

## 談徐渭《四聲猿》的四種變相

黃敬欽\*

### 壹、前言

一代文學有其總體風格，總體風格常藉一二曠世異才之作家，集中呈現，以凸顯時代風氣之走向。徐渭出生於明正德十六年（西元1521），<sup>1</sup>經歷嘉靖、隆慶、萬曆三朝，正值戲劇文學最為蓬勃發展時期。<sup>2</sup>以其天縱之才，狂放恣肆之文筆創作《四聲猿》雜劇，不啻明代劇壇之一聲春雷，立刻成為劇作家劇論家爭相討論之焦點。<sup>3</sup>其叛逆傳統亦對當代文學走向產生巨大而深遠之影響。

《四聲猿》雜劇是由〈狂鼓史漁陽三弄〉、〈玉禪師翠鄉一夢〉、〈雌木蘭替父從軍〉、〈女狀元辭凰得鳳〉四個單元劇組合而成，每個單元互不相屬，然彼此之間隱然復有精神脈絡貫串其間，是以論者每用力於尋繹其關連，雖或偶能索得其創作意旨，似又四聲各啼一方，難得統貫之情。<sup>4</sup>四劇中〈玉禪師翠鄉一夢〉創

1 徐渭自著畸譜：「渭生觀橋大乘庵東，時正德十六年，年為辛巳。二月，月為辛卯，四日，日為丁亥，時為甲辰，是年五月望，渭生百日矣，先考卒」《四聲猿》，徐渭，周中明校注，華正書局，民國74、6、1版，P170。

2 葉長海：「到了十六世紀亦即嘉靖、隆慶時期，中國又遇到了發展的轉機，古代戲劇學也因而結束了長期岑寂的局面，進入了一個新的轉折時期」，《中國戲劇學史稿》上冊，駱駝文庫，P113。又「戲劇活動在萬曆期間得到蓬勃的發展」P170。日人青木正兒稱嘉靖至萬曆初年為「崑曲勃興時代之戲曲」稱萬曆年間為「崑曲極盛時代（前期）之戲曲」，《中國近世戲曲史》，臺灣商務印書館，民國54、3、1版，P179，197。此一時期戲劇活動熱絡之情形可以想見。

3 活躍於嘉靖、隆慶及萬曆年間之劇評家論及四聲猿雜劇者甚夥，亦多予以頗高之評價。諸如：徐復祚：「余嘗讀《四聲猿》雜劇，其《漁陽三搥》有為之作也。意氣豪俠，如其為人，誠然傑作。」（《三家村委談》P243）湯顯祖「（海若）初見徐山陰《四聲猿》，謾罵此牛有千夫之力」（《罪惟錄》卷18）並曾語盧氏李恆嶠云：「《四聲猿》乃詞場飛將，輒為之唱演數通，安得生致文長，自拔其舌。」（王恩任《批點玉茗堂牡丹亭敘》）孟稱舜：「文長《四聲猿》于詞曲家為創詞，固當別存此一種，然最妙者，《彌衡》、《木蘭》兩劇耳。」（《酌江集·狂鼓史漁陽三弄》眉批）祁彪佳（評《漁陽三弄》）：「此千古快談，吾不知其何以入鈔，第覺紙上淵淵有金石聲。」（《遠山堂劇品，妙品》P141）呂天成：「徐山人玩世詩仙，驚群酒俠。所著《四聲猿》，佳境自足擅長，妙詞每令擊節。」（《曲品》卷上，P220）王驥德：「徐天池先生《四聲猿》，故是天地間一種奇絕文字」（《曲律》卷第四，P167）臧懋循雖評之：「山陰徐文長，《彌衡》、《玉通》四北曲，非不伉儷矣，然雜出鄉語，其失也鄙。」（《元曲選》，序二，P12，《元曲選校注》第一冊上卷，河北教育出版社1994年6月1版）具負面評價，亦可佐證其《四聲猿》已成為當代劇評家關注之焦點。

4 顧公燮《消夏閑記》：「或謂文長四曲，俱有寄託。」「故所作《四聲猿》，《翠鄉夢》弔寺僧也，《木

作時間最早。〈狂鼓史漁陽三弄〉、〈雌木蘭替父從軍〉次之，〈女狀元辭凰得鳳〉最晚寫成。<sup>5</sup>王驥德《曲律》云：

徐天池先生《四聲猿》，故是天地間一種奇絕文字，〈木蘭〉之北，與  
〈黃崇嘏〉之南，尤奇中之奇。先生居，與余僅隔一垣，作時每了一  
劇，輒呼過齋頭，朗歌一過，津津意得。余拈所警絕以復，則舉大白  
以酬，賞為知音。中〈月明度柳翠〉一劇，係先生早年之筆，〈木蘭〉、  
〈彌衡〉得之新創。而〈女狀元〉則命余更覓一事，以足四聲之數。  
余舉楊用脩所稱〈黃崇嘏春桃記〉為對，先生遂以春桃名嘏。今好事  
者以〈女狀元〉並余舊所譜〈陳子高傳〉稱為〈男皇后〉，並刻以傳，  
亦一的對，特余不敢與先生匹耳。<sup>6</sup>

王驥德論述成為後來劇評家討論《四聲猿》創作年代的重要依據，因為與徐渭家僅一垣之隔，以及「每了一劇，輒呼過齋頭」的共同賞翫興緻，最能旁推至徐渭的寫作動機，與其創作年代。近代學者徐侖、程毅中、張新建透過王驥德生平蠡測，卻推論出不同的結論。<sup>7</sup>僅管〈女狀元〉與〈男王后〉的對之說，王驥德有附驥之疑。不過「〈女狀元〉則命余更覓一事，以足四聲之數。」陳述卻值

---

蘭女》悼翠翹也，《女狀元》悲繼室張室也。」文中未及《漁陽三弄》，張新建認為：「徐渭創作雜劇《漁陽三弄》，與沈鍊事件有直接聯繫。作者採用陰間重演罵曹的形式，憤怒抨擊統治階級排斥異己，殘害忠良的罪行。」張新建《徐渭論稿》，文化美術出版社，1990、9、1版，P179。

<sup>5</sup>張新建《徐渭論稿》第四章第一節《四聲猿》創作年代考，提出三種說法：一是徐侖先生根據王驥德曲律記載，推定徐文長三十二歲寫《月明度柳翠》，三十五歲寫《木蘭》，三十六歲寫《南詞敘錄》，三十七歲寫《彌衡》和《女狀元》。二是徐朔方先生根據徐渭答倪某詩，推定《四聲猿》的完成至遲不晚於徐渭在胡宗憲幕府任事的年代，創作順序為《翠鄉夢》大約比三劇早三五年，其次是《雌木蘭》、《漁陽三弄》，而《女狀元》較晚，但不遲於嘉靖四十一年。三是程毅中根據王驥德《曲律》記載，推定《翠鄉夢》寫於入幕之前，《木蘭》、《彌衡》大概寫於萬曆十年之後，《女狀元》寫作時間最晚。《四聲猿》的完成不會晚於萬曆十六年。三種說法，推定寫作年代雖然差距頗大，然於四劇之寫作先後次序，看法卻極為一致。《徐渭論稿》，文化美術出版社，1990、9、1版，P173。

<sup>6</sup>《曲律》卷第四，王驥德，雜論第三十九下，P167。收錄於楊家駱主編，《歷代詩史長篇二輯》、四，鼎文書局，民國63、2、1版。

<sup>7</sup>同註5。

得注意。撇去徐渭與王驥德關係不談，<sup>8</sup>所謂《四聲猿》四聲之數，應該不是始創之時即有的創作理念。如果按《水經注》長江三峽之漁民歌謠：「巴東三峽巫峽長，猿鳴三聲淚沾裳」或杜甫〈秋興〉詩：「夔府孤城落日斜，每依北斗望京華。聽猿實下三聲淚，奉使虛隨八月槎。畫省香爐違伏枕，山樓粉堞隱悲笳。請看石上藤蘿月，已映洲前蘆荻花。」<sup>9</sup>猿啼三聲已經足數，不必有四。王長安在〈歌代嘯歸屬辨〉一文中云：「徐渭《四聲猿》是借猿聲之悲『託』己哀世之情的，以超出『三聲已足墮淚』的『四聲』之『猿』，來傾瀉自己的『悲涼憤惋之詞』，『託意』人間的『坎壈無聊之況』」。<sup>10</sup>四聲之數應該是受元雜劇四折的影響，〈狂鼓史漁陽三弄〉原已突破傳統單齣成戲，〈玉禪師翠鄉一夢〉、〈雌木蘭替父從軍〉則兩齣成戲，三劇既成，復出奇想，將不同內容之戲，統合為一劇，因有另覓一事，以足其數的念頭。四劇既不是在同一時期，同一理念下創作，當然不必有密切之關連。

