

中国戏曲

Zhong Guo Xi Qu

徐潜 主编 张克 崔博华 副主编

余音绕梁的中华戏曲与音乐

Yu Yin Rao Liang De Zhong Hua Xi Qu Yu Yin Yue



吉林出版集团 吉林文史出版社

中国戏



徐潜／主编

张克／崔博华／副主编

刘蕊／苏延东／编著



吉林出版集团—吉林文史出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国戏曲 / 徐潜主编. — 长春: 吉林文史出版社,
2013.4

ISBN 978-7-5472-1546-3

I. ①中… II. ①徐… III. ①戏曲—中国—青年
读物 ②戏曲—中国—少年读物 IV. ①J82-49

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 068651 号

书 名 中国戏曲

主 编 徐 潜

副 主 编 张 克 崔博华

责任编辑 崔博华

装帧设计 DAS 工作室

出版发行 吉林出版集团 吉林文史出版社

地 址 长春市人民大街 4646 号 邮编: 130021

网 址 www.jlws.com.cn

印 刷 三河市同力印刷装订厂

开 本 720mm×1000mm 1/16

印 张 13

字 数 250 千

版 次 2014 年 2 月第 1 版 2014 年 2 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5472-1546-3

定 价 26.00 元

序 言

民族的复兴离不开文化的繁荣，文化的繁荣离不开对既有文化传统的继承和普及。该书就是基于对中国文化传统的继承和普及而策划的。我们想通过这套图书把具有悠久历史和灿烂辉煌的中国文化展示出来，让具有初中以上文化水平的读者能够全面深入地了解中国的历史和文化，为我们今天振兴民族文化，创新当代文明树立自信心和责任感。

其实，中国文化与世界其他各民族的文化一样，都是一个庞大而复杂的“综合体”，是一种长期积淀的文明结晶。就像手心和手背一样，我们今天想要的和不想要的都交融在一起。我们想通过这套书，把那些文化中的闪光点凸现出来，为今天的社会主义精神文明建设提供有价值的营养。做好对传统文化的扬弃是每一个发展中的民族首先要正视的一个课题，我们希望这套文库能在这方面有所作为。

在这套以知识点为话题的图书中，我们力争做到图文并茂，介绍全面，语言通俗，雅俗共赏。让它可读、可赏、可藏、可赠。吉林文史出版社做书的准则是“使人崇高，使人聪明”，这也是我们做这套书所遵循的。做得不足之处，也请读者批评指正。

编 者

2014年2月

目 录



一、京 剧	/ 1
二、黄梅戏	/ 45
三、昆 曲	/ 81
四、评 剧	/ 115
五、越 剧	/ 155

京剧

京剧是中国的“国粹”，至今已有 200 多年的历史了，是当今中国最大的戏曲剧种。京剧是一种综合性的舞台表演艺术，它集唱、念、做、打为一体，通过程式化的表演手段叙演故事、刻画人物，表达“喜、怒、哀、乐”等思想感情。角色分为生、旦、净、丑四大行当，人物有忠奸、美丑、善恶之分。其剧目之丰富、表演艺术家之众、剧团之多、观众之广、影响之深，均为全国戏曲之冠。2006 年 5 月 20 日，京剧经国务院批准被列入第一批国家级非物质文化遗产名录。



一、京剧的形成与发展

京剧是中国的“国粹”，已有 200 多年的历史了，是当今中国最大戏曲剧种。京剧是一种综合性的舞台表演艺术，它集唱、念、做、打为一体，通过程式化的表演手段叙演故事，刻画人物，表达“喜、怒、哀、乐等思想感情。角色分为生、旦、净、丑四大行当，人物有忠奸、美丑、善恶之分，其剧目之丰富、表演艺术家之众、剧团之多、影响之深，均为全国戏曲之冠。2006 年 5 月 20 日，京剧经国务院批准列入第一批国家级非物质文化遗产名录。

京剧的主体在中国文化整体中更偏于民间文化或说底层文化，即使它因清朝帝后及八旗王公青睐有加而迅速繁荣，也不足以改变其美学上的这一特质。当然，正因其基于民间趣味，使得京剧从清末直到整个 20 世纪获得了此前所有民间艺术从未有过的地位，它也从艺术本体的层面，最大限度地扩展了民间文化与美学的影响，提升了民间趣味在中国文化传统中的地位。

