

## 研究论文

DOI: 10.63221/eaha.v1i02.59-68

### 亮点:

- 从戏曲的角度探究高马得《牡丹亭》戏画的创作风格，为高马得戏画相关研究作补充。
- 根据高马得的多个访谈、创作心得分析其《牡丹亭》戏画的创作精神。
- 从高马得戏画引申出对中国传统文化的传承和创新以及艺术跨媒介融合的创作趋势的思考。

### \*通讯作者邮箱:

2233178999@qq.com

**英文引用:** Chen Siyu, 2025. Bone Method in Ink and Brush, Blending with the Spiritual Essence of Drama — An Exploration of Gao Made's Artistic Style and Creative Spirit in The Peony Pavilion Opera Paintings. Evidence in East Asian Humanities and Arts, 1 (02), 59-68.

**中文引用:** 陈思宇, 2025. 探以笔墨之实骨, 融戏境之意神——探析高马得《牡丹亭》戏画风格和创作精神. 东亚人文艺术研究, 1 (02), 59-68.

### 稿件处理节点:

接收	2025年9月9日
修订	2025年9月23日
接受	2025年9月25日
发表	2025年9月29日

### 基金资助:

本研究未受到基金资助。

### 版权:

本作品原创内容可依据《知识共享署名4.0国际许可协议》条款使用。任何对本作品的后续分发须标明原作者及作品标题、期刊引用及 DOI 信息。

## 以笔墨之实骨，融戏境之意神

### ——探析高马得《牡丹亭》戏画风格和创作精神

陈思宇<sup>1,\*</sup>

<sup>1</sup> 安徽大学艺术学院, 合肥 230601

**摘要** 高马得是当代戏画大家，其戏画作品常描摹昆曲表演。《牡丹亭》戏画在其画作中占比较大，部分精品陈列在中国昆曲博物馆中。此前，高马得创作风格和精神指向的相关分析多侧重于美术学角度，若站在戏曲学角度并根据《牡丹亭》戏画着手探究，可揭示其创作的另一重面向。高马得的笔墨技巧融合了近现代漫画、西方速写和中国国画，戏画人物的骨骼因而呈现出定格、简化、赋雅的特征。他擅用整体式构图、对比式色彩和领悟式题跋传达戏画意境，其创作精神可概括为有情有意、游戏笔墨、戏梦人生。实质上，探究高马得《牡丹亭》戏画是在探讨中国传统文化的多维度传承与创新。

**关键词:** 高马得; 牡丹亭; 戏画; 风格; 精神

## Bone Method in Ink and Brush, Blending with the Spiritual Essence of Drama

### — An Exploration of Gao Made's Artistic Style and Creative Spirit in The Peony Pavilion Opera Paintings

Chen Siyu<sup>1,\*</sup>

<sup>1</sup> School of Art, Anhui University, Hefei 230601

**Abstract** Gao Made is a renowned master of opera painting in the contemporary era, whose works often depict performances of Kunqu Opera. His paintings inspired by The Peony Pavilion constitute a significant portion of his artistic creations, with some of his finest pieces exhibited at the China Kunqu Opera Museum. Previous analyses of Gao Made's creative style and spiritual orientation have primarily focused on the perspective of fine arts. However, examining his works through the lens of theatrical studies, particularly based on his The Peony Pavilion series, can reveal another dimension of his creativity. Gao Made's brushwork techniques integrate elements of modern cartoons, Western sketching, and traditional Chinese painting, resulting in theatrical figures characterized by frozen moments, simplified forms, and an infusion of elegance. He excels in using holistic composition, contrasting colors, and insightful inscriptions to convey the artistic conception of his theatrical paintings. His creative spirit can be summarized as emotional and meaningful expression, free and playful brushwork, and a dramatic and dreamlike philosophy of life. In essence, exploring Gao Made's opera paintings of The Peony Pavilion is a study into the multidimensional inheritance and innovation of traditional Chinese culture.

