

私立東海大學中國文學系

博士論文

指導教授：王安祈

李漁小說戲曲研究



研究生：林雅鈴

中華民國九十四年七月三十一日

私立東海大學
中國文學系

博士論文

李漁小說戲曲研究

(93) 研究生：
林雅鈴 撰

李漁小說戲曲研究

摘要

李漁是清初知名的劇作家、劇論家、小說家，也同時是一個出版商，他曾將自己多篇小說改編成戲曲。同為敘事文學的小說、戲曲原本就經常被相互改寫，但李漁改編自己的小說為戲曲是否受到其戲劇敘事理論的影響？又或者有商業上的考量？再者不同文體，其中的差異性，在改編的過程中，又要如何轉化？其小說、戲曲之間如何相互影響？本論文第二章即透過對李漁生平的爬梳，瞭解其身兼士商身份的社會地位為何？以及對其創作及劇論的影響。李漁在劇論中強調結構第一，所以「敘事性」、「情節趣味」是李漁理論與創作的根本重點，他認為如果故事只以人物為主，則事隨人走，容易造成故事劇情零零散散，不能集中，所以除了人物之外，還需以關鍵事件為主，使人和事都圍繞著事件，則故事就不會成為斷線之珠，所以事件才是完整故事的根本核心。第三章是李漁小說作品分析。李漁的小說也是以故事情節為主，人物是為情節而設。第四、五、六章則是對戲曲作品的分析。傳統戲曲以抒情寫意為主，以唱曲為主，但李漁戲曲卻以敘事為主，他作品中的賓白份量超越前人，而且唱曲並非人物內心情感衝突的抒發，是為人物、劇情而寫，是戲中之曲，可見李漁重視的是作品的故事性、戲劇性。透過對李漁小說與戲曲的分析之後，第七章的重

點乃在關照二者之間的關係。其小說、戲曲在創作態度的影響下，二者之間有許多共同點，但二者畢竟是不同文體，所以小說戲曲都能各自保有文體特性，但又有相同的創作基調。第八章則是小說、戲曲的定位，另外也將其戲曲作品與蘇州派做一比較，以見李漁戲曲的獨特性。

關鍵字：李漁、話本小說、戲曲、敘事性

目 錄

	頁碼
目 錄	I
第一章 緒論	1
第二章 李漁生平、社會地位與創作態度	8
第一節 生平	9
第二節 身兼士商身份的社會地位	28
第三節 創作態度	48
第四節 戲曲理論	60
第三章 李漁小說作品分析	101
第一節 題材內容	101
第二節 情節結構	129
第三節 人物塑造	143
第四節 語言特色	152
第四章 李漁戲曲作品分析（上）	160
第一節 〈憐香伴〉傳奇	160
第二節 〈風箏誤〉傳奇	166
第三節 〈蜃中樓〉傳奇	173
第四節 〈意中緣〉傳奇	179

第五節	〈鳳求鳳〉傳奇.....	187
第五章	李漁戲曲作品分析(下).....	195
第一節	〈奈何天〉傳奇.....	195
第二節	〈比目魚〉傳奇.....	200
第三節	〈玉搔頭〉傳奇.....	206
第四節	〈巧團圓〉傳奇.....	213
第五節	〈慎鸞交〉傳奇.....	221
第六章	李漁戲曲作品的敘事傾向.....	227
第一節	以事件為主的情節結構.....	227
第二節	在寫實與寫意之間擺盪的情節內容.....	248
第三節	戲曲語言的敘事特質.....	264
第七章	李漁小說戲曲的相互融透.....	285
第一節	風流與道學合一的創作主旨.....	286
第二節	以情節為主的結構方式.....	295
第三節	人物為情節而塑造.....	316
第四節	語言淺顯通俗.....	327
第五節	內容崇尚新奇.....	336
第六節	題材內容通俗化.....	356
第八章	李漁小說戲曲的定位.....	371

第一節	李漁小說作品的定位.....	371
第二節	李漁與蘇州派作家的比較.....	373
第三節	李漁戲曲作品的定位.....	388
參考書目	395

第一章 緒論

李漁作為清初知名的劇作家、劇論家、小說家，對於他的討論，從他所處的時代到現在，一直都有新的研究出現。

在清朝，一般對李漁的評價都將其人的行事作風與作品一同討論，褒貶不一。如孫治稱李漁是「溫然善下，退讓君子」，而其劇作五種是「其壯者如天馬之鳴霹靂，其幽者如織林之響落葉，其詼諧如東方舍人射覆於萬乘之前，其莊雅如魏邴丞相謀謨於議堂之上，而總以寄其牢愁之感，寫其抑鬱之思。」¹這對李漁的評價是很高的。但也有如袁于令貶抑不留餘地的，他說：

李漁性齷齪，善逢迎，游縉紳間，喜作詞曲小說，極淫褻，常挾小妓三四人，子弟過游，便隔簾度曲，或使之捧觴行酒，并縱談房中，誘賺重價。其行甚穢，真士林所不齒者也。²

袁于令完全否認李漁其人及其作品，董含則承襲了袁于令的說法³。而劉廷璣則稱李漁「但所至，攜紅牙一部，盡選秦女吳娃，未免放誕風

¹ 孫治，《孫宇台集》卷七，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，（杭州，浙江古籍出版社，1998年），頁308。

² 袁于令，《娜如山房說尤》，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁310。

³ 董含在《莼鄉贅筆》中說：「李生漁者，自號笠翁，居西子湖。性齷齪，善逢迎，遨遊縉紳間。喜作詞曲小說，備極淫褻。常挾小妓三四人，遇貴游子弟，便令隔簾度曲，或使之捧觴行酒，並縱談房中術，誘賺重價。其行甚穢，真士林所不齒者。予曾一遇，後遂避之。夫古人綺語猶以為戒，今觀《笠翁一家言》，皆壞人倫傷風化之語，當墜拔舌地獄無疑也」，可見董含之說乃承襲袁于令。收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁312。

流」，⁴于源在《燈窗瑣話》則說：「後人每以俳優視之，然其精詣自不可沒」，梁紹壬亦說：「李笠翁十二種曲，舉世盛傳。余謂其科譚謔浪，純乎市井，風雅之氣，掃地已盡」。⁵從以上這些的論述中，我們發現不管他們對李漁作品是貶抑或贊揚，他們對李漁以家班女樂打秋風的作法，都持否定態度，甚至會以他清客的身份否定他的作品。但是梁紹壬已開始注意到李漁劇作的具體內容。

到了清代晚期，有關李漁劇作與劇論的評價逐漸出現，他們開始注意到李漁劇作的特點。如楊恩壽說：

《笠翁十種曲》鄙俚無文，直拙可笑。意在通俗，故命意遣詞，力求淺顯，……究之位置腳色之工，開合排場之妙，科白打諢之宛轉、入神，不獨時賢罕與頡頏，即元、明人亦所不及，宜其享重名也。⁶

丘煒菱在《客雲廬小說話》亦說：「或有議其科譚純是市井氣，不知作者命意，正惟雅俗共賞，使人易於視聽。」⁷而姚燮《今樂考證》則對《偷甲記》等六種傳奇是否為李漁所作加以考證。⁸由此可見清末對李

⁴ 劉廷璣，《在園雜誌》卷一，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁311。

⁵ 于源，《燈窗瑣話》，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁314。

⁶ 楊恩壽，《詞餘叢話》，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁325。

⁷ 丘煒菱，《客雲廬小說話》，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁327。

⁸ 姚燮，《今樂考證》：「四愿居士六種：《偷甲記》，一名《雁翎甲》、《魚籃記》，一名《雙錯疊》、《雙鍾記》，一名《合歡鍾》、《萬全記》，一名《富貴仙》、《十醋記》，一名《滿床笏》、《四元記》。《曲考》另以《雙錯疊》入無名氏。案《曲考》以《偷甲》、《魚籃》、《雙鍾》、《四元》、《萬全》五種與笠翁十種並列，云

漁的討論已出現不同的面向。

到了民國以後，由於吳梅對李漁的稱贊，使得李漁研究的風氣為之一開。吳梅在《中國戲曲概論》卷下〈清總論〉極力贊揚李漁：「清人戲曲，大抵順康之間以駿公、西堂、又陵、紅友為能，而最著厥惟笠翁。翁所撰述，雖涉俳諧，而排場生動，實為一朝之冠。繼之者獨有雲亭、昉思而已。」吳梅雖從演出角度稱贊李漁劇作是場上之曲，非案頭之作，但對其市井諠浪的風格並不能完全認同，因此說他是「僅足供優孟之衣冠，不足入詞壇之月旦。」⁹而吳梅的這些論點都對後人有所啟發。而孫楷第的〈李笠翁與十二樓〉中對李漁生平精詳的考證，也開啓對李漁生平研究的新頁。¹⁰

在孫楷第與吳梅二人的研究基礎上，愈來愈多人投入對李漁的研究。在劇論的探討方面，如胡夢華的〈文學批評家李笠翁〉、朱東潤〈李漁戲劇論綜述〉、陳多〈試論李笠翁的寫劇理論〉。而近年對李漁劇論的討論愈來愈多面性，有對美學的探討，如姚文放〈李漁戲曲美學的古典傾向與近代因素〉、葉朗〈李漁的戲劇美學〉等；有就演出與觀眾關係的討論，如駱兵〈李漁戲曲接受觀論略〉、杜書瀛〈李漁論戲劇導演〉等；還有探討李漁喜劇風格的，如李元貞〈李漁的喜劇風格與曲論成就〉、湛偉恩〈李漁市民喜劇初探〉。而近來受西方戲劇觀的影響，

笠翁所作，而入《十醋》於無名氏，注云『龔司寇門客作』。或云系范希哲作。或又以《萬全》一種為范氏作。近得五種合刻本，署曰四愿居士。笠翁無此號，殆為希哲無疑耶？然讀其詞，則斷非笠翁手筆也」，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁328-329。

⁹ 吳梅，《中國戲曲概論》，（上海，上海古籍出版社，2000年），卷下，頁177。

¹⁰ 孫楷第，〈李笠翁與十二樓〉，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁5-65。

也出現以比較手法研究李漁劇作的文章，如杜衛〈李漁與亞里斯多德戲劇美學思想研究〉、馬焯榮〈笠翁沙翁喜劇與中西婚姻制度〉等。

又在李漁生平事蹟的考證亦有相當的發展，如袁震宇〈李漁生平考略〉、黃強〈李漁移家金陵考〉、趙文卿〈李漁生平事迹的新發現〉等。

而在小說方面，與李漁同時的李一貞對《無聲戲》十分讚賞，他說：

……焚香啜茗，拂几靜閱《無聲戲》，大則驚雷走電，細亦繪月描風，總人間世未抽之秘，不啻駭目蕩心已也。昔人云施耐庵《水滸》成，子嗣三世皆喑，僕甚為足下危之。雖然，旁引曲喻，提醒痴頑，有裨風教不淺，豈破空搗虛輩可同日語也。國門紙貴，信然！信然！¹¹

他從「有裨風教」肯定了李漁的小說。之後，程鴻詔說：「湖上李笠翁作《無聲戲》小說，有鬼輸錢故事。……前段戒賭，後段傳戒囊家，描寫逼真，令人生畏」¹²，程鴻詔雖然仍從風教方面肯定李漁小說作品，但他指出作品「描寫逼真」，關涉到藝術表現手法。不過清代時期，對李漁小說的評論較少，而民國以後，孫楷第〈李笠翁與十二樓〉一文，肯定李漁的小說作品，他說：

¹¹ 李一貞，〈東李笠翁〉，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁310。

¹² 程鴻詔，《心齋集》，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁331。

我們看他的小說，真覺得篇篇有篇篇的境界風趣，絕無重複相似的毛病，這是他人趕不上的。……說到清朝的短篇小說，除了笠翁外，真是沒有第二人了。¹³

自此之後，李漁小說作品的研究風氣也日漸展開，如王汝梅〈李漁的「無聲戲」創作及其小說觀念〉、楊義〈李漁小說：程式化和個性化的審美張力〉、蕭欣橋〈李漁《無聲戲》、《連城壁》版本嬗變考索〉、李時人〈李漁小說創作論〉等。近幾年，學者開始注意到李漁戲曲與小說的關係，如黃強〈李漁小說改編的四種傳奇〉、劉紅軍〈李漁小說同戲劇創作的關係〉；或者以西方敘事學的角度分析創作，如郭英德〈稗官為傳奇的藍本——論李漁小說戲曲的敘事技巧〉、駱兵〈試論李漁戲曲改編的敘事策略〉。

隨著一篇篇論文的討論，學者們愈來愈肯定李漁在劇論的成就，包括結構、賓白，以及近似現代的導演理論。而在戲曲、小說作品方面，其喜劇性、通俗性以及求新求奇的特色也為學者們認同。所以只要是中國戲劇史、小說史方面的論著，李漁都是不可缺少的人物。而關於李漁論著的專書也一本本問世，早期有黃麗貞《李漁研究》、蕭榮《李漁評傳》，1992年大陸出版了共十二冊的《李漁全集》，不僅廣泛收集了李漁作品，還包括其出版、批閱的作品，內容豐富完整，而其中《李漁研究資料》更為後來的研究者提供了最方便的基礎資料如《李漁年譜》、《李漁交游考》。也因此，陸續有更多的李漁專書出版，如沈新林《李漁評傳》、胡天成《李漁戲曲藝術論》、俞為民《李漁閑情偶

¹³孫楷第，〈李笠翁與十二樓〉，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁64-65。

寄曲論研究》、《李漁評傳》、杜書瀛《李漁美學思想研究》、崔子恩《李漁小說論稿》、黃強《李漁研究》、張曉軍《李漁創作論稿》、沈新林《李漁新論》、徐保衛《李漁傳》、黃果泉《雅俗之間—李漁的文化人格與文學思想研究》等。

由於學者們努力的研究闡釋，關於李漁的研究愈來愈深入，研究的角度愈來愈廣泛。早期李漁戲曲理論方面的研究多集中在《閑情偶寄》中的詞曲部與演習部，即對理論的分析、闡釋，但如黃強《李漁研究》中包括對作家作品的考證與分析，不僅如此還涉及李漁的思想、理論、創作、雜著及其與古代文化的關係，內容豐富，呈現出對李漁較完整的研究；而張曉軍的《李漁創作論稿》除了對理論、創作有所分析之外，他另從觀眾學的角度評析李漁劇作，具有較新穎的評論見解，但他們多數仍僅就李漁生平、作品與劇論作個別的討論。

近幾年一直不斷有研究李漁的單篇論文、碩士、博士論文問世，可見李漁仍然有值得繼續探究的價值，但他們或者討論劇論，或者分析作品，仍不脫前人研究的範圍。筆者在閱讀李漁作品時，發現李漁強烈的觀眾意識其實影響了他的劇論並且左右作品的創作。觀眾對敘事趣味的要求使得李漁劇作具有較高的寫實性，更爲了符合觀眾的欣賞口味，使李漁劇作通俗而淺顯。另外李漁曾將自己的小說改編成戲曲，雖然篇數不多，可以見到的只有四篇，但在其他篇目下，還有幾篇標有「此回有傳奇即出」、「此回有傳奇嗣出」，現在雖不能確定這幾篇小說是否改編成戲曲，但可見李漁是有意將自己的小說改編成戲曲。筆者認爲李漁的小說之所以能改編成戲曲，其中必定有其共通性，特別是敘事特質，而且不一定只有小說對戲曲有所影響，而是應該互

為影響。但小說戲曲又屬於不同文體，則其中的差異性，在改編的過程中，又要如何轉化？另外，李漁是位商人，相同題材既寫成小說又改編為戲曲，則小說是否有為戲曲宣傳的作用？所以筆者希望從李漁的敘事理論、小說、戲曲作品來看同樣作為敘事文學的小說、戲曲他們之間的相互影響如何？重新評估李漁作品的價值與定位。所以第二章著重在李漁生平，尤其是其商人身份、性格的闡釋與其創作態度，第三章是小說作品的分析，第四、五章是戲曲作品的分析，第六章是李漁戲曲作品的敘事傾向與大眾化傾向，而透過第三、四、五、六章對李漁小說、戲曲作品的分析，希望能找出二者之間的共同性與差異性所以第七章探討的是小說、戲曲彼此的相互的影響與差異，第八章則是在對李漁小說、戲曲作品探討之後，為李漁小說戲曲找到新的定位。

第二章 李漁生平、社會地位與創作態度

討論李漁的生平，除了從其作品勾勒出生活片段之外，我們實在缺乏更精確的傳記資料。正史中遍尋不著李漁的事蹟，而與其同時或身後之人的尺牘筆記中，對其家世生平的記載又過於簡略，或多鄙薄微詞；即便是較有詳細資料的光緒《蘭谿縣志》¹仍不能滿足我們的要求。近年大陸新發現一重要原始文獻《龍門李氏宗譜》²（以下簡稱《宗譜》），但其部分內容卻與李漁自己編定之詩文集《笠翁一家言全集》（以下簡稱《一家言》）內的自述有些許差異，³因此，探尋完整的李漁形象，我們仍只能回歸個人作品，從中研究梳理。

近年來諸多學者對李漁投注了相當多的關注，他們從其作品中不斷爬梳，呈現出李漁的多面性與複雜性。儘管如此，爲了可以更深入研究李漁之戲劇與小說之關係，則其生平思想之資料仍是重要之基礎，以下之寫作希望從李漁之作品及前輩們之研究中，勾勒出李漁之生平思想。

¹ 《光緒蘭谿縣志》卷五〈文學門〉有「李漁傳」。

² 趙文卿，〈李漁生平事蹟的新發現〉，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（下）》。以下所引用《宗譜》的資料，均轉引自此文。

³ 《宗譜》記載李漁的出生年與李漁作品中的自述相差了一年。見趙文卿〈李漁生平事蹟的新發現〉。

第一節 生平

（一）求科舉功名

李漁初名仙侶，字謫凡，號天徒，後改字笠鴻，號笠翁（依據《宗譜》），⁴人稱李十郎（吳梅村〈贈武林李笠翁〉詩），⁵《宗譜》尊稱其「佳九公」，別署伊園主人（〈伊園十便〉小序）、笠道人（《十二樓·聞過樓》第一回）、隨庵主人（黃鶴山人《玉搔頭傳奇序》）、覺世稗官（《十二樓》題署）、覺道人（杜濬《十二樓序》）、湖上笠翁（《閑情偶寄》題署）、新亭客樵（《芥子園畫譜》初集《青在堂畫學淺說》跋），尚有別號：回道人、情隱道人、情癡反正適人等。⁶原籍浙江金華府蘭谿縣下李村人，明萬曆三十九年（1611）八月初七日，⁷生於江蘇雒皋。

⁸

據《宗譜》記載李漁祖父似源，有二子：長子如椿，次子如松。如松即李漁父親，有三子：長子茂，次子仙侶，三子皓。李漁排行第

⁴ 見趙文卿，〈李漁生平事蹟的新發現〉，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁421。

⁵ 易宗夔，《新世說·任誕》：「李笠翁性極怪誕，能為唐人小說，兼以金元詞曲擅名，所至攜小鬟唱歌。吳梅村贈詩云：『家近西陵住薜蘿，十郎才調歲蹉跎，江湖笑傲誇齊贅，雲雨荒唐憶楚娥；海外九州書誌怪，坐中三疊舞迴波，前身合是元真子，一笠滄浪自放歌。』……」，（上海，古籍出版社，1982年），頁33-34。

⁶ 見單錦珩，《李漁年譜》，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁3。

⁷ 據《宗譜》記載：李漁「萬曆三十八年庚戌八月初七日降生，公有著作行世，寄寓杭城西湖鐵冶嶺，康熙十九年庚申正月十三日終」；但《李漁全集第一卷·笠翁一家言詩詞集》載有七律〈庚子舉第一男，時予五十初度〉，庚子即順治十七年（1660），往前推算，則李漁應生於萬曆三十九年（1611），因《宗譜》乃後人所編，今以李漁之自述為依據。

⁸ 李漁，〈與李雨商荊州太守〉提及：「漁雖浙籍，生於雒皋」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁207。

二，其伯父與父親均從事藥材生意，伯父如椿還是個冠帶醫生。李漁早年生活優渥，他曾向朋友提及「家素饒，其園庭羅綺甲邑內。」且乳髮未燥就常跟隨伯父出入「大人之門」。

李漁自幼聰慧，曾自言「予襁褓識字，總角成篇，於詩書六藝之文雖未精究其義，然皆淺涉一過」⁹、「齟齬即能詩」，嘗在梧桐樹上刻詩紀年，¹⁰十五歲（1625）時刻有〈續刻梧桐詩〉，警惕自己不要虛度光陰。十七歲（1627）時因已淺涉過詩文六藝，所以下筆可千言，他曾寫下〈丁卯元日試筆〉一詩：

歲朝畢竟異尋常，天惜晴明日愛光。春氣甫臨開凍水，寒梅旋吐及時香。樽前有酒年方好，眉上無愁晝始長。最喜北堂人照舊，簪花老鬢未添霜。¹¹

樽前有酒，眉上無愁，可見其青少年生活是無憂無愁的。據《宗譜》記載，李漁的伯父雖是個冠帶醫生，但他們家卻是九代沒有出過做官的，因此此時他如一般讀書人一樣，努力讀書，求取功名，希望能夠光宗耀祖。

十九歲（1629）時，李漁父親過世。蘭谿習俗認為，人死之後數日，靈魂會回到家中，生人必須迴避以趨吉避凶，此稱「回煞」。但李漁認為親人過世，唯恐不能再相見，如真有回煞之事，既是自己親人，則何避之有？因此他作〈回煞辨〉駁斥回煞之非，從此文可見他已顯

⁹ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·音律第三〉，《李漁全集》，卷十一，頁26。

¹⁰ 李漁，〈閑情偶寄·種植部·竹木第五·梧桐〉：「予垂齟種此，即于樹上刻詩以紀年，每歲一節，即刻一詩，惜為兵燹所壞，不克有終。」，《李漁全集》，卷十一，頁303。

¹¹ 李漁，〈丁卯元日試筆〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁149。

露出有主見，不守窠臼之思想。

父親過世之後，兄承父業，卻呈現家道中落，但李漁仍爲了功名努力著。他爲了參加科舉考試離開了江蘇雒皋，回到了原籍浙江蘭谿。在二十五歲（1635）這年，李漁到金華應童子試，初試啼聲的他，獨以五經見拔，深受當時主試官許多的賞識，許多甚至將李漁的試卷印成專文，每到一地，輒以示人，廣爲宣傳。

二年後，李漁由宗師劉麟長選取入金華府當府庠生。明崇禎十二年（1639），二十九歲的李漁赴省城杭州參加鄉試，途中遇盜賊於蕭山縣虎爪山，後雖幸免於難，¹²但這名噪一時的五經童子竟名落孫山了。李漁並不覺得自己才學不如人，而是考場上的不公平讓自己落榜，他在寄給朋友的七律〈榜後柬同時下第者〉一詩中即寫到：「才亦猶人命不遭，詞場還我舊詩豪。攜琴野外投知己，走馬街前讓俊豪。酒少更宜賒痛飲，憤多姑緩讀《離騷》。姓名千古劉蕡在，比擬登科似覺高」。¹³李漁的抱負是不凡的，只嘆功名不就，面對妻子也只能「封侯事，且休提起，共醉斜曛」。¹⁴

明崇禎十五年（1642），李漁再次應鄉試，但此時因朝政敗壞，外有滿清叩關，內有不滿受壓迫而反抗起兵的農民、礦工等，各地烽火四起，李漁在應試途中遇警不得不半途折返，但也慶幸兵荒馬亂之中，

¹² 李漁，〈閑情偶寄·飲饌部·肉食第三〉繫條：「己卯之夏，遇大盜於虎爪山，賄以重資者得免，不則立斃，予囊無一錢，自分必死，延頸受誅，而盜不殺」，《李漁全集》，卷十一，頁254。

¹³ 李漁，〈榜後柬同時下第者〉，《李漁全集》卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁149。

¹⁴ 李漁，〈鳳凰台上憶吹簫其一〉，《李漁全集》卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁477-478。

可以不必遠離家鄉。¹⁵此次應試不成並沒有讓李漁斷絕功名念頭，¹⁶他等待著升平時刻，望能一展長才。¹⁷無奈的是，隨著流寇李自成稱帝，入破京師，明崇禎皇帝於煤山自縊，接著清軍入關，定都北京，然後下江南，攻佔南京，續入杭州。整個時局大亂，烽煙不斷，李漁在城中的住處也毀於戰火，¹⁸不得不避入山中。¹⁹避難期間，金華府通判許檄彩邀請李漁做他的幕僚，雖只是一個小小的幕僚之職，李漁卻認真的把它當作是一次入仕建功的機會，他在〈亂後無家暫入許司馬幕〉一詩中說：「馬上助君惟一臂，僅堪旁執祖生鞭」，²⁰以祖逖揮鞭的典故展現了他的雄心。但順治三年（1646），清軍圍攻金華，守城總督朱大典因城破，率侍從自焚，許檄彩也逃走了，李漁不但無法實現自己的抱負，還不得不再次避難山中，他在幕時間大約兩年。²¹此次出仕未能立下功業，加上明朝傾覆，滿清入主中原，使李漁淡了仕途之心。²²

¹⁵ 李漁，〈應試中途聞警歸〉：「正爾思家切，歸期天作成。詩書逢喪亂，耕釣俟升平。帆破風無力，船空浪有聲。中流徒擊楫，何計可澄清？」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 94。

¹⁶ 明崇禎十五年，李漁母親過世，漁作五律〈夜夢先慈責予荒廢舉業醒書自懲〉：「久失過庭教，重爲泣杖人。已孤身後子，未死意中親。恍惚雖成夢，荒疏卻是真。天教臨獨寐，礪我不才身。」此詩顯示李漁對舉業仍是在意的。《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 92。

¹⁷ 李漁，〈應試中途聞警歸〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 94。

¹⁸ 《笠翁一家言文集》：「至於甲申、乙酉之變，予雖避兵山中，然亦有時入郭，其至幸者，才徙家而家焚，甫出城而城陷」，《李漁全集》，卷一，頁 255。

¹⁹ 李漁，〈避兵行〉：「八幅裙拖改做囊，朝朝暮暮果餒糧。只待一聲鼙鼓近，全家盡陟山之岡」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 42。

²⁰ 李漁，〈亂後無家暫入許司馬幕〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 162。

²¹ 李漁，〈許青浮像贊〉小序：「客我於署中凡二年」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁 104。

²² 李漁，〈閑情偶寄·頤養部·行樂第一·夏季行樂之法〉：「追憶明朝失政以來，大清革命之先，予絕意浮名，不甘寸祿」，《李漁全集》，卷十一，頁 319。

（二）但作人間識字農

傳統士人以科舉考試入仕，光耀祖先，實現自我價值的唯一一條途徑。但到了明朝末年，朝廷在不斷的黨爭、宦官弄權下，已是極度黑暗腐朽，制度體系殘破不堪，社會更是混亂不已。李漁考試不第，雖感到愧對母親，但民變及清軍入侵所帶來的災難，卻更令他痛心。他認為杜甫書寫安史之亂的詩篇尚過於簡略，該再補十分之二，²³他甚至覺得「始信秦時法網寬，尚有先民容足處」。²⁴

順治二年（1645）清廷爲了宣示主權，乃要求百姓必須剃髮，李漁雖然不願意，但爲了保住性命，也只得順應局勢。但〈避兵行〉裏說：「……下地上天路俱絕，捨生取義心才決。不如坐待千年劫，自憑三尺英雄鐵。先刃山妻後刀妾，銜須伏劍名猶烈」²⁵及〈婺城行吊胡仲衍中翰〉中說：「……輕則鴻毛重泰山，志士誰能不溝壑。……既喜君能殉國難，復喜君能死知己。……」²⁶這樣慷慨激昂的情緒與爲了全身保命而剃髮的行爲似乎是大異其趣。其實明朝中期以後，王陽明心學興起，使人體認到了自己的價值，接著泰州學派提出「明哲保身」、「安身立本」的觀念，使得士人的心態產生了很大的轉變，他們不再以藉由仕途而升官發財，或造福百姓爲自己唯一的道路，而是開始注意到自身的價值，所以李漁雖然也會有亡國之痛，故國之思，但這些情感

²³ 李漁，〈甲申紀亂〉：「……及我遭兵戎，搶攘盡奇致。猶覺杜詩略，十不及三四。請爲杜拾遺，再補十之二……」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁8。

²⁴ 李漁，〈避兵行〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁42。

²⁵ 李漁，〈避兵行〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁42。

²⁶ 李漁，〈婺城行吊胡仲衍中翰〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁43。

只表現在作品中，而沒有付諸行動，他反而是避居山中，接受剃髮之令以明哲保身²⁷。

李漁雖然因住處毀於戰火，不得不避難山中以待太平之年，但他很快的就愛上了山居生活。²⁸他在澱水西邊的伊山建造了幾間茅屋，雖然地方不大，卻是李漁心中的樂園，因為這裡宜春、宜夏、宜秋、宜冬、宜曉、宜晚、宜晴、宜陰、宜雨、宜風，²⁹他將此樂園命名為「伊山別業」或「伊園」。在精心設計下，他將自然與建築融為一體，建造了幾處取自然之便的風景點，在〈伊園雜詠〉一詩提及的有：燕又堂、停舸、宛轉橋、蟾影、宛在亭、打果軒、迂徑、踏影廊、來泉灶。這一次的庭園打造可說是李漁進入園林居室設計的起點。「伊園」建成之後，李漁即迫不及待的告諸友人，「閑雲護榻成高臥，靜鳥依人學坐忘」、「栽遍竹梅風冷淡，淺肥蔬蕨飯家常」、「但做人間識字農，為才何必擅雕龍」，³⁰從這些寄給友人詩句中可見李漁山居生活之閑適與得意。

李漁雖深居山間，但對有益鄉里之公共建設仍十分關心。光緒《蘭谿縣志》記載：「李漁嘗於下李村開鑿溝，引水環繞里址，至今大得其水利」、「里之北有且停亭，笠翁公所造也。觀其地有一山環拱屏障於

²⁷ 李漁，〈丙戌除夜〉：「禿盡狂奴髮，來耕墓上田。屋留兵燹後，身活戰場邊。幾處烽煙熄，誰家骨肉全。借人聊慰己，且過太平年」，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 98。

²⁸ 李漁，〈山居雜詠〉：「半生長蹙額，今日小開顏。綠買田三畝，青賒水一灣。妻奴容我傲，騷酒放春閑。獨喜林泉福，天猶不甚慳」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 91。

²⁹ 李漁，〈伊園十二宜〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 313-314。

³⁰ 李漁，〈伊山別業成寄同社五首〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 165-166。

後，清流激湍回環左右，便行人之往來，故作亭于其上，名為十濟庵且停亭，備十景也」。也因李漁之熱心，使他在順治八年被族人推為祠堂「總理」。³¹

山居生活遠離塵囂，寫意悠閒，這是一段「享列仙之福」³²的時光，但李漁卻又想有一番作為，³³「著述年來少，應慚沒世稱」，³⁴他似乎希望自己能在文學上一展長才，再加上經濟狀況不佳，甚至得舉債度日，³⁵使得他不得不賣掉自己精心營造的伊山別業，並離開家鄉蘭谿，出走杭州。李漁在賣掉伊山別業後，寫了一篇充滿不捨之情的〈賣山券〉；另外虞巍〈憐香伴序〉裡又提及：「笠翁攜家避地，窮途欲哭，余勉主館燦……見其妻妾和諧」，「避地」之因一說是為躲避禍事。³⁶這些種種

³¹ 單錦珩，《李漁年譜》：「（順治八年）為蘭谿宗祠立《條約十三則》。落款為『司事人總理譚凡』」，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁24。

³² 李漁，〈閑情偶寄·頤養部·行樂第一·夏季行樂之法〉：「追憶明朝失政以後，大清算之先，予絕意浮名，不干寸祿，山居避亂，反以無事為榮。……後此則徙居城市，酬應日紛，雖無利欲薰人，亦覺浮名致累。計我一生，得享列仙之福者，僅有三年」，《李漁全集》，卷十一，頁319。

³³ 李漁三十一歲時（崇禎十四年），金華府同知瞿萱儒送他一頭稚虎，帶回蘭谿故鄉，鄉民爭相目睹，李漁心生感慨，作〈活虎行〉記載當時盛況，其序言：「噫！一虎之微，只以但見其死，未見其生，遂致傾動一國，寶若鳳麟；使人而虎者，炳蔚其文，震作其聲，而又不為人所習見之事，則一鳴驚人，使天下貴賤老幼，以及婦人女子，咸以得見為幸，其得志稱快，又當如何！」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁44-46。由此可見李漁並不是一位甘於過沒沒無聞生活的人。

³⁴ 李漁，〈丁亥守歲〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁103。

³⁵ 李漁，〈賣山券〉中提及：「詎意兵燹之後，繼以凶荒，八口啼飢」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁129。又〈辛卯元日〉：「過歲諸逋緩，行春百事忘」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁88。

³⁶ 《宗譜》上說：「順治年間，文學笠翁公有正本清源之舉……無如為事遠出，未底厥成」，又《宗譜》上〈水利〉一章說：「後因拆生塘胡楠木廳欲建祠中饗堂，胡姓刁詐，事不如願，結訟終至，此堰坑亦未開掘完局」。以上參見趙聞慶，〈李漁生平事蹟的新發現〉，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁430。

因素使得李漁不得不另尋出路，開始過著「始挾策走吳越間，賣賦以糊其口」³⁷的生活。

（三）賣賦糊口

大約順治八年（1651）左右，李漁舉家移居杭州。面對即將來臨的全新生活，他內心激昂不已，並以詩句宣示再展抱負之心：

又從今日始，追逐少年場。過歲諸逋緩，行春百事忘。易衣游舞榭，借馬繫垂楊。肯為貧如洗，翻然失去狂。³⁸

但作為一個考場失意的知識份子，若非家有恆產，實難不為家中經濟憂心。李漁入清之後不再應試，³⁹但畢竟從小接受儒學教育，且一直以文人自居，所以在「八口啼飢」之下，李漁並沒有選擇繼承經行醫之家業以致富，⁴⁰而是選擇走上與士子較相關的賣賦糊口的艱難道路。

李漁在少年時期即勤奮好學，不斷創作詩文展現才華，⁴¹這為他往後的文學創作奠下深厚之基礎。順治八年（1651）至順治十八年（1661），李漁居住在杭州的這段期間⁴²，其著述量大增，第一部傳奇

³⁷ 黃鶴山農，〈玉搔頭序〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁215。

³⁸ 李漁，〈辛卯元日〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁88。

³⁹ 黃強，在〈李漁生平三考〉中認為李漁入清後不應舉是因為：「李漁認為功名本于天授，非人力可以勉強，應當適可而止，免得徒耗精力。這種功名富貴的天命觀貫穿于李漁終生」，《李漁研究》，頁257。

⁴⁰ 李漁，〈安貧述之二〉：「讀書求富貴，大失古人心。古來成名士，強半由山林。時至不得已，才出為商霖」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁8。可見李漁認為從商是在不得已時才從事的行業。

⁴¹ 李漁，〈續刻梧桐詩〉標題下注：「此予總角時作。向有齠齡一刻，皆兒時所為，災于兵火，百無一存。資記憶數篇，列于簡首，以示編年之義」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁5。

⁴² 關於李漁正式離開杭州移居金陵的時間，學者眾說紛云，黃強〈李漁移家金陵

〈憐香伴〉⁴³於徙居杭州後不久宣告問世，接著傳奇〈風箏誤〉⁴⁴、〈奈何天〉⁴⁵、〈玉搔頭〉⁴⁶、〈意中緣〉⁴⁷、〈蜃中樓〉⁴⁸、〈比目魚〉⁴⁹也相繼完成。小說《無聲戲》第一、二集、⁵⁰《十二樓》也陸續刊刻出版。另外李漁還編纂了記載從遠古傳說到明崇禎十七年史事的《古今史略》，⁵¹以

考》說：「李漁最後移家金陵是在順治十八年辛丑」。《李漁研究》，頁 267。今以此說為依據，並於「開門書庫絕穿窬」一段文中加以說明。

⁴³ 虞巍為《笠翁傳奇十種》題序曰：「笠翁攜家避地，窮途欲哭，余勉主館粲，因得從伯通廡下，竊窺伯鸞，見其妻妾和諧，皆幸得御夫子，雖長貧賤，無怨」，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁 3。單錦珩據〈虞巍題序〉之說，認為《憐香伴》應該是徙杭不久所作。一般學者皆同意此說法。

⁴⁴ 單錦珩，《李漁年譜》引石鯨《東李笠翁》曰：「《憐香》、《風箏》諸大刻，弟坐臥其中旬日矣。丹鉛匝密，評贊如鱗，每食必藉以下酒。」，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁 28。單錦珩認為時人以〈風箏誤〉、〈憐香伴〉聯稱，則〈風箏誤〉應後出〈憐香伴〉不久，且皆為居杭時作。

⁴⁵ 單錦珩《李漁年譜》：「《無聲戲》第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉註曰『此回有傳奇即出。』蓋即《奈何天》也。問世之時亦應相近。」收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁 30。

⁴⁶ 黃鶴山農〈玉搔頭序〉：「《玉搔頭》者，隨庵主人李笠翁所作。其事則武宗西狩，載在太倉王長公逸史中，其時則有逆藩之窺覬，群邪之盜弄，王新建之精忠，許靈寶父子之正直，即劉娥之凜凜貞操，無一不可以傳，而惜未有傳之者。乙未（1655）冬，笠翁過蕭齋。酒酣耳熱，偶及此。笠翁即掀髯聳袂，不數日譜成之。」，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁 215。

⁴⁷ 順治己亥（1659）中春，范驤為〈意中緣〉題序，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁 317。

⁴⁸ 孫宇台為〈蜃中樓〉題序後落款「西泠社弟孫宇台氏拜題」，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁 207。

⁴⁹ 王端淑為〈比目魚〉題序後落款「辛丑（1661）閏秋山陰映然女史王端淑題」，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁 107。

⁵⁰ 單錦珩，《李漁年譜》：「順治十七年八月，湖廣道監察御史蕭震劾奏張縉彥『守藩浙江，刻有《無聲戲二集》一書，詭稱為不死英雄，以煽惑人心』。按張係十一年始任浙江布政使，十五年二月遷工部右侍郎。此書當刻於離任之前」，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁 30。

⁵¹ 《古今史略》李漁自序云：「嘗日進古今記載數十種陳于前，澄其神而讀之，汰藩芟冗，取其精而有當者，筆為書，命曰『史略』。然略于古不敢略于今，而猶不敢略于熹、懷二廟。蓋以歷代有史而明無史，懷帝以前，尚有《通紀》可考，而熹廟以後，遂無書可讀也。」，落款：「順治己亥（1659）立冬日湖上笠翁自題」，《李漁全集》，卷九，頁 7。

及收錄明末清初時人書札的《尺牘初徵》。

這些作品問世之後即大受歡迎，〈奈何天〉序曰：「笠翁艷才拔俗，藻思難羈，所著稗官、家言及填詞楔曲，皆喧傳都下，價重旗亭，率憐才好色者十之六七」。由於作品的廣泛流傳，使得李漁的名聲日益擴大，甚至「天下婦人孺子無不知有湖上笠翁矣」，⁵²而與其來往的文士名人也日漸增多，「當途貴游與四方名碩，咸以得交笠翁爲快」。⁵³

李漁在金華時即已認識「西泠十子」⁵⁴中的丁澎，居住杭州時又認識了其中的毛先舒、陸圻、孫治等，以及虞巍、范驤、虞鏤、黃媛介、陸夢熊（黃鶴山農）、徐林鴻、胡介、杜濬和「江左三大家」中的吳偉業、錢謙益，這些人都曾爲李漁的出版品寫序或作評。另外還有許多地方官員也與其交好，其中浙江布政使張縉彥還因爲幫助李漁刊刻《無聲戲二集》而遭彈劾，流放寧古塔，由此可知其名氣之大。其實李漁在杭州的交友十分廣闊，不勝枚舉。

雖然如此，李漁在生活上仍然相當拮据，他賣賦糊口，卻仍是落得營債度日，⁵⁵這使得他不得不開始游「大人之門」。居杭的十年中，李漁即多次來往於杭州、江寧之間，受過衛澹足與趙聲伯等的餽贈、

⁵² 包璿，〈李先生《一家言全集》序〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁1。

⁵³ 黃鶴山農〈玉搔頭序〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》頁215。

⁵⁴ 《清史稿·文苑·陸圻傳》：「先是陳子龍爲登樓社，圻、澎及同里柴紹炳、毛先舒、孫治、張丹、吳百朋、沈謙、虞黃昊等並起，世號『西泠十子』」，卷484，頁13354。

⁵⁵ 李漁，〈復王左車〉：「客歲以撥遷之故，貸武人一二百金，追呼之虐，過羅刹百倍。日來以償其半，可謂一半是人，一半是鬼。」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁179。可見李漁不僅舉債度日，甚至爲還債所苦。

接濟。⁵⁶順治十七年（1660）李漁五十歲，第一子將舒出生，雖然晚年得子，喜不自勝，⁵⁷但人口的增加使得生計的壓力更爲沉重。李漁交友雖多，但實際得到的幫助，卻仍不足以維生，他曾說「故年來知遇雖多，食貧尚如故也」，⁵⁸而丁澎在〈笠翁詩集序〉裡也說：「李子自澱遷于杭，無所合，遂去游燕」，⁵⁹因此經濟的壓力再加上政治上的不安定⁶⁰，使得李漁再次舉家遷居。

（四）寓居金陵

李漁大約在順治十八年（1661）左右正式離開杭州，移居金陵。⁶¹

⁵⁶ 李漁，〈與衛澹足直指〉：「客歲浪游不返，未及候送台旌，反拜種種什物之賜」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁160。〈與趙聲伯文學〉：「聞入秋以來，舉家善病，回生之力，全藉刀圭」，頁168。

⁵⁷ 李漁，〈庚子舉第一男，時予五十初度〉：「五十生男命不孤，重臨水鏡照頭顱。壯懷已冷因人熱，白髮催爺待子呼。天忽有知憐伯道，鶴愁失愛媚林逋。百年欠事惟湯餅，盡解青錢爲客沽」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁168。李漁還曾爲了生兒子而改變家中的風水。

⁵⁸ 李漁，〈與衛澹足直指〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁160。

⁵⁹ 丁澎，〈笠翁詩集序〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁3。

⁶⁰ 當時鄭成功這一股抗清的勢力仍在江南與清廷對抗著，江南百姓身受政局不穩定之苦，而清廷爲了斬斷百姓與抗清勢力的結合，甚至強制將沿海居民遷移內地，造成居民的不安與浩劫。

⁶¹ 關於李漁正式寓居金陵的時間，歷來學者說法不一，孫楷第，〈李笠翁與十二樓〉中說：「笠翁離杭，應在順治丙申（十三年）後，戊戌（十五年）前。……又漁以康熙十六年丁巳由金陵返杭，自云『居金陵二十年』。由丁巳起上推二十年，適爲順治十五年戊戌」，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁14。肖榮，《李漁評傳》（杭州，浙江古籍出版社，1987年）先說：「李漁離杭大約在順治十五年（1658）左右，此後便在南京住了將近二十年」，頁19。後云：「一六五九（清順治十六年己亥），四十九歲。是年前後，由杭州移家金陵（南京）」，頁186。同一書中竟出現不同說法，令人不解。

袁震宇，〈李漁生平考略〉：「李漁離杭城遷居金陵的時間應在順治十七年庚子之後，其長子或生於杭州城內（《庚子舉第一男……》）。李漁或鑒於浙江一帶十多年來戰火不停，不利於長住久安，才毅然決策遷居金陵的。此乃判斷，聊備一說而已。」袁震宇以時間及政治因素推斷李漁離杭時間，但仍不能十分確定。收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁377。

在此地，他繼續創作並過著出版與賣文的生活。其小說、戲曲等作品，在出版之後，受到大眾的喜愛，但卻也因此遭到書商的盜印。李漁既以賣賦糊口，則書商的翻刻行為已嚴重影響其經濟收入，他曾憤怒的說：「至於倚富恃強，翻刻湖上笠翁之書者，六合以內，不知凡幾。我耕彼食，情何以堪？……彼焉能奪吾生計，使不得自食其力哉！」⁶²其實這也是造成李漁移家金陵的一個相當重要的因素，他的作品遭到翻刻，而且粗製濫造，更重要的是這是李漁主要的經濟來源之一，於是李漁不得不移家金陵以阻止不肖書商的盜版行為，在〈與趙聲伯文學〉信中，他即沉痛的指出：

弟之移家秣陵也，只因拙刻作祟，翻版者多，故違安土重遷之戒，以作移民就食之圖。不意新刻甫出，吳門貪賈，即萌覬覦之心。幸弟風聞最早，力懇蘇松道孫公，出示禁止，始寢其謀。乃吳門之議才息，而家報倏至，謂杭人翻刻已峻，指日有新書

單錦珩，《李漁年譜》：「康熙元年壬寅（1662），李漁五十二歲。由杭州移家江寧。……移家時間，應在秋前。秋天漁在蘇州，有《與趙聲伯文學》書，曰：『弟之移家秣陵，只因拙刻作祟，翻版者多』，『幸弟風聞最早，力懇蘇松道孫公出示禁止，始寢其謀。…』……又曰：『聞入秋以來，舉家善病，回生之力，全藉刀圭，先此鳴謝，尚容歸時泥首。』據此，知趙聲伯時在江寧，漁家江寧，得其照顧，由李漁自稱「移家秣陵」可知李漁此時已住在金陵，則何時移居至此仍不可得知。收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁42。

黃強，〈李漁移家金陵考〉中認為：「李漁最後移家金陵是在順治十八年辛丑」，他以李漁〈與衛澹足直指〉一書信為考證依據：「是以于聞報之日，及萌迴避之思；乘琇斧未入之先，攜妻挈女，遠別金陵，仍作西湖之寓客」，黃強認為此信乃李漁託王湯谷因回朝之便順便帶給衛澹足的，王湯谷任浙江巡按大約在順治十三年閏五月到順治十四年年底，而衛澹足任江寧巡按在順治十五年，可見李漁在順治十五年以後由金陵回杭州；又根據〈與趙聲伯文學〉書中提及李漁在移家金陵後，請蘇松道孫丕承為其出面禁止翻刻自己作品一事得知，因康熙《江南通志》記載孫丕承分巡蘇松道僅順治十八年一年不到時間，則李漁最後移家金陵是在順治十八年。《李漁研究》，頁262-272。今從黃氏之說。

⁶² 李漁，〈閑情偶寄·器玩部·制度第一·箋筒〉，《李漁全集》，卷十一，頁229。

出賃矣。⁶³

由此可見李漁的作品在杭州、金陵均遭到盜印。而李漁爲了保護自己的權益，捍衛自己的版權，在移家金陵之後自己開了一間書坊，他在七言律詩〈癸卯元日〉中透露：「水足硯田堪食力，開門書庫絕穿窬」，這也表明出版是他主要經濟來源之一。書坊不僅刊刻李漁自己的作品，也出版由李漁編纂之書籍及一些通俗文學，以應一般讀者的需要，另外李漁還別出心裁的製作箋簡，以招來顧客。箋簡一經販售即深受歡迎，但也引來盜版商的覬覦，李漁不得不再次大聲疾呼保衛自己的權益，他說：

已經製就者，有韻事箋八種，織錦箋十種……慘澹經營，事難屢述，海內名賢欲得者，倩人向金陵購之……是集中所載諸新式，聽人效而行之；惟箋帖之體裁，則令奚奴自製自售，以代筆耕，不許他人翻梓。已經傳札佈告，誠之于初矣。倘尚有壟斷之豪，或照式刊行，或增減一二，或稍變其形，即以他人之功冒為己有，食其力而抹煞其名者，此即中山狼之流亞也。當隨所在之官司而控告焉，伏望主持公道。⁶⁴

由此也可知李漁書舖聲名之遠播及影響之大。

在寓居金陵的這段期間，李漁雖然做起書舖生意，但仍創作不輟，陸續完成了：〈鳳求凰〉⁶⁵、〈慎鸞交〉⁶⁶、〈巧團圓〉⁶⁷三部傳奇及《笠

⁶³ 李漁，〈與趙聲伯文學〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁167-168。

⁶⁴ 李漁，〈閑情偶寄·器玩部〉，《李漁全集》卷十一，頁229。

⁶⁵ 李漁，〈喬復生、王再來二姬合傳〉：「歲丙午，于自都門入秦……是日有二三知己攜樽相過，命伶工奏予所撰新詞，名《鳳求凰》。此詞脫稿未數月，不知何以

翁論古》⁶⁸、《閑情偶寄》⁶⁹、《笠翁一家言初集》⁷⁰，並編纂了《資治新書》初集和二集。

李漁除了經營書舖外，因為兒子的相繼出世，人口的增加，使得生計壓力日益沉重，〈家累〉一詩：「硯田食力倍常民，何事終朝只患貧。舉世皆窮非獨我，一生多累是添人。當年八口猶嫌眾，此日千瓢尚未均。爨下有時焚舊管，嗅來初不異勞薪」道盡李漁生活之辛苦，

浪傳，遂至三千里之外」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁 95。由李漁之自述中可知〈鳳求凰〉應約在康熙四年（1665）或五年（1666）初於金陵完成。

⁶⁶ 匡廬居士為〈慎鸞交〉題序：「歲丁未，予丞于咸寧，笠翁適入關。名士對小吏，其聲價相懸，豈止銖鎰。然笠翁自恥為吏，而不恥人作小吏，且數數移趾為玉屑談，盡示生平著述。于閱《資治新書》之首卷，遂拍案狂叫曰：『笠翁當今良史也，報實際而躬虛務，無心當世也明矣。』笠翁曰：『于能言之，未必能行之，故捨此而商風雅。』遂出《慎鸞交》劇本，屬予評。」，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁 419。由此可知此劇於康熙六年（1667）即已完成。

⁶⁷ 沈新林，《李漁評傳》（南京：南京師範大學出版社，1998 年）：「《巧團圓》傳奇。第一出《詞源》中[西江月]云：『浪撥傳奇八種，賺來一派虛名。』可知該劇在『十種曲』中脫稿最晚。……查《李漁全集》卷四有《李申玉閨君壽聯》，序云：『是日稱觴，即令家姬試演新劇。』李氏家班組建于康熙五、六年間，所試演的『新劇』，當是脫稿未久的《巧團圓》。」頁 100；單錦珩，《李漁年譜》：「序曰：『是日稱觴，即令家姬試演新劇。』……所演新劇，可能即始脫稿之《巧團圓》。」，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁 60。今依二者之說，則此劇當作於康熙六年（1667）至七年（1668）之間。

⁶⁸ 王仕云於《笠翁別集》序後落款：「康熙三年上巳後三日，江南過客王仕云撰」，此書在收入《笠翁一家言文集》時更名為《笠翁別集》。收錄於《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁 306。

⁶⁹ 《閑情偶寄》序後有落款：「時康熙辛亥立秋日，建業弟余懷無懷氏撰」，《李漁全集》，卷十一，頁 2。

⁷⁰ 李漁在《一家言》釋義（即自序）題曰：「時康熙壬子年仲秋之七日，湖上笠翁李漁自述」，收錄於《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁 4；又在〈喬復生、王再來二姬合傳〉中說：「壬子冬，復生誕一女，以不擅攝生治病……癸丑適楚，客于漢楊，病漸加而容不減……病劇半載，從未戀榻……時予方輯《一家言》之初集未竟故也。」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁 98-99。可見初集應該輯成于康熙十二年。

於是他繼續出外游宦。寓居金陵的這段時間是李漁交友最廣的時候，結交的友人多達數百人，他和官吏文士、社會名流不僅以文會友，以戲會友，也希望取得他們的贊助及餽贈。對於這樣的生活李漁直言不諱，在其文集多有所見：

漁無半畝之田，而有數十口之家，硯田筆耒，只靠一人。一人徂東則東向以待，一人徂西則西向以待，今日北來，則皆北面待哺矣。矧又賤性硜硜，恥為干謁，浪游天下幾二十年，未嘗敢盡一人之歡。每至一方，必先量其地之所入，足供旅人之所出，又可分餘惠以及妻孥，斯無內顧而可久。不則入少出多，勢必沿門告貸，務盡主人之歡。⁷¹

李漁的芥子園即是在這個條件下完成。

芥子園是李漁在金陵的住所，李漁〈芥子園雜聯〉序云：「此予金陵別業也，地止一丘，故名『芥子』，狀其微也。往來諸公，見其稍具丘壑，謂取『芥子納須彌』之義，其然豈其然乎？」，⁷²而李漁果然再次發揮他園林造景能力，在不及三畝地的園子裡鋪設了一些因地制宜的山水、樹木、花草、亭台樓榭，及一些別具巧思的門窗、對聯等等裝潢，使狀如芥子的小園子，納無限景緻於其中。

李漁曾為芥子園中幾處優美景緻寫下對聯，其中有「歌台」一處，李漁曾建立一家庭戲班，故此歌台即是他排戲、與家人友朋賞曲觀戲的地方，這是一個令他忘愁且怡然自得的地方，故題聯云：「休縈俗事

⁷¹ 李漁，〈復柯岸初掌科〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁 204-205。

⁷² 李漁，〈閑情偶寄·卷五·種植部·木本第一·石榴〉：「芥子園之地不及三畝，而屋居其一，……」，《李漁全集》，卷十一，頁 271。

催霜鬢，且製新歌付雪兒」。

康熙五年（1666），李漁應陝西巡撫賈漢復、甘肅巡撫劉斗、提督張勇之邀約入陝甘。途經山西平陽時，太守程質夫購買一十三歲少女送給李漁，是為喬姬，小名雪兒。喬姬十分聰穎，有歌唱天賦。一日，李漁與二三知己一起聽當地伶工演出李漁新作〈鳳求凰〉時，喬姬隔簾竊視，因其悟性過人，竟能理解劇情，體會曲中之味，李漁乃聘請蘇州老優教喬姬唱戲，不數旬以後竟青出於藍。康熙六年（1667）李漁到了甘肅蘭州，地主又送了李漁幾位少女，其中一女名為再來，擅歌唱，李漁使其隨喬姬學戲，再來亦十分穎悟，於是喬姬倡議成立家班女戲，她說：「請以若為生，而我充旦，其餘腳色，則有諸姊妹在。此後主人撰曲，勿使諸優浪傳，移之門內可也。時諸姬數人，亦皆勇於從事」，⁷³李漁「予有不能自主之勢，聽其欲為而已」，所以其家庭戲班乃因此成立，而喬姬與王再來則成為家班的主要演員。

家庭戲班演出的活動十分頻繁，有時是供家人娛樂，有時是招待親朋好友，李漁說：「歲時伏臘，月夕花晨，與予夫婦及兒女誕日，即一樽二簋，亦必奏樂于前；賓之嘉者，友之韻者，親戚鄉鄰之不甚迂者，亦未嘗祕不使觀。」⁷⁴其實來芥子園觀賞戲劇的更多是「皆熟諳宮商，殫心詞學，所稱當代周郎也」，如方紹村侍郎、何省齋太守、周棟園憲副、顧且庵直指、沈喬瞻文學等，李漁與他們互相切磋，並實際指導家姬演出，這提供他編寫劇本與實際演出的經驗，終使其成為清

⁷³ 李漁，〈喬復生、王再來二姬合傳〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁97-98。

⁷⁴ 李漁，〈喬復生、王再來二姬合傳〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁98。

初知名的劇作家。戲班演出的劇目除有李漁自撰的新詞外，也有些是化陳爲新的舊曲，如《明珠記·煎茶》、《琵琶記·剪髮》等。

芥子園家樂因李漁之宦遊而曾隨其「游燕、適楚，之秦、之晉、之閩，泛江之左右，浙之東西」，所到之處均受到推許，李漁也因家樂的演出而得到豐厚的餽贈，可知家庭戲班也成爲他謀生的工具之一。可惜的是隨著喬姬病逝於康熙十一年（1672）、再來也在康熙十三年（1674）病逝後，這曾經名噪一時的家庭戲班也風流雲散了。

（五）終老杭州

李漁寓居金陵二十載，到晚年時開始有首丘之念⁷⁵。康熙十四年（1675）送長子、次子至浙江應童子試後，李漁便決定移家回杭州定居。康熙十五年（1676）在浙江當道的協力幫助下，購買了張侍衛的舊宅。隔年李漁便攜家眷回到杭州。

此次遷移令李漁感到十分艱辛。家中人口由八口增至四十人，爲了應付日常所需，李漁經常是舉債度日，以致移家時，不僅賣掉曾用心經營的芥子園別業，連平生著述之刻版、妻妾之首飾衣服盡皆典當殆盡，始能攜家離開，如他自述：

況住金陵二十載，逋累滿身，在則可緩，去則不容不償。故臨行所費金錢，什百于舟車之數。無論金陵別業屬之他人，及生平著述之梨棗與所服之衣，妻妾兒女頭上之簪、耳邊之珥，凡

⁷⁵ 李漁，〈上都門故人述舊狀書〉：「僕本浙人，雖家于金陵，非土著也。首丘之念，蓄之已久，矧祖宗墟墓在焉？」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁225。

值數錢之錙者，無不以之代子錢，使能攜家而出。⁷⁶

回到杭州數日後，李漁因勞累而病倒，這使得一肩扛著全家人生計的李漁生活更見窘迫，但之後他卻仍大興土木，修葺層園，丁澎為《笠翁詩集》所寫序中引李漁之言：

予嘗葺是居也，非匠石之所能為也。頽垣廢桶，灌莽虺蜮所叢處，芟之伐之，庀其材則得半焉。由是析鍾山舊蘆而益之，高其甍，有堂坳然，危樓居其巔，四面而涵虛。其櫺櫺則有蜷曲若璆者，戶則有納景如繪者，櫺則有若蛛絲大石弓者，戶則有杌而獸者，檐則有蜿蜒下垂而欲躍者，或俯或仰，倏忽煙雲吐納于其際，小而視之，特市城中一抔土耳。凡江濤之洶湧，巔峰之崩坼，西湖之襟帶，與夫奇禽嘉樹之所頡頏，寒暑慘舒，星辰搖蕩，風霆雨瀑之所磅礴，舉駭目而動于心者，靡不環拱而收之几案之間，雖使公輸子睨視袖手而莫能施其巧也。⁷⁷

從文中可見李漁不惜耗資擴建層園，如此浩大工程，使得李漁是舊債未償，新債又來的局面，連其著作也因「近以購紙無錢，多束諸高閣而未印」，因此李漁不得不厚顏向友人們求援：

切思輦轂之下，盡有貴交。當今之世，若望一人一手，拯此艱危，此必不得之數也。重擎易舉，但求一二有心人，順風一呼，各助以力，則湖上笠翁尚不即死。⁷⁸

⁷⁶ 李漁，〈上都門故人述舊狀書〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁225。

⁷⁷ 丁澎，〈笠翁詩集序〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁3-4。

⁷⁸ 李漁，〈上都門故人述舊狀書〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁226。

李漁露骨的向友人請求幫助，可知道其晚年一直處於貧病交困中，但他仍著述編纂不斷。他陸續出版了《一家言》二集、⁷⁹《笠翁別集》、⁸⁰《耐歌詞》、⁸¹《名詞選勝》、⁸²、《窺詞管見》⁸³編纂了《笠翁詩韻》、⁸⁴《笠翁詞韻》、《名詩類雋》、⁸⁵《名詞類雋》、⁸⁶《千古奇聞》。⁸⁷

在杭州居住三年後，康熙十九年（1680）正月十三日李漁病逝，

⁷⁹ 李漁，〈與孫宇台、毛稚黃二好友〉：「日來所著詩文雜著，竟盈數大帙。坊人苦索，謂弟《一家言》之初集大噪海內，…四方人士詢二集曾出否者，日有數輩。盍急梓之，以已眾渴。故弟欲以病中病後之言，合前已刻而未竟者，共成一書。」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁 222-223。此書大約刻於康熙十六年（1677）。

⁸⁰ 李漁為《笠翁別集》自撰弁言：「予少也貧，無書可讀，即借人書讀。讀過輒忘，不能強記一字。然當其讀時，偏喜予奪前人，曲直往事：其所論議，大約合于宋人者少，而相為犄角者眾。向為坊人固請行世，以刊《笠翁論古》一書，簸糠粃於世者久矣。茲擇其可充米屑者，約略數卷，載入集中。」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁 307-308。可見《笠翁別集》是《笠翁論古》的改版。

⁸¹ 康熙十七年（1678）李漁自己為《耐歌詞》寫序，收錄於《李漁全集》卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 377-378。

⁸² 李漁《耐歌詞》自序：「今天下詞人樹幟，選本實繁，予既應坊人之求，有《名詞選勝》一書梓以問世」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 378。但此書今不可見。

⁸³ 李漁，〈耐歌詞·第二十一則〉丁藥園眉批：「笠翁又有《名詩類雋》一書繼此而出，簡首亦載《窺詞管見》數十則，有功詩學，大率類此」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 517。

⁸⁴ 李漁，〈耐歌詞·第二十二則〉：「漁業有《笠翁詩韻》一書刊以問世，當再續《詞韻》一種，了此一段公案」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 518。但此書今不可見。

⁸⁵ 李漁，〈耐歌詞·第二十一則〉丁藥園眉批：「笠翁又有《名詩類雋》一書繼此而出」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 517，但此書今不可見。

⁸⁶ 單錦珩，《李漁年譜》引徐鉉《菊庄詞話》云：「湖上笠翁曰：『僕方纂《名詞類雋》、《名詞選勝》二書皆以平淡為宗』」，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》頁 123。

⁸⁷ 李漁，〈千古奇聞序〉：「偶得陳百峰所輯《女史》，刪其繁冗，補其缺略，……，時康熙己未冬朔，湖上笠翁李漁題于吳山之層園」，《李漁全集》，卷九，《千古奇聞》，頁 429。

年七十歲，葬於杭州方家峪外蓮花峰，九曜山陽。當時的錢塘縣令梁允植爲其碣題曰：「湖上笠翁之墓」。乾隆三十一年（1766）李漁姪孫春芳、泰生重修其墓，立碑曰：「故清笠翁太公之墓」，並落款：「乾隆三十一年春二月蘭谿姪孫春芳、再姪孫泰生立。再姪孫寶敬書」。嘉慶十二年（1807）仁和人趙坦命守冢人沈得昭再次重新修築，並寫下《書李笠翁墓券後》以記其事。⁸⁸

第二節 身兼士商身份的社會地位

從李漁的生平事蹟中可得知，李漁既是文人（府學生）又是商人（書坊主人），如此的雙重身份，若以傳統「士農工商」中，士爲重，商爲輕的價值觀來審視李漁，則二者所代表的身份地位似乎是矛盾的；再加上世人對李漁的評價不一，譽之者謂其「溫然善下，退讓君子」，毀之者謂其「性齷齪，善逢迎，游縉紳間，喜作詞曲小說，極淫褻……其行甚穢，真士林所不齒者也。」因此此節將重新審視李漁的生平事蹟，以見其在當時的社會地位。

（一）士商關係的變化

1、明清時期商人地位的變化

明朝建立之後，在農業生產方面，採取以移民屯田、開墾荒地爲核心的農業政策。這一政策不僅擴大農地生產面積，更迅速推動農業生產的復甦與發展。嘉靖、萬曆之後，農業生產更加進步，在傳統糧

⁸⁸ 有關李漁墓地修築之資料，參見單錦珩《李漁年譜》，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁128-129。

食之外，更有大量經濟作物的種植。而農業生產的進步也帶動經濟的發達。在工商業方面，雖然仍採取「重農抑商」的政策，但明初時期，爲了恢復被戰亂所破壞的經濟，加強了商業和市場的管理，並實施輕稅政策，及放寬對工匠的限制，這些措施促使手工業的發展。於是農業和手工業的發展帶來了商業和城市的繁榮。

城市的發展使得商品的流通更加活躍，「燕、趙、秦、晉、梁、江淮之貨，日夜商販而南，蠻海、閩廣、豫章、楚、甌越、新安之貨，日夜商販而北。」⁸⁹而商人觀察時機，掌握時機，賤買貴賣，迅速累積資產，成爲擁有經濟實力的富商。這些以商致富的商人在傳統以土地爲根本的觀念下，大肆購買土地，焦竑在《澹園續集》卷十四裡記述南京許乘謙：「謂治生當以末起家，以本守之，買田數頃，歲課僅力耕，以給公上，而食其餘，所入數倍蓰常農。」⁹⁰又「清朝中葉有人這樣說過：『約計州縣田畝，百姓所有者不過十之二三，餘皆紳衿商賈之產。』」⁹¹，於是商人成爲繼官室豪強之後的另一新興地主。

反觀一般的農民，雖有因爲經營得當而成爲富戶者，但多數仍只能靠勤勞節儉以持溫飽，萬曆《通州志》記載：

蓋一夫一婦，大約種田五千步，五千步者，古之二十畝也，以一歲之所費，則自蒔秧、耨草，至於獲稻，每用十餘人，則有東阡西陌比屋之家相興合作，不足則傭之有餘力者。又時時修其溝洫，備其耒耜，飯牛車水所費，亦不貲焉。以一歲之所收

⁸⁹ 參見劉志琴，〈商人資本與晚明社會〉，《中國史研究》，1983年第2期，頁72。

⁹⁰ 焦竑，《澹園續集》，收錄於《續修四庫全書》冊1365，頁71。

⁹¹ 參見自王兆祥、劉文智，《中國古代商人》（台北，台灣商務印書館，1999年），頁21。

入，則每田一畝，豐年得穀三石，次則二石，又次之則一石而已。主人得其十六，農得其十四焉。以一歲之所入，校一歲之所費，農夫之四，已費其一矣。而況不止于一也，方其穀秀于田，則有催租之胥，放債之客，盼盼然履畝而待之，比其登場，揭囊荷擔者，誼囂滿室矣，終歲所得，僅了官逋私債，曾不能一粒入口，遇衣食婚嫁喪葬之需，未能猝辦也，乃蹉跎然叩諸富人之門，而稱貸之，以俟來年取足焉。若不幸而有一朝霜蝗水旱之災及意外之變，則二十畝之間，皆化為蓬蒿，鞠為沮茹。乃有惡主人者，方執籌而臨之，以算十六之利，必如往時，曾不減少。于是鬻其妻子而逃之，否則駢首就斃為溝中瘠耳。⁹²

從這段論述嘉靖、萬曆年間農民生活的資料中，可知農民的貧困與經濟的脆弱。再加上明代中期以後財產田地多寡成了新的價值指標，《天下郡國利病書》引《武進縣志》即說：

正德間，……富民巧為規避，人互消長參錯，多有產去差存者，訟牒紛紜，官民病焉。嘉靖元年……以家貲富盛及丁田居上者為上戶，丁田數少，家道頗可者為中戶，丁田消乏者為下戶。⁹³

於是面對經濟利益與貧困的選擇下，一些因人口激增，耕地不足，導致無田地的百姓，只能棄農進入都市，投入商業活動。何良俊便說：

昔日逐末之人尚少，今去農而改業為工商者三倍於前矣。昔日

⁹² 林雲程修，沈明臣、陳大科等纂，《萬曆通州志·卷二·疆域志·風俗》，收錄於《天一閣藏明代方志選刊》，頁93-94。

⁹³ 顧炎武，《天下郡國利病書·原編第七冊常鎮》，收錄於《續修四庫全書》冊596（上海，上海古籍出版社，1995年），頁9。

原無遊手之人，今去農而遊手趁食者又十之二三矣。大抵以十分百姓言之，已六七分去農。⁹⁴

棄農從商的人日多，表示大家對於這種原本被認為是逐利的職業有改觀與認同，於是傳統「士農工商」的尊卑關係產生鬆動，商人地位大幅提升，甚至超越農人地位，而僅次於士。

2、文人「棄儒就賈」

《論語·憲問》記載：「子路問君子。子曰：『修己以敬。』曰：『如斯而已乎？』曰：『修己以安人。』曰：『如斯而已乎？』曰：『修己以安百姓，堯舜其猶病諸！』」，可知儒家的君子的最終目標是「安百姓」，而「仕」則是士子實現自我價值的方式，因此長期以來傳統知識份子走的都是「仕學合一」的經典道路。而在實現自我價值的時候，士人必須以「誠意」、「正心」等等來鍛鍊自己的人格精神，使自己能夠不受外在誘惑，能「安貧樂道」，能「喻於義」而不「喻於利」，即使謀利也只有在所謀之利是全民之利者才是正當之利。

但是到了明清時期，隨著商業發展，商人取得了較好的經濟條件，更多的商人處於經濟生活的上層，而這些對士人有著極大的誘惑。在明代，經濟問題對知識份子而言已是一個嚴重的問題，如王陽明（1472-1529）雖然不能同意「治生為首務」，但面對學生一再提出「治生」的問題，他也不得不說：「果能於此處調停得心體無累，雖終日做

⁹⁴ 何良俊，《四友齋叢說摘抄》（台北，商務印書館，1939年），卷3，頁172。

買賣，不害其爲聖爲賢。何妨於學？學何貳於治生？」⁹⁵。明末清初陳確（1604-77）則直接提出「學者以治生爲本」，他說：

學問之道，無他奇異，有國者守其本，有家者守其身，士守其身，如是而已。所謂身，非一身也。凡父母兄弟妻子之事，皆身以內事。仰是撫育，決不可責之他人，則勤儉治生洵是學人本事。……卻嘗以讀書、治生為對，謂二者真學人本事，而治生尤切於讀書。……唯真志於學者，則必能讀書，必能治生。天下豈有白丁聖賢、敗子聖賢哉！豈有學為聖賢之人而父母妻子之弗能養，而待養於人者哉！魯齋此言，專為學者而發，故知其言之無弊，而體其言者或不能無弊耳。⁹⁶

到了沈垚（1798-1840）則直言：

宋儒先生口不言利，而許魯齋乃有治生之論。蓋宋時可不言治生，元時不可不言治生，論不同而意同。所謂治生者，人已皆給之謂，非瘠人肥己之謂也。明人讀書卻不多費錢，今人讀書斷不能不多費錢。⁹⁷

可見經濟問題衝擊了文人對傳統「義」、「利」、「人欲」的觀念，從以上例子可知，他們對傳統儒家觀念有了不同的理解，不再追求「安貧樂道」，而是「治生尤切於讀書」。再加上從明初之後，整個中國人口不斷增加，而科舉考試的名額卻未相對增加，這使得文人獲得功名的

⁹⁵ 參見余英時，〈中國近代宗教倫理與商人精神〉，收於《中國思想傳統的現代詮釋》，頁338-339。

⁹⁶ 陳確，〈學者以治生為本論〉，《陳確集》（台北，漢京文化公司，1984年），頁158-159。

⁹⁷ 沈垚，〈與許海樵〉，《落帆樓文集》，收錄於《續修四庫全書》冊1525，頁478。

機會變小，明代韓邦奇就曾呼籲應該大舉增加舉人、進士的名額，他說：

歲貢雖二十補廩，五十方得貢出，六十以上方得選官，前程能有幾何？不有以變通之，如天下斯民何！莫若多取進士，每科千名，鄉試量其地方加之，或三之一，或四之一，或五之一。庶乎無偏無黨，而治可成矣。⁹⁸

「六十以上方得選官，前程能有幾何？」這真是道出了士人仕途之艱難與辛酸。但反觀商人在擁有較好的經濟能力的條件下，竟然可以透過捐納制度輕易的取得功名，成為地方上有勢力的紳商，這對十年寒窗苦讀卻名落孫山的書生更是一大打擊。

在這樣的條件環境下，士人也不得不重新審視商人的社會地位。王陽明在〈節菴方公墓表〉一文中即可顯見四民論上已產生變化，墓表中云：

蘇之崑山有節菴方公麟者，始為士，業舉子。已而棄之，從其妻家朱氏居。朱故業商，其友曰：「子乃去士而從商乎？」翁笑曰：「子烏知士之不為商，而商之不為士乎？」……顧太史九和云：「吾嘗見翁與二子書，亶亶皆忠孝節義之言，出於流俗，類古之知道者」。陽明子曰：「古者四民異業而同道，其盡心焉，一也。士以修治，農以具養，工以利器，商以通貨，各就其資之所近，力之所及者而業焉，以求盡其心。其歸要在於有益於

⁹⁸ 韓邦奇，〈見聞考隨錄二〉，《苑洛集》，卷十九，頁6。收錄於《四庫全書珍本》冊361。

生人之道，則一而已。士農以其盡心於其修治具養者，而利器通貨猶其士與農也。工商以其盡心於利器通貨者，而修治具養猶其工與農也。故曰：四民異業而同道……自王道熄而學術乖，人失其心，交驚於利，以相驅軼，於是始有歆士而卑農，榮宦遊而恥工賈。夷考其實，射時罔利有甚焉，特異其名耳。……吾觀方翁士商從士之喻，隱然有當於古四民之義，若有激而云然者。嗚呼！斯義之亡也，久矣，翁殆有所聞歟？抑其天質之美而默然有契也。吾於是而重有感也。⁹⁹

從此篇墓表中我們可見：一、方麟是棄舉業而從商，因此可說是一「棄儒就賈」的較早例子；二、王陽明提出了新四民觀點，他認為「四民異業而同道」，這打破了傳統四民尊卑關係，而且他以儒學大師的身份為一位商人寫墓表，不僅落實了「四民異業而同道」的理念，更起了示範性的作用；三、方麟是以忠孝節義教子，所以王陽明認為一個講求義的商人遠勝過求利的士人。由此可見當時儒學大師已注意到士與商的變化，而且以積極的態度接受了這樣的變化。時代稍後的歸有光（1507-71）也在〈白菴程翁八十壽序〉裡說：

新安程君，少而客於吳，吳之士大夫，皆喜與之遊。……古者四民異業，至於後世，而士與農、商常相混。今新安多大族，而其地在山谷之間，無平原曠野可為耕田。故雖士大夫之家，皆以畜賈遊於四方。……程氏……子孫繁衍，散居海寧、黟、歙間，無慮數千家，並以詩、書為業。君豈非所謂士而商者歟？

⁹⁹ 王陽明，〈節菴方公墓表〉，《王陽明先生文鈔》，卷十五，頁139。收錄於《四庫全書存目叢書》集部，冊50。

然君為人，恂恂慕義無窮，所至樂與士大夫交。豈非所謂商而士者歟？¹⁰⁰

可知程白菴也是一因迫於經濟問題而「棄儒就賈」的例子，而且士大夫並不以其商人身份而排斥他，甚至樂與其交遊，可見明代中葉以後士與商的界線不僅模糊，而且士、商相混已呈一普遍現象¹⁰¹。

有關於士人「棄儒就賈」的例子，在明清文人的文中也經常可見。茲再舉二例如下。錢泳《履園叢話》云：

案春陽，寧波人，明萬曆中，年甫弱冠，應童子試，不售，遂棄舉子業，為貿遷之術。¹⁰²

朱彝尊〈布衣周君墓表〉云：

君諱箕……，幼治書，年十九喪父居憂，讀喪祭禮，鄉黨以稱孝。遭亂，乃棄舉子業不治，就市廛賣米。¹⁰³

除了文人棄儒從商之外，如上所舉王陽明、歸有光分別為商人做墓表、寫壽序，而在明清一般士人的文集中也保存了大量的商人墓志銘、傳記、壽序，由此可知士人與商人來往頻繁，而且已打破彼此的界線。

¹⁰⁰ 歸有光，〈白菴程翁八十壽序〉，《震川先生集》（台北，源流文化事業有限公司，1983年），卷十三，頁319。

¹⁰¹ 余英時在〈中國近世宗教倫理與商人精神〉裡引用此壽序後說：「此文在『士而商』、『商而士』之上都加上『所謂』兩字，表示這兩句話已是當時流行的成語。」見《中國思想傳統的現代詮釋》，頁350。

¹⁰² 錢泳，〈雜記下〉，《履園叢話》，卷二十四，頁3249。收錄於《筆記小說大觀二編》。

¹⁰³ 朱彝尊，〈布衣周君墓表〉，《曝書亭集》，卷七十二，頁548。收錄於《四部叢刊初編》集部，冊90。

（二）李漁的社會地位

李漁一生大概可因明清易代而分為兩個時期，前期的李漁受儒子業，一心一意追求科舉功名，雖然曾於童子試中以五經見拔，但之後卻是仕途不順，於是放棄了功名，又爲了生計問題不得不「以文運商」。¹⁰⁴他過著筆耕生活，創作詩文、小說、戲曲又組織戲班演出，並編書、出版，經營書舖，而這些都帶有謀利治生的目的。¹⁰⁵

李漁在創作小說、戲曲時會特別注意趣味性和娛樂性，他說：

傳奇原為消愁設，費盡杖頭歌一闕；何事將錢買哭聲？反令變喜成悲咽。惟我填詞不賣愁，一夫不笑是吾憂；舉世盡成彌勒佛，度人禿筆始堪投。¹⁰⁶

所以李漁作品講究新奇、娛樂、通俗機趣爲的是迎合不同階層的讀者和觀眾。而其所編輯出版的書籍也有著實用的社會性，如《資治新書》所收錄的是名宦案牘，對於吏治頗有參考價值；又如《千古史略》是一部普及的歷史讀物；《千古奇聞》則是爲婦女編輯的通俗歷史書籍；而《笠翁詩韻》、《笠翁詞韻》是供作詩填詞時的工具書，可見李漁在出版書籍時會顧及銷售問題與大眾化。

小說評點是中國古典小說批評的特殊形式，在書籍的流傳上他實

¹⁰⁴ 仁心慧，〈勞殺比耕終活我——從李漁對“本業治生”之異化看其經濟人格〉一文，文中認爲李漁是以文運商，是本業治生的異化，《宜賓學院學報》2002年第1期，頁55-56。

¹⁰⁵ 李漁曾希望自己能改寫南《西廂》、北《琵琶》，以期能與自己的其他傳奇作品有深淺之別，但卻因：「然著此二書，必須杜門累月，竊恐飢來驅人，勢不由我。」，《閒情偶寄·詞曲部上·音律第三》，《李漁全集》卷十一，頁30-31。可知爲了生計，李漁只能創作較具通俗性的作品。

¹⁰⁶ 李漁，〈風箏誤·收場詩〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁203。

際蘊含有廣告和傳播的功能。¹⁰⁷而李漁的大部分的作品都請人寫序跋和評點，這些人的名聲對李漁的出版品即具有廣告的效用，李漁在〈與孫宇台〉中說：「弟十年之內，著述頻繁。四海同人，非序即評。」另外李漁也使用預告的廣告方式推銷自己的圖書，如小說《無聲戲》目次中的第一回及第二回下有「此回有傳奇即出」、「此回有傳奇嗣出」的字樣；或者是在出版的書籍的目次後接著刊登徵文的廣告，如《資治新書》即有一徵文小啓，小啓後附有一段文字：「名稿遠賜，乞郵至金陵翼聖堂書坊。稿送荒齋，必不沈擱……」。從以上的資料我們可見李漁不管是在作品的創作上，或是書坊的經營上，都是帶有商業性質的，所以其可說是一位棄舉業而就賈的商人，只不過他是以文運商，因此形成亦文亦商的現象。

而這樣亦文亦商的李漁在當時究竟是被如何的看待呢？為何會有人以不堪的嚴詞批評他呢？若以李漁的家世背景來考察其社會地位，我們可以發現，李漁的家庭只是個普通且平凡的一般家庭，既非士大夫之家，亦非富商。根據《宗譜》的記載，李漁家族九代沒有出過做官的，而只有伯父李如椿是個冠帶醫生。¹⁰⁸其伯父與父親均從事醫藥之

¹⁰⁷ 宋莉華，〈明清小說評點的廣告意識及其傳播功能〉一文中說：「綜觀明清通俗小說，最爲通行的本子都是評點本……，可見，評點可以極大地增強小說的傳播功能，小說評點已經做爲小說的有機組成部分，成爲明清小說傳播的重要媒介」，《北方論叢》2000年第二期，頁64。

¹⁰⁸ 見趙文卿，〈李漁生平事蹟的新發現〉：「《宗譜》給有「縣衙吏員」等一官半職的人，都在其名下列出銜稱。從李漁的父親如松，祖父似源、曾祖金，再往上溯的直系祖宗卸虹、陸柒、永盛、德緣、漢華、子明等等，沒有一個有過一官半職，只有伯父李如椿有個『冠帶醫生』的『技術職稱』……在李漁的傳記《佳九公傳》（李漁屬「佳」字輩，同族中排行第九）里，也無只字提到他上代有過什麼仕途的經歷和職銜。」，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁422。

業，是一般的商人家庭。李漁早年生活尚稱優渥，他曾向朋友提及「家素饒，其園庭羅綺甲邑內」，但在十九歲時，即因父親過世、與伯父分家，家道漸呈中落。

李漁三兄弟中，其兄長李茂繼承了父業，但並沒有資料可見其成為擁有較大經濟勢力的大商人；¹⁰⁹而李漁則因自幼聰慧，被具有文學修養的醫生伯父悉心栽培，期待他能走上科舉之路，將來求得個一官半職，以光耀門楣。但實際上，李漁仕途並不順遂，幾次應舉都出師不利，未能考中舉人，入清之後更絕意仕途，因此終生只是位府庠生；而弟弟李皓則漂泊在外，事不詳。¹¹⁰ 因此若從李漁的家世背景來看，其家世背景無法對李漁的社會地位有任何的提升作用。

既然李漁的家世背景是平凡的，那我們只能從其自身的事蹟與成就來見其社會地位。根據單錦珩所撰〈李漁交游考〉中所爬梳出李漁的友人達到八百餘人之多，而這八百餘人中「官員與布衣各占一半，官員現任居多，退職者僅佔什一。尊至尙書、大學士，卑至縣吏衙役，皆有與笠翁交游者。從人數看，以郎官、御史、道員、官吏居多。布衣中多隱士、幕客，主體為未得功名之諸生，其間不乏各類文藝人士，尚有史家、考古家、藏書家等等。官員中亦多上述人才。此外，佛、道等方外人士，以至召仙術者和妓女，亦有交往者。」¹¹¹可見除了市井

¹⁰⁹ 同上註：「李茂有四子，長子早殤，次子輾轉『列肆揚州』，四子到如皋南鄉石庄鎮行商，只有三子仍居如皋原住所」，頁 425。李茂三子可能承父業仍在如皋從事藥材事業，加上次子「列肆揚州」，可知李茂家應屬一般商人家庭。

¹¹⁰ 同上註：「李皓由於如皋家境中落，漂泊在外，清光緒年間重修《宗譜》時，其子孫已經『久無所聞，不見流寓何處』了」，頁 425。可見李皓及其子孫在士、商兩方面均未取得較好的成績，因此才會「久無所聞」。

¹¹¹ 單錦珩，〈李漁交游考〉，收錄於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，

百姓因無資料可知之外，李漁的朋友中文藝人士（包括亦是官員的文藝之士）佔了相當大的比例，而〈李漁交游考〉裡所分出第一類「李漁各個時期關係最深或影響最大的朋友」共四十三人，其中可明確知其為朝廷命官的有十八人，這十八人有多位是知名文士，如丁藥園工詩詞，是西泠十子之一，曾為笠翁的詩集作序評，而錢牧齋、吳梅村、龔芝麓並稱「江左三大家」，三人亦與李漁友好，錢牧齋作有〈李笠翁傳奇序〉，吳梅村為《閑情偶寄》、《論古》及詩文集作評，李漁於《閑情偶寄》初成時，曾請龔芝麓作序，方紹村工詩文、善書畫，李漁有多首與其唱和之作；另外布衣、隱士有十六人，毛稚黃工詩文，是西泠十子領袖，陸麗京工詩，是西泠十子之首，孫宇台是遺民高士之首，亦是西泠十子之一，為李漁〈蜃中樓〉作序，余澹心工詩詞，被當時人推為風流領袖。第二類是「各個時期給李漁以較多支持的主要官員」，共七十四人。李漁與這些官員來往，雖然不乏有接受餽贈、打秋風之事，但官員因李漁而有了文藝娛樂，李漁因官員而解決生計問題，二者可說是互蒙其利，而且官員中亦多知名文士。他們或為李漁的創作作品寫評論，或為編輯的作品寫序，如王西樵與弟弟士祐、士禎並稱「三王」，他曾為《資治新書》初集作序，嚴灝亭工詩畫，是「燕台七子」之一，為漁詩文寫眉評，王湯谷亦為笠翁詩文集寫有眉評。更有不少官員提供尺牘文案供李漁出版，而張縉彥還因曾於任浙江布政使時刻了《無聲戲二集》而被彈劾，孫丕承在蘇松道任內，曾為維護李漁之版權，出示禁止書商翻刻，他們各以不同的方式支持李漁。因

此由〈李漁交游考〉中所列的李漁與友人的來往情形¹¹²，我們可見當時的知名文士與官員，並不因李漁亦文亦商身份而排斥與其來往，反而是交往頻繁。

李漁病逝之後，錢塘縣令梁治湄還為其墓碑題字曰：「湖上笠翁之墓，弟梁允植立」並作《哭笠翁》七絕四首，汪文楨（李漁著述中從未提及）亦作有《挽李山人笠翁》七絕一首。¹¹³乾隆三十一年（1766）李漁侄孫春芳、泰生曾因李氏修族譜，而訪李漁之墓，見其墓穴毀壞，乃爰加修建。道光年間，下李村族人也曾「到其處修其墓」，嘉慶十二年（1807）仁和孝廉趙坦命守冢人沈得昭再次修築李漁之墓。因此從李漁辭世後友人的哀悼，一直到其墓一再被修整，可見在時人及李氏族人眼中，李漁都因其人及作品有過人之處而被肯定與追念，就如趙坦作〈書李笠翁墓券後〉紀事所說：「笠翁豪放士，非坦所敢慕。特以其才有過人處者，一抔可保，庶可無憾。」¹¹⁴

再從其作品而論，李漁曾提及自己的戲曲作品：「此曲（指《風箏誤》）浪播人間幾二十載，其刻本無地無之。」¹¹⁵、「此劇上半已完，可先付之優孟。自今日始，又為下場頭，月杪必竣，竣後即行。」¹¹⁶，可

¹¹² 由於李漁的友人甚多，無法一一檢視，所以只以〈李漁交游考〉中與李漁關係較深及主要來往的官員，作簡略的討論。

¹¹³ 黃強，〈李漁交遊補考〉：「汪文楨，李漁著述中從未提及，為李漁詩文作評者中也未見……《詩觀》三集四卷收汪詩……所收詩有《挽李山人笠翁》七絕一首：『十郎憔悴抱花眠，自按新詞妓撥弦。芥子園荒燕子去，廣場猶唱《奈何天》』……此詩寫於金陵，時間當在笠翁辭世不久。可見笠翁辭世的消息傳到金陵，生前友好中也頗多傷感者。」，《李漁研究》，頁 303。

¹¹⁴ 趙坦，〈書李笠翁墓券後〉，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁 314。

¹¹⁵ 李漁，〈達陳蕊仙〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁 176。

¹¹⁶ 李漁，〈與某公〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁 174。

見李漁的戲曲作品並非案頭之作，且因深受觀眾喜愛，竟是下半未脫稿，上半已經刊行演出。范驤在〈意中緣序〉也提到了李漁作品流傳的情形，他說：

予自吳閫過丹陽道中，旅食鳳凰台下，凡遇芳筵雅集，多唱吾友李笠翁傳奇，如《憐香伴》、《風箏誤》諸曲，而梨園子弟，凡聲容雋逸、舉止便雅者，輒能歌《意中緣》，為董、陳二公復開生面。¹¹⁷

而時人對李漁的作品也是褒多於貶，這些評論散見於《李漁全集》卷十二《李漁研究資料》中，為數頗多，以下所舉例子乃未見於《李漁研究資料》者，錢謙益在〈李笠翁傳奇〉中，稱讚李漁作品新奇，他說：

笠翁傳奇，前後數十種，橫見側出，徵才於《水滸》，按節于雍熙，《金瓶》無所斗其淫哇，而《玉茗》不能窮其繆巧。宋耶元耶？詞耶曲耶？吾無得而論之矣。有讀笠翁傳奇，始而疑，既而眩，終而狂易卻走，余為解之曰：子未讀《山海經》乎？東海之外，大荒之中，有名山曰大言，有大人之市，名曰大人之堂。郭弘農曰，山形如堂宇耳，大人時集其上作市肆也。經又曰，有一人踐其上，張其兩耳。由今觀之，大言之國，不知其所言何事，要必非蹄涔之游、翳薈之集也。有大人者，張耳以為市，又有一大人者，張兩耳而聽之，言者與聽者，斯可謂兩相當矣。今子聽笠翁之傳奇，在此國土中，以為大言，驚而相

¹¹⁷ 范驤，〈意中緣·序〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁317。

告，不知笠翁之兩耳，可以為市，而子以徑寸之耳輪，傾側而聽之，雖欲不駭眩卻走，烏可乎？¹¹⁸

李一貞則認為《無聲戲》有裨風教：

焚香啜茗，拂几靜閱《無聲戲》，大則驚雷走電，細亦繪月描風，總人間世未抽之秘，不啻駭目蕩心已也。昔人云施耐庵《水滸》成，子嗣三世皆喑，僕甚為足下危之。雖然，旁引曲喻，提醒痴頑，有裨風教不淺，豈破空搗虛輩可同日語也。國門紙貴，信然！信然！¹¹⁹

