

國立臺灣師範大學文學院國文學系碩士在職專班

碩士論文

Continuing Education Master's Program of Chinese

Department of Chinese, College of Liberal Arts

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

明清杭州戲曲的美學品格——以高濂、李漁為例

The Aesthetics of Hangzhou Traditional Opera in

Ming and Qing Dynasties—— Illustrated by

the Examples of Gao Lian and Li Yu

詹馥嫻

Chan, Fu-Man

指導教授：蔡孟珍博士

Advisor: Tsai, Meng-Chen, Ph.D.

中華民國 112 年 7 月

July 2023

序

晚明社會多彩紛呈，思想、文學、藝術、工藝、科學等領域迸發、擴展出新幅度，高濂、李漁的著作，標誌著不同生命經驗極力闡述理想生活的努力。透過此次爬梳高濂、李漁著作的過程，更能體會作者在其中有形、無形的品賞經營——高濂大概會摩挲著他的收藏品，氣定神閒、細數從頭；李漁則想方設法將生活日用品的運用創新變巧，不与他人雷同。接著，高濂會帶著隨身行囊，悄至私房景點幽賞，而李漁忙著在有限資源中創造無限，再和他的植物們說說心裡話。高濂、李漁在明傳奇三十齣左右的有限關目中飛馳想像，主支線編排不得不讓人嘆服，這些劇作流傳至今，還能跨越時代令千百年之後的觀眾會心，確實承載極其豐厚的藝術底蘊。

在這些意趣盎然的劇本陪伴下，論文撰寫從設立章節、逐字推敲耕耘，藉舞臺鑿演認識劇作家，再回到案頭與螢幕前字斟句酌，研究成果乃得以萌生、長成。由是深悟藝術與學識皆是下苦功的逐步累積。

這趟學術探索，首先要向指導教授孟珍師致上最深謝忱。有幸在大學時代參加崑曲演出得老師啟蒙，對鏡、筆記、錄影，悉心雕琢聲腔咬字和身段美感，從〈遊園〉啟程，行經〈偷詩〉，再到〈寫真〉描容，其間亦穿插彩扮老師的花神與宮娥，一路遊賞至現在的學術叢林。非常感激老師和師丈幫我尋覓可供論文撰寫參考的書籍，予我溫暖的關懷與期許；老師領我窺探曲學奧義，督促我於進度停滯時，啟迪我於靈感消竭時，精闢點撥、激勵，使我終能完成人生第一本學術著作。感謝口委羅賢淑與沈惠如兩位老師，助我釐清論文架構，予我諸多肯綮提點與實用建議。感恩家人各式贊助支持，還有在論文路上匡助我的前輩與朋友——所有交織的厚愛賦予，皆是生命沿途豐沛能量的挹注。

鑼鼓點下，轉眼研究所階段即將落幕，學術氈氍上，所有拓墾過的痕跡記憶深長，爾後亦將持續燦亮。

2023年7月 於臺北

摘要

自南曲戲文萌發，歷宋元兩代醞釀，至明清兩代傳奇體製成熟，杭州居戲曲發展史上重要地位，而高濂、李漁正是晚明清初杭州戲曲之代表性人物。本論文探討高濂、李漁的名劇與其美學理論，研究「戲曲美學」與「時代風尚」之間的交映意趣，彰顯晚明清初杭州戲曲所展現的特殊美學品格。

高濂《玉簪記》至今常見於崑曲舞臺搬演，該劇留下諸多文人式的生活品賞，這些「物」與「藝」包含了諸多明末文人的審美意識，茶、香、琴、棋、書等文人雅道與生活雅藝被豐厚描寫，加上月、花木、居室院落等「空間」與「景」的搭配，既是晚明追慕宋代的文化符碼，也是明末文人生活藝術上的登峰造極。而《遵生八牋》亦顯示高濂本人正是此文人文化的實踐者，琴、茶、香、書、居室、器物、植栽、旅遊等事皆有涵攝與考證。

李漁的劇作置入更多通俗化的文學表現，日常品茶、古玩買賣、品賞女子、清明風俗皆入劇作，更用調笑趣寫的方式記錄科場百態，展現出明清之際更多「生活日常與世情風俗」影響文學的寫作元素。李漁在《閒情偶寄》中對「物質」、「空間」與「戲曲理論」的論點也與劇作連結、呼應，影響劇作與舞臺設計。

此外，劇作中的旅遊勝地、宗教場所與園林、青樓等地，亦反映晚明清初具歷史意義的場域。高濂、李漁二人劇作之時代思想意識，如女性特寫、情理辯證等，亦為晚明清初杭州戲曲的時代特色。

關鍵字：杭州戲曲、高濂、李漁、戲曲美學品格

Abstract

In the history of theatrical development, Hangzhou occupies a central position. This paper explores the renowned plays and aesthetic theories of Gao Lian and Li Yu, two representative playwrights of Hangzhou opera, examining the intriguing interplay between "dramatic aesthetics" and "contemporary trends," thereby highlighting the unique aesthetic qualities exhibited in Hangzhou opera during the late Ming and early Qing periods.

Gao Lian's play "The Jade Hairpin," which continues to be frequently performed on Kunqu opera stages, presents aesthetic sensibilities including tea, incense, music, poetry, chess, as well as the background settings of the moon, flowers, plants, cranes, and interior courtyards. Another work, 'Zunsheng Bajian,' also reveals Gao Lian's profound familiarity with these subjects.

Li Yu's theatrical works incorporate numerous elements from everyday life, such as tea drinking, antique trading, appreciation of women, and Qingming customs. He cleverly employed humor to record the various aspects of the imperial examination system. In "Xianqing Oujian," Li Yu's viewpoints on "objects," "space," and "theories of drama" also exerted a profound influence on the composition of theatrical works and the design of stages.

Furthermore, the theatrical works also reveal historically significant settings, such as tourist spots, religious sites, gardens, and brothels. Gao Lian and Li Yu's plays reflect the ideological consciousness of their era, with notable themes like focusing on women's perspectives and discussions on emotions and reason, which are also Hangzhou opera's unique characteristics during the late Ming and early Qing periods.

Keywords: Hangzhou Opera, Gao Lian, Li Yu, Aesthetics of Traditional Opera

目次

序.....	i
摘要.....	ii
Abstract.....	iii
目次.....	iv
圖次.....	vii
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 相關研究文獻探討	6
一、戲曲美學相關研究.....	6
二、明清士人生活審美相關研究.....	8
三、高濂作品相關研究.....	10
四、李漁作品相關研究.....	12
第三節 研究方法與架構	17
一、研究方法.....	17
二、研究步驟與架構.....	17
第二章 杭州戲曲史概覽與特色	19
第一節 杭州城市發展背景	19
第二節 杭州戲曲興盛背景與杭州劇作家	21
一、宋元時期.....	21
二、明清時期.....	23
第三節 杭州題材劇目	24
第三章 高濂戲曲之審美意趣	28

第一節 物與藝	28
一、茶	29
二、香	37
三、琴	43
四、棋	51
五、書	52
第二節 空間與景	54
一、月	54
二、花木	55
三、鶴	59
四、居室	60
第三節 特殊場域	62
一、杭州西湖	62
二、女貞觀	65
第四節 《玉簪記》崑臺美學.....	69
一、1985 年上海崑劇院版.....	71
二、2008 年上海崑劇團版.....	75
三、2008 年恢復傳字輩八折版.....	77
四、2009 年白先勇新版.....	78
五、2022 年江蘇省崑劇院版.....	80
六、2013-2023 年臺灣劇團諸版.....	81
第四章 李漁戲曲之審美意趣	83
第一節 生活日常與世情風俗.....	85
一、茶	85
二、古玩	86

三、揚州瘦馬	92
四、清明習俗	95
五、趣寫科場百態	98
第二節 特殊場域	103
一、私宅園林	103
二、園林式尼庵	106
三、青樓	108
第三節 舞臺理論與實踐	112
一、戲曲理論	112
二、空間擘畫	117
第五章 晚明清初杭州戲曲思想新視角	122
第一節 生活面向拓展	122
一、物質文化	122
二、空間範圍	124
第二節 女性特寫	126
一、才智	127
二、婚戀自覺	133
第三節 情理之間與風流道學辯證	142
結論	149
參考書目	151

圖次

圖 1 《宣和北苑貢茶錄》上的大龍鳳團茶、小龍鳳團茶模.....	31
圖 2 南宋 官窯 青瓷葵口茶盞	36
圖 3 宋 十一至十三世紀 建窯 黑釉兔毫盞.....	36
圖 4 明 宣德 白釉「壇」字紋盞.....	36
圖 5 高濂《雅尚齋遵生八牋》內附各式香印圖.....	38
圖 6 漢 博山爐.....	40
圖 7 漢 雁爐.....	41
圖 8 柏子（攝於南投）.....	42
圖 9 《太古遺音》仁卷中所載抱琴勢.....	46
圖 10 收錄於《神奇秘譜》中的〈雉朝飛〉曲譜.....	48
圖 11 收錄於《神奇秘譜》中的〈廣寒遊〉曲譜.....	49
圖 12 《太古遺音》義卷中撫琴手勢舉例.....	50
圖 13 《詩餘畫譜》上梅花帳示意圖.....	61
圖 14 高濂《雅尚齋遵生八牋》內所記提盒、提爐.....	65
圖 15 古琴與座位（攝於臺北琴道館）.....	71
圖 16 李漁的窗欄舉例：「梅窗」式與「便面窗外推板裝花」式... 119	

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

錢南揚（1899-1987）《戲文概論》考證「戲文」（南曲戲文，南戲）的發展與隆衰時談到：

宋朝的杭州，本是宋雜劇流行的地方，南渡之際，戲文傳入杭州，日漸盛行，蓋過了宋雜劇，注意的人也漸多，……。¹

據目前所有的材料看來，戲文在南渡之際，首先流傳到杭州。南宋建都杭州，杭州的經濟、文化等各方面條件，自然都超過了溫州。戲文在這樣一個新的環境裏，獲得了更大的發展，戲文的中心，也從溫州遷移到杭州來了。杭州不但有編戲的書會，……而且，戲文本來當然是用溫州語音的，自從流傳到杭州之後，也漸漸發生變化。……當時杭州唱戲，已不用溫州語音，而改用吳音了。《南詞引正》有杭州腔，大概就是指此罷？²

錢氏的考證指出，杭州鄰近溫州，秉物產豐饒、交通便利之勢，為南戲向外拓展之首選範圍；宋室南渡，定都臨安府（杭州），杭州為政治、經濟、文化中心，兼有市舶通商優越條件，戲文（南戲）的中心漸漸遷移至杭州。其後，雜劇漸行下坡，南戲持續吸收北曲自我充實，杭州於元朝時期都有編撰戲文（南戲）的書會。³杭州擁有如此豐贍的歷史背景，因而能逐漸開展出元、明、清時代的戲曲風華。

郭梅（1967-）《杭州戲曲史》也從南戲流傳至京城臨安（杭州）開始談起，郭氏認為宋代時的戲曲只是一種受民間歡迎的技藝，尚未得到文人階層與統治階層關注，因此杭州戲曲的繁盛，是在北曲雜劇出現之後。元朝統一中原後，北方曲家紛紛南下，寓居杭州等地，繼續雜劇創作，使雜劇的文學性持續高揚，也順勢讓杭州成為新的元雜劇中心與南方戲劇圈中心，進入北曲雜劇與南曲戲文互相影響階段。明萬曆年間之後，文人創作的「傳奇劇本」格律趨於嚴謹、曲文文雅優美，明傳奇經文人之手漸獲審美主流地位，繁榮出明清戲曲萬千氣象；此時期的杭州已是崑曲演出的重要城市，且出現諸多劇作家及「杭州本土劇目」。⁴

¹錢南揚：《戲文概論》（上海：上海古籍出版社，1981年），頁4。

²錢南揚：《戲文概論》（上海：上海古籍出版社，1981年），頁28-29。

³錢南揚：《戲文概論》（上海：上海古籍出版社，1981年），頁28-29、38。

⁴郭梅：《杭州戲曲史》（浙江：中國社會科學出版社，2016年），頁1-2。

盧前（1905-1951）《明清戲曲史》提及明清戲曲是值得重視的一段戲曲史，並進一步細究，晚明至清初階段最為關鍵精華。

明清二代，劇曲之富，邁越胡元；……傳奇雖肇端於南戲，至鴻篇鉅製，家喻而戶曉，即以量計，有非元代所能及者，……律詳於後世，譜作而後作者有所準繩，……乾嘉諸老，踵武前賢，尚有名篇，已成弩末……若論籍貫，以吳人最多，浙人次之。⁵

盧氏指出明末至清初間的戲曲創作發展達到新巔峰，而根據其對劇作家的區域整理，可知明清劇作家以江蘇、浙江尤多。這在徐朔方（1923-2007）《晚明曲家年譜》自序裡亦有印證：

最後定稿，要編排先後順序時，我發現他們的籍貫以浙江、蘇州為最多，皖贛次之。這大體符合南戲至傳奇作家地理分布的概況。……從現存的文人傳奇來看，蘇州、浙江最盛，皖贛次之。本書依此順序分成三卷，大體上可說是晚明曲壇的忠實反映。⁶

晚明曲家集中於江南區域，且曲家間亦有互動。關於晚明杭州當地曲家的交遊集會，聶付生《浙江戲劇史》認為可由杭州人沈泰（明末萬曆、崇禎時在世）編輯明雜劇選集《盛明雜劇》略窺一二。

這些曲家之間或小聚或大會，互相切磋，基本形成了一種富有挑戰性的有利於戲曲藝術的創作機制。……正因為有這樣一個戲劇交流圈，評閱劇本，成為浙江曲家常見的一種戲劇交流形式。杭州人沈泰曾組織過千古一快事的曲家集會，選有明一代的雜劇六十種而成《盛明雜劇》。……

聶氏將六十種雜劇選本之作者、評閱者列表整理，發現明雜劇作家多為江浙人，而評閱者多由杭州人組成。聶氏認為此是「戲曲的創作者和評閱者、評閱者之間形成了一個良性的互動」，「《盛明雜劇》實為杭州曲家的一次戲劇交流盛會所取得的成果」。⁷

除了劇作家彼此以文會友的激盪，文人與商人之間的交流更是晚明不容小覷的一股力量；明清兩代的江南地區，商業活躍帶動出特殊士人圈文化。在朝廷有利於手工業與商業發展的政策加持下，南北大運河與海外貿易運輸，商品

⁵盧前：《明清戲曲史》（臺北：臺灣商務印書館，1994年），頁1-5。

⁶徐朔方：《晚明曲家年譜》（杭州：浙江古籍出版社，1993年），第1卷，頁11。

⁷聶付生《浙江戲劇史》（北京：中國戲劇出版社，2008年），頁230。

交易蔚為流行，民間也引領奢侈品和器物品鑑風尚；杭州、蘇州等城市本就為輻輳商賈之地，因此更是不斷茁壯。袁行霈主編之《中國文學史》有段士商交融描寫：

特別是在明代中後期的文人圈中，一些未入仕途的平民文人人數眾多，相當活躍。其中不少人本來就出身於商人家庭，如對文壇有很大影響的李夢陽、李贄的父祖輩就曾經商。在江浙地區，情況尤為突出，如高濂、唐寅、王寵、袁褱、張鳳翼兄弟、黃省曾、何良俊、陳東、屠隆、沈明臣、汪道昆、顧憲成、卓漱甫等人都出身商家。一些縉紳士夫棄儒經商或涉足文化市場的也屢見不鮮。……總之，明代中後期文人與商人等市民的關係越來越密切。⁸

在這樣的新時代，文人與各色人物形成不同於過往傳統的文人圈，文士對自身身分地位、文化品賞和藝術追求有其一套看法；部分商人附庸風雅，又使文人高舉另類品賞之風——兩方志同道合的人馬往來唱和，互相成就，成為一個新群體。市民生活的改變也勢必影響戲曲面貌，產生新作家群體與新讀者群體。明萬曆後，傳奇日盛，家樂戲班流行，民間戲班也盛演不衰，蔚為盛況。戲曲融入作家生活品味與思想意趣等價值取向，寄託著普世情懷，戲曲藝術成為社會普遍接受的娛樂，而戲曲的審美品格從而開展出新的境界。

綜上所述，杭州自宋代南戲勃興以來，再歷明清傳奇輝煌年代，實居戲曲史重要地位，且杭州一地劇作家輩出。杭州的劇作家，其作品會不會也呈顯出晚明清初的士商交融與時代風尚，成特殊審美風潮呢？如同徐朔方在《晚明曲家年譜》所言：「晚明在中國戲曲史上的成就僅次於元代。它不僅是戲曲傳奇的黃金時代，在社會生活的各個方面它都是異彩紛呈的時代。……思想、政治、科技、文學、藝術領域的多方面成就和名家名作相繼湧現，光輝燦爛令人目不暇接。」⁹晚明社會正值商業主導時期，商品經濟影響士人圈，影響文學思想，晚明的戲曲如何開展接下來傳奇益盛的繁華？晚明清初時代風尚與品賞文化，是否影響並印證於戲曲品味？明清朝代更迭之際，兵燹戰亂是否讓士人有些新的追尋？經歷鼎革易代之變，戲曲審美是否會有另種開展？這些都是值得探討的問題。

本論文擬以杭州戲曲作家裡的高濂（1527 或略前-1603 或略後¹⁰）和李漁

⁸袁行霈主編：《中國文學史》（下冊）（臺中：五南圖書出版，2009年），頁438。

⁹徐朔方：《晚明曲家年譜》（杭州：浙江古籍出版社，1993年）第一卷，頁2。

¹⁰高濂生卒年代有不同考據，徐朔方《高濂行實繫年》利用關於高濂的各類作品，如高濂父親的墓誌銘、高濂自己的作品等推論出高濂生平，將高濂生平資料整理得十分詳備，本論文採徐朔方說法。徐朔方：《晚明曲家年譜》（杭州：浙江古籍出版社，1993年）第2卷浙江卷，頁197。另外，麻國鈞亦考證高濂的生卒年是在明嘉靖中末至1591之後，參見麻國鈞：〈高濂及其

(約 1611-1680) 為研究對象，探討杭州明清戲曲的美學品格。晚明清初戲曲作家與劇作諸多，本論文擇取高濂為李漁為明清杭州戲曲作家代表性人物，因二人生平著作頗有共通性，既相似又有殊異之處，茲羅列如下：

	年代	杭州身分	劇作	生活美學著作	經濟條件
高濂	明末 1527 或略前-1603 或略後	浙江錢塘（杭州）人。曾在京城（北京）任職，後回到故鄉杭州，隱居西湖。	《玉簪記》	《遵生八牋》	富裕之家，經濟無虞。
李漁	明末清初 1611-1680	生於江蘇如皋，祖籍浙江蘭溪。兩度赴杭參加鄉試，40 歲時遷居杭州，50 歲後居金陵，60 多歲返回杭州。	《笠翁十種曲》	《閒情偶寄》	鬻賦維生，亦儒亦商。

據現有資料來看，高濂主要活動於明世宗嘉靖年間至明神宗萬曆年間；李漁跨越明清兩代，為明神宗萬曆年間至清聖祖康熙年間之人，二人都有杭州代表性身分。高濂為浙江錢塘（杭州）人，他曾在北京任職，後回到故鄉杭州，隱居西湖。李漁出生於江蘇如皋，祖籍浙江蘭谿，曾於 1639 年和 1642 兩度赴杭州參加鄉試，第一次未中，第二次因戰亂不得不中途折返。1651 年，李漁 40 歲時遷居杭州，取號笠翁，50 歲後居金陵，又於 60 多歲時回到杭州直至逝世。高濂列為杭州作家並無疑義，而李漁是何地作家在學者間有不同看法：盧前在《明清戲曲史》歸納曲家時地時，以「籍貫」作為地理依據，將明清戲曲發展第二時期代表人物之一的高濂列為浙江杭州人，第三時期的李漁歸為浙江蘭谿人¹¹；郭梅《杭州戲曲史》則將高濂和李漁都歸納為杭州作家，郭梅稱李漁是「杭州戲曲史上的另類式人物」¹²。

在杭州的日子是李漁人生中極為重要的一個階段，因為這是他文學創作中收穫頗豐的一段時期，同時，需要強調的是，從此小說、戲曲、詩文的創作也成為他維持生計的主要手段，因居西湖而取的別號笠翁也成為後人對他最熟悉的稱呼。在此期間，他創作了《十種曲》的《憐香伴》、

《玉簪記》，出自《六十種曲評注》（吉林：吉林人民出版社，2001 年），頁 895-896。

¹¹盧前：《明清戲曲史》（臺北：臺灣商務印書館，1994 年），頁 1-5。

¹²郭梅：《杭州戲曲史》（浙江：中國社會科學出版社，2016 年），頁 153。

《風箏誤》、《意中緣》、《奈何天》、《蜃中樓》……¹³

……

漸入暮年的李漁選擇重返西子湖畔，而非出生地蘭谿，可見他對杭州的無比鍾愛和眷戀。¹⁴

李漁的作品和園林在杭州、金陵都有藝術生涯的新突破，但晚年重返杭州，在杭州投入新編纂工作，最後葬於杭州，因此，本論文和郭梅《杭州戲曲史》採取一樣的分類方式，將高濂和李漁都歸於杭州戲曲作家。

高濂撰有戲曲《玉簪記》傳世，李漁有《笠翁十種曲》，高濂、李漁戲曲在清代宮廷與民間氍毹搬演情形，從宮廷演劇記載、戲曲選本與曲譜可窺得盛況。清代帝后與富貴人家常以聽戲作為主要休閒娛樂，諸傳奇折子戲於宮廷盛演不衰，朱家潛（1914-2003）、丁汝芹（1945-）《清代內廷演劇始末考》匯集了清廷演劇史料，內有提到順治十四年時諭沈香班優人演《玉簪記》一、二齣¹⁵。丁汝芹《清代內廷演劇史話》言從〈康熙萬壽圖〉所繪盛況可見《玉簪記》選場¹⁶；清嘉慶二十四年時，高濂《玉簪記·琴挑》和李漁的《風箏誤·逼婚》在圓明園和紫禁城的寧壽宮、養心殿等處多次演出¹⁷；同治年間崑弋腔戲式微，但同治十年時，皇帝和兩宮太后的新年戲單除主導地位的二簧戲外，尚有〈偷詩〉¹⁸。戲曲選本與曲譜方面：清乾隆三十九年的《綴白裘》是明清戲曲舞臺演出重要選本¹⁹，其錄有高濂《玉簪記》的〈催試〉和〈秋江送別〉²⁰以及李漁《風箏誤》的〈驚醜〉、〈前親〉、〈逼婚〉、〈後親〉²¹，這些選本主要是劇本搜羅，並不包含工尺譜的註記。清乾隆五十七年，曲家葉堂《納書楹曲譜》訂譜歷代經典折子戲，內有高濂《玉簪記》的〈手談〉、〈佛會〉、〈茶敘〉、〈琴挑〉、〈偷詩〉、〈阻約〉、〈秋江〉²²，以及《風箏誤》的〈婚鬧〉、〈詫美〉、〈茶圓〉，曲譜包含標註工尺譜，不含科白。²³除了內廷演出記載、戲曲選本與曲譜輯錄，清代民間戲班也見高濂、李漁戲曲屢次出演紀錄：同治年間成立的「余福崑腔科班」是晚清王府重要科班，領班人杜步雲代表劇目有《玉簪記》的

¹³郭梅：《杭州戲曲史》（浙江：中國社會科學出版社，2016年），頁142。

¹⁴郭梅：《杭州戲曲史》（浙江：中國社會科學出版社，2016年），頁145。

¹⁵朱家潛、丁汝芹：《清代內廷演劇始末考》（北京：中國書店，2007年），頁4。

¹⁶丁汝芹《清代內廷演劇史話》（北京：紫禁城出版社，1999年），頁130。

¹⁷丁汝芹《清代內廷演劇史話》，頁59-60。

¹⁸丁汝芹《清代內廷演劇史話》，頁236。

¹⁹汪協如校輯：《綴白裘》（臺北：中華書局，1930年）1集卷1，頁4-7。胡適曾言其價值「上自《琵琶》、《西廂》，下至明、清中葉，範圍既廣而選擇又都大致有理，所以能流行至一百幾十年之久，成為戲曲的一部最有勢力的摘選本。……都是當時戲臺上通行的本子，都是排演和演唱的內行修改過的本子。」

²⁰汪協如校輯：《綴白裘》2集卷1（臺北：中華書局，1955年），頁19-32。

²¹汪協如校輯：《綴白裘》5集卷4（臺北：中華書局，1955年），頁231-254。

²²[清]葉堂：《納書楹曲譜》（臺北：臺灣學生書局，1987年），頁765-793。

²³[清]葉堂：《納書楹曲譜》（臺北：臺灣學生書局，1987年），頁1469-1484。

〈秋江〉²⁴；陸萼庭（1925-2003）《崑劇演出史稿》附錄〈清末上海崑劇演出劇目志〉乃根據清同治十一年舊報上戲目廣告編寫，從演出劇目來看，有高濂《玉簪記》的〈佛會〉、〈茶敘〉、〈問病〉、〈琴挑〉、〈偷詩〉、〈姑阻〉、〈失約〉、〈催試〉、〈秋江〉，有李漁《風箏誤》的〈驚醜〉、〈前親〉、〈逼婚〉、〈後親〉、〈茶圓〉，還有李漁《奈何天》的〈家門〉、〈慮婚〉、〈憂嫁〉、〈驚醜〉、〈隱妒〉、〈逃禪〉、〈媒欺〉、〈倩代〉、〈誤相〉、〈助邊〉、〈醉盞〉、〈焚券〉、〈軟框〉、〈狡脫〉、〈分兵〉、〈攢羊〉²⁵，呈現高濂和李漁的劇作在清末上海仍有可觀演出。這些諸多記載皆顯示：高濂、李漁之戲曲作品在明清時期皆有登載風行，從清初康熙年間到清末同治年間皆鑿演不輟，尤以《玉簪記》和《風箏誤》折子戲為最；時至今日，無論中國大陸或臺灣，二人劇作仍在舞臺風行，尤其高濂《玉簪記》蔚為經典，頗受觀眾喜愛，每隔一陣子就有職業劇團或票友演出。

除跨越時代鑿演不衰的劇作，高濂、李漁皆有「生活美學」著作傳世——高濂《遵生八牋》和李漁《閒情偶寄》皆為個人生活藝術品味之論述，論及詞曲、器物、居室、飲饌、養生、花木等明末清初的品賞品味，皆對當代生活美學做了一番考究、整理與闡發。

從經濟背景來看，高濂長於富裕之家，不為生活所苦；李漁曾為幫閒，鬻賦維生，身處士商之間——二人經濟條件有別，卻同是仕途偃蹇之人，並力求在仕途之外覓得另一安身立命之地。二人對生活美感的經營與人生經歷反映在戲曲作品上，或能概括晚明清初一代文人之生活追求。品格，指品評文學、藝術作品的質量與風格，本論文擬整合兩人戲曲文本中所呈現的美學思想，結合作家理念與時代風氣，由生活與戲曲交互輝映印證，彰顯明末至清初（約明世宗嘉靖年間至清康熙年間）杭州戲曲所展現的特殊美學品格。

第二節 相關研究文獻探討

與本論文主題相關之研究文獻，經筆者檢索查閱，大抵歸納為「戲曲美學相關研究」、「明清士人生活審美相關研究」、「高濂作品相關研究」和「李漁作品相關研究」四個部分，茲將此似部分之相關專著、學位論文及單篇論文之研究梗概略述如次。

一、戲曲美學相關研究

戲曲美學橫跨不同領域，戲曲有其獨特研究課題，它包含曲、科、白，既

²⁴吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》（南京：南京大學出版社，2002年），頁221。

²⁵陸萼庭：《崑劇演出史稿》（上海：上海教育出版社，2017年），頁397-403。

是文本，有文學文本上的意義，也是舞臺動態的呈顯，涉及整個搬演過程與藝術展現。此外，戲曲的內容包含作家的「意識背景」，深受作家個人生平、社會文化或時代風氣影響。劇作家在建構己身戲曲美學時，無論有無明確美學意識，都帶有某種作家意識與讀者意識；而讀者和觀者，也帶有個人當代的情境觀點，隨時代有著個人化的戲曲審美感受和戲曲美學批評。

戲曲審美方面，吳毓華《古代戲曲美學史》鎖定戲曲美學的欣賞由以下幾個方面構成：

美學對於藝術的研究，主要是從哲學、心理學和社會學等角度，分析人們的審美意識活動的規律性特徵。戲曲美學也是多從這三個角度來審視人們關於戲曲的審美意識。……古代戲曲美學的內容，大致包含以下三個方面：對戲曲藝術形式的美學、戲曲創作的美學和戲曲欣賞的美學。……古代戲曲美學與戲曲社會學和戲曲審美心理學有著密切的聯繫。受中國古典哲學的影響，古代戲曲美學高度重視戲曲的社會價值和作用，故此，有關戲曲與社會生活的密切關聯的探討，成為美學的一個重要方面。²⁶

關於明末清初戲曲美學研究與發展，吳氏言：

不是追求溫柔敦厚、中和淡雅，而是崇尚自然，提倡和追求人的情性和趣味，高度評價表現市民生活的戲曲，強調創作的驚世駭俗，表現奇迫怪窘、不可一世的至情。……原來以描寫世俗生活的真實來供人消遣的戲曲，進而轉化為建築在表現個性心靈情感趣味基礎上的浪漫主義藝術洪流，與禮樂傳統對峙，形成戲曲上的第二個高潮，也帶來戲曲美學的高漲，洋溢著藝術革新精神和自由獨創精神。²⁷

迨至清初，吳氏認為戲曲美學的研究回到「由情向理的反覆」²⁸與「集大成」的趨向，例如李漁戲曲的理論呈顯與創作實踐²⁹。

姚文放《中國戲劇美學的文化闡釋》³⁰將戲曲美學和文化關係分三大篇幅探討，上篇探討「中國戲劇美學的邏輯發展」，分出不同審美主題，以及具代表性的戲劇美學家；中篇探討「中國戲劇美學的文化底蘊」，歸納中國思想史對文化性格的影響；下篇討論「中西方戲劇美學比較」。此書非以詳述時代原委演進分

²⁶吳毓華：《古代戲曲美學史》（北京：文化藝術出版社，1994年），頁2-4。

²⁷吳毓華：《古代戲曲美學史》，頁91-92。

²⁸吳毓華：《古代戲曲美學史》，頁215。

²⁹吳毓華：《古代戲曲美學史》，頁257。

³⁰姚文放：《中國戲劇美學的文化闡釋》（北京：中國人民大學出版社，1997年）。

期，而是按文化思想的主題論述，明清戲曲審美自然佔最多篇幅。姚氏分章討論湯顯祖、王驥德、金聖嘆、李漁、王國維的戲劇美學思想，再連結到「文化底蘊」，談儒家、道家、周易、佛教、禪宗、理學、反理學等歷史文化背景對於戲曲的影響。

王璦玲〈中研院文哲所與「明清戲曲」研究〉³¹指出：

我們所說的戲劇美學研究主要是指戲劇美學思想的研究，同時以戲劇藝術現象所呈現的審美意識為背景。……整體說來還缺少一種以審美理想為中心、聯繫哲學、文化學、心理學來把握問題的更深入的戲劇美學研究。

其在《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》³²針對晚明清初戲曲之情理觀的轉化及其意義、才子佳人劇之言情內涵及審美構思、歷史劇的歷史意識與視界呈現、明清抒懷寫憤雜劇之巨構特質與審美型態、江浙文人風流劇作之審美造境與文化意涵等進行研究，歸納「明清戲曲藝術造境之美學分析」和「晚明至清初戲曲藝術呈現中審美意識之演變」。

由上列論點可歸納出戲曲美學相關之重要方向。戲曲美學的研究，一是著重於戲曲本身「美」之意涵為何，包含劇本本身與舞臺表演；二是從文化思想、外緣背景印證戲曲文本，理解「美」是隨時間、環境動態演進的過程，擴及外界政治、經濟、社會等情境互動，時代和作品交互激發影響，互窺時代風貌。

二、明清士人生活審美相關研究

巫仁恕《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》³³探討晚明的消費社會與士大夫消費文化。晚明已形成「消費社會」，消費社會影響晚明士商關係與社會結構的變化，流行服飾、乘轎、旅遊、家具、飲食等文化已成新興消費重心。消費隱含權力地位象徵，士大夫透過消費，塑造新的流行時尚、生活起居和休閒品味，來重新建構他們的身分地位。巫氏另本專著《優游坊廂：明清江南城市的休閒消費與空間變遷》³⁴以明中葉至清中葉江南城市居民的休閒消費作為研究核心，並帶入「空間」與「性別」的觀念，討論休閒空間變遷的社會意義、性

³¹王璦玲：〈中研院文哲所與「明清戲曲」研究〉，《漢學研究通訊》20卷2期（2001年5月），頁35-43。

³²王璦玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中研院文哲所，2005年）。

³³巫仁恕：《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》（二版）（臺北：聯經出版社，2019年）。

³⁴巫仁恕：《優游坊廂：明清江南城市的休閒消費與空間變遷》（臺北：中研院近史所，2013年）。

別與消費空間的區分，巫氏的著作強調消費、物質背後所代表之身份地位象徵和權力結構糾結。

由於文人文化的開展，明末的社會隨之出現一些新興的場域。王鴻泰《流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》³⁵根據開放空間、社交文化、青樓文化、資訊傳播、物品交流等方面探討城市如何發展。明末清初時期，商業活動達到高峰，城市成為重要文化發展場域，文化發展也隨之豐富起來，園林、寺廟、茶館酒樓成為新意義的社交場域，社會出現新社交文化與名士文化。王氏〈明清間文人的生活經營與品賞文化〉一文指出當時士人科舉仕途面臨的困難，但商業力量興起也為這批士人帶來新的種種可能，因此開展出明中期後士人對閒隱生活的追求：

他是在發展一種「閒」而「雅」的生活模式，……建立一套新的生活美學——一種優「雅」的生活文化，且以此自我標榜，以此對抗世「俗」的世界，進而試圖以此新的生活美學來參與社會文化的競爭，藉此以確認其社會地位，並證實其存在的優越性，就此而言，這種「隱」其實與社會維持著一種若即若離的關係。就是明清文人文化發展契機與內涵。³⁶

這種閒隱不是真的深山隱居，而是在城市裡發展出一套悠遊文化，這種追求閒雅的生活態度，影響了文人階層文化。

毛文芳《晚明閒賞美學研究》³⁷研究晚明美學的「閒」、「賞」意涵與晚明文人的名物世界，並將晚明幾部閒賞美學著作之承襲關係進行比較。林鶴宜〈清初傳奇賓白的寫實化趨向〉³⁸提出社會背景對戲曲發展的影響，當市民觀劇風氣盛行、世情小說發揚，「俗」的概念變化，許多生活細節被寫進戲曲賓白。沈芳《明代鑑賞著述中的文人審美趣味研究——以高濂《燕閑清賞箋》為例》³⁹在器物之外，探討明代文人的審美趣尚和精神世界，從傳統社會價值判斷等外在要求，轉而關注內在自我身心安頓，文人們「將俗雅化」，同時也「將雅俗化」，從而形成雅俗交融的審美風尚。呂書林〈活物：《閒情偶寄》的動態美學〉⁴⁰由「活物」視角，看李漁與周圍環境互動的「能動性」。

³⁵王鴻泰：《流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》（臺北：國立臺灣大學歷史學研究所博士論文，1998年）。

³⁶王鴻泰：〈閒情雅致——明清間文人的生活經營與品賞文化〉，《故宮學術季刊》22卷第一期（2004年秋季），頁69-97。

³⁷毛文芳：《晚明閒賞美學研究》（臺北：國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，1997年）。

³⁸林鶴宜：〈清初傳奇賓白的寫實化趨向〉，《戲曲學報》1期（2007年6月），頁99-122。

³⁹沈芳：《明代鑑賞著述中的文人審美趣味研究——以高濂《燕閑清賞箋》為例》（南京：南京藝術學院碩士論文，2019年）。

⁴⁰呂書林：《活物：《閒情偶寄》的動態美學》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2016年）。

從這些社會歷史背景研究可以得知：晚明文藝社會和商業活動有盤根錯節的關係，欲研究明清時期的文學開展，不能不注意此時期的風尚。在此社會氛圍下，明末出現一系列專著：高濂的《遵生八牋》、屠隆（1542-1605）的《考槃餘事》、文震亨（1585-1645）《長物志》、袁宏道（1568-1610）《瓶史》等，這些著作呈現明末文人運用考究器具、拓展品賞心態來經營生活的雅興追求；而文人的仕隱情懷、閒隱態度，可能也被戲曲作品記錄下來。明清生活背景與本論文相關的部分有「物質文化」、「空間場域」和「社會風尚」——器物使用會影響人如何經營日常生活，空間場域影響活動範圍和居住安排，作為開放或半開放空間的寺廟、青樓、園林等場景也與當時新興場域相關，在這些空間中，各方人馬得以相遇並流通新資訊，女性、習俗也獲得更多特寫，加入更多世俗生活細節。

三、高濂作品相關研究

高濂平生著作有《玉簪記》、《節孝記》與《遵生八牋》。戲曲作品《節孝記》較缺少舞臺演出元素，討論度不高，《玉簪記》則頗受矚目。近代日本漢學家青木正兒《中國近世戲曲史》對《玉簪記》的評述為：「此記情節單純，似未必為傑構，以其事可愛，關目亦幽雅，頗為人喜。」⁴¹ 其後戲曲理論大家吳梅先生〈玉簪記跋〉評論《玉簪記》「情節頗有可議者」，指其淫辭相構，疏失雅道，且張于湖見妙常為日後判決張本，不該圍棋挑思，作輕薄語⁴²。麻國鈞〈高濂及其《玉簪記》〉評論：「《玉簪記》不失為一部反對禮教、歌頌自由情愛的檄文」，稱道劇中女子們追求自由情愛「具有進步思想意義」⁴³。在眾多研究高濂的學位論文和期刊論文中，筆者揀選與本論文相關之主題，主要鎖定論及高濂戲曲與美學品賞的內容，以下分就臺灣與中國大陸之研究予以討論。

臺灣有關高濂的論文大致有以下幾篇：黃妙慈《高濂遵生理念及生活實踐》⁴⁴研究高濂「遵生」理念和實踐中的理想尊養生命生活。曾莉莉《高濂《遵生八牋》研究》⁴⁵研究高濂《遵生八牋》所建構的養生思想體系和其構築之安養、審美與怡情的生活環境，擴及家居生活層面。沈薇玉《陳妙常與潘必正——話本〈張于湖傳〉、雜劇《女貞觀》與傳奇《玉簪記》》⁴⁶考察話本、雜劇到傳

⁴¹[日]青木正兒撰，王古魯譯：《中國近世戲曲史》（北京：作家出版社，1958年），頁334-335。

⁴²[明]高濂撰；麻國鈞評注：《玉簪記》，出自《六十種曲評注》（吉林：吉林人民出版社，2001年），頁923。

⁴³[明]高濂撰；麻國鈞評注：《玉簪記》，出自《六十種曲評注》，頁905。

⁴⁴黃妙慈：《高濂遵生理念及其生活實踐——以《遵生八牋》為主要範疇》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2004年）。

⁴⁵曾莉莉：《高濂《遵生八牋》研究》（高雄：國立高雄師範大學國文研究所博士論文，2012年）。

⁴⁶沈薇玉：《陳妙常與潘必正——話本〈張于湖傳〉、雜劇《女貞觀》與傳奇《玉簪記》》（高雄：

奇《玉簪記》之主題、人物形象、情節發展，分析其文化意義，同時也藉文學藝術所表現的情慾觀念印證當時社會對情慾的態度。許懷之《高濂〈玉簪記〉研究——從文學劇本到崑曲演出》⁴⁷兼顧《玉簪記》案頭文學和崑曲演出發展，考察劇情架構、曲牌與曲文的歷代演變，並研究至 2009 年的《玉簪記》舞臺劇本整編和舞美設計，未觸及戲曲內文人雅趣的鑑賞。林維萱《明末江南文士飲食中的閒適和養生：以李漁〈閒情偶寄〉和高濂〈雅尚齋遵生八牋〉為研究對象》⁴⁸以文人飲食為中心，探討二書間的飲食觀及閒適思想，但未觸及二人劇作與生活審美。李惠綿〈論《玉簪記》對明話本、雜劇及其女冠文化之衍義——兼論改編崑劇小全本結構之得失〉⁴⁹評析高濂《玉簪記》改寫陳妙常原女冠詩人形象與文化背景。關於《玉簪記》思想，麻國鈞認為是反對宋明理學、鄙視「存天理、去人欲」的封建禮教，歌頌自由情愛的作品，但反叛並不徹底（因為指腹為親在前還是有了封建合法性）⁵⁰；李氏則持不同意見，摒除時代思想對劇作的影響，認為其主題不在於對宋明理學「存天理，滅人欲」的反動，而是以意志回應天意，最終成就「人定勝天」的愛情喜劇，如此簡單地將劇作從時代思想中抽離而出，誠有待商榷。

中國大陸方面，郭迎暉《高濂及其〈玉簪記〉研究》⁵¹是較早研究高濂《玉簪記》的論文，他比較同時代作品，認為《玉簪記》裡陳妙常和潘必正之愛情主線思想有「反宗教勢力」、「反封建理學」觀念，先於湯顯祖《牡丹亭》和孟稱舜《嬌紅記》思想。楊凱鋒《高濂與〈玉簪記〉研究》⁵²探討《玉簪記》對《拜月亭》和《西廂記》的繼承與翻新、《玉簪記》本事淵源與在所處明代表現之意義。作者論證高濂《玉簪記》對前人作品學習與仿寫，且融入高濂自身經歷，予以創新，所以論戲曲地位而言，《玉簪記》雖不若後起之湯顯祖《臨川四夢》熟練，但對晚明傳奇成熟有明顯承上啟下作用。李欣玉《明代戲曲作家高濂研究》⁵³分析高濂《節孝記》文本，並與同題材的教化劇進行比較，也對《玉簪記》文本、藝術價值、晚明戲選本中的《玉簪記》以及白先勇新版《玉簪記》的舞臺演出進行分析。周立言《崑曲視野下的〈玉簪記〉》⁵⁴研究《玉簪記》故事的源流、文本分析和舞臺演出，並對明末至「傳字輩」演員時期的崑

國立中山大學中國文學研究所碩士論文，2007 年）。

⁴⁷許懷之：《高濂〈玉簪記〉研究——從文學劇本到崑曲演出》（桃園：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2010 年）。

⁴⁸林維萱：《明末江南文士飲食中的閒適和養生：以李漁〈閒情偶寄〉和高濂〈雅尚齋遵生八牋〉為研究對象》（臺北：國立臺灣師範大學東亞學系碩士論文，2016 年）。

⁴⁹李惠綿〈論《玉簪記》對明話本、雜劇及其女冠文化之衍義——兼論改編崑劇小全本結構之得失〉，《中國文學學報》第 9 期（香港中文大學出版社，2018 年 12 月），頁 163 - 190。

⁵⁰麻國鈞：〈高濂及其《玉簪記》〉，出自《六十種曲評註》（吉林：吉林人民出版社），頁 903。

⁵¹郭迎暉：《高濂及其〈玉簪記〉研究》（呼和浩特：內蒙古大學中國文學研究所碩士論文，2002 年）。

⁵²楊凱鋒：《高濂與〈玉簪記〉研究》（上海：華東師範大學碩士論文，2007 年）。

⁵³李欣玉：《明代戲曲作家高濂研究》（臨汾：山西師範大學碩士論文，2018 年）。

⁵⁴周立言：《崑曲視野下的〈玉簪記〉》（蘇州：蘇州大學碩士論文，2012 年）。

劇《玉簪記》折子戲留存情況整理，也有分析 1983 年江蘇省崑劇院、1985 年上海崑劇團、2008 年蘇州崑劇院對《玉簪記》（白先勇新版）的改編及其舞臺表演特色。劉娟：《高濂《玉簪記》研究》⁵⁵單就人物形象和文本內容論述，認為《玉簪記》揭露了禮教與宗教對人的雙重迫害，以佛道混淆的方式描寫了女貞觀女尼並非清心寡欲的日常生活，行諷刺意味，體現張揚「人欲」的社會進步思潮。筆者認為「宗教迫害」並不至於，女貞觀一開始甚至算是陳妙常戰亂中的避風港。吳靜《從新版《玉簪記》的改編策略和表演特點看白先勇團隊的崑曲美學觀》⁵⁶研究白先勇執導之新版《玉簪記》舞臺藝術，主要論述舞臺表演時之視、聽覺審美，並未探討文本本身之文人化賞鑑與文化印證。董興宇《高濂《遵生八箋》的生活美學研究》⁵⁷有研究高濂物之品賞與背後之精神意涵，也提到高濂「玩物」的目的在於精神超脫，並非精緻物品的佔有追求，然這種審美方式易造成某種「為物而物」的欲望歧途。除學術論文之外，還有一些單篇論文是以《玉簪記》某一主題為中心的研究，例如古琴探討⁵⁸、花的意象解讀⁵⁹以及茶的考釋⁶⁰等。

目前學界關於高濂的研究，多鎖定在其養生論、《玉簪記》戲曲本事討論和演出討論，對於《玉簪記》的研究多鎖定本事與版本、人物與主題意識、詞韻協和舞臺演出分析等，《玉簪記》裡關於文人雅興的琴、詩、茶、香、棋、花、月等豐厚描寫，雖有一些單篇論文略作呈現，但目前未見全面深入探討，也未見將高濂《遵生八箋》印證戲曲作品的探討。高濂在著作中，對栽花、焚香、品茶、操琴等雅藝皆頗有看法，呈現明末文人在生活中注入之「文化符碼」，因此，本論文擬進一步從這些「文化符碼」中，對照高濂戲曲作品，鑑賞高濂戲曲之美學意涵，一窺時代發展風貌，彰顯高濂戲曲對晚明傳奇的發展意義，進一步豐贍高濂戲曲作品的研究。

四、李漁作品相關研究

清人楊恩壽《詞餘叢話》云：

《笠翁十種曲》鄙俚無文，直拙可笑。意在通俗，故命意遣詞，力求淺

⁵⁵劉娟：《高濂《玉簪記》研究》（吉林：延邊大學碩士論文，2019 年）。

⁵⁶吳靜：《從新版《玉簪記》的改編策略和表演特點看白先勇團隊的崑曲美學觀》（浙江：杭州師範大學碩士論文，2006 年）。

⁵⁷董興宇：《高濂《遵生八箋》的生活美學研究》（上海：上海師範大學碩士論文，2019 年）。

⁵⁸張成香、宋長江：〈論晚明文人之古琴觀——以高濂《遵生八箋》之論琴為例〉，阜陽師範學大學學報 6 期（2016 年）。

⁵⁹吳寶成：〈博雅玄遠自成玉簪——關於高濂《玉簪記》中花意象的卓異別趣〉，四川教育學院學報（2010 年）。

⁶⁰陳雲飛：〈高濂《遵生八箋·四時幽賞》對茶都品質生活的啟示〉（2007 年）。以及蔣星煜：〈《玉簪記》中茶事、茶藝考釋〉，《戲曲學報》第 5 期（2009 年 6 月），頁 25-36。

顯。流布梨園者在此，貽笑大雅者亦在此。究之：位置、腳色之工，開合、排場之妙，科白、打諢之宛轉入神，不獨時賢與頡頏，即元、明人亦所不及，宜其享重名也。」⁶¹

袁行霈主編之《中國文學史》在有關李漁的章節裡如此評論其劇曲：

李漁作品作劇十種，總題《笠翁十種曲》。……這十種傳奇自然也反映出晚明以來尚情的思想，贊成愛情婚姻自主，反對父母包辦兒女婚事，特別欣賞對情的執著。……李漁的娛樂主義卻滲入了其中，抹去了應有的悲劇意蘊。……李漁及其先行者與後繼者，雖然沒有作出堪稱傑作的作品，他們的劇作大都是在男女風情的範圍內變化翻新，格調不高，表現出媚俗的傾向，但作為明清間的一種戲曲流派，也代表了一種以娛樂為宗旨的文學傾向，是不容忽視的，……也為喜劇的創作和喜劇理論的發展提供了經驗材料。⁶²

由歷來評論觀之，李漁為人與其戲曲作品雖有鄙俚無文、格調不高等批評，但卻仍有其不可抹滅、不能忽視之傳承價值。生於明末清初動盪時代，受兵燹影響人生際遇的李漁衍生出個人求生技能與創作風格，時人與後人因此對李漁評價褒貶不一，對其劇作的定位也採不同看法。貶抑者批評李漁「性齷齪，善逢迎，遨遊縉紳間。喜作詞曲及小說，備極淫褻。……其行甚穢，真士林中所不齒者」⁶³，稱他「理論的巨人、創作的矮子」⁶⁴，推崇其戲曲理論卻評點其創作平庸。日本在江戶時代（1603-1867，又稱德川時代），德川幕府透過長崎港口貿易，購入中國的白話小說與戲曲劇本，這些作品影響當時日本讀者，也成為許多通俗文藝家翻改、模仿的對象。李漁戲曲作品一開始流傳於懂漢學的文人學者間，後來翻刻增多使得流傳範圍更廣，以致漢學中等程度的文人或一般優伶藝人，無有不閱讀笠翁作品者，是故日人青木正兒言「德川時代之人，苟言及中國戲曲，無有不立舉湖上笠翁者。」⁶⁵足見李漁在日本江戶時代頗享盛譽，呈現另種東亞文化交流下的李漁人物圖貌。研究李漁之專書、學位論文與期刊論文可謂卷帙浩繁，筆者選擇與本論文相關之內容予以討論。

⁶¹[清]楊恩壽：《詞餘叢話》，收錄於《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982年），第9集，頁265。

⁶²袁行霈主編：《中國文學史》（下冊）（臺中：五南圖書出版社，2009年），頁756-757。

⁶³[清]董含《三岡識略》第四卷。另一說為袁于令語，見[日]青木正兒撰，王古魯譯：《中國近世戲曲史》（北京：作家出版社，1958年），頁334。

⁶⁴吳國欽論李漁語。詳見謝柏梁著《中國分類戲曲學史綱》（臺北：臺灣商務，1994年），頁597。

⁶⁵[日]青木正兒撰，王古魯譯：《中國近世戲曲史》（北京：作家出版社，1958年），頁334-335。

專書方面，單錦珩《李漁傳》⁶⁶以李漁「謀有道之生，即是人間大隱」信念，討論李漁於市井中的人生態度。沈欣林《李漁新論》⁶⁷稱李漁《閒情偶寄》堪稱「古典戲曲美學史上的巍巍豐碑」，提到李漁的文學審美進步觀包含「曰情、曰文、曰有裨風教」的寓教於樂，以及善於從平常事物中翻出新意，意深詞淺。沈氏認為李漁戲曲表現了鮮明時代特徵，描繪明清換代的風貌，寫入歷史事件和揭露時代弊端；雖其劇作中的愛情觀念「新舊雜糅、精華與糟粕混雜」，也是時代反映。沈氏還提到李漁劇作風格常「欲說還休」、「一鱗半爪」，是李漁隱蔽的「有意為之」。張曉軍《李漁創作論稿：藝術的商業化與商業化的藝術》⁶⁸認為李漁戲曲創作中始終不懈怠的正是觀眾意識，這是李漁戲曲創作的動機也是作品特色。關於劇作審美，張氏認為李漁作品視聽審美並重、情節關目曲折新奇、情節演進輕快、情節線索多又能歸一，且其不避俚俗，因此雖作品庸俗但能夠吸引觀眾，呼應其在《閒情偶寄》裡的觀眾審美心態與舞臺性能論述。胡天成《李漁戲曲藝術論》⁶⁹有一章節探尋李漁戲曲審美為「機」、「變」、「淺」、「奇」、「笑」之精神，胡氏引《閒情偶寄》論器物、聲容之內文為佐證，認為這是隱藏各處卻印證於戲曲的美學概念，不過大抵還是針對戲曲結構、戲曲手法的美學呼應，強調藝術功能，不涉及李漁所處時代之美學思想。杜書瀛《李漁美學心解》⁷⁰視《閒情偶寄》為「一部美學小百科」，兼採李漁之戲劇美學、園林美學與儀容美學，認為李漁的突破貢獻在於「從抒情中心向敘事中心」轉變與「從案頭性向舞台性」轉變。黃麗貞《藝文雙絕李笠翁：李漁研究》⁷¹稱李漁從著作到生活藝術實踐，是古今無二的藝文全才，重塑他在貧困中奮起的形象。駱冰《李漁的通俗文學理論與創作研究》⁷²從李漁的通俗文學活動、理論與作品對同代或後人的影響，論其戲劇思想性和藝術性。

碩博士論文和期刊論文方面，大致依年代予以整理和本研究相關之論文方向。林雅鈴《李漁小說戲曲研究》⁷³研究李漁十部傳奇作品，先由劇作思想、情節結構、人物塑造三部分分析，再用《閒情偶寄》曲論討論這十部戲曲作品的敘事傾向、和小說互相融透的現象以及李漁作品定位，沒有討論作品反映的時代審美。朱亮潔《李漁新論——遺民觀點的考察》⁷⁴以李漁身逢明清易代的「創傷記憶」為切入觀點，結合文學、商業、園林等相關元素，以「遺民意識」視

