

分 类 号 _____

密 级 _____

京剧脸谱的视觉符号研究

——以“花脸”为例

研 究 生 姓 名： 汤 露

指导教师姓名、职称： 汪田明 教授

学 科 专 业： 设计艺术学

研 究 方 向： 视觉传达设计理论及应用研究

湖 南 工 业 大 学

二〇一二年六月七日

分 类 号 _____

密 级 _____

京剧脸谱的视觉符号研究

Research on visual symbols of Peking Opera mask

——以“花脸”为例

——Take the "painted face" as the Example.

研 究 生 姓 名: 汤 露

指导教师姓名、职称: 汪田明 教授

学 科 专 业: 设计艺术学

研 究 方 向: 视觉传达设计理论应用研究

论文答辩日期 2012.6.9 .

答辩委员会主席



湖 南 工 业 大 学

二〇一二年六月七日

湖南工业大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

作者签名：汤露 日期：2012年 6 月 9 日

湖南工业大学论文版权使用授权书

本人了解湖南工业大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留学位论文，允许学位论文被查阅和借阅；学校可以公布学位论文的全部或部分内容，可以采用复印、缩印或其他手段保存学位论文；学校可根据国家或湖南省有关部门规定送交学位论文。

作者签名：汤露 导师签名：汤露 日期：2012年 6 月 7 日

摘 要

2010 年京剧被选入到世界非物质文化遗产保护名录中，脸谱作为其舞台视觉的重要组成部分被大家关注起来。净、丑行当的“丑扮”摆脱生、旦行当的“俊扮”，以其图案、色彩、空间关系、材料、技艺、结构的多样性吸引大众眼球。从 19 世纪末发展至今，“丑扮”谱式日益丰富。但是，这种传统艺术在当代语境下表现出一种程式化的固着状态。论文针对这一现象，对京剧“花脸”的视觉符号展开研究。从“花脸”的发展历史和类别上开始梳理，将目光集中在“花脸”视觉符号要素的认知上，充分挖掘“花脸”图案、色彩、技艺、材料、结构以及它们之间的空间关系的本体内涵，及其在当前各类设计中的四个具体表现：1“花脸”图案多样性在服装设计中的呈现；2“花脸”色彩在装饰设计应用中高度抽离的生命力；3“花脸”维度关联性；4“花脸”空间关系模数心理在报纸版式设计中的应用。在此基础上理清京剧“花脸”符号的视觉功能与关联，根据相关符号功能和关联性，对京剧“花脸”符号在当前应用中的功能固着问题提出了三个解决思路，从而研究了“花脸”符号在现代设计语境中的发展方向。

关键词：京剧脸谱，花脸，视觉符号

ABSTRACT

Peking opera was elected on the protection list of world's intangible cultural heritage in 2010. Peking opera makeup, as an important part of the visual stage, got more attention. There are two face types in Peking opera makeup: “ugly makeup” and “beautiful makeup”. People like the first one by the variety of pattern, color, position, material, technology, structure and so on. So far in nineteenth Century, Peking opera makeup has been developed and innovated. However, this traditional art showed a stylized solid state in the contemporary context. Facing with this weakness, we started to research on visual symbols of Peking Opera mask. Firstly, Combing it history and types to improve the cognitive of Peking opera makeup’s visual symbol elements, then getting the further knowing about " face" pattern, color, craft, material, structure, the spatial relationship between them ontological connotation and four specific performance in the design :the first, how to using the varieties of Peking opera makeup’s spectral type in costume design; the second, how to improve the color of Peking opera makeup in decoration design; the third, the dimension of relevance with the visual signal of Peking opera makeup; the fourth, how to using “Hua Lian” module psychology of spatial relationship to designing the newspaper layout. Basic on Symbolic visual

function and correlation. Finally, according to the "face" symbolic analysis and properties is summarized, daring to Peking Opera "face" symbol in the current application of the functional fixedness problem put forward three solutions.

Key Words: Mask of Peking Opera; painted face; visual symbols

目 录

摘 要.....	III
ABSTRACT.....	V
第一章 绪论.....	3
1.1 研究背景.....	3
1.2 研究目的及意义.....	5
1.3 研究现状.....	6
1.4 研究方法.....	7
1.4.1 文献查阅与社会考察相结合的研究方法.....	7
1.4.2 视觉符号学方法.....	7
1.4.3 个案与综合的研究方法.....	8
第二章 京剧脸谱综述.....	9
2.1 戏曲脸谱概述.....	9
2.2 京剧脸谱的扮相：俊扮与丑扮.....	9
2.3 京剧“花脸”的界定.....	10
2.3.1 净角扮相的由来及其谱式特征.....	10
2.3.2 丑角扮相由来及其谱式特征.....	13
第三章 京剧“花脸”的基本视觉表现及其符号语义.....	15
3.1 京剧“花脸”之图案.....	15
3.1.1 京剧“花脸”图案的分类.....	15
3.1.2 京剧“花脸”图案符号的语意.....	16
3.1.3 个案分析：关羽脸谱的演变.....	18
3.1.4 京剧“花脸”图案在服装设计中的运用.....	20
3.2 京剧“花脸”之色彩.....	22
3.2.1 京剧“花脸”色彩的分类.....	22
3.2.2 京剧“花脸”色彩的符号语意.....	24
3.2.3 个案分析：白脸、黑脸、红脸色彩暗示的正反比较.....	26
3.2.4 京剧“花脸”在产品色彩外观上的装饰应用.....	27
3.3 京剧“花脸”之空间关系.....	28
3.3.1 京剧“花脸”符号的方向、位置、空间、重心的平衡关系.....	28

3.3.2 京剧“花脸”符号的方向、位置、空间、重心的平衡性表现	29
3.3.3 个案分析：北派“花脸”VS南派“花脸”	34
3.3.4 京剧“花脸”空间关系在报纸版式设计中的应用	35
3.4 京剧“花脸”之材料、结构、工艺	37
3.4.1 京剧“花脸”材料——物质维度	38
3.4.2 京剧“花脸”工艺技法——语构维度	40
3.4.3 京剧“花脸”谱式结构——语义维度	41
3.4.4 京剧“花脸”材料、工艺、结构的符号学维度	41
3.4.5 京剧“花脸”维度在CIS设计中的应用	42
第四章 京剧“花脸”艺术的视觉功能与符号关联	44
4.1 京剧“花脸”艺术的视觉功能	44
4.1.1 京剧“花脸”符号的传播目的	44
4.1.2 京剧“花脸”符号的直观形象化	44
4.1.3 京剧“花脸”符号的接受心理满足	45
4.1.4 京剧“花脸”符号的同构联系	45
4.2 京剧“花脸”艺术的符号关联	46
4.2.1 随类赋彩，随性定型，型色互补	47
4.2.2 以实为本，以虚为用，虚实同行	47
第五章 京剧“花脸”符号在现代设计发展中的启发	49
5.1 京剧“花脸”装饰性符号的创新	49
5.2 京剧“花脸”符号在程式化前提下的意象再创造	50
5.3 京剧“花脸”的“经典化”与“现代化”选择：现代视觉语境中的“花脸”的嬗变	52
结 语	57
参考文献	57
引用图例、图表	59
攻读学位期间主要成果	61
致 谢	63

第一章 绪论

1.1 研究背景

在人类文明发展的进程中，各民族间不同的社会经济、自然环境为本国文化的发展提供了合适的舞台，演绎出一幕幕绚烂多姿的民族文化。中国文化作为世界文化的一个重要组成部分，是在广袤的中国大地上由华夏民族（华夏民族是汉族及 55 个少数民族的总称）所创造、传承下来的劳动人民的智慧的结晶。英国学者约瑟阿·雷诺兹曾说过：“艺术的全部的美和伟大，就在能够首先获得非凡的形式，地方性的风格，各种各样的特征和细节”。京剧、中医、国画作为中国传统文化的典型代表，展现的是中华民族独特的文学艺术和哲学伦理。其中京剧的脸部扮相又以其丰富亮丽的样式、色彩细节吸引大众。其谱式的形成是优伶和看客经历了一段漫长交流发展所完善的，同时也是戏曲视觉舞台所呈现的核心内容。京剧脸谱的文化性毋庸置疑。

京剧“花脸”艺术是中国传统文化的具体体现，在长期的发展过程中逐渐形成的一套固定而规范的符号系统。该符号系统所表征的是中国传统文化中对于人格判断的价值取向。“花脸”符号丰富的文艺因子和哲学情愫从几寸见方的脸面上喷发而出，于 2010 年成功选入世界非物质文化遗产保护名录。对于中国人民而言这体现了一种民族意识，一种文化自信，对于京剧本身而言，获得了世界的关注与尊重。对于京剧视觉舞台最重要的组成部分“花脸”的研究是有一定的社会效益和实用价值。此项研究，一方面弘扬了中华民族优秀的文化遗产，另一方面又为京剧“花脸”的进一步发展提供了理论依据，对其他设计艺术的发展亦有指导作用。

对京剧脸谱这段历史的界定主要有以下几种观点：“第一种认为是清乾隆年间发展起来的，在《京剧两百年之历史》一书中（1925 年出版，1926 年译成中文），提倡此观点的学者是日本人波多野乾。第二种认为是清道光年间（1828-1862），湖北艺人李六等进京后，促成徽剧、汉剧中皮黄腔在北京的进一

步合作交流，为京剧的形成奠定了坚实的文化基础。第三种是大多数初识者所附庸的，他们认为京剧的形成应该始于同治年间（1862--1874），理由是“自谭鑫培起，才程式化了京剧的音韵规范”。^①以上的各种言论都有理有据，无可争辩。概括的讲，正统的京剧始于清代。在这个时间段北方经济复苏，北京成为当时的文化、经济中心，各种地方戏曲艺人争相来此献艺，为了迎合北京的听众，各门类的表演艺术家自觉不自觉地各自的曲调、语言及体制、艺术风格等方面进行一些本土化的改良，即京化。特别是徽、汉这两个剧种在自身戏曲语言和腔调方面做了一些改进后，催生出一个新剧种——京剧由此诞生。“京剧”一词，据目前笔者掌握的资料证明，最早出现在 1876 年《申报》上，而这份报纸是上海当时最出名的公共言论向导，指引着潮流文化。可见，京剧之所以叫“京剧”，是外地观众对于北京戏曲的一种统一称谓，是官方正统文化、知识精英文化、传统民间文化的杂糅，充分体现了戏曲艺术的地域性，文化性。在不断吸收，改进的过程中，京剧体系更加完善，主要包括四个部分：行当（生、旦、净、丑），服饰（衣、帔、蟒、靠、褶、靴、盔），音乐（唱腔、念白、乐队、曲牌），化妆（俊扮、丑扮）。

京剧化妆可以分为两大部分：俊扮、丑扮。俊扮，是指略施胭脂达到美化效果的脸部扮相，也可称为“素面”、“洁面”，主要针对的群体是生、旦两行。这个群体的面部装扮有一个非常明显的特征就是“千人一面”，无论角色是谁，脸部装扮基本一样。因为生、旦两行的舞台视觉中心在服饰上，而非面相上。丑扮，是指以强烈的色彩和丰富的线条来改变演员本来面目的化妆技法，也可以称为“花脸”，主要针对的群体是净、丑两行。与“俊扮”的“千人一面”不同，后者的装扮遵循“因人设谱，一人一谱”的规则。“花脸”作为戏曲化妆的特殊表现和独特的面部造型技艺，在整个京剧艺术中占有非常重要的位置。其视觉形态作为一种艺术符号，是人类始终关注的对象。各个文化层面上的人都能感性的接受京剧“花脸”，但不一定能够理解它。一方面，京剧“花脸”沉淀了厚重的传统文化因子，有很强的文学性，这种深邃的功能属于中国古代文学的研究领域，非积累深厚、阅历丰富之人所能领悟。另一方面“花脸”谱式的绘制有许多是借鉴了中国画形神和虚实的表现技法，面相上要求“神似”、而不求“形似”，在刻

^① 曾遵平.京剧问答 300 题[M]. 北京：文化艺术出版社,2007: 03.

画人物方面，既有高度的概括力，又有浓厚的浪漫主义色彩，这种用概念呈现的不朽又属于的哲学的研究范畴。再者，人们能从感性层面把握它，因为京剧“花脸”还可归类在艺术学领域，即存在于对京剧“花脸”造型艺术的形式之美和角色之美的认知上，是一种有着极强感染力的视觉艺术。

从视觉艺术的角度看京剧“花脸”的图案、色彩、空间表现、材料、工艺、结构等符号，全理性的碎片符号拼贴出“花脸”的深层文化、审美、内涵等，在形式上使人产生视觉联想，唤起人们对脸谱角色的认知，近而产生移情，达到情感的共鸣。尽管花脸创造的最初意图无从考证，但这一刻，通过理性的解构，我们就能够为脸谱的赤橙黄绿青蓝紫，方圆长扁善恶美丑做一个自圆其说，仿佛知道脸谱图案是如何产生的，如何作用的？色彩是如何在人体内部发酵？脸谱的空间关系是如何转化为感觉接着上升为情感符号的。随着认识的加深，在视觉经验和视觉规律的基础上，逐步规划起对京剧“花脸”的发展方向，有计划的将其运用于现代设计当中，作为视觉传达和图式创造的手段和途径。脸谱的形象也就越来越跳脱于哲学和史学的理性研究范围，从而开始直接指导我们的实际创作。

1.2 研究目的及意义

京剧“花脸”的视觉符号研究的研究目的是：一方面，试图以相关的京剧“花脸”资料分析作为基础，通过对京剧花脸的发展历史和类别进行梳理，使大众对京剧“花脸”有一个比较清晰的认识。另一方面，通过“花脸”视觉符号要素进行认知分析、充分挖掘“花脸”的文化内涵与现代设计相关性的研究，为“花脸”符号的应用提供科学的理论依据，不断摸索、总结传统视觉符号在现代设计应用层面的创新方向，探索正确的传承之路。

京剧“花脸”的视觉符号研究的研究意义在于：使观赏者主动参与到“花脸”的艺术鉴赏之中来，在享受京剧“花脸”精妙绝伦的视觉艺术的同时，亦能把握符号内在的古典高雅，更能被戏曲中角色的牺牲精神与崇高品格所激励，从中悟出做事的技巧和做人的哲理。使设计师自觉提高其传统文化素养，将传统符号更加精准的呈现在现实生活物品之上使。使京剧“花脸”的艺术形式和图形语言的创新方式更加丰富多样，跳脱于京剧“花脸”形象的哲学、史学等理性的研究范畴，直接指导我们的设计实践创造。

1.3 研究现状

国内对京剧脸谱艺术的研究就目前笔者所搜集的资料来看，主要在戏曲理论和脸谱画册上，以图文专著、硕博论文、期刊文章的形式，从不同的层面对京剧脸谱进行介绍。这些资料有的专注于脸谱的角色个性分析，有的单独对色彩进行研究，有的是单纯视觉构成形式的解读。角色分析方面的资料主要集中在戏曲学科的理论书籍上，把脸谱定位在戏曲表演的一个小分支上，进行简略的介绍。正如王国维的《宋元戏曲考》、骆正的《中国京剧》、吴梅的《中国戏曲概论》等。他们对京剧的基本知识进行较为系统的介绍，运用心理学方面的知识进行视觉审美说理，都只是从“戏曲”的国学角度展开。这些文献资料重在提高阅读者的文学修养，侧重于戏曲的文本研究和文学性研究。栾冠桦的《角色符号：中国戏曲脸谱》、赵梦林的《中国京剧脸谱》、翁偶虹的《脸谱的分析》、刘曾复《京剧脸谱图说》等大师的图文专著多数是对各种具体的京剧脸谱类型进行介绍，从京剧脸谱的视觉认知基础上基于“色彩”和“图形”的角度着手，侧重于戏曲的艺术形态的研究，这些资料从脸谱艺术的感性层面上作区分，很容易使京剧脸谱艺术在各种使用化的分解和取舍中，使其所特有的精神品格消失殆尽。京剧脸谱脸部图形分布、色彩搭配是都带有重要的符号隐喻性、象征性。黄殿祺在他的《戏曲论文集》中提到“色彩和图形是以实为本，以虚为用，实仗虚行的，它体现了戏曲对现实生活的虚拟这一基本美学原理”。^①在栾冠桦，黄殿祺等人的文集中，京剧脸谱的形态语义都有提及，京剧脸谱背后的文化开始受重视。在学术论文的范畴内，硕博论文方面有《戏曲脸谱的意象性审美特征研究》、《戏曲脸谱色彩研究》、《“脸谱网”语篇的语言学特征及其社会文化背景》、《关于脸型艺术的研究》等，分别从意象性、形态语义、社会文化等方面对脸谱进行研究。期刊文献的相关知识就比较杂，各个层面都有涉及，但是论述都比较浅显。所有的这些文献资料从不同角度给本课题的论点以不同程度的支持。

作为中国传统造型艺术的京剧脸谱，在国外是没有直接以“京剧‘花脸’脸谱的视觉符号”这一名称为主题研究的文献查询。国外的脸谱艺术研究多是浓缩在人类学、心理学和美学专著中，散见于造型艺术理论书籍中。列维·斯特劳斯的《面具的奥秘》是国外对脸谱谈论稍多的书籍，主要从人类学角度探讨面具与

^①黄殿祺.中国戏曲脸谱文集[M].北京：北京工艺美术出版社, 2003.

