

新開

地成面具

前言	安順地戲和它的面具藝術	001
壹	古代面具	
一、	明代遺存《三下河東》面具	066
二、	狗場屯下街《三國演義》面具	070
三、	大山哨《封神演義》面具	076
四、	貓營《三國演義》面具	080
五、	雞場《大反山東》面具	084
六、	狗場屯上街《薛丁山征西》面具	086
七、	馬硯《二下偏關》面具	092
八、	花溪大寨《三下河東》面具	100
九、	么鋪《隋唐演義》面具	102
十、	零散的清代面具	104
十一、	清代民間藝人齊二的作品	110
十二、	清代民間藝人胡金廷、胡開清的作品	120
十三、	清代民間藝人胡志廂的作品	126

	十四、清末民間藝人羅建章的作品	128
	十五、清末民間藝人吳顯清、吳少懷的作品	130
貳	現代面具	
	十六、周官屯派	140
	十七、西屯齊二派	174
	十八、雙堡羅姓派	184
	十九、下苑吳氏派	194
	二十、黃炳榮派	207
	二十一、自學雕刻的民間藝人	230
叁	與安順地戲共存的其它貴州儺戲面具	
	二十二、儺壇戲面具	242
	二十三、撮屯己面具	258
肆	安順地戲演出場面	262
後記		280

酒肉朋友

真面目

J528.3
S335

作·者·簡·介



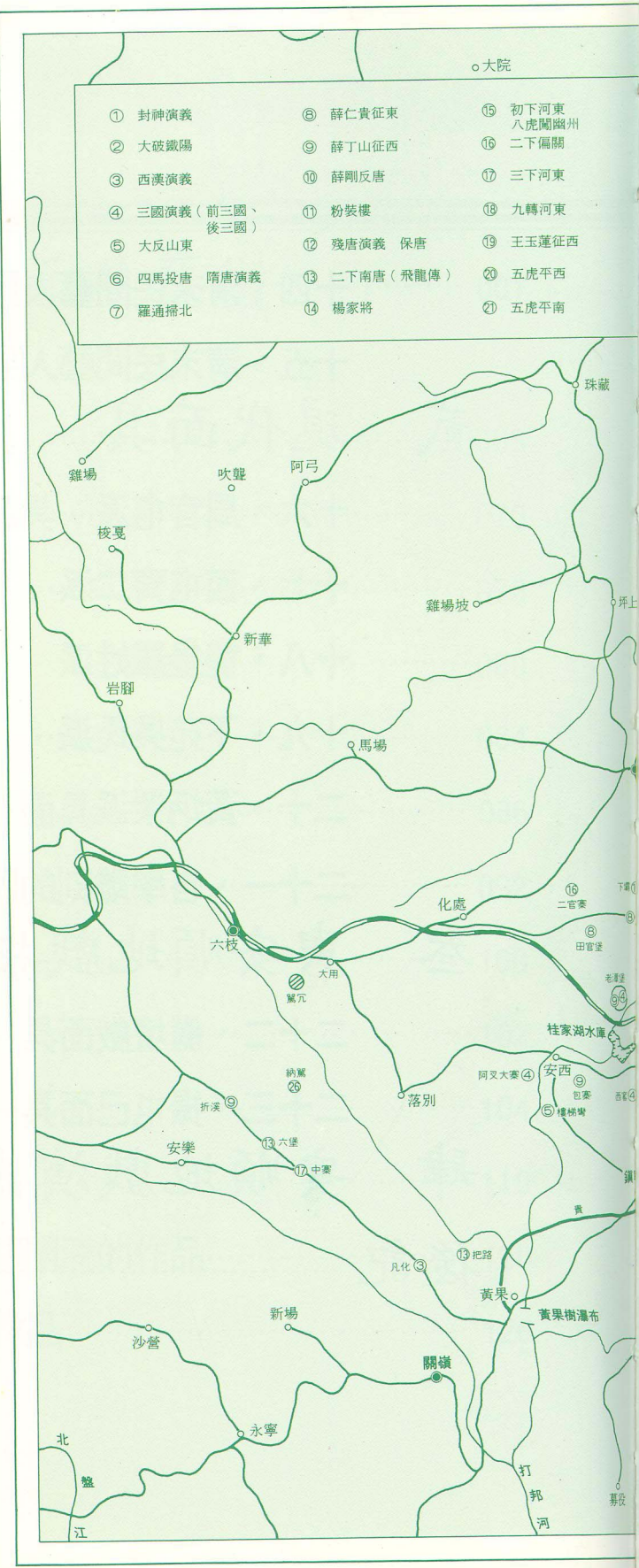
沈福馨，1948年2月生於貴州安順，1969年畢業於貴州大學歷史系，地戲專家、山水畫家。曾出版《安順地戲》、《貴州安順地戲面具》和《沈福馨山水畫選》，合編有《世界面具藝術》（外國部分）和《安順地戲論文集》等書。現為中國傩戲學研究會理事，中國美術家協會貴州分會會員，貴州省文聯理論研究室副主任、副研究員。

