

学校代号 10524

学 号 21113028

分 类 号

密 级



中南民族大学

SOUTH-CENTRAL UNIVERSITY FOR NATIONALITIES

硕士学位论文

湖北地区戏装研究

——以楚剧服饰为例

学位申请人姓名 郑一

培 养 单 位 美术学院

导师姓名及职称 周少华 教授

学 科 专 业 艺术设计学

研 究 方 向 服装造型设计

论文提交日期 2014 年 4 月 15 日

学校代号: 10524

学 号: 21113028

密 级:

中南民族大学硕士学位论文

湖北地区戏装研究 ——以楚剧服饰为例

学位申请人姓名: 郑一

导师姓名及职称: 周少华教授

培 养 单 位: 美术学院

专 业 名 称: 设计艺术学

论文提交日期: 2014 年 4 月 15 日

论文答辩日期: 2014 年 6 月 1 日

答辩委员会主席: 欧阳巨波

The Hubei Apparel Drama Research
---- The CHU opera

By

ZHENG Yi

M.S. (South-Central University for Nationalities)2014

A thesis submitted in partial satisfaction of the

Requirements for the degree of

Master of Literature Art

in

Art supposes the economics

in the

Graduate School

of

South-Central University for Nationalities

Supervisor

Professor Zhou shaohua

May,2014

目 录

摘 要.....	I
Abstract	III
导 言.....	1
一、研究缘起.....	1
（一）楚剧简述.....	1
（二）楚剧服饰的探究概况.....	2
二、楚剧服饰探究的必要性.....	3
（一）戏曲服饰在戏曲艺术中的重要性.....	3
（二）楚剧服饰的兼收并蓄.....	4
（三）当前楚剧服饰的“兼收并蓄”引发的思考	4
三、研究目标和研究内容。.....	5
（一）研究目标.....	5
（二）研究内容.....	6
（三）、研究方法、实验方案或可行性分析.....	6
第一章 楚剧服饰变革寻踪.....	7
一、楚剧形成阶段的角色装扮.....	7
二、楚剧服饰的改良历程.....	8
（一）京剧对楚剧服饰的影响.....	8
（二）其它地方戏种对楚剧的影响.....	10
（三）戏改对楚剧服饰的影响.....	11
（四）样板戏服饰的影响.....	12
三、楚剧服饰的现状.....	13
第二章 楚剧的角色装扮.....	16
一、楚剧的角色行当.....	16
（一）旦.....	17

(二) 生.....	17
(三) 丑.....	17
(四) 净.....	18
二、楚剧的衣箱行头.....	18
三、 楚剧传统服饰色彩.....	24
四、 楚剧传统服饰的纹样.....	24
五、 楚剧传统服饰的刺绣.....	26
第三章 影响楚剧服饰变革的因素.....	28
一、楚剧服饰的民俗根基.....	28
二、 楚剧服饰的审美局限.....	30
(一) 剧目题材.....	30
(二) 观众的构成成分.....	30
(三) 演员以及剧团舞美人员的审美观念.....	31
第四章 楚剧服饰的传承依据.....	32
一、意象美.....	32
二、程式性.....	33
三、可舞性.....	33
四、装饰性.....	34
结 论.....	35
主要参考文献.....	37
致 谢.....	39
附录 A 在读期间发表的学术论文与研究成果.....	40
附录 B 与原武汉戏服厂汉绣艺人姜成国老师的访谈记录.....	41
附录 C 与大冶汉绣大师刘晓红老师的访谈记录.....	45

摘 要

湖北是中国民族和中国文化的发祥地之一。湖北地区因为灿烂辉煌的楚文化而享誉世界。据了解,诞生于湖北省的地方戏种约有几十种之多,形成了鄂西南的民族歌舞、鄂西北的豫剧曲剧、鄂东南的黄梅戏、鄂东北的楚剧以及江汉平原的荆州花鼓戏为主的格局。每一个戏种都有自己独特的艺术形式,其中最为突出的是楚剧。

楚剧贴近生活,紧随时代,表现手段丰富多样,具有很强的包容性,充分展示了鄂东一带地方文化的特色。据报道,楚剧现存剧目约有五百个左右,其中常演的剧目就有两百多个。楚剧表演艺术是在对子戏的基础上,吸收京剧、汉剧的表演形式,经过长期的表演实践过程逐步发展而成。初期,在角色行当上并无严格的格致划分。早期演出仅有一旦一丑,以后出现了小生和胡子生,进入汉口演出后行当角色开始增加,出现正旦、花旦、小旦、老旦、老生、小生、小丑、花脸等诸多行当。伴奏乐器主要有胡琴、二胡、京二胡、三弦、钹、板鼓、大小锣等。楚剧吸收了京、汉大戏的剧目,既能演紧贴现实的生活小戏,又能演气势恢宏的宫廷大戏和武戏,表现手段丰富多样,紧跟时代。在各个不同历史时期都创作演出了歌颂正义、抨击邪恶的好剧目,深受广大人民群众的喜悦。

时至今日,伴随着影视艺术的发展、媒体娱乐节目层出不穷;加之农村城市化等诸多原因。楚剧观众的年龄层出现老化并且绝对观众人数急剧下降;演员为生活被迫投身到其他行业,剧团为了生存而被迫恶性竞争。这些都是导致楚剧走向没落的原因。从楚剧的内在因素而言,除了楚剧表演水平下降,角色服饰装扮的老旧、缺乏艺术创新也是丢失新时代观众的重要原因。同各类地方戏曲横向比照,例如越剧,无论是从服装的款式,或是舞台道具,越剧都已经向精致化,现代化,个性化的方向发展,它是楚剧学习的榜样之一。综合前面所谈,内部和外部因素使得楚剧在今日面临了危机,使得在社会经济文化快速发展的今天,楚剧步入了生存的困境。

百年历史的楚剧历程,充满了跌宕起伏,楚剧服饰的审美文化一直没有被人们所过多地关注;然而,戏曲是一种直观的表演形式,它通过情感的艺术表现力,

带给人们艺术的灵感。外在形象对于楚剧之美的表达，无疑作用巨大。作为艺术表演语言一部分的楚剧服饰注定要跟随这样的需求。因此，本文试图通过楚剧服饰发展变革的历史，力求细致的梳理百年来的楚剧服饰，具体总结归纳楚剧的服饰形制；了解楚剧服饰始终无法摆脱的“兼收并蓄”手段和“草根”精神面貌的原因；同时对此进行探讨和思考。以期为楚剧戏服的再设计、以及其他相关的地域戏曲服饰设计找到一些有参考、借鉴意义的思路。

关键词：楚剧服饰；地域文化；服装设计

Abstract

Hubei is one of the origins of Chinese culture areas. Outstanding Chu culture is so famous around the world. According to reports, there Has dozens of local operas in Huagu Opera Yu Opera, Ethnic song and dance ,Chu opera and Huangmei Opera. Each opera has a unique art form, Among them, the most prominent is Chu opera.

Chu opera has a hundred years of history, It is very cultural characteristics, Its rise and decline, Aesthetic has never been concerned about; However,

Opera is a sensual looks, Intuitive performances, Artistic expression. Chu opera is inseparable from the character's appearance. Especially in the era of visual media, As part of the language of Chu opera performances, We must seize this demand. To this end, Essay adopts change history Chu opera costumes as a clue, Detailed organize centuries-old Chu opera costumes; Combined with investigations, Related literature, Collected of pictures, and objects. Specific induction, and Discourse Chu opera costumes; Wanted to know Chu opera costumes have been unable to escape the "transplant" reference. and the "Grassroots" spirit.. this feature be integrated Reflections and discussions, Find meaningful reference tools for the design of Chu opera costumes. And hope to provide some ideas for innovation and development.

Keywords: The costumes of Chu Opera,; Regional culture,Costume design.

导 言

中国戏曲之所以被认为是一种艺术表演的独特形式，不同之处在于它不单拥有迷人的韵律节奏，戏剧服饰的魅力也是其中不可或缺的组成部分。中国戏曲舞台美术历史悠久、自成体系，涵盖了服装、道具、妆容、舞美、装置等方方面面，戏剧舞台中的服饰就是其中之一“戏曲中的服装和化妆，除用以刻画人物外，还成了帮助和加强表演的有力手段^[1]”它有助于角色外貌特质的表达和发挥，凝聚舞台注意力，引导受众心理从而成为塑造人物重要的一环，“衣箱”作为带有神秘色彩的词汇，在行内作为一个剧团的命根渊源流传，不为外人道也。作为地方戏曲的一个组成部分，楚剧服饰在发展的过程中，根据其独特的地理和文化影响力而不断自身变革，从而显现出今天楚剧区别于其他地方戏种的面貌。

一、研究缘起

（一）楚剧简述

楚剧，原是黄陂、孝感的汉族传统戏曲剧种之一，原名黄孝花鼓，也叫西路花鼓。1926年9月10日，在湖北剧学总会开会时，由汉剧艺人傅心一提议，正式被定名为楚剧，影响范围包括：湖北中部、北部和东南部的大部分地区。2006年5月20日，楚剧经国务院批准列入第一批国家级非物质文化遗产名录^[2]。

楚剧贴近生活，紧随时代，表现手段丰富多样，具有很强的包容性，充分展示了鄂东一带地方文化的特色。据报道，楚剧现存剧目约有五百个左右，其中常演的剧目就有两百多个。楚剧表演艺术是在对子戏的基础上，吸收京剧、汉剧的表演形式，经过长期的表演实践过程逐步发展而成。初期，在角色行当上并无严格的格致划分。早期演出仅有一旦一丑，以后出现了小生和胡子生，进入汉口演出后行当角色开始增加，出现正旦、花旦、小旦、老旦、老生、小生、小丑、花

^[1] 《中国大百科全书》[M]戏曲曲艺.中国大百科全书出版社，1983年8月 P1

^[2] 徐海燕 《浅谈楚剧的发展历史》[J]中国科教创新导刊 2008年11月

脸等诸多行当^[3]。伴奏乐器主要有胡琴、二胡、京二胡、三弦、钹、板鼓、大小锣等。楚剧吸收了京、汉大戏的剧目，既能演紧贴现实的生活小戏，又能演气势恢宏的宫廷大戏和武戏，表现手段丰富多样，紧跟时代。在各个不同历史时期都创作演出了歌颂正义、抨击邪恶的好剧目，深受广大人民群众喜爱^[1]。

时至今日，伴随着影视艺术的发展、媒体娱乐节目层出不穷；加之农村城市化等诸多原因。楚剧观众的年龄层出现老化并且绝对观众人数急剧下降；演员为生活被迫投身到其他行业，剧团为了生存而被迫恶性竞争。这些都是导致楚剧走向没落的原因。从楚剧的内在因素而言，除了楚剧表演水平下降，角色服饰装扮的老旧、缺乏艺术创新也是丢失新时代观众的重要原因。同各类地方戏曲横向比照，例如越剧，无论是从服装的款式，或是舞台道具，越剧都已经向精致化，现代化，个性化的方向发展，它是楚剧学习的榜样之一。综合前面所谈，内部和外部因素使得楚剧在今日面临了危机，使得在社会经济文化快速发展的今天，楚剧步入了生存的困境。

（二）楚剧服饰的探究概况

目前国内对于楚剧服饰相关的研究有以下几个方面：有的以中国戏曲历史的脉络为主线来整理描绘过楚剧服饰的历史变迁过程。如陈文建在《二十世纪中国戏剧研究百年述评》中描绘了剧种之一楚剧服饰在(1915——1949)、(1950——1978)、(1978——1999)这三个历史时期的大体轮廓，从对非物质文化遗产保护的角度总结了楚剧这一民间艺术的产生、发展、现状；叶萍在《楚剧研究述评》中梳理有关楚剧研究的文本资料，勾画出楚剧研究的概况及脉络，为今后的楚剧研究和楚剧艺术的发展提供了大量可以借鉴的科学依据。有的以中国戏曲服装的艺术特点为切入点，将楚剧服饰作为其中的一个门类来阐述楚文化审美的特点。如彭云乐的《中国传统服饰观》，在款式、色彩和纹样上介绍了楚剧服饰中出现的有代表性符号的象征意义；吴庆利在《戏服里的乾坤：浅谈戏曲服装的美学意蕴》中对传统戏曲服装特点有过探讨与分析，对传统戏曲服装共同的艺术特点：程式美、装饰美、色彩美、蕴含文化特色等进行了较深刻的归纳。有的对楚剧现状进行了实地考察，从舞美、演出场所的变迁中提到了楚剧服饰在当代的

^[3] 徐海燕 《浅谈楚剧的发展历史》[J]中国科教创新导刊 2008年11月

^[1] 饶嵩乔 《黄孝花鼓戏与楚剧》[J]湖北档案 2008 年 10 月

基本情况。如朱家俊在《武汉地区业余楚剧团生存现状调查研究》中真实反映了民间剧团的生存现状，提出楚剧服饰的演出投入偏低，情况堪忧的实际情况；张捷在《楚剧在民间》中通过田野调查的方式对楚剧从业人员以及楚剧观众、艺术学校教师、文化机构研究人员以及专门有志于打造楚剧产业商业文化的商家进行描述，展示了楚剧服饰在当下的生存状态。姜爱华、孟福强在《浅析楚剧所面临的现状及其对策》中着重强调了楚剧舞台以及楚剧服饰对于楚文化的重要性，并且呼吁对楚剧服饰的传承发展进行系统的保护。

在论著方面，笔者没有发现单独研究楚剧服饰的书籍，《武汉市志·文化志》、《中国戏曲文化》、《中国当代戏曲史》、《中国传统服饰文化》、《戏曲服装设计》、《中国戏曲舞台美术史论》等等论著的相关章节中都有对楚剧服饰的某一方面进行了涉及或阐述，但是总体上看重视程度并不高。

综上所述，目前对楚剧服饰的相关研究已经有学者或团体已经在进行之中，但从整体来看，对历史关注较多，对发展关注较少；综合研究多，深入分析少；，因此，笔者认为对湖北地区楚剧服饰做客观的、科学性的实际调研分析、整理、归纳相关资料是非常必要的。

二、楚剧服饰探究的必要性

（一）戏曲服饰在戏曲艺术中的重要性

戏曲依靠感性的方法来演绎。其中的装扮部分以直观的艺术形象作为表达。对于戏曲演绎而言，其艺术感染力无外乎两种途径：视、听。其中外观给观众带来的直观感受往往是语言、文字所难以表达的。在表演过程中，视觉和听觉所产生的舞台效应往往是相辅相成的。戏曲演员创作角色人物首先是以人物的造型开始，再辅以唱、念、做、打等表演技巧对人物和故事进行演绎的一个综合性的表现。演员是舞台上审美对象主体，这就需要其在出场时能够尽快地将观众带入，完成剧本设定的某一种舞台效果。“饰其衣冠，假其口吻，传其神情，肖其肌肤，仍其气质，神乎其技。”^[1]这是一代川剧戏曲艺术表演大师张德成先生对演员把握角色所提出的六点要求，为首的头条就是“饰其衣冠”不但充分说明了戏曲服饰的重要意义，而且也是塑造角色的先决条件。

^[1] 黄克保著，《戏曲表演研究》[M].中国戏剧出版社，1992.4. P162.