人类具体的社会生活和财富之间关系的著作。苏珊·朗格在著作中则对浅层视觉符号的深层文化意蕴的探讨稍多，她曾在《情感与形式》中明确使用“有意味的形式”一词。皮亚杰的《结构主义》、《发生认识论》、《发生认识论原理》，还有桑山弥三郎的《象征图形》从结构，象征的角度阐述了形式与心理结构的关系。希尔德勃兰特的《造型艺术中的形式问题》则主要是从作用于人眼睛的视觉图像上分析雕塑脸谱，是一种本体的研究。

国外流行的脸谱形式主要有：美国的愚人节小丑面具，巴西狂欢节的化妆脸谱，欧洲流行的怪诞脸谱，印第安人的舞蹈脸谱，幸存的原始部落脸谱，日本的能面等等。中国戏曲的化妆脸谱，不同于面具，也与日本艺妓的化妆无论从色彩还是形式上都有本质差别；艺妓的黑白单色涂抹与五彩的京剧脸谱有很大的不同，京剧脸谱还从图案表现剧中人的性格和情感。不同角度的脸谱解读对现代的脸谱设计应用具有一定的借鉴作用。

1.4 研究方法

1.4.1 文献查阅与社会考察相结合的研究方法

中国脸谱文化的要义，多被记录在汗牛充栋的戏曲典籍中。研习这些文献，尤其是其中具有代表性的文献，如《京剧与中国文化》，对于把握“花脸”谱式的文化精髓，无疑是非常重要的。另一方面，“花脸”是以非文字的形式寄存在图文绘本之间、社会生活之中，流转于现代设计之上。这就需要将研究的视野扩大到非文本的现实中，将两者相结合，对比参照，从而对京剧花脸有一个全面的认识。

1.4.2 视觉符号学方法

在视觉符号的认知经验和认知规律的基础上，研究京剧“花脸”的图案、色彩、空间关系、工艺材料、结构等符号要素在不同“花脸”中的衍变，逐步建立起花脸艺术的视觉传达和图式创新。视觉符号作为一种艺术符号，是一种设计思想与内涵的表现性符号。京剧“花脸”艺术的视觉符号研究本质上就是对脸谱的艺术语言的研究。语言并非孤立的单位，在京剧“花脸”中的表现就是色彩、图

形、空间关系、材料、技艺等，它们借助一定的构成形式表现一定的文化语意。

1.4.3 个案与综合的研究方法

在京剧脸谱研究的总框架下，选取净、丑角色的脸谱扮相“花脸”作为主要研究的对象，广泛听取意见，收集资料，以历史上发挥作用，角色鲜明的 1000 多张花脸作为研究基础，收集、整理、分析、总结出“花脸”的特征。国粹京剧的最主要视觉部分就是脸谱，花脸又是最具代表性的存在形式，对于京剧脸谱的研究都是围绕着“花脸”展开的。从善到恶、从褒到贬、从刚到柔，花脸脸谱的刻画主要体现在：基本视觉表现，视觉内涵，视觉功能和符号关联上。从整个花脸中选出四个有明确归属及个性的案例，用以分析说明四个基本表现。做这样的案例性分析研究，可以总结出中国京剧脸谱之花脸艺术的设计特点与现代设计的相互关联性。

第二章 京剧脸谱综述

2.1 戏曲脸谱概述

脸谱的发展脉络,从源头上说,恐怕要追溯到上古时代的“巫”。早在人类文明开始之初,我们的祖先在狩猎或者战斗的时候,脸上便会涂抹一些装饰物,如抹上黑道、红杠以此来突显自己的强壮,威慑敌方,使敌人产生恐惧和压力。当对一些自然现象不能说清它的所以然时,也会产生一种膜拜心理,于是便出现了祭神、祭鬼的仪式活动,这些活动主体中就出现了头戴面具,面具上画着怪像,扮演降妖捉怪的人,这些人的脸谱装饰大概就是脸谱发展的本源。

据王国维的考证,“中国戏曲最早是从‘巫’与‘优’的模式化化妆萌芽出来的”。^①《说文解字(五)》曰:“‘巫’,祝也,女能事无形以舞降神者也。象人两袂舞形,与工同意”,又曰:“工,巧饰也,象人有规矩也,与‘巫’同意”。^②显然,这个“巫”是按照一定的模式(程式)进行化妆表演的,她“或堰赛以象神,或婆婆以乐神,”既可化妆成神的形象,也可以装扮成迎神者的形象。这就是最古老的戏剧“花脸”的萌芽。在这里演员不仅有华丽的服饰,而且一定要会涂抹装饰脸面,又称“打脸子”,通过一些脸部装扮完成某种仪式或使命。脸谱的艺术使命与品位从此开始提升。

2.2 京剧脸谱的扮相:俊扮与丑扮

京剧脸谱的扮相正如之前所讲,主要有两种形式,一种是朝美化方向发展的俊扮、另一种则是朝丑化方向发展的丑扮。俊扮,是指略施胭脂达到美化效果的脸部扮相,也可称为“素面”、“洁面”,主要妆扮的群体是生、旦两行。这个群体的面部妆扮有一个非常明显的特征就是“千人一面”,无论角色是谁,脸部妆扮基本一样。因为生、旦两行的舞台视觉中心在服饰上,而非面相上。丑扮,是

^① 王国维.王国维戏曲论文集[M].北京:中国戏剧出版社,1957: 6.

^② 王国维.王国维戏曲论文集[M].北京:中国戏剧出版社,1957: 241-242.

指以强烈的色彩和丰富的线条来改变演员本来面目的化妆技法，也可以称为“花脸”，主要适合的群体是净、丑两行。与“俊扮”的“千人一面”不同，后者的装扮遵循“因人设谱，一人一谱”的规则。“花脸”作为戏曲化妆的特殊表现和独特的面部造型技艺，在整个京剧艺术中占有非常重要的位置。

2.3 京剧“花脸”的界定

京剧“花脸”图谱是历代艺人在长期的实践过程中积累下来的，这里提到的“花脸”并不单单讲“净角”的脸部扮相，它还包括“丑角”的脸部装扮。笼统地分为大花脸（也叫“大面”或是精于唱功的“唱功花脸”，正净的脸部图谱，叫法多样）、二花脸（也叫“二面”或是精于打斗的“架子花脸”，“副净”脸谱，叫法比较多样）、三花脸（也叫“小花脸”是“丑角”的脸部扮相）。

当了解达到这一步的时候，就会产生这样的疑问：为什么生行不这样化妆？为什么旦角、生角的脸谱不能称其为花脸？为什么花旦的脸谱既不涂黑又不抹彩，为什么小生整个都涂得红红白白，其它的所有人物化妆，不论男女，几乎都是朝“美化”的方向发展，唯独净、丑在“自我丑化”？中国古代的傩戏，当代的藏戏，西方希腊时代的话剧都是带面具表演，为什么京剧演员不是戴面具，而仅仅是向脸部涂抹油彩？带着对京剧“花脸”的疑问与敬仰，让我们一步一步揭开“花脸”的神秘面纱。

2.3.1 净角扮相的由来及其谱式特征

相传净角脸谱的发展先于中国戏曲，在南北朝、隋唐时期的（公元 420-907）乐舞节目中就以“假面歌舞”的形式存在，戏曲史学研究者大都坚信“脸谱始于兰陵王”的说法，如：清·焦循《剧说》称“大面出北齐”，引北齐兰陵王临阵打仗时“刻木为假面”之事，云：今‘净’称‘大面’，其以粉墨丹黄涂于面，从而替代木刻面具。这种“大面”之称极有可能就是“代面”在后来发展过程中演变出来的叫法。这里的“大面”扮演者兰陵王是一个战场杀敌的将军，角色归属上属于净行，而京剧的花脸脸谱主要是针对净行角色扮演者脸部的化妆造型，在京剧的范畴里把它叫成花脸，正净脸谱又称“唱功花脸”、副净脸谱又称“架子

花脸”还有其他的一些老脸扮相等。①

在十二世纪十三世纪的宋剧本和元杂剧的演出中，真正意义上的“花脸”脸谱才开始出现，具体的扮相就是在面部中间涂抹一大片的白色涂料，以区别于一般的人物角色和拉开看客的距离，这种面部扮相被肯定下来，经过后来艺术家天马行空的想象，戏曲演员的创造刻画，形成今天看到的京剧脸谱艺术。

净行的谱式结构华丽，丰富，结合多位大师的成果，单单基本款我们就能总结出以下十几种：

1 “整脸”是一种色彩、构图最为简单的谱式，全脸以一种颜色为主（多数是黑、白、红），不勾花纹，于五官处涂抹黑白油彩，突显立体五官。图 1-1《铡美案》中的包拯是黑整脸，图 1-2《战宛城》的曹操是“白整脸”，图 1-3《下河东》中的赵匡胤是“红整脸”。

2 “三块瓦脸”（亦名“三块窝脸”）是在“整脸”的基础上对眉窝、眼窝、鼻窝的色彩、图案装饰，将“整脸”划分为三大块面的一种脸谱形式。根据装饰的彩度，纹饰的复杂度不同，又可分为正三块瓦脸、花三块瓦脸、尖三块瓦脸、老三块瓦脸。图 1-4《铁笼山》的姜维画正红三块瓦脸，图 1-5《取洛阳》的马武画蓝花三块瓦脸，图 1-6《三大祝家庄》的栾延玉画“尖紫色三块瓦脸”图 1-7《赵氏孤儿》中的魏绌画老三块瓦脸。

3 “碎花脸”是在“花三块瓦脸”的基础上发展而来，突破三分面的块面限制，保留正额的主色调外，其他脸部细节繁琐，图案复杂、色调花哨。是最为华丽的一种谱式之一。如图 1-8《金沙滩》中的杨七郎延嗣画“黑碎花脸”。

4 “十字门脸”是“通天柱”（从月亮门一直勾画到鼻头的一根立柱）与眼窝纹的交叉，形成一个十字，这样一个特征的谱式谓之“十字门脸”根据立柱的花色可以分为：老十字门脸和花十字门脸。如图 1-9 取自《东汉通俗演义》中《草桥关》的姚期，刻画的就是黑十字门老脸。《八义图》中的晋国奸臣屠岸贾，刻画的就是红十字门花脸。

5 “歪脸”是指不端正的五官，歪眉、斜眼的角色脸谱。主要采取非对称的构图手法展现人物的品性不善。如《三打祝家庄》中的祝彪。

① 赵梦林,中国京剧脸谱[M].北京:朝华出版社,2003: 6.



图 1-1 《铡美案》中包拯



图 1-2 《战宛城》中曹操



图 1-3 《华容道》中关羽



图 1-4 《铁笼山》中姜维



图 1-5 《取洛阳》中马武



图 1-6 《三打祝家庄》中栾延玉



图 1-7 《赵氏孤儿》中魏降



图 1-8 《经沙滩》中杨七郎



图 1-9 《草船关》中姚期

6 “僧道脸”又名“和尚脸”特点是勾画“棒椎眉”、“腰子眼”、“花鼻子”“花嘴巴”、脑门画圆点。代表人物有《野猪林》中的鲁智深，是典型的白僧脸。

7 “奸白脸”，“整脸”的一种，又称“白抹脸”“粉白脸”“大白脸”一半用

来刻画反面形象，如曹操、赵高、高俅等人物形象。

8 “妖怪脸”京剧脸谱的一种，相比精灵脸谱比较简单，它的特点是将妖怪打回原形，生动逼真的本体诠释出此角色的类型。如果要表现鼠妖，脸谱上会有一只老鼠的形象，如果要表现蛇妖，在额头部分或是两颊部分不定期的绘画上一条或多条抽象或具象的蛇纹。

9 “精灵脸”花脸的一种，和神仙脸、妖怪脸有些许的相似，都属于非人脸谱的范畴。但是精灵脸谱没有神仙脸谱的庄重，又非妖怪脸的随意，它不是直接具象的展现脸谱本体，而是高度概括，劲道的图案抽离，较多的加入了人为意识形态的处理。装饰性是精灵脸谱最大的特征。如蝙蝠精的蝙蝠形脸谱，鹤童子的鹤形脸谱纹样等等。

10 “神仙脸”取法佛像，学法于面具创造产生出来的一种谱式，以“三块瓦脸”为基本构图，只在额头勾画金色的八卦、火焰、神兵利器等，注重人物的庄重与威严。代表人物有太乙真人、雷神、如来佛等等。

由于戏曲花脸艺术家不同的观察体验，“花脸”脸谱的线条、纹样、图案正在不断的丰富，各种脸谱式样正在不断发展。

2.3.2 丑角扮相由来及其谱式特征

“三花脸”作为中国戏曲“花脸”脸谱的一部分，早在两千多年前的春秋时代就已出现。源起于秦汉时的优孟衣冠，裴优侏儒；成型于唐代的参军戏；成长于宋代滑稽戏中的副净，即后来南戏和杂剧中的丑角。古语有云：“无丑不成戏”可以说，丑角的发展史与戏曲历史同步。“丑以科浑见长”，其作用是用来调剂场面的冷热、气氛的抑扬。丑角戏味很浓、滑稽逗人、栩栩如生、形象酷似人物原型的装扮特点，在于它充分运用审美识别的规律，运用简化的形体，进行变形处理。李渔解说丑角演员是“嬉笑诙谐之处包含绝大文章，使忠孝节义之心，得此愈显”。^①

丑角脸谱的勾画特点区别于净角脸谱的整体性，只在五官之间的一块较小部位，用黑白两色勾画脸面，以白为底，用黑为边。基本形式以“腰子脸”（椭圆形、两端微向下）、“豆腐块”为主。并不是所有画“白鼻子”的人都是小丑，

^① (清)李渔.李笠翁曲话·闲情偶寄三卷[M].湖南: 湖南人民出版社 1980,6: 96.

在某些编辑、整理、修改的剧目中，“白鼻子”扮相亦可表现可爱的人物形象，“白鼻子”也可以改为“俊扮”来表现角色的正面形象，如《问病逼宫》中的杨广就是一个典型。同样一块“豆腐干”（脸谱），有的可以画得使人讨厌，有的却勾得使人可爱。即使是反面人物，也应该画得“丑”中有“美”，这就是一门复杂的技艺问题。①文丑涂白于脸部中央，使脸部显得扁平，有时确能产生诙谐风趣的效果。武丑平涂白色于鼻部，加上眼部的描绘，把“眼”与“鼻”加以强调使人感到人物的机敏，不仅眼睛的观察力特别敏锐，鼻子的嗅觉也是特别灵敏。丑角脸谱采用“漫画式”的造型手法，给人一种滑稽可笑的感触。与之比较，净角脸谱往往会限制演员的面部表情，勾画好的脸，其面部肌肉的活动被强烈的色彩掩蔽起来，不易为观众发现。丑角脸谱只用了黑白两色烘托，色彩勾画又集中于五官部位，所以能将演员挤眉弄眼、目瞪口呆、龇牙咧嘴等种种面部表情和神态烘托得更加明显，从而使角色的表情获得一种“漫画式”的夸张效果。与生、净对比，丑角脸谱刻画多半是幽默、机灵、滑稽、俏皮、猥琐、奸诈的人物形象，性格十分鲜明。这种“丑扮”和“谐像”的夸张表演风格是密切结合的。如华传浩在《茶访》中演的茶博士，“豆腐块”脸略带圆形，显得笑容可掬。招待范仲淹时，“茶壶身段”表演诙谐有趣。对付张敏，则是表面奉承，暗中讥讽，演得生动、热闹、紧张、饱满，风趣幽默，非常动人。

总的来说，京剧“花脸”就是运用写实或象征的艺术表现手法，个性的展现某些人物的面貌特征，以图案化的手法揭示人物年龄、品质、性格等综合特征的面部涂抹艺术。

① 方守中.昆曲老艺人谈[J].脸谱江苏戏曲,1960:2.