**Keywords:** Gao Made; The Peony Pavilion; opera painting; style; spirit

## 1. 引言

高马得是 20 世纪著名水墨人物戏曲画画家。他的戏画属于现代戏画，“与装饰画或工艺品性质的传统戏画不同，现代戏画是指以戏曲人物为题材，表达现代意识、思想、语境的现代绘画艺术。”<sup>[1]</sup>方成针对他的戏画创作提出了“马派”的概念，可见高马得戏画具有独特的创作风格和艺术价值。<sup>[2]</sup>根据潘玥《20 世纪戏画三家艺术风格研究——关良、马得、韩羽》的附录统计，<sup>[3]</sup>高马得已出版的《牡丹亭》戏画达到 34 幅，在其出版画作中占据了最高比重。其中涵盖了较著名的《惊梦》《寻梦》《离魂》《冥判》《拾画》等昆曲出目，并且大部分是单幅画作，较少长卷作品。此外，民间散落的高马得《牡丹亭》戏画也非常多。

20 世纪四十年代，高马得从事绘画时就将目光聚焦到了《牡丹亭》上。经过 30 多年的绘画探索，1980 年代后高马得创作风格已经成熟，已出版的《牡丹亭》戏画大部分集中在这一时期。由于高马得戏画由人物、背景、题跋和刻章这四个部分组成，本文选取其风格突出的戏画主要从“戏画人物的刻画”“戏画意境的营造”和“戏画精神的传递”三个方面论述。

## 2. 《牡丹亭》戏画人物的刻画

### 2.1. “程式化”定格

画家需要把握住戏曲片刻的瞬间而将瞬间变成永恒，这就像电影停止在某一个画面，即“定格”。抗战期间，高马得在贵阳担任《国民画报》的主编，开始漫画创作。漫画需要通过恰当的构图和细节引起读者的情感反应，高马得因此养成了观察细节的习惯。同时，20 世纪 40 年代，高马得受叶浅予的影响开始练习西方速写，并在五六十年代的新闻工作中磨练了舞台速写的技能。观察细节和快速记录客观对象的方式帮助高马得精准定格戏画所要表达的内容。

戏曲的程式化特征是帮助高马得更快捕捉人物细节的重要方法。高马得在《我画速写》中指出：“画戏先要弄懂戏曲表演程式和各种角色行当的特征。……这种规范化又不止限于表演身段，且与剧本形式、角色行当、音乐唱腔、化妆服装等相关。”<sup>[4]</sup>不同行当的步法、手势、眼神等都蕴含特定的含义。这些凝练而富有象征意义的艺术语言，有效地推动演员快速进入角色既定的框架中。对于画

家来说，这些艺术语言是创作过程中快速把握人物神态、动作与戏剧性张力的重要凭借。

正因如此，从《牡丹亭》戏画来看，定格瞬间的主要参照依据在于程式化的戏曲表演动作。其中有较多水袖的程式化动作：如图 2，水袖遮挡面部表示害羞；如图 14，搭肩袖多用作人物观望或表达内心感受；如图 10，抱肩袖常用作表现人物痛苦，如今的青春版《牡丹亭》（图 11）还能找到与此相契合的表演画面。此外，程式化还体现在戏画的其他方面。如图 12，杜丽娘和春香执扇的亮相场面必定遵照旦在上贴在下站立的站位，旦用摺扇、贴用团扇。杜丽娘的脸颊上方到眼部常被抹两块粉红，两缕前发至腿部，穿长裙；春香则穿袄，腰部系汗巾。如图 5、图 9，柳、杜定情时的站位必定一前一后且水袖交缠。可见高马得《牡丹亭》戏画中的动作、服饰、妆扮等皆依照昆曲，凸显角色行当和性格特征。

### 2.2. “个性化”简化

在高马得的《牡丹亭》戏画中，个性特征的适当突出与绘画用笔的简单凝练是巧妙融合在一起的。漫画与速写都注重线条的简洁凝练，也都要求画家直接而准确地把握客观对象的特征，以便观者在画作中能够快速辨认出描绘对象。这既是高马得必须抓住参照对象个性特征的创作需求，又是高马得的《牡丹亭》戏画呈现出一定写实性的原因。戏曲人物的个性化特征汲取了漫画的“夸张”手法，并由速写的线条感得到进一步提炼与放大，从而实现了对真实戏曲表演场景的艺术升华与再创造。

