

故宫博物院藏蓝色缎盘金绣蝠桃连钱纹广片八卦衣



中华优秀传统文化系列谈

# 美轮美奂的戏曲行头何以浸润中国特有的审美文化

马尔东

苏州戏曲博物馆藏昆曲头面



作为中华优秀传统文化的代表,戏曲艺术博大精深、风格独具。舞台上,生旦净丑扮相各异、五彩斑斓,更是给人美轮美奂之感。这既是历代艺人演技创新的结果,也与丰富多彩的戏曲服饰相关。在梨园界,戏装、头面有一个专门的术语——行头。为了表现各类人物,提升表演的美感,各大剧种都拥有种类繁多、数量众多的服装和配饰。它们看似漏洞百出、有违史实,却又法度森严、历代沿袭,所共同遵循的是中国特有的审美文化。

戏曲行头看似归属工艺,是演员外在的包装,实则体现了虚实、雅俗和内外的融合。它服务于声色之娱,是技艺的载体,却能摹状貌、写性情,以心灵映万象,展现中国人所特有的审美习惯和生命情调。今天,保护和继承戏曲的服饰传统,理应由表及里、以技见道,衣为戏用,立心而美。

为了表现各类人物,提升表演的美感,每一个戏曲剧种都拥有种类繁多、数量众多的行头。它们大多依据人物的性别、身份和穿着场合进行创造,大致可以分为戏衣、鞋帽和饰品三类。在梨园界,仅常用的戏衣就有几十种之多:蟒袍、官衣、箭衣、马褂、大靠、太监衣、八卦衣、僧衣、兵衣属于正式场合所穿的礼服或职业装;蟒、褶子、开氅、坎肩、官装、茶衣是各种类型的日常便服;猴衣、鹤鹿童衣、狗形、虎形等则用于扮演神怪和动物。与之相对应的鞋子、帽子和配饰自然也是琳琅满目、寓意丰富。其中,女性角色头上的簪环首饰(也称:头面)尤为考究,其形制就有钗、串珠、六角、顶花、鬏髻、边蝠、偏凤、横梁、后兜等五十余种,质地、色彩和搭配更是五花八门。如此复杂的戏曲服饰不仅要求设计美观和制作精良,还需恰如其分地对应于各种角色,有效地衬托表演技艺。这显然不是一人之力、一日之功,而是历代戏曲从业者不断创新和积累的结果,也离不开观众的欣赏、筛选。因此,在自成体系、别具一格的戏曲服饰文化中,所体现的却是中国传统艺术所共通的美学特征和观赏取向。

## 【虚实兼容】

戏曲服饰大都是出于舞台表演的需要,是艺人对历史人物特征的夸张和虚构。然而,梨园界又素有“宁穿破,不穿错”的金科玉律。这看似自相矛盾,实则体现了戏曲特殊的虚实要求。

与中国古代绘画注重写意、不求逼真一样,虚拟性也是戏曲突出的艺术特征。戏台上,很少写实、复杂的布景和道具。一桌二椅可以指代山岳、桥梁、楼台、水井等各种场景。划船、开门、骑马、喂鸡等表演也大多只比划,没有实物。同样,戏曲服饰也有诸多违背真实性的地方。例如:传统戏的装扮并不严格区分时代,大都遵循明朝的衣帽式样。刘邦、李世民和朱元璋可以戴一样的王帽。历代武将也都头戴盔、身扎靠,外形基本相同。有时在一出戏中,演员甚至会穿几个朝代的衣服:《四郎探母》是北宋的故事,杨家将却穿明式官服,铁镜公主踩花盆底、戴旗头,俨然又是清代后妃的打扮。这近乎时光穿越的混搭,戏曲艺人演来却理所当然,毫无违和感。