張潮認為《閑情偶寄》所言之宮調、音韻，有參考價值：

大抵傳奇須分可演、可讀兩種……然宮調、音韻，必須遵守前人矩矱。今大作每多出入，似亦不可為訓。李笠翁《閑情偶寄》中言之頗詳，可為法也。¹²⁰

黃周星也稱讚李漁「近日如李笠翁十種，情文俱妙，允稱當行」¹²¹，包璿贈聯「般般製作皆奇，豈止文章驚海內；處處逢迎不絕，非徒車馬駐江干」¹²²。由以上例子可見，李漁作品不僅受歡迎，而且流傳頗廣。甚至李漁過世之後「芥子園荒燕子去，廣場猶唱《奈何天》」。

繼續再證之以縣志。李漁原籍浙江金華府蘭谿縣下李村人。而根

¹¹⁸ 錢謙益，〈李笠翁傳奇〉，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁 308-309。

¹¹⁹ 李一貞，〈柬李笠翁〉，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁 310。

¹²⁰ 張潮，〈尺牘偶存·至黃周星書〉，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁 309。

¹²¹ 黃周星，〈制曲枝語〉，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁 310。

¹²² 參見包璿贈聯，載於《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁 307。

據嚴榮在嘉慶五年（1800）爲重修的《蘭谿縣志》所寫的序裡言及：

明章楓先生始作縣志……一修於徐公魯源，再修於劉公芳喆，喆覽旁搜，詳且備焉，自修後屢擬葺而卒未成書，迄今百三十餘年。……潼關張君以乾隆甲寅歲來宰是邑，政治之餘，慨然有志於纂輯，乃謀於邑之紳士，延教授陳君總其成，而又集邑中文人學士相與編摩撰次，凡八閱月而書成，釐為十有八卷。自唐宋以至國朝康熙壬子，則增益其事迹之所未備，離析其門類之所未詳，自癸丑以至嘉慶戊午則續而成之。¹²³

由此可知，在嘉慶戊午年（1798）以前，《蘭谿縣志》（以下省稱縣志）曾經過四次修葺。始作於明正德庚午年（1510）¹²⁴；明萬曆丙午年（1606）一修於徐魯源；¹²⁵清康熙壬子年（1672）二修於劉芳喆¹²⁶；嘉慶戊午年（1798）三修於張許。¹²⁷李漁生於明萬曆辛亥年（1611），死於康熙庚申年（1680），以此對照修補《縣志》的時間，則一修《縣志》時李漁尚未出世，而二修《縣志》時正是李漁活躍的時候，再者根據上面所引吳榮的序，可知張許重修《縣志》的原則是對前志「增益其事迹之所未備」，然後再續而成之，而李漁在嘉慶戊午年重刊的《縣志》中是放在「續錄」裡，可知李漁應是在重刊時才被收入《縣志》，而康熙壬

¹²³ 嚴榮，〈重修蘭谿縣志敘〉，《蘭谿縣志》，頁4-10。

¹²⁴ 《蘭谿縣志》嘉慶五年刊本有章懋所寫〈原序〉，乃寫於「正德庚午歲六月初吉」，頁34。

¹²⁵ 《蘭谿縣志》嘉慶五年刊本有徐魯源所寫〈重刻原序〉，乃寫於「萬曆丙午孟冬既望之吉」，頁47。

¹²⁶ 《蘭谿縣志》嘉慶五年刊本有劉芳喆所寫〈重刻原序〉，乃寫於「康熙壬子歲冬十一月朔吉」，頁51。

¹²⁷ 《蘭谿縣志》嘉慶五年刊本有張許所寫〈重修蘭谿縣志序〉，乃寫於「嘉慶五年歲次更申三月」，頁30。

子年的重修本未將李漁收入其中，應該是因爲此時李漁尙在人間。也就是說李漁在死後約一百二十年，《縣志》才再次重修，且將李漁收錄其中。

《縣志》將李漁列在「文學門」，時代上則列爲「國朝」，而「文學門」中所收明朝至清朝共有二十六人。若以《縣志》的修葺歷史來看，從萬曆丙午年至嘉慶戊午年將近三百年的時間，「文學門」從明朝至清朝竟只收錄二十六人，則可知這二十六人必都是一時之選；又若從二修（康熙壬子）至三修（嘉慶戊午）的增補情形來看，一百二十餘年間，在「續錄」的「國朝」中也只增補七人，由此可知能獲選收錄至縣志的人在當時應該都享有相當高的知名度，李漁應當也是如此。

以上除了李漁家世並無特殊之處可烘托其社會地位之外，我們從其交遊可見其雖是一位棄儒就賈，且善打秋風的山人，但這些友人卻對李漁十分禮遇，如果李漁沒有一定的知名度與地位，他們怎麼願意爲他的作品寫序及評論，以及提供案牘之作供李漁出版。當然李漁也是一位優秀的出版商，其所出版的作品都十分注重品質，這應該也是友人願意提供作品供其出版的原因之一。

之前曾經討論到，到了明末清初，其實士商界線已經模糊，士人可從商，商人可入仕途，士商都言利，則士人爲治生而從商，也不會受人恥笑，如果又是個優秀的商人的話，則士人也多樂與其來往，從李漁身上我們即可見此現象。再加上李漁創作了許多老少咸宜的小說及戲劇作品，雖然，小說、戲曲一直被認爲是不登大雅之堂的文學作品，但當時仍有許多的文人、官員喜歡閱讀觀賞，甚至也加入創作的行列，李漁有許多的友人都是其顧曲周郎，而其作品在當時也相當受

歡迎。而且《縣志》將李漁列在文學門，可見李漁並不因為其商人身分而妨礙了他的文名。因此從李漁的例子，我們可知當時士商相混已不足為奇，且士人與商人的來往亦是相當普遍的事。

既然從交遊、作品、縣志可見李漁在當時應有不錯的知名度與社會地位，那為何與李漁同時的袁于令在《娜如山房說尤》卷下中批評其「性齷齪，善逢迎，游縉紳間，喜作詞曲小說，極淫褻，常挾小妓三四人，子弟過游，使隔簾度曲，或使之捧觴行酒，並縱談房中，誘賺重價，其行甚穢，予曾一過，後遂避之」？而此論一出，影響極大，董含也據此傳聞論定李漁。大陸學者沈新林在〈論李漁的品格〉一文中即詳細舉例證明以反駁袁于令之論。¹²⁸他認為李漁在思想上雖有庸俗的一面，但也有進步可取之處，而且他並不如袁于令所言為「士林所不齒」，反而所交遊者多為士林人士。其實這一點可從其交遊的數量與種類得知，尤其友人中有不少是遺民高士，若李漁真是「性齷齪」，則遺民高士怎會與其友好？

其實李漁較為人所議論的應是打秋風與組家班二事。「打秋風」一事，在明清是相當普遍的，而李漁也相當有分寸，他曾告訴友人說：

每至一方，必先量其地之所入，足供旅人之所出，又可分餘惠

¹²⁸ 沈新林認為其作品雖有糟粕，但不能掩蓋其傑出的創作技巧，而且其為戲劇史上第一位喜劇作家，至於挾妓出游，「隔簾度曲」則是因李漁組織了一個家庭女戲班，優伶演唱戲曲，奉酒行觴，則是不足為奇之事；而「縱談房中」則未見於李漁相關資料中，因此難以論斷。再來李漁所來往之友人多為士林人士，則「為士林所不齒」是無稽之談。另外，沈新林認為袁于令不論學問與人品皆不如李漁，而其之所以誹謗李漁可能是出於忌妒以及認為李漁小說有影射自己的意味，而因此懷恨誹謗李漁。見沈新林，〈論李漁的品格〉，《李漁新論》，頁100-113。

以及妻孥，斯無內顧而可久。不則入少出多，勢必沿門告貸，務盡主人之歡；一盡主人之歡，則有口則留之，心則速之使去者矣。¹²⁹

可知他有經濟上的考量，也深諳打秋風之道，但這畢竟也非光彩之事。至於「組家班」在當時並非特別之事，文人雅士蓄養家樂，或寄情或附庸風雅，招待賓客，自娛娛人。只是家樂女班基本上都是秘不示人，戲劇演出只供家人及親朋觀看，當然也有時是因為主人興起，而在寺廟或名園勝地作公開演出，但並不具營利目的。而李漁之家樂女班雖非為營利而成立，¹³⁰且初期之表演也僅限於家人親朋之間，¹³¹但後來因經濟因素，不得不帶著家樂女班四處獻藝，他在〈次韻和婁鏡湖使君顧曲〉裡即寫到：

莫作人間韻事誇，立錫無地始浮家。製成小曲慚巴里，折得微紅異舜華。

檀板接來隨按譜，豔妝洗去即漚麻。當筵枉拜纏頭賜，難使飛蓬綴六珈。¹³²

¹²⁹ 李漁，〈復柯岸初掌科〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁204。

¹³⁰ 康熙五年李漁至平陽，知府以一女子相贈，呼為喬姬。那時當地伶工正演出李漁的〈鳳求凰〉傳奇，引起喬姬學戲的興趣，又其悟性驚人，李漁乃請一蘇州老伶教其習唱。隔年，李漁到蘭州，蘭州主人又送其數位少女，其中一王姓者，善歌，乃與喬姬學戲。王姬唱生，喬姬為旦，再搭配其他姬妾，家班就逐漸形成。可見此家班之創建非為營利，乃水到渠成之事。

¹³¹ 李漁在〈喬復生、王再來二姬合傳〉一文中說：「歲時伏臘，月夕花晨，與予夫婦及兒女誕日，及一樽二簋，亦必奏樂于前；賓之佳者，友之韻者，親戚鄉鄰之不甚迂者，亦未嘗秘不使觀。」，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁98。由李漁之自述可知其演出僅限家庭親朋之間。

¹³² 李漁，〈次韻和婁鏡湖使君顧曲〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，

此詩明言李漁是爲謀生才帶著家樂女班出遊，而演出也獲得纏頭餽贈，不過餽贈所得多歸姬妾自用，而且所得有限，所以家樂女班演出應不是李漁經濟的主要來源。但家樂女班卻是李漁打秋風的好工具，她們演出，爲宿主提供宴樂，李漁因而得到贐贈，這應該才是李漁家班爲時人非議之處。

再加上李漁生活豪奢，又有「登徒之好」，他家班女樂中的喬姬、王姬即是出遊他方時，當地主人知其所好而購贈與他的。他在〈上都門故人述舊狀書〉自言道：「親戚朋友憐之者固多，鄙而笑之者亦復不少。皆怪予不識艱難，肆意揮霍，有昔日之豪舉，宜乎有今日之落魄」，可見時人對其生活態度亦有所批評。

就時代環境而論，「打秋風」是當時文人爲了經濟問題而產生的一種生活方式。雖然「棄儒就賈」在當時已被認同而且十分普遍，但經商也不是每一個文人都有能力從事的行業，於是他們只能「稍能書畫詩文者，下則廁食客之班，上則飾隱君之號，借士大夫以爲利，士大夫亦借以爲名」，因此李漁的書信中也可見爲干求而作的逢迎之詞。而在生活上，不管是杭州還是金陵都是當時江南富庶的指標地，奢靡風氣較甚，再加上李漁經常出入公卿之家，也須有些排場，故也感染豪奢之氣，可知李漁因屈服於生活問題而產生思想上的侷限性，而這樣的侷限性也表現在作品上，這些即是其受批評的地方。但我們不能以這些缺點來全盤否認李漁，近代著名戲曲理論家吳梅即說：「李笠翁漁十種曲，傳播詞場久矣，其科白排場之工，爲當世詞人所共識，惟詞

曲則間有市井謔浪之習而已。」¹³³也就是說，李漁並不因其商人身分而受到歧視，反而是生活上的行爲，爲人所詬病，但就創作而論除了這「市井謔浪之習」外，實際上「海內文人，無不奉爲宗匠；雞林詞客，孰不視爲指南？」。¹³⁴

第三節 創作態度

戲劇、小說在中國文學發展史上，一向被視爲不登大雅之堂的小道之作，文人不屑爲之。但到了明代，這樣的文學觀念逐漸改變，大量文人才士投入戲曲、小說的創作，而這樣的文學現象，顯示了明人對通俗文學的看法已經改觀，他們讚揚並提高了戲曲、小說的價值。這種文學觀念的轉變使得創作者可以不再兢兢業業於「言志」、「載道」的文學傳統，而是可以同時帶著「娛樂」的態度來創作。

（一）晚明戲曲小說興盛之因

對於一向不被視爲正宗文學的戲曲、小說而言，明代是其發展史上的自覺時代，因爲文體的日趨成熟，使明人更加深入認識其本質，而對其社會價值與存在意義有了不同以往的闡發。

明代文人對戲曲、小說的認同大概可以從以下兩點轉變見之：第一：將戲曲、小說與詩文史傳並提。李贄〈童心說〉稱：「詩何必古選，文何必先秦？降而爲六朝，變而爲近體。又變而爲傳奇，變而爲院本，爲雜劇，爲《西廂曲》，爲《水滸傳》，爲今之舉子業，皆古今

¹³³ 吳梅，《顧曲塵談·談曲》（上海，上海古籍出版社，2000年），頁117。

¹³⁴ 李漁，〈并言〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁3。

之至文，不可得而時勢先後論也。」李贄從文學發展的角度肯定小說、戲曲，甚至將《水滸傳》與《史記》、杜甫詩、蘇軾集並舉¹³⁵。袁宏道更將小說提高至比經書更高的地位，他說：

少年工諧謔，頗溺《滑稽傳》。後來讀《水滸》，文字益奇變。《六經》非至文，馬遷失組練。一雨快西風，聽君酣舌戰¹³⁶

他不僅提高小說的地位，更認識到小說的藝術性，戲曲批評家祁彪佳亦指出：

天下之可興、可觀、可群、可怨者，其孰過于曲哉！蓋《詩》以道性情，而能道性情者莫如曲。曲之中有言乎忠孝節義可親可敬之事者焉，則雖騃童愚婦見之，無不擊節而慢舞；有言乎好邪淫慝可怒可殺之事者焉，則雖稚童愚婦見之，無不恥笑而唾罵。自古感人之深而動人之切者，無過乎曲者也。¹³⁷

他亦是從戲曲感人之深、動人之切的藝術性來探討戲曲文學的價值。從藝術的觀點來探討戲曲、小說可說是明代通俗文學觀念的一大進步，而且也更確立了戲曲、小說的價值。

第二是從抒情言志的角度肯定戲曲、小說與詩文史傳在文學形式上的相通，也就是肯定戲曲、小說的社會教化功能，並且體認到通俗文學的特性。崇禎時的愛蓮道人在〈鴛鴦條傳奇序〉中說：

¹³⁵ 周暉，《金陵瑣事》卷一：「太守李載贄……常云宇宙內有五大部文章，漢有司馬子長《史記》，唐有杜子美集，宋有蘇子瞻集，元有施耐庵《水滸傳》，明有李獻吉集」，頁141。

¹³⁶ 袁宏道，〈聽朱先生說水滸傳〉，收錄於《明清小說資料選編》，頁334。

¹³⁷ 祁彪佳，〈孟子塞五種曲序〉，收錄於吳毓華編，《中國古代戲曲序跋集》，頁290。

詞曲非小道也。溯所由來，《賡歌》《五子》為鼻祖，漸變而之《三百》，之《騷》、《辯》，……又變而之唐之近體，……，宋之填詞，元之制曲。至於今，而操觚之士，舉漢魏以降、勝國以往諸歌詩詞曲之可以被弦索者，而總謂之曰樂府。¹³⁸

他從文體的流變論之，認為曲與《詩》、《騷》、唐近體等同出一源，亦即具通俗性的戲曲與雅正的《詩》、《騷》等具有相同的文體性質。而程巨源在〈崔氏春秋序〉指出：《西廂記》乃「梨園之《虞》、《夏》」，他標舉出戲曲亦具有史傳文學的特性。胡應麟亦說：「近為傳奇者若良史焉」¹³⁹，韋佩居士在〈燕子箋序〉也說：

蓋合詞之全面觀之，構局引絲，有伏有應，有詳有約，有案有斷，即遊戲三昧，實寓以《左》、《國》、龍門家法。¹⁴⁰

李贄也稱：

太史公曰：『《說難》、《孤憤》，賢聖發憤之所作也。』由此觀之，古之聖賢，不憤則不作矣。……《水滸傳》者，發憤之所做也。

¹⁴¹

從以上可知晚明文人不僅認為戲曲、小說在文體形式上與史傳同質，甚至認同其具有與良史一致的敘事精神。

雖然晚明文人認為戲曲、小說與詩文史傳同源同質，但仍注意到其具有通俗性的特質。戲曲、小說的通俗性與大眾化使得他們更能發

¹³⁸ 愛蓮道人，〈鴛鴦條傳奇序〉，收錄於吳毓華編，《中國古代戲曲序跋集》，頁143。

¹³⁹ 胡應麟，〈莊嶽委談下〉，《少室山房筆叢》卷四十一，頁556。

¹⁴⁰ 阮大鍼，《阮大鍼戲曲四種》（合肥，黃山書社，1993年。），頁267。

¹⁴¹ 李贄，〈忠義水滸傳序〉，《焚書》卷三，頁109。

揮「厚人倫、美教化」的社會功能。陳繼儒在〈敘列國傳〉裡說：

顧以世遠人遐，事如棋局，《左》、《國》之舊，文彩陸離，中間故實，若存若滅，若晦若明。有學士大夫不及詳者，而稗官野史述之；有銅螭木簡不及斷者，而漁歌牧唱能案之。此不可執經而遺史，信史而略傳也。¹⁴²

在〈唐書志傳通俗演義序〉裡說：

往自前後漢魏吳蜀唐宋咸有正史，其事文載之不啻詳矣，後世則有演義。演義，以通俗為義也者。故今流俗節目不掛司馬班陳一字，然皆能道赤帝，詫銅馬，悲伏龍，憑曹瞞者，則演義之為耳。演義固喻俗書哉，義意遠矣！¹⁴³

也就是說小說可以補正史之所不足，而且因為小說取材於稗官野史，街談巷語，比史傳更大眾化，口語化，所以書上不須掛上司馬遷、班固、陳壽等人的名字，就能通過劇情鋪演人物故事，達到感動人心又具社會教化的功能。就如上所說：「演義固喻俗書哉，義意遠矣」。又劉宗周在《人譜類記》引陶矚齡之語說：

今之院本，即古之樂章也。每演戲時，見有孝子、悌弟、忠臣、義士……雖婦人牧豎，往往涕泗橫流，不能自己，旁視左右，

¹⁴² 陳繼儒，〈敘列國傳〉，收錄於朱一玄編，《明清小說資料選編》，頁4。

¹⁴³ 陳繼儒，〈唐書志傳通俗演義序〉，收錄於朱一玄編，《明清小說資料選編》，頁156。

莫不皆然。此其動人最切，最神速，較之老生擁皋比講經義，老衲登上座說佛法，功效更倍¹⁴⁴

湯顯祖也認為戲曲：

可以合君臣之節，可以浹父子之恩，可以增長幼之睦，可以動夫婦之歡，可以發賓友之儀，可以釋怨毒之結，可以已愁憤之疾，可以渾庸鄙之好。然則斯道也……豈非以人情之大寶，為名教之至樂哉？¹⁴⁵

劉宗周與湯顯祖都認識到透過戲曲的藝術形象，說一事像一事，演一人肖一人，而能感動人心，啟發內在感情，達到比「老生」講經義，和「老衲」說佛法功效更好的社會作用。袁宏道在《東西漢通俗演義序》就記載了一位友人讀《水滸傳》後的感受：「予每檢《十三經》或《二十一史》，一展卷，既忽忽欲睡去，未有若《水滸》之明白曉暢、語語家常，使我捧玩不能釋手者也。」¹⁴⁶看《十三經》、《二十一史》是昏昏欲睡，讀《水滸傳》則愛不釋手，這不就表示小說所具有的藝術形象與通俗性比雅正文學更容易被人接受。所以袁宏道又說：「則《兩漢演義》之所為繼《水滸》而刻也，文不能通而俗可通，則又通俗演義之所由名也」，¹⁴⁷即是肯定了小說的通俗性與大眾性。

因為文人對戲曲、小說觀念的轉變，使得愈來愈多的文人投入戲曲、小說的創作，也因此帶動此類文學的流行。當然除了文人的認同

¹⁴⁴ 參見劉宗周，〈記警觀戲劇〉，《人譜類記》，卷五，頁86。

¹⁴⁵ 湯顯祖，〈宜黃縣戲神清源師廟記〉，《湯顯祖全集》詩文卷三十四，頁1188。

¹⁴⁶ 袁宏道，〈東西漢通俗演義序〉，收錄於朱一玄編《明清小說資料選編》，頁13。

¹⁴⁷ 袁宏道，〈東西漢通俗演義序〉，收錄於朱一玄編《明清小說資料選編》，頁14。

之外，商業的發達，印刷術的進步也是通俗文學之所以可以廣大流傳的重要因素。

明代中葉以後，由於商業迅速發展起來，城鎮興起，各式各樣的手工業逐漸發達，百姓的經濟生活能力提高，甚至連文人也開始言利，棄儒從商更是普遍之事。張瀚《松窗夢語》卷四〈商賈記〉中說：

財利之於人，甚矣哉！人情徇其利而蹈其害，而猶不忘夫利也。故雖敝精勞形，日夜馳驚，猶自以為不足也。夫利者，人情所同欲也。同欲而共趨之，如眾流赴壑，來往相續，日夜不休，不至於橫溢泛濫，寧有止息。故曰：「天下熙熙，皆為利來；天下攘攘，皆為利往」，窮日夜之力，以逐錙銖之利，而遂忘日夜之疲瘁也。¹⁴⁸

商人逐利帶動經濟的繁榮，而一般人民有了較好的經濟基礎之後，對娛樂的需求也日益提高，於是戲曲小說等通俗文學日漸興盛。而為了符合一般市民的閱讀習慣及接受能力，文人的創作也開始走上通俗化、口語化的創作方向。另外商人因為經商，來往於不同城市，也帶動物品的流通，俗語說：「商路即戲路」，於是各式各樣的作品也因此可以廣為流傳。

再加上印刷術發達，造成刻書事業的繁榮。胡應麟曾說明代書坊最盛的三處是：「吳也，越也，閩也。」¹⁴⁹即蘇州、杭州、建陽；而書

¹⁴⁸ 張瀚，〈商賈記〉，《松窗夢語》卷四，頁80。

¹⁴⁹ 胡應麟，〈經籍會通四〉，《少室山房筆叢》（上海，上海書店，2001年。），卷四，頁56。

市又集中在：「燕市也，金陵也，閶闔也，臨安也。」¹⁵⁰這也就可以解釋為什麼從明初一直到清初劇作家的分佈是以江南為盛，¹⁵¹而「明代的白話小說至少有三分之一是建陽書坊版」，¹⁵²由此可知刻書行業的興盛與作品的創作有非常密切的關係。作家創作了作品由書商為他們付梓，但書商為了滿足讀者的需求也會要求作者創作符合市場的作品。明代中期以後，一般百姓是一群龐大的讀者，於是為了符合這一群讀者，戲曲、小說成了出版的主要商品，馮夢龍就曾說過「三言」是因賈人之請而作，而凌蒙初的「二拍」也是因為書商見「三言」頗為暢銷，有利可圖，而請其創作。商人雖為牟利，但也促進了作家創作與作品的流傳，而作家也因創作而能抒發心志並且可以養家餬口，在這樣互蒙其利的情形下，戲曲、小說也得以日漸繁興。

（二）李漁世俗化的創作態度

晚明文人不論從文學發展的角度或內容上，均體認到小說、戲曲的價值，而且將它們與詩文史傳相提並論。他們甚至體認到小說、戲曲比詩文史傳更具有社會教化的功能，而且中、晚明以後，經濟的發達，造就了許多有消費能力的一般百姓，屬於民間的、通俗的文學被大量的需求著，因此小說、戲曲也必須同時肩負起社會教化的功能，況且一般從事小說、戲曲的文人多是落魄的書生，有時也不免帶著「言志」、「載道」的文學傳統從事創作。但是，其實一般百姓對通俗文學

¹⁵⁰ 胡應麟，〈經籍會通四〉，《少室山房筆叢》卷四，頁 55。

¹⁵¹ 洪麗淑在《明中葉至清初文人與戲劇關係之研究》中將籍貫可考的劇作家加以統計得出：「明代初期一直到清初劇作家的分佈確實以江南為盛，尤其以浙江和江蘇的比例最多。」，頁 17。

¹⁵² 參見李舜華，〈明代書賈與通俗小說的繁興〉，頁 26。

更大的需求是「娛樂性」，所以教化、娛樂是俗文學創作的兩大重點，李漁小說、戲曲的創作也著重這兩大方向。

日本佐伯文庫收藏的《連城壁全集》又名《覺世名言連城壁》；嘉慶間寶寧堂的《十二樓》刻本，在扉頁板框內題有「笠翁覺世名言十二樓」¹⁵³；李漁在小說作品上署名「覺世稗官」；可見其開宗明義的點出自己創作小說的目的是「覺世」，而作者這樣以書名標舉勸懲人心的方式，也顯然受到馮夢龍「三言」的啓發。

李漁覺世的創作用心，在其作品中可說是俯拾即是，而且意義明顯。《閑情偶寄》的「凡例七則」中，就有三則提到：「一期點綴太平」、「一期規正風俗」、「一期警惕人心」，所以他說：「凡作傳世之文者，必先有可以傳世之心」，¹⁵⁴而所謂傳世之心，即是覺世的創作動機。李漁也確實借小說、戲曲體現覺世之心，《無聲戲》第二回〈美男子避禍反生疑〉末裡寫道：

我這回小說，一來勸做官的，非人命強盜，不可輕動夾足之刑，常把這樁奸情作個殷鑑；二來教人不可像趙玉吾輕嘴滑舌，談人閨閫之事，後來終有報應；三來又為四川人暴白老鼠之名，一舉而三善備焉，莫道野史無益於世¹⁵⁵

又說：

¹⁵³ 杜維沫在〈十二樓點校說明〉這個刻本書前有杜濬署「順治戊戌中秋日鍾離濬水題」，所以當是初刻本的翻刻。見《李漁全集》，卷四，《李漁小說五種（下）》，頁3。

¹⁵⁴ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·戒諷刺〉，《李漁全集》，卷十一，頁6。

¹⁵⁵ 李漁，《無聲戲》，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁54。

不過借三寸枯管，為聖天子粉飾太平；揭一片婆心，效老道人木鐸里巷。¹⁵⁶

小說、戲曲可以「木鐸里巷」即是可以覺世之文；所以：

從來遊戲神通，盡出文人之手，或寄情草木，或托興昆蟲，無口而使之言，無知識、情欲而使之悲歡離合，總以極文情之變，而使我胸中壘塊唾出殆盡而後已。然卜其可傳否，則在三事：曰情，曰文，曰有裨風教。情事不奇不傳；文詞不警拔不傳；情文具備，而不軌乎正道，無益於勸懲，使觀者、聽者啞然一笑而遂已者，亦終不傳¹⁵⁷

以「有裨風教」為傳世之文的標準，可見李漁確實以「覺世」為己任。

但對一般讀者而言，如果作品中全是道德說教，勸懲之言，只會使讀者讀之昏昏睡去。袁宏道曾說：「文不能通而俗可通」即是因為俗文學具有通俗性、娛樂性，李漁也說：

傳奇不比文章，文章作與讀書人看，故不怪其深，戲文作與讀書人與不讀書人同看，又與不讀書之婦人小兒同看，故貴淺不貴深。¹⁵⁸

又說：

¹⁵⁶ 李漁，〈曲部誓詞〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁130。

¹⁵⁷ 李漁，〈香草亭傳奇序〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁47。

¹⁵⁸ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·詞采第二·忌填塞〉，《李漁全集》，卷十一，頁24。

傳奇原為消愁設，費盡杖頭歌一闕；何事將錢買哭聲？反令變喜成悲咽。惟我填詞不賣愁，一夫不笑是吾憂；舉世盡成彌勒佛，度人禿筆始堪投。¹⁵⁹

戲曲既是作與不讀書與讀書人看，又要解人之愁，則因觀眾本身文化程度不同，所以內容更需通俗化與具娛樂性，所以李漁乃以「歡喜心」，「幻為遊戲筆」，而希望「世間人」「齊登極樂國」¹⁶⁰。李漁的小說、戲曲大多有喜劇性的圓滿結局，而且人物言行風趣，情節跌宕曲折，可見其對娛樂讀者的用心，而且他也以此感到驕傲，他說：

漁自解覓梨棗以來，謬以作者自許……若詩歌詞曲以及稗官野史，則實有微長。……使數十年來，無一湖上笠翁，不知為世人減幾許談鋒，增多少瞋睡？¹⁶¹

又說：

大約弟之詩文雜著，皆屬笑資。以後向坊人購書，但有展閱數行而頤不疾解者，即屬贗本。¹⁶²

又為了達到娛樂效果，李漁也相當重視「科諢」，他說：

¹⁵⁹ 李漁，〈風箏誤·釋疑第三十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁 202。

¹⁶⁰ 李漁，《笠翁一家言詩詞集》卷一〈偶興〉：「……嘗以歡喜心，幻為遊戲筆。著書三十年，於世無損益。但願世間人，齊登極樂國。縱使難久長，亦且娛朝夕。……」，《李漁全集》，卷一，頁 25-26。

¹⁶¹ 李漁，〈與陳學山少宰〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁 164。

¹⁶² 李漁，〈與韓子蘧〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁 219。

插科打諢，填詞之末技也，然欲雅俗同歡，愚智共賞，則當全在此處留神。文字佳，情節佳，而科諢不佳，非特俗人怕看，及雅人韻士，亦有瞌睡之時。¹⁶³

李漁認為小說、戲曲要具勸懲作用，又要雅俗同歡，二者並無矛盾，關鍵在於如何將二者融合一起，他以為應：

於嘻笑談諧之處，包含絕大文章；使忠孝節義之心，得此愈顯。如老萊子之舞斑衣，簡雍之說淫具，東方朔之笑彭祖面長，此皆古人中之善於插科打諢者也。作傳奇者，苟能取法於此，則科諢非科諢，乃引人入道之方便法門耳。¹⁶⁴

可見李漁希望以寓教於樂的方式來面對讀者，而重娛樂，講求科諢是他的達到勸懲目的的方法與手段。

然而，李漁創作有其經濟上的目的。李漁在科舉夢破碎後，選擇賣文為生，他自己寫作，開書坊，然後刻書賣書。李漁分別在杭州與南京居住了相當長的時間，而兩地在明清時不僅是商業重鎮，也是相當重要的書籍刊刻中心。明清時刊刻的書籍種類也相當多樣，除了醫書、經書、文集、尺牘外，也刻了很多戲曲、小說，「估計明代南京書坊所刻戲曲可能達二三百種」¹⁶⁵，而蘇州書肆所刊則以小說為多¹⁶⁶。清初康熙年間更因為書坊所刻戲曲、小說窮工極巧，於此獲利頗多，而

¹⁶³ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·科諢第五〉，《李漁全集》，卷十一，頁55。

¹⁶⁴ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·科諢第五·重關係〉，《李漁全集》，卷十一，頁57。

¹⁶⁵ 張秀民，《中國印刷史》（上海，上海人民出版社，1989年。），頁349。

¹⁶⁶ 張秀民，《中國印刷史》，頁372。

引起地方官的查禁¹⁶⁷，浙江布政使張縉彥即因刊刻李漁《無聲戲二集》而被湖廣監察御史蕭震彈劾。可見戲曲、小說被大量刊刻乃因其符合了大眾的口味與需求，而對商人而言則是因為銷路好，有利可圖。

刻書賣書是李漁的經濟來源之一，所以他十分注意市場的走向，而他也確實掌握了世俗的取向。他注意到「近日人情喜讀閒書，畏聽莊論，有心勸世者正告則不足，旁引曲譬則有餘」¹⁶⁸，「今人喜讀閒書，購新劇者十人而九；名人詩集，問者寥寥」¹⁶⁹，所以李漁明白戲曲小說是作與「讀書人」、「不讀書人」、「婦人」、「小兒」看，所以為了符合不同的閱讀對象與「喜讀閒書」的口味，李漁更注重作品的娛樂性。而為了達到娛樂效果，在內容上需講求新奇有趣，通俗淺顯。李漁以為：

古人呼劇本為「傳奇」者，因其事甚奇特……新即奇之別名也，若此等情節業已見之戲場，則千人共見，萬人共見，絕無奇矣，焉用傳之。¹⁷⁰

也就是說新奇有趣的作品才能引起人們觀看與閱讀的興趣，才能廣為流傳，而人們喜歡才能為自己帶來收入。

所以不論是「覺世」或經濟因素的創作動機，李漁均以娛樂性為

¹⁶⁷ 同治《蘇州府志·卷三·風俗》記載湯斌曾出告諭：「若仍前編刻淫詞、小說、戲曲，壞亂人心，傷風敗俗者，許人據實出首，將書板立行焚燬，其編次者、刊者、發賣者一併重責，枷號通衢。仍追原工價，勒限另刻古書一部，完日發落」，頁146。

¹⁶⁸ 李漁，〈閑情偶寄·凡例·一期警惕人心〉，《李漁全集》，卷十一，頁2。

¹⁶⁹ 李漁，〈與徐治公二札〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁232。

¹⁷⁰ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·脫窠臼〉，《李漁全集》，卷十一，頁9。

出發點，這也正符合他自己所說的：「嘗以歡喜心，幻爲遊戲筆」了。

第四節 戲曲理論

譚帆在《中國古典戲劇理論史》中，將中國古典戲劇理論史的演進分爲三個階段，按其產生先後次序分別是一、曲學體系；二、敘事理論體系；三、劇學體系。而劇學體系到了李漁的《閑情偶寄》得到完滿的體現與成就。他認爲李漁《閑情偶寄·詞曲部》共六章「結構第一」、「詞采第二」、「音律第三」、「賓白第四」、「科譚第五」、「格局第六」是關於戲曲劇本的創作論，而《閑情偶寄·演習部》共五章「選劇第一」、「變調第二」、「授曲第三」、「教白第四」、「脫套第五」。以及《聲容部》中「選姿第一」、「修容第二」、「治服第三」、「習技第四」則列爲是舞台搬演理論。¹⁷¹李漁是一位戲曲創作者，並成立家班，也指導家班演出，所以他不僅從實際創作中體會舞台演出的重要性，也以此做爲劇本創作的指導原則。

李漁認爲：

填詞之設，專為登場；登場之道，蓋亦難言之矣。詞曲佳而搬演不得其人，歌童好而教率不得其法，皆是暴殄天物，此等罪過，與裂繒毀壁等也。¹⁷²

其明確指出編劇是爲了舞台演出，而要寫出適合演出的劇本則必須了解「登場之道」，而且好的劇本還須有好的演員、好的教習才能構成完

¹⁷¹ 譚帆、陸煒，《中國古典戲劇理論史》（北京，中國社會科學出版社，1993年。），頁59。

¹⁷² 李漁，〈閑情偶寄·演習部·選劇第一〉，《李漁全集》，卷十一，頁66。

美的舞台演出及效果，可見劇本對於舞台演出有很強的依附性，所以李漁認為劇本的創作也必須以舞台性為依歸。

所以不管是劇本創作論或搬演理論，李漁都是以舞台演出來作為立論的出發點。而演出是為了觀眾，所以又要以觀眾的欣賞角度來創作出適合演出與觀賞的作品。當然李漁的戲劇理論也並非憑空而出，乃是繼承前人的心血結晶而成為一集大成者。

（一）劇作之目的乃在登場演出

戲曲起自於民間，但經過文人的染指之後，只將「曲」做為詩歌的一種變體，著重研究音律和詞采，將戲曲作品當作書面文學來研究，不太重視「戲」的舞台演出特性使得戲曲作品有案頭化的傾向。如金聖嘆就以閱讀的角度來看待《西廂記》，他在《讀第六才子書西廂法》中說：

《西廂記》必須盡一日一夜之力，一氣讀之。一氣讀之者，總攬其起盡也。

《西廂記》必須展半月一月之功，精切讀之。精切讀之者，細尋其膚寸也。

誠得百曲千曲萬曲、百折千折萬折之文，我縱心尋其盡以自容與其間，斯真天下之至樂也。¹⁷³

金聖嘆透過閱讀具有強烈抒情特色的曲詞，因其有更廣大的想像空間而產生共鳴，得到快樂。他並不是將《西廂記》當成能夠演出的劇作

¹⁷³ 金聖嘆，〈讀第六才子書西廂記法〉，第六十五、六十六則，頁 72-73。

來看待，而只是將其「當成妙文來分析看待」，所以李漁說「文字之三昧，聖嘆已得知，優人搬弄之三昧，聖嘆猶有待焉。」這裡李漁清楚的表明，劇本創作除了作為案頭閱讀之外，更重要的是要能搬上舞台演出。所以他認為金聖嘆「如其至今不死，自撰新詞幾部，由淺及深，自生而熟，則又當自火其書而別出一番詮解，甚矣，此道之難言也。」¹⁷⁴也就是說如果金氏可以有機會創作幾部作品，他一定不會只從文字來閱讀《西廂》，而會注意到劇本與演出之間的關係。

其實李漁對金聖嘆極為推崇的，「讀金聖嘆所評《西廂記》，能令千古才人心死」，因為《金批西廂》能「探究作文者之心和歷指《西廂》藝術之奧妙。」但李漁將對金聖嘆之評價擺放在《閒情偶寄·詞曲部》的最後一段「填詞餘論」，而這一段落可以說是李漁對〈詞曲部〉的總結，所以對金聖嘆的評論標示著：一、劇本除了案頭閱讀之外，更要適合演出；二、〈詞曲部〉中「結構第一」、「詞采第二」、「音律第三」、「賓白第四」、「科譚第五」、「格局第六」共六章有關劇本創作理論，其立論基礎乃以戲劇性，即可演性為依據。¹⁷⁵

1、劇本與演出的關係

在〈詞曲部〉六章中，李漁均注意到每一項與演出的關係。而其中包含了作者、演員、觀眾與演出之關係，以及劇本與舞台性的關係，如：

¹⁷⁴ 李漁，〈閒情偶寄·詞曲部下·格局第六·填詞餘論〉，《李漁全集》，卷十一，頁 65。

¹⁷⁵ 參見譚帆，《金聖嘆與中國戲曲批評》，（上海，華東師範大學出版社，1992 年），頁 158。

嘗讀時髦所撰，惜其慘淡經營，用心良苦，而不得被管弦、副優孟者，非審音協律之難，而結構全部之未善也。¹⁷⁶

古人呼劇本為「傳奇」者，因其事甚奇特，未經人見而傳之，是以得名，可見非奇不傳。新即奇之別名也，若此等情節業已見之戲場，則千人共見，萬人共見，絕無奇矣，焉用傳之？是以填詞之家，務解傳奇二字，欲為此劇，先問古今院本中曾有此等情節與否，如其未有，則急急傳之，否則枉費辛勤，徒作效顰之婦。¹⁷⁷

後人作傳奇，……有如散金碎玉，以作零出則可，謂之全本，則為斷線之珠，無樑之屋，作者茫然無緒，觀者寂然無聲，無怪乎有識梨園望之而卻走也。¹⁷⁸

李漁的〈詞曲部〉當然是在指導戲劇作家如何創作劇本，但是以上三條資料，特別提到作者與劇本、演出之關係。作為一個劇作家必須要有一個結構完整、有重心的故事作為基礎，作者才不會毫無頭緒，創作出劇情不集中，人物、事件紛雜的作品，而使得演出時，觀眾在一時間摸不著頭緒，無法得到欣賞的樂趣。所以李漁又提出：

¹⁷⁶ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一〉，《李漁全集》，卷十一，頁4。

¹⁷⁷ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·脫窠臼〉，《李漁全集》，卷十一，頁9-10。

¹⁷⁸ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·立主腦〉，《李漁全集》，卷十一，頁9。

後來作者不講根源，單籌枝節，……令觀場者如入山陰道中，人人應接不暇，……何如只扮數人，……使觀者各暢懷來，如逢故物之為愈乎？¹⁷⁹

另外，除了有完整的故事情節之外，作者還必須熟知曾經在場上搬演過的戲碼，這樣才不會創作出具有相同情節的故事，而使觀眾欣賞演出時，失去新奇之感。可知李漁認為劇作家也應熟悉場上之事。

劇作家熟悉場上之事，作品不能只成為案頭之作，而是要能奏之場上，所以，切不可如：

湯若士《還魂》一劇……字字俱費經營，字字皆欠明爽。此等妙語，止可作文字觀，不得作傳奇觀。¹⁸⁰

……因作者逐句湊成，遂使觀場者逐段記憶，……是心口徒勞，耳目俱澀，何必以此自苦，而復苦百千萬億之人哉？¹⁸¹

……此文人妙曲利於案頭而不利於場上之通病也。¹⁸²

劇本乃由曲文所構成，所以在曲詞方面，李漁要求須顯淺，如果以寫詩之法填詞，則會讓曲詞只能「作文字觀，不得作傳奇觀」。但顯淺非是粗俗，而是要意淺詞深，而且須配合角色，做到「說何人肖何人，議某事切某事」。所以李漁要求作者必須熟讀「經傳子史以及詩賦

¹⁷⁹ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·減頭緒〉，《李漁全集》，卷十一，頁13。

¹⁸⁰ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部·詞采第二·貴顯淺〉，《李漁全集》，卷十一，頁18。

¹⁸¹ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部·詞采第二·重機趣〉，《李漁全集》，卷十一，頁20。

¹⁸² 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·音律第三·慎用入聲〉，《李漁全集》，卷十一，頁40。

古文」，甚至連「道家佛氏九流百工之書，下至孩童所習《千字文》、《百家姓》」亦要熟悉。¹⁸³因為劇曲腳色多樣，作者知識豐富，才能寫出符合腳色之曲詞，而且還要善於提煉，使日常用詞及典故成語都能信手拈來，讓文詞充滿機趣，而無斷續之痕。

李漁注意到戲曲演出時有時間上與空間上的限制，所以指出一個好的作家要以顯淺、自然有風致且不帶板腐的文詞，讓欣賞者能即時感受到作家以淺顯詞意傳達出的深刻情感。

至於音律方面，為便於奏之場上，李漁認為應該合律、遵守曲譜，而不同聲腔有不同聲腔之特色，亦應遵守。

而對賓白，李漁則提出：

賓白之學，首重鏗鏘。一句聾牙，俾聽者耳中生棘；數言清亮，使觀者倦處生神。¹⁸⁴

常有觀刻本極其透徹，奏之場上便覺糊塗者，……詞曲一道，止能傳聲，不能傳情，欲觀者悉其顛末，洞其幽微，單靠賓白一著。¹⁸⁵

白有尖新之文，文有尖新之句，句有尖新之字，則列之案頭，不觀則已，觀則欲罷不能，奏之場上，不聽則已，聽則求歸不

¹⁸³ 參見李漁，〈閑情偶寄·詞曲部·詞采第二·貴顯淺〉，《李漁全集》，卷十一，頁18-19。

¹⁸⁴ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·賓白第四·聲務鏗鏘〉，《李漁全集》，卷十一，頁45。

¹⁸⁵ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·賓白第四·詞別繁減〉，《李漁全集》，卷十一，頁48。

得。¹⁸⁶

李漁認為觀眾是透過賓白了解整個故事的始末，並透過故事情節的瞭解體察深意，所以賓白的作用是傳情，而此「情」指的是故事情節。就因為觀眾是藉由觀聽賓白了解故事大意，所以作者更須使賓白之文，調聲協律，以鏗鏘之音傳情，並且北曲之折用北音之字，南曲用南音之字，加之以新穎新奇之文句，使觀眾聽起來悅耳，「倦處生神」。可知賓白的功用不只是傳情，還須兼顧劇場效果。所以李漁的戲曲語言就如林鶴宜所說：「第一考量是劇場效果、是人物刻劃，不再耽溺於文字層面思考風格的問題」。¹⁸⁷

既然重視演出，那更應該講究劇場效果。

是則科諢非科諢，乃看戲之人參湯也。¹⁸⁸

善觀場者，止於前數齣所見，記其人之姓名。十齣以後，……如遇行路之人，非止不問姓字，並形體面目，皆可不必認矣。¹⁸⁹

上半部之末出，暫攝情形，略收鑼鼓，名為「小收煞」。……猜破而後出，則觀者索然，作者赧然，不如藏拙之為妙矣。¹⁹⁰

收場一齣，即勾魂攝魄之具，使人看過數日，而猶覺聲音在耳、

¹⁸⁶ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·賓白第四·意取尖新〉，《李漁全集》，卷十一，頁 52。

¹⁸⁷ 林鶴宜，〈清初傳奇「戲劇本質」認知的轉移和「敘事程式」的變形〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》（台北，里仁書局，2003 年），頁 141。

¹⁸⁸ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·科諢第五〉，《李漁全集》，卷十一，頁 55。

¹⁸⁹ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·格局第六·出腳色〉，《李漁全集》，卷十一，頁 62-63。

¹⁹⁰ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·格局第六·小收煞〉，《李漁全集》，卷十一，頁 63。

情形在目，全虧此齣撒嬌，作「臨去秋波那一轉」也。¹⁹¹

一個注重舞台演出的作者，他要時時關照舞台效果。從以上四條資料可見，李漁相當重視戲劇演出時帶給觀眾的是什麼。作者要注意到主要角色的出場時機，不能干擾到觀眾對劇情的接收與欣賞。也要在演出時注意到調節觀眾觀劇時之精神，適時的插科打諢，能夠「養精益神」，觀眾才能欣賞到完整故事，而不會「斷章取義作零出觀」。當然更重要的是要讓演出是有戲劇效果的，在上半場時要留下懸疑，讓演出呈現高度的戲劇張力，以此帶出欣賞之趣味，而收場時，不可草草結束，而是要帶有餘韻，能使觀眾產生深刻感。

祁彪佳在評論《神鏡記》中曾說：「此記作得靈怪，又能於場上見構局之佳，」¹⁹²評《古劍記》中說：「……頗有豪傑之槩。但演之場上，有不合處，」¹⁹³也就是說戲曲劇本不能僅在案頭閱讀，終究要拿到舞台上，接受觀眾的檢驗。所以李漁不僅在意結構、詞采、音律、賓白、科諢、格局每一項與演出之關係，更強調作者必須「設身處地，即以口代優人，復以耳當聽者，心口相維，詢其好說不好說，中聽不中聽」，「手則握筆，口卻登場，全以身代梨園，復以神魂四繞，考其關目，試其聲音，好則直書，否則擱筆」，亦即創作劇本時，處處以演員、觀眾、舞台演出著想，則必能創作出「觀聽咸宜」的劇本，獲得長久的舞台生命力。

¹⁹¹ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·格局第六·大收煞〉，《李漁全集》，卷十一，頁64。

¹⁹² 祁彪佳，《遠山堂曲品》，《中國古典戲曲論著集成》冊六（北京，中國戲劇出版社，1959年。），頁131。

¹⁹³ 祁彪佳，《遠山堂曲品》，《中國古典戲曲論著集成》冊六，頁32。

2、演出與劇本之關係

在上段論文中討論的是《閑情偶寄·詞曲部》中，創作全新劇本時與演出之關係，但李漁作為一個擁有家班的顧曲周郎，對演出他人作品的時候，也十分重視劇本的二度創作，使其適合舞台演出，所以在〈演習部〉亦即搬演理論中，李漁又再次論及演出與劇本之關係，只是〈詞曲部〉中是以劇作者之角度論，而〈演習部〉是以導演之角度來論。〈詞曲部〉裡李漁選錄了自己對《琵琶記·尋夫》及《明珠記·煎茶》的改本，然後又說：「其餘改本尚多，以篇帙浩繁，不能盡附。」可見其對當時的劇本有頗多不滿意之處，因此不僅實踐動手修改劇本，並從實踐中提出方法。所以他說：

總之凡予所改者，皆出萬不得已，眼看不過，耳聽不過，故為鏟削不平，以歸至當，非勉強出頭，與前人為難者比也。¹⁹⁴

從「眼看」、「耳聽」的角度來對劇本做修改，亦即是以適合演出與否來做為改編之準則。

在以演出為考量的情況下，李漁認為選擇好的劇本比改劇更為首要之務，他認為：

吾論演習之工而首重選劇者，誠恐劇本不佳，則主人之心血，歌者之精神，皆施於無用之地。¹⁹⁵

沒有好的劇本就沒有理想的演出效果，所以為求好的演出效果。李漁

¹⁹⁴ 李漁，〈閑情偶寄·演習部·變調第二·變舊為新〉，《李漁全集》，卷十一，頁75。

¹⁹⁵ 李漁，〈閑情偶寄·演習部·選劇第一〉，《李漁全集》，卷十一，頁67。

又提出「別古今」、「劑冷熱」，他說：

蓋演古戲如唱清曲，只可悅知音數人之耳，不能娛滿座賓朋之目。聽古樂而思臥，聽新樂而忘倦。¹⁹⁶

予謂傳奇無冷熱，只怕不合人情。如其離合悲歡，皆為人情所必至，能使人哭，能使人笑，能使人怒髮衝冠，能使人驚魂欲絕，即使鼓板不動，場上寂然，而觀者叫絕之聲，反能震天動地。¹⁹⁷

選劇時應該正確對待古劇與新劇，選擇合乎人情之劇本，使其滿足廣大觀眾的審美需求。

至於劇本的修改，李漁則說：

至於傳奇一道，尤是新人耳目之事，與玩花賞月同一致也。……而百歲登場，乃為三萬六千日雷同合掌之事乎？吾每觀舊劇，一則以喜，一則以懼。喜則喜其音節不乖，耳中免生芒刺，懼則懼其情事太熟，眼角如懸贅疣。¹⁹⁸

觀場之事，宜晦不宜明。……抵暮登場，則主客心安，無妨時失事之慮，……然戲之好者必長，又不宜草草完事，……與其長而不終，無寧短而有尾。¹⁹⁹

演新劇如看時文，妙在聞所未聞，見所未見，……今之梨園，

¹⁹⁶ 李漁，〈閑情偶寄·演習部·選劇第一·別古今〉，《李漁全集》，卷十一，頁 68。

¹⁹⁷ 李漁，〈閑情偶寄·演習部·選劇第一·劑冷熱〉，《李漁全集》，卷十一，頁 69。

¹⁹⁸ 李漁，〈閑情偶寄·演習部·變調第二〉，《李漁全集》，卷十一，頁 70。

¹⁹⁹ 李漁，〈閑情偶寄·演習部·變調第二·縮長為短〉，《李漁全集》，卷十一，頁 70-71。

購得一新本，則因其新而愈新之，飾怪裝奇，不遺餘力；演到舊劇，則千人一轍，萬人一轍，不求稍異，觀者如聽蒙童背書，但賞其熟，求一換耳換目之字而不得。²⁰⁰

爲了適應演出，李漁認爲應該對所選之劇本加工處理，因爲文學藝術是隨時在更新，「變則新，不變則腐；變則活，不變則板」，爲了有好的舞台效果呈現在觀眾眼前，所以演舊劇時，李漁提出從科譚與細微說白入手，通過易新詞與入世情，潤飾加工，新人耳目，則「雖觀舊劇，如閱新篇」。另外，李漁注意到戲劇演出因追求「幻巧」之藝術效果，所以演出時間宜在晚上，但晚上演出的時間有限，所以針對當時劇本過長的問題，李漁亦以「縮長爲短」來解決演出的一時需求。

在〈詞曲部〉中，李漁著重在如何創作適合演出的劇本，而在〈演習部〉則是著重在如何使劇本產生好的舞台效果。長期以來，中國戲劇史上出現了本色派與文采派不同的創作流派，本色派著重的是演唱效果，偏重在劇本的舞台演出，而文采派偏重於閱讀效果，著重於劇本文學性。而李漁《閑情偶寄》的〈詞曲部〉與〈演習部〉既包括了劇本文學創作，也包涵了演出的舞台效果。葉長海在《中國戲劇學史》裡說：

李漁論劇本創作時，特別注意劇本與演出的關係，在論演出時，又特別注意舞台的二度創作與劇本的依存關係。²⁰¹

張庚、郭漢城在《中國戲曲通史》裡也說：

²⁰⁰ 李漁，〈閑情偶寄·演習部·變調第二·變舊爲新〉，《李漁全集》，卷十一，頁72。

²⁰¹ 葉長海，《中國戲劇學史》（台北，駱駝出版社，2001年），頁521。

《閑情偶寄·演習部》關於選劇、變調、授曲、教白、脫套幾個方面的論述，實際上是為了解決一個問題，就是如何運用戲曲舞台藝術的一切手段，來把劇本反映的生活，完美地體現在舞台上。²⁰²

可見在「舞台性」與「文學性」兩方面，李漁是更注重劇本的可演出性，其理論確實的貫徹「填詞之道，專為登場」。

（二）以敘事為重的戲曲理論

1、以事件為結構論的核心

傳統戲曲是以曲為中心，以展現劇中人的思想感情為主，所以帶有強烈的抒情特質。劇作家以詩歌托物比興、情景交融的造境方式，塑造戲劇中如詩的抒情意境。以借景抒情的筆法，深入描畫，展現劇中人的內心世界。可是戲劇也須透過敘事這個承載體來表現人物的心理活動並透過事件、行動來開展人物的內心感受。到了明代中葉，作為敘事文學的戲曲，其敘事藝術漸漸被曲論家所注意，並體會情節結構的重要性。

徐復祚曾批評王驥德《題紅記》：「開合照應，了無線索」；批評梁辰魚《浣紗記》：「關目散緩，無骨無筋，全無收攝」，徐氏注意到確立結構中心與情節安排要集中，是一部戲曲成敗的關鍵。呂天成《曲品》是一部品第作家與作品的書，而他品評的標準主要是依據舅祖父孫礦所提出的南戲「十要」，其中「第一要事佳，第二要關目好，……第七

²⁰² 張庚、郭漢城，《中國戲曲通史》第二冊（台北，丹青圖書有限公司，1989年），頁155。

要善敷衍——淡處作得濃、閑處作得熱鬧……第九要脫套」，這些都是與敘事有關的品第標準。祁彪佳也說：

作南傳奇者，構局為難，曲白次之。²⁰³

凌濛初則說：

戲曲搭架，也是要事，不妥則全傳可憎也。²⁰⁴

而到了王驥德、丁耀亢不僅將結構當作品評作品的要件，甚至提出方法和原則。王驥德提出的「大間架」、「勿落套」、「勿太蔓」、「毋令一人無著落，毋令一折無照應」等見解，大略相當於後來李漁提出的「結構第一」、「脫窠臼」、「減頭緒」、「密針線」等戲曲理論。而丁耀亢在〈嘯台偶著詞例〉裡提出「調有三難」，即布局、宮調、修辭，丁氏將布局提升至第一位。「詞有七要」中「要曲折」、「要關係」、「要串插奇」、「要照應密」，這些關係敘事結構的理論都對李漁理論中「結構第一」、「脫窠臼」、「忌填塞」、「減頭緒」、「重機趣」、「拗句難好」、「語求肖似」、「貴自然」等有著啟發性的影響。但不論是王驥德或丁耀亢他們都沒有使用「結構」一詞。而且他們的理論仍大部份地著重於曲文，如王驥德《曲論·論章法》曾以「工師之作室」比喻劇戲格局，但「在其體系下著重的是作套數曲的步驟及其南曲聯套形式規矩，也就是曲文的章法」。²⁰⁵而李漁提出「填詞首重音律，而予獨先結構者，以音律有書可考，其理彰明較著」。所以「戲曲批評史上第一個標舉『結

²⁰³ 祁彪佳，《遠山堂曲品》，收錄於《中國古典戲曲論著集成》冊六，頁102。

²⁰⁴ 凌濛初，《譚曲雜札》，收錄於《中國古典戲曲論著集成》冊四，頁258。

²⁰⁵ 參見李惠綿，《戲曲批評概念史考論》（台北，里仁書局，2002年），頁315。

構』一詞，並將之『理論化』者是李漁」。²⁰⁶但是李漁的戲曲理論並非是個人獨創，而是站在前人的基礎上，更向前跨進，李惠綿在《戲曲批評概念史考論》中說：

李漁上承萬曆以來，王驥德、袁宏道、祁彪佳、丁耀亢等人對結構、曲、白難易次序問題，給予正式定位，並且就結構內涵逐一論述。²⁰⁷

李漁的結構論不僅是承襲了前人的理論，更是其自身在創作與舞台實踐後，將理論與舞台演出之需要結合而產生的系統化的理論。當然在此之前已有人注意到情節結構與舞台實踐的問題，如徐復祚批評孫柚《琴心記》，認為是：

極有佳句，第頭腦太亂，腳色太多，大傷體裁，不便於登場。²⁰⁸

王驥德《曲律·論劇戲第三十》也提到：

貴剪裁，貴鍛鍊——以全帙為大間架，以每折為折落……勿落套，勿不經，勿太蔓，蔓則局懈，而優人多刪減。²⁰⁹

「優人多刪減」表示在有時間與空間限制的舞台表演，如果沒有好好經營情節結構，使得頭緒紛雜、太蔓，就會「不便於登場」，因此李漁也是從劇場實驗中體會到結構的重要性。而他的結構理論可以說是理論與實踐的一部份總結。

²⁰⁶ 李惠綿，《戲曲批評概念史考論》，頁 314。

²⁰⁷ 李惠綿，《戲曲批評概念史考論》，頁 315。

²⁰⁸ 徐復祚，《曲論》，收錄於《中國古典戲曲論著集成》冊四，頁 244。

²⁰⁹ 王驥德，《曲律》，收錄於《中國古典戲曲論著集成》冊四，頁 137。

李漁「結構第一」裡包含七項要點：「戒諷刺」、「立主腦」、「脫窠臼」、「密針線」、「減頭緒」、「戒荒唐」、「審虛實」。李漁認為編寫故事之前要先「戒諷刺」，要以立意為先，他認為戲劇之功用是「藥人壽世之方，救苦弭災之具」，當然也是一種娛樂，並非有任何暗喻諷刺。確立寫作之本意後，李漁提出結構情節最重要的原則——「立主腦」，「一人一事，即作傳奇之主腦也」，「一人一事」指的「可能是中心事件，可能是重要情節，也可能是偶發事件、非重要情節，但它決然是能引起作家創作靈感的事件或情節，它必然是全劇結構布局中的一個『經穴』所在，一個扣住全劇間架的『結』。」²¹⁰有了寫作原則、基礎之後，再根據此原則選擇題材，選擇新、奇，又符合人情物理之題材，即「脫窠臼」、「戒荒唐」，然後運用技巧——「密針線」、「減頭緒」、「審虛實」，使故事「貫串只一人」，又「照映埋伏，節節俱要想到」。而情節內容必須將真實生活一一加工與提煉，使具有高度的概括性，對於被前代文學家們所創造並已被一般人「爛熟於胸中」的古人古事，則要「本於載籍……創一事實不得」。

但這七項中，「戒諷刺」、「脫窠臼」、「戒荒唐」、「審虛實」所涉及的内容實際上應屬於敘事方面，並非一般結構概念中關於如何組織安排和布局章法的問題，只有「立主腦」、「減頭緒」、「戒荒唐」、「密針線」三項才與組織結構的問題有關。但李漁將此七項安排在一起即表示結構第一裡的全部內容，應是他對結構論內涵的闡釋。

李漁在〈結構第一〉裡說：

²¹⁰ 葉長海，《中國戲劇學史》，頁 500。

至於結構二字，則在引商刻羽之先，拈韻抽毫之始。如造物之賦形，當其精血初凝，胞胎未就，先為制定全形，使點血而具五官百骸之勢。倘先無成局，而由頂及踵，逐段滋生，則人之一身，當有無數斷續之痕，而血氣為之中阻矣。工師之建宅亦然，基址初平，間架未立，先籌何處建廳，何方開戶，棟需何木，梁用何材，必俟成局了然，始可揮斤運斧，倘造成一架而後再籌一架，則便於前者不便於後，勢必改而就之，未成先毀，猶之築舍道旁，兼數宅之匠資，不足供一廳一堂之用矣。故作傳奇者，不宜卒急拈毫，袖手於前，始能疾書於後。²¹¹

李漁認為創作劇本之前要先構思，亦即「先籌」，要「成局了然」之後，才能下筆。不僅如此，「棟需何木，梁用何材」亦很重要，「木」、「材」即是主要情節的內容物，所以下筆時還要思考如何選擇題材，如何運用題材。所以其結構論不是只包含如何關目布局的原則，而是更廣泛的包含了結構內部的構成要素。

所以從此「結構第一」所包含的內容來看，李漁的結構論並不是對前人重曲文不重結構的補充與補正，而是他將戲曲以音律與詞采為重心的觀點，轉向以敘事為重心。所謂「制定全形」，歸結到創作問題上，即是最後總結「有奇事方有奇文，未有命題不佳，而能出其錦心，揚為綉口者也」，「奇事」才是結構的基本義涵。高小康就曾這樣指出：

這就是說「結構」不是把現成的各個部份組織起來的形式構造，而是這各個部份賴以產生的內在根據，對於戲曲創作來說，這

²¹¹ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一〉，《李漁全集》，卷十一，頁4。

個根據就是「奇事」或「命題」。一般人（包括王驥德）在談論結構時指的是對形式的組織安排，而李漁在這裡所說的結構卻是包括了形式與內容兩個方面的藝術構思活動。這種藝術構思活動的中心就是「奇事」，或者用他在「立主腦」一節中的說法——「一人一事」。²¹²

而歷來對結構論中的七項要點，有多種不同的解說方式，有的只偏重其中若干項，有的將七項加以分類，有的依其排列關係，而重新移位、刪除或合併。²¹³他們也都是從形式的組織安排來討論李漁的結構理論，而忽略了李漁是以「事」為其理論展開的根本。所以李漁在〈立主腦〉裡說：

古人作文一篇，定有一篇之主腦，主腦非他，即作者立言之本意也。傳奇亦然，一本戲中有無數人名，究竟俱屬陪賓，原其初心，止為一人而設；即此一人之身，自始至終，離合悲歡，中具無限情由，無窮關目，究竟俱屬衍文，原其初心，又止為一事而設；此一人一事，即作傳奇之主腦。²¹⁴

李漁以《琵琶記》、《西廂記》為例，舉出蔡伯喈「重婚牛府」、張君瑞「白馬解圍」是他認為的主腦的「一人一事」，亦即是中心事件、關鍵關目，然後故事的結構內容「其餘枝節皆從此一事而生」，所以說李漁

²¹² 高小康，〈論李漁戲曲理論的美學與文化意義〉，《文學遺產》，1997年第3期，頁84。

²¹³ 有關〈結構第一〉中的七項要點，歷來有不同的解說方式，李惠綿將其整理成為七種，詳見李惠綿，《戲曲批評概念史考論》，頁315-317。

²¹⁴ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·立主腦〉，《李漁全集》，卷十一，頁8。

不僅重視結構的重要性，更重視結構的根本核心「事件」。

2、偏離抒情寫意的戲曲理論

(1) 強調敘事趣味

受抒情傳統影響，古典戲劇偏重在抒情言志。戲曲乃以人爲中心，著重在書寫劇中人的情志，側重於人物內心情感的抒發。所以「編劇的重心不在『敘述故事』，而在『抒發情緒』；觀眾的興趣也不在看劇情發展，而在看演員如何通過表演藝術來抒發劇中人的情緒」²¹⁵可是我們在上一單元的論述中已經明顯的提出李漁的戲曲理論卻是以事件爲劇作的根本核心，所以其編劇重心反而是「敘述故事」而較少「抒發情緒」，是以敘事爲主。黃強就說：

敘事性在李漁的戲劇理論和創作中，與傳統的戲曲理論相比，具有從未有過的重要地位。這使得李漁的戲劇理論和創作呈現出極為獨特的風貌，標志著李漁試圖實現從戲曲的「抒情中心」向戲劇的「敘事中心」的轉移。²¹⁶

其實李漁的戲劇理論和創作不僅只是由「敘事中心」轉移，更有凌駕其上的趨勢。郭英德在《明清文人傳奇研究》如此認爲：

「結構第一」的確認，也是中國近代藝術思維崛起的重要標誌。……它把情節結構這一再現的敘事因素引入戲曲文學，並提到首要的位置，這表明至明清「情節趣味」已經大大增長，

²¹⁵ 王安祈先生，〈中國傳統戲曲的藝術精神〉，收錄於《傳統戲曲的現代表現》（台北，里仁書局，1996年），頁187-188。

²¹⁶ 黃強，〈李漁的戲劇理論體系〉，《李漁研究》，頁19。

具有與「抒情趣味」相抗衡乃至凌駕其上之勢了。²¹⁷

所以「敘事性」、「情節趣味」是李漁理論和創作的根本重點。

林鶴宜曾指出：

事實上在漫長的發展過程中（案：指中國戲曲），它曾經一度偏離原有的軌道，顯現向另一個方向（寫實戲劇）接近的情形。²¹⁸

他也從李漁和蘇州派作家作品的分析討論中，看到了向傳統傳奇寫意式的偏離而趨向寫實戲劇的現象。而李漁的戲曲理論同樣呈現向寫實戲劇靠攏的情形，這種戲曲理論的走向，除了有在理論上繼承的因素，更多的是李漁從劇場中觀察與實踐而得來的。

在上一節中，我們討論了李漁戲曲理論與演出的關係，可以見到李漁經常就其在劇場中所觀察到的現象而提出理論化的論述，也就是說李漁的戲曲理論有其針對性。李漁說：

吾觀近日之新劇，非新劇也，皆老僧碎補之衲衣，醫士合成之湯藥。取眾劇之所有，彼割一段，此割一段，合而成之，即是一種「傳奇」，但有耳所未聞之姓名，從無目不經見之事實。²¹⁹

李漁在確立以「事」做為其理論的根本之後，對當時新劇的演出內容經常都是直接取材於前人作品再割裂而成，感到十分不滿意，所以提出不僅以「事」為寫作劇本的中心，更要是「奇」事。而何謂奇事？

²¹⁷ 郭英德，《明清文人傳奇研究》（台北，文津出版社，1991年），頁190。

²¹⁸ 林鶴宜，〈清初傳奇「戲劇本質」認知的移轉和「敘事程式」的變形〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，頁130。

²¹⁹ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·立主腦〉，《李漁全集》，卷十一，頁10。

「新即奇之別名也」，「新也者，天下事物之美稱也。而文章一道，較之他物，尤加倍焉。……至於填詞一道，較之詩賦古文，又加倍焉。非特前人所作，於今爲舊，即出我一人之手，今之視昨亦有間焉。昨日已見而今未見也，知未見之爲新，即知已見之爲舊矣。」其實傳統戲曲故事在一演再演之後，人們對故事劇情熟悉之後，主要是領略戲曲藝術本身的意境。但李漁卻是希望在演出時能帶給觀眾新鮮感，所以在故事劇情上刻意求新。「這種『非奇不傳』或『非新不傳』的戲劇觀的特別之處，在於它突出強調傳奇的『敘事因素』和『情節趣味』。」

220

李漁如何表現「情節趣味」呢？他曾說：「有奇事，方有奇文」，而此奇文除了有中心事件之外，還需有好的結構，他從劇場中觀察到：

嘗讀時髦所撰，惜其慘淡經營，用心良苦，而不得被管弦、副優孟者，非審音協律之難，而結構全部規模之未善。²²¹

李漁認爲許多不能搬上舞台演出的劇本，歸根結底乃是因爲結構不妥善，其實這是李漁對針對當時的案頭之曲所提出的問題，而當時的創作問題在什麼地方呢？李漁這麼認爲：

後人作傳奇，但知為一人而作，不知為一事而作，盡此一人所行之事，逐節鋪陳，有如散金碎玉，以作零出則可，謂之全本，則為斷線之珠，無梁之屋，作者茫然無緒，觀者寂然無聲，無

²²⁰ 黃強，〈李漁的戲劇理論體系〉，《李漁研究》，頁 21。

²²¹ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一〉，《李漁全集》，卷十一，頁 4。

怪乎有識梨園望之而卻走也。²²²

其實這段論述可以說是李漁結構論產生的根本原因。戲曲受史傳文學及小說等敘事文學以人物為中心的影響，其情節乃緊緊跟隨人物故事進行，亦即採「事隨人走」的方式。²²³也就是如李漁所說的「盡此一人所行之事，逐節鋪陳」，他認為這樣以人物為主的寫法，會使整個故事情節，有如「散金碎玉」。我們知道，傳統戲曲中，經常出現用整齣的篇幅來描寫劇中人的內心的活動的劇情，如思念自嘆的情節，或者如「牡丹亭」中杜麗娘的「尋夢」等等關目，這些雖是中國戲曲講求「抒情性」所特有的表現方式，但它篇幅過長，卻使外在的情節停滯不前，使劇情游離不前，所以這些劇情雖是「金」是「玉」，但卻是零散的，不緊湊的。因此李漁在這裡透露出了一些信息：他重視全本戲的演出，而且提出了與傳統「事隨人走」不同的寫作方式，亦即以「事件」為主軸，事件的重要性高過人物，並要求內容要集中、緊湊。既然事件是故事的主軸，在講求敘事趣味的情形下，當然要以全本戲才能呈現。

在統計分析了李漁及蘇州派作家創作的傳奇後，林鶴宜發現這些作品的篇幅，已從萬曆時期的五、六十齣，縮短至三十齣左右，他認為「大幅被刪減掉的，正是『內、外在動作皆停滯』以及『過場的齣目』」²²⁴，陸萼庭在《崑劇演出史稿》中也從一些梨園抄本中，觀察到當時的藝人為了適應新的演出須要，所以會去修改劇本，這些藝人在改本上：

²²² 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一〉，《李漁全集》，卷十一，頁9。

²²³ 林鶴宜，〈論明清傳奇敘事的程式性〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，頁71。

²²⁴ 林鶴宜，〈清初傳奇「戲劇本質」認知的移轉和「敘事程式」的變形〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，頁156。

尊重通例，革除通病，改戲時特別講究情節結構，除了保留少數必要的過場戲以外，把一些閒、軟、散的場子都刪除了。經過刪改以後，戲照樣有頭有尾，顯得緊湊可觀（有時不免草率疏漏）。²²⁵

所以「明末清初，一場演出約在十五齣至二十齣左右，全本戲有三十齣或四十齣，可分兩天演畢」，可見當時的演出狀況，已傾向精簡場子，要求結構緊湊，重視故事的完整性，請求敘事趣味。陸萼庭又說「明末清初是一個盛演全本戲，競演新戲的時代。」在這樣的演出狀況中，我們發現不管是李漁或其他作品，他們減少的篇幅都是抒情性較強的篇幅。由此可知這些劇本抒情性降低了，而相對的敘事性也就提高了。從這裡我們也可以見李漁的戲曲理論與當時演出情狀的對應性。身為一個戲班主人，他很快感受到當時戲曲演出的走向。

另外李漁還從劇團演員人數及腳色之關係，提出傳奇作品要「減頭緒」「一線到底，並無旁見側出之情」，因為事件、腳色太多，演員會來不及做改扮換裝：

頭緒繁多，傳奇之大病也。……殊不知戲場腳色，止此數人，便換千百個姓名，也只此數人裝扮，止在上場之勤不勤，不在姓名之換不換。與其忽張忽李，令人莫識從來，何如只扮數人，使之頻上頻下，易其事而不易其人，使觀者各暢懷來，如逢故物之為愈乎？²²⁶

²²⁵ 陸萼庭，《崑劇演出史稿》（台北，國家出版社，2002年），頁154。

²²⁶ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·減頭緒〉，《李漁全集》，卷十一，頁

一個劇團演員有限，如果頭緒太繁使腳色過多，則演員來不及改扮換裝，無法充分應付所扮演的腳色，而觀眾亦難以適應忽張忽李的演員，如此，不僅影響演出效果，觀眾的欣賞趣味亦被打亂。所以減少不必要的人物與事件，使劇情單一化，更緊湊，乃是李漁在演出實踐後所得到的結果。

陸萼庭認為要了解明末清初崑劇演出的藝術特色，「只有審視民間廣場和戲園演出方式生機勃勃的氣象，並看到廳堂演出精雕細琢的優勢，才能得到如實的反映。」²²⁷ 而李漁的作品或者在梨園演出亦或者在受人邀宴或慶壽時演出，在其〈與某公〉的信札中曾提到：「此劇上半已完，可先付之優孟」，在〈李申玉閨君壽聯〉序中說：「是日稱殤，即令家姬試演新劇」，范驤文在〈意中緣〉序中，更提到：

予自吳閫過丹陽道中，旅食鳳凰台下，凡遇芳筵雅集，多唱吾友李笠翁傳奇，如《憐香伴》、《風箏誤》諸曲，而梨園子弟，凡聲容雋逸，舉止便雅者，輒能歌《意中緣》，為董、陳二公復用生面。²²⁸

李漁作品不是案頭之作亦不侷限於一種場合演出，所以他的戲曲理論可以說是舞台實踐的總結。亦即以全本戲為主並要求結構緊湊，劇情需要單一完整。而這些理論也與陸萼庭對明末清初的崑劇演出概況研究之所得大致符合。從此也可知當時人們對於戲劇敘事欣賞的需要。

12-13。

²²⁷ 陸萼庭，《崑劇演出史稿》，頁 150。

²²⁸ 范驤文，〈意中緣序〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁 317。

另外，我們也可從李漁重視全本戲而輕視折子戲的情形，看出他對抒情寫意的偏離。

當時折子戲已經盛行，李漁曾說他「嘗見貴介命題，止索雜單，不用全本」，所謂雜單即是單齣戲目亦即折子戲的選單，又其創作《比目魚》第十五齣〈偕亡〉，旦角劉藐姑說她「不演全本，要做零出」，又說「那《荆釵記》上有一齣《抱石投江》，是我簇新改造的，與舊本不同」這些所指的都是折子戲。折子戲乃摘自全本戲，是其中的精華部分，在觀眾對全本戲劇情節十分熟悉之後，折子戲乃以欣賞其歌舞表演藝術為主，著重在抒情趣味的追求。但折子戲脫離全本戲的情節結構與線索，沒有埋伏照應、設置懸念之必要，這與講究結構，強調敘事的李漁的戲劇觀念是不相符合。李漁重視全本戲，乃是因為他注意到觀眾對敘事的需求，他要給觀眾看到完整的戲劇情節。

李漁十分重視觀眾是否欣賞到完整的戲劇情節，他說：

予嘗以此告優人，謂戲文好處，全在下半本。只消三兩個瞌睡，便隔斷一部神情。瞌睡醒時，上文下文已不接續，即使抖起精神再看，只好斷章取義，做零出觀。²²⁹

〈授曲第三·鑼鼓忌雜〉又說：

如說白未了之際，曲調起初之時，橫敲亂打，蓋卻聲音，使聽白者少聽數句，以致前後情事不達，審音者未聞起調，不知以後所唱何曲。打斷曲文，罪猶可恕，抹殺賓白，情理難容。……又有一齣戲文將了，止余數句賓白未完，而此未完之數句，又

²²⁹ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·科譚第五〉，《李漁全集》，卷十一，頁55。

係關鍵所在，乃戲房鑼鼓早已催促收場，使說與不說同者，殊可痛恨。²³⁰

爲了怕觀眾打瞌睡導致無法欣賞完整故事劇情，所以戲中要插科打諢。而賓白負擔敘事之功能，所以戲場鑼鼓點如果當敲不敲，不當敲而敲者，則會影響觀眾收聽曲文，以致「前後情事不連」。李漁不僅強調以戲劇藝術手法來完成戲劇完整的故事情節，還在編劇上提出「縮長爲短」，亦即從刪改劇本著手，務使觀眾欣賞到完整故事。他認爲觀戲時間宜在晚上，而晚上演出時間有限，如果一戲齣數太多，一個晚上的時間無法演完，則必受腰斬之刑，而佳話也就截然而止。又說「戲之好者必長，又不宜草草完畢，勢必闡揚志趣，摹擬神情，非達旦不能告闕」亦即好的戲之所以篇幅長，乃其必須有許多篇幅以闡述描摹情感爲主，必須慢慢鋪述人物之情感。但這樣的好戲受舞台演出時間限制，所以經常不能做完整演出，但李漁又重視情節的完整，他強調「與其長而不終，無寧短而有尾」，也就是說如果因太多篇幅是在「闡揚志趣、摹擬神情」而使戲劇不能終演，則寧可刪減這些篇目，也要使觀眾看到完整故事而得敘事之趣味。

另外，李漁又說：

詞曲一道，止能傳聲，不能傳情，欲觀者悉其顛末，洞其幽微，單靠賓白一著。²³¹

²³⁰ 李漁，〈閑情偶寄·演習部·授曲第三·鑼鼓忌雜〉，《李漁全集》，卷十一，頁96。

²³¹ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·賓白第四·辭別繁減〉，《李漁全集》，卷十一，頁49。

這裡所說詞曲之「傳聲」，是指詞曲傳遞給觀眾的是以抒情為主，是一種抒情趣味，而「傳情」指的是傳遞故事內容，指的是敘事趣味。而李漁認為能夠讓觀眾得知故事之始末，並欣賞到波瀾起伏，曲折豐富之劇情，必須靠賓白敘事之功，「悉其顛末，洞其幽微」不是詞曲所能負擔的工作，他自負的說：「傳奇中賓白之繁，實自予始」，也是因為其強調戲劇演出中敘事之重要性。從李漁的這些論述，我們可說李漁將情節的重要性提高，甚至其重要性更超乎傳統戲曲抒情寫意之上。近人朱穎輝在闡述中國戲劇文學的特色時說：

（中國戲劇）融匯著敘事和抒情的成分，但是……敘事只是手段，抒情才是目的，敘事為抒情服務的。²³²

但我們從李漁的戲劇理論中幾乎找不到他對戲曲抒情的論述，反而是一再強調敘事之重要性，提升賓白、結構的地位，而這些正是戲曲敘事文學裡重要的構成要素。

（2）重視戲曲的教化功能與情節的合理性

李漁認為寫作故事之前要先立意，建構劇本寫作的意圖，他在〈香草吟傳奇序〉裡說：

卜其傳奇可傳與否，則在三事：曰情，曰文，曰有裨風教。情事不奇不傳，文辭不拔警不傳；情文俱備，而不軌乎正道，無益於勸懲，使觀者、聽者啞然一笑而遂已者，亦終不傳。²³³

²³² 朱穎輝，〈張庚的「劇詩說」〉，《文藝研究》1984年第1期，轉引自譚帆、陸煒《中國古典戲劇理論史》，頁159。

²³³ 李漁，〈香草吟傳奇序〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁47。

李漁認為好的劇本情事與文詞除要奇而警拔之外，更重要的是故事內容是否有益於世道人心，如果只是讓觀眾、聽眾看過之後取得短暫的愉悅，而沒有任何警惕人心之作用則非是一個好的劇本。所以他認為戲曲應有社會教化之功用：

竊怪傳奇一書，昔人以代木鐸，因愚夫愚婦識字知書者少，勸使為善，誠使勿惡，其道無由，故設此種文詞，借優人說法與大眾齊聽，謂善者如此收場，不善者如此結果，使人知所趨避。是藥人壽世之方，救苦彌災之具也。²³⁴

把戲曲當作壽世的藥方，救苦彌災的工具，實有些誇大，但太過強調教化功能，並以觀眾的接受度為戲曲演出的焦點，這會降低作者在創作時的主觀表現，而傾向客觀事理的追求。

在內容上，李漁提出劇情要密針線，強調埋伏、照應。他說：

編戲有如縫衣，其初則以完全者剪碎，其後又以剪碎者湊成。剪碎易，湊成難，湊成之工，全在針線緊密。一節偶疏，全篇之破綻出矣。每編一折，必須前顧數折，後顧數折。顧前者欲其照映，顧後者便于埋伏。照映埋伏，不只照映一人，埋伏一事，凡是此劇中有名之人，關涉之事，與前此後此所說之話，節節俱要想到。寧使想到而不用，勿使有用而忽之。²³⁵

當戲劇表現生活時，並不是將生活中全部事件，包括瑣碎情事，一一

²³⁴ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一〉，《李漁全集》，卷十一，頁5-6。

²³⁵ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·密針線〉，《李漁全集》，卷十一，頁10。

搬上舞台，而是必須依照生活的規律，以及情感邏輯加以提煉重新組合而成，所以「爲了這個目的，戲劇家在創作過程中，常常把現實生活的原始結構狀態打破、改變，按照必然律重新進行組織結構。」²³⁶而在重新組織的過程中，必須注意每一個折，每一個人物事件，都要瞻前顧後，埋伏、照映使其周密無縫。李漁除了從技巧上提出如何使針線周密之外，從其舉《琵琶記》中的例子，可知他更重視情節要合於常理，不能違背生活中的現實狀態。他認為《琵琶記》是元曲之最疏者，他說《琵琶記》裡：

子中狀元三載，而家人不知；身贅相府，享盡榮華，不能自遣一僕，而附家報于路人；趙五娘千里尋夫，隻身無伴，未審果能全節與否，其誰證之？諸如此類，皆背理妨倫之甚者。²³⁷

李漁提出的這二點是他認為的大關節，而大關節之疏乃在其「背理妨倫」，即違背了日常生活中的客觀邏輯，及一般人認知的倫常之理。而這樣要求情節的周密與細節的合理性，以及合乎倫常禮教的理論，同樣降低作者的主觀表現。

湯顯祖在《牡丹亭·題詞》中曾說：

天下女子有情，寧如杜麗娘者乎！夢其人即病，病即彌連，至手畫形容，傳於世而後死。死三年矣，復能冥漠中求得其所夢者而生。如麗娘者，乃可謂之有情人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，

²³⁶ 杜書瀛，《李漁美學思想史》，（北京，中國社會科學出版社，1998年），頁93。

²³⁷ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一〉，《李漁全集》，卷十一，頁11。

皆非情之至也。夢中之情，何必非真？天下豈少夢中之人耶？必因薦枕而成親，待掛冠而為密者，皆形骸之論也。……嗟夫！人世之事，非人世所可盡。自非通人，恆以理相耳！第云理之所必無，安知情之所必有邪！²³⁸

在此，湯氏強調戲曲創作「主觀表現」的重要，並提出了一個創作原則：「戲劇創作允許而且應該以劇作家的意願和情感邏輯來結構戲劇情節，構造戲劇的故事本體，而不能以事物之『常理』來相『格』」²³⁹也就是說作者可以虛幻之情節結構來表達作者欲傳達之情的真實性。而這正是中國戲曲抒情寫意、靈氣生動的藝術表現手法。但李漁卻提出與此相反的表現手法他說：

王道本乎人情，凡作傳奇只當求於耳目之前，不當索諸聞見之外，無論詞曲，古今文字皆然。凡說人情物理者，千古相傳；凡涉荒唐怪異者，當日即朽。²⁴⁰

這段話恰與湯氏之說明相反，亦即作者必須以合於常理的劇情來編寫故事，而不能以虛幻怪異之情節來表現。李漁的這番論述雖能使戲劇不至荒唐怪異，但強調情節合於常理，卻是趨向於「寫實」的立場。

譚帆就指出：

這種以「理」來約束戲劇創作的「主觀表現」，與中國傳統的「抒情寫意」的藝術精神有一定的抵觸之處，尤其對中國古典戲劇

²³⁸ 湯顯祖著，王思任、王文治評點，張秀芬校：《牡丹亭·題詞》，頁1。

²³⁹ 譚帆、陸煒，《中國古典戲劇理論史》，頁166。

²⁴⁰ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一〉，《李漁全集》，卷十一，頁14。

藝術所形成的那種空靈排宕的靈動之氣也有所貶損。²⁴¹

譚帆是站在戲曲「抒情寫意」的藝術精神來指出「理」對戲劇表現的傷害，但李漁偏離抒情寫意的論述，也帶出戲劇創作另一種表現手法的可能性。至於李漁的作品是否實踐其理論，朝向寫實的創作立場，則待作品論述時再加以檢驗。

（三）李漁戲曲理論中的觀眾意識

第一節中曾經討論到，李漁不論是劇本創作論或搬演理論，都是以舞台演出來作為立論的出發點，而演出當然是為了觀眾，在李漁的劇論中，我們可以隨時感受到觀眾的存在，他從舞台演出實踐中觀察到觀眾的反映信息，並將這信息作為自己寫作劇論的基礎。趙山林在《中國戲曲觀眾學》中說：

在這多角的信息反饋過程中，基礎是觀眾與作者之間的信息反饋，即一個劇本產生從根本上說，具備不具備為觀眾所接受、所理解、能夠引起觀眾共鳴的素質。²⁴²

劇本如果不讓其成為案頭之作，則是否能引起觀眾的共鳴正是審視劇本成功的關鍵之一，所以李漁十分重視觀眾的反映信息，因此在劇論中，也經常以觀眾的反應來檢視他的理論，如：

但知為一人而作，不知為一事而作……則為斷線之珠，無梁之屋，作者茫然無緒，觀者寂然無聲，無怪有識梨園望之而卻走

²⁴¹ 這裡指稱的「理」是指 1. 戲劇情節和戲劇細節的合情合理。2. 戲劇情節所反映的封建倫理和義理，這也正是李漁所提出的情理觀念。譚帆、陸煒《中國古典戲劇理論史》，頁 162。

²⁴² 趙山林，《中國戲曲觀眾學》（上海，華東師範大學，1990 年），頁 233。

也。²⁴³

事多則關目亦多，令觀者如入山陰道中，人人應接不暇……何如只扮數人，使之頻上頻下，易其事不易其人，使觀者各暢懷來，如逢故物之為愈乎？²⁴⁴

古人填古事，猶之今人填今事，非其不慮人考，無可考也；傳至於今，則其人其事觀者爛熟於胸中，欺之不得，罔之不能，所以必求可據，是謂實則實到底也。²⁴⁵

然聽歌《牡丹亭》者，百人之中有一二人解出此意否？……索解人即不易得，又何必奏之歌筵。²⁴⁶

機趣二字，填詞家必不可少。……因作者逐句湊成，遂使觀場者逐段記憶，稍不留心，則看到第二曲不記頭一曲是何等情形，看到第二折不知第三折要作何勾當。²⁴⁷

賓白之學，首務鏗鏘。一句聾牙，俾聽者耳中生棘；數言清亮，使觀者倦處生神。²⁴⁸

²⁴³ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·立主腦〉，《李漁全集》，卷十一，頁9。

²⁴⁴ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·減頭緒〉，《李漁全集》，卷十一，頁13。

²⁴⁵ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·審虛實〉，《李漁全集》，卷十一，頁16。

²⁴⁶ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·詞采第二·貴顯淺〉，《李漁全集》，卷十一，頁73。

²⁴⁷ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·詞采第二·重機趣〉，《李漁全集》，卷十一，頁20。

²⁴⁸ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·賓白第四·聲務鏗鏘〉，《李漁全集》，卷十一，頁45。

至於新演一劇，其間情事，觀者茫然；詞曲一道，止能傳聲，不能傳情，欲觀者悉其顛末，洞其幽微，單靠賓白一著。²⁴⁹

戲法無真假，戲文無工拙，只是使人想不到，猜不著，便是好戲法，好戲文。猜破而後出，則觀者索然，作者赧然，不如藏拙之為妙矣。²⁵⁰

觀者求精，則演者不敢浪習，吾論演習之工而首重選劇者，誠恐劇本不佳，則主人之心血，歌者之精神，皆施於無用之地。使觀者口雖贊歎，心實咨嗟，何如擇術務精，使人心口皆羨之為得也。²⁵¹

今之梨園……演到舊劇，則千人一轍，萬人一轍，不求稍異，觀者如聽蒙童背書，但賞其熟，求一換耳換目之字而不得，……我何不取旋造者觀之，猶覺耳目一新，何必定為村學究，聽蒙童背書之為樂哉？²⁵²

從以上所舉的資料可以看出李漁的觀眾意識散落在劇論的各個章節中，他處處關照觀眾的反應是什麼，以此反應檢驗演出的效果並做為自己立論的基礎，不管是理論或是實際的搬演，觀眾的反應才是李漁所關心、在乎的事。張曉軍在《李漁創作論稿》就這麼說：

²⁴⁹ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·賓白第四·詞別繁減〉，《李漁全集》，卷十一，頁49。

²⁵⁰ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·格局第六·小收煞〉，《李漁全集》，卷十一，頁63。

²⁵¹ 李漁，〈閑情偶寄·演習部·選劇第一〉，《李漁全集》，卷十一，頁67。

²⁵² 李漁，〈閑情偶寄·演習部·變調第二·變舊為新〉，《李漁全集》，卷十一，頁72。

李漁戲曲創作中，貫穿始終不懈怠的便是觀眾意識，他是李漁戲曲創作的出發點（動機）也是李漁戲曲創作的歸宿點（作品特色）。²⁵³

……而觀眾意識，是李漁戲論的出發點也是歸結點，是他的理論審視視角也是他的理論闡述切入角。「沒有觀眾，就沒有戲劇」。而沒有這種刻刻在心的觀眾意識，也就沒有笠翁戲論。²⁵⁴