3

前言	安順地戲和它的面具藝術	001
壹	古代面具	
一、	明代遺存《三下河東》面具	066
二、	狗場屯下街《三國演義》面具	070
三、	大山哨《封神演義》面具	076
四、	貓營《三國演義》面具	080
五、	雞場《大反山東》面具	084
六、	狗場屯上街《薛丁山征西》面具	086
七、	馬硯《二下偏關》面具	092
八、	花溪大寨《三下河東》面具	100
九、	么鋪《隋唐演義》面具	102
十、	零散的清代面具	104
十一、	清代民間藝人齊二的作品	110
十二、	清代民間藝人胡金廷、胡開清的作品	120
十三、	清代民間藝人胡志廂的作品	126

	十四、清末民間藝人羅建章的作品	128
	十五、清末民間藝人吳顯清、吳少懷的作品	130
貳	現代面具	
	十六、周官屯派	140
	十七、西屯齊二派	174
	十八、雙堡羅姓派	184
	十九、下苑吳氏派	194
	二十、黃炳榮派	207
	二十一、自學雕刻的民間藝人	230
叁	與安順地戲共存的其它貴州儺戲面具	
	二十二、儺壇戲面具	242
	二十三、撮屯己面具	258
肆	安順地戲演出場面	262
後記		280

