

中國

京剧衣箱

刘月美 著

ZHONGGUO
JINGJUYIXIANG



上海辞书出版社

中國京剧衣箱
ZHONGGUOJINGJUYIXIANG



ISBN 7-5326-0948-0



9 787532 609482 >

定价：480 圆

刘月美 著

ZHONGGUOJINGJUYIXIANG

中国京剧

刘月美 著

上海辞书出版社

新华书店
PDG

图书在版编目(CIP)数据

中国京剧衣箱 / 刘月美著. — 上海: 上海辞书出版社, 2002.12

ISBN 7-5326-0948-0

I. 中... II. 刘... III. 京剧 — 服装(戏剧)— 中国 IV. J821.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 082607 号

绘 画 刘月美
责任编辑 费芝华
整体设计 姜 明
版面设计 明 婕 卢晓红
摄 影 谢新华
江小铎
钱映芬

中国京剧衣箱

上海辞书出版社出版、发行

(上海陕西北路 457 号 邮政编码 200040)

上海丽佳分色制版有限公司制版 深圳利丰雅高印刷有限公司印刷

开本 787 × 1092 1/8 印张 49 插页 4

2002 年 12 月第 1 版 2002 年 12 月第 1 次印刷

印数 1—3 000

ISBN 7-5326-0948-0/K · 131

定价: 480.00 元



今中國京劇衣箱也是一本描
繪京戲傳統服飾及其附屬
的畫冊。綉線、平片、玉、堪、簪
賞。

曹果



丙寅年末



作者简介

刘月美

高级舞美设计师。1942年生，浙江省余姚人。1964年毕业于上海京剧院舞台美术班，先后在上海京剧院、上海市戏曲学校、上海艺术研究所从事设计、教学和研究工作。现聘任上海戏剧学院戏曲舞蹈分院戏曲系容装教研室主任。

主要著述有《梅兰芳与古装》、《海派京剧的服饰和戏具》、《俞振飞的装扮艺术》；撰文编制学术像带《中国传统戏曲的装扮艺术》（中、英文版。1989年上海国际舞美艺术节展播）、《装扮艺术》；参加拍摄艺术资料像带《艺术大师周信芳》（1995年梅兰芳、周信芳诞辰一百周年纪念活动展播）；参加编著大型图书《中国历代服饰》、《中国服饰五千年》（英、法、德文版，获美国传艺杂志社二十五届设计年展CA84优异奖）、《越剧舞台美术》、《中国京剧》、《京剧文化词典》、《昆剧泰斗俞振飞》、《中国戏曲志·上海卷》、《中国戏曲音乐集成·上海卷》、《上海京剧志》；主编《海派京剧的服饰和戏具》展览（1989年全国南派京剧研讨会展示）、《中国传统戏曲的装扮艺术》系列展（1989年上海国际舞台美术艺术节展出）、《京剧艺术展示厅》（获1997年上海有线电视台戏曲园丁新苗奖励基金爱岗敬业奖）。



俞振飞

《中国京剧衣箱》的出版,是我们民族传统戏曲艺术建设中的一件很有意义的事情。因为,在这之前,关于京剧衣箱、京剧的行头和穿戴法,还从来没有一套完整的图文资料。

如果说,京剧艺术非常典型地体现了我国传统戏曲艺术独特的风格样式和表现手段,那么,我认为其重要特征之一就是富有一整套艺术程式。这一整套艺术程式,标志着戏曲艺术独特的审美价值。而这套程式,不仅表现在唱、念、做、打之中,也表现在服饰、化妆之中。有程式的服饰、化妆,是京剧舞台塑造人物形象所必不可少的手段,是演员完成表演创造的重要元素之一。了解和运用服装、化妆的艺术程式,应当被看作是从事京剧艺术创造的一门必修课程。然而,过去却只是靠从艺的人们口耳相传,从无一份较系统的具体记录。

这种局面,与京剧艺术应有的学术地位显然很不相称。现在此书弥补了这一空白,使这门学科具备了第一套完整的教材。

据我所知,在20世纪30年代,著名京剧学者齐如山先生曾准备以图文介绍京剧服饰,但他只印行了最简单的图表,那也难能可贵了。前不久,我看到台湾省出版的精装《国剧图谱》,保留了他的遗著,那是一个提纲挈领之作。而直到今天,《中国京剧衣箱》的作者才把齐如山先生提示的内容详尽地表现出来。

