

京劇臉譜圖說

● 劉曾復



劉曾復 著

北京市政協文史資料研究委員會 編

北京燕山出版社

京劇臉譜圖說

吳高棟



京劇臉譜圖說

劉曾復 著

北京市政協文史資料研究委員會編

北京燕山出版社

北京東城區府學胡同36號

文物出版社印刷廠印刷

全國各地新華書店經銷

一九九〇年八月第一版 5印張

一九九〇年第一次印刷 16開精裝

ISBN 7-5402-0219-X/J·0057

定價：柒拾捌元

序

馮牧

葉祖孚同志給我送來了即將由北京燕山出版社出版的關於京劇藝術的專著《京劇臉譜圖說》原稿，並要我在書前略贅數語或寫一短序。我懷着很大的興趣讀了這本關於京劇藝術的一個重要方面的著作，並且觀賞了手頭找得到的劉曾復先生所繪製的臉譜。我對於劉曾復先生——這位業餘京劇研究專家，長年潛心研究所做出的成果以及他在本行教學之暇所顯示出來的關於京劇的豐博學識，既感到欽佩，也感到由衷的欣悅。

在欣賞和研究京劇藝術方面，劉曾復先生是我的前輩，雖然他比我只年長五歲。他曾經在幾篇文字裏記載過他從小在北京看戲、學戲以及後來沉迷於京劇余派老生和京劇臉譜藝術的引人入勝的經歷。我雖然晚生幾年，但我從幼小時代所生活其中的社會環境和文化氛圍，却幾乎和他十分相近，只是當年無緣和他相識。我也是從五六歲的時候起便是當年北京城南游藝園、廣和樓、第一舞台以及後來的哈爾飛戲園（今西單劇場）的常客，開始是隨大人去，後來則是用自己上學節省下的飯錢和零用錢來購買劇院最便宜的票來滿足當時與日俱增的對於京劇的愛好以至迷戀。我少年時期去得最多的地方，大約要算富連成科班所在的廣和樓了。待年事稍長，才逐漸懂得追求欣賞楊小樓、梅蘭芳、余叔岩、言菊朋，特別是程硯秋等人的精湛的藝術成就及其獨特魅力的。我少年時代特別喜歡看富連成的武戲，當然，作為京劇藝術美學特色之一的彩色絢爛的臉譜和服裝，對我始終具有那麼強烈的吸引力。我還相當清晰地留有當年和父親看楊小樓、余叔岩、荀慧生合演的《戰宛城》時，觀眾對於楊小樓、錢金福的臉譜和亮相動作的狂熱般地激賞的回憶。以後，我也喜歡侯喜瑞、郝壽臣和金少山的臉譜。雖然我并不很在行，却總覺得他們勾畫出來的臉譜經常能給人以煥然一新、獨具性格的印象。這些知其然而不知其所以然的道理，在讀了劉曾復先生的著作之後，感到很

有教益，很受啓發。我認爲，近些年來，雖然也有人開始重視京劇藝術中各種表現手段的分門別類的總結和研究工作（這在回顧和總結整個中華民族藝術發展史和京劇發展史中，都是必不可少的方面），雖然陸續出版了幾種有關中國京劇歷史如《中國京劇史》、《京劇二百年概觀》、《京劇談往錄》，並且受到了人們的關注和重視；然而，能够從藝術實踐、經驗總結和理論探討方面，對於京劇藝術的許多具有獨特審美價值和民族特色的藝術表現手段進行系統的、卓有見地的、資料完備的研究探討的著作，却尚寥寥，有些甚至是尚付闕如。在這個意義上，我以爲，劉曾復先生所做的工作，不但是富有建設性的，而且是具有開拓性的。