⁶⁶單錦珩：《李漁傳》（成都：四川文藝出版社，1986年）。

⁶⁷沈欣林：《李漁新論》（蘇州：蘇州出版社，1997年）。

⁶⁸張曉軍：《李漁創作論稿：藝術的商業化與商業化的藝術》（北京：文化藝術出版社，1997年）。

⁶⁹胡天成：《李漁戲曲藝術論》（重慶：西南師範大學出版社，1993年）。

⁷⁰杜書瀛：《李漁美學心解》（北京：中國社會科學出版社，2010年）。

⁷¹黃麗貞：《藝文雙絕李笠翁：李漁研究》（臺北：國家出版社，2014年）。

⁷²駱冰：《李漁的通俗文學理論與創作研究》（北京：經濟管理出版社，2004年）。

⁷³林雅鈴：《李漁小說戲曲研究》（臺中：東海大學中國文學系博士論文，2005年）。

⁷⁴朱亮潔：《李漁新論——遺民觀點的考察》（桃園：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2006年）。

角理解李漁心思。朱氏認為：李漁戲曲作品不少以歷史故事為背景，表面上描述才子佳人離合聚散，實則從穿插的關目道出明朝政經敗亂與社會弊端，暗藏遺民文人的檢討及省思，實為含藏隱性遺民意識之通俗作家。鄭采芸《戲曲審美明末清初傳奇多元對應關係研究——以李玉、李漁、洪昇、孔尚任為主》⁷⁵指出，如果劇作家（傳播者）與觀眾（受眾）的審美落差，會造成文字傳播和口語傳播的、敘事與抒情的、文學與舞臺的，和雅與俗的矛盾。他探討上述對比下的晚明傳奇審美演進，將四位劇作家的作品製成六角圖形討論作品內涵，指出李漁關注到更多舞臺搬演效果，也較能捨棄一般文人執著的文學性，將作品作商業裝扮，關注戲曲中以往容易被忽略的敘事結構與登場功能。不過其認為李漁是遊戲人間態度，未能賦予作品深刻內涵。陳佳彬《李漁戲曲作品及理論研究》⁷⁶整理歷時近四百年來李漁海內外研究成果，針對劇作版本、李漁創作與導演技法、李漁家班等全方位李漁進行研究。劉紅娟《李漁生活美趣》⁷⁷有分析到李漁的女性審美、居室與養生，但沒聯結這些概念在劇作的呈顯。趙永紘《李漁《風箏誤》研究》⁷⁸主要討論《風箏誤》之題材、情節、人物、詞采，以及其舞臺演出與改編。王飛《中國古代市民美學：李漁閒情美學研究》⁷⁹研究《閒情偶寄》裡的市民美學，也沒有研究戲曲作品和這些市民美學的印證。陳淑萍《李漁戲曲理論與創作實踐的遊戲概念》⁸⁰以「東方遊戲觀」和「西方遊戲說」起頭，歸納李漁「求新求變、翻新造奇」的特質建立在「不斷重複中更新自身」的「遊戲模式」；而李漁運行此種遊戲模式，編寫劇作與導出劇本，成為其戲曲理論的重要特色。王小景《明末清初文人俗樂審美思想考察——以馮夢龍、吳梅村、李漁為例》⁸¹研究明末清初文人對俗樂審美的接受與認同。作者認為李漁在戲曲創作突出「一人一事」的結構主張，考慮到觀眾的接受心理和接受程度，「結構第一」、「立主腦」、「減頭緒」等理論體現了戲曲結構的世俗化，促進了戲曲的世俗化發展。陳涵筠《出奇以制勝——論李漁小說、戲曲之奇》⁸²以西方敘事學理論及接受美學理論探討李漁作品之奇。⁸³侯惠嵐〈從《燕子箋》到《風箏誤》——李漁傳奇中信物的翻新與借鑑〉⁸³以阮大鍼《燕子箋》和李漁《風箏誤》比較，提出鴻雁往返的代表物隨時空遞變，釐清物件的功能與演

⁷⁵鄭采芸：《明末清初傳奇多元對應關係研究——以李玉、李漁、洪昇、孔尚任為主》（臺北：國立政治大學中國文學研究所博士論文，2008年）。

⁷⁶陳佳彬：《李漁戲曲作品及理論研究》（桃園：國立中央大學中國文學研究所博士論文，2011年）。

⁷⁷劉紅娟：《李漁生活美趣》（北京：首都師範大學博士論文，2012年）。

⁷⁸趙永紘：《李漁《風箏誤》研究》（臺北：中國文化大學中國文學系碩士論文，2012年）。

⁷⁹王飛：《中國古代市民美學：李漁閒情美學研究》（重慶：西南大學博士論文，2013年）。

⁸⁰陳淑萍：《李漁戲曲理論與創作實踐的遊戲概念》（臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2013年）。

⁸¹王小景：《明末清初文人俗樂審美思想考察——以馮夢龍、吳梅村、李漁為例》（西安：西安音樂學院碩士論文，2014年）。

⁸²陳涵筠：《出奇以制勝——論李漁小說、戲曲之奇》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2015年）。

⁸³侯惠嵐：〈從《燕子箋》到《風箏誤》——李漁傳奇中信物的翻新與借鑑〉，《南開學報》12卷1期（2015年6月）。

變，探究傳奇中的信物媒介。應悅〈不失丈夫氣岸——從經濟生活與戲曲創作看李漁的身份認同問題（以 1650-1661 年為中心）〉⁸⁴留意到經濟生活對李漁戲曲創作的影響，研究李漁第一次居杭時期其戲曲作品與經濟生活之間的關係。李漁劇作中的經濟生活、日常生活消費訊息、士人的自我認同危機等，皆是明清鉅變下對戲曲內容的新影響；李漁在劇作中暗藏對時代的看法，於戲曲作品傳達出「社會關懷」和「失意文人的堅守」。應氏認為李漁通過戲曲作品的創作，將自己與普遍「以文治生」的士人相區別。楊翰《李漁《十種曲》之喜劇理論與創作實踐》⁸⁵援引諸多西方戲劇學論點，研究李漁的喜劇理論，並將李漁《十種曲》重新歸結「真」、「新」、「倒」和「善」四大面向特點，詮釋李漁的創作實踐。陳佳彬〈李漁的空間情境書寫與轉化——以《笠翁傳奇十種》與《十二樓》為例〉⁸⁶提出歷來對李漁園林實踐與空間論述的研究較為缺乏，因此結合《閒情偶寄》美學觀，對李漁「空間情境書寫」進行討論。陳氏認為李漁的空間美學不僅影響其創作之審美實踐，亦可確立一種富有意趣、充滿娛樂的空間形式。陳貞宇《李漁《風箏誤》研究》⁸⁷整理了結至 2022 年關於李漁的研究走向，探討了《風箏誤》的劇本美學、音律美學和舞臺美學，並以《閒情偶寄》曲論驗證《風箏誤》之創作實踐。

歷來關於李漁戲曲的研究，多鎖定其戲曲理論與創作的對應、劇作思想研討，若論李漁戲劇美學的研討，則多是結合其曲論，研究創作手法和戲曲結構的美學，至於李漁反映時代審美潮流與階層流動的文化趨勢則較少被提及。李漁自詡平生兩項絕技為「辨審音樂」與「置造園亭」，空間書寫、生活背景想必也能串綰於戲曲作品，兩相印證。

綜上所述，目前學界專就明清生活作研究主題的，屬歷史社會範疇；而專就高濂、李漁作研究的論文不下百篇，多屬劇本本事源流與劇本思想探究、養生理論探討、戲曲理論論述，或就舞臺搬演藝術分析，然戲曲美學與時代風尚之間交互作用之研究較為少見。本論文擬整合「生活文化」與「戲曲文本」兩大範疇，實地就杭州戲曲大家——高濂、李漁之名劇與其美學理論，擊析其作品中所呈現的生活品味與美學思想，由生活與戲曲之交互影響，彰顯晚明清初杭州戲曲所展現的特殊美學品格。

⁸⁴應悅〈不失丈夫氣岸——從經濟生活與戲曲創作看李漁的身份認同問題（以 1650-1661 年為中心）〉，收錄於《城大文史芻論：香港城市大學中文及歷史學系文學碩士論文集》（2019 年），頁 39-50。

⁸⁵楊翰：《李漁《十種曲》之喜劇理論與創作實踐》（臺北：東吳大學中國文學系博士論文，2020 年）。

⁸⁶陳佳彬：〈李漁的空間情境書寫與轉化——以《笠翁傳奇十種》與《十二樓》為例〉，收錄於《2020 戲曲國際學術研討會》（2020 年），頁 43-63。

⁸⁷陳貞宇：《李漁《風箏誤》研究》（臺北：國立臺灣師範大學文學院國文學系碩士論文，2022 年）。

第三節 研究方法與架構

一、研究方法

本論文蒐集有關高濂、李漁之劇作與其他相關書籍著作，輔以劇本創作年代之社會文化資料、劇作家所處時期之明清社會背景資料，以及故宮博物院院藏文物圖片，將劇作與生活審美互相考證、印證，期望能從相關史料中理解晚明到清初杭州戲曲的美學品格。此外，戲曲審美包含舞臺搬演，本論文亦運用相關影音資源，考察劇作一路走來、從中國大陸到臺灣的舞臺演出，探討劇作中的審美細節是否也在舞臺搬演時有所呈現與發揮。

二、研究步驟與架構

除本章緒論外，本論文各章研究步驟與內容說明如下：

第二章「杭州戲曲史概覽與特色」，將說明杭州戲曲發展背景，從南曲戲文到明傳奇，有哪些劇作家和杭州劇目放大了杭州在戲曲史上的能見度。接者鎖定代表性人物高濂與李漁，開展第三章高濂主題與第四章李漁主題，分別探討二人的劇作美學與生活美學，將主軸聚焦於劇作中的時代元素、空間環境與劇作中的特殊場域，以及劇作和其他作品的印證。

第三章「高濂戲曲審美意趣」，專就「物」與「藝」研究，包含茶、香、琴、詩、棋等文人雅道與生活雅藝，加之月、花木、居室院落等「空間」與「景」的背景搭配，探討高濂作品《玉簪記》中採用的種種宋代文化符碼，佐以高濂身處明末之際，在其他作品（如：《遵生八牋》）中對這些雅藝與環境的看法。進而研究劇作中的特殊場域西湖和女貞觀，呈現當時旅遊勝地與佛道融合的宗教場所。最後，評析《玉簪記》的崑臺美學，審視劇本在舞臺上的表現方式。

第四章「李漁戲曲審美意趣」，著眼的時代元素為「日常活動與世情風俗」，展現李漁作品中透露的俗世生活背景與趣寫風格。劇作中透露的特殊場域有園林、宗教、青樓，呈現明末清初文人特殊活動空間與範圍。此外，此章將搭配《閒情偶寄》中李漁對「物質」與「空間」的看法予以討論，探究李漁運用空間的獨到眼光將如何影響其劇作之動態空間設計。

第五章「晚明清初杭州戲曲思想新視角」，將總結高濂、李漁二人劇作之時代思想意識和劇作手法，包含生活面向擴大延伸，特寫女性才智與婚戀意識，

以及劇作中的情理探討、風流與道學辯證。

最後，「結論」則統整、歸結前五章內容，審視杭州戲曲中兩位代表性大家之劇作特色。



第二章 杭州戲曲史概覽與特色

杭州有「戲曲之邦」之稱，因本身地緣因素、政治與經濟條件加持，興起一批劇作家，這些劇作家或因戰亂而流徙杭州等地，或本身即出生於杭州，帶起杭州戲曲風氣；除了杭州當地劇作家凸顯杭州戲曲發展的重要位置，眾多「杭州戲目」也刻劃著「杭州形象」，串聯起杭州地景。明清杭州戲曲史的精采篇章，就從杭州劇作家與杭州特色形象展開。

第一節 杭州城市發展背景

清人顧祖禹《讀史方輿紀要》對歷代州域的地理、歷史做了一番考索，有關杭州之記述如下：

杭州府，《禹貢》揚州之域。……。陳置錢唐郡。隋平陳，廢郡置杭州。煬帝大業三年，改曰餘杭郡。唐復為杭州。天寶初，曰餘杭郡。乾元初，復曰杭州。……。宋仍為杭州。建炎三年，升為臨安府。元曰杭州路。明初改杭州府，領縣九。……¹

杭州，古為揚州之域，隨年代有禹杭、餘杭、錢唐、錢塘、臨安等名。陳時改置錢唐郡，升格為郡；隋文帝廢錢唐郡，改設杭州，開啟杭州之名，之後改曰餘杭郡。隋代開鑿聯繫南北的大運河，聯絡各路水系，自此杭州成為大運河水運南邊關鍵點，擴充為重要商埠，加速了杭州地域的發展。唐代白居易在〈長慶二年七月自中書舍人出守杭州路次藍溪作〉言「餘杭乃名郡，郡郭臨江汜。已想海門山，潮聲來入耳。」可知唐代的杭州（餘杭）已是江南名城。據《舊唐書》記載：

杭州上

隋餘杭郡。武德四年，平李子東，置杭州，領錢塘、富陽、餘杭三縣。六年，復沒於輔公祐。七年平賊，復置杭州。八年，廢潛州，以於潛縣來屬。貞觀四年，分錢塘置鹽官縣。天寶元年，改為餘杭郡。乾元元年，復為杭州。……天寶領縣九，戶八萬六千二百五十八，口五十八萬五千九百六十三。……²

¹[清]顧祖禹輯著，王雲五主編：《讀史方輿紀要》（上海：商務印書館，1937年）卷九十浙江二，頁3753。

²[後晉]劉煦：《欽定舊唐書》（據光緒癸卯冬十月五州同文局石印），第15冊，卷40，頁31-32。

以《舊唐書》記載互為參照來看，唐天寶年間時杭州戶口已八萬多戶，人口已至五十八萬多人。唐代杭州一方面承襲了前朝奠定的水陸樞紐地位，日漸發展；一方面又有海上貿易的開闢，列為通商口岸之一；此外，農田水利的興建、西湖明媚風光的傳誦，亦加深了杭州的豐饒與風華。

從五代到宋，相較於唐代其他南方名都揚州、金陵，杭州（錢塘）稍稍稱幸能躲過較多兵燹浩劫。北宋歐陽脩在〈有美堂記〉這樣寫道：

若乃四方之所聚，百貨之所交，物盛人眾，為一都會十，而又能兼有山水之美，以資富貴之娛者，惟金陵、錢塘。然二邦皆僭竊於亂世，及聖宋受命，海內為一。金陵以後服見誅，今其江山雖在，而頽垣廢址，荒煙野草，過而覽者，莫不為之躊躇而淒愴。獨錢塘，自五代始時，知尊中國，效臣順；及其亡也，頓首請命，不煩干戈。今其民幸富安樂，又其俗習工巧。邑屋華麗，蓋十餘萬家。環以湖山，左右映帶，而閩商海賈，風帆浪泊，出入於江濤浩渺、煙雲杳靄之間，可謂盛矣……蓋錢塘兼有天下之美……。

在歐陽脩的眼光中，錢塘十餘萬戶，手工業發達，杭州海賈堪為榮景，錢塘已是「兼有天下之美」。柳永（985-1053）〈望海潮〉寫「東南形勝，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……」³，杭州在北宋已十分繁華。後來南宋舉國南遷，杭州（臨安）更躍為首都，杭州（臨安）究竟如何讓時人多如癡如醉？林升〈題臨安邸〉詩「暖風薰得遊人醉，直把杭州作汴州」的「偏安」說便是最好註解。南宋時人耐得翁《都城紀勝》、南宋吳自牧《夢粱錄》、宋末元初周密《武林舊事》是研究當時臨安城市生活的重要記載，這幾本書或追憶都城風貌，或輯錄南宋杭州風光、風俗和人民活動情景，使人窺見杭州在南宋時的風光。據記載，南宋杭城「戶口蕃息，近百萬餘家。杭城之外城，南西東北各數十里，人煙生聚，民物阜蕃，市井坊陌，鋪席駢盛，數日經行不盡，各可比外路一州郡，足見杭城繁盛矣。……」⁴。南宋杭州城內還開設貫穿南北的天街，人口百萬、貨物流暢，各種商業模式興盛，娛樂場所不衰。《夢粱錄》言夜市通宵達旦實況：

杭城大街，買賣晝夜不絕，夜交三四鼓，遊人始稀；五鼓鐘鳴，賣早市

³柳永〈望海潮〉東南形勝，三吳都會……戶盈羅綺競豪奢。重湖疊巘清嘉。有三秋桂子，十里荷花。羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉釣叟蓮娃。千騎擁高牙。乘醉聽簫鼓，吟賞煙霞。異日圖將好景，歸去鳳池誇。

⁴ [南宋]吳自牧：《夢粱錄》（山東：友誼出版社，2001年），卷19，頁273。

者又開店矣。大街關撲，如糖蜜糕、灌藕、時新果子、像生花朵、鮮魚豬羊蹄肉，及細畫絹扇、細色紙扇、漏塵扇柄、異色影花扇、銷金裙、段背心、段小兒、銷金帽兒、逍遙巾、四時玩具、耍戲兒。春冬撲賣玉柵小毬燈、奇巧玉柵屏風、……。夏秋多撲青紗、黃草帳子、挑金紗、異巧香袋兒、木樨香數珠、梧桐數珠、藏香、細扇、茉莉盛盆兒……。冬月雖大雨雪，亦有夜市盤賣。……⁵

除了夜市，酒樓、歌館、茶坊、瓦子勾欄等娛樂場所也人聲鼎沸，熱鬧非凡。樊樹志在《圖文中國史》中解析南宋這段首都歷史：

南宋的首都臨安——杭州，是當時位居世界之冠的大都市，西方學者把它看作 9 世紀至 13 世紀發生在中國的商業革命、都市革命的一個標誌。日本學者斯波義信的《宋代江南經濟史研究》，推定南宋的杭州城有人口 150 萬，其中城內 90 萬，城外 60 萬。……御街毫無疑問成為全城最繁華的商業街，它兩側的街面全是商店以及稱為「行」、「市」的商業機構。……南宋的「偏安」延續了一百五十多年，造就了另一種輝煌，絕非醉生夢死可以解釋。……⁶

延續著隋唐宋的歷代累積，即將迎來的是元明清時期的杭州。元末明初戰火肆虐，杭州遭禍，劉基〈悲杭城〉寫道：過去杭州「憶昔江南十五州，錢塘富庶稱第一」，如今「長夜風吹血腥入，吳山浙河慘蕭瑟。城上陣雲凝不飛，獨客無聲淚交溢」⁷，杭城暫時衰退；隨著局勢穩定，杭州的工商業和物產又興盛起來。杭錦綢、杭扇、杭剪、杭粉（藕粉）、西湖龍井茶等俱是遠近馳名的商品。明清時期的杭州夜市也持續興盛，手工業和商業盛況空前，這些商品經濟背景，都有形無形影響了當時士人文化。各種生活型態搭配交易買辦，財富的累積和文化的持續創造交相影響，形成明清杭州城市新風貌。

第二節 杭州戲曲興盛背景與杭州劇作家

一、宋元時期

浙江有「戲曲之邦」之稱，中國戲曲史上第一種比較成熟的戲曲形式「戲文」（南曲戲文，南戲）即起源於浙江溫州。戲文（南曲戲文，南戲）在中國戲

⁵[南宋]吳自牧：《夢梁錄》卷十三（山東：友誼出版社，2001 年），頁 180。

⁶樊樹志：《圖文中國史》（新北：聯經出版公司，2021 年），頁 181-182。

⁷劉基〈悲杭城〉：觀音渡頭天狗落，北關門外塵沙惡。健兒披髮走如風，女哭男啼撼城郭。憶昔江南十五州，錢塘富庶稱第一。……一朝奔迸各西東，玉翠金杯散蓬華。……長夜風吹血腥入，吳山浙河慘蕭瑟。城上陣雲凝不飛，獨客無聲淚交溢。

曲史的發展上具有「樞紐作用」，自宋元至明初，與雜劇、傳奇鼎足而立⁸。在南戲的成長茁壯路上，杭州也參與密切關係。錢南揚《戲文概論》考證「戲文」所言：宋時，浙江杭州本是宋雜劇流行的地方，後宋室南渡，南宋建都杭州，「戲文」傳入杭州，日漸盛行，逐漸掩蓋過宋雜劇⁹。南宋定都臨安府（杭州），杭州秉經濟、文化等各方面條件，都超過原先戲文的發源地（浙江溫州），重獲更大的發展，因此戲文的中心漸從溫州轉移至杭州，也從溫州語音改用吳音¹⁰。《都城紀勝》亦有記載杭城有瓦舍、雜劇、諸宮調、細樂、小樂器、清樂、雜扮、百戲、傀儡、影戲、說話、商謎等活動¹¹。在宋元當時，南戲的受眾偏一般勞動階層，創作戲文的也是民間藝人，戲劇語言俚俗直白，人物形象與情節設置也不一定連貫¹²。

元統一國境後，一批優秀的元雜劇作家南遷杭州，王國維《宋元戲曲史》整理元代戲曲作家指出：

至有元一代之雜劇，可分為三期：一、蒙古時代：……《錄鬼簿》卷上所錄之作者五十七人，大都在此期中。（中如馬致遠、尚仲賢、戴善甫，均為江浙行省務官，……侯正卿亦曾游杭州……）。其人皆北方人也。二、一統時代……其人則南方為多；否則北人而僑寓南方者也。三、至正時代：《錄鬼簿》所謂「方今才人」是也。此三期，以第一期之作者為最盛，其著作存者亦多，元劇之傑作大抵出於此期中。至第二期，則除宮天挺、鄭光祖、喬吉三家外，殆無足觀；而其劇存者亦罕。第三期則存者更罕……

至中葉以後，則劇家悉為杭州人，中如宮天挺、鄭光祖、曾瑞、喬吉、秦簡夫、鍾嗣成等，雖為北籍，亦均久居浙江。蓋雜劇之根本地，已移而至南方，豈非以南宋舊都文化頗盛之故歟？¹³

王氏整理之南方劇作家，有北人流寓南方者，有原籍南方者。馬致遠（約 1260 之後-1327 之前）任江浙行省官員，有《漢宮秋》、《陳搏高臥》、《青衫淚》等劇作。宮天挺有《嚴子陵釣魚臺》、《會稽山越王嚙膽》等，鄭光祖（約 1260-1320）也曾擔任杭州路吏，有《迷青瑣倩女幽魂》寫出倩女追求愛情的勇敢，喬吉（1280-1345）居杭州，雜劇有《杜牧之詩酒揚州夢》、《玉簫女兩世姻緣》

⁸楊振良、蔡師孟珍：《曲選》（臺北：五南圖書出版，1998 年），頁 32。

⁹錢南揚：《戲文概論》（上海：上海古籍出版社，1981 年），頁 4。

¹⁰錢南揚：《戲文概論》，頁 28-29。

¹¹[宋]耐得翁：《都城紀勝》（北京：中國商業出版社，1982 年），頁 167。

¹²郭梅：《杭州戲曲史》（浙江：中國社會科學出版社，2016 年），頁 7。

¹³王國維：《宋元戲曲史》（上海：上海書店出版社，1989 年），頁 97。

等，而鍾嗣成《錄鬼簿》所錄係研究金元戲曲史重要史料。¹⁴

北雜劇與南戲文逐漸融合，南戲得到新一波發展，文學性更為提高。南戲持續吸收北曲自我充實，杭州於南宋至元朝時期都有編撰戲文的「書會」，例如《宦門子弟錯立身》，原題「古杭才人新編」可見作者是杭州書會才人；《小孫屠》原題「古杭書會編撰」，也為杭州書會才人所作。俞為民認為這兩部都是南戲融合北曲的產物，根據前人所作北曲雜劇改編而成的南曲戲文¹⁵。這兩部編寫於杭州的戲曲較偏向集合民間流傳的故事加工創作，側映出讚頌民間藝人的思想，顯示戲曲在當時的重要位置。南戲流傳時間長、地域廣，劇本多來自民間師徒輾轉保存抄寫，無刻本傳世；又明代文士視之為小道，故多散佚¹⁶。關於雜劇與南戲的名稱、體製細節，可參見蔡師孟珍《曲選》一書，內有詳盡考證介紹¹⁷。

二、明清時期

明代初期的統治階層較側重戲曲教化功能，戲曲創作風氣較不興盛；明中葉後，創作風氣蓬勃開展，文人從事戲曲創作成為一普遍之文化活動，浙江區域活動者呂天成（1580-1618）、祁彪佳（1603-1645）和王驥德（1540-1623）等人都寫下此一時期的文化現象。呂天成說「博觀傳奇，近時為盛，大江左右，騷雅沸騰；吳浙之間，風流掩映」¹⁸；祁彪佳亦言「作者如林」¹⁹；王驥德記錄「今則自縉紳、青襟，以迨山人、墨客，染翰為新聲者，不可勝記。」²⁰可見有愈來愈多的士大夫和一般文人參與其中。明萬曆年間，文人創作的「傳奇劇本」格律趨於嚴謹、曲文文雅優美。當南戲傳到各方後，語言唱腔當地化，發展出崑山腔、海鹽腔、餘姚腔、弋陽腔與杭州腔。明萬曆後，劇曲愈益興盛，家班、戲班也更為多，以祈彪佳的交遊為例，他眾多友人都有家養的戲班，宴集頻繁，宴會必搭戲曲演出²¹。江浙地區藏書多，刻書業也發達，使書籍傳播快而廣，俗文學戲曲和小說也被大量刊刻²²。

杭州曲家人物方面：明末高濂《玉簪記》文辭典雅，曲律動聽；沈泰編纂的《盛明雜劇》羅選了有明一代雜劇六十幾種，涉及三十幾位曲家，內有多位是江浙地方人士；李漁《笠翁十種曲》呈現其劇作多產、多樣且具觀眾意識；

¹⁴[元]鍾嗣成：《錄鬼簿》，收錄於《曲品》（哈爾濱：北方文藝出版社，2000年），頁113、128、129、135。

¹⁵俞為民：《南戲通論》（浙江：浙江人民出版社，2008），頁187-196。

¹⁶楊振良、蔡師孟珍：《曲選》（臺北：五南圖書出版，1998年），頁36。

¹⁷楊振良、蔡師孟珍：《曲選》，頁28-36。

¹⁸[明]呂天成著；王卓校釋：《曲品》（哈爾濱：北方文藝出版社，2000年），頁12。

¹⁹[明]祁彪佳著，黃裳校注：《遠山堂明曲品劇品校錄》（上海：古典文學出版，1957年），頁8。

²⁰[明]王驥德：《曲律》（湖南：湖南人民出版社，1983年），頁205。

²¹楊豔琪：《祁彪佳與〈遠山堂曲品劇品〉研究》（北京：中國戲劇出版社，2007年），頁69

²²楊豔琪：《祁彪佳與〈遠山堂曲品劇品〉研究》，頁82。

清代洪昇（1645-1704）之《長生殿》完成於清康熙年間，展現傳奇發展至清初的曲詞極高成熟度，這幾位皆是明清時期杭州代表性劇作家。這些劇作的興盛影響了明清兩代，杭州成為是崑曲演出的重要城市，直到清代康雍乾時期，戲曲都還十分興盛，民間和宮廷皆戲曲搬演不輟，《清代內廷演戲史話》即記載宮廷特有三層戲樓²³，有豪華的觀戲規模，也會由京城戲班挑民間藝人進宮演出²⁴。後京劇與崑曲花雅之爭後，地方戲逐漸蓬勃，杭州崑曲漸漸沒落，越劇轉而漸成為浙江一代最具影響力劇種。

郭梅也注意到，女性曲評家、女性曲家也以杭州尤多，是值得注意的一個群體，這在其《杭州戲曲史》一書有詳盡說明²⁵。此外，杭州戲曲史的另一重要組成成分為「杭人戲曲筆記」，幾乎為杭州人宦遊業餘曲評組成，這些宦遊曲評記載了所見所聞，對戲曲考證、劇種介紹與比較、伶人逸事、觀劇習俗等作了詳細說明，堪為珍貴之戲曲史料²⁶，徐珂《清稗類鈔》正是一例，記述崑曲演進歷史、演出實況，以及清嘉慶、道光年間之後，崑曲逐漸式微而花部漸興的情形，不乏記錄當時盛況或唏噓景況的第一手資料。

第三節 杭州題材劇目

關漢卿【南呂】〈一枝花〉套曲道出作家到杭州時看見的勝景：

普天下錦繡鄉，環海內風流地。大元朝新附國，亡宋家舊華夷。

水秀山奇，一到處堪遊戲，這答兒忒富貴。

滿城中繡幕風簾，一闌地人煙湊集。

【梁州第七】百十里街衢整齊，萬餘家樓閣參差，並無半答兒閒田地。

鬆軒竹徑，藥圃花蹊，茶園稻陌，竹塢梅溪。

一陀兒一句詩題，一步兒一扇屏幃。

西鹽場便似一帶瓊瑤，吳山色千疊翡翠。兀良，望錢塘江萬頃玻璃。

更有清溪綠水，畫船兒來往閒遊戲。

浙江亭緊相對，相對著險嶺高峯長怪石，堪羨堪題。

【尾】家家掩映渠流水，樓閣崢嶸出翠微，遙望西湖暮山勢。

看了這壁，覷了那壁，縱有丹青下不得筆。²⁷

杭州風光確實是會被作曲家記在筆下的題材。散曲之外，劇曲是否也會有杭州

²³丁汝芹：《清代內廷演戲史話》（北京：紫禁城出版社，1999年），頁67。

²⁴丁汝芹：《清代內廷演戲史話》，頁104。

²⁵郭梅：《杭州戲曲史》，頁2。

²⁶郭梅：《杭州戲曲史》，頁457。

²⁷隋樹森：《全元散曲》（新北：頂淵文化，2004年），頁170-171。

風物的描寫呢？本節討論「杭州題材劇目」中表現之「杭州形象」，這些「杭州題材劇目」不一定由杭州當地劇作家寫就，多由杭州民間故事開始，或取材自民間傳說故事，或記錄杭州地域名人，或凸顯杭州重大歷史事件，呈現杭州地理人文特色。

唐代伊始，許多典籍都記載了「梁山伯與祝英台」的故事，其地點正是在浙江展開。祝英台欲至杭州讀書，途中遇梁山伯，後在杭州書院同窗共讀，演繹愛情主題之民間故事。梁祝的文化累積記憶，自唐至今不斷修改和再創造，已展開出不同形式的表演，以曲藝來說，有彈詞、鼓詞、木魚書、揚州清曲、河南墜子、蘭州鼓子、西河大鼓、山東大鼓等；以戲曲而言，越劇、京劇、川劇、豫劇、湘劇、徽劇、粵劇、黃梅戲、花鼓戲、河北梆子、河南曲劇等都有相關劇目，郭梅言最流行的是越劇《梁山伯與祝英台》。²⁸不只是地方戲曲，電影《梁山伯與祝英台》在1960年代極為風行，也在臺灣紅極一時。

宋金對抗時，富庶的臨安遭劫，南宋岳飛葬於杭州，戰爭的記憶注入文學紀錄中，西湖畔的岳王廟成為山川遊賞與壯士精魂的結合，乃杭州城的另一文學特徵；明清時期，岳飛相關題材之「岳飛戲」日益增多，明人呂天成評明傳奇《精忠記》「演此令人皆裂。」²⁹《綴白裘》有《精忠記·掃秦》曲譜³⁰，崑曲、京劇、豫劇、川劇等劇也見有〈掃秦〉劇目，演秦檜至杭州靈隱寺燒香遇寫詩和尚故事。〈掃秦〉號稱崑丑五毒戲之一，言其表演難度之高，為累功藝術之代表作³¹。〈岳母刺字〉亦是京劇、豫劇等劇劇目，用大段唱腔表現岳母在岳飛背上刺「精忠報國」故事。

明末清初李玉《占花魁》取材馮夢龍小說〈賣油郎獨占花魁〉，李玉也有意更加凸顯戰亂離散戲曲背景——金兵入侵，王美娘因此流落青樓；兵連禍結，百姓流離失所。這些表現或許也是明清鼎革之變時期，戰亂敘述寄託於文學作品之中的風格。賣油郎秦鍾於杭州西湖邊遇名妓花魁王美娘，為之癡迷，悉心照拂，後又於隆冬大雪紛飛之際，拯救花魁於西湖畔，善良且實心實意的賣油郎感動閱盡風霜的花魁娘子。《占花魁》圍繞著西湖演繹，〈湖樓〉即在曲文與演員靈動中呈現西湖景象：

【忒忒令】西子湖迢迢遠旋，天臺路匆匆偏遠。……我上得樓來，果然西湖好景致也。……**【豆葉黃】**望琉璃萬頃，碧草芊芊。見浮屠倒影中流，水色接山光如練。聽馬嘶金勒，珠聯翠鈿，看多少蘭橈畫舫，看多少蘭橈

²⁸郭梅：《杭州戲曲史》，頁359。

²⁹[明]呂天成著；王卓校釋：《曲品》（哈爾濱：北方文藝出版社，2000年），頁51。

³⁰汪協如校輯：《綴白裘》（臺北：中華書局，1930年）5集卷1，頁53。

³¹李曉：〈關於崑曲「五毒」與家門藝術的傳承〉，《戲曲學報》第2期（2007年12月），頁151-168。

畫舫，盡度曲臨風，聒耳笙歌鬧喧。³²

曲文中的西湖，湖面如琉璃萬頃，湖邊碧草芊芊，附近有佛寺、有人潮、有蘭橈畫舫和各式喧鬧。《占花魁》也是現今仍會登場的劇目，上海崑劇團於1997年與2008年訪臺時，皆有演出此劇。

《白蛇傳》亦是著名民間傳說故事，其改編為戲曲《雷峰塔》，無疑也成為著名杭州題材，屢演不衰。〈游湖借傘〉、〈斷橋〉皆是崑曲、京劇經典折子戲，其內容皆有臨安、錢塘、西湖、斷橋之描寫。

【山坡羊】【前腔】一程程錢塘相近，驀過了千山萬嶺。錦層層過眼雲煙，虛飄飄飛下瓊瑤境。³³

西湖斷橋、雷峰塔皆是劇中重要場景。杭州西湖風光與富庶常見於歷代文人筆下，塑造了杭州文化極大篇幅，杭州居民對西湖既有水利上的仰賴，也有美景記憶的依戀，西湖勝景聞名遐邇，遊賞之風十分盛行，西湖可謂是杭州文學作品的標誌性題材。除了西湖本身，西湖周邊景物也成為劇作背景，明代吳炳（1595-1648）《療妒羹》即是一例。喬小青遭褚妻拘禁，處境艱難，後經人救出。《療妒羹·澆墓》曲文中即有西湖邊蘇小小墓之描寫，西湖周邊景致引人傷懷，自憐身世：

【小桃紅】五更風雨潤長宵，巴不到紗窗曉也，起來草草，愁眉怕對鏡中描。我想天地茫茫，竟無我喬小青的心事。這裡西子湖邊，西嶺松柏之下，有蘇小小墳墓一所，今日天氣凝暗，已曾吩咐丫鬟，備下酒饋，到她墳上澆奠一番，喚彼芳魂，訴我之怨，豈不是好。……如此，妳攜著酒饋，隨我到蘇小小墳墓去。……看墳前，無非半角青山、一抔黃土，孤墳壘壘，荒草芊芊。這就是千古美人的結局了。

【下山虎】半林夕照紅到峰腰。荒塚垂楊繞。長條短條。只怕啼眼相看，幽蘭不笑。……³⁴

《療妒羹》也仍見於舞臺，1997年浙江崑劇團訪臺時即有搬演《療妒羹·澆墓》，《療妒羹·題曲》也見於臺灣劇團或曲友演出。

劇曲中的杭州風土多為背景地點的呈現，以著名地點與人物作為背景，帶入杭州文化記憶，包含人類日常生活、相關建築樣態等，這些劇作以世代集體創作或個人創作模式，完成杭州地景的劇曲創作，更加壯大杭州城市聲名，提

³²劉有桓編校：《集粹曲譜》（新北，2011年），頁318。

³³俞振飛：《粟廬曲譜》（臺北：國家出版社，2012年），頁400。

³⁴劉有桓編校：《集粹曲譜》線上曲譜。

高杭州在戲曲中的能見度。踵隨前代劇作家步伐，明末清初的杭州劇作家融入更多除了地景之外的元素，如日常生活、空間經營、器物品味等精神與物質上的巧妙安排，給予杭州戲曲更多元風貌。



第三章 高濂戲曲之審美意趣

高濂，字深甫，號瑞南道人，錢塘人，明末杭州名士，曾在北京鴻臚寺任官，後隱居西湖。高濂能詩文、工詩詞、作戲曲，兼通醫理，是戲曲家、收藏家、鑑賞家及養生家；其著述有傳奇劇本《玉簪記》、《節孝記》，詩文集《雅尚齋詩草二集》、《芳芷樓詞》，論養生與生活美學之作《遵生八牋》。高濂 41 和 44 歲時曾兩次秋試失利，在北京途中又遭喪妻之痛，其後創作戲曲《玉簪記》。徐朔方認為高濂劇中有多地方與自身景況相互對照，例如：《玉簪記》第十二齣〈下第〉中，潘必正唱「兩度長安空淚灑，無棲燕傍誰家」，實是高濂以燕子自比，言「無棲」雙關「無妻」，記喪妻的徬徨無依，而這樣的證據寫法也有其他詞作中驗證¹。《節孝記》則透露出高濂不求功名的心志，不過父命難違，高濂仍持續走仕途之路，直至父親逝世，高濂返回杭州，不再外出仕進，開始其隱居生活，也撰寫《遵生八牋》²。高濂家道殷實，父親給他最好的教育資源，使得他一生都能優游於文化資源中。徐朔方說高濂「憑藉父親所積累的財富，他一生所從事的多方面文化活動得以免除商賈氣息，清高恬退如同傳統的隱士一般。」³可謂十分中肯的評論。

《玉簪記》在晚明即獲得關注，並出現在戲曲選本。《玉簪記》背景設定是金兵入侵到南宋之初，女貞觀地點在金陵，高濂是晚明人，劇作多在呈現宋代文化與晚明文化的交互輝映。殷實豐厚的經濟條件與教育背景豐富了高濂對生活的看法，也影響高濂戲曲創作品味，其在《玉簪記》中投射、經營了諸多審美想像，尤重「文人雅士的生活賞鑑」，將劇本本身和文化呼應的美感經營邁向新境界，此乃高濂對《玉簪記》之創新。高濂的戲曲品味呼應了宋代文化特色與明代賞鑑品味，既有「物」與「藝」的研究，又有「空間」與「景」的設計。以下逐步就《玉簪記》劇作討論高濂戲曲審美，挖掘《玉簪記》中的「文藝符碼」——茶、香、琴、棋、書等文人雅道與生活雅藝，欣賞月、花木、居室院落等「空間環境」的背景搭配，加上討論劇作中特殊場域安排與近現代《玉簪記》的崑臺美學表現，彰顯出高濂在《玉簪記》中的審美旨趣。

第一節 物與藝

「琴棋書畫」合稱「文人四藝」，旨在提高知識、修養與氣性，這四道藝術都必須要當事者親自執行，才能展現其中妙趣，是一種文人雅道。除了「琴棋

¹徐朔方：《晚明曲家年譜》（杭州：浙江古籍出版社，1993年），第2卷浙江卷，頁199。

²徐朔方：《晚明曲家年譜》，第二卷浙江卷，頁200。

³徐朔方：《晚明曲家年譜》，第二卷浙江卷，頁198。

書畫」四藝，宋代還有「香茶畫花」之「宋代四藝」。而生活雅藝乃整套藝術生活之樂趣，將日常生活「美學化經營」，《夢梁錄》云：

燒香點茶，掛畫插花，四般閑事，不宜戾家。⁴

戾家，指相對於行家而言之「業餘愛好者」。燒香、點茶、掛畫、插花是文人雅集場合必備之「四藝雅事」，增加氣質與氣氛；而這些四藝氣氛營造也頗有專精，若主人不擅長這些生活美學也不必擔心，可「筵會假賃」交予專業團隊辦理。《都城紀勝》也有相關記錄：

官府貴家置四司六局，各有所掌，故筵席排當，凡事整齊，都下街市亦有之。常時人戶，每遇禮席，以錢倩之，皆可辦也。……香藥局，專掌藥碟、香球、火箱、香餅、聽候索喚、諸般奇香及醒酒湯藥之類……排辦局，專掌掛畫、插花……凡四司六局人祇應慣熟，便省賓主一半力……⁵

主人舉辦雅集時，可以將這些增進氛圍的「閒事」外包給專業團體安排，不一定要自己承攬與親自操辦。這是整套的生活樂趣，宋徽宗〈文會圖〉即能看出此四藝一同進行，反應宋人燒香煮茗、插花掛畫，又伴有琴音的宴席。高濂《玉簪記》背景設定為宋代，其中即包含了「茶」、「香」藝事，又兼有繽紛之花木意象，彰顯對宋代美學的繼承與發揚。

無論傳統文人雅道的「琴棋書畫」，或是宋代雅集流行「香茶畫花」，明代文人都持續繼承和發揚，更深入研究其中，並開發出各種工藝製品，成就「物」與「藝」之鑑賞。「物」和「藝」結合，形成不可分割的文人藝術生活型態。

一、茶

《玉簪記》關於「茶事」的書寫，主要在第六齣〈假宿〉與第十四齣〈幽情〉，這兩齣關於茶藝的描寫，反映了文本背景宋朝年間的茶藝文化，亦關聯高濂對女貞觀的身分賦予，以及對陳妙常氣質涵養的著墨。《玉簪記》中關於茶事描寫⁶，整理如下：

⁴[南宋]吳自牧：《夢梁錄》（山東：友誼出版社，2001年），頁278-279。

⁵[宋]耐得翁：《都城紀勝》（北京：中國商業出版社，1982年），頁8。

⁶本論文之《玉簪記》選本皆採用《六十種曲評注》版本。[明]高濂撰；麻國鈞評注：《玉簪記》，出自《六十種曲評注》（吉林：吉林人民出版社，2001年）。

齣次	齣目	曲詞、唸白	重點摘要
六	〈假宿〉	(老旦)【長相思】畫垂簾，夜垂簾，三炷清香佛座煙，心閒身亦閒。畫幽然，夜幽然，竹下清風琴上絃， 龍團 身自煎。	茶品：龍團茶 用茶：煎茶
		(外)避暑到仙家，香烹 丹灶 茶。	用茶：煎茶
十四	〈幽情〉	(淨)陳姑 煮茗焚香 ，特請相公清話片時，望乞不拒。(生)我就此同行。	茶、香搭配
		【出隊子】【前腔】(旦上)急趨迎進，出簾迎進，草率相扳辱過存。相公稽首。(生)仙姑少禮，何勞過招。(旦)竹間禪舍草簷深，惟有 清香共苦茗 ，白鶴雙雙，松下自鳴。 (旦)自從相公到小庵，未及從容奉款。茲具一茶，伏乞矜許。(生)多謝。	茶、香搭配
		【二郎神】(旦)我這裡芳院靜，滿地松蔭絕點塵，惟啣露的蟬聲葉底頻。湘簾花影，一樹紫薇紅暈。竹塢煙消 陽羨春 ， 分磁鉢 可消煩 茶。	茶品：陽羨春茶 用茶：煎茶
		(小旦道姑捧茶上)纔 烹蟹眼 ，又煮雲頭， 琥珀浮香 ，清風數甌，相公請茶。	用茶：煎茶

第六齣〈假宿〉裡，張于湖赴任金陵途中，因城中炎熱，遂囑咐其院子王安，暫匿其官府身分，假託一般相公尋訪僧房道院乘涼，正是選中了「上寫敕建女貞觀」的清幽聖地。「香烹丹灶茶」顯示烹茶的地方為丹灶，扣合女貞觀地點，女貞觀的煉丹灶拿來烹茶、煉茶，頗有意趣。「上寫敕建女貞觀」一句，可知這是皇帝下詔興建的女貞觀；而潘觀主言「久崩頹勢我重建」，可見擁有一般的文化實力，而觀主在幽竹、清風、琴聲的陪伴下，「親自煎龍團茶」。

這兒包含兩項宋代茶事的文化濃縮：一為「龍團茶」，二為「煎茶」。「龍團茶」為押有龍鳳壓紋之團餅茶，乃宋代著名貢茶種類。「煎茶」為喫茶模式，起源於唐代，宋代雖流行「點茶」文化，但也同時保有「煎茶」系統，有時仍慕「煎茶」有唐代文人系統淵源，因而「煎茶」持續流行。

(一) 茶品

宋代熊蕃(約生活於宋南渡前後)《宣和北苑貢茶錄》對貢茶的花色、沿革、品類、茶品等詳盡敘述，並附上包裝圖形使人可見當時各貢茶包裝形式，其內文記載：

聖朝開寶末，下南唐，太平興國初，特置龍鳳模，遣使臣即北苑造團

茶，以別庶飲，龍鳳茶蓋始於此。……蓋鳳龍等茶，皆太宗朝所制……慶曆中，蔡君謨將漕創造小龍團以進，旨仍歲貢之。自小團出，而龍鳳遂為次矣。元豐間，有旨造密雲龍，其品又加於小團之上。紹聖間，改為瑞雲翔龍。至大觀初，今上親製《茶論》二十篇，以白茶者與常茶不同，偶然生出，非人力可致，於是白茶遂為第一……⁷

宋初（福建）建溪一帶為皇室焙茶專責地區，每年皆有負責的官員監製茶葉進貢，這些進貢的稱為「龍團」、「鳳餅」，餅狀，上壓御用龍鳳壓紋，乃御用貢茶，亦稱「龍鳳團茶」、「北苑貢茶」。各類型「茶餅」模樣風采各異，調製過程極其講究，以晶瑩不雜亂、緊密堅實列為上品，皇帝御用的貢茶「龍鳳團茶」更是上品中的精品。隨時間推衍，貢茶品項、包裝推陳出新，其級等順序，一開始是「大龍鳳團」，後有「小龍團」，接著又興盛「密雲龍」、「瑞雲翔龍」，再來「白茶」，更有「龍團勝雪」等，顯示北苑貢茶精益求精，不斷刷新、追求卓越的極高水準。



圖 1 《宣和北苑貢茶錄》上的大龍鳳團茶、小龍鳳團茶模⁸

⁷[宋]熊蕃：《宣和北苑貢茶錄》收錄於《景印文淵閣四庫全書》，據國立故宮博物院藏本影印本（臺北：臺灣商務，1983年），頁635。

⁸此圖拍攝自[宋]熊蕃：《宣和北苑貢茶錄》，頁645-646。

龍鳳團茶也是高級外銷品，宋徽宗宣和年間，徐兢奉命出使高麗一個多月，回到中國後寫《宣和奉使高麗圖經》，內有記載：「土產茶味苦澀不可入口，惟貴中國臘茶并龍鳳賜團。自賜齋之外，商賈亦通販，故邇來頗喜飲茶，益治茶具……」⁹說明龍團茶風行到高麗王朝的景況。

宋張舜民《畫墁錄》也有「龍鳳團茶」和「陽羨茶」為貢茶的記載：

有唐茶品，以陽羨為上供，建溪北苑未著也。……丁晉公為福建轉運使，始製為鳳團。後又為龍團。貢不過四十餅，專擬上供，雖近臣之家，徒聞之而未嘗見也。天聖中又為小團，其品迥加於大團，……八人兩府，共賜小團一餅，縷之以金，八人折歸，以侈非常之賜。……或以大團問者……以供佛供仙、家廟，已而奉親並待客，享子弟之用……¹⁰

除了龍團茶，〈幽情〉一齣，陳妙常主動邀請潘必正清話片時，其烹煮的是「陽羨春茶」。唐宋時期陽羨茶即聲名遠播，也是高級貢茶，盧仝有詩：「天子須嚙陽羨茶，百草不敢先開花」。潘觀主手烹龍團，妙常端出陽羨，可以看出女貞觀備有高級用茶。如此近臣之家也可能「徒聞之而未嘗見也」的高級茶，女貞觀卻存有之，可能來自於皇室供仙佛之用，襯托女貞觀本身不俗的場景設定，與其主人之仕宦背景，表明於此其中的潘觀主及後來寄居此地的陳妙常，皆非一般俗道人。

（二）用茶方式

唐代的煮茶方式為「煎茶法」，茶餅碾碎為末，放入茶鍋烹煮攪拌，再以長勺舀起茶湯分到茶盞和茶碗飲用，也因需要長勺分茶湯，茶碗口徑通常較為寬敞。宋代喫茶方式新增「點茶法」，不以茶鍋煮大鍋茶，直接添加茶末入茶盞，以茶瓶注入沸水，「點」熱湯，接著以「茶筴」旋轉打擊茶盞中的茶湯，使茶湯表面泛起極小的白色泡沫湯花，或成湖粥狀，飲用時將茶盞至放在茶托上。值得留意的是，宋代除了流行「點茶法」，也會延續唐代文人的「煎茶法」。無論「煎茶」或「點茶」，唐宋時期均將茶葉壓製、研碎後再壓模，製成「圓餅」或是「圓團」的「團餅茶」。明太祖時下令廢除繁複的圓餅團茶¹¹，不崇尚碾末餅茶，改成未被壓縮的葉茶直接沏泡；加以後來紫砂壺泡茶興起，因此散茶、葉

⁹ [宋]徐兢：《宣和奉使高麗圖經》，收錄於《宋元地理史料匯編》（成都：四川大學出版社，2007年），第1冊，卷32，頁750。

¹⁰ [宋]張舜民：《畫墁錄》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，據國立故宮博物院藏本影印（臺北市：臺灣商務，1983年），第1冊，頁166-167。

¹¹ 《明史·志第五十六·食貨四》記載：

「其上供茶，天下貢額四千有奇，福建建寧所貢最為上品，有探春、先春、次春、紫筍及薦新等號。舊皆採而碾之，壓以銀板，為大小龍團。太祖以其勞民，罷造，惟令採茶芽以進。」

茶沖泡漸漸形成¹²。高濂也曾嘗試「團茶」，並在《遵生八牋》分析對團茶的看法：

茶團茶片皆出碾磑，大失真味。茶以日曬者佳甚，青翠香潔，更勝火炒多矣。¹³

高濂評論茶團經輾壓後大失真味，體現高濂對宋代茶事的實證與考究。

〈假宿〉寫到「龍團身自煎」應該是「煎茶法」，觀主先煮大鍋茶，再行分盛。〈幽情〉從「琥珀色」茶與「分磁鉢」來看，亦是煎茶方式，將琥珀色茶分裝置茶盞。此外，無論「煎茶」或「點茶」，煮水的溫度須講究，若水中開始浮起如蟹眼般的小氣泡，便說明水已有一定溫度，再針對氣泡數量、大小，執行一系列「煎茶」步驟，這在其他茶品文集中也有記載：

陳鑒《虎丘茶經注補》

湯之候，初曰蝦眼，次曰蟹眼，次曰魚眼，若松風鳴，漸至無聲。勿用膏薪爆炭。¹⁴

高濂《遵生八牋》

凡茶須緩火炙，活火煎。活火，謂炭火之有焰者。當使湯無妄沸庶可養茶。始則魚目散布，微微有聲；中則四邊泉湧累累連珠；終則騰波鼓浪，水氣全消，謂之老湯。三沸之法，非活火不能成也。最忌柴葉煙熏煎茶……¹⁵

「蝦眼」、「蟹眼」、「魚眼」，皆言水沸之狀，聲如「松濤」漸緩火候已到。這是烹茗過程中，等待茶湯的技巧。妙常的茶，經過仔細候湯的「蟹眼」階段，最後形成一杯琥珀浮香的茶。

品茗的每個步驟都是不可忽略的細節，高濂將「品茶」納入自己「四時幽

¹² [明]陳鑒《虎丘茶經注補》也有記載：「唐宋茶用團餅碾屑，……今用葉茶……。」[明]陳鑒《虎丘茶經注補》，收錄自《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版社，1965年），頁668。

¹³ [明]高濂：《遵生八牋》（據國立故宮博物院藏本《景印文淵閣四庫全書》子部177雜家類影印本，臺北：臺灣商務，1983年），頁622。本論文引用之《遵生八牋》有二，一為《景印文淵閣四庫全書》影印版；另一為《雅尚齋遵生八牋》（據明萬曆十九年自刻本縮印原書版），兩相搭配參看。本論文關於《遵生八牋》之文字引用註解主要為《景印文淵閣四庫全書》版；圖片說明與附圖主要採《雅尚齋遵生八牋》版（因有更詳盡的文字補充說明）。[明]高濂：《遵生八牋》（據國立故宮博物院藏本《景印文淵閣四庫全書》子部177雜家類影印本，臺北：臺灣商務，1983年），頁622。

¹⁴ [明]陳鑒《虎丘茶經注補》收錄自《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版，1965年），頁668。

¹⁵ [明]高濂：《遵生八牋》（據國立故宮博物院藏本《景印文淵閣四庫全書》子部177雜家類影印本，臺北：臺灣商務，1983年），卷11，頁621-622。

賞」的讚頌中，春夏秋冬四季的幽賞都有茶為伴，茶乃閒情時最佳陪襯品，也是不可或缺的靈魂。

〈春時幽賞·虎跑泉試新茶〉

西湖之泉，以虎跑為最；兩山之茶，以龍井為佳。穀雨前採茶旋焙，時激虎跑泉烹享，香清味冽，涼沁詩脾。每春當高臥山中，沉酣新茗一月。¹⁶

〈夏時幽賞·三生石談月〉

中竺後山，鼎分三石，居然可坐，傳為澤公三生遺蹟。山僻景幽，雲深境寂，松陰樹色，蔽日張空，人罕游賞。炎天月夜，煮茗烹泉，與禪僧詩友，分席相對，覓句賡歌，談禪說偈。……¹⁷