觀眾既是李漁戲曲劇論及作品的出發與歸宿點，則觀眾的藝術水準、欣賞品味，喜歡什麼或不喜歡什麼就會制約著作者對戲曲創作的走向與風格，葉長海就說：

觀眾把各種社會問題帶進了劇場，觀眾事實上代表這社會的時代思潮、審美心理影響並制約劇場藝術。²⁵⁵

亦即觀眾在欣賞完戲劇後，對戲劇的評價內容代表著當時社會的習尚，但是觀眾也有知識與藝術水平的差異性，所以不同的觀眾層次也就顯現出不同的風尚要求。那麼李漁所認知的觀眾又是何種層次的觀眾呢？李漁在劇論中提到：

總而言之，傳奇不比文章，文章做與讀書人看，故不怪其深；戲文做與讀書人與不讀書人同看，又與不讀書之婦人小兒同看，故貴淺不貴深。²⁵⁶

²⁵³ 張曉軍，《李漁創作論稿》（北京，文化藝術出版社，1997年），頁79。

²⁵⁴ 張曉軍，《李漁創作論稿》，頁72。

²⁵⁵ 葉長海，《中國戲劇學史》，頁522。

²⁵⁶ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·詞采第二·忌填塞〉，《李漁全集》，卷十一，頁24。

在這段文字中，李漁提出傳奇的觀眾群是讀書人、不讀書人、婦人、小兒，也就是包含了所有知識份子與一般市井小民。但李漁又說：

竊怪傳奇一書，昔人以代木鐸，因愚夫愚婦識字知書者少，勸使為善，誠使勿惡，其道無由，故設此種文詞，借優人說法與大眾齊聽，謂善者如此收場，不善者如此結果，使人知所趨避。是藥人壽世之方，救苦彌災之具也。²⁵⁷

李漁認為戲曲有教化的功能，而教化的對象是「愚夫愚婦識字知書者少」。又說：

三尺童子觀演此劇，皆能了了於心，便便於口，以其始終無二事，貫串只一人也。²⁵⁸

可知李漁雖然也注重讀書人這群觀眾，但他更在意自己的作品是否能大眾化，為一般市民百姓所接受，而不僅僅只是讀書人，我們可以再舉一例來說明：

即湯若士《還魂》一劇，世以配饗元人，宜也。問其精華所在，則以《驚夢》、《尋夢》二折對。……《驚夢》首句云：“裊晴絲，吹來閑庭院，搖漾春如線。”以游絲一縷，逗起情絲，發端一語，即費如許深心，可謂慘澹經營。然聽歌《牡丹亭》者，百人之中有一二人解出此意？……索解人既不易得，又何必奏之

²⁵⁷ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·戒諷刺〉，《李漁全集》，卷十一，頁5。

²⁵⁸ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·減頭緒〉，《李漁全集》，卷十一，頁13。

歌筵，俾雅人俗子同聞而共見乎？²⁵⁹

李漁認為〈驚夢〉一折的曲詞雖是慘澹經營之作，但是在演出的當下，並不能使觀眾一聽就懂，當李漁說「百人之中有一二人解出此意否？」時，他所在意的觀眾是一般大眾更甚於文人。所以我們可以說李漁的劇論所反映出來的劇壇現象並非傳統以家樂在自家演出供少數人觀賞的風尚，而是一般大眾所喜愛所能接受的趨勢。他反映的是市井民間文藝而非廟堂文藝。

而李漁劇論所反映出的現象，除了之前所提出的對敘事趣味的追求，精簡場子，結構緊湊之外，還可以看出以下幾點：

第一點、以演新戲即全本戲為主。我們曾說李漁的劇論是有針對性的，他常針對劇本演出效果來提出理論，而演出的劇本多指的是新戲、全本戲。他說：

切勿聽拘士腐儒之言，為新劇不如舊劇，一概棄而不習。蓋演古戲，如唱清曲，只可悅知音數人之耳，不能娛滿座賓朋之目。聽古樂而思臥，聽新樂而望倦。但選舊劇易，選新劇難。²⁶⁰

李漁認為演古戲就好像唱清曲，這是從戲曲的抒情角度來看，當我們對戲劇劇情熟悉之後，主要是以欣賞歌舞表演為主，但李漁卻說這是「悅知音數人之耳，不能娛滿座賓朋之目」，而聽古樂還會使人思臥，可見李漁認為當時之觀眾所想要的是從故事中得到樂趣，所以要能娛

²⁵⁹ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·詞采第二·貴顯淺〉，《李漁全集》，卷十一，頁18。

²⁶⁰ 李漁，〈閑情偶寄·演習部·選劇第一·別古今〉，《李漁全集》，卷十一，頁68。

樂觀眾，滿足觀眾的視覺享樂，使之樂而望倦，則不再是以曲詞爲重的古樂，而是以演新的故事劇情爲主的新劇。所以李漁重視賓白，也是希望賓白負擔起敘事之功能，能夠完整的呈現劇情，他說：

至於新演一劇，其間情事，觀者茫然；詞曲一道，只能傳聲，不能傳情。欲觀者悉其顛末，洞其幽微，單靠賓白一著。²⁶¹

對於新寫成的戲曲作品賓白的功用即是要將其間情事完整呈現，讓觀眾能知悉故事之始終。

實際上劇壇演出並不是只演新戲，而不演舊戲，但李漁認爲「演新劇如看時文，妙在聞所未聞，見所未見；演舊劇如看古董」，所以必須從科譚與細微說白來加以變化，使觀眾雖然看的是舊劇，可是實際上卻像是看一齣新戲，所以演舊劇實際上也如演新戲。

李漁不僅主張多演新戲，而且還要全本戲，《閑情偶寄·詞曲部》的〈格局第六〉中所論〈家門〉、〈沖場〉、〈出腳色〉、〈小收煞〉、〈大收煞〉實際上即是完整劇本的格局。又在《演習部·選劇第一》中的〈縮長爲短〉裡強調戲劇演出雖受時間影響，但仍不能任意腰斬故事，「與其長而不終，無寧短而有尾」就算刪減劇本，仍應以全本戲演出爲主。而在《詞曲部·科譚第五》裡又說：

予嘗以此告優人，為戲文好處，全在下半本。只消三兩個瞌睡，便隔斷一部神情。瞌睡醒時，上文下文已不接續，即使抖起精

²⁶¹ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·賓白第四·詞別繁減〉，《李漁全集》，卷十一，頁49。

神再看，只好斷章取義，做零出觀。²⁶²

這是從演全本戲的角度來論插科打諢之作用。所以從李漁的劇論內容可見當時一般大眾喜歡看新戲、全本戲，而對新戲、全本戲的喜愛乃是基於對於敘事趣味的追求。

第二點、對通俗趣味的追求。在文人所創作的劇本中，一向要求雅正，但李漁以為欣賞傳奇演出的包括讀書人與不讀書人，理應是一種雅俗共賞的作品，因此其作品趨向通俗化。他說：

插科打諢，填詞之末技也，然雅俗同歡，智愚共賞，則當全在此留神。²⁶³

李漁整個劇論的傾向是由雅趨俗。

李漁劇論中所顯現的通俗化可表現在兩方面，一、是在故事劇情方面。李漁強調故事劇情要簡單易懂。要讓即使是三尺童子觀賞戲劇時也要能「了了於心，便便於口」，除了減去多餘頭緒使觀眾易懂之外，作者不宜炫才示博學，如「多引古事，選用人名，直書成句」，重要的應該是「貴淺不貴深」。另外在劇情內容上，李漁曾說：「然盡有外貌似冷而中藏極熱，文章極雅而情事近俗者，何難稍加潤色，播入管弦？」所謂「文章極雅而情事近俗者」，指的是曲文典雅，但所寫的是符合人情物理的「俗」事，這樣的作品李漁認為只要對太雅之曲文稍加潤色，亦是可供演出之劇本。可見李漁以劇情內容是否符合人情物理中的俗事來肯定劇作的價值。李漁還指出：

²⁶² 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·科諢第五〉，《李漁全集》，卷十一，頁55。

²⁶³ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·科諢第五〉，《李漁全集》，卷十一，頁55。

予謂傳奇無冷熱，只怕不合人情。如其離合悲歡，皆為人情所必至，能使人哭，能使人笑，能使人怒髮衝冠，能使人驚魂欲絕，即使鼓板不動，場上寂然，而觀者叫絕之聲，反能震天動地。²⁶⁴

只要劇情內容合乎人情，能感動人即是好的作品。而這「合乎人情」之事可以是文人生活，也可以是市井生活之事但必須是大家所共同的感情經驗與事件，這樣才能引起大多數人的共鳴。

其二是在語言方面。李漁從戲曲演出的直觀性認為：

凡讀傳奇而有令人費解，或初閱不見其佳，深思而後得意之所在者，便非絕妙好詞。²⁶⁵

亦即戲曲語言要讓人一看就懂，因為劇本是以演出為主，如果必須深思詞曲之意才能有所得，則會妨礙觀賞之樂趣。所以李漁提出詞曲要「話則本之街談巷議，事則取其直說明白」，要提煉來自日常生活中的語言，使戲曲語言明白易懂。

從以上李漁對戲曲通俗化的要求，或許也可見當時劇壇已經由傳統以雅為高，以俗為卑的文學價值觀轉向以俗為尚的新觀念。張靈聰在《從衝突走向融通》中就指出明末清初文學通俗化的現象：

這表現在形式上，已脫去了做作相、八股腔，多采用白話口語，任筆所之，瀟灑自如，追求「清水出芙蓉，天然去雕飾」的自

²⁶⁴ 李漁，〈閑情偶寄·演習部·選劇第一·劑冷熱〉，《李漁全集》，卷十一，頁69。

²⁶⁵ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·詞采第二·貴顯淺〉，《李漁全集》，卷十一，頁17-18。

由寫作狀態；表現在取材上，都以極大的興趣關注著繁華繽紛的市井生活，以生動的筆墨描繪著日常平淡的風俗小景。²⁶⁶

「多采用白話口語」、描繪市井生活，這也正是李漁對戲曲通俗化的要求。

第三點、講求題材之新奇。李漁在〈結構第一〉裡開宗明義的說：「有奇事方有奇文，未有命題不佳，而能出於錦心，揚其繡口者也。」他認為「事」必須奇，奇是構成奇文的主要條件。又說：

古人呼劇本為「傳奇」者，因其事甚奇特，未經人見而傳之，是以得名，可見非奇不傳。²⁶⁷

亦即傳奇乃因其事奇而能流傳，可見李漁相當重視題材的新穎性。

李漁強調傳奇的題材一定要新穎，他認為「新即奇之別名也」，於是他說：

「人惟求舊，物惟求新。」新也者，天下事物之美稱也。而文章一道，較之他物，尤加倍焉。嚶嚶乎陳言務去，求新之謂也。至於填詞一道，較之詩賦古文，又加倍焉。²⁶⁸

李漁認為題材新奇即具美感效果，因此他認為作品不可抄襲模仿，必須以新人耳目為本事，他提出了具體的要求和方法，指出：

²⁶⁶ 張靈聰，《從衝突走向融通》，（上海，復旦大學出版社，2000年），頁115。

²⁶⁷ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·脫窠臼〉，《李漁全集》，卷十一，頁9。

²⁶⁸ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·脫窠臼〉，《李漁全集》，卷十一，頁9。

若此等情節業已見之戲場，則千人共見，萬人共見，絕無奇矣，焉用傳之？是以填詞之家，務解傳奇二字，欲為此劇，先問古今院本中曾有此等情節與否，如其未有，則急急傳之，否則枉費辛勤，徒作效顰之婦²⁶⁹

非特前人所做，於今為舊，即出我一人之手，今之視昨亦有間焉。昨已見而今未見也，知未見之為新，即知已見之為舊矣。²⁷⁰

李漁認為傳奇之「奇」乃有時效性，因此傳奇之情事必須不斷推成出新，如此才能讓觀眾感到有新鮮感，有趣味性。黃強即認為李漁這種「非奇不傳」的戲劇觀的特別之處乃在於「他突出強調傳奇『敘事因素』和『情節趣味』，把戲劇情節是否新奇做為評價作品的首要標準。」²⁷¹這也是李漁從長期的舞台經驗中所歸納出的結果，他十分瞭解觀眾喜新尚奇的欣賞口味。

觀眾雖然喜新尚奇，但李漁認為新奇並不是怪誕，他以當時劇作家在創作上都有這樣的風氣—「近日傳奇獨工于為此」，因此特別提出「戒荒唐」。此外，他又以戲曲的搬演多是在喜慶、壽辰或宴客時，不適合演出關涉荒唐、怪誕之劇，他說：「噫！活人見鬼，其兆不祥，矧有吉事之家，動出魑魅魍魎為壽乎？」他甚至舉出殷商雖然尚鬼，可是「猶不聞以怪誕不經之事披諸聲樂，奏於廟堂。」以此來強調作家追求新奇的同時，切不可將「怪誕不經之事」當作是新奇的情節以此

²⁶⁹ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·脫窠臼〉，《李漁全集》，卷十一，頁9-10。

²⁷⁰ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·脫窠臼〉，《李漁全集》，卷十一，頁9。

²⁷¹ 黃強，《李漁研究》，頁21。

寫入劇本。

那麼怎樣的情節才是新奇的呢？李漁以「奇」乃出於「常」，他認為：「王道本乎人情，凡作傳奇，只當求於耳目之前，不當索諸聞見之外，無論詞曲，古今文字皆然」，也就是說，不論傳奇文學的情節多麼富於傳奇性，他都不能離開真實的人情物理。

李漁的劇論既時時關照到觀眾的反應，則其劇論中所顯現的理論走向，應可視為當時劇壇的審美傾向。

第三章 李漁小說作品分析

第一節 題材內容

晚明以降，由於政治、經濟乃致於整個社會的發展趨勢，使得人們在生活上、思維觀念上不斷變化，產生新的分歧。在這呈現多元化傾向的社會中，人們舊有的思想觀念、價值取向都受到質疑與挑戰。而這些衝擊，很明顯的體現在情與理、義與利、天理與私欲的矛盾衝突上。

在情與理的關係上，李贄認為情是出自於「童心」的真情，他說：「夫童心者，真心也。……。夫童心者，絕假純真，最初一念之本心也。」¹「童心就是真心，人若失去童心就失去真心，失去真心便失去真人，所以李贄的「童心說」即是「真心說」，是對程朱理學「假」的反對。李贄的思想影響了湯顯祖，陳繼儒在〈批點牡丹題詞〉記載了湯顯祖的一段對話：

張新建相國嘗語湯臨川云：「以君之辯才，握麈而登皋比，何渠出濂、洛、關、閩下？而逗漏於碧簫紅牙隊間，將無為青青子衿所笑！」臨川曰：「某與吾師終日共講學，而人不解也。師講性，某講情。」張公無以應。²

湯顯祖認為別人喜歡講性，而他卻是喜歡言情，他將講性的道學

¹ 李贄，〈童心說〉，《焚書 續焚書》（北京：中華書局，1975年），卷三〈雜述〉，頁98。

² 陳繼儒，〈批點牡丹題詞〉，收錄於吳毓華編《中國古代戲曲序跋集》，頁158。

與講情的文學並立，使文學從傳統「文以載道」的觀念中解放出來。他熱情的歌頌至情，黜理言情，衝擊著傳統儒學禮教。

在義與利的關係上，中國傳統儒家主張道德與政治合而為一，一般儒生以不言利為高，只注重個人的修身養性，而排斥實際的「治生」。但王陽明「心學」崛起以後，主張為學要從人倫物理、日常生活中學習取得心性的和諧，這就使得義、利的關係產生變化，而出現新的義利觀。人們不再排斥「治生」，甚至認為「理財」、「生財」是「王政之要務」。至李贄時，則肯定了「私利」，也直接否定了宋明理學的「存天理，去人欲」。李贄從日常生活中考察³，認為在百姓日常生活中，自然而然的有趨利避害的思想，「李贄把物質利益，把趨利避害，作為整個道德的基礎。合乎這種物質利益的是善，違反這種物質利益的是不善，是惡。」⁴李贄又認為，人有私利之心，甚至是聖人也不能免於勢利之心⁵。於是因為理學本身的發展與社會經濟活動增強等因素，「天理」與「私欲」的觀念被重新定位。而理與情、義與利、天理與私欲等觀念上的變化，實際上也是對禮教的衝擊，是思想上的解放。

由於李贄等人對王學的繼承與改造，晚明以降，城市中即形成一

³ 李贄，〈德業儒臣後論〉：「如好貨，如好色，如勤學，如進取，如多積金寶，如多買田宅為子孫謀，博取風水為兒孫福蔭，凡世間一切治生產業等事，皆其所共好而共習，共知而共言者，是真邇言也」，《藏書》（北京，中華書局，1959年），卷32，頁544。

⁴ 陳寶良，《飄搖的傳統——明代城市生活長卷》（長沙，湖南人民出版社，2000年），頁324。

⁵ 李贄，〈德業儒臣後論〉：「夫私者，人之心也。人必有私，而後其心乃見；若無私，則無心矣。如服田者，私其秋之獲，而後治田必力；居家者，私積倉之獲，而後治家必力；為學者，私進取之獲，而後舉業之治也必力。故官人而不私以祿，則雖召之必不來矣；苟無高爵，則雖勸之必不至矣。」，《藏書》，卷32，頁544。

股追求個性自由的風潮，在這股風潮下，傳統禮教崩潰，也導致了城市中各種平等思想的出現。「有聖凡關係的平等，人們已意識到人人皆可為堯舜，人人都能成佛成仙，從而使聖人、神仙頭上的神聖光圈蕩然無存；有君臣關係的平等，進而對君權提出了羞怯的乃至大膽的批判；有父子關係的平等，對絕對主義孝道觀形成不同程度的衝擊；有財產關係的平等，人們憧憬一個清平世界，人人能滿足自己的欲望；有職業關係的平等，等職差異的觀念日漸淡薄；有男女關係的平等，對婦女作出了重新的評價。」⁶李漁身處在這種比較開放自由的時代，再加上他的創作原以娛樂讀者為主，所以作品的題材也頗能反映當時的時代現象。

（一）對情、私欲的肯定

李漁的小說繼承了話本小說的傳統，以勸懲為主旨。他常在各篇的一首一尾，強調申明，反覆敘說，引導讀者進入他的勸懲說教中。而在故事中也夾敘夾議，將故事的旨趣，導入「善有善報，惡有惡報」的觀念之中。而他的朋友也以此稱贊他，杜濬在〈連城壁序〉中說：

迷而不知悟，江河日下而不可返。此等世界，懲不能得之於夏楚，勸亦不能得之於道鐸；每在文人筆端，能使好善之心蘇蘇而動，惡惡之念油油而生。乃知天下能言之流，有裨世道不淺。吾友屏絕塵氛，閉門搦管……予因取其所著之書，趺坐冷然亭上，焚香煮茗而讀之，其深心具見于是……予因拍案大呼：「吾友洵當世有心人哉！經史之學僅可悟儒流，何如此作為大眾慈

⁶ 陳寶良，《飄搖的傳統——明代城市生活長卷》，頁 328。

航也。」⁷

杜濬譽揚李漁小說「有裨世道」，而且認為其影響力量較之經史之學更可達於一般百姓。

除了勸懲的旨趣之外，李漁的小說也充分顯現娛樂趣味。他說：「嘗以遊戲心，幻為遊戲筆，著書三十年，於世無損益。但願世間人，齊登極樂國，縱使難長久，亦且娛朝夕。」⁸其作品，故事情節新奇曲折，常以戲劇性手法創作詼諧有趣的場面，字裡行間也經常流露出濃厚的娛樂味。但李漁的小說除了刻意安排的勸懲與娛樂旨趣之外，其作品在情節設計與內容上，其實也反映了一些時代現象。

李漁的小說中，選用了很多愛情婚姻的題材，這類題材反映了李漁對「情」、「私欲」的肯定。

李漁的尚情思想其實與晚明張揚個性，主張抑理，肯定私欲的思潮有一脈相承的關係。如〈合影樓〉中，李漁極力謳歌愛情，他認為男女只要動了情：

莫道家法無可施，官威不能攝，就使玉皇大帝下了誅夷之詔，閻羅天子出了緝獲的牌，山川草木盡作刀兵，日月星辰皆為矢石，他總是拚了一死，定要去遂心了願。⁹

珍生與玉娟兩家壁壘森嚴，從水底至水面上都築起高牆，但兩人無意之間，竟透過影子談情說愛，情思一發不可收拾。在議婚過程中，事

⁷ 杜濬，〈連城壁序〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁247。

⁸ 李漁，〈偶興〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁25-26。

⁹ 李漁，〈十二樓·合影樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁13-14。

有不成時，兩人竟都要病死，甚至帶累出另一女子錦雲也欲死不活，幸賴路公暗使手段，欺瞞了帶道學氣的玉娟父親，才成就了一男二女的姻緣。而當路公對玉娟父親賠罪，道出珍生、玉娟對影鍾情的始末時，說：「姻緣所在，非人力之所能爲」，這話其實含有男女之情一旦觸發，其實是難以禁止的意味。〈合影樓〉在入話中說：

儒書云：「男女授受不親。」道書云：「不見可欲，使心不亂。」這兩句話極講得周密。男子與婦人親手遞一件東西，或是相見一面，他自他，我自我，有何關礙，這等防得森嚴？……及至機心一動，任你銅牆鐵壁，也禁他不住，私奔的私奔出去，竊負的竊負將來。若還守了這兩句格言，使他「授受不親」、「不見可欲」，那有這般不幸之事。¹⁰

李漁這段帶有勸戒的話語說得冠冕堂皇，但這個故事卻從男女之情的難以禁防來開展，而且是防得了形，防不了影，最後只能成全這男女之情。且看珍生最後「聯登二榜，入了詞林，位到侍講之職」，珍生與玉娟父母也盡棄前嫌相好如初，這樣一個美滿的大結局，卻是李漁之前的勸戒意圖的否定，反而是對「情」的肯定。張曉軍認為〈合影樓〉：

篇中倒映於水池的雙影，具有象徵意義：男女之情。影子穿牆而過象徵「情」對「禮」的突破，高牆的拆去象徵「情」對「禮」的最後戰勝，因此，最後的以「合影」為樓之題額，便具有兩情相諧，有情人終成眷屬的意味。¹¹

¹⁰ 李漁，〈十二樓·合影樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁14-15。

¹¹ 張曉軍，《李漁創作論稿》，頁152-153。

所以，我們可以說李漁雖然以勸懲和娛樂來包裹故事，使得其中的「尚情」意蘊有時不那麼顯而易見，甚至是纖弱無力，但故事中仍時而透露這樣的思想。

再如〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉，譚楚玉爲了親近劉藐姑，竟然入班學戲，後來由大淨改做正生，兩人做起了場上夫妻，他們「把戲文當了實事做，那做旦的精神注定在做生的身上，做生的命脈定在做旦的手裡，竟使兩個身子合爲一人，痛癢無不相關。所以苦者真覺其苦，樂者真覺其樂。」兩人從戲裡培養了真實的感情，所以當藐姑的母親要她嫁與財主時，她是「一點真心死在譚楚玉身上」。而兩人的愛情力量，使他們雙雙殉情，卻又死而復生，於是湯顯祖所謂「情不知所起，一往而深，生而可以死，死而可以生」的至情又自此呈現。

但是，不管是〈合影樓〉或〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉，故事中的男女之情均發動於自然的欲求，乃是由欲生情，鍾情其實是鍾貌。如譚楚玉「一見藐姑，就知道是個尤物」，於是借著看戲，希望能夠以眉目傳情，挑逗藐姑的思春之情。而藐姑則是在譚楚玉未入戲班之時，就已經相中他的容貌。〈合影樓〉中，珍生看見玉娟的影子，「不覺驚喜跳躍」，還對著影子輕輕喚道：「爲什麼不合在一起做了夫妻」。

〈夏宜樓〉中，瞿吉人利用千里鏡，望見詹家小姐的女伴們，脫去衣裳入水池採荷花時，便「動起興來」，看到「高興勃然的時節」，詹家小姐嫋嫋走出來，其容貌之美在諸女伴之上，於是他便急急的央人說親。而詹家小姐聞知吉人風流俊俏，就動了芳心。吉人在省城中

了孝廉，耽擱了幾日之後，嫋嫋便疑心是否婚姻出現變化，竟不覺生起病來。

〈拂雲樓〉中，裴七郎以自己的妻子醜陋為恥，在妻子死後，則發下豪語，要娶個傾城絕色。當他訪知被通國所稱贊的兩位美女，一是韋家小姐，一是丫頭能紅時，便「不覺顛狂起來」，說：「我這頭親事若做得成，不但娶了嬌妻，又且得了美妾，圖一得二，何等便宜。」

¹²

〈奪錦樓〉中，小江與邊氏二人各自替兩個女兒訂親，形成兩個女兒竟許了四姓人家。告到官府之後，刑尊將小江的兩個女兒喚上公堂，沒想到貌醜的小江與邊氏，竟生出似神女般美貌的女兒，由不得刑尊看了也要驚訝不已，而二女所許的四姓人家，卻個個是奇形怪狀。刑尊動了憐香惜玉之心，以似是而非的理由回絕了四個男子，並希望從季考的生童中，選擇有才有貌之人與二女匹配。他說：「相女配夫，怪妍媸之太別；審音察貌，憐痛楚之難勝。是用以情逆理，破格行仁。」

¹³「以情逆理」乃是因為惜香憐玉，重視自然而起之情，所以可以不顧禮法，破格行事，這可說是李漁對個人情欲的肯定。

晚明以降，雖然興起一股肯定個人情欲的思潮，但它也使道德禮教瓦解，而出現縱欲的現象，過於肯定個人情欲，便容易以情欲為主，而忽略一往情深的至情。李漁的小說中，雖然也有如劉藐姑與譚楚玉那樣真摯感人的愛情，但更多的是男子對愛情的不專一。如〈合影樓〉中，珍生與玉娟以影子與詩稿傳情，因為議婚不順，兩人都害了相思

¹² 李漁，〈十二樓·拂雲樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁160。

¹³ 李漁，〈十二樓·奪錦樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁44。

病。但當珍生誤會玉娟對他有訣絕之意時，竟不以兩人之真情爲念，而是後悔起回絕了「嬌豔異常」的路小姐這門親事。也就是說當有絕色的第三者出現時，移情別戀是可以被允許的。〈夏宜樓〉中，瞿吉人費盡心思娶了嫋嫋小姐，卻背著小姐與女伴們調情，李漁敘述道：

吉人既占花王，又收盡了群芳眾豔，當初刻意求親，也就為此，不是單羨牡丹，置水面荷花於不問也。¹⁴

原來吉人急急央人求親，其實爲的是享齊人之福。再如〈拂雲樓〉中，裴七郎三次向韋家說親，分別遭到韋父、韋母及韋小姐拒絕之後，馬上轉向丫頭能紅求親，而其實他也是希望能圖一得二。從這些故事內容中，可見李漁雖然主情，肯定個人情欲，但他的情起於欲，而又不能再從欲中產生深情，導致這樣的情並不深刻，也就難以使人感動。

（二）新的女性形象

明代是對婦女貞節要求十分嚴苛的時代，女性被強烈要求要對男性忠貞，而爲了表明自己的忠貞，甚至得走上自我犧牲一途，明代婦女如此前仆後繼的遵行節烈的道德心態，正如鄭培凱所說：

只要我們再深一層去思考婦女在元明以後面臨的處境，當會深刻理會她們面臨的選擇不多，能成就及肯定自我的機會更少。同時，卻又有一個虛設的道德表率，要她們以自虐或自殺的方式來達成。婦女處在這種情境，而能有所表現，不是有一番自我的心裡掙扎，爲了倫理或人生處境而不得不死，就是對追求

¹⁴ 李漁，〈十二樓·夏宜樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁97。

一個更完美的形象，有一種執著與狂熱。¹⁵

但明清之際也由於王綱的解紐，禮教的崩潰，使得整體思想個性活躍自由。禮教崩潰的直接後果，無疑導致了在城市中各種平等觀念的蜂湧而起。而在男女關係的平等上，即對婦女做出了重新的評價。¹⁶李漁作品中也呈現了不同於傳統的女性風貌。

在情欲上，李漁認為男女是無分的，他在〈花心動·心硬〉一詞中說：

十個男兒心硬九，同伴一齊數說。大別經年，小別經春，比我略爭明月。陶情各有閑花柳，都藉口不傷名節。問此語出何經典？諒伊詞囁 制理前王多缺，怪男女同情，有何分別？女戒淫邪，男恕風流，以致紛紛饒舌。男兒示袒左男兒，始作俑，周公貽孽。無今古，個個郎心如鐵。¹⁷

「男女同情」所以情欲是無男女之分，但為何一般觀念卻是「女戒淫邪，男恕風流」，李漁意識到傳統社會是一個男性為主的社會，周公制禮，男子自然袒護男子。李漁之語雖然詼諧，但似乎有男女平等粗略概念，所以他對女子的再婚，以及女子貞節的觀念都有較寬容的態度。

對於女子守節，李漁在〈妻妾抱琵琶梅香守節〉的入話中，引用了魏武帝臨終故事：

¹⁵ 鄭培凱，〈天地正氣僅見於婦女—明清的情色意識與貞淫問題〉，收錄於鮑家麟編著《中國婦女史論集》（台北，稻鄉出版社，1993年），第三集，頁109。

¹⁶ 陳寶良，《飄搖的傳統—明代城市生活長卷》，頁328。

¹⁷ 李漁，〈花心動·心硬〉，《李漁全集》卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁483。

當初魏武帝臨終之際，分付那些嬪妃，教他分香賣履，消遣時日，省得閑居獨宿，要起欲心，也可謂會寫遺囑的了。誰想晏駕之後，依舊都作了別人的姬妾。想他當初吩咐之時，那些婦人到背後去，那一個不罵他幾聲「阿呆」，說我們六宮之中，若個個替你守節，只怕京師地面狹窄，起不下這許多節婦牌坊。¹⁸

李漁認同女子也有情欲，所以男子一味的要求所有妻妾守節是不合情的，就算是所有的妻妾都守節了，狹窄的地面，也容納不了這麼多的貞節牌坊。李漁以戲謔的方式，嘲諷了這種對女子禮教規範的虛假及不公平。他認為女子守節必須是出自內心的真情真性，而不是為了符合或遵循道德的規範，他說：

若是本心要嫁的，莫說理法禁他不住，情意結他不來，就把死去嚇他，道「你若嫁人，我就扯你到陰間說話」，他也知道閻羅王不是你做，「且等我嫁了人，看你扯得去，扯不去？」¹⁹

所以丈夫對妻子守貞一事「教訓婦人的話雖要認真，屬望女子之心不須太切。」我們注意到李漁把女子守節一事的決定權交到女子手裡，而非以傳統道德來規範，丈夫可以要求女子守節，但是守不守則由女子自己決定。李漁建議男子勿充當無知的阿呆，他甚至提出「死丈夫

¹⁸ 李漁，〈無聲戲·妻妾抱琵琶梅香守節〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁223-224。

¹⁹ 李漁，〈無聲戲·妻妾抱琵琶梅香守節〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁233。

待活妻妾」的秘訣，及「激得著的等他自守，當面決不怪我衝撞；激不著的等他自嫁，背後也不罵我『阿呆』」²⁰。

〈妻妾抱琵琶梅香守節〉中，李漁對碧蓮的不虛偽、不造作的真率之情，表示贊賞。碧蓮只是馬麟如家收為通房的丫鬟，當麟如病重，詢問妻妾是否願意守節撫孤時，正妻羅氏、妾莫氏無不信誓旦旦，強烈表達誓死堅守的決心，但碧蓮卻說：

……做婢妾的人比結髮夫妻不同，只有守寡的妻妾，沒有守寡的梅香。若是孤兒沒人照管，要我撫養他成人，替相公延一條血脈，我自然不該去；如今大娘也要守他，二娘也要守他，他的母親多不過，那希罕我這個養娘？若是相公百年以後沒人替你守節，或者要我做個看家狗，逢時遇節燒一份錢與你，我也不該去；如今大娘也要守寡，二娘也要守寡，馬家有甚麼大風水，一時就出得三個節婦，如今但憑二位主母，要留我在家服事，我也不想出門；若還愁吃飯的多，要打發我去，我也不敢賴在家中。總來做丫鬟的人，沒有甚麼關係，失節無損於己，守節也無益於人，只好聽其自然罷了！²¹

這段話說得冠冕堂皇，真會令人信以為真，似乎羅氏、莫氏最終真的守節的話，那碧蓮可以不要也不必要守節了。「失節無也損於己，守節也無益於人」，可見李漁對於傳統貞節觀的否定。而故事最後，當馬麟

²⁰ 李漁，〈無聲戲·妻妾抱琵琶梅香守節〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁224。

²¹ 李漁，〈無聲戲·妻妾抱琵琶梅香守節〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁233。

如病死的噩耗傳來，傾囊營葬，守節撫孤的卻是碧蓮，羅氏、莫氏只急忙要再醮。在李漁看來，守節固然很好，但必須是出於自願，再醮也無不可，但也要心口如一，不可心裡急待要嫁人，口裡卻以貞節自許。李漁贊賞碧蓮的，即是她真情實意的至情，批判羅氏、莫氏的是她們心口不一，空有滿嘴節義，正如回末睡鄉祭酒所評：

碧蓮守節，雖是梅香的奇事，尤可敬者，是在丈夫面前以淫污自處，而以貞潔讓人。羅、莫再醮，也是婦人的常事，最可恨者，是在丈夫面前以貞潔自處，而以淫污料人。跡此推知，但凡無事之時嘵嘵然自號於人曰我忠臣、孝子、義夫、節婦其人者，皆有事之時之亂臣、賊子、奸夫、奸婦之流也。²²

守節必須出自於真心，遇不得已的情況也可以權宜變通。〈女陳平計生七出〉中，耿二娘在戰亂中，機智的以破布、巴豆等物保全自己的貞節，但爲了取得賊頭的信任，不得不虛與委蛇的與賊頭有些肌膚的接觸，這些犧牲實在是保全性命的變通之道。李漁並不責備耿二娘這樣的行爲，反而稱贊她是足智多謀。可見李漁對貞淫的觀念較爲諒解與寬容。

若按照嚴格的禮教標準，耿二娘的行爲已經是失節，但李漁諒解了這樣的行爲，到了〈奉先樓〉，李漁更是塑造了一位「失節」的「貞婦」。這使得貞節觀念面臨瓦解。

〈奉先樓〉中，舒娘子認爲戰亂中遭難，應以捐生守節爲重，但

²² 李漁，〈無聲戲·妻妾抱琵琶梅香守節〉回末評，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁225。

其丈夫舒秀才卻希望她就算失節也要留命撫孤。於是，在丈夫要求，合族商議通過，祖宗認可之下，「失節」被認可，被作為一項決議而定下來。而後來舒娘子真的失節了，無庸置疑的，以傳統道德來看，舒娘子這類的女子最終是不能再存活下來，她必須以犧牲自我一途，來保全家族及自身的顏面，而她自己也這麼認為。在她將兒子交與舒秀才之後，選擇上吊自殺，但李漁最終並沒有讓她死去，反而為這個不幸的女子樹立了節婦牌坊。原本很多貞節牌坊都是立給死節的婦人，李漁就說：

未亂之先，多少婦人談貞說烈，誰知放在這欲火爐中一煉，真假都驗出來了。那些假的如今都在，真的半個無存，豈不可惜。

23

「真的半個無存」，因為都殉節了，只留下虛幻的名聲、牌坊。王意如在〈桃花能紅李能白——論李漁小說中的一種特殊現象〉一文中，認為李漁所塑造的舒娘子：

尤其可貴的是，這種榮譽並非授與一個失去了生命活力的載體，如果那樣，還不能說已經打破了道德的禁區，因為舒娘子這樣的女性雖然說越過雷池，但他們已經用鮮血抹去了這種痕跡，已經用生命償還了這筆孽債。他們依然冰清玉潔，可以問心無愧地接受這種榮譽，也毋庸擔心在現實生活中產生不良影響，而如果讓舒娘子這樣的女性繼續活下去，她們將是生活中活潑的一份子，情況就不大相同了。她們將不僅是精神的榜

²³ 李漁，〈無聲戲·女陳平計生七出〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁94。

樣，而且是享有幸福生活的女人。²⁴

從耿二娘的權宜之計，再到舒娘子失節以留命撫孤，李漁並沒有讓吃人的禮教逼死這兩位女子，反而給予高度的贊揚，這可以說是李漁對傳統貞節的虛假的一種嘲諷。

明末清初由於思想的變化，很多文人都對禮教別有新解，進而對不受禮教束縛的女性大加稱贊。李漁之前，江南第一風流才子唐寅極為稱贊能夠慧眼視英雄的紅拂女，而呂坤也認為禮教「嚴於婦人之守貞，而疏於男子之縱欲」²⁵，這是對男女約束的不平等。李贄也說：

故謂人有男女則可，謂見有男女豈可乎？謂見有長短則可，謂男子之見盡長，女人之見盡短，又豈可乎？²⁶

男女雖有差別，但聰明才智卻是沒有分別，女子不一定比男子差，李贄打破傳統「女子無才便是德」的論調，肯定女子的才情。李漁繼承這些思想，在小說中也刻畫多位聰明、或者自媒的女性形象。

〈女陳平計生七出〉中的耿二娘，雖然不讀書，不識字，但卻比男子聰慧而有見識。鄰里中擺佈不了的事，她都可以迎刃而解，甚至輕易的要弄了流賊中的頭目。她以智巧取得賊頭的信任，在她的作弄下，幾粒巴豆就把如狼似虎的賊頭弄得焦黃精瘦，更讓其成為人人喊打的過街老鼠。耿二娘最後不僅讓賊頭在眾人面前證實她的清白，又

²⁴ 王意如，〈桃花能紅李能白——論李漁小說中的一種特殊現象〉，《西藏民族學院學報》（社會科學版），1998年24期，頁71。

²⁵ 呂坤，〈治道〉，《呻吟語》（台北，河洛圖書出版社，1974年。），卷之五，頁281。

²⁶ 李贄，〈答以女人學道為見短書〉，《焚書 續焚書》，卷二〈書答〉，頁59。

計賺了賊頭的財物，其聰明才智較之男性實是有過之而無不及。這樣一個道地的，沒有讀過書，不識字的農村婦女，竟能比熟讀女教諸典的女性更有廉恥與懂得權變，其足智多謀也勝於男子，「此種寫作深具顛倒男/女文化成規的意味」²⁷。

而在〈說鬼神計賺生人，顯神通智恢舊業〉中，李漁更塑造了一位無能的男子，只能靠妻子運用智慧才能恢復家業。顧有成家中原小有產業，但父母過世之後，與妻子混沌過日子，把家私消磨殆盡，妻子死後，娶了顧雲娘爲續弦。顧有成「是個讀死書的秀才，只有文墨之事略知道些，除了讀書之外，竟像個未雕未斫的孩子。不但錢財不知數目，米糧不辨升斗，連吃飯的飢飽、穿衣的冷熱都不知道，竟像吃在別人肚裡、穿在別人身上一般。」²⁸顧雲娘看丈夫這樣的舉止不是個可以做事依靠的人，只好親自理事。透過他對家中僕人的查問及觀察，終於找出家業消乏的原因，於是運用智謀，最終收服家僕也取回家僕私藏的米糧及錢財。顧有成自始自終猜不透妻子使用了什麼手段，反把妻子認作是仙女，從此把妻子頂在頭上過，不敢褻瀆，還時常對兒子說母親是仙女。李漁可說是極盡所能嘲諷了這位不懂治生又愚昧的書生。而顧雲娘不僅是「女中丈夫」，李漁認爲還應該截去上二字，不是列於女子之中，反而是「丈夫」了，李漁這個故事可以說是李贄所云：「謂人有男女則可，謂見有男女豈可乎？」的最好的闡釋。

在傳統婚姻觀中，男女的婚姻必須經「父母之命，媒妁之言」，但

²⁷ 呂依嫻，〈機趣、戲謔、新詮釋——論李漁《無聲戲》的性別書寫〉，《中極學刊》第三輯，頁99。

²⁸ 李漁，〈連城壁外編·說鬼話計賺生人，顯神通智恢舊業〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁428。

在〈妒婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉中，卻是寫了五位自擇才郎的女子，青樓女子許仙儔、沈留雲、朱豔雪，當他們認定了心中的如意郎君—呂哉生之後，即不顧一切的立定要嫁他，甚至沒有私心的爲呂哉生聘取正妻—喬夢蘭，爲的也是希望自己能留在他身邊。而喬夢蘭在母親初初允諾婚姻時，即「喜出望外，唯恐錯了機會，竟不顧廉恥，又扯到背後去叮囑一番」²⁹曹婉淑與呂哉生的親事則是「婦人看上男子，生個巧計出來，誘他成事的」，從來只有男子相中婦人，但曹婉淑卻是要了手段與心機，欺騙呂哉生成就好事。李漁所描寫的這些女子形象實是不同一般傳統觀念下的女子。

（三）一夫多妻論

李漁小說中雖然塑造了一些新的女性形象，但在夫妻制度上，李漁卻是讚揚一夫多妻制的，其小說如〈醜郎君怕嬌偏得豔〉是一夫三妻；〈移妻換妾鬼神奇〉是一妻一妾，〈妻妾抱琵琶梅香守節〉有妻、妾及收爲通房的丫頭，〈妒妻守有夫之寡，懦夫還不死之魂〉則是一妻二妾，〈妒婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉更是五女爭一男，〈合影樓〉、〈拂雲樓〉也都是雙美兼得。李漁認爲一夫多妻是理所當然的事，是家庭組合的必然狀態，他在〈妒妻守有夫之寡，懦夫還不死之魂〉中，借費隱公之口說：「若沒有幾個婦人，只是夫妻一對，竟與挑蔥弄菜之人無異了，成得一份甚麼人家？」³⁰但是一夫多妻必然導致女性妒

²⁹ 李漁，〈連城壁·妒婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁379。

³⁰ 李漁，〈連城壁·妒妻守有夫之寡，懦夫還不死之魂〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁320。

嫉心裡的產生，這原是女性對夫妻制度的不滿及反抗，但李漁卻是以欣賞利用的角度來看待。李漁以「醋」來解釋女性的嫉妒心理，³¹而他認為「醋是個好東西」，為什麼呢？因為：

譬如那個男子，是姬妾眾的，外遇多的，若有個會吃醋的妻子鉗束住了，還不致於縱欲亡身……譬如富貴人家，珠翠成行，釵環做隊，若有個會吃醋的妻子夾在中間，愈加覺得津津有味。

32

李漁認為女性吃醋可以讓男子不致縱欲又可當做是一種生活情趣的調劑品。但是吃醋必須知得恰到好處，才不致於「失調」或「口淡」，如果超過可以容忍的界線，那就另當別論了，李漁可說完全站在男性既得利益的角度，得意洋洋的闡釋他的吃醋論調。

在吃醋的腳色上，李漁曾說：

做大的醋小，還有幾分該當，就酸也酸得有文理。況且他說的話，丈夫必心服，或者還有幾次醋不著的；惟有做小的人，倒轉來醋大，那種滋味，酸到個沒理的去處，所以更覺難當。況且丈夫心上，愛的是小，厭的是大。他不醋就罷，一醋就要醋著了。³³

³¹ 李漁，〈無聲戲·移妻換妾神鬼奇〉中說：「人只曉得醋乃妒之名，不知這兩個字也還有些分辨。『妒』字從才貌起見，是男人、女子通用得的；『醋』字從色欲起見，是婦人用得著，男子用不著的」，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》頁，190。

³² 李漁，〈無聲戲·移妻換妾神鬼奇〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁 191。

³³ 李漁，〈無聲戲·移妻換妾鬼神奇〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，

李漁認為正室的角色是管理家事，彈壓姬妾，雖然其地位高於妾，可是丈夫心上真正喜愛的是小妾，可見李漁是把妻子放在倫理制度上來看待，所以做大的吃醋「酸也就酸的有文理」，而做小的恃寵而嬌，想要的是專寵，所以「醋也就醋著」。總之，做大做小都有吃醋的理由。雖然李漁認為女子適當的吃醋對男子有好處，但畢竟有些懼內的男子被妻子欺壓，到後來「連寸夫尺夫都稱不得了」。所以李漁大肆鼓吹，極力推崇妻妾和諧，互敬互讓。他在小說嘲諷了懼內的男子，懲罰了妒婦，還化妒婦為賢婦。〈妒妻守有夫之寡，懦夫還不死之魂〉寫的是正室吃醋。李漁以誇張戲謔的筆法描寫了軟弱懼內的穆子大，後來在費隱公的幫忙之下，終於「教化」了妻子，妻妾和好相處。〈移妻換妾鬼神奇〉寫的是小妾吃醋，李漁以超現實的方式，讓鬼神懲罰了妒婦，最終得了癩瘡，雪白肌膚變成牛皮蛇殼，一世不得與丈夫同床。而〈妒婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉寫的是未過門即吃醋耍手段的妒婦。李漁讓她先是婚姻受阻，後又遭惡少恥笑，直到化妒為賢之後才成就好事。故事中五位佳人最後是：「及至相見之後，就合著俗語一句：要好打場官司，大家合力同心。把水火變成膠漆，真是手足不啻，骨肉相同。」³⁴基於夫妻是五倫中的一倫，李漁小說中的正室，只要能化妒為賢，李漁也就原諒她們，如〈妒妻守有夫之寡，懦夫還不死之魂〉中費隱公續弦妻子以及穆子大的妻子，還有〈妒婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉中未過門即吃醋的喬夢蘭，她們經過一番折磨之後，都能化解吃醋之心，也得到丈夫的喜愛。但小妾吃醋則沒有好下場，〈移

頁 191-192。

³⁴ 李漁，〈連城壁·妒婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁 398。

妻換妾鬼神奇〉中的小妾陳氏，受懲罰一世不得與丈夫同床，而入話故事中的美妾，因吃醋放火燒豬圈屋，不想引起大火，最終是被「私下擺佈殺了」。可見李漁以小妾吃醋是較不能原諒的。

生活中，李漁也是一妻多妾，並曾將諸姬中「有妒而敗類者」、「怒而遣去」，也曾贊美妻子不嫉妒，在〈賢內吟十首之四〉的序中說：

乙酉小春，納姬曹氏，人皆竊聽季常之吼，予亦將求武帝之羹。

詎知內子之憐姬，甚於老奴之愛妾，喜出望外，情見詞中。³⁵

李漁並對妻妾的和樂相處感到高興，〈賢內吟十首之四〉的第一首即寫到：

文君不做白頭吟，一任相如聘茂陵，妾不專房妻不妒，同心共矢佛前燈。³⁶

李漁對於「正夫人不倡酸風，眾姬妾莫知酸味」是感到驕傲的。〈妒妻守有夫之寡，懦夫還不死之魂〉中的費隱公，看見人家夫妻吵鬧，妻妾相爭，竟然感到十分快樂，他說：

這種光景生平不曾看過，這種聲響生平不曾聽過，正要借看一看，借聽一聽，不見此輩之苦，那知自己之樂。見過一遭，走回家走，定有幾日神仙好做，故此不忍棄之而走。³⁷

³⁵ 李漁，〈賢內吟十首之四〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁320。

³⁶ 李漁，〈賢內吟十首之四〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁320。

³⁷ 李漁，〈連城壁·妒妻守有夫之寡，懦夫還不死之魂〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁317-318。

李漁借費隱公寫出了對自家妻妾和樂的驕傲與得意之狀。但他以喜劇方式所呈現的這些情節，卻也是一夫多妻的種種醜態。就如黃強在《李漁研究》中所說：

他企圖用這樣的喜劇度化天下的妒婦怕夫，為醫妒提供一方良藥，使得閭內烽烟熄滅，一夫多妻制的天下長治久安，這也只是站在一夫多妻制立場上的男性文人的奢望而已。³⁸

（四）對私利的認同

明代中期以後，由於城市經濟繁榮，義利觀也產生變化，謀利的行為被認同，使得社會風尚和價值觀都產生變化。毛德富就指出：

明代中後期……由於商業經濟在社會生活中所顯示的日益重要的作用，引起商品意識、商人地位的變化。這種種變化，又引起整個社會心理——重商、重利、重財——的變化。³⁹

李漁的小說也反映了這種社會現象。在〈奪錦樓〉的入話中，李漁說為什麼有些父母將女兒許了張三，後來又許了李四呢？這是因為：

做父母的，那一個不願兒女榮華，女婿顯貴？他改許之意，原是為愛女不過，所以如此，並沒有甚麼歹心，只因前面所許者或賤或貧，後面所許者非富即貴，這點勢利心腸，凡是擇婿之人，個個都有。但要用在未許之先，不可行在既許之後。未許之先，若能夠真正勢利，做一個趨炎附勢的人，遇了貧賤之家，

³⁸ 黃強，《李漁研究》，頁 187。

³⁹ 張振鈞、毛德富，《禁錮與超越——從三言二拍看中國市民心態》，頁 217。

決不肯輕許，寧可遲些日子，要等個富貴之人，這位女兒就不致輕易失身，倒受他勢利之福了。⁴⁰

從李漁的這段論述中，可見他對私利是肯定的。而在〈拂雲樓〉中，裴七郎從小雖與韋小姐有婚約，但當富室千金封氏之父央人跟裴父議親時，裴父見他家「妝奩較韋家不止十倍，狃於世俗之見，決不肯取少而棄多，所以撇却韋家，定了封氏。」⁴¹從這個故事，可見傳統婚姻裡計較的是門第高低，但此時卻是以利做為考量因素。李漁還說這是一般世俗的風氣。

而在重財、重利的影響下，人們不免做著發跡變泰的白日夢。〈改八字苦盡甘來〉裡的蔣成，原本以為衙門裡的錢好賺，誰知命底太差，常是當個折本的皂隸，後來被算命先生改了八字之後，竟一帆風順，被刑廳帶挈進京，還買了官職，「兩任官滿還鄉，宦囊竟以萬計。」。〈失千金福因禍至〉中，秦世良是個破落書生，棄儒就賈。放債營生的楊百萬從面相中，相出世良是個財主命，於是一次又一次的借了大筆錢給他，但沒想到世良不管是海外或內陸行商，不是遇了強盜就是拐子，或者銀子被冒認了去，心灰意冷之下，仍回到破茅屋，教幾個蒙童讀書寫字。只是沒想到：「銀子被人冒認了去，加上百倍送還，這也夠得緊了，誰想遇著的拐子，又是個孝順的拐子，撞著的強盜，又是個忠厚強盜，個個都肯起冷帳來，那裡有這樣便宜失主。」⁴²從此秦世良便做個安逸的財主公。這兩個故事都用了奇異不經的情節，而發跡變泰

⁴⁰ 李漁，〈十二樓·奪錦樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁 36-37。

⁴¹ 李漁，〈十二樓·拂雲樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁 153。

⁴² 李漁，〈無聲戲·失千金福因禍至〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁 89。

靠的不是個人的力量，靠的是面相與八字，亦即命運才是主導的力量。可見商人從商風險大，競爭激烈，有許多事是無法掌握與預料，只能將成功與否歸之於命運，而「透過命運的神秘幃幕，我們看到的仍是對變泰發跡的孜孜追求和無法掌握自己命運的困惑。」⁴³

在〈鬼輸錢活人還賭債〉裡，李漁描寫了老實安分的商人王繼軒，他「不欠官糧，不下放私債，不想昧心錢，不做欺公事」，血汗裡掙出一分家產。沒想到出外經商時，兒子竺生被賭行經紀王小山設計，把家產都賭光。這個故事裡有商人辛苦出外行商，又不能照顧家庭的無奈，王繼軒爲了逐利付出了代價。

金錢至上的尚利觀念也使得小說中青樓女子的形象有所改變。不再只有溫柔多情的妓女，小說中也出現了市儈形象的妓女。〈乞兒行好事，皇帝做媒人〉中，乞丐「窮不怕」曾資助妓女劉倩倩斂葬母親，後來「窮不怕」餓倒路邊，倩倩知恩圖報，救了「窮不怕」，還與其結爲兄妹。「窮不怕」曾說：「難道如今世上還有個知恩報德人不成？這是粧奇事了。這等看來，不但我乞丐之中有人物，連倡優隸卒之中也有人物了。」⁴⁴李漁借「窮不怕」道出世態之炎涼，也抨擊世人的不知知恩圖報。而這個故事中的妓女劉倩倩還是正面人物。在〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉中，李漁所描寫的不再是〈賣油郎獨占花魁〉中，如名妓華瑤琴般善良多情的妓女面貌，反而是嗜財放蕩、薄倖無義的妓女形象。入話中的南京女妓莖娘，在要好的公子面前，表現出忠貞多情的

⁴³ 張振鈞、毛德富，《禁錮與超越——從三言二拍看中國市民心態》，頁44。

⁴⁴ 李漁，〈連城壁·乞兒行好事，皇帝做媒人〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁296。

模樣，其實是放蕩不堪。而正話中篋頭的待詔王四，當他有機會接近妓女雪娘時，竟想要學賣油郎做個情種，但當王四陸續交完雪娘贖身之價時，雪娘竟翻臉不認帳，並對王四說：

你自從來替我梳頭，那一日不歪纏幾次？怎麼說沒有相干，一日只算一錢，一年也該三十六兩。四、五年合算起來，不要你找帳就夠了，你還要討甚麼人？我若肯從良，怕沒有王孫公子，要跟你做個待詔夫人？⁴⁵

雪娘翻臉不認帳，正是重財、重利的潮流下，妓女所呈現的勢利狹猾模樣。李漁要打破男子所認為的青樓女子多情美夢，因為「訪遍青樓窈窕，散盡黃金買笑。金盡笑聲無，變作吠聲如豹。」⁴⁶

利欲觀念也衝擊了傳統的孝道觀念，〈兒孫棄骸骨僮僕奔喪〉中，單龍溪的兒子與孫子將懨懨一息的他丟棄於異鄉，兩人先後急忙返家掘銀，反是僕人百順聞訊趕來服侍，斂葬他。可見在利欲薰心之下，兒子、孫子這樣的血緣至親也不等於真摯的親情。李漁在入話詩中說：

古云有子萬事足，多少榮民怨孤獨。常見人生忤逆兒，又言無子翻為福。有子無兒總莫嗟，黃金不盡便傳家。床頭有谷人爭哭，俗話從來說不差。⁴⁷

⁴⁵ 李漁，〈無聲戲·人宿妓窮鬼訴嫖冤〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁140。

⁴⁶ 李漁，〈無聲戲·人宿妓窮鬼訴嫖冤〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁132。

⁴⁷ 李漁，〈無聲戲·兒孫棄骸骨僮僕奔喪〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁208。

「床頭有谷人爭哭」，可見「銀子就是兒子」，可是有時家財產業也未必換來兒孫的孝心。李漁即以僕人的有情有義反襯子孫的無情無義。

（五）仙佛帝王的世俗化、平民化

明末清初在追求個性解放的氛圍中，很多文人開始不迷信聖人，不以聖人之是非爲是非。不僅聖人崇高的地位受到動搖，即如仙佛也被平凡化，甚至世俗化。在〈移妻換妾鬼神奇〉中，神仙爲懲罰因吃醋陷害大娘子的小妾，故意略顯神通以示警告，無奈小妾不知改過，神仙只好附身在小妾身上，讓她自打自招，神仙說道：

我見楊氏終日哀告，要我替他伸冤，故此顯個神通驚嚇你，只說你做了虧心之事，見有神明幫助他，自然會驚心改過。誰想你全不懊悔，反要欺凌大夫，毆辱楊氏。故此索性顯個神通，扯你與癩豬同宿。今日把他的冤枉說明，破了一家人的疑惑，你以後却要改過自新，若再如此，我就不肯輕恕你了。⁴⁸

故事中的神仙，頗具人情味，有情有理，是平凡化的神仙。

〈變女爲兒菩薩巧〉中，灶戶施達卿拜了二十年菩薩以求子嗣，菩薩以他利心太重，刻薄窮民，要他拿出家財施捨，如能十分之中散到七、八分上，就給他個兒子。施達卿在家財捨到二、三分之時，因心上不捨而停止，但通房仍生下一子，可卻是不男不女的孩子，施達卿向他認爲「通情達理」的菩薩抱怨。菩薩託夢說：

⁴⁸ 李漁，〈無聲戲·移妻換妾鬼神奇〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁204。

不要哭不要哭，我當初原與你說過，你不失信，我也不失信，你既然將就打發我，我也將就打發你，難道捨不得一分死寶，就要換個活寶去不成？⁴⁹

後來施達卿將家財捨去一半後，不男不女的孩子也變成男孩了。這故事中的菩薩沒有莊嚴神聖的味道，反而被世俗化。菩薩有耳朵，聽見施達卿的祈求，但菩薩與施達卿之間卻也像是商人交易，施達卿捐錢，菩薩就給兒子，捐得少就給半男半女的孩子，捐得多就給個完整的兒子，兒子最後還當到知州。小說在後面寫道：

達卿當初只當不曾施捨，白白得了一個貴子，又還饒了一個封君，你道施捨的利錢重與不重？可見作福一事，是男子種子的仙方，女子受胎的秘訣，只是施捨的銀子，不可使他落空，都要做些眼見的功德。⁵⁰

李漁完全把與神佛之間的關係變成一種利益交換，神佛已失去莊嚴崇高的形象。

神佛被世俗化，帝王也同樣不再至高無上。唐甄在《潛書》中就提出天子也是人，他說：「天子之尊，非天帝大神也，亦人也。」人無貴賤，君臣也無貴賤之分，李漁在〈乞兒行好事，皇帝做媒人〉裡所描寫的正德皇帝，不僅在金鑾殿中，當眾說出自己私行出宮之時，曾住在妓女家中，還認了叫化子為皇親國戚，而那位妓女還入宮封為貴

⁴⁹ 李漁，〈無聲戲·變女為兒菩薩巧〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁185。

⁵⁰ 李漁，〈無聲戲·變女為兒菩薩巧〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁188。

妃。〈鶴歸樓〉中，因為宋徽宗的捻酸吃醋，把兩對夫妻打散分離了八年之久，待宋徽宗感到後悔之時，其中一對夫妻已是陰陽相隔了。這兩個故事中的皇帝，沒有至尊天子的形象，倒像是平凡人一般，正德皇帝對自己嫖妓的行為坦言不諱，宋徽宗不理政事，只會捻酸吃醋，雖然李漁諷刺了帝王的享樂無能，但他也寫出天子與百姓同情，而非「天帝大神也」。

（六）自身的投影

李漁的小說除了有時代思想的反映之外，也有其自己的身影在其中。〈三與樓〉寫的是一位喜歡構造園庭的人，由於所住之屋一定要窮極精雅，於是房子蓋了又拆，拆了又蓋，弄到最後逋累滿身，只好賣樓。這正是李漁自己的寫照。李漁是個庭園建築藝術家，他建造過伊園、芥子園、層園，層園是他最後的住處。從他的詩作〈伊園雜詠〉、〈伊園十便〉、〈次韻和張壺陽觀察題層園十首〉中，可以想見他在庭園建築上的巧思，只是基於經濟因素，他不得不賣掉伊園，而層園最後也沒有完成如他理想中的模樣。李漁對於園樓的喜愛與不捨也可從小說中看出，他說：

要曉得世間的產業都是此傳舍蘧廬，沒有千年不變的江山，沒有百年不賣的樓屋。與其到兒孫手裡爛賤的送與別人，不若自尋售主，還不十分虧折。即使賣不得價，也還落個慷慨之名，說他明知費重，故意賣輕，與施恩仗義一般，不是被欺騙。若使兒孫賤賣，就有許多議論出來，說他廢祖父之遺業——不孝，

割前人之所愛——不仁，昧創業之艱難——不智。⁵¹

因為不得已賣樓，李漁還給自己找了這麼多理由，而這中間充滿了許多不捨之情。李漁也希望找到一個好買主，能善待自己的房子，他在〈賣樓〉一詩中說：

百年難免屬他人，賣舊何如自賣新。松竹梅花都入券，琴書雞犬幸隨身。壁間詩句休言值，窗外雲衣不算緡。他日或來閑眺望，好呼舊主作佳賓。⁵²

這首詩也成為〈三與樓〉的入話詩。另外，李漁還寫了〈賣山券〉一文，只因伊園位於伊山附近，而李漁所寫有關於伊園的詩又已出版，他認為遊賞之人如果直指伊山是「李子之山」，這對新主人是不公平的，所以他希望新主人能寫出更「離奇瑰瑋」的詩句，則見者會說：「伊山不屬於李子矣，售得其人矣。」李漁雖然希望園樓能售得其人，其實他應該是更希望大家能記得這是「李子之山」。〈三與樓〉故事中，虞素臣雖然最終因為經濟因素不得不賣樓，而買主唐玉川還任意改建，但虞死後，卻有仗義的朋友為他贖回樓房。或許這也正是李漁一直以來的心願。

而〈聞過樓〉也是李漁的自寓。這個故事寫顧呆叟厭於酬酢，喜歡隱逸生活，於是辭別朋友，歸隱山林。朋友們因失去一位諍友，情興索然，乃設計運作，使他移居近郊而能時與其宴談。而這個顧呆叟又似是李漁自況的理想化身。

⁵¹ 李漁，〈十二樓·三與樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁 52。

⁵² 李漁，〈賣樓〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 157。

〈聞過樓〉的入話詩用的是李漁自己的詩作〈伊園十便〉，可見李漁對以往的田園生活頗為留戀。但實際生活上，因食指浩繁，不得不出入縉紳之家，仰人鼻息，他曾在〈與陳學山少宰〉一文中說：

自乳髮未燥，即游大人之門，今且老矣，滿朝朱紫，半是垂青顧盼之人，其中亦有仕吳仕越，往來一二十年，知其頗能自愛。

53

可見李漁爲了維持與這些縉紳的友好關係，勢必要懂得分寸與拿捏。而在這過程中，必有些委屈之事，所以他塑造了一個不求名利，不事官紳的高人——顧呆叟，他是朋友的諍友，具有不可或缺的影響力。而這正如吳芬燕在《李漁話本小說研究》中說的：

這些都是他在現實生活中缺乏，且難以突破的。所以只有藉著小說來實現他心中的理想，並補嘗他在現實生活中失落的自尊。⁵⁴

但是李漁雖然以〈聞過樓〉來寄託自己對於嚮往田園生活及提高社會地位之思，但最終顧呆叟在近郊的住處是由朋友捐資而造的，可見到了最後，李漁還是不時的望人相助，如此就又回到他原來的生活方式了。

李漁生活於一個不論是政治或思想上都起了劇烈變化的時代，他一方面繼承了進步的新思潮，但仍不能完全擺脫傳統，所以他的作品也呈現其複雜的思想，並反應了時代的風氣。

⁵³ 李漁，〈與陳學山少宰〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁165。

⁵⁴ 吳芬燕，《李漁話本小說研究》，頁110-111。

第二節 情節結構

話本小說因承「說話」伎藝而來，受限於聽眾接受的影響，一般在情節結構上比較單純，多採用線性結構，以事件前後的因果關係貫串於故事始終。李漁的小說在其「一線到底，並無旁見側出之情」、「如孤桐勁竹，直上無枝」的結構主張下，結構單純，很少有繁緒的現象，也符合了話本小說的傳統結構法。李漁小說雖然結構簡單，但情節卻寫得波瀾起伏，極盡曲折之妙。

（一）以事件為主

李漁在《閑情偶寄》中提到作文之前要先立主腦。所謂主腦指的是主要事件或者關鍵事件，而小說中也體現了這個創作主張。

在小說的篇首或回末，李漁經常點出寫作的主旨，提出寫作的主要事件。如〈改八字苦盡甘來〉中，李漁就說：

如今卻又有個改得的，起先被八字限住，真是再窮窮不去，後來把八字改了，不覺一發發將來。這叫做理之所無、事之所有的奇話，說來新一新看官的耳目。⁵⁵

這裡提出兩個關於八字的主要事件，一、是未改八字時，窮困潦倒；二、是改了八字後，一帆風順，富貴發達。所以整個故事內容是寫主人翁蔣成如何窮困，又如何發達。再如〈女陳平計生七出〉，雖然李漁在入話中說這是一個講守節的故事，但在回末，李漁說：

⁵⁵ 李漁，〈無聲戲·改八字苦盡甘來〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁57。

看官，你說二娘的這些計較奇也不奇，巧也不巧？……陳平的奇計只得六出，他倒有七出，後人把他七件事編做口號云：一出奇，出門破布當封皮；二出奇，饅頭腫毒不須醫；三出奇，純陽變做水晶槌；四出奇，一粒神丹瀉倒脾；五出奇，萬金謊騙出重圍；六出奇，藏金水底得便宜；七出奇，梁上仇人口是碑。⁵⁶

可見整個故事是用七個巧妙事件來寫耿二娘的聰慧異常，亦即以表現耿二娘之聰明為主腦；而守節是她出奇計的一個背景。

〈妒妻守有夫之寡，懦夫還不死之魂〉中，李漁用小說中的一位角色費隱公如何教化妒婦的故事作為入話，並說費隱公「看見人家有妒婦，就千萬百計要教導男子去征服了他，必使南風大競而後止。」⁵⁷而後正話中即寫費隱公如何幫助穆子大教化妒妻，故事重點著重在教化過程。〈十疊樓〉中，姚戩的父親為他造了三間大樓，以待他娶妻，而乩童郭酒仙為此樓提了「十疊樓」之名，所以整個故事即寫姚戩如何經過十次婚娶，直到第十次才能順心如意。在故事中確立主腦，即主要事件之後，再以情節的布置安排來完成主要事件，李漁的小說大致都是這樣的寫法。

⁵⁶ 李漁，〈無聲戲·女陳平計生七出〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁 105。

⁵⁷ 李漁，〈連城壁·妒婦守有夫之寡，懦夫還不死之魂〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁 322。

（二）情節安排

1、取材新奇

睡鄉祭酒稱贊李漁小說：

極人情之詭變，天道渺微，從巧心慧舌，筆筆鉤出。⁵⁸

李漁善長從日常生活中尋找不平常的東西，經過加工，精鍊之後，成為新奇有趣的題材，常能讓人耳目一新。如〈美男子避惑反生疑〉敘述窮書生蔣瑜因書房與鄰居趙玉吾家的媳婦何氏的臥房相鄰，趙玉吾爲了怕節外生枝，將媳婦臥室搬到前面，沒想到蔣瑜也爲了避嫌將書房也搬到前面，這使得趙玉吾對媳婦起了疑心。後來趙玉吾發現送給媳婦的扇墜出現在蔣瑜的手中，回家向媳婦討扇墜，何氏遍尋不著，趙玉吾更堅信媳婦必與蔣瑜有奸情。但趙玉吾爲了面子不肯張揚，無奈朋友鼓譟，只得告到官府。偏偏又遇上一位清正的知府，極惱恨傷風敗俗之人，他見蔣瑜與何氏是郎才女貌，認定二人必有奸情，於是蔣瑜被屈打成招，故事至此本應塵埃落定，豈料劇情有了新發展。一日，知府守寡媳婦的一支繡鞋不知爲何出現在知府書房，有醋癖的知府妻子咬定知府與媳婦有染，婆媳相爭之後，媳婦上吊自殺。後經知府仔細探查，才發現是老鼠作怪。知府想起蔣瑜一案，於是重新審判，終於真相大白。這個故事的後半段類似於公案小說，一般公案小說不是描寫犯罪的神秘與難逃法網，就是寫辦案者的細心與高明，但李漁別出心裁，反寫案子了結之後，因辦案者遇到相同的怪事，而重新審案。

⁵⁸ 睡鄉祭酒，〈連城壁序〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁247。

〈合影樓〉則寫跌蕩風流的屠觀察和古板拘執的管提舉，兩人同贅一家，但因性格不同，雖然比鄰而居，卻築起高牆不相往來。兩家子女珍生與玉娟均各肖其母，長相相似。兩人透過水中之影談情說愛，海誓山盟。珍生托人求親卻遭嚴拒。兩人痛不欲生，後經路公相助，先收珍生為螟蛉之子，後娶玉娟為媳，兩家並且和睦如初。影子傳情實是新奇的題材，睡鄉祭酒即說：

影兒裡情郎，畫兒中愛寵，此傳奇野史中兩個絕好題目。作畫中愛寵者，不止十部傳奇，百回野史，邇來遂成惡套，觀者厭之。獨有影兒裡情郎，自關漢卿出題之後，幾五百年，並無一人交卷。不期今日始讀異書，但恨出題者不得一見；若得一見，必於《西廂》之外又增一部填詞，不但相思害得稀奇、團圓做得熱鬧，即「捏臂」之關目，比傳書遞柬者更好看十倍也。⁵⁹

再如〈夏宜樓〉中，瞿吉人在無意中買到一具千里鏡，一日在某寺的高塔上望見詹小姐嫋嫋，一見傾心，急央人求親。他借望遠鏡看見嫋嫋生病，便派媒人來問病，嫋嫋大為驚奇，以為兩人是夙世之緣。二借望遠鏡看見嫋嫋寫了半幅詩句，後因父親到來而擱筆，吉人立刻續寫下半幅托媒人帶去，嫋嫋認定他是神仙下世，更加強了嫁他的心願。三借望遠鏡看見詹父燒給亡妻的疏文，吉人急忙抄下，送給嫋嫋，要他熟記背給父親聽，使父親相信是母親只要她嫁給瞿姓之人。整個故事以千里鏡作為貫串的要件，在其穿針引線下，故事高潮迭起，新鮮有趣。

⁵⁹ 睡鄉祭酒，〈十二樓·合影樓評〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁35。

2、埋伏照應

李漁在〈閑情偶寄·密針線〉主張寫戲曲時，應該：

每編一折，必須顧前數折，後顧數折，顧前者欲其照應，顧後者便於埋伏。照應埋伏，不只照應一人，埋伏一事，凡是此劇中有名之人、關涉之事，與前此後說之話，節節俱要想到，寧使想到而不用，勿使有用而忽之。⁶⁰

李漁認為寫作之前，必須要先胸有成竹，對於開頭、結尾、人物、事件都要有通盤考量，並以伏筆照應來貫穿整個故事，使情節發展的前因後果，來龍去脈合理而不突兀。他在批閱《三國演義》時，也很注意故事的伏筆與照應，如第一回在劉玄德斬寇立功的故事中，李漁評說：「此處先伏董卓一筆」，又第二回在何進謀殺十常侍這段故事中，就有幾段評語說：「排擊有力。入封諱更有定案，此是作者有照應處」、「照應前案，絕不遺漏。」第四回曹孟德謀殺董卓一事，又評說：「為後取父伏線」。在李漁批閱的《三國演義》中，注意到埋伏照應的評語，俯拾即是，可見同樣作為敘事文學的戲曲、小說，李漁認為敘故事時，一定要針線細密，前後照應故事，使成為一血脈一貫，彼此呼應的藝術傑作。

〈失千金福因禍至〉中，秦世良第一次海外經商卻遇到海盜，他所買的綢緞全數被劫走，後來竟能百倍歸還，為什麼有這樣好的運氣？乃因李漁早就埋下伏筆。秦世良「平日的筆頭極勤，隨你什麼東西，

⁶⁰ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上，結構第一·密針線〉，《李漁全集》，卷十一，頁10-11。

定要塗個幾字在上面。又因當初讀書時節，刻了幾方圖書，後來不習舉業，沒有用處，捏在手中，不住的東印西印，這也是書呆子的慣相。一日舟中無事，將自己綢緞解開，逐匹上用一顆圖書，用完捆好，又在蒲包上寫『南海秦記』四個大字。」這些筆墨看似無關緊要，其實是後日強盜尋找物主的伏筆。李漁把秦世良的這番舉動說是讀書人的呆相，又令眾人取笑他這個行為，如此這樣描寫使得這個伏筆自然又合理，讀者要到故事結尾，才有恍然大悟的感覺。又強盜為何如此好心物歸原主呢？其實這也是李漁早早埋下伏筆，李漁塑造海盜是：「鬚長耳大，一表人才」，這正與後文「本處國王見我相貌生得魁梧，就招我做駙馬」遙相呼應。而當初海盜打劫時對眾人說：「我只要貨物，不要銀子，銀子賞你們做盤費轉去，可將貨物盡搬上來」，這也暗伏其實這海盜並非沒有良心的強盜，只是因為他「當初飄洋壞了船隻，貨物都沈在海中，喜得命不該死，抱住一塊船板浮入島內，因手頭沒有本錢，只得招募幾個兄弟劫些貨物作本。」⁶¹這些細密針線的埋伏照應，入情入理，表現了李漁獨特的藝術匠心。

又如〈三與樓〉，虞素臣的樓房被唐姓財主圖謀而去，他死後，財主被仇人告發家中窩藏金銀，並於家中掘出贓銀。而這其實是虞素臣的朋友所設計的栽贓。這位朋友「擁了巨萬家資，最喜輕財任俠」，他曾造訪虞素臣，宿了幾夜，臨別時對虞素臣說：「我夜間睡在樓下，看見白老鼠走來走去，一定是財星出現。你這所房子千萬不可賣與人，

⁶¹ 李漁，〈無聲戲·失千金福因禍至〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁72。

或者住到後面，倒有些橫財也未得。」⁶²原來，這位朋友想借鬼神之名幫助虞素臣，但虞素臣不在意。多年以後，朋友再訪，發現樓房已賣與財主，才設下栽贓計謀。這個伏筆正如張曉軍所說：「樓在虞氏，則為資助；樓在唐氏，則可栽贓」，⁶³是一箭雙雕的巧妙安排。

再如〈拂雲樓〉，裴七郎向曾被其退婚的韋小姐求親被拒，於是透過丫頭能紅幫忙。能紅說：「這兩姓之人已做了仇家敵國，若要仗媒人之力從外面說進裡面來，這是必無之事，終身不得的了。虧得一家之人知道我平日有些見識，做事的時節雖不服氣問我，卻常在無意之中探聽我的口氣。我說該做，他就去做，我說不該做，就是議定之事也到底做不成。」⁶⁴李漁先為能紅在韋家地位做了鋪陳，這就使得接下來能紅所安排的計謀都能在合情合理的情況下，一步一步的進行，一一照應。

李漁即使在小細節部分，也相當重視情節埋伏照應，如〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉，譚楚玉與劉藐姑雙雙投江殉情，被莫漁翁救起，譚楚玉進京應試高中後，宴請莫漁翁，李漁寫到：「這一次的筵席，只列山珍，不擺水錯，因水族是他家的土產，不敢以常物相獻故也。」⁶⁵李漁針線如此細密，睡鄉祭酒即評曰：「等閑照應，俱見妙才。」

⁶² 李漁，〈十二樓·三與樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁 60。

⁶³ 張曉軍，《李漁創作論稿》，頁 342。

⁶⁴ 李漁，〈十二樓·拂雲樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁 167。

⁶⁵ 李漁，〈連城壁·譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁 273-274。

（三）以懸念製造戲劇效果

所謂懸念「就是把後面將要表現的內容，先在前面做個提示或暗示，但又不馬上解答，故意在讀者或觀眾心中留下個疑團，使你非看下去了解個究竟不可。」⁶⁶李漁相當擅長使用懸念技巧，不僅提高讀者對故事的好奇心，也製造了生動的戲劇效果，使劇跌蕩曲折，波瀾起伏。

〈拂雲樓〉中裴七郎父親嫌貧愛富，退了韋家婚約，改娶封氏為妻。封氏死後，裴七郎因傾慕韋小姐，央人求親，接連受到韋父、韋母、韋小姐的拒絕。李漁以三次拒婚來顯示求親的艱巨。裴七郎轉而向丫頭能紅求親，能紅心中歡喜，告訴裴七郎會讓他雙美兼得，只是此事要慢慢籌畫。接下來的故事即是能紅如何使用謀略。李漁寫作十分懂得收、放，如能紅答應裴七郎之後，李漁並不是緊接著描寫能紅，而是寫韋家求親的媒人接踵而至。此時讀者期待看到的是能紅想出了什麼好方法？但李漁卻放慢節奏，又以求親者的絡繹不絕，造成緊張局面，可是又因能紅一句「裴七郎的機會就在此中」讓讀者又有了期待。能紅以韋家相信算命，假借小姐之名要韋翁夫婦將求親者一一推算八字，他說：「若有一毫合不著，就要回絕了他。不可又像裴家的故事，當初只因不曾推合，開口便許，那裡知道不是婚姻……」這一說又讓讀者不解，製造了懸疑，究竟能紅的手段如何？故事就在看似「能」又「不能」的情節中進行，讀者完全處在不知結果的懸念下，只能跟著劇情走。能紅叫媒人俞阿媽傳話裴七郎：「叫他去見張鐵嘴，廣行賄

⁶⁶ 賈文昭、徐召勛，《中國古典小說藝術欣賞》，（台北，里仁書局，1984年），頁151。

賂，一托了他，須是如此如此這般這般，方才說到七郎身上。有我在裡面，不怕不倒央媒人過去說合。初說的時候，也不可就許，還要他如此如此，這般這般，方才可以允諾。」終於在能紅的這番話中透露了一些訊息，原來機關全出在八字上，而且最終不是裴七郎求親，反是韋家向裴家說親。至於這中間的過程又是如何？李漁以「如此如此，這般這般」又留下了懸念。當張鐵嘴說韋小姐的八字「只帶得半點夫星，不該做人家長婦。倒是娶過一房，頭妻沒了，要求他去續弦的，這個八字才合得著」時，這麼一說，似乎將對象直指裴七郎，我們也終於知道能紅的計謀。但當讀者終於可以感覺到裴七郎與韋小姐之親事已經露出曙光時，誰知韋母詢問能紅是否該把小姐許配裴七郎時，能紅竟說：「有了女兒，怕沒人許？定要嫁與仇人！據我看來，除了此人不嫁，就配個三、四十歲的男人，也不折口餓氣。只是這句說話使小姐聽見不得，他聽見了，一定要傷心。還該到少年裡面去取。若有小似他的便好，若還沒有，也要討他八字過來，與張鐵嘴推合一推合。若有十分好處，便折了餓氣嫁他；若還是個秀才，終生沒有甚麼出息，只是另嫁的好。」李漁又再一次吊了讀者的胃口，到底此番話的用意為何？為何明明已是可行之事，能紅竟又說了一番反話呢？其實李漁在此做了一個小小的伏筆，亦即關鍵還是在八字上，似乎說只要裴七郎與小姐八字合，仍然是能成就好事的。果然張鐵嘴認為其他求親者的八字都不好，唯有裴七郎的八字好，他說：「這件親事決成！只是推延不得。因有個恩星在命，照著紅鸞，一請便就。若到三日之後恩星出宮，就有些不穩。」於是韋家父母急忙央人說合。此時吊足了讀者胃口的故事似乎該接近尾聲，否則就有過冗之嫌，於是李漁以「三日之後恩星出宮」的敘述，加快故事節奏，至此裴七郎與小姐的婚事已

成定局，但能紅與裴七郎的結果如何？卻還是個未知數。於是能紅說將代小姐相相裴七郎的面貌如何？李漁到此以一段說書人的敘述將裴、韋二人的婚事做一停頓，讓讀者可以稍事休息，而以「此番相見，定有好戲做出來，不但把婚姻訂牢，連韋小姐的頭籌都被他占了去，也未知可。各洗尊眸，看演這出無聲戲。」製造另一個懸念與預告，而讀者也在此做了焦點的轉換，因為接下來的故事重點是在裴七郎與能紅身上。

能紅與裴七郎見面是為與他約法三章，先確立自己二夫人的地位。只是這婚事該從何而起？能紅說：「那都在我身上，與你無干。只怕他要我做二夫人，我還不情願做，要等他求上幾次方肯承受著哩。」能紅的一段話又是個懸念，但不知她的巧計為何？能紅回家之後，對裴七郎才貌贊不絕口，韋家也就將婚事確定下來。韋母詢問能紅，小姐嫁人之後，自己的出處該如何？聰明的能紅先強調憑自己的本事，一定可以做個家主婆，然後又說小姐的八字只帶半點夫星，必定要裴七郎娶妾，才能保住小姐性命，說她為小姐感到憂心，其實這些話語都是能紅設下的機關，為的是將來可以提高她在裴家的地位，而且也要使小姐不妒妬她，甚至更愛護她。裴、韋婚後第一天早上，裴七郎因做惡夢，圓夢先生說是不祥之夢，須要另娶一房才能保住小姐之命。裴七郎斷然不肯，而小姐因為先前能紅的話語已造成影響，再加上圓夢先生的話，使她夜夜做惡夢，於是只好請求能紅嫁給裴七郎，而能紅故意說她不肯做小，希望能有出頭的日子，小姐說：「你與我相處半生，我的性格就是你的性格。雖然增了一個，還是同心合膽的人，就是分些寵愛與你，也不是別人。你若生出兒子來，與我自生的一樣，何等甘心。若叫他外面去尋，就合著你的說話，我不吃他的醋，他要

拈我的酸，淘起氣來，有些麼好處？求你看十六年相與之情，不要推辭，成就我這粧心事罷。」⁶⁷其實能紅機關算盡，爲的也就是小姐這番話。從這個故事中，我們可以看出李漁確是結構情節的高手，故事的埋伏、照應十分細密，故事跌蕩曲折，而且李漁相當懂得照應讀者的情緒，不斷以一正一反的懸念手法，引起讀者的閱讀興趣，故事節奏快慢有致，整個故事安排得入情合理，具有很高的敘事趣味。

李漁相當擅長使用懸念技巧，再如〈美男子避惑反生疑〉中，何氏的扇墜爲何會落在蔣瑜的書架上，雖然包括趙玉吾夫妻、眾人、知府都認定二人必有奸情，但讀者並不相信，卻也不清楚究竟怎麼回事？而知府審案時爲何無故少了一張訴狀？知府媳婦的鞋子爲何出現在公公書房？這些懸疑一直保持到最後，直到知府細心推究之後，答案才揭曉。

又如〈貞女守貞來異謗，朋儕相譴致奇冤〉中，馬既閑的朋友姜念慈酒後正顏厲色的對馬既閑說與其妻子及家中丫頭有染，並且將她們身體的光景說得有模有樣。馬既閑雖然懷疑事情真假，但也不知如何處理，隔幾天姜念慈患陰症病死，馬既閑認定妻子與丫頭定與姜念慈有染，於是拷打丫頭，丫頭忍受不住招認。馬既閑將丫頭賣入妓院，將妻子休了，妻子不甘心無故被休，兩人告到官府。由於姜念慈已死，在死無對證的情形下，讀者完全不知姜念慈與馬既閑妻子究竟有沒有奸情，知縣也難以斷案。後來知縣說將寫信到陰間，要城隍爺提問姜生，並要馬既閑在城隍廟過一夜，等城隍的回文。結果馬既閑真的等

⁶⁷ 李漁，《十二樓·拂雲樓》，《李漁全集》卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁151-188。

到回文，而且是姜生的親筆函。姜生訴說對馬既閑所說之話乃是戲言。於是馬既閑與妻子和好，讀者閱讀至此，不禁要懷疑知縣審案手法的真實性，但李漁讓這些懸念一直保留到最後，直到最終謎底一件件揭曉，讀者也得到「原來如此」的快感。

再如〈夏宜樓〉中，瞿吉人透過千里鏡知道所有有關嫋嫋小姐的事。李漁在故事中間即讓讀者知道吉人之所以能詳細知道所有的事情乃是千里鏡的緣故。但故事的女主角嫋嫋卻是完全不知情，此時觀眾的興趣即在嫋嫋何時才能知道真相。而且當不知情的嫋嫋愈來愈肯定吉人是個神仙時，其戲劇效果愈強，故事趣味更濃。如當嫋嫋父親要她拈鬮以決定結婚對象時，嫋嫋以吉人是個神仙，所以一點都不緊張，還叫人知會他要快顯神通。結果神仙拈不著，卻拈著一個凡人，嫋嫋驚異的說：「往日的神通都到那裡去了」，這真是一個非常有趣的戲劇性場面，讀者既為嫋嫋感到緊張，也覺得故事趣味十足。

（四）以誤會巧合興起波瀾

李漁認為小說是為娛樂讀者，那麼如何引起讀者的好奇心，即是創作小說的重要課題，誤會與巧合便是小說創作中常用的手法。沈新林說：

巧合和誤會是生活中偶然發生的事情，而偶然是必然性的特殊表現，同樣可以揭示生活的本質。作者借助於巧合、誤會等偶然性事件來反映必然性，常常能起出人意外，發人深思的奇特

效果。⁶⁸

李漁相當擅長使用巧合、誤會的技巧。如〈生我樓〉全篇即是以巧合構成故事。尹小樓因兒子小時出外遊玩失蹤，爲擇子嗣，竟別出心裁，賣人作父。姚繼買了尹小樓之後，隨父還鄉。兩人半途分別，尹小樓要姚繼先去找因爲戰亂被俘的未婚妻。姚繼打聽到被俘婦女被裝在布袋論兩叫賣，結果他買到一個老嫗，老嫗又幫忙他買到一位小姐，沒想到即是他的未婚妻曹氏。李漁在中間又設置了一些懸念，以爲後情鋪墊。結果找到尹小樓之後，發現所買之老婦竟是尹小樓之妻。更巧的是姚繼對尹小樓爲他安排的住處，竟有似曾相識之感，經過驗證之後，姚繼竟是尹小樓失蹤多年的兒子。整個故事以巧合將分散各地的妻子、父母串連起來。因爲巧合，使故事內容峰迴路轉，呈現團圓之趣。

〈美男子避惑反生疑〉中，有巧合有誤會。蔣瑜的書房與趙玉吾媳婦何氏臥房相鄰是巧合，何氏將臥房移到前面，蔣瑜爲避嫌也將書房移到前面，兩人房間又是緊靠，這又是一巧。趙玉吾將扇墜送給何氏，不知爲何扇墜出現在蔣瑜書架上，這也是個巧合，這些巧合帶出誤會。趙玉吾認定蔣、何二人有奸情，並告到官府。知府是個清正之官，對於奸情總是偏袒原告。他見蔣、何二人是郎才女貌，以夾棍逼蔣瑜招供，結果使蔣瑜原配陸氏悔親，何氏爲趙家休去。趙玉吾兒子旭郎娶了陸氏。知府偏袒原告是巧合，蔣、何二人，一個標緻、一個嬌豔是巧合；旭郎與陸氏均貌醜又是一巧合。於是故事就由巧合帶出

⁶⁸ 沈新林，《李漁新論》，頁 336。

誤會，誤會又因巧合而形成更大的誤會。後來知府寡媳的綉鞋不知為何出現知府書房，引起夫人吃醋大鬧，媳婦自殺。經過調查，原來是老鼠作怪，知府聯想起蔣瑜，於是重新審案，蔣何二人得結連理。知府偶宿書房與媳婦綉鞋出現書房是巧合，這件怪事出現在蔣瑜案件後不久也是巧合，於是因為巧合又將誤會解開。整個故事巧合帶出誤會，誤會又因巧合而解開，形成巧合、誤會摻雜。沒有巧合、誤會，情節將無法展開，而且劇情小說情節也因巧合、誤會形成波瀾起伏，增添了藝術的感染力。

再如〈妻妾抱琵琶梅香守節〉，馬麟如因學業不順，與朋友萬子淵同到揚州行醫，因對症下藥醫好了知府的病，知府升任陝西副使，硬要馬麟如同行，麟如因萬子淵與自己相貌相似，便要他冒己之名在揚州行醫，並托他請人帶家書與安家費回家鄉。子淵托來自家鄉的葛布商人帶回麟如託付的東西，豈料商人途中遇盜，信件、銀子俱失。後子淵病死，大家都誤以為是馬麟如病死，商人雖知死者是子淵，但認為原主已沒，無所稽查，就往別處營生。馬家老僕到揚州找尋主人，誤信麟如已死。

故事中馬麟如與萬子淵相貌相似是巧合，葛布商人途中遇盜是巧合，回到揚州，子淵卻已病死，這也是巧合。這些巧合造成老僕誤以為是家主已死。而這個誤會，也造成馬麟如妻、妾改嫁，獨有碧蓮守節撫孤。沒有這個誤會，後半段故事無法展開，也彰顯不出碧蓮的有情有義；沒有這個誤會，也就無法諷刺妻妾的虛偽造假、心口不一。因巧合而造成的誤會便成為故事的主要關鍵。

孫楷第曾說李漁的小說「關目新，人物配置的好」、「篇篇有篇篇

的境界風趣」，⁶⁹這是因為李漁是個編撰故事的高手，善於佈置、安排情節，又強調故事要新穎，觀看他的小說全都是個人匠心獨運的新奇創作，而且能從陳套的情節翻出新意，使得每一個故事都有獨特的風采。也因如此，他的小說才能風靡一時，在白話小說史上占有一席之地。

第三節 人物塑造

孫楷第曾說：

我們看笠翁的短篇小說，有時覺得用意和格局都好，可是總覺得有點不足，像少點什麼似的，就是因為神理間架都好，而敘次描寫尚不能瑣細入微，新奇的事情，不能得平常的物理周旋回護，所以看來只覺纖巧。⁷⁰

孫楷第指出李漁小說神理間架都好，亦即李漁在情節的佈置安排上具有很高的技巧。但因為他重視「新」，故事要新，立意要新，這使他重視的是如何使故事新巧，而忽略了人物的塑造。李漁的小說大多缺乏環境、人物的細部刻劃。崔子恩在《李漁小說論稿》中說：

