戲劇研究　第24期
Journal of Theater Studies
2019年7月　頁1-32
DOI: 10.6257/JOTS.201907_(24).001

作為商品的戲曲及劇作家
——李漁戲曲之自我宣傳與建構*

張家禎
香港中文大學中國語言及文學系博士

前言

清初許多文人戲曲家如吳偉業、丁耀亢、黃周星等，皆於鼎革後才開始創作戲曲，因之易代背景與劇作家個人生命史的交織，便成爲析論這些文人戲曲作品最重要的切入角度；而家國之思、興亡之感，也往往是論述清初戲曲必然的焦點。然而不可忽略的是，戲曲作爲一種表演藝術，其本質的一大特色即娛樂性與商業性。曾有學者以經濟史的角度，指出晚明乃至南明亂局中，戲曲演出不減反增，且優伶演戲索價極高的情形；甚至在易代後，蘇州一地於工價極廉百姓僅求糊口的情況下，戲曲演出的價格依然居高不下。[1]試觀以下兩段引文：

> 〔李玉〕初編《人獸關》盛行，優人每獲異犒，競購新劇。甫屬艸，便攘以去。上卷精采煥發，下卷頗有草草速成之意……[2]
>
> 〔余〕每成一劇，才落毫端，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……[3]

---

* 非常感謝三位不具名審稿教授鞭辟入裡的意見，尤其對於思考脈絡以及行文習慣缺點的針砭，讓我獲益良多。

1 巫仁恕：〈明清之際江南時事劇的發展及其所反映的社會心態〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第31期（1999年6月），頁10-12、14-16。

2 〔明〕馮夢龍：〈永團圓敘〉，《墨憨齋重訂永團圓傳奇》，《馮夢龍全集》（南京：鳳凰出版社，2007年），冊12，頁1373。

3 〔清〕李漁：《閒情偶寄》，《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1992年），冊11，

臺灣大學學術期刊資料庫

這兩段引文分別寫於明末、清初，前者爲馮夢龍指出李玉劇作因太受歡迎，往往倉促完成的情形，以解釋自己改本的必要與思路；後者則爲李漁自我辯解無暇修訂其作品的理由。儘管時代不同，敘事角度各異，文中極爲類似的描述卻都說明了戲曲作爲一種「商品」在市場上炙手可熱的情況。

上述引文中所提到的劇作家李玉與李漁，以及「優人」與「坊人」、「伶工」順序呈現的演出及出版思考差異，或可作爲面向不同階級的商業劇作家的例子。李玉爲蘇州及週邊地域出身的職業劇作家群體「蘇州派」之代表人物，此一群體的興起與地域的經濟繁榮密切相關，其作品主要提供職業戲班演出，面向市民階層。而李漁則長期被視爲劇作家中「風流文人」的代表，[4]其劇作更傾向以有錢有閒的文人士大夫階級爲對象。[5]

李漁雖然身爲易代後開始創作戲曲的「文人」劇作家，卻與吳偉業、丁耀亢、黃周星等「藉他人酒杯，澆自己塊壘」的劇作家不同，如學者所指出的，他「不是在發洩情感而是在爲觀衆寫作。」[6]而同樣是爲觀衆寫作，李漁劇作中主要以各種刻意驚人耳目的論述形式存在的作家身影，於蘇州派作家的戲曲中幾乎完全不見。若進一步縮小範圍，單以「風流劇作」之作者而論，[7]相較於徐石麒、萬樹等人，李漁以作品謀利的商業性又無比突出。爲了能進一步釐清李漁的特殊之處，本文由李漁劇作中藉論述所呈現的作者形象切入，審視其自我建構與其戲曲作爲面向文人士大夫階級的商品之間，其相輔相成的關係。進一步地說，即李漁如何利用戲曲自我形塑與自我宣傳，將其作品乃至其本人「商品化」，以

卷2「詞曲部下．文貴潔淨」，頁52。

4 參見郭英德：《明清傳奇史》（南京：江蘇古籍出版社，1999年）第十三章「李玉和蘇州派」及第十四章「李漁和風流文人」。

5 當然，由於職業戲班亦會受雇於廳堂演出，而家班解散後成員往往流入職業戲班，劇目與觀眾必然有流動與重疊之處。

6 張春樹、駱雪倫著，王湘雲譯：《明清時代之社會經濟巨變與新文化——李漁時代的社會與文化及其現代性》（上海：上海古籍出版社，2008年），〈緒論〉前三節，頁148。

7 關於「風流劇作」一詞，主要指的是易代後仍以才子佳人爲題材的戲曲作品。王瓊玲指出才子佳人劇在江南易代後仍爲數眾多，與此地士人多及文學藝術不衰有關。然而相較於晚明，清初才子佳人劇的背景則擴大了許多。參見王瓊玲：〈清初江、浙地區文人「風流劇作」之審美造境與其文化意涵〉，收入李豐楙、劉苑如主編：《空間、地域與文化——中國文化空間的書寫與闡釋》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002年），冊下，頁91-201。此文中所提及之作者群亦見郭英德《明清傳奇史》「李漁和風流文人」一章。然而此種劃分較之蘇州派作家群遠爲粗疏，亦容易造成爭議，如周稚廉《容居堂三種曲》皆表彰忠孝節義，列入風流文人的理由則是源於其已佚的幾十種劇目。

臺灣大學學術期刊資料庫

獲得預設對象的欣賞與支助。

一、「一家」言：笠翁品牌的形成

李漁（1611-1680），生於明萬曆三十九年，卒於清康熙十九年。原名仙侣，字謫凡，又字笠鴻，號笠翁，別署湖上笠翁、笠道人、覺世稗官等。祖籍蘭溪（今屬浙江），生於江蘇雉皋（今如皋縣），後回原籍。[8]順治十八年（1661）遷居金陵後，築芥子園，蓄家班，從事刻書及戲曲演出活動。因以筆耕刻書糊口，著作編纂甚豐。今存作品有詩文《笠翁一家言全集》，長篇小說《回文錦》，短篇小說集《十二樓》、《無聲戲》（又名《連城壁》）。戲曲有《笠翁十種曲》：《憐香伴》、《風箏誤》、《意中緣》、《蜃中樓》、《奈何天》、《比目魚》、《玉搔頭》、《凰求鳳》、《慎鸞交》、《巧團圓》。其《閒情偶寄》中關於戲曲的論述，被視爲是繼明王驥德《曲律》後，最重要的中國戲曲理論作品之一。

（一）自娛娛人的「場上之曲」

戲曲學者吳梅曾如此讚譽李漁劇作：「科白配角之工，插諢嘯傲之美，自是詞林老手，所謂場上之曲，非案頭之曲也。」[9]於清代戲曲的總評中，他更將李漁與南洪北孔並列：「清人戲曲……大抵順、康之間，以駿公、西堂、又陵、紅友爲能，而最著者厥惟笠翁。翁所撰述，雖涉俳諧，而排場生動，實爲一朝之冠。繼之者獨有云亭、昉思而已。」[10]或許正因爲「排場生動」比起作品思想或曲詞文學性較不易受到語言限制，李漁在西方的評價向來比在中國高很多：

> 對西方讀者來說，李漁是最具吸引力、最易接受的中國作家之一。他的主要品質，在西方文學傳統中也是倍受珍視的。他富於幽默感。他的自然主義描寫，成就斐然。他有想像奇異、敘事奇巧的天賦，敢於大膽提出問

8 見單錦珩撰：《李漁年譜》，《李漁全集》，冊12，頁3。

9 吳梅：〈《曲海目》疏證〉，轉引自單錦珩編：《李漁研究資料選輯》，《李漁全集》，冊12，頁334。

10 吳梅：《中國戲曲概論．清總論》，《顧曲麈談．中國戲曲概論》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁176。

臺灣大學學術期刊資料庫

題，遇事喜好窮根究底。[11]

除了歐美之外，李漁作品在日本亦極受歡迎。[12]即使是不喜李漁作品的青木正兒，[13]也承認其戲曲在日本的風行。[14]事實上，李漁小說戲曲甚至影響了江戶時代的庶民文藝，爲日本作家所挪借改編。[15]

究竟李漁戲曲的「俳諧」特殊在何處？若置於時代脈絡而觀之，清初文學研究在相當長的時間中無法擺脫「遺民／貳臣」的論述框架，後世讀者往往於文本中尋找「寄託」的微言大義或是黍離之悲的感傷。然而由於李漁這位重量級劇作家的存在，清初戲曲史不得不拈出「風流文人」此一類別，或爲他單獨立章論述。[16]此一現象的存在，正好說明了戲曲文體在「文本」層面以外，它作爲表演藝術本質上必須面向觀眾的特殊性。而同樣是鼎革後才開始創作戲曲，李漁與清初其他文人戲曲家不同之處，正在於他對於戲曲此一本質的認識與強調。如《閒情偶記．詞曲部．詞采》云：

> 凡讀傳奇而有令人費解，或初閱不見其佳，深思而後得其意之所在者，便非絕妙好詞；不問而知爲今曲，非元曲也。……無論其他，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

11 埃裡克．亨利：〈李漁：站在中西喜劇的交叉點上〉，《李漁全集》，冊12，頁294；韓南教授也將李漁與王爾德及蕭伯納相提並論，見Hanan, Patrick, *The Invention of Li Yu* (Cambridge Massa.: Harvard University Press, 1988), p. 41。

12 關於李漁由清初迄今以及在歐、日、中等地的評價變化或差異，詳見張春樹、駱雪倫著，王湘雲譯：《明清時代之社會經濟巨變與新文化——李漁時代的社會與文化及其現代性》，〈緒論〉前三節，頁1-25。

13 如批評李漁替朱素臣《秦樓月》補入二齣時云：「亦爲笠翁之惡手筆……笠翁自身之作品中醜女之惡謔猶以爲未足，從而補入他人作中，可厭可惡！」青木正兒著，王古魯譯，蔡毅校訂：《中國近世戲曲史》（北京：中華書局，2010年），頁258。

14 「但李漁之作，以平易易入於俗，故十種曲之書，遍行坊間，即流入我邦者亦多，德川時代之人，苟言及中國戲曲，無有不立舉湖上笠翁者……」青木正兒著，王古魯譯，蔡毅校訂：《中國近世戲曲史》，頁245。

15 參見蕭涵珍的數篇論文：〈笠亭仙果の《七つ組入子枕》にみる李漁の《十二樓》——〈合影樓〉を中心として——〉（《東方學》第123輯，2012年1月，頁88-104）、〈李漁の《玉搔頭伝奇》とその翻案作——曲亭馬琴から広津柳浪まで一一〉（《東京大学中国語中国文学研究室紀要》第15集，2012年10月，頁125-139）及〈李漁與江户文藝：論笠亭仙果的《清談常磐色香》及《美目与利草紙》〉（《民俗曲藝》第189號，2015年9月，頁119-155）等。