这部书依照传统的划分方法,逐箱、逐件地详细介绍了种种服饰,并以彩图、照片加以展示。此外,还列有一份穿戴提纲,并附有许多剧中人物造型照片。这样,就全面、系统、具体、准确地用文字、图谱把衣箱的内容介绍得清清楚楚了。对专业人员来说,实际的使用价值是很高的。

我热衷于推荐这部书,不仅仅因为它有实用价值,更是期望着广大读者能从而看重京剧服饰本身的艺术价值。我始终感觉京剧的服饰本身就是一门艺术。在我七十余年的演剧生活中,一直热爱这门艺术。我曾亲眼看见,在京剧史上有杰出贡献的艺术家杨小楼、梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、马连良、周信芳、金少山诸位大师,都非常重视舞台服饰。他们的每一种服饰几乎都是经过了精心的构思,从设计到制作,都是极为考究的,所以都自成一格,给观众留下了极为美好、深刻的印象。

在四大名旦、南麒北马各大流派的艺术成就中,各派服饰建设都是其中一个重要的、不可或缺的组成部分,都值得作专门研究,专题论述。在各路艺术家的启发下,尤其是在马连良先生的带动下,我也特别重视服饰的创制,积极参与服饰改革,设计了一些新样式,如小生的青褶子上绣花,就是我第一个设计出来运用到舞台上去的。我曾经希望对于各流派的服饰创新也给予总结。如今高兴地看到《中国京剧衣箱》作者在书中也初步做了这项工作,当介绍一种类型的服饰时,往往列举多种流派的不同风格样式,做得真是细致。

这部书还有一个特点,就是它图文并茂而又是以图带文的。本书作者绘制每一张图画的时候都很精心,除了真实地反映出每件服饰的面貌外,还尽可能使之富于艺术作品的美感。因此不从事戏曲服饰操作和研究的人员,也可以将它作为一部艺术画册来欣赏、品味。

本书作者刘月美女士是上海市戏曲学校的舞台美术工作者。她师承于著名的舞美专家幸熙先生,曾有二十余年设计和操作的实践经验,非常熟悉使用京剧衣箱的各项业务,又有相当好的绘画基础。近年来她应邀在上海艺术研究所参加《中国戏曲志·上海卷》舞美部分的编纂工作,同时进行较高层次的舞美艺术专题研究。她立意研著这部《中国京剧衣箱》,是经过了一个相当长时间的积累的。在成书的过程中,她多方面请教了京剧、昆剧艺术家和经验丰富的老箱馆们,得到了许多名家的支持和帮助。她的这项大工程,具有一定的开拓性,并且有相当的难度,需要很大的热情和毅力。所以,这部著作的成功问世,不仅是值得庆贺的,更是应当受到赞扬的。

一九八六年十二月

苏石凤

京剧是我国最大的戏曲剧种。在两百年的漫长岁月中,依靠一代代著名艺术家和无数京剧从业者的努力开拓并使她不断地繁荣发展,从大江南北到长城内外,遍地生根开花,喷芳吐艳。新中国成立之后,国际文化艺术交流日见频繁,京剧源源不断地走向国际舞台,深受各国人民的喜爱和赞赏,为我国赢得崇高的荣誉。

京剧以鲜明的民族风格,精湛的技艺,独特的艺术规范,使人赏心悦目,给人以美的享受。举世闻名的戏剧艺术大师斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特,都曾对京剧的艺术表现力和美学原则给以高度评价。京剧不愧是我国民族文化中一块光彩夺目的瑰宝,是炎黄子孙的骄傲。让京剧之花开得更加绚丽,也是所有炎黄子孙的共同心愿。

