外在形象及脸谱进行多种手段的修饰。

2.2.2.1 形散而神不散 戏剧脸谱是有时候是一个变形十分夸张的化妆艺术。基于剧中人物性格特征，将人物脸谱设计的形象极大地偏离现实自然形态，对其进行极夸张的修饰和装饰，但依然能够从脸谱中感受到剧中人物要塑造的人物情感状态。如：与神话故事为主题的剧目《蟠桃会》里的水怪（图 2-18），全脸以粗细不等的蓝银色横向波浪条纹覆盖，黑色的眼眶从蓝色粗线条中透出来，让人莫名感到一阵惊悚，特异怪物造型，不同与其他仙人的怪异脸谱，使观众一眼就能辨别出其角色身份的不同，

脸上的波浪纹隐约暗示着此怪物的“水”中身份。再如西游记里的《水帘洞》牛魔王一角（图 2-19），面部以大块金色为基调来表明其神怪的身份，再以白色宽条纹为辅，红色与黑色勾线点缀，非神非妖凶神恶煞即视感一览无遗。

真实生活中又怎会有如此人物形象？这里勾化脸谱所使用的颜色构图，是对剧中人物形象进行了极具象征性极夸张的表现，完全与人脸的真实颜色相背离，但又高度概括了人物的外形特征、角色类型等，这就是戏剧脸谱的“形散而神不散”。



图 2-18 水怪脸谱

Figure 2-18 Beijing Opera Facial
Mask of Dan Monster



图 2-19 牛魔王脸谱

Figure 2-19 Beijing Opera Facial
Mask of Dan Cow Devil

2.2.2.2 形神兼备 戏剧脸谱是有时候又是一个十分贴近生活的化妆艺术。以生活为依据，亦是生活的概括。把人物生活中的自然形态，进行一定的修饰使其具有明显的象征意义与内涵，再将其运用到脸谱设计上，以生活为依据进行提炼、概括、夸张，将“自然五官”摇身一变“装饰五官”。

生活中，人们常用一些带有颜色的成语来形容一个人的外貌，如“吓得煞白”、“臊得通红”、“晒得漆黑”、“病得焦黄”等，这既反映了剧中人物的精神状态、心理活动及生理特征，还给脸谱的色调、线条、图案与纹样等奠定了设计基础。人物传记及神话故事等也是戏剧脸谱设计常常参考的内容。脸谱的造型方法和样式有很多，多对眉毛、眼睛、口鼻等面部五官进行修饰。比如项羽的“寿字眉”、关羽的“卧蚕眉”、姚期的“老眼瓦”、项羽的“怒目”、焦赞的“笑眼瓦”、曹操的“疑目”、项羽的“怒脸鼻窝”、张飞的“笑脸鼻窝”、高登的“凶脸尖鼻窝”等。将剧中人物的面部造型图案化，通过对人物五官自然形态图像化处理，装饰趣味飙升，人物形象在剧中得到了更充分的表达，生动有趣，形神兼备。

第三章 中国传统戏剧艺术与水彩画创作的潜在联系

3.1 中国画与中国戏剧—异曲同源

如我们所知道的，誉满中外的中国戏剧京剧、中国画、中医，被世人成为“中国的三大国粹”。虽然三者不同属一个门类、一个学科，但他们有一个共性——鲜明而强烈的民族性。相比于中医，中国画与戏剧京剧之间的相互联系会更为紧密，由于皆同属一个大的艺术范畴，中国书画与戏剧京剧有着与生俱来、得天独厚的艺术血缘亲密关系。20 世纪有一位画家——关良，把中国国画与中国戏剧两大艺术融合在了一起，将戏剧人物作为题材绘入画面中，在水墨画戏剧人物画史上写下了光辉的一页。

3.1.1 美学思想的统一性

中国画与中国戏剧皆受中国传统美学思想影响及制约，与中国美学体系相一致，所以两者延伸而来的美学精神也是一致的。中国画与中国戏剧两者都强调精神表达。中国画追求的最终目标之一是“传神”，即绘画的本质在于对人物精神世界的释放及对人物思想情感的外物寄托。中国画的目的并不在于描绘逼真，而是通过浓情淡墨抒情达意，寄情于画。东晋时期的顾恺之就是一个注重精神世界的画家，曾自嘲“传神写照，正在阿堵中”；另外一位清代画家郑板桥也曾在诗中提道：“一枝一叶总关情。”与中国画一样，中国戏剧同样非常强调人物精神情感的表达，旨在将人物精神世界通过戏剧外化表达，重视“以情带声，声情并茂”。有丰富指导经验的戏剧导演阿甲曾道“略形传神，以神制形”与传统戏剧谚语“形似非神似，神似方为真，形神合一体，方是戏中人”不相伯仲。中国画与中国戏剧两者都强调主体的重要性。强调艺术创作者自身修养、文化素质对其作品的决定性作用，追求德艺双馨，画如其人。宋代画家郭若虚曾在其作品《图画见闻志》中道：“人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高依，生动不得不至。”⁶所言之意既是，绘画的气韵生动来自于作者的深厚涵养。中国传统戏剧同样重视表演者本身的涵养，正如谚语所说“学演戏先学做人”“清清白白做人，认认真真演戏”等。

⁶ 郭若虚撰，图画见闻志，北京：中华书局，1985

3.1.2 美学特征的统一性

同受中国传统思想的影响，中国画与中国戏剧除了美学思想一致外，美学特征也高度统一。

3.1.2.1 借景抒情，借物明志 自唐以来，国画中松、梅、竹、菊、荷等早已是各路名家抒怀表志的代名物。善画竹的郑板桥，亦借翠竹歌颂气节，其在《墨竹。题画诗》中云：“不过数片叶，满纸俱是节，万物要见根，非途观半截。”明代大画家朱耷的《荷花水鸟图》借支离破碎的荷叶抒发国破家亡的悲愤之情，复借挺拔向上的荷干、险峻的顽石、斜视的双鸟表达自己不屑于世的决绝之情。国画大师齐白石将写意花鸟画推向了又一高峰，其在《蟹》中题词到：“君行到几时？”（图 3-1）实在是风趣极了，简单几字一语双关，一边折射出齐白石老先生是个极具生活情趣幽默之人，另一边又像是在暗讽某人某事，甚是过瘾。中国传统戏剧同样以写意作为其中一个重要的美学特征，如著名文化学者余秋雨所言：“写意是中国古代艺术的一个重要命题。在戏剧表演艺术中主要表现为对时间空间限制的突破，以及动作、布景的虚拟。合在一起，就造成了一个与实际的生活形态相去甚远，艺术的韵味伴随着心意流荡的天地——当然，不会是一个逼真的幻境。”