時下，人們在研究和介紹京劇表演藝術時，常常注意的是所謂「唱、念、做、打」。作爲戲曲藝術的主要表演手段和表現能力，這當然是極其重要的。但構成京劇獨特藝術光彩的另外一些方面，比如舞台形象，包括各種不同歷史時期、不同性格、不同行當的人物形象藝術特徵與規律的研究，至少是具有同等重要意義和價值的。但恰恰是在這方面，比如人物化裝及服飾的發展沿革，特別是幾乎一切中國戲曲劇種都共同具有的以誇張手法突出人物性格的臉譜藝術，可能是當前戲曲藝術研究工作中的一個薄弱的尚待發掘與研討的課題。僅就這一點來說，劉曾復先生在本書當中所做出的既有繼承意義又有概括意義和探討意義的工作，對於當前的京劇研究，就是一個及時的值得稱道的貢獻。在這本著作中，他不但從縱的歷史發展的角度，詳盡和清晰地介紹了各種臉譜的特點，表明了它們和人物性格與感情的關聯，也要言不煩地介紹了不同時期的藝術家是如何創造性發展和完善着臉譜藝術，以使其更加具有光彩，更加富有物個性與感情；而且，還以作者的親見親歷和創作實踐，剖析分明地，如數家珍地把京劇臉譜藝術臻於巔峰時期的一些大師們的創造成果（特別是錢金福、楊小樓、尚和玉、侯喜瑞、錢寶森等人）系統地展現在我們面前，使我們饒有興趣地懂得了這些大師在勾畫着這些不同面貌、不同性格、不同年齡、不同心境的人物時的巧妙構思和精心創造。這些勾畫得極好的臉譜，大都不僅絢爛迷人，而且能够以自己獨特的色彩與綫條，準確無誤地（雖然也是怪誕與誇張地）、鮮明地表達了在特定環境與歷史中的人物特徵：或忠勇、或肅穆、或剛強、或耿直、或粗莽、或慍悍、或猙獰、或殘暴……，無不形神兼備、判然若明。展現在我們面前的這些燦然生輝的形象，決不止是一幅幅多彩的圖案繪畫，而且是一個個鮮活如生的富有自己獨特精神世界的人物肖像。這些肖像，和其他藝術綜合爲一體，形成了京劇和其他多種戲曲藝術在舉世獨具一格的藝術特徵。正是靠了這些特徵，中國戲曲藝術才能一代一代地流傳下來，以其日益豐富多姿的內容和形式，受到億萬熱愛生活、熱

愛國家、熱愛民族文化、熱愛祖先悠久歷史的廣大人民的喜愛甚至迷戀。京劇像其他劇種一樣，隨着歷史的發展和社會環境的變革，或許會時有盛衰；在現在的青年中，大約也再很難找到如同五六十年前劉曾復先生那樣熱衷到痴迷的觀眾了。但是，我們也大可不必為京劇再也不會出現半個多世紀前那樣的全盛時代而慨嘆。京劇作為民族文化的藝術結晶，它早已成為一種豐富、優美、完善、富有各種藝術功能和獨具中國民族特色的成熟劇種。它的生命力是堅強的深厚的。經過一代代藝術家的創造實踐和不斷創新，經過人們對於京劇發展規律的不斷深入具體的總結和探討，京劇在新的歷史條件下肯定是會與人民同在而且會長久保持其「永恒的魅力」的。

劉曾復先生是我所認識的在京劇藝術上腹笥甚博的少數專家中的一個。他不止精於繪製臉譜，並且能戲極多。在表演藝術上，他曾師學王榮山、王鳳卿，在演唱上他又私淑余叔岩、言菊朋。就在去年，他以七六高齡，根據自己的記憶，把幾十出瀕臨失傳的傳統劇目，詳盡地用磁帶錄了音，送給有關單位作為教學參考資料。我以為，這也是一件功德無量的事。當然，卓有成就，學識淵博的京劇老藝術家還大有人在；但是能夠不辭辛勞地把自己寶貴的餘年，熱忱地奉獻給自己熱愛的京劇藝術，像劉曾復先生所做到的這樣，我却很少見到過。

如果我們了解到劉曾復先生的本行專業却并非戲曲，而是相隔甚遠的生理醫學教授的話，那麼，我們就不能不對他為京劇藝術所做的貢獻增添更多的敬意了。

一九九〇年三月

序

朱家潛

老友劉曾復兄的《京劇臉譜圖說》將由北京燕山出版社出版，約我寫一篇序。主持此事的葉祖孚先生和我說：「劉先生講，只有朱兄最了解我聽戲、學戲、畫臉譜的過程。我也最了解他。其實可以不用按一般序的體例，最好愛怎麼寫就怎麼寫。」我對於這樣的要求，當然從命，於是慢慢地回憶我和曾復兄從兒童時代開始一起聽戲的情景。我們聽戲的同時，又有個共同的愛好，就是愛申後台看扮戲。

