

李漁戲曲美學思想探微

陳新瑜*

前言

李漁（1611—1679），原名仙侶，字笠鴻、謫凡，號笠翁，浙江蘭溪人。明亡後，其家道中落，客居杭州、南京，曾為幕客，後著書刻書售書，又家設戲班，往達官貴人門下演出，博取賞賜。著有《李笠翁一家言》、《笠翁十種曲》、《十二樓》、《無聲戲》、《芥子園畫譜》等書。《一家言》共十六卷，其後六卷《閒情偶寄》涉及園藝、營造、飲食等，且於戲曲創作、獨具心得，為中國古代戲曲理論之集大成者。

關於「戲曲美學」命題，歷來說法各異，羅師麗容合其要歸，認為戲劇美學不外乎探討三項主題：其一，「戲劇美學之審美特徵」，此與中國之傳統文化有密切關係，故須從哲學思想角度切入；其二，「戲劇創作過程中的規律性美學」，戲劇與社會生活關係密切，故須從社會學觀點來看戲劇的社會價值與功用；其三，「戲劇欣賞過程中的規律性美學」，此與觀眾之審美心理息息相關。¹是故，本文擬從此三方面探討明末清初戲曲家李漁的戲曲美學思想，冀能由此明晰李漁戲曲理論、美學及其創作之關係。

一、明末清初文學思潮

明代中晚期，社會文化劇烈變動，資本主義萌芽、市民階層興起、印刷事業發達、群眾文學興起、商人地位提高，此外，官學化之程朱理學已然僵化，文壇上出現一波以自然為本，表現真實情感之思想浪潮，其反對形式化的文學教條，講求獨創與性靈，此風在晚明文壇造成極大影響，而李漁之戲曲美學正是於此獲得啓發與滋養。

（一）王艮

王艮（1483—1541），原名銀，字汝止，號心齋，身為泰州學派一代宗師，其繼承王陽明之思想，並進一步地將心本論轉而為身本論，在陽明心學的基礎上，主張以身為本，其哲學、美學思想，不僅對泰州學派後學及明清學者產生深遠影響，更對明中葉以後之文藝思潮產生前導作用。

* 經國管理暨健康學院通識教育中心兼任講師

¹ 詳見羅師麗容：〈論馮夢龍之戲劇美學思想及其實踐〉，羅麗容《戲曲面面觀》（臺北：國家出版社，2008年12月），頁330—332。

1. 百姓日用即道

王艮《心齋語錄》曰：「聖人之道，無異於百姓日用，凡有異者，皆謂之異端。」²又言：「愚夫愚婦與知能行便是道，與鳶飛魚躍同一活潑潑地，則知性矣。」³文以載道、文以明道乃傳統儒家文藝美學之首要命題，王艮則融通聖人與百姓、理想境界與日常生活、心靈本體與世俗情欲的界線，肯定人的存在價值和生活意義。就治學而言，講究「心悟」、「獨解」，跳脫傳統經學注疏範疇，反對章句誦習，講經說書，多發明自得。就文學而言，「百姓日用即道」正為以村夫俚婦、日常生活為題材之小說、戲曲等通俗文學提供有力支持，使平民化之審美傾向蔚為風尚。

2. 身本論

朱熹以理為道之本體，即為「理本論」，王陽明以心及良知為本體，乃「心本論」，而王艮則以身為本，係屬「身本論」。王艮言之：

身與道原是一件。聖人以道濟天下，是至尊者道也。人能宏道，是至尊者身也。尊身不尊道，不謂之尊身；尊道不尊身，不謂之尊道。須道尊身尊，才是至善。⁴

由引文觀之，其將形而下之「身」地位提高至與形而上之「道」相齊，為「身」重新定位，亦對人欲重新評價，其言：「天理者，天然自有之理也，才欲安排如何，便是人欲。」⁵王艮將「天理」釋為天然自有之欲望，將「人欲」觀做理性的安排，確認了自然欲望的合理性。而泰州學派後學，諸如顏鈞、羅汝芳、何心隱、李贄等人，多致力推崇人欲之真意，如「三言」對人性欲望的正面敘寫、「臨川四夢」對愛情生活的嚮往刻劃、晚明小品對日常生活的關注描摹等，皆使一般百姓對於安身暢神之欲望獲得滿足，體現文學作品對於日常生活之關注。

3. 率性自樂

王艮由「天然自有」出發，認為人欲基於自然本性，並非有意為之，故非人欲，而係天理，相反論之，有意所為、束縛人性的人為克制，才是人欲。就文學創作而言，其亦以「天然自有」為礎石，講求「率性」，認為好的文學作品應發於情性，由乎自然，一言一語皆自胸襟流出。此外，王艮認為學習之目的即發展自然之樂，其方法須以快樂為主體，〈樂學歌〉云：

² 王艮：《心齋語錄》，收入黃宗羲：《明儒學案·泰州學案》（臺北：世界書局，1961年10月），卷32，頁316。以下所引此書，皆據此本。

³ 王艮：《心齋語錄》，收入黃宗羲：《明儒學案·泰州學案》，卷32，頁316。

⁴ 王艮：《心齋語錄》，收入黃宗羲：《明儒學案·泰州學案》，卷32，頁316。

⁵ 王艮：《心齋語錄》，收入黃宗羲：《明儒學案·泰州學案》，卷32，頁317。

樂是樂此學，學是學此樂。不樂不是學，不學不是樂。樂便然後學，學便然後樂。樂是學，學是樂。⁶

由此觀之，王艮認為「學」之目的在於獲得「樂」，樂為心之本體，學為道德修養之過程，其重視文學接受中的適情娛樂功能，將閱讀、學習視為滿足人類情感需求之事。至此，文以載道、詩言志之文藝傳統逐步走向娛情功能。