如何让个性突出、用笔简洁的创作特点更好地应用于戏画创作？高马得借鉴了中国国画中文人画花卉的笔墨手法。“我觉得扬州画派的花卉小品，笔墨简约概括，用来画戏很适合，便根据速写画成水墨画……画花卉的枝叶，三笔两抹，风致毕出……”<sup>[5]</sup>“没骨小生，一笔是袖，二笔是衣袍，是从画叶子的画法移植过来的”。<sup>[6]</sup>《惊梦》（图 2）中，生角用笔少用墨多，主要通过衣袍的一笔表现谦谦君子的形象。《拾画》（图 3）中，杜丽娘的身形先用墨作主要描摹，而后用浅绿色一笔带过衣着，笔法虽简，却生动地勾勒出一位亭亭玉立的少女形象。

当然，高马得戏画的个性突出、用笔简洁亦是吸收了深植于中国戏曲基因之中的“简化”思想。传统戏曲舞台摒弃了繁复的写实布景，仅以一桌两椅

的极简配置，通过不同的摆列与运用，便能灵活地象征厅堂、公堂、书房乃至山岭楼阁等万千场景。演员在空灵的舞台上绕场数周，便示意人物已跨越千山万水，完成时空流转。这种“以虚代实”“以少胜多”的表现方式极大依赖于观众想象的参与和补充，深刻体现了东方美学中“以简驭繁”的哲学智慧。高马得戏画中的省略并非简单的省略，而是一种提炼本质、写意传神的审美形态。

### 2.3. “生命化”赋雅

高马得的戏画是讲求雅致的，他先从绘画笔法中赋予人物雅致。汪曾祺曾评价高马得《牡丹亭》人物“只用单线构成，线如游丝，随风宛转，略敷淡粉，稍染腮红，使人有梦境之感。”<sup>[7]</sup>从《寻梦》（图13）一画来看，杜丽娘的衣袖用线较粗，裙体部分线条细致，具有自然垂感。线条交叉错落，用笔潇洒，既表现了衣饰飘逸，又体现人物身形修长，具有灵动温婉之美。人物迎风站立的生动感跃然纸上，故事感从画中生发出来，画的生命力便依托故事感而形成。

生命力的塑造更在于高马得对人物动态神韵的把握和描摹。人物对视和羞涩避开的神态、人物视线所望的方向仅依靠短线清晰地表达出来。如《拾画》（图3），柳梦梅看向画中的杜丽娘，但是杜丽娘害羞地微微低头、侧脸示人。高马得又擅用水袖的遮挡打造画面之外想象的空间。如《惊梦》（图2）中，“舞台上柳梦梅手拿柳枝单独上台，我将这一形象用在他与杜丽娘梦中见面作揖之时，比较雅；双方的面部表情都略去，只露杜丽娘的一线眉毛，表现她羞、疑，又有知遇之感，万般感受都在这一线之中。”<sup>[8]</sup>所以高马得戏画有着一种超脱于戏曲舞台的生命力，雅致在于戏画呈现的礼节、在于情感的克制。

高马得创作出既有生命力又有典雅之美的《牡丹亭》戏画，其核心在于他对杜丽娘的深刻思考和理解。“只有抓住了戏核，理解了人物的思想感情，我的戏曲人物画才能在形象上来一番在创造，才能感人。”<sup>[8]</sup>高马得认为戏有“戏核”，这是戏的靈魂，也是人物的精神。在汤显祖笔下，杜丽娘是温柔端庄、知书达理的千金小姐，也是反对封建礼教、追求自由爱情的勇士，她身上凝聚了剧作家关于“至情”的美好理想。因此，高马得常画杜丽娘。“游园”“惊梦”“寻梦”是他画的最多的主

题，展现了杜丽娘个人爱情觉醒的过程，展现了杜丽娘逐渐挣脱封建礼教的束缚、呼唤人性的解放。

## 3. 《牡丹亭》戏画意境的营构

### 3.1. “整体式”构图

高马得在《赤条条来去无牵挂》中自述<sup>[9]</sup>，他开始创作时，戏画的表现形式是学习戏曲舞台的。因而，他早期的戏画中只有人物，人物的空间站位即显示人物的情感关系。但是后期，他又尝试突破这种模式，开始添加背景。这时，他吸收了中国传统美学中“情景交融”的艺术追求，注重构图的整体性。

