

不失丈夫氣岸

——從經濟生活與戲曲創作看李漁的身份認同問題

(以 1650-1661 年為中心)

應悅

摘要

明末清初是歷史上一個特別的時期，故國與新朝、生與死、出與處的人生抉擇往往困擾着士人群體。李漁（1611-1680）是其中一個具有代表性的個體。李漁在人們心目中的形象一直是放誕不羈、沉溺女色，「戲曲家」這三個字是他身上無法抹去的單薄標籤，他戲曲作品中深刻的社會關懷卻鮮有人關注。事實上，李漁戲曲作品中流露的個人情致和身份認同傳達了他作為失意文人的堅守。

關鍵詞

李漁 身份認同 經濟生活 戲曲創作

一、緒論

李漁，字笠鴻，號笠翁，別號湖上笠翁、笠道人、隨庵主人、覺世稗官等。他的一生，創作佔據了大部分時間，而且他南北縱橫、結交眾多，留下了許多關於他的文字線索，因此成為一個具有獨特性的研究個體，吸引了眾多國內外學者研究。¹

¹ 就研究李漁個人的專書而言，著述繁多，如沈新林：《李漁新論》（蘇州：蘇州大學出版社，1997）；俞為民：《李漁評傳》（南京：南京大學出版社，1998）；杜書瀛：《戲看人間——李漁傳》（北京：作家出版社，2014）；黃強：《李漁研究》（杭州：浙江古籍出版社，1996）、《李漁考論》（臺北：國家出版社，2015）。臺灣地區學者，如黃麗貞：《李漁研究》（臺北：國家出版社，1995）。美國學者，如 Chun-shu Chang（張春樹）and Shelley Hsueh-lun Chang（駱雪倫），*Crisis and Transformation in Seventeenth-century China: Society, Culture, and Modernity in Li Yü's World* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992); Patrick Hanan, *The Invention of Li Yü* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988).

究其戲曲作品而言，李漁在活躍時期得到了不少正面的評價。讚譽之辭多出自時人之著，如包瑑、丁澎（1622-1696 前）讚其「名噪當時」、²「匠心獨造」。³這樣的李漁獲得了廣大知識分子的支持群體，如孫治（約 1618-1683）、錢謙益（1582-1664）、張岱（1597-約 1684）。這就說明在其戲曲創作的高產期，縱情聲色的士大夫群體在欣賞其戲曲作品的同時，亦認同他的行為。他們需要李漁作消遣的同伴，期待他能對其豐富的娛樂生活作出指引。

在民國時期，人們對李漁戲曲理論、戲曲結構已有所關注。⁴魯迅、郭紹虞等學者對李漁的小說創作和成就持規避的態度，而鄭振鐸、范煙橋等學者認為他是一個有相當不錯小說技巧的小說家。⁵在 1980 年以後的李漁研究中，戲曲文學和理論依然是重點。⁶顯然，長久以來，學界對李漁的研究重點放在其戲曲、小說作品的文本，並不在其經濟生活，以及這兩者之間的關係上。

中國內地以外的地區對李漁作品的關注度也極高。李漁的戲曲和小說譯本在德川時期的日本銷量甚佳，「德川時代之人，苟言及中國戲曲，無有不立舉湖上笠翁者」。⁷這種受到群體性歡迎的原因可能是他的作品與當時反映了日本市井氣息的「浮世」文學相似。⁸西方世界對李漁作品的興趣也頗為濃厚，出於工業革命中商業擴張的需要，他們更關注戲曲、小說中的中國社會。⁹

²（清）包瑑：〈李先生《一家言全集》敘〉，載（清）李漁著，王翼奇點校：《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，2014），第 1 冊，頁 1。

³（清）丁澎：〈《笠翁詩集》序〉，載（清）李漁著，吳戰壘點校：《李漁全集》，第 2 冊，頁 1。

⁴如胡適寫於 1918 年的〈文學進化觀念與戲劇改良〉一文，略有提及李漁科白創作之優，參胡適：《胡適文存》（臺北：遠東圖書公司，1979），第 1 集，頁 149。此外，吳梅在《中國戲曲概論》也稱讚清人戲曲中「最著者厥惟笠翁」，參吳梅著，陳乃乾校：《中國戲曲概論》（香港：太平書局，1964），下卷，頁 1。

⁵張春樹和駱雪倫曾仔細羅列、對比了不同學者對李漁小說在文本上的態度和見解，涉及到魯迅、鄭振鐸、范煙橋、孫楷第、譚正璧等人。參 Chun-shu Chang and Shelley Hsueh-lun Chang, *Crisis and Transformation in Seventeenth-century China: Society, Culture, and Modernity in Li Yü's World*, pp. 24-25.