（二）李贄

李贄，號卓吾、篤吾，別屬溫陵居士、百泉居士，師事泰州學派祖師王艮之子王襜。其倡言「童心」，以鬱積於內的真實情感為基礎，重視自然，以自然之為美，要求內容抒發情性，形式自由發展。李贄之美學思想主要體現於三方面：

1. 絕假純真

童心，即未受污染之最初本心。李贄倡言童心，即為自然人性，乃由人的自然本體為出發之欲望、情感。就文學而言，其重視文學之真實性，認為真正的文學創作應擺脫束縛，去除偽裝，從而表現真實純淨的赤子之心。是故，李贄以此準則，肯定民間文藝、通俗文學為一種極具人情世俗意涵，充滿強烈真實性之現實文學。

2. 自然為美

李贄以童心為核，提倡「自然為美」，認為表現童心，關鍵要素即為「自然」，其以為通過不加修飾技巧之「化工」（天賦工巧），描繪人物情感，童心才得體現為文學形象，此即為「真文」；反之，若以「畫工」（人為技巧）敘寫，其人倫大道將阻礙童心，此為「假文」，擬古派重理棄情，作品違背自然人性，李贄認為「自然發乎情性，則自然止乎禮義」，優秀之文藝創作應重情求真，發乎自然情性，蘊含客觀規律性，其據此論點，高舉反擬古旗幟，為明代中晚期文壇開創新頁。

3. 無意為文

李贄在自然為美之基礎上，主張「無意為文」，其言：

且夫世之真能文者，此其初皆非有意于為文也。其胸中有如許無狀可怪之事，其喉間有如許欲吐而不敢吐之物，其口頭又時時有許多欲語而莫可所以告語之處，蓄極積久，勢不能遏。一旦見景生情，觸目興歎，奪他人之

⁶ 王艮：《心齋語錄》，收入黃宗羲：《明儒學案·泰州學案》，卷 32，頁 318。

酒杯，澆自己之塊壘。訴心中之不平，感數奇於千載。⁷

李贄反對爲文而文，認爲作者應蓄積情感，直至勢不可遏，才自然地爆發流瀉而出，其將創作視爲作者對於現實不滿的寄託，於評價《拜月》、《西廂》時曾言：「余覽斯記，想見其爲人，當其時必有大不得意于君臣朋友之間者，故借夫婦離合因緣以發其端於是焉。」⁸於此觀之，李贄不僅將發憤視爲文學創作前提，更將其當作審美評價之主要思想，而此亦爲童心說之根本礎石。

李贄美學思想，乃深受王陽明、王艮哲學體系之影響，帶有濃厚唯心主義色彩，其以自然爲本，講究不假雕飾之童心，於李贄後活躍於文壇之公安派，則繼續在李贄童心之基礎上，高舉反擬古旗幟，確立了「獨抒性靈，不拘格套」的創作原則。無論係李贄「童心說」，抑或公安派「性靈說」，皆對晚明追求個性、注重抒情及強烈世俗化之文藝思潮，起了決定性影響。

（三） 公安派

明人袁宗道（1560—1600）、袁宏道（1568—1610）、袁中道（1570—1623）三人並有文名，世稱三袁，公安人，故稱公安派。公安派受泰州學派、李贄童心說等影響，反對擬古，爲文貴在讀書性靈，並重視戲曲小說之價值。其主張如下：

1. 文學進化

以李夢龍、何景明與李攀龍、王世貞爲代表之前後七子，因不滿臺閣體、性理詩所造成膚廓冗長、千篇一律之風，故倡言復古，認爲秦漢以後無文，盛唐以後無詩。然而，公安派則提出相異論點：「古之不能爲今者也，勢也……世道改變，文亦因之，今之不必摹古者，亦勢也。」⁹其認爲文學是隨著時代發展而進化的，認爲師古、擬古皆違反文學自然發展趨勢。

2. 獨抒性靈

其一，公安派認爲創作應重視其思想情感，強調文學作品之內容並非人倫大道，而係真實呈現作者之思想與情感；其二，力倡「獨抒性靈，不拘格套」口號，前者反對模擬抄襲、無病呻吟，要求文學發抒個人真實情感，後者即講求文學創作之自由精神，文貴獨創，不拘泥於格律，而傷害作者個性。

明代中晚期，新興的通俗文學既不受傳統詩文束縛，亦不模擬剽竊古人章句，如實展現作者思想、情感與個性，爲文意暢辭達，語言本色自然，顯示出與明代文藝思潮交相呼應之價值理念，是故，公安派給予小說、戲曲等通俗文學極

⁷ 〔明〕李贄：《焚書》，收入張建業：《李贄文集》（北京：社會科學文獻出版社，2000年，冊1），卷3。以下所引此書，皆據此本。

⁸ 〔明〕李贄：《焚書》，收入張建業：《李贄文集》，卷3。

⁹ 錢伯成：《袁宏道集箋校》（上海：上海古籍出版社，2008年，2版），頁。

高之審美評價。

(四) 湯顯祖

湯顯祖（1550—1616），字義仍，號海若，又號海若士，一稱若士，晚號繭翁，自署清遠道人。湯氏嘗師事泰州學派三傳弟子羅汝芳，並受李贄影響甚深，其作品具有明顯之美學精神，反映時代思潮，張庚、郭漢城《中國戲曲通史》有云：

湯顯祖提出來的「情」的哲理，是同程朱以來的整個理學傳統相背逆的。……但在意識形態領域，他卻揮動「情」的寶劍，砍伐了封建專制主義的統治及其官方哲學。因此，湯顯祖禮讚的「情」字，不僅在晚明的現實中起著戰鬥號角的作用，而且在我國思想史上也具有重要地位。¹⁰