〈秋時幽賞·滿家街賞桂花〉

桂花最盛處，惟兩山龍井為多，……秋時策蹇入山看花，從數里外便觸清馥。入徑，珠英瓊樹，香滿空山，快賞幽深，恍入靈鷲金粟世界。就龍井汲水煮茶，更得僧廚山蔬野蕨作供，對僊友大嚼，令人五內芬馥。歸攜數枝，作齋頭伴寢，心清神逸，雖夢中之我，尚在花境。……¹⁸

〈冬時幽賞·掃雪烹茶玩畫〉

茶以雪烹，味更清冽，所謂半天河水是也。不受塵垢，幽人啜此，足以破寒時乎？……靜展古人畫軸，……以觀古人摹擬筆趣。……¹⁹

高濂盛讚「虎跑泉」和「杭州龍井茶」，並以茶作為談禪論詩、觀畫習筆、賞月觀花等的最佳良伴——春時高臥山中佐茶，秋時入山看花佐茶，夏日談禪說偈佐茶，冬日則以雪烹，展古人畫軸佐茶。泉、茶、詩、禪、月、雪、花似乎就是一個大整體，茶悄然融合佛、道之間。

宋代茶藝追慕唐代，而明代茶藝在明代當代流行之外，也保有宋代茶藝傳統。《玉簪記》的品茗鏡頭，符合文人雅士「煎茶」風尚，也呈現了宋代茶道遍布民間的流行。

¹⁶ [明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，據國立故宮博物院藏本子部 177 雜家類影印本（臺北：臺灣商務，1983年），卷3，頁413。

¹⁷ [明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，卷4，頁445。

¹⁸ [明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，卷5，頁466。

¹⁹ [明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，卷6，頁488。

(三) 茶具與茶室

關於喫茶的杯盞，宋人蔡襄（1012-1067）《茶錄》有記載：

茶色白宜黑盞，建安所造者紺黑紋如兔毫，其杯微厚，燴之久熱難冷，最為要用……²⁰

宋代的點茶文化帶動「黑釉杯盞」流行，若「茶筴擊拂」的技術高超，茶湯將成綿密泡沫的乳白湯花、湯粥，置放在深色杯盞裡有互相襯托、賞心悅目的視覺效果，甚至能在上面進行「茶百戲」的鬥茶活動，因此流行起「黑釉茶盞」，所以蔡襄說「茶色白宜黑盞」，另外記錄了「兔毫盞」，其盞黑面有細思紋。除了深色杯盞，蔡襄〈致通理當世屯田尺牘〉另有：

襄得足下書，極思詠之懷。在杭留兩月，……大餅極珍物，青甌微粗。臨行念念致意，不周悉。²¹

可知宋代除了搭配點茶的「黑釉茶盞」，「青瓷茶盞」亦是煎茶時會使用的杯盞。關於飲茶杯盞的選擇，在《玉簪記》裡沒有明顯看到描寫，若從曲文中「分磁鉢」的「煎茶」情形來看，或許是偏向使用「青瓷茶盞」。

到了明代，高濂推薦純白色溫潤茶盞。

茶盞惟宣窯壇盞為最，質厚白瑩，樣式古雅，有等宣窯印花白甌，式樣得中，而瑩然如玉。次則嘉窯心內茶字小盞為美。欲試茶色黃白，豈容青花亂之？注酒亦然。惟純白色器皿為最上乘品，餘皆不取。²²

宣窯正是晚明之後在文人間流行的瓷器。明代葉茶文化的深色茶湯則利用溫潤白瓷搭配，注入茶湯後能相互輝映，飲茶方式的不同會影響杯盞的選擇與搭配美學，是多重感官享受。附上國立故宮博物院之「宋建窯黑釉兔毫盞」、「南宋官窯青瓷葵口茶盞」和「宣德白釉壇字紋盞」圖予以補充說明如下：

²⁰[宋]蔡襄：《茶錄》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，據國立故宮博物院藏本影印（臺北：臺灣商務，1983年），頁629。

²¹〈宋人法書（二）冊 宋蔡襄致通理當世屯田尺牘〉，國立故宮博物院藏，圖版取自《Open Data 專區圖像》，<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04031562> 檢索日期：112年04月01日。

²²[明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，卷十一，頁622。



圖 2 南宋 官窯 青瓷葵口茶盞²³



圖 3 宋 十一至十三世紀 建窯 黑釉兔毫盞²⁴



圖 4 明 宣德 白釉「壇」字紋盞²⁵



在高濂的時代，隨著日常飲茶習慣的追求，還出現了「茶舍」、「茶寮」願景。戶外茶舍的場景通常是一間山中小屋，几上陳設茶具，一小僕燒火烹茶，其主人或獨飲，或與友朋閒談，展現明文人嚮往的意境。園邸裡的茶寮可能安排在書齋旁，使童子專主茶役，可以邀請賓客、欣賞園林建築，於此其中「長日清談」²⁶。高濂一面感受明代的茶藝，一面也將當代對茶的喜愛寫進《玉簪記》裡的宋代品茗鏡頭。

觀《玉簪記》淵源的話本小說《張于湖傳》和雜劇《女貞觀》，並無見到關於茶藝的特殊安排，在明末戲曲中，細寫茶藝文化的也是少有。這是高濂巧妙安排，既寫出女貞觀不同凡俗的性格、觀主與妙常富有學養的氣場，也反映了宋代茶藝文化表現。這也是跟明代的茶藝文化做了遙相呼應，正因為自己有所研究，故能於劇作情節中有所安排。

²³ 〈南宋 官窯 青瓷葵口茶盞〉，國立故宮博物院藏。圖版取自《Open Data 專區圖像》，<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04015662> (檢索日期 112 年 7 月 18 日)

²⁴ 〈宋十一至十三世紀建窯黑釉兔毫盞〉，國立故宮博物院藏。圖版取自《Open Data 專區圖像》，<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04014401> (檢索日期 112 年 7 月 18 日)

²⁵ 〈明宣德白釉壇字紋盞〉，國立故宮博物院藏。圖版取自《Open Data 專區圖像》，<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04017641> (檢索日期 112 年 7 月 18 日)

²⁶ [明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，卷七，頁 506。

二、香

宋代陸游（1125—1210）有詩云：「獨坐閑無事，燒香賦小詩。」²⁷黃庭堅（1045-1105）自稱有香癖，喜研究「香方」，寫作多首「香詩」，和蘇軾之間也有香詩唱和贈答，分享「香方」的美好²⁸。焚香、品香是宋代文人雅集時的搭配活動，在宋代畫作中也會出現。此處特別提出高濂對宋代「香文化」的繼承，《玉簪記》中有關於「香篆」的描寫可為印證，在此分成「供仙佛之香」與「坐臥之香」兩部分討論。

（一）供仙佛之香

《玉簪記》中關於大殿用香描寫，整理如下：

齣次	齣目	曲詞、唸白	重點摘要
六	〈假宿〉	（老旦）三炷清香佛座煙，心閒身亦閒。	佛前焚線炷香
八	〈譚經〉	（旦）眾徒弟閒暇，欲聽法華旨要，以此洗心焚香伺候。 （老旦）坐深入境寂，鐘鼓又黃昏。香公，燒佛前晚香，琉璃內添上油，不可忘了。	佛前焚香
		【梁州序】【前腔】（小旦）……是非鐘磬外，白雲孤。一卷經銷香一爐。	
十一	〈鬧會〉	（老旦）【新水令】風揚幡影似龍飛，焚寶篆瑞煙初起。敲鐘驚幻夢，說偈警沈迷。……	1.薰香焚時煙如篆狀 2.印香
		【步步嬌】（小旦）鼎蒸沈檀，深深拜，瞻禮曇花蓋。	沉香 檀香

從唐《百丈清規》記載來看，僧人每日例行生活，都離不開燒香、供茶、供香。重要節日、僧眾往來和起居坐禪等，都會藉由香與茶的傳遞，形成嚴謹的禪門生活²⁹。黃庭堅的「香詩」，藉由詩中屢次提出「焚香可以參禪」的禪修新法，使「香」意象連結「禪」意涵，香與佛教諸宗的連結，逐漸脫離香供、香使、香塵、香毒的舊形象，成為北宋以後可直接代指「禪」甚至「佛性」的新形象³⁰。道教中亦有焚香敬天、焚香助益修行的儀式，可見得修佛習道或是在民

²⁷[南宋]陸游：〈移花遇小雨喜甚為賦二十字〉獨坐閑無事，燒香賦小詩。可憐清夜雨，及此種花時。

²⁸[宋]黃庭堅：〈有惠江南帳中香者戲答六言二首〉百鍊香螺沉水，寶薰近出江南。一棹黃雲繞几，深禪想對同參。蘇軾：〈和黃魯直燒香二首〉：四句燒香偈子，隨香遍滿東南。不是聞思所及，且令鼻觀先參。

²⁹劉靜敏：〈焚香設茗——談古今茶事中的焚香〉，收錄自《2013 茶與藝-坪林街角故事學術論壇論文集》，頁 41-52。

³⁰商海鋒〈「香、禪、詩」的初會——從北宋黃庭堅到日本室町時代「山谷抄」〉，《漢學研究》第

間信仰間，宗教與焚香文化是息息相關的。高濂《遵生八牋》亦有描述供佛時搭配的香方，以及對名香之品評。

佛堂

內供釋伽三身，或一佛二菩薩像，或供觀音烏思藏鏤金之佛。……。案頭以舊磁淨瓶獻花，淨碗酌水，列此清供。晝爇印香，夜燃石燈，稽首焚修，當得無量莊嚴功德。³¹

鐘磬

得古銅漢鐘，聲清韻遠，舊靈壁石磬，色黑性堅者各一，懸之佛堂，焚香敲擊，以清俗耳。……³²

印香供佛方

齋室中燒香，不可一日無者。其法另具。若印香供佛，其為印模，有焚一日者，有焚六時者，其香料隨造，但料重則香。余所製方如左，亦內府舊方，少損益耳。

……

四印如式，印旁鑄有邊闌提耳，隨爐大小取用。先將爐灰築實，平正光整，將印置於灰上，以香末鍬入印面，隨以香鍬築實空處。多餘香末細細鍬起，無少零落。用手提起香印，香字以落爐中，若稍欠缺，以香末補之。焚燒可以永日，小者亦一二時方滅。伴經史，供佛坐，不可少也。³³

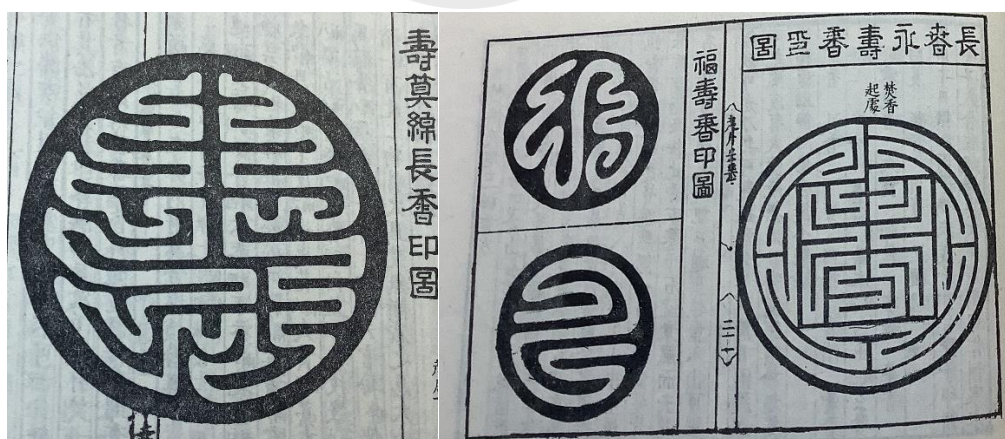


圖 5 高濂《雅尚齋遵生八牋》內附各式香印圖³⁴

36 卷 4 期 (2018 年 12 月)，頁 73-111。

³¹[明]高濂：《遵生八牋》，收錄自《景印文淵閣四庫全書》，頁 760。

³²[明]高濂：《遵生八牋》，收錄自《景印文淵閣四庫全書》，頁 760。

³³[明]高濂：《遵生八牋》，收錄自《景印文淵閣四庫全書》，卷八，頁 525-527。

³⁴[明]高濂：《雅尚齋遵生八牋》(據明萬曆十九年自刻本縮印原書版)，卷 8，頁 223-224。

高子曰：古之名香，種種稱異。……。余以今之所尚香品評之：妙高香、生香、檀香、降真香，京線香，香之幽閒者也。蘭香、速香、沉香、香之恬雅者也。……。幽閒者，物外高隱，坐語道德，焚之可以清心悅性。恬雅者，四更殘月，興味蕭騷，焚之可以暢懷舒情。³⁵

高濂明確指出供佛燒香不可一日無，且完整說明何謂「印香」。印香燃畢後會有灰燼痕跡，甚至可以搭配計時，以印香供佛，「伴經史，供佛坐，不可少也」。在《玉簪記》裡，高濂讓女貞觀大殿採用篆香和炷香，採用的香方正是沉香、檀香，「檀香」焚之清心悅性；「沉香」焚之暢懷舒情，都是高濂推薦的名香。「寶篆」又稱香篆，也有金篆之稱，一紙繚繞香煙如篆文彎曲於空中，二說篆香亦為印香、印篆香，若解篆香亦為印香，也十分符合高濂記載的供佛香方描述。

（二）坐臥之香

《玉簪記》中還寫下一種動物型的香爐，這種香爐可放客廳或是臥房，維持室中香氣，並可搭配熏衣。唐代杜叔倫有詩「金鴨香消欲斷魂，梨花春雨掩重門。」宋代李清照有詞句：「薄霧濃雲愁永晝，瑞腦銷金獸」、「香冷金猊，被翻紅浪，起來慵自梳頭。」³⁶詩詞中「金鴨」、「香鴨」、「金獸」、「金猊」指的正是香爐；香爐漆金，或爐蓋上立有小獸，或為整體獸型、狻猊型、鳧鴨型。動物頭或背為蓋，身再鏤空或繪製捲草紋，放置香料燃熱後，煙香自香爐獸口徐徐裊裊而出，這樣的工藝一路至清代都還流行。

《玉簪記》中妙常的齋房也有香爐，和夜中撫琴、邀潘必正品茗時皆有出現，將妙常住所用香與香爐整理如下：

齣次	齣目	曲詞、唸白	重點摘要
十	〈手談〉	（旦接看科）詞章雖妙，只是言語太狂。我這裡清淨堂中不捲簾，景幽然。閒花野草漫連天。莫狂言。（外）獨坐洞房誰是伴。（旦）一爐煙，閒來窗下理琴絃。	焚香伴琴
十四	〈幽情〉	【出隊子】【前腔】（旦上）急趨迎進，出簾迎進，草率相扳辱過存……竹間禪舍草簷深，惟有清香共苦茗，白鶴雙雙松下自鳴。	焚香品茗
		【集賢賓】（生）博山雲裊雞舌焚，聽深樹啼	博山香爐

³⁵[明]高濂：《遵生八牋》，收錄自《景印文淵閣四庫全書》，頁764。

³⁶張夢機、張子良選注：《唐宋詞選注》，（臺北：華正書局，2007年），頁215、217。

		鶯。	雞舌香（丁香）
十六	〈寄弄〉	【懶畫眉】【前腔】（旦上）粉牆花影自重重，簾捲殘荷水殿風，抱琴彈向月明中。香嫋金猊動 ³⁷ 。人在蓬萊第幾宮。	金猊香爐
		【朝元歌】長清短清，那管人離恨。雲心水心，有甚閒愁悶。一度春來，一番花褪，怎生上我眉痕。雲掩柴門，鐘兒磬兒枕上聽；柏子坐中焚，梅花帳絕塵。果然是冰清玉潤。長長短短，有誰評論？怕誰評論！	柏子香
十九	〈詞媾〉	細觀此詞，陳姑芳心盡露。敢是天就我的姻緣，把此詞做個公案。伴殘經香渺金猊，題紅句情含綠綺。心知。此詞入手呵，天付姻緣，送來佳會。	唸經焚香 金猊香爐
二十三	〈追別〉	【哭相思】夕陽古道催行晚，聽江聲淚染心寒。要知郎眼赤，只在望中看。（生拜別介，下。旦）重佇望，更盤桓，千愁萬恨別離間。只教我青燈夜冷香消鴨，暮雨西風泣斷猿。（下）	鴨型香爐

從曲詞、唸白歸納可知，妙常焚燃的香有「柏子香」和「雞舌香」；妙常居所香爐有「博山香爐」、「金猊香爐」、「鴨型香爐」。動物型香爐上段已提及，「博山香爐」亦是古代常見熏香爐，器呈豆形，蓋呈鏤空山巒狀，有雲氣紋纏繞於山巒之間，打開山巒蓋即可添加香料於器身。



圖 6 漢 博山爐³⁸

³⁷ 「香『嫋』金猊動」之「嫋」字，本論文引用之《六十種曲評注》為「嫋」；原《六十種曲》為「嫋」，此處用「嫋」字。

³⁸ 〈漢博山爐圖〉，國立故宮博物院藏。圖版取自《Open Data 專區》：

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04022282&Key=%E5%8D%9A%E5%B1%B1%E7%88%90&pageNo=1> 檢索日期 112 年 6 月 5 日



圖 7 漢 雁爐³⁹

「柏子香」和「雞舌香」都是宋人常用之香。宋代山寺、禪院都有柏子香，如：宋人賀鑄（1052-1125）「開門未掃梅花雨，待曉先燒柏子香」⁴⁰、蘇轍（1093-1112）「客到惟燒柏子香，晨饑坐待山前粥」⁴¹，柏子香十分適合寺院的清幽意趣。除了寺廟中常見柏子香，文人也對焚燒柏子香情有獨鍾，柏子香屬平易近人之香，非貴重之香，最適宜清淨安養、滌憂去煩、凝神定心時焚爇；此外，柏子香樸實，且易取得材料，適合招待友人。蘇軾（1172-1244）：「銅爐燒柏子，石鼎煮山藥」⁴²寫靜養中焚香，南宋鄒登龍「燒柏子香讀周易，滴荷花露寫唐詩」⁴³寫心中幽趣雅事正是讀《周易》佐以柏子香為嗅覺背景。柏子香的焚燒方法為何？香譜中所載柏子香香方如下：

柏子實不計多少，帶青色未開破者，右以沸湯焯過，細切以酒浸，密封七日，取出陰乾爇之。⁴⁴

柏子實不計多少，帶青色未開破者，右以沸湯焯過，酒浸蜜，封七日，取出陰乾燒之。⁴⁵

由柏子香方和宋人諸詩觀之，柏子香乃取柏樹之柏子仁為材料，常製為「丸

³⁹ 〈漢雁爐〉，國立故宮博物院藏。圖版取自《Open Data 專區》：

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04023737&Key=%E9%9B%81%E7%88%90&pageNo=1> 檢索日期 112 年 4 月 15 日。

⁴⁰ [宋]賀鑄〈宿芥塘佛祠〉：……微徑斷橋尋古寺，短籬高樹隔橫塘。開門未掃楊花雨，待曉先燒柏子香。……

⁴¹ [宋]蘇轍〈遊鍾山〉：江南四月如三伏，北望鍾山萬松碧。……老僧一身泉上住，十年掃盡人間迹。客到惟燒柏子香，晨饑坐待山前粥。……

⁴² [宋]蘇軾〈十月十四日以病在告獨酌〉：翠柏不知秋，空庭失搖落。幽人得嘉蔭，露坐方獨酌。……銅爐燒柏子，石鼎煮山藥。一杯賞月露，萬象紛酬酢。……

⁴³ [南宋]鄒登龍〈幽事〉：閑攜小斧刪梅樹，自縛枯藤補菊籬。燒柏子香讀周易，滴荷花露寫唐詩。

⁴⁴ [宋]陳敬：《陳氏香譜》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，（據國立故宮博物院藏本《景印文淵閣四庫全書》影印本，臺北：臺灣商務，1983 年），頁 298。

⁴⁵ [明]周嘉胄：《香乘》（據國立故宮博物院藏本《景印文淵閣四庫全書》影印本，臺北：臺灣商務，1983 年），頁 500。

香」，甚至可以加蜜調製，帶有蜜香。除了「丸香」製作，也可混合其他配方，研為粉末，調為「粉末香」，也少數被製成「炷香」形式焚燒。妙常在齋房裡燒柏子香，既符合女貞觀宗教境地使用香方，亦反映出宋人優雅獨處時的焚香風尚，且焚香亦可為操琴背景。



圖 8 柏子（攝於南投）

「雞舌香」有一說即「丁香」⁴⁶，放在博山爐裡焚香，可以用來熏衣以及增加室內香氣，也是宋代到明代焚香常見選擇。香爐香具不僅單獨使用，更是與其他美事搭配的整體「儀式感行為」，以《玉簪記》觀之，焚香是妙常撫琴、品茗、寫詩、唸經、歇息時的良伴，高濂設定陳妙常的形象，是以遵循宋代文人四事美事為基礎。特別留意的是，高濂特別寫出香煙裊裊上升的美感，給予焚香另種視覺美感經驗。

高濂在《遵生八牋》中還提到「香盒」，香盒乃盛放香料的容器，在宋代時即存有流行，是宋代文人之間流行的友情贈禮，用作壽禮也十分受歡迎，是當時文人以香盒為贈的風尚品味。蘇軾〈致運句太博尺牘〉信中，有寫到「惠貺臨安香合極佳妙，領意之厚，敢不捧當，但深感忤也。」⁴⁷可知蘇軾和友人之間也都有香盒往來。高濂說自己所錄「香方」是當代風潮所尚，製香之法貴在「料精」，那製成之香就能「香馥而味有餘韻」，在各種主題香中，丁香、沉香、檀香、藿香都是常見用材，最後組為主題香方，各種香方的型態有「粉末印香」，也有「香丸」、「香餅」，還有「煉蜜濕膏」的濕香。高濂認為「嗜香者，

⁴⁶ [明]周嘉胄：《香乘》，頁 367。《陳氏香譜》則歸類為不同香種，頁 698。

⁴⁷ 故宮博物院宋 蘇軾 致運句太博尺牘故書 000248-00002

不可一日去香」⁴⁸，也認為不同季節有各自適合的香方，文人活動的書齋、茶寮、臥室、客廳、園林等地都放置有香爐，以便隨時焚香放鬆心情或改變空間氛圍。

焚香是一個「多重感官」體驗，既有嗅覺感受，又有香爐與香煙視覺上饗宴，還可以把玩香爐，舉凡讀書臨帖、宴客雅會、品茗撫琴、歇息養神、習佛修道等，都能搭配香事文化。高濂承繼宋代香事文化，將妙常高雅的氣質形象帶入，呈現其幽賞品味，亦是反映出高濂本身對香事文化的在意與研究。

三、琴

《玉簪記》第十六齣〈寄弄〉，是描寫琴藝最仔細的一齣。陳妙常唱「粉牆花影自重重，簾捲殘荷水殿風。抱琴彈向月明中。香燭金猊動，人在蓬萊第幾宮。」月下彈琴，寄敘幽情，陳妙常的心事就在潘必正有意的試探下，被得知「我見了他假惺惺，別了他常掛心」的心緒。高濂在《遵生八牋》中對古琴也有極大篇幅研究，他指出琴之重要性：

琴為書室中雅樂，不可一日不對清音居士談古。若無古琴，新琴亦須壁懸一床。無論能操或不善操，亦當有琴。淵明云：「但得琴中趣，何勞弦上音。」吾輩業琴，不在記博，惟知琴趣，貴得其真。……〈瀟湘水雲〉、〈雁過衡陽〉，起我興薄秋穹；〈梅花三弄〉、〈白雲操〉，逸我神游玄圃……清夜月明，操弄一二，養性修身之道，不外是矣。……⁴⁹

「清音居士」乃琴之別名，月夜鼓琴是「養性修身之道」。〈寄弄〉一齣在曲詞中搭配諸多古琴曲，如〈雉朝飛〉、〈廣寒遊〉、〈瀟湘水雲〉、〈三弄〉、〈長清短清〉、〈雲心水心〉等，可見得高濂對這些曲譜、曲音也頗多著墨。

古琴種類繁多，陳妙常彈的是哪種琴呢？在第十九齣〈詞媾〉裡，潘必正來到陳妙常臥房，發現妙常透露「慾」、「凡心」的詩稿，必正得意非凡，認定「陳姑芳心盡露」，唱出「伴殘經香渺金猊，題紅句情含綠綺。」將詩句顯露的心事和前幾日彈琴時的情意對照，知曉這是天賜姻緣。從「綠綺」中可知陳妙常撫的是古琴。「綠綺」可以是古琴琴式，也可以是古琴的通稱。

⁴⁸ [明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，頁 764。

⁴⁹ [明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，卷十五，頁 757。

（一）鼓琴時間

關於鼓琴的時機，《洞天清錄》有言：

夜深人靜，月明當軒，香薰水沈，曲彈古調。此與羲皇上人何異，但須在一更後三更前，蓋初更人聲未寂，三更則人倦欲眠矣。⁵⁰

《遵生八箋》亦言：

夏月惟宜早晚，午則不可，非惟汗溽，恐太燥脆弦。

對月鼓琴，須在二更人靜，萬籟無聲始佳。⁵¹

《玉簪記》第十六齣〈寄弄〉的鼓琴時間，有以下資訊可供推敲：

【懶畫眉】（生上）月明雲淡露華濃，欹枕愁聽四壁蛩，傷秋宋玉賦西風。落葉驚殘夢，閒步芳塵數落紅。

小生看此溶溶夜月，悄悄閒庭，背井離鄉，孤衾獨枕，好生煩悶。只得在此閒玩片時，不免到白雲樓下，散步一番，多少是好。

【懶畫眉】【前腔】（旦上）粉牆花影自重重，簾捲殘荷水殿風，抱琴彈向月明中。香燭金猊動，人在蓬萊第幾宮。

妙常連日茸茸俗事，未曾整此冰絃。今夜月明風靜，水殿生涼，不免彈瀟湘水雲一曲，少寄幽情。

曲詞中可知是秋季夜晚，劇作家雖未言明二人月下相遇時間，不過從寺廟作息與潘必正「孤枕無眠」的敘述推斷來看，在秋初的二更之後的夜間睡眠時間頗為可能，確實也符合高濂對彈琴時機的觀點。

（二）鼓琴環境

關於鼓琴時搭配的周遭環境，《洞天清錄》記載：

焚香彈琴惟取香清而煙少者。若濃煙撲鼻，大敗佳興。當用水沈、蓬萊，忌用龍涎、篤耨、兒女態者。

⁵⁰[宋]趙希鵠：《洞天清錄》（據國立故宮博物院藏本《景印文淵閣四庫全書》影印本，臺北：臺灣商務，1983年），子部十，頁8。

⁵¹[明]高濂：《遵生八箋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，卷15，頁769。

彈琴對花，惟巖桂、江梅、茉莉、荼縻、薝蔔等香清而色不艷者方妙。若妖紅艷紫，非所宜也。

湍流瀑布，凡水之有聲，皆不宜彈琴。惟澄淨池沼，近在軒窗或在竹邊林下，雅宜對之。微風洒然，游魚出聽，其樂無涯也。⁵²

《遵生八箋》論及的內容和《洞天清錄》相似：

對花，宜共巖桂、江梅、茉莉、薝蔔⁵³、建蘭、夜合、玉蘭等花，香清色素者為雅。臨水彈琴，須對軒窗池沼，荷香撲人，或竹邊林下，清漪芳沚，俾微風洒然，游魚出聽，自多塵外風致。

.....

焚香鼓琴，惟宜香清煙細，如水沉生香之類，則清馥韻雅，若他合和艷香，不入琴供。⁵⁴

《遵生八箋》和《洞天清錄》都強調高雅簡素的清香和環境搭配，高濂有特別提出「荷花」也適合和琴音相伴。曲詞中，可知妙常的庭院彼時有著荷花與池塘，「荷花」符合寺院常見種植作物，雖已屆殘荷情境，也算呼應了高濂對池沼荷花的想像。妙常曲詞敘說自己「雲掩柴門，鐘兒磬兒枕上聽，柏子坐中焚，梅花帳絕塵。」妙常焚的「柏子香」，正屬低調、樸實清雅之香，非艷香類型。焚香操琴，為一互相搭配的美學。

(三) 抱琴勢

士人有時出門也會攜琴，備有一琴童專門照料絲桐，例如《玉簪記》第二齣〈命試〉就有丑角進安「抱琴聽月露」的描寫⁵⁵。關於「抱琴」的姿勢，高濂強調：

抱琴，當語僮僕，勿令橫抱，恐觸物傷損，護軫焦尾直抱，頭上尾下無失。⁵⁶

⁵² [宋]趙希鵠：《洞天清錄》，頁8。

⁵³ 佛經中記載的一種花。色黃，香濃，樹身高大。或以為即梔子花。資料來源：《重編國語辭典修訂本》臺灣學術網路第六版

⁵⁴ [明]高濂：《遵生八箋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，頁769-770。

⁵⁵ 〈命試〉一齣，(丑進安上)抱琴聽月露，洗墨惹煙雲。受得燈窗苦，方成館閣人。稟上老爺爺、奶奶，有何分付。此段唸白過於文雅，與進安身份與形象不符，麻國鈞評為「明清傳奇通病」。

⁵⁶ [明]高濂：《遵生八箋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，頁769。

查看《太古遺音》所繪抱琴圖，上載古（指明代前）今（指明代）抱琴方式不一。古人抱琴勢是陽面（琴面）向外、陰面（琴背）向內，琴頭前而高，琴尾後而低；今人抱琴，琴尾前而低，琴頭後而高，琴背向外，取其方便指握琴身「龍池」處。若以琴頭和琴尾來看，無論今古抱琴，均採「尾下頭上」之勢⁵⁷，與高濂所載「頭上尾下無失」的理念相合。



圖 9 《太古遺音》仁卷中所載抱琴勢

（四）琴譜

古琴琴譜為「減字琴譜」，「減字琴譜」多為師徒相授抄寫。高濂〈琴譜取正〉說明：琴譜的一畫之失就可能導致以訛傳訛，琴調失真。

琴師之善者，傳琴傳譜。而書譜之法，在琴師亦有訛者。一畫之失，指法即左，以訛傳訛，久不可正，琴調遂失真矣。故琴非譜不傳，譜非真，反失其傳也。近世以寧藩《神奇秘譜》為最，然須得初刻大本，懼仙命工校訂，點畫不訛，是為善譜，可寶。若翻刻本，不足觀矣。又如《風宣琴譜》亦可。……若欲求譜勾剔字法全備，并手勢形象飛動，在懼仙所刻《太古遺音》一書，最為精到。奈坊中僅存翻本，使人恨不多見。懼仙留心音律，無不窮奇索隱，若詞曲之《太和正音譜》，按律正腔，知音孰能過之？宜乎琴譜之精，莫之與并也。⁵⁸

⁵⁷[宋]田芝翁撰，[明]袁均哲註音釋：《太古遺音》，據國家圖書館藏之明精鈔彩繪本影印（臺北市：世界，2012年），仁卷。

⁵⁸[明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，頁768。

《神奇秘譜》記錄魏晉、唐宋古曲及當時流傳的曲譜。明代刊刻流行也帶動琴譜流傳，高濂最推薦寧王朱權（號臞仙，1378-1448）所輯撰的《神奇秘譜》琴譜，而且要是初刻大本版本。《玉簪記》中提到的曲子有〈雉朝飛〉、〈廣寒遊〉、〈瀟湘水雲〉、〈三弄〉、〈長清短清〉、〈雲心水心〉——這些曲子的曲譜，《神奇秘譜》皆有收錄，且普遍在譜例前配有「解題」，介紹該曲的背景、淵源、音位等資訊⁵⁹。以《神奇秘譜》之〈雉朝飛〉、〈廣寒遊〉曲譜為例，《神奇秘譜》解題與《玉簪記》所述內容一致。

〈寄弄〉曲文如下：

（生作彈、吟曰）雉朝雉兮清霜，慘孤飛兮無雙，念寡陰兮少陽，怨鰥居兮徬徨。（旦）此曲乃〈雉朝飛〉也。君方盛年，何故彈此無妻之曲？……

（作彈、吟曰）煙淡淡兮輕雲，香靄靄兮桂陰，喜長宵兮孤冷，抱玉兔兮自溫。（生）此〈廣寒遊〉也，正是仙姑所彈。爭奈終朝孤冷，難消遣些兒。

〈雉朝飛〉、〈廣寒遊〉二曲在《神奇秘譜》之解題與曲譜如下：

〈雉朝飛〉

臞仙按崔豹《古今注》曰：是曲者，牧犢子所作也。在齊宣王時，處士泯宣，行年五十而無妻，因出薪於郊，見雄雉挾雌而飛，不覺意動心悲，仰天而嘆曰，大聖在天，恩及草木鳥獸，而我獨不獲。乃為歌曰，雉朝飛兮鳴相和，雌雄羣飛於山阿，我獨傷兮未有室，時將暮兮可奈何，嗟嗟，暮兮可奈何。犢牧子深悼之，故取其義而為操焉。

〈廣寒遊〉

臞仙曰：是曲者，古曲也。其意高遠，其趣宏深飄飄然有獨步太羅之想。憑虛御風之趣，挹精熒之流光於太虛也；然其清曠玄邈之旨，又不可得而形容矣。使人聽之，不覺毛骨森然，置身如在廣寒清虛之府也。

⁵⁹ [明]朱權：《神奇秘譜》，收錄於《中國古琴譜集》（杭州市：西泠印社出版社，2021年）第1冊，頁379-382〈廣寒遊〉、〈三弄〉；頁387-390〈長清〉、〈短清〉；頁400-402〈雉朝飛〉；頁413-415〈瀟湘水雲〉。以下曲譜圖來源亦是如此。

除了《神奇秘譜》曲譜，高濂也推崇《太古遺音》一書的手勢形象繪製，酌附《太古遺音》中撫琴手勢例圖如下：



圖 12 《太古遺音》義卷中撫琴手勢舉例⁶⁰

⁶⁰ [宋]田芝翁撰，[明]袁均哲註音釋：《太古遺音》，據國家圖書館藏之明精鈔彩繪本影印（臺北市：世界，2012年），義卷。

高濂「以琴傳情」的寫作模式，可以聯想到古時「高山流水」的故事，有時不必言說，知音能藉琴音傳情，潘陳二人正是借琴音連結情分。《遵生八牋》還有一段觀於「琴者，禁也」的言論：

高子曰：「琴者，禁也。禁止於邪，以正人心。」故《記》曰：「君子無故不去琴瑟。」……古人鼓琴，起風雲而來玄鶴、通神明而阜民財者，以和感也。……夫和而鳴者聲也，參敘相應者韻也，韻中成文謂之為音。故音之哀樂、邪正、剛柔、喜怒，發乎人心，而國之理亂、家之廢興、道之盛衰、俗之成敗，聽於音聲，可先知也，豈他樂云乎？⁶¹

及使口是心非，但知音可以聽到琴音之下的「心音」，在琴音流露中得出意在弦外的聲音。古琴琴者有「禁邪」的精神，高濂讓潘陳二人在此「禁忌」之地「談情」，也提醒妙常在「禁忌」束縛內屢屢「禁情」，不敢表露，一再佯怒，最後潘必正終於成功聆聽到妙常琴音背後的「人心」。用琴的君子之道對照人間通俗的情感，這也是《玉簪記》中巧妙設定。

四、棋

除了融入茶、香、琴描寫，高濂還設定陳妙常棋藝高超，第十齣〈手談〉一齣充滿弈棋術語。「手談」即下圍棋，《世說新語·巧藝》中有：

王中郎以圍棋是坐隱，支公以圍棋為手談。⁶²

「坐隱」和「手談」都是圍棋或下圍棋的別稱。東晉名士王坦之認為弈棋過程如同在坐席間猜謎（或有解為：屏氣凝神就像是隱居修行）；名僧支道林則認為圍棋就是用手交談的過程。張于湖聽聞陳妙常的琴音之後，隔日至西房探望，看到桌上有「棋枰」，向陳妙常請教一局：

【黃鶯兒】（外）花院手閒敲，戰楸枰兩下交，爭先布擺裝圈套。雙關那著，（旦）我輸了這一子了。（外）單敲這著。（外作思科，旦）相公用心。（外）聲遲思入風雲巧。笑山樵，從他爛柯，不識我根苗。（旦）相公輸了。（外）果然輸了，還饒一著。【前腔】（旦）換局更難饒，你熱心機，我冷眼瞧。其間有路應難到。（外）待我點眼。（旦）我推開那著，點破你這著，雙關那怕你能單吊。笑鳴蜩，縱橫羽甲，千局總徒勞。……

「爭先」是下棋爭取「先手」的術語；「關」是圍棋的一種下棋策略，在棋盤中

⁶¹ [明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，頁764。

⁶² 劉正浩等：《新譯世說新語》（臺北：三民書局，2004年），頁651。

同一縱線開展陣地再向外延展，再走成單關或雙關陣局。棋局彷彿戰局，下棋彷彿八陣法，「山樵」和「爛柯」指觀棋人，「爛柯」也能指圍棋。「饒」是「饒子」、「讓子」；「點眼」也是「破眼」，在對手關鍵要害處下子。⁶³

宋代弈棋風氣盛行，寺院道觀、市肆、茶肆皆盛行弈棋，文人與市民皆愛弈棋，北宋歐陽脩號「六一居士」，「棋一局」即是其中之一⁶⁴。《鶴林玉露》也有一則有趣記載，顯示杭州市肆棋風盛行，觀者可以累日觀之，又有職業專業陪棋：

陸象山少年時，常坐臨安市肆觀棋，如是者累日。棋工曰：「官人日日來看，必是高手，願求教一局。」象山曰：「未也。」三日後來，乃買棋局一副，歸而懸之室中。臥而仰視之者兩日，忽悟曰：「此河圖數也。」……⁶⁵

〈手談〉一齣，圍棋上的棋局與情感試探的情局交織暗示，棋盤上的棋子「不說即說」，陳妙常用棋局封鎖張于湖情感進攻的可能，封鎖棋盤上的棋局，也封鎖愛情上的情局，高濂巧妙將圍棋術語鑲嵌入曲詞，可見其文學與棋藝造詣，也帶入杭州一代弈棋風行的側面風貌。

五、書

十九齣〈詞媾〉是陳妙常展現「詞采」的地方。詩稿上的文字是「我手寫我心」，其根源來自於縈繞於胸的自我思考，本來只是寄情於文字，後來反成心跡表證。陳妙常的詞作為〈西江月〉詞牌，高濂沿用了元明雜劇《張于湖誤入女貞觀》既有的詞作再略為修改，作為陳妙常在《玉簪記》的代表作。

	明傳奇《玉簪記》第十八齣 〈叱謝〉	元明雜劇《張于湖誤入女貞觀》 第二折
唱唸	【桂枝香】【前腔】雲堂松舍，清燈長夜。聽鐘兒敲斷黃昏，擁被兒臥看明月。心中自思，心中自思，猛可的身如火熱，直恁的睡不寧貼。好難說，咽不下心頭火，轉添些長歎嗟。	【叨叨令】莫不是劉晨誤入天台洞，多應是雍伯曾把瓊瑤種，裴航相約雲英共，蕭郎同跨縵山鳳。兀的不想殺人也麼哥，想殺人也麼哥。則被那漢相如暗挑的琴心動。昨夜聽的那秀才彈那〈鳳求凰〉之曲，引

⁶³ 此處圍棋術語參考麻國鈞之評點之《〈玉簪記〉評注》，頁 709-711。

⁶⁴ 六一居士初謫滌山，自號醉翁。既老而衰且病，將退休於潁水之上，則又更號六一居士。客有問曰：「六一，何謂也？」居士曰：「吾家藏書一萬卷，集錄三代以來金石遺文一千卷，有琴一張，有棋一局，而常置酒一壺。」客曰：「是為五一爾，奈何？」居士曰：「以吾一翁，老於此五物之間，是豈不為六一乎？」

⁶⁵ [宋]羅大經：《鶴林玉露》（北京：中華書局，1983年），頁 249-250。

	<p>筆墨在此，不免將我心事描寫一詞，聊寄幽情，消遣則個。</p> <p>松舍清燈閃閃，雲堂鐘鼓沉沉。黃昏獨自展孤衾，欲睡先愁不穩。一念靜中思動，遍身慾火難禁。強將津唾咽凡心，爭奈凡心轉盛。</p>	<p>的我一夜春心無奈。道清，將紙筆來，我寫一首詞，以寫悶懷。（做寫科念云西江月）松舍清燈閃閃，雲堂鐘鼓沈沈。黃昏獨自展孤衾，未睡先愁不穩。一念靜中思動，徧身慾火難禁。強將津液嚥凡心，爭奈凡心轉甚。……</p>
--	---	---

雜劇《張于湖誤入女貞觀》有寫到陳妙常填詞〈西江月〉，高濂《玉簪記》劇本並沒有特別強調陳妙常的填詞是〈西江月〉。既然寫詩詞，則陳妙常房中必然有文房四寶。高濂論文房器具說：

文房器具，非玩物等也。古人云：「筆硯精良，人生一樂。」⁶⁶

高濂對硯台頗有研究，羅列諸多硯台，他認為：

硯不在大，適中為美，可入藏匣。……硯以端歙為佳……⁶⁷

唐宋皆寶愛端石（今廣東一帶開採）、歙石（主要在今安徽、一帶開採），宋人談論製硯石材往往論及端硯、歙硯；明、清兩代製硯也多論及端硯、歙硯。高濂在《遵生八牋》中亦羅列多款硯台圖。除了硯台，高濂也有研究「筆擱」：

筆擱

有玉為山形者，為臥仙者，有珊瑚者，有瑪瑙者，有水晶者，有刻犀者，匪直新制，舊做亦多。……舊玉子母六貓，長七寸，以母橫臥為坐，以子貓起伏為格，真奇物也，目中罕見。……余見友人有一老樹根，蟠曲萬狀，長止七寸，宛若行龍，鱗甲爪牙悉備，摩弄如玉，此誠天生筆格。余齋一石，蟠曲狀龍，不假斧鑿，亦奇物也。可架筆三矢。

各式小物正是生活的細節，這些品項被賦予「品味」的意義，顯示要能呈現「高趣」，實離不開這些「物質」以及賞見者的「才藝」。

⁶⁶ [明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，卷15，頁738。

⁶⁷ [明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，卷15，頁739-741。

第二節 空間與景

在「物」與「藝」的品賞之外，高濂還強調「空間」與「景」的陪襯、營造與安排。《玉簪記》中，月亮是眾多雅事清賞與人物相會的背景，花木是女貞觀場景與格調的提示；除了月景環境與花木佈置，高濂也設定在女貞觀院落中「養鶴」，以及居室內空間佈置美學。

一、月

客觀景物可經作者賦予其主觀情感，「月」是古典文學中常見的抒情意象，可為情思的載體、情懷的象徵，折射出不同情境與寄寓深意。「月」在詩文中可以是生命知己的陪伴、可以引起價值哲學思考，也能為生活逸興的探索等，歸納《玉簪記》曲文、唸白可發現「月」常見於情境中，呼應人物心聲。月下彈琴、月下相會、月下懷思成為一種含蓄抒情的、情景交融的書寫情懷。《玉簪記》中「月」之場景，整理如下：

齣次	齣目	曲詞、唸白	重點摘要
八	〈談經〉	(旦) 冰輪映碧蘿，晚涼多。一聲鐘磬禪堂暮。松陰坐，展素羅，藤床臥。天街幾點流螢度。……欲聽瑤琴月下彈，彩雲暗逐飛瓊度。	月下彈琴
十六	〈寄弄〉	<p>【懶畫眉】月明雲淡露華濃，欹枕愁聽四壁蛩，傷秋宋玉賦西風。落葉驚殘夢，閒步芳塵數落紅。小生看此溶溶夜月，悄悄閑庭。背井離鄉，孤衾獨枕，好生煩悶，只得在此閒玩片時。不免到白雲樓下，散步一番，多少是好。</p> <p>【懶畫眉】【前腔】(旦上) 粉牆花影自重重，簾捲殘荷水殿風，抱琴彈向月明中。香裊金猊動，人在蓬萊第幾宮。妙常連日茸茸俗事，未曾整此冰絃。今夜月明風靜，水殿生涼，不免彈瀟湘水雲一曲，少寄幽情。有何不可。</p> <p>(生) 小生孤枕無眠，閒吟步月。忽聽花下琴聲嘹啞，清響絕倫，不覺步入到此。</p> <p>【朝元歌】【前腔】(生) 更深漏深，獨坐誰相問？琴聲怨聲，兩下無憑準。翡翠衾閒，芙蓉月印，三星照人如有心。露冷霜凝，衾兒枕兒誰共溫？</p> <p>【朝元歌】【前腔】你是個天生後生，曾佔風流性。……我看這些花陰月影，淒淒冷冷；照他孤</p>	月夜相會、月下彈琴

		另，照奴孤另。夜深人靜，不免抱琴進去安宿則個。此情空滿懷，未許人知道。明月照孤幃，淚落知多少。	
十八	〈叱謝〉	【桂枝香】奴似風掀黃葉，雲遮殘月。猛可的如醉如癡，獨自個誰溫誰熱。把床兒打疊，把床兒打疊。……	自憐身世
		【桂枝香】【前腔】雲堂松舍，清燈長夜。聽鐘兒敲斷黃昏，擁被兒臥看明月。……	
		【長拍】門外遊蜂，門外遊蜂，花間浪蝶，隔芳塵簾箔長遮。雲寒月冷，這是自甘孤潔。……	性情高潔
		【尾】(旦)從今斷絕休來說。……月殿花枝你休想去折。(下)	
十九	〈詞媾〉	【繡帶兒】難提起，把十二個時辰付慘悽。沉沉病染相思，恨無眠殘月窗西，更難聽孤雁嘹唳堆積，幾番長嘆空自悲。……	自憐身世
二十一	〈姑阻〉	【月雲高】松梢月上，又早鐘兒響。人約黃昏後，春暖梅花帳。倚定闌干，悄悄的將他望。猛可的花影動，我便覺心兒癢。	月夜幽會
		【月雲高】【前腔】(生上)夢迴羅帳，睡起魂飄蕩。才見雲窗月，心到陽台上。靜掩書齋，月上門偷傍。	
		【石榴花】【前腔】(生上)忙來月下，恨殺那人留。	
		【泣顏回】(旦)休說那風流，一霎時忘卻綢繆，教我黃昏獨自，等得月轉西樓。將人便丟，那些個見你情兒厚。	

在清冷月色之下，妙常似乎更容易自憐身世和月夜懷人，此時月亮便是她自我寬慰的陪伴者；二人相會的場景機會在夜晚，因此月也是二人幽會的見證人。尤其隨潘陳二人情愫漸增之後，「月」出場頻率提高，關乎二人定情、敘情的場景幾乎都可見月色描寫，且潘陳二人口中也會重複提及月景。《玉簪記》中的「月」有情感轉折意義，且多與情欲進展相關。

二、花木

「花木」常見於《玉簪記》情境，郭梅《杭州戲曲史》也提到《玉簪記》「花」的意象運用獨到且繁多，除了次數多，花的品種種類也多，桃花、櫻

花、蓮花、紫薇花、菊花、桂花、楊花、桐花等皆入曲詞⁶⁸。中國傳統古典文學中的詠花意象自《詩經》起即有諸多花木草形象描寫，《楚辭》又有香草與人格的連結象徵，吟詠花木，連結人情，塑造形象，是文學中運用的手法。除了眾多品種花木，高濂也運用花雨、花影、花落花飛等情景烘托情境，表現人物心理活動，眾多花姿花態入戲曲呼應人物情態，也算是在當時戲曲中不多見的，將《玉簪記》花草描寫整理如下：

齣次	齣目	曲詞、唸白	重點摘要
二	〈命試〉	離別相看淚兩眸， 飛花 啼鳥恨悠悠。 出門幾摺風帆起，人在眼前天盡頭。	飛花（離家）
四	〈遇難〉	（淨）你看春去閒階，風乍軟 花飛無力 ，一望處田園荒廢，門庭蕭瑟。 【 花落寒窗 】（淨）盼庭柯幾度憂煎，走蕭蕭 敗葉翩翩 。你看含香春信，望斷隴頭人遠。想寥落白頭增嘆。此言，夢惹魂牽，使人腸斷心剝。	花飛無力、敗葉翩翩（母女處境）
五	〈投庵〉	【 宜春令 】遭兵火，值亂離，似絮隨風身無所歸。路途未慣，腳跟兒先遭狼狽。烏衣巷燕落香泥，紅亭路鶯愁 花雨 。悲啼，遇難如今有誰堪寄。	絮、花雨（陳妙常處境）
八	〈談經〉	【 臨江仙 】（旦上）松風驚枕簟，琴窗人坐壺天。（淨、丑、小旦扮道姑上）晝長日赤苦煩煎，看 荷 來水殿，追燕入湘簾。 （旦）鐘磬草堂深， 解箨森森筍作林 。 【 好事近 】（老旦） 花影 上簾櫳，畢竟非色非空。 （旦）你看一輪明月，斜掛 松梢 。萬籟無聲， 花陰 滿砌，可愛人也。 【 梁州序 】【 前腔 】（旦）芳心冰潔，翠鈿塵鎖。怪胭脂把人耽誤。蜂喧蝶嚷，春愁不上眉窩。（作背科）暗想分中恩愛，月下姻緣，不知曾了相思債。 身如黃葉舞 ，逐流波。老去流年竟若何。 （旦）冰輪映 碧蘿 ，晚涼多。一聲鐘磬禪堂暮。	松、荷、竹花影、花陰落紅、蘿（女貞觀場景） 黃葉（陳妙常處境）

⁶⁸ 郭梅：《杭州戲曲史》，頁 98。

		松陰坐，展素羅，藤床臥。天街幾點流螢度。……	
九	〈會友〉	<p>【滿庭芳】(生上) 身倚寒窗，時逢春暮，滿目殘紅初褪。桃花浪裡，飛鯨又困風雲。……</p> <p>東風故拍遊人面，柳絲似館離人慣，歌管春回處處聲。鳳凰山隱黃金殿，人望故園天漸遠。……</p> <p>(淨上) 飛花點點怯殘春，羞對遊人，還逐遊人。</p>	<p>殘紅、桃花、柳絲 (潘必正憐己憐景)</p> <p>飛花(寫景)</p>
十	〈手談〉	<p>(外) 苔深令路滑，花密礙人行。白雲深鎖處，雞犬杳無聲。……(旦上) 【番卜算】 【前腔】 花影轉疏櫺，鳥語驚幽夢。忽聞窗外有人聲，還自慚迎送。</p> <p>(旦接看科) 詞章雖妙，只是言語太狂。我這裡清淨堂中不捲簾，景幽然。閒花野草漫連天。莫狂言。(外) 獨坐洞房誰是伴。(旦) 一爐煙，閒來窗下理琴絃。</p>	<p>花影繁多 (妙常住所景)</p>
十一	〈鬧會〉	<p>(小旦) 【探春令】 日映朱門松影裡，香霧靄瑤池。鏡台初月畫娥眉，羞步怯，軟腰圍。松幾株，柳幾株，紅白蓮花香滿池，離巢燕學飛。這邊低，那邊低，花刺茸茸扯住衣，向前還自遲。……</p> <p>(老旦) 請過白雲樓下看荷花，就吃些素齋。</p>	<p>松柳蓮荷 (女貞觀景)</p>
十二	〈下第〉	<p>【菊花新】(生上) 兩度長安空淚灑。無棲燕傍誰家。夢魂化蝶入桐花。飄蓬人在天涯。毗陵城下水悠悠，不洗古今愁。這裡蓬窗人靜，誰家玉笛橫秋，意如中酒，情如傷劍，葉落誰收。欲傍夜歸未得，更於何處藏羞……</p> <p>【桂枝香】 【前腔】 (丑) 松庭竹院，銀塘玉檻。綠依依柳色輕柔，紅拂拂荷香嬌軟。看清幽滿簷，看清幽滿簷，湘雲遮簷。……</p>	<p>桐花、飄蓬人、葉落 (傷己)</p> <p>松、竹、柳、荷 (女貞觀寫景)</p>
十四	〈幽情〉	<p>【菊花新】(生上) 白雲紅樹隔鄉關，雁字南飛枕簟寒，好夢又驚還。翦西風敗葉嫋嫋。</p> <p>【二郎神】(旦) 我這裡芳院靜，滿地松陰絕點</p>	<p>紅樹(思親懷鄉)</p> <p>敗葉嫋嫋</p>

