

简论舞蹈服装

与戏曲服装之异同

俞 俭

上海戏剧学院讲师

内容提要：中国舞蹈服装与中国戏曲服装存在着相承的关系，在设计理念和审美层面上有很多相似点，但他们属于两个表演艺术门类，因此又有很多的不同点。本文试图通过分析两个艺术门类的起源发展，从服装的设计理念、审美特征、工艺材料等方面，对其异同以及创作发展趋势作一初步探讨。中国舞蹈和戏曲服装是传统文化的有机组成部分，它们特有的审美形态是在千百年来无数人的不断积累继承和创新中完成。所以研究舞蹈与戏曲服装的关系，是非常有现实意义的。

关键词：中国舞蹈服装；中国戏曲服装；写意性；设计理念

中国分类号 J702 **文章编号**：1008-2018(2008)04-0113-04 **文献标识码**：A

“舞蹈”，顾名思义，取“手舞”与“足蹈”之意，是一种经过提炼、组织和美化了的人体动作艺术。动作是舞蹈主要的艺术手段，着重表现语言、文字及其他艺术手段所难以表现的人的内在情感、思想、性格和人与自然、人与社会、人与人之间以及人自身内部的矛盾冲突等精神世界内容，用可被感知的舞蹈形象去表达特定的审美情感与审美理想。

中国戏曲是中国民族戏剧文化的通称，由文学、表演、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技等艺术因素综合而成。戏曲“念、唱、作、打”中的“打”和“作”有较强的舞蹈性，但它与舞蹈动作的“语言”不同，更多的具有展示技巧和说明情节的作用。

一、中国舞蹈服装与戏曲服装的共同点

1. 起源发展相同

中国有着非常丰富的舞蹈遗产，著名的舞蹈作品有：《大武》、《灵星舞》（又名《象教田》）、《盘鼓舞》（又名《七盘舞》）、《东海黄公》、《剑器》、《胡旋舞》、《踏谣娘》等等。戏曲的形成晚于舞蹈，但戏曲与舞蹈从一开始就同处一个文化子宫中孕育发展。戏曲源自民间歌舞、说唱、滑稽戏三种不同艺术形式。先秦是戏曲的萌芽期。《诗经》里的“颂”，《楚辞》里的“九歌”，就是祭神时歌舞的唱词。从春秋战国到汉代，在娱神的歌舞中逐渐演变出娱人的歌舞。从汉魏到中唐，又先后出现了以竞技为主的“角抵”（即百戏），以问答方式表演的“参军戏”和扮演生活小故事的歌舞“踏

谣娘”等，这些都是萌芽状态的戏剧。象《踏谣娘》既是古典歌舞的又是戏曲的。近现代中国的“古典舞”就从中国戏曲中继承提炼了大量的程式精华，作为独立于戏曲之外的有特殊形态的舞蹈形式。所以说中国舞蹈和戏曲在历史和现代的发展中从来就是相融相承的。

2. 审美特征相同

舞蹈与戏曲艺术共同的审美特征是写意性。在讲究形神兼备的同时，更重视神似。神似在于捕捉对象的神韵和本质，形似则是强调特点，而不是外形的逼真。舞蹈服装与戏曲服装的发展都经历了“从生活化走向艺术化”的嬗变过程。不是简单地再现历史生活服装的真实性和具体性，而是借物态化的服装去为人物传神、抒情。两者都有写意性的审美特征。这个“艺术化”就是追求神似的具体体现，中国舞蹈与戏曲的写意性审美特征的形成，有着十分复杂的文化背景和发展脉络，但两者共同的文化渊源和互相交融借鉴，必然构成了相似的审美追求和特殊的艺术表现形式——写意性。

舞袖是我国古典舞中一种独具特色的动作，有着悠久的历史传统。在丰富的考古资料中可以看到大量的长袖、细腰的舞人形象，表现了女乐舞蹈突出腰、袖、轻、柔的重要特征。长袖在中国舞蹈和戏曲中都有非常重要的作用，通过对其夸张和变形以达到“写意”的审美追求。有意思的是，近代中国古典舞又重新从戏曲的“水袖”中又复活了，舞蹈中的“长袖”进而又延伸出“长绸”等非常写意的形象。戏曲水袖源于我国古典舞蹈艺术中的舞袖。水袖在戏曲发展中，从无