（一）徽秦合流。清初，京城戏曲舞台上盛行昆曲与京腔（弋阳腔）。乾隆中叶后，昆曲渐渐衰落，京腔兴盛逐渐取代昆曲一统京城舞台的局面。乾隆四十五年（1780 年）秦腔艺人魏长生由川进京。魏氏搭双庆班演出秦腔《滚楼》《背娃进府》等剧，魏长生扮相俊美、嗓音甜润、唱腔委婉、做工细腻，一出《滚楼》即轰动京城，双庆班也因此被誉为“京都第一”。自此，京腔开始衰微，京腔六大名班之大成班、王府班、余庆班、裕庆班、萃庆班、保和班也无人过问，纷纷搭入秦腔班谋生。乾隆五十年（1785 年），清廷以魏长生的表演有伤风化为名，明令禁止秦腔在京城演出，将魏长生逐出京城。



乾隆五十五年（1790 年），继三庆徽班落脚京城后（班地址位于韩家台胡同内），又有四喜、启秀、霓翠、春台、和春、三和、嵩祝、金钰、大景和等班，亦在大栅栏落脚演出。其中以三庆、四喜、和春、春台四家名声最盛，故有“四大徽班”之称。“春台班”的进京时间应先于乾隆末年，该班进京时间早于“四喜”和“和



春”，“春台班”位于百顺胡同。“四喜班”于嘉庆初来京，徽戏、昆曲兼演、尤以昆曲为著，故有“新排一曲桃花扇，到处哄传四喜班”之语，该班位于陕西巷内。“和春班”于嘉庆八年（1804年）于李铁拐斜街组建，该班以武戏见长，道光十三年（1853年）解散。“四大徽班”的演出剧目、表演风格各有其长，故时有“三庆的轴子，四喜的曲子，和春的把子，春台的孩子”



之誉。“四大徽班”除演唱徽调外，昆腔、吹腔、四平调、梆子腔亦用，可谓诸腔并奏。在表演艺术上广征博采，吸取诸家剧种之长，融于徽戏之中，兼之演出阵容齐整，上演的剧目丰富，颇受京城观众欢迎。自魏长生被迫离京后，秦腔由此不振，秦腔艺人为了生计，纷纷搭入徽班，形成了徽、秦两腔融合的局面。在徽、秦合流过程中，徽班广泛取纳秦腔的演唱、表演之精华和大量的剧本移植，为徽戏艺术的进一步发展创造了有利的条件。

（二）徽汉合流。汉剧流行于湖北，其声腔中的二黄、西皮与徽戏有着血缘关系。徽、汉二剧在进京前已有着广泛的艺术交融。继乾隆末年汉剧名家米应先进京后，道光初年（1821年），先后又有著名汉剧老生李六、王洪贵、余三胜、小生龙德云等入京，分别搭入徽班春台、和春班演唱。米应先以擅唱关羽戏著称，三庆班主程长庚的红净戏，皆由米应先所授。李六以《醉写吓蛮书》《扫雪》见长；王洪贵则以《让成都》《击鼓骂曹》而享名；小生龙德云擅演《辕门射戟》《黄鹤楼》等剧；余三胜嗓音醇厚、唱腔优美、文武兼备，以演《定军山》《四郎探母》《当铜卖马》《碰碑》等老生剧目著称。汉剧演员搭入徽班后，使徽戏的唱腔板式日趋丰富完善，唱法、念白更具北京地区语音特点，而易于京人接受。道光二十五年（1845年）各大名班，均为老生担任领班。徽、汉合流后，促成了湖北的西皮调与安徽的二黄调再次交流。徽、秦、汉的合流，为京剧的诞生奠定了基础。

（三）道光二十年至咸丰十年（1840—1860年）间，经徽戏、秦腔、汉调的合流，并借鉴吸收昆曲、京腔之长而形成了京剧。其标志之一：曲调板式完备丰富，超越了徽、秦、汉三剧中的任何一种。唱腔由板腔体和曲牌体混合组成。声腔主要以二黄、西皮为主。之二：行当大体完备。之三：形成了一批京剧剧目。之四：程长庚、余三胜、张二奎为京剧形成初期的代表，时称“老生