安順地戲分布圖



- ② 精忠傳 (前岳傳)
- ③ 岳雷掃北 (後岳傳)
- ④ 英烈傳
- ⑤ 沈應龍征西
- ⑥ 黑牛打五關

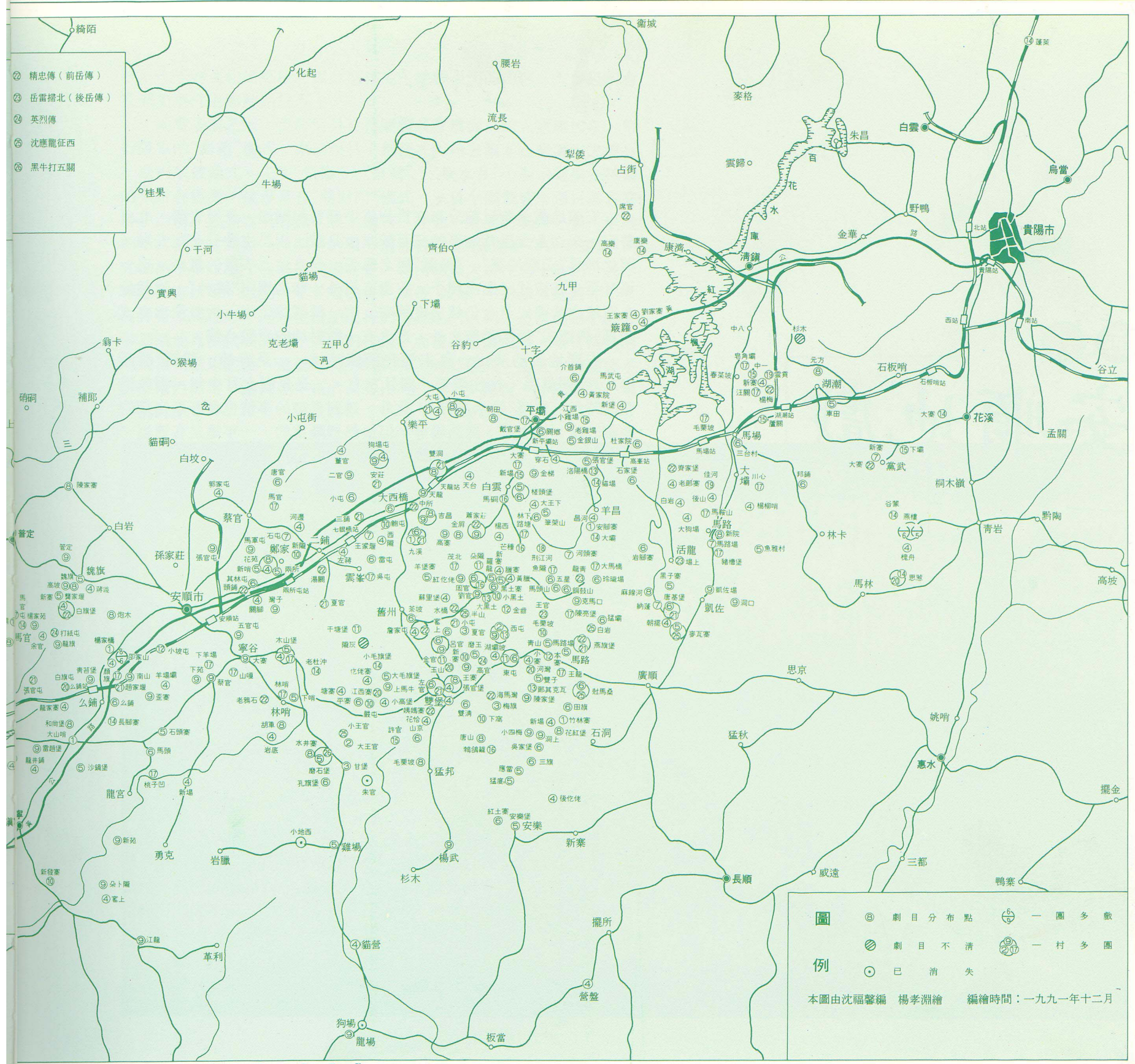


圖 ② 劇目分布點 ③ 一團多戲
 ④ 劇目不清 ⑤ 一村多團
 ⑥ 已消失

本圖由沈福馨編 楊孝淵繪 編繪時間：一九九一年十二月

前言

安順地戲 和它的 面具藝術

沈福馨

安順地戲是指目前分布在貴州省中部西起關嶺，東至貴陽，北自普定，南迄紫雲這片地區的三百餘堂面具戲，因為主要分布在安順，因此稱為“安順地戲”。“地戲”顧名思義，是在地上表演的戲劇。這一稱呼至少在清代已經出現了。它還有另外一個名稱叫“跳神”，地戲分布區域內的農民至今仍然這樣稱呼。這一稱謂除了表示地戲演出方式多為“跳躍式”舞蹈動作之外，還含有一種對神的崇敬心情。

安順地戲的演出一年主要在兩個時候，一是春節，稱為“跳新春”，時間最長，往往需要一個月左右。二是夏曆七月中旬，稻穀揚花的時候，稱為“跳米花神”。此外，碰到喜慶的事情也會有不定期的地戲表演，如立廟、開新場等。但最熱烈隆重的，一年總是春節這一次。農民們表演地戲，除了娛樂之外，主要是為了祈禱四季平安、五穀豐登。

安順地戲分為“東路地戲”和“西路地戲”兩大流派。這是因為“屯堡人”的祖籍不同而產生的。但不管哪個流派都存在著許多共通的東西。地戲演員穿著簡單的袍服和戰裙，戰裙上綉著精美的圖案。腰間還常常吊著香包和扇袋，也綉著許多花紋和吉語。背上背著靠旗，旗上的圖案常常是龍或虎，也有的是普通的花布。演員的頭部罩著青紗，這種青紗從裏面能夠看到外面，從外面卻不容易看到裏面，這就擋住了人的臉。然後把面具戴在額頭上。演員不是從面具的眼睛部位往外望，而是從面具的鼻孔、臉角往外望。這樣戴面具，一是為了不擋住嘴巴，好讓唱的聲音給觀眾聽到；二是地戲常常在低凹的地坪上表演，觀眾從四周較高的地方觀看，面具頂在額頭上，正是為了適應觀眾的視角。更重要的，面具既然代表神明，怎能與演員臉部齊平？當然應該頂在額頭上了。