第三章 京剧“花脸”的基本视觉表现及其符号语义

“一张脸谱就是一个艺术化的人物符号”。京剧脸谱是剧场上妆扮的艺术，“花脸”就是图案化的角色性格展现和艺术化的人物心理呈现。人物不同，角色有别，与之相应的面部勾画也就绚烂多姿。强烈的色彩、活跃的图案、丰富的造型、离奇的构图技艺在具象与抽象之间流转。直观、神秘的戏剧张力在“花脸”上慢慢发散、蔓延开来。

3.1 京剧“花脸”之图案

3.1.1 京剧“花脸”图案的分类

脸谱局部的各种图案复杂多变，不同位置、不同图案有不同的意义。

按三庭五眼的绘画结构可以划分为：印堂纹、鱼尾纹、法令纹。

印堂纹以不同的或相似的图案象征不同的性格、形貌、身份。印堂处勾画第三只眼睛的脸谱，既表现“三眼天将”二郎神君的神通万里，又刻画了封神榜上殷商太师闻仲的狡黠与蛮

横（红色脸、白鼻窝、开天目、额头画“灰眉”，内加金线）。鱼尾纹以高低曲直疏密的线条符号来暗示人物年龄，八条白线顺眼排开

的法令纹，不用想也知道，



图 3-1 《金水桥》中的秦英



图 3-2 《杨排风》中的韩昌

此乃渭水河畔无“饵”垂钓的姜尚公；法令纹以上下开合的幅度表现角色气质，开合幅度小的表现一种尖嘴猴腮的狭隘，如图 3-1《金水桥》的秦英。开合度比较大的表现一种无头无脑的莽撞，如图 3-2《杨排风》中的韩昌等。

从五官结构上可把脸谱图案划分为：眉窝纹、眼窝纹、鼻窝纹和嘴窝纹。

眉窝纹，是通过写实或抽象的表现技法来修饰人物的纹饰。眉形的种类很多，

除了一些具象性的纹饰，如关羽的“卧蚕眉”，项羽的“寿”字眉，鲁智深的“孔雀眉”张飞的“蝠”形眉，焦赞的“兰叶眉”外，另外还有许多种，在此就不一一道尽，具体补充如下 10 种：老眉纹（又称老眉、耷拉眉子，把眉毛形向两侧耳边下垂，表示角色年老的特点）、凝眉纹（两个眉尖，一个向下，一个向上，虽然没奸眉那样的凶恶之状，但表现了人物攻于心计并且专断果敢的秉性）、环眉纹（根据张飞“豹头环眼”的相貌特征设计，一般为张飞使用）、勺眉纹（开头像勺子，两处眉尖隆起，表示人昼思夜想，愁锁眉尖，是包拯专用的眉形）、点眉纹（在靠近眉心部位画两个点，强调眉头突起的部位，所以称点眉）、直眉纹（下窄上宽，直挺不弯。许多勾画“三块瓦脸”的人物用这种眉形，突出“直眉大眼”的感觉）、细眉纹（比柳叶眉细，为性格善良、忠直以及脾气平和的人物用，红脸也适用）、本眉纹（沿着表演者的眉毛，在色彩和形状上做一些夸张。“揉脸”的人物，脸谱上画这种眉形）、奸眉纹（突出眉间的眉结，表现出人物“眉头一皱，计上心来”的神态，许多奸臣勾画脸谱时都用这种眉形）。

眼窝纹，是修饰眼睛的纹饰，包涵鱼尾纹。夏侯惇右眼的“箭伤”纹，司马师左眼的“肉瘤”纹，牛皋的“花蝙蝠笑眼窝”等。

鼻窝纹，是勾画在鼻子上或鼻子周围的纹样。张飞的笑眼鼻窝、项羽的悲眼鼻窝，天蓬大元帅的猪鼻窝等等。

嘴窝纹，是描抹在嘴巴上的各种纹饰，包括法令纹。代表谱式有《西游记》中娄金狗的犬牙咧嘴纹，《安天会》中墨猴的尖嘴纹。

3.1.2 京剧“花脸”图案符号的语意

3.1.2.1 京剧“花脸”图案的图像性

图像符号是一门语言，它能帮助我们了解过去，正如谚语说到“一图抵千言”，符号能帮助我们解析信仰与现实，我们怎样在历史的长河中大浪淘沙，找到最原始的真实，符号就是一个线索。依据皮尔斯的说法，“图像符号是通过对对象的写实或模仿来表征其对象的，它必须与对象的某些特征相似或相同”^①。也就是说，在近似的基础上来表现对象物体，真正的图像符号就是对象本身的一种特性，例如一个太极的“双鱼咬合形”或“黑白正负色”，两个正反三角是基

^①李天林：《符号学在壁面设计中的应用》延边大学出版社，2006

基督教的“圣杯”，尖角朝上的三角形，被称作“刃形”是男性的符号反过来的三角形是女性子宫的符号，被称为“杯形”（如图 3-3 所示）。



图 3-3 信仰符号

图像符号包括画像、图案、图形等。京剧“花脸”的视觉化，同样与非语言符号的信息传递作用分不开。肯定符号指示性的同时，我们也要明晰，符号不能代替事实本身，它只是一条线，让我们顺着它慢慢的摸到“瓜”，避免产生“指鹿为马”的混乱。

一些相对写实的“花脸”，如猴王的脸谱，通过提炼概括猴脸的形象，描绘出“尖嘴猴腮”的倒三角形脸谱，人们通过这种相似形就可以辨识出脸谱的真实对象，这也是我们剧场看客了解故事的一个重要手段，“观面知人，观人知史”的认知过程。

离形图案

离形，指敢于离开角色的本体，大胆地根据自己对人物的理解去加以夸张、变异的一种表现手法。花脸图案的离形，就是用一个简单的符号代替某个复杂的个体，以抽象的图形解析某个角色的人生经历。特别是在一些神仙脸谱的刻画，如八仙脸谱的创造上，我们可以不具体刻画人物的脸、鼻、眼，只要将八仙各自的法器（俗称“暗八仙”：葫芦、团扇、宝剑、莲花、花笼、鱼鼓、横笛、阴阳板）展现在脸上，如蓝采和脸上的“莲花”，铁拐李的“葫芦”等等，这里完成了一个人物到一个符号的抽象转化。赵匡胤头上的“王”字从完全写实的图像进而加以抽象转化而来，代表了天子的尊贵与权威，这种抽象化的过程，是基于对象文化背景影响产生的将实体对象提升到文化“理想”的层次。

图像的取形

取形，是指“离”不能漫无边际，在“离”的同时，又要时刻想到“对象”，最后能回归该对象特征的刻画中来。没做画之前的人脸，是自然、朴素的，它不是一张美丽的脸，因为它缺乏你的审美解析与提炼，它的喜怒哀乐是非你而存在着的，与你没有关系。经过图案化处理的脸谱，无论怎样都很美丽，角色以你期

望的值，去哀愁、欣喜，加入了人的审美意识。“花脸”图案能够比较真实的再现角色的某个模样，就像写实风格的人物画，只要你把“值”明白的告之，那么脸谱大师能够依靠娴熟的技艺，把对象的样貌经过理解一番，重新展示给你。这里的“值”不是一个绝对值，不是百分百的一致，只是能让你产生联想的一个不固定的可变值。这个取形也不是完全的复制、拷贝，是某种具有审美价值的意象再创造。这类图像符号的脸谱作品多为一些精灵，妖兽的脸谱刻画，直接抓住对象的某个特征，描绘在脸上，

如画蜈蚣精，蝎子精要在额头上画出妖怪的原形(如图 3-4 所示)。



3.1.2.2 京剧“花脸”图案的可变性

从创世纪的传说中，盘古的故事里，我们了解到“万物始于混沌，于无形之中催生有形的个体，再由个体集成为一个完整的世界体”。万事万物都朝着比他前任更完美的方向转变，人的认知过程亦是如此，对符号的解读也是越来越具体。花脸符号从原始的“红条黑杠的涂抹，蜕变到后来姹紫千红的演绎”，图案的延展，蜕变是任何人都阻挡不了的。

3.1.3 个案分析：关羽脸谱的演变

“滚滚长江东逝水，浪花淘尽英雄”三国蜀将关羽有幸成为这寥寥数人之一，超越时空，一路过关斩杀无数劲敌，成名于世。沉浸在千年的华夏长河里，奋起于烽火战乱的朝代更替中，直至今日仍然以“关帝”、“武圣”的威名被大众熟知。

《三国演义》里描写关羽身長九尺、五绺长髯、面若重枣、唇如胭脂、丹凤眼、卧蚕眉、使青龙偃月刀，胯下赤兔马。……“败走麦城”、“温酒斩华雄”、“单刀赴宴”、“大意失荆州”、“水淹七军”、“千里走单骑”，也只有“大红脸，无双眉”才适合这个骨重神寒的汉子。

他的脸谱“从最初的简单红色涂抹，到宽肥瘦细的符号勾画，这样一个丰富多变的谱式转化，自是吸收了各家之长。从那些多变的符号中，凝结出这样一

个谱样：两道独特的“无双眉”，朱红色的脸上七点星痣，额头上画三道印堂黑纹，中间一道较长，两三道法令纹从鬓角一直延伸到下耳。勾银朱脸替代了原有的揉脸，细长眉威严又不失端重，眉宇之间的两道纹理顺眉而生，极具神韵。眼下虽无鱼尾纹，但是英勇之气却在眼角下挑中慢慢诠释开来。脸上再无其他杂饰，特别可亲。加浓了的脸谱色彩，成功的表现了关公的人物性格，削弱了神化偶像的成份。在不断改革完善中，关公脸谱也由早期古朴简约的样式逐渐成熟日趋复杂细致。

以下主要对比四个不同戏曲家北派关公脸谱的基础上发展来的四款关公脸谱：

表一：四位大师不同的项羽脸谱比较

戏曲家	林树森	李万春	唐韵笙	李洪春
简介	艺名“筱益芳” 福建兴化人 人称“红生泰斗” 师从王鸿寿 出身“喜连成科班”	艺名“客串李” 河北雄县人 人称“童伶奇才” 师从项鼎新 出身“鸣春社科班”	艺名“唐韵笙” 辽宁沈阳人 人称“关外麒麟童” 师从唐景云 出身“小四喜科班”	艺名“小洪春” 江苏南京人 人称“红净宗师” 师从陆华云 出身“长春科班”
图谱				
出演的关公戏	《挂帅封金》、《走麦城》、《水淹七军》、《水淹七军》等关公戏；	《走麦城》、《古城会》、《生死桃园》	《古城会》《灞桥挑袍》《屯土山》	《古城会》、《水淹七军》、《斩华雄》等 27 出关公戏，现已编撰成书《关羽戏集》
鼻纹	红色底纹，黑色鼻窝；	倒葫芦形，右鼻翼点黑痣，在眉心鼻梁间勾两个同方向的勾；	圆鼻窝；	在左眉头上方起笔到眉心变弯来回四折，左鼻翼至法令纹旁，点一点黑痣；

眼纹	上眼睑画白色长带纹至上耳处；	在鬓角到耳下勾成将至法令纹旁；	上眼睑勾画黑色长带至上耳处；	右眼角下点一点黑痣，右眼画红纹；
眉纹	清秀卧蚕眉。	刚直窝蚕眉。	波浪卧蚕眉。	宽厚窝蚕眉。

3.1.4 京剧“花脸”图案在服装设计中的运用

在服装设计中，经常见到京剧花脸的图形符号，很多设计师在表现中国传统主题的服装展示时，很容易就想到图形丰富的京剧“花脸”，“引用”这些传统符号也很容易让自己的作品在国际舞台中突显个性魅力（如图 3-5、3-6 所示）

有句话不是说“越是民族的，越是国际的”。果真如此？是又不是。一方面，



图 3-5 京剧脸谱男装 图 3-6 京剧脸谱女装

“花脸”元素与现代服饰的结合是服装设计的一条出路，可服装设计师自觉或不自觉地进行仿效，复制同样或类似的图案来装饰服装，由于“花脸”自身的魅力，这些作品也可能得到部分消费者的认同。另一方面，无论内涵多么丰富的脸谱，多次重复的出现在服装上时，也很容易使服装迷失其功用性，“脸谱”丧失其文化性；或者符号变成了主体，服装变成了陪衬。二者都不利于自身的发展。如何走现代服装的“花脸”之路？是我们今天所关注的。在“花脸”符号的图像性中，我们有提到，符号的离形与取形，服装图案的设计同样也适用于这种符号规则，在选择好要表现的服装脸谱后，我们要根据服装的款式，就像“眉窝纹”顺眉而生一样原理一样，通过抽象、添加、演变、拼接等手段创造符合本款服饰的“眉窝纹”。根据离形或取形的原理考虑是选用细长的符号还是厚重的符号装饰，

用抽象的几何图谱或是脸谱打散后的重新拼接等等。要特别注意这种符号需求的饱和度，一旦符号创新失败，其文化语意也就丧失，符号附着的载体--衣服，也就不能称之为“文化衫”了。橱窗里很多这样的随意拷贝。服装设计一味的“拿来主义”，一味地将传统视觉元素进行机械地拼贴与架构，满足于形式上的存在，迷失了服装之为服装的本意，符号丧失了符号的文化内涵。这样的服装与取暖的布匹毫无差别。

另外，服装设计对于“花脸”符号的借鉴，不是纯粹的追求固有的谱式，“花脸”的谱式又不是一层不变的，一定要打破那种“谱式”定式化的思想，在理解传统符号，借鉴传统图形的基础上展开设计。这样现代服装设计才能找到传统的



图 3-7 花脸

图 3-8 简化的脸谱

图 3-9 T-shirt

图 3-10 脸谱文化衫

对接点（如图 3-7、8、9、10 所示）。

通过分析“关羽”眉形中符号的利用,尤其是通过对“卧蚕眉”的分析,我们可以得出以下结论:

1、“花脸”脸部图案符号是认识和了解京剧文化的有效途径。

卧蚕眉是关羽魁梧身形，威严神情的缩影,在这一身份背景下的高度提炼，正是这种抽象化的形神勾画在脸面上的展现，不断丰富戏曲人物的精神内涵，成为传统京剧舞台上的必需。作为一种眉纹，有着其他图案所无法取代的符号象征功能。通过研究这些功能,我们可以更好地理解 and 认识中国的武将文化。可以说,符号为我们理解文化提供了一条有效的途径。

2、眉形符号的可变性。

随着不同的戏曲大师在不同剧目中“卧蚕纹”的不同演艺，形式开始多样化，演员在表演中改变原有的纹饰，是基于他们本身不同文化背景对“关羽”的解读与创新，这种重新的解读并不是对旧有“卧蚕纹”符号语意的否定，也非对关羽武将形象的抵触，相反，是对“卧蚕纹”的符号意义的拓展、丰富。

总之，京剧“花脸”图案的含义与角色本体、脸谱演艺的相关群体有着密切的关系，这种含义并不是静态的，而是可以随着不同的知识结构丰富发展的。也由于符号与传统文化的密切关系，给不同文化中的人们理解其他文化中的符号造成了困难，甚至同一文化中不同时期的人们在理解其他时期的符号时也会遇到困难。这也是许多人难以理解京剧的原因之一。从另外一个方面来看，符号的文化性也帮助我们有可能通过符号去理解不同时期的文化。

3.2 京剧“花脸”之色彩

现代京剧脸谱的基本用色也是启用于黑、白、红、黄、蓝。与中国民间艺术用色“五色观，黑、白、红、黄、青”不谋而合，两者的色彩碰撞，绝非偶然。因为京剧“花脸”的色彩选择并不是完全建立在对色彩性能的纯理性分析之上，浓厚的民族习俗，宗教信仰亦是其色彩确定的关键。戏曲脸谱妙在“寓老弱于丹青，辨正邪于粉末”中表现广大人民的情感爱憎，辨忠奸，分善恶。“黑、白、红、黄、青”色彩的应用直接影响着“脸谱”的审美倾向，如红色代表忠诚、勇气；黑色代表忠诚、美德；白色代表残暴、忘恩负义，色彩通过各种戏曲人物的演绎逐渐被赋予各种象征意义，英雄将领、反面形象不断按其性格划分到红脸，黑脸、白脸中去，角色的类型化的不断加强。“花脸”色彩体系是中国传统直观审美文化的形式积淀和色彩观。

3.2.1 京剧“花脸”色彩的分类

京剧花脸的色彩体系按功能分，可以分为五个种类：主色、副色、实色、界色、衬色。

主色是脸谱的主要色调，如歌词中写的“蓝脸的窦尔墩盗御马，红脸的关公战长沙”这里的蓝、红就是主色调。“副色”是配合主色的存在，一般是小面积的点缀装饰。实色是写实的颜色，如刻画白色獠牙，黑色浓眉等。“界色”即

轮廓色，主要用于突显人物五官。衬色是脸谱中晕染烘托“主色”和“副色”的各种无名的颜色，起着丰富谱式的作用。

京剧脸谱的色彩按数量分为：单色脸谱和复色脸谱

A “单”色“花脸”的魅力

单色脸谱，指在脸部刻画时，尽可能的减少颜色的堆砌，这里的“单”并不是数词，而是一个形容词，做“少数，少量”解释。单色谱式运用通用于所有的行当，在净角脸谱上的表现就有“黑头”“红生”“奸白脸”；在丑角花脸塑造上也是适用的，大部分丑角脸谱的色调都是比较单薄的，没有净角和生角的华丽，表现得丑角形象简约但不简单。

单色花脸的魅力在于“演员的退位，角色的上位”或者说是把角色演活了。我们都知道，太繁饰的脸谱，很容易造成一种浮躁的心理，容易让观者产生视觉疲劳；再者，太多的色彩符号很容易分散欣赏主体的注意力，不利于角色性格的把握。当选择只有白色粉末涂抹的“三花脸”时，人们很容易抓住主要的视觉元素。要知道“简约也是一种享受，是一种舒适的感知”“豆腐白”，是我们对“丑角”的映像，是与“诙谐、圆滑”同在，是“花脸”文化的摇篮。当我们的眼睛，思想都集中在这个点上，我们不会有“顾左右而言其他”的困惑，有的只是与角色的一种同在感。

B 复色的对比

复色脸谱，是指色彩选择上多样的脸谱样式，或指那些色调是由原色和间色混合而成的脸谱勾画^①，碎脸、粉白脸分别从两个方面代表复色花脸。“单色”有它单纯的可爱，复色亦有自己的出彩。相较于“三花脸”简洁、低调，很多“净角”脸谱追求的是一种夸张，奢华的效果。在万千角色中，人物的性格是千差万别，对于那些吕莽，狂躁，歇斯底里的形象的刻画，再多的色彩的繁饰都不为过。

