

## 由「形殘之迷」悟「神全之境」 ——論析當代戲劇《徐九經升官記》、《美女涅槃記》

李 惠 綿\*

關鍵詞：當代戲劇 形殘 神全 滑稽精神 《徐九經升官記》  
《美女涅槃記》

### 前言：問題的導出

中國當代<sup>①</sup>戲曲文學史大致是按照中共政治歷史發展而分為三期<sup>②</sup>：(-)建國十七年（1949-1965）為戲曲改革與建設時期。此時期著重於繼承整理傳統

\* 臺灣大學中國文學系副教授。

- ① 對於現代中國史的分期，中共史家及一般中國現代文學史多以一九一九年五四運動為「近代」和「現代史」的分野，而以一九四九年中共建國開始稱為「當代」。此三段分法已普遍為臺灣現代文學界所接受。參王安祈：〈京劇理論發展史初探〉（「民族·國家·文化」國際學術研討會會議論文，1999年5月28-30日），頁2，註⑧。
- ② 關於當代戲曲文學史的分期，各家分法大同小異，或於第一期再細分為「改戲、改人、改制」三改期（1949-1952），戲劇創作高潮期（1953-1965），見高文升主編：《中國當代戲劇文學史》（南寧：廣西人民出版社，1990年），頁1-2。第三期或止於1986年，見張庚主編：《當代中國戲曲》（北京：當代中國出版社，1994年），頁75。謝柏梁則依據戲文之實際發展，分為三期（1949-1963、1964-1976、1977-1993），三期各有名目重點，頗為清晰。本文從謝氏分期之名目，時間分期仍依照政治歷史發展，較易掌握發展脈絡及重點。參氏著：《中國當代戲曲文學史》（北京：中國社會科學出版社，1995年），頁4。

劇目，並運用新時代的思想觀念和欣賞情趣，以改編新創傳統劇目、新編歷史劇和現代戲三者為推陳出新之方向。(二)文化大革命十年(1966-1976)為現代戲與樣板戲時期。此時期的現代京劇，對傳統程式格局產生四方面的變革：第一、吸收話劇的寫實觀念，採用寫實佈景，從而打破了傳統「隨意賦形」的舞臺藝術；第二、隨著寫實佈景的採用，也運用話劇的分場、分幕制，增強戲劇情節的集中性，打破了原來以時空不固定為原則的文學體製；第三、依照生活的本來面目，真實地刻畫人物，以突出各不相同的人物個性，因而打破生、旦、淨、末、丑等行當，也打破了臉譜藝術；第四、汲取歌劇和交響曲音樂，創造更具表現力的新唱腔、新板式和人物主題音樂，從而打破「千部一腔」的音樂體製。這種變革正是現代戲能在戲曲舞臺上立於不敗之地的根本原因。然而由於江青和四人幫的政治介入，使京劇現代戲迅速被扭曲成為「樣板戲」，從而造成這次變革的重大挫折<sup>③</sup>。(三)新時期以來十七年(1976-1993)為戲文振興與繁榮時期。此時期以新編歷史劇和故事劇為最高成就，此類劇目不再是道德教化或文以載道的價值觀，而是以「人」為中心，著力拓展人物的心靈空間，剖析人物深層的心理結構，開掘人物的生命意識，表現人物性格的豐富性和複雜性<sup>④</sup>。

正當大陸新時期戲曲振興繁榮之時，臺灣民間劇團也在努力追求「戲曲現代化」。以京劇而言，崛起於民國六十七年(1978)郭小莊的「雅音小集」可代表臺灣京劇的轉型，其新編戲如孟瑤編的《寶娥冤》、《韓夫人》，王安祈編的《再生緣》、《孔雀膽》、《紅綾恨》等，已能在傳統「抒情」的精神之

<sup>③</sup> 現代戲是戲曲改革的結晶，樣板戲則是政治干涉的惡果，因而從現代戲到樣板戲是一個劇目變質的過程，二者不可互相代替、不可混為一談。以上關於第二時期京劇變革之敘述，參見王新民：《中國當代戲劇史綱》（北京：社會科學文獻出版社，1997年），頁7、8、215。

<sup>④</sup> 以上關於新時期戲劇之特色，參見王新民：《中國當代戲劇史綱》，頁9。

上更強化「敘事」的功能。換言之，雅音新戲的劇本多力求結構緊湊、節奏明快、經營戲劇張力；舞臺方面則加強佈景燈光、伴奏配樂之烘托襯映，以營造整體戲劇氣氛。其後成立於民國七十六年（1987）的「當代傳奇劇場」，先後推出《慾望城國》、《王子復仇記》、《樓蘭女》等幾齣取材自莎士比亞與希臘悲劇，其探索的意圖在拋開崑曲、京劇的傳統程式而開發出一套全新的表演方法。因此「雅音」的努力是想追求傳統與現代之間的平衡，而「當代」則是致力於現代化、國際化的文化出路。可見改變京劇敘事結構、擴大京劇伴奏內容、不以皮黃旋律自限、適度設計寫意佈景等等，已是兩岸戲曲藝術工作者共同的追求。而在民間劇團創新風潮的推動下，兩個國立劇團「國光劇團」和「復興國劇團」也常推出新戲。前者較重視傳統表演藝術的發揮，後者則在導演的調度下多方嘗試各類劇場元素的介入與融合<sup>⑤</sup>。

《徐九經升官記》和《美女涅槃記》便是中國當代新時期兩部新編故事劇<sup>⑥</sup>。《升官記》由郭大字和習（彭）志淦共同編劇<sup>⑦</sup>，榮獲中國大陸第一屆

⑤ 本段敘述參見王安祈：〈文化變遷中臺灣京劇發展的脈絡〉，《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，1996年），頁94-108；王安祈：《戲裏乾坤大——平劇世界》（臺北：漢光文化事業公司，1998年），頁123。

⑥ 張庚主編：《當代中國戲曲》，其中第十一、十二章由王安葵撰寫，王氏對新時期作品細分為新編歷史劇和故事劇，提出故事劇作品不為歷史事實所拘，在形象塑造上有更大的自由；除了借鑑傳統戲的藝術手法，其故事性強，引人入勝，比歷史劇更容易受到觀眾的喜愛。在這些故事劇中最先引起熱烈迴響的就是《徐九經升官記》（頁301）。此處借用其「故事劇」含括此二劇。

⑦ 郭大字、志淦：〈繼承·借鑑·創新——《徐九經升官記》創作漫談〉，《戲劇論叢》1981年第4期（1981年10月），文中以「我們」的敘述觀點詳說二人創作的歷程。郭大字，一九四八年生，安徽合肥人。習志淦，一九四七年生，湖北棗陽人，大陸著名劇作家，一九五九年入湖北戲校漢劇科，攻花臉，畢業後分配到湖北省京劇團任專職編劇，一九九〇年調任湖北省漢劇團。主要作品除《徐九經升官記》（本文簡稱《升官記》），另有《藥王廟傳奇》、《膏藥章》，皆獲大陸全國優秀劇本獎。關於習志淦生平事略，參國家戲劇院節目單「製作群簡介」（1992年11月）。按：大陸出版相關當代戲曲論著皆以彭姓稱之，本文從作者自己的署姓，稱習志淦。

(1980–1981) 全國優秀戲曲類劇本獎<sup>⑧</sup>。一九八一年春天湖北省京劇團<sup>⑨</sup>在北京首演，由該團名角朱世慧飾演徐九經。此劇首演後，大陸相繼有一百多個劇團（劇種）挑演<sup>⑩</sup>，可見迴響之深遠。《美人兒涅槃》則是習志淦的創作，一九九三年湖北漢劇團來臺公演《升官記》，同時首演漢劇《美人兒涅槃》<sup>⑪</sup>。一九九〇年代以後，大陸劇團大量來臺演出，而當臺灣新編戲已漸漸形成風氣之時，移植大陸新編戲亦成為劇壇方向之一。王安祈提及大新編戲在臺的推出，是以兩種方式來呈現：其一，由大陸劇團直接來臺演出；其二，採兩岸合作模式，由臺灣劇團演出大陸作品<sup>⑫</sup>。國立復興國劇團即是採用第二種模式，在前後三年的時間分別將這兩齣戲以京劇劇種搬上舞臺<sup>⑬</sup>。王安祈評論臺灣劇團排演的大陸戲，《升官記》是成功的例子之一<sup>⑭</sup>；而《涅槃記》仍由原漢劇

⑧ 見高文升主編：《中國當代戲劇文學史》，頁430。

⑨ 湖北省京劇團成立於一九七〇年九月，以新編歷史劇和現代戲著稱。參周令飛：《夢幻狂想奏鳴曲——中國大陸表演藝術（1949–1989）》（臺北：時報文化出版公司，1992年），頁440。

⑩ 關於此劇首演之時間及其迴響，見習志淦：〈一段心願〉，參國家戲劇院節目單「製作群簡介」（1992年11月）。又李超：〈盛春時節贊丑戲——看徐九經升官記〉記載，該團赴北京演出正當綠柳飛絮、槐楊吐秀的大好春光（《人民戲劇》1981年第6期）。

⑪ 湖北省漢劇團成立於一九五一年六月（同註⑨）。該團來臺公演三齣戲：《升官記》仍商請朱世慧主演，以京劇劇種演出；《美人兒涅槃》由蔡燕主演，以漢劇劇種演出；另一齣漢劇是《求騙記》。臺灣電視華視公司曾於一九九三年八月錄影轉播這三齣戲。

⑫ 見王安祈：〈大陸劇團來臺對臺灣戲曲界的影響〉，《傳統戲曲的現代表現》（臺北：里仁書局，1996年），頁118。

⑬ 《升官記》由該團當家老生葉復潤飾演徐九經，曹復永導演，謝魯、彭友和編腔譜曲，一九九二年十一月於國家戲劇院演出。復興國劇團將漢劇劇目《美人兒涅槃》改為《美女涅槃記》（本文依據刊載劇本之劇名，簡稱《涅槃記》，詳註<sup>⑯</sup>），由該團當家花旦朱民玲主演胡翠花，一九九五年五月於臺北市立教育館演出。

⑭ 王安祈論及本地劇團排演的大陸戲，雖有些較草率，但也有如《曹操與楊修》、《升官記》這樣成功的例子。適巧大陸原版也來臺演了這兩齣戲，比較後發現，個別演員的功力容或稍稍遜色，但卻凸顯臺灣的劇場風格異於大陸劇團的「氣質」，而這種氣質的浮現，當然是以整體文化為背景的。見〈曲／戲迴旋路〉，《表演藝術》第27期（1995年1月），頁9。

導演余笑予執導，「音樂設計」是聘請大陸戲曲音樂家李連璧<sup>⑮</sup>，擅長編清新明快有小調色彩的新腔，因此由漢劇轉換為京劇時，聲腔音樂與劇情內涵頗為相稱<sup>⑯</sup>，應也算是成功的例子。不過筆者認為《涅槃記》主要刻畫一個庶民女子歷經美醜的酸辛，倒比較適合具有地方色彩的漢劇演出。

以上所述，可知這兩齣戲在海峽兩岸戲曲舞臺上所受到的關注與重視，正巧兩齣都是大陸「鄂派」的戲曲。所謂「鄂派」指的是三位湖北的編劇習志淦、導演余笑予和音樂家李連璧（號稱鐵三角），「因長期合作而逐步形成的風格，他們的戲共同特色是奇巧詭譎的情節佈局、針鋒相對的機趣對白、變幻快速的場景轉換、明白醒豁的通俗唱詞與辛辣諷刺嘲弄的主題。整體而言，藉著必須靠小人物以荒唐的方式贏回真理的情節來呈現對世道不清、是非混淆的嘲諷主題」<sup>⑰</sup>。這樣的藝術風格正與上述新時期戲曲的創作理念相合。而頗堪玩味的是這兩齣戲分別刻畫一個醜男、一個醜女，劇情著重點都以美醜為觀照，探討的基石也同樣是「以貌取人」的議題<sup>⑱</sup>，編導的處理原則都是「以醜為美」<sup>⑲</sup>。不過徐九經是個在朝仕宦的知識分子，《涅槃記》的胡翠花則是個

<sup>⑮</sup> 余笑予，一九三五年生於楚劇世家，三歲登臺，七歲學藝，先習花旦，後攻丑行。一九五五年就學於湖北省文化幹校「戲曲導演訓練班」，從此投身於戲曲導演行列。五十多年藝術生涯中，導演不同劇種之戲，多達一百餘齣。李連璧，一九四九年生，一九五九年進入武漢戲曲學校京劇科學藝，專工老生，後改習編導和作曲專業。關於二人之生平事略，參見復興國劇團新編國劇《美女涅槃記》節目單「製作群簡介」（1995年5月）。

<sup>⑯</sup> 見王安祈：〈生態調整的關鍵〉，《表演藝術年鑑》（臺北：國立中正文化中心，1995年），頁104。

<sup>⑰</sup> 「鄂派」戲的藝術工作者及其共同特色，見王安祈：〈竹林中的探險——觀《羅生門》戲曲演出〉，《表演藝術》第67期（1998年7月），頁74。

<sup>⑱</sup> 此說見葉芸：〈美女涅槃之路究竟有多遠〉，《表演藝術》第34期（1995年8月），頁61。這是一篇觀眾的「回想與回響」，作者提出這個觀點，頗有啟發性，但並未對此議題進行討論。