在形状、式样上,戏曲服饰也刻意与生活常态拉开距离。传统戏曲以历史题材为主,参照画像、传记等史料,模仿古代的着装并不难实现。然而,戏台上的如意冠、霸王盔、大翎子等“奇装异服”均史无查考。有些常用的行头更是违背舒适、便捷、御寒等基本的着装要求。例如:武生、刀马旦所扮演的将军大都背插四面附有飘带的靠旗。这种装束累赘、琐碎且不利于隐蔽,在战场上无异于插标卖首。其实,古代的兵将在背上只挂一面小旗,多用于分辨敌我和虚张声势。在现实生活中,两三米长的水袖、三四寸高的厚底、垂挂及地的大带更无实例可循。这种近乎自虐的着装显然严重妨碍正常的行动坐卧。可见,戏曲

服饰大都出于舞台表演的需要,是艺人对历史人物特征的夸张和虚构。然而,梨园界又素有“宁穿破,不穿错”的金科玉律:服饰可以破旧,张冠李戴、违背规矩则是大忌。有时,对于一根簪子、某个花样的错误,老伶工也不能容忍。这看似过于自相矛盾,实则体现了戏曲特殊的虚实要求。戏装不分朝代是用大写意的勾勒,虚化一些共性且不重要的介绍。这让观众迅速了解角色的身份,又极大地缩减了戏班在服装上的开支。当需要表现具体人物的个性、品质或者特殊情境时,穿戴的马虎则会直接影响抒情、达意和传神的效果。这种虚实的对照类似于在大写意花鸟画中用工笔仔细描绘草虫。

以京剧为例,且角所佩戴头面的质地往往是人物家境的反映。点翠专用于显示皇家、官宦的华贵;水钻多用于小家碧玉或普通女性;银钉则是贫妇或守孝的符号。当演出《六月雪·法场》时,窦娥不仅要除去所有的簪环首饰,还必须戴上蓬头。因为,此时扮相的俊美不仅与即将回斩的死囚形象不符,也会妨害观众的情感共鸣。又如:旗头、花盆底不是清代角色的专用服装,却只用于表现番邦妇女。坎肩则是丫鬟、仆妇一类下人的标志。男性在鬓边插花则昭示其风流成性。历代文官基本都是双翅乌纱和补子朝服,但帽翅的形状却十分讲究:方与尖是对忠奸的区分,圆翅、桃形翅则是丑行的专属。其实,由服饰的虚实结合所构建的是一套特殊的语言符号。它与脸谱、身段一样,共同服务于戏曲程式化的表演体系。

## 【雅俗共赏】

与草根文化、民间习俗的深度融合,使戏曲这门艺术充斥俗文化的元素,直接影响人物装扮的审美特征。然而,戏曲服饰也不都是大红大绿、土味十足。有些行头素雅、精致的程度不亚于高级艺术品。

戏曲最初生于乡村、演在庙会,在娱人的同时还承载娱神的功能。与草根文化、民间习俗的深度融合,使这门艺术充斥俗文化的元素。这既体现于剧情内容和精神主旨,也直接影响人物装扮的审美特征。就颜色来看,戏装虽五彩缤纷、鲜艳夺目,却严格遵循中国传统的观念:黄代表皇家、紫彰显富贵、红烘托喜庆、黑用于寒门。且角有一个行当名曰“青衣”,就因为王宝钏、柳迎春、罗敷等女性穿着青黑外衣,以示甘于清贫、恪守妇道。前辈艺人演出《三堂会审》时,还故

意让台上所有的人物都着红衣,用“满堂红”来讨吉利。在图案方面,戏服上常见龙凤狮虎、八仙八宝、福禄寿喜、松鹤蝙蝠,用于反映人物的身份、习性和处境。因为它们同样符合民俗既有的规定和想象。遵循伶界旧俗,艺人甚至对于某些角色的行头存有敬畏之心。例如:关羽在民间被视为武圣,具有神话色彩。因此,过去在穿戴他的服装前,演员必须斋戒、沐浴、祭拜龙刀,还要在发髻中放一个老符,以示人神有别。又如:伶界偏把一件绣满各色补丁的褶子称为“富贵衣”,且极为珍视。因为它专用于表现书生的暂时落魄、日后腾达,也有保佑戏班蒸蒸日上、富贵的寓意。有时候,戏曲的装扮与舞台形象并无直接关联,却不得不从观众通常的审美习惯。其中,白色的戏服尤其不能乱穿:“白布孝袍乃写实丧服也。故戏班中规矩,演员穿此须另给一笔款,名曰黑钱,然堂会中亦不许穿。总之白褶子一物,贫寒小户人家万不许穿,不正在丧期中更不许穿。如今竟有人穿了,除了‘外行’二字外,无法批评他”(齐如山:《五十年来之国剧》)。这些约定俗成的行规都是观演互动的产物,它进一步凸显了戏曲通俗、大众的美学特征。