雖然四劇不必有關連，但既統合為一劇，又不能不有血脈勾連之處。以徐渭生平觀察，有幾件大事對他影響甚巨。生百日父卒，徐渭十四歲以前童年是在嫡母苗宜人教養下長成，後來依靠長兄徐淮，二十一歲與潘氏女介君結婚，真正享受到家庭的樂趣，二十六歲潘氏卒。四十一歲續娶張氏，四十六歲誤殺張氏入獄。這三個女人在其一生中扮演極為重要的地位，其身影在作品中隱隱可見。

徐渭至四十一歲止有八次慘痛的落第經驗，科舉不啻一種夢魘。不為儒縛的他受王龍溪影響，對佛學產生濃厚的興趣，並拜入著名禪師玉芝門下，有深厚的佛學思想根柢。當他入胡宗憲幕下時才華得以發揮，抗倭戰爭中，他與家鄉建立濃厚的鄉土情感。四十六歲至五十三歲殺繼室入獄。這些事件分別對他思想產生重大的影響，自然流露於《四聲猿》作品之中，成為個人生命的投影。僧道、抗倭、牢獄、科舉，四個人生思想重要階段是整個作品的主要背景。再輔以婦女在其生活中之重要，以及沈煉、王翠翹個別事件之激刺，《四聲猿》於焉成形。<sup>11</sup>

徐渭人生歷程中，牢獄生活尤其是特殊之生活體驗，正史遷之筆所以奇突之因。如依徐侖所推論三十七歲寫〈彌衡〉或徐朔方「至遲不晚於徐渭在胡宗憲幕府任事的年代」，實缺乏創作背後所積淀之能量。沈煉抗疏彈劾嚴嵩父子事件，雖發生於嘉靖三十年，徐渭三十一歲之時。然雜劇之作應是「萬曆初年沈煉冤案徹底平反后為悼念沈煉而作」<sup>12</sup>張新建認為應是萬曆元年至萬曆三年秋，徐渭出

<sup>8</sup> 張新建〈王驥德與徐渭〉一文，就二人生平交往與戲劇理論之分歧，論述甚詳可參閱。《戲曲研究》第20輯，文化美術出版社，1986、11、1版，P209-221。

<sup>9</sup> 《杜詩詳注》，杜甫，仇兆鰲注，漢京文化事業有限公司，民73、3，P1468。

<sup>10</sup> 《徐渭三辨》，王長安，中國戲劇出版社，1995年10月，P54。

<sup>11</sup> 徐渭與紹興文人、官紳往來，結成文社，稱「越中十子」，沈煉即其中之一。嘉靖三十年正月，沈煉抗疏彈劾奸相嚴嵩父子，請誅以謝天下，被革職，杖四十，貶謫保安州為民。顧公燮《消夏閑記》：「山陰徐文長渭，客胡宗憲中丞幕。宗憲平倭寇徐海，遣謀厚賂海所幸妓王翠翹，使說海降。海死，胡納翠翹為妾。時僑寓僧舍，文長欲窺之，服僧衣帽，自牆外與之戲。宗憲知之，怒，悉集寺僧，令翠翹諦視，誤指貌似者，遂殺之。後文長歸，瞥見繼室與僧共臥，手刃之，乃繼室也，下獄論死。」

<sup>12</sup> 《徐渭論稿》，張新建，文化藝術出版社，1990、9、1版，P179。

獄後住紹興酬字堂時所作，最為合理。

《四聲猿》出自個人憤激之情，卻對整個明代劇壇產生極大的衝擊。李調元《雨村曲話》卷下：「徐文長自號天池生，所著有《四聲猿》。袁石公令錢塘，見之，以為明第一曲」。<sup>13</sup>趙景深說「徐渭的劇作代表了明代雜劇的轉變」<sup>14</sup>嘉靖、隆慶年間，文學方面繼承前七子的路線，後七子興起，將擬古主義推至更為泛濫的地步。一味以前賢步履為準繩的寫作方式，無法繫縛住徐渭這匹脫羈之馬，於是他天生喜好自由浪漫，以及叛逆與創新的精神，為明代劇壇掀開嶄新的一頁。<sup>15</sup>徐渭文筆無法滿足科場上試官的要求，卻能滿足愛好戲劇人士之需求。他不為儒縛的思想，徹底顛覆既有的傳統。他的傑出表現，對於整個時代而言具有指標性的影響作用，其叛逆傳統、去陳出新的想法，使他的作品有異於常相，以下就變男女相、變佛俗相、變權勢相、變演出相四端論述之。

## 貳、變男女相

《四聲猿》四部作品中，〈雌木蘭〉、〈女狀元〉兩部描寫婦女具有文韜武略，而且均以女扮男裝的情節作為寫作的主軸。先此以前元雜劇中有喬裝不同身份的情節安排，卻甚少使用男扮女裝或女扮男裝之處理。徐渭四劇中竟有兩劇如此呈現，顯見作者對此一問題之重視。

徐渭生百日，父徐璉卒，由嫡母負教養之責。其〈嫡母苗宜人墓志銘〉云：

宜人性絕敏，略知書，其持身嚴毅尊重，內外莫不敬憚。其描寫俎醢，  
為世女師。其才略酬應，畜釀種種，出入籌策，駁辯禁持，則宗戚、  
子婦、賓客、塾師、老牙嫗、悍奴婢靡不失氣。其保愛教訓謂，則窮  
百變，致百物，散數百金，竭終身之心力，累百紙不能盡，渭粉百身  
莫報也。<sup>16</sup>

銘中可以看出苗宜人在徐渭心中莊嚴之母儀形象，精明幹練、治家有條有

<sup>13</sup> 《雨村曲話》卷下，李調元，P22，收錄於歷代詩史長編二輯，八冊，楊家駱主編，鼎文書局，民 63、2、1 版。

<sup>14</sup> 趙景深《戲曲筆談》，中華書局，1963 年 1 月，3 版，P46。

<sup>15</sup> 周中明稱：徐渭的戲曲作品，是他的叛逆思想和創新精神的重要表現。《戲曲研究》第 7 輯，文化藝術出版社，1982、12、1 版，P300。

<sup>16</sup> 《徐文長文集》卷二十七〈嫡母苗宜人墓誌銘〉，四庫全書存目叢書，齊魯書社，1997 年 7 月，P265。

理，規模氣度較之男性不為匱少，關愛之切則遠勝之。此一婦女形象，在徐渭思想蘊育過程中，係一重要支柱，影響甚大。〈雌木蘭〉、〈女狀元〉的女中豪傑形象，即胚胎於幼時的生活背景。元雜劇之婦女形象中，關漢卿塑造出〈竇娥冤〉中剛毅不屈、堅貞不移之竇娥。〈救風塵〉俠義熱腸、精明機智之趙盼兒。〈望江亭〉膽識過人、勇氣十足之譚記兒。關漢卿從女性人物中闡示陽剛之特質，挖掘出女性心理之暗影。女性其實具有許多男性的特質，只不過社會發展過程，過度被兩極化，男主內，女主外的不變鐵則，劃分出兩性分明的深深鴻溝。關漢卿最重要的貢獻是透過婦女形象的塑造，提高婦女地位，引起世人對婦女問題的重視。徐渭再度將此一問題凸顯出來，他使用女扮男裝的反常手法，寓之戲劇表現。其實木蘭故事流傳已久，歷史之巾幗英雄亦偶有所見，徐渭以二劇集中呈現，一方面將此一情節設計，衍為常態。一方面注意及所謂「戲」的本質。

