



宋金雜劇化妝論

景李虎

獨特的、自成體系的面部化妝，是中國古代戲曲的藝術標誌之一。如果追溯，其淵源應該是文化人類學中早期人類的黥面、紋身。在中國便是《山海經》、《淮南子》、《漢書》等典籍記載中的「雕題」、「斷髮紋身，以象鱗蟲」。

原始的人體裝飾或為宗教目的、或為保護自己，這種文化現象一方面「自發流行」，一方面向社會生活各個方面浸透，在它身上，派生出兩個強壯的分枝，極大地影響了中國的政治法律和文學藝術——前者是作為刑罰的黥面，後者是為了審美的化妝。中國戲曲的化妝便來源於後者。

與中國古代戲曲聯繫最密切的化妝出現於唐代：一是為突出表演者的某種表情或面部特徵的化妝；另一是為了滑稽談諧、增加喜劇效果的化妝。前者歌舞戲《踏搖娘》、《鉢頭》、《蘇中郎》是代表；後者見於參軍戲中。

歌舞戲的化妝，《踏搖娘》中特別提到丈夫的「鼷鼻」、「貌惡」，其妻「美色」；《蘇中郎》中好酒而自號郎中者「面正赤，蓋狀其醉也」；《鉢頭》中遭喪父之悲者「面作啼，蓋遭喪之狀也」都是需要作面部化妝的。

參軍戲的化妝，沒有留下文字

記載，只能借助於考古發現。1957年文物出版社出版南京博物院編《南唐二陵發掘報告》（注一）中稱有「舞蹈男俑（包括伶人俑）」發現；1958年《考古通訊》（注二）載，在西安郊區唐代鮮于庭海墓中出土的男俑有似唐參軍戲演員的，1976年《文物》（注三）載，在新疆吐魯番縣阿斯塔那張雄夫婦墓出土的傀儡戲木俑中有「弄參軍」的演員形象。除此之外，有報道在西安棗園唐墓（注四）、插秧村唐墓（注五）和十里鋪唐墓（注六）中都出土過有關參軍戲演員的陶俑。這些木俑、陶俑共同的特點是服飾不整，動作儀態不嚴肅，面部表情滑稽奇特。其中在《南唐二陵發掘報告》中有關於化妝的記載：

他們戴幘頭狀帽，幘頭的後層倒向前層。臉上都塗著很厚的白粉，白粉上還有紅粉的痕跡。額下都有長鬚，有的從左耳下到右耳下成一半圓圈狀，有的垂在胸前作三角形。

唐以前的戲劇還處於中國古代戲曲的起源和草創階段，戲劇在原始的、自然的環境狀態下自發地生長，各方面都還十分幼稚。作為一種藝術形式，它的內在機制和外部結構都還不完備，戲曲的面目還不清晰。作為戲曲藝術因素之一的化



▲圖一：河南濬縣宋墓雜劇磚雕左
第四人化妝示意圖



▲圖二：河南滎陽宋墓朱三翁石棺
雜劇線刻圖中右第一人化
妝示意圖



▲圖三：山西稷山馬村段氏墓辭
M1 雜劇俑演員化妝示
意圖



▲圖四：山西稷山馬村段氏墓辭
M8 雜劇磚雕左第三人化
妝示意圖

妝，與戲曲藝術的發展形態相一致，也沒有表現出系統性的規律性。

一、宋金雜劇的化妝

歷史跨入公元十世紀中葉，中國戲劇的發展進入一個新的階段，整個社會對戲劇的消費要求猛增，與之相伴隨的是戲劇活動的空前繁榮。宋金雜劇演員的化妝，與這一時期的戲曲狀況一致，一方面是在戲劇表演中普遍存在，另一方面逐漸向有規律、有系統、有程式的成熟的方向漸進。