<sup>⑲</sup> 「以不美寫美」是編劇提出的創作理念，意圖展現徐九經內心世界美與醜的掙扎，見郭大字、志淦：〈繼承·借鑑·創新——《徐九經升官記》創作漫談〉，頁42。此外，王安祈論及「鄂派」戲特色時，也提到這兩齣「以醜為美」的編導原則。不過該文主在評

不識詩書的庶民女子；就情節故事而言，題為《徐九經升官記》，其實是「徐九經罷官記」；題為《美女涅槃記》，其實是「醜女涅槃記」，劇名與劇情竟是吊詭的關係。而一個醜男究竟如何由貶官而升官而罷官，一個醜女又如何變成美女而臻於涅槃，二人心理意識的蛻變歷程正是本文意欲探討的論題之一。

題目「形殘」、「神全」之詞係從《莊子》轉化而來。〈養生主〉旨在論述養生之主在「神」不在「形」，第三段以右師和澤雉為喻：

公文軒見右師而驚曰：「是何人也？惡乎介也？天與？其人與？」曰：「天也，非人也，天之生是使獨也。人之貌有與也，以是知其天也，非人也。」澤雉十步一啄，百步一飲，不蕪畜乎樊中。神雖王，不善也。

公文軒看到右師只有一足（一足曰介），驚疑問其是天生或人為因素使然？右師之回答意謂：「生而兩足（兩足曰與），固是自然；生而一足，亦是自然。」故曰「天也，非人也」。公文軒執著人必兩足為自然，不知生而一足之自然；相對之下，右師卻能安之若命，視一足為自然之理。再看澤雉一啄一飲雖不容易，卻自得自在，不祈（祈、蕪為正、假字）被畜養於樊籠之中；如果澤雉被畜養於樊籠，則雖飲食無憂、神態旺（通王）盛，卻不善也。故王叔岷先生曰：「養生不在全形。此破全、殘之執也。」<sup>②</sup>以此詮解，則養生有形、神之分，形、神又各有全、殘之別，故公文軒乃「形全神殘」之人，右師則為「形殘神全」之人；澤雉為「形全神全」之物，籠雉則為「形全神殘」之物。莊子論形體之殘並非只就手足而言，亦包括面貌醜陋之人，〈人間世〉、〈德充符〉皆有描述。而奇醜無比的徐九經、胡翠花，亦可納入《莊子》書中「形

論復興劇團演出的《羅生門》，認為這齣戲機趣的對白、奇巧的情節、顯豁的唱詞，很明顯受到大陸「鄂派」戲曲的影響；並非專文評論這兩齣戲。參見〈竹林中的探險——觀《羅生門》戲曲演出〉，頁74。

② 王叔岷：《莊子校詮》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1988年），頁111。按：本段解釋引文，皆依據王叔岷師之詮解，以下皆同。

殘」人物，因此筆者加以轉用；並試圖以老子美醜善惡之辯證及莊子形神殘全之美學思考，探討這兩齣戲的主題意蘊。此外，誠如本文開篇引述，當代新編戲為著力拓展人物的心靈空間、心理結構和生命意識，因而打破生、旦、淨、末、丑等行當。這兩齣戲亦深具如此特質，尤其徐九經更是結合「丑生」行當，可謂淋漓盡致發揮太史公筆下的滑稽精神。本文將融合運用以上的觀念，深層論析這兩齣戲所展現「不美之美」的藝術精神。

## 一、由迷而悟的蛻變歷程

### (一)貌醜形殘的人物塑造

《升官記》在故事劇中雖具有公案劇<sup>①</sup>之性質，但其主題卻不在公案之上。其故事原型取自張壽臣<sup>②</sup>演員的單口相聲<sup>③</sup>《姚家井》<sup>④</sup>，這個段子是清代

① 「公案」一詞，本指政府官吏辦公案的几案，後引申為凡是官府經辦依律令而判斷是非曲直、解決懸疑的一切案件。見齊曉楓：〈元代公案劇的基型節構〉，《文學評論》第4集（臺北：書評書目出版社，1977年），頁179。

② 據王泐的《曲藝漫談》，張壽臣（張豫華，1898—1970）是第五代相聲藝人。自幼隨父張誠甫學藝，十五歲拜著名相聲藝人焦德海為師，與本名李德錫的「萬人迷」是師兄弟，學會「萬人迷」許多拿手段子。張壽臣相聲捧、逗俱佳，尤其擅演單口相聲。表演以鋪墊細緻、平穩幽默為特色，擅以語言和表情刻畫人物形象。他是繼往開來的相聲名家，改編修飾許多傳統相聲段子。代表節目有單口相聲《小神仙》、《化蠟鐵》、《五人義》、《巧嘴媒婆》；對口相聲《揣骨相》、《喂政部》。參汪景壽：《中國曲藝藝術論》（北京：北京大學出版社，1994年），頁141；李鳳行：〈相聲界的幽默大師張壽臣〉，《復興劇藝學刊》第5期（1993年7月），頁45—47。

③ 相聲一般分為單口、對口、群活。單口相聲由一個人說，其特點是：一、以說為主，學、逗、唱不佔主要地位；二、注意刻畫人物形象，精心結構故事情節；三、虛擬寫意色彩較對口、群活更加突出；四、講究打諢式的評點。對口相聲由甲乙二人，甲為逗哏，乙為捧哏。群活是三人以上的相聲，以三人最多。參汪景壽：《中國曲藝藝術論》，頁150—151。

④ 《姚家井》段子敘述清朝一個民間傳說。劉瑞子和李招弟自幼訂娃娃親。瑞子十二歲時賭博輸錢，離家出走，六年未歸。招弟父母不願耽誤女兒，強逼劉家退親，意欲為女另

的民間傳說，故事中智斷新娘的五品御史，給予編劇塑造徐九經戲曲人物的靈感。不過歷史上確有其人，他是明朝一位廉潔奉公、頗有才華的官吏<sup>25</sup>。編劇不僅「借」其真實名字及風格形象，同時將他虛構成一個其貌不揚的徐九經<sup>26</sup>，虛實手法之交錯運用，是本劇最具創造力和想像力之處。《升官記》的劇本形式和表演形式是汲取話劇分場分幕制，共有九場：一、搶親；二、辨冤；三、荐徐；四、上任；五、到任；六、謁侯；七、求劍；八、苦思；九、醉審<sup>27</sup>。《涅槃記》的取材並無所本，但創造的故事和人物，頗具民間鄉土性，再融合庶民百姓對觀世音的宗教信仰，成為引人入勝的故事劇，可見編劇虛構藝術之功力。從觀賞漢劇公演錄影帶看出舞臺表演是以七巧板的輪轉變換時空場景，劇本應屬無場次結構形式<sup>28</sup>。就其情節發展可分為五個段落：一、牛府提親，僅值一文；二、變成啞女，洞房成親；三、兄長調戲，妯娌妒恨；四、因

擇佳配。有個缺唇麻臉以致四十歲未成親的小販王豁子，早已垂涎招弟；適值其姊夫新得禮親王賞識，便仗王府勢力到李家強行下聘。迎親之日，瑞子突然歸來，得知變故，先將招弟接走。王豁子接親不著，到白衣庵誤抓了與尼姑幽會的和尚，鬧出一條人命。官司打到南坡司，審案的是位五品御史，他見雙方爭執不下，便用「同為二人之妻，半月輪換」的判決，令招弟喝下冒名的「仙鶴頂上紅」，使她假死。最後成全劉、李姻緣，圓滿結束。轉引自郭大宇、志淦：〈繼承·借鑑·創新——《徐九經升官記》創作漫談〉，頁38。又〈姚家井〉收入《張壽臣單口相聲選》（天津：百花文藝出版社，1981年），頁159-211。

- <sup>25</sup> [明]李贄：《續藏書》（臺北：臺灣學生書局，1974年），卷27，將徐九經列於「郡縣名臣」（頁525-527）。
- <sup>26</sup> 關於故事取材及借用徐九經其人其名其事，見郭大宇、志淦：〈繼承·借鑑·創新——《徐九經升官記》創作漫談〉，頁38-39。
- <sup>27</sup> 《升官記》劇本收入《湖北京劇劇作選》（北京：中國戲劇出版社，1989年），頁36-96。復興國劇團演出本見《復興劇藝學刊》第13期（1995年7月）。本文引用根據前者，為免繁瑣，引文或情節敘述只注明場次。
- <sup>28</sup> 《涅槃記》漢劇在臺首演，演出時並無場次，劇本分為五場（簡稱漢劇版），收入《復興劇藝學刊》第12期（1995年4月），頁1-52。復興國劇團演出本只有四場（簡稱京劇版），刪除第四場牛家兄嫂對牛三的責難及提出如何懲治翠花的殘忍手法。此外，對胡翠花的彩禮「一文錢」處理的方式也不同（詳註<sup>35</sup>）；其他主要關目情節及其唱詞、賓白與漢劇版幾乎相同。感謝復興劇團鍾傳幸團長提供兩種不同的劇本。



妒構陷，百口莫辯；五、還其清白，皈依佛門<sup>29</sup>。

兩位主角的出場，編劇運用的是鋪墊醞釀的手法，以營造主角人物極端貌醜的戲劇張力。徐九經到第四場才出場，以一首歪脖樹打油詩自比懷才不遇：「分明棟樑才，零落路旁栽。爲何遭小看，皆因脖子歪。」事實上，他不止脖子歪，還是「四體不勻稱，五官不端正，容貌不英俊，嗓音不圓潤」。他的醜是由上至下且從形到聲，如此奇形怪狀的人，即使想像都難以勾勒出來，編劇不惜運用誇張的筆法放大奇醜無比的徐九經。《涅槃記》的胡翠花則先由牛二奶奶以譏諷嘲弄口吻形容她的醜貌，歸納起來有：「胡翠花長得就像糊鍋巴，腳趾甲約三寸大<sup>30</sup>，臉上撒滿了黑芝麻，蒜頭鼻子三角眼，薄皮快嘴能切瓜，十人見來九人怕。」她的醜集中在臉形、皮膚、鼻眼、雙腳和腳趾，比起徐九經四體五官之醜程度輕些，但「薄唇快嘴」卻是她醜貌中唯一的美麗與特長，也是她唯一的自負與驕傲。在傳統父系社會中，一個醜男也許娶不到美妻，但仍具有從事士農工商的經濟能力；而古代一般女性卻必須依附家庭婚姻生存，因此一個醜女，必然更加窄化其婚姻之路。胡翠花的困境在現代社會稍能淡化，至少她可以自主謀生、選擇單身。然而在女性弱勢的傳統價值中，胡翠花的醜無疑是雪上加霜。可歎男女貌醜的出路竟也如此不平等。

## (二)貌醜形殘的自我認同

徐九經以其橫溢才華選擇讀書之路。當年大比，他兩榜奪魁，原以爲從此平步青雲，足以開創功名事業，不料當他金殿面君時，「聖上見他相貌醜陋，心中不喜，適有劉文秉在旁奏了一本，言道：『若將此人點爲狀元，有失朝廷

<sup>29</sup> 漢劇版劇本並無標目，爲讀者檢索及敘述之便，筆者依其情節自擬各場標目。

<sup>30</sup> 此句是從牛二奶奶與牛大爺的唱念做表歸納而得，二奶奶唱：「一雙金蓮這麼大。」大爺云：「好啊！這還不滿三寸呢！」二奶奶云：「這是腳趾甲，腳肚子在這裏。」可以想見其雙腳尺寸之大。

的體面。』聖上准奏，將此人黜為進士，放了個小小縣令。」（第三場）徐九經來到玉田縣，九年不得升遷，如此際遇，他可以尸位素餐，甚至做個貪贓枉法的縣令。但他「精明幹練、剛正不阿、執法嚴明」（第三場），贏得「徐青天」之美名。平日則以飲酒解悶遣憂，因此也有個「醉半仙」之美名<sup>①</sup>。「他能在長醉中保持清醒，執法如山，不能說不是奇人」<sup>②</sup>。這種不憤不悱、不伎不求、安之若命、雖醉實醒的精神態度，正是他面對因為貌醜而遭遇逆境後，採取的自我認同與安身立命之道。徐九經對貌醜的自我認同，更表現在升官到任之時。他到任的第二天清晨，司務甲乙打開二堂，二堂幕啓時，徐九經手拿狀紙，靠在公案旁地下，一隻靴子脫在一旁，發出鼾聲，一副不登大雅之堂的樣子。司務以為他睡著了，二人議論起他的種種醜態。徐九經打噴嚏醒來，笑嘻嘻問：「你們在嘀咕老爺我是吧？」二人不知所措，一言一語地答道：「老爺身材偉岸、堂堂正正；長相天庭飽滿、地角方圓、眉清目秀、五官端正；胳膊腿兒四肢勻稱；嗓音柔潤、說話比唱的還好聽。」徐九經變臉大罵：「捧熱屁！」司務甲趕忙改口：「大人乃天下奇人，當然有此異相！」，司務乙云：「大人確實有一丁丁兒……醜！」徐九經語帶心酸的說：「醜就是醜，還一丁丁兒醜。老爺當時就是因為醜，才丟了個狀元沒做！」緊接著改換成嚴肅的口吻：「老爺我生得醜，醜話說前頭，從今往後，誰再說瞎話、臭奉承，老爺就割了他的舌頭。」（第五場）對徐九經而言，醜就是醜，是存而不論的事實，別人對他固然不必拿一面鏡子加以放大審視，卻也無須華而不實的語言來粉