京剧的美,是规范化的、整体的美。在京剧发展过程中,逐步创造出一整套富有表现力的唱、念、做、打表演手段和十分严谨的程式化表演动作,同时,又创造出和她的艺术风格相适应的盔头服装、舞台砌末、脸谱造型和穿戴制度,构成京剧舞台美术不可分割的艺术整体。这些艺术来源于生活又不同于生活,她是经过提炼加工美化而成的艺术结晶。她的夸张性、装饰性和虚拟性与京剧表演艺术在美学思想上完全一致的,所以能够达到水乳交融的境地,从而构成一种美妙、和谐、统一的艺术整体,令人目醉神迷,显示出京剧艺术的无比魅力。

京剧向来采用“衣箱制”,以有限的服装,巧妙地表达几千年的历史故事和人物。按照角色行当、人物身份、剧情需要,在服装运用上制订了一定的穿戴制度和规矩。几百年来,经过一批批有革新精神的艺术家不断改革创新,使京剧服装从式样、质料、色彩到纹样等方面日益精致,丰富多采。总之,京剧衣箱犹如一个大宝库,它是前辈艺术家辛勤劳动的艺术结晶。许多后起的戏曲剧种,大多从京剧衣箱中得到借鉴、启发或者吸收营养。可惜的是,由于种种原因,京剧艺术中不可缺少的这一部分,一直没有得到系统的整理和研究。如今,本书的出版可以说是填补了这项空白。我认为此书的特点是全面、系统、准确、细致,不但有各类衣箱,而且有扮相谱、穿戴提纲;不但有图,而且有文字;不但有一般说明,而且有尺寸比例、衣料、工艺制作提示。因而具有较高的艺术价值、资料价值、学术价值和实用价值。所以,她对于从事京剧艺术的人,爱好和想了解京剧艺术的人,热爱戏曲的人,都会大有裨益。

月美师承已故著名舞台美术家幸熙先生学艺,长期从事京剧服装的设计和研究工作。五彩缤纷的京剧服装的花海把她迷住了,于是,她像一只勤劳的小蜜蜂,不知疲倦地来往于花丛中,默默无声地进行采花酿蜜,二十多年如一日。而今,图文并茂的艺术果实已呈现在人们的眼前。她的工作精神和辉煌成就,实在令我这个从事戏曲舞台美术工作多年的老一辈感到万分高兴,我多年渴望完成而没有完成的工作,她终于先我而完成了。长江后浪推前浪,后生可畏,这是一条千真万确的真理。

其次,月美的绘画技巧相当高超,如此精细的图样如果没有一定的绘画水平和坚韧不拔的毅力,那是不可能达到预定效果的。这里,她又像小小的蚂蚁在啃一块又大又硬的骨头,骨头再硬,毕竟还是被她啃下来了。因此,我愿意向小小的蜜蜂和蚂蚁学习,并把她的成果介绍给所有爱好京剧艺术的中外观众和读者。

一九八七年元旦

朱家潜

京剧服饰文献,关于画像资料我所见过年代最早的,是故宫博物院所藏两册绢本工笔设色的《戏曲人物画》,共一百幅。纵40.1厘米,横27.8厘米。原贮于寿康宫的紫檀大柜中,寿康宫在清代最后一位居住者是敬懿皇贵妃(同治的妃),在这座宫中收贮着很多明清传奇、曲谱,因为她到民国年间还在世,所以还有很多新小说、剧本、剪报以及许多京剧演员照片,看来这位贵妃是爱好戏曲的。

这两本画册的内容是四十四出戏,每出戏两幅,间或有一出戏占四至六幅的。只画剧中主要角色,每幅画一个角色。无作者名款和年月,每幅下角墨笔楷书剧中人名,二幅中有一幅写剧名。所画的剧目是:(第一册)善保庄、绝缨会、群英会、丁甲山、蜈蚣岭、镇潭州、芦花荡、打金枝、打登州、五雷阵、五台山、白良关、白水滩、哪吒闹海、西川图、双沙河、南阳关、骂曹、三岔口、下边亭、杀义、定军山;(第二册)比武招亲、扇坟、打花鼓、张家店、兴隆寺、四杰村、红鸾禧、太平桥、红梅山、余塘关、七星灯、雅观楼、高平关、琼林宴、庆顶珠、淮安府、四郎探母、锤换带、恶虎村、戏妻、辛安驿、虹霓关。