今存文字史料中，對宋金雜劇這種戲劇形式矚目較多，但對其化妝的記錄實難查尋。徐夢莘《三朝北盟會編》卷三十一中記：

……黼（指王黼——引者注）又同蔡攸每罷朝出省，時時乘宮中小輿召入禁中為談笑，或塗抹粉墨作優戲，多道市井淫言媒語，以媚惑上，時因謔浪中以潛入，輒無不中。

這段文字雖沒有直接記錄演員的化妝情形，却為我們提供了充分的事實依據和廣闊的想像空間：宮禁中的皇帝、寵臣尚且如此，市井中勾欄、露台上的情形便不言而喻了。除此之外，還有一些材料，可以為宋金雜劇的化妝提供參照。孟

元老《東京夢華錄》卷之七中記錄了一次盛大的演出：

……又一聲爆仗，樂部動《拜新月慢》曲，有面塗青碌，戴面具金睛，飾以豹皮錦綉看帶之類，謂之「硬鬼」。……繼有二三瘦瘠，以粉塗身，金睛白面，如骷髏狀，繫錦綉看帶，手執軟仗，各作魁諧趨踴，舉止若排戲，謂之「啞雜劇」。……次有一擊小銅鑼，引百餘人，或巾裏，或雙髻，各著雜色半臂，圍肚看帶，以黃白粒塗其面，謂之「抹踴」。

這裡的百戲、社火節目及啞雜劇個個都有化妝，正式表演的雜劇的化妝，當然不會遜色於此了。金元之際的散曲作家杜仁杰的著名散曲《莊家不識勾欄》，借進城莊家之眼，繪聲繪色地描述了一個劇場中的演出，可惜其中有關化妝的部分太簡略了：

一個女孩兒轉了幾遭，不多時引出一伙。中間裡一個央人貨，裹著枚皂頭巾，頂門上插一管筆，滿臉石灰更著些黑道兒抹。知他待是如何過，渾身上下，則穿領花布直裰。

最值得珍視的，是迄今發現的有關宋金雜劇的戲曲文物，它們為研究宋金雜劇的化妝提供了立體、形象的材料。計有河南溫縣宋代雜



劇磚雕（注七）、河南滎陽石棺宋代雜劇線刻圖（注八）、西山稷山馬村宋金段氏墓群（注九）中M1、M8戲曲磚雕、山西侯馬金代董氏墓戲台模型及戲俑（注十）等。

河南溫縣宗代雜劇磚雕有雜劇角色五人，其中左第四人，面部化妝為：眼圈、眉皆墨染，一道黑墨自額貫右眼而下，右臉頰有一團墨跡（圖一）。

在河南滎陽縣東槐西村朱三翁石棺線刻雜劇圖中，正在做場的四位雜劇演員，左第四人為裝旦色，鼻大如蒜，雙目圓睜，兩道黑墨自額貫眉眼而下至顴骨部，呈「八」形，左臉有一大墨點。軟巾披頭，上穿右衽襦，下繫百褶裙，正面而立，雙手作揖（圖二）。

山西稷山馬村段氏墓群已發掘的八座墓中，五座有戲曲磚雕，在M1、M8中有部分戲曲磚雕塗色，表明當時化妝的情形。M1共有彩繪磚雕十一人，後排伴奏樂人六位，前排演員角色五位。前排五個演員角色在發掘時被打碎，僅存一頭像，這一角色頭戴抹額似的圈帽，面部化妝為：以鼻凹為中心，在眼鼻之間用白色塗為三角形圖案，兩道黑墨自額部貫眉眼而下成「八」形，兩頰各有一團黑墨，嘴周圍塗黑色，頰部塗白色，上唇有

