戲劇研究　第33期
Journal of Theater Studies
2024年1月　頁1-38
DOI: 10.6257/JOTS.202401_(33).001

「驅魔」與自我重置：作為暢銷商品的李漁劇作及其雙重話語*

林鶴宜
國立臺灣大學戲劇學系教授

清代初年，中國江南商品經濟在經過短暫沉寂後，迅速得到恢復。各式坊刻出版物不僅是市井娛樂的熱銷商品，更是推動通俗文藝的重要媒介。作爲創作者和文化事業經營者，李漁（1611-1680）以敏銳的觀察力和豐沛的創造力掌握市場風向，寫作並出版種類繁多的暢銷書。目標決定關注的視野（題材），更直接驅動能夠達到商業效益的寫作手法。不同的價值觀，激發出特定的創作風貌。

因應當時代對「艷異」享樂之所好，李漁曾寫出中國最著名的色情小說《肉蒲團》，並爲它找到了合理化性濫交的「勸世」框架。[1] 當他從事士大夫氣味濃厚的「文人傳奇」戲曲創作時，則採取「顯」和「隱」的「雙重話語」，來爲不同的目的和價值服務。

本文首先說明促使李漁放棄舉業，重置人生，選擇成爲名士和出版商的時代環境。沈浸在「暢銷書」的名利競逐，如何影響他包括戲曲在內的創作。接著，分析不同身分帶來的不同觀念和創作目的，如何生成其傳奇作品中的「雙重話語」，它們又是以何等面貌相互對峙。他一方面服膺並發揚文人傳奇原有的「才

* 本文爲科技部專題研究計畫「晚明清初小說新品類對文人傳奇戲曲敘事開創的影響」（MOST 105-2410-H-002 -126 -MY2）研究成果。感謝審查人提出的修正意見，對本文幫助甚大，謹在此表達最誠摯的感謝。

1 《肉蒲團》在第二回安排「孤峰長老」說教，此人物直至第二十回才又出現。以此將故事設定爲一個透過放縱色慾來「悟道」的歷程。開場白提到：「近日的人情，…喜看淫邪誕妄之書，…若還著一部道學之書，…他不是拆了包袱，就是扯了吃煙，那裡肯施捨眼睛去看一看，不如就把色欲之事去歆動他。」黃強、郭迪：《〈肉蒲團〉校證》（臺北：國家，2021年），頁32-33。

臺灣大學學術期刊資料庫

子佳人」框架和「敘事程式」，另一方面，以「話題性」和艷情想像拉出全新的關注視角和劇場趣味。這不僅使他的劇作遭到和自己的理論「對不上號」的抨擊，[2]更造成他在刻劃正派角色時的障礙。其筆下看似嘲諷粗鄙好色之輩，這些人物凸出的鮮活度和趣味性，卻總是對照出正面人物的惺惺作態和蒼白無力。進一步，本文借用學者琳達．哈契翁（Linda Hutcheon）針對文本（text）諧擬（parody），提出的「驅魔」（exorcism）說，試圖分析在面對身分抉擇與時代變異下，李漁的根本價值認知和思想，難以避免的趨向世俗化。鮮明的「市場」意識和實踐經驗，使他對戲劇的「功能論」有了不同的體認。他以別開生面的新風格劇作和重磅級的劇論，提出「消愁」（娛樂）的戲劇新主張。以此顛覆晚明以來的「文人傳奇」風格，開創了「文人傳奇」創作巔峰期很重要的新精神和新風貌。

一、名士與出版商：李漁寫作「暢銷書」的背景和創作意識

明代嘉靖、萬曆時期，中國江南市鎮崛起，構成繁榮的城市網絡。穆宗隆慶元年（1567年），朝廷廢止海禁後，對外貿易重新活躍，市鎮經濟空前發達，論者視此發展爲資本主義的「萌芽」。[3] 晚明清初出版業的興盛即奠基於城市經濟與城市文化的基礎之上。市民讀者們對於時興事務高度的興趣和追逐，構成了龐大的通俗文藝市場，這使得坊刻在「射利」的驅動下，短時間內就有驚人的成長，出版內容較宋代又更進一步呈現了極爲寬廣的面向。諸多通俗文藝，以及品味生活、滿足各類日常所需的出版品，琳瑯滿目，全面的反映了晚明安逸享樂的精神面向和物質追求。同時，也爲科舉仕進挫敗的文人，提供了正途功名以外獲致社會聲名的途逕。[4]

---

[2] 參見吳國欽：《中國戲曲史漫話》（上海：上海文藝，1980年），〈李漁的創作和他的理論爲什麼對不上號？〉，指出：「李漁曾提出『戒淫褻、忌俗惡』的主張，但他的劇作卻是淫褻、俗惡的活標本。」頁247-249。過度的取悅觀眾，確實是使他得到俗惡評價的主要原因。

[3] 見傅衣凌：〈明清時代江南市鎮經濟的分析〉，《明清資本主義萌芽研究論文集》（上海：上海人民，1981年），頁297-306。原載《歷史教學》1964年第5期。許滌新、吳承明：〈明代商品流通和商人資本〉，《中國資本主義發展史》（臺北：谷風，1987年），第二章第二節，頁95-127。

[4] 王鴻泰：〈名士值幾文錢？明清間士人的挾藝交遊與名利經營〉，《臺大文史哲學報》第

臺灣大學學術期刊資料庫

「名士」文化中「名」與「利」的勾結，可以說是晚明出版市場的「貨源」保障。其背後的社會基礎是士、商階層的流動。[5] 晚明清初的出版品不僅在數量上相當龐大，[6]在文本內容，以及出版的形式上都大有創發。各式各類的出版品「文本化」了眞實生活中的各種時興趣味，反過來說，作者和讀者們也競相透過寫作或閱讀出版品，表現個人追求享樂高人一等的品味和講究。[7]

坊刻通俗文藝出版品銷量最多的首先是小說，其次便是戲曲。[8] 晚明清初戲曲家直接介入書籍出版者不在少數，根據筆者研究，此時期戲曲作者之兼編著小說者，多達二十六人。[9] 而入清之後才展開出版和演劇事業的李漁，更是戲曲和小說跨界創作最重要的代表人物，他的戲曲和小說創作成就幾乎勢均力敵。

李漁的著作十分豐富，今版《李漁全集》收錄了他傳世的著作，包括：《笠翁一家言文集》、《笠翁一家言詩詞集》、《閒情偶記》、《笠翁傳奇十種》、《笠翁閱定傳奇八種》、《無聲戲》、《連城璧》、《十二樓》、《合錦回文傳》、《肉蒲團》（故事梗概）、《李笠翁批閱三國志》、《新刻綉像批評金瓶梅》、《古今史略》、《千古奇聞》、《資治新書》、《評鑒傳奇秦樓月》、《評鑒傳奇香草吟》、《笠翁詩韵》、《笠翁詞韻》、《笠翁對韻》、《芥子園圖章會纂》等，共三十七種。[10] 這之中包含文人照例有的詩文別集、休閒筆記小

90期（2018年11月），頁115-162。

5 巫仁恕：〈士大夫身分地位的變化〉，《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》（臺北：聯經，2007年），第一章，第四節，頁55-63。

6 參見杜孚信：《明代版刻綜錄》（江蘇：廣陵古籍刻印，1983年）。又參見林鶴宜：〈晚明戲曲的刊行〉，《晚明戲曲劇種及聲腔研究》（臺北：華正，1984年），第三章，頁83-126。

7 參見Yuming He, *Home And The World: Editing The "Glorious Ming" in Woodblock-Printed Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Cambridge, Massachusetts: The Harvard University Asia Center, 2013). 第二章 “Page and Stage: Drama Miscellanies and Their Milieu” 指出，把書本當作展示舞臺的觀閱關係，特別集中表現在戲曲散齣選本。戲曲選本創造了一個閱讀的方式，將書頁轉變爲一個構想和實踐可以透過印刷、文字和戲劇相互影響而聯結起來的地方。創造了一個新的閱讀劇場（頁74-139）。又，參見林鶴宜：〈晚明清初小說新品類對文人傳奇敘事開創的影響〉，《戲劇研究》第25期（2020年1月），頁1-42。

8 方志遠：〈明代市民文學的主要品種〉，《明代城市與市民文學》（北京：中華，2004年），第三章，第一節，頁118-179。及表3-1「現存明版市民文學品種及版刻時代表」（頁180-181）。詩、文不予計入，小說有5502種，戲曲有1244種。爲諸通俗文學品種之最。

9 參見前引林鶴宜：〈晚明清初小說新品類對文人傳奇敘事開創的影響〉。

10 參見浙江古籍出版社編：《李漁全集》（杭州：浙江古籍，2010年）。此全集所收之《連

臺灣大學學術期刊資料庫

品、戲曲、小說、文學評點、歷史評論、婦女故事書、官吏案牘、韻書、篆刻鑑賞等，都是當時的暢銷出版品，而以戲曲和小說爲大宗。

李漁創作戲曲和小說，主要集中在他四十一歲至五十八歲的十八年間。以下參考李漁生平、交遊、著述等相關研究，[11] 整理出「李漁戲曲、小說著作年表簡編」，以見此二文類創作的相互關聯性，及其在李漁生命階段中的重要位置：

表一「李漁戲曲、小說著作年表簡編」

明萬曆39年辛亥(1611)	1歲	八月初七生，初名仙侶，字笠鴻，號笠翁。籍浙江蘭溪孟湖鄉夏李村，祖籍福建長汀。生於江蘇雉皋（如皋）。其父如松有三子，漁居次。
明崇禎8年乙亥(1635)	25歲	在蘭溪，應童子試於金華，以五經見拔。
明崇禎12年己卯(1639)	29歲	在金華、蘭溪。夏，赴省城杭州應鄉試，落榜。
明崇禎15年壬午(1642)	32歲	在金華、蘭溪。再應鄉試，中途聞警折返。
清順治元年甲申(1644)	34歲	在金華。時局大變，全國騷然，漁至山中避亂。
清順治2年乙酉(1645)	35歲	在金華。避兵山中，亂後無家，入金華府通判許檄彩幕。十月，納姬曹氏名公幼妾而寡者。
清順治3年丙戌(1646)	36歲	清廷開始科舉。清兵至金華，歸蘭溪故里。
清順治7年庚寅(1650)	40歲	居家杭州。遷杭之因，或謂爲整頓祠堂公產事；或謂爲介入與生塘胡村之詞訟。
清順治8年辛卯(1651)	41歲	在杭州。《**憐香伴**》傳奇問世。
清順治9年壬辰(1652)	42歲	在杭州。《**風箏誤**》傳奇問世。
清順治10年癸巳(1653)	43歲	在杭州。《**意中緣**》傳奇問世。
清順治12年乙未(1655)	45歲	在杭州。《**玉搔頭**》傳奇問世。
清順治13年丙申(1656)	46歲	在杭州。小說《**無聲戲**》一集問世。

城壁》，爲原書出版數年之後，改刻爲《連城壁全集》、《外編》，去其與《無聲戲》一集之重複者。另外，黃強：〈《顏氏家藏尺牘》中的李漁自列「書目」考辨〉，《李漁考論》（臺北：國家，2015年），頁72-103。根據一份李漁自列要求代售的書目，推測李漁可能尚有《廣字彙》、《一家言》（非《一家言初集》）、《論古》、《尺牘初徵》等書，並推測《漁家樂》傳奇的作者不是朱佐朝，而是李漁。（此說待議）。又，據單錦珩：〈李漁作品的版本及禁毀資料〉（收入《李漁全集》，卷19，頁350-362），可能還有《笠翁對聯》、《李笠翁尺牘》、《湖上嘉話》、《古今尺牘大全》、《四六初徵》、《增補萬寶全書》等。

11 主要參考單錦珩：《李漁年譜》。另參考單錦珩《李漁交遊考》、《李漁研究資料選輯》，皆見《李漁全集》第19卷。以及前引黃強：《李漁考論》諸文。

臺灣大學學術期刊資料庫

清順治14年丁酉(1657)	47歲	攜妻女住江寧，《**奈何天**》傳奇（出自《無聲戲》一集）、《**無聲戲**》**第二集**問世。《**肉蒲團**》問世。[12]
清順治15年戊戌(1658)	48歲	在江寧、杭州。小說《**無聲戲合集**》（又名《連城璧》）、《**十二樓**》（又名《覺世名言》）問世。
清順治16年己亥(1659)	49歲	在江寧、杭州。《**蜃中樓**》傳奇問世。
清順治18年辛丑(1661)	51歲	在杭州。《**比目魚**》傳奇（出自《連城璧》）問世
清康熙元年壬寅(1662)	52歲	由杭州移家江寧。**購置或創辦「翼聖堂」書坊**。[13]遊蘇州。
清康熙4年乙巳(1665)	55歲	在江寧，遊揚州。《**凰求鳳**》傳奇（出自《連城璧》）脫稿。
清康熙5年丙午(1666)	56歲	在江寧，遊燕、秦，至平陽納喬姬，年十三。
清康熙6年丁未(1667)	57歲	遊秦，《**慎鸞交**》完成。蘭州納王姬，年十三。**李漁家班始於納王姬之後**。[14]
清康熙7年戊申(1668)	58歲	遊粵，客中買婢，《**巧團圓**》傳奇（出自《十二樓》）問世。
清康熙8年己酉(1669)	59歲	遊粵歸江寧，初夏，新居「芥子園」落成，**並創辦「芥子園書坊」**。[15]
清康熙10年辛亥(1671)	61歲	京師禁內城開設戲館。冬，《閒情偶寄》成書。有蒲松齡邀漁赴揚州府寶應縣演戲祝壽之說[16]，待考。
清康熙11年壬子(1672)	62歲	在江寧，遊楚，諸姬罹病，喬姬病故。
清康熙12年癸丑(1673)	63歲	在江寧，遊燕，王姬病故。
清康熙16年丁巳(1677)	67歲	移家杭州，遊湖州，向都門故人求助。
清康熙19年庚申(1680)	70歲	在杭州病逝。