在後台值得看的形形色色項目很多，其中占用時間最長是看勾臉。當時後台的官中彩匣子是一白木匣子，打開匣蓋，放在一張靠牆的油桌上。這一段白灰牆面上有些斑斑點點隨手抹的彩色，也夾雜着些用兩三筆構成的寫意畫，以及一些不完整的花臉。彩匣子有兩層屨板，上層是各種油色和水色的小磁罐，下層是未調過的備用的乾顏料。彩匣子後面靠牆有木架子，在兩道橫板上有許多釘子，插着很多支畫筆。桌上面還有水墨硯台，盛大白和鍋烟子的器具，涮筆的水罐以及和油色用的香油罐。此外，還有十幾個木框鏡子疊擱在桌上。

勾臉的人都是一手拿鏡子，一手執筆，站立在桌旁，沒有座位。如果下面將要登場的是《捉放》，當然勾臉的只有曹操一人，店家是個小花臉，一兩分鐘就勾完了。至於其他不勾臉的配角，例如呂伯奢，也要到這個桌子上用手指蘸一點高紅抹在臉上，再用手指蘸一點水墨抹眉毛，這叫做抹彩，不消一分鐘就完事了。所以這時候彩匣子桌比較清靜，我們在旁邊看勾臉也比較方便。如果將要上場的是一出大武戲，譬如《狀元印》，楊小樓先生演常遇春，是在單間裏坐着勾臉，不用官中彩匣子。其他如錢金福的赤福壽、方洪順的薩敦、許德義的李金榮、劉硯亭的白彥陀以及演陳友諒、蔣忠等等花臉角色，還有四個藤牌手，連同劇中幾個小花臉，這些人都圍在桌子的三面。這時候我們看勾臉就不大方便了，擠來擠去不得安定，有時還會聽見有

些粗暴的「借光」二字的聲音，實際這就是有驅逐閑人的意思。不過這時候也正是我們最感興趣的，這也是曾復兄研究臉譜的主要途徑。其次是在前台看戲，再就是向老演員當面請教和閱讀名演員所畫臉譜手迹。所以曾復畫的臉譜都是有根有據，準確無誤，沒有杜撰。

我和曾復兄雖然聽戲是同樣過程，對於看勾臉又是共同的愛好，但學戲、演戲、發展的重點不同。他是向王榮山、王鳳卿先生等等老生演員學老生戲，同時系統研究京劇臉譜。而我是向范福泰、遲月亭、劉硯芳、劉宗楊等等諸位先生學武生戲，對於勾臉只限於我所演過的武生角色，至於花臉行許許多多臉譜，則自己能勾者甚少。而曾復兄勾臉則無所不能，並且勾錢派侯派無不逼肖。這裏略記小事三椿。

記得一九五四年，在北池子中國京劇院的小劇場有一場觀摩戲，原定為錢寶森、王福山的《祥梅寺》。遺憾的是臨近演期錢先生害了病，但請帖已發出不能回戲，於是錢先生讓我替工，并托人把錢金福先生遺留的喀喇氈帽送來，因為演黃巢大路活扮相是大葉巾，官中箱裏沒有喀喇氈帽，曾復這次是按錢派路子演《祥梅寺》的孟覺海，張伯老扮演葛從周，都是黃巢的部將，黃巢發兵時，他們都扎靠起霸。曾復兄是唱老生的，雖然他是研究臉譜的專家，但從沒上台演過花臉，只有這一次，所以特別值得一提。我扮演黃巢，雖然自己會勾臉，但絕對沒有曾復兄勾得好，乾脆請他代勾，然後他自己勾孟覺海，是按照《雅觀樓》的譜，勾金眉子，顯着格外凶猛，我看他運筆快而准，毫不猶豫。有時停筆，左手的鏡子拉遠一點距離，看一看眼神和面部肌肉是否生動。我常看見老錢先生勾臉時就是這樣。

我演黃巢上過頭場以後，場上了空在表演的時候，我正在後台換草王盔、穿蟒，看見載濤先生走進後台，低聲問曾復：「我看臉譜，身上，都沒錯，是錢寶森呀！怎麼嗓音變了？是換人了嗎？」曾復告訴他：「寶森病了，今天是朱季黃替工。」載濤先生趕緊過來向我打招呼：「勾上臉認不出來了。」這件事說明曾復兄勾臉的高超水平。