① 徐九經雖借自歷史真人真名，編劇卻巧妙運用諧音「徐酒經」，使情節關目與酒發生一系列關係，酒成為全劇重要的砌末與象徵。筆者除參考編劇提出的六點細節（參郭大字、志淦：〈繼承·借鑑·創新——《徐九經升官記》創作漫談〉），根據情節發展歸納如下：(1)醉半仙美名(2)升官戒酒(3)小二送酒(4)收酒付錢(5)備酒送禮(6)酒賺倩娘(7)討回酒禮(8)求劍留酒(9)小二上京拜訪送酒(10)徐茗端酒賀喜(11)小二賣酒繫聯倩娘(12)謝恩之酒成澆愁之酒(13)王爺毒酒威脅(14)交代以酒陪葬遺言(15)飲酒醉審(16)酒逼倩娘(17)棄官賣酒。

② 參齊致翔：〈《徐九經升官記》觀劇斷想〉，《劇本》1981年6月號，頁74。

飾，因此對司務二人的虛偽奉承當然是不假寬貸。徐九經對貌醜的自我認同，顯示他真情至性的性格。

和徐九經相同，胡翠花也有真性之情。話說牛家三兄弟，牛大、牛二皆已成家，惟牛三「身高不滿三尺，中間粗兩頭尖，頭上稀稀拉拉的幾根毛，半邊臉都是綠豆坑」，三十歲尚未娶親，因此舅爺建議給他婚配住在「稀奇街古怪巷」的胡翠花。衆人皆不以爲然，紛紛抗議這樣醜女進牛家，豈不有損家門體面，家裏有個醜的，還弄個醜的進來。此時牛三力排衆議：「你們不要，我要！舅舅說了，臭豬頭也要有爛鼻子聞呢！美的你們接不進來，醜的又不許我要，是我結親？還是你們結親啦？你們有，我沒有，好殘忍的心哪！」於是舅公和牛二奶奶上門提親。二奶奶先打衝鋒，胡翠花聞聽媒人來到，趕忙煎茶招待，她一正式出場，就以先禮後兵的語言，向二奶奶唱出「不聽假話」的原則：

喝我的茶來規矩大，慢慢的品細細的呷，說真話此茶能潤心和肺，延壽益年黑頭髮。那個要是說假話——（白）哼哼！爛舌頭掉門牙，齒不關風成結巴，來生變隻（唱）大烏鴉……嘎……大烏鴉。

這一段宣示可以推想翠花在此之前顯然已經聽過不少媒人的假話。她果然是「薄皮快嘴能切瓜」，口舌伶俐且心直口快，顯現她洞悉人類語言的真誠或虛假，她清楚自己不堪看的容貌，所以強調以真面目、真語言相待。儘管如此，醜女也是個人，再怎麼醜仍然有立足點問明婚配的對象及其主客觀條件：

大嫂！我這個人一不會說假話，二不會裝斯文。您說的那個人家？住那裏？年方貴庚？百家姓上那一姓？還有，什麼長相？什麼人品？什麼脾氣？花多少彩禮？下多少聘金？何時拜堂？何時成親？你不顯山不露水，姑娘我不放心，我爹他不放心，親戚六眷都不放心呀！

她既不聽假話，當然也不會說假話；她自知貌醜，也絕不東施效顰裝斯文。此段詢問提親對象種種相關問題，都是直逼真相與核心，她不以貌醜貶抑自己，

醜得挺有自信。可惜媒人偏是個信口雌黃的女人，以下摘取翠花父女與二奶奶的唱念：

二奶奶：（唱）大哥專心讀孔聖，二哥心善人斯文。唯有三弟最本分，  
耕田種地樣樣能，才——比相如高八斗，貌——比潘安強十  
分，面如冠玉白嫩嫩，眉似丹青虎生生，舉止瀟灑身魁偉。

胡翠花：別說了，起來——（接唱）撒謊的媒婆滾出門。

胡 說：哎喲！你跟老子進來喲！

二奶奶：你怎麼說我是撒謊呢？

胡翠花：這還用問，無奸不商無媒不謊，天下媒人一張嘴牙，一個腔腔  
一個調。

胡 說：少說兩句——。

胡翠花：貨越假聲越高，說什麼相如才，講什麼潘安貌，姑娘越聽越想  
笑，我的尊容我知道，他那裏肯把我來要？不是哈巴就是苕，  
天下的媒人都不可靠，滾滾滾——。

她毫不留情當下拆穿媒人的謊言，不留餘地命令媒人滾了出去，照應她不作假的真情至性，正與徐九經性格相同。她非常明白自己絕不可能嫁個潘安之貌、相如之才的夫婿，她也並非如此指望，只是要了解最真實的狀況。可嘆老爹無法懂得，氣急敗壞地說：「在這個世界上，只有人家挑你，你沒得資格挑人家！」胡爹的話似是而非，卻代表一般人的看法，醜女沒資格挑選丈夫，那麼，醜女的人格尊嚴又該放置何處？翠花含著眼淚對爹說：「我知道自己拿不出手，我是嚥不下這口氣呀！爹——你莫生氣，再有媒人上門，女兒我不開口就是。」翠花嚥不下的這口氣就是：不惜以認同自己的醜交換世人真實的聲音，難道連這一點卑微的心願都不可獲得？用真情至性對抗虛假之世俗，豈非以卵擊石？我們寧願翠花能堅持以如此率真的態度繼續等待一個說真話的媒人，可是她竟答應「不開口了」。二奶奶無功折返，輪到舅爺提親，果然說了

真話，翠花毫不猶疑點頭答應，以壯士斷腕的決心含淚言道：「爹！我這一輩子都被人嫌棄，找個醜一點的丈夫，也讓我伸一回頭，出一回氣，做一回人哪！」（以上第一場）。翠花心酸之語，令人為之動容。誠如胡爹所說，她沒資格挑人家，在沒資格挑選的細縫中，她似乎找到可以自主選擇一個醜丈夫，這可以說是翠花實踐自我認同的具體行為。對翠花而言，婚配醜丈夫的意義是彼此可以同病而相憐相惜，不必再面對被人嫌棄的滋味，也可以在丈夫面前做個有尊嚴的醜女。這對翠花著實緊要，她終於找到醜女也是個「人」的意義。

同樣是醜人，胡翠花比徐九經對自我的認同顯然更為複雜而艱難。身為男性的徐九經所以能夠自我認同，有一部分來自社會價值地位的助力，因此就人物在舞臺上的時間而言，其自我認同主要表現在求得讀書功名出路之後，長達九年以上。而身為平凡女性的胡翠花，其人生際遇才情難以開展婚姻之外的路徑，因此她的醜貌顯得格外突出。既無法得到社會、家族、婚姻的助力，她只能自立自助，故舞臺上其自我認同的時間非常短暫，就是第一場從牛府提親至同意親事，時間雖短，心理卻無限曲折。

### （三）貌醜形殘的自我迷失

徐九經升官是奉命審理一件公案。李倩娘少小與劉鈺定親，未成婚即因國難兩離分。八年來爹娘公婆俱遭不幸，尤金乘人之危強娶成親。拜堂之時，適逢劉鈺從軍歸來，及時趕到花堂救回未婚妻。此時的劉鈺因血戰沙場，已蒙安國侯劉文秉寵愛，收為義子。劉文秉兵權在手，又立大功，自然深受萬歲爺榮寵。而尤金的姊夫並肩王則是皇上的叔父，更是權高勢大。這樁高官搶親公案，大理寺兩位正卿、少卿都嚇得告病還鄉。於是王爺想到九年前被劉文秉參奏而貶官到玉田縣的徐九經，拔擢他擔任大理寺正卿，意圖讓徐九經公報私仇，再奪李倩娘（第一場至第三場及第八場）。徐九經不知究竟，欣然赴任。上任途中再經過玉田縣那棵歪脖子樹，和書僮徐茗改寫了九年前的打油詩（見前

引)，以下是二人的對白（第四場）：

徐九經：（念）生就棟樑才，不怕路旁栽。刮目再相看，脖子……

徐 茗：（念）並不歪！

徐九經：你這意思是說……老爺我變漂亮啦？

徐 茗：只要做了大官，就沒人敢說醜。

徐九經：此話有理。就說這歪脖樹吧，要是它有朝一日被哪位木匠師傅看中，選去做金鑾寶殿的大樑，誰敢說它不正？那歪脖子……正好雕個龍頭呢？

徐 茗：看起來，成材不成材全看木匠的本事啦！

徐九經：歪樹直木匠嘛！只可惜世上像王爺這樣的「木匠」太少啦！

這個比喻有個必要條件，即歪脖樹必須具備上等的材質，才可以在遇到直木匠時被雕成龍頭，做成金鑾殿的大樑，於是歪脖樹可以變醜為美。而徐九經原本才華橫溢，得王爺提拔，固然可以一展長才，卻無法改變其容貌。因此這以物擬人的比喻並非完全是對等關係。徐九經贊同徐茗所說「成材不成材全看木匠的本事」，其實「成材不成材」與「木匠」二者也並非有邏輯上的必然關係。這裏聯想熟知的寓言，莊子與弟子行經山中看到一棵大木，枝葉繁盛，莊子告之：「此木以不材得終其天年」；過訪朋友之家，主人卻烹煮不能鳴之鴈招待，弟子疑惑問其故：

莊子笑曰：周將處乎材與不材之間。材與不材之間，似之而非也，故未免乎累。若夫乘道德而浮遊則不然，无譽无訾，一龍一蛇，與時俱化，而无肯專為。<sup>③</sup>

王叔岷先生解釋：「就道而言，無所謂材、不材；就理而言，有材、不材，及

③ 這段寓言見《莊子·山木篇》。按：之，是也；故，猶也；訾，毀也。見王叔岷：《莊子校詮》，頁719-723。

材與不材之間之別；就權而言，則處材、處不材，及處材與不材之間皆可無累，在如何應變耳。」如同聖人之道，一龍一蛇，盈縮卷舒，與時變化。這段寓言直指材與不材的主體性是在自己；換言之，處在人間世，並非一味露材揚己，有時亦當大智若愚以韜光養晦，方為養生之道。材或不材雖可因時因地置宜，但絕不影響對自己材質的肯定自信，因此成材與否並非看木匠本事。至於木匠將歪脖樹雕成龍頭，乃是木匠具備「以無用為大用」的能力；猶如惠子認為大樗不中繩墨、不中規矩、大而無用，莊子卻可以「樹之於无何有之鄉，廣莫之野；彷徨乎无為其側，逍遙乎寢臥其下」<sup>34</sup>。因此二者是不同層次的問題，可是徐九經認為「此話有理」，顯然將之混為一談。誠然他不至於膚淺地以為自己會變俊美，也不會相信做了大官就沒人敢說醜；然而正因為王爺的知遇識才，彰顯出他雖貌醜卻擁有足以被賞識拔擢的才華，因此欣然自喜。是故徐九經的唱詞有：「治國安邦靠學問，自古來忠臣良將，又有幾個大美人？」（第三場）此時升官上任的他，以相當高度的自信將自己的才學與歷史忠臣良將並列，醜貌已變成無關緊要的問題。綜上所論，醜貌與才學在徐九經貶官、任官、升官時經過三種變化。從狀元貶官時，歪脖樹打油詩充分流露鬱結胸懷，貌醜使其有才卻不得伸展。玉田縣任官九年，知命認命，清廉為官，以才補醜，使二者在心中達到一種平衡與認同。升官赴任時，再度以歪脖樹自比，才學竟遠遠超越醜貌之上，甚至二者可以完全切割，醜貌再不能干擾其才學。事實上，當徐九經兩榜奪魁時，才學早已超越貌醜形殘；換言之，成材不成材是徐九經早可以肯定的，但在貶官與任官時都沒能強調這份自信，直到王爺拔擢才敢於理直氣壯地唱出「治國安邦靠學問」。筆者認為徐九經此時對自我價值的認定，完全依附於擁有權貴身分的王爺之上，也依附在他升任正卿高官的地位之上；表面看來，他似乎超越貌醜形殘，其實是不自覺地陷入自我迷失狀

<sup>34</sup> 見《莊子·逍遙遊》，王叔岷：《莊子校詮》，頁35-37。

態。上節討論徐九經到任後與司務甲乙的對話，解讀其自我認同的態度，和上任途中開始陷入自我迷失狀態並不矛盾，因為對前者，戲曲人物是自覺的；而後者則是不自覺的。

胡翠花的迷失也是不自覺的，從她向父親妥協「再有媒人上門，女兒我不開口就是」時即已萌芽。快口伶俐和真誠不偽是她的異稟，「不開口」象徵她開始放棄以暢快淋漓之口傳達內心真實的聲音。這句話在文本中或舞臺上一語帶過，易於忽略，實則埋下伏筆，極為高妙。翠花逐漸陷入迷失是在她打開層層包裝的彩禮，赫然發現竟只有一文錢時<sup>35</sup>。心理的震驚不言而喻，她「三分甜來七分酸，甜的是有人願與結親眷，酸的是我黃花閨女身價只值一文錢」，這一文錢將她原先答應親事時所謂「做一回人」云云，那爭取來僅有的人格尊嚴完全顛覆。不過翠花並沒有深入強化失去的尊嚴（可見其迷失乃是不自覺），轉而恐懼花轎到牛家灣「蓋頭一揭容顏現」之後，似看到丈夫、妯娌、親朋、鄰里的冷淡閒言與奚落笑談。她已由先前認同醜貌轉為以自己的醜為憂為恥，已陷入了美醜的迷惘中。思及此處，翠花感到「渾身顫抖，心裏寒如墜冰川」，突然興起「離卻世俗煩惱院，皈依佛門進深山」之念，不過此時出家的意念只是一時衝動而已。編劇巧妙地由其出家意念帶引出超現實的劇情——觀世音出現，每次出現都成為扭轉劇情的關鍵。第一次出現是翠花因一文錢而身陷逆境的質問，觀世音以短舌根成結巴為條件換取她的美貌（以上第一場）。成親之日，牛三不敢貿然親近，躲在新房屏風之後。舞臺上留下翠花一人，當她攬鏡自照發現美麗的容顏時，又驚又喜地自問：「這是我……？這不