然而,戏曲服饰也不都是大红大绿、土味十足。有些行头素雅、精致的程度不亚于高级艺术品。明清以降,宫廷演剧十分兴盛,官宦蓄养家班也蔚然成风。皇家贵胄、文人雅士的扶持和参与,使原本俚俗的剧艺逐渐呈现另一种风格。今天,故宫所收藏的戏衣就有八千余件。其类别、式样虽与民间相仿,制作的材料和工艺却有天壤之别。云锦、漳缎等名贵织物被大量使用,美玉、宝石、珍珠、螺钿也镶嵌其中。一件猴猴(孙悟空专用)在杏黄色的绸缎上,还用豹皮拼出兽面的图案。在这些戏衣上,缂丝和刺绣不仅精细精妙、花样雅致,还考究晕色和构图,从而构成一种绚烂奢华却又和谐统一的舞台风格。

此外,由于得到知识阶层的辅佐,艺人的文化修养明显提升。求教于吴昌硕、齐白石等艺坛巨匠,更让部分名角精通于笔墨丹青。伶界与文人合作,戏曲和书画融通,进一步推动了舞台扮相的雅化。尤其在京剧的服饰上,色调淡雅、构图简洁、搭配和谐的追求日渐突显。不仅岁寒三友、兰草秋菊、“一笔虎”书法等符合文人志趣的图案增多,湖蓝、青灰、豆沙等并不夺目的配色也频频出现。为了寻觅奇异且协调的色彩搭配,梅兰芳常年坚持作画和培育牵牛花。他在《舞台生活四十年》中写道:“演员没有审美的观念,就会在穿戴上犯色彩不协调的毛病,因此也会影响剧中人物的性格,连带着损坏了舞台上的气氛。我背着养花和绘画来培养我这一方面的常识,无形中确有了收获”。通过观摩古代的仕女画,戏曲演员还发明了古装头、留髻髻等新式装扮。在塑造嫦娥、黛玉等

人物时,梅兰芳所戴的头面很少,反倒别致、素雅。这种以画入戏、因人而异的装扮既提升了舞台呈现的格调,也为个性化的表演提供帮助。

## 【以形写心】

只有在配合表演、服务人物、烘托情境时,行头的价值才真正显现。戏曲并非单纯炫技的杂耍,更呈现高远的艺术境界。戏曲服饰在塑形摹状、配合演技之余,更重要的作用在于抒情和写心。

由于戏曲服饰种类繁多、穿戴讲究,过去在梨园“七科”中,就有剧装、容装、盔箱三科专事于此。然而,这些从业者的行业地位并不高,常被视为“跟包”,近乎于伺候演员的随从。这说明戏服、头面即便用料考究、制作精细,却始终只是静态的物件。它并非戏曲核心的艺术元素,也不是观众主要欣赏的对象。只有在配合表演、服务人物、烘托情境时,行头的价值才真正显现。实际上,戏曲很多独到的表演必须借助服饰的协助。例如:台步是突显角色性别特征的重要程式。为了放大男女的不同体态美,生、旦行走的落脚和发力点迥然有别。但最基本的技巧也必须倚仗鞋子的形状和质地。如果让青衣穿高靴,杰出的艺术家也会寸步难行。为了表现古代妇女三寸金莲的步伐,艺人还发明出一种特殊的跷鞋,借此呈现中国的脚尖舞蹈。有些梨园功夫甚至直接以服饰来命名:翎子功、帽翅功、水袖功、靠旗出手、踢大带、甩盔等。可见,戏装主要呈现的并不是静态的美,而是演员彰显动态美的基础和工具。

