

南 華 大 學

文學系

碩士論文

李 漁 話 本 《 無 聲 戲 》 研 究



研 究 生：詹淑蜜

指 導 教 授：陳章錫 博士

中 華 民 國 一 〇 一 年 一 月

南 華 大 學

文 學 系

碩 士 學 位 論 文

李漁話本《無聲戲》研究

研究生：詹淑宸

經考試合格特此證明

口試委員：王祥穎

陳章錫

王祥穎

指導教授：陳章錫

系主任(所長)：張錫輝

口試日期：中華民國一〇〇年十二月二十八日

中文摘要

李漁是清初著名的戲曲家及戲曲理論家，他的戲曲在當時已是家喻戶曉，婦孺皆知的了。除了戲曲外，尚有創作話本小說《無聲戲》與《十二樓》共三十篇故事，孫楷第是第一人研究其小說者，他曾說：「說到清朝(白話)短篇小說，除了笠翁外，真沒第二人。」並且說在笠翁的小說之中，「篇篇有它的新生命」，「新生命」指的是李漁標榜「創新」，行諸於小說創作之中，標誌著作家富於個人的特徵色彩；加上他好發議論的個性使然，使他的小說帶有濃濃的「個性」色彩。本論文主要分為五章，第一章為緒論、第二至第四章為本論文的正文，第五章為結論。

第一章為緒論。主要探討研究動機與目的，透過前人研究成果分析本文的可行性與研究價值，以及所使用的研究方法，共有內容分析法、歷史研究法、敘事分析法，並簡述各章節的架構。

第二章為作家生平與《無聲戲》相關論述。首先探討李漁生平，把李漁的一生分為三個時期：蘭谿、杭州及金陵，概述他卓絕的一生及「戲劇」的人生；其次是《無聲戲》相關論述，包括內涵、版本考證、再者論述體制，分四個構成部分：題目、入話、正話、篇尾作探究，並針對這四個部分作特徵分析。

第三章為主題及思想。分為五節，主要著眼在五大議題上：顛覆前人內容、披露吏治黑暗、歌頌奴婢美德、讚揚小人物智義、揭示不肖者惡狀，並且從主題中分析作者的思想，從而體察濃厚的作家個人特徵。

第四章為形式析論。分為四節，一、雄辯滔滔的自我議論，使他的小說「敘事者干預」頻頻出現，與小說評論家所持的「不容一我之見」大相逕庭；二、並以第一人稱「我」頻頻穿梭於文本之中，呈現「後設小說」的敘事特點，突顯作家主體，開拓「有我之境」；三、另外李漁特別著重小說的情節發展，除了「立意尖新」還要奇巧無比、講求結構是最重要的創作原則，故把「結構」擺於「第一」；四、敘寫技巧他也不拘舊法，多有新意，把戲曲理論的「科譚」用於小說創作之中，使小說洋溢「逗趣」之感，並且以「遊戲筆」戲謔手法對頑夫劣婦進行諷刺；善用懸念、巧合、誤會、突轉、草蛇灰線、層巒疊翠敘事修辭來使情節更周全；人物型塑則是比較馮夢龍與李漁對同一題材「忠僕」人物形象的處理。

第五章為結論。綜論各章探究結果，歸結本文研究的基本內容以及對研究動機的實踐狀況，確認李漁《無聲戲》顯現「個人特徵」與「有我之境」之研究成果。

關鍵詞：李漁話本、無聲戲、敘事者干預、後設小說

李漁話本《無聲戲》研究

目 錄

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
一、研究動機	1
二、研究目的	3
第二節 前人研究成果	9
第三節 研究方法與架構	15
一、研究方法	15
二、章節架構	17
第二章 作家生平與《無聲戲》相關概述	19
第一節 作者生平概述	19
一、成長蘭谿，生不逢時	21
二、遷徙杭州、鬻文爲生	26
三、寓居金陵、往來四方	31
第二節 《無聲戲》的內涵	34
一、移植戲劇結撰	35
二、構築小說幻境	42
三、著重讀者娛樂	48
四、力求事物新奇	50
第三節 《無聲戲》的版本考證	60
第四節 《無聲戲》體制	66
一、《無聲戲》的構成方式	66
二、《無聲戲》的體制特徵	80
第三章 《無聲戲》主題及思想	95

第一節 顛覆前人的主題內容	96
一、才子佳人、財主佳人	96
二、妻嫉妒妾、妾吃醋妻	105
三、妓女有情、妓女逐利	113
四、異性愛戀、同性專情	118
第二節 披露吏治的腐敗黑暗	126
一、清官的幻滅	126
二、皂隸的貪財	130
第三節 歌頌奴婢的嘉德行誼	134
一、至忠的百順	136
二、尚節的碧蓮	138
第四節 讚揚小人物機智重義	138
一、機智耿二娘	139
二、重義秦世芳	141
第五節 揭示不肖者悖德惡狀	142
一、男性的悖德	143
二、女性的惡狀	150
第四章 《無聲戲》形式析論	156
第一節 屢現「敘事者干預」	156
一、透過解釋，合理情節	157
二、進行分析，增強理解	160
三、發表議論，提供價值	164
四、共時語境的必要說明	169
第二節 類似「後設小說」法	172
一、主體凸顯	173

二、滑稽戲仿·····	174
三、互文照應·····	186
四、小說悖論·····	189
第三節 設計巧妙的情節佈局·····	194
一、單一結構·····	195
二、三次重複·····	199
三、對稱情節·····	204
四、團圓結局·····	207
第四節 發揮靈活的敘寫技巧·····	209
一、科諢製造笑果·····	209
二、戲謔產生諷刺·····	216
三、修辭周全情節·····	220
四、故事型塑人物·····	237
第五章 結論·····	240
參考書目·····	242

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

《無聲戲》是李漁早期創作的白話短篇小說，具有獨立探討的價值，李漁除著作小說外，還從事戲曲創作和戲曲理論的編纂，他可以說是集戲曲理論家與戲曲創作家於一身的人，《閑情偶寄》就把戲曲理論分為「詞曲部」與「演習部」，把戲曲理論與實際戲曲搬演作結合，寫作《笠翁十種曲》，成立「家庭戲班」四處表演，在當時即享有盛名，連婦孺皆知有「李笠翁」這人。小說這類的研究，今人孫楷第是第一個研究的學者。李漁所著的小說共有兩本：《無聲戲》與《十二樓》，《無聲戲》後改為《連城壁》，並且增加《連城壁外編》六回，與《十二樓》合計共有三十篇小說傳世，目前學位論文研究《十二樓》的論文已有，期刊也多有探討；至於《連城壁》小說的研究，學位論文著重在「貞節觀」或「女性」研究，或者偏向小說與戲曲一起研究，沒有單獨研究《無聲戲》的學位論文問世；以《無聲戲》為題的期刊論文，國內有數篇，大陸期刊則較多對其小說特點多所著墨，並無僅限在《無聲戲》一書上，通常是對其小說作綜合論述，既然學位論文無人以《無聲戲》為題的專書研究，這給筆者一個很大的研究動機啟發。

一、研究動機

在《明清小說的藝術世界》一書中將明清時代的白話短篇小說的演進軌跡，做了以下結論：

在明清擬話本發展史上，「三言二拍」是開風氣的作品，也是擬話本藝術成就的最高代表，一百九十八個短篇小說匯集起來，堪稱中國白話短篇小說的藝術寶庫。此後的擬話本創作，文人化和作家個人特徵加強，思想性和藝術水準則呈弱化趨勢，但大都仍有各自的存在價值，保持了擬話本小說寫悲歡離合、人情世態的總體特色，其中比較值得重視的是李漁的《無聲戲》和《十二樓》及艾衲居士的《豆棚閒話》等。¹

¹ 黃清泉、蔣松源、譚邦和：《明清小說的藝術世界》，台北：紅葉文化出版社，1995年5月，

根據引言的說明，繼《三言》、《二拍》之後，擬話本的趨勢是走向「文人化」與「作家個人特徵」的加強，而且大都保有書寫「悲歡離合、人情世態」的特色，各自擁有存在價值，孫楷第曾說：「說到清朝(白話)短篇小說，除了笠翁外，真沒第二人。」²「真沒第二人」，主要針對李漁自我標榜「人惟求舊，物惟求新，新也者，天下事物美稱也。而文章一道，較之他物，尤加倍焉。戛戛乎陳言務去，求新之謂也」³之「創新求變」來說；他把他自己的詩文雜著總集命名為《一家言》，就是要自成一家，主張「不傍前人一籥」，不屑於落人窠臼，「不效美婦一顰，不拾名流一唾，當世耳目為我一新」⁴，也就是孫楷第所說的：「在笠翁小說，是篇篇有他的新生命的。」⁵孫楷第曾對李漁的小說與馮夢龍的小說作一精闢的比較，孫氏曾評論道：

笠翁畢竟有才，畢竟有創造的能力。他的小說雖不如馮夢龍之渾樸自然，而境界意象，確乎有馮夢龍所未嘗試探的。馮夢龍的好處，是熨貼細膩，韻足神完，但其中述古之作，有時只就本事敷衍，不能加上新生命；在笠翁小說，是篇篇有他的新生命的。⁶

由上段孫楷第說明可知，「篇篇有新生命」是相對馮夢龍的「就本事敷衍」而言。李漁確立小說的「虛構性」，認為可以構築一個「幻境」，可以身處其中，「隨意縱橫」，脫離馮氏把宋元話本「搜羅殆盡」，「依傍古事」的「史傳傳統」。他的《無聲戲》十二回故事講的都是明代一朝，全部是寫「今事」，而且故事全是李漁杜撰而來，他不用受限於馮氏「借事敷衍」，框住作家發表議論的空間限制，他能

頁 138。

²孫楷第：〈李笠翁與十二樓〉，《現代學者論文精選》，《李漁全集》第十二卷，杭州：浙江古籍出版社，1992年，頁65。《李漁全集》十二卷為有關「李漁資料研究」，其中一部分為《現代學者論文精選》，以下引文有關者，僅列篇名、《現代學者論文精選》，頁次，不再列出版社、出版年。

³（清）李漁：《曲詞部上·脫窠臼》，收錄在《李漁全集》第十一卷《閑情偶寄》卷一，杭州：浙江古籍出版社，1992年，頁9。本文以下有關《閑情偶寄》都是用《李漁全集》第十一卷，不再列集數、出版社、出版年，僅標出篇名，卷數，頁次。

⁴（清）李漁：〈與陳學山少宰書〉，收錄在《笠翁文集》卷三，《李漁全集》第一卷，杭州：浙江古籍出版社，1992年，頁164。《笠翁文集》與《笠翁詩詞集》都在《李漁全集》第一卷，本文以下引文標註僅列詩篇或文名，卷數，頁次，不再列集數，出版社，出版年。

⁵孫楷第：〈李笠翁與十二樓〉，《現代學者論文精選》，頁47。

⁶孫楷第：〈李笠翁與十二樓〉，《現代學者論文精選》，頁47。

夠暢所欲言，逞其雄辯，突顯作家「自我主體意識」、展開議論，突顯作家人生經驗與處世哲學，誠如楊義所說：

話本小說開始擺脫單純地與市井勾欄中的百藝爭長的口頭化階段，而進入了書面化和文人化階段。「三言」、「兩拍」時期，馮夢龍、凌濛初整理宋元舊本，或暢演古今雜事，奠定了話本小說書面化的範式，他們的口號是「仿效舊例」。李漁則代表話本小說書面化的新的時期，促進這種文學形式由俗入雅，更加深地文人化和個性化了。⁷

這裡所說的「個性化」，正像楊義所說的：「李漁追求小說的充分個性化，在創作中融入了自己的生活經歷和體驗，表達了其人生哲學，他創造了我國話本小說的『有我之境』」。⁸因此話本中不時會看到作者穿梭文本之中發表議論，娓娓道出自己的生活經驗與處世哲學，呈現濃濃的個人特徵、個性化色彩。

二、研究目的

李漁雖然學步《三言》所建立的話本體制，題材也是《三言》已經寫過了，不過以他「不捨名流一唾」、「不喜雷同」、「反對抄襲、模仿」的獨特個性，他當然不會安於「仿效舊例」，勢必要有所「更變」，他特別開立一章專門論述「變調」的重要性，且看他《閑情偶寄·演習部·變調第二》說到：

變調者，變古調為新調也。此事甚難，非其人不行，存此說以俟作者。才人(李漁自稱)所撰詩賦古文，與佳人所製錦繡花樣，無不隨時更變。變則新，不變則腐。變則活，不變則板。至於傳奇一道，尤其是新人耳目之事，與玩花賞月同一致也。⁹

改變才能「新」，不變則會落入「板腐」，觀其《無聲戲》十二篇小說來看，他擅

⁷ 楊義：《中國古典白話小說史論》，台北：幼獅文化廣場，1995年2月，頁226。及楊義：〈李漁小說：程式化和個性化的審美張力〉，《學習與探索》第3期，1995年，頁113。

⁸ 楊義：《中國古典小說史論》，北京：中國社會科學出版社，1995年，頁360。

⁹ (清)李漁：《詞曲部(下)·變調第二》，《閑情偶寄》卷二，頁69-70。

長用「小變其形」的方法，以話本體制而言，他不像《三言》用他人的詩詞或民間口傳，篇首的詩詞都是自撰的，頭回也不是每回小說都有，像第五回、第六回、第十二回就沒有頭回，還有頭回也不限於一個，像第九回就是雙頭回，另外第四回則是把頭回置於篇尾，屬於變體。題材常用「倒反」、「顛覆」及「翻新」三種手法，把前人熟爛的題材「仿擬」改寫，而使得主題有全新的風貌。

這裡指的「前人之作」並非直指革新某人的小說，雖然一些學者會把李漁的小說與馮夢龍《三言》作比較¹⁰，不過以《無聲戲》十二回小說觀之，除了第七回擺明與《三言》的〈賣油郎獨佔花魁〉打對臺外，及第十一回〈子孫棄骸骨 僮僕奔喪〉是效法《三言》〈徐老僕義憤成家〉寫「忠僕」形象外，其他如第九回〈移妻換妾鬼神奇〉入話中有關「吃醋」議論，提到「吃陳醋」都是戲文、小說上都已做盡了，另外第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉則是對戲文《繡襦記》、《西樓夢》中娼妓有「多情女子」提出「反動」，而認為「婊子本無情」的常性，意即他並無對誰人之作提出「創新」之舉，也就是沒有「針對性」，反倒是「概括」小說、戲曲中常見的題材創作出專屬個人色彩的作品，因此他的「創新」不過是對之前或同期戲文、小說中普遍的題材提出「小變其形、大仍其意」的「一家之言」，也不是意味著並非在李漁之前或同期其他的作家就沒有「創新」的現象產生，例如與他同期的艾衲居士就有標誌個人特色的創新之舉，《豆棚閒話》即是這樣寫成的，李漁追求的「創新求變」似乎是指對小說、戲曲普遍現象進行「小幅度」的改造，但卻呈現「新新向榮」的局面而已。

或者以另一義來論，李漁常常用類似「後設小說」觀點之一的「戲仿」來寫作小說，用「變體式」、「機械式」、「倒反式」等戲擬，採取「顛覆」、「倒反」、「翻新」等手法來「稍加更動」，成就「小變其形，仍其體質」的小說作品，對於他所擬的作品，也就是「舊作」，李漁經仿擬而「改寫」的小說對「舊作」而言，當然是「創新求變」之舉，例如第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉即是對〈才子佳人小說〉的戲擬，第十回〈移妻換妾鬼神奇〉「妻妒妾」倒反為「妾醋妻」等等，所以李漁力求「創新求變」的概念儼然是「相對性」而非「絕對性」。由此觀之，李漁用「仿擬」前人舊

¹⁰ 例如孫楷第、崔子恩、傅承洲、雷曉彤等人。詳看崔子恩：《李漁論稿》，北京：中國社會科學出版社，1989年，頁129-140。傅承洲：〈馮夢龍話本與李漁話本比較〉，《中男民族大學學報》（人文社會科學版）第31卷第3期，2011年5月，頁133-139。雷曉彤：〈論馮夢龍、凌濛初對李漁小說創作與理論的影響〉，《江西師範大學學報》（哲學社會科學版）第35卷第2期，2002年5月，頁45-49。

作是以「概括性」及「相對性」來說，李漁力求「創新求變」精神的「創新論」基本上是屬於較狹義的「創新論」。

(一)、標誌作家個人特徵

姑且不論李漁所標榜的「創新求變」在他的《無聲戲》小說中實踐了多少，作家寫作小說作品都是「匠心獨運、各有所長」，代表了作家個別、獨一無二的個人色彩，也就是《明清小說的藝術世界》中所提的「作家個人特徵」，每部作品都是凸顯作家個人的「識別證」，標誌著作家自己獨特的價值觀與審美觀，因此《無聲戲》標誌著李漁獨有的個人色彩則是無庸置疑的。觀其文意，應該可以分為兩種涵義：一為作家的作品風格，包括寫作技巧、創作特徵…等，甚至可以歸納出規律性而變成「模式」，崔子恩老師就把李漁創作的特徵歸納為「李漁模式」¹¹，既然能成為「模式」，讀者不會把《無聲戲》看做是出自他人之手，這就是為什麼《肉蒲團》是否為李漁所作，學術界也是透過這樣的「作家個人特徵」來判斷，不過可惜至今仍然沒有定論，因此本論文主要從主題、思想及篇章佈局、敘寫技巧著手，來論述李漁《無聲戲》小說的創作特徵。二為作家的個性使然，而帶有濃濃的「個性化」，這點從故事中不斷出現作家身影的「議論」中可以明顯看得出來。

王敏曾對李漁獨特的「議論」及「個人經驗」提出看法：

他議論時好標榜「我」，「入話」成了「我」的論壇，在那裡痛快淋漓地抒發自己對世俗、人生和即將要講述的故事的看法，帶有濃厚的生活氣息和新奇的見解，給人以啟示。他的每篇作品都以一首詩或幾首詩開頭，接著由詩或詞大意拓展開來，圍繞正文主題或夾敘夾議，或條分縷析，自然而然地引出一個又一個曲折離奇的故事，作者由被動的旁觀者變成主動的參與者。¹²

對於這些議論，李漁在〈十二樓•奪錦樓〉中頗為自豪地寫道：「這番議論無人

¹¹ 崔子恩把「李漁模式」分為四種：一、「天理昭彰」式的佈局；二、「自私型」人物形象；三、「結構第一」式筆法；四、「隨意插入」式議論。崔子恩：《李漁論稿》，北京：中國社會科學出版社，1989年，頁83-100。

¹² 王敏：〈論李漁擬話本小說的個性化特徵〉，《齊魯學刊》第6期，2005年，頁90。

敢道，須讓我輩膽大者言之，雖係末世之言，即使聞於古人，亦不以爲無功而有罪也。」¹³李漁的議論雖然循著話本的「勸善懲惡」的教化功能來走，然而他的說教性卻有如「擦邊球」¹⁴一般，意即他的說教意味並不那麼濃厚，代之以實用哲學的角度去面授機宜，例如〈奪錦樓〉的「悔婚」一事，倒是與一般世俗思維非常不一樣，他在入話中講到：

據我看來，此等人的過失，倒在第一番輕許，不在第二番改諾，只因不能慎之於始，所以不得不發之於終。¹⁵

這裡「大膽」的議論指的是他違反世俗的道德觀，竟然建議女方家長在替女兒尋找對象應該「勢利」一些，以免將來後悔。可見，李漁評點故事、發表議論、引申發揮，都洋溢著強烈的自我意識，閃爍著小說家的情趣品味和見識，李漁可能也意識到不得不承認人性有時會因私心與慾望，而遊走於不道德的邊緣尺度，因此以「面授機宜」的親切感取代嚴肅的「告誡成篇」，抑或讓故事中人物把正規的道德教條曲解，以合理化自己爲滿足私心與私慾所造的藉口依據，從而自然呈現戲謔與反諷的味道，在不經意中顯露出李漁不靠嚴肅說教的夫子之道。

李漁時常用「戲擬」來創作小說，如第一回〈醜郎君怕嬌篇得艷〉即是把「才子佳人」戲仿爲「財主佳人」，另外也會用「倒反」、「顛覆」手法來「仿擬」前人已寫熟爛的題材，而力求「創新求變」，因此讀他的小說不能單獨以個別的篇章去看，而必須參照他所「倒反」、「顛覆」的篇什，呈現「互文性」。¹⁶「互文」

¹³ (清)李漁：《十二樓》，台北：三民書局，1998年，頁28。

¹⁴ 「擦邊球」本爲桌球比賽的專門術語，原意是「打到桌緣的球」，引申爲「有做就好，不必做到全部，意思意思即可。」

¹⁵ (清)李漁：《十二樓》，台北：三民書局，1998年，頁28。

¹⁶ 「互文性」爲法國符號學家克里斯蒂娃(Julia Kristeva)提出，表述文本之間互相吸納、拼貼、轉化的情形。筆者整理較易了解的學者對於「互文」的解釋：1. 法國文論家蒂費納·薩莫瓦約(Tiphaine Samoyault)《互文性研究》(L' intertextualité, Mémoire de la littérature)「互文性」主要表達作者、讀者、文本、背景彼此之間互相影響、繼承、延伸、創新的關係。2. 克裏斯蒂娃提出：互文性的引文從來就不是單純的或直接的，而總是按某種方式加以改造、扭曲、錯位、濃縮、或編輯，以適合講話主體的價值系統，詳見帕特裏克·奧唐奈等編：《互文性與當代美國小說》，霍普金斯大學出版社，1989，頁260。3. 傑拉爾德·普林斯(Gerald Prince)在其《敘事學詞典》中對互文性下了一個定義：一個確定的文本與它所引用、改寫、吸收、擴展、或在總體上加以改造的其他文本之間的關係，並且依據這種關係才可能理解這個文本。4. 法國女性主義批評家、符號學家茱莉亞·克里斯多娃(Julia Kristeva, 1941~)提出，在1966~1968年，克里斯多娃先後在《詞、對話、小說》(Le mot, le dialogue, le roman)、《封閉的文本》(texte clos)和《文本的結構化問題》這三篇論文中一書中首次使用了一個由她自己根據幾個最常用的法語詞綴和詞根拼合而成的新詞——intertextualité。克里斯多娃並且給予其定義：任何文本都是形形色色的引用的鑲嵌圖而形成

簡單的說就是文本與文本之間互相參照、用引用、改寫、仿效、抄襲等，李漁是以「顛覆」及「倒反」去對應他所仿擬的對象，因此要了解李漁文中的含意，就必須從「互文」著眼，例如第一回就須與「才子佳人小說」參看、第二回清官形象就須與公案小說中斷案如神的包公或施公等作互文比較，第五回耿二娘就顛覆以往對「才女」形象的變動、第六回男男戀相對應於異性戀、第七回妓女無情映照到娼妓多情、第八回賭行經紀對比前人的賭徒描繪、第九回菩薩形象有別前人莊嚴隆重而顯「勢利」、第十回「吃新醋」對應前人「吃陳醋」的小說、第十二回倒反該守節的應是妻妾，結果最後是婢女去守的，再再都是兩兩相映、互相參照，在對應中識別出李漁小說獨特的創作內蘊與作家個人特徵的呈現。

此外他還常常煞有其事的建構，之後又隨之輕易的解構，主要在「情節」、「人物」、「議論」三方面較多這種傾向，常常「雄辯滔滔」的建構起自己獨樹一格的論點後，又隨口將其解構了，成為「後設小說」的一個重要論點：小說悖論；例如第一回情節建構起「醜配美」的模式，第二回又隨之消解，回到「美配美」的老路；型塑「另類」的人物，如男同性戀尤瑞郎貞節形象，但又不認同這種「另類」的「義夫節婦」，使得型塑尤瑞郎所建構的「第一個守節烈婦」，可以媲美孟母節操的偉大男同性戀形象，瞬間給瓦解了；另外「議論」上也有這種特質，如第十回〈移妻換妾鬼神奇〉入話議論到「吃醋」為生活的調味品，言下之意，感覺是「吃醋」偶而吃吃也無妨，但在篇尾又說到「吃醋」原不吃的好，篇首的議論只是僅供「解嘲」，輕易的就把前段入話對於「吃醋」頗有個人色彩的話語給解構掉了。

的，所有的文本，無非是其他文本的吸收和變形。所以互文性指的便是某一特定文本與其他文本之間的相互作用，包含模仿、影響、暗合或引用等關係。5. 熱奈特採用了一個不同的術語：「跨文本性」(transtextuality)。他認為，從根本上講文字是「跨文本的」(transtextual)，或者說是一種產生於其他文本片斷的「二度」結構。同時，熱奈特提出了跨文本性的五個主要類型：(1).互文性，這一類包括了引語、典故及抄襲。(2).准文本 (paratext)，指一部作品的序、跋、插圖、及護封上的文字。(3).元文本性 (metatextuality)，指與「評論」(commentary)的關係，這種評論把一個文本與此文本所談論的另一個文本聯繫起來。(4).超文本性 (hypertextuality)，指把文本 B——熱奈特所稱的「超文本」(hypertext) 同一個前文本 A——熱奈特稱之為「前文本」(hypotext) 聯繫起來的任何關係，文本 B 在前文本 A 的基礎上進行了「嫁接」(grafted)，其「嫁接」的方式與評論的方式迥然不同。(5).原文本 (architext)，指為了充分理解一個文本及其互文本，讀者需要瞭解組成文學領域的種種類型的等級體系 (the hierarchy of genres)。6. 雷蒙德·費德曼 (Raymond Federman) 認為文學生產是一種持續的「(遊戲性)剽竊」[play giarism]，即這是一種遊戲與互文的結合，一種嬉戲性的和自覺的剽竊，詳見亨利希·E·普萊特編：《互文性》，柏林/紐約：沃爾特·德·荷勒伊特出版社，1991，頁 209。以上論點參考網站 <http://intermargins.net/intermargins/TCulturalWorkshop/culturestudy/theory/03.htm>(2011/12/27)

他也不像傳統儒家文人具備「溫柔敦厚」的寬容性格，對於故事中人極盡「挖苦」、「嘲諷」之能事，企圖以「插科打諢」的喜劇笑果，來達到「我本無心說笑語，誰知笑語逼人來。」抑或者用「反諷」突出故事中人物「可鄙」、「可笑」之處，從而達到「懲惡揚善」的教化意義，但他並不以正經八百的嚴肅說教來「接引頑痴」，而是以「遊戲筆」來勸悟世人，「告誡」、「說教」意味不濃厚。

觀其《無聲戲》十二回故事撰寫，受到戲劇「結構第一」的影響，主張「一人一事」的單純結構，重視故事情節的曲折離奇、引人入勝，情節常為「對稱形式」，主要是為了達到「反諷」的目的，相較之下，人物形象較不突出。他也不用話本中常出現的「三階段模式」，而是以「聚合」關係來分析，擁有「無三不成」的特性，用「特犯不犯」法，也就是相似的情節或人物而造成「三次重複」，結局偏向「圓滿團圓」。

(二)、彰顯「有我之境」

小說評論家對這種敘事者插入議論的形式頗為詬病，認為應該保持小說的客觀姿態，最忌摻入作者論斷，不容一我之見，無我者也。¹⁷ 因此他們把「敘事者干預」視為「毒疣」，所謂「敘事者干預」即是敘事者對於文本中的人物、事件甚至文本本身進行評論的方式¹⁸，常帶有敘事者主觀評論成分，使得讀者在接受文本的同時，也無意間被敘事者的價值觀給左右影響到，以話本小說這一文體來說，清初的文人在「個性化」的傾向下，「敘事者干預」使用漸趨頻繁，他們往來、涉入文本，隱身「說書人」的口吻，或乾脆以第一人稱「我」來出現；李漁即是用這樣的方式，穿梭文本之間發表一己之見，突顯作家集說書人、敘事者、作者三者一體，對現實的人生，抒發自己的個人獨特的生活情趣、經歷與體驗、見識與見解，也就是楊義所說的「有我之境」。

另外李漁話本小說中，還出現類似西方「元小說」的敘述特點，如楊義曾在論及〈合影樓〉中提到「後設小說」敘事方式：

作者在這裡使用了一種有點類似西方小說(metafiction，即後設小說)的

¹⁷ 阿英編：《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》，中華書局，1960年，頁351-352。

¹⁸ 見譚君強：《敘事學導論》，北京：高等教育出版社，2008年，頁72。

敘事方式，讓路子由跳出小說之外來評述這篇小說。¹⁹

路子由就是李漁的化身，藉由故事中人物「路子由」傳達作者對世間萬物、事理人情的理解與看法，形成如「鏡花水月」般相映成趣的美感，開拓作家濃厚的個人特質與「有我之境」。

第二節 前人研究成果²⁰

《連城壁》脫胎於《無聲戲》，或許對研究者而言，《連城壁》算是最完整的版本，所以研究者大部分集中在研究《連城壁》，尤其是主題研究，例如女性研究、貞節觀研究，大家通用的版本清一色是浙江古籍出版社的《李漁全集》，但《李漁全集·笠翁小說五種(上)》目錄則是先錄《無聲戲》完整的十二回，《連城壁》再省略《無聲戲》重覆的回目；《無聲戲》回目下標注《連城壁》的題目，《連城壁》目錄僅列《無聲戲》所沒有的回目，再加上《連城壁外編》，林林總總加起來一共十八回。不過產生一個問題，回數在前有可能頁數在後的混亂情形，非常不利於專書作全面探討，故筆者選擇《無聲戲》全本而不選擇《連城壁》當研究文本；選擇《無聲戲》文本十二回，回數依序排列，頁數也照回數的前後，井然有序的標列出來，而不會有參差錯亂的感覺；回顧前人研究成果，也是很巧妙的規避不寫回數，僅列回目，而且還會有單回目與偶回目錯落列舉在一起，這對於主題研究可以，例如：婦女研究、貞節觀…等研究，但對於筆者提到體制一節就不適合了，因為《無聲戲》是單句回目，每兩回目之間對仗、對偶工整，而《連城壁》是雙句回目，體制上有很大的不同。

在學位論文方面，多將《連城壁》與李漁其他小說、戲曲進行探討，如民國 75 年吳芬燕《李漁話本小說研究》²¹、民國 80 年葉雅玲《李漁文學理論與小說創作關係研究》²²、民國 87 年呂宜哲的《李漁小說理論探述---從「閒情偶寄」中

¹⁹ 楊義：〈李漁小說：程式化與個性化的審美張力〉，載於《中國古典小說史論》，台北：幼獅文化出版社，1995 年，頁 241。

²⁰ 部份資料參考陳儀珊：《〈連城壁〉之婦女研究》，高雄師大回流中文所碩士論文，2008 年，頁 4-6 及蕭淑汶：《李漁小說貞節觀研究》，高雄師大國文所碩士論文，2010 年，頁 3-6。

²¹ 吳燕芬：《李漁話本小說研究》，國立高雄師範大學中文所碩士論文，1986 年。

²² 葉雅玲：《李漁文學理論與小說創作關係研究》，私立文化大學中文所碩士論文，1991 年。

的「文學觀」談起》²³、民國 91 年余美玲的《李漁的《連城壁》與《十二樓》之研究》²⁴、民國 97 年江仁瑞的《李漁《十二樓》的創作特質研究》²⁵、民國 96 年陳儀珊的《《連城壁》之婦女研究》²⁶、民國 97 年陳美芳《李漁《十二樓》之女性研究》²⁷、民國 98 年吳麗晶的《李漁擬話本小說敘事研究---以敘事邏輯與行動元分析為主》²⁸等篇。而兼論李漁戲曲與小說的論文首見於民國 94 年林雅玲的博士論文《李漁小說戲曲研究》²⁹，打破過去李漁單一文類的研究方式，將李漁戲曲與小說，做了一些整合與聯繫，除了關注李漁小說與戲曲的差異外，小說與戲曲彼此之間，如何轉化，相互影響，兩者之間關係既獨立又密切，是該論文特殊之處。

在台灣研究李漁的專著，最早始於黃麗貞的《李漁研究》。黃氏費時三年時間，洋洋灑灑二十餘萬字，將李漁個人的生平、詩文集、小說、傳奇與戲劇理論……等，做了全面性的整理，在民國 63 年，兩岸學術不通的情形下，《李漁研究》的誕生，對李漁作品內涵的評論與賞析，助益台灣後進研究李漁文學藝術的學者，至此研究李漁的論文從此蓬勃發展。

在眾多研究論文中，以戲曲為最多，可見李漁的戲曲作品具有崇高的文學地位。民國 70 年張百蓉的《李漁及其戲劇理論》³⁰，論文是以《閒情偶寄》一書作為戲曲理論的研究基礎，其中，張百蓉把李漁的戲曲理論與中國傳統的戲曲理論作一比較，以突顯其不同，並由政治、社會、文風與李漁個人之才性等各項因素，探討李漁戲劇理論的緣由與產生背景。此外，民國 86 年吳淑慧《李漁及其《十種曲》研究》³¹，以二元對立的方法驗證《十種曲》的藝術特質，吳氏將李漁與其《十種曲》置於文學史中觀察其地位與脈絡；民國 87 年張東炘的《李漁戲曲三論》³²以不同於文學所的文學角度，而是以戲劇研究所的角度，來觀察李漁的

²³ 呂宜哲：《李漁小說理論探述---從《閒情偶寄》中的「文學觀」談起》，私立東海大學中文所碩士論文，1998 年。

²⁴ 余美玲：《李漁的《連城壁》與《十二樓》之研究》，國立清華大學中文所碩士論文，2002 年。

²⁵ 江仁瑞：《李漁十二樓的創作特質研究》，國立彰化師範大學國文所碩士論文，2008 年。

²⁶ 陳儀珊：《《連城壁》之婦女研究》，高雄師範大學回流中文所碩士論文，2007 年。

²⁷ 陳美芳：《李漁《十二樓》之女性研究》，國立台南大學，國語文教學所碩士論文，2008 年。

²⁸ 吳麗晶：《李漁擬話本小說敘事研究---以敘事邏輯與行動元分析為主》，國立嘉義大學中文所碩士論文，2009 年。

²⁹ 林雅玲：《李漁小說戲曲研究》，私立東海大學中文所博士論文，2005 年。

³⁰ 張百蓉：《李漁及其戲劇理論》，私立文化大學中文所碩士論文，1981 年。

³¹ 吳淑慧《李漁及其《十種曲》研究》，私立淡江大學中文所碩士論文，1997 年。

³² 張東炘：《李漁戲曲三論》，台灣大學戲劇研究所碩士論文，1998 年。

戲曲在劇場上搬演時的特色與成就，認為李漁劇本中的各種戲劇性創作的特色與成就，雖然無法完全於後世劇場中搬演，但這些嘗試與建議實在有益影響崑曲；民國 88 年單文惠的《笠翁十種曲研究》³³ 仍然根據《閒情偶寄》戲劇理論，歸納出李漁《十種曲》的創作特色，具體從劇本本事、情節構造、人物刻劃等三方面來探討。

目前尚無人研究李漁的《無聲戲》十二回本作專書全面論述，大都研究完整本《連城壁》，而且傾向於研究婦女、女性或貞節觀，在民國 91 年余美玲的《李漁的《連城壁》與《十二樓》之研究》，把李漁的三本小說《十二樓》、《無聲戲》、《連城壁》之間的彼此脈絡作一仔細考核，並且論述小說中所顯現的人物形象、主題思想，將三本書作了一個客觀關係連接與交互研究，本論文雖然也有提及《連城壁》（實則脫胎於《無聲戲》）一書中的人物形象與主題思想，然而重點則是兼論「敘事表現」，並沒有與前作太多重疊之處。

吳芬燕的《李漁話本小說研究》，在其〈第四章 內容探索〉中將《無聲戲》與《十二樓》依內容取材作分類探討，其中的第二節針對婦女貞節才智為題材的作品加以分析，吳芬燕舉三篇故事當例子來作說明，指出在李漁的小說中有反映傳統的貞節觀，認為婦女改嫁即失節，但處於亂世又有權變的通融性，充分表現出李漁隨世而變的處世觀；吳芬燕認為李漁話本小說裡多以愛情婚姻為主題，且多為才子佳人圓滿的喜劇，其中也有擺脫不了的命運安排的宿命觀；「婦女才智」則是以小說中的人物形象作為例子，強調李漁對女性才智的重視，由於吳氏是以《無聲戲》與《十二樓》為材料，而《無聲戲》並不完全相同《連城壁》，《連城壁》增添的內容並不見於《無聲戲》，因此《連城壁》裡尚有一些有才智有膽智的女性，吳氏的論文並未提及。

余美玲的《李漁的《連城壁》與《十二樓》之研究》，在〈第四章 主題思想〉談到李漁小說中的貞節觀與一夫多妻的現象，認為李漁小說中只片面要求女子從一而終、盡節義，而男性卻能以廣嗣為理由廣納妻妾，這完全以李漁作者本身的男權主義為思考點，李漁本身也是妻妾成群，因此他認為男子廣有妻妾，是天經地義的事情，節操完全是為女性而設的，男女呈現不對等的禮教約束關係，與作者歌頌掙破傳統禮教的枷鎖，爭取自己自由婚戀的幸福婚姻觀，顯然形成背離的趨勢，這也是李氏小說中所呈現的矛盾之一，余美玲認為在李漁小說中幾乎

³³ 單文惠：《笠翁十種曲研究》，台灣師範大學國文所碩士論文，1999 年。

看不到生死相許的愛情，只看到男性對感情的自私、濫情，女性對感情的盲目、執著。

陳美芳的《李漁《十二樓》之女性研究》從文本內容及女性人物形象兩方面進行剖析，藉以探察出李漁的女性觀，認為李漁跳脫封建禮教的貞操觀念，反對婦女無意義的守節，並能寬容看待女性再嫁，具備合乎人性的貞操觀；林雅玲《李漁小說戲曲研究》，認為李漁塑造了新的女性形象，有熱烈追求愛情的真情與自主的女性，也有面對為難與衝突時，不甘示弱的堅毅女子，傳統女性形象改變中。並肯定李漁意識到傳統社會是以男性為主，但似乎已有男女平等的粗胚概念，因此對於女子的再婚，以及女子的貞節觀都有較為寬容的態度，認為女子也有情欲，守節必須是出自內心真情實意，而不是一味的遵守傳統道德規範。

陳儀珊的《《連城壁》之婦女研究》是以東漢班昭所著《女誡》的〈婦行〉為分類，針對婦女的婦德、婦言、婦容、婦功來論述《連城壁》的婦女形象，進一步歸納出李漁的婦女觀，認為李漁不以封建貞節觀來嚴苛要求婦女守節，對寡婦再嫁採取寬容善解的態度，對婦女深受禮教束縛的種種壓力下給予同情及同理心。

蕭淑汶的《李漁小說的貞節觀研究》³⁴，試圖把李漁小說《連城壁》與《十二樓》的女性依婚姻狀態與行為呈現作一分類，並結合歷代婦女貞節觀的發展與演變，進一步分析李漁對不同身分與婚姻關係的女性所持的貞節觀之守舊與進步之處：第三章論述未婚少女的貞節觀，第四章論述已婚婦女的貞節觀，第五章論述亂世婦女的貞節觀，接著第六章探討李漁的貞節觀，從中得知李漁的貞節觀守舊與進步之處，基本上所論述的貞節觀與前人無異，並無突破性的創新見地，都是要求女子守貞、樹立守節婦女典範、女性要求守貞，男性卻不用、亂世彈性的貞節觀、肯定男女情慾、鼓勵女子勇於追求自主婚姻、寬容對待女子再嫁等。李漁的婚戀觀與女性觀具有矛盾兩面性的觀點，認為李漁在一定程度上突破傳統封建的女性觀點，但作為封建時代的文人，他又有根深蒂固的男權至上的思想觀念與立場，使他的思想呈現矛盾性。

近代的期刊論文中，與本論文有關者，以大陸學者為多，大部分都是論述李漁小說的特色及風格，鮮少以《無聲戲》作為主題，筆者大概找到幾篇：、王昕

³⁴ 蕭淑汶：《李漁小說的貞節觀研究》，高雄師範大學國文所碩士論文，2010年。

〈從擬話本編創方式論李漁「無聲戲」說的價值和意義〉³⁵、代順麗〈對「無聲戲」的異義〉³⁶、代順麗〈論「無聲戲」對話本小說的繼承與革新〉³⁷，孫福軒〈主體突顯---李漁擬話本小說「敘事干預」略議〉³⁸；以《連城壁》為主題的有：張小芳〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉³⁹、劉紅軍〈《連城壁》、《十二樓》在白話短篇小說藝術發展史上的地位〉⁴⁰等等。

台灣的學術期刊，以《無聲戲》為主題的只有呂依嬋〈機趣、戲謔、新詮釋--論李漁《無聲戲》的性別書寫〉⁴¹；與本論文相關的短篇論文有：詹皓宇的〈書寫才女--李漁「喬復生王再來二姬合傳」評析〉⁴²、何大衛〈明末清初的「男色」風氣與笠翁之文學作品〉⁴³、王建科〈李漁的科諱理論及其小說戲曲的科諱藝術〉⁴⁴、駱雪倫〈李漁戲劇小說中所反映的思想與時代〉⁴⁵等篇。另外與筆者論文寫作有關的篇章為：劉慧珠〈李漁文學觀中的虛實論〉⁴⁶、劉幼嫻〈談李漁以稗官為傳奇藍本的創作理念---以小說〈生我樓〉與傳奇《巧團圓》為例〉⁴⁷、劉原州〈李漁《奈何天》傳奇析論(上)、(下)〉⁴⁸、徐志平〈「敘事者干預」在《醉醒石》的運用〉⁴⁹、徐志平〈李漁話本小說的創新意識及其解構〉⁵⁰等等。

此外尚有民國 97 年江仁瑞的《李漁《十二樓》的創作特質研究》，江仁瑞以《十二樓》為文本研究對象，以後設小說的研究視野與角度，針對李漁小說的創

³⁵王昕：〈從擬話本編創方式論李漁「無聲戲」說的價值和意義〉，《文藝研究》第 7 期，2010 年。

³⁶代順麗：〈對「無聲戲」的異義〉，《湖北師範大學學報》(哲學社會科學版)第 24 卷第 2 期，2004 年 2 月。

³⁷代順麗：〈論「無聲戲」對話本小說的繼承與革新〉，《漳州師範大學學報》(哲學社會科學版)第 2 期，2004 年。

³⁸孫福軒：〈主體突顯---李漁擬話本小說「敘事干預」略議〉，《信陽師範學院學報》(哲學社會科學版)第 26 卷第 1 期，2006 年 2 月。

³⁹張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006 年 12 月。

⁴⁰劉紅軍：〈《連城壁》、《十二樓》在白話短篇小說藝術發展史上的地位〉，《明清小說研究》第 3 期，1995 年。

⁴¹呂依嬋：〈機趣、戲謔、新詮釋--論李漁《無聲戲》的性別書寫〉，《中極學刊》第 3 期，2003 年。

⁴²詹皓宇：〈書寫才女--李漁「喬復生王再來二姬合傳」評析〉，《東方人文學誌》第 4 期，2009 年。

⁴³何大衛：〈明末清初的「男色」風氣與笠翁之文學作品〉，《中國文學研究》，2004 年 12 月。

⁴⁴王建科：〈李漁的科諱理論及其小說戲曲的科諱藝術〉，《東方人文學誌》第 1 卷第 4 期，2002 年 12 月。

⁴⁵駱雪倫：〈李漁戲劇小說中所反映的思想與時代〉，《大陸雜誌》第 50 卷第 2 期，1974 年。

⁴⁶劉慧珠：〈李漁文學觀中的虛實論〉，《修平學報》第 5 期，2002 年 9 月。

⁴⁷劉幼嫻：〈談李漁以稗官為傳奇藍本的創作理念---以小說〈生我樓〉與傳奇《巧團圓》為例〉，《興大人文學報》第 41 期，2008 年 9 月。

⁴⁸劉原州：〈李漁《奈何天》傳奇析論(上)、(下)〉，《國文天地》第 24 卷第 7 期，2008 年 12 月。

⁴⁹徐志平：〈「敘事者干預」在《醉醒石》的運用〉，《第四屆小說與戲曲學術研討會論文集》，2009 年 10 月。

⁵⁰徐志平：〈李漁話本小說的創新意識及其解構〉，《第四屆文學創意與典範學術研討會論文集》，2008 年 6 月。

作特質，以說書場---說書人的特有擬話本特質，論述作者常現身於文本之中，並且不同於以往擬話本小說的說書人(敘述者)隱藏在文本之中，李漁自己改以「我」第一人稱出現，這或許有標榜自我與彰顯自己，另外也是突顯「主體」---我的存在，含有濃濃的自我意識；江氏接著陳述李漁小說與戲曲的藝術觀點交涉部分，的確，李漁小說雖然成於戲曲之前，然而所呈現的思想與觀念早就在作者心中，了然於胸之下，無論小說與戲曲，呈現的形式與技法雖然不同，然而顯露在文本或劇本中的思想本質與目的是互通與交融的，因此，李漁有系統的《閒情偶寄》中的戲劇理論，恰恰取用來、借鏡來解釋說明小說所呈現的意涵與現象或目的，都是極為適當的，然而江仁瑞認為《十二樓》無論在分回、技巧、組織和情節上都比《無聲戲》來得好，是屬於李漁後期較為成熟的作品，不過，既然《十二樓》以情節、技巧取勝，描寫的人物以中上階層人物為主，文學技法也較優，文藝性質較濃厚，論文方向應該往結構、情節、藝術技巧三方面著眼加以論述才對，而不是專注在創作特徵這個論點上，尤其是〈第五章 喜劇之風格與意涵〉，筆者以為《無聲戲》更貼切此一觀點，還有〈第四章 小說與戲曲之藝術觀點交涉〉中所列的三節，《無聲戲》非但符合，而且因為它的人物描寫大都為中下階層的百姓⁵¹，人物對象為中下層民眾，與世俗百姓，無論生活場景、人物配置，所處環境都與現實世界，明代市民階層貼近，因此更符合江氏論文中所提的「表現娛樂媚俗」、「雅俗共賞大眾化」、「插科打諢引人發噱」等觀點，江氏以「後設小說」的觀點，楊義曾在論及〈合影樓〉中提到「後設小說」敘事方式：

作者在這裡使用了一種有點類似西方小說(metafiction，即後設小說)的敘事方式，讓路子由跳出小說之外來評述這篇小說。⁵²

江氏對「後設小說」的觀點加以擴充並且發揚，算是善用大學者的觀點，由此也可以看出江仁瑞的用心與對學術的敏銳度。筆者企圖以《無聲戲》為文本研究對象，著重在該書文本的「作家個人體現」與「有我之境」，從體制特徵、主題及

⁵¹ 駱雪倫：〈李漁戲劇小說中所反映的思想與時代〉，《大陸雜誌》第五十卷第二期，1975年，頁77。文中提到《無聲戲》所反映的社會階層是以中等以及中等以下的窮書生及小老百姓為主；《十二樓》所反映的社會階層則以中等及中等以上的富戶及有閒階級為主。

⁵² 楊義：〈李漁小說：程式化與個性化的審美張力〉，載於《中國古典小說史論》，台北：幼獅文化出版社，1995年，頁241。

思想、形式表現等三方面的蒐羅、分析、歸納與探討，期望了解李漁《無聲戲》對此兩種特徵的實踐情形。

第三節 研究方法與架構

從事文學的研究，不外乎從資料的收集、歸納、演繹、分析等四方面著手，本論文研究的文本是根據日本尊經閣所藏《無聲戲》版本，採用的是浙江古籍出版社的校定本，出自《李漁全集》第四卷⁵³為文本研究，作家生平則參考《蘭谿縣志》，對書中所描述的時代背景與社會環境，駱雪倫的《明清時代之社會經濟巨變與新文化》把當時的社會與文化背景與李漁小說互為映襯，做出觀照，則提供以史學為基點的例證，剛好可以佐證書中所描寫的現象與世俗觀念，是筆者論述的重要參考依據。

一、研究方法

筆者透過文本的細讀，整理、歸納、分析所論的主題與思想，不外乎用了內容分析法與歷史分析法，而探討各回所用的敘事方法則是用敘事分析法，以下分別對這三種分析法分述如下：

(一)、文本內容分析法

⁵³ 筆者採用的是黃色封皮的十二巨冊的《李漁全集》，《無聲戲》收錄於第四卷；另有較輕薄的象牙色封皮二十冊，《無聲戲》收錄在第八卷，這兩種內容幾乎一樣，因此用哪一種排版本都行。另外《中國話本大系·覺世名言十二樓等二種》由胡小偉校點，江蘇古籍出版社所出版的《無聲戲》為繁體本，它與李漁全籍第四卷幾乎相同，差別在把杜濬眉批改置於文末，失去了原著的原汁原味，看不出杜濬評點李漁小說相映成趣的喜感，例如在第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉中李漁以「地獄果報觀」解釋「紅顏薄命」說，並且歸論前世的惡人都是今日投胎的標緻女子，杜濬在這裡下眉批調侃說：「這等看來，如今的惡人都是將來的美女，該預先下聘才是。」關於李漁小說與杜濬評點的相關論述，有徐綉惠：〈杜濬的評點與社交活動〉，《中極學刊》第七輯，2008年6月，頁170-175。故而筆者才會捨棄胡版而選擇浙江古籍版原因在此，不過簡體版有時常常一字多義因此佐以胡版校對，以為參照。不過楊綉惠把《無聲戲》的單句回目與《連城壁》的偶句回目交雜舉例，筆者以為這可能是楊氏的疏忽之處，因為《無聲戲》單句回目走的是《三言》系統，而《連城壁》偶句回目則是走《二拍》的系統，若以完整性來選擇小說集，通常會以《十二樓》與《連城壁》並列為李漁兩本話本集代表，總共加起來的篇數為三十篇才對；既然以《連城壁》當研究文本，就必須全部十八篇小說都是偶句回目才行，可能楊氏受限於採用的版本為《李漁全集》，因此才會導致單偶回目交雜錯亂的「尷尬」現象，版本的考證請參看本論文第二章第三節〈《無聲戲》的版本考證〉及同章第四節〈二、《無聲戲》的體制特徵〉。

針對十二回故事內容進一步探討，把李漁主張「一人一事」的故事內容突顯出來，分別探討它們所寓含的主題及背後隱藏的意義，以期了解到作者雖然寫的是日常生活瑣事，然而並非一般性，而是「寓新於常」，符合李漁「創新」的寫作原則。

(二)、歷史研究法

駱雪倫《明清時代之社會經濟巨變與新文化》一書，用史學的觀點，分析李漁小說中種種的文學現象與世俗觀，有部分原因導源於社會與文化所造成的，因此借用此書的部分觀點，成就本論文的思想部分，例如明清「男風」之盛、歷代對「貞節觀念」等等。此外，在「入話」議論部分上，李漁時常把歷史典故捉弄了一番---例如「紅顏薄命」本是歷代文人歸納「紅顏」的宿命觀，具有一貫不變的道理，歷來文人也以「紅顏」本該薄命，來解釋才德兼備的女子命運本該乖蹇的合理性，但李漁卻以「地獄果報觀」來認為是「薄命之胚」才該罰作「紅顏」；曹操臨終前的遺言「分香賣履」，也被李漁大大地「曲解」了一番；這些如果不是透過對「歷史典故」的正確理解，很容易被李漁所誤導，還真認為這是原義，因此回歸到歷史的本義可以讓人看出李漁「好與古戰，不安其愚」的個性化傾向，及不隨世俗之流、力求創新的思想。

(三)、敘事分析法

「話本」自有一套敘事模式，原本是模擬說書人說書的場景，後來經文人整理潤飾而成「案頭」文學，供書面閱讀，例如《三言》。李漁的《無聲戲》十二回小說，完全是他自己所獨創的，並非採集前人作品；縱使如此，文中仍然斑斑可見「說書人」與「聽眾」的影子，例如「看官」、「說書的」等字眼，李漁通常以這兩種字詞進行對情節的解釋與說明，「敘事者干預」充滿全回故事，有時乾脆不當「敘事者」，自己變成了故事中的一角，以「我」第一人稱敘事視角呈現，擁有「後設小說」的性質，又稱為「元小說」，以《無聲戲》來看，比較屬於「自

反式」與「戲仿式」⁵⁴這兩類，特徵為突顯作家主體、滑稽戲擬、必須「互文」參照及前建構後結構的「小說悖論」；再加上他重視「情節」，認為「結構第一」並且要「立意尖新」，敘寫技巧也多有作為、靈活創新，因此這些特點都是本論文對李漁小說敘事手法論述的核心所在。

二、章節架構

基於以上研究動機、研究目的、研究方法，本文所安排的章節架構如下：

第一章 緒論

本章共分三節，分別介紹本文的研究動機與目的，透過前人研究成果分析本文的可行性與研究價值，以及所使用的研究方法，並簡述各章節的架構。

第二章 作家生平與作品相關論述

本章共分為五節，分別對李漁生平及其作品作相關論述，從作家生平、文學思想、《無聲戲》釋義及內涵、體制構成、體制特徵作剖析，進一步從李漁《無聲戲》的主題思想來探討突顯作家個人特徵之處。

第三章 《無聲戲》內容及思想

本章共分為五節。分別從顛覆的內容、腐敗的吏治、歌頌奴婢的美德、讚揚小人物的節義及揭示不肖者的惡行五大主題著手，並且探討相對應的思想。

第四章 《無聲戲》形式析論

⁵⁴ 自反式元小說就是在小說敘事中加入作者自己關於小說創作過程中的說明、評論，即小說文本變成了關於小說的小說，尤其會不時看到作家身影。戲仿式元小說即是用戲謔、反諷，任由敘述者搓揉捏弄地摹仿、擬作的小說文本，也就是把現存的文本當作是即將誕生的小說文本的前文本，進而對此進行語言的操弄，又稱為「文本元小說」。參見王洪岳：〈元敘事與互文性〉，《鄭州輕工業學院學報》（社會科學版）第5卷第4期，2004年1月，頁3、頁4。

本章將從敘事手法著眼，分爲四節。分別探討「敘事者干預」、類似「後設小說」法、情節佈局、敘寫技巧四節探討。

第五章 結論

綜論各章探究結果，歸結本文研究的基本內容以及對研究動機的實踐狀況，確認李漁《無聲戲》顯現「作家個人體現」與「有我之境」之研究成果。

第二章 作家生平與《無聲戲》相關論述

李漁一生個性「桀敖不群」，「好與古戰、不堪其愚」，有時還會與世俗的觀點相悖，從他少年時期就可略窺此種性情，最有名的例子，是他十九歲的時候，父親過世，依當地的習俗，有所謂「避煞」習俗，認為人死之後，靈魂必定在某一天回家，家人必須躲起來以避免被沖煞；李漁並沒有作此「避煞」的動作，反而認為親人過世，靈魂能夠回來相見，應該是一件值得高興的事，因此他寫了一篇〈回煞辯〉⁵⁵來辯駁此種說法的可笑。

《無聲戲》李漁以戲劇程式撰寫，擁有戲劇的特點，例如講求結構第一、重機趣、人物臉譜化、場景過於簡略等等；確立小說虛構性，在構築的小說幻境中隨意縱橫；今人填今事，主張「古事多實、今事多虛」，《無聲戲》十二回小說講的都是明代一朝的人事物，追求「無奇之奇」，「寓常於奇」，求奇中還要符合「事理人情」；受到戲劇的影響，尤其是「喜劇」的歡樂氣氛，要求娛樂讀者，因此結局多為善惡終有報的「圓滿結局」；由於李漁「人惟求舊，物惟求新，…文章一道，較之他物，尤加倍焉。」「文章不新不作」的「創新求變」精神使他對故事、人物、情節、議論、語言都力求此項「創新」原則，不管他在《無聲戲》中實踐了多少，總是體現作家個人的追求目標之一。

李漁共寫有《無聲戲》與《十二樓》兩部話本小說⁵⁶，《無聲戲》是他較早期的話本作品，成書於居住杭州時期⁵⁷，體制也是沿襲《三言》所建立的話本體制系統，主要有題目、入話、正話、篇尾四個部分，李漁因為「不喜雷同」、「切忌模仿」的「個性」使然，讓他對於話本體制的高度程式化與僵化感到不耐，因此他擅長用「小變其形」的方式，而使體制展現自由靈活、不顯板滯的特徵，主要在篇首詩詞的自創、議論的增加、頭回的減少與倒置、插詞、套語的減少及下場詩的刪除等，呈現作家鮮明的個人色彩。

第一節 作者生平概述

⁵⁵ 詳文請參看(清)李漁：〈回煞辯〉，《笠翁文集》卷二，頁121。

⁵⁶ 另外《合錦回文傳》與《肉蒲團》是否出自李漁之手，學界仍意見分歧，此處略過不論。

⁵⁷ 根據孫楷第的考證，《無聲戲》印行於順治十一年(西元1654年)到順治十五年(西元1658年)之間。詳見駱雪倫：〈李漁戲劇小說中所反映的思想與時代〉，《大陸雜誌》第50卷第2期，1975年，頁76。

李漁(1611-1680)是清初戲曲、小說家，作品包括戲曲、詞論、曲話及小說集。後人對一生，有「幫閒文人」、「名教罪人」、「戲劇全才」等褒貶不一的評價，但基本上還是肯定其在戲曲理論上的傑出成就⁵⁸，《閑情偶寄》就是他成就戲曲理論的代表作，更有人稱許其在小說史上的地位。⁵⁹袁于令在《娜如山房說尤》中，站在道學家的立場說李漁生活放蕩，為士人所不齒，甚至認為他所寫的《一家言》同樣是敗壞人倫、有傷風俗之作。劉廷璣在《在園雜誌》卷一中對李漁文才頗為讚賞，然而卻依然以道德為評判標準，對李漁的行事作風多所嘲諷。比較公允的評論，要屬光緒年間編修的《蘭谿縣志》：

李漁字謫凡，邑之下李人。童時以《五經》受知學使者，補博士弟子員。少壯擅古文詞，有才子稱。好遨遊，自白門移居杭州西湖上，自喜結鄰山水，因號「湖上笠翁」。題室楹云：「繁冗驅人，舊業盡拋塵市裏，湖山招我，全家移入圖畫中。」性極巧，凡窗牖、床榻、服飾、器具、飲食諸制度，悉出新意，人見之莫不喜悅，故傾動一時。所交多名流才望，即婦孺皆知有李笠翁。晚年思歸，作〈歸故鄉賦〉，有云：「采蘭紉佩兮，觀澗引觴。」蓋於此有終焉之志也。生平著述彙為一編，名曰《一家言》。又輯《資治新書》若干卷，其簡首有《慎獄芻言》、《祥刑末議》數則，為漁所自撰，皆藹然仁者之言。作詩文甚敏捷，求之可立待以去，而率意構思，不必盡準於古。最著者詞曲，其意中無所謂高則誠、王實甫也。有《十種曲》盛行於世。當時李卓吾、陳仲醇名最噪，得笠翁為三矣。論者謂「近雅則仲醇庶幾，諧俗則笠翁為甚」云。昔漁嘗於下李村間鑿渠引水，環繞里址，至今大得其水利。⁶⁰

由《蘭谿縣志》的記載可知，李漁不但才華洋溢，能詩能文；尚且學思敏捷，為文不效古人，自有新意；平生著作頗豐，在當時已是名滿天下的才子。除了著述

⁵⁸ 詳見黃保真等人：《中國文學理論史》，北京：北京出版社，1991年，頁689-690；唐富齡：《明清文學史》（清代卷）中也肯定李漁「在我國和世界戲劇理論發展史上都佔有重要和不可忽視的地位」，湖北：武漢出版社，1991年，頁467。

⁵⁹ 參見劉興漢：〈論李漁在中國小說史中的地位〉，《東北師大學報》第2期，1995年，頁65。

⁶⁰ (清)秦簧修、唐壬森纂：《光緒蘭谿縣志》卷5，收錄《中國方志叢書》第178冊，台北：成文出版社，1974年12月，頁1299-1300。

外，他同時也是生活藝術大師，舉凡生活一切，都擁有獨特的美學品味；並且熱心公益，幫助鄉里挖鑿渠道，引水灌溉，至今居民仍然深受水利之便。

陳儀珊⁶¹與蕭淑汶⁶²在介紹李漁生平時，都是用《一家言詩文詞》來佐證了解李漁的生平，除此之外，浙江古籍出版社第十二卷《李漁資料研究》⁶³，綜合各家對李漁生平的研究論述，可謂極好資料參考文獻，對李漁生平作了極為詳盡的探考；詩文詞本來就是作家即興而發，「興」的產物，作家也是藉這些詩詞來表達他的思想與生平；透過字裡行間，我們可以約略畫出一個李漁生平的輪廓出來；不過，陳氏與蕭氏都把李漁的生平分期為六期，感覺顯得太過細瑣、紛亂，不如以他三個主要居住地：蘭谿、杭州、金陵來分，言簡而意賅，筆者的分法剛好與《李漁全籍·李漁資料研究》⁶⁴ 袁震宇在〈李漁生平考略〉中所劃分的三個時期不謀而合。

李漁，字笠翁。初名仙侶，字摘凡，號天徒。作品中使用的別號有伊園主人、湖上笠翁、隨庵主人、笠道人、覺道人、覺世稗官；居家杭州、寄寓金陵，自署新亭客樵。宗譜尊稱「佳九公」。精於譜曲，文壇有稱「李十郎」者。原籍浙江金華府蘭谿下李村人(也作夏李)；明萬曆三十九年辛亥(西元 1611 年)，在雉臯(今江蘇如臯)出生，卒於清康熙十九年(西元 1680)。

一、成長蘭谿，生不逢時(西元 1611 年--1651 年)⁶⁵

李漁生於國家鼎革之時，在明清之際，生於明末，活於清初，孟子說：「生

⁶¹陳儀珊：《《連城壁》之婦女研究》，高雄師大回流中文所碩士論文，2008 年，頁 7-19。

⁶²蕭淑汶：《李漁小說貞節觀研究》，高雄師大國文所碩士論文，2010 年，頁 12-23。

⁶³ 為十二巨冊黃色封皮版本，將《李漁研究資料》收錄於第十二卷。

⁶⁴ 袁震宇：〈李漁生平考略〉，《現代學者論文精選》，頁 362-410。

⁶⁵ 關於李漁移居杭州的時間眾說紛紜。駱雪倫認為應是在 1648 年，因為駱氏在〈李漁戲曲小說中所反映的思想與時代〉一文中提到：「…丁亥(1647 年)仍在家中度日，不久就搬到杭州。」一句可知。而孫楷第認為丁亥年李漁仍在家，由〈丁亥守歲〉(順治四年)一詩推論，待浙事抵定不久後就遷往杭州，故李漁移遷杭州應該是順治四年後的事。黃麗貞以為李漁移居金陵為西元 1657 年(順治七年)，以待在杭州十年往前計算，李漁自家鄉澁水往杭州遷居，應是順治五年，也就是西元 1648 年。單錦珩認為李漁在西元 1650 年已在杭州「賣賦以糊口」，所以應在 1650 年前移居杭州。袁震宇〈辛卯元日〉詩中「易衣遊舞榭」、「追逐少年場」二句，李漁在辛卯(順治八年)初即已表達出想改變生活方式，並於同年著有〈黑山記〉、〈東安賽神會〉，黑山、東安在今浙江省富陽縣西南，離杭州較近，故推論李漁在此年遷往杭州的可能性極高。胡天成由李漁在康熙九年(西元 1670 年)所寫的〈贈蘭谿令君楊〉中有「去國離鄉二十年」一句，推論李漁遷居杭州當在西元 1651 年(順治八年)。袁震宇與胡天成都是根據李漁詩文中所寫的時間點推論，所以筆者採用袁氏與胡氏的說法，定為西元 1651 年移居杭州。

於憂患、死於安樂」，對於人生而言，這樣是有益無害，不過對李漁而言，卻是剛剛好恰恰相反，童年時期家境富裕，為地方首富，住的是亭臺樓閣、吃的是錦衣玉食、穿的是綾羅綢緞，李漁天性聰慧，加上無養家活口的憂慮，他的童年生活就在這樣優渥的環境中度過，直到十九歲父親過世，其兄繼承父業，至此開始浮現了家道中落的窘境，全家的生活也隨之陷入困境，為了顯耀家族並改善家裡生活，李漁一心為求取功名，不斷的努力，整日埋首書堆，日以繼夜，期盼能早日達成心願；李漁在十七歲就已結婚生子，成家後便將重心轉移到科舉上，不過考試有時除了靠「實力」，也要靠「運氣」，甚至還有「命定說」---「命裡有時終需有，命裡無時莫強求」，這在《三言》、《二拍》中舉子的例子比比皆是，還有鬼報恩的情節出現，呈現鬼影幢幢之感；李漁二十五歲(明崇禎八年，西元 1635 年)從浙江蘭谿到婺州參加童子試，「考運」不錯，遇到他生命中的伯樂---主考官許多，許多非常欣賞李漁的試卷，甚至把它刻印成書，一時人人傳閱，許多很驕傲的對人說他考選到一位「五經童子」。李漁非常感謝這位貴人，他在〈春及堂詩跋〉曾說：「余之得播虛名，由昔徂今，為王公大人所拂拭者，人謂自嘲風嘯月之曲藝始，不知實自采芹入泮之初，受知於登高一人之說項始。」⁶⁶李漁認為自己名氣漸開，許多功不可沒，因此將許多視作人生中最重要的人，他曾說：「蓋春及堂主人非他，乃于一生受德最始之一人也。」⁶⁷可惜自此之後，李漁第二次應舉，就再也沒有遇見像許多這樣賞識他的「伯樂」之人，慘遭落榜之痛。崇禎十二年(西元 1639 年)，李漁二十九歲，懷著初試啼聲就有盛名的自信，前往省城杭州參加鄉試，卻在途中遇到了盜匪，雖然性命猶存，但是這位五經童子卻名落孫山，榜上無名，此次的科場失利，對他造成相當沉重的打擊，他在給同試落榜友人的信中寫道，即〈榜後柬同時下第者〉⁶⁸一詩：

才亦猶人命不遭，詞場還我舊詩豪。
攜琴野外投知己，走馬街前讓俊髦。
酒少更宜賒痛飲，憤多姑緩讀離騷。
姓名千古劉蕡在，比擬登科似覺高。

⁶⁶ (清)李漁：〈春及堂詩跋〉，《笠翁文集》卷二，頁 134-135。

⁶⁷ (清)李漁：〈春及堂詩跋〉，《笠翁文集》卷二，頁 134。

⁶⁸ (清)李漁：〈榜後柬同時下第者〉，《笠翁詩集》卷二，頁 149-150。

詩中自比劉禹錫、劉賁，對於自己「才亦猶人命不遭」、「酒少更宜賒痛飲」，李漁藉酒來澆熄懷才不遇的苦悶，只是好像更「愁更愁」；隔年，他又作詞〈鳳凰臺上憶吹簫〉⁶⁹：

昨夜今朝，只爭時刻，便將老幼中分。問年華幾許？正滿三旬。昨歲未離雙十，便餘九，還算青春。嘆今日，雖難稱老，少亦難云。 閨人，也添一歲，但神前祝我，早上青雲。待花封心急，忘卻生辰。聽我持杯嘆息，屈纖指，不覺眉顰。封侯事，且休提起，共醉斜醺。

過了今天，就到了而立之年，雖然不到自稱為老，然而也算不得年輕，看著妻子在神前年年祝禱，希望他能「早上青雲」，但他卻是落榜，屈指一數，一年過了一年，至今仍然是一事無成，只能靠著酒醉，「封侯的事」就暫且撇下，「共醉斜醺」，一天過一天吧！

對李漁而言，此次考試失利，還得等上三年才能考，因為鄉試三年才舉辦一次，所以崇禎十五年(西元 1642 年)，李漁的母親生病，不過仍希望李漁從考，因此李漁再度到杭州應試。西元 1642 年，李漁所居住的浙江時局很亂，崇禎十五年(西元 1642 年)明朝最後一次舉行鄉試，因為內有李自成等流寇作亂，外有清兵叩關，途中遇警報頻傳，還未到達杭州時，被路途所阻，迫使李漁只好放棄應考，折返蘭谿避難。他在〈應試中途聞警歸〉一詩中提到：

正爾思家切，歸期天作成。詩家逢喪亂，耕釣俟昇平。帆破風無力，船空浪有聲。中流徙擊楫，何計可澄清！⁷⁰

同年，母親也病逝了，自從父親過世後，母親成爲了他的精神支柱，如今功業未成，加上明朝大勢已去，再次鼓起勇氣應試卻功敗垂成，於途中聽聞賊警而折返。對於母親生前的期盼，李漁未能達成，對於連年的征戰打斷了李漁的人生規劃，李漁沉溺於喪母之痛與功業未成，一日夜夢母親責問他不該消沉如此，荒廢舉業，在〈夜夢先慈責予荒廢舉業醒書自懲〉中提到：

⁶⁹(清)李漁：〈鳳凰臺上憶吹簫〉，《耐歌詞》，頁 477。

⁷⁰(清)李漁：〈應試中途聞警歸〉，《笠翁詩集》卷一，頁 94。

久失過庭教，重為泣杖人，已孤身後子，未死意中親。

恍惚雖成夢，荒疏卻是真。天教臨獨寢，礪我不才身。⁷¹

夢醒後，李漁開始憤學，母親過世後，他與弟弟分家，西元 1642 年的除夕夜，是他第一次度過沒有母親與弟弟圍爐的新年，在詩作〈壬午除夕〉：「酒債征除夕，難除此夕酣。五窮不缺一，八口尚餘三。少賤諸艱試，常愁萬態諳。逆知明歲好，苦盡自來甘」⁷²可知，他對未來仍然充滿希望，然而隨著明朝的覆滅，李漁就不再參加科舉考試了。

綜觀李漁的學業考試史，從明崇禎八年(西元 1635 年)得主試官許多賞識，一舉拿下秀才開始，可能因為少年得志反不利於之後發展，他在崇禎十二年(西元 1639 年)至省城杭州應鄉試，途中遇盜賊，雖然倖免於難，但此時卻名落孫山，把他自負與自信與自詡的才華，重重地大大打擊一番，此次的落榜李漁並不認為自己才疏學淺，他把這種憤恨、不滿的情緒抒發於他的詩文之中，從上述所提詩作〈榜後柬同時下第者〉及詞作〈鳳凰臺上憶吹簫〉可知，李漁自比才華並不輸人，然而考運不佳，以致考場落榜，只好藉酒澆愁，終日買醉，麻醉自己，愧對自己的妻子期望他早日光耀門楣，對自己的徒長虛歲卻一事無成有著無限的感嘆；第三次的應舉，卻是迫於國家面臨鼎革之時，連年的動盪與不安，流寇四起，清兵扣邊等政治社會因素，於崇禎十五年(西元 1642)浙江警報響起，只好折返蘭谿。

終其一生，李漁只有考這三次試，身分只到「秀才」一階，從十九歲到三十二歲的時光，他專注大半的精力在「學業」這件事情上，不過，事與願違，努力了三分之一的生命歲月(李漁一生共活了 70 歲，西元 1611-1680)，也只不過得了個「秀才」虛名，也或許因為如此，入清之後，李漁成了清朝的人民，他不再專注「學業」，反而運用其才華編寫戲曲、戲曲理論、小說等「謀生」之業，曾說：「四十口而仰食于一身，是以一桑之葉，飼百筐之蠶，日生夜長，其何能給？」⁷³再加上李漁本身對物質的享受極高，從他的《閑情偶寄》一書別列〈居室〉、〈飲

⁷¹(清)李漁：〈夜夢先慈責餘荒廢學業醒書自懲〉，《笠翁詩集》卷一，頁 92。

⁷²(清)李漁：〈壬午除夕〉，《笠翁詩集》卷一，頁 91。

⁷³(清)李漁：〈上都門故人述舊狀書〉，《笠翁文集》卷三，頁 224。

饌〉、〈服飾〉等等，就可以看出他對物質的講究，想當然耳也是所費不貲，難怪他常常在哭窮，因此他的賺錢之道，即是編戲曲、演戲曲、寫小說、印小說、開書舖賣暢銷書等含有濃濃的商業氣息，只要能賺錢，李漁能夠放下身段，迎合觀眾口味，當時的文人一般把他視為「無行文人」，說他「遊蕩江湖，人以俳優目之」⁷⁴，黃文暘《曲海總目提要》中點明了李漁在時下人眼中，是個戲子，在中國傳統社會的觀念中，「萬般皆下品，唯有讀書高」，一般大眾推崇的是「士人階級」，俳優的地位恐怕在下品之下，社會地位相當低下，所以這樣的描述，鄙視意味非常濃烈；另外在《娜如山房說尤》卷下記載了袁于令對李漁的一段評論：

李生漁者，自號笠翁，居西子湖上，性齷齪，善逢迎，遊縉紳間，喜作詞曲及小說，極淫褻。常挾小妓三四人，遇貴遊子弟，便令隔簾度曲，或使之捧觴行酒，並縱談房中，誘賺重價，其行甚穢，真士林所不齒者。予曾一遇，後遂避之。夫古人綺語猶以為戒，今觀笠翁《一家言》大約皆壞人倫、傷風化之語，當墜拔舌地獄無疑也。⁷⁵

李漁被說得如此不堪，說他「常挾小妓」、「遊縉紳間」、「縱談房中，誘賺重價，其行甚穢」，李漁自己也曾說：「漁終年托鉢，所遇皆窮，為西秦一遊差強人意，入閩次之，外此則吸清風，歸餐明月而已。」⁷⁶問天下之貧有貧于笠翁者乎。……僕無八口應有之田，而張口受餐者五倍其數。……以四十口而仰食于一身，是以一桑之葉，飼百筐之蠶，日生夜長，其何能給？……二十年來負笈四方，三分天下幾遍其二。⁷⁷在南京的這段約二十年歲月，李漁「家裡蹲」的日子不多，幾乎四處靠著「托鉢」、「幫閒」、「打秋風」維生，因為「食指浩繁」的緣故，常使他頻頻哭窮，有時還得跟友人「調頭寸」，如〈與都門故人述舊狀書〉一文即是在這樣的情形下寫出的。

由此說來，李漁被視為無行文人，為士林所不齒也，實際上是為生活所迫，也是實屬無奈與不得已，誰願意降志辱身為新貴們服務，阿諛諂媚打秋風，從他

⁷⁴ (清)黃文暘撰、(清)董康纂輯：《曲海總目提要》卷 21，台北：新興書局，1967 年，頁 995。

⁷⁵ (清)王灝：《娜如山房說尤》，收錄於《四庫未收書輯刊》第十一冊，北京：北京出版社，2000 年，頁 220-221。

⁷⁶ (清)李漁：〈與龔芝麓大宗伯〉，《笠翁文集》卷三，頁 163。

⁷⁷ (清)李漁：〈上都門故人述舊狀書〉，《笠翁文集》卷三，頁 224。

詩文中，即可約略獲悉，然而根據駱雪倫⁷⁸的說法並非如此，他過著「日食五侯之鯖，夜宴三公之府」⁷⁹並沾染上腐化習氣，講究吃喝玩樂，放縱聲色，廣為納妾與養歌姬舞女，以及多買婢女的結果，加上他十分講究生活品味，所賺的錢常常日不敷出，時常「喊窮」，筆者認為駱雪倫根據李漁詩文集《笠翁一家言》及《閑情偶寄》中所言，佐證分析得相當詳細，我們也可窺見李漁為何「芥子園」書舖生意很好，供給一家十餘口，包括妻徐氏、子女五子三女、加上女婿，也不過十多人，與李漁自己所言的「四十餘口」不符，探究原因，應該是他喜歡廣買婢妾與歌姬有關，使得他的家庭人口數暴增到「四十餘人」，如此的「食指浩繁」，再怎麼會賺錢也會「左支右絀」、「入不敷出」。總而言之，李漁花畢生三分之一的青春歲月，努力於「舉業」，換得的是心酸、憤懣、潦倒、無奈，自此而後，他絕意仕進，專心「謀財」，雖然手段並不怎麼光彩，然而他的戲曲、曲論、小說等卻是為藝術世界貢獻出不少，所以我們不能因「人」而廢「文」，還是要肯定他作品的價值性。

二、遷徙杭州、鬻文為生(西元 1651 年—1661 年)⁸⁰

崇禎十七年(西元 1644 年，甲申年)，李漁三十四歲，「清朝」建立，明朝幾近覆亡，「幾近」一詞是因為還有南明勢力存在。清政府要剷除殘明勢力，官兵與流寇四處流竄，百姓生命危旦夕，江浙一帶成為南明王朝的最後一道防線，受害尤烈，百姓與李漁逃於山中，他在〈甲申紀亂〉詩中寫道：

⁷⁸ 詳見駱雪倫：〈李漁戲劇小說中所反映的思想與時代〉，《大陸雜誌》第五十卷第二期，1975 年，頁 58-59。

⁷⁹ (清)李漁：〈負柯岸初掌科書〉，《笠翁文集》卷三，頁 204。。

⁸⁰ 李漁移居金陵，學者也多種說法。駱雪倫認為在西元 1658 年，在〈李漁戲曲小說中所反映的思想與時代〉一文中提到：「…順治十五年，舉家搬到金陵。」一句可知。孫楷第認為笠翁離開杭州，應在順治十三年丙申，順治十五年戊戌之前，理由如下：在《一家言文集》中提到李漁為紀子湘的《求生錄》所作的序，序中引用紀子湘的話說到「此先生未去杭時告余之言。」根據康熙《杭州府志》推官紀元是在順治十三年就任，因此順治十三年丙申，李漁仍在杭州，因此他離杭時間不得早於順治十四年。黃麗貞《李漁研究》以〈上都門故人述舊狀書〉中自言在金陵住了二十年，丁巳年春才由白門遷回杭州西湖，故由康熙十六年丁巳年上推二十年，當於順治十四年丁酉間。黃強在他的〈李漁移家金陵考〉根據李漁〈與趙聲伯文學〉中提到「蘇松道蘇公一人」，從順治二年到康熙十八年，分巡蘇松道者僅孫丕承一人，孫丕承分巡蘇松道僅從順治十八年一年不到，因此黃強據此認定李漁移居金陵當在西元 1661 年(順治十八年)，孫楷第的「居金陵二十年」當為一個大概數字而已。黃強的證據充足，所以採納他的論點，李漁遷居金陵時間定為西元 1661 年。

初聞鼓鼙喧，避難若嘗試：盡曰偶然爾，須臾即平治。豈知天未厭，烽火日以熾。賊多請益兵，兵多適增厲。兵去賊復來，賊來兵不至。兵括賊所遺，賊享兵之利。如其吝不與，肝腦悉塗地。紛紛棄家逃，指期少所累。伯道慶無兒，向平憾有嗣。國色委菜傭，黃金歸溷廁。入山恐不深，愈深愈多祟。內有綠林豪，外有黃巾輩。表裡俱受攻，傷腹更傷背。又慮官兵入，壺漿多所費。賊心猶亦厭，兵志更難遂。亂世遇崔符，其道利用諱。可憐山中人，刻刻友魑魅。飢寒死素封，憂愁老童稚。人生貴逢時，世瑞即人瑞。既為亂世民，蜉蝣即同類。難民徒紛紛，天道胡可避？⁸¹

躲得過清兵與黃巾賊卻躲不過山中強盜，可憐的百姓受欺受凌，入山圍剿賊盜的官兵需索無度，許多人就在這樣欺凌中死去，李漁有無限的感慨，他說：「人貴生逢時，世瑞人即瑞」，生不逢時，人命如同蜉蝣一般低微卑賤，可是有什麼辦法呢？「天道」就是如此，惟有接受「天道」認命一途罷了！頗有「寧為太平犬，莫為亂世人」的悲切感觸。

清順治二年(西元 1645)五月，清軍屠揚州十日，史可法殉國；同月攻破南京，朱由崧被殺；六月，清兵入杭州，各鎮潰軍侵擾杭州，李漁「避居山中，然亦有時入郭。其至幸者，才徙家而家焚，甫出城而城陷」等到戰亂結束，他回到婺城，映入眼簾的竟是滿目瘡痍，心中有著無限的創痛，寫下了〈婺城亂後感懷〉一詩：

重入修文治，紛紛未見經。骨中尋故友，灰裡認居停。

地欲成滄海，天疑隕婺星。可憐松化石，竟作礪刀硎。⁸²

家人骨肉死於戰火，在婺城租賃的房子也毀於戰火，藏書(另有寫〈弔書四首〉⁸³，以抒發心中的憤慨)、手稿等全部化為烏有，李漁雖死裡逃生，卻一貧如洗。天可憐見，當時的婺州司馬許檄彩聘他為幕僚，李漁一家生計總算獲得了三餐的溫飽，並在金華府同知署中寄住了兩年，許檄彩尚且買了曹氏女送他作妾，李漁這兩年尚稱平順安定，可以四處遊歷，也交了一些朋友。由他的〈許青浮⁸⁴像贊〉