16 如郭英德《明清傳奇史》談及李漁的篇章定名爲「李漁和風流文人」，而吳偉業、丁耀亢、黃周星等劇作家則見於「文人之曲」章節中。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 夢〉二折對。予謂二折雖佳，猶是今曲，非元曲也。〈驚夢〉首句云：「裊晴絲吹來閒庭院，搖漾春如線。」以遊絲一縷，逗起情絲，發端一語，即費如許深心，可謂慘澹經營矣。然聽歌《牡丹亭》者，百人之中有一二人解出此意否？若謂制曲初心並不在此，不過因所見以起興，則瞥見遊絲，不妨直說，何須曲而又曲，由晴絲而說及春，由春與晴絲而悟其如線也？若云作此原有深心，則恐索解人不易得矣。索解人既不易得，又何必奏之歌筵，俾雅人俗子同聞而共見乎？其餘「停半晌，整花鈿，沒揣菱花、偷人半面」及「良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院」，「遍青山、啼紅了杜鵑」等語，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。[17]

由此段引文中對戲曲經典《牡丹亭》曲文「止可作文字觀，不得作傳奇觀」的批評，可見李漁將「傳奇」文體視爲演出底本更勝於視爲文學文本的思路。且戲曲演出應當要「俾雅人俗子同聞而共見」，即達到雅俗共賞的目的。當然，以經典爲靶子，李漁或有藉助名作之聲名，拉擡自身批評高度的意圖，但亦可見他對於自己身爲戲曲家的自信。

相較於其他文人戲曲家藉戲曲抒懷寫憤，李漁直承「矧不肖硯田糊口，原非發憤而著書；筆蕊生心，匪托微言以諷世。」[18]他的創作以養家糊口爲第一目的，並與「寄託」等大義微言劃清界線，這使他於清初文人戲曲家中似乎顯得格格不入。然而若置於當時戲曲創作與演出的脈絡來看，或許李漁才是「主流」。在商業利益之外，李漁將戲曲創作定義爲追尋自我滿足，他在《閒情偶寄》中，有一段極著名的評論，提到了塡詞製曲對於飽受挫折，處於落魄之境的士人所帶來的心靈補償：

> 予生憂患之中，處落魄之境，自幼至長，自長至老，總無一刻舒眉，惟於制曲塡詞之頃，非但鬱藉以舒，慍爲之解，且嘗僭作兩間最樂之人，覺富貴榮華，其受用不過如此，未有眞境之爲所欲爲，能出幻境縱橫之上者：我欲作官，則頃刻之間便臻榮貴；我欲致仕，則轉盼之際又入山林；我欲作人間才子，即爲杜甫、李白之後身；我欲娶絕代佳人，即作王嬙、西施

[17] 李漁著，江巨榮、盧壽榮校注：《閒情偶寄》（上海：上海古籍出版社，2000年），頁34。

[18] 李漁：《曲部誓詞．笠翁一家言文集》，《李漁全集》，冊1，頁130。

臺灣大學學術期刊資料庫

之元配；我欲成仙作佛，則西天蓬島即在硯池筆架之前；我欲盡孝輸忠，則君治親年，可躋堯、舜、彭籛之上。[19]

以道德觀點來看，李漁的思想性向來評價是不高的。此段引文中他所追求的個人滿足，也無非是富貴榮華、才色仙佛。值得一提的是，置於榮貴、隱逸、才氣、美色與飛昇等等受享之後的，居然是傳統價值中應該是「付出」的「盡孝輸忠」。這讓我們看到了即使是李漁，即使處在世變後的眞空期，身爲文人的他依然受到與吳偉業、丁耀亢的出處矛盾所共通的那套價值觀的影響。或許可以這麼說，忠孝等傳統教化的道德觀，在作爲「成就感」的來源而非爲之悲壯犧牲的價值時，是存在於李漁的文人想像圖景中的。李漁對於王陽明的敬仰或可作爲旁證。他在順治十二年之《玉搔頭》中爲王陽明別開副線，敘其功業。此線於後來之伶人改編台本《萬年歡》中被全數刪去。[20]此外，以時人案牘爲對象之《資治新書》，亦收有王陽明之案牘。

李漁對於戲曲娛樂自娛的定位以及對劇場演出的商業利益的掌握，無疑來自晚明「詞山曲海」的傳奇盛行背景。「風流文人」也好，將戲曲視爲不論是娛人或是自娛的娛樂也罷，在晚明社會都是普遍的情形。至於李漁所自滿自矜的求新求奇、欲令觀者驚詫眩目等觀點或特質，他亦不是首創者。在他之前的阮大鋮《石巢四種曲》，早有類似的評價。且就語言文字的觀點而言，阮大鋮戲曲的文學性還在李漁之上。[21]當然，相較於李漁，阮大鋮戲曲的評價受他個人評價的連累更甚。

或許可以這麼說，李漁戲曲作品的主調，與「世變」此一因素呈現出相當的斷裂，這個斷裂卻很弔詭地正在於它與晚明戲曲一脈相承的「沒有斷裂」。但若我們考慮同樣是明末清初重要曲家，同樣應過明朝科舉失利且入清不仕，同樣以戲曲創作活動作爲生計，卻以「詞場正史」[22]自命的李玉及以其爲代表的蘇州派

19　李漁：《閒情偶寄．賓白第四》「語求肖似」條。見《李漁全集》，冊11，頁47。

20　參見華瑋：〈清代民間舞台上的「正德微行」：意義及歷史〉，收入《海內外中國戲劇史家自選集．華瑋卷》（鄭州：大象出版社，2017年），頁275-277。

21　岡晴夫引用了葉堂及青木正兒的說法，在批評李漁所好用錯認節及惡謔源於阮大鋮的同時，亦提及阮大鋮沿襲湯顯祖，故講究詞藻典麗與文字優美。見岡晴夫：〈李漁的戲曲及其評價〉，轉引自單錦珩編：《李漁研究資料選輯》，《李漁全集》，冊12，頁265。他並進一步評論：「阮大鋮是道道地地和李漁及其風格有著最深血緣關係的前輩作家。」前揭書，頁266。

22　見〔清〕李玉：《清忠譜》第1齣〈譜概〉，參見李玉著，陳古虞、陳多、馬聖貴點校：

臺灣大學學術期刊資料庫

作家們，李漁戲曲的情調和趣味又與他們顯得十分不同。這種差異，或許與兩者預設的觀眾群有關。

（二）「遊縉紳」：名聲的建立及商品化

所謂「蘇州派作家」，指的是在清初蘇州府及其周邊地域，以李玉爲代表的一批入清不仕，以職業戲曲創作爲生的文人。他們的劇作帶有濃厚的地域與市民色彩，彼此往來密切，亦曾合作編劇或刊刻曲譜。關於蘇州派作家群的構成，學界尚未達成最終定論，大體上呈現因求全求備而由少增多，又在辨析與定位中由多逐漸減少的情形。[23]群體界定的困難或許在於優秀曲家必定各具風格，難以一言以蔽之；此外，即使是同一位作家如李玉，其本身數量龐大的劇作中也呈現了相當的多樣性。[24]誠然，蘇州派既然能稱之爲「派」，必然有共通的特點。而在地域以外，最值得注意的便是其刻劃市井生活、以庶民爲對象的一面了。

蘇州派重要劇作家朱素臣的《秦樓月》劇中，有一位幫閒人物陶吃子，自稱「老白相的班頭」，在劇中有如下賓白：

> 我老陶近日手中乾癟，虧了蘇州有幾位編新戲的相公，說道：「老陶，你近日無聊，我每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。」[25]

《李玉戲曲集》（上海：上海古籍出版社，2004年），冊下，頁1291。

23 從張庚、郭漢城《中國戲曲通史》的10人，到吳新雷〈論蘇州派戲曲家李玉〉的13人，再到顏長珂、周傳家《李玉評傳》的23人。康保成在《蘇州劇派研究》中開始由風格是否相似將蘇州作家群與蘇州派作家加以區分，定爲12人（較爲特別的是他排除了張大復）。李玫《明清之際蘇州作家群研究》則以戲曲成就將蘇州派作家群區分爲主要成員與其他成員各8人。其後的顧聆森《李玉與崑曲蘇州派》強調在通讀過所有明清之際蘇州及附近作家作品後，以活動時代（清初）、地域（限吳縣、長洲，常熟之邱園是惟一例外）與是否有留存作品、作品風格是否與中心人物李玉相近等條件，將蘇州派作家定爲以下11位：李玉、朱素臣、朱佐朝、張大復、邱園、畢魏、葉稚斐、陳二白、朱雲從、盛際時、鄒玉卿。分見康保成：《蘇州劇派研究》（廣州：花城出版社，1993年），頁29-34；李玫：《明清之際蘇州作家群研究》（北京：中國社會科學出版社，2000年），頁10-14；顧聆森：《李玉與崑曲蘇州派》（揚州：廣陵書社，2011年），頁2-6。

24 舉例來說，相較於寫靖難的《千忠錄》或晚明黨爭及蘇州民變的《清忠譜》，以趙匡胤與鄭恩爲主角的《風雲會》就更近於虛構的演義小說。

25 〔清〕朱素臣：《秦樓月》第18齣〈得信〉，《古本戲曲叢刊三集》（北京：文學古籍刊行社影印本，1957年），冊79，頁15a。

臺灣大學學術期刊資料庫

明末清初所盛行的戲曲，自然是源於崑山的崑腔戲。由此段引文不僅可以看到蘇州作爲崑曲中心「甚興新戲」，乃至有一批專編新戲的「相公」的情形，亦可見其影響與流布。此外，由「也學蘇州」一句，可以見到蘇州派作家筆下對於家鄉引領風潮的自傲感。[26]與此同時，更可見蘇州派戲曲家其作品的商業價值，已經超過他們所在的城市，而經由仲介人物加以推廣到更外圍的區域。可以想見陶吃子販戲的對象以職業戲班的可能性較大，而職業戲班所面向的觀眾群，既有社火祭賽及商業劇場的觀眾，亦有富貴人家廳堂中喜慶筵宴的客人。可以說是涵蓋了雅俗階層，爲不特定的多數。

另一方面，與其說李漁以寫作謀生，不如說他是以寫作建立的名聲謀生。上述引文中「兩本簇新好戲」所獲得的錦綢絲綿顯然不足以支撐李漁好享樂的生活作風，自然而然地，他是以有錢有勢的縉紳士大夫爲預設贊助者與支援者。事實上，李漁的盛名乃至惡名，也正由此而來。在其友人口中，乃是「當途貴游與四方名碩，咸以得交笠翁爲快」，[27]而在鄙薄者眼中，則是「性齷齪，善逢迎，遊縉紳間。」[28]儘管評價兩極，卻可以明顯看到其交游對象以「貴游名碩」以及「縉紳」爲主。而李漁本人對自己「打秋風」的經歷相當坦然，在寫給龔鼎孳求援的信中還以「終年托鉢」自嘲。[29]

