

■ 中华优秀传统文化系列谈

浓墨重彩的妆容，何以诠释千变万化的戏曲美

管尔东

戏曲妆容写真近年来甚为流行。然而，人们或许不知道戏曲妆容曾几经变化，最终才淬炼成代表中华优秀传统文化的一门绝活，淋漓尽致地诠释戏曲之美。本期“艺术”，让我们聚焦戏曲妆容之道。

——编者

梨园本就是一个色彩斑斓的世界，粉墨登场能演绎世间之悲欢离合，洗尽铅华则见伶人的喜怒哀乐。其绕梁余音、曼妙舞姿倾倒过无数看客，颠倒乾坤、变幻莫测的舞台也令世人啧啧称奇。花甲以外的老叟却演出了贵妃醉酒时的娇羞美艳，瘦小枯干的身形也能彰显单刀赴会的气贯长虹。这固然是精湛演技作用的结果，却也离不开戏曲的另一门绝活——化妆术。

【古简今繁】

随着青衣、花旦地位与日俱升，戏曲人物的舞台装扮呈现多样化、精细化发展趋势

听戏赏曲自古就是中国人主要的娱乐方式之一。作为博君欢愉的演艺行业，悦耳耳目的姿容与歌喉自然是从业者基本的素养之一。其中，伶人的颜值尤为文人士大夫所津津乐道，一度甚至构成了戏曲欣赏的重要组成部分。因此，过去品评戏曲艺人的一类论著也被称作“花谱”，取以花喻人、群芳争艳之意。诸如：《燕兰小谱》《花天尘梦录》《燕台花事录》《评花新谱》等种类众多、盛极一时，正所谓“都中伶人之盛，由来久矣。而文人学士为之作花谱、花榜者，亦复汗牛充栋。名作如林，续貂匪易”（播花居士：《燕台集艳》）。这些品评文字大多是以容貌作为编次排位的依据，集中反映了当时一部分观众的欣赏取向。在戏曲演员的艺名中，“兰”“春”“芳”“艳”“秀”“香”等字眼尤多，则同样根源于此。

正因为“色稍次者即场上无分”（小铁笛道人：《日下看花记》），戏曲演员，尤其是生、旦两行的从业者在妆容的修饰上自然是煞费苦心、着力甚多。可惜古代缺少影像记录的手段，20世纪以前戏曲的舞台妆容较难查考。从明清时期刊

印的戏曲插图来看，化妆后的演员面容与常人区别并不显著。在清宫廷观赏的《戏出画册》和部分神庙壁画上，除却净行以外的戏曲人物也很少见夸张的妆容，花旦的面目与唐寅、仇英所绘之仕女图相去不远。可见，早期生旦行当的化妆并不是浓妆艳抹地繁复勾勒，大多只用胭脂、花粉、炭黑等色料在脸上作简单涂抹，从而构成一种较为淡雅的妆容。这从晚清沈蓉圃所绘制《同光十三绝》上的人物扮相也能得到印证。当时，演剧活动以白天居多，所以淡妆其实是对日常自然光线的匹配，也对艺人素颜的姿容提出了较高的要求。

在雍正、乾隆间，朝廷彻底禁绝了坤伶演剧，戏曲舞台上的女性角色只能由男人来扮演。性别倒错不仅是对嗓音、身段的巨大挑战，妆容的潦草也容易造成奇形怪状、男女难分的问题。尤其当艺人上了年纪之后，这种弊病越发难以遮掩。纵观历史上所留存的游戏装照片，很多早期的旦角形象就存在男扮女装的明显痕迹。若以今人的欣赏要求来看，诸如陈德霖、路三宝、余玉琴等清末老伶工的扮相非但不甚美观，多少还有点面目可憎；这些大男人把宽硕的脸庞涂得煞白，厚厚的嘴唇只涂中间一点朱红（模仿樱桃小口），高亮的脑门上也没有多少遮挡，两边的鬓角拉得挺直，在额角处形成一个尖锐的三角形。一眼望之，面容与剥壳的大鸭蛋并无二致，若再配上鬓边的簪环、花朵则更为怪诞。这与白娘子、杨玉环一类的绝代佳人着实难以相符。或许正因为如此，早期的京剧基本都由老生唱主角，大多演绎金戈铁马的历史故事。老北京最初也只说“听戏”，从不提“看戏”。