2008.4

北京舞蹈学院学报
Journal of Beijing Dance Academy

到有,从短到长,从简到繁,作为戏剧性的舞蹈表演,被纳入整个戏曲表演程式范畴。戏曲水袖的技巧有数百种,不胜枚举。

在中国古代舞蹈中大量使用的“羽饰”与戏曲中的“翎子”也有着渊源和承继关系。现在中国古典舞和民间舞中依然使用长翎和羽饰作为极具表现力的饰物。在舞蹈中使用羽饰几乎没有什么特指意义,但往往会使人物突然之间具有了某种神异的感觉。或英姿如《挂帅》、或古朴如《原始舞蹈》、或神秘如《祭祀舞》等等。戏曲中的“翎子”是插在盔头上的两根约五、六尺长的雉鸡翎。翎子的颜色斑斓美丽,戴在头上不仅起到装饰的作用,而且演员还可以利用它体长、柔软、坚韧富有弹性的质地,依靠自己身体的一定动作,使翎子产生动势;还可以用手把它弯成各种形态,来配合加强自己的身段表演。可以表达喜悦、得意、气急、惊恐、沉思、忧虑等,在刻画人物性格和表达人物感情上有突出的戏剧效果。

3. 装饰与夸张一致

舞蹈与戏曲两者都具备装饰性以及夸张性。舞蹈服装、戏曲服装的装饰性都表现在它们本身的图案化。中国服饰图案的装饰已有五千多年的历史,无论是宫廷服饰,还是民间百姓服饰,服饰上的图案装饰一直受到人们的喜爱,这是先人们以丰富的想象力和创造力给子孙后代留下的十分丰富的精神文化财富。舞蹈服装、戏曲服装都深受中国历代生活服饰的影响,讲究服饰图案化。

戏曲服装的图案化,主要表现在它的平面的精美的刺绣纹样上,是在传统审美习俗中进行了系统的艺术化加工,可以说集传统图案之大全。其中最突出的要数龙凤图案。戏曲服装图案一般都是平面的具象形图案。戏曲服饰图案极具有装饰性的夸张性,它在长期的演化过程中已经形成了特殊的形态和色彩构成,在那些饱和的色彩和夸张的造型中蕴涵了极具丰富的象征与隐喻性。

舞蹈服装的图案化手法则更为丰富多彩,既有具象形图案,也有抽象型图案。平面的具象形刺绣、手绘、扎染,有立体的面料再造、立体剪贴和抽象图案设计的手法。舞蹈服装比戏曲服装更讲究面料的质感,不同的质感带给人们不同的心理感受。但一般来讲,中国舞蹈服装与戏曲服装的装饰性和夸张是具有相同的审美特征,即平面与对称。但由于舞蹈的动作性特点,它不像戏曲那样“厚、重”而显得比较轻盈雅致。加之舞蹈的表现内容比戏曲更宽泛一些,所以,舞蹈的

装饰与夸张风格更多样一些,但两者都具有共同的审美追求和平面化的表现特征。

二、中国舞蹈服装与戏曲服装的不同点

1. 审美追求不同

在表现人体美的方面,戏曲强调服装造型的强烈对比,每一种服装都具有极强的人物、身份、性格的特征性;而舞蹈服装强调人体本身的美感,采用直接的、有生命的人体作为构成形式美的物质手段。人体是舞蹈美的物质基础。舞蹈服装款式相对开放,直接暴露演员的身体多一点,四肢经常直接暴露在外面,显示演员的人体美。而戏曲服装几乎是全封闭的,不暴露演员的身体,通过服装本身的特定性格和身段表演来表现含蓄美。

舞蹈演员从古到今,都是有男性和女性,而戏曲演员最早只有男演员,旦角都是男扮女装的。汉画舞蹈常有俳优伴舞,如南阳汉代画像砖中的双人舞,舞女秀颈、束腰,舞臂甩袖,舞姿轻盈,对面伴舞的男优,上体裸露……。那时就强调女性的人体曲线美,男性人体的阳刚之气。舞蹈的动作幅度很大,过于繁琐的服装不利于演员动作的表演。短小轻便、开衩多的、裙摆幅度大的服装,才便于舞蹈动作的完成。