图 3-1 齐白石《蟹》

Figure 3-1 Qi Baishi "Crab"

3.1.2.2 诗中有画，画中有诗 “意境，是中国古典美学传统的一重要范畴。中国古典诗、画、文、赋、书法、音乐、建筑、戏剧都十分重视意境。意境就是艺术一种情景交融的境界，是艺术中主客观因素的有机统一。”中国画与中国传统戏剧一样

都追求意境。中国画一般是通过画面去表达视觉上无法看到却能让人感受到和领悟到的情感或思想等，而不仅仅是单纯描绘对象本身。中国画的创作常常是“诗中有画，画中有诗”。中国传统戏剧同样追求意境的营造。如京剧《智取威虎山》里的《打虎上山》的戏里，林海、朝霞、逆风、雪原的场景营造，与杨子荣的“穿林海跨雪原气冲霄汉，抒豪情寄壮志面对群山”的豪迈之情相得益彰，场面唯美。



图 3-2 齐白石《蛙声十里出山泉》
Figure 3-2 Qi Baishi “Wa Sheng Shi Li Chu
Shan Quan”

3.1.3 艺术表现手法的统一性

中国画与中国传统戏剧京剧有许多相似的艺术表现手法。譬如虚拟手法：以虚代实、虚实相生。在中国画中的虚拟表现一般为画面中不直接表现主体，或是仅仅表现出主体的一部分，但是就已经能让观众领会到作者的意图与主旨。例如齐白石老先生赠与老舍先生的《蛙声十里出山泉》（图 3-2），画面中只见蝌蚪不见蛙，虽然画面上没有描绘任何一只青蛙，但都使人隐隐闻到远处的蛙声正和着奔腾的泉水声，演奏出一首悦耳的乐章，连成蛙声一片的效果。《竹锁桥边卖酒家》是宋徽宗创建的皇家画院的著名试题之一，有一名叫李唐的画家，构思新颖，独辟蹊径。画面上是一泓溪水，小桥横卧，桥边则是一片竹林，在那郁郁葱葱的翠竹中，挂着一幅迎风招展的“酒”

帘，没有酒家只有幌（酒家招牌）。这幅画构图从“虚”字入手，使人浮想联翩。赵佶大悦，亲自圈点为第一名。中国传统戏剧的表达方式中也常用此法。譬如以浆代船、以鞭代马。上文提到的京剧《打虎上山》里有一个场景也是以鞭代马，而不是真的运用了真马。亦如戏剧京剧《贵妃醉酒》中杨贵妃的赏花、观花、掐花、闻花、弄花等一系列动作，亦如花鼓戏《站花墙》中传花、掐花、捡花等等系列动作，都用虚拟手法营造出一个想象中的鲜花虚拟世界场景。中国传统戏剧京剧大师梅兰芳对绘画爱慕已久，曾拜师到王梦白、齐白石两位先生门下学画。在其三十岁的生日宴会上，众人欢聚一堂，共执一画。凌植支画枇杷作始，姚茫夫紧接着在画面上添了蔷薇、樱桃，随后陈师曾画竹子、山石，王梦白毫不犹豫地在山石上绘了一只八哥。最后只剩齐白石一人未在卷上动笔，但画似乎已完成，无需添补。这时的齐白石思寻了片刻，在王梦白所绘的八哥嘴前画了一只小蜜蜂。这只小小的蜜蜂让整个画面的布局顿时起了变化，在整个画面中达到了画龙点睛的作用。在几位画家合力下的繁花似锦顿时与这只小小的蜜蜂产生了强烈的对比。看到这里，梅兰芳深受启发。这种繁与简、密与疏的对比关系不就跟京剧的表现方式一样吗？这两种艺术形式虽不同，但同样存在构图与布局的问题，中国画的这种虚实、疏密、简繁的关系和戏剧舞台的构图有着异曲同工之妙，这就是我们在同样的传统文化熏陶下对美的一种艺术趣味的欣赏习惯。

常用除了虚拟法以外，夸张法也是常见的，突出、强调主体的某部分可以是情感可以是外貌形象等等，达到强化的艺术效果。诸如京剧的脸谱造型、国画的写意泼墨等都属于此类。

综上所述，中国画与中国传统戏剧在美学上有诸多共性，两者相互借鉴、相互融合、相互提高、共同发展。

3.2 中国画与水彩画—同体异质

水彩画最早起源于欧洲，兴盛于英国，由于使用水调和颜料的画法与中国画极为相似，故能迅速被国人所接受并发展起来。后人言“论中国水彩，还得从中国水墨画开始”实不为过。

从广义上讲，水彩可以分为透明水彩与不透明水彩。我们通常指的是使用胶质透明水彩颜料，调配以适量水在水彩纸上作画，所形成的视觉效果清新、淡雅而又明艳、激情，画面上无处不给人一种水色淋漓、清丽匪俗、飘逸空灵而又浑然一体的意境，恰与中国水墨画所追求的气韵生动、虚实相生、灵动飘渺的艺术境界如出一辙。在中

国传统文化的熏陶下，中国人的审美都带有一丝诗意性，渴望朦胧而直击灵魂，这种感觉往往是只可意会不可言传。恰逢水彩画的所营造出来的画面效果符合中国人的审美情趣，因此，它就这么轻轻地来，与中国的民族性相互融合，深深地扎根在了这片华夏大地上。

中国画常常被称为水墨画，无水则不中国画，可见水在中国画中的重要地位，水是中国画创作中不可缺少的一道工具，更是体现了中国画精神的媒介。“刚柔并济”的水，说得正是中国几千年来的精神所在。

