

園林與創作的對話——李漁《閒情偶寄》的網路學探究

劉向仁
經國管理暨健康學院講師

摘要

本文透過文本理論，試圖探討李漁《閒情偶寄》中園林藝術和文學創作的關係。首先根據文本/互文的交相指涉，將作者李漁的一生置放在歷史與權力交會的網絡中，以編碼/解碼的敘述策略，重新詮釋李漁的生命情境。其次根據文本中呈現的置園造林與文學創作的互喻，提出「神力說」理論，藉以觀察主體欲望的壓抑、轉化與昇華。「逃避主義」認為「逃避」是創造文化的過程，據此，本文歸納李漁在園林藝術和文學創作上呈現的美學特質。

關鍵詞：李漁、園林、互文性、閒情偶寄、逃避主義。

一、前言

Alberto Manguel 在《閱讀地圖》一書中說道：

天文學家閱讀一張不復存在的星星圖；日本的建築師閱讀準備蓋房子的土地，以保護它免受邪惡勢力侵襲；動物學家閱讀森林中動物的臭跡……雙親閱讀嬰孩的表情，以察覺喜悅或驚駭或好奇的訊息；中國的算命者閱讀古代龜殼上的標記；情人在晚上盲目地在被窩底下閱讀愛人的身體；精神科醫生幫助病人閱讀他們自己飽受困擾的夢；夏威夷漁夫將手插入中以閱讀海流；農民閱讀天空的天氣。」(Alberto Manguel, 1999:6)

如同 Alberto Manguel 的說法，閱讀不限於書面的文字，舉凡廣告、文案、表情、顏色、味道、小橋、流水、城市、園林、……一切都可以閱讀，一切都是文本。

有關「文本」理論，法國著名學者羅蘭·巴特(Roland barthes, 1915-1980)從符號學領域出發提出了一些新的觀點和理論，使文學不再依附於政治學、倫理學、社會學等學科，成爲一門獨立的學科，並且奠定了堅實的科學基礎，可謂影響深遠。

根據巴特的說法，文本需要人不斷地參與，文本是一個不斷「編織」的過程，

文(TeXte)的意思是織物(Tissu)；也就是說，在不停地編織之中，文被加工出來；主體由於全身處於這種織物之中而得以解脫，就像蜘蛛在吐絲結網過程中得到解脫一樣。如果我們使用另一個新穎的辭彙的話，我們可以把有關文本的理論定義為「網路學」(網路，即蜘蛛的織物和絲網)。

本篇論文即根據是巴特所謂的「網路學」以及相關學著有關文本/互文的理論，探究李漁《閒情偶寄》中隱伏在字裏行間各種問題的蛛絲馬跡，並且聚焦于園林與創作之間的關係。

二、《閒情偶寄》中的生命符碼

李漁生於明萬曆三十九年(1611年)，卒於清康熙十九年(1680年)。原名仙呂，字謫凡，號天徒，後改名漁，字笠鴻，別署笠道人、湖上笠翁、隨庵主人、覺世稗官、覺道人等，金華蘭溪(今浙江)人。

《閒情偶寄》是李漁最具代表性的作品，康熙十年(1671年)首次刊行，當時六十一歲的李漁，不僅思想成熟，生活閱歷亦十分豐富。《閒情偶寄》可說是李漁一生有關文學、美學和藝術創作的理論和經驗的總結晶。

李漁的《閒情偶寄》包括〈詞曲部〉、〈演習部〉、〈聲容部〉、〈居室部〉、〈器玩部〉、〈飲饌部〉、〈種植部〉、〈頤養部〉等八個部分、內容極為豐富，涉及到了生活的各個層面，有趣的是，在充滿閒情逸趣的美學敘事中，李漁會不時的跳出敘事邏輯，對自身的遭遇、景況、性情甚至人生觀，有時拋下隻字片語的警句，有時又洋洋灑灑的侃侃而談，看似不經意處，卻宛如一道道的符碼刻意埋在字裏行間，這些在行文敘事之中，突然的「插入」句，究竟是潛在意識的無心流露？抑或是正如同他在〈飲饌部〉中談論飲酒「五好五不好」中所謂的「酒後露肝膈」呢？

李漁個人的生命情境和歷史社會有什麼樣的關係，改朝換代的時代巨變，對他的人生方向又有如何的影響？拆解這些生命符碼，並且重新詮釋，是否能看到一個不一樣的李漁呢？

(一) 文本與歷史及權力的關係

或許薩依德有關文本的「世界性」以及權力關係的論述可以提供另一種詮釋的觀點。

傳統文本被視為作者與讀者之間的溝通媒介，然而薩依德認為，結構主義不僅忽略了文本與「文本實踐」之間重大的基本關係，也把文本降格至一種純粹的「物件」，從而忽略了文本與權力的真實關係。

在薩依德看來，文本是聯繫著從生產、製作、進入世界進行再現，而後通過詮釋以實現文本之「世界性」的過程及其產物。文本並非環境與現實的簡單反映，文本是一種具有「生產力」的東西，它通過與現實的聯繫而生產現實，通過書寫人物或故事而將事件歷史化和問題化，這也就是文本的「再現」功能。無論是作者或是讀者，都在這種「再現」中進行生產性實踐，從而生產出人類社會的關係，

特別是權力關係¹，因此，不存在任何與世隔絕的文本。薩依德引述福柯《知識考古學》(The archaeology of Knowledge)一書說道：

在我們自己這樣的社會裏，我都懂得排他原則(exclusion)，其中最明顯的和最熟悉的涉及到禁止的事物(prohibition)。我們完全明白，我們不能隨心所欲的說話。我們有三種類型的禁止，包括事物、儀式和儀式周圍的環境條件，以及談論某一特定主題的特權或專利；這些禁止相互聯繫、相互加強並相互補充，構成了一個複雜的交織網，而且會不不間斷的得到修正。²

