

# 從中國戲曲中的丑角談起

## — 泛論醜和滑稽的美學

Talk from the Clown in Chinese Drama: A General Discussion of  
Aesthetics on Ugliness and Comic

63-69

■ 宋咏玲 Mei-Hsin CHEN  
高雄縣立文山高級中學美術教師



圖1 文醜：指那些不具武藝的滑稽人物，臉譜勾豆腐塊，又根據其身分、地位、年齡等區分為方巾醜、褶子醜、袍帶醜、鞋皮醜、老醜等。（圖片來源：<http://www.pep.com.cn/200301/ca148357.htm>）

戲劇的迷人之處在於它提供了各種人生的縮影和提煉過的精粹，使人在其中得以看透、省思自己和週遭的世界。而中國戲曲的高度綜合性，將歌、舞、雜技、詩、劇等要素自由的融合一體，也把對人性的觀察及生活細節衍化成一種人物分行當、表演講形式的藝術風格，這種程式化的演出自有一套它自己的美學觀和藝術價值。因為當一切都節奏化、舞蹈化、規範化了之後，每個行當在唱腔、表演、化妝等方面都必須達到一定的要求和水平，例如必須熟練的掌握「四功五法」（即唱、作、唸、打，和手、眼、身、法、步），這些要求對一個演員而言是相當高難度的，所以將京劇稱為一種精緻化的藝術（像芭蕾舞一樣）並不為過。

京劇中的四門角色：生、旦、淨、丑，甚至是檢場、跑龍套的都各自代言了世界中的每一成員，無論老少、正邪、



Aesthetics

非常美學

文武。其中的丑角，如同現實世界中的甘草人物或低階的市井小民，言詞口語化又常站在百姓的立場抒發心聲，別有一種親切感，他們誇大的演出常使人看清事物的對立面，並且其滑稽性表現在語言、性格、動作<sup>1</sup>上都叫人印象深刻，甚至發人深省。丑角之中涵蓋面最廣的一般小民叫文丑，有男有女、有善有惡，包含大丑(長衣丑)、小丑(短衣丑)、方巾丑(讀過書的，有的是自作聰明的角色，有的是性格或行為上有可議之處的)、丑婆子、彩旦(年輕的醜八怪或豪門小姐但外貌及人品卻成反比，常有驚人之舉)；男界的還有：武丑(江湖人士居多，又因外向好動及難得安穩的個性而有「開口跳」的別名)；女界的有：醜丫頭(通常是豪門小姐的丫環，本性不壞但愛管閒事)、彩婆子(性格稍有「缺陷」的老婆婆：有爽朗三八型、三姑六婆型、尖酸刻薄型)<sup>2</sup>。

關於丑的源起，早先是由皇帝的弄臣開始(他們大部分是畸形的侏儒，可名作「優」)，經歷了由低級往高級

發展的歷程，從體型外表的滑稽到言語的精神層次趣味。好比有些倡優侏儒們以戲語的方式諷諫皇上或替百姓仗義申言，所以司馬遷(漢朝)在《史記·滑稽列傳》的開篇就讚美他們：

天道恢恢，豈不大哉！談言微中，亦可以解紛<sup>3</sup>。

以此角度來看他們表達和轉化的智慧實高於常人。而唐代的

一半勾一半不勾，所以又叫「小花臉」。在臉正中方型的畫法叫「豆腐塊」，兩端畫圓中間稍窄的叫「腰子臉」，還有一類是專門給走江湖的武丑用的叫「棗核臉」或「小尖粉臉」，至於殺人劫財的壞蛋丑則勾「歪臉」。然女丑並不勾臉，只以誇張的旦角妝表現<sup>4</sup>。丑角的表演方式主要為唸韻白，也就是梨園行稱的要「上口」，而「開口跳」則要注重說白、神情和作表，不但要有響亮的嗓音好使唸白字眼清楚入耳，還要頭腦靈活、反應迅速、才能隨機應變的臨時抓哏、製造笑料。就像王驥德在《曲律》(明朝)中所