李漁生長於江蘇如皋，二十五歲始通過童子試，並移居浙江蘭谿、金華，

12 《肉蒲團》成書年代參見單錦珩：《李漁年譜》，順治十四年，頁31。日本江户時期寫本《肉蒲團》如如居士序，謂作於「丁酉之夏五之望」，即順治十四年。別本有謂「癸酉夏五之望」者。康熙間人劉廷璣（約1653-1716年）《在園雜志》謂《肉蒲團》爲李漁所作，漢學家馬漢茂已證其說，但仍有反對者。黃強：〈《肉蒲團》爲李漁所作內證〉，《許昌師專學報（社會科學版）》1992年第1期，頁52-56。透過列舉《肉蒲團》和李漁諸多作品的內在連繫，提出了有力的肯定推測。至於刊刻年代，則沒有定說。

13 參見黃強：〈李漁爲金陵翼聖堂書坊主人考辨——兼與「李漁與翼聖堂、芥子園書坊關係考辨」一文作者商榷〉，《李漁考論》，頁233-249。

14 單錦珩：《李漁年譜》，康熙六年，頁55。其事見李漁：〈喬復生王再來二姬合傳〉，《李漁全集》第一卷《笠翁一家言文集．笠翁文集》，卷二，頁95-101。

15 參見黃強：〈李漁爲金陵芥子園書坊主人考辨——兼與「李漁與翼聖堂、芥子園書坊關係考辨」一文作者商榷〉，《李漁考論》，頁250-266。

16 單錦珩：《李漁年譜》引杜書瀛之說，頁73。黃強：〈李漁與蒲松齡交往傳說的澄清〉指出其說經不起推敲（《李漁考論》，頁267-278）。

臺灣大學學術期刊資料庫

曾入府學。而後兩次應鄉試，第一次落榜，第二次聞警而折返。順治三年（1646），清廷開始科舉，三十六歲的他基本已經放棄舉業。在科考這條道路上，李漁停滯在「諸生」的身分等級，屬於不得志的「下層文人」。所幸者，通俗文藝著作讓他獲利不小，且名滿天下，得到不下於科舉功名的個人價值肯定。或許正因爲功名不順遂，李漁才得以將主要的才情和精力投注到通俗文藝的創作上，而這也正是晚明清初許多文人名士的生命寫照。

順治七年（1650），年已四十歲的李漁舉家遷居人文薈萃的杭州。次年起連續十八年，幾乎每年都有重量級的戲曲或小說問世，可以說是他創作和出版事業的巔峰期。康熙十年（1671），還有總結性質的休閒生活筆記散文集《閒情偶寄》成書。居住杭州的十一年，李漁自售所刻，出版了不少暢銷的戲曲和小說，由於他的著作高度受到群衆的喜愛，甚至到了「卷首但見笠翁字，弗論好醜隨歡呼」（李漁，〈贈許茗車〉詩[17]）盲目崇拜的地步，因而招來猖獗的盜版者。李漁之遷居南京，據他自己的說法，正是爲了甩掉如蠅附羶的盜版者。（李漁，〈與趙聲伯文學〉）[18] 不甘心血結晶遭到肆意掠奪，他先後在南京經營兩家著名的書坊。首先是康熙元年（1662）（或前一年）在南京購置或成立的「翼聖堂」書坊。再就是康熙十年（1671），遊粵歸南京，新居「芥子園」落成，並成立了「芥子園」書坊。這兩家書坊都是李漁相關作品的專賣書店。[19] 此時「芥子園」所輯的若干書籍，仍用「翼聖堂」之名刊行。根據黃強的解釋：

> 「翼聖堂」仍作爲刻書的堂名，而「芥子園書坊」則是對外銷售的門市部。因爲「芥子園」的名氣越來越大，「翼聖堂」也就從屬於「芥子園書坊」。[20]

---

17 《李漁全集》第二卷，《笠翁一家言詩詞集．笠翁詩集》，卷一，頁61。

18 李漁：〈與趙聲伯文學〉自言：「弟之移家秣陵也，只因拙刻作祟，翻板者多，故逮安土重遷之戒，以作移民就食之圖。」見《笠翁一家言文集．笠翁文集》，卷三，頁167。然而，戴不凡：〈李笠翁事略〉，《劇本》1957年第3期，頁95-97。認爲不是經濟上的原因，「可能是由於他在杭州刊印的某種著作，觸犯了當時的禁忌。」這些可能因素包括順治十七年浙江左布政史張縉彥遭彈劾，因刊刻《無聲戲二集》而罪加一等，也可能與《肉蒲團》有關。

19 李漁之擁有「翼聖堂」和「芥子園」得到多數研究者的認可，雖然前者購置或創立的時間難以確定。但也有人持反對的看法，例如李亞力：〈李漁與翼聖堂、芥子園書坊關係考辨〉，《文獻》2010年第4期，頁56-62。認爲「把李漁說成是一個當行的出版家」，是「對李漁認識上的一個誤區」（頁56）。前引黃強二文已加以反駁。

20 單錦珩：《李漁年譜》，康熙十年十月，頁76。引沈心友《四六體初徵凡例》。又，參見

臺灣大學學術期刊資訊庫

成立書坊，意味著擁有專業化的出版操作，包括固定合作的雕版和印刷人員、儲放書版的書庫、規模化的生產、展售成品的書肆、一致的銷售策略和保護，以此追求品質，建立「品牌」名聲。「書坊」是坊官登記在冊的書籍經營部門，接受官方管理束縛，亦接受官方象徵式的權威保護。李漁搬到南京次年（康熙二年，1663）的〈癸卯元日〉詩有句：「水足硯田堪食力，門開書庫絕穿窬。」流露靠筆耕自食其力的自豪，以及仰賴書店行號杜絕盜版的想法。李漁的文化事業是使他聲名大噪的後盾，也是支撐他食指浩繁妻孥用度的主要經濟來源。「翼聖堂」和「芥子園」書坊的經營，確立了李漁既是通俗暢銷書作家／生活日用發明家／庭園設計者／家班班主／編劇／導演／戲劇理論家，妥妥的名士，更是謀財射利的出版商人。

治小說者每認爲李漁在小說中援用了他喜劇的創作手法和語言，[21] 其實李漁《十種曲》中，有一半故事來自他自編的小說。《奈何天》改編自《無聲戲》〈醜郎君怕嬌偏得艷〉、《比目魚》改編自《連城璧》〈譚楚玉戲裡傳情，劉邈姑曲終死節〉、《凰求鳳》改編自《連城璧》〈寡婦設計贅新郎，衆美齊心奪才子〉、《巧團圓》改編自《十二樓》〈生我樓〉。此外，《慎鸞交》與《十二樓》〈鶴歸樓〉情節相似；《玉搔頭》本事來自《連城璧》〈乞兒行好事，皇帝作媒人〉之部分題材。而在《無聲戲》在第二回〈美男子避禍反生疑〉，以及第十二回〈妻妾抱琵琶梅香守節〉標目下，都可發現「此回有傳奇嗣出」的註語，雖然這兩回小說後來似乎並沒有被寫成傳奇，卻可以據此確認李漁是在創作一開始，就以一個題材，進行小說和戲曲的「雙重構想」。[22] 從小說和史傳取材「改編」，本來就是戲曲創作的傳統。但李漁強調傳奇之「奇」，不蹈襲前人。（詳本文第三節）這四部傳奇與其說「改編」自自創的小說，不如說先以小說打底，再根據傳奇的格套分場並安插曲唱，搬上舞臺。這種「雙重構想」的創作方式，不僅使不同文類得以各展其長，坐收互文之效，還能提供變換閱聽的趣味。從市

前引黃強：〈李漁爲金陵芥子園書坊主人考辨〉，頁254。

21 例如楊義：〈李漁小說：程式化和個性化的審美張力〉，《中國古典小說史論》（北京：中國社科，1995年），第十五章，多次提到李漁小說受到戲劇的影響，頁359-389。

22 參見韓南著，楊光輝譯：〈密針線師〉，《創造李漁》（上海：上海教育，2010年），第七章。英文版出版於1988年。張東炘：〈一個題材，雙重構想〉，《李漁戲曲三論》（臺北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，1998年），第一論，第一章，第三節，第二小節，頁23-25。

臺灣大學學術期刊資料庫

場的角度來看，則是商品「多樣化」生產，刺激「多重消費」的行銷策略。

晚明時期坊刻通俗小說對戲曲的影響，遠不止於提供題材故事。相較於戲曲，小說更貼近眞實生活，取材範圍和描寫尺度都遠較戲曲大得多。文人通俗短篇小說（或稱「擬話本」）的根源是話本——說話的底本，這一項來自市井的表演藝術，清楚認知「娛樂性」是「市場」的根本，對於如何藉由話題或描述來刺激、吸引觀衆，瞭若指掌。筆者認爲，作爲多部暢銷小說作者的李漁，深諳此技，不僅表現在話題性的凸出、敘事技巧和手法的高度自覺，更在於創作目的的設定，從而左右了創作的內容。李漁最不同於其他文人劇作家之處，正在於「市場意識」。[23]

康熙元年（1662年，年52）遷居南京後，李漁開始他離家遊謁公卿的旅程。衆人皆知李漁擁有私人家班，但其實成班的時間晚至康熙六年（57歲）。起因於此前偶然在平陽得到天分極高的喬姬，於是延師教導，之後在蘭州又得王姬，遂從喬姬學戲，天分不下於喬姬。王生喬旦，「時諸姬數人，亦皆勇於從事」（李漁，〈喬復生王再來二姬合傳〉），家班水到渠成。[24] 其後，有多筆李漁家班在仕紳面前演戲的紀錄。[25] 但李漁戲劇的廣受歡迎，並不始於家班，也不只是作爲公卿宴饗飲觴侑酒之設。杭州十年，李漁已完成「十種曲」中的七種，每一脫稿，都受到巨大的關注。他曾在《閒情偶寄》中提到自己的劇本是如何被快速刊行，同時搬上舞臺：

> 每成一劇，才落筆端，即爲**坊人攫去**，下半猶未脫稿，上半業已災梨；非止災梨，彼伶工之捷足者，又復災其肺腸，災其唇舌。[26]

---

23 有關李漁的「市場意識」，有多位研究者提及，包括，劉平：〈懷念中國職業戲劇經理人鼻祖——李漁〉，《話劇》2002年第2期，頁24-25；李小紅：〈論李漁戲劇的娛樂性〉，《社科縱橫》2004年第5期，頁144轉141；賴慶沅：〈李漁的「市場意識」〉，《時代青年：悅讀》2011年第4期，頁67等，或使用「商業意識」一詞。研究者普遍注意到李漁的「觀眾意識」。李漁之前的文人劇作家亦存在擁有「觀眾意識」者，例如阮大鋮，但他並不需要面對「市場」的壓力。蘇州派劇作家整體而言，文人氣息較爲濃厚，雖有鮮明的「劇場」觀念和「觀眾意識」，但並不把市場放在第一位。

24 李漁：〈喬復生王再來二姬合傳〉，頁98。

25 單錦珩：《李漁年譜》提到李漁演戲資料，除了康熙五年（1666）納喬姬時的一筆，皆屬家班成立以後。包括康熙七年（1668），在徐州，李申玉妻生日演戲。（頁60）康熙九年（1670），杜浚在「芥子園」觀劇。（頁69）康熙十年（1671），李漁在蘇州「集名優數輩，度其梨園法曲。」（頁73）康熙十一年（1672），吳冠五等人在「芥子園」觀諸姬演劇。（頁78）又，二月遊楚抵漢陽，四君子觀小鬟演劇。（頁79）

26 《李漁全集》第三卷，《閒情偶寄》，卷二〈詞曲部〉下，〈賓白〉第四「文貴潔淨」

臺灣大學學術期刊資料庫

康熙五年（1666）李漁出訪至山西平陽，親自見證到自己的劇本被瘋傳的情形：

> 有二三知己，攜樽相過，命伶工奏予所撰新詞，名《凰求鳳》。此詞脫稿未數月，不知何以浪傳，遂至三千里外也。[27]

從清人的筆記可見，這股熱潮一直到乾隆年間還延續著。李調元（1734-1803）引當時人景星卿「爭先賭之爲快」語，說自家有歌伶，凡李漁劇作皆令搬演。還提到《笠翁十種曲》一時盛行，自己曾見過蘇州人演出《奈何天》。[28] 李漁劇作雖受到「芳筵雅集」（范驤〈意中緣序〉）的歡迎，但它的演出對象是廣大群衆，特別是市民大衆。這從清人對他的批評可知。[29] 例如：

> 《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**。流布梨園者在此，貽笑大雅者亦在此。（楊恩壽，1835-1891）
>
> 李笠翁漁工詞曲，所著十種傳奇一時盛傳，聲大而遠。**或有議其科諢純是市井氣，不知作者命意，正惟雅俗共賞**，使人易於觀聽。（邱煒萲，光緒年間人）

演出場地，除了晚明所有的劇場類型，如：堂會、酒樓、會館、寺廟、水泮、船上，可能還包括清初開始出現的戲館。[30]

李漁擁有極爲豐沛的創造力，這得力於他對新奇事物的高度興趣以及下筆立就的本事。黃鶴山農《玉搔頭．序》曾目睹李漁創作劇本的速度，驚嘆他的快筆：

> 乙未冬，笠翁過蕭齋，酒酣耳熱，偶及此。（筆者案：指《玉搔頭》的故

條，頁52。

27 李漁：〈喬復生王再來二姬合傳〉，頁95。

28 前半見〔清〕李調元著，詹杭倫、沈時蓉校正：《雨村詩話校正》（成都：巴蜀書社，2006年），頁197。後半見〔清〕李調元：《雨村曲話》，卷下，《中國古典戲曲論著集成》（八）（北京：中國戲劇，1959年），頁26。