中国水墨画与水彩画皆以水为媒介。水是生命之源，水墨画与水彩画就如同喝着同一条河水长大的两个孩子，各自长成了各自的模样，但内里还是撇不掉的很多相似的地方。在国人看来，水的力量是无穷的，不仅是因为其对于生命的重要性，更是一种精神的载体。《明清画谭》云：“墨法在于用水，以墨为形，以水为气。气行，形乃活矣。古人水墨并称，实有至理。”⁷水墨画运用水的透明、流畅的特点，与墨一同在宣纸上营造出空灵、淡远、寂寥的意境，“运墨而五色俱”说得正是此理。以水的多寡与墨的交融达到不同的艺术效果，虚虚实实，虚中带实，实中有虚，真幻交迭，虚实相生。水彩画亦是如此，以水为媒，以水溶色，以水传情，以水明志。借助于水的力量产生多种多样绚丽、烂漫的艺术效果，画面空灵、达意。

作为舶来画种的水彩，无论是绘画材料本身还是题材表现上都与我国的水墨有着极大的相似之处，比如形式语言上的水色交融，不经意间形成的水痕、斑迹都带有很强的抒情与随机性，所形成的奇幻色彩通过画面给人传达了一种明快、清新、酣畅、淋漓的视觉体验。而这种随机与抒情与中国水墨画所向往追求的艺术效果颇为相似，中国画追求气韵生动、形散而神不散、情景交融的艺术境界，与水彩画追求的空灵致远、水色淋漓、浑然一体的意境相符。这种以纸为媒以与色相拥，营造出清新、明快的画面视觉效果也恰巧符合国人腼腆、委婉的表达方式。

水墨画源于中国，历史久远，用水的奇技毋庸置疑。若将水墨画技法如泼彩、勾勒、没骨等手法运用于水彩画中，那么水彩绘画艺术在中国将得到更大的发展空间。

⁷ 聂崇正著，明清画谭，北京：紫禁城出版社，2013. 12.

3.3 水彩画与中国戏剧一异曲同工

在中国传统思想文化的熏陶下，中国画与中国戏剧的美学思想与美学特征趋于大同；两者对艺术的极大追求皆是以形传神、虚实相生，借助各种夸张、比喻、象征等修辞手法通过作品向观众传达作者的情感及其内心精神世界，当代中国水彩画也概莫能外。水彩在中国作为一种新艺术存在形式。其艺术特色主要是以水和彩相互交融来表现作者的现实生活的感受、审美理想和情感。这个是跟中国画及中国戏剧的追求一致的。中国水彩画自从西方传入后不断吸收中国传统文化的熏陶，自我完善、发展，中国民族特色越发浓厚。中国水彩虽继承了西方水彩的很多特征，但进入中国后，想要取得更大的成功就应该与中国本土文化紧密结合，把中国传统艺术审美追求以及趣味、意境、水墨意味、虚实相生融入水彩创作中去。

中国传统戏剧艺术作为中国传统文化的杰出代表，对于水彩的借鉴作用是显而易见的。从中国传统戏剧服饰的色彩到戏剧脸谱的设计，再到戏剧表演的情感表达无一不体现了中国传统文化的深厚内涵。

中国传统戏剧艺术发展到今天，不能仅仅从纯艺术形式角度去欣赏它的表现方法，应从文化的高度着手分析其内在涵义。文化既看不见且摸不着，是个抽象的东西，但文化的传递又借助于看得见、摸得着、具象的事物所构成的，中国传统戏剧艺术正是以其看得见、摸得着的视觉符号体现并传播着中国传统文化的内在本质。

在中国传统文化的共同熏陶下，传统戏剧演出家与水彩画家在“艺”的丰富内涵上，皆与中国传统文化“天人合一”的美学思想暗相契合，作品无处不透出淡淡的空灵雅致的诗意气质；，中国传统文化中的虚实相生的表现能力对于这两者在“术”的追求上，具有借鉴、融会贯通的作用。前后百年过去，经过几代人的吸收与消化，中国的水彩画渐渐摆脱了西方水彩的制约，在审美、观念和技法上形成了一套极具我国民族文化特色的表现手段，形成了别具一格的中国式民族水彩。水彩是寂静的戏剧，通过似与不似的统一，形似与神似的统一，真实生活与灵魂的统一。用符合实际的虚拟手法，体现画面的同时充分调动观众的想象力，通过丰富的表现手法提升画面感染力。因此，在当今社会生活中就有‘小舞台，大天地’之说，既朴实又富有哲理性，画轴虽小，却浓缩着整个作者精神、生活中最为之动容的瞬间，承载和担负着传达情感的任务，以水彩绘画的方式向人们生活中的真善美。

水彩画创作是以拟创作主题内容为基础进行二次加工的再创造乃至更多次的创

造。这种再创造的过程就是作者本身与创作内容母版的不断交流与融合的结果，充分体现画家本身的思想的艺术作品。然而，对于这种再创作并非是程式化的复制与模仿。面对同一个艺术创作对象，每一个艺术工作者都有着不同的理解思维和构想，因此会产生不同的风格及不一样的‘美’，不同的‘美’又产生出不同的效果及艺术感染力。所提到的这些，完全是由每一个艺术工作者的艺术修养、生活情趣、生活经历等等决定的。要想成为优秀的画家不仅要手上功夫了得，更重要的是多阅读，多俯下身子深入生活、体验生活、感悟生活，捕捉生活中的典型素材，不断实践和积累经验，虚心学习，借鉴他们现金方式方法技法弥补自己的不足，最大限度地发挥自己的创造性、协调性和主观能动性，时刻关注潮流发展动向。对于艺术创作者来说，无论今后艺术形势如何发展都是不可预测的，但做好眼前事的同时也要探究前人留下的宝贵经验，取其精华去其糟粕，结合新时代文化环境，大胆创新，延续着前人的优良创造自己历史，创造着一个用水彩浓缩世间百态，酸甜苦辣的艺术大舞台。

第四章 试论中国传统戏剧元素在水彩画中的运用可行性

对于中国传统艺术文化传承与发展的問題，中国美术馆馆长范迪安曾提出“旧邦新安”的倡议。简而言之则是旧元素的新运用，不是单纯的旧新元素的拼合，这里的新与旧不是并列关系，而是相互融合，你中有我，我中有你。对于中国传统戏剧艺术元素在水彩画创作中的运用，我们可以归结为

