

拉曼大學

中華研究院

中文系

笠翁戲曲理論研究

科目編號： ULSZ 3068

學生姓名： 李殷樂

學位名稱： 文學士（榮譽）學位

指導老師： 方美富 先生

呈交日期： 二〇一三年四月五日（星期五）

本論文為獲取文學士榮譽學位（中文）的部分條件

目次

題目		甲
宣誓		乙
摘要		丙
緒論		一
第一章	李漁生平、交遊、文學觀綜述	七
第一節	李漁生平與文學活動述略	七
第二節	李漁交遊考略	十二
第三節	文學觀——《閒情偶寄》凡例淺析	十六
第二章	一種文字之法脈準繩——笠翁戲曲理論之詞曲部	二八
第一節	引商刻羽之先——笠翁結構論	二八
第二節	明放著白日青天——笠翁詞采論	四八
第三節	婦人刺繡之花樣——笠翁音律論	五八
第四節	賓白當文章做——笠翁賓白論	七五
第五節	看戲人之入參湯——笠翁科諢論	九三
第六節	一定而不可移者——笠翁格局論	一〇四
第三章	填詞之設，專為登場——笠翁戲曲理論之演習部	一一三
第一節	已精而益求其精——笠翁選劇論	一一三
第二節	仍其體質，變其豐姿——笠翁變調論	一二一
第三節	曲中老奴，歌中黠婢——笠翁授曲論	一二九
第四節	優人口中之態也——笠翁教白論	一四三
第五節	可怪今日之梨園——笠翁脫套論	一四八
結語		一五八
參考書目		一五九

笠翁戲曲理論研究

宣誓

僅此宣誓：此論文由本人獨立完成，凡論文中引用資料或參考他人著作，
無論是書面文字或是電子資訊，皆已於註釋中具體註明出處，並詳列參考書目。

簽名：

姓名：李殷樂

學號：10AAB03064

日期：二〇一三年四月五日（星期五）

摘要

李漁，字笠翁、湖上笠翁（一六一一至一六八〇），就文學史角度視之，歷來不易定位。皆因笠翁以戲曲創作而聞名於戲曲界，是一個文學家。卻也可以是文學理論家與批評家，因《閒情偶寄》的詞曲部與演習部之內容可說是中國有戲以來，最有系統也最全面的理論建構。除了戲曲，他還有《笠翁詩韻》、《笠翁詞韻》與《笠翁對韻》三種韻書，在世之時亦對他人傳奇作品下評，故兼涉理論建立與作品批評兩個領域。他一生以戲曲創作為主，兼涉小說創作，自稱曲中老奴、覺世稗官，在戲曲和小說的創作和理論的建設上都是自成一格的。這當中有他相當獨特的美學旨趣，凸顯出他和同時代文人不一樣的地方。即是劇作家，又是劇論家，也是小說家，本文即以此切入，以研究這之間的關係。同樣重敘事，小說戲曲如何互相滲透，這之間的考量又是甚麼？傳統戲曲以抒情唱曲為主，李漁強調的敘事、趣味，又如何轉化成敘事為主的戲中戲？本文從創作角度仔細分析李漁戲曲理論的本質，來探討劇作與理論之間的關係，從而指出讀者與觀眾對笠翁理論的啟發，而形成所謂評論之真實。

關鍵詞：李漁、笠翁、戲曲理論、閒情偶寄、戲曲美學

緒論

李漁，字笠翁、湖上笠翁（一六一一至一六八〇），就清代文學史來看是一個頗不容易定位的文學家。他即因戲曲創作而聞名於戲曲界，又著有許多被小說愛好者視作珍寶的精彩小說集，在生之時自然也和文友有過許多詩詞來往。詩、詞、曲兼涉獵不淺的李漁除了有小說與韻文行世，我們今天還能看到他的一些散文作品，如《一家言文集》中除書信以外具有文學性質的賦、古文等。他也可以是文學理論家與批評家，因《閒情偶寄》的詞曲部與演習部之內容可說是中國有戲以來，最有系統也最全面的理論建構。除了戲曲，他還有《笠翁詩韻》、《笠翁詞韻》與《笠翁對韻》三種韻書，在世之時亦對他人傳奇作品下評，故兼涉理論建立與作品批評兩個領域。同時他也可以是史學家，撰有《批閱三國志》、《古今史略》與《資治新書》二集等論著。單是這幾點尚無法為李漁這個人作出定位。因文字筆硯之外，李漁還在園林設計、飲食、服飾和房中術等領域提出不少見解。這讓李漁便得複雜。

奇怪的是，學術界對李漁所作的研究卻出奇地少。一般上注意到李漁此人的學者們，無非是對其戲曲理論作出非常簡單的討論。這當中當然不無大家，如周作人於《語絲》發表的〈笠翁與兼好法師〉、朱湘的〈批評家李笠翁〉、〈笠翁十種曲〉、顧敦錄的〈李笠翁詞學〉、〈李笠翁朋輩考〉和〈李笠翁年譜〉等。截至一九九一年《李漁全集》出版，其〈李漁研究論著索引〉的部分收入的論文雖

然為數不少，但專門拿李漁作為研究對象的專著，卻乏善可陳。就如黃麗貞女士所言：

在傳統史學家的心目中，是不會為李漁寫傳記的，因為在他的一生中，連起碼的一官半職都不曾任過；他也沒有為國家民族做過什麼事，他在政治上是毫無地位的。李漁雖然一輩子在寫作，作品也優美有新意，但戲曲、小說和雜文，向來是被看作不入流的東西，不能有裨益於經世濟民的大計，所以前人認為他也不能被列為文學家，在文苑傳中佔一席位。

（黃麗貞，一九八二，頁 一九一）

特別要提出的是，二〇〇四年出版、廖奔著的《中國戲曲史》，討論到清代曲家和他們的曲作時，對李漁竟然隻字不提。¹這很大程度受到清代戲曲界其他知名度較高的戲曲家的光輝過高的影響。一般論及李漁者，通常只拿他的一些戲曲理論和傳奇創作來談談，很少學者對李漁的美學觀進行深入的探討。我們可以說，李漁研究不僅不是戲曲學界的顯學，更像是戲曲學界的邊緣人物，處在這個圈子的外圍，偶爾博得少許注意罷了。

有趣的是，李漁很早便獲得了西方漢學界的注意。我們可以從一件事上看到這一點：中國大陸的《李漁全集》於一九九一年由浙江古籍出版社出版，而早在一九七〇年德國漢學界馬漢茂便出版了德語版《李漁全集》，比中國大陸早了廿餘年載。而海外學者開始著手研究李漁，雖說不上比中國學者來得早，卻也取得了甚是客觀的成果。稍微翻閱〈李漁研究論著索引〉，裡頭收入的海外

¹ 見（廖奔，二〇〇四）之頁一二九至一三一。

論文與書目便使人有琳琅滿目之感。當中值得注意的西方學者有馬漢茂（Helmut Martin），著有《李笠翁論戲曲》（Li Li-weng das Theater）和《李笠翁戲劇：中國十七世紀戲劇》等專著。接馬漢茂後是韓南（Patrick Hanan），著有《創造李漁》（The Invention of Li Yu）。埃里克普特南·亨利也著有《中國娛樂：李漁的喜劇》（Chinese Amusement: The Lively Plays of Li Yu）。日本支那學學者對李漁的關注也不少。當中比較重要的有目加田誠的〈李笠翁戲曲〉、平松圭子的《李笠翁十種曲研究》、岡晴夫的〈劇作家李笠翁〉、〈李漁的戲曲及其評價〉、〈《閒情偶寄》考〉之一、之二等，都說明了日本隔岸遙望李漁之頻。

中國學術界對李漁的漠視，一直到比較靠近我們的近數十年才開始出現了變化。朱錦華先生於二〇〇四年發表的論文〈李漁戲曲理論研究五十年綜述〉，很仔細地陳列出了這半百年來的李漁研究成果。他於文中說：

新中國成立後，人們開始用新的學術眼光來重新審視李漁，並力圖借助一些更新、更科學的方法，對李漁的戲曲理論進行了全方位、多角度的研究。就其所涉及的方面而言，包括文獻整理和理論發掘兩個大的方面的內容。不少專著和論文在深度和廣度上都取得了很大的成就。

（朱錦華，二〇〇四，頁 十八）

在朱先生的論文中，我們可以看到當代李漁研究較過去的轉變在於專著的增加，比如一九五九年中國戲劇出版社出版了一套由中國戲曲研究院編的《中國古典戲曲論著集成》，共十集，其中第七集將《閒情偶寄》中的《詞曲部》和《演

習部》摘錄出來，並以《閒情偶寄》為名豎排印出。(朱錦華，二〇〇四，頁 十八)其他文獻整理中國戲劇出版社於一九五九年、一九六二年出版了《李笠翁曲話》、一九八〇年湖南人民出版社的《李笠翁曲話》註釋本和一九八五年浙江古籍出版社單錦珩先生點校的《閒情偶寄》及二〇〇〇年上海古籍出版社由江巨榮、盧壽榮校注的《閒情偶寄》等。這些整理本方便了治李漁者在文獻方面的需求，對李漁研究而言無疑是一項推動。在這個基礎上產生出的是許多李漁戲曲理論上的發掘。當中有俞為民配合南京大學《思想家評傳系列》而撰的《李漁評傳》、單錦珩和徐保偉個別撰寫的《李漁傳》二種等傳記，為李漁的生平、文學理論等都進行了介紹。學術論著方面有杜書瀛的《論李漁的戲劇美學》和《李漁美學思想研究》、胡天成的《李漁戲曲藝術論》和俞為民的《李漁〈閒情偶寄〉曲論研究》等。縱觀這些比較靠近我們年代的李漁研究論著，我們發現李漁研究趨向一個整體的論述，而非單篇論文的抽樣式研究，可以說是比過去來得全面。這是一個好的現象。

本文以上述的前人研究作為起點，認為李漁的戲曲理論尚有許多值得我們深入探討的地方。他一生以戲曲創作為主，兼涉小說創作，自稱曲中老奴、覺世稗官，在戲曲和小說的創作和理論的建設上都是自成一格的。這當中有他相當獨特的美學旨趣，凸顯出他和同時代文人不一樣的地方。這也是為何西方學者很早便注意到李漁的原因。他的美學觀、他的文學功能論以及他在拉攏雅俗之間所作出的努力，都是使他變得較時人前衛的地方。正因為他的前衛，使他受到西方學界的歡迎。另外，李漁的美學觀也影響了曹雪芹，乃至於其《紅樓夢》的創作都直接從李漁園林美學、文學美學吸收養分。脂硯齋更在為《紅樓

夢》作出評論時，多次提及了李漁²，說明了李漁的影響之大。有鑑於此，我們就更不能不認識李漁這個人。

本文主要以李漁《閒情偶寄》中的“詞曲部”和“演習部”作為最主要的素材，而以其戲曲理論作為本文最主要的探討重心。除了《閒情偶寄》，李漁的戲曲創作《傳奇十種》也會被用以說明李漁戲曲理論的實踐，並輔以其小說創作如《無聲息》、《連城壁》、《肉蒲團》和《十二樓》，以便將其戲曲理論和其文學觀念進行相互對照，希望從中探討李漁的美學觀。第一章將略述李漁的生平，兼論其交遊和其文學觀，因其文學觀中帶有強烈的文學社會功能倡導，所以是無法避過不談的一環。第二章則以《閒情偶寄》詞曲部的內容為骨架，對李漁的戲曲結構、詞采、音律、賓白、科譚與格局理論進行探討。這當中牽涉到李漁對戲曲所持之態度的探討，包括他何以提出戒諷刺、立主腦等說法。從中，我們會得知李漁《閒情偶寄》在理論的排序和背後用意，如“首重結構、詞采音律次之”的緣由。其戲曲結構論中最值得注意的部分是其“脫窠臼”一說，這裡將得到深入論析。本章也會探討李漁在賓白與上所下的努力以及這當中的文學史意義，即戲曲傳聲與傳情之辨、抒情與敘事之別。最後也會對戲曲格局進行討論，並加入李漁的戲曲實踐進行論證。第三章則是在第二章的理論基礎上，對笠翁演習部諸論加以分析。《閒情偶寄》演習部由選劇、變調、授曲、教白與脫套五大塊組成，都是較詞曲部更貼近舞台的內容。選劇、變調兩個部分，不但透露出了李漁對古劇的喜愛，也展現了李漁愛改遍劇本的喜好。中國戲曲自元代的高峰，到李漁所處之清代，累計的劇目不可盡數，要如何使這些劇本適應時代、進而登台，是一門不簡單的學問。授曲、教白討論

² 他稱李漁作蓑笠翁。

的是曲師對學童調教的理論，當中有許多實踐性非常強的內容，都是在音韻學方面有很深的涉獵方能建立起來的。脫套一論亦自有精彩，是李漁對梨園惡習提出的多層面批評。李漁的這些批評同時也是一面鏡子，折射出當時梨園盲目跟風的風氣。讀李漁脫套之主張，除了能避免自己落套，也能看到李漁處處不流於惡俗的立場。

李漁在填詞餘論中說：

讀金聖嘆所評《西廂記》，能令千古才人心死。

又說：

聖嘆之評《西廂》，可謂晰毛辨髮，窮幽極微，無復有遺議於其間矣。

然以予論之，聖嘆所評，乃文人把玩之《西廂》，非優人搬弄之《西廂》也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁六四、六五）

李漁是非常熟悉如何在雅、俗之間遊走的。他既重視文學的典雅與莊重，亦不忘記文學應當貼近社會各階層的。這也是為什麼他認為金聖嘆在評論《西廂記》時已經到了相當精闢的地步，仍只是得到了“文字之三昧”而非“優人搬弄之三昧”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁六五）。這種力求美感之餘又配合讀者接受美學的態度恰恰便是李漁的魅力所在。同時，治李漁者應該無時不謹記這一點，才能在欣賞李漁的當下不誤解李漁。

第一章：李漁生平、交遊、文學觀綜述

第一節：李漁生平與文學活動述略

討論李漁的戲曲理論之前，本章先對李漁之生平進行介紹。為了了解李漁的一生，本文參考了《李漁全集》中所附之年譜，並從古人對李漁所作傳記下手介紹李漁的生平。

李漁生於明萬曆三十九年辛亥（公元一六一一）八月初七日^{（單錦珩，一九九一，頁三）}，卒於康熙十九年庚申（一六八〇）^{（單錦珩，一九九一，頁一二七）}，其生經過了明清的交替，在這個動蕩的歲月中不懈創作，為世人帶來了許多歡樂。他生於如臯，即今浙江省蘭溪市孟湖鄉夏李村，並分別在二十九歲與四十二歲時到訪杭州。前者是為了參加鄉試，後者則是移居，直到十年後移居金陵，並在杭州生活了一段很長的時間，最後在晚年離開金陵移家杭州，數年後逝世。李漁一生使用數個名號，在不同的場合與時段之中不停在換。黃麗貞在《李漁》一書中有一段文字，以淺白易懂的方式概括了他用過的重要名號：

除了“李漁”這個姓名外，他還有許多字、號和筆名。初時別字笠鴻，又字謫凡、隨菴主人；搬家杭州後，自號湖上笠翁，住在金陵時，自稱新亭客樵；寫小說時，常用覺道人、笠道人、覺世稗官等筆名。其中以李漁、

李笠翁兩個名號最盛行，是世人所常用。他所作的戲曲，極受當時人的喜愛，大家因此暱稱他“李十郎”。

(黃麗貞，一九八二，頁一)

了解了這個世界以什麼名字認識他，將有助於了解他在戲曲、小說和戲曲理論的創作中所持之態度，故在未進入其生平的介紹以前，先略微介紹其名號。

自謂“乳髮未燥，即遊大人之門”的李漁，自幼便開始了詩文書藝的研習。據載，他“襁褓識字，總角成篇，於詩書六藝之文，雖未經窮其義，然皆淺涉一過”，顯示了他自幼便具有相當好學的精神。他自稱八歲能作詩，並曾在梧桐樹上刻詩紀年，並在十五歲那年作《續刻梧桐詩》。全詩如下：

小時種梧桐，桐本細如艾。針尖刻小詩，字瘦皮不壞。剎那三五年，
桐大字亦大。桐字已如許，人長亦奚怪。好將感嘆詞，刻向前詩外。
新字日相催，舊字不相待。顧此新舊痕，而為悠忽戒。

(【清】李漁，《笠翁一家言詩詞集》，二〇一〇，頁五)

詩末的“悠忽戒”表示了李漁認真讀書的態度，而其父在他十九歲時病逝，故家道開始中落。替《玉搔頭》作序的黃鶴山曾載：“（李漁之）父逝，兄承父業，弟未成年，漁讀書而功名未就，家道中落當自此始”。這讓李漁開始為走上仕途而作準備。崇禎八年乙亥，二十五歲的李漁回到蘭溪，在金華參加童子試，並以五經見拔。據載，當時的侯官夫子許多因賞識李漁所答試卷，將其試卷大為宣傳。這件事在四十年後，李漁仍十分得意，將這段往事寫入《春及堂詩跋》。自此，李漁發奮用功，並於二十七歲成為府學生，準備接下來的考試。

然而，仕途失利的他在二十九歲赴杭州應考鄉試時，卻不幸落榜。在這之後幾年，是明清易代所帶來的紛亂，李漁在動盪的歲月中仕途再度失利，三十二歲那年，他曾嘗試再應鄉試，但中途因戰亂而折返。自此之後數年或因戰亂，李漁的生活都在避亂中度過，一直到順治三年（一六四六）丙戌清廷開科舉，他都不曾參加。³

這之後的李漁，在蘭溪一所自己設計的別墅度過了短短的三年。這個坐落於夏李村東北處的別墅，李漁將之命名為伊山別業，並為李漁三年的隱居生活提供了一個怡情的好環境。當別業建成，李漁還曾作詩《伊山別業成寄同社五首》贈友人，這裡轉引其三以示別業之環境：

南軒向暖北軒涼，宜夏宜冬此一方。栽遍竹梅風冷淡，澆肥蔬蕨飯家常。

窗臨水曲琴書潤，人讀花間字句香。詩債十年酬未始，擬從今日備奚囊。

（【清】李漁，《笠翁一家言詩詞集》，二〇一〇，頁一六六）

從詩中的描繪看來，李漁對伊山別業相信是非常滿意。前面提到他放棄功名，而在後來移家金陵開始戲曲創作前，李漁的三年就在伊山別業隱居，以“识字农”自居，或栽花整理園林，或與友人吟詠唱和，過的是非常清閒的日子。雖然只有短短三年，但別業的生活對李漁的美學養成有一定程度的影響，而年老後的李漁仍非常懷念這裡的生活。

³ 李漁曾多次感嘆自己功名不就，並訴之於詩詞。當中較為重要者有七律《榜後東同時下第者》、《鳳凰台上憶吹簫·元日》、五律《夜夢先慈責予荒廢舉業醒書自懲》、七律《清明日掃先慈墓》等。前兩首作於第一次應鄉試落榜不就後，詩中“才亦猶人命不遭，詞場還我舊詩豪”、“封侯事，且休提起，共醉斜曛”諸句，皆帶有消極、抱怨成分；而後二詩作於第二次應鄉試失敗後，適其母逝，故後兩首詩對功名不就的感嘆也多了另一層哀怨，和喪母之痛。

順治七年（一六五〇）庚寅，李漁移居杭州，開始了“賣賦以糊其口”的創作生活。自此，李漁的文學生活才算真正始啟。次年，李漁四十一歲，作其生平第一部傳奇《憐香伴》。《憐香伴》的問世，屬李漁戲曲創作之重要開始，他自此不懈于戲曲創作，次年作《風箏誤》、又次年作《意中緣》、兩年後作《玉搔頭》、再兩年作《奈何天》。這五部傳奇後來于順治十六年（一六五九）合集出版為《李氏五種》。在戲曲的創作過程所取得的可觀成績，對李漁而言無疑是一種繼續創作的鼓勵與動力。《五種》問世同年，李漁又作《蜃中樓》，又于順治十八年（一六六一）作《比目魚》。《比目魚》為李漁在杭州最後一步傳奇作品。康熙元年（一六六二），李漁移居江甯，將江甯的家雅稱作「芥子園」，並在這裡住了很長的一段時間。⁴移家江甯後，李漁的傳奇創作尚有《鳳求鳳》、《慎鸞交》與《巧團圓》三部。這些傳奇創作後合稱《笠翁傳奇十種》，是李漁戲曲創作的代表。⁵此外，真正讓李漁戲曲創作更廣為人知的原因，還要回到芥子園戲班的成立。由於李漁自己有實際的傳奇創作，對成立家庭戲班而言本來就有一定的優勢。精通音律的李漁便靠自己組織的家庭的演出，將自己所作之傳奇廣傳于觀眾之間。

⁴ 關於李漁移家江甯的原因，說法不一。一說當時李漁之傳奇創作因廣受讀者歡迎、風行於世，而遭許多書商相爭翻刻，影響了李漁的收入。由於江甯是許多古代刻書業較為發達的地方，李漁為了能夠進一步和書商交涉，便移居江甯。在《與趙聲伯文學》一信中，他提到：“弟之移家秣陵也，只因拙刻作崇，翻板者多……”（參考《李漁全集》卷一）另說順治十七年（一六六〇），張縉彥以刊刻李漁之《無聲戲二集》而受彈劾，次年因《明史稿》案發，李漁在杭州的朋友陸圻等人罹禍，李漁之移居江甯可能出於政治因素。

⁵ 李漁之傳奇創作遠遠超出十種。據郭傳芳《慎鸞交序》載：“乃知前後八種，猶為笠翁傳奇之貌”，估計至少有十六種，然今存者僅十種。（參考《笠翁傳奇十種校註》）又，吳梅之《中國戲曲概論》載李漁傳奇之中之外，尚載其餘五種之名，曰《偷甲》、《四元》、《雙鍾》、《魚藍》、《萬全》。（吳梅，《吳梅全集·中國戲曲概論》，二〇〇二，頁一八五）。值得注意的是，據吳梅所言與一些文獻雖所載，均表示《笠翁傳奇》超過十種。然清人劉廷璣在《在園雜誌》之〈李笠翁〉一文載：“李笠翁（漁）一代詞客也，著述甚夥，有傳奇十種、《閒情偶寄》、《無聲戲》、《肉蒲團》各書”（【清】劉廷璣，二〇〇五，頁四一），可見清人能夠看到的版本便已是今僅存之“十種”。故吳梅所載其餘“五種”之真偽，尚有討論之餘地。

康熙十年（一六七一）十月間，李漁的另一部重要著作《閒情偶寄》亦成書，並由著名戲曲家西唐老人尤侗作序。《閒情偶寄》之成書，則是李漁戲曲創作的另一重要里程碑。書中所載，皆李漁在戲曲創作的反復實踐後所得經驗之累計。在當時，參與戲曲創作的文人雖然不少，但對戲曲理論進行有條理、完善之陳述者卻很少。《閒情偶寄》一書，是李漁對戲曲理論所進行的完整的建構，故李漁在曲學史與戲曲史上所獲之地位，很大程度源于《閒情偶寄》一書之成。康熙十六年（一六七七），年過六旬的李漁結束了他在江甯二十七年的寓居，居家遷移回杭州。然而，回到杭州的李漁卻過著艱苦的生活。晚年的李漁在西湖度過了餘生，並於（一六八〇）十九年病逝，享年六十九歲。

戲曲自元大起，經明、清兩朝，已經在創作實踐上有了足夠的嘗試和開拓。當經驗的累積達到一個階段，總要有人出來為這些經驗作一個梳理。也一如杜書瀛先生的意見：

總之，到李漁生活的清代初年，建立中國自己的完整的戲曲美學體系的條件已經成熟，萬事俱備，只欠一個合適的歷史人物來成此大業了。這時候，歷史找到了一個比較適合的人選，這就是李漁。

（杜書瀛，二〇〇九 十一月，頁 八一）

顏天佑先生在《藝術生活的結晶——閒情偶寄》一書中亦說：

李漁誕生的時代，正是傳奇戲曲因湯顯祖突破格律樊籬、重新綻放異彩的一個階段。一輩子聽戲、編戲的經驗累積，使他對於戲曲，有著深厚

的涵養和超越時人的獨到見解。而尤其重要的是，對戲劇的全力投注，促使他對傳統戲劇理論去進行一種全面性、系統性的深入探討，不再如以往文人般作為閒暇時的欣賞消遣罷了。

(顏天佑，一九九五，頁 十九、二十)

這很好地說明了李漁筆耘一生，似乎就是有時代使命在操縱他的。這個應時代而生的理論家以他的劇作和劇論回應了時代的呼喚，於是我們今日回顧中國戲曲，總算有一部理論大作供後人追溯。但我們不應忽略，時代成就了李漁的同時，李漁的個人生活經驗也扮演著角色。本文下一節以李漁平生交遊為主，探討其友人對其造就之影響。

第二節：李漁交遊考略

傳統學術所謂知人論世，凡此必考其交遊行事，值得注意的是，李漁生平交遊甚廣。《曲海總目提要》注其《一種情》，便提及：

漁本宦家書史，幼時聰明，能撰歌詞小說，遊蕩江湖，人以俳優目之。

(袁珂，一九八〇，頁 七七五)

李漁“遊蕩江湖”，所結交之輩中文人居多。這些生活上的接觸一定程度影響了李漁。根據單錦珩先生《李漁交遊考》載，笠翁生平結交之友人，八百餘人。這真不可謂不是個龐大的數字，當中對笠翁文學創作帶來影響者，本文將試圖

舉例論之，以探其對笠翁戲曲理論與笠翁文學觀點之影響。而第一位比較值得關注的友人，數毛先舒。《李漁交遊考》載：

毛稚黃（名先舒），浙江錢塘人，一曰仁……工詩文，為“西泠十子”領袖。京師語曰：“浙中三毛，東南文豪”……順治中在杭與漁結識，終成數十年至交，乃漁作主要評家，在《寄李笠翁書》中稱伊“墨舞筆歌，驅染千古”。漁亦為其《韻學通指》、《東苑詩鈔》諸作有所斟酌。

（單錦珩，一九九一，頁一五三）

毛先舒除了工詩文，在音律方面的造詣亦為人稱道。其《南曲入聲客問》對南曲入派三聲的現象都有了很精細的討論，更透露出了其對入聲韻使用的不鼓勵⁶，與李漁“音律第三”中提出的“少填入韻”有非常接近的地方。本文認為，這當中必然有相互影響的關係。這說明了交遊對笠翁帶來影響是必然的。然而本文對李漁創作事業影響最深的尚不是那些影響他戲曲理論的友人，（雖然其影響不應遭到否認），更值得治李漁者關注的是那些替李漁作品寫序、作評的友人。由於這些文友本身具有一定的知名度，在他們的推廣之下，很快地為李漁在戲曲界建立了知名度。這裡略舉數人加以說明，而第一位便是虞巍。虞巍，字君哉，號玄州。他是為李漁《憐香伴》作序的人。《憐香伴》是李漁第一部戲曲創作，具有標誌性意義，替他做序之人便也別具意義。其意義在於對李漁第一部戲曲嘗試的欣賞。玄州在《憐香伴》序中說“笠翁才大數奇”（【清】虞巍，二〇〇

⁶ 毛氏《南曲入聲客問》中，客問：“子之說韻”，微哉工已，抑何不更設一法，令歌者入作入唱，不變三聲，詎不善邪？”，毛曰：“斯固事理之不得已者也……”。又，客復問：“北曲既可派入聲入三聲，南曲何故又難派入聲入三聲？”，毛復曰：“北之人作平、上、去也，方音也。北人口語無入聲，凡入聲皆作平、上、去呼之。即如‘穀’字，北人雲呼為‘古’，北曲自應從北音，故《中原音韻》‘穀’字當以入作上而音‘古’。凡入聲皆然。此周挺齋氏之以入派歸於三聲，非任臆強造也。若南曲，自應從南音。南人呼‘穀’與‘谷’、‘谷’等音同，原不呼‘古’，凡入聲皆然，原未嘗作平、上、去呼也，則南曲安得強派入三聲也？”。這兩個例子說明了毛氏對南曲入聲的看法，和李漁是相當一致的。見《南曲入聲客問》（單錦珩，二〇一〇，頁五五八、五五九）。

八, 頁 三六二)”, 雖或具奉承之意, 卻也不可否認他對笠翁確實有知遇之恩。這種創作途上的知音對文人來說往往是繼續創作的動力, 虞氏對李漁的欣賞或許就是無數成就李漁戲曲創作的動力之一也未可知。《憐香伴》之後, 笠翁每部傳奇劇本都有不同人寫序, 他們分別是虞鏞(《風箏誤》序)、孫治(《蜃中樓》序)、范驤(《意中緣》序)、杜濬(《鳳求凰》序)、陸夢熊(《玉搔頭》序)、胡介(《奈何天》序)、王端淑(《比目魚》序)、樗道人(《巧團圓》序)和郭傳芳(《慎鸞交》序)。除了作序, 還有替笠翁傳奇作評的。他們分別是樸齋主人(《風箏誤》總評)、壘菴居士(《蜃中樓》總評)、杜濬(《玉搔頭》總評)、張賁(《鳳求凰》總評)還有莫愁釣客與睡鄉祭酒的《巧團圓》合評。這些替笠翁傳奇作序作評之人無一不是笠翁的知音, 各自都為其創作的宣傳盡了綿力。這些序文與評語也是我們管窺笠翁傳奇作品的管道之一, 因他們的評語往往反映了一個時代對一個作家的接受究竟是哪一方面。要了解李漁的戲曲成就, 他們是很好的材料。而在眾多的評語之中, 大家似乎都共同認同了李漁創作的獨創性。《風箏誤》總評說: “是劇結構離奇, 熔鑄工煉, 掃除一切窠臼”, 又曰: “向從來作者搜尋不到處, 另闢一境, 可謂奇之極、新之至矣” (【清】樸齋主人, 二〇〇八, 頁 三六六), 就是治李漁者必引用加以說明李漁獨創性的著名評語。

除了創作上文人之間的交遊, 尚有一類人對李漁一生頗有影響的, 即在生活上曾資助他的人。西方漢學家韓南先生在《創造李漁》一書的第一章中曾概述了李漁一生數個較為潦倒的階段, 並重點強調了當時一些在生活上給予李漁庇護的人。他們是禮部尚書龔鼎孳、吏部右侍郎陳學山二人。根據《李漁交遊考》的記載:

龔芝麓（名鼎孳）（一六一五——一六七三）江南合肥人。崇禎七年（一六三四）進士……傾囊以恤窮交，出氣力以援知己。艱難之際，善類或多賴其力

（單錦珩，一九九一，頁一五七）

李漁在康熙五年（一六六六）入京便開始和他結交。康熙八年（一六六九）的時候，龔氏為李漁芥子園碑文額。《交遊考》又載，龔氏曾擬購江寧市隱園，與李漁結鄰，並請漁為之設計。⁷（單錦珩，一九九一，頁一五七）。李漁《閒情偶寄》初成之時也請龔氏作序。很多時候，李漁“打秋豐”⁷也請他向高官們說話。可見龔氏對李漁的欣賞與支持。至於陳學山，《交遊考》亦有記載：

陳學山，浙江海寧人……漁與陳家為世交……（漁）有《與陳學山少宰書》，曰“但望於人前說項，所持北道主人者，老先生首屈一指”。陳得《閒情偶寄》，贊不絕口，漁謂“一人知己，死可無憾”。

（單錦珩，一九九一，頁一八二）

這說明了陳學山不僅在金錢上幫助李漁，也是李漁的欣賞者之一。除了龔、陳二人，資助過李漁的高官顯要其實還有很多，然這些資助人並非所有都是李漁的欣賞者。韓南在他的書中指出：

⁷韓南《創作李漁》一書稱李漁的“討飯”之旅作“打秋豐”。他在該書第一章對李漁“打秋豐”之旅有精彩的論述，亦有不少個人觀點，值得閱讀。

在中華帝國，高級甚至中級官員的經濟能力如此強大，以致當時最受歡迎的作家被迫向他們尋求幫助。儘管李漁認識許多高官，我們還是不能假定這種友誼是對等的。他的地位比他在致陳學山的信中提及的藝人高很多，但仍然低於朋友的身份。在他這方面，當他提及全是官員的資助人時採用的方式，與他寫給文友和其他朋友時採用的方式之間，有著極細微的差別。在致朋友的信中，他時常抒發對宴樂的厭倦之情，有時甚至貶損主人的品位。

（【新西蘭】韓南，二〇一〇，頁六）

由此，我們可以知道這些資助人一般沒有在文學方面與李漁有太多的交流，也可以說是雙方的交流停留在物質層面而非精神層面。然而，這些人都在李漁需要幫助的關頭提供過協助——有些是生活上物資的幫助，也有一些是李漁創作的出版。若沒有了這些人的協助，李漁很可能就無法順利創作。故此，本文認為一旦目及李漁之交遊，在認識李漁身邊文友之餘也不應忘了這些慷慨的善士。

第三節：文學觀——《閒情偶寄》凡例淺析

李漁將其對戲曲的認識，基本上都書之於《閒情偶寄》一書。從結構上看，戲曲理論的部分占了《閒情偶寄》全書近三分之一，對一部旨在教人生活的著作而言，其篇幅占率甚高。我們可以說，李漁的戲曲理論是《閒情偶寄》一書最重要的靈魂部分也不為過。故此，在還未對笠翁戲曲理論進行討論前，當先看看此書凡例。