相較於蘇州派劇作家與其預設之不特定多數觀眾並不會產生直接來往，李漁以縉紳士大夫爲預設讀者、觀眾群以及支助者，顯然必須躋身於此一交流圈中。雖然以「托鉢」自嘲，但由於他無心功名，因此並不認爲自己的打秋風是「干謁」行爲：

> 漁無半畝之田，而有數十口之家，硯田筆耒，止靠一人。……矧又賤性硜硜，恥爲干謁，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；一盡主人之歡，則有

[26] 關於當時蘇州在生活多方面引領潮流的，帶起風尚的情形，參見范金民：〈「蘇樣」、「蘇意」：明清蘇州領潮流〉，《南京大學學報》2013年第4期，頁123-141。

[27] 〔清〕黃鶴山農：〈玉搔頭序〉，《笠翁傳奇十種下》，《李漁全集》，冊2，頁215。

[28] 〔明〕袁于令：《娜如山房說尤》，轉引自單錦珩編：《李漁研究資料選輯》，《李漁全集》，冊12，頁310。

[29] 「漁終年托鉢，所遇皆窮，惟西秦一游，差強人意，八閩次之；此外則皆往吸清風、歸餐明月而已。」見李漁：〈與龔芝麓大宗伯〉，《笠翁文集》，《李漁全集》，冊1，卷3，頁163。

臺灣大學學術期刊資料庫

口則留之，心則速之使去者矣。[30]

上述引文中，李漁採取的視角似乎是較爲平等的。在打秋風的旅途中，李漁藉以廁身士大夫圈子中的定位其實就是助主人之興、盡主人之歡的「清客」，但他自認爲是識趣得體的好客人。他曾不無自豪地說：「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？」他甚至不惜以三教九流的技藝人士作爲對照，以反襯提高自我的清客價值：

有以博弈聲歌、蹴踘說書等技，遨游縉紳之門，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，《閒情偶寄》一書，略徵其概，不特工巧猶人，且能自我作古。[31]

在此李漁以「博弈聲歌、蹴踘說書」之輩作爲對照，強調連此輩都能受到王公大臣的禮遇，而自己不僅「雕蟲小技」新奇工巧，更是一位知書文人，豈有遭受薄待之理？

對「賢主人」的呼籲不僅出現在他向當道貴途求助的信中，也出現在他的小說戲曲裡。如在《十二樓．聞過樓》末尾，慣例由作者本人評論收束之處，李漁結以安貧之主角梗直善諫難得，而富貴卻能納諫的慷慨友人更難得。睡鄉祭酒（杜濬）的評語則彷彿刻意進一步說破：「可見名實兼收之事，惟禮賢下士一節，足以資之。較積德於冥冥之中，俾後世子孫食其報者，尚有遲早賒現之別耳！」[32]「禮賢下士」一語，將小說所設定的朋友關係抹去，而更帶有上下尊卑的意味。這樣的評語，很難不讓人與李漁的「打秋風」生涯作聯結。

（三）文集刊刻的附加價值及分寸把握

文人身分及才名，是李漁抬高自己清客價值的重要條件。那麼既以縉紳甚至王公大臣爲預設「打秋風」的對象，李漁是如何以其文字、文本迎合這些東道主的喜好與需求呢？而我們又如何得以從他的戲曲作品中看到其與蘇州派作家預設的主要觀眾階層不同的狀況呢？

舉例來說，李漁《意中緣》一劇，[33]寫晚明名士董其昌、陳繼儒因不堪求索

[30] 李漁：〈復柯岸初掌科〉，《笠翁文集》，《李漁全集》，冊1，卷3，頁204-205。
[31] 李漁：〈與陳學山少宰〉，《笠翁文集》，《李漁全集》，冊1，卷3，頁164、165。
[32] 李漁：《十二樓．聞過樓》，《李漁全集》，冊4，頁291。
[33] 《年譜》繫此劇於順治十年。見單錦珩撰：《李漁年譜》，《李漁全集》，冊12，頁26。

臺灣大學學術期刊資料庫

書畫者纏擾，欲尋善仿二人書畫者爲捉刀人。西湖楊雲友，貧而慧，以賣仿董畫爲生。又有閩名妓林天素，擅仿陳繼儒畫，遊寓西湖以尋訪良人。後幾經誤會波折，董、楊與陳、林各自成配。

選用董其昌、陳繼儒這樣去清初未遠的晚明名士爲劇中人，可以窺見李漁想藉他們的名氣以吸引文人士大夫觀衆興趣的意圖。此外，李漁劇作多見以某一具顚覆性或奇思妙想的前提展開的情形，而《意中緣》雖然以才子佳人定成配爲主旨，卻是以「欲尋捉刀人」爲發端。一般來說，「才子佳人」，不管是憐才也好，慕色也罷，總要談「情」，更何況是晚明情潮思想依舊蕩漾的清初；而才子佳人的成配，哪怕不鑽穴踰牆，也總得傳箋遞簡，眉眼秋波。而《意中緣》迥異於傳統才子佳人戲曲之處，則在董其昌與楊雲友直到最後一齣〈會眞〉拜堂時才相見！不論是以名士爲主角，或是名士苦於求索字畫者太多，欲尋捉刀人，乃至才子佳人的缺乏互動，僅由字畫互相欣賞的情節，都可以說是偏向文人士大夫而非庶民百姓的觀劇趣味。

劇中〈救美〉一齣，有個或許更值得玩味的小插曲。此齣中林天素女扮男裝返閩葬親，途中被賊擄爲書記，陳繼儒欲求鎮海大將軍出兵救援，聞其向來慕己才名，乃贈詩以動之，果然因此得其出兵破賊。試看鎮海大將軍得詩後的反應：

> 原來是陳眉公的親筆。我曾託江大哥先容，要得他一言爲重。如今有了這首贈詩，明日刻在他文集之中，我的姓名也就可以不朽了。可喜！可喜！[34]

對文集刊刻的思考，或是文字使人得以不朽的追求，無疑都屬於文人士大夫的品味。此處眉批曰：「才之有用如此。」文字書寫所具備的留名青史的不朽功能，在這裡被李漁心照不宣地爲其出版事業作了宣傳。

李漁不僅僅是藉由戲曲在觀念上推廣與強調。事實上，他出版了相當多時人的選輯，內容由尺牘、四六乃至案牘，且往往連篇累牘，不止一集。[35]如果說尺牘、四六這樣的應用文考慮的更偏向於面對讀者的商業利益，那麼收錄官吏案

---

[34] 〔清〕李漁：《意中緣》第22齣〈救美〉，《笠翁傳奇十種上》，《李漁全集》，冊2，頁392。

[35] 如《古今尺牘大全》、《尺牘初徵》、《尺牘二徵》、《資治新書初集》、《資治新書二集》等。其著作情形，參見孫楷第：〈李笠翁與十二樓〉，轉引自單錦珩編：《李漁研究資料選輯》，《李漁全集》，冊12，頁28-48。

臺灣大學學術期刊資料庫

牘，就明顯是考慮「被收錄者」所能帶來的支助了。[36]《資治新書》中許多案牘作者，與李漁幾次打秋風之行的主人名單的重疊性是值得玩味的。[37]特別要指出的是，李漁龐大的選輯事業中並沒有「近人詩文」這一項，當我們考慮到詩文在文學、文人心中的地位、以及評論詩文所會引發的爭議性時，那麼實在不得不驚歎於李漁自我定位的精準與他對名聲轉化爲商機的分寸把握。

二、表面矛盾的議論與求新求奇的一致

與吳偉業等正統文人派曲家於戲曲中創造自喻角色，用以抒懷寫憤的手法不同，李漁好以議論折射出一位充滿奇思妙想的作者形象。他的各種作品中，不論是雜著或戲曲小說，都充滿了各式各樣的議論。然而呈現於這些議論中的李漁其人，卻往往自我衝突。舉例而言，李漁於《閒情偶寄》的〈凡例〉中拈出「四期三戒」，以「閒情」爲名的這樣一本書，起首標舉「一期點綴太平」是相當能理解的，但隨後的「一期崇尚儉樸」，這與李漁好享樂、長期舉債的生活似乎有著某種程度的差距，學者早已點出這或許與前一年頒布之康熙聖諭有關。[38]他在此書「詞曲部．結構第一」中開章標舉「戒諷刺」，另外也作了一篇〈曲部誓詞〉，極力強調自己曲作「絕無所指」，[39]然而其曲白或人物往往多譏刺或諷世之言，眉批亦多直接點出，甚至大爲讚賞；[40]又如「戒荒唐」，批評當時傳奇多鬼魅之事，[41]但對自己改編涉及虛幻的柳毅傳書故事爲《蜃中樓》則自我辯解是

36 孫楷第便指出這些選集：「一方向各方徵稿，見好於人，一方亦可以謀利。」孫楷第：〈李笠翁與十二樓〉，轉引自單錦珩編：《李漁研究資料選輯》，《李漁全集》，冊12，頁45。

37 參照《年譜》，以李漁自述所獲最豐的西秦一遊而言，陝甘官員即有十六人之案牘被收入《資治新書》。而《年譜》未提及之甘肅巡撫劉斗（耀薇），亦有數篇案牘被收入《二集》中。

38 Hanan, *The Invention of Li Yu*, p. 28.

39 〈曲部誓詞〉：「余生平所著傳奇，皆屬寓言，其事絕無所指。恐觀者不諒，謬謂寓譏刺其中，故作此詞以自誓。」李漁：〈曲部誓詞〉，《笠翁一家言文集》，《李漁全集》，冊1，頁130。

40 如《比目魚．徵利》一齣，眉批曰：「此折不是傳奇，是一篇極妙時藝，題目乃『上下交徵利』五字，所謂處歇題也。」李漁：《比目魚》第17齣〈徵利〉，《笠翁傳奇十種下》，《李漁全集》，冊2，頁168。至於諷假名士、無才學子、收賄教官、衙吏等等，更是不勝枚舉。