4.1 取其形

以中国传统戏剧中人物的造型形象为表现题材的水彩画创作，是水彩画吸取中国传统戏剧元素的可行性途径之一。优秀的戏剧人物造型画作品不仅能传达舞台上鲜活的人物艺术形象，且可以充分反映出具有中国民族特色的水彩画的审美趣味，成为中国戏剧与水彩画创作的和谐交融的结晶。绘画题材中的戏剧人物造型是缩小版戏剧舞台人物造型，它把生动的舞台表演形象凝固于画面，再现其极具特色的戏剧服饰。



图 4-1 沈蓉圃《同光身三绝》

Figure 4-1 Shen Rongpu “Tong Guang Shi San Jue”

戏剧人物画第一人当属清代画家沈蓉圃所作的《同光身三绝》（图 4-1），画中人物囊括清代同治、光绪年间的 13 位知名昆剧、京剧表演艺术家。我们若要涅槃中国传统戏剧艺术的精髓首先取其形是比较直接的一种方式，但取其形不是简单的生搬硬抄，而是对传统再创造。

以戏剧人物为创作题材的画家有很多，关良绝对是最富创造性、风格最鲜明的艺术家之一。关良先生的水墨戏剧人物声名远播，享誉国内外。他虽深入戏剧剧情之中，却能跳出舞台上所有实际表象的束缚，从自我感受中探索和创造出属于自己个

人风格的手法独特的艺术表现之路。关良先生在绘画创作的时候已不能满足于戏剧外在的、表面的美而重于撷取戏剧内在的深藏的精髓。他以其独特画风创造出了一系列纯朴、稚拙的童稚体戏剧舞台人物形象，让读者获得了一种耳目一新的视觉感受。源自于对中国传统戏剧艺术的热爱，也基于扎实的绘画基础与特别求学经历，关良笔下的戏剧人物尤为鲜活、生动，让读者有一种作品胜似观戏、身临其境的快感。关良先生对戏剧有如此独到的见解，与他的著名京剧演员朋友盖叫天有莫大的关系。



图 4-2 关良《钟馗图》之一
Figure 4-2 Guan Liang "Zhong Kui Tu"

造型上，关良主张简练，甚至借助几何形式来表现对象也未尝不可。关良除了借鉴戏剧舞台造型还常常对剧中人物进行夸张变形。所以在关良的戏剧人物画中常常能看到许多诸如三角形、长方形、椭圆形等各色各样的几何形体或着多种不规则图形的叠加组合。在五官的刻画上，关良尤爱三角形，人物性格特征立显无疑。再根据人物角色不同，蓄意夸张身体的某个部分（往往是头部）脸部分割成各种几何形状，同时

将人物的形体和动态趋向构置于几何图中，活灵活现，给读者耳目一新的印象。正应了郭沫若的那句话：“寥寥几笔，虎步鹰踞；呼之欲出，如闻大钧。”

为了遵循水墨画中“以形写神”的形式追求，关良常常运用相对夸张的手法对人物、对场景进行简化处理，意图达到“适度为佳，重在写神，变而弥真，不失自然”的法度。因此，关良笔下的戏剧人物常常是身长略短，有点类似于儿童的身材比例，对戏剧情境中的人物进行观察，再对其动态特征进行变形，力求达到剧中人物的最佳艺术效果。以前文提到的《钟馗图》之一（图4-2）为例，剧中场景省去了繁复的舞台服饰，抓住主角钟馗急速奔跑中的动态特征，将其身材比例有意缩短，蓄意放大头部，省去颈脖，身体的其他肢体也相应缩短，使人物整体外形呈现简洁的三角形状，整个画面朴实、生动而又引人垂涎。



图 4-3 关良《三打白骨精》

Figure 4-3 Guan Liang “San Da Bai Gu Jing”

又如关良《三打白骨精》（图4-3），人物造型精炼用笔极简，寥寥数笔即生动地表现出悟空举棒奋起，白骨精顺势跌倒而又抬剑欲挡，形态曲妙，晕染生趣，戏剧舞台气氛刻画得如临现场栩栩如生。人物描绘平易近人质朴归真，极富笔趣，不拘泥于透视和比例，使用夸张、变形等手法传神写照。不得不提的是画家对于人物眼神的刻画，蘸一笔浓墨点亮瞳孔，整个画面瞬间熠熠生辉。人们常常评论说，关良的戏剧人物画得非常自然，不扭捏、不造作，充满幽默逗趣的“稚拙美”。以戏剧人物为题材

的画家有很多，大多以剧中最完美的画面定格为题材，描绘最为壮观场景。关良不一样，他的取景有点“怪”，喜欢捕捉接近高潮的瞬间动作，而不是剧中最美的那一个定格画面，他认为这是最美最生动的，继而根据特定的戏剧情节，对剧中人物形象进行再创造。这种取材能力只有对于剧情动作的熟悉透彻的人，才能做到对画面人物随意变形，挥洒自然。



图 4-4 关良《武剧图》

Figure 4-4 Guan Liang "Wu Ju Tu"

关良大篇幅作品不多，此幅《武剧图》实属罕见（图 4-4）。构图依旧是去繁就简，背景抽离，主要突出人物形象。画中三人鼎立，姿态各异，挥刀舞剑，一副武生装扮。人物神态各不同，或是斜视或是瞪眼，情态各异，栩栩如生，趣味横生。人物线条勾画拙辣，色彩浓重对比强烈，不拘泥于传统水墨有别具西方表现主义的意味，使读者

仿佛置身于台下，周遭翻山倒海的喝彩声袭来，好不激动！

郭沫若就“关于戏剧与中国画关系”的探讨，在关良画作的题跋中写道：“旧剧脸谱及装束，本身已富有诗意。良公取此以为画材，为国画别开生面，甚觉新颖可喜。其笔意简劲，使气魄声容活现纸上，尤足惊异”。