文本受到了社會歷史的制約，並且與權力有密切的關連，本身即具有自我指涉和「含混」的特徵，更由於這種特徵，當糾結纏繞的各種解釋相互作用，文本就迫使我們重新思考常規的代碼以及轉變為其他代碼的各種可能性。

個人的生命情境與時代碰撞產生了繁星點點的火花，每一朵微小的火光及燃燒之後的餘燼，必然或多或少的會留下生命的印記！這些隱藏在文本中的生命代碼該如何破解？

(二) 生命情境的編碼與解碼

詮釋正是一段解碼的歷程，以下即根據《閒情偶寄》各部中有關李漁自身的敘述加以編碼，並根據代碼後的文句描述加以詮釋，透過編碼/解碼的譯解過程，是否有再現李漁生命情境的可能？

編碼	文句描述	出處
①	繡裸識字，總角成篇。	詞曲部·音律第三
②	才徙家而家焚，甫出城而城陷，其出生於死，皆在斯須倏忽之間。	飲饌部·肉食第三
③	追憶明朝失政以後，大清革命之先，予絕意浮名，不干寸祿，山居避亂，反以無事為榮。	頤養部·行樂第一
④	計我一生，得享列仙之福者，僅有三年。	頤養部·行樂第一
⑤	讀書，最樂之事，而懶人常以為苦；清閒，最樂之事，而有人病其寂寞。	頤養部·行樂第一
⑥	其不冠進賢，而脫然于宦海浮沈之累者，幸也。	頤養部·行樂第一
⑦	予生無他癖，惟好著書，懣藉以消，怒藉以釋，牢騷不平之氣藉以剷除。	頤養部·療病第六
⑧	填詞一道，非特文人工此者足以成名，即前	詞曲部·結構第一

¹宋國誠著《後殖民論述－從法農到薩依德》(臺北：擎松圖書，2003)頁453。

²同前注，頁456

	代帝王，亦有以本朝詞曲擅長，遂能不泯其國事者。	
⑨	予生憂患之中，處落魄之境，自幼至長，自長至老，總無一刻舒眉。	詞曲部·賓白第四
⑩	性又不喜雷同，好為矯異。	居室部·房舍第一
⑪	不佞半世操觚，不攘他人二字。空疏自愧者有之，誕妄貽譏者有之，至於剿窠襲白，嚼前人唾餘而謬謂舌花新發者，則不特自信其無，而海內名賢，亦盡知其不屑有也。	凡例七則

①、⑤、⑥、⑦、⑧的文句描述中，李漁表達出自己天資聰穎，才氣縱橫，愛好文學藝術，同時也成為下一節「神力說」論述的基礎。

⑤、⑦、⑩、⑪除了顯示李漁愛讀書以及「好著書」的特殊雅癖之外，更強調他特別「不喜雷同」的個性，不論詩文、繪畫、小說、戲曲或園林置造，對於任何的創作，「不與人同、好為矯異」是他創作的根本態度。

②、③留下了時代的印記，並且對李漁的人生觀產生了很大的影響。由於戰火頻仍，李漁經常顛沛流離，在生死間徘徊，經歷了幾次的大難不死，他深信「性之所在，即命之所在」（飲饌部·肉食第三）。③江山易色，黍離麥秀之悲油然而生，對遭受異族統治的漢人而言，外在的景象固然滿目瘡痍，內心的世界可能更是傷痕累累吧！「絕意浮名，不干寸祿」的絕對不僅是李漁個人的想法，可能是當時漢人的共同意識，然而「反以無事為榮」則是李漁獨特個性的表現，「無事為榮」實際上拈出了一個「閒」字，對於終日孜孜矻矻辛勤工作的一般庶民而言，偶一為之足以調劑身心，時時刻刻以追求無事為榮，則是逸出常軌的生活態度。不論時代的作弄是否具推波助瀾的功效，然而李漁顛覆主流價值的精神表現，盡在「閒情」二字。

④是「閒情」的具體實踐，這段期間李漁在伊山之麓修築伊園，遺世獨立，享受「列仙之福」。

⑦這一句的文字描述，詮釋的重點大多放在李漁愛著書的癖好上面，的確，李漁平生以文為生，著述等身，這已是眾所周知的事，然而「優藉以消，怒藉以釋，牢騷不平之氣藉以剷除。」這句話更真實的讓我們看到他性情的流露。至於他的牢騷之氣如何抒發？這部分將在下一節的「逃避說」中闡述。

⑧這一句的關鍵詞是「成名」，李漁欲借創作成名，生性不喜雷同的他，為了迎合大眾口味，不得不屈服於「有裨風教」的世俗價值，這種內在思想的分裂是否就是他小說戲曲作品必須以冠冕堂皇的「風流道學合一」做為包裝？

傳奇《慎鸞交》裡塑造了一位風流道學合一的典型人物—華秀，華秀一出場的台詞正是李漁的心聲：

小生外似風流，心偏持重。也知好色，但不好桑間之色；亦解衷情，卻不

鍾偷外之情。我看世上有才有德之人判然分作兩種：崇尚風流者，力排道學；宗依道學者，酷詆風流。據我看來，名教之中不無樂地，閒情之內也盡有天機，畢竟要使道學、風流合而為一，方才算得個學士文人。（第二齣〈送遠〉）

尤侗在《閒情偶寄》的序中所說的「用狡獪伎倆，作遊戲神通。」對李漁而言，是過度美化的修辭，實際上，想顛覆主流價值，卻又不時的向主流價值靠攏，這種不符合傳統道德觀的生活態度，必然會得到許多負面的評價，李漁早有自知之明，這種自我解嘲的心境，在他六十五歲時寫的那首《多麗·過子陵釣台》詞中表達的淋漓盡致：

過嚴陵。釣台咫尺難登。為舟師，計程遙發，不容先輩留行。仰高山，形容自愧；俯流水，面目堪憎。同執綸竿，共披蓑笠，君名何重我何輕！不自量，將身高比，才識敬先生。相去遠：君辭厚祿，我釣虛名。再批評。一生友道，高卑已隔千層。君全交，未攀袞冕，我累友，不怨簪纓。終日抽風，只愁載月，司天誰奏客為星？羨爾足加帝腹，太史受虛驚。知他日，再過此地，有目羞瞠。