29 張家禎：〈作爲商品的戲曲及劇作家——李漁戲曲之自我宣傳與建構〉，《戲劇研究》第24期（2019年9月）主張「李漁以縉紳士大夫爲預設讀者、觀眾群以及支助者」（頁8），此爲該文基礎論點，頁1-32。從李漁在干謁公卿之前已完成「十種曲」中的七種，以及文獻所見，未必如此。〔清〕楊恩壽：《詞餘叢話》，《中國古典戲曲論著集成》（九）（北京：中國戲劇，1959年），頁265。〔清〕邱煒萲：《菽園贅談》（廈門：廈門大學，2018年）卷一「十種傳奇」條，頁23。

30 單錦珩：《李漁年譜》，康熙十年（1671），引清光緒延煦等編《臺規》，卷二五：「康熙十年議准，京師內城，不許開設戲館，永行禁止。城外戲館，如有惡棍借端生事，該司坊官查拿。」頁72。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 事）笠翁即掀髯聳袂，不數日譜成之。……蓋笠翁髫歲即著神穎之稱，于詩賦古文詞罔不優贍，每一振筆，漓漱風雨，倏忽千言。當途貴遊與四方名碩，咸以得交笠翁爲快。[31]

寫一個劇本只需要幾天的時間，不管什麼文類都是「倏忽千言」。除了文字創作，李漁的創造力使他成爲休閒生活各式玩好的發明家，在《閒情偶寄》中，他很自得的分享自己的各式發明，卷四〈居室部〉尤多。包括：暖椅、便面窗、百眼櫥、耳門、各式聯匾設計。有些甚至是匪夷所思的，例如：在畫壁上蓄活鳥、在書房牆壁鑽洞，直接便溺，使流於屋外，以免因尿急而失去寫作靈感等。[32] 韓南稱他爲「新生事物的狂熱傳道者」。[33] 在他的筆記、小說和戲曲創作中，讀者們總能強烈感受「作者身影」的無所不在。因爲他太喜歡跳脫敘事，冒出來現身說法，自我標榜，甚至自我吹噓，樂此不疲。他的創作，很大的動力是爲了滿足自我展示的心理。[34] 李漁對自己的創作十分自滿，嘗言：

> 當世耳目，爲我一新。使數十年來，無一湖上笠翁，不知爲世人減幾許談鋒，增多少瞌睡？[35]

除了滿足創造慾，自我標榜和自我完成，李漁筆耕不輟最主要的動力和目的是金錢。爲了應付龐大的生活開銷，他的牟利並不只是透過單純的書寫、刊行，而必須採取更有效的方式。他妥善的利用了自己名滿天下的這一條件，干謁公卿，提供全套娛樂服務，以此得到各方賞賜或贊助。李漁〈覆柯岸初掌科〉提到自己遊走天下的原因：

> 漁無半畝之田，而有數十口之家，硯田筆耒，止靠一人。……浪遊天下幾二十年，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

31 李漁：《玉搔頭》，《李漁全集》，第五卷，頁215。

32 參見李漁：《閒情偶寄》，卷四〈居室部〉。暖椅見「椅杌」，頁204-207。便面窗見「取景在借」，頁170-181、158。百眼櫥見「櫥櫃」，頁211-212。耳門見「途徑」，頁158。聯匾設計見〈聯匾第四〉，頁188-195。蓄活鳥見「廳壁」，頁184-185。穴牆便溺見「藏污納垢」，頁163-164。

33 韓南著，楊光輝譯：〈創造需要〉，《創造李漁》，頁52-65。

34 韓南稱呼《閒情偶寄》爲李漁的「自我之書」。見韓南著，楊光輝譯：〈創造自我〉，《創造李漁》，頁37-51。韓氏此書最大的亮點在於對李漁創造性及「自我」意識的分析，但他有時忽略了筆記和話本的文類，本來就具有以個人識見爲中心及穿插敘事的特性。

35 李漁：〈與陳學山少宰〉，《李漁全集》第一卷，頁163-166。

臺灣大學學術期刊資料庫

所出，又可分餘惠以及妻孥，斯無內顧而可久。……務盡主人之歡。[36]

明白的說出以「盡主人之歡」的服務來謀財。李漁在世及其身後，很多人不恥這種「打秋風」的行爲，稱他爲「幫閒文人」。其實，李漁所爲，類同於今日的娛樂服務企業，其操作是全面的。在寫給王左車的信中，李漁提到自己被高利貸逼債的苦狀，想要藉由「出遊」來還債，「彼以爲我避債去，孰知正爲償債去乎。」[37] 可見這種「出遊」，運氣好的話，獲利驚人。

這也是李漁推銷自家書籍和其他貨物的手段。簡單的說，一邊提供娛樂，帶給賓客歡樂，一邊進行商品的獨家販售。李漁在〈粵遊家報之五〉和〈謝江郡守分俸贈舟，兼免關吏誅求之苦〉五律都曾提到繳納關稅一事，其販貨的數量應該不小。至於販賣的內容，根據黃強的研究，有文獻可考者，包括皮襖（〈與趙介山〉）、中藥材的人蔘、川黃連和鹿角（〈與張其山〉、〈柬孫豫公〉）。而最值得注意的莫過於在《顏氏家藏尺牘》中發現李漁寫給顏光敏的四個短札，內容主要託顏光敏代爲尋找客中所攜大量書籍和各式箋簡的買主。[38] **在這些書信文字中，一個南征北討，販貨營生的「儒商」的形象被建立**。從李漁透過書信向熟人尋求買主的行爲看來，他晚期的經商也許還是依附在遊謁之上的。換言之，即趁著旅行「帶貨」（或以販售爲名求財），推銷自己的「正版書」。

我們從李漁晚年出版的《閒情偶寄》卷四〈器玩部〉「箋簡」條，看到李漁對於自家智慧財產被侵權的憤怒。盜版者包括「壟斷之豪」，還有「倚富恃強者」，氣得李漁發誓要跟他們「決一死戰」。[39] 這一方面說明李漁一生一直在承受被盜版的強大困擾，另一方面，也說明他的著作受到歡迎的程度。

作爲士人，李漁對屬於「大我」層次的鼎革巨變，雖親身經歷，卻選擇保持不介入的心理距離。而對於「小我」層次紅綾金粉的江南生活，則全力投入，從文藝創作到生活用品，保持創造發明的熱誠和高度自得，並藉此名利雙收。這也許是李漁在改朝換代，數年「窮途欲哭」（虞巍〈憐香伴序〉）的逃難避禍經歷後，重新設置人生道路和身分認同，帶給他的釋然。遷居杭州是他開啓出版業的重要時間點；再遷至南京，則進一步展開遊謁天下，鎖定上層客戶群，謀取更大利潤的經營方式。

---

36 李漁：〈覆柯岸初掌科〉，《李漁全集》第一卷，頁204-205。

37 見李漁：〈覆王左車〉，《李漁全集》第一卷，頁179。

38 黃強：〈李漁相關考述四題〉，《李漁考論》，頁118-144。

39 李漁：《閒情偶寄》，卷四〈器玩部〉，「制度」第一，「箋簡」條，頁229。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、李漁《十種曲》「顯」和「隱」並存的雙重話語

細讀《十種曲》，不難發現李漁對題材別具隻眼，擅長以話題性拉出完全顛覆性的關注視角，從而改變了「才子佳人」的趣味。以文人傳奇的框架做準繩，分辨其中「符合」或「顛覆」文人傳奇的特徵和風格，可以看到竄流其間，相互對立的雜音。檯面上敷演文人崇尚的「風流」，檯面下放任「色情」暗流激湧。在情色感官趣味的追逐下，「厚人倫，美教化」（〈詩大序〉）流於表面教條，口裡說一套，心裡想一套。與其說李漁虛假，無寧說他既服膺「文人」的框架，卻又認同「市場」導向，加以他對理想戲劇有一套自己的看法，而這也正是他所以能寫出那個時代很有特色的劇作之動力。

從李漁四部以小說爲基底的傳奇《奈何天》、《比目魚》、《凰求鳳》、《巧團圓》，我們可以很清楚的觀察到李漁如何將小說故事，依照「文人傳奇」的套路，一步一步加工成爲符合文人傳奇規格的戲曲。但另一方面，李漁又透過種種手法，對此提出批判、解構和重建，試圖創作出自己理想中的戲曲。當然，具代表性的例子，絕不止於這四部傳奇。

文人傳奇框架所蘊含的價值觀和李漁實際上的認同是有所差異的，因而我們在他的作品中可以觀察到「顯」和「隱」並存的兩種話語。**「顯」的話語符合「文人傳奇」的範式，遵守文人傳奇長期發展以來形成的敘事框架，呈現士大夫的道德觀和價值觀；「隱」的話語則是符合市井大衆的口味和喜好，有時候甚至對文人價值觀提出批判和質疑。**

「道德教化」是文人士大夫階層和庶民百姓共同服膺的主流價值，同時也被認爲是戲曲主要的功能。然而在「文人傳奇」中，大量的文人作者，卻在這個特定的戲劇文類中，以文人話語構築了一個誇耀士大夫階級身分，以其認同關注、人生追求、品味好尚爲唯一價值的世界。由於劇中主角人物清一色出身士大夫階層，[40] 在「一人一事」的敘事規則驅動下，很自然的屏蔽了庶民百姓的生活眞實和心靈感受。

郭英德《明清文人傳奇研究》提出「規範化的長篇文學體製」、「格律化的

[40] 旦腳的身分至明末清初開始多樣化，最明顯要數「蘇州派」劇作中出現不少勞動階層女子，然而生腳的書生身分卻始終變動不大。參見前引林鶴宜：〈晚明清初小說新品類對文人傳奇敘事開創的影響〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

戲曲音樂體製」和「文人化的藝術審美趣味」，作爲「文人傳奇」的三要素。（頁5）他認爲高明的《琵琶記》只是文人傳奇的發軔之作，而將「崛起期」定在嘉靖元年（1522）到萬曆十四年（1586）的六十五年間，以李開先的《寶劍記》首開其風，梁辰魚的《浣紗記》和王世貞《鳴鳳記》與之互相呼應。（頁13）他指出，「文人傳奇」中所塑造的理想人格，無論是符合倫理道德規範的「倫理美」，或從內在情趣出發的「情趣美」，「都是人格的理性美，是超人之美，而不是凡人之美」，「士大夫氣和道學氣，雖然有清濁之別，但在封建文化意識結構中，卻是沆瀣一氣的。」（頁46-47）「情感與理念的撞擊、交鋒，使這些理想人格扭曲、變形，以至自我分裂。」（頁43）郭英德指出，「沈璟和湯顯祖是分別開近代理想人格的創造之先聲的重要作家」（頁51），但這種變異只在極其有限的範圍裡進行。[41] 譚帆、陸煒分析「傳奇美」，也提到：「由於時代不同，其思想內容雖有人文主義思潮的強烈表現，……能摒棄道學家的說教，以描寫眞實人情爲宗旨，然其抒寫人情卻多以達到與封建倫理的和諧爲歸結。」[42] 二書皆提到文人傳奇和「封建文化」或「封建倫理」的關聯。

李漁《十種曲》自然也依循上述文人傳奇的趨向，然而，又對這樣的價值觀和趣味有所回應。**他劇作中「顯」的話語首先表現在對腳色「類型化」規制和約束的接受**。戲曲腳色類型化的淵源可以明確上推自唐代參軍戲裡的「參軍」（淨）和「蒼鶻」（末），宋金雜劇院本以降，隨著戲曲體製複雜化而趨向細分，又因應劇種特色，行當分類和名稱各有不同。腳色除了是表演的專業分工（「行當」），更是身分和性格的類型化，將善惡貴賤做出「符號」式的標示。

在早期南戲中，生腳和旦腳不一定是全劇的主角，也不一定是正派人物。例如《小孫屠》，主角是屠夫孫必貴，以末應工；生腳是迷戀煙花又懦弱無能的哥哥孫必達；旦腳正是紅杏出牆又謀害親夫的妓女李瓊梅，都是較負面的人物。又如《殺狗記》，主角是孫榮，以小生應工，受到糊塗又粗暴的哥哥孫華欺侮虐待，孫華卻由生腳擔任。明代以後才逐漸規範化，特別是在文人傳奇中，「生」、「旦」必爲男、女主角，他們照例是「才子」（書生）和「佳人」（貌美能通文墨，通常是官家或富家小姐），而用來反襯男女主角的醜、愚人物或者