一方面，他注重画面整体的和谐与呼应。在单幅作品中，高马得大部分运用了斜对角线构图和中心构图的模式，能够有效引导观者的视线。例如图1中，柳梦梅在左下角的位置拉着右侧上方一点的杜丽娘，而梅树的枝干从右上角横出，画面自然而然呈现前后纵深感。同时，红梅占据了整个画面的一半，画面丰富饱满，烘托出暧昧的气息。而在长卷构图中，高马得往往采用散点式构图，即散点透视的技法。在空间表现中通过多角度的观照来呈现一个物体或场景的不同侧面。这种技法打破传统单点透视法的约束，创造出更加复杂和富有层次的空间感，如图5。“它的好处是可以把一出戏的主要情节连串起来，统一在一个场景里，有头有尾，有戏看。”<sup>[10]</sup>高马得还善用包裹的态势形成画面的整体。如图8，梅树横贯在杜、柳二人之间，背景中的假山依稀能辨其形状，但四周渲染的墨色以极为写意的形式将两人裹在画面中，迷离而富有意味。

另一方面，高马得注重画中各个元素色彩的安排，使它们相得益彰，和谐统一。如《牡丹亭·寻梦（三）》（图15）里杜丽娘身着青衣，头上戴的珠翠也是青色。而这里的梅花不同于一般的梅花以粉红色点缀，却是运用了衣着、珠翠相同的青色。这样的操作让这幅画产生独特的意境，不同于粉梅，青色梅花和杂乱的墨色树枝共同表现出杜丽娘寻梦时找不到柳梦梅踪迹的孤寂落寞之感，耐人寻味。《牡丹亭·离魂》（图16）杜丽娘脸部的粉红也不同于以往，降低了粉色调的饱和度，并且更偏向于衣服上的橙黄色调。而在长卷中，高马得会借助颜色、景物或题跋勾连起不同的场景，如图5、图6。

### 3.2. “对比式”色彩

空间可以生发意境，色彩的运用也是高马得《牡丹亭》戏画作品中生发意境的重要手段。

高马得常用人物衣服之间的颜色对比突出人物个性。高马得《牡丹亭》戏画的柳梦梅基本以一身黑的形象出现。而杜丽娘与柳梦梅一同出现时衣着往往呈亮色。如图1，虽然两个人物占据画面的比例差不多，但是杜丽娘衣服的大片豆绿色更容易吸引到观者。而《惊梦（长卷）》（图5）中，柳梦梅的衣服呈浅蓝色，代表书生之气；杜丽娘的衣服为浅粉色，代表娇羞之气，颜色在每个场景中相互呼应、交织，体现才子与佳人的浪漫爱情。同时，描绘杜丽娘和春香游园的画（图12）用粉色表现杜丽娘的娴淑温婉，体现她长期禁锢闺阁后遇见春光被打动的情态。而用绿色和黄色这种明亮跳脱的颜色来画春香，是因为她个性活泼，是杜丽娘踏出封建礼教第一步的引导者。

衣着物品与环境渲染时所用颜色之间的对比常用以强调情绪。一是在留白较多的画面中，高马得利用对比色呈现杜丽娘的情绪表达。如《牡丹亭·写真》（图7）中，杜丽娘的衣着和桌子的颜色都是灰色调，唯有桌子上的净瓶是醒目的蓝色调。此时杜丽娘知道自己命不久矣，遂画下自己的真容以便传世，但她在作画时经常想到那日梦中遇见柳梦梅的场景。戏画刻意突出净瓶是因为瓶里插着柳枝，而杜丽娘的视线聚焦在柳枝，说明杜丽娘对柳梦梅思念浓郁。高马得抓住了这一个戏点，并把点睛之笔熔炼于小小净瓶之上的一抹蓝色，可谓“言有尽，意无穷”。二是墨色渲染较多的戏画常用于表达情绪、意境。如两幅以“游园”为主题的画作（图17和图18），都借助浅紫色、浅绿色、浅粉色等多个颜色进行画面的渲染，塑造了后花园花团锦簇的场面。但两者又各有不同。图17中，春香的衣着颜色已经和背景融为一体，而杜丽娘的衣服是浓艳的红色，与周围格格不入。高马得故意让杜丽娘以背示人，引发想象，让人们根据春香的神情对杜丽娘的情绪做出合理的猜测。图18中杜丽娘的衣服又是浓绿色，衣着颜色虽与背景有差别，却是一种融入的情形，表现她在后花园游玩时沉浸且开怀的状态。