三杰”“三鼎甲”，即：“状元”张二奎、“榜眼”程长庚、“探花”余三胜。他们在演唱及表演风格上各具特色，在创造京剧的主要腔调西皮、二黄上和京剧戏曲形式上以及具有北京语言特点的说白、字音上，作出了卓越贡献。第一代京剧演员中，尚有老生卢胜奎、薛印轩、张汝林、王九龄等；小生龙德云、徐小香；旦胡喜禄、罗巧福、梅巧玲；丑杨鸣玉、刘赶三；老旦郝兰田、谭志道；净朱大麻子，任花脸等，他们对丰富各个行当的声腔及表演艺术均有独特创造。后任“四喜班”班主的梅巧玲，勇于突破青衣、花旦的严格分工旧规，为旦角的演唱艺术开辟了一条新路。

《同光名伶十三绝》是京剧史上的一幅名伶彩色剧装写真画，由晚清民间画师沈蓉圃绘制。他参照了清代中叶画师贺世魁所绘《京腔十三绝》戏曲人物画的形式，挑选了清同治、光绪年间（1860—1890年）京剧舞台上享有盛名的十三位演员（程长庚、卢胜奎、张胜奎、杨月楼、谭鑫培、徐小香、梅巧玲、时小福、余紫云、朱莲芬、郝兰田、刘赶三、杨鸣玉），用工笔重彩把他们扮演的剧中人物描绘出来，显示了作者的深厚功力。此画于民国三十二年（1943年），由进化社朱复昌在书肆收购，经缩小影印问世，并附编《同光名伶十三绝传》一册。

（四）1883—1918年，京剧由形成期步入成熟期，代表人物为时称“老生后三杰”的谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙。其中谭鑫培继承程长庚、余三胜、张二奎各家艺术之长，又经创造发展，将京剧艺术推进到新的成熟境界。谭在艺术实践中广征博采，从昆曲、梆子、大鼓及京剧青衣、花脸、老旦各行中借鉴，融于演唱之中，创造出独具演唱艺术风格的“谭派”，形成了“无腔不学谭”的局面。20世纪20年代后的余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良等，均在宗“谭派”的基础上发展为各自不同的艺术流派。汪桂芬艺宗程长庚，演唱雄劲沉郁、悲壮激昂、腔调朴实无华，有“虎啸龙吟”的评道，他因“仿程可以乱真”，故

有“长庚再世”之誉。孙菊仙，18岁时中武秀才，善唱京剧，常入票房演唱，36岁后投师程长庚，他嗓音宏亮，高低自如，念白不拘于湖广音和中州韵，多用京音、京字，听来亲切自然，表演大方逼真，接近生活。“老生后三杰”师承各有侧重，艺术风格各异，全面权衡，谭鑫培的艺术造诣及对京剧发展的影响，远远超过汪、孙。光绪年间，谭鑫培被称之为“伶界大王”，在剧界的地位，如当年的程长庚。咸丰十年（1861年）京剧开始进入宫





廷演出。当年五月初六起至月末，分由三庆班、四喜班、双奎班及外班（京剧班）演出。光绪九年（1883年），慈禧五旬寿日，挑选张淇林、杨隆寿、鲍福山、彩福禄、严福喜等十八人入宫当差，不仅演唱，而且还当京剧教习，向太监们传授技艺。自此，清宫掌管演出事务的机构“升平署”，每年均选著名艺人进宫当差，截

止宣统三年（1911年），计有谭鑫培、杨月楼、孙菊仙、陈德霖、王楞仙、杨小楼、余玉琴、朱文英、王瑶卿、龚云甫、穆凤山、钱金福等生、旦、净、丑的名家一百五十余人入宫。由于慈禧嗜好京剧，加之京剧名家频繁在宫中献艺，声势日强。同时，位于大栅栏地区的广德楼、三庆园、庆乐园、中和园、文明园等戏园，日日有京剧演出，形成了京剧一统天下的局面。京剧成熟期，除“老生后三杰”外，生行尚有许荫棠、贾洪林；武生俞菊笙、杨隆寿；净行何佳山、黄润甫、金秀山、裘桂仙、刘永春等；小生王楞仙、德珪如、陆华云；旦行陈德霖、田桂凤、王瑶卿、朱文英；丑行王长林、张黑、罗百岁、萧长华、郭春山。这一时期旦角的掘起，形成了旦角与生角并驾齐驱之势。武生俞菊笙，成为武生自立门户挑梁的第一人，他被后人称为“武生鼻祖”。上述名家，在继承中有创新发展，演唱技艺日臻成熟，将京剧推向新的高度。