41 郭英德：《明清文人傳奇研究》第一章〈明清文人傳奇的歷史演進〉，及第二章〈明清文人傳奇的人格範型〉，第一節〈明清文人傳奇的理想人格〉，頁1-68。

42 譚帆、陸煒：〈中國古典劇論的審美理想〉，《中國古典戲劇理論史》，第六章，頁269。

臺灣大學學術期刊資料庫

惡徒，則由「淨」、「丑」腳色擔任。

李漁向以創意自豪，其《十種曲》取材不凡，多爲「非典型」的才子佳人故事。《巧團圓》改編自李漁自創的小說《十二樓．生我樓》，可以很好的說明李漁是如何爲了順應文人傳奇的腳色規制而進行情節主軸的改換。小說以財主尹小樓爲主角進行敘事。他是南宋末年人，處事低調，守著殷實的家業，卻一直沒有一兒半女。爲求子嗣，他蓋起一座小樓，鄉里戲稱他尹小樓。夫妻住進去後，很快便懷上兒子。不想兒子三、四歲時隨玩伴出門嬉耍無歸，夫妻遍尋不得，彼時虎患猖獗，深信已落虎口。尹小樓年紀漸老，不堪周遭想把子嗣過繼給他的親戚故舊之擾，離鄉假作乞丐，寫了一張「自賣與人作父」的招牌，尋找眞心相待之人，方肯收爲子嗣。不料遇惡少圍攻，幸有同樣來自湖廣，學習販布生意的青年姚繼爲其解圍。姚繼父母早亡，常感孤苦伶仃，遂買下尹小樓爲父，不僅執禮甚恭，還將身上剩餘銀兩交尹代收。尹爲試其眞心，並未告知眞實姓名。後元兵南下，盜賊蜂起，兩人遂將貨物暫寄行家，緊急搭船回鄉，尹小樓這時才告知立嗣的原由。姚繼曾與老東家曹玉宇之女相許，小樓催其回鄉說下親事再會合。姚繼先上岸，不想因船客催促，尹小樓不及告知眞實姓名。姚繼返鄉發現曹女已被賊兵擄掠，又聽說一干被擄婦女，都被裝進布袋同價販售。姚繼先是購得一老婦，善待若母。老婦爲報其恩，告知有一絕色女子，手中緊握一把玉尺，以此特徵，隔著布袋，姚繼果然找到曹女。三人一同暫歸老婦故里，不想老婦正是尹小樓之妻。尹小樓夫妻令姚繼夫婦搬入小樓，姚繼大爲驚怪，謂此爲其幼年住處，夢中常見。並能說出床後有一只箱子，備述內中戲具（玩具），尹小樓大驚，因其子生來只得一獨卵，遂令姚繼解褲相驗，果然。於是父子相認，一家團圓。

到了傳奇《巧團圓》，整個故事的軸線改變了，重心完全落在姚繼身上。第二出〈夢訊〉由生腳姚繼「出腳色」，講的不是「懷才不遇」，[43] 而是自己常做的一個夢，夢中有一座小樓，床帳上有個小小枕頭，似爲自己睡覺之處。接著姚繼開始思睡，夢魂又來到小樓，登樓見一老者，告知此乃其「生身的所在」，又告知其布商父親交給他的玉布尺「非爺娘所賜」，卻與婚姻相關。姚欲再追問，老者已不知所終。之後敷演姚繼如何與東家曹玉宇之女相愛慕。因身處亂世，曹玉宇勸其放棄功名之心，至松江學做販布生意。離別時與曹女互換書帕玉尺。後

43 「懷才不遇」是文人傳奇生腳第一次出場慣例性的自白內容，以此展開其後求取功名的歷程。

臺灣大學學術期刊資料庫

遇尹小樓被欺，買爲父親，以下情節同小說。姚繼買婦女得妻一事被細寫，費了許多篇幅。而在尋找尹小樓途中，添增了聞知科考將至，朝廷下令殘破地方諸生不需考試，只需報名納卷，姚繼便進場投下文字的插曲。與尹小樓相會後，姚繼登上小樓，說起自己的夢，解開了身世之謎。劇終免不了以報中鄉試，喜得功名結尾。全劇三十三出，尹小樓以「外」腳擔任，只出現十齣；姚繼以「生」腳擔任，出現多達十七齣，顯見整個主從易位。[44]

此劇以〈夢訊〉起，以〈原夢〉結，過程曲折，堪稱巧妙有趣。然而有一些改動，卻很刻意的爲全劇添增了士大夫氣息。一是將地方財主尹小樓和布商曹玉宇，都改爲有功名的仕紳，一爲世襲錦衣衛千戶，一爲兵部督師。二是加入曹小姐被擄，以巴豆塗面，使之腫脹，假稱怪疾以保護貞潔。三是加入姚繼參加鄉試得中魁名的情節。四是將小說中的年代南宋末年元兵入侵，改爲明末清兵入侵，闖賊作亂。五是將姚繼「獨卵」的身體特徵，改爲「左腳多生一指」。六是將曹女改爲曹玉宇之養女，曹欲改女爲媳，改婿爲子，遂以朝廷蔭官之冠帶相逼。尹小樓亦以世襲錦衣衛千戶之冠帶相抗。一方傳來鄉試奪魁，曹女說：「戴了父親的紗帽，穿了丈人的圓領，踹了自己的皂靴，一起拜謝，何等不好？」可謂將小說低俗的當衆「脫褲驗卵」，改爲戲曲迂腐的「冠帶誇耀」。符合了傳奇「一門旌獎」的程式套路。

值得注意的還有《玉搔頭》，將正德皇帝朱厚照狎妓事，[45] 寫成才子佳人。正德皇帝由「生」腳擔任，太原名妓劉倩倩由「旦」擔任，因爲妓女的出身，後推到第四出才「出腳色」，完全遵照傳奇格套。[46] 又如《意中緣》，描寫窮秀才

44 尹小樓出現的齣次爲5〈爭繼〉、9〈懸標〉、10〈解紛〉、11〈買父〉、14〈言歸〉、16〈途分〉、23〈傷離〉、31〈巧聚〉、32〈原夢〉、33〈嘩嗣〉等十齣。姚繼出現的齣次爲2〈夢訊〉、4〈試艱〉、8〈默訂〉、10〈解紛〉、11〈買父〉、14〈言歸〉、16〈途分〉、19〈驚變〉、22〈詫老〉、24〈認母〉、25〈爭購〉、26〈得妻〉、28〈途窮〉、29〈疊駭〉、31〈巧聚〉、32〈原夢〉、33〈嘩嗣〉等十七齣。

45 民間傳說。〔清〕焦循（1763-1820）《劇說》：「明武宗幸太原，取晉府樂工楊騰妻——劉良女，大喜之，攜以遊幸，江彬及八黨輩皆以母事之。及南征，劉氏以一簪贈武宗爲信，馳馬失去。比至臨清，召劉氏，劉氏以無信不肯行，輕舸疾至潞河，挾以俱往。笠翁《玉搔頭》傳奇本此。」《中國古典戲曲論著集成》（八），頁116。據焦循所載，劉女爲樂工妻，或因武宗好狎妓，遂創造出與妓女劉倩倩之情事。

46 此爲文人傳奇「階級觀念」的典型展現。參見林鶴宜：〈論明清傳奇敍事的程式性〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》（臺北：里仁，2003年），頁63-126。一般旦腳照例於生腳出場之後的第三齣「出腳色」。若出身低下，則會延後一齣，於第四齣才出場。《凰求鳳》的妓女許仙儔亦於第四齣出場。《愼鸞交》的王又嬌於第三齣出場，係因第二齣華

臺灣大學學術期刊資料庫

之女楊雲友，因家貧，以摹畫董其昌（1555-1636）山水畫還債，因繪畫而思慕其人。董其昌見楊女的畫，亦相愛慕，欲娶爲捉刀人，以應付索畫者之纏擾。時董已自官場退休，年歲頗高，[47] 卻由「生」腳應工，第二男主角陳繼儒（1558-1639）則由「小生」擔任。

無論是改變故事主軸線，或人物和腳色特質相出入，都是爲了順應傳奇「生旦主角制」的格套。

相對於以上二劇，《奈何天》以「丑」腳闕不全爲主角，看似顚覆「生旦主角制」，但最終還是回歸文人價值。小說《無聲戲》〈醜郎君怕嬌偏得艷〉的「趣味」，在講述一個醜陋、殘缺，身上有各種奇臭的財主闕不全，如何娶得三美妻的故事。《奈何天》服膺腳色的類型化原則，安排「丑」腳擔任闕不全。又爲了保有故事的趣味性，選擇順應小說原主軸，破例由「丑」擔任「男主角」。爲此，李漁特別添增了一個關鍵性人物闕家總管闕忠（小生），讓他和闕不全（丑）同在第二出「出腳色」，所做所爲正好彌補慣例中「生」腳應有的行事，一是爲闕不全行善積德，燒毀貧民債券。二是說服闕不全捐銀數十萬兩給朝廷，並親身參與退賊平亂的戰爭，鋪寫成「武戲情節線」。以至後來闕不全得以蒙受上天恩眷，派「變形使者」將他變醜爲美，又受朝廷封賞，造成三女爭封誥之事。劇中退賊平亂、變醜爲美、朝廷封誥，都不見於小說，正是文人傳奇的套路和價值。

「顯」的話語，還表現在他對「武戲情節線」的張揚。文人傳奇順應「事隨人走」[48] 的情節推展原則，由人物行動串起情節線，除了必要的生、旦「主情節線」，常常會加上一條用來調劑排場文武鬧靜，並誇耀生腳韜略的「武戲情節線」。[49] 李漁幾乎將之發揮到了極致，他在《十種曲》每一部作品中都埋下「亂

秀之正妻已出場。

47 據單錦珩：《李漁年譜》引《香東漫筆》，楊雲友眞有其人，以二十二歲之齡嫁董其昌眞有其事。（頁26）劇中董其昌自言因主上「傾心婦寺」，所以退居林下。按董其昌曾於天啓六年（1626）辭官，時年71歲。劇中楊雲友之父楊象夏亦稱他「老先生」（第16齣〈悟詐〉）。

48 參見馬也：〈中國傳統戲曲結構特徵三題〉，《戲曲研究》第10輯（1983年9月），頁110-133。第二節「戲隨人走、重重悉見的結構手法」（頁119）：這是受到史傳以來，小說、講唱等敘事文學皆以人物爲中心的影響。

49 參見前引林鶴宜：〈論明清傳奇敘事的程式性〉。「武戲情節線」有比較大的普遍性，視故事的不同，又可搭配鋪陳反面人物行動的「對立情節線」；或是正面人物幫助主角掙脫困境的「輔助情節線」。

臺灣大學學術期刊資料庫

源」，再安排「平亂」的行動。先看四部來自小說的傳奇，很生動的說明它如何「無中生有」，又如何將之戲劇化或議題化。再看其餘六部，可謂各有賣點：

《奈何天》的「亂源」是駐守邊境的黑天王和白天王兩兄妹，「平亂」的是闕不全第三位妻子的前夫進士袁瀅，還有押餉到邊境的闕家家僕闕忠。黑、白兩天王皆好美色，各有擄掠美女和美男姦淫的描寫。此情節線爲小說所無。

《比目魚》的「亂源」是山大王，乃山中異人和牝獸所生，能夠招喚虎、熊、犀、象四隊獸兵。「平亂」的便是救起譚楚玉和劉邈姑的莫漁翁，他原是隱姓埋名避世的漳南兵憲。戰爭場面爲人獸大戰。此情節線爲小說所無。

《凰求鳳》的「亂源」是瓦剌侵犯邊境，宦官王振慫恿英宗親征，使英宗被擄，即歷史上有名的「土木之變」，只作爲影響生腳呂曜科考的背景，科考結束，新帝便已登基，其亂自平。此背景爲小說所無。

《巧團圓》的「亂源」是闖賊四處劫掠，騷亂天下。「平亂」的是姚繼的東家曹玉宇，原來是個改名換姓，避亂隱居的大臣。劇中提及闖賊吃人肉，筆墨則集中在販賣婦女，強調曹小姐如何在賊營中智保貞潔。曹玉宇的「平亂」爲小說所無，且在團圓後無疾而終。

《憐香伴》的「亂源」是琉球（應即指臺灣）[50] 王，本欲掠奪中國，後納臣子之諫，派使臣到中國請封，朝廷遂派新科進士、兵科給事中石堅（范石改名）賫詔前往琉球，冊封琉球王尙巴志爲中山王。描寫重點在於大海行船及海上風景。

《風箏誤》的「亂源」是川蜀洞蠻雄長掀天大王，蓄猛象數百，鐵騎三千作亂。「平亂」的先是詹淑娟之父詹武承，後韓世勛高中狀元，亦奉命督師。他令人製作假獅子，大敗象陣。以視覺新奇取勝。

《意中緣》的「亂源」是閩州大盜劉香老，擄走了女扮男裝的林天素，「平亂」的是陳繼儒以詩扇相贈，換得鎭海大將軍出兵救出林天素。

《玉搔頭》的「亂源」是江西寧王朱宸濠，正德皇帝御駕親征，但大亂已被

[50] 臺灣在隋朝和宋朝都曾被稱琉球。《憐香伴》提到琉球的地理位置「壤接扶桑」（第11出〈請封〉），「與八閩相近」（第18出〈驚颶〉），又有遊「澎湖島」（第11出）的描寫。

臺灣大學學術期刊資料庫

王守仁平定。

《蜃中樓》的「亂源」是涇河龍王和小龍，將洞庭龍女流放到涇河邊牧羊，引起脾氣暴躁的錢塘君大怒，戰爭場面是蝦兵、蟹將，各種水族齊出。

《愼鸞交》的「亂源」是山賊魔劫天王，作戰特徵是令賊衆戴鬼面假作陰兵，往往不戰而勝。「平亂」的是新科狀元華秀，最後是魔劫天王手下叛變，取其首級歸降。

四部由小說改寫的戲曲，「武戲情節線」皆不見於小說，乃專爲戲曲添增。再看其內容，《凰求鳳》、《巧團圓》、《玉搔頭》皆帶入明朝史實，以話題性取勝。《比目魚》、《風箏誤》和《蜃中樓》基本上是「人獸戰爭」或「異類爭鬥」的展現。《奈何天》和《愼鸞交》之盜賊皆極邪惡，令人驚懼。《意中緣》是《西廂記》「筆尖兒橫掃了五千人」，文人修書請兵救美模式的複製，而《憐香伴》則誇耀中土盛世，展現航海奇觀。十部戲都把「武戲情節線」的娛樂功能和調劑冷熱的作用發揮到極限。從思想的層面來說，「武戲情節線」帶有誇耀統治者威權，強調國家力量的意味。無論平亂者是不是主角本人，都是士大夫階層最嚮往的熱鬧場景。

至於「隱」的話語，在李漁《十種曲》中主要以三種方式呈現。

首先是題材關注的轉移。選定題材是創作的第一步，表現了作者的視野和關注。對於題材，李漁強調「脫窠臼」，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。……欲爲此劇，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。[51]