還有兩次關於勾臉的事，順便談一下。一次是一九八〇年九月底，受老友楊達成的邀請，我和曾復兄同往錦州。因為錦州市京劇團的梅派青衣演員李玉棠同志是我介紹她拜在賈世珍門下學《霸王別姬》，她曾經提出請我和她合作首次演出的要求。同時錦州團的老生演員張同志曾經向曾復學《戰太平》，這次也在國慶節首次演出。我們都是去實踐諾言的。當《戰太平》的一場戲演過之後，曾復因為北京有事要提前回京，不能等待我和李玉棠的《別姬》，臨行前夕在旅館裏，我要求曾復兄用水粉筆在他自己臉上勾個項羽的輪廓，

供我學習，以便我更準確地掌握筆劃部位。後來回到北京給他看我演《別姬》的舞台攝影，曾復認為滿意。

又一次是一九八八年一月，北京昆曲研習社在中和戲院公演，有一出北昆劇院演員張玉文同志的《刺虎》。張要求我演一只虎。我正在後台勾臉，曾復兄突然進來，我喜出望外向他說：「乾脆你給來吧。」他立刻挽起袖口接過筆來，把已勾的部分，作了些修正，未勾的部分，運筆如飛一揮而就，可以說如點石成金般出現錢派效果。

上述三次曾復兄勾臉的往事，遺憾的是那次《祥梅寺》沒留下照片。項羽和一只虎都還有實況照片，可以看到《京劇臉譜圖說》的作者在活人臉上所畫臉譜的效果。拉拉雜雜一篇隨筆，也算不上序言，不過給《京劇臉譜圖說》補充一點資料吧。

劉曾復和他的京劇臉譜

葉祖孚

幼時觀劇，已能就臉譜辨其忠奸，如紅色爲忠義、黑色爲直爽、白色爲陰險、紫色爲剛正。大概是較早地讀了一些小說吧，覺得演員一勾上臉譜，這出戲的情節就被襯托得更加熾熱，如火如荼。拿京劇《鎖五龍》來說，在台簾裏面響亮地唱完「號令一聲綁帳外」倒板之後，四擊頭鑼鼓聲中，威風凜凜的單雄信出場亮相，他手搓着鐵鏈，接唱原板：「不由得豪杰笑開懷……」不光是唱腔高亢動人，而且一張綠色花臉，強有力地渲染出英雄被押上刑場就義前悲壯淒涼的氣氛。杰出的淨角演員皆在勾臉上下功夫而自成家數。即使非淨角演員，如名武生楊小樓勾出臉來也是形神兼具，從不敷衍一筆的。

因是門外漢，我並不懂得「三塊瓦臉」、「破臉」這些臉譜方面的名目。只是在認識劉曾復先生後，才大開眼界。劉先生是位生理學家，北京首都醫學院生物醫學工程系主任，他本專業的造詣很深，中國生理學會編輯的《中國近代生理學六十年》一書中介紹我國老一輩生理學家時，就載有劉先生的傳略。說也奇怪，這位生理學專家從小愛上了京劇，他在京劇方面的成就絲毫不亞於生理學，這也許跟他生長在北京有關係吧！他是個京劇余派（叔岩）藝術研究者，最近出版的《京劇余派老生唱腔集》中就選錄了他的《上天台》大段唱腔曲譜。打開收音機，時常可以聽到他錄製的《平五路》、《黃金台》等選段。他更精通京劇臉譜，梅蘭芳大師在他的論文集中介紹過劉先生的臉譜研究情況。在幼年時代，劉曾復先生有機會見到京劇名演員錢金福、侯喜瑞、王長林、裘桂仙、范寶亭、許德義等的勾臉過程，觀察出他們在勾臉方面自有不同的路數。

劉曾復先生博覽各家之後着重地研究了錢金福、侯喜瑞兩位的臉譜，認爲兩位的勾臉最具特色。錢是武淨，他的直眉三塊瓦臉的勾法特點是白眉子高於耳際一指，以此來奠定其三塊瓦臉神態的基礎，顯示出其臉譜的威武特色。而侯喜瑞勾直眉三塊瓦臉時，把白眉子畫到耳際上方二指，眼眶一般畫成長方形，顯出