（五）1917年以来，京剧优秀演员大量涌现，呈现出流派纷呈的繁盛局面，并逐渐由成熟期发展到鼎盛期，这一时期的代表人物有杨小楼、梅兰芳、余叔岩。由于文人崇尚的雅文化传统在20世纪初遭遇灭顶之灾，从而使得京剧达到了它的全盛时期。

1927年，北京《顺天时报》举办京剧旦角名伶评选。结果梅兰芳以演《太真外传》，尚小云以演《摩登伽女》，程砚秋以演《红拂传》，荀慧生以演《丹青引》，荣获“四大名旦”。“四大名旦”的脱颖而出是京剧走向鼎盛的重要标志。他们创造出各具特色的艺术风格，形成了梅兰芳的端庄典雅，尚小云的俏丽刚健，程砚秋的深沉委婉，荀慧生的娇昵柔媚。“四大流派”开创了京剧舞台上以旦角为主的格局。武生杨小楼在继俞菊笙、杨月楼之后，将京剧武生表演艺术发展到新高度，被誉为“国剧宗师”“武生泰斗”。老生中的余叔岩、高庆奎、言菊朋、马连良，20世纪20年代时被称“四大须生”。同期的时慧宝、王凤卿、贯大元等也是生行中的优秀人才。20世纪30年代末，余、言、高先后退出舞台，马连良与谭富英、奚啸伯、杨宝森合称“四大须生”。女须生孟小冬

具有较高艺术造诣，颇有乃师余叔岩的艺术风范。

1936 年秋，北京大、中学校爱好京剧者及广大观众给各报写信，倡议进行京剧童伶选举。时富连成社社长叶龙章与北平《立言报》社长金达志商妥，由该报发表通告，专门接待各界投票，逐日在报上发表投票数字，并约请“韵石社”几人来报社监督。规定投票日期为半月，到期查点票数。中华戏曲学校和富连成社负责人及《实报》《实事白话报》《北京晚报》《戏剧报》亦派人当场查验票数。选举结果表明：富连成社李世芳得票约万张，当选为“童伶主席”。生部冠军为王金璐，亚军为叶世长；旦角冠军为毛世来，亚军为宋德珠；净角冠军为裘世戎，亚军为赵德钰；丑角冠军为詹世甫，亚军为殷金振。选举结束后，于虎坊桥富连成社举行庆祝大会，并于当晚在鲜鱼口内华乐戏院举行加冕典礼，由李世芳、袁世海演出了《霸王别姬》。

童伶选举结束后，仍由《立言报》主持，选出李世芳、张君秋、毛世来、宋德珠为“四小名旦”，“四小名旦”联袂于长安、新新两家戏院演出了《白蛇传》和《四五花洞》，以示祝贺。

流派纷呈，人才济济是京剧鼎盛期的又一标志。这一时期除杨派（小楼），梅派（兰芳），尚派（小云），程派（砚秋），荀派（慧生）外，旦角中还有筱派（翠花）及宋派（德珠）、张派（君秋）；老生行中的余派（叔岩）、高派（庆奎）、言派（菊朋）、马派（连良）、奚派（啸伯）、杨派（宝森）、新谭派（富英）；净行中的金派（少山）、侯派（喜瑞）、郝派（寿臣）以及 20 世纪 50 年代后产生的裘派（盛戎）；小生行中的姜派（妙香）、叶派（盛兰）；老旦行中的龚派（云甫）、李派（多奎）；丑行中的叶派（盛章）等。同期尚有众多京剧表演艺术家，如生行中的王凤卿、时慧宝、王又宸、李洪春、谭小培、李万春、李少春、高盛麟等；旦行中的阎岚秋、徐碧云、朱琴心、赵桐珊、雪艳琴、新艳秋、章遏云、金少梅、碧云霞、琴雪芳、王玉蓉、言慧珠、童芷苓、梁小鸾、吴素秋、赵燕侠、杜近芳等；小生中的金仲仁、茹富兰、程继先等；丑行中的郭春山、慈瑞泉、马富禄、张春华等。