复色的魅力在于色的对比，有主、副色对比，黑白图底的对比，彩和墨的对比，小色块和大色块的对比等等。当一对色彩不足以表达角色个性的时候，两个或两个以上的对比都是必需的。

《群英会》剧中周瑜的大将“太史慈”，就是勾画的细碎花脸，额顶填涂绿色，眉纹描抹金黄色，眼窝、嘴窝勾画黑色，揉红彩鼻窝，两颊更是粉蓝红白的

^①：(德)约翰内斯·伊顿著 杜定宇译.色彩艺术[M].世界图书出版公司，1999:67

间接勾描。整张脸谱色彩繁琐、夸张到极致，但这种多样的色彩组合又没有喧宾夺主，掩盖角色独特个性，反而具有了视线和心理双重吸引的魅力。

3.2.2 京剧“花脸”色彩的符号语意

京剧“花脸”色彩的符号语意主要包括三个方面：色彩指示性、色彩象征性、色彩剧场的禁忌性。

3.2.2.1 京剧“花脸”色彩的指示性

窥探京剧脸谱用色的符号意义，我们不难发现色彩能定方位，明善恶，辨凶吉的指示功能。

脸谱用色的方位指向性：追踪到西周时期，色彩被用作重要的标志，规定以青、白、黑、赤、黄指示“五”方，分别表示东、南、西、北、中五个方位。在脸谱中的代表性角儿是各路方位神的脸谱，白虎、玄武、青龙、朱雀的脸部用色是具有这样的方位指示功能。

生活中对脸谱用色常有这样的戏称，曰：“红脸无坏人”。、孔子也有过“恶紫之夺朱也”的言论，所以花脸用色有善恶之分。红色表现一种赤胆忠诚的血色男儿形象。红色还表现一种火的热情，因此代表正气，按照儒教的说法是正色，是堂堂正正的、高贵的颜色，故用于正面人物的谱色，如关羽、李靖的谱色，即为红。戏文中说唱“铁面无私”包青天，由此不难看出黑给人以铁一般的生硬感，常常隐喻一种刚正不阿、大公无私的品性。

“花脸”用色亦能告知老弱病残的健康状态。苍白蜡黄的面容与人们对病人脸色的观察有关，黄白色的脸是典型的病态，所以戏曲艺人常常把这种颜色涂抹在令人不悦的反派人物身上。《踏摇娘》中的苏中郎正是用“面色正赤”表现其酒醉的状态以及身体的不适。

由此看来，“花脸”色彩的选择既非随心所欲，又非各行其是，而是与宗教化和伦理化的色彩选择习俗相符合。“花脸”作为一种文化语言，经历代传承的色彩选择习俗赋予人物“谱色”以独特的指示性。

3.2.2.2 京剧“花脸”色彩的象征性

象征色彩与所指涉的对象间无必然或内在的联系，表现为一种间接的情趣，是意念的营造。它所指涉的语意和表征物，不是由单个的个人形成的，而是由集体感受所产生的联想集合所成，带有原始的社会选择性，是长期社会群体思维同化的结果。

京剧“花脸”的色彩是象征性的符号，“红红绿绿，图个吉利”道出了华夏民族的“色用”符号体系。红绿是色彩客观的视觉知觉形式，吉利是色彩文化性的情感寄托和主观信仰的精神阐释。如红色表现“血”的命格，是生命的象征，因此古人相信红色具有某种神秘的功用，它能辟邪、驱鬼、福佑人类。评戏人口中的“黑色刚直白为奸、红青忠勇，黄蓝鲁莽，绿是弱冠、粉是古稀；金银二色色泽亮，专画妖魔鬼判官”就很直白的道出了“色彩”的深刻内涵。

3.2.2.3 京剧“花脸”色彩的剧场禁忌性

忌“粉”

京剧脸谱的色彩扮相上，切记一个“粉”字，此“粉”并非视像上的粉色。粉白脸，是一个恶俗的意境，即色情，黄色的意思。在剧场上演出来的“粉”就是一种色情的侃戏，恶俗的挑逗。如某些淫荡角色的演绎，过于直白，人们称其演得太“粉”。

忌“脏”

脏字，可做两种解释，一是演技的生涩，表演功底不到家，比较平庸粗陋，从而导致剧场中人物的动作拖沓，不利索，很多的动作不到位，给观者一种凌乱的舞台感觉。第二种就是关于脸部的色彩扮相，它的出发点是过于较真，吹毛求疵的角色化妆，受写实主义绘画的影响，在人物造型上，为表现角色的年老色衰，损其自然自身应有的美，在面部上用白粉画鼻涕，眼屎，是其面目可憎。这种扮相的脸谱称之为“脏”。

3.2.3 个案分析：白脸、黑脸、红脸色彩暗示的正反比较

在传统语境下的“花脸”颜色表现出丰富的个性魅力。包括两个方面：一是本身的基本意义，二是更深广的象征意义。人们对于颜色的注意力、兴趣度、感受度和表达性不尽相同。有些人对于色彩的感受甚至直接与其道德崇尚与行为禁忌相关联。

以下就以白脸、黑脸、红脸来进行比较分析：

在中国传统文化中“白脸”是与“红脸”相对立，是中国人在物质和精神上的摒弃、厌恶、奸邪和阴险，如《群英会》中奸雄曹操，他的脸谱的主要特征：大白脸（暗示丑恶人性的白粉底）、阴险狡诈的细长三角眼（寓意疑神疑鬼工于心计），二者的组合暗示了曹操生性好疑但有不失军事智谋的双重性格。《水浒》戏里恶贯满盈的太监高俅：大白脸，黑笔描上眼、耳、鼻、口及面部表情，象征神憎鬼厌的恶棍。

中国古代的方位学说中就有这样一个说法“左青龙、右白虎、上朱雀、下玄武”，在这里“右”即为西方，主白虎者，充斥着肃杀之意。运用到脸谱上，表现为一种嫉恶如仇，视死的情绪。所以白色也是枯竭而无血色、无生命的表象，象征死亡、凶兆。戏曲艺人喜用白面表现羸弱、阅历不深的书生。另一方面，白色也象征纯善的老者，白面长须的“姜太公”脸谱，是正直，诚实的象征。

在贵馥《义证》引杨慎说“金生水，其色黑，故黑者，北方也”还有“天玄地黄”“玄水，尚黑”“玄武”等举证“黑色”。一方面，它以“玄学”“玄妙”等字样告之我们一种庄重、肃穆、正义的情愫，表现在京剧脸谱是的是包公，张飞、李逵等人的谱色；另一方面，给人以阴险、毒辣和恐怖的感觉，如《反五关》剧中被哪吒打败的余化“黑碎花脸”。

参照“阴阳五行学”的五位五色五灵兽的方位法，南为朱色，配雀，红色者。它是人类最先认识并发生情感沟通的颜色之一，在中国古代有坐北朝南表现天子的尊贵之说，又如关羽的“红整脸”一副通红的重枣脸，外加一对丹凤眼和卧蚕眉，象征庄重和威严。当然，红色也有贪图享受，虚荣的语意象征，如《法门寺》

里的太监刘金画的就是红脸，给他画红脸是为了说明他享尽荣华富贵，保养得满面红光。

3.2.4 京剧“花脸”在产品色彩外观上的装饰应用



图 3-11 京剧谱式 彩瓷碗

京剧脸谱自 20 年代往后，就从各种角度渗透到人们生活当中。香烟中的烟画、面人儿，泥人儿，风筝，册页都容纳了脸谱，北京的厂甸出售的孙悟空脸谱假面，100 谱寿字图，工艺美术设计师，会把脸谱加工变形，成为美学意味浓郁的作品付诸于地毯、挂毯、服装、书籍封面之上。我们总能找到“花脸”与现代设计的位置与方向。

第一，“花脸”色彩在装饰瓷器上的应用。

市面上出现了一些抽象化的装饰瓷器（如图 3-11 所示），设计元素完全来自京剧脸谱。通过高度的提炼某个脸谱的色用关系，用来作为瓷器的装饰元素。在这款瓷器的设计中，京剧脸谱的图案与色彩被高度抽离，黑、白、黄三色相间，勾勒出瓷器浓郁的传统风貌与现代气息。



图 3-12 “花脸”色彩在电脑主机、车身上的装饰应用

第二，“花脸”色彩在交通工具中的应用。

独具匠心的电脑主机箱（如图 3-12 所示），个性轿车装饰设计，日常出行的公交大巴的设计，都融入了京剧脸谱色彩元素，充分展现了中国京剧“花脸”的浓厚韵味和“花脸”色彩广泛的实用性。京剧“花脸”色用市场的前景还有很大的开发空间。



27 图 3-13 脸谱符号在被、枕上的装饰

第三，“花脸”色彩在床上用品设计中的应用。

近年来，生活品的设计不断展现一些脸谱的色彩元素，设计师对满载着历史、文化和时尚的脸谱风情情有独钟。“花脸”的色彩已经开始在私室中展露身影，鲜亮的视觉性和深厚的文化性为其很好的融入现代设计领域做足了准备，强烈的色彩设计美感在温暖的被褥上达到和谐，传统的色彩、图案经过简化创新绘制出潮流风格（如图 3-13 所示）。

目前对于京剧传统“花脸”的色彩分析还存在着某些不足：首先是京剧色用体系的研究思路局限，各种色彩的主题性引入还没有形成系统认识；其次，片面注重对色彩理论的试验分析，偏重已有理论成果的再现，不注重对色彩运用的感性分析；再者，在表达色彩介质上传统颜料使用的惯性思维难以摆脱，对于色彩在设计中的地位还没有一个清醒的认识。色彩并不是表现某种个性，某个人物的辅助品，色彩即个性，色彩即生命。新一代的色彩设计师对于色彩的认识、审美、整合和表现的创新能力还有望提高。

3.3 京剧“花脸”之空间关系

3.3.1 京剧“花脸”符号的方向、位置、空间、重心的平衡关系

欣赏者的方位、符号的框架或是被表现形象和表现形象之间的关系决定着符号的方向性。位置是物我所在处，是相对于参照物的存在，主要表现为形象与框架、形象与形象之间的关系。空间是一切形象的前后、进退、大小、透视等引起的深度幻觉与立体感。空间是能够包容具体形象的场所，一片树叶，一栋房子都有自己的空间；同时亦是抽象事物存在的表现形式，电磁场，安全距离等等。重心，指事情的中心或主要部分，是由黑白、疏密、分量共同通过的着力点。脸谱的方向、位置、空间、重心都表现为一种相互作用力，即平衡力，包括视觉平衡和物理平衡两个部分。在京剧“花脸”上的具体表现如下：脸谱的典型性格的指向性、眼睛的位置、五官的空间布局，脸部各个元素之间的相互平衡等，是观者的一种感受。格式塔心理学认为，“平衡不过是人的心理平衡经验所期望的一种平衡感受。对于一个物理学家来说，如果作用于一个物体上的各种力达到相互抵消，这个物体便是处于平衡状态了。产生这种物理平衡最简单的例子，就是当两

个大小相等、方向相反的力作用于同一事物时发生的情况”。^①这个规则也同样适合于京剧“花脸”脸谱的创作和审美。当左边与右边两方处于一种 180 度的翻转重合时，那么这张脸谱就处于完全平衡。“花脸”中任何一个角色都有一定的谱式，也都具有一个支撑点、等分线等，展现一定的空间体积关系的角色个性。除了在弯曲的图形和五彩的色相的指示下，能够找到这样一个可利用理性方式计算出具体方位。代替感性眼睛的直觉观察外。我们很难摒弃感性的直觉观察法去发现另一个谱式中心。“力场”理论的提出者阿恩海姆曾说过，除谱式中心外，我几乎找不到任何依赖于人眼才能感受到的平面的具体谱式空间关系。前提是外界的各种刺激物在大脑中产生的生理力持平时。通过这个“力场”的发现，我们就能发现并找到脸谱所营造出来的方向性、位置、重心等。

3.3.2 京剧“花脸”符号的方向、位置、空间、重心的平衡性表现

京剧“花脸”归根到底是属于视觉艺术这一流派，是在二维平面上，或者是再三维的真实脸面上铺陈点，线，面等各个视觉元素，它的创作离不开五个基本的原则，即均衡、对比、重点、比例和统一。这五条原则用“花脸”谱式来解说就是，歪脸、阴阳脸、小丑脸、三分脸、整脸。京剧“花脸”的设计要着重考虑在理解和运用这五个基本原则方面，如何更符合观赏者的现代视觉特征。同时，要认识到京剧是一门整体的视觉传达，听觉享受的艺术，即使我们把每条原则完美地运用于二维、三维空间之上，也未必能创造出一个完美的戏曲形象来。因此，在整合“花脸”视觉符号过程中，要重新认识这五个基本原则各自的功能和时代意义。

3.3.2.1 整脸：程式化的统一

在这五条设计原则中，统一是基础，其他各类型的花脸谱式是从“整脸”的基础上演化，“整脸”是最初始化的原始脸谱造型样式（如图 3-14 所示）。



图 3-14 《空城计》水白整脸的
司马懿

^① (美) 鲁道夫·阿恩海姆, 滕守尧(译). 艺术与视知觉[M]. 四川: 四川人民出版社, 1998, 6: 13.

程式化是脸谱设计的基本美学特征之一，也是整合“花脸”谱式的起点，脸谱在勾画时以一个完整的脸型存在于外，它要传达的各类信息必须简化成一种统一的符号要素表现出来。以包拯“黑整脸”为例，它的程式化有两个标准：第一，面部色相的整体性，单一黑色打底，简化了一切色彩；第二，脸谱各个符号寓意的一致，无论是色彩、图形、工艺等都围绕着包拯的浩然正气。整体性是“整脸”最为基础的设计思想。有关美与有机整体性相关联的认识早在古希腊时代就已有所提及。整体性或程式化的观念是事物结构性心理学派一再强调的。是他们始终坚持的立场：艺术品的物质层面与精神层面是统一的。考夫卡认为：艺术品是作为一种结构感染人们的。这些哲学家对于艺术的认知告诉我们，脸谱的创造不是简单的色彩和符号堆砌，而是各部分相互依存的程式化整体。

阿恩海姆提出了一个更为简洁明快的论断，“艺术品必须为世界提供一个整体性的形象”^①不同领域的艺术家各自出发点可能都带有一定的专业偏向性，但最后的结论都要回归到艺术整体性哲学的大前提下来。京剧脸谱的造型或是京剧角色形象的塑造应该是一个整体，并非漂亮图形、华丽色彩的拼凑和简单叠加。

“花脸”谱式的有机整体性，是指谱式的构成要素之间相互依存、要素与对象之间的紧密结合所凝结而成的不可分离的谱式性。“整脸”可以看成是能整个覆盖和包容其它谱式设计样式的基本形式美法则。无论是歪斜的，对称的，三分的，还是视觉积聚的谱像，它一定遵循着“整脸”的程式化定性，如果说其他的谱式是围绕眼、鼻、嘴等局部做文章，那么“整脸”就是在整个脸部做“大的文章”。如果说“整脸”以外的脸谱刻画更加容易表现出对象事物真实性的细微观察方式，那么“整脸”的刻画更加能体现出一种非偏向于个人意向的片面和孤立的观察态度。所以说“整脸”的设计可以跨越角色年纪、环境、身份等的细微的条条框框，从全局的角度正确把握人物的典型特征，从而成功塑造典型形象。

3.3.2.2 三分脸：网格化的尺度

列奥纳多·达·芬奇的作品“维特鲁威人”对太阳神的头顶、肚脐和伸直手臂的指尖进行分割。^②柯布西耶进一步发展了这种分割模式，从对称分割到 44 个长方形的空间分割，他将级数变化影响人们的原理发散到设计秩序上。各个国

^① (美)鲁道夫·阿恩海姆, 滕守尧译. 艺术与视知觉[M]. 四川: 四川人民出版社, 1998, 6: 13.

^② 李萍. 绘画与设计的差异[M]. 北京: 科学决策出版社, 2008, 11

家的设计师纷纷仿效，最终形成了网格设计的理论体系，表现为一种几何分析，重视比例感。当网格设计运用于传统的戏曲脸谱之后，就形成了今天我们看到的“三分脸”，再运用网格的尺寸解读谱式的比例。比例是指一种比例关系，对象主体是整体与局部、局部与局部之间的点、线、面、色彩的比较。“由于整体和局部之间客观上存在着一定的比例关系，因而它容易形成整体和谐的美感形式”。

①

在“三分脸”谱式设计中，额、脸的等分等量，鼻、眼的位置定型，关系如果拿捏不好，很容易偏向“六分脸”。三分脸为什么存在，因为它能寓变化于整齐之中。三等分的等面积划分，其中有一个面的形、色与其他二者是不一样的，这样的脸谱块面划分在强调整齐形体的同时，又追寻着细微之中的色、形差异，使脸谱的视觉效果在彰显秩序的同时不落入呆板，在追求变化的同时避免散漫（如图 3-15 所示）。



图 3-15 《赠绉袍》中的
尖白三块瓦脸 须贾

3.3.2.3 歪脸：非对称性动态平衡

在“视知觉”中，非对称是相对于统一、均衡的，京剧“歪脸”是“整脸”的惯性思维中另辟蹊径的革新者，对于整个“花脸”谱式的创新设计起到一个先锋领袖的作用。

对称性平衡是完全对称的，但也是单调的；程式化脸谱的正规平衡也是乏味和呆板的。事实上，完全对称的“整脸”就是彻底让内容跟从形式。用色调一致，图形选取相似，大小相同的视觉元素装饰脸面来达到平衡的视觉感知效果。歪脸是在对称的基础上，追求细节部分的灵活装饰。②对称性不仅仅是运用对等的元素或是同一元素的重复才能取得。视觉的重量是随着从白到彩的色调变化，符号的指向性而逐步增加。是由视觉重量不同的深色和浅色、上下、左右指示性符号，大小相似的图形显示出来的。因此，对称亦是非完全一致性的对称，“歪脸”脸谱的设计是非完全对称性平衡。动态平衡为异形同量，它呈现出等量不等形状态。

① 李华.视觉创新与视觉思维——新媒体时代的报纸版面研究[D].华东师范大学,2007

② (美)莫恩, 陆炳麟, 江和平(译).美国报纸组版和设计[M]. 上海: 上海外语教育出版社, 1989: 184.