⁸¹ (清)李漁：〈甲申紀亂〉，《笠翁詩集》卷一，頁 8-9。

⁸² (清)李漁：〈婺城亂後感懷〉，《笠翁詩集》卷一，頁 96。

⁸³ (清)李漁：〈弔書四首〉，《笠翁詩集》卷二，頁 161-162。

⁸⁴ 許青浮即為許檄采之子。

小序提到：「檄彩許公以吾郡別駕即擢吾郡司馬，憐才好士，容我於署中者凡二年。自鼎革以後，音問不通，聞已溘煙朝露矣。」⁸⁵可知。順治三年(西元 1646 年)，浙江、福建、錢塘、紹興、寧波、金華…等地相繼淪陷，許檄彩自顧逃難去了，李漁頓失依靠，回到了故鄉蘭谿，一直到快四十歲時才又離開。

在清順治三年，清政府頒發了薙髮令：

向來薙髮之制，未即劃一，而姑聽其自便者，因欲待天下大定而始行之也。今中外一家，君猶父、民猶子，天下一體，豈可違異？若不劃一，終屬異心，不幾為異國之人乎？自今布告之後，京城內外，限旬日，直隸各省地方，自部文所到之日，亦限旬日，盡使薙髮，遵依者為我國之民，遲疑者同逆命之寇，必置重罪。若巧詞爭辯，絕不輕貸！該地方文武各官，嚴行察驗，若復為此事瀆進奏章，致使已定地方之人民，仍存舊制，不隨本朝之制度者，殺勿赦！⁸⁶

政府檄下各縣，令薙髮匠遊於市，見畜髮者就薙之。「留頭不留髮」、「留髮不留頭」的薙髮令，雖然李漁百般的不願，然而「人在屋簷下，不得不低頭」，迫於時局，李漁只好薙了髮，作了清國的子民，他在〈丙戌除夜詩〉寫道：「髡髮狂奴髮，來耕墓上田。屋留兵燹後，身活戰場邊。幾處烽煙熄，誰家骨肉全？借人聊慰己，且過太平年。」⁸⁷此時李漁由於年歲漸長，加上功業未成，清朝入主中原之後，他不復有參加學業的打算，在〈丁亥守歲詩〉詩提到：「骨立先成鶴，頭髡已類僧，每逢除夕酒，感慨易為增」⁸⁸，薙髮對李漁來說，簡直與死沒有兩樣，不只是頂上頭髮改編成辮子的問題，而是象徵一個人的自尊與民族情操，因此，在清人入關建立皇權後，激進的知識份子選擇從事反清復明的起義活動，而溫和的知識份子則選擇了退隱山林生活，李漁在逃回蘭谿之後，在友人資助之下，買下澗水西邊的一座小山丘(伊山)，並且在伊山頭先人的墟墓邊，自建草堂小屋數間，名為「伊山別業」⁸⁹、「伊園」⁹⁰。雖然只是幾間簡陋茅屋，在這三年

⁸⁵ (清)李漁：〈許青浮像贊〉，《笠翁文集》卷二，頁 104。

⁸⁶ 蕭一山：《清代通史》第一冊，台北：台灣商務印書館，1985 年，頁 314-315。

⁸⁷ (清)李漁：〈丙戌除夜〉，《笠翁詩集》卷一，頁 98。

⁸⁸ (清)李漁：〈丁亥守歲〉，《笠翁詩集》卷一，頁 103。

⁸⁹ 李漁：〈伊山別業成·寄同社五〉，《笠翁詩集》卷二，頁 165-166。

⁹⁰ 李漁：〈伊園十便〉，《笠翁詩集》卷三，頁 310-311。

的山居歲月，李漁自比「伊園主人」，過著與原來截然不同的生活方式，他將功名利慾拋在一旁，走向一種簡單，與世無爭的閑適的隱逸生活，李漁的生活藝術巧思讓此處成了最悠閒的寫意天堂，且看他的《閑情偶寄》卷十五〈頤養部・行樂第一・夏季行樂之法〉描寫的這段生活：

追憶明朝失政以後，大清革命之先，與絕意浮名，不干寸祿，山居避亂，反以無事為榮。夏不謁客，亦無客至，匪止頭巾不設，併衫履而廢之，或裸處亂荷之中，妻孥覓之不得；或常偃臥長松之下，猿鶴過而不知；洗硯石於非泉，試茗奴以積雪。欲食瓜而瓜生戶外，思啖菓而菓落樹頭，可謂極人世之奇聞，擅有生之至樂者矣。後此則徙居城市，酬應日紛，雖無利慾薰人，亦絕浮名致累。計我一生，得享列仙之福者，僅有三年。⁹¹

由上段李漁自身心情描述可知，他絕意仕進，已經不想戀棧科舉，避居山野，享受山林美景自適的生活，「偃臥長松之下，猿鶴過而不知」、「欲食瓜而瓜生戶外，思啖菓而菓落樹頭」都是他的有生之年的至樂，並且認為這是他一生之中最享「列仙之福者」。

李漁在這三年的時光，他在〈六秩自壽四首〉其二中說到「自知不是濟川材，早棄儒冠辟草萊」⁹²，自稱「識字農」，在「伊山別業」這段期間是他詩文集創作最豐富的時候，計有五十餘首：例如〈山居雜吟〉五首、〈伊園雜詠〉七首、〈我愛江村晚〉七首、〈伊園十便〉、〈伊園十二宜〉……等，大都流露歸隱之樂。除創作之外他也醉心熱心公益，幫村民鑿渠引水、建造涼亭、修築水利、興建水壩，改善農田水利⁹³，深深獲得村民的敬重，如此閑適又受人敬重的李漁為何要離開伊山遷往杭州呢？此有二說，一說為李漁不善經營，最後把伊園賣掉，舉家遷往杭州謀生；二說因為在興修水利時，與人發生糾紛，捲入一場官司，迫不得已才搬到杭州生活，不管原因為一還是二，萬晴川在《風流道學---李漁傳》一書中以為：李漁的離開，除了在蘭谿縣推動的公共事業受阻礙以外，主要是李漁性格所

⁹¹ 李漁：〈頤養部・行樂第一・夏季行樂之法〉，《閑情偶寄》卷六，頁318-319。

⁹² (清)李漁：〈六秩自壽四首〉，《笠翁詩集》卷二，頁184-185。

⁹³ 詳情見(清)秦簧修、唐壬森纂：《光緒蘭谿縣志》卷5，收錄於《中國方志叢書》第178冊，台北：程文出版社，1974年，頁1300。

致。⁹⁴ 隱居期間他曾造訪過繁華似錦的杭州城，看到朋友應舉，活躍如昔，自己卻像一個無知的鄉巴佬隱居山野，勾起他不甘平淡的本性，動搖他終身歸隱田居的念頭，除此之外，杭州的繁華似錦，如宋代詞人柳永〈望海潮〉一闕，道盡了杭州的美好：

東男形勝，三吳都會，錢塘自古繁華。煙柳畫橋，風簾翠幕，參差十萬人家。雲樹繞堤沙，怒濤卷霜雪，天塹無涯。市列珠璣，戶盈羅綺，競豪奢。重湖疊巘清嘉，有三秋桂子，十裏荷花。羌館弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉釣叟蓮娃。千騎擁高牙。乘醉聽蕭鼓，吟賞煙霞。異日圖將好景，歸去鳳池誇。

95

李漁一方面醉心於杭州如煙似霧的天然美景之中，一方面又擔憂食指浩繁的生活重擔，加上李漁重視物慾、好享受、專講究，於是日漸捉襟見絀，度日維艱，李漁見到了明清時期的杭州經濟繁榮，商店林立，同時也是個文化發達的城市，街道書舖雲集，出版業興盛，再加上印刷技術的改良，市民階級興起，讓小說戲曲更爲流行，從平民到士大夫皆著迷於小說戲曲的獨特魅力，李漁嗅到了這股商機，決定舉家遷徙杭州，奮力一搏，闖出一番大作為、大事業出來。

這段時間他寫出了許多優美辭賦、古文、詞曲、文名漸開，四十五歲已經很有名了，「天下婦人孺子，無不知有湖上笠翁」⁹⁶，各地的鄉紳士宦，爭相與他結交，「西冷十子」中的毛先舒、毛奇齡、毛繼可、陸圻、柴邵炳、沈謙等人，也都是他的朋友。他發揮自己的專長、積極投入「賣賦以餬其口」的生活，杭州這段期間是他創作的最高峰期，兩部短篇小說《無聲戲》與《十二樓》，《十種曲》中的《憐香伴》、《玉搔頭》、《風箏悟》、《奈何天》都是這個時期的作品；這些作品以描寫中下階層的生活爲主，淺顯易懂、新奇有趣，作品一出版就被搶購一空，成了「暢銷作品」，另有名士爲其作品作序。黃鶴山農在〈玉搔頭序〉中寫到：「賣賦以餬口，吮毫揮灑，怡如也。」⁹⁷一開始他並不適應這種「應酬日紛」、深感「浮

⁹⁴ 萬晴川：《風流道學---李漁傳》，杭州：浙江人民出版社，2005年，頁54-60。

⁹⁵ 謝桃昉主編：《柳永詞賞析集》，四川：巴蜀書社，1987年，頁134。

⁹⁶ (清)包濬：〈李先生《一家言全集》敘〉，《李漁全集》第一卷，頁1。

⁹⁷ (清)李漁：〈玉搔頭序〉，《李漁全集》第二卷《笠翁傳奇十種(下)》，杭州：浙江古籍出版社，1992年，頁215。《笠翁十種曲》爲《李漁全集》第二卷，以下引文不再列出版社、出版年，僅列篇名、上下冊，頁次。

名之累」，不過，不久他就適應這種「盛名」，並且「怡然自得」，有種飄飄然的感覺。「盛名」之下，並未給李漁帶來售書的巨大財富，相反地，銷路好引起不法書商的垂涎，他們往往作品一上市，盜版品即在市面販售，由於印刷粗劣，售書的錢進了盜版者的口袋，而非李漁的口袋，使得李漁嘔心瀝血、精心傑作卻得不到該有的報酬，幾經交涉，未獲改善；加上李漁參加一些聚會常鋒芒太露，引起一些人的妒恨，遭到排擠；後來一干好友因相繼獲罪而離開杭州，使得李漁備感孤獨與寂寞，興起了舉家遷往金陵(今南京)的打算，一方面方便與盜版者對抗，他在〈與趙聲伯文學〉云：

弟之移家秣陵也，只因拙刻作祟，翻版者多，故違安土重遷之戒，以作移民就食之圖。不意新刻甫出，吳門貪賈，即萌覬覦之心。幸弟風聞最早，力懇蘇松道孫公，出示禁止，始寢其謀。乃吳門之議才熄，而家報倏至，謂杭人翻刻以竣，指日有新書出貿矣。弟以他事滯留今閩，不獲親往問罪，只命小婿謁當事，求正厥臬。雖蒙稍懲貪惡，現在追板，尚未知後局何如？

98

這件事情的「後續發展」想也知道，得不到具體成效，盜版依然猖獗，尤其金陵一帶翻刻更甚，讓李漁蒙受巨大的經濟損失，爲了就近與這些盜版商周旋及離開這個傷心地，李漁於順治十八年(西元 1661 年)舉家離開杭州，遷徙到金陵。

三、寓居金陵、往來四方(西元 1661—1677 年)

金陵(今南京)雖然他在這裡待了將近二十年，不過他時常不在家，黃文暘在《曲海總目提要》中說他：「遊蕩江湖」⁹⁹是十分貼切的，從他四十八歲到金陵，一直到六十七歲回到杭州，有將近二十年的時光，這二十年的時間並非只有經營「芥子園書舖」維生而已，他不時外出，足跡遍佈燕、楚、豫、廣、陝等地，可說是整個中國行之大半，在〈與都門故人述舊狀書〉提到：「二十年負笈四方，三分天下幾遍其二」¹⁰⁰，近乎五十歲的年齡，爲何還要到處奔波，勞苦一身，原

⁹⁸ (清)李漁：〈與趙聲伯文學〉，《笠翁文集》卷三，頁 167-168。

⁹⁹ (清)黃文暘撰、(清)董康纂輯：《曲海總目提要》卷 21，台北：新興書局，1967 年，頁 995。

¹⁰⁰ (清)李漁：〈上都門故人述舊狀書〉，《笠翁文集》卷三，頁 224。

因在於「金錢負擔甚重」。他時常穿縮於名門富甲「打秋風」，通常李漁並不會白白接受這些「餽贈」，而是以利益交換的模式，如：替贈與者起草稿、編寫文集、對聯、陪伴吟詩作畫、設計園林、演戲酬酢等來換取錢財。

李漁剛到南京時，正值鄭成功軍隊攻入金陵，江南動亂一陣子，李漁此時生活十分窮困，落腳於今南京武定門附近一個簡陋的房子，再加上他五十歲生日，迎接了生命中的第一個兒子「將舒」，接連的往後三年，連添四子¹⁰¹，讓他養家活口的重擔更重了，駱雪倫以為注重生活享受及姬妾眾多還有「好色」喜買婢女，是拖垮他經濟的重大因素，因此家人成員暴增到三四十人¹⁰²，他在〈上都門故人述舊狀書〉中提到：家中三四十口，幾進半百之數，全靠他一個人營生過活¹⁰³，加上他注重出版品的品質，常常讓他日不敷出。

附帶一提，康熙五年(西元 1666 年)，李漁五十五歲，出遊到平陽(山西臨汾)時，太守陳質夫買十三歲喬氏民女給李漁，贈姬當日正好演出李漁新戲《鳳求鳳》，引起喬姬學戲的興趣，李漁僱請當地舊肅王府的金昌老優教喬姬習歌，喬姬悟性很高，不久即使聽者陶醉不已。隔年，李漁行經甘肅蘭州時，再納王氏少女為姬，王姬亦有演唱戲曲的天份，王姬與喬姬一起學戲，經過李漁的調教，家庭戲班於是產生。王姬為生、喬姬為旦，其餘角色皆由其他諸姬擔綱。起初戲班僅在家中表演，供遣興娛樂之途，後來隨著李漁遊歷四方，戲班也就在宴會嘉賓前表演，一時名聲遠播。¹⁰⁴不幸，喬王二姬於康熙十一年、康熙十三年先後辭世，死時年僅十九歲，李漁對兩愛姬逝世悲痛萬分，寫下〈斷腸詩〉三十首哭亡姬喬氏，寫〈後斷腸詩〉十首哀悼王氏，並為兩人作合傳¹⁰⁵以為紀念。自從喬王二姬先後逝世，李漁家庭戲班失去了兩大台柱，不久，戲班也宣告解散。

戲班雖然結束了，李漁卻以平日的戲曲實戰經驗，結合前人的戲曲理論和自己的人生經驗與藝術經驗，完成包括文學、美學和藝術兼備的文學創作《閒情偶寄》一書。

康熙十二年，三藩反清，浙江陷入兵燹之中，大家紛紛搶買糧食與生活用品，

¹⁰¹ 李漁：〈壬寅舉第三子，復舉第四子〉，《笠翁詩集》卷二，頁 180。

¹⁰² 詳見駱雪倫：〈李漁戲劇小說中所反映的思想與時代〉，《大陸雜誌》第五十卷第二期，1975 年，頁 58-59。

¹⁰³ (清)李漁：〈上都門故人述舊狀書〉，《笠翁文集》卷三，頁 224。

¹⁰⁴ (清)李漁：〈喬復生、王再來二姬合傳〉，《笠翁文集》卷二，頁 95-101。

¹⁰⁵ (清)李漁：〈喬復生、王再來二姬合傳〉，《笠翁文集》卷二，頁 95-101。

沒有閒情買書消遣，「芥子園書舖」生意很差，加上王喬二姬相繼逝世，以她們為臺柱的家庭戲班也解散了，賴以維生的經濟來源沒了，生計陷入了困境，必須舉債來過日子，加上他曾編寫過《資治新書》，選入吳三桂的文章，討厭他的人，指證歷歷，李漁擔心致禍，決定搬離南京。於是他把「芥子園書舖」及平生的著作刻版賣掉，甚至典當部分家業，才勉強學家遷出南京，遷回杭州；康熙十四年（西元 1675 年），六十五歲的李漁，陪同二子（將舒、將開）赴嚴陵（浙江桐廬）應童子試，李漁因放棄科舉考試，使自己一生勞苦艱辛，乞顏於眾權貴間，過了打秋風度日，李漁不願兒子將來跟他一樣，鼓勵他們讀書中舉，對自己這種矛盾的心情，作〈嚴陵紀事〉詩八首，其中末兩首寫道：

未能免俗輟耕鋤，身隱重教子讀書。

山水有靈應笑我，老來顏面厚於初。

猿鶴相逢慮見猜，卻因鄙事掛帆來，

子陵不為兒孫計，歸去何顏過釣臺？¹⁰⁶

李漁一生以嚴子陵的高懿德行自我期許，如今「老來顏面厚於初」，對於無法堅持初衷，他深感慚愧。在他陪同等待二子考試的時候，在浙江當道的幫助下，買下了西湖雲居山東麓張侍衛的舊宅，李漁準備在此建造一座園林，稱之為「層園」，美其名為「層園」，實際上因為建園經費嚴重不夠，未竣工，只是幾間破屋子而已。

居住層園的第一個秋天，李漁度過他六十七歲的生日，想起久病臥床期間，家人借米貸薪，如今痊癒了，他想賺錢來還債，剛好湖州太守胡子懷來信邀約，又應吳興府縣的邀請，前往吳興作客，雖然受到殷情款待，但家中主要的經濟來源還得仰賴賣文，所以李漁在吳興，仍然不間斷的創作詩文、編輯《一家言二集》，希望能延續《一家言一集》的銷售熱潮，使家中經濟拮据獲得改善。

回到杭州，層園工程未完成的費用，生病所積欠的債務，吳興行無法支付這些開銷，書籍也缺錢無法付梓，妻子徐氏又病重，他寫〈上都門故人述舊狀書〉給京中的友人，內容敘到家中困頓，寫得哀怨動人，聲淚俱下。這封信果然收到

¹⁰⁶ (清)李漁：〈嚴陵紀事八首〉，《笠翁詩集》卷三，頁 369-371。

效果，朋友們紛紛慷慨解囊，李漁償還了大部分的債務，新書也順利出版，可惜妻子徐氏等不及資金到來就在除夕夜逝世，李漁很傷心。

康熙十七年(西元 1678 年)，李漁縮減原先層園的設計規模，終於建成於西湖之畔。吳興行之後，他在杭州致力於整理文稿、刪訂、評選書籍上，不再創作戲曲和小說，這位層園老人七十歲(康熙十九年，西元 1680 年)，由於過度操勞，在冬天一代文豪過世，死後葬於方家嶼九曜山之南，當時的錢塘縣令允植爲他題了「湖上笠翁之墓」。

第二節 《無聲戲》的內涵

《無聲戲》是李漁兩本話本中，成書最早的話本集。會以「無聲戲」來命名小說的集子，代表李漁把戲作的理論運用於小說的創作上，除了體裁不同外，一爲小說、一爲傳奇，其創作原則往往互爲交融與滲透，形成「稗官爲傳奇藍本」，李漁根本是把小說當作戲曲來寫的，因此他的小說含有與戲曲一般的各種特色。

李漁在《十二樓·拂雲樓》第四回結尾有云：

此番相見，定有好戲做出來，不但把婚姻定牢，連韋小姐的頭籌都被他占去了，也未可知。各洗尊眸，看演這齣無聲戲。

李漁是先以劇作家出名的，他把戲曲理論運用到小說之中，這從他的小說集子命名爲《無聲戲》有關，由此可知李漁確實是把小說當作傳奇劇本來寫的。把小說當作無聲戲，是一個新穎有趣的說法，這種的審美觀念是李漁首先提出來的，李時人與劉紅軍及郭英德等人¹⁰⁷，都是採取《無聲戲》即是「小說」=「無聲+戲劇」的看法，其關鍵在於「戲」，即並非真有其事，這實際上是強調藝術虛構，「想像」在小說創作中扮演著重要意義。¹⁰⁸李漁既然以「戲」來寫小說，代表小說具有「虛構性」，他認爲：「實者，就事敷陳，不假造作，有根有據之謂也；虛者，空中樓

¹⁰⁷如郭英德曾說：「李漁把他的小說合集題名爲《無聲戲》……可見李漁認爲小說是無聲的戲曲。」劉紅軍也曾說：「李漁認爲小說是無聲的戲劇，所以把一個短篇小說集，直接命名爲《無聲戲》。」李時人也說：「研究者普遍已經注意到李漁將他的第一部小說集命名爲《無聲戲》的意思---在李漁看來，所謂小說，就是無聲的戲劇。」參見代順麗：〈對「無聲戲」的異議〉，《湖北師範學院院報》(哲學社會科學版)第 24 卷第 2 期，2004 年 2 月，頁 26。

¹⁰⁸ 歐陽代發：《話本小說史》，湖北：武漢出版社，1997 年 6 月，頁 367。

閣，隨意構成，無影無形之謂也。」「傳奇無實，大半皆寓言耳。」¹⁰⁹正如《十二樓·合影樓》結尾所說的「空中樓閣」¹¹⁰；此外，既然以「戲」的觀點創作小說，因此特別注重「戲劇性」，小說與戲曲一樣，同樣都有為了攫取觀眾或讀者目光，講求劇情或情節新奇的特性，所以「意取尖新」、佈局精巧、波瀾衝突而又主腦明確、結構單純，同時也注重場景渲染、氣氛烘托，場景往往具有「象徵性」與「視像性」；另外也講究「娛樂性」，小說與戲劇相互相容，觀眾喜歡輕鬆、喜樂的氛圍，所以多寫「喜劇」，因此小說結局常是「喜劇團圓」收場。此節共分四部分論述，分別為一、移植戲劇結撰；二、構築小說幻境；三、著重讀者娛樂；四、力求事物新奇。

一、移植戲劇結撰

李漁將小說集命名為《無聲戲》，意在將小說視為無聲的戲，而他的另一本小說集《十二樓》中亦出現類似的說法¹¹¹，可見他認為小說與戲曲之間確實有某些共通性；兩者「同出而異源」。此外，在創作上，李漁亦有將小說改編為劇本的企圖。他所出版的《無聲戲》目次計有三篇¹¹²，回目下方註明「此回有傳奇即出」或「此回有傳奇嗣出」等說明；現存作品《十種曲》中已有四部是由他的小說改編而來的¹¹³，分別為《無聲戲》中〈醜郎君怕嬌偏得艷〉改為傳奇《奈何天》，〈譚楚玉戲裡傳情 劉藐姑曲終死節〉改為傳奇《比目魚》，〈寡婦設計贅新郎 眾美齊心奪才子〉改編為《鳳求鳳》，而《十二樓》中的〈生我樓〉則改編為戲曲《巧團圓》。筆者拜讀劉幼嫻老師的短篇論文¹¹⁴，以同樣的小說為傳奇藍本為立

¹⁰⁹ (清)李漁：〈審虛實〉，《閑情偶寄》卷一，頁16。

¹¹⁰ 李漁：《十二樓·合影樓》，《李笠翁小說五種》(下)，《李漁全集》第四卷，杭州：浙江古籍出版社，1992年，頁35。《李漁全集》第四卷有《笠翁小說五種》(上)：《無聲戲》及《連城壁》；《笠翁小說》(下)：《十二樓》、《合錦回文傳》、《肉蒲團》。以下引文僅列小說集名、上下冊，頁次，出版社及出版年不再列出。

¹¹¹ 李漁：《十二樓·拂雲樓》第四回結尾：「此番相見，定有好戲做出來。……各洗尊眸，看演這齣《無聲戲》。」見《笠翁小說五種》(下)，頁176。

¹¹² 《無聲戲》中註明將有傳奇回目分別為：〈醜郎君怕嬌偏得艷〉、〈美男子避惑反生疑〉、與〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉等三篇，其中除〈醜郎君怕嬌偏得艷〉已改編為傳奇《奈何天》外，其餘兩篇未見將其改編為戲曲作品。見《笠翁小說五種》(上)，頁3。

¹¹³ 據單錦珩〈李漁年譜〉四部傳奇作品的創作均晚於小說創作。《無聲戲》印行於約在順治十三年(1656)，而《奈何天》(1657)、《比目魚》(1661)、《鳳求鳳》(1668)則晚於康熙初年才出版。《李漁研究資料》(上)，《李漁全集》第十二卷，杭州：浙江古籍出版社，1992年，頁28-65。

¹¹⁴ 劉幼嫻：〈談李漁以稗官為傳奇藍本的創作理念——以小說〈生我樓〉與傳奇《巧團圓》為例〉，《興大人文學報》第四十一期，2008年，頁117-150。

基點，分析《無聲戲》移植戲劇程式的痕跡，不管從戲劇思維、戲劇理論、戲劇人物、戲劇場景互通之處。

(一)、戲劇思維

歐陽代發以為：「李漁小說當「無聲戲」，也混淆兩種不同文體的區別，使得小說既不可能取得戲曲當場表演、直接感人的效果，卻又受到了戲曲表現天地相對狹小的限制，以戲曲空間替代小說空間，容易形成「看來只覺得纖巧」之病。而且受戲曲角色「生旦淨丑」行當分類的影響，小說中人物也生旦淨丑臉譜化、性格較單一平板。」¹¹⁵同樣的「戲劇化」傾向，還在第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉這一回故事可以看出。小說一向講求起、承、轉、合，在一篇小說中往往涵蓋了故事的發生、發展、高潮與結局，事件發生發展的每一個環節都是不可或缺的，因此須加以鋪墊與場景描寫等，而戲劇礙於時間與舞台的限制，因此必須靠衝突與矛盾，也就是小說所講的高潮來辦到。李漁的小說在情節上更傾向於戲劇化的表現方式。

以〈醜郎君怕嬌偏得艷〉與《奈何天》兩相參照來看，都是圍繞在男主角關里侯醜到極致卻連娶三位佳人的故事上，小說受限於話本體制偏短小的影響，故為「單線」進行，主張「一人一事」，而戲曲則加入「黑白大王」這個副線，以李漁所講究的「單一結構」，如「孤桐勁竹，直上無枝」來看，純屬「狗尾續貂」，不若小說〈醜郎君怕嬌偏得艷〉的主線分明，主題明確。另外《奈何天》最後關氏的「形變」，也違反李漁所主張的「戒荒唐」，子不語：「怪力亂神」，李漁卻在這裡讓醜陋至極的關里侯，因為助邊有功，善有善報讓他得神助「變臉」成美男子，前面宣揚女子要安適於配醜夫，卻在之後自己親手解構了這樣的創新意圖。

(二)、戲劇理論

李漁在戲劇理論中所提倡的「立主腦」、「減頭緒」、「戒荒唐」、「密針線」等，無不在《無聲戲》中實踐。雖然「戒荒唐」的要求，李漁並沒有貫徹始終，在《無聲戲》第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉的王繼軒鬼魂索報就破了功，然而就其他篇

¹¹⁵ 歐陽代發：《話本小說史》，湖北：武漢出版社，1997年6月，頁368。

小說來說，題材「求諸耳目之中」，符合「事理人情」還是大部分都有做到。以〈女陳平計生七出〉全篇鎖住在耿二娘如何在賊寇頭目對性慾「如飢似渴」狀況下，展開機智的應變，連出七計，非但保住自己的貞節也獲得為數不少的財寶，寫得化繁為簡，簡中不繁；又如第四回〈失千金福因禍至〉描述兩位面相相同、際遇大不同的奇特遭遇，歷經十年時間，空間也一會兒海上、一會兒荆湘，橫跨空間十分遼闊，但李漁緊扣楊百萬放貸人的面相斷語，事件繁多而不顯紛亂無章，條分縷析，主線分明，主題彰顯秦世芳的重義輕財而獲得福報，使他原本不能是財主的命相，因為行善積福而改變，也變成了財主。

李漁在小說語言的要求上，注重造出「明白曉暢語」，也就是「貴淺顯」，主要與讀者群為市民階級有關。他解釋文學，特別是戲曲文學，需要著重「貴淺顯」：

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，又與不讀書之婦人與小兒同看，故貴淺顯不貴深。使文章之設，亦為與讀書人，不讀書人及婦人與小兒同看，則古來聖賢所傳之經傳，亦只淺而不深，如今世之為小說矣。¹¹⁶

李漁直截了當說明正統文學是給讀書人看的，而戲曲與小說是給讀書人與不讀書人同時可以看的文學，所以貴淺不貴深。李漁的這個見解今日看來似乎尋常，但在以傳統士大夫所壟斷的儒家社會中，這樣的見解，已經打破了階級的界線而讓人耳目一新。因為在此李漁以間接承認販夫走卒，婦人小兒皆是與讀書識字一般同時是文學家創作的對象，因此他說：

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；能使人笑，能使人哭，能使人怒髮衝冠，能使人驚魂欲絕。¹¹⁷

合乎人情的文章才能使人感動，使人笑、使人悲、使人怒髮衝冠，使人驚魂欲絕。

至於合乎「人情」的取材問題，他提出從日常生活著眼：

¹¹⁶ (清)李漁：〈忌填塞〉，《閑情偶寄》卷一，頁24。

¹¹⁷ (清)李漁：〈忌冷熱〉，《閑情偶寄》卷二，頁69。

王道本乎人情，凡作傳奇者，只求當求於耳目之前，不當索諸聞見之外，無論詞曲，古今文字皆然，凡說人情物理者千古相傳。¹¹⁸

由上可以看出，李漁認為合乎人情的都是千古相傳的至文，都是使人感動，盡寫悲歡離合。

明代中葉以後，戲曲有走入「典雅化」與「文人案頭化」的傾向，不管「格律派」亦或是「文辭派」，都是走入了「書本氣」，李漁身處明清鼎革之際，主張戲曲應該回歸到元朝的質樸通俗。他說：

元人非不讀書，而所製之曲，絕無一毫書本氣。以其有書而不用，非當用而無書也。後人則滿紙皆書矣。元人非不深心，而所填之詞皆覺過於淺近，以其深而出之以淺，非借淺以文其不深也，後人之詞則心口皆深矣。¹¹⁹

說明元人作曲淺顯質樸並非無才學，而是能以淺處而入深處，比較沒有「掉書袋」的意味。

又說：

人曰：文士之作傳奇，與著書無別，假以此見其才也，淺則才于何見！予曰：能與淺處見才，方是文章高手。¹²⁰

戲劇能深入淺出才算是真正達到寫作文章的高手，可見能手不在於用華麗的詞藻，高明的技巧，更炫的、花俏的手法，而是從越淺顯的地方，能夠寫出新意，才是上上乘的高手。另外他也講求「機趣」，能夠「我本無心說笑語，誰之笑語逼人來。」運用「科諢論」使他的小說呈現詼諧風趣之感。李漁又善用俗語與雅詞的組合，展現「亦莊亦諧」的風格，例如在第一回中針對闕里侯富甲一方卻內外才均不濟，李漁用漢字的拆字法來巧妙的形容此種情形：「……到他父親手裡，就算荊州第一個富翁。只有一件，但出有才之貝，不出無貝之才。」(頁 8)同回小說中寫到鄒氏時：「種種愁容苦態，都是畫裡的嫵媚，詩裡的輕盈。」(頁 18)

¹¹⁸ (清)李漁：〈戒荒唐〉，《閑情偶寄》卷一，頁 13-14。

¹¹⁹ (清)李漁：〈貴淺顯〉，《閑情偶寄》卷一，頁 18。

¹²⁰ (清)李漁：〈忌填塞〉，《閑情偶寄》卷一，頁 24。

在描繪王小山狡猾奸詐的形象時，也只是三言兩語「概括性」的淡描幾句，卻把一種「栩栩如生」的「工於算計」的賭行經紀，寫來傳神：「爲人百伶百俐，真個是眉毛會說話，頭髮都是空心的。」(頁 150)李漁使用「機趣」手法或描述人物形象時幾乎不用話本時常會使用的套語和插詞，全是自己匠心獨運的成果，體現卓然不群的個人化與個性。

(三)、戲劇人物

李漁在創造小說人物時，心中早把戲劇角色的生旦淨丑用於人物性格的型塑上，如孫楷第〈李笠翁與十二樓〉引《合錦回文傳》第二回回末素軒評點李漁小說中說到：「稗官爲傳奇藍本。傳奇，有生旦不能無淨丑。故文中科諷處，不過借筆成趣。」¹²¹在李漁《十二樓·拂雲樓》第二回有云：

婦女是丑，少不得男子是淨，這兩個花面自然是拆不開的。況且有兩個佳人做了旦腳，沒有東施、嫫姆，顯不出西子、王嬙，借重這位功臣點綴點也好。……有了正旦、小旦，少不得要用正生、小生……。¹²²

從素軒評點與李漁自己的說法，似乎只是借用戲劇中的人物類型「生旦淨丑」腳色來強調小說中人物的類型化性格與形象，如同〈拂雲樓〉所言，美女需要靠醜女來襯托，才會更形美艷，正角也需要丑角的「滑稽可笑」、「插科打諢」來對比產生正者愈賢、丑者愈醜的形象出來。黃強〈論李漁小說改編的四種傳奇〉一文中說到：「李漁小說人物大都爲扁平人物，主要乃爲了完成敘述故事而存在。而且在大多數情況下，人物成爲某種善行或惡德的化身，很容易具有規範性、類型化的外在臉譜特徵，與戲曲角色相吻合。」¹²³這或許與李漁創作小說時，注重故事情節勝過人物性格的塑造有關，而如果說是受到戲劇人物腳色「生旦淨丑」配置的特性——安排出的小說人物，這種說法過於武斷與簡略，小說與戲劇分屬不同的文體，只能說這兩種文體同樣在腳色的類型功能上有著異曲同工之妙，而不能說小說人物承繼於戲曲。

¹²¹ 孫楷第：〈李笠翁與十二樓〉，《現代學者論文精選》，頁 46。

¹²² 李漁：〈拂雲樓〉，《笠翁小說五種》(下)，頁 158。

¹²³ 黃強：〈論李漁小說改編的四種傳奇〉，《李漁研究》，杭州：浙江古籍出版社，1996 年，頁 48。

第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉中的「丑腳」出頭天，一向扮演「插科打諢」的旁襯「綠葉」腳色一躍為第一線男主角，故事的主軸全都繞著他娶妻的這件事上。李漁雖然小說中人物處理有簡化與類型化傾向，缺乏形象鮮明人物性格，例如第七回王竺生被王小山騙賭榨光所有的家產，雙親也死了，無依無靠之下只好投靠岳父過活，如此遭逢家庭慘變，照道理講應該會有許多王筑生的心理描述才是，怎麼作者李漁就此煞住，之後就沒有描述王筑生的下文了，原因在於李漁重視的是情節的曲折離奇，因此才有之後的王繼軒化做「田客人」報仇的後話。不過此篇則是例外，反而把闕里侯其貌不揚的形象，透過嘲諷的打油詩呈現出來，讓人讀後深深感到闕氏的「恐龍」形象，而李漁在描繪闕里侯的三位夫人形象，則沒有多大的寫人特色，大體上不脫離「佳人形象」的千篇一律，如描寫第一任夫人「鄒氏」，說她：

她的資貌則風度嫣然，有仙子臨凡之致，也還不叫做傾國傾城；獨有那種聰明，可稱絕世。垂髻的時節，與兄弟同學讀書，別人讀一行，她讀四五行，先生講一句，她悟得十來句。等到將次及笄，不便從師的時節，她已青出於藍，也用先生不著了。¹²⁴

把鄒氏寫得才華洋溢，才思敏捷，對於第一任妻子何氏，李漁則書寫她：

眉彎兩月，目閃雙星。摹擬金蓮，說三寸，尚無三寸；批評花貌，算十分，還有十分。拜佛時，屈倒蠻腰，露壓海棠嬌著地；拈香處，伸開纖指，煙籠玉筍細朝天。立下風，暗嗅肌香，甜淨居麝蘭之外；据上游，俯觀髮采，氤氳在雲霧之間。誠然絕世佳人，允矣出塵仙子！¹²⁵

在描繪第三任妻子吳氏時，乾脆略過不寫了，直接說她「莫說周氏不如她，就是闕娶過的那兩位小姐，有其才者無其貌，有其貌者無其才，只除非兩個並做一個，方才敵得她來。」(頁 20)這裡把鄒氏描寫成有過人的才華、何氏有傾城的美貌，吳氏則是集合兩人有才亦有貌。雖然妻子一個比一個還完美，卻都命運乖蹇嫁給

¹²⁴ 李漁：《無聲戲》，《李笠翁小說五種》(上)，頁 8-9。

¹²⁵ 李漁：《無聲戲》，《李笠翁小說五種》(上)，頁 13。

內才外表都不濟的醜丈夫，對闕里侯誇大的醜化與極度美化眾妻子們，無非想達到一種「戲劇性的笑諷」，進而暴露佳人配醜夫的深深痛苦與恐懼，這樣不可思議的情節設計是對美麗帶有夢幻色彩的才子佳人小說的一大反諷。

(四)、戲劇場景

以《紅樓夢》為例，它描寫的是一個家庭興衰的歷史，動輒上百人，每日發生的事也有十幾件之多，除了透過「講述」¹²⁶外，用故事人物具體行動與語言組成的場景來呈現，使接受者直接體會和觀察到故事人物行動和事件的過程，因此類似戲劇舞台的「展示」必不可少，以第七十四回〈抄檢大觀園〉為例，場景橫跨怡紅院、瀟湘館、秋爽齋、蓼鳳軒、綴錦樓等場景，這些挨抄處構成一個個的戲劇場景，幾乎每個場景都有戲劇性的衝突，透過這種場景描繪，暴露賈府中人內部的各個矛盾之處，例如主子與主子的矛盾、主子與奴僕的矛盾、奴僕與奴僕的矛盾，各色的人物性格透過特定的場景，其動作、對話、神態、表情等等表露無疑，而不需靠敘述者直接「講述」說出。

話本小說礙於篇幅，本來就對場景的描繪不怎麼著墨，再加上李漁小說創作受到戲曲觀念所影響，因此場景帶有很強的「虛擬意象」，透過虛擬的景物、象徵性的道具，演員的動作示意，還有觀眾必須發揮豐富的想像力來感受舞台的「展示」場景，以《無聲戲》為例，往往以虛代實、以藏取露，趨近於簡化的場景；如第一回三位佳人避秦之地的家具擺設全部略而不論，只有突出房正中間擺著一尊裝金觀音法像，很像戲劇的舞台陳設。另外同回中三位輪流同受闕里侯臭氣薰鼻的房間擺設：「房裡兩張床，中間隔著一張桌子，桌上又擺著香爐匙箸。」(頁31)這張桌子含有很濃厚的「象徵性」，象徵著「美婦配醜夫」雖然以桌子隔開兩床，並且焚香掩飾闕氏穢氣，但卻隔不開婦女命運不由己的辛酸與無奈。

另外，第八回王筑生經過一所園庭的描寫，及各賭客「風捲殘雲」般狼吞虎嚥，把桌上的菜餚一掃而光的，還被王筑生誤認為「脫略」，殊不知這些人就是

¹²⁶ 在小說理論上敘述方式十分強調「講述」與「展示」。「講述」是文本中活躍著一個清晰的敘述者身影，他敘述、分析、解釋、評論故事中的人事物，把頭緒紛亂的故事組織成井然有序的一個整體，有作家自主意識的向讀者傳達某種信念，屬於「間接性」。「展示」則是敘述者不出現，任憑由故事中人物的行動與語言，如同戲劇般展示出來，讀者可以自行直接目睹行為與事件發生的場景，屬於「直接性」和「視像性」。詳見魏明、韓曉：〈場景：《紅樓夢》中的旋轉舞台——《紅樓夢》中場景描寫的戲曲化色彩〉，《華僑大學學報》(哲學社會科學版)，2004年1月，頁203。

後來導致他傾家蕩產、家破人亡的「慣家」，藉由這樣場景的描述，突顯王筑生的涉世未深與單純性，不知人心險惡；還有描繪一邊喝酒行酒令的賭場場景，如在眼前親眼所見，人物生動、熱鬧喧嘩的場景，宛如畫卷，具有顯明的獨特色彩。此外，戲劇場景還講求背景的視覺對比效果。在小說中，李漁用視覺性較強的詞句來增強作品的感官性，例如第一回中鄒氏在洞房花燭的第二天早晨，看到闕里侯如鬼似的尊容時，不禁坐在床邊落淚，闕氏還以為是想念爹娘，故事中這樣描寫：「里侯在夢中驚醒，只說她思想爹娘，就坐起身來，把一只粗而且黑的手臂搭著她膩而且白的香肩，勸她耐煩些。」(頁 11)這樣的強烈對比在整本《無聲戲》中俯拾皆是，又有一例，如第二回蔣瑜在被冤屈與鄰居何氏有奸情之後，原聘的陸氏退婚改嫁趙玉吾子趙旭郎，此時蔣瑜的心理狀態，李漁也善用這種感官描寫做對比，顯現主角蔣瑜的「怨深刻骨」：

蔣瑜自從夾打回來，怨深刻骨。又聽見妻子嫁了仇人，一發咬牙切齒。隔壁打鼓，他在那邊搥胸；隔壁吹簫，他在那邊嘆氣。欲待撞死，又因大冤未雪，死了也不瞑目，只得貪生忍恥，過了一月有餘。(頁 50-51)

這種對比描寫突顯蔣瑜心中的慘然與己境的慘況，被冤屈夾打不說，還有奪妻之恨，新仇加舊恨，難怪他會想要撞死，換做一般人，想必也曾有過這樣的尋死念頭，不過還好他貪生忍恥，最後守得雲開見月明，沉冤得雪還他清白，還得何氏美妻一名。

二、構築小說幻境

歷來「真實」成了評定小說價值的標準，「實錄」精神佔據小說的地位，小說若是涉及到虛構則會被批判，因此作家常有意迴避「虛構」這個特徵。趙炎秋有言：「在明清之前，文學虛構並沒有得到批評家的重視，因為抒情文學需要直抒胸臆，而敘事文學需要虛構，但受到秦漢史傳文學強大的影響下，需要有「真實」的成分，加上文學以傳道為己任，小說常常若是涉及虛構，內容時有荒誕，就會遭人詬病，這種現象一直持續到明代初期，明初之後隨著小說虛構權利得到

認可，小說才慢慢脫離史傳的影子下，走出自己的一條路。」¹²⁷虛構是文學創作最重要的審美特性之一，因此李漁提出虛構：

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。人謂古事多實，近事多虛。予曰：不然。傳奇無實，大半皆寓言耳。¹²⁸

既然「大半皆為寓言」，戲曲及文學作品就是以虛構為大宗，因為在現實中難以找到相對應的人或事。至於為何文學作品需要虛構？李漁提出他的觀點：

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；我欲做人間才子，即為杜甫、李白之後身；我欲娶絕代佳人，即作王嬙、西施之元配；我欲成仙作佛，則西大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、彭篯之上。¹²⁹

文學講求虛構，趙炎秋找出四個好處：「其一、文學所描寫的本來就是「幻境」；其二、現實生活中的題材已經無法滿足創作的需要，因此文學作品需要虛構、想像進行補充、改造與昇華；其三、虛構能使人擺脫現實生活的種種制約，隨心所欲的「幻境縱橫」；其四、虛構的世界比現實的世界更高、更完善、更美妙，因而更有藝術感染力」¹³⁰，以創作的「便宜行事」來說，確立小說可以虛構來創作，無異是掙脫於長久以來被桎梏的「史傳」框架，而可以在這個「幻境」之中「隨處縱橫」、「海闊天空任我翱翔」。因此樹立小說可以虛構，可以隨心所欲、想寫什麼就寫什麼，心想事成，在現實環境中做不到、得不了的心願，都可以投射於小說之中「虛擬」的實踐。

¹²⁷ 趙炎秋：〈李漁文學創作思想試探〉，《湖南城市學院學報》第31卷第5期，2010年9月，頁2。

¹²⁸ (清)李漁：〈審虛實〉，《閑情偶寄》卷一，頁15。

¹²⁹ (清)李漁：〈語求肖似〉，《閑情偶寄》卷二，頁47。

¹³⁰ 趙炎秋：〈李漁文學創作思想試探〉，《湖南城市學院學報》第31卷第5期，2010年9月，頁3。

陳寧¹³¹認為：在李漁以前沒有人強調虛構的重要性。傳統小說源出於史傳，所謂「實錄」，就是長期以來為小說創作的原則。比李漁晚一世紀的紀昀仍然認為小說既為敘事，不比劇場關目，隨意裝點。但在李漁看來，小說與戲曲都需要虛構，它們所創作的「幻境」，作家可以身處其中「隨意縱橫」，掙脫傳統小說文體的束縛。李漁認為小說創作是「無聲戲」，其實質是強調小說藝術虛構、想像在創作中的重大作用與意義。那如何衡量作品的價值性呢？那就是「既出尋常視聽之外，又在人情物理之中」。¹³²基本上陳寧的說法與趙炎秋差不多，都是強調李漁把虛構當作小說創作的特徵，不僅可以解開限制、隨心所欲，「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；我欲做人間才子，即為杜甫、李白之後身；我欲娶絕代佳人，即作王嬙、西施之元配；……」¹³³；而且依照創作的題材而言，若凡事都要「事有所據」的實事，想必已經走入窮途末路，實際上是「不敷使用」了，因此透過虛構、想像可以有源源不絕的題材可供使用，是對現實生活題材進行補充、改造與昇華，提升藝術感染力，佐之以「物理人情」，講求的是「藝術真實」大過於「生活真實」，這點頗與馮夢龍的主張相類似，馮氏以為「人不必有其事，事不必麗其人」，但是文學創作不能離開生活，更不能不合情理，所以不管是真人真事還是想像虛構，都要做到「事真而理不贗，即事贗而理亦真」，這裡的「事」指的是「小說情節」，「理」所指的是「現實生活的情理」，「事」可以「真」可以「贗」，而理卻只能「真」不能「贗」，這樣的說法與李漁所講求的故事情節要合乎「物理人情」，有著異曲而同工之妙。

李漁用虛構來創作小說，有三點值得注意：

（一）、概括典型化人物

「欲勸人為孝，則舉一孝子出名，但有一行可紀，則不必盡有其事，凡屬孝親所應有者，悉取而加之，亦猶紂之不善，不如是之甚也，一居下流，天下之惡

¹³¹ 陳寧：〈從《無聲戲》看李漁的戲曲觀對小說創作的影響〉，《綏化學院學報》第31卷第1期，頁2011年2月，頁95。

¹³² 陳寧：〈從《無聲戲》看李漁的戲曲觀對小說創作的影響〉，《綏化學院學報》第31卷第1期，頁2011年2月，頁95。

¹³³ (清)李漁：〈語求肖似〉，《閑情偶寄》卷二，頁47。

皆歸焉。其餘表忠表節，與種種勸人為善之劇，率同於此。」¹³⁴也就是說，先以現實的某一人作原型，然後將相關的性格與行為都加在此人身上。這樣塑造的人物雖然不是生活中實有，卻符合藝術的真實，比生活中的原型更完整、更突出。

(二)、符合人情物理

李漁強調文學作品必須以現實生活為依據，「凡作傳奇者，只當求於耳目之前，不當索諸聞見之外。」戲曲或者說文學作品要描寫人們日常生活所熟悉的事，這樣才有真實性，才能為讀者所接受。「凡說人情物理者，千古相傳；凡涉荒唐怪異者，當日即朽。」¹³⁵杜書瀛認為儘管虛構，仍然要表現生活中的「人情物理」，意即「事」假而「情理」不假，「事」可以虛構而「情理」必須是真實的。¹³⁶也就是重「藝術真實」大於「生活真實」，如同馮夢龍所說：「事可以真也可以贗，但情一定要真不能贗。」杜書瀛認為：「李漁反對「荒唐怪異」，他認為那些怪誕不經的戲劇是虛假的，是不符合常情常理，是違反生活真實的。因此反對怪誕荒唐，崇尚真實；提倡人情物理，也就是提倡真實地寫出合乎生活規律現象。又譬如李漁把描寫事物是否「妥」與「確」同「理」連繫在一起，也就是說主張「人情物理」即是要求描寫事物要妥貼、確實，也就是要真實。」¹³⁷能夠創作出合乎物理人情的生活規律，用妥貼、確實的務實創作態度來實踐，使其呈現出比純粹描寫真實生活中真人實事更善、更完整的文學作品。

李漁覺得：「《齊諧》，志怪之書也，當日僅存其名，後世未見其實。此非平易可久，怪誕不傳之明驗歟？」¹³⁸因此他取材於現實生活為對象，《無聲戲》以家庭瑣事為主，「求於耳目之前，不可索諸聞見之外」，他更關注於常理常事、人情事態，把以往小說家的視線由帝王將相、神仙鬼怪拉到日常生活瑣事之中，難怪杜濬也說：

¹³⁴ (清)李漁：〈審虛實〉，《閑情偶寄》卷一，頁15。

¹³⁵ (清)李漁：〈戒荒唐〉，《閑情偶寄》卷一，頁14。

¹³⁶ 杜書瀛：〈實與虛---李漁戲曲美學隨談〉，《揚州大學學報》(人文社會科學版)第14卷第3期，2010年5月。頁73。

¹³⁷ 杜書瀛：〈實與虛---李漁戲曲美學隨談〉，《揚州大學學報》(人文社會科學版)第14卷第3期，2010年5月。頁73。

¹³⁸ (清)李漁：〈戒荒唐〉，《閑情偶寄》卷一，頁14。

《無聲戲》之妙，妙在回回都在說人，再不肯說神說鬼；更妙在忽而說神，忽而說鬼，看到後面，依舊說的是人，並不肯說神說鬼，幻而能真，無而能有，真從來僅見之書。¹³⁹

李漁以懸念、誤會、巧合、轉換視角等手法代替牛鬼蛇神，成為情節進展的主要推動力，將李漁小說敘事技巧推向一個新的高度¹⁴⁰，這或許就如同陳寧所說的那樣：「他的小說在許多評論家眼中呈現一種輕靈飄逸、灑脫自然，不拘一格的原因所在，並且無論在立意構思、語言風格、表現手法、敘事手法皆把小說技巧推到一個嶄新的境界。」¹⁴¹確立小說的虛構想像，可以使作家大展身手，不會被束縛住，能在小說的「幻境」中隨意縱橫、到處穿梭；但雖然小說是虛構的，然而必須是符合物理人情，事涉荒唐務必剔除，從尋常平凡的生活中獲取不凡的題材，並且講求「新奇」、「新穎」，使其小說展現「無奇之奇」的風味來。

（三）、實虛皆到底

李漁主張「實則實到底，虛則虛到底」的文學主張。「實則實到底」講的是採用古代題材時，要嚴格按照典籍記載，所寫的人與事，必須「班班可考，講求事實」；「虛則虛到底」則指採用當代題材時，可以憑空捏造，隨意虛構，「非特事跡可以幻生，並其人之姓名亦可以憑空捏造。」¹⁴²李漁提出處理古事與當代題材時不同的虛構方式，這裡「實則實到底」似乎與他所提出的「傳奇大半為寓言」相矛盾，既然是寓言就可以虛構，為何又可以「實到底」呢？李漁加以解釋道：

予謂傳奇無實，大半皆寓言，何以又云姓名事實必須有本？要知古人填古事易，今人填古事難。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，

¹³⁹ (清)李漁：《連城壁》，《笠翁小說五種》(上)，頁424。

¹⁴⁰ 楊琳：〈擬話本：從凌濛初到李漁〉，《中國社會科學院研究生院學報》第3期，2006年5月，頁135。

¹⁴¹ 陳寧：〈從《無聲戲》看李漁的戲曲觀對小說創作的影響〉，《綏化學院學報》第31卷第1期，頁2011年2月，頁95。

¹⁴² (清)李漁：〈審虛實〉，《閑情偶寄》卷一，頁16。

所以必求可據，是謂實則實到底也。¹⁴³

如同李漁在〈審虛實〉中說到：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。¹⁴⁴以一古人出名，則滿場腳色，皆用古人，捏一姓名不得，其所行之事，又必本於載籍，班班可考，創一事實不得。¹⁴⁵因為古人古事都是有案可稽的，所謂只要填古人古事，就不能捏造人物和事件，而要做到「實則實到底」。

至於另外提到「虛則虛到底」則是因為「傳奇無實，率皆寓言耳」，取材當代題材，就不必盡有其人其事，加上傳奇要有一定的勸世功能，如要勸人行孝，就創造一孝子出名之事，但是不一定非要有其人，只要是屬於孝親之事的行為全都加到此人身上，達到勸戒目的即可。

李漁的主張古事必須「實則實到底」，而對於今事則主張「虛則虛到底」乃是很明智的說法。古事因為有史籍記載，虛假不得，一但虛構，馬上就能被覺察，既然有所依歸，就要忠於史實，否則偏離史事，又會流於「荒謬」，如同李漁所說：「古人填古事易，今人填古事難。古人填古事，猶如今人填今事，非不率人考，無可考也；傳於今日，則其人其事觀者爛熟於胸中，欺之不得，罔之不能，所以必求可據，是謂實則實到底也。」¹⁴⁶以《清平山堂話本》的〈柳耆卿詩酒翫江樓〉與《喻世明言》的〈眾名妓春風弔柳七〉寫的人物都是北宋著名的詞人柳永，馮夢龍著作〈眾名妓春風弔柳七〉是改編自〈柳耆卿詩酒翫江樓〉一篇，但對柳永的形象則多所改易，把原先挾怨報復的奸邪小人，塑造成一位處處多情的柔情漢子，在他死後，眾家妓女還湊錢弔祭他，姑且不論這件事是否屬實，但可以從中看出柳永多麼深受妓女所愛戴，並不是《清平山堂話本》所描寫：「歌妓周月仙拒絕柳永的索歡，柳永就派人去強姦她的所謂心胸狹窄之人」。在所有的讀者與喜愛柳永所著《樂章集》的詞學粉絲心中，雖然知道他為人放蕩不羈，留連妓院，然而與眾妓所建立的文人與妓女的友誼關係，實在不要以庸俗的、肉欲的、「無行」的眼光去看待，因此若讓讀者來選擇自己心目中的柳永，應該一百

¹⁴³ (清)李漁：〈審虛實〉，《閑情偶寄》卷一，頁16。

¹⁴⁴ (清)李漁：〈審虛實〉，《閑情偶寄》卷一，頁15。

¹⁴⁵ (清)李漁：〈審虛實〉，《閑情偶寄》卷一，頁16。

¹⁴⁶ (清)李漁：〈審虛實〉，《閑情偶寄》卷一，頁16。

人當中大概會有九十九個人會喜歡馮氏所描寫的柳永形象，就是因為馮氏筆下的柳永較接近歷史的原貌，忠實的、符合常理的、實情的呈現。

另一例則是現今中共廣電處明年一月將在黃金時段限播歷史劇，原因在於該類劇種被詬病之處在於因戲劇效果而篡改歷史，有人認為電視劇對學童影響甚深，恐誤導他們對歷史的認知。為了拚收視率及引人入勝，歷史劇的劇情往往大篇幅改編過，其史實的成分通常不高，而且越來越走入「腥羶味」，如把一部《武則天秘史》拍得像「色情片」一般，其中有一段情節是「唐太宗彌留之際，武則天竟然隔著一道牆與李治在偷情、挑逗、上床」，這簡直讓人很難再繼續看下去；讓人難繼續看下去，是因為電視劇衝擊到固有的歷史記憶，史書上的記載與電視劇的武則天差距甚遠，造成不想收看的主因，但對於沒有讀過武則天史實的觀眾而言，反而誤導他們認定的武則天形象即是如此，並不知道加入情慾或色情的橋段永遠是搏收視率的最佳法寶，真正的歷史真相未必如此。

今事採取的是「虛則須到底」策略，主因在於「傳奇無實，皆寓言耳。」所以若「凡閱傳奇而必考其事從何來，人居何地者，皆說夢之痴人，可以不答者也。」¹⁴⁷「然作者秉筆，又不宜盡作是觀。若紀目前之事，無所可考，則非特事跡可以幻生，並其人之姓名亦可以憑空捏造，是謂虛則虛到底也。」¹⁴⁸所以採取今事為題材，不必盡有其人其事，憑空捏造即可，並且舉一孝子出名，但有一行可紀，則不必盡有其事，凡屬孝親所應有者，悉取而加之，使其表忠表節，勸人為善之依據。

三、著重讀者娛樂

歐陽代發¹⁴⁹認為李漁不僅以「小說」為無聲戲，而且主張以喜劇娛樂人心，既然是「戲」，就要符合「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？唯我填詞不賣愁，一夫不笑是吾憂。舉世盡成彌勒佛，度人禿筆始堪投。」¹⁵⁰既然一世以娛樂來定位自己的作品，他在〈與韓子蘧書〉自言道：

¹⁴⁷ (清)李漁：〈審虛實〉，《閑情偶寄》卷一，頁16。

¹⁴⁸ (清)李漁：〈審虛實〉，《閑情偶寄》卷一，頁16。

¹⁴⁹ 歐陽代發：《話本小說史》，湖北：武漢出版社，1997年，頁368-369。

¹⁵⁰ (清)李漁：《風箏誤》下場詩，《笠翁傳奇十種》(上)，頁203。

「弟之詩文雜著，皆屬笑資……但有展閱數行而頤不疾解者，即屬贗本」。¹⁵¹又說：「學仙學呂祖，學佛學彌勒，呂祖遊戲仙，彌勒歡喜佛。……嘗以歡喜心，幻為遊戲筆。著書三十年，於世無損益。但願世間人，齊登極樂園。縱使難久長，亦且娛朝夕……。」¹⁵²「一夫不笑是吾憂」雖是戲曲創作的原則，然而也貫徹到小說創作中來，李漁創作小說多寫喜劇，追求「團圓之趣」，李漁的戲曲和中國古代的許多的戲曲一樣，是為富貴人家的祝壽慶婚、娛神悅人、家居消遣而寫的，與曠野劇場的演出有不同的功能，不但不能使人見鬼，不能給人以不祥之兆，因此團圓結局，在很大程度上來源於藝術體制的功能性考慮，小說的創作也是走這種「娛人」順便「自娛」的筆觸，因此他把戲曲中的「科諢」技巧用於小說的「笑資」上面，他認為「科諢」的使用不可強顏歡笑，致失其真，「妙在水到渠成，天機自露，「我本無心說笑話，誰知笑語逼人來」。斯為科諢之妙境耳。」¹⁵³李漁是把開心一笑作為他作品風格的基本標誌，「但有展閱數行而頤不疾解者，即屬贗本。」證明讀他的小說必定是「笑顏逐開」、「樂開懷」，李漁的好友包濬也曾說：

笠翁遊歷遍天下，其所著書數十種，大多寓道德於談諧，藏經術於滑稽。極人情之變，亦極文情之變。不知者以為此不過談諧滑稽之書，其知者則謂李子之談諧非談諧也，李子之滑稽非滑稽也。當世之人盡聾聵矣，吾欲與之莊語道德固不可，既欲與之莊語經術復不可，則不得不出之以談諧滑稽焉。¹⁵⁴

這裡的談諧滑稽是指「喜劇性」。李漁抱著「歡喜心」的創作心理，而「遊戲筆」則是強調創作方法的輕鬆、趣味與喜感，「於世無損益」則是李漁把話本用來「勸懲」的傳統功能看得沒那麼重，著書的目的在於抒發憤悶的情緒，排解憂愁。文學創作既然可以消憂解怒，消除內心的憤懣與不平之氣，又能自娛且娛人，因此他時常用大量類似後設策略的戲謔、遊戲性質¹⁵⁵，挑起讀者的閱讀趣味，在文本

¹⁵¹ (清)李漁：〈與韓子蘧書〉，《笠翁文集》卷三，頁219。

¹⁵² (清)李漁：〈偶興〉，《笠翁詩集》卷一，頁25-26。

¹⁵³ (清)李漁：〈貴自然〉，《閑情偶寄》卷二，頁58。

¹⁵⁴ (清)李漁：〈李先生《一家言全集》敘〉，《李漁全集》第一卷，頁1。

¹⁵⁵ 詳見本文第四章第二節〈類似後設小說法〉。

中，藉著小說中的角色和讀者近距離的接觸或對話，類似表演性質的敘述手法，使得小說轉換成無形的舞台，讀者猶如看戲一般注視著舞台上所搬演的悲歡離合，因此《無聲戲》這部無聲之戲就在語言藝術與表演意識中由讀者、作者、小說所共同構築的嘻笑、熱鬧、喧嘩中上演著十二回的戲碼，映照出世間芸芸眾生的人生百態。

四、力求事物新奇

李漁在事理人情之中，有尋求創作的變化與新奇的傾向，在「無奇」之中找尋「新奇」。他在《窺詞管見》中寫到：

文字莫不貴新，……不新可以不作。意新為上，語新次之，字句之新又次之。……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，情之極艷，詢諸耳目，則為習見習聞，考諸詩詞，實為罕聽罕睹；此此為新，方是詞內之新，非《齊諧》志怪、《男華》志誕之所謂新也。¹⁵⁶

文字、語言的新奇或許重要，但是更重要的是意新，所謂「意」是指小說之思想情感與內容，在社會寫實中，尋求新奇豔情之作，而不足以脫離現實、荒誕悖離的故事為新奇，小說並非刻意追求罕見罕聽的新奇，新瓶裝舊酒依然可以產生新意，以《無聲戲》十二回故事為例，論題材都是前人寫爛的題材，但是李漁卻能用「仿擬」、「倒反」、「顛覆」、「翻新」等手法，他的小說《無聲戲》呈現一片「新意盎然」，「新」即是「奇」的別名，「新」與「奇」可以說是異名而同質，全書十二回小說都是標榜「尚奇」，不論在故事、情節、人物、議論、語言都圍繞著「新奇」來書寫，姑且不論「尚奇」意識在《無聲戲》中實踐的程度到哪裡，不過作家「作意好奇」，有作家自覺意識的體現則是不爭的事實，代表作家對「新奇」精神的追求與致力，更何況「新奇」與否見仁見智，非常主觀，但至少可以說《無聲戲》體現著李漁作家本身，標誌個人獨特的創作特徵，根據這樣的準則，綜觀《無聲戲》十二回的故事，具有以下內涵：

¹⁵⁶ 李漁：《窺詞管見》，《李漁全集》第一卷後[附]，頁509。

(一)、故事奇

李漁擅長從前人的題材上用「反向建構」的方式，使得他的小說「脫窠臼」，王昕名爲：「小變其形」。¹⁵⁷的確，在小細節處稍微更動，就能變舊爲新，一新耳目。王昕以爲：李漁用美女換裝爲例，「小變其形」的創新即是「仍其體質，變其丰姿」，如同一美人，而稍更衣飾，便足以令人改觀，不用變形易貌，而另有一種神情也，循著這樣的思路，他的小說的主題往往就是對流行模式的反向建構。¹⁵⁸例如：第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉顛覆才子佳人小說終成眷屬的舊章，讓奇醜的闕里侯與三位美妻在嫌猜冷淡之中廝磨一生。第七回〈人宿妓窮鬼宿嫖冤〉寫嫖客被妓女所騙的故事，他在入話中就指出小說是爲反對《繡襦記》、《西樓夢》等青樓故事舊套而作，故事用兩性交易的金錢本質拆穿了對「情」的幻想，毫不留情地嘲諷那些被妓女所騙的愚痴者，顯然是要與馮夢龍的〈賣油郎獨佔花魁〉打對台，十足的「反其道而行」。第六回〈男孟母教合三遷〉將才子佳人的愛戀故事套用在同性戀身上，讓許尤二人男男戀火熱熾愛也可以達到刻骨銘心、「黯然消魂」的地步。第十回〈移妻換妾鬼神奇〉不寫戲文上都已做盡的「吃陳醋」，把一向妻扮演欺負妾的家庭常見的戲碼拋除不寫，而別寫「還不曾開罈的新醋，妾倒反過來欺負妻，雖有無聊之嫌，但也確實力求題材的翻新，這種「另類」大概除了李漁，不會再多幾個作家吧！第三回〈改八字苦盡甘來〉不直接正面抨擊吏治的貪污和黑暗，而從「反諷」著手，藉由同行之口說了一段飽含世情哲理的話：「不是撐船手，休來弄竹篙。衙門裡錢這等好趁？要進衙門，先要吃一服洗心湯，把良心洗去；還要燒一份告天紙，把天理告辭，然後才吃得這碗飯」（頁 58），勸蔣成要識「時務」，所說的「告天紙」、「洗心湯」不言可喻；想在衙門立足，就非得「泯滅良心」、「喪盡天良」，才吃得了這行飯，那是不是暗指當時的官吏從上到下都是一群「黑心肝」的人，這樣比直書官吏的腐敗與黑暗，形容這些人的惡劣更是「入木三分」。第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉寫靈魂出竅訴冤。第九回〈變女爲兒菩薩巧〉把一個莊嚴的菩薩寫成了有食「人間煙火」的世

¹⁵⁷ 王昕：〈從擬話本編創方式論李漁「無聲戲」說的價值和意義〉，《文藝研究》第 7 期，2010 年，頁 58。

¹⁵⁸ 王昕：〈從擬話本編創方式論李漁「無聲戲」說的價值和意義〉，《文藝研究》第 7 期，2010 年，頁 58。

俗份子，充滿了「世儂」與「勢利」，拿嬰兒性別與吝嗇鬼講價錢，造就了不同以往的神佛形象。第十回〈移妻換妾鬼神奇〉寫出神道移妾換妻的離奇事件。第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香〉不寫眾人都已寫爛的「守節妻妾」而寫沒有預期要守節的婢女，所以他在入話說到：「我如今說兩個激不著的，一個激得著的，做個榜樣。只是激不著的本該應激得著，激得著的盡可以激不著，於理相反，於情相悖，所以叫做奇聞。」(頁 224)

李漁就是愛寫這種「奇聞」、「奇事」、「異聞」故事，使得他的十二回小說雖然以題材來說，都是前人寫過的，甚至一寫再寫，早已熟爛了，李漁卻能透過「翻舊為新」，使得舊題材經過他的翻新包裝後，呈現出另一種與原作截然不同，不管在主題上、還是思想上，都突顯出李漁式的個性化風格。

(二)、情節奇

李漁最擅長把情節寫得變幻莫測、極盡曲折之能事，例如：第二回〈美男子避惑反生疑〉以蔣瑜避嫌引起更大的嫌疑，以趙家失玉扇墜之怪與知府書房有媳婦繡鞋之怪兩相巧合，除了新奇而且離奇。話說蔣瑜貌美而聘貌醜的陸氏為妻，鄰居趙玉吾是個愛薄舌、講閨闈之事的「八卦男」，因為送給媳婦何氏一對扇墜，不料其中之一的玉扇墜卻在蔣瑜書架上。趙玉吾懷疑媳婦與蔣瑜有奸情，一狀告到了官府。成都知府見趙旭郎貌醜而何氏與蔣瑜都是貌美之人，便以為是「淫物」而判兩人有奸情。一日，知府也遭遇到自己媳婦的繡鞋跑到自己的書房，才知道是老鼠所為，依此類推，破解了何氏的扇墜有可能是老鼠啣造成的，便拆蔣何兩家的牆壁，果然發現了另一塊被老鼠咬去一半的扇墜，於是重審此案，蔣瑜沉冤得雪，並將何氏配給了蔣瑜，將陸氏許給了趙旭郎，醜女配醜夫、美婦配美男。故事避嫌引嫌，因巧釋巧，兩相映襯，組織得天衣無縫，而又波瀾起伏、變幻莫測，奇中有奇，按常理來說，老鼠打洞拖物招禍實有可能，並不離譜。

李漁擅長把情節安排得高潮迭起、跌宕起伏、曲折詭譎，這種比起平鋪直敘、一覽無餘來得精采多了，例如第四回〈失千金福因禍至〉主人翁秦世良是一個讀書人，生活潦倒，但財主楊百萬相面認為他有好命相而借錢給他，第一次買綢緞往海外販售，海上遇強盜劫去綢緞；楊百萬依然借銀子給他，不料銀子卻被同行的老漢拐走，自己還被誤當成小偷，並且「賠」了二百兩，事後秦世芳發現自己

誤會好人，願把一半財產送給世良，而劫走世良綢緞的海盜當上了朝鮮駙馬，與他十倍賠償金，拐子老漢的主人也爲了答謝世良的救命之恩，而牽引世良進入官場，秦世良這個窮到極點以及倒楣到極點的人生際遇，儼然是曲折不斷、一波三折，整個故事曲折起伏，人生不如意之事都同時發生在主人公身上，充滿了「戲劇性」，無怪乎人家說「人生如戲、戲如人生」，李漁真是把小說當作戲劇來寫。

(三)、人物奇

與明末擬話本小說喜歡歌頌傳統的忠孝節義典範不同，清初擬話本喜歡寫平凡的芸芸眾生，以《無聲戲》爲例，主人翁大都爲社會中下層的書生與百姓爲主，在以百姓爲主的篇章中，人物包括緞鋪商人趙玉吾，童生蔣瑜，皂隸蔣成，開草紙燈芯鋪的小商人秦世良，不識字但有膽有識的奇女子耿二娘，以賭博騙詐的賭行經紀王小山，一個薄倖的娼妓雪娘，以及經商爲業，兒孫不孝的單龍溪；書生描寫以窮困者居多，較好也不過是中等之家，主要出現在「男風」與「女子守節」主題上；兩篇財主除了一篇有寫到「以燒鹽起家，成了財主」，另一篇並沒有交待何以致富。總而言之，李漁筆下的人物林林總總，但都具備奇人特質。

第二回〈美男子避惑反生疑〉的清知府不貪錢但辦案糊塗，把一樁「風化案」辦得冤枉了男女主人翁，這實在顛覆一般人對清官的印象，他們不應該是威風凜凜、斷案如神、明察秋毫的「智賢」形象嘛！？李漁卻反倒不寫這種幾乎快「千人一面」、「一個模子刻出來」的「面具」清官形象，反而塑造雖是清官但斷錯案，說明審錯案件會比貪錢危害更甚。話說這位有點糊塗、有點可笑的成都知府，他雖不貪民財、不受人情，不過也不像以往的小說家如馮夢龍筆下的〈滕大尹鬼斷家私〉的滕大尹或者是〈況太守斷死孩兒〉的況太守等清官，都是把難辦的案情審理得明明白白，擁有高度的獄斷能力，而李漁筆下的這位清官在審理一樁所謂的「奸拐戕命」的案件時，見原告與眾人口徑一致，言之鑿鑿，便有些相信他們，落入先入爲主、以偏概全的圈套；及再見到蔣瑜長著標緻，女被告何氏又生得白裡透紅、丰姿綽約，二人僅隔一牆，何氏的扇墜又在蔣瑜的手上，便肯定兩人必有奸情，見何氏粗蠢的丈夫趙旭郎，便認定他一定吃了悶虧。直到知府自己也吃了被告類似的冤屈，才醒悟自己先前判錯了案，遂重新審案，糾正己過。朱明秋

¹⁵⁹認為：這個清知府，給人一種思路單一、又武斷又執拗，但卻很真實的人物形象，是個有血有肉的人，是「獨特的這一個」，在古代小說清官之中，這個知府大概可以算是一個難得一見的「圓形人物」¹⁶⁰形象了。

藺九章認為：李漁寫的這些奇人，尚還包括「異類」也就是特殊的人---同性戀者。這在李漁之前的小說恐怕不常出現的描寫對象，但李漁寫了，而且寫得很灑脫，中國古代小說人物畫廊多了同性戀這一號人物，李漁算是一個貢獻吧！應該說，男風在歷朝歷代已有出現，不管以古代、現代眼光來看，都算是一種畸形非常態的情慾關係，到明清時期，男風越吹越盛，已經成爲一種社會存在與社會現象了，納入小說家的視野而寫進小說裡頭，也是正常之事。¹⁶¹第六回〈男孟母教合三遷〉就曾鮮明提出：如今且說一個秀士與一個美童，因戀此道而不捨，後來竟成了夫婦，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。(頁 109)實際上，李漁並不贊成這種病態行爲，但作爲一個小說家，他認爲有義務有責任寫作這種「正史可以不載，野史不可不載」的異聞，他說他寫作目的是要醒人睡眠，一方面也有裨益世人，可以透過小說的字裡行間，我們看到變童尤瑞郎對命運的無奈與爲之付出的斑斑血淚，尤瑞郎走入此道，在於家境貧困所致。通過他的一個鄰人之口得知父親是開米店的，當初也將就過日子，連年做生意折本，欠下許多債來，大小老婆都死了，兩口棺木還停在家中不能殯葬。他父親說：「我身背上有三百兩的債負，還要一百兩舉喪，一百兩辦我的衣裘棺槨，有出得起五百兩的，只管來聘。」尤瑞郎嫁給許季芳後，既怕「元陽洩去，顏色頓衰」而被拋棄，又因爲要報許季芳之恩而自斷其命根子。尤瑞郎的命運是一齣催人淚下的悲劇，尤瑞郎爲生命所付出的一切又讓人不忍與不捨。藺九章以爲：描寫這些異類所達到的效果可能不是李漁的創作主旨，但客觀上這個畸形的社會所造成的這些異類人物卻呈現給我們一個奇特的世界。¹⁶²李漁喜歡寫這些異類，帶領我們走入一個截然不同、奇特怪異的世界，體會不同以往所體會的新(心)視野與心(新)感受。

¹⁵⁹ 朱明秋：〈新意盎然〉，《廣西大學學報》(哲學社會科學版)第 20 卷第 6 期，1998 年 12 月，頁 92。

¹⁶⁰ 根據佛斯特的人物分法，把人物分爲「圓形人物」和「扁平人物」。詳見佛斯特、李文彬譯：《小說面面觀》，台北：志文出版社，1978 年，頁 59-68。依字面來看，應該是指人物若是具有鮮明的性格與豐滿的形象，則是個「圓形人物」；反之，就是個「扁平人物」，兩者是互爲對比的。

¹⁶¹ 藺九章：〈李漁小說尚奇藝術新論〉，《古代文學》，2010 年 7 月，頁 70-71。

¹⁶² 藺九章：〈李漁小說尚奇藝術新論〉，《古代文學》，2010 年 7 月，頁 70-71。

耿二娘是個村婦，不識一字，卻自小就嶄露頭角，解決村人的許多疑難雜症。明末流寇入侵時，東揉西躡，男要殺戮，女要奸淫，生得醜的，淫欲過了，倒還丟下，略有幾分姿色的，就要帶去。當流寇來到武功相近的地方，各家婦女都向二娘問計。二娘道：「這是千百年的一劫，豈是人謀算得脫的？」各婦回去，都號啕大哭，與丈夫永訣。也有尋剃刀、買人言的，帶在身邊，都說等賊一到，即尋自盡，決不玷汙清白之身。當婦女們消極的謀求自盡時，二娘卻不輕言犧牲，對她的丈夫說到：

事到如今，也沒奈何。我若被他擄去，決不忍恥偷生，也決不輕言就死。須盡我生平的力量，竭我胸中的智巧去作了看。若萬不能脫身，方才走上這條路；倘我有一線生機，我決逃回來，與你團聚。賊若一到，你自去逃生，切不可顧戀著我，做了兩敗俱傷。我若去後，你料想無銀取贖，也不必趕來尋我，只在家中死等就是。（〈女陳平計生七出〉頁 96）

耿二娘在這場千百年的劫難中，不僅連環使出七計保全己身的清白，還從賊頭那裡獲得財寶，得到為數不少的意外之財，李漁以同樣獻計、絕頂聰明的漢開國功臣陳平相媲美，叫她女陳平。這個「不讀一句書，不識一個字」的女子，與一般所謂的「才女」不同，耿二娘憑著過人的膽識與超凡的機智，成功的捍衛自己的貞操，還藉由賊寇之口，表明自己的清白，李漁型塑一個非常不一樣的女性形象。

另外，李漁也塑造了小人物美好節操，所謂「有守節的妻妾，無守節的梅香」，李漁卻不寫那為數眾多的妻妾守節，而寫那「滄海一粟」的梅香守節，真可以說是「特立獨行」，因為在當時守節要有一定的經濟能力，通常是中等以上的家庭才守得住，有的婦女迫於生活，不得不改嫁，因此以婢女的身份去守節，所面臨的生活困苦將是比妻來守困難百倍，而且妻守節有政府旌表，家族與有榮焉，婢女守節根本是無人重視。在第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉的碧蓮，只是馬麟如的一個通房，當馬麟如誤傳死訊時，妻妾莫不想方設法趕緊去改嫁，只留碧蓮與老僕苦守孤兒及老家，準備守著妾莫氏所出的兒子清苦度日撫孤守節，一年後，麟如回歸故鄉，才知原先講冷心的話才是真心人，不僅把碧蓮扶正，還讓她當了「誥命夫人」，因為獲得福報，使她得生二子，並且得養子之報。

說到家庭的妻妾相爭，已是小說家慣用的題材，而且大多是妻戰勝妾，因為

不管是宗族制度還是法律條文，甚至社會輿論，全部一面倒向妻這一方，所以妻迫害妾的情形多如牛毛，李漁不寫這些大家都已寫爛的「吃陳醋」，反倒寫了不曾開鑊的「新醋」，正話韓一卿妾陳氏，仗著妻楊氏得癩疾不能與丈夫同房，就假意推丈夫與她同睡，使得楊氏非常感動，並且告訴了丈夫的「罩門」：多疑與慳吝，這讓陳氏有了陷害楊氏的兩個法寶，又自己想當正室，竟然摻毒藥在楊氏的飲食之中，要毒死楊氏，反倒以毒攻毒把楊氏癩疾給治好，毒計不成，運用丈夫多疑與慳吝的個性，讓楊氏百口莫辯，差點被休，後來幸虧有神道懲罰陳氏，才落實「善惡到頭終有報」的因果。這回故事可以看出陳氏妾的氣焰甚熾，不過，這種妾把妻鬥得招架不住的例子畢竟不多，通常都是身為「小三」的妾，地位卑微，常處於社會邊緣地帶，妻對妾擁有至高的支配權及命令權，妾只能默默承受，這樣的探討將在第三章第一節論述到。

如第一回的〈醜郎君怕嬌偏得艷〉男主角闕里侯，長相極度的被醜化，相貌奇醜不打緊，身上又帶有三臭，真可說是極眾惡於一身，來突顯「地獄輪迴之說」，奸惡之人投胎美艷女子，並且讓她們嫁與醜夫，受盡一生的苦楚，這樣的醜與美的強烈對比，更加深故事的戲劇張力，使人物呈現「戲劇化」現象，難怪李漁是把小說視為戲劇，並以「無聲戲」來命名小說集，同樣的，反映在小說中的人物也顯出戲劇性的奇。

(四)、議論奇

勸懲是白話通俗小說護身的法寶，也是話本小說的一大主題，魯迅曾說：「俗文所興，當由兩端，一為娛心，一為勸善，而尤以勸善為大宗。」¹⁶³李漁的小說也標榜勸懲，但在他的小說中，所謂道德往往只是為了結撰故事的需要，並非小說真正的主旨。對於道德勸說與善惡報應，李漁不僅不那麼認真，反而一定程度上抱持著諷刺與嘲諷的態度，小說中的議論最能看出這種態度。李漁可以說是中國古代小說家中最喜歡發議論的一個，儘管他的小說有相當多的勸懲性議論，但這種議論並不會讓人感到生硬，倒還顯得通脫，頗有點隨方就圓般的實用哲學的意味，而方圓之變，又每以事理人情為鵠地，所以雖為訓誡之言，讀者卻偏能入

¹⁶³ 魯迅：《中國小說史略》，上海：上海古籍出版社，1998年，頁71。

耳的。¹⁶⁴議論中常帶有新鮮、獨特，讓人耳目一新，甚至「語出驚人」，他在〈奪錦樓〉勸為人父母要「勢利」些，這樣的說辭使他在議論後忍不住再補上一段話：

這番議論無人敢道，須讓我輩膽大者言之，雖係末世之言，即使聞於古人，亦不以為無功而有罪也。¹⁶⁵

李漁的勸懲性議論，大多有打「擦邊球」的意味¹⁶⁶：表面上是一派堂而皇之的道德大論，但實際上早已在內容上，已經從實用主義的角度去「面授機宜」，替人出主意；或許李漁也不得不承認人性偶而為了滿足慾望與私心，如同走鋼索一般，搖擺於不道德的邊緣線上，面授機宜代為出主意的親切感能化解耳提面命的說教嚴肅性，進而轉為輕鬆詼諧、帶有作家個人濃烈的個性品味，抑或者讓故事中的人物自曝其可鄙、可笑、可悲、可泣，使得他的小說自然呈現出反諷與戲謔的味道。這種透過「反諷」與「戲謔」手法，把正規不過的道德曲解成滿足個人私慾與情慾的合理性，也就是為自己的「不道德」找出冠冕堂皇的藉口，在這樣的不經意之中，顯露出李漁不需要靠著嚴肅說教下的夫子之道。