李漁以「新」釋「奇」。認爲只要是別人寫過的故事，再去寫它，便如東施效顰，失去價值。其實晚明時期就曾出現一批標舉「奇」的作者，追求情節的奇巧變化，代表人物是阮大鋮，受矚目的劇作如《燕子箋》、《春燈謎》等，皆以情節的曲折離奇著稱。[52] 然而其末流卻因弄巧太過，將「奇」發展到「幻」的地步，而遭到批評。最一針見血的莫過於凌濛初所說的「人情所不近，人理所必無，世法既自不通，鬼謀亦所不料。」（《譚曲雜札》）而後，才有李漁提

[51] 《閒情偶寄》，卷二〈詞曲部〉上，〈結構〉第一「脫窠臼」條，頁9。

[52] 林鶴宜：〈阮大鋮劇作的藝術特徵〉，《中外文學》第16卷第2期（1987年7月），頁144-159。

臺灣大學學術期刊資料庫

出「新」的主張。[53] 李漁並不滿足於僅只是在「才子佳人」的套路下作奇弄巧。**《十種曲》貌似「才子佳人」，其實開發了不少「異色」新題材**。「情」從來不是李漁著意之處，「才子」和「佳人」的關係在《十種曲》中常常被例行化、表面化。看似佔據許多篇幅，構成了生和旦相呼應的「主情節線」，但**吸引觀衆／讀者興趣的，卻並非「才子」和「佳人」之間的情愫，而是發生在男、女主角身上的「非常態情慾展演」，例如**：

《憐香伴》：崔箋雲（旦）和曹語花（小旦）之間的女同戀情。爲了長相廝守，曹語花也嫁給了崔箋雲的丈夫范石（生）。

《風箏誤》：好色又道學的書生韓世勛（生），因拾風箏引起的誤會，與性飢渴的醜女詹愛娟（淨）幽會，以此引發一連串行動效應。

《意中緣》：楊雲友（旦）被騙婚，和淫僧是空和尚（淨）的性奴妙香（老旦）聯手，在行進中的大船上計殺淫僧。

《玉搔頭》：正德皇帝（生）嫖妓劉倩倩（旦）。

《奈何天》：殘陋奇臭怪男闕不全（丑）成功娶得（蹂躪）三美妻（旦、小旦、老旦）的經過。

《蜃中樓》：人類（書生，生）與異類（龍女，旦）的愛情與姻緣。

《比目魚》：劉邈姑（旦）和譚楚玉（生）的戲班私情。富豪錢萬貫（淨）嫖了女旦劉絳仙（小旦），還想嫖她的女兒。

《凰求鳳》：妓女許仙儔（老旦）、寡婦之女曹婉淑（旦）和退休仕紳之女喬夢蘭（小旦），三人展開對美男子呂曜（生）的「女追男」。其中雜入了「女娶男」（第9出〈媒間〉），甚至「女嫖男」（第3出〈伙謀〉、第6出〈倒嫖〉）的內容。[54]

《愼鸞交》：書生華秀（生）與妓女王又嬙（旦），和同爲書生的侯隽（小生）與妓女鄧蕙娟（小旦）兩組愛侶，以「男女關係」作爲籌碼的一場打賭。

---

53 譚帆、陸煒：〈奇：情節論〉，《中國古典戲劇理論史》，第四章〈敘事理論的發展及其理論體系〉，第四節，頁173-185。

54 小說和戲曲中，曹小姐和喬小姐的名字是對換的。又，「女嫖男」在小說中寫得明確：「那婦人到臨行之際，都有幾兩參價贈他，爲償精補腎之費。雖不叫嫖金，其實與嫖金無異。」呂曜只認可三個名妓，後來被三人包定。《凰求鳳》將人數減少爲許仙儔一人，被嫖的情節也由呂曜書童替代主人。

臺灣大學學術期刊資料庫

《巧團圓》：闖賊擄掠販賣婦女，絕色美女（旦）自毀容貌，智保貞操。

這些或者可以說才是《十種曲》眞正的「賣點」。不可否認，李漁對戲劇技巧收放自如的運用，確實把各個奇異的戲劇場景寫得趣味橫生，張力十足，十分引人入勝。《十種曲》在意的並非生、旦情感的建立，而是對「風流」的演繹。其中，《憐香伴》的范石對曹語花、《風箏誤》的韓世勛對詹淑娟、《意中緣》董其昌對楊雲友、《蜃中樓》張羽對東海龍女、《凰求鳳》的曹婉淑、喬夢蘭之於呂曜，在最後一步的大完婚之前，彼此甚至沒有見過面！只透過一、二詩箋或畫作建立的印象，要支撐到完婚，顯然力道不足。而隱藏在「才子佳人」之中的奇特戲劇場景，因爲題材本身的新奇性，話題性，很自然的喧賓奪主，吸引觀眾／讀者的目光。

其二，對照正面人物冠冕堂皇的情愛描述；在正面人物的情慾想像、負面人物的醜態刻劃，以及丑角人物的戲謔科諢中，置入極端「艷情」的畫面。例如：

《憐香伴》第十出〈盟謔〉兩個丫鬟有樣學樣，「解裩衣兩陣梅香」的吊場；第三十六出〈歡聚〉范石「左玉軟，右香溫，中情暢」三人洞房的情慾想像。

《風箏誤》第十三出〈驚醜〉詹愛娟與韓世勛幽會，韓世勛逃脫後，奶娘替「急色」詹愛娟「救急」的科諢「床頭別有一先生」。

《意中緣》第十出〈囑婢〉淫僧將偷買來的婢女妙香囚禁在地窖做性奴。第十四出〈露醜〉淫僧自述如何「慾火焚身」。

《奈何天》第二出〈慮婚〉闕不全要求和丫鬟事先演練洞房；第十一出〈醉毚〉闕不全將何小姐灌醉後行房，並以曲文描述過程；第二十四出〈擄俊〉女兵擄獲男子奸淫的描寫。

《蜃中樓》第十一出〈惑主〉涇河龍王要求婢女涇荷教導痴傻的徑河小龍行房。

《慎鸞交》第十二出〈私引〉老鴇說破侯隽嫖妓不付嫖錢，親自將侯隽所愛之妓鄧蕙娟送到華秀住處陪宿，並交代妓女陪宿的包裹內容。

諸如此類以淫穢猥褻爲樂，常常只是一段自述，一支曲子，甚至幾句曲文，便帶來極爲色情的畫面想像，令人一讀便「印象深刻」。這也許只爲博君一笑，卻因爲以負面人物行爲和正面人物對照，而產生「同化」甚至「批判」正面人物行徑的效果。同時，直接否定了李漁自己在《閒情偶寄．詞曲部．科諢第五》所提出的「戒淫褻」、「忌俗惡」等主張。這或可視爲他的戲曲創作對小說的呼

臺灣大學學術期刊資料庫

應，（別忘了他正是暢銷色情小說《肉蒲團》的作者）卻也是他的戲曲最爲人所詬病處。

其三，將正面人物塑造得或失眞，或平板，或僵化；負面人物則寫得活靈活現，形象生動，相對於正面人物的造作，負面人物反而更具說服力，**藉此對士大夫價值提出嘲諷**。最鮮明的傑出例證是《風箏誤》。劇中的男主角韓世勛（生）是一個既渴望美色，卻又有著強烈優越感和階級意識的菁英書生，他每每對如何品評美女大發議論。認爲婦人需有天姿、風韻和內才，才能夠入他的眼。（第二出〈賀歲〉）對出身低下的妓女不屑一顧，對醜女更是極端厭棄，認爲沾了醜女，「竟似蘇合（香料）遇了蜣螂（食糞的臭蟲）。」（第十四出《遣試》）以貌取人，不留餘地。李漁藉紈褲子弟戚友先（丑）之口，狠狠的恥笑了他的假道學：

> ……有趣的事，不見他做；沒興的事，偏強人爲。……更有一般可笑，命中該受孤淒。說起女色，也自垂涎咽唾，見了婦人，偏要做勢裝威。學生連日去嫖姐妹，把他做個俊友相携，又不要他花錢費鈔，他偏要揀精擇肥。難道你那沒口福的要持齋把素，教我這個有食祿的也忍餓熬飢？我從今誓不與他同遊妓館，犯戒的是萬世烏龜。（第六齣〈糊鷂〉）

女性正面主角人物詹淑娟（旦）和負面人物詹愛娟（淨）的對比也不遑多讓。詹淑娟一本正經，貌美又有詩才，說的話多是宣唸僵硬的父權教條，沒有一絲自覺。對照她的，是醜陋、愚蠢、急色，集各種負面特質的姐姐詹愛娟。表面上韓世勛才華出衆，文武雙全；詹淑娟貌美如花、多才又貞潔，是被讚揚的一對佳偶。隱藏在其下的話語，卻是以戚友先和詹愛娟誇張的負面特質：醜陋、愚蠢、不可置信的淫慾，來對照正面人物以貌取人、勢利、裝腔作勢。《風箏誤》是李漁創作的第二個劇本，我們不知道他把戚友先對韓世勛的批評寫得那麼鏗鏘有力，是他眞實想法的表露，還是因爲他實在不擅長寫正派人物。他總是把負面人物寫得說服力十足，因而使得這齣戲的正反力道達到一種「恐怖的平衡」，形成了緊繃的辯證性，負面人物成了正面人物「過猶不及」的「照妖鏡」。從而將此劇打造爲中國戲劇史上難得的優秀諷刺喜劇。[55]

[55] 《風箏誤》被收入王季思主編：《中國十大古典喜劇》，被列入諷刺性喜劇，但編者認爲此劇諷刺的是負面人物。參見王季思：〈前言〉，收入《重訂增註中國十大古典喜劇集》（濟南：山東齊魯，1991年），頁1-25。

臺灣大學學術期刊資料庫

李漁筆下的書生總是帶著一股不著地的飄浮感，他們仗恃著才情和士人身分，以高姿態遂行「風流」的追求。而爲了配合生腳掛在嘴上的「道學」，旦腳常常被寫得宛如《琵琶記》裡牛小姐的複製品：嚴守閨訓，端莊賢淑識大體。《十種曲》這類型的旦腳，除了《風箏誤》的詹淑娟，還有《比目魚》的劉邈姑、《愼鸞交》的王又嬙，和《凰求鳳》的曹婉淑。當然，足智多謀的女性同樣不缺席，在男主角被架空、虛化的狀態下，《凰求鳳》的喬夢蘭和許仙儔，《意中緣》的楊雲友、《憐香伴》的崔箋雲都化被動爲主動，反轉了兩性的角色。至於傑出的負面人物，除了《風箏誤》的戚友先、詹愛娟，還有《比目魚》的錢萬貫，《凰求鳳》的媒婆何二媽、修養婆殷四娘，《意中緣》的淫僧，《奈何天》的闕不全，都搶盡了正面人物的風采。

郭英德指出，明清文人傳奇因襲了傳統文章之學的文學觀念，以「徵實尙史」明本，以「載道教化」致用，其實這二者既不利於再現複雜的社會生活內容，也不利於表現作家複雜的主觀情感。[56] 但這樣的觀念卻主導了文人傳奇的創作。

作爲文人的李漁，很自然的，也受到這樣的文學觀念籠罩，他承襲了符合傳奇價值觀的「腳色配置」和「程式敘事」。然而，作爲出版商的李漁，看到的卻是能夠迎合市場需求的市井趣味。他提出「**非奇不傳，新即奇之別名**」，來對應「徵實尙史」。於是，在題材上，開拓了市井觀衆／讀者眞正有興趣的視角；在描述上羼雜了感官刺激的內容；甚至對於文人的自以爲是提出諷刺性的批判，以此，出現了彰顯於外和伏流其中，「顯」和「隱」並存的雙重話語。

三、「雙重話語」與「驅魔」

「隱」的話語之於「顯」的話語，不僅僅在於相互對話，往往也帶有批判性。

我們可以以文本的「諧擬」（parody）來理解李漁的文人傳奇創作。琳達．哈契翁（Linda Hutcheon）解釋何謂「諧擬文本」（parodic text）：

> 諧擬文本的語言顚覆了傳統提及／使用兩者的區別：也就是說，它既指

[56] 郭英德：〈明清文人傳奇作家的文學觀念〉，《明清文人傳奇研究》，第四章，頁132-172。引用的概念文字見頁137、151。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 涉自身，也指涉它指定或諧擬的對象。因爲諧擬是如此明顯的**雙重話語**（inter-discursive）和「**雙聲帶**」（two-voiced）。[57]
>
> 用巴赫金（Bakhtin）的術語來說，諧擬可以是**向心的**（centripetal）——也就是說，一種同質化、等級化的影響。但它也可以是一種**離心的**（centrifugal）、去規範化的。我認爲，這種明顯矛盾的根源在於其**授權違法**（authorized transgression）行爲的悖論。[58]

諧擬文本是對於舊有形式或風格的別立門戶，但它是得到被它所諧擬的文本授權，在受控的範圍內（within the controlled confines authorized by the text parodied）**進行的**。[59]哈契翁補充道：

> 諧擬……從來都不是一種寄生共生的模式。在形式層面上，它始終是一種對比的綜合體的矛盾結構，一種文本對另一個文本的**差異性依賴**。[60]

所謂「差異性依賴」，指的是我們在一個諧擬的文本中，會看到明顯舊形式、舊風格的影子，舊和新以雙重話語——就如同本文所說的「顯」和「隱」兩種話語共存。哈契翁指出，諧擬要求作者具備高度能力、技巧和學識，同時更仰賴讀者具備同等高度的解碼（decoding）能力。她藉用了杰拉德．肯尼迪（J. Gerald Kennedy）的「驅魔」（exorcism）說。[61] 肯尼迪在〈作爲驅魔的諧仿〉一文，追溯「文學驅魔」（literary exorcism）最早的源頭，乃是法國名作家馬塞爾．普魯斯特（Marcel Proust, 1871-1922）於《編年史》（*Chrouiques*）中，提到了對福樓拜的迷戀（／中毒intoxication），首度用了「驅魔」（exorcising）一詞。肯尼迪分析道：