湯顯祖「主情說」之觀念不僅受當代哲學、美學思想啓發甚多，且其影響湯氏之戲曲創作、戲曲理論實鉅，以下即透過羅師麗容所言「主情說」內涵¹¹，將之做一簡述：

1. 情不可以論理，死不足以盡情

認為情乃人所具有之天性，非人爲的理性所能消滅，凡欲以理來滅情者，皆非自然。此外，爲情而死，不算多情，要爲情復生，才算情之至。

2. 情有者理必無，理有者情必無

情理不能並存，而明代之時，一切以法爲尊，以理爲尙，故法理存而情滅亡，無情則不能容人，則有才情之士無法發揮其才於天下。

3. 情者志也，情之所至，志之所向也

認為萬物之志表現於情之中，故志就是情。以戲曲論，作者之情寄託在劇中，劇中人所流露之情，即作者之情，觀者只需理解劇中人之情，即得劇作家情之三昧。

4. 世總爲情，情生詩歌，而行於意趣神色之間

湯顯祖以爲，所謂情有善惡，即是指真情與矯情，「真情」出於自然，即其所謂之「真色」；「矯情」則係指扼殺、束縛人性之理教。湯顯祖認為情出自人性之本然，故以自然、真情爲貴，其將之發於戲曲創作，要求自然爲尙，反對爲求聲律之美、求形貌之似，而改變自然，寧可拗折天下人嗓子而不改其自然本色。

嵇文甫將顏鈞、羅汝芳、何心隱、李贄等泰州學派後學，歸入「狂禪」一派，認為正是此狂禪潮流影響明清時期衆多名士才子，在文學史上形成一個特殊時

¹⁰ 張庚、郭漢城：《中國戲曲通史》（臺北：大鴻出版社，1998年7月），冊上，頁567。

¹¹ 詳見羅師麗容：〈論湯顯祖「主情說」之淵源、內涵與實踐〉，羅麗容《戲曲面面觀》（臺北：國家出版社，2008年12月），頁288—328。

代。¹²其所崇尚之人心、人情、人性，皆與泰州學派所張揚之人欲息息相關，而李漁亦承襲此說，並加以發展，易而言之，在明中葉後之文藝思潮中，蔚為風尚之平民化審美傾向，不僅係王艮身本論之必然延伸，更賴泰州學派後學、公安派及李漁等人之推動與倡導。

二、 李漁戲曲美學特徵

自元代迄至李漁《閒情偶寄》問世之數百年間，戲曲論著不下數十部，尤以明代中葉後，戲曲理論更係迅速發展，然其多有缺失，或有過於著墨詞采音律者，或有零碎不成系統者，抑或有忽略藝術實踐者。唯李漁《閒情偶寄》，杜書瀛稱其乃「我國第一部富有民族特點的古典戲劇美學著作」¹³，《閒情偶寄》一書針對古典戲曲藝術之本質、特徵、創作、表演等審美規律，進行既深且廣之論述。是故，本文即以《閒情偶寄》為礎石，將李漁戲曲美學之特徵分為系統性、真實性、形象性、群眾性、創新性、實踐性等，分別進行探究與爬梳。

（一） 系統性

李漁戲曲美學之系統性，可由二者觀之，一為其戲曲理論，一為戲曲創作：

1. 戲曲理論之系統性

在李漁之前，中國古典戲曲理論多為隨筆、評點，零碎而不成系統，俞為民以為：「就某些問題來看，雖不乏創見，且已有一定的深度，但有如零散的珍珠，不能形成自己獨特的理論體系。」¹⁴觀諸傳統戲曲理論，大都以單線論點為主，或論編劇，或論表演，或論音律，或論語言，較為缺乏整體性與系統性，直接影響了理論的完整度。迄至李漁，以前人理論之失為借鑑，並在戲曲創作與表演上有較為全面之實踐，其自稱「自制曲、造詞以至登場演習，無一不做功臣」，即為建立較完整之戲曲理論體系。是故，其於《閒情偶寄》設置〈詞曲〉、〈演習〉二部，兼及編劇與表演二大門類，又於〈詞曲部〉下列有結構、詞采、音律、賓白、科譚、格局等六章，分述戲曲之結構、情節、語言、音律等編劇理論；〈演習部〉下則有選劇、變調、授曲、教白、脫套等五章，論敘導演組織、表演技藝、演員培養等舞台理論。由上述理論框架觀之，李漁《閒情偶寄》之論述涵蓋廣泛，論點縝密，自成系統，可謂為我國古代戲曲理論中最具系統性之曲論著作。

2. 戲曲創作之系統性

¹² 詳見嵇文甫：《晚明思想史論》（北京：東方出版社，1996年）。

¹³ 杜書瀛：《李漁美學思想研究》（北京：中國社會科學出版社，2007年3月重印），頁12。以下所引該書，皆據此本。

¹⁴ 俞為民：《李漁〈閒情偶寄〉曲論研究》（江蘇：江蘇教育出版社，1994年12月），頁168。

除了戲曲理論外，戲曲創作所建構出的戲曲形象亦應為一和諧之有機整體，誠如李漁在《閒情偶寄·詞曲部》「立主腦」、「減頭緒」二條中所論之觀點所言，主腦乃作者立言之本意，即為戲曲作品之主題思想、中心線索，作品的所有因素皆應圍繞此主線，為表現主題思想而各盡其用，至於其他枝微末節，則一律摒除，否則逐節鋪陳，有如散金碎玉，或如斷線之珠，無梁之屋，作者茫然無緒，觀者寂然無聲。又如李漁於《閒情偶寄·詞曲部》「密針線」條所言：

編戲有如縫衣，其初則以完全者剪碎，其後又以剪碎者湊成。剪碎易，湊成難，湊成之工，全在針線緊密。一節偶疏，全篇之破綻出矣。每編一折，必須前顧數折，後顧數折。顧前者，欲其照映，顧後者，便於埋伏。照映埋伏，不止照映一人，埋伏一事，凡是此劇中有名之人、關涉之事，與前此後此所說之話，節節俱要想到，寧使想到而不用，勿使有用而忽之。¹⁵