41 李漁：《閒情偶寄．結構第一．戒荒唐》，《李漁全集》，冊11，頁13。

臺灣大學學術期刊資料庫

爲了迎合觀眾需求：「從來不演荒唐戲，當不得座上賓朋盡好奇。」[42]至於「戒淫褻」、「忌俗惡」此類早爲當世及後代讀者、研究者詬病的自我矛盾，則不勝枚舉。

學者在論及自我建構或自我宣傳（self-fashioning）時，指出其乃面對世界的一種具有特徵的表述模式，以及在形成或表達身分認同時一種刻意的塑造。尤其重要的是，對於個人身分認同的建構是人爲且可被操作的認識。[43]就操作身分這一點而言，李漁對於自己的形象，或說是「角色」，極端具有觀眾意識。韓南（Patrick Hanan）便指出：「對李漁來說，無論是眞實或設想上的，最重要的是觀眾這個概念。他所有的角色都爲身爲娛人者（entertainer）的李漁服務，爲了取悅觀眾，並引起他們的興趣，這位娛人者隨時願意妥協。」[44]韓南所謂的「妥協」，正說明了李漁如何因應著不同時期、不同觀眾的要求而轉換「角色」的情形。在此前提下，李漁於作品中所發的議論，未必是他眞正的想法。更直接地說，李漁本身的想法並不重要，重要的是這些巧妙新鮮的議論取悅了觀眾或引起他們的興趣，這才是角色背後的李漁所意圖達成的目的。以下將分由兩方面進一步論析。

（一）從《意中緣》「才子佳人說」到《奈何天》「紅顏薄命論」

在前文中提到的《意中緣》劇中，李漁於第一齣〈大意〉開宗明義地說：

> 【西江月】才子緣慳夙世，佳人飲恨重泉。黃衫豪客代稱冤，筆俠吟髭奮拈。追取月中簿改，重將足上絲牽。戲場配合不由天，別有風流掌院。[45]

於全劇末下場詩又云：「李子年來窮不怕，慣操弱翰與天攻。佳人奪取歸才士，淚眼能教變笑容。」[46]更在劇中藉女配角林天素的口中，宣揚才子與佳人天生成配的主題：「從古以來『佳人才子』的四個字再分不開。是個佳人一定該配才子，是個才子一定該配佳人；若還配錯了，就是千古的恨事！」[47]在此李漁儼然

---

42 李漁：《蜃中樓》第30齣〈乘龍〉，《笠翁傳奇十種上》，《李漁全集》，冊2，頁313。

43 Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning* (Chicago: The University of Chicago Press, 1980), pp. 1-2.

44 Hanan, *The Invention of Li Yu*, p. 42. 此處的「角色」不是指戲曲中的人物，而是韓南教授分析李漁在他的作品中刻意呈現的各種自我（creating a Self）。

45 李漁：《意中緣》第1齣〈大意〉，《笠翁傳奇十種上》，《李漁全集》，冊2，頁321。

46 李漁：《意中緣》第30齣〈會眞〉，《笠翁傳奇十種上》，《李漁全集》，冊2，頁417。

47 李漁：《意中緣》第28齣〈誑姻〉，《笠翁傳奇十種上》，《李漁全集》，冊2，頁411。

臺灣大學學術期刊資訊庫

以爲天下才子佳人圓夢補恨的有情月老自命。

然而在四年後所作《奈何天》劇中，他卻以丑角爲男主角，且設計讓他兼收三位絕色佳人。此劇描寫財主闕素封貌醜身陋，兼有奇臭，外號「闕不全」。襁褓訂鄒氏爲妻，成婚後鄒氏不堪其鄙，避入書房。闕素封繼而騙娶佳人何氏、吳氏，均不願與之同居，皆遁入鄒氏靜室，以「奈何天」爲室名。後闕素封因管家闕忠勸其輸餉助邊，得封「尚義君」；玉帝則因其屢世善良，將之變爲美男子。三女互爭封誥，皆爲一品夫人。

與《意中緣》高舉的「才子佳人」正正相反，《奈何天》以「紅顏薄命」爲論述中心，李漁於首齣〈崖略〉以兩曲寫創作意旨：

> 【蝶戀玉樓春】造物從來不好色，磨滅佳人，使盡罡風力。萬淚朝宗江海溢，天公只當潮和汐。　紅顏薄命有成律，不怕閏人生四翼，饒伊百計奈何天，究竟奈何天不得。
>
> 【前詞】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。　此番盡破傳奇格，丑旦聯姻眞叵測。須知此理極平常，不是奇冤休叫屈。[48]

第二曲「多少詞人能改革，奪旦還生，演作風流劇」數句，與前述《意中緣》下場詩「佳人奪取歸才士，淚眼能教變笑容」一參照，就顯得十分矛盾，幾乎可以稱爲自我解構。

劇中副線或許進一步強化了這種對「才子佳人」的解構。生腳在此劇中扮演才貌兼備之官人袁瀅，其妻既醜且妒，趁袁離家時，發賣二妾周氏、吳氏。周氏因得知將被鬻闕家，上吊而死，袁夫人乃騙吳氏代嫁。拜堂之後，吳氏成功以言語恫嚇闕素封，得以避入靜室。後袁瀅回轉，吳氏上門求歸。不料袁瀅卻冷笑拒絕，對吳氏守節卻不死加以質疑，拒絕接納吳氏：

> （生對旦介）你走過來，聽我說幾句好話。俗語道得好：紅顏婦人多薄命。你這樣女子，正該配這樣男人；若在我家過世，這句舊話就不驗了。你如今好好跟他回去，安心貼意做人家，或者還會生兒育女，討些下半世的便宜。若還吵吵鬧鬧，不肯安生，將來也與周氏一般，是個梁上之鬼。莫說死一個，就死十個，也沒人替你伸冤。
>
> 【漁家傲】莫怨他人莫怨儂，只怪尊顏，不合太紅。不是我男兒薄倖非情

[48] 李漁：《奈何天》第1齣〈崖略〉，《笠翁傳奇十種下》，《李漁全集》，冊2，頁7。

臺灣大學學術期刊資料庫

種，忍將伊送，都只爲這不朽名言代伊行作俑。你不見世上夫妻對對同。[49]

「紅顏薄命」原本是對於「紅顏往往薄命」的慨歎憐惜之語，在此處被李漁巧妙地逆向使用，竟成爲「紅顏本該薄命」的判語，甚至在之後〈錫祺〉一齣中，由「地官清虛大帝」強調：「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。」[50]於是「紅顏」成爲因罪受罰的「果報」。而如果說上述論述解構了「佳人」，那麼袁瀅其才貌兼備卻冷酷無情的形象，便解構了「才子」。「不是我男兒薄倖非情種」一句，頗有自我辯護的意味，似乎可見即使對李漁其時觀眾而言，袁瀅此齣中的行動言語也是過於苛刻。

不論是「才子佳人」或是「紅顏薄命」，其實都是傳統中國戲曲中常見的主題。值得注意的，李漁表面上在這兩部戲曲中呈現了相反的論述，事實上卻使用了相同的、挑戰或顛覆傳統概念的扭轉技巧。在《意中緣》中，他的才子佳人到了最後一齣拜堂時才得以相見；而《奈何天》的「紅顏薄命」則由憐惜語境一轉而爲「造孽贖罪」的判詞。當然，最終表面上矛盾的議論，藉由必然的喜劇結局達成了同樣的目的，既取悅觀眾，而李漁的「娛人者」形象也因而加強。

（二）由消愁娛人到「風流道學」

李漁在其最受歡迎的作品《風箏誤》劇末下場詩中，提出了著名的以娛人爲己任的「宣言」：

> 傳奇原爲消愁設，費盡杜頭歌一闕；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。[51]

將傳奇的存在目的定位爲「消愁」，顯然是側重於戲曲「娛樂」的功能。《風箏誤》是李漁第二部劇作，約作於順治九年。[52]此劇或許可以說是李漁戲曲中最接近晚明才子佳人戲曲的一部，一來它以砌末（風箏）爲引，以錯認、誤會造成種種喜劇情境的設計，不由不令人想起阮大鋮戲曲；同時，此劇亦缺乏李漁戲曲的最大特色，亦即奇巧、有顛覆性的前提或設想。但「傳奇原爲消愁設」這樣理直

[49] 李漁：《奈何天》第23齣〈計左〉，《笠翁傳奇十種下》，《李漁全集》，冊2，頁76。
[50] 李漁：《奈何天》第27齣〈錫祺〉，《笠翁傳奇十種下》，《李漁全集》，冊2，頁88。
[51] 李漁：《風箏誤》第30齣〈釋疑〉，《笠翁傳奇十種上》，《李漁全集》，冊2，頁203。
[52] 見單錦珩撰：《李漁年譜》，《李漁全集》，冊12，頁25。

臺灣大學學術期刊資料庫

氣壯的戲曲娛樂觀，是如何轉變爲後來的「風流道學」呢？

接連作於康熙四年、六年的《凰求鳳》、《愼鸞交》[53]在主題設計上頗有類比之處。它們分別描寫「持淫戒」的美少年呂哉生以及「辭嬌避艷」的道學之士華秀如何於女性角色的苦苦追求下，最終反而得享溫柔之福。《凰求鳳》劇末下場詩已經將「理學」與「風流」對舉：

> 倩誰潛挽世風偷，旋作新詞付小優。欲扮宋儒談理學，先妝晉客演風流。由邪引入周行路，借筏權爲浪蕩舟。莫道詞人無小補，也將弱管助皇猷。[54]

此下場詩將「理學」與「風流」分而論之，坦誠風流爲「邪」，理學爲「周行」，宣稱劇作有轉邪爲正的指引之功。如果說這種論證邏輯其實還不脫明清狎邪小說的套路，那麼《愼鸞交》的男主角華秀則更進一步，上場就提出風流道學之論：「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、文人。」[55]此劇劇末則藉團圓場面，默認「道學、風流合而爲一」的完成，高舉了教化的旗子：

> 【尾聲】傳奇迭改葫蘆樣，只爲要洗脫從前鄭衛腔，不做到舉世還醇也不下場。
>
> 讀盡人間兩樣書，風流道學久殊途。風流未必稱端士，道學誰能不腐儒。兼二有，戒雙無，合當串作演連珠。細觀此曲無他善，一字批評妙在都。[56]

李漁在此理所當然地將風流與道學截然對立，以強化他結合二者的新鮮與功勳。「風流」頗易理解，在二劇中都明顯指的是「欲得」與最終「獲得」佳人。然而若我們嘗試越過主角們「持戒」或「腐儒」的自述語言，追尋究竟是他們怎樣的戲劇行動被定義爲「道學」，則會發現李漁的定義是雖「欲得」而「不輕許」。《凰求鳳》中，這一點表現在呂哉生於名妓許仙儔決意傾家貲以求爲侶時，揚言須先娶名門女子爲正室後，才納偏房。於是引出許仙儔恐日後正室妒忌，代其尋聘溫順良家爲妻事；《愼鸞交》中的華秀家中已有賢妻，「道學」則表現在他不願納自己屬意的才貌雙全之名妓王又嬙，以免如膠似漆難以分離，而改爲「將