> 就其本質而言，所有諧擬都涉及**相似性和差異性**的有系統的遊戲。但在**文學驅魔**中，這個過程就像一種治療遊戲，有意識且受控地**操縱**另一位作者作品中那些產生持久且也許難以解釋效應的**元素**。[62]

「驅魔」是文本諧擬的終極目標，亦即故意的差異性模仿舊形式或風格，然後將

---

57 Linda Hutcheon, *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms* (New York: Methuen, 1985), p. 68.

58 Linda Hutcheon, pp. 76-77.

59 Linda Hutcheon, p. 75.

60 Linda Hutcheon, p. 61.

61 Linda Hutcheon, p. 96.

62 J. Gerald Kennedy, "Parody as Exorcism: 'The Raven' and 'The Jewbird,'" *Genre* 13 (1980): 161-169.

臺灣大學學術期刊資料庫

之驅逐掉，取代以新的形式、風格和主張。

紀蔚然在他的《現代戲劇敘事觀：建構與解構》中，將易卜生（Henrik Ibsen, 1828-1906）的《娃娃之家》（*A Doll's House*）視爲一部以「通俗劇」爲諧擬對象的作品。利用「諧擬」、「驅魔」理論來說明易卜生的寫作策略，分析「寫實戲劇」從「通俗劇」中蛻生的過程。[63] 他進一步指出，實際上現代戲劇不斷運用諧擬手法，「藉著凸顯某個作品或流派的缺陷來烘托自己的正當性。」例如史特林堡（August Strindberg, 1849-1912）《茱莉小姐》（*Miss Julie*）和契訶夫（Anton Pavlovich Chekhov, 1860-1704）《櫻桃園》（*The Cherry Orchard*）都諧擬通俗劇而轉向自然主義戲劇。梅特林克（Maurice Maeterlinck, 1862-1949）《入侵者》（*The Intruder*）和史特林堡後期作品《鬼魅奏鳴曲》（*The Ghost Sonata*）則諧擬寫實戲劇，轉向象徵主義。文本的諧擬是現代戲劇最常見的思辯模式。[64]

用這樣的理論來看李漁的文人傳奇創作，同樣再貼切不過。上文提到李漁以題材的「新」，來對應文章之學「徵實尚史」的傳統，將充滿市井趣味的新題材，置入文人傳奇的框架中，順應原本的敘事程式，並放大劇場效果來取悅觀眾。（「武戲情節線」是他玩得最凸出的手法。）他又以各種極具話題性的「戲梗」，拉出觀看「才子佳人」的另類視角，在描述上羼雜各種情色暗示，並不時對文人行逕和價值觀大肆嘲諷。**筆者認爲，這便是李漁對「文人傳奇」這種風格文類刻意爲之的「差異性模仿」。而相較於我們從外在特徵所能觀察到的諸多差異，更值得探究的，是選擇這種創作差異背後的認知和思想。**

情理之辯是晚明文人傳奇關注的核心議題之一。受到湯顯祖「情至論」的影響，「情」的實現和不朽成爲許多才子佳人劇的終極追求。譚帆、陸煒談明末文人傳奇尋求「教化」與「言情」的統一，指出：

> 在中國古典劇論中，言情和教化的統一主要是採用「以情爲理」和「以情釋理」兩種方式。[65]

63 參見紀蔚然：〈敘述之驅魔儀式：《娃娃之家》的形構過程〉，《現代戲劇敘事觀：建構與解構》（臺北：書林，2006年），第一章，頁29-51。

64 紀蔚然前引書第三章〈述說眞理：魔鬼奏鳴曲及現代戲劇的弔詭〉，第三節「弔詭重重」，頁85-92。紀蔚然也提到這或與布倫姆（Harold Bloom）所稱的「影響的焦慮」（The Anxiety of influence）有關。

65 譚帆、陸煒：〈教化與言情：古典劇論審美理想表現〉，《中國古典戲劇理論史》，第六

臺灣大學學術期刊資料庫

根據王瓊玲的觀察，到了明末清初，才子佳人劇的「情」觀出現了「性理化」的趨向。這是一種對「至情」的「逆轉」，試圖把情和理，情和性、情和禮統合起來，也就是陳洪綬在《節義鴛鴦塚嬌紅記．序》所說的：「性情者，禮義之根柢。」[66] 換言之，以「言情」來支撐和解釋「教化」（理、性和禮），從而將兩者貫通、連繫起來。李漁《十種曲》也被視爲在這一波調和的隊伍之中。[67]

李漁提出的是「風流」和「道學」的結合。「風流」偏重「情」中「情慾」和「情色」的面向；[68] 這和文人士大夫對「情」的歌頌是不同的；宋明以「道學」指稱「儒家性命義理之學」，也就是理學。但「道學先生」，多帶有古板迂腐者之意，側重說教。[69] 文人傳奇中的「士大夫氣」，雖然是封建社會下的產物，和「道學氣」卻有清濁之別。[70]

風流和道學的結合在《風箏誤》、《凰求鳳》和《愼鸞交》三劇有比較集中的表現。如上所述，《風箏誤》因爲正、反人物塑造的極端反差，產生互爲照妖鏡的效果。此劇創作於順治九年，是李漁的第二部傳奇。劇中男主角韓世勛開場自言：

> 人推今世安仁，自擬當年張緒。雖然好色，心還恥作登徒；亦自多情，緣獨慳於宋玉。（第二齣〈賀歲〉）

他替官二代公子戚友先在風箏上題詩，不料風箏掉落詹府，家僕拾回，上面

章〈中國古典劇論的審美理想〉，第二節，頁291。

66 王瓊玲：〈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》第18期（2001年3月），頁139-188。

67 前引王瓊玲文指出，明末清初性理化趨向，代表人物是王思任、孟稱舜、李漁和金聖嘆。該文以對孟稱舜的著墨爲最多。頁146-159。

68 「風流」作爲獨立的名詞，最早出現在東漢，意指社會風尚的流播。兩晉時，風流成爲名士要件，主要內涵爲精神個性之美，特別是神韻、儀態之美。到了唐代詩歌中，人物聲色之美與兩性間浪漫的情愛，發展爲風流涵義的重要構成。牟發松：〈說風流——其涵義的演化與漢唐歷史變遷〉，《歷史教學問題》2010年第2期，頁4-16。自此，風流一詞視其上下文，可以有以上不同意旨。從《十種曲》中所見，李漁所謂的風流指的是對「美色」、「情慾」的追求和滿足。

69 道學（又稱理學、宋學）和經學（漢學）都是立基於先秦儒學的經典詮釋和重建之學。郭曉東：《經學、道學與經典詮釋．序》（臺北：臺大出版社，2011年）。但「道學」這一詞，到了晚明，開始被用來指稱古板迂腐，愛說教者。見李贄《焚書》〈贊劉諧〉、凌濛初《二刻拍案驚奇》，卷十二〈硬勘案大儒爭閒氣　甘受刑俠女著芳名〉。

70 這是把前引郭英德「士大夫氣和道學氣，雖然有清濁之別，但在封建文化意識結構中，卻是沆瀣一氣的。」的話倒過來說。

臺灣大學學術期刊資料庫

竟有女子和詩。他聽說應是美貌的詹家二小姐所做，遂偷偷揭下詩作，另用白紙糊上，再冒用戚友先之名回了一首詩，放風箏送回詹家，糊裡糊塗訂下了夜半的幽會。想不到風箏被醜陋的詹大小姐愛娟拾獲，他滿懷期待，發現竟是個醜女，馬上變臉道：「小姐，婚姻乃人道之始，若無父母之命，媒妁之言，就是苟合了。」詹愛娟駁斥他：「我今晚難道請你來講道學嗎？你既是個道學先生，就不該到這個所在來了。」這種先是想踰牆偷香，一遇醜女，道學氣便騰騰上升的「雙標」反應，是此劇精彩的誇張性諷刺手法。

如果說韓世勛是個「假道學，眞好色」的風流文人，是李漁諷刺的對象，那麼，《凰求鳳》的呂曜和《愼鸞交》的華秀，就是他筆下結合道學和風流的「典範」。《凰求鳳》的呂曜「生得過於豐美，又有藉甚之才名，引得人家女子個個傾心，人人注念。」因而備感困擾。對此，呂曜想出既享風流，又維護道學的辦法：

> 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，風流願飽，色欲途窮，才能勾守義終身，不走邪路。所以年將弱冠，不肯輕議朱陳，就是爲此。（第二齣〈避色〉）

想滿足「風流願」，又想「道學先生做到底」，辦法就是娶個絕色的妻子，因而不肯輕娶。然而，呂曜又認爲：「與歌妓往來，無傷於名節。」（第二齣〈避色〉）他在衆多妓女中看中了許仙儔，爲怕在青樓被容貌平庸的姐妹扯拽不過，便請許仙儔到家裡來相就。許仙儔提出婚姻之約，呂曜明白了當的告訴她：

> 不瞞娘子說，小生是個循規傍矩的人。婚姻是椿大事，難以草草，要娶個名家之女做了正室，然後娶你做第二位夫人。（第四出〈情餌〉）

在呂曜的認知中，召妓是爲滿足風流情慾，娶妓爲妻，則是「草草」對待了婚姻大事，不是循規蹈矩的人的做法。像這樣不稍掩飾的以身分高低，決定婚姻（／愛情）地位高低的想法，變本加厲的出現在《愼鸞交》中。李漁在此劇明確提出「道學、風流合而爲一」的字眼。劇中男主角華秀一出場便已有妻室，其妻常囑咐娶妾。他趁送父親上任，離家遠遊。自言：

> 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，閒情之內，也盡有天機，畢竟要使道學、風流合而爲一，方才算得個學士、文

臺灣大學學術期刊資料庫

人。（第二出〈送遠〉）

果然如其妻所料，天下之大，他選擇「縱遊吳越」，來到金閶（蘇州）。花朝日，友人侯隽邀華秀到虎丘遊山，華秀對「花案」榜首王又嬙十分傾心，卻因生性多情，「但是相與過的，就要戀戀不捨」，「只怕一經相識，就有許多煩惱出來」，所以刻意保持距離，只想選個「將就的」。侯隽便介紹與自己相戀的妓女鄧蕙娟相陪。華秀見鄧蕙娟常在睡夢中呼叫侯隽之名，遂責怪侯隽「蕙娘與你指天誓日，願做偕老夫妻。……你爲什麼不踐初盟？還放他在這邊陪客？」（此「客」即華秀自己）於是替鄧蕙娟贖身，贈給侯隽。經過鄧蕙娟牽線，王又嬙前來就華秀，華秀以「社友」相待，兩人同衾共枕半月之後，華秀思歸，與王又嬙訂下十年之約。欲等立身廊廟，得父母歡心，才敢向父母開口，娶她爲妾。

我們從華秀的行徑，看到他費盡心思，以曲折的邏輯，讓自己「風流」和「道學」都齊備。既讓朋友的戀人陪宿，又責備朋友不踐初盟。既以「社友」關係接受王又嬙，兩人又同衾共枕。既然海誓山盟，又要王又嬙等十年，才娶她爲「妾」。最後有情人終成眷屬，自認成就了「愼鸞交」的美名。活脫脫的自相矛盾，自欺欺人。

《凰求鳳》的呂曜和《愼鸞交》的華秀皆以擁抱道學自持，卻都與妓女狎膩。依照他們（／作者李漁）的行事邏輯，道學只適用於出身良好的女子，並不施及妓女。這使得妓女成爲道學戒牆高築的縫隙，慾望的出口，「風流」也因此和「情」脫勾。在《凰求鳳》和《愼鸞交》中，我們看到呂曜、華秀和妓女們的愛情，在道學和功名面前，顯得那麼微不足道。[71]

值得注意的是，《十種曲》中，「道學」被進一步跟「功名」連繫起來。孔子思想開創了以涵養生命爲本，進而能通達政事的讀書觀。所謂「邇之事父，遠之事君。」（《論語．陽貨》），影響後世深遠。從歷來著名的家訓中可以看到，以仕宦爲讀書目的雖然在家訓中留下了明顯的痕跡，但通常擺在第一位的是修身，第二位才是仕進。[72]

---

71 《十種曲》中。女主角非「名家之女」，如《凰求鳳》的妓女許仙儔、《玉搔頭》的妓女劉倩倩、《愼鸞交》的妓女王又嬙、鄧蕙娟、《意中緣》的妓女林天素，甚至貧女楊雲友，皆非嫁做正室。《比目魚》的戲班女旦劉逾姑嫁譚楚玉爲妻屬例外，二人經歷了死亡，化爲比目魚，被河神「死而復生」的「非常」過程。

72 趙天琦、包佳道：〈生命涵養視域下的孔子讀書觀探察〉，《漢字文化》2022年第2期（總第300期），頁185-194。朱明勛：〈古代家訓中的古人讀書觀及現代啟示〉，《求

臺灣大學學術期刊資料庫

歷朝歷代以來，儒家以修身爲本的讀書觀，遭到民間極爲「功利」的解讀。並以此發展出朱衣神的信仰。北宋趙令畤《侯靖錄》記載歐陽修爲主考時，常覺得朱衣人在後，凡朱衣點頭者，皆爲入選之奇文。《侯靖錄》本意，先有文章奇，後有朱衣點頭稱許；傳到後來轉變爲因朱衣點頭，文章才得以入選，朱衣神於是成爲「考運」之神，發展爲道教五文昌之一。[73] 而後「考運」更直接和道德牽繫起來，認爲士子平時德性操守好壞，是朱衣是否點頭的根據。強調有才之外，若操守不佳，便過不了朱衣神這一關。經此延伸，不僅讀書只是爲了功名，連修身也只是爲了功名。