⁶戲曲與小說一直是李漁研究的熱點，長盛不衰。專書參杜書瀛：《論李漁的戲劇美學》（北京：中國社會科學出版社，1982）；胡天成：《李漁戲曲藝術論》（重慶：西南師範大學出版社，1993）；胡元翎：《李漁小說戲曲研究》（北京：中華書局，2004）；駱兵：《李漁的通俗文學理論與創作研究》（北京：經濟管理出版社，2004）。更有細緻針對某部作品的研究，參沈新林：《李漁與無聲戲》（沈陽：遼寧教育出版社，1992）；俞為民：《李漁〈閒情偶寄〉曲論研究》（南京：江蘇教育出版社，1994）。

⁷〔日〕青木正兒著，王古魯譯：《中國近世戲曲史（修訂增補本）》（北京：中華書局，1954），上卷，頁 334。

⁸李漁從元祿時代起就受到了日本文壇極高的評價，參 Hibbett Howard, *The Floating World in Japanese Fiction* (Rutland Vermont: The Charles E. Tuttle Company, 1959), pp. 3-96.

⁹1815 年，戴維斯（Sir John Francis Davis, 1795-1890）將《十二樓》中的〈三與樓〉翻譯成英文，據張春樹和駱雪倫的研究，〈三與樓〉是第三篇英譯中國小說，參 Chun-shu Chang and Shelley Hsueh-lun Chang, *Crisis and Transformation in Seventeenth-century China: Society, Culture, and Modernity in Li Yü's World*, p.19. 所以身為廣州東印度公司的職員兼語言學家的戴維斯更能代表西方群體如何來理解中國社會和文本中的中國，從他的作品 *Chinese Miscellanies: A Collection of Essays and Notes* 看，西方世界對作者的個人情況並不關心，他們對傳奇、小說中所體現的中國社會的人、制度、法律、文化更感興趣，如士人與門第，一夫多妻，庶子的合法權力，參 John Francis Davis, *Chinese Miscellanies: A Collection of Essays and Notes* (London: John Murray, 1865), pp. 91-110.

也就是說，自古至今，李漁的讀者們對其戲曲的內容和寫作方式的關注和熱情要遠高於李漁本人，他的個人形象在單一的「戲曲家」標籤下不夠立體。在新史學的研究背景下，學者們發現，明清之際的人如何生活與他們的身份地位、個人品味息息相關。專著方面，以張春樹和駱雪倫為代表的學者開始以明清時代的社會經濟巨變與新文化的大框架為研究方向，試圖用寬大的視角去解釋這一特定時代背景下的社會變化，¹⁰這為明清社會文化研究提供了新的指導方向。然而，大的敘事角度往往以犧牲細節的精密為代價，籠統的概述難以揭示出土人群體中個體的特殊性。

因此本文在韓南（Patrick Hanan，1927-2014）和黃強的研究基礎上，試圖轉換視角，從李漁個人出發進行研究。本文依據黃強在《李漁考論》中對李漁作品年限的推斷，以及他主要生活地點的變遷（金華—杭州—南京—杭州），將李漁的作品分為四個階段（1611-1649，1650-1661，1662-1676，1677-1680）。通過考察，我們發現李漁在1650-1661年間客次杭州時期，一方面提筆大量擴寫戲曲傳奇，另一方面卻頻繁致函友人，傾吐生活上的貧窮困頓。因此，本文將把關注點放在李漁在杭期間戲曲作品的創作上，包含由戲曲改編的小說作品，通過研究戲曲作品與經濟生活之間的關係，深入分析李漁個人的身份認同問題，藉此探索以往研究中不曾被發現的李漁形象。

二、李漁的戲曲作品

（一）書寫原因

1650年，李漁遷居杭州，作為代價，他失去了伊山別業。此時江浙地區的糧價陡然上升，1655年時幾乎是1650年前的兩倍，而1653年至1654年的米價是1640至1780年間江浙地區的最高峰。¹¹這讓舉家搬遷的李漁一行連日常飲食都成了問題，虞巍見其窮途之哭，為他張羅全家飯食。¹²不僅如此，李漁還欠有債務。¹³然而他本人並不是一個持續悲觀的人，「夫子雖長貧賤，無怨」，¹⁴他的情緒很快在明媚的春天得到了緩和，可即便暫時安全，他也依然無法忘卻在蘭溪的生活和之前的兵亂。文人常有借美人自喻的習慣，寫得不到愛人的青睞表示在仕途上受挫，連評論者吳修蟾（1619-?）都一眼看穿李漁的心思：「人謂代美人寫怨，不知是名士自訴牢騷」。¹⁵

可以說，李漁賣賦糊口的動機是為滿足最低層次的生存需求。「以文治生」是當時很多

¹⁰ Chun-shu Chang and Shelley Hsueh-lun Chang, *Crisis and Transformation in Seventeenth-century China: Society, Culture, and Modernity in Li Yu's World*.