以戏剧人物为创作题材的画家有很多，叶浅予先生也是其中一位。叶浅予先生尤爱人物速写，其戏剧人物画写生作品也多以简练流利的笔调为主，紧紧抓住剧中各人物性格特征，或动或静，皆呈现出旺盛的生命力；他曾为京剧大师程砚秋的舞台形象提笔作画，画中人物冷艳、端庄、坚毅的性格特点刻画得活灵活现。除叶浅予先生之外还有一位刻画戏剧人物的杰出艺术家林风眠先生，其独特的构思与变幻的色彩与其传奇般的家世紧紧相连，非有共同经历者所能比拟。林风眠的水墨戏剧人物画创作添加了许多梦幻神怪的元素，奇妙的组合、高超的技法与脑洞大开的思维逻辑，造就了与他人截然不同的画面创作，散发出永恒而迷人夺目的气息。

对中国传统戏剧人物、场景进行深入分析、人物服装抽象的归纳、人物面部妆容形象地简化，运用最直白简洁的图形、线条代表传统繁复的纹样、服饰造型，用最精准而具代表性的符号作为一个绘画元素融入到水彩画创作当中，诠释最精彩的传统戏剧舞台艺术，向读者展现一种全新的、充满活力的绘画风格，这是发展具有民族特色水彩画的第一步，也是将中国传统戏剧艺术元素（旧元素）融入到水彩画创作（新事物）的第一步。

4.2 承其色

在五彩缤纷的世界里，色彩是引起人们注意的重要因素。为了保持作品鲜活的生命力与表现力，艺术家对色彩的个性的表达都有其独特的认识与诠释。

作为中国传统戏剧艺术中的佼佼者，京剧众多色彩运用范围并不大，上文曾提到提到的“上五色”和“下五色”。色彩运用纯度高，可以塑造出富丽堂皇、星光闪闪、庞大宏伟的场面，同时也可塑造上至皇帝、王亲国戚下至贫民，市井小贩各种类型的人物形象。除了上下五色之外，在纹样色彩搭配上，也具有对比色强的特点。我们在进行水彩画创作的时候可以将京剧常用的典型色彩搭配，与现代色彩进行对比，对传统色彩进行再融合再提升，用现代的搭配色彩规律营造时代感。京剧服饰、脸谱色彩非常擅用色彩对比度强烈、纯度高的原则与现代色彩构成的理论不谋而合，我们在现代绘画作品中也经常能看到与京剧色彩搭配原则相似的，具有强烈视觉色彩冲击力的

水彩画作品。

在这纷繁多姿的世界里，形与色的结合构成了整个视觉世界的外观。于情感而言，色彩产生的影响显得更直观、更强烈。在水彩画创作中，色彩更是不可或缺的极其重要组成部分，是每个画家都需要进行绘画探索的又一重大课题。黑格尔认为：“颜色感应该是艺术家所特有的一种品质，是他们所特有的掌握色调和就色调构思的一种能力，所以是再现想象力和创造力的一个基本因素。”无论何时，色彩与艺术家的个性语言都紧密地联系在一起，是艺术家情感表达的一个重要手段。

无论是关良的戏剧人物油画还是水彩，都无法摆脱用色大胆，极富感情的特点。就整体画面用色强烈而浓重。早期的关良曾受西方主观色彩的影响，而后期画家更多地从中国传统戏剧出发，参照京剧舞台色彩表现，着重突出人物及整体画面的色相对比。人类历史从产生绘画开始，都使用着一些较为单纯而辨识度高的色彩，颜色很少经过人工调和，比如中国民间彩塑、木版年画、戏剧人物服饰造型等都属于此种色彩系统。当然其中表现最为突出的当属中国传统戏剧艺术，从它的舞台布景、道具到人物的服装、化妆造型，绝大部分采用的都是最鲜明的质料配以各种纯度高的色彩，强烈的色彩让观众耳目一新、过目难忘。



图 4-5 关良《钟馗图》

Figure 4-5 Guan Liang “Zhong Kui Tu”

如关良《钟馗图》（图 4-5），画面主体明显，钟馗身着大红袍在观感上给人以强

烈印象，配以青色下裤，两色纯度高，大面积的红搭配小面积的青，对比强烈，人物姿态憨厚可掬，执剑朝下，仿佛一剑就能把看不见的小妖绳之于法。主体人物的大红袍与下身一抹青整幅画面中色彩的空间感得到强调。这强烈的色彩艳而不俗、绚中见素，使画面整体用色浓烈之余又不经意流露出淡淡雅味。尤其是钟馗身上大面积地平涂单红，极富中国传统特色。它不是明艳的正红，亦不是灰暗的深红，是一种介于大红与橘黄之间的颜色，浓而不艳媚而不俗，高调却不张扬，朴素又耐人寻味。



图 4-6 张洪亮《百合葡萄系列》

Figure 4-6 Zhang Hongliang "A set of lily and grapes"

又如中国当代具有创新意识民族水彩画家张洪亮的《百合葡萄系列》（图 4-6），是一组以暖色为主调的作品，在这些强烈而富有情绪感染力的色彩中，我们能够看出画家本身用色是极具主观性的。为表现百合的娇嫩欲滴，使用了大量的黄色，用色纯

粹，基本没有添加太多其余杂色，下笔有神一气呵成；成片成片的黄色与其对比色紫色花瓶形成了强烈的对比。画面纯色、补色的大量运用，已不仅仅是为了再现物体本身，同时是为了传达画家个人的某种情感。无论是画面色块比例或是颜色对比强度，都与传统戏剧色彩观如出一辙，但又不拘泥于传统。用突出的构图，配以主观的色彩，形成强烈的视觉冲击。

色彩仅是一种物理现象，本身是没有灵魂的，但却能让读者却能从中嗅到色彩的情感。人长期生存在充满色彩的环境中，积累了大量色彩观感，一旦从外来的色彩中与类似的观感重逢，人的心理又会产生某些情绪。比如我们能够在一块红色的布上轻易地与五星红旗联系起来。由此看来，色彩是具有时代背景的，它通过视觉感受影响我们的内心，传递它的时代信息；所以，我们在借鉴中国传统戏剧艺术中的色彩元素也要注入现代色彩观，与时俱进。