墨畫八字鬚（圖三）。M8有磚雕雜劇角色五人，其中左第三人頭戴圓脚幘頭，身穿衲袍，腰紮布帶，仰頭向右，又手朝左側打揖，面目醜陋，嘴及眉塗為紅色（圖四）。

侯馬董氏墓戲台模型上置五個彩繪戲俑。左第一人戴黑色幘頭，身穿黃衣、黃褶裙，衣無扣，胸腹袒露，胸部有點青花紋，左手食指、中指直指胸口，右手握一卷黃色似紙的東西，腳穿黑靴，面帶愁容，面部化妝為：眼圈塗為白色，鼻凹塗白色蝴蝶形圖案（圖五）。左第五人穿黃色虎皮花紋鑲黑邊衣服，胸部露有點青圖案，下著黑褲，足乘紅靴，頭梳偏髻，裹軟巾，兩手腕各戴一只紅鐲子，左衣袖只到肩膀處，左臂赤裸，左手執一大木棒，右手拇指、食指置口中吹口哨，面部化妝為：白色在鼻眼間抹成三角形圖案，一道黑墨自額貫左眉眼而下，兩頰都有不規則的墨跡（圖六）。

元代，北雜劇雄踞劇壇，但在化妝上仍然保持了與宋金雜劇一致的風格，沒有大的突破和變化。

元代雜劇《藍采和》第二折中有唱：

……俺俺俺做場處見景生情，你你你上高處舍身拚命，咱咱咱但去處奪利爭名。若逢，對棚，怎生



▲圖五：山西侯馬董氏墓戲台模型
戲俑左第一人化妝示意圖



▲圖六：山西侯馬董氏墓戲台模型
戲俑右第一人化妝示意圖



▲圖七：山西芮城永樂宮潘德冲石棺戲曲線刻圖左第一人化妝示意圖



▲圖八：新絳吳麟慶元墓戲曲磚雕演員之左第二人化妝示意圖

來妝點的排場盛，倚仗著粉鼻凹五七七並，依著這書會社恩官求些好本領，那的愁甚麼前程。

元雜劇《酷寒亭》第二折中趙用罵擦旦蕭娥云：

這婦人擦得青處青，紫處紫，白處白，黑處黑，恰便似成精的五花花花鬼。

元雜劇《伍員吹簫》第一折費得雄上場詩云：

我做將軍只會掩，兵書戰策沒半點，我家不開粉鋪行，怎麼爺兒兩個盡擦臉。

在出土的元代戲曲文物中，有幾處是有化妝的：

1959年，在山西芮城永樂宮附近出土潘德冲石棺一口（注十一），石棺兩側有線刻二十四孝圖，石棺正面線刻一戲樓，上有四人，正在作場，其中左第一人頭戴軟巾誦裏，身著長衫，左手提衫襟，右手拇指、食指置口中吹口哨，面部化妝為：兩道墨線自額貫眉眼而下（圖七）。

1978年，在山西新絳吳麟莊村北，發現元代至元十六年（公元1279年）磚建仿木結構墓一座（注十二），在墓室南壁鑲有五個磚雕雜劇角色，其中左第二人，頭戴黑色翹脚幘頭，內穿紅衣，外套金黃色圓領窄袖長衫，胸腹袒露，腰束

帶，著烏靴，雙手抱拱作揖，面部殘損，從現存部分可看到面部的化妝為：用墨線勾出一個大的蝴蝶形圖案覆蓋了面孔的大部分，墨線蝴蝶的觸角正好上下貫穿眉眼（圖八）。

山西運城西里莊元墓《風雪奇》壁畫（注十三）發現於1986年，該墓的長方形墓室四周都有壁畫，其中東壁是雜劇樂人伴奏圖，西壁是雜劇演員作場圖。在西壁的六人中，左第五人頭戴軟巾誦裏，身著方格袍，腰束紅帛帶，袒露的胸腹上有點青圖案，赤腿著黑靴，面部墨畫八字鬚，一道黑墨貫右眉眼而下直至頰部（圖九）。

山西洪洞明應王殿戲曲壁畫（注十四）繪於元代泰定元年（公元1324年），畫寬3.11米，高4.11米，畫的上方橫書「大行散樂忠都秀在此作場」，其中共畫十一人，除去左側掀帘從後台向前窺視的一人外，作場演出和伴奏的共有十人，三人有化妝：前排左第二人，頭戴黑色羅帽，身著黃色虎皮紋鑲邊加花色肩補長衫，腰繫紅帛帶，胸部袒露，腳穿布襪，黃色單梁鞋，面部以墨將眉畫成火焰狀，眼圈塗白色，戴黑色連鬚假鬚（圖十）。後排伴奏樂人中左第三人，頭戴鉞笠帽，身著藍色右衽袍，面部掛連鬚