京剧“歪脸”很大一部分构图都是按照非对称性的原则展开，依靠脸部中心线来构图，围绕鼻梁两翼展开刻画，依靠鼻子的内张力来平衡左右脸部的化妆涂抹，从而创造出一个具有平衡感，在对称程式化中又富变化的美的存在，既一张精致生动的人物脸谱（如图 3-16 所示）。



图 3-16 《三打祝家庄》
中祝彪

“歪脸”是一种在形态关系中构成以心理平衡为依据，以重心感受为主导的非对称性知觉平衡。作为一种变体均衡形式，非对称性平衡从视觉感知上可以让人感到均衡，突显谱式的巧妙、活泼。在这里我们必须要有这样一种意识：谱式上的均衡是从大小、重量、方和材质上获得的感觉均等，并非等质等量上的严格要求，它的平衡关系通过一根看不见的杠杆调节那些给人造成和一种不安定的感觉。均衡比对称更有变化、更自由一些，具有静中取动的效果，一个熟睡的人，掩藏在安稳状态下的是身体内部的无限循环与跳跃，整个生命体是均衡而非对称的。

从视觉形象的认知特点和谱式结构上考虑，“整脸”与“歪脸”之间存在着很大的不同。首先是认知特点上，对称的“整脸”以静为主，静中带动，同时，在形态特点上还具有重复性、装饰性、机械理性；非对称的“花脸”以动为主，动中有静，并且在具体形态特征上还具有多样性、抒情性、感性等特点。其次是谱式结构上，对称脸谱形态样式的平衡“等量又等形”；而在非完全均衡脸谱的形态样式上，平衡间是失衡的图案图形，即“等量不等形”。对于特定的脸谱空间形态关系，票友、脸谱爱好者的均衡感受仅限于形态重心与谱式的中心轴的重合。除此之外，均衡的感受好包涵绝对对称与重合之外的一些特殊存在，如整体视觉心理平衡的感受。京剧“花脸”谱式的不同特征，可以产生不同方位感、不同强度感，由此来塑造虚化的不同时空与气场。也因为如此，进行“歪脸”的非均衡性审美时，进行适度的视觉空间想象是非常重要的过程，这种过程能够使票友心理感知上各种张力的得争斗持平。我们就会发现，均衡与失衡之间并非以一个百分百的比例作为指标。即便在形态重心不同、边框的中轴偏离的情况下，如“歪脸”的赏析中，我们同样能够感知到它的均衡。

3.3.2.4 阴阳脸：对比，制造视觉强势



图 3-17 《探阴山》包拯

京剧“花脸”各元素之间的平衡要考虑对比，在对比中兼顾平衡。脸谱左右、上下的对比，上是通过与下的对比而形成的；左是通过右的差异化显现。对比的原理在脸谱上的表现形式为“阴阳脸”，其视觉认知上鲜明地区别于整脸、十字门脸、六分脸等其它均衡的谱式。比如，彰显正义的关公红“整脸”与阴阳歪脸就有不同，形成好人与坏人的对比，“阴阳脸”鼻翼的两边的不同，

起码在色彩上就产生了一种强势的对比（如图 3-17 所示）。“花脸”谱式通常用这种视觉重量的对比。因此，脸谱的设计通常要考虑这种对比，多谱横向的对比和单谱内在的对比等等。

对称化的程式脸谱是的一面呆板和沉闷。而引入两个或更多的视觉强势点，可以打破呆板的谱式面貌。只靠完整，均衡的谱式演绎不了千差万别的个性，亦满足不了观者们挑剔的眼睛。

因此“阴阳脸”的目的就是要在谱式上制造出一个强势视觉，用以吸引住观众。以下有三种方法来增强这种视觉效果。

1、谱式设计，可以运用色彩变化的对比来提供平衡。例如，太极阴阳脸，从黑到白的翻转。该谱式表现的色彩在自己内部就形成对比。

2、也可以采用形状的对比，对称化的程式脸谱是的一面呆板和沉闷。而引入正负形或多视点能制造更多的强势点，可以打破呆板的谱式面貌。只靠完整，均衡的谱式演绎不了千差万别的个性，亦满足不了观者们挑剔的眼睛。

3、大小也是对比的一个方面。如，五官越凸起的地方近就显得越大，凹下去的地方图形相比凸起的部分显得要深藏，面积的刻画上不宜过大。

3.3.2.5 丑角脸：焦点视线吸引

重点、中心，特异部分一般就是焦点。区分各个角色的方法就是找寻其某个典型特征的过程，那些清晰的特征就是观赏者开始观赏的着眼点。要区分出角色差异就要确认出脸谱哪一部分元素最具视觉冲击力，并把它在谱式上呈现出来。

缺乏重点的脸谱不仅会失掉个性，严重地还会造成观者的在欣赏时的思维混乱，难以辨识出戏曲演艺的初衷。在焦点的表达上“三花脸”（如图 3-18 所示）较之“阴阳脸”更夸张，向极端跨得更进，它的谱式刻画上要求只保留一个占统治地



图 3-18 老武丑、文丑

位的视点中心。这个中心部分通常是借助一个象征图形符号或色彩符号反映出来。由于这个图形、色彩占据整张脸最中心，最重要，最显眼的部分，极具视觉魅力，所以票友、戏迷、或是门外汉的目光首先会被它所吸引。特别应当注意的是，这些起到吸引视线的元素（图形、色彩、材料、工艺等）都必须反映角色的个性，元素之间要具有过渡的连贯性。

3.3.3 个案分析：北派“花脸” VS 南派“花脸”

表二：北派（京派）和南派（海派）“花脸”的比较

花脸流派性质	京派花脸	海派花脸
地域性	以北京为中心，辐射全中国	以上海为中心
代表人物	杨小楼、金少山、郝寿臣、侯喜瑞、高盛麟、袁世海	盖叫天
相互“同”宗	1 源于“原始意识、汉百戏、唐参军戏、金宫调、元杂剧”等	
	2 非文字化的文化透析	
	3 非自然的人造艺术，文化的承载体	

各自“异”质	1 造型准确，追求形似	1 注重性格的刻画，追求神似
	2 求“准”之后，再去追求“美”	2 求“真”达意。崇拜神来之笔，
	3 游离剧情，独立的品性	3 止于舞台，燃尽于曲终

3.3.4 京剧“花脸”空间关系在报纸版式设计中的应用

我们都知道“花脸”艺术是一种非文本化的视觉存在，相比于文字，这种图像的易读性通过个元素的不同组合，模拟出各自独属的空间。每个空间的意义明确，如需要焦点的吸引用丑脸模式；需要有强势的对比区别，非“阴阳”谱式莫属；要做专题介绍，统一的主题是基础，依“整脸”模式开展。脸谱的空间构型是报纸设计吸取养分的无尽宝藏。观众，无须花费太多的时间，就能把握角色个性。

在信息爆炸与公众选择的今天，报纸的性质已经和传统媒介的性质大不相同了。每天数以亿记的文字被印刷在纸张上，有限的生命个体只能有取舍的选择信息。报纸版式设计本身并不一定会提供完整而清晰的意义，而是帮助复杂的信息呈现出一种合理的栖息状态。使公众根据自己的需求去编织意义。比如我们打开一张地图，走进机场，登录网页，或者读一本书时，这种指示性会大大的缩减你找到所需信息的时间。现代生活的瞬息万变迫使人们调整自己的步调，以免落下的太远。那些版式凌乱，花哨的报纸被淘汰，转而追求版式简约清晰的报纸，来求得心理和生理上的平衡和使用上的方便。脸谱明了的直观可视性，丰富的信息携带性是报纸版式设计的永恒追求：使版面可视化，简洁方便，即与现代社会的生活节奏和现代审美观念相吻合。

要想博得躁动时代喜新厌旧的读者持久的阅读兴趣，规矩呆板的版面设计是首要考虑改革的对象。在版面编排中设计者要善于把握，挖掘“统一多变”的原则，善于在错综中显出系统，在整齐中显出变化。正副标题的选择要有典型性，概括性。文字的大小选择要有差异化，对比分明。油墨印刷的传统地位已经让位于五彩斑斓的图文。那些色彩搭配协调的报纸色调大方明快，富有表现力，相比黑白稿件更加方便阅读，易于品味。

戏曲的谱式从最初的“整脸”发展到当前一个独成一体的艺术类别,谱式的不断创新更加全面的演示了“花脸”的无尽生命力,对于报纸的生命力同样如此,版面设计上要不断的求新求异,大胆尝试,形成了各自的特色和风格。因为京剧脸谱的发展历史悠久,谱式安排比较丰富多样,所以报纸版面的革新可借鉴京剧脸谱空间原则的相关理念。具体原则表现如下:一是“整脸”统一性原则。统一化原则对于报纸版式设计更有着特殊意义。一方面厚报提供的信息量,远远超过了读者能接受的有效量;另一方面,要有针对性,不是每一份报纸都适合“设计师”阅读,报纸设计要找到适合自己的需求群体,要求版式设计要统一化,即专业化。报纸设计要有“宁做鸡头不做凤尾”的决心与勇气。专注于艺术类、理工科类、语言类中的一个类别即可。二是“阴阳脸”对比性原则。读者阅读报纸除了要获得各种信息外,更是为了娱乐休闲。在这里读者的选择权很重要,吸引读者的注意是获得被选择的前提条件。一般说来,没有谁会对全是文字信息的版面感兴趣。信息的表现形式要多样化,文本性是一种表达方式,但是图文结合的版式更具趣味性。通过采用适量的图片、图表还原信息,让读者轻松愉悦地获得信息。图文对比丰富版式画面的视觉效果,在无形中能延长视觉停滞的时间,让信息的传递效果更佳有效。信息传达仅仅是版式设计的一个使命,报纸的版式设计者不能就版式论版式。应开阔眼界,多多关注当前流行的相关艺术,增强自己的艺术修养和对信息把握的敏感度,令版式设计迎合读者的阅读需要与心理愉悦。美的事物总能吸引人的眼球,达到信息传达的预期效果的同时,版式设计美感的讲究也是不可忽略。报纸版式设计要充分借助京剧脸谱的线条、色彩等无声的符号语言艺术性地表现信息内容。要知道我们的生活中不缺信息,如何让我的视线为你的信息停留,是现代报纸版式设计的追求。

传统戏曲文化正在逐步脱离以剧场舞台为中心的理性主义形态。书籍、报纸、杂志在现代信息技术的作用下,日益转向以视觉为中心的计算机辅助设计中去,特别是在影像信息中非文本性空间形态越来越受到欢迎。脸谱在各种设计类型中的出现,不但标志着一种文化形态的转变,也标志着一种新文化理念的诞生,有利于发展、创新人类思维模式。这时的设计便形成了如下几种趋势:专业设计向精细设计化发展,传统设计由二维到多维化扩展、平面设计由静态视觉传达向互动性转变。

在信息时代,版式设计及应用设计受到文本呈现与人们解读方式的改变而改变。受众需求使得报纸版式设计突破就有的线性阅读模式,进入更加活跃的、空间性的、可选择性的阅读体验当中,版式的这种新表现方式无疑影响信息的呈现;另外新的空间关系引导着读者的视线移到轨迹,控制着信息的传达主次关系。在信息时代,这种视觉符号的合理安排,在出现频率和广泛程度上更加突出,在版式设计中发挥着重要的作用。

3.4 京剧“花脸”之材料、结构、工艺

京剧的研究中,符号化脸谱是一个不可避免不谈的问题,特别是从设计艺术学角度的剖析更为必要。设计艺术学的符号存在于不同的层面上,如物质层面、技术层面、精神层面等等。传统的剪纸艺术归属于物质符号层面;现代的企业CIS设计根据不同的企业及服务又有区别,可以规划到技术层面或是精神层面上。花脸(京剧脸谱)本身也是一个完型的符号。从符号学的角度来认识脸谱更为丰富的层次,有助于我们把握脸谱这一完型的视觉符号。马克斯本泽在“设计的符号学方法”一文中,提出设计对象具有三个符号学维度:一是技术物质性,物质维度(材料);二是技术对象本身的语义学维度(形态);三是技术功能性,语构维度(构成)。他认为一个对象只有具备了这三个主题的自由度才能成为设计对象,只有通过这些维度,它才能获得符号特性。将这样一个方法运用到京剧“花脸”艺术的剖析上,把京剧“花脸”艺术分成同样的三个维度,京剧“花脸”脸谱的材料(花脸艺术的物质维度)、京剧“花脸”脸谱的结构(花脸艺术的“语义”维度)、京剧“花脸”脸谱的工艺(花脸艺术的语构成、维度)去分析,这样更容易让我们了解京剧“花脸”的视觉符号特性。(如图 3-19 所示)。

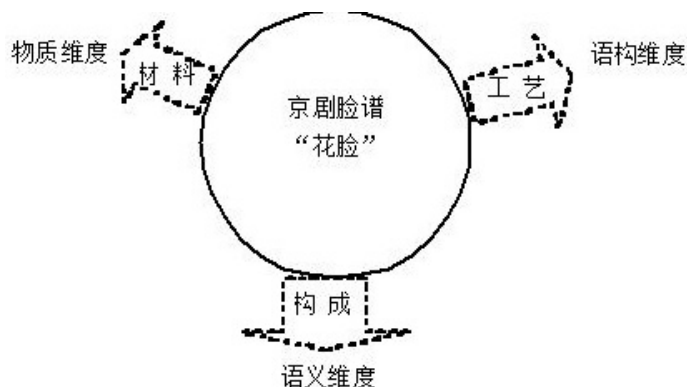


图 3-19 京剧“花脸”符号学维度

要使脸谱或同系列脸谱成为某个特指人物的象征，或特指性格品行的某些具体内容的象征，就必须掌握脸谱符号的意义和设计传达的规律与方法，选择合理的艺术表现形式。例如月亮的形态特征：给人明净、高悬、不偏不倚、细腻、理智等感性认知。图形表现的象征意义如此丰富，色彩的象征意义更加繁杂，结构和工艺的因素也同样不可小视。将白洁的月亮图形安插在一张歪斜的白脸上，当然会使人觉得此角色与其身份可疑，缺乏威严，产生不伦不类的意象，扭曲脸谱在欣赏者头脑中的成像；一个技术不娴熟的戏曲表演者也很难精确的把握其演艺对象的精气神。形态、色彩、结构和工艺各个环节相衔接，才能再现青天老爷的清廉、威严。

以下是对于脸谱材料、工艺、结构的分类介绍。

3.4.1 京剧“花脸”材料——物质维度

京剧“花脸”不是自然存在，是艺术家创造出来的，在漫长的“美”的追求中，人们结合自己的审美认知和创造意识，不断提高了对各种材料（包括自然材料和人造材料）的把握和加工。这种周而复始的提高，促使“花脸”材料的丰富多样化，把“花脸”艺术引入了一个精神文化与物质文化高度同在的新世界。所以，很有必要对各种化妆材质进行一番了解。

京剧“花脸”的材料分为：粉、墨、油彩、锅烟子等。

锅烟子是最初的化妆颜料，学名，百草霜，别名，锅底灰、锅烟子。为杂草经燃烧后附于锅底或烟筒中所存的烟墨。刮下，过细筛，除净杂质。为乌黑色粉

末或结成小颗粒，手捻即为细末。质轻细，似霜，随风可以飞扬，入水则漂浮而分散。无臭，无味。这种材料在早期戏曲化妆中运用的比较多，来源广，但是不易定妆，遇水则易化，加之化妆材料日益丰富，锅烟子逐步退出化妆舞台，多用墨色替代。

“花脸”绘画中的“墨”，是指墨锭，主要原料是炭黑、松烟、胶等，是碳元素以非晶质形态的存在，与水调和后以胶体的溶液存在，根据用水的比例，墨色呈现出多层次的浓淡干湿，语出唐代张彦远《历代名画记》：“运墨而五色具”。在打底，勾画眼窝、嘴窝、描黑线的时候表现出焦、浓、重、淡、清，或浓、淡、干、湿、黑的丰富效果（和白粉末一起配合，突显出五官轮廓）。随着角色队伍的壮大，单一的自然妆已经不能瞒住角色需要，在后期的人物装扮中，“粉”的加入使得角儿“刚柔”的演绎更加形象生动。

京剧脸谱化妆中的“粉”，是指胭脂和花粉等，是一种用于化妆红色粉末颜料。在京剧脸谱的绘制中，主要是作用于生行、旦角的脸部化妆，略施彩墨以达到美化效果。“粉”色塑造出来的人物个性一般偏柔和，清淡，比如：温文尔雅的儒生，莲步款款的闺秀。“粉”饰的脸谱在刀光剑影的舞台上，起到一种调和，安抚的特性。