裝扮為區隔藝術與生活之重要因素，戲必裝扮然後成戲。北齊〈踏謠娘〉歌舞劇已有裝假婦人之線索<sup>17</sup>，宋雜劇有裝旦之腳色，夏伯和《青樓集》中亦出現「旦未雙全」的表演者，顯見改變性別的裝扮表演，更能引起觀眾之迴響收到「傳奇」的戲劇效果。北京故宮博物院所藏宋雜劇人物絹畫兩幅，其中眼藥酸之「酸」腳，即由女性扮演，另一幅腰繫一把扇子，上書「未色」二字，明顯小腳，亦女扮男裝。山西洪洞縣廣勝寺明應靈王殿水神廟「元人演戲壁畫」，畫上橫懸帳額，題名書作「大行散樂忠都秀在此作場」，忠都秀係當時有名女藝人，小腳，有耳洞，卻扮演「孤」的腳色。可見戲場上，以有限的資源，必須一人扮演各類不同人物，裝扮改易現象，無時不斷發生。觀眾既然可以接受性別改易之表演，徐渭更進一步融入劇本之中，讓觀眾直接透過劇情，體會戲之所以為戲的特色。

徐渭顛覆性別的作法，無非是讓戲劇回歸於戲的本質，此一作法亦普遍為劇作家所接受。王驥德〈男王后〉、葉憲祖〈三義成姻〉、范文若《雌雄旦》、黃履之《雙燕記》、王元壽《題燕記》、沈璟〈諸蕩子計賺金錢〉、沈自徵〈楊升庵詩酒簪花髻〉、黃方胤〈變童〉、無名氏《贈書記》、《彩燕詩》。都出現男扮女裝或女扮男裝之情節，儼然形成一種編劇風氣<sup>18</sup>。從正面角度來觀察，〈雌木蘭〉與〈女狀元〉充滿著自由浪漫的思想，對婦女權利問題與精神的解放，有著極為正面的開放意義。<sup>19</sup>〈雌木蘭〉[點絳脣]：「休女身拚，緹縈命判，這都是裙釵伴。

<sup>17</sup> 任半塘討論徐筱汀〈釋旦〉文中提到〈踏謠娘〉受新羅花郎制度影響，而有男扮婦人一事，以及黃素〈中國戲劇腳色之唯物史觀的研究〉中批評〈踏謠娘〉用男人扮女，又用女人扮男之說，頗為詳盡。《唐戲弄》，任半塘，漢京文化事業有限公司，民74年9月，P523-526。

<sup>18</sup> 《男王后》寫侯景之亂時，後陳文帝好男風，擄陳子高使衣女妝，立為后。後與文帝妹玉華公主有私情。帝知之，不忍殺，遂成二人婚。《三義成姻》、《雌雄旦》、《雙燕記》、《題燕記》、《彩燕詩》寫劉翁夫婦收容劉奇、劉方為兒，劉夫婦沒後，有來議婚者，奇欲之，方執意不可。乃藉詠營巢燕，透露女身訊息，後請鎮中年老者為媒，遂成花姻。《諸蕩子計賺金錢》寫老字相、小火園、能盡情一伙無賴，使小旦兒男扮女裝，誘引道士，再趁機抓奸，迫使道士出銀兩買求無事，道士不甘眾無賴之索求無度，忿而告官事。《楊升庵詩酒簪花髻》寫楊升庵謫雲南，縱情詩酒，自己扮面女裝，丫鬟簪花出遊事。《變童》寫男妓皮嵩出賣色相之生涯。

<sup>19</sup> 周中明〈徐渭《四聲猿》淺談〉一文中云：「徐渭《四聲猿》開創了我國戲曲史上積極浪漫主義的新紀元，成為以湯顯祖為代表的積極浪漫主義戲曲藝術高峰的先導。」又云：「《雌木蘭》、《女狀元》有抬高婦女地位。」《戲曲研究》第七輯，文化藝術出版社，1982年12月1版，P308。

立天撐地，說什麼男兒漢。」婦女對意念的執著，以及對家庭強烈的責任感，豪氣噴薄絲毫不減男兒，只要是信念堅定，即使是奮戰沙場，也不必非男兒不可，這是他幼年的生活體驗<sup>20</sup>。〈女狀元〉黃崇嘏的自白：「春桃若肯改粧一戰，管情取唾手魁名。那時節食祿千鍾，不強似甘心窮餓。此正教作以叔援嫂，因急行權；矯詔誅羌，反經合道。」徐渭此處藉黃崇嘏對改妝動機作了一番說明，為求取功名「因急行權」，透過性別倒置之想像，檢討科舉制度之局限性。這種「反經合道」的編劇手法，不僅使情節更加曲折，亦強烈反映出作者顛覆傳統的叛逆精神。基於作者叛逆精神的思考，提供另外一條女扮男裝的聯想。從〈男王后〉、〈變童〉、〈諸蕩子計賺金錢〉、〈楊升庵詩酒簪花髻〉等故事，以及《金瓶梅》中西門慶與慶童之關係，恐怕女扮男裝或男扮女裝，不僅只是從權，或反經合道的作法而已，作者內心深處的黑影，想藉性別倒置的偽裝方式，舒吐為快。表面上性別改易的裝扮，是編劇的一種巧思，這種性別倒置的幻想也能滿足觀眾內心的暗影，在編劇與觀眾共識下，互相欺瞞。進言之，此一作法實基於病態心理所導至，沈德符《萬曆野獲編》卷二十三徐文長傳云：

既鬱鬱不得志，益病患自戕，時以竹釘貫耳竅，則左進右出，恬不知

痛：或持鐵錐自錐其陰，則睪丸破碎，終亦無恙。<sup>21</sup>

徐渭「以竹釘貫耳竅」與「自錐其陰」係一種神經質的自殘行為，這種人所為乃是想以自殘代替自殺，而自我處罰的外在目標，就是可以使自己寧靜的活下去。<sup>22</sup>渭發狂殺繼室張氏，前人傳記言之詳矣，然殺繼室究竟在發狂之前或在後，說法不一。袁宏道〈徐文長傳〉：「卒以疑殺其繼室，下獄論死。……晚年憤益深，佯狂益甚。……或自持斧擊破其頭，血流被面，頭骨皆折，揉之有聲。或槌其囊，或以利錐錐其兩耳，深入寸餘，竟不得死。」陶望齡〈徐文長傳〉：「及宗憲被逮，渭慮禍及，遂發狂，引巨錐刺耳，刺深數寸，流血幾殆。又以椎擊腎囊，碎之，不死。渭為人猜而妒，妻死後有所娶，輒以嫌棄。至是又擊殺其後婦，遂坐法繫獄中。」沈德符〈徐文長傳〉：「徐此後遂患狂易，疑其繼室有外遇，無故殺之。……既鬱鬱不得志，益病患自戕，時以竹釘貫耳竅，則左進右出，恬不知痛：或持鐵錐自錐其陰。」《明史》〈徐渭傳〉：「及宗憲下獄，渭懼禍，遂發狂，引巨錐刺耳，深數寸，又以椎碎腎囊，皆不死。已，又擊殺繼妻，論死繫獄。」以上資料袁宏

<sup>20</sup>張新建《徐渭論稿》：「《雌木蘭》創作於萬曆初期，初步確定是徐渭宣化府歸來之後作，因而，木蘭形象的塑造受少數民族婦女的影响更大些。」少數民族影響木蘭形象是外在的，是較近的。苗宜人的形象是較遠的、潛在的內心深處的投射。張文見《徐渭論稿》，文化藝術出版社，1990年9月1版，P181。

<sup>21</sup>《萬曆野獲編》沈德符，卷二十三。

<sup>22</sup>Karl A. Menninger (梅寧哲) 將自殘行為 (Self Mutilations) 分為神經質的自殘行為、宗教式的自殘行為、神經病患的自殘行為、機質性疾病的自殘行為、習俗上的自殘行為。《生之掙

道、沈德符將自殘行爲置於殺妻之後，其餘均以自殘行爲係胡宗憲繫獄懼禍所引起。陶望齡〈徐文長傳〉中云：「文長沒數歲，有楚人袁宏道中郎者來會稽，於望齡齋中見所刻初集，稱爲奇絕。」<sup>23</sup>可見陶望齡資料較之袁宏道更爲原始，更足爲信。

渭佯狂是想避禍，而自殘之深則又見恐懼之甚。他在〈上郁心齋〉一文中隱隱道出自己複雜的心境：<sup>24</sup>

頃罹內變，紛受浮言。出於忍則入於狂，出於疑則入於矯。但如以為狂，何不概施於行道之人，如以為忍，何不漫加於先棄之婦。如以為多疑而妄動，則殺人伏法，豈是輕犯之科。如以為過矯而好奇，則蹀血同衾，又豈流芳之事。凡此，大凡雖至愚亦知所避。