李漁並沒把人物作為小說的主體來寫，他關注的不是人物的心理、性格、行為和生命價值，而是考慮他們的言行舉止能不能

⁶⁹ 孫楷第，〈李笠翁與十二樓〉，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁46、65。

⁷⁰ 孫楷第，〈李笠翁與十二樓〉，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁47。

造成喜劇故事。⁷¹

也就是人物的意圖與行動是隨著故事而走，人物服務於情節，而不是情節塑造人物。李漁小說中有些人物都是為情節而設，而李漁也很少進行人物內心的開掘，我們看不到這些人物的複雜性格。如〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉中的王四，他因為看了〈占花魁〉的新戲，也想學賣油郎做個情種。平日他常到妓女雪娘家為篦頭梳髮，一日他趁雪娘睡夢中，與其交歡。後來他與雪娘商量，打算用分期交還的方式為雪娘贖身，從此之後便常住雪娘家中。沒想到經過四、五年還完贖身之價後，雪娘賴帳，告到官府，王四被重打一頓，還被趕出雪娘家。李漁所塑造的王四與〈占花魁〉中的秦重相去甚遠。秦重對花魁娘子是尊重的，是真心誠意的愛護，作者是以事件來塑造秦重的性格，但王四卻是以色欲起心。雖然他花四、五年時間與雪娘相處，但李漁對這段時間的王四並沒有多加著墨，所以看不出他與雪娘之間的愛情關係如何？而王四後來請書生幫他寫了訴冤單，縫在背上，以及病中離魂到雪娘家向其恩客運官大人告狀。這些行為只是因為他不甘心自己被騙了錢財，我們完全看不到王四做為「情種」的具體形象何在？更看不到他更深刻的內心世界。這是因為李漁描寫的重點不在人物，他是想要借此「奉勸世間的嫖客及早回頭，不可被戲文小說引偏了心，把血汗錢被他騙去。」⁷²王四的行為舉止只是為了完成這個主題。他的行為舉止是由這個主題所導引出來的，而不是依據人物性格來決定動作。

⁷¹ 崔子恩，《李漁小說論稿》，頁42。

⁷² 李漁，〈無聲戲•人宿妓窮鬼訴嫖冤〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁146-147。

又如〈鬼輸錢活人還賭債〉中的王竺生，李漁花了三分之二的篇幅描寫竺生如何被王小山一步一步的引誘，最後終於賭光了全部的家產，之後，竺生因「產業窠巢，一時蕩盡。還虧父親在日，定下一頭親事，女家也是個財主，丈人見女婿身無著落，又不好悔親，只得招在家中，做了布袋。後來虧丈人扶持，他自己也肯改過，雖不能恢復舊業，也還苟免飢寒。」⁷³這是王竺生的結局。李漁並沒有對賭光家產後的竺生有更進一步的性格塑造，反而是讓花了大段篇幅描寫的竺生很快的下場。這是因為竺生做完了「賭光家產」這一事件之後。這個人物已無用處，接下來是寫竺生的父親因不甘家產被王小山騙光，所以他以鬼魂之姿，以其人之道，還治其人之身，用賭博騙光了王小山的家產。可知李漁用意不在塑造竺生這個人物，他只是情節設計的一部分。

再如〈十疊樓〉，姚子穀的妻子是個石女，不能人事而被休。後來姚子穀又經過八次婚姻，但娶來的女子，不是病死就是有惡疾，總不能如他所願，直到第十次娶妻，又娶回初婚的石女。故事中並沒有對姚子穀的人物性格多作描寫，亦沒有刻劃十次娶妻的內心感受，李漁只著重在十次娶妻的過程，與婚姻不遂的原因。而石女被轉賣一、二十次又回到姚子穀身邊，但我們也看不到這個女子的性格究竟為何？轉賣過程是否有性格上的變化？這些都無法從故事中獲得信息。李漁只因故事題為「十疊樓」，所以就讓姚子穀結了十次婚，可見姚子穀與石女只是情節設計的二個棋子。他們的性格模糊，而且不是性格決定

⁷³ 李漁，〈無聲戲·鬼輸錢活人還賭債〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁165。

動作，是事件決定了他們的行為。

李漁因為重視情節，人物是服務於情節，所以依循情節發展，人物是可以隨時下場的，如前面所舉王竺生的例子即是。而〈拂雲樓〉中，裴七郎的妻子貌醜，偏又無自知之明，常是忸怩作態，裴七郎甚感恥辱。一日，端午佳節，男女老少都到湖上看競龍舟。裴七郎與朋友站在高處，先是看到自己妻子出醜，而後又看到驚為天人的韋家小姐與能紅。裴七郎以妻子出醜為羞，竟早晚默禱神明，希望妻子早生早化，沒想到妻子真的死了。李漁為了讓裴七郎得遂風流之願，於是做了這樣的情節安排。

李漁小說中的人物雖是為情節而設，但就類型化人物而言，李漁還是成功的塑造了一些角色。〈拂雲樓〉中的能紅是故事的主角，李漁為她設計了一場不同凡響的出場。當俞阿媽受裴七郎請託，要向能紅求親時，能紅不讓俞阿媽有說話的機會，隨即表示：

師父今日到此，莫非替人做說客麼？只怕能紅的耳朵比小姐還硬幾分，不肯聽非禮之言，替人做曖昧之事。你落得不要開口。受人一跪，少不得要加利還他，我笑你這粧生意做折了本！⁷⁴

李漁以對話寫出了能紅聰明、潑辣的形象，一出場就有不同於其他丫頭的氣勢。當能紅又說：

不是我誇嘴說，這頭親事，只怕能紅不許，若還許出了口，莫說平等人家圖我們不去，就是皇帝要選妃，地方報了名字，抬

⁷⁴ 李漁，〈十二樓·拂雲樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁165。

到官府堂上，憑我一張利嘴，也騙得脫身，何況別樣的事！⁷⁵

李漁一再的使用對話塑造能紅，這是一個充滿自信的能紅，而後能紅果以她的一張利嘴，將故事中的所有人物玩弄於股掌之中。她藝高膽大，善於謀策，自信滿滿而也往往能穩操勝算。李漁塑造了一個有別於《西廂記》中的紅娘、《牡丹亭》中的春香。

再如〈變女爲兒菩薩巧〉中的施達卿，他本是個貪刻致富，利心太重的人。只因為雖有萬貫家財卻沒有子嗣傳宗接代。爲了求得一子，他發了一點虔心，志志誠誠持齋供奉菩薩二十年，沒想到毫無應驗，於是在六十歲壽誕時傷心的向菩薩哭訴。菩薩在夢中許給他一子，但條件是要施捨十分之七八的家財行善。施達卿醒後思量道：

我說在菩薩面前哀懇二十年，不見一些影響，難道菩薩是沒耳朵的？如今這個夢分明是直捷回音了，難道還好不信？無論夢見的是真菩薩、假菩薩，該懺悔、不該懺悔，總則我這些家當將來是沒人承受的，與其死了待眾人瓜分，不如趁我生前散去。

施達卿因求子心切，選擇相信菩薩，而他雖然是個貪刻之人，但想想反正無子，將來的家財也是別人的，權衡輕重之下，不如照著菩薩的話做。其實施達卿被菩薩所激起的一點善心，帶有點姑且一試的意味。他是爲求子嗣才收斂自己的慳吝性格。

施達卿果真照菩薩的話去做，努力行善，廣結善緣，在捨去家財的十分之二後，果然有一個通房懷孕了。當初的行善只爲無子，現在

⁷⁵ 李漁，〈十二樓·拂雲樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁168。

看看即將有子嗣，施達卿不免起了捨不得之心。一來是慳吝性格使然，二來是想將家財留給子女的私心，他想：

明日生出來的無論是男是女，總是我的骨血，就作是個女兒，我生平只有半子，難道不留些奩產嫁他？萬一是個兒子，少不得要承家守業，東西散盡了，教他把什麼做人家？菩薩也是通情達理的，既送個兒子與我，難道教他呷風不成？況且我的家私也散去十分之二，譬如官府用刑，說打一百，打到二、三十上也有饒了的，菩薩以慈善為本，決不求全責備，我如今也要收兵了。

施達卿以自以為合理的想法說服自己，也以此揣測菩薩，李漁以生動的筆墨，寫出人在面對私心時自以為是的心態。

而當通房生下的是個不男不女的孩子時，施達卿跑到菩薩面前放聲大哭，訴說道：

菩薩，是你親口許我的，教我散去家私，還我一個兒子，我雖不曾盡依得你，這二、三千兩銀子也是難出手的。別人在佛殿上施一根椽，捨一個柱，就要祈保許多心事；我捨去的東西，若拿來交與銀匠，也打得幾個銀孩子出來，難道就換不得一個兒子？便是兒子捨不得，女兒也還我一名，等我招個女婿養老也是好的。再作我今生罪深孽重，祈保不來，索性不教我生也罷了，為甚麼弄出個不陰不陽的東西，留在後面現世？

施達卿面對這樣的事情時，他不是反省自己，而是怪罪菩薩，他認為有捨就該有得，完全是以利益之心來衡量這件事情，十分符合施達卿

以利爲重的商人性格。後來菩薩在夢中責備他的失信，但也答應他，只要他信守前時之約，依舊可以得個兒子。經過這一番曲折，施達卿的念頭又有了轉變，他心上思量道：

菩薩的話原說的不差，是我抽他的橋板，怎麼怪得他撥我的短梯？也罷，我這些家私依舊是沒人承受的了，不如丟在肚皮外散盡了他，且看驗也不驗？

於是施達卿重新開施捨之門。有一年正好遇到奇荒，十家竟有九家沒飯吃，施達卿心想：

古語云：「飢時一口，飽時一斗。」此時捨上一分，強如往常捨十分，不可錯過機會。

於是施達卿大舉賑濟飢民，一連捨了三月，此時家私去了將近一半。他認爲經由自己這樣的舉動，菩薩應該給他一點消息，以示獎勵，但是妻妾們卻再也沒人懷孕，他不得不懷疑起菩薩：

我捨的東西雖然不曾滿數，只是菩薩也該把個消息與我，為什麼比前倒遲頓起來。⁷⁶

一日，施達卿發現原先不男不女的孩子已逐漸變成男的，有感於菩薩的靈驗，於是「就去急急尋好事做。」李漁從施達卿與菩薩的對話，及自己內心的對話來描寫施達卿。施達卿從頭到尾保持他以利爲主的商人本色。他在一次一次的施捨中向菩薩討價還價，當菩薩沒有給他他自認應有的報酬時，我們可以感覺他似乎是可以隨時停止他的捨財

⁷⁶ 以上引文，參見李漁，〈無聲戲·變女爲兒菩薩巧〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁173-189。

行爲。當他確認菩薩是靈驗時，他就急忙的尋好事做，這種善心仍是從利益處著眼。李漁從事件、對話中，生動的刻劃了一位重利的商人，他連兒子都是與菩薩交易所換來的。不過李漁雖然生動的刻劃了施達卿的重利心態，但卻與其所要表現的主題產生悖謬現象，原本是要勸人施恩作福，卻反成爲一件有捨有得，以利求益的行爲。

另外，李漁也擅長以人物與人物之間的對比來塑造人物。〈鶴歸樓〉中的段玉初「性體安適，事事存了惜福之心，刻刻懷了凶終之慮。」他對於名利與愛情看得很淡。而他的朋友郁子昌雖也淡泊名利，但對婚姻一事卻看得極重，他認爲：「人生在世，事事可以忘情，只有妻妾之樂、枕席之歡，這是名教中的樂地。比別樣嗜好不同，斷斷忘情不得。」由於二人對婚姻的態度不同，導致他們各自的經歷與結果大不相同。

段、郁二人同樣出使金國，段玉初把這次的分離當做是死別，而郁子昌則充滿不捨之情，二人出門時：

郁子昌把圍珠的面貌看了又看，上馬之後還打了幾次回頭，恨不曾畫幅小像帶在身邊，當做觀音大士一般，好不時瞻禮。段玉初一揖之後，就飄然長往，任妻子痛苦號啕，絕無半點淒然之色。⁷⁷

段玉初死別的漠然與郁子昌生離的淒然形成強的對比。

郁子昌因得岳父幫忙，很快就還朝，他歸心似箭，「巴不得三言兩

⁷⁷ 李漁，〈十二樓·鶴歸樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁 220。

語回過了朝廷，好回去重偕伉儷」，而段玉初則是把「安窮」二字做了奇方，在金朝安份守己，堅毅頑強，二人不同性格又在此做了強烈對比。

郁子昌再次出使金國，等到二人同時還鄉時，段玉初出使八年，因為惜福安窮，所以容貌不曾改變，「妻子的面貌勝似當年，竟把趙飛燕之輕盈變做楊貴妃之豐澤。」而郁子昌則因多情思念，早已「髮鬢皓然」，妻子也因為思念情深，早已命喪黃泉。郁子昌的悲涼又與段玉初的大團圓形成對比。李漁透過層層對比，使人物形象更加鮮明。

再如〈妻妾抱琵琶梅香守節〉，李漁始終把羅氏、莫氏與碧蓮以對比方式進行人物塑造。羅、莫二人當初信誓旦旦，強調自己守節之心，碧蓮卻說：

……如今大娘也要守寡，二娘也要守寡，馬家有甚麼大風水，一時就出得三個節婦？如今但憑二位主母，要留我在家服事，我也不想出門，若還愁吃飯的多，要打發我去，我也不敢賴在家中。總來做丫鬟的人，沒有甚麼關係，失節也無損於己，守節也無益於人，只好聽其自然罷了。⁷⁸

碧蓮的話語合乎丫鬟身份，顯現他的自然老實。

但當馬麟如的死訊傳來時，羅、莫二人連夜叫了媒婆尋求人家，還把家中之物席捲而去。羅、莫二人的行為對照先前「烈女不事二夫」的言語，成為強烈對比，其虛偽之心更是昭然若揭。而碧蓮從原來的

⁷⁸ 李漁，〈無聲戲·妻妾抱琵琶梅香守節〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁226。

聽其自然到後來的撫孤守節也形成強烈對比，表現其性格的真誠，另外，碧蓮的矢貞不二也反襯羅、莫二人的無情無義。透過對比，李漁自然的呈現不同人物的不同性格。

又如〈兒孫棄骸骨僮僕奔喪〉一文，李漁也以義僕百順對主人單龍溪的忠心，以及輕財崇義的精神反襯單氏子孫的見利忘義，骨肉相殘的醜陋卑鄙形貌。

雖然李漁筆下的人物，大多面貌模糊，但我們仍然能在一些片斷的描寫中，看到一些性格獨特的人物。

第四節 語言特色

李漁認為不同的文學應有不同的語言特色。詩文的文字必須典雅蘊藉，而通俗文學要淺顯易懂。由於小說主要的讀者是市民階層，因此李漁主張「話則本之街談巷議，事則取其直說明言。」亦即提煉廣大民眾口頭上活的語言，以增加小說的生命力。

（一）語言淺顯通俗

李漁善於將生活經驗中的口語，提煉為雅俗共賞的文學語言，不僅淺顯易懂，而且流暢。如〈變女為兒菩薩巧〉中，菩薩對求子心切的施達卿說：

不要哭，不要哭，子嗣是大事，有只是有，沒有只是沒有，難

道像那騙孩童的果子一般，見你哭得凶，就遞兩個與你不成？⁷⁹

使用的是非常生活化又淺顯明白的文字。

再如〈改八字苦盡甘來〉中，蔣瑜因為是個有慈心的人，同行裡的人便笑他：

不是撐船手，休來弄竹篙。衙門裡錢這等好趁？要進衙門，先要吃一服洗心湯，把良心洗去；還要燒一分告天紙，把天理告辭，然後吃得這碗飯。你動不動要行方便，這「方便」二字是毛坑的別名，別人瀉乾淨，自家受腌臢，你若有做毛坑的度量，只管去行方便；不然，這兩個字，請收拾起。⁸⁰

李漁以淺近的文字，深刻刻劃官場的形貌，尖辛中又帶有諷刺。

又，例如〈夏宜樓〉中，李漁描寫了一群少女荷花池內戲水的模樣：

你看我，我看你，大家笑個不住。脫完之後，又一同下水，倒把採蓮做了末著，大家頑耍起來。也有摸魚賭勝的，也有沒水爭奇的，也有在葉上弄珠的，也有在花間吸露的，也有搭手并肩交相摩弄的，也有抱胸摟背互討便宜的，又有三三兩兩打做一團，假做吃醋拈酸之事的。⁸¹

⁷⁹ 李漁，〈無聲戲·變女爲兒菩薩巧〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁180。

⁸⁰ 李漁，〈無聲戲·改八字苦盡甘來〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁58。

⁸¹ 李漁，〈十二樓·夏宜樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁77。

李漁形象的描寫了一群天真活潑少女池中戲水的景象。

另外，李漁淺顯通俗的文字，也十分有利於人物形象的刻劃，以下三段引文，李漁以相似的筆墨描寫了三個人物，但同中有異，李漁又從細微處，寫出不同人物各不相同的反應。

王四聽了這些話，就像幾十桶井花涼水從頭上澆下來的一般，渾身激得冰冷，有話也說不出。⁸²

曹婉淑見了，竟像幾十瓢冷水，從頭上澆將下來，激得渾身亂抖。又像發擺子的一般，身上冷一陣，熱一陣。⁸³

圍珠得了此信，把一副火熱的心腸，激得冰冷，兩行珠淚，竟做了三峽流泉，那裡傾倒得住。⁸⁴

王四、曹婉淑、圍珠三人同樣都是因為心中強烈盼望的事情，受到嚴重的阻礙，所以李漁都以心頭上像被潑冷水的方式，形容三人強烈的震驚與失望之感。但三人的情況又各有不同，王四因為辛苦四、五年，陸續交完雪娘的贖身之價，竟被雪娘賴帳與取笑，李漁著重描寫他的震驚，形容他是「有話說不出口」。而曹婉淑則是在收到呂戡生決絕婚姻的書信時，感到又生氣又羞愧，所以是身上「冷一陣，熱一陣」。圍珠則是以為終於可以與出使還朝的丈夫長相聚守，沒想到丈夫連一日都不得停留，又再度出使金國，所以她的傷心淚水如同「三峽流泉」，

⁸² 李漁，〈無聲戲·人宿妓窮鬼訴嫖冤〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁140。

⁸³ 李漁，〈連城壁·妒婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁387。

⁸⁴ 李漁，〈十二樓·鶴歸樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁223。

那裡傾倒得住」。從這三例，可見李漁十分注重人物形象的描寫，而且文字精準，頗具藝術魅力。

再如〈美男子避惑反生疑〉中，趙玉吾發現他送給媳婦的扇墜竟在蔣瑜手上，而眾人正等著看熱鬧，玉吾頓時羞怒交加，李漁描寫道：

玉吾把墜子捏了，仔細一看，登時換了形，臉上脹得通紅，眼裡急得火出。眾人的眼睛在他臉上，他的眼睛相在蔣瑜臉上，蔣瑜的眼睛沒處相得，只得笑起來。⁸⁵

李漁細膩的以手部、臉部的動作把趙玉吾的神態生動的刻劃出來，而且也形成眾人面面相覷的有趣場景。

（二）善用比喻

李漁相當擅長使用比喻，而且把平日常用的成語、俗語稍加變化，點鐵成金。如譚楚玉與劉藐姑雖然一起學戲，卻礙於嚴格的班規，兩人不得親近，李漁形容他們是：

譚楚玉竟做了梁山伯，劉藐姑竟做了祝英台，雖然同窗共學，不曾說得一句衷情，只好相約來生，變做一對蝴蝶，同飛共宿而已。⁸⁶

李漁以大家熟知的梁祝典故來形容譚楚玉與劉藐姑，不僅貼切，也有預告二人自盡之妙用。

⁸⁵ 李漁，〈無聲戲·美男子避惑反生疑〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁42。

⁸⁶ 李漁，〈連城壁·譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁256。

再如〈失千金福因禍至〉，李漁形容楊百萬收利錢的盛狀：

那天平裡面鏗鏗鏘鏘，好像戲台上的鑼鼓，響個不住。⁸⁷

又，在〈妻妾抱琵琶梅香守節〉中，孤兒被母親打罵之後去尋找大娘，李漁形容此去是：

誰想躲了雷霆，撞著霹靂，不見菩薩低眉，反惹金剛怒目。⁸⁸

這實在是絕妙的比喻。孤兒可憐之狀，大娘凶惡面貌，鮮明形象呼之欲出。

又〈變女爲兒菩薩巧〉裡，菩薩責備施達卿失信，施達卿心想：

菩薩的話原說得不差，是我抽他的橋板，怎麼怪得他抽我的短梯。⁸⁹

這也是生動有趣的比喻。

又如〈移妻換妾鬼神奇〉中，韓一卿的妾陳氏故意製造韓與正妻楊氏的嫌隙，好讓自己從中得利，她說：

他兩個鷸蚌相持，少不得我是漁翁得利，先討他些零碎便宜，到後來再算總帳。

後來韓一郎與楊氏嫌隙化解之後，李漁又寫道：

⁸⁷ 李漁，〈無聲戲·失千金福因禍至〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁 73。

⁸⁸ 李漁，〈無聲戲·妻妾抱琵琶梅香守節〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁 234。

⁸⁹ 李漁，〈無聲戲·變女爲兒菩薩巧〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁 185。

鷸蚌不見相持，漁翁的利息自然少了。⁹⁰

一句「鷸蚌相爭，漁翁得利」的成語，在李漁翻轉運用之下，變得新鮮奇特。

有時李漁也用淺顯的比喻，將深奧的道理通俗化。如：

你做財主的便要為富不仁，我做官長的偏要為仁不富。為善好似天晴，作惡就如下雨。譬如終日晴明，見了明星朗月，不見一毫可喜；及到苦雨連朝，落得人心厭倦，忽然見了日色，就與祥雲瑞靄一般，人人快樂，個個歡欣，何曾怪他出得稍遲，把太陽推下海去？⁹¹

可見精神所聚之處，泥土草木皆能效靈；從來拜神拜佛都是自拜其心，不是真有其心、真有菩薩也。⁹²

這些語言經過李漁的加工，擺脫了說教意味，不陳套卻更有表現力。

（三）拆解文字

李漁喜歡以拆解文字的方式，或賦予文字新的意義，使故事增加趣味性。如：

我且問你，這個「戲」字怎麼解說？既謂之戲，就是戲謔的意

⁹⁰ 李漁，〈無聲戲·妻妾抱琵琶梅香守節〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁196-197。

⁹¹ 李漁，〈十二樓·三與樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁60。

⁹² 李漁，〈十二樓·歸正樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁100。

思了，怎麼認起真來？你看見幾個女旦嫁了正生的？⁹³

把「人俞」改作「馬扁」，「才莫」翻為「才另」，暗施譎詐，明肆談諧，做了這樁營業。……上下兩個字眼究竟不曾離了「具戎」。⁹⁴

這兩個字眼古人原有深意：梅者，媒也；香者，向也。梅傳春信，香惹游蜂，春信在內，游蜂在外，若不是他向裡向外牽合攏來，如何得在一處？⁹⁵

李漁長期生活於民間，於是將大量的民間俗諺帶入小說，這些語言是大家所熟悉，讀來更有親切感，也使故事更有生活的氣息。如〈貞女守貞來異謗，朋儕相謔致奇冤〉中的〈不痴不聾，難做家翁〉，〈夏宜樓〉裡的〈莫道君行早，更有早行人〉，〈十疊樓〉中古語「老將容易得，便作等閑看。」〈生我樓〉中俗語「彎刀撞著瓢切菜，夜壺合著油瓶蓋。世間棄物不嫌多，酸酒也堪充醋賣。」這些通俗俚語明白曉暢，增添了故事的情趣。

⁹³ 李漁，〈連城壁·譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁264。

⁹⁴ 李漁，〈十二樓·歸正樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁102。

⁹⁵ 李漁，〈十二樓·拂雲樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁152。

第四章 李漁戲曲作品分析（上）

第一節 〈憐香伴〉傳奇

（一）劇中所反映的思想

李漁在本劇第一齣〈破題〉中說：

真色何曾忌色，真才始解憐才。物非同類自相猜，理本如斯奚怪。奇妒雖輸女子，癡情也讓裙釵。轉將妒瘡作情胎，不是尋常痴派。¹

劇中崔箋雲與曹語花二人在雨花庵中，先是以詩唱和，而後不僅結為異性姊妹，還相約來生做夫妻。兩人因才、色互相傾慕，最後共適一夫。這個傳奇故事題材特別，劇情不是由男女相戀入手，跳脫了一般才子佳人的窠臼。然而李漁有其目的性，李漁十分譴責婦女有妒嫉之心，他認為不妒嫉才是美好的婦德。女子之間「真色何曾忌色，真才始解憐才」，應該要彼此互相憐愛。而在實際生活中，李漁也曾因為「諸姬之中，有妒而敗類者一人」，隨即將她「怒而遣之」。而另有一姬妾則是表明「生臥李家床，死葬李家土，此頭可斷，此身不可失」，其堅貞若此，李漁說此女「能以一片精誠感格主母，非止不妒，且欲割愛子相予。」²李漁為一家妻妾和睦相處感到高興與驕傲。

¹ 李漁，〈憐香伴·破題第一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁7。

² 李漁，〈後斷腸詩十首〉其六之〈序〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁219。

在李漁姬妾中，王、喬二姬最得李漁寵愛，而兩人正是李漁家班的主角，喬姬爲旦，王姬做生。王姬不僅在戲場上扮演男子，平時也會以男子裝扮伴李漁「麈尾清談」，李漁在〈後斷腸詩十首〉其二的序中言：

登場演劇時，喬為婦而姬為男，豐致翛然，與美少年無異，予利其可觀，即不登場，亦常使角巾相對，伴麈尾清談，不知者以為歌姬，予則視為韻友。³

而李漁諸姬中，王、喬、黃三位姬妾最爲親密，三人曾締結同盟。我們從王姬爲男子裝扮，以及三位姬妾的締盟，可發現〈憐香伴〉劇中的某些情景，實是李漁生活的經驗。如曹語花與崔箋雲二人締盟時，崔箋雲作男子打扮。可知李漁家中妻妾和諧實是李漁創作此劇靈感的源頭。

另外，本劇中也反映了宗師歲考的不公平及科場的一些弊端，如第八齣〈賄薦〉，教官汪仲襄要開列優行、劣行名單時：

（丑、末）稟問老爺：優行、劣行，可曾定下那幾個？

（副淨）優行比劣行不同，開了優行的，就考了六等，也還復得前程，富家子弟，自來夤緣；那劣行只有一個也罷了。我聞得有個周公夢，酗酒呼盧，宿娼包訟，件件都備，況我到任至今不來一見，就把他開去罷了。

（末、丑）老爺只曉得開優行的舊規，還不知開劣行的新竅。

³ 李漁，〈後斷腸詩十首〉其二之〈序〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家詩詞集》，頁217。

須把那富家子弟，逐個敲磨過去，先要開這幾個；待他修削了，又要開那個。老爺會試的盤費，就出在這裡面了。

（副淨大笑介）你們倒是兩個理財裕國的忠臣，就依卿所奏。⁴

關係著舉子的歲考，竟被他們當做是斂財的機會，而丑、末二人竟還因此被稱為理財裕國的忠臣，十足具諷刺意味。而後來崔箋雲的丈夫范介夫，因被曹個臣誤會他情挑女兒，想騙娶女兒為妾，於是建議汪仲襄將其列為劣行。一個舉子被列為劣行等於前程無望，這樣關係重大的決定，竟以個人恩怨為品評標準，顯現了宗師歲考中，實存在很多不公平性。

而二十九齣〈搜挾〉中，敷演周公夢被搜出挾帶一幕：

〔中呂過曲，駐馬泣〕（淨）小小神通，賺得科名忒易容。

末（白）還是倩代，還是傳遞，還是關節呢？

淨（唱）非緣倩代，不是郵傳，豈為關通？（白）是買通科場老吏，割卷面中來的。（小唱）向荷色綵剪狀元紅，接來巧合蓑衣縫。因此上錦標兒奪，奪得秋雲，又誰知馬腳兒露向春風。

末（白）原來如此！好笑那鄉試監場的官兒，任他們表裡為奸，全不知覺。〔前腔〕直恁冬烘，把個文運科場當做傀儡棚。漫聽鹿馬，暗易牛羊，巧混魚龍。

（白）那個秀才平日受了多少燈窗之苦，到場中做得這七篇文章，被你偷割將來，難道沒有個天理？（唱）可憐他十年針線

⁴ 李漁，〈憐香伴·賄薦第十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁260。

為誰工？嫁衣暗送他人用！（白）叫左右扯下去，重責五十板，取大枷伺候。（唱）你這冒衣冠的禽獸當誅，劫文章的盜賊難容。

5

科舉考試作弊從古至今不曾斷絕，一試定終身，也實在有弊端，李漁借御史之口，為科場作弊的受害者伸張正義。

（二）情節結構

〈憐香伴〉主要是寫兩位女子之間互憐互愛。崔箋雲與曹語花是事件中的主要人物，而又以崔箋雲為行動的主要人物。而故事的主要關鍵是第十齣〈盟誓〉，兩人相約來世作夫妻，今生結為異性姊妹及共適一夫。

〈盟誓〉之前的故事都是為劇情作鋪墊，〈盟誓〉之後整個故事節奏加快，十二齣〈狂喜〉，崔箋雲告訴丈夫范介夫兩人和詩締盟的事情，要求丈夫託媒聘娶語花，崔箋雲可說是讓丈夫參與了自己的行動。十四齣〈倩媒〉，范介夫託張仲友向語花之父曹個臣說親，十五齣〈逢怒〉，因周公夢向個臣誣陷范介夫打算謀騙自己女兒，所以婚事不成，十六齣〈鞅望〉，箋雲夫婦在家焦急等候消息，張仲友告知婚姻不遂，十七齣〈遄發〉，曹個臣為免節外生枝，帶女兒前往妻舅家，十九齣〈冤禱〉，范介夫因語花事件，被申為劣行，二十齣〈議遷〉，因為所有事情均不順遂，所以范介夫恢復本姓，準備返回原籍重新開始。整個故事到此，從第十齣到二十齣，除了十三齣〈詔笑〉是周公夢造謠生事的關鍵情

⁵ 李漁，〈憐香伴·搜挾第二十九〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁 90-91。

節，十一〈請封〉與十八〈驚颶〉是為後面劇情鋪墊之外，整個故事的節奏進行緊湊，主線明顯。〈盟誓〉之後，李漁安排了〈請封〉一齣，即琉球國王派人到中國請封，這件事讓箋雲和語花事件稍微懸宕。十二齣〈狂喜〉之後，就出現周公夢的造謠生事劇情，這是觀眾知道的劇情，而劇中人不知，這就讓觀眾對箋雲夫婦狂喜之後的發展感到興趣。接著連續以四折戲快速進行劇情，到十七齣曹個臣帶語花離開之後，留下懸念，不知後情如何？並以十八齣〈驚颶〉琉球使臣遭遇風浪，調節劇情。〈冤禡〉、〈議遷〉之後，因為崔、曹二人各分兩地，形成衝突高潮。之後劇情分為兩線，一是語花客中思念箋雲，託人送信，卻因箋雲已經離開，所以仍然不能互通消息而致生病，曹父拷打丫頭，得知生病之由，於是招考女校。另一線是范介夫鄉試高中入京，箋雲亦隨同而往，此時已當了翰林學士的曹個臣亦在京中，箋雲得知要選女校乃參加考試。此後兩條情節線又合為一，曹個臣在不知石堅即范介夫的情形下招他為婿，最後三人歡聚。

整個劇情主線明顯，即使後半部分為兩線，也都是圍繞主要事件交叉進行，更由於沒有大段或多折的抒情場面阻礙劇情的發展，更使得全劇頭緒單純，情節緊湊。

（三）人物塑造

〈憐香伴〉中寫得比較出色的角色當屬旦角崔箋雲。她才貌出眾，個性活潑積極。當箋雲說要與語花來世作夫妻時，語花的反應是「我想神前發誓，不是當耍的。兄弟姊妹還好許得，夫妻怎麼許得？」她躊躇一兒之後，才答應箋雲。而當箋雲要語花也嫁給自己的丈夫時，語花又再次猶豫。從這個事件可見箋雲個性之積極熱情，而相對的語

花顯得謹慎、被動。箋雲積極的個性也主導整個事件。他要丈夫託媒說親，結果卻使得丈夫被申為劣行。但她並沒有因此放棄，知道語花在京城，她也定要隨同丈夫上京城。而她這樣的舉動怎能不讓丈夫擔心呢？范介夫說：「當初只因娘子沒正經，惹出那場大禍，革去了我的衣巾。如今才掙得一件青袍上身，又不要去招災惹禍。」革去衣巾是前程全毀的嚴重事，范介夫怎能不憂心，箋雲卻認為「當初是孩兒家見識，輕舉妄動，鼓了風浪。我如今老成練達，計出萬全，不是從前魯莽了」，她的積極性格使她甘於冒險，而她果然想了萬全計策。當曹個臣為語花選擇女伴讀時，箋雲躍躍欲試：

旦（白）我若中了，不說是你的妻子，只說父母雙亡，一身無靠，他畢竟收我為養女，那時節我和小姐做定圈套，從裡面打出，何怕事事不成。……我和你也要想個萬全之策。若說是你的渾家，固然不可；若竟說沒夫家，也難止他的妄念。我如今只說父母在日，曾受過石家之聘，後來兩家遷撥，音信不通。埋伏一句，以為下文張本。

生（白）你說什麼為聘？

旦（白）叫花鈴，取我的金釵、玉蟾過來。（丑取介）這金釵奴家帶了，說是你家聘物：這玉蟾你收了，說是我家回聘之物。後來以此為據便了。⁶

箋雲積極，而且聰明，思慮周密，這一段對話也為後來劇情發展留下伏筆。而後他果然與語花兩人一搭一唱，逼得曹個臣不得不答應兩人

⁶ 李漁，〈憐香伴〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁5-110。

共適一夫。

相較於崔箋雲，曹語花的個性較不明顯，她是一個被動的角色，當箋雲爲兩人之事奔忙時，她只能在家哭哭啼啼。

而范介夫雖然扮演男主角，但十五齣之前，他只出現在四齣中，這是因爲劇情的主要事件在崔、曹二人身上，他的出現只爲藉由他來完成主要事件。沒有他，崔、曹二人的誓言是不可能完成的。所以范介夫這個腳色實是爲崔、曹而設。所以李漁對其性格描寫並不深入。反倒是周公夢的角色比范介夫更具形象，李漁將其紈袴子弟形象表露無遺。

第二節 〈風箏誤〉傳奇

（一）劇中所反映的思想

〈風箏誤〉一劇是描寫因一紙風箏而引起曲折離奇的才子佳人愛情故事。戚友先放風箏，韓琦仲在其風箏上題詩。風箏掉落詹家西院，詹家二小姐拾獲，在母親慫恿下和詩。韓琦仲陰錯陽差，見了詩文，一見傾心，也學戚友生放風箏，此次風箏掉落東院，被詹家大小姐愛娟拾獲，愛娟冒淑娟之名約冒名戚友先之名的韓琦仲見面，於是展開了一段韓琦仲尋找心中理想佳偶的有趣故事。李漁在第一齣〈顛末〉以「好事從來由錯誤」預告了整個劇情的走向，故事是由許多誤會和巧合結構而成。這是李漁最膾炙人口的一部作品，樸齋主人在評註中說：「從來雜劇未有如此好看者，無怪甫經脫稿，即傳遍域中。由是觀

之，天下之耳目果相似也。」⁷

整齣劇中，雖然戚友生所放的風箏誤落詹家是一個很重要的事件起因，但假冒姓名卻也是引起許多誤會的重要手法。韓琦仲冒用戚友先之名，詹愛娟冒用詹淑娟之名，他們以醜貌美，以假亂真，是引起喜劇衝突相當重要的因素。而這種假冒行為是李漁對社會上種種以假亂真的風氣的反映。⁸樸齋主人在〈風箏誤〉序言即寫道：

天地間黑白固無殊觀，妍媸殆將奪面乎？……讀是編，而知媸冒妍者，徒工刻畫；妍混媸者，必表清揚。⁹

東施雖笑顰，人不以其為美；昭君為畫工所掩，最終仍以美名傳天下，所以醜者終究是醜，美者依然是美，真假總有真相大白的時候。我們且看李漁如何嘲諷以醜貌美，以假冒真。十七齣〈媒爭〉中：

〔字字雙〕（淨扮媒婆上）要做媒婆莫說真，欺隱。說真十處九關門，難進。東施形醜冒西村，騙允。若要親眼相佳人，搽粉。

淨（白）……你前日替王翰林的夫人兌金，七成當了十成；替朱錦衣的奶奶兌珍珠，十換算了十五換，他如今查問出來，正要和你講話。還虧了你自己說個老實。惶恐，惶恐！

老旦（白）……你前日替吳總兵娶小，把寡婦當了女兒，被他叫兵丁擄去了兩邊的鬢髮；又替孫百戶續弦，把梅香當了小姐，被他叫軍牢撥去了下面的鬍鬚。那一個不知，那一處不曉？還

⁷ 樸齋主人，〈風箏誤·評〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁191。

⁸ 參見黃天驥〈論李漁的思想和劇作〉，《李漁全集》卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁212-213。

⁹ 樸齋主人，〈風箏誤·序〉，《李漁全集》卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁113。

說狀元老爺聞你的名，羞死，羞死！¹⁰

李漁借由劇中人明白說出以假冒真的事實。不過李漁所塑造的媒婆仍不脫傳統小說、戲曲中巧弄舌簧、以欺瞞為手段的形象，這樣的嘲諷力度還不夠深刻。直到描寫到打仗行軍時「也可用假冒的辦法獲勝。在十五齣，威烈侯之所以能打退掀天大王，靠的是假扮鬼神，讓蠻兵以為太歲顯靈。」¹¹在二十三齣，韓世勛奉命征蠻，用兵之術，也是假獅嚇退真象。當戰爭取得勝利時，韓世勛唱到：『僥倖成功覺厚顏，制獅攻象等兒頑；書生莫恃韜鈴富，古法難欺識字蠻。』¹²連打仗都可以假冒方式獲勝，這種荒謬是對假冒的深刻嘲諷。

另外，我們也可從劇中看到當時的義利觀，十九齣〈議婚〉中，戚補臣得知韓琦仲高中狀元之後，喜不自勝的說：

我自幼撫養他，原為故友交情，不圖後來報效。他如今富貴了，我的兒子雖然不才，他難道日後不把一只眼睛看顧我兒子不成？希圖結草酬難必，不望銜環報自來。可見人生在世，好事也該做幾樁。這「仁義」二字呵，原非有害，為甚的認做了非常厭物，舉世相戒？¹²

這段話看似勸人要行仁義，但實際上是以利益觀點來看待仁義。

在〈風箏誤〉中，李漁是以韓琦仲的婚姻做為主情節線。從他與

¹⁰ 李漁，〈風箏誤·媒爭第十七〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁161。

¹¹ 黃天驥〈論李漁的思想和創作〉，《李漁全集》卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁213。

¹² 李漁，〈風箏誤·議婚第十九〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁166。

詹愛娟的私會，再到於京城中趁遊街選美，都可以看到韓琦仲自己擇配的強烈意願，甚至在戚補臣逼婚時，他與戚補臣一來一往的爭辯，都是在捍衛自己主婚的自主權。在這裡李漁主張自主婚姻的進步思想似乎冒出了頭，不過很可惜的是，韓琦仲最終屈服於傳統的「父母之命，媒妁之言」。

（二）情節結構

〈風箏誤〉全劇主要描寫韓琦仲尋找佳偶一事。主要人物是韓琦仲，主要關鍵事件是韓琦仲於風箏上題詩，詹淑娟於風箏上和詩。

全劇中，第一齣到第五齣是劇情的開端，第二齣〈賀歲〉由戚友先與韓琦仲形成對比，表示兩個對愛情觀的不同，一個注重才貌，一個重情欲，也為韓琦仲接下來的行動作了很好的鋪墊。第三齣則詹愛娟與詹淑娟形成一組對比，一美一醜，一端莊一頑劣。第四齣寫戚家與詹家是世交，詹武承復職禦敵，請戚補臣為女兒擇婿。一來開啓武線情節，一來也為韓琦仲的婚姻做伏筆。

從第六齣到第九齣，劇情快速展開。戚補臣放風箏，韓琦仲於風箏上題詩，風箏誤落詹家西院，韓琦仲陰錯陽差看到詹淑娟於風箏上的和詩，於是想以風箏為媒，也放起風箏。但風箏是否能成為他的月老？對於一個只見其詩才，不見其面的人，韓琦仲要如何展開他的愛情故事？並留下懸疑，製造了令觀眾期待的情緒。

十一齣到十三齣，韓琦仲由期待到落空，甚至可說是落荒而逃。〈鵲誤〉是劇情的轉折，風箏誤落詹家東院，〈冒美〉是為私會鋪墊的過場。〈驚醜〉則是由風箏題詩、和詩所不斷累積的誤會所形成的喜劇性衝

突，也是韓琦仲對婚姻態度轉變的原因，這個轉變更是開啓後面劇情發展的轉折點。

十四到十九齣，雖然韓琦仲高中狀元，因為驚魂的餘悸，強化他自己擇偶的決心，但十九齣〈議婚〉，戚補臣爲自己的兒子定下詹家大小姐，也準備爲韓琦仲聘下詹家二小姐，但又怕他在高中之後在京中娶妻。戚補臣雖然未替韓琦仲定親，但也爲韓的自己擇偶主張預下了一個可能不成功的信息。對照十六齣〈夢駭〉這也是造成緊張的懸疑局面。

二十齣到二十六齣，分成兩條線索，一條是武線情節的完成，一條是醜公子戚補臣與醜小姐詹愛娟的結合。

二十七齣到三十齣則是高潮的團圓戲。二十齣〈逼婚〉照應了前面的〈議婚〉，也形成韓琦仲與戚補臣的對立衝突。二十九齣〈詫美〉，則對比了〈驚醜〉一折。〈驚醜〉是韓琦仲從期待到落空，而〈詫美〉則是失望到驚喜。李漁以人物情緒的反差製造了衝突又有趣的戲劇性場面。而最後是李漁貫常使用的以波折完成喜劇團圓的安排手法。

在〈風箏誤〉的主要情節戲中，李漁常是用連續三齣戲累積劇情的力度，使其達到衝突高潮。如上半部七到八齣，分別是〈題鵲〉、〈和鵲〉、〈囑鵲〉連續三齣累積情節，然後以十一齣武線〈請兵〉穿插其中，接下來〈鵲誤〉、〈冒美〉、〈驚醜〉，又是連續三齣，而且達到衝突高潮。下半部〈夢駭〉、〈媒爭〉、〈艱配〉，寫韓琦仲自主張擇婚的不順遂，〈聞捷〉、〈逼婚〉、〈詫美〉則是由怒到喜的高潮。可以說李漁的情節節奏有快有慢，配置得相當好。

〈風箏誤〉全劇可說是由巧合、假冒、誤會等寫作手法而成。戚

友先的風箏掉落淑娟所在的西院是巧合，戚友先自己沒看到上面的題詩，反而是韓琦仲看到了，這也是巧合。韓琦仲自己放風箏卻落到愛娟所在的東院，這又是另一個巧合，而這個巧合又因上一個巧合加上冒名手法而形成誤會。詹愛娟心裡所形成的誤會直到第二十一齣〈婚鬧〉形成有趣的戲劇性場面。而韓琦仲心中的誤會則直到二十九齣〈詫美〉亦形成戲劇高潮，而真正的真相大白則到三十齣〈釋疑〉才完成。可以說全劇是以誤會貫串起來。

（三）人物塑造

李漁擅長以對比方式塑造人物性格。韓琦仲與戚友先一個重情、一個重欲，一個聰明、一個魯鈍，而詹愛娟與詹淑娟亦是一個貌美、一個貌醜，一個貞潔、一個重欲，一個有才德、一個愚鈍。這種強烈的性格反差加上誤會，巧合形成一連串高潮起伏的劇情。

在〈風箏誤〉中，韓琦仲是貫穿全場的主要人物，整個故事描寫的事是他尋找佳偶的過程。而透過事件，我們可以看心理的轉折。第二齣〈賀歲〉中透過韓琦仲與戚友先的對話，透露他的擇偶條件。

（生）但凡婦人家，天姿與風韻，兩件都少不得。有天姿沒風韻，卻像個泥塑美人；有風韻沒天姿，又像個花面女旦。須是天姿風韻都相配，才值得稍低徊。就是天姿風韻都有了，也只算得半個，那半個還要看他的內才。倘若是蓬心不稱如花貌，也教我金屋難藏沒字碑。

（副淨笑介）你也忒煞迂闊，世上那有這樣婦人？方才家父說要替你定親，這等看起來，你的頭巾是極難漿洗的了。

（生）若要議親，須待小弟親自試過他的才，相過他的貌，才可下聘。不然，寧可遲些，絕不肯草草定配。甘淹滯，怎肯把山精野怪，引入房幃。¹³

他所要求的是才、貌、德三者兼備的女子，而且透露出他強烈自己擇婚的意志。而當他看到淑娟的和詩時，他說：「這樣的詩，料想不是醜婦做得出的」，由才而肯定她的貌，但當他私會的是假冒淑娟的愛娟時，被其醜陋與愚鈍嚇著了，於是對婚姻的選擇產生了變化：

我吃了這一次虛驚，以後的婚姻，切記要仔細！一不可聽風聞的語言，二不可信流傳的筆札，三不可拘泥要取閥閱名門。從來絕代佳人，都出在荒村小戶，總之要以目擊為主。古人三十而娶，不是故意要遲，想來也是不肯草率的緣故。¹⁴

「韓生審慎的態度一以貫之，強烈排除外在傳言、媒妁、門第等因素可能產生的干擾，具有突出當事人在婚姻方面自主權利的意義。」¹⁵而這樣審慎擇婚的思想具體表現在以後的戲劇動作中，趁狀元遊街親自面相京中佳麗，竟無一中選，皇上欽賜的宰相之女，也因不曾看見而辭婚。甚至最後面對戚補臣的逼婚，韓生不惜與長輩爭辯、違抗。韓生的性格到此一致，而且形象鮮明，只可惜李漁爲了顧及才子佳人團圓的結局，韓生最終仍屈服於「父母之命，媒妁之言」下。雖然韓生最後終娶得理想佳偶，但那不是他自己爭取來的。所以李漁對韓生的性格塑造被最後的結局推翻，這是十分可惜的。但也因此可以看出李

¹³ 李漁，〈風箏誤·賀歲第二〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁120。

¹⁴ 李漁，〈風箏誤·議婚第十九〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁151-152。

¹⁵ 許建中，《明清傳奇結構研究》，頁297。

漁劇中的人物其實是服務於劇情，隨著劇情而走。

至於旦角詹淑娟，在劇中份量不重，只出現在〈閨哄〉、〈和鵲〉、〈拒奸〉、〈詫美〉和〈釋疑〉共五齣。其實從淑娟出場的劇情來看，〈閨哄〉是人物登場所必要的戲，〈和鵲〉是爲了引起韓生接下來的戲劇行動，而〈拒奸〉的劇情也是爲最後〈釋疑〉而寫，〈詫美〉則是生旦團圓的戲，可見詹淑娟的角色也是爲情節而設的人物。〈和鵲〉、〈拒奸〉雖是對她性格的塑造，但並不深刻，反倒是詹愛娟，透過〈驚醜〉一折，觀眾對她的愚昧與醜陋都可留下深刻的印象。

第三節 〈蜃中樓〉傳奇

（一）劇中所反映的思想

〈蜃中樓〉是李漁唯一改編前人作品的傳奇。全劇改編自唐朝李朝威〈柳毅傳書〉傳奇及元代李好古〈沙門島張生煮海〉雜劇。

故事是寫柳毅和張伯騰因身世相同，結爲莫逆之交，兩人從耳卜中得知自己的婚姻離不開湖和海，於是兩人各自出門，爲自己和朋友尋找佳偶良緣。柳毅巧遇海上龍女舜華和瓊蓮，於是替自己和張伯騰定下婚約，幾經波折終於圓滿團圓。

這個故事是對傳統「父母之命、媒妁之言」婚姻制度的反對。錢塘龍王從門第觀念出發，在不知對方長相、才華、性格爲何的情況下，爲舜華定下婚約。但舜華與柳毅已經私下訂了婚姻，她堅定的反抗父母之命，沒想到錢塘龍王竟說：

（淨大怒介），怎麼，果然有這等事？反了！反了！這等，二哥

你如今怎麼樣發落他？（外）只是殺了這丫頭就是，還有甚麼話講！（淨）這才是個英雄。也罷，女兒是你生出來的，你下不得這雙毒手，不如假手於我，替你除了這個孽障罷！（老旦、旦抱哭介）¹⁶

只爲舜華的私下訂情就要將她殺了，可見傳統權威的可怕。而後，舜華迫於父命，嫁給涇河龍王兒子，但她矢志忠貞，結果卻是歷經種種波折與折磨，她所經歷的痛苦正是對傳統婚姻制度的批判。而劇中舜華、瓊蓮、柳毅、張伯騰對自主婚姻的追求，即是他們對傳統婚姻制度、威權的挑戰。故事中，他們的挑戰是成功了，但卻是借了神仙的力量，我們不禁懷疑，現實生活中，沒有神佛力量的幫忙，則人們如何突破傳統的威權呢？由此可見借神佛力量正是反應了權威的難以突破，故事的安排乃是滿足了人們心裡的渴望。而透過舜華的行動，也可見李漁對真情的肯定，舜華只爲堅守這一點真情竟甘願受盡折磨，其精神是感人的。

另外李漁也以戲謔之筆，嘲諷了武官，如第五齣〈結蜃〉蝦兵蟹將爲龍女築蜃樓時：

蟹（白）列位不要見笑，出征的時節縮進頭去，報功的時節伸出頭來，是我們做將官的常事，不足為奇。如今到蟹哥吐了。（蟹照前吃煙，緩緩吐介）蟹（白）你方才走路，那樣走得快；怎麼吐氣，這樣吐得遲？

（蟹）不瞞列位講，我作將官沒有別樣本事，只學得個會走。

¹⁶李漁，〈蜃中樓·怒遣第十二〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁245。

（蝦）如今到我了。（照前吃煙，吐一口鞠一鞠，連吐連鞠介）

（眾）吐便吐罷了，只管打恭做什麼？

（蝦）列位豈不知道，我外面是個空殼，裡面沒有一根骨頭；

若不鞠躬敬禮，。怎麼掙得這口氣來？¹⁷

李漁以縮頭烏龜、空殼蝦等等有趣的比喻，諷刺了那些貪生怕死，好逸惡勞的官員們。

（二）情節結構

〈蜃中樓〉是由舜華、瓊蓮、柳毅、張伯騰四人所共同組合而成的故事，但主要是以舜華與柳毅的愛情為主情節線，而以瓊蓮、張伯騰的愛情線為輔。

舜華是主要人物，蜃樓訂下婚約是關鍵事件。一到六齣是故事的開端，柳毅與舜華一見鍾情，雙雙為自己及朋友、堂妹訂下婚約，第八到第十四齣是愛情的受阻，舜華雖然堅貞，被父命所逼不得不嫁涇河龍王之子。十三齣〈望洋〉寫柳毅、張伯騰不負八月十五之約，十四齣〈抗姻〉寫舜華不肯與涇河龍王之子成親，被遣送到涇河邊牧羊。雙方婚姻受阻，不知結果如何，具有小收煞的懸念。十五齣到二十四齣，是挫折的轉圜。上半部的戲份著重在舜華身上，下半部則將四人交織在一起。十八齣〈傳書〉，舜華在訴盡委屈與折磨之後，與柳毅意外相遇，而這是事件的轉機。十九齣〈義舉〉、二十齣〈寄書〉寫張伯騰代柳毅傳書，李漁這樣的安排是為了在〈辭婚〉一折中掀起波瀾，

¹⁷ 李漁，〈蜃中樓·結蜃第五〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁 223-224。

而二十五齣到三十齣則是神仙相助，歡喜成親的局面。全劇結構緊密，但仍不脫才子佳人愛情劇的模式。

（三）人物塑造

〈蜃中樓〉李漁為舜華塑造了堅貞節婦的形象，她勇敢衝破禮教的藩籬，堅毅不拔，為自己所認為對的「真情」勇往直前，毫不畏懼。當丫頭勸他丟了柳毅時，她說：

你叫我割紅絲，分彩鳳；裂山盟，翻誓言，別抱琵琶。獨不怕
海神唾罵，波臣誚嘩，做了個，逢人比目，笑殺魚蝦。¹⁸

幾句話將舜華的剛烈性格表露無遺。而當她嫁到涇河龍王家時，她拒不肯成親，面對涇河龍王毫不畏懼，大膽訴說自己已是有夫之人：

羅數自有兒郎，宋弘定下糟糠。漫道生前不忘，便死後東西分
葬，也做個鬼團圓地府成雙。

其語氣之堅定、堅決，展現她堅定之個性，而當龍王叫人除去她的釵環，剝去她的衣服，要以家法教訓她時，她竟自去衣冠，唱道：

〔禿廝兒〕（旦）便剝做粉齏肉醬，也甘心剖腹剝腸。再休提偷
生今夜偕鴛帳，遺萬載，臭名揚，惶惶！……

〔聖藥王〕俺便卸艷妝，解綉裳，荊釵裙布有何妨！

（淨打介）

¹⁸ 李漁，〈蜃中樓·怒遣第十二〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁246。

（旦）俺勸你怒莫張，氣莫揚，自拼擊碎這皮囊，縱死骨猶香！

19

李漁一而再，再而三的用語言與行動強化舜華堅定剛烈的性格。李漁雖然肯定真情，但真情最後還是必須回歸禮教。當柳毅在涇河邊遇見舜華，希望將她接回家時，舜華卻說：

奴家豈不願同歸？只是為人在世，行止俱要分明。我若隨你去呵，知者以為原配，不知者以為私奔。況且我叔父的心性，最是暴躁，當初洪水九年，皆他一怒所激。我若去後，涇河父子畢竟要往母家報信，狠心叔父畢竟要往各處追尋。萬一知道蹤跡，他掀雷掣電前來，不但我兩人性命不保，連那數百里居民，都有漂洗之厄。豈可圖兩人之歡樂，害百萬之生靈？這個斷使不得！²⁰

這也顯現舜華是個端莊有節的人。另外，舜華所訴說的錢塘龍王心性，頗能照應前面所形容的龍王的性格，並為二十三齣〈回宮〉作伏筆。錢塘龍王得知舜華被罰至涇河邊牧羊，以及涇河龍王之子竟是駑鈍之人後，馬上率兵直搗涇河龍府，為此傷了不少人命與禾稼。在小說〈柳毅傳書〉中，錢塘龍王就是急躁剛烈的性格，李漁承襲小說，但更加深刻描寫，借由洞庭龍王口中說：

怎奈他的性子，只是不改，雖然也是些浩然之氣，只是剛勇太

¹⁹ 李漁，〈蜃中樓·抗姻第十四〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁253-254。

²⁰ 李漁，〈蜃中樓·傳書第十八〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁270。

過，近於囂張，害事不淺。²¹

錢塘龍王呈現火爆浪子形象。再由其自語：

大哥二哥，你們終日上天行雨，把這江海中的水，量著升斗汲吸上去，數著點滴兒灑下來，虧你們好不耐煩。你兄弟當日在唐時行雨，雖然過當了些，那一番掀雷掣電，駕霧騰雲，卻也著實的暢快。哥哥若不厭絮煩，帶兄弟手舞足蹈演說一番，只當做一齣戲文，與哥哥上壽何如？²²

更可見其魯莽卻直率的個性。也因此才會在未與洞庭龍王商量之前，便輕易為舜華許下與涇河龍子的婚事。而當知道舜華未被善待時，其暴躁勇猛的心性再次展現。錢塘龍王曾在與張伯騰對飲時，談論自己的心性：

（小生）大王談笑興師，叱咤奏凱，取仇人之首，如探囊取物，真英雄也。敢不拜服！

（淨）孤家的賦性從來如此，不但縱橫這一遭。順我者生，逆我者死；低下雙眉，便成菩薩，豎起二目，就是金剛。這些喜怒哀樂，連自己也是按不定的。²³

而這個「按不定」的性格也是造成他鬱抑不得志的原因。

²¹ 李漁，〈蜃中樓·訓女第三〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁216。

²² 李漁，〈蜃中樓·獻壽第四〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁219。

²³ 李漁，〈蜃中樓·辭婚第二十四〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁292。

第四節 〈意中緣〉傳奇

（一）劇中所反映的思想

〈意中緣〉全劇是描寫楊雲友、董思白、林天素、陳眉公四人的姻緣遇合。楊雲友乃貧士之女，以模仿董思白的畫作得些潤筆之資。妓女林天素喜歡模仿陳眉公的畫筆。二人的畫作同時寄賣於和尚是空的古董舖子。董思白與陳眉公遊賞至是空的店舖，看見畫作之後，決定將他們娶回家，最後經歷波瀾之後，才子佳人終於歡喜結合。據黃媛介在〈意中緣〉序中說：

不慧自長水浮家西湖，垂十年所矣。湖曲一椽，日與落照晚風相狎，飢思煮字，閒或看雲。每嘆許大西湖，不能生活一担簦女士，豈西子不能讓人耶？然而三十年前，有林天素、楊雲友其人者，亦担簦女士也。先後寓湖上，藉丹青博錢刀，好事者，時踵其門。即董玄宰宗伯、陳仲醇征君亦回車過之，贊服不去口，求為捉刀人而不得。今兩人佩歸月下，身化彩雲久矣！笠翁先生性好奇服，雅善填詞，聞其已事，手腕栩栩欲動，謂邯鄲寧耦廝養，新婦必配參軍，鼓憐才之熱腸，信鍾情之冷眼，招四人芳魂靈氣，而各使之唱隨焉。奮筆絺章，平增院本家一段風流新話，使才子佳人良願遂于身後。嗟夫！孽海黑風，茫無岸畔，從來巾幗中抱才負藝者，多失足於此。苟不幸而失足，斯亦已矣，何至形銷骨毀之後，尚乞靈於三寸不律，為翻月籍而開生面耶？抑造物者亦有悔心，特請文人補過耶？此不慧之

所以心悲意憐，而欲倩巫陽問之湖水也。²⁴

可知劇中四人乃是確有其人，而且也曾經以書畫相交，只是董、陳二人求楊、林二人爲「捉刀之人而不得」。可知這個故事是李漁將真實人物的故事加以改造而成，他在第一齣〈大出〉即說：

〔西江月〕（末上）才子緣慳夙世，佳人飲恨重泉，黃衫豪客代稱冤，筆俠吟髭奮捻。追取月中簿改，重將足上絲牽。戰場配合不由天，別有風流掌院。

李漁認爲才子應該配佳人，便何況這兩位佳人還都是才女。在傳統「女子無才便是德」的觀念下，才女並不受重視或肯定。黃媛介以女子的角度，對李漁寫才女的故事感到欣慰與欣賞。

李漁所描寫的楊雲友與林天素才貌雙全，更重要的是聰明與機智，遇到困難絕不退縮。他們沒有柔弱女子的形象，反而是堅毅、勇敢的面對生活上的苦難。在〈意中緣〉中陳眉公與董思白幾乎沒有什麼特別的行徑，反而是楊雲友即使被騙婚，仍能鎮定面對，將計就計，靠自力的力量保護自己，林天素被抓進山寨，後雖靠江懷一託書鎮海大將軍帶兵解救她，但她在山寨多時，能全身而退，靠的也是自己的機智。李漁著著實實塑造了兩個不同於傳統佳人的才女，這種對女子才華讚揚的思想是難能可貴的。

另外李漁也描寫了飽讀詩書的貧士的無奈，以及不學無術的王孫子弟，以財富凌人的模樣：

²⁴ 黃媛介，〈意中緣〉序，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁318。

〔前腔〕我笑你空做儒流，頭上方巾不蓋羞。

（末）不瞞你，如今時運不濟，沒錢還你，故此無顏相見。等我老運一發，自然一併奉還。

（丑）若待你時來後，只除非海變桑田才把賬勾。你有這樣一個標緻女兒在家，怕沒有銀子還債？我代伊籌，倒不如開門接客龜伸頸，也強如躲債逢人驚縮頭。

（末怒介）胡說！你要討銀子，也只該好好的講，怎麼這等放肆起來？我做相公的人，烏龜是你罵的！

（丑）自古道欠債如管下，還了兩平交。你不還，我要罵。……

25

（旦）我笑你在銅錢眼裡逞虛喬，不過是財旺致官高。這君恩易叨，這榮名易標，孔方一送便上青霄。……

〔北沽美酒帶太平令〕休得要倚官尊自逞豪，恃金多忒放刁。須知富貴難將貧賤驕，況不是榜題名御賜袍，不過是掛虛銜的薦紳名號！寫燈籠馬前高照，刻封皮人前炫耀。嚇鄉民隱然虎豹，騙妻孥居然當道！你道這烏紗，是銅包、鐵包？呀！只怕禍來時也與俺不差多少？²⁶

貧士被放高利貸的勢利小人辱罵，不學無術以錢買官的人仗勢欺人，二者形成強烈對比，也真是極大的諷刺。

²⁵ 李漁，〈意中緣·毒餌第三〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁328。

²⁶ 李漁，〈意中緣·卷簾第二十一〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁390-391。

（二）情節結構

〈意中緣〉中雖是描寫楊雲友、董思白、林天素、陳眉公四人的婚姻遇合，但實際上是以楊雲友為主線，一到五齣是劇情的開端，第三齣〈毒餌〉中，楊雲友的父親被放高利貸者催債，是空和尚爲其解圍，楊父託他代尋佳婿。第五齣〈畫遇〉董思白與陳眉公在是空的古董舖子上看見了兩幅出自女性之手，卻仿自他二人的畫作。在巧合安排下，陳眉公有幸得知林天素的蹤迹，而董思白在是空的隱瞞下，卻連仿作者是誰都不知，但兩人決定要尋訪他們，娶回去做爲代筆之人。這一齣可說是全劇波瀾起伏的關鍵。第六齣到十三齣是劇情的開展。第六齣〈奸圖〉，是空以黃天監假冒董思白，並充當媒人向楊父說親，但實際是爲自己謀親。由於第二齣與第五齣的鋪墊，使得是空的自媒與假冒都合情合理。第八齣〈先訂〉是陳眉公與林天素訂下婚姻。在這裡，李漁做了精心的安排，由於主線在楊雲友身上，所以〈奸圖〉一折，是楊氏婚事曲折波瀾的開端，而林天素則如願與陳眉公遇合，兩人的婚事是一虛一實，形成對比，卻也是主線、副線的差異安排。而在〈先訂〉一折中，也以林天素須先回家鄉安葬二親，爲後來劇情做伏筆。第九齣〈移寨〉是武線情節，是爲後情做安排。第十齣〈囑婢〉，是空將先前以計買來的丫頭充做楊雲友的丫鬟。這個丫鬟也爲後來楊雲友灌沈是空做了伏筆。十一齣〈賺婚〉，楊雲友被是空騙娶往京城。此折爲楊氏後來不知如何結果留下懸念。而十二齣〈錯怪〉江懷一從楊父口中，錯知董思白已娶回楊雲友，十三齣〈送行〉，林天素與陳眉公分開，回家鄉葬親，此二折都加深了楊氏一事的懸念。另外，林天素因途中行走不便，所以女扮男裝。這女扮男裝的情節是做爲之後以此迎娶楊雲友的伏筆。

第十四齣到二十三齣是劇情的變化與轉折。這裡分爲兩條線索，一線是楊雲友，一線是林天素，十四齣〈露醜〉，楊雲友試出黃天監的假冒身份，於是與丫鬟妙香商議脫身之計，十七、十八兩齣則是黃天監不滿是空過河拆橋，於是同意與楊雲友、妙香合計，以藥及酒灌醉是空，並將其丟入海裡。如果只有楊雲友與妙香兩個女子，如何能將是空丟入大海，況且又在船上，黃天監怎會不知情？李漁在這幾折中都做了合情合理的細節照應與安排。二十一齣〈捲簾〉，楊雲友在京城以畫畫賺取回鄉之資。二十三齣〈返棹〉，楊雲友回到家鄉，並與黃天監分開。而林天素則在返鄉途中被捉入山寨中當幕賓，十九齣〈求援〉、二十齣〈借兵〉是林天素飛書求救，江懷一託鎮海大將軍解救她。至此，楊雲友雖然全身而退的回到家鄉，但她與董思白的婚姻卻仍懸而未決。

二十五到二十八齣是結局前的波瀾。楊雲友因之前受黃天監假冒之騙，於是要親自試過、看過才貌才肯答應婚事。所以當江懷一託道婆替董思白求親時，即被拒絕。於是林天素女扮男裝，先替董思白迎娶楊氏，直到洞房夜時真相大白，最後生、旦團圓合親。

〈意中緣〉是在〈憐香伴〉、〈風箏誤〉後出版的傳奇作品，三劇在情節安排上有諸多相似之處。茲舉例如下：

1. 〈風箏誤〉以風箏題詩做爲聯絡關目的物件，〈意中緣〉則以書畫爲橋樑。
2. 〈風箏誤〉中韓琦仲假冒戚友先之名，詹愛娟假冒詹淑娟之名。詹的假冒行爲，使韓琦仲採審慎擇婚的態度。〈意中緣〉中黃天監假冒董思白，這讓楊雲友擇婚的態度有所轉變。二劇中的假冒行爲

都讓當事者對後來真正理想佳偶出現時，產生排拒。

- 3.〈風箏誤〉全劇由巧合、誤會構成。〈意中緣〉亦是如此。董思白、陳眉公在古董舖子恰好看見楊、林二人仿作。楊父誤信是空之言，將雲友誤嫁。江懷一誤認董思白已娶雲友，當楊父與董思白進京尋找雲友時，恰巧雲友離開，江懷一託道婆說親，使雲友想起是空之事。恰好女扮男裝歷劫歸來的天素，替董思白迎娶雲友。
- 4.〈憐香伴〉中崔箋雲女扮男裝與曹語花締盟結為來世夫妻，〈意中緣〉林天素女扮男裝迎娶楊雲友。
- 5.〈憐香伴〉以淨腳周公夢做為製造波瀾的主要人物。〈意中緣〉也以淨腳是空和尚做為情節曲折的製造者。

可見〈意中緣〉實際上融合了〈風箏誤〉與〈憐香伴〉的創作手法。

（三）人物塑造

董思白與陳眉公雖實際上有其人，但李漁在描寫二人時，並沒有多所著墨，不具獨特的個性。反倒是劇中三位女性，李漁都賦予她們聰明勇敢的形象。楊雲友一開始就意識到是空不是個好人，比起楊父她是更有見識的：

（旦）爹爹，孩兒看那是空和尚，身穿羅綺，態度輕佻，口有誇言，目多邪視，全不像僧家舉動，未必是個好人。前日那十兩銀子，不該受他的才是。

（末）我兒，他做的是斯文交易，與文人墨士往來，全靠些清

客氣味趁人的錢財，所以是那般打扮。況且世上的人，外貌哪裡看得出？須要試他心事如何。自古道：人與財交便見心。近日的人情，莫說十兩，就是十分十厘也要費許多躊躇，方才拿得到手。他肯輕易把十兩銀子周濟寒儒，分明是一尊活佛了。你我都該供養他才是，怎麼還把妄言折他？²⁷

這裡我們可見楊父爲金錢所逼，所以只要能周濟他的人都可被尊爲活佛。此時的雲友還是個傳統佳人形象，遵循傳統，聽從父命，在未知對方真假身份時即出嫁。但當她得知自己被騙之後，沒有悲悲切切柔弱形象，反而是生氣的拷問妙香，後來還和妙香合謀灌沈是空。到了京城，她垂簾賣畫，並趁此「選個才技相同的夫婿」，這時雲友已跳脫傳統佳人形象，她自立耕生，自己擇婿，看她對那些仗勢欺人的官員放口諷刺時，真是巾幗不讓鬚眉。

林天素被劫至山寨，也是鎮定自若，以自己的胸襟和才具使自己脫離苦難。而妙香竟也是個足智多謀的女子。當妙香將是空的詭計訴說之後，楊雲友不禁悲從中來，因而啼哭起來，妙香隨即勸阻：

夫人，你且忍氣吞聲，不可被他聽見。他若聽見，知道親事不諧，就要害你的性命了。²⁸

而以迷藥灌沈是空，也是她向雲友獻的計謀。當是空沈入海底之後，楊雲友想立刻掉船回家，但妙香卻說：

²⁷ 李漁，〈意中緣·自媒第七〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁340。

²⁸ 李漁，〈意中緣·露醜第十四〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁365。

原該如此。只是千里行來，忽然轉去，恐怕船家要疑心。²⁹

可見妙香也是個思慮周密的聰明女子。

〈意中緣〉中，李漁塑造了新的女性形象，這也難怪黃媛介因喜愛而爲之作序。

第五節 〈鳳求鳳〉傳奇

（一）劇中所反映的思想

〈鳳求鳳〉一劇乃李漁改編自自己的小說〈寡婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉。小說中原是五位佳人共適一夫，而傳奇則將三位妓女合而爲一位。

故事乃寫妓女許仙儔自願嫁與呂哉生爲妾，並代其聘娶正妻，許仙儔沒有心機，爲呂生聘了才貌雙全的佳人曹婉淑。喬孟蘭心慕呂生，想託媒人說親，卻也得知許仙儔爲妾之事，於是生起醋意，以計離間呂生與許仙儔。仙儔亦將計就計，替呂生離絕夢蘭，而娶了曹婉淑，後來形成兩方人馬鬥智的角力之戰。

杜濬曾在〈鳳求鳳〉序中說：

生人之大患有三：一曰淫，一曰妒，一曰詐。淫者不顧身而遑顧名；妒者不容己而遑容人；詐者不恤死而遑恤生？吾友笠道人深憂之，以爲此非莊語所能入，法拂所能爭也，必也以竹肉

²⁹ 李漁，〈意中緣·沈奸第十八〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁380。

為針砭，以俳優為直諒，則機圓而用捷矣，其惟傳奇乎？於是
 〈鳳求凰〉之書又出焉。³⁰

杜濬認為此劇是在戒淫、戒妒、戒詐實是深得李漁之心。但李漁所說的戒淫所指為何？呂戡生說：

小生是個風流少年，卻不是個輕薄子弟。雖不好拂人之情，也還要自愛其鼎。曾讀《感應》之篇，極守淫邪之戒。……小生負卻這種才華，又生就這副軀貌，「風流」二字，是分明受之於天。這個道學先生，如何做得到底？只除非娶個絕代佳人做了妻室，使風流願飽，色欲途窮，才能夠守義終身，不走邪路。³¹

李漁認為淫人妻女是輕薄行為，但如果娶個絕代佳人，甚至一夫多妻，則是風流。亦即不違禮教，則名教中自有樂地。李漁肯定人的自然情欲，但情欲必須在合於禮教的狀況下發展，這是李漁風流道學合一的思想。

一如〈憐香伴〉一樣，李漁是反對女子妒嫉的。只因喬夢蘭未進門就先吃醋，李漁竟讓她備受取笑。而三位女子最後化妒為憐，彼此和睦，還彼此謙讓封誥。其實一夫多妻，和樂相處是李漁自己生活的寫照，也是他得意之處。

第三十齣〈讓封〉中，李漁借呂戡生管家之口說：

只因世上的婚姻，都是男子去求女子，古來叫做「鳳求凰」。獨有我家老爺偏與別人相反，這三頭親事，都是女家倒去求男，

³⁰ 杜濬，〈鳳求凰〉序，《李漁全集》，卷二，《笠翁十種曲（上）》，頁421。

³¹ 李漁，〈鳳求凰·避色第二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁426。

翻來做了「鳳求凰」。³²

李漁打破只有男子擇婦的傳統，認為女子也有自擇婚姻的自主權。我們可以看到在擇婚的態度上，許仙儔和喬夢蘭都是十分積極的。喬夢蘭雖然耍了心機，甚至最後甘心三女共適一夫，但其積極自我擇婚，突破傳統規範的精神是該被肯定的。另外喬夢蘭的父親自認「年衰智短，兩耳龍鍾」，於是將婚姻之事交由喬夢蘭作主，這是「笠翁解構了傳統婚姻中，父母之命，媒妁之言的觀念。」³³

〈鳳求凰〉一劇中是以明英宗時太監誤國為時代背景，太監王振威權震世，是實際掌理朝政之人，他思欲篡位，但畢竟要先立些軍功，於是假借名目將瓦剌也先的貢使斬首。當瓦剌也先率兵攻破邊關時，王振竟高興的說：

好了，好了！咱老子的軍功建得成了。只是一件，拚了自己的身子走去立功，做得來便好，萬一做不來，豈不失了名望？不如把皇上做個孤注，勸他出去親征，做得成功，誰不知道是咱的主意，萬一有些不妥，就往他身上一推，就說皇上自要親征，與我無涉。就到了戰敗的時節，那瓦剌也先只要尋著對頭，就不來追究咱了。這個有吉無凶的計策，豈不美哉！豈不妙哉！³⁴

王振爲了個人利益，把國家、皇上玩弄於股掌，暴露其假公濟私的醜陋面貌。李漁「代表當時一般人對宦官普遍的憎惡和懷疑，也反映了

³² 李漁，〈鳳求凰·讓封第三十〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁515。

³³ 單文惠，《笠翁十種曲研究》，頁735。

³⁴ 李漁，〈鳳求凰·報警第十三〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁462。

當時普遍存在的『宦官誤國』的基本觀念。」³⁵

（二）情節結構

〈鳳求鳳〉一劇主要故事在寫許仙儔與喬夢蘭二人如何鬥智較量，而他們之間的角力當是為爭奪呂戡生而起。

第一齣到第八齣是劇情的開端。劇情結構中，人物通常會在前幾折中一一登場，但此劇李漁為了更加深呂戡生戒淫，不好桑間之色，用了第三齣〈伙謀〉、第五齣〈倒嫖〉共二齣來描寫呂生對眾多妓女的來訪，採取的是迴避的態度。這兩齣對劇情的鋪墊與人物刻畫並沒有太大作用，而且使得旦角曹小姐第五齣才出場，小旦角喬夢蘭第七齣才登場。

第八齣到第十四齣是故事的發展。第八齣〈遇賢〉，許仙儔為呂生聘下曹小姐，第九齣〈媒問〉是關鍵事件，喬夢蘭以計離間呂生與許仙儔，呂生答應了與夢蘭的婚事，而且誤信仙儔為他所尋找的非絕色佳人。這兩場婚事故事為何？留下懸念。第十齣〈冥冊〉是呂生高中劇情的事先安排。十一齣〈心離〉，仙儔得知呂生與夢蘭之事，在呂生之前不露形色，私下卻著手調查此事。十四齣〈拐婿〉，仙儔將計就計，假冒喬家轎子，將呂生接走；並假冒呂生之名，寫下給夢蘭的休書；又假夢蘭之名張貼失却新郎的招子，劇情在膠著的狀態下收煞。

³⁵ 駱雪倫，〈李漁戲劇小說中反映的思想與時代〉，《大陸雜誌》，第15卷第2期，頁65。

十五齣到二十八齣是故事的轉折。由於增添了殷四娘這個角色，使得劇情波瀾起伏，不到最後不知結果如何。上半場是夢蘭與仙儔二人的角力，下半部殷四娘是個關鍵人物，由她居中游走四人之間，在三處（仙儔與曹小姐合為一處）各掀波浪。十五齣〈姻託〉，以呂生與曹小姐歡喜成親，解除呂生第一場婚事問題，並將仙儔與曹小姐合成一線。接下來則是殷四娘分別說動呂生與喬夢蘭，讓他們再起婚嫁的念頭，然後以呂生假病，讓三位女子憂心，也因此化解妒嫉，願意和樂共適一夫。劇情以殷四娘牽扯呂生、仙儔與曹小姐、夢蘭三條線索。殷四娘則從中謀利，殷四娘以避不見面，讓喬夢蘭起牽掛之心，另一方面以呂生之假病讓許、曹二人開接納夢蘭之門。後半段劇情層層疊疊，就看殷四娘如何耍手段。而殷四娘的詭計，卻被何二媽的「誠實到底」揭穿，於是劇情快速收束。二十九到三十齣就以呂生高中，三位女子彼此讓封，圓滿結束。

〈凰求鳳〉中也以所和之詩做為劇情發展的關鍵物。喬夢蘭充滿醋意的和詩，使呂生離絕仙儔，仙儔又以此詩回絕夢蘭。雖然全劇是因夢蘭的吃醋而引起一場互相鬥智的喜劇，但也因為詩作及其透露出的信息，劇情才得以開展。

另外，劇中也以假冒手法掀起波瀾。仙儔假冒呂生之名寫休書給夢蘭，又假冒夢蘭之名寫失却新郎的招子，而此招子正是夢蘭可以得知呂生消息，最後成就好事的重要關鍵。

殷四娘的詭計對照何二媽的「誠實到底」，李漁借何二媽之口，說這是「奇正相生」之法。三位女子都準備在殷四娘為他們完事之後才將謝禮給全，殷四娘為怕日後詭計被知道，於是對兩方都避不見面，

要等她們交完謝禮才行事。這使得劇情陷入膠著，造成懸念。但何二媽再次登場，即說破殷四娘計謀，一正一反的效果，不僅有趣，也讓劇情起了收束作用。

〈凰求鳳〉一劇在李漁精心安排下，精采又緊張，不得不令人佩服。

（三）人物塑造

〈凰求鳳〉中，每個腳色都關係劇情發展，缺一不可，即使是何二媽、殷四娘也是如此。李漁以風流道學的形象來塑造呂戡生，他的高中乃是因為「有誨淫之貌，無縱欲之心；雖涉風流，未傷名教」，第三齣〈伙謀〉、第六齣〈倒嫖〉乃是為加強呂戡生戒淫的形象。除此之外，他在整劇中是個被動人物。第一次成親時，即使知道所娶的不是喬夢蘭而是曹小姐，他也無所謂，只要是絕色佳人就可以高高興興成親。結婚之後，心上放不下喬夢蘭，便聽從殷四娘的話，假裝生病，以便因計娶回夢蘭。呂生可以說是被女子玩弄於股掌之間，並無特殊性格表現。

許仙儔是個特別的女性腳色，她幾乎是以強迫性的方法要求呂戡生接受她，而她也真心實意替呂生尋找絕色佳人做為他的正妻。在婚姻的籌劃上，她是積極的，對自己妓女的身分也有自知之明。但她的真心被誤會，換來的是呂生的離棄，不過她將這個錯歸罪於喬夢蘭身上，於是和她展開一場鬥智角力。從這一點可以看出她是真心喜愛呂生。李漁將喬夢蘭比喻為龐涓，許仙儔比喻為孫臏，可見，李漁是以寫她們的鬥智為樂。但強中自有強中手，他們遇到技高一籌的殷四娘

也不免要甘拜下風。殷四娘是個擅於說辯又貪利之人，李漁先借許仙僮僕人之口帶出殷四娘：

這邊有個女待詔，叫做殷四娘，極會按摩修養；又且口嘴利辯，人都叫他女蘇張。³⁶

這點出殷四娘是個擅於說辭的人。許仙僮要求她不可將呂生的處所透露出去，但她竟去告知喬夢蘭，她說：

為想非常利，權丟本色生涯。賺得肥錢到手，強似去走千家。³⁷

而當呂生要求她獻策時，他們有一段對話：

丑（白）這個方便，我倒是行得來的。只是一件，古語道得好，無錢卦不靈。須要許我一許，才好替你畫策。

生（白）若能遂得此心，當以百金為籌。

丑（白）既然如此，我肚裡的計較就滾出來了。有個絕妙的方法在此，你且猜一猜看。³⁸

殷四娘游走三邊，她的行動全著眼於利，李漁將其貪利模樣描寫得栩栩如生。杜濬在〈凰求鳳〉序中認為此劇有戒淫、戒妒、戒詐的作用，但看殷四娘的結果，雖然三位女子最後得知她的詭計而不再給她謝禮時，呂生卻說：「原來如此，我也竟不知，這樁事原虧了你，只是末後

³⁶ 李漁，〈凰求鳳·貼招第十七〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁475。

³⁷ 李漁，〈凰求鳳·阻兵第二十〉，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁482。

³⁸ 李漁，〈凰求鳳·畫策第二十二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁490。

一著太狠了些。你且出去，那一半媒錢待我補還就是。殷四娘說：『既然如此，我就放心回去了。智巧翻能惹禍災，還虧輸氣不輸財。』³⁹殷四娘雖然輸了氣，但她最終還是得利，也不算吃虧，這麼一來，就無法達到戒詐的作用了。不過李漁所安排的這場女人的戰爭，確實是緊張又精采。

³⁹ 李漁，〈凰求鳳・讓封第三十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁519。

第五章 李漁戲曲作品分析（下）

第一節 〈奈何天〉傳奇

（一）劇中所反映的思想

〈奈何天〉一劇中是改編自李漁的小說〈醜郎君怕嬌偏得豔〉。劇情是演述醜夫闕里侯三次娶美妻的過程。

此劇突破傳統才子配佳人的題材，而以醜夫配美妻，題材十分新穎。李漁曾在〈曹細君方氏像贊〉一文中說：

婦人之美有三，曰德曰才曰色。兼其美者，百中無幾，得其配者，千中鮮一。¹

在傳統的婚姻制度中，女子只能遵從父母之命，媒妁之言，對於自己的婚姻是沒有自主權的。有德有才有色的女子，不是根據自身的條件來尋找可與自己匹配的男子，而是根據門第等社會條件來選擇婚姻，如闕里侯第一任妻子鄒小姐，其父親是以財富之有無來為女兒擇婚，而後即使知道未來的女婿是個奇形怪狀的人，還是礙於傳統禮教，將女兒嫁給他。而第二任妻子何小姐，雖然要求要親自相過，才肯同意婚事，但因闕里侯找了替身，於是被騙婚。第三任妻子吳氏因為是個妾，沒有自擇婚姻的權利。李漁看到了傳統婚姻制度下，女子無法掌握自身命運的無奈，劇中吳氏對鄒、何二人說：「我們三位佳人，一同受此奇厄，天意真不可解？總是無可奈何之事。」但是李漁對這樣的

¹ 李漁，〈曹細君方氏像贊〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁117。

婚姻制度並沒有批判，而是將它歸諸於命運。袁滢對吳氏說：「俗話道得好，紅顏婦人多薄命。你這樣的女子，正該配這樣男人。」又借神仙之口說：

紅顏薄命四個字，就是注解了。這四個字也要看得明白，不是他有了紅顏，方才薄命；只為他應該薄命，所以罰做紅顏。但凡前生的罪孽重大不過的，才罰他做紅顏婦人；但是紅顏婦人，一定該嫁醜陋男子。²

不管是紅顏方才薄命，或者薄命才罰做紅顏，總之，李漁將女子不能遂心如願嫁個理想丈夫，歸之於因果命運。所以才說這是莫可奈何之事。李漁在第一齣〈崖略〉就說了：

紅顏薄命有成律，不怕閨人生四翼。饒伊百計奈何天，究竟奈何天不得。³

在奈何天不得的情況下，李漁認為女子就應該安身守命：

你們看戲的裡面，凡是有才有貌的佳人，嫁不著好丈夫的，都請來看樣。就作才思極高，不過像鄒小姐罷了；就作容貌極美，不過像何小姐罷了；就作才貌兼全，也不過像我吳氏罷了，都嫁了這樣男人，任你使乖弄巧，也不曾飛得上天，鑽得入地。可見「紅顏薄命」四個字，是婦人跳不出的關頭。況且你們的丈夫就生得極醜，也醜不到此人的地步。大家像我一般，都安

² 李漁，〈奈何天·錫祺第二十七〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁88。

³ 李漁，〈奈何天·崖略第一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁7。

心樂意過了一世罷。⁴

不過最後闕里侯因積德行善而改變了外貌，成為一位俊雅的才子。李漁的用意是要宣揚行善積德觀念，但這麼一變形，又形成才子佳人的完美結局，也就顛覆了他自己的「紅顏薄命」之說。李漁為了回護自己的論調，於是以這樣的改變是「上帝推男子之愛波及婦人，免他輪回一轉。這叫做破格用情，以後不得為例便了。」雖然李漁做了解釋，但還是讓他的紅顏薄命論調失去說服力。

另外，李漁還嘲諷當時重利的觀念。闕里侯說：

我闕里侯蠢也蠢到極處，陋也陋到極處，當不得我富也富到極處。替我取混名做像贊的人，自然是極聰明、極標緻的了。只怕你沒銀子用的時節，全不闕的相公，又要來尋我這闕不全的財主！⁵

有才有貌又如何，面對貧窮時「只怕才貌窮來沒處典」。闕里侯是個極愚蠢醜陋之人，但他以其財富，一而再，再而三的娶妻，而女子被欺騙，或迫於時勢所逼，都無法擺脫悲慘的命運。闕里侯根本不是有心行善，都是義僕闕忠運籌帷幄，結果天上的神仙，陽間的皇帝都把功勞歸之於闕里侯，因為出錢的是他。「自古道『財旺生官』，只要拚得銀子，貴也是圖得來的。只要做些積德的事，錢財更比魁星驗，烏紗可使黃金變，不似那鐵硯磨人骨反穿。」只要有錢，就能達到任何目的，這是李漁對現實生活中重利觀念的嘲諷。

⁴ 李漁，〈奈何天·計左第二十三〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁88。

⁵ 李漁，〈奈何天·慮婚第二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁9。

李漁借劇中人黑天大王說：

吾父久屯塞北，世掌兵權，竭盡一生心力，募有十萬精兵，分作男女二隊，教俺兄妹兩人朝夕訓練。真個人人似虎，個個如彪，出去應敵，沒有一次不建奇功。指望博個封侯錫土，誰想權臣在朝，怪俺父王沒有進獻，掩了克敵之功，反說他擅開邊衅。雖不曾有斧鉞相加，可惜一個禦侮之臣，竟以憂危慮禍而死。俺兄妹二人氣憤不過，叛了朝廷，竟把男女二隊分作兩營，一同舉事。⁶

又描寫到水旱交侵，三空四匱，錢糧催征不起，軍餉無籌等等，這也反映了明末清初動亂的原因與情景。

（二）情節結構

〈奈何天〉主要是描寫闕里侯娶妻的過程，這過程乃由三小段劇情組合而成，再以闕忠為主買忠的線索穿插其中。不過闕忠這條副線與主線並無多大關係，它是為闕里侯後來的形變做鋪陳。

李漁在〈奈何天〉中採取的是同中求異的寫法，三次娶妻，三場婚禮，三位佳人都避開新郎，相同的情節為避免單調，李漁在相同之中又各做了不同的安排。試比較如下：

- 1 娶親過程不同。鄒小姐是自幼聘下，何小姐是闕里侯騙娶來的，吳氏是被掉包而來的。

⁶ 李漁，〈奈何天·分擾第十五〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁47。

- 2 成親方式不同。鄒小姐是在摸黑中成親，何小姐是在闕里侯威逼下、於酒醉中成親，吳氏以人命威嚇闕里侯，所以沒有成親。
- 3 三位佳人特質不同。鄒小姐以才勝，何小姐以貌出眾，吳氏則才貌兼俱。
- 4 三人逃避闕里侯的方式不同。鄒小姐在成親滿月之後，借禮佛之名，避入淨室；何小姐三朝之後，假借向鄒氏炫耀，也避入禪室；吳氏乃用計謀，讓闕里侯不得不送她入淨室。
- 5 闕里侯三次娶妻動機不同。第一次是「父母之命，媒妁之言」的婚事。第二次是為向鄒小姐報復，所以騙娶貌美的何氏，第三次因鑑於前例，而不論美醜，只想娶一能傳宗接代的妻子。

從以上的比較，可見李漁情節安排上的精心設計。

另外，李漁也用了對比的手法，如闕里侯貌醜無才，卻娶美妻；袁澄才貌俱佳，卻娶醜婦。闕里侯醜陋愚蠢但卻是個財主，闕忠有才有識卻屈為僕人。這些對比寫出了世事有很多無奈之處，並沒有一定的道理。

（三）人物塑造

李漁對三位女主角並沒有深入的性格描寫。但是最後當三位女子爭封誥時，其言語說辭實不能與身份吻合，尤其鄒、何二人是官家小姐出身，但看她們的對話，卻沒有大家閨秀模樣，李漁只為讓劇情在最後熱鬧結束，但卻造成人物形象的不統一。

對於闕里侯，李漁則是顛倒傳統才子佳人書寫的模式。集所有醜

陋愚蠢於一身的闕里侯，是全劇的主要人物。闕里侯上場時唱：

【戀芳春】花面沖場，正生避席，非關倒置梨園。只為從來雅尚，我輩居先。常笑文人偃蹇，枉自有宋才潘面，都貧賤。爭似區區，痴頑福分微天。⁷

李漁即是以「痴頑福分微天」來描寫闕里侯。闕里侯嘲笑「才如錦，貌似蓮」的「才」子，說他們沒有銀子用的時節，「只怕才貌窮來沒處典」，還不是得來尋他這個「財」主。他原先擔心朝廷要來借貸，以做為邊上的軍餉，但被闕忠以官職賞賜的利益說動，答應闕忠要主動捐錢。他靠著財勢，連娶了三位美妻。而闕忠智勇隻雙全，讓所捐的金錢達到最大的效用。於是神仙以其行善積德，改變他的形貌。皇帝因他捐錢助邊，所以賞給他官爵，於是他成為有才貌又富有的俊雅之人，逃禪而去的妻子也紛紛回到身邊，於是「闕不全」成了「全不闕」。這樣的傻人傻福實是對「天意不可解」所顯現的無奈。