圖2 醜婆子：即女醜，飾演那些或滑稽或兇惡的老婦人，如媒婆、店婆、茶婆等，多表演誇張、語言風趣。(圖片來源：<http://www.pep.com.cn/200301/ca148353.htm>)

「參軍戲」(始出現兩個演員之編制，諷者叫蒼鵠，被諷者叫參軍)、宋代的「滑稽戲」(五個演員制，多了領班、排練等功能，多演當朝市井小民滑稽可笑之事，後又叫雜劇)，就是秉持此「談言微中」的傳統。因我國的戲曲最早是從喜劇發展而來，而喜劇的主要行當是丑，所以丑就成了行當的始祖，故後人有「丑角最貴」、「無丑不成戲」之說。

丑的臉譜在勾臉上通常是

說：

插科打諢，需作的極巧，又下的恰好。…大略曲冷不鬧場處，得淨、丑間插一科，可博人哄堂，亦是戲劇眼目。

可知丑角在劇中的點睛作用。而丑角動作的滑稽性可分：一、誇張性：如同漫畫的誇張，將不易察覺的趨勢擴大出來。二、變形性：用動物的特徵刻劃人物性格。三、機械性：缺乏靈活或不善適應導致



圖3 彩旦：有時將其歸入醜行，主要表現那些滑稽或兇蠻的青年女子，動作和化妝都極盡奇醜。如《鳳還巢》中的程雪艷等。（圖片來源：<http://www.pep.com.cn/200301/ca148368.htm>）

的僵硬或慣性作用，其不由自主的笨拙會使人發噤<sup>5</sup>。

筆者以為，丑的作用還具有音樂中休止符般的沉澱作用，也像畫作在豐滿充實的造

型中，一點喘息的空間；中國戲劇在文以載道的框架中，一點脫序的變奏；丑角不但可把氣氛帶到高潮，更是在全劇中扮演裝飾化的角色。在低級庸

俗文化中的人，慣於聽一些粗俗的笑話，或色情、暴力的滑稽表演，但笑料被表現在精製過的戲劇中，則顯現為一種高雅的機智。

徐渭說丑角：「其型甚醜」，雖然肥衣大褲、插科打諢的丑角和穿戴勻稱、容貌俊俏的生、旦根本不可相互比較，但為甚麼它仍能給人一種獨特的愉悅和精神上的美感享受呢？並且還倍受觀眾喜愛，相傳唐明皇對丑角情有獨鍾，還親身串演過呢！<sup>6</sup> 醜和滑稽為何會產生美呢？這一直是美學上一個極其複雜和有趣的問題，也是我這篇文章以丑角為媒介所要探討的重點。

蘇國榮(1987)在《中國劇詩美學風格》一書中，將丑的審美論分為<sup>7</sup>：

一、美玉出乎醜璞：美醜雖然對立但在某些條件下會互相轉化，《淮南子·說山訓》說：「求美則不得美，不求美則美矣。求醜則不得醜，不求醜則醜矣」，故可知美醜存於統一體中；晉人葛洪《抱朴子·博喻》說：「銳鋒產乎鈍石，明火炙乎暗木，貴珠出乎賤蚌，美玉出乎醜璞」，意指美把醜作為自己存在之土壤，但美並非直接來自於醜。中國戲曲充滿此對比性的藝術手法，醜中求美，悲中求喜，虛中求實，靜中求



動，簡中求繁，暗中求明。

## 二、醜惡為美的情緒泉源：車

耳尼雪夫斯基說：「滑稽給人的印象是快感與不快感的混合，但快感的優勢幾乎吞沒不快之感，而這種感覺就表現為笑。」醜態是令人不悅的，但能使觀眾明察以致了解醜之為醜，則是一件愉快的事，因它使人自覺高明。並且醜可揭開本質的假象，使人愉悅的與自己負面的過去訣別，是通過對醜的否定達到對美的肯定，在對醜的嘲笑中憧憬美的理想。