油彩，油膏状彩色混合物，一种专供演员化妆使用的化妆材料，是从外域艺术材料中借鉴而来。洋味十足的色彩与京味十足的戏曲相结合促成了韵味十足的了“花脸”艺术，油彩勾画根据材料添加的不同可以分为：勾水性油彩和勾油性油彩。实际上，无论勾水或勾油，勾画脸谱轮廓、打底或充当主色的白粉是用水质白粉还是白色油彩的主要区别在于，维持妆容的时效性和处理的难易性等。这些油彩一般由各种色料与油脂混合而成，相对于上面提到的胭脂，锅底灰等，其色调更加丰富明亮，色泽更为均匀，膏体细腻、稳定，具有优异的涂展性、遮盖力及附着性。这样性能的油彩能解决脸谱忌“粉”的问题，可以掩盖表演者的本身习性，伸展，塑造出任何我们想要表现得形象出来。所以，油彩颜料是京剧“花脸”表现得最常用的一种材料。

3.4.2 京剧“花脸”工艺技法——语构维度

与脸谱材料相比较，脸谱也表现出一定的“技艺含量”。有人说“花脸”的物质材料是最重要的，“花脸”的“语构”维度同样承认，“巧妇难为无米之炊”，无论你技艺多么精湛，没有一个让你施展、受力的对象，一切技艺也只是空中楼阁，无稽之谈。反之，无论你拥有多么丰富的材料种类，没有通过工艺技法的锤炼是很难发挥其潜藏的艺术性。所以，对京剧“花脸”的勾画技法的了解是十分必要。

相对于绘画中的十八描、三十六皴法，京剧脸谱主要有揉、抹、勾、涂、破，五几种基本技法。

揉—用掌或指将颜色在整个脸膛或局部部位揉匀。

抹—用手指或毛笔将颜色在脸上一抹而过，一次不够，可以重复—合适为止。一般的揉法多用手掌，抹多用指腹，有“掌揉指抹”之说，但这并不是绝对的。

勾—用毛笔、化妆笔或手指尖蘸色勾装饰线或某种形象。现在多用毛笔或化妆笔勾画。勾画脸谱，行家称之为“勾脸”。用笔与书法同理。

涂—是用手指或毛笔蘸上色料后，大面积的填涂方式。

破—是用合适的工具在已完成的底色上勾画、挑染上比较突兀的点、线、面，以此种颜色打破掉原先的匀整和单板。这种绘制技法和国画里的“墨破色”、“色破墨”、“色破色”的破可做同一意思理解。

试想一下，在京剧脸谱的刻画中，用几条简单的线，几块单调的色塑造戏曲中的将帅之才，牛鬼蛇神，是多么不易。要把人物忠奸的个性，长幼的年别、尊卑的身份在一张脸谱，或同一舞台上展现区分开来，需要何种高妙的工艺。翁偶虹先生在脸谱专著中曾经说过“勾画”脸谱的线条，讲究的是笔锋与笔意。第一要笔锋犀利，第二要笔意流畅。笔锋犀利，是指画在脸上的各个器官部位，必须刀斩斧齐。笔意流畅，是指画在脸上的纹理经络，必须圆润秀气。尤其重要的，是表现人物性格、品质、气度、年龄的那些纹理经络，必须准确地符合脸上的生理部位，在这些部位上突出而夸张地勾画每个人物所需要的纹理筋络。这样画，才能借助生理部位的自然活动性，使勾画的纹理经络活动起来，有助于面部表情。这样的脸谱，才能称其为脸谱，或“活脸谱””区别于早期的面具“死脸谱”。

3.4.3 京剧“花脸”谱式结构——语义维度

前面提到的“物质”维度“语构”维度都是为“语义”维度服务，所有的艺术创造中，物质要素、功能技法都是艺术品的（造型和结构设计的）符号储备。

人们在欣赏京剧“花脸”时从最初接触到的物质元素（色彩、线条、图形等），进而了解脸谱作者的精湛工艺技法，到最后都是为了更好的理解脸谱所显现出来的“内在的生气，情感，角色灵魂，风骨和精神”。

3.4.4 京剧“花脸”材料、工艺、结构的符号学维度

京剧“花脸”脸谱的人工创造性说明花脸的设计是依据一定的角色勾画的，依据一定的角色确立的。脸谱表现为一定的“审美状态”，衡量京剧“花脸”扮相成功与否还是要考核很多因素，如材料（物质维度）、工艺（“语构”维度）、结构（语义维度），只有当着几者的合理编排后，才能说这个花脸脸谱设计得很成功，成为一个脸谱艺术品。

在这里我们以京剧“花脸”艺术的设计制作来说明这个道理。“花脸”是设计对象的语义学维度，归类在净角和丑角的脸部化妆上。一般说来在净、丑脸谱设计中“花脸审美状态”的物质载体更为重要，这里，无论对于结构审美状态还是对于设计制作过程相关的技术状态来说都是如此。花脸制作的材料是整个脸谱艺术化的关键。这个角色载体“脸”比在其他二者更为关键，更加起作用。其意图在于展现一种鲜明的个性，而非一张完美的脸型。正如典型的花脸形象那样，关键在于角色个性表现上，非就其技术娴熟与否的状态，也非就其审美观赏者的文化学识状态，仍无条件地要求脸谱具有创新的独特性，尽管如此他的产生仍要依靠按命题和选择定向的、分等级的结合过程。在这一过程中谱式结构，图像符号和指示符号的对象期待同时进行，使得花脸艺术的物质维度更加充盈。

由于“角色特性”处于主导地位，花脸脸谱在限定的环境中的组合比艺术对象更加明晰和强烈，所以花脸艺术的材料使用与构造造型都必须与技术手法之相关联，不仅物质材料、结构方式都是服务于花脸绘制技术的备用符号，这些材料符号、结构符号最后都最终归因于工艺技术的某种功能，这些功能使得特定的花脸脸谱语用学成为可能。

一个设计对象的符号学规定，必须从这三个点出发，即京剧“花脸”艺术在

三个维度上都具有主题可变的自由度。这种规定是以符号共同分有基本的主题性质为前提的。也就是说，花脸脸谱的设计是依据于或是相关于它的主体可变的自由度。

对于同一个角色的塑造，不同的材料分量，不同的技术熟练度，不同的结构理解，可以创造出各式各样的成功脸谱。

3.4.5 京剧“花脸”维度在 CIS 设计中的应用

京剧脸谱“物质”层面的材料，“语构”层面的工艺技法，“语义”层面的精神素养在经典三角形关系中等同于皮尔斯发展起来的“符号学概念”中的“媒介”、“关联物”、“解释”。在“花脸”概念中的解释：所有的脸谱样式中都包括脸谱材料、脸谱技艺和脸谱意蕴三个方面。这三种维度往往在一个确定的“符号类别”中规定了作为“角色脸谱”的整体符号。在同一个角色的脸谱设计中，即使选用不同的材料，谱式造型设计也是为“真实角色”服务的，表现的都是同一的性格特征。这也说明，每一个戏曲人物分层次的被包围在各种材料与意识内在的符号学特征或状况中。同样，脸谱物质性的材料-物质维度，当角色脸谱处于“人物名-图像-单一符号”类别的符号学规定时，就其对外在世界的审美传达而言达已达到了最高级别；在工艺技术的“语构”维度，当脸谱设计处于“论证-象征-规则符号”类别的符号学规定时，就脸谱对角色的表现上也是意义最大化。脸谱图案的艺术性、文学性、典型性在符号学方面被确定在单一符号的“命题-指示符号”类别中，这种符号维度之间的相互关联，相互依存，相互补充性是现代企业 CIS 设计中值得借鉴的。

大众所熟悉的经典三角形关系原理也适合 CIS，CIS 同样包括相互关联的三个维度：理念识别(Mind Identity 简称 MI)，行为识别(Behaviors Identity 简称 BI)，视觉识别(Visual Identity 简称 VI)①。

视觉识别作为“媒介”，行为识别作为“关联物”，理念识别作为“解释”，分别对应京剧脸谱的“物质维度”“语构维度”“语义维度”的三个方面。这三种维度往往在一个象征性或指示性符号中规定了作为某个企业的整体符号。表现在京剧脸谱上，就是不同艺术家对同一角色的刻画可能会选用不同的表达形式，但

①赵琛.中国 CIS 年鉴[C].北京:中国轻工业出版社, 2002.

是这些不同的外在媒介都是为角色个性服务的。对于同一公司的不同时期的 CIS 设计而言,即使选用不同的视觉形式,其设计理念还是为公司形象服务的,不同的 VI 表现的都是同一的企业特征。

优秀的企业精神即成熟的理念识别系统,它是行为识别的行动指南,包括的精神标语、经营理念、经营方针、座右铭指示着 VI 设计的前进方向。作为一种抽象化的文化识别符号,其指示教化功能无形中对员工产生教导,以积极的态度鼓励员工,肯定他们的价值,进而提高士气。

在企业形象设计系统的 VI(视觉识别)维度中,当视觉识别处于“人物名-图像-单一符号”类别的符号学规定时,其对外在世界的信息传达达到了最高级别。在企业识别系统的 BI(行为识别)维度中,行为识别处于“论证-象征-规则符号”类别的符号学规定时,企业文化的行为规范表现上也是意义最大化。企业理念识别的直观可视性、行为教化学性、统一性是一个企业形象在对外宣传成败的关键,清晰的把握这三者之间的位置关系,权衡好各自的比重将会有助于企业走向成功。京剧“花脸”符号学维度是一种科学的方法。借鉴这种方法去操作我们的 CIS,才能够保证 CI 设计的圆满;企业家才能够保证 CIS 导入的成功。

通过分析“花脸”的三个符号维度,以及该符号维度在企业形象视觉识别系统设计中的应用,我们可以得出以下结论:一切艺术品所包含的符号存在于不同的维度上,最起码就有我们熟知的精神、物质、技术三个层面,如 CIS 中的 VI(标识符号)标示存在于一个平面的符号层面,但是,作为一个企业的识别系统,它本身也可以作为一个企业文化符号为大家所认知、接受。这样,我们凭知觉直接体验到了两个层面上的符号意义。

从这个符号学维度系统里,我们看到了“物质维度”的主体地位,因为所有的脸谱设计都必须借助于一定的,具象的物质载体来表现其深层的文化、精神。与京剧文化系统相比更具基本可视性,同时也更加明晰和强烈存在感。与物质相对应的是谱式的空间功能性、语义表达等,作为“花脸”构成的负向组成部分,共同服务于主题角色的塑造。

第四章京剧“花脸”艺术的视觉功能与符号关联

4.1 京剧“花脸”艺术的视觉功能

京剧“花脸”艺术的视觉功能主要包括：达到传播的最终目的、感知的直观形象化、满足大众群体的接受心理、视觉符号的同构联想。

4.1.1 京剧“花脸”符号的传播目的

京剧“花脸”作为一种传统民族文化需要交流，借助一定的象征符号将其传达出去，实现情感交流，信息交换，才有其存在的价值与意义，“花脸”才完成了它存在的使命。在京剧文化传播的过程中我们首先要对角色进行符号编码，即赋予它一定表现载体的功能。通过戏曲人物名称的辨识上确定此文化的中心是一个怎样的具象存在，然后通过一定的方式传达给目标观众，最后到观众自行的一个“解码”流程。以“孙大圣”文化为例做一种传播：孙悟空这个无牵无挂，无前世孽缘，威风凛凛、不受束缚地矗立于天地之间的英雄形象被编译成红色金边的倒葫芦形，通过“人学猴”的表现技法，将孙悟空战斗神佛的传奇人生浓缩于脸谱之上表现出来。观众通过这些金色的勾画，能够确定孙大圣仙籍的身份，从而联想到它追随唐僧西天取经的艰险，一路“斗妖降魔”的英勇。

这些象征符号在跨文化传播中亦能被非专业的看客所消化，最终实现文化的交流，使更多人都能突破历史的局限感知到中国的传统戏曲文化；同时，又在更加宽广的舞台上表现京剧“花脸”独特的文化意蕴，形成开放、自由、平衡、多元的文化传播秩序。有人说过：“文化就是交流，交流就是文化”。也有人说过“越是民族的，就越是国际的”这两点说明了京剧“花脸”的传播功能的客观必要性。

4.1.2 京剧“花脸”符号的直观形象化

人类认识自然界和社会的直观方式是视觉感知。以视觉文化传播为主导地位的京剧“花脸”在跨文化交流中，脸谱的接受者感知到的不仅是色彩、图形表层意象、更多的是符号背后所显现出来的“内在的生气，情感，角色灵魂和精神”。表层元素也好，深层意象也罢都是为塑造一个更加精准的直观形象服务。通过辨

识不同意义的脸谱元素，我们能窥见人物背后的经历、故事和人生。在这些背景文化的支撑下，使角色形象更加鲜活，生动。“花脸”所具有的直观性、形象性使非本文化圈的人也可解读。外国人一看到花色的脸谱标识，就会想到北京 opera，就能揣摩到中国传统文化的博大精深；绚丽的色彩、多变的图形塑造一个一个典型的角色，这种视觉形象化的传播克服了文字信息的障碍性，直接证明了京剧“花脸”文化远程传播的可行性，是民族文化的延伸。

4.1.3 京剧“花脸”符号的接受心理满足

京剧“花脸”影像化的信息，从生理上、心理上符合大众接受心理。直观视觉化的文化传播显然已经成为现代化社会有效的信息传播渠道之一。根据互联网上收集到的有关传播心理学资料可以论证：人类获取的信息 80% 依赖于视觉，人类大脑三分之一的神经是支配视觉器官的。文化传播的可视化现象无处不在，不止京剧服装有红黄蓝绿的色彩跳跃，脸谱的表现上同样具有奇形异状的符号装饰，视觉要素遍及每一个角落。中国传统文化的传播越来越依存于视觉符号，国粹京剧文化总被瞧见在五颜六色的脸谱之上。繁忙的都市生活使得他们不愿意再去翻阅那些拖沓冗长的文本，更加倾情于非文本化的视觉符号。因为同一时空里，文字符号所传达的信息量远不及非文本的视觉符号。心理压力大的受众群体乐于回归到一种逃避的自然本性中，回归到自身经历过的某种模象学习中。中国传统文化的发展在这里找到控诉或发泄的出口。

4.1.4 京剧“花脸”符号的同构联系

同构联想是通过相同或不同视觉符号所构成的图像来帮助人们对共同内容的认知记忆方式，这个记忆的内容可以是视觉符号的表层意义（能指），也可以是视觉符号的深层意义（所指）。如赵匡胤额头上的“王”字的表层意义就是一个字，起装饰的作用，而深层意义就不在是一个装饰文字，它象征着权利地位，是北宋皇帝的传奇一生的缩影。罗兰巴特把这种情况称之为联想链，即完成画面叙事的所有符号。“人的联想链中有一个术语叫编码，一个社会在历史和风俗的影响下，形成了精密的编码系统，个别符号被结合起来，以编码的形式传播复杂

的观念”。^①“在话剧和戏曲二元共生、互克互补的一百多年间，受制于中国现代政治文化生态，脸谱作为一种伪造的自然法则，将其与历史决定的现实混淆起来”。^②京剧脸谱文化传播中，观众对脸谱的色彩、图形符号进行同构联想来理解角色文化传播的内容。由于传统文化和亚文化的影响，对于文化的解读要注意其多样性和民族性的影响。对中国传统非物质文化结构的不确定性研究表明，京剧脸谱符号与戏文相比，角色的脸部扮相在信息的传递过程中能告之“我是谁”但不能说清楚“你是我的谁”的这样一个明确结构，这种“只可意会不可言传”的信息就只能通过同构联想得以实现。

4.2 京剧“花脸”艺术的符号关联

皮尔士认为在符号与它指涉及对象的关联上是程度不断深化，信息含量更加广泛的过程。京剧“花脸”视觉元素即视觉符号的关联性，既是鲜明的又是间离的；既是绚丽多彩的又是与生活拉开距离的；既是极具高度形式美的又是经过程式化变形的。从宏观上看，这种具象色彩、图形的勾画也就是人格意象的抽象化显现。脸谱大师们既是根据史籍描述，角色印象来再现角色真实个性的，同时又是带着主观意象（既是非善恶的理性评价，爱憎褒贬的真实感情，符号间离的形式之美感）来塑造角色对象，将色彩、图形的物质组合转化为一种内在的精神，使观赏者认同，从而产生共鸣。如花脸谱式中“笑脸”张飞，透过这张脸谱以显其豪爽诙谐的喜剧性格，而“哭脸”项羽的脸谱则表现其刚愎自用的悲剧下场。

脸谱在舞台上不仅要表现出鲜明的形象，还要表现含蓄的意象。钱金福《钟馗嫁妹》中的钟馗脸谱是红脑门。这种脸有人称它为蝴蝶脸，原因是眼窝有点像蝴蝶翅膀，是从元宝脸演变来的。钟馗脑门表面上填充的是一种色相，实际上表现的却是钟馗生前是触阶而死的一个场景；京剧脸谱上的花纹常采用蝙蝠，勾上蝙蝠不见得有什么特殊含义，但在这里的勾画却表示钟馗福缘浅薄，死后方得皇上册封为“元圣文神武皇帝”，无活命享受的惋惜之意。外在的色彩、图案表现人物暗含的情感命运内在的含蓄的意象。既要表现外在的形象，又要表现内在的意象，是双重表现。

京剧“花脸”的外在形象来自于具象的色彩、图形、技法、材料。脸谱含蓄

^① 英明.视觉符号语境下的跨文化传播[J].当代传播.2007.6

^② 南帆.神话的解析[J].读书.1995.9.