《閑情偶寄》開篇除了余懷、尤侗二人之序文，則湖上笠翁所設之凡例七則。七則者，四期三戒也，其所述要旨可視作李漁在撰寫《閑情偶寄》時所持之一貫宗旨，簡言之就是他希望《閑情偶寄》傳世之後所起之效果。四期者，一曰點綴太平、二曰崇尚儉樸、三曰規正風俗、四曰警惕人心。三戒者，一曰剽竊陳言、二曰網羅舊集、三曰支離補湊。（【清】李漁，《閑情偶寄》，二〇一〇，頁 凡例一至四）這七則凡例，是李漁撰寫《閑情偶寄》的一貫風格之同時，也是他在進行戲曲創作時所秉持的想法，而其戲曲理論當作於其戲曲創作之基礎上，故其戲曲理論必然或多或少受此七則之影響與左右。這便是何以在討論笠翁戲曲理論之前，應當先了解《閑情偶寄》之凡例七則。

四期

從四期看來，我們能夠相信李漁對戲曲所能為社會帶來的影響，至少是正面的。他認為“文人之筆墨”和實際的武力相比，同樣具有治亂的功用，所以他希望透過自己的文章為社會帶來太平。李漁又相信，世人皆“喜新而尚異”，然而如何在喜新尚異的美學追求中不失分寸也是李漁所關注的問題，故他希望能夠透過《閑情偶寄》達到“規正風俗”的效果。而世人喜新尚異，在李漁看來也容易導人以奢，故期《閑情偶寄》能夠崇尚儉樸，強調真正的生活美學，應該為“富有天下者可行；貧無卓錫者亦可行”。最後，李漁相信規正風俗並非易事，因世人“喜讀閑書，畏聽莊論”，要以一般道學的管道達到上述三期，實非不易。這也是為何李漁選擇避開正告的傳統方式，採取旁引曲譬的管道來達到點綴太平、規正風俗的效果。李漁的這番婆心，除了是他撰寫《閑情偶寄》的態度，也是他在戲曲創作時所一貫的主張。因戲曲為普羅大眾所好的娛樂，透過戲曲來規正風俗，確實能夠起旁引曲譬之效。

三戒

三戒也是李漁在創作的同時所最避忌的幾樣事項。所謂三期，仔細閱讀之下不難發現實乃一致的主張，就是忌抄襲、不全。李漁認為，文人之創作應一字一句皆能開新，而不剽竊他人之言，故戒剽竊陳言實際上則戒網羅舊集。這種創新的主張是他在撰寫《閒情偶寄》時有了“脫窠臼”與“忌填塞”等主張。而戒支離補湊，指出“史貴能缺”並強調“不增一字、不正其訛”的求真求原精神，故有了後來“審實虛”與“文貴潔淨”等主張。

《閒情偶寄》的凡例七則之所期所戒，若從生活美學的角度來看，我們可以說李漁對此書的期許甚高，並認為它具有移風易俗的效果；但要將此七則視作李漁戲曲創作的宗旨也無不可。它讓笠翁之戲曲理論從娛樂提升到了具有社會作用的高度，也豐富了李漁的戲曲創作。

笠翁文學觀

若稍微對笠翁所謂“四期”者反復加以閱讀，並將此信念與笠翁之文學創作進行對比，則不難發現李漁在創作上，對凡例所陳列之四期的貫穿是始終的。這四期中所載教化世人的使命感，其實不止存於《閒情偶寄》而實則見於笠翁文筆所到之處。簡言之，笠翁只不過是在《閒情偶寄》的凡例當中明確地標立起意欲教化世人的宣言，實則《閒情偶寄》未出，笠翁已於他處透露此理念。他早在〈香草亭傳奇序〉中提及：

然卜其（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；文詞不警拔不傳；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。

（【清】李漁，《笠翁一家言文集》，二〇一〇，頁 四七）

這邊有趣的是，表明上李漁將“傳”與“教”掛上等號，認為得以傳世之作品本身一定具有教化作用，但事實上我們不能忽略，文學的教化作用本身便有賴文學作品的傳播。與其說李漁把文學作品所含之教化作用的價值提高，並加以彰顯，不如說他深懂文學作品之“傳”，成為了教化作用之“傳”的操作原理。只要得以廣傳，任何文學體裁都可以成為李漁宣揚教化的管道。李漁自己在其所處之時代，便於梨園內外都有一定的名氣。透過自身作品的暢銷，對讀者、觀者等消費群進行說教，是李漁成功的地方。而在笠翁筆下眾多體裁當中，小說與戲曲在這四期信念的實踐較之於其他體裁如詩、詞來得更明顯，明顯到近乎奪目的程度。我們可以說笠翁傳奇十種與小說諸篇，是笠翁《閒情偶寄·凡例七則》之四期的最佳載體。當中最值得注意的是其短篇小說集《無聲戲》。

《無聲戲》載小說十二篇，篇篇皆具說教成分，如第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉敘說的是財主闕里侯因樣貌奇醜及體臭異常，連續兩次娶妻都遭到妻子的嫌棄，當他在第三次娶妻並遭到同樣對待時，因其與第三任妻子吳氏當中錯中複雜的關係，最後三位妻子達成協議，每晚輪流服侍闕氏。小說中三任妻子都長得貌美之極，而李漁透過這段故事帶出“紅顏薄命”之理，頗具說教意味：

這（指闕氏夫妻之團圓結局）豈不是美妻該配醜夫的實據？我願世上的佳人把這回小說不時擺在案頭，一到煩惱之時，就取來翻閱……

……我這服金丹的訣竅都已說完了，藥囊也要收拾了，隨你們聽不聽不干我事，只是還有幾句話，吩咐那些愚醜丈夫：他們嫁着你固要安心，你們娶着他也要惜福。要曉得世上的佳人，就是才子也沒福受用的，我是何等之人，能勾與他作配，只除那一刻要緊的工夫，沒奈何要少加褻瀆，其餘的時節，就要當作菩薩一般燒香供養，不可把穢氣薰他，不可把惡言犯他，如此相敬，自然會像闕里侯，度出好種出來了……

（【清】李漁，《無聲戲》，二〇一〇，頁 三二）

所謂“紅顏薄命”，乃李漁小說中杜撰，說明貌美女子嫁及醜丈夫乃閻王懲戒之法的虛構典故。李漁這篇小說獨特之處便在於其說教之周全——即勸說天下貌美女子不應嫌棄貌醜丈夫，同時也轉過來勸說貌醜丈夫即得貌美妻子亦不能加以褻瀆，而需用心呵護。雖說以故事主人公遭遇進行說教作用，帶出一番寓意的做法在中國文學史上早有，唯李漁的做法是獨特的。他深明觀眾“畏聽莊論”之理，更懂得旁引曲譬之效並加以善用。《無聲戲》第二篇小說的說教效果更明顯。第二篇小說題目〈美男子避惑反生疑〉，敘說一美男子蔣瑜因家窮而無法迎娶已聘之妻陸氏，其鄰居趙玉吾為人天性刻薄且嚴缺口德愛談人家事，趙氏一兒子旭郎相貌不濟又癡呆，由父親替他找到妻子何氏。趙家把何氏接到家裡當媳婦，卻因趙子癡呆故兩人尚無夫妻之實，何氏另居一室。話說蔣瑜與何氏之房因鄰近，蔣氏讀書每至深夜，讀書聲傳至何氏房中，何氏為求避偷漢之嫌而遷房，怎知蔣氏同樣為了避嫌也遷房，偏偏兩人遷房後同樣在兩隔壁。

一日蔣氏因在房子找到一玉扇墜，此扇墜為何氏女所有，不知何故落到蔣氏房中，趙玉吾因平日好學是非，得罪鄉里。鄉里籍此事加以炒作。這最終使蔣、何二人被冤通姦，遭到知府嚴懲。事後知府方得知玉扇墜乃為老鼠叼至蔣氏房中，始知二人未曾通姦。李漁在結局中借此事加以說教：

我這回小說，一來勸做官的，非人命強盜，不可輕動夾足之刑，常把這樁姦情做個殷鑒；二來教人不可像趙玉吾輕嘴薄舌，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。

（【清】李漁，《無聲戲》，二〇一〇，頁五四）

此為李漁借人間情事加以說教之第二例。值得注意的是他“莫道野史無益於世”的說法。李漁在《無聲戲》中以“覺世稗官”自居的動作本身便說明了李漁是“自覺地覺世”之人，強調了文學本身具有的教化作用。若要以李漁《閒情偶寄》以外之作品論證《閒情偶寄》凡例所列“點綴太平、規正風俗、警惕人心”，則《無聲戲》此二篇小說，是再好不過的例子。除《無聲戲》載諸篇小說，笠翁著《肉蒲團》則能更具體說明李漁對“旁引曲譬”之法的重視與活用。肉蒲團之傳世，雖普遍上被視作淫穢之書，實則有其重要的說教意義。《肉蒲團》⁸第一回標題便很明確指出了其說教之法：

⁸對於《肉蒲團》的版本，本文參考了《李漁全集》中收入的《肉蒲團》（故事梗概），雖已將《肉蒲團》一書的要旨盡收，卻難免只有骨架而無血肉。經過考慮，認為《思無邪匯寶》所收之全本《肉蒲團》比較具有學術價值，當中又以陳慶浩博士與王秋桂博士主編之《思無邪匯寶》版本為佳。

止淫風借淫事說法，談色事就色欲開端。

（【清】李漁，《肉蒲團》，一九九四，頁 一三五）

以淫事色欲作為橋樑，進而討論淫事色欲背後種種因果最後闡述佛理，是《肉蒲團》整部小說的主線。故事開端講述男主人公未央生與孤峰長老的一段對話，點出未央生為一大色鬼，並立志要“娶天下第一位佳人”。小說當中有不少情節都是透過情慾之事寓意一段道理，這裡略指一二。在第三回未央生入贅鐵扉道人家，與其女玉香嫁及未央生以前原是一端莊女，因家教甚嚴而未曾接觸淫穢之事，“所讀之書不是《烈女傳》就是《女孝經》”。後在未央生幾番以春宮圖冊書籍挑逗之下，“不覺騷興大發”、“道學變做風流”。針對玉香之變，以情死還魂社友作筆名的李漁友人作出了值得讀者留心的評語：

說道理勸人，使聽者毛髮俱悚；說情慾動人，又令觀者神魂俱當。不知者以首鼠二端為作者病，殊不知委曲動人處，正是刻意勸人處。但思玉香未看春宮以前，是何等正經女子，既觀題跋以後，是何等淫慾婦人，貞淫貴賤，判於頃刻之際。

（【清】李漁，《肉蒲團》，一九九四，頁 一九二）

這便是“畏聽莊論，喜讀閒書”最好的印證。要對沉迷情色者正面說教，必無人願聽，而投其所好再旁引曲譬，便能將道理融入情慾之事中方能生效。從肉蒲團來看，笠翁確實是此道中的好手。除上述一例，《肉蒲團》尚有可以被舉

出的例子。第六回中賽昆侖借未央生樣貌標致卻陽具短小一事揶揄一番，並引申出樣貌與真本事何者重要的道理。情死還魂社友評曰：

每一番議論當中，定有幾個絕精的譬喻，無不使人快心，才不使人絕倒，如“春色乃臨場補藥”、“才貌乃藥中引子”之類，不可勝數。雖屬諧謔之語，實有至理存焉。

（【清】李漁，《肉蒲團》，一九九四，頁二四四）

“絕精的譬喻”一字很準確地抓住了李漁寓議論於敘事中的做法。李漁將至理植入文本中，必以富有新鮮感的比喻作表層裝飾抓住讀者的注意力，待讀者讀完便知作者背後深心，才使說服力倍增。另外，“諧謔”也是李漁常用以變相說教導特色之一。小說最後以未央生曲上加曲、折完復折的遭遇，並看破色欲收場。在他拜師於孤峰之後，權老實與賽昆侖相續出家，三個都是一度盡窮淫慾之人，最後透過淫慾醒悟。《肉蒲團》以此作為結局，明確帶出了色慾背後一場空的道理，也凸顯出了李漁借旁引曲譬之法說教的功夫。李漁善寫喜劇，因喜劇的觀眾受容度高，要使文學作品起教化作用，則諧謔的風格自然是比較理想的選擇，《肉蒲團》便是一例。

比起小說，戲曲之“傳”一般比小說之“傳”來得廣，因戲曲屬綜合性藝術，能夠在視覺與聽覺上傳播，而不似小說獨限於文人之間傳閱，不識字者便無法成為小說說教的對象。戲曲的普及化本身便成為了效率更高的訊息傳播媒介。李漁在傳奇戲曲本身也確實沒少說教，今又舉數例假以說明。李漁傳奇《奈何天·形變》一出，變形使者登場便曰：

世人莫道形難變，欲變形骸早變心。小神非別，乃上帝殿前一個變形使者，又叫做人匠的便是。

又曰：

……要曉得這些來歷，不是我加厚於他，要奉承財主，幫襯貴人，學世上呵喲的樣子，都是他自己積德，感動神明，故此有這心廣體胖的效驗……我且到闕家走一遭來。正是：奉勸世人休碌碌，舉頭三尺有神明。

（【清】李漁，《笠翁傳奇十種（下）》，二〇一〇，頁八九）

《奈何天》這裡便非常明顯地具有說教意味了。從“欲變形骸早變心”到“他自己積德”再到“奉勸世人……”，都是借神仙之口道出笠翁所欲吐之裡。當然他的說教不是直接的。李漁最擅長將道理藏在文辭詩賦當中，讀者不與之正面接觸，便能夠更容易接受。《奈何天·鬧封》中的【南皂羅袍】便有這麼一段：

喜得男兒爭氣，把紅顏命格，默換潛移。不怕東床四腳低，只憂袒腹無高婿。從今後呵，妻兒有病，不須自醫；閨門無福，不消遍祈。一人作善全家貴。

（【清】李漁，《笠翁傳奇十種（下）》，二〇一〇，頁一〇二）

這便將“一人作善全家貴”的道理融入聲樂演繹當中，使觀眾、聽者享受其中而不覺作者說教莊論之可畏。和小說相比，笠翁傳奇的說教意味顯然比前者淡化。最明顯的分別是《無聲戲》經常就以全知的敘事視角進行說書，並透過這

種視角的方便性在敘事當中加入議論。有別於小說，傳奇因呈現方式有異於小說，不宜採取類似小說的說教方式。最主要是李漁對腳色安排的要求是盡可能地減少人物的繁雜，且劇本結構本身要密針線、減頭緒等講究，在傳奇劇本中無端插入一說書人對觀眾說教除了使觀眾感到唐突，也有違李漁本身的戲曲風格要求。胡元翎在《李漁小說戲曲研究》一書中指出：

小說在李漁頭腦中反映的強意識卻是“立言”，在敘述中“立言”。

由此我們理解了李漁為什麼在小說中總是苦口婆心地要教你些什麼，理解他無論從詩詞篇首到入話到正話，都要為了一種寓意證明些什麼。

又說：

故事從小說敘述變為戲劇表演，從作者介紹變成演員代言，中間註定要發生重大變化。小說作家是以第三人稱記言記事，處處“有我”。而劇作者要為劇中人代言，必須“無我”。

(胡元翎，二〇〇四，頁 一六九)

這必然使李漁採取旁引曲譬之法以便說教，也巧妙地提升了笠翁傳奇作品本身的藝術性。另外一個能夠明顯看到戲曲與小說之別的地方，便是李漁在《無聲戲》與《笠翁傳奇十種》兩部集子所用上的署名。他在《無聲戲》中以“覺世稗官”自居，來到《傳奇十種》復稱自己為“湖上笠翁”，當中的差別相信不言而喻。

本文主要所探討的對象是“笠翁戲曲理論”，談及文學觀念本亦應以其戲曲創作進行討論，然上述的討論中搬用到的資料除了《笠翁傳奇十種》，還包括了小說集《無聲戲》與《肉蒲團》。這兩部小說集的使用，其實經過了一定的考量。首先是考慮到了李漁對《無聲戲》本身的定位，其實是很能夠代表李漁的文學觀點。《無聲戲》大抵止在紙上傳閱，而傳播範圍只局限於識字的文人圈子，雖然當中有幾個回目得到李漁本身的眷顧而得以登台，但《無聲戲》仍是以一部小說的面貌示人。然而我們不能忽略作者本身對這本書所持的態度。李漁即以“覺世稗官”自居，又將之命名作《無聲戲》，除了說明他有“覺世”之志，也說明他將《無聲戲》與《傳奇十種》等同視之，所謂《無聲戲》本身只是沒有聲音的戲罷了，它還是戲。作者本身對待《無聲戲》的態度使本文在探討笠翁戲曲時作出了將其納入探討範圍的決定。此外，前面所舉〈醜郎君怕嬌偏得艷〉與〈美男子避惑反生疑〉兩篇小說後來也相續成為台上扮演之劇⁹，更確立其納入戲曲探討之正當性。《肉蒲團》同樣很好地反映了李漁對文學的態度，並且較《無聲戲》具有更嫻熟的小說敘事技巧，亦是“警惕人心”所言“旁引曲譬”之最佳代表。將《傳奇十種》配合着《無聲戲》與《肉蒲團》一併進行討論，則能很好地印證《閒情偶寄》凡例七則所載之四期，而當中“點綴太平”、“規正風俗”與“警惕人心”三期又顯得無比重要。簡言之，將笠翁戲曲與小說作為其文學作品之代表，配合其文學理論代表——《閒情偶寄》，便能看到李漁的文學觀具有非常強烈的教化使命感，並非常強調文學的社會作用與教化作用。而《閒情偶寄》設計文學的部分為“詞曲部”與“演習部”，

⁹ 〈醜郎君怕嬌偏得艷〉與〈美男子避惑反生疑〉二作，《無聲戲》目錄在其標題下皆註明“此回有傳奇即出”（【清】李漁，二〇一〇，頁三），前者便是後來的《奈何天》一句，而後者卻不在現今尚存之《笠翁傳奇十種》之中。值得一提的是，《無聲戲》尚有〈妻妾抱琵琶梅香守節〉一回亦是相同狀況，雖註明“有傳奇即出”卻不載十種內。

即以戲曲作為其論述重心，對小說涉及極少。我們可以這麼說，李漁的文學涉及面是廣泛的，然其中最能代表其文學觀的，便是其戲曲創作，而小說次之。我們也可以這麼說，了解了李漁的小說觀是了解李漁文學觀的一小步；了解李漁戲曲觀則是了解李漁文學觀的一大步。

第二章：一種文字之法脈準繩——笠翁戲曲理論之詞曲部

小序

李漁的戲曲理論，基本上都分佈在《閒情偶寄》的詞曲部與演習部兩個部分。詞曲部能被細分至六塊，即結構、詞采、音律、賓白、科譚與格局；演習部則成五塊，曰選劇、變調、授曲、教白、脫套。詞曲部所涵括之內容基本上主要停止在紙本成面，注重劇本的情節、內容乃至聲樂方面的理論；演習部則將前者的理論搬上舞臺，強調的是劇本的實際演出與相關的理論。這兩個部分基本上就能夠成為笠翁戲曲理論的一個完善體系，然其他與戲曲創作相關之內容，皆散于李漁其他著作當中。本文將《閒情偶寄》之詞曲、演習二部作為探討笠翁戲曲理論的主要物件，並輔以笠翁傳奇及各相關書籍，以圖探討李漁在戲曲理論建構的貢獻。

第一節：引商刻羽之先——笠翁結構論

戲曲的創作當中，李漁對劇本的內容相當重視。《閒情偶寄》一書，詞曲部內容分六，而結構置於諸論之前，可見其重要。一般上，文人習慣將詩詞曲並視作韻文，故世人作曲填詞一般重視音律。然而，李漁反將結構視作其戲曲理論最首要的部分，是頗為特出的。對此，李漁在〈結構第一〉中作此解：

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。
自《中原音韻》一出，則陰陽平仄畫有膝區，如舟行水中，車推岸上，稍
知率由者，雖欲故犯而不能矣.....

至於結構二字，則在引商刻羽之先，拈韻抽豪之始。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.....

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁四）

這裡，李漁很明確地指出了首重結構的原因有二，第一是因為音律有法度可循，
欲填不難；第二是因為結構作為一部劇的骨架，應該先在其他元素的填補之前
構成。作為一個傳奇產量不俗的創作實踐者，李漁深明戲曲的實際作用在於說
故事，所以他對戲曲的敘事性之重視遠遠要超過音律方面的聽覺效果。而在確
立了結構第一之後，李漁進一步把音律的重要性望下壓，將詞采提升至結構與
音律之間的地位。《閒情偶寄·詞曲·結構第一》篇末曰：

詞采似屬可緩，而亦置音律之前者，以有才技之分也。文詞稍勝者，
即號才人；音律極精者，終為藝士

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五）

才人與藝士之分，就將前人首重的音律再度貶值，其重要性于笠翁戲曲理論中
僅占第三。對於李漁自覺性地首重結構，詞采、音律次之的主張，陳望衡在
《中國美學史》中指出其美學價值，他說：

由強調音律到強調結構，這反映了時代審美風尚的變化，也體現出對戲曲的審美特質的新認識。

(陳望衡，二〇〇五，頁 四三五-四三六)

陳氏所言，乃出於美學史的角度，指出了笠翁戲曲理論最精要之處在於顛覆過去曲家重音律而不重內容的現象。關於這點，郭英德在其《明清傳奇史》一書中有相當詳盡的論述。郭氏認為，傳奇這一種戲曲體裁，和雜劇與戲文等其他相近的戲曲體裁相比，自有其個性。而宋元戲文與明清傳奇的明顯區別則在於傳奇“體制正常化和音樂體制格律化的特性”。值得注意的是，由於宋元戲文在劇本體制與音樂體制方面具有“明顯的紛雜性和隨意性”^(郭英德，二〇〇一，頁 十一)，這就將明清傳奇在劇本體制的規範性提升成為區分戲文與傳奇的重要特性之一了。郭氏更進一步將這一曲學史的變化的確立，放到了李漁身上。《明清傳奇史》中，郭氏對李漁進行以下評說：

在傳奇文學要素上，從音律與文辭何者第一的爭論，轉為明確標舉“結構第一”，突出了傳奇的戲劇性特徵，傳奇的結構藝術至此也臻于成熟。

(郭英德，二〇〇一，頁 十六)

這樣的說法，將李漁首重結構的主張視作傳奇體制化的代表性理論。郭氏與陳氏的觀點，其實都直指了李漁戲曲理論的一個重要特點，即強調戲曲的敘事性。事實上，李漁已經非常明確指出劇本之所以為“傳奇”者，“傳奇”二字就具

有“非奇不傳”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九）的敘事特點。《閒情偶寄·詞曲部·結構第一》內容，更明顯從戲曲的情節安排與內容兩大重點來討論一部劇的敘事要素。以下將詳細對〈結構第一〉中內容進行討論。

一部出色的劇本最能為人稱道之處，應在於其內容的精彩。李漁在〈結構第一〉內將其對劇本結構之認識分為七個部分，其中便有四則就是環繞著劇本內容而展開的討論。首先，他認為一部好的傳奇，在內容方面應該有正確的立旨，故此他提出了傳奇應該“戒諷刺”。李漁認為，非實體的文字所能帶來的影響遠比物理層面的武力深遠，並強調文字應被正確地使用於教化的功用。他在《閒情偶寄》裡作此說：

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，誠使忽惡，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，不善者如此收場，使人知所趨避。是藥人壽世之方，救苦彌災之具也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五、六）

這樣，李漁將作傳奇者所應俱之使命感加以凸顯，強調戲曲除了娛樂更應具正面的社會功用，將教化的效果附於娛樂之中以達到廣傳於百姓的效果。這樣的立旨，其實即是凡例三期的真正實踐，一種透過娛樂媒體起到旁引曲譬與規正風俗效果的嘗試。為了達到上述“點綴太平”的功用，李漁對傳奇作者的人格標準也有自己的一套見解。《閒情偶寄》曰：

凡作傳奇者，先要滌去此種肺腸（諷刺），務存忠厚之心，勿為殘毒之事。以之報恩則可，以之抱怨則不可；以之勸善懲惡則可，以之欺善作惡則不可。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁六）

這樣的人格要求無疑是李漁對文人在社會功用上的一種期待。文人透過文學創作在讀者之間的廣傳，將具有積極教育意義的作品在讀者群中引起教化人們的作用，屬正面功用。然而文字作為訊息的載體，能夠起正面的教化作用自然也可能具有負面的荼毒作用。故此，李漁要求作傳奇者，勿將戲曲作為“殺人之具”而沾污了文學的社會功用。李漁提出“戒諷刺”的目的，很明顯就在這裡。

李漁也要求戲曲創作者們，在劇本內容的實際創作中能夠做到“脫窠臼”的標準。他深明文學創作的重要在於不重複前人已言，且開己之新。《閒情偶寄》曰：

戛戛乎陳言務去，求新之謂也。至於填詞一道，較之於詩賦古文，又加倍焉。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九）

李漁強調，傳奇這種戲曲題材因具有“非奇不傳”的個性，所以在擺脫窠臼與去除陳言方面比詩賦、散文等文體更必要。然而，即使勿論“傳奇”一類文體非奇不傳的個性，僅從李漁本身的審美觀出發，也能管窺李漁“脫窠臼”主張背後的原由。前面提到《閒情偶寄》凡例三戒，其實就直指了李漁在創作時不

喜舊物的美學眼光，故在他建立自身的戲曲理論時，必然地提出了“脫窠臼”的主張。提出這樣的主張，除了李漁本身的美學喜好的內在因素，李漁所處之世的文風也是導致他要求“脫窠臼”的外在因素。他指出：

吾觀近日之新劇，非新劇也，皆老僧碎補之衲衣，醫師合成之湯藥。

取眾劇之所有，彼割一段，此割一段，合而成之，即是一種“傳奇”。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁十）

這類文壇惡習其實就犯了李漁最避忌的舊集網羅之弊與支離補湊之弊，而導致李漁不得不撰文對此加以鞭撻。他強調所謂的脫窠臼，必須是真正奇人奇事才有“傳”的價值，而非將人們早已看過聽過的舊事重新命名再重新書之。這樣的價值觀在李漁的傳奇創作實踐中能夠找到十分大量的實例。當代戲曲專家王學奇在《笠翁傳奇十種校注》的序文內就提到了李漁傳奇創作在題材的新奇。他對《笠翁傳奇》的評價為：“題材新奇，令人一新耳目。每一篇的內容，都不尋常”。（王學奇、霍現俊、吳秀華，二〇〇九，頁九）王氏此評並非歌頌之詞，他舉出了李漁《憐香伴》、《鳳求鳳》與《比目魚》為例。《憐香伴》中的崔箋雲、曹語花、范介夫的兩女嫁一男，不分妻妾且沒有猜忌，在過去的文學作品中是不曾見過的。《鳳求鳳》一劇更一改傳統的男嫖女，而改為女嫖男（王學奇、霍現俊、吳秀華，二〇〇九，頁九），也屬新奇之物。《比目魚》中，“近日作嬌妻，明日作岳母”的離奇情節也可說是開了觀眾的眼界。除了王氏所舉三劇，《笠翁傳奇十種》其他劇目都建立在十分奇特的題材上，本文再舉《風箏誤》與《巧團圓》二劇加以論證。《風箏誤》一改過去傳奇才子佳人的既定模式，改寫醜女與才子。韓世勳因見

愛娟貌醜頑劣，大受驚嚇繼而發奮讀書的故事也于過去不曾見，故〈總評〉曰：

“是劇結構離奇，熔鑄工煉，掃除一切窠臼”（王學奇、霍現俊、吳秀華，二〇〇九，頁二八九）——凸

顯出了李漁力求不落窠臼的創作嘗試。

繼脫窠臼一說之後，李漁提出了戲曲在劇本內容方面應該“戒荒唐”的主張。他從兩點出發，說明戒荒唐的用意。《閒情偶寄》曰：

昔人云：“畫鬼魅易，畫狗馬難。”以鬼魅無形，畫之不似，難於稽考；狗馬為人所習見，一筆稍乖，是人得以指摘。

又曰：

吾謂劇本非他，即三代以後之《韶》、《濩》也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁十三）

李漁認為，一部劇本的內容若充斥過多的荒唐之物，不僅無法提升該劇的水平，反而暴露了該劇作者的功力之淺。他認為真正的高手應該是在最普遍的事物中顯功力的。而他將傳奇劇本與《韶》、《濩》這兩部上古時代的禮樂經典，實則將傳奇劇本作重新定位，強調它們的教化功用。由於李漁認為“王道本乎人情，凡作傳奇，只當求於耳目之前，不當素諸聞見之外”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁十三），指出真正的教化應該從百姓的人倫日用處下手，故傳奇劇本之取材也不應離開人倫日用。此外，“戒荒唐”一說也是為了要平衡他較早前所提出“脫窠臼”之主張而提出的。《李漁評傳》作者俞為民在他的著作中就此點提出了看法：

情節的新奇不是怪誕，而是平中之新，常中之奇。

(俞為民，二〇〇〇，頁一二五)

如果從俞氏的角度來審視李漁“戒荒唐”一說，則能將“戒荒唐”看作是“脫窠臼”一說的前提。李漁認為必須把荒唐事置於一旁，再從日常的聞見之內推陳出新。由於社會不斷進步，人的生活也隨之發生漸續性的變化。這些變化即是李漁所關注的。他認為“五倫以內，自有變化不窮之事”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁十四），從這點下手便能同時做到“戒荒唐”與“脫窠臼”的劇本創作。簡言之，李漁“戒荒唐”與“脫窠臼”的主張，即是要求傳奇作者能夠從最日常的事物中尋找出最不尋常之物。然而從笠翁自己的創作實踐來看，其《傳奇十種》並非完全不涉及神怪之事。稍微翻閱其曲作便能看到《奈何天》、《比目魚》與《蜃中樓》的劇本皆有神怪元素在其中。《奈何天》有天上的變形使者為闕里候換容貌、《比目魚》中譚楚玉與劉藐姑投江幻化一對比目魚亦是一例、《蜃中樓》以元劇《張生煮海》為底本，描述了儒生張羽和東海龍王三女的愛情故事，當中便有大量神怪元素。這些含有神怪元素的傳奇劇本，是否與李漁“戒荒唐”之說相互抵觸，是值得明辨的。李惠綿在其《戲曲新視野》一書收入的論文〈論李漁劇作中的神異情節〉便對此現象提出了見解，且值得參考。她的觀點是：此三劇中的神怪元素之出現都在於彌補現實中不可能完成的事情，具有“超越性”。文中她說：

李漁《十種曲》多屬才子佳人的故事，人物之間的悲歡離合都是落實現實人生，在這些寫實性頗高的戲劇中，插入少數的神異情節，並非只是演戲時技巧上的補救窮乏之道，如所謂“戲不夠，神仙湊”……事實上，這些神異情節的切入，實具嚴肅性、超越性……

(李惠綿，二〇〇八，頁 三九三、三九四)

誠然，我們看李漁此三部傳奇，神怪元素的出現都使配合着劇本主線而來的。值得注意的是，李女士稱這些神怪元素為神異情節，“情節”二字便說明了這些設計神怪、神異、超現實的元素在故事中不過作為“情節”的存在出現在劇本中，本身就不是李漁主要想要描寫的主題。《奈何天》的主題環繞在醜郎君與嬌妻之間的離奇故事；《比目魚》著力描寫譚、劉二人對愛情的堅持、《蜃中樓》雖大篇幅言神怪，卻不以神怪為最終的描寫對象，寫的是人力勝天的主題。三劇雖涉神怪，卻以人情的、人倫日用的內容作為敘事重心，神怪之力的出現不過是為了潤飾劇本中人力不可能完成的事情罷了。這種作為“配合性”存在的神怪元素，本文認為與“戒荒唐”一說不生衝突。西方漢學家艾力克普特南·亨利先生（Eric Putnam, Henry）則很好地將“戒荒唐”一說與“脫窠臼”之說結合，並認為李漁的求新精神是建立在自然主義之上的。他在《中文新奇：李漁戲劇概論》一書提及：

李漁脫窠白的主要特點之一便是他的自然主義（特性）。翻閱所有較早期的劇作家和他們的作品，你會因作品中角色動作與賓白的極端形式主義（Extreme Formalism）而感到困擾。¹⁰

(Henry, 1979, p. 243)

亨利先生認為李漁有別於過去的劇作家，只把重心放在曲文之間，忽略了賓白的重要性。他以湯顯祖為例，認為即使湯顯祖戲劇中的浪漫主義為人稱道，其精彩之處也只限於曲文而非人物的“動作與說辭”（即科介與賓白）。¹¹同時，他指出李漁脫窠白之所以“自然”不在於荒誕，而在於“捕捉（人物）不經意流露的（情感）瞬間”（Capturing moments of unguarded spontaneity）。這其實便是李漁在賓白部分所謂的“語求肖似”，而在西方人眼裡成為了脫窠白之特色之一。可見李漁“脫窠白”的美學要求雖處於“結構第一”，但讀李漁曲論，則處處能發現其痕跡。另一個發現並懂得欣賞李漁“脫窠白”之說的人，同樣也是一名西方學者——韓南，發掘了李漁求新求變之心，不僅局限於其戲曲，還有其小說。韓南著有《創造李漁》（The Invention of Li Yu）一書，當中的第五章著重探討了李漁作為一個小說家，其“顛覆性”的敘事能力之強大。

¹²在《創造李漁》一書中，韓南提出：

¹⁰ 原文曰：One of the chief indices of Li Yu's newness is his naturalism. Read the work of almost any earlier dramatist of the learned class and you will be struck by the formalism that marks the behaviour of all the characters in the intervals of action and prose dialogue between arias.