戏曲几百年的历史中,只有男旦。而男旦不可能通过暴露身体来表现女性的人体曲线美,反而要将男旦的身体遮起来,通过身段表演来表现女子的人体曲线美。这与舞蹈服装形成了很大的反差。戏曲是唱、做、念、打的艺术,但相对于舞蹈,它的动作幅度小得多,速度也由于戏曲以唱为主,它的舞蹈动作只是它的一个辅助表现手段,它的动作幅度不像舞蹈那样大,速度相对缓慢得多,使台下的观众能很清楚地看到演出服装的具体细节,这就要求演出服装精美耐看,经得起观众仔细品味和观赏。因此,戏曲服装成为“刺绣之服”,刺绣成为戏曲服装的一个显著的标志。

舞蹈动作是舞蹈艺术唯一的艺术手段,舞蹈动作是全方位的,身体的局部、全部都是传情达意的载体。舞蹈始终处于动作幅度大、速度快的运动状态。通过舞蹈的动作,带动服装的衣片(裙片、袖片等)的动感,造成服装的新造型。因此,舞蹈服装具有动态美。

2. 设计理念不同

传统戏曲服装最大的特点是程式化很强,有一套严格的穿戴规制——“衣箱制”。“衣箱制”核心(或称本质)是:以一套固定的戏曲专用设备及其应用制



图1 京剧《霸王别姬》

图2 舞剧《霸王别姬》宋立设计



图3 越剧《虞美人》蓝玲设计

曲中京剧与越剧不同的艺术风格,决定了它们的不同的设计理念。

戏曲的剧本严谨,通常是以人为本,主要通过描写故事情节,刻画人物形象,反映人类的思想、性格、情绪、精神面貌、社会道德等内容的。而舞蹈一般只有简要

度,服务于不同题材古典剧目的一切演出。它吸收了不少明朝生活服装,进行了艺术化加工,后来又将清朝生活服装,融入戏衣之中。

舞蹈服装也有“程式”,但它与戏曲的“衣箱制”不同。它有“古典”、“民间”、“芭蕾”、“现代”等等限制,两者都是要表现人物、时代和主题,但采用的设计理念和手法各异。此外,戏曲由于历史的原因,当时没有布景等其它说明性的附属手段,所以服装本身几乎承载了需要说明的全部,形成了一整套完整的程式,并且各具鲜明的特色,包括其造型和色彩。

舞蹈服装与戏曲服装相比,更为简洁、浪漫和写意。戏曲服装强调人物的身份和所处的环境。戏曲服装的色彩更多的是表现人物身份和性格。舞蹈服装强调人物所处的历史时代特征、人物情绪、性格等等,舞蹈服装的色彩更多地是表现人物的情绪、烘托气氛。

例如,同样是《霸王别姬》中虞姬自刎那场的服装造型。(见图1)京剧《霸王别姬》中虞姬身穿鱼鳞甲。鱼鳞甲又名“虞姬甲”。首创于梅兰芳先生主演的《霸王别姬》,后来成为梅派古装的代表作之一。舞剧《霸王别姬》(见图2)是以民族舞蹈元素为基础,强调历史时代特征,吸收运用了不少现代舞蹈语汇,加上华丽的舞台制作,给人印象最深的是戏剧感染力和民族舞与芭蕾、现代舞的结合。

通过以上虞姬的服装设计,我们可以看到舞剧的服装更为简洁、写意、抒情、浪漫。传统戏衣不分时代,也就是不强调历史时代特征。但现在很多新编历史戏曲都强调历史时代特征。京剧《霸王别姬》的服装不强调故事发生的历史时代特征。新编的越剧《虞美人》(见图3)的服装则强调历史时代特征,同时它又继承了传统戏衣的元素。由于舞剧和戏曲不同的表演风格以及戏

的故事提纲,更注重表现情绪、情感。除了表现人类情感以外,舞蹈还擅长动、植物等拟人化表演。戏曲可以通过唱词来交代故事情节、来转换舞台时空。而以身体动作为主体话语的舞蹈服饰,却有着与戏曲服饰所不同的、独到的演艺品性和演艺风格。