短鬚，眉以墨畫為柳葉狀（圖十一）。

從文物材料展示的情形看，宋金（元）雜劇演員的面部化妝有如下特點：

第一，化妝所用顏色以黑白二色為主。

在上述十一人化妝實例中，有十人用黑白兩色化妝，只有山西稷山段氏墓群M8中一個角色是在口、眉部塗了紅色。化妝的部位以眉、眼、鼻、口和臉頰為主。其中白色多塗成片、面或塊狀圖案，黑色則以線和點的形式出現。黑白二色集中在一起，對比特別鮮明，視覺效果反差極大，習慣稱演員的表演為「粉墨登場」，源起就在這裡。

第二，化妝的基本程式形成，臉譜開始出現。

所謂「譜」，無非是指一種規律、一種體系、或一種既成事實並為人們遵從的依據。臉譜形成，便成為戲曲化妝中所遵從的程式。在前述化妝實例中，最多的是以墨塗濃眉，再以墨自額貫眉眼而下，其中，有些是左右對稱式化妝，有的只在臉的一側（一般是右側），在墨線的下方臉頰部，一般都有團狀墨跡。除此之外，最常見的是在眼鼻之間，用白色塗成三角形或蝴蝶形圖案，有的還把眼眶塗為白色，與

今見傳統戲曲中丑角的「豆腐塊」臉十分接近。化妝程式的出現，標誌著戲曲藝術內部規定性的逐漸形成與完善，是戲曲走向成熟的標誌之一。

第三，突出反面角色，強調道德評價。

今存宋金雜劇文物中有化妝的演員角色和雜劇人物，都不是單獨存在的，而都是一組戲曲角色中的一個、兩個，或者是一個多人演出場面中的一兩個。在一組戲曲角色或一個演出場面中，有化妝的都是反面角色或丑角，這些演員角色有共同的特點，即衣冠不整，動作表情滑稽，神態不嚴肅。他們的衣著、行為、表情與所處一組的其它角色或人物形成了鮮明的差異。這些丑角或反面角色成了戲曲化妝、表演中著力突出的重點。相反，在其他動作表情、衣冠服飾嚴肅整飭的演員或角色身上，幾乎見不到化妝的痕跡。

為何要突出丑角或反面角色？這與宋金雜劇繼承的傳統有關。

宋金雜劇的淵源在唐代參軍戲和歌舞戲，特別是從演員角色方面看，宋金雜劇與唐代參軍戲的關係更加直接。唐代參軍戲是借滑稽諷刺、靈活多樣的形式機智巧妙地對君王、政治進行諷諫，宋金雜劇正



▲圖九：山西運城西李慶元墓（風雪奇）戲曲壁畫演員化妝示意圖



▲圖十：山西洪洞崖勝寺明應王殿元代戲曲壁畫“大行散樂忠都秀在此作場”前排左第二人化妝示意圖



▲圖十一：山西洪洞崖勝寺明應王殿元代戲曲壁畫“大行散樂忠都秀在此作場”後排左第三人化妝示意圖

是在它幽默、插科打諢的傳統基礎上豐富和發展自己的。參軍戲的演員一般是兩名：參軍和蒼鶻，宋金雜劇中其名稱變為副淨和副末，但它繼承的原來參軍和蒼鶻的角色特點沒有大的變化。宋金雜劇中盡管新增了末泥、引戲、裝孤、裝旦等新的角色，但由參軍、蒼鶻演變中而來的副淨、副末這兩個最古老的戲曲角色在戲班組織和戲劇表演中仍占有十分突出的地位，今所可見宋金戲曲文物化妝實例中，最多的是副淨、副末，另外還有裝旦。