¹¹ 原文曰：This is even true even of writers celebrated for their romanticism such as T'ang Hsien-Tsu. His romantic abandon is expressed in the words of the arias, not in the things that the characters do or say between arias.

¹² 《創造李漁》一書，原文（The Invention of Li Yu），著於1988年，由哈佛大學出版。此書先進共有數種中文譯本，然而本文撰寫之際，雙目所及只有楊光輝先生的譯本，由上海教育出版社出版。經過對照，此譯本在一些關鍵詞的翻譯方面並非十分恰當，使本文另擇自行翻譯一途，故這裡有必要說明一下。文中提到的第五章，原文標題為The Paradoxical Farceur，楊氏譯本作“倒置能手”，本文認為倒置一詞有欠妥當。Paradox一詞，可譯作弔詭、悖論，而本文認為放到李漁小說敘事來看，“顛覆”一詞較合適，故權作“顛覆”。

李漁小說中不可或缺的特色，就是用能工巧匠的聰明才智精心製作的新奇思想，以及為數不少的令人驚奇與震撼的事情。

又說：

在許多小說中，獨創性是人物本身的特徵。

（【新西蘭】韓南，二〇一〇，頁 八一）

韓南注意到了李漁小說中的獨創性，或“脫窠臼”之處在於小說中的人物，以及人物們的遭遇。更重要的是，他明確指出了李漁小說中的人物本身便是獨創性，而非人物作為獨創性的代表。他說：

人物通常代表理念或者態度，而不是把他們作純粹思想的化身，更確切地說，一種獨特的思想或態度已經成為人物的核心觀念。

（【新西蘭】韓南，二〇一〇，頁 八一）

本文對韓南教授此說的解讀是：李漁小說中的人物之所以產生，並非是為了陳述李漁心目中的一種思想而被李漁寫下，反之李漁寫他們的目的便是在於這些從他的想像中孕育出的人物，其實便是一種思想。說得白些，就是李漁在書寫一種概念的時候，人物本身並非他運用的棋子；相反的，李漁小說的人物與小說的核心概念本身便是一體的，互為體用。而這些“概念”本身都是非常具有顛覆意義和反傳統的。韓南也注意到了李漁為了有效地闡述這些概念，關鍵的手法在於“大量的敘述者的評論”（【新西蘭】韓南，二〇一〇，頁 八二）。他認為李漁作為評論者，在小說中多次出現並對人物與故事情節給予評論的做法，其實“恰到好處

地向讀者提供那些他需要的信息”（【新西蘭】韓南，二〇一〇，頁 八二）。而李漁此舉的用意便在於顛覆性思想闡述的順暢與自然。讀者可以把李漁在小說中的評論看作是對小說中怪誕的、顛覆性的元素的解釋。從中，李漁達到將顛覆的、反傳統的獨創性，潤飾得看起來自然。這裡稍微舉出幾個例子加以說明。《無聲戲》中〈男孟母教合三遷〉一回，本身便宣揚了同性戀之間理想的求愛過程、結婚到寡婦守貞節的反傳統思想。李漁自己在小說開端便以評述者的身份跳出來向讀者說道：

如今且說一個秀士與一個美童，因戀此道（南風，即所謂同性戀）而不捨，後來竟成了夫妻，還做出許多義夫節婦的事來，這是三綱的變體、五倫的閏位，正史可以不載，野史不可不載的異聞，說來醒一醒睡眠。

（【清】李漁，《無聲戲》，二〇一〇，頁 一〇九）

李漁習慣在小說以評論者的立場對故事中的奇事給予評論，其效果便是使奇事盡量顯得平常。然而他的小說不會因為這樣的評論，而降低其顛覆能力。事實上，他所要顛覆的又往往是最日常的，也就是說他的前衛在於他往往從人倫日用之處下手，將最日常的觀念、理念加以顛覆。無論是小說《無聲戲》、《十二樓》還是戲曲創作《傳奇十種》皆如此（文體向來不是他實踐脫窠臼的考量）。比如說上述的〈男孟母教合三遷〉，寫的盡是儒家所提倡的孝觀、貞潔觀，但李漁偏從男同性戀為裁剪的素材，便十分具顛覆意義。韓南認為這便是以新奇之法“複製儒家的家庭理想”（【新西蘭】韓南，二〇一〇，頁 一〇〇），在中國文學史上其實

十分前衛。《十二樓》裡頭的〈生我樓〉也是很好的例子。¹³李漁以一連串巧合，使尹姚二人父子離別，使姚曹二人夫妻失散，使尹氏夫妻分開，最後兩對夫妻，一對親子因散而聚，是非常新巧的。然而李漁這一連串的巧合，背後所要表達的卻不理乎人情，講述的都是孝順的觀念。故評者評曰：

覺世稗官所作，事事情理之中，獨有買人為父一節，頗覺怪誕。觀者至此，都謂“捉出破綻來”，將施責備之論矣。及至看到“原屬父子，天性使然”一語，又覺得甚是平常，並不曾跳出情理之外。

（【清】李漁，《十二樓》，二〇一〇，頁二六九）

這也是他所謂“五倫以內，自有變化不窮之事”之說法的驗證，又如樸齋主人所謂“奇者，皆理之極平；新者，皆事之常有”（【清】樸齋主人，二〇〇八，頁三六六）的一種境界，即不從虛無處拈來，而從常理下手。〈生我樓〉以買人作父，顛覆了傳統上買人作子或賣身作他家子的做法，可其情節雖非常新奇，卻旨在以平常倫理作敘事目的，其實便是李漁的特色。〈生我樓〉後來改編成《巧團圓》一劇，同樣獲得好評。莫愁釣客與睡鄉祭酒合評《巧團圓》，得出與〈生我樓〉評語相近的結論：“從來院本千奇百詭，總不越五種人倫……”，“賣身作父、購婦為母，奇莫奇於此矣……”，都說明了李漁的顛覆不出五倫。當中道破笠翁“脫

¹³為不影響論文敘事，本文將〈生我樓〉故事梗概置於腳註部分。該小說講述的是一對夫婦，兒子自小便喪虎口，年老後丈夫尹小樓要買兒立嗣，便扮作乞丐四處游牧，希望先測人心方才賣身作夫。多次經過途人譏笑，他終遇好人姚繼買下他認作父親。時逢社會動盪，父子兩人要回到家鄉，途中父子二人失散，姚繼在路上遇到人口販子，先後買下二女，一老一少，便認老婦作母，而少女曹氏更是他原本下聘了的妻子。姚繼帶著繼母與妻子嘗試尋回繼父尹小樓，最後父子相聚，才知道所買老婦便是尹小樓遭元兵擄走的妻子。回到家中，姚氏驚覺尹家空房竟是經常出現在夢中的場景，最後尹小樓憑著姚氏天生孤卵認出他便是當年以為早已命喪虎口的親兒子。

窠臼”關鍵的評語是：“吾服笠翁諸劇似怪而絕不怪也”（【清】莫愁釣客、睡鄉祭酒，二〇〇八，頁三九二），也加強了這一說法。《巧團圓》只是其中一例，類似的例子還相當豐富。《憐香伴》的二女相戀，並共嫁一夫，顛覆了傳統上一男多娶的常理。同樣是一男多女，卻非男娶女而是女嫁男，這便是常理的顛覆。《鳳求凰》同樣是寫才子佳人的題材，卻一反男子追求美女的傳統觀念，改寫佳人倒追才子。單就題目上來看，笠翁《鳳求凰》也是對司馬相如《鳳求凰》的直接顛覆。總地來說，笠翁作曲作小說，喜歡顛覆“常”理，因常理為觀眾讀者所熟知，脫窠臼若盡挑些觀眾不熟悉的題材則不顯其本領。李漁從觀眾嫻熟於胸的常理下手進行顛覆，方能給予觀眾驚喜。這裡，“驚喜”二字又是非常重要的。李漁創作，善以故事劇情曲折，構思新奇，且往往帶有熱鬧的戲劇氣氛。這是李漁成功製造驚喜的關鍵。韓南同樣指出李漁的創作，製造驚喜的方式經常是喜劇性的。從上面舉出的《巧團圓》、《憐香伴》、《鳳求凰》到《奈何天》、《蜃中樓》都很具喜劇效果。這些氣氛熱鬧的喜劇效果，不單是因題材的新穎，更需要賓白與科諢方面的配合。¹⁴“脫窠臼”雖屬結構一論，但在賓白、科諢方面都能看到相同之主張。若把脫窠臼的核心理念放到李漁全部作品來看，我們便能發現“脫窠臼”其實不只是笠翁戲曲理論的一環，其實更是李漁的美學標準。

荒唐既戒，窠臼既脫，李漁對劇本內容尚有“審虛實”的要求。“審虛實”一節中，李漁先對虛實二字作解。他於文中說：

¹⁴ 本文第五、六章討論賓白與科諢，將探討笠翁賓白科諢中的創新。

傳奇所用之事，或古或今，有虛有實，隨人拈取。古者，書籍所載，古人現成之事也；今者，耳目傳聞，當時僅見之事也；實者，就事敷陳，不假造作，有根有據之謂也；虛者，空中樓閣，隨意構造，無影無形之謂也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 十五）

傳奇作者一般取材，何時採用古事何時採用今事，在李漁看來有一套標準。未進一步論述李漁審虛實的標準前，應先辨明他對虛實與古今二者關係的看法。首先他認為世俗觀念中“古事多實，近事多虛”的既定印象是欠缺客觀的。雖然實者講究的是有根有據，而古事恰好成為人們辨虛實的客觀標準。然而歷史本身就具有難以考證的部分，並非所有古事都能很客觀地得到嚴謹的考據。故此，傳奇劇本即使多才古事也難以保證所取皆實。故李漁認為傳奇劇本的真實性是很難確立的。他說：

凡閱傳奇而必考其事從何來、人居何地者，皆說夢之癡人，可以不答者也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 十六）

李漁這樣的批判不無道理。然而從接受美學的角度出發，觀眾群中往往有“閱傳奇必考其事其人”類型之人的存在。為了能夠很好地將傳奇劇本的虛實進行妥當的處理，李漁提出了“實則實到底，虛則虛到底”的方案，而何時實何時虛則取決於作者取材自古或今。假若傳奇作者選擇以近代事件作為創作題材，

則應一概虛構。反之，作者傳奇若以古事填詞則應一概直書之。李漁提出的理由是：“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”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁十六）。此種觀點透露出了李漁對史料流傳狀況之熟悉，故能直指事物在從今變古的過程中產生的可書寫性。對李漁“審虛實”之說，俞為民亦在《李漁評傳》中提出另一層解讀：

他（李漁）所說的“古人古事”並不是指歷史上的真人真事，而是前代文學家和藝術家們創造出來的“古人古事”，即已經包含了虛構的成分了。

（俞為民，二〇〇〇，頁一一八）

俞氏這一觀點，乃依李漁“古人填古事，猶之今人填今事”一句而來。他以當時友人根據《崔鄭合葬墓誌銘》要求李漁為《西廂記》翻案的事為例，強調古人在傳奇劇本本身就具有一定的虛構成分。故俞氏認為，既然古人古事都可以虛構，則今事也未嘗虛構不得。李漁對劇作內容取材虛實之思考，一定程度反映了中國戲曲的一項特質，就是中國戲曲具有一種崇尚歷史的取向。《傳統文化與古典戲曲》作者鄭傳寅於其著作中提出了史官文化的“求實”精神影響了戲曲“近史”特色的說法，促進了戲曲對歷史的依戀（鄭傳寅，一九九五，頁一〇九）。鄭氏之說進一步加強了李漁對“人謂古事多實，近事多虛”的觀察。除了作者本身在創作時有“近史”情結，觀眾、讀者更有“近史”之好，以致每每觀、閱一句都要對人物、情節進行歷史的比附。這種被李漁嗤作“說夢之癡人”的考據型讀

者，鄭氏一書中也對其進行分析，並稱這類閱讀方式為“強事臆測的索引批評”：

戲曲批評的歷史化還反映在以實證虛、強事臆測的“索引”方法上。

“索引”方法以歷史故事為本位，將虛構的生活場景還原為歷史的真實存在，以歷史的真實存在去“印證”作品的生活內容。

(鄭傳寅，一九九五，頁 一一五)

鄭氏的分析折射出中國戲曲史上的一個普遍現象，也讓我們得以猜想李漁提出“實則實到底、虛則虛到底”主張之固中原由。索引式的閱讀視角忽略了戲曲作為文學作品，與生俱來的虛構性與創造性，而對傳奇劇本進行不合理的要求。李漁在斥責此態度的同時，其實也提出了折衷的“實則實到底、虛則虛到底”之主張。此主張從讀者接受的角度出發，在傳奇內容取材之際將讀者的閱讀習慣納入考慮。蘇國榮在《中國劇詩美學風格》一書亦曾論及民間觀眾輿論對戲曲的權威性。他認為清代戲曲的普遍化現象，讓觀眾具有左右一部戲賣座與否的能力，並說：

京師是達官貴人、巨商富賈聚居之處，盛行於此之皮黃尚且不以“貴”者延譽為榮，反以“賤”者輿論為辱，也就可以想見風行於村坊小鎮的地方戲曲之審美輿論權屬於誰之手了。

(蘇國榮，一九八六，頁 五十八)

蘇氏此觀點論證了李漁的主張。李漁明確指出傳奇劇本一旦於民間廣傳，則許多劇中人物、情節與故事都將家喻戶曉。這些被古人所採用的古人古事“爛熟於（讀者）胸中”，即使和歷史真相存有距離，也因人們相傳誦而成為難以動搖的信仰。李漁強調“實則實到底”的準則，所據之實皆可能包含了古人虛構的成分，古“實則實到底”其實就和“虛則虛到底”的原則一樣，最終都是為了照顧讀者大眾之感受。這便使傳奇作品在內容上不至於落入“近史”之弊而仍保有虛構性，也能滿足大眾讀者在閱讀時不自覺的“求實”審美觀。

有了內容就有內容的鋪排。對此，李漁亦十分講究。情節安排佔笠翁戲曲理論的結構部分之四份三。今就從〈立主腦〉、〈密針線〉與〈減頭緒〉三篇理論對笠翁在戲曲情節安排一事的見解進行論析。

〈立主腦〉一文，李漁旨在提出傳奇作者於劇本創作之時應先設定劇本之主題。《閒情偶寄·立主腦》曰：

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。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁八）

主腦即現代文學理論中所言之“主題思想”。從上述引文看來，確立主腦的最初之本意，實則在於使傳奇不致於言之無物。如果傳奇劇本通篇讀來，讀者不能於其中尋獲一主腦，則此劇本為缺乏重點、無病呻吟之拼湊文字，李漁稱之為“衍文”。故以“立言之本意”作為主腦的觀點，是強調劇本的內容的。而以情節安排的角度出發，“立主腦”則有提攜全文的重要功用：一部劇本之主

腦既立，則其他情節都將建立在該主腦之後。在真正的創作實踐中，李漁又提出傳奇的主腦應立於“一人”與“一事”。他說：“一人一事，即傳奇之主腦也”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁八），此一人一事應以特奇之事為首選，以避落窠臼之弊。李漁強調，傳奇劇本的其他枝節都因這“一人一事”而生。他以《琵琶記》、《西廂記》二部傳奇為例，指出“重婚牛府”為《琵琶記》之主腦、“白馬解圍”為《西廂記》之主腦，作者順著此主腦對全劇作其他情節之鋪排，遂成全劇。

和“立主腦”一說相和的理論還有“減頭緒”，此其二。他認為“頭緒繁多，傳奇之大病也”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁十二），且認為傳奇作者應在立主腦後，以一人一事為主線的方式對情節進行“一線到底”式的情節鋪排。所謂一線到底，李漁解說作“無旁見側出之情”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁十三）。此一線到底的“減頭緒”之說與一人一事的“立主腦”之說，在讀者的角度來看非常受用。由於傳奇劇本的對象為大片觀眾群，使觀眾能夠明了劇中所言何事何物成了傳奇作者最應優先考慮之事項。李漁認為，傳奇作者應該確定自己的作品能夠很輕鬆地為觀眾們所明白，再嘗試將所要傳達之信息蘊涵其中，才不失傳奇作為教化普羅大眾的社會功用。為此，李漁強調傳奇劇本除了一人一事、一線到底，則必須將多餘的角色刪去，並減少不必要的情節，貫徹“頭緒忌繁”的原則。這種情節的簡化，必須要達到“三尺童子觀演此劇，皆能了了於心，便便於口”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁十三）的簡明程度，才是傳奇作品應呈現的面貌。對於李漁的“立主腦”與“減頭緒”二說，杜書瀛嘗試以“三一律”之說比較之。他於《評點李漁——閒情偶寄、窺詞管見研究》中說：

李漁此論，真真是“中國特色”。西方古典劇論也有自己的主張，與中國可謂異曲同工，這就是“古典主義”的“三一律”。

(杜書瀛，二〇一〇，頁 二五)

所謂“三一律”¹⁵，最初由亞里士多德於《詩學》中提出。他在《詩學》第七、八章針對戲劇的情節提出了意見：

悲劇是對於一個完整而具有一定長度的行動的摹仿。所謂“完整”，指事之有頭，有身，有尾。

(【古希臘】亞里士多德，二〇〇六，頁 三五)

情節既然是行動的摹仿，它所摹仿的就只限於完整的行動，裡面的事件要有緊密的組織，任何部分一經挪動或刪削，就會使整體鬆動脫節。要是某一部分可有可無，並不引起顯著的差異，那就不是整體中的有機部分。

(【古希臘】亞里士多德，二〇〇六，頁 三七)

這裡，亞里士多德對戲劇結構提出了兩個最緊要的要求，一為完整、二為緊密的組織。他對完整的定義，如上述言，有頭、有身、有尾。其中，他認為戲劇的“頭”具有“不必上承他事”的特質而“尾”則應“常規自然的上承某事”

¹⁵ 亞里士多德不曾有系統地提出“三一律”，僅僅在《詩學》第七、八章中提出過“The Plot must be a Whole”、“The Plot must be a Unity”的說法。此二說成為三一律中的“動作一致”(The Unity of Action)。《詩學》第五章中提出的“悲劇力圖以太陽的一周為限”之說，則成為了三一律中的“時間一致”(The Unity of Time)。值得注意的是，亞里士多德並無提出任何與地點(即戲劇中的“場景”)有關的說法，故三一律中的“地點一致”(The Unity of Place)實則非亞里士多德之說。事實上，“三一律”一說之提出，乃十六世紀文藝復興時期，新古典主義學者洛德維加·卡斯特尔维屈罗(Lodovico Castelvetro)對亞里士多德《詩學》作注時的闡發、曲解。

(【古希臘】亞里士多德，二〇〇六，頁三五)。亞里士多德對“頭尾相銜”相銜的要求，和李漁“一線到底”的主張不謀而合。他在第八章中的“緊密的組織”所涉及的“整體中的有機部分”以外的“非有機部分”，實則便是笠翁所謂“頭緒”者。另外在《詩學》第五章中，亞里士多德對戲劇的時間也提出了看法：

就長短論，悲劇力圖以太陽的一周為限，或者不起什麼變化。

(【古希臘】亞里士多德，二〇〇六，頁二八)

亞里士多德所謂“太陽的一周為限”，實際上指的就是戲劇的長度應該盡量精簡，所謂“一天”只是一個例子。他對戲劇長短的精簡，成為了後來三一律中的“時間一致”。笠翁之“立主腦”與“減頭緒”二說，若與三一律作比較，則雖不似後者般完備地提出了時間、地點、行動的一致，然笠翁與遠方哲人亞里士多德所持之理論，大體上仍非常相似。無論如何，笠翁之“立主腦”與“減頭緒”對傳奇創作的意義仍有別於三一律之於古希臘戲劇。笠翁曲論最首要的目的在於協助傳奇作者更有效地進行敘事。有別於三一律瑣碎地要求時間、地點與行動一致，笠翁曲論不曾要求傳奇作者完全將時間與地點整一，故較三一律來得寬鬆而不具束縛性。這恰恰顯出了笠翁曲論之獨有特質，便在於其不具束縛性，而更多的是指南的作用。

第二節：明放著白日青天——笠翁詞采論

雖然李漁認為戲曲詞采之重要性置於結構之後，然而這並不意味着詞采比結構來得容易。“曲”作為構成傳奇劇本的第二要素，如果稍有不佳則會影響傳奇作品的整體水平。事實上，李漁認為曲的創作十分難以盡善。《閒情偶寄》曰：

古今刻本中，詩餘能佳而曲不能盡佳者，詩餘可選而曲不可選也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 十六）

而導致文人在“曲”的創作無法取得像“詞”相同成功的原因在於曲作為傳奇劇本的附屬品，本身不具主體性而僅是作為龐大劇本的構成元素之一。由於傳奇作者在編劇的同時也要兼顧編曲的任務，加上一劇往往擁有多首曲，故曲與曲之間和曲與劇本之間要達成盡善盡美的協調是非常困難的。故《閒情偶寄》如此形容作曲的困難：

曲文最長，每折必須數曲，每部必須數十折，非八斗長才，不能始終如一。微疵偶見者有之，瑕瑜並陳者有之，尚有踴躍於前，懈弛於後，不得已而狗尾貂續者亦有之。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 十六、十七）

李漁這番話主要還是環繞在曲文之難以盡善。然而，雖然曲無法如詩、詞般擁有龐大與豐碩的成果，但也並非全然沒有完美的作品。李漁心目中，元人王德信《西廂記》算得上是難得一見的傳奇佳品，因此劇中諸曲皆能盡佳，李漁評

曰：“全本不懈、多瑜鮮瑕（【清】李漁，《笠翁一家言詩詞集》，二〇一〇，頁 十七）”。既有《西廂記》傳世，證明李漁心目中對曲文詞采之盡善仍存希望而非難以達到的標準，故此他提出了自己對曲文詞采如何盡善的看法。《閒情偶寄·詞采第二》以四小結論傳奇曲文詞采，分別為：〈貴顯淺〉、〈重機趣〉、〈戒浮泛〉、〈忌填塞〉。

詞采諸論中，“重機趣”可說是笠翁戲曲理論詞采部分中最核心的一個主張，是傳奇作者在填詞時最不可少的要素。所謂機趣，李漁的定義如下：

機者，傳奇之精神；趣者，傳奇之風致。

又強調：

少此二物，則如泥人土馬，有生形而無生氣。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 二十）

李漁簡單地將機趣解說成傳奇的精神與風致，實則機趣二字並不簡單，否則不見其重要性。“重機趣”全文，李漁主要分三點講填詞之機趣該注意者何物，一曰勿使有斷續痕、二曰勿使有道學氣、三曰性中帶來。所謂斷續痕者，李漁在結構部分中早已以“密針線”與“減頭緒”二文進行討論。他將情節內容在結構上“一人一事”、“一線到底”的主張也運用在詞采的創作上，強調唱詞應該血脈相連，而觀者不至於聽得毫無頭緒。勿使有道學氣的主張，實乃《閒情偶寄》凡例警惕人心之期的呼應。傳奇劇本雖然以點綴太平為主旨，但李漁深明人們畏聽莊論的心理，而強調避開正告改用旁引曲譬的方式進行教化作用。如果唱詞充滿道學氣，則觀者不喜聽。從文學的角度來看，道學氣也使傳奇劇

本的趣味大打折扣。《詞采第二》中，李漁也立“貴顯淺”、“忌填塞”之說進一步討論引用典故的創作方式如何使劇本出現道學氣，並指出如何避開此弊。至於“機趣性中帶來”一說，是笠翁戲曲理論中，帶有才情論味道的部分。他認為傳奇創作本身就是一種天賦，如果此人“說話不迂腐，十句之中，定有一二句超脫；行文不板實，一篇之內，但有一二段空靈”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁二一），就符合天生具創作天份之人，並強調半路出家者難有真正的成就。“重機趣”一說，乃笠翁詞采論中最重要的內容，其餘三篇皆屬於如何使詞采富有機趣的討論。本文將以“貴顯淺”，“戒浮泛”和“忌填塞”的順序展開論析，討論笠翁之機趣。

李漁認為，曲文詞采的成功關鍵在於其可讀性。為此，他提出〈貴顯淺〉的主張。他認為曲文有別於其他韻文如詩、詞者，在於詩詞的閱讀群與曲文之閱讀群不同。由於詩詞本來即屬於文人之前互相傳誦的作品，故詩詞之詞采必須越典雅才越顯功夫。曲文則不然，其讀者群為一眾由平民百姓組成的觀眾，故詞采的顯淺比典雅來得更適合、恰當。《閒情偶寄》曰：

詩文之詞采，貴典雅而賤粗俗，宜蘊藉而忌分明。詞曲不然，話則本之街談巷議，事則取其直說明言。

又曰：

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；不問而知為今曲，非元曲也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁十七、十八）

李漁即認為，詞采內容應該以“街談巷議”為其特色且應採取直說的敘事方式，又強調曲文詞采應該容易明白而不應耗時思索方明其意，其實就是將曲文的觀眾預設成普羅大眾。他們或不曾受過教育，或缺乏詩詞的閱讀經驗，在詞采的接受上比填詞編曲的文人們更缺乏鑑賞能力，故需要簡明易懂的曲文。若稍微翻閱文獻，則能得知李漁此舉確實是對當時社會看戲風氣的一種配合。據昭槿《嘯亭雜錄》載，當時的戲曲語言風格確實比較趨近俚俗。《嘯亭雜錄》曰：

其詞淫褻猥鄙，皆街談巷議之語，易入市人之耳。

（【清】昭槿，二〇〇六，頁 二三六）

而焦循《花部農譚》論及當時梨園狀況，也認同時人作曲崇尚簡單易懂之語言風格，又記載了戲曲文化於民間的普及。他說：

其詞直質，雖婦孺亦能解。

又曰：

郭外各村，於二八月間，遞相演唱。農叟漁夫，聚以為歡。

（【清】焦循，二〇〇二，頁 八三）

焦循與昭槿所載，說明清代戲曲文化在社會的普及很大程度都是因為語言的可親近度。身兼劇作家和梨園經營者的李漁很能夠掌握住這點，他當然不會以

“淫褻猥鄙”之語入詞。為了投觀眾所好，李漁以“街談巷議”之語作為普羅大眾進入劇本之橋樑，吸引觀眾的同時也起著教化之作用。這種方便讀者的想法，讓李漁反對那些經過文人精心策劃、費神設計雕琢的曲文風格，並認為這些需要重複思考才能領會的曲文，會妨礙觀眾的理解，進而影響傳奇劇本的廣傳。另外，李漁此說更反映出了明清傳奇創作的一個普遍現象，即過分趨近典雅。李漁認為，這些由文人編寫的曲文因為晦澀難懂，在本質上已經脫離了元人創作雜劇與散曲的特色。元曲作為一種說唱文學，最強調的本來就是詞采的簡明。王國維在《宋元戲曲史》也曾指出：

然元劇最佳之處，不在其思想結構，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。何以謂有意境？曰：寫情則沁人心脾，寫景則在人耳目，述事則如口出是也。

（王國維，一九九七，頁三八九）

靜安先生口中所言之“述事則如口出”與李漁“街談巷議，直說明言”的主張一致，強調的都是簡明易懂的詞采。然而簡明易懂的詞采，不代表填曲者能就此忽略掉曲文的內容深度。既然李漁所不喜的是明清以來文人所作的晦澀難懂之詞，則他所反對的其實是經文人過分潤飾所致的風格。他認為元代劇作家們雖然都包括了許多文人，但他們的創作都“絕無一毫書本氣”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇—〇，頁十八）。前面提到，李漁主張填詞，但勿使其有道學氣。“道學氣”之幣將使傳奇失去機趣，“書本氣”和“道學氣”十分相近，前者乃文人吊書袋之幣，後者乃文人說教之幣，然二幣所致者一也，就是破壞機趣。王驥德《曲律》

便曾提及與李漁相同之主張。《曲律》之〈論曲禁第二十三〉內所列四十條當中，便有六條和“道學氣”、“書本氣”相似。這六條曲禁為：“太文語”、“太晦語”、“經史語”、“學究語”、“書生語”及“堆積學問”（【明】王驥德，二〇〇九，頁九十）。¹⁶王驥德所列曲禁六條，基本上已經被李漁以“道學氣”和“書生氣”所概括了。故此，“書本氣”與“道學氣”二物是李漁認為不可有的，但他並非反對文人填傳奇曲文。相反地，他甚至為適合作為曲文創作參考的書籍提供了一個範圍：

若論填詞家宜用之書，則無論經傳子史以及詩賦古文，無一不當熟讀，即道家佛氏、九流百工之書，下至孩童所習《千字文》、《百家姓》，無一不在所用之中。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁十九）

這個龐大的閱讀範圍，李漁認為無一不適合用於填詞。事實上，《結構第一》的“審虛實”一節就已經承認了傳奇作者取材史籍的恰當性，填詞編曲更沒有不允許之裡。實則，“用書而不染書本氣”才是李漁“貴顯淺”的真正主張。而如何用書，在李漁看來也是一種信手拈來、無心巧合的境界。此等境界，李漁認為無可言傳，只能透過大量閱讀元人作品才能了解固中原理。

“貴顯淺”一說即出，李漁也提出了與其相對應的“戒浮泛”之說。他認為傳奇作者尚若一味以顯淺填詞作曲，則傳奇劇本會變得粗俗，並指出“元曲

¹⁶ 王驥德以前，徐渭《南詞敘錄》便提出“宜俗宜真”之說。葉長海《曲學與戲劇學》載：“為抗衡‘道學家’與‘時文家’的戲曲創作流弊，從嘉靖年間的戲曲家何良駿、徐渭等人開始極力鼓吹‘本色當行’”。（葉長海，一九九一，頁一七一）

多犯此病”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 二二）。事實上，明清更替之際，傳奇作品風格之雅俗地位也確實起了不小的變化。郭英德《明清傳奇戲曲文體研究》一書提出，到了明末清初，特別是在一批職業戲曲家那裡，通俗淺顯的傳奇戲曲語言風格得到了前所未有的倡導和實踐（郭英德，二〇〇四，頁 一四二）。郭氏的觀點認為，李漁便是這群倡導者和實踐者之中的先鋒之一，故作為倡導者的他提出“貴淺顯”的主張。而“戒浮泛”看似與上述“貴顯淺”一說相衝突，實則因李漁意識到貴顯淺之說一旦矯枉過正，會使填詞作曲者因擔心自己所作之曲過於晦澀、深奧而在創作上流於粗俗。然“戒浮泛”之說並非阻止填詞者以粗俗之語入詞，而是強調填詞者當針對劇中不同角色，填入適當的詞。《閒情偶寄》曰：

極粗俗之語，未嘗不入填詞，但宜從腳色起見。如在花面口中，則惟恐不粗不俗；一涉生、旦之曲，便宜斟酌其詞。無論生為衣冠、仕宦，旦為小姐、夫人，出言吐詞，當有雋雅春容之度：即使生、旦為僕從，旦作梅香，亦須擇言而發，不與淨、醜同聲。以生、旦有生、旦之體，淨、醜，有淨、醜之腔故也。

（【清】李漁，《笠翁一家言詩詞集》，二〇一〇，頁 二二）

前面已經提過，傳奇應以一人一事為主線，並將多餘的枝末除去，故傳奇劇本應該僅環繞著幾位核心人物和一條俐落的故事主線展開敘事。即便如此，一部精彩的劇本在情節方面也是多變的，人物的唱詞應該根據不同的情節、身份而有恰到好處的設計，無論生、旦、淨、醜皆如是。“戒浮泛”一開始便提出了最基本的指南，就是身份。此法以生、旦與淨、醜作二元劃分，認為前者宜典

雅而後者宜粗俗。這種方式十分粗糙，僅提供讀者一個基本概念。要對填詞的雅俗進行更細緻的選擇，李漁提出了“情景”作為衡量標準：

填詞義理無窮，說何人，肖何人；議某事，切某事。文章頭緒之最翻者，莫填詞若矣。予謂總其大綱，則不出情、景二字。

又對情、景二字作解：

景書所睹，情發欲言；情自中生，景由外得。二者難易之分，判如霄壤。以情乃一人之情，說張三要象張三，難通融於李四；景乃眾人之景，寫春夏盡是春夏，止分別於秋冬。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 二二）

景色是傳奇作者對客觀世界所作之主觀描寫；情感是作者內心主觀感受的直接抒發。然而，情感之難以描寫在於作者要從多個角色之視角出發，抒發出不同角色在劇中之情感，景色的描寫則是視覺感受的摹描，與情感相對來說則比較容易。然而，李漁並非將景的價值壓低於情，而指出寫景的妙處在於透過詠物生情。詠物生情的詞采固然好，但難填。李漁認為填詞若無法兼顧情景，則舍景取情。因可入曲之景色過於繁多，若要盡收詞中是不簡單的事。李漁讓填詞人以專一為創作準則，認為只有專心言情才能作出適合每個腳色，即不過於浮泛也不過於顯淺的唱詞。唯情景描寫妥當、浮泛典雅兼顧得宜的唱詞，才能讓傳奇具有趣味性與風致。值得注意的是，和李漁主張相近的清人黃周星。他在《製曲枝語》中提出：

愚常謂曲之體無他，不過八字盡之，曰“少引聖籍，多發天然”而已；
製曲之訣無他，不過四字盡之，曰“雅俗共賞”而已。

又曰

製曲之訣，雖盡於“雅俗共賞”四字，仍可以一字括之，曰：“趣”。
古云：“詩有別趣”。曲為詩之流派，且被之弦歌，自當專以“趣”勝。
今人遇情景之可喜者，輒曰“有趣，有趣”。