辛亥革命以后，随着新文化运动的开展，中国的现代化进程日益加速。在启蒙思想的作用下，世俗观念发生了明显的变化，妇女解放也成为社会热议的话题。由于对男女平等的倡导，进戏园子看戏不再是男人的专权。以女性观众的视角来看，那些挂着胡子的老头即便



最初，戏曲中的中青年女性大都梳“大头”。这种发式两边贴鬓，头顶留髻，脑后垂发，颇为近似明清时期妇女的日常打扮。左图为梅兰芳传统“大头”扮相

1913年前后，梅兰芳受到南方花旦装扮的启发，尝试在原先宽大的脑门上粘贴上几个“小弯儿”，而且数量逐渐增加到七个。作为鬓角的两条“大柳”也被适度延长，并构成弧线形。改良后的“大头”造型逐渐成为很多剧种旦角化妆的基本范式，至今依然在戏曲舞台上广泛沿用。2010版电视剧《红楼梦》中女性角色（上图）借鉴的正是这种“戏曲式”发型

是英雄也没有太大的吸引力，总不及小生、小旦的爱意缠绵来得动人。因此，戏曲舞台上的旦本戏逐渐增多，青衣、花旦的地位与日俱升。在演出票房方面，出道不久的梅兰芳甚至能盖过梨园泰斗谭鑫培的风头。此时，那种大开脸、宽脑门的扮相显然更难符合人们的审美需求。戏曲人物的舞台装扮开始呈现多样化、精细化的发展趋势。

【与时精进】

从“贴片子”到“留香髻”，适应现代舞台，中国戏曲的妆容不断发生着变化

最初，戏曲中的中青年女性大都梳“大头”。这种发式两边贴鬓，头顶留髻，脑后垂发，颇为近似明清时期妇女的日常打扮。后来，为了增加女性妩媚、娇艳之美，艺人开始尝试一种新的“贴片子”化妆法。所谓“片子”，其实就是绾一绺的假发。在浸润榆树皮的黏液并梳理通顺之后，它们能够呈现乌黑光亮的效果，粘贴在演员的脸上，就形成了留海、鬓角的各种造型。1913年前后，梅兰芳受到南方花旦装扮的启发，尝试在原先宽大的脑门上粘贴上几个“小弯儿”，而且数量逐渐增加到七个。作为鬓角的两条“大柳”也被适度延长，并构成弧线形。这样既可以根据人物的性格、身份来设计面部轮廓，也一改过去旦角妆面过于刚硬、开阔的结症。因此，改良后的“大头”造型逐渐成为了很多剧种旦角化妆的基本范式，至今依然在戏曲舞台上广泛沿用。2010年，在拍摄新版《红楼梦》电视剧时，林黛玉、薛宝钗等女性角色所借鉴的也是这种“戏曲式”的发型。

然而，在戏曲剧目的创排过程中，单一发型的优化并不能满足女性角色塑造的需要。1915年，梅兰芳在排演《嫦娥奔月》时就发现，“观众理想中的嫦娥，一定是个很美丽的仙女。过去也没有人排演过嫦娥的戏，我们这次把她搬上了舞台，对她的扮相，如果在奔入月宫以后还是用老戏里的，处理得不太合适的话，观众看了仿佛不够他们理想中的美丽，他们都会感觉到你扮的不像嫦娥的。那么这出戏就要大大地减色了”（梅兰芳：《舞台生活四十年》）。为了给嫦娥赋予飘飘欲仙的气质，他们开始从古代的仕女画中寻找灵感，最终设计出了一种新颖的假发头套，被后世称为“古装头”。这种发型的样子较为多样，大多是将长发挽于头顶，绾成“吕字”“品字”等对称形状的高髻，后面则梳马尾单辔或双辔。由于这种左右对称的正髻过于端庄、典雅，为了方便托小姑娘活泼、机敏的特征，荀慧生进一步革新，又发明了歪在一边的发髻，被称作“留香髻”。这一类“古装头”的装扮相对便捷又具有变化性，所以后来逐渐成为了越剧、黄梅戏等年轻剧种的主要化妆手法。

另外在面部五官的修饰方面，历代戏曲艺人也不断进行着丰富完善的尝试。最初，即便是京昆等大剧种，生旦的面妆也较为简单：用水粉或铅粉把脸涂白，稍微描一下眉眼，再略上些胭脂即可。这种淡妆白天观看尚可，但在晚上