副淨、副末的被突出，反映了宋金雜劇仍保留著濃厚的參軍戲的色彩。然而，事實絕不止於此，副淨、副末的被化妝，除了原有引人注目，造成滑稽諷刺的戲劇效果外，還賦予了新的內涵——道德評價——這是化妝在宋金雜劇中的新發展。

古代中國，是一個理教統治下的國度，道德觀念、倫理觀念不但充斥著中國的思想史、哲學史、文化史及社會生活的每個角落，而且成為評價歷史、人物、事件乃至文學作品、藝術作品的重要標準。處於中國理學形成、鞏固時期的宋金雜劇，當然逃不出這張網的籠罩。

藝術品作為社會現實的反映和人類精神活動的產物，歷來都是歌

頌真、善、美，鞭撻假、惡、醜；贊揚積極向上的，貶斥消極落後的，戲曲當然也是這樣。唐代參軍的化妝，不能說絕對沒有對人物道德、倫理方面的評價，但應該說這方面成份含量極小。宋金雜劇雖然仍相當多地保留了參軍戲的特點，但化妝方面的意義已大不相同於參軍戲了——如果說參軍戲的化妝目的是較單一的，宋金雜劇化妝目的的傾向於多方面；如果說參軍戲的化妝是以滑稽目的為主，並在不自覺中包含了道德評價的意義；那麼宋金雜劇的化妝則傾向於以道德、倫理評價為主。因為，第一，宋金雜劇中的副淨、副末是醜的滑稽人物或惡的反面人物，都是代表消極或黑暗面，戲劇表演對他們進行善意的嘲諷或嚴厲的批判。對副淨、副末的化妝，絕對沒有美化他們形象的意圖，而是用顏色和圖案醜化他們的面孔，給觀眾奇異、乖戾、扭曲、醜陋、凶惡、下流的印象。這種化妝效果與人們對這類醜的或惡的人物的評價是一致的。第二，參軍戲只有兩個角色，宋金雜劇一般都有五個，甚至六個角色，這些角色不但是戲班中必備的，而且是實際戲劇表演中必須的。如果說參軍戲中的兩個角色是屬同一類型的滑稽丑角的話，宋金雜劇的演員角



色的出現了正、反兩類演員角色的陣營；如果說參軍戲是同一類型的角色孤立存在的話，宋金雜劇的演員角色在構成上出現了可供比較的參照系：一方是嚴肅、整飭、規範，另一方是滑稽、隨便、怪誕；一方是生活中常見的正常、自然的面孔，另一方是違背生活邏輯、怪異的面孔；一方是戲劇作者和觀眾贊揚和效仿的對象，另一方則是被批評、嘲笑的靶子。相形之下，副淨、副末化妝的道德評價意義不是很突出麼？第三，宋金時期是戲劇自覺、發展的重要時期，也是戲劇理論覺醒、發展的重要時期，這不僅表現在戲劇活動的空前繁榮，而且表現在戲劇活動的主體——人——創作者、表演者、觀眾參與戲劇活動目的性的增強。有些外圍材料，為宋金雜劇化妝的道德評價目的提供了旁證。耐得翁《都城紀勝》談到影戲時曾說：

凡影戲，乃京師人初以素紙雕鏤，後用彩色裝皮為之，其話本與講史書者相同，大抵真假相半，公忠者雕的正貌，奸邪者與之醜貌，蓋亦寓褒貶於市俗之眼戲也。

影戲尚且如此，雜劇又何嘗不是如此呢？這段關於影戲的介紹不但是雜劇化妝的最好注腳，而且一語道破了這一現象的原因和目的。因此說，道德的、倫理的評價是宋金雜劇化妝的重要內涵。幾百年後，明代戲曲理論家王驥德也曾指出：

古人往矣，吾取古事，麗今聲，華袞其賢者，粉墨其愚者，奏之場

上，令觀者為勸懲興起，甚或扼腕裂眦，涕泗交下而不能已，此方為有關世教文字（注十五）。

道德、倫理評價成了中國戲曲化妝的傳統。

今天，我們所看到的戲曲臉譜是明清時期形成的，此時的化妝已從丑角和反面角色擴展到所有的戲曲角色；化妝用的顏色除了黑白二色增加到紅、綠、藍、紫、黃、青等各種顏色；化妝的部分從眉、眼延伸到整個面部。