簡而言之，所謂「剪碎」，即是戲曲創作者打破現實生活之原始狀態，再據內在邏輯，重新組成，加以「湊成」，形成完整的有機作品。杜書瀛以為「戲劇家的才能是在於他善於發現生活本身的內在聯繫，找出其中固有的必然性的『線』，並且用藝術家自己的『針』，穿引著那必然性的『線』，把看來支離破碎的生活現象縫製起來，成為完整的整體。」¹⁶因此，劇作家於創作之時，不僅要瞻前顧後，照映埋伏，凡此劇中「有名之人、關涉之事，與前此後此所說之話」皆須前後統一，不能自相矛盾、違情悖理，使之成為一天衣無縫的審美整體。

（二）真實性

戲劇之真實性，乃係戲劇審美中最重要之命題之一，黑格爾《美學》曾言：

藝術家之所以為藝術家，全在於他們認識到真實，而且把真實放在正確的形式裡，供我們觀照，打動我們的感情。¹⁷

一部戲劇作品，若能真確地反映現實生活，揭露事物的真正面目，即能發揮審美教育作用，反之，若戲劇作品無法反映真實，則宛若沙上碉堡，必然坍塌。李漁認為，凡作傳奇，則應力戒「荒唐怪異」，符合「人情物理」。何謂「人情」？乃人之常情，表現於思想心理層面，或為愛憎情仇，或為反抗壓迫，或為骨肉至親，或為良師益友，然而，李漁所言，並非漫無邊際，而係強調「悲歡離合，皆為人

¹⁵ [清]李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁9。

¹⁶ 杜書瀛：《李漁美學思想研究》，頁52。

¹⁷ [德]黑格爾，朱光潛譯：《美學》（北京：人民出版社，1962年），卷1，頁343。

情所必至」，唯有合乎人情之作，才能打動人心，能使人哭，能使人笑，能使人怒髮衝冠，能使人驚魂欲絕，以收審美之效；何謂「物理」？係指客觀事物之現象、規律及本質，李漁認為要創作出合乎物理之作，則須深入生活、觀察生活，去偽存真，才能將事物描寫得真切穩當。

就戲曲美學而言，《閒情偶寄·詞曲部·審虛實》有云：

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，隨意構成，無影無形之謂也。

18

所謂古、今，係指選取題材之範圍，所謂虛、實，則是構成情節、塑造人物之方法。先論戲曲題材，李漁認為創作傳奇，無論今古，皆應由現實生活出發，古者即「書籍所載，古人現成之事」，今者乃「耳目傳聞，當時僅見之事」，其言「有奇事，方有奇文，未有命題不佳，而能出其錦心，揚為繡口者也。」¹⁹若事可傳，則有好文，作者應由生活中煉取可傳之主題思想，備有主題思想，才能出其錦心，揚為繡口，發為動人心弦之藝術形式。再論人物塑造，李漁認為寫人狀物亦當「肖似」，依循生活固有形貌，描摹各種角色人物之真實面目，把握其外部表徵與內在性格，務使心曲隱微，隨口唾出，說一人，肖一人，勿使雷同，弗使浮泛。

杜書瀛曾言：

戲劇創作正是通過概括化（本質化）和個性化相互交織、同時進行的典型化方法，創造出各種各樣的典型形象，以個別見一般，以偶然見必然，以現象見本質，發生藝術的認識作用和美感教育作用。²⁰

而李漁正是由審美角度出發，強調戲曲之真實性，主張戲曲作品必須傳奇，應力戒「荒唐怪異」，符合「人情物理」，真切地反映現實生活，彰顯事物發展之客觀規律，創造出各式典型形象，藉以發生藝術的認識作用和美感教育作用

（三） 形象性

¹⁸ 〔清〕李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》（北京：中國社會科學出版社，2009年），卷1，頁12。以下所引此書，皆據此本。

¹⁹ 〔清〕李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁4—5。

²⁰ 杜書瀛：《李漁美學思想研究》，頁32。

優秀之戲劇作品，不僅應具其「真」，更應保有「善」與「美」，唯有真、善、美三者緊密結合，才能造就完美之戲劇形象。中國古典戲曲作品必須通過「傳神」之藝術形象，以發揮社會效用，然而，許多戲曲理論家仍將戲曲作品視為案頭文學，如李漁論金聖嘆評《西廂》：

聖歎之評《西廂》，可謂晰毛辨髮，窮幽極微，無復有遺議於其間矣。然以予論文，聖歎所評，乃文人把玩之《西廂》，非優人搬弄之《西廂》也。文字之三昧，聖歎已得之；優人搬弄之三昧，聖歎猶有待焉。²¹

將戲曲視同詩詞小說，觀為案頭把玩之作，而忽略其舞臺性、形象性，此乃未得優人搬弄之三昧。與前人相異，李漁強調「填詞之設，專為登場」，其言：

竊怪傳奇一書，昔人以代木鐸，因愚夫愚婦識字知書者少，勸使為善，誠使勿惡，其道無由，故設此種文詞，借優人說法，與大眾齊聽。謂善者如此收場，不善如此結果，使人知所趨避，是藥人壽世之方，救苦弭災之具也。²²

「借優人說法」一語，說明李漁認為「優人表演」乃為戲曲藝術發揮審美作用之媒介，易而言之，以演員為媒介所創造之舞台形象，既是視覺形象，亦為聽覺形象，更是立體活動形象，是故，若要使戲曲形象活現於氍毹之上，產生強烈之審美意義，則角色人物之性格更應鮮明突出。何以使角色性格躍然紙上，活現於氍毹？其關鍵在於代人物「立心」，其言：

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；即遇立心邪僻者，我亦當捨經從權，暫為邪僻之思。²³

如前所述，李漁認為創造人物形象，應「說一人，肖一人，勿使雷同，弗使浮泛」，其可分為二：一為唱詞賓白，一為科譚，生旦有生旦之體，淨丑有淨丑之腔，小生不宜操花面口吻，道姑何能用尼僧字面，此外，人物行動亦應符合性格發展邏輯，一舉一動展現其個性特徵。然，李漁以為，戲曲作品不只為人立言，更應為其傳神，此即所謂：