---

53 見單錦珩撰：《李漁年譜》，《李漁全集》，冊12，頁49、54。

54 李漁：《凰求鳳》第30齣〈讓封〉，《笠翁傳奇十種上》，《李漁全集》，冊2，頁521。

55 李漁：《愼鸞交》第2齣〈送遠〉，《笠翁傳奇十種下》，《李漁全集》，冊2，頁424。

56 李漁：《愼鸞交》第36齣〈全終〉，《笠翁傳奇十種下》，《李漁全集》，冊2，頁528。

臺灣大學學術期刊資料庫

就」朋友轉送之妓。在王又嬙上門追求時，先是冷淡以待，燕好半月後，則明言分別，於又嬙苦苦懇求後，方訂下十年之約。也就是說，李漁劇中男主角的「道學」，其實以消極被動的「不作爲」而獲得道德上的心安理得。[57]與此同時，李漁將「作爲」移置於女性角色身上以達成喜劇效果，並使觀劇男性感受自身「可欲性」而達成某種滿足感。

這樣的「理學」、「道學」與正統儒家的差距是顯而易見的。然而即使是表面託詞，光是由標榜「一夫不笑是吾憂」到「不做到舉世還醇也不下場」，這樣的方針轉變亦不可謂不極端。是否眞如學者所指出，他晚年劇本每下愈況，是因爲生活狀況腐敗而爲封建思想所馴化呢？[58]

若置於時代脈絡觀之，在順治帝駕崩後的攝政大臣時代，清廷明顯轉趨保守警惕，對江南士子採取了更爲激烈的壓制。順治十八年的哭廟案、莊氏史案皆發生於江南；工部侍郎張縉彥以刊刻李漁《無聲戲》二集被劾；李漁之友人陸圻罹禍，被解入京，後棄家歸禪。康熙四年，友人同時也是劇作家的丁耀亢因《續金瓶梅》一書被逮入獄。可以想像，當文字獄波及週遭友人，且由經史詩文延及小說此種向來不被朝廷放在眼中的文類時，對李漁產生的衝擊。李漁由順治八年起，相當穩定地每兩年創作一部戲曲，但在康熙初年卻有近四年的空白期，其後所創作的是「莫道詞人無小補，也將弱管助皇猷」的《凰求鳳》，這是很值得玩味的。

當局勢趨於緊張，對於遊走於縉紳士大夫階層的李漁來說，勢必不得不敏感地捕捉朝廷風向與社會氛圍的轉變，以避免觸及東道主的忌諱。可以說，「風流道學」是李漁承戲曲小說，尤其是狎邪小說以教化粉飾的慣例，加以包裝的成果。既保持了對他贊助者們的奇說新論的吸引力，又藉由「道學」二字取得讓人哪怕心知肚明也可以維持表面的安全性。

受時代風氣的影響，李漁後期的劇作不再如他早期作品那般理直氣壯地追求享樂與娛人，而往往戴上教化與風世的面具。不論是從「才子佳人」轉爲「紅顏薄命所以應當認命」，又或是以道學包裝的風流，對於李漁來說其實根源依然

57　《風箏誤》中，生角韓世勛也因不願接近來拜年的眾妓女，被戚友先質疑「爲何這等道學……你也忒煞老實了」，然而韓世勛「道學」的理由與呂哉生或華秀皆不同，是直接嫌眾妓貌醜：「小弟平日也不十分老實，只是見了這些醜婦，不由你不老實起來」。李漁：《風箏誤》第30齣〈釋疑〉，《笠翁傳奇十種上》，《李漁全集》，冊2，頁120。

58　黃天驥：〈論李漁的思想和創作〉，見《李漁全集》，冊12，頁223。

臺灣大學學術期刊資料庫

是一致的「娛人」。他故作、好作「驚人之語」，對他而言，驚人之語所包含的「新」與「奇」，似乎要超過他對於自我建構中那份「自我」的連貫性的要求。或許更明確的說，李漁於劇中所發的各種「議論」，重點並不在議論的內容，而更在議論的新、奇與驚人。陷入他的議論之中，會困於其自我形塑的游移模糊，而拉開距離，則會看到發出各種議論的，喜好新奇與驚人的那個形象。可以說，如果說有什麼「自我形象」是李漁自始至終如一的，大約是對於新、奇、巧的追求與建立者，以及不論窮通，都顯得輕鬆自在的享樂主義者。

求新求巧，時有驚人之語的李漁，與他能解主人之憂，盡主人之歡的好清客形象彼此呼應，彷彿他觀察主人或讀者觀眾的需求而隨之因應供給。舉例來說，他知道儘管愛看戲的人所在多有，但大部分文人士大夫其實不會眞的有興趣去學習如何塡詞。於是當他宣傳《閒情偶寄》一書時，往往以文人間更有「共通經歷」，如談女性（主要是妾室）的「聲容」部，[59]又或是更實際的園林部分爲主，[60]而不是他最得意並置於卷首的「詞曲」部。

三、戲曲當行——李漁的自信及自辯

前兩節中，我們看到李漁如何經營自己的名聲並將之商品化，而他的成功，則根基於作品。儘管李漁「遊縉紳」的行爲在當時飽受批評，但他對於自己足以「遊縉紳」的才華是相當自信且自傲的。很多時候，李漁的自謙都建立在他對於自我乃至自我定位的自信，試觀其解釋自己將文集命名爲《一家言》的理由：

> 《一家言》維何？……曰：凡余所爲詩文雜著，未經繩墨，不中體裁。上不取法於古，中不求肖於今，下不覬傳於後，不過自爲一家，云所欲云而止。如侯蟲宵犬，有觸即鳴，非有摹仿、希冀於其中也。摹仿則必求工，希冀之念一生，勢必千妍萬態，以求免於拙；竊慮工多拙少之後，盡喪其爲我矣！……然是說也，止可釋余《一家言》，不可以之概天下。凡詩文

59 「新刻呈政，乞從聲容、頤養二部閱起，因台臺向於此中得道，乃過來人也。……」「請自第六卷聲容部閱起，可破旅次中十日岑寂。其一卷至五卷，則單論塡詞一道，猶爲可緩，俟終篇後，補閱何如？」分見李漁：〈與陳端伯侍郎〉、〈與劉使君〉，《李漁全集》，卷1，頁209、頁215。

60 李漁在得知龔鼎孳購市隱園時，自薦其「泉石經綸」之才，並提及他本人因無力經營園林，如何在《閒情偶寄》中「稍舒蓄積」。見李漁：〈與龔芝麓大宗伯〉，《李漁全集》，卷1，頁162。

臺灣大學學術期刊資料庫

之不能求肖於人者，必其天之不足，而氣力、學識均有以限之也。……[61]

「自爲一家」的狂妄，隱藏於才、識不足的謙詞之下；而「不覬傳」的姿態又與我之「爲我」的堅持並立。

李漁影響最大，評價最高，且他最得意的是其戲曲理論，主要見於其晚年所著之《閒情偶寄》中。他對於此書的得意與重視，可以從其自許以「自我作古」看出。[62]這四字不僅反映出他一貫求新求奇的特色，更重要的是一種典範的建立以及典範建立者之地位的確定。而歷經了清中葉將享樂等同於輕薄的貶斥後，[63]時移世易，審美趣味彷彿迴轉了一大圈，由今日的李漁研究觀之，這樣的評價竟然又爲人所認可。[64]而《閒情偶寄》中，將「詞曲」一部置於本書最前，則可以看出他最自豪之處。尤侗曾將《鈞天樂》寄給他請求指正，他的回覆中提到：

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，即使能高，亦憂寡和，所謂「多買胭脂繪牡丹」也。……[65]

在極力讚譽甚至是奉承尤侗的同時，「即使能高，亦憂寡和」八字，亦可見他對於自我戲曲創作定位與追求的清醒。如果我們考慮「本色」二字在戲曲批評中，往往與「元人」或「當行」並用的特殊意涵、或許李漁在此處用了個巧妙的雙關語，再度顯現了他隱藏於自謙甚至自貶之詞下，其強大的自信。

成書於康熙末年的《曲海總目提要》提及李漁時云：「漁本宦家書史，幼時聰慧，能撰歌詞、小說，游蕩江湖，人以俳優目之。」[66]聊聊數語，卻可見其鄙夷。其實不必到康熙末年，李漁在同時代便已面臨不少批評，而他本人必然也是清楚的。他曾有詩〈予携婦女出游，有笑其失計者，詩以解嘲〉：

盡怪飢驅似飽騰，紛紛兒女共車乘。須知我作浮家客，欲免人呼行脚僧。

歲儉移民常就食，力衰呼侶伴擔簦。他時絕粒長途上，縱死還疑拔宅

61　李漁：〈《一家言》釋義〉，《李漁全集》，卷1，頁4。

62　李漁：〈與陳學山少宰〉，《李漁全集》卷1，頁165。

63　清初黃媛介在批《意中緣》時拍案叫好，然而在一百多年後《蘭因集》的女性倡和者們則以「輕薄」批評此劇。詳見下文。

64　李漁研究早期寂寥，八、九十年代才大盛。這既有西方及日本研究反饋的影響，學者亦指出：「我們的藝術觀念逐漸發生了變化，李漁身上的某些部分又戲劇化地同現代審美需要發生了某種融合、適應……」胡元翎：《李漁小說戲曲研究》（北京：中華書局，2004年），頁9-10。

65　李漁：〈覆尤展成先後五札〉之五，《李漁全集》，卷1，頁191。

66　無名氏：《曲海總目提要》，收入俞爲民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編：清代編》（合肥：黃山書社，2008年），冊7，頁775。

臺灣大學學術期刊資料庫

昇。[67]

此詩看起來姿態極低，不由禮教道德入手，而從現實面（飢驅、力衰）自辯。然而末兩句「他時絕粒長途上，縱死還疑拔宅昇」，前一句乃是李漁在許多求援信中常見的誇飾法，然而加上末句，語氣一轉，由餓死溝渠聯想到飛昇仙界，這種反差性造成的諧謔感，淡化了不得不自辯的社會責難。至於「人以俳優目之」的輕視眼光，李漁又如何自解呢？

（一）《奈何天》對俳優、文人身分的模糊

上文所提到的《奈何天》傳奇，改編自李漁白話小說集《無聲戲》中〈醜郎君怕嬌偏得艷〉一節，兩者的創作年代極爲相近。[68]因此兩者間的差異，或可以作爲小說與戲曲處理相同題材時，作爲不同文類差異的例子。而這其中有個特別值得玩味之處。在先娶之妻鄒氏避入書房後，闕素封求娶第二女何氏，何家要求面相，看中方允成婚。此處小說中的描寫十分簡單：

> 約了一個日子，只說到某寺燒香，那邊相女婿，這邊相新人。到那一日，里侯〔闕素封〕央一個絕標緻的朋友做了自己，自己反做了幫閒，跟去偷相，兩個預先立在寺裡等候。[69]

然而到了傳奇《奈何天》中，此段演成一整齣南北合套的大戲〈誤相〉，最重要的改動則在於小說中「絕標緻」的朋友，到了戲曲裡被改爲某某班的正生。此一改動，立即讓原本平等的朋友關係，產生身分、階級上的落差；同時，也讓本齣寺內面相的情節有了戲曲經典《西廂記》的傳統可供互文與挪借，也就因此產生了強烈的反諷性，試看以下曲文：