胡宗憲下獄自殺在嘉靖四十四年，殺妻入獄在嘉靖四十五年，徐渭自著畸譜云：「四十五歲，病易，丁刺其耳。冬稍瘳。四十六歲，易復，殺張下獄。」<sup>25</sup>這兩年是徐渭精神最不穩定的時期，透過自殘想要平復內心的不安，刺耳，是不想聽某些言語，自錐其陰，是來自性的焦慮，疑妻殺妻，實亦這種焦慮的呈現。性焦慮、性倒置、性錯亂，皆是引起自殘行爲的潛因，因此在女扮男裝的輕鬆氣息下，實潛藏著作者沉重的心理負擔。

## 參、變佛俗相

徐渭自苗宜人過世後，隨長兄徐淮經商，淮嗜丹術，弱齡訪道，垂五十春。<sup>26</sup>徐謂幼受其兄影響頗深，亦崇信道教。嘉靖二十七年拜王陽明大弟子季本爲師，思想更爲成熟，他吸收季本「理自內出」以及「以警惕爲宗」的觀念，同時也受到表兄王龍溪的薰陶，強調以自然爲宗，反對傳統禮教對人的束縛，因爲受王龍溪長期薰陶，他也研究佛學經典。並拜入玉芝禪師門下。再加上與「越中十

扎》、Karl A Menninger (梅寧哲)，志文出版社，民 66 年 12 月，P209。

<sup>23</sup>袁宏道《徐文長傳》、陶望齡《徐文長傳》收錄於四庫全書存目叢書，集部，第 145 冊，齊魯書社，P293、296。沈德符《徐文長傳》、《明史·徐渭傳》俱收錄於《四聲猿》，徐渭，周中明校注，華正書局，民 74 年 6 月 1 版，P190、P191。

<sup>24</sup>《徐文長逸稿》卷十一，四庫全書存目叢書，集部，第 145 冊，齊魯書社，P456。又王長安《徐渭三辨》〈瘋狂真偽辨〉中亦主張佯狂，並於〈歌代嘯歸屬辨〉中引證說明疑妻之線索，可參考之。中國戲劇出版社，1995 年 10 月，P39、40、69。

<sup>25</sup>徐文長畸譜，P6，四庫全書存目叢書，集部，第 145 冊，齊魯書社，P344。

<sup>26</sup>《徐文長文集》卷二十七，〈伯兄墓誌銘〉載其兄徐淮熱中燒丹術，信道甚篤。四庫全書存目叢書，集部，第 145 冊，齊魯書社，P266。

子」時有往來，漸漸形成儒、釋、道合流的思想內涵。<sup>27</sup>「不為儒縛」生性狂放不羈的徐渭，同樣的也不為佛、道所縛，在作品中充分表現思想的自主性。

《四聲猿》中的〈玉禪師翠鄉一夢〉，是以宗教故事作為題材的戲劇，從馬致遠度脫劇〈度柳翠〉衍化而來，徐渭除了汲取柳翠故事外，還結合了紅蓮故事，以更為繁複的戲劇手法展現色色空空的觀念，成為戲劇性更強的紅蓮柳翠故事。<sup>28</sup>就《四聲猿》四部作品創作時代而言，論者咸認〈玉禪師翠鄉一夢〉為早期之作，劇中對佛教之禁慾思想，頗多抨擊。從徐渭拜玉芝禪師門下觀之，很難想像會有〈翠鄉夢〉作品的產生，他在〈贈禮師序〉云：<sup>29</sup>

某師自幼去俗為僧，大善寺中臘若干年，衣衣食飯付應以給，初無事於禪講。蓋所謂不求佛之精者，而心行直平，絕去勢利。祖其祖而父其父，子其子而孫其孫，真若俗之倫理然，蓋所謂得吾儒之羸者，未可以其髡而少之也。

又〈逃禪集序〉云：<sup>30</sup>

而今之詆佛者，動以吾儒律之，甚至於不究其宗祖之要眇，而責其髡緇之末流。……今有欲者滿天下，而求一人之幾於中節不可得也，是其於常道亦甚難矣。況欲求其為非常之道，如佛氏之無欲而無無欲者耶，奈之何憂其變天下也。

又〈答錢刑部公書〉云：<sup>31</sup>

門下是出世人，作出世事，僕雖不得其門，曩時亦嘗留意於此宗，作

<sup>27</sup> 有關徐渭思想之轉折，參見《徐渭論稿》第一章第二節〈在苦悶、迷惘中轉向王學〉P8-24。

<sup>28</sup> 宋元間紅蓮與柳翠原是各自獨立的故事，明代始揉合而為一，有關二故事之演變可參見《佛教與戲劇藝術》，陳宗樞著，天津人民出版社，1992，12，P123-144。及《度柳翠、翠鄉夢與紅蓮債三劇的比較研究》，汪志勇，學生書局，民69年11月，P3-17。

<sup>29</sup> 《徐文長文集》卷二十。四庫全書存目叢書，集部，第145冊，齊魯書社，P208。

<sup>30</sup> 《徐文長文集》卷二十。四庫全書存目叢書，集部，第145冊，齊魯書社，P214。

<sup>31</sup> 《徐渭論稿》，張新建，文化藝術出版社，1990年9月，P13



一看經僧過來。雖不認得真月，莫亦認得人手指月處。僕自疑則有之，豈敢疑門下耶？僕之自疑，亦非疑佛法也。一悟直超，於門下則瞠乎其若後。至謂信心，豈便讓門下耶！下根之人，縛以習氣，不能勇猛精進，自所慚也，謂疑佛謗經，十年前事耳，今自信其絕無也。

徐渭喜愛韓愈行文之奇崛，卻不贊同以儒詆佛之言論。因此一再指責詆佛之非，而論者每謂〈翠鄉夢〉劇中對佛家禁慾思想，殊多譏刺，二見格格不相入。其實徐渭亦承認早期思想尚未圓熟時，確實有「疑佛謗經」之思想，〈翠鄉夢〉或即此時之作。然此亦無法推翻徐渭《四聲猿》雜劇所流露思想的一貫性，顛覆傳統仍是作品的一貫作風。信佛而不為佛所縛，強烈的指責詆佛者，也大膽的發掘出佛性所壓抑下的情慾世界。他善於透過不同角度以觀物，分析物象之變，佛、道、釋思想，一體相待。其〈竹枝詞〉云：<sup>32</sup>

籠中鷓子不得出，籠外要入將奈何。一邊蟲枯蜘蛛網，一邊窗打撲燈蛾。

籠內籠外，內外如一，入內與出外的念頭一樣強烈，立場不同所發展出的思想歧異竟有如此之甚者。如能跳脫所處立場，不迷常相，當可觸及更寬闊的世界。又〈純陽子圖贊〉云：<sup>33</sup>

昔圖若彼，今圖若此。昔耶今耶，一純陽子。凡涉有形，如露泡電。

以顏色求，終不可見。知彼亦凡，即知我仙。勿謂學人，此語墮禪。

突破形與色之執著，仙凡如一，不但仙凡如一甚且仙鬼一物，<sup>34</sup>透發徐渭特有的觀照能力，畢竟物象最難掌控的是變相，掌握變相則得行文之神髓。他在〈書朱太僕十七帖·跋書卷尾〉云：「凡物神者則善變」，又〈書陳山人九皋氏三弁

<sup>32</sup> 《徐文長文集》卷十。四庫全書存目叢書，集部，第145冊，齊魯書社，P131。

<sup>33</sup> 《徐文長文集》卷二十二。四庫全書存目叢書，集部，第145冊，齊魯書社，P235。

<sup>34</sup> 〈論玄門書〉：「磚不成鏡，只緣鏡與磚是兩物也。再於無思無為，卻是胎中嬰兒本相。人自少至老，循之極則仙，反之極則鬼，原是一物。」《徐文長文集》卷十七。四庫全書存目叢書，集部，第145冊，齊魯書社，P176。