的内在形象则来自于抽象的空间牵引与主观想象。演员扮相给观众的外在的色彩、图形是观众看见，摸得着的客观具象、是实的。通过具象的形象，表现内在的、含蓄的、看不见、摸不着的空间意象，让观众观形得意，产生主观的想象，是虚的。审美上强调形色互补、形神一体、虚实同行的关系，在对立双方之间采取辩证统一的态度。

4.2.1 随类赋彩，随性定型，型色互补

“色”是指外在的色相，“性”是内敛的性格，随类赋彩，是根据角色类型拟定相匹配的色彩体系；随性定型，是根据不同的人物性格选取合适的脸谱类型，两者相互综合共同传达出精准的艺术形象。生、旦、净、末、丑的扮相都是根据其不同的类型与性格，选取不同的色彩与图形，通过这些不同图形色彩的组合、叠加使其角色个性更加独立明显。如曹操、司马懿、严嵩、顾曙等人都是粉脸，表现一种清秀之气，“奸”不外露。但是曹操的粉白配奸眼窝、司马懿的粉白配圆眼窝，严嵩的奸眼窝眼角要上挑，顾曙勾描黑鼻窝。有同样虎字纹的杨七郎与呼延赞怎么区分？同谱色的曹操、司马懿、严嵩、顾曙等奸邪人物怎样区分？此刻色彩和图形作用于不同的人物个性时，是统一并存的，缺一不可，在具体的人物性格刻画上，粉色以不仅仅是粉色，眼窝以不单纯是眼窝，它们共同指示某个具象的人。总之，不同符号的叠加，演化的是角色更深层次的性格表达。

4.2.2 以实为本，以虚为用，虚实同行

“实”是指生活的真实感，角色的原貌性；“虚”是指艺术对生活的虚化，美化，从而产生一种美感。与西方艺术“来源说”“艺术是对生活的模仿，强调与生活的一致性、客观性”相似。京剧“花脸”的审美特征源于中国民族艺术的审美追求，运用艺术的手段再现历史真实，同时也不会忽略主体感受。中国传统审美观里就有这么一条：“出之贵实，用之贵虚”虚实是京剧“花脸”塑造中一个对立统一的矛盾体现，它几乎笼罩了净、丑行当中的一切谱式。从虚实应用程度上讲，“花脸”的虚空主要是针对丑角脸谱勾画上，主要是通过色彩的简洁、图形的浓缩来表现一种言简意赅的艺术效果。在剧场中，我们能看清丑角演员脸庞正中心勾画以豆腐形的白色色块，与周围的素脸形成对比形从一种实相，单色

的平涂与小面积的填充使得角色的个性更加拘谨，表现其极致的性格，丑，就要丑透，不止面丑、心丑、行为亦丑。如《十五贯》中的娄阿鼠，脸部画一只老鼠，揭示其面丑心丑，贼眉鼠眼的猥琐人格。诸如此类的典型还有很多，如《打花鼓》中的丑公子、《三岔口》上的刘丽华、《梅玉配》中的黄婆等等。那些虚空的地带则给观赏者恣意创造、想象留下空间，时刻保持着对角色个性的一种填充的状态。具象的图形色彩易于吸引观众注意，抽象的图形、色彩则有利于观赏者对角色二次认知与理解。色块的有无，图形的变化共同作用在角色上，将其特性符号详实化，使人物类型更加精准，更具内涵。

第五章 京剧“花脸”符号在现代设计发展中的启发

京剧“花脸”艺术对于现代设计的再思考主要表现在三个方面，分别是：京剧“花脸”艺术装饰性符号的创新；京剧“花脸”在程式前提下的意象再创造；京剧“花脸”艺术的“经典化”与“现代化”：现代视觉语境中的京剧“花脸”嬗变。

5.1 京剧“花脸”装饰性符号的创新

装饰性是戏曲符号的主要美学特征，属于造型艺术的范畴，表现为对艺术形式美的突显和强调。“花脸”的勾画中大量运用到装饰元素，如装饰色彩、装饰图形，通过真实再现或夸张形变等造型手法来实现其装饰符号的作用。

我们都知道脸谱的创作是在程式化的基础上开始的，它有一套完整的规则体制，这些规则并不是限制我们装饰思维的门槛，我们不能被“程式化”的外表所束缚住；从另一个反面审视，这些体制又为花脸符号装饰提供了一定的理论基础和技术支持，提供了一种逻辑思路。

“花脸”的装饰符号创新可以从三个方面着手：图案创新、表意创新、倾向创新。

首先是装饰图案的创新，是针对角色抽象的个性图案化基础上的第二次图案生成。在戏曲中的表现是同一角色的多谱化，原则上的脸谱创造是“一人一谱”，这样有利于角儿的辨识。但是，人物的个性是一种不稳定的存在，它随着角儿的生老病死，喜怒哀乐而不停的转换气场。装饰图案的创新力量就是为了更精准的刻画角色真实特征。以《问病逼宫》中的杨广为例，他的脸部装饰从一个“清汤挂面”式的简单谱式发展成一个“二花脸”（穿红蟒，以花脸工架身段表现其骄横狂妄之徒），脸部的图案完成了一个从无到有，从素到花的符号装饰创新过程。

其次是表意装饰的创新，是针对角色内敛的气质，品性而言的再次完善与补充。在京剧“花脸”上表现为角儿性格的修正。要知道大千世界万事万物都是通

过那有限的符号表示五花八门的个性，一个符号不可能只代表一个意向，不可能仅仅归属于一个固定角色。红、蓝、白，黑演绎的不仅关羽、窦尔墩、曹操、包公的形象，更是百态的众生。京剧《荆河戏》呼延赞脸上有“虎”字表示其作战勇猛的品性，杨七郎脑门也写“虎”字，钱金福大师勾虎字脑门时，先打黑地，从顶上的白圈勾起，按写字笔画往下勾，表现杨七郎少年虎将天折战场的剧情。同一符号在不同脸谱上的撞“谱”现象就是图形符号转移的意象创新。

再者是倾向装饰的创新，是对大一统，程式化装饰前提下的延伸与修正。表现为旧有谱色谱式的变更。这种变更使得角色类型表现出一种由表及里的统一。还是以“包拯”的大黑脸为例，京剧艺术家们为了满足实际及审美的要求，在戏剧人物脸谱设计时必须夸张人物的特点，忽略无关细节，这样才能把人物的个性显现出来。通过黑色的衬托下表现包拯的铁面无私，一代清官以及受人万民敬仰的清廉形象。因此，黑色作为一种正面的颜色被肯定下来。大黑脸包公作为，其刚正不阿、公正廉明的人格官品受到历代国人的敬仰。其内在的性格与外在的形态达到高度的一致、和谐。

5.2 京剧“花脸”符号在程式化前提下的意象再创造

程式化、意象化是京剧“花脸”创作的两种基本方式。前者要求脸谱的刻画必须依存于前任的戏曲逻辑，选定适合的结构，往里填充色彩、图形，是一种中规中矩的创造方式；意象化则是一种角色内在气质借助于外在图形诠释的方法。不同的欣赏者对于同一符号的解读所得到的意象是不相同的，乔安妮·凯瑟琳·罗琳笔下的哈利波特与我们心目中的形象并不相同。中国传统“花脸”图案造型背后的意象同样是人们迷恋脸谱的关键。无论是生活在那个时空的人，对那些隐藏在表象之后的神秘都是存着好奇心，因而脸谱图案符号的神秘性就为现代设计提供了联想的空间。

具象的图形、色彩被设计者以打散、重构的方式高度抽离以后，以一种感性的“意象”符号存在于设计中。这种抽象分离的表现方式，实际上是对一种特定的文化核心的解码和显影。任何一个独立于中国传统文化之外的意象是不可能得到某一符号的认同。现代京剧“花脸”的设计文化基础就是扎根于中国传统的戏曲文化中，运用意象化的思维形式解码脸谱色彩、图形等具象符号的文化特性。

比如“花脸”在现代服装设计中的表现为例，（如图 5-1 所示）它是按照意象化



图 5-1 京剧脸谱符号与服装的结合

的造型规律，从具象中再生出一个新颖的视觉形象，传达另一种不同的视觉心理共鸣。它和“花脸”相比，意象呈现的载体各不相同，却在相近的主题中展现了原有概念之外的另一种新意境，不断拓展了京剧“脸谱”意境的生命力。

“花脸”符号资源极其丰富，是中华戏曲文化的典型。其象征寓意和浪漫情怀，让我们感受到一种浪漫情愫，甚至被他勾引，心甘情愿为其美丽的绽放奉献出自己的热忱。现代谱式化设计很多时候都直接忽略原形背景的考究，从研究脸谱形态入手获取角色特征，然后用高度抽离的表达方式展现个体的认识与创造。生长在中国特有的文化语境和历史中的中国设计者，对于具象图案、图形符号的抽象译码在现代设计作品中的再创造应该是有利的。

激发心理反差趣味式的创造亦属于意象再创造。在“花脸”谱式中，通常使用构图平视、空间混合、对称、变形、夸张等表现形式，这些表现形式在诠释奸险人物时，往往会采用与“憎恶”对立的形象以“诙谐逗趣”的艺术形象表现出来，这些的角儿强烈的冲击着坏人在人们心中的固有形象，以一种幽默，风趣的方式表现他们对于“小人”的理解，以讽刺的方式演艺某个小人物，表现一种角色的鲜活性，从而对观者产生强烈的新鲜感和吸引力。如各大剧目中的丑角角色，是他们“豆腐块”脸型是他们的招牌特征，经过艺人的勾抹，他的形象在舞台上的分量俨然多了一份，这与人们心目中想忽略的小人物地位和脸谱作者给“小人物”舞台生命力的目的产生了强烈的内容和目的的不协调，从而对观者产生了极大的心理落差，而正是这种不协调和落差给作品带来了生命力，激发了人们的兴趣，形成新的视觉兴奋点。

京剧“花脸”中的“视通万里”“心物交融”“虚实相生”的意象淋漓尽致的张显，空间的混合，时空的交错统统归结于三寸见方的面皮之上。在这里，网格分割的沉闷与夸张变形的符号造型所带来的是更加活跃意象潜伏，很多的设计师由于忽略了文化意象的关照，一味的为了产品诉求而诉求，或者为了效果而效果。他们常常给自己订下一个主题，然后不假思索的直奔主题。这样做会使表达意图明确，这固然不错，但却忽略了剧场上的短时间的观赏性艺术的关键点，掐断了那些能让人回味性的臆想，也就是我所说的“趣味性”。在“花脸”与现代设计的结合中加入新的意象，此种表现形式和方法不但引发浓厚的关注度，使人们对视觉的兴奋点一下子提高了，而且从某种程度上讲有效的延长了作品的寿命。脸谱设计中尽量控制说明性文字的出现，用更多的力量让图形、色彩本身说话，这才应该是优秀脸谱设计的出路。

5.3 京剧“花脸”的“经典化”与“现代化”选择：现代视觉语境中的“花脸”的嬗变

艺术自古以来就是一个人类永恒的话题，从中国传统文化中提取出来的京剧脸谱很是具有代表性。对其“经典化”、“现代化”的解读，有助于我们看清传统文化的发展方向。从人的意识形态实物化的京剧“花脸”中，我们能感受到真、善、美，收获一种人性的升华。

在解读“花脸”艺术的经典化，“花脸”艺术的现代化表现形式，以及经典与现代的融合时，应该注意京剧脸谱艺术的伪变化，即伪艺术的发展等问题出现。

首先，对“花脸”艺术的经典化的理解

“什么是经典，是一种潜藏在大脑的记忆层中，披上了集体或个体无意识的伪装的具有特别的影响力又无法从脑中剔除的存在”。

在口口相传的歌词里，我们对于戏曲脸谱的认识应该有这样一段记忆“蓝脸的窦尔敦盗玉马，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……”“紫色的天王托宝塔、绿色的魔鬼斗夜叉、金色的猴王、银色的妖怪、灰色的精灵笑哈哈”这些脸谱形象已经深深的印在人们的脑海中，只要一提起京剧脸谱，一提起关公、曹操等人物，显现而出的形象必定是大红脸的威严，奸诈的白脸。这些经典的人物形象作为艺术的一部分功能，使我们了解了红色

的刚直，是正义之师，白色奸佞，是大奸大恶之人，善恶之分一目了然。经典的脸谱艺术所带来的认知是无时间限定的，我们的祖辈这样认知，千年后的我们亦有此同感。我们相信，千年以后，我们的子孙看到关公脸谱，同样能感受到血气方刚，激情澎湃的气场。

经典也是那种能潜移默化的影响着我们是非曲直的判断，是使我们深思的一种存在。当我在欣赏包公脸谱时，我亦是在读包公的人生，我清晰的记住包老爷的黑脸，白月亮，在历经几个世纪以后所意味的一切，但我也不能不怀疑这些“意味”究竟是隐含于包拯的真实样貌之中，还是后来逐渐增添、变形或扩充而来的。当我欣赏白脸曹操时，我就会一边认可一边抗拒“梟雄”这个形容词的合法性，因为我们老是听见它被用于指称可以说任何事情。我就不能不思索这些人物是如何继续一路转世投胎，一直到我们这个时代。

所有的这些疑虑都能用两个字解读“经典”：经典化的角色，经典化的性格，经典化的形象，经典的脸谱带着以往的认知痕迹传承给我们，并且带着它们本身自留的文化，或者更明白地说，语言和习俗的痕迹转世，它适用于古代，同时也适用于现代。

“花脸”脸谱的之所以动人，之所以称其为艺术，其根本在哪里？不正是在于脸谱塑造经典人物本身的恒久性的审美价值审美体验和让我们得到舒解得到宣泄产生共鸣吗？

所以对于“花脸”脸谱的典型性，我们能达到一种共识。

其次，谈谈“花脸”艺术的现代化的表现形式。在高速发展的现代化进程中，人民生活水平逐日提高，逐渐成熟起来的消费力量也在由量变到质变的提升基础上，再度追求更深层次的量与质的循环飞跃上来，即物质上的充盈显然已经不足以满足我们的全部需要。人们通过艺术获得精神享受和审美愉悦。但是单一的精神审美有太多的局限性，不少精明的艺术家便抓住了这一契机，使艺术以孙悟空72变的技法游走于消费大众眼前，脸谱以各种各样的表现形式登陆现代市场，“花脸”题材尤为明显。京剧脸谱与现代技术，现代市场经济挂钩，开始向大商品时代转化，使京剧脸谱不再仅仅服务于显贵望族，在普通大众的生活中也是比比皆是。这种现代化的“变脸”主要从脸谱设计师、脸谱的表现形式、脸谱本身的发展以及对人文精神几个方面带来影响。

脸谱是什么？从学术的角度来说，脸谱是富有创造性的一种意识形态在方寸间的演化，是一种通过其独特的形象来反映现实但比现实有典型性的艺术存在。通俗的理解上，脸谱是人们获得感性精神享受和视觉审美愉悦，并通过它的色彩、图形、线条、光线、强力、表现等符号要素认识自然、历史、社会，受到真善美的熏陶感染的重要媒介。脸谱设计师随即把这些零散的图形、色彩、光线符号有意识的编排在巴掌大的“面子”之上，再现二维脸谱的美观性，三维脸谱的生动性。他们利用现代的电脑技术，演化五彩缤纷的花脸，在色彩的彩度、纯度、明度差异中塑造个性独特的人物或是同一人物的不同气场；通过计算机的虚拟技术，将一切一闪即逝的灵感尽可能的展现于眼前，在这里脸谱匠人本身对现代工艺技术的把握更新提升了设计师的现代艺术素养，肯定了设计师的现代性。何为“现代化的脸谱”？仅限于剧场、舞台、戏曲演艺大师之间的脸谱，已非我们当下的脸谱，对于脸谱载体的要求已没有要求，非人脸必需，生活中的一切事物都可以演示脸谱文化，小到大街上某个摊位中的一条项链，餐桌上碗盘中的装饰图



图 5-2 京剧脸谱 U 盘、钥匙扣、餐具、吊坠

形，包包里一个移动存储工具，都可承载脸谱文化，（如图 5-2 所示）在项链的吊坠上，金镶玉一金色的猴王被镶嵌在玉石山上，仿佛又重温了佛祖的五指山力压泼皮猴的经典场面；氤氲流转的青花磁盘是昨日胡人的最爱，绚丽光彩的五彩脸谱磁盘是现代人的首选，“于脸谱间阅尽数人，于唇齿间尝尽百味”的深刻哲理是青花磁盘不能与脸谱磁盘比拟的；时尚前卫的服装艺术都展现着脸谱的赤橙黄绿，在模特娇柔的步伐中走向京剧脸谱的国度；点、线、面的组合，黑与白，虚与实，图与底之间再现的是某个脸谱形象的威严，精美的脸谱 U 盘，随身携带的脸谱配饰，万千的宠爱给予“花脸”。大处着眼，于闹市中巍巍矗立的脸谱石雕（如图 5-3 所示），于文化交流中的浓墨重彩的介绍，我们都能感知京剧花脸