²¹ 〔清〕李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁48。

²² 〔清〕李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁5。

²³ 〔清〕李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁36。

唱曲宜有曲情，曲情者，曲中之情節也。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，悲者黯然魂消而不致反有喜色，歡者怡然自得而不見稍有瘁容，且其聲音齒頰之間，各種俱有分別，此所謂曲情是也。……唱時以精神貫串其中，務求酷肖。若是，則同一唱也，同一曲也，其轉腔換字之間，別有一種聲口，舉目回頭之際，另是一副神情，較之時優，自然迥別。²⁴

由引文觀之，李漁認為唯有明曲情、有感情的演唱能以精神貫穿其中，能給演唱以生命，變勉強為自然，變死音為活音，且以傳神酷肖人物內在神情，才能產生強烈而持久之藝術審美內涵。

（四）群眾性

中國古典戲曲作為一種審美活動，由藝術欣賞的角度觀之，涉及層面可分為三：其一，審美客體——戲曲形象；其二，審美主體——讀者與觀眾；其三，審美距離——審美主體與審美客體之相互關係。俄國學者高爾基曾言：

只有當讀者像親眼看到文學家向他表明的一切，當文學家使讀者也能根據自己個人的經驗，根據讀者自己的印象和知識的累積，來「想像」——補充、增加——文學家所提供的畫面、形象、姿態、性格的時候，文學家的作品才能對讀者發生或多或少強烈的作用。由於文學家的經驗和讀者的經驗的結合、一致，才有藝術的真實——語言藝術的特殊的說服力，而文學影響人們的力量，也正來自這種說服力。²⁵

高爾基之言，亦可運用於中國古典戲曲，身為劇作家，其所創造之戲曲形象，須能適應觀眾，進而征服觀眾，使之喜則欲歌欲舞，悲則欲泣欲訴，怒則欲殺欲割。若以此言，則本文「群眾性」，實則涵括娛樂性及通俗性。

1. 娛樂性

《閒情偶寄》中，李漁多以觀眾之審美心理與審美需求為立論基礎，如其論述戲曲結構，提出「減頭緒」條，欲使「三尺童子觀演此劇，皆能了了於心，便

²⁴ 〔清〕李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁65。

²⁵ 〔俄〕高爾基：《論文學》（北京：人民出版社，1978年），頁224—225。

便於口」²⁶。論述戲曲格局，則開卷之初，當以奇句奪目，使之一見而驚，不敢棄去；終篇之際，當以媚語攝魂，使之執卷留連，若難遽別；收場一出，即勾魂攝魄之具，使人看過數日，而猶覺聲音在耳、情形在目。²⁷此外，為爭取觀眾，李漁亦重視戲曲之娛樂效果，於戲曲演出時，其言：

舊曲既熟，必須間以新詞。切勿聽拘士腐儒之言，謂新劇不如舊劇，一概棄而不習。蓋演古戲，如唱清曲，只可悅知音數人之耳，不能娛滿座賓朋之目。聽古樂而思臥，聽新樂而忘倦。²⁸

由此論觀之，可知其主張戲曲演出應雅俗共賞，既以古戲悅知音數人之耳，更以新劇娛滿座賓朋之目。其於《風箏誤·釋疑》一齣最末寫道：

傳奇原為消愁設，費盡杖頭歌一闋；何事將錢買哭聲？反令變喜成悲咽。
惟我填詞不賣愁，一夫不笑是吾憂；舉世盡成彌勒佛，度人禿筆始堪投。

29

由引文觀來，可知李漁編纂劇本，目的在於使觀眾能從中獲得歡樂，並寓教化於娛樂之中，寓教化於嘻笑詼諧之處。

2. 通俗性

除了娛樂性特徵外，李漁戲曲美學之群眾性，亦展現於戲曲語言之通俗化。其於《閒情偶寄·詞采》首先提出「貴淺顯」條，言之：

傳奇不比文章，文章做與讀書人看，故不怪其深，戲文做與讀書人與不讀書人同看，又與不讀書之婦人小兒同看，故貴淺不貴深。³⁰

其講求文詞通俗易懂，明白如話，且為適應舞台演出之特點，更要求戲曲語言切勿「只要紙上分明，不顧口中順逆」，切勿「觀刻本極其透徹，奏之場上便覺糊塗」。此外，戲曲語言並非一味淺顯，更應重機趣、戒浮泛、忌填塞，不僅應由古籍中汲取戲曲語言之養分，增強表現力，更應從現實生活中之口語、俗語，提煉戲曲語言之精華，進而創造詞淺意深、通俗優美之戲曲語言。

²⁶ 〔清〕李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁11。

²⁷ 〔清〕李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁47。

²⁸ 〔清〕李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁51。

²⁹ 〔清〕李漁：《笠翁傳奇十種》，浙江古籍出版社：《李漁全集》（浙江：浙江古籍出版社，1992年10月，卷4），頁203。

³⁰ 〔清〕李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁18。

（五）創新性

李漁戲曲美學之創新性，亦可由二者觀之，一為其戲曲理論，一為戲曲創作：

1. 戲曲理論之創新性

李漁戲曲理論之獨創性，主要表現於舞台實踐，由於李漁本身對於戲曲理論、編劇、表演多有涉獵，故其於理論處多獲創見，並通過舞台實踐，形成獨到見解。如其於〈詞曲部〉提出「結構第一」與「立主腦」之主張，於音律論中發揚「上聲代入平上去三聲」及「拗句用成語」，於〈演習部〉說明「縮長為短」、「變舊為新」等改編劇本方式等，不僅展現李漁於戲曲理論之創新精神，更為中國古典戲曲理論增添豐富內容。