（【清】黃周星，二〇〇八，頁 二二四、二二五）

這裡，笑蒼道人以“雅俗共賞”喻製曲之訣，復以“有趣”說明“雅俗共賞”之概括，實與湖上笠翁從“貴顯淺”、“戒浮泛”至“重機趣”之一脈，有很大程度上的相似。有趣的是，黃、李兩人生卒年相同。他們生平未有密切的來往¹⁷，但《閒情偶寄》之成書要早於黃周星作《製曲枝語》¹⁸，故笠翁《偶寄》對《枝語》具有啟發性作用，足見笠翁曲論之影響。

“忌填塞”亦是李漁為避道學氣所提出之說法。前面提及，填詞作曲所需之才情乃性中帶來。若天生缺乏創意之人進行戲曲創作，則筆下難出富性靈之文句，以前人已發之言填塞入詞則是文壇十分普遍的現象。李漁提出，文壇最常犯之填塞形式有三：

多引古事、迭用人名、直書成句。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 二三）

¹⁷ 根據《李漁全集》所載《李漁交遊考》，發現二人並無什麼交往之記載。（見《單錦珩，二〇一〇，頁 一四七》）
¹⁸ 《閒情偶寄》作於康熙十年（一六七一）十月，《製曲枝語》作於康熙十六（一六七七）年。

這種好用現成材料作曲的病態，李漁認為其由有三，本文認為總結起來終歸於二點，即好顯博雅與懶於思考。引經據典的填詞方式雖然能夠使詞采以更典雅的姿態呈現於讀者面前，卻往往弄巧反拙，惹一身書生氣、道學氣。迭用人名、直書成句的填詞方式，雖然甚是方便卻也曝露出了作者詞窮的窘態。基於此二因，李漁提出“戒填塞”的主張。此外，“戒填塞”書於“貴顯淺”與“戒浮泛”之後，可說是為前二說之補充。除了詞采取自街談巷議，並以腳色、情景作判斷，李漁亦點出了詞采的關鍵在於“淺處見才，方是文章高手”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁二四）。淺處見才在於，非阻止傳奇作者以典故入詞，而應避開過於幽僻之句。李漁指出，如果不能避免引古事、迭用人名、直書成句，則應盡量做到“雖出詩書，實與街談巷議無別者”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁二四）。此等主張，還是回到了“貴顯淺”一說，兩者在對曲文詞采風格的要求上幾乎別無二致。唯“忌填塞”之說，再一次地提醒傳奇作者，傳奇乃獨立於其他文體之外的一種文學體裁，並對其“貴淺不貴深”之特質重新加以標榜，此乃笠翁詞采觀之一大貢獻。

第三節：婦人刺繡之花樣——笠翁音律論

戲曲作為書面上的、舞台上的綜合藝術體裁，其舞台性使它作為韻文的特質得到進一步的彰顯。然而，李漁仍將戲曲視作一種具有廣傳效應與教化作用的文字，故先論結構後論詞采，第三項才來到音律。此舉並非對音律在戲曲之重要性的壓抑，笠翁此舉之故有二。除了李漁自己在《結構第一》提出音律為有法度可循的一門學問外，本文認為李漁是要將詞曲部諸篇章以內容和表現作二分法的區分，結構、詞采因涉及內容層面故置頂，而音律、賓白、科譚、格

局四篇屬內容之外，更接近表現手法的理論。欲以傳奇點綴太平之湖上笠翁既立凡例七則，自然將內容置於表現手法之前；內容之後，再按重要性對音律、賓白、科誦、格局四篇再逐一排序，而四篇之中首推音律，可見音律之重要性。

詞曲之音律，據李漁的經驗，是時變時不變的。他向讀者分享道：

至於填詞一道，則句之長短，字之多寡，聲之平上去入，韻之清濁陰陽，皆有一定不移之格。長者短一線不能，少者增一字不得，又復忽長忽短，時少時多，令人把握不定。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁二五）

此番說法可見音律之難。李漁自謂襁褓識字且總角成篇，而最難掌握的文字就是填詞作曲。然賣賦糊口多年的李漁，對音律之學仍有一番見解。《閒情偶寄·詞曲部》之音律第三，湖上笠翁以九個篇章對傳奇創作的音律問題進行了精詳的論析，這裡將逐一進行討論。

《音律第三》首二論為“恪守詞韻”與“凜遵曲譜”，分別對詞韻與曲譜作出了討論。首先，李漁對詞韻與詞譜所持之態度基本上是一致的，就是主張傳奇作者在前人的基礎上創作，並恪守、凜遵前人所定下的規則。自從元人周德清編定《中原音韻》，戲曲的音律基本上就有了可循的規矩，在創作上能夠最大程度地符合元人聽覺審美標準。這種遵守韻書填詞作曲的方式，李漁稱之為“依樣畫葫蘆”。既然要在前人的基礎上創作，對文人而言有好處的同時也有許多不便之處。“恪守詞韻”就指出恪守詞韻之不易：

非曰明知故犯，以偶得好句不在韻中，而又不肯割愛，故勉強人之，
以快一時之目者也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁三一）

李漁認為，填詞作曲者在創作過程中一旦遇着上述狀況，往往選擇舍音律而取詞采。這類“才高句美而破格收之者”，在李漁看來是有欠缺完美的。《音律第三》的開篇，李漁便明確指出了，能於此種艱難文字顯出奇能（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁二六），才是他所追求的。同樣的要求放到詞韻的恪守上，李漁自然要求填詞作者能夠“合譜合韻，方可言才”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁三二）。除了詞韻，李漁對曲譜也提出了相同的觀點。他認為：

是束縛文人而使有才不得自展者，曲譜是也；私厚詞人而使有才得以
獨展者，亦曲譜是也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁三二）

李漁認為，曲譜在限制填詞作曲者的同時，也正提供具有奇才的作者一個施展的機會。然而曲譜這種需要依樣畫葫蘆的創作方式，能夠在填曲譜方面有非常卓越表現的，李漁認為僅明代湯顯祖一人。在凜遵曲譜的具體實踐上，李漁的觀點與恪守詞韻是少許微差的。音律一學中，詞韻所關注的往往停留在字與字之間和和諧或鏗鏘，雖然曲文押韻的定格要求甚嚴，然所涉範圍一般僅“字”而非“句”，其艱難的程度和曲譜相比，反倒較為寬鬆。對詞韻，李漁的要求僅僅是恪守；對曲譜則有了超越現有材料的要求。事實上，這是李漁在多年的

創作中所得到的觀察結果。由於戲曲在經元明清的沉長歷史演變，分南北後的戲曲在必須遵守的曲譜沒有一個定律。《崑曲創作與理論》一書對曲分南北對曲譜的影響進行了扼要地概說：

曲分南北，曲譜也分南北。第一部曲譜是明初朱權的《太和正音譜》，是北曲曲譜。但此時北曲已由盛而衰，南曲正在興起。南曲開始並沒有規範的曲譜……現在知道最早的南曲曲譜是蔣孝《南九宮十三調詞譜》（又稱《南詞舊譜》）。

（王安葵、何玉人，二〇〇五，頁六八、六九）

由於南曲在北曲之《太和正音譜》與真正屬於南曲的《南九宮十三調詞譜》之間有過一段空窗期，故文人在南曲的創作上沒有一個能夠遵循的規範。本文認為，這或許就是李漁所處時代之南曲創作狀況的導因。李漁以大量實例，指出了文壇崇尚將二、三乃至十、十二支曲譜混合應用的做法。這類做法只將現有的曲譜混用，便換上一個字面上較為華麗的曲牌，除了解決曲譜從缺的問題，也成為了文人們獻技，並表現自己創新能力的一個管道。對於這種曲譜混用的做法，李漁的態度是中立的。而實際的運用方面，李漁認為應當注意者有三：第一就是文人善歌者能之，第二是須文理貫通，第三是曲牌本身能夠入詩文中，且三者必須能夠做到“雖巧而不厭其巧”。第一要項注重的是曲譜本身的可演繹性與舞台性，第二項則是音律與詞采本身的和諧。只要曲譜混用後，所譜的調子能夠和詞采內容相呼應，便是好曲。第三項要求亦同前一項同，主張曲牌本身能夠被潛用在詩文中，成為具有機趣的巧妙安排。當然，李漁還是再次強

調了曲譜的重要性。他始終主張，無論是現有曲譜還是文人自行混用，曲譜本身的遵守還是第一前提。

李漁又作“魚模當分”與“廉監宜避”二論對詞韻進行針對性的討論。

“魚模當分”所涉及的是北曲與南曲在詞韻上的差異。元代以前，以北方音律為主的元雜劇在填詞作曲方面向來不曾有太大的問題，然自明始，南曲的盛行改變了這一狀況。王易在《詞曲史》便如此記載：

曲盛于元，至明初而中衰，及明中葉而南曲大昌，其勢幾與元雜劇相抗。

(王易，二〇〇五，頁 二六三)

南曲的興盛讓填詞作曲者在創作的過程中迫切需要具有專門性的音律著作。明人王驥德在《曲律》裡也提出：“陰陽、平仄之用，南、北故絕不同”（【明】王驥德，二〇〇九，頁 十一）。然由於周德清之《中原音韻》所適用者僅北韻，又礙於為南曲而作的《南詞音韻》諸多瑕疵而不太可用，故南曲作者在填詞時只能分外謹慎地使用《中原音韻》。這主要是因為中古入聲字發展至元代產生了變化，聲韻學家稱作“入派三聲”。其變化規律是：“全濁變陽平，次濁變去聲，清音變上聲”（胡安順，二〇〇九，頁 一七一），而這種變化恰好始自《中原音韻》。入派三聲的現象使北曲不再有入聲字，進而導致仍保留入聲字的南曲在參考《中原音韻》時出現混亂。然而，入聲字李漁認為填南詞者可以事先將《中原音韻》所載平上去三聲中抽出入聲，將入聲與三聲區分開獨立運用，作為填南詞者暫時的權宜之法。他提出“魚”、“摸”二韻作為例子，認為雖然《中原音韻》將此二韻

共置一部，然魚、模實際上確實相去甚遠的兩種韻部，故李漁提醒南曲填詞者，在使用此二韻時應該格外小心，並避免二韻的混用。事實上，“魚”、“模”二韻只是一個例子，李漁作此提醒的重點還是在於韻與韻之間的清晰區分，要求人們不能將相近的韻部混用，而破壞曲文的和諧。“廉監宜避”針對的則是以侵尋、堅咸、廉纖三種閉口韻在使用上的忌宜問題。所謂閉口韻者，王驥德於《曲律》中已作詳細解釋：

閉口者，非啓口即閉；从開口收入本字，却徐展其音于鼻中，則歌不費力，而其音自閉，所謂“鼻音”是也。

（【明】王驥德，二〇〇九，頁七一）

這種以鼻之氣為主要發音方式的韻部，李漁認為，填詞者非真有才，都應盡量避開它們的使用。他提出了他的原因：

侵尋一韻，較之堅咸、廉纖，獨覺稍異。每至收音處，侵尋閉口，而其音猶帶清亮，至堅咸、廉纖二韻，則微有不同。此二韻者，以作急板小曲則可，若填悠揚大套之詞，則宜避之。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁三五）

由於閉口韻在發音時口呈閉狀，氣從鼻出，在實際演繹之時有一定的困難，尤其是填李漁所言之“悠長大套之詞”，則非常考驗演出者的肺活量。這樣的情況下，李漁鼓勵初學填詞者盡量避開此三種閉口韻。

“拗句難好”是李漁對填詞新手所提出的秘訣，也是其填詞多年所獲之一秘訣。由於音律最難填的部分都是一些不合平仄格律的拗句，而南曲又特別多拗句格，故填南曲者遇到拗句時便往往好詞難填。李漁認為，拗句之難在於尚不在於凜遵該曲譜，而在於所作之句念起來往往機不順口。注重舞台性的李漁，深明觀眾不會因為“拗句難好”而原諒帶有瑕疵的唱詞，對填詞者面對拗句時，該刪或保留所遇之窘境作出了思考。這種建立在豐富創作經驗上的思考，讓李漁想到了填拗句的秘訣。《閒情偶寄》曰：

有一方便法門，詞人或有行之者，未必有盡知之者……凡作倔強聳牙之句，不合自造新言，只當引用成語。成語在人口頭，即稍更數字，略變聲音，念來亦覺順口。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁三七）

因成語本來就是家喻戶曉的現成口頭語，皆備於觀者腦海。故成語的引用，李漁認為勝在口語話的效果能使拗口的字句變得順口。他舉了“柴米油鹽醬醋茶”為實際操作的例子。“柴米油鹽醬醋茶”作為家常物品口語化的成果，即使當中進行字句重組，如“油鹽柴米醬醋茶”或“醬醋油鹽柴米茶”，李漁認為都“未有不明其義，不辯其聲者”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁三七）。這種引用成語的方便法門，關鍵在於該成語的“溜亮”，其實就是順口。這自然是因為以創造新句填拗句最大的問題是念起來生澀，所以順口才解決此問題所力求的效果。只有透過成語本身家喻戶曉的特性，方能使觀者一聽便覺順口。作者為了凜遵

曲譜而對該成語進行了重組而觀者不覺其變，則成功消除了拗句之生澀感，此句便是成功了。

恪守詞韻的主張還遇到了另一個問題，便是“合韻易重”的問題。李漁指出填詞者在恪守詞韻的當兒，避免在幾個同樣韻部之韻腳上填入同樣的字是非常簡單的，然而每當遇到了“合前”的狀況，就非常多人“犯重”。這主要是遇到同一曲牌連用數次的問題。因同一曲牌之韻腳會隨著曲牌的重複使用而一起重複被用數遍，然而一個韻部中的字卻未必足以讓填詞者用得毫無重複。故李漁作“合韻易重”以便提醒。他認為韻腳重複還不是最大的問題：

韻腳犯重，猶是小病，更有大於此者，則在詞意與人不相合。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 三九）

李漁認為每一支曲都有適合表達的情感，若曲牌連用的話最應該要注意到合唱的角色是否擁有共同的情感，若是生、旦的情感都適用於一支曲則讓他們合唱，反之則不行。故此，人物在劇本中的情感便成了決定性的關鍵。

對於聲調，李漁主張填詞作者對上聲和入韻二者謹慎運用，並作“慎用上聲”與“少填入韻”二篇專門論之。李漁認為，“上聲”有別於平、去、入三聲，是非常特別的。《閒情偶寄》曰：

平上去入四聲，惟上聲一音最別。用之詞曲，較他音獨低，用之賓白，又較他音獨高。

又曰：

此音利於幽靜之詞，不利於發揚之曲。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁四十）

上聲隨著所用之處而具不同效果的特性，使填詞作者在填詞時容易忽視其實際演出的效果與填詞時所設想之效果的差異性。《閒情偶寄》曰：

初學填詞者，每犯抑揚倒置之病，其故何居？正為上聲之字入曲低，而入白反高耳。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁四十）

李漁此番說法，所針對之對象為“初學填詞者”，相信一般都不精通音律。他注意到了許多人在創作時往往是文字創作不與入曲同時進行，故提出此說。正因為填詞作者往往無法很好地同時進行填詞、入曲，而上聲乃具有“念來高者；唱出反低”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁四十）的特性，所以忽略此理的填詞作者一旦錯誤運用上聲，則容易獲得反效果。“少填入韻”則從北曲南曲之別出發，指出入韻在南曲的普遍而因謹慎使用。《閒情偶寄》曰：

入聲韻腳，宜於北而不宜於南。

（【清】李漁，二〇一〇，頁四一）

入韻因短促之故，唱起來容易流於粗俗。由於北曲入派三聲化的現象導致入韻消失於北曲，然南曲仍保留入聲的使用，故填詞作者在使用不當時，入聲字將使曲子聽起來帶有粗俗之感。早於《音律第三》，李漁便以《北西廂》與《南西廂》進行比較，並認為前者極佳而後者極差，便是針對北曲南曲之差異而言。“少填入韻”同樣亦是以南曲作為考量，認為入韻僅適合於北曲而不南曲則宜少用。然而，李漁也強調“少填入韻”之說，適用者僅是初學填詞之人，並認為填詞高手則能夠隨心所欲地運用入韻，且無不妥。蓋南曲本來就很大程度地保留了中古音，四聲皆備，只要能很好地運用，入聲韻用以填詞並無不可。清人毛先舒於《南曲入聲客問》中提出：

南曲系本填詞而來，詞家原備有四聲，而平、上、去韻可以通用，入聲韻則獨用，不混三聲，今南曲亦通三聲，而單押入韻，政與填詞家法吻合，益明源流之有自也已。

（【清】毛先舒，二〇〇八，頁 五五八）

在毛氏認為，南曲有別於北曲，因和填詞之法相同，故入聲韻的使用對許多精通詞亦善作曲者而言，並非什麼難事。王驥德《曲律》亦言：

大抵詞曲之有入聲，正如藥中甘草，一遇缺乏，或平、上、去三聲字而不妥，无可奈何之际，得一入聲，便可通融打诨过去。

（【明】王驥德，二〇〇九，頁 六四）

這便很好地說明了入聲字的重要性。雖然入韻具有使用上的困難，但不改其地位。李漁“少填入韻”一說，很清楚地交代了這一點。簡言之，“慎用上聲”與“少填入韻”二說，都是李漁為初學填詞者所操的心，具有初學指南的作用。然他對音律的了解不止於此，笠翁曲論的價值自然也不停留在這樣的高度。值得注意的是，李漁“慎用上聲”從一聲調入手，在提醒填詞人在創作時應注意的使用事項的同時，也指出了文人在文字上的創作，與實際的舞台演出是兩種不甚相同之物。他說：“此文人秒曲利於案頭，而不利於場上之通病也”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁四十），可以說是很好的提醒。“少填入韻”一文雖未明說，但也透露出同樣的觀點。李漁多番於《閒情偶寄》中提出戲曲乃是一種有別於詩詞乃至於古文的另一種文學體裁，強調的無非就是戲曲作為綜合藝術的整體性，除了文字層面的元素，更重要的是舞台性。這種彰顯戲曲之舞台性的觀點，乃笠翁曲論的特色之一。

笠翁曲論中尚有一文就“務頭”一詞進行論析。所謂“務頭”，實乃文學批評上一個定義模糊，說法不一之術語。“務頭”一般被理解作一部戲曲作品中，詞采音律兼美的句子，猶如詩中有詩眼。然直接用以說明曲中之曲眼，並將曲眼視作詩眼，卻是非常缺乏學術嚴謹的。一般將詩眼，大抵指詩中要緊字，卻甚少提及詩眼作為詩學字眼所具特質。這裡略為加以探討。葛兆光在《漢字的魔方》一書曾撰〈論詩眼——中國古典詩歌特殊語詞分析之三〉一文專就詩眼一詞作出討論。他概括了一般人眼中詩眼的普遍意義：

詩眼就是詩裡特別應該注意鍛煉的“字”。

（葛兆光，二〇〇八，頁一七五）

這句子可想而知，學術涵義甚低。經過一番精密的考辨，葛先生以《紅樓夢》中香菱的一句話概括詩眼所應具有之特質。該句子出現在《紅樓夢》第四十八回：

有口裡說不出的意義，想去卻是逼真的。又似乎無理的，想去竟是有情有理的。

（【清】曹雪芹，二〇一〇，頁 三三〇）

對此，葛先生的詮釋是：

指讀者深入到到詩人心靈深處時，領悟到了這“無理”的詩眼中蘊含的無限詩情時那一剎那“豁然開朗”，感受到了詩歌中所帶有的詩人的獨特“邏輯”與“情感”。

（葛兆光，二〇〇八，頁 一八七）

這說明了詩眼無可避免地牽涉到了詩中情事之內在意義與作為表象的視覺性字眼，強調了詩句入眼之後必須經過一番思考才能得出的結果，方稱得上是詩眼。這樣的詮釋能否納入戲曲的討論範疇，並將之與“務頭”（或將之稱作“曲眼”）並提，是很值得我們謹慎思考的。然古今曲論家對“務頭”也提出過許多不甚一致的看法。為了管窺“務頭”之意，今取元人周德清《中原音韻》之說，兼採其他曲論家之意見比較，再回過頭來看笠翁《閒情偶寄》之“別解務

頭”一說。《中原音韻》中，周德清並沒有為務頭進行十分明確的解說，僅提出了辨別務頭之法：

要知某調、某句、某字是務頭，可施俊語於其上，後注於定格各調內。

（【元】周德清，二〇〇六，頁 二九二）

所謂“施俊語於其上”所牽涉者至少二物，即詞采（俊語）與音律（其上者）。周德清在《定格四十首》中以及繁瑣的方式對每一支曲進行評定，並指出各自的務頭。然而，即便如此他所提出的務頭之說仍是十分抽象的。唯一比較傳神的，也受後來王驥德所認同之說法則是：“如眾星中顯一月之孤明也”（【元】周德清，二〇〇六，頁 二九〇）。然而，王驥德本身對務頭也沒有一個非常明確的說法。《曲律》中，王驥德曰：

系是調中最緊要句字，凡曲遇揭起其音，而宛轉其調，如俗之所謂“做腔”處，每調或一句、或二三句，每句或一字、或二三字，即是務頭。

（【明】王驥德，二〇〇九，頁 七二）

王驥德所謂“俗之所謂”表示了他的這項說法也只是人們一般上的認識，但仍具有參考意義。這裡的“調中最緊要句字”，主要從音律的角度，將曲文中音律最激昂、響亮而又有轉接作用的部分視作務頭。另外，從他提出提取務頭的方法中，我們也得以看到務頭還包括了哪些要數。《曲律》曰：

取人間合律腔好曲，反復歌唱，諦其曲折，以詳定其句字，此取務頭一法也。

（【明】王驥德，二〇〇九，頁 七二）

這裡所謂“曲折”，與上述所言“宛轉”應屬同物，故王驥德所認知的“務頭”，仍是音律性的。然他對務頭的理解還是屬於抽象、不具體的。和王氏觀點相近者尚有近人吳梅。在《曲學通論》之〈務頭〉一篇中，他便總結了周德清與王驥德二人之說，在對二人之說給予肯定的同時也加以延伸。《曲學通論》曰：

所謂“可施俊語於其上”者，蓋務頭上須用俊語實之，不可拘牽四聲陰陽之故，遂至文理不順也。南曲則寧庵譜中，所注去上上去諸處，即可作為務頭，皆當恪守之，再取合律好曲，反復歌唱，諦其曲折，然後命筆，自無不合務頭之病。

（吳梅，二〇〇二，頁 二一一）

考吳梅與周、王二人之說，便得知瞿安先生對周、王二說所肯定之處，在於對音律的重視。其中“取合律好曲，反復歌唱”之法，可視作吳梅取務頭之法的同時，也說明了戲曲注重聽覺的特性。回到《閒情偶寄》，李漁既看過《曲律》與《中原音韻》對務頭之看法，他也毫不忌諱地提出了“務頭”一詞在定義上的模糊：

務頭二字千古難明。

又曰：

予謂務頭二字既然不得其解，只當以不解解之。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 四二）

可笠翁對務頭的見解並不止於“不解解之”的地步，他仍然嘗試對務頭一詞進行一番的形容，且本文認為笠翁的“務頭說”頗為精闢。他提出：

曲中有務頭，猶棋中有眼，有此則活，無此則死。進不可戰，退不可守者，無眼之棋，死棋也；看不動情，唱不發調者，無務頭之曲，死曲也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 四二、四三）

李漁這樣便將務頭推到了能夠決定一曲優劣的關鍵性地位，而他提出的兩項要求——“動情”、“發調”都各自說明了“看”與“唱”的效果。有趣的是，這裡的“看不動情”並非視覺上的效果，只有“唱不發調”觸及了人類的認知感官，即聽覺。這便指出了“曲之務頭”若單純看似“曲眼”，繼而類之與詩眼是不適合的。這牽涉到了詩與曲的接收對象與傳播管道。詩一般在文人間傳誦，可以用聲音朗誦也可以僅僅停留在視覺上的閱讀；曲則以演唱為主要傳播媒介，聽覺是討論務頭非常重要的一環。得知結論，則不難理解何以李漁將務頭置於“音律第三”以下而非“詞采第二”之中。然而李漁並非單純凸顯務頭之音律性而無視其內容、情節之含量。他的決定是將音律置前，認為音律之美

作為傳遞內容的管道，論及務頭首重“唱之發調”。簡言之，論務頭，“唱不發調”則“看不動情”。值得一提的是，錢鍾書《談藝錄》論及宋詩之“句中眼”也有過類似的討論。他引用宋人陸游《老學庵筆記》卷五載李虛己與曾致堯論詩，曾致堯所授之“響字訣”論詩眼之“響”：

每謂五言第三字、七言第五字要響。

（【宋】陸游，二〇〇五，頁 六九）

這裡所謂“響”，可以指聽覺上、聲量上之響，亦可另作他意。默存先生復引《瀛奎律髓》卷四十二〈次韻和汝南秀才遊淨土見寄〉一條下方回評曾致堯“響字訣”：

予謂此數語詩家大機括也。工而啞，不如不必工而響。潘邠老以句中眼為響字，呂居仁又有字字響、句句響之說，朱文公又以二人晚年詩不皆響責備焉。學者當先去其啞可也。亦在抑揚頓挫之間，以意為脈，以格為骨，以字為眼，則盡之。

（【宋】方回，二〇〇五，頁 一五一二）

錢氏綜合放翁之《筆記》與方回《律髓》所載之訊息，認為所謂“句中眼”（亦一般稱“詩眼”者），必須是結合音律與該字所含內容，兼攝兩者才能算是詩眼。雖然“工而啞，不如不必工而響”強調了句中眼在聽覺上的表現能力，且“去其啞”之法在於“抑揚頓挫”之間，論及節奏的同時也凸顯了詩眼必須符合音律的條件，然而抑揚頓挫之間仍需“以意為脈”。這個“意”字相當重

要。它說明了詩眼注重“音律”表現的同時以詩句所蘊含之深層意義作為詩眼的內在支撐。《談藝錄》曰：

蓋謂句中字意之警策者方是“句眼”，故宜“響”讀；若一字音本響亮者，如“敲”音之響於“推”，非即“句眼”。

（錢鍾書，二〇〇七，頁四九）

錢氏之意，主要強調了字意先於字音的概念。和李漁的務頭觀相比，錢氏之句眼觀顯然是主次相反的。笠翁論務頭重音律、詞采次之¹⁹；默存先論字意，再看字音。然而從接受者的角度來說兩者的差別並不是非常明顯的。無論是李漁的務頭說還是錢鍾書的句眼說，兩者的實踐都還停在創作的階段，具體的說就是一個還在劇本的撰寫；一個還在詩句的推敲，兩種做法與接受者之間仍有一段距離。尚若將錢鍾書的句眼觀用到戲曲的撰寫上，並將之與李漁相比，兩者可謂創作者在立場上的不同，對於觀眾來說沒有實際意義。然和周德清、王驥德與吳梅三人相比，則李漁的務頭觀都是較前三者進步的。周德清雖言“俊語”但很少涉及詞采與音律之間誰輕誰重的討論；王驥德則直言“調中最緊要句字”，將務頭的認知定在音律上；吳梅言“反复歌唱”，將重心放在音律上，三者都甚少提及詞義的重要性。李漁“看要動情，唱要發調”的主張便很好地結合了音律與詞采的重要性，而本文舉錢鍾書觀點互相比較的用意便在於指出“詩”與“曲”的不同。李、錢之別，按上述結論則為音律、詞采之主次不同

¹⁹ 應當注意的是李漁的戲曲觀點是“先詞采、後音律”，這裡討論到的是“務頭”的條件，故言先音律、後詞采，是在以討論音律的前提下再審視詞采與音律的主次，和前者所謂整體的戲曲觀是有別的。兩者並無衝突。

而已。李漁論務頭重音律，便說明了詩與曲在本質上的差別。曲原本就是作來演唱的，注重“聽覺”自然成為作者的第一考慮。

第四節：賓白當文章做——笠翁賓白論

繼結構、詞采、音律，湖上笠翁對傳奇創作之另一要素進行了自身的論析，即是賓白。賓白者，據明徐渭《南詞敘錄》載：“唱為主，白為賓，故曰賓白”（【明】徐渭，二〇〇九，頁 四九〇），其徒王驥德亦曰：“賓白，亦曰‘說白’。有‘定場白’，初出場時，以四六飾句者是也”（【明】王驥德，二〇〇九，頁 九九）。簡言之，賓白即普遍認識上的對白，以說為主要的呈現方式，以便區別於“曲”。對李漁來說，賓白雖置於音律之後，但其重要性又不亞於填詞作曲。他提出了自古以來曲學界對賓白素有輕視的現象，並認為這是元人留於後世之影響。《閒情偶寄》曰：

元以填詞擅長，名人所作，北曲多而南曲少。北曲之介白者，每折不過數言，即抹去賓白而止闕填詞，亦皆一氣呵成，無有斷續，似並此數言亦可略而不備者。由是觀之，則初時止有填詞，其介白之文，未必不系後來添設。在元人，則以當時所重不在此，是以輕之。後來之人，又謂元人尚在不重，我輩工此何為？遂不覺日輕一日，而竟置此道于不講也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 四四）

誠然，自元雜劇盛行以來，戲曲創作家及曲論家一般都把注意力放在曲文詞采上，對賓白甚少關注。王驥德便曾指出這個現象，《曲律》曰：

諸戲曲之工者，白未必佳，其難不下於曲。

（【明】王驥德，二〇〇九，頁一〇〇）

然而，從元曲這種文體之發展而言，元人創作雜劇之時，賓白在當時實非必要之物，其中一個重要因素在《結構第一》之〈脫窠臼〉一文有關。由於元人創作之題材大多取古事而少有新意，故觀者一般在觀劇以前對劇情都有了基礎的了解。這使賓白在觀劇之過程中變得可有可無，〈詞別繁減〉對此現象也有所提及。另外，元人的創作習慣也影響了賓白在後來的明清傳奇中受不受重視的現象。

《元曲選序》載：

其賓白則演劇時伶人自為之。

（【明】臧晉叔，二〇〇九，頁六一九）

臧晉叔的這項記載，說明了賓白一般作為腳色們在舞台演出時隨性的“脫口而出”之語，在劇本創作的階段並無十分受到重視的現象。李漁自己也提及賓白創作要“留餘地以待優人”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁四九）的俗規，折射出了賓白不受傳奇作者重視之第二因²⁰。對此，李漁發出了對賓白重視之呼喚。他以三種比喻提出了賓白對傳奇作品之作用，其中較有趣者為：“就文字論之，（賓白）則猶經文之傳注”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁四四）。他以“注”的作用比喻賓

²⁰ 關於臧晉叔和李漁二人的記載，王國維卻提出了詰難。他認為：“至說賓白為伶人自為，其說亦頗難通。元劇之詞，大致曲白相生，苟不兼作白，則曲亦無從作，此最易明之理”（王國維，一九九七）。靜安先生之意，大致認為賓白或為曲文之附屬，然卻與曲文不可區分，笠翁與臧晉叔所謂伶人在演出時自由發揮的現象，在王氏看來難以成立。對此，本文採取保留態度，認為李漁既然提出這一點，又在〈詞別繁減〉一文反復提及，故本文當從其論點，以便對其論點加以分析。

白，凸顯出了賓白對於觀眾了解傳奇內容所具有的輔助效果，認為賓白能夠更有效地闡述傳奇之情節。對於笠翁賓白理論，林鶴宜女士認為它代表了“清初傳奇賓白的寫實化趨向”²¹。她表示：

清初以李漁為代表的劇作家和“蘇州派”劇作家，開始偏離明清傳奇固有的“寫意”軌道，向另一方向——相對“寫實”——偏靠。

（林鶴宜，二〇〇七，頁一〇一）

林先生進一步提出李漁一派劇作賓白寫實化的背景在於市民觀劇風氣盛行的因素，並認為這種社會風氣強化了劇作家對“俗”的認同。本文在“詞采第二”當中亦略為論及了清代社會觀劇的風氣。同樣的社會背景，對戲曲詞采造成了影響，其影響自然也延伸至戲曲各個構成部件，包括賓白。事實上，李漁的戲曲觀本身便非常靠向雅俗共賞的審美觀。而這種對“俗”文化的接受，對賓白寫實化帶來的影響主要還是因為寫實化路線的賓白更能貼近社會。值得一提的是，前面談到李漁改變了賓白“留餘地以待優人”的傳統，並強化了文人對賓白創作的重視，實際上也一直從“寫意”到“寫實”的轉向。這是從實際演出而論的，因傳統將賓白留作優人發揮的傳統，很大程度使賓白成為依優人而生之物，優人文學素養對賓白帶來的直接的影響。本文認為由優人興致而隨意說白，帶有“寫意”的成分，點綴的作用多過敘述故事。這當中不可忽視的是戲曲家本身對曲白比重的傾向。郭英德先生說：“戲曲劇本以曲為主，以白為賓，這是一種根深蒂固的傳統戲曲文體觀念”（郭英德，二〇〇一，頁六二九），這可謂中國戲曲

²¹ 這是林鶴宜女士一論文之標題：《清初傳奇賓白的寫實化趨向》。見（林鶴宜，二〇〇七）

與西方戲劇在傳統模式上的最大分別。孫文輝在《戲劇哲學——人類的群體藝術》中便指出：

東西方戲劇的本質是一致的，內容也大同小異，而截然不同的是它們的戲劇形態。東方戲劇大多是歌舞以演故事，而西方的戲劇卻出現了以對話為主的話劇形態和以音樂為主的歌劇形態。

(孫文輝，一九九八，頁 一五三)