地戲表演的劇目，是一部殘缺不全的“中國通史”。說它是“中國通史”，這是從農民的視角去說的。在他們的眼裏，地戲所表演的講史故事即中國歷史，被稱作“正史”或“大傳”。說它“殘缺不全”，是因為它並沒有包括全部的中國歷史，夏朝以前和明代中葉以後的歷史都沒有劇目表現。但從商代開始，到明代中葉 2500 餘年間的歷史，確實都有劇目反映（元代除外）。地戲只表演“正史”，而不表演民間小戲和其它故事。只表演武戲，不表演文戲，《封神演義》、《三國演義》、《隋唐演義》、《楊家將》等，是地戲表演最多的劇目。農民們津津樂道於這些演義小說的情節並在其中滲進了許多並非史實的內容，有的甚至變成了神話故事，他們將心目中的英雄人物塑造為能夠呼風

喚雨、千變萬化的英雄。因此應該說，地戲表演的內容，大多是附會在歷史事件上的神話故事。

地戲表演之前，要將面具從神廟裏或存放面具的人家請出來，舉行隆重的“開箱”儀式，取出面具，然後才開始表演。正戲演出之前有一系列宗教儀式。先要“祭廟”、“祭橋”、“祭水井”，表示對祖先神靈的崇敬和感激。接著還有“開財門”儀式，演員全副戲裝來到村裏各家各戶門前，說些吉利的話，表示納吉。經過一系列的儀式之後，地戲的正式演出才開始。而開始的第一個節目總是“掃開場”和“下四將”，先由兩小童在場中表演掃開場之後，即由四員大將在場中舞蹈，表示驅趕四方妖孽，以期一年平安如意。然後“設朝”，禮請東南西北中五方神靈來到地方，同時也禮請成神的英雄返回人間，這就起到了讓觀眾認識面具所代表的劇中人物的作用。而後才表演故事。曠日持久的地戲演出結束之後，還要舉行“掃場”和“封箱”儀式，由五方神靈將不好的東西掃走，請代表神靈的面具按“正”、“邪”歸位，才能算是一年表演的結束。

◎地戲印象





◎ 節日山鄉的樂趣

地戲表演有一定的套路，各村叫法不一樣，但這些武打套路大多來自軍隊演武操練和日常生活。例如“圍城刀”、“理三刀”、“前砍”、“後砍”等，這是來自軍隊演武的套路。而“鷄打架”、“小牛擦癢”、“背背籬撿石頭”等，這一類則來自日常生活，不過都已經舞蹈化罷了。

在唱腔上，安順地戲因為地域不同而形成三種基本唱法：一種是上句全唱完，下句留三個字由其他演員去和。另一種是上下兩句全唱完，再由其他演員和末尾三個字。再一種是兩句全唱完後，由其他演員再加進“啲啲啲”的幫腔。伴奏只用一鑼一鼓，熱烈而雄壯。這種只用打擊樂伴奏和一人唱、衆人和的特點，正是明代初葉弋陽腔形成初期的特徵。地戲至今仍然保持著第三人稱敘述體形式。它所使用的唱本，是第三人稱說唱本，表演則屬於分角色的說唱。可以看出地戲仍然處於非常原始的從說唱過渡到戲劇的初級階段。