（二）楚剧服饰的兼收并蓄

作为戏曲表演文化当中必不可少的一部分，戏剧服饰理需要关注。那么楚剧服饰对于楚剧艺术本身的意义也就不言而喻了。楚剧戏服特点的形成依附在楚剧表演艺术的整个历程。楚剧原是黄陂、孝感的汉族传统戏曲剧种之一，成型于上个世纪二十年代左右的相对年轻的民间戏曲剧种。从成型到广泛传播开来的这段时间，相比起其他戏种，比如同根同种的汉剧，是非常短暂的，从而导致了楚剧在没有太多理论储备以及文化基础的情形之下，就开始了“野蛮生长”。因此，它势必会受到当时当地的影响。楚剧的表演艺术就是在这些已经在武汉广受好评和接纳的大戏(京剧、汉剧等)的深度影响下不断成长起来的。楚剧的这种成长历程，给楚剧的角色装扮带来了“兼收并蓄”的特点。根据史实，楚剧戏班先后借鉴或套用过的服饰形制有京剧、汉剧、越剧等等戏种服饰以及大量移植成熟剧目中的角色形制到自身剧目当中。也许在楚剧艺术的萌芽阶段，这种特点楚剧起到了了不可磨灭的作用。或者我们可以认为，任何一种表演艺术，都会有一个模仿、临摹的时间段。不过百年的兼收绝对不可能是偶然的。因此，我们不得不思考：楚剧服饰的未来何去何从？

（三）当前楚剧服饰的“兼收并蓄”引发的思考

楚剧服饰紧随楚剧艺术本身的发展轨迹。用审视的眼光来看，来给楚剧服饰一个明确的定义，颇有些难以着手。因为它兼容并蓄的特性，已经把自己推向杂糅混乱的复杂境地。在今天，这无疑对楚剧艺术发挥其独特气质和特色带来了负面影响。当然，处于波涛汹涌的社会大环境之下，得以生存才是楚剧需要考量的第一要务。对于楚剧，我们应该有一个包容的态度。

考察楚剧的历史，其服装形制缺乏系统化的特征一直存在。楚剧服饰事实上以一种汇集了京剧、汉剧等多种戏剧服饰特征的状态呈现。但是，不是所有的特征都适合在楚剧的舞台上沿用。各种戏曲服饰是根据各自戏种的需求而发展出现的各自特征。它们并不一定适合楚剧的角色装扮和情景故事。所以，如果在缺少理论的支援以及清晰的认识的状态下，就对楚剧服饰进行改良可能会适得其反。运用新思路，新方法，对楚剧的历史、楚剧的沿革以及楚剧的现状进行深入研究是很有必要的。

1，楚剧服饰的特点。一种戏曲艺术的活力，上取决于其受欢迎程度，也就

是是否有足够大的魅力能够吸引观众。翻开报纸，时常都会看到某某戏种后继无人，呼吁社会给与关注的报道，因为戏曲正处在审美观念迅猛更迭的独木桥上，竞争不过其它对观众更有吸引力的演出形式而丧失观众基础，进入恶性循环是经济社会的常态，如果依托于本土市场，利用优秀的本土文化作为以及群众基础作为支撑，从而焕发出新时代的活力，楚剧的未来就值得展望。

2，楚剧服饰之“兼收并蓄”这一特性，影响了楚剧更进一步，这是解决楚剧当前面临问题的关键之一。随着社会文化的进步，观众多样化的审美情趣决定了楚剧不但要在表演艺术层面不断创新，同时也对服装的创新提出了新的审美需求。而楚剧不甚严谨的行业形态使得此方面很不乐观，各剧团都因为不同的审美偏好或者经济原因而在服饰采购方面随意性很大。

3，楚剧服饰的发展应该以地区文化作为基础。对于楚剧而言，找出并发扬一种复合自身特色的创新之道是楚剧能够继续发展的关键。地方文化与地方戏曲之间的关系是紧密相连的，戏曲服饰的形态同样和地方文化分不开。地域性的体现也许将是楚剧服饰的创新之道。

在社会给予楚剧重视和保护的今天，人们需要考虑如何才能让楚剧得以进一步的发展，如同经历了几百年的岁月变迁其内涵依然让人叹为观止的京剧一样，做到历久常新。这也是所有热爱楚剧的人们的殷切希望。

三、研究目标和研究内容。

（一）研究目标

本课题通过搜索楚剧文献论著、收集各方图片资料、田野调查、访谈等研究方法，总结归纳楚剧服饰历程、角色行当与服饰特点；提出要充分体现楚剧地域性特色的设计观点，并对此做出创新设计尝试。

1.对文献论著进行检索和梳理。归纳出楚剧发展过程中各阶段服饰变革概况。

2.对楚剧行当与服饰初步做出归类。

3.从历史学、社会学、哲学、戏剧美学等角度进行阐述和分析楚剧特征。

4.通过以上几个部分的分析、推论和论证，总结楚剧服饰的发展与地域性的关系紧密。并以此作为基础，对楚剧传统服饰创新提出探讨，思考在设计中体现

楚剧服饰“地域风格”理念实现的方向。

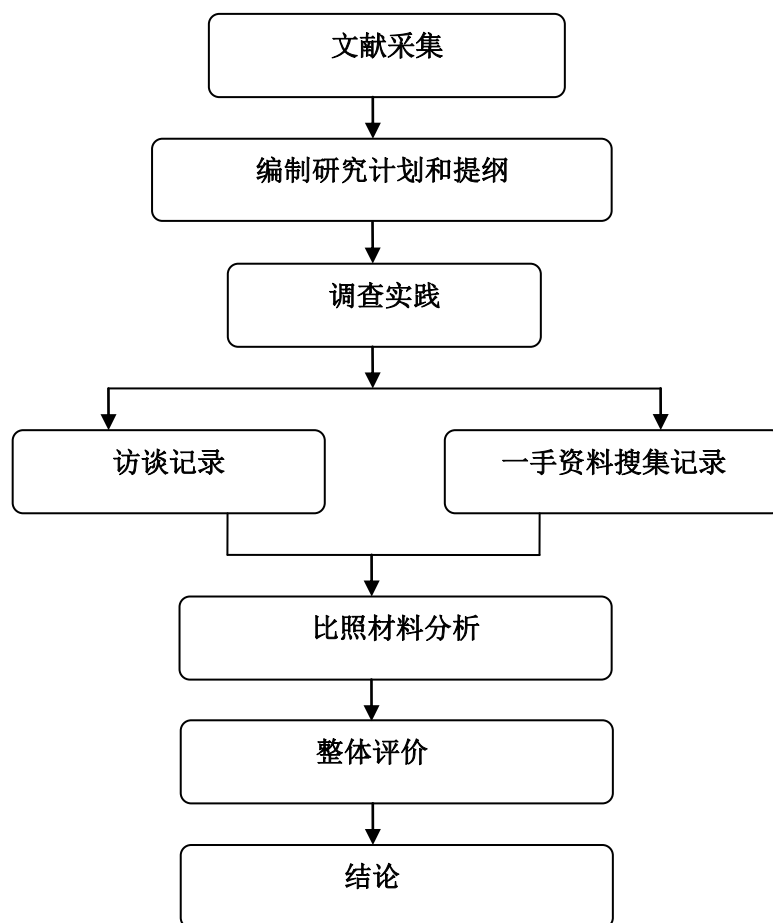
（二）研究内容

- 1，楚剧服饰的形成、发展与变革状况。
- 2，归纳楚剧经典角色行当与服饰形制。
- 3，探索和分析影响楚剧服饰特点的各种成因。
- 4，楚剧服饰创新设计的探讨。

（三）、研究方法、实验方案或可行性分析

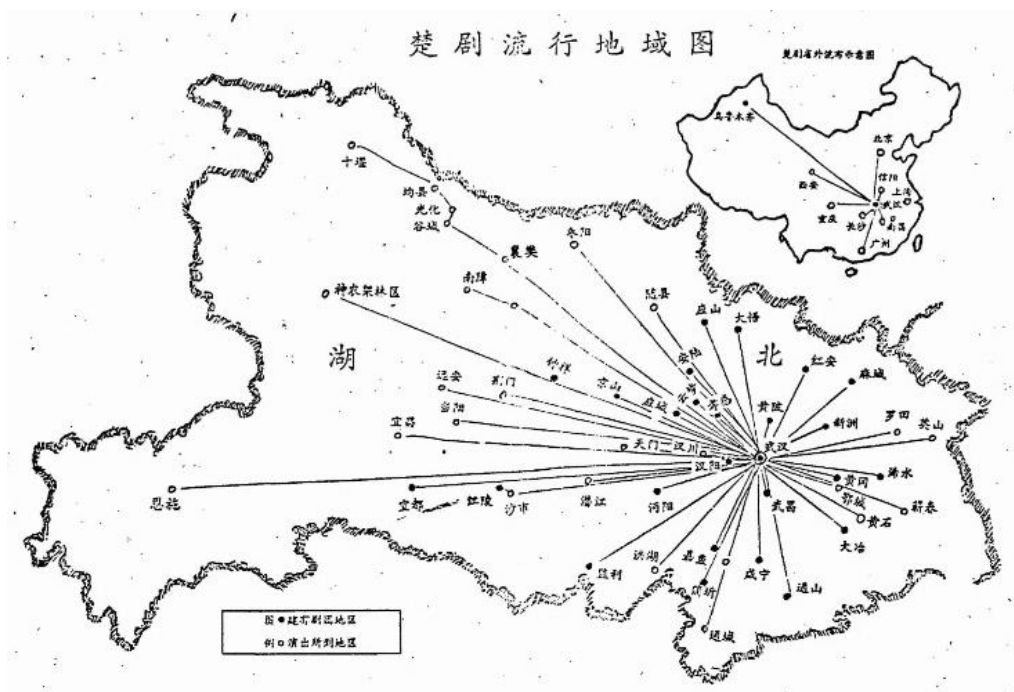
- 1，访谈调查法
- 2，文献采集分析法
- 3，案例比较研究法

本课题整体研究思路框架图如下：



第一章 楚剧服饰变革寻踪

“楚剧”为地方戏剧，主要流行于武汉及武汉附近各地。旧称“黄孝花鼓”、“西路花鼓”，是在融合了黄陂、孝感一带民间歌舞和鄂东“哦呵腔”的基础上，吸收发扬其它戏剧的程式和舞台表演技巧而形成的剧种，至今约有一百多年历史，是湖北地区土生土长的乡土戏剧。花鼓戏(又称西路花鼓戏)从它萌芽的那时起，就被人们视为“淫戏”由于备受歧视，所以，当时的总政治部将花鼓戏定名为“楚剧”^[1]。从此，楚剧成为湖北新兴的剧种，受到湖北地区观众的喜爱。



楚剧表演艺术印刻着擦拭不掉的时代烙印。楚剧服饰的产生和发展，始终脱离不开它的载体——楚剧艺术的历史发展进程。楚剧服饰从草根形态经过百年变迁，转变为现今的枝繁叶茂，有着方方面面的历史文化原因。

一、楚剧形成阶段的角色装扮

最初的“黄孝花鼓”的演出场所为鄂东、鄂中地区的乡村田头，早期黄孝花鼓戏均为业余演出，人人物扮饰非常简陋，往往借用婚礼庆典以及宗教场合的服

^[1] 湖北省地方志编撰委员会 编 《湖北省志·工艺美术志·楚剧志》[M]武汉大学出版社，1989.12.p17

^[2] 湖北省地方志编撰委员会 编 《湖北省志·工艺美术志·楚剧志》[M]武汉大学出版社，1989.12.p12

装作为戏服，辅助以面部的简单化妆以及扇子、手帕等物件来区别角色的性别和身份。在此之后，到半专业性剧团开始演出时，服装道具也仅仅只有马鞭、云巾、云帚、髯口、儒巾等。出于追求吸引观众的目的，剧团开始采用了类似戏装的演出服饰，然而与当时正统的戏剧装扮差别还是相当明显的。旦角头饰采用珠花、贴片、绸带等等做为装饰，生角采用装饰纹样相对简单的小生帽。各角色妆容也开始向传统戏曲化妆制式靠拢。总之，角色的形象装扮和整体服饰形貌还显得较为幼稚并且乡土气息浓郁。