他的三塊瓦臉的秀雅容光。

幾年前，七十三歲高齡的劉曾復先生，利用教學之暇，繪製了四百二十四幀臉譜，涉及到二百三十多出京劇劇目，其中有許多今天已不常見的譜式，總結了他平生研究京劇臉譜的經驗和見解。

演員因為對勾臉譜有他們獨特的體會，過去都秘不外傳。劉曾復先生則因與他們有深厚的交往，得到了他們的愛護和傳授。錢金福把臉譜傳給了兒子錢寶森。鑒於他家的臉譜傳人缺乏，錢寶森在臨終時沉重地對劉曾復先生說：「咱家的臉譜您可別給丟呀！」著名丑角演員王長林的臉譜非常講究，他把勾臉的要訣傳給了兒子王福山。王福山晚年時，也殷切希望劉先生把他家的臉譜保存下來，因為劉先生專門研究過王長林的臉譜。

如今，劉曾復先生已屆七十六歲高齡，還在孜孜不倦地研究着臉譜，目前已是海內外知名的臉譜專家了。近年來英國的大英博物館、牛津大學博物館和東方博物館，聯邦德國的人類文化博物館等國家一級博物館都分別收藏了劉曾復先生所繪幾百幅臉譜。我國文化部中國藝術研究院戲曲研究所，天津戲劇博物館等單位也都收藏了他畫的臉譜。台灣研究京劇臉譜的專家鞠原先生遠道趕到北京，拜劉曾復先生為師，虛心請教。劉曾復先生沒有辜負前輩的期望，他把祖國的文化精華傳到了四面八方。

京劇藝術是我國悠久燦爛的民族文化遺產，京劇臉譜又是京劇寶庫中閃閃發光的寶石。我們國家興旺發達，像京劇臉譜這樣的珍貴藝術會得到繼承和發揚。因此，在京劇故鄉北京出版劉曾復先生所著《京劇臉譜圖說》一書，是值得高興的事。

京劇臉譜圖說

劉曾復

臉譜是中國傳統戲曲中用各種顏色在演員面部所勾畫成的特殊譜式圖案。淨、丑是采用臉譜作為面部化裝的兩種主要角色。臉譜的用途是表明人物的面容、性格特徵，以豐富舞台美術色彩，強化演出效果。臉譜是一種意象性美術創作，具有清代社會所流行的民間工藝美術特色，是舞台美術整體中的固有組成部份。

京劇臉譜的基本類型

京劇臉譜的描繪着色方式有揉、勾、抹、破四種基本類型。

揉臉是用手指將顏色揉滿面部，再加重眉目及面部紋理輪廓，是一種像真性的臉譜。京劇中關羽所揉紅臉，是按照小說、評書所描述的關羽面容而設計的，表示關羽面如重棗、臥蠶眉、丹鳳眼和七星痣。

勾臉是用毛筆蘸顏色勾描眉目面紋，填充臉膛色彩，成為五光十色的圖案。有的貼金敷銀，華麗耀炫，光彩奪目。京劇中金錢豹即用勾臉，臉膛貼金，腦門上勾豹頭形花紋，臉蛋上勾金錢圖形，成為一個複雜的花臉，用以表示豹的凶惡。

抹臉是用毛筆蘸白粉把臉的全部或一部份塗抹成白色，表示這類人物不以真面目示人，是一種飾偽性臉譜，又稱粉臉。曹操在京劇中是奸雄，用大白粉臉，臉上全塗白色。

破臉是指左右圖形不對稱的臉譜，揉、勾、抹三種臉中都有破臉，是一種以貶意為主的臉譜。小說、評書中說鄭子明雌雄眼，相貌醜陋，鄭子明是京劇中采用破臉的著名人物。

「勾臉」一詞有兩種含義：一種是如上所述，代表臉譜的一種類型，另一種是指在臉上勾畫臉譜的手法，在臉上畫勾、抹、破各型臉譜時都用筆來勾畫，揉臉的眉目面紋也常用筆來勾，因此勾臉也就成為在臉上勾畫臉譜手法的通稱。