把這個問題放到更大的層面來看，既然說中國戲曲傳統以曲為主、以白為賓，則能說明戲曲基本上被視作與詩、詞同等的韻文類文學體制，這也是為什麼論者一向以詩詞曲並稱的內在因素。中國文學歷來以詩、詞韻文為主，韻文的特色又在於抒情。吳中傑在《中國古代審美文化論》第七章《文學：抒情與敘事的藝術》的部分提出：

中國詩歌從一開始就顯示出強烈的抒情傾向。中國最早的詩歌總集《詩經》把書法主觀情志作為詩的本質。

又說：

中國古典戲劇中的“曲”，作為詩的變體也是在“情”字上大做文章。

(吳中傑編，二〇〇三，頁 三七六、三七七)

上述直接將曲看作“詩的變體”，值得思考。該書作者寫下此語的同時是沒有經過任何考辨的，可見曲為詞餘之說的普遍性。這無疑也加強了“曲重抒情”觀點的普遍性。另外還可參考的意見包括了《西方美學與中國文論》中〈詩言志——中國古代詩論的開山綱領〉一文。當中引用了《漢書·藝文志》對“詩言志”的說法：

《書》曰：“詩言志，歌永言”，故哀樂之心感，而歌詠之聲發。

（【漢】班固，頁一七〇八）

對此，該書作者認為：“這不僅提出了詩言志，與創作聯繫起來了。而且，‘志’的內容也更強調情感的因素”^{（彭立勳、曾祖蔭，一九八六，頁二一五）}。這便提供了我們一個視野，即“詩詞曲重抒情”的傳統論述。李漁在這樣的情況下重新提倡發掘賓白的重要性，其實便是對上述傳統的一個顛覆。他視賓白作劇本之“傳注”的獨到觀點，更具敘事性也更有寫實味道。我們能夠這樣說，對賓白的重視，恰好構成了湖上笠翁曲論之另一要素。李漁本身的作品便非常注重賓白，很多情況下賓白的篇幅多於曲文。也就是說，李漁將傳情作品呈現自我的方式，以重新調整曲白比重的方式，進行改革。簡言之，就是讓賓白多分擔曲文的工作，凸顯了戲曲的敘事性。²²這樣的轉變，杜書瀛認為它體現了“案頭性”與“舞

²² 這個所謂的敘事性，除了是撰寫劇本所重之要素，也是改編古劇時非常重要的一環。《閒情偶寄》演習部之“變調第二”便提及這點。為保論述流暢，本文選擇先討論李漁的賓白理論，再將其賓白觀套用到其變調的部分，故這裡先作預告。

台性”的轉型。²³（杜書瀛，二〇一〇，頁四）來到理論的部分，這裡他用八篇文章的篇幅，對賓白創作所應達到的標準，提出了一番論述。

對於賓白，李漁首重“鏗鏘”。在“聲務鏗鏘”一篇，李漁專就除了概括前人作賓白之舊習，也提出了對賓白創作遇到瓶頸時所設計出的應對法，前者掃盲；後者指南，是為笠翁一貫作風。《閒情偶寄》曰：

賓白之學，首務鏗鏘。一句聲牙，俾聽者耳中生棘；數言清亮，使觀者倦處生神。世人但以音韻二字用之於曲中，不知賓白之文，更宜調聲協律。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁四五）

上述“一句聲牙，俾聽者耳中生棘；數言清亮，使觀者倦處生神”，之說是非常值得留心的。李漁既謂“聽者”與“觀者”對於賓白效果所作出的反應，說明了他對戲曲作品“受眾”的重視。單就這點看來，李漁本身對登台劇本的態度，與西方之讀者理論有相當接近的地方。²⁴所謂讀者理論：

²³ 杜書瀛先生所謂“案頭性”與“舞台性”，本文認為可以和“抒情性”與“敘事性”權作附比，因抒情性的載體一般是曲文；呈對立面的敘事性便以賓白作載體。如果說賓白的大量增加是為了配合“普羅大眾”為主的觀眾而非文人為主的讀者，則敘事性與舞台性便能成立。如此一來，呈對立面的曲文因以文人為主，則“案頭性”的比附可以成立。

²⁴ 威廉杜比先生在其《中國戲劇史》一書中論及李漁，第一件事便說：“他（李漁）相信劇作家應該撰寫（內容）清晰與直接，以致曾受教育與不曾受教育、婦人與小孩都能明白的作品”（He believed that playwright should write such clear and straightforward speech and poetry that educated or uneducated, women and children, are all alike able to comprehend his words），又提及（李漁）主張讓自己處在演員和觀眾的角度來看待戲曲。（to put himself in the place of both actor and audience）（Dolby, 1976, p. 116），說明西方學者一旦注意到李漁這個戲曲理論家，第一件注意到的事便是其對讀者的關注。

是一種以讀者為指向的批評，它側重從讀者的角度理解文學及其意義……讀者批評主張把讀者接受作為批評的主要對象，著重探討讀者與作家、作品的相互關係和相互影響，強調讀者在文學進程中的決定作用。

(王先霽，二〇〇八，頁 一七六)

若將李漁的賓白作為探討對象，則可知李漁非常重視讀者理論或接受美學中所謂的“讀者”與“受眾”。這裡的讀者與受眾，指的自然是台下觀劇的消費群們。從這個視角出發，則可明確說明，李漁對賓白聲調鏗鏘與否，之所以如此講究皆是為了觀眾操心。在李漁看來，賓白之聲調非但與曲文同樣注重聲調，而曲文之聲調更能套用在賓白之創作上。一般施於近體詩的“平仄仄平平仄仄，仄平平仄仄平平”，除了適用於詩，也能使賓白之文在實際演出時收鏗鏘之效。此種極基本而卻又功效別具的填詞模式，李漁稱作“千古作文之通訣”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 四五）。此所謂“通訣”者，填詞作者一般最常遇之問題在於句末連用數平或連用數仄之窘境。。當賓白的創作比過去更注重音律之時，《音律第三》中提及的種種問題自然出現在賓白創作上，故賓白聲調最大的問題自然是詞采與聲務發生衝突而難以取捨之窘。既然曲文創作者每每逢此難題則捨音律取詞采，則賓白作者往往採相同做法。為了解決這個問題，李漁提出了以“上聲”取代的姑且應對之法。《閒情偶寄》曰：

字有四聲，平上去入是也。平居其一，仄居其三，是上去入三聲皆麗於仄。而不知上之為聲，雖與去入無異，而實可介於平仄之間，以其別有一種聲音，較之於平則略高，比之去入則又略低。

(【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 四六)

上聲所謂“略高於平，略低於去入”的特質，《音律第三》之〈慎用上聲〉，早已觸及。所謂慎用，正礙於上聲於唱或於說都有不一樣的效果，而認識該特性並加以掌握，則能夠有效地將其運用在賓白的創作上。李漁提出，一旦賓白作者適逢數句連仄、數句連平，而因內容關係無法取代時，仄可嘗試以上聲字取代。此法能使觀者一時之間不察作者之平仄數句連用。值得注意的是，笠翁此法之當權宜計，他本身不希望此法能夠廣傳。李漁深明人性中普遍存在貪圖方便的因子，此法一傳則賓白作者會在創作過程中自我鬆懈，以致音律不盡協者有之，蒙混過關者有之。故笠翁以上聲補平仄連用之法，是需要謹慎使用的一個方便法門。

李漁對賓白提出的第二個命題，是“語求肖似”。這也是笠翁賓白論最核心的部分，乃至後來數論皆以此作出發點。所謂“語求肖似”者，從字面上看便能知道李漁的要求在於賓白作者能夠使眾腳色在演出時達到賓白與腳色身份互相呼應的效果。《閒情偶寄》曰：

說一人，肖一人，勿使雷同，弗使浮泛。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁四七）

賓白真要達到“肖似”的效果，笠翁謂賓白作者應從腳色之身份，為不同的腳色量身定制屬於他們自己的賓白。這當中，“設身處地”四字為關鍵。《閒情偶寄》曰：

言者，心之聲也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非夢往神遊，何謂設身處地？無論立心端正者，我當設身處地，代生端正之想；即遇立心邪闢者，我亦當捨經從權，暫為邪闢之思。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 四七）

李漁主張賓白作者，為一個腳色填賓白，則應站在該腳色的位置，以其角度出發，則此角色在劇本中任何情節所可能產生的任何想法，都能成為賓白內容之來源。反之，賓白作者若不能夠盡從該角色之視角看事物，則所填之賓白則人人皆可誦詠，無法達到肖似的效果。這種“設身處地”之填賓白方式，實則與《詞采第二》中〈貴淺顯〉與〈戒浮泛〉二主張，同出一轍。生、旦之曲文，與生旦之賓白應有同樣的風格，勿使失莊重；淨、醜之曲文，亦當與淨、醜之賓白具有同樣之粗俗風格，才符合淨、醜之身份。故此，本文謂笠翁之“設身處地”一說，除了適用於賓白創作，也可在兼施於曲文創作中。大凡所有文體，只要涉及多種角色、腳色，則笠翁之“設身處地”論，都能盡用，讓文章生色。

對賓白的篇幅與字數長短，李漁也有意見，且作“詞別繁減”、“文貴潔淨”二文論之。就字面上來看，二論看似互相衝突，實則不然。李漁作“詞別繁減”，主要以自己的創作經驗作為出發點。由於《笠翁傳奇十種》，在賓白的篇幅方面比過去的傳奇作品來得多，故笠翁此舉在戲曲界引起注意，且毀譽參半。知李漁者認為李漁在賓白創作方面認真，“賓白當文章作，字字俱費推敲”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 四八）；不知李漁者則大多認為李漁本末倒置，過分注重了賓白的角色。於此，李漁自己認為，在兩種因素下，賓白之繁是必要的。他於《閒情偶寄》中解釋道：

作新與演舊有別。《琵琶》、《西廂》、《荊》、《劉》、《拜》、《殺》等曲，家弦戶誦已久，童叟男婦皆能備悉情由，即使一句賓白不道，止唱曲文，觀者亦能默會，是其賓白繁減可不問也。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。

又曰：

予非不圖省力，亦留餘地以待優人。但優人之中，智愚不等，能保其增益成文者悉如作者之意，毫無贅疣蛇足於其間乎？

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁四九）

李漁認為賓白之繁第一因，是因為觀眾對新作劇本之內容、情節尚不熟悉，單靠曲文難以全面地解說全劇。賓白這個時候就發揮了“傳注”的作用，替曲文內容進行延伸式的解說。除了實際舞台的考慮，就文學功能而言李漁也注意到了戲曲的功能不能僅僅停留在“傳聲”的層面，而是要做到傳情的功能。這便是為什麼李漁如此重視賓白。他既說詞曲“只能傳聲，不能傳情”，又對賓白提出“繁減”的理論，與其說是李漁注意到了賓白的敘事功能，不如說他注意到了“敘事”是時代賦予戲曲的新意義。這使李漁很早便受到西方學者的關注。

²⁵²⁶因西方戲劇很大部分是以話劇為主，在本章的小序中已經談到李漁對賓白

²⁵ 儘管在其生之時，李漁享有很高的知名度，然而中國學術界對李漁的關注非常少，至少必須到了近數十年才開始有大量學者對李漁進行研究。有一個現象能夠很好地說明這一點：浙江古籍出版社的《李漁》全集出版於 1991 年，而德國漢學家馬漢茂先生（Helmut Martin）早於 1970 年便比中國大陸更早地編了《李漁全集》，在這個時候，許多外國學者已經相續對李漁進行研究，當中的佼佼者為韓南先生（Patrick Hanan），著有《創造李漁》（或譯《李漁的發現》）（The Invention of Li Yu），於 1988 年出版。這些現象都說明了外國學者比中國學者更早注意到李漁這個人物。

²⁶ 英國學者威廉·杜比（William Dolby）在其著作《中國戲劇史》（A History of Chinese Drama）一書的第七章〈清初戲劇風格的多樣性〉（A Diversity of Dramatic Style during the Early Qing）中，對清代戲曲家作出了討論。當中，杜比先生給予李漁的評價相當高。他認

的注重其實是對中國韻文抒情傳統的顛覆，並強化了戲曲的敘事性。西方學者對李漁的關注，一定程度就是來自李漁對賓白的重視。當然這跟時代離不開關係。日本學者田仲一成在《中國戲劇史》便提出了明清時代“市場戲”的興起對戲曲賓白帶來的影響。他以《琵琶記》為例，探討作為市場戲的《琵琶記》在劇本上的變化：

（市場用《琵琶記》）歌唱部分不變，增加了大量的道白，成為市場戲劇用的劇本。

（【日】田仲一成，二〇〇三，頁二五九）

簡言之，田仲先生的觀點是明清時代一批來自民間的觀眾群改變了傳奇在敘事方面的注意力。若說注重詞曲的劇本以文人作為主要的接受群、消費群，則傳聲成為了這類戲曲首重的要素；與之相反的“市場戲”則顛覆了這一傳統，使傳統戲曲在“傳聲”與“傳情”、“敘志”與“敘事”之間的重心失衡。李漁聲稱“賓白之繁，實自予始”，姑且不論他在時間上是否真為先鋒，都無法改變他是最早自覺賓白重要的戲曲理論家這一事實。從戲曲的歷史進程來看，李

為李漁是“中國文學史上永遠閃亮的繁星之一，亦具有最絢麗的人格”（He is one of the eternally shining stars of Chinese Literature, and was a most colourful personality）（Dolby, 1976, p. 115）。值得我們關注的是，他提及李漁因賓白簡單易懂而遭到其時代人攻擊時，其立場是站在李漁這邊的。文中他說：“他因口語化和不做作的語言而被同時代的人猛烈地（Vigorously）抨擊，但這些卻是他最具有魅力（Most attractive）的主張”（He was vigorously attacked by some of his contemporaries for the colloquiality and unpretentiousness of his language, but these qualities were actually among his most attractive）。杜比先生也注意到李漁對賓白的重視。他說：“說到他（李漁）對賓白的高度重視（Great Respect），他也對那些認為曲文才是真正重要（要素）的劇作家感到‘羞恥’”。（In his great respect for dialogue, he, shames some other dramatists who considered that only the songs were of any real importance）。這裡，羞恥二字值得留意，杜比先生的觀點是：李漁對過度重視曲文的文人，是感到羞恥的。我們姑且不論李漁是否真的感到羞恥，但毋庸置疑的是，李漁對賓白的重視是西方學者最早發現的特性之一。

漁的觀點其實很前衛。當然，第二因則主要是照顧到了傳奇劇本最主要的呈現方式，仍是靠優人於舞台上演出，而非劇本的傳誦。這樣的情況下，優人的文學涵養與素質則成為了李漁最需要考量的因素。這個問題，一定程度也涉及到了新舊劇本之別。舊劇，優人們未登台之前，一般也多次觀劇，登台之後自然對劇本有相當基礎的了解，故登台時能夠更有效地自行發揮賓白的部分，而仍不離劇本原旨太遠，新劇則不然。李漁自己也提及。他的傳奇創作，“每成一劇，才落毫端，即為坊人攫去。下半劇猶未脫稿，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”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五二）。這種劇本即成就在很短時間內搬演於舞台的出版狀況，使新劇曝光於世的時間太短，非但觀眾於觀劇時對劇情缺乏基礎的了解，往往演員們也缺乏了解劇本的時間。在這樣的情況下，缺乏文學素養的優人難以現場發揮賓白。故李漁認為賓白之繁可以解決此窘境。《閒情偶寄》曰：

與其留餘地以待增，不如留餘地以待減。減之不當，猶存作者深心之半，猶病不服藥之得中醫也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁四九）

笠翁此“留餘地以待減”之法是非常有趣的一個說法。世人常謂“寧缺毋濫”，而李漁這一主張頗有反其道而行之意。實則，李漁的主張恰好解決了優人智愚不等的問題。文學素養優異的優人演出李漁之劇本，則能完全發揮劇本之至精至美；文學素養略拙者，則能在演出前事先刪減自己難以理解之賓白，再登台演出，則能最大程度保留作者之匠心。兼顧內容敘事與腳色演出方便之後，李

漁則要求賓白作者在條件允許的情況下，進一步簡化傳奇創作中的賓白。《閒情偶寄》曰：

（賓白）多而不覺其多者，多即是潔；少而尚病其多者，少亦近蕪。
予所謂多，謂不可刪逸之多，非唱沙作米、強鳧變鶴之多也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五一）

這裡，李漁對賓白之要求與其說是字數、篇幅上的要求，不如說趨近於風格上的講究。在笠翁眼裡，賓白作者務必確保賓白內容沒有任何可刪之處，盡量保持每一句賓白都有必須存在之意義，並確保能在情節中發揮作用。多而不覺其多，正因為觀者少聽一句則無以全面掌握劇情或體會作品之妙處，是以為“潔”。而李漁對於“潔”的堅持，是從結構到賓白，由大至小貫穿的。他提出“文貴潔淨”，實則便是“立主腦”、“減頭緒”二說在賓白部分的體現。這種講究潔淨的創作風格，當在文字篇幅長短之先。李漁要求賓白作者在審視賓白篇幅長度之前，應先確保賓白內容必須完全由“有機”成分組成，而不具一無用之字。值得注意的是，李漁在賓白創作方面也對初學者作出了提醒。他提醒初學者們應在完成一劇後反復審閱自己的作品，以確保作品最後脫稿之時能做到“潔淨”的水平。《閒情偶寄》曰：

凡作傳奇，當於開筆之初，以至脫稿之後，隔日一刪，逾月一改，始能淘沙得金，無暇瑜互見之失矣。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五二）

這是笠翁長期創作累積之經驗，告知於後人。實際上，李漁要求“潔淨”的出發點也並不純粹是行文風格上的取向，更大程度是為了避免傳奇作品出現錯誤。他作“時防漏孔”²⁷一論便為着提醒這一點。《閒情偶寄》曰：

一部傳奇之賓白，自始至終，奚啻千言萬語。多言多失，保無前是後非，有呼不應，自相矛盾之病乎？

又曰：

總之，文字短少者易為檢點，長大者難於照顧。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五四、五五）

這便非常有效地說明了潔淨之文風與漏孔之關係。潔淨的賓白，一般篇幅也不長，故刪減的工作可以更輕鬆。李漁深明文學家都有進行創作之時，當下總覺得“文章出自己手，無一非佳”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五一）的慣性取向，更知道這影響的不知是風格的問題，文字間的疏忽很可能造成內容、情節上的謬誤。為此他提醒文學創作者在初學之時，應養成反復檢閱過去作品的習慣。他深信，在檢閱作品的同時發現瑕疵並進行刪閱，一部好的作品才能以最佳的面貌示人。前面已經提過，賓白作者最首要的便是“設身處地”之心，實則設身處地除了

²⁷ 笠翁以《玉簪記》之陳妙常為例，說明傳奇作品常見之謬誤。他認為陳妙常“道姑也，非尼僧也，其白云‘姑娘在禪堂打坐’，其曲云‘從今孽債染緇衣’”是一項賓白曲文與情節出現錯誤的例子，因禪堂、緇衣屬佛家術語，與陳妙常作為道姑的身份不符。為此，清代焦循提出辯駁。焦氏於《劇說》卷二曰：“陳為尼，而《玉簪》作道姑，蓋以尼為剪髮，於當場為不雅，本元人鄭采作道姑耳。乃其曲‘從今孽債染緇衣’，又云‘姑娘在禪堂打坐’，則隱寓其為尼也。笠翁視之，非是”（【清】焦循，二〇〇二，頁五九六）。對此，本文採中立觀點，認為焦循之考證雖不無道理，然笠翁所持觀點亦因其不喜漏孔所致。為了將就敘事，故從李漁說。

可以是賓白初成之法，更可以是審閱、刪減賓白的工具。尚若賓白作者於審閱作品之時能夠設身處地，以角色身份對賓白進行檢閱，則是更有效看出哪句不適合於某角口中脫出，該角色口中吐此言當亦或是不當，都一目了然。故此，笠翁刪閱賓白之法，應當是“反復式‘設身處地’之淘沙”一法。李漁這種不苟且的創作態度，雖說不上嚴謹但也十分認真。朱熹易筮前持續著《大學·誠意章》之修改²⁸，其審閱之嚴謹造就《四書》於理學之不移地位。清曹雪芹也在“披閱十載，增刪五次”（【清】曹雪芹，二〇一〇，頁三）的情況下，遂完成《紅樓夢》這部中國文學大作。笠翁雖自謙其《傳奇十種》沒能很好地刪改，但其貴潔淨之態度作為一種提醒，莫不是於後來創作者的一種啟示。

同樣與賓白風格有關的部分尚有“意取尖新”一論。李漁所謂尖新，其實便是向來為文人詬病的“纖巧”。一般人作文章，都認為行文風格“纖巧”是一種避忌，而李漁認為傳奇賓白恰好相反，故提出此說。《閒情偶寄》曰：

然“纖巧”二字，為文人鄙賤已久，言之似不中聽，易以“尖新”二字，則似變瑕作瑜。其實尖新便是纖巧，猶之暮四朝三，未嘗稍異。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五二）

姑且不論李漁以“尖新”作“纖巧”而令人耳目一新的做法，重要的是“尖新”者何謂。事實上，李漁自己並未明解尖新二字之意，僅模糊地提及了“尤物足以移人，尖新二字，即文中之尤物也”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五三）這樣抽象的說法。但他卻提及了尖新能在賓白中發揮什麼樣的作用。李漁自謂：

²⁸ 詳見《朱熹年譜》。（王懋竑，二〇〇六，頁二六五）

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，聽則求歸不得。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 五二）

從上述描述看來，笠翁所謂“尖新”與《詞采第二》之“機趣”相仿，都偏向行文風格。李漁注重這種行文風格在實際演出時所能獲得得效果，故以觀眾反映論之。從“不觀則已，觀則欲罷不能”到“不聽則已，聽則求歸不得”兩種反映來看，李漁強調賓白的行文風格，必須有強烈的吸引力。其實，李漁以“尤物”喻尖新，明顯就是強調賓白必須能夠打動觀眾的渲染力。

最後二論，李漁討論的是賓白語言的部分。李漁分別作“字分南北”與“少用方言”討論南北語音混用與地方語言使用上的問題。於“字分南北”中，李漁曰：

北曲有北音之字，南曲有南音之字。

又曰：

世人但知曲內宜分，烏知白隨曲轉，不應兩截。此一折之曲為南，則此一折之白悉用南音之字；此一折之曲為北，則此一折之白悉用北音之字。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 五十、五一）

李漁主張南北而音，應當完全區分。所謂完全區分，如上述引文，則是連曲文帶賓白都應一律遵守原有的口音，而基本的法則乃賓白從曲文。李漁這麼做，旨在維持傳奇劇本的一致性。南北音之不同，笠翁以前曲家已論之。王驥德便於《曲律》總結南北音之別：

北主勁切雄麗，南主清峭柔遠。北字多而調促，促處見筋；南字少而調緩，緩處見眼。北辭情少而聲情多，南聲情少而辭情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜獨奏。北氣易粗，南氣易弱。

（【明】王驥德，二〇〇九，頁 十一）

伯駿此結論，大致上與其師徐渭之見相近，而更具概括性。笠翁同持相似之說，不過卻跳脫曲文音律，試圖為賓白之南北音作解。他認為：

北字近於粗豪，易入剛勁之口，南音悉多嬌媚，便施窈窕之人。

（【清】李漁，《聞情偶寄》，二〇一〇，頁 五一）

這種語音特性實則為可善用之才。李漁既然主張賓白作者設身處地，則南北音之腔調若能善用之於賓白，則得以進一步凸顯角色之個性。但使用歸使用，李漁最基本的主張是南北分明。除了一些原本就南北相見曲譜以外，作賓白者應按照該折曲文之語音系統為角色進行賓白創作，而應避免“兩頭蠻”之醜態。照笠翁此理，“字分南北”一說則為“凜遵詞譜”於賓白部分的實際投影，二

文的主張，一也。至於“少用方言”之說，李漁的出發點在於傳奇劇本之廣傳。

李漁認為“慾作傳奇，不可不存桑弧蓬矢之志”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五四），

而傳奇若欲求其廣傳，則必須注意語言方面的問題。《閒情偶寄》曰：

凡作傳奇，不宜頻用方言，令人不解。近日填詞家，見花面登場，悉作姑蘇口吻，遂以此為成律。每作淨醜之白，即用方言。不知此等聲音，止能通於吳越，過此以往，則聽者茫然。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五四）

這裡，“令人不解”是一個相當關鍵的地方。對於傳奇語言，李漁關心的是該語言的讀者接受程度，換作戲曲的角度則是觀眾的接受程度。如果一部傳奇之賓白，又演員念出而台下觀眾皆茫茫然不得其解，則可謂該劇之賓白失去了觀眾的接受，無法在觀眾群中廣傳，更不可能要求求傳世。李漁注重賓白要能抓住觀眾的注意力。過去若要抓住觀眾的眼睛，主要是在科譚方面下手，李漁重敘事的主張便強調了賓白也能吸引觀眾注意力。為此，李漁提出了少用方言之警戒。而具體的做法是，傳奇作者生於何地，則避該地鄉音、方言。他強調傳奇作者必須主動去了解哪些語音屬於方言的範疇，直接地說明便是要傳奇作者走出故鄉，到其他地方進行實際考察。他在書中解說道：

有明是方言，而我不知其為方言，及入他境，對人言之而人不解，始知其為方言者。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五四）

這說明了要清楚辨析何者為方言，需要的是長時間於多個地域的反复試驗，並從中得知哪些語音屬共同語音則可放心入詞；哪些語音大半人不解而當避之。必須注意的是，笠翁所謂“少用方言”並非完全扼殺方言於傳奇創作中的作用。方言因其地方特色，往往是很好的形象塑造元素。笠翁所謂“少用”，當就賓白的功能而言。賓白最初的作用既然是解釋曲文，或交代劇本內容、情節，則應以觀眾能夠明了的語音下手。從李漁的作風看來，“少用方言”亦可視作是笠翁為初學賓白創作者操的心。對經驗豐富的傳奇作者來說，拿捏得當地以方言入白，要兼顧觀眾接受與角色形象建構，應不成什麼問題。

第五節：看戲人之人參湯——笠翁科譚論

科譚作為一項曲學術語，在意義確立方面具有細微的模糊。但科譚在古代戲曲理論中也佔有一席之地。明人張岱便曾提及插科打譚。他在《陶庵夢憶》中論及阮圓海家優演出精彩時曾論及出色之劇本所應具有的條件，科譚便在其中：

（阮圓海家優）所搬演，本本出色、腳腳出色、齣齣出色、句句出色、字字出色。余在其家看《十錯認》、《摩尼珠》、《燕子箋》三劇，其申架鬪笋、插科打譚、意色眼目，主人細細與之講明。

（【明】張岱，二〇〇九，頁 五一九）

可見科諢在當時便已成為人們觀劇時，對劇本作出衡量的諸項要素之一。根據郭偉廷先生在《元雜劇的插科打諢藝術》一書中對科諢之解釋，“科”是指滑稽動作；而“諢”是指滑稽語言²⁹（郭偉廷，二〇〇二，頁一）。然稍微翻閱文獻，則可知科諢二字，古人的認知與今人有些許出入。徐渭《南詞敘錄》中所載之說法以辯明科、諢二物為出發點，對科諢作出了較為清晰的定義。《南詞敘錄》曰：

科，相見、作揖、進拜、舞蹈、坐跪之類，身之所行，皆謂之科。今人不知，以諢為科，非也。

又曰：

諢，於唱白之際，出一可笑之語以誘坐客，如水之渾渾也。切忌鄉音。

（【明】徐渭，二〇〇九，頁四九〇）

若從徐渭之說，則科與諢是兩項完全不一樣概念之事項，而李漁科諢論，明顯是徐渭所謂之“諢”，而與《元雜劇的插科打諢藝術》一書所採說法相若。

對於科諢，笠翁所著篇幅不及詞曲部眾論。他明白地提出，“插科打諢，填詞之末技也”。（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五五）雖是“末技”，唯對於科諢之作用，李漁仍是相當重視的。這和李漁本身對戲曲的觀賞作用是有很大大關係的。他在《曲部誓詞》便說了他“點綴劇場”的目的在於博觀眾一笑：

²⁹ 值得注意的是，該書於引言之英譯中，將“科諢”一詞譯作 Buffoonery。根據牛津詞典第七版，Buffoonery 一詞的意思是 A person who does silly but amusing things (Wehmeier, 2005, p. 194)，也就是“行為滑稽之人”。這一定程度說明，科諢於今人的普遍認識當中，是行為上的表現。

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。

（【清】李漁，《笠翁一家言文集》，二〇一〇，頁一三〇）

這便很好地說明了李漁插科打諢的用意。當然，這是就科諢本身具有搞笑作用而提出的說法。將科諢潛在的作用進一步發揮，則便牽涉到了雅、俗之間的拉攏。於《閒情偶寄·科諢第五》，湖上笠翁曰：

欲雅俗同歡，智愚共賞，則當全在此處留神。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五五）

李漁明確認為，科諢的作用在於銜接上層的精英觀眾群與下層的大眾百姓。前面曾論及曲文詞采之顯淺與典雅，便明確提出傳奇作品要能盡全力配合各種層次的觀眾，來到了科諢的部分更是以相同理念貫徹之。而具體操作上，李漁則主張科諢能吸引觀眾之注意力。他認為：

文字佳，情節佳，而科諢不佳，非特俗人怕看，即雅人韻士，亦有瞌睡之時。作傳奇者，全要善驅睡魔。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五五）

在李漁看來，僅僅是依靠詞采和劇本內容之精彩，無法有效地保持觀眾之注意力。重要的是，一般不識字之市井觀眾很可能因無法掌握詞采，而無法看懂台上正在搬演之劇情。正因為這一點，李漁看到了科諢之重要性，便在於驅趕睡

意，其實就是保持觀眾之注意力。這全因傳奇劇本之精彩處，大多都安排在故事下半部，無法保持注意力之觀眾，則很可能因中間的幾次科譚而無法連接劇情。故此，李漁把科譚稱作“看戲之人參湯”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五五），能在曲文沉悶處進行點綴作用。最後，到了李漁手中的科譚，還有一個令人意想不到的功能，便是“改編古本”。由於登台演出不止限於新劇，舊戲也經常有搬演於台的時候。要使舊劇適合搬演於新時代的舞台，古本劇本的改編功夫省不下來。李漁在《變調第二》中對此提出了意見，故本文將此留到該部分再談，這裡表過不提。下面要討論的是笠翁的科譚四論：“戒淫褻”、“忌俗惡”、“重關係”、“貴自然”。

“戒淫褻”與“忌俗惡”兩項主張，笠翁所針對者乃傳奇科譚之風格而言。李漁對科譚所能表達之物有充分了解，故提出科譚應在表達某方面內容時有意識地進行保留。《閒情偶寄》曰：

戲文中花面插科，動及淫邪之事，有房中道不出口之話，公然道之戲場者。無論雅人塞耳，正士低頭，惟恐惡聲之污聽，且防男女同觀，共聞褻語，未必不開窺竊之門。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五六）

李漁此番主張，背後出發點主要還是環繞在他對傳奇功能之期望，即規正風俗。如欲傳奇戲曲行教化之作用，則非但曲文詞采不應有淫邪之語，連科譚也應戒去淫邪之舉。然為求敘事順暢，一些不適合“全面”搬演的內容始終無法被擯棄在劇本之外。對此，李漁提出兩種應對之法。這裡本文簡略概括之：

(一) 人盡知之者，則說半句，留半句，或說一句，留一句，令人自思。

(二) 最褻之話慮人觸耳者，借他事喻之，言雖在此，意實在彼，人盡了然。

(【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五六)

此二法十分適用於不宜男女同場觀看之內容。這些涉及邪淫之事，一般屬“人盡知之者”的範疇，故僅說一句，後半句讓觀者心中明了便可。比喻一法也能有效地將邪淫之元素去除，但仍保留原意，確保敘事通暢。“忌俗惡”之說則是在於科諱風格在“俗”元素的拿捏。同樣以“貴顯淺”之說持相同出發點，認為戲曲應進來配合各層次觀眾之口味。李漁認為：

科諱之妙，在於近俗，而所忌者，又在於太俗。

又曰：

不俗則類腐儒之談，太俗即非文人之筆。

(【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五六、五七)

故科諱之俗，在李漁看來是有分寸拿捏上之講究的。科諱作者於創作過程中，必須摸索並尋找出能夠雅俗共賞的一個點，也就是一個文人雅士或引車賣漿者都能接受的程度，使科諱能夠才該程度上發揮科諱應該的作用。

同樣是論及科諱風格的尚有一論，便是“貴自然”。笠翁此論，所環繞者乃科諱於情節中的鋪排問題。《閒情偶寄》曰：

科譚雖不可少，然非有意為之。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 五八）

笠翁此話，“有意為之”二字吃緊。他強調科譚之鋪排最重要的是不著痕跡，沒有一絲刻意。這種境界，李漁喻作“我本無心說笑話，誰知笑話逼人來”。具體操作起來，李漁則提出“重關係”之法。在“重關係”一說，李漁提出了科譚應跳脫花面腳色，而把全劇腳色一併納入科譚的安排當中。前面“戒浮泛”的部分已經談到，每個腳色都有屬於自己身份的唱詞曲文風格。同樣的觀點落實在科譚，則能有效加強科譚於劇中的效果。《閒情偶寄》曰：

生旦有生旦之科譚，外末有外末之科譚，淨醜之科譚則分內事也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 五七）