¹¹ [日]岸本美緒著，劉迪瑞譯，胡連成審校：《清代中國的物價與經濟波動》（北京：社會科學文獻出版社，2010），頁10。

¹²（清）虞巍：《《憐香伴》序》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第4冊，頁3。

¹³ 1651年，李漁於詩中坦白債務，「過歲諸逋緩，行春百事忘」，逋，即拖欠之債物。（清）李漁：《辛卯元日》，《李漁全集》，第2冊，頁66。

¹⁴（清）虞巍：《《憐香伴》序》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第4冊，頁3。

¹⁵（清）吳修蟾評《薄命歌》，載（清）李漁著，吳戰壘點校：《李漁全集》，第2冊，頁29。

文人選擇的謀生之道。顧炎武（1613-1682）曾推算過明末的生員人數：

合天下之生員，縣以三百計，不下五十萬人……¹⁶

何炳棣（1917-2012）也注意到士人群體數量之多，分類計算明清時期舉子向上流動進入仕途的比率，其中 A 類舉子（即祖宗三代未有一人考取或捐得過初階科名的生員），自 16 世紀後半起直到清代末葉，向上流動的難度不斷增加。¹⁷生員數量龐大，然而科舉取士數量有限，大部分的士人群體滯留於底層。一些底層士人或科舉經費高，屢試不第，或因父母亡故後無興旺家族的責任，因而放棄舉業。當士人放棄有巨大經濟回報的仕途之後，收入來源很快就成了難題。雖然儒家傳統下有對「士農工商」四民高下貴賤的劃分，但是士人群體的大部分人本就不具備「農」和「工」為業的基本技能，這裏的「農」不是指文人體驗性質的參與，而是以「農」為治生的產業。因為士人在物質極度匱乏的情況下缺少謀生手段，所以上述的「農」不失為一種謀生選擇，此外，處館、幕客、醫卜等專業技能也是士人治生擇業的渠道。但當謀生方式、個人道德與職業觀念互相雜糅的時候，士人常常處於尷尬的境地，¹⁸因此融合的階層——「士商」成為眾多士人的選擇。行商需要的才幹和學問不亞於科考，這既可滿足他們對自我身份的期待，又可得到相應的報酬，勉強維持明中晚期持續的奢靡物質消費。王璦玲將士人觀念從輕視商業與商人轉變為在自身意識中融合商人精神的元素這一現象稱為儒士的「異化」。¹⁹

經濟上極度困難，仕途又不順的李漁便堅定了硯田食力的想法，在《閒情偶寄》中有這樣一段體現李漁戲曲寫作之密集的场景描寫（在杭州時期的創作生活）：

每成一劇，纔落毫端，即為坊人攫去，下半猶未脫稿，上半業已災梨。²⁰

很多學者由此判斷他是一個職業戲曲作家，如張曉軍認為李漁從事的是商業化的藝術，²¹李彩標將李漁名利雙收、雅俗相兼的編輯出版認為是謀利的文化產業。²²因為無論是李漁自己直接承認抑或由他人間接代言均佐證了他的生活資金來源於寫作：

¹⁶ （清）顧炎武：〈生員論上〉，載（清）顧炎武撰、華忱之點校：《顧亭林詩文集》（北京：中華書局，1983），頁 21。

¹⁷ 何炳棣著，徐泓譯註：《明清社會史論》（臺北：聯經出版事業公司，2013），頁 113-153。

¹⁸ 參趙園：《明清之際士大夫研究》（北京：北京大學出版社，1999），頁 331-345。

¹⁹ 王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005），頁 468。

²⁰ （清）李漁：〈文貴潔淨〉，載（清）李漁著，單錦珩點校：《李漁全集》，第 3 冊《閒情偶寄》，卷 2，頁 44。

²¹ 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），頁 223。

²² 李彩標：〈李漁與文化產業〉，載盧敦基編：《浙江歷史文化研究》（杭州：浙江大學出版社，2012），卷 4，頁 111-122。

矧不肖硯田糊口，原非發憤而著書。²³

子有筆勝鎡基、硯同負郭，賣文已足糊口……²⁴

始挾策走吳越間，賣賦以糊其口。²⁵

硯田食力倍常民……²⁶

有別於其他「以文治生」競爭者，李漁的核心競爭力就是其商業頭腦：「今人喜讀閒書，購新劇者十人而九」。²⁷雖然此書札出於 1677 年，但李漁早已精準地把握了清初通俗文學流動、傳播的商機。

另外，「新」、「奇」的創作角度使他有別於一般「以文治生」的文學創作者，更是他脫穎而出的秘訣：

新也者，天下事物之美稱也。²⁸

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……²⁹

周榆華指出李漁的成功源於藝術才華和商業技能的結合。³⁰筆者也注意到，李漁顧及讀者的閱讀觀感，在書中添加了插圖，以示書籍質量之優良。

從 1651 年起連續十年，戲曲《憐香伴》、《風箏誤》、《意中緣》、《玉搔頭》、《奈何天》、《蜃中樓》、《比目魚》依次問世，此時李漁已能夠帶領同時代戲曲創作的風潮，並且保持創作速度和熱情。見單冊劇本供不應求，具有商業頭腦的李漁又推出了戲曲合集、戲曲改編的小說合集，並註明廣告「此回有傳奇即出」。³¹憑藉着出色的寫作方式和營銷手段，李漁獲得了不錯的經濟報酬和廣泛的社會聲譽。