## 三、因本質而美：醜的主要功能是作為美的陪襯，美的靈魂在醜的外表襯托下

反而更為昭著。這些角色層級低下卻心地善良，型態醜陋卻情節高操，有些被人蔑視卻能耍弄權威，…他們乃因本質而美。

## 四、美就是性格的表現：羅丹說：「在藝術中，有『性格』的作品才算是美的」，又說：「自然界看為醜的反而比美更有性格」，例如他曾以老娼妓為題塑像，容貌憔悴頹喪，但她的醜

陋使人聯想到她曾有過的光彩青春及不堪的侮辱蹂躪，反使人在美的毀滅中體會到美的價值。並且丑角即使滑稽亦是用優美的程式完成動作，即使劇本中有穢形垢體的描寫，但



圖4 武醜：指那些身具武藝的滑稽人物，又稱「開口跳」，表演上以跌撲翻打為其特色，亦重念白表演。（圖片來源：<http://www.pep.com.cn/200301/ca148356.htm>）

凡不堪入目的就不能收容於藝術，而以性格、特質的刻劃來取代。

以上四點，第一點提及美的相互轉換性，第二點提及人之為審美主體可經由對負面事物之否定而達正面積極之效果，第三點提及美的本質可在醜的陪襯下更為顯著，第四點則說出醜的本身因具強烈個性故成為美。以上四點的共通之處在於其皆有對比性之效果。

另外，在許多哲學家的理論中都試圖將幽默滑稽之感與悲劇性格連在一起，的確，當我們在嘲笑小丑時相當程度上嘲笑了不完美的人生，但觀眾並不能置外於人生，所以事實上也嘲笑了隱藏在小丑中的一

部份自己。也許小丑自身的確也樂與大眾同樂，但敏感的自覺常使我們洞視了舞台與現實的強烈對比，而散場之後現實生活與台上盛極一時的落差感更是巨大，所以許多文學家藉小丑傳達一種身不由己、表面勉強作笑其實背後心酸的意象，的確其來有自。美學家柯恩 (Jonas Cohn) 也說：滑稽中融會了「可憐性」。

他認為幽默滑稽中若參入了感傷的氣息，可使觀眾不止於笑，更可

深入感到滑稽背後的無奈和窘境，此時的笑變為同情，更真實的說法是在嘲笑自我。在《幽默心理學》一書中也提及：

傑出喜劇演員之使命就是把動人的哀憐變成過度誇張的感傷，把悲劇變成喜劇，把損人的成分與友好戲弄的成分融合一體。

如同美醜的對比性一樣，

悲中有喜，喜中有悲<sup>8</sup>，所以有句俗諺也說：淚水和笑容只隔一層紙。王秀雄在其美學講義中對「滑稽美」有以下定義：

人與自然發生關係時，並不都處於渺小劣勢，人面對比自己無能、有限的對象時，自覺偉大而有看不起之心態，就產生滑稽與諷刺兩種美。而主體經歷的心理變化是由否定、輕蔑、甚至欲將其毀滅的負面心理，經由進一步反思自己也是自然的一份子時，轉而為同情與博愛的感覺，從此否定轉為肯定的過程中產生美感。<sup>9</sup>

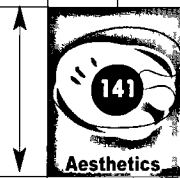
所以滑稽美的產生，主體是偉大與渺小同時具備，否定與肯定同時具有的矛盾。在戲劇、小說甚至電影中這樣的例子十分顯著，例如：喜劇泰斗卓別林創造出來的流浪漢、被稱為「悲劇性傻氣」的唐吉訶德、甚至是紅樓夢中進大觀園的劉姥姥，在憨態百出的同時也顯現了貧富落差的社會性悲哀。又如義大利電影《美麗人生》也是用悲喜呼應的強烈對比而更加顯現其中心意涵及戲劇性張力，劇中的主人翁以其樂天、隨機應變的要寶個性博得了觀眾的認同與佩服，且全片對流血、戰爭的描訴畫面竟是詩意而唯美的，但對納粹罪行的控訴卻反而達到十分強烈的效果。而在同為猶太人受納粹