早期京劇臉譜

京劇臉譜借鑒了徽、漢、昆、秦各劇種的經驗，從一開始就具有較完備的系統性。晚清宮廷中的戲曲人物畫中的臉譜，可以視為京劇臉譜早期格式和筆法的代表。

清代戲畫的淨角臉譜已有揉、勾、抹、破各種類型，其中勾臉已有很大發展，分化出整臉、三塊瓦臉、花三塊瓦臉、碎臉等格式，在「將官」、「英雄」、「神怪」等各種角色中廣泛應用。

整臉是一種比較原始的形式，整個臉膛由左右眉分隔成腦門和左右兩頰，眉有白眉和黑眉，白眉界分眼和黑眉，有的整臉只有白眉。京劇戲畫中尉遲敬德用黑色整臉，由寬的白眉分隔黑色的腦門和兩頰，腦門畫成垂直細道。對照明代、清初戲曲中的尉遲敬德臉譜，可以看出尉遲敬德臉譜一直無大改變，因此這種形式的勾臉應屬於比較原始的臉譜類型。

三塊瓦臉是比整臉晚出的勾臉形式，由之又衍化出花三塊瓦臉、碎臉等更複雜的形式。三塊瓦臉除畫黑、白眉外，還畫眼和鼻窩，眉、眼、鼻窩把臉膛分隔成腦門和兩頰三大塊。京劇戲畫中關泰是典型紅色三塊瓦臉。所謂某色臉是以臉膛的顏色而論，紅色臉是說臉膛是紅色。

花三塊瓦臉是眉、眼、鼻窩的形狀和顏色複雜化的三塊瓦臉，花三塊瓦臉的臉膛上常畫上花紋，有的兩頰花紋掩蓋了臉膛的顏色，因此花三塊瓦臉的顏色是以臉膛腦門部的顏色為準。京劇戲畫中項羽用黑色花三塊瓦臉，白眉中有花紋，鼻窩上有鼻孔，兩頰白色，黑腦門中有花紋。

碎臉比花三塊瓦臉顏色、花紋更複雜，有的打破了三塊瓦的基本形式。京劇戲畫中徐世英即採用藍色碎臉，眉、眼、鼻窩的形狀，腦門和兩頰上花紋都很複雜。

從整臉到三塊瓦臉、花三塊瓦臉、碎臉，是由簡單到複雜，其間的變化是有迹可循的。它們構成了勾臉的基本圖案體系，在長期應用中，又進一步衍生出各種繁簡不同的亞型譜式，強化表演效果。在這樣的發展

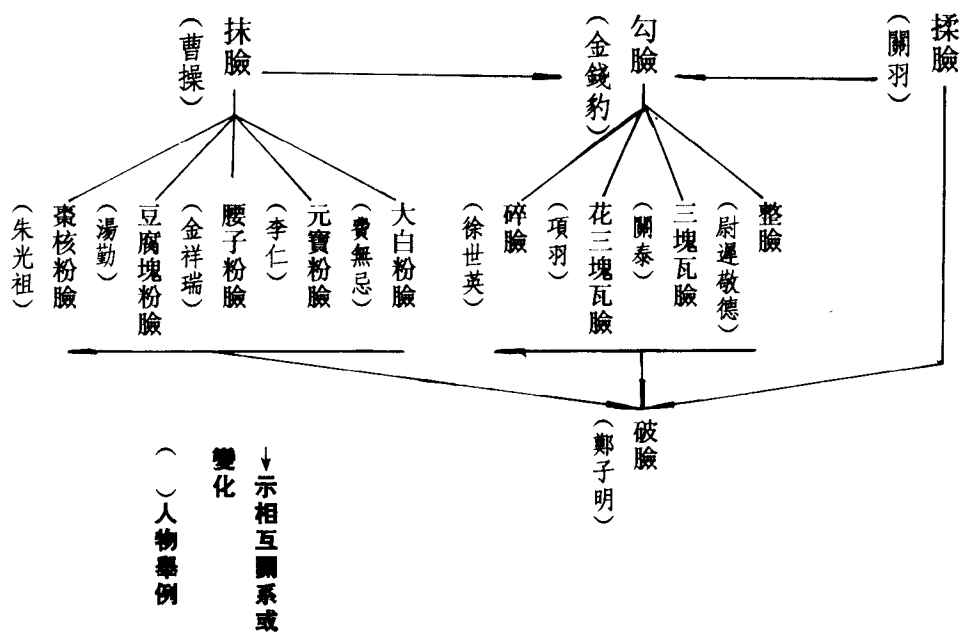
中，勾臉與揉臉、抹臉相互結合，產生出一些特定譜式，如僧臉、元寶臉等。僧臉一般用大圓形眼，京劇戲畫中楊延德是白色僧臉的典型。元寶臉的下半塗白色，腦門不塗顏色，露着頭皮。使用元寶臉的劇中人物一般身份不十分顯赫，地位稍低。京劇戲畫中李仁是中軍，即用元寶臉。元寶臉與抹臉中的元寶粉臉有一定的瓜葛。抹臉包括淨角的大白粉臉、元寶粉臉和丑角的腰子粉臉、豆腐塊粉臉、棗核粉臉。從大白粉臉到棗核粉臉，臉上塗白粉的面積依次縮小，在人物性格上一頭是好詐，一頭是機智，中間是諂佞、奸猾，顯示出從淨角臉譜到丑角臉譜的連續性和過渡性。京劇中用元寶粉臉人物常是好臣，但他們的地位比用大白粉臉的大奸臣低，在這樣的意義上與勾臉中的元寶臉性質是一致的。