随后，“楚剧”的剧目开始广泛并且快速地吸收其他戏曲的曲目，开始具备演绎复杂曲折故事情节的能力。但是服装和舞台装置方面还没得到重视，依旧是相对简单的状态，要在形式上迈进一步，要成为“大戏”，就必须改变这种现状。早在清代，武汉地区的戏曲市场就已经非常丰富，品种多样，剧目繁盛。当时的湖北农村地区时常就有各种剧团搭台表演，如：汉调、楚调、昆曲、京剧等。而没有戏台表演条件的楚剧戏班子，遂借用其他兄弟剧团的服饰和戏台来登台表演，结果得到广泛的好评。这种表演形式开始时非常简单，往往只有两三个演员，主要是生、旦、丑，至于服装和妆容更是从积淀更深厚的其他戏种沿用而来。楚剧走上舞台之初的服饰，基本处在借用阶段，是受到其它各种戏曲的影响而形成的。

二、楚剧服饰的改良历程

当楚剧不断吸收其他剧种的营养，登台表演以后，得到了观众的充分肯定和赞赏，由于内容简单易懂，加上没有背景、语言的障碍，楚剧开始在武汉迅速流行。于二十世纪二十年代开始进入商业化剧场表演，楚剧进入成型阶段。作为吸引观众和辅助表演的楚剧服饰，其表现形式自然也随着得以改善，所以它受到戏曲本身和时代的影响而开始快速吸纳其他戏种服饰的制式规范，吸收各种新式元素，以提高楚剧的表现能力，由沈云陔为代表的表演艺术家对楚剧服饰进行了借鉴(京剧、汉剧等)和改良。

(一) 京剧对楚剧服饰的影响

楚剧受到欢迎后，慢慢强化了自己的表演形式，借鉴和模仿是一条最便捷的途径。于是楚剧在不断的表演实践中逐渐得到提升和改良。进入戏馆的表演可以

算作是楚剧的又一个转折点，但与此同时，楚剧也面临着新的考验。二十世纪初年武汉剧院的建设开始繁荣兴盛，全国各地戏班各种剧种汇聚武汉大展拳脚。楚剧凭借着它天然的地理优势以及惊人的吸纳学习能力而迅速发展。1926 年,国民革命军北伐进驻汉口，新的思潮与文化接踵而至。当时位于汉口，最知名的娱乐场所由私人转手到官方政府，同意服从政府的文化导向安排。国民革命军政治宣传部门将新的剧院命名为“血花世界”。“血花世界”的领导人,当时由共产党员李之龙担任。正是这一位党的文化干部看到了“花鼓戏”的易于传播文化的优点，提携它来到其管辖区域进行表演，并在此之后，专门开辟专属剧场进行演出。当时的花鼓戏因为来源于农村，反映题材主要是当地的乡土人情，以家庭琐事居多，很多人不理解，将其称为淫戏，认为其格调低下，上不了正席。针对这种情况，经湖北剧学总会的 欧阳予倩、刘艺舟、朱双云和傅心一等中国戏剧界老前辈们共同研究，认为“名不正而言不顺”，想从称谓上改变观众对花鼓戏的影像，所以，总政治部把花鼓戏从新改名称为“楚剧”。迈入剧院大厅演出的楚剧，其生存环境和乡村田头差异非常明显，为了满足城市观众的审美需求，楚剧不仅在剧目内容加入历史题材的故事，由最初的单本剧发展出现了连台本戏，聘请画师添置了平面画的各种软布景，提升了舞台表现效果，与此同时，借用京剧的脸谱制式、服装、道具、舞美等。从此后，进城的楚剧改变了原来的外观，不再带有浓郁的乡土气息，但是同时，也带有了“拿来主义”的审美惯性。

补充图片：



京剧中汾阳王郭子仪^[1]



楚剧《打金枝》高少楼（右）所饰演郭子仪^[2]

^[1] 搜狐资讯 《霍光与郭子仪》<http://roll.sohu.com/20130720/n382147042.shtml>2013.07

^[2] 湖北省地方志编撰委员会 编 《湖北省志。工艺美术志。楚剧志》[M]武汉大学出版社，1989.12.p4



京剧中尚小云所饰演白素贞^[3]



楚剧《断桥》中沈云诰所扮演白素贞^[4]

(二) 其它地方戏种对楚剧的影响

中华人民共和国成立后，楚剧获得了新的机遇，得到了繁荣和发展。先后成立了：湖北省楚剧团、武汉市楚剧团、孝南区楚剧团、大悟县楚剧团、云梦县楚剧团、广水市楚剧团、黄陂区楚剧团等十五个楚剧专业艺术表演团体^[1]。剧团之间的交流日益频繁，水平得以飞快提高，同时，为了满足新的观众需求，追求更好的演出效益，楚剧动手改编了当时全国大受欢迎、广为流行的越剧剧目，如《赖婚记》、《珍珠塔》、《双金花》、《花木兰》、《冯小青》等，并聘请师傅仿制、或者采购了越剧的古装头、太子帽、靴子、服装等，也逐渐形成为楚剧的服饰特色。楚剧的服饰，因此开始形成基本形制：行当多采用京剧服饰为主，搭配使用更轻、薄的越剧服饰或者改良汉剧服饰。这京、汉、越剧角色装扮的形制深深地影响了以后几十年来楚剧角色装扮的发展变化。

补充图片：

^[3] 维基百科 《尚小云》<http://zh.wikipedia.org/zh-cn/尚小云> 2012.06

^[4] 湖北省地方志编撰委员会 编 《湖北省志。工艺美术志。楚剧志》[M]武汉大学出版社，1989.12.p4

^[1] 湖北省地方志编撰委员会 编 《湖北省志。工艺美术志。楚剧志》武汉大学出版社，1989.12.p12



袁雪芬在越剧中使用的珍珠云肩^[2] 关啸彬在《站花墙》中使用的珍珠云肩^[3]

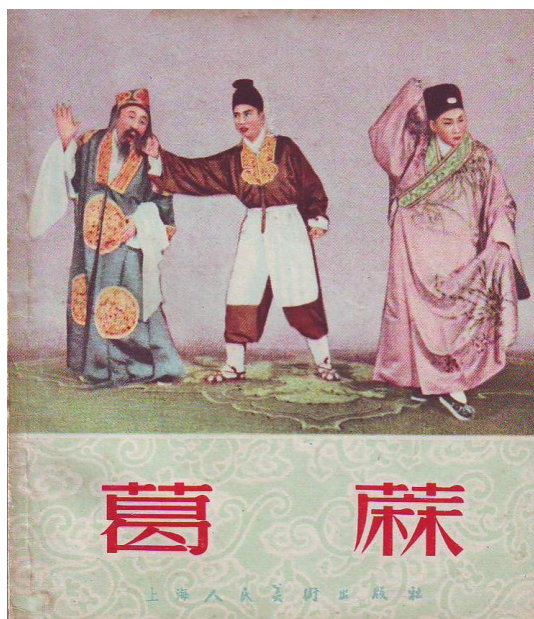
(三) 戏改对楚剧服饰的影响

新中国建立后,从中央到地方逐渐成立了主管或指导戏曲改革工作的专门机构。五十年代中期,全国戏改工作开始轰轰烈烈的展开,一些其他戏种文艺工作者参与了楚剧戏改的工作。“改戏、改制、改人”俗称三改的文化新政策开始实行,随后的过程中创造了很多新的剧目。在此政策下,楚剧艺术得到了一定程度的发展,产生了一系列优秀的剧目,比如:《赶会》、《打豆腐》、《杨绊讨亲》等,这些剧作与以往不同的题材内容,取材于市民生活,显得格外真实亲切。当时全国各地的戏剧均受到苏联斯坦尼斯拉夫斯基体系指导思想的影响,楚剧的艺术表演形式也做出了相应的改变。在条件允许的情况下,设计布景,服装和灯光色彩。楚剧服饰改变了状貌,不再拘泥于传统的舞台形制规范,以剧目为中心,旨在设计构建符合剧目故事时代特征的人物服饰形象,楚剧服饰里增加了新的一个门类“时装”。

补充图片:

^[2] 维基百科 《袁雪芬》<http://zh.wikipedia.org/zh-cn/袁雪芬> 2011.06

^[3] 湖北省地方志编撰委员会 编 《湖北省志。工艺美术志。楚剧志》武汉大学出版社, 1989.12.p4



1956《葛麻》连环画封面^[1] 1962年《葛麻》封面，形象（中）增加了装饰性^[2]



“时装”楚剧《赶会》^[3]

（四）样板戏服饰的影响

六七十年代，文化大革命时期，楚剧艺术工作遭受到很大的影响，“破四旧”、“立四新”、“横扫一切的牛鬼蛇神”，文革全面改变了楚剧过去的演出方式，传统的剧目均遭到毁灭性的打击，严禁古代戏的演出，全国统一上演“样板戏”。这一时期的“样板戏楚剧”，除了地域性的语言和声腔得以留存外，包括舞美在内的所有环节都与“样板戏”大同小异，“写实化”是楚剧服饰的新的追求。“样板戏”是在特定历史条件下产生出的，在人物造型设计方面样板戏的追求与传统戏截然不同。“样板戏”的服装是以真实的生活原型为蓝本，在此基础上进行适

^[1] 中国电影出版社 《葛麻》焦焕之 1956年11月第一版

^[2] 上海人民美术出版社 《葛麻》 1962年3月第一版

^[3] 楚天资讯 慧文说戏 http://1179.hbtv.com.cn/content/2011-12/13/content_1936270.htm , 2011年12月

当的加工和美化。其服装的设计规律主要是以下几点：款式根据剧目需要、对比色的使用、突出历史时期的特征、传统的刺绣改为印花、控制和减少饰品的运用，以此表达出带有革命背景的那些题材、剧目中的阶级斗争，以及阶级矛盾。其它剧中的服饰风貌就代表了楚剧样板戏的面貌，在此不做展开。“样板戏”的服饰，虽然对楚剧舞台人物造型的审美意味做出了全方位的改变，但任然可以从这些改变中找出一些可供学习的思路：楚剧服饰造型设计或也可往真实性这一方向去发展。

三、楚剧服饰的现状

百年以来，从质朴的乡间小戏装扮，到借用其它戏曲服饰仓促的粉末登台，再到沿用京剧等舞美服饰在戏馆中有了自己的立足之地，最后接受全国统一的戏曲规范化要求。楚剧服饰在历史的变迁的每一个分水岭所表现出的特点，构成了楚剧服饰的复杂性。

目前，楚剧服饰的情况是：（一）一部分的地方小戏剧团对于服饰要求没有特定规制，样式杂糅情况突出，风格多元化。（二）大型的商业性或者有关部门下的剧团，实力较强，能够成体制的购置或者设计本剧团服饰，色彩和图案的设计是比较规整，外观和穿着的款式与面料、颜色、纹样能够做到统一和适应。八十年代对外开放政策开始实行，社会经济文化得到了相对自由的发展，楚剧开始再次从城市返回农村，又一次的战斗在了他所熟悉以及擅长的这片土地之上。几经迂回，缺乏个性特征和地域特色的楚剧服饰，迎来了新世纪的到来。伴随着社会文化、观众审美的巨大转变，楚剧必须寻求不同以往方式的突破以换求其生存和发展的新机遇。历史告诉我们，楚剧在社会动荡变革中谋求生存，在思潮交替中迎接发展，不断的审视自身、积极的寻求改良是楚剧最行之有效的秘方。

湖北境内注册在案的楚剧团数目众多。在过去的十几年间，各个戏团虽然或多或少的为了满足观众的不断提升的审美要求，将楚剧服饰精细化，弱化了楚剧服饰的乡村气息，但仍然存在一个共同的问题：戏剧服装的添置没有规制，随意现象严重。楚剧的舞台上，你可以统揽领略到很多其他戏剧服饰的一角，这种现象在其他剧种中非常罕见。虽然，从戏曲理论上讲戏剧的审美有一定的相似之处，但同一个剧目，同一个场合出现各种戏曲服装的组合，这种景况削弱了楚剧的外在表现形式。

补充图片：



第七届孝感文化节上楚剧《白蛇传》中白素贞（中）的“大开领”服装^[1]



第四届楚剧艺术节上《闹瓜园》闺秀的“花衬衣”服装^[2]

楚剧服饰嫁接各种其他戏曲元素，兼容各种戏曲规制审美的时候，不是他们“同质化”的纳入自身体系之内，而是直接移植，保持各自元素本来性状。楚剧服饰表现出的“为我所用”的客观现状不能被忽略。当然，不同于京剧的苍桑，楚剧资历尚浅，它依旧缺乏一个厚重的文化和艺术积累过程。既没有文人墨客为其宣传，也没有王公贵族对其提携。一直以来，它始终是个在湖北地区流行的地方剧种，这片土地就是楚剧的文化根源，一个世纪以来，这方水土的人民为楚剧倾倒、给楚剧支持、它的魅力专属于这个地域，它以这些观众的审美眼光作为自

^[1] 孝感门户网站 <http://www.xiaogan.gov.cn/>

^[2] 读书网《闹瓜园》<http://www.dushu.com/book/10677130/> 2010.6

身的标准。

历经百年，楚剧无时无刻不在经历曲折和困苦，它的变革一直是被动的，延续和发展一直是是其第一要务。从来没有足够的时间让它停下来思考，也没有足够的空间容它缓慢的成长。因此，在不断增长的楚剧，楚剧的艺术表演形式在楚剧整个历程里，不断被其他剧种的艺术表演形式所影响。希望我们能够看到，在不远的将来，楚剧建构出自己独立的艺术风格，这是笔者认为楚剧生存和发展的必然之路。