这两本画册的年代,从上述四十四出戏来看,都是北京徽班常演的戏,除少数昆腔外,都属于乱弹范围,是咸丰十年(1860)才大量入宫演唱的,在此以前乱弹戏在宫中只是极其偶然的出现。在此以后,同治年间也很少有乱弹,到光绪十几年以后乱弹戏才多起来。因此这两本画册,年代上限不会超过咸丰(1851—1861)。其下限,从画册中一幅《四郎探母》铁镜公主的“两把头”的梳法来看,还是清代中早期的样式。戏台上的旗装,在当年属于时装性质,是随着时代风尚变的。“两把头”发型到光绪中期以后逐渐加大,庚子年以后则变得又高又大,到清末,假发的“两把头”改为青缎子制成的“两把头”,这是旗人妇女发型在清代后期的演变。画册中铁镜公主的“两把头”还是中早期的形式。所以下限不会到光绪中期。从画的风格来看,是当时内务府如意馆画士们奉命画的。这与他们奉命画上驷院的骏马是同样性质。从宫中的眼光来看,乱弹戏是耳目一新的戏,所以命如意馆画这样的画册。

这两本画册的角色扮相,确实是地道的写实画,因为每个角色全身上下以及细部都非常明确真实,不是画家所能设想的,从故宫藏品中的一部分戏衣还可以对照出画册中所画人物的穿戴实物来。另外,我看过从前溥仪未出宫时流散出去、经梅兰芳先生收购的数十幅,也是乱弹戏,和故宫现存的两册一百幅,一望而知是同一手笔同样性质的画册。梅先生所购藏的这部分,还有一行小字,“穿戴脸儿俱照此样”。故宫所藏这两册除戏名人名以外无其他字样。我估计,“穿戴脸儿俱照此样”一行字是画册流散出去、到古玩商手里加上的一行字,目的是要加强这部画册的文献价值,要想说它不是仅仅供欣赏的画。可是实际上这个画册当时的目的就是供欣赏的,虽然是供欣赏的,而如意馆画士们向来对于奉命写实的画都是认真写实,与原物一般无二,所以确实是文献价值很高的,但它绝不是昇平署管箱人的手册。由于古玩商加上这行字,从齐如山先生始,都受这行字的影响,而认为是扮戏的手册。殊不知,管箱人和演员都没有必要用工笔设色绘画册来对照着扮戏,即便遇见一出戏不知如何扮,也有两个办法;一是向老先生请教,一是管箱人确实曾经有过用文字记载的手册,因为管箱人或演员都具备这样的能力,只要看见档册上开列的服饰名称就可以知道如何扮了。

故宫博物院旧藏昇平署档案中有《穿戴提纲》二册,封面上写着“穿戴提纲”、“廿五年吉日新立”,第一册封面上横列着“节令开场”、“弋腔”、“目莲大戏”。第二册封面上直书“昆腔杂戏”。第一册记载有从元旦到除夕的节令开场承应戏六十三出,另有承应大戏三十二出,弋腔戏五十九出,另有一全本《目莲记》。第二册记载有昆腔戏三百一十二出,以上每一出戏都详细记载着全部剧中人物的服饰和道具,是一份内容非常丰富而确切的戏曲服饰史料。昇平署的剧本,也有一部分附带角色从头上到脚下的服饰名称和道具名称。以上这些虽然都是弋腔和昆腔戏箱的记载,但清代叫做“乱弹”,到现在称为京戏的、这个剧种可以说是全部把弋腔和昆腔的戏箱继承下来,所以京戏的衣箱,是不能孤立研究的。齐如山先生的书是第一次系统地介绍京剧戏箱,但只是简明的介绍,不包括服饰随着时代的某些演变。而现在,月美的这部巨著则是系统明确,内容详细,叙述某些服饰的演变,角色流派的好尚以及南北某些做法上的特点等等,使读者明了戏箱的历史并得到丰富的知识,确实是一部有实用价值的书。

戏箱,经过弋腔、昆腔、乱弹长期使用,样式、花色逐渐有所演变,品种也有所增减,用料也有不同。从故宫博物院所藏二十余份箱和不成整份箱的,如明、清康熙、乾隆等早期精品来看,前后比较当然变化是很大的。仅以清代后期而论,同(治)