第二節 〈比目魚〉傳奇

（一）劇中所反映的思想

〈比目魚〉一劇乃改編自李漁自己的小說〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉。劇情乃寫書生譚楚玉對戲班女旦劉藐姑一見鍾情，為追求藐姑甘願入班學戲，藐姑被其母逼嫁財主，二人雙雙投水殉情。平浪侯有感於他們的真情真意，將二人變為比目魚。後為辭官歸隱的莫漁翁所救，兩人回生。譚楚玉最後取得功名，莫漁翁却勸他及早洗

⁷ 李漁，〈奈何天·慮婚第二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁8。

滌名利之心，譚楚玉答應任滿後即同莫漁翁夫妻歸隱。

李漁在〈比目魚〉中肯定了男女的真情。譚楚玉可以爲了追求真心喜愛的女子，不顧世俗眼光，不顧身份，竟然跑到戲班學戲，而且學的是淨腳，這種行徑實與讀書人身份有違，譚楚玉說：「學戲之事，雖有妨於名教；鍾情之語，曾見諒於前人。」這正是李漁對情的肯定。

較之李漁其它戲曲作品不同的是，譚楚玉與劉藐姑兩人愛情的產生不只是建立在一見鍾情，還有在戲班學戲時朝夕相處，使感情更加深刻，兩人在登場演戲時，「他把我認做真妻子，我把他當了真丈夫」。因此當劉絳仙逼迫藐姑嫁給財主鄉宦錢萬貫時，藐姑極力爭辯反抗，甚至以死銘志。而藐姑就算「選擇投江自殺，亦採取一種昭告天地、轟轟烈烈的作法，明白宣稱不做忍氣吞聲的啞婦。」⁸藐姑以昭告天下的方式，表達了對傳統婚姻制度的抗議。

李漁由於長期出入縉紳之門，所以對於宦海浮沉也略有體會。慕容介說：

半世迂儒，屢犯士林之忌；十年傲吏，頻生宦海之波。貴澹泊而賤浮華，無奈造物不仁，奪所貴而予所賤；苦應酬而甘寂寞，不幸生辰欠好，多所苦而少所甘。⁹

政治場上沒有永遠的勝利者，而且長江後浪推前浪，一代新人換舊人。而要離開煩惱是非，只有丟卻烏紗，慕容介除了自身隱遁之外，也規

⁸ 李元貞，〈李漁的喜劇風格及其曲論的成就〉，《大陸雜誌》，第77卷第4期，頁170。

⁹ 李漁，〈比目魚·辦賊第五〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁121。

勸譚楚玉夫婦：

凡人處得意之境，就要想到失意之時。譬如戲場上面，沒有敲不歇的鑼鼓，沒有穿不盡的衣冠；有生、旦，就有淨、丑，有熱鬧，就有淒涼。淨、丑就是生、旦的對頭，淒涼就是熱鬧的結果。仕途上最多淨、丑，宦海中易得淒涼。通達事理之人，須要在熱鬧場中，收鑼罷鼓，不可到淒涼境上，解帶除冠。¹⁰

而這也正是李漁在〈鶴歸樓〉中所說，要惜福安窮，要有慮後之心。

清初，由於統治者體認到要治天下要收民心，要收民心則要先收服士人之心，於是下令各級地方官員要舉薦隱逸，而這對文人的操守是很大的考驗。「從清初的實際情況來看，能保住操守的畢竟是少數，大多數文人尤其是二、三流的文人，紛紛出山，甚至爭先恐後，唯恐錯過機會。」¹¹李漁在二十三齣〈偽隱〉中，假借山大王的細作之口，對這些人加以諷刺：

要人識姓假埋名，這是隱士的真傳也，叫做：藏形露影。漁歌賣聲，羊裘炫形。你若要訪客星，只消車馬相迎也。我這裡烏紗現成，藍袍現成。¹²

隱士的真傳是藏形露影，這真是對欺世盜名的假隱士的極大諷刺。

¹⁰ 李漁，〈比目魚·駭聚第三十二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁210。

¹¹ 陳維昭，《帶血的挽歌——清代文人心態史》（石家莊，河北教育出版社，2001年），頁18。

¹² 李漁，〈比目魚·偽隱第二十三〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁181。

(二) 情節結構

〈比目魚〉一劇是以譚楚玉與劉藐姑的愛情故事為主線，中間再穿插慕容介（莫漁翁）剿寇及歸隱的情節。上半部，慕容介的情節與譚、劉二人的關係不大，所以只出現三回，它是為下半部劇情鋪陳。上半部著重在譚、劉二人的愛情發展，以及藐姑與母親的衝突，此衝突把劇情推向高潮。

譚楚玉原以為入班學戲即可親近藐姑，沒想到戲班規矩嚴格，而學戲時又因譚楚玉是淨腳，不得與旦角藐姑同坐，這些狀況使得譚楚玉十分懊惱。李漁以這些關目，讓兩人看似接近又不得親近，製造愛情的波折。後來譚楚玉改為正生，兩人終於可以做起場上夫妻，但劇情馬上進入最大的衝突與高潮，藐姑的母親逼嫁，藐姑藉唱〈荆釵記〉以明心意。這是一個別有新意的關目安排，黃麗貞在《李漁研究》中說：「笠翁安排得使人分不清是藐姑演錢玉蓮，還是錢玉蓮化成了劉藐姑，哪個地方是戲？哪個地方是戲中戲？」¹³

下半部，平浪侯將譚、劉二人化為比目魚，後為莫漁翁所救。譚楚玉後來進京會試，李漁再以武線情節串連起譚、莫二條情節線。最後在真假莫漁翁的辨認中，完成大收煞。

李漁在此劇中，也用了假冒的手法。山大王找一個容貌與慕容介相似的人假冒慕容介，假的慕容介不戰而降。譚楚玉抓拿叛官，抓來的是真的慕容介。譚楚玉面對恩人左右為難，慕容介則因莫名奇妙獲罪，而感到生氣，二人因假冒事件引起一場誤會，使全劇在波瀾中落

¹³ 黃麗貞，《李漁研究》，頁 304。

幕。

另外，還有巧合的手法。譚楚玉夫妻在赴任途中，行經平浪侯晏公廟，原本已過了壽戲時間，但正巧遇到改期，而負責做戲的也正巧是藐姑母親的班子。因為這些巧合，使譚楚玉夫婦能以〈王十朋祭江〉來探試母親，終能使母女團圓。

（三）人物塑造

李漁在第一齣〈發端〉說道：

梨園故事梨園習，本來面目何曾失。¹⁴

李漁認為劇本創作是為讓梨園演出，則不妨從梨園中選擇題材，因此也反映當時梨園的現象。從劉絳仙身上，我們了解傳統戲子的模樣，她們地位低賤，有時為了經濟因素，除了演戲之外，也出賣貞操。陸萼庭在《崑劇演出史稿》中說：

姑且把那些善於串戲的娼妓採取傳統的稱呼：「娼兼優」。同樣的「娼兼優」，也有主次之分：有以「優」為主接近於專業女伶，但她的身份還是娼妓；有以「娼」為主，身懷絕藝，只是偶一串弄，那些就是身價較高的所謂名妓了。¹⁵

陸萼庭雖然談論的是娼妓，但是「娼兼優」或者「優兼娼」，其實情形是一樣的。劉絳仙在劇中說：

我們這樣婦人，顧什麼名節？惜什麼廉恥？只要把主意拿定

¹⁴ 李漁，〈比目魚·發端第一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁111。

¹⁵ 陸萼庭，《崑劇演出史稿》，頁232-233。

了，與男子相交的時節，只當也是做戲一般。她便認真，我只當假，把雲雨綢繆之事，看得淡些，這就是守節了，何須凭般拘執！¹⁶

這正是娼妓的行徑，而且她還教劉藐姑接客的三句秘訣，即「許看不許吃，許名不許實，許謀不許得」，這就是娼妓哄騙客人的手法，也難怪藐姑對母親說：「照你這等說來，一生一世只把虛話哄人，那喪名敗節的事，竟是沒有的了？」而她甚至把女兒當搖錢樹，當女兒不願受她擺佈時，竟將她賣與人為妾，還說：「這皮箱裡面的物件，是你一個替身。做娘的有了他，就可以不用你了。」錢可以是女兒的替身。李漁所塑造的劉絳仙正是「婬子無情，戲子無義」的最好寫照。

李漁再以對比的手法，寫同出於戲班卻堅貞守節的劉藐姑。劉藐姑雖出戲班，但重名節，惜廉恥。她說：

家聲鄙賤真堪恥，遍思量出身無計。只除非借戲演貞操，面慚可使心無愧。¹⁷

她以出身戲班及母親的行徑為恥，因此時時刻刻以貞操為念，相較於母親劉絳仙：

我劉絳仙的心性只愛銀子，不顧恩情。女兒不肯嫁人，活活的逼死。雖然是我做娘的不該，也是錢萬貫的晦氣，顧不得甚麼舊情，也要詐他一詐。前日賣女兒也是為銀子，今日告情人也是為銀子，他若還說我寡情，我就把古語二句念來作證，叫做：

¹⁶ 李漁，〈比目魚·聯班第三〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁116。

¹⁷ 李漁，〈比目魚·聯班第三〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁116。

自家骨肉尚如此，何況區區陌路人。¹⁸

爲了利，不顧女兒，不顧舊情，劉絳仙以利爲重的勢利模樣躍然紙上。而劉絳仙也更襯托出女兒的出污泥而不染。

再如錢萬貫，是個財主鄉宦，卻以財富及身份仗勢欺人，他說：

我錢萬貫的威勢，不拿來恐嚇鄉民，叫我到那裡去使？明日官到的時節，拿他們的銀子、酒席，裝自家的體面威風，何等不妙！還有一件，上門的生意不可錯過，等他拿了銀子來，待我取下一半，只拿一半送官，且打過小小抽豐，再做道理。¹⁹

其財大氣粗，裝腔作勢模樣，實躍然紙上。

第三節 〈玉搔頭〉傳奇

（一）劇中所反映的思想

〈玉搔頭〉是描寫明代正德皇帝與妓女劉倩倩的愛情糾葛喜劇。

在這劇中，李漁透過生角正德皇帝大談他的真情理論：

從來富貴之人，只曉得好色宣淫，何曾知道男女相交，全在一個「情」字。民間女子隨了富貴之人，未必出於情願，終日承恩獻笑，不過是懾於威嚴，迫於勢利，那有一點真情？這點真情，倒要輸與民間夫婦。那民間女子遇著個貧賤書生，或是憐

¹⁸ 李漁，〈比目魚·徵利第十七〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁163。

¹⁹ 李漁，〈比目魚·狐威第十五〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁141。

才，或是鑒貌，與他一笑留情，即以終身相許。勢利不能奪，生死不能移，這才叫做真情實意。²⁰

而當倩倩抗旨不肯入宮時，正德皇帝馬上親自前去接她，在大雪紛飛的情況下：

生（白）他既有這般情意，寡人就為他凍死，也自甘心。……

【前腔】不用逡巡，這是生死關頭要認真。我此去呵，他若安然無恙，就可以攜載入宮；萬一有了差池，我也拚一死將他殉，做了九泉下兩痴魂。²¹

即使貴為皇帝，為愛仍可以不顧艱難，勇往直前。李漁讓皇帝人性化，也更突顯真情的可貴，只可惜李漁大談的真情，並不包括對愛情的專一。當范淑芳因與劉倩倩相貌相似，而被誤送入宮時，皇帝喜出望外的說：

寡人無意之中，又遇了個天姿國色，方且喜出望外，怎肯放你回家？料想天地之間，也沒有這等不情之事。即日拜你為貴妃，待尋著劉美人，與你並侍椒房便了。²²

李漁雖然肯定真情，但他的真情是容許一夫多妻的。在〈憐香伴〉、〈鳳求鳳〉中亦是如此。

²⁰ 李漁，〈玉搔頭·情試第十三〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁260。

²¹ 李漁，〈玉搔頭·飛舸第十六〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁267-268。

²² 李漁，〈玉搔頭·謬獻第二十六〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁260。

沈新林在《李漁評傳》中認為〈玉搔頭〉是一部「巧妙地通過愛情線索反映現實的難得的好作品。」他以為全劇有一半的篇幅寫了明代忠奸、正邪的鬥爭。所以他認為：

該劇主旨是「一君二臣之事」，寫二臣的「匡君之實」和武宗的「知人之明」，是作者的「一片深心」。愛情描寫是賓，政治鬥爭是主。如果只看到其中愛情描寫而忽視其政治鬥爭內容，是有所偏失的。²³

正德皇帝微行選美，是由太監劉瑾倡議，武官朱彬隨扈而行。劉瑾想趁機做「坐皇帝」的美夢，而朱彬助紂為虐，想當個太子。幸好許進父子挫敗了太監劉瑾、奸臣朱彬的篡國陰謀，而王守仁則粉碎了寧王朱宸濠的叛亂。李漁的戲曲作品，都是以愛情為主線，而武線情節通常是為讓生角高中後展現長才而設。像〈玉搔頭〉這樣以一半篇幅描寫政治情節的確是只有〈玉搔頭〉一部。第三十齣〈媲美〉，正德皇帝說：

寡人為著巡幸一事，惹起無限禍端，其僥幸不致危亡者，皆二臣匡輔之力也。

接著又再次聲明：

寡人自今日以前，所作所為，無一事不可以亡國。賴有二卿夾輔，幸保無虞。今喜宮闈已正，藩叛又除，若不從此收心，終

²³ 沈新林，《李漁評傳》，頁214。

貽後悔。²⁴

並要「草一道反躬罪己的詔書，頒行天下，從此勵精圖治，以慰臣民顒望之心。」另外，第三齣〈分任〉，忠臣許進說：

主人沖齡嗣位，尚在血氣未定之時。喜習畋游，不親政務，邪佞多而正人少，暴不勝寒；根本弱而枝葉強，家能侶國。

王守仁也說：

如今聖上不勤政務，止習嬉游，總是劉瑾、朱彬二賊蒙蔽宸聰，以致如此。²⁵

所以二位忠臣遂上本彈劾。李漁借由劇中人不論是皇帝或忠臣之口，均表達了對皇帝微服的批判，而且也褒獎了忠臣憂國的深心。但李漁有其矛盾性，正德皇帝並沒有因微行而得到些許的懲罰或傷害，或許是因為他有忠臣輔國。但皇帝也享盡風流，還獲得兩位美人，這就使批判力度大大減弱。第一齣〈拈要〉裡說：

【西江月】措大焉能好色，烏紗未必憐香。風流須是做皇王，才有溫柔福享。只慮歡娛太過，能令家國傾亡。特傳妙訣護金湯，多設風流保障。²⁶

李漁這麼說，似乎又指只要有護金湯的妙訣，則可盡享風流。另外，睡鄉祭酒在〈玉搔頭•總評〉中認為，「知人之明」也是該劇的主旨，但

²⁴ 李漁，〈玉搔頭•媲美第三十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁260。

²⁵ 李漁，〈玉搔頭•分任第三〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁223、225。

²⁶ 李漁，〈玉搔頭•拈要第一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁219。

重用劉瑾與朱彬又怎會是「知人之明」呢？

或者李漁確有描寫政治鬥爭的意圖，但為避免主題過於沈重，於是以愛情故事來包裹政治故事，但這麼一來，又讓劇中的思想呈現矛盾。

（二）情節結構

〈玉搔頭〉一劇是以正德皇帝與妓女劉倩倩的愛情故事為主線，而副線則是許進父子、王守仁與太監劉瑾、朱彬、寧王的忠奸大對決。兩線相互交叉進行，緊密銜接。正德皇帝因微服私行，尋找愛情，卻讓已大權旁落的朝廷，更陷入困境，也讓奸臣有機可趁，於是忠奸的對決副線，伴隨著愛情線交織而行，正德皇帝在途中目睹朱彬囂張行徑，並了解內政之不堪，這使得忠奸對決的衝突稍微化解，也讓緊張情緒有所緩和。而後皇帝御駕親征，不僅消弭叛臣，也重拾愛情。全劇主副線發展息息相關，結構嚴謹。

〈玉搔頭〉一劇以一根簪子玉搔頭及一幅畫像，做為正德皇帝愛情線的關鍵物。因劉倩倩給予的信物玉搔頭失落，因此讓皇帝產生試探倩倩真情的念頭，倩倩因此畏罪逃亡。皇帝畫像尋找倩倩，與倩倩貌似范淑芳被誤認並送入宮中，而她恰巧是拾得玉搔頭的人。一只玉搔頭及一幅畫像，便將皇帝、劉倩倩、范淑芳三人串連一起。

此外，本劇亦使用了誤會、巧合手法：

- 1、正德皇帝假名「萬歲」、「威武將軍」與倩倩盟定終身，倩倩臨別贈以玉搔頭，皇帝在回宮途中不慎失落。

- 2、玉搔頭恰巧爲貌似倩倩的范淑芳所拾獲。
- 3、范淑芳依親時，恰巧爲倩倩所見。范父姓「范」，官職爲「緯威將軍」，讓倩倩將范父誤認爲是「萬歲」，誤會化解後，范父因其貌似淑芳，乃收其爲義女。
- 4、范淑芳被亂軍冲散，貌似倩倩的她被誤送入宮。
- 5、皇帝恰巧聽見朱彬得意洋洋談論劉瑾與自己的地位，這才能化解劉瑾預謀篡位的衝突。

李漁以誤會和巧合結構故事，既激起衝突也化解衝突。

李漁塑造倩倩與淑芳相貌完全相似，不僅枕邊人皇帝認不出，連父親竟也認不出。皇帝與倩倩相處時間不算長，認不出倩倩還情有可原，若連父親都認不得自己女兒，則說不過去。結局時，正德皇帝說：「你們兩個容貌相同，立在面前分不出誰張誰李？萬一寡人喚錯了姓名，却不要多心起來，說寡人注意那一個。」這個關目雖有喜劇氣氛，但不同血緣的兩人容貌能如此相似嗎？這就顯得劇情有牽強、造作之嫌。

（三）人物塑造

〈玉搔頭〉一劇亦是才子佳人的愛情模式。但他們愛情的阻撓不是來自外力——奸人的阻礙，而是信物玉搔頭的遺失，以及皇帝自身對倩倩的情試。而一向扮演阻撓角色的老鴿，在此劇卻完全不同於以往小說、戲曲中唯利是圖的形象。她講恩重義，對於恩客所託的女兒照顧有加，而且不惜關閉妓院，違抗聖旨，陪倩倩尋找情郎。雖然李

漁突破傳統鴛母的形象描寫，但「鴛母形象太完美，未免予人不夠真切的疏離感，無法適時表現真實的人生。」²⁷

而正德皇帝，李漁將他塑造成大情聖模樣，他對臣子大談真情理論，知道倩倩因不知他是皇上而抗旨不願進宮之後，即冒著風雪，拚死也要去尋她。找尋不著時，便要地方官員依著畫像找人。甚至他御駕親征，也是爲了找尋倩倩。二十一齣〈聞警〉中，正德皇帝唱道：

【前腔】怎能夠即真前去做元戎，把姓名不脛走寰中。只要在風濤影裡慰驚鴻，誰想在雲霄頂上終日困飛龍。我想天子臨戎，兼攝將帥之事，古來原有其人。只是要有些亂信才好。如今海宇承平，人民樂業，並沒有一處賊起，這句出征的話，如何講得出來？便要把名兒鑿空，也須是拔行雲尋出些兒縫。老天，煩你弄一個小小賊寇出來，又不傷壞人民，又總成我做了這樁好事，也見你的盛情。遍中華豈少奸雄，權著他擾潢池暫將兵弄。

而當兵部來報寧王叛亂時，他又說：

寡人正想出征，但恨沒有題目，這個信兒怎麼來得凭般湊巧。²⁸

就真情而論，正德皇帝真是多情，不畏艱難，只求尋找真愛。但做爲一個皇帝，實是荒唐。爲了尋找情人，竟希望弄出個小小賊寇，又天真的說希望這個賊寇不要傷壞人民。既是賊寇，怎能不傷害人民

²⁷ 單文惠，《笠翁十種曲研究》，頁 715。

²⁸ 李漁，〈玉搔頭·聞警第二十一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁 284。

呢？當叛亂的消息傳來時，他不是憂心國事，關心人民安危，而是高興自己有了御駕親征的題目，可以尋找情人。而他的真情也並不專一，這些都使得正德皇帝的形象產生矛盾，但這也因為李漁重視故事的趣味性，所以人物的性格也就不重要了。

第四節 〈巧團圓〉傳奇

（一）劇中所反映的思想

〈巧團圓〉一劇是以闖王李自成的流竄所引起的動亂為背景，寫一家離散的父親、母親、妻子因巧合而團聚的故事。

李漁在〈閑情偶寄〉中曾提到寫作的題材要「新」、「奇」。但新、奇不是荒唐怪異，而是要能「說人情」、「關物理」，亦即在家常日用之事求難盡之人情，所謂「豈非五倫以內，自有變化不窮之事乎？」²⁹李漁的傳奇十種，多描寫才子佳人的愛情故事，而〈巧團圓〉以題材而論，是最符合人情物理的。

姚克承從小失却雙親，又無兄弟，孑然一身。他曾圖婚姻之事，怎奈常以家貧被拒，看盡世態炎涼，在「人皆有兄弟我獨無，古人尚且致恨，何況生身之父母？」在這樣的心理狀態下，使他遇到「賣身為父」的尹小樓在路上被打時，因憐恤而將他買回家，並認他為父。因為買父使得姚克承有一連串的好運。他想買回被賊兵抓走的未婚妻，卻買到老婦人，他認婦人為母，在老婦人的指示下，真正買回自己的未婚妻。而婦人原來是尹小樓之妻，於是父親、母親、妻子一家

²⁹ 李漁，《閑情偶寄·詞曲部·結構第一·戒諷刺》，《李漁全集》，卷十一，頁14。

團圓。李漁在第一齣〈詞源〉中說：「恤老婦的偏得嬌妻，姚克承善能致福」，姚克承因憐恤鰥寡孤獨之人，所以善有善報。

李漁將〈巧團圓〉的故事建立在流寇的擾亂背景下。其實李漁自身經歷過明清易代，兵荒馬亂的時代，在外有清兵，內有流寇的內憂外患下，也曾倉促逃難，因此他在此劇中也反映明末清初人民生活的困苦與顛沛流離。李漁借闖王等流寇的對話，寫出人民生活的毫無保障：

（淨）第一是嚴搜庫藏，第二是洗刮民財，第三是酷比縉紳，第四是多掠婦女。這四樁事情，都是生財的大道，你們須要緊記在心。

（眾）請問千歲，那嚴搜庫藏，遍掠民財，是臣等做慣的事，不說自明。只有酷比縉紳，多掠婦女，這兩句話還不甚解，再求明示一番。

（淨）縉紳做過美官，家家都有積蓄，處此亂世，定有法子收藏，決不放在家中，被人搜取，不是嚴刑拷打，如何逼得出來？婦女各有親人，擄在軍中，不怕不來取贖。等到一兩月之後，沒人來取，就將他變賣，也是一宗軍餉。故此都叫做生財之道。

30

面對這樣的流寇，官兵竟是「望風瓦解，任他屠掠居民」。這時的百姓甚至以沒有子孫為喜，尹小樓之妻即說：

³⁰ 李漁，〈巧團圓·闖氛第七〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁339-340。

家何在，命孤存，牽愁只有一親人，當日苦憂身後事，如今翻喜沒兒孫。³¹

尹小樓因為沒有子嗣，所以出門求子，但在離亂之中，親人反讓人牽腸掛肚。再如姚克承回到家鄉尋找未婚妻曹小姐時，看到的是家門的殘破：

（生背包裏上）望家鄉膽寒，望家鄉膽寒，必遭兵患，如何樓閣成虛幻……到家門細看，到家門細看！那有舊柴關，止見新煤炭……頓教人淚潛，頓教人淚潛，滴向懷間，總成驚汗！

當他遇到原是家境小康的鄰居張伯伯時，卻是：

房屋燒毀了，家財掠盡了，兒子殺了，妻子、媳婦被擄了，止逃得一身出來，連鍋灶都沒有，若不討碗飯吃，終不然餓死不成！³²

這些描寫令人讀了不禁爲之鼻酸。雖然李漁的作品一向缺乏深刻的社會思想與民族意識，但〈巧團圓〉中，李漁以自身經驗刻劃了山河變色，無辜百姓的苦難。

另外，李漁也以戲謔方式刻劃明末的紛亂：

（丑）方才這樣的事，也忒煞奇得沒理。前日聽見人說，有個男人生孩子，又有個婦人長鬍鬚。如今又遇這樁事，種種新聞，

³¹ 李漁，〈巧團圓·剖私第十七〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁365。

³² 李漁，〈巧團圓·驚燹第十九〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁369-370。

都是不祥之兆，明朝的天下，決失無疑了！我們快快去投闖王，幫他一齊造反，不可失了機會！（副淨）說得有理，回去罷。

回末詩則說：

莫怪人心詫異，只因世局繽紛。兒子既可買父，臣子合當賣君。

33

世局的混亂，衝擊了人們的道德觀，十七齣〈剖私〉中：

老旦（白）那些沒志氣的婦人，初擄進營，也曾哭過幾次，一到三日之後，滿耳俱是笑聲。要尋個攢眉嘆氣之人，十中也不得一二。³⁴

板蕩識忠貞，太平時日的忠貞節婦，一遇離亂，都成了奸夫淫婦。經過戰爭洗禮的李漁，貼切的描寫了戰亂的景色。

（二）情節結構

〈巧團圓〉一出劇乃改編自李漁《十二樓》中的〈生我樓〉，而其中十三齣〈防辱〉中，曹小姐以巴豆塗身全節的情節，亦見於《無聲戲》第五回〈女陳平計生七出〉，故事描寫聰慧過人的耿二娘，同樣被賊所擄之後，靠巴豆全節，還要弄懲罰了賊頭。

〈巧團圓〉序中說：

³³ 李漁，〈巧團圓·買父第十一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁352。

³⁴ 李漁，〈巧團圓·剖私第十七〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁365-366。

是劇於倫常日用之間，忽現變化離奇之相。無後者鬻身為父，失慈者購嫗作母，鑿空至此，可謂牛鬼蛇神之至矣！及至看到收場，悉是至性使然，人情必有，初非奇幻，特飲食日用之波瀾耳。³⁵

樗道人認為此劇雖然「變化離奇」，但「段段出人意表，又語語仍在人意中」，亦即李漁乃以人情、性格因素回護看似離奇的結構。它不是憑空穿鑿的，而是在人情物理中巧妙安排。

全劇中，姚克承因為愛情而出外行商（曹小姐父親要試他是否老成練達，於是出資讓他行商），卻在行商中，尋找到親情，親情又幫助他完成愛情（錯買尹妻，尹妻透露曹小姐下落），而愛情又促成親情的重聚。愛情情節線與親情情節線，彼此交錯，又以巧合交織兩情節線，形成巧妙結構。樗道人在序中即稱道：「笠翁之著述愈出愈奇，笠翁之心思愈變而愈巧。讀至〈巧團圓〉一劇，而事之奇觀止矣，文章之巧亦觀止矣！」³⁶

〈巧團圓〉一劇的主要關鍵是姚克承買父一事，而後劇情的發展皆由買父而延伸。李漁在第二齣〈夢訊〉中，即鋪寫了姚克承渴望親情的心情，再加上他憐恤鰥寡孤獨之心，所以，他買尹小樓為父，錯買尹妻並認其為母，是他此種心理作用下可能的行為。張曉軍引用美國著名心理學家亞伯拉罕·哈羅德·馬斯洛（Abraham Harold Maslow）的動機理論來分析姚克承買父的動機，認為他是基於歸屬與

³⁵ 樗道人，〈巧團圓·序〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁317。

³⁶ 樗道人，〈巧團圓·序〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁317。

愛的需求才買父。³⁷亦即離奇的背後，實有人情物理做為基礎。

〈巧團圓〉一劇在情節發展上也都能前後照應。第二齣〈夢訊〉以姚克承思念雙親做為開場，為日後的買父行為做情緒上的鋪墊。繼之在睡夢中夢見一座小樓，象徵著日後身世的解謎與父母親的重聚，而玉尺也為他的婚姻做了預告。三十二齣〈原夢〉，姚克承聽從尹小樓之命，夫妻住在小樓，而此座小樓正是往昔姚克承夢中的小樓，於是終於解開身世，全家團聚，此齣即呼應了〈夢訊〉的劇情。李漁以小樓做為親情線索的關鍵物，而玉尺則是愛情情節線的關鍵物。

另外，尹小樓以假名造成姚克承尋親上的挫折，而姚克承因錯買尹妻，而找回未婚妻，再加上以物件、巧合來結構全劇，此劇應用多重的創作手法，終於形成嚴密周全又奇巧的創作。

（三）人物塑造

李漁所塑造的曹小姐是一個有才智，敢於追求真愛的女子。透過姚克承的話：

哦，是了，這籬笆西首，就是曹小姐的臥房。他時常隔著籬笆，將一雙嬌滴滴的眼兒覷我，所以走到這邊，就覺得依依難捨。原來我不忍離家，就為著這樁心事。你看臥房門啟，想是曹小姐聽見聲音，知道小生在此，又出來探望了。³⁸

曹小姐心中喜愛姚克承，無奈父親雖然也暗想以姚克承為婿，但既不

³⁷ 張曉軍，《李漁創作論稿》，頁 86-89。

³⁸ 李漁，〈巧團圓·默訂第八〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁 341。

明言又出資令他行商以探試他。曹小姐怕姻緣丟失，乃擲帕與姚克承訂下婚約，而姚回以玉尺爲信物。雖然李漁所塑造的曹小姐似乎有突破傳統的意圖，但終究又以禮教將她拉回，曹小姐說：

這頭親事，若不是爹娘說起，我做女孩兒的擅動春心，與男子訂約，就是個不端之婦了。若不是因處亂世，自慮失身，就有父母之言，不待父母之命，私自與男人訂約，也是個不端之婦，將來定要貽笑於人了。我與姚生的婚姻，既出父母之口，又處離亂之世，若還父母不決斷，自己又不決斷，就叫做見義不爲，豈不誤了終身之事？³⁹

曹小姐雖然走出閨房，大膽向姚生表達自己的心意，但李漁又以「既出父母之口，又處離亂之世」，將她的行爲以禮教加以合理化。其實這也顯示李漁思想的侷限性。

而李漁給予姚克承的則是孝子形象。第二齣〈夢訊〉中他說：

只有一事恨不過，普天下的人，誰家不事父母，那個沒有爹娘？獨是小生不然，自幼喪了二親，記不起當時的面貌，且莫說活爹、活媽沒得叫喚，就要畫紙上的真容，時常拜他幾拜，也不能摹仿。(嘆介)人皆有兄弟我獨無，古人尚且致恨，何況生身之父母乎？仔細想來，好不傷感人也！⁴⁰

他以無父無母感到憂傷與孤獨。於是當他遇到賣身爲父的尹小樓時，心想：

³⁹ 李漁，〈巧團圓·書帕第六〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種(下)》，頁335。

⁴⁰ 李漁，〈巧團圓·夢訊第二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種(下)》，頁322。

（生背介）且住，我姚克承自幼喪親，常恨沒有爹娘奉事，要學丁蘭刻木，又記不起當時的面容；如今遇著個賣身為父的人，也是一樁湊巧的事。何不將計就計，買他帶了回家，借他的身子，權當我爹娘一幅真容，朝夕捧茶獻水，盡我一點孝心，焉知我爹娘的魂魄，不附著他的身軀前來享受？⁴¹

李漁寫出孤兒渴望親情、思念雙親的心境，深切感人。睡鄉祭酒也評曰：「具此一片血忱，那得不感孚天地。死者猶當復生，何況未死者乎？」⁴²姚克承即以「『孝順』的形象貫串，甚至超越其才藝雙全的表象，這是在《十種曲》中唯一生腳但不以才貌掛帥的刻畫方式。」⁴³

在二十二齣〈詫老〉中，李漁描寫被賊兵所擄的婦女被置於布袋，以秤斤論兩叫賣，這實是刻劃出戰亂中婦女的悲慘處境，但李漁又以戲謔手法處理，如一個黃瘦婦女被拍賣時說：

我是個癆病婦人，既賣與你，就是你的干係了。方才閉了半日，話也講不出來，快取人參湯接氣，不然立刻就要死了。⁴⁴

這些對人物的處理方式確實達到喜劇效果，但爲了製造效果以及襯托曹小姐的全貞守節，這樣的描寫犧牲了人物心理刻劃，也削弱場面氣氛，使得情節顯得隨意性。

⁴¹ 李漁，〈巧團圓·解紛第十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁348。

⁴² 睡鄉祭酒，〈巧團圓〉評，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁348。

⁴³ 單文惠，《笠翁十種曲研究》，頁746。

⁴⁴ 李漁，〈巧團圓〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁317-415。

第五節 〈慎鸞交〉傳奇

（一）劇中所反映的思想

黃天驥在〈論李漁的思想和劇作〉中，認為本劇可以看出「李漁在反對門當戶對的標準同時，對一見鍾情式的戀愛也並不欣賞。」⁴⁵其實在李漁其它劇作，如〈比目魚〉、〈蜃中樓〉等，李漁都描寫了一見鍾情式的愛情，而〈慎鸞交〉中，華秀與妓女王又嬭亦是在千人石上一見鍾情，挑起愛苗，可見李漁並不反對一見鍾情。

此劇生角華秀在第二齣〈送遠〉中，一上場便說：

我看世上有才有德之人，判然分作兩種：崇尚風流者，力排道學，宗依道學者，酷詆風流。據我看來，名教之中，不無樂地，閑情之內，也盡有天機，畢竟要使道學、風流合而為一，方才算得個學士、文人。⁴⁶

透過華秀之口，李漁所要反應的是風流道學合一的思想。華秀的妻子勸他娶妾，華秀認為這是名教中的樂地，閑情裡的天機。從華秀接下來的行為可知李漁認為只要慕色不淫、不輕許婚姻，在符合禮教的狀態下娶妾，則能既享風流又不違禮教了。

華秀自認多情，「不論男子婦人，但是相與過的，就要戀戀不捨」。這是對情的肯定，當情一被觸發，就無法阻止，為了防止縱欲，必須

⁴⁵ 黃天驥，〈論李漁的思想與創作〉，《李漁全集》，卷十二，《李漁資料研究（下）》，頁221。

⁴⁶ 李漁，〈慎鸞交·送遠第二〉，《李漁全集》，卷十二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁424。

冷淡心性。華秀面對王又嬙對他的情意，就是冷淡以對。但當兩人情投意合之後，也不可輕易許諾，因為未告知父母，又且是青樓女子，這是有違禮教。而當王又嬙堅貞守節，遇危難也堅持到底時，因為她的節操感動華秀父親，華秀便能在符合禮教的狀況下，得遂風流之願。

但劇中也有矛盾之處，當王又嬙選中華秀時，華秀是一味相避，但是他又另外包養了鄒惠娟。華秀曾說：「方才那個榜首可稱國色，若說見了這樣婦人心中不喜，就是違心之論了。只怕一經相識，就有許多煩惱出來，所以不敢動念。」這是否說對王又嬙是出自於「情」，則對鄒惠娟則是出自於「欲」。李漁在〈憐香伴〉中，曾借曹語花之口說：

呆丫頭，你只曉得「相思」二字的來由，卻不曉得「情欲」二字的分辨。從肝膈上起見的叫做情，從衽席上起見的叫做欲。若定為衽情席私情才害相思，就害死了也只叫做個欲鬼，叫不得個情痴。⁴⁷

李漁將「情」、「欲」分開，面對「情」時，要慎重，不輕易許諾。但面對「欲」時，則另當別論。鄒惠娟是華秀朋友侯永士的姘頭，侯永士沒錢為他贖身，但兩人曾訂下百年之約，可是侯永士又自願讓她服侍華秀。兩人有一段對話：

既蒙雅愛，小弟不敢固辭，只是老兄相與的人，恐怕有些不便。
（小生）青樓女子那裡論得許多？小弟交游最廣，那一個朋友不喜歡嫖妓？若是這等拘執起來，到處皆是朋友之妻，這些柳

⁴⁷ 李漁，〈憐香伴·緘愁第二十一〉，《李漁全集》，卷十二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁69。

巷花街，竟去走動不得了。⁴⁸

可見李漁肯定情也肯定欲，這或許是晚明享樂主義的現象。而對於王又孺主動追求華生，我們再一次看到李漁對女子自主婚姻的肯定。

另外，李漁在劇中也反映了明末清初世道的混亂，如魔劫天王一出場即說：

孤家非別，乃山賊營中擁戴出來的頭目，素稱「魔劫天王」的是也。為甚的加俺這個美號？只因世運漸衰，人情尚鬼，無論做官、做吏、做百姓，都要帶著三分鬼道，方才行得事去，趁得錢來。⁴⁹

又當財主趙錢孫想娶王又孺，即設下手段：

（淨想介）有了，近來魔寇作反，他使的都是陰兵。如今到處相傳，預先害怕起來，所以家家防鬼，戶戶禳星，我們不如將計就計，扮改兩個厲鬼，前去偷盜他。那婦人見了，一定要嚇死，哪裡還敢叫人拿賊？⁵⁰

可見明末清初，因為政局混亂，道德崩潰，各種亂象紛紛出現，不只盜賊趁機擾民，為官者、百姓也離卻了道德的規範。

⁴⁸ 李漁，〈慎鸞交·目許第八〉，《李漁全集》，卷十二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁444-445。

⁴⁹ 李漁，〈慎鸞交·魔紛第十一〉，《李漁全集》，卷十二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁452。

⁵⁰ 李漁，〈慎鸞交·狠圖第十九〉，《李漁全集》，卷十二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁478。

（二）情節結構

〈慎鸞交〉一劇採取的是雙生雙旦結構，華秀與王又嬌兩人慎始全終，不輕易許諾，既許則信守諾言。而侯永士與鄒惠娟二人，侯永士信口許諾，卻見異思遷，背棄盟約。兩條情節線一正一反，形成對比，交叉進行，突顯主題，又彼此呼應。

〈慎鸞交〉一劇乃寫華秀送父赴任，順道出遊，遇妓女王又嬌，爲免惹下煩惱，初時拒絕又嬌情意。但當兩人情投意合時，華秀以世代不娶青樓女子，再次拒絕又嬌。又嬌以死明志，兩人乃訂下十年之約。劇中又穿插侯永士與鄒惠娟的愛情故事。可知此劇乃以兩對男女的姻緣遇合，做爲故事的主要劇情。

（三）人物塑造

李漁所塑造的華秀，是個道學中不迂腐，風流中不輕薄的形象，華秀說：

小生外似風流，心偏持重。也知好色，但不好桑間之色；亦解鍾情，卻不鍾倫外之情。⁵¹

這是李漁心目中理想的文人形象。但李漁爲了強調華秀風流中不輕薄，反使得人物形象變成假道學模樣。如侯永士邀他遊虎丘時，就說：

（生）這等說起來，那名山古剎之內，游女眾多，男婦之間，不免混雜。小弟是個腐儒，最怕與良家女子相遇，寧可不去游

⁵¹ 李漁，〈慎鸞交·送遠第二〉，《李漁全集》，卷十二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁424。

山，這種瓜李之嫌，不可不避。⁵²

這就顯得拘謹做作。他心上喜歡王又嬙，卻又怕她以婚姻相要，既想親近，又害怕，所以想出了一個辦法：

生（背介）他既知我的心事，自然不想婚姻。只是一件，萬一區區見了美色，不能自主，忽然改變心腸，他不想嫁我，我倒要娶起他來，卻怎麼處？我有道理，等他過來的時節，我立定主意不與他同床共枕，就是款待他的飲食，也故意要儉樸些，使他知道我一味寒酸，不是個出錢的主子，就要從良，也不來尋著我了。有理，有理！⁵³

而當他與王又嬙訂下十年之約，乃因：

小生素重天倫，看了生身的父母，極其尊大，不敢在他面前浪措一詞。只除非多等幾年，待我勵志青雲，立身廊廟，做些顯親揚名的大事出來。到那時節，得了父母的歡心，才可以恃愛而求，所以要你如此。⁵⁴

從這些對話中，只見華秀扭扭怩怩，畏畏縮縮的模樣，李漁想給華秀不輕薄、不輕諾的形象，卻因過於強調反而把他變成個偽君子了。

李漁劇作中雖也有些進步的思想，如反對門第婚姻，對男女真情

⁵² 李漁，〈慎鸞交·訂游第六〉，《李漁全集》，卷十二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁436。

⁵³ 李漁，〈慎鸞交·私引第十二〉，《李漁全集》，卷十二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁455-456。

⁵⁴ 李漁，〈慎鸞交·久要第十七〉，《李漁全集》，卷十二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁472。

的肯定，以及爭取婚姻自主權等等。不過他對很多傳統觀念仍然不敢有所批判，於是即便劇情再曲折，最終又回到傳統倫理道德規範下。而李漁的劇作也少有深刻的社會思想，不過從一些背景的描寫中，我們能夠約略見到明末清初的時代樣貌。

而李漁劇作乃以劇情為主，所以在他的巧心安排之下，總能讓情節波瀾曲折，又彼此呼應。但也因他重視情節大於人物，使得劇中人物多不具深刻形象。旦角多為才、德、貌兼備，而生角亦是才貌雙全。除此之外，都缺乏獨立性格表現。不過，也因為李漁重視戲劇的喜劇性，反而使得劇中的淨、丑更能讓人印象深刻。

李漁的《十種曲》實是以題材新奇，情節巧構取勝。

第六章 李漁戲曲作品的敘事傾向

第一節 以事件為主的情節結構

(一) 以核心事件為主軸

李漁在〈結構第一〉中，強調作文之初，要先立主腦，即立下本意，並認為「一人一事」是傳奇主腦，「一人一事」指的是關鍵人物與關鍵情節。〈立主腦〉裡說：

後人作傳奇，但知為一人而作，不知為一事而作。盡此一人所行之事，逐節鋪陳，有如散金碎玉，以作零出則可，謂之全本，則為斷線之珠，無梁之屋。作者茫然無緒，觀者寂然無聲，無怪乎有識梨園望之而卻走也。¹

李漁認為如果故事只以人物為主，則事隨人走，容易造成故事劇情零零散散，不能集中，所以除了人物之外，還須以關鍵事件為主，使人和事都圍繞著事件，則故事就不會成為斷線之珠，所以事件才是完整故事的根本核心。

李漁在〈格局第六·沖場〉裡說：

此折之一引一詞，較之前折家門一曲，猶難措手。務以寥寥數言，道盡本人一腔心事，又且醞釀全部精神，猶家門之括盡無遺也。……非特一本戲文之節目全於此處埋根，而作此一本戲

¹ 李漁，〈閒情偶寄·詞曲部上·結構第一·立主腦〉，《李漁全集》，卷十一，頁9。

文之好歹，亦即於此時定價。²

他認為「沖場」一折裡要醞釀全部精神，亦即讓主要主角的所思所想，在這一折中透顯出來，則如此所有的「關目」才會埋根於此處。而主要腳色之所思所想即是構成全本戲文的核心事件，埋下情節關目的走向。在李漁的論述裡顯現傳統人物的開場方式，「以往頭齣生腳『言懷自嘆』和緊跟著的旦腳『一家歡聚』或『訓女』的停滯性程式已經完全消失了。」³反而是主角人物開展即已推動故事劇情的進展。所以從〈立主腦〉和〈沖場〉的論述看來，李漁所說的「一人一事」中的「事」，其實應該包含「核心事件」與這個事件的起發點，即「關鍵事件」。

如〈風箏誤〉第二齣〈賀歲〉中，作者以一支曲子寫出生角韓世勛對追求理想佳偶的看法：

【解三醒】（唱）嗅著他脂腥粉氣，怎教人翠倚紅偎？

副淨（白）畢竟怎麼樣的，方才中得你的意？

生（白）但凡婦人家，天姿與風韻，兩件都少不得。有天姿沒風韻，卻像個泥塑美人；有風韻沒天姿，又像個花面女旦。

（唱）須是天姿風韻都相配，才值得稍低徊。

（白）就是天姿風韻都有了，也只算半個，那半個還要看他的內才。

（唱）倘若是蓬心不稱如花貌，也教我金屋難藏沒字碑。

² 李漁，〈閒情偶寄·詞曲部·格局第六·沖場〉，《李漁全集》，卷十一，頁 61-62。

³ 林鶴宜，〈清初傳奇「戲劇本質」認知的移轉和「敘事程式」的變形〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，頁 160。

副淨（笑介）你也忒煞迂闊，世上那有這樣婦人？方才家父說要替你定親，這等看起來，你的頭巾是極難漿洗的了。

生（唱）若要議親，須待小弟親自試過他的才，相過他的貌，才可下聘。不然寧可遲些，決不肯草草定配。

（唱）甘淹滯，怎肯把山精野怪，引入房幃。⁴

這支曲白相間的曲子，生角韓世勛透過與副淨戚施的對話，寫出他心目中的佳人標準；而這樣的佳人還須經過他自己試才、相貌之後才可。追求佳偶是〈風箏誤〉的核心事件，而引起核心事件的關鍵事件是〈題鵲〉一事，所以衍生出的關目有〈題鵲〉、〈和鵲〉、〈囑鵲〉、〈驚丑〉、〈遣試〉、〈媒爭〉、〈艱配〉、〈議婚〉、〈逼婚〉、〈詫美〉。所以可以說在沖場中，李漁已經在劇情進行的同時埋下了全戲關目走向。然後再搭配關鍵事件，則全戲中主要的關目均已涵蓋在內。

〈憐香伴〉中，第三齣〈僦居〉是小旦第一次出場，是一折傳統「訓女」的程式，父親要小旦「但凡作詩，只好自遣，不可示人。就是稿紙也要謹密收藏，不可只字落人手，以滋話柄」。而小旦的一支唱曲也道出此戲的核心事件：

【雁過聲換頭】趨庭，得聞雅訓，遵依罷，還書在紳。婦安鳩拙終無損，又何須筆如簧，舌如瓊，學黃鶯佞巧娛人。（背介）我私心還自忖；怕遇著多才女伴聯閨韻，那時節有技難藏郢氏

⁴ 李漁，〈風箏誤•賀歲第二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁120。

斤。⁵

「怕遇著多才女伴聯閨韻」卻反而是遇著多才女，不僅伴聯閨韻，而且成就一番姻緣，〈香咏〉一齣是關鍵事件，則所有的關目也是依此事與關鍵來鋪陳。

〈蜃中樓〉在第二齣〈耳卜〉，生、小生上場即透過曲白對話說出了二人要分路去搜尋良緣，並以一支二人聽到的曲子來預告全戲的重要關目事件。

【掛枝兒】錦鱗兒一對對風流可怪，你在那海當中曾約定兩下裡和諧。被一個狠心人割斷你的恩和愛。他把柳葉兒穿將至，我把銀鍋兒煮出來。看你兩口兒的姻緣，也離不的湖和海。⁶

這支曲子已含蓋了故事的大概，關目也以此鋪陳，壘庵居士也批點這支曲子是「包括殆盡」。

〈意中緣〉在第二齣，生、小生以對話明言自己希望可以尋到一個可以為他們的書畫捉刀的人，又說：「如今天下假我們的名字畫畫的，不知幾千百家，以後留心細看，看見畫得好的，定尋訪著他，請在家中代筆，豈不是好？」所以為求捉刀人是核心事件，〈畫遇〉一折則是一個關鍵事件。

不過在〈意中緣〉之後的作品，李漁反而不若前三個作品，在人物開場中那麼明白的點出戲曲關目的發展，但這並不表示他不再以事件為重，反而是將整個故事的未來發展隱藏在故事中，在故事進行中

⁵ 李漁，〈憐香伴·僦居第三〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁 11。

⁶ 李漁，〈蜃中樓·耳卜第二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁 214。

留下淡淡的伏筆，所以說李漁在主要角色的人物開場，絕不是一個停滯的場面，而是如其所說的蘊釀著全部的精神。如〈比目魚〉一齣，雖然生腳第二齣〈耳熱〉一上場即以一曲、一白自信的說出自己可以娶得一個與自己能匹配的女子，如：「那裡知道我譚楚玉的妻子，也不是有了錢鈔，就容易娶得來的。」、「〔畫眉序〕非誇，憑著我才名大，定有個戀孤寒的俠女爲家。」從這一曲一白，我們可以看出求一能與自己匹配之佳人是本故事的核心事件，但未來關目走向卻不易明顯得知，但「定有個戀孤寒的俠女爲家」實際上已留下伏筆，旦角劉藐姑的殉情投江，其志氣可堪稱俠女。又這齣的後半段李漁先寫出看戲完後，群眾挨挨擠擠調情的模樣，再透過生角與兩個朋友詢問戲班的演出情形，帶出了老旦劉絳仙，而小生對老旦著力稱贊，引起生的懷疑進而相約看戲，也爲生旦的發展留下隱約的線索。所以李漁在第二齣即以豐富的場景推動劇情，並留下隱約的線索引起觀眾對劇情探索的興趣。

再如〈巧團圓〉一戲，第二齣〈夢訊〉，生姚克承一上場即以一場夢境來埋伏關目線索。借由夢境之事，李漁故意在劇中留下了一些疑問，究竟生角劉克承的生身父母是誰？又在何方？玉尺又爲何關係著他的婚姻？故事也因此衍生出許多的事件。而〈奈何天〉第二齣〈慮婚〉篇幅頗長，李漁先借小生關忠欲爲丑角關素封輸財助邊一事，來埋伏關素封後來因此積德之事，受神明護祐，改變醜貌，再寫關素封找一個丫頭權充新人，以丫頭對其極嫌惡又莫可奈何之情，來暗埋接下來婚姻之事的順遂，只好令其二次、三次的娶妻。

從以上的例證，我們可以說李漁的作品在主要角色上場後，即以豐

富的場面埋下事件，留下隱約的線索以吸引觀眾。

（二）情節大於人物

李漁作品雖以事件為主軸，但事件仍須靠人物的行動來完成。但是人物的動作線是爲了塑造人物？或者是完成事件呢？在李漁作品中他的人物動作線經常是爲了完成事件。我們可以從李漁作品中主要角色上場的齣數與上場時間的間隔來看人物動作線的作用。

林鶴宜在〈論明清傳奇敘事的程式性〉一文裡提到，傳奇敘事程式的基本架構是包含一條生旦相互配合對稱的兩條主情節線，再加上調劑冷熱的「武戲情節線」，以及反面人物的「對立情節線」、正面人物幫助生旦的「輔助情節線」⁷。這五條情節線當然是以生、旦兩條主情節線爲主，亦即生、旦的動作線才是結構所必須的。但李漁作品中，生旦的對稱或配合的兩條情節線經常是只偏向於其中一條情節線，而使兩情節線出現不均衡的狀態。以下即以表格爲輔，來說明這個現象。

〈鳳求鳳〉中主要人物較爲複雜，一個男主角，三個女主角，再加上二個穿針引線的媒婆。這使得生旦對位的主情節更爲複雜。

角色	出現齣數	總計
生	2、9、10、11、14、15、18、22、24、29、30	11
旦	5、8、10、13、15、18、21、24、26、28、29、30	12
小旦	2、5、7、8、9、10、16、20、21、23、24、25、27、	

⁷ 林鶴宜，〈論明清傳奇敘事的程式性〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，頁 76。

	30	14
老旦	4、8、11、12、14、15、18、24、26、28、29、30	12

從以上表格可見，這齣戲中生角出場的齣數只有 11 折，比例並不高，反而是三位女主角共同擔負起情節結構，旦角共出現 12 折，小旦共出現 14 折，老旦則是 12 折，三位女主角出現的折數都比生角多，而且對照三位出現的齣目，可以說是囊括了主要情節。生角除了在第二折自報家門之外，其餘都以穿插的方式出現在劇中，而且在第 2 齣上場後直到第 9 齣才再上場。這樣的安排除了因為有三位女主角，所以必須逐齣安排出場之外，也是因為〈鳳求鳳〉一戲的主要事件乃在老旦許仙儔為生角呂戡生籌婚一事，而衍生三女爭一男的情節，整個故事著重在三女如何爭取的事件上，所以生角的人物塑造反而不重要，他只是一個被動的角色。反而三個女主角互相爭取的手段在這齣戲中被極力的鋪陳。所以整齣戲的事件實際大於人物。

〈巧團圓〉中，主要是以團圓之事為主，而這離散以致團圓的事件中，角色包括有父親、母親、妻子、岳父、岳母，整個故事著重在如何完成團圓一事，而且是以生腳的動作線來完成主要事件。

角色	出現齣數	總計
生	2、4、5、8、10、11、14、16、19、22、24、25、 26、29、31、32、33	17
旦	3、6、8、13、15、17、26、29、31、32、33	11
末	5、7、9、10、11、14、16、19、22、23、25、26、	

	31、32、33	15
老旦	5、12、15、17、22、24、26、29、31、32、33	11

從表格可見，〈巧團圓〉中男主角的情節線篇幅龐大，共出現 17 齣中，而女主角只有 11 折，其上場篇幅反而不如男主角所要尋求的父親（末）、母親（老旦）的份量重要，父親（末）出現 15 齣，母親（老旦）出現 11 齣。如果再對照這四個角色的出場齣目，我們發現這些齣目並非只是以生旦對位為主情節線，反而像是放射狀的情節線，亦即生角同時拉攏旦、末、老旦三條情節線，而三條情節最後的聚合，即是完成團圓一事。

〈意中緣〉一戲中，我們發現生旦對稱情節線亦產生變化。

角色	出現齣數	總計
生	2、5、8、16、22、24、30	7
旦	3、7、11、14、18、21、23、24、25、28、29、30	12
小生	2、5、8、13、16、20、21、24、27、28	10
小旦	4、8、13、15、19、27、28、29、30	9

〈意中緣〉共 30 齣，但生角董其昌只出現 7 齣，這就使得生旦對稱線產生很大的傾斜，但是這個傾斜並不是指往旦角，而是由旦、小生、小旦共同擔負起劇情的發展，旦角共出現 12 齣，小生 10 齣，小旦 9 齣。或者我們會以為這是個雙生雙旦的故事，因為故事在第二齣即點明生、小生是在尋覓可以代他們畫畫應付應酬之作的捉刀人，但在第八齣時生、小旦即已見面並締結良緣，所以接下來的故事情節著

重在旦角如何能夠與生相見結合，而小生、小旦的這條情節線也是爲了旦角而設立的，所以生、旦兩條情節線並不是等同發展，這是因爲李漁乃著重在故事情節的鋪陳，而不是以人物爲主。

再如〈風箏誤〉，生、旦對稱的情節線亦類似於〈意中緣〉，只是〈意中緣〉是以旦角爲主，而〈風箏誤〉是以生角爲主。

角色	出現齣數	總計
生	2、7、9、11、13、14、16、18、20、22、23、25、 28、29、30	15
旦	3、8、26、29、30	5

〈風箏誤〉中生角韓世勛共出現 15 齣，但是旦角卻只有 5 齣，生旦所佔篇幅的比例差異很大，而且旦腳於第八齣之後要到接近故事結尾的第二十六齣才再出場，可見故事發展的重點並不在旦角身上，而是在生角。〈風箏誤〉是以生角韓世勛的婚事爲前提，所以故事的重點是著重在韓世勛如何追求心目中的佳人，所以關目中題鵲、和鵲、囑鵲、鵲誤、錯會、趕考、高中、遊街、艱配、辭婚、入贅等等的情節，重點是在鋪寫追求的過程。所以〈風箏誤〉中連妨礙生腳韓世勛的對立情節線——即丑腳與淨腳，其篇幅份量也比旦腳來得多，故事更精彩。

李漁在〈立主腦〉裡說寫作傳奇「原其初心，止爲一人而設；即此一人之身，自始至終，離合悲歡，中具無限情由，無窮關目，究竟俱屬衍文，原其初心，又止爲一事而設」⁸，而從以上作品的分析，李

⁸ 李漁，〈閒情偶寄·詞曲部上·結構第一·立主腦〉，《李漁全集》，卷十一，頁 8。

漁確實在作品中以「一人一事」的寫作方式創作。他認為劇中主要角色所發生的所有事件，都只是為了「核心事件」而產生的，人物的行動，劇情的發展都只是為了事件。所以從李漁的作品中，我們可以發現所有關目所呈現的都是主要人物完成事件的過程，重視的是劇情內容的鋪陳，而不在於人物內心情感的變化與抒發。所以李漁的作品中往往是情節的重要性大於人物。

（三）結構緊湊，以衝突造成情節曲折波瀾

范鈞宏在〈戲曲結構縱橫談〉中說：「戲曲的情節是通過『線』的發展而達到連貫，每場戲的中心是作為這個『線』的一個『點』而存在」，⁹其實「點」指的是情緒的渲染，「線」指的是事件的鋪陳。例如《西樓記》傳奇的二十二齣〈自語〉，整齣戲只見旦所飾演的穆素徽一人，在舞台上念了一闕詞，唱畢一首集曲後念了下場詩即結束，內容是訴說她的相思之情。可見一般劇作家重視的是情感的點染，而非事件的鋪陳。而很多傳唱甚久的名劇，都是以這樣的抒情場次，亦即以這些「點」成為其高潮精華之所在。

王安祈先生曾以《漢宮秋》、《梧桐雨》、《長生殿》等為例，認為《漢宮秋》、《梧桐雨》分別在第四折都以觸景生情的手法，因孤雁哀鳴及夜雨梧桐之聲引起元帝、明皇對昭君及玉環的思念，以回憶做為全劇的結束。而《長生殿》是以〈情悔〉、〈哭像〉、〈看襪〉、〈彈詞〉、〈私祭〉、〈見月〉、〈雨夢〉，回憶的場景表達對楊貴妃的思念。王安祈先生說：

⁹ 范鈞宏，《戲曲編劇論集》，頁5。

這些戲都是在危難、驚懼、紛亂都已成為過去之後，由當事人、或經歷一切的旁觀見證者，重新述說往事。以大段唱腔，緩緩道出事件的經過，並融入個人對往事的感慨或評論。此時情節和動作都已隱退，所有的，只是劇中人無盡的、深沉的憂思悲情。¹⁰

柯慶明在〈苦難與敘事詩的兩型〉中曾對「抒情文學」與〈敘事文學〉加以區別，他指出「抒情文學」強調的是做了選擇之後的人物，對於此一不得不接受的情境的感傷或感懷。¹¹

可是在李漁的《十種曲》中，以單獨的一齣戲來描寫主要人物情感之抒發的作品很少。雖然其作品中仍不乏抒情之曲，但李漁大都只以一兩支曲子書寫人物的心情，然後很快的進入下一個情節與動作。如〈意中緣〉中旦角楊雲友於十一齣〈賺婚〉中，在懷疑自己將嫁的不是風流才子董其昌，而只是個貌既不揚、性又粗鄙的冒牌貨後，只唱一支曲子：

〔黃龍袞〕今生失所依，今生失所依！僅可圖榮貴？

（白）相貌是天生成的，也教他改移不得。古來有才無貌者，世間或有之。自古道，讀書可以變化氣質。他是個有學問有才情的人，難道這些氣質就變化不來？

（唱）為甚的才似神仙，氣質同魑魅？

¹⁰ 王安祈先生，〈中國傳統戲曲的藝術精神〉，收錄於《傳統戲曲的現代表現》，頁190-191。

¹¹ 柯慶明，《文學美綜論》，（台北，長安出版社，1983年）頁83-150。

（白）我不信做得那樣詩文，寫得那樣字畫出來的人，竟是這等一種氣象？只除非那詩文書畫，都是央人代筆的則可。我想近日務虛名無實際的人盡多，還喜得今日不曾成親，待我改日試他一試，若果有真才實學，我就恕他些也罷了：萬一內才也不濟，我就拼一死，也絕不與他成親。

（唱）天教姑待，必非無謂。要待我離俗偶，保清名，需良配！

12

這支曲子寫出了楊雲友面對不幸事件當下情感的直接反應，是一種合於情理的情感直接反應。而且這支曲子不只寫情也預告了接下來的情節與動作，亦即要試一試假冒董其昌的丑角實才。而當他試過丑角的才學之後，發現自己其實是被騙婚時，李漁只以口白及動作寫出她的反應：

（旦長嘆介）這等看起來，那裡是董思白。明明是個大拐子，假冒他的名字，騙我過來的了。¹³

而接下則是馬上進行下一個動作，拷問丫鬟梅香，而在丫鬟告知所有事件原委後，她再唱道：

〔山麻稽〕聽說罷，增悲壯，同病相憐，同事相商。

旦（白）這等，方才那個厭物，是何等之人？

（老旦）說起是空令人發怒，若說起這個厭物，只怕又要發笑

¹² 李漁，〈意中緣·賺婚第十一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁353。

¹³ 李漁，〈意中緣·露醜第十四〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁364。

起來。

（旦）怎麼說？

（老旦）他姓黃，名天監。雖是個男子，卻與我們一樣的。

（旦）難道也是個婦人不成？

（老旦）雖然不是婦人，卻是有男子之名，無男子之實，為害楊梅結毒，爛去了人道的。

（旦笑介）怪道那般老實，不敢近我的身，原來是這個原故。

（老旦）夫人，你還虧得是他，若遇著別個材郎，此時呵！（唱）也與我忍侮辱的梅香一樣。

（旦）這等說起來，不但不該恨他，還該感激他才是。從今以後呵！

（唱）便和他同居無恐，同行無礙，便同宿也無妨！¹⁴

楊雲友從懷疑所嫁的人並非自己所喜愛的風流才子，再到發現原來風流才子是假冒的，自己其實是被騙婚。這一連串的心情轉折是楊雲友從一開始的歡喜（嫁得才子），再到無奈的期待（試丑的才學），進而絕望（被誑婚），可是李漁卻沒有將筆力放在楊雲友的心情起伏跌宕上，亦沒有以抒情之場面來寫其感傷悲情，反而是藉由曲子道出人物接下來的選擇及動作後，很快的進入下一段劇情。楊雲友在唱完上引之曲子後，即透過對白與丫鬟梅香定下計劃，求能脫離騙婚的是空和

¹⁴ 李漁，〈意中緣·露醜第十四〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁366。

尙。整體情節快速進展，結構緊湊。

〈凰求鳳〉中老旦許仙儔自願嫁與生角呂戡生爲妾，並爲他出資聘娶正室，但呂戡生受到離間，打算瞞著許仙儔入贅到小旦喬孟蘭家，且爲達目的不惜離棄許仙儔。當許仙儔第一次發覺這件事時，她唱道：

〔黃龍袞〕（唱）疑衷吐又吞，疑衷吐又吞，愈覺心頭悶！

（白）這袖子裡面有些什麼東西？待我取出來一看。（取出箋介）原來是一幅詩箋，前面一首，後面又有一首，卻是兩樣的筆跡，待我看來。（念生詩介）呀！這是呂郎的親筆，分明是贈婦人的，難道他自己心上，有了那一個不成？

（唱）分明是一紙供詞，把乖叛親招認。

（白）再看後面一首，就知道了。（念小旦詩介）呀！這就是那婦人和的，竟叫呂郎斷絕了我，單娶他一個。是什麼淫婦，這樣毒情？可不氣死我也。（頓足介）

（唱）任情驕蹇，毫無謙遜。（白）說不得了，待我喚他出來，問個明白，拼了性命結識他。

（唱）拼頭觸，不周山，舒奇憤！¹⁵

接著李漁以一段獨白寫出她的反應：

（向內欲喚又止介）且住！看這詩中的口氣，分明是議定婚姻，終止不得了。他巴不得尋些事端好斷絕我，若與他吵鬧起來，

¹⁵ 李漁，〈凰求鳳·心離第十一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁456-457。

反要好了別人，歹了自己。不是一個長策，倒不如權且隱忍，只當不知。待他出門之後，央人查訪，看是誰家的女子？那個媒人？約在幾時做親？還是過門，還是入贅？弄些計較出來，與他各顯神通。俗語說的好，先下手為強。有理，有理！他如今冷落我，我反要親熱他，沒有可乘之隙，且看他如何斷絕得來？¹⁶

李漁只以一支曲子寫出許仙儔既懷疑又氣憤的心情，這裡有心理層面的描寫，但情緒很快就被帶過，並立刻帶入下一個動作，所以接下來的獨白是劇情發展的預告。而當呂哉生歡歡喜喜瞞著許仙儔坐上轎子，以為自己要入贅到喬家時，許仙儔看了這樣的景況後，唱道：

〔前腔〕我待要稱名相詈，把銀牙犯玉肌；又怕嚙傷潘岳，咒殺王魁。好教我害心疼難罪伊！

（白）我如今千恨萬恨，只恨那妒婦不過，拐了他的新郎，還不叫做暢快，須要再生一法，羞辱他羞辱才好。

（唱）罰少刑虧，難免遺戾。我還有事南山之竹，代把名題，仇深不教留面皮！

（白）我還有兩計在此：第一計，假冒呂郎的名字，寫下一封休書，等他轎子一到，寄轉去離絕他；又怕他不肯見信，竟把那幅詩箋裁下前半幅，把後半幅黏在書上。他見了自家的筆跡，自然信殺無疑了。第二計，假冒那妒婦的名字，寫下幾十張招子，說他自不小心，失卻新郎一個，往各處黏貼起來，把他無

¹⁶ 同上註，頁457。

恥的名頭，揚於通國。用了此二計，不怕這個妒婦不活活的氣死！招子還可以遲得，待我寫起書來。（寫介）

（唱）教娘行短氣，教娘行短氣，免不得懸梁赴水，早尋介避慚之地。莫怪我太相欺，既受傷心醋，應嘗絕命醢。¹⁷

這支曲子開始幾句唱詞充分反映許仙儔既愛又恨的心情，但他將這恨意轉嫁於喬夢蘭身上，於是情緒很快的轉化。這支曲子接下來再以曲搭配賓白帶出許仙儔的動作以及接下來的劇情發展。許仙儔從懷疑到欲測探呂哉生是否真心離棄她，到親眼見到呂哉生的薄倖行爲，這樣心理層面的變化不是李漁描寫的重點，反而是人物接下來的動作才是重點。

再如〈玉搔頭〉中，旦角劉倩倩在一連串的巧合誤會下，認爲假冒威武將軍並以萬歲爲名的正德皇帝已經娶妻，欺騙了她的真心。在她不知意中人即是皇上的情況下，以死堅拒皇上接她入宮，又千辛萬苦逃離住處尋找意中人萬歲，卻又因爲一些巧合的事件而誤會萬歲已另娶她人，這樣的絕望心情，李漁只以一支曲子帶過，接下即透過與老旦的對白及一支曲子，很快的決定接下來的動作。

李漁的作品中幾乎都以這樣的方式來處理人物的情感，他所描寫的都是當下人物面對事件所產生的合乎人情常理的直接的情緒反應，不帶有「無盡的、深沈的憂思悲情」，所以這些曲詞的抒情性並不高，也不能成爲作品中的高潮點，也不會是劇情停滯的場面，反而是外部動作的持續進行。也就是說李漁這種的表現手法只是爲了從人物情緒

¹⁷ 李漁，〈凰求鳳·拐婿第十四〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁465。

的直接反應中，引發下一個動作及劇情，他在意的是劇情的發展鋪演，而不在於人物情感的抒發。

傳統戲曲常藉由大段曲文作情感的抒發，細膩地描寫人物的心理轉折，不可避免地造成劇情發展停滯的現象。李漁的作品不以人物情感抒發為重點，而以劇情發展為主軸，其作品在人物開場或鋪陳性質的齣目已將背景、過脈的情節寫得豐富而飽滿，搭配一、兩支曲子描寫人物情感，不因大段抒情場面使劇情停滯，並藉此快速推進劇情。

再者，李漁的作品既以敘事為主，在不斷製造衝突與懸念中，使其作品情節顯得波瀾曲折，也可增加其作品的趣味。

〈憐香伴〉一劇的關鍵人物是崔箋芸，關鍵事件是崔、曹二人在雨花庵的相遇和詩，兩人互慕才情，崔氏希望與語花長相為伴，乃欲促成其共事一夫。而隨著事件發展，第一個衝突點是曹父不答應婚事，而且將女兒帶離。崔箋芸不死心，跟隨著丈夫進京，尋找語花。在得知語花去處後，箋芸假冒未嫁之女的身份入曹家當女校，使這個衝突趨於緩和。隨後在曹父不知原委的情況下，將雨花嫁給了箋雲的丈夫石堅。而第二個衝突是曹父反對已被收為義女的箋芸也嫁給石堅，但在二女以出家威脅的情況下，曹父方才答應，三人就此歡聚。第一個衝突雖在中間得到了緩和，但並未完全解除，而持續累積到第二個衝突。觀眾沒有看到最後，並不知道事件的發展與結果。

〈風箏誤〉一劇中，關鍵人物是韓琦仲，關鍵事件是韓琦仲題鵲，風箏誤落鄰家。而事件就在風箏誤中，一波未平，一波又起。第一個衝突是冒用「戚友先」之名的韓琦仲，與冒用「淑娟」之名的詹愛娟兩人私會。詹愛娟醜陋粗鄙，韓琦仲落荒而逃。第二個衝突是洞房時，

愛娟誤以爲戚友先乃先前私會之人，使戚友先知道愛娟婚前不軌。第三個衝突是韓琦仲誤以爲淑娟是先前幽會之人，不肯同房。第一個衝突的誤會被保留成爲第二個與第三個衝突的原因，直到第三十齣「釋疑」才真相大白。雖然此劇中的衝突都在當下做了部份的解決，但結構方式已不同於傳統重抒情場面的結構。林鶴宜認爲此劇：「從外在行動來看，粗粗符合了佛萊塔克（Freytag Gustav，1816～1895）在《戲劇結構》（Technique of the Drama）說的金字塔結構（pyramidal structure），這是中國『寫意』戲劇向『寫實』偏靠的情形。」¹⁸

〈奈何天〉一劇中，關鍵人物是闕不全，關鍵事件在於醜郎君偏娶美嬌娘。闕不全三次娶妻，前二任妻子都因難忍闕不全的醜陋，相繼以清修爲名，頓入禪房。第三任妻子雖也使了手法，但最後只能心甘情願陪著闕不全。後因其捐糧助邊，得天助，改了一幅容貌，又封了官。前二位夫人才又回心轉意。這個故事其實是由三次娶妻，三個事件共同結構而成，三個衝突雖然各自獨立，但三次娶妻心態不同、方法不同，各有趣味與戲劇效果，也就是說作者寫作的重點乃是讓觀眾欣賞事件的趣味。

〈玉搔頭〉一劇的關鍵人物是正德皇帝，關鍵事件是微服尋訪美人。第一個衝突點是皇帝以威武將軍萬歲之名與妓女劉倩倩訂了盟約。在失了定情物玉搔頭的情況下，爲了試煉劉倩倩之真情，乃以皇帝名義迎娶倩倩。不料倩倩拒婚且懼罪潛逃。第二個衝突點是倩倩以爲緯武將軍范欽就是自己的意中人，而尋去投靠他。第三個衝突點是

¹⁸ 林鶴宜，〈清初傳奇「戲劇本質」認知的轉移和「敘事程式」的變形〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，頁148。

拾得玉搔頭的范欽之女，因容貌與倩倩近似，而被謬獻進宮。第一衝突所造成的懸念累積到第二個衝突，直到二十七齣「得實」才一切真相大白，而第三個衝突在當下就得到解決了。

〈蜃中樓〉一劇的關鍵人物是柳毅，關鍵事件是在蜃樓中替自己與友人張伯騰與龍女舜華、瓊蓮訂下婚約。第一個衝突是舜華父親不允許她私自定下的婚約，將她遣嫁涇河龍王之子，第二個衝突是柳毅與張伯騰依約在八月十五日到蜃樓，準備與二女完婚。二女未至，柳、張認為二女其實無情意。第三個衝突點是柳毅遇到在夫家抗婚，被罰到涇河邊牧羊的舜華，而張伯騰為舜華代傳家書，並向龍王為自己和柳毅求婚，結果被拒絕。第一個衝突與第二個衝突雖在第三個衝突中得到部分解決，但整件事情的圓滿解決還是要到張生、柳毅煮海，逼使龍王遣嫁舜華、瓊蓮，故事才得完整。

〈巧團圓〉一劇的關鍵人物是姚克承，關鍵事件乃是姚克承買父。在這齣戲中，所有劇情都是為了突出巧團圓這個主題。第一個事件是姚克承與曹小姐私下訂了盟約，後曹小姐為賊人掠去。第二個事件是姚克承買化名伊小樓的尹小樓為父，後來尹小樓先回鄉，姚克承卻因尹小樓未給正確的姓名與地址而找不到他。第三個事件是姚克承半路買了被擄掠而後裝在袋子秤賣的曹小姐與一名老婦人，而姚還打算將老婦人送與尹小樓為妻。巧團圓中的第一巧在第三個事件中完成，即無意中買到了曹小姐，第二巧是找到尹小樓之後，才發現買到的老婦人本是尹小樓之妻，第三巧是進到尹小樓家中，才發現姚克維是尹家從小失蹤的兒子，於是全家團圓。

〈凰求鳳〉中的關鍵人物是呂曜，關鍵事件是許仙儔為呂生籌婚。

第一個衝突事件是喬夢蘭央媒婆何二媽離間呂生與許仙儔，引呂生見喬女，呂生答應捨棄許女，入贅喬家。第二個衝突事件是許仙儔知情之後，派人混充喬家轎子將呂生接走，並使其與佳人曹淑琬結婚。又留下假休書給喬女，還四處張貼喬女尋夫的招子，以羞辱喬女。第三個衝突事件是喬女派殷四娘傳信，令呂生裝病以死相脅，在層層圈套下，許、曹二女誤以為被下咒而慌了手腳，不得不接受喬女，最後三女盡釋前嫌，共事一夫。這三個衝突事件一來一往，不斷累積，直到最後才在人物回心轉意後，情節收束完成。林鶴宜認為這齣戲：「以傳奇的寫意劇場而言，其寫意成分已經降到最低點；衝突結構也由不同的『短線』搭架起立體的高峰，相當逼近西方寫實戲劇的模式。」¹⁹

佛萊塔克在《戲劇技巧》中根據「衝突律」提出「金字塔」結構，即：介紹—上升—高潮—下降—結局²⁰。「介紹」、「上升」是衝突的累積與壓縮，然後構成全劇性的衝突高潮。林鶴宜認為〈鳳求凰〉與〈風箏誤〉都粗略符合此結構衝突。其實就以上李漁作品的分析，我們發現幾乎所有劇中的第一個衝突事件，所造成的懸念都會被保留、累積成為第二個、第三個衝突點的原因，但它的懸念又同時會被部份解決，這正符合李漁談論戲劇整體結構中的〈小收煞〉觀念，他說：

上半部之末齣，暫攝情形，略收鑼鼓，名為「小收煞」。宜緊忌寬，宜熱忌冷，宜做鄭五歇後，令人揣摩下文，不知此是事如何結果。如做把戲者，暗藏一物於盆盎衣袖之中，做定而令人射覆，此正做定之際，眾人射覆之時也。戲法無真假，戲文無

¹⁹ 林鶴宜，〈清初傳奇「戲劇本質」認知的轉移和「敘事程式」的變形〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，頁149。

²⁰ 轉引自李曉《比較研究：古劇結構理論》，頁27。

工拙，只是使人想不到，猜不著，便是好戲法，好戲文。猜破而後出之，則觀者索然，作者赧然，不如藏拙之為妙矣。²¹

李漁認為上半部是故事的鋪陳，他以人物之間的互動產生戲劇性的懸念與衝突，而這個懸念與衝突必須被累積起來，直到下半場才一一解決。所以李漁又提到〈大收煞〉：

全本收場，名為「大收煞」。此折之難，在無包括之痕，而有團圓之趣。如一部之內，要緊腳色共有五人，其先東西南北各自分開，到此必須會合。此理誰不知之？但其會合之故，須要自然而然，水到渠成，非由車戽。最忌無因而至，突如其來，與勉強生情，拉成一處，令觀者識其有心如此，與恕其無可奈何者，皆非此道中絕技，因有包括之痕也。骨肉團聚，不過歡笑一場，以此收鑼罷鼓，有何趣味？水窮山盡之處，偏宜突起波瀾，或先驚而後喜，或始疑而終信，或喜極、信極而反致驚疑，務使一折之中，七情俱備，始為到底不懈之筆，愈遠大之才，所謂有團圓之趣者也。²²

上半場要緊湊，不斷的製造人物、事件的衝突與懸念，所以李漁才說要「緊」、「熱」，而下半場開始收攝線索，解決衝突與懸念。但收攝線索時要自然不做作，不能勉強，所以李漁劇作中的前半部衝突與懸念都不會留到最後，反是在李漁認為的水道渠成之處被消解了。

從比較文學的觀點而言，李漁的作品不像傳統的戲劇結構，以抒

²¹ 李漁，〈閒情偶寄·詞曲部·格局第六·小收煞〉，《李漁全集》，卷十一，頁 63。

²² 李漁，〈閒情偶寄·詞曲部·格局第六·大收煞〉，《李漁全集》，卷十一，頁 63。

情寫意爲重點，「一個場子就是一個中心動作，完成一次衝突」、「點狀的線性衝突」、「表現爲以人物的自我表白——揭示內心感情變化」。在東西方戲劇發展條件及藝術表現手法的根本差異下，李漁的劇作也不完全像西方的寫實劇，但李漁重視情節，以情節爲寫作主軸的特色則已類似寫實劇中的情節劇。

第二節 在寫實與寫意之間擺盪的情節內容

譚帆在《中國古典戲劇理論史》說：

這種以「理」來約束戲劇創作的「主觀表現」，與中國傳統的「抒情寫意」的藝術精神有一定的抵觸之處，尤其對中國古典戲劇藝術所形成的那種空靈排盪的靈動之氣也有所貶損。²³

他所謂的「理」包含兩個層面：一是戲劇情節所反映的教化倫理和義理，二是戲劇情節和戲劇細節的合情合理。但是爲什麼「理」會妨礙戲劇創作的寫意性呢？湯顯祖在〈答凌初成書〉中寫道：

不佞《牡丹亭記》大受呂玉繩改竄，云便「吳歌」，不佞啞然笑曰：「昔有人嫌王摩詰之冬景芭蕉，割蕉加梅。冬則冬矣，然非王摩詰冬景也。」²⁴

湯顯祖以王維的「冬景芭蕉」來說明自己的創作精神時，他認爲藝術的創作境界並不在要求所描寫的事物要合於事物之常理，他可以是超脫物外，是一種意到變成的寫意的藝術境界，不是受制於理的束縛。

²³ 譚帆、陸煒，《中國古典戲劇理論史》，頁 166。

²⁴ 湯顯祖，徐朔方箋校，《湯顯祖全集》（北京，古籍出版社，1999 年），頁 1442。

湯顯湯論及自己所創造的戲劇人物杜麗娘時說：

如麗娘者，乃可謂之有情人耳。情不知所起，一往而深。生者可以死，死者可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。夢中之情，何必非真。天下豈少夢中之人耶。必因薦枕而成親，待掛冠而為密者，皆行骸之論也。²⁵

他認為必求合於常理的「情」非至情，對於至情的追求是可以不顧及事物之常理。所以譚帆認為：「戲劇創作允許而且應該以劇作家的意願和情感邏輯來結構戲劇情節，構造戲劇的故事本體，而不能以事物之『常理』來相『格』。」²⁶亦即如果劇作家拘泥於常規常理的寫作要求，則會束縛劇作家的生花妙筆，妨礙追求寫意的藝術意境。

（一）風流與道學合一的創作旨趣

李漁每每不厭其煩的表達他的傳奇創作是爲了「規正風俗」、「警惕人心」，他在《閑情偶寄》凡例七則中的第一則，開宗明義的說：「武士之戈矛，文人之筆墨，乃治亂均需之物：亂則以之削平反側，治則以之點綴太平」²⁷文人的筆墨可以治亂，是因為可以透過作品產生潛移默化、移風易俗的效用，可是作品產生之後仍須以情感做為媒介。李漁曾說戲曲藝術「能使人哭、能使人笑，能使人怒髮衝冠，能使人驚魂欲絕」，總之，能夠「傳情移人」。他在《閑情偶寄》裡即揭露了這樣的創作理念：

²⁵ 湯顯祖，〈牡丹亭還魂記·題詞〉，《牡丹亭》，（台北，三民書局，2000年），頁1。

²⁶ 譚帆、陸煒，《中國古典戲劇理論史》，頁162。

²⁷ 李漁，〈閑情偶寄·凡例〉，《李漁全集》，卷十一，頁1。

因愚夫愚婦識字知書者少，勸使為善，誠使勿惡，其道無由，故設此種文詞，借優人說法與大眾齊聽，為善者如此收場，不喜者如此結果，使人知所趨避，是藥人壽世之方，救苦弭災之具也。²⁸

李漁希望能借優人說法傳情，達到移風易俗的目的。他又說：

不肖硯田糊口，原非發憤而著書，筆蕊生心，匪托微言以諷世。不過借三寸枯管，為聖天子粉飾太平；揭一片婆心，效老道人木鐸里巷。既有悲歡離合，難辭謔浪詼諧，加生、旦以美名，既非市恩有托，抹淨、丑以花面，亦屬調笑於無心。凡以點綴劇場，使不岑寂而已。²⁹

李漁雖然欲借三寸枯筆來木鐸里巷，但又不希望太過嚴肅，於是他表明自己是以詼諧的手法來寫勸善誠惡，而他的作品也確實反映這樣的基調。

李漁早期的作品仍從傳統中國倫理社會下的男女關係的角度來創作，如〈憐香伴〉，寫二女共事一夫，妻子熱心的為丈夫娶親，妻妾相憐相愛，毫不嫉妒，表現了「真色何曾忌色，真才始解憐才」³⁰的主旨。而〈風箏誤〉裏，藉著種種錯誤與巧合的安排，使美男美女，醜男醜女各歸其位，從而揭發「嫵冒妍者，徒工刻劃；妍混淆者，必表清揚」。³¹到了〈奈何天〉，李漁別出心裁，寫醜陋身殘的闕里侯，卻偏娶回三

²⁸ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·戒諷刺〉，《李漁全集》，卷十一，頁5-6。

²⁹ 李漁，〈曲詞誓部〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁130。

³⁰ 李漁，〈憐香伴·破題第一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁7。

³¹ 虞鏤，〈風箏誤·序〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁113。

位美眷。李漁以果報的方式來解釋「紅顏薄命」，奉勸女子要安心守命，他說：

多少詞人能改革，奪旦還生，演作風流劇。美婦因而仇所適，紛紛邪行從斯出。此番破盡傳奇格，丑旦聯姻真叵測。須知此理極平常，不是奇冤休叫屈。³²

又說：

填詞本意待如何？只為風流劇太多。欲往名山逃口業，失拋頑石砥清波。閨中不作違心夢，世人誰操反目戈？從此紅顏知有命，鶯鶯合嫁鄭恒哥。³³

至於〈凰求鳳〉也是一反才子追求佳人格局，寫三女共爭一夫。李漁雖然主張婚姻大事全憑自主，但最終乃以生「慕色不淫」，三女化妒為憐，勸人止淫止妒，李漁也得意的說：「莫道詞人無小補，也將弱管助皇猷」。

到了〈慎鸞交〉，李漁具體呈現「風流」與「道學」合一的目的，李漁塑造了一位風流道學的典型——華秀，借由他的出場，李漁公開表明他的風流道學觀，他說：

小生外似風流，心偏持重。也知好色，但不好桑間之色；亦解鍾情，卻不鍾倫外之情。我看世人有才德之人，判然分作兩種：崇尚風流者，力排道學；宗依道學者，酷詆風流。據我看來，

³² 李漁，〈奈何天·崖略第一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁7。

³³ 李漁，〈奈何天·鬧封第三十〉之下場詩，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁102。

名教之中，不無樂地，閑情之內，也盡有天機，畢竟要使道學、風流合而為一，方才算是個學士文人。³⁴

李漁認為風流、道學合一才是文人學士的理想典型，風流才子的豔情不違背道德，而他們的道德觀念也不否定風流。名教之中包含情感，風流之中也含有性理。例如此劇，書生華秀雖矜持於操守，但不反對游逛妓院，而不同於一般的是，他主張擇交應該要慎始全終。華秀與名妓王又孀認識之後，心內情濃卻又故意冷淡待之，直至與又孀訂交之後，他就決不變心。中舉之後，他推拒了朝廷權貴的邀親，信守婚約，娶了王又孀，而又孀也能為華秀矢貞不嫁，像華秀這樣不負心又循禮守言之人才符合李漁所說的風流端士。郭英德認為李漁這種思想其實是歷史的必然性，他說：

到了李漁的時代，封建道學已經越來越多地顯示出自己的滑稽性。僵硬的道學在淫靡的世風中不得不漸漸風化，淫靡的世風則在僵硬的道學中找到自己的理論依據。封建道學和風流豔情公開地握手言歡，以自我敗損的滑稽方式，重新構成一種搖搖欲墜的體系。³⁵

明代後期理學家「存天理，滅人欲」的學說受到衝擊，「理」與「欲」的觀念被重新定位，但隨著社會整體條件的變化，「理」、「欲」至善的精神，出現了世俗化的傾向，尤其是江南一帶經濟發達，世俗風氣充滿追求享樂之風，在這種情況下，為了使情得到合理的依歸，於是回過頭來追求情理合一，使情歸於理，以理制情。而李漁又將他的風流

³⁴ 李漁，〈慎鸞交·送遠第二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁424。

³⁵ 郭英德，《明清傳奇史》，頁394。

道學籠罩在倫理教化中，這使得李漁傳奇作品的旨趣產生分裂。如《比目魚》本來是寫書生譚楚玉和戲子劉藐姑對於愛情自主性的追求，甚至因情深而殉身，李漁在〈發端〉一出中說：「譚楚玉鍾情鍾入髓，劉藐姑從良從下水」，在這裡我們看到了真情的可貴，但李漁卻自稱：「爾來節義頗荒唐，盡把宣淫罪戲場。思借戲場維節義，繫鈴人授解鈴方。」

³⁶又把至情歸入教化綱常之中。

再如〈蜃中樓〉乃寫柳毅、張生與龍女舜華、瓊蓮姻緣的波折。舜華憑著一面之緣的信諾，矢志追求愛情，秉著這樣堅毅的心，甘心領受涇河龍王對她的處罰，到涇河邊牧羊，忍受體膚的折磨煎熬，這種對真情的追求相當感人，但李漁卻以「守節操的貴嬌娃，貶身甘作賤。」來攬括舜華這個角色，不以其追求愛情之意志為重，反贊揚其守節操。

雖然李漁將其風流道學合一的創作旨趣籠罩在倫理教化中，但是因為李漁寫作戲曲原為「硯田糊口」，所以作品也就有若干商業傾向。他認為觀眾看戲的目的就是為了消愁解悶，尋求樂趣，他曾說：

近日人情，喜讀閒書，畏聽莊論。³⁷

因此他希望能以遊戲之筆，寫作娛樂人心的作品，他說：

嘗以歡喜心，幻為遊戲筆，著書三十年，於世無損益。但願世

³⁶ 李漁，〈比目魚·駭聚第三十二〉之收場詩，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁211。

³⁷ 李漁，〈閑情偶寄·凡例七則〉，《李漁全集》，卷十一，頁2。

間人，齊登極樂國，縱使難長久，亦且娛朝夕。³⁸

又曾對友人說：

大約弟之詩文雜者，皆屬笑資。以後向坊人購書，但展閱數行而頤不疾解者，即屬贗本。³⁹

不過李漁在強調娛樂的同時，還是不忘要「寓教於樂」，他在〈風箏誤〉卷末的收場詩中說：

傳奇原為消愁設，費盡杖頭歌一闕。

何事將錢買哭聲，反令變喜成悲咽。

惟我填詞不賣愁，一夫不笑是吾憂。

舉世盡成彌樂佛，度人禿筆使堪投。⁴⁰

李漁認為劇作家要能瞭解觀眾的口味，在喜憂不喜愁的要求下，李漁認為寫作的目的是為觀眾消愁，把戲曲當作一種娛樂消遣，但仍含「度人」的目的。只是李漁雖然希望能將嚴肅的主題包含在娛樂之下，但他的作品卻經常顯現娛樂大於教化的現象。如〈奈何天〉原是希望三位紅顏薄命的女子能安身立命，體認美醜姻緣乃是果報、天命，但為了娛樂效果，李漁竟讓闕里侯因輸糧助邊有功而變形易貌，三位夫人還做出了一齣爭醋鬧封的戲碼。這就與其所強調的紅顏薄命，所以要守命安身的教化說不相符合。再如〈風箏誤〉中，韓世勛夜裡欲赴小