安順地戲屬於原始儺戲。在中國，儺的發展經歷了儺舞、儺儀、儺戲三個階段。儺舞是最原始的雛形，它在原始社會人們對自然缺乏支配能力、萌生原始宗教和圖騰意識的時代即已產生。《書經·舜典》載：“予擊石拊石，百獸率舞”。這種以石相擊作為節拍伴奏，裝扮成各種神獸驅邪逐難的原始舞蹈，具有一種神秘的原始宗教意識。1973年我國青海省大通縣出土的新石器時期原始陶畫上，有頭上戴著獸角，身後配有獸尾的五人結手舞蹈的場面，這應該說是目前發現最早的儺的記實。這種原始儺舞的情況，在《呂氏春秋·古樂》篇中有較為詳細的文字記載：“帝堯立，乃命質為樂。質乃效山林谿谷之音以歌，乃以麋鞀置缶而鼓之，乃拊石擊石以象上帝玉磬之音，以致舞百獸。”可以想見這種舞蹈所具有的伴奏，已類鼓、磬之響，表演的舞蹈模仿各種野獸的動作，含有祈禱獵物豐收，驅趕妖孽邪魔的意思。我們有理由設想，我國最早出現的面具應該是取自鳥獸頭顱而製作的面具。

如果說從舞蹈彩陶盆上五人結手儺舞的陶畫我們只能憑想像去理解那種頭戴獸角，身佩獸尾，裝扮成神獸舞蹈，以消災逐魔，祈禱獵物豐收的虔誠心態的話，從1986年夏秋在浙江餘杭良渚文化墓葬中出土的玉琮和玉鉞上雕刻的神人獸面複合的“神徽”上，我們已經看到距今五千年前新石器時期的先民們對這種神人獸面複合物所寄予的莫大企望。對神獸和祖先的祭拜，使青銅器時代出現的饕餮紋有了消災逐難的造形依據，而不是像過去人們所認為的這種青銅器上的主題紋飾代表了奴隸主的殘暴和貪婪，它應該是驅儺意識下的象徵性符號。

西周春秋時期，各種禮儀逐漸確立，儺舞也向儺儀方向發展，並且儺儀在它剛一產生的時候，就有了宮廷與民間之分。《論語·鄉黨》記載了我國著名思想家、教育家孔子在“鄉人儺”的時候，也穿上朝服恭恭敬敬地迎接儺隊。民間儺儀在臘月、除夕或正月裏舉行，除逐和迎春相互摻雜，並不限於專一目的。宮廷儺儀的情況也與之相仿。

《周禮·夏官司馬·方相氏》載：“方相氏掌蒙熊皮，黃金四目，玄衣朱裳，執戈揚盾，帥百隸而時儺，以索室驅疫。”記錄了方相氏從室內向室外驅逐疫鬼的儀式。這段文字的後面還記述了方相氏遇“大喪”時，在靈柩前開路，到墓地又進入墓壙，“以戈擊四隅”，表示驅趕鬼疫的情況。湖北隨縣擂鼓墩戰國早期曾侯乙墓漆畫上的方相氏形象，神情淒厲，氣氛森嚴。1986年7-9月，四川廣漢三星堆震驚中外的發現，向我們提供了近百件青銅和石雕的人像、頭像和面具。這些實物中引人注目的與真人等高的青銅立人像，將三千年前古蜀文化中“巫”的形象展現在我們面前。這位高據於“法壇”之上的巫師頭帶花冠，身著華服，具有一種至高無上的氣派。他與《周禮》中的方相氏屬同類角色。至於那些奇特的青銅面具，就更直接地向我們展示了商代古蜀地區的祭祀習俗，那面高64.5厘米的青銅面具，長長的耳朵似乎是圖騰崇拜退化了的遺跡，那暴突的眼珠，足足伸出眼眶16厘米，具有一種戰無不勝的恢宏氣概。直到今天我們還能在安順地戲面具中找到這種暴突的眼球和類似的藝術語言。

漢代是宮廷儺儀大盛時期，《後漢書·禮儀志》於此有比較詳細的記載：“先臘一日，大儺，謂之逐疫。其儀：選中黃門子弟年十歲以上，十二歲以下，百二十人為侺子。皆赤幘皂制，執大鼗。方相氏黃金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，執戈揚盾。十二獸有衣毛角。中黃門行之，冗從僕射將之，以逐惡鬼於禁中……。因作方相與十二獸舞，歡呼，周徧前後省三過，持炬火送疫出端門；門外驪騎傳炬出宮，司馬闕門門外五營騎士傳火棄洛水中。”漢代的儺儀，仍保留了以方相氏為主持人，裝束與《周禮》記載相同。四位方相和十二神獸之外，還增加了一百二十人的侺子隊伍，聲勢自然要大得多。張衡在《東京賦》裏記錄了當年洛陽舉行儺儀的盛況：“煌火馳而星流，逐赤疫於四裔”，可以想見其時炬如流星，人喊馬嘶的壯觀場面。