2. 戲曲創作之創新性

所謂「新」，於李漁戲曲美學中，涵義有二：其一為新奇，側重於故事情節之巧妙而不淪於陳腐；其二為新鮮，著重於戲曲之獨創性與形象之新鮮感。其認為新乃天下事物之美稱，而「傳奇」一名，即代表戲曲乃係創新之藝術：

古人呼劇本為「傳奇」者，因其事甚奇特，未經人見而傳之，是以得名，可見非奇不傳。「新」即「奇」之別名也。³¹

簡而言之，李漁認為唯有獨創與新奇之戲曲作品，才具有強烈之審美意涵，以尖新出之，令人眉揚目展，有如聞所未聞，反之，若以陳腐出之，則令人意懶心灰，有如聽所不必聽。是故，無論戲曲創作，亦或戲曲表演，皆貴獨創，不效美婦一顰，不拾名流一唾，在觀者面前，呈現戲曲創發之美。

（六）實踐性

據俞為民言之，李漁戲曲美學之實踐性，乃具體體現於二方面，一為其戲曲理論建立在戲曲實踐的基礎上，二為其戲曲理論與戲曲創作、演出實踐之緊密關係。³²前者，乃肇因於李漁為生活所迫，籌組戲班，編纂劇本，遨遊天下凡四十年，且自編詞曲，口授而身導之，深得優人搬弄之三昧，成為曲中之老奴，歌中之黠婢，於長期之戲曲創作、導演經驗中，其戲曲理論正為戲曲實踐之總結，故所論多為現身說法。後者，李漁在《閒情偶寄·詞曲部》開頭嘗言：

近日雅慕此道，刻欲追蹤元人、配饗若士者盡多，而究竟作者寥寥，未聞

³¹ [清]李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁8-9。

³² 詳見俞為民：《李漁〈閒情偶寄〉曲論研究》（江蘇：江蘇教育出版社，1994年12月），頁164-166。

絕唱。其故維何？止因詞曲一道，但有前書堪讀，並無成法可宗。暗室無燈，有眼皆同瞽目，無怪乎覓途不得，問津無人，半途而廢者居多，差毫百而謬千里者，亦復不少也。嘗怪天地之間有一種文字，即有一種文字之法脈準繩，載之於書者，不異耳提面命，獨於填詞制曲之事，非但略而未詳，亦且置之不道。³³

「作者寥寥，未聞絕唱」，李漁深究其因，乃係缺乏劇作法供戲曲創作者借鑒之故，由於無成法可宗，對於戲曲作家與演員而言，猶若暗室無燈，是故，李漁針對當時曲壇現況及弊病作《閒情偶寄》，總結相關編劇及表演理論、方法，以供劇作家及演員作為借鏡。

由上文觀之，李漁本人之生活經驗、當代文學思潮及其藝術實踐等外緣要素，建構成李漁戲曲美學之主要特徵——系統性、真實性、形象性、群眾性、創新性與實踐性等，也正由於此美學特徵，使得李漁戲曲美學於星光斑斕的中國古典戲曲理論中，閃耀光彩，亦發顯明、獨特。

三、 李漁戲曲美學之實踐

就藝術美感而言，其可分為直觀性與過程性，前者以再現生活圖景為鵠的，如繪畫、雕塑等藝術呈現；後者則非以生活相貌為重製目標，而係以情感之起伏律動為表達對象，如音樂、舞蹈、詩歌等。中國古典戲曲中，常見的案頭之作即是對直觀性之構想不足，而使戲劇美感混同於詩歌美感，誠如余秋雨《戲劇審美心理學》所云「戲劇美所滿足的也不再是單純的聽覺或單純的視覺審美享受」³⁴，而係融合直觀性與過程性，不僅展現生活圖像，更進一步表達人物情感之起伏與律動，體現各種感官之審美感受。張曉軍曾言：

最難的直觀是將無形的心理流程直觀，如果單靠曲詞或賓白來描述心理流程的起伏迭宕，那仍是一種文學性的審美功能的發揮，雖然戲劇也容納的文學美，但文學美是要經過舞台賦形的直觀化過程之後，才能渾融於戲劇美的機體。³⁵

如前文所述，李漁戲曲美學多為藝術實踐之成果，其論戲曲偏重於技巧，而這些

³³ [清]李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁2。

³⁴ 詳參余秋雨：《戲劇審美心理學》（四川：四川人民出版社，1985年5月），頁11-21。

³⁵ 張曉軍：《李漁創作論稿：藝術的商業化與商業化的藝術》（北京：文化藝術出版社，1997年），頁82-83。

技巧多為吸引觀聽而設，笠翁直言「填詞之設，專為登場」，正因生計所關，故李漁劇作每每著眼於舞台搬演效果，其曲論亦蘊含躬行之畢生體驗，輻輳所向，莫不歸於「觀聽咸宜」，將案頭劇作之情節結構、角色人物之細微心理化暗為明，變幽為顯，賦形於直觀的舞臺情節。

李漁以曲家名世，關於其戲曲創作，據載有「內外八種」、「前後八種」，共計十六種之說³⁶，然現在可以確定者，僅止十種：《憐香伴》（又名《美人香》）、《風箏誤》、《意中緣》、《蜃中樓》、《鳳求凰》（又名《鴛鴦賺》）、《奈何天》（又名《奇福記》）、《比目魚》、《玉搔頭》、《巧團圓》（又名《夢中樓》）、《慎鸞交》等，上述十種劇作，初始時多為單本付梓，後合刻為《笠翁傳奇十種》，其後翻刻本多更名為《笠翁十種曲》。李漁劇作主要為自家戲班提供劇本，因此印行與否，淪為次要，是故其他幾種無從考定，極為可能從未梓行，今即以李漁戲曲創作——《十種曲》為例，藉題材擇取、人物描寫、情節結構、舞臺呈現等四方面，探究其與戲曲美學之關係。