<sup>35</sup> 漢劇版第一場舅爺表明包下彩禮銀子，眾人爭相猜測舅爺要出多少彩禮，舅爺以「一聞」暗喻「瞎子打火」，因此提親時，觀眾已經知道彩禮只有一文錢。京劇版改成牛大爺表示只要舅爺說成這門親事，願出一百兩。不料翠花打開時，發現竟只有一文錢。雖然如此安排可讓劇中人物和觀眾出乎意料，顯現戲劇張力；但卻醜化了舅爺私吞彩禮的形象，不合人物塑造；況且劇中牛大為人假仁假義，不可能如此慷慨。



是我……？」轉念之間，毫不猶疑地肯定「是我——是我啊——！」接著欣然陶醉鏡中的美人：「螭首蛾眉腰似柳，冰肌玉骨透芳馨，一雙纖手細如筍，三寸金蓮步輕盈」，只顧以美為喜卻不以結巴為憂。翠花不惜割捨天賦異稟的快嘴，變成美女而換來另一種形殘，她已經陷入假我之中。

翠花的假我，在牛三揭蓋頭之前，有一個可以「發現」的轉折點，就是發現牛三竟然是一個貌醜心善的丈夫，完全不以醜為意，也不在乎她的結巴，傻呼憨厚地表示會真心真意疼惜一個醜媳婦兒。翠花原先的恐懼成為多餘，此刻醜貌的設問，卻肯定得到牛三的疼惜，既如此又何必以短舌根換美貌呢？但是翠花正沈醉以假我為真我且渾然不知的情境中，因此她無法掌握這個可以「轉悟」的契機。牛三揭開蓋頭的一刻，猛見丈夫的醜貌而昏厥，不禁呼喊苦命而高唱「花容月貌給誰看，不如醜人配醜人」。此時翠花以假我之身，自己也陷入了世俗重貌不重心的假象之中。她哭天喊地，喚出觀世音二度出現：「若要牛三變英俊，再取你半截舌頭根」。甘心變成啞女換取丈夫的俊美，翠花真是越走越迷，越陷越深。「舌」是與他人溝通最重要、最有用的器官，可以直接傳述內心的種種意念；從短舌根到去舌根，使她完全喪失表情達意的語言能力，加重形殘的程度。翠花寧願以有用之舌換取無用之美，象徵她放棄天賦異稟的快舌快嘴，完全捨棄真我而全然迷失。不僅如此，她甚至以自己的假我，泯滅牛三的真我，讓牛三和她一樣變成假我的人。翠花甘心做啞妻，其動機是「爲了三郎能揚眉吐氣」（以上第二場）。情節發展至此，翠花已經和徐九經一樣，將自己的人生價值依附於他人身上。但她由「形貌之迷」陷入「假我之迷」的深淵中，比徐九經有過之而無不及。

#### (四)形殘神全的意志抉擇

當徐九經升官上任時，他竟決定開始戒酒。臨別之際，玉田縣賣酒的李小二特意送來老酒一罈送行，兼祝賀老爺高升。徐九經唱：「你的盛情我心領，

老爺我戒了酒再不飲，也免得一天到晚醉醺醺，誤了大事情。」一旁的徐茗為顧全人情之理，建議老爺收下，好將土產老酒當作拜謝王爺之禮。徐九經從善如流，仍堅持照價給錢（第四場）<sup>36</sup>。如上所述，徐九經在玉田縣雖耽於沈醉，卻不曾糊塗誤事，飲酒使他在貌醜與才德之間找到平衡，尋得心理慰藉；而戒酒之意是在讓自己振作清醒。從另一個角度看，徐九經顯然認為自己的學識才德與人生價值已有歸宿，再不是懷才不遇，再不會鬱鬱寡歡，當然不再需要藉酒澆愁。徐九經完全不自覺從飲酒到戒酒，心理狀態反而是從認同到迷失。編劇巧妙地運用酒的象徵，向讀者觀眾展現人物於醉醒之間的迷惘。

徐九經果然運用高度智慧幽默審理其所謂「雙龍奪珠」的公案，並使玉田老酒一罈發揮最大妙用。到任辦案之日，徐茗慌忙報訊：「大街之上人談論，侯府結彩又張燈。劉鈺倩娘完花燭，就在明日午時辰。」（第五場）徐九經當機立斷，一副「不入虎山焉得虎子」決心，以送玉田老酒為賀禮之名拜訪侯爺，結果不但換出李倩娘，還討回老酒。只是徐九經同時帶回一個難題：侯爺逼迫其翌日開庭審案時必將倩娘斷還劉鈺，且要親自觀審，不容差錯（第六場）。為防侯爺以勢強逼，也為自保，徐九經再到並肩王府求尚方寶劍；而原本要送的謝恩酒，則示意徐茗拿回（第七場）。一切都在徐九經掌握之中，他自信滿滿，有倩娘、有尚方寶劍，絕對可以問個安國侯縱子行兇之罪。是夜，徐九經審理案件，徐茗捧酒上云：「龍口奪珠威風大，斷案如同刀斬麻。明日公堂伸正義，今夜且把酒當茶。」徐九經云：「明日要把搶親案，審個清清楚楚，老爺就得明明白白。要是今夜喝得糊糊塗塗，明日就會顛顛倒倒。」又

<sup>36</sup> 根據編劇敘述，小二送酒情節，有「一石三鳥」之作用：其一表現徐九經與玉田縣百姓之深厚情誼；其二自付酒錢，證明他不白吃白喝老百姓的東西；其三當作謝恩之禮，可見其為官九載，兩袖清風。見郭大宇、志淦：〈繼承·借鑑·創新——《徐九經升官記》創作漫談〉，頁42。筆者認為還具有埋下伏筆作用，其後小二拜訪徐九經時，成為倩娘自幼與劉鈺訂親的人證。

云：「沒有倩娘的口供，老爺心裏不踏實。」「徐青天」果然不是浪得虛名。孰知夜審倩娘，得出真相，猶如乾坤倒轉；就在真相大白之刻，並肩王親自送來尚方寶劍。王爺除施加壓力，且以當今提拔薦舉之恩與當年安國侯參奏貶官之仇並論；隨後更連夜差人送來劇毒之藥「仙鶴頂上紅」，真可謂挾之以勢、誘之以利、說之以理、動之以情。徐九經始料未及，至此完全陷入進退維谷之境。王爺拂袖而去後，便是徐九經開戒痛飲及其掙扎矛盾的心理高潮（第八場）：

（徐茗抱酒罈跑上）

徐 茗：老爺！這酒還沒送王爺呢？

（徐九經見酒罈，奪過痛飲，徐茗急攔。）

徐 茗：老爺！這酒是送王爺的，您怎麼喝起來啦？

徐九經：我原以為侯爺不是好東西，現在看來，王爺才真不是好東西！

（捧罈又喝）

徐 茗：（攔）老爺！您不是戒酒了嗎？

徐九經：當初戒酒，是為了好好做官，如今我……開戒啦！（又喝）

徐 茗：老爺！（奪過酒罈）

徐九經：徐茗！怪不得出門碰上烏鴉叫呢！早知這樣，咱們就在玉田縣賣酒，也不該上這兒來呀！

徐 茗：是啊！無官一身輕。

徐九經：也怪老爺未明真相，就去求請尚方劍，我、我、我是自己挖坑自己跳啊！（奪過酒罈，喝酒）

徐 茗：（復奪）您不能喝啦！（抱酒罈下）

徐九經：（醉步）怎麼辦？怎麼辦？我若成全劉鈺就是抗旨不遵，王法不容！若把倩娘斷給尤全，良心何在？天理怎容？王爺依王法壓我，侯爺據理逼我，還有這尚方劍……（唱）

當官難，難當官，徐九經做了一個受氣官，一個窩囊官。自幼讀書做官，文章滿腹得意洋洋，我進京考大官。又誰知我才高八斗難做官，皆因是爹娘沒有為我生一副好五官，我怨、怨、怨五官。頭名狀元到那玉田縣，當了一名小小的七品官；九年來，我兢兢業業做的是賣命官，卻感動不了那皇帝大老官。眼睜睜不該升官的總升官，我這該升官的，只有夢裏跳加官。原以為，此番升官我能做個管官的官，又誰知我這大官頭上還壓著官。王爺侯爺官告官，偏要我這小官審大官，他們本是管官的官，我這被管的官兒，怎能管那管官的官？官管官，官被管，管官，官管，官官管管，管管官官，叫我怎做官？我成了夾在石頭縫裏一癩官。我若是順從王爺做一個昧心官，陰曹地府躲不過閻王和判官；我若是成全了倩娘做一個良心官，怕的是，剛做了大官又罷官。是升官？是罷官？做清官？還是做贓官？做一個良心官？做一個昧心官？升官罷官、大官小官、清官贓官、好官壞官？官、官、官官官官官官官！我勸世人莫做官，莫做官！

當初戒酒，只知道是為了好好做官，卻不曾察覺自己已在迷失之中；再度開戒飲酒，則象徵徐九經已經自覺到在迷失與清醒之間掙扎。編劇借鑑漢劇《借牛》中一個字的韻腳之演唱方式，又根據徐九經考官、貶官、升官等這種「身在官場難做官」的特殊經歷，設計這一段近四十句、連用七十多個「官」字的大唱段。音樂上是結合戲曲中的「宣叙調」（敘事）和「詠嘆調」（抒情），讓他在敘事中抒情，在抒情中敘事<sup>③7</sup>。這一場〈苦思〉，徐九經「和著血淚唱

<sup>③7</sup> 關於這一段唱詞及編腔設計，參郭大字、志淦：〈繼承·借鑑·創新——《徐九經升官記》創作漫談〉，頁45。

心聲，風趣中透出酸楚，嘻笑中夾著悲咽，觀眾莫不於淒涼的笑聲中一掬同情之淚」<sup>38</sup>。從徐九經對其官場生涯的回顧及其當前的困境，可以讀出他思考的著眼點並不在王爺新恩／侯爺舊怨，而是在清官／臧官（良心官／昧心官）、升官／罷官之間擺盪。做秉公執法的清官一直是他稟持的人格形象；做枉法的臧官卻違背九年以來的精神理念。升官可成就他「自幼讀書為做官」的理想，就現實層面而言，加官進爵足以榮華富貴、衣食無缺；拂袖罷官卻使他長久以來尋求功名出路，以超越貌醜形殘的努力功虧一簣，就現實層面而言，生活將頓失依憑。表面看似乎有四條路，其實只有兩種選擇：選擇做臧官就能升官，選擇做清官則必須罷官；反之亦然。而當這選擇與自己先天的貌醜（沒能生就一副好五官）和努力涵養的才學（治國安邦靠學問）並觀時，又將形成互為牽引關係的觀照：如果邦國無道，而自己不願隨波逐流時，涵養才學何以致用？這種情境下，形貌美醜之意義又何在？涵養才學是否足以彌補或超越貌醜形殘？如果選擇升官，往後將浮沈宦海，受制於官高權重者，又能擁有多少自由揮灑的空間？如果選擇罷官，將獲得心靈上真正的逍遙自由，則上述才學、貌醜、升官，豈不是可以盡付笑談之中？徐九經在這段唱詞的結句「我勸世人莫做官、莫做官」及其反覆思考所激盪出來的抉擇方向其實已有相當的確定性。

編劇為營造其抉擇的戲劇性，在唱段之後，徐九經伏案入睡，朦朧中出現兩個幻影，一個代表私心，一個代表良心，兩個幻影互相撕打，且一左一右拉扯真正的徐九經。劇本上只寫：「幻影甲乙緊逼徐九經，徐九經大叫一聲，鑽到公案下。幻影甲乙隱去。」但舞臺表演可明顯判別，代表良心的幻影與真正徐九經合而為一。這一段苦思的三人舞，可說是戲曲的「意識流」手法，正是戲曲追求人物意念外化於舞臺的藝術境界；從舞臺空間形式來說，這又是角色