後)云：「陶者間有變，則為奇品」，<sup>35</sup>行文執筆善變則為神品為奇品。宏觀萬物，不泥常相，透過變相，直指事理成為徐渭創作的重要手段，「勿謂學人」尤其顯示出思想的自主性，此一論點與其「本色說」戲劇理論是互相發揮的。〈女狀元〉、〈雌木蘭〉的變裝，〈翠鄉夢〉的轉世變身，〈狂鼓史〉的地獄變相，莫不此一觀念之實踐，其作品亦因變而新奇而具有豐富之原創力，自然帶動風氣成為劇壇領袖。

《翠鄉夢》劇中三教人士皆按籍相迎新到任之府尹柳宣教，惟玉通和尚既已二十年不出，遂不去庭參，被視為心傲氣高。柳宣教一怒之餘，乃使營妓紅蓮，設圈套色誘玉通和尚。玉通和尚二十年苦修，化為灰燼，隨之坐化。抱怨投胎，化為柳宣教女兒柳翠，為娼為歹，敗壞其門風，後終月明和尚點醒。徐渭眼中佛門其實亦十分世俗，因此第一齣玉通和尚出場自報家門時即云：<sup>36</sup>

俺想起俺家法門中這個修持像什麼？好像如今宰官們的階級。從八、

九品巴到一、二，不知有幾多樣的賢否升沉？

將佛門比作宰官，出世入世，無有差別。第二齣月明和尚上場云：<sup>37</sup>

俺法門像什麼？像荷葉上露水珠兒，又要露著，又要不露著；又像

荷葉下淤泥藕節，又不要齷齪，又要些齷齪。

露著不露著之論，就是想把超俗的佛門拉回俗世之中，「齷齪」之用語更語帶貶斥，顯現出作者對佛門中人的看法。因此他以紅蓮試驗玉通和尚二十年的修為，二十年「慾河堤不通一線」的黃河塹，竟然經不起一隻小螻蟻的穿漏。這一個無情的考驗，開啓佛門弟子的省思之門。一般人只見到佛門信念堅強的一面，只見到露著的一面，不齷齪的一面。另一面露著的，齷齪的始終隱藏於冰山下成為潛意識。徐渭冷冷的挖掘出佛門弟子潛意識中的慾念。他試圖以人性觀察佛性，以慾顛覆佛家的禁慾主義。玉通和尚在破戒之後喊出「摩登渾慾海，淫咒總迷天」，佛門弟子所欲壓抑的淫慾，來勢大如海天難擋。

齷齪不齷齪切出佛門的兩面相，〈翠鄉夢〉中更具體的以柳翠的具體形象作說明藉柳翠／玉通，營妓／和尚二而一之關係，觀照出不齷齪的和尚之後，潛在的齷齪的營妓質性，以及齷齪的營妓內心潛藏的不齷齪的佛性。此一觀照呼應

<sup>35</sup> 分見《徐文長文集》卷二十一。四庫全書存目叢書，集部，第 145 冊，齊魯書社，P231、229。

<sup>36</sup> 《四聲猿》〈狂鼓史〉，徐渭，周中明校注，華正書局，民 74 年 6 月 1 版，P20。

<sup>37</sup> 《四聲猿》〈狂鼓史〉，徐渭，周中明校注，華正書局，民 74 年 6 月 1 版，P32。

其「道在屎溺」的文學主張。《南詞敘錄》創作的動機，正是本著此一大慈大悲的佛性而發，文學無貧富貴賤之分，越是不受重視的生活樣態越值得關懷。向為文學家鄙夷的俗文學，有其不齷齪的佛性光輝。由此看來，〈翠鄉夢〉不能只以詆佛一端觀之，紅蓮固然掀開佛門弟子內心的黑暗面，更重要的是月明和尚喚醒柳翠內心的光明面，佛的質性讓卑微的柳翠受到尊重與肯定。玉通和尚云：「有一輩使拳頭喝神罵鬼，和那等盤踞膝閉眼低眉，說頓的、說漸的似狂蜂爭二蜜，各騁兩下酸甜；帶儒的、帶道的，如跛象扯雙車，總沒一邊安穩。」儒、釋、道三教人士與「使拳頭喝神罵鬼」的一體看待，這就是徐渭一貫的文學主張。

佛與妓相對照，用以觀察人的質性之可變性，另一方面佛與官相對照，則用以評斷人的行為舉止之偏執。柳宣教對玉通和尚不庭參的無理，施予嚴重的懲罰，玉通和尚對柳宣教的懲罰也予以嚴酷的報復。為維護官勢官威，柳宣教無情的使出對玉通和尚最為殘忍之教訓，官威窒礙心胸有如是之甚者。而玉通和尚銜怨報復，使自己墮入更深的罪惡淵藪。一螻蟻如何能鑽漏黃河塹，顯然黃河塹的漏洞之外，還有更大的漏洞，在玉通和尚的胸臆鑽刺，才會使其瞬間潰堤。官與佛兩方之胸臆，均出現窒礙現象。徐渭藉佛與妓共通的質性，及官與佛共有的心障，打破佛與人的差別相，顛覆佛家超凡出世的想法。

〈翠鄉夢〉[江兒水]有一句性暗示極強的譬喻「數點菩提水，傾將兩瓣蓮」，與《清平山堂話本》〈五戒禪師私紅蓮記〉中「可惜菩提甘露水，傾入紅蓮兩瓣（瓣）中」相近，顯然徐渭創作時亦受到話本之影響。《清平山堂話本》為明嘉靖年間洪楸所編，〈五戒禪師私紅蓮記〉當早於此時，甚或為宋時之作。<sup>38</sup>雖然徐渭此劇前段取意於此，但卻有極大的差別。〈五戒禪師私紅蓮記〉中的五戒禪師是見了清一所撫養的女子紅蓮之後，色慾攻心，叫清一將紅蓮送至房中，是主動的積極的，還帶著威迫性，名為五戒，純然不把戒律置於心中。但是到了徐渭筆下，玉通和尚卻是個好長老，紅蓮設圈套叩門借住一宿時，玉通對懶道人云：「這等卻不穩便，叫他去，可又沒處去。也罷，你把一床薦席，就放在左壁窗檻兒底下，教他將就捱捱兒罷。」當紅蓮得寸進尺，忽闖上問訊時，玉通云：「快不要，快不要，快到那窗兒外去。」及至紅蓮裝肚疼，「欲死介」、「疼死介」，玉通呼懶道人不應，才無奈的說：「不好了！這場人命呵，怎麼了！驗尸之時又是個婦人，官府說你庵裏怎麼收留個婦人，我也有口難辯。道人又叫不應，也沒奈何了。」對紅蓮的節節進逼，玉通再也招架不住了。相對於話本的淫僧五戒禪師，玉通犯色戒犯得十分冤枉，對紅蓮的引誘他一再排拒一再防範，他是被動的，遭攻擊的對象。犯色戒的他卻非動色念而越軌，他是基於憐憫紅蓮病情，慈悲為懷，卻不幸跨越色界。坐化之前的玉通是無可厚非的，他嚴肅著過著律己的生活，因不庭參，為紅蓮而破戒。紅蓮輕鬆的，頑笑性的行為，讓嚴肅的玉通和尚不得不死。坐化之後，玉通的報復行為，才真正進入作者顛覆佛俗之分的用心所在。徐渭捨棄蘇東坡與佛印一段騷雅的文學因緣故事，留取馬東籬度化柳翠於色色世界

<sup>38</sup> 《清平山堂話本》楊家駱撰之〈景印珍本宋明話本叢刊提要〉考論〈五戒禪師私紅蓮記〉亦有可斷為宋作之證據。《清平山堂話本》，洪楸編，世界書局，P4。

的勸化思想。將律己之身轉化為娼妓的意氣之爭，透過慾與禁慾，放浪與律己的強烈差別相，尋覓其共相，凸顯情慾載體之可能性。

## 肆、變權勢相

《四聲猿》四部作品中最能代表徐渭思想的首推〈狂鼓史漁陽三弄〉。以故事場景觀之，身繫牢獄七年之久的徐渭無疑的將自己化身為彌衡。<sup>39</sup>貼切的以囚閉牢獄的鬱悶心情來寫作，〈狂鼓史〉的瘋狂，強烈影射其剝耳錐陰的瘋狂舉止。劇中厲言怒罵的忿激之情，無非皆是徐渭的不平之鳴，整部作品與自己經歷、個性緊緊銜扣。在自我掙扎過程中，權勢是一面障阻徐渭邁向坦途的囚壁。