		塵，惟啣露的蟬聲葉底頻。湘簾 花影 ，一樹 紫薇 紅暈。竹塢煙消陽羨春，分磁鉢可消煩紊。 【出隊子】竹間禪舍草簷深，惟有清香共苦茗	(失意) 松、花影、紫薇、竹 (陳妙常住所寫景)
十六	〈寄弄〉	【懶畫眉】月明雲淡露華濃，欹枕愁聽四壁蛩，傷秋宋玉賦西風。 落葉驚殘夢 ，閒步芳塵數 落紅 。 【懶畫眉】【前腔】(旦上) 粉牆 花影 自重重，簾捲 殘荷 水殿風，抱琴彈向月明中。香裊金猊動，人在蓬萊第幾宮。 (生) 小生孤枕無眠，閒吟步月。忽聽 花下 琴聲嘹啞，清響絕倫，不覺步入到此。 【朝元歌】【前腔】(生) 更深漏深，獨坐誰相問？琴聲怨聲，兩下無憑準。翡翠衾閒， 芙蓉 月印，三星照人如有心。露冷霜凝，衾兒枕兒誰共溫？ 【朝元歌】【前腔】你是個天生後生，曾佔風流性。……我看這些 花陰 月影，淒淒冷冷；照他孤另，照奴孤另。	落葉、落紅、 (潘必正心境延續) 花影 花陰、殘荷 芙蓉 (陳妙常住所寫景) 芙蓉或解為「芙蓉帳」，用芙蓉花染製的帳子
十七	〈耽思〉	【一翦梅】(老旦同旦上) 病中孤館自嗟呀，纔說離家，便恨離家。(旦) 閒庭開遍 紫薇花 ，人在天涯，病害天涯。…… (老旦) 轉過 荷 香徑，又來丹 桂 陰。	紫薇、荷、桂(潘必正居所)
十八	〈叱謝〉	【桂枝香】奴似 風掀黃葉 ，雲遮殘月。…… 【桂枝香】【前腔】雲堂松舍，清燈長夜。聽鐘兒敲斷黃昏，擁被兒臥看明月。……	黃葉(傷己) 松(妙常居所)
		【卜算子】(旦上) 朝來聞鳥啼，啼處驚人睡。展轉不成眠。反側啼紅淚。春來秋去幾經過，不似今秋愁奈何。心事暗流銀燭淚，恨隨漂泊 葉 聲多。	葉(傷己)
十九	〈詞媾〉	【清平樂】(旦上) 西風別院， 黃菊 都開遍。鸚鵡不知人意懶，對對飛來池畔。 【宜春令】(生上) 雲房靜， 竹 徑斜。欲求仙恨	菊、竹、松、花千樹 (妙常住)

		著天台路迷。問津何處？傍青松掩著花千樹。	所)
二十一	〈姑阻〉	【月雲高】(旦上) 松梢月上，又早鐘兒響。人約黃昏後，春暖梅花帳，倚定闌干。悄悄的將他望，猛可的花影動，我便覺心兒癢。	松、花影 (妙常居所)
二十二	〈促試〉	【卜算子】【前腔】(旦) 夕陽外千山萬山，衰草路風寒水寒。……	(傷懷)

女貞觀栽植的植物繁多，大殿附近有松、竹、柳、蓮、荷、蘿之屬；潘必正居所有紫薇、荷、桂；陳妙常居所有菊、竹、松、荷、芙蓉、紫薇，也因為植物茂密，有諸多花影、花陰之相。女貞觀栽植的這些植物都屬於形象上有氣節，且適合陪襯諸多生活雅藝的作物。另外，屢有以「葉落」、「敗葉」、「飛花」、「花飛」、「花雨」等花葉紛飛場景烘托心緒與徬徨無依，以花葉飄散形象化處境飄零。花木投射人情描寫與環境整體營造，亦呼應晚明重視藝花的細節。我們也能從高濂著作中得知高濂對「戶落院外」的建置的想法：

清秘閣、雲林堂

閣尤勝，客非佳流，不得入。堂前植碧梧四，令人揩拭其皮……左右列以松桂蘭竹之屬，數紆繚繞。外則高木修篁，鬱然深秀。周列奇石，……

松軒

宜擇苑囿中向明塏爽之地構立，不用高峻，惟貴清幽。八窗玲瓏，左右植以青松數株，須擇枝乾蒼古，屈曲如畫，有馬遠、盛子昭、郭熙狀態甚妙。中立奇石，得石形瘦削，穿透多孔，頭大腰細，裊娜有態者，立之松間，下植吉祥、蒲草、鹿蔥等花，更置建蘭一二盆，清勝雅觀。外有隙地，種竹數竿，種梅一二，以助其清，共作歲寒友想。臨軒外觀，恍若在畫圖中矣。⁶⁹

清秘閣、雲林堂也是元代倪瓚（1301-1374）家中閣樓，高濂用以談論對戶外院落和閣樓的嚮往，松、桂、蘭、竹皆為是這些建築中的清幽選擇。

三、鶴

〈幽情〉一齣中提到女貞觀中有養鶴。陳妙常邀請潘必正品茗，提到「白鶴雙雙松下自鳴」：

⁶⁹ 明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，卷7。

【出隊子】【前腔】（旦上）急趨迎進，出簾迎進，草率相扳辱過存。相公稽首。（生）仙姑少禮，何勞過招。（旦）竹間禪舍草簷深，惟有清香共苦茗，白鶴雙雙，松下自鳴。……

高濂有《玉簪記》中有記〈養鶴要略〉：

高子曰：鶴，仙禽也。於物為多壽，感於陽……相鶴但取標格奇古，唳聲清亮，頸欲細而長，足欲瘦而節，身欲人立，背欲直削。……蓄之者可以共清高，助清興。當居以茅庵，鄰以池沼，飼以魚谷鰕鱔，勿以熟食飽其腸胃……空林別墅，何可一日無此忘機清友？……而青松白石之下，更宜此君。⁷⁰

高濂認為蓄鶴可以共享清高與清興，是為「忘機清友」，且搭配女貞觀中竹、松等花木和荷花池沼，不失為一個適合蓄鶴的地點。

四、居室

《玉簪記》中對陳妙常居所著墨較多，掩映在層層植物內。從曲文內容來看，可知書房有經書、琴棋、文房四寶、香爐等物。關於室內居室與器物的品賞，高濂《遵生八牋》寫到理想書齋的場佈圖是這樣的：

高子曰：書齋宜明淨，不可太敞。明淨可爽心神，宏敞則傷目力。……。花時則插花盈瓶，以集香氣；閒時置蒲石於上，收朝露以清目。或置鼎爐一，用燒印篆清香。冬置暖硯爐一，壁間掛古琴一，……。壁間懸畫一。書室中畫惟二品，山水為上，花木次之，禽鳥人物不與也。或奉名畫山水雲霞中神佛像亦可。……。上奉烏思藏鏤金佛一，或倭漆龕，或花梨木龕以居之。……。几外爐一，花瓶一，匙箸瓶一，香盒一，四者等差遠甚，惟博雅者擇之。然而爐製惟汝爐，鼎爐，戟耳彝爐三者為佳，大以腹橫三寸極矣。瓶用膽瓶花觚為最，次用宋磁鵝頸瓶，餘不堪供。壁間當可處，懸壁瓶一，四時插花。坐列吳興筍凳六，禪椅一，拂塵、搔背、棕帚各一，竹鐵如意一。右列書架一，上置……等書……⁷¹

理想書齋中有琴、書、畫、香、花、居室參佛系列物品，還講究擺放位置，「鼎爐」、「汝爐」、「戟耳彝爐」皆為高濂的香爐指定款，於此空間內「燒印篆清香」；「膽瓶」是宋人插花時喜選用的花瓶款式，「鵝頸瓶」名稱未見於宋代文獻

⁷⁰ [明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，卷15，頁769。

⁷¹ [明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，卷7，頁504。

卻屢見於明末花器相關著作中，與膽瓶並列⁷²，這些器具皆精緻優雅、線條流暢，自宋代以來即為文人所愛，具有實用、清供兼賞玩價值。

《玉簪記》第十六齣〈寄弄〉中，陳妙常提到自己房中有「梅花帳」：

【朝元歌】長清短清，那管人離恨。雲心水心，有甚閒愁悶。一度春來，一番花褪，怎生上我眉痕。雲掩柴門，鐘兒磬兒枕上聽；柏子坐中焚，**梅花帳絕塵**。……

「梅花帳」在高濂〈怡養動用事具〉論怡養物件中也有看到記載：

梅花帳

即榻床外立四柱，各柱掛以銅瓶，插梅數枝。後設木板約二尺，自地及頂，欲靠以清坐。左右設橫木，可以掛衣。角安斑竹書貯一，藏畫三四，掛白塵拂一。上作一頂，用白楮作帳罩之，前安踏床，左設小香几，置香鼎燃紫藤香。榻用布衾、菊枕、蒲褥，乃相稱「道人還了鴛鴦債，紙帳梅花醉夢間」之意。……⁷³



圖 13 《詩餘畫譜》上梅花帳示意圖⁷⁴

⁷² 廖寶秀：〈官窯膽瓶與鵝頸瓶——略談書齋花器造形〉，《故宮文物月刊》第 340 期（2011 年 7 月），頁 83-97。

⁷³ [明]高濂：《遵生八牋》，《景印文淵閣四庫全書》，卷 8，頁 523。

⁷⁴ [明]宛陵汪氏輯印：《詩餘畫譜》（杭州：浙江人民美術出版社，2013 年），頁 29。網路上另有查到據高濂之文還原繪製之「梅花帳想像圖」，更有「插梅數枝」、「白楮作帳罩之」的還原感。

「白楮」為楮樹皮製成的紙，又稱「楮知白」。這樣看來，「梅花帳」是特製紙帳，紙帳四角掛銅瓶，搭配梅枝，旁邊搭配香几熏香、臥榻讀物、樸素布品與添加自然植物的枕褥等物，營造一種清素優雅的意境空間。高濂講究閒適風格的美感經營，在空間擘劃上置入對生活的種種想像與巧趣，連結「物質文化」、「空間景物」與「人生體驗」，他將這樣的生活文化寫入《玉簪記》，有符合劇中宋朝背景設定的還原，亦有晚明文人追慕宋代藝事的「慕宋」情懷，將晚明崇尚「藝術品賞」的質感精神傳唱，呈現宋代文化與晚明文化的交互印證。

第三節 特殊場域

晚明公共空間領域的開展又比以往更為蓬勃，旅遊風氣益熾，寺廟也是人來人往的場域。以下將就「杭州西湖遊賞風氣」和「女貞觀佛道文化」分別討論晚明的特殊場域文化。

一、杭州西湖

杭州西湖風光與富庶常見於歷代文人筆下，塑造了極大篇幅的杭州文化。唐白居易（772-846）曾記「未能拋得杭州去，一半勾留是此湖」，晚年有「江南憶，最憶是杭州」之追憶。蘇軾兩度仕杭，以「居杭積五歲，自憶本杭人」、「前生我已到杭州，到處長如到舊遊」認定自己與杭州有累世緣分，他在杭州寫了近五百首詩，〈飲湖上初晴後雨〉更成為西湖名篇。《武林舊事》言「西湖天下景，朝昏晴雨，四序總宜。杭人亦無時而不遊，而春遊特盛焉。」⁷⁵西湖之美屢見於歷代文人筆下，可謂是杭州文學作品的標誌性題材，以及跨越朝代的共時性歷史題材。高濂在《玉簪記》中，不忘置入西湖遊賞的風氣：潘必正進京參與會試，地點自然是當時京城杭州；而潘必正病染離亭，難終策問，散心的地點也自然是杭州代表美景西湖；其他同袍等待會試結果，賞遊地點也剛好是西湖。高濂就在第九齣〈會友〉中引出西湖風光，這些劇中人看到的西湖景色如何呢？

小生潘楷，向因會試開科，辭親赴選。兩場已進，頗自得意，不想病染離亭，難終策問。正是鐘鼎山林俱合命，人間寵辱不須驚。幸得安身。不免到西湖上遊玩一回。多少是好。

……

（外）帝城宮闕五雲間，萬國冠裳集禁班。（淨）春暖千門喧鼓吹，天開十里好湖山。

⁷⁵[宋]周密：《武林舊事》（北京：中國商業出版社，1982年），頁42

(相見科。外、末)我等在此會試，未得揭曉，好難排遣。特作小東。敢請二兄同往湖上一遊如何？(外)使得使得。前面那人，好似吾輩朋友，不免上前相見。(生)三位高姓大名？(外)小子姓孫名桂。(末)小子姓胡名士元。(淨)小子姓元名伯通。俱領鄉薦，今來會試。先生高姓大名？(生)潘必正，和州人也，在此赴試。(淨)既是同袍，況對此佳景，同遊樂一回如何？(生)多謝。

……

【甘州歌】(淨)圖畫天然，看鬱蔥佳氣，鳳舞龍蟠。丹崖翠壁，掩映浪花雲片。千尋金碧山間寺，幾曲笙歌水上船。香塵滾，紫陌連，避秦人住在桃源。穿花外，出柳邊，六橋紅雨襯金鞦。

【前腔】(生)山深路渺漫，更扳蘿捫壁，直上層巒。雲霞鏡淨，乘空便欲驂鸞。湖煙乍起風色冷，山樹涼生日影偏。煙光外，樹杪間，棲鴉時帶夕陽還。花村渡，柳岸船，一簑風月老漁竿。

【前腔】(末)天開玉鏡寬，又何嫌風雨，雪月花殘。四時堪賞，有多少古今傷感。遊魂暗擲芳塵去，好夢還留花鳥邊。休回首，憶故園，汴州誰肯復留連。山含暝，燈火懸，天涯聚散各依然。

明陳繼儒評此段為：「真化工筆，不啻畫家矣。」⁷⁶會試待選友人們在西湖美景前，看景抒發胸志，引起各自心事，高濂的描寫雖不見得做到符合人物形象的「情景相融」，但這段西湖景致的描述如圖畫般舒捲在眼前。唱詞中，可以知道西湖一帶山光水翠，有山寺、有煙霧、有花柳、有歌吹、有絲竹羅紈之勝，且西湖水面澄淨彷彿玉鏡。高濂久居杭州西湖，以「在地人」的視角寫就〈四時幽賞錄〉，輯錄西湖四季的流轉風光與各種佳趣，內有春時幽賞十二條、夏時幽賞十二條、秋時幽賞十二條、冬時幽賞十二條，呼應曲詞中的「四時堪賞」。〈會友〉的時間設定為「時逢暮春」時分，若對照高濂《四時幽賞錄》的〈春時幽賞〉內容來看，也有一些映照之處。

保俶塔看曉山

山翠繞湖，容態百逞，獨春朝最佳。或霧截山腰，或霞橫樹梢，或淡煙隱隱，搖盪晴暉；或巒氣浮浮，掩映曙色。……

山滿樓觀柳

……堤上柳色，自正月上旬，柔弄鵝黃，二月，嬌拖鴨綠，依依一望，色最撩人，故詩有「忽見陌頭楊柳」之想。又若截霧橫煙，隱約萬樹；欵風障雨，瀟灑長堤。……三眠舞足，雪滾花飛，上下隨風，若絮浮萬頃……

⁷⁶麻國鈞：〈高濂及其《玉簪記》〉附錄二〈《玉簪記》歷代評論匯輯〉，頁920。

蘇堤看桃花

六橋桃花，人爭艷賞，其幽趣數種，賞或未盡得也。若桃花妙觀，其趣有六……六者惟真賞者得之。……

西泠橋玩落花

三月桃花，蘇堤落瓣，因風蕩漾，逐水周流，飄泊孤蹤，多在西泠橋畔堆疊。粉銷玉碎，香冷紅殘，片片似對騷人泣別，豪舉離樽，當為高唱渭城朝雨。

天然閣上看雨

霽雨霏霏，乍起乍歇，山頭煙合，忽掩青螺，樹杪雲蒸，頃迷翠黛，絲絲飛舞遙空，濯濯飄搖無際。……⁷⁷

曲詞中有「圖畫天然，看鬱蔥佳氣，鳳舞龍蟠。丹崖翠壁，掩映浪花雲片」、「湖煙乍起風色冷，山樹涼生日影偏。」正是西湖周邊山翠繞湖、雨霧朦朧、雨霧起歇的描寫；曲詞中的花景描述或許也可能為桃花，既符合高濂本人美景推薦，也符合曲詞第六齣開頭的「桃花浪裡，飛鯨又困風雲」，桃花既是實景，也是比喻春季會試考選「春闈」。此外，在此杭州西湖好景之地，「休回首，憶故園，汴州誰肯復留連」，既想起舊城，又不免肯定杭州之美，遊賞也不忘提及汴京故園，此為遭逢戰亂兵燹後的時代感懷。

唐宋即有記遊作品，晚明益興旅遊紀實之作，在旅行之時也會攜帶筆墨紙硯，隨行筆記，遊記書寫就是文人展現文化品味的延伸。明代杭州人楊爾曾（約 1575-？）撰《新鐫海內奇觀》，有極大篇幅及圖像繪製與杭州地區有關，遊記搭配插圖，是早期圖文旅遊書，亦是「臥遊」概念之宣達⁷⁸。除近區旅遊描繪，還有跋涉型的行旅畫冊，故宮《水程圖》乃是以京杭大運河宦旅為主題，由王世貞（1526-1590）委託錢穀（1508-1572）、張復（1546-1631）繪製而成的作品，記錄王世貞於萬曆二年（1574）上京的公務旅行過程，其沿線各點，無論是否為觀光遊覽勝地，皆有描摹。官員因職務常往返於京杭大運河上，這些地點形成官員群體共同記憶，也對尚未行旅過這些地景的人提供相關水路資訊。⁷⁹

《都城紀勝》記載南宋杭州有一些「社會」，西湖區域有「西湖詩社」，成

⁷⁷[明]高濂：《遵生八牋》，收錄自《景印文淵閣四庫全書》，卷3，頁413-415。

⁷⁸「臥遊」本指將行旅過的地點畫下來，日後或坐或臥，不用實際出門便可遊覽，後擴及成無法親身去旅遊的觀者，也能從繪畫、遊記、圖片等資料中，去想像旅遊。

⁷⁹葉雅婷〈明代的宦遊文化—談院藏《水程圖》的紀實特色及其觀眾〉，《故宮文物月刊》432期（2019年），頁82-94。

員為士大夫、文士及寓居詩人；西湖每歲還有「放生會」，不同社會會召集不同組成人員。晚明的西湖畔更持續招來眾多各地志同道合之人，成為社交活動的重要開放場域，士人既喜遊玩山水，也喜結遊交友。隨著旅遊的展開，各項周邊工具也有新發展，例如方便隨身攜帶的文具匣、方便攜帶食物茶酒的匣盒，高濂《遵生八牋》中也有此提盒、提爐的繪製⁸⁰。呼應明代的遊賞之風，或許也是高濂在《玉簪記》中特意留心的細節，不忘記錄會試考選角色之間的遊賞與社交，既不會跳脫南宋時期的真實性，又展現明代當時的風情與自身觀察。

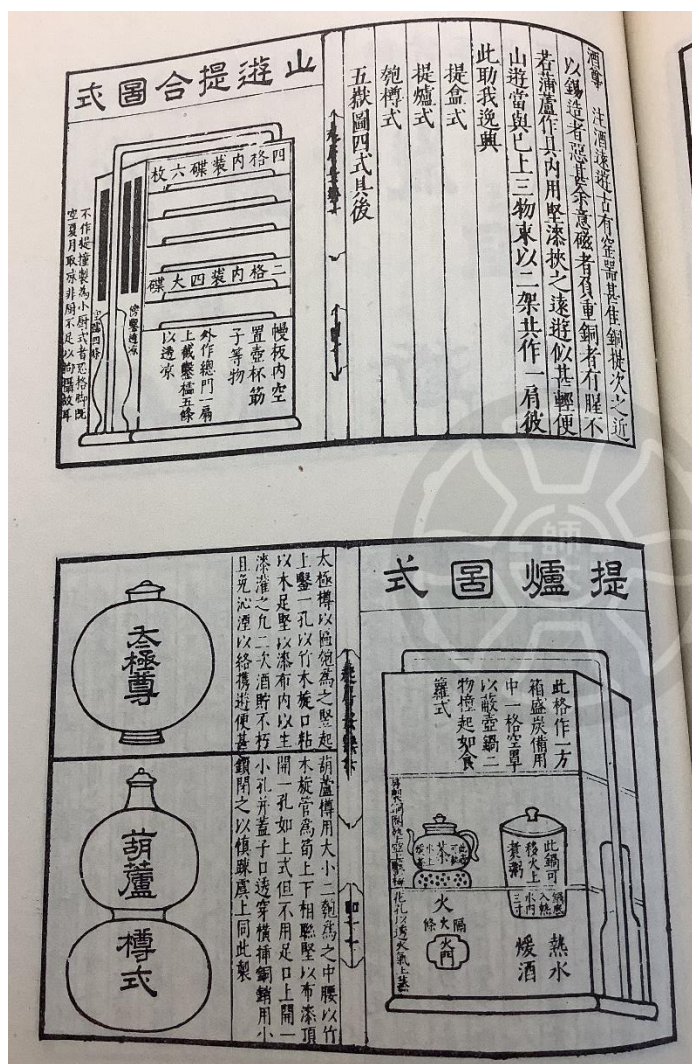


圖 14 高濂《雅尚齋遵生八牋》內所記提盒、提爐⁸¹

二、女貞觀

關於《玉簪記》的「女貞觀」的究竟是道教廟院還是佛教女庵問題，以及陳妙常是道姑或是尼姑問題，自傳奇出即有討論。呂天成《曲品》雖肯定《玉

⁸⁰ [明]高濂：《遵生八牋》，收錄自《景印文淵閣四庫全書》，卷八，頁 535-536。

⁸¹ [明]高濂：《雅尚齋遵生八牋》（據明萬曆十九年自刻本縮印原書版），卷 8，頁 233。

簪記》「詞多清俊」，但也提出「第以女貞觀而扮尼講經，紕繆甚矣。」的評語⁸²。李則在《閒情偶寄》提出「一部傳奇之賓白，自始自終，奚啻千言萬語。多言多失，保無前是後非，有呼不應，自相矛盾之病乎？如《玉簪記》之陳妙常，道姑也，非尼僧也，其白云『姑娘在禪堂打坐』，其曲云『從今孽債染緇衣』，『禪堂』、『緇衣』皆尼僧字面，而用入道家，有是理乎？」⁸³面對女貞觀佛、道場景地點的設定，歷代諸家皆頗有疑義，認為高濂文字內的地點不統一。《玉簪記》劇本本身即有多處是混雜式的描寫。雖名為「女貞觀」，但第五齣關目名為〈投庵〉。老旦觀主上場時的唱曲「香三炷，理六時」，向陳妙常說「五戒三皈」，幫她「取個法名，叫做妙常」，要她「你可跪下，先拜了佛。」甚至妙常皈依唱曲整段也都是佛家語。

【金字經】（旦）皈依佛，願洗著清淨心，九品蓮臺度化身。身也麼身，慈航共法雲，親見祇園佛世尊。

【前腔】（旦）皈依法，願悟著頑空與色空，淨住迦維教闡弘。弘也麼弘，心生萬法中，願心滅無生法亦空。

【前腔】旦皈依僧，普度著三千及大千，了義三乘共四禪。禪也麼禪，淳修建法筵，願拜着三世能修大聖賢。

第八齣〈譚經〉觀主有「燒佛前晚香」叮嚀，並開講《法華經》旨要，表面是「敕建女真觀」，但內容卻頗多佛教描寫。直至第十一齣〈鬧會〉就更奇了，觀主說「今日九天雷神降生，……今日是九天降辰，喚你們出來做些功果。倘有施主們來燒香酬願，也好迎接。」九天雷神是道教和民間雷神信仰的神祇；而後觀主介紹神像給眾人，神像又是佛教神祇。釋迦摩尼佛、觀音菩薩、六道輪迴，皆是佛教諸神，也是普遍民間信仰。麻國鈞評：「女貞觀，從名稱上看，應為道觀，後世舞臺演出，妙常無不作道姑裝束。但劇中又大量用佛典。嬌蓮出入觀中，觀主即令其先拜『三寶』，則該處又應為佛寺。說是佛寺吧，第十一齣卻為九天雷神的神誕做道場。該劇故事的主要發生地，竟如此釋、道不分，豈不怪哉？」⁸⁴

從話本〈張于湖傳〉和雜劇《張于湖誤宿女真觀》來看，內容若提到女貞觀場景，皆是偏道教式的描寫，並無宗教混雜之特殊衝突，也無特寫女貞觀的文化勢力，塑造潘姑母形象。到了高濂版本的《玉簪記》，竟出現「釋道不分」

⁸² [明]呂天成著；王卓校釋：《曲品》（哈爾濱：北方文藝出版社，2000年），頁77。

⁸³ [清]李漁著：《閒情偶寄》卷2，收錄於《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，2014年），頁47。

⁸⁴ [明]高濂撰，麻國鈞評注：《玉簪記評注》，收錄於《六十種曲評註》，頁671。

——究竟是高濂寫錯了、寫不一致？還是高濂其實「有意為之」，刻意如此呈顯其「釋道不分」，給予其特殊用意？抑或這完全是故事背景南宋時節或作者所處晚明時代風氣，而高濂只是忠實呈現當時社會宗教背景？另外，當我們理解、詮釋《玉簪記》時，其宗教意義所佔的成份是否極為重要？高濂這樣的書寫與晚明環境是否有怎樣的連繫？是否有相關社會文化可提供印證面向？

在《玉簪記》第二十一齣〈姑阻〉裡，潘觀主跟潘必正說：

你隨我到經堂上去，一邊我打坐，一邊你讀書。待我出定時，方去寢息。不可不依。從來佛教通儒教，要識儒修即佛修。

「從來佛教通儒教，要識儒修即佛修。」這是跟當代社會文化相關的嗎？釋聖嚴在〈明末的居士佛教〉言：

明末的萬曆（1573-1620）年間，始有復甦的氣象。此乃由於僧侶人才的出現和居士佛教的活躍而來。……正因為有了許多傑出居士的護持三寶，僧侶佛教也顯得非常活躍。……明末的居士，以他們的社會地位而言，大多數屬於士大夫階級，……。由於他們是為考官吏的資格而讀被政府指定的儒書，所以他們的思想背景，是站在儒家的立場，甚至有人受了朱熹（1130~1200 宋朝的儒家大學者）學說的影響，原來是反對佛教的。信佛之後的居士們，大多仍出入於儒、釋、道三教之間，往往以儒家的孔、孟言論來解釋或說明佛教的經典。有人把學問分成二門，一為經世的，一為出世的，儒為經世之學，佛為出世之學。另外有些居士，以儒者的基礎，學長生不死的仙術，再轉而學佛。因此，明末居士的思想，富有儒釋道三教同源論的色彩，是無法否認的事實。⁸⁵

明代士大夫對宗教的看法是什麼？從孔子的理念開始，儒家系統有敬鬼神的理念，不語鬼神是因為要作好「人事」。到了宋代，儒教、佛教、道教三家思想相互影響，例如蘇軾、陸游的養生觀皆受儒釋道影響，宋明理學時代，「理學」更是結合儒教、道家、道教和佛教的思想融合。到了晚明，士大夫和「三教合一通」思潮已成常態，並將這個觀念落實在人生，與當時的文人文化結合。

杭州佛寺自唐宋以來就多，文獻中頗有佛寺盛況記載，杭州西湖一帶自宋伊始即盛行「放生會」；晚明居士也是江南地區多，大量士人身分的「居士」、「三教會通」的融合互動成為一個時代特色。明代中葉小說《西遊記》裡的宗教世界也是結合佛教、道教與民間信仰的諸神佛大集合天界，這個大集合天界

⁸⁵ 釋聖嚴：〈明末的居士佛教〉，《華岡佛學學報》第五期(1981年)，頁8。

裡，不同宗教元素並存、拼貼，有種種互相和扞格、角力之處，也有通力合作之時，展現出強烈民間信仰的想像色彩⁸⁶。《玉簪記》的儒釋探討，或許可以用《西遊記》概念作為印證——宗教已糅雜民間信仰、更貼近彼時世俗生活，這是群眾集體累積的心靈信仰，非單一宗教元素可以認定。

高濂是大藏書家，《遵生八牋》裡高濂談書架上的陳書與擺設，他擇選關於儒釋道系統的書目如下：

右列書架一，上置《周易古占》、《詩經傍注》、《離騷經》、《左傳林注》……等書。**釋則**《金剛鈔義》、《楞嚴會解》、《圓覺注疏》、《華嚴合論》、《法華玄解》、《楞伽注疏》、《五燈會元》、《佛氏通載》、《釋氏通鑒》、《弘明集》、《六度集》、《蓮宗寶鑒》、《傳燈錄》。**道則**《道德經新注指歸》、《西升經句解》、《文始經外旨》、《沖虛經四解》、《南華經義海纂微》、《仙家四書》、《真仙通鑒》、《參同分章釋疑》、《陰符集解》、《黃庭經解》、《金丹正理大全》、《修真十書》、《悟真》等編。**醫則**……此皆山人適志備覽，書室中所當置者。……齋中永日據席，長夜篝燈，無事擾心，閱此自樂，逍遙餘歲，以終天年。此真受用清福，無虛高齋者得觀此妙。⁸⁷

從高濂舉出的宗教書籍分類來看，高濂清楚佛道兩教畛域不同，而從高濂的思想淵源背景和對佛道兩派養生論的研討，他絕對是分得清道教與佛教區別，如此明白簡易的事情，不太可能是其在劇本寫作中誤植。至於會不會是「另有指涉」？我們可以看到《西遊記》中有諸多篇幅對諸神進行重塑或反諷，但《玉簪記》裡並未對諸神佛重組形象，也並沒有留下批判諸仙佛證據，且高濂讓女貞觀的觀主提供合情合理的理性應對方式。因此，《玉簪記》或許較為接近反映出宋代至明代的儒釋道交融特色，且提供了一個背景，讓人物得以相遇、故事得以發展；這個背景，既禁止又要僭越，且這個阻礙不能隔絕人世，須讓「俗人」得以進入發展「俗情」，產生一種既衝突又融合的包容世界。高濂於此呈現宋代到明代儒釋道融合的例證，與自己的人生經驗呼應，也記下了晚明僧俗互相交流的場面。

高濂受儒家教育養成，探索道教養生之道，又喜研讀佛經；幼年病羸瞶眼的成長經歷、家道殷實又提前宦途致仕的客觀條件，使得高濂致力研究醫學、煉丹，兼論各家養生規範與治病法則，開闢晚明文人養生文化的高峰。高濂的思想，可以說是既出世又入世、糅雜各家組合的。

⁸⁶ 陳品元：《《西遊記》宗教元素的拼貼與戲仿》，臺北：臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2016年。

⁸⁷ [明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，卷七，頁505-506。

第四節 《玉簪記》崑臺美學

崑曲《玉簪記》自明萬曆年間即見演出紀錄，清初康熙年間始即鑿演不輟，即便清咸豐、同治年間後地方戲漸漸受到歡迎，崑腔逐漸式微，宮廷、民間直到清末、民初都還有《玉簪記》搬演紀錄。從明末到民初，崑曲舞臺大致呈現由「全本戲」轉為「折子戲」的演出形態。蔡師孟珍論「折子戲形成的背景」言：

明清家樂戲班鼎盛，……世風影響之下，文士縉紳亦靡然從之，巧建園亭，選伎徵歌，陶情絲竹，在當時幾乎被當作文采風流或門第尊貴的重要依據……以曲宴款客成為一種規格極高的宴客方式，而「以戲會友」更是文人風致的絕佳體現。……在如是詩情畫意的情境中，自有心力、餘裕將自己或友人的劇作反覆磨較，因而花費二、三日夜搬演全本戲成為一種時尚……。然而全本戲的演出需耗費龐大的財力、人力與精力，如編導劇本、購置行頭、訓練演員、伴奏等，因而若非經濟、時間充裕，短暫的聚會，最適合演出即興式的「折子戲」，況且靈活而機動的「點戲」上演方式，不僅表現觀者熟諳劇本內容的文化素養，更因節約物力、時間而達到賓主盡歡的境地。……

家班如此，職業崑班……雖名為「全本戲」，事實上，這些全本戲，並非按照傳奇原本一字不動的搬演……因為積澱了藝人多年的舞台經驗，將原劇中的重要關目挑出，仔細磨琢錘鍊，再進行組接，所以基本上應看作是折子戲的連綴。這種全本戲已非文士原來傳奇之舊貌，而是藝人的演出台本，它講究演出效果，容易為群眾接受。⁸⁸

從「全本戲時尚」到「折子戲興起」，大抵為財力與人力考量、搬演形式靈活、時間彈性、有精選精華效果等，此外，觀眾熟諳戲曲演出後，有意識地追求精緻化的單齣反覆審美，也是折子戲流行的原因之一。崑劇以傳奇為底本，隨舞臺登場，流傳下來的內容不一定按照文人原作，更多部分是仰賴戲曲藝人和師輩口傳心授，藝人和師輩根據文辭精練、演出效果、人物形象等緣由有所增刪，搭配身段，營造整體人物形象之完整性，充實劇作表現思想等，而逐漸「捏」出自己經營的版本，傳之後學。也因為崑曲折子戲風氣盛行，逐漸出現戲曲選本，如明末的《冰壺玉屑》，清初的《綴白裘》、《納書楹曲譜》等著名選本。

民初時偶見小本戲演出，1930年代後因觀眾流失，若搬演全本戲有助於使

⁸⁸ 蔡師孟珍：《重讀經典牡丹亭》（臺北：臺灣商務，2015年），頁195-196。

新觀眾重新適應，又逐漸復甦一些全本戲，用以支持困境中的劇團⁸⁹。直至現代，劇團仍流行經典折子戲，偶爾也會有整編全本戲、小全本的發展，企圖打造新榮景，吸引更多新觀眾。

《玉簪記》至今仍非常風行，在中國大陸和臺灣都常見崑曲劇團演出，深受崑迷和崑曲新接觸者喜愛，常見演出劇目為〈琴挑〉、〈問病〉、〈偷詩〉、〈秋江〉，每一齣皆主題明確，且有經典唱段或舞臺效果。以下將以《玉簪記》崑曲演出影音資料和劇照為主要研究材料，分析 1980 年代至今中國大陸崑劇團和臺灣在地崑劇團對戲曲的改編與再發揮，延續本論文之「物」、「藝」、「空間」與「景」在戲曲中的置入，品評「從文學劇本到崑臺演出」之審美意識，分析各劇本整編之大方向，以及當今《玉簪記》崑曲演出作品是否也有承繼高濂之美學設定。

由前面小節探討可知，女貞觀的整體環境與會出現的物品如下：

	花木植物	重點器物	場景背景
女貞觀	松、竹	佛殿法器	佛道融合
潘必正住所	紫薇、荷、桂		
陳妙常住所	松、柏、竹、菊、 榴、荷、紫薇	棋、文房四寶 香爐（博山、金猊、 香鴨）、杯盞、經書、 古琴、梅花帳	

戲曲演出時，有時會搭配布幕背景，或是錄為電視影像時可能會加上後製背景，這些周遭環境是否搭配劇本本身場景設定？觀高濂寫下的焚香情節，可以想像妙常使用「博山爐」、「金猊型香爐」、「鴨型香爐」等香爐，內裝香料，使煙有裊裊升起形象，「香」情節在舞臺演出時，搭配的身段或道具採用，是否也有回應此不可少之重要道具形象？古琴演奏是《玉簪記》靈魂精髓，其舞臺登場時是否也遵循高濂理念？

在分析舞臺藝術前，先統一說明古琴一般彈奏與演出型態的不同：古琴長度可達成人兩個手臂長，也相當有重量，因此演出時不可能隻手支撐此巨大的琴，通常是使用舞臺版本的特製道具琴。一般抱琴的時候講究「頭上尾下」才不傷琴，不過舞臺演出要考量觀眾的視覺效果以及演員身段的施展，舞臺版的抱琴勢會是「琴頭位置低於琴尾」。最後，一般演奏古琴時的座位空間可容膝，手較為垂放，正對琴桌彈琴⁹⁰，而演出時考量舞臺道具、身段施展與觀眾效果，

⁸⁹ 陸萼庭：《崑劇演出史稿》（上海：上海文藝出版社，1980年），頁178。

⁹⁰ 古畫可參考⁹⁰〈宋趙佶聽琴圖〉（北京故宮博物院院藏）圖與〈明陳洪綬撫琴圖〉（國立故宮博物院院藏）。

會安排斜坐彈琴，琴桌面也較高。



圖 15 古琴與座位（攝於臺北琴道館）

一、1985 年上海崑劇院版

此版本由華文漪、岳美緹主演，包含〈下第〉、〈琴挑〉、〈問病〉、〈偷詩〉、〈催試〉、〈秋江〉六折⁹¹，背景在齣目轉換時皆有更換主視覺，營造環境景象。

上海崑劇院 精英展覽演出版	演出 齣目	原作 齣目	道具	背景 主視覺	妙常衣箱
華文漪、岳美緹主演 1985 年	下第	下第			古裝頭
	琴挑	寄弄	線香、古琴	夜	道冠、道姑巾
	問病	耽思		竹	素雅頭面、淺
	偷詩	詞媾	經卷 文房四寶	芭蕉	色鬢花
	催試	促試			
	秋江	追別		江水	

（一）劇本整編方向

以〈下第〉作為開場，更動高濂原始劇本，包含裁度曲牌，增添唸白，據此連結前面的劇情。首先先讓觀主姑母帶諸道姑開場，呈現地點女貞觀，再讓潘必正和進安上場，強調潘必正是中途染病下第，欲在此勤奮苦讀半年。觀主

⁹¹ 《玉簪記》，岳美緹、華文漪主演，上海崑劇精英展覽演出資料片，1985 年。

姑母主動介紹她有徒兒名喚妙常，琴棋詩書無不通曉，鼓勵潘必正日後可與她談論詩文，切磋棋藝，還讚美妙常寫了手好字，觀中經傳都是由她抄寫。潘必正看了妙常好字，二人互謙指教詩文，姑母補充妙常本是官宦千金，只因亂中失散親人，才在此出家。面對潘必正說下第是「天不從願」，妙常寬慰「潘相公氣度軒昂、談吐非凡」，他日定有所展，姑母請陳妙常負責吩咐下去收拾碧雲樓上給潘必正安歇，增加姑姪、師徒閒話家常場景。〈下第〉和〈琴挑〉之間的過場安排其他道姑群聚談話，加強女貞觀場景意識，並說道潘必正和陳妙常「下棋賦詩」，呼應觀主形容妙常「琴棋詩書」俱通，作為兩人持續相處、交換才學的過渡。觀高濂原作，和妙常弈棋的本是張于湖，在此改編中皆歸給潘必正。因姑母介紹和諸道姑補述，兩人在此折中「一見鍾情」不至只落入外貌動情，而是起於欣賞妙常好字、欣賞其氣質與對自己的寬慰，再經相處互知才學，不忘原作設定之妙常才女形象。

〈琴挑〉在【懶畫眉】曲牌中穿插唸白再接續曲牌最後一句唱曲，人物唸白也會做些調整，例如「今夜月明風靜，水殿涼生」改為「今夜月明如水，夜色新涼」，更明確點出月色效果；面對潘生暗示，妙常「莫非春心飄蕩，塵念頓起」改為「莫非有意輕薄於我」，營造潘必正步步進逼、陳妙常不得不端起形象的效果，並在「明月照孤幃，淚落知多少」後加強潘必正故意讓陳妙常知道自己已偷聽到，主要改動的方向是鋪排生旦「情感攻守」之互動。

〈問病〉原作承接〈琴挑〉幽靜氣氛，增加老旦和丑角，營造熱鬧的場面。此折改編重點方向為精簡劇本人物、扣合關目要點，並加上舞臺調度。姑母和陳妙常先啟程前往潘必正書齋，再由進安扶潘必正出場，刪掉原作中大篇幅「課算禳解」橋段，直接改為由進安口中道出「陰人」結論，順便消遣一下相公。新增妙常出聲勸慰潘必正「吉人天相自有天相」之後，潘必正彷彿看到天光：

（生）啊？哪個在講話？（老旦）是妙常徒弟在此看你。

（旦）小道在此。（生）在哪裡？

在潘必正「啊呀呀有勞啊」眼睛一亮之後，又體力不支跌下，開啟此折固定模式——潘必正、陳妙常和進安三人各有默契，潘陳眼神交會、進安穿針引線又調皮干擾，增加生旦互動和進安逗趣表現。後面老旦【山坡羊】曲段改寫，避掉原作用典過多、過於文人化曲詞，改唱「莫不是破了些名利夢羞顏猶在？莫不是苦了些客中人鄉愁無奈？莫不是立西風病兒已深？莫不是費心情勤讀再？」在潘必正回答皆非緣由、「我好恨哪」之後，陳妙常直接接【山坡羊】後半唱曲「休恨來」一段勸慰。下場增添潘必正和進安感情好的對話，進安耍弄「陳姑房中寫方兒」哄得潘必正痊癒起來，笑解「相公裝病」，二人打鬧下場。此折重點完全在於舞臺上四人「知與不知」的默契與身段，觀眾笑聲滿滿。

〈偷詩〉一齣原齣目為首先增加妙常唸白，「想我在此出家，原非本心，只因身無所歸，寄跡於此，哪知弄假成真，到後來呀不知怎生結果？」增加妙常心情表述，使折子戲也能交代妙常寄跡前因，強調「原非本心」走向「情動神馳」的合理性，接著大幅改動陳妙常詩作內容，高濂原作：

松舍青燈閃閃，雲堂鐘鼓沉沉。黃昏獨自展孤衾，欲睡先愁不穩。
一念靜中思動，遍身慾火難禁。強將津唾咽凡心，爭奈凡心轉盛。

演出版本將之改寫為：

松舍青燈閃閃，雲堂鐘鼓沉沉。黃昏獨自展孤衾，欲睡先愁不穩。
一念靜中思動，萬般情意難禁。強將經卷壓凡心，怎奈凡心轉甚。

將詩作更動為更加含蓄雅緻，其演出時更有搭配鑼鼓點之效果。高濂原作中特寫妙常寫詩情節是在第十八齣〈叱謝〉，妙常說自己「苦守清規，已經數載。無奈塵心款盡，俗念頓生。對景添愁，強制不定，可恨人也！」睡不寧貼之下寫了詩，接著在〈詞媾〉才讓潘必正讀到這首詩。演出版將寫詩（詞）情節統一安排在〈偷詩〉，特寫妙常在心神恍惚、情思飄蕩中抒懷寫詩，輔以諸多內心戲和自我對話，即便室內無人，妙常還是會為自己的情思感到些許羞怯，使觀眾完全能隨妙常意識流動感受心情推動效果。當妙常寫到「萬般情意難禁」後，會聽見鐘磬聲的「提醒」，將妙常從個人情思幻想中拉回人在女貞觀的事實，她在慌張和心緒澎湃中快速寫完末兩句，顯得有些焦急、無奈和不知如何是好。之後，強化潘必正的個性和劇情營造，增加許多潘必正唸白：

好一陣撲鼻清香也……

門兒半掩，不免挨身而進。好所在呀，原來陳姑睡在此。唉呀妙啊，看她閉目垂眉，好似未開光的觀音佛像。看她玉腕攏腮，猶如入陽臺天臺仙子。不要說是別的，就是這睡態兒麼，足可令人銷魂落魄，待我來耍她一耍。她若嚷將起來，反為不美，不可造次。看她袖底下，壓著一幅紙箋兒，像是她自己作的詩稿，待我曲來一看。喂陳姑好睡呀！

這段增加「妙常香閨」讓潘必正怦然心動的嗅覺、視覺雙重感官刺激，潘必正看見妙常睡覺姿態，愈發想逗弄她，呈現出潘必正對陳妙常滿滿興趣。有別於高濂原作中一進門就直接翻動妙常桌面的唐突，演出版著重因為逐步靠近，才能發現怎麼有一幅詩稿，詩作從經書內頁改編移動到妙常袖底，大大增益潘必正的表演空間和舞臺伸縮、特寫效果。詩稿是本折重點，也是逐漸抖給觀眾的「笑」果，潘必正念著逐漸感覺蹊蹺，又因得意大笑怕太大聲會驚醒妙常，潘

必正的設計既是劇中人內心獨白，又彷彿跟觀眾對話。【醉太平】曲詞疊加詩稿印象，給予觀眾完整詩作提示，豐滿潘必正之淘氣、得意又歡喜囂張神色，並增添許多令觀眾哄堂大笑的唸白：

（旦）啐！出家人所在，說什麼相思。阿彌陀佛阿彌陀佛。（生）唉呀佛呀，你不要管我的閒事嘞（生）喂你在那裏尋什麼呀？（旦）不要你管。（生）噢不要我管，只怕你一千年也尋不著。……（旦）喂，你在那裏看什麼呀？（生）我啊？我在此看寶貝。（旦）喔寶貝，可借我一看？……（旦）哎呀還我詞來，還我詞來，還我詞來呀。（生）這是我鎮家之寶，豈可還你。……（生）我說姑娘呀，陳姑是出家人，不應做這樣詩句來打動我讀書之人。……

極其生動化「偷詩」意旨。最後，潘必正邀請妙常同拜天地時，增加妙常雖連回「我倒不會」、「不會」卻一邊跪下同拜，貼近觀眾心理，最後收束在妙常「將詩搶回」之喜劇舞臺靈動中，刪去後半庸俗風月篇幅，凝聚兩小無猜效果。整體改動是《玉簪記》舞臺演出極大成功的部份，既雅緻又是歡笑喜劇，將潘陳二人的個性塑造地十分可愛，造就此戲討喜萬分、盛演不衰，觀眾極其喜愛。

〈偷詩〉結束後，增加進安與小師太的戲分作為過場，再帶出〈催試〉一折。此折加快節奏，直接要進安收拾行李，並增加唸白說「不必驚動妙常」，火速遣潘必正去臨安，不讓生旦在此場會面。這折有演出經改寫的下場詩：

（丑）好把芙蓉匣劍安，（生）只愁風雪送江干。

（老旦）今朝隔斷眼前事，（生）兩下相思難上難。

姑母各層面避免潘必正和陳妙常辭別可能，還安排進安帶路作為下場，確保不讓消息走露。

〈秋江〉增添潘必正想方設法脫逃，但丑、老生插科打諢戲分，例如潘必正說還有要緊書籍未帶想返回，偏偏進安補槍都自己已帶齊；跟艄公說是否風大不宜進京，偏偏艄公說順風順水，惹得潘必正連連著急，直說狗才。講價時潘必正刻意壓價以為艄公肯定不答應，沒想到艄公回「你給我多我不去，給得少偏要去」，再搭配姑母監督，使潘必正不得不上船、別無選擇。妙常追船時也增添艄婆戲分，營造一緩一急對比。唱曲部分，新寫、縮短陳妙常和潘必正【紅衲襖】唱段，凸顯江邊景色和分離孤單，再集中注意力在【小桃紅】唱段上，再刪【下山虎】與【醉遲歸】前段。潘必正問陳妙常同赴臨安如何，原作妙常回「我豈不欲，恐人嚷開是非，反害後邊大事。」對照舞臺改編從〈偷

詩〉到〈秋江〉，省略許多陳妙常擔心他人人口舌的擔憂考量，這裡改為陳妙常說自己不擔心遠近，而是擔心沒有說出口的變心疑慮，加強潘必正承諾自己不是負心人，兩人交換碧玉簪與白玉鴛鴦扇墜。最後艣公艣婆一齊獻上衣錦榮歸、未來同班人馬相迎的祝福，暗示未來團圓結局，以此作為全本結尾。此上崑版堪稱《玉簪記》代表版，也是其後諸多版本的參考根據。

（二）舞臺美學營造

〈琴挑〉深藍色夜色布幕背景搭配得宜，桌上置放香爐且以炷香為道具，採以線香焚香模式。當陳妙常唱到「柏子坐中焚」一句時，潘陳二人身段都給予柏子香裊繞香氛的特寫狀擬。〈問病〉主視覺為窗外所栽植之竹，符合女貞觀環境設定；〈偷詩〉背景主視覺似為大片芭蕉葉與橘色盛開之蕉花，雖蕉花呈現出妙常激盪之心緒，透露出青春情愛萌生的憧憬，但《玉簪記》沒有提到芭蕉之栽種景色，因此較無搭配到劇本中對妙常居所環境的設定。在道具和衣箱選擇中，妙常搭配的服飾也是道袍、道冠，道冠上似有蓮花圖樣，展現佛道融合的樣態，頭面搭配人物避難女貞觀之簡素形象，簡單素雅又不失氣質。

二、2008 年上海崑劇團版

此版本採用 2008 年上海崑劇團來臺時，在城市舞臺演出的現場錄影版，由岳美緹、張靜嫻主演，包含〈琴挑〉、〈問病〉、〈偷詩〉、〈催試〉、〈秋江〉五折⁹²。

上海崑劇團 岳美緹、張靜嫻 主演	演出 齣目	原作 齣目	道具	妙常衣箱
2008 年版	琴挑	寄弄	線香、古琴	古裝頭 道冠、道姑巾 素雅頭面、 淺色鬢花
	問病	耽思		
	偷詩	詞媾	經卷、 文房四寶	
	催試	促試		
	秋江	追別		

（一）劇本整編方向

在劇本更動方面，主要依照上崑 1985 年版本再行精緻刪修。此版沒有〈下第〉，因此〈琴挑〉在【懶畫眉】中增加潘必正唸白：「小生潘必正落第羞歸，

⁹² 《玉簪記》，收錄於《美意嫻情 2008 崑劇名家匯演》，岳美緹、張靜嫻主演（桃園：國立中央大學出版，2009 年）。

寄居在姑母庵中，日前得見妙常姑姑，見她眉目有情，似有同病相憐之意」，作為前情提要，且改觀為庵。通折生旦默契極佳，達到「挑」之效果，所有佯裝、猜測、驚慌、得意、傷感、喜悅等情緒寓於其中。

〈問病〉一折，重新調配人物站位，讓姑母和妙常居下場門方向，似乎有助於舞臺平衡效果，且將進安與潘必正的身段互動安排得更為俏皮可愛。〈偷詩〉把 1985 年版本的「看她玉腕攏腮，猶如入陽臺『天臺仙子』」改為「巫山神女」，「不應做這樣詩句來『打動我讀書之人』」改成「引誘我良家子弟」。〈催試〉節奏更加急促，姑母改增唸白為「倘若做出風流事，壞我清規數十年」、「你攪擾清規，菩薩怎能容你，阿彌陀佛」。迅速帶出「(老旦)今朝隔斷眼前事，(生)兩下相思難上難」下場詩，再緊連〈秋江〉【水紅花】曲牌，增加匆忙遠行感。〈秋江〉中【小桃紅】身段重編更顯舞蹈之美，也多增改尾聲「夕陽古道催行晚，千愁萬恨別離間，暮雨朝雲兩下單。」以曲牌作為結束。上崑版的《玉簪記》是經典之作，也是諸多曲友學習《玉簪記》折子戲時參照的版本，上崑也在 2019 年持續推出新版《玉簪記》，由岳美緹擔任導演⁹³。

(二) 舞臺美學營造

這個版本〈琴挑〉搭配的焚香也是「線香」，二人身段強調「煙絲裊繞上天」之情狀。熏式香爐設計或許更能貼切曲文設定，不過「線香」對觀眾的視覺可能更大，有明顯之舞臺效果，或是強調女貞觀地點。〈琴挑〉的古琴也簡素典雅，且操琴的手勢與旋律挺搭配。陳妙常的頭面承襲 1985 年版本的簡素風格，符合陳妙常氣質與落難至女貞觀的設定。

演出的布幕燈光會隨場景更換，例如：〈琴挑〉設定藍綠色布幕，可以呼應「溶溶月色」、「月明如水」的天色；〈偷詩〉背景投影為深綠色，可呼應陳妙常住處「竹影」以及劇作設定的黃昏時間；〈秋江〉胭脂紅背景有搭配到秋江分離時節，整體來說，布幕背景的顏色都有對應到劇作氣氛。

⁹³俞霞婷編輯：〈《玉簪記》總導演岳美緹：一曲琴聲綻放青春〉
https://mp.weixin.qq.com/s/vDaq4fcSLRjiDeZB_IKYKg 檢索日期：112 年 4 月 21 日。

三、2008 年恢復傳字輩八折版

《玉簪記》從原著三十三齣至清末九齣，再到崑曲「傳字輩」常演八齣，再到近代流行四齣，顧鐵華振興崑曲基金會欲承繼俞振飛、沈傳芷兩位老師遺願，恢復根據〈「傳」字輩戲目單〉所錄之八折——〈茶敘〉、〈琴挑〉、〈問病〉、〈偷詩〉、〈姑阻〉、〈失約〉、〈逼試〉、〈秋江〉⁹⁴，故錄製此《玉簪記》八折版⁹⁵電視影像，由顧鐵華、華文漪主演。

恢復傳字輩常演八折版	演出齣目	原作齣目	道具	背景主視覺	妙常衣箱
顧鐵華、華文漪主演	茶敘	幽情	杯盞、線香	蘇鐵、煙裊、仙雲、三足烏	古裝頭道冠、道姑巾有蓮花圖樣、水鑽大鳳頭面、鬢花
	琴挑	寄弄	香爐、古琴		
	問病	耽思			
	偷詩	詞媾	經卷、文房四寶		
	姑阻	姑阻			
	失約	姑阻			
	逼試	促試			
	追別	追別			

(一) 劇本整編方向

因顧鐵華之京崑背景，這個版本的潘必正略有京劇感。這個版本復原少見的〈茶敘〉，在〈茶敘〉中交代下第暫居背景，以及增加回憶歸納觀主介紹妙常形象。改寫高濂原作的部分，原作是陳妙常主動邀請潘必正品茗，這裡改為讓進安哄騙相公說陳姑要請潘生品茶。演出版重新安排曲牌順序、截選精華唱段，重編【二郎神】和【出隊子】。下場詩移動為「(生)可憐今夜淒涼月，偏向離人窗外斜。(旦)一炷清香一盞茶，塵心原不染仙家。」並增加潘必正言「這樣的女子生在空門實殊可惜」之嘆。