4.3 传其神

“不像不成戏，真像不算艺。悟得情和理，是戏又是艺。”此言出自戏剧谚语，让我不由得将其与《齐白石论艺》里的一句话联系起来：“作画要形神兼备。不要画得太像，太像则匠；又不能画得不像，不像则妄。”⁸戏剧与绘画之间的异曲同工之妙顿时了然于心。艺术源自生活，却不是据实照搬，有取舍，有变形，有概括，有夸张等。绘画中的意象表达并不是指直接对事物进行写生再现，事物权当是抒情的一个媒介，而重点在于事物的本质。上文提到的关良水彩及油画，作者不仅在画面中追求人物形象的“神似”，亦着眼于周遭环境对于整齐画面的气氛烘托。这种追求“意象”的表达是由中国传统文化所决定的。在中国水墨画中“以形传神，形神兼备，借景抒情”的“写意”表达一直是画家们不懈的追求。在受同种文化熏陶下的传统戏剧艺术亦是如此。试图通过对人物动作、场景的虚拟表达，抒发作者的情感。

如关良《金猴奋起千钧棒》（图4-7）中，化身为女子的白骨精趁势而逃，孙悟空执棒飞身跃下对白骨精穷追猛打，虽未真正追到白骨精，却让读者有种蓄势待发，手到擒来之快感。由此可见，作者对意境在画面中表现的着重，与中国戏曲的情感表达如出一辙，也是对中国戏剧本质的另类深入探讨。关良戏曲人物水墨画与油画皆以中国戏曲特有的意象表达方式来丰富充实写意水墨画与油画的内涵，从而将截然不同的

⁸ 齐白石著；朱天曙选编. 近现代名家论艺经典文库 齐白石论艺. 上海：上海书画出版社, 2012.03.

两种绘画媒介赋予更多的与中国传统文化相关的精神表述。



图 4-7 关良《金猴奋起千钧棒》

Figure 4-7 Guan Liang

“Jin Hou Fen Qi Qian Jun Bang”

中国传统艺术非常重视精神层面的塑造，在艺术中的表现则多为写意，而这种高度写意的追求则古代哲学息息相关。中国古代哲学向来以明理、重道为标榜，其余诸如形质、形象、器用皆为下品，只有悟出事物的真谛才是关键。理是无形，所以其凌驾于形之上；器是有形，所以委于理之下。《易》有曰：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”重“道”轻“器”，重“意”轻“言。”一言道破中国古代哲学立场。中国传统艺术也是中国古代哲学的一种深化表现，哲学影响艺术，艺术形式多样，综合来说亦或是明道亦或是扬德。综上所述，不难看出中国艺术是极为重视精神层面的表现的，而对于重现事物原貌不放在首要位置。这种表达方式同样深刻影响着中国传统文学、绘画、戏曲等诸多艺术领域。

1900 年末，林风眠出生在广东梅县的一个小村庄里，祖父与父亲都是画师，从小在艺术的氛围下长大，年纪小小就展现出了非凡的绘画才能，轰动乡里。中学时得到当时梅县中学图画老师梁伯聪的悉心教导，随后留洋海外，学成归国。林风眠笔下的仕女图为人所称道，其人物原型来自于他的母亲阙啊带。阙啊带是一个美丽的客家女子，在林风眠 7 岁的时候与染布房的老板双双出逃。十数日后被追回，村里的人决定用最古老的方法惩罚这个女人，殴打游街后活活烧死。临刑的那天早上，林风眠莫名感到恐惧不安，揣着一把柴刀冲了出去，只见母亲已被五花大绑，披头散发，身上早已浇满了汽油，准备行刑。林风眠随即伤心欲绝放声大哭，哭声触动了所有人，林父也于心不忍，随即将阙啊带转卖他乡。临行前，林风眠悄悄去看望他的母亲，两人执手相看泪眼，从此天各一方。待林风眠留学学成归来，多次追寻母亲的下落，得知母亲曾辗转卖到多个地方，后来到了一个尼姑庵做佣人不久便去世了。这段往事一直缭绕在林风眠心头，一生都无法释怀。



图 4-8 林风眠《宝莲灯》
Figure 4-8 Lin Fengmian “Bao Lian Deng”

林风眠一生创作了多幅《宝莲灯》（图 4-8），图中的此幅创作于 1979 年。沉香母子置于画面中部，沉香随其母后，右手挽着一盏橘光闪闪的宝莲灯。三圣母的服装

以蓝色系为主，头巾腰带辅以浅蓝相间，着色方式多以平涂；沉香则用橘色系，或是橘黄或是淡黄以示服装阴影明暗变化。三圣母的披风外套以白色勾边，浓淡变化的白色以示褶皱穿插的衣纹，栩栩如生，与背后浓烈的深色背景反差极大，似有指三圣母被囚禁在万劫不复的华山地狱之意。画中人物形象，古典趣味浓郁，人物面部修长身形纤瘦，画面设色浓郁，似有难言之隐；母子姿势亦是耐人寻味，人物布局一左一右，手势似环形而拱颇有团结一致共御外敌之暗意。此幅作品为作者对记忆中母亲命运不殆的另类表达以及对解救母亲的迫急愿望。林风眠一生当中对《宝莲灯》这主题多次创作，乐此不疲，很难不让我们与年少失母的可怜的小林风眠联想到一块，是对母亲的何种情结才能使一个画家终其一生不离不弃？

林风眠的一生曾领导过三次倡导西方艺术运动，皆以失败告终。1966年在林风眠67岁文化大革命开始之际，被逼无奈将自己毕生所画的国画一千余幅浸入浴盆捣成纸浆，从马桶冲掉，一部分油画用火炉烧掉，作品惨重损毁。大半生心血付与东海，作者终身不得释怀。



图 4-9 林风眠《走雪山》
Figure 4-9 Lin Fengmian "Zou Xue Shan"