³⁸ 李漁，〈偶興〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 25-26。

³⁹ 李漁，〈與韓子遽書〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言詩詞集》，頁 219。

⁴⁰ 李漁，〈風箏誤·釋疑第三十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁 203。

姐之約會，剛要進去時還自言自語說如果被發現了，寧可認做穿踰之人，以免玷污小姐名節，等到發現假冒二小姐的詹愛娟是個貌醜驚人的醜女之後，竟說起「婚姻乃人道之始，若無父母之命，媒妁之言，就是苟合了」這樣假道學的話，可見韓世勛是個表裡不一，以貌取人之人。這樣的人物形象也與教化思想無關。

明末清初雖然在「情」、「理」的表現上，回過頭來追求情理合一，使情歸於理，以理制情，李漁雖將創作意圖收攏在教化之內，可是在內容展現的卻是風流道學合一的創作旨趣，而且李漁作品中教化的意圖並不明顯，反而是娛樂之心更重，這就使他的劇作內容不受理的限制，較能任意馳騁筆墨。我們看李漁塑造的人物，雖然在道學的束縛下，但多能掙脫道學的牢籠，具有勇於追求自我的能力。如〈蜃中樓〉中的劉藐姑，不迫於母親的威逼，為捍衛自己追求愛情的自主性，毅然抱石投江自盡。如〈憐香伴〉中的崔箋雲，與曹雨花的相憐香愛，使他走出閨房，自願假冒未婚身份到曹家當女校，只為完成兩人在佛前許為夫妻的誓言。再如〈巧團圓〉中的曹小姐，雖然口中唱著：「去還留，婦德期無咎，莫使弓鞋溜」，但仍然想盡辦法以筆墨當彩球投遞自己許婚的心意。這些角色跨越了禮教的束縛，則她們所做之事就不一定能以常理來限制衡量。

（二）寫實又寫意的情節內容

前面我們已經說到李漁的作品中，並不會只在意以劇情內容來反應教化倫理和義理，但是李漁卻要求劇情情節要合乎人情物理，他說：

王道本乎人情，凡作傳奇只當求於耳目之前，不當索諸聞見之

外，無論詞曲，古今文字皆然。⁴¹

李漁將傳奇的內容規範在人情物理中，他認為唯有以人情物理為內容的作品才能傳之久遠。若是情節內容涉及荒唐怪異者，「當日即朽」。他認為人情物理才是取之不盡的好題材，他說：

世間奇事無多，常事為多，物理易盡，人情難盡，有一日之君臣父子，即有一日之忠孝節義，性之所發，愈出愈奇，盡有前人未作之事，留之以待後人，後人猛發之心，較之勝於先輩者。

42

不同時候，不同的人對於人情會有不同的表現與感發，這些都可以不斷的成為劇作家取用的題材。

李漁除了要求劇情內容必須合於人情物理之外，還要求情節細節必須合理。他曾說：

舊本傳奇，每多缺略不全之事，刺謬難解之情，非前人故為破綻，留話柄以貽後人，若唐詩所謂「欲得周郎顧，時時誤拂弦」，乃一時照管不到，致生漏孔，所謂至人千慮，必有一失。⁴³

李漁認為前人的作品經常有不合情理之處，這乃是劇作家沒有時時關照前後劇情，所以他說：

⁴¹ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·戒荒唐〉，《李漁全集》，卷十一，頁13-14。

⁴² 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·戒荒唐〉，《李漁全集》，卷十一，頁14。

⁴³ 李漁，〈閑情偶寄·演習部·變調第二·變舊為新〉，《李漁全集》，卷十一，頁73-74。

每編一折，必須前顧數折，後顧數折，顧前者欲其照映，顧後者便於埋伏。照映埋伏，不只照映一人，埋伏一事，凡是此劇中有名之人，關涉之事，與前此後此所說之話，節節俱要想到，寧使想到而不用，勿使有用而忽之。⁴⁴

李漁認為故事情節的關節要前後照應，而且要合於情理。他曾以《琵琶記》為例子，批評部分情節脫離人情物理：

趙五娘于歸兩月即別蔡邕，是一桃夭新婦。算至公姑已死，別墓尋夫之日，不及數年，是猶然一冶容誨淫之少婦也。身背琵琶，獨行千里，即能自保無他，能免當時物議乎？張太公重諾輕財，資其困乏，仁人也，義士也。試問衣食名節，二者孰重？衣食不繼則周之，名節所關則聽之，義士仁人，曾若是乎？此等缺陷，就詞人論之，幾與天傾西北，地陷東南無異，可少補天塞地之人乎？⁴⁵

李漁認為這些缺失有如「天傾西北，地陷東南」般嚴重。因此李漁對《琵琶記》〈尋夫〉一齣的改寫則是增補張太公家的小二與五娘為伴，隨其入京。所以我們可以看到，李漁完全是從劇情的合理性來指責和更動《琵琶記》，而且認為劇情的合理性是戲劇作品的必要條件。

因為李漁要求劇情內容必須合於人情物理，而在情節細節上須合於情理，且要注意前後人物、關係的埋伏照應，這使得他的劇作具有

⁴⁴ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·密針線〉，《李漁全集》，卷十一，頁10-11。

⁴⁵ 李漁，〈閑情偶寄·演習部·變調第二·變舊為新〉，《李漁全集》，卷十一，頁74。

很高的寫實性。例如〈風箏誤〉，寫的是才子韓琦仲由風箏誤落而引起一場曲折離奇的愛情故事。雖然李漁用了誤會的技巧，但情節的安排因前後埋伏照應的好，使得故事情節發展能顯得合情合理。如第二齣〈賀歲〉，韓琦仲自言：「雖然好色，心還恥做登徒；亦自多情，緣獨慳於宋玉」，他的好色多情，使得接下來人物的行動〈題鵲〉、〈囑鵲〉、〈鵲誤〉、〈驚魂〉等齣的情節，顯得合情合理。這折又寫到戚補臣對韓琦仲說「你只管用心讀書，莫說紙筆之資、燈火之費老夫不惜，就是婚姻一事，少不得也在老夫身上」以及提到他與詹烈侯通家之好，都為後來的〈議婚〉、〈逼婚〉而使韓世勛最終娶到令自己傾心的佳人，埋下伏筆。就連人物的心理反應，李漁也寫得盡如人情。如十六齣〈夢駭〉，寫韓琦仲到京城應試，在寓中等候消息時，原希望做個有佳人的美夢，沒想到卻夢見令他驚魂的詹愛娟竟帶著奶娘來找他，最後被巡夜更夫，以奸情抓到官府，嚇得他直喊冤枉。這齣戲寫出韓琦仲「日有所思，夜有所夢」的真實心情反應。而這折韓世勛為醜女所驚駭的心情描寫，正為接下來〈逼婚〉、〈詫美〉二齣做了很好鋪墊。他在驚駭的心情下拒婚，不肯入洞房，最後卻以歡喜的詫美收場。李漁就是這樣以合於人情物理的內容及人物真實的心情寫照來推展劇情。

再如〈鳳求鳳〉，寫的是三女追一男的故事。女方兩組人馬爾虞我詐，各使手段，互相爭取勝利。故事的進行高潮迭起，曲折離奇，而又前後照映。隨著事件的發展，故事層層轉進，先是媒婆何二媽受喬夢蘭唆使，離間呂戡生和許仙儔，引呂生和喬女見面並許下婚諾，並允諾捨棄許仙儔，入贅喬家。再來是許仙儔派人假冒喬家轎夫抬走呂生，使與曹婉淑完婚，再留下假休書與喬女，並四處張貼喬女尋夫的招子，羞辱喬女。最後是殷四娘為喬夢蘭傳信，並設計令呂戡生裝病，

又設下層層圈套使許、曹二女誤以為被下咒，而不得不接受喬女。而三女最後盡釋前嫌，共事一夫。事件的發展被照應得極為合理，有入贅喬家才能有假冒的轎夫，有張貼招子，才有殷四娘的傳信。而喬夢蘭是官宦家閨女，怎能親自與呂生訂婚約，與媒婆合計呢？李漁在第七齣〈先醋〉借曹父說：「我兒，你二八將盈，正值于歸之時：我七旬已過，適當謝事之年。昏瞶雙眸，不辨屏間雀影；龍鍾兩耳，難聽冰上人言……我從今日起，把家務事情都交付與你，讓我作個局外閑人，連你自家的婚姻，也憑你自家選擇，只到議成之後，請我出來替你完成好事便了。」⁴⁶這段話的埋伏效果，讓喬夢蘭有了婚姻自主權，使她接下來的行動有了合理的基礎。而第十六齣〈酸報〉中，喬女成親之夜發現抬回來的是空轎時，也因為之前已說出曹父耳聾，所以他不曾聽見家僕說起在呂哉生家挨罵的情形，而被喬女輕易的哄騙過去。可見李漁在情節的細節上亦時時埋伏關照。

布羅凱特在《世界戲劇藝術欣賞》談論到寫實主義時說：

在情節劇裡寫實主義者也可以找到適當的戲劇形式……情節劇的基本特徵為：情境交代清楚，未來的事件都經過仔細的佈局，出乎意料但合乎邏輯的轉變，持續而漸增的懸宕感，不可或缺的必要戲，邏輯而可信的收場……。由於其中交待清楚，以及發展上明晰的因果關係，情節劇仍然輕易地受到寫實主義者的採用。⁴⁷

⁴⁶ 李漁，〈鳳求凰·先醋第七〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁440。

⁴⁷ 布羅凱特著、胡耀恒譯，《世界戲劇藝術欣賞》，（台北，志文出版社，2001年），頁420。

而李漁講究情節的合理性，重視前後事件的因果關係，仔細埋伏照應前後劇情，這使得其劇作在內容及寫作手法上，也部分符合了寫實主義的要求。

再如〈奈何天〉一劇，全劇只為敷演闕里侯曲折婚姻的事件。闕里侯一娶、再娶、三娶，每次娶妻過程不同，卻又都合情合理。第一次娶妻是從小訂下的婚事，自然是順理成章的事，但因鄒女嫌其醜陋難堪，於是假借拜佛逃禪而去。闕里侯心有不甘，於是誇下海口，要娶個比鄒小姐更美的絕世佳人，於是找了戲班的正生來代他相親，以欺騙的方式娶了絕色的何小姐，何小姐在知道受騙之後，竟也逃禪去了。闕里侯經歷了這兩次婚事之後，決定不再娶有才貌的佳人，只希望娶一個老老實實的，沒想到第三次卻是他被騙，又娶回了才貌雙全的佳人。三次娶妻過程情節安排合理，而且闕里侯三次娶妻的心裡轉折也都合乎人情常理，符合人物心理的真實反應，整個故事不到最後結局，不能得知闕里侯的婚事究竟如何了結。也可以說〈奈何天〉並不是寫一個浪漫的愛情故事，在這裡我們看不到這四個人對愛情的追求展現什麼樣的意志力，而只是為了敷演醜夫娶妻這樣一個事件。情節內容正合乎寫實劇所強調的事件要經過仔細佈局，具有清晰的因果關係，故事的轉變出乎意料又合乎邏輯。而李漁的傳奇十種，除了〈蜃中樓〉是屬於神仙劇外，其餘都是偏向寫實的愛情劇及家庭劇。

李漁雖然在戲劇作品中的主線情節上具有向寫實靠攏的現象，但他的作品也出現不少超現實的鬼神情節，如〈奈何天〉、〈蜃中樓〉、〈比目魚〉、〈凰求鳳〉、〈憐香伴〉。

〈蜃中樓〉是李漁作品中比較特別的一齣，是《十種曲》中唯一

改編前人的劇作。他在主要關目情節上仍沿襲唐人李朝威《柳毅傳》小說及元人李好古《沙門島張生煮海》雜劇。這個故事基本上是架構在超現實上，寫的是龍女舜華、瓊蓮與凡人柳毅、張生的愛情故事。柳毅在蜃樓上為自己及友人張羽分別定下與舜華及瓊蓮的婚約，並相約中秋節憑信物相會，但約定時節，不見蜃樓，不見美人，卻遇上巫山大雨淋漓，兩人在龍王廟壁上留詩，以示不負情。此時正是舜華被逼嫁涇河龍子之時，舜華以志率情，堅守她和柳毅的愛情，於是甘願受罰至涇河邊牧羊忍受體膚之痛。而瓊蓮未曾與張生相見，卻害起相思病，甚至懊恨舜華背信毀約別嫁他人，於是寄書譏諷責罵。而張生在柳毅處得到舜華血書後，毅然代為傳書。表面上張生是代友拯救未婚之妻，實際上也是為自己的愛情努力。這四個人，都展現了對愛情追求的熱烈之心與意志力。於是當情事遇到阻礙力量時，至情可以衝破所有難關，李惠綿指出：

張羽不惜突破現實的局限，投身進去一個超乎寫實的神話式的危難，帶著一種新喚起的不平凡忠誠和熱情，奮起而為。⁴⁸

雖然張羽奮勇奔負使命，但青龍、赤龍代表「理」的二人仍阻擾著柳毅等四人的姻緣，而當主人翁無法突破困境時，神異的力量就被安排進入情節之中。曾永義說：

人世間感人最深的，莫過於男女之情，雖然「果有精誠」、「真心到底」、則「萬里何愁南北共，兩心那論生和死。」（《長生殿·傳概》〔滿江紅〕曲）但有情人不能成為眷屬，總是人生莫大的

⁴⁸ 李惠綿，〈李漁劇作中的神異情節〉，《中國文學研究》第五期，頁10。

缺憾；即使兩地相思，魂縈夢牽，也使人形神俱傷。於是戲劇超越了現實，彌補了這種缺憾。⁴⁹

李漁以神異的情節，超越現實，成就了四個人對愛情的追求，具有浪漫的精神。

〈蜃中樓〉的故事基礎是超現實的，但〈比目魚〉一劇卻是寫實的。可是當主人翁的愛情受挫時，李漁卻仍然以超現實的神異情節來完成它。劉藐姑雖是戲班女子，但志節清高，當被母親逼嫁財主錢萬貫時，便萌生殉情之念，她在投江之前，借演出《荊釵記》中錢玉蓮「抱石投江」一戲時，一則表白自己的真情，一則指罵錢萬貫，而譚楚玉為追求所愛，毅然放下身份、榮譽而投身戲班，當劉藐姑投水自盡時，他也捨身忘我的追隨而去。「總之浪漫的愛是如此的率其強烈感性，而橫決以行，追求整個生命的酣足，其終極可能是捨身以從愛，忘我忘身。」⁵⁰

劉藐姑與譚楚玉的殉情在戲劇情節中形成高潮，但現實的阻礙卻形成深刻的遺憾，為了彌補這個憾恨，李漁運用了超現實的神話情節。樂蘅軍曾說：

寫實精神的理性使我們瞭解現實、逼近現實，進而還可能掌握現實，但是現實不一定可以絕對掌握，常常，現實世界只是一道不可容通的牆，把我們圍困在中間，即使我們如何求訴於理

⁴⁹ 曾永義，〈雜劇中鬼神世界的意識型態〉，《論說戲曲》，（台北，聯經出版事業公司，1997年），頁25。

⁵⁰ 樂蘅軍，〈浪漫之愛與古典之情〉，《古典小說散論》，（台北，純文學出版社，1984年），頁193。

性能力，也不能跨越雷池一步。可是毫無疑問的，我們人類卻時常渴望能跨越圍困在我們四周的現實牆垣；於是，在這個時刻，在這個情境裡，唯一能夠跨越現實的能力就會把理性和寫實精神取而代之，那就是神話的荒謬精神。⁵¹

於是李漁讓平浪侯將譚、劉二人化爲比目魚，再讓他們回生，以變形神話，達到荒謬精神，而這種荒謬精神「可以自動的把自己放逐到理性之外，放逐到寫實求真之外，於是所有被理性與寫實所扼抑的事物，一些不可能的事物，就栩栩然地生動起來，於是超現實人生、不死亡生命、永恆完美之鄉，都成爲可能」⁵²。於是李漁以荒謬的手法完成了真情至上的理想。李漁以這樣的神異的情節消融了劇中部份的寫實精神，使劇中仍帶有寫意的情境。

李漁戲曲作品的主戲情節內容通常都帶有較強的寫實精神，但他講求內容風流道學合一，而且仍受到明末主情觀念的影響，使得他經常以神異的情節跨越寫實求真的創作態度。只是有時李漁又會將這種神異情節設限在命定的因果合理性上。如〈蜃中樓〉第五齣〈結蜃〉中借由東華上仙之口，說劇中主人翁原是瑤池會上兩個頑仙，一雙玄女，偶犯小過，謫落人間。這四個男女，該合成兩對夫妻，所以雖然劇中主人翁透過自己的能力，努力追求愛情，但他們的結合卻是姻緣天定的必然結果，這就又使得劇中的浪漫精神被部份消融。再如〈憐香伴〉一劇中，神佛運用神力，讓崔箋雲與曹雨花兩人聞香感召，一見相憐。而崔箋雲爲了曹雨花這個相憐相思之人，費盡心思，不顧身

⁵¹ 樂衡軍，〈從荒謬到超越〉，《古典小說散論》，頁 235。

⁵² 樂衡軍，〈從荒謬到超越〉，《古典小說散論》，頁 235。

份，走出閨房，假冒未婚女子成為曹女女校，並成就了丈夫與曹女的婚姻，但崔箋雲卻只能以義姐身份事之。這樣的心意不能不讓人感動，但這也是她們倆命中注定「同該是范宰官嗣子的眷屬」。因此我們可以說從劇作內容來看，李漁的作品是擺盪在寫實與寫意之間。

第三節 戲曲語言的敘事特質

李漁在《閑情偶寄·結構第一》之〈密針線〉中說：

然傳奇一事也，其中義理分為三項：曲也，白也，穿插聯絡之關目。⁵³

又在〈賓白第四〉裡說：

自來作傳奇者，止重填詞，視賓白為末者，常有白雪陽春其調，而巴人下里其言者，予竊怪之。⁵⁴

不僅如此，他還說：

傳奇中賓白之繁，實自予始。海內知我者與罪我者半。知我者曰：從來賓白作說話觀，隨口出之即是，笠翁賓白當文章做，字字俱費推敲。⁵⁵

在李漁之前，大部分的劇作家並不特別重視編寫新劇本，反而多是沿襲傳統題材，改編舊作。當這些改編的舊作演出時，由於觀眾對劇情已了然於心，所以賓白的多寡、有無，並不影響其對劇情的基本了解，

⁵³ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·密針線〉，《李漁全集》卷十一，頁12。

⁵⁴ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·賓白第四〉，《李漁全集》，卷十一，頁44。

⁵⁵ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·賓白第四·詞別繁減〉，《李漁全集》，卷十一，頁48。

所以欣賞的重點在曲，賓白就顯得不重要了。但李漁認為這樣的新劇「非新劇也，皆老僧碎補之衲衣，醫士合成之湯藥」，⁵⁶所以在「人惟求舊，物惟求新」的追求下，李漁特別重視新劇之創作。從其所創作的十種劇曲，雖有部分題材取自小說，但總體而言都是新作之劇。爲了方便觀眾在觀賞新劇時能迅速了解劇情，賓白所擔任的敘事功能大大的增加。它不僅要交待劇情，還要兼顧人物的塑造，而李漁十分重視以賓白來塑造人物，因爲與人物身分不相稱的語言及對話，會令人不知所云，而對人物的認識產生誤解，亦即李漁所說：「從來賓白只要紙上分明，不顧口中順逆，常有觀刻本極其透徹，奏之場上便覺糊塗者。」⁵⁷從這些論述中，我們發現，李漁將傳統中觀眾對戲曲的欣賞重心由曲逐漸轉移至賓白，亦即由欣賞曲之抒情轉爲觀賞劇作之敘事。

曾有人怪罪李漁，認爲其倒置了曲與賓白之關係，他曾自述說：

罪我者曰：填詞既曰「填詞」，即當以詞為主；賓白既名「賓白」，明言白乃其賓，奈何反主作客，而犯樹大於根之弊乎？⁵⁸

其實透過了「反主作客」、「犯樹大於根之弊」，已十分明顯的看出了李漁對曲與賓白的關係有了戲劇性的變化，亦即賓白的地位已超越曲詞，已是反客作主了。對於這點，我們也可在〈演習部、授曲第三〉之〈鑼鼓忌雜〉得到印證。李漁認爲鑼鼓是關節之所在，當敲不敲，不當敲而敲，對於戲劇演出影響極大，他說：

⁵⁶ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·結構第一·脫窠臼〉，《李漁全集》卷十一，頁10。

⁵⁷ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·結構第四·詞別繁減〉，《李漁全集》卷十一，頁48。

⁵⁸ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·賓白第四·詞別繁減〉，《李漁全集》，卷十一，頁48。

如說白未了之際，曲調初起之時，橫敲亂打，蓋卻聲音，使聽白者少聽數句，以致前後情事不連，審音者未聞起調，不知以後所唱何曲。打斷曲文，罪猶可恕，抹殺賓白，情理難容。

又說：

又有一出戲文將了，止餘數句賓白未完，而此未完之數句，又係關鍵所在，乃戲房鑼鼓早已催促收場，使說與不說同者，殊可痛恨。⁵⁹

在以曲爲重的抒情傳統中，曲文被打斷，才是情理難容，但李漁反認爲賓白被打斷，其影響更大。因爲賓白被打斷，會造成劇情的不連貫，而如果影響所及如在關鍵之處，將令觀眾無法欣賞到完整之劇情，李漁認爲這才是更可痛恨之事。由此再次證明在李漁的認知中，賓白之重要性已超越曲詞。朱東潤在〈李漁戲劇論綜述〉就認爲《詞曲部》中〈詞采第二、音律第三、賓白第四〉的順序，並不足以真正反映李漁對戲劇的態度。他認爲：就「曲、白、關目」三者之論述而言，應是「關目之次，當言賓白」，最後才談及「曲」，亦即「關目、白、曲」才足以反映李漁的戲劇觀念。⁶⁰

李漁的劇本創作是從觀眾的欣賞角度爲出發點，爲了讓觀眾從一完整而緊湊的故事中獲得新奇的趣味，他十分重視新劇本的創作。他以〈立主腦〉的一人一事的寫作方法，讓觀眾欣賞一完整的故事，而

⁵⁹ 李漁，〈閑情偶寄·演習部·授曲第三·鑼鼓忌雜〉，《李漁全集》，卷十一，頁95-96。

⁶⁰ 朱東潤，〈李漁戲劇論綜述〉，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁114-134。

爲了鋪陳故事中豐富曲折、波瀾迭起的情節，做爲交待劇情，承上啓下作用的賓白，其份量更形加重。李漁創作的傳奇十種，其賓白之繁重，實異於其它作家的作品。如〈風箏誤•驚醜〉【剔銀燈】一曲後對白約六百字，〈奈何天•醉聒〉【傳言玉女前】後對口白約七百字，〈意中緣•畫遇〉【降黃龍】後對口白至七、八百字，〈比目魚•改生〉一出【生查子】後對口白則多至一千五百字，〈驚駭〉【北刮地風】後對白也將近千字。類似此賓白繁多的例子，不勝枚舉。至於四、五百字的對口白段落，則更是平常之事。

李漁在〈賓白第四•詞別繁簡〉裡還說：

至於新演一劇，其間情事，觀者茫然；詞曲一道，止能傳聲，不能傳情，欲觀者悉其顛末，洞其幽微，單靠賓白一著。⁶¹

所以李漁對賓白的重視除了提高其份量之外，他認爲賓白還擔負著讓觀眾能完整了解劇情的敘事功能，尤其當故事出現轉折，出現懸念以製造故事波瀾曲折之劇情時，都必須借由賓白的敘事功能來完成，例如〈憐香伴〉第十五齣〈逢怒〉寫淨腳周公夢向小旦父親曹個臣離間說：范介夫次韻挑逗小姐，而且請友人張仲友擔任月老，打算將小姐假說娶來作正，其實做小的情節。這段劇情李漁用了將近五百字的賓白來敘事。而這段對白所言之事正是造成生、小旦婚事不諧的轉折點。

再如〈風箏誤〉第二齣〈賀歲〉中部份賓白：

（末持帖上）稟老爺，方才詹老爺來拜年，……，留下帖子去

⁶¹ 李漁，〈閑情偶寄•詞曲部下•賓白第四•詞別繁減〉，《李漁全集》，卷十一，頁49。

了。

（小生看帖介）原來是詹烈侯，是老夫極相好的同年。他既來了，老夫就要去答拜。吩咐打轎。暫別了。人情重來往，友誼愧先施。（末隨下）

（副淨）老世兄，我和你終日閉在書館，成年不見婦人，……，和你到姊妹人家去走走何如？（生）聞得近來名妓甚少，只怕也不消去得。（末上）稟相公：外面有許多妓女上門來拜年。

（副淨大笑介）「我欲仁，斯仁至矣。」妙，妙，妙！快喚進來！

（末喚介）（老旦、小旦、淨、丑扮妓上）居鄰桃葉渡，顰效苧蘿村。鶯語同招客，梅花伴倚門。二位相公在上，賤妾們拜年！

（副淨）不消，來到就是了。

（生背面、遠立介）（眾）那一位是戚大爺？（副淨）小子。

（眾）那邊一位呢？（副淨）是敝友韓琦仲。（眾）好兩位風流相公！……⁶²

這段賓白中先交待了小生戚補臣與詹烈侯的關係，接著寫戚友先建議上妓館，為韓世勛所拒絕。正巧眾妓女上門拜年，兩人各有不同的反應。這段將近四百字的賓白，寫出了人物之間的關係，不同的性格。事件的安排轉移快速，而且迅速推動著劇情。尤其是詹烈侯拜年一事，簡單的幾個文字表現，卻是劇情推展的起點，所以這裡不須多敘兩人拜年的情節，而是做為後來之事的引發點，因為他們倆最後是推動韓

⁶² 李漁，〈風箏誤·賀歲第二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁119。

世勛婚姻的關鍵人物。

第九齣〈囑鵲〉，韓世勛拿到上有旦腳題詩的風箏之後，誤認旦腳有暗示諧和之意，而打算再以風箏題詩，向旦角求婚姻之事，這段對白如下：

前日那首詩，是無心做的，並沒有挑情的意思。如今怎麼再做一首，竟說婚姻之事，央人寄去，看他怎生發付我？只是沒有這樣一個人。

（丑）相公，抱琴倒有個計較。

（生）你有甚麼計較？（丑）他家侯門似海，飛鳥不通，料想沒有人寄得詩去。只除非也學戚大爺，去放風箏。（生）那風箏怎麼放得進去？（丑）他家的宅子極是寬大，又靠在城邊。你如今做一首詩，寫在風箏上，我和你到城上去放。不要太放高了，只要放進他的牆頭，就把線一丟，你說不落在他家，落在那裡？（生大喜介）妙妙妙，妙得極！只是那回音怎得出來？

（丑）這個一發不難，待我依舊去討。討得風箏出來，回音一定在上面了。只是一件，切不可說出你的名字，只說是戚大爺做的，直待事成之後，才可露出真情。（生）怎麼我做了詩，倒假他的名字！（丑）一來如今的人情，只喜勢利，不重孤寒。說戚大爺名字，還掀動得他；說是相公，他若訪問你的家私，連詩的成色都要看低了。二來風箏放進去，萬一惹出事來，他還礙著戚老爺的體面，不敢放肆；若曉得是你，行起鄉宦勢來，就要吃他的虧了。（生）有理，有理！不但聰明，又且周匝。這

等，我做詩，你去糊風箏，預備停當了。明日絕早去放。(丑應下)(生)我想這一首詩，比前日那一首更有關係，不是草草下筆的。⁶³

這段對白約五百字，但卻埋下接下來劇情發展的關鍵點！丑建議生仍以放風箏的方式寄詩，埋下了〈鶴誤〉、〈驚醜〉等等重要關目，而生假冒戚大爺的名字更爲以後陰錯陽差之事埋下因子，所謂〈風箏誤〉之誤，其實此段賓白正是引起誤會的關鍵點。這也正如李漁所說「悉其顛末，洞其幽微，單靠賓白一著。」再如〈驚醜〉一齣是相當富有戲劇性效果的一折，也是至今舞台上仍經常搬演的折子戲。韓世勛夜會丑角詹愛娟，原以爲會面的是才高貌美的佳人，卻沒想到是貌醜才拙的小姐，這是一次以期待開始，以失望受驚結束的會面。李漁以大段賓白描寫韓世勛與詹愛娟會面並測試其才的場面，相當富有戲劇性。

〈蜃中樓〉第十八齣〈傳書〉，此齣寫生角柳毅與旦角舜華相遇於涇河邊，但彼此卻認不出對方，作者透過唱曲與對白寫出柳毅由懷疑到會認舜華的經過，這齣正是故事下半卷發展的轉折點。李漁雖也用了十三支曲子來描寫，但此齣賓白也很多，可與曲子等量齊觀。其中有段對白將近千字，透過旦角舜華的敘述，一一說出自己的身份，與柳毅結識並爲自己及妹妹瓊蓮與張佰騰訂下夫妻之約，以及自己因守節不爲涇河龍子之妻，而至涇河牧羊一事，再因柳毅懷疑其爲何不死節之間，說出死在家中的三不便：

(旦)不寬父母之憂，反加老母之罪，一不便也；柳郎不知我

⁶³ 李漁，〈風箏誤·囑鶴第九〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種(上)》，頁138-139。

為死節之婦，反以我為失信之人，二不便也；不但埋沒妾身名節，又且耽擱舍妹終身，三不便也。那柳郎家在潼關，聞得潼津去涇河不遠。奴家圖到涇河，覓便寄一封書去。一來使他知萬不得已的苦情，二來叫他早完妹子、張生的親事，然後自盡，豈不名實兩全？⁶⁴

雖然這段回答是旦角自述之情，但卻也隱含幾個關鍵點，他讓柳毅了解其真情，而能不顧屬官與衙役在旁，與舜華痛哭相認，又點出傳書一事，並預告了張伯騰與瓊蓮之婚事。

再如〈凰求鳳〉第十四齣〈拐婿〉、十五齣〈姻託〉、十六齣〈酸報〉、十七齣〈貼招〉，這幾齣寫的是老旦許仙儔派人混充喬家的轎子接走呂哉生，使呂與旦角曹婉淑結婚。又留下假休書給小旦喬夢蘭，並四處張貼喬夢蘭尋夫的招子，羞辱喬女。接連四齣戲，事件的發展層層轉進，結構緊湊，具有強烈的衝突戲劇效果，而李漁仍是以大量的賓白來呈現事件的衝突轉折。林鶴宜就曾指出〈凰求鳳〉一劇「『事件』的重要性明顯強過『人』的因素」⁶⁵，就是因為李漁以事件為主，重視的是劇情的發展，所以〈凰求鳳〉一劇幾乎每一齣賓白的份量都頗重，賓白擔負起人物關係的介紹，事件衝突的描述，如〈酸報〉就有將近千字的對白，這段對白寫出了：一、招進的轎子是空轎；二、小旦喬夢蘭為了怕父親知道真象，以謊言欺瞞過父親；三、拿到許仙儔代呂哉生寫下的假休書。李漁借由對白一一闡述事件的發生，還得

⁶⁴ 李漁，〈蜃中樓·傳書第十八〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁268。

⁶⁵ 林鶴宜，〈清初傳奇「戲劇本質」認知的移轉和「敘事程式」的變形〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，頁149。

埋伏照應故事劇情，所以賓白的重要性已經高過了曲詞。

李漁重視賓白，賓白份量之多還可以從其重視科諢一事來看。李漁說：

插科打諢，填詞之末技，然欲雅俗同歡，智愚共賞，則當全在此處留神。⁶⁶

李漁認為插科打諢雖然不是寫作劇本重要的技巧之一，卻是結構中不可少的一環，它在劇中有娛樂觀眾，調節冷熱的作用，它是「看戲之人參湯」，能夠調節觀眾的精神，使觀眾在冷熱場的調劑中，欣賞到完整的故事情節。由於李漁劇作以娛樂觀眾為主，重視的是喜劇效果，所以通俗詼諧才能達「雅俗同歡，智愚共賞」的效果。

如〈蜃中樓〉第五齣〈結蜃〉，寫的是因洞庭、東海兩龍女要到海邊遊玩，於是龍王吩咐蝦兵蟹將結起蜃樓，讓兩人在蜃樓上登眺遊覽。全齣雖也有唱曲，但更借由賓白塑造了一幅蝦兵蟹將互相推托結蜃的有趣畫面。這一大段賓白將近一千五百字，是〈蜃中樓〉一齣最主要的插科打諢之處，在全劇中占有一定份量。其中一段賓白甚為有趣：

（向鬼門吃煙，轉身吐氣介）（吐畢，伏地縮頭不動介）（眾連叫「驚哥」，驚不應介）（眾）怎麼？難道吐死了不成？（向殼上亂敲，驚不動介）（魚背對眾介）我知道了，這是個躲懶的法子。待我要他伸出頭來。（高叫介）我們氣吐完了，蜃樓結成了，大家都去報功。（驚伸頭高叫介）讓我先走。（眾笑介）你方才死了，怎麼又活過來？（驚）列位不要見笑，出征的時節縮進

⁶⁶ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·科諢第五〉，《李漁全集》，卷十一，頁55。

頭去，報功的時節伸出頭來，是我們做將官的常事，不足為奇。如今到蟹哥吐了。(蟹照前吃煙，緩緩吐介)(蟹)你方才走路，那樣走得快；怎麼吐氣，這樣吐得遲？(蟹)不瞞列位講，我做將官沒有別樣本事，只學得個會走。(蝦)如今到我了。(照前吃煙，吐一口鞠一鞠，連吐連鞠介)(眾)吐便吐罷了，只管打恭做甚麼？(蝦)列位豈不知道？我外面是個空殼，裡面沒有一根骨頭，若不鞠躬盡禮，怎麼掙得這口氣來？(魚)你們都吐得不好，待我吐個好的。(照前吃煙，吐介)(眾掩鼻介)吐便吐得好，只是有些鯊魚氣息。停一會公主聞見了，只怕要噁心起來。⁶⁷

李漁以動作、對話配合蟹、蟹、蝦等動物的特性，既將吐氣結蟹的過程描寫得十分有趣，也間接寫出官場打恭作揖的文化，借事諷世，既具有科諷作用，又帶有諷刺效果。這樣的諷刺效果非賓白不足以表現完成。壘庵居士即稱贊這一大段賓白：「謔浪中俱有至情至理，無不令人絕倒。」⁶⁸

再如〈比目魚〉第十七齣〈征利〉，這是一段過場戲，寫的是生、旦投江自盡後，一、劉藐姑母親劉絳仙與地方一同告官，錢萬貫用錢財與劉絳仙私和；二是衙官為斂財不准他們私和，並將他們私和的財物搜出；三是錢萬貫以為劉絳仙反悔又去告官，於是反告劉絳仙，衙官起出聘禮認做贓私，四是衙官與皂隸分贓。這幾大段情節，曲詞的

⁶⁷ 李漁，〈蟹中樓·結蟹第五〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種(上)》，頁223-224。

⁶⁸ 壘庵居士，〈蟹中樓·結蟹第五〉眉批，《李漁全集》卷二，《笠翁傳奇十種(上)》，頁223。

份量很小，都是以大段賓白來完成。而且這些情節與生、旦的愛情主線，並沒有關係，可是李漁仍不吝揮灑筆墨，以大量賓白寫出劉絳仙的愛財，錢萬貫的作威作福，以及縣丞的貪得無厭，既有喜劇效果，又有深刻的社會內容。且看其中一段：

說便這等說，也虧了你們。取些出來賞勞一賞勞。(取銀介)(眾背喜介)好了，每人一個元寶是穩有的。(丑取一錠咬介)(眾老爺，看仔細牙齒。(丑咬銀邊二塊，各付介)每人一塊飛邊，有一錢多重，拿去買煙吃，准准要醉一、二百遭。(眾)忒重了，小的們受不起，繳還老爺。(還介)(丑)我這一次出手原重了些。只是難為你們，過意不去，故此破了常格。也罷，取下一塊，拿一塊賞你，使受者不致傷廉，與者也不致傷惠，這叫做君子愛人以德。(眾)無功不敢受祿，繳還老爺。(又還介)(丑)這等說，不好再強了。待我歸入原封，取了進去。(取箱欲下，末持公文急上)奉票提人犯，心忙腳似飛；若還遲一刻，違限又來催。三爺在裡面麼？(丑)是那一個？(末)我是大爺差來的，說本地方有一起人命，呈在三爺手裡，叫連人連贓一齊解上堂去。(眾背喜介)阿彌陀佛！天報，天報。(丑驚介)。大爺到省下去了，他難道有千里眼、順風耳不成？(末)老爺從省下回來，在這邊經過，訪得有這件事，所以來提。(丑背氣介)只當替狗奪食，白白的歡喜一場。(轉介)這等，你先去回話，待我備了申文，連這一千兩銀子解來就是。(末)不止一千，老爺吩咐說，還有兩封，一封二百兩，二封五十兩，是當堂搜出來的。(丑吐舌介)真可謂明見萬里，智察秋毫。這等說起來，連那兩塊飛邊，都隱漏不得的了。叫書辦，快寫申文，連贓銀

解上堂去。⁶⁹

李漁以動作、對話深刻描寫縣丞貪婪又小氣的嘴臉。

又〈玉搔頭〉第七齣〈篋哄〉，寫正德皇帝朱厚照的幫閑蔑片朱彬，護駕到太原嫖妓，在妓女劉倩倩的家中偶然碰見當地幫閑頭目，一個外號叫篋青的馬不進，一個外號叫篋黃的牛何之。馬、牛、朱（豬）三人一起為爭奪座位互相叫罵，形成有趣又滑稽的笑鬧場，而李漁也是以大段賓白刻畫出如此滑稽又具辛辣諷刺的場面。

李漁的劇作既以事件為主，則抒情的曲詞即難以承擔大量敘事的重擔，於是賓白的地位不得不提高，份量也更加重。再加上他重視喜劇效果，所以賓白也須負擔插科打諢的作用，這就使得賓白的重要性大大提高，甚至超越曲詞的地位之上。

至於曲詞，李漁曾說：

有最得意之曲文，即當有最得意之賓白。但使筆酣墨飽，其勢自能相生。常有因得一句好白，而引起無限曲情，又有因填一首好詞，而生出無窮話柄者。是文與文自相觸發。⁷⁰

李漁以為賓白與曲詞彼此之間是互相引發，所以他經常以曲與賓白搭配，一往一返用以敘事。如〈憐香伴〉第十二齣〈狂喜〉，范介夫與妻子崔箋雲談起了前日所看的兩首美人香的詩，而崔箋雲故意說這兩個佳人「一個的容貌與奴家差不多，那一個真是西子復生，太真再世」，

⁶⁹ 李漁，〈比目魚·徵利第十七〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁167-168。

⁷⁰ 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部上·賓白第四〉，《李漁全集》，卷十一，頁44。

范介夫不信，唱道：

【集賢賓】你揚人抑己低復昂，這都是謙光。刑尹何曾霄共壤？都只為競風流只恐人強。因此上心神惚恍，幻出這傾城模樣，你休自枉，料沒個人居伊上。

這支曲子寫出范介夫極力對妻子容貌的贊美，然而在范介夫說出自己終身誓不二色的話之後，崔箋雲卻一次一次誘導他，讓他說出如果娶了這兩位佳人，要姊妹相稱，此時崔箋雲才道出兩位佳人中的一位是自己，另一位她則唱道：

【前腔】是扁州西子離故鄉，為經過維揚，僑住雨花將舊訪。我未相逢先嗅奇香，把前詩偶唱，引出那新篇奇宕。交嘆賞，說不盡相知情況。

這支曲子以敘述的方式說出兩人相遇和詩的經過。接著箋雲又說起要讓曹雨花嫁給范介夫，使得范介夫大驚道：「怎麼？就，就，就嫁與我？嫁與我做甚麼？（旦）做小。（生笑介）呸！哄我。正正經經聽了半日，只說當真，原來又是取笑。」唱道：

【黃鶯兒】這文字太荒唐，做將來，夢一場，多應是謎還疑謊。（白）他父親是個孝廉，將來的富貴不可限量，怎肯把個千金小姐，與窮秀才做小？（唱）那見喬家二妝，肯做裴家六郎？說來舌本愁先強。（白）人不可不知足，似娘子這等才貌，當今也是數一數二的了，小生再沒有得隴望蜀的念頭。就是真的，小生也不願。（唱）不思量，一之已甚，誰望又成雙。

范介夫再次強調自己不二色的態度，但再由箋雲唱出語花真心自願嫁

入范家之後，使范介夫不禁歡喜起來，認為自己「這等痴人，竟有這等痴福」，但他又怕日後箋雲要吃醋，唱道：

【貓兒墜】醫書翻盡，療妒少奇方。娘子你，醋味生平尚未嘗，一嘗滋味便思量。非誨，你如今願割鴻溝，怕做了烏江劉項。⁷¹

范介夫試探箋雲之意，要求她寫張不吃醋的包批，箋雲知道此時丈夫「心上貪之不足，口里卻之有餘」，於是要嚇一嚇他，故意說要寫書回絕雨花，急得范介夫捉住箋雲道：「那小姐既有這片好意，怎生辜負得他！待小生求人去說親就是。」這一齣戲中，李漁以生旦輪流唱的方式，再加賓白完成敘事，而生旦所唱曲子抒情性不高，而是帶有較高的敘事意味。這戲中崔箋雲故意慢慢的，吊胃口似的一層層讓丈夫范介夫陷入相信自己也有齊人之福的狂喜，也描寫出夫妻之間對話的俏趣。而范介夫一開始自稱自己「終身誓不二色」的誓言也逐漸被打破，甚至還竊喜不已。這些劇情所產生的趣味性，李漁都以賓白完成，而曲辭也擔負一些敘事的功用。李漁作品中，一些幾乎沒有夾白的曲子，除了上場時的第一支曲詞較具抒情性，其餘的多帶有較強的敘事性，搭配賓白，成為敘事之曲。

另外，李漁的作品也常在一支曲子中，加入大量的賓白。雖然曲白相生是傳統戲劇本已有的形式，但當賓白被大量的置入曲詞中，則曲所要傳達的情感、情緒被切割之後，其抒情性勢必減低，而大量的賓白反而將劇情層層推進，增加了敘事性。試舉〈風箏誤·詫美〉一齣中〈玉交枝〉一曲為例，這一齣詹母以為女兒做出敗德之事，至使

⁷¹ 以上四則均引自李漁，〈憐香伴·狂喜第十二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁39-41。

韓世勛不願與其入洞房，而責其女兒之事：

旦（唱）：呼聲何驟？好教人驚疑費籌。（見小旦介）（白）：母親為何這等惱？小旦（白）：你瞞了我，做得好事。旦（驚介）（白）：孩兒不曾瞞母親甚麼事？小旦（白）：去年風箏的事，你忘了？旦（背想介）：是了，去年風箏上的詩，拿了出去，或者韓郎看見，說我與戚公子唱和，疑我有甚麼私情，方才對母親說了。旦（對小旦介）（白）：去年風箏上的詩，是母親教孩兒做的；後來戚家來取，又是母親把還他的，干孩兒什麼事？

小旦（白）：我把他拿去，難道教你約他來相會的？旦（大驚介）（白）：怎麼？我（唱）幾時把人約黃昏後，向母親求個分割。

小旦（白）：你還要賴！起先戚家風箏上的詩，是韓郎做的；後來韓郎也放一個風箏進來，你教人約他相會，做出許多醜態，被他看破。他如今怎麼肯要你？旦（大驚，呆視介）（白）：這些話是那裡來的？莫非是他見了鬼！（高聲哭介）天！我和他有什麼冤仇，平空造這樣的謗言來玷污我！（唱）今生與伊無甚仇，為甚的擅開含血噴人口。小旦（掩旦口介）（白）：你還要高聲，不怕隔壁娘兒兩個聽見？今日喜得那老東西不曾過來，若過來看見，我今晚就要吊死。（唱）我細思量如何蓋羞，細思量如何蓋羞！⁷²

這段曲文之後，緊接著母親拷問小姐的丫鬢，之後再與生（韓世勛）對質，這段口白約有五百字。如此，兩曲之間，賓白的份量如此繁重，

⁷² 李漁，〈風箏誤·詫美第二十九〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁194-195。

而且事件安排緊湊，更顯得曲中抒情性的薄弱。這正如李漁自己所言「反主作客」、「樹大於根」。李漁曾稱說：「北曲之介白者，每折不過數言，即抹去賓白而止閱填詞，亦皆一氣呵成，無有斷續，似并此數言亦可略而不備者。」⁷³而觀之李漁的傳奇，卻是抹去曲詞只閱賓白，亦皆一氣呵成，無有斷續之感。黃強指出：「賓白的比例大，地位高，量變引起質變，則會出現『敘事中心』」⁷⁴，所以當李漁以賓白為重時，則讓傳統以曲為重的抒情中心質變為敘事中心。

李漁很多曲白相生的曲子中，批閱者反而是注意到其中賓白的部份。如同〈鳳求鳳·心離〉一出中，其中【前腔】（黃龍袞）一曲的眉批是「賓白之妙，得未曾有。元人所短，即是笠翁所長」。賓白是以敘事為主，當閱讀者注意到曲中的敘事時，表示曲子的抒情性減弱了，閱讀者所重的反而是曲中所帶出的故事。如〈風箏誤·婚鬧〉中【耍孩兒】一曲，是因戚友先不肯與詹家大小姐圓房，戚母因懷疑女兒撒性所唱的曲子。眉批中寫道：「阿母所疑者，理之常；令愛所為者，事之變」，也就是閱讀者不注重曲之抒情，反而是注意到故事的趣味。又如〈慎鸞交·心歸〉中【前腔】（【八聲甘州】）是妓女王又嬭邀一群書生共同以詩唱和之曲，眉批則寫「此段雅事，當與旗亭雪夜合作一窠。又嬭續尾……」，這也是注意到曲中所帶出來的故事趣味。而《蜃中樓·述異第八》【前腔】（啄木兒）一曲，是柳毅對張伯騰述說出游後遇到龍女舜華，瓊蓮，並訂下婚約所唱之曲：

【前腔】生（唱）：空中閣，水上台，親遇仙姬將珮解。

⁷³ 李漁，閑情偶寄·詞曲部下·賓白第四，《李漁全集》，卷十一，頁44。

⁷⁴ 黃強，《李漁研究》，頁44。

小生（驚介）（白）：怎麼？難道遇了神仙不成？這是要我的話，那有這樣事來！

生（白）：何如，不出小弟之料。還有一說，自古無徵不信。我且先把些憑據你看看。（出珮介）這是尊嫂寄與老兄的。（出帕介）這是房下送與小弟的。小生（驚介）（白）：怎麼？難道連小弟的親事，也定下了不成？豈有此理。士肩，說些正經話，不要取笑。生（白）：你還不信，這等，我不說了。小生（白）：是與不是，且終其說。生（白）：小弟那一日無事，到海濱之上閑行。忽然看見大海之中，有一座朱樓。上面有兩個女子，隔水顧盼著小弟；小弟見有一條危橋，兢兢業業走將過去。走到中間，閃了一下，幾乎掉在海中。那女子叫道：書生仔細走。小弟聽見這一聲，魂便失去了，這膽卻大起來。慌忙走到樓下，作了一個揖。那兩個女子走下樓，與小弟各敘寒溫，十分眷戀。

小生（白）：他的顏色如何？生（白）：若說他的顏色呵，（唱）似馥芬芳才吐瓊苞，爛熒熒乍離珠胎。（白）小弟叩其姓名，方知為龍姓之女。長名舜華，次名瓊蓮，喜得不曾許嫁。小弟將求婚之事說去，那舜華竟許了小弟，瓊蓮竟許了吾兄；倒以兩物示信，約了八月十五，同到他家成親。（唱）盟山不共桑田收。

小生（白）：只怕他父母未必肯依。

生（唱）：荊州不怕劉家賴。小生（白）：這等，把甚麼為聘？

生（唱）：何用溫嶠玉鏡台。⁷⁵

這首曲子中，賓白繁多於曲，生角前三句所唱之詞，相當於粗略故事梗概，而接下來則以一大段賓白來交待更詳細的故事內容，因此這支曲白相生的曲子，根本就是在敘事，推展故事，所以眉批也直書「事奇，敘事之法更奇」。所以李漁不僅曲詞淺顯易懂，近似說話，他還以這「曲白相生」的奇特手法，來增加故事中的敘事性。

如此說來，是否李漁的作品中就沒有抒情性的曲子呢？郭英德曾在〈獨白與對話——論明清傳奇戲曲的抒情方式〉一文中說：

到了清代初年的傳奇戲曲創作中，情勢發生了變化，人物內心情感外泄的獨白抒情方式漸讓位於人物內心主客體對話的獨白抒情方式。⁷⁶

亦即以往劇中任由人物心裡馳騁的抒情方式已轉變為人物內心的自我對話。而人物內心自我對話的抒情方式，正適合於塑造人物性格。例如〈風箏誤〉第十三齣〈驚醜〉寫假冒戚友先的才子韓世勛，晚上夜會假冒妹妹詹淑娟的詹愛娟，出場時一段獨白：

【漁家傲】（生潛步上）（唱）：俯首潛將鶴步移，心上蹊蹺，常愁路低。（白）小生蒙詹家二小姐多情眷戀，約我一更之後，潛入香閨，面訂百年之約。如今譙樓上已發過擂了，只得悄步行來，躲在他門首伺候。（唱）我藏形不惜身如鬼，端的是邪人多

⁷⁵ 李漁，〈蜃中樓·述異第八〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁234-235。

⁷⁶ 郭英德，〈獨白與對話——論明清傳奇戲曲的抒情方式〉，《北京師範大學學報》（人文社會科學版），2000年5期，頁72。

畏。為甚的保母還不出來？萬一巡更的走過，把我當做犯夜的拿住，怎麼了得！（唱）他若問夤夜何為？把甚麼言詞答對！我若認做賊盜，還只累得自己；若還認做奸情，可不玷了小姐的名節。小姐，小姐！我寧可認做穿窬也不累伊。⁷⁷

在這裡透過人物內心的自我對話，我們看到了一個表面端莊持重，骨子裡風流倜儻的人物形象。既滿心歡喜的去赴會，又「藏形不惜身如鬼」，還想著「邪人多畏」的傳統教誨。念著自己是知書達禮之人，可是又傾慕風流艷遇。此段曲詞上有眉批云：「只『鶴步』二字，畫出一幅偷香小像。其餘繪相摹神，使風流活見，又不待言矣。神手妙筆」。這支曲子雖然寫出人物情感的矛盾，但帶有強烈的動作性，並推動著劇情發展。亦即這樣帶有抒情性的曲子，其實也是為劇情服務的。

再如〈巧團圓〉第六齣〈書帕〉寫曹小姐想會見姚克承，希望在他外出經商之前能許下婚姻，但又覺私會不妥，心上躊躇，唱道：

【前腔】去還留，婦德期無咎，莫使弓鞋溜。雖則是異情偷，露出疑蹤，惹起繁言，一樣的名兒臭。（白）我想夜間會他，到底不妥，明人不作暗事，竟在青天白日之下，何等不好！只是一件，做男子的未同而言，尚覺可恥；何況婦人，又何況是個閨女？不如借筆墨傳情，寫幾句話兒示意於他便了。（唱）須防見面羞，須防見面羞，把毫端置彩球。是便是了，還怕有個藏不慣的羅衫袖。⁷⁸

⁷⁷ 李漁，〈風箏誤·驚醜第十三〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁147-148。

⁷⁸ 李漁，〈巧團圓·書帕第六〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁336。

這段曲文寫出女兒家欲自訂終生又礙於傳統婦德的訓誨，欲說還羞，又想到不知男子心意如何？只得把筆墨當彩球。刻畫出渴望愛情又以婦德自期的女子形象。雖然全曲透寫出女子心裡的變化，但它仍帶有強烈的動作性，示意著下一個動作與劇情發展。

所以李漁的作品中雖然不乏具有抒情性的曲子，但這些曲子是為人物、劇情而寫，是戲中之曲。亦即劇作的中心仍在劇情、故事上，而非人物內心情感衝突的抒發。

郭英德曾指出：

獨白多而對話少，重在「曲中之戲」，即偏重於通過人物自身抒發感情、意緒，來展開內部衝突；獨白少而對話多的，重在「戲中之曲」，即偏重於通過人物與人物之間的思想交鋒、感情碰撞，來展開外部衝突。⁷⁹

李漁的作品獨白少而對話多，賓白和曲文都帶有較強的動作性，所以能夠快速的造戲劇衝突，推動劇情。胡天成就指出：

細讀李漁劇作，認真體味劇中人物的唱詞和說白，就會明顯地感受到，只要他們一張口，語言所指的意向、蘊含的意圖和表達的意志，就比較清楚地展現在讀者面前。它們或者含著人物的外部形體動作，或者潛蘊著人物的內部心理活動，或者以比較平靜和緩的形式出現，或者以比較熱烈跳蕩的形式出現，借以表示人物動作、表情、心理的變化，反映人物在戲劇衝突中

⁷⁹ 郭英德，〈獨白與對話——論明清傳奇戲曲的抒情方式〉，《北京師範大學學報》（人文社會科學版），2000年5期，頁75。

的遭遇和命運，推動劇情不斷向前發展。⁸⁰

唱詞和說白「反映人物在戲劇衝突中的遭遇和命運」，說明了不管是唱詞和說白的作用都是在於鋪陳人物的遭遇和命運，而非寫作了選擇之後的人物，對於此一不得不接受的情境的感傷和感懷。所以唱詞和說白是以寫故事為主，而非以抒情為主。因此我們可以說李漁以賓白和曲詞完成了作品的敘事。

⁸⁰ 胡天成，《李漁戲曲藝術論》，（重慶，西南師範大學出版社，1993年），頁198。

第七章 李漁小說戲曲的相互滲透

李漁不僅創作戲曲，同時也寫小說，但是究竟是戲曲創作在先，還是小說創作在先，已不可考。李漁《笠翁十種曲》中，與他的小說同題材的有四種，即《奈何天》與《無聲戲》第一回〈醜郎君怕嬌偏得豔〉，《比目魚》與《連城壁》第一回〈譚楚玉戲里傳情 劉藐姑曲終死節〉，《鳳求凰》與《連城壁》第九回〈寡婦設計贅新郎 眾美齊心奪才子〉，《巧團圓》與《十二樓》之〈生我樓〉。而根據李漁作品的刊行時間，以及作品中的序評，大略可推知，四部傳奇作品都晚出於同題材的小說。可知，李漁戲曲的創作是在小說所建構的基礎上加以改寫的。

做為兩種不同文體，小說與戲曲的互相改編，即表示二種文體之間應該存在著某種關連性，或相似性。李漁將自己的小說集命名為《無聲戲》，在《十二樓·拂雲樓》第四回結尾也曾寫道：「此番相見，定有好戲做出來……各洗尊眸，看演這出無聲戲」，¹可知，李漁認為小說是無聲的戲曲。

其實小說、戲曲本是同源，皆源起於民間，本來就相互借鑒和交流，所以分析李漁小說、戲曲之間的關係，也可以幫助我們瞭解，這兩種文體到底有何共通性與差異性？

¹ 李漁，〈十二樓·拂雲樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁 176。

第一節 風流與道學合一的創作主旨

明代中葉，在陽明心學的影響下劇壇興起一股「主情」的創作潮流。從徐渭、李贄到湯顯祖，莫不標榜對真情、真心的探求。「主情說」其實也是對明初劇壇「道學風」的一種反撥。徐渭的「本色論」強調劇作家必須以自然率真之情表達自我的真心與真情。而李贄提出以真心寫出天下之至文。但他亦主張至文是不能排除禮義，情與理並不是絕對的劃分為二。只不過李贄不是以理為重，而是以情為重，合乎情就是合於理。陸煒曾說：

在中國古典劇論中，『言情』與『教化』的統一主要是採用『以情為理』和『以情釋理』兩種方式，……李卓吾的『自然止乎禮義』說……它代表的正是『以情為理』的思想。²

李贄將情與理之間的關係作了轉化，而到湯顯祖則大肆標舉主情的旗幟。

「主情說」是湯顯祖貫穿於劇本始末的主體，但是「情」雖然是戲劇藝術的靈魂，最終「情」還是昇華到道德的境界。《牡丹亭》中，杜麗娘在超現實中成為鬼魂以後，方可和柳夢梅私合，而不必顧及禮法，但回生之後，對著柳夢梅竟說：「必待父母之命，媒妁之言」，而最終其結合的合法性必須經過聖上的確認與賜婚，「這種程式化『奉旨成婚』的實質，正是傳統『風化觀』的反映。」³在禮教越來越形成禁錮的環境裡，湯顯祖以強調「情」來衝擊「理」的僵化，與之形成抗

² 譚帆、陸煒，《中國古典戲劇理論史》，頁 309-310。

³ 李昌集，《中國古代曲學史》（上海，東華師範大學出版社，1997 年），頁 486。

衡力量。

在李贄、湯顯祖等人鼓吹真情之後，封閉的傳統禮教有所扭轉，「主情說」的發展也有了轉變。亦即「『言情』與『教化』的統一由較多的『以情爲理』轉爲較多的『以情釋理』。『以情釋理』表現爲偏重宣揚倫理觀念，但以情作爲該倫理觀念的底蘊。」⁴

這種情理統一的觀念，以孟稱舜的曲論及劇作表現得最爲鮮明。孟稱舜以「從一而終，之死不二」爲至情，這樣的至情含有倫理道德的意味，孟氏是要將「情」與倫理道德連接起來。⁵可見在「美學上，湯顯祖強調表現『情至』，強調情的先天性和自然抒發；而孟稱舜則主張根本於『誠』的『情正』，主張表現性情的一致性。」⁶所以到了孟稱舜，情、理之間的關係，已由站在情的立場談理，轉變爲情須合於理的規範，有情與理的調和的意味。而到了李漁，則提出風流與道學合一，直接主張情理的調和。

李漁在〈香草亭傳奇序〉中說：

從來遊戲神通，盡出文人之手，或寄情草本，或托興昆蟲，無口而使之言，無知識、情欲而使之悲歡離合，總以極文情之變，而使我胸中壘塊唾出殆盡而後已。然卜其可傳與否，則在三事：曰情，曰文，曰有裨風教。情事不奇不傳；文詞不警拔不傳；

⁴ 譚帆、陸煒，《中國古典戲劇理論史》，頁 312。

⁵ 郭英德就說：「這種理在情中，情即是理，言情即是言理，情之至則理之至的主張，鮮明地表現了情欲道德化的思想傾向。」《明清傳奇史》，頁 292。

⁶ 顏天佑，〈試析孟稱舜曲論及其在明代曲論史上的意義〉，《古典文學》第 15 集（2000 年），頁 458。

情文俱備，而不軌乎正道，無益於勸懲，使觀者、聽者啞然一笑而遂已者，亦終不傳。⁷

李漁認為「情」是文字創作的根本及主要內容，可以寫悲歡離合，可以抒發個人情感，可見李漁也言情，但是此情必須符合於正道，有勸懲的意涵，亦即情必須歸於理。而李漁又如何把情、理統一起來呢？他在〈慎鸞交〉一文中，塑造了一位風流道學的典型——華秀，華秀一出場就說：

小生外似風流，心偏持重。也知好色，但不好桑間之色，亦解鍾情，卻不鍾倫外之情。我看世上有才德之人，判然分作兩種：崇尚風流者，力排道學；宗依道學者，酷詆風流。據我看來，名教之中，不無樂地，閑情之內，也盡有天機，畢竟要使道學風流合而為一，方才算得個學士、文人。⁸

而風流與道學如何合一呢？華秀又說：「且喜荆妻賢……結褵未幾，就勸小生娶妾。若果能如此，這也就是名教中間的樂地，閑情裡面的天機了。」⁹李漁肯定人的自然情欲，但又必須為情欲尋找合理的藉口，所以娶妾竟是名教中的樂地，閑情裡面的天機。內心好色，卻不好桑間之色，所鍾之情又必須符合倫理的規範，李漁所肯定的情欲最終亦必須納入禮教的範圍。李漁這樣的論調，在愛情婚姻的題材上真情被打了折扣，而且演變成一夫多妻的現象。

〈憐香伴〉中，范介夫之妻箋雲，偶與曹語花相逢，兩人互相傾

⁷ 李漁，〈香草亭傳奇序〉，《李漁全集》，卷一《笠翁一家言文集》，頁47。

⁸ 李漁，〈慎鸞交·送遠第二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁424。

⁹ 李漁，〈慎鸞交·送遠第二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁424。

慕，以詩唱和，並發誓今生結為異姓姊妹，來生做夫妻。曹語花對崔箋雲說：「夫妻兒戲不得。烈女不更二夫，我今日既與你拜了堂，若後來再與別人拜堂，雖於大節無傷，形跡上卻去不得，況我們交情至此，怎生折得開？」，箋雲則說：「我如今嫁了范郎，你若肯也嫁范郎，我和你只分姊妹，不分大小，終朝唱和，半步不離，夫妻更覺稠密。」¹⁰ 後經一番波折，范介夫一舉成名，妻妾封誥，既遵從名教，又享盡才子風流之樂。而范介夫曾對箋雲說自己終身不誓二色，但當箋雲告知已為他與語花訂了婚約時，范介夫即狂喜不已。可見李漁所言之情非至深之情。

〈鳳求鳳〉中，呂哉生一出場即說：

小生是個風流少年，卻不是個輕薄子弟。雖不好拂人之情，也還要自愛其鼎。曾讀〈感應〉之篇，極守淫邪之戒。……小生負卻這種才華，又生就這副軀貌，「風流」二字，是分明受之於天。這個道學先生，如何做得到底？只除非娶個絕代佳人做了妻室，使風流願飽，色欲途窮，才能夠守義終身，不走邪路。¹¹

呂哉生要在名教中尋求風流，雖說守淫邪之戒，但也不拒絕與妓女往來，他與〈慎鸞交〉中的華秀一樣，也是個風流道學合一的才子。最後因其慕色不淫，所以得中高魁，又娶得三位妻子，也是逍遙於名教風流之間。

〈玉搔頭〉中，正德皇帝微服到民間尋找絕色佳麗，與妓女劉倩

¹⁰ 李漁，〈憐香伴·盟誓第十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁33-34。

¹¹ 李漁，〈鳳求鳳·避色第二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁426。

倩定下婚約，但陰錯陽差，與倩倩容貌相似的范淑芳先被誤接入宮，而後倩倩也入宮，二人同封為貴妃。正德皇帝原聘下一個佳麗，後卻是得到兩位美人，高興不已。李漁這種風流道學合一的創作主旨，正如陸煒在《中國古代戲劇理論史》所說：

觀李漁所作的「十種曲」，其中雖有舉著「從一而終」的旗幟以堅持自主婚姻的（《蜃中樓》中的龍女。），但絕大部分卻是寫男女風情的曲折韻事，一夫多妻的醋海風波。原來「言情」已被閹割、被庸俗化，從而變為獵豔了。這便是所謂「風流」。這樣的「情理統一」，是以犧牲「言情」的真精神而達到情理調和。

12

而李漁也以這樣的方式創作小說。李漁的戲曲多是才子佳人的風流劇，小說所描寫的題材較廣，除了才子佳人小說之外，也描寫了許多中下層的百姓生活。而他情歸附理，以理制情的情理合一創作態度，在才子佳人小說一類的故事中，仍是打著風流道學合一的旗幟，而表現在社會題材一類的故事中，則是新思潮與舊傳統的調和。

小說中，李漁也創造了一篇風流道學合一的故事。〈合影樓〉中，玉娟的父親管提舉「古板執拘，是個道學先生」，珍生的父親屠觀察「跌蕩豪華，是個風流才子」。兩位的母親是姊妹，相鄰而居，後因丈夫的性格不同，所以築起高牆，不相往來。玉娟與珍生透過水中之影談情說愛，只因玉娟的父親不同意婚事，後來透過一位不喜風流，不講道學的路公撮合運作，終於成就才子佳人，而且珍生不僅娶了玉娟，還

¹² 譚帆、陸煒，《中國古典戲劇理論史》，頁 313。

娶了路公的女兒錦雲。李漁透過路公之口對管提舉與屠觀察說：

你兩個的是非曲直，畢竟要歸重一邊。若還府上的家教，也與貴連襟一般，使令公郎有所畏憚，不敢胡行，這樁詫事就斷然沒有了。究竟是你害他，非是他累你。不可因令郎得了便宜，倒說風流的是，道學的不是，把是非曲直顛倒過來，使人喜風流而惡道學，壞先輩之典型。¹³

珍生的風流行徑，並無損於他的求娶佳人之路，反而是圓滿結局，而李漁最後仍強調以道學來包裹風流。這個故事中，李漁的處理方式是：一、珍生與玉娟最後結為連理，二、玉娟父親不允諾婚姻，珍生初時堅拒父親為其改聘路公之女錦雲，後來以為自己兩頭空時又思念其錦雲，最後雙美兼得；三、珍生聯登二榜，入了詞林，位到侍講之職。這樣的處理方式是李漁一貫的風流道學合一。李漁在〈合影樓〉裡敘述：

男女相慕之情、枕席交歡之誼，只除非禁於未發之先。若到那男子婦人動了念頭之後，莫道家法無所施，官威不能攝，就使玉皇大帝下了誅夷之詔，閻羅天子出了緝獲的牌，山川草木盡作刀兵，日月星辰皆為矢石，他總是拼了一死，定要去遂心了願。覺得此願不了，就活上幾千歲然後飛升，究竟是個鰥寡神仙。此心一遂，就死上一萬年不得轉世，也還是個風流鬼魅。¹⁴

李漁所謂的風流其實包含真情與自然情欲，而要讓兩者得到滿足，當

¹³ 李漁，〈十二樓·合影樓〉，《李漁全集》卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁34。

¹⁴ 李漁，〈十二樓·合影樓〉，《李漁全集》卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁13-14。

然就是透過一夫多妻的形式，而且這一夫多妻又能符合禮教的規範。所以珍生娶了二位嬌妻，而又中了高魁，當了高官，既遂了風流之願，又符合名教。

李漁這樣的風流道學合一創作主旨，使得小說中的男子與戲曲中一樣，都不是忠貞專一，而是一夫多妻。如〈夏宜樓〉中，瞿吉人費盡心機，娶了嫋嫋，但卻與嫋嫋的女伴背後調情。吉人「既佔了花王，又收盡了群芳眾豔。」而他當初刻意求親的意圖，竟是「不是單羨牡丹，置水面荷花於不問」。〈拂雲樓〉中，裴七郎透過韋小姐丫頭能紅的幫忙，不僅娶了韋小姐，也得到能紅，最後官至京兆之職，亦即悠遊於風流名教之間。

李漁風流道學講求的是情歸附理，以理制情。所以當李漁在小說中反映了新的時代思想，或者有些新奇的劇情或人物形象時，李漁最終又會為這些內容下了一個合於傳統觀念的注腳。李漁小說中寫了多篇關於貞節的故事，而李漁對貞節的觀念採取的是較為寬容的態度。

〈女陳平計生七出〉的耿二娘，為了逃離賊頭之手，雖然保住了貞操的最後一道防線，但過程中不免要有所權宜與委屈。〈奉先樓〉中，舒娘子離亂中為了存孤嫁與將軍，他是個失節之婦。〈十盞樓〉中，石女因生理缺陷不能人事，被轉賣一、二十次，最後又回到第一任丈夫身邊。可是丈夫對她毫無嫌棄之意。〈妻妾抱琵琶梅香守節〉李漁雖然歌頌了「完節操」的碧蓮，貶抑了「敗綱常」的妻妾，但這故事，李漁所著重的主題不在守節與否，而是強調守節要出自真心。所以李漁雖然肯定了某些失節婦女的行為，但實際上他並未對貞節觀提出批判，反而是努力的讓失節的婦女在某種意義上符合更大的、更重要的倫理

道德。舒娘子與碧蓮，失節與守節的行為都是爲了維護夫家的血脈，爲了這個倫理傳統，婦女不僅可以犧牲性命，甚至犧牲了比性命更重要的貞節。如此一來李漁調和的貞節觀又回到傳統老路了。所以〈女陳平計生七出〉的耿二娘，最後還是必須透過賊頭之口，在眾人面前證實她的清白。

李漁在〈千古奇聞序〉中說：

男女雖殊，識力才猶，秉彝好德，實無殊也。幸而為男子，多讀詩書，克饒經濟，文章勛業，朗如日星；不幸而為婦人，律以閭范，限以女箴，無由展其才智，聲震寰區，亦已苦矣。然遇盤根錯節，其愚忠愚孝間，有男子所不能者，婦人往往能之，寧可以巾幗者流，略而勿講耶？¹⁵

李漁認爲男女識見智力應該是相同的，只是女子受限於「女子無才便是德」的傳統規範，不能一展長才。男女平等，這是李漁進步的思想，所以李漁小說中也歌頌女子自主婚姻，可惜的是，這些故事的結局，終究又被拉回傳統觀念裡。〈妒婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉，寫得是女追男，女子自主婚姻的故事，但最後呈現的結局又回到一夫多妻制，五位佳人化妒和樂相處。〈奪錦樓〉中李漁批判了「父母之命，媒妁之言」的婚姻，於是刑廳憐香惜玉，代這一對雙胞姊妹擇選才貌足可匹配的丈夫，但最後又是二女同嫁一夫。

〈拂雲樓〉中，丫頭能紅是個相當聰明，有主見的女孩，當他遇見可以託附終身的對象時，便毅然決然採取一連串包括陰謀詭計的行

¹⁵ 李漁，〈千古奇聞序〉，《李漁全集》卷九，《千古奇聞》，頁429。

動。他勇敢、自信，代表著明清以來個性解放的新思潮。但是李漁塑造的紅能還是不能完全突破傳統，他本來可以完全取代小姐嫁給裴七郎，但卻又不自覺的高舉小姐的旗幟，說：「我與小姐其勢相連，沒有我東他西，我前他後之理。」而且最後李漁敘述：「能紅之待小姐，雖有欺誑在先，一到成親之後，就輸心服意，畏若嚴君，愛同慈母，不敢以半字相欺，做了一世功臣，替他任怨任勞，不費主母纖毫氣力。」¹⁶能紅不是不能突破傳統，而是李漁的思想中屬於道學的那一部份，又把他拉回傳統。

王意如在〈桃花能紅李能白——論李漁小說中的一種特殊現象〉中說：

李漁試圖利用傳統觀念的張力，在裡面裝一點帶有個人色彩的、有那點離經叛道之意的貨色，但又決不作毀壞傳統觀念的打算，試圖用這樣的折衷之法來使他的小說達到思想上和審美上的均衡、和諧。¹⁷

其實這正是李漁對情理的調和。他在「名教」中尋找「樂地」的方法，使他在創作中，每每對傳統有所突破時，就又急急的回到傳統的老路上。而且李漁所寫的男女情事，大多是鐘貌多於鍾情，只是好色之心所產生的獵豔行爲，沒有深刻感人的至情，所以李漁雖有較好的寫作技巧，但其作品始終不能得到較高的評價，小說戲曲都是如此。

¹⁶ 李漁，〈十二樓·拂雲樓〉，《李漁全集》卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁188。

¹⁷ 王意如，〈桃紅能紅李能白——論李漁小說中的一種特殊現象〉，《西藏民族學院學報》（社會科學版），1994年第4期，頁73。

第二節 以情節為主的結構方式

（一）敘事結構

我們在前面談論到李漁的敘事理論時，即強調李漁一反前人以音律為重，而提出「結構第一」。這是因為李漁注意到戲劇的故事是戲劇根本，它是凝結各項戲劇要素的重要基礎物，而「有奇事，方有奇文」，所以結構最終是落實在「奇文」上。而如何結構「奇文」，李漁提出一人一事，而且「一線到底，並無旁見側出之情」。李漁在戲曲的主線情節結構上，亦遵循他的戲劇理論，如〈憐香伴〉中，一人指的是崔箋雲，而一事指的是其與曹語花的締盟，兩人來世結為夫妻，今生則結為姊妹，共適一夫。如〈巧團圓〉姚克承的買父，即是結構主要的一人一事。〈蜃中樓〉舜華為自己及堂妹分別與柳毅、張伯騰訂下婚約。而在李漁小說中，其情節結構亦同樣遵循這個結構方法。如〈醜郎君怕嬌偏得豔〉是以闕里侯娶妻一事為主；〈女陳平計生七出〉著重描寫耿二娘的聰明才智；〈變女為兒菩薩巧〉，乃以施達卿向菩薩求子一事為主；〈拂雲樓〉是丫頭能紅如何成就小姐、自己與裴七郎的婚事，〈乞兒行好事，皇帝作媒人〉是描寫有正義感的乞兒如何行好事的過程。李漁小說和戲曲都掌握以情節、故事為主的結構方式。

1、一線到底的情節結構

而在情節結構的方法上，李漁又提出要「一線到底，並無側見旁出之情。」亦即故事要按照時間順序，有頭有尾，並以事件的因果關係和波瀾起伏，使整個劇情能夠前後貫串，也就是情節線性結構法。

戲曲〈風箏誤〉即因風箏題詩而以一連串的巧合誤會，造成韓琦仲婚事的波瀾曲折貫串全劇。如〈凰求鳳〉乃是三女爭一男，彼此鬥智、爾虞我詐，高潮迭起。小說中〈改八字苦盡甘來〉，乃寫蔣瑜因改八字苦盡甘來的過程。〈說鬼話計賺生人，顯神通智恢舊業〉是寫顧雲娘如何顯神通找出家業消乏的原因，並解決它。〈夏宜樓〉則寫瞿吉人如何利用千里鏡完成自己的婚姻大事，可知，戲曲的主線情節與小說都採取直線式的情節結構。

另外，小說在面對同一時間所發生的不同事件的處理上，由於說書人只有一張嘴，無法同時說出兩件事，只能以「話分兩頭」、「花開兩頭、各表一枝」這樣的敘述方式。如〈寡婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉中，呂哉生的兩頭婚事，兩件事幾乎是同時進行，小說在敘述上，還是必須以一前一後的方式敘述。戲曲中，則因為舞台演出的特性，使得人物可以在故事發展的過程，依其須要在適當的時候安排人物的出場與故事的行進。如同樣是呂哉生的婚事，在戲曲中，則是兩頭婚事交叉並行。雖然小說與戲曲結構方式不同，但基本上也都是按照事件發生先後順序的單向性、直線性的敘事方式。

2、以故事為主的情節結構

由於李漁重視結構、故事，也使得小說、戲曲中，情節的重要性大於人物。在情節的行進上，李漁重視的是以巧妙的結構來使新奇的故事，波瀾曲折，跌宕起伏，其人物是服務於情節。而李漁又因為過於重視情節及劇情開展過程，使得他的作品缺乏細節上的描寫。例如〈醜郎君怕嬌偏得豔〉中，鄒小姐發現闕里侯之醜陋時，李漁並沒有

對外在環境做渲染與描寫，也沒有對鄒小姐自身心理層次做敘述，李漁只有從人物外在動作來寫其面對事情的直接反應，而這個直接反應就是哭，除此之外，並無其它描寫，這就使得人物缺乏性格與深度。而後鄒小姐隨即發現有書房可以做為逃避之地，於是立刻進行下一個動作，推展劇情，可見人物的動作乃根據情節而決定。當此篇小說改寫成〈奈何天〉時，李漁描寫鄒小姐的動作是（老旦大驚避介）、（大哭）、（老旦掩面大哭），而她簡短的幾句賓白，也不外乎驚訝闕里侯之醜。可見當人物面對衝擊時，不管是小說或戲曲，李漁都忽略了外在環境氣氛的渲染，或者細膩的細節描寫，人物很快就被情節帶過。

由於李漁結構小說、戲曲的基礎都是故事，不以人物為主，並且以事件做為主腦，也輕視細節的描寫，就使得小說容易改編成戲曲。觀看李漁改編成戲曲的作品，雖然結構、人物身份的刻劃稍有變化，但是小說的基礎框架仍然被保留。

3、小說戲曲結構的不同

小說、戲曲雖然都屬於敘事文學，但畢竟特質不同，話本短篇小說通常篇幅較短，雖然李漁短篇小說也有因分回而形成中篇小說，但仍然不像傳奇動輒二、三十回，甚至五、六十回。所以他們之間的敘事結構仍有不相同的地方。由於篇幅的增長，在形式與內容上也必有變化。李漁的小說大都情節單純，也多是單線結構，但戲曲則有多條情節線。林鶴宜指出傳奇一般都有四條情節線，即以生、旦為主的主要情節線，以及與主要情節線對立的對立情節戲、和輔助情節線及武

戲。¹⁸如小說〈醜郎君怕嬌偏得豔〉的故事即描寫闕里侯三次娶妻為主，整個故事即按此中心事件逐步發展，依因果關係、時間先後，完成一次又一次的娶妻行動，結構簡單，人物關係亦十分單純，主要角色只有四位，即闕里侯及三位妻子。但在〈奈何天〉中，李漁改變生、旦為主的情節戲為以丑、旦為主。但戲曲基於角色行當，於是增加生角，即闕里侯的僕人闕忠。而闕忠這一線索則成為輔助情節線。他是闕里侯婚姻與得官的協助者。另外一線則是神佛情節線。郭英德認為李漁的神鬼場景是「人物代言式敘事的典型場景……並非存在於戲曲人物世界當中，而是高居於人物世界之上。」¹⁹以〈奈何天〉而言，神鬼場景是對主題的議論及說明，神鬼也因主題而改變劇中人物命運。再如小說〈寡婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉，是以五位佳人爭取一夫的故事。故事著重在五人爭奪的過程。這個故事結構稍微複雜些，但仍緊繞事件而行。曹婉淑離間呂生與三位妓女，三位妓女為呂生娶妻接著又軟禁他，中間並以殷四娘穿插貫連二條情節線，而三位妓女聲氣相通，所以在小說中，三人也等於一人。而戲曲〈鳳求鳳〉，除了佳人爭奪才子的主要情節戲外，李漁又增加武戲情節，這是為了展現呂生的才華及為最後〈鬧封〉一齣而設計。除此之外，還有鬼神的情節戲，它的作用亦如〈奈何天〉的神鬼情節的作用。

另外為了調劑冷熱，也會穿插一些媒婆爭風，庸醫獻技等等插科打諢的情節。如〈鳳求鳳〉中，許仙儔分別找來醫生、占卜道人、道

¹⁸ 林鶴宜，〈論明清傳奇敘事的程式化〉，《規律與變異——明清戲曲學辨疑》，頁72。

¹⁹ 郭英德，〈稗官為傳奇藍本——論李漁小說戲曲的敘事技巧〉，《文學遺產》，第5期，頁98。

士來爲呂哉生的病情診脈、占卜、禳災，雖然呂生生病是殷四娘所設下的計謀，但故事內容也有插科打諢的目的。再如〈比目魚〉中的〈徵利〉一出是衙官因錢萬貫利逼劉藐姑，劉藐姑投水自盡一事，從錢萬貫與劉絳仙身上得到許多錢財，這出雖與主要故事情節關係不大，卻也達到插科打諢的效果，這些都是小說中所沒有的情節。

可見當小說改編成戲曲之後，由於篇幅的擴大，以及戲曲體制的影響，必然在結構上產生變化。第一是角色的增加。小說通常只有主要人物幾個，但戲曲配合腳色行當，必須多添人物。如〈奈何天〉主要是添加生角關忠，〈鳳求鳳〉中，雖然小說也有殷四娘（丑）與何二媽（副淨）的角色，但篇幅較少，到戲曲則角色人物有更多展現空間。〈比目魚〉中，財主是個沒有名姓的人物，在戲曲則成爲阻礙生、旦愛情發展的主要人物之一，是個淨角。另外還有輔助線的莫漁翁（末），也比小說故事幅度大。第二是事件的增加。前面所舉戲曲比小說所增加的情節戲，即可以看見事件的擴充。由於戲曲是點線結構，可以「場面表現人物和事件，能夠在橫向上有所展開。」²⁰而這擴充的事件大致可以分爲二種：一種是新增加的事件，一種是將小說中原本簡單的故事情節，描寫得更爲精采熱鬧。例如〈寡婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉中，呂哉生誤認自己娶的是曹小姐一事，小說如此描寫：

新人面上是有珠簾蓋著的，呂哉生看不分明，未知是與不是。
只得隨了儐相的口，叫拜就拜，叫興就興，行了成親的大禮，
同入繡房之中。又對坐一會，然後替他除去方巾，把面容仔細

²⁰ 黃強，〈論李漁小說改篇的四種傳奇〉，《李漁研究》，頁 104。

一看，就大驚大怪起來。原來這個新婦並非曹婉淑，另是一位絕色的佳人，年紀只好二八，豐姿綽約，態度翩跹，大有仙子臨凡之意。呂哉生不解其故，正要開口問他，不想繡榻之後另有一間暗房，門環響了一下，內出兩個女子，却像有些面善一般。²¹

大約二百字，李漁就將呂哉生誤娶一事，大略敘述，雖然這是一個衝突點，但因描寫較簡略，情節很容易便快速帶過。但在〈凰求鳳〉中，李漁以一折的大篇幅來描寫，它的描寫比小說更有趣，如當呂哉生對新人的身份有疑慮時，李漁安排了呂生的三次詢問。第一次是問丫頭梅香，梅香卻是「不要管他，他說不是，我偏說是。」於是呂生只以自己眼花。第二次是呂生要與喬小姐飲酒，喬小姐則「我想這樁事情，料想瞞不到底。他雖說是，我偏說不是」，這時呂哉生已被耍得團團轉，當他被喬小姐推出房門，內心充滿疑慮時，又再詢問院公，院公則是「待我把梅香、小姐的話摻合起來，說個是與不是之間，再等他猜疑一回，等那女軍師到來，自有區處」，於是呂哉生被弄得「顛顛倒倒，竟像做夢一般」。在小說中平淡的敘述，在戲曲則成為熱鬧、精采的戲劇場面。也就是說，李漁小說以情節為重，重視的是事件產生的因果關係。是單向直線式結構，而戲曲雖也以情節為主，但它的點線結構，使它有較大的空間與篇幅可以渲染事件。

再如〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉中的財主，小說形容其：

²¹ 李漁，〈連城壁·寡婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁384-385。

却說本處的檀越裡面有個極大的富翁，曾由資郎出身。做過一任京職，家私有十萬之富。²²

小說對於財主的背景描寫十分簡略，但在戲曲中，他是對立戲裡的重要人物之一，於是在小說中沒名沒姓，到了戲曲不僅有了姓名，連其背景也詳細敘述，甚至以事件刻劃此人的勢利欺人，狐假虎威模樣。當然這也是戲曲角色行當配置要求下，需著力描寫的人物。（錢萬貫財主是淨角）

在小說中，有時李漁爲了宣揚他的概念與論調，在主要角色上做較多的論述，再以故事來強化主要角色的特質。如〈妒婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉中，李漁爲塑造呂哉生風流道學合一的個性，即以故事來敘述他性格的成因。由於小說是以敘述爲主，戲曲是代言體，因此角色上場，不可能自己長篇大幅的以故事來訴說自己的性格成因，所以小說主要人物的特質敘述通常篇幅較長，但在戲曲則必須刪減。例如〈女陳平計生七出〉中，李漁爲了充分展現耿二娘的聰慧過人，特別以幾個生活小故事來顯現他的聰明才智，這也是與戲曲的人物登場大不相同。

另外，戲曲必須以事件來開展故事劇情，而事件須透過人物的演出展現。但小說則是事件與事件中以敘述來將它們串合。這也就造成小說、戲曲在結局的處理上有很大的不同。小說及戲曲對於才子佳人故事的結局，不外乎都是才子高中，升官晉爵，封妻蔭子。但在小說

²² 李漁，〈連城壁·譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁262。

中，這樣的結局都以簡單敘述做為結尾。例如〈妒婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉，最後：

呂哉生據了五美，也就心滿意足，不想再遇佳人，終日埋頭讀書，要替婦人爭氣。後來聯科中了兩榜，由縣令起家，做到憲副之職。²³

小說以概略之筆做為交待與結束，但到戲曲則演出熱鬧的〈讓封〉一齣，作為全劇的大收煞。

再者，戲曲中人物往後所發生之事，沒有辦法透過演員代言方式敘述，但小說卻可以透過敘述者言明。如小說〈生我樓〉中，姚繼與尹小樓：

後來父子相繼積德，這個獨卵之人一般也會生兒子，倒傳出許多後代，又都是獨腎之人。世世有田有地，直富到明朝弘治年間才止。又替他起個族號，都喚做「獨腎尹家」。²⁴

小說簡略與快速的敘述，將他們家多代的獨特之處做了交待。而戲曲〈巧團圓〉，李漁仍然以大收煞的熱鬧場面，將故事做結束，以尹小樓與曹玉宇爭相以姚繼為子嗣而產生一場有趣的爭奪場面。

戲曲的結構方式，角色的登場一般有其程式性，亦即先是生角照例在第二出上場，旦角在第三出上場。李漁在《閑情偶寄》曾提到傳奇的「出腳色」：

²³ 李漁，〈連城壁·寡婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁398。

²⁴ 李漁，〈十二樓·生我樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁269。

本傳中有名腳色，不宜出之太遲，如生為一家，旦為一家，生之父母隨生而出，旦之父母隨旦而出。²⁵

所以不管故事中，以何人為故事主要人物，都是以程式出腳色。如〈憐香伴〉傳奇，基本上是以崔箋雲為主，范介夫反而是次要角色，再如〈凰求鳳〉中的呂生，出現的場次也不多，許仙儔與喬夢蘭才是主要人物。再如〈意中緣〉，生角董思白只出現五出，地位還不如淨腳是空和尚，讓人印象深刻。但畢竟這些故事中做為次要角色的生角，還是主要情節戲中的人物，所以被保留在主要地位中。而〈巧團圓〉中，則因角色行當的變化，而使小說改編成戲曲時，在敘述角度上產生了變化。小說〈生我樓〉中，故事由尹小樓寫起，因其為求子嗣而出遠門，於是巧遇姚繼買父，而引起接下來一連串巧合。小說敘述時，不必受制角色上場常規，作者可以自由選擇以何人為主要角色；但戲曲受限於「出腳色」的程式須求，都必須以生、旦為故事開端。所以在〈生我樓〉中以尹小樓賣身為父為主要人物與事件。姚繼的身份與姓名是在姚繼買了尹小樓，在酒樓吃飯時，因尹小樓問起才說出。但在戲曲則因應戲曲的程式，以姚繼為生角，照例在第二出〈夢訊〉中上場。而在小說中被虛寫，且在故事後半段才提及的曹玉宇，因為是姚繼未婚妻旦角曹小姐的父親，所以與旦角在第三出〈議贅〉就上場。而尹小樓則到第五出〈爭繼〉以外角上場。由於角色的關係使得敘述重點變成以姚繼為主，而主要事件是他買父一事。

在題材上，李漁說：「傳奇十部九相思」，傳奇多是寫才子佳人故

²⁵ 李漁，〈閒情偶寄·詞曲部下·格局第六·出腳色〉，《李漁全集》，卷十一，頁62。

事為主。但話本小說起自民間，它的題材內容是與市井百姓息息相關，即使是後來的擬話本小說，仍然沿襲這樣的傳統。而〈無聲戲〉反映的社會階層「是以中等以及中等以下的窮書生及小百姓為主，十二樓反映的社會階層是以中等及中等以上的富戶及有閑階級為主。」²⁶可見李漁小說的題材仍沿襲話本小說傳統。但是當李漁小說改編為戲曲時，則為配合才子佳人的題材，在人物部份也做了些改變。一般才子佳人故事的特徵為男子必須是個才子，其中又以詩才最為重要，並且也都是俊秀的美男子。而在佳人方面，除了美貌之外，也要才德兼備，他們出身才德名門，一見鍾情，經過歹人攪局之後，最後終能團圓。²⁷例如〈妒婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉中，呂哉生是個雜貨舖老闆的兒子，也是個貢生，而五位佳麗，三人是妓女，喬小姐是寡婦之女，曹婉淑是個寡婦。五人都是貌美有才之佳麗，但李漁並沒有交待其家世背景。而到了〈鳳求鳳〉，呂哉生則成為「家世簪纓，具穀玉之兼才」，而妓女許仙儔李漁更具體的描寫，其有詩冊託呂生針砭。而喬小姐改為曹小姐。也是「容貌才華，當今第一」，曹婉淑改為喬夢蘭，其父官拜奉議大夫之職，其身分由寡婦變成官家小姐。而當何二媽引呂生面見喬夢蘭時，透過呂生之口：「好一位佳人，果是目僅見。」說出喬氏之貌，而兩人更透過詩箋唱和。可見為符合才子佳人，李漁為他們做了身份及才能上的變化。再如〈生我樓〉中，尹小樓是鄉間財主，曹玉宇是松江販布商人，對於曹小姐則沒有多做介紹。到了〈巧團圓〉，尹小樓「祖上以防邊靖難之功，世授錦衣衛千戶」，曹玉宇則