二、京剧的脸谱艺术

中国京剧脸谱艺术是广大戏曲爱好者非常喜爱的艺术门类，在国内外流传的范围相当广泛，已被大家公认为是中华民族传统文化的标识。京剧脸谱是具有民族特色的一种特殊的化妆方法。由于每个历史人物或某一种类型的人物都有一种大概的谱式，就像唱歌、奏乐都要按照乐谱一样，所以称为“脸谱”。



脸谱来源于舞台，但大家在某些大型建筑物，商品的包装，瓷器上以及人们穿的衣服上都能看到风格迥异的脸谱形象，这远远超出了舞台应用的范围，足见脸谱艺术在人们心目中所占据的地位，说明脸谱具有很强的生命力。许多国际友人、国内的有识之士出于对中国戏曲脸谱的好奇与喜爱，都在探索脸谱的奥秘。

（一）一般看到的脸谱大致可以归纳为两大类：

一类是工艺美术性脸谱。这类脸谱是作者根据自己的思维想象，在石膏材质的脸形上，用绘画、编织、刺绣等手法制作出形态各异、色彩图案变化多样的脸谱制品，这类脸谱具有一定的观赏价值。

另一类是舞台实用脸谱。这类脸谱是根据剧情和剧中人物的需要，在演员脸上用夸张的手法勾画出不同颜色、不同图案和纹样的脸谱。

（二）关于舞台脸谱的起源有几种说法：

一种是源于我国南北朝时期的北齐，兴盛于唐代的歌舞戏，也叫大面或代面，是为了歌颂兰陵王的战功和美德而做的男子独舞，说的是兰陵王高长恭，勇猛善战、貌若妇人，每次出战均戴凶猛假面，屡屡得胜。人们为了歌颂兰陵王创造了男子独舞，于是也戴面具。

另一种起源说法认为勾画脸谱是用来塑造人物的性格特点、相貌特征、身份地位，实现丰富的舞台色彩，美化舞台效果，用于舞台演出时的化妆造型艺术。舞台脸谱是人们头脑中理念与观感的和谐统一。

（三）脸谱的主要特点有以下三个：

美与丑的矛盾统一；与角色的性格关系密切；其图案是程式化的。

脸谱对于不同的行当，情况不一。“生”“旦”面部化妆简单，略施脂粉——叫“俊扮”“素面”“洁面”。而“净行”与“丑行”面部绘画比较复杂，特别是“净”，都是重施油彩、图案复杂，因此也称为“花脸”。戏曲中的脸谱，主要是指净的面部绘画。

（四）相关脸谱的介绍：

红色脸——象征忠义、耿直、有血性，如：“三国戏”里的关羽，《斩经堂》里的吴汉等。

黑色脸——或表现性格严肃、不苟言笑，如：“包公戏”里的包拯；或象征威武有力、粗鲁豪爽，如：“三国戏”里的张飞，“水游戏”里的李逵，“杨排风”中的焦赞等。

白色脸——表现奸诈多疑的性格，如：“三国戏”里的曹操，《打严嵩》中的严嵩等。

蓝色脸——脸谱中蓝色与绿色的寓意相近，都是黑色的延伸，表示性格刚强的人物，表现其性格刚直、桀骜不驯，如：《上天台》中的马武，《连环套》里的窦尔墩等（蓝花三块瓦脸）。

净角紫色脸——紫色介于黑红两色之间，刚正威严的人物或忠义厚道的人物常用紫色脸，表现肃穆、稳重、富有正义感，如：《二进宫》中的徐延昭，《鱼肠剑》中的专诸，《武科场》中的常遇春，《大保国》中的徐延昭。有些人物在小说或者





民间口头文学中描述为紫脸膛，因而使用紫色脸，如《恶虎村》中的濮天雕，《招贤镇》中的费德功，《战长沙》中的魏延。有的人物用紫色脸是为了与同台的其他角色区别，如《百寿图》中的北斗星是相对于老生的南斗星，显得威武，而《柴桑口》中的庞统用紫色脸膛是为了表示其相貌丑陋。