「不喜雷同，好為矯異」的性格，不僅難以進入主流系統，李漁一生無視傳統價值的生活態度，也注定要成為歷史上備受爭議的人物。風流道學合一的論述，或許讓他在人格上遭受非議，然而在文學創作上，打開了另一個視野，讓風流情慾從現實的層面更貼近人生的真實生活，豐富了小說戲曲的內涵，回首這段文學演進的歷程，不論李漁的功過是非如何？正如同他在〈居室部〉中曾說過的話：「可忘作始之李笠翁乎？」

⑨這段話意義重大，世人以為李漁善於干謁，巧於巴結，娶侍妾，養歌妓，生活豪奢，應該是無憂無慮吧！實際不然，「總無一刻舒眉」道盡了一切。再和④做一對照，可見日後浪遊天下，實有不得已的苦楚。尤侗在原書序中說他「紅弦翠袖，燭影參差，望者疑為神仙中人。」劉廷璣《在園雜誌》說他「所至攜紅牙一部，盡選秦女嬌娃，未免放誕風流」³，均屬外人的揣度，未必符合事實。李漁在〈復柯岸初掌科〉中，對自己窘困的生活方式有詳細的說明：

漁無半畝之田，而有數十口之家，硯田筆耒，止靠一人。一人徂東則東向以待，一人徂西，則西向以待。今來自北，則皆北面待哺矣。矧又賤性硜硜，恥為干謁，浪遊天下，凡二十年，未嘗敢盡一人之歡。每至一方，必先量其地之所入，足供遊人之所出，又可分餘惠以及妻孥，斯無內顧而可久。不則入少出多，勢必沿門告貸，務盡主人之歡，則有口則留之，心則

³ 此處引見郭英德著《李漁》（瀋陽：春風文藝出版社 1999.1），頁 8。

速之使去者矣。⁴

三、「神力說」呈現的主體欲望

李漁《閒情偶寄·居室部》中，對於園林的佈置及設計，可謂創意十足，更值得注意的是，他經常將園林與創作相提並論，例如在〈房舍第一〉中他說：

予嘗謂人曰：「生平有兩絕技，自不能用，而人亦不能用之，殊可惜也。」
人問：「絕技為何？」予曰：「一則辨審音樂，一則置造園庭。」（頁 111）

5

所謂的「辨審音樂」指的是李漁戲劇創作中的樂曲部分，戲曲理論原本就是《閒情偶寄》中最為人稱道的部分，李漁在世時就已經「海內共見之」，為何李漁將「辨審音樂」和「置園造林」視為生平兩大絕技？莫非李漁也發現了兩者之間有某種內在的一致性及關連性？

（一）置園造林與文學創作的互喻

園林美學與戲曲創作原本即屬綜合性的藝術，透過互文性（intertextuality）的比較研究，不論是文學的意義生成問題，文本的閱讀與闡述問題，文本與文化表意實踐之間的關係問題，創作者的態度以及傳統與創新之間的關係等等都可得到進一步的認定與釐清。

由於互文性理論覆蓋面廣，涵蓋問題複雜，所以不僅只是一般意義上的文本理論，更可從宏闊的文化研究的視野來把握和審視。

論述園林置造，李漁經常以「作文」或「文章之道」互喻，例如在〈房舍第一〉中說：

常謂人葺居治宅與讀書作文同一致也。

又在〈山石第五〉中說：

……猶之文章一道，結構全體難，數陳零段易，唐宋諸大家之文，全以氣魄勝人，不必句櫛字篋，一望而之為名作……

迭石成山不僅與作文之道相通，李漁更將者兩者與書畫相提並論：

書畫之理亦然，名流墨蹟，懸在中堂，隔尋丈而觀之，不知何者為山，何

⁴ 同前註，頁 10。

⁵ 引自李漁撰，杜書瀛校注《閒情偶寄·窺詞管見》（北京：中國社會科學出版社 2009.1）頁 111。由於論文全篇多次引用《閒情偶寄·窺詞管見》原文，此後不在另標當頁註，僅將頁碼註於文末。

者為水，何處是亭台樹木，即字之筆劃，杳不能辨，而只覽全幅規模，便足令人稱許，何也？氣魄勝人，而全體章法之不謬也。

園林置造與詩文繪畫看似頗有相通之處，然而吊詭的是，李漁認為，園林置造是另一種學問，另一種智巧，平日丘壑填胸、煙雲繞筆的風雅名士，若論及畫山題水，頃刻之間，千巖萬壑就躍然紙上，一揮而就；然而僅限於紙上談兵，在現實生活中，真要令其迭山砌石，可就完全束手無策了。因此，李漁認為：「故從來迭山名手，俱非能詩善畫之人。」

清代張潮也有類似的看法，對於兩者的不同更有深刻的論斷：

登山壘石，另有一種學問，其胸中丘壑，較之畫家為難，蓋畫則遠近、高卑、疏密，可以自主，此則合地宜、因石性，多不當棄其有餘，少不必補其不足，又必酌主人之貧富，隨主人之性情，尤必籍群工之手，是以難耳。況畫家所長，不在蹊徑，而在筆墨。⁶

園林藝術不像文人畫那樣是屬於平面的、以自我為中心的藝術，而是一種三維的空間造型藝術，涉及施工、與園主人及工人溝通和協調等複雜的現實問題。

園林置造與文藝創作的不同之處，大致看法類似，殆無疑義；然而相通之處呢？

李漁在〈山石第五〉中陳述的理由相當奇特，他說：

譬之扶乩召仙，所題之詩與所判之字，隨手便成法帖，落筆盡是佳詞，詢之召仙術士，尚有不明其義者。若出自工書善咏之手，焉知不自人心捏造？
(頁 138)