一部劇本所涉腳色人數眾多，身份也各有不同。故李漁認為全劇之腳色，如能按照各自身份穿插科譚，則能達到所謂“雅中帶俗，又於俗中見雅；活處寓板，即於板處證活”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 五七）的戲劇效果。所謂“按照身份安排科譚”，簡白些說其實就是“重關係”的具體操作，因身份成為了安排關係最首要的素材——身份為點而關係為線。只有“搞好關係”，科譚的安排才不會顯得唐突與刻意，終能成就“自然”之效。

若說笠翁曲論往往有所創新、鳴人未鳴之聲，則在科譚上僅有傳承與發揮，而無非常鮮明之創見。稍微翻閱古籍，則見王驥德《曲律》已對科譚提出看法。今試轉引《曲律》中科譚部分之內容：

插科打諢，須作得極巧，又下得恰好。如善說笑話者，不動聲色，而令人絕倒，方妙。大略曲冷不鬧場處，得淨、醜間插一科，可博人哄堂，亦是劇戲眼目。若略涉安排勉強，使人肌上生粟，不如安靜過去。

（【明】王驥德，二〇〇九，頁一〇〇）

將王氏觀點加以歸納，則可陳列出三點，說笑話不動聲色，此一也；曲冷不鬧場處博人哄堂，二也；不安排勉強，三也。所謂說笑話不動聲色，可以被理解為說笑話者應避免笑話穿插的刻意之感，貴在將笑話說得自然。博人哄堂於曲冷處，同樣旨在於沉悶處保持關注注意力、驅睡意。不安排勉強，亦是對科譚穿插自然的風格講究。將《曲律》三點與笠翁“貴自然”一論進行參照，則可推測李漁科譚論一定程度上是王氏《曲律》之延伸。“戒淫褻”與“忌俗惡”，若從笠翁曲論整體上來看，則分別屬於戲曲教化作用觀與戒浮泛一說在科譚方面之擴充。至於“重關係”，則為笠翁科譚論中最至具獨見一論。蓋前人論及科譚一般僅將討論範圍限在淨、醜二種腳色，獨笠翁主張“通場腳色皆不可少”，擴大了科譚於傳奇戲曲的靈活性。另外，《曲律·論插科》對科譚風格提出了見解，對實際操作並不加以解說。李漁在提出了“貴自然”的科譚風格論後，以“重關係”一說加強了腳色與科譚風格的重要性，屬於科譚鋪排的實際操作論，是具有先鳴意義的。而李漁的科譚觀也可見於其《連城壁》第一回

的小說〈譚楚玉戲裡傳情、劉藐姑曲終死節〉當中。這是非常有趣的一個現象，因此回小說正是以梨園人物為背景，講述的是一段梨園內的愛情故事，在這樣的背景設定下將自己的戲曲理論放到小說內，又小說人物道出便不覺唐突。小說透過形容女主角之母劉絳仙這個梨園內行時，便提及科諢：

（絳仙）正戲做完之後，忽然填起花面來，不是做淨，就是做丑，那些插科打諢的話，都是簇新造出來，句句鑽心，言言入骨，使人看了分外銷魂。

（【清】李漁，《連城壁》，二〇一〇，頁二五四）

李漁絳仙“忽然”填起花面，可見插科打諢是要謂觀眾提供驚喜的。前面說“曲冷不鬧場處，得淨、醜間插一科，可博人哄堂”，絳仙便是一例。科諢“忽然”的用意在於使正在打瞌睡的觀眾能夠稍微提神，若科諢的演出“過於”不起眼則無法取得驚喜之效，也無法起“驅趕睡魔”的目的性作用。這個“忽然”雖為的是驚喜，但其前提是自然且不唐突，十分講技巧。今試以其《蜃中樓》一劇“第五齣”中的科諢來說明李漁的科諢實踐。第五齣〈結蜃〉中，東海龍王的手下蝦、蟹、魚、鱉要以吹氣的方式結出蜃樓，當中四只海洋生物的對話（賓白）十分惹笑：

（合）我們四個都是東海龍王的兵將，千歲今日傳今，叫我們噓氣成雲，吐涎作霧，結成一座蜃樓，待兩位公主遊玩。我們是那一個吐起？

……

（蝦）如今序齒了。有須的年長，無須的年幼。我是有須的，你們有沒有？（蟹、蟹摸嘴介）我和你都沒有，讓他罷。（蝦立過一邊介）（蟹）我們要比本事了。大家現出本相來，伏在地下爬。爬得快的，就是大；爬得慢的，就是小。（蟹）就依你。（各作本相，滿腳爬介）（蟹趕不上，立起介）呸！被他騙了。他是八隻腳，我是四隻腳，哪裡走得他過？罷，罷，罷！就是我吐起。

（【清】李漁，《笠翁傳奇十種》，二〇一〇，頁二二三）

這裡，李漁先讓龍王的兵將以一段賓白交代他們吐氣結蜃樓的原由，再從結蜃一事中以滑稽的語言和動作呈現結蜃的過程，從賓白到科譚之間絲毫沒有斷續痕，又將蝦的“有須年長”論，及“蟹八腳蟹四腳而蟹氣壞”的科譚插入劇本中，整個過程是很自然的。同一齣戲，同一個情節還有許多有趣的對白，這裡再舉數例加以說明李漁的插科打譚之巧。話說決定又蟹開始吐起時，蟹為了偷懶便有這麼一個搞笑橋段：

（蟹）（背介）是便是了，他們方才說過：有事弟子服其勞。若還只管叫我吐，豈不吐死人？須要想個躲懶之法。我有道理。（向鬼門吃煙，轉身吐氣介）（吐畢，伏地縮頭不動介）（眾連叫“蟹哥”，蟹不應介）（眾）怎麼？難道吐死了不成？（向壳上亂敲，蟹不動介）（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。（蟹伸頭高教介）讓我先走。（眾笑介）你方才死了，怎麼又活轉過來？（蟹）列為不要見笑，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。

（【清】李漁，《笠翁傳奇十種》，二〇一〇，頁 二二三）

有了鯮“想個躲懶之法”的賓白，再引申出一段裝死，以及裝死後被抓包的科譚，同樣也展現了賓白與科譚之間“無縫”的銜接。到蝦、魚吐氣的時候，這軟殼類動物與海鮮同樣也有精彩的科譚：

（蝦）如今到我了。（照前吃煙，吐一口，鞠一躬，連吐連鞠介）

（眾）吐便吐罷了，只管打恭做甚麼？（蝦）列為豈不知道，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，只是有些養魚氣息。停一會公主聞見了，只怕要噁心起來。（魚）不妨不妨。這種氣息，男子便聞得出來，婦人是聞不出的。

（眾）怎見得？（魚）俗話說得好，別人的屁臭，自家的屁香。婦人身上個個有些養魚氣息，所以聞不出來。（眾笑介）

（【清】李漁，《笠翁傳奇十種》，二〇一〇，頁 二二三、二二四）

這裡兩個滑稽無比的科譚：蝦連吐連鞠、魚說婦人有養魚氣息，同樣都是安排得“自然而然”的。而這“自然而然”，以及前面連續舉出的數個例子，成功的關鍵在賓白一方上。照李漁的劇作看來，他很能掌握在科譚以前，先以賓白交代與科譚相關之事，卻又使科譚保有驚喜。就上述例子來看，觀眾透過賓白知道四兵將要排先後吐氣，卻不料到蝦以須作年長標準；知道鯮要偷懶，卻不

知道其偷懶法乃裝死，更不知道被抓包後以“將官常事”自圓其說；知道蝦要吐氣，怎想到蝦會因無骨頭而便吐便鞠躬；知道魚要吐氣，卻怎料魚吐氣會帶臭味，更想不到“別人的屁臭”的雷人對白。這便是賓白與科諢完美銜接的效果。早在“賓白第四”，李漁便說了：

常有因得一句好白，而引出無線曲情，又有因填一首好詞，而生出無窮話柄者。是文與文自相觸發。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁四五）

這個“生出無窮話柄”、“文與文自相觸發”，指的便是賓白的作用。善用賓白的這個特性，便能使科諢作來“水到渠成”（《貴自然》語）。簡言之，觀眾聽了賓白，知道腳色接下來要做些什麼，卻不知道當中備有滑稽動作與搞笑語言，便是科諢即驚喜又自然的關鍵。必須指出的是，李漁能夠想到以賓白和科諢相互配合，背後也有其“脫窠臼”這一美學旨趣的影響。若非因笠翁事事求新，強調不落窠臼，則他插科打諢也將隨便敷衍了事，更不會主動強調科諢之新穎。他在《演習部·脫套第五》所指出的科諢惡習，皆俗套也。只有打從心底求新求便之人，才會連科諢都要求脫窠臼，最終的成果自然是完美的、令人驚喜的清新之瘋。

第六節：一定而不可移者——笠翁格局論

笠翁戲曲理論之詞采部分，來到格局已是最後一個項目。格局之後，便是進入演習的部分。對於格局，李漁認為守舊與創新各有其時。《閒情偶寄》曰：

傳奇格局，有一定而不可移者，有可仍可改，聽人自為政者。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 五九）

李漁以“開場”、“衝場”之腳色安排為例，認為開場用末、衝場用生的傳統形式，是最有效醞釀整部劇情的既定模式。又，“開手宜靜不宜喧，終場忌冷不忌熱”等傳統的舞台氣氛，或“生旦合為夫婦，外與老旦非充父母即作翁姑”的慣用腳色關係，是一般故事的建構基礎，也是觀眾早已習慣的既定模式，故也被他視作“一定不可移者”。李漁認為，這些過去曲家慣用的創作方式，來到一個主張新穎的年代，早非完全不可換。然而湖上笠翁這裡批評的，並非一些守舊派文人曲家。他要加以提出的，是一些過度放大“創新”而適得其反的圈內現象。《閒情偶寄》曰：

近日傳奇，一味趨新，無論可變者變，即斷斷當仍者，亦加改竄，以示新奇。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 五九）

這項批評，出自主張“脫窠臼”的李漁，說明盲目創新的時弊在當時相當嚴重。處於這時代趨勢之笠翁，認為求變精神本身不壞，而所應注意的是求變之矛頭本身所指何物。對此，他提出了文字之新奇，“在中藏，不在外貌，在精液，不在渣滓”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五九），提出的是傳奇作品的內在優化。他又反對止於“詞華”上的新穎，而詞華實則詞采。回顧詞曲部諸論，則可只李漁主創新，其實還是回到結構上進行討論。事實上，李漁所謂格局者，在今天看來比較像是對劇本結構本身所作的一項討論。載於《曲學初步》中的《〈笠翁曲話〉今讀》，對李漁所謂結構與格局之定義，也作出了他們的思考：

我們認為《笠翁曲話》列於《結構第一》項下的七款內容實際上屬於李漁對劇作者的主觀興趣和整體構思的要求，與今人所說的“結構”並無直接聯繫，倒是他並不列於“結構”項下的《格局第六》與今天我們所說的作品章法安排、結構佈局和內部結構極為一致。

（趙建新等，二〇〇七，頁三四〇）

細讀李漁《格局第六》，確實能夠得出與上述說法相同的結論。但若細分結構，則傳奇戲曲之結構，因台前台後的關係，應該將故事、內容層面的結構與劇情佈局、剪裁方面的結構加以區分。這當中，前者屬傳奇劇本的內在鋪陳，而後者則注重舞台上的安排。傳奇學家郭英德對此也有一番見解：

如果將情節結構稱作“內在結構”的話，那麼與之相關的佈局、剪裁，包括線索安排、角色設置、音樂運用、場面調劑等，便可稱為“外在結構”。

(郭英德，二〇〇四，頁 二八八、二八九)

將郭氏所言與李漁之主張相比，則看出笠翁所謂格局恰恰便屬“外在結構”的討論範疇。³⁰

對於格局，傳統說法大抵走不出喬吉“鳳頭、豬肚、豹尾”的經典結構。

《南村綴耕錄》載喬吉語：

作樂府亦有法，曰‘風頭、豬肚、豹尾’六字是也。大概起要美麗，中要浩蕩，尤貴在首尾貫穿，意義清新。

(【元】陶宗儀，二〇〇六，頁 四三〇)

喬吉所謂六字法，成為了元以後曲家所循之法。它所討論的是一部劇本從開場到結束的整體架構與其應有的呈現效果，李漁所討論者，則是將劇本結構中較為重要的四個階段拿出來討論，並環繞着這四點的舞台效果與藝術美感提出自己的看法。這四點分別為家門、衝場、小收煞與大收煞，各自照顧到了劇初、劇中、與劇末的細節層次的要求。

³⁰ “開場用末、衝場用生”便是角色設置之一例，“開手宜靜不宜喧”在音樂運用的討論範圍內，而“衝場忌冷不忌熱”也是場面調劑的一種講究。

所謂“家門”，乃一部劇本開場最初的部分。李漁把“家門”的功用比作“古文之冒頭，時文之破題”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁六〇），並認為應該要有“開門見山”的效果。《閒情偶寄》曰：

予謂詞曲中開場一折，即古文之冒頭，時文之破題，務使開門見山，不當借帽覆頂。即將本傳中立言大意，包括成文，與後所說家門一詞相位表裡。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁六〇）

這裡的關鍵詞為“立言大意”。李漁認為家門最重要是將劇本主題表明，並能立刻收到抓住觀眾注意力的效果。他強調，好的家門是能立刻見效的。《閒情偶寄》又曰：

場中閱卷，看至第二三行而始覺其好者，即是可取可棄之文；開卷之初，能將試官眼睛一把拿住，不放轉移，始為必售之技。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁六〇）

李漁這段話便把“家門”的重要性點出，認為“家門”應當發揮吸引注意力的作用。而他對“家門”的另一項要求，則是要求演員態度認真、不馬虎。一般劇本開場的“楔子”或“題目正名”，在舞台上扮演時常有被省略的現象。李漁反對優伶此舉，認為這麼做實在埋沒傳奇作者之匠心。單就李漁的傳奇創作

來說，其《傳奇十種》內的“家門”便十分精彩，這裡舉數例說明。《憐香伴》第一出〈破題〉：

【西江月】（末上）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，不是尋常癡態。

【漢宮春】才女箋雲。聞語花香氣，詩種情根。願締來生夫婦，弄假成真。約為側室，倩媒言、阿父生嗔。遇歲考，囑開行劣，范生遞卻衣巾。二女相思莫解，更兩家遷播，音耗無聞。泣附公車北訪，勢隔難親。為遴閨秀，諱前名、賺入朱門。遇簾試，新收桃李，雙雙依舊聯姻。

結鴛盟的趣大娘喬妝夫婿。

嫁雌郎的癡小姐甘抱衾裯。

落全套的呆阿丈冤家空做。

得便宜的莽兒郎美色全收。

（【清】李漁，《笠翁傳奇十種》，二〇一〇，頁八）

這一出家門的第一支【西江月】是整部《憐香伴》主題的概括，而【漢宮春】則是將《憐香伴》當中一折一折重要的情節，以一句一句的形式進行摘要。我們可以說【漢宮春】是《憐香伴》一劇的“點”；【西江月】是將這些“點”串起來的線。兩支曲後，緊接便是一連四句說白，每一句各對劇中重要角色進行概說，分別是崔箋雲、曹語花、周公夢與范介夫。李漁要求家門要能夠“開門見山”，其實就是希望家門能夠以故事有緊密關係，不能文不對題。《憐香伴》之〈破題〉一出，可謂達到標準。笠翁傳奇之二《風箏誤》在家門一折也取得不俗的表現。《風箏誤》第一折〈顛末〉：

【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，反因穩極成顛僕。更是婚姻拿不住。欲得嬌娃，偏取強顛婦。橫豎總來由定數，迷人何用求全悟。

【漢宮春】才士韓生，偶向風箏題句。線斷飄零。巧被佳人拾着，彤管相庚。重題再放，落牆東、別惹風情。私會處，忽逢奇醜，抽身跳出淫坑。赴試高登榜首，統王師靖蜀，一戰功成。聞說前姻締就，悔恨難勝。良宵獨宿，棄新人，坐守長更。相勸處：銀燈高照，方才喜得娉婷。

放風箏，放出一本簇新的奇傳，
相佳人，相著一副絕精的花面，
贅快婿，贅著一個使性的冤家，
照醜妻，照出一位傾城的嬌艷。

（【清】李漁，《笠翁傳奇十種》，二〇一〇，頁一一七）

這一折之【蝶戀花】便述說了《風箏誤》之主題——“誤”，就內容情節而言，因誤而成美事本來就是非常新穎的主題，李漁主脫窠臼，當然便要在家門對“誤”加以闡發。【蝶戀花】之後，【漢宮春】是情節的概說，四句詩也分別抽出了故事中最重要的情節。從李漁的“家門”理論而言，《風箏誤》也是極好的一個成品。然而，笠翁要脫窠臼，便不可能寫十部傳奇就寫十折類似的家門。《巧團圓》第一折〈詞源〉便是一部別於其他家門的例子：

【西江月】浪播傳奇八種，賺來一派虛名。閒時自閱自批評，愧殺無鹽對鏡。既辱知音繆賞，幹因醜盡藏形。再為悅己效娉婷，似覺後來差勝。

【鳳凰台上憶吹簫】（末上）姚子無親，興嗟風木，夢中時現層樓。遇鄰居窈窕，許訂鴛鴦。硬買途人作父，強認母。似沒來由。誰料取，因

癡得福，舊美兼收。凝眸，尋家問室，見夢中樓閣，詫是魂遊。驗諸般信物，件件相投。親父子依然完聚，舊翁婿好事重修。爭榮嗣，又兼報捷，三貴臨頭。

恤老婦的偏得嬌妻，姚克承善能致福。
防失節的果得全貞，曹小姐才堪免辱。
避亂兵的反失愛女，姚東山智也實愚。
求假嗣的卻遇真兒，尹小樓斷而忽續。

（【清】李漁，《笠翁傳奇十種》，二〇一〇，頁 三二一）

這一折家門便不再以第一支曲作為劇本主腦的陳述，反而是作者直抒胸臆的淋漓之詞。李漁在【西江月】中述說了自己的創作與感嘆，而將家門本應具有的功能延到了第二支曲【鳳凰台上憶吹簫】上。末在第二支曲才登場，將姚克承一連串“巧遇”生父母、嬌妻的重要情節一一道出，是和李漁過去所作傳奇不太一樣的。這是他脫窠臼的美學觀念在傳奇格局的實踐之果，既不落窠臼也符合家門的標準。

對於“衝場”，李漁先前便略為提及“衝場”部分的腳色安排適宜用“生”，這裡設計的則是李漁對“衝場”部分的小小意見。他認為，所謂“衝場”，也就是開場第二折，應使觀眾明白前一折所扮演者為何，並銜接二折。他在《閒情偶寄》中如此說道：

衝場者，人未上而我先上也，必用一悠長引子。引子唱完，繼以詩詞及四六排語，謂之“定場白”。言其未說之先，人不知所演何劇，耳目搖搖，得此數語，方知下落，始為定而今方定也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁六一）

擔任如此重任的“衝場”，李漁認為是非常不容易下筆的部分。這主要因為“衝場”有別於“家門”，不能明寫只能暗喻，加上李漁認為它一定程度影響了整部劇本的優劣，如何下筆成為了值得傳奇作者小心思考之事。早於《詞采第二·重機趣》李漁便強調傳奇創作很大程度仰賴着作者本身的創作天分，認為創作才能是“性中帶來、本天授”之物，則來到“衝場”亦同此說。然熟悉笠翁曲論者，相信也了解李漁每每立論，皆以初學填詞者為出發點，並從初學者觀點提出許多方便法門，這裡更不例外。《閒情偶寄》曰：

如入手艱澀，姑置勿填，以避煩苦之勢；自尋樂境，養動生機，俟襟懷略展之後，仍復拈毫，有興即填，否則又置，如是者數四，未有不忽撞天機者。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁六二）

笠翁此法真不可謂不機趣豐富，然背後卻有他實際的考量。李漁反對傳奇作者在毫無創作靈感的時候勉強下筆，認為這樣只會寫出毫無生氣的堆砌文字，最終苦了觀眾的同時也累優伶們。

“出腳色”則如其名，是對腳色出場安排的一小篇文章。李漁認為，腳色登台必須抓緊時機，並視劇本中各腳色的關係，安排登台。他舉例：

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，以其為一部之主，餘皆客也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁六二）

笠翁此說，全為配合《結構第一·立主腦》之“一人一事”主張，同時是《科譚第五·重關係》之延伸。李漁安排腳色登台，應以各人之間關係作考量，以便使登台演員主、次分明，因眾腳色的存在皆旨在配合生、旦二中心角色。一旦生、旦以外腳色之登台稍遲，則無法凸顯腳色與腳色之間的關係，進而使他們的存在失去意義，嚴重時甚至顯得多餘。這些因登台安排失誤而導致劇本變得繚亂無章的腳色，李漁稱他們作“枝末”，是可以去掉不置入劇本的。

《格局第六》以“小收煞”、“大收煞”作為笠翁曲論格局部分的總結。笠翁就此二論，專門為傳奇劇本的上半部收場與全局收場提出自己的意見。對於“小收煞”，李漁提出兩項要求，第一是傳奇作者在氣氛的掌握方面要十分注意，第二是傳奇作者要留伏筆。《閒情偶寄》曰：

（小收煞）宜緊忌寬，宜熱忌冷，宜作鄭五歇後，令人揣摩下文，不知此事如何結果。

又曰：

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。猜破而後出之，則觀者索然，作者赧然，不如藏拙之為妙矣。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 六三）

小收煞氣氛宜緊宜熱，為的是使觀眾對傳奇後半部留有期待，一旦小收煞氣氛處理不當，則觀眾很可能就不會有繼續看下去的念頭。埋伏筆也是同樣的目的，一旦小收煞部分毫無懸疑之處，又或者劇情一覽無餘，則使觀眾失去期待感，同樣無法留住觀眾。而“大收煞”的部分，李漁同樣認為是不容易處理的。他對“大收煞”的要求有二：自然第一，先驚後喜第二。他在《閒情偶寄》中道：

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。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 六三）

所謂“無包括之痕”，實際上便是要求自然，而沒有半點刻意。“大收煞”作為一部劇本的尾聲，應擔當起總結故事的任務。笠翁作傳奇向來偏好喜劇，自然喜歡以大團圓的形式作故事收場。他認為，要使劇中所有腳色隨故事發展而於尾聲團聚、會合，最講究的是團聚得自然。同樣的，所謂“無包括之痕”的格局理論非新論，而與“出腳色”的情況一樣，屬《科譚第五·貴自然》之說的展開。至於“先驚後喜”，實際上是李漁要求傳奇劇本在“大收煞”的部分避免過於直接的情節發展。他說：

骨肉團聚，不過歡笑一場，以此收鑼罷鼓，有何趣味？山窮水盡之處，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。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 六四）

笠翁此說，其實就是要使觀眾在故事的結尾處經歷情緒上的大幅度波動。實際操作起來，其實便是將劇本的高潮置於尾聲稍微前一些，使最後一折有悲喜的轉折、交接。在李漁看來，成功的“大收煞”務必使人印象深刻，“看過數日，而猶覺聲音在耳，情景在目”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 六四）。

第三章：填詞之設，專為登場——笠翁戲曲理論之演習部

小序

湖上笠翁之曲論，《詞曲部》之後則來到《演習部》。《演習部》的篇幅雖較之《詞曲部》短，但卻更具笠翁戲曲之獨特性。因其對舞台性與觀眾性的深入探討，使笠翁之戲曲理論更在同時代眾多曲話、曲論中鶴立雞群。《演習部》以“選劇”、“變調”、“授曲”、“教白”、“脫套”五大塊組成，對登台演出的理論與實踐作出了精細的討論。

第一節：已精而益求其精——笠翁選劇論

“演習部”將“選劇”置於第一，認為劇本的選擇為優伶演習之首要注意事項。李漁這樣安排除了合乎梨園運作之常理，其實有他自己的一些個人意見在背後。他一貫地在自己的戲曲理論中重申了舞台性的重要：

填詞之設，專為登場。

又曰：

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。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 六六）

雖三言兩語，笠翁所謂“難言”，並非詞曲佳而搬演不得其人等看似普遍的問題。他要討論的，其實還涉及時人對藝術的審美取向與自主性的問題。他皆着《閒情偶寄》一書，提出了自己的看法：

所可惜者，演劇之人美，而所演之劇難稱盡美；崇雅之念真，而所崇之雅未必果真。尤可怪者：最有識見之客，亦作矮人觀場，人言此本最佳，而輒隨聲附和。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 六六）

這段文字為李漁對當時社會普遍上跟風盲從風氣的批評，反映了李漁予此之不屑態度。更為李漁感到可惜的是，即使同時代中稍具鑑賞能力的文人，為了配合大眾的聲浪亦不惜作隨波之舉、踏逐流之步。這樣的社會風氣之下，他甚至認為優秀的傳奇作品能夠偶然登台也純屬僥倖。為此，他提出自己的不滿，渲洩之於書中。比較值得我們注意的是，李漁在這個過程中，將“時優本”與“文人已刻之書”作對立面的假設的動作。所謂“時優本”即當時優伶演出時所參考的抄本；“文人已刻之書”則是作為戲曲家、傳奇作者的文人之原創劇本。從整部《閒情偶寄》中檢閱，我們不難發現李漁偶有將“大眾”與“文人”作對立的動作，乃至於把他們等於“俗”、“雅”的對立。他將二者對立起來

的用以不在貶此揚彼，而旨在消除兩者之間的矛盾。無論是《詞采第二·貴顯淺》與《詞采第二·戒浮泛》之間的互補，或《賓白第四》之“詞別繁簡”與“文貴潔淨”二者看似矛盾的理論，都確實有相似的情況。每遇此狀況，李漁一般都會先揚一方抑一方，再轉換立場替被抑一方說話。這成為了李漁消解對立的慣用模式。來到“選劇”的狀況，李漁同以相近的模式架構其“時優本”和“文人本”之間的對立。他認為“時優本”為了配合大眾口味而使優秀劇本無法廣傳於世，卻也不全盤否定大眾作為戲曲主要消費群的重要性。³¹則“選劇第一”中所載幾篇文章，則是一種“雅”、“俗”之間作取捨的一個動作。

“別古今”是李漁遴選劇本的第一個步驟。戲曲自元雜劇鼎盛期至明清傳奇，可供搬演之劇本為數龐大，要古要今則成為笠翁選劇之考量。李漁認為：

選劇授歌童，當自古本始。古本既熟，然後間以新詞，切勿先今而後古。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁六七）

李漁這麼做的用意，和他早前提出“畫鬼魅易，畫狗馬難”的觀點是一致，和“詞別繁簡”中的新、舊曲之分也有相似的地方。由於古本家傳戶誦，已經成為了人們爛熟於心中的烙印，故優師教曲一旦稍有謬誤則人人立刻檢驗得出。新本恰好相反，因新創之劇本非人人相誦，故“即有破綻，觀者聽者未必盡曉”，使初學演員即使念錯也有可蒙混過關的縫隙。李漁要求授曲必須自古本

³¹ 在《閒情偶寄·詞曲部》末篇“填詞餘論”中，笠翁便論及：“聖嘆所評（《西廂記》），乃文人把玩之《西廂》，非優人搬弄之《西廂》也。文字之三昧，聖嘆已得之；優人搬弄之三昧，聖嘆猶有待焉”，說明他實際上仍非常重視文人以外、優人眼中的劇本，並承認從演出者的角度來審視傳奇作品之重要性。

始，目的便在於讓歌童有紮實的基本功。第二原因是因為古本經過歲月的洗滌與篩選，得以流傳者皆劇本中的精華，從這些古本下手則必能學得最正統的唱法。這番考量，使他有了“開手學戲，必宗古本”的結論。如《琵琶記》、《荊釵記》、《幽閨記》、《尋親記》便是他推薦的典範。“別古今”這篇論選劇的文章，最值得注意的還有李漁所提出的一個現象，便是時人“謂新劇不如舊劇”的論調。《閒情偶寄》中，笠翁曰：

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。聽古樂而思握，聽新樂而忘倦。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁六八）

這裡便可看出笠翁選劇，仍然非常注重觀眾口味。雖然他一度抨擊“時優本”對主流市場的盲目迎合，卻在選劇的過程中處處為觀眾著想。實則笠翁此舉並非矛盾，他是盡量在雅與俗、文人精英與普羅大眾之間作出一個折衷。在這個折衷的點上，李漁盡可能地將莊雅的、古典的文化介紹予大眾階層。此舉早在“科譚第五”的部分就非常明顯。李漁一意將科譚成為雅俗共賞之物，以求文人雅士觀劇也不至於生倦，卻強調“戒淫褻”、“忌俗惡”的風格主張，其實就是希望能夠將戲曲中所含之“雅”元素，帶到普羅大眾的層次去將之普及化。若說古本代表着戲曲歷史中淘剩的精品，先古後今的授曲選劇準則便具有相同意義。然而選劇本身是不容易的。李漁認為：

選舊劇易，選新劇難。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 六八）

抱著拉近雅俗二層的想法實際運作起來，李漁便為選劇提出了一個簡便的法門。他要求選劇之人，在選劇之前詢問身邊稍通文理之優師，並配合着身邊文人墨客之意見選出佳劇。看似簡單的選舉法，實則兼顧雅俗。因文人墨客與優師之中，個人文學涵養高低不一，參考眾人之意見實際上便是在雅俗之間尋找平衡的一個方法。

選劇的第二個法度，李漁認為是傳奇劇本的整體氣氛。審劇本之氣氛，一般粗糙地劃分法是將劇本區分為“冷”與“熱”，而按《格局第六·小收煞》的主張，李漁所好者“熱”也。來到關乎劇本通篇氣氛的選擇，李漁指出了時人的一般觀點：

今人之所尚，時優之所習，皆在“熱鬧”二字。冷熱之詞，文雅之曲，皆其深惡而痛絕者也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 六九）

應當注意到是，李漁這裡同樣將“熱鬧”等同於“不典雅”，簡言之即是冷、熱各自等同於雅、俗，是他一貫的思維。對於時人偏好熱鬧的現象，李漁基本上持不反對立場，認為太典雅的作品使人生倦。他雖將劇本氣氛之冷熱，等同

於雅俗，將兩者對立起來，卻同樣不揚俗抑雅，而是強調打通二者之間的矛盾。

《閒情偶寄》曰：

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？乃不問短長，一概以冷落棄之，則難服才人之心矣。

又曰：

予謂傳奇無冷熱，只怕不合人情。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁六九）

笠翁即認為應該徹底審視傳奇劇本之氣氛，又提出審視之法則為“人情”，背後便有了雅俗共賞的倡導意義。以“人情”作為標準，亦與《詞采第二·戒浮泛》之主張同。李漁所謂人情，講究的其實便是劇本能否觸動人心，使觀者感動。世間“合人情”者一般是人世間的悲歡離合。只要劇本所述之事，與觀眾之人生歷練有相似之處，便能觸動觀者、聽者之心。事實上，只要劇本中具有能夠打動人心的劇情，即使劇本氣氛偏冷、台上演員莊重典雅，則台下觀眾都不覺其冷。這種做法，即俗元素置入雅劇本，以便使其更容易為大眾所接受，其實便是打通雅俗兩種文化的做法。在以雅（冷）為主要氣氛的劇本中凸顯出當中的俗（熱），李漁認為這種劇本是應該被加以鼓勵的。

第二節：仍其體質，變其豐姿——笠翁變調論

劇本既選，靠實際演出接近一步的第二部便是變調。《閒情偶寄》曰：

變調者，變古調為新調也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁六九）

簡言之，變調的用意在於使古本傳奇獲得潤飾，以適應後來者的演出。變調之需，按本文看來有一個歷史的客觀因素，和一個李漁本身的主觀需要。所謂客觀因素便是語音、語言隨著歷史所產生的變化。黃仕忠先生以《琵琶記》為例，說明了這一點：

產生於元末的《琵琶記》，要原封不動地搬演於明代，顯然是不可能的。事實上，明中葉前後，隨著各種戲曲聲腔的興起，藝人們就已經在曲韻音律上作了改造，以適應新的觀眾和舞台的需要，這種改造也必然包括文字的修訂。

（高仕忠，一九九八，頁三〇一）

單以元末的《琵琶記》用於明尚且如此，則來到李漁所處的清代，戲曲聲腔或語言習慣之變更甚前朝。這裡以《琵琶記》為例，主要因為李漁在《選劇第一·別古今》時便曾列出適用的古本，又言“古本又必從《琵琶》、《荊釵》、《幽閨》、《尋親》等曲唱起”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁六八），故高先生所言之

現象與難題，都將為李漁一一碰上。李漁即偏好古劇而在選劇過程中往往古劇優先，新劇次之，故變古劇之古調為時人所能適應之新調，成為了搬演於舞台以前的必要之事。除了李漁大量選用古劇之故，李漁“貴脫窠臼”，好新奇的個性同時也促使他在授曲之前先改良古本，以期一新觀眾之耳目。所謂“脫窠臼”，雖然首次出現於《詞曲部》之“結構”理論，其實求變求新的態度一直存在於李漁的思想當中，而不局限於傳奇劇本之結構。直接地說，求新態度應該被放到戲曲結構論以外，而置於李漁的文藝觀的層面來看，則能理解其處處不落窠臼的個性。無論是戲曲、詩詞或作文章，乃至於李漁作為一個文人的生活態度，都可以尋找其脫窠臼的痕跡。今以笠翁《閒情偶寄·演習部·變調第二》中的“縮長為短”、“變舊為新”二論，看看李漁如何化舊物為新奇。