的“荣耀”。通过商业的形式流通进入更大的市场的过程，是脸谱艺术不断丰富扩大自己影响力的一种现代化的表现。京剧脸谱的这种多样性使得脸谱在当下语境中呈现出一种百花齐放的盛景。



图 5-3 某城市广场上的脸谱雕塑

在当下，脸谱艺术的符号性是无限大的，脸谱创作的灵感是可以随时呈现的，多样性的表现形式是被允许的。这是京剧脸谱艺术的幸运。

再来，谈谈经典脸谱与现代的融合，应该注意京剧脸谱艺术的“伪”变化。

对于京剧而言，现代化（主要包括现代经济，现代技术，现代文化的生存环境）为脸谱艺术创作提供新的保证和新的空间。依靠现代化营销的有力运作，尖端的技术引入和全球拥趸的消费需求，

脸谱艺术家才能安心创造，把已经消逝在过去的英雄佞臣刻画的惟妙惟肖，个性鲜活。更重要的是，现代消费环境中要求关注大众，不断创新，这拓宽了传统艺术的视野。京剧脸谱将传统与现代的符号趣味性的编排，展现妙趣横生的人生百态；脸谱外形的U盘，脸谱项链，脸谱衣服，脸谱商业花样百出。将传统文化与现代商业、古典与现代完美结合，正体现了商业化开辟了艺术创作的新境界。

现代化的经济和技术推动了“花脸”传播与欣赏走向大众。“花脸”欣赏是整个京剧认知的重要组成，也是京剧实现潜在审美价值的根本途径。而在信息爆炸的今天，“花脸”传播也变得越来越重要。在旧有的等级社会里，京剧为少数人服务，京剧“花脸”形式与欣赏权利都高下有别，而在市场经济化的今天，脸谱欣赏不再有贵族与民间之别，当帕瓦罗蒂的美声、阿宝的民歌通过数码录制和音频技术刻成CD放在架上时，当中国戏曲脸谱通过数码成像的平面技术印在纸上，实物化摆在中西的各大展架上；我们看到现代化的经济、技术、环境为社会大众打开了脸谱认知的大门，京剧“花脸”脸谱也得更好的满足不同层次的需求。脸谱艺术商品化的最直接作用是促进了脸谱艺术创作的生命力和持续的周期性；加速了市场对于收藏，这一新兴行业的兴起；愈来愈多的年轻艺术家在这种流动

的商品社会中能够各显其才，各尽其用，能更快、更多为手中所认知。成名的大师也不会只是在小圈子里苦修只为艺术二字，苦苦求索了。当脸谱艺术成为商品时，成为商业艺术时，最直接的呈现在我们眼前的有“脸谱广告”。

现代化经济规则打破了旧有的偏见制度，大众对脸谱艺术有了话语权，从而提供了新的艺术评判机制。脸谱不是脸谱设计师的孤芳自赏，只有在与欣赏者的互动中才能前进。当现代市场经济使艺术走出象牙塔，面对大众的评判时，艺术价值便不再由某个人说了算，那些精华将借助商业的翅膀飞得更高。当脸谱的发展适应了现代化的要求是，经济，技术，环境的调节也将促进脸谱艺术的可持续发展。

在脸谱艺术现代化的过程中，当脸谱书籍的出版价格变成艺术创作的目的，一部分脸谱的创作者——脸谱艺术家，便有利可图，致使越来越多粗制滥造的作品充斥人们的生活。有的以谋取暴利为初衷的脸谱设计师，放弃了在艺术领域的崇高追求，不断做出艺术含量低但销售价格高的脸谱。一些脸谱创作者还存在浮躁情绪，不能正确处理脸谱艺术与现代市场的关系，为了打入市场降格以求卖得一个好价钱。庸俗廉价的伪艺术作品一度充斥市场。这不仅使脸谱艺术变得堕落，同时也埋没了真正追求脸谱艺术的有抱负的设计师，扼杀了他们的才华。

针对于京剧脸谱而言，在某个时期总会出现一个大多数人都认同的审美标准，大家都认同的脸谱符号、脸谱样式。一旦推出了一个符合大众口味的脸谱谱式，其他的艺术工作者为了使自己适应当下语境，便开始临摹效仿，创造出同类风格的作品来；为了使自己的作品贴上传统经典的标签，便开始随意的粘贴、复制。脸谱经典化谱式的发展，误导了传统文化、经典形象的理解。其次，大众的审美素养原本不高，需要通过多多的观、阅、议、评，各种经典角色来得到提升。但在脸谱推广的过程当中，势必为了能更加通俗地让大众接受，趋向降低其本身的价值方向，引起艺术作品日趋媚俗。如果脸谱创作一味的趋同化，低俗的东西占据原本属于高雅艺术品的主流位置。那么如此脸谱，只能使大众受到低俗艺术的影响，使社会走向堕落。反而是影响了我们的鉴赏能力吧！

我们知道传统的京剧“花脸”的重要性，我们还要结合当下的语境理解它，在融合经典与现代的同时，也注意京剧脸谱艺术的伪变。

结 语

中国京剧“花脸”作为传统民族文化的舞台视觉符号，具有很高的艺术成就。它以一种特殊的谱式结构和空间关系承载中国的民族特征和精神风貌。自脸谱形成以来其精美的图形，绚丽的色彩，丰富的谱式，深邃的语意备受人们的喜爱。历经戏曲艺人的打磨，清朝开始形成相对完整的谱式系统。附着其上的文艺因子和哲学情愫从几寸见方的脸面上喷发而出，使其在世界非物资文化名录上留下自己的名字。这对于中国人民而言体现了一种民族意识，一种文化自信，对于京剧本身而言，获得了世界的关注与尊重。对于京剧视觉舞台最重要的组成部分“花脸”的研究就是一个有现实意义的举措。

基于这种传统艺术在当代语境下表现出一种程式化的固着状态。文中以相关的京剧脸谱典籍和现代图例资料分析为基础，通过对京剧脸谱的发展历史和类别进行梳理，将关注投入在“花脸”视觉符号要素的认知上、充分挖掘“花脸”图案、色彩、技艺、材料、结构以及它们之间的空间关系的本体内涵，与现代设计的相关性。文中以个案分析的方式对京剧“花脸”符号元素进行了四个方面的梳理：1、“花脸”谱式多样性在服装设计中的呈现；2、“花脸”色彩在装饰设计应中高度抽离的生命力；3、“花脸”维度关联性；4、“花脸”空间关系模数心理在报纸版式设计中的应用。在这些细节分析和特性总结的同时，大胆的对京剧“花脸”在现代设计中应用问题提出了三个着眼点，分别是1、京剧“花脸”在装饰性符号下的创新。2、京剧“花脸”在程式前提下的意象再创造。3、京剧“花脸”“经典化”与“现代化”道路的选择。

基于视觉符号要素层面上的京剧“花脸”研究，有助于人们对传统的视觉艺术中文化、精神的解读。有计划的将其运用于现代设计当中，作为视觉传达和图式创造的手段和途径，脸谱的形象也就越来越跳脱于哲学和史学的理性研究范围，从而开始直接指导我们的实践创造。借助现代设计这样一个开放，发展的平台，不断丰富京剧“花脸”的艺术形式和图形语言，在更加广泛的领域推广这种传统艺术意义深远。

参考文献

(一) 文献专著

- [1]. 赵梦林,中国京剧脸谱[M],朝华出版社,2003
- [2]. 曹方,脸的图形[M],江苏:江苏美术出版社,2006
- [3]. 王梦生,梨园佳话[M],北京:北京文艺出版社,2009
- [4]. 栾冠华,角色符号[M],上海:三联书店,2005
- [5]. 黄殿祺,中国戏曲脸谱文集[M],北京:北京工艺美术出版社,2003
- [6]. 宗白华,美学散步[M],上海:上海人民出版社,2003
- [7]. 苏国荣,戏剧美学[M],北京:文化艺术出版社,2007
- [8]. 滕守尧,审美心理描述[M],成都:四川人民出版社,2001
- [9]. 吴风,艺术符号美学[M],北京:北京广播学院出版社,2002
- [10]. 翁偶虹,翁偶虹戏曲论文集[M],上海:上海文艺出版社,2001
- [11]. 周华斌,假面与脸谱,日落月上一周华斌自选集[M],北京:北京广播学院出版社,2004
- [12]. 施旭升,中国戏曲审美文化论[M],北京广播学院出版社,2002
- [13]. 周华斌,中国戏剧史新论[M],北京广播学院出版社,2003
- [14]. 张坚,视觉形式的生命[M],杭州:中国美术学院出版社,2004
- [15]. 左汉中,中国民间美术造型[M],湖南:湖南美术出版社,2006
- [16]. 古大治,色彩与图形视觉原理[M],北京:科学出版社,2000
- [17]. 刘曾复,京剧脸谱图说[M],北京燕山出版社,2004
- [18]. 曹晖,视觉形式的美学研究[M],北京:人民出版社,2006
- [19]. 王国维,王国维戏曲论文集[M],北京:中国戏剧出版社,2004
- [20]. 赵山林,中国戏曲观众学[M],上海:华东师范大学出版社,2001
- [21]. (日)青木正儿,中国近代戏曲史[M],上海:上海文艺联合出版社,2003
- [22]. (英)莫里斯·德·索斯马兹,视觉形态[M],上海:上海人民美术出版社,2004
- [23]. (法)列维·斯特劳斯,结构人类学[M],文化艺术出版社,2006
- [24]. (法)列维·斯特劳斯,面具的奥秘[M],上海文艺出版社,2006
- [25]. (日)田仲一成,云贵彬译,中国戏剧史[M],北京:北京广播学院出版社,2002
- [26]. (日)桑山弥三郎,象征图形[M],浙江:浙江人民美术出版社,1987
- [27]. (美)苏珊·朗格,情感与形式[M],北京:中国社会科学出版社,2006
- [28]. (美)鲁道夫·阿恩海姆(著)、滕守尧(译),艺术与视知觉[M],北京:中国社会科学出版社,2010

- [29]. (美)特伦斯·霍克斯(著)、瞿铁鹏(译), 结构主义和符号学[M], 上海:上海译文出版社,2003

(二) 期刊论文类

- [30]. 翁志实,论意象取形[J],美术,2006 年 03 期
- [31]. 周华斌,假面与脸谱,中华戏曲[J],中国戏曲学会,2003 年 02 期
- [32]. 傅学斌,脸谱艺术中的文化内涵[J],中国电视戏曲,1995 年 04 期
- [33]. 程宇宁,从京剧脸谱看中国传统文化的视觉符号意义[J],湖南社会科学,2004 年 03 期
- [34]. 焦继顺,京剧脸谱符号文化特点解析[J],四川戏剧,2007 年 05 期
- [35]. 李祥林,脸谱·审美对象·有意味的形式[J],四川社科界,2004 年 09 期
- [36]. 吴贤义,从中国摊面与日本能面看面具艺术[J],电影评介,2007 年 19 期
- [37]. 詹贵祥,现代艺术中的抽象性及表意功能[J],贵州教育学院学报,2002 年 06 期
- [38]. 李孟明,试论戏曲脸谱的意象营构与表情体验[J],南开学报,2001 年 02 期
- [39]. 李平,戏曲脸谱艺术的程式化和装饰美[J],戏剧丛刊,2005 年 04 期
- [40]. 陈骏,脸谱源流与现代设计[J],艺术·生活,2006 年 02 期

(三) 硕博论文

- [41]. 杨蕾,京剧脸谱色彩研究[D],河南大学,2010
- [42]. 邵宇,戏曲脸谱的意象性审美特征研究[D],苏州大学,2009
- [43]. 魏杰,京剧脸谱的现代装饰设计语言研究[D],北京印刷学院,2009
- [44]. 杨婵聪,关于脸型艺术的研究[D],华南师范大学,2007
- [45]. 张颖,“脸”在造型中的形态语意研究[D],天津工业大学,2007

引用图例、图表

（一）图例

- [1]. 图 1-1 《铡美案》中的包拯，赵梦林，《中国京剧脸谱》，北京：朝华出版社，2004,1
- [2]. 图 1-2 《战宛城》中的曹操，赵梦林，《中国京剧脸谱》，北京：朝华出版社，2004,1
- [3]. 图 1-3 《华容道》中的关羽，赵梦林，《中国京剧脸谱》，北京：朝华出版社，2004,1
- [4]. 图 1-4 《铁笼山》中的姜维，赵梦林，《中国京剧脸谱》，北京：朝华出版社，2004,1
- [5]. 图 1-5 《取洛阳》中的马武，赵梦林，《中国京剧脸谱》，北京：朝华出版社，2004,1
- [6]. 图 1-6 《三打祝家庄》中的栾延玉，赵梦林，《中国京剧脸谱》，北京：朝华出版社，2004,1
- [7]. 图 1-7 《赵氏孤儿》中的魏绌，赵梦林，《中国京剧脸谱》，北京：朝华出版社，2004,1
- [8]. 图 1-8 《金沙滩》中的杨七郎，赵梦林，《中国京剧脸谱》，北京：朝华出版社，2004,1
- [9]. 图 1-9 《草桥关》中的姚期，赵梦林，《中国京剧脸谱》，北京：朝华出版社，2004,1
- [10]. 图 3-1 《金水桥》中的秦英，赵梦林，《中国京剧脸谱》，北京：朝华出版社，2004,1
- [11]. 图 3-2 《杨排风》中的韩昌，赵梦林，《中国京剧脸谱》，北京：朝华出版社，2004,1
- [12]. 图 3-3 《信仰符号》自制
- [13]. 图 3-4 《蜈蚣精、蝎子精》，闫群，《中国京剧脸谱图典》，黑龙江：黑龙江美术出版社，2008,8
- [14]. 图 3-5 “花脸”服饰，图片来源百度图吧
- [15]. 图 3-6 “花脸”服饰，图片来源百度图吧
- [16]. 图 3-7 “花脸”自制
- [17]. 图 3-8 简化的“花脸”自制
- [18]. 图 3-9 T-shirt,自制
- [19]. 图 3-10 京剧文化衫，自制
- [20]. 图 3-11 京剧 彩瓷碗，图片来源百度图吧
- [21]. 图 3-12 “花脸”色彩在电脑主机、车身装饰应用,图片来源于百度图吧
- [22]. 图 3-13 脸谱符号在被、枕上的装饰，图片来源百度图吧
- [23]. 图 3-14 《空城计》水白整脸的司马懿，赵梦林，《中国京剧脸谱》，北京：朝华出版社，2004,1
- [24]. 图 3-15 《赠绉袍》中的奸白三块瓦脸 须贾，赵梦林，《中国京剧脸谱》，北京：朝华出版社，2004,1
- [25]. 图 3-16 《三打祝家庄》中祝彪，赵梦林，《中国京剧脸谱》，北京：朝华出版社，2004,1
- [26]. 图 3-17 《探阴山》包拯，赵梦林，《中国京剧脸谱》，北京：朝华出版社，2004,1

[27].图 3-18 老武丑、文丑,闫群,《中国京剧脸谱图典》,黑龙江:黑龙江美术出版社,2008,8

[28].图 5-1 京剧脸谱符号与服装的结合,图片来源于百度图吧

[29].图 5-2 京剧脸谱 U 盘、钥匙扣、餐具、吊坠,图片来源百度图吧

[30].图 5-3 某城市广场上的脸谱雕塑,图片来源百度图吧

(二) 图表

[31].表一:四位大师关公脸谱的比较,自制

[32].表二:南北派“花脸”的比较,自制

[33].表三:京剧“花脸”符号学维度,自制

攻读学位期间主要成果

发表论文：

[1] 对话“雅”“技”“官”——创新民艺传承之道 大众文艺 2010.11

[2] 品牌——VI设计的本质探讨 艺海 湖南 2012.03

[3] 绿色包装中材料的应用策略 发表中

致 谢

论文落笔的时刻，不经回想起了在此次论文期间的繁重劳作和种种心态，引发思索的是对整个研究生学业的回顾。首先，我衷心的感谢导师汪田明老师的无限关怀与孜孜教诲。汪老师勤勉钻研的好学精神，严谨的治学风格，求实创新的治学态度，以及诲人不倦的育人思想，深刻敏捷的思维和坦诚直率的个性，使学生终生受益。在我今后的求学和工作中，将不断的自勉。汪老师在百忙之中，始终关注我的研究进展情况。从论文方向的确定，提纲的修改，到论文的多次详细系统的修改意见，直至定稿。但这篇论文与汪老师的要求和期望尚有距离，倍感自己努力不够的惭愧。也要感谢许超老师，卫华老师，赵伟军老师在论文方向，提纲修改上给出的宝贵意见，感谢你们！

其次，也要深深地感谢为我论文写作提供文字，图片素材的许许多多戏曲脸谱研究的老艺人，没有他们前期的图片、文字资料的帮助我将无法完成这一毕业论文。同时我也因为论文之中多处引用各位大师的观点而深感内疚，在此深表诚挚的歉意。

再者，感谢时刻关怀着我的父母，感谢三年共勉的研究生同学们，感谢曾经给予我帮助的所有人。

最后，恳请各位老师和读者对本人不吝赐教，对文中疏漏和不当之处给予批评指正。