二、化妝的意義

化妝，進入中國古代戲曲，成了戲曲必備的藝術因素之一，無論在戲曲的萌芽、成長階段，還是在戲曲的發展、成熟階段，乃至在戲曲獨立登上藝術舞台以後，都發揮著重要作用。

其一，從常人到演員。

婦女為什麼要化妝？無非是為美化自己，突出自己，使自己有更美麗的姿色和更迷人的風采。這樣，就可以使自己區別於他人，使自己「超群」、出類拔萃，以吸引他人注意，引起異性的傾慕與愉悅。早期的戲劇化妝又何嘗不是如此呢？戲劇要作為獨立的藝術門類存在於社會，要在五光十色的社會生活內容的競爭中站穩腳跟，必須具有其它藝術門類和生活內容所不具備的特點和功用，要有其它藝術和生活內容不可替代的優勢。戲劇的中心是表演，表演的主體是演員，戲劇要獨樹一幟，必須首先從表演和演員開始。戲劇表演同時作用於

觀眾的聽覺和視覺，但首先是作用於觀眾的視覺，因為視覺是人體感官中最重要的器官，是最敏感、接受外界信息最多的器官。為了最大限度地吸引觀眾的注意力，戲劇表演中的演員除服裝有別於常人外，化妝尤為重要。化妝集中於人的面部，是人們感情表現最豐富的區域，早期戲劇化妝，無論是突出人的自然的面貌特徵，還是製造奇特怪異的面目特徵，其結果都是化妝後演員的面孔有別於生活中一般常人的面孔——或是眉毛更黑、臉頰更紅、口唇更美；或是抹粉塗墨，都使這些面孔在觀眾心目中產生新鮮感、距離感和陌生感，也正由於此，當戲劇演員登場時，才引得人們以好奇、驚異的目光爭相觀看這種奇異特別的「生活現象」和藝術形式，這便是化妝的區別和隔離作用。

其二，從演員到角色。

到了宋金時期，雜劇藝術日趨成熟，角色行當已經出現，而且逐漸完備，化妝和臉譜的存在意義便不僅僅使演員區別於常人，戲劇區別於一般的生活現象，而進一步實現了演員與角色的分離。當把某種化妝描畫在某個演員面部時，演員原來的面孔因為化妝的遮蓋而消失了，此時的演員被賦予一張新的面孔，以及新的人格、新的性格特點和新的行為方式。演員成為被規定、被約束了的戲曲表演中的角色。從這個意義上講，臉譜是一種工具——不僅是一種遮蓋、替換工具，而且是一種運載、輸送工具



——把演員輸送到戲曲的藝術領域中，使他成為其中的角色。化妝，不但掩蓋了演員的面孔，更重要的是掩蓋了觀眾的眼睛，因為化妝不僅僅是為演員而設，更主要的是為他人、為觀眾的眼睛而設，為了達到某種戲劇目的和藝術效果而設。化妝的存在，觀眾心目中演員的形象與面孔消失了，代之而來的是戲曲中的角色。在這一點上，戲曲的化妝和臉譜與儼戲和原始宗教儀式中面具的功能非常相近——當面具戴到某個宗教儀式參加者或儼戲表演者的頭上時，原來生活中平庸、自然的人消失了，面具賦予了他宗教的神秘性、嚴肅性甚至神的品格和超凡的能力。當他出現在宗教儀式或儼戲表演場的時候，不僅自己是嚴肅、神秘、虔誠的，其他的參加者和圍觀者也被籠罩在嚴肅、神秘的宗教氣氛中。同樣，戲曲的化妝與臉譜在改變演員面孔和身份的時候，也把觀眾帶入到戲曲藝術的氛圍中，生活與藝術實現了跨越。