第二章 楚剧的角色装扮

伴随着楚剧的发展经历，楚剧服饰不断的进行着改良或变革。虽然楚剧服饰在百年的变化里始终坚持“兼收并蓄”，但是楚剧传统剧目中的服饰形制已经数十年未有大的改变。楚剧服饰在面料选择上不拘一格，主要以绸、缎、锦、棉、纱为主。色彩选择上风格各异，以下五色为多见。服饰纹样分为动物，植物，图案等多种类别。植物图案主要是指花草纹样也有植物纹样抽象而成的吉祥纹样等，动物图案有龙、凤、虎、豹、麒麟，鹤、蝴蝶等。色彩和纹样都具有等级和特征的分别，基本遵循传统戏曲服饰制式的规则，主要是继承了北、汉族两大剧种。官员服饰等级依次序由高至低是紫色，红色，蓝色，黑色。正如在前面的章节所讲，楚剧服饰经历了各种风格的影响，在发展过程中不断吸收其他剧种的装扮，随着时代的变迁而呈现出不同审美取向的变化，从而导致不同的服饰并存的风貌，虽然不完全具备自己的性格特征，但对楚剧传统服饰的基本规范制式，进行一个总结还是非常有必要的。本章将就楚剧的传统服饰做一个归类，并初步整理楚剧传统服饰在应用中的特色。

一、楚剧的角色行当

一般将中国戏剧的人物形象系统称为行当，它代表着一种程式性。每一种行当都代表了某一种艺术化、规范化了的角色类型。演员通过这些程式规范有针对性的进行角色分工；故事中人物的地位和性格等诸多元素都必须通过这些规范，借助专业演员稳定的艺术表演技巧和手法来加以展现。行当为某一类角色提供一个粗框架的风格模式，于是生、旦、净、丑，才得以各归各行、各自展现出不同的形象。“演员必须以程式化的技艺将各类角色的内在特征予以外化”。服饰的款式、色彩、纹案、搭配等都有各自固定的规制并且依不同的行当而也不尽相同。建立行当才能对演员提出标准化的演绎要求，也才可以让观众更直观的体味戏剧剧情和角色的感受。楚剧在迈过最初的“两小”，“三小”的阶段以后，发展为如

下行当：

（一）旦

1，闺秀；角色主要演绎少女、少妇等一类人物。吸收传统京剧中旦角的演绎形式，突出女性体态优雅、秀气、仪态大方的气质。人物的坐立行都要求“侧姿面向”，适合表现有一定身份的女性；如《四下河南》的赵琼瑶，《吴汉杀妻》的王兰英，《宝莲灯》的三圣母等。

2，花旦；角色主要演绎小家碧玉一类的人物。表演主要以手帕等为贴身道具，表演活跃、外向、富有市民生活情趣；动作干练、麻利、台步节奏感极强。如《游春》中的赵翠花，《赶会》中的张二妹，《站花墙》中的春香等。

3，青衣；角色主要演绎成熟的家庭主妇一类的人物。表演多情善感、沉着有度、举止得体，文静持重。如《二堂审子》的王桂英，《杀狗惊妻》的焦氏等。

4，老旦；角色主要演绎老年妇女一类的人物，唱腔高亢、念词本真，往往会依靠略有夸张的表演来突出角色老迈而沉实的状态。如《荞麦馍赶寿》的蒋氏，《小姑贤》的婆母等。

（二）生

1，小生；角色主要演绎较为年轻的男性人物，主要形象一般都是比较清秀、英俊，风度儒雅，文质彬彬。代表曲目有《百目缘》、《吕蒙正赶斋》、《醉酒花魁》等。

2，老生；角色主要演绎老年男性人物，很多时候被称为“胡子生”，表演沉稳，眼神突出，韵味深厚、含而不露。如《观书》中的吴天寿，《游四门》的张朝忠，《杀狗惊妻》中的曹庄等等。

3，武生；角色主要演绎擅长武艺的人物。吸收传统京剧中武生的演绎形式发展出来的行当，表演有气魄、工架优美、稳重、有忠勇气概。端庄代表剧目有《独木关》，《枪挑小梁王》，《闹江》等。

（三）丑

1，文丑；角色主要演绎性格滑稽的人物，面部肌肉灵活，善于表情变化，眼神灵活，夸张，形象幽默，身段有滑稽趣味。代表剧目有《葛麻》，《讨学钱》，《借妻》等。

2, 武丑; 楚剧武戏发展后由习武功的丑行衍变而形成, 代表剧目有《拦 马》, 《游 龟 山》等。

(四) 净

1, 花脸; 角色主要演绎效仿京剧花脸的身段、架势、台步以及脸谱造型, 表演重性格的一类人物。《蝴蝶杯》中的芦林、《岳飞》中的张邦昌等。

补充图片:



楚剧《喜荣归》，从左至右为文丑、小生、老旦、花旦、小生、花脸、小生^[1]

二、楚剧的衣箱行头

服饰也被称为行头, 早起花鼓戏班的行头只有包头、假髯、道袍、嫁衣、兰竹布衫等。楚剧戏班演唱本子戏, 开始使用成套行头。起初是租用京剧衣箱, 后来慢慢丰富壮大起来。

角色的服饰及穿戴不分朝代、地域、季节, 而以人物身份贵贱、职务高低、年龄大小以及行当不同而大体分为蟒、靠、帔、官衣、褶等五大类。衣箱的规制由于各戏班的经济条件而有差异, 楚剧戏班规制分大衣箱、小衣箱、盔帽箱, 凡外角行头均入大衣箱, 凡内角行头入小衣箱, 盔、帽、巾、髯口、翎子、靴鞋等入盔帽箱。

沈云伧“四喜堂”衣箱名目:

小衣箱

^[1] 湖北教育网 <http://www.chinashuangyou.com.cn/news-more.asp?pid=78&id=1381>

品 名	颜 色	数 量	品 名	颜 色	数 量
女蟒	红、秋香、黄	三件	裙袄裤	上五色	五套
官衣	紫、古铜	二件	女大靠	粉、湖蓝	二套
女轂	上五色、下五色	十件	女改良靠	黄、粉	二套
女褶子	上五色、下五色	十件	素女褶子	黑、湖蓝、白	三套
袄裙裤	上五色 粉、湖蓝	五 套 各一套	女服衣裤		一套
女老斗衣	紫花、紫	二件	花便鞋		二双
老旦坎肩	黑	一件	彩旦鞋		一双
竹布裤褂	淡青	一套	白扇		四把
花边裤褂	粉、湖、蓝、燕玉	四套	毛扇		二把

[1]

品 名	颜 色	数 量	品 名	颜 色	数 量
女领褂	上五色	五件	金扇		一把
四喜袋		四套	黑扇		四把
女古装		五套	团扇		二把
宫装	五彩	一套	盖头		一个
宫装飘带		一套	手帕		四条
女彩鞋	白、燕玉、大红	六双	头巾		一条
女花薄底		五双	珠领		二份
女素薄底		五双	扣花		二个
女云头鞋		二双	大小群袄		七件
女园口罩		二双			

[1]

大衣箱：

^[1] 湖北省地方志编撰委员会 编 《湖北省志。工艺美术志。楚剧志》[M]武汉大学出版社，1989.12.p24

^[1] 湖北省地方志编撰委员会 编 《湖北省志。工艺美术志。楚剧志》[M]武汉大学出版社，1989.12.p24

品 名	颜 色	数 量	品 名	颜 色	数 量
官衣	上五色 黑、蕉叶	五件 各一件	红布褂衣		一件
开氅	上五色	五件	富贵衣		一件
八卦衣	黑、紫	二件	龙套衣	红蓝	各一堂 (每堂四套)
男褶子	上五色、下五色	各一件	背袍		一堂(四套)
箭衣	棕色	五件	官衣		一堂(四件)
靠	上五色下五色	十身	大带		十根
龙箭	红、白	二件	古装绦子		四根
马褂	上五色	五件	小生绦子		五根
马褂	黑、紫	八件	坎肩	紫、蓝	二件
卒坎	红、蓝	八件	蓝茶衣		一件
改良靠	下五色	五身	红斗蓬		一件
马夫衣	黑	一套	长腰包		二条
男靴	蓝、紫、黄	三件	短腰包		四条

【2】

盔帽箱：

品名	数量	品名	数量	品名	数量	品名	数量
皇帽	一顶	荷叶盔	一顶	贯子盔	四顶	女平顶冠	不详
草王帽	一顶	达帽	一顶	老虎头	四顶	女如意冠	不详
金达登	一顶	平顶帽	一顶	贼盔	不详	凤冠	不详
银达登	一顶	皮罗帽	一顶	七星盔	不详	如意冠	不详
侯帽	一顶	太监帽	四顶	鸡盔	不详	中军冠	不详
帅盔	一顶	硬罗帽	五顶	狮子盔	不详	狮子盔	不详

纱帽类：

品名	数量	品名	数量	品名	数量	品名	数量
忠纱	三顶	紫相貂	一顶	红毡帽	四顶	衙役帽	四顶
园纱	一顶	黑相貂	一顶	蓝毡帽	一顶	黑色皂隶帽	四顶
奸纱	一顶	古铜相貂	一顶	白毡帽	一顶		

髻口类：

品名	数量	品名	数量	品名	数量	品名	数量
黑三	二口	白、黑、麻吊打	各一口	麻发	一个	髻卡	二个
麻三	一口	白、黑、麻四喜	各一口	红发	一个	甩发	若干
白三	一口	黑一字红一字	各一口	黑、红耳毛	各一对	耳花绒球	各一对
白、黑、麻满	各一口	黑发	二个	黄产子	一个	官花	一对
黑、白、麻五绺	各一口	白发	一个	黑茨姑叶	一个	红、粉面牌	各一个
老旦卷	一个						

【1】

^{【2】} 湖北省地方志编撰委员会 编 《湖北省志。工艺美术志。楚剧志》[M]武汉大学出版社，1989.12.p24

^{【1】} 湖北省地方志编撰委员会 编 《湖北省志。工艺美术志。楚剧志》[M]武汉大学出版社，1989.12.p24

（1）蟒

蟒：指蟒袍。是专门为帝王将相等身份尊崇高贵的角色所设置的礼服，非常能够体现中国戏曲雍容华贵的特征。

楚剧服装中“蟒”的款式一般为齐肩圆领，开大襟。右衽，带水袖，下摆和袖口通常绣有海水纹饰或海山纹饰，内部搭有衬衣。穿用时佩戴玉带，周身都以金银线及彩色绒线进行刺绣，行话称为绣不露底。男士蟒袍长通常至足部，周身绣团龙、行龙等图案纹饰。女蟒袍长通常至膝部，身后无摆，除龙纹外，女蟒还可以绣牡丹、凤纹、水纹等纹样，下配裙子。蟒的色彩在格致上有“上五色”（红、绿、黄、白、黑）和“下五色”（紫、粉红、蓝、湖、秋香）的分别。

补充图片：



男白团龙蟒



女团凤龙蟒

（1）靠

靠：指甲衣。是专门为武将武官等上战场的角色所设置的服饰，其原型为铠甲。

“靠”的形制分为两部分，上部是甲衣，下部是围裳，靠没有具象的使用铠甲甲片，仅仅在胸、肩等部点缀有少许的金属饰片同时大量的刺绣铠甲纹样，其形象夸张、变形，用来显示角色的威武气概。“靠”的款式为圆领，内围“靠领”，袖口处理成窄袖，靠身分成前后两片，长通常至足部，胸腹部一般绣有虎头等猛兽纹样，称为“靠肚”；在此之外，靠的背后还可以加扎一种“靠旗”，旗为三角形，通常为四面，插在一个特制的皮夹之中。左右侧各有一长片，不与“靠”身连接，称为“靠脚”。靠分男靠与女靠，形制大致相同。不同之处在于：女靠的靠肩较之男为大，以云肩代替靠领，而靠肚较小，靠肚以下会饰以各式飘带。

补充图片：



男硬靠



女硬靠



靠领



靠旗

(2) 帔

帔：指对襟长袍。是为官吏、乡绅及其眷属等众多角色在家居场合穿戴所设置的一类服饰。

款式特征为大领，对襟，带水袖、胯下开叉，帔分男用、女用两种，男帔衣长通常及足部，对襟开身，领端平直，宽腰阔袖，袖口绣有团花、团寿等图案。女帔衣长通常齐膝，内配有长裙，腰身和袖形制基本同男帔，纹样上主要绣花卉等图案。当用于一对夫妇时，男帔和女帔在色彩和纹样上需保持完全一致，这在术语上称为“对儿帔”。

补充图片：



团花帔



女红帔

(4) 褶

楚剧中使用最为广泛的服饰，不论贵贱贫富，男女老幼均可依制穿着。

款式特点为斜襟、大领、宽袖口，长通常及足部，身体两侧分别开衩。男褶衣长通常及足部，采用斜襟领。腰身较宽，整体呈梯形，袖形肥大。女褶衣长通常至膝部，对襟小立领，阔衣宽袖下缀水袖，样式与女帔非常类似。从纹饰上可以将褶分为花褶与素褶，区别在于有无刺绣纹样。