光(绪)年间,前后也有变化。例如前一个时期的靠旗只有一尺左右,而最晚一批靠旗则又接近民国时期通行的靠旗尺寸。也有的服饰多少年来变化较小,整个戏箱各种东西发展并不平衡,有的东西后来变得比以前好,有的东西变得不如以前,也有的东西曾经达到一个很好的样子,可是经过再改,反而改坏了。不必谈清代的情况,从我看戏七十年、演戏六十五年的生活中看到的和亲身经遇的变化,现在举例说明如下。

盔头箱中帅盔和台顶,这两种盔头放在帽架上,当然盔缨是正直朝上的,如果戴在头上,是和其他任何帽子一样,必然是偏后一些,于是盔缨很自然地而后形成时钟一两点钟的角度,而不是正十二点的角度。在明清两代肖像画中的甲冑将士的像,头上的盔缨角度都是如此。这样既很美观又有生活依据。可是近二十年来,戏箱中的帅盔和台顶的盔缨都改向前倾,并且缩短,极其难看。改的原因可能是怕这个高高的盔缨和四根靠旗有些矛盾。于是因噎废食,把盔缨缩短,又扭转向前倾来解决这个矛盾。这样的改法是不对的,实际没有必要改。我青年时演《麒麟阁·三档》还戴的是旧式台顶,盔缨顶在中间两根靠旗的空档中活动,一点矛盾也没有,万一不留意偶然盔缨顶拨在两根靠旗外的话,只需稍低一下头,盔缨立刻就恢复到中间的空档。如果演戏对于自己头上脚下的穿戴都不能驾驭的话,那么也可以说是一个不合格的演员。三十年后我又两次重演《麒麟阁·三档》,都戴新式的,极为难看。前两年我有一次演《卸甲封王》,预先关照管箱师傅能否找一个旧台顶,如果不能,我宁可改戴荷叶盔。因为新式的不仅盔缨向前很难看,而且两旁双翅加大抬高缀以黄穗,尤其难看。台顶如果不插盔缨,老式的又叫“耳不闻”或“侯帽”,两旁双翅下垂,略往上卷,素净大方。现在流行高大双翅加黄穗的这种,是金少山演《二进宫》时最先戴的,现在流行的都是这样。只有前两年看见谭元寿演《霸王别姬》的韩信,戴的还是老样的一种,看起来非常舒服,说明谭元寿的审美标准高,不随波逐流。

大额子、夫子盔、紫巾盔等等盔头,在民国十年左右,有一度流行一排一排的珠子或绒球增加上去,盔形加大增高。不过也并非每个演员都如此。当时杨小楼先生、余叔岩先生等等诸位的盔头都是保持最适度的样子,后来渐渐地这种加大增高的风气过去了。可最近又流行起来,1990年初我在吉祥戏院演《宁武关》,用的是北方昆曲剧院的箱,承北昆的美意每次提供我们的都是最新最讲究的东西,遗憾的是紫巾盔的额子太高大了,相比之下人的面孔反而小了。一个月后在北京市京昆协会主办的纪念徽班进京大会首场演出,我又演《宁武关》,是北京京剧院三团的箱,戴的是一个旧紫巾盔,觉得很适度。我认为盔头箱中,凡是头上戴的,都是生活中所戴的冠、盔、帽、巾等等原来式样的标准,后逐渐发展,有所夸张和加强装饰,这是必然的,也是必要的。但最重要的标准是适度感,譬如各种盔头有些珠子和绒球是必要的,如果珠子、绒球增加到看不出盔头的造型,分别不出究竟是荷叶盔还是王帽,是二郎叉子还是金踏镫,那就不好了。乌纱帽原来都是黑绸子糊的,后改做黑绒,并不太好。最近还有小生穿淡青褶子戴黑绒学士巾,更觉生硬俗气。相貂也只能是素黑的,不能用其他颜色,或加什么花活,戴的现成紫巾,无论如何也不如手打的紫巾好看。

《夜奔》的林冲戴倒缨是杨小楼先生创始的。本是一个毡笠的形式,前面卷沿。现在发展成帽口加一个额子,这在造型上是个矛盾,既毫无道理也很难看。平天冠(即冕)也加个额子,还有其他乱加额子,乱加珠子、帽口等等,俗语叫作“沙锅安把——佻勺”。