### 3.3. “领悟式”题跋

高马得画作中的题跋不光写有画家的姓名、创作时间，更多的还有昆曲的曲词。这些文字既是意趣的一笔，也是整个戏画思想的传达、情绪的渲染之处。

其一，高马得所题之字有《牡丹亭》极尽传唱之词<sup>[1]</sup>，他将同一曲词题写在不同场景里。名句本就因其“曲达文意”而感染众人。“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣，良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院”这句广泛流传的唱词，被高马得用于多幅《游园》戏画的创作中表现杜丽娘的伤春之情，如图12和图18。而图19中只写到“赏心乐事谁家院”，画中杜丽娘用水袖将表情隐藏起来，藏露之间仿佛是给观者设下了根据题跋猜测人物情绪的谜题。“则为你如花美眷，似水流年”常出现在高马得以《惊梦》为名的戏画中，表现生旦一见倾心，如图2、图8。而图1中柳梦梅拉扯杜丽娘袖子再配上此文，似有催促之意。“这般花草草由人恋，生生死死随人愿，便酸酸楚楚无人怨”常用于《寻梦》的戏画中，表达了杜丽娘对花草等美好事物的向往，强调她对命运自主的追求。图10借助抱肩袖的表演，呈现杜丽娘兀自感叹和自我怜爱，暗藏对封建制度和礼教的控诉。

其二，针对同一出目，高马得会选取不同的曲词来传达戏画的意旨，助人理解。该情况多体现在《寻梦》一折。图13“谁家少俊不是前生爱眷，又素乏平生半面，则道来生出现，乍便今生梦见，生就个书生，恰恰生生抱咱去眠”表达杜丽娘的期待，娇羞又大胆。图14“花似人心好处牵”用花牵绊人的曲词暗指人性之欲推动着杜丽娘来到花园寻找梦境。这个“牵”与《惊梦》时柳梦梅牵杜丽娘的场景相关联，梦中被牵与渴望被牵的对比更突出其反抗意志。图15“叶儿青，偏迸着苦仁儿里撒圆”又体现出杜丽娘追寻不得梦境的苦恼。

其三，同一场景的不同题跋表明了画家个人的审美偏好，能窥得创作者当时的心境。在《拾画》一折中，图3是1980年创作的，题跋为“不是天仙是地仙”，柳梦梅将手延伸至画框之外，杜丽娘侧首低头。该画侧重展现柳梦梅见到画中杜丽娘后被她美貌所吸引的情态。而在1983年创作的图4，题跋为“生和死，孤寒命，有情人叫不出情人应”，柳梦梅手上拿了折扇，杜丽娘正面示人、眼含娇羞。该画侧重表现杜丽娘死时的孤寂落寞、杜丽娘和柳梦梅的阴阳两隔、以及两位有情人只能通过“写真”相连结的凄苦感。

## 4. 《牡丹亭》戏画精神的传递

### 4.1. 有情有意

“有情有意”是高马得作画的准则。这份情意源于他对戏曲与日俱增的热爱。他小时候在天津长大，当时天津流行曲艺，每个人都能哼唱两句。在这种氛围的熏陶下，他对戏曲也产生了浓厚的兴趣，直到后续的绘画过程中，逐渐发展成为痴迷的地步。这种痴迷促进他主动学习更多戏曲知识。他常常与戏曲表演家互相交流，同各行各业的戏曲爱好者探讨戏曲作品。他对戏曲程式动作的认识、对戏曲舞台剧本的研究、对唱词的反复琢磨细品，是他不断武装自己的过程。他乐此不疲。正是因为深厚的戏曲知识储备，他才能够合理且恰当地把握住“戏核”的部分，通过独特的笔墨技巧表现出戏曲舞台上生动的瞬间。