<sup>38</sup> 參齊致翔：〈《徐九經升官記》觀劇斷想〉，《劇本》1981年6月號，頁75。

內在心理空間的展現<sup>39</sup>。運用三個徐九經同臺演出的編劇及導演手法，強化人物心理意識的分裂與掙扎狀態，可印證戲曲形式和內涵革新的舞臺藝術<sup>40</sup>。徐九經在最後一場〈醉審〉用計成全倩娘、劉鈺，懲罰尤金，留詩一首飄然而去：「王法條條空自有，大人弄權小人愁。脫袍掛冠吾去也，歪脖樹下賣老酒。」徐九經的罷官歸去，無疑宣示：人的貌醜形殘雖不能自主，但「神全」則是可以由意志抉擇的。他已經體悟到真正能超越形殘的，非才學、非做官、非升官，而是精神的自由逍遙。

徐九經從狀元被貶黜的情境下挫敗，因此必須讓他重回升官路徑上歷煉一番，才能找到自由的真我。胡翠花自幼出生就在醜貌的沼澤中，因此必須讓她變化成美女經驗一場，才能回歸真我。第三場開始演述美色所招致的危機，在廳堂打掃時先後受到二伯、大伯的調戲；大伯甚至贈以暗藏春色的小匣盒試圖挑逗，及時被二嫂識破。翠花驚惶進入，再回到廳堂，赫然撞見大伯竟與二嫂公然相擁同看春色匣盒。翠花的美貌牽惹大伯變心，魂不守舍，而發現二人姦情，更引起二嫂強烈妒恨，決定利用春色匣盒向牛三誣陷翠花不守婦道。第四場便是牛氏兄弟妯娌商議如何處置翠花的情節。被鎖在房內的翠花怨恨捶門頓足，用心聲唱出：「重重悔、重重恨。淚界蓮花線兩根，啞女有冤向誰訴，但對觀音吐心聲。」無限悔恨中，翠花以大段唱詞對觀世音吐露苦情<sup>41</sup>：

<sup>39</sup> 朱文相論述振興期（新時期）舞臺表演對空間的處理呈現多樣化，除常見的相對固定空間外，尚有五種：一是流動空間，二是多重空間，三是心理空間，四是混合空間，五是延伸空間。《升官記》即屬於第三種表現方式。見張庚主編：《當代中國戲曲》，頁395-396。

<sup>40</sup> 三個徐九經同臺演出是戲曲中前所未有的。一九二九年梅耶荷德已提出讓兩個演員同時表演哈姆雷特的設想，一個念悲愴的獨白，另一個念歡愉的獨白，使哈姆雷特內心世界的矛盾視覺化、形象化；其理論基礎是人格的「自我分裂」。徐九經這方面的借鑑，給戲曲形式革新帶來新氣象。參王新民：《中國當代戲劇史綱》，頁388。

<sup>41</sup> 此時的翠花是啞女，開口唱曲是意識流的表現手法，讀者觀眾當視之為心靈語言的吶喊。

冤冤！恨恨！冤恨無盡！痛痛痛！傷傷傷！痛傷我心！女兒家呱呱落地災難為伴。貴與賤，尊與卑，總以那容貌作定評。醜姑娘屈居深閨無人問，瑩瑩孑立枉懷春，自嘆自憐摔壞了多少菱花鏡？修眉畫眼日夜燒香告神靈，日夜燒香告神靈……。好容易舌根換來傾城貌，那料貌美仍舊受欺凌。牛家兄弟喪盡廉恥無人性，妯娌們污我清白，反做了清白之人。恨三郎，耳根軟捕風捉影，胡翠花欲辯無語欲告無聲。這渾惡世道太平，方知紅顏多薄命！看古今幾個佳麗無淚痕？君子都把淑女愛，重其德、重其貌，試問誰人說得清？為醜為美都不幸，心中痴戀莫再存。婦規婦德壓在頂，來生誓不做女人。寧要清白不要貌，菩薩呀！還我巧舌，還我快語，還我清白，還我本能，吐實情、討公正，斥邪惡、泄悲憤，願捨這條命，也要把那冤枉二字喊出聲，喊出聲喊出聲——。

翠花終於從形貌之迷和假我之迷中，逐漸跳脫出來。當她是醜女時，只是被譏諷嫌棄；變做美女時，卻被牛氏兄弟覬覦調戲，受兩位嫂嫂妒忌中傷。當她是醜女時，猶可以伶牙俐齒理直氣壯對抗虛偽人性；變做美女時，卻反而失去招架之力，只能任人擺佈、受人誣陷而有口難辯。究竟是要貌醜以全清白之心？還是貌美而陷入冤屈之境？這段吶喊包括：回顧與生俱來醜貌縈繞於心的孤寂及其招致之嘲弄；長久以來對觀世音的虔誠膜拜，以尋求心靈平安的慰藉；以舌根換美貌後遭遇的欺凌冤屈；當下對觀世音討回巧舌快語以還其清白、得其公義的訴求；「為醜為美都不幸，心中痴戀莫再存，寧要清白不要貌」的體悟；以及「來生誓不做女人」的慷慨悲憤等等。如同徐九經的「當官難」唱段，主角人物唱出相當複雜的心路歷程與轉折。事實上胡翠花所以有此轉折，最關鍵的因素來自牛三「耳根軟捕風捉影」的憾恨，原本貌醜心善的丈夫，竟然因其貌美也變成一個不辨清白是非的人。如果他們各以真面目、真性情結為婚姻，也許能夠相知相惜、白頭偕老，然而假我的形貌使他們各自陷入迷障

中。如果牛三給予支持信任，或許翠花將不能由迷轉悟。如今她不只走出醜的迷惘，也跨出美的痴戀，甚至發願來生誓不做女人，讓我們聯想到白居易的〈行路難〉：「行路難！難重陳！人生莫作婦人身，百年苦樂由他人。行路難，難於山，險於水。」<sup>④②</sup>身為女性，行路人間的艱難更甚於跋高山、涉深水，何況貌醜的胡翠花？觀世音第三次出現就是讓她開口向八王爺喊出「冤枉」<sup>④③</sup>，並以一段唱詞收束全劇：

翠花女一生苦搏多慘淡，滾滾紅塵步步艱。男人世界無公理，不留女兒一線天。惡夢方覺今知返，棄卻俗念歸本源。世情但付東流水，皈依我佛亦涅槃。

在後臺伴唱重複後六句音樂聲中，觀世音站在轉動的高臺上，從小邊（舞臺右邊）出場，翠花隨觀世音向大邊（舞臺左邊）<sup>④④</sup>飄然遠去。表演時，演員因來不及更換服裝造型，故以美貌樣態出家，事實上此時胡翠花已經回復原貌；牛三也變回原貌，以哽咽之聲遙喚翠花，燈暗，幕緩緩落下（以上第五場）。經由觀世音三度點化，翠花終於了悟真諦，選擇空門。徐九經身為醜男，參透之後尚可回玉田縣賣酒維生；而身為女性的胡翠花既不甘心再留夫家，也不能回娘家，更沒有理由殉情自殺，皈依佛門便是她最後唯一的出路，而且是一條自由意志選擇的路。

<sup>④②</sup> 此詩見顧學頡點校：《白居易集》（北京：中華書局，1979年），卷3，「諷諭詩」，頁64。

<sup>④③</sup> 翠花變美和牛三變俊之事，由知府、道臺上奏摺層層上報。皇帝聽聞大喜，認為這是大清王朝繁榮昌盛的好吉兆，下旨命八王爺到牛府查訪虛實，若為屬實，則賜予御匾牌坊。八王爺指名召見翠花，翠花才有機會向八王爺申冤（見第五場）。編劇將美醜變幻一事，誇張到驚動天子百官，看似無關主線情節，卻是照應「世人重貌不重心」的主題，極盡諷刺之意。

<sup>④④</sup> 小邊即「上場門」一邊的表演區域，大邊即「下場門」一邊的表演區域。是沿襲傳統左邊為大，右邊為次而得名。參余漢東編著：《中國戲曲表演藝術辭典》（武漢：湖北辭書出版社，1994年），頁582。



## 二、不美之美的藝術精神

上節從主角人物「貌醜形殘」的共同特點切入，探討徐九經和胡翠花雖然性別、身份、地位、際遇、困境及心理意識皆不同，但是他們都曾經自我認同的活著，而後走過自我迷失的沼澤，最後以意志抉擇神全，回歸真我。形殘是其「外在不美」之所在，神全則是其「內在美善」之所在，成為「不美之美」的人格塑造。下文將論述這種不美之美的人格塑造，在腳色表演、滑稽特質、哲學思想三方所展現的藝術精神。

### (一)打破腳色行當規制，創造獨特人物之藝術精神

中國戲曲表演最大的特質之一是：「演員」必須透過「腳色」行當扮演劇中「人物」。此特質除區別演員、腳色、人物三者的關係，還強調「腳色」在三者之中的重要性。換言之，腳色對劇中人物而言，是象徵其所具備的類型和性質；對演員而言，是說明其所具備的藝術造詣和在劇團中地位<sup>④⑤</sup>。如本文前言所述，新時期的劇本創作著力拓展開掘人物的心理結構、生命意識、複雜性格，因此「人物」反而變成三者之中最重要的地位。就人物地位而言，徐九經、胡翠花都是劇中主角。就人物年齡、性別而言，二人分別是年輕生腳、旦腳。就人物身分地位而言，徐九經是文職官員紗帽生<sup>④⑥</sup>，胡翠花是身分低微的庶民女子。就人物形象、性格及其所屬行當性質而言，兩人都其貌不揚；但是徐九經機智滑稽、詼諧幽默，異於不苟言笑、正經嚴肅的包公、海瑞等人物，類似扮演文官的「袍帶丑」<sup>④⑦</sup>，應屬丑行的喜劇腳色；胡翠花為醜女時快口直

<sup>④⑤</sup> 關於演員、腳色、人物之三者關係，參曾永義師：〈中國古典戲劇腳色概說〉，《說俗文學》（臺北：聯經出版事業公司，1980年），頁291-292。

<sup>④⑥</sup> 紗帽生以頭戴為主要標誌而得名。

<sup>④⑦</sup> 丑分文丑、武丑，袍帶丑是文丑中的一種，以其常穿蟒袍、官衣，腰掛玉帶而得名。參見余東漢編著：《中國戲曲表演藝術辭典》，頁11。

率，雖有天真活潑花旦之性質，但偏向滑稽、醜陋的「彩旦」<sup>④⑧</sup>，亦屬丑行的喜劇角色。變成美女時先是陶然沈醉，其後備受調戲無限冤屈時，是雜揉花旦與青衣，轉為旦行的正劇腳色。就演員當該具備不同腳色之藝術造詣而言，紗帽生表演上唱、念、做並重，身段瀟灑穩健；青衣重必須紮實的唱功、念白功、水袖功、臺步和圓場功等；花旦重念白、做功；丑角（含彩旦）表演上要求語言清脆伶俐、吐字清晰，重做功、念白；表演上要求自然、滑稽，念白、京白習常插科打諢，具有濃厚的喜劇色彩，但是「袍帶丑」行走時邁丑行方步，動作規範必須體現其具有一定的教養和風度。

綜合以上的人物塑造，發現兩位「人物」無法歸屬在任何一種京劇分工的「腳色」行當之下；而扮演兩位人物的演員必須各自兼具兩三種行當的表演藝術。根據人物的容貌性格，編劇原本選擇丑腳行當扮演徐九經，可是徐九經不同於傳統戲曲中丑腳扮演的市井百姓、奸邪小人或閒雜人物等人物類型；而是一個才高八斗、學富五車、剛直不屈卻相貌醜陋的官吏，因此「丑」中又必須兼有「生」的特質。恰好湖北京劇團扮演徐九經的朱世慧演員原本學麒派老生，後專工丑腳，於是為朱世慧演員創造<sup>④⑨</sup>「丑生」<sup>⑤⑩</sup>的行當。稱為「丑生」，其詮釋人物即是以丑為主，以生為次<sup>⑤⑪</sup>。朱世慧沒有因為徐九經是個喜

④⑧ 彩旦又名搖旦，專工扮演中青年的丑女子；如扮演中老年者稱為「丑婆子」。一般由丑行兼工，故認為胡翠花屬丑行的喜劇腳色。參見余東漢編著：《中國戲曲表演藝術辭典》，頁9、12。

④⑨ 編劇非常肯定朱世慧的藝術造詣，可以完成各種不同類型的角色，因此，編寫《升官記》之前即確定這齣戲是為他而寫。另一個原因是郭大宇原也是丑腳出身，熟悉此行的表演程式和技巧。見郭大宇、志淦：〈繼承·借鑑·創新——《徐九經升官記》創作漫談〉，頁40。

⑤⑩ 周信芳（麒麟童）是湖北京劇團第一個團長，專工老生，麒麟童去世後，開始沒落，到《升官記》出現才以丑腳挑班，獨樹一格。因此嚴格言之，朱世慧係以「丑扮老生」飾演徐九經。參〈徐九經升官記座談會〉，《表演藝術》第4期（1993年2月），頁119。