戲畫中費無忌是用大白粉臉的角色。清代戲畫中的大白粉臉勾得都比較高，與勾臉一樣，把腦門勾到頭頂，今天的大白粉臉則腦門都勾得低一些。

戲畫中劊子手勾破臉，左右兩側花紋不一致。對破臉的概念還有一種說法，持這種說法的認為戲中人物一勾上臉就表示他有不足之處。以紅色三坤瓦臉來說，只要腦門勾上花紋就算是破臉，寓有貶意，擴大來說就成了臉譜是表示人物有所不足的一說了。

清代戲畫的丑角臉譜已有較高的發展，揉、勾、抹、破各型臉譜均被採用，但抹臉是主要用于丑角的臉譜。

戲畫中金祥瑞是用腰子形白粉臉的文丑臉譜，秦仁是用圓形白粉臉的武丑臉譜，兩者雖有差別，但不如今天的差別大。戲畫中琉璃滑的破臉和醫生的老臉都是當時設計佳妙的丑角臉譜。各種結構的臉譜關係如下表所示：



京劇淨角臉譜筆法的分化

清代戲畫中的臉譜，各種格式都有其一般規矩。總的看來，與今天的京劇臉譜已經很相似了。這種格式的臉譜是十九世紀中葉舞台臉譜勾法的反映，屬於京劇早期臉譜。十九世紀末至二十世紀初京劇界的許多淨丑演員都有很高的造詣，他們的臉譜各具風格，自成體系。京劇表演藝術迅速發展過程中，由於演員的個人師承、經歷、藝術修養、見聞的差異，特別是歸工分行及具體表演需要的不同，各有不同的經驗、見解，於是形成了臉譜的不同風格、流派，以致衣鉢相傳，影響後世。

十九世紀後期的清同光兩朝，京劇界出現錢寶峰、慶春圃、何桂山等著名淨角演員，開今日淨角藝術的先河。他們的臉譜各有其特有的格調。演員為適應個人面形特點，臉譜自然會有差別，但臉譜與角色分工有着更重要的關係。演莊重端正人物的正淨，演猛智魯莽人物的副淨與演威武崢嶸人物的武淨，除表演要各具特色外，臉譜也必須作相應的配合。在京劇發展中，劇目、人物都不斷豐富，「怪力亂神」常由各行淨角分工扮演，這就使得臉譜的種類也不斷豐富，不斷創新。經過長期的藝術實踐，演員按照他們不同的美學見解和藝術風格，在臉譜的勾畫上也逐漸形成了自己的不同體系。受他們影響，後學門人們既遵循師傳，又增添新意，不但使臉譜的藝術表現力不斷增強，並且進而成為不同流派。