高马得戏画中的情和意并非刻意雕琢，多是他随心而发、自然流露的。“在我脑子里，经常折腾一些戏的片断，一段情意，几片色彩，或是揪心的那一阵，或是一想起来，便要笑的一段逗乐。折腾来折腾去，酝酿成熟了，便急不可耐地走到画案前，随手一挥便成了画”。<sup>[5]</sup>正是某些戏曲片段所带来的深刻感受激发了他对戏画的艺术思考。陈传席认为这些艺术思考“包括他本人的情操、性格、趣味、修养。他面出的乃是他胸中的人物，故活，形由感生。”<sup>[12]</sup>高马得的戏画创作源于个人的情感体验，他在作画时又倾注了情，所以高马得的戏画才能把握住戏曲的思想主题和人物的思想情感，他所表达的正是自身从戏曲中学习和提炼出来的意旨精华。

由此可见，高马得的戏画创作过程中，情感起到统摄的作用。正如汤显祖的“凡文以意为宗”<sup>[13]</sup>，高马得根据自己的思想情感来确立作品的“意”。

## 4.2. 游戏笔墨

高马得的笔法虽然简单却意趣盎然，深具文人意趣的“游戏笔墨”态度。这得益于他将漫画、速写和国画的技法融合在一起的创作尝试，不拘法度因而构建出独特的艺术语言。墨色的浓淡干湿和笔触的疾徐转折让画面既得水墨氤氲的韵味，又显灵动之趣。其笔下的人物往往略去繁饰，以简逸潇洒甚至稚拙的墨线勾勒身形神态，于天真烂漫中缓缓透出情感力量。黄苗子认为高马得的戏画是有童心的，“天真或童心，在艺术上是一种‘求之不得’的境界——就是说，这种境界不是做出来的，而是自然地‘流露’出来的”。<sup>[12]</sup>在新奇且具有跨界意义的创作尝试中，高马得无意间摆脱了中国戏画的传统束缚，达到自然童真的绘画境地。

高马得的创作戏画的过程始终洋溢着游戏笔墨般的自由与欢愉。从添加了背景的单幅《牡丹亭》戏画中可以看出，梅花多以彩墨滴点而成，十分随意；梅枝按照整体的布局观感创作戏画，肆意横斜；水袖翻飞的样式有粗描也有细描，形态各异。而在长卷画作中，高马得既描绘了戏曲的故事情节，又使画面带有诗意般的氛围感，杜丽娘游园伤心、遇柳欢喜、梦破心悲的跌宕起伏借助梅花的随意点染连缀起来。

高马得曾谈起他创作戏画的心得：“做人要老实，搞艺术要追求灵气。画漫画，更要‘调皮捣蛋’才好。”<sup>[14]</sup>他把灵气和调皮放在一起，说明他作画时自由无羁、乐趣充盈的心境。调皮并非草率胡闹，而是游戏笔墨，不恪守陈规，讲求在多样化的尝试和突破中出现新意。

## 4.3. 戏梦人生

叶浅予曾评价高马得的戏画是“看了戏，把舞台表演的那套东西打碎，再按照自己的审美印象和情绪，重新表现出来”<sup>[15]</sup>，言外之意则是高马得的戏画中倾注了很多他个人的东西。对于高马得来说，戏画是戏曲舞台所构筑的梦境，可以言说戏曲人物的人生。他在戏画中增加了许多想象性场面，如《游园》借多样化色彩描绘百花盛放，《惊梦》借氤氲墨色渲染梦境氛围，《寻梦》借落英缤纷言说少女凄凉。这些想象的填补契合戏曲本身的情境与内核。高马得藉此将舞台上的情绪暗流转化为画作上的情感连结，最终抒发的既是戏中人情亦是画家之意。