此版突出〈姑阻〉和〈失約〉兩段，維持觀主姑母「從來佛教通儒教，要識儒修即佛修」唸白，增加潘必正失約後，二人難捨之情愛場面，雖欲增加潘陳二人的戀愛心理描寫，但有分散人物形象之感。〈逼試〉拜別場面，此版本花了極大篇幅營造觀主請諸位道姑和潘生拜別菩薩，保佑未來考選高中，而此時妙常偷覷拜別場面，讓潘必正假意拜別姑母，實則和陳妙常持續眉眼對話，沖

⁹⁴周傳瑛口述回憶錄：「傳」字輩戲目單（摘自《崑劇生涯六十年》） https://www.douban.com/group/topic/4591459/?_i=1985632C8_LPd9。檢索日期 112 年 04 月 16 日

⁹⁵《玉簪記》，顧鐵華、華文漪主演（顧鐵華振興崑曲基金會錄製，2008 年 11 月）。

淡了急迫慌忙和傷感情緒，顯得頗為多餘。整體而言，此版本目的是為了傳承與留存舊戲目，較不屬於層層淬鍊與試驗的舞臺演出範本。

(二) 舞臺美學營造

〈茶敘〉中保留高濂原作之「博山雲裊雞舌焚」和「清香共茗」細節，因此需要博山爐和茶盞道具。劇中安排之道具也是線香，非曲詞中的博山爐熏香。如果照宋代飲茶方式來看，劇中人物應該要使用唐代或宋代的飲茶方法，然由影片中茶盞外型和飲茶方式來看，似乎較偏向明代之後之葉茶飲法（有勻開茶葉的手勢）。〈琴挑〉所需為「香裊金猊動」之獸型香爐，此齣香爐雖未見獸型，但符合熏香體制款的香爐。

此版本統一有影像背景，再依據中情節套以不同顏色，其背景圖樣為植物蘇鐵、煙裊瑞雲和動物三足烏。觀《玉簪記》中的動、植物描寫，並未見鐵樹與三足烏，且三足烏為太陽神鳥，在《玉簪記》中月色場景出現，佈景主視覺與劇作場景設定並無接連上線。

四、2009 年白先勇新版

此新版《玉簪記》⁹⁶是蘇州崑劇院和臺灣合作的舞臺演出版本，分為〈投庵〉、〈琴挑〉、〈問病〉、〈偷詩〉、〈催試〉、〈秋江〉段落，2009 年在臺灣國家戲劇院演出。

白先勇新版《玉簪記》	演出齣目	原作齣目	道具	背景主視覺	妙常衣箱
俞玖林、沈豐英主演 2009 年	投庵	投庵		法華經文 菩薩 荷花	大頭 特製深淺 組道冠和 道姑巾。
	琴挑	幽情	線香、古琴	荷花池	
	問病	耽思		佛手 荷花 心經	水鑽頭 面、 淺色鬢花
	偷詩	詞媾	經卷、 文房四寶	菩薩 佛手 荷花	
	催試	促試		法華經文	
	秋江	追別		水波	

⁹⁶ 《玉簪記》，俞玖林、沈豐英主演（臺北：公共電視事業文化基金會發行，2010 年）。

（一）劇本整編方向

以〈投庵〉開頭，由潘觀主起頭交代陳嬌蓮背景，取法名妙常，陳妙常和眾道姑演唱【金字經】曲牌，裙舞設計讓妙常皈依換裝，接著結合〈下第〉一齣讓潘必正上場，潘陳二人在古琴演奏的配樂中驚鴻一瞥，注意到對方，巧妙設計讓陳妙常和潘必正「同場投庵」，一人落難避禍、一人下第羞歸。〈琴挑〉增加「日前勞妙常姑姑過招清話，我見她眉目有情，頗有相憐相惜之意，令我此心羈絆」，呼應〈投庵〉的勾魂末尾。多場戲中搭配古琴琴音，作為貫串全本戲的精髓主題，〈問病〉亦增加以聽妙琴琴音後，潘必正清爽健步如飛下場。

〈偷詩〉之後的连接〈催試〉前，增加眾女尼的議論紛紛，討論潘陳二人相會已沸沸揚揚，促使觀主勢必一定要催促潘必正離開。〈秋江〉陳妙常在急促配樂中唱【水紅花】，在青春版中有更多舞蹈層次表演。

（二）舞臺美學營造

「書畫」舞臺背景主視覺結合高濂文化符碼的想像，用董陽孜的書法和奚淞的繪畫營造環境背景。〈琴挑〉地點在妙常住所，妙常住所有荷花，舞臺背景是董陽孜以書法草書「荷」字營造「荷花池」的意象投影；〈秋江〉則是用狂草表現江水流動與潘陳二人混亂心緒。關於女貞觀地點，此版採用佛教元素主視覺——菩薩、法華經、心經、佛手、蓮花的白描設計，呼應劇本中佛道相融的女貞觀曲詞唸白。

〈投庵〉一齣，妙常投奔女貞觀，皈依時的背景為觀音坐像和法華經；〈問病〉一齣，有心經書法作為背景，有佛手輕捧蓮花。到了〈偷詩〉二人兩心印證描寫時，舞臺布幕有菩薩尊身斂眉垂眼，呼應潘必正稱陳妙常「似未開光的觀音菩薩」，以觀音視角俯視二人從隱匿心跡到互訴衷腸；背景投影的佛手也從一開始輕捻荷苞，到擲遞半開蓮花，到最後蓮花轉為盛開，隨二人的關係的推展而有所呼應⁹⁷，隱約有種「我佛慈悲」的意蘊。

道具方面，〈琴挑〉之香爐道具也是採用線香，強調所在宗教地點，收結為「虔誠禮拜」的凝視，強調柏子香在女貞觀所在地的宗教意涵。古琴部分，搭配古琴樂音時以唐代古琴九霄環珮琴演奏，企圖以古琴曲貫串全戲。新版《玉簪記》主打淡雅精緻，可惜〈琴挑〉使用的古琴多了許多穗子，有失古琴素雅風格；一般來說，「琴頭」才加有裝飾的流蘇穗子，新版《玉簪記》古琴上加碼了頭、中、尾的穗子，較顯多餘。另外，或許是要搭配布幕流轉的故事性，或

⁹⁷奚淞：〈崑曲中的觀音化身——從青春版《牡丹亭》到新版《玉簪記》〉 https://mp.weixin.qq.com/s/hkIK9s7VpjoxaF3nyJu1ww?fbclid=IwAR3PvxeNgiD5X9s3kIM7UV0K8OC8MV8I7ac_RyPknQCcvusQrunDG4QjfEI 檢索日期 112 年 3 月 22 日。

者想當成居室空間設計，〈偷詩〉桌椅置放處改為偏靠下場門，再稍微斜對舞臺中央。

整體來說，青春版的設計理念是以現代視角思考劇場美學，為十七世紀的老戲注入二十一世紀的新發揮，追求整體的燈光、顏色、動靜設計和舞蹈呈現，是致力加入更多現代劇場元素、吸引新觀眾的崑曲推行版本。

五、2022 年江蘇省崑劇院版

江蘇省崑劇院（簡稱省崑）版涵蓋〈琴挑〉、〈問病〉、〈偷詩〉和〈秋江〉⁹⁸，近年皆有陸續上演。

江蘇省崑劇院	演出齣目	原作齣目	道具	妙常衣箱
施夏明、單雯主演	琴挑	幽情	香爐、古琴	大頭。 道冠、佛字道姑巾、 水鑽、淺色鬢花
	問病	耽思		
	偷詩	詞媾	經卷、 文房四寶	
	秋江	追別		

（一）劇本整編方向

此版〈偷詩〉前半段在比例上接近高濂原作，維持妙常上場詩「雲淡水痕收」一詩賓白，省崑版的妙常詩作改「遍身慾火難禁」為「萬縷情絲纏身」，【貓兒墜】和【尾聲】略新改旋律。〈秋江〉一折，因沒有搭配姑母催試，只設定姑母只在望江樓上觀看，所以負責督促、監視的角色落在進安身上，少了些緊湊的張力。省崑版唸白更動細節有二，一是妙常有臺詞為「潘郎，奴自知更那一身緇衣，怎比得臨安城中湖樓之上那些如花似玉的嬌娥？」具體寫出陳妙常的擔心，此句高濂原文沒有，有時演出版是說到「如花似玉」便被潘必正止住，言自己非負心人；二是信物碧玉簪改作「碧玉鸞釵」，潘必正維持「白玉鴛鴦扇墜」，讓兩個信物上皆有暗示匹配的象徵，共同唸出「雙鴛之兆」。

（二）舞臺美學營造

觀近年來省崑版演出劇照，陳妙常都使用「佛字道姑巾」，兩鬢除簪花亦有流蘇。其實陳妙常為道姑，若使用一般道姑巾可以更符合劇作設定。〈琴挑〉香爐也採用熏香爐的設定。

⁹⁸ 《玉簪記》，施夏明、單雯主演，江蘇省崑劇院(2022 年)。

六、2013-2023 年臺灣劇團諸版

臺灣的蘭庭崑劇團也在 2013 也打造小全本《玉簪記》，考量信物和人物形象，重擬劇情結構，分為〈序曲：遇難〉、〈譚經·手談〉、〈茶敘·琴挑〉、〈問病·偷詩〉、〈秋江·合盟〉⁹⁹。安排張于湖於〈手談〉出現，除想復原少見演出的棋、茶場景，亦是強調陳妙常面對張于湖和潘必正之間不同的冷熱反應，凸顯對潘必正的真情。為了聯繫〈茶敘·琴挑〉，合併〈茶敘〉曲牌及刪減和〈琴挑〉類似之唱唸部分（刪去的唱詞以投影方式展現，補充人物背景）¹⁰⁰。此外，蘭庭版加強「玉簪」作為信物的意義，新增玉簪提早於〈偷詩〉之後即交換，也讓潘必正玩賞信物、被姑母看見，潘陳二人在〈秋江·合盟〉時打開姑母給潘父的書信，始知兩人為當年指婚婚配，一改過去的送行和預言祝福結尾，改為在劇末確立婚配再期待未來。

蘭庭版也企圖打造宋代琴、棋、書、茶、香之美感，還原年代設定，例如：舞臺設計方面也有搭配投影與書法，也有加強戰亂敘述。道具方面，〈茶敘〉一齣，蘭庭版認為宋代流行點茶，因此採用點茶設定，解為點茶式的茶碗，也採用熏香爐，並在一桌二椅之外重新安排〈琴挑〉古琴座位。頭面部分，此版本的陳妙常頭冠水鑽效果較為亮麗。

拾翠坊崑劇團 2017 年《花廳 x 崑曲《玉簪記》》在霧峰林家宮保第園區大花廳演出〈琴挑〉及〈偷詩〉，藉福州式戲臺上演崑曲，使觀眾體驗重返望族、貴族家班戲曲上演情景，其後 2023 年風城崑劇團亦在霧峰林家宮保第園區大花廳上演《玉簪記·偷詩》。臺灣崑劇團 2021-2022 校園巡演「風情月意《玉簪記》」演出〈琴挑〉、〈問病〉、〈偷詩〉、〈秋江〉，由臺灣在地青年演員主演、擷笛。2023 國光劇團有《玉簪記》有〈琴挑〉、〈問病〉、〈偷詩〉、〈秋江〉，由溫宇航、陳美蘭帶領年輕演員王佩宣、謝樂主演。除了劇團與名家演出，曲社和大專院校崑曲社團也有《玉簪記》折子戲演出，承繼經典劇目。

觀現今《玉簪記》表演藝術，無論其如何改編，皆致力帶給崑曲觀眾更多舞臺新體驗；戲曲的推行，也頗多搭配周邊介紹，如導聆講座、古蹟輕旅行、新舞臺體驗等周邊文化設計，企圖讓更多人了解戲曲背後的故事與整體文化理念。除崑劇外，《玉簪記》尚有京劇、越劇、粵劇、川劇等版本流傳，亦有純古琴演奏藝術。各種戲曲之的改編牽涉當今價值對老戲的重新詮釋，衡量差異，

⁹⁹ 《玉簪記》，溫宇航、邢金沙、張世錚主演，蘭庭版蘭庭崑劇團(2013 年)。

¹⁰⁰ 此段關於蘭庭版演出的參考資料來源：蘭庭崑劇團官網劇照、演出節目冊及相關報導。王志萍總編輯：《文人情致&崑曲藝術的絕妙對話：古典愛情輕喜劇》(臺北市：蘭庭崑劇團，2013 年)。劉嘉偉：〈論臺灣蘭庭版《玉簪記》之創新〉，《中國戲劇》(2015 年 1 月)，頁 64-65。

重新省思、取捨，企圖推出符合自己整編理念的傳承與創新版。

高濂在序言裡說：「余《八牋》之作，無問窮通，貴在自得，所重知足，以生自尊。」在〈燕閒清賞牋〉提到自己的閒適思想是這樣的：

心無馳獵之勞，身無牽臂之役，避俗逃名，順時安處，世稱曰閒。而閒者匪徒尸居肉食，無所事事之謂。……孰知閒可以養性，可以悅心，可以怡生安壽，斯得其閒矣。余嗜閒，雅好古，稽古之學，唐虞之訓；好古敏求，宣尼之教也。……故余自閒日，遍考鐘鼎卣彝，書畫法帖，窯玉古玩，文房器具，纖細究心。更校古今鑒藻，是非辯正，悉為取裁。若耳目所及，真知確見，每事參訂補遺，似得慧眼觀法。他如焚香鼓琴，栽花種竹，靡不受正方家，考成老圃，備注條列，用助清歡。時乎坐陳鐘鼎，幾列琴書，帖拓松窗之下，圖展蘭室之中，簾櫳香靄，欄檻花研，雖咽水餐雲，亦足以忘飢永日，冰玉吾齋，一洗人間氛垢矣。……¹⁰¹

在自我標榜、重視性情的思潮下，高濂追求的「閒」正是明末士大夫的流行癖好。高濂嗜閒，雅好古學，收藏了鐘鼎卣彝、書畫法帖、窯玉古玩、文房器具等物，凡焚香鼓琴、茶泉藥湯、栽花種竹、居室器物，都能論撰一番，提出個人品評與看法。這和晚明文化關係密切、息息相關，要能呈現「高趣」，實離不開這些文化符碼與其背後的主人品味，而《玉簪記》吸取精華，成就藝術感滿滿之經典藝術之作，使它能數百年來活躍於崑曲舞臺之上。

¹⁰¹[明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，卷3，頁690。

第四章 李漁戲曲之審美意趣

李漁（1611-1680）字笠鴻，號笠翁，生於明萬曆三十九年，卒於清康熙十九年，作品中有伊園主人、湖上笠翁、隨庵主人、覺世稗官等稱呼。李漁祖籍浙江蘭谿，出生於江蘇如皋，祖輩多係平民，父親為藥商，伯父為冠帶醫生¹。李漁著作浩繁，有戲曲、小說、詩文及雜著等，也曾編纂古文、史書、詩詞與尺牘等作品。詩文有《笠翁一家言全集》、長篇小說有《回文錦》、短篇小說有《十二樓》、《無聲戲》，戲曲有《笠翁十種曲》（分別為李漁寓居杭州時的《憐香伴》、《風箏誤》、《意中緣》、《玉搔頭》、《蜃中樓》、《奈何天》，以及寓居南京時的《比目魚》、《鳳求鳳》、《慎鸞交》、《巧團圓》。）李漁尚有名作《閒情偶寄》，提出戲曲創作與搬演理論，並發表自己對生活品賞的觀點，可謂一部生活美學之作，李漁也因此部作品擁有「生活美學大師」之盛譽。

1639年，29歲的李漁赴杭州應鄉試落榜，1642再赴杭州應鄉試，中途聞警折返，戰亂折返的李漁寫下在「詩書逢喪亂，耕釣俟昇平」的感慨。²1644年清兵入關，兵火蔓延至浙江，李漁記錄「纔徙家而家焚，甫出城而城陷。」、「有土無民誰播種，子遺翻為國躊躇」的徬徨³，避亂山中。李漁以詩文記下明清易幟之下薙髮易服的衝擊與無奈，如今「禿盡狂奴髮」，「遍尋無復簪花處，一笑揉殘委道旁」。1648年李漁在蘭谿建伊山別業，此為李漁親自設計的宅邸，後光緒《蘭谿縣志》列為古蹟。⁴

鼎革之後，李漁仕進之路就此停止，生命軌跡漸漸改變。1651年，李漁40歲時賣出伊山別業，遷居杭州，另闢求生蹊徑，開啟賣賦餬口之人生道路。他洞悉文字市場，知曉看戲聽曲既是大眾休閒娛樂，又是自身所長，開始一連串的大量創作。杭州時期，李漁劇作產出頗豐，陸續有《憐香伴》、《風箏誤》、《意中緣》、《玉搔頭》、《奈何天》等傳奇問世（或為《憐香伴》、《風箏誤》、《意中緣》、《玉搔頭》與《奈何天》擇其一、《蜃中樓》）⁵。李漁精通音律，悉力填詞，又熟諳市場行銷經營，自豪填詞寫劇乃其絕技，「性嗜填詞，每多撰著，海內共見之矣。」⁶除了寫作，李漁自選優伶，親自調教，使之唱出迥異時腔的新調，在寫作上也有自己一套不同於陳俗的吸睛作品，別開生面。而他的作品流行程度如何？「此劇上半已完，可先付之優孟。自今日始，又為下場頭

¹單錦珩：《李漁年譜》，收錄於《李漁全集》（杭州：浙江古籍文叢出版社，2014年），頁2

²單錦珩：《李漁年譜》，收錄於《李漁全集》，頁10。

³單錦珩：《李漁年譜》，收錄於《李漁全集》，頁13

⁴單錦珩：《李漁年譜》，收錄於《李漁全集》，頁18。

⁵單錦珩：《李漁年譜》，收錄於《李漁全集》，頁33。

⁶[清]李漁：《閒情偶寄》，收錄於《李漁全集》（杭州：浙江古籍文叢出版社，2014年），頁135。

矣。月杪必竣，竣後即行。」⁷劇作尚未完全寫完即先交付優孟排演，可見其作品在當時炙手可熱情形。過了幾年，聲名遠播的李漁漸遭盜版猖獗之累，為維護自己的作品和利潤，李漁舉家離開杭州，於 1657 年遷至金陵，營建芥子園。金陵時期，李漁自營坊刻業出版自己作品，也帶著以妻妾為主體的家庭戲班至各路達官顯貴人家「打秋風」，遊歷江湖，以才能謀取生計。李漁因這樣的行為遭受訾議，但他確實是在為生計奔波，李漁說道：

漁無半畝之田，而有數口之家，硯田筆耕，只靠一人。一人徂東，則東向以待；一人徂西，則西向以待。今來自北面，則北面待哺矣。矧又賤性硜硜，恥為干謁，浪遊天下幾二十年，未嘗敢盡一人之歡。每至一方，必先量其地之所入，足供遊人之所出，又可分惠以及妻孥，斯無內願而可久。不則入少出多，勢必言門告貸……⁸

經濟重擔驅使李漁持續開發天賦、付出努力，盡其可能營收最大利潤，支持想要過的生活。李漁寫傳奇，主要提供出版與戲班演出，旨在謀生，獲利與登場目的明確，這動機將確定其劇本如何取材、立意，以及如何求變求新，以期在市場上佔得先機，吸引劇場觀眾。

隨著明末清初生活更大劇變，李漁戲曲融入更多「世俗日常」的時代內涵，帶入市井小民日常活動，也引進更多元「空間環境」的設計。李漁的劇作背景有許多晚明時代諸多生活之共鳴描寫，包括風土民情、商業買賣、科舉百態、園林院落、青樓、內亂戰爭等事項，將文藝作品與社會環境兩相扣合，呈現當時日常概況與時代風貌。李漁融入戲曲的「生活美」不見得是融入文人雅士情懷的美，而是一種反映時代的「寫實美」，從戲劇中見社會，擴及外界政治、經濟、社會等情境互動。

李漁求仕不得又歷經明清兵燹，生命經驗開展出一條不同於以往文人的新道路，即便處於偃蹇困頓中，李漁都不忘實踐其對生活美學的經營，他在有限資源中，開發貧富皆可運用的美學生活智慧，呈現明清之間江南文人另一種生活品味與日常概況，在《閒情偶寄》裡闡述其對生活的巧具匠心與各種審美觀察。以下逐步就李漁諸劇作討論其戲曲戲節，挖掘李漁作品中的「時代元素」與「空間環境」，並以同時代其他著作及《閒情偶寄》作為呼應，分析李漁諸劇作的旨趣。

⁷ [清]李漁：《笠翁一家文集》（杭州：浙江古籍文叢出版社，2014 年），卷三，頁 147。

⁸ [清]李漁：《笠翁一家文集》，卷 3，頁 172。

第一節 生活日常與世情風俗

李漁戲曲作品中可見各種日常生活百態，舉凡富貴人家焚香揮麈、種竹栽花、建造園林、宴飲享樂、烹茶看書、吟詩作賦、打雙陸、蹴氣球、博奕挾妓、妻妾爭風吃醋，到士人追求仕進之歷程，都有所呈現。除了個人與家庭情景，也寫到晚明時期商品經濟所帶來的社會風貌。

一、茶

晚明清初生活裡，「茶」屬於生活重要一部分，李漁劇作中也有見「茶」的身影。《鳳求鳳》第十八齣〈囚鸞〉提到「品茗茗戰」，要在品茗後評選茶葉，這些茶是「煮泉水」搭配，擺出各種茶具後開始進行。

【憶秦娥】【前腔】（旦上）到手良緣更怕誰，已賦於歸，穩效于飛。（老旦上）只緣妒婦太心欺，天奪歡喜，人付淒其。

（見介）（老旦）呂郎，你棘闈事竣，好音就在目前。人生第一樁樂事，就是新婚燕爾；人生第一樁苦事，就是束帶加冠。你如今出仕在邇，不久就有愁擔上肩。這幾日的光陰，才叫做千金一刻，須要及時行樂，切不可把別事縈心。（生）娘子極說得是。

（旦）此時節當盛夏，到處皆苦炎蒸，獨有這水榭中間全無暑氣。你看葵日方中，柳蔭欲暮，遠樹微聞蟬咽，輕羅盡染荷香，是好一番清況也。（老旦）炎熱天光，不宜飲酒。叫梅香快煮泉水，把各種的茶葉都取出來，待我們品第一番，做些茗戰的工夫罷了。（內應介）（淨扮丫鬟，取各種茶具上）

【梁州序】（生）驅除醜郁，流連清味，要使風生雙腋。（旦、老旦次第斟送，又自飲介）（旦）這是天池。（生咀啞介）甘同仙露，佳名雅稱天池。（老旦連斟二盞，雙手送介）這是松蘿，這是龍井。

（生各咀啞介）清輸龍井，馥讓松蘿，二美難偏廢。（旦斟送介）這是陽羨。（生咀啞介）好！數者之中，當以此種為最。香清而別，味厚而圓，非沉酣於此者，不知其妙。古語云，天子好嘗陽羨茶。這等看起來，飲食二字畢竟要讓帝王，總是嘗得遍的原故。異香能健帝王脾，陸羽無煩浪品題。

……（旦）取棋子來，待我們手談一會，消此永日。⁹

呂哉生品「天池茶」後評論「甘同仙露」；再品「松蘿茶」、「龍井茶」，評「清輸龍井，馥讓松蘿，二美難偏廢」；接著「陽羨茶」是「數者之中，當以此種為最。香清而別，味厚而圓，非沉酣於此者，不知其妙。古語云，天子好嘗陽羨茶。這等看起來，『飲食』二字畢竟要讓帝王，總是嘗得遍的原故。」將各方好茶茗戰畢。

⁹[清]李漁：《鳳求鳳》，收錄於《李漁全集：笠翁傳奇十種》（杭州：浙江古籍出版社，2014年），頁429。之後本論文《鳳求鳳》之內文皆採用此版本，不另備註。

除了以「茶葉評比」作為消磨時間的消遣雅興，茶也是生活必備品。《意中緣》第二齣〈名逋〉陳眉公與董其昌有個「逃名之約」，在準備行裝時，言「竹爐茶竈，藥裏詩囊，已著奚奴挑送下船了」¹⁰，出外遠遊不忘攜帶茶具。竹爐是宋代以來文人們喜用來烹煎茶水的爐具，明清繪畫上見有數種竹爐式樣，後清乾隆皇帝對「竹爐」情有獨鍾，曾陸續向蘇州及江寧織造訂製了二十多件竹爐，分別設置於各處茶舍¹¹，可見「竹爐」在清初「名士」間是一種風尚流行。《意中緣》才子陳眉公在行遊之餘，不忘備妥「竹爐」，確實是名士作為。不僅名士講究飲茶，尋常非文人階層的人也在意品茶風尚，《意中緣》第五齣〈畫遇〉有「茶收龍井葉，泉沸虎跑聲。」¹²，第八齣〈先訂〉有「曾教婢子煎茶伺候」¹³，第十四齣〈露醜〉有「松柴作炭燒難著，河水烹茶味不清。」¹⁴都是一般人日常生活間飲茶的描寫。龍井茶是杭州名茶，虎跑泉是杭州名泉，也是泡好茶的指定泉水，高濂推薦虎跑泉泉水，袁宏道也有虎跑泉詩句：「汲取清泉三四盞，芽茶烹得與嘗新。」在李漁的戲曲裡，茶品出現不只是文人雅士的日常，而是擴及到所有人的家常，招待貴客要置備好茶，也知道河水烹茶絕非好點子。這樣的行為模式已不限定於名士對茶藝的追求，而是已然成為各階層共通學習、品賞的社會風尚。

二、古玩

隨商品經濟發達與附庸風雅者漸多，晚明還流行壽詩、壽文。《意中緣》第二齣〈名逋〉董其昌說自己與陳眉公皆受名高才高之累，「被這些徵詩徵文、索書索畫的纏擾不過。」¹⁵說話之間立刻有宦僕上場求見曰：「內閣張老爺有書在此，求董老爺做壽詩一首、序文一篇，改日差人還扣領。」¹⁶，因此兩人相偕「逃名」，並欲「尋一個捉刀人帶在身邊。」¹⁷

而商品經濟帶動之下，也有許多字畫買賣、骨董買賣，真品贗品混雜——也正因為有這些字畫買賣，才串縮了《意中緣》情節發展。沈德符《萬曆野獲編》中說「嘉靖末年，海內宴安。士大夫富厚者，以治園亭、教歌舞之際，間及古玩。」¹⁸購買古玩、古字畫蔚然流行為士大夫一種互相標榜的癖好，形成彰顯個人身分的行為模式。接著，這套生活模式又擴展到更多人，有錢商人也會

¹⁰[清]李漁：《意中緣》，收錄於《李漁全集：笠翁傳奇十種》（上）（杭州：浙江古籍出版社，2014年），頁287。之後本論文《意中緣》之內文皆採用此版本，不另備註。

¹¹廖寶秀：〈乾隆皇帝與竹茶爐〉，《故宮文物月刊》367卷（2013年10月），頁36-50。

¹²[清]李漁：《意中緣》，收錄於《李漁全集：笠翁傳奇十種》（上），頁297。

¹³[清]李漁：《意中緣》，收錄於《李漁全集：笠翁傳奇十種》（上），頁305。

¹⁴[清]李漁：《意中緣》，收錄於《李漁全集：笠翁傳奇十種》（上），頁322。

¹⁵[清]李漁：《意中緣》，收錄於《李漁全集：笠翁傳奇十種》（上），頁286。

¹⁶[清]李漁：《意中緣》，收錄於《李漁全集：笠翁傳奇十種》（上），頁287。

¹⁷[清]李漁：《意中緣》，收錄於《李漁全集：笠翁傳奇十種》（上），頁286。

¹⁸[明]沈德符：《萬曆野獲編》（北京：中華書局，1959年），頁654。

想取得有品味的身分，自然也大力採辦，展現晚明特別的消費文化。

物的品賞之中，古玩字畫的賞，更可說是文人文化的重要體現。……透過古玩字畫之類長物的賞玩，來建一個超脫於世俗「雅」的生活情境，以此作為文人生命的寄託。……這些玩物就是一種雅的表徵物。然而，明代賞玩文化的發展，其實一直處在城市化、商品化力量的包圍下。明中期以來，古玩字畫之類的雅具，已經成為附庸風雅的商人在市場中爭相購求的對象，而部分文人也因應情勢地大量仿製，將之「商品化」，是故，所謂文人文化，尤其是賞玩文化的發展，乃是在文人與商人交雜的處境中，雅/俗關係不斷交纏、遊移、辯證的過程。¹⁹

然而，在雅俗的發展中，已不是一線區隔。有鑑賞知識的文人，搭配有錢的商人，形成互相幫襯的關係，文人的賞鑑能力逐漸在藝品交易的過程中提升，他們不僅是鑑賞者，更是執行鑑定工作，參加其中的買賣、圖利，甚至是造假牟利，自製贗品骨董售出，可謂「鑑賞知識的轉化利用」，以鑑賞謀財，這種風氣在萬曆時期頗為盛行²⁰。此後，古玩市場的骨董更是真偽難分，辨識不易，因而鑑賞家又更居要角。而且，投入鑑賞行列者，已無法區分其為文人身分還是商人身分。²¹

董其昌（1555—1636）和陳繼儒（1558—1639）皆為歷史上實有人物，他們的年代皆稍早於李漁（1611—1680）；《明史》將董其昌歸類在列傳〈文苑〉篇，將陳繼儒歸類在列傳〈隱逸〉篇，對二人的記載如下：

董其昌，字玄宰，松江華亭人。……其昌天才俊逸，少負重名。……其昌後出，超越諸家，始以宋米芾為宗。後自成一家，名聞外國。其畫集宋、元諸家之長，行以己意，瀟灑生動，非人力所及也。四方金石之刻，得其製作手書，以為二絕。造請無虛日，尺素短札，流布人間，爭購寶之。精於品題，收藏家得片語隻字以為重。……。同時以善書名者，臨邑邢侗、順天米萬鍾、晉江張瑞圖，時人謂邢、張、米、董，又曰南董、北米。然三人者，不逮其昌遠甚。……。²²

陳繼儒，字仲醇，松江華亭人。幼穎異，能文章……。長為諸生，與董

¹⁹王鴻泰：〈雅俗的辯證——明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯〉，《新史學》第十七卷第四期(2006年12月)，頁74。

²⁰王鴻泰：〈雅俗的辯證——明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯〉，《新史學》第十七卷第四期(2006年12月)，頁103。

²¹王鴻泰：〈雅俗的辯證——明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯〉，頁105。

²² [清]張廷玉等人：《明史·卷2百八十八·列傳第一百七十六》

<http://www.sidneyluo.net/a/a24/288.htm> 檢索日期 2023年3月22日

其昌齊名。……繼儒通明高邁，年甫二十九，取儒衣冠焚棄之。隱居崑山之陽，構廟祀二陸，草堂數椽，焚香晏坐，意豁如也。時錫山顧憲成講學東林，招之，謝弗往。親亡，葬神山麓，遂築室東佘山，杜門著述，有終焉之志。工詩善文，短翰小詞，皆極風致，兼能繪事。又博文強識，經史諸子、術伎稗官與二氏家言，靡不較覈。或刺取瑣言僻事，詮次成書，遠近競相購寫，徵請詩文者無虛日。性喜獎掖士類，屢常滿戶外，片言酬應，莫不當意去。……²³

董其昌是晚明書畫鑑賞家，擅長寫繪書畫，也精於書畫鑒賞，衍生自己的書論與畫論，影響後代書畫創作與藝術史。董其昌為晚明書壇的盟主，其作品也深受清初帝王的喜愛²⁴，清康熙皇帝就熱愛董其昌書法且臨摹董字²⁵。然而，董其昌作品「代筆」甚多，於後代書畫鑑定上深有難度。陳繼儒即言董其昌有揮筆立就的功力，上相巨卿皆欲乞其書畫，然「書畫出公手無十一」，贗筆往往傳播於輦轂、流通於外夷，且聲價百倍。錢謙益云：「玄宰天姿高秀，書畫妙天下……最矜慎其畫，貴人巨公，鄭重請乞者，多倩他人應之；或點染已就，僮奴以贗筆相易，亦欣然為題署，都不計也。家多姬侍，各具絹素索畫，稍有倦色，則謠詠繼之。購其真蹟者，得之閨房者為多。」²⁶而董其昌自言：「余書畫浪得時名，潤故人枯腸者不少，又得吳子贗筆，借余姓名行於四方。余所至，士大夫輒以所收示余，余心知其偽而不辨，此以待後世子云。」²⁷董其昌索畫者多，往往請人代筆，最妙的是，面對如此代筆繁多、真贗莫辨的情形，董其昌知情且不說明，甚至有意為之、樂意為之的味道，這和李漁《意中緣》描寫的尋覓捉刀代筆的描述相符合，可見得此事在當時即頗為盛傳。陳繼儒擅長詩歌文辭、繪畫、書法，科舉仕途不順遂，焚儒服、棄科考，可說是一個明代儒生棄儒從事其他行業的代表。其後，陳繼儒兼自為書商，其作品「遠近競相購寫，徵請詩文者無虛日」，外界署名「陳繼儒」的作品繁多，而其真實作者有許多是不確定的。李漁《意中緣》根據二人客觀事實，再行使想像的調配，取陳繼儒、董其昌作為認識的友人，不偏離事實。李漁選擇陳繼儒為主角，和李漁仕途失意且能以文維生的人生經驗有點吻合，既是反映明末士人科舉困頓外的人生選擇，也與自己的人生經驗相呼應。《意中緣》展現了儒生面對仕途與官場的名利抉擇，也透過古玩市場不分真偽的買賣展示了仿作仿畫的風氣，洵是李漁將明季清初文化風氣置入戲曲的表現。

²³[清]張廷玉等人：《明史·卷2百九十八·列傳第一百八十六》<https://www.sidneyluo.net/a/a24/298.htm> 檢索日期 2023年3月22日

²⁴故宮博物院妙合神離—董其昌書畫特展 <https://www.npm.gov.tw/Exhibition-Content.aspx?sno=04006856&l=1> 檢索日期 2023年3月22日

²⁵簡欣晨：〈康熙皇帝的集字活動——從幾件董其昌（款）〈古詩十九首〉談起〉，《故宮學術季刊》第38卷第四期(2021年)，頁69

²⁶[清]錢謙益：《列朝詩集小傳》（上海：上海古籍出版社，1959年）丁集下，頁24。

²⁷此段關於董其昌代筆討論，內容詳見藍玉琦：〈董其昌市場名品介紹〉<https://artouch.com/art-views/content-5401.html> 檢索日期 2023年3月22日

面對市場上的古董商品買賣，李漁的想法和態度又是怎麼樣的呢？李漁論「器物」時，先開宗明義指出「飲食器皿」類乃生活必需品，無論貧富貴賤皆須使用，因此列為首要討論。

人無貴賤，家無貧富，飲食器皿，皆所必需……至於玩好之物，惟富貴者需之，貧賤之家，其制可以不問。然而粗用之物，制度果精，入於王侯之家，亦可同乎玩好；寶玉之器，磨礪不善，傳於子孫之手，貨之不值一錢。如精粗一理，即知富貴貧賤同一致也。予生也賤，又罹奇窮，珍物寶玩雖云未嘗入手，然經寓目者頗多。……人謂變俗為雅，猶之點鐵成金，惟具山林經濟者能此，烏可責之一切？予曰：壘雪成獅，伐竹為馬，三尺童子皆優為之，豈童子亦抱經濟乎？有耳目即有聰明，有心思即有智巧，但苦自畫為愚，未嘗竭思窮慮以試之耳。（器玩部·制度第一）²⁸

李漁說自己經濟不充裕，因此不添置「珍物寶玩」，然世人追求「變俗為雅」，以為有一定設計能力者方能成就雅事；李漁從另一角度思考，認為童子也能在雪地堆雪自得其樂、能自製竹竿馬，不是因為童子特有才幹，而是因為他們能發揮生活巧思、勇於嘗試。李漁點出我們要從生活中理解器物的價值與設計，帶出下面對諸器皿的考察，在此挑「論古董」一則來看：

是編於古董一項，缺而不備，蓋有說焉。崇高古器之風，自漢魏晉唐以來，至今日而極矣。……常有為一渺小之物，而費盈千累萬之金錢，或棄整陌連阡之美產，皆不惜也。夫今人之重古物，非重其物，重其年久不壞……予嘗謂人曰：物之最古者莫過於書，以其合古人之心思面貌而傳者也。其書出自三代，讀之如見三代之人……物不能代古人言，況能揭出心思而現其面貌乎？古物原有可嗜，但宜崇尚於富貴之家，以其金銀太多，藏之無具，……近世貧賤之家，往往效顰於富貴，見富貴者偶尚綺羅，則恥布帛為賤，必覓綺羅以肖之……事事皆然，習以成性，故因其崇舊而黜新，……有八口晨炊不繼，猶舍旦夕而問商周；一身活計茫然，寧遣妻孥而不賣古董者。人心矯異，詎非世道之憂乎？予輯是編，事事皆崇儉樸，不敢侈談珍玩，以為末俗揚波。且予窶人也，所置物價，自百文以及千文而止，購新猶患無力，況買舊乎？《詩》云：「惟其有之，是以似之。」生平不識古董，亦藉口維風，以藏其拙。²⁹

²⁸[清]李漁：《閒情偶寄》，收錄於《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，2014年），卷4，頁175。本論文之《閒情偶寄》引用皆據此版本，不另註記。

²⁹[清]李漁：《閒情偶寄》，卷4，頁187-188。

李漁《意中緣》劇作有提到晚明古董交易的社會風氣，時人興盛「商品經濟買賣」，以添購古玩為風尚。李漁在此即說：世人崇尚古物的風氣至晚明發展到極致，世人揮金如土購買古器，在所不惜；而李漁自己反其道而行，提出「崇尚儉樸」的立場，反對模仿爭購的追逐。他指出：倘若富貴人家要買古物實行收納為可，然今諸人效顰，一味崇古，即使三餐不繼也要關心商周彝鼎、堅決不賣骨董變現，這樣忽略現實的生活模式著實令人擔憂。李漁再次強調此〈器玩部〉的儉樸立場，不談珍玩，並以自身是窮苦人為例，表示自己只會花百多文錢購買「新民生用品」，不會費盈千累萬之金購置「古董」。如果要買古董，李漁推薦「古書」才是最值得蒐藏的古物，才是和古人「神交」的辦法。這樣的論述和李漁個人生命經驗相關，有經濟壓力的李漁要養多口之家，賣賦維生都來不及了，更難說買奇玩；因此他提出對古玩的想法，也對社會附庸風雅風氣作了一番省思，提供另一面的雅俗辯證。

再來看李漁論「茶具」、「香具」這兩項生活器物。李漁介紹自己如何挑選合宜的茶具，與如何適切擺放香爐。在李漁的時代，品香、啜茶為尋常之美事，生活上許多事情都離不開茶、香的陪襯，茶具和香具都算日常常見物；李漁劇作中也有安排劇中人物品茗、焚香的鏡頭，故特別提出此二項探討。

茶具

茗注莫妙於砂壺，砂壺之精者，又莫過於陽羨，是人而知之矣。然寶之過情，使與金銀比值，無乃仲尼不為之已甚乎？**置物但取其適用，何必幽渺其說，必至理窮義盡而後止哉！**凡製茗壺，**其嘴務直**，購者亦然，一曲便可憂，再曲則稱棄物矣。……茶則有體之物也，星星之葉，入水即成大片，斟瀉之時，纖毫入嘴，則塞而不流。啜茗快事，斟之不出，大覺悶人。直則保無是患矣，即有時閉塞，亦可疏通，不似武夷九曲之難力導也。

……

貯茗之瓶，止宜用錫。無論磁銅等器，性不相能，即以金銀作供，寶之適以崇之耳。但以錫作瓶者，取其氣味不泄；而制之不善，其無用更甚於磁瓶。……³⁰

李漁認為茶具材質以砂壺最好，而陽羨（宜興）紫砂壺為最佳首選；李漁認為這是客觀事實，但時人過度寶愛紫砂壺，將之連結金銀價值。在李漁的眼中，探討物品器皿首重其「實用性」，例如茶壺壺嘴務必直，使出茶更為順暢，若造型精美但不好出茶，那反而破壞啜茗享受；而貯存茶之器瓶宜用錫瓶，因有助於茶味不散佚，這都是實用取向考量。除了器物的實用取向，李漁還重視器物「擺設位置」，這個擺設位置「貴活變」，忌恆久不變：

³⁰[清]李漁：《閒情偶寄》卷4，頁192-193。

器玩部·位置第二

器玩未得，則講購求；及其既得，則講位置。位置器玩與位置人才同一理也。設官授職者，期於人地相宜；安器置物者，務在縱橫得當。……物物皆非苟設，事事具有深情……³¹

器玩部·位置第二

古玩中香爐一物，其體極靜，其用又妙在極動，是當一日數遷其位，片刻不容膠柱者也。人問其故，予以風帆喻之。舟行所掛之帆，視風之斜正為斜正，風從左而帆向右，則舟不進而且退矣。位置香爐之法亦然。當由風力起見，如一室之中有南北二牖，風從南來，則宜位置於正南，風從北入，則宜位置於正北；若風從東南或從西北，則又當位置稍偏，總以不離乎風者近是。若反風所向，則風去香隨，而我不沾其味矣。又須啟風來路，塞風去路，如風從南來而洞開北牖，風從北至而大辟南軒，皆以風為過客，而香亦傳舍視我矣。須知器玩之中，物物皆可使靜，獨香爐一物，勢有不能。「愛之能勿勞乎？」待人之法也，吾於香爐亦云。³²

因風向會改變，香爐位置也要隨風一日數遷移，李漁「愛之能勿勞乎」的幽默筆調寫妙用香爐之法，擴大香爐的實用表現。李漁不談古董卻特錄一則論古董的宣告，實是他在時代風潮下的有意為之，表明自己論器物的角度與一般追求物品賞鑑的文人不同；也因李漁「不敢侈談珍玩」，所以《閒情偶寄》不見珍玩的搜羅把玩描寫，而是著重器物在生活上的各種運用與活用，期望人們藉由善用器物來經營出更質感的生活。

此外，李漁〈器玩部〉的描寫還有現代「智慧財產權」觀念——李漁自己設計箋筒花紋造型，製就「箋筒」，他說若有人有興趣歡迎洽金陵書鋪坊購買；而購箋之地也販售自己的著作，購買書籍如同與笠翁神交，知己遍天下。李漁特別強調：著作和箋筒都是自己用以營生之資，不容他人翻梓，若有盜刷仿製行為，自己將「誓當決一死戰布告當事」³³，宣達捍衛自己智慧財產的決心。在晚明清初文人間，李漁對作品和產品的護衛意識可謂先進眼光，其對生活美學的提案也完整表述其個人意志。「眼界關乎心境，人欲活潑其心，先宜活潑其眼」³⁴，因經濟上的侷限，李漁對器物產生另一層次的思考與領悟，他不仰仗古

³¹ [清]李漁：《閒情偶寄》卷4，頁200。

³² [清]李漁：《閒情偶寄》卷4，頁202。

³³ [清]李漁：《閒情偶寄》卷4，頁199-200。

³⁴ [清]李漁：《閒情偶寄》卷4，頁202。

董標榜自己的格調，反能從實用經濟的觀點切入，在器物的實用價值中「活用」器物，不被器物所役，使器物為日常生活增添生活質感，找到適合自己的生活美學定位。

三、揚州瘦馬

《風箏誤》第二十齣〈蠻征〉裡，金榜題名的韓琦仲發現滿街女子幾乎不入他的眼，說「聽聞揚州是出瓊花的地土，女色頗佳。正要告假還家，到揚州擇配。」《憐香伴》第二齣〈婚始〉范石也論崔箋雲「揚州的女色甲於天下，聞得他的姿貌又甲於揚州，才華又與姿貌相稱。」³⁵說明當時的揚州女子才藝雙絕，極為出名。《風箏誤》第二齣〈賀歲〉中，戚友先欲帶韓琦仲去「及時行樂」，韓琦仲將脂腥粉氣的妖嬈女子評為「醜婦」，戚友先追問韓琦仲理想女子形象，韓琦仲指出除了要具備「天姿」與「風韻」，還要審視「內才」，「若要議親，須待小弟我親自試過他的才，相過他的貌，纔可下聘。不然，寧可遲些，決不肯草草定配。」³⁶戚友先言：「祇有揚州人家養的瘦馬，肯與人相，哪有宦家女兒，容易使人見面的？」³⁷

《風箏誤》提到當時揚州「養瘦馬」風氣——貧困人家的女兒自幼被買斷，經多年嚴格調教，待培養成長相和才藝均佳的女子之後，再轉賣給有錢人家為妾。如此低價買入、高價售出的人口營利，讓女子如商品般被買賣，是為「養瘦馬」。明清揚州四方商賈聚集，有市場需求又有市場利益，因此更是興盛這樣的養瘦馬風氣。萬曆進士王士性所著《廣志繹》裡有一段說明揚州瘦馬的細節。

廣陵蓄姬妾家，俗稱「養瘦馬」，多謂取他人子女而鞠育之，然不啻己生也。天下不少美婦人，而必於廣陵者，其保姆教訓，嚴閨門，習禮法，上者善琴棋歌詠，最上者書畫，次者亦刺繡女工。至於趨侍嫡長，退讓儕輩，極其進退淺深，不失長度，不致慙慙起爭，費男子心神，故納妾者類於廣陵覓之。³⁸

廣陵即揚州，「揚州瘦馬」或揚州女子也具備各種才女才藝，也可能會有好的針黹功夫，人際應對進退禮儀中又不失其度，可說才藝與舉止皆為一時之選，令

³⁵ [清]李漁：《憐香伴》，收錄於《李漁全集：笠翁傳奇十種》（杭州：浙江古籍出版社，2014年），頁2。

³⁶ [清]李漁：《風箏誤》，收錄於《李漁全集：笠翁傳奇十種》（杭州：浙江古籍出版社，2014年），頁104。

³⁷ [清]李漁：《風箏誤》，頁104。

³⁸ [明]王士性：《廣志繹》（北京：中華書局，1981年），頁29。

男子心馳神往，《憐香伴》第四齣〈齋訪〉也有「姬妾是揚州土產」語³⁹。張岱（1597-約 1684）《陶庵夢憶》也有一則也是特寫揚州瘦馬，說明當時「相瘦馬」與推銷瘦馬賺取利潤的情景。

揚州人日飲食于瘦馬之身者數十百人，娶妾者切勿露意，稍透消息，牙婆駟儉，咸集其門，如蠅附膻，撩撥不去。至瘦馬家，坐定，進茶，牙婆扶瘦馬出，曰：「姑娘拜客。」下拜。曰：「姑娘往上走。」走。曰：「姑娘轉身。」轉身向明立，面出。曰：「姑娘借手稍稍。」盡褫其袂，手出、臂出、膚亦出。……日未午而討賞遽去，急往他家，又復如是。……⁴⁰

被教習的女子直接讓人較量肥瘦，彷彿奇貨可居的商品，張岱的如實詳載中有隱約嘆息之意。另外值得一提的是，揚州巨賈豪商多，十分富庶，富貴人家有極強消費能力，除被當成商品買賣的瘦馬女子為女子代表，揚州富戶閨閣消費力也很強，女子十分講究衣飾。萬曆《揚州府志》宣稱該地：「閨閣鬥巧，粧鑲金玉為首飾，雜以明珠翠羽，被服綺繡，袒衣純采，在郡城儀真尤甚」。⁴¹《憐香伴》中的神佛會人性化對話，「文殊菩薩」看到曹語花稽首膜拜後，發出「好個端莊女子，比這揚州澆靡氣習大不相同」⁴²的喟嘆，也是將曹語花形象與揚州奢靡風氣對比。李漁選擇將當時生活風氣入戲，反映現實生活，時代影響戲曲，戲曲反映時代，正是最好的印證。

在《閒情偶寄》中，李漁也有專論女子的〈聲容部〉，特論婦人美態、容妝、服飾與技藝，也算是對婦女的全面性品賞。要特別聲明的是：李漁觀察女子美態、剖析女子的角度幾乎是從「挑選演員姬妾團」的角度出發，用「審物」、「賞物」的態度來品評女子作為姬妾團的合格度，評賞這些女子之「角色實用性」，屬於極為個人式的口味挑選。李漁舉孔子之「素富貴，行乎富貴」為例，說明「人處得為之地，不買一二姬妾自娛，是素富貴而行乎貧賤矣」⁴³——這種以過往儒家聖賢言論來詮釋日常生活瑣事的概念，完全符合晚明文類開始關心生活性情小事的特徵，將文章視角轉向日常閒樂生活，並特意使用儒家經典角度來消遣、形塑。

李漁審視女子的向度有皮膚、眉眼、手腳、行走樣態、媚態等，還自創多

³⁹ [清]李漁：《憐香伴》，頁 7。

⁴⁰ 張岱：《陶庵夢憶/西湖夢尋》卷五（臺北：頂淵文化，2005 年），頁 50-51。

⁴¹ 詳見巫仁恕：《奢侈的女人—明清時期江南婦女的消費文化》（臺北：三民出版，2005 年），頁 52。

⁴² [清]李漁：《憐香伴》，頁 9。

43

樣可以觀察女子的方法。李漁認為女子有「媚態」才算尤物，「女子一有媚態，三四分姿色，便可抵過六七分」⁴⁴。

即以現在所需而論之，手以揮弦，使其指節累累，幾類彎弓之決拾；手以品簫，如其臂形攘攘，幾同伐竹之斧斤；抱枕攜衾，觀之興索，捧卮進酒，受者眉攢，亦大失開門見山之初著矣。故相手一節，為觀人要著，尋花問柳者不可不知，然此道亦難言之矣。選人選足，每多窄窄金蓮；觀手觀人，絕少纖纖玉指。是最易者足，而最難者手……但於或嫩或柔或尖或細之中，取其一得，即可寬恕其他矣。至於選足一事，如但求窄小，則可一目了解。倘欲由粗以及精，盡美而思善，使腳小而不受腳小之累，兼收腳小之用，則又比手更難，皆不可求而可遇者也。……其用維何？瘦欲無形，越看越生憐惜，此用之在日者也；柔若無骨，愈親愈耐撫摩，此用之在夜者也。……皆謂其腳小能行，又復行而入畫，是以可珍可寶，如其小而不行，則與別足者何異？此小腳之累之不可有也。……⁴⁵

上文可知，若要選擇女子作「娛情悅性」之用，女子手腳都是男子悅目考慮重點，完全從姬妾團角度來論賞女性。

關於對女子「才」與「德」的看法，李漁在戲曲《憐香伴》中書寫曹語花父親提醒女兒「女子無才便是德」，而李漁本人在劇作中則是給女子更多強調才藝、膽識的描寫。在《閒情偶寄》中，李漁認為「才」、「德」兩者之間不相妨礙，自然沒有什麼「女子無才便是德」的道理；女子兼顧才德，女工是基本，而技藝是讓生命樂趣提升。李漁也在此分述正妻與姬妾的不同屬性，正妻屬德，妻妾以各式才色。

「女子無才便是德。」言雖近理，卻非無故而云然。……吾謂才德二字，原不相妨。有才之女，未必人人敗行；貪淫之婦，何嘗歷歷知書？……至於姬妾婢媵，又與正室不同。娶妻如買田莊，非五穀不殖，非桑麻不樹，稍涉遊觀之物，即拔而去之，以其為衣食所出，地力有限，不能旁及其他也。買姬妾如治園圃，結子之花亦種，不結子之花亦種；成蔭之樹亦栽，不成蔭之樹亦栽，以其原為娛情而設，所重在耳目，則口腹有時而輕，不能顧名兼顧實也。使姬妾滿堂，皆是蠢然一物，我欲言而彼默，我思靜而彼喧，所答非所問，所應非所求，是何異於入狐狸之穴，……故習技之道，不可不與修容、治服並講也。技藝以翰墨為上，絲竹次之，歌舞又次之，女工則其分內事，不必道也。……

⁴⁴ [清]李漁：《閒情偶寄》，卷3，頁98。

⁴⁵ [清]李漁：《閒情偶寄》，卷3，頁96-97。

予談習技而不及女工者，以描鸞刺鳳之事，閨閣中人人皆曉，無俟予為越俎之談……⁴⁶

李漁用買田莊、治園圃的家園理念形容妻妾，強調姬妾「為娛情而設」，說明姬妾對男子藝術生活之必要。討論女子技藝學習時，也是從男性取用價值出發，認為若姬妾滿室而不通文墨、技藝，那實在如處狐穴之中。李漁認為女子首重學文，然後琴棋歌舞皆可學，各有各的好處，例如推薦女子必學「手談」，因為弈棋有助於家庭和平，能使女子避生妄念，或避群居生口舌紛爭，且在棋盤對峙時還有助於男女調情⁴⁷；學音樂有助於女子變化心性，還有增添男子欣賞的畫面美，「蓋婦人奏技，與男子不同，男子所重在聲，婦人所重在容」，欣賞女子的纖指與朱唇。李漁認為女子習歌舞也是習聲容，「欲其聲音婉轉，則必使之學歌；學歌既成，則隨口發聲，皆有燕語鶯啼之致，不必歌而歌在其中矣。欲其體態輕盈，則必使之學舞；學舞既熟，則回身舉步，悉帶柳翻花笑之容，不必舞而舞在其中矣。」⁴⁸