以扶乩召仙為譬，得到的結論是：「不善咏者使咏，不工書者命書，然後知運動機關，全由神力。」歸結到造化巧妙之功，全由神力，近乎怪力亂神之說了。

法國符號學家蜜雪兒·裏費特爾在其閱讀理論中認為互文性是讀者閱讀和感知的主要模式，讀者在閱讀或闡釋文本時通常必須彙集一個以上的互文本來加以審視，在他看來，一切互文性關係都必須置於每一個文本的結構母體之上，即文本和它的互文本是同一結構母體（matrix）的變體。

從這個意義上來講，裏費特爾指出了一個文本與存在于此文本中的其他文本之間的關係。在對互文性內涵的界定中，他堅持了文本對讀者的控制和母體結構對變體的約束，顯示了文學的自足性。

李漁的「神力說」既不科學，亦不符合行文的邏輯，看似突兀，然而仔細檢閱同一章節的文本，也就是裏費特爾所謂：同一結構母體的變體，透過互文性的審視，或許我們可以對「神力說」有另一番詮釋。

⁶謝國楨撰，《明清筆記談叢》（上海：上海書店出版社 2004）。

(二) 主體欲望的壓抑、轉化與昇華

在〈房舍第一〉中李漁提到「新制」時，運用了一個類似的說法：

新制人所未見，即縷縷言之，亦難盡曉，勢必繪圖作樣。然有圖所能繪，有不能繪者。不能繪者十之九，能繪者不過十之一。因其有而會其無，是在解人善悟耳。(頁 112)

新制必須透過繪製圖樣令人明瞭，然而大部分是無法繪製的，這時只能心領神會，難以用其他媒介來表示了。所謂的「善悟」，正是一種天分，人力無法勉強，就這一點而言，和「神力說」是有幾分接近的。

至於「高下」一節，對於房舍地勢的高下，李漁的說法就和「神力說」如出一轍了：

總無一定之法，神而明之，存乎其人，此非可以遙授方略者矣。(頁 112)

〈詞采第二〉「重機趣」一節中，他說：

噫，「性中帶來」一語，事事皆然，不獨填詞一節。凡作詩文書畫、飲酒鬥棋與百工技藝之事，無一不具夙根，無一不本天授。強而後能者，畢竟是半路出家，止可冒齋飯吃，不能成佛作祖也。(頁 16)

所謂的「夙根」與「天授」均為「性中帶來」，無法勉強，不僅填詞如此，同樣屬於創作的詩文繪畫亦然，李漁的「夙根說」更擴展到飲酒鬥棋與百工技藝，幾乎包括了日常生活的所有細節，這種極端宿命論的說法，既是他的性格，也成了他對事物判斷的準則。

「神力說」是一種無法言喻、難以傳授的方略，唯一的方法就是「悟」，能夠說出其中奧妙的李漁自然是善悟的，他一而再、再而三的在字裏行間傳達這分訊息，宛如一道道暗藏的符碼，期待閱聽者能夠接受消息，完成解碼任務。

當然，最瞭解李漁的首推尤侗，在《閒情偶寄》書前的序中，李漁不便自我標榜的天縱之才，尤侗卻一語道破：

若是乎笠翁之才，造物不惟不忌，而且惜其勞，美其報焉。人生百年，為樂苦不足也，笠翁和以得此於天哉！（頁 3）

而尤侗在序中所言的：「所著《閒情偶寄》若干卷，用狡獪伎倆，作遊戲神通。」更是將李漁的「神力說」發揮到極致。

實際上，李漁的「神力說」也就是所謂的天才以及靈感，在文藝創作中，主體的欲望如何透過創作的媒介，把奇妙的心靈活動落實到文字、畫面、樂章以及

庭園建築等等的脈絡之中。古今中外對創作者這樣的歷程有許多的探討，南朝齊梁時代的劉勰，在其著名的《文心雕龍·神思》篇中，有精彩的論述：

夫神思方運，萬塗競萌，規矩虛位，刻鏤無形。登山則情滿於山，觀海則意溢於海，我才之多少，將與風云而並驅矣。方其搦翰，氣倍辭前，暨乎篇成，半折心始。何則？意翻空而易奇，言徵實而難巧也。

劉勰所謂的「神思」，強調靈感來臨的那一刻，如同杜甫說的「下筆如有神」。然而劉勰也注意到文思想像和形式載體之間難以契合的現象。靈感或天才的本質，的確耐人尋味，西方早在希臘時代開始認為這兩者和「瘋狂」有所關連，創作者的「無意識」，是一種超理性的表現。隨著近代心理分析的發展，欲望概念已成爲文化創造行爲的關鍵字眼，所謂創作的欲望，不僅僅是指文藝創作直接由欲望產生，更深一層的意涵是：文藝作品的形成與欲望的轉化有密切的關連。叔本華在《意志與表象世界》一書中，針對各種的文藝形式，包括建築、雕刻、繪畫、音樂及詩歌詳加剖析，藉以說明文藝創作和欲望之間的關係。

創作者如何形塑自我，而主體又如何從欲望的壓抑，經過轉化、昇華，而成爲一種追逐理想自由的欲望呢？佛洛伊德的話很具洞見，值得參考：

「藝術家」佛洛伊德說：「他在根本上是一個逃避現實的人，因為他不能與那放棄原始本能滿足的要求妥協，於是，便在他的幻想世界裡儘情滿足他的情慾和野心的願望。不過他找到了一種新的現實，而人們也就承認那是有價值的一種現實生活的反映。」⁷

前述園林置造與詩文繪畫的互斥性，也因爲「神力說」的調和，而找到了內在的一致性。根據李漁的說法，這兩者分屬不同的學問，但卻有一致性，也就是作者必須善悟，因爲園林置造與詩文繪畫皆無一定之法，因勢利導正是靠這一分悟性。

透過文本與文本的參照比較，在互文性中心赫然呈現的是主體的欲望，文字（或或其他媒介）正是一種把主體欲望的陳述轉化爲歷史性的客觀事實。因此「互文」意味著欲望、歷史、文本的相互指涉，並且超出狹窄的文本範圍，進入到更爲廣闊的文化視野中。