对于制作行头来说,高档、华美的衣料未必都能适用,有时反而会帮倒忙。例如:1924年,社月笙票戏《连环套》,把黄天霸所戴罗帽上的绒球全换成了闪闪发光的钻石。不想过重的分量让他都抬不起来。马连良也尝试用丝绒做官衣来提升质感,却发现这种哑光的面料会粘住鬍口(老生的胡子)。程砚秋还曾指导新凤霞怎么用水袖:“这种软绸料子就不行,没有分量,尺寸过长不好穿。你这样小坤角,不适合用这么长的,水袖要用大绸的,有分量,容易抖”(《新凤霞回忆录》)。有些戏衣尽管材料十分廉价,却成了演员不可多得的至宝。戏曲表演讲究“唱念做打”,高负荷的体力支出往往使人汗流浹背。刺绣、绸缎的戏

装又经不起水的浸泡、冲洗。因此在演出时,名伶常穿一件用细竹管编成的衣服(竹衣子)。它虽然其貌不扬,却透气、隔汗,穿在里面能保护行头不受汗水的洒染、腐蚀。胖袄仅用白布缝制,棉花填充,却是净行表演不可或缺的内衬,借此彰显英雄的豪迈之气、魁梧身姿。然而,服务于技艺仍不是行头的全部功能。戏曲并非单纯炫技的杂耍,所呈现的是更为高远的艺术境界。宗白华曾这样界定境界二字:“化实景而为虚境,创形象以为象征,使人类最高的心灵具体化、肉身化”(《中国艺术意境之诞生》)。中国的传统艺术大多追求空灵飘逸的意境,强调由灵而动、转虚成实、情景交融、意由心生。从表面上看,它们描摹名山大川、花鸟鱼虫的美,叙述古今中外、离奇动人之事。但通过外在的对象,创作者真正试图呈现的是自己的主观世界。其精神高度、内在感悟、人格涵养往往是决定艺术层次的关键。因此,戏曲服饰在塑形摹状、配合演技之余,更重要的作用同样在于抒情和写心。

在戏台上,古装人物大都在衣服袖子之外缝一块白绸子,名曰“水袖”。实际上,唐装、汉服虽然宽衣博带、袖管肥大,却没有袖上缀绸的习惯。这种装束并不是还原历史的真实,所契合的是“长袖善舞”的功能。《毛诗序》载:“情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之足之蹈之”。对于表达情感,舞蹈是语言、歌唱之外,最为直观和真切的方式。戏曲表演本就

日常动作的舞蹈化见长。借助长袖的挥舞,演员的双臂被延伸,台上的动作更为醒目。而且为了增强抒情达意的功能,前辈艺人总结出十种水袖的技法:“勾、挑、擗、冲、拨、扬、掸、甩、打、抖”。它们如果联系和穿插起来,更是可以千变万化、奥妙无穷。此外,翎子、帽翅、大带等戏曲服饰也演化出相对独立的表演特技,因为它们同样能助舞,有借物抒怀的可能。

这些由服饰所衍生的戏曲舞蹈并不单纯追求繁复和高难。相反,梨园界历来对脱离剧情的抖翎、舞袖嗤之以鼻,蔑称为“洒狗血”。因为,一味地卖弄技巧非但不能体现性情,甚至会有损人物的外形。例如:各个剧种都有头戴很长雉尾的角色。但在金兀术、李克用等番王那里,翎子主要起指代异族身份的作用。大幅度地摇摆和晃动显然与其老成、权重的身份不符。只有当表现年轻气盛、天真烂漫的人物时,耍翎、旋翎一类的表演才能贴切。而且,高明的翎子功要超越话白和演唱的功能,实现以无声胜有声的效果。在《群英会》中,周瑜嫉恨孔明的睿智,却要佯装大度、镇定,所以头上雉尾的颤抖正是其心声的流露。而举翎子扫他人的脸庞,则是一种试图勾引的非语言表达。只有用于吕布戏貂蝉的情境,才能尽显浪子的轻佻、好色。这类表演所体现的也是中国传统美学借物传神、以形写心的特征,更为创作者的内在表达提供了条件。

(作者为杭州师范大学副教授)



故宫博物院藏清杏黄色缎猴靠



越剧《情探》水袖