李漁心中的美女特質大概有以下幾項：眼明、膚白、腳窄金蓮（但要方便行走）、指纖嫩、態媚。李漁也把這樣的個人喜好有意無意賦予在劇作中，特意提出部分劇作中女子有三寸金蓮，或特有情態之美，如：曹語花不假喬妝但自然嫵媚、林天素三寸金蓮但扮男裝行走毫無破綻。李漁也關注了女性裝扮用品，認為女子首飾可搭配髮色、膚色；女子頭髮適合簪花，並難得說生活中其他事都可儉，獨種花、簪花一事獨不可儉，還提到時人有製「像生花」作為簪花的風氣。服飾方面，李漁認為婦人的衣服貴潔、貴雅、貴與貌相宜，青色衣物好處多，無論何種膚色、貧家富家、老少年貌，穿青色服飾都能展現出個人氣質。

無論是劇作屢次提到的「揚州瘦馬」，或是李漁揀擇個人癖好的姬妾團標準，都是時代中對女子形象的某種執著，呈現這時候對女子樣態的賞玩風氣，也成為戲曲女子形象的品論。

四、清明習俗

《風箏誤》第六齣〈糊鷓〉第八齣〈和鷓〉還呈現了多種清明節風俗習慣——放風箏、踏春等節令習俗。戚友先道：「如今清明近了，那些富家子弟，個個在城上放風箏，使我看了，一發技癢不過。叫家僮也去糊一個風箏來，我就要

⁴⁶ [清]李漁：《閒情偶寄》卷4，頁122，收錄於《李漁全集》。杭州：浙江古籍出版社，2014年。

⁴⁷ [清]李漁：《閒情偶寄》卷4，頁126，收錄於《李漁全集》。杭州：浙江古籍出版社，2014年。

⁴⁸ [清]李漁：《閒情偶寄》卷3，頁92。

上城去放」、「清明近，遊人鬧，好風光大家歡笑，風箏糊就到春郊。」⁴⁹顯示清明將近時節，眾人郊外遊春、放風箏的民俗風情。

春秋時期的人們即嚮往春日郊外踏青，《論語·先進》中記載孔子與弟子們談論人生志向，當孔子問及曾皙志向時，曾皙回答：「暮春者，春服既成，冠者五、六人，童子六、七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸。」春日時分，與夥伴郊外踏青，清適美好。關於踏春與放風箏的節令活動，可從宋代《武林舊事》和《東京夢華錄》之記載來看：

西湖天下景，……杭人亦無時而不遊，而春遊特盛焉……都城自過收燈，貴遊巨室，皆爭先出郊，謂之「探春」，至禁煙為最盛。龍舟十餘，……既而小泊斷橋，千舫駢聚，歌管喧奏，粉黛羅列，最為繁盛。橋上少年郎，競縱紙鳶，以相勾引，相牽剪截，以線絕者為負，此雖小技，亦有專門。⁵⁰

清明前三日為寒食節，都城人家，皆插柳滿簷，……，大家則加棗餠於柳上，然多取之湖隄。……朝廷遣臺臣、中使、宮人，車馬朝饗諸陵，原廟薦獻，用麥糕稠餠。而人家上塚者，多用棗餠薑豉。……車馬紛然，而野祭者尤多，……。至暮則花柳土儀，隨車而歸。……尋芳討勝，極意縱遊，隨處各有買賣趕趁等人，野果山花，別有幽趣。……⁵¹

清明節……用麵造棗飛燕，柳條串之，插於門楣，……都城人出郊。……四野如市，往往就芳樹之下，或園囿之間，羅列盃盤，互相勸酬。都城之歌兒舞女，遍滿園亭，抵暮而歸。各攜棗、炊餅，黃胖、掉刀，名花異果，山亭戲具，鴨卵雞雛，謂之「門外土儀」。轎子即以楊柳雜花裝簇頂上，四垂遮映。自此三日，皆出城上墳，但一百五日最盛。節日坊市賣稠餠、麥糕、乳酪、乳餅之類。緩入都門，斜陽御柳；醉歸院落，明月梨花。⁵²

宋代杭州從寒食到清明，除掃墓活動外，貴胄巨室和普通人家都時興「春遊」，流行「清明踏青遊春」。人們出郊踏青、賞玩會飲，宴開於名園花圃之中、彩舟畫舫之上，還可參與觀龍舟、插柳、縱紙鳶等各式繽紛活動，彷彿大型野餐活動。坊市上同步販售應景的稠餠、麥糕、乳酪、乳餅食品，人們祭塚後至暮而歸，路上縱遊一番。「紙鳶」、「鷓子」即風箏，在西湖斷橋一帶的少年郎，搭配

⁴⁹[清]李漁：《風箏誤》，頁 114。

⁵⁰[宋]周密：《武林舊事》（北京：中國商業出版社，1982 年），頁 43。

⁵¹[宋]周密：《武林舊事》，頁 45-46。

⁵²[宋]孟元老等：《東京夢華錄》（北京：中國商業出版社，1982 年），頁 43。

熱鬧的春遊活動，競縱紙鳶，兩紙鳶線互絞互牽，相勾引、相牽截，線先被絞斷者為輸。《夢梁錄》對此也有相應的記錄：

清明交三月，節前兩日謂之「寒食」，……家家以柳條插於門上，名曰「明眼」，……車馬往來繁盛，填塞都門。宴于郊者，則就名園芳圃，奇花異木之處；宴于湖者，則彩舟畫舫……此日又有龍舟可觀，都人不論貧富，傾城而出，笙歌鼎沸，鼓吹喧天……不覺日晚。紅霞映水，月掛柳梢，歌韻清圓，樂聲嘹亮，此時尚猶未絕。男跨雕鞍，女乘花轎，次第入城。又使童僕挑著木魚、龍船、花籃、鬧竿等物歸家，以饋親朋鄰里。杭城風俗，侈靡相尚，大抵如此。⁵³

到了明清兩代，此種清明踏青習俗持續延續，明《帝京景物略》記述北京地區歲時風俗，清明時節掃墓之後「哀往樂回」，簪柳並遊春踏青。

三月清明日，男女掃墓，……。哭罷，不歸也，趨芳樹，擇園圃，列坐盡醉，有歌者。哭笑無端，哀往而樂回也。是日簪柳，遊高粱橋，曰踏青。多四方客未歸者，祭掃日感念出遊。⁵⁴

清《帝京歲時紀勝》一書亦記北京節日風俗等人文風物事，在記錄清明時節「摘新柳佩戴」之餘，也有祭掃完畢後在墳前施放紙鳶的情景：

清明掃墓，傾城男女，紛出四郊，擔酌挈盒，輪轂相望。各攜紙鳶線軸，祭掃畢，即於墳前施放較勝。……。清明日摘新柳佩帶，諺云：「清明不帶柳，來生變黃狗。」……

《清嘉錄》則記南方蘇州及其周邊地區歲令風俗，有〈放斷鷓〉一則，「放風箏」除了前述絞線決勝外，普遍流行的習俗意義還有「斷鷓放災」。

紙鳶，俗呼鷓子。春晴競放，川原遠近，搖曳百絲……又以竹蘆黏簧，縛鷓子之背，因風播響，曰鷓鞭。清明後，東風謝令，乃止，謂之「放斷鷓」。……吹之有聲如箏，故又曰風箏。……春入放之，以春之風自下而上，紙鳶因之而起，故有清明放斷鷓之諺。……杭俗，春初競放燈鷓，清明後乃止……⁵⁵

對彼時人而言，放風箏不只是一種娛樂活動，也是一種祈福祝禱。施放風箏後

⁵³[宋]吳自牧：《夢梁錄》（北京：中國商業出版社，1982年），頁10。

⁵⁴[明]劉侗等：《帝京景物略》（臺北：世界書局，2017年），卷2，頁31。

⁵⁵[清]顧鐵卿：《清嘉錄》（上海：新文化書社，1934年），頁35。

再剪斷箏線，可以剪斷身上的災禍和疾恙，使這些不好的災病隨風而逝、遠離身心。除北京一帶有風箏剪線隨風飛去的習俗，清初小說《紅樓夢》第七十回亦有富貴人家施放風箏的描寫。大觀園內，在大家重整詩社、填柳絮詞時，忽見窗外竹子一聲響，一個大蝴蝶風箏掛在竹梢上。

寶玉笑道：「我認得這風箏，這是大老爺那院裏媽紅姑娘放的。拿下來給他送過去罷。」紫鵲笑道：「難道天下沒有一樣的風箏，單他有這個不成？我不管，我且拿起來。」探春道：「紫鵲也太小氣了。你們一般的也有，有這會子拾人走了的，也不嫌個忌諱？」黛玉笑道：「可是呢，知道是誰放晦氣的，快掉出去罷。把咱們的拿出來，咱們也放晦氣。」

……

黛玉聽說，用手帕墊著手，頓了一頓，果然風緊力大，接過簍子來，隨著風箏的勢將簍子一鬆，只聽一陣豁刺刺響，登時簍子線盡。……黛玉笑道：「這一放雖有趣，只是不忍。」李紈道：「放風箏圖的是這一樂，所以又說放晦氣，你更該多放些，把你這病根兒都帶了去就好了。」紫鵲笑道：「我們姑娘越發小氣了。哪一年不放幾個子？今忽然又心疼了。姑娘不放，等我放。」說著便向雪雁手中接過一把西洋小銀剪子來，齊簍子根下寸絲不留，咯登一聲鉸斷，笑道：「這一去把病根兒可都帶了去了。」……探春正要剪自己的鳳凰，見天上也有一個鳳凰，因道：「這也不知是誰家的？」眾人皆笑說：「且別剪你的，看他倒像要來絞的樣兒。」說著，只見那鳳凰漸逼近來，遂與這鳳凰絞在一處。眾人方要往下收線，那一家也要收線，正不開交，又見一個門扇大的玲瓏「喜」字兒帶響鞭，在半天如鐘鳴一般，也逼近來。眾人笑道：「這一個也來絞了。且別收，讓它三個絞在一處，倒有趣呢。」⁵⁶

在這一回描寫中，可見對當時南方金陵附近的官宦人家來說，不出門至郊外放風箏，在庭院之間施放也是極應景的活動，風箏的遊玩方式可能互相絞線的勝負評比，「放風箏」亦是「放掉晦氣」的習俗與安心手法，「把病根兒都帶了去就好了」。這些清明時節踏春遊賞和風箏習俗，自宋至清淵遠流長，李漁生活在晚明清初的杭州與金陵，自是對這些習俗極為熟悉，也把踏春和放風箏這些對居民再熟悉不過的情景與盛況移植到戲曲裡，且以之作為劇名，男女主角在風箏上題詩、和詩，倍顯風雅，增添戲曲生活豐富度，既貼近生活，又能引起共鳴。

五、趣寫科場百態

科舉是仕人生命追尋重要之路，也是社會上知識階層重要之組成因素。晚

⁵⁶ [清]曹雪芹原著，馮其庸等校注：《紅樓夢校注》（臺北：里仁出版），第70回，頁1097-1099。

明社會經濟發展出現新興型態，無法進入官場權力中心的文人另覓新徑，改道走向仕途之外的選擇，或「棄儒為賈」，或「棄儒為山人」，將詩文書畫的技能轉向商業謀生，成為上層士大夫和下層商賈之間的「夾層」⁵⁷，李漁也是這樣時代洪流下的「夾層」典型，轉而將文學才能應用在商業寫作上。劇作中，李漁提到了跟科舉考試相關的描寫，包含儒生在仕途上的困頓、對科考弊病的諷刺、面對現實的生命抉擇等，這些內容或也反映李漁本人的生命歷程，他考場失利，大比之期捲土重來，豈知又遇戰亂倉皇而走，隨後重新在人生職業選擇轉彎。

關於儒生科考情景與出路境遇，在《憐香伴》中有最多的描寫。第三齣〈僦居〉曹語花的父親曹有容登場，便顯示出他在科舉仕途上的位置。

【雙調引子·金瓊瓏】公車頻換軫，碌碌京塵。疑鬢雪，凍儒巾。半途丟未肯，安排老翻搏雲。拚歲月，傲乾坤。

琴書碌碌為誰忙？未得青雲早得霜。莫笑英雄驛肉老，據鞍猶似少年場。學生曹有容，字個臣，山陰人也。弱冠便登科，晚年猶下第。只因仕重資格，不肯俯就功名。雖然落過了九次孫山，不曾挫得我一分銳氣。……明歲又是會場，只得應期北上……⁵⁸

「公車」，指已通過鄉試的舉人到京城參加會試。曹有容 20 歲時即通過鄉試為舉人，可謂少年得意；然之後便再無通過更高階的會試，也無法晉升仕途，多年來不挫志氣的他欲再戰隔年會試。接著，曹有容當年登科同榜汪仲襄在第四齣〈齋訪〉登場：

下官江都教諭汪仲襄是也。登科偏早，發甲偏遲；暫就廣文，仍圖進取。同年九十七人，中的中了，選的選了，嗚呼的嗚呼了，剛剛留得我與曹個臣一雙做種。明年又是會場，中不中，這遭結果。只是我們老孝廉會試，項下披了件雪蓑衣，背上加了個肉包裹，一路同行同寓，被這些新中的惡少批點不過。我如今立誓不與後輩同行。前日有書去約曹年兄一齊北上，怎的還不見到來？⁵⁹

汪仲襄現為「教諭」，是負責教育「生員」的縣學教師，他也與曹有容一樣少年通過科考，但多年來處於無法晉升之困境，暫居縣學中擔任廣文教官，且這樣的身分招來後輩的訕笑。汪仲襄邀請曹有容擔任自己縣庠「訓導」⁶⁰，一起教育生員。《明史》記載明代官學教師人數的規定，主要根據明初洪武年間的頒訂：

⁵⁷ 林宜蓉：〈理想的頓挫與現世的抉擇——陳洪綏「狂士畫家」生命型態之開展〉，《中國學術年刊》第 20 期（1999 年 3 月）。

⁵⁸ [清]李漁著：《憐香伴》，頁 4。

⁵⁹ [清]李漁著：《憐香伴》，頁 7。

⁶⁰ [清]李漁著：《憐香伴》，頁 8。

「府設教授，州設學正，縣設教諭，各一。俱設訓導，府四，州三，縣二。」⁶¹由此可知，府學設「教授」1人、「訓導」4人，州學設「學正」1人、「訓導」3人，縣學設「教諭」1人，「訓導」2人——「教授」、「學正」、「教諭」皆為「教官」，輔佐教官的為「訓導」。曹有容答應擔任訓導後，協助汪仲襄批閱秀才考卷，遂引出其他人物與故事。生員們的每年有固定的考核，稱為「歲考」，汪仲襄要進京參加會試前，時逢歲考，第八齣〈賄薦〉和第十九齣〈冤禡〉展開許多歲考下的情狀。

（副淨上）一般世事兩般情，農喜天陰客喜晴。同是三年逢歲考，學官偏喜秀才驚。下官汪仲襄，正要進京會試，不想宗師歲考牌到。我想教官望歲，與農夫望歲一般，怎肯丟了這看得見的好稻，去耕那未必熟的荒田！且等收了新生的束脩，連夜趕去未遲。……⁶²

……

【雙調過曲·玉胞肚】沿街相等，見生員一拖便行。算束脩加利三年，送贊儀極少三星。還有一件，那拜帖上切不可教他寫字，只要個空頭拜帖莫書名，好待我匯賣街坊也值數分。

（丑、末）稟問老爺：優行、劣行，可曾定下那幾個？（副淨）優行比劣行不同，開了優行的，就考了六等，也還復得前程，富家子弟，自來夤緣；那劣行只有一個也罷了。我聞得有個周公夢，酗酒呼盧，宿娼包訟，件件都備。況我到任至今不來一見，就把他開去罷了。（末、丑）老爺只曉得開優行的舊規，還不知開劣行的新竅。須把那富家子弟，逐個敲磨過去，先要開這幾個；待他修削了，又要開那幾個。老爺會試的盤費，就出在這裡面了。（副淨大笑介）你們倒是兩個理財裕國的忠臣，就依卿所奏。

……

（淨上）書生原是秀才名，十個經書九個生。一紙考文才到學，滿城都是子曰聲。我周公夢自從納了這個秀才，虧我那孝順的父母相繼嗚呼，申了兩次丁艱的文書，躲了兩番磨人的歲考。終日眠花醉柳，喝六呼么，何等快樂。如今遇著個作孽的宗師，忽然要來歲考。想我老周科還科得，歲卻歲不得。本待要尋條門路，保全三等，怎奈宗師利害，不許投書。如今沒奈何，只得把四書白文略理一理。

……

（末、丑）相公還是要補增補廩？（淨）誰做那迂闊的事，不過要打個平安醮。

……

（末、丑）有錢無術也空憂，虧我從旁借箸籌。

（淨）悟後方知燈是火，計高能轉劣為優。⁶³

《明史》對於官學生的考核是這樣記載的：

⁶¹ [清]張廷玉等人：《明史·志第四十五選舉一》，<http://www.sidneyluo.net/a/a24/069.htm> 檢閱日期 112年3月25日

⁶² [清]李漁著：《憐香伴》，頁18。

⁶³ [清]李漁著：《憐香伴》，頁18-20。

增廣既多，於是初設食廩者謂之廩膳生員，增廣者謂之增廣生員。及其既久，人才愈多，又於額外增取，附於諸生之末，謂之附學生員。……而廩膳、增廣，以歲科兩試等第高者補充之。……提學官在任三歲，兩試諸生。先以六等試諸生優劣，謂之歲考。一等前列者，視廩膳生有缺，依次充補，其次補增廣生。一二等皆給賞，三等如常，四等撻責，五等則廩、增遞降一等，附生降為青衣，六等黜革。……

歲考會評定學生成績與教師績效，官學招收的生員有定額，而生員依學問高低分為若干種，正額內錄取的生員稱為「廩膳生員」（廩生），額外增收的生員稱「增廣生員」（增生）；廩生有月米廩食津貼可領，增生無廩膳可領。李漁在這個部分融入官學生員優劣評比的景況，並做了黑暗面的特寫描述。

范介夫在官學中本一直是秀才第一，妻子崔箋雲提議娶曹語花，商請表哥張仲友向曹有容提親；周公夢從中作梗，張仲友被曹有容嚴辭拒絕，范介夫因此事被評為「行劣」，他趕忙澄清「我范介夫在學中做秀才，就如在閨中做處子，兢兢業業，砥礪廉隅。不知汪學官聽了那個的讒言，竟將我申為行劣。不但前程所繫，兼為名節攸關。」⁶⁴在周公夢繼續陷害下，被「剝去衣巾」羞辱，離開官學。其後回復本姓，改名石堅，「下帷三載，目不窺園」，三年後中浙江鄉試第一名⁶⁵，繼續前進會試。曹有容在會試高中進士之後，接著通過殿試，入翰林；其後又「入簾」，成為進場閱卷的考官；此外，此劇中形容曹有容為狷介之人，還特別強調被通知入簾後要避嫌謝客。曹有容拔擢了石堅、張仲友文章，而石堅也因高中，才能獲曹有容賞識，並將女兒許配給他。李漁在劇作中，如實呈現當代仕人仕進之路，士子往上攀升求取更好的地位與生活，也有可能中途被構陷或是能力不足而喪失仕進資格。而士人在此一路人生追求中，有可能清廉正直，也可能在金錢誘使下，收賄做了不公正的抉擇。

《憐香伴》第二十八齣〈簾阻〉還特寫了「考場作弊」鏡頭。周公夢賄賂通過評選，來到試場參加鄉試，居然又成功買通官場老吏，使之協助自己舞弊中舉。即將參加會試的周公夢，知道不比以往容易舞弊，想方設法夾帶小抄入試。

我周公夢自從買了一名科舉，走去觀場，也是我命該發達，撞著一個科場老吏，寫了個欠票與他，他在場中把別人絕好文字割來，湊在我的卷面上。誰料三分人工，七分天意，掛出榜來，果然中了。隨往各衙門說些分上，賺些銀子，還了前賬，白白落得這個舉人。你說便宜不便宜？

⁶⁴ [清]李漁著：《憐香伴》，頁 49。

⁶⁵ [清]李漁著：《憐香伴》，頁 60。

雖然如此，會試不比鄉場，須要另做一番手腳。割卷不可再試，傳遞難乎其入。我如今用個懷挾的法子，抄了幾百篇擬題文字，又錄了一卷二三場。任他出去出來，不過是這幾個題目，料想沒有五書六經；憑他擬長擬短，不過是這幾篇後場，料想不考詩詞歌賦。……我如今將文字捲做個爆竹的模樣，等待臨場時節，塞在糞門之中，就是神仙也搜檢不出，豈不妙哉！……⁶⁶

這段唸白中，李漁也呈顯了明代科舉取試內容。隋唐科舉中須考詩賦，明清兩代八股文取士不考詩賦。鄉試和會試都需考前後場考試，凡前場錄取之士，始得後場應試。第一場稱前場、頭場，考試內容為四書五經制義文章，題目來自四書五經原文，內容按八股結構模式為文，代聖人立言，不能自由發揮。第一場通過的考生，始得參加後場的論試，包含論、判語、詔、誥、章、表等公文文書內容應用；接著還有第三場皇帝親自主持殿試的策問，主要測知考生有無應用治理實務之概念，為社會問題提出解方。《慎鸞交》第二十二齣〈卻媒〉正有關於「策問」的實戰描寫：

（末）聖旨下，跪聽宣讀。詔曰……朕思得一奇才以平大亂，故於策士之日，訊以勦賊之方。眾議平平，悉無可採，惟爾第一甲第一名華秀，言言石畫，字字金鏡，施之何患無功，用之惟恨不早。今授汝翰林學士，兼領行軍司馬之職……

能夠走到最後關頭的首要條件就是要先通過第一場制義考試，制義可謂定生死之試，考題範圍又廣又多，且若不記得內容根本無法應試寫作，許多考生衍生出各種旁門左道的作弊方式，諸如於內衣上寫文章，或是開發各種極小小書、極小米雕文字等方式來作弊，蔚為奇觀。劇中周公夢採用的也是這種將小抄紙捲縮到最小，打算置放肛門免於搜查，「場題遇著，將來直抄」。在第二十九齣〈搜挾〉中，這個肛門小抄被搜檢出來，沒有實學的周公夢當然與仕進之途絕緣，也招供了過往科場舞弊情事：

【中呂過曲·駐馬聽】（淨）小小神通，賺得科名忒易容。（末）還是倩代，還是傳遞，還是關節呢？（淨）非緣倩代，不是郵傳，豈為關通？是買通科場老吏，割卷面中來的。向荷包絡剪狀元紅，接來巧合蓑衣縫。

「倩代」指「倩人代試」，委託槍手代考；「郵傳」、「關通」是買通工作人員協助傳遞考試相關字紙，或藉他物將考題送出場外，待文字作成再送回指定地點關通接遞，皆為科場舞弊情景。李漁寫科舉考試，連作弊的場景都納入，可謂

⁶⁶ [清]李漁著：《憐香伴》，頁73。

細節滿滿，十分寫實。

除了特寫官場百態，曲文中也不乏消遣儒家曲詞，將儒家經典言論化作套用在各種生活瑣事裡。《風箏誤》第二齣〈賀歲〉中，戚友先帶韓琦仲去「及時行樂」，韓琦仲才說出聞得近日名妓甚少，推託不去，外面便有人喊諸多妓女拜年，戚友先大笑言「我欲仁，斯仁至矣。妙！妙！妙！」⁶⁷第九齣〈囑鷄〉戚友先也藉儒家經典語闡發其逸樂心志：

【黃鶯兒】【前腔】晝寢樂偏多，孔先師，教法苛，宰予得趣真知

我。……（轉介）老世兄，你的風箏取回來了。（副淨喜介）風箏既取回來，小弟就不得奉陪了。如今天色尚早，還有半日好放，且去盡盡餘興了來。莫蹉跎，寸陰尚在，遊子肯閒過。且離苦海，適彼樂郊。（持風箏下）

李漁化用《論語》「宰我晝寢」典故，翻寫宰我才是戚友先知音；「適彼樂郊」翻寫《詩經·魏風·碩鼠》的嘆息呼號為戚友先的逃書尋樂，這都是李漁之消遣轉化設計，或許也潛藏李漁本人對仕途不濟、命運弄人的無奈感懷。總之，這些在李漁筆下讀聖賢書的人，有多讀卻讀不好的人，有奮力考取功名的人，充分體現營生的困難與儒生窘況。李漁寫科舉背景有其特殊諧趣筆調，除了冷眼看世態，也盡其所能於其中加添調笑，他的「趣寫」風格是特別出眾的地方。

第二節 特殊場域

一、私宅園林

《萬曆野獲編》中說：「嘉靖末年，海內宴安，士大夫富厚者，以治園亭，教歌舞之隙，間及古玩。」⁶⁸正是提到「富厚者」興建園林的時代風潮。明代園林常見景致為梧桐、芭蕉、松、竹、湖、石等；且園林最好設有「藏書閣」，更添主人雅興，展現主人的意趣與審美態度。園林外在環境整體營造後，還要招攬朋友雅集共歡，在園裡從事文藝活動，凸顯主人的文化品味，增添園林生命力；若有名士或文壇領袖到訪，園林曝光度大增，主人也會倍感榮耀。園林是身份與排場的象徵，也是文化品味的彰顯，在「經濟地位較量」之外，添加「文化交流創發」的意義，這個概念可謂「文人化園林」⁶⁹。與園林搭配的雅事

⁶⁷[清]李漁：《風箏誤》，頁103。

⁶⁸[明]沈德符《萬曆野獲編》（北京：中華書局，1959年），頁654。

⁶⁹詳見巫仁恕〈江南園林與城市社會——明清蘇州園林的社會史分析〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第61期（2008年9月），頁1-60。

包含：在園林裡進行古玩賞鑑活動、在園林題詩詠賦、蓄養家樂戲班自娛或招待賓客飲宴等，明清很多文藝活動皆在園林開展。明末祁彪佳的寓山園林正是這樣的文藝據點，有諸多名士吟詠詩文集傳世，有自養戲班招待貴客，甚至成為知識傳播場所⁷⁰。

園林是個人生命美感的安頓寄託，也是交遊、交誼之社交場域，可謂私人領域與開放領域之疊合。文人透過自身定義的「高雅」追求，互相拉抬標榜獨特地位，營造出世俗居室中間隱的園林空間——這是內在生命的個人空間，也是對外追求的社交空間。不只文人喜建園林，有錢之人也跟隨流行興建園林為樂，這樣的文藝，從小說中《金瓶梅》到《紅樓夢》可見端倪——無論是暴發富戶或是詩書簪纓之家，其主要活動範圍都移動到園林院落。

《風箏誤》第七齣〈題鶴〉提到此園林文化。戚補臣算是富貴之家，戚家宅院正是園林建築，李漁藉韓琦仲口說道出戚家園林風貌：

【翠華引】(生上)拾翠佳人遍野，王孫盡束雕鞍；只為傾城色少，潘車懶出柴關。小生韓琦仲，與戚友先同學攻書。怎奈他是個膏粱子弟，只喜鬥雞走狗、蹴鞠呼盧，不但文章一道，絕不留心，就是那焚香揮塵、種竹栽花之事，也非其所好。可惜他令尊造下這座園亭，何等幽靜，他也不曾領略。你看花瘦草肥、蛛多蝶少，也不叫園丁葺理葺理。今日閒暇無事，不免叫抱琴出來，替他收拾一會，有何不可。抱琴那裡？(丑上)已落地花猶慢掃，未經霜草莫教鋤。相公叫抱琴何用？

(生)替他把園中花竹，葺理一番！(丑應，葺理介)【太師引】(生)洗藥欄，將蓬蒿剷，飼紅魚開籠放鵬。把蛛網捲，慮妨蝴蝶；雀羅收，好聽綿蠻。你看，略修葺修葺，眼前就清楚了許多。如今添些香在爐裡，再去烹一壺茶來。

(丑應，取到介)(生)清香一炷，茶一盞，代地主享用清閒。且待我抽幾種書來看一看。(翻書介)憑書案，把牙籤細翻。(嘆介)這樣異書，貧士們不得見面。如今卻堆在這邊飽蠹魚，豈不可惜！堪嘆息，人飢蠹飽書遭難。⁷¹

韓琦仲請童僕收拾整葺戚家園林，待理想園林完成後，便在園林內進行文藝雅事，閱讀「異書」，焚香品茗，享受此清閒幽靜片刻。從韓琦仲口中得知，戚家園林裡有植栽「芍藥」⁷²與「竹」等花木，此兩種植物也見於李漁《閒情偶寄·種植部》記載。李漁談草木首先強調「已載群書者片言不贅」⁷³，說明他對草木的記述是寫前人所無、自驗自得的内容；其次，李漁在草木記載後常會投

⁷⁰ 王鴻泰：〈美感空間的經營——明清間的城市園林與文人文化〉國家圖書館影音資源，2021年。<http://mdava.ncl.edu.tw/content.php?vid=3195> 檢索日期 112 年 3 月 1 日。

⁷¹ [清]李漁：《風箏誤》，頁 112-113。

⁷² 此處「藥欄」或作「芍藥之欄」解，或泛指花欄。本論文解為「芍藥之欄」。

⁷³ [清]李漁：《閒情偶寄》卷五，頁 226。

射人情，認為萬物「觀感一理，備人觀者，即備人感」⁷⁴，花木不僅提供耳目之玩，人們觸物興感，會相對引發人情感慨。牡丹自古被稱「花王」，芍藥因外型相似但略小被稱「花相」，李漁不平芍藥的處境，認為不能以外型區分貴賤，常自行安慰芍藥，後欣幸帶回種植的芍藥開繁無恙，欣幸芍藥遇自己為知己，提出「豈人為知己死者，花反為知己生乎？」⁷⁵的想法。李漁認為竹能令「俗人之舍」轉為「高士之廬」，稱讚竹「神哉此君，真醫國手也」，若要移竹種竹，天氣選擇是宜陰忌日。⁷⁶

除了花木，韓琦仲還「開籠放鷗」、「雀羅收，好聽綿蠻」。將捕鳥雀的網子收起，鳥類自然靠近，所謂養鳥莫如種樹，在園林中享受自然鳥語聲，更接近李漁思想。「開籠放鷗」指「放生白鷗」，白鷗體型大、曳長尾羽，唐宋開始就是宮廷和名士喜愛圈養的鳥類，戚家庭園裡應該也有飼養，韓琦仲使之重返自然。杭州一帶自宋朝即見有固定放生活動，明中葉後，隨著當地寺院的「放生文化」倡導，有更多士人、居士與一般民眾響應，放生社團與放生活動盛行。明清之際皆有「放生白鷗」的畫作傳世，如明人蔣行可〈開籠放鷗圖〉⁷⁷、清人禹之鼎為王士禎畫「詩畫合一肖像作」〈放鷗圖〉⁷⁸，足見明清士人之間確實有「放生白鷗」行為。《風箏誤》中讓禽鳥「得其所居」的想法，符合李漁〈居室部〉中提到的理念：

予性最癖，不喜盆內之花，籠中之鳥，缸內之魚，及案上有座之石，以其侷促不舒，令人作囚鸞繫鳳之想。故盆花自幽蘭、水仙而外，未嘗寓目。鳥中之畫眉，性酷嗜之，然必另出己意而為籠，不同舊制，務使不見拘囚之跡而後已。……

李漁聲明不喜將鳥類桎梏籠中，若真要豢養，也會特製鳥籠，不喜歡拘囚束縛的痕跡。李漁戲曲《風箏誤》的園林描寫符合李漁對園林簡約舒適的看法，不過分鋪張、不設立過多人為阻圍，也是遵循其理念的貫徹。

明清私家園林盛行，由日常社會風氣到戲曲作品，李漁在劇作《風箏誤》中留下了園林文化一筆，而《風箏誤》中的園林並不是鋪張式的奢華設計，與李漁在《閒情偶寄》中書寫關於園林院落的打造理念十分相似。

⁷⁴[清]李漁：《閒情偶寄》卷5，頁245。

⁷⁵[清]李漁：《閒情偶寄》卷5，頁246。

⁷⁶[清]李漁：《閒情偶寄》卷5，頁260。

⁷⁷蔣行可：〈開籠放鷗圖〉，何創時書法藝術基金會雲端博物館 <https://www.hcsartmuseum.com/projects/18775/> 檢索日期：112年4月7日

⁷⁸張筠：〈肖像畫師〉挾技遊四方，畫家一點訣，典藏，2016年。<https://artouch.com/art-views/content-3088.html> 檢索日期：112年4月7日

二、園林式尼庵

園林宅邸也有可能改建為其他場所，《憐香伴》裡，崔箋雲、曹語花的見面地點與「定情」地點是「雨花庵」，雨花庵在曲詞設定裡是「尼庵」，由范介夫養父范宰官奉獻舊時園林宅邸改建而成。第三齣〈僦居〉曹家父女抵達尼庵，船夫先說此尼庵十分幽雅，曹公進庵一看，「**寶庵花竹成林，欄杆曲折，不似梵宮結構，竟像人家的書舍一般。**」老尼解釋「**原是范鄉宦的別業，施捨為庵的。**這左廊一帶，就是他嗣子范介夫的書房。」說明尼庵乃范家別墅改建而成，這樣一個別墅式尼庵，曹語芳讚為「好一座瀟灑禪居」。第五齣〈神引〉裡，也藉眾神佛之口補充此庵景色：

【北仙呂·點絳脣】

（生扮釋迦佛，坐金蓮台、五色雲車，外扮文殊，騎獅，末扮普賢，騎象，同上）（生唱，眾合）些子豪光，似電痕一放，彌天壤。法力難量，還有發不盡的光明藏。（生）咫尺西方不是天，眾生何事卻沉淵？（外）扶人空引慈悲手，（末）若個能來寶筏邊？（生）則俺釋迦牟尼是也。（外）則俺文殊是也。（末）則俺普賢是也。（外）自從范宰官在日，將別墅改作祇園，費了百寶千金，裝成俺等法相。且喜一塵不染，萬籟無嘩，是好一座清靜道場也呵！

【混江龍】（生）幽齋深蔽，棕櫚庭院薜蘿牆。這本是東山棋墅，卻改做西竺檀場。也虧他割捨生前成善果，煞強如慳留死後變滄桑。見了些吳宮寂寞，楚苑荒涼。怎似那黃金佈滿祇園上，高題著給孤姓字，千載流芳！

由此可知雨花庵外型是園林家居建築改建，有花竹成林、棕櫚薜蘿縈繞、迴廊亭院，不似普通廟宇建築，是充滿禪意之「園林寺院」。諸神佛大合唱後，引出諸神佛打算協助為人間姻緣牽線的商量：

【油葫蘆】（生）恁怨著伯道無兒天道枉，尚存些，人我相，怎知那穹窿別有至公堂。范宰官雖然無後，他的嗣子范石克紹書香，將來前程遠大，功業難量，這難道不是為善之報麼？（末）世尊說的是。天道至公，不分人我。只要承紹箕裘，分甚麼親生、撫養？就如俺佛家衣鉢得傳，便是血脈不斷了。世尊說的是。⁷⁹

釋迦摩尼佛、文殊菩薩、普賢菩薩三佛討論起范石將來必有功業，此時曹語花來到佛前祝禱，一願亡過慈親早登仙界，二願嚴父能平步青雲，三願被文殊菩薩得知是「惟恐失身非偶，要嫁個才貌兼全的丈夫」，普賢菩薩附和「這也是婦人家本願，俺們須索護佑他」，釋迦摩尼佛也評論「看他這雅妝淡妝，怎配著村

⁷⁹ [清]李漁：《憐香伴》，頁 8-9。

狂市狂？這錦腸繡腸，怎嫁著酒囊飯囊？」⁸⁰於是，神佛欲將為曹語花訂下姻緣。釋迦摩尼佛提議「據俺慧眼看來，這女子與本處崔箋雲，同該做范宰官嗣子的眷屬。如今崔氏已成佳偶，此女尚少良緣，目下寓在庵中。今日崔氏燒香到此，不可使他當面錯過，須要生出一段機緣，結成他的伉儷纔好。」接著「小生扮氤氳使者，持羽扇上」，言「手引紅絲暗裡牽，消人死恨締生緣。婚姻不是神仙力，才子佳人怨殺天。」表示將為曹語花和崔箋雲的會面作合，釋迦摩尼佛表示「可見神佛原有同心」，並由「氤氳使者」想出吹風傳香妙計，「曹女身上有一種異香，待崔氏來時，小神將扇一揮，使他聞香感召，一見相憐，種就以後的機緣便了。」釋迦摩尼佛表示「恁道是知己原無妒，憐才別有腸，管教他芝蘭一嗅奇緣釀，陽春一和文心暢，醇醪一飲痴魂盪。這的是闢情疆撤盡舊藩籬，破天荒別把姻緣創！」由文本看來，曹語花和崔箋雲的訂情似乎根源於天上仙佛的許配，他們出於好意將曹語花許配給范介夫。在神佛眼裡，這是一樁「無妒憐才」且「闢情疆撤盡舊藩籬，破天荒別把姻緣創」的姻緣，因天上想將好女許配給好郎的成全，才讓二女之間互相吸引，也才讓人間牽起女子與女子之間的惺惺相惜，可謂先有佛媒，再有人媒。「氤氳使者」據說是乃月下老人部屬之一，沒有具體樣貌，這裡的「氤氳使者」負責「牽線牽緣」，現代寺廟較罕見祀奉「氤氳使者」，若有則職掌斬小三、斷孽緣，協助信眾修成正果，與劇作中的任務較為不同。

第二十九齣〈搜挾〉裡，氤氳使者再次上場，說「如今周賊惡貫已盈，石生功名垂就，我不免與文曲星君、朱衣使者商議：先使周公夢懷挾的事情敗露，痛受官刑，以為作孽之報；後將石堅試卷投入曹有容房中，使他由師生而結成翁婿。今日是會試頭場，須往棘園中走一遭來。正是：罪惡貫盈終有報，姻緣際合豈無天？」氤氳使者找文曲星君和朱衣使者商議，要揭穿周公夢舞弊之事，以及協助范介夫功成名就。「罪惡貫盈終有報，姻緣際合豈無天」，神佛強調了惡有惡報的概念，以及加強因緣天定的先機，神佛天上會議再度展開，並提點人間小心查驗舞弊情景——這場會議左右了接下來人間勢力的消長情形。

由此可知，《憐香伴》裡的宗教聖地是有園林造景的「園林尼庵」，且並非禁地、戒令，而是一個具有護佑眾生、懲惡賞善作用的溫馨場域。從雨花庵的天上會議來看，有佛教代表釋迦牟尼佛、文殊菩薩、普賢菩薩，有道教之氤氳使者，以及偏民間信仰的文曲星君、朱衣使者，神佛同心，共商大計，這是一個融合佛道與民間信仰的尼庵，連第五齣〈神引〉裡釋迦牟尼佛都說「便是俺佛家也受魔高障，你仙家也避千年創。」⁸¹兩相區別，但又殊途同歸，神佛彼此之間瞭若指掌各自的限制與困難，展現晚明佛道之間相互滲透、交流和影響的

⁸⁰ [清]李漁：《憐香伴》，頁10。

⁸¹ [清]李漁：《憐香伴》，頁11。

結果。而也正是有一個這樣開放場域，才能使各路人馬人來人往，讓大家有機緣相見。

三、青樓

唐人文學作品即出現以「妓」為主角的描寫，如唐傳奇〈霍小玉傳〉至明代被湯顯祖改編成崑劇《紫簫記》、《紫釵記》，〈李娃傳〉亦被重構為《繡襦記》等。明清時期，青樓女子於小說、劇作中出現的身影益多，如馮夢龍《三言》賦予杜十娘有膽識又敢愛敢恨的鮮明形象。李漁作品中不乏關於青樓妓院的描寫，例如《風箏誤》裡富家子弟戚友先流連妓院；亦有晚明文人欽佩有才的名妓，如《意中緣》陳繼儒迎娶閩中名妓林天素。李漁也更進一步將戲劇場景直接設定在青樓妓院，此類劇作有：《玉搔頭》寫大明天子正德皇帝微服至青樓尋訪女史劉倩倩，盛讚倩倩真情並封她為妃；《鳳求鳳》中呂哉生於參加會試前，居於青樓周圍，獨讚許仙儔有貌有才；《慎鸞交》寫吳中名妓王又嬭和鄧蕙娟欲擇婿從良。李漁筆下的青樓女子通常都有貌有才，主動為自己未來打算，不願受他人控制，親擇夫婿，如《意中緣》中林天素既柔媚又有英雄氣概，臨危不亂；她們鎖定對象便矢志不貳、勇往直前，也要求對方給予自己應有的地位和重視，如《玉搔頭》中劉倩倩對隱姓埋名的皇帝夫君、《慎鸞交》中王又嬭擇選華中郎為厚重能相守之輩，李漁賦予她們忠貞守節的形象。「青樓」不僅是晚明文人重要社交空間，且已拓展成無形文化，影響不少文學作品。

關於青樓場景與細節，李漁在《鳳求鳳》和《慎鸞交》裡著墨最多，也寫入最多晚明青樓文化流行之特徵。《鳳求鳳》開頭便圍繞青樓展開，第二齣〈避色〉小生呂哉生一出場即可知是位「名士」：

……止因小生的相貌，生得過於豐美，又有藉甚之才名，引得人家女子個個傾心，人人注念。……小生負卻這種才華，又生就這副軀貌，「風流」二字，是分明受之於天。這個道學先生，如何做得到底？只除非娶個絕代佳人做了妻室，使風流願飽，色欲途窮，才能勾守義終身，不走邪路。所以年將弱冠，不肯輕議朱陳，就是為此。如今會場在邇，要想杜門謝客，做些靜養的工夫。不免叫園丁過來，分付一番。園丁那裡？
（丑應介）（生）我從今日閉關，一步門也不出，一個客也不會。我這園亭裡面，常有附近的女子借遊玩為名，不時進來走動，旁人觀看甚是不雅。從今以後，須要嚴詞拒絕，不可放他進來。……（丑）請問相公：良家的女子來此遊玩，一總不放他進來。若還有青樓姐妹，平日相與熟的，或是親自到門，或是遣人問候，還該見他不見他？
（生）與歌妓往來，無傷於名節。只是近來的姐妹，沒有幾個中看的，要他來也沒用。止有一個名妓，叫做許仙儔，不但貌美，兼有詩才，是在社友裡面算的，只有此人不在所拒之列。

……（淨扮平頭上）羅巾作紙偏多韻，彤管題詩別有因。（見丑介）我是院子裡面許校書的平頭，要見你家相公，煩你引進一引進。……（生）你家姐姐好麼？（淨）姐姐好。有新詩一冊寄上相公，……【黃鶯兒】（生）雅意自難孤，錦回文，敢浪塗？須將手盥薔薇露。準備著名香一爐，清茶一壺，沉心批閱樓東賦。顧不得筆尖枯，也要微加潤色，做個紙上畫眉夫。（淨）姐姐說，相公閒暇的時節，還要過去走走，不要冷淡了他。（生）我時常要來望他，當不得走到青樓，被那些尋常姐妹扯拽不過。我如今立了重誓，再不進院子來了。以後要會，倒請他過來。……⁸²

呂生是即將參加科舉「會場」的讀書人，然其居所附近就是妓院，常與妓院女子走動，也因呂生聲名，妓院女子多有主動之意。李漁友人余懷的《板橋雜記》裡頭寫道：「舊院與貢院遙對，僅隔一河，原為才子佳人而設。」⁸³舊院即青樓妓院，貢院即江南貢院，是當時考試場所。青樓舊院與科舉考試貢院僅隔一河，每逢秋選鄉試之時，四方應試者畢集，應考之人往往也會來到青樓附近居住，或被聲色吸引、或覓舞文弄墨知音，或抒發科考壓力與現實。此外，晚明青樓的擺列陳設與前代有著不同的特色，有些青樓院落甚至是園林造景，李漁《慎鸞交》第十七齣〈久要〉華中郎和王又嬙散步園亭正是這樣的造景；《板橋雜記》也指出有些名妓居所華美精緻，「疑非人境」⁸⁴，這樣的風格設計，無非呼應時代風潮，營造青樓為一種高雅消費場所，吸引文人雅士留連其中。

《鳳求鳳》的呂哉生對一般妓女瞧不上眼，只對許仙儔青眼有加，因為許仙儔「貌美兼有詩才」；在閱讀許仙儔的詩作時，還要先盥手、焚香、備茶，展現整套的雅興與慎重。《鳳求鳳》也藉淨（老妓）口中道出名士與名妓之間互相揄揚吹捧的氣氛。第三齣〈夥媒〉：

（淨）沒生意的來由，也不單為這兩件。只因姐妹裡面，假裝標致的極多，沒有真才實學。那些嫖客都不肯輕易上門，定要訪一訪名聲，方才下手。要曉得妓婦的招牌，都掛在文人墨士口上，他們說好，就使你興頭起來。所以遇著那些名下之士，定要周旋一番，要求他說個「好」字。……只看隔壁的許仙儔，自與呂哉生相處之後，他的名聲就大噪起來，車馬填門，好不鬧熱。即此一個，就是榜樣了。……（副淨）既然如此，近來名士也多，不希罕他一個，我就另扯別人。……

文中可以看見，妓也講究真材實學，除了外貌，還要能有詩文才藝，才能吸引「名士」前來。妓女隨名士讚賞，聲名水漲船高，可見名士在名妓身上尋得娛

⁸² [清]李漁：《鳳求鳳》，頁 382-384。

⁸³ [清]余懷：《板橋雜記》（青島：青島出版社，2002 年），上卷，頁 15。

⁸⁴ [清]余懷：《板橋雜記》（青島：青島出版社，2002 年），中卷，頁 30。

樂，名妓靠著名士而名聲日益響亮，甚至覓得從良的可能。《板橋雜記》也記載了名妓生平和晚明清樓文化，這些名妓通常色藝俱佳，就算「姿態不甚麗」也「舉止風韻綽似大家」，名妓才藝可能通文史翰墨、通書畫、善食譜茶經、善音樂、善扮生旦戲、善焚香瀹茗、善吹簫度曲、善弈棋等，非常多樣化⁸⁵。

李漁《慎鸞交》中，還有幾齣「妓院花案、花榜」描寫：

第四齣〈品花〉

往常的**花案**，都出於貪夫之手，藉此為名，廣收賄賂，以致俗妓居先，名媛落後。故此列名榜上者不足為榮，反覺可恥。如今公論出於我輩，就要認真一番，各秉至公，定其優劣，這才成得一張花案。……（淨）那些妓女的姓名，我都開列下了，就一同商議，定起優劣來。……

第六齣〈訂遊〉

（小生）這個勝會絕奇，並不是那幾種。敝鄉的風俗，每年定一次**花案**，將那些著名的妓女評定優劣，出榜遊街。……

第七齣〈拒托〉

（丑取出念介）**第一甲第一名王又嬌，第一甲第二名鄧蕙娟，第一甲第三名孟小二。**（淨）第四名呢？（丑）一甲止有三名，其餘搭不上的，都取在二甲。

……

第八齣〈目許〉

【北新水令】（生）萬花叢裡泛輕橈，景和人無非詩料。雲開珠箔卷，風動酒旗飄。（內眾高聲喝彩）花案已到，那頭一個定是**狀元**了。果然生得標致，竟像個月裡嫦娥。……【南步步嬌】（眾結彩亭，抬花案在前，旦、小旦、副淨作騎馬在後，鼓吹迎上）蟻聚蜂屯人喧鬧，爭看如花貌。生來本是嬌，**榜上題名**，愈增波俏。不愧女英豪，遊街勝似遊蓬島。（齊下）（生）好一個榜首，取得不差，真個是**天下無雙，人間第一**。（眾）萬口相同，可見我們原有眼力。【北折桂令】（生）覩芳容頓使魂消，這的是名下無虛，迥別時髦。（小生）第二名何如？（生）略遜前茅，堪稱後勁，不愧這**榜眼**名高。只是末後一個不見所長？（淨）他的好處不在臉上，老先生有所不知。（生）我看那位**榜首**，雖然與眾齊驅，卻有個夷然不屑之意。……

李漁提到的「花案」，是針對青樓名妓品評美色的制度，其「評選花榜」的方式

⁸⁵ 詳見[清]余懷：《板橋雜記》中卷中對各名妓的記載，頁 28-79。

以公開活動或出版品形式舉辦，以花比擬名妓，加上以科舉考試榜單模式，排列次第，最後再出榜遊街慶賀⁸⁶。《板橋雜記》有見「花案」相關記載：

嘉興沈雨若費千金定花案，江南艷稱之。⁸⁷

王月，字微波，……桐城孫武公……大集諸姬於方密之僑居水閣，四方賢豪，車騎盈閭巷，梨園子弟三班駢演，閣外環列舟航如堵牆。品藻花案，設立層臺以坐狀元。……次日，各賦詩紀其事。余詩所云「月中仙子花中王，第一姮娥第一香」者是也……⁸⁸

評選出來的妓女依進士甲第排序，可能再搭配花卉、唐詩、《世說新語》文與名士文句等，品評名妓的姿容和個人特色。晚明名士將「女色」美學化定評，對名妓的品賞仿若對名物鑑賞，李漁《慎鸞交》將青樓花榜文化融入戲曲，與其他明末清初提及花榜的戲曲相比，細節也最為豐富⁸⁹。

不過，即便士人甚愛名妓，名妓也不會是婚配首選，不能為妻、只能為妾，甚至避而不談。《慎鸞交》華中郎直言「寒家世代不娶青樓，豈可自我作俑？況有嚴親在上，不便徑行。只是不與他相識的好。」面對華中郎的拘謹自持，侯永士提議將與自己相好的鄧蕙娟贈予華秀相伴，「揀一個將就些的，送來消遣幾日，要別就別，自然沒有牽帶了……二名叫做鄧蕙娟，是小弟相與過的，也還不俗，就著他來承應便了。」對男子來說，名妓也如古玩奇物，可以轉供他人玩賞。《鳳求鳳》的呂哉生也對許仙儔說「小生是個循規傍矩的人。婚姻是樁大事，難以草草，要娶個名家之女做了正室，然後娶你做第二位夫人。只要實意相均，不妨把虛名奉屈。但不知尊意若何？」再再說明對於一般士人而言，名妓依然位居妾的角色，正妻之位還是屬歸大家閨秀女子。

晚明文人多與名妓交往，最後納之為妾，展開「情藝生活」：錢謙益（1582-1664）為柳如是（1618-1664）蓋絳雲樓，兩人在裡頭品茗、品香、觀詩書畫古玩、詩賦唱和；冒辟疆（1611-1693）在董小宛（1623-1651）病逝後，作《影梅庵憶語》追憶兩人相處點滴，盡寫藝術生活；侯方域（1618-1655）與李香君（1624-1654）相戀的故事被孔尚任改寫成著名傳奇《桃花扇》。柳如是、董小宛與李香君皆是明末清初「秦淮八豔」，色藝俱佳，且在明清鼎革之時，展現無畏的愛國心，代表著比鬚眉男兒更出色的「氣節」形象。歷史學家陳寅恪（1890-1969）晚年窮畢生心力特別寫《柳如是別傳》，稱之奇女子，表彰柳如是

⁸⁶關於明末至清初有關花榜的記載，如《燕都妓品》、《吳姬百媚》等書，可參考胡衍南：《紅樓夢後：清代中期世情小說研究》（臺北：五南），頁 240-262。

⁸⁷ [清]余懷：《板橋雜記》（青島：青島出版社，2002年），下卷，頁 85。

⁸⁸ [清]余懷：《板橋雜記》（青島：青島出版社，2002年），中卷，頁 75。

⁸⁹ 合山究著，蕭燕婉譯：《明清時代的女性與文學》（臺北：聯經出版，2011年），頁 124-132。

的精神風骨更甚錢謙益；在孔尚任的《桃花扇》裡，李香君以死相抗，其效忠民族和朝廷的形象深過侯方域。名士與妓女邂逅、交往，在晚明文士的生活中算是常見與相得益彰的故事，這樣的文化也影響了戲劇創作。李漁將各色青樓描寫融入戲曲文本，和晚明青樓文化背景互為印證。

第三節 舞臺理論與實踐

李漁《閒情偶寄》刊行於清康熙十年（1671年），根據李漁寫於《閒情偶寄》前的〈凡例七則〉，其對《閒情偶寄》的寫作宣示有「四期三戒」——期點綴太平、崇尚儉樸、規正風俗和警惕人心；戒剽竊陳言、網羅舊集與支離補湊。李漁言此書乃「新耳目之書，非備考核之書」，「寓節儉於制度之中」，使「富有天下者可行，貧無卓錫者亦可行」⁹⁰。《閒情偶寄》內容囊括戲曲創作、演出理論與日常起居之生活美學指導，堪稱百科之書。其內容分有〈詞曲部〉、〈演習部〉、〈聲容部〉、〈居室部〉、〈器玩部〉、〈飲饌部〉、〈種植部〉、〈頤養部〉等卷，各卷談論重點如下表所列：