舞台灯光的照射下，则会显得血色全无、孱弱无神。因此，演员首先在鼻梁两侧和眼部周围抹上鲜亮的红色，从而衬托出额头、鼻中、下巴的白色（俗称“三白”）。生行则还要在前额上增加一抹红色（名曰：通天），借此突显男性的血性、阳刚。随后，用浓黑色勾勒双眉的方法日趋流行，这颇为近似如今画眼线的作用。原先樱桃小口式的一点红也被彻底废除，改为先勾勒唇形，再全唇涂红，以此来增加嘴型的美感。1942年，受话剧化妆的启发，袁雪芬还尝试用油彩替代水粉来化妆，这使得底妆厚重、滋润，妆面愈加鲜丽且有光泽。从总体上来看，中国戏曲的妆容逐步浓艳、精致。这显然是适应现代舞台的结果，与日常生活中人的样子则距离越来越远。



▲吊眉

【定法活用】

面对既定方法、步骤，演员同样有自己的理解和创新，以实现一人千面的舞台效果

中国戏曲的种类众多，各个剧种化妆所用的材料，妆面的浓淡、风格不尽相同。然而，演员化妆的方法则大同小异，基本分为面部和头部两个段落：面妆因循拍底色、抹腮红（生、旦）、敷粉（生、旦）、涂胭脂（旦）、打通天（生）、勾脸（净、丑）、画眼、描眉、上唇彩等步骤；勒头则包括放网子、吊眉、贴片子（旦）、戴线帘子（旦）、扣假发套（旦）、缠水纱、戴甩发（生、净、丑）、戴头面（旦）、戴盔帽等。当然，它们并不都由演员自己完成，而是需要倚仗他人的协助。如果配合缺乏默契或疏忽大意，不但影响妆容的美观，还容易造成“捺头”（表演时发网松动或掉落盔帽）一类严重的舞台事故。因此，在梨园界的“七行七科”中，单有容装、容帽两科来承担该项任务。为了确保万无一失，过去名角儿还长期聘用专属的梳头师傅。梅兰芳甚至打破戏班旧制，让妻子王明华女扮男装进后台给自己梳头。

经过历代艺人的探索、积累，戏曲装扮的程序已经较为完备且基本定型。然而，服务于舞台表演的妆容并不单纯是对美的追求，更多是塑造人物的手段，需要契合剧中角色的身份、年龄、处境和个性特征。有时，为了表现剧中人的品行不端或其貌不扬，艺人还故意把自己画得獐头鼠目、歪脸斜眉。这就是与“俊

扮”相对应的“丑扮”，像《十五贯》的娄阿鼠、《法门寺》的刘彪、《打瓜园》的郑子明均属此类。因此，面对既定的方法、步骤，演员同样要有自己的理解和创新，灵活运用才能实现一人千面的舞台效果。

例如：京剧中的虞姬、洛神都采用古装头的装束，但人神有别、悲欢迥异，显然不能是一个模样。在梅兰芳的笔下，虞姬的双眉画得平坦且靠拢，借此表现双眉蹙蹙、哀怨愤懑的心境，而洛神的眉毛则向上飞扬，似有超尘脱俗之灵动感。《洪洋洞》里的杨六郎重病缠身、行将就木，这也给化妆出了难题：红光满面与病人不符，面无血色又有碍观瞻。为此，余叔岩化妆时先敷一层粉，然后在额头处抹上淡淡的一点胭脂，再用热手巾一盖使之晕染、定妆，这就让脸上的红色润泽，自然却又若隐若现。又如：戏曲中的关羽基本都画红脸，但用哪种红色却是见仁见智，有胭脂搽脸、银朱勾脸、朱红油彩勾脸等各种类型。前辈徽调名家喜子却另辟蹊径：临演出前先喝足酒，登台后敷足一口气，顿时满脸殷红。这种面色再搭配上身段，显得美观且逼真，一度让很多观众误认为关帝显圣，倒头就拜。正因为每位艺术家心目中的角色形象都不尽相同，他们在化妆的细节处理上每每创造出独到的技法，这就使得妆容有了更多的个性化和差异性。