补充图片：



(5) 官衣

官衣：指文官穿戴的服饰，款式特点为圆领、窄袖、长通常及足部。其形制与蟒类似，区别在于刺绣纹样不同。

官衣以素色面料制成，胸部前后各点缀一块方形的“补子”。以补子纹样来区分官员级别与身份，官衣色彩依官阶等级由高到低大致分为紫红蓝黑。

补充图片：



官衣

三、 楚剧传统服饰色彩

传统楚剧中表现封建社会的生活的剧目所占比重非常大，都是是基于史实历史背景进行创作，所以服装的制式，颜色和图案必须服从于等级结构观念。比如，明黄色是专属于表现帝王、皇帝以及他们的嫔妃们的，官员服饰的颜色也按照等级规定划分为紫色，红色，蓝色，黑色，依次从高到低进行安排，再搭配以相应的纹样图形。这样非常直观的可以让观众区分角色人物的级别、性格等特征，从而更好的理解剧情。楚剧中，服饰颜色的划分对于演员而言非常关键，且严格。行话就做宁穿破，勿穿错。这种规则表现为戏剧服饰彼此之间的每一个的颜色和配色，都是一条与角色本身建立稳定联系的纽带。

戏曲服装颜色分为面料本身的色彩以及绣花绣线的色彩，两者共同组建成戏曲服装的色彩体系。对此，在《戏曲服装设计》一书里面，谭元杰先生将“上、下五色”做了科学的鉴定，并做出了总结，分为红绿黄白黑的“上五色”与紫粉湖蓝香的“下五色”。虽然楚剧服装使用“下五色”居多，其色彩组合相对来说比较单调，但楚剧服饰的搭配，通过运用有限的色彩，塑造了上至皇帝下至贫民的形形色色的角色形象，一方面方便了受众群体对于角色的理解，另一方面，也便于记忆。

四、 楚剧传统服饰的纹样

楚剧传统服饰使用的图案大多继承了中国传统的刺绣图案，依据所扮演的角色不同种类繁多的各式纹样也各有其特殊的寓意。

龙纹是楚剧服饰中装饰性最强、工艺要求最高的纹样之一，绣花工匠往往以能够“绣活”龙纹作为技艺精湛的标志。龙作为中华图腾的象征，其形象为皇家所专有，在戏曲舞台上，只有地位非常高的角色才能够使用龙纹，以体现尊贵。蟒上使用龙纹的形式多种多样，表现手法不拘一格，最常用到的有正面的团龙、位于两侧的升龙、跨度极大的游龙等等。

凤纹，凤纹是与龙纹相对应的纹饰，龙代表阳性的权威，而凤就代表阴性。凤的纹 为皇族女眷所采用，形制上与龙成双配对，同时，凤纹相较于龙纹适用范围稍有不同，除了单独形象使用，凤纹适于与其他纹样形象组合，或者以某一个局部出现。（例如尾羽）。

麟纹，麟纹同样是一种体现尊贵、权威的动物纹饰。在楚剧服饰里，其地位略微矮于龙纹，多为高官士族所穿戴，与威严的龙纹相比，麟纹相对来说更平和，除了体现地位，也有稳健、忠诚的寓意。

蝶纹，蝶纹通常的适用对象都是青年男女，有成双配对的隐喻，纹饰通常较小，辅以花卉纹样。

鳞水纹，也称为“海水江涯”或者“水脚”。鳞水纹一般由以下山、江芽（即浪花）、卧水、云、立水五部分组成。鳞水的纹样组合比较多样，有“斜向直立水式”、“立卧三江水式”、“立卧五江水式”、“全卧水式”等。鳞水纹在楚剧传统服饰中用于蟒和官衣的下摆。主要起美化装饰作用，使人物气势更为宏伟。

梅兰竹菊纹，也称为“四君子”纹，表现文人的气质高雅、品格高尚。在楚剧中，文弱书生所穿的褶通常绣有这种纹饰。

牡丹纹，通常为正旦所穿戴纹样，象征着雍容华贵。楚剧中专属于贵妇或新娘子，通常用于和凤、鹭鸶等作为系列作何而出现。

卍字流水纹，也称为“万字纹”，是一种传统织绣纹样。通常被用作代表吉祥的寓意。在楚剧服饰中多用于袖口的装饰。

寿字纹，长者常用的装饰纹样，在楚剧中，通常用于老旦帔。

云纹，作为辅助图形而被使用的一种纹饰，常用于服装的下摆和袖口，增加人物气势，寓意富贵吉祥云，种类较多，常用的有“如意云”、“群飞云”、“连尾云”等。

补充图片：



团龙纹



双凤纹



团花牡丹纹



蝴蝶纹



菊花纹



蟒水纹^[1]

五、 楚剧传统服饰的刺绣

刺绣是最能体现中国式审美之华丽的传统服饰装饰的工艺手法,根据各地的文化差异,刺绣工艺按地区划分为不同的特色,其中代表有:苏绣、粤绣、蜀绣、湘绣等,其中湖北地区的汉绣从清末民初开始,作为一只强有力的地域工艺美术的生力军异军突起,如同楚剧传统服饰形制对于其他剧种的吸纳和套用,楚剧服饰戏服在刺绣工艺方面同样也体现出兼容性的特点。

据楚剧志记载,1939年前,楚剧衣箱的购置主要以湘绣行头为多,以后逐渐为苏绣行头所代替。楚剧服饰多用角花、领头绣、袖口绣给予装饰,且多用间色。建国后,服饰的色彩和纹样日趋华丽,充分运用丝线滚边、绣花绒球、草标等传统手法来加强服饰的装饰性。同时,蜚声三楚的湖北汉绣也对于楚剧服饰在刺绣工艺上有良多影响。

汉绣的戏衣生产·历来分私劳·冲私劳·官中三个等级。在工艺上,融合南北两派技艺之长,形成线条挺拨、层次分明、色彩艳丽的艺术特色,突出了汉绣的齐针为主、阶梯式分层破色的特点,特别是片金绣法,以独特的蹦针法绣蟒龙为全国绣业之独创。

^[1] 王白云 《戏曲服装图案资料》[M]朝花美术出版社 1964年4月

武汉汉绣讲究画工，而且工艺精湛，自古以来各个绣货铺都有自己专业画师，受此影响，楚剧戏服的刺绣还产生了以汉绣制作师设计完成绣稿，转而交由苏州绣坊加工制作，这种“来样加工”的艺术创作形式。据汉绣艺术大师姜成国讲述，汉绣素有“女绣花男收拾，一画二绣三更改”之说。即女工绣完后，须经男工收拾修改，画龙点睛。

在此背景下，楚剧服饰的刺绣形成了格致上倾向传统京剧汉剧，审美上以装饰性为主，具体表现手法上集各家之长的风格。

第三章 影响楚剧服饰变革的因素

“戏曲文化艺术是一种在历史、艺术、社会学、人类学、语言学以及文学等诸多方面，都具有特殊文化价值的传统艺术^[1]”。它在本质上是人类共通的语言形式，艺术是一种人类能够理解和使用的表达方式。事实上，艺术的表达是有很大的局限性的。艺术创作者作为社会中的一份子，他一切的创造性为均可以理解的对当时当地的社会文化的某种反映。“它是一种表达的工具，其有用性依赖于习俗，依赖于已默默地为人接受的理解方式^[2]”。文化生态环境某种程度上注定了艺术的产生与发展，因此，对于所有关注楚剧服饰的改良与创新、传承与发展的设计师来说，研究当时当地的风土人情就显得尤其重要。

一、楚剧服饰的民俗根基

地方戏曲的生根发芽、开枝散叶都需要地方民俗、地方文化来提供实现的基础。地方民俗文化对于戏曲发展的影响之大不言而喻。作为楚剧艺术的一部分，楚剧服饰也受到湖北地区民风民俗的深刻影响。前文通过楚剧历史的发展历程阐述了楚剧服饰所具有的“兼收并蓄”的特征，笔者认为从湖北民俗的角度可以找到答案以下几个方面的缘由。

（一）、地理，语言：湖北文化或是说楚文化源远流长，同周边地区的人缘、地缘关系密切。长江将武汉分为江北和江南，虽然同处一地，汉口和武昌在文化上其实存在着不小的差异。汉口一直以来就是一个商业氛围浓厚的码头，随着口岸的开放，地区间经济活动的频繁，逐渐演变成一个大商埠，一个码头文化、市井文化表现明显的地方；武昌自西汉三国时期就已经作为长江中游地区的政治和军事重镇，拥有湖广地区的行省身份，是一个有很深厚的政治文化、学术文化底蕴的城市。武汉的方言属于西南官话体系，即使将地域限制在城区以内，也有武昌汉口汉阳话的分别。南腔北调的方言统一通过楚剧这一艺术形式进行演绎，自然会针对不同诉求来混杂出杂糅的表达方式。

^[1] 张连著，《中国戏曲舞台美术史论》[M].文化艺术出版社，2000. 9. P343.

^[2] 阿诺德·豪泽尔著.居延安译编，《艺术社会学》[M].上海:学林出版社，1987. 8. P15

(二)、宗教信仰：自古以来，宗教信仰就是民俗文化必不可少的一部分。当地的宗教信仰与当地的戏曲演出始终是密不可分的。“民间艺术是各种民俗活动的形象载体，其本身便是复杂纷纭的民俗事象^[1]”，世俗化的佛教和道教在湖北地区盛行，各地家族、村落、码头、集市频繁的开展各种各样的祭祀庆典，祭祖拜神等活动。戏曲之所以在湖北地区历来如此兴盛，与这类的宗教活动，民俗活动不无关系。湖北民间搭台，通常包含有贺寿、送子、祭祖、拜灶神、送瘟神等的民俗宗教活动，这些内容都是当时湖北人民价值观以及社会情绪的最具体的体现。

(三)、家族理念：中国传统的小农经济让湖北乡土宗族意识深深扎根于民间。由于小农经济是以小规模生产的个人和家庭为最基本单位的，在自然灾害面前首当其冲。正因为如此，每一个个体均无法承受得起太大的风险和压力，为了生存和发展自然的抱团，形成一个个小集体，作为一种旨在巩固和加强集体凝聚力与身份认同的手段，戏曲艺术成为其中一种集体活动中非常重要的形式。因此，在普遍的宗族观念下，戏曲艺术得到了发展，进而成为一种独立的娱乐形式。

(四)、民间文化：民间戏曲艺术在湖北地区一直枝繁叶茂，据记载，于十八世纪开始，湖北地区的戏剧种类就已有汉调、西皮戏、花鼓戏等等大量戏曲艺术形式存在，受京剧等相对发展成熟的戏曲文化影响，大量本土民间戏曲都开始出现格式化的角色门类与标准化的唱腔身段。地处华中，九省通衢的交通便利使得各地方艺术交汇于武汉，这些戏曲在武汉生根发芽、开枝散叶，逐渐受到了各个受众群体的推崇。楚剧在这样的历史背景下，在发展中不断充实自己，形成了楚剧特有的艺术文化特征。

综合以上论述，笔者认为：楚剧服饰的兼收并蓄的特征是由湖北地域民俗和地域性格所决定的。艺术与生活息息相关，有什么样的民风民俗作为土壤，戏曲艺术这枚种子就会生出什么样的藤蔓，结出什么样的果实。对楚剧艺术特征的探讨离不开对区域人文性格的研究，设计师们应该从地区文化方面入手来审视和思考楚剧的发展创新，只有对区域文化的深入了解才可能创造出顺应民情、拥有地域特色的理想的戏曲艺术文化产物。

^[1] 钟敬文著，《民俗学概论》[M].上海文艺出版社，2005.8. P 327

二、 楚剧服饰的审美局限

随着楚剧艺术走向成熟，为了适应观众日益提高的审美需求，楚剧的舞台美术开始不断的往典雅化、精致化靠拢。对京、汉、越等大剧种的模仿越来越多，这种情况也使得乡土、朴实的楚剧服饰艺术的本来面目发生了重大的改变。如何使楚剧的服饰符合时代审美的追求，在传统基础上的各种元素如何做出筛选，地域因素如何融入到设计之中，因为种种的局限，以往的楚剧并没有给出我们答案。

（一）剧目题材

决定戏曲服饰以及戏曲外在表现形式的最根本因素是戏曲的题材，大部分楚剧剧目，主要反映本地人民的民风民俗，往往以一个民间传说或者一段坊间故事作为蓝本，以教化或者劝慰的口吻来表达地域文化中的道德观与审美倾向。这种形式直观的传达出当地人民的喜怒哀乐、所思所想，因此带有鲜明的地域文化特征。最粗楚剧剧目已不可考，随着楚剧的发展，出现剧目有：《思凡》、《赶斋》、《董永卖身》、《荞麦馍馍拜寿》等。首先它的剧目有：“赫斯”，“赶斋”，“董束缚”，“荞麦馒头生日庆典”等。二十世纪五十年代后，楚剧戏改后大量创作新的剧目，古装剧目有《断桥》、《软玉屏》《桃花扇》等，还有现代戏《养命的儿子》、《你是一条河》等等。这些描绘社会生活的题材剧作的内容使得各种演绎形式被锁定于这些市民生活情节之中。时至今日，楚剧剧目有很大一部分依旧是以家庭伦理或男女爱情为题材，其他的情绪、场合描写不是特别擅长。从楚剧的表演行当来看，类似需要京剧大花脸这样的角色的剧目比较罕有，角色主要还是生旦丑为主，以叙事和搞笑做为主要娱乐观众的手段。

（二）观众的构成成分

在戏曲的欣赏过程中，观众的审美不可能是独立的，戏曲的审美天然以一种群体，或者说集体主义的方式出现。观众的组成结构对于戏曲艺术的审美要求起到很大的作用。不同的地方戏剧所面对的观众人群是有差异的。观众的文化层次、地方文化、欣赏习惯、美学追求都可以作为戏剧创作的参考依据之一，因为，很大程度上他们是对戏剧进行审核，做出评判的最关键的力量。所以，对于观众的审美趣味的深入研究，成为楚剧服饰创新的一个不可或缺环节。