> （生對丑介）大爺，你說我們兩個，來到這邊做甚麼？（丑）特來相親。（生）大爺，便是相親，據在下看來，只當還是做戲。（丑）做的甚麼戲？（生）聽我道來：
>
> 【北新水令】戲文今日演《西廂》，要與那俏鶯鶯奇逢殿上。恁要在畫中求愛寵，教俺在影裡做情郎。（丑）你未做張生，我這陪你遊玩的，倒是個法聰和尚了。（生）子怕這美號也難當，那有個禿不全的法聰和尚！

---

67 李漁：〈予携婦女出游，有笑其失計者，詩以解嘲〉，《笠翁詩集》，《李漁全集》，冊1，卷2，頁183。

68 目次題名下注有「此回有傳奇即出」。《年譜》分繫《無聲戲》與《奈何天》於順治十三、十四年。

69 李漁：〈醜郎君怕嬌偏得艷〉，《無聲戲》，《李漁全集》，冊4，頁13。

臺灣大學學術期刊資料庫

……

【北折桂令】（生）才進得古剎回廊，參了韋馱，謁了金剛。呀，子聞得寶殿風來，旃檀氣裡，帶着些蘭麝幽香。（作行到介）（生、丑、二旦各偷覷介）（生背介）覷着那俊龐兒，好教俺生平技癢，險些兒把跳東墻的脚步高張。怎當他前有萱堂，後有紅娘，便道是做張生全要風流，怎奈這鄭恒的對面當場！[70]

藉由挪借扭曲衆人耳熟能詳的《西廂記》曲文，此齣情景便有了反諷的深度。且李漁更進一步藉由階級與身分的錯亂強化了這樣的反諷。當媒婆謊稱「那一位絕標致的」即爲闕素封時，何氏的反應是：

（小旦）姿容便好，只可惜輕浮了些，竟像個梨園子弟的模樣。（副淨〔媒婆〕）那不要怪他。只爲近來的文人，都喜歡串戲，他曾串過正生，所以覺得如此。[71]

此處絕妙的身分顛覆，表面上似乎在批評文人愛好串戲的輕浮，劇場設置上則來自生腳在舞台上扮演一位假扮富商老爺的戲班正生，階級在這樣表裡的雙重顛覆下顯得曖昧不清。之後因不滿正生輕浮，何氏猶豫不決時，闕素封因抱著或許替身相不中，倒相中他本身的想法，欲「做些風流態度與他相相」，因而做出種種醜態，何氏的想法不由一變：

（小旦背介）我起先單看那人，不曾覷著這個厭物，所以求全責備，不覺的苛刻起來。如今看了這副嘴臉，再把那人一看，就不覺恕了許多。眞個是兩物相形，好醜自見。[72]

兩相對比之下，稍顯輕浮的正生頓時光彩萬分，於是何氏應允成婚。此處闕素封與戲班正生的身分，不僅因長相而顛倒，更因風度而有差異。而正是戲曲角色與腳色的多重性，使得這樣的設置成爲可能。李漁在打破生腳爲主的傳統時，並未改變腳色的程式身段，也並未因此美化丑腳扮演的闕素封。不論李漁是否有意挑戰對於「俳優」的輕視，在這一齣〈誤相〉中，俳優與富家之主的界限，或說是俳優與「文人」的巨大階級界限，確實不僅模糊化，甚至是逆轉了。

[70] 李漁：《奈何天》第9齣〈誤相〉，《笠翁傳奇十種下》，《李漁全集》，冊2，頁30。
[71] 同上註，頁31。
[72] 同上註，頁32。

臺灣大學學術期刊資料庫

（二）《比目魚》——俳優的節義形象及「戲中戲」的運用

《奈何天》藉由腳色的跨界，使得階級曖昧模糊。其後，李漁於《比目魚》一劇更以俳優爲女主角，並直接讓生腳以文士身分投入俳優一行，造成了階級的流動。

此劇寫襄陽書生譚楚玉，因愛慕戲班演員劉藐姑，乃屈身至戲班學戲以近之。藐姑感其情義，私訂終身。鎮中官戶錢萬貫以千金欲聘藐姑爲妾，其母劉絳仙爲利所誘，逼其嫁之。藐姑借演《荊釵記》之機，投江殉情，楚玉繼之。平浪侯晏公變二人成比目魚，爲漳南兵憲慕容介化名之隱者莫漁翁所撈獲。譚、劉二人回復人身後成親，莫又勸助譚生應試。譚鄉、會二試連捷，授汀州司理。赴任途中往拜莫漁翁，莫假託平浪侯顯靈，秘授以治民禦盜之法。譚生夫婦爲拜謝平浪侯，復至晏公廟祭神，擬演戲還願，正巧請的是藐姑之母所在之玉筍班。二人令演《王十朋祭江》，劉絳仙扮正生，觸動肝腸，假戲眞做，燒紙錢祭藐姑。譚生夫婦出見，闔家相會。後山寇復反，著人僞裝慕容介歸降，以張聲勢。譚生依冊中之計盡剿山寇，圖形緝慕容，誤擒莫漁翁。及寇首招出實情，眞相乃白。

在《比目魚》中，由於是以戲班爲主要描寫環境，最值得注意的莫過於「戲中戲」的使用，即兩齣《荊釵記》的演出，及其對於《比目魚》情節的呼應。中國傳統戲曲中「串戲」情節並不罕見，由於排場生動，且便於伶人增減發揮，長於此道的劇作家往往用之。舉例來說，李玉《占花魁》中的〈串戲〉[73]及《萬里圓》第十一齣投店時串《節孝記．春店》皆爲串戲的使用，[74]可見此類情節必然深受觀眾歡迎。然而大多數的串戲情節，多爲插入一、二支曲子，或少量賓白配合身段手勢，提供調劑排場，一新耳目的作用。所串之戲與主戲並無關聯。並不構成西方戲劇中後設戲劇（metadrama）的情況。[75]李玉的《萬里圓》寫孝子黃向堅尋父，而《節孝記》寫黃孝子尋母故事，故在他的串戲中，的確帶有劇中劇呼應本劇的意味，屬於少見的例子。然而，李漁《比目魚》中對於《荊釵記》的演出與使用，則是眞眞正正地在中國戲曲中展現了後設意味的「劇中劇」。

---

73 〈串戲〉及其後的〈雪塘〉皆爲《綴白裘》所收齣名，兩齣同出自《占花魁》第23齣〈巧遇〉。

74 《萬里圓》之抄本無齣名。

75 所謂後設戲劇，最簡單的定義是「關於戲劇的戲劇」，大致可分爲戲中戲、戲中儀式、角色中的角色扮演、對文學或現實的指涉以及自我指涉等。參見Hornby, Richard, *Drama, Metadrama, and Perception* (London : Associated University Presses, 1986), pp. 31-32.

臺灣大學學術期刊資訊網

首先是第十五齣〈偕亡〉，此齣爲蕤姑被逼嫁後，決心以死明志，但她不甘心死得不明不白，刻意利用了晏公壽戲，演出自行改編的《荊釵記．投江》。事實上，李漁僅使用了《荊釵記．投江》中的第一曲【梧葉兒】，[76]此後曲文則完全是自創。但由於《荊釵記》是觀眾耳熟能詳的江湖舊本，僅此一曲便得以構成足夠的互文及引入效果，在熟悉的舊曲之後，其後的改動也必將更令觀者感到新奇。蕤姑演至將要投水時，有如下賓白：

> 且住，我既然拚了一死，也該把胸中不平之氣，發洩一場！逼我改嫁的人，是天倫父母不好傷，獨他那套寫休書的賊子，與我有不共戴天之仇，爲甚麼不罵他一頓，出出氣了好死！（指淨介）待我把這江邊的頑石，權當了他，指他一指，罵他一句，直罵到頑石點頭的時節，我方才住口。（權放石介）[77]
>
> ……
>
> （淨點頭，高叫介）罵得好！罵得好！這些關目都是從來沒有的，果然改得妙！（旦）既然頑石點頭，我只得要住口了。如今抱了石頭，自尋去路罷！（抱石，回頭對生介）我那夫呵！你妻子不忘昔日之言，一心要嫁你；今日不能如願，只得投江而死。你須要自家保重，不必思念奴家了！（號咷痛哭介）（生亦哭介）[78]

藉由這樣的賓白，此段劇中劇不僅模糊了劇中劇與正劇之間台上台下的物理界限，在情境上更發揮類比的效果。錢玉蓮遭逼嫁，爲守節而投江，完美地與蕤姑遭逼嫁，爲守節而投江重疊起來。蕤姑也由扮演烈婦而成爲烈婦，使她的俳優身分經由道德實踐而得到昇華。在其母絳仙「優兼娼」的固定傳統形象對比下，蕤姑的節烈形象也因此更加被強化與提高了。

其後在第二十八齣〈巧會〉中，譚楚玉功成名就，夫婦重至晏公廟演戲還願。令蕤姑之母劉絳仙扮正生演〈王十朋祭江〉，以試探其可有傷感。絳仙演出之時，觸動肝腸，假戲眞做，燒紙錢時錯喚蕤姑，蕤姑大慟應之，與母相認。此齣再演《荊釵記》，不僅與前敘〈偕亡〉彼此呼應，且情境同樣吻合，卻又巧妙

---

76 「〔旦上〕遭折挫。受禁持。不由人不淚垂。無由洗恨。無由遠恥。事臨危。拚死在黃泉作怨鬼！」李漁：《比目魚》第15齣〈偕亡〉，《笠翁傳奇十種下》，《李漁全集》，冊2，頁156。

77 同上註。

78 同上註，頁157。

臺灣大學學術期刊資料庫

地顛倒。在〈偕亡〉中，「劇中劇」外被指著罵的淨腳並不知道自己就是被罵的奸徒；而在〈巧會〉中，「劇中劇」內的絳仙則不知道自己錯喚的藐姑正在看著自己的表演。

與〈偕亡〉不同，此處大段使用《荊釵記》原文。特別要指出的是，此齣的「原文」，即今天所見乾隆時《綴白裘》中《荊釵記．沉江》曲文，與明末毛晉輯《六十種曲》所收《荊釵記》曲文迥異，說明了〈沉江〉一齣在清初時已經完整演變爲折子戲。此外，《綴白裘》版本中，此齣爲南北合套大戲，寫王十朋母子同祭，由王母唱南曲，王十朋唱北曲。但在《比目魚》中，則巧妙地以「年高之人受不得悲傷」爲理由，刪去王母的出場，化爲王十朋的單人戲，連唱五支北曲。這樣的安排，讓舞台上僅留下絳仙一人，不論對劇中劇抒情力量的集中或是回到正戲後與藐姑的互動，都有著加深與強化的效果。〈偕亡〉創新的賓白，有助於藐姑痛罵奸徒的戲劇性，並建立提高其節烈形象；而〈巧會〉襲用舊曲，大段唱段的抒情性，則加深了整個哭祭的悲慟感，烘托出絳仙作爲母親的悔恨，使母女相認及團圓場面更爲合理。一前一後《荊釵記》折子，各自新編與沿舊的處理，呈現出李漁作爲戲曲家的驚人敏感度與調度功力。