绿色脸——一般寓意为勇猛暴躁，与黑色脸有相近之用意，有些占山为王的草寇类人物使用绿色脸。如《白水滩》中的青面虎，《庆顶珠》中的倪荣，《失子惊疯》中的金眼豹，《响马传》中的程咬金等。

黄色脸——黄色脸寓意人物骁勇剽悍或凶暴残忍。一般表现性格猛烈，如《南阳天》中的廉颇，《车轮战》中的宇文成都，《洞庭湖》中的杨么。表示人物凶暴残忍性格的如《鱼肠剑》中的姬僚，《战宛城》中的典韦等。

褐色和粉红色脸——粉红色脸一般象征年迈的红脸人物，如《取洛阳》中的苏献，《盘河战》中的袁绍，《四杰村》中的花振芳等。

净角金银色脸——金银两色在神怪脸谱中应用较为广泛，显示神仙的面现金光，鬼怪的青面獠牙，如《安天会》《无底洞》《蟠桃会》中的杨戬（二郎神），《红梅山》中的金钱豹，《攻潼关》中的金吒勾金色脸，《攻潼关》中的木吒勾银色脸。有的将官为表示英勇无敌也用金色脸，用来助增脸谱的威仪，如《挑滑车》中的金兀术，《四平山》中的李元霸。说到神怪脸谱，这里应该强调说明，前辈著名演员都反对把神怪脸谱勾画得稀奇古怪或阴森恐怖，不赞成把蛇蝎蜈蚣真实地画在脸上，更反对把骷髅等阴森形状画在脸谱里，他们认为这不但有损于舞台美的艺术原则，也使人看了胆战心惊，有害于舞台表演，是一种浅显的、艺术造诣不高的作法，虽然是神怪脸谱，但也应该与人面相近。

净角瓦灰色脸和赭色脸——瓦灰色与蓝色在脸谱应用中意义相近，瓦灰色脸如《芦花河》中的乌里黑，赭色与紫色的意义相近，如《彩楼配》中的月下老人，《铁笼山》中的迷当。

净角淡青色脸——淡青色介于蓝绿色之间的用意，如《卧牛山》《单刀会》中的周仓勾淡青色脑门，周仓在《青石山》中用金色脑门，表示其死后成神。

其他：表示阴阳中的阴，多用于鬼魂，肤色较黑或面貌丑陋的角色。

(五) 京剧脸谱的分类：

脸谱最初的作用，只是夸大剧中角色的五官部位和面部的纹理，用夸张的手法表现剧中人物的性格、心理和生理上的特征，以此来为整个戏剧的情节服务，可是发展到后来，脸谱由简到繁、由粗到细、由表及里、由浅到深，逐渐发展成为一种具有民族特色的、以人的面部为表现手段的图案艺术了。京剧脸谱根据描绘和着色方式，分为：揉、勾、抹、破四种基本类型。

揉脸：凝重威武，以整色为主，通过加重五官纹理加以实现，是十分古老的脸谱形式。

勾脸：色彩绚丽、图案丰富、复杂美丽、五彩缤纷，有的还贴金敷银，华丽无比。

抹脸：以浅色为多，涂粉于面，不以真面目示人，突出坏人奸诈的性格。

破脸：即不对称脸，左右不一，形容面貌丑陋或意比反面角色。

根据脸谱的图案排列，又把脸谱分为以下四种：

整脸：为最原始的脸谱形式，即利用双眉把脸分为额和面两个部分的脸谱。

三块瓦脸：在整脸的基础上再利用口鼻把面部分为左右的脸谱。

花三块瓦脸：把三块瓦脸的分界边缘艺术化，加上各式图案的脸谱。

碎脸：三块瓦脸的变种，其分界边缘花形极大，破坏了原有的轮廓。

京剧脸谱是一种写意和夸张的艺术，常以蝙蝠、燕翼、蝶翅等为图案勾眉眼面颊，结合夸张的鼻窝、嘴窝来刻画面部表情。开朗乐观的脸谱总是舒眉展



眼，悲伤或暴戾的脸谱多是曲眉合目。勾画时用“鱼尾纹”的高低曲直来反映年龄，用“法令纹”的上下开合来表现气质，用“印堂纹”的不同图案象征人物性格。包拯黑额头有一白月牙，表示清正廉洁。孟良额头有一红葫芦，示意此人爱好喝酒。闻仲、杨戬画有三眼，来源于古典传说。巨灵、煞神、金钱豹有多张脸，突出其神鬼妖特色。杨七郎额头有一繁体“虎”字，以显示其勇猛无敌。赵匡胤的