例如第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉入話的一番「紅顏薄命」的議論，就顛覆歷朝文人對「紅顏薄命」的解釋，他說：「不是因他有了紅顏，然後才薄命，只為他應該薄命，所以才罰做紅顏。」¹⁶⁷又第二回〈美男子避惑反生疑〉一開頭便說：「所以怪不得近來的風俗，偏是貪官起身有人脫靴，清官去後沒人尸祝，只因貪官的毛病有藥可醫，清官的過失無人敢諫的緣故。」(頁 34)就是這樣與世俗之見唱反調，標新立異成「一家之言」。又第八回入話極言賭博的可怕，他說：

這首詩是見世人因賭博傾家者多，做來罪戾子的。……不知這件東西雖是無知之物，卻像個妖孽一般，……你若被他一纏上了，這幾塊枯骨就是幾條冤魂，六面鑽眼就是六條鐵索，三十六枚點數就是三十六個天罡，把人

¹⁶⁴ 徐世中、王光磊：〈試論李漁白話短篇小說的獨特藝術性〉，《廣西社會科學》第 5 期，2001 年，頁 99。

¹⁶⁵ (清)李漁：《十二樓》，台北：三民書局，1998 年 4 月，頁 28。

¹⁶⁶ 這是徐世中、王光磊的說法。詳見徐世中、王光磊：〈試論李漁白話短篇小說的獨特藝術性〉，《廣西社會科學》第 5 期，2001 年，頁 99。「擦邊球」原意為桌球專門術語，是指「打到桌邊的球」，引申為「事情有做就好，不必做到全部，應付應付、意思意思就好。」

¹⁶⁷ (清)李漁：《無聲戲》，《李笠翁小說五種》(上)，頁 6。

網縛住了，要你死就死，要你活就活，任有拔山舉鼎之力，不到烏江，他決不肯放你。如今世上的人迷而不悟，只要將好好的人家央他去送。（〈鬼輸錢活人還賭債〉頁 148-149）

說明骰子雖然只是幾塊枯骨，六面鑽眼，三十六枚點數，但是一旦沉迷於此，非到傾家蕩產者是無法解脫的。李漁接著又說：

起先要贏別人的錢，不想到輸了自家的本，後來要翻自家的本，不想又輸與別人的錢。輸家失利，贏家也未嘗得利，不知弄他何干？（頁 149）

由以上的說明可知，「賭博」一事，不管是輸家抑或者是贏家，都是耗費心力、勞神勞力，最後誰也沒有得利，倒像「一場遊戲一場空」，因此李漁非但勸人莫要賭博，也不要從事賭莊一行，為後面的正話鋪陳，提個引子。

第十回〈移妻換妾鬼神奇〉最有意思莫過於「吃醋」理論，雖有些無聊之嫌，然而卻能表現出李漁特立獨行的議論特色，且看他如何解這個「吃醋」：

開門七件事，醋是少不得的，主人主婦中餽，凡物都要先嚐，吃醋是他本等，怎麼比做爭鋒奪寵之事？要曉得爭鋒爭得好，奪寵奪得當，也就如調和飲食一般，醋用得不多不少，那吃的人就但覺其美而不覺其酸了；……究竟婦人家這種醋意，原是少不得的。當醋不醋謂之失調，要醋沒醋謂之口淡。（頁 190-191）

意思是說，適當的吃醋，反倒是生活的調味料，可以增進生活情趣，因此他主張婦人還是要吃點醋¹⁶⁸，但他不想與前人相同，因此李漁寫了不曾開罈的新醋，他說：

從來婦人吃醋的事，戲文、小說上都已做盡，哪裡還有一樁剩下來的？只是戲文、小說上的婦人，都是吃的陳醋，新醋還不曾開罈，就從我這一回

¹⁶⁸ 但是篇尾又說吃醋不管吃陳醋或是吃新醋，總是不吃的妙，似乎把入話建構的論點在篇尾給解構了。

吃起。(頁 191)

並且解釋「陳醋」是大吃小的，「新醋」是小醋大的，通常是醋得著的。且看李漁的妙論：

陳醋是大吃小的，新醋是小吃大的。做大的醋小，還有幾分該當，就酸也酸得有文理。況且他說的話，丈夫未必心服，或者還有幾次醋不著的；唯有做小的人，倒轉來醋大，那種滋味，酸到個沒理的去處，所以更覺難當。況且丈夫心上，愛的是小，厭的是大，一醋就要醋著了。(頁 191-192)

做小的醋大決定的條件在於丈夫的寵愛，假如丈夫寵愛妾，那麼妾醋妻的事情才可能發生，因此這群妾實在沒有「醋」的本錢，所以在維持一夫多妻的家庭和樂上，李漁是認為不管身為妻或者為妾，總是不吃醋為好。由此看來，丈夫的寵愛成了關鍵性醋得著醋不著的因素，假使丈夫一視同仁，妻妾又謹守彼此該有的份際，也不用再去勾心鬥角，爭寵奪權了，可見維持家庭妻妾和睦的主導權在男性一方，而非這些妻妾女人們，因此丈夫不偏袒妻方或妾方，特別去專寵誰，至少可以減少不少奪寵鬥爭、鬧得雞犬不寧的家庭事件發生了。

第十一回〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉李漁議論道：

若照情理細看起來，貧窮之輩，囊無續貫，倉無餘糧，做一日吃一日的人家，生出來的兒子，倒還有些孝意。為什麼原故？只因他無家可傳，無業可受，那負米養親、採菽供膳之事，自小做慣的，也就習以為常，不自知其為孝也，所以倒有暗合道理的去處。偏是富貴人家的兒子，吃慣用慣，卻像田地金銀是他前世帶來的，不關父母之事，略少分些，就要怨恨，竟像刻剝了他己財一般。(頁 211)

因此李漁並不贊同父母把全部一生辛苦攢積的家產分給子孫，而是應該自小讓這些膏粱子弟，養成「負米養親、採菽供膳」習慣成自然的孝親行爲，所以他主張：

所以人的孝心，大半喪於膏粱紈袴，不可把金錢產業當做傳家之業，既為

兒孫做馬牛，還替他開個仇恨爺娘之畔。(頁 211)

不把家產傳繼給後人，實在與傳統世俗做法大相逕庭，或者讀者會覺得李漁有離間骨肉至親的嫌疑，但是李漁的原意莫不是要奉勸為人父母善盡教育子女的責任，子孫有孝，縱使沒有家業可以繼承，同樣也不會改其孝心，可見傳與子孫的寶藏，「教育」遠比「家業」來得重要。

(五)、語言奇

李漁在《窺詞管見》中說道：「文字莫不貴新，…不新可以不作」，這雖然用於談論寫詞的原則，然而閱讀他的小說也時常雋語頻現，趣意盎然，如他描寫王小山的形貌，就以「概括人物」的方式來寫：「(王小山)真個是眉毛會說話，頭髮都空心的。」(頁 150)把王小山「狡猾」、「奸詐」的性格透過幾字的描寫形容的出奇。又如第三回〈改八字苦盡甘來〉倒楣鬼蔣成，得刑廳看顧後，同事們便將白眼換了青眼：

安息香也送他薰，茉莉花也送他戴，蔣成一時清客起來，弄得那六宮粉黛無顏色。(頁 64)

「六宮粉黛」語出白居易的〈長恨歌〉，是因楊貴妃而寫的，此處被李漁挪來形容一個倒楣男子脫胎換骨之後產生的效果，頗有點鐵成金，化腐朽為神奇的妙處。第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉形容闕里侯除了是財主，其他才學不繼：

只有一件，但出有才之貝，不出無貝之才，莫說舉人進士掙扎不來，就是一頂秀才頭巾，也像平天冠一般，承受不起。(頁 8)

李漁運用了「拆字法」，暗指闕不全只是「財」子而非「才」子，並且以誇張化的方式，描寫他的內才不濟，把「秀才頭巾」比喻作「平天冠」，令人莞爾一笑。

第三節 《無聲戲》的版本考證

關於李漁的小說，目前公認是出自李漁之手的有兩部，一為《無聲戲》，一為《十二樓》；至於長篇小說《合錦回文傳》和《肉蒲團》，目前學界仍在爭論是否為李漁所作。《無聲戲》與《連城壁》兩書故事多有雷同，與張縉彥事件有關。張氏本為降清的明朝遺臣，在清代朋黨傾軋的鬥爭中，身處劉正宗為首的北黨，劉正宗被彈劾，張縉彥受到波及，被流放寧古，最後也死在此處。李漁居杭州期間，刊刻《無聲戲》大賣，趁勝追擊出版《無聲戲二集》，由當時擔任浙江左布政使的張縉彥出錢印刻，後來張被流放，李漁深恐波及自己，加上《無聲戲二集》中有一篇影射「不死英雄」的事蹟，暗指張縉彥，擔心被有心人解讀「心懷不軌」，本來李漁請友人杜濬挑選《無聲戲》與《無聲戲二集》中的數篇故事，編成《無聲戲合集》，又名《無聲戲合選》，在張縉彥事件後，他的這三本小說集《無聲戲》、《無聲戲二集》、《無聲戲合集》都變成了禁毀書了，只好把第三本的《無聲戲合集》改名為《連城壁》才能上市，如今第一本《無聲戲》與第二本《無聲戲二集》在國內已亡佚了。

目前在日本所保存的《無聲戲》十二回本，為一海外孤本，日本尊經閣本所藏¹⁶⁹，也是本論文的文本依據。至於《連城壁》，國內外各藏一部；國內所藏，有正集十二篇、外編四篇；另一本屬於日本佐伯圖書館珍藏，正集十二篇、外編六篇，堪稱足本。¹⁷⁰前面《無聲戲》與《連城壁》的源流所述為一說，另一種說法為李漁在移居金陵後，挑選了《無聲戲》與《無聲戲二集》中的幾篇故事，印刻了《無聲戲合集》的合刊本，共收小說十二篇，其中屬一集的七篇，另五篇當為二集的作品；此合刻本打亂原刻次序，並將回目由單句改為上下對偶的雙句。

數年後，李漁又將《無聲戲合集》改刻為《連城壁全集》，並將《無聲戲合集》中未收《無聲戲》的五篇小說和新寫的一篇〈說鬼話計賺生人 顯神通智恢復舊業〉集成《連城壁外編》附刻於《連城壁全集》之後，加起來共收十八篇小說¹⁷¹，於日本佐伯圖書館珍藏。目前以《連城壁》為小說集名的有大連圖書館，天一出版社及《古本小說叢刊》，三者各有所長、各有千秋，不過以字體美觀、版面清晰來說，大連圖書館為最佳，可惜未列頁數，不能當做研究文本；其次是天一出版社，頁次列於版心上，裝訂為左右兩頁對折，頁次剛好被折到，因此也看不清

¹⁶⁹ (清)李漁：《無聲戲》，台北縣中和市：雙笛出版社，1995年，頁36-37。

¹⁷⁰ (清)李漁：《無聲戲》，台北縣中和市：雙笛出版社，1995年，頁37。

¹⁷¹ 徐綉惠：〈杜濬的評點與社交活動〉，《中極學刊》第七輯，2008年，頁170-171。

楚頁次；《古本小說叢刊》字跡、版面最不清晰，缺損遺漏字頗多；另外建宏出版社古道系列有出《連城壁》，只可惜是一般讀物，也不適合當為研究文本。

以《無聲戲》為小說集名為點校本浙江古籍出版社的《李漁全集》，內容考證詳實，是受歡迎的版本；胡小偉所點校的《中國話本大系·覺世名言十二樓等二種》為繁體文，是不錯的版本，只有《無聲戲》並無《連城壁》，可惜把杜濬的評點列於文後，看不出來杜濬眉批與李漁小說相映成趣的喜感；《古本小說集成》只有《無聲戲》而無《連城壁》，印刷比起點校本實在不怎麼清晰。

大多數研究李漁小說者，浙江古籍版之《無聲戲》是受歡迎的，可惜此書前面部分列《無聲戲》十二回完整版，後面《連城壁》的部分，則刪去《無聲戲》重覆的故事，僅列《無聲戲》未列的回目故事，因此回目次第與頁數時常跳來跳去，雜亂錯置，其他以浙江古籍版《無聲戲》的研究者，通常會巧妙的避開回次不寫；研究《連城壁》的研究者，文中又會時常出現單、偶句回目交雜的「奇怪」現象產生，為了避免上述兩種「尷尬」，本論文選擇《無聲戲》而不採用《連城壁》當研究文本的原因所在。

《連城壁》雖由《無聲戲》脫胎而來，但二者不完全相同，故事內容在相應的篇什偶有出入，相應各篇每有文字出入、眉批、回末評點，也常出現此有彼無的現象。¹⁷²《無聲戲》傳世的版本多而複雜，最早研究《無聲戲》版本問題者首推孫楷第，他於一九三一年秋到日本東京及大連訪書後，於一九三二年出版了《中國通俗小說書目》¹⁷³，著錄《無聲戲》三個版本；蕭欣橋發表了〈李漁《無聲戲》、《連城壁》版本嬗變考察〉一文，集結過去以來學者研究《無聲戲》版本的情形，將《無聲戲》與《連城壁》二者之間的關係做一詳盡完善的探討，整理其中要點¹⁷⁴如下：

一、《無聲戲合集》（存）：

清李漁撰，題名「覺世稗官編次」、「睡鄉祭酒批評」。「覺世稗官」是署名，

¹⁷²徐綉惠：〈杜濬的評點與社交活動〉，《中極學刊》第七輯，2008年，頁171。

¹⁷³孫楷第在東京尊經閣發現清初精刊本《無聲戲》十二回，校以大連圖書館所藏的《連城壁》全集十二回及外編六回（今僅存四回）和馬隅卿藏《無聲戲合集》原刊本，疑大連圖書館所藏《連城壁》抄本，即為《無聲戲合集》的後身，而尊經閣藏偽齋主人序本《無聲戲》十二回，其次第與《無聲戲合集》不同，標目對聯亦不同，頗難判定其源流。詳見孫楷第：《日本東京所見中國小說書目---附大連圖書館所見中國小說書目》，台北：鳳凰出版社，1974年，頁13-15。

¹⁷⁴載於蕭欣橋：〈李漁《無聲戲》、《連城壁》版本嬗變考察〉，收錄在《李漁全集》第十二卷，杭州：浙江古籍出版社，1992年，頁333-335。

首杜濬序，署「睡鄉祭酒漫題」，「睡鄉祭酒」即是杜濬的別名。目前存有馬隅卿藏原刊本，每行二十字，只可惜僅存二篇，圖尚有十二頁。從僅存的二篇及十二頁圖看來，篇目應該與《連城壁》十二集同。

二、《連城壁》全集十二集外編六卷(存)：

清李漁撰，杜濬評，篇首杜濬作序。本書序和署名都與《無聲戲合集》同，目前藏於大連滿鐵圖書館，為日本抄本，全集有十二集，另有外編，存四卷。¹⁷⁵疑似為《無聲戲合集》是同一本。

三、《無聲戲》十二回(存)

清李漁撰，首「偽齋主人」序，為清初刊本，仿洪老蓮筆意，藏於日本尊經閣文庫。與大連滿鐵圖書館的抄本《連城壁》，其中外編四篇收入，與《連城壁全集》重複者僅有四篇，其他標題與篇目¹⁷⁶都不同。

四、另有孔憲易在〈關於李漁的《無聲戲》殘本〉中說到：《無聲戲合選》，為順治寫刻本，三近堂梓行，原有六冊十二回，今存四冊九回。

五、日本學者伊藤漱平教授發現：封面題為「覺世名言連城壁」，書首有睡鄉祭酒的序，卷首署名「覺世稗官編次」、「睡鄉祭酒批評」。《連城壁》十二集外編六卷(存)，八冊十八回，為康熙寫刊本，藏於日本佐伯市立圖書館。¹⁷⁷伊藤漱平《李漁小說的版本和它的流傳》文中也提到田邊五兵衛抄本《連城壁》，存全集十二回外編四卷，但外編其中一篇與大連圖書館閑喬山人抄本《連城壁》不同，不過已經亡佚。

從以上的整理、歸納可以知道，日本尊經閣文庫所藏清初刊本《無聲戲》十二回是現存的《無聲戲》中最完整的版本，而日本佐伯市立圖書館藏康熙寫刻本《連城壁》全集外編六卷，共計有十八篇之多，是現存版本中篇目最多者，也最齊全者，與雙笛出版社所出版的《無聲戲》序言¹⁷⁸所說不謀而合。李漁的小說在清道光、同治年間遭禁¹⁷⁹，無法流傳，學界對李漁的小說一直很陌生，黃麗貞曾言：「李漁這位在清初即已享有「遐邇盛名」的戲曲名家，在當時的學術界還不

¹⁷⁵ 此本大連滿鐵圖書館的《連城壁》版本為楷書手鈔本，字體工整美觀，也是最齊全的十八篇故事版本，可惜沒有標出書頁，無法作為文本研究。

¹⁷⁶ 《無聲戲》走的是《三言》單句回目系統，為尊經閣為藏的十二篇故事版本；《連城壁》走的是《二拍》偶句回目系統，為日本佐伯圖書館的十八篇故事版本。

¹⁷⁷ 即是現今研究《連城壁》最齊全的日本佐伯圖書館的十八回版本。

¹⁷⁸ (清)李漁：《無聲戲》，台北縣中和市：雙笛出版社，1995年，頁37。

¹⁷⁹ 清道光、同治年間，浙江、江蘇所頒布的查禁書目，李漁小說名列其中。參見王利器：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，台北：河洛出版社，1980年，頁115、124。

鮮人知，因為李漁的作品，湮沉了三百年，許多人都沒有機會讀到。」¹⁸⁰一直到馬漢茂在西元 1970 年輯錄十五冊的《李漁全集》¹⁸¹，1987 年浙江古籍出版社出版二十冊的《李漁全集》，將李漁的作品與相關研究資料搜羅殆盡¹⁸²，1992 年杭州浙江古籍出版社重新付印、再次出版二十冊的《李漁全集》，成為後世學者所採用的最完整的版本之一。

在 1992 年浙江古籍出版社出版的《李漁全集》，它同時收錄《無聲戲》與《連城壁》，《無聲戲》是以日本尊經閣文庫藏本《無聲戲》刻本十二回為底本，《連城壁》則是以日本伊藤漱平贈送汲古書院影印佐伯市立圖書館藏本《連城壁》刻本(《全集》十二回，《外編》六卷)為底本，除二書互相校正外，還佐以北京大學圖書館所藏《無聲戲合集》(殘存二回)及大連圖書館所藏《連城壁》手抄本(《外編》缺二卷的版本)¹⁸³編寫而成，是目前所見的點校本中的善本，因此本論文選擇大陸浙江古籍出版社所點校的《無聲戲》作為研究的文本¹⁸⁴，考證詳實、校正嚴謹，是適合作為研究的文本用途。

《無聲戲》為一短篇小說集，含有十二回故事，每一回敷演一個故事，每個故事題名一回，各回各自獨立成篇，每兩回的回目為一組，句型、字數和詞性，上下對偶十分工整；《連城壁》全集十二集外編六卷，共計十八個故事，其中十二個故事與《無聲戲》相同，但回目則改成上下兩句，而且在排列次序上也有所不同，把兩書回目列表入下，以便參照；如前所述，會有回目次第與頁數錯亂的問題存在，例如第五回頁數反在前，第二回頁數反在後的「奇怪」現象產生，因此筆者採用《無聲戲》當研究文本，以專書的角度，爬梳《無聲戲》中關於「標

¹⁸⁰ 黃麗貞：《李漁研究》，台北：國家出版社，1995 年 12 月，頁 8。

¹⁸¹ 錄有李漁《笠翁一家言》、戲曲、短篇小說等作品。

¹⁸² 錄有《笠翁一家言文集》、《笠翁一家言詩詞集》、《閒情偶寄》、《笠翁傳奇十種》、《笠翁閩定傳奇八種》、《無聲戲》、《連城壁》、《十二樓》、《合錦回文傳》、《肉蒲團故事梗概》、《李笠翁批閱三國志》、《新刻繡像批評金瓶梅》、《古今史略》、《千古奇聞》、《資治新書》、《評鑑傳奇二種》、《韻書三種》、《雜著》、《李漁年譜》、《李漁交遊考》、《李漁研究資料選輯》、《現代學者論文精選》、《李漁研究論著索引》。

¹⁸³ 參見葉雅玲：〈《無聲戲》與《十二樓》版本探究〉，收錄於《李漁文學理論與小說創作關係研究》，台北：私立文化大學中文所碩士論文，1991 年 6 月，頁 63-81。

¹⁸⁴ 當然還有胡小偉所點校的《中國話本大系·覺世名言十二樓等二種》，江蘇古籍出版社所出版，《無聲戲》書寫字體為繁體，內文幾乎與李漁全籍第四卷相同，差別在把杜濬眉批改置於文末，失去了原著的原汁原味，看不出杜濬評點李漁小說相映成趣的喜感，例如在第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉中李漁以「地獄果報觀」解釋「紅顏薄命」說，並且歸論前世的惡人都是今日投胎的標緻女子，杜濬在這裡下眉批調侃說：「這等看來，如今的惡人都是將來的美女，該預先下聘才是。」關於李漁小說與杜濬評點的相關論述，有徐綉惠：〈杜濬的評點與社交活動〉，《中極學刊》第七輯，2008 年 6 月，頁 170-175。

誌個人特徵」與「李漁的有我之境」兩方面著手，從體制特徵、主題內容到形式析論，找出符合屬於「李漁式」創作特徵，標誌出作家個體獨特的文藝觀與思想。

《無聲戲》		《連城壁》		
第一回	醜郎君怕嬌 偏得艷	第五回	美女同遭花燭冤 村郎偏享溫柔福	辰集
第二回	美男子避惑 反生疑	第四回	清官不受扒灰謗 義士難伸竊婦冤	卯集
第三回	改八字 苦盡甘來	第二回	老星家戲改八字 窮皂隸陡發萬金	丑集
第四回	失千金 福因禍至	第六回	遭風遇盜致奇贏 讓本還財成巨富	己集
第五回	女陳平計生七 出	卷之二	仗佛力求男得女 格天心變女成男	外編卷二
第六回	男孟母教合三 遷	卷之一	落禍坑智完節操 借仇口巧播聲名	外編卷一
第七回	人宿妓 窮鬼訴嫖冤	卷之四	待詔喜風流趨錢贖妓 運弁持公道捨米追賊	外編卷四
第八回	鬼輸錢 活人還賭債	卷之五	嬰眾怒捨命殉龍陽 撫孤癸全身報知己	外編卷五
第九回	變女爲兒菩薩 巧	卷之六	受人欺無心落局 連鬼騙有故傾家	外編卷六
第十回	移妻換妾鬼神 奇	第十回	吃新醋正室蒙冤 續舊歡家堂和事	酉集
第十一回	兒孫棄骸骨 僮僕奔喪	第十一回	重義奔喪奴僕好 貪財殞命子孫愚	戌集
第十二回	妻妾抱琵琶 梅香守節	第八回	妻妾敗綱常 梅香完節操	未集
		第一回	譚楚玉戲裡傳情 劉藐姑曲終死節	子集

		第三回	乞兒行好事 皇帝做媒人	寅集
		第七回	妒妻守有夫之寡 懦夫還不死之魂	午集
		第九回	寡婦設計贅新郎 眾美齊心奪才子	申集
		第十二回	貞女守貞來異謗 朋儕相譴致奇冤	亥集
		卷之三	說鬼話計賺生人 顯神通智恢舊業	外編卷三

第四節 《無聲戲》體制

《無聲戲》是清初前期眾多擬話本小說之一，此時期的話本小說承襲著明末話本小說體制而來，然而時代的改變，受社會環境、文學思潮的影響下，體制也從中產生新的生命力，發展出有別以往的特色，進而形成了清初擬話本小說體制的新潮流。《無聲戲》在這樣的文學環境下，體制呈現出什麼特色？又其在話本小說的發展史上扮演了什麼角色？以下將論述之。

一、《無聲戲》的構成方式

對於話本小說的體制，胡士瑩在《話本小說概論》中分成：「一題目、二篇首、三入話、四頭回、五正話、六結尾。」¹⁸⁵而歐陽代發則把話本分為「入話、頭回、正話、篇尾」¹⁸⁶四個部分，兩者較為不同的是胡士瑩把開頭的詩詞稱為「篇首」，在篇首的詩或詞後再引的詩詞及其解釋，叫「入話」，而歐陽代發卻認為開頭的詩或詞及其後又引的詩詞解釋等，應該都是引入正話的入話部分，是不可分割的。¹⁸⁷此外，對於「入話」內是否包含「頭回」，亦有不同的意見，歐陽代發

¹⁸⁵ 胡士瑩：《話本小說概論》，北京：中華書局，1980年5月，頁134。

¹⁸⁶ 歐陽代發：《話本小說史》，武漢：武漢出版社，1994年5月，頁12-21。

¹⁸⁷ 見胡士瑩：《話本小說概論》，北京：中華書局，1980年5月，頁136。歐陽代發：《話本小說史》，武漢：武漢出版社，1994年5月，頁15。

與胡士瑩看法一致，都認為兩者有所區別，胡士瑩在《話本小說概論》中說到：

入話是解釋的，和篇首的詩詞有關係，或涉議論，或述背景以引入正話；頭回則基本上是故事性的，正面或反面映襯正話，以甲事引出乙事，作為對照。¹⁸⁸

然鄭振鐸〈明清二代的平話集〉中將「入話」分為四種，其中有兩種就是和正文相同或相反的故事¹⁸⁹，又如譚正璧《三言二拍資料》裡亦有「入話已有故事性者為限」。¹⁹⁰由以上論述可知，對於「入話」的涵意標準不一，胡士瑩的分法是較為嚴格的，而其他學者則是較為廣義的，為免有所爭議，本文擬採較為廣義的說法，將篇首詩詞，詩詞後的議論及頭回都納入「入話」的範圍，將話本小說體制分為題目、入話、正話及篇尾四部分。

一般擬話本，它的構成方式為：題目+入話+正話+篇尾，《無聲戲》全書共有十二回，體制多有所創新與改變。以下就其體制分析之：

（一）、題目

《無聲戲》的題目設計是經過作者李漁精心巧思而定的，每兩回對仗工整、對偶和諧，主題意涵也頗為相似，例如第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉對應第二回〈美男子避惑反生疑〉，內容講得都是與「事與願違」、一連串「陰錯陽差」反而得到主角最不想要的結果，在這樣的如俗語所說的「種瓜生菜瓜」的「機緣巧合、錯有錯著」之中，雖然一波三折，最終終得圓滿，第一回主角闕不全與三美妻相處，得到「雖不滿意但可以接受」的平衡，第二回的主角蔣瑜也因為「聰明」的老鼠也同樣在知府大人「犯案」而使案情真相大白，洗刷了冤屈並意外獲得了賢妻美眷何氏；第三回〈改八字苦盡甘來〉對應第四回〈失千金福因禍至〉講的是有關「命」與「相」的故事，「命裡有時終須有，命裡無時莫強求」，一切皆是

¹⁸⁸ 胡士瑩：《話本小說概論》，北京：中華書局，1980年5月，頁140。

¹⁸⁹ 鄭振鐸認為「入話」之種類甚多，依其說法有四種：其一是「閒話」或「詩詞話」之類，其二為一詩或一詞，其三是與正文相同的故事，最後則是與正文相反的故事。見〈明清二代的平話集〉，收錄於《鄭振鐸全集》第四卷，河北：花山文藝出版社，1998年11月，頁338-339。

¹⁹⁰ 見譚正璧：《三言二拍資料》中的〈凡例〉二，上海：上海古籍出版社，1980年10月，頁1。

命，半點不由人，人唯一可改變命運的方法就是多行善事，也就是小說中常出現的「陰鷺」二字，說白話一點，就是多積「陰德」，例如第四回的秦世芳因重義而使自己原本無財富之命起了改變，讓他也名列「富翁」之位；另外，第五回〈女陳平計生七出〉對應第六回〈男孟母教合三遷〉、第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉對應第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉、第九回〈變女爲兒菩薩巧〉對應第十回〈移妻換妾鬼神奇〉、第十一回〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉對應第十二回〈妻妾抱琵琶梅香守節〉。

(二)、入話

話本小說通常以一首詩或詞，或一詩一詞爲開頭，其內容與正話有密切聯繫，多用來點明主題，概括全篇大意，或是抒發感慨，從正面或反面來陪襯故事。《無聲戲》十二回故事中，「入話」的形式很統一，每回故事的開頭，都是由作者配合小說內容自創一首詩或詞爲開端，成爲形式很獨立於故事前的韻文，而在詩或詞的後頭接有議論之語，至於頭回，又稱「得勝頭回」，功能爲在「入話」與「正話」之間，還插入一段與「正話」相似或相反的短故事，對正話起了襯托對比作用，這段故事本身幾乎可以獨立爲一回書，可以獨立存在，位置又在正話的前頭，所以叫作「頭回」。在講唱文學的開頭，有一段用以引起下文主題的文字或故事，在唐變文叫押座文，在話本中叫得勝頭回、入話、致語或引辭，得勝頭回是得勝和頭回兩個名詞結合而成的。得勝可能是得勝令的簡稱，得勝令是當時的一種曲調，形容軍隊吭聲凱歌而回，後來說唱者再加上一層發財或發利市的作用進去。頭回的回，即當次、遍、節、段的意思來說，也就是指書中的頭一段，章回小說的回，也是這個意思，所以得勝頭回的原始意義是：唱著得勝令的曲子，先說開場的一段，後來就演變成開場白的意思了，譬如：「做個得勝頭回」便是如此。話本中僅用一首詩或詞開場，是最初的形式，後來才加說閒話或引其他故事。《無聲戲》之入話形式爲：篇首詩或詞+議論+得勝頭回，觀看《無聲戲》十二回故事，李漁走他一慣「不落俗套」的路，因此有些回並沒有「得勝頭回」，而是改以他「自我雄辯」的議論本色，甚至王敏認爲：「李漁的作品大多有入話而沒有頭回，頭回的空間都被議論佔去了。他議論時好標榜「我」，「入話」成了

「我」的論壇，……。」¹⁹¹茲整理《無聲戲》十二回故事如下：

回目	篇首詩或詞	議論	得勝頭回(或議論)
第一回〈醜郎君怕 嬌偏得艷〉	天公局法亂如麻， 十對夫妻九配差。 常使嬌鶯棲老樹， 慣教頑石伴奇花。 合歡牀上眠仇侶， 交頸幃中帶軟枷。 只有鴛鴦無錯配， 不須夢裡抱琵琶。	世上姻緣一事，錯配 者多，使人不能無 恨。「紅顏薄命」不 是因為他有了紅 顏，然後才薄命，只 因它應該薄命，所以 才罰做紅顏。	當初有個病人死去 三日又活過來，見 到閻王生殿把一個 極惡之人判做轉世 為標緻的婦人，讓 她嫁個極愚醜的丈 夫，自然心志不 遂，憂煎涕泣，比 豬狗牛馬所受一刀 一索之苦還要痛苦 的極刑，因此「紅 顏薄命」四字金丹 為：美婦嫁到極醜 丈夫只當逢其故 主，自然貼意安 心。
第二回〈美男子避 惑反生疑〉	從來廉吏最難為， 不似貪官病可醫。 執法法中生弊竇， 矢公公里受奸欺。 怒棋響處民情抑， 鐵筆搖時生命危。 莫道獄成無可改， 好將山案自推移。	勸世上為官者，也要 虛中捨己，體貼民 情，切不可說「我無 愧於天，無祚於人， 就審錯幾樁詞訟，百 姓也怨不得我」這句 話。那些有守無才的 官府，個個拿來塞 責，不知誤了多少的 性命，……，所以做	浙江有個知縣，開 糖店與開米店兩相 爭執巴斗是他的， 知縣明察秋毫查出 巴斗為糖店所有， 只因米店借去用 用，因糖店忘記取 討，他便久假不 歸，這不過是貪愛 小利；但是人命、

¹⁹¹ 王敏：〈論李漁擬話本小說的個性化特徵〉，《齊魯學刊》總第 189 期，2005 年，頁 90。

		官的人，切不可使百姓撞造化。	姦情二事，爲官者須靜氣虛心、詳審復讞，切不可隨意判案。
第三回〈改八字苦盡甘來〉	從來不解天公性，既賦形骸焉用命。八字何曾出母胎，銅牌鐵板先刊定。桑田滄海易更翻，責賤榮枯難改正。多少英雄哭阮途，叫呼不轉天心硬。	單說個「命」字，凡人貴賤窮通、榮枯壽夭，總定在八字裡面。這八字，是將生未生的時節，天公老子御筆親除的。未說改移不得，就要添一點，減一畫，也不能夠。所以叫做「死生有命，富貴在天」。	當初有一個老者，精於命理，媳婦在臨盆之際，因爲時辰不對會犯關煞，是養不大，媳婦狠命一熬，胎兒被產母閉斷生氣，熬到長福長壽的時辰，生將下來，他又到別人家托生去了，依舊合著養不大的關煞。
第四回〈失千金福因禍至〉	從來形體不欺人，燕頤封侯果是真。虧得世人皮相好，能容豪傑隱風塵。	八字與面相本是相稱，世上八字相同的極多，任你刻數不同，少不得那一刻之中，也是要同生幾個；只有這相貌，億萬蒼生之內，再沒有兩個一樣的，……所以古語道：「人心之不同，有如其面。」	舉聖人孔子貌似陽虎、蔡邕貌似虎賁爲例，說明面相相同，貴賤貧富有天淵之別，在於造化生人，使乖弄巧的去處，都有一片深心，不可草草看過。 ¹⁹²
第五回〈女陳平計〉	女性從來似水，人	忠孝節義四個字是	我把忠孝義三件略

¹⁹² 篇首沒有頭回，只有議論；但把頭回改置於篇尾，舉出「浙江柴鄉紳孝廉」之事，所以此回是頭回的變體。

生七出)	情近日如丸。《春秋》責備且從寬，莫向長中索短。治世柏舟易矢，亂離節操難完。靛缸撈出白齊紈，縱有千金不換。	世上人的美稱，個個都喜歡這個名色。只是奸臣口裡也說是忠，逆子對人也說孝，奸夫何嘗不道義，淫婦未嘗不講節，所以真假極是難辨。……除非把患難來試一試。	過，單說個「節」字。明朝自流寇倡亂，被擄的婦人車載斗量，期間矢志不屈，或延頸受誅的，這是最上一乘；起初勉強失身，過後深思自愧，投河自縊，還說的上是中上；身隨異類，心繫故鄉，勸夫取贖的，腆顏可恥，算做中下；口饜肥甘，身穿綺羅，……良人千里來贖，對面不認原夫的，這等淫婦才是最下一流，教人腐心切齒。雖曾聽見人說，有個仗義將軍，當面斬淫婦之頭，雪前夫之恨，這樣痛快人心的故事，究竟只是耳聞，不曾目見。 ¹⁹³
第六〈男孟母教合三遷〉	男風不識何由始，婦人之禍貽男子。翻面鑿洪蒙，無雌	男風一事，不知起於何代，創自何時，沿流至今，竟與天造地	兩個男子好好立在一起，為什麼這一個忽然就想起這椿

¹⁹³ 這裡較接近「議論」部分，比較不像「頭回」屬短篇小故事，因而此回應該沒有「得勝頭回」。

	<p>硬打雄。向隅悲落魄，試問君何樂？齷齪甚難當，翻雲別有香。</p>	<p>設的男女一道爭鋒比勝起來，豈不怪異？……男風一事，論形則無有餘，不足之分，論情則無交歡共樂之趣，論事又無生男育女之功，不知何所取義，創出這椿事來？有苦於人，無益於己，做它何用？</p>	<p>事，那一個又欣然肯做起這椿事來來？……或者年長鰥夫，家貧不能婚娶，藉此以瀉慾火；或者年幼姣童，家貧不能糊口，藉此以覓衣食，也還情有可原。如今世上，偏是有妻有妾的男子酷好此道，偏是豐衣足食的子弟喜做此道，所以更不可解。此風各處俱尚，尤莫盛於閩中。……不但人好此道，連草木是無知之物，也好此道，深山之中有一種榕樹，別名叫做「男風樹」。……¹⁹⁴</p>
<p>第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉</p>	<p>訪遍青樓窈窕，散盡黃金買笑。金盡笑聲無，變作吠聲如豹，承教，承教，以後不來輕造。</p>	<p>世上青樓女子，薄倖者多，從古至今，做鄭元和、于叔夜的不計其數，再不見有第二個穆素徽、第三個李亞仙。做嫖客的</p>	<p>男京名妓金莖娘，不但人長得嬌豔、娉婷，而且善竹畫蘭，某公子結識她，一心娶她為妾，後每月出五十兩銀子包養，父親</p>

¹⁹⁴ 沒有頭回，只有議論。

		<p>時，及早收拾鑼鼓，轉任北京要職，把休待錯夢做了真夢，後來不好收場。</p>	<p>轉任北京要職，把兒子帶了隨任讀書，臨行又兌六百兩與她為一年薪水之費，又央幾次心腹之人到男京裝做嫖客，走來試她，她堅辭不納，一發驗出她的真心。某公子未及一年，繞道男京娶莖娘，不料莖娘已死了。某公子風流之興極高，喜到處買春方，逢人就問房術。一日坐在家中，有個術士傳授他房中之術，不傳最厲害一種，莖娘的性命即斷送於此術，某公子才知莖娘並不是無貳心的婦女，而是一個淫婦，寫了一篇〈戒嫖文〉。</p>
<p>第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉</p>	<p>世間何物最堪仇，賭勝場中幾粒骰。能變素封為乞丐，慣教平地起戈矛。輸家既入迷魂陣，</p>	<p>見世人因賭博傾家者多，做來罪骰子的。骰子是無知之物，為什麼罪它？不知這件東西雖是無</p>	<p>當初一人，有千金家私，只因好賭，弄得精窮。手頭剩了十兩銀子買了個「仙方」；只有四個</p>

	<p>贏處還吞釣命鉤。 安得人人陶土行， 盡收博具付中流。</p>	<p>知之物，卻像個妖孽 一般，你若不去惹 它，它不過是塊枯 骨，六面鑽眼，極多 不過三十六枚點數 而已；你若被它纏上 了，這幾塊枯骨就是 幾條冤魂，六面鑽眼 就是六條鐵索，三十 六枚點數就是三十 六個天罡，把人捆縛 住了，要你死就死， 要你活就活，……。 如今世上的人迷而 不悟，只要將好好的 人家央它去送。</p>	<p>大字「只是拈頭」， 最後此人照仙方所 寫熬了三年賭，拈 了三年頭，攢了一 半家資，才曉得那 道人不是賣的仙 方，是賣的道理。 這些道理人人曉 得，人人不肯行。</p>
<p>第九回〈變女爲兒 菩薩巧〉</p>	<p>夢兆從來貴反詳， 夢凶得吉理之常。 卻更有時明說與， 不須寤後攪思腸。</p>	<p>要曉得鬼神原不騙 人，是人自己騙自 己。夢中的人，也有 是鬼神變來的，也有 是自己魂魄變來 的。若是鬼神變來 的，善則報之以吉， 惡則報之以兇。或者 兇反報之以吉，要轉 他爲惡之心；吉反報 之以兇，要勵他爲善 之心。這樣的夢，後 來自然會應了。若是 自己魂魄變來的，它</p>	<p>有個皮匠，一貧徹 骨，終日在家燒香 禮拜道：「每日也不 過替人上兩雙鞋 子，打幾個允頭， 有什麼大進益？只 除非保佑我掘到一 窖銀子，方才會發 積。……」忽一夜 就做起夢來：「有一 人問他道：「聞得你 要掘窖？有一窖不 要問數目，只還你 一生受用。」皮匠</p>

		<p>就不論你事之邪正，理之是非，一味只要阿其所好。……日之所思，夜之所夢，自己騙自己的，後來哪裡會應？</p>	<p>掘到一蒲包的豬鬃，料想是做鞋的本錢，就拿回去穿線縫鞋，果然一生受用。另一故事三個舉子在于忠肅公墓祈夢，都夢到肅公拿「卒」象棋給他，其中一人趕緊過河請道人詳夢，此人果然中舉，可見夢兆要詳得好，鬼神的聰明須深心體驗一番；有最易詳的，就像與人說話一般，這又是一種靈明，總則要同歸於驗。¹⁹⁵</p>
<p>第十回〈移妻換妾鬼神奇〉</p>	<p>齏菜瓶翻莫救，葡萄架倒難支。閩內烽煙何日靖，報云死後班師。欲使婦人不妒，除非闔盡男兒。醋有新陳二種，其間酸味同之。陳醋止聞妻妒妾，近來妾反先施。新醋更加有味，唇邊啞盡</p>	<p>醋是妒的別名。「妒」為男女通用，「醋」從色欲起見，是婦人用著，男子用不著。要曉得爭鋒爭得好，奪寵奪得當，也如調和飲食一般，醋用得不多不少，……可見吃醋二字，不必盡是妒忌之名，不過說他酸的意思，就如</p>	<p>浙江有一男子正妻無子，娶一美妾，這妾極有內才又會生子且會箝制丈夫，使他不與正妻同宿。一日正妻五十壽誕，男子去與正妻同宿，妾一來十年不曾獨宿，二來怕妻發洩十年含苦之情，隨拿了一</p>

¹⁹⁵ 此回為「雙頭回」。

	胭脂。	秀才慳吝，人叫他酸子的一般。究竟這婦人家這種醋意，原是不少不得的。當醋不醋謂之失調，要醋沒醋謂之口淡。	把火跑到豬圈放火，想讓丈夫救火，火滅再扯他同房，不料，火不只燒掉一份家私還把四鄰八舍房子全化為灰燼，臨舍知情要把她法辦，丈夫不好意思，私下擺佈殺了。
第十一回〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉	古云有子萬事足，多少癡民怨孤獨。常見人生忤逆兒，又言無子翻為福。有子無兒總莫嗟，黃金不盡便傳家。牀頭有谷人爭哭，俗語從來說不差。	世間子嗣一節，是人生的第一樁大事，祖宗血食要他綿，自己終身要他養，一生掙來的家業要他承守。這三件事，本是一樣要緊的，但照世情看起來，為父為子的心上，各有一番輕重。父親望子之心，前面兩樁極重，後面一件甚輕；兒子望父之心，前面兩件還輕，後面一樁極重。……這等說來，豈不是三件事之中，只有家業最重？	當初兩個老者，一個無嗣。有子的家業盡數分與兒子，待他輪流供膳，那老兒不上幾月骨瘦如柴。一日陸上撞著無嗣的，把兒子不奉養他的事說了一遍，無嗣的帶著有子的老人回家，供給他滿桌的美食，才知銀子比兒子更有用，至少要酒就有酒，要肉就有肉，不用心焦，不消催促，何等體心，天下的兒子哪裡還有孝順似它的？

第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉	妻妾眼前花，死後冤家。尋常說起抱琵琶。怒氣直冲霄漢上，切齒磋牙。及至戴喪髻，別長情芽。個中心緒亂如麻。學抱琵琶猶恨晚，尚不如他。	世間的寡婦，改醮者多，終節者少。凡為丈夫者，教訓婦人的話雖要認真，囑望女子之心不須太切。在生之時，自然要著意防閑，不可使她動一毫邪念。萬一自己不	魏武帝臨終之際，要嬪妃「分香賣履」守節，不料一死，嬪妃都成了別人的姬妾，還在背後罵他「阿呆」，做丈夫要以魏武帝為鑑：姬妾眾多的，須趁自家眼裡或贈與貧士或改嫁良民；妻子少艾的，把幾句曠達的話激她一激，激得著的等她自守，激不著的等她自嫁。 ¹⁹⁶
------------------	--	--	--

由上表觀之，李漁對「入話」體制的「變革」，有兩點值得注意：一為「頭回」的減少及位置的更動；二為「議論」篇幅增加。以《無聲戲》十二回入話來說，第五回、第六回、第十二回就沒有「頭回」，第四回則把應置於篇首的「頭回」改置於篇尾，屬於入話中的「變體」，另外第九回還是「雙頭回」；另一特徵為「議論」的增加，王敏以為：「頭回的空間都被議論佔去了，『入話』成了李漁展現自我的論壇。」¹⁹⁷的確，觀看李漁小說，確實會為他「雄辯滔滔」的議論所懾服，這些議論都是作家融入自己獨一無二的生活經歷與人生體驗，閃爍著小說家的情趣品味與見地，散發作家自身的個人魅力。

(三)、正話

¹⁹⁶ 沒有頭回，只有議論。

¹⁹⁷ 王敏：〈論李漁擬話本小說的個性化特徵〉，《齊魯學刊》總第 189 期，2005 年，頁 90。

胡士瑩對「正話」所下的定義為：

主要故事，叫做「正話」、「正傳」，即正題、正文的意思。……正話是話本的主要部分，它以比較複雜的情節來塑造人物，表達一定的思想內容。

198

歐陽代發對「正話」下如下定義：

正話是說話的主體，就書面的話本小說而言，則是正文、正題的意思，也稱正傳。在話本小說中，除少數作品外，「正話」一般包括散文與韻文兩部分，以散文部分為主，除少數作品外，散文部分都適用當時口語敘述故事，刻畫人物，帶有濃厚的說話人口氣，常使用「話說」、「卻說」、「單說」、「話休絮煩」等語彙，用以顯示情節層次，使條理更清楚，表現出「話文」不同於一般散文的特色。韻文部分包括詩詞、駢文、偶句，多用以描寫人物外貌，渲染環境氣氛，處於疏通、襯托的地位，以補充散文敘述的不足，增強話本的藝術感染力，常以「正是」、「但見」、「怎見得」、「常言道」、「古人云」、「有詩為證」等話頭引入。¹⁹⁹

由上段引言可知，「正話」可說是話本小說的主體，其同時包含了散文與韻文兩種，各自在正文中扮演著不同的角色。韻文部分大都用來形塑人物，渲染場景氣氛，而散文的部分則是用於敘述故事，講述情節，使情節層次由遠到近，慢慢層層遞進，具有條理。《無聲戲》共有十二回故事，每一個故事題名一回，每回的內容獨立為篇，以「一人一事」敷演而成，這十二篇小說，全是用十分流利的白話文寫成的，每一個故事都有一個主題，以當時社會上的一個問題為討論核心，或寫妻妾相妒的醋意，或寫算命相面的迷信，或寫莊家以賭行騙等等，笠翁就每一個問題編撰一個故事，以為世人的勸戒。這些故事，都像他的戲曲一樣有傳奇性，只是這不是唱的，是讀的，所以叫做「無聲戲」；而且第一回是十種曲中《奈何天》的底本，更可見笠翁取名為《無聲戲》的意義。

¹⁹⁸胡士瑩：《話本小說概論》，北京：中華書局，1980年5月，頁142。

¹⁹⁹歐陽代發：《話本小說史》，武漢：武漢出版社，1994年5月，頁18。

(四)篇尾

胡士瑩《話本小說概論》中對篇尾的定義如下：

話本的煞尾是附加的，往往綴以詩詞或題目，具有相對的獨立性。它是連接在情節結局之後，直接由說話人(或作者)自己出場，總結全篇大旨，或對聽眾加以勸戒。主要是對人物形象及現實鬥爭作出評定，含有明確的目的性。²⁰⁰

以胡氏的定義來看《無聲戲》之篇尾，十二回篇尾全是直接接在正話後總結全篇，並要世人引以為戒，通常會以「虛擬讀者問與答」方式呈現，邀請讀者或虛擬讀者參與作品的生產過程，作者或敘述者持續與讀者的對話，成為小說中一個重要的因素，小說中持續插入敘述者的語言²⁰¹，並且虛擬作者與讀者對話，藉著對話在文本中可以顯現更多的創意與趣味性，例如：第三回〈改八字苦盡甘來〉篇尾：「古聖賢「死生有命、富貴在天」的話，難道反是虛文不成？看官，要曉得蔣成的命原是不好的，只為他在衙門中做了許多好事，感動天心，所以神差鬼使，教那華陽山人替他改了八字，……」²⁰²由以上所述，李漁不僅模擬說書人向聽眾(或讀者)說教，同時也把聽眾(或讀者)給拉進來替說書人(敘述者)評理，藉以獲得認同感；甚至李漁擺脫說書人(敘述者)角色，以第一人稱「我」現身於篇尾的評論之列，表現他很「個性化」的一面，例如：第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉篇尾云：「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：她們嫁著你固要安心，你們娶著她也要惜福。要曉得世上的佳人，就是才子也無福受用的，……」²⁰³另外，第二回〈美男子避惑反生疑〉篇尾議論：「……我這回小說，一來勸做官的，非人命強盜，不可輕動夾足之刑，常把這樁奸情作個殷鑑，二來叫人不可像趙玉吾輕嘴薄舌，談

²⁰⁰胡士瑩：《話本小說概論》，北京：中華書局，1980年5月，頁145。

²⁰¹後設小說提到：通過連續的敘述插入，讀者就被提醒而注意到，不僅是書中人物在語言上建構他們的現實，而且他們自己正是語言結構，是詞語，而不是存在。帕特里莎·渥厄著、錢競、劉雁賓譯：《後設小說—自我意識小說的理論與實踐》，桃園市：駱駝出版社，1994，頁30。

²⁰²李漁：《無聲戲》，《笠翁小說五種》(上)，頁66。

²⁰³李漁：《無聲戲》，《笠翁小說五種》(上)，頁33。

人閨闈之事，後來終有報應，三來又爲四川暴白老鼠之名，一舉而三善備焉，莫道野史無益於世。」²⁰⁴其他以「我」議論的回目不勝枚舉，這種現象呈現了李漁自我指設非常鮮明，他不像過去的擬話本小說家，把自己隱身於「說書人」或「敘述者」的身分，而是公然以「我」的身分出現來議論、批評故事現象，雖然極力想突顯作家自己身影的積極努力，然而卻不能像文本中神通廣大全知全能的「敘述者」一樣，能預知整個故事的情節進展及即將發生的事(尤其在入話、正話中更是)，這是缺點所在。

二、《無聲戲》的體制特徵

李漁繼承《三言》、《二拍》的體制結構而有所革新與開創，尤其是他擺脫史傳文學依托傍古、敷演古事的傳統，利用入話發表議論，抒發自己對世俗人生的看法，表現出強烈的評點自己故事的慾望，他毫無掩飾的標榜「我」，「我」的存在突顯作家主體意識；自我情感的投入，作家的身影在文本中隨處可見，不只「入話」變成他的論壇，「正話」也發揮好發議論的特點，每每夾敘夾議，在清初擬話本小說中屬於「妙語如珠」、「意見多多」的作家，這也標誌著他「獨特的」、「個性化」的李漁風格。

另外，李漁改善「頭回」僵固的程式性，化前人簡明、已成世俗共識的道理但卻顯得板重的缺點，轉而爲靈巧自由，亦敘亦議，妙語解頤，常發標新立異的言論，給人以名士清談的趣味。其中有的頭回是雙頭回，有的小說卻把頭回消解了，例如：第九回〈變女爲兒菩薩巧〉用的便是雙頭回。另外第五回、第六回、第十二回只有議論，沒有頭回。楊義以爲：李漁對頭回體制的靈活創新，不僅在數量上的增添與消解，還在位置作「倒裝」，原本「頭回」都是前置於正話之前，但是在第四回〈失千金福因禍至〉則把頭回分成兩半，前半發議論，結尾再補敘小故事，這種倒裝頭回的作法，便屬於話本小說的變體了。²⁰⁵在清初話本體制走入高度程式化的死胡同裡，此時話本「長相」千篇一律，顯得呆板、沉滯、僵化；

²⁰⁴李漁：《無聲戲》，《笠翁小說五種》（上），頁 54。本論文採用這將古籍出版社《李漁全集》第四卷《無聲戲》版本，並且參考江蘇古籍出版社胡小偉所點校的《中國話本大系·覺世名言十二樓等兩種》版本。以下引文僅標明浙江版的頁碼，不再詳註出處。

²⁰⁵楊義：〈李漁小說：程式化和個性化的審美張力〉，收錄於《中國古典白話小說史論》，台北：幼獅出版社，1995 年，頁 248-249。

李漁靈活的不被話本固有體制框架所束縛，走自己獨異的一條路，頭回數量與放置位置多有不同以往話本的呈現，再再彰顯出他除了內容，連體制也講求創新的態度與精神。

(一)、回目承襲《三言》

當話本在社會上受到歡迎，它的體制慢慢成形，因為有了市場，靠「說話」為生的說書人及編寫話本的讀書人趨之若鶩，漸漸群起仿效，成爲一種獨特的文體。關於話本小說題目的衍變，其實是相當複雜的，胡士瑩認爲「它在最初可能是短的(以人名、渾名、物名、地名等爲題)，《醉翁談錄·小說開闢》所列舉的皆是。但說話人表演時，爲了使內容更加醒目，更易吸引觀眾，便常把題目衍化爲七言八言的句子，寫成話本時也照樣紀錄下來。」²⁰⁶宋時說話盛行，當時的著作自然受說話之影響，《青瑣高議》一書的標題形式，便是如此，在正題之下，別用七字句作爲副標題，如：正題爲〈流紅記〉，七字副標爲〈紅葉題詩寄韓氏〉，魯迅以爲「元人劇本結尾的「題目」與「正名」，疑因汴京說話標題，體裁或亦如是，習俗浸潤，乃及文章。」²⁰⁷和《青瑣高議》一樣也是說話藝人重要參考書之一的《醉翁談錄》，其所舉的說話名目如：〈李亞仙〉，同書癸集卷一爲〈李亞仙不負鄭元和〉，這種標目的形式與《青瑣高議》相似，七字副標題主要以提示內容或概括情節爲主，以點明主題，吸引讀者閱讀，如卷一〈李相〉下副題「丞相善人君子」、〈明政〉下副題「張乖崖明斷分財」、〈柳子厚〉下副題「柳子厚柳州立廟」等。另外《綠窗新話》一書，則是在《青瑣高議》的基礎上發展爲以七字作爲正題，而且每兩篇題目成一對偶的形式，例如「劉阮遇天臺仙女、裴航遇藍橋雲英」；「崔生遇玉卮娘子、星女配姚禦史兒」；「五軒亭羅逢西子，張俞驪山遇太真」；「韋生遇后土夫人，劉卿遇康皇妙女」等，這不僅是對《青瑣高議》「七言」形式的發展，同時也是成爲後來擬話本小說和長篇章回小說對偶回目的先河。

現存最早的明刻話本集《清平山堂話本》，其前三卷幾乎沒有一篇用七言標題，而後幾卷所用之書，則是更晚的事，應是從《青瑣高議》和《綠窗新話》中獲得啓發後，才開始學習和模仿的。由短變長似乎是發展的趨勢，只是在字數上

²⁰⁶胡士瑩：《話本小說概論》，北京：中華書局，1980年5月，頁134。

²⁰⁷魯迅：《魯迅小說史論文集》，台北：里仁書局，2006年9月增訂一版三刷，頁103。

仍然相當混亂，在《清平山堂話本》就有五言〈西湖三塔記〉、〈合同文字記〉、〈風月瑞仙亭〉、〈洛陽三怪記〉、〈勿頸鴛鴦會〉、六言〈快嘴李翠蓮記〉、〈張子房慕道記〉、〈楊溫攔路虎傳〉、七言〈曹伯明錯勘賊記〉、〈羊角哀死戰荆軻〉、〈夔關姚弋弋諸葛〉、〈雪川蕭琛貶霸王〉、〈李元吳江救朱蛇〉等、八言〈五戒禪師私紅蓮記〉、〈花燈轎蓮女成佛記〉、〈老馮唐直諫漢文帝〉、〈漢李廣世號將軍〉等不同的形式，一直要到《三言》之後，句式才開始較為整齊。徐志平先生《清初前期話本小說之研究》中將回目分為兩種不同的系統，一是《三言》系統，二是《二拍》系統。《三言》系統是以七或八言為單回目，回目之間則構成對仗關係，《二拍》系統則採用六、七、八言的雙回目。²⁰⁸爾後話本小說發展至清初以來，題目形式已多承襲自《三言》或《二拍》。

回過頭來看《無聲戲》的回目，七言、八言、九言都有，又回到了《清平山堂話本》的老路子上，字數不太整齊，第一回與第二回都是八字，第三回與第四回，第五回與第六回都是七字，第七回與第八回又回到了八字，第九回與第十回為七字，最後兩回第十一回與第十二回增為九字，不過不變的是，每兩篇題目成一對偶、對仗的形式，均為單回目。

從回目來看，已經看得出小說內容的創新性，例如第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉，以「醜郎君」為故事主角已屬少見，因為愛美是人的天性，書寫「才子佳人」都來不及，為何寫一位「恐龍男」，此人「怕嬌」實屬離奇，偏偏又可以「得艷」，真是奇上加奇；第三回〈改八字苦盡甘來〉，一個人的八命是生來就註定好好的，即是李漁在入話中說的「死生由命，富貴在天」，「八字」豈能妄改？其他如第五回「女陳平」、第六回「男孟母」、「變女為兒」、「移妻換妾」、「兒孫棄骸骨 僮僕奔喪」、「妻妾抱琵琶 梅香守節」，都暗示小說的內容非一般於日常生活中所常見的事情，展現新穎離奇之感，顛覆我們感受及體察這個世界的印象，因此李漁的《無聲戲》充滿了「新意盎然」，因為他在小說中「寫奇事」、「塑奇人」、「發奇論」、「造奇情」、「說奇語」，使得小說在內容上創新十足。

(二)、詩詞概括主題²⁰⁹

²⁰⁸見徐志平：《清初前期話本小說之研究》，台北：台灣學生書局，1998年11月，頁144-145。

²⁰⁹部分資料根據胡元翎：《李漁小說戲曲研究》，北京：中華書局，2004年12月，頁97-104。

明代的詩壇籠罩在「尊唐派」與「尊宋派」的紛爭迷霧中，以李夢陽與何景明爲首的前七子是「尊唐詩」，認爲應該學習唐詩，唐詩爲上，以李燮龍及王世貞等後七子更是極力推崇「唐詩」，袁宏道等公安派與之後的竟陵派鍾惺等人則推崇「宋詩」，認爲應該學習論理性強的宋詩。明代中葉以後，思想解放運動漸趨流行，以李贄爲首的一類文人，不滿程朱理學「存天理、滅人性」的禮教束縛，轉而提倡「人欲」，加上「公安三袁」對通俗小說地位的提升與確立，「獨抒性靈，直抒胸臆」的主張，深深影響著李漁，基於李漁性好議論，篇首詩詞有下啓議論的作用，因此宋詩的說理性切合李漁的需求，觀其《無聲戲》十二篇小說的篇首詩詞，都是李漁自己自撰的詩詞，並沒有引用他人之作或民間口傳，詩詞的主旨常被提煉一種道理，再經由入話與正話反覆申辯，因此篇首詩詞常帶有濃厚的說理性及個性化色彩。《窺詞管見》曾說：「文字莫不貴新，而詞爲尤甚。不新可以不作，意新爲上，語新次之，字句之新又次之。」²¹⁰又強調「意」：「琢句煉字，雖貴新奇，亦須新而妥，奇而確。妥與確，總不越一理字。欲望句之驚人，先求理之服眾。」²¹¹強調「理」，如第二回〈美男子避惑反生疑〉篇首詩：「從來廉吏最難爲，不似貪官病可醫。執法法中生弊竇，矢公公里受奸欺。怒棋響處民情抑，鐵筆搖時生命危。莫道獄成無可改，好將山案自推移。」(頁 34)說理很明確，作者概括主旨說明爲官者須要虛衷捨己，體貼民情。另外李漁的篇首詩或詞也散發濃濃的作者個性化，在說理內容上力求新穎別緻，新在別人不常說的他說，別人不常用他用，他認爲：

詞語字句之新亦復如是，同是一語，人人如此說，我之說法獨異；或人正我反，人直我曲；或隱躍其詞以出之，或顛倒字句而出之，爲法不一。昔人點鐵成金之說，我能悟之，不必點果成金，但有惟鐵是用之時，人以金試而不效，我投以鐵，鐵即金矣。²¹²

以上述的標準來看，第十回〈移妻換妾鬼神奇〉，對「吃醋」的說法與一般人的看法差異甚大，李漁自有一套對「吃醋」的新意見解：

²¹⁰ (清)李漁：《窺詞管見》，收錄於《李漁全集》第一卷，頁 509。

²¹¹ (清)李漁：《窺詞管見》，收錄於《李漁全集》第一卷，頁 510。

²¹² (清)李漁：《窺詞管見》，收錄於《李漁全集》第一卷，頁 509。

醋是妒的別名。「妒」為男女通用，「醋」從色欲起見，是婦人用著，男子用不著。要曉得爭鋒爭得好，奪寵奪得當，也如調和飲食一般，醋用得不多不少，……可見吃醋二字，不必盡是妒忌之名，不過說他酸的意思，就如秀才慳吝，人叫他酸子的一般。究竟這婦人家這種醋意，原是少不得的。當醋不醋謂之失調，要醋沒醋謂之口淡。（頁 190-191）

這一番「吃醋」見解，想必只有李漁想的出來如此「另類」的說法，呈現作者獨特的「標誌」，具備濃厚的「個性化」。另外他常常正話反說，正如他所說的「隱躍其詞以出之」，如第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉本來是勸戒世上女子錯配婚姻者多，使人不能無恨，因此要貼心適意，隨遇而安，不要天天活在痛苦與憾恨之中，他在篇首有云：

天公局法亂如麻，十對夫妻九配差。常使嬌鶯棲老樹，慣教頑石伴奇花。
合歡牀上眠仇侶，交頸幃中帶軟枷。只有鴛鴦無錯配，不須夢裡抱琵琶。
（頁 5）

他先是以否定世上有美滿婚姻好讓世人都消除了這份奢望，無所求亦無所痛。接著入話議論道：世上姻緣一事，錯配者多，使人不能無恨。「『紅顏薄命』不是因為她有了紅顏，然後才薄命，只因她應該薄命，所以才罰做紅顏。」（頁 6）相呼應，因而增加了一種說理的層折感。

李漁對篇首詩或詞的說理又可做到「一氣如話」：

總是認定開首一句為主，第二句之材料不用別尋，即在開首一句中想出。如此相因而下，直到結尾，則不求一氣而自成一氣，且省卻幾許淘摸功夫。此求「一氣」之方也。「如話」則勿做文字做，並勿做填詞做，竟作與人面談，又勿作與文人面談，因而妻孥臧獲輩面談，有一字難解者即為易去，恐因此字模糊，使說話之本意全失，此求「如話」之方也。²¹³

李漁篇首詩詞一氣貫下十分明顯，如第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉詩云：「世間

²¹³ (清)李漁：《窺詞管見》，收錄於《李漁全集》第一卷，頁 512。

何物最堪仇，賭勝場中幾粒骰。能變素封爲乞丐，慣教平地起戈矛。輸家既入迷魂陣，贏處還吞釣命鉤。安得人人陶士行，盡收博具付中流。」(頁 148)全首詩都聚焦在「賭博」這件事上，迷上它會害人不淺，使人傾家蕩產，輸家失利，贏家也未嘗得利，兩邊受害，這樣「一氣貫下」的做法有利於幫助讀者抓住主旨；另外「如話」的目的，乃是李漁有意爲之，作明白曉暢語，達到一種生動性，還帶有一些調侃味，如第十回〈移妻換妾鬼神奇〉說吃醋，詞〈何滿子〉上云：「欲使婦人無妒，除非闔盡男兒。」(頁 190)看出李漁驚人之語，他常道人所不敢言及別人不能言之事由這裡可知。

(三)、頭回呈現哲理

在第九回〈變女爲兒菩薩巧〉，用的是雙頭回。在發了一番解夢的妙論後，「我如今且說一個驗也驗得巧的，一個不驗也不驗得巧的，做個開場道末，以起說夢之端。」頭一個「不驗的巧夢」說的是一個窮皮匠拜神求窖銀，夢見仙人指點他去一處掘取「一世用不盡」的財寶，果然掘出一蒲包豬鬃，拿去穿線縫鞋，一世也用不完。另一個「驗得巧的夢」講的是三位舉人求神夢預示考試結果，都得一個「卒」字，性急的一位舉人當晚過河求道人詳解，道人說只有他會考中，其他兩人都不會考中。這裡用了「卒過河則活」的棋理，發榜時果然如此。兩個夢一俗一雅，饒有趣味地互相映照，相應成趣。

第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉以重新解釋曹操的臨終遺言²¹⁴充當頭回，充滿史論意味：

²¹⁴「分香賣履」出自曹操的〈遺令〉：「吾婢妾與伎人皆勤苦，使著(疑「住」的筆誤)銅雀台，善待之。於台堂上安六尺床，施穗帳，朝晡上脯糒之屬。月旦、十五日，自朝至午，輒向帳中作伎樂。汝等時時登銅雀台，望吾西陵墓田。餘香可分與諸夫人，不命祭。諸舍中無所爲，可學作組履賣也。」翻成白話爲：我的婢妾與歌舞藝人都十分辛苦，就讓她們居住在銅雀臺上，好好安置她們。在台正堂的上面安放六尺床，張掛靈帳，早晚食物供祭，每月初一、十五兩天，從早上到中午，要向帳中歌舞奏樂。你們要時時登銅雀台，看望我西陵墓田。餘下的香可分給各位夫人，不用它祭祀。各房的人無事可做，可以學著製作帶子鞋子賣些銀兩，排遣寂寞。後人譏笑曹操〈遺令〉「分香賣履，留戀妾婦」，然而看似絮絮叨叨的〈遺令〉，閃耀著非凡的光彩，它明明白白的體現了一代天驕的「整齊風俗」之志，真真切切地表達了英雄眷戀家小之情，清清楚楚地顯示出曹操節儉的一生，也實實在在地映襯出曹操的繾綣情深。詳見曹操：《曹操集》，台北：河洛出版社，1975年10月，頁58。另外陳壽：《三國志》則沒有「分香賣履」的紀載，只有「天下尙未安定，未得遵古也。葬畢，皆除服。其將兵屯戍者，皆不得離屯部，有司各率乃職。斂以時服，無藏金玉珍寶。」詳見陳壽著、裴松之注：《新校三國志·魏書·武帝紀第一》，台北：世界書局，1972年9月，頁53。一則是眷戀家小、繾綣深情，一則關注軍國大事，這或許是史書與文學之別的關係。

當初魏武帝臨終之際，吩咐那些嬪妃，教她們分香賣履，消遣度日，省得閒居獨宿，要起欲心，也可謂會寫遺囑了。誰知晏駕之後，依舊都做了別人的姬妾。想他當初吩咐之時，那些婦人到背後去，哪一個不罵他幾聲「阿呆」。說我們六宮之中，若個個替你守節，只怕京師地面狹窄，起不下這許多節婦牌坊。若使遺詔上肯附上一筆道：「六宮嬪御，放歸民間，任從嫁適。」那些女子，豈不分香刻像去尸祝他，買履為資去祭奠他。千載之後，還落個英雄曠達的美名，省得把分香賣履四個字，露出一生醜態，填人笑罵的舌根。(頁 223-224)

這裡以名士灑脫去譏諷英雄曠達，於是也就用詼諧俊逸取代了話本頭回常見的勸懲說教之平庸了。以上是楊義的說法，筆者以為，把一個亂世之梟雄寫成像雞心一樣大小的「小家子氣」，實在有點對不起曹操，李漁這種喜歡用「遊戲筆」嬉戲的筆調連古人都可以調侃，這種「煞有介事」的「史論」筆觸雖然達到詼諧風趣的感受，然而曲解原意「繾綣情深」的典故，而塑造一個要姬妾守節的「死老頭」，實在是以明清守節的觀念在思維，曹魏時期「貞節」應該不是那麼注重，從曹丕皇后甄宓原是袁紹次子袁熙之妻，後來曹操破了袁紹大軍，甄宓被曹操所擄，原本曹操要納為己妾，卻最後嫁給了曹丕，所以甄宓也是「再醮」之身而能貴為皇后得知，這在明清時期是絕對不可能發生的事。

第十一回〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉頭回的兩個老人，其對話蘊含深深的意涵：

(無嗣的)對有子的指著道：「這就是兩個小兒，老兄請看。」有子的大驚道：「銀子就是兒子了，怎麼說是令郎？」無嗣的道：「銀子就是兒子了，天下的兒子哪裡還有孝順似他的？要酒就有酒，要肉就有肉，不用心焦，不消催促，何等體心，他是我骨頭上掙出來的，也只當自家骨血。當初原教他同家過活，不忍分居，只因你那一日分家，我勸你留一份養老，你不肯聽，我回來也把他分為兩處，一個居左，一個居右，也教他們輪流供膳，且看是你家的孝順，我家的孝順？不想他們還替我爭氣，不曾把我熬瘦了，到如今還許我請人相陪。豈不是古今來第一個養老的孝子？不枉我當

初苦掙他一場。」(〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉頁 210)

由上段文字敘述可知，「養兒防老」的傳統觀念的崩解，兒子比不上銀子來到實際一些，除了反映子孫不孝及世態炎涼，李漁這種「留一分養老」用於現代父母，也頗為符合。當分家產時，莫不要盡數分光，父母自己尙要預留一分，免得以後落到骨瘦飢柴，衣食匱乏，才來後悔，看到社會版的新聞就可以知道，父母把家產都分給了子女，冀求子女奉養，沒想到會被「棄養」，還要用法律來解決，父子、母女對簿公堂，父母要告子女棄養及索討所給資產，如此所謂的「人倫大義」根本喪失殆盡了。因此李漁在同回入話說道：

祖宗血食要他綿，自己終身要他養，一生掙來的家業要他承守。這三件事，本是一樣要緊的，但照世情看起來，為父為子的心上，各有一番輕重。父親望子之心，前面兩樁極重，後面一件甚輕；兒子望父親之心，前面兩件還輕，後面一樁極重。若有了家業，無論親生之子生前奉事殷勤，死後追思哀切，就是別人的骨血承繼過來，也都看銀子面上，生前一樣溫裘扇枕，死後一般戴孝披麻，……(〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉頁 208-209)

如此看來，真的是「銀子」在做人，有錢的話，縱使不是親生的兒子，也能看在錢的份上，假意奉承一番。由此可知李漁已經看透了世間「習以為常」的事，就像是中國父母習慣把家產留給子孫一樣的世俗觀，李漁卻間接透露與其靠子孫奉養這種不可預知他們是否盡孝的空泛理想，倒不如存些老本，靠銀子自己奉養自己還來得牢靠些。

(四)、正話富有諷意

《無聲戲》的第十二回故事，全數可以用「反諷」來理解。所謂「反諷」就是句子的表層意義與內在意義不一致。「李漁常讓他筆下的人物以天真質樸的態度，對一件事情充滿疑惑，從而暴露此事的荒謬。」²¹⁵如在第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉中王竺生在王小山家，見到賭客下場吃飯，衣冠不整也不行禮，就坐到

²¹⁵張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月，頁123。

桌邊狂飲大嚼，心中疑惑，思量道：「這些人好古怪，看他容貌又不像俗人，為何都這等粗魯？我聞得讀書人都尚脫略，想來這些光景就叫做脫略了。」(頁 155)這是借天真的王竺生的迷惑，張小芳以為這是對「明清之際庸俗化的名士習性暗加諷刺。」²¹⁶這裡把王竺生涉世未深、未經世事的無知形象，透過誤認賭客粗魯是脫略名士所為，以「戲劇性反諷」²¹⁷手法突顯王竺生的愚昧，作為之後被王小山騙光家產的預告之論。

另外李漁還擅用通過敘事角度的操縱，使人物的面貌和品行呈現出「初是終非」的效果²¹⁸，在第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉中王四終於等到了肯為他伸冤的人，一個嫖雪娘的嫖客，但他採取的是同樣奸詐的手法，而字裡行間，我們又可以讀到這樣的暗示：運官竟然以軍糧來付嫖錢，也就是給雪娘的「纏頭」；漕米是緊急的軍糧，運糧官卻在押糧的過程中嫖妓，並且順便替一個可憐蟲討回被騙的銀兩，從他設計老鴿與雪娘的過程中，可以間接看到他扳民為賊的熟稔²¹⁹，「扳民為賊的熟稔」這句話說得真好、真貼切，可以想見，作為官吏魚肉百姓之事簡直是「家常便飯」罷了，這裡把運官俠客的形象在不經意之中給解構了。

在第三回〈改八字苦盡甘來〉中刑廳對蔣成數年勤勞的獎賞是利用「朝中弊竇初開，異路前程可以假借」，替他做個吏員腳色，揀個絕好縣分，選了主簿出來(頁 65)，蔣成的主簿是靠「弊竇」得來的，利用「異路前程可以假借」的「走後門」方式獲得，以忠厚正直的蔣成何以接受這樣的「不光彩」頭路，令人百思不解。

(五)、篇尾展開勸說

在以往的話本小說中，篇尾通常有「下場詩」的使用，或者有這類的「話本說徹，權作散場」，不然就是「預知後事，請待下回分解」套語，不過，李漁不吃這一套，以《無聲戲》為例，整本十二回故事全部沒有「下場詩」，有的只是他對此回故事的一個宗旨總結及交代寫作原因並且提供勸說，偶而提一下後一回

²¹⁶張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月，頁123。

²¹⁷所謂的「戲劇性反諷」即：「觀眾了解安排某個場景的用途，而作品中的角色對此一無所知。角色以不符合實際情況的方式行動，或者他們在期待與既定命運相反的個人命運，……。」詳見林驥華：《西方文學批評術語辭典》，上海：上海社會科學院出版社，1985年，頁90-91。

²¹⁸張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月，頁123。

²¹⁹張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月，頁123。

要講的故事是關於哪一類。

李漁雖然秉持話本小說「勸善懲惡」教化功能，但他總不那麼認真地做這樣一件事，第一回篇尾就可以看出端倪。在他振振有詞以地獄因果報應來駁斥「紅顏薄命」之說，反而倒因為果，主講「薄命紅顏」：

不是因他有了紅顏，然後才薄命，只為他應該薄命，所以才罰做紅顏。但凡生出個紅顏婦人來，就是薄命之胚了，哪裡還有好丈夫到他嫁，好福分到他享？（〈醜郎君怕嬌偏得艷〉頁4）

就是因為薄命之胚，所以「好丈夫輪不到她嫁」，因此總難免成為「啞子愁」、「終身病」了（頁5），要治療這種訴苦無門的「無半條生路」，李漁就像是個「神醫」一般，很認真的開出「四字金丹」：「紅顏薄命」來救這些「病入膏肓」的閨秀，不過這服金丹不要說讀者，連筆者讀後都覺得「似是而非」、「只是歪理」，充其量不過是「耍耍嘴皮子」的印象，實在很難說服人。所以李漁大概自己也是「心虛」加上他遊戲人間的態度，使他也不在乎別人願意不願意接受規勸，感覺上自己在篇尾後有進行勸說就好，至於你們讀者或聽眾要不要聽隨便你們，李漁他自己也無所謂。如同第一回篇尾所說的：「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，…（頁32）。」的確，李漁在篇尾的勸說，並不在乎讀者要不要信服及接受他的規勸，反正他只要有盡到話本小說所要求的規勸目的即可，至於之後如何如何、這般這般，都與他毫無瓜葛、毫不相干。

另外，在篇尾除了提出勸說，進行總結之外，還會交代寫作的原由。例如第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉篇尾說出：「美妻配醜夫倒是理之常，才子配佳人反是理之變。處常的要相安，處變的要謹慎」（頁32）這等於是「吐槽」當時的「才子佳人」婚配嘛！其次篇尾最後還略加預告下一回（即第二回）要講的故事就是「才子佳人配」的「處變」故事，算是提起一個「引子」、「開個端」。

第二回〈美男子避惑反生疑〉的篇尾交代寫作原由主要為三：

我這回小說，一來勸作官的，非人命強盜，不可輕動夾足之刑，常把這樁奸情作個殷鑑；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。(頁 54)

這裡暴露「重刑之下多冤屈」的黑獄冤案，因此不要爲了「速審速決」，草草就結案，有可能造成了無法挽回的後果，還好本回是可以挽回的，還促成佳偶一對；此外，講人八卦是非，尤其是閨闈之事，造口業的結果，自己也反被「業力」所傷；再者肯定「野史」也有裨益世人的良好風範，不要看輕「稗官野史」教化人心的影響力。

第三回〈改八字苦盡甘來〉篇尾，很特別之處是模擬說書人與聽眾的對話：

說話的，若照你這等說來，世上人的八字，都可以信意改得的了？古聖賢「死生有命，富貴在天」的話，難道反是虛文不成？看官，要曉得蔣成的命原是不好的，只為他在衙門中做了許多的好事，感動天心，所以神差鬼使，教那華陽山人替他改了八字，湊著這段機緣。這就是《孟子》上「修身所以立命」的道理。究竟這個八字不是人改的，還是天改的。又有一說，若不是蔣成自己做好事，怎能夠感動天心？就說這個八字不是天改，竟是人改的也可。(頁 65-66)

這裡李漁猜得到讀者會有質疑，就是入話中明明是提出「死生有命，富貴在天」的論點，也就是「莫說改移不得，就是添一點，減一劃，也不能夠。」意思就是「命」完全不能改動，結果正文又以蔣成行好事終得好報，「八字」可以改易作結，這樣分明是前後矛盾，李漁也意識到前後論點的不一致，因此他在篇尾這裡另加說明，不過「八字」屬於「天命」，生下來一落地就註定好好的，並沒有辦法改變，因是恰好與刑廳大人的八字相同，受到長官的提攜而改變自己極惡命格有關，所以改變他命運的是「人」而非「天」。

第四回〈失千金福因禍至〉在篇尾怕讀者(或聽眾)不相信，又舉了一個孝廉的故事佐證，來證明「盛德之人，自有盛德之報。」並且證明所講的人、所說的事並非「謊話」，以此奉勸世人「遇著忠孝節義之事，須要把無的認作有，虛的認作實，才起發得那種願慕之心；…」(頁 91)李漁寫作此篇小說的目的，在於樹立一個良好的典範，讓讀者「見賢思齊」，成就「忠孝節義」之事。

第六回〈女陳平計生七出〉的耿二娘爲何不在途中弄死賊寇，李漁在篇尾把

謎底揭曉：

耿二娘要留他性命，借他的口表明自己的心跡，不曾失身於賊的事實，否則耿二娘自己說的清白話，莫說眾人不信，就是自己的丈夫，也只當是撇清的話，哪見有靛青缸裡撈得一匹白布出來的？如今獎語出在仇人口中，人人信為實錄，這才叫做女陳平。（頁 105）

這裡交代了眾人與讀者都會「好奇」的一件事，就是為何不立即結束寇賊的性命，而留他的性命到最後眾人到來，實際上耿二娘在期間被擄有很多次的機會下手，篇尾真相大白，原因在於要藉「樑上君子口是碑」的手段，由仇人口中說出沒有失身的真相，這樣也突出了耿二娘不凡的識見與絕倫的智慧，比起陳平的六計，她多出了一計，突顯平凡女子也有不讓鬚眉的非凡聰慧。

第六回〈男孟母教合三遷〉正話似乎在型塑一對癡情種子、貞節烈婦，只是這個「烈婦」是男性罷了，呈現李漁好寫奇人、奇事的風格來。入話雖有點明對「生兒育女」的生殖性功能無益，隱約透露李漁對同性戀的不認同，不過因為是風俗所尚，甚至還有「男風樹」，因此他才寫出這個「一個秀才與一個美童，因戀此道而不捨，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，五倫的闕位，正史不可不載的異聞。」（頁 109），目的是「說來醒一醒睡眠」，看見李漁並沒有以認真、正面、正經的角度去看待「男風」的問題，只是把它當作是「醒一醒睡眠」而已，加上篇尾借由說書人的口吻看出，李漁並不贊成這種「三綱的變體」這種情事發生，哪怕已到海枯石爛、情比金堅的地步：

這許季芳是好男風的情種，尤瑞郎是做龍陽的第一個節婦，論理就該流芳百世了；如今的人，看到這回小說，個個都掩口而笑，就像鄙薄他的一般。（頁 130）

會被「鄙薄」在於「這種關係不是天造地設的道理」，而是「那走邪路的古人穿鑿出來的」，所以縱使做到極至的所在，也無當於人倫。因此李漁奉勸人世間的人，這條邪門歪道的路不要去走，留些有用的精力為朝廷添些人口，為祖先傳續香火來得有益。

第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉入話講世上青樓女子薄倖的多，從古及今，作鄭元和、于叔夜的不計其數，再不見有第二個穆素徽、第三個李亞仙，並且舉近期的〈賣油郎獨佔花魁〉來議論，指出有一個才子把它編作戲文，使得賣蔥挑菜的看了，都想做起風流事來。同回篇尾與入話前後呼應道：

這段事情，是窮漢子喜風流的榜樣。奉勸世間的嫖客及早回頭，不可被戲文小說引偏了心，把血汗錢被他騙去(頁 146-147)，賣油郎不曾做得，個個都做一齣賈志誠了回來，當面不叫做有情郎，背後還罵叫化子，那血汗錢豈不費得可惜！(頁 137)