《走雪山》又名《南天门》（图4-9），故事发生在明熹宗时，魏忠贤谋权篡位，对忠臣曹模施以毒手，幸得陈仲搭救，让其归老还乡；魏忠贤不饶人暗中派人追杀曹

模及其家属，曹模及夫人遇害，仅女儿曹玉莲在老仆曹福掩护下得以逃脱，投亲大同。至广华山，天灾人祸短衣缺始，漫天大雪，曹福为使忠良留得一脉，把外衣脱下，为玉莲挡寒，自己却冻饿身亡；适大同遣人来接，玉莲得救。这个题材，林风眠多次创作，有时仅有曹福与玉莲二人有时却是曹福与众多妖魔鬼怪在一起。描写恩怨仇杀、出逃，义仆舍身为主，这是林风眠非常钟爱的戏目，玉莲身着水裙旋转身段，义仆曹福面色凝重忧郁，似为主人担忧。画家虽然未作惊心动魄的场景的刻画，颜色也很单一，但凭块面色彩对比、人物造型和表情的勾画，气氛阴森，传达出的悲壮紧张气氛仍然慑人心魄，这一切不经意也融入了画家的灵魂，使悲剧气氛越发浓烈。林风眠晚年一而再重复创作这一题材，不得不使我们联想到他在文革时期所遭受的迫害，想必对其身心都带来了极大的创伤终其一生不得痊愈。越到晚年林风眠的画风越是阴郁浓烈，笔法恣意，纵观画面，作者情感宣泄满满。

在谢赫的《古画品录》中，总结了中国画的要点“六法”，即是“气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移模写。”而气韵乃六法之首，最为重要。将之放到水彩画创作中也同样奏效，具有中国民族特色的水彩画对气韵生动的重视不亚于任何一个画种，因为“气韵生动”这四个字不仅仅反映了中国传统戏剧艺术的内涵，更蕴含着中华上千年文化的精华。宗白华曾指出：“气韵生动，这是绘画创作追求的最高目标，最高的境界，也是绘画批评的主要标准。”而水彩画若是想在中国生存并得到很好的发展，就不得不去探究和追寻，融入中国精神世界之中，形成别具特色的中国式水彩画。

只有在深入领悟传统艺术精神的基础上寻找到传统与现代的契合点，才能创作出符合新时代的水彩画艺术形式。传统与现代永远是一对相对的概念，现代有一天也会成为传统。传统何以成为传统？因其丰富的内涵值得后人持续瞻仰。虽然过度信息化的现代社会给传统艺术造成了巨大的冲击，但同时也给其带来了新的发展契机。因为，新的观念与思维方式的导入为我们重新审视传统文化提供了更多的思考维度，而新技术新材料新媒介的出现也为我们对传统戏剧艺术的再创新提供了更多的可能性。只要我们把握住传统戏剧艺术的“神”与“意”，最终会迎来属于我们时代的具有中国民族特色的水彩画。

结 语

在中国，水彩画的继承与创新早已不是一个新话题。无数的艺术家都在这一话题中寻找着当代水彩画的出路。一个新艺术形式要在中国生根发芽是脱离不了传统根基的，只有与中国传统文化相结合，才有可能长久立足。中国传统文化海涵博大，其影响力涵盖生活的方方面面，想融入中国必须从传承中国传统文化开始。

本文以中国传统戏剧元素为引子，从戏剧服饰脸谱的色彩原理及情感表达等多方面着手，分析中国传统戏剧的艺术内涵。它将形、色、神、意融为一体，将真善美与假恶丑形象化的表现在戏剧人物的面部化妆中与服饰上，寓意褒贬与爱憎，忠诚或反叛。作为中国特有的舞台艺术，其色彩是程式化、象征性的，为表现人物身份及其性格特征做铺垫，并且通过它折射出中国传统文化的多样性。中国传统戏剧是“写意”的，其并不单指装饰的抽象，而是源于现实而高于现实又形神兼备的“梦中形象”。传统戏剧中色彩的运用既符合中国传统戏剧艺术的构成规律，又生动剖析出中华民族的审美情趣。色彩斑斓的脸谱造型艺术，美学意蕴雄厚，其符号化、象征性的艺术表现方式，在传达深刻的历史背景故事和鲜明的人物外貌性格的同时，与中华民族崇尚道德、追求圆满的美学特质不吻而合。戏剧艺术与中国画都在中国传统艺术思想的指导下发展形成的，具有相似的艺术追求和审美意向。通过与这两者的对比借鉴，有助于水彩画在中国的发展。

通过对京剧脸谱色彩中各种艺术元素的提炼和加工，可以将其转化为水彩画的重要元素，同时积极吸收戏剧服饰与脸谱中的艺术手法、色彩表现规律及情感表达，对于中国当代水彩画创作来说具有极为重要的意义。

参考文献

- [1] 中国戏曲学院编；谭元杰绘. 中国京剧服装图谱[M]. 北京：北京工艺美术出版社，1992
- [2] 陈多著. 戏曲美学[M]. 成都：四川人民出版社，2001.
- [3] 冯沅君著. 孤本元明杂剧钞本题记[M]. 商务印书馆，1944.
- [4] （宋）沈括撰；胡道静辑集. 沈括诗词辑存[M]. 上海：上海书店出版社，1985.
- [5] 曹禺著. 曹禺经典戏剧选集[M]. 北京：新华出版社，2010.10.
- [6] 翁偶虹著. 翁偶虹戏曲论文集[M]. 上海：上海文艺出版社，1985.
- [7] 翁偶虹著. 我的编剧生涯[M]. 北京：同心出版社，2007.
- [8] 张庚主编. 当代中国戏曲[M]. 北京：当代中国出版社，1994.
- [9] 张庚著；蓝凡导读. 戏曲美学论[M]. 上海：上海书画出版社，2004.07.
- [10] 张庚著. 张庚戏曲论著选辑[M]. 北京：文化艺术出版社，2014.01.
- [11] 郭若虚撰. 图画见闻志[M]. 北京：中华书局，1985.
- [12] （清）朱耷绘. 八大山人画册[M]. 南昌：江西人民出版社，1979.12.
- [13] 齐白石著. 白石老人自述 插图珍藏本[M]. 济南：山东画报出版社，2000.
- [14] 齐白石绘. 齐白石虾蟹[M]. 长沙：湖南美术出版社，2008.
- [15] 齐白石绘. 齐白石画集 上[M]. 北京：人民美术出版社，2003.12.
- [16] 齐白石著；朱天曙选编. 近现代名家论艺经典文库 齐白石论艺[M]. 上海：上海书画出版社，2012.03.
- [17] 聂崇正著. 明清画谭[M]. 北京：紫禁城出版社，2013.12.
- [18] 王骁著. 关良[M]. 北京：文化艺术出版社，2009.12.
- [19] 关良绘；上海中国画院编. 关良作品集[M]. 上海：上海画报出版社，1999.
- [20] 关良口述；陆关发整理. 关良回忆录[M]. 上海：上海书画出版社，1984
- [21] 关良绘. 关良戏剧人物画[M]. 上海：上海人民美术出版社，1980.
- [22] 林风眠绘. 林风眠[M]. 北京：人民美术出版社，1957.
- [23] 林风眠绘. 林风眠[M]. 石家庄：河北教育出版社，2002.06.
- [24] 顾平著. 林风眠[M]. 苏州：古吴轩出版社，2000.
- [25] 陈孝荣. 水彩画[M]. 重庆：西南师范大学出版社，2006