這樣的儺儀稱之為“大儺”，實在是當之無愧的。漢以後，“大儺”常盛不衰，規模也越來越大。唐段安節《樂府雜記》中記載，唐代宮廷儺儀沿用漢代舊制，但規模顯著增加。方相氏仍為四人，但侺子增為五百，人數上擴大了四倍。“百姓亦入看，頗為壯觀也”，既然百姓能自由入宮觀看，嚴肅的氣氛自然會減弱，娛樂的成份必定會增加。它以較快的速度，向世俗化和戲劇性方向發展，終於在宋代形成了儺戲。宋孟元老《東京夢華錄》卷十：“至除日，禁中呈大儺儀，並用皇城親事官。諸班直戴假面，綉畫色衣，執金槍龍旗。教坊使孟景初身品魁偉，貫全副金鍍銅甲裝將軍。用鎮殿將軍二人，亦甲冑，裝門神。教坊南河炭醜惡魁肥，裝判官。又裝鍾馗、小妹、土地、灶神之類，共千餘人，自禁中驅崇出南熏門外轉龍灣，謂之埋崇而罷。”吳自牧《夢粱錄》也有類似的記載。透過這些文字，我們可以想見宋代上千人參加的大儺儀式，其壯觀場面不減漢唐。同時也看得出，漢唐時期大儺中的方相氏、侺子、十二神獸等，宋時已換成了門神、土地、

◎夢縈魂繞的故土



灶君、鍾馗等一類世俗化的神祇，甚至還有現實生活中的將軍。據孫景琛先生考證，這種人物搭配除了驅傩外，可能還兼有戲劇性的表演。我是同意這種看法的。

早在南北朝、隋、唐時期，我國就流行過表現北齊蘭陵王高長恭的樂舞節目。高長恭爲了使貌相醜惡，帶著面具出戰。這種以面具之猙獰使敵人畏懼的方法，倒像是從傩儀中借鑒來的，而《蘭陵王》的演出，無疑又爲傩儀向傩戲轉化開闢了道路。漢代百戲節目中曾經出現過面具戲，如《東海黃公》、《魚龍曼延》等。並且宮廷中還有一批專門著面具表演節目的“象人”。不過漢代象人所表演的角色，多限於動物，如曼延（“百尋巨獸”）和魚龍（“舍利之獸”）。《東海黃公》雖然主角是黃公，但用面具表現的仍然離不開龍虎一類動物，這大概是傩儀中神獸面具較爲常見易得的緣故。《蘭陵王》將人物面具用於主角，並且一直延續到唐代，這就爲宋代傩戲的形成打下了基礎。

宋代傩劇形成的根據，可以用周去非《嶺外代答》卷七的一段文字：“桂林傩隊，自承平時，名聞京師，曰靜江諸軍傩。而所在坊巷村落，又自有百姓傩，嚴身之具甚飾，進退言語，咸有可觀，視中州裝隊仗似優也。推其所以然，蓋桂人善製戲面，佳者一直萬錢，他州貴之。”這段文字有兩點值得注意：當時的傩隊服裝艷麗，且有了“進退言語”，這正是“戲”的標誌。“桂人善製戲面”，則直接說出了面具的用途，乃在於“戲”。陸游的《老學庵筆記》進一步證明了這種“戲面”在宋代的廣西非常發達，說明宋代傩儀不僅已發展成爲傩戲，而且還有一定的規模，對外國也有些影響。令人驚喜的是，五十年代孫景琛先生等人曾找到過桂林宋代面具。這些面具的面相開法與今天安順地戲面具極爲相似，有的形象從今天安順地戲面具還可以直接找到，連以村爲單位，一副面具稱一堂等習慣都是相同的。是否可以斷言，傩戲在宋代形成的時候，面貌跟今天安順地戲相彷彿。