李漁認為，古劇本的變調，第一件事是要檢查其篇幅時候適合不同年代後的扮演模式。這和李漁時代的看戲風俗習慣有關。李漁認為，最適宜看戲的時間應當是夜晚，並提出二因：

(一) 優孟衣冠，原非實事，妙在隱隱躍躍之間。若於日間搬弄，則太覺分明，演者難施幻巧。

(二) 人無論富貴貧賤，日間盡有當行之事，閱之未免妨工。抵暮登場，則主客心安，無妨時失事之慮。

(【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁七十、七一)

笠翁第一顧慮所關注的是演出效果，第二則是希望觀眾能夠在放鬆的情況下觀賞表演，故覺夜間搬演較為適合。而夜間觀劇，則引發李漁的另一項顧慮。他說：

然戲之好者必長，又不宜草草完事，勢必闡揚志趣，摹擬神情，非達旦不能告闕。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁七一）

這便涉及到了劇本篇幅長短之問題。為了解決上述問題，梨園一般取“與其長而不終，無寧短而有尾”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁七一）的態度，實際登台的對應法則是將可刪減的部分預先告知演員，並視觀眾取向而作出刪減。所謂觀眾取向，其實便是看觀眾乃清閒之人或多冗之人。遇清閒之客，則優人們如常演出，反之則將事先預刪之處刪之。李漁不但對此通行於圈內的應對法，但他更鼓勵反過來作“增益之法”。所謂增益，其實是在預先刪減的前提而來的。這增益法有二：

（一）於所刪之下折，另贈數語，點出中間一段情節。

（二）於所刪之前一折，預為吸起。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁七一）

笠翁此二增益法，其實便是將所刪之折的重要情節或所要表達之事，濃縮成聊聊數語，提前或挪後其演出。李漁要藉此二法達到的效果，實則便是“觀者雖未及看，實與看過無異”，如此一來便得以將整部劇本之篇幅大大縮短，亦不影響整部劇本的敘事。到這裡，笠翁所論及皆為應對清閒之客。這類觀眾，他們一般並非有要事在身而求台上之戲儘早結束，其實是一些到了深夜睡意漸濃而無法繼續觀賞之一眾。若觀眾是一群忙碌之輩，時時惦掛着公事的貴客，李

漁則認為上述的應對法都無法解決他們不能盡觀全劇的窘境。為此，李漁提出了一個跳出增減、全新的應對方法，便是重新設計劇本。《閒情偶寄》曰：

予為全本太長，零出太短，酌乎二者之間，當仿《元人百種》之意，而稍稍擴充之，另編十折一本，或十二折一本之新劇，以備應付忙人之用。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁七一）

這是李漁為配合觀眾作息而產生的想法。以《元人百種》的體例為參考而誕生的新體制，是李漁為忙碌人士所設的偷閒娛樂。事實上，這做法其實便是新作之劇了。考慮到新劇有更大幅度的創作自由，李漁其實也能於此實踐其戲曲主張。當中最明顯的是其《結構第一·立主腦》中的“一人一事”敘事風格。因此新作之劇本為忙人作，篇幅必求短而不可長，故笠翁“一人一事”的劇本架構是再適合不過的了。與“立主腦”相關的一系列理論如“減頭緒”、“密針線”之說，隨笠翁“縮長為短”一說出，同時也有了實踐之可能。

繼劇本篇幅的改變，李漁提出第二項需要變調的是古劇的藝術風格。他將古劇比作古董，認為古董的價值在於能夠隨著歲月的更替而產生不一樣的色澤。在李漁看來，能夠隨時間而改變自己的特質，方為古劇長傳之道。同樣的想法置於傳奇作品，則是變調的價值。實際的變調方式，《閒情偶寄》中載：

仍其體質，變其豐姿。如同一美人，而稍更衣飾，便足令人改觀，不俟變形義貌，而始知別一神情也。

又曰：

體質維何？曲文與大段關目是已。豐姿維何？科譚與細微說白是已。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 七二、七三）

“仍”者，《說文》曰：“因”也；“因”者，《說文》曰：“就”也；“就”者，《說文》曰：“高”也；“高”者，《說文》曰：“崇”也。李漁這裡的意思，說明曲文與大段關目不在其改變的範圍內，反之應從科譚與細微說白著手。保持曲文與大段關目不動的主張，是李漁基於對前賢創作的尊重。前面曾談到，李漁希望盡可能地將古典的優良作品介紹予時人，才会有變調的需要。故此，如實地呈現古人所作之劇本便成為了李漁變舊為新時首要顧及的事項。至於科譚與細微說白，李漁則認為是應該與時並進的。他說：

科譚與細微說白不可不變者，凡人作事，貴於見景生情。世道遷移，人心非舊，當日有當日之情態，今日有今日的情態。傳奇妙在入情，即使作者至今未死，亦當與世遷移。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 七三）

人情會隨時代的改變而起變化，成為了科譚、說白非變不可的原因。事實上，即使人情變化不大，科譚這種以詼諧、滑稽動作來驅逐倦意的戲劇元素，登台用過數編則觀眾失去對其興趣。李漁會有求新奇的心態則觀眾自然也會有同樣的期待，故科譚與說白確實不得不變。本文論及笠翁《科譚第五》時便已提及科譚在改編劇本時所能產生的作用。李漁確實也以科譚和賓白作為改編劇本的

工具，著手改編了《琵琶記·尋夫》和《明珠記·煎茶》這兩齣戲來給欲效仿者作參考。這裡將一些經李漁改寫的賓白與原文並舉：

（原本《琵琶記》）……在山築墳，正睡間，忽夢一神人，自稱當山土地，帶領陰兵，與奴家助力……

（【明】高則誠，一九九六，頁一一二）

（改本《琵琶記》）……在山上築墳，偶然力乏，假寢片刻，忽然夢見當山土地，帶領着無數陰兵，前來助力。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁七六）

對照原本與改本，則可發現李漁這裡的改編有兩項特色：第一是賓白語言淺白話、第二是賓白內容合理化。從“正睡間，忽夢一神人”八字改作“假寢片刻，忽然夢見當山土地”十二字，明顯是配合時人語言較古人淺白而作。改本中加入“偶然力乏”四字，也合理化了土地帶陰兵前來助力的情節。另外，原本《琵琶》在【前腔】“非是奴尋夫遠遊……望公婆保佑”一段後本來是繼續以唱曲交代故事，經李漁改本後的《琵琶》在這個部分卻加入大量對白。改本《琵琶》：

拜完了，如今收拾起身。論起理來，該先別墳塋，然後去別張大公才是；只為要托他照管墳塋，須是先別了他，然後同至墳前，把公婆的骸骨，交付與他便了。（鎖門行介）

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁七七）

這段賓白除了是敘述情節，也加入了動作，如鎖門而去一介，便更適合以百姓作對象的觀眾群。這邊兩個例子說明了李漁改編古劇，確實是很配合觀眾群而作出相對的修改的。他改編《明珠記》亦是如此。改本的《明珠記》煎茶一齣在結構上有很大的更動。他將原本這段情節挪後成第三折，中間插入兩折新撰曲、白。值得注意的是第三折標題處有這麼一條註釋：

此折改白不改曲。曲照原本，不更一字。

（【清】李漁，二〇一〇，頁 八六）

這條註釋便說明了李漁確實凜尊“仍其體質，變其豐姿”的標準。當中除了加入賓白，也插入科譚。如【哭相思尾】一段曲文之後：

（哭倒介）（末上）自不整衣毛，何須夜夜號。咱家一路辛苦，正要睡覺，不知那個宮人啾啾唧唧，一夜哭到天明，不免到裡面去看來。呀！為何哭倒在地下。（看介）原來是劉宮人。劉宮人起來！（摸介）呀，不好了！渾身冰冷，只有心口還熱。列位宮人快來！（四宮女上）並無奇禍至，何事疾聲呼？呀！這是劉家姐姐，為何倒在地下？（末）列位宮人看好，待我去取薑湯上來。〔下〕〔宮女〕劉家姐姐，快些甦醒！〔末取薑湯上〕薑湯在此，快灌下去。〔灌醒介〕〔宮女〕劉家姐姐，你為甚麼事情，哭得這般狼狽？

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 八九）

加入這麼一大段賓白與科譚，則可以使古劇更貼近新時代，而搬演時不至於催眠。這種古劇改編之法，並非笠翁隨意說說的理論，背後的技術含量是很高的。若笠翁不熟悉賓白、科譚之創作，更不可能會發掘到賓白與科譚在改編古劇方面所蘊含的可能性。他把改編放在演習部，且在進入演習部以前就有了深厚的賓白與科譚理論，除了在自己的傳奇創作上有真正的實踐，改編古劇更是其實賓白科譚的第二施展對象。而科譚說白以外，有在劇情以內之事，李漁認為尚有一個狀況是允許修改的：

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。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁七三）

這類劇情上的破綻，修改起來也是極為不易。他同樣舉《琵琶記·尋夫》和《明珠記·煎茶》兩部傳奇為例，具體討論了修復古本傳奇偶有的小破綻。琵琶記裡頭趙五娘“獨行千里，即能自保無他，能免當時物議”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁七四）的情節成為了李漁眼中不符合邏輯的破綻，故覺可改。他堅持著盡量不觸及科譚說白以外之事，故認為平白杜撰另一角色伴趙五娘入京之改法有欠妥當。為了修復這破綻，李漁認為應當從劇本本身現成的角色下手，並加以運用以便不顯唐突。他果然在劇本內發現這一現成人物，即張大公身邊之僕一一小二。《琵琶記·剪髮》一折有這麼一句對白：

“你先回去，我少頃就着小二送來”³²

（【明】高則誠，一九九六，頁一〇一）

這樣一個於劇情本無重大影響的角色，李漁稍微加以運用便解決了《琵琶記》中這麼一個小瑕疵。《明珠記·煎茶》一折中，李漁也發現了一個甚為不妥的情節，即塞鴻為小姐傳遞消息、煎茶的安排。《明珠記》曰：

“（丑）你不知道驛中當年是俺煮茶，並沒有婦人。”

（【明】陸采，一九九六，頁七五）

李漁認為一個男子侍奉嬪妃不符合規矩，故決意用同樣的方法為其改上一筆。他同樣在劇本當中找一個現成的角色取代塞鴻。那人便是自小跟隨無雙身邊的婢女，也就是後來與王仙客作妾的采苹。一旦以她替塞鴻煎茶，則《明珠記》中不妥之處也得以解決。李漁此舉，可謂不添唐突之法，旨在盡可能地保全劇情之情況下修飾劇本漏洞的一個妙法。

第三節：曲中老奴，歌中黠婢——笠翁授曲論

關於授曲，笠翁認為聲音之道，本來就“幽渺難知”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九十）。對於如何掌握音樂，李漁認為靠的是經驗。當然他自己是十分熟悉曲律的，他即自稱曲中老奴，本身又著有三種韻書就可以說明這點。當中，他更在

³² 《六十種曲》作：“我即着人送些布帛米穀之類與你使用”。

《笠翁詞韻》的序文中對填詞作曲之韻提出許多看法，甚至對《中原音韻》提出意見。當中有值得注意的一段話：

詩體肇於《三百篇》，乃上古之文也。上古之文，其音務合古人之口。詞則始於唐宋，乃後世之文也。後世之文，其韻務諧後世之音。二語洞然，可息紛騰之議。是集操縱得宜，寬嚴有度，務使嚴不似詩，而寬不類曲，詞之面目，已全現乎聲韻中矣。

（【清】李漁，《笠翁詞韻》，二〇一〇，頁 三六一、三六二）

這段話可說是笠翁對詩、詞、曲在音律方面的經驗之談，也可說是他對詩、詞、曲音律聲韻的態度與立場。他更表明：“韻書之設，所以便查”（【清】李漁，《笠翁詞韻》，二〇一〇，頁 三六四）。不精通音律，則無以撰寫此韻書三種。能夠為方便他人創作而撰此韻書三種，說明李漁是精通音律之人。精通音律對戲曲創作而言之所以重要是因為戲曲乃登台唱予觀眾聽，填詞作曲者若不諳音律，戲曲僅是案頭讀物，而不宜登台。要精通音律，當然就像前面說的是靠經驗。他在《閒情偶寄》中對這番道理提出論據：

釀酒之家，不必盡知酒味，然秫多水少則醇釀，曲好蘖精則香冽，此理則易諳也；此理既諳，則杜康之不難為也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 九一）

李漁認為但凡世間學問，只要有專研之心皆能有所成就。戲曲之道更應當如此。在李漁看來，任何學問於初學之時所需要的只是對相關原理有基礎的了解，便能憑著時間的累積而獲成果。他以自身經驗現身說法：

業久則粗者亦精；填過數十種新詞，悉付優人，聽其歌演，近朱者赤，
近墨者黑，況為朱墨所從出者乎？

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九一）

這裡值得注意的是，李漁所謂“經驗”，並不單指授曲經驗而言。本篇所論及者“授曲”，故這裡所謂“相關原理”，所指當為“製曲”之道。李漁在《詞曲部》之音律部分已經就填詞作曲如何掌握音律提出了諸多理論。“授曲”和“音律”兩者同樣涉及戲曲的音律部分，只是前者為“教授”而後者重“製作”，故應互相參照。故笠翁所謂“業久則粗者亦精”，其“業”其實涵括了“製曲”與“授曲”。只有製曲經驗豐富，才能在傳授方面能夠有所依靠。另外，細讀“授曲第三”眾理論，則可知笠翁所謂授曲並不局限於音律方面的傳授，還包括了“詞采”的部分。故此，進入授曲部分以前，充分掌握笠翁填詞作曲之理論是有必要的。

授曲之道，第一項要求是“解明曲意”。這是笠翁授曲之道的第一篇，表明了他在進入授曲其他部分以前必須先闡明的一個主張。《閒情偶寄》曰：

唱曲宜有曲情，曲情者，曲中之情節也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九一）

李漁對“曲情”的定義，說明了他先詞采後音律的慣性思維。這在《結構第一》是早已明言的，他認為善詞采者為才人；善音律者為藝士，真正能夠顯示才華的地方始終歸詞采。我們也可以說，音律就戲曲而言，不過是表達詞采的一項工具，僅停留在技術層面而不似詞采般得具有內涵、深度。另外，對笠翁曲論向來有所承續的吳梅亦在《顧曲塵談》中對“曲情”作出闡發：

聲者眾曲之所盡同，而情者一曲之所獨異，不但生旦醜淨，口氣各殊，凡忠義奸邪，風流鄙俗，悲歡思慕，事各不同，使詞雖工妙，而唱者不得其情，則邪正不分，悲喜無別，即聲音絕妙，而與曲詞相背，不但不能動人，反令聽者索然無味。

（吳梅，二〇〇二，頁一一四）

吳梅將曲情視作審辨一曲優劣的關鍵，認為曲可以唱得相近，情感卻是決勝負的要素。反觀李漁認為“曲情”為“曲之情節”，比較偏向曲的敘事功能；而吳梅這裡則更凸顯“曲情”之敘志特質。吳梅作曲論，靈感多源於笠翁《閒情偶寄》，將這段闡發視作笠翁曲情說之註釋也無不可。兩者之共同點在於對曲文詞采內容之高度重視，使傳奇戲曲即便跳出文人圈子，登台演出也不失去深度。故授曲之前應解明曲意，是笠翁曲論的一項堅持。他復說：

解明情節，知其意之所在，則唱出口時，儼然此種神情，問者是問，
答者是答，悲者黯然魂銷而不致反有喜色，歡者怡然自得而不見稍有瘁容。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 九一）

李漁此言當然是對解明曲意所要達到的演出效果而舉出的例子。實則，李漁提出解明曲意之說，必然有他一番婆心。他“觀今世學曲者”，在學習的過程中只注重表面功夫而不追求曲情、曲意上的了解。李漁認為這種“口唱而心不唱，口中有曲而面上身上無曲”的學曲者無法生動地表達曲文所欲吐之情，更稱這種不求理解曲文者所唱之曲為“無情之曲”。我們可以將其視作對時風的一種批判。回歸到現實，則李漁對學曲之徒提出了意見：

欲唱好曲者，必先求明師講明曲義。師或不解，不妨轉詢文人，得其
義而後唱。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 九二）

這種對曲義追求了解真正透徹的態度，實則便是李漁一貫的態度。不但學曲者在學曲之前應先詢問明師，而授曲者在授曲之前也應對曲義有真正的了解，才傳授與他人。唯有解明曲義、曲義、曲情，授曲者才能開始音律方面的傳授。

進入音律的部分，笠翁說明“調熟字音”與“字忌模糊”兩項主張。“字忌模糊”雖只佔《閒情偶寄》非常小的篇幅，但卻是“調熟字音”一論的基礎。所謂“字忌模糊”，其實是笠翁對遴選唱曲學徒標準的討論。他認為學唱戲曲

的學徒，巧拙次之，最重要的是“有口無口”。這裡的“口”非生理上的嘴巴，而是“咬字清晰”。《閒情偶寄》曰：

字從口出，有字即有口。如出口不分明，有字若無字，是說話有口，
唱曲無口，與啞人何異哉？

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九四）

唱曲發音清晰不模糊，在這裡成為了李漁選擇唱曲之優的唯一條件。因為有了“字忌模糊”的要求，才能為“調熟字音”之理論提供了實踐的可能。所謂“調熟字音”，不單只是抓住字的平仄陰陽而已。戲曲演繹有別於普通說話，每一個字被填入唱曲的當下即被賦予新的生命。李漁“調熟字音”，乃針對入曲之字的字音而言。這些唱曲的字的發音，應被精準地細分成“出口”、“收音”、“尾音”三個部分。《閒情偶寄》曰：

世間有一字即有一字之頭，所謂出口者是也。有一字即有一字之尾，
所謂收音者是也。尾後又有餘音，收煞此字，方能了局。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九二）

李漁以“蕭”字作例，認為“蕭”的出口應是“西”，收音應是“夭”而餘音是“烏”。李漁舉出一些能夠用以參考的工具書，其中更首推沈寵綏的《弦索辯訛》。沈寵綏在《弦索辯訛》的序文中，提出了他對音律的一些見解，與李漁所提出的觀點不謀而合：

凡弦索諸曲，詳加厘考，細辯音切，字必求其正聲，聲必求其本義，庶不失勝國元音而止。

（【明】沈寵綏，二〇〇九，頁 四七六、四七七）

沈氏對戲曲音律的要求可以“字必求正聲、聲必求本義”而句概括。實於李漁“字忌模糊”的主張詳盡。而與《弦索辯訛》同為姐妹篇的《度曲須知》也詳盡描寫了這種“字分三音”的唱法：

絲字頭輕輕吐出，漸轉字腹，徐歸字尾，其間微達著，鶴膝蜂腰，顛落擺宕，真如明珠走盤，晶瑩圓轉，絕無頹濁偏歪之疵矣。

（【明】沈寵綏，二〇〇九，頁 六三九）

沈氏所形容的唱法，說明了唱某一字的過程中，字頭如鶴膝，應該較為細小，而進入字腹與字尾則如蜂腰般圓潤。將一個字完整地唱完，全程應該非常清晰而無混濁之氣。這邊與李漁所講究的實際演出效果一樣。清人王季烈於《螭廬曲談·論度曲》亦載：

度曲者於字頭、字尾固應分晰清楚，然其最著力，而唱得飽滿之處，卻在字腹，使人動聽之處，亦在字腹。

（【明】王季烈，二〇〇九，頁 三五六）

王季烈的說法，著眼於對字腹的探討。他同樣要求字頭字尾之清晰，但更著重在字腹唱得“飽滿”。這個字腹的飽滿，王氏之法是間接地將字腹延長。他說：

字頭惟露於一字出口之初，瞬息即過，字尾即出，則此字之音立即完畢，不能再為延長。

（【明】王季烈，二〇〇九，頁 三五六）

所謂間接地延長字腹，是因為字頭“瞬息即過”而字尾又不能再延長，故王氏主張將字腹延長，便能達到飽滿的效果。若將王氏之說與笠翁之說作對比，則可以看見二者的差異在於對字尾的認識與李漁提出的餘音。同樣拿“蕭”作例，李漁將“蕭”拆成“西”、“夭”、“烏”，分別代表字頭、字尾與餘音；王季烈將“蕭”拆成“西”、“坳”、“鳴”，分別代表字頭、字腹與字尾。兩者之間差異，第一項在於李漁的字尾其實是王季烈的字腹，第二項在於對手尾部分的長短。王氏將“坳”視作字腹，屬於一字之中間構件，故要求延長，而李漁將“夭”視作字尾，並將“烏”視作尾後餘音，故將延長的工作放到了餘音身上。此雖為細小之差異，實際登台時，兩者應具不一樣之演出效果。吳梅於《顧曲塵談·度曲》之〈出字〉也提及對李漁所論之唱法作延伸的討論，但不同的是他採取了與王氏相同的拆字法：

出字之法，分為頭、腹、尾三種。世間有一字，即有一字之音。

（吳梅，二〇〇二，頁 一三一）

稍微將《顧曲塵談》之出字法與李漁所撰“調數字音”略作對照，則可發現瞿安先生之度曲理論大部分皆從笠翁來，唯對拆字之法才稍微不一樣之說。《顧曲塵談》對其拆法，即字頭、字腹、字尾之拆分法作出了詳解：

其音初出口時謂之頭，音既延長而不走其聲者謂之腹，及後收整本音
歸入原韻之音謂之尾。

（吳梅，二〇〇二，頁一三一）

學人吳梅所作之解說，較值得注意之處在其對字腹“延長而不走其聲”之解說。此為李漁略提而未明說者，因《閒情偶寄》只提及了出口與收口若為同一字，則中間一段正音會出現變化。吳梅這裡則明確指出保持正音不變的關鍵在“字腹”的部分，有導盲意義。但實際操作起來，吳梅之說比李、王二人來得更為不同。他將“蕭”字拆成“西”、“兮”、“夭”，其字腹與字尾的處理是更特別的。若對目前所舉三人之拆法作淺析，則可發現，王氏與吳氏之拆法在登台演唱時，尾音的部分都會比較短促，而吳氏之出字法會比較沉長，因字頭與字腹之間沒有轉折的跡象，頭腹同音。李漁與王氏之拆法則同樣注重在“一字中間之音”的演繹，並認為該部分佔主導，唯李漁要求以餘音收尾，與吳氏同樣顯得結尾徐緩，而王氏要求結尾不應延長。無論如何，從笠翁到嶼廬到瞿安，三人同樣主張以拆字唱法來達到不使原音訛化的目的。本文對此三家進行淺略的對比，旨在指出戲曲演唱雖各家自有獨方，但皆一同樣的模式度曲。李漁雖非此法鼻祖，卻是在授曲過程中重點提出此道之人，以各家說法作比較則可知李漁授曲非隨意以自己的創見授之予人。其所授之事皆經過各專家的討論，經

得起嚴峻考驗。必須注意的是，李漁這裡所論及的是“授曲”，則此種字分三音之唱法是屬於台下優伶練習的部分，而非供台上之用。故此，使用這種唱法“須隱而不現”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九四）。這隱而不現，實際上便是要使聽者隱約聽到字頭字尾之音，卻不會太分明而導致一字變三字。優伶須將字頭字尾唱得毫無痕跡，如沈氏所謂“明珠走盤，晶瑩圓轉”的效果，才算符合水平。稍有拖泥帶水的問題，李漁便視作敗筆。這種字分三音的做法主要是為了應付慢曲，即緩慢沉長之調子。若“蕭”字從頭到尾皆以單一發聲一口氣唱到底，演出者在長時間的發聲當中很可能使“蕭”字出現訛化的現象。

糾正曲文咬字之後，笠翁授曲理論來到了整體唱曲的討論。他提出了“曲嚴分合”之說，要論及的是一場戲中數曲的合唱與獨唱問題。《閒情偶寄》曰：

同場之曲，定宜同場，獨唱之曲，還須獨唱，詞意分明，不可犯也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九五）

宜獨唱則獨唱、宜合唱則合唱，本應是梨園常理。然而李漁於此另闢一文專論之，其實與“解明曲意”所關注的問題是一致的。前面已經談到，唱曲之人登台前應明解傳奇作者填詞之深心。在沒有對劇情充分掌握的情況下演出，則會對劇情的表達作出負面影響。李漁以《琵琶記·賞月》一折為例，認為該折之重點在於透過不同腳色賞月的唱詞，凸顯出每個腳色的性格。李漁認為：

自“長空萬里”以至“幾處寒衣織未成”，俱作合唱之曲，諦聽其聲，如出一口，無高低斷續之痕者，雖曰良工心苦，然作者深心，於茲埋沒。

又曰：

此折之妙，全在共對月光，各談心事，曲既分唱，身段即可分做，是清談之內原有波瀾；若混作同場，則無所見其情，亦無可施其態矣。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九五）

李漁此番說法，實為對不解曲意而埋沒作者深心者的控訴。他要求授曲師應在授曲之時，清楚告訴優伶們哪些曲子該合唱哪些只能獨唱。而授曲師若要準確地嚴分合唱與獨唱，本身非解明曲意不可。這也是為什麼李漁將解明曲意之說立於授曲諸論之先。

“鑼鼓忌雜”討論的是鑼鼓與舞台各元素的配合。李漁認為這種互相配合、輔助的安排必須非常精準而不可亂。他提出：

戲場鑼鼓，筋節所關，當敲不敲，不當敲而當敲，與宜重而輕，宜輕反而重者，均足令戲文減價。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九五、九六）

和“曲嚴合分”之說相同，“鑼鼓忌雜”中提及的“當敲則敲，不當敲則不敲；宜輕則輕，宜重則重”亦是梨園常規，然而李漁同樣還是鄭重地提出來了。這說明李漁所言“曲嚴合分”與“鑼鼓忌雜”都是一些授曲師理應該懂卻又不見得人人都懂的小失誤。於笠翁看來，此等失誤雖小卻足以對整部戲曲的美感帶來致命性的破壞。鑼鼓屬敲擊型樂器，一般皆以金屬制，所能產生的音量能夠

在大多數情況下蓋過人聲。戲場上，鑼鼓的節奏一旦掌握不好，則可能破壞其餘的唱曲與賓白。而在曲文與賓白之間，李漁最忌受鑼鼓影響的是賓白。他說：

如說白未了之際，曲調初起之時，橫敲亂打，蓋却聲音，使聽白者少聽數句，以致前後情事不連。

又曰：

打斷曲文，罪猶可恕，抹殺賓白，情理難容。予觀場每見此等，故為揭出。又有一出戲文將了，止餘數句賓白未完，而此未完之數句，又系關鍵所在，乃戲房鑼鼓早已催促收場，使說白與不說白同者，殊可痛恨。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九六）

李漁視傳奇戲曲作教化之工具，除娛樂之外亦有宣揚德教之用，又強調故事的完整性，故賓白一旦被打擾，入其耳則覺不可忍。此說雖名“鑼鼓忌雜”，其實並不局限於鑼鼓，而應延伸至更廣的範圍，即戲場上的所有樂器。所謂鑼鼓忌雜，實則是從賓白的角度出發，提醒授曲人注意所有可能干擾賓白之雜聲。當然，雖然是要求鑼鼓不干擾賓白，具體演出時李漁也提醒演員在念賓白時也須顧及鑼鼓：

一出戲文將了，止餘數句賓白未完，而此未完之數句，又系關係所在，乃戲房鑼鼓早已催促收場，使說與不說同者，殊可痛恨。故疾徐輕重之間，不可不急講也。

此為一情況，另一為：

場上之人將要說白，見鑼鼓未歇，宜少停以待之。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 九六）

此又為一狀況。李漁所舉兩個狀況，皆為賓白與鑼鼓一旦出現不協調時，台上演員之應對方法。這是為了顧及舞台整體的協調。演員或鑼鼓手任何一方一旦出現失誤，則應視情況而盡可能地不使整部演出看起來唐突而不協調。故“鑼鼓忌雜”雖針對鑼鼓一方發難，實則對雙方都作出了提醒。簡言之，賓白與鑼鼓兩者在登台演出時須相互配合。

授曲的最後一論是“吹合宜低”，是一項對人聲與配樂相互配合或導、隨之分的討論。《閒情偶寄》曰：

絲、竹、肉三音，向皆孤立獨行，未有合用之者，合之自近年始。三籟齊鳴，天人合一，亦金聲玉振之遺意也，未嘗不佳；但須以肉為主，而絲竹副之。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁 九六）

在李漁對戲曲的認知中，台上主要的呈現者始終是優伶們，而樂器只是輔助性的存在。故在唱曲之學徒練習時，李漁要求授曲師具有掌握人聲與配樂主次的能力，具體操作起來便是兩者在聲量上的調整。李漁說：

從來名優教曲，總使聲與樂齊，蕭笛高一字，曲亦高一字，蕭笛低一字，曲亦低一字。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九六）

這是一般梨園使用的授曲法，李漁認為其效果不甚理想。因此法以蕭笛聲量主導著唱曲人之聲量，長期下來則因習慣而完全將主次倒轉，使配樂反客而為主。為此李漁提出要在練習之時將配樂去除，只允許唱曲人清唱，方使人聲得以獨立於配樂。當唱曲人在唱曲將唱曲的基礎打好，登台演出時才用上配樂，讓它站好配合的崗位發揮其職。而登台之時的配樂也不能以慣常之聲量，即蕭笛與曲同一字。反之，李漁認為蕭笛配樂應比主唱低一字，讓配樂融入主唱中，不著痕跡，才是理想的效果。應當注意的是，李漁要求唱曲人“家常理曲，不用吹合，止於場上用之”的授曲之法，不是全部人皆管用。他強調：

此法不宜概行，當視唱曲之人之本領。如一班之中，有一二喉音最亮者，以此法行之，其餘中人以下之材，俱照常格。倘不分高下，一例舉行，則良法不終。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九七）

上述引文說明了李漁此法僅適用於天生俱獨特歌喉者，而普通人練習唱曲則應以配樂作引導，使唱曲者能夠更容易地掌握住旋律。他說：

吹合之聲，場上可少，教曲學唱之時，必不可少，以其能代師口，而司熔鑄變化之權也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九七）

笠翁稍早前謂授曲應使唱曲人能獨立於配樂伴奏的牽引，這裡復謂吹合之聲於授曲之時不可少，看似矛盾，實則笠翁因材施教而得出之結論。授曲不用伴奏，是為使唱曲精英能夠獨立於伴奏之外，因其歌唱天賦本身便非常突出，若仍由伴奏引領則埋沒其天份；授曲用伴奏，乃針對素質平庸者所設想，因資質愚鈍者在學曲過程中未必能有效掌握授曲師口唱之曲，若使授曲師單靠口傳而不輔以配樂，則學習過將使授曲師口心俱勞。有了伴奏，則能在授曲過程中為授曲師分憂。這裡，我們便不難發現李漁對配樂，並不是一味地貶低其價值。雖配樂伴奏為李漁時代新興之物，非其傳統。李漁對其並不盲持保守的態度，而是將之善用，使其發揮最大的功效，是李漁懂得視新物之價值而給予褒貶的表現。

第四節：優人口中之態也——笠翁教白論

《閒情偶寄》之演習部，五篇當中來到教白已是第四篇，況第五篇非獨立一論而是對戲曲各方面惡習所提出的綜合性討論。這表明教白之重要性在選劇、變調、授曲之後，屬可緩之一論。唯教白重要性之次不能代表教白之難易。

《閒情偶寄·演習部·教白第四》正論前的一段小序中，李漁提出了梨園當中普遍相信的“白較曲易”之論調：

教習歌舞之家，演習聲容之輩，咸謂唱曲難，說白易。賓白數念即是，
曲文念熟而後唱，唱必數十遍而始熟，是唱曲與說白之工，難易判如霄壤。

又曰：

時論皆然，予獨怪其非是。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九八）

笠翁認為梨園同仁由此想法，恰恰使事實倒反。正因為唱曲難而大家於此多下工夫，再難的曲也有被征服的一日；說白反而因其易而遭忽略。實則李漁謂唱曲說白難易之辯不全賴上因，而與說白普遍化的背景有關。《詞曲部·賓白第四》之“詞別繁減”就說明了傳奇賓白之繁，實自笠翁始，笠翁以前作傳奇者“止重填詞，視賓白為末着”的戲曲史現象。中國戲曲本來便以唱曲為主，針對唱曲而作之曲譜面世多年，為唱曲者剩下許多摸索之功夫；賓白一道之通行既遲於唱曲，針對賓白而作之理論自然乏善可陳。李漁會認為賓白之道，即使不比唱曲難，也絕不比唱曲來得容易，便是此理。

對此，李漁於教白的部分，提出了他早前於授曲部分提出的一個主張，即親近良師。唱曲有曲譜而說白無籍可考，故導師所扮演的角色更顯重要。他在提出具體教白理論以前，提出了一套準備工夫：

吾觀梨園之中，善唱曲者十中必有二三，工說白者百中僅可一二。此
一二人之工說白，若非本身自通文理，則其所傳之師，乃一讀書明理之人
也。故曲師不可不擇。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九八）

這裡所謂曲師，謂深懂教白之理之明師。李漁深感通文理之師在授曲教白上的重要性，認為唱曲說白最重要是傳情，而當中賓白作為“曲文之傳注”，更必須在敘事性方面照顧周到，故提出了教白以前必須先通文理的要求。唯有讀通傳奇戲劇之賓白，教人說白與登台演繹方能拿捏得當。

李漁對教白提出的理論僅有兩項，“高低抑揚”第一；“緩急頓挫”第二，前者討論賓白的聲量與呈現重點；後者則著重賓白呈現速度的探討。這兩者皆環繞賓白之節奏展開論述，並於《詞曲部·賓白第四》之“聲務鏗鏘”當中對傳奇賓白的要求一致，同樣強調了節奏為賓白優劣的第一要素。“高低抑揚”一文更進一步強調了節奏為有效表達賓白內容之不可缺因素：