第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉篇尾借由王小山的下場，勸告世人賭博的極惡，不但贏來的錢鈔，做不得人家，就是送去了人家，也損了陰德。除了勸戒賭客，李漁同時也勸告三百六五行，樣樣都可以維生，唯獨經營賭博一行，這樣錢財，不趁也罷，因為有損陰陽。且看「如今世上不知多少王小山在陽間趁錢，多少王繼軒在陰間嘆氣。」(頁 171)如此一來結果會是「他雖未必個個到陽間來尋你，只怕你終有一日到陰間去就他。」善惡到頭終有報，因果報應不是不報，只是時機未到，講得應該就是等同此理吧！

第九回〈變女爲兒菩薩巧〉篇尾勸道：

如今世人無子的人，十個九個是財上安命的，哪裡拚得施捨？究竟那些家產，終久是別人的，原與施捨一樣。²²⁰他寧可到死後分贓，再不肯在生前作福，這是什麼緣故？只因有兩個主意橫在胸中，所以不肯割捨。第一個主意，說焉知我後來不生，生出來還要吃飯，不知天有生人，必有養人，哪有個施捨作福修出來的兒子會餓死？第二個主意，說有後無後，是前生註定的，哪裡當真修得來？不知因果一事，雖未必個個都像施達卿應得這般如響，……(頁 188)

李漁在這裡的立場主張散去錢財一些來「積善行福」。不管有子無子，他都認為

²²⁰ 胡萬川老師有寫一篇「搶奪絕產」的論文可知。胡萬川：〈人情慘刻---明清小說中搶奪絕產的故事〉，《小說戲曲研究》第4集，台北：聯經出版社，1993年，頁311-330。

銀子是「妨人」的東西，並且與子息相礙，因此無論因果不因果，他是站在勸人多少散去一些，為子孫來積些陰鷺。

第十回〈移妻換妾鬼神奇〉的篇尾說道：「我這回小說，不但說做小的不該醋大，做大的看了，不管新陳，總是不吃的妙。」(頁 205-206)李漁認為「家和萬事興」，假使楊氏也與陳氏一樣，醋量極高，那家中終日只會吵吵鬧鬧，再不得安寧了；若不是楊氏的忠厚，哪裡「賺得」神道的幫助，所以終究不吃虧，還佔了便宜。因此李漁主張身為婦人，世間的醋，不但不該吃，也盡不必吃。這或許是以李漁身為男性的立場來說，對於妻妾成群的作者，他實在希望妻妾之間和睦睦，這樣他這個男主人可以安穩地去「跑外務」²²¹，也就是呂依嬭老師所說的「利他性」。²²²

第十一回〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉篇尾寫出百順之事當與嘉靖年間的徐阿寄一樣流芳，其事載於《警世通言》，其事應在《醒世恆言》才是，李漁誤植了。李漁書寫百順事蹟或許與馮夢龍寫的徐阿寄有互別苗頭之意²²³，並且舉齊桓公卒於宮中，五子爭嗣父位，桓公尸骸停在床上六十七日，不能殯殮，尸蟲流出戶外，其事載於《通鑑》相對比，強化他的立論：

可見奴僕好的，也當得子孫；子孫不好，尚不如奴僕。凡為子孫者，看了這回小說，都要激發孝心，道為奴僕的尚且如此，豈可人而不如奴僕乎？……凡為父祖者，看了這回小說，都要冷淡財心，道他們因有家業，所以如此，為人何必苦掙家業？這等看來，小說就不是無用之書了。(頁 221)

這裡在奉勸為人父母者，不必辛苦積攢家業，全數留給子孫，隱喻或許希望父母多能注重子孫教育，把子孫教育盡孝，縱使沒有家產傳子，子孫依然恪盡孝道，子孫不孝，就算是家財萬貫，他們也會認為是自己應得的，因此李漁寫作此回故事目的在於「說個爭財背本之人，以為逆子貪夫之戒」，並無意離間人家骨肉至

²²¹ 這裡指李漁在金陵的二十年間，幾乎踏遍大半個中國而言。

²²² 關於妻妾的「利他性」，詳看第三章第一節二、妻嫉妒妾、妾吃醋妻(三)、妾氣焰凌駕妻的原因---侍夫寵。

²²³ 同樣在歌頌忠僕的高行誼德，但若是論寫人物形象的深刻，則〈徐老僕義憤成家〉的徐阿寄勝過〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉的百順，本文將在第四章第四節中有探討到。

親。

第十回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉篇尾交代碧蓮撫孤守節所帶來的福報，來強化小說勸人爲善的教化功能，以「做好事的原不折本，皇天不負苦心人」的果報觀點，不難看出李漁是贊成「撫孤守節」的情操，而對「再醮」的羅氏、莫氏則給予一個自縊而亡、一個怨恨而死的下場，篇末杜濬評語道：

羅、莫再醮，也是婦人的常事，最可恨者，是在丈夫面前以貞潔自處，而以淫污料人。迹此推之，但凡無事之時嘵嘵自號於人曰我忠臣、孝子、義夫、節婦其人者，皆有事之時之亂臣、賊子、奸夫、淫婦之流也。(頁 245)

這讓筆者想到：「疾風知勁草，板蕩識忠臣」這句話，的確，平時無事時，遇到「舌燦蓮花」的人，講些花言巧語；一旦事到臨頭，往往變節失德。杜濬似乎覺得婦人再醮也沒什麼，主要譴責她們沒有忠於自己的本心，實踐心口如一，說到而能做到罷了。

第三章《無聲戲》主題及思想

李漁脫離從史傳的取材模式，並且確立小說的「虛構性」，認為小說就是營造一個「空中樓閣」，可以「幻境縱橫」，所以他可以自由自在，無所束縛的創作他的小說。「事無所本」、「憑空結撰」、「虛則虛到底」，因此《無聲戲》十二回的故事全都是李漁自己杜撰而來，十二回故事的主題前人已寫熟爛，李漁卻能借舊程式翻出新意，題材都是「日常耳目」、「事理人情」之中，並且主張「今人填今事，使人無可考證，從而避開了崇實意識的牽制」，因此他所寫的時代都是明代一朝之事，用「翻轉窠臼」的反向建構方式，使取材波瀾不斷，越翻越新。

以往的作家依傍古事，借事敷演，只能當個編輯者，至於作品謀篇佈局、取材選擇很少體現藝術匠心；話本體制的高度程式化，使他們不太能有發表議論的空間，李漁卻在「入話」大逞其雄辯滔滔的個人意見，可謂創新之舉。李漁雖深受李贄及公安三袁影響，為文講求「獨抒性靈、自胸臆流出」的文學主張，所以李漁雖然「性好矯異，不喜雷同」，然而以筆者觀察之，這似乎僅就「內容新穎」而論。

以《無聲戲》來說，題材幾乎是前人已經寫爛的題材，如第一回、第二回敘婚戀，第三回第四回談命數、第五回第六回表貞節、第七回第八回戒嫖賭、第九回第十回寫報應、第十一回第十二回倡忠義，對應《三言》、《二拍》都可以找到相同的題材，但是李漁卻用「翻新」、「倒反」、「顛覆」等法，正即是反、反即是正，正反轉換，又時常喻此諷彼，十二回故事幾乎每一篇都是需用「反意」解釋，李漁擅長用「反諷」手法，使得作品表面與深層形成悖離。論到李漁思想，雖然幾篇顯示他「狂狷不羈」、「好與古戰、不安其愚」，反傳統、反世俗、反習俗、反信仰、反道德、反倫理的另類見解，而呈現出濃厚李漁所獨有的個性色彩，但畢竟長期受到儒家傳統思想的薰陶及世俗所趨，骨子裡雖然有意反動，然而文本中所透露的思想，還是立基在這個範疇上勸人為善，如《十二樓》序所說「以通俗語言鼓吹經傳、以人情啼笑接引頑癡，……偕一世人，結歡喜緣，相與攜手，徐登此時十二樓也。」²²⁴，《連城壁》序上也說：「極人情詭變，天道渺微。從巧心慧舌，筆筆鉤出。……不自知好善心生，惡惡念起，……作為大眾慈航也」。小說作為「為善如登十二樓」、「大眾慈航」，無非用意在「勸使為善、戒使勿惡」

²²⁴ 杜濬：〈十二樓序〉，《笠翁小說五種》（下），頁7。

罷了。

第一節、顛覆前人的主題內容

李漁用翻新或顛覆前人主題的方式擷取寫作題材，主要可以「未經捉筆，先省一番無益之勞」²²⁵的「討便宜法」。他最擅長用「翻轉窠臼」的方法處理題材的問題。所謂「脫窠臼」意即「除陳套」，就是在細微處稍加改動，小變其形就能變舊為新，一新耳目，因此他翻新前人之作，用「反向建構」方式，使得題材可以無限產出、源源不絕，越翻越奇，更加引人入勝，更能標誌出屬於李漁的創作風格，成為李漁式的小說創作形式。

一、才子佳人、財主佳人

「才子佳人小說」的作品「數量最多，影響也最大」²²⁶林辰也說：「才子佳人小說是人情世態小說在清初最為風行的一個流派。」²²⁷不過他們二人所講的「才子佳人小說」都是指長篇(或中篇)的章回小說，並沒有把話本中的才子佳人故事列入，到了清初，話本小說中的才子佳人故事有的和章回體的才子佳人小說合流。二者無論小說的基本結構或人物特徵都沒有什麼不同，有的自成一格，或與時事結合，或摻雜了神怪色彩，或利用巧妙的情節設計，表現各種各樣多元的面貌，並沒有被才子佳人小說的流行模式框住。一般「才子佳人小說」的模式，林辰說：「指才子和佳人的遇合與婚姻故事」，它的結構不外為(1)男女一見鍾情；(2)小人撥亂離散；(3)才子及第團圓，三個部分；²²⁸胡萬川除了「相見相戀」、「歹人攪局」、「最終團圓」外，對於小說人物有較為詳細的描述，徐志平先生²²⁹概括整理如下：

²²⁵ (清)李漁：《閑情偶寄》，《李漁全集》第十一卷，杭州：浙江古籍出版社，1992年，頁60。

²²⁶ 陳大康：《通俗小說的歷史軌跡》，長沙，湖南出版社，1993年，頁191。

²²⁷ 林辰：《明末清初小說述錄》，瀋陽：春風文藝出版社，1985年，頁44。

²²⁸ 林辰：《明末清初小說述錄》，瀋陽：春風文藝出版社，1985年，頁60。另胡正偉、楊敏：〈略論明清才子佳人小說的創作模式〉，《宿州師專學報》第17卷第1期，2002年3月，頁30-33有更清楚得論述。

²²⁹ 徐志平：《清初前期話本小說之研究》，台北市：台灣學生書局，1998年，頁393。

(1)所謂才子的「才」，通常指「詩才」、「文才」，尤以「詩才」最重要；此外，有才還要有貌，「才子」的長相一定是俊美的男子。

(2)所謂「佳人」，當然美貌是必不可缺的條件，而且還需是「才女」；有貌無才也算不得是佳人。

(3)才子佳人除了上述特徵外，他們通常有顯赫的家世，不是世家子弟，就是顯宦之後，而且十之八九是獨生子或獨生女，而他們的雙親不管在朝在野，或存或歿，幾乎是正直善良、忠貞為國。

(4)在才子佳人裡頭總有一個機伶的丫頭代為穿針引線，這些俏丫頭也知書識字，柔媚可人，往往在替小姐傳詩遞簡之餘，自己先做了才子的入幕之賓，而多半後來也隨著小姐成了才子的妾侍。

胡萬川以為：「他們通常不只是有情人終成眷屬而已，而且是苦盡甘來，榮華富貴集一身。才子們於飽受風霜之後，不是中了狀元，就是做了兵馬大元帥，反正是高官厚爵，顯赫一時。…更難得的是他們生下來的孩子不論有幾個，一定個個成器，人人像樣…必得如此才是大完美的大團圓。相對的，那些以前生計陷害他們的歹人，則個個罪有應得，不是死，就是貶，更有的禍延子孫，弄得妻離子散，蕭條不堪。」²³⁰，由此看出「才子佳人小說」是一種作者構築的理想化婚戀模式。

(一)、「才子佳人」小說綜論

「才子佳人小說」之所以被許多學者所詬病，認為它們「千部共出一套，且其中終不能不涉於淫濫」，不過程建忠²³¹提出了反駁，他認為 1.中國傳統婚姻透過「父母之命，媒妁之言」的包辦婚姻所影響，婚姻無法自主，而「才子佳人小說」中才子佳人，以才學為擇偶條件，自主婚配，常「終成眷屬」，無異是對傳統禮教反抗；2.才子佳人小說的「佳人」不只詩才、文才兼備，而且「有膽有識」、「才智雙全」，與傳統世俗所要求的「女子無才便是德」相悖，這些才女們比過去的文藝作品更耀眼，更顯光輝；3.《金瓶梅》是第一部文人創作的人情小說，藉由描繪西門慶周旋在官場、商場、與眾女之間一系列的敘述，清楚披露明代社

²³⁰ 胡萬川：〈談才子佳人小說〉，載《話本與才子佳人小說之研究》，台北：大安出版社，1994年，頁 207-226。

²³¹ 程建忠：〈也評明末清初才子佳人小說〉，成都大學學報(社科版)，1998年第2期，頁 32-34。

會之黑暗、世態的炎涼和社會的風氣，被譽為「第一奇書」，但它充斥著大量的淫穢描述，尤其是有關「床第之事」，更是露骨之至，使它呈現「第一奇書」與「第一淫書」毀譽參半的「奇」與「淫」之兩極化中；《才子佳人小說》雖然學步《金瓶梅》，然而摒棄了這些淫蕩書寫，追求一種高尚、純潔的愛情。事實上「情」與「淫」是不同的，若照馬斯洛的需求理論來觀之，「欲」是較低層次的生理需求，而情則是位居最高處的心理需求，因此「情」等級應在「欲」之上，「情」為「欲」的昇華，所以「才子佳人小說」體現男女情愛「多情」而不淫蕩的審美觀。4.「才子佳人小說」結局大都以「團圓」收場，體現中國人喜歡「圓圓滿滿」、「歡樂喜悅」的想望，在中國小說或戲曲中也常常看到這種結局，探究原因，也許可能與下層人民生活在水深火熱之中，飽嚙生活的苦難與艱辛，憧憬著有朝一日可以苦盡甘來，這種大團圓反映生活中的無奈與不如意，而想像、寄託在這種理想化婚戀來做「畫梅止渴」似的自我宣慰，同時也反映了人民對生活仍然持有一絲希望與樂觀態度。

另一方面，與時代背景有關，明代中葉以後受到資本商業的影響，思想解放運動如火如荼展開，出現像李贄一類抨擊程朱理學的「異端邪說」文人，他尚且大膽肯定男女私奔，讚揚司馬相如與卓文君的行徑，尤其在東南沿海一帶，商業興盛，市民階層不斷增多，道學思想淡薄，「好色好貨」的慾望代之流行，導致「才子佳人小說」大團圓結局的另一原因。此外「才子佳人小說」在清初興盛的原因，或許還與作者「精神慰藉」與「心裡補償」²³²有關，「借他人之酒杯，澆自己之塊壘」是這種小說作者的創作心態，天花藏主人《平山冷燕·序》中提到：

淹忽老矣！欲人致其身而不能，欲自身短其氣而又不忍。計無所之，不得已而借烏有先生以發洩其黃梁事業。有時色香援引，兒女相憐；有時針芥關投，有朋敬愛；有時影動龍蛇，大臣變色；有時氣衝鬥生，而天子動容。凡紙上之可喜可驚，皆胸中欲歌欲哭。²³³

另一位代表作家烟水散人也說他的創作是：「以寄其牢騷抑鬱之慨」，因此「才子

²³² 詳見王紹衛、楊敏：〈精神慰藉與心理補償---談才子佳人小說的創作心態〉，《宿州師專學報》第18卷第2期，2003年2月，頁36-38。及王恒柱：〈才子佳人小說是構築心靈理想的文學〉，《山東師大學報(社會科學報)》，1994年第1期，頁96-101。

²³³ 天花藏主人：《平山冷燕》，台北：三民書局，1998年，頁2。

佳人小說」作者創作的意圖為：借以獲得某種宣洩、平衡與補償；懷才不遇、青雲無路，竭力透過小說創作來表達自己的人生際遇與理想追求。

抒發牢騷與抑鬱，是廣大才子佳人小說作者創作的出發點。佛洛伊德認為人在沉重的心理壓力下需要一種解脫，「幻想」則是逃避苦難的出路之一，而從事文藝的寫作即是一種途徑，對他們而言創作這種「私訂終身後花園，落難公子中狀元，奉旨成婚大團圓」模式的小說，「才子佳人小說」無疑是抒發作者心中憤恨不平，寄託自己的美好人生婚戀幻想，但現實環境中卻無法達成心願的避風港。

這些才子佳人小說作者很難考證他們的具體經歷，但從他們的序跋中知道，他們都有相似的生活經歷與遭遇，透露「本是天涯淪落人」的憾恨：自恃才高八斗，十年寒窗卻屢試不中，一事無成而隱沒下層。他們生活困頓，很難與上層通婚，一生都過著窮困潦倒的生活，而這種對才子佳人烏托邦式的描寫，恰恰反映他們在現實生活中的無奈與慰藉，創作這類小說是為了得到心裡的宣洩與平衡。對於傳統文人而言，仕途與婚姻可能是士人一生中汲汲營營追求的、最渴望的終極目標；參加科舉、博取功名是畢生志業，「功名」是文人安身立命的正途，是下層士人往上層流動，改變自己命運的唯一途徑，只要能金榜題名就注定擁有美好的未來，但以明清科舉中學名額來說，實在少得可憐，因此落榜成了這些作者心中的痛，對科舉的深深依戀，轉而移情於小說的創作之中，把不能實現的「狀元夢」寫到小說裡去；「洞房花燭夜、金榜題名時」一向為士人所欲求的，然而小說作家們往往無錢無勢，沒有真正得過狀元，更無緣結識名門閨秀，因此把這種想望表現在小說中終得佳人、夫貴妻榮、眾美侍一夫的理想幻景之中。之所以科舉幾乎可以左右明清兩朝的讀書人，不止狀元夢碎、美眷不易娶得，又由於科舉競爭激烈下，內心苦悶無處宣洩，轉而變相搞起「男風」來，從駱雪倫的研究發現，可以想見廣大的落第才子心裡無限的失落與悲悽，只能透過這種虛無的幻想構築理想的「婚姻幻境」、現實無法達成的願望轉變成扭曲的「變態情欲」，老實說比起現代人人在喊的生活重擔與競爭壓力，明清的士人似乎也沒有輕鬆到哪裡去。

「才子佳人小說」的盛行導源於士人屢試不中的鬱悶心情，嬌妻美妾的不易獲得，使得他們構築理想的烏托邦婚戀模式，在這些「幻境」之中來滿足現實世界的失落感，除此以外，筆者覺得蒲松齡的《聊齋誌異》也是在這種情況下寫出

的產物；在蒲松齡筆下，妖精、女鬼、狐狸等幻化的都是美艷的妙齡女子，具有傾國傾城的美貌，她們有些會從畫作中現身，與挑燈苦讀的士人相會，有時是偶遇便「上床」，與男主角發生「一夜情」，讓男主角「莫名」享了一夜春宵，故事中艷福不淺的男子或許是作者蒲松齡的「自我投射」的「春夢」吧？！²³⁴這種美艷女子形象，與同樣是鬼怪小說的南北朝「志怪小說」中不論是女鬼或女妖所望塵莫及的，她們通常長得奇醜無比，形象也不豐滿，有些「粗陳梗概」；《聊齋誌異》所虛構的眾家美女們或許正是撫慰蒲松齡這位落第才子寂寞、填補缺乏情慾、情愛的落魄男子的內心空虛吧！

(二)、「才子佳人」模式的戲謔——「財」主佳人

李漁沒有追逐流俗，跟著其他人一窩蜂寫「才子佳人小說」，與他的小說「無奇不作」有關，但他又善於「戲謔」與「詼諧」的筆法，以及符合讀者的閱讀品味與他「遊戲人間」、「取悅大眾」不謀而合，因此他用「倒反」與「戲仿」的巧妙技法，把當時居於主流地位的「才子佳人小說」大大地玩弄了一番，主角闕里侯非但沒有「才子之才」，更沒有「才子之貌」，反而有多重缺陷，別號「闕不全」，醜陋至極於一身的形象與才子相應照，實在是鳳凰與烏鴉的差別，而這樣的奇醜男子竟然陰錯陽差娶了三位美妻，這三位美妻符合「佳人」形象，「醜」與「美」相配的反差，突顯李漁欲讓人知道的是：姻緣多是錯配，奉勸佳人要安心適意，不要怨恨，才不會「紅顏薄命」，勸女子要「認命」。不過，以小說所反映的思想，未必代表他心中真正的想法，有時他必須迎合讀者口味，畢竟李漁的小說是因應商業的書寫，受歡迎、大暢銷才是他的目的，從李漁的生平與〈喬復生、王再來二姬合傳〉的書寫來看，李漁身為明清之際的文人，心目中理想的女性標準應該與當時的男子²³⁵無異，才、德、色，並且要有風姿多情的韻致²³⁶，因此在他的創作中並不會特別有嚴守禮教的女子、閨秀，在李漁的眼中看來太過古板、質樸的女性可能流於缺乏韻味、風采，所以《無聲戲》中女性除了個個都是絕代美人外，尚且嫵媚多端、丰姿綽約。

²³⁴ 這個是筆者一己之見，純屬「臆測」，不過以男性的心理層面來說，確有可能也說不定。

²³⁵ 詳見宋清秀：〈試論明末清初男性心中的理想女性〉，《長治學院學報》第 22 卷第 6 期，2005 年 12 月，頁 20-23。

²³⁶ 詳見劉詠聰：《德、才、色、權：論中國古代女性》，台北：麥田出版社，1998 年，頁 201-214。

以李漁生平來看，不難看出他實際過的是「才子配佳人」的生活，李漁自恃才高八斗，才華洋溢，因此稱他為「才子」很適合，而他喜歡娶姬妾，又愛買十四、十五歲的「幼小」婢女來看，他「好色」的本質一覽無遺，這些妻妾是否符合「佳人」形象，且看以下分析：

1. 有色：有美貌當然是姬妾的基本條件。
2. 有才：能歌善舞，多才多藝，雖然這個「才」不是「文才」與「詩才」，如果以「戲才」的標準來論，他們組成李漁的「家庭女子戲班」聲名遠播，也符合「戲才」。
3. 有德：他們隨著李漁到處搬演戲文，四處奔波，也符合「三從四德」。

綜上所述，這些不管是娶來、自己買、別人送的妻妾四十餘人，的確符合「佳人」的條件標準。

1. 李漁「才女」觀

一般符合佳人的條件應該是具備：才、德、色。才為第一，講的是文才、詩才；德指德行，意即四德：「婦德」、「婦容」、「婦言」、「婦功」，佔居第二；最後才講求「色」，即容貌。李漁對這三個標準順序排名與世俗觀點不同，剛好顛倒過來，「色」排第一，他不像才子佳人小說作家那樣關注「才」與「色」的統一，比較趨向對方的「色」，從小說描寫可窺一二，例如《連城壁》中〈譚楚玉戲裡傳情 劉藐姑曲終死節〉，少年譚楚玉對佳人劉藐姑的愛慕實為因色欲而起，小說中說道：「譚楚玉一見劉藐姑就知道是個尤物，要相識她於未破體之先。」〈合影樓〉中珍生對玉娟的愛戀，〈拂雲樓〉中裴七郎對韋小姐與能紅的愛慕與追求都是源之於「色」，包括〈男孟母教合三遷〉好男風的許季芳也要尋個絕色，自從在天妃壽誕見著尤瑞郎之後，就尋個法兒要娶「他」，可見，在李漁筆下，促成他們相愛的並非「才情」而是「美色」。

排名第二的「德」，李漁筆下只要求在「守貞」與「忌妒」上。「守貞」即是「守貞節」，如果有子的「撫孤守節」更是李漁大加歌頌的，例如：《無聲戲》第五回〈女陳平計生七出〉，他把女性分為幾等：把亂世中能「奪刀自刎，或延頸

受誅」的定位為第一等，「起初勉強失身，過後深思自愧，投河自縊」的定為中上，在《無聲戲》第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉中李漁讓不能守節的妻羅氏與妾莫氏都不得善終，並且連《無聲戲》第六回〈男孟母教合三遷〉「自宮」的男同性戀尤瑞郎也得了個「貞節烈婦」的美名，可見李漁對婦女「守節」的讚揚。另外，「忌妒」也是他所推崇的，這與傳統封建男子所表現的價值觀相同，在一夫妻妾成群的家庭之中，希望妻妾能夠和睦相處，家和萬事興，「陳醋」與「新醋」都不要吃，在《無聲戲》第十回〈移妻換妾鬼神奇〉中妾陳氏屢次離間妻楊氏與夫韓一卿的感情，最後結局是陳氏被神道懲罰，「披頭散髮，摟著一個癩豬同睡」最後「雪白粉嫩的肌膚，變作牛皮蛇殼」，被豬染上了癩疾，不會吃醋的正妻楊氏因為「忠厚」而享了一生之福。

最後佳人的條件「才」，李漁與才子佳人作家的觀點不同，因為書寫的都是社會中下階層的婦女，所以佳人必出名門的常規，李漁並沒有遵守，如〈譚楚玉戲裡傳情 劉藐姑曲終死節〉中女主人翁劉藐姑就是一個「戲子」，這個「優伶」身分在當時社會是屬於「下賤之人」，李漁卻把她塑造成為了追求愛情婚姻自由勇敢決然向禮教和封建對抗的可敬形象；《無聲戲》第五回〈女陳平計生七出〉的耿二娘雖是個鄉間女子，又不識字，李漁卻把她型塑成一個巧計連出，聰慧逃脫賊首「性侵」的堅毅女性，這些再再顯示李漁不同於以往寫作才子佳人小說家的才女觀。

2、李漁婚姻宿命觀

在〈醜郎君怕嬌偏得艷〉中，三位絕代佳人領教了闕不全恐怖的口氣、體氣與腳氣，還有不敢恭維的「尊容」，個個「巧脫」頓入書房之中，如此完美的才女佳人竟然淪落到這種下場而心有不甘，李漁要以「紅顏薄命」的四字金丹來安撫眾位佳人的心，「紅顏薄命」四字金丹即是「美妻配醜夫倒是理之常，才子配佳人反倒是理之變」（頁 32），因此藉由吳氏之口道出：

我也指望上天，只因有個人說地獄該是我們坐的，被他點破了，如今也甘心做地獄中人。你們兩個也與我一樣，是天堂無分地獄有緣的，所以來拉你們去同坐。（頁 30）

在經歷一番的掙扎與反抗後，三位佳人不僅全認了「倒楣」而與闕不全和睦相處，並且三人還各爲他生了一子，子又出類拔萃，闕不全又長壽活了八十幾歲才死，人生的美滿不過如此，可以發現李漁在他所構築的命定觀，實際就是要女性甘於接受命運安排，同時也能看見女性的內心情感與慾望和權益如何在成就完整和諧的家庭中被犧牲與架空，這種帶有教晦婚姻觀念，即是賢妻、美妾、子嗣至上，顯示作家人生理想在作品中派生出來的相應兩性觀²³⁷，此種論述筆者非常認同，的確，作家把在現實人生中無法得到的，寄託於作品中，如前所述「才子佳人小說」作者的心態一樣，常常傾向「理想化」，此種命定論書寫策略無疑也是一種鞏固男權的形式，呂依嫻²³⁸認爲：「男性作家的書寫立場，與話語運作都是一種權力論述。」此種權力論述施加與承受的機制能在社會文化中發揮無窮的影響力²³⁹，說法中肯且實在，因爲作家的思想傾向往往會左右、影響讀者的想法。李漁著作〈醜郎君怕嬌偏得艷〉，是否與李漁一夫多妻、坐擁眾多美妾的生活背景有關，順便宣導、灌輸女人應該生來就是服侍男性的觀點，替男人娶眾多的妻妾找到合理化藉口，所以男性聽了可能會「拍案叫絕」，而女性聽了可能會「爲之氣結」吧！

不過，代順麗²⁴⁰卻是提出反向觀點，她認爲李漁寫作此篇〈醜郎君怕嬌偏得艷〉不是爲了求奇，而是批判傳統社會對女性不公平婚姻待遇的理所當然，反映了婚姻的不合理，立論的起點在於闕不全的第一任妻子鄒氏是婢妾所生，其父不期望她當了「官夫人」，只求做個「財主婆」；第二任妻子何氏因父親貪贓枉法，需要銀子填贓，三百兩銀子便打發她嫁給殘缺的闕里侯，第三任妻子吳氏是袁進

²³⁷ 明清時代的小說作家在作品裡很大程度反映進步的反教條思想，但也不可忽略作家思想的侷限性，有相當多的作品都以男權話語創造出來的情愛烏托邦，例如蒲松齡的《聊齋誌異》就創造出賢妻、佳妾的理想女性及兩性關係中最重要的不是愛情而是子嗣。詳見馬瑞芳：〈《聊齋誌異》的男權話語和情愛〉，收入張宏生編：《明清文學與性別研究》，南京：江蘇古籍出版社，2002年，頁254-258。

²³⁸ 呂依嫻：〈機趣、戲謔、新詮釋——論李漁《無聲戲》的性別書寫〉，《中極學刊》第3期，2003年12月，頁107。

²³⁹ 傅科以醫生這個身分爲例，說明醫生的地位包含了能力和知識的規範與實行和擴展個人權力的條件、以及一整套系統來定義他與社會整體的關係，並且傅科也提醒我們注意在人類的歷史文化裡，到底是誰有權力運用各種語言在「話語」中發號施令，以致說話者在傳遞訊息給接受者的過程中暗含了權力的施加和承受，這些都跟禮教傳統、文化制度、社會成員所處的位置有關。詳見傅科著、王德威譯：《知識的考掘》，台北：麥田出版社，1993年，頁133-134。

²⁴⁰ 代順麗〈論《無聲戲》對話本小說的繼承與革新〉，《漳州師範學院學報》（哲學社會科學版），2004年第2期，頁66。

士的妾，被主母趁袁進士進京，被賤賣給闕家。他們三位佳人或因身分卑微、或因身為妾室被賣、或爲了錢救父，而等同「賣」給了闕家，這三人必須與集眾惡爲一身的闕里侯共度一生的悲苦遭遇，因爲「命運的不由人」而造成的佳人必配醜夫的定則，深表對人們習以爲常的婚姻不公平待遇的不平之鳴。

李漁是否如代順麗所言爲遭遇不公平婚姻待遇的女性發出不平之鳴，參照他的人生經驗，應該是沒有這層涵意，從李漁妻妾成群與廣置歌姬還常買婢女可窺探一二，以喬王二姬爲例，他們年紀都不過是十二、十三歲而已，而李漁已是「肉帛之年」，買婢女也只是爲解旅途中的「岑寂」，這種摧殘「少女」的好色之人，若說他有關懷婦人的人文精神，這實在很難說得通，難道這些被她買來的姬妾四十餘口人都是心甘情願與李漁成爲夫妻，她們都是身處幸福美滿的夫妻關係之中嗎？照常理論之，荳蔻年華的美貌女子人人都會愛著李漁這個「糟老頭」嗎？這不過是擁有眾多妻妾的李漁心中的理想，作作「白日夢」罷了。

3、對「女子無才便是德」的看法

中國的傳統社會總是認爲「婦德」與「才」相悖，傳統的觀念讓女子無才，只是深怕女子有才之後會對男權所構築的社會群起反抗與顛覆，事實上，從明清才女輩出，與李漁的小說《無聲戲》來說，並沒有這種反動與顛覆的現象，反而她們還是傳統禮教的捍衛者，因爲「知書」所以「達禮」，她們認同和服從了傳統倫理秩序，所以「才」與「德」並不相違背。以第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉爲例，鄒小姐、何小姐、吳小姐先後被闕里侯娶進門，闕里侯富甲一方，但五官四肢都有缺陷、相貌極醜，身上又帶著三種異味，內才更不濟。鄒小姐是自幼聘的，在極度容忍下，與闕里侯相處一個月後，使計逃入了靜室；何小姐是被騙娶的，也還做了三朝新婦，才躲入靜室；吳氏計高一籌，進門後是送入靜室的。三人都以躲來逃避不合理的婚姻，直到袁進士說給吳氏的一番話：

自古道：「紅顏薄命」，你這樣的女人，自然該配這樣的男子，若在我家過世，這句古話就不靈驗了。你如今若好好跟他回去，安心貼意做人家，或者還會生兒育女，討些下半世的便宜。若還吵吵鬧鬧，不肯安生，將來也不過像周氏，是個樑上之鬼，莫說死一個，就死十個，也沒人替你伸冤。

一番話點醒了吳氏，然後拉著鄒小姐、何小姐出關，三人安心適意和闕里侯過日子，各生一子，不消請先生，都是母親自教。由此可知，她們所受的文化教育使得她們要求自己服從儒家教義，這就是才女們的明理，不存在對男權社會的反抗與鬥爭。

無論才女獲得多麼愉悅的生活情趣，她們最終還是想以「才」來獲得與之匹配的佳偶，也就是類似邱海珍所說的「夥伴式」的配偶，找什麼樣的男人與自己共度一生，成了一生的大事，就像李清照與趙明成的組合是才女所欽羨的。²⁴¹不過在明清才女輩出的時代，要找到像「才子佳人」小說中的才子對象並非易事，尤其要符合結局是中狀元、也才能完婚，以明清中舉人的男性只佔識字男性的0.3%²⁴²，中狀元的才子想必更是鳳毛麟角，因此才女的擇偶往往要「退一步」想，才能嫁得出去，擁有一個家。就像現今社會的「敗犬」，她們往往有著較高的社會地位與學歷，位居公司要職且收入頗豐，然而這些過了適婚年齡依然「小姑獨處」的女性，筆者就是其中一員，成了「單身公害」，縱使擇偶條件不敢奢求過高，然而可以與我們匹配的男性大都已成家了，未婚的男性條件又太差，如此高不成低不就，早年忙於學業的決定，已成蹉跎青春的事實，屆齡「女人四十一隻花」的筆者，身為國小教師，女教師在男性的擇偶對象還算受歡迎的，然而如此的年歲，男性都會考慮生育的問題，筆者只好夜夜繼續唱著「望春風」了。

二、妻嫉妒妾、妾吃醋妻

探究妻妾形象之前，理當對「妻妾」作一界定，「妻」、「妾」的名稱最早見於《禮記》。《禮記·曲禮》云：「天子有后，有夫人，有世婦，有嬪，有妻，有妾。」²⁴³由此可知「妻、妾」二字原是表示對後宮女子的稱謂，後來妻妾的意義發生了變化，主要用來指一般民眾的配偶。

²⁴¹有「才」方有「德」，「才德」兼備的觀點部分參考邱海珍：〈李漁白話短篇小說中的才女形象探析〉，《大慶師範學院學報》第30卷第2期，2010年3月，頁67。

²⁴²駱雪倫、張春樹：《明清時代之社會經濟巨變與新文化》，上海：上海古籍出版社，2008年，頁216。

²⁴³阮元校勘：〈曲禮下〉，《十三經注疏·禮記》卷2，台北：藝文印書館，2007年8月初版十五刷，頁78。

在許慎《說文解字注》中針對「妻」字下了一個定義：「妻，婦與夫齊者也。从女从中从又。又，持事，妻職也。」²⁴⁴顯示出夫妻雙方地位的平等，也明白指出妻子的責任。

《禮記·內則》說：「聘則為妻，奔則為妾」²⁴⁵ 娶妻離不開父母之命和媒妁之言，還有納采、問名、納吉、納徵、請期、親迎等一整套繁瑣程序，缺了媒人和六禮，只能算奔，不管男方是否已有妻子，女人的地位只能是妾。

(一)、妾卑微之因

妻妾地位相差是懸殊的，由妻為「取」(娶)，妾為「納」，取妻之財為「聘禮」，納妾之財為「買妾之資」可看出端倪。《詩經·召南·小星》注云：「夫為日，妻為月，妾為小星，妾見星而往，見星而返。」²⁴⁶故知嫡庶分明，嫡高於庶，對妾而言，妻為主母、女君。因此「妻貴妾賤」的禮制與觀念自古確立，即使律令條文也總是傾向優先保護妻方。如《唐律·鬥訟律》載：

若妾犯妻者，與夫同；媵犯妻者，減妾一等；妾犯媵者，加凡人一等，殺者，各斬。(唐律疏議)²⁴⁷

從〈唐律疏議〉來看，夫貴妻賤，妾又比妻賤，所以當妾冒犯妻者，其刑罰是等同妻冒犯夫，罪重者可以處死刑，對妾而言，法律絲毫沒有保護到她們這些邊緣人、弱勢者，唯一能靠的就是丈夫的寵愛，然而這種「仰人鼻息」的變因太大，往往因為「色衰而愛弛」，若有產下男嗣，或有立錐之地，否則通常在家庭之中是屬於不受重視及關愛的人物，以《紅樓夢》的探春不太搭理生母趙姨娘為例，處於妾地位的趙氏之女所出的探春，雖然精明幹練，仍然敵不過是妾室所生的閒言閒語，使她實在不想與生母趙姨娘多所接觸，找到「其來有自」的原因。

回到文本《無聲戲》第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉的闕里侯的第一任夫人鄒

²⁴⁴ 段玉裁：《說文解字注》，第十二篇下，高雄：復文圖書出版社，1998年9月，頁614。

²⁴⁵ 阮元校勘：〈曲禮下〉，《十三經注疏·禮記》卷2，台北：藝文印書館，2007年8月初版十五刷，頁537。

²⁴⁶ 阮元校勘：〈國風·召南·小星〉，《十三經注疏·毛詩正義》卷115，台北：藝文印書館，1955年，頁63。

²⁴⁷ 長孫無忌著：《唐律疏議·戶婚》，卷13，台北：商務印書館，1996年，第178條。

氏，由於是婢妾所生，所以她的父親不希冀她做個「誥命夫人」，只求做個「財主婆」，可見除了妾身分卑微之外，其所生的女兒也是卑賤的，即使是兒子，同樣以《紅樓夢》為例，正妻所生的賈寶玉與趙姨娘所出的賈環，兩人在賈家所受的待遇即知，不用筆者絮聒。此外，《無聲戲》第十回〈移妻換妾鬼神奇〉的入話中的妾因醋桶打翻，放把火燒豬圈，想引起丈夫起床滅火，並且依然扯她去睡，沒想到火勢一發不可收拾，延燒四鄰八舍的屋房，頃刻都化為灰燼，鄰舍人人切齒，要寫公呈出首，丈夫只好私下把她擺佈殺了。這有可能是為妾才有的草率處決，今日若犯事的是妻而非妾，想必死亡的方式會不同吧！以妻的身分，應該不好私下擺佈殺死，而會訴諸法律、公開審判，或以較有尊嚴的自縊死法，這是筆者的猜想，僅為一己之見。

妾的卑賤地位與它的來源有關，就傳統禮制而言，不經正式聘娶程序不配做妻，只配做妾，因此上述《禮記·曲禮》中云：「聘則為妻，奔則為妾。」²⁴⁸成婚要六禮，是指娶妻而言，不按規定聘娶者，無媒自通，只能做妾；再者早期的媵嫁、購買與掠奪、獻納，使得妾被當作貨物一樣，可買賣及轉借、贈與、當作玩物或稍不合意隨可棄如敝屣，甚至任意鞭笞、虐待，妾因而喪命者也時有所聞。可見在婚姻結構最底層的這群地位卑微婦女，在其不甚幸福的婚姻生活中，除了要忍受現實不平的待遇外，由於主翁與主母對其有絕對的支配權，這些婦女的命運與際遇便存在著許多變數。

（二）、娶妾的理由：傳嗣

在明清小說中，男子通常以「無子絕後」來納妾，林保淳說：「大抵男子欲娶姬妾，幾乎沒有人不祭出這樁法寶的，一來可以取得名正言順的藉口，獲致輿論的支持，二來可對女方造成壓力，這點我們從小說常強調「無子」的後果中可以看出。」²⁴⁹如《五色石》卷二〈雙雕慶〉中「美而且賢」的和氏勸妒婦仇氏說「宗嗣要緊，娶得偏房，養了兒子，不過借她肚皮，大娘原是你做。」²⁵⁰〈雙雕

²⁴⁸阮元校勘：〈曲禮下〉，《十三經注疏·禮記》卷2，台北：藝文印書館，2007年8月初版十五刷，頁537。

²⁴⁹林保淳：〈「妒婦」與明清小說〉，載《第二屆明清之際中國文化的轉變與延續學術研討會論文集》，台北：文史哲出版社，1993年，頁99。

²⁵⁰收錄於筆鍊閣主人編述：《五色石》，收錄於《中國話本大系》，南京：江蘇古籍出版社，頁37。

慶〉入話又說：「人家既有正妻，何故要娶側室？《漢書》上說的好，說道「所以廣嗣重祖也。」有子尙且不足，恐怕子嗣不繁，多娶偏房，何況無子，安能禁他納寵？」「有子」與「廣嗣」的重要，在於避免被「搶奪絕產」，根據《明戶令》：「分析家財田產，不問妻妾婢生，止依子數均分。」²⁵¹若「絕戶」(即無男性繼承者)，「果無同宗繼嗣者，所生親女承分，無女者入官」如果丈夫死了沒有兒子，即使有女兒，也要將財產分給「同宗繼嗣者」²⁵²，通常指姪兒之類的親屬，以承嗣奪取家產，儼然以家主自居，甚至把叔伯的妻妾賣掉²⁵³，因此「子嗣」對中等以上的人家是很重要的，在《無聲戲》第九回〈變女爲兒菩薩巧〉，施達卿願意以全部家產佈施祈求菩薩賜給他一子，除了「祖宗血食要他綿，自己終身要他養」外，或許也與這點怕身後無子遭遇「搶奪絕產」的慘事發生有關。

在法律上，妻與妾所生之子均有財產繼承權，然而妻妾在家庭中的地位十分懸殊。趙鳳喈提出：「妾對於妻，與對於夫，同有服從之關係。」「妻妾間彼此之犯罪，其處罰亦以不平等爲原則。……妻犯妾，減輕論處；……妾犯妻，與妻犯夫同。加重論處……。」²⁵⁴正室除了有法律的保障外，尙有輿論的支持，不過，在普通家庭裡，妻妾地位的升降往往操在丈夫手上。

(三)、妾氣焰凌駕妻的原因——恃夫寵

如果丈夫過度寵愛妾，妾的氣焰有時會凌駕妻之上²⁵⁵，且看《無聲戲》第十回〈移妻換妾鬼神奇〉妾妒妻的故事，李漁曰：

做大的醋小，還有幾分該當，就酸也酸得有理。況且他說的話，丈夫未必心服，或者還有幾次醋不著的；唯有做小的人，倒轉來醋大，那種滋味，酸到個沒理的去處，所以更覺難當，況且丈夫心上，愛的是小，厭的是大。他不醋就罷，一醋就要醋著了。(頁 192)

²⁵¹ 轉引自陶毅、明欣合著：《中國婚姻家族制度史》，北京：東方出版社，1994年，頁337。

²⁵² 轉引自陶毅、明欣合著：《中國婚姻家族制度史》，北京：東方出版社，1994年，頁338。

²⁵³ 胡萬川：〈人情慘劇——明清小說中搶奪絕產的故事〉，載《小說戲曲研究》第4集，台北：聯經出版社，1993年，頁323。

²⁵⁴ 趙鳳喈：《中國婦女在法律上之地位》，台北：稻鄉出版社，1993年，頁91。

²⁵⁵ 參見徐志平：〈第二性中的他者——清初話本小說中的妾、媳與婢女〉，收錄於鮑家麟編著：《中國婦女史論集》第6集，台北：稻鄉出版社，2004年，頁221-230。徐志平：《清初前期話本小說之研究》，台北：台灣學生書局，1998年11月，頁456-468。

所謂「丈夫心上，愛的是小，厭的是大」即代表妾在丈夫心中擁有的優勢比妻多，所以〈移妻換妾鬼神奇〉正話中的妾陳氏才能對楊氏做一連串迫害行動：爲了得到專寵，竟然下毒想致她於死，沒想到以毒攻毒治好她；偷東西栽贓嫁禍，使楊氏杜絕與娘家往來；設計陷害，讓丈夫誤以爲楊氏與表兄通姦等；後來楊氏對天禱告，「神靈」附身²⁵⁶的妒婦陳氏，是如何被懲罰在豬圈中與癩豬同睡，或是發狂的以刀背亂砍自身，最後被豬傳染，身染癩疾。這樣的妾妒妻畢竟在小說中是少數，而且先決條件是要得丈夫寵愛，丈夫又不懼正妻情形下才有可能發生，否則他們沒有「妒」的本錢，「妒」的下場是悲慘的，妻妒妾是常態，妾妒妻只是少數及特例，而李漁就是喜歡專寫這種「特例」。故杜濬在回末評中說到：

不知做大的醋小，一百個中有九十九個；做小的醋大，一百個中也有九十九個。只是做大的醋小發洩得出，做小的醋大，發洩不出。雖有內外之分，其醋一也。（頁 206）

杜濬認爲「妒」乃是人的天性，不管妻或妾，都會有「妒心」，只是妻妒妾可以表現在行爲上，妾只能默默承受，因此妾在中國小說上的地位是弱勢的，她們往往處於社會最底層，甚至邊緣位置，而正妻楊氏最終能得神助，主要在他不會吃醋與寬厚賢良。李漁寫這篇小說的目的不僅教妾不該醋，連妻也不應該醋妾，爲妻者應該要胸懷大度、大度能容，妻妾相處和睦與各盡其職，他說：

我這回小說，不但說做小的不該醋大，也要使做大的看了，曉得這件東西，不論新陳，總是不吃的妙。若使楊氏是個醋量高的，終日與陳氏吵吵鬧鬧，使家堂香火不得安生，那鬼神不算計他也夠了，哪裡還肯幫襯她？……可見世間的醋，不但不該吃，也盡不必吃。我起先那些吃醋的註解，原是說來解嘲的，不可當了實事做。（頁 206）

²⁵⁶ 封建宗法的男權社會懲治妒婦的手段有政權、族權、夫權、神權，而利用神權來懲治妒婦則是側重於對女性思想的感化，小說家編造的大量陰間地獄的酷刑來懲治妒悍，是具有一定代表性的社會心裡。詳見李新燦：《女性主義觀照下的他者世界：中國古代小說中的女性問題研究》，北京：中國社會科學出版社，2001年，頁 167-170。

看出來李漁這種男性作家且是妻妾成群的理想盼望，他希望一夫多妻的家庭妻妾都能相安和睦，家和則萬世興，這種男性作家所構築的女人神話與婚姻烏托邦無非是期望女人的利他主義。²⁵⁷依筆者的女性角色來論，這只能說是以李漁身為男性立場來想的「痴人說夢」的白日夢罷了，男性總希望他的女人(們)個個都是愛他的，卻沒有考慮到一個男人只有一份愛，如何有夠分得了眾多的妻妾，縱使夠分，能保公平平均分嗎？！情人眼裡容不下一粒砂子，要與其他女人一起分享丈夫的愛，又要能做到為妻者「大肚能容」，為妾者「謙沖為懷」，以心裡學而論，簡直不可能，不過受到儒家傳統禮教的薰陶，這種「存天理、滅人性」的洗腦或多或少讓一些「大家閨秀」不得不做到「妻妾相容」，可是這畢竟是被迫的，有誰會心甘情願、發自內心把丈夫與人分享；丈夫的愛若不能公平平均分，妻妾們會捻酸吃醋，也是人之本性，更何況是只要有人的地方就有鬥爭，女人的戰爭更形殘酷與可怕，由歷代的後宮爭鬥之險惡與兇殘，更令人不寒而慄，退到尋常百姓家，通常一夫多妻的家庭之中，妻妾爭寵才有自己在這個家的位子，因此不爭寵，以常理來論幾乎是不可能的，電影《大紅燈籠高高掛》²⁵⁸的劇情描述，不言可喻。

(四)、「守節」是權力、地位的象徵

另外妾卑微的邊緣地位，如第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉中對「守節」身分的論斷也可看出：

作婢妾的人，比結髮夫妻不同，只有守寡的妻妾，沒有守寡的梅香。若是孤兒沒人照管，要我撫養他成人，替相公延一條血脈，我自然不該去；如今大娘也要守他，二娘也要守他，他的母親多不過，哪稀罕我這個養娘？若是相公百年以後沒人替你守節，或者要我做個看家狗，逢時遇節要我燒

²⁵⁷轉引自呂依嫻〈機趣、戲謔、新詮釋---論《無聲戲》的性別書寫〉，《中極學刊》第三輯，2003年12月，頁110；西蒙·波娃在分析蒙泰朗、勞倫斯、克洛代爾、布雷東與斯湯達爾等五位作家的作品時，發現他們筆下的理想女性都體現了他自己的「他者」，男性作家往往根據自己的夢想來塑造完美的女性神話，即每位作家在描寫女性的特有觀念和共同原則就是期待女人的利他主義。詳見〔法〕西蒙·波娃著，陶鐵柱譯：《第二性》，台北：貓頭鷹出版社，1999年，頁251。

²⁵⁸又名《妻妾成群》，是由張藝謀所執導的電影，主要是講述在妻妾成群的環境中，妻妾互相鬥爭與爭寵，最後四位妻妾鬥到僅剩二位：育有長子、人老珠黃的大娘及工於心計的二娘，三娘因與人暗通款曲被私下處死，女主角四娘頌蓮發瘋；諷刺的是，電影的最後一幕是這位老爺在這些巨變的情況下(或者在當事人眼中這根本不是巨變)，繼續娶了第五房，對照頌蓮神智不清、徘徊走著與三娘冤魂，更覺得這些傳統女人，尤其是妾的可憐、可悲。

一分紙錢與你，我也不該去；如今大娘也要守寡，二娘也要守寡，馬家有什麼大風水，一時就出得三個節婦？如今但憑二位主母，要留我在家服事，我也不想出門；若還愁吃飯的多，要打發我去，我也不敢賴在家中。失節也無損於己，守節也無益於人，只好聽其自然罷了。（頁 226）

看得出來碧蓮身為奴婢，身分卑微，倫理道德對女性守寡、盡節的要求根本輪不到做婢妾的來遵守，自己無法做主「守節不守節」的決定，只能無奈地任人擺佈，說出這種聽來「隨便任人處置」、「去留任憑人」的話，也透露出她老實、不說體面話；婢妾因為身分卑微，連守節這種婦女在禮教教條中必須嚴格的遵守下，只限於閨範中的大家閨秀而且限於妻，妾有時要不要守節好像也沒有硬性及強制性，可見「守節」也要看身分與地位而定，畢竟守節所帶來的榮耀在明清程朱理學教化宣揚，明清政權推波助瀾大肆表揚下，能立「貞節牌坊」成了家族榮耀與己身尊重的代價，因此明代節婦數量之冠，為歷代總加之數的幾倍以上，令人瞠目結舌。「守節」的身分，中國以家族為主，家族成員均受到家族有形、無形的規範與約束，所以正妻通常會被要求來「守節」，成了一個定律，尤其是中等以上之大家族，一般小老百姓的小康之家，由於受到社會制度與輿論下，通常也變成一種喪夫婦女的全民運動，縱使以奴婢的身分有心要守，還是會遭受周遭所謂位於上層階層的主母所鄙夷的，以正妻羅氏的一番話為證，她說：

相公說的什麼話？烈女不更二夫，就是沒有兒子，尚且要立嗣守節，何況有了嫡親骨血，還起別樣的心腸？我與相公是結髮夫妻，比他們婢妾不同，他們若肯同伴相守，是相公的大幸，若還不願，也不要擔攔了她，要去只管去，有我在這撫養，不愁兒子不大，何須尋什麼朋友、托什麼孤兒，惹別人談笑。（頁 225）

妾莫氏一聽妻羅氏一番「輕視」婢妾的話，心上好生不平，她就高聲截住道：

結髮便怎的，不結髮便怎的？大娘也忒把人看輕了，你不生不育的，尚且肯守，難道我生育過的，反丟了自家骨血，去跟別人不成？從古只有守寡的妻妾，哪有守寡的梅香？我們三個之中只有碧蓮去得。相公有差池，尋

一分人家，打發她去，我們兩個生是馬家的人，死是馬家的鬼，沒有第二句話。(225-226)

妻羅氏認為以「結髮夫妻」的資格來守節，最天經地義，「看不起」婢妾能不能守得住，矛頭直指妾莫氏與通房碧蓮，質疑她們守不守得住，一副「實至名歸」、「捨我其誰」的大義凜然之勢；妾不服氣，也趕快以「有子」的理由來表達願意「守節」，更尖銳的直言「從古只有守寡的妻妾，哪有守寡的梅香？」莫氏鄙薄婢女比妻羅氏輕視婢妾更來得刻深，妻與妾都在「欺負」家庭中地位最低下的婢，不過這個位處家庭邊緣的人，卻大大的為自己卑賤的身分爭了一口氣，她撫孤守節，無疑是十足的「貞節烈婦」，而正妻羅氏與妾莫氏「信誓旦旦」、「言猶在耳」、「掛保證」、「打包票」的討好言語下，自毀前言改嫁失節，如同呂依嬙認為「李漁是否也意識到倫理道德的遵守始終與身分階層相糾纏，而且是一種權力的展示。」²⁵⁹在這裡展現得一覽無遺。

李漁對「撫孤守節」是站在頌揚的立場。在現實生活中，「孤兒寡母」處境悲慘，她們一面要抵抗「奪產」與「迫嫁」的威脅，又要有維持生活的經濟條件，還要忍受夜晚孤燈伴獨影的寂寞之苦，因此寡婦守節實際上比殉節更為困難，明代楊應震在《貞懿錄》上說：

節之貞有二：有烈者，有貞者。烈之云者，視死如歸也；貞之云者，從一而終者也。烈固難，貞亦非易。而貞之撫孤，則又難之難者也。何也？殺身死節乃奮發於一時，故慷慨激烈之士亦能之。²⁶⁰

說明寡婦忍守節之難，更甚於慷慨從死的殉節之難。生活的清苦迫使她們日日紡績，宋濂在〈王節婦湯氏傳〉就有描述到家境清苦的節婦生活之悲苦情形：

嗚呼！婦之青年喪夫，最號多艱。儻居貴富，家有僕媵，足以備驅役，闔廬足以避雨風，粟帛足以供衣食，猶可自安。苟或瑩瑩弔影室，如懸磬忍

²⁵⁹ 呂依嬙：〈機趣、戲謔、新詮釋---論李漁《無聲戲》的性別書寫〉，《中極學刊》第三輯，2003年12月，頁99。

²⁶⁰ (明)楊應震：〈贈恩榮楊母李太夫人貞節序〉，《貞懿錄》卷4，轉引自王光宜：《明代女教書研究》，國立台北師範大學歷史研究所碩士論文，1999年，頁139。

寒，夜織機聲與候蟲齊鳴，達曙不休，自非鐵心石腸，未必不為之動也。

261

因此可知，要守節也要有一定的經濟水平，還好明代商業經濟繁榮，帶動手工業的興起，節婦可以靠紡績維生，雖然辛苦，總算有個生計之處。家境貧寒的中下層婦女，可能為自己和子女的生存而再婚²⁶²，雖然貞節觀盛行的明清二代以婦女改嫁為恥，史籍上記載的節婦人數也遠遠超過前代，然而實際上婦女再醮仍是很普遍存在，改嫁與守節兩種異質習俗風尚共存於同一時代²⁶³，手工業興起或許解決了她們的生活問題，可能也助長了明代婦女守節之風，加上政府旌表制度的推波助瀾，學者董家遵以《古今圖書集成》為本，統計出明代節婦共有二萬七千一百四十一人，佔歷代總合的 72.9%。²⁶⁴在李漁的小說中，寡婦喪夫後忍死守節，獨立撫育遺孤至長成，多有善終結局，即使身為龍陽身分也是，李漁不贊成有子的寡婦去殉節或改嫁，寡婦應以守節延續子孫為重。至於「無子」可守的寡婦，李漁則認為「再嫁」無妨，如《無聲戲》第十一回的單玉與遺生遺孀在夫死後由於年紀尚幼，就安排她們改嫁，不須守節，尋找自己的幸福，可以看出李漁對於無子可守的寡婦是持同情的態度，並不反對她們「再醮」。

三、妓女有情、妓女逐利

在《無聲戲》第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉，李漁藉由運官之口，道出娼妓的薄情寡義、見錢眼開的勢利：

你們做娼妓的，哪一日不騙人，哪一刻不騙人？若都教你償還，你也沒有許多銀子。只是那富家子弟，你騙他些也就罷了，為什麼把作手藝的窮人當作浪子一般要騙？（頁 146）

²⁶¹ (明)宋濂：〈王節婦湯氏傳〉，《文憲集》，收錄於《景印摘藻堂四庫全書薈要》卷 11，台北：世界書局，1998 年，頁 47。

²⁶² 參見藍慧茹《從〈聊齋誌異〉論蒲松齡的女性觀》，台北：秀威資訊科技，2005 年，頁 91。

²⁶³ 詳見陳剩勇：〈理學「貞節觀」、寡婦再嫁與民間社會——明代南方地區寡婦再嫁現象之考察〉，《使林》2001 年第 2 期，頁 42。

²⁶⁴ 詳見董家遵：〈歷代節婦烈女的統計〉，收入《中國婦女史論集》，台北：稻鄉出版社，1988 年，頁 112。

(一)「佔花魁」夢碎

在李漁的眼中，娼妓都是薄倖勢利的人，不要枉信戲文中的〈賣油郎獨佔花魁〉的戲碼，應該回歸現實面，他說：

後來有個才士，做一回〈賣油郎獨佔花魁〉的小說，又有個才士，將來編做戲文，那些挑蔥賣菜的看了，都想做起風流事來。每日要省一雙草鞋錢，每夜要做一個花魁夢。攢積幾時，定要到婦人家走走，誰想賣油郎不曾做得，個個都做了一出賈志誠了回來。當面不叫有情郎，背後還罵叫化子，那些血汗錢豈不費得可惜！（頁 137）

李漁改寫〈賣油郎獨佔花魁〉的名妓莘瑤琴與賣油郎秦重的愛情故事，告訴那些中下階層的人不要去效法有這種「艷遇」，除了奉勸富公子哥不要留戀青樓，也要勸窮漢子不要做白日夢，想著做著迎娶花魁的美夢，應該及早醒悟，不然辛苦錢會被騙光。這種學人寫作小說的「後設小說」中的「戲謔模仿」手法，倒反〈賣油郎獨佔花魁〉的文學作品時，質疑其愛情美麗的幻想而深具諷刺意味，刻意的暴露常規並且懷疑它的可能性，這種「滑稽模仿」像一柄雙刃劍，使用滑稽模仿的小說既有解構性，又有它的批判性價值，並且為新的創造可能性掃除了道路²⁶⁵，所以李漁想藉此告訴讀者並非挑蔥賣菜的平凡小老百姓都能像賣油郎秦重一樣遇到對他真心實意的娼妓莘瑤琴，可以讓自己付出的真心實意獲得回報，這或許與李漁所處時代的青樓文化有關，尤其在明清兩代，商賈勢力進入青樓，加上金錢至上的觀念也深植妓女的內心，因此使得原本就是嫖客與妓女處在金錢交易的基礎上，妓女們一切向「錢」看，所以歷來的小說家便常以「娼妓無情無義」來警惕世間男子不要沉迷於煙花之地²⁶⁶，以免傾家蕩產。莘瑤琴與秦重的能夠有完美結局，並不是如世俗小民說的「挑蔥賣菜」的平凡之人，也可以學秦重那樣

²⁶⁵ 詳見帕特里莎·渥厄著，錢競、劉雁濱譯：《後設小說：自我意識小說的理論與實踐》，台北：駱駝出版社，1995年，頁73。

²⁶⁶ 娼妓所處的環境是一種明明白白的交易，雖然人性中的情欲會使嫖客與娼妓間產生微妙的情愫，但妓女的心態和行為仍基於金錢的交易基礎上，而作者以道德的眼光來看待娼妓的心靈雖不完全公允，但也清楚揭示了青樓賣笑的現實面。詳見蕭國亮：《中國娼妓史》，台北：文津出版社，1996年，頁292-293。

得到美妓這種表面膚淺的認為，而是有深沉的意涵在裡頭。

《無聲戲》〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉中的王四與秦重一樣，都是辛苦積攢了一筆錢，想與妓女相會或迎娶，不管秦重與王四這二位主人翁都是真心實意志誠的要娶妓女為妻，且看王四的血汗錢如何賺來：

贖金只要一百二十兩，隨他五兩一交，十兩一交，零碎收了，一總結算。只要等交完之日，方許從良，若欠一兩不完，還在本家接客。……從此以後，搬在他家同住，每日算飯錢還他，聚得五兩、十兩，就交與媽兒上了經折。因雪娘是自己的妻子，梳頭篦頭錢一概不算，每日要服侍兩三個時辰，才得出門做生意。雪娘無客之時，要扯他同宿，他怕媽兒要算嫖錢，除了收帳，寧可教妻子守空房，自己把指頭替代。……王四要討媽兒的好，不但篦頭休養分內之事，不敢辭勞，就是日間煮飯、夜裡燒湯，烏龜忙不來的事務，也都肯越俎代庖。地方的惡少就替他改了稱呼，叫做「王半八」，笑他只當做了半個王八，又合著第四的排行，可謂極尖極巧。王四也不以為慚，見人叫他，他就答應，只要弄得粉頭到手，莫說半八，就是全八也情願充當。（頁 139）

王四歷經辛苦，縱使被人叫做「半八」這種污辱的話，他也不以為意，一心只想早點娶雪娘為妻，看出他「至誠」、「努力」的一面，但只可惜他碰到並不是像莘瑤秦那般是個善良多情的妓女；莘瑤琴本為良家女子，因逃難中被一鄰人騙到妓院，賣給了鴿母，在他送往迎來的賣笑中，認為從良必須是王公貴子弟，原本是看不上秦重的，在醉酒後秦重細心照顧及遭遇吳八公子的侮辱下，莘瑤琴知道獲得理解與尊重是她不幸妓女生涯的救贖，因此她選擇「自嫁」：

看來看去，只有你是個至誠君子。況聞你尚未娶親，若不嫌棄我煙花賤貨，情願舉案齊眉，白頭奉侍。你若不允之時，我就將三尺白羅，死於君前，表白我一片誠心。²⁶⁷

這種抱定「非君不嫁」，甚至以死相逼，讓人感到她何等的情真意切，又是何等

²⁶⁷ 馮夢龍：《醒世恆言》，台北：三民書局，2007年，頁67。

的不容置疑。隨之就把自己積攢的全部銀兩悉數交與秦重，以作為秦重為自己贖身從良之費；王四欲娶的妓女雪娘，並沒有把王四當作托付終身的依靠，只是當作「傻子」玩弄他，順便得到一個幫忙做雜役及篋頭的免費白工，還有賺一百二十兩的搖錢樹，因此當到了與老鴇約定替雪娘贖身的日子時，雪娘母女早就串通好偷了他的經折，雪娘並且講了一番絕情的話，更是當頭給了王四重重的一擊，讓他從花魁夢覺醒，雪娘對王四道：

你自從來對我梳頭，哪一次不歪纏我幾次？怎麼說沒有相干？一日只算一錢，一年也該三十六兩。四、五年合算起來，不要你找帳就夠了，你還要討什麼人？我若肯從良，怕沒有王孫公子，要跟你做個待詔夫人？（頁140）

從這番絕情話看出，雪娘根本無意與王四共諧連理，也沒有從良的意願，若有，也會選擇王孫公子，而不會選擇這個不稱頭的梳頭待詔，這種翻臉如同翻書一般，往常的恩緣早就拋諸腦後，如同陶幕寧所言：「市儈」與「狡詐」充斥於青樓文化之中，正揭示明代在拜金主義思潮中，扭曲的物慾觀。²⁶⁸確實，「青樓」買賣也算是一具供與需的經濟體，一種利益交換、各取所需的關係：娼妓要挖恩客的錢，恩客要從娼妓身上得到溫柔的慰藉；青樓不是什麼談情論愛的地方，〈賣油郎獨佔花魁〉的莘瑤琴能掙脫這種利慾薰心的誘惑，本來就不易，更何況她早先也是把秦重看輕，直到被吳八公子的捉弄，吃了悶虧，才知秦重這個雖是賣油郎的好，自嫁於秦重。青樓之中不乏真情，這是「青樓文學」所歌頌的事實，但畢竟以廣大的青樓營利為目的立場來看，妓女也要糊口生活，不貪錢的妓女只能算是滄海中的幾粟罷了。

李漁在書寫王四被騙財又騙情的悲哀處境，仍然不改他笑謔的詼諧語言來處理嚴肅的人生問題，在王四未得運官雪冤之前，用說書人的口吻巧妙的道出：

²⁶⁸ 明代已有小說家以歷史文化的觀念來審視現實的青樓文化，由於商賈勢力進入青樓，加上金錢至上的觀念也深植於妓女的內心世界，所以小說家的觀點逐漸不再集中於風花雪月和才子佳人的浪漫情懷，而是代之以爾虞我詐的殘酷世俗層面為寫作焦點，例如笑笑生的《金瓶梅》便描繪出勢利、人欲橫流的青樓文化。參見陶幕寧：《青樓文學與中國文化》，北京：東方出版社，1996年，頁149-152。

看官，你道他的經折哪去了？原來媽兒收足了錢，怕他開口要人，預先吩咐雪娘，與他做事之時，一面摟抱了他，一面向草紙袋摸出去了，如今哪裡取得出？王四前前後後共做了六七年生意方才掙得這主血財，又當四五年半八，白白替他梳了一千幾百個牡丹頭，如今銀子被他賴去，還受了許多屈刑，教他怎麼恨得過？就去央個才子，做一張四六冤單，把黃絹寫了，縫在背上，一邊做生意，一邊訴冤，要人替他講公道。哪裡曉得那個才子又是個有些作孽的，欺他不識字，那冤單裡面句句說鴛兒之惡，卻又句句笑他自己之呆。（頁 141）

面對這種人生有苦難訴的處境，任誰都無法平心靜氣、沉著以對，更何況還笑得出來，而李漁用這種逗趣笑謔的筆觸，或許更加去強調小說中所欲訴求的「切勿迷戀妓女」，暗喻可能下場跟王四一樣可笑與「阿呆」，同時也沒這麼幸運再遇第二個運官幫忙主持公道。

（二）、「王四」變「王八」

作孽才子代寫的冤單，冤單上寫著：

訴冤人王四，訴為半八之冤未洗，百二之本被吞。……今徙揚州，執賤業以謀生，事貴人而糊口，……。以彼青絲髮，繫我綠毛身。按摩則內外兼修，喚不醒陳搏之睡，……。原不思破彼之慳，只妄想酬吾所欲。……或斷雪娘歸己，使名實相符，半八增為全八，或追原價還身，使排行復舊，四雙減做兩雙。若是則鴛羽不致高張，而龜頭亦可永縮矣。（頁 141-142）

李漁不僅大大的諷刺王四，語帶譏笑甚過同情。一個人被說成是「王八」，並且被騙財騙情，還以自己名字王四來取笑，因為王八是「烏龜」的別稱。一個男人被說成了「戴綠帽」的「綠蠹龜」是何等的屈辱，判做雪娘歸己，自己倒做了「王八」，不判給自己，多年的血汗錢就此付諸東流，真是進退維谷，王四痴念真到了極致了；爲了獲得雪娘，這種犧牲未免也太大了，六七年的血汗財、當了四五年的半八，他的「堅持」及「毅力」令人深深折服，一個人能做到這樣，背後一

定有一個無形的力量在支撐著，那就是一種信念吧！認為自己一定可以辦到，結果最後才驚覺一切都是枉然與白費。

四、異性愛戀、同性專情

在《無聲戲》第六回〈男孟母教合三遷〉男同性戀許季芳與尤瑞郎二人間的愛戀情緣與熾熱的情感互動描繪，十足是異性戀的相戀模式。在天妃聖誕之日，許季芳好「男風」的緣故，一直想遇個絕色龍陽而不可得，恰好在此時遇見「人間極品」丰姿甚美的尤瑞郎，許季芳尾隨尤瑞郎一同行走，行經崎嶇所在，青苔路滑，瑞郎一腳踏去，幾乎跌倒，幸虧許季芳攙扶，並藉機在瑞郎的手心上輕輕摸了幾摸，就如搔癢一般，這個動作可以猜想具有「暗示」與「撩撥」的意圖，並且尤瑞郎也沒有拒絕，反有「嬌羞」之態，這讓回家後的許季芳鬧相思，一夜翻來覆去，難以成眠，且看季芳「為愛傷神」之態：

我今日搔手之時，見他微微含笑，絕無拒絕之容，要相處他，或者也還容易。只是三日一交，五日一會，只算是朋友，叫不得夫妻，定要娶他回來，做了填房，長久相依才好。況且這樣異寶，誰人不起窺伺之心？縱然與我相好，也禁不得他相處別人，畢竟要使他從一而終，方才遂我大志。（頁113）

許季芳的「大志」就是「佔有」尤瑞郎，不使他與別人相處，定要他「從一而終」，這反應了情人眼裡容不下一粒沙子的排他性與佔有慾，而這在男女異性戀中所具有的不安與焦慮情緒，卻表現於這樣的男男戀相愛模式，讓人相當不可置信，可以說拋棄掉男女性別的界線，「性別」成了不穩定的流動狀態，隨時都可以相轉，不過由於後來尤瑞郎逐漸由男童轉變成熟男性時，會失去變童稚嫩美與陰性美時，他的心開始擔憂起來，許瑞芳會擔憂，根由在於「色慾」起興，與他最初娶「龍陽」的目的相一致，就是嫌棄婦人的「七可厭」，而想作個潔淨夫妻，因此不經意說出這樣「年歲見長，顏色少一分」的自然定理時，尤瑞郎為了表示他對許季芳熾熱的愛情，就對他說：

我不曉得這件東西是這樣不好的，既然如此，你且放心，我自有處。(頁 121)

尤瑞郎的「自有處」方法是不惜自宮，割去男性最重要的性徵，也就是生殖器，面對近似自殘的行爲與帶來極大的痛苦，「一隻手拿了剃刀，狠命一下，齊根去了，自己暈死在春凳上。因無人呼喚，再不得甦醒。」(頁 121)之所以義無反顧，忍受殘害身體的極大痛處及割捨代表身爲男性的尊嚴象徵，也有另一項「報恩」的意圖：

我這臉上的光景，果然比前不同了。前日是白裡透出紅來，如今白倒增了幾分，那紅的顏色卻減去了，難道他那幾句說話就這等應驗，我那幾點膿血就這等利害不成？他為我把田產賣盡，生計全無，我家若不虧他，父母俱無葬身之地，這樣大恩一毫也未報，難道就是這樣老了不成？(頁 121)

尤瑞郎甘願割去男性最重要的象徵變性爲女性，並且徹頭徹尾的以「女子」身分自處，他改名爲「瑞娘」，著女性衣裳，作女性打扮，纏足且學針黹，說明尤瑞郎打從心理上已經轉換自己是個女性了，進而思想、行爲上也跟著服從體貼順從、恪守忠貞節烈等社會規範對女子的要求。

許尤由邂逅、相識到成親，有情人終成眷屬，不過好景不常，這樣的美好引起妒恨的群眾檢舉許季芳「私置腐刑，擅立內監，圖謀不軌」，因此枷了許季芳與尤瑞郎，對於這樣的「官非」事件因何而生，李漁有一番說明：

只因眾人當初要聘尤瑞郎，後來暫且停止，原是熬他父親跌價的。誰想季芳拼了這主大鈔，竟去聘了回來，至美為他所得，哪個不懷妒忌之心？起先還說雖不能夠獨享，待季芳嘗新之後，大家也普同供養一番，略止垂涎之意。誰想季芳把他藏在家中，一步也不放出去，天下之寶，不與天下共之，所以就動公憤，也還無隙可乘。若季芳不對人道痛哭，瑞郎也不下這個毒手，瑞郎不下這個毒手，季芳也沒有這場橫禍。所以古語道：「無故而哭者不詳。」(頁 123)

遭受這樣的天降橫禍來自於眾人「酸葡萄」的妒忌心理，雖然尤瑞郎極力澄清自宮出於自願與己手，感他大恩，情願閹割服侍他終身的，不過太守還是以「身體髮膚，受之父母，爲了無恥私情，把人道廢去，要知不孝有三，無後爲大」的不孝罪名，本欲杖刑屁股，但是瑞郎細皮嫩肉，本欲說饒，因看的人多，不好開脫，而季芳衝上前伏在瑞郎身上替打；皂隸把瑞郎放起，取頭號竹板，狠命地砍；瑞郎在旁邊亂喊，季芳被打一下，瑞郎又是磕頭又是撞頭，打了三十大板，季芳腳也爛了，瑞郎頭也破了，回家之後季芳傷重不治，嗑然長逝；瑞郎替丈夫守節，又茹苦含辛養育幼子成才，儼然媲美偉大的孟母。故事前節以許季芳「獵色」爲起點，他爲尤瑞郎花盡財產，有一半不過是這種「色心」，而尤瑞郎爲許季芳斷根，愛情是建立在犧牲與奉獻上，感覺上好像是尤瑞郎癡情得多，不過，許季芳爲尤瑞郎挨打送命，又讓人覺得「殺身成仁、捨身取義」是最高的情操，世間人沒幾個做得到，許季芳好像又比尤瑞郎犧牲得多；結局故事尤瑞郎替許季芳撫孤守節，育子成器，與其比較誰用情的多寡，不如說許季芳是難得的癡情種，而尤瑞郎是貞節的烈婦，他們都各得其所、終有所歸。

（一）、李漁對同性戀的看法

李漁講述這一個故事，主要勸世人不要做這種違反人倫道德的事，他說：

這許季芳是好男風的第一個情種，尤瑞郎是做龍陽的第一個節婦，論理就該留芳百世了；如今的人，看到這回小說，個個都掩口而笑，就像鄙薄他的一般。這是什麼緣故？只因這樁事不是天造地設的道理，是那走斜路的古人穿鑿出來的，所以做到極至的所在，也無當於人倫。我勸世間的人，斷了這條斜路不要走，留些精神施於有用之地，為朝廷添些戶口，為祖宗綿綿嗣續，豈不有益！為什麼把金汁一般的東西，流到那污穢所在去？（頁130）

由上段話來看，李漁就像個老學究，對著大眾喋喋不休、諄諄教化著人應該要順應人倫，做符合社會大眾能接受的行爲出來，所以李漁雖然常破舊規，立意貴奇，不過這件奇事似乎他並不怎麼認同，並且認爲「無益於世」，他壓根還是贊成男

配女，堅持固有傳統中盤古開天即定下來的男女相配，目的是「廣傳子嗣」、「增產報國」的功能；除此之外，許季芳與尤瑞郎除了男配女生不出孩子外，其他男歡女愛幾乎與正常關係無異，甚至更甚一般，因此李漁骨子裡還是有著傳統的守舊觀念，就像種子一樣，遇到適合發芽的土壤，它還是會滋長起來，所以舊有的觀念並未從李漁的思想中連根拔除，畢竟身為傳統文人而言，還是會難接受這種「怪異」無益於世的事。李漁講述這則有關「龍陽」之事，是對「男風」盛行現象以「生育」角度提出的「不以爲然」，認爲是「走斜路的古人所穿鑿出來的事」，因爲它違反天造地設的道理，勸人不要花精神與體力去幹這種「斜路」之事；對於故事中的尤瑞郎撫孤「守節」，並且效法「孟母三遷」的行徑，瑞郎無異是成了季芳之子承先最好的避風港，而且含辛茹苦、注重教育、養育承先成才。承先選了知縣，過了三年，又升了部屬，瑞娘也被封爲「誥命夫人」，對於瑞娘而言，算是「求仁得仁」了。

楊東方²⁶⁹認爲李漁在〈男孟母教合三遷〉敘述尤瑞郎的癡情守節，這裡面沒有女性的出席，卻處處能感受到女性在當時社會中所處的地位。尤瑞郎因爲家貧，被父「許」給了許季芳，成爲了他的男夫人。「季芳就索性教他做婦人打扮起來，頭上梳了雲髻，身上穿了女衫，只有一雙金蓮不只三寸，也教他稍加束縛。」(頁 122)含情脈脈的背後隱藏著一個悲慘的現實：女性的角色是後天賦予的，如果家貧，那麼男人也被當成女人。許季芳臨死對尤瑞郎守節的要求，正是當時社會對女性的要求，而尤瑞郎自覺承擔的「男孟母」角色，也讓我們看到當時社會女性所要扮演的角色，總之，李漁寫這篇故事解構男女愛情格局中女性地位以及所要扮演的角色。但是「男孟母」並不是「真孟母」，不管許季芳是把「瑞郎」改爲「瑞娘」，子承先把他認爲是「繼母尤氏」，都改變不了他的男性身分，這樣的敘事模式就有了「戲謔」的味道，尤瑞郎的「守節」、許季芳「多情」，乍看好像頌揚二位行誼，不過李漁最終的目的還是在奉勸世人不要花無謂的精神去搞這種無益於世的「龍陽」關係，壞了行止，等於是對盛行於「閩、廣」一帶的「男風」現象，澆了一盆的冷水。²⁷⁰楊東方、王海燕所說的「都改變不了他男性的身分」的講法，本質上頗類似於呂依嬙所說的：「裝扮後的尤瑞郎已使得男或女壁

²⁶⁹ 楊東方、王海燕：〈論李漁愛情小說的創新性及其意義〉，《社科縱橫》第 21 卷第 9 期，2006 年，頁 136。

²⁷⁰ 楊東方、王海燕：〈論李漁愛情小說的創新性及其意義〉，《社科縱橫》第 21 卷第 9 期，2006 年，頁 136。

壘分明的性別界線呈現流動、越界的可能，實已令人難以辨識其真正的性別，可見服裝與性別間的辨證關係存在著極大的彈性詮釋空間。男女的二元對立只消轉換服飾、並加上男性模仿女性的性別表演，即能揭露二元結構本身的不定性與流動性。」²⁷¹尤瑞郎雖然自宮讓自己成為女性，然而這是後天加工的，對其先天所賦予的男性性別而言，論其本質上還是居於男性的一邊，所以心理上的女性傾向與生理上的身體變女，是否可以視為一樣呢？！讓人感到疑惑，而通常所稱的性別指的都是生理上的性，擁有男性性徵或女性性徵，這個在受精的一瞬間既已決定，是天生注定的，因此透過變性手術來找尋自己真正的性向，例如名主持人利菁即是，不過在一般人眼中還是會有意無意把他當做原先的男性身分，例如有一年金鐘獎頒獎典禮座位即以他身分證上的男性名字來寫而引起利菁的不悅。

(二)、透視明清男風之盛

針對「男風」主題，李漁在〈男孟母教合三遷〉型塑尤瑞郎這個男風角色，讓人印象深刻，李漁在入話言到：「男風一事，不知起於何代，創於何時，沿用至今，竟與天造地設的男女一道爭鋒比勝起來，豈不怪異？」(頁 107)並且說：「至於男風一事，論形則無有餘、不足之分，論情則無交歡共樂之趣，論事又無生男育女之功，不知何所取義，創出這樁事來？」(頁 108)李漁表明他對「男風」一事的不認同，並且調侃男風盛行已經到連無情的草木也成了「男風樹」了，這種誇張顯露出明清一朝這種特殊的男男性欲關係的方興未艾，探究原因，李漁只略為提出兩點：「或者年長鰥夫，家貧不能婚娶，借此以洩慾火；或者年幼姣童，家貧不能糊口，借此以覓衣食，也還情有可原；如今世上，偏是有妻有妾的男子酷好此道，偏是豐衣足食的子弟喜做此道，所以更不可解。此風各處俱尚，尤莫盛於閩中。」(頁 108)由以上描寫，「男風」在明清時代的大流行與原因，除了李漁所說的之外，尚且應該還有其他原因。

崔榮華²⁷²以史觀的角度，分析出明清「男風」盛行的原因共有五點，分別為：

²⁷¹ 性別角色的可表演性顯示了表象/真實、意符/意指、衣服/身體、男性/女性等二元對立下的性別文化偽裝，例如電影《蝴蝶君》就是一例。詳見張小虹：《性別越界：女性主義文學理論與批評》，台北：聯合文學出版社，1995年，頁 140-141。