对于高马得来说，戏画还是贯穿他生活与人生的纽带。他声称：“我画就是照实画，舞台什么样，我就画什么样，说‘源于生活，高于生活’，我这里面高于生活的地方很少。舞台的生活变成自己的趣味表演的场所，表演自己。”<sup>[16]</sup>他的新闻工作要求是观看昆曲表演并形成新闻画报，所以戏画创作连结了他几十年间重复性地观看、揣摩、深化印象、画于纸上的过程。正是通过这样日复一日的实践，高马得在舞台真实与个人笔墨之间建立起独特的语言体系，也使戏画成为记录其艺术生命与职业轨迹的重要载体。

戏画中盖的印章“人生看舞台”（如图10）也表现了他在现实人生和戏曲故事间游走观察的心态。这种跨越性视角使他能够跳出戏曲文本本身，回归现实人生的立场，进而灵活选取最切切的绘画语

言，以传达戏画的内在精神。正如范迪安对高马得的评价：“入戏之深和出戏之神正是这位戏曲人物名家艺术创作的典型特征。”<sup>[17]</sup>

## 5. 结论

高马得运用独特的笔墨手法勾勒戏画的“骨血”——人物形象，又借助构图、色彩和题跋实现戏画意境和精神的传达。他的绘画赋予了昆曲这门传统艺术新的呈现方式，帮助现代观众更好地理解 and 感受昆曲的美学精神。

综合而言，高马得戏画的创作过程是中国传统文化被不断回顾和被不断赋予意义的过程。戏曲文本在传达意义。戏曲舞台表演是建立在回顾戏曲文本意义的基础之上进而传达新的意义。而戏曲画更是建立在回顾舞台和文本的内涵之上，进而融入了画家的理解、表现方式来传达意义。对观者和研究者来说，观看绘画的过程也是意义不断赋予和不断回顾的过程。

置身于“艺术改革与创新”的时代中，某一艺术门类可以在融合其他艺术的基础上发展成新的样貌，像戏画一样，用更为生动通俗的方式，实现中国传统文化的有效传播。当然，这种跨媒介融合的艺术创作趋势，不仅可能深刻改变艺术的内涵与形态，甚至有望推动艺术范式的变革与转型，因此还需要用更长远和更深入的眼光去看待这一切。

## 附录



图1 高马得的《如花美眷 似水流年》（来源：齐鲁晚报-齐鲁壹点·高马得戏曲人物作品欣赏[EB/OL]. (2023-07-18) [2025-09-20]. [https://m.sohu.com/a/701377406\\_121218495/](https://m.sohu.com/a/701377406_121218495/)）



图2：高马得的《牡丹亭·惊梦（二）》（来源：周京新. 江苏省国画院名家系列：第4辑·高马得卷[M]. 南京：江苏文艺出版社, 2017:25.）



图3 高马得的《牡丹亭·拾画》（来源：高马得. 姹紫嫣红：马得昆曲戏画集[M]. 南京：江苏凤凰美术出版社, 2014:72.）



图4 高马得的《牡丹亭·拾画叫画》（来源：周京新. 江苏省国画院名家系列：第4辑·高马得卷[M]. 南京：江苏文艺出版社, 2017:23.）



图5 高马得的《游园惊梦（长卷）》（来源：艺海文化美术馆）



图6 高马得的《牡丹亭（长卷）》（来源：郑培凯. 高马得戏曲人物画[M]. 香港: 香港城市大学中国文化中心. 2007.



图7 高马得的《牡丹亭·写真》（来源：周京新. 江苏省国画院名家系列：第4辑·高马得卷[M]. 南京：江苏文艺出版社. 2017:22.）



图9 高马得的《牡丹亭·惊梦（一）》（来源：周京新. 江苏省国画院名家系列：第4辑·高马得卷[M]. 南京：江苏文艺出版社. 2017:24.）



图8 高马得的《如花美眷 似水流年》（来源：中国昆曲博物馆）



图 10 高马得的《牡丹亭·寻梦（四）》（来源：周京新. 江苏省国画院名家系列：第 4 辑·高马得卷[M]. 南京：江苏文艺出版社. 2017:17.）



图 13 高马得的《牡丹亭·寻梦（五）》（来源：周京新. 江苏省国画院名家系列：第 4 辑·高马得卷[M]. 南京：江苏文艺出版社. 2017:18.）



图 11 青春版《牡丹亭》昆曲（来源：青春版牡丹亭：百场纪念版本[EB/OL]. (2022-08-11) [2025-09-20]. <https://www.bilibili.com/video/BV1KW4y1Y7ZA>)