武戏八员将起霸,八个人的盔头各异,内有两戴翎子狐尾,这是老惯例。并不是一切老惯例都不能破,而是这样最好看。它的协调美,在于同一方面都扎靠戴头盔,不同的方面是靠色和盔形各异,又有勾脸、净(俊)脸、挂胡子的区别,而脸谱和胡子亦彼此不同。这样的组合再突出两个人,于是安排两个人戴翎子和狐尾。自从有某些剧团用八份翎子狐尾,于是争相效尤,我认为这不是一步高棋。

鹤童的扮相,本来是戴大蓬头,面牌红绒球,白缎箭衣,黑大带,红彩裤;鹿童,蓬头,绿箭衣,勾脸。近年来抛弃了蓬头和箭衣,改用类似儿童剧的小白兔和大灰狼的化装,在戏曲舞台上实在是不协调,其他戏中应该用蓬头的近年也多改为一种带后兜的巾子,没有仙气。其原因是头发价高而难买到,所以戏箱中蓬头将被淘汰。最近看到市场上假发套很流行,既然能做假发套,我想蓬头也同样可以不用真头发。我建议戏箱中不可废弃各式蓬头,除黑发的以外,其他色蓬头本来也不是头发,当然代用品更不成问题了。

梳头桌梳的髻,平时口语叫作“大头”,近年往平扁里发展,几乎看不出髻型。我觉得梳大头,近年太偏低,应该稍高一些。髻的造型也应显露出来,上端应该略微翘起一点,髻心稍凹一点。青衣角色应该恢复“包头莲”,这是青衣的特点,银钉少用,要两边对称,不要那种斜行排列的银钉,我觉得很贫气。

青衣、花旦、武旦头上各有应戴的首饰,口语称“头面”,点翠的当然最好,水钻的也可以。总之“头面”之外,有的角色要

插一点绒绢花。穿青褶子的不插以外,其他角色看人物类型可多可少,但多的也不应该插满头不露地。美人的标准,乌发如云,是很重要的一项,可近年来绝大多数旦角都是插花满头,根本看不见一点黑发,这个倾向的发展,应该降一降温。还有一个新发展,就是旦角头上中间插一支高大的珠凤,且不论剧中人是什么身份都是这样。有一次在吉祥戏院演戏,昆剧名旦沈世华女士演《思凡下山》,我在前面演一出《告雁》,我和沈女士同在一间化妆室,闲聊的时候,我向她建议,我说:“现在流行头上插一支大凤,不论什么人物,道姑、尼姑都不例外。你是个有影响的名演员,今天你带个头,别插大凤。”世华非常赞成这个意见,说:“我不用!”面部化妆完了,她下楼去穿戴。一会儿我下楼去,遇见她,她苦笑着说:“朱老师,不是我不听您的话,这支凤是钉在一起的,拿不下来,没办法。”

衣箱,前面曾提到清代的小靠旗,后来发展为大靠旗,当然比小靠旗威武好看。但是若仔细分析,就可以发现,从小到大的过程中,有一个时期最好,就是靠旗下端还露一点靠旗杆约两寸许。后来加大到不露杆,最后又加大,于是旗杆也不得不加粗。靠旗大,份量已经加重,旗杆加粗当然更重。这样就会出现左右两杆过于下垂,中间两杆过于直立,四根旗杆之间距离不均等,扎不出均匀抱身的扇面形。

箭衣的发展,是由肥而瘦,太肥固然会有人不喜欢,可是现在流行的箭衣太瘦,实在难看。箭衣宽绰可以在背后打一个很好看的腰褶。袖子肥一些加上小袖,肘部显着宽松,出现一些美观的衣纹。抬袖肥一些,勒上绦子,正合适,腰身多余的部分除已经打到背后腰褶,扎上大带,还留出一点宽松下垂,大方美观,所以箭衣还是宜肥不宜瘦。