²⁶ 參見駱雪倫，〈李漁戲曲小說中所反映的思想與時代〉，《大陸雜誌》，第50卷第2期。

²⁷ 胡萬川，《話本與才子佳人小說之研究》（台北，大安出版社，1994年），頁207-220。

是「兩榜科名，一朝世掌，官已臻乎八座，位亦近於三台」。而曹小姐到了〈巧團圓〉也成為貌美才高的人，她故意顛倒詩經字句與呂生訂婚約。而他們也都經歷一番磨難之後，才子都能高中，妻子封誥，成就大團圓。可見李漁在寫小說、戲曲時還是會注意到兩者在題材上的差異性。不過由於李漁戲曲都是才子佳人的故事，所以反而不如小說題材的廣泛，也較能反映市井生活。

而在戲劇衝突上，「受到舞台時間和空間的限制，由直接訴諸人們的感性直觀的特點所決定，戲劇衝突可以而且應該比小說中人物的矛盾糾葛集中強烈，富於戲劇性。」²⁸例如〈妒婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉中，一群惡少假冒曹婉淑之名張貼招子，使曹氏知道呂生的下落。但到了〈鳳求鳳〉則改為許仙儔為了報復喬夢蘭離間她與呂生，於是假冒喬之名張貼招子，這就使得原先偶然性的情節變為必然性，而且也強化了兩個女人的衝突，使他們的對立更明顯，更具戲劇性。再如〈比目魚〉中，十四齣〈利逼〉是全劇的關鍵情節。當劉絳仙因財主送來聘禮時，趁機向藐姑說起婚事，藐姑強辭反對，與母親針鋒相對，甚至諷刺起劉絳仙，這些描寫比小說中的對立衝突更強烈。由以上分析可見，小說、戲曲由於體制不同，表現手法也因此產生差異，但兩者都是敘事文學，李漁的小說、戲曲又都以故事為重，所以小說就為戲曲提供了最基本的故事基礎。

²⁸ 黃強，〈論李漁小說改篇的四種傳奇〉，《李漁研究》，頁 51。

（二）敘事技巧

1、李漁在小說和戲曲中經常以物件貫串故事

林鶴宜在《阮大鍼石巢四種研究》中說：

以物件貫串關目的手法，在傳奇最為普遍，這些「物件」多半指信物，或做為男女主角愛情的象徵，或做為骨肉離散後團圓的憑證，隨著人物的分離，歷經波折，而成為人物精神寄託與抒情的對象。而當劇情逐漸收束時，這些物件對人物團圓，往往又帶有「關鍵」或「暗示」的作用。由此可知「以物件貫串關目」在編劇上，同時具備了埋伏照應，發展劇情，及主題再現等多種效果。²⁹

在李漁的戲曲，物件通常是波瀾的製造者，如〈風箏誤〉中的風箏，因為風箏偶然的一下吹落東院，一下吹落西院，而造成一連串的誤會。雖然風箏的使用在下半部即不再出現，但下半部的故事發展，卻是因風箏而起的。又如〈凰求鳳〉中的詩箋，是呂哉生與喬夢蘭的和詩，因為詩箋被許仙儔發現，才知道喬夢蘭的心機，於是引起兩位女子的激烈衝突對立。再如〈玉搔頭〉中的簪子—玉搔頭，因為正德皇帝的遺失，在沒有愛情信物的情況下，情試劉倩倩，才引起倩倩遠避他鄉。而後被誤為倩倩的范淑芳，竟是撿到玉搔頭的人，於是正德皇帝乃認為他倆是夙世姻緣。而小說中〈美男子避惑反生疑〉中的扇墜，也是故事波瀾的製造物，趙玉吾將扇墜給了媳婦，扇墜又不知為何出現在

²⁹ 林鶴宜，《阮大鍼石巢四種研究》，（東海大學中文研究所碩士論文，1986年），頁110。

蔣瑜手中，於是趙玉吾以爲兩人有姦情，而引發事件。〈改八字苦盡甘來〉，「八字」是蔣成命運轉換的關鍵物，未改八字之前他事事不順，窮苦無極，改了八字之後，一帆風順，事事順心。從以上所舉的例子發現，李漁對於物件的處理，大都只把它當作是製造波瀾的物件，而當波瀾形成之後，這個物件就功成身退，並未如林鶴宜所說的對人物團圓帶有「關鍵」、或「暗示」。范淑芳撿到玉搔頭，只不過讓正德皇帝多娶一位佳人的事被合理化，玉搔頭原是他與倩倩的定情物，但後來卻成爲他娶范淑芳的藉口。而呂哉生與喬夢蘭的詩箋在引起許、喬二人的衝突之後，也不再有任何作用。小說中趙玉吾的扇墜，是誤會姦情的製造物，但對於後來知府的辦案卻是全不起任何作用。又如蔣成的八字，他也不具有任何埋伏照應的作用。可見李漁通常只以物件發展劇情，物件是爲劇情需要而設。不過在小說〈夏宜樓〉中，李漁卻是以千里鏡貫穿劇情前後，它是事件製造與解決的關鍵物，是李漁作品中較爲特別而新奇的表現手法。

2、巧合誤會組織情節

李漁不論是在小說或戲曲都大量使用誤會和巧合的手法。戲曲中巧合的代表即〈巧團圓〉，而〈巧團圓〉改編自小說〈生我樓〉，兩者之間巧合的橋段都一樣，以巧合貫串劇情，製造高潮，呈現曲折動人效果。而〈風箏誤〉則是誤會的代表作。一般認爲李漁誤會技巧乃沿襲自阮大鍼的〈燕子箋〉、〈春燈謎〉，而日人青木正兒以爲：

此劇（《風箏誤》）結構，出於阮之《春燈謎》（《十錯認》）一派，以風箏為姻緣之線索，似學《燕子箋》。其關目佈置之工，針線

之密，賓白吞吐之得宜，為其長技，有足稱者。³⁰

青木正兒認為就廣泛的誤會技巧，李漁與阮大鍼作品實有相似之處。但他認為就關目佈置、賓白，李漁表現較好。在《燕子箋》中有三個重要的誤會糾紛，一、是燕子傳遞的詩箋，二、是圖畫被交換送錯了人，三、是牽扯到一張考卷騙用的問題。從《燕子箋》的這些糾紛中，我們發現他不是由一個主題概括，但〈風箏誤〉卻是由風箏而起，風箏之誤貫串起整個故事。³¹美國學者埃里克·亨利就說：

阮大鍼的故事結構逗弄、刺激、或迷惑讀者，靠的是純機械性的錯誤複雜；而李漁是設計一串連環套似的既定問題和情節，以引起並迷惑讀者。³²

另外錯認也是李漁很常使用的手法，郭英德說：

這種錯認的喜劇手法，在晚明才子佳人傳奇裡得到廣泛的應用，如范文若、吳炳、袁于令的作品，到阮大鍼的《春燈謎》遂至有「十錯認」之稱。而且晚明才子佳人傳奇不僅承襲了《拜月亭》那種因外界環境的緣故造成錯認的表現方式（可稱客觀錯認），還大量使用劇中人有意喬裝冒充的表現方式（可稱主觀錯認），著意造成起伏轉折的情節變化。³³

戲曲〈玉搔頭〉中的范淑芳即因相貌與劉倩倩相似而被誤認，是屬於

³⁰ 青木正兒，《中國近世戲曲史》，頁 337。

³¹ 埃里克·亨利作，徐惠譯，〈李漁：站在中西喜劇交叉點上〉，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁 294。

³² 埃里克·亨利作，徐惠譯，〈李漁：站在中西喜劇交叉點上〉，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁 308。

³³ 郭英德，《明清文人傳奇研究》，頁 198。

郭英德所說的第一種客觀錯認。但李漁運用最多的是主觀錯認。如戲曲〈鳳求凰〉中，許仙僞冒用呂哉生名字寫離絕書給喬夢蘭，〈風箏誤〉中，詹愛娟冒妹妹淑娟之名，韓琦仲冒戚友先之名。〈意中緣〉中，黃天監冒董思白之名，林天素女扮男裝娶楊雲友，這些假冒的行為都是刻意的表現，而這些假冒也著實引起故事的波瀾，造成劇情的變化轉折。在小說〈妻妾抱琵琶梅香守節〉中，李漁更是融合了二種錯認方式。馬麟如帶著同鄉萬子淵，到揚州行醫，二人相貌相似。知府信任馬麟如，欲帶往任所，麟如捨不得揚州基業，要子淵冒充他在揚州行醫，後來子淵病死，大家卻誤認死者是麟如，因此造成妻妾連夜改嫁，只有碧蓮堅留撫孤守節。麟如與子淵面貌相似是客觀上的錯認，麟如要子淵冒充他是主觀上的錯認，兩者交互運用，產生必然的誤會，造成劇情變化。因此可知，李漁的錯認手法實是特別為引起情節波瀾而設。

3、以埋伏照應關照情節

李漁不論在小說或者戲曲都很注重前後劇情、人物等的埋伏照應，亦即要針線密。例如小說中〈美男子避惑反生疑〉中，知府審判趙玉吾與蔣瑜一案時，在次日檢點隔夜的投文時，偏偏就少了趙玉吾這張狀子，這一事件其實是李漁預設的伏筆，因為當知府後來在家中挖開老鼠洞時，找到了這張狀子，才使他想起蔣瑜可能冤屈一事，因此重新審案，才能還蔣瑜清白。

又如在〈鬼輸錢活人還賭債〉中，竺生父親王繼軒臨終前告訴兒子，家中產業都是「骨頭上磨出來，血汗裡掙出來的」，所以「縱不能

夠擴充，也須要承守，餓死不可賣田，窮死不可典屋，一典賣動頭，就要成破竹之勢了。我如今雖死，精魂一時不散，還在這前後左右，看你幾年，你須要記我臨終之話。」³⁴王繼軒這番話也是伏筆，因為竺生早在王繼軒未死之前就已瞞著父親將家產賭光，所以後來王繼軒果真「精魂一時不散」，竟以鬼魂之姿出現，對王小山進行報仇。

戲曲中如〈憐香伴〉，曹有容在第三出〈僦居〉中，交待女兒曹語花要將所做的稿件謹慎收藏，以免落入人手，滋生話柄，可是曹語花卻在雨花庵中與崔箋雲和詩，而這詩箋也成為所有事件發展的關鍵物。再如〈風箏誤〉中，韓琦仲在新年向戚補臣拜年時，戚補臣即說韓仲琦的婚姻一事，全在自己身上，而詹武承在上任前與戚補臣話別時，也將兩位女兒的婚事託付戚補臣，這些細節的伏筆，也在故事發展後一一得到照應，甚至是韓琦仲得到美嬌娘的重要伏筆。

又如〈意中緣〉中，是空和尚曾以計買下丫頭梅香，藏在地窖之中，當是空騙娶楊雲友時，要求梅香侍侯楊雲友，梅香自云：「我被他坑陷了一生，怎麼又替他坑陷人家兒女？不該許他才是。也罷，我一個人牢籠在此，正沒個伴侶商量，不如應允了他，且看那女子的光景如何？再做計較便了。」³⁵李漁先為梅香的態度預留伏筆，後來她幫楊雲友脫離是空和尚的魔掌一事，也就顯得合情合理。

李漁在大小細節上都很注意埋伏照應，確實是個密針線、編織情節的高手。

³⁴ 李漁，〈無聲戲·鬼輸錢活人還賭債〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁163。

³⁵ 李漁，〈意中緣·囑婢第十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁350。

4.、以對比襯托人物

金聖歎在〈讀第五才子書法〉中指出：

有背面鋪粉法。如要襯宋江奸詐，不覺寫作李逵直率；要鋪石秀尖利，不覺寫作楊雄糊塗是也。……只如寫李逵，豈不段段都是妙絕文字，却不知正為段段都在宋江事後，故便妙不可言。蓋作者只是痛恨宋江奸詐，故處處緊接出一段李逵樸誠來，做個形擊。其意思自在顯宋江之惡，却不料反成李逵之妙也。此譬如刺槍，本要殺人，反使出一家之數。³⁶

綜觀金聖歎所說的背面鋪粉法，即是將性格相反或對立的兩人刻意的以對比的方式鋪寫，以此來襯托突出主要人物。

李漁在小說、戲曲中也喜歡以這種技巧描寫、突顯人物。如小說〈美男子避惑反生疑〉中，蔣瑜是個美男子，趙玉吾的兒子則痴呆醜陋；趙玉吾的媳婦貌美，蔣瑜的未婚妻則容貌不濟，就因為美醜的對比差異，使知府自以為是，認為蔣瑜必與趙玉吾的媳婦有染，造成冤獄。〈失千金福因禍至〉中，秦世良與秦世芳，面貌相似，名字又只一字之差，可是命運卻大不相同，李漁以對比寫法，突顯主題，即面相注定今生之富貴與否。再如〈女陳平計生七出〉，以平時「都說等賊一到，尋自盡。決不玷污清白之身」，遇賊時卻「個個歡迎，毫無推阻」的婦女，來襯托耿二娘的守節。〈兒孫棄骸骨僮僕奔喪〉則以忠義之家僕對比只重利益不顧親情的兒孫。

³⁶ 金聖嘆，《水滸傳·讀第五才子書法》，《古本小說集成》，冊 83，（上海，上海古籍出版社），頁 24。

戲曲中，〈奈何天〉裡的袁澄有才有貌卻娶了醜婦，闕不全醜陋不堪，妻子卻個個有才有貌。可見圓（袁）的未必圓，缺（闕）的未必缺。而闕忠俊美有見識卻只是闕不全的家僕。李漁以袁澄、闕忠襯托闕不全，也寫出「奈何天不得」的主題。而〈風箏誤〉中也以淨、丑的無才醜陋對比生、旦的有才有貌。〈慎鸞交〉中則以侯永士的始亂終棄襯托華秀的慎始全交。

李漁對比的手法不僅使人物形象更鮮明，往往也能更加突顯主題。

5、相同情節的重複與變化

對於相同情節的重複與變化，金聖歎曾提出正犯與略犯法。「犯」指的是故事情節的重複，而所謂「犯的目的是爲了不犯，是爲了變化，爲了避，是爲了犯中求避」，也就是：「完全不同的事物，不用比較，一眼就能看出彼此的差異，因而不存在著回避的問題，只是敘述那些故事類型相同和相似的事件，才能在避免雷同中見出變化，並在對比中顯示各自的差異。」³⁷

李漁的小說、戲曲中經常可見相似的故事情節，可是又每每能有不同的表現手法，可以在自然又不顯刻意的對比中顯出各自的差異。

小說〈失千金福因禍至〉中，窮書生秦世良只因財主認爲他的面相是個天生財主，於是主動借錢給他。秦世良兩次出外經商，一次海上、一次陸上，事件不同，際遇不同，但結局都是失敗而回，最後秦

³⁷ 參見寧宗一主編，《中國小說學通論》（合肥，安徽教育出版社，1995年），頁1067。

世良認命不再出外經商，改由與其相貌相似的秦世芳代為出外經商。秦世芳不僅成功回來，還帶回秦世良第一次海上經商遇盜失去的金錢，最終秦世良真的成了大財主。同樣是經商情節，李漁寫來卻各有特色，尤其是第三次經商，李漁在描寫上做了變化，使不致有重複之感，卻又合情合理。而三次經商的內容安排、埋伏照應都相當緊密，也呼應了主題。再如〈歸正樓〉，前半部寫拐子貝去戎行騙手法之高超，貝去戎多次行騙，事件、手法各不相同，其行騙手法越是出奇，越是顯示李漁高超的寫作技巧。

再如小說、戲曲都有的故事〈奈何天〉，闕里侯經過三次娶妻，三次的狀況、過程、心態等等都各有不相同，雖然故事的主體不過就是描寫闕里侯娶妻一事，但是由於內容安排妥當，所以整個故事仍能讓人感到新奇特別。再如戲曲中，李漁寫了多場結婚場面，可是場場各不相同，又能配合故事劇情，展現不同情調。如〈凰求鳳〉第十五出〈姻託〉中，呂戡生被許仙儔設計娶了曹小姐，呂生在不知究竟的狀況下，糊裡糊塗的完婚，卻又心喜娶得美嬌娘。第三十出〈讓封〉，呂生在曹小姐與仙儔首肯下與喬夢蘭結婚，整個故事大圓滿，熱鬧收場。兩場婚禮各自呈現出不同的氛圍。再如〈意中緣〉中，楊雲友第一次結婚，卻發現是被是空和尚騙婚；第二次結婚又是被女扮男裝的林天素騙婚。雖然兩次結婚都是被騙婚，可是一場是憂，一場是喜，各自塑造不同的戲劇效果。另外，李漁也寫了多場戰爭場面，都能有推陳出新的描繪，並藉由武戲調和冷熱場，展現不同的舞台效果。

可見李漁確實做到金聖歎所說的：「正是要故意把題目犯了，却有本事出落得無一點無一畫相借」，由此可見李漁的才華及寫作技巧之

高。

6、懸念

不論是小說或戲曲都重視以懸念來製造戲劇效果。袁無涯刊本《水滸傳》評點，曾提出「敘事養題之法」，亦即在故事中故佈疑陣，製造懸念。李漁在〈小收煞〉中說：「宜做鄭五歇後，令人揣摩下文，不知此事如何結果。」³⁸所指的也就是懸念。在故佈疑陣之後，激起觀眾或讀者探知真相的期待，直至真相大白之後，觀眾與讀者也得到「原來如此」的快感。林鶴宜以為中西戲劇對懸念的運用有不同之處：

中國戲曲總是要觀眾早於人物知道一些關鍵性的局勢，中西戲劇「懸念」之不同，在於西方戲劇問的是「做什麼」，期待的是情節，以內容取勝，採取的是「發現式」懸念；中國戲曲問的是「怎麼做」，要看的是劇中人物的反應，以形式見長，採取的是「敘事式」懸念。³⁹

李漁小說中的懸念，有的就如林鶴宜分析的，希望看到劇中人的反應。如「夏宜樓」中，嫋嫋認為瞿吉人能夠知道她閨中之事，一定是兩人有夙世之緣。而瞿吉人如何得知嫋嫋之事呢？這個懸念，李漁在第二回即告訴了讀者，可是嫋嫋仍被埋在鼓裡，此時觀眾的興趣已轉移到嫋嫋身上，大家期待的是她何時才能發現真相。但是李漁小說中的懸念不能僅歸為一型，有的則明顯以情節取勝。如小說〈貞女守貞來異

³⁸ 李漁，〈閒情偶寄·詞曲部·格局第六·小收煞〉，《李漁全集》，卷十一，頁63。

³⁹ 林鶴宜，〈清初傳奇「戲劇本質」認知的轉移和「敘事程式」的變形〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，頁135。

謗，朋儕相譴致奇冤>中，姜念慈在一次宴會中公開向馬既閑說自己與其妻子與丫頭有染，沒想到姜念慈幾日之後病逝。姜念慈死後，事件死無對證，留下懸疑不能解決，沒想到知縣說他寫了文書到城隍司那兒，請其提問姜念慈，並已得到回文，要馬既閑到城隍處取回文，馬既閑在城隍廟過了一夜，真的拿到姜念慈親筆回文，說明其所言乃戲謔之詞，馬既閑遂與妻子和好如初。這段故事非常離奇，知縣是否真能與陰間來往？姜念慈的親筆信又是怎麼一回事？這些疑問，李漁一直讓它保留到最後才由知縣一一說明，這個故事完全是以情節內容取勝，懸念為的是製造懸疑離奇，具戲劇性的內容。

戲曲中懸念的處理方式有時也與小說不同，小說<譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節>中，當劉藐姑被母親逼嫁時，讀者完全不知道接下來她會怎麼做，只能隨著劇情發展往下閱讀，直到藐姑在戲台上唱完《荊釵記》，投江之後，大家才知道她選擇以自殺的行動來向母親抗議，並且成全自己的真情。但在戲曲〈比目魚〉中，藐姑卻自述：

用個甚麼死法才好？（想介）有了，我們這段姻緣，是在戲場上做起的，既在場上成親，就該在場上死節。那晏公的廟宇，恰好對著大溪，後半個戲台雖在岸上，前半個卻在水裡。不如揀一齣死節的戲，認真做將起來；做到其間，忽然跳下水去，豈不是從古及今，烈婦死難之中第一樁奇事！有理，有理！⁴⁰

藐姑預告了劇情，觀眾欣賞的是她怎麼做？可見同樣是懸念的手法，

⁴⁰ 李漁，〈比目魚·利逼第十四〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁153。

但是因爲戲曲與小說的特質仍有所不同，所以表現的手法也產生差異。

李漁小說在基礎結構上，爲戲曲提供了故事原型，但同爲敘事文學的小說、戲曲，二者體制有不同，所以在結構上產生了不少差異，但在敘事技巧上，二者的使用手法均同。對小說、戲曲李漁同樣重視情節，所以在情節的藝術手法上，二種便可以互相運用。

第三節 人物為情節而塑造

我們在小說作品分析一節中提到，李漁的小說中情節的重要性大於人物。小說中的人物多是爲情節而設，缺乏細膩的描寫。如〈醜郎君怕嬌偏得豔〉中的鄒小姐，李漁只以「是個絕代佳人」帶過她的容貌，又說她擅長書畫，能做父親捉刀人。嫁給闕里侯之後，曉得自己嫁給醜夫，也只是悲悲切切的哭一哭，然後就避室念佛去了，我們實在看不到她特殊的性格。再如〈寡婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉中，三位妓女，亦是概略型的描寫，三位女子基本上可以當做一個來看。而寡婦曹婉淑當她看到假休書之後，亦是哭個不了，隨即託媒人去打探呂生的消息，所以看到李漁小說中的人物大都是扁平型人物。可見李漁小說中的人物是完成敘述故事的手段。「而且在大多數情況下，人物成爲某種善行或惡德的化身，很容易與具有規範化、類型化的外在臉譜特徵的戲曲腳色相吻合。」⁴¹例如〈奈何天〉中闕里侯以丑角扮演，〈比目魚〉中，譚楚玉和劉藐姑以生、旦來扮演，這在小說中，幾乎已經是定型的角色。〈奈何天〉中的曹小姐、喬小姐也是旦角型態。

⁴¹ 黃強，〈論李漁小說改篇的四種傳奇〉，《李漁研究》，頁48。

在小說〈拂雲樓〉第二回裡寫道：

眾人說道：「這樣醜婦，在家裡坐坐罷了……總是男子不是，不肯替婦人藏拙……婦人是『丑』，少不得男子是『淨』，這兩個花面自然是拆不開的。況且有兩個佳人做了旦腳，沒有東施、嫫母，顯不出西子、王嬙，借重這位功臣點綴點綴也好。」……有了正旦、小旦，少不得要用正生、小生……。⁴²

這段借著劇中人所說的道白，正可以表明李漁以類型化的方式，將小說人物也如戲曲般分為生、旦、淨、丑。而且有旦角就一定要有生角，旦角是佳人，生角就一定是才子，有「丑」也要有「淨」，「丑」、「淨」是用來對比或襯托生、旦。如這故事中旦是佳人，丑是醜婦，則形成美醜對比，這種分正丑、善惡、美醜、寓褒貶的人物，與戲曲中角色行當類型化的表現方式是如出一轍的。

對於李漁將小說人物等同於戲曲人物的表現方法，孫楷第在〈李笠翁與十二樓〉一文中，有精闢的論述：

在塑造人物形象方面，戲曲有科介表現人物的動作表情細微末節，但李漁把小說看做「無聲戲」，寫人寫事便嚴守戲曲章法，所以在小說中則很少採用相應的細節來刻劃人物，以至於人物形象不夠豐滿，有的也盡管活靈活現，但都是粗線條的，顯得比較單薄，缺乏個性。李漁也常把小說的人物分成生、旦、淨、丑來寫，依據戲劇的原則，生、旦必須「善終」，淨、丑定要受到嘲弄和惡報。所以，李漁小說中的人物和戲劇人物一樣被規

⁴² 李漁，〈十二樓·奪錦樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁158。

範化類型化了。李漁小說中人物身份，無論狀元、小姐，還是乞丐、騙子，都成了一種符號，一種行動素，人物的行動與他們的環境和內在的個性、氣質等並無多少關聯。「窮不怕」無論處於何種窮困的境地，照樣不會改變他樂於施舍的性格；女陳平無論處於何種險境，憑她的聰慧，總能化險為夷。他們完全憑主觀意願行事，作為某種道德或人格的象徵，也鮮明體現了作者的主觀情感和理性的褒貶。⁴³

由於李漁的小說人物缺乏立體和個體感，所以將《無聲戲》中的旦角人物形象放至《十二樓》中也是可以相通用，生角亦是如此。

李漁戲曲雖也是重視情節大於人物，但由於是代言體，不是由敘述者講述，再加以戲曲的曲辭有抒情功能。戲曲中的人物通常較小說多一些描寫。例如自報家門時，可以對自己的家世、心情有所介紹與抒發。例如〈生我樓〉中的曹小姐，只借姚繼口中說出她「美貌異常」，並沒有多做敘述。但是到了〈巧團圓〉中，曹小姐即唱：「天涯何處覓深閨？金蓮無定迹，到處印香泥」，⁴⁴這裡寫出曹小姐對自己命運的無奈，她是曹玉宇同年至戚之女，非親生。而第六〈書帕〉則以一整出的篇幅，描寫她的心境與對婚姻的期待。她甚至爲了自己的婚姻，大膽的以書帕傳情。除此之外，李漁還寫她在賊兵之中以巴豆自保，顯示了她的聰明。我們可以看到在小說中只有模糊形象的曹小姐，到了戲曲中則是勇敢追求婚姻，聰明冷靜的小姐。

⁴³ 孫楷第，〈李笠翁與十二樓〉，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁47。

⁴⁴ 李漁，〈巧團圓·議贅第三〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁326。

再如〈寡婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉，三位妓女除了有呂哉生寫的詩，對她們各自容貌體態的描寫之外，在小說中的三人，連聲同氣，一起行動。當她們得知呂哉生自己訂下婚姻，而打算離棄她們時，她們其中一人，提出建議與解決方法，但李漁並沒有具體指出此人是誰，而是以「內中有個知事的，道：」可見李漁對她們的描寫十分模糊。到了戲曲〈鳳求鳳〉，李漁將三位妓女合在一起，成爲一個人——許仙儔，可見小說中只提供類型的人物，這個人物在戲中是可以輕易變化，或者再賦予他其他性格特徵。如〈鳳求鳳〉的這一位許仙儔——上場即唱：煙花孽障何時了，恨不回頭早。同心喜得遇名流，倘辱相收，甘心抱衾裯」，在開場白則說：「心似天高，命如紙薄。才思侔道韞，生涯偏類薛濤。豈真前世前生，負卻千人孽債，致令今生今世，落此萬丈深刻？」⁴⁵從曲與白中，我們看到許仙儔對自己身世的感歎，也可以知道當她遇到一位可喜可愛之人時，她是懷著謙卑，只要他願意娶她，則她甘心爲此人做任何事。李漁給許仙儔這樣的生命基調，這就可以解釋爲何許仙儔，甘願出錢爲呂生娶妻，而且絕無心機，真心誠意爲他尋找美貌之妻。正因如此，當許仙儔知道她被呂生欺瞞時，才會有那麼大的憤怒。可見戲曲由於其代言體形式，使得人物較有開展的空間。

另外話本中人物上場的自我介紹，李漁也經常的對應成爲戲曲中人物的自報家門。如小說〈醜郎君怕嬌偏得豔〉中對闕里候人物身份及家世背景的描寫，幾乎原封不動的用在傳奇〈奈何天〉第二出〈慮婚〉，成爲闕里候的自報家門。

⁴⁵ 李漁，〈鳳求鳳·情餌第四〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁431。

李漁小說中的對白、獨白、旁白，也經常一大段的被改寫成戲曲中人物的唱詞或賓白，試以〈醜郎君怕嬌偏得豔〉中，闕里侯與第二位妻子何小姐前去會見第一位妻子鄒小姐的情節，小說描寫道：

卻說鄒小姐聞得他娶了新人，又替自家歡喜，又替別人擔憂……及至臨娶之時，預先叫幾個丫鬟擺了塘報……只見娶自門來，頭一報說他人物甚是標緻；第二報說他與新郎對坐飲酒，全不推辭，第三報說他兩個吃得醉醺醺上床……鄒小姐大驚道：「好涵養，好德性，女中聖人也，我一千也學他不來。」只見到了第三日，有個丫鬟拿了香燭氈單，預先來知會道：「新娘要過來拜佛，兼看大娘。」……遠遠望見里侯攜了新人的手，搖搖擺擺而來，把新人送入佛堂，自己立在門前看他拜佛，又一眼相著鄒小姐，看他氣不氣。誰想何小姐對著觀音法座，竟像和尚尼姑拜懺的一般…又只見他拜完了佛，起來對著鄒小姐道：…「這等師父請端坐，容弟子稽首。」…正在那邊扯扯曳曳，只是里侯嚷起來道：「胡說！他只因沒福做家主婆，自己貶入冷宮…那有拜他的道理呢？好沒志氣！」⁴⁶

這段鄒小姐打探何小姐，隨後何小姐借到佛堂看鄒小姐，趁機脫逃的劇情，被李漁改寫成〈奈何天〉傳奇的第十四出〈狡脫〉：

【三犯月高】（老旦道裝上）（唱）不解天公意，叫人枉猜謎…。

（白）奴家鄒氏，自從那日逃禪之後，且喜俗子另覓婚姻，不

⁴⁶ 李漁，〈無聲戲·醜郎君怕嬌偏得豔〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁15-16。

來纏擾，……聞得他聘了一位何小姐，也是宦室之女。未曾過門的時節，我替那女子十分擔憂，又與這村郎再三害怕。…故此吩咐幾個丫鬟，就像擺塘報的一般，輪流探聽。…頭一報來，說新人的面容標緻異常，…第二報來，說新婦合卺的時節，豪呼暢飲，…第三報更奇，竟說新人吃得爛醉，歡歡喜喜的上床，…（唱）種種新聞，都迴出奴心意…。噤！好一副肚腸皮，不但寬洪，輸他善藏穢。

【前腔換體】（丑攜小旦，淨捧香燭隨上）（丑）（唱）郎婦手同攜，搖搖擺擺過廊西。…他便要同歸，我也難收覆盆水。（到介）叫宜春，點起香燭來，等這位簇簇新新的大娘拜佛。……（對老旦介）請你睜開眼來，打新人看一看：這副尊容，可比你強幾倍麼？…

（小旦合掌和南，行僧家禮拜佛介）……（對老旦介）這就是鄒師父麼？…師父請上，容弟子稽首。…（老旦扯不住，同拜介）（小旦）噤！莫把俗緣提，願發鴻慈，受我皈依！

（丑怒介）好沒志氣！他只因沒福作家婆，所以叫我另娶。你如今是一家之主，為什麼拜起他來？⁴⁷

比較上述兩段文字之後，我們可以很清楚的得知以敘述故事為首要因素的小說，為李漁的戲曲創作提供一個很好的基礎。

而在這個改寫過程中，我們也可以很清楚的看到小說、戲曲二種

⁴⁷ 李漁，〈奈何天·狡脫第十四〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁43-45。

文體的不同點。上述的例子中，小說的第三人稱到了戲曲全改爲第一人稱。這是因爲小說是敘述體，戲曲是代言體。話本是口頭語言，小說是書面語言，說話的底本和小說文本是敘述者的話語，其中總有一個或隱或顯的敘述者，主導一切，明察秋毫。而戲曲是表演藝術，其本質在表演，戲曲文本是戲曲人物而非作者的語言，完整的故事必須借由角色扮演以及行動、對話來貫穿，這其中並沒有敘述者存在。而李漁傳奇作品在經過視角的轉換之後，在透過獨白式自述揭示人物心理這一藝術上，都能取得較高的成就。如前例，鄒小姐驚訝於何小姐：「好涵養，好德性，女中聖人也，我一千也學他不來」，到了戲曲成了曲詞：「種種新聞，都迴出奴心意。姿容易比前人美，因甚的性格襟懷，也直恁相違？嗟！好一副肚腸皮，不但寬洪，輸他善藏穢。」曲中的驚疑與贊美實比小說中的獨白深刻多了。再如小說〈醜郎君怕嬌偏得豔〉中，鄒長史當初因羨慕闕家富有，將女兒從小許配闕里候，豈料闕里候長大後醜陋不堪且四肢不全，即至女兒長大闕家催親時，李漁以第三人稱敘述道：「直到這個時候，方才曉得錯配了姻緣，卻已受聘在先，悔之不及。」而在戲曲〈奈何天〉裏，李漁轉以第一人稱鄒長史自述韻白：「生男莫愁多，生女莫嫌少。不幸作中郎，訂婚休太早。山雞與鳳凰，雛時難預曉。一旦惑冰言，終身誤窈窕。傳言擇婿翁，莫僅圖溫飽。」⁴⁸這種自述性的獨白，充分刻畫人物內心深處懊悔不已的心理，相當具有情感的說服力。

另外，戲曲中幾乎所有主要人物，不論是正面人物或反面人物，他們在上場時候都會有一段「自報家門」，雖然角色是以第一人稱敘述

⁴⁸ 李漁，〈奈何天·憂嫁第三〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁12。

自己的生平和性格，但「所說的並不都是人物在大庭廣眾之下可能說、可以說或應該說的話。換言之，這往往是一種第一人稱的全知敘事，而不是純粹的角色敘事」，⁴⁹而又如南戲的第一出「副末開場」，這個副末雖是劇中人物，卻純以敘事口吻交待劇情，概括主旨為主。再如元雜劇的楔子，也都以角色交待劇情，概述主題，而不管是旦本或末本，主角在楔子都只是陪襯地位，唱和說都不以他們為主，這種「第一人稱的全知敘事」實似敘事者的化身，也可以說是話本中的說話人化身在戲曲中。而郭英德認為李漁小說中經常出現的神鬼場景是「人物代言式敘事的典型場景」，如〈奈何天〉第二十七出〈定優〉，〈比目魚〉第十六出〈神護〉，〈鳳求鳳〉第十出〈冥冊〉、第十一出〈翻卷〉，他認為這些神鬼人物是作者或敘事者的代言人，這些人物並非存在於戲曲中，而是高居於人物之上，所以就本質而言，「不妨說是一種變形的作者全知敘事，或者說是戲劇化的作者全知敘事。」⁵⁰於是李漁小說中入話或出話中敘述者的議論性文字，就可以透過神鬼場景的安排，由神鬼人物代言了。其實，李漁不僅以神鬼人物代作者言，他還以劇中角色來闡釋他在入話或出話中所議論的片段文字，如〈奈何天〉中的袁進士對原是其寵妾，後嫁闕里侯為第三位妻子的吳氏，講述了一番紅顏薄命的論調，即來自於原小說的入話。再如〈比目魚〉中，藐姑母親教給她接客的三不許秘訣，這一大段的說詞亦來自原小說的入話。由以上可知，小說、戲曲在敘事視角亦有其共通性。

⁴⁹ 見郭英德〈稗官為傳奇藍本——論李漁小說戲曲的敘事技巧〉，《文學遺產》，1996年第5期，頁78。

⁵⁰ 見郭英德〈稗官為傳奇藍本——論李漁小說戲曲的敘事技巧〉，《文學遺產》，1996年第5期，頁78。

李漁的小說因受到戲劇動作化敘事思惟的影響，以此法寫小說，用以刻劃人物，大大強化了小說的敘事功能。如〈拂雲樓〉中，裴七郎以醜妻爲恥，當妻子從眾人面前走過時，他：

遠遠望見他來，就躲在眾人背後，又縮短了幾寸，使他從前面走過，認不出自己丈夫，省得叫喚出來，被人識破。

不料妻子扭捏賣弄故作妖嬈，將自己跌得四體朝天，此時的裴七郎：

起先的裴七郎雖然縮了身子，還只短得幾寸，及至到了此時，竟把頭腦手足縮做一團，假裝個原壤夷俟玩世不恭的光景，好掩飾耳目。

而當看見兩位絕色美人走過來時，他又捨不得錯過：

裴七郎聽見這句話，就漸漸伸出頭來，又怕妻子看見，帶累自家出醜，取出一把扇子，遮住面容，只從扇子中露出一雙餓眼，把那兩位佳人細細的領略一遍。⁵¹

李漁以極其細微的動作將裴七郎躲避醜妻的窘態，貪戀美色的情態，非常生動且傳神的表達出來。

再如〈奪錦樓〉中，小江與妻子邊氏不睦，又都各自爲兩個女兒訂親，當四家聘禮竟在同一天送上門時，夫妻二人大吵一架：

小江對著邊氏說：「我家主公不發回書，誰敢收他一盤一盒！」
邊氏指著小江說：「我家主婆不許動手，誰敢接他一線一絲！」

⁵¹ 李漁，〈十二樓·拂雲樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁156-157。

丈夫又問妻子說：「在家從父，出嫁從夫。若論在家的女兒，也該是我父親為政。若論出嫁的妻子，也該是我丈夫為政。你有甚麼道理，輒敢胡行！」妻子又問丈夫說：「娶媳由父，嫁女由母。若還是娶媳婦，就該由你做主，如今是嫁女兒，自然由我做主。你是何人，敢來攙越！」兩邊爭競不已，竟要廝打起來。

52

這段對話將邊氏潑悍氣焰活靈活現的呈現出來。而這裡，如果我們將非對話的敘述改成科介動作，它幾乎相當於是舞台上一幕夫妻吵架的場景。

再如〈鬼輸錢活人還賭債〉中一段描寫賭博的場景：

二人擾了小山的飯，又要告辭。小山道：「請裡面去看他們呼盧，消消飯了奉送。」二人不知怎麼樣叫做呼盧，欲待問他，又怕裝村出醜。思量道：「口問不如眼問，進去看一看就曉得了。」跟著小山走進一座亭子，只見左右擺著兩張方桌，桌上放了骰盆，三、四人一隊，在那邊擲色。每人面前又放一堆竹簽，長短不齊，大小不一，又有一個天平法碼搬來運去，再不見住。竺生道：「難道在此行令不成？我家請客，是一面吃酒一面行令的，他家又另是一樣規矩，吃完了酒方才行令。」正在猜疑之際，忽地左邊桌上二人相嚷起來，這個要竹簽，那個不肯與，爭爭鬧鬧，喊個不休。這邊不曾嚷得了，那邊一桌又有二人相罵起來，你射我爺，我錯你娘，氣勢汹汹，只要交手。竺生對

⁵² 李漁，〈十二樓·奪錦樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁 39-40。

慶生道：「看這樣光景，畢竟要打得頭破血流才住，我和你甚麼要緊，在此擔驚受怕。」正想要走，誰知那兩個人鬧也鬧得凶，和也和得快，不上一刻，兩家依舊同盆擲色，相好如初；回看左桌二人，也是如此。竺生道：「不信他們的度量這等寬宏，相打相罵，竟不要人和事。想當初伯夷、叔齊不念舊惡，就是這等涵養。」⁵³

透過竺生的眼睛與話語，我們看到一幅生動的賭博畫面。其實李漁是相當擅長描寫人物當下的反應動作。如〈醜郎君怕嬌偏得豔〉中，鄒小姐睡醒，看到了闕里侯的容貌時：

鄒小姐把他臉上一看，嚇得大汗直流，還疑心不曾醒來，在夢中見鬼，睜開眼睛把各處一相，才曉得是真，就放聲大哭起來。

54

李漁非常形象的將鄒小姐驚嚇難以置信的模樣描寫得栩栩如生。再如〈美男子避惑反生疑〉中，描寫趙玉吾、蔣瑜：

玉吾把墜子捏了，仔細一看，登時換了形，臉上脹得通紅，眼裡急得火出。眾人的眼睛相在他臉上，他的眼睛相在蔣瑜臉上，蔣瑜的眼睛沒處相得，只得笑起來道：「老伯，莫非疑我寒儒家裡，不該有這件玩器麼？老實對你說，是人送與我的。」⁵⁵

⁵³ 李漁，〈無聲戲·鬼輸錢活人還賭債〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁155-156。

⁵⁴ 李漁，〈無聲戲·醜郎君怕嬌偏得豔〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁11。

⁵⁵ 李漁，〈無聲戲·美男子避惑反生疑〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，

李漁將大家面面相覷，蔣瑜莫知爲何的樣子寫得鮮活。李漁這種動作性的描寫，非常具形象化，可以說是受戲曲動作性的影響。

李漁小說中的人物多爲扁平人物，所以容易改寫成戲曲人物，而受戲曲影響，人物所帶出的動作性，卻也增添小說的戲劇性場面形成。

第四節 語言淺顯通俗

能夠貼近大眾的作品，其文字必須讓老弱婦孺都懂。在曲詞方面，李漁不僅繼承李開先、王驥德、沈璟等人所闡發的「本色論」，甚至更明確倡導並實踐通俗淺顯的戲曲語言風格。

李漁十分推崇元曲曲詞，他認爲傳奇三大要素：曲、白、關目中，「元人所長止居其一，曲是也，白與關目皆其所短。吾於元人，但守其詞中繩墨而已矣。」⁵⁶而李漁所欣賞之元曲乃以淺顯自然取勝，他說：

凡談傳奇而有令人費解，或初閱不見其佳，深思而後得其意之所在者，便非絕妙好詞，不問而知為今曲，非元曲也。……元人非不深心，而所填之詞皆過於淺近，以其深而出之以淺，非借淺以文其不深也。⁵⁷

亦即爲使讀書人、不讀書人及婦人與小兒皆能通曉劇情，曲詞要「貴淺不貴深」、「話則本之街談巷議，事則取其直說明言」。而李漁在

頁 42。

⁵⁶ 李漁，〈閒情偶寄·詞曲部上·結構第一·密針線〉，《李漁全集》，卷十一，頁 12。

⁵⁷ 李漁，〈閒情偶寄·詞曲部上·詞采第二·貴淺顯〉，《李漁全集》，卷十一，頁 17-18。

其作品中也確實實踐其通俗、淺顯，接近自然、質樸的語言風格。

而當世時人對《笠翁十種曲》之評點，也常以其具元曲遺風來稱許他。如〈比目魚〉中的〈改生〉一齣，劉藐姑所唱之曲：

【前腔】（【金絡索】）將他改作伊，正合奴心意。欲勸爹行，又怕生疑忌。我潛思有妙幾，告君知：會合的機關在別離，這成群鷺鳥無清淚。單靠你一鶴鳴皋震九逵；故意把同儕背，只道是高人不屑就低微。把職守辭推，案卷拋遺，管教你立致清華位。⁵⁸

這折戲是寫戲班師父考校各色腳色背腳本的工夫。而趁著師父不在，譚楚玉在一場嬉戲中偷偷遞了紙條給劉藐姑，這首曲子即是藐姑自唱自己將由背腳本的方式將情意寄放腳本中。這首曲子沒有生硬的典故、艱澀之字詞，曲文淺顯易懂，眉批中評其「此等填詞，竟是說話，無復有筆墨之痕矣。那得不元人下拜」。又二十六齣〈貽冊〉也是這樣淺白的曲詞：

【青玉案】（生）仙舟喜到回生處，罾共網，皆恩具。（旦）不但漁翁稱舊主，山曾相共，水曾相與。（合）喜得重遭遇。⁵⁹

這支曲子是譚楚玉與劉藐姑功成名就之後，欲過嚴陵拜謝恩人所唱之曲，此曲傳達出二人在重生之地與恩人重逢前的心得。李漁以即景生情的筆法，寫譚楚玉夫婦因見昔日用以援救他們的罾網漁具及舊日景

⁵⁸ 李漁，〈比目魚·改生第十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁136。

⁵⁹ 李漁，〈比目魚·貽冊第二十六〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁188。

色而產生感恩與歡喜。曲文自然流暢，如同說話一般，所以眉批評其「此等文字竟是說話，故有此等妙境」。

再如〈風箏誤〉韓琦仲被詹愛娟嚇得落荒而逃後，在〈遣試〉一齣，出場連唱三首曲子：

【前腔換頭】（【憶秦娥】）一朝被鬼迷心竅，神情三日猶昏耗。
猶昏耗，合晴便見，夜叉奇貌！

【金梧桐】且把相思孽賬消，悔極翻成笑。（白）我想他那樣的醜貌，那樣的蠢才，也勾得緊了，那里再經得那樣一付厚臉，湊成三絕。也虧他（唱）才貌風情，件件都奇到。畢竟是伊家地氣靈，產生驚人寶。（白）我想那個乳母，竟是我的恩人。若不是他引我進去相見呵，萬一謬采虛聲，聘定了把鸞鳳效，兀的不是神仙魑魅同偕老。

【浣溪沙】經這遭，才知覺，休信那毛延壽畫裡的妖嬈。苧蘿不掩西施貌，閨閣難增嫫姆嬌。休草草，便等到鬢婆婆遇佳人，也做個有福溫嶠。⁶⁰

這三支曲子文字淺顯易懂，非常生動的刻劃出韓琦仲受驚嚇後的心理反應。

再如〈巧團圓〉中，姚克承徘徊在茅舍之旁、竹籬之下，不忍捨姚小姐而去，不禁唱道：

⁶⁰ 李漁，〈風箏誤·遣試第十四〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁151-152。

〔懶畫眉〕自叉手問心期，何事臨行苦皺眉？（白）呀！怎麼來到竹籬之下，忽然停止腳跟走不開去，卻是為何？（唱）數莖殘竹一圍籬，這家私有限何難棄，為甚的欲去還留把足羈？

李漁透過生動筆墨，以叉手、皺眉，停止腳跟等動作，微妙地將姚克承欲去還留的不捨表現出來。而在樓上的姚小姐又是什麼模樣呢？

〔前腔〕輕將蓮步背親移，畢竟與那正大光明舉動違，又並無誰個進柴扉，我這心慌似有人來至！縮住金蓮不敢西。⁶¹

李漁以「輕移」、「縮住」二個動作描寫，把閨中少女想見情人又羞怯的心情生動的描寫出來。從以上的例子可見李漁經常以淺顯帶動作性的語言將人物刻劃的微妙微肖。

在賓白方面，〈風箏誤〉中，詹愛娟乳娘爲了支開管家，好讓韓琦仲順利夜會詹愛娟，說了一段有風味的韻白：

叫你去買一袋京香、兩柄宮扇、三朵珠花、四支翠燕、五兩棉繩，六錢絲線、七寸花綾、八寸光絹、九幅裙拖、十尺鞋面，樣樣要揀十全，不可少了一件。去到管帳手裡支銀，都在買辦簿上銷算。

而管家買回來之後，奶娘又刁難的說：

小姐說，這香味不清、扇骨不密、珠不圓、翠不碧、紗又粗，線又嗇：綾上起毛，絹上有迹，裙拖不時興，鞋面無足尺。空

⁶¹ 以上兩條引文出自李漁，〈巧團圓·默訂第八〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁341。

費細絲銀，一件用不得。快去換將來，省得討棒吃。⁶²

這兩段話是經過提鍊的奴婢階層的日常用語，平易、質樸自然，又生動的刻畫奶娘狡猾刁難的嘴臉。眉批上稱贊說：「信口說來，自成至理，字合聲韻，令觀者、聽者，無不解頤。賓白中第一手也。」

〈比目魚〉中一場散戲之後的情形，李漁也描寫得生動有趣：

（淨低頭拾得長大女鞋一只，背著大喜，藏袖內介）……

（丑）被他們挨挨擠擠，把鞋子都踏倒了，待我撥一撥了再走。

（低頭拔鞋，忽驚喊介）不好了，我的鞋子不見了，你們列位都替我尋一尋。

（眾代尋介）（淨對丑笑介）（眾）這個禿驢，鬼頭鬼腦，一定是你拾到了，快拿出來！（淨）我並不曾拾得。

（眾）即不曾拾得，待我們搜一搜。（搜出鞋來）這不是鞋子？你這個禿驢，青天白日在人堆裡調戲婦人，這等可惡！大家一齊動手，垂死這個禿驢。……⁶³

李漁用淺顯的口語，描寫出散戲之後挨擠、調戲笑鬧的場面，很能符合市民生活的樣貌。

再如〈憐相伴〉中，淨角周公夢說：

我周公夢自從納了這個秀才，虧我那孝順的父母相繼嗚呼，申

⁶² 以上兩條引文出自李漁，〈風箏誤·驚醜第十三〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁145、147。

⁶³ 李漁，〈比目魚·耳熱第二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁113-114。

了兩次丁艱的文書，躲了兩番磨人的歲考。終日眠花醉柳，喝六呼么，何等快樂。如今遇著個作孽的宗師，忽然要來歲考。想我老周科還科得，歲卻歲不得。本待要尋條門路，保全三等，怎耐宗師厲害，不許投書。如今沒奈何，只得把四書白文略理一理。（攤書看介）一行才勉強，雙眼已朦朧。只恐周公夢，又要夢周公。⁶⁴

這段賓白詼諧有趣，符合周公夢淨角的口吻。李漁文字淺顯流暢，而且喜歡作文字遊戲，如人名「周公夢」反過來是「夢周公」，既能符合人物特性，又能達到趣味的效果。再看劇中崔箋雲與范介夫的對話：

（旦）他說雖為姊妹，終要分離，教奴家想個長久之計。奴家對他取笑道，只除非你也嫁到范家來，才能夠天長地久，不想他就當真了。（生）我家又無兄弟子姪，教他嫁與那一個？（旦）就嫁與你。（生大驚介）怎麼？就，就，就嫁與我？嫁與我做什麼？（旦）做小。（生笑介）呸！哄我。正正經經聽了半日，只說當真，原來又是取笑。⁶⁵

生、旦的對話自然，而且人物的語氣能符合當時對話的氣氛，相當生動。

李漁的小說語言也是以淺顯詼諧取勝。他時常將常用的詞語，成語、典故略做變更，增加文字閱讀的趣味性。如〈妒婦守有夫之寡，懦夫還不死之魂〉中如此論述懼內男子：

⁶⁴ 李漁，〈憐相伴·賄薦第八〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁26-27。

⁶⁵ 李漁，〈憐相伴·狂喜第十二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁40。

世間懼內的男子，動不動怨天恨地……定要選個強硬的婦人來欺壓我。一日壓下一寸來，十日壓下一尺來，壓到後來，連寸夫都稱不得了，哪裡還算得個丈夫？⁶⁶

李漁以文字的多義性來製造趣味，「丈」既是對成年男子的尊稱，又是度量單位，所以懼內男子是「寸夫」而非「丈夫」了。

再如「梅香」原是丫鬟的通稱，可是李漁卻偏偏改變它的原意：

梅者，媒也；香者，向也。梅傳春信，香惹游蜂，春信在內；游蜂在外，若不是他向裡向外牽合攏來，如何得到一處？以此相呼，全要人顧名思義，刻刻防閑；一有不察，就要做出事來，即至玷污清名，梅香而主臭矣。⁶⁷

這裡的「梅」字，既是媒人也是花卉名稱，他的多義性與雙關性，顯出故事的不同一般。

〈三與樓〉中唐玉川父子指望賄賂縣官，以此欺壓虞素臣，但縣官卻說：

他是窮人，如何取贖得起？分明是併吞之法。你做財主的便要為富不仁，我做官長的偏要為仁不富。⁶⁸

成語「為富不仁」一詞在李漁的變化下，既有趣味又生動。

李漁還善於用簡單的比喻刻畫人物。如〈醜郎君怕嬌偏得豔〉中，

⁶⁶ 李漁，〈連城壁·妒妻守有夫之寡，懦夫還不死之魂〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁小說五種（上）》，頁316。

⁶⁷ 李漁，〈十二樓·拂雲樓〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁小說五種（下）》，頁152。

⁶⁸ 李漁，〈十二樓·三與樓〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁小說五種（下）》，頁60。

何小姐在成親之夜知道自己被騙之後：

斜著星眸，把新郎覷了幾覷，可憐兩滴珍珠，不知不覺從秋波裡瀉下來。⁶⁹

「星眸」、「珍珠」、「秋波」這些形容，更形象的寫出何小姐之美麗，更容易讓人因其受騙，而產生愛憐。〈改八字苦盡甘來〉中皂隸蔣成行杖時：

勉強拿了竹板，忍著肚腸打下去，就如打在自己身上，犯人叫「阿啣」，他自己也叫起「阿啣」來，打到五板，眼淚直流。⁷⁰

這樣帶動作性的描寫也能讓人如身歷其境。

再如〈變女爲兒菩薩巧〉中施達卿向菩薩求子：

菩薩，弟子皈依你二十年，日子也不少了；終日燒香禮拜，頭也磕得夠了；時常苦告哀求，話也說得煩了。就是我前世的罪多孽重，今生不該有子，難道你在玉皇上帝面前，這個小小分上也講不來？如今弟子絕後也就罷了，只是使二十年虔誠信佛之人，依舊做了無祀之鬼，那些向善不誠的都要把弟子做話柄，說某人那樣志誠尚且求之不得，可見天意是挽不回來的。則是弟子一生苦行不唯無益，反開世人謗佛之端，絕大眾皈依之路，弟子來生的罪業一發重了。還求菩薩捨一捨慈悲，不必定要寧

⁶⁹ 李漁，〈無聲戲·醜郎君怕嬌偏得豔〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁小說五種（上）》，頁14。

⁷⁰ 李漁，〈無聲戲·改八字苦盡甘來〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁小說五種（上）》，頁58。

馨之子，富貴之兒，就是痴聾瘡啞的下賤之坯，也賜弟子一個，度度種也是好的。⁷¹

李漁生動有趣的寫出施達卿貌似謙卑，卻對菩薩脅逼的重利心態，這個論調是是而非「其間佛道混同（轉求玉皇上帝），人佛混同（講情份），以及貌似懺悔地對菩薩脅逼，脅逼之後的哀憐，都令人在信士的如簧巧舌之間有一種神聖之境和俗世之情的誤認，從而產生了對信士之『信』的滑稽感」⁷²，這樣的語言符合人物性格，淺顯易懂，又具喜劇性。

李漁作品中即是大量描寫市民生活的型態，又以淺顯生動的語言做為媒介，創作了通俗化的作品。

第五節 內容崇尚新奇

李漁在其為馮夢龍《古今笑史》所寫的序裡提到，《古今笑史》原名《譚概》，但李漁認為這個書名並不好，他說：

噫，談笑兩端，固若是其異乎？吾謂談鋒一輟，笑柄不生，是談為笑之母也。無如世之善談者寡，喜笑者眾，咸謂以我之談，博人之笑，是我為人役，苦在我而樂在人也。試問：伶人演劇，座客觀場，觀場者樂乎？抑演劇者樂乎？同一書名也，始名《譚概》而問者寥寥，易名《古今笑》，而雅俗并嗜。購之惟恨不早，

⁷¹ 李漁，〈無聲戲·變女為兒菩薩巧〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁小說五種（上）》，頁179-180。

⁷² 楊義，《中國古典白話小說史論》，頁266。

是人情畏談而喜笑也明矣。不投之以喜，懸之國門奚裨乎？⁷³

李漁認為當時的人喜歡的是詼諧有趣的事物，所以不管是創作或編纂而成的書，都必須迎合觀眾的口味，投其所好，否則出版之後，不為雅俗大眾所喜愛，則懸之書市，亦有何用？所以《古今笑史》的易名乃是從時所好。在這裡，我們可以看到李漁是從商業的角度來迎合觀眾的口味，觀眾喜歡什麼，李漁認為就該給他們什麼。而李漁認為當時不管是文人雅士或販夫走卒，喜歡的都是詼諧有趣的事物，喜歡的是能從中獲得娛樂的事物。在這段文字中，李漁還以演戲為例，他認為伶人演戲，觀者看戲，這其中的關係當然是伶人演戲使觀者獲得樂趣，而非是伶人獲得樂趣。這個例子雖是用來說明作者與讀者的關係，亦即伶人如作者，觀者如讀者，但也正可以用來說明在李漁的創作中他與讀者觀眾的關係，亦即劇本的寫作當然是為迎合觀眾，以觀眾之喜好為喜好。所以李漁也說他的傳奇創作是以娛樂為主，他說：

加生旦以美名，原非市恩於有托；抹淨丑以花面，亦屬調笑於無心；凡以點綴詞場，使不岑寂而已。⁷⁴

而娛樂觀眾的手段是什麼呢？李漁說：「至於傳奇一道，尤是新人耳目一事，與玩花賞月同一致也。」亦即傳奇的創作不能再像過去沿襲舊有題材，如老僧綴補衲衣，將舊劇東割一塊，西割一塊，合而成之，而是必須讓觀眾有新鮮感。李漁曾說：

近日傳奇，一味趨新，無論可變者變，即斷斷當仍者，亦加改

⁷³ 李漁，〈古今笑史序〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁30-31。

⁷⁴ 李漁，〈閒情偶寄·詞曲部·結構第一·戒諷刺〉，《李漁全集》，卷十一，頁7。

竄以示新奇。⁷⁵

當時的傳奇創作也講求新奇，可見尚奇是當時劇壇的趨勢，更重要的是觀眾的喜好。

李漁不僅在理論上強調傳奇創作要新要奇，要能新人耳目，在其戲曲作品中也經常借角色之口，或上下場詩，表現這樣的創作意圖。如〈風箏誤〉傳奇卷末的收場詩中說：

傳奇原為消愁設，費盡杖頭歌一闕。

何事將錢買哭聲，反令變喜成悲咽？

惟我填詞不賣愁，一夫不笑是吾憂，

舉世盡成彌樂佛，度人禿筆始堪投。⁷⁶

李漁以傳奇是為消愁而寫，這就如他在《古今笑史》裡所說的演戲是為「觀場者樂」。再如第二十二齣〈蠻征〉的尾聲：

制獅拒象莫稱奇，宗慤當年已用之。

欲向戲場娛耳目，何妨暫效古人為。⁷⁷

李漁認為只要戲劇內容能娛樂觀眾的耳目，就算內容採用了古人古事也無所謂。又〈蜃中樓〉第三十齣〈乘龍〉裡柳毅、張羽同唱道：

⁷⁵ 李漁，〈閒情偶寄·詞曲部·格局第六〉，《李漁全集》，卷十一，頁59。

⁷⁶ 李漁，〈風箏誤·釋疑第三十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁203。

⁷⁷ 李漁，〈風箏誤·蠻征第二十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁174。

【尾聲】從來不演荒唐戲，當不得座上賓客盡好奇。只得在野
豆棚中說了一場貞義鬼。⁷⁸

李漁曾說傳奇的題材須在人情物理中尋找，可是〈蜃中樓〉卻是改編古事而成，而且劇中的角色是屬於超現實的人物，這樣似乎不太符合李漁的論點，可是李漁從觀眾「好奇」的角度著眼，亦即爲了迎合觀眾「好奇」之心，就算是荒唐戲，只要是觀眾喜愛，也就沒有不能寫的題材了。

而從李漁借由角色及上下場詩中所透顯出來的新奇可包括以下幾個方面：

一、強調戲劇作品要呈現新意。李漁在其作品中，經常提到「新戲」二字，例如：

相看抵掌，這段姻緣奇創。似假生真旦，簇新演戲場。⁷⁹

說來卻是半本新戲，那後半本要老舅續完。⁸⁰

放風箏，放出一本簇新的傳奇。⁸¹

千斤擔，千斤擔，不容卸肩，這新戲教人怎演。⁸²

⁷⁸ 李漁，〈蜃中樓·乘龍第三十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁313。

⁷⁹ 李漁，〈憐香伴·盟誓第十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁33。

⁸⁰ 李漁，〈憐香伴·倩媒第十四〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁45。

⁸¹ 李漁，〈風箏誤·顛末第一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁117。

⁸² 李漁，〈意中緣·設計第二十七〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁404。

笙歌不奏尋常調，新打就的游仙稿。⁸³

其實這些口白、唱、詞或者題目正名並不一定特指新戲的演出，但我們發現這些人物的說辭，似乎潛在著李漁自己在其中，我們可以感覺他透過劇中人物，把自己求新求變的創作意圖表現出來。李曉在《李漁創作論稿》裡說：

李漁在人物語言裡塞進明顯的「私貨」與「夾帶」。當此之時，與其說是李漁代劇中人「立言」，毋寧說是「此一人」，代李笠翁「立言」了。⁸⁴

所以在上述所提出的例子中，我們仍能感受到李漁提出戲曲作品要能創新這樣的創作意圖。

二、主題題材要新穎。李漁自己經常在作品中，沾沾自喜的稱贊自己的作品總能以新穎的題材來創作。如：

奇妒雖輸女子，痴情也讓裙釵。轉將妒瘡作情胎，不是尋常痴派。⁸⁵

傳奇十部九相思，道是情痴尚未痴。獨有此奇人未傳，特翻情局愧填詞。⁸⁶

前人作品多寫女子的奇妒，但李漁卻愛翻新，寫作一部憐才惜香，妻

⁸³ 李漁，〈意中緣·會真第三十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁417。

⁸⁴ 李曉，《李漁創作論稿》，（北京，文化藝術出版社，1997年），頁136。

⁸⁵ 李漁，〈憐香伴·破題第一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁7。

⁸⁶ 李漁，〈憐香伴·歡聚第三十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁110。

妾和諧的戲。

晴斜盼，手背抄，繞徑尋詩蓮步小。只因這拾風箏題目偏新，
好教我和陽春想路難超。⁸⁷

放風箏原本只是平時取樂的傳統遊戲，但李漁硬是讓一紙作孽的風箏，引起無限情思。

才高命高，端的是才高命高；心豪意豪，不枉了心豪意豪。似
這等不世出的佳人向何處討？⁸⁸

李漁寫的不是平常的才子佳人，而是非凡人的龍女與人間才子的愛戀。

好事稀奇，倒娶男兒往就妻。全無費，迎親的彩轎也是女家賠。

⁸⁹

一般的才子佳人劇都是「窈窕淑女，君子好逑」的男求女故事，但是李漁卻刻意翻新，寫作一部佳人追求才子的新戲。

多少詞人能改革，奪旦還生，演作風流劇……此番破盡傳奇格，
丑旦聯姻真叵測。⁹⁰

填詞本意待如何？只為風流劇太多。欲往名山逃口業，先拋頑

⁸⁷ 李漁，〈風箏誤·和鶴第八〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁134。

⁸⁸ 李漁，〈蜃中樓·運寶第二十九〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁309。

⁸⁹ 李漁，〈凰求鳳·拐婿第十四〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁466。

⁹⁰ 李漁，〈奈何天·崖略第一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁7。

石砥情波。⁹¹

李漁曾說「傳奇十部九相思」。才子佳人的風流劇是當時劇作家喜愛的題材，但內容不外乎才子佳人經過一番磨難之後，總是能夠成就圓滿結局。所以他要打破這種傳奇的常格，寫出三美配醜夫的丑旦聯姻。

情痴痴到武宗游，男子顛狂已盡頭；舉世欲翻情字案，須從乖處覓風流。⁹²

正德皇帝朱厚照的妓院風流故事早見於優孟衣冠，但李漁翻新舊有的題材，重新塑造一個勇於為真情而死的皇帝新形象。

演傳聞，新聽睹，筆花喜得未全枯，又開一朵火裡嬌蓮把節義扶。⁹³

李漁以動亂生活為背景，巧構了由離而合的團圓喜劇。

在李漁的十部傳奇裡，幾乎每一部作品他都會在第一齣或者最後一齣，指出自己著意用奇的創作意圖，他認為古今原本已有的情節則不宜沿襲，而應該寫些未經人見的作品，才能符合劇本之所以稱為「傳奇」之名。因此他一再在劇中強調他的作品都是打破傳奇的常套，讓人耳目一新的作品。

三、情節、關目要奇而新。李漁曾說：

⁹¹ 李漁，〈奈何天·鬧封第三十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁102。

⁹² 李漁，〈玉搔頭·媲美第三十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁313。

⁹³ 李漁，〈巧團圓·嘩嗣第三十三〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁414。

戲場惡套，情事多端，不能枚紀。以極鄙極俗之關目，一人作之，千萬人效之，以致一定不移，守為成格，殊可怪也。西子捧心，尚不可效，況效東施之顰乎？且戲場關目，全在出奇變相，令人不能懸擬。若人人如是，事事皆然，則彼未演出而我先知之，憂者不覺其可憂，苦者不覺其可苦，則能令人發笑，亦笑其雷同他劇，不出範圍，非有新奇莫測之可喜也。掃除惡習，拔去眼釘，亦高人造福之一事耳。⁹⁴

李漁從其劇場經驗當中發現，傳奇作品的情節內容多是互相抄襲，大同小異，這樣的情節內容不能讓觀眾產生新奇莫測的娛樂感，所以他認為能吸引觀眾的關鍵是出奇變相的情節關目，因為「變則新，不變則腐；變則活，不變則板」。他在劇作中也經常揭示這樣的用心。如：

文章變，耳目新，要竊附雅人高韻，怕的是剽襲從來舊套文！⁹⁵

天生絕對，佳人才子，有甚相宜？都只為文人厭板喜參差，因此上天公特設參差配。棋枰聯黑白，筆架配高低，總要脫雷同忌。⁹⁶

新聞詫異，一樣文章，做法偏奇。⁹⁷

李漁明白指出自己是「厭板喜參差」，所以總要做些脫套，不抄舊文的

⁹⁴ 李漁，〈閑情偶寄·演習部·脫套第五〉，《李漁全集》，卷十一，頁102。

⁹⁵ 李漁，〈比目魚·村叢第十九〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁176-176。

⁹⁶ 李漁，〈奈何天·鬧封第三十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁102。

⁹⁷ 李漁，〈奈何天·巧怖第二十一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁69。

新奇關目。

作品情節不能沿襲舊有題材，要脫去窠臼，則作家就要用心收集新的新聞異事，李漁說他是：「無事年來操不律，考古商今，到處搜奇迹」。⁹⁸雖然劇作家要多收集新奇異聞之事，但不能是荒唐怪異之事，而是事件須出之於人情物理，人情物理中自有取之不盡的奇事，他認為自己的劇作也是朝著這方向：「事雖奇，理出尋常，勢難敵體。」⁹⁹。

從李漁的作品中看來，他確實也都是從尋常事件中翻出新意。如同樣是結婚的場面，根據不同的劇情，各自呈現不同的情調。如〈憐香伴〉共寫了三場婚禮，第二齣〈婚始〉寫的是范介夫與崔箋雲的結婚場面，充滿了喜氣洋洋的氣氛。第三十一齣〈賜婚〉，崔箋雲計入曹府，成就自己夫婿范介夫與曹語花，而自己卻以義姐身分事之，這就使得這場婚事籠罩在歉意與不安的氣氛中。到了第三十六齣〈歡聚〉，曹個臣把義女崔箋雲嫁給女婿范介夫，仍舊是一場紅燭高照，賓相贊禮的正式場面，哪知兩人早已是一對夫妻，惹得賓相說：「我做了一世賓相，不曾看見這個脫套新人。我不曾請他，他自己先鑽出來了。」真是場別開生面的婚禮。

〈意中緣〉中亦有三場婚禮：第十一齣〈賺婚〉楊雲友在得知自己錯配姻緣之後，渡過憾恨的一夜。第二十八齣〈誑婚〉，林天素代董思白迎娶楊雲友，為怕露出本相，只能在洞房夜裡以詩酒談心。兩女成親之夜，林天素只能說：「娘子，我和你是文字知己，比尋常夫婦不

⁹⁸ 李漁，〈比目魚·發端第一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁111。

⁹⁹ 李漁，〈憐香伴·並封第三十五〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁106。

同，須要脫去成親的套子，歡飲幾杯，談一談衷曲」、「好！才女成親，原該如此。不然就落了做新人的窠臼了」。這樣的成親法，連禾中女史在眉批上都稱贊：「從來無此成親法。關目既新，曲白又妙，此等傳奇真是看得入眼，妙。」到了第三十齣〈會真〉楊雲友才真正嫁與董思白，又與父親團圓，是個喜樂的結婚場面。

在〈奈何天〉裡也寫了三場不同情態的新婚夜。才高貌美的鄒小姐、何小姐、吳氏都在新婚之夜才發現所嫁之闕里侯貌醜質陋，而李漁根據不同人物，極力鋪陳這四個人面對事情的反應。鄒小姐是闕里侯從小訂親，明媒正娶的對象，在新婚夜，闕里侯自知貌醜，於是剪滅燭火，摸黑完成婚事，鄒小姐早晨才知道闕里侯的真面貌，但礙於禮教，只得在滿月之後，鬧了一場，才得以逃禪而去。何小姐則是被媒人、闕里侯誑騙成婚。成親之夜，闕里侯以鞭打丫頭威逼，何小姐只好以酒麻醉自己，濫醉如泥，任其擺佈。三日之後，何小姐哄騙闕里侯去看大夫人，借機去而不歸。吳氏是在袁滢大夫人袁氏威逼周氏嫁與奇醜闕里侯，周氏不從，自縊身亡後，被袁氏騙嫁給闕里侯，當其知道闕里侯奇醜無比，自知受騙後，即以闕里侯逼死周氏的理由威嚇他，迫使他不肯近身，使其不受阻礙的避居禪房，三美同住一起。〈奈何天〉裡三場成親之夜，場面卻各不同，四個人面對事件的反應、處理方式也各不相同。

《笠翁十種曲》裡共寫了二十三場結婚場面¹⁰⁰，可是沒有一場的描寫方式是一樣的。李漁每每能根據不同人物、劇情的需要塑造不同的

¹⁰⁰ 胡天成，《李漁戲曲藝術論》，頁 184。

情境及人物的樣貌。他也借劇中人物說出：

（小生對生介）譚兄，你們在戲台上終日做親，都是些陳規舊套，不曾有這個法子：漁、樵、農、圃送親，牧童贊禮。雖然村俗些，却有一種別趣，難道不叫做耳目一新？

（生）不但極新，又且極雅。晚生何修而得此，感謝不盡。¹⁰¹

不僅〈比目魚〉中這場〈村巷〉令人耳目一新，其餘亦是各場有各場的情趣。

李漁在《閑情偶寄》裡提到戲劇收場時，說：

骨肉團聚，不過歡笑一場，以此收鑼罷鼓，有何趣味？水窮山盡之處，偏宜突起波瀾，或先驚而後喜，或始疑而終信，或喜極信極而反致驚疑，務使一折之中，七情俱備，始為到底不懈之筆，愈遠愈大之才，所謂有團圓之趣者也。¹⁰²

李漁認為收場一出是「勾魂攝魄之具」，所以最忌寫得平淡無奇。他在〈慎鸞交〉一戲即說：

怕的戲到團圓諸事了，非晉爵即加封誥，却不道勝事留些餘地好。¹⁰³

才子晉爵，佳人封誥，這是一般傳奇固有的常套，這樣的情節，多了

¹⁰¹ 李漁，〈比目魚·村巷第十九〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁175。

¹⁰² 李漁，〈閑情偶寄·詞曲部下·格局第六·大收煞〉，《李漁全集》，卷十一，頁64。

¹⁰³ 李漁，〈慎鸞交·計竦第三十五〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁527。

之後，總不能讓觀眾對作品留下餘味。所以李漁作品中的團圓之戲，總能另起波瀾，就算是才子晉爵、佳人封誥，也能夠別出新裁，另造一幅團圓景像。如〈慎鸞交〉中，華秀與妓女王又嬌訂下十年之約，並相約十年之內華秀不另娶他妾，王又嬌不輕會一人。後來，華秀之父受王又嬌重情守貞之心感動，將她接回家，卻又對華秀謊稱爲他另娶一妾以試探華秀，華秀在父命與諾言二難之下，毅然選擇信守承諾。李漁以一場試探的戲碼，爲二人的團圓增添曲折，並借華秀之父說：「這也是填詞做戲之人，一個巧於收場的法子。」

再如〈比目魚〉。劉藐姑因被母親逼嫁，在演完《荊釵記》錢玉蓮投江一折後，即投江自殺，譚楚玉亦隨其投江，後被神靈平浪侯晏公所救而回生，兩人衣錦還鄉後，於晏公壽戲時，點演《荊釵記》以試探劉母。這場戲中戲，試出母親思念女兒之心，讓母女團圓之戲別出新裁，更有餘味。譚楚玉就說了：「我們一到，且瞞著眾人，不要出頭露面，待他做的自做，直等做完之後，說出情由，然後請他相見。這出團圓的戲，才做得有波瀾，不然就直截無味了。」¹⁰⁴

而〈巧團圓〉中，姚克承好不容易在動亂中與生身父親、母親、岳父、岳母、妻子團圓，卻在最後因二家爭相立他爲嗣，惹起一場風波，直是「怪養子便招愁慮，到收場還攪歡娛。」

李漁在其作品中借由角色之口，指稱某事是奇事、某事是脫套的地方，比比皆是，隨處可見。如：

¹⁰⁴ 李漁，〈比目魚·巧會第二十八〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁192-193。

解湘裙早上牙床，求脫去做新婦的常套。¹⁰⁵

新聞詫異，一樣文章，做法偏奇。¹⁰⁶

這相逢比前番更奇，這相逢比前番更奇。¹⁰⁷

要分巧婦餘錢，脫盡媒人常套，拚他親事不成，試我奇方可效。

¹⁰⁸

我如今要脫去窠臼，只把《詩經》第一篇寫上幾句，借文王與后妃，做一對冰人月老，何等不妙！¹⁰⁹

從李漁戲曲作品中的這些例子來看，我們可以知道李漁其實是刻意求奇，而且他不厭其煩的借由角色之口說出某事是奇事，某事是脫套，也無非是要讓觀眾感受到作品所呈現出來的新奇，不同一般的戲劇情節。

李漁的小說也呈現這樣的創作傾向。李漁小說雖不像戲曲常由劇中角色說出事件、關目之新奇，但由於小說有敘述者，反而更能透過敘述者表明述奇的創作意圖。如〈改八字苦盡甘來〉在入話中說：

如今卻又有個改得的，起先被八字限住，真是再窮窮不去，後

¹⁰⁵ 李漁，〈奈何天·驚醜第四〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁16。

¹⁰⁶ 李漁，〈奈何天·巧怖第二十一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁69。

¹⁰⁷ 李漁，〈蜃中樓·傳書第十八〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁269。

¹⁰⁸ 李漁，〈鳳求鳳·悟奸第二十八〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁510。

¹⁰⁹ 李漁，〈巧團圓·書帕第六〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁336。

來把八字改了，不覺一發發將來。這叫做理之所無、事之所有的奇話，說來新一新看官的耳目。¹¹⁰

透過敘述者，李漁明白說自己是要寫個改八字而發達的故事，他自認這是個新奇的題材，可以一新讀者耳目。

再如〈失千金福因禍至〉的入話裡，敘述者說：

古語道：「人心之不同，有如其面。」這不同的所在已見他的巧了，誰知那相同的所在，更見其巧。若是相貌相同，所處的地位也相同，這就不奇了；他偏要使那貴賤賢愚相去有天淵之隔的，生得一模一樣，好顛倒人的眼睛，所以為妙。¹¹¹

李漁認為相同面貌的人卻有天差地別的命運，這是個與「人心之不同，有如其面」的論調完全不同的題材，是個絕妙題材。

又如〈乞兒行好事，皇帝做媒人〉寫的是乞丐的故事。乞丐原是社會中較為次等的人物，但李漁偏偏將他們描寫得有義氣又處世不凡，他說：

況且從來乞丐之中，盡有忠臣義士、文人墨客隱在其中，不可草草看過。……我如今先請兩位教化陪客與本傳做個引子，一個是太平時節的文人墨客，一個是亂離時節的義士忠臣，說

¹¹⁰ 李漁，〈無聲戲·改八字苦盡甘來〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁 57。

¹¹¹ 李漁，〈無聲戲·失千金福因禍至〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁 67-68。

來都可以新人耳目。¹¹²

李漁自認描寫這樣不同與一般的叫化子，是「一件奇事」。

《十二樓》中的〈鶴歸樓〉中，李漁引用一首牛郎織女相會纏綿不已的詩之後，說：

這個題目好詩最多，為何單舉這一首？只因別人的詩，都講他別離之苦，獨有這一首，偏敘他別離之樂，有個知足守分的意思，與這回小說相近，所以借他發端。骨肉分離，是人間最慘的事，有何好處，倒以「樂」字加之？要曉得「別離」二字，雖不是樂，但從別離之下，又深入一層，想到那別無可別、離不能離的苦處，就覺得天涯海角，勝似同堂，枕冷衾寒，反為清福。¹¹³

別的戲文小說寫的都是別離之苦，李漁卻另辟途徑，寫別離之樂，以此一新觀眾耳目。

除了題材新奇，李漁也常以結構情節新奇而沾沾自喜，如〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉中說：

別回小說，都要在本事之前另說一柱小事，做個引子；獨有這回不同，不須為主邀賓，只消借母形子，就從糞土之中，說到靈芝上去，也覺得文法一新。¹¹⁴

¹¹² 李漁，〈無聲戲·乞兒行好事，皇帝做媒人〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁282-283。

¹¹³ 李漁，〈十二樓·歸鶴樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁204。

¹¹⁴ 李漁，〈連城壁·譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉，《李漁全集》，卷四，《笠

李漁以自己跳脫傳統小說的形式而感到驕傲，又說：

那個正生又有一樁奇處，當初不由生腳起手，是從淨丑裡面提拔出來的。¹¹⁵

在情節的安排上，李漁也常常跳脫常套，他認為一般作家一定讓譚楚玉入班學戲即從正生做起，他偏偏要製造不同於常態、令人意外的內容。

《十二樓》中的〈合影樓〉，故事中珍生與玉娟影中傳情，這是個新鮮的情節安排，李漁得意的透過路公之口說：

這樁事情雖然可惱，卻是一種佳話。對影鍾情，從來未有其事，將來必傳。¹¹⁶

果然，睡鄉祭酒在〈合影樓·評〉裡即稱贊：

影兒裡情郎，畫兒中愛寵，此傳奇野史中兩個絕好題目。¹¹⁷

杜于皇亦說：

讀此終篇，嘆文章之妙，復嘆造化之妙。¹¹⁸

再如〈奉先樓〉中，入話是個因果故事，李漁說：

翁小說五種（上）》，頁 252。

¹¹⁵ 李漁，〈連城壁·譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁 255。

¹¹⁶ 李漁，〈十二樓·合影樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁 24。

¹¹⁷ 睡鄉祭酒，〈十二樓·合影樓評〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁 35。

¹¹⁸ 杜于皇，〈十二樓·合影樓評〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁 35。

這篇正文雖是椿陰鷺事，卻有許多波瀾曲折，與尋常所說的因果不同。看官裡盡有喜說風情厭聞果報的，不可被「陰鷺」二字阻了興頭，置新奇小說而不看也。¹¹⁹

李漁擔心讀者看到小說題目以及內容中的入話，會誤以為是尋常因果故事，所以特別強調內容絕不是尋常故事，而會是新奇有趣的。

另外在〈夏宜樓〉中，瞿吉人以千里鏡窺探嫵嫵，並借此成就因緣，這也是個新奇的關目，睡鄉祭酒說：「同一鏡也，他人用以眺遠，吉人用以選艷」，可見李漁總能在尋常之中，創造新奇的內容，而且自己也頗為得意。他在〈夏宜樓〉中用了半回描寫千里鏡的種類及用處，也有炫奇的作用。

郭英德在《明清文人傳奇研究》中說：

在勃興期後期和發展期前期（明萬曆後期至清康熙前期）的文人傳奇創作中，掀起一股如火如荼的尚奇熱潮……一時的傳奇名家，無不如痴如狂地尚奇逐怪，演奇事，繪奇人，抒奇情，寫奇文，用奇語。……明末清初這種尚奇逐怪的時代風會，體現出傳奇作家在近代思潮和市民情趣的激盪下，對傳統的守規範、嚴法律、套模式、遵典型的美學風範的強烈不滿和猛烈衝擊，在本質上應予以明確的肯定。明清小說家的傳奇理論，對這種尚奇逐怪的時代風也起了推波助瀾的作用。¹²⁰

李漁在劇壇這股風氣影響下，也提出「非奇不傳」的主張。但是新奇

¹¹⁹ 李漁，〈十二樓·奉先樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁237。

¹²⁰ 郭英德，《明清文人傳奇研究》，頁194-195。

不能是荒誕不經，不能離開生活的真實，必須「只當求於耳目之前，不當求諸聞見之外」，¹²¹李漁提出「新即奇之別名也」，而小說、戲曲如何能因「新」而達到「奇」呢？李漁認為新須於人情物理中求，亦即化舊題材為新內容，就能使作品因新而達到奇。而如何化舊為新呢？〈鳳求凰〉中何二媽曾說：

我想若還鬥智，料想鬥他不來，不若翻一個局面，索性誠實到底。走到那邊，有一句只講一句，或者老實行兵，倒合著「奇正相生」之法。¹²²

其實李漁很多題材的選用即是以「奇正相生」之法來寫作。亦即「把過去文學史或小說中所常見的主題推翻。推翻的策略是將這種主題倒反或頭尾倒置，用 *inversion* 的手法。即是說，他的作品經常是過去常見的 *topos*—文學母體或“破套”一的仿擬或 *parody*。」¹²³戲曲中如〈鳳求凰〉，李漁借劇中人說：「只因世上的婚姻都是男人去求女子，古來叫做「鳳求凰」。獨有我家老爺偏與別人相反，這三頭親事，都是女家倒去求男，翻來做了『鳳求凰』」¹²⁴這即是常見的男求女主題翻轉而成女追男。如〈憐香伴〉，一般作品都是描寫妒婦，李漁偏要寫女子相憐相愛。又如小說、戲曲都有的〈奈何天〉，一般作品都是生、旦戲，都是才子佳人，李漁偏要寫美醜相配的戲，以丑搭配旦。從來故事都是佳人定配才子，李漁卻說：「只要曉得美妻配醜夫倒是理之常，才子

¹²¹ 李漁，〈閒情偶寄·詞曲部上·結構第一·立主腦〉，《李漁全集》，卷十一，頁14。

¹²² 李漁，〈鳳求凰〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁十種曲（上）》，頁509。

¹²³ 高辛勇，《修辭學與文學閱讀》（北京，北京大學出版社，1997年），頁84。

¹²⁴ 李漁，〈鳳求凰〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁十種曲（上）》，頁515。

配佳人反是理之變」，李漁偏是顛覆才子佳人故事。再如〈移妻換妾鬼神神奇〉中，李漁說：

從來婦人吃醋的事，戲文、小說都已做盡，那裡還有一樁剩下來的？只是戲文、小說上的婦人，都是吃的陳醋，新醋還不曾開壇，就從我這一回吃起。陳醋是大吃小的，新醋是小吃大的。

125

在戲曲小說都做盡的故事中，李漁還是秉持常中求奇求新的創作概念，在舊中取新。

再如〈風箏誤〉，李漁在第一出題目〈顛末〉之名稱上，即表明其創作意圖是要顛倒始末，從顛倒常態來創新主題。副末上場即唱：

【蝶戀花】(末上)好事從來由錯誤，劉、阮非差，怎入天台路？若要認真才下步，反因穩極成顛仆，更是婚姻拿不住。欲得嬌娃，偏娶強顏婦。橫豎總來由定數，迷人何用求全悟。¹²⁶

本來好事是由認真、努力而得來，可是李漁偏要否定顛倒它，認為好事由「錯誤」而來。正如樸齋主人於眉批所云：「造物顛倒英雄，全在一個『誤』字。認誤為真，認真為誤，則造物之才窮矣。」¹²⁷但是，李漁雖以顛倒、反轉的方式來創作，可是劇情卻是安排得合情合理，並沒有荒誕怪異現象，〈風箏誤〉在驚奇有趣中，取得很好的藝術成就。

¹²⁵ 李漁，〈無聲戲·移妻換妾鬼神神奇〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁191。

¹²⁶ 李漁，〈風箏誤〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁117。

¹²⁷ 樸齋主人，〈風箏誤·顛末第一〉眉批，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁117。

而在小說中，如〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉中，李漁認為不論戲曲如《綉襦記》、《西樓夢》，或者小說〈賣油郎獨占花魁〉寫的都是青樓中的多情女子，而他偏要寫薄倖的青樓女子。所以小說中的王四，有如〈占花魁〉中的秦重，都是個小生意人。努力攢錢之後，都想贏得青樓女子的青睞，秦重最後如願娶了花魁娘子，王四卻是被坑了錢又遭取笑陷害。李漁在故事前半段情節的安排方式頗似小說〈占花魁〉，但卻讓王四與秦重有截然不同的結局，可見李漁也是想以此做為題材的翻新。再如〈兒孫棄骸骨僮僕奔喪〉寫的是至親的兒子卻因利而拋棄父親，真正有情有義的卻是沒有血緣關係的家僕。〈妻妾抱琵琶梅香守節〉中，能夠真心守節的不是丈夫疼愛的正妻與愛妾，反而是平日被冷落的丫頭。這些也都是李漁在真實生活的基礎上，所表現的真實的新奇。

李漁在篇名上也喜歡用這種奇正相生的方式命題，如「女陳平計生七出」，以「女陳平」來表示女子之中也有如陳平之聰明者。如「男孟母教合三遷」中的「男孟母」寫的是男子之中的孟母。這種主題翻轉與錯置的情節設計使故事具有新鮮感又新奇，而且符合李漁所說於人情物理中尋找題材。

韓南曾說：

李漁大多數小說的中心是由於推翻了某種神話或已成定論的老套子而形成的社會反論，……還有一些小說是顛倒常見的主題

的……還有些小說是顛倒了常見的信念的。¹²⁸

除此之外，李漁也以此藝術技巧使故事波瀾曲折、有奇趣。如小說、戲曲皆有的〈巧團圓〉，即是以巧合的手法構成故事的新奇效果。李漁說：

亂離是椿苦事，反有因此得福，不是逢所未逢，就是遇所欲遇者。造物之巧于作緣，往往如此。¹²⁹

再如小說〈夏宜樓〉是以新奇物件——千里鏡構成從未有過的故事內容。小說、戲曲皆有的〈比目魚〉，則以正生學戲、戲中戲等等關目，使得內容新人耳目。這些手法使得李漁作品在平凡中別出心裁，達到新奇的目的。

第六節 題材內容通俗化

李漁曾在給尤侗的書信上說：

歷觀大作，皆趨最上一乘。弟則巴人下里，是其本色，非止調不能高，即便能高，亦憂寡和，所謂「多買胭脂繪牡丹」也。¹³⁰

李漁自認自己的作品都是通俗淺顯之作，因為他擔心曲高和寡。這是因為李漁以賣文為生，觀眾的喜好，其實一直左右著他的創作方向。而為了使讀書人、不讀書人、婦人、小兒都能享受到觀賞傳奇的樂趣，他主張傳奇作品要「貴淺不貴深」，但是如何才能使作品通俗淺顯，李

¹²⁸ 韓南，《中國白話小說史》，頁 170-171。

¹²⁹ 李漁，〈十二樓·生我樓〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（下）》，頁 251。

¹³⁰ 李漁，〈復尤展成先後五札〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁 191。

漁提出了「話則本之街談巷語，事則取其直說明言」。

（一）士商關係的變化

李漁強調戲曲作品的題材要從人情物理中尋找，要能貼近觀眾的生活經驗，所以他大量的描寫發生於日常生活中形形色色的人物與事件，在這些描寫中充分反映了當時的社會現象。

李漁作品的主要角色不外乎才子、佳人，因此我們從其作品可以看到當時讀書人在商業經營發展與城市興起及逐利意識漸漸高漲的影響下，使得知識份子的價值觀也產生了變化。如〈巧團圓〉中，姚克承乃是一介書生，但是「因著亂世」，所以「求名的念頭不十分急切」。鄰人姚器汝看上他是一佳婿的人選，想要試探他，卻發現他終日讀書作文，所以勸他：

好沒正經，這等亂離之世，身家性命也難保，還去讀甚麼書？
作甚麼文？你也迂闊極了。

還說：

當此之時，只有三等人好做：第一等是術士，第二等是匠工，
第三等是商賈。

他所持的理由是：

處此亂世，遇了賊兵，保得性命就夠了，一應田產家私都不能攜帶，別樣人沒了家私，就保得性命也要餓死；那術士、匠工，把技藝當了家私，藏在腹中，隨處可以覓食，所以算做上中二等。為商作賈的人，平日做慣貿易，走過江湖，把山川形勢、

人情土俗，都看在眼裡，知道某處可以避兵，某路可以逃難，到那危急之際，就好挈帶妻子前行，若留得幾兩本錢，還可以營生度活，這雖是最下一等，却人人可做，又不失體面。¹³¹

姚氏雖從亂世保命的立場來論述這三等人，但他說出商賈是不失體面的行業，這就與傳統對商人的看法有了很大的不同。傳統的「土農工商」中，以商為末，但就姚器汝的說法，似乎商人的地位已在工之前了，甚至士人從商也沒什麼大不了，因為這是「不失體面」的好出路。於是姚克承果然帶著姚氏資助的本錢到松江收賬買布販售。但是姚克承雖說從商，成了商人，但終究是個讀書人，還是對功名事業有所希冀，他說：

我姚克承也是個青年秀士，只因改業為商，竟把功名置之度外。……儒冠悵惘，睹人升擢，自還憂降。我若尋著父親，也走去納一個試卷，只怕今科的解元，輪不著讀書舉子，倒要用個做買賣的，也未見得嫦娥不喜書呆樣，要覓個慣走江湖的識趣郎。¹³²

於是姚克承趁著亂世朝廷開放仕途，以報名納卷代替科考，也因此中了鄉試第四名經魁。還由岳父授與軍前畫贊一職，並蒙皇上賜了蔭官，完成了士人出仕的美夢。

從姚克承的例子，我們看到了士商的變化。姚克承的父親原是布

¹³¹ 以上三條引文都出自李漁，〈巧團圓·試艱第四〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁329-330。