李漁誇大了民間「朱衣人」的信仰，強調守禮教方能使「朱衣人」點頭，功名到手，自然抱得美人歸的邏輯。《凰求鳳》對此大張旗鼓，以〈冥冊〉（仙呂北曲大套）、〈入場〉（雙調南北合套）、〈翻卷〉（黃鐘集曲）三齣，不厭其煩的鋪寫文昌大帝、香案吏、朱衣使者如何造下冥冊，考查士子德行，備述德行與罪行先後次序；又如何在考試時和陽間考官一起入考場監督；最後，還要決定名次先後。爲了讓天下學子知道「才與風教有關」。劇中，呂曜的卷子原被主考官排在第二甲，文昌帝君將之移到第一甲魁首，還在卷面上題了幾句批語：

有誨淫之色，無縱欲之心；雖涉風流，無傷名教。請從次甲，拔置巍科。

其意呂曜擁有美色的利器，竟能恪守道學，只和妓女來往，雖涉及風流之事，卻不曾傷風敗俗，招惹良家婦女，值得拔爲魁首的最高獎勵。

作爲功名到手的象徵，「封誥」和「冠帶」在《十種曲》中受到高度的重視。故事的終點，《奈何天》出現三妻「爭」封誥、《凰求鳳》三女「讓」封誥，《巧團圓》父翁「比」冠帶的熱鬧場面，寫成酣暢的狗血大結篇。無論是「爭」，是「讓」，或是「比」，都是「誇耀」的不同方式。而嬌妻美妾或從厭棄丈夫，轉而搶人、搶封誥（《奈何天》）；或從爭奪丈夫，轉爲讓封誥（《凰求鳳》）；都是將「風流」當作「功名」的獎賞來大肆張揚。

李漁《十種曲》既透過鋪陳朱衣人傳說，強調「功名」是「道學」的獎賞。又透過「封誥」和「冠帶」兩個極具象徵意義的物質，直接**將文人對事功的追求淺俗化和功利化，再以「風流」當作「功名」理所當然的效益。這種先「道**

索》2006年第5期，頁172-174。

[73] 卿希泰、姜生：〈文昌帝君的信仰及其神仙思想的道德決定論〉，《江西社會科學》1996年第6期，頁44-48。

臺灣大學學術期刊資料庫

學」，後「功名」，而後「風流」的算盤，在小說中表現得尤爲露骨。《凰求鳳》的原著小說《連城璧》〈寡婦設計贅新郎，衆美齊心奪才子〉，作者以第三人稱的全知觀點，寫出呂哉生的想法：

> 要做**風流才子**，只好多娶幾房姬妾，隨我東邊睡到西邊，既不損於聲名，又無傷於陰騭，何等不妙。要想姬妾衆多，除非中了科甲，方才娶得像意。不然就拚了銀子娶來，那些姬妾也是勉強相從，不覺十分遂意。見了富貴之人未免要羨慕他，這個風流才子依舊做得沒興。所以盡心竭力，只想讀書，一毫不去外務。[74]

掙得「功名」的最終目的，竟是爲了使「風流」盡興，這不能不說帶著將此事「滑稽化」的玩笑意味。由於李漁是如此流連於表相事物，爲《十種曲》寫「情」帶來很大的限制。[75]

廖奔、劉彥君《中國戲曲發展史》第四卷下編第五章〈自得：李漁及其劇作〉，以「失意的苟且」和「卑微的格調」兩節分析李漁其人其作。從標題可見作者對李漁其人其作的鄙薄。

郭英德更提出嚴厲的抨擊，他指出，以李漁爲代表的一批文人，他們的作品：

> 把對情慾的充分肯定同對封建倫理道德的維繫標榜焊接起來，使他們的劇作成爲個性解放的思想基因注入封建意識母體中所產生的怪胎。獵艷逐色的風流情思冠以名教道學的堂皇冠冕，則使他們的劇作透露出本質的可笑性，染上了濃厚的喜劇色彩。[76]

王瓊玲則認爲，李漁以將「道學」與「風流」之兩全來達到「性理化」，「意欲將才子佳人劇中所可有的情愛貼近現實，屬於所謂"low mimetic mode"」，雖多少嫌於誇張，但亦有其深刻刻畫人性之一面。[77]

李漁的劇作之所以出現雙重話語，或可說明他對某些文人價值觀的不認同。

---

74 《李漁全集》，第八卷，頁374。

75 《憐香伴》的崔箋雲和曹語花，《蜃中樓》的洞庭龍女對柳毅，《比目魚》的譚楚玉和劉遨姑，算得上是情的描寫，卻不是寫情的佳作。

76 前引郭英德：〈明清文人傳奇的歷史演進〉，《明清文人傳奇研究》，第一章，頁26。這一段批評文字也出現在郭英德：〈李漁和風流文人〉，《明清傳奇史》（北京：人民文學，2012年），第十四章，頁489。

77 王瓊玲前引文，頁158-159。"low mimetic mode"相對於"high mimetic mode" 是Northrop Frye的理論，指的是「其中主人物所顯示之行動力量，大體上與我們自己相當。」

臺灣大學學術期刊資料庫

這跟他放棄科舉，從出版業掙得「名士」的聲名和利益，並由此得到成就感有關。以「諧擬」文本來理解，**雙重話語的目的在於「以其人之道還治其人之身」。亦即以一種「後設」的自覺意識，順著文人傳奇格套，寫出看似「文人傳奇」的戲曲，實則藉此提出「非文人傳奇」或「另類文人傳奇」的趣味和價值觀，以及不同於文人傳奇的戲劇新主張**。

就理論的面向來說，有關戲劇的「功能論」，明初有高明提出「教化論」，晚明則有湯顯祖提出「主情論」。來到明末清初，歷經文藝出版品高度商品化的過程，**李漁提出「消愁」（姑稱之爲「娛樂論」）的新主張，充實了更符合當時演劇文化和市井觀眾心理需求的見解**。李漁在《閒情偶記》中的〈詞曲部〉和〈演習部〉一再提出力求情節緊湊、以娛樂爲目的的創作觀念。例如〈詞曲部．結構第一〉特別強調〈重機趣〉。李漁同時也是前所未有最重視賓白和科諢的劇作家，他以八篇短文分析賓白的寫法（〈賓白第四〉），四篇短文論述科諢的重要（〈科諢第五〉），其劇中人物之鮮活，很大程度歸功於賓白和科諢的成功。[78] 他並且以《風箏誤》最後一齣「下場詩」更明白指出：

傳奇原爲消愁設，……
何事將錢買哭聲？
惟我填詞不賣愁，
一夫不笑是吾憂。

強調觀眾看戲是爲了「消愁」（娛樂），只要有一個觀眾不笑，便表示這齣戲不夠好。李漁認爲，觀眾花錢看戲「買」的是歡笑，他寫戲「賣」的也是歡笑。如此鮮明的「市場」意識，決定了他在「士大夫」和「井市」之間，選擇了後者。

不同於士大夫之創作傳奇，李漁並不藉戲劇來「澆自己心中之塊壘」，他把觀眾需求看得高於一切，極力營造新奇和趣味性。爲了追求戲劇效果，他對戲劇技巧的運用，有著高度的自覺和心得，並且將這些技巧寫進《閒情偶寄》之中。二十世紀初，李漁劇論被冠以《李笠翁曲話》之名，從《閒情偶寄》脫出，獨立成書，被認爲是中國古典戲曲理論中少數具備系統化架構的論述。[79]

[78] 〈賓白第四〉，分別是：聲務鏗鏘、語求肖似、詞別繁簡、字分南北、文貴潔淨、意取尖新、少用方言、時防漏孔。〈科諢第五〉，則強調：戒淫褻、忌俗惡、重關係、貴自然。

[79] 1925年，曹聚仁首先將〈詞曲部〉和〈演習部〉以《李笠翁曲話》之名獨立成書，而後被沿用下來。1979年，陳多爲此書做注釋，將〈聲容部〉「習技第四．歌舞」增錄其中。李

臺灣大學學術期刊資料庫

譚帆、陸煒《中國古典戲曲理論史》甚至認爲，中國戲曲承襲「韻文學」之一脈，**戲劇家一向以「曲」的審美標準看待戲曲。一直到李漁，才凸顯其劇場性，把戲曲當作「劇」來看待，也帶動古典戲曲理論，從「曲學」階段進入「劇學」階段**。譚帆、陸煒分析李漁「劇學」理論的幾個特點：一、以綜合藝術觀念爲其理論基礎，並將曲和唱等元素，置於劇的整體架構和整體表演藝術之下來進行。二、理論重心以「結構第一」取代「首重格律」。三、在劇本創作理論上，要求以舞臺性意識作爲統率全局的指導思想。[80]

如此完整的對「戲劇」的認知，絕非同時代戲劇家所能企及，不僅引起廣大的注意，且影響深遠。李漁竭其所能開發市井觀眾眞正感興趣的新題材，想盡辦法追求戲劇性，營造戲劇效果。以新奇的視覺和新奇的情節創造十足的「遊戲」趣味。他的喜劇創作成就，得到當代眾多研究者的肯定。民國初年，五四知識分子如胡適（1891-1962），儘管對戲曲大肆抨擊，卻獨獨稱許李漁的劇作。[81] 宋春舫（1892-1938）也屢屢以之和法國「佳構劇」大師相提並論，當今許多研究者仍贊同這樣的看法。[82] 顯然，**李漁的新關注，新主張，新寫法，已使文人戲曲從內在質性產生巔覆性的改變，可以視爲是對文人傳奇「詩文傳統」價值觀和美學的「驅魔」成功**。

郭英德《明清傳奇史》在第三編「傳奇的盛世」下，以第十四章「李漁和風

漁的劇論影響甚大，〔清〕楊恩壽：《詞餘叢話》和民國吳梅：《顧曲麈談》皆大量襲用其中詞句。參見陳多註釋：《李笠翁曲話．序》（長沙：湖南人民，1986年）。當代戲曲理論著述，如葉長海：《中國戲劇學史稿》（北京：中華書局，2014年）就闢有專章介紹，指出李漁「試圖從戲曲的總體藝術規律及創作方法上創立理論結構」，稱許他的見解「在中國藝術理論發展史上立下了一個光彩照人的里程碑」，頁499、450。譚帆、陸煒：《中國古典戲劇理論史》亦指出：「這個戲劇理論構架是中國戲劇理論中最完整、最系統的戲劇劇本創作論。」頁55。

80 譚帆、陸煒前引書，頁54-56。

81 參見胡適：〈文學進化觀念與戲劇改良〉，《新青年》第5卷第4號（1918年10月），頁308-321。胡適認爲李漁《蜃中樓》合併元雜劇《柳毅傳書》和《張生煮海》而來，但寫得比元雜劇好，認爲是一進步。又說：「明朝以後，除了李漁之外，竟連會做好白的人都沒有了。」

82 早在民國初年，宋春舫即以李漁劇作和法國擅長佳構劇的作者司格立白（Eugène Scribe, 1791-1861)相提並論：「吾嘗以司氏擬諸吾國之李漁矣，笠翁十種實傳奇中之錚錚者，以評劇家眼光視之，《風箏誤》實出《長生殿》、《桃花扇》之上。」（頁273）〈中國新劇劇本之商榷〉，《宋春舫論劇》（北京：中華書局，1923年），頁267-274。今人王衛民：《戲曲史話》（北京：社會科學文獻出版社，2011年），頁166。周維培：《曲譜研究》（南京：江蘇古籍，1997年），頁380。都提出相類的見解。

臺灣大學學術期刊資料庫

流文人」的創作陣營，對應第十三章「李玉和蘇州派」。被納入李漁陣營的，包括浙江籍的徐石麒（生卒不詳）、徐沁（1626-1683）、范希哲（生卒不詳）、萬樹（?-1689），和江蘇籍的王繽古（生卒不詳）、薛旦（生卒不詳）、周杲（生卒不詳）、朱英（生卒不詳）、周稚廉（1666-1694）等人，[83] 可見李漁的影響力。

這群創作者的生存年代都稍晚於李漁或與李漁同時。他們在注重劇場娛樂性，以及結合風流和禮教這兩方面和李漁是一致的。這一批「風流文人」，雖然「並未形成一個在時間、地域和交往上相聚一堂的藝術流派」，[84] 且康熙以後，「詩文傳統」很快再度奪回主流地位，並進一步將文人傳奇推向「案頭化」，最終導向崑曲的衰落。李漁風格戲曲卻仍然是明清文人傳奇發展巔峰期很重要的一個面向。

結語

基於個人對「新奇」的熱愛，加上與生俱來的優贍才華，豐沛的創造力，如「漓漉風雨」般揮灑的快筆（黃鶴山農），李漁推出許多令不同階層身分讀者興味盎然的各類書籍，受到上至縉紳名流，下至市井小民的追捧和喜愛。晚近的研究，對於李漁持續十數年不停歇的規劃一次又一次干謁公卿士紳的旅行，有了新的理解。從一些書信得知，身爲「翼聖堂」和「芥子園」書坊主人的他，在一次北京之行，親自帶著沈重的自家正版書和自制箋簡，四處尋找上層買主。其他書信則顯示他曾帶著高級服飾或珍貴中藥材託人求售，而且數量不小。一個「商人」的形象，清晰的出現在我們眼前。在他勤快的四處寫信，安排遠行或試圖延續行程的字裡行間，常常表露金錢帶給他的巨大壓力。爲了尋求資助或還債，用詞也許言過其實，但一切都必須以金錢爲考量，無論是目的或價值觀。這如何不影響他的創作？

---

83 前引郭英德：〈李漁和風流文人〉，《明清傳奇史》第十四章，頁448-489。作者對這些劇作者及作品有或繁或簡的介紹。其中，孔傳誌在《明清文人傳奇研究》中原本名列李漁陣營（頁26），或有爭議，此書將之移除。