嘉靖十九年（1540）八月，徐渭至杭州參加首次鄉試落第，從此注定其一生坎坷之宦途，一直到入胡宗憲幕後的第四年，亦即嘉靖四十年（1561）年第八次應鄉試落第，才死心不應鄉試，<sup>40</sup>二十一年面對科舉考試制度所面臨的長期挫折感，內心創痛可以想知，而在創痛中挫折中所引發的反動力量亦必然至大且鉅。於是他將矛頭指向權勢，一般而言，〈狂鼓史〉的創作動機，有極為明顯的近因作為故事架構，他把死於嚴嵩迫害的摯友沈鍊喻為彌衡。其〈哀沈參軍青霞〉、〈與諸士友祭沈君文〉均提到裸衣三弄的典故，後文更明言彌衡之喻。<sup>41</sup>除了以沈鍊故事為基型外，胡宗憲對徐渭影響極大，徐渭經一連串鄉試挫敗，至嘉靖三十七年（1558）才正式入胡宗憲幕，其〈胡公文集序〉云：<sup>42</sup>

蓋渭始謁公時，親見公束帶階迎同飲食，從容談說，退必導於其衙之

門。若不知渭為一賤士。身為鉅公以臨之者，而其所操持，則固有千

萬人必往之意。

徐渭極為感念胡宗憲知遇之恩，入其幕後斯能真正發揮所長。而胡宗憲與當時具有權勢之嚴嵩關係又非常密切。《明史·胡宗憲列傳》：<sup>43</sup>

帝命張經為總督，李文寵撫浙江，又命侍郎趙文華督察軍務，文華恃

<sup>39</sup> 徐渭於嘉靖四十五年（1566）殺妻下獄，萬曆元年（1573）神宗即位時大赦出獄。

<sup>40</sup> 《徐渭的文學與藝術》，梁一成，藝文印書館，民66年1月，P114-123。

<sup>41</sup> 〈哀沈將軍青霞〉：「參軍青雲士，直節凌邃古。伏闕兩上書，裸衣三弄鼓。萬乘急宵衣，當廷策強虜。借劍師傳驚，罵坐丞相怒。遺幘辱帥臣，籌邊著詞賦。截身東市頭，名成死誰顧。」〈與諸士友祭沈君文〉：「而公之死也，詆奸權而不已，豈非激裸與三弄，大有類於搗鼓之彌衡耶！」

<sup>42</sup> 《徐文長文集》卷二十，《四庫全書存目叢書》145冊，齊魯書社，1997年7月，P200。

<sup>43</sup> 《明史》卷二百五〈胡宗憲列傳〉，張廷玉編撰，啟明書局，民54年2月，P959。

嚴嵩內援，恣甚。經、天寵不附也，獨宗憲附之，文華大悅，因相與力排二人。...盡掩經功歸宗憲，經遂得罪。尋又陷天寵，即超擢宗憲右僉都御史代之。.....宗憲多權術，喜功名，因文華結嚴嵩父子，歲遺金帛子女，珍奇淫巧無數，文華死，宗憲結嵩益厚，威權震東南，性善賓客，招致東南士大夫，預謀議名。用是起至技術雜流參養皆有恩，能得其力。

摯友沈鍊因嚴嵩迫害下獄而死，恩人胡宗憲因依附嚴嵩下獄而死，兩人皆因奸臣嚴嵩而死，可是兩人處境卻正好相反，沈鍊對嚴嵩是嫉惡如仇的態度，胡宗憲卻是結交甚厚，藉攀附權貴鞏固官位。他們對權勢各自抱持相反的態度，使徐渭對權勢有更深入更全面的認識。同時沈鍊、胡宗憲與自己獄中生活體驗，更成為〈狂鼓史〉的精神力量所在，整部作品之有生命正因此一生活體驗所孕化而成。其〈贈嚴宗源序〉云：<sup>44</sup>

楚鍾儀繫晉軍，景公見而問之，知其為楚伶，使設琴樂之。於固能琴，今以內難繫，樂往悲來，往往思一鼓而琴不可得。日與所伍者，十數邏伺卒與數十罪夫，漆面而印鼻如叉剝然。所對者拱桎曳槓諸械；所見者白日走群鼠爭人食；所苦者蟣蝨移家館，吾破縑而已，無一琴以娛，而有諸苦以助窘，是以非甚，故舊足無履斯地者。

其〈啓諸南明侍郎〉云：<sup>45</sup>

某生來蠢躁，動輒顛迷，當其在外而縱也。譬如蝦蟹，跳擲於葦蕭，

<sup>44</sup> 《徐文長文集》卷二十，《四庫全書存目叢書》145冊，齊魯書社，1997年7月，P213。

<sup>45</sup> 《徐文長文集》卷十六，《四庫全書存目叢書》145冊，齊魯書社，1997年7月，P164。

曠曠然不知遠害而全身。及今戴盆而錮也，譬如雉兔觸罟於籠牢，盼盼焉不知伏處而待命，是以過求非份。

生性放縱自由的徐渭，經歷戴盆而錮的窘境，以難以適應的，無助的心情，度過困厄的七年，因此〈狂鼓史〉藉著此一觸之即痛的地獄場景，作為發為激憤之情所在，自然能摩擦出作品的光輝。〈狂鼓史〉中裸鼓三弄的彌衡如果是沈鍊的影射，一手遮天的曹操就是權勢蓋天逼死沈鍊的嚴嵩。由於胡宗憲有恩於徐渭，且又依附於嚴嵩而得高位，因此嚴嵩在徐渭心中也交織出一種複雜的情緒，徐渭這種情緒也反應出當時的政治與社會混濁不清的現象，閹黨能夠在明史上產生巨大的影響力，亦必然有滋長其壯大之社會背景。陳文豪〈讀明史閹黨傳〉一文云：<sup>46</sup>

凡明代士大夫欲有所作為者，必間得宦官之助，方克有成，尤其「土木之變」發生以後，更可明顯的看出這一趨勢。如于謙之恃興安，張居正之仗馮保，楊漣、左光斗移宮案之賴王安。于、張、楊、左諸人，立朝剛正，一心謀國，尚須與閹宦結好。至於一批趨炎附勢之小人，身登龍門之不二法門，惟有依附閹黨，故孟森論云：「然明之士大夫，不能盡脫宦官之手而有作為，賢者亦然。其不肖者，靡然惟閹黨是附，蓋勢所必至矣。閹黨立為專傳，為明史之特例者一也。」

賢不肖均向閹黨靠攏，顯見彼時閹黨權勢之大，〈狂鼓史〉中的曹操是擁有權位高居上位者，一出場即落入被壓制威脅的一方，察幽判官厲言告以「曹操，今日要你仍舊扮作丞相，與彌先生演述舊日打鼓罵座那一樁事。你若是喬做那等小心畏懼，藏過了那狠惡的模樣，手下就與他一百鐵鞭從頭做起」<sup>47</sup>受制的曹操如何能自在的使其威權，所謂的權勢情勢地位變易之後，蕩然無存。權重一時的曹操，進入地獄變成了察幽判官兒戲的對象，時間空間轉換之後，真正有權有勢者是主宰地獄案牘的判官，權勢易位的現象，參差出現於劇中。障阻徐渭一生的

<sup>46</sup> 《明史研究專刊》第三期，大立出版社，民72年9月，P144。

<sup>47</sup> 《四聲猿》，徐渭，華正書局，民74年6月，P3。

權勢，上受制於察幽的恐嚇，下受盡彌衡的怒罵。權勢背後隱隱透露無奈與悲情，這種矛盾的情緒，正如他對嚴嵩的複雜心緒一般。因此以彌衡的角度觀之，他是採取正面的直接的情緒性的怒罵，打擊權勢，痛痛快快舒吐心中的不平。以曹操的角度觀之，他以更沉重的一擊瓦解權勢，呈現其虛幻無助的一面。以察幽判官角度觀之，他又暗示權勢之無所不在。徐渭藉多元的表現方式，深入探索權勢之多樣面相，徹底顛覆既有的權勢觀念，更透關的檢討權勢之本質。