即便眾多學者以「惟我填詞不賣愁，一夫不笑是吾憂」一句認定李漁創作喜劇的目的是

²³ (清)李漁：〈曲部誓詞〉，載(清)李漁著，王翼奇點校：《李漁全集》，第1冊，頁108。

²⁴ (清)李漁：〈上都門故人述舊狀書〉，載(清)李漁著，王翼奇點校編：《李漁全集》，第1冊，頁188。

²⁵ (清)黃鶴山農：〈《玉搔頭》序〉，載(清)李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第5冊，頁667。

²⁶ (清)李漁：〈家累〉，載(清)李漁著，吳戰壘點校：《李漁全集》，第2冊，頁142。

²⁷ (清)李漁：〈與徐冶公二札 其二〉，載(清)李漁著，王翼奇點校：《李漁全集》，第1冊，頁194。

²⁸ (清)李漁：〈脫巢白〉，載(清)李漁著，單錦珩點校：《李漁全集》，第3冊《閒情偶寄》，卷1，頁8。

²⁹ 同上注。

³⁰ 周榆華：《晚明文人以文治生研究》(廣州：廣東高等教育出版社，2011)，頁305-310。

³¹ 《李漁全集》第8冊《無聲戲》屬原李漁小說《無聲戲》初集，參見李漁：〈無聲戲小說目次〉，載李漁著，蕭欣橋點校：《李漁全集》，第8冊，頁1。

娛樂，³²並且兼具說教的功能，³³但其根本是「文人治生」需要照顧市場口味以謀利。³⁴也有學者認為李漁是個憤世嫉俗的人，通過「寓哭於笑」達到勸善懲惡的目的。³⁵然而只關注到迎合觀眾觀賞趣味和商業目的之間對應關係的學者不免有「李漁劇作思想性不高」的論斷。³⁶筆者認為，把李漁的戲曲創作定性為單一的恃才謀利有一定的局限性，對於「嬉笑諷諧之處，包含絕大文章」的解讀或許有些偏差。³⁷

「詩言志」是士人的傳統，但其在明清之際不如唐宋時期般有生命力。郭英德指出明清傳奇的勃興期（1587-1651）和發展期（1652-1718）是傳奇發展的高峰時期。³⁸曾永義認為：

中國戲曲是在搬演故事，以詩歌為本質，密切融合音樂和舞蹈，加上雜技，而以講唱文學的敘述方式，通過俳優妝扮，運用代言體，在狹隘的劇場上所表現出來的綜合文學和藝術。³⁹

持有相同意見的日本學者岡晴夫認為，由於明清戲曲的主流參與者是社會地位較高的士大夫和文人，所以戲曲本身朝着文人趣味化、貴族化的趨勢發展：

「戲曲」是作為正統文學的「詩詞」的延續，正因為他們能夠將自身的古典式教養和

³² 「惟我填詞不賣愁，一夫不笑是吾憂」一句出自（清）李漁：《風箏誤》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第4冊，頁177。日本學者岡晴夫分析李漁創作觀中提及李漁的劇作必須作為喜劇上演，也就是娛樂本位。參岡晴夫：〈作為劇作家的李笠翁〉，載《中國典籍與文化》編輯部編：《中國典籍與文化論叢》，第5輯（北京：中華書局，2000），頁247-248。黃春燕認為李漁的戲文作品不是言志抒懷的案頭文字，而是娛樂消愁的場上之曲。參黃春燕：《李漁戲曲敘事觀念研究》（北京：人民文學出版社，2014），頁160-161。胡天成認為李漁有輕鬆笑鬧、謔而不虐的喜劇觀。參胡天成：〈論李漁的戲曲美學思想〉，載古代文學理論研究編委會編：《古代文學理論研究叢刊》，第17輯（上海：上海古籍出版社，1995），頁195-198。

³³ 聶付生持李漁戲劇創作是以娛樂為本位的觀點，同時連帶戲曲的教化百姓的功能。參聶付生：《浙江戲劇史》（成都：電子科技大學出版社，2014），頁414-416。駱兵認為李漁是受到家族團圓為核心的宗法倫理制度影響，有樂天精神的色彩。參駱兵：《李漁文學思想的審美文化論》（南昌：江西人民出版社，2010），頁30-34。

³⁴ 張代會和周方對李漁寫作的目的做出了定性，特別指出李漁是職業戲曲作家，而李玉是專門戲曲作家，有本質性的差別，並引用王國維的觀點，認為李漁是「以文學得生活」。參張代會、周方：《清初文學研究散論》（太原：北岳文藝出版社，2007），頁288-300。周榆華指出李漁和其他傳統文人創作的中心不同，前者以讀者為中心，後者以自我為中心，原因即是謀生。參周榆華：《晚明文人以文治生研究》，頁308。

³⁵ 參陳建新：《李漁造物思想研究》（武漢：武漢大學出版社，2015），頁41。

³⁶ 俞為民認為李漁的劇作只為滿足觀眾的審美需求，即男歡女愛的真摯情感，但他否認李漁有對現實社會的關懷，如吏治、兵亂，且指出李漁的劇作的思想價值低於其詩作。參見俞為民：《李漁評傳》，頁49-60。