此外，〈巧會〉齣中譚楚玉同樣可以作爲藐姑〈偕亡〉中的對照組。譚在安排壽戲之後有如下賓白：

> （生）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。這齣團圓的戲，才做得有波瀾，不然就直截無味了。[79]

藐姑在〈偕亡〉齣中演出錢玉蓮節烈的同時，實踐了自己的節烈，其道德性讓她打破階級，得到了地位的提昇，得以在此齣中以官夫人的身分重歸。而在〈巧會〉中，以官員身分歸來的譚楚玉混淆現實與做戲的發言，則讓我們回想起他投身戲班，由文人降爲俳優的過往。由於李漁劇中類似「說破」或模糊戲劇與眞實的例子並不罕見，[80]我們無從得知李漁是否刻意安排男女主角這樣的行爲發言，

---

79 李漁：《比目魚》第28齣〈巧會〉，《笠翁傳奇十種下》，《李漁全集》，冊2，頁192-193。

80 「說破」指劇中人物以戲或劇場語言比喻自己狀況，或根本直接自承在演戲，此一情形在劇場中並非始於李漁，往往用於打破悲劇情境，作爲一種喜劇性的抒發（comic relief）。如《蜃中樓．獻壽》淨扮三弟赤龍唱北曲，敘說當日錢塘行雨過當犯天條事：「待兄弟手舞足蹈演說一番，只當做一齣戲文，與哥哥上壽如何？」此爲比喻，而《蜃中樓．傳書》

臺灣大學學術期刊資料庫

以模糊或跨越階級身分的界限，但最終《比目魚》的成就，卻的確是中國戲曲中少見的兼具劇場創新及反諷性的佳構。

以上《奈何天》與《比目魚》的例子不僅僅可作爲李漁對「人以俳優目之」的反擊，更重要的是它們比任何自我建構都更有力地展現了李漁身爲當行戲曲家的成就。前兩節所論述的，李漁對個人名聲商品化的經營之所以如此成功，正是根源於作品。

結語

李漁的爲人一直頗有爭議，早在清初即多批評之聲。[81]在中國由文字「想見其人」且反之亦然的批評傳統中，李漁的聲名對其作品不免有負面影響；此外，戲曲此一文體由於背負著娛樂的原罪，往往必須藉由強調其教化價值以自我標榜與自我辯護，對作者本人的鄙薄無疑影響到對其戲曲的評價。在當代戲曲史上，李漁最被稱許的無疑是他的戲曲理論而非其劇作，甚至出現了「李漁在理論上是個巨人，在創作上則是個侏儒」此一論斷。[82]

另一方面，李漁戲曲中儘管處處照顧觀眾的享樂，追求關目排場新穎，但或許正因如此，他的人物描寫往往很難引起觀眾較爲深刻的情感乃至感動。徐朔方認爲：「〔李漁〕的人物形象在某一種戲中栩栩如生，在另一場戲中也如此，但

中則是直接自承演戲：「小的們昨日看戲，做一本蔡興宗造洛陽橋，裡面有一個人叫做下得海，他曾投過龍宮的書，求老爺差他去罷！（生）那是做戲的，那裡當眞會下海。（眾）這等，小的們也是做戲的，那裡當眞會下海。（生）胡說！」分見李漁：《蜃中樓》第4齣〈獻壽〉，第18齣〈傳書〉，《笠翁傳奇十種上》，《李漁全集》，冊2，頁219、271。

81 袁于令說他：「性齷齪，善逢迎，遊縉紳間，喜作詞曲小說，極淫褻。常挾小妓三四人，子弟過遊，便隔簾度曲，或使之捧觴行酒，並縱談房中，誘賺重價。其行甚穢，眞士林所不齒者也。予曾一遇，後遂避之。」袁于令：《娜如山房說尤》，頁310。董含《蓴鄉贅筆》也有幾乎一樣的文字，其後有「夫古人綺語猶以爲戒，今觀《笠翁一家言》，皆壞人倫、傷風化之語，當墮拔舌地獄無疑也。」疑似引袁語未註明。有趣的是，梁紹壬在《兩般秋雨盦隨筆》卷四「李袁輕薄」中將李、袁同列，說袁于令「爲人貪汙無恥，年逾七旬，猶強作少年態，喜縱談閨闥，淫詞穢語，令人掩耳。」董、梁引文皆轉引自單錦珩編：《李漁研究資料選輯》，《李漁全集》，冊12，頁312、315。

82 黃天驥：〈論李漁的思想和創作〉，見《李漁全集》，冊12，頁201。黃天驥此文試圖駁斥這種觀念，提出李漁早期創作在思想上是有不少進步之處，如疑君、疑古等。而晚年劇本則因生活狀況腐敗影響，每下愈況，潛藏封建思想。

臺灣大學學術期刊資料庫

在整本戲中卻看不到前後一貫或前後有合理發展的立體而獨立的活生生的形象，更談不上深刻的典型意義。情節結構的空前緊湊卻以削弱人物形象爲代價。」[83]

然而正如前幾節中所提到的，李漁對於自身形象及其戲曲作品的目標觀眾群有著深刻而清醒的認知——一位知趣得體的清客及其帶來俳諧風流的劇作所期望的是輕鬆（哪怕是輕佻）的笑聲而非沉重悲痛的淚水。韓南亦指出李漁並不意圖感動他的讀者或觀眾。[84]「點綴太平」看似套語，但恰恰精準地說明了李漁在包裝其劇作乃至自身爲「商品」的市場定位。甚至他會敏感地捕捉其時的政治緊縮，因應士大夫交遊圈的氛圍轉變，而隨之改換其議論、形象等包裝。

這樣的包裝，通過李漁作爲當行劇作家的才華得以展現。正如前述《奈何天》和《比目魚》中對傳統文本《西廂記》曲文的挪借及《荊釵記》戲中戲使用的例子，李漁的戲曲作品在劇場藝術及演出性上極爲擅場。此外，李漁對於劇場演出效果極爲在意。例如在他改編自《柳毅傳書》及《張生煮海》故事的《蜃中樓》中便有如下的舞台指示：「預結精工奇巧蜃樓一座，暗置戲房，勿使場上人見，俟場上唱曲放烟時，忽然抬出。全以神速爲主，使觀者驚奇羨巧，莫知何來，斯有當於蜃樓之義，演者萬勿草草。」「預備龍宮諸色寶玩，齊列戲房，候臨時取上，務使璀璨陸離，令觀者奪目。」[85]不論是「使觀者驚奇羨巧」，或是「務使璀璨陸離，令觀者奪目」，都可看出他對於劇場效果以及觀眾反應的預期與在意。

相較於李漁對於劇場效果以及觀眾反應的重視，李漁對他人攻擊批評其爲人行事則帶有接近無謂的態度。李漁論絲竹享樂的話，或可移爲他自嘲背後的強大自信，或說是一種不在乎他人看法態度的註腳：

> 嘗見富貴之人，聽慣弋陽、四平等腔，極嫌崑調之冷。然因世人雅重崑調，強令歌童習之，每聽一曲，攢眉許久，座客亦代爲苦難，此皆不善自娛者也。予謂人之性情，各有所嗜，亦各有所厭。即使嗜之不當，厭之不

[83] 徐朔方：〈論《十種曲》〉，《李漁全集》，冊12，頁234。個人覺得與其說是「形象」不夠立體而獨立，倒不如用《琵琶記》「論傳奇，樂人易，動人難」來解釋，或者可以說李漁的人物缺乏某種深度，所以能「樂人」而不能「動人」。

[84] "In general, Li Yu is not a writer who sets out to move us." Hanan, *The Invention of Li Yu*, p. 148.

[85] 分見〈結蜃〉、〈運寶〉二齣。李漁：《蜃中樓》，《笠翁傳奇十種上》，《李漁全集》，冊2，頁222、308。

臺灣大學學術期刊資料庫

宜，亦不妨自攻其謬。自攻其謬，則不謬矣。[86]

像是「自攻其謬」，或是「我能言之，不能行之」這類語言的反覆出現，[87]其實呈現了李漁一種自知，但卻又無所謂的輕鬆態度。

這種態度與他的享樂主義上承晚明流風，於尚未被道德綁架的清初曾風行一時，而在清中葉的嚴格道德主義下飽受抨擊。如前文提及的《意中緣》，劇中女主角楊雲友在李漁筆下，由原本寥寥記載中的模糊身影，成爲一位果斷、具有能動性的才女。然而曾經獲得黃媛介拍案叫好，[88]稱許爲「平增院本家一段風流新話，使才子佳人良願遂於身後」的此劇，[89]卻因爲它模糊了良／賤分界，遊走在禮教邊緣的策略，在一百多年後《蘭因集》的女性倡和者處得到的是「輕薄」的批評。[90]可以想像，選用董其昌、陳繼儒和楊雲友、林天素這樣的知名人物爲劇中人，儘管說是要將「佳人奪取歸才士」，[91]卻可窺見李漁想藉他們名氣讓自己的戲更能引起觀眾興趣的可能。正因如此，當觀眾群的口味與禁忌改變，李漁的戲曲的喜劇根基也必然爲之動搖。到乾、嘉時的折子選輯《綴白裘》裡，也僅剩下了《風箏誤》四齣。[92]正如同學者所指出的：「曾經從個人和思想生活兩方面

86 李漁：《閒情偶寄》，《李漁全集》，冊11，卷3，頁147。

87 《閒情偶寄》卷二「文貴潔淨」、卷六「節憂患傷情之欲」皆提及此語，前者作「予能言之」。李漁：《閒情偶寄》，《李漁全集》，冊11，卷2、卷6，頁52、340。

88 見〈誑姻〉齣批語：「詭絕，智絕，趣絕，雅絕！從來無此妙劇。凡作傳奇者看到此等處，俱可廢然矣。」「即使萬人觀場，看到此處，未有一人不叫絕者。笠翁作詞，眞是千古絕技。」李漁：《意中緣》第28齣〈誑姻〉，《笠翁傳奇十種上》，《李漁全集》，冊2，頁410-411。

89 黃媛介序中稱：「……笠翁先生性好奇服，雅擅填詞，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，信衷情之冷眼，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，便才子佳人良願遂於身後。……」〔清〕黃媛介：《意中緣．又序》，《笠翁傳奇十種上》，《李漁全集》，冊2，頁318。