佛洛伊德的說法不僅連結了主體的欲望與創作的關係，更開拓了一個想像空間，主體的欲望透過心靈的轉化，在現實生活的實際空間之外，尋覓到一塊自在的樂土，所謂的「逃避」卻是通往另一個空間的任意門。

四、「逃避主義」的創意空間

⁷引自韋勒克等著，王夢鷗譯《文學論—文學研究方法論》（台北：志文初版社，1990）頁127。有關靈感和天才的部分，除本書之外，朱光潛譯《文藝心理學》（台北：開明書局，1975）、劉千美著《差異與實踐》（台北：立緒文化，2001.1）亦頗資參照。

文字世界是一個充滿無限遐思的廣袤空間，「閱讀」本身即是一把鑰匙，一旦透過閱讀的行為，瞬息之間，閱聽者從自身所在的現實世界，遁入另一個指定的異度空間。如果「閱讀」是一種柔性的抉擇，那麼「創作」則是主動積極的介入，主體可以自行建構內心嚮往的理想國度，人物及景觀可任意變換，就連情節走向及未來事態的發展，都可一手操控。

前一節我們透過「神力說」，為李漁的文學創作與園林置造找到了內在聯繫；在這一節裡，透過「逃避」的概念，試圖觀察的是李漁的文學創作與園林置造共同的美學特質。

(一)「逃避」是創造文化的過程

周尙意在《逃避主義》的序中認為，人類逃避的對象有四：1、自然。2、文化。3、混沌。4、人類自身的動物性與獸性。接下來他提到逃避的方向，他說：

人們逃避的途徑主要有以下四個方面。第一、空間移動。……第二，改造自然。……第三，根據想像建造出有特定意義的物質世界，用於滿足某種精神訴求。……借助這樣的建築，人們可以在心理上逃避對現實世界的不滿。第四，創造精神世界。⁸

段義孚在《逃避主義》中提到了一個「中間景觀」的概念：

在不同的時代，在不同的地方，人類創造出各種「中間景觀」，他們處於人造大都市與大自然這兩個端點之間，人們將中間景觀稱作人類棲息地的典範，這些中間景觀都是文化的產物……，與大自然和大都市這兩個端點相比，中間景觀看起來更真實，更富有生活氣息，而且更像是生活的本來面目。⁹

文藝的創作是周尙意所謂的「創造精神世界」；而園林置造也就是段義孚說的「中間景觀」，兩者均有「逃避」的傾向。

李漁在〈賓白第四〉的「語求肖似」中云：

文字之最豪宕，最風雅，作文最健人脾胃者，莫過填詞一種。若無此種，幾於悶殺才人，困死豪傑。予生憂患之中，處落魄之境，自幼至長，自長至老，總無一刻舒眉，惟於制曲填詞之頃，非但郁藉以舒，慍為之解，且嘗僭作兩間最樂之人，覺富貴榮華，其受用不過如此，未有真境之為所欲為，能出幻境縱橫之上者。我欲做官，則頃刻之間便臻榮貴；我欲致仕，則轉盼之際又入山林；我欲作人間才子，即為杜甫、李白之後身；我欲娶

⁸引自段義孚著，周尙意譯《逃避主義》（台北：立緒文化 2006.4）書前的〈譯者序〉，頁 6。

⁹同前註，頁 31。

絕代佳人，即作王嬙、西施之元配；我欲成仙作佛，則西天蓬島即在硯池筆架之前；我欲盡孝輸忠，則君治親年，可躋堯、舜、彭錢之上。（頁 35）

這一段話中，「予生憂患之中，處落魄之境，自幼至長，自長至老，總無一刻舒眉，」的重要意義已在前文論及，此處不再贅敘。值得注意的是，李漁在這裡提出了「真境」與「幻境」的概念，也就是說，主體透過創作（此處指填詞），可在真境與幻境中自由穿梭，現實世界的缺憾都可在主體創造的幻境中得到補償，成爲天地間最快樂的人。

從「真境」到「幻境」的歷程，可看成是一種「逃避」，「逃避」並不是一個消極的詞彙，相對的，「逃避」的過程卻留下了文化創造的痕跡。

同樣的，園林也爲都市人提供了一個回歸自然的精神家園，尤其明朝末年，烽煙四起，社會動盪，亂世之人，誰不想逃避呢？歸隱之心，人皆有之，但並不是所有的人都能重返山林，於是園林成了都市人模山範水的具體實踐，軀體雖不能長途跋涉，登山臨水，然而近在咫尺的假山假水卻足以代山代水，遁入人爲建構的精神烏托邦。疊山架石，置園造林，正是段義孚說的「中間景觀」，而這一段歷程，和李漁談論創作時的「真境」與「幻境」，亦有異曲同工之妙。

計成在他有關園林建築的專著《園冶》中說：

崇禎甲戌歲，予年五十有三，歷盡風塵，業遊已倦；少有林下風趣，逃名丘壑中，久資林園，似與世故覺遠；惟聞時事紛紛，隱心皆然，愧無買山力，甘為桃源溪口人也。¹⁰

《園冶》成書於明代崇禎四年（1631），刊於崇禎七年，將園林置造與詩文繪畫融爲一體，公認爲現今最早專門以造園爲內容的園林典籍，全面論述了江南地區私家園林的規劃、設計、施工以及各種局部、細部處理的方法，締造了園林藝術的最高成就；然而出版後鮮爲人知，以至於湮沒不聞。直到1931年「中國營造學社」的朱啓鈐等從日本購回殘本，亡佚300多年的《園冶》總算重見天日，並且逐漸廣爲人知，奉爲經典。