【扬长避短】

演员面目迥然有别，高明的化妆既要契合演员的长相特征，还得懂得如何藏拙补缺

戏曲的化妆术在塑造人物的同时，还有藏拙补缺的功能。在从艺之前，演员大都经历过相貌方面的严格筛选，但他们的面目依然迥然有别。何况随着年龄增长，自己的样子也或多或少会发生变化。因此，高明的化妆既要契合自己的长相特征，还得懂得如何扬长避短。界常说“一身之戏在于脸，一脸之戏在于眼”，但幼年的梅兰芳除了近视，还有眼皮下垂、双目无神的缺陷，所以曾被师父断言“祖师爷没赏饭吃”。殊不知，十余年后，还是这双眼睛不仅为他赢得了伶界大王的殊荣，还征服了众多海外的观众。日本文学家久保天随甚至感叹：“他的眼睛价值千两，我觉得他的媚态都是从这里产生的”（《东京朝日新闻》1919年5月）。其实，这种转变既缘于日常的训练，也归功于化妆的弥补。梅兰芳先用“吊眉”的方法把眼皮往上提，让双眼变得大而有神。而且他画的上下眼线强调墨色淡雅，还要稍微抹上一些胭脂，从而使眼皮上呈现由黑到灰再到红的色彩过渡，以此来凸显女性双眸的妩媚动人。因此直到66岁，梅大师还能表演豆蔻年华的杜丽娘，在这方面同样借力不少。

1956年，一部聚焦程砚秋的舞台纪录片提上日程。殊不知，这位昔日芳华绝代的名旦已变成了210多斤的壮汉。脸盘尤为丰满的他怎么能表现《荒山泪》中饥寒交迫的弱女子？最终，还是戏曲的化妆解决了这一难题，因为贴片子本就可以修改演员的脸型。例如：额高脸

长，就把小弯儿贴得低些，形成发际线下移的效果；人胖脸宽则可以加宽大柳，让两边的鬓角挡住一部分面颊。通过三面假发的内拢，程砚秋的大圆脸逐渐呈现出鹅蛋形，虽不说尽善尽美，倒也能差强人意。再配合存腿、圆场等绝技的运用，最后他所呈现的角色反倒显得身姿敏捷、灵动感人。

与此相反，一代名净袁世凯的身形却格外瘦削矮小。以一张两腮无肉的瓜子脸，要彰显各类英雄的豪迈气概着实有点强人所难。然而，即便与十全大净金山相比，袁派所塑造的包拯、窦尔敦等人物也丝毫不显弱势，这其中的奥秘同样在于面部妆面的处理。戏曲的脸谱具有相对固定的格式，不同的颜色、花纹所对应的是各色人物的性情、年龄和处境。因此，一旦改变了模样，观众就会认不出这个角色是谁。但同样是这个人物的脸谱，如何勾画却大有讲究，每位名家笔下的样子都不相同。前辈艺人侯喜瑞曾总结出这样的经验：上宽下窄的脸，需上眉子中常，眼窝大，眉子窄；上窄下宽的脸，需鼻窝尖，白眉立，黑眉宽，眼窝小；长脸，需眉平宽，鼻窝矮阔；圆脸，需眉耸立，眼窝宽，鼻窝高。可见，作为画在真脸上的一张假面，脸谱本就具有修整演员面容的作用。

正因为深谙这种规律，即便是姚期这种瘦子最难驾驭的“十字门”老脸，袁世凯画来同样八面威风、炯炯有神。至于中国戏曲脸谱的具体含义和艺术特征则是另一门精深的学问了。它在装扮技巧之外，更多阐释了写意符号与舞台表意之间的关系，本文限于篇幅就不再展开了。



▲勾脸

以现代的审美观念来看，戏曲的妆彩似乎过于厚重。花花绿绿的浓墨重彩掩盖了演员的本来面目，脸有谱之固定格式则违背了日常生活的真实。因此，它一度被钱玄同诟病为“脸谱派的戏”“扮不像人的人”。其实，这种从真到假、由简入繁的妆容变化，所体现的正是中国戏曲美学的成熟。在这真真假假的千变万化中，折射出了历代艺人不断探索的精神和智慧。如今，梨园之锣鼓依旧，场上的粉墨如初，却似乎少了点昔日的炽热和闯劲。和表演、剧目一样，戏曲的妆容是美的、更是活的。只有遵循定法活用、与时精进的原则，传统的民族艺术才能在继承中焕发出新的活力。

（作者为杭州师范大学副教授）



▲《红娘》中的留香发髻

▲刘利华在《三岔口》中丑扮歪脸