²⁷² 崔榮華：〈明清社會「男風」盛行的歷史透視〉，《河北學刊》第 24 卷第 3 期，2004 年 5 月，頁 157-158。

1、緣於對中國傳統文化的影響與中國社會對情慾整體的認識。

古代的房中術從男權出發，主張「採陰補陽」、「固精守關」。在一般男女性交下，男子就會失去陽氣，增病損壽，所以提倡「閉精守關」，強調「節欲」，而同性之間性交，則不會耗失陽氣。因為男性之間性交時，人由於射精所喪失的陽氣又會從對方體內的陽氣得到補償。因此這種古人思想意識對同性戀起了一定的推進作用，加上居於統治地位的一方能在伴侶中獲得愉悅，在權力的天平下，這類行為幾乎不會對社會造成損害，使得歷朝歷代都有同性戀的現象。中國傳統文化並不排斥、拒絕或仇視同性戀，使得明清時代同性戀蔓延的一大原因。

2、中國傳統宗室家庭觀念對同性戀的默許與寬容。

中國古代對男女交往接觸甚為嚴謹，是爲了維持「三綱」的倫理制度，任何一綱的破壞，都會影響其他，例如「夫爲妻綱」的破壞就會影響到「君爲臣綱」。而同性戀的存在於婚姻之外，既不會生兒育女，造成血統混亂，又不會組成家庭，擾亂宗室秩序。於是，社會在嚴密控制異性戀的同時，對同性戀基本上是默許的。同時，中國古代的同性戀中大都爲男性，他們履行成家立業、傳遞香火後，與其他男子相親相交，妻子往往不與追究，甚至無權過問。古代女子在男女關係中常處於弱勢與屈辱的地位，事實上起了縱容男子縱情聲色的作用。不過與嫖娼妓納姬妾相比，男性相戀確有諸多的方便之處。男子在交契弟尋龍陽時，心情是相對輕鬆的，因爲其道德約束少而自由程度高。

3、社會經濟的發展及其對禮教禁欲主義的反叛。

明代從正統到成化，經濟的恢復和財富的積聚使社會娛樂風氣開始抬頭，人們的生活和道德觀念開始產生了裂變。以王艮、李贄爲代表的左派王學尖銳揭露程朱理學「存天理、滅人欲」違背自然人性，醜惡的、虛偽的面具。王艮「尊身論」在理論上承認了「人欲的合理性」，李贄更將人欲提升到「天理」的地位，使得士大夫長期受到的性封鎖與性禁錮從此掙脫出來，追求人性的解放與自由，

表現了一種非常態的富於刺激性的情愛的渴望，從而導致晚明社會物慾橫流的局面。

4、明清法律對異性戀的嚴禁和對同性戀的鬆懈。

唐宋元時期，流行官妓承應制度，官員在宴飲娛樂之時，總喜歡招妓陪歡。自從明洪武三十年(1397年)頒布《大明律》嚴禁官員狎妓宿娼，清朝主政後，不允許滿漢通婚，也嚴禁官員嫖妓。《大清律例》雖然也有關於同性性犯罪的條例，但是過於簡略，主要在男人賣淫、強奸良人、誘奸幼童的行為，而事實上科以罪罰的案件佔極少數。律法既無嚴厲的制裁，民俗又對它極少苛評，一般士大夫也就無所忌憚，公然嫖狎聚友、競相誇耀，同性戀遂成爲上許下行的社會風尚。

5、京劇的發展變化對同性戀風氣的推波助瀾。

從《周書》俗語：「美男破老」、「美女破舌」²⁷³來看，優伶「男風」可謂歷史久遠。文獻記載明清以前的狎優同性戀並不多見，從清代嘉道到同光，戲曲達到前所未有的繁榮，又由於官妓的廢除，優伶小唱日漸昌盛，觀劇狎優成爲文武百官的喜愛，甚至與娼妓爭勝。歌童小唱雖與優旦不同，但實際上是賣身取財。而梨園男旦的體制形成，即男女不合演，因此男旦就扮演了女性的角色，由於職業需要，他們往往嬌美誘人且帶有女腔，陰柔撫媚的風情和男旦弱女的表演形式給觀眾更多的感官刺激，同時由於職業的卑下，一直備受世人所歧視，觀劇者往往以自身地位的優勢對待優伶，爲勢所逼，眾多梨園名伶也就成了士宦商賈所狎對象了，由此可知，已逝演員張國榮所主演的《霸王別姬》電影中，可以見到京劇之中同性戀的興盛情況的例證。

²⁷³ 詳見《戰國策》，上海：上海古籍出版社，1978年，頁125。意思是「利用年輕的外寵之臣以讒毀老成人。《逸周書·武稱》：「美男破老，美女破舌。」朱右曾校釋：「美男，外寵。老，老成人也。」《戰國策·秦策一》：「晉獻公欲伐虞，而憚宮之奇存。荀息曰：《周書》有言：「美男破老。乃遣之美男，教之惡宮之奇。」另外「美女破舌」意即「用美女迷惑君王，擾亂國政，使諫臣的進諫不爲君王所聽信。舌，指諫臣。《逸周書·武稱》：「美男破老，美女破舌。」《戰國策·秦策一》：「夫晉獻公欲伐虢，而憚舟之僑存。荀息曰：《周書》有言：美女破舌。」乃遣之女樂，以亂其政。舟之僑諫而不聽，遂去。」

6、科舉制度競爭激烈下的壓力。

駱雪倫²⁷⁴認為「男風」在明清二朝的興盛或許與科舉的競爭激烈，屢試不第有關。從歷史發展來看，通過科舉改變自己身份地位造成的階級流動在宋朝開始成形行至明代達到高峰，而從十六世紀晚明時期開始走下坡。這樣下跌的趨勢意味著苦讀的普通平民進入精英階層的機會變少，想通過科舉入仕的可能性更少，又由於都市化，人口激增，光是十六、十七世紀，人口達到一億五千萬左右，而能通過鄉試中秀才的人數總共五百萬左右，只佔總人口的 0.3%，佔識字男人的總數的 1%，科舉是做官的必經過程，只有取得功名方能位居官位，取得較高的社會地位。

從天啓到崇禎年間，官員的任期非常短暫，京官與地方官平均只有 2.41 年，讀書人發現登上仕途的階梯愈加難爬，可以想像，入仕之人的位置不穩定使得晚明時期書生們處於巨大的競爭壓力下。屢試不中、不能入仕，必然在這些人心中引起強烈的不安感，現代的社會學與心理學專家發現，由於同行競爭激烈與長時間失敗、失業而產生的不安感都是男同性戀的主要原因，這就是為什麼男風興盛的地域會偏向福建、浙江、南直隸和北直隸，因為這些地區也是明代政治權力的中心，所以這並不是巧合。

綜合上面的論述，較贊同的是第 2 點及第 5 點；以第 2 點來說，男性既然已為家族繼承了香火，有家有室，同性戀不過是異性戀外的補充，更何況也不會帶來生兒育女、血統混亂的額外麻煩事，又沒有狎妓違反律法規定的顧忌，因此男同性戀也應該算是「消遣娛樂」的一部分，所以才會出現第六回〈男孟母教合三遷〉那一群好男風的人群聚在天妃廟前，製造「男風冊」對變童品頭論足，評其高下、定其等第的特殊現象。²⁷⁵贊成第 5 點是立基於小說、戲曲雖然是虛構的文學作品，然而多少還是會反映現實社會，人生百態，既然已逝影星張國榮主演的電影《霸王別姬》即是在描寫戲班男同性戀的情事，對照戲曲在明清兩代的盛行，或許戲班在同性長期朝夕相處之下，或因生活單調與枯燥，或因日久而生情，衍生超越打破男女性別界線的情愫也說不定，再加上「戲子」身分卑微，造成名伶為宦宦所狎的現象更具有可信性。

²⁷⁴ 張春樹、駱雪倫：《明清時代之社會經濟巨變與新文化》，上海：上海古籍出版社，2008 年 12 月，頁 216-217。

²⁷⁵ 詳見(清)李漁：《無聲戲》，《笠翁小說五種》(上)，頁 111-112。

第二節 披露吏治腐敗黑暗

「吏治」一向是小說文學最喜歡的題材，尤其是政治最黑暗的時期，作家藉著披露吏治黑暗來表達文人所具有的「悲天憫人」情懷，小說大都由直接描寫著手，李漁卻從廉介的清官與不貪的皂隸書寫，藉以「反諷」訟獄中屈打成招、糊塗斷案所造成的不少冤案及衙門中層層相貪，藉由「洗心湯」、「告天紙」可知要想在衙門立足，就得要「良心洗去、告辭天理、泯滅人性」，這實在是對吏治黑暗的最強諷刺。

一、清官的幻滅

從古至今描寫官場的兩類人物，不是清官就是貪官，他們成爲文學作品中的兩大主角，不過李漁卻在入話中說到：

勸世上做清官的，也要虛衷捨己，體貼民情，切不可說「我無愧於天，無忤於人，就審錯幾樁詞訟，百姓也怨不得我」這句話。那些有守無才的官府，個個拿來塞責，不知誤了多少人的性命。所以怪不得近來的風俗，偏是貪官起身有人脫靴，清官去後沒人尸祝，只因貪官的毛病有藥可醫，清官的過失無人敢諫的緣故。

照上段的文字來看，爲何「貪官起身有人脫靴，清官去後沒人尸祝」，這個現象頗令人費解，歷朝歷代許多的文學作品都是揭露官員的貪汙醜態，李漁這裡卻是寫著貪官比清官還要受人尊重，這是爲何？謎底必須從明代的官場生態的史觀角度去看出原因。

戚繼光在《止止堂集》曾有一段對嘉靖三十年前後官員貪污情形的描述：

三十年前，宦歸行李至國門，尚多夜入，曰：「勿使鄉黨見。」今之歸者，動以數百筭，必日中經鬧市運之，惟恐其鄉黨不見，則不相榮矣。盛馳奴僕，索取夫馬於官。僕在馬上，德色驕人，遇官府不避道，予所親睹者。

蘇同炳先生也說：「正德年間逐漸萌生起來的士大夫聚斂貪污之風，到明世宗嘉靖年間已形成了相當普遍的現象，不但士大夫不以為恥，即使社會大眾亦復視為固然，恬然不以為怪。」²⁷⁷明亡之後，這些官吏紛紛降清，他們大都在新朝任職，也貪瀆如故，所以葉夢珠說：「時天下初定，法紀從寬；司牧民者，顯體朝廷至意，大半惟賄是求」。²⁷⁸朝廷初定，法律未彰，此時官吏「趁隙而入」，「貪賄」的情形比比皆是，民眾也習以為常、不以為怪。

由此可知在明末清初的官場生態中，簡直是一幅「貪官污吏」現形圖，徐志平教授曾在他的著作《清初前期話本小說之研究》中對這種黑幕幢幢的官場現象做出精闢整理：

在清初前期的話本小說中，展現了一幅貪官污吏交相纏繞的官場圖。貪賊枉法在明末清初不是個別現象，而是普遍情形。貪污變成正常，清廉成為特例，人們見怪不怪，話本作者從譴責，轉為妥協或同情。貪官污吏回到家鄉，就成為橫行於鄉里的鄉紳，鄉紳勾結官府，更直接危害到普遍百姓，使他們的生活更形艱困。此外，又有胥吏、里甲、衙役、番捕等隨時會在百姓家中出現的官紳爪牙，不定什麼時候會伸出魔掌，將善良的平民推入絕境之中。²⁷⁹

從上段文字說明可見，不管官職的高低，從上到下，全部形成一個「狼狽為奸」、「一丘之貉」，他們串成一氣聯手魚肉，形成迫害百姓的「共犯體」。這些貪官污吏位階上層憑藉「權勢」，位階下層憑藉「狐假虎威」欺凌百姓、橫行鄉里，使得百姓生活越來越苦，「清官」難得，成了鳳毛麟角，「貪官」成了多不勝數，能為官不貪成了「異類」，人民對於出現這些「貪官」早就司空見慣、麻痺了。

薩孟武先生曾說：「小說乃社會意識的表現，社會意識對於官僚若有好印象，

²⁷⁶ 轉引自蘇同炳：〈一條鞭法對於明代社會經濟的影響〉，載於《明史偶筆》，台北：商務印書館，1995年，頁157。

²⁷⁷ 蘇同炳：〈一條鞭法對於明代社會經濟的影響〉，載於《明史偶筆》，台北：商務印書館，1995年，頁157-158。

²⁷⁸ 葉夢珠：《閱世編》，台北：木鐸出版社，1982年，頁92。

²⁷⁹ 詳見徐志平：《清初前期話本小說之研究》，台北：學生書局，1998年，頁384。

絕不會單寫黑暗方面，單寫黑暗方面，可見古代官場的骯髒。」²⁸⁰既然小說是社會意識的表現，那麼小說所呈現的官場風貌，一定比歷史記載更為真實深刻，陳大康先生也說：「任何文學體裁都不可能像小說那樣廣泛地、幾乎是全方面地同時又相當細緻地反映社會生活。」²⁸¹小說既然是文學體裁中最能反映社會現實，因此從小說中去觀察官場現象，應該是可行的辦法。

(一)、身為清官之不易

既然為官者官官相貪，「清官」成了難得與不易，為何不易？因為不貪的清官光靠微薄薪水如果節儉度日尚可過活，然而官場上就是有許多的應酬與開銷，有時還要自掏腰包請助理辦事，因此要維持清官形象實屬不易，甚至還要舉債為官，《快士傳》中的主人翁丁士升就是這樣的人，藉由同門董聞之口：「年祖台在此做官，至欲稱貸度日，清介可知。」從董聞的話中不難發現身為「清官」的艱難與拮据，無怪乎在話本小說《醉醒石》第十一回中也評論到：

這卻也出乎不得已。一載紗帽，坐一日堂，便坐派一日銀子。捐俸積穀，助餉助工，買馬進家資，一獻兩獻。我看一箇窮書生，家徒四壁，叫他何處將來？如今人纔離有司，便奏疏不肖有司，剝民賄賂，送程送贖，買薦買陞。我請問他，平日真斷絕往來，考滿考選，不去求同鄉，求治下，送書怕麼？

282

從以上描述來看，好像作者古狂生認為「貪污」是不得不的做法，同時從中也可看出人民對於為官必貪的習以為常，更顯得清官的稀有與可貴。

(二)、清官的執拗

身為「清官」，往往「清廉自詡」，但這只關乎為官操守，並不能與辦案能力劃上等號，有時因為這樣的自傲，讓他們無法廣納諫言，反倒流於「剛愎自用」、

²⁸⁰ 薩孟武：《紅樓夢與中國舊家庭》，台北：東大圖書公司，1977年，頁157。

²⁸¹ 陳大康：《明代商賈與世風》，上海：上海文藝出版社，1996年，頁312。

²⁸² 程有慶點校、東魯古狂生：《醉醒石》，杭州：江蘇古籍出版社，1994年，頁137-138。

「無人敢諫」。《老殘遊記》第十六回的評語就有寫道：「臧官可恨，清官尤可恨，人多不知。蓋臧官自知有病，不敢公然爲非；清官則自以爲我不要錢，有所不可？剛愎自用，小則殺人，大則誤國。」²⁸³；因爲眼裡容不下一粒沙子、一點小瑕疵；他們對於辦案的手段也易趨於「殘酷」，雖然不成貪官，反倒成爲「昏官」。貪官比比皆是，只要不要過貪、貪得無厭，基本上人民還可勉強接受，因此李漁在第二回〈美男子避惑反生疑〉的篇首詩中寫道：「從來廉吏最難爲，不似貪官病可醫」的句子及會有「貪官起身有人脫靴，清官去後沒人尸祝」的奇特現象，在於一般社會大眾已經習慣於貪官的存在多不勝數，只要日子過得去，也就拜天跪地感激不盡了，然而一件訴訟的案件一但審錯，造成「冤案」，清官成了昏官，屈打成招之下，往往成了「酷吏」，他們「嚴刑拷打」之殘酷，不知添加多少冤魂，影響的是「人命關天」，因此「貪官」與「清官」兩害相權取其輕，對於人民而言，「貪官」或許貪些錢財，百姓只要「花錢消災」、「錢去人安樂」，而斷錯案的「清官」反而會攸關人命生死，使事主失去性命，貽害之深更甚「貪官」。

在《無聲戲》第二回〈美男子避惑反生疑〉中的成都知府，不像以往書寫清官一般大智大慧，無所不知，只會懲惡揚善，不會傷民冤民的，如包青天、施公等；這一位清知府雖然不貪民財，但也不受人情，有「一錢太守」之名，平生極重綱常倫理之事，極惱的是傷風敗俗之人，凡是有奸情告在他手裡，原告沒有一個不贏，被告沒有一個不輸到底。當趙玉吾一狀告到官府，告其媳何氏與蔣瑜通奸時，這兩個無辜的人其下場可想而知。官府審理奸情，先要看婦人容貌，若容貌醜陋，他還半信半疑，若遇著標緻的，就道她有誨淫²⁸⁴之具，偏偏何氏長得「遠山如畫，秋波欲流，一張似雪的面孔，映出一點似血的朱唇，紅者愈紅，白者愈白」。因此知府認定她是個「淫物」，必定有通奸的事實，喝令皂隸叫撈起來，而蔣瑜被棍夾，腳骨差點夾扁，兩人熬不住這樣的酷刑，只好招認通奸實情，最後知府判蔣瑜杖刑二十，何氏已是受玷之身，判與趙玉吾兒仳離。後來知府家寡媳的繡鞋竟然在知府書房壁縫中被知府夫人發現，夫人以爲知府與媳婦有染，大鬧一場，媳婦受不了這樣冤屈，上吊死了，後來真相大白，原來是老鼠銜叨至此，也才知道何氏的玉扇墜爲何會在蔣瑜的書櫥縫裡，還了蔣瑜與何氏的清白，並且撮合他們結爲夫婦，並賜予何氏妝奩。這件訟案還好最終是圓滿收場，還其兩人

²⁸³ 劉鶚：《老殘遊記》，台北：博遠出版社，收錄於《中國近代小說全集》第1輯，頁195。

²⁸⁴ 傳統觀念所說的「冶容誨淫」，認爲具有姿容的女子，若被舉發奸情，通常就會被認定一定確實有「奸情」這件事。

清白，但是興訟之中，有多少人是可以如此幸運的呢？因此李漁認為為官者應該審慎判案，不可輕率與執拗，避免造成冤屈人的事，清官糊塗斷案是比貪官污錢來得害人不淺。

把清官之害看得比貪官之害更為嚴重，或許是作者為加強論點所採取的對比手法，然而「貪官起身有人脫靴」則是言過其實，「貪官」與「審錯案」的清官同樣為人所憎惡、為人所痛恨，更何況他們往往不是「小貪」而是「大貪」，一代名臣張居正死後抄家的原因之一，就是萬曆發現他的內黨馮保家產「金銀珠寶鉅萬計」，「帝疑居正多蓄」，後來果然搜出「黃金萬兩、白金十餘萬兩」²⁸⁵，這還是正史記載，如果以同時期的小說為例，「貪賄」的程度更令人瞠目結舌，以《醉醒石》第七回的孝廉呂某為例，無所不用其極的極度圖利，已經到幾近「無賴」的程度，光是一年，就得銀十餘萬。「銀十餘萬」會很多嗎？以同樣的幣值來分析就可以知道：在《無聲戲》第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉中王四是個梳頭匠，積攢了四五年要替雪娘贖身的錢一百二十兩，以此換算，呂某的一年之貪等同王四要做三千七百五十年的梳頭工才賺得到，可見所貪的銀兩真是天文鉅資，而這樣的貪官比比皆是，呂某只是多數中的、滄海中的一粟罷了，這些貪官的所作所為，不管從史書還是文學作品如小說，所在多有描寫到，所以李漁這種「貪官起身有人脫靴」的論點，其實一點也不正確，一攻就破了，僅為李漁個人的一己之見。

二、皂隸的貪財

宮崎市定曾說過：清朝的中央及地分的官衙，是由官員、胥吏與衙役三種工作人員組成的；他又解釋衙役和吏胥不同：「官員市政府任命的高等官長，衙役是附屬於官衙的賤民性的雜役夫，而胥吏是處於二者之間的事務員。官員和衙役領取俸給，……胥吏不領取俸給……只得通過其他方法來取得自己的生活費，通常是從接觸的人民徵收手續費。」²⁸⁶其實明代的情形已然如此，李樂在《見聞雜記》卷五痛陳害民的三件事，其第一害就是胥吏，說他們「較前增十倍不止，朝穿青衣而入，暮各持金而回。胥之外又有白役、防夫、快守人等亦增十倍。居官

²⁸⁵ 詳見〈張居正傳〉，《明史》卷二百十三，北京：中華書局，1974年，頁5651。

²⁸⁶ 宮崎市定著、南炳文譯：〈清代官吏和幕友〉，載於《日本學者研究中國史論著選譯》第六卷，北京：中華書局，1993年，頁232。

者利其白役無工食，宴然差遣之，竟不知食民膏髓，爲可痛惜，一大害也。」²⁸⁷李樂說他們是「白役無工食」的，即宮崎市定所說的「胥吏不領取俸給」，繆全吉《明代胥吏》一書中也說：「吏係在官之民，役於公門，本爲義務，故無所謂俸祿。」胥吏既然沒有俸祿可拿，自然向要到衙門辦事的民眾索取手續費，因而形成許多陋規，成爲人民的大禍害。在話本小說中胥吏的的來源，《二刻醒世恒言》下函第五回寫山西淳于智讀書習武皆不成，「捨了文武兩途，只有一個作吏。」可是「山西舊例，都是要有家事的，才好納農民，……如無本錢，也進不得衙門。」這個淳于智一貧如洗，還是租來的，「哪裡得個銀子去納吏？」可見胥吏是可以錢購買得來的，既然納吏要錢，又沒有俸給可拿，其向平民索取例錢是必然的，另外胥吏也可以靠世襲得來，織田萬《清國行政法泛論》提到：「子孫相傳以爲世業，甚則有買賣其業者」。²⁸⁸小說《珍珠舶》卷一中也提到蔣雲，他的「祖父三代俱充本府吏員，遺下房產，也有千金家當。」可見胥吏的職業可以世代相傳，而且獲利豐厚，儼成富家。胥吏在任滿時可以取得當下級官員的資格，《醉醒石》第一回中的姚一祥，納了一個縣吏，在當吏員時，「一味只是濟難扶爲，寬厚接物。」六七年後兩考已滿，入京選得九江府的知事，到任不久就帶管司獄司。「知事」與「司獄」都是正式的官員，知事「掌收發上下文移」²⁸⁹，司獄則是爲府中管獄政的人員。²⁹⁰在說話本小說中的衙役，小說中常見的主要是一些司法方面的差役人員，如皂隸、禁子等等，在明代，東廠的番子(又稱番役)也可以算是衙役的一種。皂隸本來是從刑部答、杖的囚人應役的，後來照人口差點，再後則不願充當的人，可用柴薪、銀兩抵充；照這樣看來，皂隸本來是服役性質的工作，窮人不得已才去的應役，有錢人就用錢抵過了。但後來衙門貪污成風，皂隸竟然成了肥缺，比如《雲仙笑·厚德報》篇中的刁星，被抓到縣衙，「那兩廊皂隸正恨他不肯使錢，未免加力奉承」，皂隸可以向犯人收受錢財，藉以「中飽私囊」，因此《無聲戲》中的蔣成，就是聽聞人說「錢來了闊綽，不如自己去當。」就是因爲衙門貪污，索賄情形十分司空見慣，犯人想要在行杖刑時減輕痛苦，就要向這些執杖刑的皂隸行賄，讓他們棍杖高高拿起、輕輕落下，減輕被刑求的痛苦，因此，「皂隸」一職有太多的「油水」可以撈，不怪乎蔣成在聽別人說後，把原本

²⁸⁷ 李樂：《見聞雜記》，上海：古籍出版社，1986年影印明刻本，頁445-446。

²⁸⁸ 織田萬：《清國行政法泛論》，台北：華世出版社，1979年，頁590。

²⁸⁹ 王毓銓編：《中國歷史大辭典·明史》，上海：上海辭書出版社，1995年，頁309。

²⁹⁰ 楊雪峰：《明代的審判制度》，台北：黎明出版社，1981年，頁99。

「刑廳有一個皂隸頂首，一向租與人當的」的皂隸身分要回來，而且也可以看出皂隸身分是可以出租的；而在「鑽刺也吃虧，守分也吃虧，要錢也沒有，不要錢也沒有，在衙門立了二十餘年，看見許多人白手成家，自己只是衣不遮身，食不充口，……。」(頁 60)其他皂隸吃了一帖「洗心湯」，都能「萬丈高樓平地起」、「白手起家」、「積攢家業」，自己卻是衣食堪虞，這副「洗心湯」的配方到底如何，怎麼如此藥效神奇，且看：

不是撐船手，休來弄竹篙。衙門裡錢這等好趁？要進衙門，先要吃一服洗心湯，把良心洗去；還要燒一分告天紙，把天理告辭，然後吃得這碗飯。你動不動要行方便，這「方便」二字是毛坑的別名，別人瀉乾淨，自家受骯髒，你若有做毛坑的度量，只管去行方便，不然，這兩個字，請收拾起。
(頁 58)

透過這個「同事」嘴裡道出在衙門裡吃這行飯，作皂隸要有錢、有財富，先決條件竟然要泯滅良心、杜絕天理，換上一付「黑心肝」，難怪清初話本小說裡充斥著一幅幅貪官污吏交相纏繞的官場眾生相：居於上位的大官大貪、居於下層的衙役小貪，大官吃肉、小吏喝湯，從上到下，訟獄案件中層層打通「關節」，常使人傾家蕩產，在小說中司空見慣；這些官吏層層剝削，在他們分贓的吃相當中，呈現醜陋的貪婪形象，身為文人的作家，看到社會這種歪象，基於富有社會責任，他們藉由歌頌「廉吏」來希望端正視聽、矯正世風，不過無官職的作家李漁也無法改變、也沒有權力去扭轉吏治的腐敗，因為明末吏治的敗壞已到沉疴，動搖到國家國本的事，同時是導致明朝覆亡的直接原因之一，趙翼就曾說：「嘉隆以後，吏部考察之法，徒為具文，而人皆不自顧惜，撫按之權太重，舉劾惟賄是視，而人皆貪墨以奉上司。於是吏治愈媮，民生日蹙，而國亦遂以亡矣！」²⁹¹趙翼指出了明代後期「舉劾惟賄是視」、「人皆貪墨已奉上司」的官場現象，從話本中或相互印證，到了清初，一直到康熙中期恢復整頓「京察」、「大計」，以及表彰清官等有效措施才見好轉²⁹²，但是到康熙晚期又逐漸敗壞，之後就每況愈下，不可收拾了²⁹³，因此此時期揭露官場腐敗的小說篇章就大量出現，好像讓人誤以為明清貪官污吏是歷朝最多，其實貪官污吏每個朝代都有，只是作者反應、描寫較少而

²⁹¹ 趙翼：《二十二史劄記》，北京：中國書店，1987年，卷33，頁478。

²⁹² 參見《中國史稿》，北京：人民出版社，1995年，第七冊，第二章第一節第七小節，頁88-193。

²⁹³ 參見《中國史稿》，北京：人民出版社，1995年，第七冊，第二章第一節第七小節，頁199-201。

已；明清兩代受到思想解放，新的思潮與舊的思潮沖激，作家自我意識抬頭，加上市民階層興起，商業資本市場掘起，作家群看到這些時代社會現象，敢於批露呈現於作品之中也就成普遍了。

在《無聲戲》第三回〈改八字苦盡甘來〉中對「貪污索賄」的做法是用一種所謂「拘票」的形式來做，且看：

那勸他的道：「小錢不去，大錢不來，你也拼一些資本，買張票子出去走走，自然有些興頭；終日捏著空拳等差，有什麼好差到你？」蔣成道：「我也知道，只是去錢買的差使，既要償本，又要求利，拿住犯人，自然狠命的需索了。若是詐的出的還好，萬一詐不出了，或者逼出人命，或者告到上司，明中問了軍徒，暗中損了陰德，豈不懊悔？」（頁 59）

爲了擔憂萬一詐到鬧人命，勸者也自有一套「開解」之法，他說：

衙門裡人將本求利，若要十倍、二十倍才方才弄出事來，你若肯平心只討一兩倍，就是半送半買的生意了，犯人還尸祝你不了，有什麼意外的事出來？（頁 59）

蔣成接受勸者的話，做了一個小會，湊足了十兩的銀子，這還只是票錢的一半，謀到了去抓拿林監生的差事。分析一下這其中的金錢本利關係，首先，皂隸爲了拿到拘票，要交上二十兩的銀子（捉拿林監生是好差，所以價錢貴了點），這二十兩銀子是死帳要不回來，只有從犯人身上詐錢，不是說十倍或二十倍可能出事，那折半算五倍好了，也就是一百兩，扣掉買拘票的錢，還現賺八十兩，他們把衙門當作商場，把捉拿犯人當作一本萬利的生意，這就難怪大家搶著當皂隸，而皂隸「謀票的極多」（頁 59）的原因。

蔣成因爲宅心仁厚，不忍狠心行杖，又買票時運不濟折本，別人「十年媳婦熬成婆」，他當了「二十餘年」被人嫌惡的皂隸之後，遇得華陽山人把極惡的八字改爲與上司刑廳八字一樣，後來果然替他做了吏員腳色，選了縣主簿，後又做經歷，與前面提過的《醉醒石》姚一祥一樣，胥吏變成正式官員，蔣成擢昇「縣主簿」算是擔任縣府文書官，品階躍升，由「皂隸」的下層差役到「經歷」²⁹⁴

²⁹⁴ 經歷：中國古代中階官職之一，在清朝，此官職配置於朝廷部門，品等爲正六品。該官職主要從事典簿奏章的收發與校注，也分掌章奏文書。1910年，清朝滅亡後，該官職廢除。

的中級官員，是因為蔣成行善積德的報償。以上是從故事的「表層意涵」去理解故事的本意，不過，筆者卻認為李漁對「天命說」的矛盾，第一回言「姻緣乃是天註定」，到第三回中又說「天命可以改」，所以蔣成改八字後從此一路順遂，同回入話又說：「死生由命，富貴在天。」如此前後矛盾，不知該信何者，因此蔣成的時來運轉，並非「八字」能改、「天命」能改，而是華陽山人把他的八字改成跟刑廳大人的八字一樣，受到刑廳大人的提拔關照而從此一帆風順，故而楊琳認為改變蔣成命運是人而非天，這也說明長官一時的好惡便能成就或毀掉一個人的前程，可以說是現實社會任人唯親的真實寫照。²⁹⁵

第三節 歌頌奴婢嘉德行誼

奴婢的名稱甚多，劉偉民在《中國古代奴婢制度史》曾列舉二十多種，而以為「奴婢」一詞，變成一個通用的名詞。²⁹⁶褚贛生《奴婢史》更舉出了三四種稱謂，但他還是選用了「奴婢」一詞。²⁹⁷謝國楨〈明季奴變考〉則認為明代的「奴」應稱為「奴隸」，因為「奴隸是當時現成用的兩個字，見於顧亭林《日知錄》卷十三。」²⁹⁸不過奴僕一般指男性家奴，奴婢則兼指女性侍婢，故「奴婢」二字指的是男女僕婢，行文中有時也會以「奴僕」稱之。

褚贛生說「在歷史上，官員外出有隨從，夫人在家有侍婢，公子趕考有書童，小姐身邊有丫鬟，奴婢幾乎無處不在。」²⁹⁹奴婢的地位極為特殊，他們雖然是士農工商四民以外的賤民，不但沒有社會地位，甚至還有在《唐律疏義》卷六〈名例律〉中提到：「奴婢賤人，律比畜產」³⁰⁰的說法，這種不人道的律條使得奴婢可以當畜產一樣被自由買賣，然而由於他們與主人關係密切，在家庭中亦有一定的地位，劉偉民說：「因為中國社會是以家族為本位的，故奴婢在家雖然操持賤役，但卻被認為是家中成員的一份子，社會的一成員，不只受到法律的保護，而且還有陞遷的機會。在中國歷史上「奴受上爵」、「婢做夫人」的例子，是不可

²⁹⁵ 楊琳：〈擬話本：從凌濛初到李漁〉，《中國社會科學院研究生院學報》第3期，2006年5月，頁134。

²⁹⁶ 劉偉民：《中國古代奴婢制度史》，台北：龍門書店，1975年，頁33。

²⁹⁷ 褚贛生：《奴婢史》，上海：上海文藝出版社，1995年，頁6-10。

²⁹⁸ 謝國楨：〈明季奴變考〉，載於《明清之際黨社運動考》，北京：中華書局，1981年，頁211。

²⁹⁹ 褚贛生：《奴婢史》，上海：上海文藝出版社，1995年，〈前言〉頁2。

³⁰⁰ 褚贛生：《奴婢史》，上海：上海文藝出版社，1995年，頁4。

以勝數的。」³⁰¹這些話不完全正確，因為奴婢有受到法律保障這點來說，就不太符合現實面，如「主人強姦自家婢女，《唐律》中根本沒有處罰的條律，而元朝《刑法志》則明確標明「不坐」，意即不治罪；更荒唐的是，婢女、奴妻拒奸中傷及主人，反要治女方的罪。」³⁰²因此「奴婢」在中國的地位中往往處境堪憐，遭遇悲慘。

由於奴婢的身分特殊，所以歷來流傳的奴僕故事也有不少，不過寫入小說的並不多，就話本來說包括《三言》、《二拍》、《型世言》加一加也只有寥寥數篇，在明代兩三百篇的話本中，「奴婢」還不是當時作家特別關注的主角對象。到清初話本小說中，直接以奴婢為寫作對象就有七篇之多³⁰³，間接歌頌義僕的也有兩篇，不但數量比明末增加一倍多，奴婢形象也很多樣。

奴婢受到作家關注，或許與明末奴僕數量的暴增有關，顧炎武說：「今日江南士大夫多有此風，一登仕籍，此輩競來門下，謂之投靠，多者亦至千人。」³⁰⁴另一方面，滿清入關前，奴僕逃走及索回賣身契的很多，但清兵入關後，對漢軍的掠奪與投充，使得奴婢數量並未減少，「奴變」的發生，在於「士大夫收投靠的過多，乘勢作福作威，來欺壓平民，於是富者越富，貧者越貧，兩級的分化激起了民變。同時清兵南下，一時社會上成了無統治的現象。……於是一般刁奴乘勢起來索賣身契，以為藉口，……大者殺人放火，小者劫掠一空。」³⁰⁵這在明末清初是一件大事，因此也影響作家寫作的題材。在《五色石·鳳鸞飛》作者在入話議道：

每怪近日為人僕，往往自營私橐，枉顧公家，利在則趨，勢敗則去。求其貧賤相守，尚且煩難；欲其挺身赴難，斷無些理。至於婢妾輩，一發無情，受寵則驕，失寵則怨。她視主人主母，如萍水一般，稍不如意，便想抱琵琶，過別船，若要她到臨難之時，拼身捨己，萬不可得。世風至此，真堪浩嘆。³⁰⁶

³⁰¹劉偉民：《中國古代奴婢制度史》，台北：龍門書店，1975年，頁24-25。

³⁰²褚贛生：《奴婢史》，上海：上海文藝出版社，1995年，頁5-6。

³⁰³徐志平：《清初前期話本小說之研究》，台北：學生書局，1998年11月，頁503。

³⁰⁴顧炎武《〈原抄本〉日知錄》，台北：明倫書局，1979年，卷17，頁400。

³⁰⁵謝國楨：〈明季奴變考〉，載於《明清之際黨社運動考》，北京：中華書局，1981年，頁224。

³⁰⁶筆鍊閣主人編述：《五色石》，收錄於《中國話本大系》，上海：上海古籍出版社，1990年，頁505-506。

從以上文句看來，作者似乎對奴婢的惡形惡狀感到痛心與憤慨，的確，在明末清初話本小說中確實看到這些惡形惡狀的奴婢行徑，如《醉醒石》第八回中的奴僕王臣投靠了江南大戶，得到主人的信任，沒想到恃寵而驕，竟與主人妾私通，後來發跡當上了錦衣衛，不僅不回饋鄉里，反而小人得志，作威作福，並對主人大加勒索，最後落了個被斬首的下場；《清夜鐘》第三回更直接反映到「奴僕常借主人勢，外邊放些債，置些產，滿自己飯碗。」³⁰⁷、「剝主人物自利，……肥一己身家」³⁰⁸、「等主人過世後，這豪奴帶著鉅萬家私到外鄉置產」等，對照史料記載，佐證確有其事，如《閱世編》卷四就記載：「崇禎初，……子弟童僕，假勢橫行，兼併小民，侵漁百姓，攫其鋒者，中人之產，無不立破。」³⁰⁹孫之騷《二申野錄》中說到：「明季縉紳，多收投靠，而世隸之邑幾無王民矣。然主勢一衰，跋扈而去，甚有反占主田產，坑主貲財……。」³¹⁰，所以這些奴僕的惡行並非作者虛構而是晚明的實況，這些惡僕所作所為讓一向謹守倫理道德的讀書人感到痛心，於是透過小說塑造忠義形象的奴婢，頌揚他們的義行美德，來進行勸戒教化之用，《無聲戲》就有兩個忠義奴僕形象，一個是第十一回〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉頌揚義僕百順的義德義行，另一回是《無聲戲》第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉的通房碧蓮的守節撫孤。

一、至忠的百順

在《無聲戲》第十一回〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉中義男百順與單龍溪學習做生意，由於喜得人緣，龍溪就把脫貨討帳的事交與他做，有人教他聚些銀子，贖身出去自作人家，百順回他說：

我前世欠人之債，所以今世為人之奴，拼得替他勞碌一生，償還清了，來世才得出頭；還鬼頭鬼腦偷他的財物，贖身出去自做人家，是債上加債了，

³⁰⁷ 薇園主人述：《清夜鐘》，《古本小說集成》，上海：上海古籍出版社，1990年，頁80。

³⁰⁸ 薇園主人述：《清夜鐘》，《古本小說集成》，上海：上海古籍出版社，1990年，頁80。

³⁰⁹ 葉夢珠：《閱世編》，台北：木鐸出版社，1982年，頁89。

³¹⁰ 孫之騷：《二申野錄》卷八，〈甲申四月〉條注，收錄於《中國野史集成續編》，成都：巴蜀書社出版，2000年，頁781。

哪一世還得清潔？或者家主嚴厲，自己苦不過，要想脫身，也還有道理；我家主僕猶如父子一般，他不曾以寇仇待我，我怎以土芥視他？（頁 212）

這雖然有些「宿命觀」的味道，不過藉由百順義正辭嚴的一番道理，間接流露出李漁的「奴僕觀」：百順如果要「中飽私囊」，實際上是很容易的，憑著做生意的手段與業務之便，撈得荷包滿滿並非難事，可是李漁卻型塑一個「不貪不求」的正面形象，或許有它的背景因素，在其他小說之中，奴僕私藏主財，自營其利是當時社會常見的現象，因此才會出現故事中勸百順私藏主人錢財的人，這人聽了百順一席話，反覺得自家不是，對百順一發敬重他。

單龍溪平日待百順親同父子，只是在錢財卻要分個彼此，子孫畢竟是子孫，奴僕畢竟是奴僕，這裡可以看出單龍溪的「私心」與「差別待遇」，而且提防帳目都在百順手裡，萬一自己不測，子單玉與孫遺生將何以爲生，因此帶著一子一孫出門認主顧，避免生意被百順把持住。單玉與遺生嬌生慣養又不善經營，折了許多本錢，舊帳也沒本事要回來，單龍溪被這叔姪二人氣到七死八活，在臨終之際告訴了地窖埋了幾罈銀子，掘出均分可買田置產或做生意，不料祖孫眼中只有錢，巴不得乃祖乃父早死，一前一後都偷偷回去挖寶，怕對方先佔便宜，撇下病重的單龍溪。

百順見二人一前一後回來，覺得事有蹊蹺，趕到地頭，見到單龍溪，主僕各有一番疼熱話。單龍溪寫下其餘三分之一財產都歸百順、譴責一子一孫貪財背本的遺囑，並且請行家鋪戶爲證，寫完就嗚呼哀哉了，百順以子之禮辦喪，備極哀戚。百順召集眾人，他說：

小人奉家主遺言，蒙諸公盛意，教我不要還鄉，在此成家成業，這是恩主愛惜之心，諸公憐憫之意，小人極該仰承；只是仔細籌度起來，畢竟有些礙理。從古以來，只有子承父業，哪有僕受主財？我如今不裝喪回去，把客本交還幼主，不但明中犯了叛主之條，就是暗中也犯了昧心之忌，有幾個受了不義之財，能夠安然受享的？（頁 218）

好一副「忠心赤膽」的義僕形象，百順了解到他身爲奴僕的本分，對主子必須盡忠，不能違背尊卑貴賤，甚至與主人相抗；不接受不義之財，因爲他了解到這些

昧心所得到的錢財，如何能用的心安理得，因此一把火把遺囑給焚燒了，這種「不貪不伎」淡泊心志的爲奴爲僕哲學，正是作者頌揚他的原因之一，此外，這種「勤慎自守」的奴僕觀，在〈鳳鸞飛〉與《清夜鐘》作者也有提及，小說作者的這些議論，是針對奴僕爲惡而發的，百順的忠僕形象恰好是這股濁流中的一股清泉，所以作者在文末把百順行誼與《三言》的徐阿寄相媲美，一樣流芳百世。

二、尚節的碧蓮

在《無聲戲》第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉中碧蓮是馬麟如的通房，所謂「通房」也差不多是「丫環」之類的婢女，在家庭中地位比「妾」低，所以當馬麟如得急症，以爲不久於人世時，把正妻羅氏、妾莫氏、通房碧蓮這幾房妻妾叫於床前，問她們夫歿後的打算。只見妻羅氏與妾莫氏，個個慷慨陳詞、誓死守節，只有碧蓮說些無關痛癢的話，不久麟如病好，由於碧蓮在他病重「冷心」的話，麟如從此正眼沒瞧過她，也不來和她同房。後來麟如出外行醫，從此音信全無，過了一年傳來他的死訊，原來死的人是與他頂替行醫的萬子淵。萬子淵不幸染上疫病而死，由於他與馬麟如形貌相似，外人不知，家人不察，當真以爲麟如已死。死訊傳來，妻妾固然悲痛，然而維持不久，即開始忙著張羅往後的出路，連收拾尸骸的錢也不願拿出，卻是碧蓮拿出平日節儉所積攢的積蓄，才將假丈夫的後事給辦了。之後妻與妾拋棄孩子，雙雙改嫁去了，留下碧蓮撫孤守節。等到麟如中舉回來，才知妻妾滿口的節義都是虛情假意的，還虧得一個婢妾爲他苦守，因此他對碧蓮說：「你如今不是通房，竟是我的妻子了，不是妻子，竟是我的恩人了。我的門風，被那兩個淫婦壞盡，若不虧得你替我爭氣，我今日回來，竟是喪門狗了。」³¹¹杜濬在回末評道：「碧蓮守節，雖是梅香的奇事，尤可敬者，是在丈夫面前以淫汙自處，而以貞潔讓人。羅、莫再醮，也是婦人的常事，最可恨者，是在丈夫面前以貞潔自處，而以淫汙料人。」碧蓮的老實不奉承與茹苦守節，與虛偽的羅、莫氏說得好聽卻做不到相比，實在顯現出她的可敬與難得。

第四節 讚揚小人物機智重義

³¹¹ (清)李漁：《無聲戲》，《笠翁小說五種》(上)，頁242。

自古「女子無才便是德」，「女子無德」則成爲溫順的、依附在男人底下生活的人，讓她們有了才識，恐怕會挑戰男權社會的權威地位，因此才会有這種「愚民」觀念。李漁不贊成女子「無才」，反而是「才、德、色」且具韻致，才是女子最美的典範，除此，「有勇有謀」也成爲「才」的一部分，第五回〈女陳平計生七出〉耿二娘雖不識字，然而憑藉其臨危機智，雖然被性猥褻，總是保全了最後防線沒有被盜賊頭目「性侵」，可稱得上是萬幸。

明代商業資本正是蓬勃發展，「射利」已經算是全民運動了，大家一切向錢看，所謂的仁義道德只是掛在嘴邊、戲文上搬演的；這種「江河日下」的「世風」，李漁看到了逐利輕義的社會澆薄之風，型塑秦世芳這位「輕利重義」的商人，把誤拿秦世良二百兩所賺之財三萬兩全數要還給世良，這種視錢財爲草芥的商人，還真不多見。

一、機智耿二娘

第五回〈女陳平計生七出〉，敘說慧黠女子耿二娘，憑著過人的機智與反應，在戰火亂賊中保全貞節。平時在鄰里之間已有急智之名，當流寇到來，她教丈夫逃生，不要以她爲念，她若能保全貞節，自會回家團聚，於是準備幾張破布、一些巴豆，及至流寇到家，她假意說丈夫被殺，甘願歸順頭目，做他侍婢，頭目就帶著她流竄到他鄉。第一、第二天夜裡，她用破布假裝月經來；第三天以後，她用巴豆塗抹下體，導致下體浮腫，謊稱是長出毒瘡潰爛；過了幾天，又用巧言騙得頭目帶著掠來的財物，和她逃離賊營；她又說家裡有千金，可以供給兩人日後的生活，於是教頭目先把財物沉入橋下河水中，然後同她回家挖金。她在路上先把巴豆暗放入食物裡，頭目吃下，便瀉起痢來，她假意體貼伺候，深得頭目十分敬愛她，又不能玷辱她。到了城郊，她把瀉到四肢無力的頭目安置在古廟之中，以買藥爲名，回家見到丈夫，叫丈夫在夜深人靜時去撈起沉入水中的財物並且將財物搬回家。頭目養病了三四日，想到要去掘金，她就借拿鋤頭之名，回家叫丈夫集合鄉人逮賊，眾人把頭目鎖了，帶到人多的地方吊起來，她的丈夫以頭目淫辱二娘，用大棍打他，頭目自曝二娘和他在一起時的情形，眾人才知二娘並無失身於賊，最後頭目以淫辱其他婦女的因由，被眾人打死。故事以「陳平」來比喻不識字的「耿二娘」，可見對她的厚譽了。陳平乃是漢高祖謀臣，他時常在關鍵

時刻、最緊要關頭屢出奇計，化解危難的開國功臣，最為人津津樂道的事就是出謀畫策，計生六出---奇計一：捐金離間謀士鍾離昧、奇計二：無中生有逼走范增、奇計三：瞞天過海，滎陽突圍、奇計四：窮寇宜追，滅楚垓下、奇計五：請君入甕，擒韓雲夢、奇計六：獻美女圖，白登解圍，這些都是膾炙人口、家喻戶曉的奇謀，而李漁筆下的耿二娘，比陳平多一計，是「計生七出」，耿二娘在李漁的筆下成了比陳平智者還要智者的形象，可以說是「智者之中的智者」也，後來的人把她七件事編成做口號云：

一出奇，出門破布當封皮；二出奇，饅頭腫毒不須醫；三出奇，純陽變做水晶槌；四出奇，一粒神丹瀉倒脾；五出奇，萬金謊騙出重圍；六出奇，藏金水底得便宜；七出奇，樑上仇人口是碑。(頁 105)

可以看出後人對耿二娘的機智慧點事蹟的美讚與頌揚，一介弱質女流在亂世中得以保全節操的不易，因此笠翁在「入話」中言：「話說忠孝節義四個字，是世上人的美稱，個個都喜歡這個名色。只是奸臣口裡也說忠，逆子對人也說孝，奸夫何曾不道義，淫婦未嘗不講節，所以真假是極難辨。古云：「疾風知勁草，板蕩識忠臣。」要辨真假，除非把患難來試他一試。」(頁 93)「忠孝節義」是人人想要的美譽，一般人都是口裡會說，未必真能做到，非要患難之中，方能見到真章，由此可以顯見耿二娘的可貴之處。

李漁對「亂世」貞節觀是採取寬容的態度，因為他說「這是就根本，不救枝葉的權宜之術」，所以耿二娘縱使任由流寇全身「猥褻」，且看：

二娘千方百計，只保全這件名器，不肯假人，其餘的朱唇絳舌，嫩乳酥胸，金蓮玉指，都視為土木形骸，任他含啞摩捏，只當不知，這是救根本不救枝葉的權宜之術。(頁 101)

若就「男女授受不親」的標準來看，一定也算是「失節」了，明代呂坤在《閩範》中就記載了〈李氏斷臂〉的故事來：

王凝，家青齋間，為號州司戶參軍。以疾卒於官。家素貧，一子尚幼。妻

李氏，攜其子，負凝遺骸以歸。東過開封，止於旅舍，主人不納。李氏顧天色已暮，不肯去，主人牽其臂而出之，李氏仰天慟曰：「我為婦人，不能守節，而此手為人所執耶！」即引斧自斷其臂。³¹²

手被男人所執就要引斧自斷其臂，可以想見「禮教」的「男女之防」已到肌膚上的接觸也算是失節了，李漁認為「若執了《春秋》責備賢者之法，苛求起來，就不是末世論人的忠厚之道了。」(頁 94)所以他認為處於亂世的婦女能夠保全性命，並守住最後的貞操已格外難得，不需要再苛責於身體肌膚上的失節。

二、重義秦世芳

第四回〈失千金福因禍至〉講人的面相可決定一人的富與賤，但行善可以改變人的命運。廣州首富楊百萬，借錢以面相決定。當時有秦世芳、秦世良二人，面相相似，一同去向他借錢，楊百萬說秦世芳是窮命，一輩子不會發財；世良是財主命，註定是個安安穩穩的大財主，因此世芳借不到錢；世良原只要借五兩，他倒借給世良五百兩。世良用這些錢買了綢緞，到海外販賣，海盜搶光他的綢緞；回來後楊百萬又借給他五百兩，世良先帶三百兩去做買賣，不料半路就被人騙，遇上世芳，二人同室而居，不料世芳所帶的二百兩本錢不翼而飛，大家都懷疑到世良偷的，強把他的二百兩給了世芳，世良百口莫辯，便忍恥回家，從此不再出門做生意，僅教幾個蒙童為生。世芳以這些本錢賺了三萬，回家見了妻子，才知他的二百兩還留在家中，因此世芳做生意的本錢其實是世良的，當初誣賴他做賊，十分過意不去，於是連本帶賺要還給世良，世良沒有接受；他們兩人都認為楊百萬相術不準，假意要向他借錢，以便藉機奚落他。楊百萬一見世芳，雖然世芳喬裝成窮困的樣子，楊百萬反而借錢給他，並說他的臉上新添了陰鷲紋，靠著別人的運勢也可以致富，世芳被他說中，心悅誠服。從此與世良結拜為兄弟，比鄰而居，合夥幹起營生來。不久，新到任知府訪查世良，並且很禮遇他，時時贈與小惠，原來他就是當初拐了世良三百金的主人，那義僕拐金是為他脫罪用的，所以復職後時常想要報答。後來世芳到朝鮮做買賣，又遇到從前劫去世良綢緞的海盜，當了朝鮮的駙馬，除了全部買下世芳的貨物外，還用十倍的錢償還世良當

³¹² (明)呂坤：〈婦人之道〉，《閩範》，收入(清)陳弘謀輯：《五種遺歸·教女遺規》，頁 206。

初的損失。世良果真如同楊百萬所面相的一樣，住在家裡，安安穩穩的做起財主來。李漁不改「戲謔」本色，說到：

看官看完了，大家都把鏡子照一照，生得上相的不消說了，萬一尊容欠好，須要千方百計弄出些陰騭紋來，富貴自然不求而至了。（頁 89）

李漁似乎以遊戲人間的態度，「笑傲世情」，不過看似不太正經的言論中，可以看出他的訴求與目的，告訴眾生喧嘩的普羅大眾們，改變命運的一途，就是多行善事，自然能改變命相，獲得天福，盛德之人必有盛德之報，回末杜濬評語也呼應這種說法，而且更實際：

人都羨慕秦世良，我獨羨慕秦世芳。秦世良的財主是天做的，秦世芳的財主是人做的，天做的財主學不來，羨慕他沒有用處；人做的財主學得來，羨慕他有用處。（頁 91）

的確，天命不可違，天命固然不可改易，人生下來就註定好好的，因此學不來；而後天的多行善事、行善積福，則可以「有願就有力」，人人只要有心就能辦到，所以是學得來的，因此，杜濬的說法不但中肯而且很有建設性。

另外，李漁寫作此篇還有一個目的，就是對當時社會「重利輕義」的反諷，李漁著墨秦世芳重於秦世良的原因，除了歸因於「天命」說外，塑造秦世芳這個「重義輕財」的最佳典範，也意味著希望其他人在一切向「錢」看的年代裡，也要顧全道義。

第五節 揭示不肖者悖德惡狀

在《喻世明言》序中提到：「……。大抵唐人選言，入於文心；宋人通俗，諧於里耳。天下之心少而里耳多，則小說之資於選言者少，而資於通俗者多。試今說話人當場描寫，可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞；再欲捉刀，再欲下拜，再欲決脰，再欲捐金；怯者勇，淫者貞，薄者敦，頑鈍者汗下。雖小誦《孝經》、《論

語》，其感人未必如是之捷且深也。」³¹³小說家「極摹世態人情之歧，備寫悲歡離合之態」，道盡人世間芸芸眾生。馮夢龍取其小說名「諭世」、「警世」、「醒世」目的在勸喻世人、警戒世人、喚醒世人，因此比「六經國史」更有社會教育作用。小說家讚揚「正面人物」形象，使人讀著不覺起敬，見賢思齊，同時也描寫「反面人物」來「反襯」³¹⁴惡行之不可為，並以因果報應來當作人物的下場與情節的終結。李漁描寫了一群或為悖德或為惡狀的人，使得賢者與不肖者經過強烈對比之下，賢者形象閃爍熠熠光芒，不肖者顯得更醜陋百出。

一、男性悖德

共有第二回〈美男子避惑反生疑〉的趙玉吾、第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉的王小山、第九回〈變女為兒菩薩巧〉的施達卿、第十一回〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉的單玉、遺生叔姪。

(一)、「薄舌」趙玉吾

在〈美男子避惑反生疑〉中趙玉吾是女主人翁何氏的公公，也是弄成這樁「冤案」的發起人。「平時為人刻薄，慣要在窮人面前賣弄家私，及至問他借貸，又分毫不肯。更有一樁不好，極喜談人閨闈之事。坐下地來，不是說張家扒灰，就是說李家偷漢。所以鄉黨之內，沒有一個不恨他的。」(頁 37)就是鄉黨大家都恨他慳吝與八卦，所以當贈給媳婦何氏的玉扇墜無緣無故跑到在一牆之隔的童生蔣瑜書架上，又加上蔣瑜拿去給鄰舍估價，想賣些銀兩度日，沒想到鄰舍認出是趙玉吾的玉扇墜。逮到這個「以其人之道，還治其人之身」的把柄，他們莫不「摩拳擦掌」，好事者、看熱鬧的人七嘴八舌各有評論，得到結論就是要試一試趙玉吾的反應：「若果然是他的，我們就刻薄他幾句，燥燥脾胃，也不為過」(頁 41)，可見這群鄰人擺明就是來看好戲的心態；接著又怕趙玉吾見了對頭蔣瑜，蔣瑜不

³¹³ (明)馮夢龍：《喻世明言·序》，台北：三民書局，1998年4月，頁1。

³¹⁴ 敘事修辭的一種。在塑造人物形象時，常常故意把兩種不同類型性格的人物放置在一起，或以賓襯主，或互相映襯，形成一種強烈的「反差」，給人以鮮明的印象，金聖嘆稱為「背面鋪粉法」，毛宗崗稱之為「反襯法」。這實際上運用了藝術辯證法中相反相成的原理，這種真善美與假醜惡的襯比，使作品的藝術形象更突出。

把扇墜拿出來，沒有憑據，不好取笑他，因此叫一個人去跟蔣瑜說有人要看扇墜；當趙玉吾看到扇墜的當下，臉上已是「漲得通紅，眼裡急得火出。」這時眾人們已察覺到趙玉吾臉上的動靜了，且看李漁如何描述這段精采的過程：

眾人的眼睛相在他臉上，他的眼睛相在蔣瑜臉上，蔣瑜的眼睛沒處相得，只得笑起來道：「……。」(頁 42)

趙玉吾原本要「咆哮起來」，只因為怕在眾人面前出醜，因此想乾脆不動聲色，藉以了事，所以「收了怒色，換做笑容，朝蔣瑜道：……。」(頁 42)，而眾人明明看到玉吾這樣的光景，都知道事情是怎麼一回事了，還不罷休，故意要把事情鬧大，說：

你兩個不好論價，待我們替你們做中。趙老爹家那一個，與迦楠墜子共是五十兩銀子買的，除去一半，該二十五兩，如今這個待我們拿了。趙老爹去取出那一個來，比一比好歹，若是那一個好似這個，就要減幾兩，若是這個好似那個，就要增幾兩，若是兩個一樣，就照當初的價錢，再沒得說。玉吾道：「那一個是婦人家拿去了，哪裡還討得出來？」眾人道：「豈有此理，公公問媳婦要，怕他不肯？你只進去討，只除非不在家裡就罷了，若是在家裡，自然一討就拿出來的。」(頁 42)

看得出來，趙玉吾與眾人的對話攻防戰，趙玉吾想極力的推託，眾人又想盡辦法要乘勝追擊，不追究到底好像無法結束一般，趙玉吾就向被狗狠狠的死咬住不放，被眾人逼不過，只得假應道：「這等且別，待我去討，肯不肯明日回話。」(頁 43)打馬虎眼就給它瞞混過關。在這則故事中，要不是這群好事的、閒閒沒事幹的眾人攪掇之下，可能這件疑似「偷情」的事就會被私下處理掉，而不會鬧上公堂。

眾人認定「趙家媳婦嫌丈夫醜陋，愛她標致，兩個弄上手，送他的了」。(頁 41)而且還不加以懷疑，一致認定何氏與蔣瑜絕對有姦情可言。在他們一步一步的進逼當中，原本趙玉吾想不動聲色，怕「這樁醜事，揚開來不成體面」，家醜不可外揚，可是眾人並沒有就此放棄這個可以「譏誚」的機會，反而越加的追根

究抵，導致趙玉吾一狀告到了官府，蔣瑜枉受一頓毒打，何氏被遣回娘家，趙玉吾因「家範不嚴」，也被「薄杖示懲」。

假如趙玉吾平日做人不要那麼「失敗」，能厚道且不道人長短，尤其是關乎別人名節的重大事情上，或許這群群眾也不用抱著「看好戲」的心態，想說「一向講別人扒灰、偷漢的事情，最終自己也遭遇到同樣報應的事」，真是應證的一句話：「說人者人恆說之」，講的一點也不錯。

針對故事中群眾的「輿論」壓力，讓人想到《三言》〈蔣興哥重會珍珠衫〉中男主角興哥治喪期間，便有內外宗親來弔唁：

因話隨話間，就有人躡掇道：「王老親翁，如今令愛成長了，何不乘兇完配，教他夫妻作伴，也好過日。」……眾親戚等安葬事畢又去躡掇興哥。

315

另外同回故事薛婆欲引起王三巧的注意，故意與陳商因簪珥買賣「假吵架」：

此時鄰舍閒漢已自走過七八個人，在鋪前站著看了。……惹的一市人都來觀看，不住聲的有人喝采。³¹⁶

這群路人甲乙丙雖然不是主角，甚至無名無姓，但卻當了事件的參與者與見證者，缺少了他們，故事情節將無法達到平地起波瀾、水面展漣漪的效果，平淡無奇的情節很難讓人卒讀、引人入勝，因此可以這樣說若非這些群眾的攪掇與慫恿，興哥與三巧的婚事會遲遲沒有開花結果；沒有一市人的觀看薛陳的「世紀鬧劇」，就沒有驚動樓上三巧的「情節佈局」，也就沒有之後王三巧因為興哥出外經商，長期不在家而感到芳心寂寞進而與陳商「偷情」，贈與陳商的「珍珠衫」後來成了「紅杏出牆」的「鐵證」。《無聲戲》中的趙玉吾扇墜事件，群眾則起了負面影響，造成一樁有關「名節」的冤案，可見「成也蕭何、敗也蕭何」，這些路人甲乙丙雖然都只是小人物，甚至在故事中只是「插一腳」，然而他們「小兵立大功」，卻起了影響故事情節的決定性關鍵元素，可以說沒有了這些連配角都稱

³¹⁵ 馮夢龍：《喻世明言》，台北：三民書局，2003年1月，頁3。

³¹⁶ 馮夢龍：《喻世明言》，台北：三民書局，2003年1月，頁13。

不上的「客串人物」綠葉相襯，光靠男女主角的紅花角色是顯現不出精采的故事。

(二)、「騙賭」王小山

在〈鬼輸錢活人還賭債〉中王小山是個「賭行經紀」，靠些「粘頭」維生，不管賭客如何慫恿，從不下場去賭。自己不賭，不代表也叫別人不賭，相反地，他見到富家子弟，不論好賭與不好賭、情願不情願，千方百計，定要扛他下場，下了場又要串通慣家弄他一下，不輸個乾淨不放出門。從他三十歲到五十歲這二十年間，照這樣「騙賭」賺錢方法，應該積攢萬貫家私才對，只可惜他趁的銀子大來大去，家計到此還不上千金。

一日遇著王繼軒之子王竺生，知道父親王繼軒是個財主，便要誘賭他，覬覦他的偌大家業。剛開始只讓竺生與慶生粘頭，等到他二人誤以為銀子好趁，就叫他們下場。王小山夥同慣家騙賭王竺生，一連三日故意讓他贏得二百兩，接連幾日王竺生把田產房舍全部輸給了王小山，並且寫了賣契，上寫「待父天年，任憑管業」。父親賣米回來，見兒子舉止輕佻、粗魯，一氣之下竟一命嗚呼，臨終之際，囑託兒子要守住家業，不可賣田典屋，此時王繼軒到死還不知道兒子已經把家業全給賭光光了。後來竺生母親見佃戶不來納租，才知兒子將田地寫還賭債之事，「竟與丈夫作伴去了」。竺生蕩盡家財，無以為繼，只好招贅岳父家，苟免飢寒。

遠近的人都說王小山數月之中，弄完了王竺生一分人家，又坑死他兩條性命。手也特辣，心也特狠，故大家都怕他起來，再也沒人來賭了。一日，自稱是住在四川酆都縣，祖籍也是蘇州的田客人，衣冠楚楚，後面跟著兩擔行李，一擔是隨身鋪蓋，一擔是四只皮箱，皮箱比行李重，像是有銀子一般。田客人也是樂在賭博一途，王小山暗樂又有「凱子」上門，於是故計重施，跟對待王竺生一樣，田客人最終輸了四千五百兩，除了隨行四只皮箱的四千兩外，還寫下欠票五百兩，約至三月之後一併送還。隔日送走田客人，開箱一看，滿是紙錠，上寫「不孝男王竺生奉」，才知田客人就是王繼軒鬼魂，怪王小山弄去他的人家，變做人來報仇的。慣家都道王小山要自己私吞，謊報這些「鬼頭鬼腦」的「鬼事」，王小山百口莫辯，只好把自己騙來的產業與祖父遺下的田地，送得乾乾淨淨，連花園也住不成，依舊退還原主。

王小山看到五百兩欠票，怕田客人三個月依約來還，只得叫道士打了三日醮，將四只皮箱紙錠連同欠票一併燒還，只求免來下顧，虧得這一番懺悔，才又活了三年，其餘串通的鄉紳夜夜作夢，說田客人要來翻本，疑心成病，不上三年，也都陸續死盡。

笠翁寫這回小說，極言賭博害人不淺，凡是下場賭的人，不論贏家或輸家，都沒有好處，他說：

那兩家賭到最後，你不肯歇，我不肯休，弄來弄去，少不得都到頭家手裡。所以賭博場上，輸的討愁煩，贏的空歡喜，看的陪功夫，剛剛只有頭家得利。(頁 149)

回末他又說：

可見賭博一事，是極不好的，不但贏來的錢鈔做不得人家，就是送給人家，也損於陰德。如今世上不知多少小山在陽間趁錢，多少王繼軒在陰間嘆氣，他雖未必個個到陽間來尋你，只怕你終有一日到陰間去就他。(頁 171)

李漁勸世人三十六行的生意樁樁做得，除了這項錢財，不趁也罷，因為有損陰德，台語說「失德錢失德了」(用台語說)，大概就是這個意思。

通常小說家勸人不要沉迷賭博，大都從描寫賭徒下手，例如《豆棚閒話》第九則的劉豹、《風流悟》第五回的張同人，《八洞天》卷六的晏敖、晏奇郎父子等，李漁卻是從賭行經紀著手，頗有從源頭杜絕這項讓人傾盡家財之害，試想假使沒有人開起賭場、做起賭行經紀，行騙賭之術，是不是受賭博之害蕩盡家產的事就可減少發生，更何況靠此為生所賺的錢留不住，留住了也有損陰德。這樣「如今世上不知多少王小山在陽間趁錢，多少王繼軒在陰間嘆氣。他雖未必到陽間來尋你，只怕你終有一日到陰間去就他」(頁 171)，道盡了「不是不報，只是時機未到」，「苦果」報應終究是要受的，應驗「總有一天會等到你」的永恆定理。

基本上，李漁肯定物質世界的客觀存在，不相信現實世界有鬼神，在〈問病答〉中說：「余為孔子徒，敬神而遠之。」³¹⁷李漁也不相信道家的方術，說「予

³¹⁷(清)李漁：〈問病答〉，《笠翁詩集》卷一，頁 6。

系儒生，並非術士。術士所言者術，儒家所憑著理。」李漁對佛的存在也表示懷疑，他在〈佛日稱觴記〉中說：「佛之有無，吾儒亦不當深論。」³¹⁸對於人們朝神拜佛，李漁在〈夏宜樓〉中認為：「精神所聚之處，泥土草木皆能效靈；從來拜神拜佛都是自拜其心，不是真有神仙、真有菩薩也。」李漁認為修身就是修心，於己於人都有好處。因此這裡塑造王繼軒鬼魂尋仇的情節，目的在營造情節的奇詭幻變，最終只是為了突顯「善惡終有報」的「因果報應」觀點，並非表明李漁是信鬼神的，相反的，他的小說創作觀是「耳目聞見之內」的「奇聞」或「奇事」、並不說神道鬼的。

李漁繼承凌濛初的「無奇之奇」，主張從「日常耳目之內」的現實生活取材，李漁認為「情事不奇不傳，文詞不新不傳」，還毫不掩飾的說自己的故事就是「奇聞」、「奇話」、「異聞」、「說來醒一醒睡眠」、「說來新一新看官的耳目」，反對違背現實的談奇說怪，主張文學作品應把現實生活作為主要的描寫對象，他極少運用牛鬼蛇神推動情節的進展，他認為「事涉荒唐，即文人藏拙之具。」³¹⁹因此正如杜濬所說：「《無聲戲》之妙，妙在回回都在說人，再不肯說神說鬼；更妙在忽而說神，忽而說鬼，看到後來，依舊說的是人，並不肯說鬼，幻而能真，無而能有，真從來僅見之書。」³²⁰李漁以懸念、巧合、誤會、轉換視角等手法來代替描寫牛鬼蛇神，成為情節進展的主要推動力，將小說敘事技巧推向更高一層。

(三)、「失信」施達卿

施達卿是揚州府泰州鹽場的大灶戶，貪刻致富，到六十歲仍無子嗣。從他四十歲起，虔誠供奉準提菩薩，誦經念佛、謹守齋期，卻二十年來求子之心無法實現。六十歲生日那年，在神前哭禱一番，半夜就夢到菩薩與他說話，要他散財佈施，就會有子嗣，於是次日起，賑濟飢寒、修橋鋪路、施棺建廟，焚券減息，行善一年，通房就有了身孕，這時他又慳吝起來，不再熱心佈施，想留給後代一些產業。孩子出世，是個不男不女的石女，施達卿十分傷心，又到菩薩面前哭訴。

³¹⁸(清)李漁：〈佛日稱觴記〉，《笠翁文集》卷二，頁85。

³¹⁹第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉離魂一事，第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉鬼魂報仇，第九回〈變女為兒菩薩巧〉菩薩遂願、第十回〈移妻換妾鬼神奇〉神道顯神通這幾回屬於例外，屬於「小說悖論」。

³²⁰(清)李漁：《連城壁》，《笠翁小說五種》(上)，頁424。

菩薩在夢中和他說話，因為施達卿失信，沒有盡捨家業，將就打發，菩薩當然給了一個「陰陽人」，之後施達卿繼續行善，這位石女漸漸長成一個真正的男孩，又是個貴子，十八歲就補廩，補廩十年，膺了恩選，做過一任知縣、一任知府，致仕之時，家資仍以萬計，可見為善並不會使家私變薄，反而得福報而更為厚實。

正如楊琳所說：李漁在此寫了神仙菩薩，但已失去前人，例如凌濛初對神仙的真摯虔誠，代之以調笑戲謔，在荒誕中構成了對神佛的徹底否定。這篇小說荒唐可笑，絕對是屬於「寓言」，是對慳吝之人的絕佳諷刺，李漁筆下的菩薩，不再是高高在上，失去傳統威嚴，增添人間煙火味，只是寓言中的一個必要角色，在實際上構成了自我的否定。³²¹在此回所寫的菩薩神道的確不同以往的莊嚴神聖、不可侵犯的崇高地位，這裡倒是型塑一個具有「人味」的菩薩形象，不只與吝嗇鬼施達卿討價還價，尚且還以施氏佈施的金額作為子嗣「完整性」的籌碼，姑且不論祂行為的良或惡，光是從形象一面來看，可以說是「獨特性」、與眾不同的了。

（四）、「不孝」單遺生、單玉叔姪

第十一回〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉講的是子孫孝養問題。福建同安縣，有個專門將荔枝、圓眼批發到蘇州去的老商人單龍溪，長子單金早喪，有遺腹子名遺生；中年之後，生了次子單玉，單玉與遺生雖是叔姪，然而年紀相仿，有如兄弟，同窗共讀。龍溪收個義男名為百順，一切生意都由他打理，比龍溪還能幹。龍溪見自己年老，怕自己死後子孫不懂生意上的客戶，所以帶著他們去見客戶，讓客戶見見他們，將來才好收帳，並把家業分做三分，一分做生意、兩分分別置於罈中，埋於地下，他心裡總是以為百順比不上自己的親身骨肉。單玉與遺生原本認為做生意如同遊山玩水，這時在路上吃了不少苦頭，開始埋怨起父、祖來。之後兩人嬌生慣養病倒，龍溪年紀老邁又要操勞照顧他們，一病不起，料想時日無多，便把藏金之事告訴了單玉與遺生。沒料到這對叔姪等不及他斷氣殯葬，先後趕緊回家挖寶。百順見他們一前一後回來，覺得事情不對勁，又聽說龍溪病重，便急忙前往。幸好龍溪未斷氣，見面兩人相擁而泣，龍溪才知百順的情真意重。

³²¹ 楊琳：〈擬話本：從凌濛初到李漁〉，《中國社會科學研究生院學報》第3期，2006年5月，頁135。

次日便把客戶都請來，當眾說明子孫不孝，這裡的生意帳目收入，送給百順成家，又當下立下遺囑，請眾人畫押作證。百順將他殯殮，在他的靈前焚燒遺囑，表示不貪沒主人之財，並且運柩回鄉。回到同安，只見門庭冷落，原來單玉與遺生為爭財而鬥毆，遺生把叔單玉誤殺了，而遺生又在獄裡染上疫病暴斃，幸得百順回來料理後事，安頓入土。後來百順見龍溪無後，便在家中立起靈牌，以子孫之禮時常祭奠。

二、女性惡狀

共有第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉的妓女雪娘、第十回〈移妻換妾鬼神奇〉的妾陳氏、第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉的正妻羅氏、妾莫氏。

(一)、「騙情」雪娘

在〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉主人翁王四，是個篋頭待詔，年紀不上三十歲，生得伶俐異常，面貌也將就看得過。篋頭篋得輕，取耳取得出，按摩又按得好，姊妹人家的生活，只有他做的多。因在坡子上看見做一本《佔花魁》的新戲，就忽然動起風流興來，心上思量道：「敲油梆的人尚且做得情種，何況溫柔鄉裡，脂粉叢中摩疼擦癢之待詔乎？」(頁 137)，藉由替娼妓雪娘梳頭，而興起娶雪娘為妻的念頭，老鴿開出一百二十兩的贖金，可以五兩一交、十兩一交，零碎收了，一總結算，並且寫在經折之中，藏於草袋裡。只待等交完之日，方許從良，若欠一兩不完，還在本家接客。因為是自己妻子，每日要免費服侍兩三個時辰，雪娘趁無客要扯他同宿，他怕老鴿算嫖錢，寧可叫妻子獨守空房，把指頭替代。每日只等梳頭之時，張得媽兒不見，偷做幾遭鐵匠而已。(頁 139)王四為了討媽兒歡心，不僅梳頭，也做日間煮飯，夜裡燒湯，烏龜忙不來的事務，也越俎代庖。地方惡少替他改了稱呼，叫做「王半八」，笑他只當做了半個王八，又合著第四的排行，可謂極尖極巧。王四不以為慚，見人叫他，他就答應，只要弄得粉頭到手，莫說半八，就是王八也情願充當。

忙了四五年，方才收完那些數目，正待取婚書，媽兒竟翻臉賴帳，指認交付的銀子為嫖錢，並不想把雪娘嫁與他。收帳經折被雪娘趁與王四摟抱時偷去，因

此當王四一狀告到江都縣，一沒有媒證、二沒有票約，被知縣當作無賴棍徒要佔娼家女子，重打三十、枷號十日。

王四不堪被騙，去央求才子一張四六冤單，用黃絹寫了，縫於背上，一邊做生意、一邊訴冤，要人替他講公道。偏偏這位才子並非真心幫他，冤單上盡是嘲笑之語。後來乾脆在雪娘門前替人梳頭，向嫖客控訴雪娘的無情。一日王四病倒在家，雪娘無人吵鬧，一位解糧官來嫖雪娘，正要小解時，忽見床前看見穿青的漢子喊冤。隔天密訪鄰舍，才知昨日看到的是王四的魂魄，並承諾爲他追回款項。運糧官以盤費缺少，以槽米做纏頭爲藉口，叫龜子籬擔來挑，只挑一擔，就被人當賊，並誣陷爲一百二十餘擔，合計一百二十兩，媽兒明知中計也無可奈何，拿出一百二十兩擺平，運官才說出是替王四追回原款。

李漁寫作此篇故事是顛覆了馮夢龍《醒世恆言》卷三〈賣油郎獨佔花魁〉一篇，他重新改寫名妓莘瑤琴善良多情的形象，倒反雪娘嗜財如命、薄情寡義，來突顯王四的單純與受騙，其主旨即在質疑世俗對青樓文化中美麗愛情的幻想，他認爲青樓女子是薄倖者多、有情者少，因此藉著運糧官之口：「你們做娼婦的，哪一日不騙人，哪一刻不騙人？」(頁 146)，道出妓女在明代拜金主義盛行下，妓女變成了世儉與狡詐，「真心實意」的妓女只會在戲文中出現，現實世界中請不要「癡人說夢」，奉勸窮漢子不要天真地誤信風流戲文所構築的想做迎娶花魁娘子的美夢，以免賠掉了自己辛苦所賺的血汗錢，還被罵做叫花子及阿呆。

的確，娼妓與嫖客的關係是建立在金錢交易的基礎上³²²，青樓的賣笑與賣身換得的「皮肉錢」，是這些妓女賴以糊口的重要經濟來源；嫖客與妓女雙方各取所需、銀貨兩迄的買賣行爲，也不是純然以一句「婊子無情」一言以蔽之，而是青樓之中本來就不是談情說愛的最佳場所，縱然人性中的情欲會使嫖客和娼妓間產生微妙的情愫，不過立基於金錢交易關係上及社會風氣所影響，也怪不得這些娼妓心態和行爲會被利欲所扭曲，雪娘的趨利及寡情或許才是真正代表當時青樓娼妓的普遍形象，比〈賣油郎獨佔花魁〉莘瑤琴多情形象更具有時代現實面。

(二)、「陰毒」韓一卿妾陳氏

第十回〈移妻換妾鬼神奇〉講述妾妒妻的故事。南京韓一卿正妻楊氏，妾陳

³²² 詳見蕭國亮編：《中國娼妓史》，台北：文津出版社，1996年，頁292-293。

氏；楊氏原是個極標緻的女子，因為誤食毒物全身長滿癩皮，一卿不敢靠近她，便另娶皂隸之女陳氏，陳氏父女原以為楊氏患得是絕症，不久於人世，所以願做妾室。陳氏假裝體貼楊氏，使一卿與楊氏都敬愛她，楊氏又把心腹話對陳氏說：如一卿有兩種毛病，一為慳吝，最恨妻子偷送東西回娘家；二是疑心，最恨妻子有嫌疑舉動，楊氏因為曾經與表兄耳語幾句，就引來一卿吵鬧休妻等。不料楊氏病況不見增加，陳氏父女十分擔憂，便在楊氏飲食中下毒，楊氏因為以毒攻毒而治好癩疾之症，並且恢復以前艷麗的容顏，一卿與她重做夫妻。陳氏奸計失敗反而治好楊氏的病，心裡的妒恨不過，設法使一卿疏嫌楊氏，每次楊氏娘家有人來，陳氏就偷些東西丟到隔壁，叫隔壁道婆替她送東西給父親，嫁禍給楊氏，讓一卿誤以為楊氏私夾物品給娘家，楊氏只好叫娘家人不要再來看她。後來楊氏的表兄暫住一晚，一卿半夜覺得面上鬍子被人摸了一下，那人就匆匆離去，因而疑心楊氏與其表兄有染，要休掉楊氏。楊氏哭求他，雖然一卿讓楊氏留下，卻不和楊氏同桌吃飯、同床共枕，楊氏惱恨不過，終日在神前咒誓。有一夜，忽然楊氏睡到陳氏的床上，陳氏睡到楊氏的床上，天亮之後，陳氏以為一卿半夜把他抬走，要和楊氏和好，因此大鬧；第二天晚上，一卿在陳氏房裡，到天亮時卻又在楊氏床上了；第三天晚上，兩個房間各自上了鎖，一卿和陳氏同宿，不料半夜醒來，不見了陳氏，卻在豬欄裡找到她，摟著一隻癩豬同睡。忽然陳氏站了起來，大叫捉妖，又自言自語，一審一答，自己狠打，把平日許多害楊氏的惡行全都招供出來，不久陳氏染上了癩豬之疾，身上長了癩病，與一卿因此斷了夫妻的恩愛。此回小說，篇首後的議論部分有獨特的「醋論」大發，說吃醋是家庭生活的調味品，不過他寫這篇的主旨在於：「天下做大的人，忠厚到楊氏也沒處去了，究竟不曾吃虧，反討了便宜去。可見世間的醋，不但不該吃，也儘不吃。」(頁 206)至誠待人終歸得便宜，以歹心害人，害人終害己，善惡終有報，只是時間的先後而已。

這裡反映出的「妻妾觀」頗耐人尋味。妾妒恨妻的下場是以神道懲罰作終，陳氏得了癩疾而絕了與韓一卿的夫妻之緣，並且挨了自己用刀背重重往身上打了一百多下，而第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉的進士妻把吳氏賣嫁給闕家，這種缺德事，卻不見袁妻受到懲罰，推究其原因，或許與妾的卑微有關，在中國宗法制度與社會輿論、法律保障上，全部都是站在妻的一方，妾只能閃一邊嘆氣；就是處於這種邊緣地位，使她們被當成是夫妻關係中的「介入者」、「第三者」，對於妻而言，妾等於是婚姻的破壞者，因此大部分的妻是把妾當作「眼中釘」、「肉中刺」。

男子通常以「傳嗣」為藉口納妾，甚至如果有子嗣，也以「廣嗣」為由納妾，實際上有一部分納妾是為男子的性慾需求及排解寂聊³²³，通常這項納妾的理由，男子們不太會去承認；在這樣矛盾的家庭成員關係中，妻與妾一直並存於中國的傳統家庭之中，妾存在未必代表她們受重視，反而只是男子在妻以外額外的性伴侶，惟一能靠的便是丈夫的寵愛，因此李漁才會說「況且丈夫心上，愛的是小，厭的是大。她不醋就罷，一醋就要醋著了。」（〈移妻換妾鬼神奇〉頁192），不過這種以色事人的方式一點也沒有保障，一旦年老色衰時，是否依舊受寵呢？！想必是「色衰愛弛」吧！因此她們沒有妒的本錢，李漁只是寫了一個特例，通常小說之中都是妻迫害妾較多，而且手段之陰毒，也不見她們遭到報應，例如《生綃剪》妻計氏如何刁難妾蓮花，叫她去倒自己的馬桶，並且想要「斬草除根」，斷送蓮花之子，夫蔣承川並非不疼愛蓮花，只因為年老又懼內，更怕遭人非議：「豈可因點點孩子，傷了夫妻之情。外人聞知，只說我縱妾滅妻。」《八洞天》卷一〈補南陔〉妾楚娘，知書識字，秉性賢淑，入門之後，對夫人石氏「極其恭謹」，但是並沒有因此得到接納。《西湖佳話》卷十四〈梅嶼恨蹟〉的才女小青也是遭到馮妻的拘禁，把她送到孤山梅嶼的別墅去住，孤獨憂悶，又無人可訴，只能寄託於詩詞，以致抑鬱而終，死時才十八歲。