⑤⑪ 習志淦〈一段心願〉說：如果說丑腳出身的朱世慧飾演徐九經博得了「丑生」的稱號，復興國劇團的當家老生葉復潤可在此劇中創造具有自己特色的「生丑」（見參國家戲劇

劇人物，而過火地採用丑行中逗趣滑稽的誇張手法，博取表面的喜劇效果；而是準確地把握、呈現人物內心世界，採用了既符合人物思想性格，又符合人物身分和處境的表演技巧。演員除了運用京劇「袍帶丑」的傳統表演程式外，還兼採麒派老生剛健灑脫、節奏鮮明的身段。在唱腔方面，也運用傳統丑腳詼諧幽默的唱法，並兼用麒派老生以聲帶情、字重腔輕、節奏明快的特點，尤其是〈苦思〉一場，選用了四平調，平穩中蘊含激越，風趣裏透出痛楚，抒發了他當下思緒紛亂、內心矛盾的心情。在念白上丑行講究「嘎、蹦、脆」，特別注重字音的「噴口」和清晰，朱世慧選用了京白和韻白之間的京韻白，如此可避免傳統丑腳語尾音的油滑，又能恰到好處地表現徐九經的詼諧性格和莊重的氣質<sup>②</sup>。如果飾演徐九經是「丑生」腳色，則飾演胡翠花就是雜揉「花旦青衣丑」之腳色<sup>③</sup>。不過翠花只在第一場後半二奶奶和舅爺前來提親時是醜女，演員才需要兼用彩旦的表演技巧，因此丑扮的性質不及徐九經顯著。

以上是從演員、腳色、人物三者檢證兩齣新編戲，當「人物」不受「腳色」規範時，才能超越傳統戲曲中人物的共性與類型，彰顯出人物獨特的個體生命，而「演員」為詮釋這樣個性化的「人物」，就不能只是具備單一的「腳色」行當之造詣。從《升官記》、《涅槃記》，可以印證當代戲曲更新之後，中國戲劇蛻變發展出來的氣象與格局。正因為編劇塑造的人物已經打破腳色行當的規制，徐九經和胡翠花複雜的性格、曲折的心理才能充分開展，才能將人

---

院節目單「製作群簡介」，1992年11月）。可見「丑生」異於「生丑」，語詞結構差異表示演員充任腳色技藝之輕重。

② 關於朱世慧創造徐九經，兼採丑和老生的身段、音樂、念白等表演技巧，參王林：〈徐九經升官記的藝術特色〉，《戲曲研究》第7輯（北京：文化藝術出版社，1982年12月），頁297-298。

③ 這是根據人物特質及演員應工之腳色而提出的，如此才能印證飾演徐九經和胡翠花的演員，必須具備兩門抱以上的腳色技藝。

物心理、性格、容貌與其命運繫聯起來，創造出所謂的「人物戲」<sup>⑤4</sup>。誠如王安祈之論析：更新的戲曲，其情節佈局的技巧沒變，劇中人的思想變了，就人物性格的塑造而言是有發展性的，連帶也牽動了整個結構所導向的主題思想<sup>⑤5</sup>。

### (二)塑造貌醜形殘之長相，體現戲曲人物之滑稽精神

扮演徐九經和胡翠花的演員都必須兼有丑腳的表演藝術，尤其是徐九經，以丑腳應工幾乎是全劇的主體<sup>⑤6</sup>。在傳統戲曲中，丑腳多扮演地位低下、身分卑微的小人物，其人物或善良正直、或天真可愛、或心地邪惡、或面目可憎。「由丑扮演的人物，無論是好是歹，必須帶點滑稽性，或出語幽默、或扮相怪誕、或動作郎當、或行事詭奇，各有其招笑之處或與眾不同之點。」<sup>⑤7</sup>丑腳演員都要在鼻樑間塗白粉，畫上豆腐塊狀，以狀其滑稽怪誕之本質。如徐渭《南詞叙錄》所說：「丑，以粉墨塗面，其形甚醜，今省文做丑。」<sup>⑤8</sup>可知丑腳以粉墨塗面之特殊化裝，自宋、元時代已有之。不過徐渭所說「其形甚醜」，並非意指丑腳所扮演的人物都是長相甚醜，而是說明「丑腳醜扮」之特質，故

<sup>⑤4</sup> 編劇提出戲劇分為「人物戲」和「情節戲」兩種，前者是根據劇中人物性格和命運，構思情節的發展趨向；後者則以故事的曲折和離奇取勝，其劇中人物招之即來揮之即去，難以令人留下印象。二者相比，人物性格應佔主導地位。見郭大字、志淦：〈繼承·借鑑·創新——《徐九經升官記》創作漫談〉，頁39-40。

<sup>⑤5</sup> 王安祈：〈從結構的觀念看大陸戲曲過程中的新編戲〉，《復興劇藝學刊》第22期（1998年1月），頁12。

<sup>⑤6</sup> 由於胡翠花的醜貌在舞臺時間甚短，劇情發展亦不凸顯其滑稽精神，因此本小節不予討論。

<sup>⑤7</sup> 劉嗣：《國劇角色和人物》（臺北：黎明文化事業公司，1972年），頁358-359。

<sup>⑤8</sup> 〔明〕徐渭：《南詞叙錄》，《中國古典戲劇論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1984年），第3冊，頁245。

「丑」不等於「醜」<sup>⑤⑨</sup>。但是如上所述，徐九經在劇中的主角地位及其身分、性格與自覺意識，絕不能完全歸屬丑腳人物，正因為人物外貌醜陋，演員必須兼以丑腳技藝表演。因此「醜」是其成為丑腳人物的充分條件。然則徐九經與一般丑腳人物在精神層面上是大不相同的。編劇對徐九經的形貌塑造使其充分展現滑稽精神，可在《史記·滑稽列傳》中找到相通的典範。

司馬遷〈太史公自序〉云：「不流世俗，不爭勢利，上下無所凝滯，人莫之害，以道之用，作滑稽列傳第六十六。」<sup>⑥⑩</sup>可看出滑稽列人物生命態度頗有道家之風。根據司馬遷作傳主旨，再印證〈滑稽列傳〉所記具體之人、事內容，推知其心中所謂「滑稽」必同時兼具四個要件<sup>⑥</sup>：話語流利、巧於智計、人莫之害、以道之用<sup>⑥</sup>。四者之中尤重其能以正道、大道為用，即是指無論言辭如何含蓄、繞彎、歪斜，其起始動機與最後目的都是義正之道。參照〈滑稽列傳〉其中三位人物：

淳于髡者，齊之贅婿也。長不滿七尺，滑稽多辯。數使諸侯，未嘗屈辱。

優孟者，故楚之樂人也。長八尺，多辯，常以談笑諷諫。

⑤⑨ 戴平：〈論丑角之美〉，《戲劇藝術》第4期（1980年）；林清奇：〈丑角美學〉，《中華戲曲》第1輯（1986年2月），兩篇文章都強調「丑角不是醜角」，所言甚是；不過對徐九經而言，卻是因為醜才以丑腳行當充任。

⑥⑩ 《史記》（臺北：鼎文書局，1980年），卷130，〈太史公自序〉，頁3318。

⑥① 「滑稽」包含的四要件：（一）滑，利也；流利、通利、滑利；滑稽之人個個說話流利。（二）稽，計也；計謀、計策、計算；滑稽之人個個巧於智計。（三）滑稽之人懂得修辭應變，甚或正言若反，縱使不能達到目的，至少不會害到己身。（四）以道之用，之者，為也。滑稽之人雖善於以上三項，但必須合於大道。以上參見阮芝生：〈滑稽與六藝——《史記·滑稽列傳》析論〉，《臺大歷史學報》第20期（1986年11月），頁345-347。阮先生對此四要件尚有更詳盡說明，以下將借用詮釋徐九經之滑稽精神。

⑥② 強調滑稽著重在「以道之用」，是王叔岷先生《史記斠正》的解釋。轉引自阮芝生之〈滑稽與六藝——《史記·滑稽列傳》析論〉。

優旃者，秦倡侏儒也。善爲笑言，然合於大道。<sup>63</sup>

這三個人物滑稽多辯、談笑諷諫、合於大道，符合滑稽精神；卻都是身分卑賤低微、個子矮小。淳于髡以贅婿之困而儀表又不足觀，其所以能數使不辱，全仗滑稽。而像優孟、優旃這類人物，本無權過問國家大事，但因其成爲帝王宮廷之倡優弄臣，得有機緣以談笑風生方式向帝王進行諷諫。太史公別具慧眼，不只爲他們寫傳，甚至將之與「六藝」並列，〈滑稽列傳〉開篇云：

孔子曰：「六藝於治一也。《禮》以節人，《樂》以發和，《書》以道事，《詩》以達意，《易》以神化，《春秋》以義。」太史公曰：「天道恢恢，豈不大哉！談言微中，亦可以解紛。」<sup>64</sup>

孔子提出六藝的義理都與「治」道（修己、治人之道）有關，通同共貫。司馬遷認爲滑稽之道是「談言微中，可以解紛」，意指滑稽人物的談論是在有意無意間、若隱若顯之際，巧妙、微妙地說中、擊中要害或目標。其運用語言的巧妙形式及達到的效果，是可以解亂致治的。天道甚大，無所不有，無所不包；天道之中能包有「六藝」之道，自當能容「滑稽」之道，才顯得出天道之大。〈滑稽列傳〉開篇將「孔子曰」與「太史公曰」兩段話並列，主旨在強調滑稽人物解亂致治的功用與六藝治道是同歸一致的；是故「談言微中」的諷諫方法才有可能達成滑稽之四要件<sup>65</sup>。以下將運用這四種特色解讀徐九經的滑稽精神。

〈滑稽列傳〉三位人物如果搬上舞臺，就其形象外貌必由丑腳扮演，可以說司馬遷早已體現了「醜中見美」的美學思想。徐九經面貌之醜陋遠遠超出三位人物，簡直不可相提並論，但他卻深具太史公筆下之滑稽精神。因此，司馬

<sup>63</sup> 《史記》，卷126，頁3197-3202。

<sup>64</sup> 同前註，頁3197。

<sup>65</sup> 此段解說參阮芝生：〈滑稽與六藝——《史記·滑稽列傳》析論〉，頁347、351-352。

遷筆下的滑稽人物和徐九經，與一般丑腳那種油腔滑調、言不及義或純粹引人發笑、插科打諢的小人物，實質上相去甚遠。

徐九經的滑稽之道主要在第六場〈謁侯〉和第九場〈醉審〉淋漓盡致的發揮。在〈謁侯〉情節裏，徐九經在侯爺劉文秉先入爲主的成見中，即已陷入劣勢境況。其一、當年參奏使其貶黜，其心必懷舊怨；其二、王爺保舉前來審理搶親公案，其心必有所偏。在侯爺這兩種成見下，縱然徐九經依據審案程序名正言順要出李倩娘，其困難可想而知。徐九經入府遇到的第一個難題是侯爺不賜座位：

劉文秉：我侯府乃清白之地，焉有你的座位？

徐九經：侯爺言外之意，是說卑職有不清不白之處了？

劉文秉：嘿嘿！區區七品縣令，晉升大理寺正卿，若無吹牛拍馬之技，欺上壓下之能，焉能如此騰達、一步登天？

徐九經：依侯爺之見，凡升官者，必是那欺上壓下、吹牛拍馬之徒。您就是靠這一手爬上來的吧？

劉文秉：住口！老夫文韜武略，輔萬歲安邦治國，方有今日。

徐九經：下官爲官九載，廉明清正，才得升遷。

劉文秉：此番若非那並肩王保舉，爾焉能如此？

徐九經：九年前不是您安國侯見棄，我何用等到如今？

劉文秉：莫非你還記恨老夫？

徐九經：我若記恨侯爺，就不會登門送酒了。

劉文秉：這個……。

徐九經：今日下官過府送禮，侯爺非但不能以禮相待，反而顯弄權勢，以大凌小，只怕有些不清不白吧？既是不清不白之地，自然無有我這清白之人的座位了？

劉文秉：好一張利口。

這一段針鋒相對的賓白表現徐九經話語流利、出口成章、詞不窮竭、辯解敏捷、沒有阻滯、似行雲流水一般的滑稽特色。其胸懷磊落坦蕩，卻正言若反，故意自貶不清不白反譏侯爺之不清不白，使侯爺莫能害之，並賜予座位，亦是滑稽精神之表現。徐九經取得座位後，不提當年舊怨，反從今日送來「謝恩之酒」說起：

徐九經：是這麼回事。想這搶親一案，侯爺和王爺各據一方，不得罪王爺就得罪侯爺，不得罪侯爺就得罪王爺。明日侯爺為少將軍一完婚，這案子我就不用審了。在萬歲爺面前，您替我交了差；在王爺面前，您替我免了難；在百姓面前，您替我挨了罵。這樣大的恩情，我不謝您又謝誰呢？

劉文秉：啊！老夫為人正直，誰能罵我？

徐九經：怎麼？您還不知道哪！為搶親一案，整個京師罵聲一片，把您可罵苦囉！

徐九經頗有識人之明，他深知侯爺雖有以貌取人之短，卻有看重世俗毀譽之長，故從謝恩中轉以美名榮譽誘之，捏造侯爺父子遭人唾罵之詞，讓對方表明「我父子並非那違法亂紀之人，豈能容人信口雌黃？」其後更是退讓，願將婚期推遲幾日，待徐九經審完此案，再行完婚。徐九經以子之矛攻子之盾：