近年还流行一种随着箭衣一起,同样色地绣花带,扣纽绊,不用扎。好像是一种制作的进步,其实这种带不起大带应有的效果,很难看,不宜推广。

彩裤,使用最多的是红和青(即黑色)两种。我曾见过有人演《恶虎村》,濮天雕穿大红有平金图案的彩裤,这种彩裤与濮天雕身穿绣花箭衣是相犯的,平金彩裤不仅这个角色不能用,穿蟒或扎靠的都不能用,这是多余的。

上下手,穿黄布袄,黑领,红布彩裤,黄布虎头帽;黑布袄、白领、黑虎头帽。非官兵则戴素罗帽。近三十年,上列布衣完全被淘汰,改成缎地绣花。《大闹天宫》的孙悟空和他手下的小猴同样打扮。这种发展不算好,舞台上的服饰,不是摆阔气夸豪富。也不是平均主义大家都是缎子绣花。首先应为角色身份设想,其次是舞台上一个人身上或一群人身上的服饰,都存在花和素、明和暗、强烈和柔和互相衬托的作用,丝织品和棉织品除表示身份外还有明暗的关系。

旦角的旗蟒,现在越来越瘦,腰身做出曲线,已经脱离蟒袍的本质,敞衣、蟒袍的尺寸,下摆和身长是有一定的比例的,违反做法,一定会难看的。这种衣服,做出腰身就失去了时代性。

以上是我想到的,举例说明一下。至于整个戏箱,《中国京剧衣箱》已叙述了它们的沿革发展。中青年演员、管箱的工作者、戏装制造工厂的设计者,可以在这部书中了解衣箱的发展过程,会发现曾经存在过的好东西,或者发现虽然使用若干年却没有变化等等。

戏箱以外,我想再占一点篇幅,谈谈舞台装置。现在戏院的装置,南北各大城市,没有一家戏院是为戏曲演出设计的。工程设计人员没有真正为戏曲设想的,包括演员在内的全体戏曲工作者也从没有人提出过意见,好像不存在问题。行之已久的、这种所谓镜框式的半圆台,演员从侧幕出场入场,都经过一段非表演区。以前戏曲演出在方台上,出门就是表演区,譬如扎靠起霸,出场亮住,随着迈步就左右亮靴底。现在演员常常是出门先走一段路,到了表演区中心再亮靴底,仔细分析就觉得有点可笑。还有的应该唱完末句就下场,却不能转身就下,还要走一段路。尤其是旦角上场下场都像跑圆场的速度,有时下场走一个S形的路线还未走到,的确有些难受。这个问题的改善,当然,不可能将现有戏院都改回方台,但可以把大幕安装在前面,宽度减少至相当于旧方台上下场门的部位,左右侧幕加宽延至大幕后面。这样改造后,演员出场就在表演区中心,离开表演区,立刻就进入后台。大幕和侧幕用深色觉得太沉暗,浅色反光太强烈刺目,应采用满幅锦纹,用浅紫色和灰色的暗花组成的锦纹,这样既不刺目,又不压盖剧中人。如现在各剧团都流行在大幕前悬挂一组图案,有的和剧情有些象征性联系,有的只是点缀一下大幕的空间,这两种装饰应该说所起的作用只是舞台上最强烈突出的使人注视的东西,它压盖着一切剧中人,凡是舞台上比剧中人突出的东西都不能用。我建议各剧团的舞美工作者考虑这个问题。



序

俞振飞
苏石凤
朱家潜

梳头桌.....1—38

一、旦行妆扮的材料.....	006
1. 硬头面.....	006
2. 软头面.....	008
二、旦角面部化妆.....	013
1. 旦角面部化妆材料.....	013
2. 旦角面部化妆工具.....	013
3. 旦角面部化妆(油彩妆)程序.....	013
三、旦角的发式.....	014
1. 传统大头.....	014
2. 旗装头.....	016
3. 古装头.....	018
4. 梳头工具.....	019
四、旦行的妆扮.....	020
1. 旦角的妆扮.....	021
2. 彩旦、丑婆的妆扮.....	029
3. 老旦的妆扮.....	031
五、绸子打头.....	033
六、旦行戴盔、冠、巾、帽.....	036