迫害的主題中，《辛德勒的名單》則屬於史詩型的悲劇巨構，它所流露出的悲愴氛圍正好可拿來作為亞里斯多德「悲劇淨化說」的應證，即藉著一種旁觀的「無害快感」，經由宣洩強烈情緒而達到心境的平靜，甚至具有滌罪的感情昇華作用，好像以毒攻毒一樣。而在京劇中的例子，著名的悲劇如《蘇三起解》、《竇娥冤》、《六月雪》裡面也都有丑角。…如此可知，由笑轉哭或悲喜交雜的這種心境微妙變化，在我們欣賞喜劇或悲劇時幾乎都是同時存在的。有人說真正的幽默是深厚的，其審美的價值在於對人生真諦的體會和養成悲天憫人的胸懷，這與我們在悲劇中所激發出的同情和自省，都是指向對完美人生之追求。所以悲劇與喜劇如同美和醜一樣，兩個看似對立的體系，卻在牽動人性的場域中互相交流了起來。

記得幼時讀過一則印象深刻的滑稽故事：有個奇人在被砍頭時，作了一首打油詩，「劊子手的快、受刑人的痛，痛快！痛快！」，這則故事可藉來說明一種奇妙的現象，即人體在生理上的痛感和快感確實常是交融的，而且悲劇性的終極主題——死亡，也可以產生一種美感，如同日本的「櫻花美學」，愛慕一種在燦爛至極時死亡的悲壯、淒美感一樣。大衛·休謨<sup>10</sup>也在其論悲

劇一文中提到：哀悼死者的人會在心中偷偷有種快樂的感覺。或者是為死者已安息，息了地上一切的勞苦而感到安慰吧！弗洛伊德甚至以為死的本能和性慾一樣都是原始而無所不在的。這種微妙的生理和精神狀況也可用來解釋人在審美上對立面交融兼具的原因。

不協調的美、病態美、缺陷美、還有台語中的「口歹、口歹呀水(美)」…等原為負面事物但卻成其為美的，這樣的例子無論在古代或是在生活中都是不勝枚舉的，例如青銅器中的饕餮紋，它是一種源於各種祭祀動物的綜合造型，狀如怪獸，但其獍厲之感反而讓人相信牠有超自然之神力，而觀者的情緒也由懼怕轉為崇敬。故原始藝術中因信仰或武裝自己的需要，駭人的、威嚇的亦成其為美。在西方中也有所謂的*grotesque*的典型，乃源自異教羅馬的寧祿皇帝時代之怪物造型，後沿用為驅邪避魔之神怪，甚至凡殘障、貪婪的負面形象都以*grotesque*稱之，成爲一種美術史上的典型。還有鄉土品味的俗艷風格，不協調的強烈配色顯現在歐巴桑的打扮或檳榔攤的招牌上，在本土意識濃厚、尋找台灣特色或語不驚人死不休的台灣當代藝術中，也被塑造成另一種審美典型。…而愛石的中國文人對造景或收藏用的石頭也有「瘦、漏、醜、透、皴」的審美要



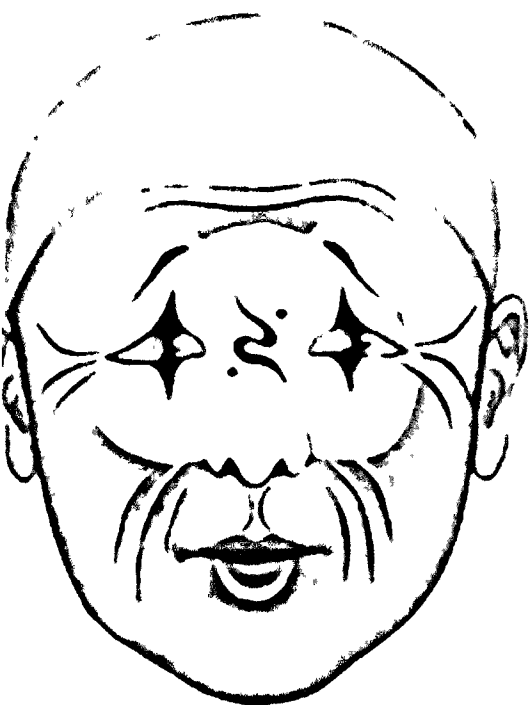


圖5 顴角臉：又名「三花臉」或「小花臉」，特點是在鼻樑中心抹一個白色「豆腐塊」，用漫畫的手法表現那些滑稽幽默或相貌醜陋的人物的喜劇特徵。（圖片來源：<http://www.pep.com.cn/200303/ca152176.htm>）