傩舞在經歷了漫長的，三千年的發展歷史以後，在宋代形成了傩戲。而作爲宮廷傩戲中的一個分支——軍傩的安順地戲，則是在明洪武二十一（公元1388）年前後，由朱元璋南征軍隊和移民帶到貴州的。

明朝初年，元梁王把匝剌瓦爾密鎮守雲南，他幾次違抗朱元璋旨意，甚至斬殺明朝使臣。朱元璋爲了鞏固西南邊陲，派穎川侯傅友德爲征南將軍，永昌侯藍玉，西平侯沐英爲左右副將軍，率步騎三十萬出征雲南。大軍於洪武十四年（公元1381）九月出發，分兩路入雲南，一路由郭英、陳桓等率領，從永寧（四川）、烏撒（威寧）入滇，大軍則由傅友德親自率領，由辰沅（今湘西）進入今貴州地界。十二月到達普定（即安順），並在此屯集大軍。朱元璋令安陸侯吳復在阿達堡寨擇地修建了現在的安順城，安順和安順周圍地區便成了朱明軍隊的大本營。及至雲南平定，又在此黔中腹地大量屯軍，以固邊實。因此安順至今留下許多屯、堡、旗、關、哨等一類帶軍事性質的

地名。從安順地戲分布圖上我們清楚地看到，這些當年南征軍隊屯集的村寨，正是現在安順地戲的昌盛點。而且還可以明顯看到這些分布點的中心，正是當年傅友德屯軍的“傅家大寨”一帶。整個分布的趨勢走向，也正是當年朱明軍隊布陣的路線。

這就為我們進一步研究地戲傳入的具體時間縮小了範圍。明軍兩次南征，傅友德於洪武十四（公元 1381）年和洪武二十一（公元 1388）年兩次被任命為征南大將軍，戰事一直延續了許多年。軍事鎮壓的結果，很難制服西南這塊土地，朱元璋從實踐中悟出了一個道理，要想征服西南，必須用安撫和征剿並用的兩手，因此他積極推行屯田制度，使大量屯軍及其家屬和當地老百姓共同生活，共同勞動，以達到感情上的融洽，“待以歲月，然後可圖也。”（《洪武實錄》卷 192）於是大量的移民充實了西南地區，歷史上叫“填南”。填南的時間，當在洪武二十一年前後，安順地戲的植入，也就是在這種大規模屯軍和移民的時間。

明朝初年南征軍隊將地戲傳入貴州的時候，這種戲劇是什麼樣子？這是人們普遍關心的問題。康熙十四（公元 1675）年《貴州通志》卷二十九載：“土人所在多有，蓋歷代之移民。在廣順、新貴、新添者……歲首則迎山魈，逐村屯以為讎，男子裝飾如社火，擊鼓以唱神歌，所至之家，皆飲食之……。”康熙三十一（公元 1692）年《貴州通志》卷三刊印了一件《土人跳鬼之圖》，圖後附有一段文字，與上段文字基本相同。而圖上的地戲場面，與今天安順地戲的演出情況幾乎一樣：穿常服、戴面具、伴奏只一鑼一鼓等。產生這段文字和這幅圖畫的時間，正好處於洪武至當今近六百年時間的居中一半，既然後三百年時代發展迅速，而安順地戲還同三百年前差不多，那麼，我們可以推設地戲剛傳入貴州時的情況也會同康熙時差不多，同今天的情況差異也不會很大。

彩繪《百苗圖》的發現更進一步證實了這一點。《百苗圖》係乾隆時人陳浩所繪，他是奉乾隆之命來貴州繪製這套民俗資料的，雖然他將貴州的各民族通統歸入“苗”的範圍難以讓人同意，但他畢竟真實地記錄了當時的許多可貴的民俗資料。屯堡人的後裔擅長地戲，以至陳浩把跳地戲作為他們的特點繪入《百苗圖》，圖中的“土人”持三刃刀，握面具，服裝與《土人跳鬼之圖》略同。可見清代康乾年間安順地戲的演出形式，與今天對照起來，何其相似。這種推斷，可以在《貴州民族》條幅上的“土人圖”上得到進一步驗證（參見拙著《安順地戲》）。這種儼隊出行場面，至今在安順農村仍然時有得見，說明目前的安順地戲基本上保持了明初傳入貴州時的原樣。只是在個別角色的增加和個別劇目的增減上略有變化。在安順地戲之後形成的一些劇種都已有了較大的發展，因此它看去顯得原始、落後，但從另一個角度講，安順地戲作為戲劇“活化石”，更具有重要的研究價值。