³⁷ （清）李漁：〈重關係〉，載（清）李漁著，單錦珩點校：《李漁全集》，第3冊《閒情偶寄》，卷2，頁49。

³⁸ 郭英德：《明清傳奇史》（南京：江蘇古籍出版社，1999），頁12-18。

³⁹ 曾永義：《戲曲源流新論》（臺北：立緒文化事業有限公司，2000），頁14。

表達技能投入其中。⁴⁰

沈廣仁（Shen Guangren Grant）也認同戲曲和詩之間的潛在關係，文人通過擁有自己的家班來實現「理想化的現實」的戲劇化想法，他們不但在戲劇中展現自己的藝術品味，還自主地成為戲曲家和導演。也就是說，戲劇的創作和上演是出於創作者個人的原因，而這些原因本身，至少在動機上與明代文人創作抒情詩的目的相似。⁴¹

就戲曲作品而言，李漁的確不熱衷關注明面上的情慾，即便他的戲曲幾乎所有都以婚戀為題材。實際上，李漁的戲曲書寫寄託了他個人「理想化的現實」，那些亡國記憶過於殘酷，使他迫切需要一個溫暖的庇護所，即他自己繪製的美好願景。他的情感不但可以隱密地通過婚戀題材的劇作來抒發，還可以通過劇本唱演的優伶來抒發。

「逸樂觀」是研究明清的社會與生活所無法避免的一個課題，它作為一種價值觀影響着明清文人的生活。《中國的城市生活》一書對「逸樂觀」影響下文人的城市生活作出了研究，⁴²然而「逸樂觀」不僅僅表現在明末清初這些文人對生活地域的選擇、日常的奢侈消費上，它一方面影響了李漁作品創作的表達和目的，另一方面也在精神消費上得以實現，這是以往學者較少關注到的方面。

晚明清初戲曲集中在才子佳人劇、歷史劇、抒懷寫憤劇、公案劇、風流劇這幾種類型。⁴³韓南認為，作為一個精緻的享樂主義者，李漁是實際的，極其注重感官的體驗，他的審美細膩，甚至可以說是苛求。⁴⁴他的風流劇突破了傳統才子佳人劇，同樣是選擇婚戀題材的戲曲創作，李漁的書寫是一種自我慰藉，走出了「暫時出世」的苦悶，由地域上的逃避轉向了文字上的傾吐。單純就傳奇中的情節來說，李漁受「逸樂觀」影響，在上述混亂的社會背景之下，設置美好的大團圓結局，可大團圓的結局有時候並不像常見的俗套愛情故事一樣，重複書寫男才配女貌模式的固定搭配。王璦玲將這種固有傳統總結為藉世情的艱難試煉來達到表達情深的目的。⁴⁵李漁對於結局的安排不是才子佳人劇般不真實的美好，而是真實並令人詫異的美好，這也是李漁傳奇通常被人解讀為標新立異、創新出彩的原因。這實際上是無可奈何的選擇，也可以理解為李漁本人的心理投射。試舉幾例，《奈何天》中的吳氏一心想回到袁經略身邊，無望之後才勸說另外兩個才貌並兼的女子共侍一醜男，而醜男行善積德居然能夠改換樣貌，得到朝廷封賞；《意中緣》中楊雲友、林天素出身貧窮或低賤但有着過人才華，最終分別嫁得如意郎君董其昌（1555-1636）和陳繼儒（1558-1639），當然人物是真實存在的，故事是李漁自己加工的；《比目魚》中劉藐姑和譚楚玉皆為戲子，從小相愛，同生

⁴⁰ [日]岡晴夫著，季林根、郁棻、敏潔譯：〈明清戲曲界中的李漁之特異性〉，載華瑋、王璦玲編：《明清戲曲國際研討會論文集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1998），下卷，頁 520。

⁴¹ Grant Guangren Shen, *Elite Theatre in Ming China, 1368-1644* (London, New York: Routledge, 2005), p. 28.

⁴² 李孝悌編：《中國的城市生活》（北京：新星出版社，2006），頁 5-9。

⁴³ 王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005）。

⁴⁴ [美]韓南：《創造李漁》（上海：上海教育出版社，2010），頁 66-81。

⁴⁵ 王璦玲：〈清初江、浙地區文人「風流劇作」之審美造境與其文化意涵〉，載《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2005），頁 404。

共死後擺脫低賤身份；《巧團圓》中姚繼立與妻母因賊亂分離，但運氣甚佳，一一買回，最終全家重聚；《玉搔頭》中范淑芳剛好撿到了肖倩倩和武宗的信物玉搔頭，因年齡體貌酷似肖與武宗結緣。這種真實的巧合用王璦玲的說法就是「意願上的調和」。⁴⁶