（一） 題材擇取

李漁曾言：「古人呼劇本為『傳奇』者，因其事甚奇特，未經人見而傳之，是以得名，可見非奇不傳。」³⁷又言：「傳奇所用之事，或古或今，……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。」³⁸可見其於戲曲題材方面，係透過日常生活事件，從中提煉出前人未傳之新奇情節，或對舊有題材進行改寫，使之平中出奇、舊中翻新。綜觀《十種曲》，除《蜃中樓》取材神話外，餘者皆以尋常百姓生活事件為主，如《風箏誤》即為「前人未見之事」，其以「風箏」為線索，運用誤會手法，譜出風流佳話。而《蜃中樓》則取材「前人已見之事」——〈柳毅傳書〉、〈張生煮海〉，李漁以柳生事為主，張生事為副，巧妙鑄鑄二事為一，不令頭緒二端，可見其編劇功力。

（二） 人物描寫

黑格爾曾言：「例如他在進行寫作時必須著眼到生動的表演，描繪人物性格要考慮到表演，人物所言所行都必須符合擺在眼前的實際動作情節。從這方面看，舞台表演確實就是作品好壞的試金石。」³⁹如前所述，李漁著重於人物個性

³⁶ 郭傳芳〈慎鸞交序〉：「此笠翁所以按劍當世而為前後八種，文不足，再為內外八種以矯之。」又《閒情偶寄·詞曲部》：「自手所填諸曲，如已經刊行之前後八種及已填未刻之內外八種。」

³⁷ 〔清〕李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁8-9。

³⁸ 〔清〕李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁12。

³⁹ 〔德〕黑格爾著、朱光潛譯：《美學》（北京：商務印書館，1981年7月），卷三下冊，頁272。

之刻畫，其將角色微妙的心理流轉化暗為明，變幽為顯，觀眾於舞臺演出中所見之情節發展、戲劇張力，皆為角色人物心緒之起伏與跌宕，其法有三：

1. 戲劇衝突

《十種曲》善於在尖銳的戲劇衝突中表達角色性格，展現人物心靈，李漁揭示致使人物悲歡離合的種種因素，展露人物間之糾葛與矛盾，其認為自由真摯之愛戀，屬真、善、美之產物，而干涉此純真愛情的粗暴與欺詐則係醜惡之行，如《比目魚》中，貧生譚楚玉與戲子劉藐姑為捍衛愛情，敢於反抗豪紳揮金強娶及戲班主貪利愛富之惡行，從而赴水殉情。李漁筆下之戲曲人物，無一不是在尖銳的善、惡、美、醜衝突中，顯現其性格樣貌。

2. 運用曲白

明代傳奇，繼承南戲傳統，曲白益發通俗，然至明末清初，劇曲漸趨案頭之作。李漁並不以此為尚，反而大聲疾呼「詞貴淺顯」、「文貴潔淨」，並將之實踐於戲曲創作之中，以收「雅人俗子同聞而共見」之審美效果。李漁在重點場次中，依據戲曲抒情之特點，運用大量唱詞或說白，著意描繪人物情感，如《意中緣·露醜》之楊雲友，以其聰明才智，巧計除害，逃離火坑；又如《蜃中樓·抗姻》之舜華，以寧為牧羊女而不願失節之屈辱，求得一息尚存；再如《比目魚·偕亡》之劉藐姑，因外受脅迫，內遭威逼，以死殉情。三齣劇目，同為義女，相同遭遇，作者透過大量之唱詞與說白，敘寫其相異之反抗方式，進而展現不同的人物性格。

3. 對比映襯

《十種曲》中，於人物關係處理上，以對比映襯之法，突出描摹腳色人物之不同性格。其一，正反相襯，如《意中緣》楊雲友與是空和尚之善惡反襯、《奈何天》關忠與關素封之美醜映照，以及《玉搔頭》許進、王守仁與劉瑾、朱彬之忠奸對立。其二，差異對比，即將兩組或多組性質相近，但又各自呈現出不同差異的場面或人物，排列組合在一個有機統一體中，相互襯托，相互對比⁴⁰，如《鳳求凰》之許仙儔、喬夢蘭與曹婉淑三位女子，才貌兼備，性格殊異，許仙儔歸心呂郎，以求正室，遭受損害，則乖戾狠毒；喬夢蘭妒心一起，遂生矛戈；曹婉淑清靜無為，坐享其成。其三，前後對比，依歷時性原則，將角色人物自身於性格發展過程中所呈現的不同風貌，加以前後對比，如《意中緣》之楊雲友，由初始的嬌羞纖弱，以至上當受騙，後經磨難，轉而沉著幹練。

（三）情節結構

1. 突出主幹，針線細密

情節結構方面，李漁善於突出主幹，針線細密，富有波瀾，其劇作流暢明快、

⁴⁰ 詳參胡天成：《李漁戲曲藝術論》（重慶：西南師範大學出版社，1993年5月），頁227。

一氣呵成。以《風箏誤》為例，劇本之主要情節線索有二，一為書生韓世勳與詹淑娟之情事，二為戚補臣之子戚施與詹愛娟之糾葛。二線以前者為主，後者為輔，相互交織纏繞，形成複雜之人物關係，唯劇中人物皆以「風箏事」起端，又以「風箏事」歸結，其以風箏之誤作為核心事件，組織情節，突出主線，以收脈絡清晰之效。

2. 翻奇弄巧，好事多誤

李漁於《玉搔頭·謬獻》中言：「從來好事多由誤，誤得完全便是真。」⁴¹胡天成認為其道出李漁戲曲誤會律之根本思想，前一句概括了誤會律的普遍性與客觀性，後一句則提出了使用誤會律的要求和標準尺度。⁴²李漁劇作大量使用巧合、誤會手法，藉以造成強烈的戲劇效果，如前所述，李漁編纂劇本，目的在於使觀眾能從中獲得歡樂，並寓教化於娛樂之中，寓教化於嘻笑詼諧之處，正因笠翁唯喜是尚，故巧合與誤會所造成的喜劇效果才會為李漁刻意追求與經營。如《風箏誤》中，愛娟因誤會而洩漏前情，引起〈婚鬧〉，殃及淑娟，險遭不測之辱；韓生因誤會而〈夢駭〉、〈艱配〉，力拒淑娟婚事；二次風箏斷線，誤會聯翩而至，使二對男女生活遽起波瀾，從而迸發極大之喜劇效果。