李漁在當時顯然曾經看過《園冶》，他在《閒情偶寄·居室部》的「女牆」條中說：

其法窮奇極巧，如《園冶》所載諸式，殆無遺義矣。（頁 129）

計成借園林以逃避的歸隱思想，同時代的李漁想必也深有同感，他在《閒情偶寄·居室部》的「山石第五」中說：

¹⁰引自計成著《園冶》（台北：金楓出版社 1999.44）中作者計成書於文末的〈自識〉，頁 247。

幽齋磊石，原非不得已。不能致身岩下，與木石居，故以一卷代山，一勺代水，所謂無聊之極思也。然能變城市為山林，招飛來峰使居平地，自是神仙妙術，假手於人以示奇者也，不得以小技目之。（頁 138）

疊山架石，置造園林，「原非不得已」，現實世界紛雜混亂，也就是「所謂無聊之極思也」，這情形和他和借戲曲創作來抒發「十分牢騷」，可說都是「逃避」現實的表現。

由於人類本性中趨吉避凶的逃避心理，創造了物質文明和精神文化，在整個逃避的歷程中，人類需要藉助各種媒介做為工具（就李漁而言是文學創造和園林藝術），不論歷程的時間長短或是個人的內在感受，終究會留下文化創造的痕跡，隨著個人人文素養的不同，這些文化成就的思想內涵及美學表現也大異其趣。

（二）園林與創作的美學特質

以下針對李漁的文學創作和園林藝術的美學表現，論述於下。

1、重機趣

「重機趣」實際上與前述「神力說」頗有相通之處，兩者均強調「性中帶來」，不可強求，所謂「夙根」、「天授」、「超脫」或「空靈」均為關鍵詞彙。例如李漁對於園林藝術就曾說過：「總無一定之法，神而明之，存乎其人，此非可以遙授方略者矣。」（頁 112）

在文學創作的部分，〈詞采第二〉更有「重機趣」一節，李漁首先論述「機趣」二字的意涵，他說：

「機趣」二字，填詞家必不可少。機者，傳奇之精神；趣者，傳奇之風致。少此二物，則如泥人土馬，有生形而無生氣。（頁 16）

接下來，李漁提到題詞之中，有兩件事要避免：（一）勿使有斷續痕，（二）勿使有道學氣。前者指的是填詞的技巧，也就是「機」；後者指的是呈現出來的趣味，也就是「趣」。

然而「重機趣」最後必然要歸結到「神力說」，也就是說，文學創作的機趣還是受到天分的制約，他說：

予又謂填詞種子，要在性中帶來，性中無此，做殺不佳。人問：性之有無，何從辯識？予曰：不難，觀其說話行文，即知之矣。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，此即可以填詞之人也。不則另尋別計，不當以有用精神，費之無益之地。（頁 16）

不僅是填詞如此，詩文書畫以及百工技藝，無不是「性中帶來」，重機趣的說法，最後可能會淪為命定說，一切命中注定，對於沒天分的來說，欠缺了一份努力的原動力。

2、貴自然

對「自然」的尊重可說是園林最重要的特質，計成在《園冶》提到的：「雖由人作，宛自天開」¹¹成為園林設計的最高準則。

李漁在〈居室部·窗欄第二〉的「制體宜堅」條中云：

窗櫺以透明為先，欄杆以玲瓏為主……宜簡不宜繁，宜自然不宜雕斫。凡事物之理，簡斯可繼，繁則難久，順其性者必堅，戕其體者易壞。(頁 116)

在「縱橫格」下，李漁說：「事事以雕鏤為戒，則人工漸去，而天巧自呈矣。」顯然，「人工」與「天巧」形成兩個對立的概念，欲去人工，則需以雕鏤為戒，宜簡不宜繁。但天巧如何呈現呢？李漁在「廳壁」條云：

廳壁不宜太素，亦忌太華。名人尺幅自不可少，但須濃淡得宜，錯綜有致。……諦觀熟視，方知個裡情形，有不抵掌叫絕，而稱巧奪天工者乎？(頁 129)

不宜太素，亦忌太華，濃淡得宜，錯綜有致，從這些描述看來，天巧的呈現，略顯抽象，不易掌握，李漁因此以自身畜養鸚鵡及畫眉的經驗為例，將周遭畫壁的山水與禽鳥融合無間，畫止空跡，鳥有實形。親友來訪，仰見畫壁，忽見枝頭鳥動，葉底翎飛，無不嘖嘖稱奇，驚喜不已，此乃李漁所謂的「巧奪天工」。以今日觀之，李漁煞費苦心的安排，的確匪夷所思，足以令人拍案叫絕，然欲以此擬仿自然，呈現天巧，古今未必同調，雖不忍苛責，然此舉未免落入下乘。莫非古人疊石架山，籠天地於形內，早已意識到「自然」與「擬仿自然」本屬不同，假山假石之名，更是昭然若揭，居今觀古，不宜強求。

〈山石第五·大山〉亦屬相同論調，李漁云：

用以土代石之法，既減人工，又省物力，且有天然委曲之妙。混假山於真山之中，使人不能辨者，其法莫妙於此。……樹根盤固，與石比堅，且樹大葉繁，混然一色，不辨其為誰石誰土。立於真山左右，有能辨為積累而成者乎？(頁 139)

「天然委曲」、「混然一色」，真假難變，這種對自然的追求，正是李漁在園林美學上表現的特色之一。

這種特色在文學創作上，他如何發揮呢？

¹¹同前註，引自〈園說〉，頁 32。

李漁在〈詞曲部·科譚第五〉中，單獨立有「貴自然」一款條目，其重視的程度由此可見。他說：

科譚雖不可少，然非有意為之。……妙在水到渠成，天機自露。(頁 43)

此處所謂的「水到渠成」、「天機自露」等詞彙，和他在園林藝術中談到的「渾然一色」、「天巧自呈」幾乎如出一轍，值得一提的是，「貴自然」一條文末，李漁提到看演《南西廂》的經驗，對於法聰所說的科譚，他的感受和一般觀眾大異其趣，於是無限感慨的說：「豈文章一道，俗則爭取，雅則共棄乎？」無意之間，「雅」、「俗」與「自然」、「人工」之間產生了連結，在他的「貴自然」美學理論中，又多了一些揮灑的空間。