追溯楚剧的历史源头，楚剧由湖北田间地头的地方小调发展产生的，它起初

的主要受众群就是在农村。以湖北方言为交流语言的农民是楚剧的群众基础。进一步细分，楚剧的表演还能分为半专业与专业。半专业剧团的演出场所是乡间地头，其审美的主体就是村中的父老乡亲；专业剧团的演出场所一般是城市戏馆，这种演出是商业化市场化操作的。它的观众群体是城镇生活的市民们，城镇里阶级更多样化，观众的构成情况和更丰富，因此，专业剧团的演出要求更高，没有完全拘泥于小农经济的审美诉求之上。随着社会的发展，观众对于戏剧的要求，对于美的认识也必然不断的提升，以湖北方言为沟通方式的主要集中于武汉以及周边的观众，和以湖北地区为主体的更广大的乡村民众都在不断的分化。形形色色的观众对于楚剧审美的诉求必然反映于楚剧的艺术表现形式之上，对楚剧服饰的风貌和形态产生影响。

（三）演员以及剧团舞美人员的审美观念

最初的楚剧团都是是来自农村农民的自发组织。那个时间段中，无论是演员还是相关的道具化妆背景设计人员，大部分都是文化程度不高的村民。不可否认，受制于农村生活的狭小范围和局限的社会关系，农民的审美意识会受到某一些限制，往往不能够摆脱农村化的审美情趣。楚剧在获得传播之后，专业的演员和舞美工作人员不断的加入，这些专业人才给楚剧的革新提供了思路和依据，但是，同时我们可以估计到，这些专业人员自身可能已经携带了其他剧种的审美意识，即使在成立了职业化的楚剧团之后，不能得到摆脱他们原来的不属于楚剧的审美意趣。所以楚剧发展过程中始终维持着“兼容并蓄”的状态，不断的兼容进一些其他专业人员“推荐”的因素，而“兼容并蓄”之后的楚剧仍然能够得到当时观众的认可，这也是楚剧服饰基本上没有改变的一个历史原因。

第四章 楚剧服饰的传承依据

楚剧服饰应该追随时间的前行而有所发展。不同于现代楚剧的服饰，楚剧的传统服饰不反映具体的时代特征，汉朝官员和明朝官员服装体制是相同的；元朝丫鬟与清朝丫鬟可以通用一套戏装。

楚剧传统服饰是一个程式化的戏曲服饰，正因如此，楚剧传统服饰的设计不能使用现代戏曲服饰常用的创新方法。现代楚剧服饰取材对象伸手可及，运用现代丰富多彩的现实元素，借鉴现代话剧、舞剧以及其他兄弟剧种的现代剧目，相对容易塑造出富有时代感的角色形象。前面章节已经做出过阐述，我们在楚剧服饰不甚清晰的形制规范中，找出一个可以当成典范的标杆，作为传统楚剧服饰参照系——京剧服饰，在戏曲表现得艺术成就上趋于巅峰。对于楚剧传统服饰的创新设计来看，任何创新或创造应该处于是慎重传承的大前提之下。如何使楚剧的服饰符合时代审美的追求，在传统基础上的各种元素如何做出筛选，地域因素如何融入到设计之中，创新的同时如何传承楚剧程式性的特征，这是楚剧服饰创新设计要面临的一道道难题。本章就以上几个问题做初步的探讨。

戏曲服饰总是不断寻求改良与突破，总是根据社会文化的发展而对自身做出筛选沿革，优秀的服饰作品从来不是一蹴而就的，不断的推陈出新既是戏曲艺术活力的表现，也是其发展的基础。任何创新的戏曲服饰必然是脱胎于传统的。戏曲服饰的创新不能取代传统，而应在将之看做一种发展的传统，我们应当在原有传统的基础之上，摸索以往的规律，找出再创新的门路。优胜劣汰不单单是一种自然法则，在社会文化方面也是如此，老的传统如果不能适应要求，它就可能消亡，或者，被新的传统所取代。这种新的传统的创造过程就是创新的过程。笔者认为，楚剧传统服饰的创新也应建立在继承的基础之上，继承是一个先决条件。

一、意象美

中国的戏曲文化与中国的美术文化同根同源，各表一枝；在中国传统美学的长期实践当中有这么一个说法：立“象”以尽“意”。这其中的“象”我们可以想做是一种形态，或者说是一种形式，它提供给人外在的途径来用于感知，在

美学上有其客观参考。“意”可以看做是事物的内涵，渊源，它是从外在对象中抽象出的创作者的某一种感悟。中国画中讲究“写意”，写意也是最能代表中国美术的精神内涵之一，其表现为对于外在对象的高度提取概括，国画中寥寥数笔

勾勒出的除了对象的形状，更多的是对象的神态。“写意性”这一艺术表现方式在中国的戏曲服饰当中也是常常用到的。如京剧服饰中，在传统的民风民俗中，泼洒鲜血有驱邪避鬼的功能，随后，这种文化意识就将大红色赋予了血的这样一种寓意，进而开始把大红色的布当做对鬼怪具有某种特殊效用的专属用品。戏曲角色中的钟馗，其服装固定于红色，辅助以夸张的造型与张扬的姿态，共同塑造出了一个特别精通于对付鬼怪的“象”，这个周身血色，威武跋扈的“象”恰如其分的传达出了中国传统民俗中驱鬼之“意”。在表演实践里，角色的气质、性格、思想这些“意”都是以一个一个充满特征和“象”作为传达途径的，“变形貌以求得神骨^①”是先人对于戏曲表演艺术中意象美的精确概括。因此，脱离了“象”就无从表达“意”，“象”是“意”的基础，“意”是“象”的提升。

二、程式性

戏曲文化中，存在着大量的程式性，对于戏曲服饰而言，其程式性就是角色衣着的纪律，行内通常称为“宁穿破，不穿错”。对于传统服饰的改良创新，不能逾越程式性这条底线，在传统剧目服饰之中添加进新的元素，或者删减原有的元素，都必须将程式性纳入考量范围。

传统的戏曲服饰符号再创造的难度，在于它所使用的元素经过了长期的检验，海量的传达次数使得它已经于观众达成了某种“协议”；观众默认接受着一些程式化的安排，没有太大的门槛。比如脸谱，其程式性体现在色彩的运用上，红色表示忠义，如关羽；白色表示奸邪狡诈，如曹操；黑色表示正直，如包拯等。以上程式，不是单独孤立的呈现，他们必须搭配有相关的专属于此角色的图案、服装、头饰等等元素，共同表达出人物的特质，观众也能很轻易的就在舞台上分辨出出场角色是谁。

三、可舞性

戏曲表演是一个动态的过程，对演员的要求除了唱腔与扮相之外，姿态与

【1】涂沛主编，《中国戏曲表演史论》[M].北京:文化艺术出版社，2002.10. P124.

动作也有很严格的规定。同属于舞台外在表现形式，戏剧服装与演员动作之间是一个相互依托的关系。一方面舞台动作依靠服饰得以强化和演绎；另一方面舞台服饰又通过演员的动作而更具表现力。演员往往根据身段动作的功能性需求来对其表演服饰作出要求，同时，舞台动作也拓展了戏曲服饰的表现形式，如：踢褶、撩襟等动作。演员置于舞台之上的同时，戏曲服装就已经与他同时参与了整个演出活动，哪怕是再微小的举动，一颦一笑间，演员就已经与服装产生了互动，比如武将的头饰使用的翎子会随着演员动作的幅率而产生不同的摆晃，这无疑增加了舞台表现力。因此，戏曲服饰的动态美与静态美必须在设计中得到有机的结合。

四、装饰性

戏曲服饰的装饰性，主要通过造型手段来实现。大体上它通过以下几种方式来加以体现，服装的造型追求的不是简单的合身与实用，往往会在局部进行艺术的夸张，例如水袖，就是运用服装款式结构来体现装饰性的。服装的纹饰，更是不厌其厚的强调着装饰性的重要性。服装的色彩，通过上下五色与刺绣的搭配也是极具装饰意味的表现手段。戏曲服饰装饰性应该在一般美学基础上强调戏曲角色的独特气质。这种装饰性的存在不仅为了表达出戏曲之美，同时也区别于日常生活服饰。

意象美，装饰性、可舞性在漫长的表演实践中不断改良、变迁，最终都稳定下来，归于程式化。几个方面彼此成就，共同构筑起一个成熟的服饰体系，倘若冒然的对其中某一点做出改变，牵一发而动全身，势必会影响到完整性。楚剧传统服饰的传承必须在足够理解的基础上，将以上四点作为行为规范来进行创新。无论是推翻重建这一个体系还是另起炉灶试图“创造”传统都是虚妄而且没有前途的。我们需要在实践中不断摸索如何传承，怎样传承。

结 论

楚剧服饰紧随楚剧艺术本身的发展轨迹。用审视的眼光来看，来给楚剧服饰一个明确的定义，颇有些难以着手。因为它兼容并蓄的特性，已经把自己推向杂糅混乱的复杂境地。在今天，这无疑对楚剧艺术发挥其独特气质和特色带来了负面影响。当然，处于波涛汹涌的社会大环境之下，得以生存才是楚剧需要考量的第一要务。对于楚剧，我们应该有一个包容的态度。

考察楚剧的历史，其服装形制缺乏系统化的特征一直存在。楚剧服饰事实上以一种汇集了京剧、汉剧等多种戏剧服饰特征的状态呈现。但是，不是所有的特征都适合在楚剧的舞台上沿用。各种戏曲服饰是根据各自戏种的需求而发展出现的各自特征。它们并不一定适合楚剧的角色装扮和情景故事。所以，如果在缺少理论的支援以及清晰的认识的状态下，就对楚剧服饰进行改良可能会适得其反。运用新思路，新方法，对楚剧的历史、楚剧的沿革以及楚剧的现状进行深入研究是很有必要的。

楚剧服饰的特点。一种戏曲艺术的活力，上取决于其受欢迎程度，也就是是否有足够大的魅力能够吸引观众。翻开报纸，时常都会看到某某戏种后继无人，呼吁社会给与关注的报道，因为戏曲正处在审美观念迅猛更迭的独木桥上，竞争不过其它对观众更有吸引力的演出形式而丧失观众基础，进入恶性循环是经济社会的常态，如果依托于本土市场，利用优秀的本土文化作为以及群众基础作为支撑，从而焕发出新时代的活力，楚剧的未来就值得展望。

楚剧服饰之“兼收并蓄”这一特性，影响了楚剧更进一步，这是解决楚剧当前面临问题的关键之一。随着社会文化的进步，观众多样化的审美情趣决定了楚剧不但要在表演艺术层面不断创新，同时也对服装的创新提出了新的审美需求。而楚剧不甚严谨的行业形态使得此方面很不乐观，各剧团都因为不同的审美偏好或者经济原因而在服饰采购方面随意性很大。

楚剧服饰的发展应该以地区文化作为基础。对于楚剧而言，找出并发扬一种复合自身特色的创新之道是楚剧能够继续发展的关键。地方文化与地方戏曲之间的关系是紧密相连的，戏曲服饰的形态同样和地方文化分不开。地域性的体现也许将是楚剧服饰的创新之道。

在社会给予楚剧重视和保护的今天，人们需要考虑如何才能让楚剧得以进

一步的发展，如同经历了几百年的岁月变迁其内涵依然让人叹为观止的京剧一样，做到历久常新。这也是所有热爱楚剧的人们的殷切希望。

楚剧服饰陪着楚剧在近一个世纪的时间里不断的前行，走入一个新的十字路口，楚剧又一次面临生存的抉择。楚剧艺术的变革与创新迫在眉睫，楚剧服饰作为楚剧艺术表演形式的一部分，理应跟上步伐。楚剧传统是历史给我们的一份厚礼，同时也是一次艰难的考验，我们的创新无法独立于传统之外。如何能在继承传统的基础上进行改良创新，这是摆在楚剧服饰设计师面前的最重大的问题。楚剧服饰一路走来，传统演出服饰已经越来越无法满足观众对于戏曲的审美要求。在这里，笔者想借用京剧艺术大师梅兰芳先生为京剧的未来提出来的一个精辟的论点，同时也可作为一句行动的纲领来作为文章的总结——“移步不换形”。要生存，要发展，我们必须移步，不能停留在历史的坐标上自怨自艾，同时不能丢弃京剧表演的根基——程式化的表演形式。因为这种形式保证了戏曲最基本的“美”。我想这同样适用于楚剧服饰。