〈詞曲部〉	專論戲曲創作與演出，被視為中國傳統戲曲研究的重要理論。
〈演習部〉	包含戲劇結構、詞采、音律、賓白、科譚、格局、選劇、授曲等。
〈聲容部〉	論婦人之姿態、容貌、服飾、技藝等。
〈居室部〉	論房舍與園林建築，提供許多空間設計的實質建議。
〈器玩部〉	論傢俱、器物、古玩的觀賞與其擺設方式等。
〈飲饌部〉	論蔬、穀、肉等飲食烹調，並投入個人對食物的深刻情感，例如嗜蟹，終身一日皆不能忘之，是飲食中的癡情表現。
〈種植部〉	論蒔花種草與觀花賞木，並投入個人對植物的深刻情感，例如癡迷水仙為命，寧短一歲之壽也不願一季無水仙。
〈頤養部〉	論各種行樂之法、止憂之法、飲啜色欲之調節與醫療養生之法。

《閒情偶寄》也富有諸多插圖，詳解李漁所要表述之事，透過物質引介他心中的美感世界藍圖，橫跨戲曲、妝點、園林、器物、飲食、草木、行樂養生等日常生活領域，表現李漁對藝術生活的態度——這些看法也影響李漁的戲曲實踐，於戲曲文本作品和戲曲內的空間設計都有巧妙的安排。

一、戲曲理論

⁹⁰ [清]李漁：《閒情偶寄》，頁 5-8。

李漁對「戲曲結構」最為注重，其次是「詞采」，再次為「音律」。關於戲曲創作要點，李漁首先提出「立主腦」的重要：

詞曲部·結構第一·立主腦

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，無究關目，究竟俱屬衍文，原其初心，又止為一事而設。此一人一事，即作傳奇之主腦也。……其餘枝節皆從此一事而生……

關於立主腦，李漁強調的是以「一人一事」為線索，而其他枝節從此事出，由此觀之，《風箏誤》乃韓琦仲題詩於風箏上，牽引出後續生旦丑緣份；《憐香伴》以崔箋雲欲與曹語花訂盟，牽引出後續糾葛；《玉搔頭》以正德皇帝欲找尋一新女子入宮為始，帶出後續層層情節……，李漁特別強調「主題明確乾淨」的概念。《意中緣》以雙才子要找尋捉刀代筆為主腦，雖非完全遵守一人一事原則，但雙主線各自帶開一人一線再又合併，達到主題清晰兼結尾「大收煞」效果。除了「立主腦」，李漁還著重「脫除窠臼」：

詞曲部·結構第一·脫窠臼

……古人呼劇本為「傳奇」者，因其事甚奇特，未經人見而傳之，是以得名，可見非奇不傳。「新」即「奇」之別名也。若此等情節業已見之戲場，則千人共見，萬人共見，絕無奇矣，焉用傳之？是以填詞之家，務解「傳奇」二字。欲為此劇，先問古今院本中，曾有此等情節與否，如其未有，則急急傳之，否則枉費辛勤，徒作效顰之婦。……

李漁強調「新」與「奇」的概念，在李漁自己作品中，也遵循此創新不蹈襲的概念，置放許多新元素在自己的傳奇劇本裡：《憐香伴》展開崔箋雲和曹語花的女女相知相惜，於劇本裡便透露「獨有此奇人未傳」，因此欲作不尋常的描寫，展現特殊的風流韻致。《風箏誤》也是李漁代表作，關目與內容奇巧，美與醜因錯誤又錯誤反而各配奇緣，呼應李漁第一齣「放風箏，放出一本簇新的奇傳」下場詩詩句。《奈何天》闕素封三次娶妻遭遇都不同，打破傳奇中生旦格局，讓丑旦合婚，最後使「變形使者」變闕素封為美，亦是新奇手法。除了故事整體情節線新奇，李漁劇作中的角色調配也新奇，屢有超脫人間的角色扮演重要關鍵，《憐香伴》、《鳳求凰》、《奈何天》中都有天庭各路神佛，《蜃中樓》有龍王蝦兵蟹將和雲海場景的神話感等，都是十分出奇的設計。值得一提的是，李漁愈新奇的劇愈受日本「江戶文學」歡迎，日本江戶時期的文學和戲劇就有針對《玉搔頭》、《奈何天》和《蜃中樓》系列改編。⁹¹

⁹¹蕭涵珍〈高潔的文人與優秀的劇作家：論江戶創作家眼中的李漁〉，《成大中文學報》第62期

不過，即便是追求新意，也要注意並非無所節制地繁瑣趨新，而是以「立意新」的「新人耳目」更加可貴。

詞曲部·賓白第四·意取尖新

……同一話也，以尖新出之，則令人眉揚目展，有如聞所未聞；以老實出之，則令人意懶心灰，有如聽所不必聽。白有尖新之文，文有尖新之句，句有尖新之字，則列之案頭，不觀則已，觀則欲罷不能；奏之場上，不聽則已，聽則求歸不得。尤物足以移人，尖新二字，即文中之尤物也。⁹²

詞曲部·格局第六

……予謂文字之新奇，在中藏，不在外貌，在精液，不在渣滓……⁹³

題材和用字的創新應在生活中創造藝術的真實性，藝術家以獨特眼光取材和表達，給人會心的新奇感。而無論情節再如何新奇，整齣戲的伏筆埋線也要十分留意：

詞曲部·結構第一·密針線

每編一折，必須前顧數折，後顧數折。顧前者，欲其照映，顧後者，便於埋伏。照映埋伏，不止照映一人、埋伏一事，凡是此劇中有名之人、關涉之事，與前此後此所說之話，節節俱要想到，寧使想到而不用，勿使有用而忽之。吾觀今日之傳奇，事事皆遜元人，獨於埋伏照映處，勝彼一籌……

關於密縫針線的設計，以《風箏誤》來舉例的話，首先《風箏誤》關目〈糊鵲〉、〈題鵲〉、〈和鵲〉、〈囑鵲〉、〈鵲誤〉十分明確指出事情發展，又能暗伏未來之事。而細節伏線處，第三齣〈閨閨〉詹老爺安排一宅分兩院，梅夫人與愛娟住東邊、柳夫人與淑娟住西邊，才有後來第十一齣〈鵲誤〉因西風掉落在東首的風箏，被愛娟撿拾。以《玉搔頭》來舉例，第八齣〈締盟〉劉倩倩說出即便帝王相逼也玉碎相拚，埋伏第十四齣〈抗節〉拒旨之事，並映照第四齣〈訊玉〉中劉倩倩清高志高的人物設定。第十一齣〈贈玉〉引出玉搔頭，才有第十二齣〈拾愁〉的失簪、拾簪，並再最後重新認簪。

(2018年9月)，頁87-114。蕭氏指出：李漁戲曲《笠翁傳奇十種》因與著重「演出效果」與「情節張力」的江戶淨瑠璃·歌舞伎品味相符，使江戶通俗作家甚為喜愛李漁，李漁遂為中國劇作家代表。

⁹² 李漁：《閒情偶寄》，卷2，頁45。

⁹³ 李漁：《閒情偶寄》，卷2，頁51。

觀於戲劇之虛實，李漁認為「傳奇無實」，大半寓言，不必事事考實。

詞曲部·結構第一·審虛實

傳奇無實，大半皆寓言耳。……若用往事為題，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，**斑斑**可考，創一事實不得。非用古人姓字為難，使與滿場腳色同時共事之為難也；非查古人事實為難，使與本等情由貫串合一之為難也。……傳至於今，則其人其事，觀者爛熟於胸中，欺之不得，罔之不能，所以必求可據，是謂實則實到底也。若用一二古人作主，因無陪客，幻設姓名以代之，則虛不似虛，實不成實，詞家之醜態也，切忌犯之。⁹⁴

李漁《意中緣》正是「意想中姻緣」，李漁在上場詩中強調這是「追取月中簿改，重將足上絲牽」、「作者明言虛幻，看官可免拘牽」，四位主角雖為真人，四人才華也是實寫，然情節不必皆為真事，一切都只是作者完成心中理想的才子佳人配對關係。《玉搔頭》確有明武宗正德皇帝和劉瑾，而武宗偏好微服出巡、尋訪美色也是實有其事，甚至有見武宗搜索民間女子的記載。李漁虛寫青樓女子以呼應不具名的搜索事實，將事件轉化為戲劇，達到一定的美刺效果，「只慮歡娛太過，能令家國傾亡」。

詞曲的用詞上，李漁也有一番論述，他舉湯顯祖《牡丹亭》曲詞太過艱深難懂、太過個人化抒情為例，說明曲詞貴在淺顯好懂但不流俗。

詞曲部·詞采第二·貴顯淺

……百人之中有一二人解出此意否？……不妨直說，何須曲而又曲……若論填詞家宜用之書，則**無論經傳子史以及詩賦古文，無一不當熟讀，即道家佛氏、九流百工之書，下至孩童所習《千字文》、《百家姓》，無一不在所用之中。**……亦偶有用著成語之處，點出舊事之時，妙在信手拈來，無心巧合，竟似古人尋我，並非我覓古人。……⁹⁵

詞曲部·詞采第二·戒浮泛

作文之事，貴於專一。……舍情言景，不過圖其省力，殊不知眼前景物繁多，當從何處說起。詠花既愁遺鳥，賦月又想兼風。若使逐件鋪張，則慮事多曲少；欲以數言包括，又防事短情長。展轉推敲，已費心思幾許，何如只就本人生發，自有欲為之事，自有待說之情，念不旁分，妙

⁹⁴ 李漁：《閒情偶寄》，卷1，頁13。

⁹⁵ 李漁：《閒情偶寄》，卷1，頁15。

理自出。……⁹⁶

李漁的劇作讀起來不過份費力，以其用字平實，且少用深難典故。即便是用典或是擷取經文，也都是耳熟能詳且使人會心一笑的，此外，李漁的劇作著重更多議論與敘事成分，較少文人化的抒情感懷，都有助於彰顯淺顯之道，並考量觀劇者的領會程度。

詞曲部·詞采第二·忌填塞

傳奇不比文章，文章做與讀書人看，故不怪其深，戲文做與讀書人與不讀書人同看，又與不讀書之婦人小兒同看，故貴淺不貴深。⁹⁷

李漁的傳奇有「觀眾意識」，知道觀眾為誰、在意者何，知道如何經營戲曲表演才能化「案頭文學」成「舞臺演出」。以曲文舉例：《憐香伴》第七齣〈閨和〉范介夫之唱曲：

【畫堂春】金風到處冷颼颼，洞房偏喜春留。去春此日正悲秋，獨倚書樓。欲託雲中青鳥，傳言天上仙儔；溫柔鄉里近封侯，不羨瀛洲。

此處有寫景，但簡單好懂，也能在情景中得知角色心思，且用典也是唐詩中常出現的典故，不會生僻，與其強調的「貴淺顯」概念吻合。《慎鸞交》裡的財主歹人戶名「趙錢孫」正是從百家姓來；《意中緣》楊雲友戳破欲戳破黃天監，黃天監情急答以「張敞畫『梅』」，是好懂的「張敞畫眉」用典；《風箏誤》詹愛娟被韓琦仲追問身分時，唸出千家詩「雲淡風輕近午天，傍花隨柳過前川，時人不識予心樂，將謂偷閒學少年」，這樣福符合腳色聲口的手法在插科打諢時常被運用，將調笑寓於文雅間，創造出一種貼近人情的笑料，既符合劇中腳色身分，又不至於流於低俗鄙陋。李漁「手則握筆，口卻登場，全以身代梨園，復以神魂四繞，考其關目，試其聲音」⁹⁸，擅長調配什麼行當說什麼話，且曲詞唸白寫出來，就是當事人聲口。李漁認為賓白和曲詞一樣都需要留心，「賓白一道，當與曲文等視，有最得意之曲文，即當有最得意之賓白。」⁹⁹觀李漁劇作，賓白篇幅著墨許多，且富有推進情節發展作用，能引起曲情，使曲詞與賓白互相印發。當然，還有李漁擅長的「科諢」：

詞曲部·科諢第五

插科打諢，填詞之末技也，然欲雅俗同歡，智愚共賞，則當全在此處留

⁹⁶ 李漁：《閒情偶寄》，卷1，頁19。

⁹⁷ 李漁：《閒情偶寄》，卷1，頁20。

⁹⁸ 李漁：《閒情偶寄》，卷2，頁41。

⁹⁹ 李漁：《閒情偶寄》，卷2，頁38。

神。文字佳，情節佳，而科諱不佳，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，……瞌睡醒時，上文下文已不接續，即使抖起精神再看，只好斷章取義，作零齣觀。若是，則科諱非科諱，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？

李漁稱科諱的作用為「參湯」，這也是注重觀眾心理學的表現。雅俗同歡、智愚共賞的科諱功力不好拿捏，需能同時照應到各方需求。蔡師孟珍言「科諱並非勉力可得，常與劇作家才性有關」¹⁰⁰，李漁能轉化既定用語設計科諱情節，也能把握人物不同聲口，創造出觀眾可以讚賞的笑點。

李漁的劇作也會在第一齣時陳述自己的寫作要旨，他說這是「必售之技」：

予謂詞曲中開場一折，即古文之冒頭，時文之破題，務使開門見山，不當借帽覆頂。即將本傳中立言大意，包括成文，與後所說家門一詞相為表裏。前是暗說，後是明說，暗說似破題，明說似承題，如此立格，始為有根有據之文。……開卷之初，能將試官眼睛一把拿信，不放轉移，始為必售之技。¹⁰¹

李漁認為：若去前詞，只就家門說起，會「埋沒作者一段深心」，他在十部傳奇戲曲中皆有實踐這樣的精神，在第一齣都拈要破題，道出作家深意。綜合來說，李漁的戲曲作品遵循自己的理念理論，李漁兼理論派與創作寫手，將天賦放大，凸出自己和別人不同的才能，成就明清之際的精采傳奇。

二、空間擘畫

(一) 真實生活空間

李漁自云生平有兩項絕技，一為「辨審音樂」，二為「置造園亭」：

予嘗謂人曰：生平有兩絕技，自不能用，而人亦不能用之，殊可惜也。人問：絕技為何？予曰：一則辨審音樂，一則置造園亭。……因地制宜，不拘成見，一棖一桷，必令出自己裁，使經其地、入其室者，如讀湖上笠翁之書，雖乏高才，頗饒別緻……¹⁰²

¹⁰⁰ 蔡師孟珍：《重讀經典牡丹亭》（臺北：臺灣商務，2015年），頁187。

¹⁰¹ 李漁：《閒情偶寄》，卷2，頁51。

¹⁰² [清]李漁：《閒情偶寄》，卷4，頁135-136。

即便經濟不甚寬裕，李漁也不放棄在「有限經濟」的生活中創造「無限想像」，開發理想住所，打造簡易卻「別緻」的園林。在李漁理念中，只要是「創作」，無論是文學作品或園亭建築，都追求別出心裁的創作精神。《閒情偶寄·居室部》分別討論房舍、窗欄、牆壁、聯匾與山石，闡述李漁對屋宇建造和空間經營的看法。如同追求器物的實用價值，房舍最大考量重點也是「居住舒適性」，要夏涼冬燠，且勿過於高廣，至於其他屋宇要件、設計想法，李漁認為：

吾貧賤一生，播遷流離，不一其處，雖債而食，賃而居，總未覺稍污其座。性嗜花竹，而購之無資，則必令妻孥忍飢數日，或耐寒一冬，省口體之奉，以娛耳目。人則笑之，而我怡然自得也。性又不喜雷同，好為矯異……事事皆仿名園，纖毫不謬。噫，陋矣！以構造園亭之勝事，上之不能自出手眼，如標新創異之文人；下之至不能換尾移頭，學套腐為新之庸筆，尚囂囂以鳴得意，何其自處之卑哉！……

土木之事，最忌奢靡。匪特庶民之家當崇儉樸，即王公大人亦當以此為尚。蓋居室之製，貴精不貴麗，貴新奇大雅，不貴纖巧爛漫。……凡予所言，皆屬價廉工省之事，即有所費，亦不及雕鏤粉藻之百一。且古語云：「耕當問奴，織當訪婢。」予貧士也，僅識寒酸之事……¹⁰³

晚明許多人追求奢華宅邸，在一片炫才炫富園林工程中，李漁反奢靡、反模倣競逐之風，認為房舍應著重「居住舒適性」、「設計獨創性」與「空間新奇雅致感」。李漁身體力行，即便自己在流徙賃居中，也能打造屬於自家的美感雅居。李漁說「精美之房，宜勤灑掃」¹⁰⁴，他分享促進屋宇整潔又節省打掃者辛勞的灑掃秘訣；李漁也深諳一般人家不可能將每項物品收納齊整，總有隨時還在手上進行的文稿、針黹等物，影響居室打掃動線與便捷，他提出「儲藏室」作為解方：

精舍左右，另設小屋一間，……俗名「套房」是也。……卒急不能料理者，姑置其間，以俟暇時檢點。……此房無論大小，但期必備。如貧家不能辦此，則以箱籠代之，案旁榻後皆可置。¹⁰⁵

先有「容拙之地」，而後能施展巧思，詳談收納整理之道，配上其推廣的「多格收納抽屜櫃」¹⁰⁶，頗似現代人流行的「居家收納指南指導」。除了一般居室，李漁還分享廁所位置與通風安排，針對住戶的生活起居全方位打造。¹⁰⁷

¹⁰³ [清]李漁：《閒情偶寄》，卷4，頁134-136。

¹⁰⁴ [清]李漁：《閒情偶寄》，卷4，頁139。

¹⁰⁵ [清]李漁：《閒情偶寄》，卷4，頁140-141。

¹⁰⁶ [清]李漁：《閒情偶寄》，卷4，頁184。

¹⁰⁷ [清]李漁：《閒情偶寄》，卷4，頁141。

有了這些房舍基礎格局，李漁還重視奇他屋宇必備造景。李漁蒐集多種花窗樣式設計，對此頗有心得，還細細分析每種窗櫺的優劣和適合的窗景搭配。李漁說道：有些本是獨門秘法，為避免未來歪道模仿，不如自己先公開分享，還鼓勵大家享受妙法之餘，不忘高呼笠翁幾聲當成感謝。「開窗借景」的「便面取景」¹⁰⁸，藉由扇形窗樣，可自行調度想要的外在觀景，將本來畫於扇面的景致轉為窗外所見的真實¹⁰⁹；取枯木數莖為天然窗牖，再剪綵作紅梅、綠萼，綴於梳枝細梗之上，名曰「梅窗」¹¹⁰。不僅窗樣，李漁也提供多幅聯匾圖解，增益題字選擇；壘石成山也是另一種專業學問，一花一石若位置得宜，彷彿能看到主人神情。李漁利用天然環境擴展美學營造，他的經營不喜刻意虛偽矯飾，喜巧心安排的自然機趣；李漁不僅是理念提倡者，他也是實踐者，將自己對空間擘劃的概念實際在生活裡落實，為自己設計器物、打造空間，前後自蓋住宅伊山別業、芥子園、半畝園、層園等，完成「見其物小而蘊大，有『須彌芥子』之義」的院落。



圖 16 李漁的窗櫺舉例：「梅窗」式與「便面窗外推板裝花」式

（二）舞臺藝術空間

李漁種種對於空間智慧的發揮，也呈現在戲曲的應用上：明清私家園林盛行，李漁也在劇中置入園林場景——《風箏誤》中私人園林宅邸、《憐香伴》園林式寺院，《鳳求凰》中也有青樓附近供科舉考生居住的園林住院。除了「實體背景環境」，李漁巧妙運用「虛擬空間」和「舞臺空間」的能力也見發揚，《憐香伴》、《鳳求凰》都有「天界會議」的暢談時光，神佛商討人間對策，《蜃中樓》有仙、凡兩界，這種天界與人界的虛實參照，是戲曲空間中的絕妙描寫。

¹⁰⁸ 便面：扇子的別稱。因不想使他人看見時，便於障面，故稱為「便面」。資料來源：教育部重編國語辭典修訂本。

¹⁰⁹ [清]李漁：《閒情偶寄》，卷4，頁147-149。

¹¹⁰ [清]李漁：《閒情偶寄》，卷4，頁148-158。李漁的窗花圖來源亦同。

除了劇本中場景設定情節創新，李漁也重視「登場演出效果」要創新，將園亭打造時的精神「類化」到舞臺環境，在有限空間舞臺創造出無限可能，致力給觀眾全新感受。《蜃中樓》中有極多其他劇沒有的舞臺特殊設計，第五齣〈結蜃〉一齣開頭時言：

預結精工奇巧蜃樓一座，暗置戲房，勿使場上人見，俟場上唱曲放煙時，忽然抬出。全以神速為主，使觀者驚奇羨巧，莫知何來，斯有當於蜃樓之義，演者萬勿草草。¹¹¹

將要「精工奇巧蜃樓一座」暗藏戲房（指後臺、幕後），以神速給觀眾「蜃樓」的驚奇感。第二十八齣〈煮海〉一齣又有舞臺備註：

預搭高臺二層：上層扮五色雲端遮住臺面，下層放鍋竈、扇、杓等物。

善用舞臺垂直空間，分層執行，因勢取便。

除了劇曲的創新創作，李漁建造園林的空間設計能力卓越，且這些「空間感」也都反映到戲曲創作上——在住院空間之外，李漁將整個空間概念融入戲曲，擴展出居室之外，連結社會各處空間甚至天界空間，如青樓空間、寺院空間、海市蜃樓、天庭等，大概也是李漁「活用空間」的另一層展現。

李漁戲曲的崑曲演出自清初康熙年間始即襲演不輟，尤以《風箏誤》最為風行。宮廷、民間直到清末、民初都還有《風箏誤》和《奈何天》搬演紀錄，〈傳字輩戲目單〉也有《玉搔頭》排練紀錄¹¹²。李漁劇作現在還見登場的是《風箏誤》〈驚醜〉、〈前親〉、〈詫美〉，其他劇作幾乎不傳。推其原因，李漁的劇作「敘述成分」較多，且劇作強調整體情節之針法細密，似乎較缺乏折子戲選粹之「名家唱曲」部分，或是單一折之戲劇表現張力。另外，李漁喜劇似乎以丑角對戲最受觀眾歡迎，生旦互動部分較缺乏浪漫兼歡笑成分，這或許都是漸漸在舞臺淡出原因。

除了戲曲，直至今日的臺灣都還能找到李漁美學生活的影響痕跡。「兩腳跨東西文化，一心評宇宙文章」的林語堂（1895-1976）十分推崇《閒情偶寄》裡談論的人生娛樂方法，稱李漁是「享樂主義的劇作家」、「幽默大詩人」，稱此書乃生活藝術指南¹¹³；林語堂還特別指出李漁論睡眠的部分是「最美麗的文字」，

¹¹¹ 李漁：《蜃中樓》，收錄於《笠翁傳奇十種(上)》（杭州：浙江古籍出版社，2014年），頁195。之後本論文《蜃中樓》之內文皆採用此版本，不另備註。

¹¹² 周傳瑛口述回憶錄：「傳」字輩戲目單（摘自《崑劇生涯六十年》）https://www.douban.com/group/topic/4591459/?_i=1985632C8_LPd9。檢索日期 112 年 04 月 16 日

¹¹³ 林語堂著，鄭陀譯：《吾國與吾民》（上海：世界新聞社，1941年），頁415。

言「待人們懂得李笠翁所講的睡眠的藝術，那時人們才不愧以文明自負。」¹¹⁴ 陽明山上的林語堂故居是結合中國四合院園林與古典西班牙風格的建築，故居自 2018 年至今舉辦「閒情生活節」¹¹⁵，也是源自於林語堂對李漁生活美學的喜愛¹¹⁶。建築師漢寶德（1934-2014）也出版《明朝的生活美學《閒情偶寄》》一書，導讀李漁當年空間設計的居住原則，並推廣李漁在尋常生活中找到知性兼有情趣的精神。李漁有「不蹈襲既有」的自傲，他的劇作要別出心裁，居室要自我設計，美學細節要完美追求，如同擁抱生涯另一條選擇之路。多角化經營的李漁，持續引起有興趣的讀者多元化討論。



¹¹⁴ 林語堂著，鄭陀譯：《吾國與吾民》，頁 418-419。

¹¹⁵ 林語堂故居官網寫為「閒情生活節」，本論文以為「閒情生活節」更符合李漁著作精神，更富有「欣賞」意味。

¹¹⁶ 林語堂故居：<https://www.linyutang.org.tw/big5/house.asp> 檢索日期 112 年 4 月 8 日。

第五章 晚明清初杭州戲曲思想新視角

晚明清初是器物生產的黃金時代、心學與性靈萌生的時代，也是士商交融的時代。隨著文學劇作紛呈，歷經戰火、橫跨兩朝的明末清初，文學意識勢必受到政治與時代氣氛影響，在作品中提出不同的反思；舞臺表現在呈現文本樣態的同時，也會融入當代改編的理念反省。本章將總結高濂、李漁二人劇作之時代思想意識和特點，包含對生活面向、女性特寫、情理辯證等思想意識的開展。

第一節 生活面向拓展

若根據「敘事學」的理論，「環境」的概念為時空綜合體，在作品中可以形成氣氛、塑造人物、建構故事，而環境可以包含三大要素：

自然現象：天氣、風景、地域等非人工因素。……烈日、屋雲、山川……黃土地等。不過敘事文中的自然總是人對自然的看法，不可避免地印有自己的感覺和哲理。

社會背景：由人際關係構成的社會活動。包括人物活動的時代背景、風俗人情，也包括人的爭鬥、聯合與分離等具體關係……

物質產品：人類生產或利用的客體。一般具有人造與人為痕跡，從城市建築到服裝樣式，……作為交換或使用對象的珠寶、金銀……均在此列。¹

自然現象、社會背景和物質產品三大範疇互相影響，彼此體現。隨著時代遞嬗，戲曲文本的敘事更離不開「環境」的影響與傳播：地理位置影響角色人物生活型態、物質商品羅列劇本、社會百態鑲嵌入戲、觀眾喜好導入流行等描寫，俱顯示作品的敘事面向的再一步拓展。以下逐步就反映在戲曲上的「器物文化」和「空間範圍」討論這樣的環境背景。

一、物質文化

晚明文人在閒趣的追求中，開展一種對器物品賞極高的興趣，他們將之當成一種地位的顯示，以及心靈寄託，日常生活中常以這些代表性器物為伴。以

¹ 胡亞敏：《敘事學》（臺北：若水堂書店，2014年），頁154-155。

高濂《遵生八牋》為例，極致展現明末文人的美學品鑑，舉凡遊具、銅窯古玩、書畫文帖、筆墨箋硯、茗香琴泉、几皿爐盞等，都展現一種屬於「上層文人的格調」。以「焚香」為例，高濂《玉簪記》為南宋背景，呈現「香事」佐伴生活日常，品茗、奏琴時皆焚香為伴，並在《遵生八牋》中大談焚香工具、香料、製香描寫，連結「物質」與文人「日常生活」，並展現陳妙常的閨秀氣質與不凡品味。湯顯祖亦承繼這樣的文人化物質設定系統，其《牡丹亭》故事亦為南宋背景，劇作中也有香事描寫，第十齣〈驚夢〉春香唸白有「雲髻罷梳還對鏡，羅衣欲換更添香」、「瓶插映山紫，爐添沉水香」，化用唐代薛逢的詩，顯示杜麗娘閨閣中亦有焚香之事，用以薰衣、增加室內香氣；第三十二齣〈冥誓〉柳夢梅和杜麗娘之間以香為誓，「盟香滿爇」、「口不心齊，壽隨香滅」皆呈現明末作家著力寫出宋代香事描寫，也呈現出明代文人的用香觀點。

李漁戲曲中，也讓焚香成為富貴家庭中的日常瑣事，並在其《閒情偶寄》確認焚香用以增益生活的目的，仔細介紹香爐擺設位置要彈性變化。以茶事文化來說，高濂劇作不忘提及宋代餅茶與點茶文化，並以高級茗茶烘托女貞觀不同流俗的氣場；李漁劇作也顯示茶事除在文人生活中，也滲入一般人家以及高級妓院，講究茶道已是江南一代的風行。明清之際對物質生活的講究，除戲曲之外也在清代小說中有所對照，《紅樓夢》中也列出了許多種茶，太虛幻境時有「千紅一窟」與「萬豔同杯」、黛玉初入賈府時審慎觀察賈府用茶習慣，妙玉區分各式茶盞和茶品水源，晴雯家中是寶玉質疑非茶的粗茶等，將「茶」的種類區分為一種反映生活型態的文化符碼。

高濂、李漁皆之生活美學著作皆有談論「器物」的專章，高濂《遵生八牋·燕閒清賞箋》有極高比例談古物鑒賞，考證新舊銅器、辨證古器今用，以及論及晚明窯器必曰柴窯、汝窯、官窯、哥窯，呼應晚明在器物賞鑑中「慕宋」的風潮。《遵生八牋》裡討論各式各樣器皿，光茶具系列以苦節君（茶爐）為首，就有二十幾樣²，這種財力與賞鑑力源自家學淵源，兼有闊綽富裕之經濟力，展現晚明文人慕古的生活藝術美。李漁因為經濟上的侷限，他的《閒情偶寄》沒有探討過於繁多的器物，也標舉不談古珍玩，反從社會奢華競逐古物風氣中，獨樹一幟，從實用經濟的觀點切入，著重器物本身實用、簡約的素樸美，非仰仗古董標榜才能凸顯自己的美學格調。無論他們對器物的想法為何，劇作中都有加入時代風行的相關雅藝描寫。

「物質」背後代表的是一種當代文化，和個人價值觀的取捨，他反映文人背後的「日常生活」，以及如何運用「巧思」連結人與「物質」之間的情感。

² 高濂：《遵生八牋》，頁 623。

二、空間範圍

戲曲作品中，出現更多的活動空間，使故事線能拓展到更多地方，包含女子移動範圍、戰爭場景、宗教場合，在此將劇作中空間擴大移動的表現整理如下：

劇作	女子	女子身分	女子的移動範圍	戰亂描寫	宗教空間
《玉簪記》	陳妙常	從一般宦家到道姑	靖康之難逃難 追別江邊	靖康之變	女貞觀
《憐相伴》	崔箋雲	一般人家	進京參加女才甄選		雨花庵、 天界會議
	曹語花	宦家小姐	隨父宦遊		
《風箏誤》	詹淑娟	宦家小姐		外亂	
《意中緣》	楊雲友	寒門女子	被奸人騙婚因而離鄉生活，最後返鄉	流寇	
	林天素	青樓女子	搬家與返鄉 能自行拜訪他人 被流寇所擄		
《玉搔頭》	劉倩倩	青樓女子	水路陸路兼程尋人	內憂 外患	
《鳳求凰》	許仙儂	青樓女子	能自行拜訪他人		文昌帝君、 天界會議
《慎鸞交》	王又嬋	青樓女子	避跡山中兼 躲避山寇	山賊	
《奈何天》				戰爭 女寇	變形使者

在明末清初的戲曲作品中，女子可以活動的範圍加大，這些女子並非大門不出、二門不邁的閨閣女子，而是可以外出行走，惟有「出外」，才有可能「相見」，也才有機會化種種看似不可能的相遇為可能。女子活動範圍增大，可以行走江湖，甚至能主動面見各方人士，因能主動按照個人意願行事，因此取得更多行事主導地位。在社會上行走，較諳社會陰險或人情世故，有可能產生更多自主性的情緒，增加人物立體多面性，給「佳人」更大表現幅度。

動亂空間持續進入戲曲中，高濂戲曲背景是寫前代歷史事，李漁劇作或虛寫、或實寫，都帶入一些自身經歷過的時代寫照，反應明末史實。「戰事」環境或清晰或模糊，確有其事的戰亂或隱約其事的歷史描寫，也增添了劇作通俗化意義。蔡師孟珍研究《牡丹亭》結構改本的批註指出：

意謂元雜劇雖是一人主唱，但每折之間穿插雜技樂舞，使主角得暇喘息（或換裝），傳奇篇幅太長，劇作家若不能調劑排場之冷熱，則無法達到「均演員之勞逸，新觀眾之耳目」的舞台效果。³

幾乎所有的明傳奇主題都搭配了「戰亂」與「愛情」兩大議題，於文本上是有情節起伏的設定，於舞臺上是「冷熱場」的調節經營，冷熱交替，可以新觀眾耳目，有醒神效果，又能讓主要演員休息或改扮，這也是舞臺上戲的實質需要。

宗教背景方面，實體空間的道觀、寺廟、尼庵是一個劇情背景，提供一個空間培養皿，使人物在此滋長；李漁在實體空間的「人界」之外營造一個「天界」空間，加入宗教筆墨，融人民間信仰內容，天界眾神會一齊加入世情發展，左右人物命運軌跡。《憐香伴》中范介夫養父貢獻園林為尼庵，諸神佛助范介夫功成名就；《奈何天》忠僕闕忠為主人籌畫焚券、齎糧賑濟，解救人民於貧困飢苦之中，因此變形使者協助闕素封化醜男為美男；《鳳求凰》為彰顯「風流不淫」精神，文昌帝君操控人間狀元榜單。李漁融入宗教成分的目的似乎帶有「做善事得善果」的勸善意味，佛、道、民間信仰交融，大抵也是通俗文學流行的重要概念。在李漁諸多神佛描寫中，似乎給予《鳳求凰》文昌帝君較超乎既定印象的描述，戲曲內安排文長第君有更多的「帝王氣」與「決斷權」，不同於其他劇作的神明平易可親的形象。或許在傳達風流道學意旨之外，文昌帝君的力量能左右世間閱卷之評選，在表面的認同中隱隱反諷天意決斷的考選之公平性，或許也是李漁作為科考失意文人的一種情感投射。

在敘事型態中，根據「環境」在故事中的地位和型態，可以再細分為「靜態或動態」的表現形式。

這是就環境在故事中的空間位置而言的。靜態環境指故事囿於基本固定的空間，人物在此範圍內活動；動態環境指故事中的背景處於不斷變動之中。靜態環境的地點，大凡敘述某一特定地點的故事都是靜態環境，如《紅樓夢》中的環境就屬於靜態環境，主要展示榮國府的上上下下。……動態環境有多種呈現方式，顯而易見的是故事中地點的變化，人物從一個地方轉向另一個地方，以主角的遊歷為線索的小說中的環境是動態環境的典型方式，如《西遊記》、《鏡花緣》，隨著人物的行蹤，背景不斷發生變化。……⁴

³ 蔡師孟珍：《重讀經典牡丹亭》（臺北：臺灣商務，2015年），頁176。

⁴ 胡亞敏：《敘事學》（臺北：若水堂書店，2014年），頁158-159。

跟隨情節的主分線進行再大收束，搭配遇險、避難、尋人等情節，會產生以動態環境進行的表現方式，如《意中緣》、《玉搔頭》，女子皆隨劇情移動所在位置，故事發展地點更迭；若暫時安頓發展故事，則又是在靜態環境中成長，如《玉簪記》在女貞觀萌生情感的時光，《奈何天》固定在闕家三次娶親等，以靜態和動態場景互相搭配戲劇效果。

第二節 女性特寫

高濂和李漁都在「女貌」之外，凸顯更多「女才」，甚至是女子的「人際智能」。除了閨閣中琴棋書畫的才藝，李漁更增加這些女子的「社會經驗」描寫，增益其「社會智能」。她們不再只是束於閨閣、深居簡出的大家閨秀，而是實際見過外人，有行走江湖、跋山涉水經歷，或有自行謀生能力、設法解困的膽識。這些女子在遇到問題時，不是不經世事的嬌弱無助，而是具足「智勇」，挺身面對，能努力爭取改變的機會，有自行解決問題的能力，可謂「才智雙全」——而正是其才智雙全，才讓劇中男子拜服欽佩，也才讓女子散發自信的光輝。

在高濂、李漁的戲曲作品中，幾乎都有女性「作詩填詞」描寫，且詩詞對情感的推進多半有決定性作用，男子因詩得知女子衷曲，或為女子詩才折服，或始見女子非自己刻板化印象的一面。這些「詩才」使女性更有選擇匹配對象的權力，也握有獲得他人尊重的基底（即便《意中緣》非因詩才吸引，也因仿畫之丹青功力首先獲得重視。）除了「詩才」的吸引，能持久性的佩服尚有膽識和真情元素，在這些既定情節中，高濂和李漁都能凸顯女性自身的覺知，肯定自己的情觀，成為自己的決策者，結合了明代中後期以來關注的真情與女性描寫。高濂、李漁筆下的女子，也多有「婚戀自覺意識」，勇於自擇良配。《玉簪記》中的陳妙常在推託之下還是面對自己內心的渴望，企圖翻轉身分；《憐香伴》中的崔箋雲表面為丈夫擇配，其實是為了自己能與曹語花惺惺相惜，曹語花能在心中堅守情真，才能完成心之所向；《意中緣》中林天素與楊雲友皆是自選婚配，且在婚約面前謹慎思考雙方理念；青樓出身的《玉搔頭》劉倩倩、《慎鸞交》王又嬙、《鳳求鳳》許仙儔皆在心儀對象面前主動自薦，積極追求自己心有所屬的愛情與幸福。以下就「才智」和「婚戀自覺」兩方面來分析部分劇作中的代表性人物。

一、才智

(一)《玉簪記》陳妙常

茶、香、琴、棋、詩的層層堆疊，除了展現晚明文人有意追求的文人化品味，也反應高濂賦予陳妙常一個「多才多藝」的「才女」形象。高濂在《玉簪記》中並沒有特別形容陳妙常的外貌與長相，潘陳二人在〈下第〉一齣的女貞觀殿上初見，此時潘必正陷落自己落第羞歸情緒中，妙常也練達人情地寬慰，並沒有兩人互相欣賞外貌的描寫。關於妙常的容貌，〈投庵〉時觀主形容她「看他儀容修潔，舉止大人家，粉褪紅銷兩淚麻。」〈幽情〉借潘必正口中道出：「偶見仙姑，修容光彩，艷麗奪人。此心羈絆，不忍輕去。」大致簡單交代妙常外貌，高濂在《玉簪記》對陳妙常逐步寫就的豐富才藝，才是高濂描寫的重點。除了才藝，高濂也讓陳妙常擁有「深諳人情事故」形象：

第四齣〈遇難〉

(淨)……如今天涯分散。我想男女俱各長成，杳無人至，必定這一節事已付東流去了，教我做娘的每每掛懷。(旦)母親，自古道：「一富一貧，乃見交情；一貴一賤，交情乃見。」於今父喪家寒，況經年遠，此事不必提起，只索苦守便了。【花落寒窗】【前腔】(旦)嘆人生萬事由天，又何須苦苦埋怨。……

第十齣〈手談〉

(旦接看科)詞章雖妙，只是言語太狂。我這裡清淨堂中不捲簾，景幽然。閒花野草漫連天，莫狂言。(外)獨坐洞房誰是伴？(旦)一爐煙，閒來窗下於琴弦，小神仙。……

【貓兒墜】(旦)新詞艷逸，望報始投桃。爭奈禪心愛寂寥，鸞台久已棄殘膏。相告，休錯認蓮池，比做藍橋墩。……

【尾】(外)是非偶爾空談笑。(旦)好收拾作家腔調。這等沒擔兒相思你別處挑。(外)小生就此告辭了。(旦)冒犯，恕罪恕罪。

第十二齣〈下第〉

【桂枝香】【前腔】(旦)相公，看你眸含星電，氣吞霜劍。逐驕陽汗濕徵衫，且依聖水洗乾塵面。聽池中雨聲、聽池中雨聲，有日雲泓霧卷，龍蟠虎變。……

第二十三齣〈追別〉

【憶多嬌】兩意堅，月正圓。執手叮嚀苦掛牽。我與你同上臨安如何？

(旦)我豈不欲，恐人嚷開是非，反害後邊大事。欲共你同行難上難。早寄鸞箋，早寄鸞箋，免得我心腸掛牽。

面對母親對曾經的指腹婚約掛懷可惜，妙常知人情冷暖，勸母親不必介懷；面對張于湖暗示、明示的情感表白，她堅定拒絕又不失氣度；體察潘必正失落功名而羞歸，能善解人意、出言安慰其暫時沉潛；在面對潘必正邀約私奔臨安，能理性考量後果與評估可行方向。高濂給陳妙常的形容，是「才藝」與「知應對進退」的展現，這才是高濂賦予文人化形象外的另一面俗世照應。

(二)《憐香伴》崔箋雲、曹語花

關於《憐香伴》崔箋雲才智描寫，范介夫對妻子崔箋雲評價極高，第二齣〈婚始〉，范介夫形容下聘的妻子崔箋雲是「揚州的女色甲於天下，聞得他的姿貌又甲於揚州，才華又與姿貌相稱。」第七齣〈閨和〉又稱頌「小生自從娶了箋雲小姐，並頭聯句，交頸論文，雖是夫妻，卻同社友。風流之願已飽，隴蜀之望不奢。就是功名也聽其有無，年壽也任其修短，一切置之度外。」在范介夫眼裡，妻子才貌雙絕，乃一等佳配。而關於其詩才細寫，主要在第二齣〈香咏〉和和第二十六齣〈女校〉。第六齣〈香咏〉寫雙姝相遇，以詩作惺惺相惜，雙姝互讚詩才；崔箋雲返家後，范介夫對二女作品十分欽佩，劇作再次重申雙姝詩才。

第二齣〈香咏〉

(老旦對旦介) 貧尼久慕大娘的詩才，今日幸會，可好面教一篇？(旦) 索處無聊，偶借筆墨消遣，那裡教做能詩。(老旦) 休得過謙，定要請教。(旦) 把甚麼為題？(老旦) 方才大娘嗅著美人香，就把美人香為題罷了。(旦) 這等，小姐先賦。(小旦) 奴家並不識字，那解吟詩。(旦) 這等，師父先請。(老旦) 貧尼少時也學拈毫，自摩頂以來，十年不作綺語了。(旦) 這等，奴家獻醜，小姐、師父不要見嘲。(寫完，老旦讀介) 溯溫疑自焙衣籠，似冷還疑水殿風。一縷近從何許發？條環寬處帶圍中。——妙才，妙才！(小旦接詩看介)

【學士解醒】【三學士】對客揮毫不構思，自矜倚馬男兒。(老旦) 小姐，你既不識字，為何看詩不忍釋手？(貼旦) 我家小姐雖不會做詩，字還略識幾個。(小旦) 細玩大娘的佳作，清新秀逸，當與〈清平調〉並傳，可稱女中太白了。(旦) 承小姐過譽。(老旦) 這等看起來，小姐不但識字，竟是知詩的了。……(小旦) 大娘的詩只形容得別人，不曾寫照得自己。據奴家看來，美人脂粉香，還不如大娘翰墨香為貴。你嗅來自己香難覺，噴入他人鼻始知。……【解三醒】(小旦) 我只怕腕中有鬼詩難好，筆上無花意不隨。才難敵，真個是曲高寡和，我貴知稀。

曹語花讚嘆崔箋雲「對客揮毫不構思，自矜倚馬男兒」、「當與〈清平調〉並傳，可稱女中太白」。第二十六齣〈女校〉乃參加曹府聽考情景，崔抽中詩題乃〈班姬續史〉，她尋思：

【正宮過曲·玉芙蓉】(旦)班家有雋英，漢代多奇政。羨一朝盛史、兄妹相成。我想班姬以一女子，奪太史公著作之權，真是千載奇遇。雖然是他平日稽古之力，也還由漢天子破格之仁。若使班姬生在今時，誰許他恁般得志？倘若是有才不遇憐才聖，不過向繡閣香奩著小名。真僥倖，妒紅顏有命，等閒間、與丘明遷固並芳聲！

……

(老旦持卷上)〈班姬續史〉是那一位的？(旦)奴家的。(老旦念介)兄未成書妹踵將，千年文字數班香。女中何代無良史？才格惟聞破漢皇。——此詩才識俱高，風格又別，是左芬、道韞之流。

崔氏的詩被評選為左芬、謝道韞之流，成為曹公選中的女門生，收為義女，留予女兒作伴。從〈香咏〉到〈女校〉，李漁連續給予崔箋雲仿若李白、左芬、謝道韞的形容，逐漸堆疊她「才女」被賞識的形象，特寫其博學敏捷的詩才。再另一方面，李漁給了崔箋雲第二種形象鋪墊——第二十三齣〈隨車〉和第三十六齣〈歡聚〉特寫崔箋雲「智略與膽識」。隨著時間流逝，〈隨車〉裡的崔箋雲從失敗經驗成長，理解到人心險惡，做事不能有勇無謀，她說：「當初是孩兒家見識，輕舉妄動，鼓了風波。我如今老成練達，計出萬全，不是從前鹵莽了。我老成不作輕佻計，管將今是贖前非。自有機緣，不須皺眉。」想好萬全之策，隻身前往曹府應試，並想好婚配說詞預計全身而退。〈歡聚〉中，崔箋雲向曹公坦承「孩兒與妹子在雨花相值，彼此憐才，曾在佛前結為姊妹。不想爹爹忽然把妹子帶來，以致他思念成疾。後來石郎革了衣巾，歸宗複姓，僥倖登科，孩兒隨他進京，訪問妹子的音耗。幸喜爹爹遴選閨秀，孩兒得入彀中。彼時若以實告，爹爹決不見收；孩兒若不進來，妹子的病決不能癒，所以只得詭詞以對。如今賴爹爹福庇，良願已酬，榮恩已下，孩兒若再不說出原情，將來欺天之罪，一發難逃了。因此冒死直陳，求爹爹恩諒。」崔箋雲智巧突圍，婉言向曹宮坦承時情原委，呈現崔氏聰明、正直，且有智慧處理人生困厄的形象。

再來，李漁還讓曹氏有個「女扮男裝」的描寫，第十齣〈盟誓〉雙人訂下相守之約，崔氏著男裝，「我雖不是真男子，但這等打扮起來，又看了你這嬌滴滴的臉兒，不覺輕狂起來。愛殺人兒也，寸心空自癢。不但我輕狂，小姐你的春心，也覺得微動了。好一似紅杏牆頭，一點春情難自防。」曹氏暗想「你看他這等裝扮起來，分明是車上的潘安，牆邊的宋玉，世上那有這等標致男子？我若嫁得這樣一個丈夫，就死也甘心。」足以顯示崔氏女扮男裝之瀟灑風流。《憐香伴》中的「女扮男裝」有其意義，因崔氏的巧扮，致使曹氏對其產生必須以此以終的情感，而李漁也有意藉崔氏女扮男裝，讓其膽識才略形像更為強化。

關於曹語花的才貌，父親曹有容對女兒的評論見於第四齣〈儷居〉，崔箋雲

對曹語花的評論可見於第六齣〈香咏〉。

第四齣〈儼居〉

荆妻早逝，後嗣杳然。雖生得半個孩兒，到稱得五經博士。乳名阿玉，小字語花，信口成詩，過目成誦。

……

（外）孩兒，你終日吟詩作賦，手不停揮，雖不是內家本等，但你性之所好，我也不好阻當。只是婦人家的才情切忌賣弄，但凡做詩，只好自遣，不可示人。就是稿紙也要謹密收藏，不可隻字落人之手，以滋話柄。我如今送你到舅舅宦邸暫居，雖是嫡親瓜葛，也比家內不同，須要十分謹飭。

【正宮過曲·刷子序】名山自存。把奚囊緊括，休露詩痕。殘稿收藏，不嫌吝惜如珍。堪焚。女子無才為德，名與字忌出閨門。一任你織回文巧擅蘇娘，終不似安機杼本分天孫。（小旦）孩兒受教了。

第六齣〈香咏〉

（背介）你看他不假喬妝，自然嫵媚，真是絕代佳人。莫說男子，我婦人家見了也動起好色的心來。

……

（旦）小姐不但知詩，乃深於詩者。小巫貽笑大巫，豈不愧死！如今一定要請教了。

（小旦）不要聽這丫頭，奴家委實不會。（老旦磨墨，旦將筆強塞小旦手內介）（小旦）這怎麼處？只得勉強塗鴉了。（寫完，旦讀介）粉麝脂蘭未足猜，芬芳都讓謝家才。隔簾誤作梅花嗅，那識香從詠雪來。——妙絕！妙絕！參軍俊逸，開府清新，小姐兼之矣。

【解三醒】【前腔】良賈深藏不露奇，喬妝卻似貧兒。那知石崇步障開成錦，把我王愷珊瑚碎作泥。似小姐這等詩，真有雪胎梅骨，冷韻幽香。暗中但覺香浮動，認處難分影是非。真佳會，謾道是伊能憐我，我更憐伊。

曹語花的美貌讓崔箋雲「見了也動起好色的心來」，她的美麗是「不假喬妝，自然嫵媚」的類型，連第五齣〈神引〉時，連菩薩都讚嘆其不加矯飾之美。但在美貌之外，李漁更特寫的是曹語花的詩才，給予她的詩風如鮑照俊逸、如庾信清新的形象——而這其實也是杜甫用以讚美李白天才詩風的形容。李漁讓曹語花兼之，也是呼應前述對崔箋雲的讚許，盛讚二女詩才。曹語花父親也知道女兒的才學，只是考量自己與社會的理念，不免提醒女兒「女子無才為德」的觀念，「但凡做詩，只好自遣，不可示人」，以「內家本等」修養德行為尚——這個概念也在李漁另一劇作《風箏誤》和清初小說《紅樓夢》被提及，閨閣文字當屬怡情養性之道，不宜外流。曹語花聽從父親訓勉，一開始藏拙不輕易露才，後在「詩逢知己」的情況下，以詩相交。由此可見《憐香伴》的崔箋雲、

曹語花皆有詩才，援筆立就，而這也正是李漁特寫雙姝詩才以及堅持鍾情理想的精彩篇章。

（三）《意中緣》楊雲友、林天素

《意中緣》中有兩個才女——擅仿董其昌畫作的楊雲友，與擅仿陳繼儒畫作的林天素。第三齣〈毒餌〉楊雲友的出場說明她出身貧寒，以仿畫維生，是努力謀生、經濟獨立的女性：

【菩薩蠻】腰肢本是生來細，豈因忍餓增嬌媚。無力辦霓裳，人言喜淡妝。筆耕為口計，盡道誇才藝。種種謗人聲，冤哉不忍聽。奴家楊氏，小字雲友，別號林下風，錢塘文學象夏公之女也。生來貌不容妝，眉無可畫。德言恭貌，受胎教於慈親；翰墨詞章，得家傳於嚴父。不幸萱花早謝，長依椿樹為榮。所苦者，家計凋零，治生無策，又兼屢年欠下積逋，子母相生，日重一日。**還喜得奴家粗通翰墨，略曉丹青，雖然得些潤筆之資，以助薪水，究竟這千瘡百孔，那裡補救得來？……**

楊雲友只仿董其昌之筆，對董其昌才子形象也本友追慕之心。董其昌讚嘆楊雲友畫作，託江懷一訪媒，不料是空和尚假託董的名字欲圖楊雲友，先使黃天監冒充為董其昌，再據為己有。第十一齣〈賺婚〉中，楊雲友開始發現黃天監不像心理設想的郎君，決定「試才」，若對方沒有真才實學，絕不委身。第十四齣〈露醜〉中，楊雲友得梅香之助，展開試才行動。

【霜天曉角】（旦上）心頭鹿撞，底事誰堪講？欲試山魃伎倆，其如野鬼深藏。奴家自從那日下船，看見彼人的面貌，心上甚是狐疑。欲待試他一試，看他才技何如？……我如今把筆硯安排在此，待他進來，就好面試，且看真假何如，再做商量便了。（放筆硯介）……

（旦）來了。我只當不知，在這邊畫畫，等他走到，就好把畫來試他。（搦筆想介）畫些甚麼東西好？也罷，岸上的梅花開了，就畫一幅梅花，有何不可！（畫介）……

（旦背介）這等看起來，畫畫的事是一竅不通的了。但不知寫作何如？待我把兩樁技藝都考他一考。……（旦長嘆介）這等看起來，那裡是董思白，明明是個大拐子，假冒他的名字，騙我過來的了。……

再一連串測試後，楊雲友發現對方果真不是董其昌，在悲苦自己父親被騙之餘，發現梅香也同為淪落人，兩位女子遂商議勇敢突破命運，共同謀畫計策擊敗奸人，理性脫身，發出「休將怯弱笑裙釵」的豪語。脫逃之後的楊雲友行事更為小心謹慎，並持續垂簾賣畫維生，以籌回鄉旅費。在最後一齣，董其昌深深佩服楊雲友的經歷，說道「怎麼天地之間，竟有這樣奇女子！不但不從奸

計，又能雪憤報仇。我以前不過重他才技，那裡曉得又有節操又有智謀。這等看起來，不但是女中豪傑，竟是閩閩中的聖賢了。下官何幸，得此異人，真個要喜殺我也！」由已負盛名的才子董其昌給寒素才女楊雲友定評「異人」，李漁賦予楊雲友的形象，是有能力自行營生、有智慧脫逃不利婚姻、有自行擇婿思想的女子精神，在丹青畫筆之外，給予人物更立體的個性刻畫。