求，在筆者看來這種美感除了來自大自然的鬼斧神工勝於人手所能雕琢，還有如重山峻嶺之縮小的變化多端以外，更是一種將人格移情入石的作用，使人對石頭歷經風霜卻仍堅硬挺拔的性格、威武不能屈的態勢生發一種感動。

黑格爾說：

理念是按照正、反、合三段式辯正的發展過程。「反」是正之否定，但它並非簡單消極的否定，而是正的一個內部環節，正本身就潛含著反，只有看到正反之間的聯繫而把二者統一起來，達到否定之否定，如此才能對事物有全面、具體、真實、深刻之認識。

在醜陋的對比之下才有美，美和醜似乎是一相互的整體，但在我看來美和醜、喜和悲、善和惡乃是交融在人性的本質裡

面，是人將這些對立面統一起來了。因人兼有善性及罪性，其內在喜好更是極為複雜的事，也許罪的律使我們偏愛肉體的快感，而善的律又使我們崇尚至善的感動，如此交錯而成的就是我們那複雜的審美情緒：需要至悲情境使我們淚淌、受警惕以達善境，又要開懷大笑、暢呼過癮的忘我之愁煩<sup>11</sup>；要站在超然的全知立場批判一切，又要感同身受的悲天憫人。

誠如王邦雄(1993)在〈缺陷美與完美〉一文中所說的：

人物有命，命有命限；人間有緣，緣是緣會，縱使天理完美、道義完美，但人仍不能強問天理也不能掌握機緣，所以人生只能在缺陷之中尋找完美的可能。好比所有的小說人物之所以可愛即是來自其缺陷（如金庸小說中令胡沖的任性，喬峰的絕決，段譽的情累…），如果自身太過完美，如同金鍾罩、鐵布衫的功夫，雖然刀槍不入卻也隔絕了親情友誼藏身的餘地、人我交感的門路，不但易陷於窒息且運轉不靈<sup>12</sup>。

的確，國家、社會、人生沒有任何東西可以稱得上是十全十美的，而在我們人生的體驗中尤其如此，有人將人生的旅程比喻成旅行，沿路若有高

山、低谷、平原…才稱的上是豐富而精采的，甚至在低谷之中才能湧出泉源，似乎是最疲乏處卻也最值得紀念。筆者在大學畢業展前夕，在不太有心理準備的狀況下突遭喪父之痛，自責悔恨的情緒至今仍常湧上心頭，但在悲境的深處反而有另一種力量使我不思念苦難的正面價值，於是創作



圖6 腰子臉型：白粉塗抹程度在顴骨外，上圓下曲，呈腰子形態，眉之上，頰之旁均露本來膚色，或曰「三花臉」，實顯狡詐性格角色，多抹此型臉。（圖片來源：<http://content.edu.tw/local/tainan/kunhwa/four2.htm>）



圖7 歪臉：全臉左右兩邊均不相對稱臉譜，曰歪臉臉型、係表示心術不正，兇惡強悍之意。主要用來誇張幫兇、打手們的五官不正，相貌醜陋，特點是勾法不對稱，給人以歪斜之感。（圖片來源：[www.pep.com.cn/200303/ca152188.htm](http://www.pep.com.cn/200303/ca152188.htm)）



了一首詩歌，期許自己應當定睛於那積極正面的意義：「主，但願我能讚美得好，不負你以靈為線繡我義袍<sup>13</sup>；主，但願我能經歷的深，耐住熔爐冶鍊去蕪存珍；主，但願我能看的清楚，苦難的禮物實是你的祝福；主，但願我有這