- [26] 张洪亮.水彩画教程[M].北京:中国电力出版社,2011
- [27] 张洪亮.色彩风景教程[M].北京:中国电力出版社,2010
- [28] 袁振藻.中国水彩画史[M].上海:上海画报出版社,2000
- [29] 宋守宏,高东方.水彩画技法[M].南昌:江西美术出版社,1998
- [30] 张洪亮.论艺术的“无我”、“大我”与“自我”[J].装饰,2005,(第7期).
- [31] 张洪亮.张洪亮水彩作品[J].美术界,2005,(第7期).
- [32] 张洪亮.道法自然与外师造化[J].美术观察,2005,(第5期).
- [33] 张洪亮.试比较中国水墨画与西洋水彩画之异同[J].广东教育学院学报,2002,(第1期).
- [34] 张洪亮.水彩人物画创作谈[J].广东教育学院学报,2000,(第1期).
- [35] 龙虎.新思维水彩画教程[M].北京:高等教育出版社,2007
- [36] 雷·史密斯.水彩画基础[M]2.孙磊译.吉林:吉林美术出版社,1998
- [37] 查理斯·雷德.新世纪水彩人物画技巧[M].鹿清霞,等译.北京:中国青年出版社,2004
- [38] 赵美岩.当代水彩绘画语言探究[D].长春:东北师范大学,2011
- [39] 蒋跃.水彩画艺术特征概述[J].新美术,1998,4:48
- [40] 刘文海.多元化语境下的水彩技法表现[D].咸阳:咸阳师范学院,2010
- [41] H.Honour & J Fleming, A World History of Art[M], Fourth Edition, Laurence, 1995
- [42] M.L.Cologne, 20th Century Photography[M], Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1996
- [43] Michael Bockemuhl, J.M.W.Turner, 1775-1851: the world of light and colour [M] England, Benedikt Taschen, 1993
- [44] Andrew Wyeth: Memory & Magic[M], English, Rizzoli, 2005
- [45] 张洪亮.天时地气材美工巧—散论《考工记》的机械设计美学思想[J].广东工业大学学报(社会科学版), 2010,(第2期).
- [46] 张洪亮.知者创物,巧者和之: 散论《考工记》的机械设计美学思想[J].广东工业大学学报: 社会科学版, 2010,(第6期).
- [47] 张洪亮.创造作品的形式美[J].美术观察, 2000,(第6期).
- [48] 刘琦著.京剧行头[M]. 天津: 百花文艺出版社, 2008
- [49] 中国戏曲学院编; 谭元杰绘. 中国京剧服装图谱[M]. 北京: 北京工艺美术出版社, 1992.06.
- [50] 赵永岐编绘. 中国京剧脸谱[M]. 北京: 中国书店, 2012.04.

攻读学位期间发表论文及学术成果

- [1] 作品（霸王别姬）获广东省高校第七届探索性水彩画展

学位论文独创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文是我个人在导师的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过的研究成果。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，并表示了谢意。本人依法享有和承担由此论文所产生的权利和责任。

论文作者签名： 日期：2015.5.22

学位论文版权使用授权声明

本学位论文作者完全了解学校有关保存、使用学位论文的规定：“研究生在广东工业大学学习和工作期间参与广东工业大学研究项目或承担广东工业大学安排的任务所完成的发明创造及其他技术成果，除另有协议外，归广东工业大学享有或特有”。同意授权广东工业大学保留并向国家有关部门或机构送交该论文的印刷本和电子版本，允许该论文被查阅和借阅。同意授权广东工业大学可以将本学位论文的全部或部分内内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印、扫描或数字化等其他复制手段保存和汇编本学位论文。保密论文在解密后遵守此规定。

论文作者签名： 日期：2015.5.22

指导教师签名： 日期：2015.5.22

致 谢

眨眼三年，怀揣梦想又投入校园。往事飞绪，最不舍的是一直教导我的老师们、一直共同学习共同进步相互扶持的同学们。此次的选题，一路颠簸。从毫无头绪到豁然开朗全凭导师一人全程指点，毫无躁点，屡屡巡查，点拨左右，让我不得在迷雾中分不清方向，最终敲定选题。在本选题研究过程中，除了自身的学习和研究之外，还获得了许多老师、同学、朋友的帮助和支持；正是因为他们的协助和支持，我才能顺利完成本课题的研究。在此，需要向给予我支持的老师、同学、朋友们表达最诚挚的谢意！

首先，我需要感谢我的导师——张洪亮教授，从论文的选题到定稿，张老师都给予了许多指导和建议，让我受益匪浅！在研究生三年的学习过程中，张老师注重理论与实践相结合，多次带领我们出外写生采风，提高理论修养的同时提高绘画水平。这些难忘的实践经验让我受益良多，也为毕业求职打下良好基础。在此谨向张老师表达最诚挚的敬意与感谢！

其次，我还要感谢我的母校——广东工业大学和所有曾经教导、帮助过我的老师们！是你们让我能够在这个广阔的平台中学习成长，让我能不断探索属于自己的人生道路。

我还要感谢陪伴我三年，共同学习奋斗的同学和朋友们！感谢同班同学在我需要帮助的时候及时给予援手！感谢舍友们的朝夕陪伴和关心帮助，那些共同欢笑的岁月将永远留存于我的记忆之中！

最后，我要感谢我的父母，他们永远是我人生最坚强的后盾，在我迷茫时、难过时、失落时，是他们默默的支持和关心，让我在外地求学的的生活也能不惧困难，勇敢前进！

感谢大家三年的陪伴，让我能成长得更加坚强自信，不惧困难，谢谢大家！