龙眉表示为真龙天子。雷公脸谱中有一雷电纹。姜维额头画有阴阳图，表示神机妙算。夏侯惇眼眶受过箭伤，故画上红点表示。窦尔墩、典韦等人的脸谱上有其最擅长的兵器图案。王延章头画蛤蟆，以表示他是水兽转世。赵公明面画金钱，表示自己是财神爷。北斗星君画七星图于额上。



脸谱的作用，除表示性格外，还可暗示角色的各种情况，如项羽的双眼画成“哭相”，暗示他悲剧性的结局，包公皱眉暗示他苦思操心，孙悟空猴形脸暗示他本是猴子。另一作用是“距离化”，拉开戏与观众的心理距离。脸上的图画使观众分辨不清演员的本来面目，并且与生活中的真实人物相貌很不一样，像戴着假面具，这使得观众不容易“入戏”，避免产生幻觉，而是专心于审美和欣赏。另外，“大花脸”与“俊扮”同时上场，形成鲜明对比，更突出了生、旦的俊美之相和净丑的怪诞之容。同时，脸谱的浓重、鲜明的油彩和多样的图案，再配上净行“吼叫式”的粗犷声腔，形成了强烈的艺术刺激，使观众兴奋并宣泄了情绪。

脸谱不是绝对固定的，由于上演的剧目、角色的年龄、演员的脸形不同而略有差别。除此之外，演员画脸谱演出时，还有一个原则，即同时在场的诸角色，其脸谱特别是基调色彩不能“犯重”，如《长坂坡》中曹营八将同时上场，除张辽不勾脸外，其余七人须一人一色，不能相同。用不同的颜色搭配以求美观，同时要让远距离的观众不致混淆角色。“净”行的脸谱最为丰富复杂。楚霸王的京剧脸谱被称为“无双脸”，为楚霸王专用。相传楚霸王是个美男子，但因他杀人无数、性情凶暴，因而被画成花脸；又因他是个悲剧人物，双眼处画两大块向下斜掉的黑影，明显是副哭丧脸。项羽的脸谱底色为白色，这种色调表示奸诈、残忍。在人们的印象里，项羽是血性男儿，尤其在《霸王别姬》中，充分表现了他对虞姬深厚的感情，令人难忘。

中国传统戏曲的脸谱，是演员面部化妆的一种程式。一般应用于净、丑两个行当，其中各种人物大都有自己特定的谱式和色彩，借以突出人物的性格特征，具有“寓褒贬、别善恶”的艺术功能，使观众能目视外表，窥其心胸。因而，脸谱被誉为角色“心灵的画面”。

脸谱的演变和发展，不是某个人凭空臆造的产物，而是戏曲艺术家们在长

期的艺术实践中，对生活现象的观察、体验、综合，以及对剧中角色的不断分析、判断，作出评价后逐步形成的一整套完整的艺术手法。

中国戏曲理论家翁偶虹曾撰文说：“中国戏曲脸谱，胚胎于上古的图腾，滥觞于春秋的雩祭，孳乳为汉唐的代面，发展为宋元的涂面，形成为明清的脸谱。在戏曲形成之后，脸谱与面具仍然交替使用。最明显的贵州的‘地戏’，江西、安徽的‘傩戏’，西藏的‘藏戏’，无论生旦净丑，都戴面具，每剧多至百余，少者亦须数十。‘南昆’里的神仙鬼怪，一般均戴面具，并不勾画脸谱。京剧是具有全国性的大剧种，大量发展脸谱，可是加官、财神、魁星、土地、雷公，仍戴面具。从脸谱、面具的混合使用与脸谱谱式的由简至繁，可以看出中国戏曲累递发展的轨迹。”

京剧脸谱与京剧表演艺术一样，是和演员一起出现在舞台上的活的艺术。京剧在中国戏曲史上虽只有二百余年的历史，但与其他戏曲相比，它发展快，流传广，深受人民群众的喜爱，有着广泛的群众基础。因此，京剧脸谱在中国戏曲脸谱中具有特殊的地位。