¹³² 李漁，〈巧團圓·試艱第四〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁396。

商，但他先是讓姚克承讀書以求仕途，臨終之前交給他一把玉尺，讓他讀書不成，還可以做本行生意。可見商人經商有成之後，他自己及後代子孫，可以因為經濟因素而成為士人，而士人為了治生，也可以棄儒就賈。原本屬於不同階層的士人與商人，因為環境的關係，竟可以士商一體了。不過我們也可發現，不論是士人或商人，當他們有了好的經濟條件之後，最終仍舊選擇仕途，可見當時雖然士商一體，商人地位抬高，卻仍不脫傳統以功名為榮的想法。

明清時期，隨著商業發展，商人取得較好的經濟條件，在這種情形下，他們可以透過捐納制度輕易的取得功名，成為地方上有勢力的紳商。如〈比目魚〉中的錢萬貫，在自報家門中說：

……第一個財主鄉宦，叫做錢萬貫的就是。金銀堆積如山，谷米因陳似土。良田散滿在各邑，納不盡東西南北的錢糧；資財放遍在人頭，收不了春夏秋冬的利息……自古道：財旺生官。就是中了舉人、進士，也要破幾分小鈔；做紗帽的鋪戶，不曾見他白送與人。……我錢萬貫自從納粟之後，選在極富庶的地方，做了一任縣佐，趁了無數的銀子。¹³³

錢萬貫這個財主只因有錢，「不讀書也做郎」，而且在鄉間作威作福，還要讓人稱呼他為萬老爺。再如〈意中緣〉中，楊雲友在京城原想借垂簾賣畫，「選個才技相同的女婿」，却反受王孫公子的欺凌，李漁借由楊雲友之口，痛罵了這些「銅錢買來的官」：

¹³³ 李漁，〈比目魚·狐威第十一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁139。

【北收江南】……我笑你在銅錢眼裡逞虛喬，不過是財旺致高官。這君恩易叨，這榮名易標，孔方一送便上青霄。

【北沽美酒帶太平令】休得要倚官尊自逞豪，恃金多忒放刁。須知富貴難將貧賤驕，況不是榜題名御賜袍，不過是掛虛銜的荐紳名號！寫燈籠馬前高照，刻封皮人前炫耀。嚇鄉民隱然虎豹，騙妻孥居然當道，你道這烏紗，是銅色、鐵包！呀，只恐怕禍來時也與俺不差多少！¹³⁴

雖然楊雲友罵了這班貪官污吏，但爲了不受欺負，她也幫假丈夫黃天監捐納了一個官職。而〈奈何天〉中，闕里侯因爲義僕闕忠勸主又代主輸財助邊有功，居然也加官晉爵被封爲尙義侯，這個官也等於是錢買來的，正如劇中云：

自古道：「財旺生官」。只要拼得銀子，貴也是圖得來的。只要做些積德的事，錢財更比魁星驗，烏紗可使黃金變，不似那鐵硯磨人骨反穿。¹³⁵

在這些例子中，錢萬貫與闕里侯都是商人財主、楊雲友則是個賣畫爲生的畫師，他們都可以錢財來買取官職。這種現象對寒窗十年卻名落孫山的書生是一大打擊，士人的價值觀產生變化，而商人的地位隨之水漲船高。〈奈何天〉在〈形變〉一齣中，就這麼看待儒生：

如今世上，盡有那一個貪儒，看他的容貌舉止，寒酸不過，竟

¹³⁴ 李漁，〈意中緣·卷簾第二十一〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁390-391。

¹³⁵ 李漁，〈奈何天·慮婚第二〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁9。

與乞丐一般；一旦飛黃騰達，做起仕宦來，不但居移氣，養移體，那種氣概與當初不同，就是骨格肌膚，也絕不是本來面目。

136

「儒之爲儒，不恥惡衣惡食，本不當因窮、達異其操，但多數人雖言談之際輕蔑富貴，富貴卻盤據在胸中，故有窮、達之異氣，而肌膚竟也因異養而變化出不同來。」¹³⁷當儒生看到商人也可以捐納獲得官職時，「貧賤不能移」的信念也就產生了動搖，使得他們對富貴、名利有了新的看法與追求。而這種價值觀的變化，也使得他們能夠認同商人的身份。

對商人身份的認同，還可從士商的聯姻看出來。以往官宦家的小姐絕不可能嫁入商人之家，但在明清重利的時代，這也是平常之事了。〈奈何天〉中鄒小姐的父親就說：

下官……由鄉貢出身，官拜長史之職……只因宦途偃蹇，家計蕭條，不以朱紫為榮，但覺素封可羨。所以生平止得一女，不願他做誥命夫人，但求為富室院君而已。¹³⁸

一個仕途不順的官員，竟然羨慕起富室之家，並認為誥命夫人比不上富室院君。就士人身份而言，這是觀念上的一大轉變。仕途險惡，吉凶未卜，還不如以治生為重。這裡我們看到了士人屈服於經濟下的卑

¹³⁶ 李漁，〈奈何天·形變第二十八〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁 89。

¹³⁷ 王璦玲，〈清初江浙地區文人「風流劇作」之審美造境與文化意涵〉，《空間、地域與文化——中國文化空間的書寫與闡釋》，頁 89。

¹³⁸ 李漁，〈奈何天·憂嫁第三〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁 120。

微狀態。又如〈奈何天〉中的闕里侯第二任妻子也是官宦家小姐，何夫人說：

先夫在日，曾為執戟郎官……只生一女……老身年逼桑榆，又無子息，止靠著半子終身，須要尋個財主人家，才好倚仗他過日子。¹³⁹

傳統觀念中的門當戶對已不是婚配擇偶的惟一選擇，重要的是經濟因素了。

從李漁作品中所描寫的士人，我們可以看到士人向世俗靠攏的現象，這正與第二章士商關係變化的歷史考察相呼應。不僅如此，對一向被視為賤業的戲子，士人也有了不一樣的看法。如〈意中緣〉中，劉大王為了從擄獲的男子中選一位有墨水的當書記，竟以唱曲做為試才的方法：

我們不識字，不考你文章。聞得近來名士都會串戲，我這裡沒有行頭，只把好些的曲子唱一只來，且看中聽不中聽。¹⁴⁰

明清時文人串戲已是一種風雅嗜好，不僅如此，李漁還塑造了一位追求愛情，甘願入戲班的讀書人。〈比目魚〉中，書生譚楚玉為了追求戲班旦角劉藐姑，「顧不得傷名傷義」竟然投身戲班學戲當起戲子，而且願意屈身於淨腳。後來為了有更多機會可以接近劉藐姑，欲改學正生，他說：

¹³⁹ 李漁，〈奈何天·媒欺第七〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁25。

¹⁴⁰ 李漁，〈意中緣·設計第二十七〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁368。

我有心學戲，自然該學個正生，一來衣冠齊楚，還有些儒者的氣象；二者就使前世無緣，不能夠與他配合，也在戲台上面借題說法，兩下裡訴訴衷腸，我叫一聲「妻」，他叫一聲「夫」……求他速具題，將人早量移，只當是由散職登高位。¹⁴¹

入戲班學戲已是有傷名教的行爲，譚楚玉還想藉演戲與劉藐姑做個場上夫妻。更甚者認爲演正生還可以保有儒者的氣象，而且又把由淨改生比喻爲官職的升遷，這種種內容都顯示作者並不以倡優爲恥的意識。

從李漁作品中的這些內容來看，文人對於商人財主、倡優的認同，已使得他們的生活與價值觀漸向市民生活靠攏。所以李漁雖然寫的是才子佳人故事，但他所涉及的人物生活的描寫卻多數是通俗化的市民生活，李漁說傳奇題材的內容需合乎人情物理，而所謂「人情物理」指的就是日常生活所聞所見之事。

駱雪倫曾說：「李漁的白話短篇小說反映最多的是社會問題」、「這兩本集子（指《無聲戲》、《十二樓》）合在一起同看正好反映出整個明末社會的大輪廓」¹⁴²，所以李漁小說更能反映市民對這士商關係的看法。如〈鬼輸錢活人還賭債〉，商人王繼軒的兒子眉清目秀，聰穎可佳，垂髫之時，王繼軒就請了老師在家訓讀，可是到他文理粗通之後，王繼軒卻「不想兒子上進，只求成家守業而已」，可見一般人不再認爲讀書是高貴的出路，守住家業不一定比功名不好。又如〈兒孫棄骸骨僅

¹⁴¹ 李漁，〈比目魚·草扎第九〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁132。

¹⁴² 駱雪倫，〈李漁戲劇小說所反映的思想與時代〉，《大陸雜誌》第五十卷第二期，頁24-25。

僕奔喪》，商人單龍溪的兒子與孫子原是「同學讀書，不管生意之事」，但龍溪年老之後，擔心兒子與孫子「書讀不成，反誤他終身之事」，所以也帶著他們出去做生意。十年寒窗苦讀的士人生活，不再被認為是讀書人應該過的唯一生活，而且貧賤不能移的精神生活是不能養家活口的。〈說鬼話計賺生人，顯神通智恢舊業〉中，李漁就寫了一位不懂治生，讀死書，只能依靠妻子的秀才。秀才妻子嫁入顧家盤查倉庫發現：

只說顧有成是個舊家，除了田產之外，定有幾年的積蓄；哪裡曉得倉無一粒，囊無半文，連娶她的聘金與成親的酒水，都是借欠來的。及至查問田產，並沒有寸土尺地。雲娘看見這些光景，十分憂慮。心上思量道：「這等看起來，連『丈夫』二字也用不著，竟要做神仙了。除非有個點金神術能做無米之炊，方才做得這分人家，不然只好束手待斃。這一家老小，如何養活得來？」¹⁴³

李漁所塑造的顧有成混沌懦弱，是他對不懂治生的書生的諷刺。

李漁小說中也同樣塑造了幾位棄儒就賈的書生。〈失千金福因禍至〉的秦世良，原是個儒家子弟，「少年也讀書赴考，後因家事蕭條，不能餬口，只得廢了舉業，開個極小的舖子，賣些草紙灯心之類」。¹⁴⁴〈妻妾抱琵琶梅香守節〉中的馬麟如也因精於醫理，終日替人看病，把自

¹⁴³ 李漁，〈連城壁外編·說鬼話計賺生人，顯神通智恢舊業〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁429。

¹⁴⁴ 李漁，〈無聲戲·失千金福因禍至〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁小說五種（上）》，頁69。

家的學業荒疏了，乾脆離家行醫，以求「青囊致富」。〈萃雅樓〉中金仲雨、劉敏叔兩人同學攻讀，兩相契厚，「只因把雜技分心，不肯專心舉業，所以讀不成書。則二十歲外，都出了學門，要做貿易之事」¹⁴⁵，從李漁戲曲、小說作品可見當時書生的觀念已有了變化，治生反比舉業重要了。

（二）道德觀念的變化

明末清初是個小市民階級興起的商業社會，而商業的發展，帶給市民道德觀念的衝擊。商業化所帶來的重思想，對市民產生很大衝擊。在婚姻方面，從前面所舉戲曲作品中的士商的聯姻，也可見因為重利，婚姻所重不再只是講求門當戶對，反而是否是富室，才是第一考量，士人聯姻的選擇是如此，市井小民也是如此。如小說〈美男子避禍反生疑〉的蔣瑜，只因「家無生計，弄得衣食不周」，岳父一直有悔親之意，結果當他無辜入監，需要花錢使費時，及藉機退婚，轉而將女兒嫁給富室的醜陋兒子。再如〈拂雲樓〉中的裴七郎父親，就曾因為別家之女的粧奩較為豐厚，「狃於世俗之見，絕不肯取少而棄多」，於是裴七郎悔親別娶，可見婚姻所重在於利益。

而重利思想也讓倫理關係產生變化。如戲曲〈比目魚〉，劉絳仙利逼女兒嫁與鄉宦財主，她認為有了這些財禮：「極少也買他十個婦人，就教得一般女戲，個個趁起錢來，我這分人家那裡發跡不了。為什麼留下這個東西，終日為他淘氣」¹⁴⁶於是有了錢就可以不要女兒了，錢比

¹⁴⁵ 李漁，〈十二樓·萃雅樓〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁小說五種（下）》，頁130。

¹⁴⁶ 李漁，〈比目魚·揮金第十三〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁

親情來的重要。小說〈兒孫棄骸骨僮僕奔喪〉中，單龍溪與兒子、孫子同在外地經商時，兒子、孫子獲知家中埋有金銀，即丟下重病的單龍溪，不顧他的生死，一心唸著的是家中的金銀。對金錢的重視，已使他們看不見親情，喪失了倫理道德。

小說中還描寫了賭徒、騙子，可知社會商業化之後，社會出現了投機取巧風氣，所以賭徒騙子很多，這些都透過李漁作品呈現出來。

（三）女性新形象

李漁在小說、戲曲中寫了好幾位執著於追求愛情的女子，他們在擇偶上就擺脫門閥、財富、地位的社會觀念，只著重於強調對方的自身價值。例如〈玉搔頭〉中，劉倩倩雖身處風塵，卻不隨波逐流，而執意追求真情，她說：

風塵雖賤微，易得親高位。少甚麼眼底繁華，怕日後生憔悴。

因此上歷盡偃蹇需良配。¹⁴⁷

而當她認定「萬歲」是自己所託之人之後，即使是皇帝來接她入宮當貴妃，她都不願意，還想以死明志。再如〈蜃中樓〉中，龍女舜華只為信守一面之緣的婚諾，竟自願受罰到涇河邊牧羊。。再如〈意中緣〉中楊雲友在被騙婚之後，竟然能夠與丫頭梅香定計，殺了是空和尚，解脫自己的危難，並在京城攢足了錢後，再回到故鄉。

149。

¹⁴⁷ 李漁，〈玉搔頭·締盟第八〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁243。

而小說、戲曲皆有的〈凰求鳳〉中的妓女許仙儔與喬夢蘭，爲了爭取所愛，兩人爾虞我詐，各使手段。〈比目魚〉中的劉藐姑，與爲她入戲班學戲的書生譚楚玉情投意合，但因母親逼嫁他人，竟投江自殺。小說〈夏宜樓〉中的爛爛，認定了瞿吉人與自己有夙世之緣後，竟然反抗欺騙父親。〈拂雲樓〉中的能紅，雖是個丫頭，卻是將主人、小姐、甚至是自己的心上人玩弄於鼓掌，以成就自己的姻緣。在這裡李漁塑造了新的女性形象，她們或者熱烈張揚追求愛情的真情與自主性，或者面對危難與衝突時，絕不是嬌弱的形象。透過這些作品，我們或者可以說，傳統女性形象似乎正在改變中。

（四）市民生活

李漁在作品中也寫了很多描寫市民生活模樣的內容。如〈比目魚〉中寫散戲時的情形，非常生動有趣，大家挨挨擠擠的走著，有人到處找掉了的鞋子，有人借機眉來眼去。再如〈風箏誤〉中，有官僚懼內，妻妾爭風吃醋，男女私會，納聘招親與洞房趣事等等描寫，這些都是士庶家庭中日常一般的瑣事，可是被李漁寫來生動親切。而〈意中緣〉中又是另一種人生百態，有貧士之女畫畫以求潤筆之資，有放高利貸者討債的嘴臉，還有犯了大罪的惡棍，削髮出家，竟也開起古董舖子，靠「爛賤的收，爛貴的賣」發橫財，旦腳楊雲友到京城垂簾賣畫，受王孫公子調戲。這些場景就如鄰家所發生的事一般，李漁都寫得微妙微肖。小說〈失千金福因禍至〉描寫秦世良外出經商，一次海上、一次陸上，〈兒孫棄骸骨僮僕奔喪中〉，單龍溪貨賣不出去，款項又收不回來，這些讓我們瞭解商人經商的辛苦與風險。〈鬼輸錢活人還賭債〉中李漁生動的描寫賭徒賭博的樣貌，透過王竺生從不知賭博爲何物，

到賭光家產，彷彿看到被誘賭者淒涼的身影。另外李漁還寫了一夫多妻者，家中妻子的吃醋，以及如何化醋為憐的家庭生活面貌。而〈變女為兒菩薩巧〉，施達卿拜菩薩求子嗣，也可見百姓的宗教信仰形式。〈萃雅樓〉寫的是宦官倚勢虐民的故事。做生意的小民權汝修，因相貌姣好被嚴嵩之子嚴世蕃相中，因不服從於他，而受毒害。〈美男子避惑反生疑〉寫的是自認清官的酷吏所造成的冤獄，這都寫出小民生活當中的一些無奈。〈夏宜樓〉中，李漁對千里鏡的描寫，顯現出一般市民對新奇事物的好奇。

另外，李漁的作品也反映了部分當時的市井風俗，如〈風箏誤〉寫到富家子弟在清明時節放風箏的遊戲。〈蜃中樓〉提到「世上人有心事不明，往往於除夕夜，靜聽人言，以占休咎，謂之耳卜」。而〈比目魚〉〈神護〉一齣，則是一場生動的神靈祭奠場景，有不同的樂器、曲子與祭奠方式。這些場景也寫出老百姓對神靈崇敬與不同的請求：

本處的鄉風，但是祭奠神靈，都吹這件樂器，叫做「鼓角」……殺羔絮酒謝神靈，男婦兒童總志誠。但願神靈施保佑，家家快樂享升平！賽神已畢，祭禮請收。

本處的鄉風，凡有災難，在神前許了願心，過後來還，就唱這些曲子，叫做「了茶筵」……有靈有感是神祇，起死回生不用醫。但把藥資來了願，不曾破費甚東西。茶筵禮畢，祭事請收。

¹⁴⁸ 李漁，〈比目魚·神護第十六〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁159-160。

這場熱鬧的廟會，像是一篇風俗記。

另外，在〈鳳求鳳〉中，呂哉生假病，許仙儔和曹淑琬憂心不已，找來醫生看病開藥方，還請來占卜先生卜卦，又請了道士來禳解，這正是一般百姓面對疾病時求醫問卜的寫照。而〈比目魚〉的〈村盞〉是一場別開生面的婚禮與鬧洞房趣事。老圃帶來芹菜做為賀禮，柴夫則帶了松柴一束，農夫帶來自種自釀的糯米酒，他們用賽社的鑼鼓敲打起來當吹手。又說：「我們這邊有個俗例，但是男女做親，眾人送入洞房，都要耍笑一場，俗名叫做『吵喜』，少刻羅噪起來，你卻不要見怪」¹⁴⁹，於是展開了一場熱鬧又有趣的「吵喜」。小說中比較特別的是，李漁對於「男風」的描寫。〈男孟母教合三遷〉中李漁說：「如今世上，偏是有妻有妾的男子酷好此道，偏是豐衣足食的子弟喜做此道，所以更不可解。此風各處俱尙，尤莫盛於閩中。由建寧、邵武而上，一府甚似一府，一縣甚似一縣」¹⁵⁰，又說：「要曉得福建的男風，與女人一般，也要分個初婚、再醮」，從李漁的這些敘述，可見男同性戀的社會風尙。

李漁在《閑情偶寄·戒荒唐》裡說：

即前人已見之事，盡有摹寫未盡之情，描寫不全之態，若能設身處地，伐隱攻微，彼泉下之人自能效靈於我，授以生花之筆，假以蘊綉之情，制為雜劇，使人但賞極新極豔之詞，而竟忘其

¹⁴⁹ 李漁，〈比目魚·村盞第十九〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁174。

¹⁵⁰ 李漁，〈無聲戲·男孟母教合三遷〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁小說五種（上）》，頁108。

為極腐極陳之事者。¹⁵¹

李漁認為在常情常理之中「伐隱攻微」就能寫出透入世情之文章來。而李漁也確實在日常生活中挖掘出新奇的主題，寫出能夠反映現實生活與大眾貼近的通俗化作品。

¹⁵¹ 李漁，〈閒情偶寄·詞曲部上·結構第一·戒荒唐〉，《李漁全集》，卷十一，頁14-15。

第八章 李漁小說戲曲的定位

第一節 李漁小說作品的定位

在我們分析李漁小說之後，可以發現，李漁對於人物的描寫是較為薄弱的。如〈說鬼話計賺生人，顯神通智恢舊業〉中，顧雲娘的內心獨白和思維活動是推展劇情的唯一關鍵，但是顧雲娘也只是個扁平人物。其他像丈夫顧有成，或者狡猾藏金、藏米的僕人，他們都被簡筆化，而且因為缺乏必要的描寫，都只能成為背景人物。為了情節，李漁也常隨意塑造人物，如〈女陳平計生七出〉，為了襯托耿二娘的守節，竟將其他被擄的女子都描寫成不知廉恥的女子；再如〈失千金因禍得福〉，討論的是相貌與命運的關係，可是實際上是楊百萬所造成的懸念在吸引讀者，至於秦世良因禍得福過程中的人物細部描寫都被省略，故事主人翁秦世良，他是被動人物，因楊百萬的預言而行動。他的三次行動挫敗之後，他就放棄了。在這裡看不到人物對自己命運的努力，也沒新興商人冒險的精神。

雖然如此，在情節藝術上，李漁卻能善用巧合、誤會、懸念等等技巧，將故事描寫的波瀾曲折，高潮迭起。而且經常在類似的情節中，同中求異，不會讓人有重複之感。在題材的選擇上，也都能新鮮有趣。但正如孫楷第在〈李笠翁與十二樓〉中所說：

我們看笠翁的短篇小說，有時覺得用意和格局都甚好，可是總覺得有點不足，像少點什麼似的，就是因為神理間架都好，而敘事描寫上不能瑣細入微，新奇的事情，不能得平常的物理周

旋回護，所以看來只是覺得纖巧。¹

不過李漁在小說體制上，倒有一些新的變化。如《十二樓》中的故事都分回，雖然話本小說分集分回不是李漁新創，崇禎四年刊行的《鼓掌絕塵》即分風花雪月四集。但是打破章回小說「欲知結果，請看下回分曉」模式，而自創新詞的以李漁做得最徹底。如〈夏宜樓〉共有三回，第一回末說：「大家猜一猜，且等猜不著，在取（下）回來看」，第二回末說：「怎奈走路之人倒急，做小說者偏要故意遲遲，分做一回另說，猶如詹小姐作詩被隔了一隔，然後連續起來，以一口氣做成的又好看多少？」李漁跳脫呆板的陳套，以與讀者對話的口氣，像是要吊人胃口，引起讀者興趣。再看〈拂雲樓〉共分六回，第一回末云：「奉屈看官權且朦朧一刻，待下回細訪。」第二回末云：「略止清談，再擎塵尾。」第三回末云：「這番情節雖是相連的事，也要略斷一斷，說來分外好聽，就如講謎一般。若還信口說出，不等人猜，反覺索然無味也。」第四回末云：「各洗尊眸，看演這出無聲戲。」第五回末則：「乾脆什麼也不說，免了這番俗套。」李漁不僅擺脫俗套，而且回末說詞均能根據故事情節，作適當的分回說語。楊義先生評論說：「這就使得各回中止敘事時間的方式錯落有致，流動清新，而且順筆交代作者的寫作態度有如『擎塵尾而清談』，希望讀者以看戲的態度來對待小說所描寫的風流韻事。這便一定程度上把說話人說一回書，以外在時間限制而吊聽眾胃口的手段，轉化為案頭文學中以中斷敘事時間的方式，創造情調和趣味了。」²可見李漁把戲曲的分場概念帶入了

¹ 孫楷第，〈李笠翁與十二樓〉，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（下）》，頁47。

² 楊義，《中國古典與白話小說史論》，（台北，幼獅文化公司，1995年），頁259。

小說。

關於入話部分，根據徐志平的統計，「到了清初前期，有頭回故事的篇目佔全書之半的，只剩下《無聲戲》和《生綃剪》兩種……可見到了清初前期，許多話本小說入話中的頭回故事已經變成可有可無的東西了。但是李漁往往能在舊中取新，如李漁在〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉的篇首說：

做女旦的，為娼不足，又且為優，是以一身兼二賤了。為什麼還把他做起小說來？只因第一種下賤之人，做出第一件可敬之事，猶如糞土裡長出靈芝來，奇到極處，所以要表揚他。別回小說，都要在本事之前，另說一柱小事作個引子，獨有這回不同。不須為主邀賓，只消借母形子，就從糞土之中，說到靈芝上去，也覺得文法一新。³

李漁「借母形子」，以劉藐姑母親的故事做為入話，藉此對照藐姑對愛情的堅貞，如此更能襯托主要故事。

可見李漁確是個喜歡創新之人，不僅題材新，連體制也要翻轉為新，難怪一提起清初話本小說，仍是以李漁的短篇話本為箇中翹楚。

第二節 李漁與蘇州派作家的比較

明末清初，約與李漁同時，在江蘇吳縣及其附近地區，有一群作家，他們密切往來，互相切磋，形成一股聲勢浩大的戲曲流派，後人

³ 李漁，〈連城壁·譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉，《李漁全集》，卷四，《笠翁小說五種（上）》，頁252。

有稱之爲蘇州派者。⁴這群作家包括：李玉、朱素臣、朱佐朝、畢魏、葉時章、盛際時、朱雲從、過孟起、盛國琦、陳二白、鄒玉卿、丘園等十二人。⁵他們多半是職業作家或半職業作家，創作的劇本主要是供給民間戲班做演出，而且以此做爲重要的經濟來源；而李漁的劇作除供民間戲班演出外，多半還透過家樂提供達官貴人欣賞。李漁與蘇州派作家因爲創作的心態與目的不同，劇作因此呈現不同的情調，但他們又同時受到日益完善的傳奇藝術形式的影響，所以又不約而同在藝術形式上產生某些共同點，所以透過李漁與蘇州派的比較，也許能清楚看出李漁劇作的歷史地位。

（一）李漁與蘇州派的關係

李漁出生江蘇如皋，大約二十六歲時回到故鄉浙江蘭谿，四十歲前後又遷徙至杭州，之後爲了生活，經常來往奔波於各地，也曾多次到過江蘇，如五十歲時曾到太倉拜訪吳梅村，五十二歲游蘇州吳門。⁶浙

⁴ 關於這群作家，現代戲曲研究者對他們的稱呼尚未達成一致，陸萼庭《昆劇演出史稿》稱爲「吳縣派」；張庚、郭漢城主編的《中國戲曲通史》稱爲「蘇州作家群」；余秋雨《中國戲劇文化史跡》稱「吳門戲劇家」；吳新雷《李玉生平、交游、作品考》稱爲蘇州派。而郭英德在《明清傳奇史》中說：「吳縣在明清時隸屬蘇州府，而上述諸曲家也主要活動於蘇州，甚至居住於蘇州……因此，本書選用『蘇州派』的稱法」；王璦玲在〈清初江、浙地區文人「風流劇作」之審美造境與其文化意涵〉一文中主張：「劇作家之是否成爲『劇派』，主要應視是否具有共同或是類近的美學理念與藝術主張，並加以實踐，然可有個人風格的存在。以此而言，將蘇州一地此一時期若干聲氣相通，協力創作而又主張類近之劇作家簡擇而出，冠以『蘇州派』一名，而不以泛指蘇州某時某地之全體作家，似有其利於戲劇研究之益處。」本文從郭英德與王璦玲的說法。

⁵ 康保成在《蘇州劇派研究》中認爲「蘇州作家群」的範圍比較廣，而「蘇州派」的定義要求比較嚴格，範圍也狹窄的多，因此認爲蘇州派只包括此十二人，今從此說。

⁶ 李漁在〈與太倉州守陳麓屏〉一文中有：「昨遇張無竟掌科於吳門，謂老道翁每一把晤，必訊弟起居，且述交情不去口」等語，見《李漁全集》，卷一，《笠翁一家

江杭州與江蘇吳縣相距不會太遠，所以從李漁居住與出游的地方來看，李漁應該經常可以看到蘇州派作家所創作的作品，或者與蘇州派作家來往。以下我們就從李漁與蘇州派的交游來看他之間的關係及作品的交流。

蘇州派的作家大多名不見經傳，他們的生平事蹟很少爲人所知。根據有限的資料，蘇州派中唯一一個與李漁有來往的是朱素臣。《民國吳縣志》曾說朱素臣與李漁友善。朱氏《秦樓月》一劇，卷前有李漁題詞，卷端還題署「吳門朱素臣編次，湖上李笠翁評閱」，而李漁對《秦樓月》評價甚高，如下卷第二十八出有眉批云：「遠則可方《拜月》，近亦不讓《西樓》。几案氍毹，并堪心賞，此必傳之作。」李漁甚至還爲朱素臣原作增補了二十一出《誤覓》、二十二出《全節》兩出戲。不僅如此，朱素臣的劇作《十五貫》在部份情節上還借用了李漁的小說故事。如熊友蘭的書房原與鄰居馮玉吾的養媳侯三姑閨房只一牆之隔，爲了避嫌，雙雙各自遷往內室；又馮玉吾交給侯三姑的金環被老鼠銜至熊友蘭的書房。這段故事乃借自李漁《無聲戲》第二回〈美男子避惑反生疑〉，而且兩個故事的結局也頗爲類似，都是負責辦案的官員發現其實東西都是被老鼠啣走，才惹出事端，最後把老鼠洞挖開，一切真相大白。另外馮玉吾的兒子生得十分醜陋，他一上場即唱道：「闕不全，十樣錦多名件，一出胞胎難更變，惹人嘲笑由人賤，雖則相貌宮舛，且喜妻才爰發現。」另外侯三姑有一曲唱道：「眉峰淡掃鬢雲偏，楚楚臻臻自可鄰（丑）咦，今日打扮越俏麗。【指淨介】臭老兒好造化。（小旦見丑嘆介）不倫不類奈何天……」，唱詞中「闕不全」是李漁戲

劇作品《奈何天》的主角闕素封的混名，闕素封在自報家門裡指出自己身上包括眼、面、手、足、鼻、髮、口、背、嘴、眉共十項都帶有毛病。所以由馮玉吾兒子所唱：「闕不全，十樣錦多名件」，可知朱素臣《十五貫》中的這個丑角形象是借自李漁的《奈何天》，而且同是醜夫娶美眷。而李漁的《奈何天》乃改編自自己的小說《醜郎君怕嬌偏得艷》。因此，我們從二人作品的交流可見他們必定往來密切，而且在創作上也可能互相影響。另外，陳二白的《雙冠誥》也與李漁《無聲戲》中〈妻妾抱琵琶梅香守節〉的情節如出一轍。現今日本尊經閣所藏的《無聲戲》偽齋主人序本第二回〈美男子避禍反生疑〉和第十二回〈妻妾抱琵琶梅香守節〉目錄下均注有「此回有傳奇嗣出」的字樣，因為這「嗣出」的傳奇並沒有標明作者，一般都因為李漁有將自己小說改成傳奇的慣例，而推斷作者應該是李漁，只是目前並不見有這兩本傳奇行世。但是如果我們從《十五貫》、《雙冠誥》對李漁小說借用的情形來看，或者李漁所說的「此回有傳奇嗣出」指的是這兩部傳奇也未可知。

另外根據康保成的考證，他認為與蘇州派交往密切，對蘇州派影響較大的友人，除了李漁外，還有馮夢龍、吳偉業、錢謙益、葉燮、吳綺、尤侗、張芳、顧湄、陳維崧、汪琬、余懷。其中又以馮夢龍、吳偉業二人對蘇州派的影響最大。⁷而這幾人中又同時與李漁有交往的是吳偉業、錢謙益、吳綺、尤侗、張芳、陳維崧、余懷。其中又以吳偉業、錢謙益、尤侗、余懷與李漁的關係較深。吳偉業曾為李漁作《尺牘初徵序》，又曾為《閑情偶寄》、《論古》及詩文集作評。而其〈贈武

⁷ 見康保成，《蘇州劇派研究》，頁202—213。

林李笠翁〉一詩，流傳頗廣，被認為是對李漁最公允的評價。吳偉業也曾為李玉《清忠譜》、《北詞廣正譜》作序。他十分推崇李玉的作品，認為《清忠譜》「能按實譜義，使百千歲後觀者泣，聞者歎」。⁸另外也與邱園交誼深厚。崇禎十六年，其從兄成都令吳志衍全家被難，邱園將其事寫成《蜀鵲啼》一劇。吳偉業在觀劇後寫下《觀〈蜀鵲啼〉劇有感并序》，連同尤侗等人的題跋，一起贈給邱園。錢謙益在八十歲時曾做《李笠翁傳奇序》，又為李漁的詩文作評，認為他的文章可以導正風俗，有關風教，而詩則是清超邁俗。他也曾為李玉《眉山秀》題詞，並對李玉及其傳奇評價極高，題詞中說：「《占花魁》、《一捧雪》諸劇，真足令人心折也。」又說：「元玉上窮典雅，下漁裨乘，既富才情，又嫻音律，殆所稱青蓮苗裔，金粟後身耶。」⁹

尤侗是李漁蘇州的主要文友，兩人書信往來頻繁，詩詞唱和也多於一般人，並且互校書稿。尤侗為《閑情偶寄》、《論古》、《名詞選勝》作序，為李漁的詩文集寫眉批，而李漁則為尤侗所作《釣天樂》傳奇校讎。李漁在《復尤展成五札》說：「閱時賢劇稿，不下百餘部，未嘗見一元人，今始遇之。」尤侗在《名詞選勝序》曰：「志怪之書，回波之唱，未足盡我笠翁。笠翁精於曲者也，故其論詞，獨為妙解。試與之言，笠翁當更進矣。」由二人之互相推崇，可見情誼之友好。尤侗與蘇州派邱園也是好朋友，尤侗在《看雲草堂集》中有《同宋射陵、丘嶼雪飲重其齋中次韻》、《小重陽日射陵、嶼雪、重其重聚寒齋話舊和射陵韻》詩二首。此外，朱素臣《秦樓月》傳奇有六幅鮑承勛彫刻的演劇圖，每幅圖後均有題詩或題詞。其中尤侗題有七言詩一首。

⁸ 見吳偉業，〈清忠譜序〉，收錄於《中國古代戲曲序跋集》，頁8。

⁹ 轉引自康保成，《蘇州劇派研究》，頁208。

余懷亦是李漁重要的文友之一，曾為《論古》、《閑情偶寄》作序寫評，詩文集亦有其眉批，是李漁作品主要的評家。他也是李漁家班女戲的顧曲周郎，二人往來的文字之交也很多，另外李漁也曾請余懷的夫人為其《閑情偶寄》校閱女妝部份。余懷曾流寓南京，晚年隱居蘇州，著作《板橋雜記》記述了很多與戲曲有關的見聞與評價，也曾為《秦樓月》的演劇圖題有七言詩。

除了以上幾位之外，還要加上沈自晉，他編有《南詞新譜》，吳梅村、馮夢龍、李玉等人都參與了修訂工作，李漁則是參閱者之一。

從以上的論述，我們可以發現李漁與蘇州派作家關係密切，他們彼此的友人有很大部份是重疊的，而這些人又都是與彼此關係深厚的人。按此推斷李漁與蘇州派除了朱素臣以外的作家，應該也有認識或來往的可能性，而且他們的作品也應該會在彼此之間流傳，進而互相影響。

（二）李漁與蘇州派創作之異同

清順治間，鄒式金在《雜劇三集·小引》中曾說：

爾來世變滄桑，人多感懷，或抑鬱幽憂，抒其禾黍銅駝之怨；
或憤懣激烈，寫其擊壺彈鋏之思；或月露風雲，寄其飲醇近婦
之情；或蛇神牛鬼，發其問天遊仙之夢。¹⁰

在此鄒氏指出由明清易代所造成的衝擊與動盪，使戲曲創作呈現出豐富多元的面貌。這些創作，或是抒懷寫憤，或是亡國之歎，謳歌忠孝；或者針砭時事，頌揚節義；又或是蘊藉風流，極情盡性，超然高蹈，

¹⁰ 見鄒成金，《雜劇三集》卷首〈小引〉，頁5。

寄情世外。這其中因為創作者情感發展與處世抉擇不同，才使得戲曲創作呈現出看似不甚和諧的多重面相。

以李玉為首的蘇州派作家多以填詞賣文為生。李玉自己說：

予於詞曲，夙有痼癖，數奇不偶，寄興聲歌，作《占魁》、《捧雪》二十餘種，演之氍毹，聊供噴飯。¹¹

與朱素臣友好的吳綺曾在詩中說到朱的生活境況：

哪能湖海皆相得，同在風塵不受憐。授簡更當明月下，狂吟都在菊花前。藥欄竟日堪乘興，粗糲何妨共百年。¹²

可見他們都非享譽文壇的名人學士，也非腰纏萬貫的富貴商賈，而是不得志的普通士子。他們多數可能是職業作家，劇作主要提供民間職業戲班演出，並可能以此賣文為生，或者至少以賣文為重要的經濟來源。如明崇禎時，馮夢龍在〈墨憨齋重訂永團圓傳奇序〉中說：

（李玉）初編《人獸關》盛行，優人每獲異稿，竟購新劇，甫屬草，便攘以去。¹³

順治年間，錢謙益〈眉山秀題詞〉也說：

元玉言詞滿天下，每一紙落，雞林好事者爭被管弦，如達夫、

¹¹ 見李玉，〈南音三籟·序言〉（清康熙間刻本），收錄於《中國古代戲曲序跋集》，頁362。

¹² 見林蕙堂，《林蕙堂全集》卷十九，有題為〈九月六日偕匏葉、劉秀英、朱素臣、舒奕蕃、家大章小集克敏堂分韻〉的七言律詩二首。此轉引自康保成《蘇州劇派研究》，頁35。

¹³ 見馮夢龍〈墨憨齋重訂永團圓傳奇序〉，收錄於《中國古代戲曲序跋集》，頁275。

昌齡聲高當代，酒樓諸妓咸歌其詩。¹⁴

另外，朱素臣在《秦樓月》傳奇第十八出〈得信〉中，陶吃子的一段話，也頗能反映出蘇州派作家與民間戲班之間的關係：

我老陶近日手中乾癟，虧了蘇州幾位編新戲的相公，說道：「老陶，你近日無聊，我們各人有兩本簇新好戲在此。聞得浙江一路，也學蘇州，甚興新戲，拿去賣些銀子用用，歸來每位送匹錦綢，送斤絲綿便罷，只算扶持你。」¹⁵

從這段戲的描述可見蘇州派作家與民間戲班關係密切，而且多半是填詞爲生。蘇州派作家在身分背景上實與李漁相似，都是不得志於功名，如李玉多次應試，卻連厄於有司，至崇禎年間始中副榜舉人，入清之後絕意仕途；朱素臣出身寒素，也未曾出仕；葉時章於明末時曾習舉子業，但入清後也淡於功名。他們與李漁一樣，失意於仕途之後，則寄情詩文詞曲，但爲了生活，不得不選擇硯田糊口。李漁與蘇州派作家身分背景相似，有共同的友人，又或者彼此來往，而以填詞爲生又讓他們十分熟悉舞台演出形式，但由於他們情感的發展與處世抉擇的不同，使得戲曲作品中各自呈現不同的情感基調與藝術風格。

1、李漁與蘇州派作家創作旨趣的不同

中國古代文學作品多關注於古典世界，到了宋元話本與元雜劇時代，作家開始轉向世俗的社會生活，注意到平民百姓的生活與情感。到了明清，沈璟的傳奇作品與小說《金瓶梅》更著力描寫世俗社會的

¹⁴ 見錢謙益〈眉山秀題詞〉，收錄於《中國古代戲曲序跋學》，頁324。

¹⁵ 見朱素臣《秦樓月》傳奇第十八出。

樣貌，而後馮夢龍編輯「三言」，凌濛初創作「二拍」，這些通俗小說大量繼承了這股文化傳統，並以濃烈的筆墨來刻畫明末的社會風貌。

李玉《一捧雪》中說：「針藏綿里笑中刀，末世人情難料」，蘇州派作家看到的明代末年是一個綱紀陵夷，道德淪喪的末世社會，所以他們的作品也多以反映這樣澆薄的世風，鞭撻背信棄義的小人，歌頌節與義。如《一捧雪》敘寫的是明崇禎年間權相嚴嵩之子嚴世蕃，爲了奪取玉杯「一捧雪」，處心積慮陷害莫懷古一家人，而受恩於莫懷古的湯勤，還忘恩負義，爲嚴世蕃出主意殺害莫懷古。朱素臣《十五貫》乃改編自宋代話本《錯斬崔寧》，但朱描寫時乃將此故事的背景徑改成明代。劇中，山陰縣令過于執「執意要做清官」，自認愛民如子，執法如山，但卻主觀專斷，以刑逼供，草菅人命。畢魏《三報恩》寫老秀才鮮于同考取功名以後，對於試官本人及兒子、孫子三世報恩的故事，作者又另寫陳名易一角，以其忘恩負義與鮮于同做鮮明的對比。李玉在《人獸關》下場詩說：「筆底鋒芒嚴斧鉞，當場愧殺負心人。」朱素臣《未央天》末出【尾聲】說：「事關風化人欽羨，揮毫譜出《未央天》，節孝忠貞萬古傳」，可見蘇州派作家是自覺的以勸善懲惡拯救世風的熱誠來創作劇本。

蘇州派作家不僅關注到世俗的生活圖景，他們還深深的被明清易代之際的忠君孤臣及國家之敗亡所震動，所以他們以極大的熱情謳歌忠與孝，及對動盪時代的沉痛反思。他們或者描寫明末清初這一特定時代所發生的重大社會事件，或者以史實摻雜虛構故事敷演成劇，而這些都反映出蘇州派作家，對明清易代社會動盪的深切感受。進而痛定思痛，反思歷史，謳歌忠孝。如李玉的《清忠譜》傳奇，寫天啓六年蘇州民變，即顏佩韋等「五人義」事件，及周順昌與魏忠賢的忠奸

鬥爭。《萬里圖》則以明亡後蘇州人黃向堅萬里尋父的實事為線索，描寫南明王朝奸臣誤國，並透過主人公的耳聞目睹，再現了清兵屠殺江南人民的慘狀。而李玉《千忠戮》、朱佐朝《血影石》、邱園《一合相》、葉時章《遜國疑》等傳奇，則借謳歌北宋末年靖康之役殉難死節的忠臣，寄托對明朝亡國的深切感慨。蘇州派作家的這些作品，不論寫的是當朝或前期的歷史事件，不論是史實或者虛構，其實都寄寓著作家身處易代興亡的感慨，時時散發出悲壯與淒涼之感。

吳偉業為李玉《北詞廣正譜》寫序時說：

（李玉）所著傳奇數十種，即當場之歌呼笑罵，以寓顯微闡幽之旨，忠孝節烈，有美斯彰，無微不著。¹⁶

錢謙益〈眉山秀題詞〉也稱贊李玉：

元玉管花腸篆，標幟詞場，而蘊奇不偶，每借韻人韻事譜之宮商，聊以抒其壘塊。¹⁷

作家借創作傳奇作品彰顯忠孝節烈，抒發胸中壘塊，流露出濃厚的時代情緒，而這股時代情緒，曾引起吳偉業強烈的共鳴。他曾說：

逆案既布，以公（周順昌）事填詞傳奇者數家。李子玄玉所著《清忠譜》最晚出，獨以文肅與公相映發，而事俱按實，其言亦雅馴，雖云填詞，目之信史可也。……余老矣，不復見他季事，不知此後填詞者亦能按實譜義，使百千歲後，觀者泣，聞

¹⁶ 見吳偉業，〈北詞廣正譜序〉，收錄於《中國古代戲曲序跋集》，頁319。

¹⁷ 見錢謙益，〈眉山秀題詞〉，收錄於《中國古代戲曲序跋學》，頁324。

者嘆，如讀李子之詞否也。¹⁸

而明末遺民冒辟疆看過《清忠譜》後也慨歎：

諸君見此，視為前朝古人，惟余歷歷在心目間。¹⁹

雖然曲不能視之為歷史，但《清忠譜》裡所散發出的氣節與情感，已深深的感動人心。

蘇州派的作家們雖身為底層文人，非名士大夫，但他們即使在明朝滅亡之後，似保有傳統士大夫忠孝節義的觀念，他們在作品中批判澆薄世風，寄托國家興亡之慨，謳歌倫理及道德情操，抒發對個人前途的憂思，但因為現實與理想嚴重相違，使得滿腔熱情化為一曲曲悲歌。

不同於蘇州派作家的感傷情懷，李漁反若似對社會的動盪無動於衷，而以敷演男女婚戀的風流情事為主，²⁰標榜風流與道學合一。

李漁與蘇州派作家不同的是，他的作品主要供給自己的家班女樂演出，而他帶著家班女樂奔波各地，出入縉紳之家。為了謀生營利，也將自己的作品包裹在教化娛樂之中，就是所謂「寓道德於諷諧，藏經術於滑稽」，期望能夠符合文人學士和市井平民的審美趣味，獲得他們的青睞。在他的創作中觀眾的地位是大於個人的，所以有時為了娛

¹⁸ 見吳偉業，〈清忠譜序〉，收錄於《中國古代戲曲序跋集》，頁318。

¹⁹ 見余儀曾，〈往昔行序〉，汪之珩《東皋詩存》卷四十三，此轉引自郭英德《明清傳奇史》，頁367。

²⁰ 王璦玲因李漁在〈奈何天〉傳奇開篇寫到：「多少詞人能改革，奪旦還生，演作風流劇……」，而將李漁的作品稱為「風流劇作」，見〈清初江浙地區文人「風流劇作」之審美造境與其文化意涵〉，《空間、地域與文化——中國文化空間的書寫與闡釋》，頁94。

樂性，反而使其倫理教化顯得薄弱無力，缺乏深刻的感情，所以同樣鼓吹倫理教化，蘇州派就比李漁帶有更多利他之心。李漁與蘇州派作家李玉的共同友人吳梅村曾分別評論過他們，將二者比較，也可見其差異。吳梅村爲李漁做七律〈贈武林李笠翁〉詩：

家近西陵住薜蘿，十郎才調歲蹉跎。江湖笑傲誇齊贅，雲雨荒唐憶楚娥。海外九州書志怪，坐中三疊舞回波。前身合是玄真子，一笠倉浪自放歌。²¹

爲李玉《北詞廣正譜》所做〈序〉：

……李子元玉好奇學古士也，其才足以上下千載，其學足以囊括藝林。……甲申以後，絕意仕進，以十郎之才調，效耆卿之填詞。所著傳奇數十種，即當場之歌呼笑罵，以寓顯微闡幽之旨，忠孝節烈，有美斯彰，無微不著……。²²

吳梅村對二人的看法，正顯出他們創作心態的不同，李漁乃以詼諧的手法來書寫新奇曲折的故事，而李玉則以傳奇作品寄托自己的情懷，以慷慨激昂之情表達倫理教化之心。

2、李漁與蘇州派作家寫作手法的比較

李漁與蘇州派作家雖然同處一個時代，也以賣文爲生，但因爲情感基調、創作目的不同，使他們的作品呈現不同的情調。

李漁強調編寫新劇，他說：「古人呼劇本爲『傳奇』者，因其事甚奇特，未經人見而傳之，是以得名，可見非奇不傳。新即奇之別名也。」

²¹ 見單錦珩，〈李漁年譜〉，《李漁全集》，卷十二，《李漁研究資料（上）》，頁38。

²² 見吳偉業，〈北詞廣正譜序〉，收錄於《中國古代戲曲序跋集》，頁319。

²³其實編寫新劇乃是當時普遍的須求。《秦樓月》第十八出，劇中人陶吃子說：「蘇州有幾位編新戲的相公」，馮夢龍〈永團圓序〉說：「一笠庵穎資巧思，善於布景。爾來新戲充棟，率多戲筆，不成佳話」。可知當時編寫新戲已是一種潮流。蘇州派雖也編寫新戲，但他們的故事多有所本，很多作品都是根據稗史、傳說、話本寫成，如畢魏《三報恩》故事出自馮夢龍《警世通言》中的〈老門生三世報恩〉；朱素臣《十五貫》改編自宋話本《錯斬崔寧》，陳二白《雙冠誥》傳奇，取材自李漁小說《無聲戲》中的〈妻妾抱琵琶梅香守節〉，李玉《人獸關》取材於《警世通言》中的〈桂員外窮途懺悔〉。還有以歷史事件及歷史人物為框架寫成的作品，如李玉《清忠譜》寫周順昌及顏佩韋等「五人義」事件，邱園《蜀鵲啼》是以成都令吳繼善於明末張獻忠攻克成都時全家罹難為題材。可見蘇州派所選擇的題材多是大家已熟悉的故事，甚至沿襲前人借用小說話本的故事傳統。張繡虎在《鳳求鳳》總評裡曾說：

吾少時讀傳奇數十本耳，今則家翻新譜，曲換新聲，驟增數十本。其實不脫古人窠臼。《琵琶》、《荊釵》、《西廂》、《幽閨》等名曲，或竊其文辭，或仿其情節，改頭換面，別是一班傀儡登場。²⁴

蘇州派作家的作品雖非張繡虎所說的「一班傀儡登場」，但畢竟真正創新的故事較少，而李漁則是用心的編寫新且奇的故事劇本。李漁作品中，除了《蜃中樓》是雜揉《柳毅傳書》、《張生煮海》故事之外，

²³ 李漁，《閒情偶寄·詞曲部·結構第一·脫窠臼》，《李漁全集》，卷十一，頁9。

²⁴ 張繡虎，〈鳳求鳳〉卷末總評，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁521。

基本上都是故事題材新鮮的作品。張繡虎說：「今觀笠翁所著傳奇，未嘗立意翻新，有一字經人道過，笠翁唾之矣。」²⁵樗道人在《巧團圓序》中稱贊道：「笠翁之著述愈出而愈奇，笠翁之心思愈變而愈巧。讀至《巧團圓》一劇，而事之奇觀止矣，文章之巧亦觀止矣。」²⁶而李漁在《風箏誤》裡也得意的說：「放風箏，放出一本簇新的奇傳。」但新奇不是怪誕不經，而是在常中求奇，《風箏誤總評》就稱贊說：「是劇結構離奇，熔鑄工煉，掃除一切窠臼，向從來作者搜尋不到處，另辟一境，可謂奇之極，奇之新至矣！然其所謂奇者，皆理之極乎，新者，事之常有。」可見明末清初，雖然大家爭相編寫新劇，但李漁才是真正能脫去窠臼，不沿襲舊有題材創作新劇的人。

在結構方面，李漁和蘇州派的傳奇作品都講究戲劇結構，這一方面是因為前人已逐漸重視情節結構，一方面因為新編戲的故事不如舊戲令人熟悉，所以必須以曲折的戲劇情節和激烈的戲劇衝突來吸引觀眾，而這必須依靠周密而嚴謹的戲劇結構。而且為了適合舞台上演出，李漁和蘇州派都將其作品的篇幅縮長為短，大約控制在三十齣左右。

林鶴宜曾以「衝突結構」檢驗李漁和蘇州派的作品，發現部份作品結構緊湊，具有單一高潮，認為這是對傳統傳奇寫意式的偏離，而靠向寫實。²⁷其實這也是因為這些生活於民間、靠近舞台的作家，逐漸體認到戲劇的本質不該只是以曲抒情，而應重視戲劇結構。但同樣是重視情節結構，蘇州派的表現手法又比李漁保守的多。如《清忠譜》

²⁵ 張繡虎，〈凰求鳳〉卷末總評，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁521。

²⁶ 樗道人〈巧團圓序〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（下）》，頁317。

²⁷ 見林鶴宜〈清初傳奇「戲劇本質」認知的移轉和「敘事程式」的變形〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，頁147-151。

劇情在周順昌慘死，五個挺身而出的英雄好漢受刑而死之後，故事並未到此結束，作者又用六齣的篇幅去寫「正義的安慰」，²⁸安排慘死者寵錫表揚、悼祭的場景來收束劇情。而《十五貫》也是如此，熊友蘭兄弟的冤獄都真相大白之後，又是以六齣的篇幅寫「正義的安慰」，二人雙雙高中，獲得美滿姻緣。這些安排雖能讓觀眾的心理獲得滿足，但不脫原有的寫作程式，且不免有托沓之感。而李漁則往往翻新程式，在劇情結尾處另起波瀾，使整個故事完整又餘味無窮。如《巧團圓》姚克繼一家團圓之後，最後一齣以其岳父、父親爭相要把他當繼承人的鬧場來結束。可知李漁的作品比蘇州派更符合戲劇本質的要求。這正是因為他們創作旨趣不同，影響了他們戲劇創作的態度，蘇州派作家將其對家國的熱誠寄托於作品中，所以必以「正義的安慰」來滿足個人情感的須求，而李漁則真正是為演出而創作，所以他在乎的是如何使故事結構完整而又新奇有趣。

而在戲曲語言方面，李漁和蘇州派都很重視賓白藝術，創作了許多優秀的場上之白，而且賓白還肩負起刻畫人物的重任，使戲曲的主體由曲轉移到對白。而在曲詞方面，也能擺脫「曲中之戲」發展成「戲中之曲」。但是有時，蘇州派作家難免還保有文人氣息，如《清忠譜》第六齣：魏忠賢生祠的堂長陸萬齡以大篇駢文說祠堂的好處，第十八齣：劊子手也以駢文講行刑的威風。這就不如李漁戲曲語言的淺顯通俗。

就李玉現存的作品中，《一捧雪》、《人獸關》、《永團圓》、《占花魁》都有明崇禎刻本，可見應是作於明亡之前，而李漁的第一部傳奇作品

²⁸ 同註 24。

《憐香伴》卻要到清順治八年才問世。所以李漁並不是第一個講究戲劇結構，重視賓白的人，但李漁卻是第一個明確提出「結構第一」的人，所以我們可以說李漁對傳奇結構的探討和實踐，是總結明末清初傳奇創作的經驗，而他又反過來，促進清初以後對傳奇結構的革新。

第三節 李漁戲曲作品的定位

在清朝，多數對李漁的評價，都將其作品與個人的行事作風混為一談，褒貶不一。這其實與其幫閑身份有關，他曾在給龔鼎孳的書信中提到自己是「終年托鉢」，而他為了迎合公卿士大夫的興趣，還研究了女子的聲容、居室的建築佈置、種植、臨養等等內容，寫成了《閑情偶寄》聲容以後諸部，他還向人介紹此書最須看的是這部份。²⁹他在〈與陳端伯侍郎〉裡就說：

新刻呈政，乞從聲容、臨養二部閱起，因台臺向於此中得道，乃過來人也。³⁰

李漁還把寫作當做是一種謀生的工具，他說：

一藝即可成名，農圃負販之流，皆能食力。古人以技能自顯，見重於當世賢豪，遂致免於貧賤者，實繁有徒，未遑僕數；即今日耳目之前，有以博弈聲歌、蹴鞠說書等技，遨遊縉紳之門，而王公大臣無不接見恐後者。漁之識字知書，操觚染翰，且不具論，即以雕蟲小技目之，《閑情偶寄》一書，略徵其概，不特

²⁹ 張庚、郭漢城，《中國戲曲史》第二集，頁144-145。

³⁰ 李漁，〈與陳端伯侍郎〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁209。

工巧猶人，且能自我作古。³¹

明清之際，農業和手工業的發展帶來了商業和城市的繁榮，在李漁看來，在治生爲重的情形下，有一技之長即可維生，這對讀書人也不是什麼可恥之事，甚至還可以因此遨遊縉紳之門。可見李漁把自己的寫作、出版當作是一種謀生的技藝，而其作品是可以向公卿大夫打秋風的工具，在李漁〈與王綏亭大司馬〉一信中，即可看到這種現象：

拙輯《詩韻》一書，偶於座間談及，遂承面諭索觀。因在他友處，索之連朝，始歸敝簏，茲與拙區一同獻上。此區仿墨刻碑文之制，於所創諸式中，頗稱淡雅，可懸於方亭之最下一層。懸法與他區稍異，須進小僕面訊之。³²

李漁就是以自己的創作或編纂的作品以及居室修建佈置、器玩等技術出入縉紳之間。

就因爲李漁把寫作當成是一種謀生的技藝，所以他的劇論或作品都帶有強烈的觀眾意識。他在〈古今笑史序〉中就說：「同一書名，始名《譚概》而問者寥寥，易名《古今笑》，而雅俗并嗜，購之惟恨不早，是人情畏談而喜笑也明矣。不投以所喜，懸之國門奚裨乎？」³³又在〈與徐冶公二札〉之二中說：「今人喜讀閑書，購新劇者十人而九；名人詩集，問者寥寥。」³⁴所以李漁強調寫作或出版都必須投觀眾之所好。

由於李漁是有自覺意識的創作戲曲作品，所以在劇情內容上，努

³¹ 李漁，〈與陳學山少宰〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁165。

³² 李漁，〈與王綏亭大司馬〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁200。

³³ 李漁，〈古今笑史序〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁30-31。

³⁴ 李漁，〈與徐冶公二札〉之二，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁232。

力去除陳腐，翻陳出新，追求新奇，希望能以劇情的戲劇性來吸引觀眾。他大量的運用誤會、巧合、真假、劇中劇、喬裝等等技巧，創造出新奇有趣的場面，又運用懸念手法造成劇情的波瀾起伏、高潮迭起。正如李漁自己所說：「戲場關目，全在出奇變相，令人不能懸擬」，我們可以說李漁在情節結構的技巧上是有較高的成就。

但李漁太在意觀眾的喜好，而使他的作品有媚俗的傾向。李漁曾說：

大約弟之詩文雜著，皆屬笑資。以後向坊人購書，但有展閱數行而頤不疾解者，即屬贗本。³⁵

李漁明言觀眾喜歡的是能令人感到有趣，能讓人發噱的作品，所以他的作品完全是朝娛樂性和通俗性方向創作。而在這種觀眾取向的創作中，不免出現媚俗的現象。

爲了娛樂觀眾，李漁的劇作清一色都是喜劇。在劇情內容上，他強調以新奇的情節讓觀眾耳目一新。他並以人情事態的反差、真假、誤會、巧合來構成新奇的內容，如《奈何天》中的「美」與「醜」、《玉搔頭》中的真與假，《風箏誤》中的誤會，《巧團圓》中的巧合，這些手法與內容確實讓觀眾產生新奇、趣味之感，但由於李漁的刻意作奇，使得有些劇情內容過於做作。如《巧團圓》中的買父、買母、買妻的劇情，雖然李漁在情節安排上，都做了縝密的埋伏照應，但仍不免有過份做奇之感。再如《奈何天》闕里侯最後因輸財助邊有功，竟因神

³⁵ 李漁，〈與韓子蘊〉，《李漁全集》，卷一，《笠翁一家言文集》，頁219。

助而改換形貌，或者有人以為這樣的結局帶有嘲弄的意味，³⁶但李漁明言：「從來花面無佳戲，都只為收場不濟。似這等會洗面的梨園怎教他不燥脾」，李漁不過要以這新奇的手法，打破傳統生旦為主的常套，給人新鮮的感覺。但這樣的結局，只是娛樂有餘而餘味不足。而李漁也不斷借由角色之口，向觀眾強調其故事情節之新奇。

另外，李漁為了調劑劇情，在劇中寫了多場戰爭、殺伐的場面，如《風箏誤》第十五齣〈堅壘〉，詹武承分別叫人假扮畫了紅臉的關聖帝君、披了火焰的火德星君、湊了三頭六臂的太歲星君，以此來退敵，場面熱鬧，並動用了許多道具。再如《比目魚》第八出〈寇發〉，賊首以「虎面奇形」上場，並率領了虎、熊、犀、象四隊獸兵，而慕容介以掘深坑、埋地雷、設飛焰來破敵，只見舞台上，當「眾獸同上」，並跳著舞，「忽作炮聲，滿場俱發火焰，眾獸奔潰」時，可想見舞台上的場面必定熱鬧有趣，但這些場面的設置也不過是以炫奇熱鬧來吸引觀眾。

再者，李漁喜歡以詼諧戲謔的手法來達到喜劇的效果，但有時又詼諧過頭，如《巧團圓》第二十七齣〈託老〉裡寫到賊兵將擄獲的婦人以布袋盛裝，秤重出賣，這原是戰亂底下，流離失所百姓的悲劇，但卻被李漁寫成一場鬧劇。如其中一位肥胖婦人被買了之後，竟說：「你既買了我，我就是家主婆。快叫七八個人來抬我回去，少了一個要你自己幫抬的」；另一個黃瘦婦人則說：「我是個癆病婦人，既賣於你，

³⁶ 李惠綿在〈李漁劇作中的神異情節〉裡說：「以變形情節為煞尾，使戲劇的荒謬感多了一種嘲弄意味；當然，它喚出一種驚奇的情緒，創造了戲劇趣味，彌補了觀眾對闕不全的唯一遺憾，因而達到一種滑稽詼諧的喜劇效果。」《中國文學研究》第五期，頁14。

就是你的干係了。方才閉了半日，話也講不出來，快取人參湯接氣，不然立刻就要死了。」而另一個婦人出袋後，竟滿場走笑說：「列位將爺，你們都說我背駝腳蹺，沒人來買。誰想脫了這注銀子，我還得了個標緻後生。可見背不是駝，腳不是蹺，都是我的福相。我嫡嫡親親的官人在那裡？快拿肩胛過來，背了你的夫人回去。」像這樣話語，絕非是那些忤離、危難中人的話語，所以原本可以是深刻刻畫戰亂中，百姓之苦難的戲，卻被李漁以諧謔之筆帶過。

而在語言上，李漁強調淺顯易懂，但有時又過於粗俗。如《風箏誤》〈夢駭〉一齣，詹愛娟扯著韓琦仲說：「好風流秀才，好風流秀才，是你引婦人中懷，還說魯男破淫戒！叫左右，扯下去打！把裊襠扯開，把裊襠開。」再如《憐香伴》第十齣〈盟謔〉：

（丑、貼旦吊場）

（丑）他兩個既做夫妻，我和你也打不得干鋪。趁這付行頭在此，不如也拜了罷。（貼旦）既要拜，新郎是我做。（丑）自古道巧婦常伴拙夫眠。你生得好，我生得醜，好的該做妻子，醜的該做丈夫。（貼旦）也罷！養兒須帶三分醜，標緻從來最吃虧。

（拜介）

【前腔】風流也學風流樣，解裊衣兩陣梅香。緣何沒寸梅花棒？

丫叉光打光，揉得梅窩癢。³⁷

這場吊場戲，李漁原是要以丑、貼旦的插科打諢製造詼諧場面，但文字上卻顯淺得露骨粗俗。李漁作品中凡是遇到情色場子的戲，通常都

³⁷ 李漁，〈憐香伴·盟謔第十〉，《李漁全集》，卷二，《笠翁傳奇十種（上）》，頁35。

會顯透出這樣粗俗的格調。岡晴夫就說李漁是「利用色與笑、滑稽與猥褻所帶來的效果去滋潤各個場面。」³⁸

再就內容而言，李漁劇作的內容基本上沒有深刻的易代之思，或者對社會問題的關懷，他只是以通俗的風流愛情喜劇吸引觀眾的目光，更談不上什麼教化意味。就像岡晴夫所言，他認為李漁的創作：

始終保持通俗平易，膚淺俗流的水平，讓老百姓們樂呵呵笑哈哈的，把本事和劇情的花樣翻新作為娛樂性和遊戲性的重點來追求，唯此為最優先。³⁹

李漁將其作品當作是謀生的工具，所以作品內容完全以投觀眾之所好為主，我們可以說他的作品完全是一種市場導向下的作品，他在乎的是作品叫不叫座，至於是不是叫好，那倒是其次了。李漁的商人身份確實影響了他的劇作格調。但李漁的作品在當時流傳頗廣，而且不僅透過家樂在縉紳家中演出，也讓民間戲班演出。而從其作品的演出盛況來看，可見其作品不僅受公卿大夫喜愛，也受一般市民喜愛。從李漁作品的通俗性而言，可見當時不管是公卿大夫或市民，他們喜愛的審美口味是趨向通俗化的。

李漁與蘇州派作家在創作劇品時同樣都注意到舞台表演與觀眾，但蘇州派作家的作品在主題內容具有較深刻的思想意識，所以胡忌認為蘇州派作家是以雅兼俗，而李漁則是離雅就俗。⁴⁰就李漁作品的內容

³⁸ 岡晴夫，〈明清戲曲界中的李漁之特異性〉，《明清戲曲國際研討會論文集》下集，頁 519。

³⁹ 岡晴夫，〈明清戲曲界中的李漁之特異性〉，《明清戲曲國際研討會論文集》下集，頁 516。

⁴⁰ 參見胡忌，〈走向雅部——戲曲藝術的一條“絕”路〉，《戲史辨》（北京，中國戲

而言他是媚俗的，但是就技巧而言，我們不能否認他在這方面的成就。而且李漁以作品實踐了他的戲劇敘事理論，雖然他仍不能完全走向現代式的戲劇形式，但是他重視情節、人物的描寫，注意到觀眾與舞台實踐的問題，這些都是他不可抹滅的成就，而且他也讓趨於雅文化的戲曲走向民間，走向通俗化，使戲曲成為觀聽咸宜的場上之曲，而非案頭之作。只可惜或許是因為他作品中的媚俗傾向使得作品缺少深刻感，因此他的劇作不能成為時代的代表作，也無法給劇壇帶來衝擊性的影響。

參考書目

一、古籍

- 元・王實甫原著、金聖嘆批點、張建一校注
1999 《第六才子書西廂記》，台北，三民書局。
- 明・毛晉編
2002 《六十種曲》，上海，上海古籍出版社。
- 明・李贄
1959 《藏書》，北京，中華書局。
1975 《焚書 續焚書》，北京，中華書局。
- 明・何良俊
1939 《四友齋叢說摘抄》，台北，商務印書館。
- 明・呂坤
1974 《呻吟語》，台北，河洛圖書出版社。
- 明・阮大鍼，徐凌雲、胡金望點校
1993 《阮大鍼戲曲四種》，合肥，黃山書社。
- 明・胡應麟
2001 《少室山房筆叢》，上海，上海書店。
- 明・袁于令
1970 《繡刻西樓記定本》，台北，台灣開明書局。
- 明・陳 確
1984 《陳確集》，台北，漢京文化事業有限公司。
- 明・程子鑒纂修

1983 《蘭谿縣志》，台北，成文出版社有限公司。

明·湯顯祖著、徐朔方箋校

1999 《湯顯祖全集》，北京，北京古籍出版社。

明·湯顯祖著、邵海清校注

2000 《牡丹亭》，台北，三民書局。

明·馮夢龍

1994 《醒世恆言》，台北，桂冠圖書公司。

1994 《喻世明言》，台北，桂冠圖書公司。

1994 《警世通言》，台北，桂冠圖書公司。

明·歸有光

1983 《震川先生集》，台北，源流文化事業有限公司。

清·李漁

1992 《李漁全集》（全十二冊），杭州，浙江古籍出版社。

清·李漁著，江巨榮、盧壽榮校注

2000 《閑情偶寄》，上海，上海古籍出版社。

清·沈垚

1995 《落帆樓文集》，收錄於《續修四庫全書》冊 1525，上海，上海古籍出版社。

清·易宗夔編

1985 《新世說》，（收於周駿富輯《清代傳記叢刊》【學林類 18】），台北，明文書局。

清·金聖歎

1999 《第六才子書西廂記》，台北，三民書局。

清·顧炎武

1995 《天下郡國利病書》，收錄於《續修四庫全書》冊 596，上海，上海古籍出版社。

趙爾巽等撰

1998 《清史稿》，北京，中華書局。

中國戲劇研究院編

1959 《中國古典戲曲論著集成》，北京，中國戲劇出版社。

天一出版社編輯委員會主編

1986 《全明傳奇》（收於《中國戲劇研究資料》第1輯），台北，天一出版社。

未知何人編考

1994 《傳奇彙考》，北京，書目文獻出版社。

二、專書

王安祈

1986 《明代傳奇之劇場及其藝術》，台北，學生書局。

1990 《明代戲曲五論》，台北，大安出版社。

1996 《傳統戲曲的現代表現》，台北，里仁書局。

王兆祥、劉文智

1999 《中國古代商人》，台北，臺灣商務印書館。

王汝梅、張羽

2001 《中國小說理論史》，杭州，浙江古籍出版社。

王國維

1993 《王國維戲曲論文集》，台北，里仁書局。

王昕

- 2002 《話本小說的歷史與敘事》，北京，中華書局。
- 王國健
- 1993 《明清小說思潮論稿》，廣州，廣州出版社。
- 王璦玲
- 1998 《明清傳奇名作人物刻畫之藝術性》，台北，台灣書店。
- 布羅凱特（著）、胡耀恆（譯）
- 1974 《世界戲劇藝術欣賞——世界戲劇史》，台北，志文出版社。
- 朱一玄（編）
- 1990 《明清小說資料選編》，濟南，齊魯書社。
- 朱傳明
- 2001 《中國古典喜劇史論》，北京，中國社會科學出版社。
- 江巨榮
- 1995 《古代戲曲思想藝術論》，上海，學林出版社。
- 成復旺等
- 1993 《中國文學理論史》，台北，洪葉出版社。
- 余秋雨
- 1983 《戲劇理論史稿》，上海，上海文藝出版社。
- 1987 《中國戲劇文化史述》，台北，駱駝出版社。
- 余英時
- 1980 《中國知識階層史論》（古代篇），台北，聯經出版事業公司。
- 1990 《中國思想傳統的現代詮釋》，台北，聯經出版事業公司。
- 1992 《中國歷史轉型時期的知識份子》，台北，聯經出版事業公司。
- 李 玫
- 2000 《明清之際蘇州作家群研究》，北京，中國社會科學出版社。

李 曉

1989 《比較研究：古劇結構原理》，北京，中國戲劇出版社。

1994 《戲曲理論史述要》，北京，文化藝術出版社。

2004 《中國崑曲》，上海，百家出版社。

李 簡

2003 《元明戲曲》，北京，北京大學出版社。

李昌集

1997 《中國古代曲學史》，上海，東華師範大學出版社。

李修生、李真渝

1992 《古代小說與戲曲》，瀋陽，遼寧教育出版社。

李惠綿

2002 《戲曲批評概念史考略》，台北，里仁書局。

杜書瀛

1998 《李漁美學思想研究》，北京，中國社會科學出版社。

吳 梅

2000 《顧曲塵談·中國戲曲概論》，上海，上海古籍出版社。

吳文科

2002 《中國曲藝通論》，太原，山西教育出版社。

吳毓華編著

1990 《中國古代戲曲序跋集》，北京，中國戲劇出版社。

沈新林

1992 《李漁與無聲戲》，瀋陽，遼寧教育出版社。

1997 《李漁新論》，蘇州，蘇州大學出版社。

1998 《李漁評傳》，南京，南京師範大學出版社。

沈達人

1996 《戲曲的美學品格》，北京，中國戲劇出版社。

林 辰

1988 《明末清初小說述錄》，瀋陽，春風文藝出版社。

林鶴宜

2003 《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，台北，里仁書局。

金健人

1988 《小說結構美學》，台北，木鐸出版社。

周妙中

1987 《清代戲曲史》，鄭州，中州古籍出版社。

邵毅平

1993 《傳統中國商人的文學呈現》，深圳，海天出版社。

青木正兒著、王古魯譯

1988 《中國近世戲曲史》，台北，台灣商務印書館。

胡士瑩

1980 《話本小說概論》（上、下冊），北京，中華書局。

胡天成

1993 《李漁戲曲藝術論》，重慶，西南師範大學出版社。

胡 忌

1999 《戲史辨》，北京，中國戲劇出版社。

胡 忌、劉致中

1989 《崑劇發展史》，北京，中國戲劇出版社。

胡萬川

1994 《話本與才子佳人小說之研究》，台北，大安出版社。

姚文放

1997 《中國戲劇美學的文化闡釋》，北京，中國人民大學出版社。

俞爲民

1994 《李漁《閑情偶寄》曲論研究》，南京，江蘇教育出版社。

1998 《李漁評傳》，南京，南京大學出版社。

柯慶明

1983 《文學美綜論》，台北，長安出版社。

段啓明編

2002 《中國古代小說戲曲述評輯略》，北京，華文出版社。

徐志平

1998 《清初前期話本小說之研究》，台北，學生書局。

徐保衛

2003 《李漁傳》，天津，百花文藝出版社。

高小康

2001 《市民、士人與故事：中國古代社會文化史中的敘事》，北京，人民出版社。

高辛勇

1997 《修辭學與文學閱讀》，北京，北京大學出版社。

馬漢茂

1970 《李漁全集》（馬漢茂解），台北，成文出版社。

夏咸淳

1994 《晚明士風與文學》，北京，中國社會科學出版社。

孫 遜

1986 《明清小說論稿》，上海，上海古籍出版社。

孫 遜、孫菊園編

1991 《中國古典小說美學資料匯粹》，台北，大安出版社。

陳 竹

1999 《中國古代劇作學史》，武漢，武漢出版社。

陳 衡

1981 《說書小史》，台北，廣文書局。

陳大康

1993 《通俗小說的歷史軌跡》，長沙，湖南出版社。

1996 《明代商賈與世風》，上海，上海文藝出版社。

2000 《明代小說史》，上海，上海文藝出版社。

陳世驥

1972 《陳世驥文存》，台北，志文出版社。

陳維昭

2001 《帶血的挽歌——清代文人心態史》，石家莊，河北教育出版社。

陳寶良

2000 《飄搖的傳統——明代城市生活長卷》，長沙，湖南人民出版社。

崔子恩

1989 《李漁小說論稿》，北京，中國社會科學出版社。

許并生

2002 《中國古代小說戲曲關係論》，北京，文化藝術出版社。

陸萼庭

1995 《清代戲曲家叢考》，上海，學林出版社。

2002 《崑劇演出史稿》，台北，國家出版社。

郭英德

1991 《明清文人傳奇研究》，台北，文津出版社。

1999 《明清傳奇史》，南京，江蘇古籍出版社。

康保成

1992 《蘇州劇派研究》，廣州，花城出版社。

國立清華大學人文社會學院中國文學系主編

1989 《小說戲曲研究》（第二集），台北，聯經出版事業公司。

黃 強

1996 《李漁研究》，杭州，浙江古籍出版社。

黃 霖、楊紅彬

2001 《明代小說》，合肥，安徽教育出版社。

黃麗貞

1978 《李漁》，台北，河洛圖書出版社。

1995 《李漁研究》，台北，國家出版社。

張 敬

1986 《明清傳奇導論》，台北，華正書局。

張 庚

1987 《戲曲藝術論》，台北，丹青圖書有限公司。

張 庚、郭漢城

1989 《中國戲曲通史》（第二冊），台北，丹青圖書有限公司。

張秀民

1989 《中國印刷史》，上海，上海人民出版社。

張振鈞、毛德富

1988 《禁錮與超越——從三言、二拍看中國市民心態》，北京，新華書店。

張發穎

2002 《中國家樂戲班》，北京，學苑出版社。

2004 《中國戲班史》，北京，學苑出版社。

張曉軍

1997 《李漁創作論稿》，北京，文化藝術出版社。

張靈聰

2000 《從衝突走向融通——晚明至清中葉審美意識嬗變論》，上海，復旦大學出版社。

曾永義

1983 《說戲曲》，台北，聯經出版事業公司。

1984 《說俗文學》，台北，聯經出版事業公司。

1986 《中國古典戲劇論集》，台北，聯經出版事業公司。

1988 《詩歌與戲曲》，台北，聯經出版事業公司。

1990 《中國古典戲曲選注》，台北，聯經出版事業公司。

1991 《中國古典戲劇的認識與欣賞》，台北，正中書局。

1997 《論說戲曲》，台北，聯經出版事業公司。

華 瑋、王璦玲主編

1998 《明清戲曲國際研討會論文集》（上、下），台北，中央研究院文哲所籌備處。

單錦珩

1986 《李漁傳》，成都，四川文藝出版社。

傅衣凌

1986 《明代江南市民經濟初探》，台北，谷風出版社。

1986 《明清時代商人及商人資本》，台北，谷風出版社。

傅曉航

1994 《戲曲理論史述要》，北京，文化藝術出版社。

傅繼馥

1984 《明清小說的思想與藝術》，合肥，安徽人民出版社。

楊國楨、陳支平

1995 《明史新編》，台北，雲龍出版社。

葉 朗

1987 《中國小說美學》，台北，里仁書局。

葉長海

1987 《中國戲劇學史》，台北，駱駝出版社。

1997 《中國藝術虛實論》，台北，學海出版社。

1999 《曲學與戲劇學》，上海，學林出版社。

葉德均

1979 《戲曲小說叢考》，北京，中華書局。

賈文昭、徐召勛

1984 《中國古典小說藝術欣賞》，台北，里仁書局。

趙山林

1990 《中國戲曲觀眾學》，上海，華東師範大學。

1995 《中國戲劇學通論》，合肥，安徽教育出版社。

趙景深編

1985 《中國古典小說戲曲論集》，上海，上海古籍出版社。

廖 奔、劉彥君

2003 《中國戲曲發展史》（共四卷），太原，山西教育出版社。

鄭傳寅

1993 《中國戲曲文化概論》，武昌，武漢大學出版社。

樂衡軍

1984 《古典小說散論》，台北，純文學出版社。

劉宗周

1971 《人譜類記》，台北，廣文書局。

劉 輝

1992 《小說戲曲論集》，台北，貫雅文化事業有限公司。

劉欣中

1986 《金聖嘆的小說理論》，石家莊，河北人民出版社。

劉良明

1997 《中國小說理論批評史》，台北，洪葉文化事業有限公司。

魯 迅

1973 《中國小說史略》，北京，人民出版社。

蕭 榮

1987 《李漁評傳》，杭州，浙江古籍出版社。

蕭欣橋、劉福元

2003 《話本小說史》，杭州，浙江古籍出版社。

鄧長風

1994 《明清戲曲家考略》，上海，上海古籍出版社。

盧 前

1971 《明清戲曲史》，台北，台灣商務印書館。

謝柏梁

1994 《中國分類戲曲學史綱》，台北，台灣商務印書館。

韓 南（美）著、尹慧珉譯

1989 《中國白話小說史》，杭州，浙江古籍出版社。

羅小東

2002 《話本小說敘事研究》，北京，學苑出版社。

譚 帆

1992 《金聖嘆與中國戲曲批評》，上海，華東師範大學出版社。

譚 帆、陸煒

1993 《中國古典戲劇理論史》，北京，中國社會科學出版社。

蘇國榮

1987 《中國劇詩美學風格》，台北，丹青圖書有限公司。

蘇國榮

1999 《戲曲美學》，北京，文化藝術出版社。

三、學位論文

平松圭子

1973 《李笠翁十種曲研究》，台灣大學中文研究所碩士論文。

余美玲

2001 《李漁的《連城壁》與《十二樓》之研究》，清華大學中國文學研究所碩士論文。

吳芬燕

1985 《李漁話本小說研究》，高雄師範大學中國文學研究所碩士論文。

吳淑慧

1997 《李漁及其《十種曲》研究》，淡江大學中國文學研究所碩士論文。

呂宜哲

- 1997 《李漁小說理論探述——從《閑情偶寄》中的“文學觀”談起》，東海大學中國文學研究所碩士論文。

江婉華

- 1998 《明中葉至清中葉商人與戲曲之關係》，逢甲大學中國文學系碩士論文。

李佳蓮

- 2001 《清初蘇州劇作家研究》，台灣大學中國文學研究所碩士論文。

林靜如

- 2002 《李漁的音律理論在《笠翁傳奇十種》中的實踐》，台北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文。

胡衍南

- 1995 《二拍的生產及其商品性格》，淡江大學中國文學研究所碩士論文。

洪麗淑

- 1999 《明中葉至清初文人與戲劇關係之研究》，逢甲大學中國文學系碩士論文。

張百蓉

- 1980 《李漁及其戲劇理論》，文化大學中國文學研究所碩士論文。

張東旻

- 1997 《李漁戲曲三論》，台灣大學戲劇研究所碩士論文。

單文惠

- 1998 《笠翁十種曲研究》，台灣師範大學國文研究所碩士論文。

葉雅玲

- 1990 《李漁文學理論與小說創作關係研究》，文化大學中國文學研究

所碩士論文。

劉幼嫻

2004 《李漁的戲曲理論》，中山大學中國文學系博士論文。

四、期刊論文

王意如

1998 〈桃花能紅李能白—論李漁小說中的一種特殊現象〉，《西藏民族學院學報》（社會科學版），24 期。

王衛平

2000 〈明清時期江南地區的重商思潮〉，《徐州師範大學學報》（哲學社會科學版），26 卷 2 期。

王曉春

2003 〈論戲劇對李漁小說敘事形態的影響〉，《學術交流》，第 10 期。

王璦玲

1995 〈明清傳奇名作中主題意識之深化與其結構設計〉，《中國文哲研究集刊》，7 期。

1996 〈論明清傳奇之抒情性與人物刻畫〉，《中國文哲研究集刊》，9 期。

2000a 〈明末清初才子佳人劇之言情內涵及其所引生之審美構思〉，《中國文哲研究集刊》，18 期。

2000b 〈晚明清初戲曲審美意識中之情理觀之轉化及其意義〉，《中國文哲研究集刊》，19 期。

2002 〈清初江浙地區文人「風流劇作」之審美造境與文化意涵〉，《空間、地域與文化——中國文化空間的書寫與闡釋》。

仁心慧

- 2002 〈勞殺筆耕終活我——從李漁對本業治生之異化看其經濟人格〉，《宜賓學院學報》，第1期。

朱全福

- 1997 〈士與商賈結了緣——論《錢秀才占鳳凰儔》中的士商關係〉，《鐵道師院學報》，14卷2期。

朱東潤

- 1980 〈李漁戲劇理論的成就和局限性〉，《杭州大學學報》，4期。

朱振武

- 1996 〈論明代中葉到清初中期通俗小說批評的美學特色〉，《明清小說研究》（南京）。

沈新林

- 2000 〈同體而異構——中國古代小說、戲曲體制之比較研究〉，《藝術百家》，第3期。

- 2001a 〈同花而異果——中國古代小說、戲曲創作手法研究〉，《藝術百家》第2期。

- 2001b 〈同工而異曲——中國古代小說、戲曲題材的相互爲用〉，《南京航空航天大學學報》（社會科學版），3卷1期。

李 玫

- 1994 〈面對「商人世界」：熱情與冷漠——明末清初小說戲曲比較之一〉，《武漢大學學報》（哲學社會科學版），第2期。

李元貞

- 1989a 〈李漁的喜劇風格及其曲論的成就〉（上），《大陸雜誌》，78卷4期。

1989b 〈李漁的喜劇風格及其曲論的成就〉(下),《大陸雜誌》,78卷5期。

李日星

2000 〈李漁戲劇“結構”論的美學真諦〉,《求索》,2期。

李金松

1998 〈明人推尊戲曲及其文學觀念的轉變〉,《福建師範大學學報》(哲學社會科學版),第4期。

李時人

1997 〈李漁小說創作論〉,《文學評論》,第3期。

李惠綿

1991 〈李漁劇作中的神異情節〉,《中國文學研究》,5期。

汪超宏

1994 〈談李漁的人品及其商人氣質〉,《華中理工大學學報》(社會科學版),第3期。

宋莉華

2000 〈明清小說評點的廣告意識及其傳播功能〉,《北方論叢》,第2期。

呂依嬋

2003 〈機趣、戲謔、新詮釋—論李漁《無聲戲》的性別書寫〉,《中極學刊》,第3輯。

林麗月

1991 〈晚明「崇奢」思想隅論〉,《台灣師範大學歷史學報》,19期。

林鶴宜

1989 〈阮大鍼對「錯認」「巧合」編劇手法的運用〉,收錄於《小說

戲曲研究第二集》(台北，聯經出版事業公司)。

1991 〈晚明戲曲刊行概況〉，《漢學研究》，9 卷 1 期。

吳宏一

1995 〈李漁「窺詞管見」析論〉，《國立編譯館館刊》，24 卷 1 期。

吳建國

1998 〈從《歡喜冤家》看晚明文人價值觀念的變異〉，《湖南師範大學社會科學學報》(長沙)，1 期。

岡晴夫

1998 〈明清戲曲界中的李漁之特異性〉，《明清戲曲國際研討會論文集》下集。

俞為民

1989 〈論李漁的戲曲創作〉，《南京大學學報》，4 期。

胡元翎

2003 〈從“骨相僅存”到肌膚豐盈——李漁戲劇對小說重寫的原則之二〉，《學術交流》，第 5 期。

徐 泓

1986 〈明代社會風氣的變遷——以江浙地區為例〉，收於《東亞文化》，24 輯。

徐 凱

2002 〈超越與羈絆——李漁小說思維的戲劇化傾向研究〉，《黑龍江社會科學學報》，1 期。

徐定寶

1999 〈論《二拍》中的商賈形象——兼論晚明社會價值觀與體認人生觀的變易〉，《西北師大學報》(社會科學版)，36 卷 3 期。

高小康

1997 〈論李漁戲曲理論的美學與文化意義〉，《文學遺產》，第3期。

袁震宇

1983 〈李漁的戲曲理論〉，《文史知識》，25期。

1997 〈李漁生平考略〉，收於《中國古典文學叢考》。

馬漢茂

1969a 〈李笠翁與無聲戲〉，《大陸雜誌》，28卷2期。

1969b 〈李漁全集解題〉，《大陸雜誌》，28卷3期。

陳 多

1957 〈試談李笠翁的寫劇理〉（上、下），《劇本》，第79期。

陳大康

1993 〈從繁榮到蕭條——論清初通俗小說的創作〉，《上海社會科學院學術季刊》，1期。

陳其南

1987 〈儒家文化與傳統商人的職業倫理〉，《當代》，10、11期。

陳愛娟

1999 〈晚明商潮中儒士的價值取向及其心態〉，《安徽史學》，第4期。

郭英德

1995 〈敘事性：古代小說與戲曲的雙向滲透〉，《文學遺產》，第4期。

1996a 〈稗官為傳奇藍本——論李漁小說戲曲的敘事技巧〉，《文學遺產》，第5期。

1996b 〈刺世傷時，顯微闡幽——論蘇州派傳奇的文化內涵〉，《北京師範大學學報》（社會科學版），第3期。

1998 〈雅與俗的扭結——明清傳奇戲曲語言風格的變遷〉，《北京師

範大學學報》(社會科學版),第2期。

- 2000 〈獨白與對話——論明清傳奇戲曲的抒情方式〉,《北京師範大學學報》(人文社會科學版),第5期。

傅承洲

- 1996 〈明代話本小說的勃興及其原因〉,《中國文學研究》,第1期。

馮保善

- 1999 〈明清小說與明清江蘇經濟〉,《江蘇社會科學》,3期。

湛偉恩

- 1983 〈李漁市民喜劇初探〉,《廣州師院學報》,3期。

- 1984 〈李漁的喜劇創作論〉,《廣州師院學報》,4期。

葉長海

- 2003 〈案頭之曲與場上之曲〉,《中國文哲研究通訊》,13卷1期。

葉紀彬、李松揚、武振國

- 1997 〈明清人物性格理論初探〉,《文藝理論研究》,6期。

葉桂桐

- 2002 〈論中國古代小說戲曲詩歌的互動〉,《煙台大學學報》(哲學社會科學版),15卷2期。

劉志琴

- 1983 〈商人資本與晚明社會〉,《中國史研究》,第2期。

劉紅軍

- 1996 〈李漁小說創作同戲劇創作的關係〉,《信陽師範學院學報》(哲學社會科學版),16卷2期。

劉曉東

- 2001 〈世俗人生：儒家經典生活的窘境與明士人社會角色的轉化〉,

《西南師範大學學報》（人文社會科學版），27 卷 5 期。

鄭利華

1994 〈士商關係嬗變：明代中期社會文化形態變更的一個側面〉，《學術月刊》，6 期。

鄭培凱

1993 〈天地正氣僅見於婦女—明清的情色意識與貞淫問題〉，收錄於鮑家麟編著《中國婦女史論集》第三集，（台北，稻鄉出版社）。

鄧 丹

2004 〈李漁戲曲與小說創作的差異性〉，《阜陽師範學院學報》（社會科學版），2 期。

鄧綏寧

1968 〈李漁生平及其著述〉，《中山學術文化集刊》，2 集。

潘建國

2001 〈明清時期通俗小說的讀者與傳播方式〉，《復旦學報》（社會科學版），1 期。

賴慧玲

1993 〈從李漁的「科譚論」看他的三部喜劇〉，《興大中文學報》，6 期。

1994 〈李漁喜劇“笑點”的語用前題分析—以《風箏誤》、《蜃中樓》、《奈何天》為例〉，《東海中文學報》，11 期。

駱 兵

2000 〈李漁戲曲接受觀論略〉，《廣東教育學院學報》，20 卷 4 期。

2002 〈試論李漁戲曲改編的敘事策略〉，《藝術百家》，第 2 期。

駱雪倫

1975 〈李漁戲劇小說中所反映的思想與時代〉，《大陸雜誌》，50 卷 2 期。

鍾明奇

1996 〈試論李漁《無聲戲》小說創作思想之發生〉，收於《明清小說研究》（南京）。

謝柏梁

1993 〈李漁的戲曲美學體系〉，《戲曲藝術》，14 期。

顏天佑

1998 〈試論李漁評金批西廂的曲論史意義〉，收錄於《明清戲曲國際研討會論文集》。

2000 〈試析孟稱舜曲論及其在明代曲論史上的意義〉，《古典文學》，第 15 集。