《清夜鐘》第七回寫孝童殺死父妾，原因在於妾欺負正妻太甚，而妾敢如此囂張，則因為丈夫不愛妻，「不論有的沒的，真的假的，說罵他就是罵他，說嚷他就是嚷他，說懶惰就是懶惰，說他不做家就是不做家。就是箇聖旨，該衙門也不肯是這般奉行。」妾有丈夫做靠山，逼著正妻要上吊，十三歲孩兒崔鍵看不過去，於是一刀將父妾殺死，最後官府以該妾「以娼婦不安分，觸突主母，自速其死。」而崔鍵非但沒有獲罪，反而以孝義得到士大夫的讚揚。³²⁴

不肯安分的妾，其下場非死即是得惡疾，褒貶意味可以顯見。「妒」是人類的本性，但妻妒恨妾，丈夫通常只能容忍，在小說中，妻不管如何妒忌妾，只要後來悔悟，妾都只能感激接受。這就難怪妾妒忌妻之少見了，因為她們實在沒有妒的本錢³²⁵，杜濬也意識到這點，他說：「不知做大的醋小，一百個之中有九十九個；做小的醋大，一百個之中也有九十九個。只是做大的醋小發洩得出，做小

³²³ 李漁就是愛好此道的人，他廣買婢妾的一部分原因在於解他「客中岑寂」。

³²⁴ 詳見《中國話本大系·清夜鐘》，南京：江蘇古籍出版社，頁94。

³²⁵ 參見徐志平：〈第二性中的他者---清初話本小說中的妾、媳與婢女〉，收錄於鮑家麟編著：《中國婦女史論集》第6集，台北：稻鄉出版社，2004年，頁225-229。

的醋大發洩不出。雖有內外之分，其醋一也。」³²⁶大老婆有身分地位可以妒忌，小老婆只能安分、逆來順受，因為她們實在沒有妒的本錢。

(三)、「虛偽」馬麟如妻羅氏、妾莫氏

第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉談論寡婦守節的問題。江西建昌府有個秀才馬麟如，娶了一房妻羅氏，妾莫氏，尚有通房碧蓮。麟如二十九歲，妾莫氏生一子，不料麟如生了一場病，以為將死，把妻、妾、通房三人叫到床邊，問誰肯守節撫孤，否則他要趁死之前找個好友託孤。羅氏先開口、莫氏接著說，兩人都矢志不嫁，都說可嫁的人只有梅香。碧蓮就說：「如果馬家用得著她，她就不嫁；用不著她，馬家也不需要有三個節婦。」麟如聽了，雖知道她老實，但也怪她冷心。過了幾時，病竟然好了，從此對碧蓮更加冷淡。麟如鄉試沒考上，自己和友人萬子淵一起到揚州行醫。萬子淵與麟如年紀相仿又相貌相似，兩人於揚州行醫，麟如醫術高明治好知府，知府升了陝西副使，定要麟如同行，醫館只好交給相貌相似的萬子淵繼續行醫。不料萬子淵染上疫病死了，死訊一傳回家鄉，羅氏與莫氏雖有哀戚，然而沒有持續很久，便思量要謀改嫁的打算。留下碧蓮撫孤守節，與一老僕守著老家。麟如後來路過揚州，才知萬子淵已死，回到家鄉，老僕人與碧蓮還以為看到麟如鬼魂。待大家說明別後事情，麟如對碧蓮的義行十分感動，並娶他為正妻，立誓終身不重婚再娶，赴京應試，亦高中三甲頭，碧蓮當了「誥命夫人」，並且連生二子。羅氏受不得後夫的奚落，自縊身亡；莫氏冀望兒子認他，但兒子不恥她的作為，最後也怨恨而死。笠翁寫這回小說，提出他對守節的看法，應該不是說得天花亂墜、舌燦蓮花，而是真做了才算數，並且認為丈夫不應該或勉強妻妾守節，而是應該讓她們自願、自遂心願，發自真心守節才有意義。他說：

世間的寡婦，改醮者多，終節者少。凡為丈夫者，教訓婦人的話雖要認真，囑望女子之心不須太切。在生之時，自然要著意防閑，不可使她動一毫邪念。萬一自己不幸，死在妻妾之前，至臨終永訣之時，倒不妨勸她改嫁。她若是個守貞節的，不但勸她不聽，這番激烈的話，反足以堅其守節之心，

³²⁶ (清)李漁：《無聲戲》，《笠翁小說五種》(上)，頁206。

若本心要嫁的，莫說禮法禁她不住，情意結她不來，就把死去嚇，道「你若嫁人，我就扯妳到陰間說話」她也知道閻王不是你做的，「且等我嫁了人，看你扯得去，扯不去？」（頁 223）

站在李漁的立場，他對「守節」的婦女深表敬重，不過他認為丈夫應該開明一些，「守節」與「再醮」應該由婦女自行選擇，勉強要求及用禮法約束她們，只是引來怨聲載道，填人笑罵的舌根，所以「去留」全憑婦女真心實意、個人意願，也就沒有怨尤了，丈夫也可得個「曠達」的美名，不用被罵「阿呆」。

李漁對「撫孤守節」是採宣揚的立場，她們通常有好的結局，縱使是龍陽尤瑞郎也是得個「誥命夫人」的賜封，可見李漁的用意之處。至於入話中的一段話，只不過是「激將法」，並不是他有多豁達的胸襟勸妻妾改嫁，這點也看出李漁的「心口不一」之處：

所以做丈夫的人，凡到易簣之時，都要把魏武帝做個殷鑑。姬妾多的，須趁自家眼裡或是贈與貧士，或是嫁與良民，省得他到披麻戴孝時節，把哭聲做了怨聲，就是沒有姬妾，或者妻子少艾的，也該把幾句曠達的話去激他一激。（〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉頁 224）

所以李漁講這些曠達的話只是爲了試探妻妾的守節之心是否堅定，並非真正替婦女的夫死後半生著想，這也是擁有妻妾成群的男性，侷限的、狹隘的心胸呈現。

第四章 《無聲戲》形式析論

李漁好發議論，使得他的小說「敘事者干預」頻頻出現，作者(敘事者)的身影不時會出現於文本之中，抒發自己充滿個性化的言論與對事物的看法。作家有意識地自我照映、曝露敘說的俗例與常規，故意讓人發現小說的虛構性與用滑稽諷擬的創作方式突出「反諷」的效果，並且需要用「互文」參照，體察李漁創作的目的及標誌個人色彩。李漁注重情節的波瀾起伏、曲折離奇，主張一人一事，講究結構第一，情節不枝不蔓，孤桐直上；常用三次重複的情節設計，使主人翁遭遇一連串的事件後，最後往往趨向「善惡有報」的團圓結局。此外，運用戲曲、小說中巧妙的技法，如科譚製造笑果、嘲諷產生諷刺、使用多種小說修辭技巧使得情節更周全。人物形象不是李漁多所著墨之處，以同樣的「忠僕」題材，比較馮夢龍與李漁寫人的不同點，了解到孫楷第為何認為馮夢龍是「熨貼神完」的道理所在。

第一節 屢現「敘事者干預」

關於「敘事者干預」，胡亞敏的解釋為：「與客觀敘事者相反，干預敘事者具有較強的主體意識，它可以或多或少自由地表達主觀的感受與評價，在陳述故事的同時具有解釋和評論的功能。」³²⁷注意到「解釋」與「評論」兩個功能，徐志平教授用來評析話本《醉醒石》的「敘事者干預」運用³²⁸，論述詳實清晰、條理分明，筆者想「東施效顰」，以這樣的模式來分析《無聲戲》運用「敘事者干預」的情形，考察到敘事者干預文本進行實際上所帶來的效果，以了解到「敘事者干預」在小說的敘事上扮演的重要性與意義。

李漁在文本中「議論滔滔」是他小說的特色之一，敘事者對於文本中的人物、事件甚至文本本身進行評論的方式，在敘事學上稱為「敘事者干預」。³²⁹布斯在《小說修辭學》第七章〈可靠議論的運用〉所探討的也正是敘事者干預的問題，有時小說評論家對這種敘事者插入議論的形式頗為詬病，認為應該保持小說的客

³²⁷ 胡亞敏：《敘事學》，湖北：華中師範大學出版社，2004年，頁49。

³²⁸ 詳見徐志平：〈敘事者干預在話本小說《醉醒石》的運用〉，收錄於《第四屆中國小說戲曲國際學術研討會論文集》，頁1-14。

³²⁹ 見譚君強：《敘事學導論》，北京：高等教育出版社，2008年，頁72。

觀姿態，最忌摻入作者論斷，不容一我之見，無我者也³³⁰，不過這種現象幾乎不可能辦到，尤其在話本小說之中。話本小說源自於說書，說書人爲了達到目的，經常會跳脫出故事之外發表評論，這種情形相當普遍，尤其是李漁小說更是，可以說去除「敘事者干預」，李漁小說不再像李漁小說了，失去這種敘事者議論特色，等於失去了光彩，因此任何一部小說，都沒有可能擺脫敘事者在小說中進行干預的活動，正如布斯所言：「我們永遠不要忘記，雖然作者可以在一定程度上選擇他的偽裝，但是他永遠不能選擇消失不見。」³³¹事實上，敘事者如果完全消失不見，會使讀者產生進入小說世界的困難，以李漁小說爲例，李漁議論發在當發而必發之處，並且由於敘事風格中原有那麼一點「說明就理」的味道，看似隨意的插入議論便顯得格外自然，恰到好處，不但不給人停頓感，反而成爲讀者讀通李漁小說的必須，如果刪去這些隨意的議論，就會使人明顯感到一種「失落」，讓人感到閱讀的困惑，叫人懷疑這作品還是不是李漁的，「議論」成了李漁小說必不可少的「腳色」。³³²因此敘事者干預是必然存在的，只是運用的多與寡差別而已。

一、透過解釋，合理情節

解釋是比說明更爲深入的言語活動，通常對於某事件發生的原因和理由的提示，或是舉相關事例來證明事件發生的可能性，敘事者的身影，經常在各種解釋的話語中出現。

第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉中作者自有一套對傳統「紅顏薄命」的相反解讀，並且把它導因於「善惡果報」的地獄報應觀，因此照「天命不可違」的定理來說，美婦配醜夫乃是「啞子愁、終身病」是「說不出、醫不好」的，因此順理成章，應該讀者會提出疑問，李漁模擬說書人自問自答：

看官，照閻王這等說來，紅顏果是薄命的根由，薄命定是紅顏的結果，那啞子愁、終身病自然是消不去、終身病自然是醫不好的了？（頁6-7）

³³⁰ 阿英編：《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》，中華書局，1960年，頁351-352。

³³¹ 見W.C.布斯著，華明、胡蘇曉、周憲譯：《小說修辭學》，北京：北京大學出版社，1989年，頁32。

³³² 崔子恩：《李漁小說論稿》，北京：中國社會科學出版社，1989年，頁98。

這裡李漁提說「啞子愁、終身病」並非醫不好的，因此他開出以「紅顏薄命」為「四字金丹」的藥方，勸慰世間佳人配著醜夫，乃是理之常也，要安心適意，只當逢其故主；人人都用這個藥方，自然心安意遂、宜室宜家，啞子愁也不生，終身病也不害，沒有死門，只有生門。

第二回〈美男子避惑反生疑〉中蔣瑜為何在何氏房間移到前面去後的三日也跟著移到前面去了，隔著一面之牆，咿咿唔唔讀起書來。作者李漁有以下的說明：

只因蔣瑜是個志誠君子，一向書房做在後面的，此時聞得何氏在他隔壁做房，瓜李之嫌，不得不避，所以移到前面來。趙家搬房之事，又不曾知會他，他哪裡曉得？本意要避嫌，誰想反惹出嫌來？(頁 39)

看出蔣瑜是個沒有邪念的至誠君子，爲了避嫌搬移書房，沒想到又與何氏弄在一塊兒，無心做出有心的事來。之後隨著故事情節的發展可謂「巧中之巧」、「奇中之奇」，令人驚奇。³³³同篇故事中的知府審案先要看婦人的姿容，若還容貌醜陋，他還半信半疑；若是遇著標緻的，就道她有晦淫之具，不審而自明了，其原因作者李漁接著說：

彼時何氏跪在儀門外，被官府叫將上去，不上三丈路，走了一二刻時辰，一來腳小，二來膽怯，及至走到堂上，雙膝跪下好像沒有骨頭的一般，竟要隨風吹倒，那一種軟弱之態，先畫出一幅美人圖了。知府又叫抬起頭來，只見她俊臉一抬，嬌態百出，遠山如畫，秋波欲流，一張似雪的面孔，映出一點似血的朱唇，紅者愈紅，白者愈白。(頁 47)

知府以爲何氏的唇紅臉白，是抹胭脂的關係，在被傳喚之下，還不忘搽粉抹胭脂，知府認定何氏就是個「淫物」，奸情必定爲真了，殊不知何氏乃是「天生麗質」，原因在於知府的「懼內」，不曾見過這樣的美色，所以以爲何氏的姿容乃是扭捏作態，透過李漁的解釋，合理化知府爲何審案都是先看婦人的姿容原因所在了。

³³³ 「驚奇」的效果來自於情節的「逆轉」，這種轉折「必須出乎意料，又得合理。」詳見大衛·洛吉著，李維拉譯：《小說的五十堂課》，台北縣：木馬文化公司，2006年12月，頁100。

第五回〈女陳平計生七出〉篇尾道：

看官，你說二娘的這些計謀奇也不奇，巧也不巧？自從出門，直到回家，那許多妙計，且不要說，只有末後一著，何等神妙！她若要把他弄死在路上，只消多費幾粒巴豆，有何難哉？！她偏要留他送到家中，借他的口，表明自己的心跡，所以為奇。（頁 105）

原來留賊寇一命的目的在於借他的口來表明自己的清白。「否則把他弄死，自己一人回來，說我不曾失身於流賊，莫說眾人不信，就是自己的丈夫，也只說她是撇清的話，哪見有靛青缸裡撈得一匹白布出來的？」（頁 105）這就是耿二娘在七計之中最高竿的一計，難怪李漁會讚美她比陳平多一計，叫做「女陳平」。

第六回〈男孟母教合三遷〉中當同伴替尤瑞郎尋許季芳來聘時，看到數間茅屋，兩扇柴門，冷冷清清，尤瑞郎以為許季芳並無想行「秦晉之好」，寫了絕交書，託同伴從柴門縫中塞進去，看到這裡，讀者想必滿腹的狐疑，當初季芳是何等的高興，知道要五百金才能把瑞郎「娶」回家，怎麼反到鄉下去遊蕩起來，李漁在這裡充當說書人，解釋了這樣的原因：

要曉得許季芳此行，正為要做情種。他的家事，連田產屋業，算來不及千金。聽得人說，尤侍震要五百金聘禮，喜之不勝道：「便盡我家私，換得此人過來消受幾年，就餓死了也情願。」竟將住房典當了二百金，其餘三百金要出在田產上面，所以如飛趕到鄉下去賣田。（頁 117）

解釋了許季芳為何不在的原因，原來是去賣田變現，要湊足五百金來聘尤瑞郎。從「便盡我家私，換得此人過來消受幾年，就餓死了也情願。」看的出許季芳的義無反顧、勇往直前，縱然傾其全部家產，也要做幾年「風流鬼」，即便餓死也在所不惜。同回篇尾說道：

看官，你聽我道：這許季芳是好男風的第一個情種，尤瑞郎是做龍陽的第一個節婦，論理就該流芳百世了；如今的人，看到這回小說，個個掩口而笑，就像是鄙薄他的一般。這是什麼緣故？只因這樁事不是天造地設的道

理，是那走邪路的古人穿鑿出來的，所以做到極至的所在，也無當於人倫。
(頁 130)

李漁想告訴讀者，這種同性戀不管是情種或節婦，已經做到極至的地步，但對於人倫並沒有任何助益，因此李漁奉勸世間的人，這條邪路不要走，留些精神施於有用之地，為朝廷添些戶口，為祖宗綿綿嗣續，豈不有益！

第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉中解釋到王四狀告雪娘母女騙錢，可是又拿不出當初的「經折」³³⁴，原告變被告，反而被打了三重板。這個「經折」到哪裡去了？李漁有以下的解釋：

看官，你道經折哪裡去了？原來媽兒收足了銀子，怕他開口要人，預先吩咐雪娘，與他做事之時，一面摟抱著他，一面向草紙袋摸出去了，如今哪裡取得出？(頁 141)

原本「經折」被雪娘母女偷偷拿走，有了這一段文字描寫，情節變得合情合理，王四的伸冤不成找到了不會使人感到突兀與奇怪的感覺，為之後的運糧官替其伸冤鋪路。

二、進行分析，增強理解

和解釋比起來，分析更為深入和細膩，胡亞敏認為分析「是一種細察，是對故事中的具體事件、具體人物的條分縷析。」³³⁵由於敘事者比讀者更了解故事中的事件與人物，他的分析往往可以比讀者所能體會的更為清楚和深入，不但有助於讀者更了解故事，也使得作品無形中提升讀者的理解程度。

第二回〈美男子避惑反生疑〉中群眾為何不教趙玉吾來看扇墜是否為他之物，原因作者李漁有如下的分析：

看官，你道他為什麼不教玉吾去？他只怕蔣瑜見了對頭，不肯拿出扇墜

³³⁴ 也就是王四五兩、十兩交與老鴿時，記帳在上頭的簿子，類似現在的「存款簿」、「收據」之類，上有紀錄王四每筆交給老鴿的錢。

³³⁵ 胡亞敏：《敘事學》，武漢：華中師大出版社，2004年，頁106。

來，沒有憑據，不好取笑他。故此只教一兩個去，好騙他的出來。這也是慮得到的去處。(頁 41)

這裡李漁說明了為何老成的群眾要搖搖頭道：「教他拿來就是了，何須去得？」的真正用意，如此一來，「請君入甕」的技倆漸趨成形，「刻薄他幾句燥燥脾胃」的算計即將一步步接近成功。

第三回〈改八字苦盡甘來〉篇尾李漁模仿聽眾詢問說書人以及說書人解答，來分析「死生由命、富貴在天」的天命可改不可改的疑問：

說話的，若照你這等說來，世上人的八字，都可以信意改得的了？古聖賢「死生由命、富貴在天」的話，難道反是虛文不成？看官，要曉得蔣成的命原是不好的，只為他在衙門中做了許多好事，感動天心，所以鬼差神使，教那華陽山人替他改了八字，湊著這段機緣。這就是《孟子》上「修身所以立命」的道理。究竟這個八字不是人改的，還是天改的。又有一說，若不是蔣成自己做好事，怎能夠感動天心？就說這個八字不是天改，竟是人改的也可。(頁 65-66)

李漁在這裡分析蔣成時來運轉的機緣，在於「天助」與「自助」兩者都具備的條件下才可以辦到，假使沒有「天助」，依照「天命不可改」的道理，人一生下來命就註定好的，窮命就該一輩子窮困到底；但是可以靠後天的「善心與善念」來改「運」，就像第四回的秦世芳一樣，臉上多了幾條「陰隲紋」，使他天生不是財主的面相、命格，也可以靠著崇尚道義，轉運讓自己也變成了財主。

第四回〈失千金福因禍至〉篇尾道：

看官，你說這樁故事，奇也不奇？照秦世良看起來，相貌生得好的，只要不做歹事，後來畢竟發積，糞土也會變做黃金；照秦世芳看起來，就是相貌生得不好，只要肯做好事，一般也會發積，餓莩可以做得財主。我這回小說，就是一本相書，看官看完了，大家都把鏡子照一照，生得上相就不消說了，萬一尊容欠好，須要千方百計弄出些陰隲紋來，富貴自然不求而至了。(頁 89)

只是這回小說，一百人看了，九十九個不信，都道「財與命相連，如今的人論錢論分，尚且與人爭奪；哪裡有自己趁了幾萬銀子，載上門去送與人的？這都是捏出來的謊話」；不知輕財重義的人，莫說當初，就是如今也還有。(頁 89-90)爲了怕大家不信，再舉一個孝廉的故事當篇尾，並且說是浙江人的真人真事，期望告訴讀者「盛德之人必有盛德之報」，李漁並且接著說：「但凡看書的人，遇著忠孝節義之事，須要把無的認作有，虛的認作實，才發得起那種願慕之心；若把『盡信書則不如無書』這兩句話，預先橫在胸中，那稀聖稀賢之事，一世也做不來了。」(頁 91)，所以李漁希望讀者「見賢思齊」，能夠相信還有這種「輕財重義」的人出現。

第六回〈男孟母教合三遷〉對尤侍寰明明曉得許季芳在覬覦自己的兒子，爲何還送親上門，且看李漁的說法：

要曉得那個地方，此道通行，不以為恥；侍寰還債舉喪之物，都要出在兒子身上，所以不拒窺伺之人。這叫做「明知好酒，故意犯令」。(頁 115)

接著又說：既然如此，他就該任憑瑞郎出去做此道了，爲何出門看會之時，又吩咐不許到冷靜所在與人說話，這是什麼緣故？(頁 115)

又要曉得福建的男風，與女人一般，也要分個初婚、再醮。若是處子原身，就有人肯出重聘，三茶不缺，六禮兼行，一樣的明婚正娶；若還拘管不嚴，被人嚐了新去，就叫做敗柳殘花，雖然不是棄物，一般也有售主，但只好隨風逐浪，棄取由人，就開不得雀屏，選不了佳婿了。所以侍寰不廢防閑，也是韞積待沽之意。(頁 115)

尤瑞郎身處這種買賣身體的「待價而沽」的悲慘身世之中，頗值得同情。父親因爲要還債、舉喪與養老，不惜把他當做貨物來開價五百金來賣，儼然已經失去了自我的尊嚴，但在當時卻是習以爲常，也不覺得可恥，在這種「變態」的情慾買春錢財關係下，男風極盛的明清時期，反而讓筆者覺得這種男風現象不可恥之下，反而透出許多變童的可憐與深沉的哀愁。

第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉筑生的母親為何能洞燭王小山的陰謀，喝止筑生再去王小山的花園，李漁接著分析並非筑生母親有如此識見：

看官，你說筑生的母親為何有這等的識見，就曉得王小山要誘賭，把銀子送與還他？要曉得他母親所疑的，全不是誘賭之事；他只說要騙這兩個孩子做龍陽，把酒食甜他的口，銀子買他的心。如今世上的人，一百個之中，九十九個有這個毛病，哪曉得王小山是男風裡的魯男子，偏是誘賭之事，當疑不疑。為什麼不疑？她只道筑生是個孩子，東西南北都不知，哪曉得賭錢擲色？不知這樁技藝不是生而知之，而是學而知之的；她又道賭場上要銀子才動得手，二人身邊騷銅沒有一厘，就是要賭，人也不肯搭他。不知世上別的生意都要現買，獨有這樁生意肯賒，空拳白手也都做得來的。她婦人哪裡曉得？（頁 157-158）

這裡如果不是作者實施「敘事者干預」，讀者的解讀就會與作者用意是「南轅北轍」了。筑生的母親要他把錢財給退了，在於擔心兒子被拐去當龍陽，並且以口袋空空為由，料想沒錢無法賭博，不知道可以用借及賒的方式，因為身為婦人，想必也沒有出入賭場的經驗，也難怪她不會察覺王小山要誘賭王筑生的事。

第十一回〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉入話道出無家業可傳的人，子女反而有孝心，他說：

看官，照這樁事論起來，有家業分與兒子的，尚且不得他孝養之力，那白手傳家、空囊相授子的，一發不消說了。雖然如此，這還是入世不深，只知其一，不知其二的話。若照情理細看起來，貧窮之輩，囊無蓄貫，倉少於糧，做一日吃一日的兒子，倒還有些孝意。為什麼緣故？只因他無家可傳，無業可受，那負米養親、採菽供膳之事，是自小做慣的，也就習以為常，不知其為孝，所以倒有暗合道理的去處。（頁 211）

李漁不認為有家業可傳，子女會盡孝，反而是無家業的子女，因為自小就做「負米養親、採菽供膳」的孝親之事，所以對這些貧窮人家的子女，孝心是不知不覺中做到實踐。因此李漁奉勸為人父母者，不需要去苦掙家業，想要傳與子孫，這

樣讓子孫養成貪財背本，驕奢淫逸，不知感激父母的辛勞打拼下的家業，還認定是自己應得的。

三、發表議論，提供價值

英國學者大衛·洛吉曾說：「畢竟我們並不只是爲了故事而閱讀小說，也是爲了拓展知識以及對世界的理解，而作家口吻的敘事特別適合與這類廣博知識和智慧的結合。」³³⁶這話不無道理，娛樂效果固然也是小說的功能之一，但即使是一般讀者，也會想從其中獲取一些知識與智慧。然而小說中的歷史知識或生活智慧等等，是由敘事者所賦予的，敘事者本身的觀點如果不能獲得讀者的信服，那麼小說在讀者心目中的可信度也會大打折扣。這就是爲什麼明代的小說總喜歡以李卓吾、馮夢龍等人的名號，其目的在假借他們的知名度，更因爲他們的知識傾向或道德觀爲人所認同。

作家寫小說不只是一要取悅讀者而已，李建軍就曾說：「從某種程度上來說，作者寫小說不只是讓讀者喜歡他的故事，或接受他所寫的人物，同時還是爲了讓讀者接受他這個人，接受他對某些問題的看法與基本價值觀念。」³³⁷爲了要讓讀者接受他的觀點，敘事者通常採取兩種方法：其一讓故事本身進行說服，即透過對話與情節的進行，間接的讓讀者獲得感悟；其二則是進行干預性議論，直接由敘事者告知讀者。有不少現代小說評論者認爲後者會消弱小說的故事性，因而持反對的態度，誠如布斯所言：

一位作者會發現，充分欣賞他的作品所需要的某些信念是現成的，可以被想閱讀這部作品的假想讀者充分接受，而另一些信念則必須灌輸或強加。……類似灌輸思想規範的公開努力可以在大多數的小說中發現，……只要與讀者意見的不一致有可能增加，它的必要性就自然增加。³³⁸

³³⁶ 大衛·洛吉著，李維拉譯：《小說的五十堂課》，台北縣：木馬文化公司，2006年12月，頁22。

³³⁷ 李建軍：《小說修辭研究》，北京：中國人民大學出版社，2003年，頁30。

³³⁸ 見W.C.布斯著，華明、胡蘇曉、周憲譯：《小說修辭學》，北京：北京大學出版社，1989年，頁199、200、201。

也就是說，如果敘事者想要讓讀者認同他作品中的某些觀點，有些是必須灌輸或強加給讀者的。所謂「公開」的努力，即是在小說中直接抒發的議論，如果這些議論並不能夠立即成爲一般大眾所接受，那麼就有必要加強這種議論，才能夠進一步的說服讀者。

第二回〈美男子避惑反生疑〉李漁在入話中議論道：

看官，要曉得這事雖奇，也還是小聰小察，只當與百姓講個笑話一般，無關大體。做官的既要聰明，又要持重，凡遇鬥毆相爭的小事，須要靜氣虛心，詳審復讞。就是審得九分九厘九毫是實，只有一處可疑，也還要留些餘地，切不可草草下筆，做個鐵案如山，使人無可出入。如今的官府只曉得人命事大，說到奸情，就像看戲文的一般，巴不得借他來燥燥脾胃。不知奸情審屈，常常弄出人命來，一事而成兩害，起初哪裡知道？（頁 37）

李漁看到官府審案的草率與輕易，尤其是關於「風化案」，幾乎是以「看戲」的角度來看待，「燥燥脾胃」成了他們的心態，哪裡知道有時候奸情審屈，還會弄出人命，不可不細察分分毫毫，謹慎再謹慎。

第五回〈女陳平計生七出〉入話道：

話說忠孝節義四個字，是世上人的美稱，個個都喜歡這個名色。只是奸臣口裡也說忠，逆子對人也說孝，奸夫何曾不道義，淫婦未嘗不講節，所以真假極是難辨。古云：「疾風知勁草，板蕩識忠臣。」要辨真假，除非把患難來試他一試。只是這一件東西是試不得的，譬如金銀銅錫，下爐一試，假的壞了，真的依舊還你；這忠孝節義將來一試，假的倒剩還你，真的一試就試殺了。（頁 93）

的確在太平盛世時，人人都道「忠孝節義」，唯有在板蕩亂世之中，方才知誰真誰假，但是爲了保節，往往必須「殉節」：

看官，你說未亂之先，多少婦人談貞說烈，誰知放在這慾火爐中一煉，真假都驗出來了。哪些假的如今都在，真的半點無存，豈不可惜。我且說個

試不殺的活寶，將來做個話柄，雖不可為守節之常，卻比那忍辱報仇的還高一等。」(頁 94)

因此李漁才說「假的倒還剩還你，真的一試就試殺了。」這樣真的反而半點無存，豈不可惜，因此李漁塑造耿二娘這個「試不殺的活寶」，來造個「守節」的話柄。

第六回〈男孟母教合三遷〉李漁對同性戀的看法，看得出他不認同的態度：

至於男風一事，論形則無有餘，不足之分，論情則無交歡共樂之趣，論事又無生男育女之功，不知所取義，創出這樁事來？有苦於人，無益於己，做他何用？虧那中古之時，兩個男子好好的立在一處，為什麼這一個忽然就想起這樁事，那一個又欣然肯做起這樁事來？真好一段幻想。(頁 107-108)

又說「此風各處俱尙，尤莫盛於閩中。由建寧、邵武而上，一府甚似一府，一縣甚似一縣。不但人好此道，連草木是無知之物，因為習氣所染，也好此道起來。……別名叫做『男風樹』。」因此作者李漁說：

看官，你說這個道理解得出，解不出？草木尚且如此，那人的癖好一發不足怪了。如今說一個秀才與一個美童，因戀此道而不捨，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。(頁 109)

李漁不贊成男風的原因，在於前面所提的無益於人倫，並且它是「三綱的變體、五倫的閏位」，李漁寫作此回小說的目的也只在於「醒一醒睡眠」，並沒有以「正眼」去重視它；甚至篇尾以「生殖的性」功能來論，這同時也是造成男風被鄙夷的原因之一。

第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉入話道：「如今世上的人迷而不悟，只要將好好人家央他去送。起先要贏別人的錢，不想倒輸了自家的本；後來要翻自家的本，不想又輸與別人的錢。輸家失利，贏家也未嘗得利，不知弄它何干？」(頁 148-149)接著作者自問自答：

說話的，你差了。世上的錢財定有著落，不在這邊，就在那邊，你說兩邊都不得，難道被鬼攝去了不成？看官，自古道：「鷸蚌相爭，漁翁得利。」那兩家賭到最後，你不肯歇，我不肯休，弄來弄去，少不得都歸到頭家手裡。所以賭博場上，輸的討愁煩，贏的空歡喜，看的陪工夫，剛剛只有頭家得利。（頁 149）

這裡一言道盡了賭博之害，不管輸家與贏家最後都沒有得利，倒讓不費吹灰之力的頭家佔盡了便宜，因此粘頭乍看之下是個不錯的生意，殊不知反倒有人粘頭反粘去一份家私，原因在於有損陰德，這種粘頭的行業不做也罷。

故事往下發展，李漁以王筑生母親如果是個好親近的人，或者遇到賭博到簽了一二十張賣契的重大事件時，或者可以找母親商量，可是之前的嚴厲之語，已經阻斷了王筑生的口，因此李漁說：

看官，假如他母親是好說話的，此時還好求救於母，乘父未歸，做個苦肉計，或者還退些田地轉來也不可知；哪曉得倒被前日那些峻厲之言，封住兒子的口。可見人家父母，嚴的也得一半，寬的也得一半，只要寬得有尺寸。（頁 161-162）

李漁希望父母能嚴寬並蓄，這樣當子女遇到如此的困難時，也有個求救的人，如果太過嚴厲，讓子女不敢與之商量，子女有可能自己釀成大禍而不自知。

第九回〈變女爲兒菩薩巧〉篇尾：「…只是錢財與子息這兩件東西，大約有些相礙。錢財多的人家，子息定少；子息多的人家，錢財必稀。……可見銀子是妨人的東西，世上無嗣的諸公，不必論因果不因果，請多少散去些，以爲容子之地。」（頁 188-189）李漁認爲子息與錢財是相礙的，因此，不管有所求子或無所求，都應該能夠無所回報的佈施行善，以真心實意自願的施捨方爲上策。

第十回〈移妻換妾鬼神奇〉的「吃醋」議論，「吃醋」乃是生活的調味料，「究竟婦人這種醋意，原是少不得的。當醋不醋謂之失調，要醋沒醋謂之口淡。」（頁 190）還有提到「吃陳醋」和「吃新醋」新解，篇尾又說道：

我這回小說，不但說做小的不該醋大，也要使做大的看了，曉得這件東西，不論新陳，總是不吃的妙。……天下做大的人，忠厚到楊氏也沒處去了，究竟不曾吃虧，反討了便宜，可見世間的醋，不但不該吃，也盡不必吃。（頁 205-206）

李漁以一夫多妻的男性角色發話，他總是希望妻妾們都可以和和氣氣，其樂融融，因此他說入話說的「吃醋」註解原是來解嘲用的，不可當了實事來看，看見李漁想要告訴讀者的是「吃醋」不管大醋小還是小醋大，總是不吃的好。

第十一回〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉勸為人父母者：

可見奴僕好的，也當得子孫；子孫不好的，尚不如奴僕。凡為子孫者，看了這回小說，都要激發孝心，道為奴僕的尚且如此，豈可人而不如奴僕乎？有家業傳與子孫，子孫未必盡孝；沒有家業傳與子孫，子孫未必不孝。凡為父祖者，看了這回小說，都要冷淡財心，道他們因有家業，所以如此，為人何必苦掙家業？（頁 221）

李漁奉勸天下為人父母者，真正傳與子孫的重要東西，不是家業而是教育，李漁反而認為人的孝心，大半喪於膏粱紈褲，而在困頓之中，倒是自小做慣的，早就習以為常了，這或許有點類似孟子所說的「生於憂患，死於安樂」，人的孝心也是萌生於憂患而枯萎於富饒吧！

第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉入話議論道：

世間的寡婦，改醮者多，終節者少。凡為丈夫者，教訓婦女的話雖要認真，矚望女子之心不須太切。在生之時，自然要著意防閑，不可使她動一毫邪念。萬一自己不幸，死在妻妾之前，至臨終永訣之時，倒不妨勸她改嫁。他若是個貞節的，不但勸她不聽，這番激烈的話，反足以堅其守節之心；若是本心要嫁的，莫說禮法禁她不住，情意結她不來，就把死去嚇她，道：「妳若嫁人，我就扯妳到陰間說話」，她也知道閻王不是你做，「且等我嫁了人，看你扯得去，扯不去？」（頁 223）

李漁希望爲人夫者，應該由妻妾自行決定是否守節，不要去限制她不能改嫁，原因在於不想改嫁的妻妾縱使勸她改嫁，她依然不改其志；若有心要去改嫁，再怎麼禁止她，她還是依然去改嫁，所以改嫁與否，全憑一顆心，不是丈夫要禁就禁得了的，因此李漁勸天下爲人夫婿者，當自己生命終了之際，不如勸妻妾改嫁，還換得了個「曠達」之名，否則只是沾染一身醜態，引人笑柄。

四、共時語境的必要說明

小說的語境包含三個部分：人物的、作者的、讀者的。以《無聲戲》爲例，作者是在明末清初的語境中，寫前代或當代語境的故事，而讀者則在當代或後代的語境中進行閱讀活動。進一步說，即便在同時代的大語境中，仍有小語境的區別，例如大城市有城市生活的語境，鄉下生活有鄉下生活的語境，不同的行業間也有各自的生活語境差別。對於不熟悉的語境，如果作者不加以說明，讀者便難以進入故事的場域，無法深入了解人物的處境，從而也就無法體會作者的創作旨趣了。

在第二回〈美男子避惑反生疑〉入話中一段文字：

說便是這等說，教那做官的也難，百姓在私下做事，他又沒有千里眼、順風耳，哪裡曉得其中的曲直？自古道：「無謊不成狀。」要告張狀紙，少不得無中生有、以虛為實才騙得準。官府若照狀詞審起來，被告沒有一個不輸的了。只得要審口供，那口供比狀詞更不足信。原、被告未審之先，兩邊都接了訟師，請了干證，就像梨園子弟串戲的一般，……直說得一點破綻也沒有，方才來聽審。……又像秀才在明倫堂上講書的一般，哪一個不有條有理，就要把官府騙死也不難。那官府未審之先，也在後堂與幕賓串過一次戲了出來的，此時只看兩家造化…。(頁 34-35)

由上段可知當代的司法訴訟情形。原、被告兩方都可以延請訟師，並且在開庭前可以先「沙盤演練」、「串供」串好，必求滴水不漏、天衣無縫，因此如同作者所說的只能看「造化」(頁 35)。這裡讓我們了解明清兩朝的審判制度，對照今日司法訴訟案件，也是很怕這種「串供」事件的發生，使得案情往往突轉，混淆視聽，

讓法官把有罪的人判為無罪，造成莫名的冤獄。所以案情的水落石出，還是要靠審判者的「明察秋毫」、「明辨善惡」。同篇對「夾棍」的說明，也可以看出語境的古今差異：

看官，你道夾棍是什麼東西，可以受兩次的？熬得頭一次不招，也就是個鐵漢子了；臨到第二番，莫說笞杖徒流的活罪，寧可認了不來換這個苦吃，就是砍頭剜足，凌遲碎剮的極刑，也只得權且認了，捱過一時，這叫做「在生一日，勝死千年」。為民上的要曉得，犯人口裡的話無心中試出來的才是真情，夾棍上逼出來的總非實據，從古來這兩塊無情之木不知屈死了多少良民，做官的人少用它一次，積一次陰功，多用它一番，損一番陰德，不是什麼家常日用的傢伙離它不得的。（頁 49）

嚴刑逼供之下，縱使是鐵錚錚的漢子，也經不住這樣的刑求，有了這段的描述，讓讀者了解到蔣瑜並不是個「無品」的人，至少他捱過了一次刑求，以白面書生的瘦弱身軀，第二次再受刑，腿骨已被夾扁，怎能再經歷一次苦，就喊道：「老爺不消夾，小的招就是了！」（頁 49）如同作者所說的「這兩塊無情之木不知屈死多少良民」一樣，刑求往往屈打成招，造成許多的冤情，讓被告含冤莫白。在現今的司法審案制度，也是禁止執法者刑求逼供，就是怕嫌犯往往在沒有犯案之下，被刑求而認罪，例如最近喧騰一時的「江國慶」³³⁹被槍決，即是被嚴刑之下所造成的冤案，十四年後才終於沉冤得雪。

第三回〈改八字苦盡甘來〉藉由衙門同行皂隸的一段話：

不是撐船手，休來弄竹篙。衙門裡錢這等好趁？要進衙門，先要吃一服洗心湯，把良心洗去；還要燒一份告天紙，把天理告辭，然後吃得這碗飯。你動不動要行方便，這「方便」二字是毛坑的別名，別人瀉乾淨，自家受骯髒，你若有作毛坑的度量，只管去行方便；不然，這兩個字，請收拾起。（頁 58）

³³⁹ 江國慶案（又稱江國慶遭冤殺案、江國慶冤殺案、江國慶命案）是發生在台灣的一樁刑求逼供之司法冤案，起因為 1996 年 9 月 12 日位處台北市大安區的空軍作戰司令部營區內五歲謝姓女童遭到姦殺身亡的案件，軍方的專案偵辦小組速偵速審，將認定涉案的江國慶於 1997 年 8 月 13 日執行槍決，被槍決時年僅 21 歲。

表面上在書寫皂隸蔣成的「不識時務」，才會搞到自己窮困二十餘年，但事實上，這裡採取了「反諷」的意味。敘述者採用了「過度陳述」(overstatement)的手法借題發揮，藉由蔣成正直老實來反襯官場貪刻成性的普遍現象。米爾·巴克說：「本文的議論部分常常賦予關於本文意識形態的明確信息。不過，極有可能的是，這樣一種明確的陳述在本文中的其他部分受到反諷。」³⁴⁰因此我們對於小說議論部分不宜只看到其一面，尤其敘事者在作語境說明時，應特別注意是否也在製造反諷效果。如此一來便可以發現，共時語境的說明不只於幫助讀者深入文本，更有反映時代現象以及刻畫人物形象的作用了。

第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉正話對「粘頭」的解釋，也就是王小山的職業：

蘇州有個百姓，叫做王小山。祖上遺下幾畝田地，數間住房，約有二、三百金家業。他的生性再不喜將本覓利，只要白手求財。自小在色盆裡走動，替頭家分分籌，記記帳，粘些小頭，一來學乖，二來糊口。到後來人頭熟了，本事強了，漸漸的大弄起來。(頁 150)

王小山所從事的「賭行經紀」，原來類似介於現代賭場中發牌的「荷官」與抽成的「莊家」之間，他的謀生之道只要是分分籌、記記帳，粘些小頭，直到人頭熟了才「擴大營業」，不僅不惜重本砸下鉅資興建雅致花園，請廚子煮美味可口的佳餚，粘十兩頭，定費六、七兩供給，因此雖然王小山生意興隆，卻存不到什麼家業，主因在於這樣的大手筆治辦處所、美食，使得銀子常常大來大去，二十餘年的積營家業還不到千金，不過由於生性狡詐，見著富家子弟，定要夥同慣家弄他一個，非讓富家子弟輸個精光才肯放人，這也是作為他後來「釣上」王筑生這頭大肥魚的伏筆。

王小山租了一所花園，收拾得精心雅緻，請一個好廚子，安排極可口的佳餚，徐志平老師稱之為「硬體設備」，李漁小說則更進一步將賭場主人誘賭的鮮活技倆(今所謂軟體措施)³⁴¹，這樣的「搏奕事業」頗類似今日的拉斯維加斯的賭城博奕娛樂事業，從食衣住行育樂無所不包，不只有各款的賭博樣式任君挑選，還有

³⁴⁰ 米克·巴爾、譚君強譯：《敘述學》，北京：中國社會科學出版社，2003年，頁39。

³⁴¹ 徐志平：《清初前期話本小說之研究》，台北：學生書局，1998年，頁541-542。

飯店、影城、餐廳、遊樂場供人玩樂，就是想把賭客從頭到腳、裡裡外外，一條龍式的全包全套服務，目的要讓賭客沉溺其中、樂不思蜀、流連忘返；不僅要攫住人的魂，還要攝住人的魄，非把人榨乾方可罷休，能夠把持的住，需要有很大的決心與定力。可以想見，早在七百多年前的明代，早已知道這種「搏奕經濟體」的操作手段與技巧，也衍生出這種「特種行業」，亦即「賭行經紀」，在這兩者結合起來的天羅地網之中，富家子弟在那賭風瀾漫的社會中，實在是無處可逃。

第二節 類似「後設小說」法

李漁的這種求新的自覺，不但實踐於他的小說創作之中，還表現在情節的議論上，這些議論以純小說的觀念來說，實在是累贅。然而到了後現代文學興起時，李漁的做法卻被認為是暗合了「後設」(mention)的技巧。³⁴²以高辛勇³⁴³的說法：「後現代文學作品的普遍特徵之一是它「自我反顧性」或「自反性」(self-reflexivity)。所謂「自反」的意思是文學作品，尤其是小說，敘說中涉及文學本身，或是以文學為主題，或是以作家、藝術家為小說主角，更有一種自反現象則把敘事的形式當為題材，在敘事時有意識的自我照映，暴露敘說的俗例、常規(conventions),把俗例常規當為一種內容來處理，故意讓人意識到小說的「小說性」或是敘事虛構性，如同費德曼所提的「超小說」：即小說的表現對象不是現實生活，而是文本和語言本身，作品以揭露自己的虛構性為目的，在敘述的過程中通過各種手段公開向讀者表明作品中講述的故事是虛構的、編造的、不可信的，他認為他的作品就是他的生活。³⁴⁴與之同樣講法的尚有帕特里莎·渥厄的說法：「設」在這裡的意思是虛構，所謂後設就是後虛構，也就是「虛構的虛構」，「是一種以其他文學虛構作為對象的虛構。」³⁴⁵後設的目的是要揭發虛構的真相，不斷提醒讀者文本不過是文本，不要把文本當作真實。「後設就是要參與到小說的特殊成規中來，去展現成規的結構過程，它經常在戲擬的形式上對具體作

³⁴² 根據帕特里莎·渥厄原著、錢競譯：《後設小說---自我意識的小說的理論與實踐》，板橋：駱駝出版社，1995年1月，頁2。

³⁴³ 高辛勇：《修辭學與文學閱讀》，台北：天地圖書，2008年3月，頁105。

³⁴⁴ 李公昭：《20世紀美國文學導論》，西安：西安交通大學出版社，2000年，頁405。

³⁴⁵ 根據帕特里莎·渥厄原著、錢競譯：《後設小說---自我意識的小說的理論與實踐》，板橋：駱駝出版社，1995年1月，頁5。

品進行評論，或是對虛構的樣式進行評論。」³⁴⁶如同高辛勇所提的「有意識的自我照映，曝露敘說的俗例、常規，把俗例當作一種內容來處理，使人意識到小說的虛構性」。這種敘說有意識的如此反躬自顧、曝露敘說俗例的小說可稱為「名他小說」(meta-fiction)(或譯為「元小說」、「後設小說」)。³⁴⁷自反小說皆在敘述中有意對敘述俗例自反觀照，做戲謔的自我曝露，並混用其他文類與之雜揉對話，這些作品一般歸類為「諷擬」(parody)文類。「諷擬」可以說是「名他敘述」的早期方式，以不相稱的主題披上雄偉的體裁，小題大做的文學形式，可以製造幽默詼諧與諷刺的效果，其諷刺的對象有時可能是當前的作品，有時可以是被模仿的原作。³⁴⁸「諷擬式的反顧」在中國文學中最早常見於《莊子》，而李漁小說《無聲戲》則較傾向於「揶揄式的諷擬」，帶有強烈的反諷意味。

Robert Hegel教授在評論韓南的書《李漁的發明》曾說：「李漁是個「諷擬」專家，他對自己當為一個作家有很強的自我意識，而且有意識以「諷擬」為事，每篇作品都不是獨立的，都必須從互文關係去閱讀。」³⁴⁹根據帕特里莎·渥厄的解釋：後設小說是一種具有創造性、想像力的讚美，又隨著其表現的有效性持不確定的態度：一種對語言、文學形式及小說創作行為的極端自我意識；一種對虛構與現實關係所持有的普遍性不可靠的看法；一種滑稽模仿的、遊戲的、誇大的或是偽裝質樸的創作風格。綜合以上各家說法，整理出四點來論述李漁小說《無聲戲》中類似「後設小說」的觀點。一、「後設小說」是作家自我強烈意識的體現；二、用諷擬的滑稽模仿方式；三、必須透過所擬的作品作「互文」參照，才能理解小說的真正本意；筆者另外加入四、「小說悖論」這一點，原因在於李漁時常先煞有其事的建構某種道理，但在其後又將其解構，走入「小說悖論」一途。

一、主體凸顯

明末受到個性解放思潮的影響，小說作家不太像以前作家一樣，只是單純地敘述故事內容，很少出現作家自己的聲音，到清初開始的話本小說，慢慢的議論

³⁴⁶根據帕特里莎·渥厄原著、錢競譯：《後設小說---自我意識的小說的理論與實踐》，板橋：駱駝出版社，1995年1月，頁5。

³⁴⁷高辛勇：《修辭學與文學閱讀》，台北：天地圖書，2008年3月，頁105。

³⁴⁸高辛勇：《修辭學與文學閱讀》，台北：天地圖書，2008年3月，頁106。

³⁴⁹ Robert Hegel：《Inventing Li Yu》，CLEAR13，1991年，頁98。

的部分增多，作家時常穿梭文本，中斷敘述，直接出現與讀者進行對話，作者兼為敘事者，毫不隱藏自己面對讀者，宣揚自己的人生哲理與說教、灌輸道德，與之前的話本很大的不同在於文人開始於文本中注入對這個世界、對世俗的看法與審美觀，創作的「主體意識」漸漸強化，成了濃濃的「文人基調」，《肉蒲團》第五回篇尾評道：「從來小說家，只有敘事，並無議論。即有議論，旁在本事未敘之先，敷衍一段做個冒頭。一到入題之後，即忙忙說去，猶恐散亂難收，豈能於交鋒對壘之時，做揮塵談玄之事。」³⁵⁰清初的作家喜歡以夾敘夾議的議論闡發他們的思想情趣，呈現濃厚的清談興致，這種「夾敘夾議」的論說方式是文人個性化極致發揮。

李漁不但是主體意識濃烈的作家，同時也是「雄辯滔滔」的議論家，整回的故事，議論往往佔的份量極多，讓他成為清初話本小說家議論最多的作者之一，「敘述者干預」的技巧使用俯拾皆是，讓讀者不得不為他精明的生活哲學而感嘆，但在另一方面，也確實常常為作者的不斷露面而厭煩，除此以外，李漁還不時以第一人稱敘事角度來進行文本的評論，所以話本小說家一般是身兼二職：作者與敘事者（說書人），李漁卻多了一個身分「我」，這個「我」並不是故事中的人物之一；通常敘事者都會隱身於文本之中，藉由說書人或故事人物來傳達自己的思想與對世事的觀感，李漁卻不這麼做，他公然的以「我」的身分出現，時時穿梭於文本故事的情節進展之中，遇到該說明、該解釋的、該議論的，也絲毫不避諱地以「我」的姿態出現在讀者面前，讓人時常會覺得李漁幾乎是故事中人物的代言人，不管故事情節敘述需要他、人物的評論、事件的看法也需要他，文本中任何一處都有他「摻一腳」的身影，他成了全知全能的主角之一，而不是在一旁唸口白的「旁白者」，「我」這個第一人稱成了李漁小說的非常特殊之處。

二、滑稽戲仿

在修辭學上，這種稱作「仿擬」、又稱為「戲仿」，把現成的詞語、句型經改動個別成分後，臨時仿造同一種新的詞語、章句的修辭格式，仿擬可分為「擬詞」、「擬句」、「擬章」、「擬調」、「擬語」等種，李漁常用「仿擬」來製造「喜劇詼諧」的「笑果」，所以它又稱為「戲仿」或「滑稽模仿」。³⁵¹

³⁵⁰李漁：《肉蒲團》，《笠翁小說五種》（下），頁 576-577。

³⁵¹常立、盧壽榮：〈李漁小說的仿擬（戲仿）修辭〉，《修辭學習》總 124 期，2004 年，頁 53。

「戲仿」按其語氣語調，又可分為升格戲仿與降格戲仿；所謂「升格戲仿」，就是用崇高宏偉的文體來述說微不足道的瑣事。〈拂雲樓〉即是「升格戲仿」的絕佳運用：韋七郎歷盡波折，終於娶得小姐與丫環能紅兩位佳人，不料小姐因為堅守古禮，矜持不肯輕易上床，韋七郎等不及，便跑到丫環能紅的房裡，這時李漁寫到：

能紅見他來得早，就知道這位小姐畢竟以虛文誤事，決不肯踏人的覆轍，使他見所見來者，又聞所聞而往。一見七郎走到，就以和藹相加，口裡說著好話兒，叫他轉去。念出《詩經》兩句道：「與我公田，遂及我私。」心上又怕他當真轉去，隨即用個挽回之法，又念出《四書》兩句道：「既來之，則安之。」七郎正在急頭上，又怕耽擱工夫，一句話也不說，對著牙床扯了就走。所謂忙中不及寫大一字。能紅也肯託熟，隨他解帶寬衣，並無推阻。³⁵²

從引言中第一句「見所見而來，聞所聞而往」語出《世說新語·簡傲》篇：

鍾士季精有才理，先不識稽康；鍾要于時賢雋之士，俱往尋康；康方大樹下鍛，向子期為佐鼓排。康揚槌不輟，旁若無人，移時不發一言。鍾起去，康曰：「何所聞而來？何所見而去？」鍾曰：「聞所聞而來，見所見而去。」

³⁵³

這裡原是魏晉高士玄談的話語，李漁卻把它用在男女的床第之間，顯得很奇怪，讓讀者產生不協調、反差甚大的趣味性；同樣的，舉了《詩經》、《四書》的儒家莊嚴的經典話語來形容能紅的欲拒還迎的心情寫照；特別是當能紅說完這兩句話時，韋七郎已經迫不及待的扯她上床雲雨，這樣儒家經典的嚴肅性便被沖淡，而產生「戲謔」的趣味。

至於「降格仿擬」，在《無聲戲》〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉中提到王四被雪娘騙情騙財後又受屈刑，叫他怎麼恨得過？就央個才子，用黃絹寫四六冤單，縫在背

³⁵²(清)李漁：《十二樓·拂雲樓》，《笠翁小說五種》(下)，頁182-183。

³⁵³楊勇著：《世說新語校箋》，台北市：樂天出版社，1973年4月，頁578。

上，誰知遇到那個才子是作孽的，且看冤單上寫著：

訴冤人王四，訴為半八之冤未洗，百二之本被吞。……今徙揚州，執賤業以謀生，事貴人而糊口，……。以彼青絲髮，繫我綠毛身。按摩則內外兼修，喚不醒陳搏之睡，……。原不思破彼之慳，只妄想酬吾所欲。……或斷雪娘歸己，使名實相符，半八增為全八，或追原價還身，使排行復舊，四雙減做兩雙。若是則鴛羽不致高張，而龜頭亦可永縮矣。（頁 141-142）

在這樣被騙財又騙情的情形下，任誰都無法平心論氣看待，想必是捶胸頓地，呼天搶地，有冤難伸，有苦難訴，可是看這個冤單上所寫的話，李漁還是慣用他「戲謔嘲笑」的語言，看待人生的苦難，使人不覺得有沉重的心理負擔，雖然學者孫楷第認為小說向來「失之纖巧」³⁵⁴、楊義也說「實質深厚不足」³⁵⁵的批評，崔子恩《李漁小說論稿》則更具體說出這個現象：一、是不敢也無法碰觸社會現實或社會歷史的本質問題；二、是躲避嚴酷的人生現象³⁵⁶，但翻開一部中國史，血淚斑斑，人民經歷的苦難者多，太平日少，在眾多嚴肅、揭露社會黑暗，沉重的文學作品之中，李漁小說拔地而起，以一種輕鬆、詼諧的筆調，帶給苦難眾生歡笑與娛樂，這不啻是一種貢獻，聊資解頤，亦或者藉以「醒一醒睡眠」（頁 109）。

仿擬修辭是李漁小說敘事中很常見到的手法，也佔有重要的地位，成就其小說喜劇風格的面貌，如〈醜郎君怕嬌偏得艷〉即是仿擬「才子佳人」的套路，將「才子」換成了「財主」，而且醜男還得配三美。³⁵⁷〈女陳平計生七出〉把奇女子耿二娘媲美漢初開國功臣陳平，連出七計，得在賊寇幾度欲淫欲她的情形下，巧用巴豆與破布，成功瞞過賊頭並且取得信任，並把所劫之財任聽二娘意見，將財寶沉於橋下，耿二娘最終不只清白保全，且還獲得一筆為數不少的意外財寶，可以說是善用足智多謀下一舉兩得的寫照。〈男孟母教合三遷〉模仿男性相戀，將兩個男子轟轟烈烈的愛情寫得刻苦銘心、海枯石爛，甚至在男主角許季芳死後，「女」主角尤瑞郎還撫育同性戀愛人的遺孤，乃至於效法孟母三遷，這顯然是一種升格仿擬，又如上述所列的故事〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉這個笑謔在《無聲

³⁵⁴ 孫楷第：〈李笠翁與十二樓〉，載《滄州後集》，北京，中華書局，1985年，頁188。

³⁵⁵ 楊義：《中國古典白話小說史論》，台北：幼獅文化公司，1995年，頁238。

³⁵⁶ 崔子恩：《李漁小說論稿》，北京：中國社會科學出版社，1987年，頁16。

³⁵⁷ 高辛勇：《修辭學與文學閱讀》，北京：北京大學出版社，1997年，頁94。

戲》小說中閃耀獨有的特色。

張小芳³⁵⁸把「戲擬」分爲題材仿擬與結構仿擬。題材仿擬又分爲「變體式仿擬」、「機械式仿擬」與「倒反式仿擬」；結構模仿主要從「個人色彩的長篇議論」、「運用對稱結構」、「借助回目的的擬寫，產生回應」及「插入詩詞突出對文字遊戲的偏好」四部分來說。張小芳以爲：李漁的敘事主張一方面要求「脫窠臼」、「戒荒唐」，也就是從日常生活，符合事理人情中取材，但又講求其事甚奇，未經人見，這似乎使兩者互相消解，不過這也是中國敘事文學中若干相濟相融的一環，因此指的是用事理人情對新奇人事物加以周旋，以獲得真實感。³⁵⁹從孫楷第的評語就可以知道：

我們看笠翁的短篇小說，有時覺得用意與格局都好，可是總覺得有點不足，像少點什麼似的，就是因為神理閒架都甚好，而敘次描寫尚不能瑣細入微，新奇的事情，不能得平常的物理周旋維護，所以看來只覺得纖巧。

360

的確，李漁的作品往往由陳舊的題材框架下營造由連串巧合所構築的新奇情節，並且以事理人情的經驗周全。在人物形象塑造與細節的描摹上，雖然不如馮夢龍《三言》的熨貼細膩、韻足神完，但作爲一個理論家與批評家，從這樣的簡單角度去理解「常」與「奇」的二元辨正，顯得有點簡略，但若從自反的創作角度來論，把這看作是李漁對既有題材的揶揄性仿擬，就合理合理了。這種「題材仿擬」主要有三種方式³⁶¹：

（一）、變體式仿擬

在第六回〈男孟母教合三遷〉的入話就有一段話：「如今且說一個秀才與一個美童，因戀此道而不捨，後來竟成了夫妻，還做了許多義夫節婦的事來。這是

³⁵⁸ 張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月，頁121-123。

³⁵⁹ 張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月，頁121。

³⁶⁰ 孫楷第：〈李笠翁與十二樓〉，《現代學者論文精選》，頁47。

³⁶¹ 採用的是張小芳的三種分法。詳見：張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月，頁121-123。

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。」(頁 109)這回的故事題材從表層意義可以納入「義夫節婦」一類，夫義妻貞一向是儒家人倫大義所倡導的，是正體，而故事中的主角是許季芳與尤瑞郎男男戀的情愛關係，無疑是對儒家夫婦人倫的背棄，並且後來尤瑞郎爲了報答許季芳不惜「斷根」，進而爲他守節撫孤，尤氏這樣的做法是以尤家絕嗣、尤捨棄男子之身、換女裝與真正的女子無異爲代價來報答許氏之恩。促使尤氏成就「三遷」的佳話的三個原因：

1. 學里生員得不到尤氏，設計陷害，使得許季芳被刑求，傷重死亡。
2. 同學、塾師對養子承先的引誘。
3. 慕男風的新知縣看中承先，要鎖他去當龍陽。

張小芳以爲：諷刺的是，這些人都是中國儒家傳統文化的傳承者與社會風化的維護者，結果自己卻幹了這樣違背倫理道德的事來，李漁把忠孝節義的儒家道德規範放在根本不能承載它的人物身上和社會之中，隱約傳達了他對當時社會風氣與道德現狀的批評。³⁶²的確，身繫社會秩序維護與道德規範的人，受傳統儒家禮教薰陶的知識份子階級，竟然帶頭先「違規」、「沉淪」，「上樑不正下樑歪」；「風行草偃」的結果，使得明清時期充斥著這種「三綱五倫的變體」、「畸戀」的情慾風尚。筆者以爲，張小芳是以故事的性質來分類成「變體式的仿擬」，但若從「互文性」的角度來論，它似乎是對「才子佳人小說」的仿擬，加上把習以爲常的男女婚戀倒反成男男戀的婚戀模式，好像也可以歸類到(三)、倒反式仿擬，筆者就把這一回小說歸類成「倒反式仿擬」，在本論文第三章第一節〈顛覆前人主題內容〉即有詳細論述。

(二)、機械式仿擬

張小芳以爲：李漁善於對既有題材的滑稽的模仿、對於近似僵硬的話本題材書寫，表達他不贊成的態度。因果報應是話本中常見的題材，李漁不例外也寫了這一類的題材，如第九回〈變女爲兒菩薩巧〉就是。但是故事人物已經是經過處

³⁶²張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月，頁121。

理了，主人翁施達卿並不像以往小說所寫的善人形象：單方面行善不求回報，而是爲了求子才行善。他求子不成，對菩薩是又奉承又埋怨，菩薩顯靈後，與菩薩制定得子的協議後才開始行善，當妾懷孕後心疼錢財毀了約，結果生下一名石女，不得已又與菩薩協議再行善，最後這名石女變成一個健康、聰慧的兒子，小說中的菩薩形象也成了討價還價、有點狡猾的生意人，在他顯靈時，極盡勸誡、哄騙、安慰之能事。積善行福被處理成這樣滑稽，令人耳目一新，但從故事的真實面，則顯得荒誕不經。³⁶³杜濬回末評曰：

施達卿是個極有算計的人，前半段施捨也不妙，後半段施捨也不妙，妙在中間歇了一歇。(頁 189)

施達卿行善過程「歇了一歇」，菩薩施報也就不依不饒的「歇了一歇」，因果相繼，分毫不爽，正好強化了這部作品對因果報應說的機械演繹的不認同做法。³⁶⁴杜濬把李漁所寫的施達卿形象，了解得非常透徹；施達卿的精打細算，在妾成功懷孕後就想把施捨給打折扣，結果菩薩也打折扣給了他「不男不女」的石女，感覺上「施」與「捨」之間存在著「秤斤秤兩」的利益買賣關係，在這樣「中間歇了一歇」，促成之後的「討價還價」，施達卿與菩薩你來我往的交涉過程中，令人不覺莞爾，也使得情節的推展更顯得引人入勝。

(三)、倒反式仿擬

張小芳以爲：李漁小說「互文」現象明顯，每篇作品都不是獨立的，必須從互文關係來閱讀。以第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉即是對「才子佳人小說」的倒反，闕里侯的名字與相貌讓人聯想到《莊子·德符篇》中以自身的殘疾爲姓名的人，在莊子的筆下，這些人沒有因爲殘疾而成爲人們嘲笑的對象，而是以他們的修養成爲人人傾交的高人，女子個個都願以之爲夫，這與闕里侯的三位夫人避他唯恐不及，闕里侯本人又無可奈何的形象相映成趣，又令人深思。³⁶⁵以同樣身爲殘疾之人，卻有不同的際遇對待，這讓人想到俗語「同人不同命」之感，不過，

³⁶³張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月，頁121-122。

³⁶⁴張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月，頁122。

³⁶⁵張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月，頁122。

照常理來論，莊子筆下的殘疾人士不僅不被排擠，反而是人人欲爭相結交的高人，頗不合人情物理；拿人性來看，「愛美是人類的天性」，大家都是喜歡看美的事物，其中當然也包括人，所以除非這個「醜人」有什麼特異「內在美」之處，否則一般人的第一印象大都會停留在外貌上，大部分的人都還是「外貌協會」一員。

第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉王四與秦重、雪娘與莘瑤琴對應。王四想娶娼妓雪娘為妻，是受到戲文所影響。當王四對雪娘談到婚姻時，雪娘對王四說：「你莫非要做賣油郎麼？」但事情發展到最後，王小芳認為：「王四的性愛理想的卑微可憐之處漸漸暴露出來：為討老鴿歡心而願當半個王八，怕付嫖錢不敢與雪娘過夜，收據被雪娘偷走，老鴿翻臉不認帳。〈賣油郎獨佔花魁〉的溫柔體貼細膩之文變作〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉的粗俗猥瑣調侃之文。而當王四性愛理想破滅後的怨毒與對銀子的念念不忘，解構了以往小說中以癡情、體貼、利他、輕財的秦重情種形象；而雪娘的懶惰、貪財、無情、潑辣，也構成一個可笑的「佳人」形象。」³⁶⁶說到王四的欲娶雪娘，是受了戲文牽引，也想學秦重獨佔花魁的美話，若照故事的描寫，王四或許有秦重的深情，適合與秦重一樣當個「情種」，但是秦重與莘瑤琴能促成佳言美話，在於彼此成就對方；琴重願意當個「情種」也要遇著莘瑤琴的真心，所以成就如此的神仙美眷，探究原因，琴重就是碰到「對的人」，反觀王四確實符合「忍辱負重」、「委曲求全」，然而卻是運氣不佳，去遇到這個「婊子無情」的雪娘，使得佔花魁的美夢破碎，夢醒時分之際，一切努力、辛苦皆是白費。

至於結構的仿擬，也就是對說書情境的一些顯著特點的刻意誇大與仿擬，王小芳把它分為四大手法來論述³⁶⁷：

（一）、隨處可見個人色彩的長篇議論

作者以敘事者或說書人口吻對各種話題發表議論，本是說書情境的產物。在李漁議論中有二個特點：

³⁶⁶張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月，頁122。

³⁶⁷張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月，頁122-123。

1. 欲正仍奇

李漁議論時常標榜匡正世風、維護風化、挽救人心為宗旨，但陳腐的、一本正經的話語一到他的筆下，立即顯得新鮮與新奇，甚至有些流於庸俗、無聊，如對「吃醋」的見解，這純粹是「無聊」言論；但他對「風流」的解釋，就頗有一番新意：

風者，有關風化之意；流者，可以流傳之意，至於這兩字不加之道學先生而加之才人韻士，是因為「才人韻士做出事來，如風之行，如水之流，一毫沾滯也沒有，一毫行跡也不著，又能不傷風化，可以流傳，與這兩字眼切而且當。」³⁶⁸

對「風流」二字的議論特立獨行，另類且鮮奇，看得出來李漁不喜雷同而好矯異的性格。此外，第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉的「梅香」一詞，原指「女婢」，李漁卻在另一本話本集《十二樓》有不一樣的解讀：

從古而今，都把「梅香」二字做了丫鬟的通號，習而不察者都說是個美稱，殊不知這兩個字眼，古人原有深意：梅者媒也，香者向也。梅傳春信，香惹遊蜂，春信在內，遊蜂在外，若不是他向裡向外牽合起來，如何得在一處？以此相呼，全要人顧名思義，刻刻防閑。一有不察，就要做出事來，及至玷污清名，梅香而主臭矣。若不是這種意思，丫鬟的名目甚多，哪一種花卉，哪一件器皿，不曾取過喚過？為何別樣不傳，獨有「梅香」二字，千古相因而不變也？³⁶⁹

李漁把梅香看做是「穿針引線」、促成男女苟合的媒介人，說好聽一點是「媒人」，說得難聽一些，若在妓院，這種牽合的媒人，與所謂的「拉皮條」沒什麼兩樣，只因為媒合的對象階級不同，若在才子佳人中間牽線，就是被視為「紅娘」，但假使牽線於青樓的嫖客，則變成齷齪不堪的「三七」。³⁷⁰因此李漁把原本美稱的

³⁶⁸ (清)李漁《連城壁》，《笠翁小說五種》(上)，頁368。

³⁶⁹ (清)李漁：《十二樓》，台北：三民書局，1998年4月，頁129-130。

³⁷⁰ 所謂的「三七」就是幫嫖客牽線，媒合男客與援交妹從事性交易的中介人。

「梅香」一詞給徹底解構了。

在第三回〈改八字苦盡甘來〉中蔣成被新知縣喚作「教化奴才」，這裡的「教化」應該是「叫化」二字來解讀，較貼近蔣成的處境。李漁對「教化」二字的見解也與世俗「叫化」意思不同，他在《連城壁》〈乞兒行好事 皇帝做媒人〉說道：

他道：「叫化」兩個字，也是隨人解說的，若還只顧口腹，不惜廉恥，把幾十個「老爺」、「奶奶」換他一文低錢，叫了又叫，化了又化，這就是叫喚之叫、募化之化了；若還做得清高，在乞丐裡面行些道義出來，使人見了，個個思忖道：「乞丐之人尚且如此，豈可人而不如乞丐乎？」這等做來，就是勸教之教、變化之化了。³⁷¹

李漁把「教化」分兩個層級來詮釋。一般的層級就是向人乞討食物或財物的人稱之，也就是所謂的「叫喚之叫、募化之化」的涵義；若有做出高德懿行的乞丐，就有起楷模的效應，讓人「見賢思齊」，個個都可以成爲良善之人，因此一來能達到教化的目的，「叫化」二字立馬昇華爲「勸教之教、變化之化」了。

2. 似是而非

第十回〈移妻換妾鬼神奇〉入話先講了一番「吃醋」的大道理，並且認爲生活中應該加點醋來調劑身心，「當醋不醋謂之失調，要醋沒醋謂之口淡」，篇尾又說：「曉得這件東西，總是不吃的妙。」最後還自己招供：「我起先那些吃醋的註解，原是說來解嘲的，不可當了實事做。」等於把前面入話所講的道理自行給解構了。另外第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉的「紅顏薄命」新見解，也凸顯他不同別人的論點，充斥「似是而非」的基調。

(二)、運用對稱結構造成反諷

王小芳認爲：李漁常使用對稱平衡的結構方式，在人與事的常與變、真與假、

³⁷¹ (清)李漁：《連城壁》，《笠翁小說五種》(上)，頁 290。

新與陳、肖與不肖上大做文章，分股爲文，兩兩相消，把嚴密的八股文的結構用於自我解構的文本創作之中，表現靈活通脫，隨心所欲。李漁善於發掘題材的喜劇元素，通過對前半段部分內容的回應，把人物置於反諷的情境之下，從而把原有題材在前半段所負載的嚴肅主題給消解了，例如第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉中，寫王小山騙人，後半段寫王小山被鬼騙，把嚴肅的因果報應置於騙子與被騙的反諷情境底下，從而使得王小山受果報的恐怖氛圍，被眾人逼迫散盡家產的熱鬧場面驅散，而本回小說要達到宣揚因果報應的說教效果也隨之淡化。又譬如第二回〈美男子避惑反生疑〉中審風化案的成都清知府，自己倒也成了風化案的男主角。³⁷²王小芳的立論是以同回故事的前段與後段，發現李漁小說的前建構、後解構的特殊性，並且舉了第八回王小山與第二回清知府做例子，除此同回故事前後段有建構解構之處，筆者也提出前段議論建構、篇尾結語解構來與王氏作呼應，例如第十回〈移妻換妾鬼神奇〉入話對「吃醋」長篇大論，大略意思還是贊成「吃醋」是生活的調味料，他提出這樣的妙論：

當醋不醋，謂之失調；要醋沒醋，謂之口淡。怎叫做當醋不醋？譬如那個男子，是姬妾眾的，外遇多的，若有個會吃醋的妻子箝束住了，還不至於縱欲亡身；……怎叫做「要醋沒醋」，譬如富貴人家，珠翠成行，釵環作隊，若有個會吃醋的妻子夾在中間，愈加覺得津津有味……。（頁 191）

話雖然這樣說，但是正話中的妾陳氏卻大大的讓李漁筆下之神道懲罰得很慘，和入話所建構的「吃醋」不但該吃，而且合理的論點相悖離，李漁亦有自覺，在篇尾結語道：「可見世間的醋，不但不該吃，也盡不必吃，我起先那些吃醋的註解，原是說來解嘲的，不可當了實事做。」（頁 206）前面煞有介事說得頭頭是道，篇尾卻以「解嘲」看之，李漁又再一次把自己建構的議論給解構了。

除此之外，回與回之間也有這種建構解構的關係，論點分析如下：

1、在第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉入話大發議論到「美妻本該配醜夫」的議論，正話中亦借主角之口再一次強調：「美妻原該配醜夫」（頁 30）之類的话，篇尾作者又以闕里侯娶了三位美嬌妻，活到八十歲，三個兒子讀書有成，轉而問讀者說：

³⁷²張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月，頁122。

「這豈不是美妻該配醜夫的實據？」(頁 31)文中一再重申自己的「紅顏薄命」觀點，誰知道篇尾的議論又徹底翻轉自己所建構的「真理」：「我這回小說，也只是論婚姻的大概。不是說天下夫妻，個個都如此。只要曉得美妻配醜夫，倒是理之常，才子配佳人，反是理之變。」(頁 32) 然而第一回明明主張「美妻配醜夫乃是理之常也，才子配佳人反是理之變」，而到第二回〈美男子避惑反生疑〉最後審判的結果，還不是回到原始的老路子：「美的配美的、醜的配醜的」，李漁把前回所建構的創新理論，在後一回給自行瓦解了。

2、第一回講到「姻緣本是天註定」，所以天命不可改，美妻縱使配醜夫，也要貼心適意，安心度日。第三回〈改八字苦盡甘來〉入話中說到：「死生有命、富貴在天」也說明天命的不可改易。然而故事的情節寫到最後卻是因為蔣成被華陽道人給改了極惡八字，才時來運轉，從此官運亨通，宦囊萬計，如此前後回論點的不一致，真讓人困惑該採納何者，只好替李漁緩頰，透過文本中所提的「與刑廳八字」相同，來解讀蔣成不是能改變自己的命，而是靠長官提攜，利用「朝中弊竇初開，異路前程可以假借」的「走後門」方式，一路從吏員、縣分、主簿、升到經歷等官，且宦囊積攢頗多，照這樣說法，才能去解釋「天命」其實並不可以改及不可違背。

(三)、借助回目的擬寫，表明作品之間的回應

王小芳認為：《無聲戲》的單行回目表明作者把十二回故事看做是一個整體，篇與篇之間是互相迴護與映帶的，如第一回與第二回，第三回與第四回等等以此類推。在回目對仗的故事之間常有過渡橋段將兩者聯繫起來，使之互為映照。³⁷³ 例如〈醜郎君怕嬌偏得艷〉篇尾寫道：「這一回是處常的了，還有一回處變的，就在下面，另有一般分解。」(頁 32-33)把此回故事與第二回故事〈美男子避惑反生疑〉聯繫在一起。第四回〈失千金〉開場講：前面那一回講的是「命」，這一回卻說個「相」字。(頁 67)就是要與第三回〈改八字苦盡甘來〉一文前後呼應。

(四)、插入詩詞突出對文字遊戲的偏好

³⁷³張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月，頁122-123。

插入的四六韻文³⁷⁴，如第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉對闕里侯容貌、身體缺陷的描寫，極盡誇張之能事，簡直與西方「鐘樓怪人」沒有兩樣。在第六回〈男孟母教合三遷〉連用三首〈撒帳詞〉：

其一

銀燭燒來滿畫堂，新人羞澀背新郎。新郎不用相扳扯，便不回頭也不妨。

其二

花下庭前巧合歡，穿成一串倚欄杆。緣何今夜天邊月，不許情人對面看？

其三

輕摩軟玉嗅溫香，不似遊蜂掠蕊狂。何事新郎偏識苦，十年前是一新娘。

王小芳以爲是「對尤瑞郎許季芳新婚場面進行下流的暗示，反覆強調許尤同性結婚的性愛方式特殊。」³⁷⁵撇除他們男男戀的婚戀模式，若照句面上來看，還真像異性戀洞房花燭的情景；第一首把新娘初嫁爲人婦，嬌羞的模樣，不說是閹割的男性尤瑞郎，還真讓人誤以爲是初夜的女子；第三首開頭的「輕摩軟玉嗅溫香，不似遊蜂掠蕊狂」道盡性愛交合的纏綿美好。總而言之，這三首詩把許季芳「迎娶」尤瑞郎的新婚之夜情形，兩相纏綿的夫妻情愛，以數語具體呈現。第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉王四的四六冤單³⁷⁶，顯示李漁才思的靈活敏捷、尖新奇巧，極盡挖苦、嘲諷之能事。

³⁷⁴四六韻文的內容如下：眼不叫做全瞎，微有花白；面不叫做全疤，但多紫印；手不叫做全禿，指甲寥寥；足不叫做全蹠，腳跟點點；鼻不全赤，依稀略見酒糟痕；髮不全黃，朦朧稍有沉香色；口不全吃，急中言常帶雙聲；背不全駝，頸後肉但高一寸；還有一張歪不全之口，忽動忽靜，暗中似有人提；更餘兩道出不全之眉，或斷或連，眼上如經樵採。（〈醜郎君怕嬌偏得艷〉頁 8）。

³⁷⁵張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006 年 12 月，頁 123。

³⁷⁶四六冤單的內容：訴冤人王四，訴爲半八之冤未洗，百二之本被吞。請觀書背之文，以救剝腸之禍事。念身向居蔡地，今徙揚州，執賤業以謀生，事貴人而糊口。蹇遭孽障，勾引痴魂。日日喚梳頭，朝朝催挽髻。以彼青絲髮，繫我綠毛身。按摩則內外兼修，喚不醒陳搏之睡，……原不思破彼之慳，只妄想酬吾所欲。……或斷雪娘歸己，使名實相符，半八增爲全八；或追原價還身，使排行復舊，四雙減做兩雙。若是則鴛羽不致高張，而龜頭亦可永縮矣。爲此泣訴。（頁 141-142）可看。

三、互文照應

李漁「仿擬」前人之舊作，因此誠如Robert Hegel教授在評論韓南的書《李漁的發明》曾說：「李漁是個「諷擬」專家，他對自己當為一個作家有很強的自我意識，而且有意識以「諷擬」為事，每篇作品都不是獨立的，都必須從互文關係去閱讀。」³⁷⁷所以要讀通李漁小說所蘊藏的涵義，非得從他所「諷擬」的作品去兩相對照，所以「互文」關係簡單的說就是文本與文本之間的相互參照，通常透過引用、典故、抄襲、模仿等手法，形成兩兩對應的文本，「互文」關係主要有兩種類型，一為同一作家文本的互文性，二為不同作家文本之間的互文性，以《無聲戲》來觀之，這兩種類型都有。同一文本的互文，就其內容而言如第一回「醜郎君」對第二回「美男子」；第三回「命」對第四回的「相」；第五回「女陳平」對第六回「男孟母」；第七回「人」對「鬼」；第九回「菩薩」對第十回「神道」；第十一回「奴僕」對第十二回「婢女」；就其思想而言，也含有「互文性」，如第一回說「美配醜」為理之常，「美配美」是理之變，結果第二回蔣於配何氏又回到「理之變」的「美配美」老路子；第一回的「姻緣本是天註定」，第三回入話說：「死生有命、富貴由天」，主張「命定論」，結果第三回與第四回主角都因行善積福而改命，這如果不互相參看，真的看不出李漁創作小說有這種前建構後解構的特徵。也正因為李漁《無聲戲》中的這種「互文」色彩濃厚，另一類型的不同作家文本的互文，觀其所擬之作與《無聲戲》等齊觀之，方才知李漁小說所欲追求的「創新前人之作」的意圖。基本上，李漁所翻新、改寫的前人之作並沒有針對某一作家或某一作品的指涉，只是對於所要「仿擬」的對象有著「概括性」與「相對性」的「翻新」與「改寫」；「概括性」是對一般小說、戲曲常出現的題材的「仿寫」，而「相對性」則是對「所仿舊作」來說，李漁所創的小說當然是「新作」，因此李漁所主張的創新求變照涵義來說屬於比較狹義的「創新論」。

第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉很明顯的把「才子佳人小說」玩弄成「財主佳人」，呈現「揶揄性的仿擬」，李漁會創作此篇小說或許與當時「才子佳人小說」的盛行，李漁性好矯異的個性，當然不可能隨波逐流、與人「千篇共一套」的模式使他感到不耐，因此以「佳人配醜夫」來倒反前人之作，並且認為「美配醜」

³⁷⁷ Robert Hegel：《Inventing Li Yu》，CLEAR13，1991年，頁98。

是「理之常也」，而「才子佳人小說」不過是落第文人所構築的理想婚戀烏托邦，假使沒有從「互文」的角度去兩相參照，則很難理解李漁為何除了製造「笑果」外，在此篇小說中所要表達的對傳統婚姻的看法與觀感，體現作家對世俗觀念的個人呈現。