主要参考文献

1. 《武汉市志·文化志》[M] 武汉大学出版社 1990 年 7 月
2. 湖北省地方志编纂委员会编,《中国戏剧志·湖北文化卷·楚剧志》[M].中国戏剧出版社
3. 《中国大百科全书》[M]戏曲 曲艺 中国大百科全书出版社 1983年8月
4. 黄克保 《戏曲表演研究》[M]中国戏剧出版社 1992 年 4 月
5. 夏兰 《中国戏曲文化》[M] 时事出版社 2007年1月
7. 孟昭毅 《东方戏曲美学》[M]经济日报出版社 1997年3月
8. 施旭升 《中国戏曲审美文化论》[M]北京广播学院出版社 2004年1月
9. 余从 王安魁 《中国当代戏曲史》[M]学苑出版社 2005年6月
10. 朱恒夫 《论戏曲的历史与艺术》[M]学林出版社 2008 年 9 月
11. 上海文艺出版社 编 《戏剧美学论集》[M]上海文艺出版社 1983年6月
12. 涂沛 《中国戏曲表演史论》[M]北京文化艺术出版社 2002年10月
13. 楼会珍 吴永 郑彤 《中国传统服饰文化》[M]东华大学出版社 2003年5月
14. 钟敬文 《民俗学概论》[M]上海文艺出版社 2005年8月
15. 谭元杰 《戏曲服装设计》[M]文化艺术出版社 2000年9月
16. 陆贵山 《审美主客体》[M]中国人民大学出版社 1989年11月
17. 赵山林 《中国戏曲观众学》[M]华东师范大学出版社 1990年6月
18. 陈友峰 《生命之约：中国戏曲本体新论》[M]北京文化艺术出版社 2008年5月
19. 余秋雨 《观众心理学》[M]上海教育出版社 2005年7月
20. 张连 《中国戏曲舞台美术史论》[M]文化艺术出版社 2000年9月
21. 宋俊华 《中国古代戏剧服饰研究》[M]广东高等教育出版社 2003年7月
22. 王白云 《戏曲服装图案资料》[M]朝花美术出版社 1964年4月
23. 谭元杰 《中国京剧服饰脸谱》[M]北京工艺美术出版社 2008年6月
24. 孙红侠 《民间戏曲》[M]中国社会出版社 2006年9月
25. 张婕 《楚剧在民间》[J]华中师范大学硕士学位论文
26. 叶萍 《城市街头的楚剧表演》[J]中国戏曲学院学报 2009年11月
27. 徐海燕 《浅谈楚剧的发展历史》[J]中国科教创新导刊 2008年11月

28. 杨槿辉 《戏谑与批判：论楚剧《葛麻》的喜剧艺术》[J]湖北职业技术学院学报 2012 年 1 月
29. 潘福麟 《状元坊广绣戏服》[J]南方红豆 1998年3期
30. 胡丽心 《谈京剧服装的色彩个性》[J]内蒙古民族大学学报 2006年12月
31. 饶嵩乔 《黄孝花鼓戏与楚剧》[J]湖北档案 2008年10月
32. 阿诺德·豪泽尔著.居延安译编,《艺术社会学》[M].上海:学林出版社,1987年 8.月

致 谢

当论文截稿的这一刻起,我即将面临研究生三年学业的终点,在这三年的学习里,特别感谢中南民族大学对我的培养,老师的悉心教导,同学的关心与帮助。

首先,我要感谢我的导师周少华教授,周教授在服装艺术的领域视野开阔,知识渊博,成为我研究方向的强大后盾,在撰写论文期间,周老师给了我非常大的信心与指导,促使我能够健康积极的完成毕业论文。

其次,在这里也要感谢美术学院罗院长及其他研究生导师,感谢他们在论文开题以及写作程作过程中给予我的宝贵建议,使我方向明确,顺利的完成论文的写作。

最后,我要感谢任本荣老先生、姜成国老师、张先松老师,以及武汉楚剧院的领导及职工感谢他们给我介绍楚剧、汉绣、武汉文化的相关知识,协助我完成论文写作。

附录 A 在读期间发表的学术论文与研究成果

《中国南方少数民族饰品材料延伸设计探析》, 载《新视觉艺术》 2012年第一期

附录 B 与原武汉戏服厂汉绣艺人姜成国老师的访谈记录

时间：2014年3月6日

地点：武汉高雄路姜成国工作室

访谈内容：

以下文字“郑”为采访人郑一，“姜”为姜成国老师。

郑：普通人如何区分汉剧、楚剧、京剧的服装？戏服上用不用汉绣？

姜：为了更好地保护古来文化，我们没有做市场，而是做高端，通过政府行为。保持武汉戏曲服装的传承非姜成国莫属，这也是武汉历史，给我的期待，必须我参与，任本荣是姜先生的老师，姜成国 16 岁开始进入到戏曲服装的设计工作，从事这个行业了 43 年，后来由于改革以后不在武汉戏剧用品厂工作，但一直坚持自己的专业里，没有改行。解释下我的生平，不管是这段历史的高潮也好，低潮也好

高潮：改革开放初期，70 年代末 80 年代初传统戏刚刚恢复，也赚了点钱。

低潮：目前属于低潮的时候，改革开放中期、后期 企业改制，慢慢走入低潮。我还在给武汉市戏剧用品厂做贡献，我还想搞专业，其他人有些不想搞这个东西，所以就分道扬镳。我就走我的独木桥，他走他的阳关道，我就独立出来私营了，所以目前虽然没有赚到钱，但是我很欣慰，因为我在巩固了武汉市戏剧服装的地域文化传统，所以我还得继续搞下去不可。省内所有的剧团，只要是专业剧团，都在我这里做戏服，京、汉、楚、省里的地方戏剧、说唱团服装基本上都在这里做戏服，

涉及到汉绣很多元素，把汉绣分为三大类：一类是民俗文化（饰品）；二是宗教文化（寺庙里的龙帐、龙幡）；三是戏曲文化

所以我想搞就搞精一点，搞就搞好一点。

戏剧文化是一个古老不能改变模式的一个工艺，全国分南派、北派。针法不一样，图案的组成部分大同小异。每个人的表现方法不一样，各有地域风格。

图案与刺绣的关系：图案设计是自己的，找苏州绣工按自己的要求、配色去做。还是按刺绣的理念去做，只是扩大了生产规模。

以前有绣花车间，加工点：武汉市白沙洲、孝感凤山、武汉市长航大院、苏州

武汉的绣法比较粗犷，只能远看不能近看

戏剧服装只有三家：北京、武汉、上海（文革之前）

郑：各个不同剧种服装的区别？

姜：传统戏服可以通用，大同小异，只是每个剧种的戏路子不一样，因而要求有些不一样。楚剧的行头，汉剧一样能穿，但是汉剧是瞧不起楚剧的，汉剧属于是湖北地方剧种的老大，楚剧等剧种原先是民间街头表演形式存在的。汉剧大师陈伯华，她的行头跟所有汉剧团的行头又不一样，绣法不一样，图案的要求不一样，但是基本工艺和操作是一样的，只不过他的细节殿堂级的。操作模式不一样，普遍形式存在的，个性化的东西是少数

汉剧是京剧的先驱，没有徽班进京就没京剧，但是汉剧团还向往京剧服装，因为京剧发展了。用色发展了，团组织方法发展了。每个剧种有不同的要求，例如黄梅剧团想进步想把服装往越剧服装上靠，他的思维是对的，他想吸引人的眼球开拓年轻的市场，演员穿的也舒服，领导看的也觉得有市场。

杭州越剧：尺码不同、颜色不同（顺色袍）

三大家的尺码一样

颜色不同：

越剧：顺色跑，用同色系同色相，例如外面是红色里面穿粉色，外衣领子用内衣的色，内衣的领子用外衣的色，互相换。传统戏就不能这样做，该是什么颜色就用什么颜色，这样做内行人看是外行的做法，但是现如今是外行领导内行，因为这样做就有市场，符合年轻观众的审美。所以在这种形势之下，要保持传统就要放弃部分市场，很难做。很多东西都是连衣裙的改良。

楚剧：单色调，大红大绿

汉剧：淡雅一点，柔和一点

京剧：颜色跳跃大一些，对比大，黄的上绣黑底，品蓝上绣金色、灰色，看着感觉很舒服，可以借鉴。传统文化保持的比较好。图案的装饰性比较强。

款式、穿着方式都没有区别，制作有区别

戏剧服装的图案有规定的布局：张先松的龙活态些，戏剧服装的龙要占满布局，不便于写实和写意，装饰性更强。

导演的要求：区分戏路，是属于严格传统戏还是新编，需不需要改良。

郑:怎样区分您跟任老师的作品?哪块是一定要守得住的?哪一块是您这里自创的?这样的师传方式两三代之后的话,差异会不会非常大?

姜:差异不大,它是万变不离其宗,我们现在画的,比方说“蟒”,蟒上有一种“摆”上的图案,“摆”的图案是无止境的,就看你是怎么样去体会它,当我接触了这么多的文化之后,我接受了戏剧文化的方方面面内容,我感觉到,因为“蟒”是一个比较有身份,角色比较大的造型,你比方说我们给习近平做中山服,我绝对要把最好的东西给他,所以我就想到不同的人有不同的诠释,在图案的表述方面既要达到粗犷又要达到细腻,二者辩证的统一,图案是粗狂的,我的用色就是细腻的;我的用色是细腻的,在很多方面我有我的粗款的地方。我必须这样,因为别人要感觉到个性化的东西,一个局部,和全局之间有哪些关系,你必须要有交代,这件衣服就成功了。这一个师傅教的这些东西,基本元素是一样的,你看我画的卷草纹,跟我先生画的,几乎是一致的。但是我画的“龙”的走势差不多,但是有些花卉的纹样稍有区别,有写实有写意,图案有机地结合起来,该用图案的地方就用图案,该用写实的地方就用写实,这样我就能够“hold”住汉绣的元素,要不然的话就只好搞了。

根据市场要求,不管是谁来,我只要让你进门,让你满意的出去,跟做设计是一样的。做工艺的人和做艺术的人都是相通的。只不过每一个环节,每一个人表现方法不一样,但总的理念是一样的。

郑:就传统戏路而言,蟒、帔、褶子等颜色有没有特定的所对应的气质、性格?

姜:暖色系比如说大红色,在戏剧上,同样的红有些细微的变化,例如黄梅戏戏服的大红添少许玫瑰色,颜色都是我自己染的,大红褶子、大红对帔喜庆,结婚用的,图案上必须用牡丹,富贵,牡丹又可以和回纹结合用,加入卷草纹等有个完整的融合。回纹可以用平金绣,牡丹用线活,富贵靓丽。徐策规定用秋香蟒,北京的上海的有细微差异。

制作流程:设计()印花、制版、配色、刺绣、上浆(花浆满浆:刺绣完针有点跑,面糊不能有防腐剂)裁剪、上滚条、车工,如果先裁片绣的时候就上不好上绷子,所以要先绣再裁。做一件要两个月,一个工人,不是流水线,一件服装一个

工人，慢工出细活。我把花印好，配色选好，发到苏州去绣，整个工艺我都控制了。

姜：手工艺，目前汉绣发展比较难，还不存在派系，昙华林很多家庭作坊相互抄袭以假乱真，现在手工艺不走市场经济就混不下去，但是一走市场马上就有有人抄袭，恶性低价竞争，高端市场需求比较小。所以最终手工艺还是得走市场这条路，但是用哪一种模式保护好知识产权还有待研究。

附录 C 与大冶汉绣大师刘晓红老师的访谈记录

时间：2013年7月20日

地点：大冶民一路刘晓红工作室

访谈内容：

郑：前段时间，我们在恩施对西兰卡普进行调研。我们采访到了田若兰老师，她的工作室和您的工作室规模相似。她告诉我们，湖北地区对手工艺发展支持力度不足，对手工艺的宣传多是流于形式。当地政府有文化展示的需求时才会安排传统工艺品的展示，并且展品也都是在小的手工作坊里完成。

据我个人的了解，汉绣的国内的知名度稍低一点。相比于苏绣和湘绣，主要的特色与区别在哪些方面？

刘：现在汉绣面临快要失传的境地，做这种工艺的人屈指可数。在 1917 年以前，汉绣的名气和苏绣不相上下。后来，由于丝绸纺织业发展不发达，人们生活习惯的改变，汉绣在七十年代时开始走下坡路。汉绣主要用于制作装饰品，例如婚嫁时的枕头、鞋子、衣物上的装饰。

现在汉绣的工艺结合了四大名绣的精华，但在针法、配色、和构图方面还是具体自身的特点。

郑：您现在正在进行制作的是青花瓷瓶的图案。

刘：是的，我现在手绣的是我自己创新的针法，上面为打子绣，这个是双面打子绣。其他的绣法目前都还没有摸索出这种绣法。这种绣法立体感特别强。

郑：这个绣品的幅面为 40*30 的。我们 2010 年时做过类似的东西。请问采用什么丝线？

刘：这些都是布里纱的蚕丝。

郑：您目前的这件作品，好像和传统的工艺不一样？

刘：是的，这是在传统的工艺上进行的创新。常规的打子绣的主要用于点缀花蕊、花边等局部装饰，没有像我这样整幅都使用打子绣的做法。一般都是单面打子绣，我创新采用双面打子绣。

郑：您完成这幅作品需要多少时间？

刘：30*40 的幅面，需要制作一两个月的时间。

郑：这幅耗费一两个月的作品，市场售价为多少？

刘：我认为这幅作品是无法估价的，因为它是独一无二的作品。

郑：请问这幅作品是有人下订单您生产的吗？

刘：不是，这是用于评选全省民间工艺大师的参赛作品，用于展览收藏。并且北京的一位老总已经收藏这幅作品。

郑：您工作室的作品进行市场销售，是如何定价的？

刘：我们的产品定价是很低的。我们基本上是最底的批发价。我之前在武汉的工艺品市场看到过类似这样的屏风，比较制作工艺的难易程度，那件屏风的制作时间比我们快很多，它的标价是 36 万。我们一件类似的屏风，标价才 6 万元。实际上，我认为手工刺绣的作品价格是很难评估的。只要是纯手工制作，每件作品都是独一无二的，每件作品都有它自己的内涵。

郑：销路主要是定做吗？

刘：是的。

郑：主要是政府定做吗？

刘：政府定做有，还有一部分是省里的旅游节展览的需要，外宾也来找我们定做。其实真正关心刺绣的人，还是会来寻找汉绣的作品。因为苏绣等其他刺绣工艺品已经形成产业化了，所以真正纯手工的作品，像汉绣，还是会有喜欢收藏的人会来买我们的作品。