因此，李漁塑造了真實城市生活的延伸世界。巫仁恕關注到了明清江南城市生活中休閒消費和空間的關係，逸樂的空間不單單是真實存在的城市空間，即人為塑造、經營的有形的逸樂場所，還有生活在城市中的消費人群建構的消費觀念，即巫仁恕所指的「社會空間」。⁴⁷李漁作品的美好與巧合其實反映了他身處在同樣混亂不安社會大環境下的訴求，通過男歡女愛、家庭和睦的通俗情節表達出對現實動蕩的不滿，渴望借戲曲中人為設定的安定生活，回到物質生活豐富的逸樂世界。「逸樂觀」使他在寫作時自然地運用有別於他人的喜劇效果，暗含「厭亂」的心理，而風流劇之「風流」是對「逸樂觀」進行感官上的文字表達，述說的是真情和理想，而非以「風流」作輕薄、猥褻之用。通過這些真實且詫異的美好，李漁一再強調，在沒有辦法逃避自己所不願面對的情況時，要嘗試去接受，最終才能夠得到闔家歡的結果，這正是李漁歷經戰爭、尋求喘息之中的一大心理慰藉，從真實有形的逸樂空間轉向自我創設的半真實半虛擬的逸樂空間。

再來看李漁的讀者，他們是經歷過國難的群體，從官員到百姓，從商賈到妓女，無不需要暫時的心理慰藉。戲曲相較詩歌有更加生動的情感表達和更加通俗的語言表達，是讀者「逸樂」的消費空間。雖然這未必符合人們對傳統戲劇的原始期待，但使他們有了更感同身受的情感體會。李漁的讀者在不知不覺中親近他筆下溫暖的世界，開始思考自己面對生活的態度：與其沉溺在憂愁和思念之中等待時間流逝，不如享受情慾的美好與多層次的感官享樂。

李漁戲曲中情愛與婚戀的主題，還夾雜了日常生活的消費信息。有的呈現出奢靡的消費習慣，如《比目魚》中的財主要花一千兩銀子買劉蕤姑做小，⁴⁸《玉搔頭》中隱瞞身份的武宗娶劉倩倩花費「黃金百兩，錦幣十端，寶釵一對，明珠二十顆」；⁴⁹有的呈現出精緻挑剔的生活品味，如晚明的服飾，《奈何天》中記載的唐巾、晉服是復古風潮之下的流行時尚。⁵⁰人們更加樂意沉浸於豐富的情慾和感官享受，以擺脫困苦的戰爭記憶和亡國之痛，投入到新的生活中去。

因此，李漁的戲曲書寫有非常複雜的成因，個人堪憂的經濟狀況和阻塞的仕途使他轉而書寫依靠才能的通俗作品以盈利。他與讀者共同建立了屬於他們那個特殊群體的語境世界，從戲曲中得到「一夕抵擋千歲樂」的力量。⁵¹袁宏道曾有「五快活」一說，其中「目極世間

⁴⁶ 王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》，頁5。

⁴⁷ 參巫仁恕：《優遊坊廂——明清江南城市的休閒消費與空間變遷》（臺北：中央研究院近代史研究所，2013）。

⁴⁸ （清）李漁：《比目魚》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第5冊，頁622。

⁴⁹ （清）李漁：《玉搔頭》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第5冊，頁692。

⁵⁰ （清）李漁：《奈何天》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第5冊，頁496。

⁵¹ （清）尤侗：《再集笠翁寓齋顧曲疊韻》，載（清）尤侗：《西堂詩集·看雲草堂集》（清康熙二十三年〔1648〕詠梅山房本），卷6，頁173。

之色，耳極世間之聲，身極世間之鮮，口極世間之譚，一快活也」。⁵²這的確是晚明士人崇尚的縱樂方式，戲曲不單是士人獨有的享受，他們是作品受眾，即每個人在戲曲中都可以發現自己，而自己的經歷在李漁所創造的人物形象之中或顯或隱。同時，戲中的真實感又促進了他們對戲曲文學的消費。文字和情感之間所營造的，是他們共同構建的自我形象，是李漁同他的讀者共同創設的真實而又美好的戲曲世界，也是戰後遺民對新生活的期待。

（二）通過戲曲作品建構身份

只要仔細探索一下，就能發現李漁創作的戲曲和小說無不透露出他個人的一些經歷和願望，暗含他身為一個生存於清朝的士人對於明亡的看法：《鳳求凰》、《玉搔頭》表現了宦官陰謀亡國與帝王軟弱亡國，《比目魚》、《奈何天》、《巧團圓》、《玉搔頭》表現了盜賊作亂、藩王叛亂亡國；《憐香伴》表現了科舉腐敗導致的文官無能亡國；《蜃中樓》、《風箏誤》表現了武將無能亡國。這些社會背景恰恰是李漁和友人們共同經歷的夢魘，精英階層的候補力量感受到了前所未有的認同危機，特別是出身在天啟年間（1621-1627）的士人，正開始參與科舉，有的初嘗競爭之苦，有的甚至還沒來得及參加一次科舉，一切都因明清易代戛然而止。他們難以面對自我的身份認同，如何自我定位成了難題。