般智慧，好比蚌粒以生命包裹污穢<sup>14</sup>」。在聖經的思想中，環境中的一切逆境乃是為了使人更多經歷到神的恩典，也因著認識自身的缺陷與有限反而有機會得與無限的神連結，並且可以認識甚麼才是真正寶貴的。所以負面的東西其

實帶有變化人生命並使之成熟的美好旨意。就像天將降大任於斯人，必先苦其心智一樣，醜惡的東西就其深入的某面意涵來說是美善的踏腳石，而悲亦是惜福的前奏，所以美醜即在我們的轉念之間，端看我們有怎樣的智慧來面對它。

註釋

- 1 此乃柏格森對滑稽表現的三方面分類。
- 2 整理自鍾傳幸著《國劇之旅》(頁26)，及丁秉錫著《青衣花臉小丑》(頁164)。
- 3 詳見蘇國榮著《中國劇時美學風格》(頁206)。
- 4 丑角妝法整理自鍾傳幸著《國劇之旅》丑篇。
- 5 丑角之動作滑稽性整理自蘇國榮著《中國劇時美學風格》(頁213-220)。
- 6 因此之故，丑角在後台可隨意而坐，且演員扮戲化妝需由丑角開筆。
- 7 整理自蘇國榮著《中國劇時美學風格》(頁221-228)。
- 8 若再詳細分析可知：悲劇中會有憐憫及恐懼兩種情緒，前者由同情和惋惜組成，後者由刺激興奮和危險感組成，皆是一正一負的相對性情緒之綜合。
- 9 這與欣賞悲劇時內在情緒的轉化是雷同的：欣賞悲劇時會覺得命運的崇高與巨大壓抑著我們，暫時有生命力受阻之感，先是覺得驚訝、後又意識到自己的渺小無力，但悲劇主角的過人意志又會喚起人類的尊敬，甚至使自己和崇高的對象等同起來…。
- 10 朱光潛《悲劇心理學》中所介紹。
- 11 喜劇在有益健康的作用上的確成為生理上的需要。
- 12 整理自王邦雄〈缺陷美與完美〉一文，《生活美學》。
- 13 受苦的過程如同縫線針針扎過，但到那日(主再來時)時，我們才領會繡線已成一美麗的圖案，成為一件衣服(神的稱義)可以遮蓋我們的罪。
- 14 蚌殼面對刺傷他的外來物並不抵抗，反而用生命的汁漿將它層層包裹，至終成為珍珠(珍珠在聖經中象徵美德的彰顯)。

參考文獻

鍾傳幸(1990)：國劇之旅。台北：行政院文化建設委員會。  
蘇國榮(1987)：中國劇時美學風格。台北：丹青圖書。  
張庚(1987)：戲曲藝術論。台北：丹青圖書。  
李澤厚(1985)：美學百題。台北：丹青圖書。  
丁秉錫(1989)：青衣花臉小丑。台北：萬卷文庫。  
柏格森著、徐繼曾譯(1992)：笑：論滑稽的意義。台北：商鼎文化。  
王邦雄(1993)：缺陷美與完美。生活美學。台北市立美術館。  
李醒塵(1996)：西方美學史教程。台北：淑馨出版社。  
朱光潛(1986)：悲劇心理學。台北：元山出版社。  
蕭麗、王文欽、徐智策(1999)：幽默心理學。台北：智慧大學。  
顏少奎編繪(1989)：平劇臉譜。台北：星光出版社。  
鄧昌國編(1961)：國劇行頭。台北：藝術雜誌社。  
王少洲、曹國麟(1984)：國劇臉譜藝術。台北：漢光文化。  
卡爾·亞斯貝爾斯著、亦春譯(1988)：悲劇的超越。北京：準利。  
于成鯤(1992)：中西喜劇研究。北京：學林出版社。  
陳介一(1998)：從幽默的表現手法談作品的悲劇性格。台中：東海美術研究所碩士論文。