徐九經：侯爺，您是個明白人，倩娘身在侯府，不推婚期是完婚，推遲婚期還是完婚！下鍋的「米」，還有不成熟飯的嗎？

劉文秉：你言下之意，要倩娘到哪裏去呀？

徐九經：哪裏去？沒地方去，看來只有……

劉 鈺：怎麼樣？

徐九經：明日照常完婚，下官告辭啦！

王爺一聲：「徐大人慢走」，要求徐九經以過人才華想個萬全之策，徐九經再轉用以退為進之法：



徐九經：想？嗨！這不是叫我為難嗎？倩娘留在侯府不行，去往王府更不行，這叫我大理寺……為難哪！

劉文秉：大理寺……有了，徐大人，就將倩娘交付與你，帶回大理寺避嫌一時也就是了。

徐九經：侯爺，這可不行，倩娘去往大理寺干係甚重，我不能自找麻煩。

劉文秉：倩娘已牽扯到此案之中，理當由大理寺看管。

徐九經：下官管不了。

劉文秉：一定要管！

就這樣在雙龍奪珠的難題下，徐九經以其「說話流利」加上「巧於智計」的滑稽精神，終於先行奪珠成功，得以順利審案。為達到以賀喜之酒換出李倩娘的目標，往往口是心非，言行顛倒，真偽莫辨，似愚若狂，以退為進；這種隨機乘勢，應變無方的巧智，也完全合於「以道之用」的精神。

〈謁侯〉情節是在不明真相之前，徐九經是躊躇滿志、意氣昂揚；〈醉審〉則是真相大白之後，徐九經手捧鶴杯，醉醺醺上場，並於似醉似醒中，再度發揮其滑稽本色。審案過程大約可歸納幾個要點：首先，王爺、侯爺分別搶上正座觀審施壓，徐九經無奈搬出小凳子放在公案下審問，因王爺、侯爺一再干涉問案，徐九經反用尚方寶劍制服二人，爭回正座。其次，荒唐判決「倩娘單月事劉鈺，雙月事尤金，同為二人之妻，按月輪換」；且戲稱此之謂「公平合理，老少無欺」。其三，掌握倩娘不惜求死之剛烈個性，手持鶴杯（即王爺深夜送來之仙鶴頂上紅毒酒）走下公案，故意向倩娘表示以死贖罪，倩娘奪杯飲下倒地。其四，再度判決將倩娘一刀劈成兩半，分與劉尤二家，二人各出銀一萬兩，以正房大禮將其厚葬。其五，尤金自認婚書是假，不認倩娘，徐九經令其當堂具結；隨之反用供詞，定其偽造婚書、強奪人妻、誣告良善罪名，重責尤金四十大板。其五，倩娘所喝非為毒酒，徐九經親自噴以清水，喚醒倩

娘，成全有情之人，悄然下場。這一場充分發揮滑稽人物巧於智計的精神，雖然手法荒誕無稽，亦合於大道。王安祈說：

以徐九經取代包公作為「清官」的形象代表，本身就具備了強烈的顛覆意義，荒謬的判案手法凸顯的其實是：「世界已經沒有可以依直道而行的真理了。」包公戲流行的時候，代表「人可以憑勇氣正直選擇真理」，包公是希望的寄託，也是人格典範；徐九經所反映的則是「連正直勇氣都無法贏回真理了」，「原來真理要靠歪道理來贏得」！<sup>⑥</sup>

如此看來，滑稽人物用荒謬手法、歪斜道理贏得真理，豈不是也代表另一種「不美之美」的人格典範？而這種人格典範之存在，太史公早已慧眼獨具。當我們借用古典史籍中原有的光芒，投射觀照當代戲曲塑造的人物形象時，引發「典型在夙昔」之感，更能深掘編劇創造戲曲人物所給予讀者觀眾的精神感動。這樣的感動，經由喜劇藝術手法充分展現，人物的滑稽精神正是最大媒介。徐九經雖然面相甚為醜陋，卻天生異稟擁有智慧性的滑稽精神，能在當下立於不敗之地，公平斷案、回歸正義，並且全身而退，也是不美之美的藝術精神。

### (三)美醜善惡和形殘神全的主題意蘊

編劇試圖創造外拙內秀的徐九經，頗受法國浪漫主義文學大師雨果《巴黎聖母院》中的敲鐘人卡西莫多影響，相信京劇丑行也可以表現「美」的藝術形象；也就是將美好的內心用醜陋的外形體現<sup>⑦</sup>。習志淦將這樣的創作理念延伸到《涅槃記》，然而胡翠花人格特質不在滑稽精神和丑腳性質，又如何以不美之美的觀點將二者統合？老子對美醜善惡及莊子對形殘神全的哲學思維或許可

<sup>⑥</sup> 王安祈：〈從結構的觀念看大陸戲曲過程中的新編戲〉，頁11。

<sup>⑦</sup> 郭大宇、志淦：〈繼承·借鑑·創新——《徐九經升官記》創作漫談〉，頁49。

以深入探討這兩齣戲共同的主題意蘊。

老子對美醜善惡的思考主要在第二章：「天下皆知美之爲美，斯惡已；皆知善之爲善，斯不善已。」<sup>68</sup>這段話的詩眼在「知」字，指偏執之知；當世人認定某物爲美爲善時，意識中即是對比著醜和惡，反之亦然。如此就落入一種偏執之知，而對美／醜、善／惡產生二元對立的價值判斷，甚至簡單地歸納「美即是善」、「醜即是惡」的標準。老子在「道可道，非常道；名可名，非常名」的反省下，指出世間一切名相都是相對有待之「名」，美醜、善惡皆然<sup>69</sup>。「這種由相對性形成的美善概念，以及由心知執取的美善，乃是固執滯落於世俗美善之現境，則更高一層之美善即無由開展，是美非美，善亦非善。真正的美善是自然無心之美善，老子由無心而超越，由自然說無限。不心知執取，則不受限定，亦不被傷害；不滯落世俗，則虛心常照，美境自在。」<sup>70</sup>

從老子的美學觀念來看，當徐九經認同自己的貌醜，清廉爲官、自我安頓時，等於肯定自己才華橫溢之美。當他受王爺薦舉而強調「治國安邦靠學問」，彰顯自己具有才學之美時，就是落入世俗之美的偏執。這種偏執，使他只見王爺提拔之善而不知其私心之惡；只見侯爺以貌取人之惡而未見其大義滅親、正氣凜然之善<sup>71</sup>。反之，侯爺當年只見徐九經面貌之醜，未知其精明幹練、能爲人民清官方是更大之善。其後，徐九經陷入良心與私心掙扎則是對善惡的選擇，雖與形貌美醜無關，也等於是貌醜心惡與貌醜心善的選擇。最後脫袍掛冠而去，才是真正超越形貌美醜的形下意義，臻於自由無爲的美善之境。至於胡翠花在美醜之間的迷悟、牛三貌醜心善與貌美心惡的轉變，上一節已論

<sup>68</sup> 蔣錫昌：《老子校詁》（臺北：東昇出版事業公司，1980年），第2章，頁12。

<sup>69</sup> 《老子》第二章下文所謂「有無相生，難易相成，長短相形，高下相傾，音聲相和，前後相隨」，皆是相對性之名稱。

<sup>70</sup> 此段參考王邦雄：《老子的哲學》（臺北：東大圖書公司，1980年），頁196-197。

<sup>71</sup> 第二場〈辯冤〉演述侯爺不明事件始末，錯怪孽子劉鈺仗勢搶親，敗壞三軍名聲，欲以軍紀王法斬之。經由劉鈺、倩娘辯解，方才冰釋。

析；另外提出的是和主角對比的牛氏兄弟夫婦。比起翠花和牛三，他們四個人都自認爲是俊男美女，但卻毫無廉恥，大哥與二嫂竟有私生子；大嫂時刻手持佛珠、終日吃齋念佛，亦與二哥有姦情。妯娌二人發現兄弟覬覦翠花美色，因妒生恨，必欲除之，竟分別提出賜給三尺白綾、賣入妓院之主意；如此亂倫惡毒卻還滿口仁義道德。牛氏夫婦之美惡與主角之醜善判然對比，正是《涅槃記》的主題之一。這兩齣戲都經由主角及其周圍的人物，展現美醜／善惡各種排列組合之關係，並非單純的二元對立；尤其是徐九經和胡翠花處在自身與他人關係中，因而在美醜／善惡之間反覆徘徊、猶疑矛盾，更是曲折複雜<sup>⑦</sup>。最後二人的超越，可以說是達到不滯落世俗美醜、善惡而尋得更高一層美善之境界。

老子對美醜善惡之辨證，由莊子以寓言、重言、卮言的語言藝術具體地陳述開展。尤其對於相貌醜陋不堪的人，《莊子·人間世》已有誇張的描繪：「支離疏者，頤隱於齊（臍），肩高於頂（項），會撮指天，五管在上，兩髀爲脇（脅）。」<sup>⑧</sup>莊子假託「支離疏」之名，即已象喻是個「形體支離不全」的人：其頭向下低垂，以致兩頤好像隱於臍間；其肩高於頸，以致脊曲頸縮；其因僵僵低頭，以致髮髻向上指天；五臟脈管都從脊背向上；兩腳髀股攣縮而迫於脅肋。支離疏驚世駭俗之醜，徐九經、胡翠花遠遠不及。雖然體廢形殘，但是他能縫衣、篩米自力更生；因殘病之身可免國家徵兵徭役；君上矜恤殘病，則受物還多<sup>⑨</sup>。其在人間世，看似一無所用，但莊子說：「支離其形者，

<sup>⑦</sup> 王安祈亦論及，對於傳統的善惡二分而言，鄂派的性格塑造已經很深入了，他們不避諱言說正面人物內心也存在著私慾，如徐九經的私心與良心之爭，不過真理正義仍是最後的依歸。王安祈：〈竹林中的探險——觀《羅生門》戲曲演出〉，頁74。

<sup>⑧</sup> 王叔岷：《莊子校詮》，頁163。

<sup>⑨</sup> 莊子描述支離疏形貌後，下文曰：「挫鍼治繯，足以餬口；鼓箠播精，足以食十人。上徵武士，則支離攘臂而遊於其間；上有大役，則支離以有常疾不受功；上與病者粟，則受三鍾與與十束薪。」王叔岷：《莊子校詮》，頁163。

猶足以養其身，終其天年，又況支離其德者乎？」<sup>⑦⑤</sup>意謂支離其形者，猶可忘形，猶足以養身，免於人間之害；何況支離其德者，更當能忘德，不以德為德。莊子借支離形殘的人猶足以養其身，以逼顯出支離其德之至人境界。莊子對支離形殘者並非只就「足以養身」的消極意義言之，〈德充符〉描述者都是兀者或醜人<sup>⑦⑥</sup>，他們都是形殘貌醜之人。莊子提出這些異於一般常人者，是以此反顯出其內在超越的精神境界。莊子提出兀者實即隱藏其對兀者外形之超越，高柏園從〈齊物論〉找到充分的理論依據：

蓋所謂兀者，亦不外是依其外形與常人之差異言之，然而「差異」僅僅只是一事實概念，是對於對象的實然描述，並不必與價值義有必然之關係，吾人不應、也無法直接由「差異」的實然描述，導引出價值的應然判斷。如果我們由實然判斷中導出應然判斷，則必須加入某種價值判斷始能成立，而此中所加入之應然判斷又正是吾人爭論之焦點所在。此即如莊子所謂「此一是非，彼一是非」，而永不得齊。也因此，當吾人由兀者直接導出對兀者之價值判斷，正是吾人成心、成見之表現；而莊子之齊物亦正是要去此成心、成見，以得其環中以應無。〔……〕〈德充符〉所謂：「自其異者視之，肝膽越楚也；自其同者視之，萬物皆一也。」吾人即可據此而謂：若以「差異」言「兀」，則無物不兀、無人不兀；若去此比較之差異，而僅就個物之為個物視之，則無一物為兀，無一人為兀。<sup>⑦⑦</sup>

這樣的解釋仍然著重在吾人心念之轉，即拋擲成心成見以達齊物之境。然《莊子·德充符》旨在凸顯兀者都是「德有所長而形有所忘」之人，亦即皆能忘其形骸，惟德是務，德充於內而符應於外，發為光輝而獨秀人群。因此，他們都

<sup>⑦⑤</sup> 《莊子校詮》，頁163。

<sup>⑦⑥</sup> 兀者有王駘、申徒嘉、叔山無趾，醜人有哀駘它、闔跂支離無脈、甕竈大癩。

<sup>⑦⑦</sup> 高柏園：《莊子內七篇思想研究》（臺北：文津出版社，1992年），頁150。

是「形殘而神全」的人。這樣就從老子對美醜善惡之客觀辯證，轉化為形殘貌醜者精神主體之自由。以生命哲學為本質的莊子，只能直接呈現形殘貌醜者的生命境界，卻無法兼顧敘事文學的筆法，將其所以能臻於此境的歷程演述出來，而《升官記》、《涅槃記》正可以充分體現莊子的美學精神。