與李漁自身的經歷相似，科舉的困難是士人最先遇到的挫折之一，宦官奸佞，君王無能，整個政治體制鬆垮，遊民盜賊的叛亂又消耗了太多的國家力量，當清兵一人關，整個國家便分崩離析。所以這很好理解，為什麼李漁的戲曲作品從發行到李漁過世後很長一段時間都沒有被禁，一直到文字獄愈演愈烈，風聲鶴唳之時，1780年才第一次出現了對《笠翁傳奇》的禁止。⁵³這些文本的書寫真實地描述了明亡的各種原因，是在清前期，統治尚未穩定，明遺民之記憶依然深刻的階段，李漁戲曲作品的書寫真實地描述了明亡的各種原因，雖然是一種糾正錯誤式的反思，但恰恰反映出明統治者的缺陷，這是清廷在極力維護統治時樂意看到的一種協助式的勸導——知識份子作出的判斷以消遣娛樂的方式影響着人們對於明亡的認識，亦是對清統治的合理化接受。

在李漁各部傳奇作品之中都能看見他自身的影子，他並不是情慾的放縱者或者說完全不關心社會的變化，而是不再以渺小的個人或少數群體為單位進行不可能實現的鬥爭，也是逆來順受，包括接受有悖儒家知識份子傳統的事，如易服雜髮。就好像他在《奈何天》中所寫：

天意真不可解？總是無可奈何之事。⁵⁴

當然，這種情緒很容易被理解為消極或是悲觀於明亡，順服現實。但事實是入清之後，李漁

⁵²（明）袁宏道：〈龔惟長先生條〉，載（明）袁宏道著，錢伯城校：《袁宏道集箋校》（上海：上海古籍出版社，1981），卷5，《錦帆集之三——尺牘》，頁205。

⁵³參華東師範大學圖書館古籍部藏《咨查書目》之〈奉準外省咨查書目〉，愚史1952年版。轉引自丁淑梅：《中國古代禁毀戲劇編年史》（重慶：重慶大學出版社，2014），頁410-412。

⁵⁴（清）李漁：《奈何天》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第5冊，頁533。

沒有像他所在的未出仕士人群體中的部分人一樣以個人英雄式的自我滅亡來對抗無法抵擋的力量，即何冠彪認為這類取得舉人或生員銜的士人，即便他們沒有殉國的責任，不存在忠的價值取向，在「不仕而父母在，尤可以不死」的社會輿論下依然選擇了死。⁵⁵李漁也不同于那些頑梗的人，唯恐失節，恐懼時間力量帶來的記憶忘卻——遺民不世襲。⁵⁶更不像阮大鍼（1587-1646）、張縉彥（1600-1672）一樣積極在新朝謀事。他在面對遺民身份的問題時，跳脫了舊國新朝的時間節點，走出狹隘的道德範疇，這使他有別於一般的遺民，以更加廣闊的視野來看待易代一事。

認同這種接受方式的士人在擇生之後有更多元的選擇，就像《巧團圓》中姚繼立從士到商，戰後又從商到士，《比目魚》中譚楚玉從士到伶，「死」後復生，鄉、會報捷，合理選擇了他們明亡後的道路，合理選擇了治生的方式。

李漁以這種方式做出對「士商」身份選擇的解釋和說明：

處此亂世，遇了賊兵，保得性命就勾[夠]了，一應田產家私都不能攜帶。別樣人沒了家私，就保得性命也要餓死；那術士、匠工，把技藝當了家私，藏在腹中，隨處可以覓食，所以算做上中二等。為商作賈的人，平日做慣貿易，走過江湖，把山川形勢、人情土俗，都看在眼裏，知道某處可以避兵，某路可以逃難。⁵⁷

這可以看作是李漁的生活經驗直接書寫，躲避兵亂是他早期詩歌中常見的主題，鍾明奇認為其詩有「詩史」的實錄精神。⁵⁸親身經歷更加讓李漁接受並認可在亂世中不失體面的商賈行當，他在文中絲毫沒有反對暫時性的身份轉變。士人入仕為官之後，宦遊是常見的事情，而因各種原因不再參加科舉的李漁也在短時間內開始了自己的遊歷旅途，他複雜的身份也在交遊中得到體現。他直到生命即將終結的最後幾年因陪長子李將舒和次子李將開參與科考才回到杭州。身份的暫時性轉變，最終在兩代人身上實現了。

如前文所述，有學者認為李漁對現實的態度和劇情的處理頗含說教的意味，⁵⁹這實際上被李漁的障眼法所欺。李漁自己聲稱：

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，誡使勿惡，其道無由，故設此種文詞，借優人說法與大眾其聽，謂善者如此收場，不善者如此結果，使人知所趨避。⁶⁰