第二回題材較偏向「公案類」，一向小說常書寫的「貪官」或「清官」，或者斷案如神的官員，如包公、施公等；李漁不寫這些被人寫到熟爛的題材，反而在「入話」議論一「破題」就言明「清官」比「貪官」危害人民更深，因為他們往往仗勢自己「無貪無求」，相對的，辦案也較偏向「執拗」，難於採納雅言，因此攸關人命的案件，自己又沒有與職相稱的辦案能力，因此審錯案的結果比貪錢更可怕。以《三言》的〈滕大尹鬼斷家私〉與《無聲戲》四川清知府對照，李漁的意圖一覽無遺，若論獄斷能力，滕大尹把倪守謙的「行樂圖」謎底破解，並且為倪善述孤兒寡母討回偌大的家產，這樣的辦案能力是《無聲戲》中的清知府所望塵莫及的，然而滕大尹的清廉形象卻比不上這位「一錢太守」，因此李漁似乎要藉由小說告訴世人：為官要謹慎查案、虛衷捨己、體貼民情、明察秋毫，切不可說「我無愧於心，無作於人，就審錯幾樁詞訟，百姓也怨不得我」這樣撇清責任的話，但對於李漁為加強「清官」比「貪官」為禍更深而說的一番議論，如「貪官起身有人脫靴」則是言過其實，純屬李漁作家個人意見，並非符合事實。

第五回耿二娘靠著「聰明機智」，成功躲過賊寇的「污辱」，保全了自己的貞節。耿二娘並不是一般既定印象的「才女」，具備「文才」、「詩才」於一身，而且「有才有識」，耿二娘並沒有讀過書，也不識字，這實在有違「才女」形象，不過她靠著先天的慧結及對生活經驗的歷練，使她遭逢千百年以來最大的亂世之中，當其他婦女「哭天搶地」，尋求一死，紛紛預備「人言」、「剃刀」時，她卻冷靜以對，並且靠著「破布」與「巴豆」兩樣法寶，使她無所不利，使出連環七計，並且藉賊寇之口道出自己並未被玷汙，且獲得一筆不少的財寶。由這裡透過與書寫才女為主角的小說來互文比照，看出耿二娘獨特之處，她並沒有「才高八斗」，足以應付臨危狀況時的才識，然而憑藉著卻是上天所賜給她的與生俱來的「臨危應變」的能力，這或許是讀很多書也未必學得來的天賦，全憑看自己有沒有「慧根」罷了。

第六回更是把同性戀當作「異性戀」來寫，把兩個男子的愛戀，寫得「蕩氣迴腸」，不輸給異性戀的熾熱愛情，雖然李漁對這種情慾關係不認同的看法，認

為無益於人倫、生殖的性，寫作此篇或許有標新立異、譁眾取寵之嫌，不過就其「新穎度」來看，的確情節頗為吸引人，雖然關於記載同性戀的事蹟，歷代都有，而且淵源流長，年代久遠，然而寫到這樣儼然是「義夫節婦」實在是不多見，就是藉由與其他前人描繪同性戀的記載兩相閱讀，才能得知李漁描寫的同性戀愛戀情事有多麼體現作家個人色彩了。

第七回標誌出一個特殊的行業「賭行經紀」，小說都從「賭徒」著手，申明「吃喝嫖賭」人所大忌，染上這些惡習，往往讓人傾家蕩產，一無所有。李漁不寫這些前人「千篇一律」的賭徒角色，反而從開賭場的「經紀」著手，王小山的形象雖然以「概括」的筆法來表現他的精明與狡詐，然而讀者卻可以透過閱讀此篇小說了解到當時的賭場情形，熱鬧的賭場氣氛，賭客的神情；這位王小山賭行經紀當得很稱職，把庭院收拾的美侖美奐，治辦美味的菜餚，頗類似今日的搏奕經濟---賭城拉斯維加斯，早在七百多年前，已有這樣講究的謀生行業，雖然李漁站在「三百六十行，行行樣樣行」，唯獨這一行，還是不要去從事，原因是「輸家」、「贏家」都討不到便宜，只是花精神，「粘頭」得到的錢也有損陰鷺。姑且不論他所要宣揚的教化意義，就單看他塑造了「賭行經紀」這一號人物來說，卻有獨到、創新之舉。

第九回型塑一個另類的「菩薩」形象，打破以往神佛莊嚴、不可侵犯的形象。李漁筆下的菩薩擁有「世俗味」，甚至還有些「世儂氣」，把小孩的性別當為籌碼，與吝嗇鬼施達卿討價還價，施達卿施捨得越多，小孩性別的完整性越夠，如此一來一往，增添讀者的閱讀趣味，為了不使情節呆板，中間還設計施達卿許願但反悔的一段來，杜浚評點此篇還說：「前半段施捨也不妙，後半段施捨也不妙，妙在中間歇了一歇。若竟施捨到底，明明白白生個兒子出來，就索然無味，沒有這樣好小說替他流芳百世了。」這裡施達卿的「反悔」在小說評論家眼中反而是最精采的一段，扣除了這段，小說就索然無味了，這裡也體現作家匠心獨運、精心設計的用心與用意。

第十回光是「吃陳醋」與「吃新醋」的長篇大論，就足以標誌李漁濃濃的個人色彩，雖然有人看待李漁的「吃醋」論會認為是「無聊」之說，不過凡是讀《無聲戲》者，無不會對此篇的「吃醋」道理留下深刻印象。李漁創造了一個很另類的妻妾關係，往常都是妻妒妾為大宗，原因在於她們不論在法律、宗法、社會上都是佔上風，通常為妾者，地位都是「卑屈」的，誰想有妻不當去當妾者，

照常理來看，這是不可能的，因此妻縱然得不到丈夫寵愛，不過她所擁有的廣大的法律與社會支持，使她立於不敗之地，甚至有時迫害妾已到「慘絕人寰」的地步，以歷史上最為人熟知的，就是呂后迫害戚夫人的故事即是，即便同樣在清初的話本小說中，仍然多有描繪妻如何虐待妾的事件發生，甚至妻還要求妾倒她的馬桶的誇張事情，如在《生綃剪》的計氏要妾蓮花為她倒馬桶便是。《無聲戲》的妾陳氏仗著得到丈夫的寵愛，三次以「下毒」、「陷害」、「誣奸」讓正妻楊氏百口莫辯、含冤受辱，讀者看到這裡，或許會讓人誤以為李漁似乎讓一向受人欺負的妾也吐吐怨氣，一反常態，改為去欺負妻，不過看到妾陳氏最後的結局，李漁還是站在傳統社會所佔的一方，也就是妻方。相較第一回的妾吳氏被妻袁氏當為貨物變賣與第十回妾陳氏下場來看，妾不管多麼受到丈夫寵愛，終究地位還是矮妻一截，因此李漁最後在篇尾中說到：「作小的不該醋大，也要使做大的看了，曉得這件東西，不論新陳，總是不吃的妙。」李漁是站在一夫多妻的男性立場，希望妻妾和睦相處，家和萬世興。

第十一回則是學步《三言》的〈徐老僕義憤成家〉的忠僕題材，兩相參看下，徐老僕忠誠質樸、擇善固執的形象鮮明，《無聲戲》的單百順形象不突出，突顯李漁小說創作的特質：他不太重視人物形象的描寫，取而代之的是情節的曲折、新穎取勝。以本篇來說，主要突出子孫不孝的駭人程度，令人心寒，當子單玉與孫遺生得知乃父、乃祖地窖藏有幾罈銀子，竟一前一後拋下病重的單龍溪不顧，飛奔、迫不及待去挖寶，簡直已到了「泯滅人性」的地步。

第十二回則型塑一位表裡如一、忠厚老實的守節婢女「碧蓮」，以明代受到程朱理學影響及政府旌表表揚下，「守節」意識抬頭，「守節」的婦女漸漸多起來，甚至多過歷代的總和，不過這裡被要求的「守節」對象，通常為正妻，妾通常也不必守，可以改嫁去，婢女就更不用說了，根本不會有人要求要守，此篇小說中的婢女碧蓮就是眾多守節為正妻婦女中的異類，閃爍耀眼的光芒。

四、小說悖論

悖論是矛盾的一種形式。它提出一種主張的同時又否定了這種主張(而且反之亦然)，它提出的有限定的陳述卻只能由無限性來解決。這種悖論的無限性涉

及到無休止重複的可能性或是如環無端的圓形可能性。³⁷⁸這裡的「無限性來解決」，看不出是何意，但若是「提出一種主張的同時又否定了這種主張」，則是很明確的點出「悖論」的意涵。雖然李漁善於創作人情小說，但在承襲唐傳奇的「尙奇」風格時，並不是一味追求新奇、稀奇、怪奇，而是「寓奇於常」，在常中顯見「奇」，因此他雖然寫的故事是以現實生活為題材，不會為了標新立異而寫出怪誕之事。他提出「戒荒唐」一說：

凡作傳奇，只當求於耳目之前，不當索諸聞見之外，不論詞曲、古今文字皆然。凡說人情物理者，千古相傳；凡涉荒唐怪異者，當日即朽。³⁷⁹

李漁對於新奇事物的追求，並非只要求標新立異，而在追求新奇的同時，也必須重視到人情事理的觀照。雖然有這一「戒荒唐」說法，李漁在第一回說「我如今再把一樁實事演做正文，不像以前的話出於閻王之口，入於判官之耳，死去的病人還魂說鬼，沒有見證的。」（〈醜郎君怕嬌偏得艷〉頁 7）；第三回說的「如今卻又有個改得的，起先被八字限住，真是再窮窮不去，後來把八字改了，不覺一發將來。這叫做理之所無，事之所有的奇話，說來新一新看官的耳目。」（〈改八字苦盡甘來〉頁 57）；第四回：「如今卻說一個人相法極高，遇著兩個面貌一樣的，一個該貧，一個該富，他卻能分別出來。後來恰好合著他的相法，與前邊敷演的話句句相反，方才叫做異聞。」（〈失千金福因禍至〉頁 68）；第五回：「我且說個試不殺的活寶，將來做來話柄，雖不可為守節之常，卻比那忍辱報仇的還高一等。」（〈女陳平計生七出〉頁 94）；第六回：「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。」（〈男孟母教合三遷〉頁 109）；第十回：「這一個是區區目擊的，乃崇禎九年之事。」（〈移妻換妾鬼神奇〉頁 193）；第十二回：「激不著的本該應激得著，激得著的盡可以激不著，於理相反，於情相悖，所以叫做奇聞。」（〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉頁 224）這裡李漁再再強調他的故事是「奇事」且是「所見所聞的」，感覺上都是符合「人情事理」，但第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉的王四魂魄在有冤無處申的境況下離開身體，而使情節趨近唐傳奇的離奇與怪異，「離魂」的情節設計並不是李漁首

³⁷⁸ 帕特里莎·渥厄著、錢競、劉雁賓譯：《後設小說—自我意識小說的理論與實踐》，桃園市：駱駝出版社，1994，頁 164。

³⁷⁹ (清)李漁：〈戒荒唐〉，《閑情偶寄》卷一，頁 13-14。

開先例，早在《太平廣記》就有「倩女離魂」這類的故事。

另外，第九回〈變女爲兒菩薩巧〉藉由向菩薩請願，佈施散財得子的故事，歷來小說也所在多有記載，只不過李漁打破「神明」的不可侵犯性、莊嚴性，而使得故事中的菩薩具有人煙味；當施達卿得子之後，就減了「佈施」的念頭，菩薩也就給他打折，生了個「石女」，但當他發願繼續佈施時，菩薩也依其佈施的金額來使他的「女兒」慢慢變成了「兒子」，這樣充滿「世俗味」，甚至應該說有「市儈氣」的神明還真獨特與與眾不同。第十回〈移妻換妾鬼神奇〉的妾陳氏，屢次害妻楊氏，楊氏每日在神道面前祝禱，指天誓地，表明自己的清白，神道搬移陳氏三次，最後讓其與癩豬同睡，染了一身的癩疾，神道並且附身在陳氏身上，將刀背往自己背部重重打了上百下，自曝如何陷害正妻楊氏，這樣利用「神道」來懲治「妒婦」的方法，也是小說常見的方式，卻不符合子不語：「怪力亂神」的宗旨；尚且在第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉的王繼軒鬼魂回到陽間報仇，也不是李漁所獨創的，早在〈至誠張主管〉小夫人與〈崔待詔生死冤家〉據秀秀即是鬼魂索報的例子，如此的追求「新奇」常使得他的小說《無聲戲》存在一些荒誕不經、詭譎奇異的現象，呈現「鬼影幢幢」之感，因此他反對「荒唐」，反對當時劇作家對「見聞之外」的魑魅魍魎的怪異追求，講求「人情事理」顯然只做到一半。

另外提出「戒諷刺」一條³⁸⁰，有云：「凡作傳奇者，……務存忠厚之心，勿爲殘毒之事，以之報恩則可，以之報怨則不可；以之勸善懲惡則可，以之欺善作惡則不可。」³⁸¹崔子恩認爲「戒諷刺」使得他的戲曲充滿了笑料來行道德倫理說教，小說同樣與戲曲一般「戒諷刺」，不敢觸及到生活的痛處，而以笑料與說教填塞。³⁸²針對這點「戒諷刺」，李漁同樣也沒有實際做到，雖然他在〈曲部誓詞〉中說到：

余生平所著傳奇，皆屬寓言，其事絕無所指。恐觀者不諒，謬謂寓譏刺其中，故作此詞以自誓。³⁸³

³⁸⁰ 張宏庸：〈中國諷刺小說的特質與類型〉，載《中外文學》第5卷第7期，1976年12月，頁26。

³⁸¹ (清)李漁：〈戒諷刺〉，《閑情偶寄》卷一，頁6。

³⁸² 崔子恩：《李漁小說論稿》，北京市：中國社會科學出版社，1989年，頁58。

³⁸³ (清)李漁：〈曲部誓詞〉，《笠翁文集》卷二，頁130。

這段話說明李漁所著文章，大多為創新、虛構之作，「其事絕無所指」，深恐有心人對號入座，或許有避禍的顧慮。李漁的小說必非以譏刺、諷喻為主要目的，而是以「遊戲筆」為寫作風格，因此呈現「喜劇」性。喜劇風格的小說書寫模式很難擺脫「諷刺」的筆法，主要作為諷喻社會的不合理現象、荒謬的人倫關係、以及虛偽的法律制度，因此李漁曾說：「筆蕊生心，匪托微言以諷世，不過借三寸枯管，為聖天子粉飾太平。」³⁸⁴在清代，李漁畢竟有所避諱，「為聖天子粉飾太平」除了替自己辯白，同時也避免惹禍上身，靠著陪達官貴人取樂、打秋風維生的李漁，不得不逢迎奉承、巴結權貴，因此在小說中不但不敢抨擊官僚體系的一絲一毫，縱使有的話，也以「旁敲側擊」代替，如第三回〈改八字苦盡甘來〉，不敢直接抨擊吏治的腐敗，而藉由皂隸蔣成的「不識時務」，才會二十餘年立於衙門，衣食消乏來「反諷」吏治的黑暗，請看「洗心湯」與「告天紙」便可以知道。

「洗心湯」與「告天紙」的處方如下：

不是撐船手，休來弄竹篙。衙門錢這等好趁？要進衙門，先要吃一服洗心湯，把良心洗去；還要燒一分告天紙，把天理告辭，然後吃得這碗飯。你動不動要行方便，這「方便」二字是茅坑的別名，別人瀉乾淨，自家受骯髒，你若有做毛坑的度量，只管去行方便；不然，這兩個字，請收拾起。
(〈改八字苦盡甘來〉頁 58)

言下之意，要在衙門立足，就得要「良心洗去」，等同「泯滅良心」；「天理告辭」等同「喪盡天理」，這樣的間接諷刺簡直比直接諷刺要高明的多，一方面達到宣洩不平之氣，一方面又不會引來禍端，但又可以達到「諷世」的目的。

李漁這種靠著達官貴人的「幫閒文人」、「托鉢山人」，當然不會以「諷刺」來得罪他的「衣食父母」，但是《無聲戲》中的主人翁大都是中下階層的芸芸眾生，則不在李漁避免「揶揄」的此限，相反的，極盡嘲諷、譏笑之能事，最具代表性的「嘲謔」莫過於第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉的王四：

³⁸⁴(清)李漁：〈曲部誓詞〉，《笠翁文集》卷二，頁 130。

訴冤人王四，訴為半八之冤未洗，百二之本被吞。……今徙揚州，執賤業以謀生，事貴人而糊口，……。以彼青絲髮，繫我綠毛身。按摩則內外兼修，喚不醒陳搏之睡，……。原不思破彼之慳，只妄想酬吾所欲。……或斷雪娘歸己，使名實相符，半八增為全八，或追原價還身，使排行復舊，四雙減做兩雙。若是則鴉羽不致高張，而龜頭亦可永縮矣。(頁 141-142)

李漁不僅大大的諷刺王四，語帶譏笑甚過同情。「以彼青絲髮，繫我綠毛身」，即在暗諷王四當了「綠毛龜」、「綠蠟龜」。一個男人被說成了「戴綠帽」的「綠蠟龜」是何等的屈辱，判做雪娘歸己，自己倒做了「王八」，不判給自己，多年的血汗錢就此付諸東流，真是進退維谷，李漁在這裡非但沒有一絲同情王四這個只爲了模仿「賣油郎獨佔花魁」卻被人騙財又騙情的可憐蟲，反而極盡「挖苦」之極，這樣的缺乏「同理心」，楊義曾看出這點，提出：

這種伸冤文字處處自認為半個王八，把自己置於自為的悖謬的惡作劇之中。作者以名士風度嘲諷道德淪喪時，卻沒有認真地把握不應淪喪的道德。他以自己的喜劇性語言，對人間的玩笑開了第二次的玩笑，往往使其雋妙的語言陷於為歡喜的尷尬之中……，缺乏一點沉重的道德感和人格力量。³⁸⁵

其中上還包括對殘缺人士的嘲諷，如對關里侯的面貌描述，即用打油詩的形式，顯得不太「厚道」：

眼不叫做全瞎，微有花白；面不叫做全疤，但多紫印；手不叫做全禿，指甲寥寥；足不叫做全蹠，腳跟點點；鼻不全赤，依稀略見酒糟痕；髮不全黃，朦朧稍有沉香色；口不全吃，急中言常帶雙聲；背不全駝，頸後肉但高一寸；還有一張歪不全之口，忽動忽靜，暗中似有人提；更餘兩道出不全之眉，或斷或連，眼上如經樵採。(〈醜郎君怕嬌偏得艷〉頁 8)

這裡把關里侯的面貌極度誇張醜化，如此相貌其醜又再加上內才不濟，身上又有

³⁸⁵楊義：《中國古典白話小說史論》，台北：幼獅文化公司，1995年，頁 267。

三種臭味：口臭、體臭、腳臭，所娶的妻子都受不了他的惡臭而相繼逃入靜室，這樣的悲苦，想必當事人是多麼的「冷暖自知」，但李漁卻以一慣的笑謔口吻來描寫這位「可憐人」，不但將他的樣貌形容得極為不堪，「凡世上人的惡狀，都合來聚在他一身，……五官四肢都帶些毛病，件件都闕，件件都不全闕，故又叫做「闕不全」。」身上更是從頭臭到腳，第一任妻子鄒氏就是嫌他口臭，爬到腳的一端去睡，誰知他的尊腳與他的尊口也差不多，躲了死屍，撞著臭齋。弄了個進退無門。（〈醜郎君怕嬌偏得艷〉頁 10）後來第三任妻子吳氏妥協了，但她不願獨享丈夫，並不是因為大方，而是要另外兩位妻子和她「分些臭氣，就是三夜輪著一夜，也還有兩夜好養鼻子。」（頁 28）於是為丈夫籌畫，騙出禮佛的兩位夫人，並且說服她們，三女共侍一夫。這篇小說寫得很有趣，但內容對這種殘疾之人是何等的刻薄與侮辱？！另外，李漁有時玩笑也似乎開過了頭，而讓人不敢領教，例如第五回〈女陳平計生七出〉入話中說到：

彼時眾婦都睡在地下，賊頭放出平日的手段來，一個個交鋒對壘過去，一來借眾婦權當二娘發洩他一天的狂興，二來要等二娘聽見，知道他本事高強。眾婦個個歡迎，毫無推阻。預先帶的人言，剃刀，只做得個備而不用；到那爭鋒奪寵的時節，還像恨不得把人言藥死幾個，剃刀割死幾個，讓他獨自受用，才稱心的一般。（頁 98）

這裡把婦人好像形容得性慾飢渴、如狼似虎，殊不知以女性的角度來看，這等同被「性侵害」，身心受創往往需要長期的心理治療與歲月的撫平，才有可能走出如惡夢般的陰影，哪有可能興高采烈樂於被「性侵」，身為女性的筆者見到李漁這樣把「女性」當作「笑話」一般取笑，實在快氣炸了，李漁完全沒有尊重女性的意識存在。

第三節 設計巧妙的情節佈局

李漁除了重視內容的新穎，同時為了達到情節的曲折離奇、波瀾起伏，他也講求以情節為中心，任何的佈局都是為情節所服務的，因為是短篇的話本形制，因此他要求「不枝不蔓」的單一結構，每一回故事主要重點都在「一人一事」上，

其他的次要人物或旁觀人物，往往缺乏個性，這種原因或許受到「戲劇化」的影響，而呈現「臉譜化」與「類型化」的傾向。

大抵情節都是採取「三次重複」模式，幾佔大半，這種「特犯不犯」的方式是採取了「同中求異」的書寫策略，雖然事件或人物活動非常類似，但是卻透過細微的不同之處，看見作者的匠心獨運，用心所在。從小說集《無聲戲》的命名與作者的觀點，即小說就是「無聲的戲劇」，全書十二回故事每兩兩一對，共成六對，每兩回篇名前後對仗，而且從內容到主題情節、結構也是兩兩對應的，如第三回〈改八字苦盡甘來〉、第四回〈失千金福因禍至〉主人公都是仁厚善良的好人，早年雖然命運多舛，但後來遇到高人指點，時來運轉，竟然發家致富以致到終老；第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉、第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉中，作者都是力勸世人認清賭博、嫖妓的危害性，因此在《無聲戲》中，每兩回小說兩兩相映襯，意義相連，在結構組織上形成了一個個的主題單元，本節〈三、對稱情節〉將有詳細分析論述。

一、單一結構

孫楷第說：

我們看笠翁的短篇小說，有時覺得用意和格局都好，可是總覺得有點不足，像少點什麼似的，就是因為神理間架都好，而敘次描寫上不能瑣細入微，新奇的事情，不能得平常的物理周旋回護，所以看來只覺纖巧。³⁸⁶

孫楷第說出了李漁小說的特點，在於用意與格局皆好，「用意」應該做「立意好奇」、「每出新意」，故事要新、立意要新；「格局」應該指「結構」，李漁在戲曲中主張「結構第一」，在小說中的運用同樣有異曲同工之妙。

(一)、結構第一

他注重情節的佈置安排，「結構第一」是他的首要主張，包含七大要素：其

³⁸⁶ 孫楷第：〈李笠翁與十二樓〉，《李漁研究資料》(下)，頁 46-65。

中「立主腦」、「脫科臼」、「忌填塞」、「減頭緒」、「密針線」、「重機趣」等雖是他的戲曲理論，然而品味他的小說，也同樣有這些特點。

(二)、立主腦

所謂的「立主腦」，李漁在〈立主腦〉的定義為：

古文作文一篇，定有一篇之主腦，主腦非他，及作者立言之本意也。傳奇亦然，一本戲中有無數人名，究竟俱屬陪賓，原其初心，止為一人而設；即此一人之身，自始至終，離合悲歡，中具無限情由，無窮關目，究竟俱屬衍文，原其初心，又止為一事而設；此一人一事，即作傳奇之主腦。³⁸⁷

綜觀《無聲戲》十二回小說，每一個故事都有一個主題，以當時社會上的一個問題為討論中心，或寫巧婦錯配拙夫、或寫妻妾相妒的醋意，…笠翁就每一個問題編纂一個故事，以為世人勸戒，所以他認為主腦為「一人一事」，也就是關鍵事件、核心事件，然後故事的結構內容「其餘枝節皆從此一事而生」，因此說李漁重視「結構」一說，一點也不為過；至於從「結構第一」所包含的內容來看，李漁並不是因襲前人重曲文音律與詞采，而重敘事本身，所謂「制定全形」，歸結到創作上就是「有奇事方有奇文，未有命題不佳，而能出其錦心，揚為綉口者也」，「奇事」才是結構的基本意涵。

(三)、有奇事

高小康就曾這樣說過：

這就是說「結構」不是把現成的各個部分組織起來的形式構造，而是這各個部分賴以產生的內在根據，對於戲曲創作來說，這個根據就是「奇事」或「命題」。一般人(包括王驥德)在談論結構時指的是對形式的組織安排，而李漁在這裡所說的結構卻是包括了形式與內容兩個方面的藝術構思活

³⁸⁷ 李漁：〈立主腦〉，《閑情偶寄》卷一，頁8。

動。這種藝術構思活動的中心就是「奇事」，或者用他在「立主腦」一節中的說法——「一人一事」。³⁸⁸

高小康的意思就是說李漁把前人特重曲文中的文采與音律，他反而覺得應該要有「奇事」，才能造出「命題」，改成了著重敘事的觀點，包含內容與形式的組織安排，因此首要的工作，就是「立主腦」也就是「命題」，而命題則是關注在「一人一事」，而這「一事」必須符合「奇事」。

(四)、貴剪裁

除了「結構第一」，講求「一人一事」，且這事還得是「奇事」外，李漁還注重「剪裁」的問題。王驥德在《曲律·論劇戲第三十》提到：

貴剪裁，貴鍛鍊——以全帙為大間架，以每折為折落……勿落套，勿不經，勿太蔓，蔓則局懈，而優人多刪減。³⁸⁹

雖然這是王驥德的觀點，李漁同樣也有這種「貴剪裁」的看法。「優人多刪減」表示在有時間與空間限制的舞台表演，如果沒有好好經營情節結構，使得頭緒紛雜、太蔓、就會「不便於登場」，因此李漁也是從劇場實驗中體會到結構的重要性；同理可證，小說中如果旁生的枝蔓太多，因為是短篇白話小說，容易使「焦點」失焦，讓人分不清，結構的不枝不蔓，可以顯得「有頭有尾」、「有始有終」、照「一人一事」的直線線性發展，使故事在情節的推演下呈現前因後果與波瀾起伏，使得故事的進展一氣呵成，前後呼應。

(五)、密針線

另外，李漁在〈閑情偶寄·密針線〉主張寫戲曲時，應該：

³⁸⁸ 高小康：〈論李漁戲曲理論的美學與文化意義〉，《文學遺產》，1997年第3期，頁84。

³⁸⁹ 王驥德：〈曲律〉，收錄於《中國古典戲曲論著集成》冊四，北京：中國戲劇出版社，1959年，頁137。

每編一折，必須顧前數折，顧前者欲其照應，顧後者便於埋伏。照應埋伏，不只照應一人，埋伏一事，凡是此劇中有名之人、關涉之事，與前此後說之話，節節俱要想到，寧使想到而不用，勿使有用而忽之。³⁹⁰

李漁認為在寫作之前，必須了然於胸，知道通盤考量，對於開頭、結尾、人物、事件都要一一照應到，並以伏筆照應來貫穿整個故事，使情節發展的前因後果，來龍去脈合情合理而不突兀，因此在作為敘事文學的戲曲、小說，李漁認為敘事故事時，一定要針線細密，前後呼應故事，變成血脈貫連、頭尾相應。李漁把戲曲理論觀念用在小說創作上，因此小說結構原則也以戲曲「異曲同工」，注重故事情節的不枝不蔓，頭尾相連，前後呼應，各段情節環環相扣，前後如同針線緊密相縫，一以貫之。

在《無聲戲》第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉的主人翁是闕里侯。全回故事³⁹¹主要圍繞在闕里侯一人，情節重點也在「娶妻」一事，符合「一人一事」單一結構。闕里侯因相貌奇醜，又有「三氣」且才學不濟，第一次娶的夫人鄒氏，是一個聰明才女，但新婚一個月後就受不了闕不全的「狐腥氣」體味，而不願再與他同房同床，藉打坐參禪「遁」入書房靜室；闕里侯氣憤不過，便央媒人「計賺」了第二位夫人何氏，何氏的美貌比第一位夫人鄒氏更加美艷，但她也不願意隨這集諸般醜陋於一身的闕里侯共度一生，不久也藉故看望鄒氏，趁機逃入書房靜室不出；經過二次的挫敗，闕里侯不再希冀迎娶貌美女子為妻，只想尋個相貌一般的女子即可，沒想到「錯有錯著」，娶到的第三位夫人吳氏又是個才貌雙全的佳人，容貌、聰明更甚前面娶來的兩位夫人鄒氏與何氏。吳氏本欲藉自己的才智能夠巧言脫身，但前夫袁進士的一番「紅顏薄命」論打破了她原先所有的路數。最終，她只能認命，並且又想方設法說服鄒氏與何氏一起安於美妻配醜夫的天命。小說的主題如何評價又另當別論，但至少整篇故事從頭至尾脈絡十分清晰，只為一事而設，即：闕里侯怕娶容貌艷麗的女子為妻，偏偏「事與願違」娶到的夫人一個比一個美麗，才智一個比一個還要出色。「一人一事」貫穿故事的始終，此外「旁襯人物」如丫鬟、媒人、袁氏夫婦等都不具鮮明形象，大都是在情節需要時作為一種象徵性的符號拿來即用。所有的「衍文」也都在「一事」之內為其服

³⁹⁰ 李漁：〈密針線〉，《閑情偶寄》卷一，頁 10-11。

³⁹¹ 黃瑛：〈《奈何天》：從小說到傳奇〉，《社會科學論壇》（學術研究卷），2009 年 1 月，頁 119。

務，沒有摻入任何多餘的情節，因此，小說於「主腦」之外並無「旁見側出之情」³⁹²、「始終無二事，貫穿只一人」³⁹³，對於「減頭緒」它也恰恰做到「如孤桐勁竹，直上無枝」³⁹⁴；刪去多餘的枝節，可以使結構更為聚焦，確立核心事件、主要人物、主要情節，使故事的推展不拖不沓，讓讀者更易掌握小說的情節大綱與內容。不過，這種為結構而結構的制式化，往往使人物形象趨於單薄、扁平化，對人物內心的細膩刻劃也欠缺，又例如第五回〈女陳平計生七出〉，重點擺在主角耿二娘如何運用自己的巧智，連續使出七計，將賊寇玩弄於股掌之間，並且保全了貞節，且獲得賊寇的寶藏，這裡絲毫沒有對耿二娘的對手賊寇頭目有什麼的描寫，只感覺他的白痴與愚蠢，另外第九回〈變女為兒菩薩巧〉的故事內容也主要鎖定在「施達卿」一人的「求子」一事上頭，因為施達卿的為善沒有貫徹到底，使得求子一事一波三折，最後施達卿大徹大悟，盡散家產十分之八九，才得完整的兒子。

由於這種「結構第一」的寫作策略，「人物」往往是為「情節」而服務的，李漁並無意在「人物」上多做著墨，因此「人物」缺乏「鮮明」且「豐滿」的形象，這是他的小說的缺失處。

二、三次重複

李漁創作《無聲戲》移植戲曲理論，戲曲中「結構第一」的創作原則也深為小說所注重，的確「情節結構」好壞決定作品的優劣，尤其在話本小說的情節，無不以吸引讀者為目的，這也說明情節安排為中國敘事藝術的重要關鍵。³⁹⁵

結構本來為建築學的用詞，後來借用漁文學上，也就是小說故事中最主要的因素，是對故事中的人物、事件加以組織安排、佈置格局後所得的成果。³⁹⁶話本的結構可以份為兩大部分，第一部分是傳統話本所具備的開場詩、入話、插詞、下場詩屬於正話之外的「非情節結構」，是獨立於情節之外的，也就是本文所提

³⁹² 如李漁提出小說「頭緒忌繁」，故須刪除多餘的枝節，並舉例：「頭緒繁多，傳奇之大病也。《荆》、《劉》、《拜》、《殺》之得傳於後，止為一線到底，並無旁見側出之情。」詳見李漁：〈減頭緒〉，《閑情偶寄》卷一，頁 12-13。

³⁹³ (清)李漁：〈減頭緒〉，《閑情偶寄》卷一，頁 13。

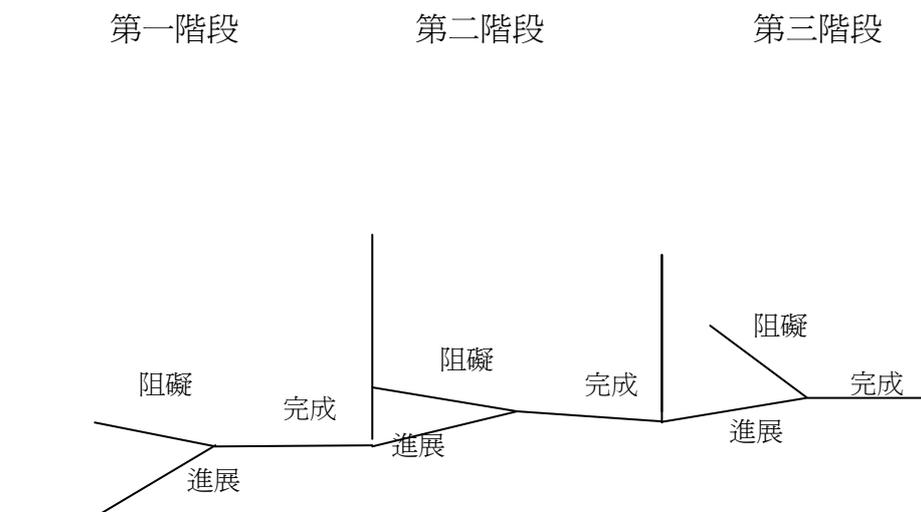
³⁹⁴ (清)李漁：〈減頭緒〉，《閑情偶寄》卷一，頁 13。

³⁹⁵ 黃霖、楊鴻彬《明代小說》，合肥：安徽教育出版社，2001年8月，頁 199。

³⁹⁶ 賈文昭、徐召勛：《中國古典小說藝術欣賞》，台北：里仁書局，1993年1月，頁 22。

的話本體制，另一部分即是正話故事的情節結構，也就是前者所說的「對故事中的人物、事件加以組織安排、佈置格局後所得的結果」。王平也指出：「在進行敘事結構的研究時，必須從「深層結構」和「表層結構」之間的關係入手，「深層結構」是楊義所講的「結構之道」，「表層結構」就是楊義所講的「結構之技」。」³⁹⁷在分析作者所描寫的表層結構還要佐以主題思想的「深層結構」。

黃建國以為：「話本小說的正文部份，明顯呈現出三段式的故事結構，而每一階段中又包含故事進展、阻止進展、終於進展三部分，每一階段中有進展、阻止進展、每一進展和每一次阻礙都是對整個故事的推進、每一階段中的「終於進展」都是下一階段中「進展」之因，故事的完結是所有進展之果。短篇話本小說的三段式結構，由於它波瀾曲折、高潮迭起、收到了步步引人入勝的藝術效果。」³⁹⁸簡單的說就是採用「糾紛」、「危機」、「解決」，亦即胡亞敏所言：「碰到難事(起因)---想辦法解決(過程)---解決了問題(結果)」。³⁹⁹在理論上，話本作家在佈局上可以匠心獨運，自成一格；但在事實上，有一種佈局出現在大多數的話本作品之中。⁴⁰⁰這種經常出現的佈局，筆者名之為常用佈局。常用佈局常把整篇話本故事清楚地劃分成幾個階段，每一個階段都包括進展、阻礙、完成三部分。用線條表示，就如下圖(假定此篇話本故事分為三個階段)：



³⁹⁷ 王平：《中國古代小說敘事研究》，石家莊：河北出版社，2001年12月，頁311。

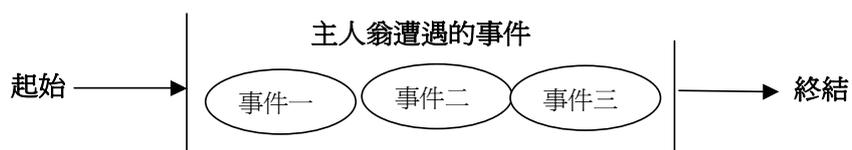
³⁹⁸ 黃建國：《短篇話本小說的結構藝術和審美價值》，《寶雞文理學院學報》第2期，1994年，頁35-38。

³⁹⁹ 胡亞敏：《敘事學》，武漢：華中師範大學出版社，1994年，頁123。

⁴⁰⁰ 葉慶炳：〈短篇話本的常用佈局〉，載於《古典小說論評》，台北：幼獅文化，1985年，頁180。

筆者觀察《無聲戲》十二回小說並不適用這種話本常用模式來分析，反倒可以用「聚合」⁴⁰¹關係來分析這種「無三不成」的情節設計。所謂的「聚合」關係就是「同一性質的關係不斷重複發生，它們之間以相似性聚合」，「聚合」常把整篇話本故事的人物所經歷的事件接二連三的用「相同」或「相似」的事件重複發生，以突顯或強調主題，如第四回蔣成被稱為「恤刑皂隸」、「蔣晦氣」、「教化奴才」都是突顯他的八字的極惡，及命運的極倒楣；第四回秦世良被劫、被拐、被當賊，極言他經商的不順，這種主角「接二連三」遭遇事件的用法，在《無聲戲》十二回故事中比比皆是，由此可以很明顯看出李漁善於運用重複情節的技巧，也深知情節重複却不顯呆板的法門。

如同第四回〈失千金福因禍至〉的秦世良被劫、被拐、被當賊性質相似，都在說主角的倒楣，三者之間可以替換，不會影響情節進行，這是聚合關係，如圖示：



《無聲戲》受到戲曲理論「減頭緒」及「短篇小說由於限於篇幅及人物，其所表現的主題當較單純，故事情節自應簡單。……基於篇幅的理由，短篇小說故事情節的發展，採用單線式的時機遠較長篇的多。」⁴⁰²的影響，情節的進行方式應該是「單線式」為多，而且主張「一人一事」，筆者把相關各回目故事情節結構分析如下：

⁴⁰¹ 徐志平：〈短篇小說的特質及其敘事分析〉，收錄於《中文創意教學示例》，高雄：麗文出版社，2010年9月，頁163。

⁴⁰² 羅盤：《小說創作論》，台北：東大圖書公司，1990年，頁103。

(一)、第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉：闕里侯娶妻。

- 1.第一任妻子鄒氏在四五歲，因是通房所出，長吏父親許了鼎富之家「闕家」，成親一個月受不了闕里侯可怕的三味及尊容，藉禮佛遁入書房靜室。
- 2.第二任妻子何氏，因父何運判壞了官職，需財禮三百兩，闕里侯以朋友替身「計賺」何氏，撐了更短，只有三日，也受不了闕里侯三味與尊容，遁入靜室。
- 3.第三任妻子吳氏，袁進士妾，袁妻趁夫進京謁選，原把吳氏許別人，闕里侯娶周氏，而周氏上吊，吳氏被騙嫁入闕家，害怕舊事重演，把書房鎖了。吳氏用計把鄒氏、何氏騙出書房，三人「分些受受」、共嚐苦果。
- 4.結局：醜夫盡享三美之樂。

(二)、第三回〈改八字苦盡甘來〉：蔣成改運苦盡甘來。

- 1.蔣成心存仁慈，打犯人不忍太用力，被刑廳認定受賄反倒被打十下倒棒。得「恤刑皂隸」封號。
- 2.房科買票，花了十兩成本，只拿回二兩折數，又被打四十竹板，人稱「蔣晦氣」。
- 3.新的刑廳極喜穿著，衣帽整齊的人看顧他，衣衫襤褸的人，盡是打罵，只換蔣成「教化奴才」。
- 4.結局：華陽道人把蔣成極惡的八字改與刑廳一樣，才時來運轉，做到「經歷」一職及宦囊萬計。

(三)、第四回〈失千金福因禍至〉：秦世良三次借錢經商不得願。

- 1.面相好，楊百萬借給他要借的金額的一百倍，也就是五百兩，買了綢緞做飄海生意，不料遇到強盜搶劫。
- 2.第二次楊百萬再借給他五百兩，二百兩藏於地窖，三百兩被拐子騙去。
- 3.地窖的二百兩等貨與秦世芳同房。秦世芳二百兩不見，眾人以為是世良所偷，
- 4.世良把二百兩「還」給世芳，自己從此絕了經商之意，以教書維生。

(四)、第六回〈男孟母教合三遷〉：尤瑞郎撫孤守節三次遷居。

- 1.原居福建，男風盛，怕再惹禍，避居漳州。
- 2.遷徙漳州，開鞋舖，知縣要鎖承先為龍陽。
- 3.連夜趕緊逃離漳州前往廣州，嚴格教子，承先後來中舉，媲美「孟母三遷」。
- 4.結局：尤氏被封為誥命夫人，死後與季芳合葬，題曰「尤氏夫人之墓」。

(五)、第九回〈變女為兒菩薩巧〉：施達卿佈施求子。

- 1.六十歲不曾得子，央求菩薩願意散盡家財換得一子；三個月後通房有孕，施達卿想留一些家產給子孫，背信只用二千兩佈施，生出不男不女的石女。
- 2.施達卿繼續佈施，捨去財產一半，孩兒男性性徵漸顯。
- 3.施達卿又捨二三千金，孩兒人道又長了，連腎囊腎水都褪出來，成了真正男孩。
- 4.結局：孩兒奇生補廩十年，做過一任知縣、一任知州，致仕家資仍以萬計，施達卿還做了「封君」。

(六)、第十回〈移妻換妾鬼神奇〉：妾陳氏害妻楊氏。

- 1.楊氏癩疾，陳氏迫切想伏正，用毒藥要害死楊氏，沒想到「以毒攻毒」把楊氏癩症治好，恢復以前美貌。
- 2.楊氏父母知道女兒大病不死時常往來，每來一次，陳氏就偷一次東西丟過牆，寄與父親，韓一卿慳吝，誤以為是楊氏所為，時常與楊氏爭吵。
- 3.楊氏表兄借宿，陳氏故意推韓一卿與楊氏同房，並潛入偷摸了韓一卿的鬚鬚，讓韓一卿誤以為楊氏與表兄通姦。
- 4.結局：楊氏向菩薩訴苦，神道三次「移妻換妾」顯神通，最後陳氏得癩疾，與韓一卿絕了夫妻之實，楊氏不吃醋，享了忠厚之福。

(七)、其他

第五回〈女陳平計生七出〉，則是奇女子耿二娘為了在流寇頭目底下保全貞節，連續使出七項計謀的過程：一出奇，出門破布當封皮；二出奇，饅頭腫毒不

需醫；三出奇，純陽變做水晶槌；四出奇，一粒神丹洩倒脾；五出奇，萬金誑騙出重圍；六出奇，藏金水底得便宜；七出奇，樑上仇人口是碑。這回故事情節並沒有像前面的幾回一樣，比較屬於「一波三折」型，而是像「一條龍」一樣，一貫到底，只看到耿二娘屢出奇計的「直線式」情節推演。

另外第二回〈美男子避禍反生疑〉講的是一件玉扇墜而導致的一樁離奇姦情案件，故事以蔣瑜被打二十板，妻子又被仇人所娶、何氏送回娘家做結，其實餘波盪漾。一月之後，知府家也遭遇同樣的事，還枉送媳婦一命，最後真相大白，原來是「老鼠」所為。「知府家所發生的事」其實是一件「關鍵事件」，假如沒有這個後續發生的事，就無法繼續蔣瑜受冤之後的情節開展，因此這個「關鍵事件」也成了必要存在的事件，它扮演著情節能否接續下去，達到收場、結局將如何的重要手段。類似的情節開展還有第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉被勢利的老鴇與妓女雪娘所騙情騙財，除了四五年積賺的一百二十兩被騙外，還當了半個「王八」雖受到「譏誚」，只要粉頭到手，全八也願當的希望落空，不甘受騙，每日在雪娘家前面講妓女的薄情寡義，最後一個「突轉」，嫖客「運糧官」見到床前跪一青衣男子，不住的喊冤。假使這回小說沒有這出這一件「關鍵事件」，會使情節無法情節呈現詭譎離奇的藝術表現外，也很難周全維護小說所要表達的主旨：沒有運糧官討公道，難道就讓類似雪娘這類的寡義妓女繼續騙財騙情，這樣有違小說勸善懲惡的教化功能，作家不會沒有意識到這一點。

第十一回〈兒孫棄骸骨僮僕奔喪〉商人單龍溪，因子孫沒出息，氣惱下大病，以為將死，把地窖銀子告訴了兒子單玉與遺生，才發生一前一後爭相回家掘寶的事，到後來遺生不肯把銀子分給叔單玉而誤殺單玉，遺生入監得疫病暴死的情節出來，可見「地窖銀子」非但是「試金石」，試煉出單玉與遺生的不孝出來，還且對情節起了「啓下」的作用。與之相類似還有第十二回〈妻妾抱琵琶梅香守節〉，掀開羅莫氏誓言守節的虛假面具，及是與馬麟如容貌相似的萬子淵得疫病的死亡，讓所有的人誤以為馬麟如已死，也才現出羅莫氏的本來「心口不一」的面目，這個「萬子淵的死」就是一件「關鍵的事件」，缺少它，情節的推展很難繼續下去，窒礙難行了。

三、對稱情節

對於書名《無聲戲》的詮釋，學術界普遍認為此三字是李漁的小說觀的反映，即小說是無聲的戲劇。如郭英德曾說：「李漁把他的小說合集題名為《無聲戲》……可見李漁認為小說是無聲的戲曲。」劉紅軍也曾說：「李漁認為小說是無聲的戲劇，所以把一個短篇小說集，直接命名為《無聲戲》。」李時人也說：「研究者普遍已經注意到李漁將他的第一部小說集命名為《無聲戲》的意思---在李漁看來，所謂小說，就是無聲的戲劇。」不過，代順麗⁴⁰³則有不同的意見，認為「無聲戲」乃是「人生如戲」而已，是一種修辭說法，並不是普遍認為的「小說=戲+無聲」一般論，這個觀點筆者以為非常新穎，以小說集匠心獨運的內容安排與貫穿始終的篇章修辭去印證，了解到文體之間不管如何相互影響、互相滲透，一種文體均無法淹沒改變另一種文體的本質。

小說與戲曲是我國通俗文學的兩個姐妹藝術，作為敘事文學的不同樣式，它們同源而異流。敘事性雖是兩者的共同特點，卻有本質的不同。一則小說的敘事不受時間和空間的限制，戲曲卻有時空的限制；二則小說敘事的媒介是語言，是「敘事」，戲曲的媒介是演員，是「演事」；三則小說可採用多種敘事視角，戲曲只能採用代言體；四則小說敘事不一定要有「矛盾衝突」，戲曲敘事一定要有「矛盾衝突」。

《無聲戲》共有小說十二回，每一回講述一個獨立故事，每兩回在題目上形成對比。對於古代白話短篇小說集，單句標回，回目與回目形成對偶，這些現象並不新鮮，在《三言》中已開始出現。《無聲戲》與眾不同之處在於回目與回目除在題目形式形成對偶外，還在內容上相關並構成對比；此外後兩回，即第十一回與第十二回，不單形成對比，在篇章上還構成自我對比，代順麗⁴⁰⁴觀察到《無聲戲》各回對稱的特徵，主要有「人物」與「情節」二方面，採用的方式為「對比」，列舉出的表格內容貼切、簡單明瞭，所以本文這裡引用代順麗的表格來說明《無聲戲》中「對稱情節」的現象：

回數	相關主題	對比內容	對比形式
第一回	婚姻	醜郎君(娶妻)	人物對比

⁴⁰³ 代順麗：〈對「無聲戲」的異議〉，《湖北師範學院院報》(哲學社會科學版)第24卷第2期，2004年2月，頁26-28。

⁴⁰⁴ 代順麗：〈對「無聲戲」的異議〉，《湖北師範學院院報》(哲學社會科學版)第24卷第2期，2004年2月，頁27。整篇的內容為頁26-28。

第二回		美男子(娶妻)	
第五回	貞節	女陳平(守節)	
第六回		男孟母(守節)	
第九回	因果報應	神(善有善報)	
第十回		鬼(惡有惡報)	
第三回	命運	命運可改	
第四回		命運不可改	
第七回	道德	窮鬼訴嫖冤	
第八回		活人還賭債	
第十一回	孝道	兒孫不孝	人物情節 雙重對比
		僕人盡孝	
第十二回	婦道	妻妾不守節	
		丫環守節	
第十一回	倫理	兒孫、妻妾踐踏人倫	
第十二回		僕人、丫環昭著人倫	

上圖中括號內內容為正對，例如第一回與第二回都是講到「娶妻」，第五回第六回都是講到「守節」，第九回第十回都是提到「善惡終有報」，所以這六回兩兩對稱，也都是「正對」。第一回「醜郎君」與第二回「美男子」，第五回「女陳平」與第六回「男孟母」，第九回講「神」，第十回講「鬼」，這六回也是兩兩相對，只不過是「反對」。

由圖表可見，貫穿《無聲戲》整部作品集的主要藝術手法為對比。代順麗認為：「無論是正對、反對，無論是人物對比、還是情節對比，作者對同一主題從一角度加強立意，緊接著又從另一個角度或對其加強或對其顛覆，即所謂前建構後解構的特徵，形成李漁個人化獨特的特質。作者內容如此安排穿插，用意十分明顯，無非是為了說明人生如戲，變幻莫測，難以把握，難以捉摸，從序⁴⁰⁵言中，

⁴⁰⁵ 《無聲戲》序上有言：「……而《無聲戲》不然，其大旨謂世之所處，多逆而少順。就才貌言之，亦易見而足恃矣。若以為必售之資，即位兼將相，寵冠嬪御，而志猶未足；若以為必不售之資，則汾陽回鑾靈武與武穆抱痛臨安，文姬身返漢廷與明妃恨留青冢，死敗者理之常，而生成者之變也。……如是則《說難》可廢，以為戲可，即以爲《春秋》諸傳亦可。」詳見：(清)李漁：《無聲戲》，收錄於《李漁全集》第四卷《笠翁小說五種(上)》，浙江：浙江古籍出版社，1992年，頁1。綜觀上文，李漁借歷史人物靈武與武穆、文姬與明妃不同遭遇，說明人生如戲，變多

人生的各個環節，生活的各個層面，正如序上所說的『充滿了變數』。無論何種人，男人也好，女人也罷，老人也好，青年也罷，都只不過在人生舞台上演著無聲的戲劇罷了。」⁴⁰⁶接著又說：「無聲戲」三字代表李漁對人生的看法，它如同一條長鏈，把十二個獨立的、看以雜亂的短篇小說串成一起，兜成一個整體。有了這樣的總綱，《無聲戲》才具有了識別，與其他作家的話本小說集區隔、迥然他作的、突顯個人、個性的色彩：獨立分析具有個別美，綜合分析又具有整體美。⁴⁰⁷可見李漁的謀篇佈局是採取「對稱情節」，不管看單回還是整部小說集，都具有這種特點。

四、團圓結局

李漁喜歡以喜劇團圓作為戲曲的結尾，他在《閑情偶寄》一書中有云：

全文收場，名為「大收煞」。此折之難，在無包括之痕，而有團圓之趣。……但其會合之故，需要自然而然，水到渠成，非由車戽。最忌無因而至，突如其來，與勉強生情，拉成一處……骨肉團聚，不過歡笑一場，以此收鑼罷鼓，有何樂趣？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「有團圓之趣」者也。⁴⁰⁸

李漁喜歡把這種「團圓之趣」運用到小說的寫作上，通常以「因」與「果」來歸結，具有「勸善懲惡」的效果，使其善有善報、惡有惡報，各得其所，因此小說的人物在一波三折之後，雖遭遇挫折與困頓，然而最終都能完滿收場，「水窮山盡之處，偏宜突起波瀾」，李漁所設的「波瀾」只是微波，盡量淡化人物的悲劇成分，使其呈現輕鬆愉悅的感受，據萬晴川的說法是：

常少，不可捉摸。

⁴⁰⁶代順麗：〈對「無聲戲」的異議〉，《湖北師範學院院報》（哲學社會科學版）第24卷第2期，2004年2月，頁27。

⁴⁰⁷代順麗：〈對「無聲戲」的異議〉，《湖北師範學院院報》（哲學社會科學版）第24卷第2期，2004年2月，頁27。

⁴⁰⁸（清）李漁：〈大收煞〉，《閑情偶寄》卷二，頁63-64。

他們一般都是寫人物的願望的初生，接下去是願望的初遂，此後是受阻遭厄，但吉人天相，惡人遭譴，好人得報，終有一個痛痛快快的團圓結局。因而李漁的小說和傳奇的佈局，便不是為人物而設，倒是為喜劇而設。⁴⁰⁹

不過，以《無聲戲》來論，萬晴川先生的說法只對了一半。在十二回小說中，都沒有「願望的初遂」這一項，他們往往遭遇「一波三折」、「無三不成」的慣例而最終是完滿的團圓結局。以第一回為例，闕里侯也是經過三次娶妻過程，最後三美共侍他這夫，其中歷盡波折，不要說他的這三位夫人配醜夫的無奈與痛苦，就是當事人的闕里侯，難道他就不痛苦難過嗎？天生的殘缺與惡臭，在他遭遇眾位妻子因為受不了他而想方設法逃入靜室的當下，筆者以為，想必闕里侯也為自己的殘缺感到無奈與自卑，外表的形貌或許是殘缺的，但至少他的心是善良的，從文中便可窺一二：

誰想罵便罵得重，打卻打得輕，勢便做得兇，心還使得善，打了十幾個空心拳頭，不曾有一兩個到他身上，就故意放鬆了手，好等他脫身，自己一邊罵，一邊走出去。（頁 17）

如此看來，闕里侯身醜心卻還是善良，他跟三位佳人配對好像西方的「美女與野獸」童話一般，闕里侯還是顧念夫妻之情，雖然何氏不願與他共相處，但是怎麼說也是自己花轎明媒正娶來的，好歹夫妻一場，加上細皮嫩肉，哪經得起一頓如鐵鎚樣的拳頭重打，這事實上闕里侯手下留情，所以杜濬才在眉批上說：「人情所必至，妙絕無倫。」的確，如果李漁沒有這段假意毒打何氏的情節出現，或許闕里侯除了身醜心也醜，實在不能有後面的完滿結局，因為李漁應該不會讓一個粗暴的人、俗語說「打老婆豬狗不如」的人坐擁齊人之福吧！

第三回的〈改八字苦盡甘來〉的蔣成，也是在衙門二十餘年，衣不蔽身、食不飽腹的貧窮公職生涯，偶遇華陽道人才得改了八字，與刑廳大人相同，才得到長官的提拔，時來運轉，改變自己極惡的命運，不僅當了主簿，三年又升了經歷，宦囊也萬計。第四回〈失千金福因禍至〉的秦世良也經歷了被劫、被拐、被當賊，最後才得以當個「安逸財主」、「便宜失主」。第六回〈男孟母教合三遷〉尤瑞郎

⁴⁰⁹ 萬晴川：《風流道學——李漁傳》，杭州：浙江人民出版社，2005年，頁105。

受「男風」風俗所累，使其與至愛許寄芳天人永隔，爲了避免舊事重演，他把家從福建搬到漳州，又因爲養子承先差點成了新知縣的龍陽，避禍趕緊逃到廣州，最後承先在尤瑞郎的嚴厲管教下，成才中舉，選了知縣，三年後升了部屬，尤瑞郎因此當上了「誥命夫人」，並且與許寄芳合葬，題曰「尤氏夫人之墓」，成了完整的女性官夫人居高位了。

第九回〈變女爲兒菩薩巧〉的施達卿也是一而再、再而三，歷經三次與菩薩的交涉才得到完完整整的兒子，還是個資性聰異、人物又俊雅的兒子，之後還當了一任知縣、一任知州，施達卿也順理當了「封君」。第十回〈移妻換妾鬼神奇〉妾陳氏連續陷害妻楊氏三次，分別爲下毒、偷竊誣賴、偷情三件事，楊氏每日祝禱神明，神明在她被害三次後也才出手懲罰妾陳氏，用三次移妻換妾的手法，直到第三次使得妾與癩豬同睡，染上癩疾作終，神道並且附身陳氏，借由陳氏之口自曝所爲之事，楊氏終得沉冤得雪，以忠厚而得福報。

第四節 發揮靈活的敘寫技巧

要能抓住讀者的目光、吸引讀者喜歡來閱讀，必定要有高超的敘寫技巧、除了前面所提的種種敘事技巧外，此節中再分爲科諢製造笑果、嘲諷產生諷刺、修辭周全情節、人物型塑形象四種技巧，這些都是李漁擅用與常用的寫作特色，除了提升小說本身的藝術價值與感染力外，也使得他的小說更讓讀者愛不釋卷、廢寢忘食，更加攫住眾人的目光與吸引人。

一、科諢製造笑果⁴¹⁰

「科諢」，它是戲曲的理論之一，風格爲製造引人發笑的喜劇情境，李漁在《閑情偶寄·詞曲部》就別列一節「科諢」來論述，原本用在戲曲創作上，不過李漁卻取其詼諧、滑稽的風格基調，譜創出小說中一種輕巧、幽默的灑脫，一種

⁴¹⁰ 部份觀點參考王建科：〈李漁的科諢理論及其小說戲曲的科諢藝術〉，台北：東方人文學誌，2002年12月，頁124-131。此篇是同一作者也就是王建科，結合一篇〈李漁的科諢理論及其在戲曲史上的地位〉，《陝西師範大學繼續教育學報》，2003年3月，第20卷第1期和另一篇〈試論李漁小說中的科諢藝術〉，《青海師範大學學報》（哲學社會科學版），2003年第1期。合在一起另外投稿於台北市東方人文學誌出版社，筆者以爲這是很「便宜行事」的做法。

洞達世間人情的超然，因此戲曲與小說雖分屬不同的文學體裁，然而李漁透過這種逗人發笑的喜劇特色，使它們兩者融為一體，形成互相滲透的情形。

(一)、「科諢」釋義及發展

「科」為動作，「諢」通常指語言，常帶有鮮明的喜劇特點，在晉韋昭注《國語·鄭語》侏儒、戚施都是「俳優」之人，常在宮廷中娛樂貴族，在《史記·滑稽列傳》也記載了像優孟、優旃等人事蹟，他們具有滑稽調笑的功力，有時在調笑之中寓意勸諫。

近人王國維認為：「優人之言，無不以調戲為主。」⁴¹¹俳優的功能在於滑稽調笑，娛樂觀眾，唐代的參軍戲，也就是滑稽戲，曾永義先生在〈參軍戲及其演化之探討〉⁴¹²一文對「參軍戲」與「科諢」之關係有詳細的論述。「參軍」二字讀快一些就是「淨」字，「淨者，參軍之促音」。⁴¹³參軍蒼鶻發展到宋代成為副淨、副末二角色，副淨、副末二角色可說是專門打諢的角色，宋吳自牧《梁夢錄》卷二十有言：「副淨色發喬，副末色打諢。」《筆花錄》也說：「副淨色腆囂龐，張怪臉，發喬科，店冷諢。」在文中，「發喬」就是劇中人帶有誇張性的滑稽表演，「打諢」或「冷諢」就是劇中人所說的調笑性語言。

元雜劇有大量科諢使用，但缺乏系統的理論總結。明代劇作家開始較有理論上的闡釋，如李開先《詞諺》中選錄了三十五條滑稽諷刺的曲文和故事，又在《一笑散·題副淨》中云：「攙科撒諢，笑口一齊開」，這說明他意識到插科打諢的笑鬧作用；徐謂注「諢」云：「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。」⁴¹⁴他認為科諢可以博人一笑，「誘坐客」，也就是招攬客人。王驥德在《曲律》卷三之「論科諢第三十五」中說：

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、丑間插一科，可博哄堂，亦是劇

⁴¹¹ 王國維：《宋元戲曲史》，上海：上海古籍出版社，1998年，頁4。

⁴¹² 曾永義：〈參軍戲及其演化之探討〉，收錄於《參軍戲與元雜劇》，台北：聯經出版社，1992年，頁46-47。

⁴¹³ 王國維：《宋元戲曲史》，上海：上海古籍出版社，1998年，頁59。

⁴¹⁴ (明)徐謂：《南詞敘錄》，收錄於《中國古典戲曲論著集成》第三冊，北京：中國戲劇出版社，1959年，頁246。

戲眼目。若略涉安排勉強，使人肌生粟，不如安靜過去。古戲科譚，皆優人穿插，傳授為之，本子上無甚佳者。惟近顧學憲《青衫記》，有一二語咄咄動人，以出之清俏，不費一毫做造力耳。黃山谷謂：「作詩似作雜劇，臨了須打譚，方是出場。」

王驥德認為「科譚」應該自然，不要刻意為之，並且用於劇情不緊張、場面不熱鬧時候，可以讓觀眾「醒醒耳目」，而且由演員隨興發揮，因此「科譚」在劇中是扮演穿插的功用，對「科譚」理論論述也較為簡略。

明末祈彪在《遠山堂曲品》中對《鸞釵記》、《覓蓮記》、《金合記》都有提到劇作家必須深諳「科譚」方法，「科譚」關係到全劇的節奏與結構，並且了解到從具體作品入手論述「科譚」，不過可惜的是沒有系統性的理論建構。

(二)、李漁科譚論概述

李漁在前人的科譚理論基礎上，建構自己的系統性，《閑情偶寄·詞曲部》即是對科譚理論作出貢獻，尤其在「戒淫褻」、「忌俗惡」、「重關係」、「貴自然」四方面，闡述對「科譚」理論的見解，李漁意識到的科譚理論，在下段文字中可清楚知道：

插科打譚，填詞之末技也。然欲雅俗同觀，智愚共賞，則當全在此處留神。文字佳，情節佳，而科譚不佳，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、睡魔一至，則後乎此者雖有《鈞天》之樂，《霓裳羽衣》之舞，皆付之不見不聞，如對泥人作揖，土佛談經矣。予嘗以此告優人，謂戲文好處，全在下半本，只消三兩個瞌睡，便隔斷一部神情，瞌睡醒時，上文下文已不接續，即使抖請精神再看，只好斷章取義作零出觀。若是則科譚非科譚，乃看戲之人參湯也。養精益神，使人不倦，全在於此，可作小道觀乎？⁴¹⁵

李漁打破一般人認為「科譚」乃是「末技」的卑微形象，認為它應該是「看戲之

⁴¹⁵ (清)李漁：〈科譚第五〉，《閑情偶寄》卷二，頁55。

人參湯」、驅逐瞌睡蟲的補品，原因在於少了這一味重趣味、重娛樂性的藥方，不要說一般社會大眾，就連文人雅士恐怕都要「夢周公」去也，因此他說：

傳奇不比文章，文章作與讀書人看，故不怪其深，戲文作與讀書人同看、又與不讀書之婦人小兒同看，故貴淺不貴深。使文章之設，亦為與讀書人、不讀書人及夫人小兒同看，則古來聖賢所作之經傳，亦只淺而不深，如今世之為小說矣。⁴¹⁶

由此可知，李漁科譚理論強調雅俗共賞、通俗與淺顯；通俗又不能太俗，尤其戒「淫褻」、「忌俗惡」，他說：「人間戲語盡多，何必專談慾事？」又說：「科譚之妙，在於近俗，而所忌者又在於太俗。不俗則類腐儒之談，太俗即非文人之筆」⁴¹⁷在通俗化之餘，且要發揮教化功能，「於笑詼諧之處，包含絕大文章；使忠孝節義之心，得此愈顯。」⁴¹⁸「科譚」不但是喜劇穿插的最佳法寶，同時是型塑人物性格的藝術手段，強調「語求肖似」：

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。務使心曲隱微，隨口唾出，說一人，肖一人，勿使雷同，弗使浮泛，若《水滸傳》之敘事，吳道子之寫生，斯稱此道中之絕技。⁴¹⁹

人物的「賓白」要與人物的性格、個性相符合，戲曲語言也要「重機趣」、「忌填塞」。他對「機趣」的看法：

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。……故填詞之中，勿使有斷續痕，勿使有道學氣。……所謂無道學氣者，非但風流跌宕之曲、花前月下之情

⁴¹⁶ (清)李漁：〈忌填塞〉，《閑情偶寄》卷一，頁24。

⁴¹⁷ (清)李漁：〈忌俗惡〉，《閑情偶寄》卷二，頁56-57。

⁴¹⁸ (清)李漁：〈重關係〉，《閑情偶寄》卷二，頁57。

⁴¹⁹ (清)李漁：〈語求肖似〉，《閑情偶寄》卷二，頁47-48。

當以板腐為戒，即談忠孝節義與說悲苦哀愁之情，亦當抑聖為狂，寓哭於笑。⁴²⁰

「機」者即傳奇之精神，也就是要有感人的思想內涵；「趣」者即傳奇之風致，也就是要有娛樂的趣味。至於「忌填塞」，就是少用古事、疊用人名，他說「填塞之病」有三：

多引古事，疊用人名，直書成句。其所以致病之由亦有三：借典核以明博雅，假脂粉以見風姿，取現成以免思索。……人曰：文人之作傳奇與著書無別，假此以見其才也，淺則才於何見？予曰：能於淺處見才，方是文章高手。⁴²¹

能於淺處見才，在於能御凡為奇，不過淺顯往往易流於「粗俗」，所以他提出戲曲詞采應要「戒浮泛」，應與劇中人物身分、地位、教養相一致，而且他認為「科諢」必須是自然的，妙在水到渠成，無機自露，達到「我本無心說笑語，誰知笑語逼人來。」

(三)、《無聲戲》小說「科諢」的運用

第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉中的三位佳人，或許受到傳統婚姻下的不公平待遇而顯得她們「美婦配醜夫」的「紅顏薄命」宿命感，這種「啞子愁、終身病」，無法說得出，身心莫不承受重大的「怨恨」與「哀愁」，但是在李漁的筆下，筆者感覺到這三位佳人的「遁逃」，反而有一種「趣味性」，類似貓追老鼠，烏龜追兔子的喜感，縱使有哀愁，感覺也不那麼深刻與強烈，一點淡淡的「美麗與哀愁」。

〈醜郎君怕嬌偏得艷〉主線始終圍繞著闕里侯娶妻一事。闕里侯長得醜又有三臭，使得娶進來的三位美嬌娘接二連三的逃進「避秦之地」，正是這三次婚姻情節的不同安排，創作了此回故事接連三次的高潮。闕里侯自幼定親鄒氏，因為擔心自己形容醜陋會驚嚇新娘，於是滅燈洞房，以為只要經過洞房之後，新娘就會

⁴²⁰ (清)李漁：〈重機趣〉，《閑情偶寄》卷一，頁 20。

⁴²¹ (清)李漁：〈忌填塞〉，《閑情偶寄》卷一，頁 23-24。

認命跟他共諧白頭，沒想到結婚方才滿一個月，鄒氏就以「參禪」名義遁入書房，絕了夫妻之實；在這樣刺激下，闕里侯賭氣說要娶一名更美的女子為妻，以朋友捉刀騙婚何氏，新婚之夜闕里侯振起夫綱，以打罵婢女來要脅何氏，因而得以洞房，成婚三日，何氏便使計狡脫到書房去。

在這兩段的情節中，劉原州：「李漁緊緊抓住讀者的心理，先讓闕不全使一個計，引起讀者想知道計策得遂與否的心理，再接著讓新娘猛然逃入禪房，在錯愕之下創造出喜劇效果，讀者雖然知道鄒氏、何氏兩人必然不情願，但在情節鋪演中，二人均與闕不全洞房，也都過了幾天，似乎有可能安分地過下去，但只要一到禪房，劇情便急轉直下，二女先後逃入禪房，打死也不出來。到了吳氏嫁入時，讀者心裡也猜到吳氏必然也會逃進禪房，心情上都在等待劇情的發展。李漁在此便不再使用前兩段情節的模式，直接讓吳氏把闕不全嚇得一愣一愣的，從而恭敬的將她送入禪房之中，在相似的情節中，運用一些細微的變化，使得情節生動而有趣。」⁴²²同樣劉氏也說：「從李漁寫來，三人形象雖不夠突出，但面貌各不相同，比較起來，鄒氏顯得成穩、何氏活潑靈巧、吳氏兼有二人之長，從這三人『避秦之地』的方式就可以看出，鄒氏是『逃禪』、何氏是『狡脫』、吳氏是『巧佈』」⁴²³，從情節設計上就可以看出她們在「巧智」與「各顯神通」、正如「八仙過海，各出奇招」，都是為避開與闕里侯為夫妻而橫生的趣味性。同回對美妻對醜夫的議論也具有黑色幽默的風趣出來⁴²⁴：

這首詩，單說世上姻緣一事，錯配者多，使人不能無恨。這種恨，與別的心事不同。別的心事可以說得出，醫得好，唯有這樁心事，叫做「啞子愁，終身病」，是說不出，醫不好的。若是美男子娶了醜婦人，還好到朋友面前去訴苦，姊妹人家去遣遣興，縱然改正不得，也還有個娶妾討婢的後門。只有美妻嫁了醜夫，才女配了俗子，只有兩扇死門，並無半點生路，這才叫做真苦。（頁5）

李漁把婚姻錯配比喻成「啞子愁、終身病」，敘述話語蘊含深沉。才女配錯俗子，

⁴²²劉原州：〈李漁《奈何天》傳奇析論(上)〉，台北：國文天地雜誌社，2009年，頁52-53。

⁴²³劉原州：〈李漁《奈何天》傳奇析論(下)〉，台北：國文天地雜誌社，2009年，頁54。

⁴²⁴王建科：〈試論李漁小說中的科譚藝術〉，《青海師範大學學報》(哲學社會科學版)第1期，2003年，頁68。

「只有兩扇死門，並無半條生路」，頗有黑色幽默的意味。小說後來敘述闕里侯寫道：

只是一件，但出有貝之才，不出無貝之才，莫說舉人進士掙扎不來，就是一頂秀才頭巾，也像平天冠一般，承受不起。(頁 8)

作者運用拆字法，說闕里侯有財而無才，使讀者在閱讀時發出會心的一笑。作者常在小說的敘述話語經常賦予一些常用語詞、慣用語、成語等，透過李漁自己獨特的解讀與解釋，使得小說讓人在詫異中感受到科譚性語言的趣味魅力。⁴²⁵即布羅斯所說的「驚奇」⁴²⁶，「驚奇」來自於「必須出乎意料，又合情合理。」

在第二回〈美男子避惑反生疑〉中入話頭回先講了一個縣官審巴斗的故事。賣糖的和賣米的相互爭吵，都說巴斗是他的。知縣聽後決定審巴斗：

知縣道：「這樁事，叫我也不明白，只得問巴斗。巴斗，你畢竟是哪家的？」一連問了幾聲。看的人笑道：「這個老爺是痴的，巴斗哪裡會說話。」知縣道：「你若再不講，我就要打了。」果然丟下兩根簽，叫皂隸重打。皂隸當真行起仗來，一街兩巷的人，幾乎笑倒。打完了，知縣對手下人道：取起來，看下面可有什麼東西？(頁 36)

這裡從故事的發展中我們知道縣官「審」出了「巴斗」的主人，我們亦嘆服那位縣官的精明果斷，品出那行動的滑稽，那話語中的幽默來。⁴²⁷同回正話中成都清知府在遇到風化案的被告何氏時，為何誤判她是個淫物呢？原因在於「懼內」：

看官，你道這是什麼緣故？只因知府是個老實人，平日又有些懼內，不曾見過美色，只說天下的婦人畢竟要搽了粉才白，點了胭脂才紅，扭捏起來才有風致，不曉得何氏這種姿容態度是天生生成的，不但扭捏不來，亦且

⁴²⁵ 王建科：〈試論李漁小說中的科譚藝術〉，《青海師範大學學報》(哲學社會科學版)第 1 期，2003 年，頁 68。

⁴²⁶ 詳見大衛·洛吉：《小說的五十堂課》，台北：木馬出版社，2006 年，頁 100。

⁴²⁷ 王建科：〈試論李漁小說中的科譚藝術〉，《青海師範大學學報》(哲學社會科學版)第 1 期，2003 年，頁 68。

洗滌不去，他哪裡曉得？(頁 47-48)

知府老實又懼內，不曾見過紅的朱唇、白的臉龐、扭捏的姿態，還以為何氏聽審還不忘擦粉抹胭脂，平日邪行可知，認定奸情一定屬實的，這裡可以看出清知府的單純與懼內不近女色。「懼內」事件還有一樁，知府媳婦的一隻繡鞋無緣無故在知府書房牆縫中，無意被有「醋癖」的夫人發現，這下子不得了了，不只「老扒灰、老無恥」永無停止的臭罵，還把知府面上的鬍鬚擄去了一半下來，可以想見知府夫人的「凶悍」程度，讀者想必在此時腦海中必定浮出一個被拔取一半鬍鬚的男子滑稽的樣貌吧！令人不噴飯也難。

二、戲謔產生諷刺

所謂「諷刺」即是通過責難或揭發等方式來呈現貶抑的文學表現方式，科腊克(A.Melville Clark)也曾對諷刺文特性提出看法：「它在以揭露愚行與叱責惡行，兩個焦點所形成的橢圓形軌道上，前後擺動。」⁴²⁸簡易地說，「揭露」與「叱責」是諷刺的方法(未必是最好的分法)，「愚行」與「惡行」則為諷刺的對象。「諷刺」或為了「責難邪惡與愚蠢」或為了「改正惡行」。⁴²⁹李漁創作戲曲講求「戒諷刺」，有云：「凡作傳奇者，……務存忠厚之心，勿為殘毒之事。以之報恩則可，以之報怨則不可；以之勸善懲惡則可，以之欺善作惡則不可」⁴³⁰，因此他的戲曲充滿了笑料式道德倫理說教，《無聲戲》全書以「喜劇」風格入寫，而且全部是「輕鬆喜劇」，沒有一部是諷刺喜劇。輕鬆喜劇的佈局最忌對娛樂的破壞，刻毒殘忍，不講情面，不給人改邪歸正的機會，所以李漁善用詼諧、滑稽、嘲弄、挑逗等手段豐富小說的藝術表現，因此在他筆下的人物，可看到人物的可譏與可笑，但談不上「可惡」。⁴³¹在《無聲戲》中人物的眾生群像，並非是將相王侯的英雄或豪傑，也不是具有崇高貢獻的非凡人物，在它筆下人物大都是社會的「市井階層」，所描寫的題材也是生活瑣事與世俗觀念，有時李漁用「戲謔」或「嘲諷」的筆法

⁴²⁸ 見 Arthur Pollard 著：〈何謂諷刺〉，董崇選譯，載《西洋文學術語叢刊》，台北：黎明文化公司，1978年，頁193。

⁴²⁹ 張宏庸：〈中國諷刺小說的特質與類型〉，載《中外文學》第5卷第七期，頁26。

⁴³⁰ (清)李漁：〈戒諷刺〉，《閑情偶寄》卷一，頁6。

⁴³¹ 崔子恩：《李漁小說論稿》，北京市：中國社會科學出版社，1989年，頁96。

來描寫這些愚行與惡行，並不完全出自「襯托正面人物的可貴可敬」，達到「見賢思齊」、「勸懲教化」的功能，有時只是為了達到「博君一笑」的喜劇張力，畢竟他創作的目的是在為「大眾」書寫⁴³²，具有「通俗性」、「娛樂性」，沒有那麼強的「載道」精神；他以一支「遊戲筆」，笑談人間事，在他筆下的人物情節，不管多麼愚蠢與荒謬，他一慣保持著「冷眼旁觀」的姿態，不帶一絲同情的成分，盡情地「操弄」其中，樂此不疲，用輕鬆、滑稽、譏笑、嘲弄等手法從中突顯人物或事件的「可鄙可笑」。

第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉入話以陰曹地府判獄的故事，說閻羅王把極惡之人罰作絕頂標致的婦人，嫁給極醜陋的男子，夫妻都活百歲，使其受終生的精神苦刑，比判她作豬作狗作牛作馬只受一刀一苦，更加殘酷百倍。如此解釋「紅顏薄命」論，是包含有李漁式的懷疑主義，正如入話詩所說：

天公局法亂如麻，十對夫妻九對差。常使嬌鶯棲老樹，慣教頑石伴奇花。
合歡床上眠仇侶，交頸情中帶軟枷。只有鴛鴦無錯配，不須夢裡抱琵琶。
(頁 5)

作者的男性中心意識在這裡也流露出來了，他借著閻王判獄，對女性命運悲劇作了喜劇性的嘲弄。這一點也感染了它的評點者杜濬，在眉批上說：「這等看來，如今的惡人都是將來的美女，該預先下聘才是。」(頁 6)杜濬用開玩笑的方式來解讀李漁對「紅顏薄命」看法，呈現「笑意自然來」、風趣的趣味性。

第二回〈美男子避惑反生疑〉則以「反諷」角度說明審錯案比貪錢更加危害百姓。第三回〈改八字苦盡甘來〉，表面在書寫正面人物蔣成，實際上也間接諷刺官府的貪贓枉法與用人唯親的自私性。第四回〈失千金福因禍至〉表面寫秦世良的三次倒楣遭遇，然而靠著天生的財主命，最後得了個「便宜失主」，實際上書寫秦世芳，這個靠著後天的「重義」而使他原本不是財主命的命格，多了幾條「陰隲紋」而使得他也可以「做人家」，經商獲利不少，這裡寫重義輕利的秦世芳目的在於為明代中葉以後，利益薰心，一切以功利為出發，人人都是「見錢眼

⁴³² 所謂的「大眾文學」與屬於個性產物的純文學不同，大眾文學是由大眾來創造的，作家不過是根據大眾的種種要求而賦予它一個形式而已。詳見尾崎秀樹，徐萍飛、朱芳洲譯：《大眾文學》，北竟：中國社會科學出版社，1994年，頁2。

開」、「逐利之夫」，「道義」根本是棄之如敝屣，因此塑造秦世芳這樣的正面形象當為典範。

第五回〈女陳平計生七出〉與第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉都點明禮教規範的虛假、而深具嘲諷意味，在〈女陳平計生七出〉入話一開頭便寫道：

話說忠孝節義四個字，是世上人的美稱，個個都喜歡這個名色。只是奸臣口裡也說忠，逆子對人也說孝，奸夫何曾不道義，淫婦未嘗不講節，所以真假極是難辨。(頁 93)

那些帶著剃刀與人言的婦女被流寇擄去後，若沒有自盡以保節，在李漁看來便是淫婦之流，正如凱特·米列特所說的那樣：

在男權制中，與性有關的許多罪大多歸咎於女性，從文化角度而言，不論是在什麼樣的情有可原的具體情況下，凡是涉及到男女私通，女性總是被視為該受懲罰或該負主要責任的一方。⁴³³

因此李漁以男權出發來講，他給予不守節的妻羅氏與妾莫氏都是不好的下場，羅氏自縊身亡，莫氏怨恨而終，這種對男女感情要求忠貞不貳的標準，只有規範女性要遵守而已，呈現男女在忠貞問題上的不平等，顯而易見，李漁身為舊時代的一員，他始終也沒有擺脫這種戕害女性自由的不公平對待。

第六回〈男孟母教合三遷〉表面上歌頌變童的教子有方，媲美孟母三遷，然而卻是寓含「嘲諷」意味：

只因這椿事不是天造地設的道理，是那走邪路的古人穿鑿出來的，所以做到極至的所在，也無當於人倫。(頁 130)

作者對「反模式」自立反論，其欣賞的態度中也雜有幾分反諷。李漁在一開頭就對這種違反三綱五倫的反常關係，提出他的立場：「我勸世間的人，斷了這條斜

⁴³³ 在男性思想主宰的社會上，男尊女卑或男為規範，女為順從的觀念都已深層地意識化了，社會上地位的不同或角色的扮演，對男性和女性而言都具有無窮的心理影響與價值判斷的標準。詳見〔美〕凱特·米列特著，宋文偉譯：《性政治》，台北：桂冠出版社，2003年12月，頁64。

路不要走，留些精神施於有用之地，為朝廷添些戶口，為祖宗綿綿嗣續，豈不有益！」(頁 130)李漁雖然型塑許季芳是個情種，尤瑞郎是個節婦，然而畢竟男風無益於生殖功能，而且破壞三綱五倫的道德秩序，因此對李漁而言，男風的「情」終究敵不過三綱五倫的「理」，明顯的向傳統價值觀靠攏。可見李漁寫作第六回〈男孟母教合三遷〉是以戲謔的心態來創作，表面上稱讚尤瑞郎為許季芳守節，並且撫養幼子成才，儼然媲美孟母的崇高節操，然而誠如篇尾所言：「這許季芳是好男風的情種，尤瑞郎是做龍陽的第一個節婦，論理就該流芳百世了；如今的人，看到這回小說，個個掩口而笑，就像在鄙薄他一般。」(頁 130)如此說來，表面上的稱許其實隱藏著毫不留情的譏諷，讚美與辱罵是一體兩面的，即誇中帶罵、罵中帶誇。⁴³⁴從李漁對同性戀的論述看來，頗與西方性價值所制定的標準相一致，那就是異性戀和生殖的性才會被接受，而同性戀的非生殖性情愛關係時常被當成不道德和不自然的行為。⁴³⁵原則上，李漁是不贊成同性戀的情慾關係，因此他用嘲諷的筆法去反諷男風文化的盛行提出實在是沒道理的反諷。