3. 臨去秋波，突起波瀾

李漁《閒情偶寄·詞曲部·大收煞》有言：

水窮山盡之處，偏宜突起波瀾，或先驚而後喜，或始疑而終信，或喜極信極而反致驚疑，務使一折之中，七情俱備，始為到底不懈之筆，愈遠愈大之才，所謂有團圓之趣者也。⁴³

易而言之，戲曲創作並非以馳騁文才為標的，而係以情節為中心，正所謂山窮水盡，突起波瀾，先驚後喜，始疑終信，藉由劇情冷熱高低相濟，製造「懸念」，引起觀眾之懸想與期待。如《憐香伴》奉旨完婚之時，丈人作梗；《慎鸞交》終成眷屬之際，父親計探；又如《巧團圓》二父爭子、《奈何天》三美爭封等，皆是在結尾之際，突生波折，使劇情產生團圓之趣，對觀眾使之執卷留連，若難遽別，看過數日，而猶覺聲音在耳、情形在目。

（四）舞臺呈現

如前所述，李漁以為「填詞之設，專為登場」，其劇作著眼於舞臺搬演效果，

⁴¹ [清]李漁：《笠翁傳奇十種》，浙江古籍出版社：《李漁全集》（浙江：浙江古籍出版社，1992年10月，卷5）。

⁴² 詳參胡天成：《李漁戲曲藝術論》（重慶：西南師範大學出版社，1993年5月），頁230。

⁴³ [清]李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁47。

其曲論亦蘊含躬行之畢生體驗。故笠翁將演員之藝術表演與觀眾的審美觀照視為一個整體，而冷、熱之藝術氛圍即由此體現。其言：

予謂傳奇無冷熱，只怕不合人情。如其離合悲歡，皆為人情所必至，能使人哭，能使人笑，能使人怒髮衝冠，能使人驚魂欲絕，即使鼓板不動，場上寂然，而觀者叫絕之聲，反能震天動地。是以人口代鼓樂，讚歎為戰爭，較之滿場殺伐，鉦鼓雷鳴而人心不動，反欲掩耳避喧者為何如？豈非冷中之熱，勝於熱中之冷；俗中之雅，遜於雅中之俗乎哉？⁴⁴

引文所言，李漁曲論認為劇作之熱應在中藏，劇曲反映人生精義，蘊含戲劇衝突，即使文辭幽雅，外貌似冷，仍具打動人心的力量。然當時劇壇「今人之所尚，時優之所習，皆在熱鬧二字；冷靜之詞，文雅之曲，皆其深惡而痛絕者也。」⁴⁵面對如此時代風尚，以家班戲樂為生計所關的李漁，亦不得不利用「滿場殺伐，鉦鼓雷鳴」豐富視聽效果，滿足觀眾審美需求，奇以醒神，妙以解頤。如《比目魚》第八齣⁴⁶中，虎面奇形之山大王引虎、熊、犀、象四隊獸兵為先鋒，慕容介則掘深坑、埋地雷、設飛焰以破敵，二者交戰，眾獸同上，跳躍起舞，炮聲大作，但見滿場俱發火焰，眾獸潰奔，色彩繽紛，歌舞並作，火焰齊發，場面熱烈，可想而知。

綜上述之，李漁《十種曲》在編劇技巧上，或有繼承前人藝術經驗者，或有針對當代曲壇弊病而創發者，無論繼承或創新，李漁所展現之戲曲美學，增強了作品的藝術感染力，進而使舞台審美效果更為突出。

結語

盧驥野在《中國戲曲概論》中曾說：「一個大劇作家，自己又兼劇論家的，只有李漁。以前的作家是偏重曲的，他卻偏重戲字。」事實上，在中國戲曲史上，明人徐渭、沈璟、王驥德等人皆屬劇作、劇論兼擅，身兼二職者並非僅只李漁一人，然盧氏所言，對後輩戲曲研究者亦有所啟發，即李漁在創作與理論方面，突破前人「重曲」之窠臼，轉而以「戲」為著眼點，於實際的舞臺搬演中，吸引觀眾目光，勾攝閱聽心魂。遍覽笠翁《十種曲》，莫不以情節曲折、頭緒簡潔、利於搬演而取勝，易而言之，李漁之曲論與劇作皆顯現出強烈的觀眾審美意識，或

⁴⁴ [清]李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁51—52。

⁴⁵ [清]李漁撰，杜書瀛校注：《閒情偶寄 窺詞管見》，卷1，頁51。

⁴⁶ [清]李漁：《笠翁傳奇十種》，浙江古籍出版社：《李漁全集》（浙江：浙江古籍出版社，1992年10月，卷5），第8齣。

因藝術之自覺追求也好，抑或關乎生計之商業需求也罷，其在中國古典戲曲藝術實踐與理論上多所建樹，乃是不爭之事實，其於推動戲曲藝術之發展擁有傑出貢獻，在中國戲曲史上佔有重要地位。

本文由戲劇美學之三面向探究李漁之戲曲美學思想，可知其戲曲審美特徵，一方面深受明末清初「以自然為美」之文學思潮影響，另一方面，則係基於個人藝術實踐與獨到見解，故而有所體會。換言之，當代文學思潮及李漁之生活經驗、藝術實踐等外緣要素，建構成李漁戲曲美學之主要特徵——系統性、真實性、形象性、群眾性、創新性與實踐性等，也正由於此美學特徵，使得李漁戲曲美學於星光斑斕的中國古典戲曲理論中，閃耀光彩，亦發顯明、獨特。