何桂山的正淨戲在京劇界被奉為主臬，他的臉譜氣魄雄偉，學何的有裘桂仙、金秀山等人，金、裘又兼學穆鳳山，穆勾臉簡練快捷，劉鴻聲的淨角也是從學穆開始的。

慶春圃和他的弟子黃潤甫都是著名副淨演員，他們的臉譜雄俊而富於神采。郝壽臣、侯喜瑞、劉硯亭都是黃的傳人。郝壽臣兼學金秀山，臉譜規矩大方，勇於創作。侯喜瑞是韓樂卿弟子，韓的臉譜細膩俊美，侯的臉譜受其影響很大，後又學黃，漂亮俊朗，規矩嚴謹。韓樂卿的另一弟子是金少山，金少山臉譜既學韓，又學金秀山、何桂山、穆鳳山，威武脫俗。

錢金福以武淨著稱，他的臉譜學錢寶峰，美觀絕倫。錢金福的主要傳人為其子錢寶森。此外劉硯亭和楊小樓的臉譜也都宗法錢金福。楊小樓是俞菊笙弟子，以武生演武淨。俞派武生俞振庭、尚和玉也都擅演武淨，臉譜宗俞。京劇界著名武淨還有許德義、范寶亭。寶亭為范福泰之子，許德義為范福泰弟子，范福泰

是武淨前輩，腹笥淵博。許德義、范寶亭的臉譜風格相近，是武淨臉譜的典範。

科班學生的臉譜各有師承和風格。較後的科班，不少淨角從科班時期就很擅長勾臉。喜（富）連成科班的侯喜瑞、馬連昆、韓富信、高盛虹，玉成科班的李春恒，三樂科班的沈三玉，承平科班的劉硯亭，斌慶科班的殷斌奎等人的臉譜都可以代表各科班淨角學生的臉譜風格。傳流至今，對今天京劇淨角臉譜的定型起着重要作用。

從上述對各演員臉譜的簡介大致可以反映出京劇淨角臉譜幾個主要派別繼承發展情況。其他眾多的淨角演員的臉譜也常有獨到之處。在此不一一述及。

錢金福臉譜筆法

錢金福的淨角臉譜學自清末名淨錢寶峰。錢寶峰的臉譜在章法上和與他同時代的慶春圃的臉譜不同。錢寶峰的臉譜，左右兩側的眉眼中間相隔的距離近，印堂窄，慶春圃的臉譜，左右兩側的眉眼中間相隔的距離遠，印堂寬。錢金福的臉譜遵循錢寶峰的臉譜章法。其臉譜的章法、筆法以直眉、直眼三塊瓦臉作為基礎，這種三塊瓦臉一般用於壯年人物。他的直眉三塊瓦臉的白眉眉梢下緣比耳上緣約高半寸，藉定全局。配合黑、白直眉勾直眼。直眼有圓、尖兩種，圓眼的大眼角是圓的，以顯文靜；尖眼的大眼角是尖的，以顯勇武。鼻窩又與眼配合。勾圓眼時，鼻窩要較低較直，勾尖眼時，鼻窩要較高并向鼻翅裏面摳着，這樣可以增強圓或尖眼的效果。錢的《失街亭》馬謖臉譜是勾圓眼的白三塊瓦臉，《安天會》李天王臉譜是勾尖眼的紅三塊瓦臉，由於眉眼鼻窩的不同形狀和配合，這兩個臉譜有明顯不同的神氣。

三塊瓦臉除勾直眉、直眼外，還可以按照人物年齡、性格的差別而採用其他形式。《落馬湖》中李佩是老人，用紫三塊瓦老臉，勾黑直眉、眉梢下垂的白老眉、眼尾下垂的老眼。錢勾老眼時特別勾出下眼泡輪廓，看起來面容顯老。《寧武關》中李虎標悍勇武，用白三塊瓦臉，但勾眉尖上挑的大尖白眉、大粗黑眉、大眼角上挑的大尖眼。錢勾此臉時白眉梢下緣與耳上緣平齊，大尖眼比直眼多向側方岔開，鼻窩高直，顯得神氣凶猛。《祥梅寺》黃巢臉譜從來都是勾紅三塊瓦臉、一字眉、鼻生三孔、面帶金錢。用紅臉是表示黃巢是失意的有才學子，是對唐僖宗無道的諷刺；勾一字眉、鼻生三孔、面帶金錢是按小說上說法，表示黃巢面貌醜陋。錢金福認為這種勾法一不美觀，二太露骨，他改勾兩眉尖一上一下的凝眉、眼尾裂開的破眼、山字形尖鼻窩、