彩匣子.....39—58

一、彩匣子.....	041
1. 生、净、丑行勾脸颜料.....	041
2. 生、净、丑行勾脸用具.....	041
二、生行的妆扮.....	042
1. 老生的妆扮.....	042
2. 红生和小生的妆扮.....	045
3. 武生和娃娃生的妆扮.....	046
三、净行脸谱.....	050
1. 脸谱谱式.....	051
2. 脸谱谱色.....	053
3. 脸谱的勾法和程序.....	054
四、丑行脸谱.....	057
1. 脸谱谱式.....	057

2. 豆腐块脸勾脸程序.....	057
------------------	-----

盔箱.....59—84

一、盔头.....	061
1. 硬盔.....	061
2. 软巾.....	071
3. 饰物配件.....	076
二、髯口.....	078
三、假发.....	081
四、脸子、套头.....	082
1. 脸子.....	082
2. 套头.....	083

大衣箱.....85—142

一、富贵衣.....	087
二、蟒.....	088
1. 男蟒.....	088
2. 女蟒.....	098
三、官衣.....	103
1. 男官衣.....	103
2. 女官衣.....	106
四、帔.....	107
1. 男帔.....	107
2. 女帔.....	110
五、开氅.....	112
六、褶子.....	114
1. 男褶子.....	114
2. 女褶子.....	120
3. 圆领褶子.....	121
4. 老斗衣.....	123
七、专用衣.....	124
1. 官装.....	124
2. 太监衣.....	125
3. 龙套衣.....	125





4. 八卦衣	126
5. 鹤氅	127
6. 法衣	128
7. 袈裟	128
8. 僧袍	128
9. 罗汉衣	129
10. 八仙衣	129
八、清装	130
1. 旗蟒	130
2. 箭蟒	131
3. 补服	131
4. 龙褂	131
5. 旗袍	132
6. 袄、裤裙	133
7. 小紧身	134
九、古装	135
1. 男古装	135
2. 女古装	136
十、饰物配件	138

二衣箱 143—180

一、靠、铠、甲	145
1. 靠	145
2. 铠	156
3. 甲	156
二、箭衣、马褂	159
1. 箭衣	159
2. 马褂	168
三、短打衣	170
1. 打衣裤	170
2. 配套打衣裤	174
3. 女用打衣裤	177
四、饰物配件	178



三衣箱 181—192

一、内衣	183
二、男用靴鞋	184
三、女用靴鞋	185
四、附：跷	186

旗把箱 193—212

一、把子箱	195
1. 刀枪把子	195
2. 銮驾	203
二、旗包箱	204
1. 旗帜、台帐	204
2. 器具、什物	207
3. 司台	211

角色扮相 213—286

一、扮戏	214
二、穿戴规制	236
三、京剧行当与角色扮相	243
1. 生行扮相	247
2. 旦行扮相	257
3. 净行扮相	267
4. 丑行扮相	276
5. 副、杂、武、流行扮相	282

剧目 287—371

后记 372—373

梳
头
桌



韩玉娘 《生死恨》 梅兰芳(1894—1961)饰

“梳头桌”，一名“包头桌”、“容妆”。旧时京剧班社中传统名称。专门为旦角化妆用。主要放化妆用品，如胭脂、花粉、黑锅烟、化妆笔、粉扑、假发、簪钗、头面、通草花、绢花等。梳头桌有专人管理，管理人称“梳头桌师傅”。梳头桌师傅除负责管理梳头桌外，还要为旦角打片子、化妆、梳头等。

20世纪50年代前，梳头桌只备片子板十块，木梳两把，刨花缸两只。旦角化妆、包头物品全部私房（个人提供），角儿自带包头师傅一人。当时上海比较有名的梳头桌师傅有李鸿奎（徐品记衣箱出租号的箱头），主要为票友化妆、包头；顾宝森（双裕堂衣箱出租号梳头桌师傅），为梅兰芳梳头；蔡国栋（徐品记衣箱出租号梳头桌师傅），为黄桂秋扮戏。

20世纪50年代末，成立演出院团，组建舞美工场（队），“梳头桌”改称为“女化妆”。60年代演出京剧现代戏，成立化妆组。70年代恢复演出京剧传统戏，生、净、丑勾脸的化妆彩盒子由女化妆保管，化妆人员设专业技术等级。



上海天蟾京剧艺术中心·逸夫舞台后台化妆间