图 12 高马得的《惊梦》（来源：高马得绘；黄冠编. 水墨·粉墨：看马得戏画 听众家评说[M]. 南京：江苏美术出版社, 2008:109.）



图 14 高马得的《牡丹亭·寻梦（二）》（来源：许宏泉. 醉眼优孟——说戏画戏[M]. 北京：中国人民大学出版社, 2006.）



图 15 高马得的《牡丹亭·寻梦 (三)》(来源:周京新.江苏省国画院名家系列:第 4 辑·高马得卷[M].南京:江苏文艺出版社,2017:16.)



图 16 高马得的《牡丹亭·离魂》(来源:周京新.江苏省国画院名家系列:第 4 辑·高马得卷[M].南京:江苏文艺出版社,2017:26.)



图 17 高马得的《游园》(来源:中国昆曲博物馆)



图 18 高马得的《牡丹亭·游园 (一)》(来源:周京新.江苏省国画院名家系列:第 4 辑·高马得卷[M].南京:江苏文艺出版社,2017:19.)

### 参考文献

- [1] 王凤娟. 现代戏曲人物画的类型与传播特征研究[J]. 中华文化论坛, 2022(02): 66-75+156-157.
- [2] 方成. 马派的画[M]//周京新. 江苏省国画院名家系列:第 4 辑·高马得卷. 南京:江苏文艺出版社, 2017:62.
- [3] 潘玥. 20 世纪戏画三家艺术风格研究——关良、马得、韩羽[D]. 东南大学, 2022. DOI:10.27014/d.cnki.gdnau.2022.003705.
- [4] 高马得. 我画速写[M]//周京新. 江苏省国画院名家系列:第 4 辑·高马得卷. 南京:江苏文艺出版社, 2017:141.
- [5] 高马得. 画戏之乐[M]//周京新. 江苏省国画院名家系列:第 4 辑·高马得卷. 南京:江苏文艺出版社, 2017:116, 116.
- [6] 高马得. 我画戏画[M]//周京新. 江苏省国画院名家系列:第 4 辑·高马得卷. 南京:江苏文艺出版社, 2017:139.
- [7] 汪曾祺. 好人平安[M]//周京新. 江苏省国画院名家系列:第 4 辑·高马得卷. 南京:江苏文艺出版社, 2017:82.

- [8] 何倩. 访戏画名家高马得先生[M]//周京新. 江苏省国画院名家系列:第4辑·高马得卷. 南京:江苏文艺出版社, 2017:54, 55.
- [9] 高马得. 赤条条来去无牵挂[M]//周京新. 江苏省国画院名家系列:第4辑·高马得卷. 南京:江苏文艺出版社, 2017:138.
- [10] 高马得. 《洛神》引我学山水[M]//周京新. 江苏省国画院名家系列:第4辑·高马得卷. 南京:江苏文艺出版社, 2017:118.
- [11] 汤显祖著; [清]陈同, 谈则, 钱宜合评; 李保民点校. 牡丹亭[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2023:1.
- [12] 高马得绘; 黄冠编. 水墨·粉墨:看马得戏画 听众家评说[M]. 南京:江苏美术出版社, 2008:98, 2.
- [13] 黄天骥. 汤显祖的文学思想——意、趣、神、色[J]. 中山大学学报. 社会科学, 1963 (Z1):73-83.
- [14] 鲍世远. 老实做人调皮画: 戏画名家马得印象[J]. 上海戏剧, 2006 (11):33.
- [15] 高信. 马得戏画掠影[J]. 当代戏剧, 1987, (06):50-51. DOI:CNKI:SUN:DDXJ. 0. 1987-06-014.
- [16] 张公者. 纸上舞台——马得访谈[J]. 中国书画, 2006 (11):52-61. DOI:CNKI:SUN:SHUH. 0. 2006-11-005.
- [17] 姚亚兰. 戏曲《牡丹亭》国画人物表现研究与运用[D]. 苏州科技大学, 2021. DOI:10.27748/d.cnki.gszkj.2021.000392.