郑：说道这点，其实手工业行业都面临产量的问题。纯手工制作的产量有限，机器生产的东西品质又不是很好。

刘：所以，我现在制作的东西还是很吃香的。我们扎扎实实、认认真真的完成每件作品，以制作出精品为主要目的。

郑：我注意到您现在也在招收学徒，是因为目前制作订单的人手不够吗？

刘：是的。做我们这行比较难，并且现在人的生活水平提高了，很少有人愿意花费很多时间去学习，然后从事纯手工的工作。

郑：学习这门手艺需要多长时间？

刘：三年吧！有悟性的人，经过努力，一年也行，现在有个学徒就是这样的，他制作的这个鸟巢作品在湖北省文化节还拿过金奖。

郑：您现在招收的学徒主要是完成订单，还是个人独立创作作品出售？

刘：学徒没有订单制作的时候，就创作作品，参加比赛。

郑：哪种情况比较多？是完成订单任务多，还是创作可出售的作品多？

刘：两种情况都有。有时创作出作品以后，放在店里展示，有客人选中了就以合适的价格出售。有时也定做绣品。

郑：制作 30*40 这种尺寸的作品，需要制作一两个月的时间，客户下订单后需要等待很长的时间。客户有怨言吗？

刘：一般定做的客人都愿意等。有时一幅作品客户需要等一年多的时间，他们能够理解。

郑：你的店里有库存的压力吗？

刘：没有。我为了开这家店，在家里整整绣了七年时间准备货品。有的作品需要花费很多的时间。我从 2000 年开始的，那时候零散的做一些。03 年后，有时一两个月或是半年不下楼，就在家创作作品。店里必须得准备好的作品给客人欣赏嘛！

郑：您能告诉我们为什么要做汉绣，并且开这家店吗？

刘：首先因为这是自己的爱好，喜欢刺绣。再则是为了生存。

郑：请问 2000 年以前，您从事什么职业？

刘：我做过很多职业，当过小学老师，开过矿，摆过水果摊，也做过裁缝。

郑：您是找谁学习的这门手艺？

刘：我小时候跟我奶奶学习的，她传给我的。

郑：好像受家庭影响学习传统手艺的情况很普遍。

刘：是的。我奶奶这辈以手工缝制，刺绣为生。以前人家结婚或是嫁女儿，她就几个月在人家里帮人做手工活。奶奶一辈子没有做过农活，就是靠做手工活为生。

郑：您制作定单都是在这个店里吗？还是有其他的生产场所？

刘：活多的时候，徒弟们就在另一个有几十平米的家庭客厅里做活。天气热时候，徒弟们也将活拿回自己家制做。

郑：我们学校现在编撰这本手工艺的书，感觉手工艺是一件非常不容易的事情。

手工艺的发展很难。

刘：我认为没有得到政府的支持是很难发展的。

郑：您认为政府的支持主要需要在哪些方面？

刘：人员和资金。我们现在做活仅仅能够生活。有时候接到大的订单，人员不够。如果我可以免费招收徒弟，相信也会有人来学习。有人觉得花学费来学习是个负担。其实我现在的学费不多，5000 元包会，以前的学费是 3000 元。

郑：他们学会以后是在您这里工作吗？

刘：那也不一定。有能力的也能自己开店。能力一般的就在我店里工作，我发工资给他。

郑：主要是本地人找您学习吗？

刘：是的。

郑：学徒学习好以后有去外地开店的吗？

刘：没有。开店需要一定的作品，也需要时间积累。再则，我以前的徒弟没有学习很成功的。

郑：学习这门手艺可以再家里慢慢做，也还能从事其他的工作。您刚才提到接到大的订单，订单的是多少呢？

刘：我在杭州参加博览会的时候，一个老板，需要在一个月内，完成 3000 件作品。我个订单，我人手不够，是无法完成的。还有一个做手工被面的老板找我们，就是缺汉绣的产品，一个订单就 200 件。其实汉绣还是很有市场的。

郑：您提到的这些订单，都是工艺品定制，属高档奢侈品，不是一般的产品。您有没有尝试过和国外的买家谈合作？

刘：有的也是国内的人买了带到国外去。

郑：政府没有引导吗？

刘：没有。政府没有关心这方面。有政府的支持肯定发展得更快一些。我有一年去到四川，遇到一个和我差不多年龄的手工艺者。她起初发展的模式也和我一样，是家庭作坊。后来政府支持她，对健康人和残疾人进行培训，之后制作出了非常多的作品。但由于都是初学者的作品，品质没有那么好，销路出现问题。经由政府出面帮他们做宣传，加大资金投入，将名声打造出去，之后每年可以给政府创造几百万的税收。

所以，这个行业要做大，需要得到政府的支持。以我个人的能力，如果我现在免费招收学徒，那我自己的生计也将成为问题。因为招收学徒，需要我减少制作作品的时间去教徒弟，也需要我购买物料给学徒使用，还要供养这些学徒的吃喝。所以这对于我也是很大的负担。

对于学徒而言，除非是对汉绣有着特别浓厚的兴趣，否则一般的人也很难坚持几年的时间去学习这门手艺。

郑：学会这门手艺不需要很长时间吧？关键是要学好。

刘：学会也要很长时间。我可以一天教你很多普通的针法，但联系如何使用针法在不同的位置，才能体现出作品神韵，是需要很长的时间磨练。如同画画，画画的人是用笔，我们是用针。丝缕怎样才能平顺，和画画的效果有同样的要求。像鸟的眼神，老虎等动物的眼神是很难掌握的。初学者绣出的眼神肯定是生硬，需要长期的练习与揣摩，才能制作出好的作品。

郑：学习针法的运用，不同程度的学者，制作不同的题材吗？

刘：简单的题材运用基本的针法。

郑：什么样的算是简单的题材？

刘：像兰草花，平针绣才能入门。绣花草比较简单一些，绣动物必须掌握更多的针法后才能完成。

郑：绣人物更难。

刘：是的。虽然绣人物的针法比较单一，但是在配色，光影效果，人物神态方面要绣出神韵出来，则需要精艺求精的制作了。

郑：这幅是观音吗？

刘：这幅是敦煌飞天女神系列。

郑：这幅需要绣多久？

刘：我自己需要 4、5 个月时间制作。

郑：这个有几种针法？混合应用的。

刘：大致有 3、4 种，如果要细分，则有几十种。针法是千变万化的。每一针的变化也有不同的叫法。大概就是平针，滚针，掺针等。

郑：我注意到这幅和那副绣法是不同的。

刘：是的。同样是人物绣，绣法也有很多种。

郑：我认为所有的图案和颜色，都有好像轮廓线，这个叫什么？

刘：叫颜色的过渡，运用的滚针。

郑：这个是在画上面做加工的吗？

刘：是的。这幅的工艺更复杂一些，用平针将颜色分开来。这是最传统的针法。像这幅油画的颜色夹杂得很多，那我就将这块的所有颜色穿在一根针里面。那绣出来的颜色就是交叉的感觉，且看起来均匀。

郑：那这幅作品的针法是可以一层一层覆盖的吗？

刘：是的。像人物的脸色，先绣上一层打底颜色，再加过渡的辅助色，画画是加色，绣就还要注意丝缕的方向和均匀度，要看不出来是在上面加的颜色。

郑：藏针是怎么处理？

刘：两面都能藏，做一针挡针挡住。要看不出线头。

郑：我刚才看到您在这么一点点的区域，正反做了三十多针哦。

刘：是啊，一根线也只能做这么一点。

郑：这块区域好像都是白色。

刘：其实不全是白色，刺绣就如绘画一般，颜色由深到浅自然过渡。

郑：这样的效果您是如何控制的？

刘：这就需要有美术的基础了，你看这个瓶子的光影效果要能够准确的表现出来，才够生动。

郑：我看到这块区域有四种颜色。

刘：是六种颜色。

郑：这种颜色过渡的效果，在勾勒物体底稿的时候，是无法体现的，必须靠您的理解在后期进行修饰处理。

刘：是的。绣这个瓶子要体现立体感，是有很多想象空间的，瓶子的高光处理以及花纹图案的立体感，必须要在绘画的基础上，加上刺绣的不同针法去体现。

郑：按照您的说法，学习刺绣以前必须具备美术的基础吧？

刘：一般都是刺绣方法和美术基础同时学习。

郑：您目前接到的政府订单多吗？

刘：政府订单不是很多。现在政府的经费开支缩紧，订单也受到影响，一般都是定制小的精品。去年省里的物流节，政府有一些采购。

郑：您提到的六万元的订单，是什么客户来购买？

刘：公司老板比较多。

郑：目前您店里有没有人去做市场推广？

刘：没有，现在我的店就是缺少人手去做市场宣传。有市场宣传，订单肯定会多一些。太平盛世的年代，人们喜欢收藏。喜欢手工艺品的人其实还是有很多的。我目前专注于制作精品，很耗费时间，也没有精力去做市场营销。

郑：您目前卖这些工艺品的利润高吗？

刘：仅仅能够维持生活吧。除去人员工资和材料费，挣到的钱不多。

郑：您制作的绣品，除了作为挂件使用，还有其他具有实用性功能的作品吗？

刘：有被面、枕头等床上用品，还有鞋子。

郑：和服装有关联的作品有吗？例如婚纱、旗袍。

刘：目前没有，其实服装的市场是很大的，主要还是人手不够。手工旗袍能卖一万多一件。

郑：上海有一些国营的旗袍厂，后来逐渐转变为私营，会长期和苏绣厂合作，定制大量带有手工刺绣图案的旗袍。在高档服装上做刺绣，服装本身的价值会增加，对于传统手工艺者而言，可以提高工艺附加值。这是一条不错的发展途径。

刘：是的，但是由于我们地处偏远地区，交通运输也是个问题。再则面对大数额的订单，我们的产能也是不够的。我个人也认为和服装厂合作，我们的发展空间很大。

郑：武汉有很多服装厂，距离您这里相对较近，您可以考虑一下和他们合作。

刘：旗袍的上刺绣相比我们的工艺品，工艺上比较简单。因为刺绣旗袍使用的粗线，制作速度会快很多。我目前还没有精力去开发针对服装的产品。

郑：有服装厂找您谈合作吗？

刘：有，但没有谈成功。

郑：您经常参加各种手工艺比赛和工艺品展览，这些都是您自己主动去参加吗？

刘：有一些是我自己主动参加的，有些是主办方邀请参加的。

郑：参加这些活动，对您的事业发展作用大吗？

刘：是有一定的影响的。不参加这些活动，就无法将汉绣工艺宣传出去。我以前去杭州，有些评委很惊叹现在还有人在做汉绣，之前都是在书本上见到过。

郑：我们现在编撰这本手工艺的书也遇到了麻烦。因为湖北地区手工艺的传承都是靠个人的微博力量在支撑。

刘：是的，政府没有宣传并支持我们的手工艺行业。之前我参见比赛的评委们也感叹，中国刺绣发展几千年，目前的作品还是传统的做法，以前苏绣发明了平针绣，到现在为止，刺绣针法上缺少创新，没有新颖的作品出现。我认为大学服装专业的学生学习刺绣是很有意义的。

郑：我以前在服装厂工作过。大批量服装的生产，使用机器刺绣比使用手工刺绣在成本和制作速度上有更多的优势。小量的手工定制性服装，使用手工刺绣更具价值。

刘：我也认同这一点。定制服装上的刺绣作品，刺绣图案本身就具有设计的独创性，这是机器批量刺绣无法比拟的。所以带有独创性刺绣的手工定制服装价值高也是必然，服装本身已是艺术品。手工刺绣除了可以与手工服装相结合，也可以设计用于机器刺绣的图案。用手工刺绣设计图案，图案会更具有创意，更多样化。

我目前面临的最大问题就是人手不够，我没有精力去开发新颖的产品去开拓市场。除了旗袍，有些男式服装也能绣花。目前市场上有些衣服，只带有少量局部的手工艺，例如盘口，小的刺绣装饰，衣服的价格就比一般的衣服高出很多。

这就是手工工艺在市场上的价值。

郑：像我手里拿的这个屏风。这种式样是屏风刺绣作品的标准式样吗？或是还有很多其他的不同式样？

刘：屏风尺寸有 35*90 和 40*80 两种，图案题材有很多，现有的是牡丹图案的，也可以采用山水图案，只要是好的画作，都可以作为刺绣题材。只要题材适合做双面绣，就都能采用。

郑：如果定制，我可以自己提供图案吗？针法和尺寸是您去设计。

刘：有些客户想做低价位的，我们也有减少制作时间的办法。常用的就是将单针丝线的数量做增减，精致的作品采用单针一根丝线，赶工的时候单针就用两跟丝线，两根丝出来的作品感觉会粗糙一些。有些便宜的作品，针脚比较长，同样的作品，针脚长刺绣速度就快。制作精致的作品，是不能够赶时间的。手工艺就是慢针出细活。为何说绣人像很难，就是难在必须单根丝线，小针脚去处理面部色彩的变化，不仔细做，绣出来的线迹很明显，看起来很粗糙。好的作品，需看不出线的痕迹，表面细腻平滑。（然后找出一件花费一年时间的作品）

郑：这样的绣品如何保存呢？

刘：不能碰化学的东西。

郑：装裱绣品和装裱国画的方式一样吗？

刘：将绣品处理平整，装框即可。

郑：精品的针脚是多长？

刘：半厘米吧。

访问结束后，刘大师又拿出一幅她耗费一年时间制作的精品，相比于店里展示的多数商品，刺绣精品倾注了她更多的心血。当我们询问她精品的卖价时，她一时也答不上来。好的艺术品很难用具体的金额去衡量它的价值。