在第一回中李漁對闕里侯容貌的形容，後來與第一任夫人鄒氏的洞房花燭夜，鄒氏被臭氣薰到勉強捱到天亮的描寫，如「誰想他的尊口也差不多，躲了死屍，撞著臭齏。」(頁 10)後來三位夫人協調一人一夜輪流，並不是她們大度能容，而是要與另兩位和她「分些臭氣，就是三夜輪一夜，也還有兩夜好養鼻子。」(頁 28)李漁對此殘疾之人極盡的的嘲弄與揶揄，對於其他的處社會底層小人物的不幸遭遇也表現出輕薄的態度，如第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉對於王四的四六冤單描寫，就是一例，「日日喚梳頭，朝朝催挽髻。以彼青絲髮，繫我綠毛身。」(頁 141)擺明說王四是「烏龜」；又說希望義士仁人為他伸冤，「使名實相符，半八增為王八；或追原價還身，使排行復舊，四雙減作兩雙。若是，則鴉羽不致高張，而龜頭亦可以永縮矣！」(頁 142)楊義曾說：

⁴³⁴ 關於廣場語言具有讚美和辱罵一體兩面的特質，可以從拉伯雷的作品《大事記》中看出來。拉伯雷將《大事記》和《聖經》對照，且以戲仿、詼諧的語言戲弄嚴肅的事物，大膽影射反諷教會。在廣場語言中的辱罵常被用於讚美的涵義中，此種民間廣場文化獨特的音調，絕對不能用刻板的官方文化來理解。詳見巴赫金著、李兆林、夏忠憲等譯：《拉伯雷的創作與中世紀和文藝復興時期的民間文化》，收入《巴赫金全集》第六卷，石家莊：河北教育出版社，1998年，頁 186-189。

⁴³⁵ 現代西方社會根據性價值的等級制對性活動做出評價，即美好的性是異性戀的、婚內的、生殖性的、非商業性等；而邪惡的性則是同性戀的、非婚的、非生殖性的、商業性等，由此可知異性戀的性是普遍被社會與道德的眼光所許可和祝福的。參見〔美〕葛爾·羅賓(Gayle Rubin)等著、李銀河譯：《酷兒理論：西方 90 年代性思維》，北京：時事出版社，2000年，頁 29-33。

這種伸冤文字處處自認為半個王八，把自己置於自為悖謬的惡作劇之中。作者已名士風度嘲諷道德淪喪時，卻沒有認真地把握不應淪喪的道德。他以自己的喜劇性語言，對人間的玩笑開了第二次的玩笑，往往使其雋妙的語言陷於為歡喜而歡喜的尷尬之中……。⁴³⁶

李漁本意要嘲諷這個世間的人情事，表達他對世風日下，道德淪喪的感受，沒想到自己卻也陷進去這種缺乏厚道的漩渦之中，使他少了士人該有的「民胞物與」、「悲天憫人」情懷，對於生命的尊嚴缺乏尊重，包著同情弱者的糖衣，殊不知骨子裡卻是極盡嘲笑與戲耍，這種為「歡笑而歡笑」的喜劇性語言，往往使其雋妙的語言時常流於「讓人笑得很尷尬」。

三、修辭周全情節

一部成功的小說必定有精采的故事情節，情節是由細節所組成。中國通俗小說的兩種類型，一類以情節的傳奇性吸引人，一類以細節的真實性吸引人，前者多是講史、武俠、公案題材；後者多是社會、家庭、言情題材，⁴³⁷而想達到這樣的藝術表現則要靠敘事修辭來辦到，常見的修辭技巧有：

(一)、懸念

所謂「懸念」是故事中忽然出現難以解釋原因的離奇情節，讓情節產生撲朔迷離，例如：一件命案的發生，故事的主角的無故失蹤等等，作者在創作中時常會設置懸念來吸引讀者，作者有意故弄玄虛、裝神弄鬼，使小說作品可以吸引讀者會為其小說中的情節及人物命運產生一種焦慮、期待、猜測，急於知道故事的結局等，目的在攫取讀者目光，使其展卷閱讀，不忍釋卷。懸念是吸引讀者、製造緊張氣氛、故弄玄虛，增強藝術感染力的常用手法。李漁在《閑情偶寄》中說到：

⁴³⁶ 楊義：《中國古典白話小說史論》，台北：幼獅文化出版社，1995年10月，頁267。

⁴³⁷ 劉炳澤、王春桂：《中國通俗小說概論》，台北：志一出版社，1997年，頁163。

宜作鄭五歇後，令人揣摩下文，不知此事如何如何。欲做把戲者，暗藏一物於盆盞衣袖之中，做定而令人射覆，此正做定之際，眾人射覆之時也。

438

所謂「宜作鄭五歇後，令人揣摩下文」即是「懸念」的運用，李漁的「懸念」在於透露蛛絲馬跡之後，挑起讀者欲知後事的預期心理，而不斷揣摩、猜測，產生一種著迷感，正如佛斯特所言：

思格特(Sir Walter Scott)的聲明建立在另一個確切的基礎上：他會講故事，他具有那種使讀者懸疑不斷，逗引其好奇心的原始才具。⁴³⁹

懸念又分為總懸念與分懸念：

所謂總懸念就是在小說一開頭就設置下的籠罩全篇的懸念，也就是給整個作品打的一個總「結」。所謂分懸念，就是給書中部分章節或某個具體事件設置懸念，也就是在情節過程中打的一個或幾個小「結」。⁴⁴⁰

懸念的使用使小說充滿懸疑詭譎的神秘色彩。以《無聲戲》來說，第二回〈美男子避惑反生疑〉就是這種懸念的使用。故事起源於兩方比鄰而居，僅隔一牆，趙玉吾媳何氏與書生蔣瑜爲了避免生出事端，先後換了房間，這樣「陰錯陽差」還是使他們比鄰而居，何氏的玉扇墜跑到蔣瑜的書架上，引起一樁公案出來。讀者讀到這裡，丈二金剛摸不著頭緒，爲何玉扇墜會跑到蔣瑜那裡，直到知府家也遭遇同樣的事，知府媳還自殺，讀者看到這裡想必更不想合卷息讀，反而更想知道「兇手」到底是誰？最後謎底揭曉，原來是老鼠所爲。

另外，第七回〈人宿妓窮鬼宿嫖冤〉光是看回目就讓人引人入勝，「窮鬼」如何能「宿嫖冤」，故事的開頭一直在鋪敘王四如何犧牲奉獻，辛勤付出，不只背負「王八」污名，還把四五年積攢被妓女雪娘所騙，氣憤之下，「魂魄」就離

⁴³⁸ (清)李漁：〈小收煞〉，《閑情偶寄》卷二，頁 63。

⁴³⁹ 佛斯特(Edward Morgan Forster)著，李文彬譯：《小說面面觀》，台北：志文出版社，1973 年 9 月，頁 27。

⁴⁴⁰ 賈文仁：《古典小說大觀園》，台北市：丹青圖書公司，1983，頁 155。

開了身體，跪於運糧官床前：

運官要小解，坐起身來取夜壺。那燈是不曾吹滅的，忽見一個穿青的漢子跪於床前，不住的稱冤叫枉。(頁 143)

王四與雪娘撕破臉，王四不可能進入妓院，所以妓院所看到的除非是「鬼」才有可能，這時讀者或許真以為王四已死，鬼魂訴冤而來，卻沒有想到王四沒死，謎底終於揭曉：昨日所看到的「鬼」其實是「魂魄」，最後運糧官發揮巧智要了坑騙王四的一百二十兩並為他討了公道。

類似這樣的情節修辭技巧，在第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉中也可以看到。王小山是賭行經紀，夥同慣家詐賭，騙光了涉世未深、單純的王竺生，偌大家私全蕩盡，竺生父母也死了，王竺生家破人亡。大家怨王小山狠毒，賭場門可羅雀，忽有一人，衣冠甚是楚楚，姓田，住豐都，與王小山執骰子，讀者看到這裏，一定以為此人實在是「不知死活」，不怕被王小山騙個精光，一直到結局才知道，「田客人」其實是王竺生父親的鬼魂，為報仇而來，王小山騙光人家產，最終也因報應而賠光所有。

第十回〈移妻換妾鬼神奇〉中的妾三次設局陷害妻楊氏，讓楊氏差點被夫韓一卿逐出，楊氏百口莫辯，日日向菩薩訴苦，讀者看到這裡，一定為不知情的楊氏打抱不平，對她的處境深表同情，同時也認為陳氏「欺人太甚」吧！三次妾被「搬移」的事，也要等到故事發展到尾端才知道，原來是神道所為，借由被神道附身的陳氏之口道出了三次陷害妻楊氏的計倆如何如何，以及解開妾被搬移其實是神道所幹之事。

李漁猶如裁衣般的細密針線，巧設懸念、故佈疑陣、前後埋伏照應，將故事情節的轉折安排得合情合理，前後映照，看得出來作者的匠心獨具。

(二)、巧合

黑格爾曾說：

運用外在偶然事故，這種偶然事故導致情境的錯綜複雜的轉變，使得目的

和實現，內在的人物性格與外在情況都變成了喜劇性的衝突而導致一種喜劇性的解決。⁴⁴¹

黑格爾認為「巧合」是一種「外在偶然事故」的運用，充分利用了生活中的偶然性，用於小說創作上，作為製造矛盾衝突，推動情節發展的一種藝術方法。不過，「巧合」也不能隨便亂用，違反生活常識、違背事理邏輯、不合人物性格、就會弄巧成拙，令人難以置信，因此「巧合」使用的原則必須是意料之外，情理之中。古典小說中有不少巧合，是用在「因果報應」上，形成「因」、「果」的巧合。這樣的巧合往往能特別尖銳的揭示作品的主題。⁴⁴²如此一來，在因果的巧合之下，作品中的主題常常「圖窮匕乃現」，不用刻意呈現而主動顯露出來。

由於巧合的運用可以導致情節的錯綜複雜，使情節產生劇烈的變化與波折，在第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉的三位妻子，全部是「貌美」的佳人，這種巧合使得關里侯「怕嬌」的情節產生劇烈的衝突，這或許是「錯有錯著」的方式展現；同時妻子一任比一任還要有貌有才的情節層層相遞下，呈現「一波三折」的戲劇張力。第十回〈美男子避惑反生疑〉借由兩次事件：玉扇墜與舊鞋，都在不該出現的地方出現，引發大家以往的生活經驗，一致公認是男女雙方絕對有發生姦情，所遺留下的證物。但此篇讀者讀到這裡，都知道蔣何兩人是冤屈的，可是苦無證據，主人翁含冤莫白，作者巧設知府家同樣的事件，無異是替前面的奸情冤案提供一種「洗刷」的機會，假如沒有知府這段情節的設計，蔣瑜事件只能當作是一件冤案處理，暗示官員的審案草率及執拗，屬於公案事件一類，看不出李漁「求新求變」的寫作原則，總不如原作「老鼠」犯案來得「奇巧」與有趣，「老鼠」銜東西，東家的東西在西家家裏找到，本來是生活中常見之事，李漁卻善用這種常理造出奇事出來，「巧合」一法的使用扮演重要角色。

第三回〈改八字苦盡甘來〉，皂隸蔣成因爲心慈善良，立於衙門二十餘年依然一貧如洗，總不如其他同事行黑心之事，積攢豐厚家產，改了八字後，時來運轉，不但做了官還有宦囊萬計。故事的「巧合」設計在於華陽道人改蔣成八字與刑廳相同，原意只是拗不過蔣成纏擾、打發他的，不料果真改變他的命運，從此一帆風順，乍看之下，「八字」好像可以改，但又與「入話」議論的「死生有命、

441 黑格爾著，朱光潛譯：《美學》四，台北：里仁書局，1982年3月，頁301。

442 賈文昭、徐召勳合著：《中國古典小說藝術欣賞》，台北：里仁書局，1983年，頁37。

富貴在天」觀點相違背，爲了情節合理性，鋪設了與「刑廳八字」相同的目的，是想藉刑廳的提拔來擺脫處於衙門之下的窮蹇，所以改變蔣成極惡命運的關鍵不在「天」而在「人」，若不是長官的提攜，光靠八字一改就可以轉運，豈不是把八字決定人生說得太神；「八字」本來就不可改，符合事理人情，如果可以改，那麼只要改了好八字的人是不是就註定一輩子榮華富貴，不需要其他的條件嗎？如努力、時機、貴人等，這樣就削減了故事的深蘊，形成膚淺的表象。

第四回〈失千金福因禍致〉更是巧合手法使用最頻繁的一回，簡直可以用無三不成巧來形容。話說秦世良向楊百萬借到的五百兩買綢緞往海外販售，航海中遇海盜洗劫一空；第二次楊百萬再借他五百兩，他把三百兩預備買米販售，巧遇拐子騙去，其餘二百兩被當成偷了秦世芳的二百兩而賠給秦世芳，從此不敢再經商，以館塾爲生。世芳拿了這二百兩賺到三萬兩，回家才知自己的二百兩尙在家中，冤屈了世良，帶了全部的錢要還給世良，世良不允，最後以一人一半均分。世芳因輕利重義而幸免被強盜劫去錢財，與世良結爲異性兄弟，仍合二人錢財經商。知縣禮遇世良，才道出昔日的拐子乃是義僕，爲救他而幹了拐騙三百兩之事；世芳漂海到朝鮮，遇到當年洗劫世良的強盜已做了朝鮮駙馬，並且用十倍償還。秦世良銀子被冒認去，加上百倍送還，遇著的拐子又是個孝順的拐子，撞著的強盜又是個忠厚強盜，做成了現成財主，還得到楊百萬新寡女兒結親，此回小說把小說用三個巧合串起一連串的情節推展，使得秦世良的現成財主故事推向圓滿大結局。

第六回〈男孟母教合三遷〉尤瑞郎爲情郎情願去勢，引發私設內監官非，情郎許季芳被刑求傷重死亡，臨死要尤瑞郎撫孤守節，後免再惹事端，遷徙漳州，知縣要鎖季芳子承先爲龍陽，瑞郎連夜逃離漳州而到廣州。這個事件的巧合在於瑞郎爲龍陽，其子在他受聘之年又被知縣看上，促使瑞郎遠避他鄉的原因，後養子承先中舉，選了知縣、升了部屬；如果不是這樣安排，她也無法符合孟母三遷，爲子求教育環境而三遷處所的主題要求，也就不會有媲美孟母三遷的「男孟母」美話佳德了。

第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉的萬子淵就是與馬麟如年事相仿、面貌也相似，從麟如學醫，所以當麟如被轉任陝西副使的知府延攬而去，萬子淵就假冒馬麟如坐館行醫，事有湊巧，萬子淵得疫病而死，死訊傳到馬麟如家裡，妻妾個個現出「原形」，紛紛棄子改嫁去了，只留下通房碧蓮與一老僕人清寒度日，

才有了之後的情節發展，少了這個面貌相似的「萬子淵」死亡事件，故事的主題也就無法突顯了。

(三)、誤會

誤會法是：

由於對事實真相或別人用意作了錯誤的判斷，遂引起矛盾，發生衝突，釀成了喜劇、悲劇、鬧劇、滑稽劇等。誤會法可以使文勢突起、使情節波瀾曲折。他常常使讀者心中激起惋惜之情、怨恨之情、悲懣之情、激憤之情、悔恨之情……總之易於激起讀者的感情波瀾。誤會法有各種不同的形式，有言語誤會、有行為誤會、有因移花接木而成的誤會，也有因真假難辨而造成誤會等等。⁴⁴³

誤會是經由對人、對事作了錯誤的判斷，好人當作壞人，朋友當敵人、認賊當了父，好心被當成驢肝肺。造成誤會的原因各式各樣，有的被騙、有的無知、有的是被設計，有的是剛愎自用，利令智昏等等不一而足，用誤會法寫小說不但可以製造許多的離奇的情節，也可以刻畫出形形色色的人物。

第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉就是這種「錯有錯著」的具體應用。闕里侯因為第一任妻子遁逃的經驗，使得第二次相親不敢親自出馬，改由風流俊雅的朋友捉刀，何氏當晚就允了要嫁闕里侯，進房之後，才知受騙，新郎的尊容根本不是相親那樣，不知不覺兩滴眼淚從秋波裡瀉下來，所以何氏在成親第三日也使計逃入靜室。第三任妻子吳氏更是在誤會中被嫁與被娶的情形下發生，原本闕里侯要娶的是有福相的周氏，沒想到周氏吊死；原先要娶吳氏的舉人又退婚，闕家花轎一到，媒人夥同夫人瞞騙吳氏，移花接木代替了周氏嫁到闕家，所以闕里侯不知道他娶的是別人，吳氏也不知道她嫁的也是別人，如此的陰錯陽差，而形成的後面情節。

第二回〈美男子避惑反生疑〉因為一件玉扇墜而掀起一樁離奇的案件，故事的本身就是一連串的誤會所組合而成。何氏與蔣瑜書房僅隔一牆，婆婆怕何氏每

⁴⁴³范勝田：《中國古典小說藝術技法例釋》，杭州：浙江古籍出版社，1989年，頁244。

日聽蔣瑜讀書而動了憐才之心，把媳婦臥房搬到前面，沒想到蔣瑜是個志誠君子，瓜田李下，不得不避，就把自己的書房搬到前面，反讓公婆更加疑心二人有染。誰知公公趙玉吾送給何氏的玉扇墜竟然跑到蔣瑜的書架上，蔣瑜又把它拿來給人估價，讓人認出是趙玉吾所有，眾人躡足趨前告官，使得兩人有染的事由原本的懷疑變成了鐵證，讓兩人百口莫辯，加上清知府既定的「冶容晦淫」觀念，使得案情更趨近於認定蔣瑜與何氏有奸情，嚴刑拷打下，蔣瑜承認了有奸情，最後還是知府自己也遭遇了同樣的事，媳婦的繡鞋無故跑到他的書房，被知府夫人當成了「老扒灰」，還枉送媳婦一條命，才知道是老鼠銜叨至此，也才還了蔣瑜清白。

第四回〈失千金福因禍至〉的二百兩銀子不見了，勿把世良當賊，後來世芳才知自己的銀子尚在家中，沒有帶出去，把這二百兩當本錢所賺的三萬之數竟要還給世良。

第十回〈移妻換妾鬼神奇〉的楊氏被奸詐的妾陳氏所害，讓夫韓一卿認為她私夾東西回娘家及與表兄有奸情，甚至差點鬧到要休妻。第十一回〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉中的單龍溪，太高估子單玉與孫遺生的品行，認為他們會在他死後替他送終，就把藏寶的事告訴了他們，沒想到一孫一子先後趕回家挖寶，還深怕晚一步會全部被對方所得，一毛也分不到，拋下奄奄一息的單龍溪，這才知道子孫的不孝。

第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉羅氏與莫氏一聽到假丈夫(萬子淵)的死訊，誤認丈夫已死，即尋思要改嫁，後來馬麟如歸來，還選了「行人司」，悔恨欲死，都央馬族之人勸麟如取贖。

李軍鋒曾說：「誤會」常常又與「巧合」相生相配，從而使故事情節曲折變幻，極富傳奇色彩。⁴⁴⁴接著又分析說：如第二回〈美男子避惑反生疑〉中就是巧中有誤、誤中有巧、巧誤參半。蔣瑜與何氏男女隔壁而居是巧，雙方為了避嫌而換房，又同住隔壁是巧；趙玉吾贈給何氏的扇墜不翼而飛，偏偏落在蔣瑜的書架上，是巧；成都知府極惱傷風敗俗之事，偏信原告又是巧；蔣何二人，郎才女貌也是巧；諸巧畢集，導致誤判，就勢在必然了。後來知府從老鼠能把媳婦繡鞋銜到自己的書房的現象，推斷出扇墜也是老鼠銜到蔣瑜書架上的，因而使冤獄得到平

⁴⁴⁴李軍鋒：〈李漁小說的尚奇觀在藝術手法中的展現〉，《山東省青年管理幹部學院學報》第5期，2010年9月，頁128。

反。最後蔣瑜與何氏能共諧連理，真是巧中之巧、誤中之誤。整個故事情節全借助一個「巧」字，沒有「巧」，就沒有「誤」，故事情節就無法展開，小說也失去的吸引人的魅力。⁴⁴⁵所以「巧」與「誤」往往是小說情節中的雙胞胎，相生相衍、互為幫襯。

第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉的情節設計也是在「巧合」與「誤會」之中交織開來。羅氏與莫氏誤聽丈夫在外行醫病逝的消息後，都改嫁他人。這一個誤會也寫得十分合理。馬麟如與友人萬子淵同到揚州行醫，兩人「恰巧」年紀相仿、面貌也相似。馬麟如隨新任陝西副使去陝西，醫館就讓萬子淵冒名繼續行醫。萬子淵染疫病而死，當地人以爲病逝的是馬麟如，而且墓碑上寫的也是「江西醫士馬麟如」，所以馬家老僕到揚州尋訪時，誤以爲是馬麟如病逝，這也就在情理之中了。⁴⁴⁶因此在這兒的「誤會」製造一個「疾風知勁草、板蕩識忠貞」的忠誠大考驗時機，結果「激不著的本該應激得著，激得著的盡可以激不著」（頁224），該守節的正妻羅氏反而去改嫁，不用守節的通房反而撫孤守節，可見套用第五回〈女陳平計生七出〉入話議論道：「忠孝節義」在平時的時候，人人都道自己是，所以真假極是難辨，…除非把患難來試他一試。（頁93）誤傳馬麟如死訊就是一個「患難」事件，只可惜正妻羅氏與妾莫氏都經不起考驗，最終反而讓老實的通房碧蓮佔盡便宜，因此李漁說：「做好事的原不折本」，碧蓮正是最佳例子。

（四）、突轉

《閑情偶寄》一書中有云：

……，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；……。⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ 李軍鋒：〈李漁小說的尚奇觀在藝術手法中的展現〉，《山東省青年管理幹部學院學報》第5期，2010年9月，頁128-129。

⁴⁴⁶ 李軍鋒：〈李漁小說的尚奇觀在藝術手法中的展現〉，《山東省青年管理幹部學院學報》第5期，2010年9月，頁128。

⁴⁴⁷ (清)李漁：〈大收煞〉，《閑情偶寄》卷二，頁64。

「突轉」的目的在讓讀者以為已經是「山窮水盡疑無路」，偏偏「話鋒一轉」，出現「柳暗花明又一村」的驚奇效果。「突轉」在《無聲戲》的運用往往在讓讀者似乎情節已經告一段落了，準備收拾行囊，打道回府，忽然「天外一筆」，事有下文，突出波瀾，不管在人物受到冤屈或衰到爆，人物好像出場到此，沒有下文，怎料到他們大都洗清冤屈、化困蹇為順遂，彰顯在「因果報應」的功能上。

在第二回〈美男子避惑反生疑〉中的蔣瑜，在清知府糊塗斷案下，蒙受與何氏通奸的不名譽罪名，且被屈打了二十大板，妻子又嫁給仇人為媳，一發的咬牙切齒，「隔壁打鼓，他在那邊搥胸；隔壁吹簫，他在那邊嘆氣」（頁 50-51），如此強烈的對比，道出了蔣瑜的痛苦，過了一月有餘，沒想到知府審了這樁「風化案」，自己也成為「風化案」的男主角，調查之後，才知道是老鼠所為，除了蔣瑜洗刷冤屈，還做了媒人，撮合了蔣瑜與何氏做成了神仙美眷。

在第三回〈改八字苦盡甘來〉的蔣成，也差不多是這種「鹹魚翻身」的模式，蔣瑜身處衙門二十餘年，只因「衙門錢好趁」就一投栽入，別的衙役吃香喝辣，人人積攢不少家私，白手起家，只有他不善攢營，依然衣不遮身，食不充口，還被稱為「蔣晦氣」。因緣際會經由華陽道人改八字與刑廳大人相同之後，時來運轉，最後當了「經歷」又宦囊豐厚。

第四回〈失千金福因禍至〉的秦世良在向楊百萬借的一千兩，要嘛被海盜劫走、要嘛被拐子拐走、要嘛被當賊還了秦世芳，可謂「衰到暴」，而絕了經商發財夢，窮苦度日當塾師，故事到此好像秦世良的角色應該要退場的時候，沒想到世芳拿了世良的二百兩一本萬利，得了三萬數，事後才得知誤會了世良，錢財一人一半，事後世芳到朝鮮做生意，當初的盜賊當了朝鮮駙馬，並以十倍抵銷當初所劫的貨物，被拐的僕人當初拐世良錢是為了解官非的主人，後來主人官復原職，以知縣的名義報恩而來，秦世良就這樣當了「便宜失主」，成了萬貫家財的財主。

第五回〈女陳平計生七出〉的聰慧女子耿二娘，靠著聰明絕頂的智慧，虎口下餘生、在流寇頭目下保全貞節的故事，她連續使出七計，其中最後一計，筆者認為是「計中絕妙者」，就是「樑上仇人口是碑」最佳，李漁借「說書人」之口也說出了原因：「他若要把他弄死在路上，只消多費幾粒巴豆，有何難哉？！她偏要留他送到家中，借他的口，表明自己的心跡。」（頁 105）可以得知，耿二娘隨著流寇四處逃竄、並提議藏寶、留寇賊在廟中並沒有把他「藥」死的原因所在。

第六回〈男孟母教合三遷〉中尤瑞郎因為自宮而被當作「私做內監，造逆謀反」而被用刑，「夫」許季芳代為受刑，傷重而死，遺言要尤瑞郎撫孤守節，尤瑞郎未免再生事端，從福建搬到了「漳州」，經營「鞋舖」維生，如果不是養子承先前後被私塾先生與知縣看上，知縣甚至派了如郎似虎的皂隸要來鎖承先去做龍陽，才使得瑞郎第二次搬家，趕緊搬到廣州，如果沒有這個突轉事件，或許瑞郎就在第一次搬家，以漳州為永久居地，而沒有媲美孟母為兒子教育環境設想而三遷的佳話了。

第七回〈人宿妓窮鬼訴嫖冤〉中的王四，被騙情又騙財，無處伸冤，若不是自己靈魂出竅跪求運糧官伸冤，恐怕他還要繼續背著「做孽才子」所作「語帶譏諷」的冤單，繼續當他的半個「王八」。「運糧官」的出現，代表了王四的冤屈即將陳冤得雪。

第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉中王竺生被誘賭騙光了全部家產，二老也相繼過世，為免飢寒，只好依附岳父，故事到這裡，好像告一段落，王竺生的落魄與家破人亡是王小山這個賭行經紀所造成的，如此的為惡之人，如果不寫他的報應，實在有違話本「勸善懲惡」的優良傳統，因此「田客人」的出現，即是突轉事件，對於家門前已經是「門可羅雀」的王小山而言，簡直是「久旱逢甘霖」的喜悅，再次又有「肥羊」上門，故計重施，殊不知大禍臨頭，「田客人」即是王竺生父親的鬼魂為報奪產家仇而來，最後王小山盡散家財、請道士超渡，才勉強擺平這件「鬼尋仇」的事，其餘串通的慣家沒有一個有好下場。

第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉如果沒有貌似馬麟如的萬子淵染疫過世，怎能看出正妻羅氏與妾莫氏的虛情假意，而使心口如一的通房碧蓮，「做好事原不折本」（頁 245），非但扶正成為馬麟如的正妻，還被封為誥命夫人，向來不育，也連生二子，還得孤兒之報。

（五）、草蛇灰線

范勝田說：

做人要誠實，作文要狡猾。文章要給人留有回味的餘地，不可像「袖筒裡的棒錘，直出直入」。古往今來的大手筆，都身諳此中「三昧」。他們的名

篇中，故事情節或人物之間的關係，有時看來並無聯繫，然而細細推敲，都可以發現作者在關鍵字、關鍵句、關鍵事(或叫「文眼」)上的匠心獨運，發現其中存在著各種「暗伏」、「遙應」的內在聯繫。這種藏頭露尾，時明時暗的筆法，就是「草蛇灰線」。⁴⁴⁸

又清代蔡元枚在《水滸後傳讀法》列舉《水滸後傳》種種手法寫道：

有草蛇灰線法。如李俊在今鼇島救起安道全，為後引兩寨諸人之線；聞小姐患病求安道全醫治，診太素脈，說他大貴，為後嫁與李俊為妃之線；鄆哥隨呼延鈺去時，說銀子原為娶妻之用，為後請留共濤之女賞與為妻之類，皆是遠遠生根，閑閑下著，到後來忽然照應，何等自然。

《中國古典小說藝術欣賞》解釋這段話所說的「草蛇灰線法」就是伏筆，所謂「遠遠生根」，就是指在前人很遠的地方埋下伏筆；所謂「閑閑下筆」，就是指它埋伏得自然，不露痕跡。⁴⁴⁹可知，設置「伏筆」非但要求要在遠處埋下，而且要埋得不露痕跡、自然不突兀。

草中之蛇，姿態曲折多變，灰裡之線，隱隱約約，似斷實連。形容一段文章中要一條隱約的主線，也就是說作者安排情節和細節時，應該首尾照應，前後關聯，早打伏筆，稍作暗示，作者有意，讀者無心，以致到重大情節發展變化時，在邏輯上無突然意外之感，增加故事的合理性。

在第二回〈美男子避惑反生疑〉中原本蔣瑜得了扇墜，本想遇著識貨的人估一估價錢，就將線穿好了，吊在扇上，走進走出，再不見有人問起，「這一日合該有事」(頁40)為以下的冤案揭開序幕，所以蔣瑜拿到玉扇墜，如果私下把玩，或許不會有事，他卻「手中倒拿著扇子將玉墜吊來吊去，好啓眾人的問端。」(頁40)假使他沒有想把扇墜變賣換錢，就不會惹了連他自己都不知道怎麼回事的官非事來了。

第四回〈失千金福因禍至〉秦世良用楊百萬借與的五百兩，買辦綢緞往海外販售，之前刻了幾方圖章，後來不習學業，沒有用處，不住的東印西印，逐匹在

⁴⁴⁸ 范勝田：《中國古典小說藝術技法例釋》，杭州：浙江古籍出版社，1989年，頁132。

⁴⁴⁹ 參見賈文昭、徐召勳合著：《中國古典小說藝術欣賞》，台北：里仁書局，1983年，頁220。

綢緞上印上「南海秦記」四個大字，還被眾人笑說：「你的本錢忒大，寶貨忒多，也該作個記號，省得別人冒認了去。」(頁 72)正因為這種「書呆子」的慣相，使得強盜認得出來是秦世良的貨，還賠給他十倍價錢。在綢緞上蓋上「南海秦記」就是一個「伏筆」的使用。

第五回〈女陳平計生七出〉耿二娘，在流寇即將到來的時候，耿二娘不像其他婦人嚎啕痛哭與夫訣別或尋剃刀、買人言帶在身邊，都說等賊一到，即尋自盡，絕不玷汙清白之身，耿二娘摸著幾塊破布放在袖中，又取十個銅錢叫二郎到生藥鋪買巴豆，眾人都猜不透有何用處？耿二娘自己反梳頭勻面，艷妝以待。這裡的「破布」與「巴豆」後來都成了耿二娘，使出七計，保全貞節的最重要法寶，如果沒有寫到準備了「破布」與「巴豆」，後面的情節就無法進行了。

第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉的萬子淵人物，也是一個「伏筆」的運用。萬子淵與馬麟如年相近、貌又相仿，加上陝西副使找麟如隨行，使得萬子淵頂替了馬麟如看診，沒有人發現，過了半年，萬子淵染疫死亡，死訊傳回家中，才引起該守節的妻妾不守節，反倒是不用守節的梅香忠心守著幼子與這個家。沒有「貌相似」又懂醫術，冒馬麟如在揚州行醫的鋪陳，就不會現出羅氏與莫氏的虛假。

(六)、層巒疊翠

范勝田說到：

「層巒疊翠」本指山色，移植入小說創作領域，是指描述人物或事件，緊上加緊，忙上添忙，將人物或事件由一個高峰推向另一個高峰。它不是雪中送炭，而是冰上加霜，使人感受到身愈冷而天愈寒，天愈寒而心愈冷。一難一難接踵而至，一個不幸接著一個不幸相繼而出，把人物或人物逐層地疊積描寫，極力寫出情境的不堪來。⁴⁵⁰

「層巒疊翠」事實上跟「屋漏偏逢連夜雨」差不多，人物命運通常是「一波三折」，事與願違，直到第三次才會達成心願，化逆為順。為了使小說更加引人入勝，情

⁴⁵⁰范勝田：《中國古典小說藝術技法例釋》，杭州：浙江古籍出版社，1989年，頁53。

節的設計更加曲折，於是加重矛盾、製造阻礙，增加生活中的困難程度的寫法。第三回〈改八字苦盡甘來〉的蔣成與第四回〈失千金福因禍至〉的秦世良兩人，可稱得上「衰到爆二人組」，他們兩人等同難兄難弟，李漁有意讓他們的困蹇遙遙相應，一個是當了二十餘年皂隸，窮到衣食不足，被稱為「恤刑皂隸」、「蔣晦氣」與「教化奴才」，一個是連遭強盜、拐子、誤認為賊的小商販，就是這種寫法。

除了這種「倒楣透頂」的故事外，另有三篇也是歷經三次波折才得如願。第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉闕里侯，不過心願是要娶個妻，與他自己共度一生，這樣的願望看來是一般人也會有的，他並沒有過度奢求，在別人很輕鬆的婚姻大事，闕里侯礙於先天的殘疾與三臭，使得他的娶妻之路困難重重，第一任妻子鄒氏與他作了一個月夫妻，第二任妻子何氏與他作了三天夫妻，第三任妻子吳氏拜完堂就使計遁入靜室，根本連與他作夫妻之實也沒有，幸虧袁進士的一番話點醒了吳氏，用計把鄒氏與何氏拉出關，後來三人共事一夫。這個闕里侯讓人非常同情，雖然他帶有殘疾與臭味，然而也有追求自己幸福的權利，如果沒有袁進士的一番話，恐怕還得繼續娶妻下去。

另外就是一直陰險害妻的陳氏，連續以毒藥、偷竊與奸情來離間妻楊氏與丈夫韓一卿的感情，讀者讀到這裡，想必同仇敵愾地罵著陳氏太過毒辣吧，這也是李漁使用此法的目的，讓讀者隨著故事中的人物喜怒而喜怒，悲歡而悲歡，迫害三部曲最終回，楊氏還被誤會與表兄有染而差點被休、遣送回娘家，幸虧神道幫忙，附身在陳氏身上，並且自曝所有的事都是她幹的，並且得到了懲罰，染到豬的癩疾而絕了與韓一卿夫妻之情，妻楊氏反倒因為寬厚，而得了一生的福報。

（七）、其他

雙關、用典、比喻、反諷等辭格，是文學創作中傳遞豐富的言外之意的的手段。李漁透過辭格的奇巧運用，拆除了莊諧、高下、貴賤之間的藩籬，對傳統道德規範實行的解構，李漁在作品中常用以下幾種辭格⁴⁵¹：

⁴⁵¹ 前三種分法「用事」、「比喻」、「反諷」內容部分參考張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月，頁123。

1、用事

「用事」的廣泛使用，是儒家爲了維繫價值體系的重要手段，李漁卻把一些負載了嚴肅莊重意蘊的典故，用於卑俗庸常的人或事上，有時還與儒家教義相悖離。如〈男孟母教合三遷〉中所用的陸績懷桔⁴⁵²的故事，本與孝道相關連，許承先以這樣的行爲施之於以絕嗣爲代價、替許季芳守節的尤瑞郎而言，是絕佳的諷刺。而這果子還來自於天地君親師的教師之手，更加重其反諷意味。其他如第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉的「伯夷叔齊」，第三回〈改八字苦盡甘來〉的「楚宮細腰」等都是如此。第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉把曹操臨終前安頓姬妾的典故「分香賣履」，曲解成強意要姬妾守節的迂腐、小家子氣之人，被妻妾在往生後罵「阿呆」，填人笑柄。〈男孟母教合三遷〉的「韞櫝待沽」則是暗指變童若是處子原身，就有人肯出重聘，三茶不缺、六禮兼行，一樣明媒正娶，因此「原裝」總是身價百倍，若是被人嘗了新去，就成殘花敗柳，雖然不是棄物，但只好棄取由人，隨風逐浪，因此尤侍寰不拒窺伺之人，是想誰出得起好價錢，就可以「典賣」尤瑞郎，換得還了負債、舉了二喪還有自己養老之費，全在尤瑞郎當許季芳龍陽的五百金聘禮上。

2、比喻

李漁善用把性質與價值上極不相稱的事情放在一塊兒打比方。如第四回〈失千金福因禍至〉這個故事，把楊百萬這樣的一個商人放貸行爲，先是比作官府升堂，把相不中的人比作「秀才考了劣等一般」，後又比作做戲，把天平裡的聲音說成「好像戲台上的鑼鼓，響個不住。」又比喻關里侯不管外貌與內才皆不濟，就說他就算是秀才頭巾，也像平天冠一般，承受不起。鄒氏受不得關里侯的口臭，爬到他的腳頭去睡，誰想他的尊腳與尊口也差不多，躲了死屍，撞著臭齋，弄得個進退無門。(頁 10)把關不全的口臭、腳臭比喻成比死屍還臭，比臭齋還噁，真

⁴⁵² 「陸績懷桔」又名「陸績懷橘」。漢陸績，字公紀，吳郡人。其父康，曾爲廬江太守，與袁術交好。績六歲時，於九江見術，術出橘待之。績懷其三枚，及歸拜辭，橘墮地。術笑曰，陸郎作賓客而懷橘乎。績跪答曰，吾母性之所愛，欲歸以遺母。術大奇之。情到真處，小節亦關至行，況六歲之兒，一橘不忘母乎，真千古美談也。今人席間懷果，欲娛其兒。夫一樣懷歸，盍易愛子之心以愛親。懷物與兒，識者賤之，懷物奉親，人皆敬之。奇哉陸郎，可以爲法矣。詳見陳壽著、裴松之注：《新校三國志注·陸績傳》，台北：世界書局，1972年9月，頁1368。

可以想見是何等的臭氣薰鼻吧！

另外在第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉敘述骰子的害人不淺之處：

骰子是無知之物，為什麼罪它？不知這件東西雖是無知之物，卻像妖孽一般。你若不去惹它，它不過是幾塊枯骨，六面鑽頭，極多不過三十六枚點數而已；你若被它一纏上，這幾塊枯骨就是幾條冤魂，六面鑽頭就是六條鐵索，三十六枚點數就是三十六個天罡，把人捆縛住了，要你死就死，要你活就活，任有拔山舉鼎之力，不到烏江，就絕不肯放你。如今世上的人迷而不悟，只要好好的人家央它去送。（頁 148-149）

把骰子比喻成「冤魂」、「鐵索」、「天罡」，一旦被纏上、被捆縛住，縱使有拔山舉鼎之力，也難以掙脫，非到整死你不可，這實在把骰子之惡形容的入木三分，非常貼切。李漁善用比喻的技巧，把深奧難懂或者枯燥的道理，通過生動淺顯的比喻表現出來，並且化抽象的事理為具體可以感受的事物，使人從中獲得教益。

3、反諷

「反諷」作為辭格，是指句子的表層意義與內在意義的不一致。《無聲戲》十二回小說，幾乎可以說是「反諷」的大量使用。⁴⁵³第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉李漁表達人們司空見慣的婚姻中女性的不公平待遇，同時對「佳人配才子」的傳統主題的過度誇張變形下，反倒與當時的社會背影相符合，充滿現實性；第二回〈美男子避惑反生疑〉如同入話所說的一般：「奉勸世上做清官的，也要虛衷捨己，體貼民情，切不可說「我無愧於天，無作於人，就審錯幾樁詞訟，百姓也怨不得我」這句話。那些有守無才的官府，個個拿來塞責，不知誤了多少人的性命。」〈頁 34〉，在故事中李漁通過一連串的具體案例，來塑造一位只有道德操守而無聰察卓見的清官。這位清官因對自己道德品行的執拗，誤判了案情而毫無覺察，顯得比貪官來得可怕，反諷那些有德無才的大批官員，雖然不貪，然而擁有可敬的道德是不夠的，還要有與職務相稱的才能，李漁這種清官比貪官危害更深的見

⁴⁵³ 代順麗：〈論《無聲戲》對話本小說的繼承與革新〉，《漳州師範學院學報》（哲學社會科學版）第 2 期，2004 年，頁 66-67。

解，突顯出他對清官更深刻的理解，而反映和揭示這種現象的危害性，李漁還是第一人。第三回〈改八字苦盡甘來〉雖入話宣揚「生死有命，富貴在天」的「天命觀」，然而李漁卻藉由善良窮皂隸蔣成，因請了算命先生改了八字，生活頓生轉機，不但發財還做了高官，這則故事推翻了「天命」的神聖性，暗示天命不可改易，「人運」卻是掌控在人的手裡。第四回〈失千金福因禍至〉如同杜濬回末評語：「人都羨慕秦世良，我獨羨慕秦世芳。秦世良的財主是天做的，秦世芳的財主是人做的。天做的財主學不來，羨慕他沒用處；人做的財主學得來，羨慕他有用處。」若不是秦世芳的重義輕財，怎麼能夠改變面相，多了幾條「陰鷲紋」，也成了一大財主，李漁寫作此篇反諷當時社會現象的功利化與勢利性。

第五回〈女陳平計生七出〉在傳統道德以為「女子無才便是德」，李漁卻型塑一位足智多謀的奇女子耿二娘，小說在驚險迭出的戰亂中展開二娘的逃生故事，在危機四伏的環境中顯現她的才能與智慧，體現作者對女子才情與聰慧的肯定。第六回〈男孟母教合三遷〉對男同性戀的「無關人倫」的不贊同，所以縱使如許尤兩男天崩地裂般的愛情，成就一對癡情烈婦，也仍然無法獲得社會的稱許，反而暗地裡竊竊譏笑。

第七回〈鬼宿妓窮鬼訴嫖冤〉通過對《三言》戲擬名作〈賣油郎獨佔花魁〉，寫一名梳頭匠王四，想當一回戲文小說中的賣油郎春夢，把青樓當成了「至誠」場所，被騙了一百二十兩還當了四五年半個「王八」，受盡世人奚落與嘲笑，戲仿的情節，對反的題材主題體現作者對馮夢龍對世井小民的婚姻命運更深的關注與理解。第八回〈鬼輸錢活人還賭債〉體現了城中市僧覬覦別人財產的陰險狡詐心理，顛覆重義輕利的道德傳統。

第九回〈變女為兒菩薩巧〉體現為富不仁，行善積福的虛偽，揭破部分行善者靈魂的虛假面孔。第十回〈移妻換妾鬼神奇〉不管吃醋一方為妻還是妾，下場都是導向「因果報應」之說，誰破壞了妻妾成群的家庭和諧，誰就得要「吃驚」。不過筆者以眾多小說來看，妻害妾通常只要悔改，就不會有不好的下場，妾還要感激涕零妻的寬容大量、良心發現，反觀妾醋妻，通常都沒有好下場，如本文中的妾陳氏與《清夜鐘》的妾被正妻子崔鑑所殺，崔鑑不但不獲罪，反而以孝義之名得到表揚，被殺的妾感覺好像死了活該一般，無人問問。第十一回〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉體現父子之間赤裸裸的金錢關係，顛覆了傳統道德所宣揚的孝道精神。第十二回〈妻妾抱琵琶 梅香守節〉揭示夫妻之間的虛偽情義，顛覆傳統

道德所宣揚的夫婦人倫之道。

4、特犯不犯

若因為出場人物的不同而帶有某些本質的差異，這種另外稱為「特犯不犯法」：

複雜的社會生活中，常常會出現許多極其相同或相類的事件。而在這些表面重複進行的事件中，卻因出場人物的不同而帶有某些本質的差別。小說作品以生活為原型，不可避免地要描述這些相類似的事件，在相類似的事件中寫出不同人物的不同性格。這種同中見異的技法就叫做特犯不犯法。

454

「特犯」就是作者有意識把不同的人物放在同一或相類事件中加以比照，「不犯」指的是在這種比照中顯示出每一個各自不同的特徵，從而將人物性格鮮明地區別開來。如《水滸傳》先寫武松打虎、次寫李逵打虎，再寫二解爭虎；潘金蓮偷漢後，又寫潘巧雲偷漢……正是要故意把題目犯了，同樣是打虎，而做法迥異、性格殊途；同樣是「偷漢」也各各一款，各不相同。乍看之下，范先生的定義好像僅僅適用於人物的類型上，依筆者之見，若同樣用於情節的相似性上，如前段所講的「三次重複」，或許也可以行得通呢！

以第一回〈醜郎君怕嬌偏得艷〉的三位佳人從嫁入闕家的原因就各不相同，到避躲入書房靜室，各個也是各出奇招，方法各異。第一位夫人「鄒氏」是與闕不全自小定的「娃娃親」，可以說是走著傳統婚姻「父母之命、媒妁之言」的管道；第二位夫人何氏是因父親壞了官職，需要銀子去完贓，所以以三百金財禮「賣嫁」給闕不全；第三位夫人吳氏更不堪，以袁進士妾的卑微身分被「騙賣」給闕不全；以出身身分來論，何氏最優、鄒氏為婢妾所生次之、吳氏根本是轉賣由人，是由袁妻視為「眼中釘」打發出去的卑賤之妾；但若論其聰明才智，李漁則採取的人物處理有著「層遞」的現象發生，不管姿容還是智商，都是一位勝過一位，

⁴⁵⁴范勝田：《中國古典小說藝術技法例釋》，杭州：浙江古籍出版社，1989年，頁57。

到吳氏身上，貌與智兼而有之：鄒氏忍了一個月，方才脫離「惡臭」的環境、何氏當了三天的新婦，而吳氏結婚當天就巧計唬得闕不全一愣一愣的，自動送還給袁進士，是之後袁進士不肯再納吳氏為妾，並且講了一番「地獄本該是妳坐」的因果報應說，才讓吳氏把鄒氏與何氏誘騙出靜室，三人平均分擔與闕不全「同房」的被惡臭薰的痛苦。

第三回〈改八字苦盡甘來〉的蔣成經歷「恤刑皂隸」、「蔣晦氣」與「教化奴才」二十餘年衙門困窮生活。第四回〈失千金福因禍至〉的秦世良遭遇被搶、被拐、被當賊的倒楣事件。第五回〈女陳平計生七出〉連續運用巴豆與破布巧施連環計，避開被寇賊性侵並得以保全清白。第六回〈男孟母教合三遷〉尤瑞郎為躲避男風之害從福建遷往漳州，再由漳州遷往廣州。第九回〈變女為兒菩薩巧〉孩子由石女根據施達卿的佈施金額，慢慢變成一個真正的男孩，並且資性聰明，長大後補廩十年，當了一任知縣、一任知府。第十回〈移妻換妾鬼神奇〉妾陳氏陷害妻楊氏三次：下毒、偷竊及誣奸，還有神道三次妻妾調換、搬移。這些例子可以用前段所說的「重複情節」來分析，同時也可以用此處所提到的「特犯不犯」來解讀。

四、故事型塑人物

李漁雖然注重故事結構的安排，頭尾相呼應，取材「新穎」、立意「甚奇」，然而他專注小說的故事新巧，卻忽略了人物的細膩描寫，大多缺乏環境、情景烘托，因此崔子恩《李漁小說論稿》曾說：

李漁並沒有把人物作為小說的主體來寫，他關注的不是人物的心理、性格、行為和生命價值，而是考慮他們的言行舉止能不能造成喜劇故事。⁴⁵⁵

說明李漁是應情節來設計人物，人物的意圖與行動是跟隨著故事的發展而走，人物服務於情節，李漁很少用情節來形塑人物，說明他人物的設計都是為情節而設的，故事中的人物很多都缺乏對人物內心世界的表露，讀者也看不出話本中這些人物複雜的心理性格，這些觀點或許是崔氏的想法，如果李漁小說與《三言》對

⁴⁵⁵ 崔子恩：《李漁小說論稿》，北京市：中國社會科學出版社，1989，頁 42。

人物性格、心理狀態等刻劃來說，當然是馮夢龍遠遠勝出，他可以說是「寫人」的高手，但就故事的「新」與「奇」來看，李漁又勝過馮氏。⁴⁵⁶梁春燕⁴⁵⁷有以同樣題材的「義僕」為主題的馮夢龍〈徐老僕義憤成家〉的徐阿寄與李漁〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉的單百順作了一番比較，看出兩篇的差異。

雖然徐阿寄與單百順都是「忠僕」形象，然而徐老僕堅毅忠誠的個性躍然紙上，而單百順則缺少內心世界的剖析與鮮明的性格描繪，感覺較著重在故事的驚世駭俗與子孫不孝的世情披露。〈兒孫棄骸骨 僮僕奔喪〉李漁擺明是接續馮夢龍〈徐老僕義憤成家〉對忠僕正面人物的讚揚，然而對人物形象的著墨，明顯的馮夢龍筆下的徐阿寄比百順的人物形象描繪更突出。百順的形象缺乏鮮明，尤其在單龍溪起了私心，把百順留於家中時，在一般情形下，正常人想必多有想法，可是小說在此卻對百順的所思所想，一點著墨也沒有，前後文光是李漁個人議論已經佔去四分之一，唯一點出百順的個性的，無非也是在宣揚「為僕之道」：「我前世欠人之債，所以今世為人之奴，拚得替他勞碌一生，償還清了，來世才得出頭；若還鬼頭鬼腦偷他的財物，贖身出去自做人家，是債上加債了，哪一世還得清白？」(頁 212)這樣的描寫無異是堵住那些勸他自立門戶、為個人私利謀福的人的嘴，用來彰顯百順的忠心赤膽、忠僕中的聖人美譽，並且與他行事靈巧做區隔，但對於百順個人內心的轉折，亦或如同小說所說的一般，百順根本沒有這些內心起伏，直到故事終了，我們對百順性格與個性依然很模糊。而〈徐老僕義憤成家〉則有多處突出徐阿寄這個老僕人的個性化形象，如當老主人病逝之後，長子、次子嫌棄三房的孤兒寡母會拖累自己，逼迫分家，並把年老的徐阿寄夫婦分給三房，徐阿寄感念老主人的恩惠，並對自己被視為無用做出激憤反擊；憑藉著自己的努力與至誠，最終為三房爭得偌大的家私，直到臨終後孑然一身，讓人對他無私的節操肅然起敬。

徐阿寄的為僕原因在於賣身埋葬父母，因此對老主人心存感激。在老主人健在時，他「忠謹小心，朝起晏眠，勤於種作」。⁴⁵⁸老主人過世了，面對少主人的行事不良，也不會可能招致拳打腳踢而不敢苦口規勸，依然不依不饒；即使在分

⁴⁵⁶ 以上「寫人藝術成績的倒退」及「話本小說走向形式主義的末路」觀點，詳見徐志平：《清初前期話本小說之研究》，台北：學生書局，1998年11月，頁633-637及653-669。

⁴⁵⁷ 梁春燕：〈從李漁與馮夢龍之差異看擬話本小說之衰落〉，《文史縱橫》，2010年6月，頁111-112。

⁴⁵⁸ 馮夢龍：《醒世恆言》，台北：三民書局，2007年1月，頁774。

家的時節，他站出來替孤兒寡母要求一個公道：「他們分得公道，便不開口；若有些欺心，就死也說得，也要講個明白。」⁴⁵⁹小說寫到這裡，徐阿寄展現了一個據理力爭、要求公道的忠誠奴僕形象，之後小說的推展，他被三娘猜疑、被長房、次房奚落與嘲笑，更加深讀者對他的同情，一個擇善固執、倔強忠誠的老僕形象牢牢根植於每一個讀者的心中。

⁴⁵⁹馮夢龍：《醒世恆言》，台北：三民書局，2007年1月，頁777。

第五章 結論

李漁以戲曲聞名天下，連婦孺皆知「湖上笠翁」的盛名，研究者如過江之鯽，研究他的戲曲，主要是《十種曲》和研究戲曲理論，《閑情偶寄》不管在理論與實踐上均寫得完備，可以說李漁是集戲曲理論家及戲曲家，很少人能夠二者兼具，李漁是其中一個。李漁不只戲曲的成就，他也寫小說，共有兩本小說集，分別為《無聲戲》(後稱為《連城壁》)與《十二樓》。《無聲戲》成書比《十二樓》早，描寫的社會階層也不同，《無聲戲》主要描寫形形色色的社會居中下層的小人物，孫楷第是第一位研究李漁小說的學者，他說：「李漁的小說篇篇都有新生命。」「新生命」意指他創作小說的講求「創新」與「個性」，使得他的每一篇小說「每有新意」、「新新向榮」。他個性不喜雷同、好為矯異，但在前人題材都以「搜羅殆盡」的窘迫下，李漁用「倒反」、「顛覆」、「翻新」等手法，把以往寫過及寫爛的題材「小變其形」「仿擬」前人之舊作，翻舊為新，並且自詡的說：「天下耳目，為我一新」。李漁力求「創新求變」是對所擬的作品而言，作品各篇都不是獨立的，不能單獨去閱讀，必須與所擬作品等齊觀之，互為參照，也就是「互文性」強，才能發現李漁創作的意圖，體察作家專屬個人的獨特色彩。

除了題材「不捨名人一唾」的創新精神外，李漁還在話本體制上有所開拓，他突破從馮夢龍到後來凌濛初所慢慢建立的話本體制，讓它從僵化的高度程式化中解放出來，因此看到他的話本體制往往自由靈活、不受拘束，這從頭回的放置即可看出，他並沒有遵循頭回一定置於篇首的慣例，在第四回中頭回竟然擺放在篇尾，第九回也沒有僅僅一個頭回而是雙頭回，另外話本會常出現的「套語」，李漁幾乎也很少使用，以《無聲戲》十二回故事來看，沒有一篇是有「下場詩」，這說明了李漁身為作家對創作的支配權的彰顯。他不需要依循舊規，相反的，他還想極力的去開創新局。

小說歷來受到「史傳」的強大威力籠罩下，使得作家只能依憑古事、借事敷衍，李漁很反對這樣的引用，所以他的小說《無聲戲》清一色全是杜撰而來，但佐以「人情物理」，常讓人誤以為是寫「真實的人生」，因為他所取材的主題都是「耳目之內、日常生活之中」，再加上他時常強調自己親身經歷、親眼所見、親耳所聞，如同他在《閑情偶寄》中所言「填今事未必有其事，寫今人未必有其人」，寫得朝代背景就是他早年所處的明代一朝，在確立小說是可以虛構的前提下，他

在小說所構築的「幻境」中可以任意的「隨意縱橫」，這樣的做法，使他不拘泥作者只是一個純粹的敘事者，作家也很難有自己的意見在其中，李漁的這種小說透過虛構與想像的論點確定，使得小說能成為「未有真境之為所欲為」：我想要做官，頃刻便達到富貴；我想要致仕，則轉盼之際又入山林，虛構帶來創作小說的便利性與無限的可能性。此外，李漁是主體意識強烈的作家，使他常常透過敘事者或者乾脆以「我」的姿態來出現，他創造了中國話本小說的「有我之境」，從他的小說中處處可以窺見他的身影，看到他的人生趣味和精神理想，自我辯解和內心告白，小說在此等同成了他的論壇。

李漁小說除了情節的引人入勝、曲折離奇外，他的「議論」也成了小說的特色，具有可看性，雖然有時讓人覺得似是而非、形同歪理，不過卻把話本帶有嚴肅最重要的教化功能，以輕鬆、詼諧、幽默來宣揚教化，讀他的小說令人不覺莞爾；李漁對勸懲教化的功效並不那麼在意，小說在某部分來說是提供「笑資」，因此他常用「嘲諷」的筆觸，書寫他小說中的人物，極盡挖苦之能事，類似「元小說」的戲擬手法，使得故事中人個個自曝其可悲可歎、可鄙可笑的形象出來，每一篇故事都帶有「反諷」的深意；對小人物也不假同情，自己反諷他人的淪喪道德，卻讓自己陷於道德淪喪的尷尬之中，所以讀了李漁的小說，在充滿歡笑的笑聲中，剩下來是什麼？不過是空虛的落寞罷了，「缺乏深刻的底蘊」是李漁時常為人所詬病之處，不過從另一角度來看，既然以「解頤」為本色，難道以李漁的才學和閱歷，做不出深刻的內容嗎？不是的，非不能，是不為也，既然他不求深刻，我們也不必硬要去挖掘深刻的內容了。

李漁擅長用各種形式上的技巧，來使得他的情節絕對吸引讀者目光。話本小說通常是短篇的，無法做到多線的情節進行，李漁以劇場的經驗體察到如果情節枝枝節節太多，將使觀眾搞不清楚情節的推演，因此把一齣劇看作是一個有機體，其結構必定是最重要的，故而李漁講求「結構第一」，主張「一人一事」，凡與主線無關的人物與事件，情節一律掠過不提，只集中在主角身上所發生的事，又由於受到戲劇的影響，小說結局也以「完滿團圓」的喜劇收場。

總而言之，呼應筆者研究目的所提的二點，李漁幾乎做到極致，也正因為他截然不同的話本小說特色，使他在清初話本史上的地位不容小覷，如同第一章〈緒論〉一開頭所學的譚邦和在《明清小說的藝術世界》一書中對李漁小說的看法，驗證到本論文的研究成果，李漁小說確實值得我們去正視它、認真的發掘與探究。

參考書目

一、文本：

(清)李漁：《無聲戲》，收入《李漁全集》第4卷，浙江：浙江古籍出版社，1992年10月。

(清)李漁：《連城壁》，收入《李漁全集》第4卷，浙江：浙江古籍出版社，1992年10月。

二、古籍

(漢)趙岐注〔宋〕孫奭疏〔清〕阮元校勘：《孟子注疏》，收入《十三經注疏》，台北：藝文印書館據嘉慶二十年江西南昌府學開雕重刊宋本影印，1965年6月。

(漢)鄭玄注〔唐〕賈公彥疏〔清〕阮元校勘：《儀禮注疏》，收入《十三經注疏》，台北：藝文印書館據嘉慶二十年江西南昌府學開雕重刊宋本影印，1965年6月。

(漢)鄭玄注〔唐〕孔穎達疏〔清〕阮元校勘：《禮記注疏》，收入《十三經注疏》，台北：藝文印書館據嘉慶二十年江西南昌府學開雕重刊宋本影印，1989年1月。

(漢)劉向：《列女傳》，台北：廣文書局，1979年5月。

(漢)戴德：《大戴禮記》，收入《四部叢刊初編縮本》第12冊，台北：臺灣商務印書館股份有限公司，1965年9月臺二版。

(東漢)班固撰〔清〕王先謙補注：《漢書補注》，台北：藝文印書館據清乾隆武英殿刊本影印，1972年。

(東漢)班昭：《女誡》，收入〔清〕陳弘謀《五種遺規·教女遺規》，台北：台灣中華書局，1966年3月。

(魏)王弼、韓康伯注〔唐〕孔穎達等正義〔清〕阮元校勘：《周易正義》，收入《十三經注疏》，台北：藝文印書館據嘉慶二十年江西南昌府學開雕重刊宋本影印，1965年6月。

(晉)裴頠：《女史箴》，收入《古今圖書集成·明倫彙編·閩媛典》，台北：鼎文書局，1988年7月。

(唐)宋若華《女論語》，收入〔清〕陳弘謀《五種遺規·教女遺規》，台北：台灣中華書局，1966年3月。

- (唐)長孫無忌等撰：《唐律疏議》，收入《叢書集成初編》第 0777 號，北京：中華書局，1985 年。
- (唐)長孫無忌著：《唐律疏議》卷 13，台北：商務印書館，1996 年。
- (元)陶宗儀：《輟耕錄》，北京：中華書局，1985 年。
- (明)王懋德：《金華府志》，臺北：臺灣學生出版社，1965 年。
- (明)呂坤：《閨範》，收入〔清〕陳弘謀輯《五種遺規·教女遺規》，台北：台灣中華書局，1966 年 3 月。
- 《明太祖實錄》，收入中研院史語所編《明實錄》第 6 冊，台北：中央研究院歷史語言研究所，1967 年。
- (明)李贄：《焚書/續焚書》，《四部刊要·子部·法家類》第三卷，台北：漢京文化，1984 年。
- (明)李樂：《見聞雜記》，上海：古籍出版社，1986 年影印明刻本。
- (明)薇園主人述：《清夜鐘》，《古本小說集成》，上海：上海古籍出版社，1990 年。
- (明)馮夢龍評輯，周方、胡慧斌校點：《馮夢龍全集·情史》，南京：江蘇古籍出版社，1993 年 3 月。
- (明)東魯古狂生：《醉醒石》，杭州：江蘇古籍出版社，1994 年。
- (明)宋濂：《文憲集》，收錄於《景印摘藻堂四庫全書薈要》卷 11，台北：世界書局，1998 年。
- (明)李善長等編、懷效鋒點校：《大明律》，北京：法律出版社，1999 年。
- (明)馮夢龍：《喻世明言》，台北：三民書局，2003 年 1 月。
- (明)馮夢龍：《醒世恆言》，台北：三民書局，2007 年。
- (清)黃文暘撰〔清〕董康纂輯：《曲海總目提要》，台北：新興書局，1967 年 8 月。
- (清)劉廷璣：《在園雜誌》，台北縣：文海出版社，1969 年。
- (清)李漁：《李漁全集》第 15 卷，台北：成文出版社有限公司，1970 年。
- (清)張廷玉：《明史》，台北：台灣中華書局，1971 年。
- (清)張廷玉等奉敕纂修：《明史》，台北：藝文印書館據清乾隆武英殿刊本影印，1972 年。
- (清)秦簧修、唐壬森：《光緒蘭谿縣志》卷 5，收入中國方志叢書 178 冊，台北：成文出版有限公司，1974 年 12 月臺一版。
- (清)顧炎武《〈原抄本〉日知錄》，台北：明倫書局，1979 年，卷 17。

- (清)葉夢珠：《閱世編》，台北：木鐸出版社，1982年。
- (清)趙翼：《二十二史劄記》，北京：中國書店，1987年，卷33。
- (清)陳夢雷編：《古今圖書集成·閩媛典·閩烈部》，台北：鼎文書局，1988年7月。
- (清)阮元校勘：《十三經注疏·毛詩正義》卷115，台北：藝文印書館，1989年。
- (清)李漁：《笠翁一家言文集》，收入《李漁全集》第1卷，浙江：浙江古籍出版社，1992年10月。(象牙色20冊版)
- (清)李漁：《笠翁一家言詩詞集》，收入《李漁全集》第2卷，浙江：浙江古籍出版社，1992年10月。(象牙色20冊版)
- (清)李漁：《千古奇聞》，收入《李漁全集》第15卷，浙江：浙江古籍出版社，1992年10月。(象牙色20冊版)
- (清)李漁：《李漁全集》第19卷，浙江：浙江古籍出版社，1992年10月。(象牙色20冊版)
- (清)李漁：《李漁全集》第20卷，浙江：浙江古籍出版社，1992年10月。(象牙色20冊版)
- (清)譚國樞：《光緒蘭谿縣志》，上海：上海書店，1993年。
- (清)筆鍊閣主人編述：《五色石》，收錄於《中國話本大系》，南京：江蘇古籍出版社，1993年4月。
- (清)彭孫貽：《流寇志》，《續修四庫全書·史部·雜史類442》，上海：古籍出版社，1995年。
- (清)沈之奇撰，李俊、懷效鋒點校：《大清律輯註》，北京：法律出版社，1998年。
- (清)天花藏主人：《平山冷燕》，台北：三民書局，1998年。
- (清)李漁：《十二樓》，台北：三民書局，1998年4月。
- (清)段玉裁：《說文解字注》，第十二篇下，高雄：復文圖書出版社，1998年9月。
- (清)孫之騷：《二申野錄》卷八，〈甲申四月〉條注，收錄於《中國野史集成續編》，成都：巴蜀書社出版，2000年。
- (清)王灝：《娜如山房說尤》，收入《四庫未收書輯刊》第11冊，北京：北京出版社，2000年1月。
- (清)李漁：《閒情偶寄》，台北市：明文書局股份有限公司，2002年8月。
- (清)蒲松齡：《聊齋誌異》，西安：陝西旅遊出版社，2006年。

(清)阮元校勘：《十三經注疏·禮記》卷2，台北：藝文印書館，2007年8月初版十五刷。

(清)李漁著，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。

三、專書

《中國史稿》，北京：人民出版社，1995年，第七冊，第二章第一節第七小節。

〔法〕西蒙·波娃著，陶鐵柱譯：《第二性》，台北：貓頭鷹出版社。

〔美〕凱特·米列特著，宋文偉譯：《性政治》，台北：桂冠出版社，2003年12月。

〔美〕葛爾·羅賓(Gayle Rubin)等著、李銀河譯：《酷兒理論：西方90年代性思維》，北京：時事出版社，2000年。

Arthur Pollard 著：《西洋文學術語叢刊》，台北：黎明文化公司，1978年。

W.C.布斯著，華明、胡蘇曉、周憲譯：《小說修辭學》，北京：北京大學出版社，1989年。

大衛·洛吉著，李維拉譯：《小說的五十堂課》，台北縣：木馬文化公司，2006年12月。

巴赫金著、李兆林、夏忠憲等譯：《拉伯雷的創作與中世紀和文藝復興時期的民間文化》，收入《巴赫金全集》第六卷，石家莊：河北教育出版社，1998年。

王平：《中國古代小說敘事研究》，石家莊：河北出版社，2001年12月。

王利器：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，台北：河洛出版社，1980年。

王國維：《宋元戲曲史》，上海：上海古籍出版社，1998年。

王毓銓編：《中國歷史大辭典·明史》，上海：上海辭書出版社，1995年。

米克·巴爾、譚君強譯：《敘述學》，北京：中國社會科學出版社，2003年。

佛斯特、李文彬譯：《小說面面觀》，台北：志文出版社，1978年。

尾崎秀樹，徐萍飛、朱芳洲譯：《大眾文學》，北京：中國社會科學出版社，1994年。

李公昭：《20世紀美國文學導論》，西安：西安交通大學出版社，2000年。

李建軍：《小說修辭研究》，北京：中國人民大學出版社，2003年。

- 李新燦：《女性主義觀照下的他者世界：中國古代小說中的女性問題研究》，北京：中國社會科學出版社，2001年。
- 帕特里莎·渥厄著、錢競、劉雁賓譯：《後設小說—自我意識小說的理論與實踐》，桃園市：駱駝出版社，1994年。
- 林辰：《明末清初小說述錄》，瀋陽：春風文藝出版社，1985年。
- 林驥華：《西方文學批評術語辭典》，上海：上海社會科學院出版社，1985年。
- 阿英編：《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》，中華書局，1960年。
- 胡士瑩：《話本小說概論》，北京：中華書局，1980年5月。
- 胡元翎：《李漁小說戲曲研究》，北京：中華書局，2004年12月，頁97-104。
- 胡亞敏：《敘事學》，武漢：華中師範大學出版社，1994年。
- 胡亞敏：《敘事學》，湖北：華中師範大學出版社，2004年。
- 范勝田：《中國古典小說藝術技法例釋》，杭州：浙江古籍出版社，1989年。
- 唐富齡：《明清文學史》(清代卷)，湖北：武漢出版社，1991年。
- 孫楷第：《日本東京所見中國小說書目---附大連圖書館所見中國小說書目》，台北：鳳凰出版社。
- 徐志平：《清初前期話本小說之研究》，台北：台灣學生書局，1998年11月。
- 高辛勇：《修辭學與文學閱讀》，台北：天地圖書，2008年3月。
- 崔子恩：《李漁小說論稿》，北京：中國社會科學出版社，1989年。
- 崔子恩：《李漁論稿》，北京：中國社會科學出版社，1989年。
- 張小虹：《性別越界：女性主義文學理論與批評》，台北：聯合文學出版社，1995年。
- 張宏生編：《明清文學與性別研究》，南京：江蘇古籍出版社，2002年。
- 陳大康：《明代商賈與世風》，上海：上海文藝出版社，1996年。
- 陳大康：《通俗小說的歷史軌跡》，長沙，湖南出版社，1993年。
- 陶慕寧：《青樓文學與中國文化》，北京：東方出版社，1996年。
- 陶毅、明欣合著：《中國婚姻家族制度史》，北京：東方出版社，1994年。
- 傅科著、王德威譯：《知識的考掘》，台北：麥田出版社，1993年。
- 黃保真等人：《中國文學理論史》，北京：北京出版社，1991年。
- 黃建國：《短篇話本小說的結構藝術和審美價值》，《寶雞文理學院學報》第2期，1994年。

黃清泉、蔣松源、譚邦和：《明清小說的藝術世界》，台北：紅葉文化出版社。

黃霖、楊鴻彬：《明代小說》，合肥：安徽教育出版社，2001年8月。

黃麗貞：《李漁研究》，台北：國家出版社，1995年12月。

黑格爾著，朱光潛譯：《美學》四，台北：里仁書局，1982年3月。

楊勇著：《世說新語校箋》，台北市：樂天出版社，1973年4月。

楊雪峰：《明代的審判制度》，台北：黎明出版社，1981年。

楊義：《中國古典白話小說史論》，台北：幼獅文化廣場，1995年2月。

萬晴川：《風流道學---李漁傳》，杭州：浙江人民出版社，2005年。

賈文仁：《古典小說大觀園》，台北市：丹青圖書公司，1983。

賈文昭、徐召勛：《中國古典小說藝術欣賞》，台北：里仁書局，1993年1月。

褚贛生：《奴婢史》，上海：上海文藝出版社，1995年。

趙鳳喈：《中國婦女在法律上之地位》，台北：稻鄉出版社，1993年。

劉炳澤、王春桂：《中國通俗小說概論》，台北：志一出版社，1997年。

劉偉民：《中國古代奴婢制度史》，台北：龍門書店，1975年。

劉詠聰：《德、才、色、權：論中國古代女性》，台北：麥田出版社，1998年。

劉慧珠：〈李漁文學觀中的虛實論〉，《修平學報》第5期，2002年9月。

歐陽代發：《話本小說史》，湖北：武漢出版社，1994年5月。

歐陽代發：《話本小說史》，湖北：武漢出版社，1997年6月。

魯迅：《中國小說史略》，上海：上海古籍出版社，1998年。

魯迅：《魯迅小說史論文集》，台北：里仁書局，2006年9月增訂一版三刷。

蕭一山：《清代通史》第一冊，台北：台灣商務印書館，1985年。

蕭國亮：《中國娼妓史》，台北：文津出版社，1996年。

謝桃昉主編：《柳永詞賞析集》，四川：巴蜀書社，1987年。

薩孟武：《紅樓夢與中國舊家庭》，台北：東大圖書公司，1977年。

藍慧茹《從《聊齋誌異》論蒲松齡的女性觀》，台北：秀威資訊科技，2005年。

羅盤：《小說創作論》，台北：東大圖書公司，1990年。

譚正璧：《三言二拍資料》中的〈凡例〉二，上海：上海古籍出版社，1980年10月。

譚君強：《敘事學導論》，北京：高等教育出版社，2008年。

四、期刊及單篇論文(按姓氏筆劃由少至多排列)

- Arthur Pollard 著：〈何謂諷刺〉，董崇選譯，載《西洋文學術語叢刊》，台北：黎明文化公司，1978 年。
- 王昕：〈從擬話本編創方式論李漁「無聲戲」說的價值和意義〉，《文藝研究》第 7 期，2010 年。
- 王建科：〈李漁的科譚理論及其小說戲曲的科譚藝術〉，《東方人文學誌》第 1 卷第 4 期，2002 年 12 月。
- 王建科：〈李漁的科譚理論及其在戲曲史上的地位〉，《陝西師範大學繼續教育學報》第 20 卷第 1 期，2003 年 3 月。
- 王建科：〈試論李漁小說中的科譚藝術〉，《青海師範大學學報》(哲學社會科學版)第 1 期，2003 年。
- 王恒柱：〈才子佳人小說是構築心靈理想的文學〉，《山東師大學報(社會科學報)》，1994 年第 1 期。
- 王洪岳：〈元敘事與互文性〉，《鄭州輕工業學院學報》(社會科學版)第 5 卷第 4 期，2004 年 1 月。
- 王敏：〈論李漁擬話本小說的個性化特徵〉，《齊魯學刊》第 6 期，2005 年。
- 王紹衛、楊敏：〈精神慰藉與心理補償---談才子佳人小說的創作心態〉，《宿州師專學報》第 18 卷第 2 期，2003 年 2 月。
- 代順麗：〈對「無聲戲」的異議〉，《湖北師範學院院報》(哲學社會科學版)第 24 卷第 2 期，2004 年 2 月。
- 代順麗〈論《無聲戲》對話本小說的繼承與革新〉，《漳州師範學院學報》(哲學社會科學版)，2004 年第 2 期。
- 朱明秋：〈新意盎然〉，《廣西大學學報》(哲學社會科學版)第 20 卷第 6 期，1998 年 12 月。
- 何大衛：〈明末清初的「男色」風氣與笠翁之文學作品〉，《中國文學研究》，2004 年 12 月。
- 呂依嬭：〈機趣、戲謔、新詮釋---論李漁《無聲戲》的性別書寫〉，《中極學刊》第 3 期，2003 年 12 月。

- 宋清秀：〈試論明末清初男性心中的理想女性〉，《長治學院學報》第 22 卷第 6 期，2005 年 12 月。
- 李軍鋒：〈李漁小說的尚奇觀在藝術手法中的展現〉，《山東省青年管理幹部學院學報》第 5 期，2010 年 9 月。
- 杜書瀛：〈實與虛---李漁戲曲美學隨談〉，《揚州大學學報》(人文社會科學版)第 14 卷第 3 期，2010 年 5 月。
- 林保淳：〈「妒婦」與明清小說〉，載《第二屆明清之際中國文化的轉變與延續學術研討會論文集》，台北：文史哲出版社，1993 年。
- 邱海珍：〈李漁白話短篇小說中的才女形象探析〉，《大慶師範學院學報》第 30 卷第 2 期，2010 年 3 月。
- 胡正偉、楊敏：〈略論明清才子佳人小說的創作模式〉，《宿州師專學報》第 17 卷第 1 期，2002 年 3 月。
- 胡萬川：〈人情慘刻---明清小說中搶奪絕產的故事〉，《小說戲曲研究》第 4 集，台北：聯經出版社，1993 年。
- 胡萬川：〈談才子佳人小說〉，載《話本與才子佳人小說之研究》，台北：大安出版社，1994 年。
- 孫福軒：〈主體突顯---李漁擬話本小說「敘事干預」略議〉，《信陽師範學院學報》(哲學社會科學版)第 26 卷第 1 期，2006 年 2 月。
- 宮崎市定著、南炳文譯：〈清代官吏和幕友〉，載於《日本學者研究中國史論著選譯》第六卷，北京：中華書局，1993 年。
- 徐世中、王光磊：〈試論李漁白話短篇小說的獨特藝術性〉，《廣西社會科學》第 5 期，2001 年。
- 徐志平：〈李漁話本小說的創新意識及其解構〉，《第四屆文學創意與典範學術研討會論文集》，2008 年 6 月。
- 徐志平：〈敘事者干預在話本小說《醉醒石》的運用〉，收錄於《第四屆中國小說戲曲國際學術研討會論文集》，2009 年 8 月。
- 徐志平：〈第二性中的他者---清初話本小說中的妾、媳與婢女〉，收錄於鮑家麟編著：《中國婦女史論集》第 6 集，台北：稻鄉出版社，2004 年。
- 徐志平：〈短篇小說的特質及其敘事分析〉，收錄於《中文創意教學示例》，高雄：麗文出版社，2010 年 9 月。

- 徐綉惠：〈杜濬的評點與社交活動〉，《中極學刊》第七輯，2008年。
- 高小康：〈論李漁戲曲理論的美學與文化意義〉，《文學遺產》，1997年第3期。
- 崔榮華：〈明清社會「男風」盛行的歷史透視〉，《河北學刊》第24卷第3期，2004年5月。
- 常立、盧壽榮：〈李漁小說的仿擬(戲仿)修辭〉，《修辭學習》總124期，2004年。
- 張小芳：〈從《連城壁》論李漁作品的反諷性質〉，《語文學刊》，2006年12月。
- 張宏庸：〈中國諷刺小說的特質與類型〉，載《中外文學》第5卷第7期，1976年12月。
- 梁春燕：〈從李漁與馮夢龍之差異看擬話本小說之衰落〉，《文史縱橫》，2010年6月。
- 陳剩勇：〈理學「貞節觀」、寡婦再嫁與民間社會---明代南方地區寡婦再嫁現象之考察〉，《使林》2001年第2期。
- 陳寧：〈從《無聲戲》看李漁的戲曲觀對小說創作的影響〉，《綏化學院學報》第31卷第1期，頁2011年2月。
- 傅承洲：〈馮夢龍話本與李漁話本比較〉，《中南民族大學學報》(人文社會科學版)第31卷第3期，2011年5月。
- 曾永義：〈參軍戲及其演化之探討〉，收錄於《參軍戲與元雜劇》，台北：聯經出版社，1992年。
- 程建忠：〈也評明末清初才子佳人小說〉，《成都大學學報(社科版)》，1998年第2期。
- 黃強：〈論李漁小說改編的四種傳奇〉，《李漁研究》，杭州：浙江古籍出版社，1996年。
- 黃瑛：〈《奈何天》：從小說到傳奇〉，《社會科學論壇》(學術研究卷)，2009年1月，頁119。
- 楊東方、王海燕：〈論李漁愛情小說的創新性及其意義〉，《社科縱橫》第21卷第9期，2006年。
- 楊雪峰：《明代的審判制度》，台北：黎明出版社，1981年。
- 楊琳：〈擬話本：從凌濛初到李漁〉，《中國社會科學院研究生院學報》第3期，2006年5月。
- 楊義：〈李漁小說：程式化和個性化的審美張力〉，《學習與探索》第3期，1995年。

- 葉慶炳：〈短篇話本的常用佈局〉，載於《古典小說論評》，台北：幼獅文化，1985年。
- 董家遵：〈歷代節婦烈女的統計〉，收入《中國婦女史論集》，台北：稻鄉出版社，1988年。
- 詹皓宇：〈書寫才女--李漁「喬復生王再來二姬合傳」評析〉，《東方人文學誌》第4期，2009年。
- 雷曉彤：〈論馮夢龍、凌濛初對李漁小說創作與理論的影響〉，《江西師範大學學報》(哲學社會科學版)第35卷第2期，2002年5月。
- 趙炎秋：〈李漁文學創作思想試探〉，《湖南城市學院學報》第31卷第5期，2010年9月。
- 劉幼嫻：〈談李漁以稗官為傳奇藍本的創作理念---以小說〈生我樓〉與傳奇《巧團圓》為例〉，《興大人文學報》第41期，2008年9月。
- 劉紅軍：〈《連城壁》、《十二樓》在白話短篇小說藝術發展史上的地位〉，《明清小說研究》第3期，1995年。
- 劉原州：〈李漁《奈何天》傳奇析論(上)〉，《國文天地》第24卷第7期，2008年12月。
- 劉原州：〈李漁《奈何天》傳奇析論(下)〉，台北：國文天地雜誌社，2009年。
- 劉慧珠：〈李漁文學觀中的虛實論〉，《修平學報》第5期，2002年9月。
- 劉興漢：〈論李漁在中國小說史中的地位〉，《東北師大學報》第2期，1995年。
- 鄭振鐸：〈明清二代的平話集〉，收錄於《鄭振鐸全集》第四卷，河北：花山文藝出版社，1998年11月。
- 駱雪倫：〈李漁戲劇小說中所反映的思想與時代〉，《大陸雜誌》第50卷第2期，1974年。
- 謝國楨：〈明季奴變考〉，載於《明清之際黨社運動考》，北京：中華書局，1981年。
- 魏明、韓曉：〈場景：《紅樓夢》中的旋轉舞台---《紅樓夢》中場景描寫的戲曲化色彩〉，《華僑大學學報》(哲學社會科學版)，2004年1月。
- 藺九章：〈李漁小說尚奇藝術新論〉，《古代文學》，2010年7月。
- 蘇同炳：〈一條鞭法對於明代社會經濟的影響〉，載於《明史偶筆》，台北：商務印書館，1995年。

五、學位論文(按姓氏筆劃由少至多排列)

江仁瑞：《李漁《十二樓》的創作特質研究》，彰化師範大學國文所碩士論文，2008年。

余美玲：《李漁的《連城壁》與《十二樓》之研究》，國立清華大學中文所碩士論文，2002年。

林雅鈴：《李漁小說戲曲研究》，東海大學中文所博士論文，2005年

陳儀珊：《《連城壁》之婦女研究》，高雄師範大學回流中文所碩士論文，2008年。

許鳳鳴：《李漁《十二樓》之研究》，高雄師範大學國文教學所碩士論文，2010年。

蕭淑汶：《李漁小說貞節觀研究》，高雄師範大學國文所碩士論文，2010年。