舞蹈服装的造型丰富多彩。刻画角色形象的服装除了有贴近真实历史生活服饰的服饰款式外,还有夸张的各类服装。夸张是舞蹈服装设计的最重要的创作手法。它分为意象夸张、造型夸张、意象与造型夸张三种方式。刻意夸张服装的某些的部位,以使裙摆硕大、衣袖衣摆超长等,使之成为舞蹈动作的延伸、强化乃至舞蹈动态形象创造之本身。也有模拟、强化动物、植物、景物造型特征的仿生设计的服装,这是舞蹈服装所独有的。

三、借鉴与发展

舞蹈艺术和戏曲艺术始终是在互相借鉴对方的过程中发展的。戏曲题材内容的戏在舞蹈舞台上也不少。例如:大型服饰舞剧《金舞银饰》中的戏曲服装。《金舞银饰》是服饰与舞蹈的综合展演,它以历史为背景,选择了唐、宋、元、明、清等历史阶段为支撑骨架。明朝一幕主要表现明代戏曲舞台的诗画情节,以突出戏曲服饰的程式为主,只稍减轻了衣质重量和着衣秩序,以适应演员的表演特点。具体处理仍是让演员以褶子、大靠、高靴、重蟒披挂上阵,并没有设计舞蹈服饰常有的轻盈飘逸美感,但在“不壮不丽无以重威”的宽袍大袖、高翎重盔中,使观众感悟和欣赏到了中国服饰着重精神力量之程式化的意境之美。这里的女硬靠(见图4)粗看起来跟传统戏曲的女硬靠没有区别,但实际上还是有区别的。戏曲服装是上下分开、层层叠



图4 大型服饰舞剧《金舞银饰》李锐丁设计



图5 舞蹈《挂帅》韩春启设计

叠穿着的,而舞蹈服装是上下连体穿着的。在保留了传统戏曲服装的形制和元素后,采用了舞蹈服装常用上下连体的制作方法,增加了透明的纱料,头盔上增加了翎子的数量,使服装的可舞性更强了。

舞蹈《挂帅》(见图5)中,穆桂英的服装借鉴了传统戏曲服装的翎子功。在服装上只保留了戏曲女硬靠中头盔上的两根翎子,根据舞蹈动作的表演,设计了简短的用金布充当金色金属甲片、护心镜的铠甲,表现了军戎服装的威武。这里的两根翎子不仅是抒发情感的道具,也是将帅身份的象征。在舞蹈《俏花旦》(见图6)服装造型中,选用了戏曲花旦服装的短袄、裤子、四喜带的形制,以及戏曲包头水片子的部分,抓住了戏曲花旦的形象特征。增加了本不属于花旦行当服装的一根翎子,更加生动地体现了戏曲花旦的活泼、俏皮、可爱、无忧无虑、天真烂漫的性格。



图6 舞蹈《俏花旦》崔炳

舞蹈是唯美的,如诗如画,充满着意境美。在新编戏曲中也常常借鉴舞蹈来完成时空转换。这就要求戏曲服装舞蹈化,要求戏曲服装设计的设计风格多样化。我们演出不仅要让老观众喜爱接受,而且还要最大限度地吸引年轻观众。我们这里仅从演出服装来讲:戏曲服装相对传统保守,视觉上没有什么时尚化;舞蹈服装的造型丰富多彩,制作手法多样,视觉上更时尚现代,故而被广大青年观众所接受和喜爱。因此,舞蹈、戏曲都应该与时俱进,不断发展。其实与现代戏曲和舞蹈中,这一对姐妹艺术已经更加紧密的在互相融合借鉴,共同发展。借鉴不是拿来主义,必须有所筛选,必须在继承和保留其原有的艺术特色的基础上,借鉴融合其特有的时代审美属性,这样才能在新时代的舞台上各显风采。

参考文献:

1. 谭元杰:《戏曲服装设计》文化艺术出版社,2000年版
2. 张琬麟:《原始宗教舞蹈与舞蹈服饰萌芽》,《解放军艺术学院学报》2003年第一期,
3. 蒋廷瑜:《东山铜鼓在铜鼓发展史中的地位》,中国社会科学出版社2005版
4. 谭元杰:《中国京剧服装图谱》,北京工艺美术出版社,1990年11月版

(责任编辑:王心)