90 「從來寒女如寒士，似爾生涯亦可憐。……何事狂生太輕薄，竟將顚倒說姻緣。（結語謂李笠翁《意中緣》院本也）」〔清〕陳滋曾：〈族叔頤道夫子重修西湖三女士墓詩〉其三，見〔清〕陳文述：《蘭因集》，收入《叢書集成續編》，冊257，頁58；「又見楊娃小印紅，容華才筆麗驚鴻。叢殘著錄留湖上，輕薄姻緣說意中。（李笠翁撰《意中緣》以雲友配董香光，謬論也）」〔清〕汪端：〈翁大人重修西湖三女士墓詩〉其三，見陳文述：《蘭因集》，收入《叢書集成續編》，冊257，頁59。

91 李漁：《意中緣》第30齣〈會眞〉，《笠翁傳奇十種上》，《李漁全集》，冊2，頁417。

92 《雨村曲話》：「李漁音律獨擅，近時盛行其《笠翁十種曲》。……世多演《風箏誤》。其《奈何天》，曾見蘇人演之。」李調元對笠翁戲曲的評價算是相當高的，但即使說「盛行」，亦可見在乾隆時也只剩《風箏誤》還經常上演了。〔清〕李調元：《雨村曲話》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1960年），冊8，頁26。

臺灣大學學術期刊資料庫

造就並支持李漁的那種社會文化的環境以及思想——文學的氣候到乾隆晚期已經消逝。」[93]當時代不再允許憤怒、不敬與直言時，群眾的娛樂口味竟似也不再欣賞遊走於禮教邊緣的巧合、風情與大膽。

時移世易，當我們用現代眼光重新審視李漁其人，赫然發現在他身上竟然存在如此多的當代性。不論是標榜娛人消愁，追求擴大本身的商業價值，玩弄文字以包裝自我及規避忌諱，又或是吶喊著「決一死戰」地爭奪著作權，[94]甚至典當舉債以享受人生，[95]乃至他作品中無處不在的的自我宣傳與自我建構。不論好壞評價，李漁顯得如此近似我們身邊或網路、媒體上實在的人物。在同樣享樂主義、利己主義與理直氣壯追名逐利的現代，作爲「商品」的李漁及其戲曲作品，較之其他清初文人戲曲作品，或許更能獲得現代觀眾的接受與共鳴。當我們拋棄道德教化、思想深度的高點，改由劇場藝術、演出效果甚至是易代後治生求存的角度觀之，李漁取得的成就與成功的確值得他自豪。而其所精心經營的「笠翁」品牌，更進一步說，這份「經營」，則是他有別於吳偉業等清初文人戲曲家、李玉等蘇州派戲曲家或是萬樹等風流劇作戲曲家的最大特殊之處。

93 張春樹、駱雪倫著，王湘雲譯：《明清時代之社會經濟巨變與新文化——李漁時代的社會與文化及其現代性》，頁272-273。

94 「是集中所載諸新式，聽人效而行之；惟箋帖之體裁，則令奚奴自制自售，以代筆耕，不許他人翻梓。已經傳札布告，誡之於初矣。倘仍有壟斷之豪，或照式刊行，或增減一二，或稍變其形，即以他人之功冒爲己有，食其利而抹煞其名者，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。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？誓當決一死戰，布告當事，即以是集爲先聲。」李漁：《閒情偶寄》，《李漁全集》，冊11，卷4，頁229。

95 李漁曾爲年節購水仙而典當內眷飾品。見李漁：《閒情偶寄》，《李漁全集》，冊11，卷5，「種植部．草本第三．水仙」，頁286。

臺灣大學學術期刊資料庫

作為商品的戲曲及劇作家
——李漁戲曲之自我宣傳與建構

張家禎
香港中文大學中國語言及文學系博士

在清初戲曲研究中，李漁無疑是重要卻又相當尷尬的存在。一方面，李漁劇作的質量與流布影響及其戲曲理論於中國戲曲史上的地位無庸置疑；另一方面，鼎革脈絡下，以家國之思、興亡之感爲論述主旨的清初文人戲曲研究中，「風流文人」一派的李漁又顯得格格不入。然而若回歸戲曲作爲表演藝術本質的娛樂性與商業性來討論，李漁戲曲的情調氛圍又明顯不同於蘇州派職業劇作家們的作品。

這種特殊性源於李漁雖然明言「硯田糊口」，但卻以文人士大夫爲預設讀者及觀眾群。相較於蘇州派劇作家與其預設之不特定多數觀眾並不會產生直接來往，李漁以縉紳士大夫爲預設讀者、觀眾群以及支助者，顯然必須躋身於此一交流圈中。可以說，李漁對戲曲的定位承晚明流風，乃用以在文人交遊活動中娛樂助興，點綴太平。

本文將由李漁劇作中藉論述所呈現的作者形象切入，審視其自我建構與其戲曲作爲面向文人士大夫階級的商品之間，其相輔相成的關係。進一步地說，即李漁如何利用戲曲自我形塑與自我宣傳，將其作品乃至其本人「商品化」，以獲得預設對象的欣賞與支助。

關鍵字：李漁　清初　戲曲　自我建構　《笠翁十種曲》

臺灣大學學術期刊資料庫

Plays and the Playwright as Merchandise: Li Yu's Self-Fashioning

Chia-chen CHANG
Doctor, Department of Chinese Language and Literature, The Chinese University of Hong Kong

Li Yu occupies an important yet awkward place among early Qing literati dramatists. Both the quality and quantity of his dramas and the prominent place his dramaturgy holds in Chinese history of drama are generally recognized; however, put in the historical context after the Ming-Qing transition, he and his works seem incompatible with the main themes of remembrance, introspection and trauma-transcendence in contemporary literati dramatists' works. Moreover, if we turn to the recreational and performative characteristic of drama and compare his works with those of his contemporary professional playwrights—say, the Suzhou School—then Li Yu again seems to show a different sheen.

This essay examines these dissimilarities and points out that though Li Yu flagrantly stated that he wrote plays to make a living, he walked among and intended to appeal to the literati and officers' circles. The elaborately constructed self-fashioning through novel ideas and purposefully provocative arguments in his works serve as a wrapping to increase the "commercial" value both of himself and of his works. He was sensitive enough to the turbulence of political tides and changed his "wrapping" accordingly. Combined with his familiarity with stage and excellent comedic plots and twists, these charactertics did make Li Yu successful. Although these same characteristics caused him much deprecation both in his time and in later years, the wheel seems coming full circle and audiences and readers nowadays can more easily relate to and appreciate Li Yu and his achievements.

Keywords: Li Yu early Qing Chinese drama self-fashioning
Ten Dramas of Li Weng

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

王瓊玲：〈清初江、浙地區文人「風流劇作」之審美造境與其文化意涵〉，收入李豐楙、劉苑如主編：《空間、地域與文化──中國文化空間的書寫與闡釋》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002年。

朱素臣：《秦樓月》，《古本戲曲叢刊三集》，北京：文學古籍刊行社影印本，1957年。

李玉著，陳古虞、陳多、馬聖貴點校：《李玉戲曲集》，上海：上海古籍出版社，2004年。

李玫：《明清之際蘇州作家群研究》，北京：中國社會科學出版社，2000年。

李漁：《十二樓》，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

____：《曲部誓詞，笠翁一家言文集》，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

____：《笠翁傳奇十種》，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

____：《笠翁文集》，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

____：《無聲戲》，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

____：《閒情偶寄》，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

____著，江巨榮、盧壽榮校注：《閒情偶寄》，上海：上海古籍出版社，2000年。

李調元：《雨村曲話》，收入《中國古典戲曲論著集成》，北京：中國戲劇出版社，1960年。

巫仁恕：〈明清之際江南時事劇的發展及其所反映的社會心態〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第31期，1999年6月，頁1-48。

吳梅：《顧曲麈談．中國戲曲概論》，上海：上海古籍出版社，2000年。

青木正兒著，王古魯譯，蔡毅校訂：《中國近世戲曲史》，北京：中華書局，2010年。

岡晴夫：〈李漁的戲曲及其評價〉，收入單錦珩編：《李漁研究資料選輯》，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

胡元翎：《李漁小說戲曲研究》，北京：中華書局，2004年。

范金民：〈「蘇樣」、「蘇意」：明清蘇州領潮流〉，《南京大學學報》2013年第4期，頁123-141。

郭英德：《明清傳奇史》，南京：江蘇古籍出版社，1999年。

陳文述：《蘭因集》，收入《叢書集成續編》，臺北：新文豐，1989年。

埃裡克．亨利：〈李漁：站在中西喜劇的交叉點上〉，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

孫楷第：〈李笠翁與十二樓〉，收入單錦珩編：《李漁研究資料選輯》，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

徐朔方：〈論《十種曲》〉，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

袁于令：《娜如山房說尤》，收入單錦珩編：《李漁研究資料選輯》，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

康保成：《蘇州劇派研究》，廣州：花城出版社，1993年。

張春樹、駱雪倫著，王湘雲譯：《明清時代之社會經濟巨變與新文化──李漁時代的社會與

臺灣大學學術期刊資料庫

文化及其現代性》，上海：上海古籍出版社，2008年。

馮夢龍：《墨憨齋重訂永團圓傳奇》，《馮夢龍全集》，南京：鳳凰出版社，2007年。

無名氏：《曲海總目提要》，收入俞爲民、孫蓉蓉編：《歷代曲話彙編．清代編》，合肥：黃山書社，2008年。

單錦珩：《李漁年譜》，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

_____：《李漁研究資料選輯》，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

黃天驥：〈論李漁的思想和創作〉，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

黃媛介：《意中緣．又序》，《笠翁傳奇十種上》，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

黃鶴山農：〈玉搔頭序〉，《笠翁傳奇十種下》，《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。

華瑋：〈清代民間舞台上的「正德微行」：意義及歷史〉，收入《海內外中國戲劇史家自選集．華瑋卷》，鄭州：大象出版社，2017年。

蕭涵珍：〈笠亭仙果の《七つ組入子枕》にみる李漁の《十二樓》──〈合影樓〉を中心として──〉，《東方學》第123輯，2012年1月，頁88-104。

_____：〈李漁の《玉搔頭伝奇》とその翻案作── 曲亭馬琴から広津柳浪まで ──〉，《東京大学中国語中国文学研究室紀要》第15集，2012年10月，頁125-139。

_____：〈李漁與江戶文藝：論笠亭仙果的《清談常磐色香》及《美目与利草紙》〉，《民俗曲藝》第189號，2015年9月，頁119-155。

顧聆森：《李玉與崑曲蘇州派》，揚州：廣陵書社，2011年。

Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

Hanan, Patrick. *The Invention of Li Yu*. Cambridge, Massa.: Harvard University Press, 1988.

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception.* London: Associated University Presses, 1986.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