徐渭深知權勢力量之無所不在，所以藉察幽判官在地獄之權位，顛覆曹操之權勢，以權擊權，同時爲了呈現權勢者的本來面目，甚至以威嚇手法，要求曹操如實敷演。他在劇中描寫的權勢，有著雙重的包裹關係。爲了讓曹操擺脫包裹關係，如實的表現本來面目，彌衡要求判官：「判翁大人，你一向謙厚必不肯坐觀，就不成一場戲耍。當日罵座，原有賓客在座。今日就權屈大人，爲曹瞞之賓，坐以觀之方成一個體面」。他要求判官置身事件之外，甚至退爲觀眾，以完全客觀的態度，不干擾到罵座的進行，亦即剝開權勢的包裹，看彌衡無所忌憚的怒罵。察幽判官答應了彌衡的請求，卻無法客觀的冷靜的觀看，每到關鍵時刻，總要插上一腳。比如迫曹操出女樂，以及曹操推醉欲睡時，判官立刻狠狠的叫道：「手下採將下去，與他一百鐵鞭，再從頭做起」。曹操作威作福其實只是表象，典獄者的無上權威，在徐渭心中未始不是一種沉重的恐懼與負擔。面對雙重權勢，他一方面狠狠痛擊，一方面作辛辣的反諷，顛覆權勢者無所不能的神話，也隱示者幾經變易，權勢者生生不息之悲哀，同時也爲自己不幸的心靈尋找到一條寬解的道路，而彌衡升天之前對察幽判官所說的「大包容，饒了曹瞞罷」，更是語帶玄機的道出自己內心尋求寬解的心境。

## 伍、變演出相

文人劇作家作品最爲人所詬病的是不諳場上敷演，徒爲案頭文章。文士彼此唱和酬答自成集團，遠離俗眾俗趣。作品流傳於少數知音唇吻之間，彌鑽彌深，致使戲劇表演無法有突破性的進展。徐渭深深了解戲劇表演的生命力來自民間俗眾，也深深體會到戲劇不可缺乏的「遊戲性」的本質，於是透過戲中戲、打啞禪的形式來改變演出的形態，豐富表演的內容。

### 一、戲中戲

明代雜劇在戲曲發展史上非主流地位，與當時流行的傳奇表現手法上亦有所不同，正如《元曲選》序二臧晉叔所言：<sup>48</sup>

新安汪伯玉《高唐》、《洛川》四南曲，非不靡麗矣，然純作綺語，其

<sup>48</sup> 《元曲選》，臧懋循，河北教育出版社，1994年6月，P12。

失也靡。山陰徐文長《彌衡》、《玉通》四北曲，非不伉儷矣，然雜出鄉語，其失也鄙。豫章湯義仍庶幾近之。而識乏通方之見，學罕協律之功，所下句字，往往乖謬，其失也疏。他雖窮極才情，而面目愈離。按拍者既無繞梁遏雲之奇，顧曲者復無輟味忘倦之好，此乃元人之所唾棄而戾家蓄之者也。

臧晉叔所批評的戾家風格，卻為明雜劇作家所重視。戲之所以為戲，不能遠離其遊戲、戲謔之本質。文人作家所忽略的作品特色，在關懷俗眾的明雜劇作家作品中充分的呈現出來。鄭振鐸在〈雜劇的變遷〉一文中云：<sup>49</sup>

這種「自己喊采」的空氣最為惡劣，最容易將劇場上嚴肅真摯的氣氛為之打破無遺。……若時時刻刻在演劇時提醒人家，使知其為戲，知其為非真事，則聽者無不索然悵然，繼且喧然互語，心不在劇。所以最好的劇本都是極為嚴肅深切，決不使人感得其為演劇的。

戲劇藝術要真實的反應生活，必須是嚴肅深切的，即使近代戲劇理論家鄭振鐸，都抱持此一嚴肅的想法。但是徐渭卻認為戲劇必須具有相當成份的遊戲性，才能豐富戲劇的表演內容。因此他在〈狂鼓史〉安排一場戲中戲，察幽判官邀請即將升天修文的彌衡，並放出曹瞞，「把舊日罵座的情狀，兩下裏演述一番」，讓「陰司僚屬，併那些諸鬼眾，傳流激勸」。表演擊鼓罵曹時，彌衡向判官請求：「小生罵座之時，那曹瞞罪惡尚未如此之多，罵將來冷淡寂寥，不甚好聽，今日要罵啊，須直搗到銅雀臺分香賣履」。戲中戲的時間與空間均作了大幅度的轉換，罵曹的彌衡打破時空的約束，逕行改換罵曹的內容，使整齣戲變成十分典型的荒誕劇。這在文風保守的明代，可說是極為突出的表演形式。

宋代瓦舍勾欄流行時期，各種技藝薈萃一處，戲劇表演為吸引觀眾充實演出內容，經常夾雜其他表演技藝，多樣化的呈現。戲中戲即是一種表現的手法，觀眾方進入戲中，復墜入另一層戲劇包裹中，增強戲劇的虛幻特色。〈狂鼓史〉彌衡欲升天修文一事，引出「擊鼓罵曹」的戲，而罵曹之時，復叫曹操出女樂，於

<sup>49</sup> 《小說月報》第21卷第1號，1930年。



是二女持烏悲詞樂器上，女樂的出現增加戲劇的音樂舞蹈之美。層層表演融入戲中，成爲內容極爲豐富的戲中戲。

其實戲中戲的表演形式在明代並不陌生，朱有燉的〈呂洞賓花月神仙會〉第二折，即有一段極爲有名的戲中戲。<sup>50</sup>雙秀士邀請藍采和等四人所扮的樂工至張珍奴家慶會生辰，藍采和做了一本符合慶壽內容的院本，藉長壽仙獻香添壽，保留了院本演出的珍貴史料。雜劇表演中加入了另一種的形式，院本演出。陳與郊〈袁氏義犬〉與王衡〈沒奈何哭倒長安街〉有一段弋陽戲子演出的葫蘆先生，是穿插於雜劇中由另一個戲種，弋陽戲所演出。<sup>51</sup>王衡另一部劇作〈杜祁公藏身真傀儡〉，<sup>52</sup>桃花村社長釀錢置酒做大會，邀請一班偶戲兒來演出，表演時以人粧的傀儡演出。扮仙戲也好、弋陽戲也好、傀儡戲也好，戲中戲的安排設計就是藉不同的表演形式，呈現豐富的、多樣化的戲劇內容。顯然戲劇發展過程中，仍然無法遺忘共生共長的百藝雜技，〈貨郎旦〉、〈西遊記〉、《清忠譜》、《長生殿》、《桃花扇》中，大量的說唱痕跡，說明了戲中戲歷史發展之必然，〈狂鼓史〉在戲中戲呈現的擊鼓的技藝，更可貴的是徐渭利用戲中戲，混淆不同時空，創造出極具前衛思想的荒誕劇。

## 二、打啞禪

〈翠鄉夢〉第二齣故事取材自馬東籬的〈度柳翠〉，但是度脫勸悟的手法卻與之大相逕庭。〈度柳翠〉以圍碁、雙陸之色數兒、氣毬「雙關二意說禪機」，最後藉燒衣之喻解悟人生。〈翠鄉夢〉則不是以語言說禪，而是以打啞禪的表演方式進行度化，亦即使用動作表演，強化戲劇效果。徐渭的打啞禪穿插設計，充分表現他對民俗技藝的關懷。

有些地區每逢上元燈會，常有頭戴和尚套頭面具與少女對舞的表演，稱爲「大頭和尚戲柳翠」係一種啞劇，又稱「耍和尚」。任半塘《唐戲弄》云：<sup>53</sup>

後世戲劇中扮演僧侶者甚盛，其基礎宜立於唐戲。因我國僧侶所有社

會生活之活躍，與在俗男女接觸之廣泛，所操文藝體裁之繁夥，在歷

史上當以唐代為最。宋官本雜劇內，有〈四僧梁州〉、〈和尚那石州〉

<sup>50</sup> 《全明雜劇》第四冊，〈呂洞賓花月神仙會〉朱有燉，鼎文書局，民 68 年 6 月，P1533。

<sup>51</sup> 《全明雜劇》第七冊，〈袁氏義犬〉，陳與郊，鼎文書局，民 68 年 6 月，P3947。按〈袁氏義犬〉與王衡之〈沒奈何哭倒長安街〉曲文全同，只說白略有出入。