其三，從角色到劇中人物。

從演員到角色只是從總體上概括了化妝與臉譜的作用，從角色到劇中人物是化妝與臉譜更進一步的作用。因為：一方面，化妝、臉譜是千變萬化的，不同的顏色，不同的圖案寓意是不同的；另一方面，中國戲曲角色類型化的特點很明顯，同一類型角色中包括的戲曲人物各不相同，每一個性格不同的劇中人物都需要不同的化妝和臉譜。

中國戲曲的化妝和臉譜有兩類：一類是以人的正常膚色和五官

排列為基礎，略施色彩、美化人物的「俊扮」；另一類是濃墨重彩，用顏色和圖案掩蓋了面部正常肌膚顏色，並用誇張變形手法改變了面部器官位置的「丑扮」。

俊扮，用於戲曲中正面的男女角色。俊扮的化妝，首先使觀眾感到人物的面孔和肌膚顏色是正常的，五官位置的排列是正常的，通過化妝使角色、人物更英俊、更嫵媚。無疑，施以這種化妝的劇中人物，其性格行為也是「正常的」——如平和、公允、忠厚、老實、精誠、聰明、有才學、溫柔、賢慧、勤勞、守本分等。總之，從外表到內心都是一個與生活中「常人」相同的「正常的」、「常見的」人。

丑扮的效果與俊扮完全相反——首先從所用顏色看，丑扮化妝完全拋棄了正常人的膚色特點，用黑、白、紅、綠、藍、黃、青、紫等正常人的肌膚所沒有的顏色掩蓋了原來的本來面目，展示給人一種生硬的、陌生的、奇怪的、可怖的生活中常人所不具備的面孔和膚色；其次，丑扮化妝用一種或兩種顏色或組合許多顏色，在面部構成各種各樣的圖案。這些顏色、圖案的搭配與排列，完全沒有平穩過渡、和諧排列的原則，沒有諸如從冷色調逐漸到暖色調，或從暖色調逐漸到冷色調的符合色彩變化的規律，而是將諸如紅與黃、白與黑、紅與藍等對比、反差效果特別強的顏色安放在一起。用這些顏色畫成一般的美術圖案都相當引人注目，把它們用於表現人的面孔，給人的

感覺是「奇怪的」、「可怕的」、「無秩序的」、「跳躍的」、「動蕩不安的」、「變化無常的」，這樣的面孔是不「正常的」、不「一般的」、不「符合生活邏輯的」。第三，丑扮的化妝、臉譜的顏色和圖案用誇張、變形的的方法，完全破壞、割裂了人的正常面孔，改變了人的五官布局和器官的形狀，這樣的面孔是奇異、怪戾、可怕的。與這種化妝的風格相一致，丑扮人物的性格和行為特徵一般是過激、偏頗的，是不同於生活中正常人的性格和行為特徵的，如滑稽、笨拙、凶猛、暴戾、奸詐、狡猾、陰險、狠毒等。在這裡，面孔成了靈魂的模型和性格的窗口——如果說宋金時期的戲曲化妝是滑稽追求與道德倫理評價並存的話，那麼成熟的戲曲臉譜的化妝，不但有滑稽的追求，更主要的是道德倫理的、藝術的、審美的追求——無論形式還是寓意和內涵。

化妝與臉譜對戲曲的影響是巨大的，首先是戲曲人物類型化。臉譜化妝是中國戲曲的標誌之一；反過來，又使戲曲角色和劇中人物變得臉譜化。如前所述，生活中不存在像戲曲臉譜那樣的面孔——特別是丑扮方法化妝出的面孔。因此，與其說臉譜是為裝飾面孔，毋寧說是一種標誌、一個標籤、一種人格和靈魂的形象的寫照。熟悉中國戲曲的觀念，一看臉譜化妝，基本上可以對其性格、行為、人品諸方面作出判斷。除生、旦的俊扮化妝外，如紅色臉的忠勇，白色臉的奸詐，黑色臉的剛正等。這種效果，一方