⁵⁵ 何冠彪：《生與死：明季士大夫的抉擇》（臺北：聯經出版事業公司，1997），頁127。

⁵⁶ 參趙園：《明清之際士大夫研究》，頁289-345。

⁵⁷ （清）李漁：《巧團圓》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第5冊，頁771。

⁵⁸ 鍾明奇：〈「戰場花是血，騎路柳為鞭」——李漁「詩史」論略〉，載鍾明奇：《人性與文心》（上海：上海書店出版社，2013），頁283-291。

⁵⁹ 聶付生：《浙江戲劇史》（成都：電子科技大學出版社，2014），頁414-416。

⁶⁰ （清）李漁：〈戒諷刺〉，載（清）李漁著，單錦珩點校：《李漁全集》，第3冊《閒情偶寄》，卷1，頁5。

也在作品《比目魚》最後一齣戲的結尾寫道：

邇來節義頗荒唐，盡把宣淫罪戲場。
思借戲場維節義，繫鈴人授解鈴方。⁶¹

如此一來，勸誡的成分似乎會影響他本來的文字目的——娛人。因此，筆者認為他的循規蹈矩是反常的，儒家倫理的勸誡是他文字的一種掩飾。文人將是否能夠欣賞、享受戲曲的娛樂行為視為能否辨別一個人雅俗的標準。⁶²只要人人花銷得起就不能夠清晰分辨出「精英」還是「大眾」，特別是商人階層崛起的時期，他們能以豐厚的錢財去獲取被認為是「雅」的，代表精英階層的物質、精神消費。那麼就戲曲而言，其中的界線是什麼？欣賞和享受的標準是什麼呢？這讓士人有文化的焦慮。身份認同的危機也困擾着李漁，他恥作小吏，又不願被人蔑視為清客山人。

明末至清中期，戲曲的創作群體大多是正統的儒家學者，有令人尊敬的社會地位，如冒襄（1611-1693），或是士大夫，如孔尚任（1648-1718）、吳偉業（1609-1672）、顧彩（1650-1718）、尤侗等（1618-1704）。他們大多認為這是遊戲之筆，是末道小技，登不上大雅之堂。士人群體對戲曲有着鮮明的矛盾態度，然而不可否認的是，以此作為娛樂項目，且精於此道大大體現了該人的社會地位和藝術品味。

以士大夫的消費文化為標準，我們很容易對他們的地位和身份象徵作出判斷。柯律格（Craig Clunas）認為身份地位的象徵從土地到了奢侈品收藏，文化的消費供過於求，特殊性質的消費有炫耀的意味。⁶³卜正民（Timothy Brook）認為時尚由上層社會創造，目的在於阻止和排擠想要向上流動的人，鑑賞的知識是能夠區分身份的。⁶⁴巫仁恕也認為，比如旅遊是炫耀性消費，品味的雅俗代表了身份的高低。⁶⁵可當這股奢侈的風潮把所有的群體都席卷進來的時候，商人無疑是最有利的群體，富商大賈有更多的資本去追逐新的風尚，以顯示他們日益上升的地位。士大夫開始焦慮於他們時尚的品味，以創造更「新」更「雅」的身份象徵物品把自己和商人區分開來。士群體中最焦慮的當屬李漁這類處於底層的士人，他愛那些名貴的古董器皿，但他沒有足夠的金錢供他購買很多士大夫階層用來象徵身份地位和權利的奢侈品。他有士人階層普遍的時尚焦慮，但同時又厭棄金錢堆積的，被眾人模仿太多的，特別是商人、庶民有能力去追求的東西。原本可以象徵自己身份的品味特徵在慢慢消失，所以在他無法用金錢去與商人階層抗衡的時候，李漁在身份象徵的需求上偏向於士大夫階層，積極且刻意地去創造他認為「雅」的品味，包括他之後寫的「優雅品味生活指南」——《閒情偶寄》，目的在於維持且重塑自己的身份和地位。李漁所創作的戲曲，就是底層士人對於

⁶¹ （清）李漁：《比目魚》，載（清）李漁著，佐榮、陳慶惠點校：《李漁全集》，第5冊，頁661。

⁶² Grant Guangren Shen, *Elite Theatre in Ming China, 1368-1644* (London, New York: Routledge, 2005), p. 22.

⁶³ Craig Clunas, *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China* (Urbana, ill.: University of Illinois Press, 1991), pp. 116-165.

⁶⁴ Timothy Brook, *The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China* (Berkeley: University of California Press, 1998), pp. 218-229.

⁶⁵ 巫仁恕：《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》（北京：中華書局，2008），頁23-65。

文化權力的初嘗試。

三、結論

由此可見，李漁不是具有單面人物個性的「戲曲家」，而是一個複雜立體的人物。從其作品的字裏行間，可以察覺到失意仕途的知識分子在時代變遷過程中的掙扎，以及對社會風氣不滿的矛盾心理。

當李漁不再為科舉而作文時，他對非正式文學傾注的心血也就越大，抗拒世俗的情緒也就越大。他試圖以創作來類比物質消費，說明自己才是獨領風騷、引領潮流的那個人。在其他人沉浸在歷史劇、公案劇的嚴肅和才子佳人劇的單純情慾時，他已經關注到了人們複雜而又真實的心理需求，關懷到了更大的群體。這也反映了李漁自己對身份的建構——一個有着不俗品味且精於以戲曲享受的士人形象，他通過戲曲作品的創作，將自己與普遍「以文治生」的士人相區別。