<sup>52</sup> 《全明雜劇》第六冊，〈杜祁公藏身真傀儡〉，鼎文書局，民 68 年 6 月，P3139。按《全明雜劇》所收為沈泰《盛明雜劇本》作者為綠野堂無名氏，然沈德符《萬曆野獲編》卷二十五云：「近年獨王辰玉太史衡所作〈真傀儡〉、〈沒奈何〉諸劇，大得金、元本色」。《重訂曲海總目》訂為王衡所作，並且注明王衡又號綠野堂主人。

二本。金院本內有〈和尚家門〉，列〈禿醜生〉、〈窗下僧〉、〈坐化〉、  
〈唐三藏〉四本，另有〈噴水胡僧〉一本。《武林舊事》二舞隊名目  
內有〈耍和尚〉，在〈抱羅〉之外。《西湖老人繁勝錄》「清樂社」條，  
列〈鞦韆舞老番人耍和尚〉。宋曰「耍和尚」，等於唐曰「弄婆羅門」。

徐渭將民俗技藝「耍和尚」融入戲劇之中，〈翠鄉夢〉第二齣月明和尚負搭連上，內盛一紗帽，一女面具，一僧帽，一褊衫。帶了許多砌末，以豐富打啞禪的動作表演內容，尤其面具的使用，使表演者一人兼扮三腳時，發揮區隔作用，與性格強化的功能，而整齣戲最精彩的是表演動作與動作的解讀。徐渭將表演動作交待得十分清楚，也惟有如此才能推展故事，如（外舉手指西，又指天介）、（外手打自頭一下，手粧三尖角作△形，又粧四方角作口字，又粧一圈作月輪介）、（外取紗帽自戴，作柳尹怒介。復除帽放桌上，又自戴女面具，向桌跪，叩頭作問答起去介）、（外戴女面走數轉，作敲門，卻又倒地作肚疼自揉介，卻下女面放地上，起戴僧帽，倒身女面邊，解衣作揉肚介），配合第一齣紅蓮色誘玉通和尚，這些動作便很容易解讀。同時徐渭也設計了一些環扣緊密的打啞禪過程，如：<sup>54</sup>

（外指眉心介）

（旦）：這又是頭了。

（外搖手又怒目指眉心介）

（旦）：不是頭是惱了。

（外帶女面，指眉心介）

（旦）：惱這婦人了。

（外下女面換紗帽，又指眉心介）

（旦）：又惱這官兒了，卻怎麼？

<sup>53</sup> 《唐戲弄》，任半塘，漢京文化事業有限公司，民74年9月，P313。

<sup>54</sup> 《四聲猿》，徐渭，華正書局，民74年6月，P35。

( 外指自身又指頭介 )

( 旦 ): 又是惱了。

( 外搖手介 )

( 旦 ): 不是惱還是頭。

這一番細膩的動作與對白，不只是單純的引進民俗技藝而已，更引導觀眾了解戲劇的虛擬性。

戲劇中安排打啞禪的表演，除了徐渭之外，還有李開先的《打啞禪》院本，描寫真如長老，將啞禪寫在招帖上，有人打了的，與他十兩葉子黃金。準備賣豬的賈屠打了啞禪，拿走十兩金子。真如長老徒弟撇空不解請教師父，後又請教賈屠，發現真如長老的解讀與賈屠的表演有相當大的落差。比如賈屠舒一個指頭、兩個指頭、三個指頭、五個指頭，真如長老解讀為，「一佛出世」、「二菩薩來涅槃」、「佛、法、僧三寶」、「達摩傳流五祖，皆在西方，未嘗流入中國」。而賈屠的本意則為「寺中有一個豬要賣」、「不多不少，還二百個好錢」、「寺中一闍三個豬都要賣」、「討些便宜，還他五百好錢」<sup>55</sup>李開先揭示出打啞禪的荒謬可笑，卻也說明了舞臺動作解讀的活潑性，因為解讀的多重可能，使讀者有更多的參與空間，從接受美學一端視之，徐渭、李開先的打啞禪確有一些頗為前衛的想法。至少觀眾在觀賞過程中也加入了猜謎遊戲，如果從宋代瓦舍各種技藝競勝中，看到猜謎亦居其一，就不難了解明代雜劇豐富的生命力，其實是有源頭活水的。

## 陸、結語

透過變男女相、變佛俗相、變權勢相、變演出相四點的觀察，可以看出徐渭不安於常相的創新精神，而四點的切入只是例舉式的討論，其實在體制上〈翠鄉夢〉雖為兩套北雙調，但已改變一人主唱的傳統，顯係有南北合流的現象。〈雌木蘭〉亦是如此，劇中涉及北曲，皆旦一人主唱，涉及南曲，則眾唱、對唱，亦有南北合流現象。〈女狀元〉則以南曲為音樂主體，北曲曲牌雜見，完全為南曲體制，北曲點綴而已。<sup>56</sup>南北曲地位之變易現象，在其作品中依稀可見。而以四部不同作品，貫穿為一劇，且成為後學者效之一端觀之，其作品所散發出來的感動力與影響力尤不容忽視。<sup>57</sup>他如〈狂鼓史〉中女樂表演時的唱曲：

<sup>55</sup> 《全明雜劇》〈打啞禪〉，李開先，第五冊，鼎文書局，民 68 年 6 月，P2469。

<sup>56</sup> 參見《明雜劇研究》，徐子方，文津出版社，1998 年 1 月，P223-228。

<sup>57</sup> 受影響者如：清張韜《續四聲猿》、洪昇《四嬋娟》、桂馥《後四聲猿》。

那裏一個大鵝鵝，呀一個低都，呀一個低都；變一個花豬低打都，打低都，唱《鷓鴣》。呀一個低都，呀一個低都。唱得好時猶自可，呀一個低都，呀一個低都；不好之時低打都，打低都，喚王屠。呀一個低都，呀一個低都。

連唱三支〈烏悲詞〉古老的流行小曲，雜以摹擬喇叭之類管樂的聲音，將重視村俗的文學理論實踐於創作中，改變戲曲文學的唯美觀念，向卑俗低鄙中套求戲劇的生命力，從嬉笑怒罵的戲謔態度中，尋求戲劇的真趣，此又是其獨具慧眼之處。

綜言之，徐渭從思想意識上、表演形式上全面的改變戲劇傳統，使戲劇更貼近觀眾，更容易為觀眾所接受，他荒誕的前衛的想法，不但為自己塑造出獨有的風格，也吹皺了明代戲劇界的一池春水，《四聲猿》的變奏成功的開展出一條創作的新路，南戲無聲之前，雜劇寢寂之前，有此轟然迴響實為難得。

Feng Chia Journal of Humanities and Social Sciences  
pp. 73-96, No. 2, May 2001  
College of Humanities and Social Sciences  
Feng Chia University

## Analysis on the face-paint designs of Chinese Classical Opera

### Abstract

In the Chinese Classical Opera, the creation of character has its influential importance; it structures the main interest of most Chinese Operas and also plays a significant role of leading its audiences to understand the play. In the Chinese Opera, there are lots of typical characters and each of them may significantly symbolize a typical characteristic or spirit. The face make-up and costume design therefore play essential part of helping creating those symbolized characteristics. The especial designs of various make-ups on the face (face-paints) present more than a stage effect; they give meanings to each character and function as a symbolic interpretation.

In this essay, I choose the designs of face –paint as my subject of discussion. My intention is to arrange a significant history of the face-paint designs in the Chinese Classical Operas. I attempt to analysis the various designs on characters' painted faces, referring to some other local operas, and to see if there is any logical principle or model to trace the development of face-paint designs in the Chinese classical Opera. In order to make a difference from other essays about the Chinese Opera face designs, I place my interest in seeing the face-paint design as an individual art rather than seeing its functions in a theatrical structure. Therefore, I start my article with detail illustrations of various patterns of face designs and introduce my readers to carefully observe how the pattern changes and what they signify. I intentionally divide the face into details, the head front, brows, nose, eyes, cheeks, mouth, head top, to see how those pattern designs around each part of face differ from but interestingly correspond to each other; they delicately suggest some motifs. This is, what I call it, the secret of symbolic beauty. Besides comparing with many references of various local operas, I also consult other references like some aboriginal face paints and mask designs in order to provide a complete reading of Chinese Classical Opera face designs. I not only try to indicate another possibility of reading Chinese Opera but also hope to establish a logical principle to understand the secret symbolic beauty of face designs.

**Keyword** : mask, face-paint design, theater, doll head