在「大收煞」一條，由於攸關全劇收場，李漁苦口婆心的詳細說明：

此折之難，在無包括之痕，而有團圓之趣。如一部之內，要緊腳色共有五人，其先東西南北各自分開，至此必須會合。此理誰不知之？但其會合之故，須要自然而然，水到渠成，非由車庖。最忌無因而至，突如其來，與勉強生情，拉成一處，令觀者識其有心如此，與怨其無可奈何者，皆非此道中絕技，因有包括之痕也。(頁 47)

在這裡他提出所謂「痕」，即人為的痕跡，這概念和園林論述中的「人工雕琢」是相同的旨趣，「自然而然，水到渠成」與「勉強生情，拉成一處」正是人工與自然的分野。

3、尚新奇

李漁〈祭福建靖難總督范觀公先生文〉後，朱修齡的評語說：「笠翁一生，作事行文，無一不創。」(卷一)說的正是李漁尚新奇的特性。李漁「不喜雷同，好為矯異」的個性，自然也成了他園林藝術和文學創作的基本信念，例如在〈居室部·房舍第一〉中，對於「安廊置閣，事事皆仿名園，纖毫不謬」的園主，囂囂而自鳴得意的態度，李漁是嗤之以鼻的。他自己對置造園亭可是創意無限，他說：「創造園亭，因地制宜，不拘成見，一榱一桷，必令出自己裁。使經其地，入其室者，如讀湖上笠翁之書。」

由於李漁本身的經濟狀況窘迫，所謂「予貧士也，僅識寒酸之事。」因此他必然會考慮到「經費」的問題，在他的園林論述中，「富麗」經常成為「新奇」的對照組：

蓋居室之制，貴精不貴麗，貴新奇大雅，不貴纖巧爛漫。凡人止好富麗者，非好富麗，因其不能創異標新，舍富麗無所見長，只得以此塞責。(頁 111)

他特別提到「新奇大雅」以及「創意標新」，對照比較的是「纖巧爛漫」與「富麗」。一般而言，建造園林總是花費不貲，李漁對那些耗費鉅資卻俗不可耐的庭園，則極盡諷刺之能事：

有費累萬金錢，而使山不成山、石不成石者，亦是造物鬼神作祟，為之摹神寫像，以肖其為人也。(頁 138)

晚年李漁在西湖修建層園，從布置裝飾到日常器玩，也絕不流入俗套，所謂「凡門扇、窗牖、匾額、對聯，皆獨出新意。即起居服用之物，亦多異常。」(《西湖新志·人物篇》)

宛如李漁建造的層園，丁澎在《一家言·序》中稱讚他的詩歌說：「創造之奇，自開戶牖，不欲假前人之斧斤。」

在文學創作上，李漁自立新局，絕不蹈襲前人的窠臼，有關的言論相當多，例如在〈與陳學山少宰書〉中云：

漁自解覓梨棗以來，謬以作者自許，鴻文大篇，非吾敢道；若詩歌詞曲以及稗官野史，則實有微長，不效美婦一顰，不拾名流一唾，當世耳目，為我一新。

又如他在《閒情偶寄·凡例》中，開宗明義就指出：「所言八事無一事不新，所著萬言無一言稍故者。」另外他更在標題「戒剽竊陳言」條中更直陳對剽竊襲白的不屑：

不佞半世操觚，不讓他人二字。空疏自愧者有之，誕妄貽譏者有之，至於剽竊襲白，嚼前人唾餘而謬謂舌花新發者，則不特自信其無，而海內名賢，亦盡知其不屑有也。

余懷在《閒情偶寄序》中對李漁可說是推崇備至：

前人所欲發而未發者，李子盡發之；今人所欲言而不能言者，李子盡言之。

對於小說戲曲的創作，李漁不但首重新奇，更難得的是，自行發展成了一套粗具規模的「新奇」理論。他深知「物恆求新」的觀眾心裡學，因此對於在群眾面前表演的劇場，他有獨到的見解：

且戲場關目，全在出奇變相，令人不能懸擬。若人人如是，事事皆然，則彼未演出而我先知之，優者不覺其可優，苦者不覺其為苦，即能令人發笑，亦笑其雷同他劇，不出範圍，非有新奇莫測之可喜也。(頁 75)

在「脫窠臼」一節，他認為：「新也者，天下事物之美稱也，而文章一道，較之他物，尤加倍焉。……而填詞一道，較之詩賦古文，又加倍焉。」詩賦古文或是小說戲曲，書寫形式雖有不同，但對於「新」的要求是一致的，李漁在兩者之間，又略做區隔，創作者本身一定有過人的體會吧！

對於「傳奇」一事，從題目正名到情節內容也務去陳套，他說：

古人呼劇本為「傳奇」者，因其事甚奇特，未經人見而傳之，是以得名，可見非奇不傳。「新」即「奇」之別名也。若此等情節業已見之戲場，則千人共見，萬人共見，絕無奇矣，焉用傳之？（頁8-9）

此外，在〈音律第三〉他說「作者能於此種艱難文字顯出奇能，字字在聲音律法之中，言言無資格拘攣之苦。」〈賓白第四·意取尖新〉中說：「傳奇之為道也，愈纖愈密，愈巧愈精……其實尖新即是纖巧……。」在〈賓白第四·詞別繁減〉對於傳奇中賓白之繁，有極為獨到的見解，對於當時劇場演出的形式以及新編戲劇的勇於突破，無疑的注入了一劑強心針。他從場面調度、演員臨場表現論述，觀點頗接近現代劇場中導演的功能以及劇場的空間概念，實屬難能可貴，然此屬另一課題，限於篇幅，此處不能多做發揮。在〈格局第六〉中對於時人一味趨新，他表現出不以為然的態度，他說：「予謂文字之新奇，在中藏，不在外貌，在精液，不在渣滓……。」