賓白雖系常談，其中悉具至理，請以尋常講話喻之。明理人講話，一句可當十句，不明理人講話，十句抵不過一句，以其不中肯綮也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九九）

高低抑揚之掌握，在李漁看來是賓白傳達內容最應當學習的一個部分。對於賓白高低抑揚之法，李漁認為其實與唱曲無異：

白有高低抑揚，何者當高而揚？何者當抵而抑？曰：若唱曲然。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九九）

所謂與唱曲相同，其實也並非指唱曲之法可以原原本本地搬用在賓白演繹，而是將其加以改良復用之於說白上。李漁為教白提供了兩種具體的操作法：

（一）曲文之中有正字有襯字，每遇正字必聲高而氣長，若遇襯字，則聲低氣短而疾忙帶過。說白之中，亦有正字，亦有襯字，其理同，則其法亦同。

（二）至於上場詩，定場白，以及長篇大幅敘事之文，定宜高低相錯，緩急得宜，切勿作一片高聲，或一派細語，俗言“水平調”是也。上場詩四句之中，三句皆高而緩，一句宜低而快；低而快者，大率宜在第三句，至第四句之高而緩，較首二句更宜倍之。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九九、一〇〇）

笠翁此二法，所適用者包括了普通賓白與特殊狀況之定場白、上場詩等格律文。實際上，賓白之道非韻文即一般對白，李漁所提出之法相當簡便易懂。第一方法，同樣也是將內容區分僅正字與襯字當中，屬二分法。此法得以將賓白內容重點加以標榜，並使演員於練習過程中得以熟背該揚聲的部分。正字以外之襯字，李漁要求應加以細分成“襯字”與“襯中之襯”，前者雖比正字低抑，而後者卻是輕快到趨近略帶。如此的說白法除了使觀眾容易分辨賓白中之主次，更優化了說白具體演繹之層次感。一般說白之外之格律文，則更是注重聽覺效果，首二句高、緩，第三句低快，末句倍高緩之吟詠法，由於四句中高緩者佔三，使所引用之上場詩、定場白之咬字更清晰。李漁此二法皆為登台演出時之賓白風格講究，回到教白的階段則有另一準備功夫。他於《閒情偶寄》中提出：

於點腳本時，將宜高宜長之字用朱筆圈之，煩類襯字者不圈。至於襯中之襯，與當急急趕下、短短不宜沾滯者，亦用朱筆抹以細紋如流水狀，使一一皆能識認。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇一）

李漁此法同時也適用於緩急頓挫之法，故在“緩急頓挫”本篇中沒有太多關於具體操作的敘述，而將論述重心放在所忌勿犯的部分。這所謂勿犯之處，其實便是賓白登場時聯斷之拿捏。《閒情偶寄》曰：

場上說白，盡有當斷處不斷，反至不當斷處而忽斷；當聯處不聯，忽至不當聯處而反聯者。此謂之緩急頓挫。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇一）

簡言之，緩急頓挫即實則便是賓白的斷句法，使觀眾能在賞劇過程中有停頓點可供喘息而不至於太累贅。至於該於何處斷句，笠翁進一步說明：

大約兩句三句而止言一事者，當一氣趕下，中間斷句處勿太遲緩；或一句止言一事而下句又言別事，或同一事而別分一意者，則當稍斷，不可竟連下句。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇一）

這裡，我們看到了李漁“一人一事”的敘事風格講究。李漁認為一個斷句應限於一件事或一個情節的敘述，以求賓白之簡潔。和“高低抑揚”之“辨正襯”法相比，“緩急頓挫”之斷句則是依情節內容在句與句之間作出聯合或斷開的分配（前者則依詞的重要性，在詞與詞之間作字音高、揚與低、抑的分配），前者靠聲量突出賓白重點；後者靠長度對賓白情節作裁剪。兩種說白法相互配合，則台上演員能夠有效地將一件一件情事緩緩道出，又將每一段情事中要緊處加以彰顯，是非常注重舞台敘事性的一門學問。具體教授此說白法，則二者同樣都採取在腳本上以記號標出該高該低、該緩該急之處供優伶們反復練習，日累月積之下也能如唱曲般成為可供參考之“譜”。

第五節：可怪今日之梨園——笠翁脫套論

李漁的戲曲理論來到“脫套”的部分已經是最後的一個項目。脫套佔《閒情偶寄》篇幅不大，討論的是戲場上經常被忽略而又常犯的惡習。這些充斥在戲場上的毛病，是非常普遍的。《閒情偶寄》曰：

戲場惡套，情事多端，不能枚紀。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇二）

戲場惡習即難以盡數，而李漁若慾撰文糾正之，則必須著重挑選當中尤為嚴重者加以批判。他說：

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。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇二）

就笠翁此言，便不難發現李漁在談論“脫套”時一般只挑出經常為人所犯以致梨園內優伶盡效仿之嚴重問題，討論問題十分集中。脫套之部分，李漁本身是持着替梨園掃除惡習的心態所寫的。他從“衣冠”、“聲音”、“語言”與“科誦”四個方面對戲場惡習提出了自己的見解。

“衣冠”可謂非常能夠影響觀眾第一印象的要素，因其影響觀眾之視覺，登台之際上場詩或定場白未脫口而觀眾以盡覽其衣冠。因此李漁認為第一件要糾正的便是衣冠方面的惡套、惡習。而他重點提出了兩個細節上的問題，第一是秀才衣著之顏色。他說：

記予幼時觀場，凡遇秀才赴考及謁見當塗貴人，所衣之服，皆青素圓領，未有着藍衫者，三十年來始見此服。近則藍衫與青衫並用，即以之別君子小人。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇三）

李漁認為這種不知何時成為梨園慣例的惡習有違傳統上對青色與藍色之用法，因“青衿，朝廷之名器也”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇三）而此種穿著法很可能使一些觀眾如讀書人感到不適。另外，李漁在“脫套第五”小序處也提及戲場最忌因長久惡習而使劇本失去新奇。他說：

劇場關目，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。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇三）

這便道中了青衫藍衫各為君子小人之用的惡習之弊。若觀眾能夠依衣飾直接判斷所登場腳色之性質，劇本本身之情節便失去原有的新鮮感。笠翁論曲，尤重脫窠臼，在扮演之際則先除去任何可能落入窠臼之惡套，衣冠便是一點。第二項為李漁提出的衣冠惡習為演員衣裳的奢侈：

近來歌舞之衣，可謂窮奢極侈。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇三）

李漁撰《閒情偶寄》，於凡例七則處早已表明他對“崇尚儉樸”之期。若登台演出，所示與觀眾者皆奢靡之物，是有違李漁本身對戲曲教化作用之期待的。李漁對演出者一向要求寫實、逼真，故因劇情、人物設定需要而穿著奢華者，李漁不給予批評。他所要指出的，是梨園內不論角色，凡女演員便衣著光鮮登台的不良風氣。他說：

婦人之服貴在輕柔，而近日舞衣，其堅硬有如盔甲。雲肩大而且厚，面夾兩層之外，又以銷金錦緞圍之。其下體前後二幅，名曰“遮羞”者，必以硬布裱骨而為之，此戰場所用之物，名為“紙甲”者是也，歌台舞榭之上，胡為乎來哉？

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇三）

這便說明了李漁所批評的這股不良風氣，除了有鼓吹奢華之弊端，也有違背李漁人物形象之審美觀。李漁認為婦女衣飾應該和其人物形象相互配合，以如此陽剛之硬甲飾一柔弱女子之身，在李漁看來刺眼之極，故加以批判。除男女衣著上的不妥處，李漁也對配飾提出了些許細節上的意見：

方巾與有帶飄巾，同為儒者之服。飄巾儒雅風流，方巾老成持重，以之分別老少，可稱得宜。近日梨園，每遇窮愁患難之士，即戴方巾，不知何所取義？

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇四）

李漁雖較早前提出青衫藍衫分別君子小人之不妥，而這裡提出方巾飄巾別老少之適宜，是因為老者少者之別一看便知，即使不以飄巾方巾飾之也能使觀眾一眼即辨老少。換一個說法，飾品之佩戴無損腳色本身之形象便可。衣衫之色辨別君子小人，其不妥在於揭露人物個性，屬裡層元素。配飾屬表層物件，其佩戴之得宜與否，和其腳色的表面特徵有關，老人因以穩重之態登台而少者以風流形象亮相本身便是合宜。李漁所反對者，在於配飾的搭配與腳色形象沒有直接關係，配或不配無損人物形象的塑造，在他看來便是多餘。

視覺之後笠翁所要討論的便是聽覺方面之惡習。“脫套第五”四項惡習當中，聽覺相關者便佔其二，分別是聲音惡習及語言惡習。聲音惡習，李漁要點出的，是花面在方言的過分氾濫。《閒情偶寄》曰：

花面口中，聲音宜雜。如作各處鄉語，及一切可憎可厭之聲，無非為發笑計耳，然亦必須有故而然。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇四）

關於地方語言、口音的使用，笠翁曲話“賓白第四”的部分便有“少用方言”一篇專門討論。脫套一章裡的“聲音惡習”，完全可以被視作賓白理論“少用方言”主張的延伸閱讀。“少用方言”中提及“近日填詞家，見花面登場，悉作姑蘇口吻，遂以此為成律”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁五四）的梨園風氣，便是“聲音惡習”所批評之事。而“聲音惡習”復曰：

可怪近日之梨園，無論在南在北，在西在東，亦無論劇中之人生於何地，長於何方，凡系花面腳色，即作吳因，豈吳人盡屬花面乎？

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇四）

李漁認為，方言非不可用，適當地使用可以使演出更有效地融入觀眾群中，故方言之使用應視所設台搬演之處為何。田仲一成在《中國戲劇》論及清代戲曲出現“下層人抬頭”的特徵之一，即是方言大量出現。他說：

（指賓白）到了清代，又出現了台詞（白）使用方言、土語的“土腔劇本”。這是因為這些鄉村戲劇、市場戲劇，隨著底層百姓的抬頭，俳優們也必須採用底層百姓容易聽懂的方言土語演出。

（【日】田仲一成，二〇〇三，頁三〇九）

這種為了配合觀眾群而引起的風氣很可能就是方言大量用於賓白的主要原因。然而正如李漁自己講的，方言的使用只能使特定觀眾群了解，不適用於他處。笠翁填詞作曲，素有傳世之志，不主張使用方言入白便是為了使傳奇作品得以通行四海，故提出“即作方言，亦隨地轉”（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇五）的理論，亦是一種折衷，強調花面賓白的靈活性，在方言的使用方面是明理、自覺的。他批評“不論東南西北盡用吳音”之梨園同仁，實則批評他們不自覺的無知以及對風氣的盲從。至於語言方面的惡習，李漁則是指出演員們無故亂用詞語，使賓白語病充斥之弊。他舉出兩個例子說明一些被濫用的詞句：

- （一）白中有“呀”字，驚駭之聲也。如意中並無此事，而猝然遇之，一向未見其人，而偶爾逢之，則用此字開口，以示異也。近日梨園不明此義，凡見一人，凡遇一事，不論意中意外，久逢乍逢，即用此字開口。
- （二）戲場慣用者，又有“且住”二字。此二字有兩種用法：一則相反之事，用作過文……一則心上猶豫，假此以待沉吟。今之梨園，不問是非好歹，開口說話，即用此二字作助語詞。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇五、一〇六）

此二例之共同特徵是，對該詞句真正用途不了解卻又大量使用，最後竟然成為一股風氣，“竟然”二字吃緊。李漁對這種毫無原由卻能使梨園同仁盡效仿之的怪異現象表示出無法理解的態度。而李漁解決此問題的方法便是撰文對這些問題加以說明。他的邏輯是，梨園不明而明之，即不復犯。語言第二項李漁指出的惡習，是梨園慣常於一部劇之首尾復加首尾的陋習。李漁說：

上場引子下場詩，此一出戲文之首尾。尾後不可增尾，猶頭上不可加頭也。可怪近時新例，下場詩念畢，仍不落後，定增幾句談話，以極緊湊之文，翻成極寬緩之局。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇六）

這種不知上場引子和下場詩各自在戲曲中所發揮之作用，而反復拖延劇情之怪習慣，李漁無奈表示“此義何居？令人不解”。此種做法雖非對傳奇體例的破壞，但卻是一種不遵守，足以乖離李漁對戲曲“減頭緒”之主張。然李漁非一味反對此種鋪排法。在一定的情況下，在下場詩完結之後，有時候偶有拖延之必要。《閒情偶寄》曰：

此積習之最無理最可厭者，急宜改革。然又不可盡革。如兩三人在場，二人先下，一人說話未了，必宜稍停以盡其說，此謂“吊場”，原系古格。然須萬不得已，少此數句，必添以後一出戲文，或少此數句，即埋沒從前說話之意者，方可如此。亦有下場不及更衣者，故借此為緩兵計。

復曰：

然只可偶一為之。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇六、一〇七）

從上面兩個狀況來看，這種迫不得已而必須在腳色下場詩誦畢後仍多言數句，皆為一致目的，即維持舞台之自然。從第一個狀況來看，假若兩位演員先下場了，剩餘的那位演員尚有數句賓白未了，則可能是演員之間默契欠佳或節奏出

錯，若當無事一般將賓白往下說則可能顯得唐突。第二個狀況也是如此，若後台準備功夫不足或動作太慢導致下位登台演員更衣不及，而前一位演員早已下台便會使台上空無一人，令整體的演出出現短暫的空缺，是非常唐突的。下場詩畢復加數句談話，便可將這段空缺給補上，使整體的交替顯得流暢。這種有目的地拖延不在“無知”、“盲從”的範圍內，且是萬不得已故笠翁允之。

來到脫套之最後一個項目，談的是科譚方面之惡習。然科譚方面之惡習，李漁認為是眾多領域中最難盡數的一環。他說：

插科打諢處，陋習更多，革之將不勝革，且見過即忘，不能悉記，略舉數則而已。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇七）

李漁即謂科譚惡習多至難以勝舉，又見過即忘，則其所舉之數例必定是令他印象深刻之數例，嚴重程度之高可想而知。然而李漁卻也因這“見過即忘”，能記下的例子不多所以“科譚惡習”的篇幅非常短。這裡將“科譚惡習”之例子列出：

（一）兩人相毆，一勝一敗，有人來勸，必使被毆者走脫，而誤打勸解之人。

（二）主人偷香竊玉，館童吃醋拈酸，謂尋新不如守舊，說畢必以臀相向。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁一〇七）

上述二例必定是梨園之內慣用的橋段。反复的使用使李漁不勝其煩且印象深刻，故特舉之。科諱本來就是為了使觀眾提神而作出的滑稽之舉，若反复使用便會失其引人發笑之作用，同時又落入窠臼之中。

稍微對李漁《閒情偶寄·演習部》之“脫套第五”中所舉數項目作整體地觀察，並兼閱其所舉之例，我們不難發現笠翁所批判者都具有幾個共同的地方，即無理、盲從，且都發生於梨園內。所謂“無理”者，即是這些惡習之不合常理；所謂盲從，則指這些無理之事居然得以通行，故本文權稱之“盲從”。在衣冠惡習中所舉出有關演員服飾之不妥當中，李漁用上了“梨園每遇……”，“往往用之……”等字眼，說明了這些惡習於梨園中的普遍性很高。聲音惡習提出花面之白喜用吳音的問題，李漁也強調了此問題“無論在南在北，在西在東……”的現象；語言惡習中“呀”自的運用更是到了“凡見一人，凡遇一事”的程度。科諱惡習雖無明說，但李漁所指之例，都因其反复出現於舞台故笠翁深記之。這些例子之無理處，前面已詳細論述，這裡要指出的是這些無理惡習之“盲從”。值得注意的是，這種“盲從風氣”（或“盲從文化”）之濫觴，若從《閒情偶寄》中觀察，則始於笠翁時代不久。無論是衣冠惡習中說“三十年來始見此服”、“近來歌舞之衣”，還是在各部分中共出現三次的“近日梨園”、“今之梨園”等字眼都很好地說明了這點。李漁對這種產生時間相當短暫的“惡習之盲從”文化頗感無奈，故於演習部諸論之外另撰一論加以批判，其實貴之處在於提醒戲曲初學者們在進入戲曲演藝圈以後多加注意這類不良風氣。早在凡例七則當中，笠翁慎重提出“規正風俗”之冀，便是因為這項原因。而這裡恰恰有一處值得笠翁戲曲理論研究者們靜思的地方。《凡例七則·一期規正風俗》中，李漁說：

風俗之靡，日甚一日。究其日甚之故，則以喜新而尚異也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁二）

“喜新而尚異”或許便能有效地解釋上述“盲從惡習”風氣的問題原於何故。尚若真如笠翁所言，喜新尚異是惡習並出的源頭，則讀者不得不對李漁“脫窠臼”之說重新思考。《結構第一·脫窠臼》曰：

新也者，天下事物之美稱也。

（【清】李漁，《閒情偶寄》，二〇一〇，頁九）

笠翁此言，“天下事物”一句或具誇大的成分，但從字面上看便具有非常強大的概括力，說明了李漁對“求新”之推崇。實際上，熟悉李漁者當然知道笠翁立論，向來顧慮周到，凡立一論必當從其對立面加以思考，並試圖在兩種相對的立場當中尋找一個平衡點。笠翁作“脫窠臼”一說自然亦是如此，故“脫窠臼”之後再作一“戒荒唐”補之，這在前面已經詳細討論過。唯有在明解李漁“脫窠臼”之主張的同時兼顧李漁所謂“新異不詭於法，但須新之有道”的立場，才能在不斷求新的道路中不會偏離於笠翁所謂正道。³³如此一來，傳奇戲曲作者方能於不落窠臼之同時，亦不流於“盲從”之一眾，更能避免笠翁所婆心之惡習、俗套。

³³ 這裡的正道，指笠翁《凡例七則·一期規正風俗》中所使用之字眼，不具其它哲學、宗教性質含義。

結語

中國戲曲來到明清兩朝的交替，在創作的實踐和經驗的累積已經來到一個飽和的階段，迫切需要一能人為這些累積作出一個梳理。李漁便是應著這個時代需求而生的才人。他在前人基礎上尋求突破，放棄過去筆記式的零散立論，試圖發展出一個完善且具規模的理論體系。這是李漁名不見經傳，來到二十一世紀卻仍舊發光的原因。《閑情偶寄》的戲曲理論對戲曲各重要事項逐一展開討論，且笠翁立論背後每具深心，留下許多可供思考、再思考的地方。故此本文就此下手，嘗試瞭解一代文學理論如何演進。

構成李漁戲曲理論最重要的兩大部分，是其“脫窠臼”之心與“重登場”之觀念。他既處在一個戲曲進入長時間重複的階段，對前人創作落俗套的局面早以深感不滿，主張“脫窠臼”的聲音就便得再自然不過。“登場”之重視也是為了打破傳奇劇本跳不出文人案頭的明代文苑林流弊，就本質而言亦與“脫窠臼”的個性密不可分，兩者互為體用。在這兩個想法的驅使下，笠翁由是築起自成一家的理論體系。結構、詞曲諸論應著脫窠臼的訴求而生，賓白科譚之說則因重登場而重傳聲、重敘事。

回到閱讀李漁的起點，我們亦不應該忘記他所闡發的一切，除了歷史與社會環境等外緣因素，更決定性的還是他憎恨落俗的個性，還有他狂放不羈的人

生態度。這促使他不得不借著稗官、曲奴的身份，為梨園的惡俗、或他無從力挽的世俗作出顛覆。

參考書目

甲 原典古籍

- 一. 【漢】班固著；顏師古注（二〇〇二），《漢書》，北京：中華書局。
- 二. 【清】曹雪芹、高鶚著（二〇一〇），《紅樓夢》，北京：中華書局。
- 三. 【宋】方回（二〇〇五），《瀛奎律髓》，上海：上海古籍出版社。
- 四. 【明】高則誠（一九九六），《六十種曲·琵琶記》，（毛晋，編輯）北京：中華書局。
- 五. 【清】黃周星著；俞為民、孫蓉蓉編（二〇〇八），《歷代曲話彙編·清代編·製曲枝語》，合肥：黃山書社。
- 六. 【清】焦循（二〇〇二），《花部農譚》（《續修四庫全書》）（第 第一七五九冊），上海：上海古籍出版社。
- 七. 【清】焦循（二〇〇二），《劇說》（《續修四庫全書》）（第 第一七五九冊），上海：上海古籍出版社。
- 八. 【清】劉廷璣（二〇〇五），《在園雜誌》，北京：中華書局。
- 九. 【清】李漁（二〇一〇），《李漁全集·連城壁》，杭州：浙江古籍出版社。

- 十. 【清】李漁（二〇一〇），《李漁全集·笠翁傳奇十種》，杭州：浙江古籍出版社。
- 十一. 【清】李漁（二〇一〇），《李漁全集·笠翁傳奇十種（下）》，杭州：浙江古籍出版社。
- 十二. 【清】李漁（二〇一〇），《李漁全集·笠翁詞韻》，杭州：浙江古籍出版社。
- 十三. 【清】李漁（二〇一〇），《李漁全集·笠翁一家言詩詞集》（第 卷二冊），杭州：浙江古籍出版社。
- 十四. 【清】李漁（二〇一〇），《李漁全集·笠翁一家言文集》，杭州：浙江古籍出版社。
- 十五. 【清】李漁（二〇一〇），《李漁全集·十二樓》，杭州：浙江古籍出版社。
- 十六. 【清】李漁（二〇一〇），《李漁全集·無聲戲》，浙江：浙江古籍出版社。
- 十七. 【清】李漁（二〇一〇），《李漁全集·閒情偶寄》（第 卷三 冊），浙江：浙江古籍出版社。
- 十八. 【清】李漁（二〇一〇），《思無邪匯寶（拾伍）·肉蒲團》，臺北：國立中央圖書館。
- 十九. 【明】陸采（一九九六），《六十種曲·明珠記》，（毛晉，編輯）北京：中華書局。
- 二十. 【宋】陸游（二〇〇五），《老學庵筆記》，北京：中華書局。

- 二十一. 【清】毛先舒著；俞為民、孫蓉蓉編（二〇〇八），《歷代曲話彙編·清代卷·南曲入聲客問》，合肥：黃山書社。
- 二十二. 【清】莫愁釣客、睡鄉祭酒著；俞為民、孫蓉蓉編（二〇〇八），《歷代曲話彙編·巧團圓總評》，合肥：黃山書社。
- 二十三. 【清】樸齋主人著；俞為民、孫蓉蓉編（二〇〇八），《歷代曲話彙編·清代編·風箏誤總評》，合肥：黃山書社。
- 二十四. 錢鍾書（二〇〇七），《談藝錄》，北京：三聯書店。
- 二十五. 【明】沈寵綏著；俞為民、孫蓉蓉編（二〇〇九），《歷代曲話彙編·明代編·度曲須知》，合肥：黃山書社。
- 二十六. 【明】沈寵綏著；俞為民、孫蓉蓉編（二〇〇九），《歷代曲話彙編·明代編·弦索辯訛》，合肥：黃山書社。
- 二十七. 【元】陶宗儀著；俞為民、孫蓉蓉編（二〇〇六），《歷代曲話彙編·唐宋元編·南村綴耕錄》，合肥：黃山書社。
- 二十八. 【明】王驥德著；俞為民、孫蓉蓉編（二〇〇九），《歷代曲話彙編·明代編·曲律》，合肥：黃山書社。
- 二十九. 【明】王季烈著；俞為民、孫蓉蓉編（二〇〇九），《歷代曲話彙編·近代遍·螾廬曲談》，合肥：黃山書社。
- 三十. 王學奇、霍現俊、吳秀華（二〇〇九），《笠翁傳奇十種校注》（第二卷 冊），天津：天津古籍出版社。
- 三十一. 【清】清無名氏著；俞為民、孫蓉蓉編（二〇〇九），《歷代曲話彙編·清代編·曲海總目提要》，合肥：黃山書社。

- 三十二. 【明】徐渭著；俞為民、孫蓉蓉編（二〇〇九），《歷代曲話彙編·明代編·南詞敘錄》，合肥：黃山書社。
- 三十三. 【古希臘】亞里士多德（二〇〇六），《詩學》，上海：上海世紀出版集團。
- 三十四. 【清】虞巍著；俞為民、孫蓉蓉編（二〇〇八），《歷代曲話彙編·清代編·憐香伴序》，合肥：黃山書社。
- 三十五. 【明】臧晉叔著；俞為民、孫蓉蓉編（二〇〇九），《歷代曲話彙編·明代編·元曲選序》，合肥：黃山書社。
- 三十六. 【明】張岱著；俞為民、孫蓉蓉編（二〇〇九），《歷代曲話彙編·明代編·陶庵夢憶》，合肥：黃山書社。
- 三十七. 【清】昭槤（二〇〇六），《嘯亭雜錄》，北京：中華書局。
- 三十八. 【元】周德清著；俞為民、孫蓉蓉編（二〇〇六），《歷代區劃彙編·唐宋元編·中原音韻》，合肥：黃山出版社。

乙 專書論著

- 三十九. 陳望衡（二〇〇五），《中國美學史》，北京：人民出版社。
- 四十. 單錦珩（二〇一〇），《李漁全集·李漁交遊考》，杭州：浙江古籍出版社。
- 四十一. 單錦珩（二〇一〇），《李漁全集·李漁年譜》，杭州：浙江古籍出版社。

- 四十二. 杜書瀛 (二〇一〇), 《評點李漁——閒情偶寄、窺詞管見研究》, 上海: 東方出版社。
- 四十三. 高仕忠 (一九九八), 《琵琶記研究》, 廣州: 廣東高等教育出版社。
- 四十四. 葛兆光 (二〇〇八), 《漢字的魔方——中國古典詩歌語言學札記》, 上海: 復旦大學出版社。
- 四十五. 郭偉廷 (二〇〇二), 《元雜劇的插科打諢藝術》, 北京: 中國社會科學出版社。
- 四十六. 郭英德 (二〇〇一), 《明清傳奇史》, 南京: 江蘇古籍出版社。
- 四十七. 郭英德 (二〇〇四), 《明清傳奇戲曲文體研究》, 北京: 商務印書館。
- 四十八. 【新西蘭】韓南 (二〇一〇), 《創造李漁》, 上海: 上海教育出版社。
- 四十九. 黃麗貞 (一九八二), 《李漁》, 臺北: 國家出版社。
- 五十. 胡安順 (二〇〇九), 《音韻學通論》, 北京: 中華書局。
- 五十一. 胡元翎 (二〇〇四), 《李漁小說戲曲研究》, 北京: 中華書局。
- 五十二. 廖奔 (二〇〇四), 《中國戲曲史》, 上海: 上海人民出版社。
- 五十三. 李惠綿 (二〇〇八), 《戲曲新視野》, 臺北: 國家出版社。
- 五十四. 彭立勳、曾祖蔭 (一九八六), 《西方美學與中國文論》, 湖北: 湖北教育出版社。
- 五十五. 蘇國榮 (一九八六), 《中國劇詩美學風格》, 上海: 上海文藝出版社。
- 五十六. 孫文輝 (一九九八), 《戲劇哲學——人類的群體藝術》, 長沙: 湖南大學出版社。
- 五十七. 【日】田仲一成 (二〇〇三), 《中國戲劇史》, 北京: 北京廣播學院出版社。

- 五十八. 王安葵、何玉人 (二〇〇五), 《崑曲創作與理論》, 瀋陽: 春風文藝出版社。
- 五十九. 王國維 (一九九七), 《王國維文集·宋元戲曲考》, 北京: 中國文史出版社。
- 六十. 王懋竑 (二〇〇六), 《朱熹年譜》, 北京: 中華書局。
- 六十一. 王易 (二〇〇五), 《詞曲史》, 南京: 江蘇教育出版社。
- 六十二. 王先霈 (二〇〇八), 《文學批評原理》, 武漢: 華中師範大學出版社。
- 六十三. 吳梅 (二〇〇二), 《吳梅全集·顧曲塵談》, 石家莊: 河北教育出版社。
- 六十四. 吳梅 (二〇〇二), 《吳梅全集·曲學通論》, 石家莊: 河北教育出版社。
- 六十五. 吳梅 (二〇〇二), 《吳梅全集·中國戲曲概論》, 上海: 上海古籍出版社。
- 六十六. 吳中傑編 (二〇〇三), 《中國古代審美文化論》, 上海: 上海古籍出版社。
- 六十七. 顏天佑 (一九九五), 《藝術生活的結晶——閒情偶寄》, 臺北: 時報文化。
- 六十八. 葉長海 (一九九一), 《曲學與戲劇學》, 上海: 學林出版社。
- 六十九. 俞為民 (二〇〇〇), 《李漁評傳》, 南京: 南京大學出版社。
- 七十. 趙建新等 (二〇〇七), 《曲學初步》, 北京: 中國社會科學出版社。
- 七十一. 鄭傳寅 (一九九五), 《傳統文化與古典戲曲》, 臺北: 揚智文化事業股份有限公司。

丙 論文

- 七十二. 杜書瀛 (二〇一〇年 三月), 〈論李漁戲曲美學的突破性貢獻〉, 《貴州社會科學》, 頁 四至八。
- 七十三. 杜書瀛 (二〇〇九 十一月), 〈鳥瞰李漁——《李漁美學新解》序篇〉《湖南文理學院學報》(社會科學版), 頁 七九至八一。
- 七十四. 林鶴宜 (二〇〇七), 〈清初傳奇賓白的寫實化趨向〉《戲曲學報》創刊號, 頁 一〇一至一二二。
- 七十五. 朱錦華 (二〇〇四年 七月), 〈李漁戲曲理論研究五十年綜述〉《徐州師範大學學報》, 頁 十七至二一。

丁 外文論著

76. Dolby, W. (1976). A history of Chinese Drama. London: Unwin Brothers.
77. Henry, E. P. (1979). Chinese Amusement: an Introduction to the Plays by Li Yu. Ann Arbor: University Microfilms International.
78. Wehmeier (2005), Oxford advanced learner's dictionary of current English (7th ed.), London: Oxford University.

後記

論文撰寫來到後記，說明大學三年的學習來到了一個尾聲，也像是得到了畢業的允可。然而此刻的自己，心情是忐忑、戰兢的。想起前天的早上看到老師在電郵溫馨提醒我們有時間應撰後記一篇來回顧大學三年的“學術路途”，心中便已無限愧意，因那天早上我還在趕稿中，尚有還未完成修訂的地方。進度之慢，更妄論所謂學術路途如此正經。然而，三年將屆，修完學分、交上論文，還是有必要給自己一個交代。

回到論文上，拿李漁作研究對象，探討湖上笠翁之戲曲理論，這個過程的心情是複雜的。論文撰寫期間，心中疑惑不斷。我必須回答自己為何選擇這個題目下筆。過去的報告，若遇著相當感興趣的議題，在動手翻找資料以前就有了做一份報告的動機。學術研究本應如此。不為寫而寫、不為做而做，是大學三年我從師長身上學到的一個信念。但寫論文的當下，一向愚鈍如我，碰到了迷失的窘境。這或許就是過去數日，結語一直遭導師批評的緣故吧。李漁說文采“本天授”，且“性中帶來”，後天的努力歲是激勵專家們頻用的字眼，但愚笨如我果然需要比別人付出更多的努力。扯遠了，回到李漁。這篇論文的最終素質可能不能盡老師的要求，但它確實是我努力探索的成果。稍微感到自豪的是，在研究（美其名研究）李漁的過程中，我有機會跳脫傳統中國學術界的敘事話語，嘗試從西方的學者身上學習。這是我一直想做，又沒機會做的。雖然時間與資源因素我無法盡覽其中奧秘，但一點點小成就足以使我雀躍。它提供了我日後治學的方向。只要願意，再慢總是趕得上的。另一感想就是，李漁提醒我在戲曲研究上不應只在文本內耍空拳。戲曲作為一綜合藝術，案頭之外尚有舞臺，作為一種文學載體的當下，研究固中思想內容的當下也不能忘了它

是一種媒介，終究是要搬演的。這讓我為過去閱讀戲曲只求讀懂情節的習慣感到羞恥，作者的深心往往就忽略了。

還希望借著後記感謝一些在生活中支持我的人，這裡流水帳式地一一致謝。念完大學三年，這份微小的榮譽應該歸我深愛的家人，感激父母生我育我，也感謝哥、妹在成長中相伴。感謝論文導師方美富老師。三年內要感激的事物實在多到一一兩百年一一都數不完。感謝老師經常請我們吃晚餐、在辦活動時伸出援手之餘，還是要感謝老師在學術上的啟蒙。方老師治學，許多學長姐在他們的後記中一再提及，以我的文筆再寫恐怕就落於陳言了。要感謝老師在思維上給予我的啟發，使我這顆劣拙的腦袋能夠走上學習的正途。不能忘記的當然還有陪伴在側的寧昕。感謝妳陪我熬過多少個無眠的夜，喝我弄的咖啡。雖然論文撰寫期間偶有爭吵，但都是我們的成長。感謝學長偉漢給我這個學弟許多學術上的幫助，我至今仍懷念一起在圖書館下搬書的日子，已經畢業的還有鴻章、凱偉和靜賢，你們為我帶來許多歡笑聲。感謝三年中一同論學的朋友特別是友財、迎欣、浚琪、哲茜、宏量、凱彬等諸君。更要感謝在論文緊張時刻，把電腦無私借給電腦壞掉的我的小白仕順。最後，感謝已離去的太婆，教會了我要把握光陰、及時行孝。論文呈交恰好是您的忌日，一年了我仍不捨。

二〇一三年 四月 三日 五點三十六分凌晨 金寶