安順地戲是一種配戴面具演出的民間戲劇。面具，在安順地區被

◎古老的屯堡、石頭的山寨





◎清乾隆彩繪《百苗圖·土人》

稱為“臉子”，它既可以說是安順地戲的特徵，也是安順地戲的靈魂。

安順地戲面具屬彩繪木雕藝術，它以木頭雕刻成形，然後彩繪、油漆而成。最好的製作安順地戲面具的材料是丁木，其次是白楊木，然後才是其他木材。丁木在貴州被稱為“神木”，除了雕刻面具，幾乎不能派作其他用場。它木質軟而韌，易雕而不壘不裂。藝人們將它鋸成一尺左右的段子，一劈兩半，放在木橈上，隨意雕鑿。每個人物形象都是爛熟於心的，雕匠們以木為紙，以鑿當筆，大刀闊斧，痛快淋漓。他們先在盔沿、鼻底、口裂三處鋸三道口子，然後以此為依據，順勢雕鑿。一個面具的完成，基本上分為五個步驟：先出毛坯，繼出臉型，再出頭盔，後精雕細刻統一整體，最後彩繪、油漆。

安順地戲面具的種類很多。每一堂戲必須有一堂面具，多的兩三百面，少的也有四五十面。如果粗略地計算一下，安順地區目前保留下來的地戲，已逾三百堂，那麼，地戲面具應該在萬數以上。這成千上萬的面具完全是由分散在四鄉的農民製作的，每一個人物一個面具，戲中有多少人物就會有多少面具（不太重要的角色可以借用相似的面具替代）。而由於各個民間藝人的藝術風格和個性各不相同，即使是相同劇目中的同一人物，當出現在不同匠人刀下的時候，也會產生不同的藝術效果。因此，安順地戲面具在藝術上形成了許多不同的流派。

地戲面具具有文將、武將、老將、少將、女將之分，稱為“五色相”。文將面具溫文爾雅，用以表現劇中足智多謀的人物，如《三國演義》中的諸葛亮、龐統、徐庶、《隋唐演義》中的徐茂公等。因為安順地戲只演武戲，因此武將面具最多，也是民間藝人最為精心之作。每一個武將面具幾乎都寄托著民間藝人們對已經故去的這些英雄的崇拜。如劉關張、尉遲恭、程咬金、曹洪、曹仁、伍天錫、張龍等等。即使是反面角色，也塑造得豐滿、威武，似乎只有這樣才襯托出正面人物的力量。老將面具雖刻得老態龍鍾，但卻不減當年威風，另有一種令人崇敬的偉岸。少將面具在地戲中也出現較多，掛帥出征的英雄常常是年輕的武將，如《薛丁山征西》中的薛丁山、《四馬投唐》中的李世民、羅成、李元霸、《薛仁貴征東》中的薛仁貴、《三國演義》中的呂布、馬超等。少將的面部大多是白色，地戲中稱為粉臉。他們的造型顯得英俊、活潑，虎虎有生氣。女將面具同少將一樣，大多是粉臉。他們之間的區別主要在眼睛和頭盔。男將的眼睛豹眼圓睜，而女將的眼睛則鳳眼微閉。男將的頭盔一般飾龍，女將的頭盔在龍紋之外還會有鳳。

眉毛的表現手法有這麼一句術語：“少將一枝箭，女將一棵線，武將如烈焰。”

眼睛給人的印象特別深刻，那種誇張、暴突的造型，具有一種懾人的力量。這些武將面具的眼球，從側面看去猶為明顯，至少超出常人的三倍以上，形成一個雞蛋似的橢圓。加上黑白兩種極色的描畫，