84 前引郭英德：《明清文人傳奇研究》，頁26。傳奇作爲依劇本體製定義的劇種，其實很難生成嚴格的「流派」。論者所謂「吳江派」、「臨川派」、「蘇州派」其實都只是用來說明歷史發展某段時間內，擁有相近創作理念和風格的創作群。

臺灣大學學術期刊資料庫

本文回歸晚明清初江南市鎮經濟發達，出版品高度商品化的時代背景，以及李漁個人生平遭遇和著作出版狀況，試圖以文本的「諧擬」（parody）角度，對李漁劇作提出更貼近於當時代的分析。

本文認爲，李漁劇作存在「顯」和「隱」的雙重話語，呈現了兩種不同審美脈絡、不同價值觀的並存。「顯」的話語服膺以士大夫爲人群核心的認知，[85] 事功的追求及文人趣味。表現在劇本對腳色、套路的遵循，和「武戲情節線」的安排，這從小說改寫的四部傳奇《奈何天》、《凰求鳳》、《比目魚》和《巧團圓》，看得特別清楚。而同時，李漁也透過新題材的開發，情色場面的置入和對正面人物的諷刺性批判等手法，提出異於文人趣味的觀點，成爲伏流其中的「隱」性話語。

看似互相矛盾的雙重話語，十分符合琳達．哈契翁（Linda Hutcheon）在解釋文本諧擬時所說的：「一種文本對另一個文本的差異性依賴。」結合杰拉德．肯尼迪（J. Gerald Kennedy）的「驅魔」（exorcism）理論，認爲諧擬文本作者的編碼，需要同樣傑出讀者的解碼，最終目的是提出一種新的手法或觀念。紀蔚然以此分析易卜生創作寫實主義戲劇的過程，並認爲諧擬是現代戲劇最常見的思辯模式。相較於西方現代戲劇劇，李漁對於文人傳奇的風格和套路之諧擬，同樣帶有高度的自覺。

雙重話語背後的思想基礎，是以**功利導向，淺俗化，甚至滑稽化**的將「道學」、「功名」與「風流」串聯起來，修正晚明以來文人傳奇的「重情」趨向。並提出眞正符合當時市井需求的戲劇觀：「消愁」說（「娛樂論」）。這些都是對市井價值偏靠的表現。

當然，李漁對戲劇技巧的收放自如，並非前無來者，晚明阮大鋮便是以戲劇技巧聞名的劇作家。李漁同時代的「蘇州派」劇作家們，出身下層文人，也很重視劇場效果。他們好以市井小民爲主角，拿百姓日常入戲，但在他們骨子裡，對士大夫價值卻是高度認同的。

李漁《十種曲》自有其個別差異。例如《巧團圓》講述一個趣味十足的老來得子又失子，復又巧妙團圓的故事，《比目魚》訴說譚楚玉和劉邈姑至死不渝的

85 《論語．學而》：「節用而愛人，使民以時。」楊伯峻：《論語譯注》（北京：中華書局，2008年）：「古代『人』字有廣狹兩義，廣義的『人』指一切人群，狹義的『人』，只指士大夫以上各階層的人，沒有把百姓包括在內。」（頁4）

臺灣大學學術期刊資料庫

愛情，算得上眞「情」流露。然而我們從通篇難以割捨，帶有猥褻意味的細節呈現，例如曹女拒姦的過程，錢萬貫提婚姻交易的下流話語，譚和劉落水後肉體交纏似在歡好的描述，都可以辨識出李漁劇作無所不在取悅觀眾，如假包換的一致性。這是李漁劇作缺陷的癥結所在——他想顚覆文人價值觀中自溺和迂腐的部分，同時放棄了其中的精華。針對「文人傳奇」如此套路規範嚴謹的戲劇體製，如果我們不把「市場意識」當作是創作上的一種限制，不以文人標準批判他品味的下降。那麼**從市井趣味掛帥**（而非「文人趣味」），**戲劇目的的顚覆**（「消愁」娛樂而非「教化」或「抒情」），**審美認知的轉向，戲場技巧的精進**（而非追求「詩文傳統」）**來說，他算是「驅魔」成功了**。

康熙以後，文人傳奇劇壇很快又回到「詩文傳統」。譚帆、陸煒曾比較明清傳奇和地方戲的戲劇美，說：

> 如果說傳奇是追求文學意趣的戲劇，那麼地方戲是追求劇場娛樂的戲劇。[86]

李漁所建立的市井趣味戲劇和劇場娛樂自覺，在文人傳奇創作巔峰期，打開了一個很重要的面向，成爲後來花部地方戲在劇壇興起，最終以劇場娛樂取代文人傳奇的先聲。

[86] 譚帆、陸煒：〈傳奇美與古典劇論的審美理想〉，《中國古典戲劇理論史》，第六章，第一節，頁270。

臺灣大學學術期刊資料庫

「驅魔」與自我重置：作為暢銷商品的李漁劇作及其雙重話語

林鶴宜

國立臺灣大學戲劇學系教授

清代初年，中國江南商品經濟在經過短暫沉寂後，迅速得到恢復。李漁身兼暢銷書作者和文化事業經營者，既要顧全文人規範，更要追逐市場喜好，不同價值觀的齟齬，激發出其創作的特殊風貌。這涉及關注視野的改變，並直接驅動了新的寫作手法。

本文首先說明促使李漁放棄舉業，重置人生，選擇成爲名士和出版商的時代環境。市井趣味與文人價值的對峙，表現爲「顯」和「隱」並存的「雙重話語」，他一方面服膺並發揚文人傳奇原有的「才子佳人」框架和「敘事程式」，另一方面，以各種極具「話題性」的戲梗，拉出觀看「才子佳人」的另類視角，在描述上羼雜各種情色暗示，並不時對文人行徑和價值觀大肆嘲諷。

正如哈契翁（Linda Hutcheon）針對「諧擬」（parody）手法提出的「驅魔」（exorcism）說，李漁對「文人傳奇」這種帶有強烈主流意味和體例規範的文學體製，採取刻意爲之的「差異性模仿」。他將文人對事功的追求淺俗化和功利化，提出先「道學」，而後「功名」，而後「風流」的論調。他對戲劇技巧的自覺及出色表現，顛覆了文人戲曲「詩文傳統」的審美追求。並基於「市場意識」，提出「消愁」的戲劇功能論，更符合當時演劇文化和市井觀眾心的理需求，爲戲曲開創了全新的局面，成爲晚明清初文人傳奇創作巔峰期的重要面向。

關鍵字：李漁　諧擬　驅魔　雙重話語　文人傳奇

臺灣大學學術期刊資料庫

“Exorcism” and Self-Reconfiguration: Li Yu’s Plays as Best-Sellers and their Dual Discourse

Ho-yi LIN
Professor, Department of Drama and Theatre, National Taiwan University

During the early Qing dynasty, following a short period of dormancy, China’s Jiangnan commodity economy experienced a swift revival. Serving as both a creative author for marketable books and a manager in the cultural industry, Li Yu had to balance market preferences with the norms of literati. The discord between these values inspired the distinctive style of his creations, leading to a change in focus and the development of new writing techniques.

This article initially explores the circumstances that led Li Yu to abandon his career, reconfigure his life, and choose the path of becoming a celebrity and publisher. The clash between the tastes of the general public and the values of the literati is evident in the ‘dual discourse’ characterized by the coexistence of what is ‘explicit’ and ‘hidden.’ On the one hand, Li Yu adheres to and preserves the original ‘talents and beauties’ framework and ‘narrative formula’ of literati legends. On the other hand, through the use of highly ‘topical’ comedic elements, he presents an alternative perspective when viewing ‘talents and beauties.’ His descriptions skillfully incorporate a blend of various erotic innuendos, and he frequently indulges in bold mockery of the behaviors and values of literati.

Similar to Linda Hutcheon’s theory of ‘exorcism’ for the ‘parody’ technique, Li Yu adopts the ‘literati legend,’ a literary system with strong mainstream connotations and stylistic norms. He engages in deliberate ‘differential imitation.’ Li Yu simplifies and applies a utilitarian approach to the literati’s pursuit of merit, prioritizing ‘morality’ first, followed by ‘official career,’ and then ‘romance.’ Li Yu’s awareness of dramatic skills and outstanding performance subverts the aesthetic pursuit of the ‘poetry tradition’ of literati opera. Grounded in ‘market awareness,’ he proposes the theory of the drama function of ‘eliminating sorrow,’ aligning more closely with the drama culture of that time and meeting the psychological needs of the general public audience. This innovation created a new landscape for opera, marking a significant aspect of the peak period of literati’s legendary creation in the late Ming and early Qing dynasties.

Keywords: Li Yu　parody　exorcism　dual discourse　literati legend

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

方志遠：《明代城市與市民文學》，北京：中華，2004年。

王季思主編：《重訂增註中國十大古典喜劇集》，濟南：山東齊魯，1991年。

王衛民：《戲曲史話》，北京：社會科學文獻出版社，2011年。

王瓊玲：〈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》第18期，2001年3月，頁139-188。

王鴻泰：〈名士值幾文錢？明清間士人的挾藝交遊與名利經營〉，《臺大文史哲學報》第90期，2018年11月，頁115-162。

朱明勛：〈古代家訓中的古人讀書觀及現代啓示〉，《求索》2006年第5期，頁172-174。

牟發松：〈說風流——其涵義的演化與漢唐歷史變遷〉，《歷史教學問題》2010年第2期，頁4-16。

吳國欽：《中國戲曲史漫話》，上海：上海文藝，1980年。

宋春舫：《宋春舫論劇》，北京：中華書局，1923年。

巫仁恕：《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》，臺北：聯經，2007年。

李小紅：〈論李漁戲劇的娛樂性〉，《社科縱橫》2004年第5期，頁144轉141。

李亞力：〈李漁與翼聖堂、芥子園書坊關係考辨〉，《文獻》2010年第4期，頁56-62。

李調元：《雨村曲話》，《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇，1959年。

_____著，詹杭倫、沈時蓉校正，：《雨村詩話校正》，成都：巴蜀書社，2006年。

杜孚信：《明代版刻綜錄》，江蘇：廣陵古籍刻印，1983年。

邱煒菱：《菽園贅談》，廈門：廈門大學，2018年。

周維培：《曲譜研究》，南京：江蘇古籍，1997年。

林鶴宜：《晚明戲曲劇種及聲腔研究》，臺北：華正，1984年。

_____：〈阮大鋮劇作的藝術特徵〉，《中外文學》第16卷第2期，1987年７月，頁144-159。

_____：〈晚明清初小說新品類對文人傳奇敘事開創的影響〉，《戲劇研究》第25期，2020年1月，頁1-42。

_____：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，臺北：里仁，2003年。

紀蔚然：《現代戲劇敘事觀：建構與解構》，臺北：書林，2006年。

胡適：〈文學進化觀念與戲劇改良〉，《新青年》第5卷第4號，1918年10月，頁308-321。

卿希泰、姜生：〈文昌帝君的信仰及其神仙思想的道德決定論〉，《江西社會科學》1996年第6期，頁44-48。

浙江古籍出版社編：《李漁全集》，杭州：浙江古籍，2010年。

馬也：〈中國傳統戲曲結構特徵三題〉，《戲曲研究》第10輯，1983年9月，頁110-133。

張東炘：《李漁戲曲三論》，臺北：國立臺灣大學戲劇研究所碩士論文，1998年。

張家禎：〈作爲商品的戲曲及劇作家——李漁戲曲之自我宣傳與建構〉，《戲劇研究》第24期，2019年9月，頁1-32。

臺灣大學學術期刊資料庫

郭英德：《明清文人傳奇研究》，北京：北京師大，1992年。

_____：《明清傳奇史》，北京：人民文學，2012年。

郭曉東：《經學、道學與經典詮釋》，臺北：臺大出版社，2011年。

陳多註釋：《李笠翁曲話．序》，長沙：湖南人民，1986年。

許滌新、吳承明：〈明代商品流通和商人資本〉，《中國資本主義發展史》，臺北：谷風，1987年。

傅衣凌：〈明清時代江南市鎮經濟的分析〉，《明清資本主義萌芽研究論文集》，上海：上海人民，1981年。

黃強：〈《肉蒲團》爲李漁所作內證〉，《許昌師專學報（社會科學版）》1992年第1期，頁52-56。

____：《李漁考論》，臺北：國家，2015年。

黃強、郭迪：《〈肉蒲團〉校證》，臺北：國家，2021年。

焦循：《劇說》，《中國古典戲曲論著集成》（八），北京：中國戲劇，1959年。

楊伯峻：《論語譯注》，北京：中華書局，2008年。

楊恩壽：《詞餘叢話》，《中國古典戲曲論著集成》（九），北京：中國戲劇，1959年。

楊義：《中國古典小說史論》，北京：中國社科，1995年。

葉長海：《中國戲劇學史稿》，北京：中華書局，2014年。

趙天琦、包佳道：〈生命涵養視域下的孔子讀書觀探察〉，《漢字文化》2022年第2期（總第300期），頁185-194。

劉平：〈懷念中國職業戲劇經理人鼻祖——李漁〉，《話劇》2002年第2期，頁24-25。

賴慶沅：〈李漁的「市場意識」〉，《時代青年：悅讀》2011年第4期，頁67。

戴不凡：〈李笠翁事略〉，《劇本》1957年第3期，頁95-97。

韓南著，楊光輝譯：《創造李漁》，上海：上海教育，2010年。

譚帆、陸煒：《中國古典戲劇理論史》，上海：華東師範大學，2005年。

Hutcheon, Linda. *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen, 1985.

Kennedy, J. Gerald. “Parody as Exorcism: ‘The Raven’ and ‘The Jewbird.’” *Genre* 13 (1980): 161-169.

Yuming He. *Home And The World: Editing The “Glorious Ming” in Woodblock-Printed Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Cambridge, Massachusetts: The Harvard University Asia Center, 2013.

臺灣大學學術期刊資料庫