李漁曾以妻妾為骨幹，組成一個家庭戲班，自任編導，親自教授，因此與一般的案頭文人不同，李漁極具實務經驗，在〈居室部·房舍第一〉中云：

設處得為之地，自選優伶，使歌自撰之詞曲，口授而躬試之，無論新裁之曲，可使迥異時腔，即舊日傳奇，一概刪其腐習而益以新格，為往時作者別開生面，此一技也。（頁111）

李漁的追求新奇與時人的一味趨新，實際上乃一線之隔，李漁亦深知其理，傳奇重要的還是整體的場上表現，尤其他具有多年巡迴各地，帶班演出的經驗，他在〈格局第六·小收煞〉有極為中肯踏實的說法：

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，作者報然，不如藏拙之為妙矣。（頁47）

在眾多有關李漁尚新奇的評論文字中，《風箏誤》卷末朴齋主人的總評，可說是慧眼獨具：

結構離奇，熔鑄工煉，掃除一切窠臼，向從來作者搜尋不到處，另辟一境，


可謂奇之極，新之至矣。然其所謂奇者，皆理之極平；新者，皆事之常有。

朴齋主人所謂的善於從極平之理、常有之事中創造新奇的傳奇作品，這正是李漁過人之處。

五、結語

如果園林藝術與文學創作的對話，是對李漁內在心靈的探索，那麼文章最後，我們仍透過互文性的比較，讓東西兩大文學家跨越時空對話，從他們作品中的隱喻，看看他們對人生方向的抉擇。

首先是美國詩人羅伯特·弗洛斯特（By Robert Frost）的未選之路（The Road Not Taken）：



黃葉林中分出兩條小路，
可惜我一個人不能同時涉足，
我在路口佇立良久，
向著其中一條翹首極目，
直到它消失在叢林深處。
但我選擇了另一條路，
芳草待踏，分外幽靜，
同樣顯得誘人、美麗，
雖然這兩條路是如此相似，
都幾乎沒有旅人的足跡。
那天清晨落葉滿地，
兩條都是未成經腳步踩踏的小徑，
呵，留下一條路等下次再走，
但我知道路徑延綿沒有盡頭，
恐怕一走就再難回首。
也許多少年后在某地，
我回首往事輕聲嘆息，
兩條道路分散在樹林里——
而我選擇的那條更少人跡，
從此決定了我人生的迥異。

李漁在《閒情偶寄·居室部》中的「途徑」一條云：

徑莫便於捷，而又莫妙於迂。凡有故作迂途，以取別致者，必另開耳門一扇，以便家人之奔走，急則開之，緩則閉之，斯雅俗俱利，而理致兼收矣。

弗洛斯特之〈未選之路〉頗負盛名，最後兩句：「而我選擇的那條更少人跡，從此決定了我人生的迥異。」更是膾炙人口，極具象徵意義。

李漁的「途徑」幾乎可以看成是他一生的隱喻，他總是在「捷徑」與「迂途」中抉擇：雅與俗、文品與人品、道學與風流，清高與逢迎，這些二元對立的元素不僅成爲他文學理論中最重要內涵，更是他爲人處事備受爭議的焦點。以今日的眼光看來，他的一些商業行爲以及家班的營利事業，實無大礙；反倒是他不向主流價值靠攏的文學創作，在時間洪流的陶鑄之下，益形光彩。

李漁在《窺詞管見》第五則說道：

所謂意新者，非於尋常聞見之外，別有所聞所見，而後謂之新也。即在飲食居處之內，布帛菽粟之間，盡有事之極奇，情之極絕……（頁 247）

正是從生活的小細節，見人之所未見，才是具有普世價值的文學心靈，也是李漁所有文學創作意見中最珍貴之處，而具體的實踐，則是《閒情偶寄》，不論是「梅窗」的製作、湖舫式的「便面窗」、「活檐」的添置、灑掃一事的饒舌、爲便溺之私而穴牆爲孔的設計，從箱籠篋笥到屏軸碗碟，從花草蟲魚到琴棋書畫，從四時行樂到養生卻病，李漁以慧黠赤誠的心靈，豐富了看似平淡的日常生活，以最貼近庶民的平實語言，帶領我們進入風雅的鑑賞之旅，雖然時空錯置，無緣親炙，然而摩挲文字，思慮相接，豈能忘作始之李笠翁乎？



參考書目

- 李漁撰，杜書瀛校注（2009.1），《閒情偶寄·窺詞管見》初版，北京：中國社會科學出版社。
- 郭英德著（1999.1）《李漁》初版，瀋陽：春風文藝出版社。
- 計成著（1999.4）《園冶》台北：金楓出版社。
- 韋勒克等著，王夢鷗譯（1990.5），《文學論—文學研究方法論》，台北市：志文出版社。
- 朱光潛譯（1975），《文藝心裡學》，台北市：開明書局。
- 劉千美著（2001.1）《差異與實踐》台北市：立緒文化。
- 段義孚著，周尙意譯（2006.4）《逃避主義》初版一刷，台北縣：立緒文化。
- 段義孚著，潘桂成譯（1998），《經驗透視中的空間和地方》，台北：國立編譯館。
- 謝國楨撰（2004）《明清筆記談叢》，上海：上海書店出版社
- 宋國誠著（2003）《後殖民論述—從法農到薩依德》，台北：擊松圖書。
- 周群英譯（2009）《分析日常生活與文化理論》，台北：韋伯文化。
- 陳鵬翔編（1983.11）《主題學研究論文集》初版，台北，東大。
- 申丹（2001.5），《敘述學與小說文體學研究》，2版1刷，北京，北京大學。
- 薩依德著（2003.10），《文化與帝國主義》初版五刷，台北，立緒文化。
- 薩依德著（2003.10），《知識份子論》初版五刷，台北，立緒文化。
- 廖炳惠編（2003.9），《關鍵詞 200—文學與批評研究的通用詞彙編》初版一刷，台北：麥田。
- 羅蘭巴特（1991）《寫作的零度》台北，桂冠圖書