面讓觀眾對角色人物一目了然，另一方面又不免失之簡單和膚淺。此外，化妝和臉譜使戲曲作品中的人物性格沒有發展，心理描寫較少，表現方法上特別注意語言和行為。原本是一張表情豐富的臉，被化妝成一張古怪奇特、沒有變化的生硬僵化的臉。當化妝和臉譜畫在演員的面部的時候，不但使他變成了戲曲角色和劇中人物，而且已經為這個人物下了定義、作了判斷——他的性格是成熟的、定型的、不可改變的。在整齣戲中他就是那樣一幅面孔，他的言行必須符合那幅面孔。人物的性格缺少發展變化的層次，缺少複雜性和有血有肉的豐富性，顯得簡單、單薄。從另一個角度講，由於化妝和臉譜的掩蓋，在一定意義上講，中國戲曲中的人物都沒有了臉（特別是丑扮化妝），通過面部表情表現心理活動完全沒有可能了，戲曲失去了一個十分重要的表現手段。為了彌補這種缺憾，中國戲曲特別重視唱、白、做，以語言和行為表現人物的心理、思想和性格，由此創造出表現各種心態和動作的表演程式，促進了戲曲表演的程式化。

注解：

注一：見南京博物院《南唐二陵發掘報告》（北京，文物出版社，一九五七年）。

注二：轉引自《文物》（北京，文物出版社）一九五九年 第八期 田進《唐戲弄俑》。

注三：見《文物》（北京，文物出版社）一九七六年 第十二期 金維諾、李遇春《張雄夫婦墓俑與初唐傀儡戲》。

注四、注五、注六：見《陝西省出土唐俑選集》（北京，文物出版社，一九五八年）圖一四〇一二、圖一四九一一、圖一六二一二。

注七：見山西師範大學戲曲文物研究所《宋金元戲曲文物圖說》（太原，山西人民出版社，一九八七年）圖五二、圖五三。《文物》（北京，文物出版社）一九八四年第八期 廖奔《溫縣宋雜劇雕磚考》。

注八：見山西師範大學戲曲文物研究所《宋金元戲曲文物圖論》（太原，山西人民出版社，一九八七年）圖六一。

注九見：《文物》（北京，文物出版社）一九八三年 第一期 山西省考古研究所《山西稷山金墓發掘簡報》。中國戲曲志編輯委員會《中國戲曲志·山西卷》（北京，文化藝術出版社，一九九〇年）。山西師範大學戲曲文物研究所《宋金元戲曲文物圖論》（太原，山西人民出版社，一九八七年）圖六七。

注十：見《文物》（北京，文物出版社）

一九五九年第十期 周貽白《侯馬董氏墓中五個磚俑的研究》。山西師範大學戲曲文物研究所《宋金元戲曲文物圖論》（太原，山西人民出版社，一九八七年）圖七一、圖七二。

注十一：見山西師範大學 戲曲文物研究所《宋金元戲曲文物圖論》（太原，山西人民出版社，一九八七年）圖一一九、圖一二〇。

注十二：見《文物》（北京，文物出版社）一九八三年第一期 山西省考古研究所《山西新絳南范莊、吳嶺莊金元墓發掘簡報》。山西師範大學 戲曲文物研究所《宋金元戲曲文物圖論》（太原，山西人民出版社，一九八七年）圖一一四。

注十三：見《中華戲曲》（太原，山西人民出版社，一九八八年）第五輯 楊富斗《運城西里莊元墓戲劇壁畫當議》、王澤慶《元代戲劇壁畫〈風雪奇〉》，張之中、寶楷《元雜劇演出的實例——運城西里莊元墓壁畫〈風雪奇〉考釋》。

注十四：見《文物》（北京，文物出版社）一九五九年第一期 周貽白《元代壁畫中的元劇演出形式》。《文物》一九八一年第五期 柴澤俊、朱希元《廣勝寺水神廟壁畫初探》。山西師範大學戲曲文物研究所《宋金元戲曲文物圖論》（太原，山西人民出版社，一九八七年）圖一四一。

注十五：見王驥德《曲律》卷第四。