徐九經、胡翠花完全符合《莊子·德充符》中的醜人形象，而當世人不能以「齊物」的觀點看待時，他們如何在紅塵俗世的歧視中翻滾而出？又如何自身的生命波濤中扶搖而上？正是這兩齣戲所展現出來重要意蘊之所在。徐九經以其過人才華成為一個知識分子，四書五經是其唯一信仰（貼切「九經」名字），立身仕宦之門也是其最佳路徑。如果徐九經對生命存在意義並無高度反省與自覺，則貶官之時，他可以尸位素餐、隨波逐流；升官之時，他亦能見風轉舵、順勢而為。這樣，徐九經也不過是個形殘神殘的人；但他意識到追求精神主體之自由逍遙更甚於形貌美醜之意義。掛冠求去、賣酒維生，並不表示他超越外形之後變成一無所有，其實是「形殘神全」、「真美至善」境界的開展。胡翠花是個平凡女子，觀世音是她唯一信仰，婚姻家庭是她唯一路徑。如果她甘心醜女被物化成一文錢的價值，她就不會警覺到一文錢象徵未來夫家對她的歧視，因而產生迎親之日及其婚後種種憂慮，從而興起出家之念，乃至對觀世音提出不滿和質疑。正因為不甘心，所以一再沈迷於貪瞋痴戀。這其間完全是觀世音的主導，層層逼近，使其越陷越迷。翠花可忍啞女之苦，但最後卻無法坐視自己的清白於不顧，因此迷到極致之處，便是翠花由迷途轉悟，尋回真我，抉擇出家。翠花由「形貌之悟」轉而「形貌之迷」再進入「假我之迷」終於達到「真我之悟」，可謂在迷悟之間浮浮沈沈。在這些過程中，翠花也先後歷經表層的「形殘神全」轉入「形殘神殘」回歸深層的「形殘神全」。因此筆者並不認為如觀眾所評論，胡翠花是跳躍前進，越過了一個空格，然後就達到了「涅槃」；所謂「空格」應該是逆水溯溪，讓人物在前進／後退、試探／困惑之後的戰役果實。然而在一言以蔽之的處理中，這齣戲選用一步登天、究

竟涅槃的手段，作為戲劇happy ending的結束<sup>⑧</sup>。事實上，觀世音三度點化的時間與過程正是人物逆水溯溪的考驗，也就是評論者提出的「空格」；何況這絕不是一齣快樂結尾的喜劇。透過戲劇創造的人物，我們看到原來莊子所謂「德有所長而形有所忘」的境界並非一蹴可幾，而是需要經過心理蛻變的時間歷程。

### 結語——頓悟漸悟同歸美善

徐九經和胡翠花由「形殘之迷」悟「神全之境」，都經過「見山是山、見水是水」的認同，到「見山不是山、見水不是水」的質疑，終於進入「見山是山、見水是水」的圓融。如果說戲劇乃是模擬現實人生，徐九經確實貼近中國傳統讀書人的遭遇；但胡翠花美醜的變化只能放在六朝志怪或唐代神異故事系列中，似乎將因其神蹟性而減弱對讀者觀眾的說服性。筆者以為觀世音神蹟的出現，原是編劇一種敘事策略：徐九經本身即具有自悟的能力，因此運用寫實筆法，讓身為男性的他於宦海浮沈中翻滾攀爬；而胡翠花必須藉助他力，故使用超現實的敘事策略，讓身為女性的她於婚姻紅塵中歷劫一番。徐九經自升官上任審理皇室權貴搶親公案，自以為完全掌握案情而決斷是非；這期間除了赴任途中聽見烏鴉不吉祥的叫聲，並無任何人給予提醒或暗示；直到最後發現案情真相，經過良心與私心掙扎後，當下體悟脫袍掛冠的精神自由，毅然決然高唱歸去來辭。胡翠花從發現一文錢彩禮之後到成親之夕，這期間觀世音二度出現給予難題選擇，而發現丈夫牛三雖個矮貌醜卻心地良善，這些都是一再對胡翠花的啓示點化；然而翠花始終不能體察，直到備受牛家兄嫂調戲誣陷，方才迫切渴望向觀世音討回「快嘴巧舌」吐露實情、爭辯清白，因而當下體悟「世情但付東流水，皈依我佛亦涅槃」。是故，就「悟」的路徑而言，徐九經偏重

<sup>⑧</sup> 此評論見葉芸：〈美女涅槃之路究竟有多遠〉，頁62。

頓悟，胡翠花則偏重漸悟。儘管命運截然不同，但他們都試圖在各自的人生情境中追求美善境界。

了悟之後，並不代表徐九經已攀登〈逍遙遊〉所謂至人、聖人、神人境界；胡翠花也不是達到佛家所謂永無生死的涅槃之境<sup>79</sup>。從表層看，徐九經重回世間，從此可以甘心做自己，活得逍遙自在；胡翠花皈依佛門，可以六根清靜，開始修煉息幻歸真的工夫。從深層看，了悟之後，象徵他們已經體悟莊子所說：「道與之貌，天與之形，無以好惡內傷其身，常因自然而不益生」的「無情」境界<sup>80</sup>。無情者，忘情也；徐九經、胡翠花的忘情乃是忘世俗之情。罷官賣酒、遁入空門的意志抉擇，意味他們將不再勞精費神，不再務求生命之所無以為之事<sup>81</sup>，真正做到忘美醜、遣善惡、去是非，成就他們自身形殘而神全的人格。徐九經的了悟讓我們聯想唐傳奇〈枕中記〉盧生黃梁一夢之後「稽首再拜而去」，「儘管它的表面結論消極的否定了現實人生的確定價值，指證人生的本質不過是空洞虛妄的幻影，但是這種面對真理，毫不顧惜的批判態度，它根柢的精神其實是人類積極生命的表現。」因此徐九經選擇罷官實是自我征服的意志行為。胡翠花也讓我們聯想唐傳奇〈南柯太守傳〉淳于棼「棲出道門」的選擇，表面上也只是一種為了逃開表象的意欲世界，但它實質上是內在的一個悟識；換言之，遁入空門只是這個「內在悟識」的形式表徵，事實上

<sup>79</sup> 《涅槃經》曰：「涅言不生，槃言不滅。不生不滅名曰大涅槃。」涅槃又分「有餘涅槃」和「無餘涅槃」。前者謂生死之因之惑業已盡，猶餘有漏依身之苦果也。後者謂更滅依身之苦果無所餘也。參丁福保編：《佛學大辭典》（臺北：天華出版公司，1986年），頁589、1790。

<sup>80</sup> 語見〈德充符〉，莊子回答惠子所謂「無情」之義，此處引文乃將上下文濃縮而成。王叔岷：《莊子校詮》，頁200。

<sup>81</sup> 〈德充符〉所謂「不益生」，義同〈達生篇〉：「達生之情者，不務生之所無以為。」王叔岷：《莊子校詮》，頁202。



是以這個形式表徵來傳達人物摒斥表象世界的意志追求<sup>82</sup>。回到莊子〈養生主〉、〈德充符〉的人生哲學，養神之主及忘德之境並不在形體殘全與否。對形全者而言，要努力修為達到神全忘德之境本非易事；則對形殘者而言，豈不是難上加難？如此看來，戲劇塑造徐九經和胡翠花意志抉擇的精神人格，確實給予讀者觀眾深層面向的啓發與感動。劇中主題讓我們反省，不論形殘形全，處於崎嶇顛簸的人間世，選擇神全的養生之道和生命自覺原是要付出代價；而不論是現象界或超現象界，即使人類有機會重新選擇另外一種生命狀態，亦無所遁逃於天地之間<sup>83</sup>。

<sup>82</sup> 關於〈枕中記〉、〈南柯太守傳〉結局的詮釋，參樂蘅軍先生：〈唐傳奇的意志世界〉，《意志與命運——中國古典小說世界觀綜論》（臺北：大安出版社，1992年），頁50-54。按：評論者葉芸分析《涅槃記》除了提出美／醜、快樂／不幸，又堆上世道不公、道德淪喪，並將之歸諸於對美色情感的掌握失控，此一說法實則窄化了「美色」一詞。在搬演中卻只能努力的放大這個論述，不斷轉強為弱，由盛而衰，到了劇作者認定的結束點上，畫上單純的符號，終結在主角最後所遁入的宗教世界裏。葉芸：〈美女涅槃之路究竟有多遠〉，頁62。筆者不認同葉氏，故借用樂先生「內在悟識」論點解釋。

<sup>83</sup> 本文寫作期間，承蒙王安祈、蔡欣欣教授相與研析，並提供當代戲曲及徐九經相關研究資料，又承蒙臺大外文系張靜二教授代譯英文摘要，特致謝忱。

## 由「形殘之迷」悟「神全之境」 ——論析當代戲劇《徐九經升官記》、《美女涅槃記》

### 提 要

《徐九經升官記》和《美女涅槃記》是中國當代新時期兩部新編故事劇。《升官記》由郭大宇和習志淦共同編劇，《美女涅槃記》由習志淦編劇。一九九三年湖北漢劇團曾來臺公演，國立復興國劇團亦分別在一九九二年、一九九五年將這兩齣戲搬上臺灣京劇舞臺，可知其在海峽兩岸戲曲舞臺受到的關注與重視。這兩齣戲分別刻畫一個醜男、一個醜女，劇情著重點都以美醜為觀照，探討基石也同樣是「以貌取人」的議題，編導的處理原則都是「以醜為美」。就情節故事而言，題為《徐九經升官記》，其實是「徐九經罷官記」；題為《美女涅槃記》，其實是「醜女涅槃記」。而一個醜男究竟如何由貶官而升官而罷官，一個醜女又如何變成美女而臻於涅槃，二人心理意識的蛻變歷程正是本文意欲探討的論題之一。

題目「形殘」、「神全」之詞係從《莊子·養生主》轉化而來。莊子論形體之殘並非只就手足而言，亦包括面貌醜陋之人；而奇醜無比的徐九經、胡翠花，亦可納入《莊子》書中「形殘」人物，因此筆者加以轉用。

本文除前言、結語之外，分兩節論述。第一節即是從主角人物「貌醜形殘」的共同特點切入，探討徐九經和胡翠花雖然性別、身分、地位、際遇、困境及心理意識皆不同，但是他們都曾經自我認同的活著，而後走過自我迷失的沼澤，最後以意志抉擇神全，回歸真我。形殘是其「外在不美」之所在，神全

則是其「內在美善」之所在，成爲「不美之美」的人格塑造。

第二節論述這種「不美之美」的人格塑造，在腳色表演、滑稽特質、哲學思想三方所展現的藝術精神。由於當代新編戲爲著力拓展人物的心靈空間、心理結構和生命意識，因而打破「生旦淨末丑」之腳色行當，這兩齣戲即深具如此特質；尤其徐九經更是結合「丑生」行當，淋漓盡致發揮司馬遷《史記》中的滑稽精神。最後以老子美醜善惡之辯證及莊子形神殘全之美學思考，探討這兩齣戲的主題意蘊。

徐九經和胡翠花由「形殘之迷」悟「神全之境」，都經過「見山是山、見水是水」的認同，到「見山不是山、見水不是水」的質疑，終於進入「見山是山、見水是水」的圓融。

---

**The Realization of Spiritual Perfection  
through Physical Deformity: On the Modern  
Plays *The Promotion of Hsü Chiu-ching*  
and *A Beauty's Attainment of Nirvana***

LI Hui-mien

*The Promotion of Hsü Chiu-ching* by Guo Da-yu and Xi Zhigan and *A Beauty's Attainment of Nirvana* by Xi Zhigan are two new modern Chinese plays that have won high acclaim on both sides of the Taiwan Strait. They were staged in Taiwan respectively by the Hupei Han Operetta Troupe in 1993 and by the National Fu-hsing Chinese Operetta Troupe in 1992 and 1995. *The Promotion of Hsü Chiu-ching* depicts the official career of an ugly man, depicting how he experiences demotion, is later happily promoted, and eventually decides to abandon his post. *A Beauty's Attainment of Nirvana* relates how an ugly girl is transformed into a beauty and finally attains the state of nirvana. Each play emphasizes the contrasts between beauty and ugliness, the human tendency to judge people by their appearance, and the creative theme that ugliness is beauty. This paper explores the processes by which ugliness is transformed into beauty in these two plays.

“Physical deformity” and “spiritual perfection,” the two key notions in the title of the paper, derive from the *Chuang-tzu*. Hsü Chiu-ching and Hu Ts'ui-hua can both be considered “deformed” in the *Chuang-tzu's*

sense, since deformity there covers ugliness in addition to physical handicaps. This paper explores the thematic implications of the two plays by way of the *Lao-tzu's* dialectic of the beautiful and the ugly and the *Chuang-tzu's* aesthetic thoughts on physical deformity and spiritual perfection.

This paper is divided into two sections. The first deals with the ugliness of Hsü Chiu-ching and Hu Ts'ui-hua. Diametrically different in sex, identity, status, experiences, predicament, and psychological awareness, both experience a process of spiritual growth in three stages. First they live in self-awareness; next, they momentarily go astray; and then eventually they reach spiritual perfection through their strong will power and regain their true selves. Their ugly appearance turns out to be mere physical deformity, while their inner beauty and goodness eventually bring them to spiritual perfection. This process of transformation is the formation of personality based on the notion of the beauty of the non-beautiful.

The second section discusses the aesthetics of this sort of personality formation by way of role acting, clownish attributes, and philosophical reflection. In emphasizing its characters' spiritual life, psychological structure, and awareness of their own existence, modern Chinese drama has attempted to transcend the traditional role types of *sheng*, *tan*, *ching*, *mo*, and *ch'ou*. This trend is manifest in the two plays under discussion, especially *The Promotion of Hsü Chiu-ching*. Here the role types *sheng* and *ch'ou* are aptly combined, and clownish humor, as described by Ssu-ma Ch'ien, reaches its epitome.

**Keywords:** modern plays    physical deformity    spiritual perfection  
clownish humor    *The Promotion of Hsü Chiu-ching*  
*A Beauty's Attainment of Nirvana*