林天素是閩中名妓，書畫俱工，第四齣〈寄扇〉為其開場：

【海棠春】（小旦淡妝上）煙花抹煞人多少，從一婦，動相譏誚。那識污泥中，也產青蓮好。身在風塵志出塵，但將業障了前因。貞心不逐顏軀壞，留待他年剖示人。妾乃閩莆妓女林天素是也。不幸雙親棄早，將身墮入青樓。雖居鶯燕之場，時切雌鳩之慕。縱不能守貞待字，卻也曾擇友而交。生來一十八年，所交與者不過文人數輩而已。奴家常恨生在南蠻馱舌之鄉，不見中都文物之士。又聞天竺乃中華之佛土，西湖為人世之蓬萊。故此辦香裹粟而來，要酬我生平三願：一願向三竺僧伽，懺悔生前業障；二願藉西湖勺水，浣除筆底塵凡；三願覓一個才情相副之人，遂我從良之志。自從前日來到杭州，還了香願，在這西子湖頭，賃一所莊房住下。……我在閩中的時節，聞得杭州地方有個高士江懷一，極肯濟困扶危，輕財任俠，是當今一個異人。欲待前去訪他，但不知他家住那裡？奴家雖在青樓，常以賣畫為事，學的是松江一派，摹仿陳眉公的筆意，最為肖神。昨日畫有一柄扇頭在此，不免寄到書畫鋪中去賣，試一試這邊人的眼睛，看他們可認得出？

林天素因雙親見背，落入青樓，但表明自己很有氣節，且只與文人數輩結交。他從閩莆（福建東邊）來到杭州，賃居西湖邊，還打算拜訪高士江懷一。面對陳繼儒請託江懷一說媒，她既理性考慮、又答應得爽快。除書畫才藝、性格決斷，林天素在劇中也有「女扮男裝」的多幕場景，以「女扮男裝」行走江湖，從閩莆前來杭州，如今將從杭州返回閩莆葬親。從第十三齣〈送行〉我們可以知道：天素扮起男裝，縱使三寸金蓮也沒有絲毫破綻，不只外貌像男兒，連行走、言談都像男兒，使陳繼儒和江懷一十分欽佩，目為「奇人」。

（小旦）奴家原有個出門的法子，……奴家往常出門，都做男子打扮，再不曾有人認得出來。前日來的時節也是這等，如今照舊裝扮了回去就是。

……

（小生）這規模看來倒儼然像個男子，只怕你那小腳兒跨不得大步，要露出本相來。你且走幾步看。（小旦作大步行介）試看我行似虎躍如龍，卻便是雲隨風送，說甚麼小金蓮有操無縱！（小生大笑介）一些破綻也看不出，竟是這等回去便了。……（外）原來如此。你看，居然是個美丈夫，不露一毫纖弱之態，真奇人也。……（外）婦人假裝男子，隨你怎麼樣矜持，也定要露些本相出來。天素，你為甚麼原故，妝得這等儼然？（小旦）不過是氣魄勝人。若還自己心上說我是個女子，走到稠人廣眾之中，膽就怯了。須要自家認定，我是個鬚眉如戟的丈夫，把那些男子反當

做婦人看待，自然氣雄膽壯，不露纖弱之容。當初木蘭從軍，想來也用此法耳。

【五供養】(小旦) 誰鳳孰鳳？氣可包身，雌便為雄。要求形卓立，先使氣縱橫。……

林天素認為此間妙法在於「氣魄勝人」，要有認定自己就是男兒的氣場，自然就像男兒。最後夫妻話別時，林天素雖內心不捨，也能理性把持，不流露過分悲苦，展現瀟灑形象，讓兩位男子不禁讚嘆「氣偏決烈，頭也不回，飄然去了。**真女中之豪傑也**」、「**方知道女俠分離自不同**」，英氣形象十足。回福建葬親的林天素遭海寇所劫，被迫入營擔任記室，林天素仍能成功掩飾其男扮女裝的身分，並設想計策求援。歸返的林天素接受江懷一和陳繼儒建議，繼續扮男子模樣，參加楊雲友的「面試」，林天素果真通過作詩、畫、相貌考驗，楊雲友稱「只怕我新人還不及新郎美」，准與聯姻。林天素代董其昌成功娶回楊雲友，完成男子們辦不到的任務，讓男子們十分佩服，完全展現出林天素過人本領，她的形象除了詩才、畫才、相貌，更是英氣勃發、有勇有謀，且有闖蕩社會的獨立歷練。

《意中緣》中給予楊雲友、林天素的才藝是丹青仿畫，又塑造楊雲友、林天素兩位女子聰慧、為自己爭取未來的形象；劇中男子皆深深佩服兩位女子，他們從本來尋找捉刀代筆、欣賞才藝的品賞，到後來嘆服她們更多才藝之外的「智勇」表現，也展示出李漁對才女增添勇氣與智謀的特寫。

李漁劇作產量豐，更擴大劇作裡女性角色的書寫範圍，筆下女性角色不限於名門淑女、官宦閨秀，更增添了平民階層人物。宦家姬妾、市井女子、寒家貧女、青樓名妓、娼家鴛母、遇難丫鬟等角色都被描繪，此是社會階層拉大。此外，女性人物的年齡層範圍也有增廣，有待字閨中的女子，也有成為妻妾與母親的女性。除了主要角色之外，各階層中皆有值得被讚許賞識的女子，例如《意中緣》的梅香雖受辱於奸人（是空和尚），但能扭轉命運，改為協助楊雲友，二人一同擬策反打奸人，逃出魔爪，重新打造人生；《風箏誤》中詹淑娟的母親柳三夫人也不僅是一般慈母形象，她有婚姻日常爭吵描寫，還負責教導女兒淑娟學詩，鼓勵她題詩鶴上，引發後續故事；《玉搔頭》劉倩倩的鴛母照顧倩倩成長，接納倩倩的心高氣傲，並協助她一路出逃，直至倩倩最後重懷武宗懷抱。這些非主要角色的人物也展演出立體形樣，成為主要角色旁重要的陪襯。

二、婚戀自覺

明傳奇中的女子，對婚配有更強烈的自主意識，希望有更多自己追求幸福的自主空間，展現了晚明「至情」、「痴癖」觀念影響下的線索，提出對婚配的另一種反思。

(一)《玉簪記》陳妙常

高濂《玉簪記》強調感情的萌生與注定。陳妙常寄居空門，但總會在月夜時節想起自己孤身一人。陳妙常的情感有個人意識的選擇，在面對追求者時，能判斷、選擇自己心之所向。〈手談〉一齣，面對張于湖的引逗，妙常嚴詞拒絕、知所進退，面對潘必正的風流倜儻，開始一連串情感與理智掙扎的心情轉折。〈幽情〉中，陳妙常雖主動約潘必正品茗，但並沒有主動向潘必正表明心跡；〈寄弄〉中面對潘必正以琴曲挑逗，也堅持「臉兒假狠，口兒裡裝做硬」，表面「見了他假惺惺」，把「別了他常掛心」的愁思留給自己；〈叱謝〉中自寫胸中幽懷為詩，本也並不打算讓潘必正得知，卻不小心在一步步流露出來。最後期望能爭取未來婚配之路。陳妙常雖非婚戀中的主動追求者，卻是授意者，且能在〈追別〉中評估未來方向而作出決策，也算主動為自己爭取了未來。

(二)《意中緣》楊雲友、林天素

第十一齣〈賺婚〉中，楊雲友開始懷疑所嫁非董其昌本人，「我當初只道他既有其才，必有其貌」，沒想到如今眼前這位「貌既不揚，性又粗鄙」，感受到錯配姻緣。楊雲友不甘於委屈現狀，決定「試才」，「若果有真才實學，我就恕他些也罷了；萬一內才也不濟，我就拚一死，也決不與他成親。」她認為婚配需要「良配」，實力相當，決不將就。在一連串測試後，楊雲友發現對方真的不是董其昌，她不坐困愁城，與同是被害人的梅香商議脫離奸人。脫逃之後的楊雲友面對董其昌和江懷一的尋媒，擔心又是場騙局，決定自擇夫婿，而其標準是「才技相當者」才能成婚配，她說「終身大事，不便草草，畢竟要相個仔細」，測試標準乃「第一要看人物，第二要考文才，第三要會寫，第四要會畫。有了四件，只管來說親；若少一件，他不要癡想！」⁵在楊雲友心中，親自認證、眼見為憑對方的真才實學與確認儀表非常重要，不再讓長輩安排或是輕易答應提親，充滿婚戀自主意識。

第八齣〈先訂〉中，江懷一替陳繼儒說媒，林天素考量的是現實條件，確認此盟約的認真程度，避免將來悲劇。

(小旦)他是兩間人望，千古詞宗；奴家陋質賤軀，才疏技短，怎生配得他來？

(外)才子佳人是天生配偶，小娘子不須客氣。若還意有他屬，不妨直捷回他。(小

旦)不瞞老先生說，奴家生於幽僻之鄉，不見高明之士；常慮風塵淪沒，終無振拔之期，此來正為擇主從良。眉公的才名如雷震耳，豈不願做他箕帚之妾？只怕此言未必出於誠心，不過是一時興到之話。萬一結褵之後，見美而遷，使奴家有秋風紈扇之悲，如何是好？(外)小娘子說那裡話，眉公是個金石君子，但看他負朋友，就如

⁵第二十六齣〈拒約〉

他不負妻孥，這個包在小生身上。……（小旦）老生意氣如雲，肝腸似雪，決不肯誤人的終身。奴家依命了。……

（生）天素，你也忒煞膽大，還不曾看見新郎，就把親事許了。還喜得眉公生得俊雅，萬一是個極醜極陋之人，此時心上豈不懊悔？（小旦）才貌相兼，固所願也。只是真正才子，也不必定以姿貌見長。奴家常遇眉公於詩文書畫之中，就是潘安、衛玠也沒有這等風姿，所以一說就允。若還看他人物風流，然後以終身相許，這憐才的念頭，倒未必十分真切了。（生大笑介）這段高談是從古佳人所未發，不枉是海內名媛。下官所言，特戲之耳！

【黃鶯兒】（小旦）肉眼相兒郎，略才情，看面龐，少甚麼一丁不識在潘車上。但要這風姿內藏，又何必精華外揚，從來至聖皆無相。……

林天素能識機緣，抓住從良機會，她申論「真正才子，也不必定以姿貌見長。奴家常遇眉公於詩文書畫之中，就是潘安、衛玠也沒有這等風姿，所以一說就允。」表現其果斷、又真心仰慕眉公才華的「憐才」心意。從後來林天素向楊雲友自信勸慰的話語，可以知道林天素對「佳人配才子」十分同意：

從古以來「佳人才子」的四個字再分不開。是個佳人一定該配才子，是個才子一定該配佳人；若還配錯了，就是千古的恨事！如今世上的才子只有兩位：第一個是董思白，第二個是陳眉公。若論佳人也只有兩位：第一個是你，那第二個也就要數著我了。（旦）你是那一個？（小旦）區區叫做林天素。（旦背介）林天素是海內知名的妓女，原來就是他。（小旦）我們兩個怎麼好丟了才子，去嫁那沒名沒姓的人？……

《意中緣》也記錄了楊林雙姝對婚配男子美醜的看法，她們首先識「才」，相信「才」為首選，有才者其貌必不至於太差。

（三）《憐香伴》崔箋雲、曹語花

《憐相伴》中，李漁設定雙女子相戀，配對女性情誼。雙女始於神佛指緣，在氤氳使者協助之下，崔箋雲聞得曹語花身上異香，「你看他不假喬妝，自然嫵媚，真是絕代佳人。莫說男子，我婦人家見了也動起好色的心來。」先在外貌氣質上吸引，再以「詩才」互相憐惜欣賞，先有佛媒，再有人媒，由院中老尼協助，議定十月初一於雨花庵再次會面。第十齣〈盟誓〉中，兩人原欲結為今生手足，後決議到來生世夫妻，又因夫妻拜堂，曹語花決定「我想天下事件件都兒戲得，只有個夫妻兒戲不得。烈女不更二夫，我今日既與你拜了堂，若後來再與別人拜堂，雖於大節無傷，形跡上卻去不得了。」崔箋雲提議「我如今嫁了范郎，你若肯也嫁范郎，我和你只分姊妹，不分大小，終朝唱和，半步不離，比夫妻更覺稠密。」二人果真佛前訂盟：

【劉潑帽】(合) 神靈赫赫應難誑，負心的自有奇殃。但願從今世世都相傍，輪流作鳳凰，顛倒偕鴛帳。…… (小旦) 葛藤相結願為鄰，桐葉分封戲作真。(旦) 破格憐才輸我輩，從來奇妒屬男人。

兩人約定內容是「但願從今世世都相傍」，打破女子之間善妒的想法。第十二齣〈狂喜〉中，崔箋雲告知范介夫與曹語花約定共事一夫之事，范介夫本來只鍾情崔箋雲一人，對於這樣的提案覺得不可思議，擔心雙妻彼此吃醋拈酸造成不和睦，破壞現在的安寧日子；然曹語花也是上等女子，范介夫還是被說動，不免先請崔箋雲保證不吃醋。這樣的才子佳人劇，鎖定的已不只男女知己關係，而是雙姝之間的知己關係。只是這樣的相守，在時代限制之下還是需要「共事一夫」來完成。後來此樁姻緣遭周公夢作梗破壞，曹語花大病一場。李漁讓曹語花闡發其關於「情」的議論。

第二十一齣〈緘愁〉

(貼旦) 小姐，從來害相思的也多，偏是你這一種相思害得奇特。「相思」二字，原從「風流」二字上生來的，……那范大娘是個女人，他有的，你也有；你沒有的，他也沒有。風不風，流不流，還是圖他那一件，把這條性命送了？……(小旦) 呆丫頭，你只曉得「相思」二字的來由，卻不曉得「情欲」二字的分辨。從肝膈上起見的叫**做情**，從衽席上起見的叫**做欲**。若定為衽席私情才害相思，就害死了也只叫做個欲鬼，叫不得個情癡。從來只有杜麗娘才說得個「情」字。……我死了，范大娘知道，少不得要學柳夢梅的故事。痴麗娘未必還魂，女夢梅必來尋樞！我死，他也決不獨生。我與他，原是結的來生夫婦，巴不得早些過了今生。【大勝樂】相從不久，今生良願，來世相酬！……(小旦) 你若說起夢來，我比杜麗娘還覺受用。自從別他之後，那一夜不夢見他？戴了方巾，穿了長領衣服，就像那日拜堂的光景。

【太師引】俺和他夢中游，常攜手，俏儒冠何曾去頭！似夫妻一般恩愛，比男兒更覺風流。……

李漁在《憐香伴》中注入湯顯祖寫作《牡丹亭》的精神——「情不知所起，一往而深。生者可以死，死可以生。生而不可與死，死而不可復生者，皆非情之至也。」認定癡情可以為之死、為之生，跨越死生，呼應晚明的「情真」與「癡癖」思想，反思當時「父母之命、媒妁之言」閨閣教條。曹語花相信「我死，他也決不獨生」，對二人情意有絕佳信任與執著。面對女兒病重，曹公第二十四齣〈拷婢〉欲知詳尾，婢女留春說到小姐是「雨花庵踪跡無他，不過琴逢女伯牙。」曹語花因訂盟與「愛她詩才」就能癡情至病，曹父不信，欲收女門生，為女兒尋找另一位作詩女伴。

(外) 豈有此理。難道為個女人，就想成這等大病，他愛范家女子那一件？(貼旦)

愛他的詩才。(外) 再呢？(貼旦) 再沒有甚麼。(外笑介) 世上有這等呆妮子！

【南呂過曲·瑣窗寒】【前腔】笑從前針砭空加，**奇癖原來為嗜痴**。我只說他想著甚麼，若要做詩的女伴，這京師不要說一個，一百個也有。這校書女史，遍滿京華。看一呼自集，歌風奏雅。只怕他入山陰應酬不暇！(貼旦) 有便有，只怕不像范大娘那樣高才。(外) ……叫院子，到外面傳諭，說老爺要收幾個女門生和小姐結社，但是能詩的女子，三日後都來聽考，考中的自然優待。

後崔箋雲通過曹公女門生測試，終於和曹語花相見，第二十七齣〈驚遇〉中兩人聚首，曹語花看見曹箋雲果然主動來找她，「你原來如此多情，不負我病得這般沉頓」，「**情癡**」兩字，**畢竟輸我輩裙裾**。笑世上薄倖男兒，笑世上薄倖男兒，半路把紅顏丟負。不枉了閨中豪傑，女中丈夫。遠隔著萬水千山，遠隔著萬水千山，跋涉前來，還趁我殘生未殂。」好事拖磨，雙女子之間為維持共同婚約，不管距離與困難仍矢志完成。第三十一齣〈賜姻〉中，面對婚嫁范介夫，曹語花再次申明「我當初原說嫁你，不曾說嫁他；就是嫁他，也是為你。」此劇中癡情描寫都在雙姝身上，連結尾崔箋雲都說「非是矯情甘寂寞，要思越俗擅風流」——這是越俗，也是風流，李漁通過崔箋雲和曹語花展現這種超越當代世俗的女子風流情懷。最後第三十六齣〈歡聚〉，三人經聖上指婚，范介夫左手攜崔箋雲，右手攜曹語花收尾，雖不免再次歸為一夫二妻、帝王指婚情節，然齣末下場詩的精神，李漁訂為「傳奇十部九相思，道是情癡尚未痴。獨有此奇人未傳，特翻情局愧填詞。」李漁便是想追慕湯顯祖精神，寫這樣一部「奇」劇。

本劇第一齣〈破題〉開頭即曰「真色何曾忌色，真才始解憐才。物非同類自相猜，理本如斯奚怪。奇妒雖輸女子，癡情也讓裙釵。轉將妒癖作情胎，不是尋常痴派。」《憐香伴》中重複了幾個概念——憐才、無妒、風流、癡情，在在顯示出李漁想要展演的時代思想與奇想特點，這樣的取材十分特別。雖這樁婚配最終還是神佛牽線、同嫁一夫與帝王指婚來完成，然還是展現出女性在此其中致力的力量，以及李漁為此劇女女情意特寫。

(四)《玉搔頭》劉倩倩

從鴛母口中，可知劉倩倩本是庶出於中階軍官之家：

十六年前，曾抱個女兒撫養，是劉都閫侍妾所生。只因他夫人嫉妒，要將來溺死。都閫與我有枕席之情，背地送來教我替他撫養，待成人之後，領回去遣嫁。不想都閫未老身亡，一家星散，老身留為己女，愛若親生，取名喚作倩倩。**生來態若流雲，膚如積雪**。髻鬟不整，猶似膏沐為容；雲雨羞談，但藉詩書為樂。好笑他，**未接客先矢從良**，我這青樓中，那有個不更二夫的貞女？**既心高又兼眼大，常怪普天下竟沒個堪偕**

百歲的情郎。如今長成一十六歲，還是一朵未拆辦的瓊花。那些富商大賈，公子王孫，終日央人說合，要來梳櫛，怎奈他口縫不開。……

劉倩倩膚白、態媚，喜讀詩書，而且「矢從良」、心性高，一般男子決不入她的眼，武宗皇帝微服出訪見著後，驚嘆「真是天姿國色，六宮裡面，那有這一位佳人？不枉了此番跋涉也。」武宗皇帝化名「萬遂」，偽作未曾出仕的一介寒儒，眼力極佳的劉倩倩自然不會相信，驚訝「何曾經見這容儀，教人欲進還驚退，比著那夢裡襄王更有威！」認定「郎君這種儀表，決不是個未遇之人……奴家年齒雖幼，**眼力頗高**，見過多少公卿，那有郎君這種氣概。若非眼前之將相，定是異日之公侯」。第八齣〈締盟〉中，劉倩倩主動自薦，且自薦後表明自己「身賤志不卑」，即便皇帝下詔來逼也寧死不屈。

（旦）枳棘非鸞鳳所棲。就是這個尊銜，也只好藉為途徑，將來的富貴，還不止於此。請問有幾位夫人？（生）雖有幾個婢妾，只好備衾裯之選，不可寄蘋蘩之託。目下正想要擇婚。（旦）**這等奴家不揣微賤，願託終身，不知郎君以為可否？**（生）得與芳卿偕老，實出萬幸。只怕官卑職小，家道貧寒，無金屋以貯佳人，使小娘子有失所之嘆耳！

……（旦）正該如此。只是一件，**奴家一言相訂，生死不渝**，只怕男子漢的心腸，不能勾堅如鐵石，須是對天盟誓，才好付託終身。……（生）這等說起來，「財利」二字，是不能搖動的了。只怕有大富大貴之人，把勢力來相逼，到那時節，不怕你不依。（旦）**有人倚勢來相逼，我拚個珠沉與玉碎，便是帝王何足畏！**（生笑介）這一句話就不敢輕信了，難道當今皇帝來要你，你也敢與他相抗不成？（旦）古語道得好：三軍可以奪帥，匹夫不可奪志。做婦人家的若拚不得一死，……**就有聖旨在前，軍令在後，他其奈我何？萬郎，萬郎！你畢竟是做官的人，把勢位看得太重，未免輕覲了奴家也。【金蓮子】莫相欺，須念我身賤志不卑。我從今、只曉得將軍貴，把皇王認做布衣。一身皆我膽，八面仗君威！**

面對弄丟「玉搔頭」信物的武宗皇帝以皇帝姿態來傳召，劉倩倩自然抵死不從，「奴家是有丈夫的人，烈女不更二夫，就死也不敢奉詔」，並懂得保護夫君，不洩漏丈夫個資，深怕皇帝嫁禍於他。倩倩的「烈女不更二夫」守貞意識不是來自於社會環境對女子的規範，或是所受到的教育思想，她是出於個人情感，認定一言為訂、生死不渝。除了在面對婚配時的主動自薦和堅守一人，其後追求團圓時，倩倩也堅持到底、不容受騙，極力爭取原先屬於自己的地位。在誤認范將軍是「萬遂」將軍，以及猜疑范淑芳何人時，劉倩倩這樣說：「問得不是便罷，若果然是他妻子，我便在郵亭內，與他攪場是非；做一對，相逢狹路的仇敵！」展現她不容屈居的氣勢；在誤會范淑芳為萬遂夫人時，頓足「我把真情待他，他把歹心對我，兀的不要氣死人也！」本欲跳黃河，但決定聽從母親（鴛母）建議，決議追到本人問個究竟，「方才聽見驛夫講，旱路去近，水

路去遠，那女子從水路去了。我和你趁他未到之先，竟從陸路趕去，就是同做夫人，也分個先來後到」、「此一去呵，我不做夫人也誓不歸」，劉倩倩對自身權益十分維護，並期望對方也給自己一樣的重視，一定要爭取到該得的夫人地位。面對武宗誤娶樣貌相似的范淑芳，劉倩倩說道「畢竟做皇后、貴妃的人生得命好，別人替他吃辛吃苦，擔驚受嚇，結定了的姻緣，走去認了就是。待孩兒做一篇賀表，稱他為千古上下第一位有福的娘娘」，諷刺范淑芳與處境。最後重返宮廷時也關心「今日雖分鱧和鯉，只愁寵固難移。阿誰稱妾阿誰妻？」對於自己與武宗相遇早但重逢晚的命運安感到氣惱，擔心地位不保。

劉倩倩出身青樓，但她自薦婚配、自主決定對誰堅貞，以及在乎先來後到的地位，皆是對自身命運追求的展現。《玉搔頭》沒有針對劉倩倩有才藝或是膽識上的描寫，其追夫之路有許多關鍵時刻抉擇也全仰賴鴛母提點，但《玉搔頭》明確寫出劉倩倩對夫婿執著的決心以及對自身婚配名位的追求意識，這種追求意識正是出於個人情感的選擇。

（五）《慎鸞交》王又嬭

第三齣〈論心〉安排王又嬭和鄧蕙娟的姐妹對話，討論彼此關於擇婿的想法。鄧蕙娟認為「只要他是個文人，肯把真心許我，就可以付託終身了，何必求全責備」；王又嬭認為「男子的終身極容易相：厚重之輩必定多情，輕薄之人斷然無義。厚重之輩由淡而濃，濃到後來，自有收場；輕薄之人由深而淺，淺到後來，定沒結果。所以我輩擇婿，全要具一副冷眼，看他舉動何如。若還一見綢繆，就要指天誓日，相訂終身，這樣男子定然有始無終，情義不能相繼，以身相從，未有不貽白頭之嘆者！如或不信，請嘗試之。」王又嬭對擇人的看法十分明確，看重「收場」，所以尋求細水長流，愈走愈醇厚的感情；而看重收場，才會明白「起始行為」的重要，以始為終，而這一切全賴女子冷靜觀察，才能洞察人性。

王又嬭對「留客」和「佳婿」兩個概念有極清楚的界線分野——留客是無可奈何、勉強支持的關係，而夫婿二字無法假借、不輕易許人的事情。她看重華中郎，也是符合她「厚重之輩由淡而濃，濃到後來，自有收場」的理念，相信華中郎「既能慎始，必能全終」。王又嬭明白華中郎不願意靠近青樓女色，懂得用不唐突、不嚇到華生的方式靠近他，鄧蕙娟協助以「詩篇知音」方式牽線。王又嬭特意無形中展現和華中郎類似的思想，以退為進，引得華中郎嘆服王又嬭為「異人」，對其產生興趣。王又嬭的自薦模式是「不明說」的漸漸靠近，使華中郎習慣自己的存在、並看重自己的詩才與格調，逐漸形成「莫逆之交」。面對華中郎誠實道出「後會之期可望而不可必」，斬釘截鐵說「果然不娶」，王又嬭終於將心事全盤托出，也不免哭鬧一番。而理解華中郎顧全父母想

法的為難後，王又嬙表示願意等待華家父母成全，許諾「奴家十年之內，不敢輕會一人，妄生一想」。成功博取功名的華中郎也信守十年之約，「當初不娶青樓女子，要為與良家作緣；如今不娶良家女子，又為與青樓有誓。」

華中郎與王又嬙之間的愛情難題，似乎隨著華生應試及第、仕途有展而看見一絲曙光，後功成名就的華中郎告訴父親王又嬙艱辛的遭遇，華父讚許她「呀！這等看來，他不是個妓女，竟是個節婦了。為甚麼還不娶她？」高中狀元是許可證，女子貞節又是另張許可證，兩人由分離驗證堅貞，又因驗證過堅貞始能真正結合婚配，李漁不免再次回到「義貞慈孝，各盡人倫」的想法——倚靠男子功成名就、立身廊廟，再得父母許可，才有辦法共結連理，反映出社會中實實在在的世情倫理。王又嬙一開始即有明確的婚戀價值觀，她鎖定華中郎，投其所好、等待時機，先佔據對方心中一隅再論深情，秉持始終不放棄的信念，最終贏得她「不易輕許」的幸福。

高濂和李漁的劇作結尾，有一部分疊合了「功成名就」和「帝王許配」，茲將戲曲中的愛情難題、男子最後功名與婚戀完成之內容整理如下：

劇作	愛情難題	男子功名	女子婚戀意識與完成
《玉簪記》	道姑身分	二甲進士	私定終身 (也剛好父母之言)
《憐相伴》	奸人 妻妾身分	狀元 出封琉球	自行擇配到賜婚並封
《風箏誤》	誤會	狀元 翰林院修撰 督師	長輩作主
《意中緣》	奸人	逃名	自行擇配
《玉搔頭》	誤會	帝王	自行擇配到封妃
《奈何天》	形體	封尚義君	無從選擇到三人封誥
《凰求鳳》	妓身分	狀元	自行擇配到 共享封誥
《慎鸞交》	妓身分	狀元	自行擇配到 父母同意

這些難題通常可以在男子實現功名後得以圓滿成親，或懸而未解的衝突因皇權介入得以解除危機，或形體上的不可解經由行善得到天助。男子必須參與科考，最後功成名就方有圓滿婚姻，這正是明末文人必須面對的生涯議題，以科考把握人生出路，形成既定敘事情節模式，展現時代下必然的敘事結構，而此

糾結也常轉化為戲曲創作中。

晚明湯傳楹言：「人生不可不儲三副痛淚，一副哭天下大事不可為，一副哭文章不遇識，一副哭從來淪落不遇佳人。」⁶清人張潮的《幽夢影》說：「昔人云：若無花月美人，不願生此世界。予益一語云：若無翰墨棋酒，不必定作人身。」⁷晚明清初，文人對於女子的品賞來到新境界，更多「佳人」、「美人」的形象見諸於世，強調「佳人」、「美人」在仕進揚才、花月麗景之外的不可或缺。這股追求藝術生活感觸的心思，從「器物品賞」走到「女性品賞」，在傳統賢妻良母、貞女節婦的記載之外，特寫女子情態，開創另種品賞女性的眼光；而這樣的風氣，也豐富了戲曲作品中女子形象的多面立體性，給予女性角色更多發揮的可能。



⁶湯傳楹：《閒餘筆話》，收錄自《廣虞初新志》（清嘉慶年間埭葉山房石印），卷 15，頁 6。

⁷[清]張潮著，馮保善註譯：《新譯幽夢影》（臺北：三民書局），頁 23。

第三節 情理之間與風流道學辯證

明嘉靖、萬曆以來，陸王心學益盛，原程朱理學倡導的儒學秩序受到新思想的挑戰，以至於文藝審美思潮轉變成「情」、「理」、「真」、「趣」的探討，造就中國「審美意識史」上極重要時期⁸，李贄提出「童心說」，更使「通俗文學」的概念獲得更多重視與深化：

夫童心者，真心也；若以童心為不可，是以真心為不可也。夫童心者，絕假純真，最初一念之本心也。若夫失卻童心，便失卻真心；失卻真心，便失卻真人。……天下之至文，未有不出於童心焉者也。苟童心常存，則道理不行，聞見不立，無時不文，無人不文，無一樣創制體格而非文者。詩何必古選，文何必先秦，降而為六朝，變而為近體，又變而為傳奇，變而為院本，為雜劇，為《西廂曲》，為《水滸傳》，為今之舉子業，皆古今至文，不可得而時勢先後論也，故吾因是有感於童心者之自文也，更說什麼六經，更說什麼《語》《孟》乎！……

李贄從「真心」概念出發，正視「本心價值」與「通俗意識」，影響明中期後文人階層的文學觀念轉換，文人階層開始關注更多現實生活與生命課題，使其創作本身帶有「人倫日用」的色彩，呼應陸王心學中「百姓日用即道」的精神。⁹「通俗意識」在此多方角力的思潮下，獲得進一步的重視與實踐：在散文路線有袁宏道等人「獨抒性靈，不拘格套」拓展，追求文章自胸臆而出的真實情感；於戲曲中有湯顯祖開展「情不知所起，一往而深，生者可以死，死可以生」的「至情」觀；而小說類有馮夢龍推廣「我欲立情教，教誨諸眾生……願得有情人，一齊來演法」¹⁰的精神。

高濂和李贄約為同時期人，高濂《玉簪記》追求的「情思」有自許婚配的意識，以男追女、女回應的模式進行，肯定情感的自我選擇，解開現實環境中被束縛的力量。情感萌生於女貞觀，女貞觀的意義有二，一是擴展戲曲中的空間地點，提供一個男女可以合理見面的場所，二是在既有限制中掙脫世俗束縛的力量。

高濂《玉簪記》，即強調「情」的自然發生意念，這是一種含蓄的情懷探討，以人物內心轉折來說，高濂細緻道出陳妙常心理變化，刻劃劇中人物面對「情真」時的應對與選擇。陳妙常對張于湖和潘必正兩人有截然不同的反應，

⁸ 李志宏：《明末清初才子佳人小說敘事研究》（臺北：大安出版社，2008年），頁5-6。

⁹ 李志宏：《明末清初才子佳人小說敘事研究》，頁11。

¹⁰ [明]馮夢龍：《情史》（瀋陽：春風文藝出版），1986年，頁11。

也呈現出「情之所鍾」的力量，如同結尾下場詩句「慢寫出風情月思，畫堂前侑酒承歡」，高濂營造的意識是「風月情思」，有如諸多慢動作鏡頭刻劃「情之萌生」，高濂沒有在劇作中直接議論對情欲的看法，而是藉由以「抒情」為中心的曲詞，讓生旦以「唱唸」傳達角色想法，傳達情欲之流動。

李漁的劇作則著重更多「敘事」成分，議論關於「情與理」、「風流與道學」的著墨探討，針對「情」、「理」、「風流」、「道學」闡發長篇議論，企圖在劇作中探討更明確的思想理念，可以說更有意識的直觸核心，並持續影響清初其他作品。李漁正是在這樣的風潮下接續明中葉以來的情理的反省思考，在初期劇作中承繼「情」的精神開展，到後期作品重新整併「情理」於生活上的落實。

李漁早期作品中，《憐香伴》藉曹語花論述湯顯祖《牡丹亭》之「至情」精神，《玉搔頭》則讓武宗皇帝議論自己的「情觀」：

（生微笑介）你們知道些甚麼？從來富貴之人，只曉得好色宣淫，何曾知道男女相交，全在一個「情」字。民間女子隨了富貴之人，未必出於情願，終日承恩獻笑，不過是懾於威嚴，迫於勢利，那有一點真情？這點真情，倒要輸與民間夫婦。那民間女子遇著個貧賤書生，或是憐才，或是鑑貌，與他一笑留情，即以終身相許。勢利不能奪，生死不能移，這才叫做真情實意。若使他知道是個皇帝，縱使極力奉承，也總是一團勢利，有些甚麼趣來？寡人這番出去，受盡千辛萬苦，只討得個「情」字回來，你們那裡知道。

李漁的設定中，武宗皇帝有「追求真情」的浪漫形象，並給了他一大篇幅論述自己的感情觀。時值大雪紛飛之時，眾人勸退武宗皇帝外出之舉，武宗皇帝說「他既有這般情意，寡人就為他凍死，也自甘心」，甚至表明若倩倩殉情，自己也為她殉情，以一個帝王的姿態帶頭敘說情之必然、情之衝動，除反映出時代情觀、人物情觀，或許也暗藏李漁委婉的檢討與遺憾，面對前朝的不忍苛責。

除了加強情之論述，劇作也有關於「風流」與「道學」的議論，前期作品《憐香伴》對「風流」概念頗多推崇，崔曹雙女「要思越俗擅風流」、「比男兒更覺風流」，展現不同於世俗的風流韻味與女性自主意識。《風箏誤》則常借戚友先、詹愛娟口中調笑韓琦仲的「道學」觀念，例如〈驚醜〉中諷刺其「你既是個道學先生，就不該到這個所在來了！你說要父母之命，媒妁之言，如今都有了。」展現「一夫不笑是吾憂」的喜劇本質。到了後期作品《鳳求凰》、《慎鸞交》，李漁逐漸嘗試調和「風流」與「道學」立場，《鳳求凰》第一齣〈先聲〉即說「效《關雎》，不淫而樂，事在倫中。」第三十齣〈讓封〉的歸結又為

「享殊榮，叨奇福，只因當日少淫逋。但願普天下好色的男兒盡學吾。」齣末詩精神為：

倩誰潛挽世風偷，旋作新詞付小優。
欲扮宋儒談理學，先妝晉客演風流。
由邪引入周行路，借筏權為浪蕩舟。
莫道詞人無小補，也將弱管助皇猷。

從起始與結尾中，發現劇作強調的精神均是「詩教」、「世風」、「人倫」、「不淫」、「助風教推行」，強調「理學」的重要性，然「普天下好色的男兒盡學吾」又是學什麼呢？「有誨淫之色，無縱慾之心」者，終將天道給予回報。這齣看似推廣名教之劇，實則暗藏李漁調和「風流」和「道學」的隱藏心意。首先先看第二齣〈避色〉呂戡生的描寫：

……小生是個風流少年，卻不是個輕薄子弟。雖不好拂人之情，也還要自愛其鼎。曾讀《感應》之篇，極守淫邪之戒。做了別樣歹事，那些輪迴報應，雖然不爽，還有遲早之不同；獨有姦淫之報，一定要現在本身，決不肯限到來世。……小生負卻這種才華，又生就這副軀貌，「風流」二字，是分明受之於天。這個道學先生，如何做得到底？只除非娶個絕代佳人做了妻室，使風流願飽，色欲途窮，才能夠守義終身，不走邪路。所以年將弱冠，不肯輕議朱陳，就是為此。……

從劇作中，李漁已開始醞釀「風流」和「道學」該如何彼此成全——先提及在「名教」內的範圍施展「風流」，那麼風流和色欲皆能滿足，才能夠「守義終身，不走邪路」。由這樣的邏輯推估，李漁所要談論的「風流」命題偏向「人欲」，「道學」偏向「名教」與「義」（合乎正道的事），且認為名教範圍內的風流就和合乎淫邪的安全界線，不犯淫邪之弊，給予「風流」有範圍的發展空間。最有趣的是第十齣〈冥冊〉的天界描寫，文昌星梓潼帝君、香案吏、朱衣使者一段關於世道的論證，文昌星梓潼帝君先說明其立場：

（小生）……闢人心之暗昧，予世道以昌明。……人但知俺文昌所管之事，單能益人的詞采英華。殊不知俺星光所射之方，先要看他的暗室屋漏。……那些懷才飽學的舉子，不怕沒有錦心繡腸，只怕沒有嘉名碩行。所以上帝設有成規，每到臨場，就命俺在暗中考試。經俺中過的卷子，就有許多暗圈、暗點加在字句之旁，替他增了氣色，不怕那些主考不在錦上添花。經俺丟過的卷子，就有許多暗塵暗土，蓋在筆墨之上，替他掩了菁華，不怕那些簾官不似眼中著屑。這叫做：窗下休言命，場中不論文；試題猶未出，勝敗已先分。喚朱衣過來。

這裡說明取試的立場是「不愧屋漏之德」，在乎「德行」立場的確認。而「德行」又在乎什麼呢？

(末)稟上帝君：小吏是新來服役的，科場事例全然不曉，求帝君指示一番。聞得陽間專考文章，俺這陰間單查善惡。但不知德行之中，何者為大；罪惡之內，甚事居先？(小生)朕懶於應對，朱衣使者對他講來。(外)萬惡淫為首，百行孝為先。這兩句成語，就是上帝所頒的條律，叫做約法兩章。地獄中理刑問罪，也用他做了爰書；俺這裡取士求賢，也用他做了資格。任你取異求新，離不得這十個字眼。(小生)說的不差。……(末)……姦淫一案，列在萬惡之首，凡人不解……(小生)朱衣代講。(外)……至於奸邪之事，快一己之淫心，敗兩家之名節。……這是說不出的仇恨，似淺而實謂之極深。……奸邪之罪陰間的法網密似陽間，這是難得昭彰的原故。(小生喜介)好！這些言語，真個說得理明義暢。爾等切記此言，科場之內，切不可容此輩成名，犯了上帝之深忌也。……【天下樂】得失全憑這一椿，加詳，不比那尋也麼常。嘆年來士行衰，節義亡。慕的是美相如，盜卓姬；笑的是蠢梁鴻，守孟光。一個個把闌風情的學問講。……(外)善人得福為之賞，惡人得福為之殃。……只因他罪孽深重，尋常的果報，不足以盡其辜，特地假之毛羽，使他飛得極高，方才跌得極重。這也是造物不仁，過於刻薄的去處。【鵲踏枝】(小生)您道是飛不高，跌不傷；福不遠，禍不長。特地把厚祿榮名，釀就奇殃。這造物不仁的原故，也有些來歷，你卻不知道哩。都是他自懸榜樣，造盡了奇謀幻想，因此上把天公教得無良。……(末)帝君的執掌既然單在德行，就與文昌的尊號，絕不相關了。命名之義何居？也求略道其概。(外)既有德行，自有文章，二者相需，豈有偏廢之理？方才那些議論，是要務求有德之文，不是單管無文之德，你不要認左了。(小生)極說得是。【寄生草】德少文無色，文兼德始昌。幾曾見好花枝無蒂從空放，美醞翻少糯憑虛釀，淨琉璃沒炬能生亮？俺待要學醫家內外各分科，當不得究根原彼此難分謗……

從對話可知，上天選才的重要標準「德行」乃在「不淫」，淫乃取士大忌，且感嘆士行衰微，節義不彰，且認定有德行者自有文章，二者不會偏廢。表面看來完全支持禮法框架，卻又置入儒道兩家對「天地意志」的看法，道出過分標舉名教反自遭其害，隱含對名教的重新認識與反省。到了第二十一齣〈翻捲〉，明確指出「禁止邪心，不做淫蕩之事」的理念，文昌星梓潼帝君再度說明其立場——「能為世上無雙事，便是場中第一人」，這個無雙事，還是歸結於「禁止邪心，不做淫蕩之事」。

(末扮試官，帶門子、書吏上)……文字原做得好，只是詞采過艷，意致飛颺，恐怕是個風流佻捷之人。狀元為宰相之先聲，那文字之中，也要帶些相度才好。這卷文字擬不得狀元，依舊放他在二甲。……(小生

笑介)好一個倔強試官，能與神道作梗，則其不徇情面可知。難得，難得！是便是了，文字的好歹，你便得知；**素行的低昂，你那裡曉得？還要讓我這目光似電之人。叫朱衣，替他拆開封來，依舊把那一卷束在上面。**(外)稟上帝君：這個舉子既負殊才，又有絕色，他若不肯積德，做起淫蕩的事來，世上那一個婦人不被他污到？如今取做狀元，雖是極當的了，只怕世上的人，**還說是文字中來的，與素行無涉。求帝君略顯神通，使人知道：才與風教有關。**

(小生)也說得是。待我在卷面之上，另寫幾句批語，待人皇見了，將他取做狀元，又好風示天下。(寫介)**「有誨淫之色，無縱慾之心；雖涉風流，無傷名教。請從次甲，拔置巍科。」**……

根據試官的意思，華生詞采過艷，恐其為輕狂浮蕩之人；而文昌帝君的取試，則是先知其「不犯淫邪」的精神。李漁說：「做一部不道學的傳奇勸化人」，這是李漁在劇作的實驗精神，在考量觀眾意識和作家意識之間，議論「淫」之概念，企圖在一般固著抵禦的淫欲概念之外，給予更多合理的發展空間，據此找到妥協：「發乎情，止乎禮」，在名教之內，符合名教規矩的淫欲都是合理的風流，也符合《閒情偶寄》中「節色欲」理念。

李漁另一本戲《慎鸞交》第一齣〈造端〉提出收尾處是「義貞慈孝，各盡人倫」的主旨，而整本戲的末尾收場詩曰：

**讀盡人間兩樣書，風流道學久殊途。
風流未必稱端士，道學誰能不腐儒。
兼二有，戒雙無，合當串作演連珠。
細觀此曲無他善，一字批評妙在都。**

在劇作中，「風流」的概念是「情」與「欲」，「道學」的概念並無敘明，推測也是在情欲的另一端。末場詩的概念是統攝兩者，以「兼二有」說法呼應時代的情理角力，肯定風流、道學「兼二有」的妙處，作為時代中情理辨證的收尾，這在《慎鸞交》其他地方也有印證：

第二齣〈送遠〉

下官華秀，字中郎，下相人也。……**雖生富貴之家，不染奢靡之習。……小生外似風流，心偏持重。也知好色，但不好桑間之色；亦解鍾情，卻不鍾倫外之情。我看世上有才有德之人，判然分作兩種：崇尚風流者，力排道學；宗依道學者，酷詆風流。據我看來，名教之中，不無樂地，閒情之內，也盡有天機，畢竟要使道學，風流合而為一，方才算得個學士、文人。且喜荊妻賢淑，有《周南·樛木》之風，結褵未兒，**

就勸小生娶妾。若果能如此，這也就是名教中間的樂地，閒情裡面的天機了。……

第六齣〈訂遊〉

（生）這等說起來，那名山古剎之內，遊女眾多，男婦之間，不免混雜。小弟是個腐儒，最怕與良家女子相遇，寧可不去遊山，這種瓜李之嫌，不可不避。……（生）若說是妓女就不妨了。待小弟奉拜之後，就相約同行。

第八齣〈目許〉

（生）寒家世代不娶青樓，豈可自我作俑？況有嚴親在上，不便逕行。……

第九齣〈心歸〉

（旦）但是幽芳都喜靜，不應繁口鬧蜂衙。……（生）「幽閒貞靜」四個字，乃婦人家所宜有，此二句，不但得風人之旨，還見他有些婦德。

《慎鸞交》劇中，華中郎怕與「良家女子」相遇，但妓女無妨，而且看重的還是女子的「幽閒貞靜」。華中郎肯定「情」與「色」，但強調要「倫內之情」，強調符合倫理綱常、正統名教內的閒情，在名教內挖掘天機，結合道學與風流才是學士、文人。面對華中郎的選擇，王又嬀也深表同意，才子佳人形象在這齣戲呈顯的重點不是才學，而是遵於理法，恪守「節義綱常」、「不違祖訓」的信念——而基於這樣的信念，搭配自身對「堅貞」的抉擇，最終才能走向被社會認可的關係以及大團圓結局。李漁在「道學」中，特別空出一塊空地允許「情」與「色」的「風流」開展，企圖營造一個雙方面不相違背的思考空間。一方強調情性自然，一方面提示諸君要行規範內的情欲，一方又凸顯貞節——只是這個貞節是基於深愛而立誓，不是在於外界加重的力道。這樣的精神和馮夢龍《情史》精神有所呼應：

自來忠孝節烈之事，從道理上做者必勉強，從至情上出者必真切。夫婦其最近者也，無情之夫，必不能為義夫；無情之婦，必不能為節婦。世儒但知理為情之範，焉知情為理之維乎？¹¹

在傳統倫理道德秩序中，男女關係在禮教綱常面前總是強調「男女之別」和「夫婦之義」，男女自然情性中的真情、真欲往往被禮教震懾而湮沒不得見。然世儒只知理為情之框限，哪裡曉得情其實是理的準繩。「忠孝節烈」的選擇可以

¹¹ [明]馮夢龍：《情史》（瀋陽：春風文藝出版），1986年，頁30-31。

不是來自外界威逼，而是來自內在真情感發，這是「至情」的一種表現，而「情」正是構成「理」之生生不滅要素。也就是說，「情」和「理」並非截然兩分的概念，而是「在情中找理」。李漁持續發揮，在重視人性和自由的風氣與回顧世道的反省中，從「主情」走向「嘗試調和情理」，創造出一種「情理交融」新審美時尚，竊以為這是李漁劇作中的時代思想意識。

李漁作品結合市場接受度考量、民眾教育意義和觀眾接受價值，從早期針對「情」的議論和發想，到後期作品走向「情理統攝」的趨向，在情理辯證中，李漁在一般生活價值（理）中援引新活水（情），又在進步思潮（情）中企圖統合二者，兼融「風流」與「道學」，使戲劇得到新奇精神，又不悖離日常常軌，也對於明末以來的變動展開新檢討，提供了情理之辯的新論題。

從高濂到李漁，戲曲的敘事面向持續拓展，戲曲牽涉更多活動範圍，也確立更多明傳奇主線。於此同時，女性的特寫持續受到關注，在相貌外，有更多女性形象的設立，且增益女性的社會適應能力。情之力量變點醒、續寫，高濂在戲曲中藉人物表現使觀眾意會情欲萌生、情欲流動，特寫情感帶來的波盪，重視「情」之自我決策。李漁在之自我決策之外，深化時空下的情感描寫，寫人物隨著「時間」流轉和「空間」移動，對情感之不同體悟與堅持，其早期作品有「傳唱風流」味道，後期進行「情理辯證」，既肯定情之力量，也肯定理之收束，使戲曲在娛樂性質之外增添時代議題的議論與思索。

結論

晚明清初的杭州訴說著一段文化蓬勃且充滿各種突破性的時代故事。吾人既可從生活史的角度，一窺當時士人講究的生活日常，也能從文學劇作中挖掘某一層文化發展的深厚意義。本論文透過研究明清杭州戲曲大家高濂與李漁的名劇與美學理論，討論「戲曲美學」與「時代風尚」之間交互作用與影響，評賞劇作中生活雅藝、風俗日常、空間運用、時代場域與思想意識等面向，彰顯晚明清初杭州戲曲所展現的特殊美學品格。

第一章為「緒論」：自南曲戲文萌發，歷宋元兩代醞釀，至明清兩代傳奇體製成熟，杭州居戲曲發展史上重要地位，且杭州一地劇作家輩出。高濂、李漁之戲曲作品在清代宮廷、民間風行，且二人皆撰有個人生活藝術美學專著，論述個人對當代生活美學的考究與品賞，因此本論文以高濂、李漁為研究對象，探討杭州明清戲曲的美學品格，研究兩位作家之戲曲審美意趣。當代對高濂、李漁的戲曲研究卷帙浩繁，連結劇作內容與時代品賞的戲曲美學探討較少，此乃本論文欲深度表述的重點方向。

第二章探討「杭州戲曲史概覽與特色」：杭州具獨特地理位置之優越條件，結合政治、經濟淵源，使杭州逐漸孕育為戲曲母地，開展戲曲薈萃。從南曲戲文到明傳奇，一代代劇作家和杭州劇目放大了杭州在戲曲史上的能見度，這些和杭州戲曲家和杭州題材劇目，至今仍見於舞臺上。

高濂、李漁正是在士商融合、思想迸發的晚明戲壇崛起者：高濂殷實之家的生活背景影響了其對生活藝術的鑑賞；而李漁歷經朝代兵燹，重整長才，展開鬻賦維生的道路。第三章與第四章分述高濂與李漁主題，分別探討二人的劇作美趣與生活美學，將主軸聚焦於劇作中的時代元素、文化呈現、空間營造、特殊場域與理念執行。

第三章研究「高濂戲曲之審美意趣」：高濂《玉簪記》全劇留下諸多文人式的生活品賞，這些「物」與「藝」包含了諸多明末文人的審美意識，茶、香、琴、詩、棋等文人雅道與生活雅藝的豐厚描寫，加之月、花木、鶴、居室院落等「空間」與「景」的背景搭配，既是晚明追慕宋代的文化符碼，也是明末文人在生活藝術的登峰造極。而《遵生八牋》亦顯示高濂本人正是這樣文人文化的實踐者，琴、茶、香、書、居室、器物、植栽、旅遊等物皆有涵攝與考證。高濂藉文人化的象徵所營造的人物形象，是文人雅士的生活賞鑑與戲曲結合之證明。此外，高濂也在戲曲中揭示晚明重要空間的生活影響，提及杭州西湖遊賞盛行與女貞觀內儒釋道融合文化。最後，評析《玉簪記》崑臺美學，明傳奇

作品從文學劇作走向崑曲藝術鑿演，一一在舞臺上詮釋《玉簪記》的美學設定。

第四章研究「李漁戲曲之審美意趣」：李漁的劇作有商業考量與觀眾意識，作家在社會情境和個人思想之間調和，置入更多通俗化的文學表現，日常品茶、古玩買賣、品賞女子、清明風俗的風氣入劇作，更用調笑趣寫的方式記錄科場百態，展現出明清之際更多「生活日常與世情風俗」影響文學的寫作元素。另外，劇作中有園林、宗教、青樓地點，呈現明末清初文人心靈寄託與社交活動範圍。在《閒情偶寄》中，李漁對「物質」、「空間」與「戲曲理論」皆有所闡述，這些理念也跟劇作表現有所呼應，打造出傳達個人理念的作品，運用其匠心獨運的巧法影響劇作與舞臺設計。

第五章探討的是劇本上的「思想意識」審美：總結高濂、李漁二人劇作之時代思想意識和劇作手法，包含生活面向延伸、女性特寫、情理辯證等。明清之際的明傳奇進一步拓展戲曲中的活動範圍，並深化了佳人形象摹繪。高濂書寫的佳人形象既為才女、又深諳人情冷暖，極大篇幅烘托佳人的才藝、氣質與人生抉擇，才子不僅因外貌而戀慕佳人，更強調被佳人的才藝所吸引。在大家閨秀之外，李漁增益各階層才女的表現，寒門貧女、青樓名妓都可以是此等佳人與才女，也出現更多有形象特色的女性角色；此外，這些女性普遍行走江湖，具社會歷練，展現解決困境的能力。此外，戲曲中女子的「婚戀意識」更為明顯，在男子主動追求女子的模式外，有更多女子主動爭取男子的描寫，甚至是女子與女子之間議定的匹配。隨著明中葉後情理思潮的興起，文學劇作中也嶄露對「情」的時代意識。高濂劇作鋪排「情之萌生」，重視「情」之自我決策，注入「情真」意念；李漁在「情」之自我決策之外，深化時空下的情感描寫，寫人物經「時間」流轉和「空間」移動後，對情感之不同體悟與堅持，並從前期「傳唱風流」到後期議論「風流道學兼有」的情理辯證，試圖重新串結「情」與「理」關聯。

高濂、李漁劇作展現明清江南區域的特色、風土文化和時人思想，生活上的藝術、典雅與風韻都在劇作中被強化、展演，延續杭州戲曲的發展脈絡，流傳屬於明清之際的戲曲美學和時代思想。

參考書目

一、古籍文獻

- [明]高濂：《遵生八牋》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，據國立故宮博物院藏本影印本（臺北：臺灣商務，1983年）。
- [明]高濂：《雅尚齋遵生八牋》，據明萬曆十九年自刻本縮印原書版（北京：書目文獻出版社，2013年）。
- [明]高濂著，麻國鈞評注：《玉簪記評注》，收錄於《六十種曲評注》（長春：吉林人民出版社，2001年）。
- [清]李漁：《風箏誤》、《意中緣》、《憐香伴》、《奈何天》、《玉搔頭》、《蜃中樓》、《鳳求凰》、《慎鸞交》，收錄於《笠翁傳奇十種》（杭州：浙江古籍出版社，2014年）。
- [清]李漁著：《閒情偶寄》，收錄於《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，2014年）。
- [清]李漁：《笠翁一家文集》（杭州：浙江古籍出版社，2014年）。
- [清]葉堂：《納書楹曲譜》（臺北：臺灣學生書局，1987年）。
- [宋]田芝翁撰，[明]袁均哲註音釋：《太古遺音》，據國家圖書館藏之明精鈔彩繪本影印（臺北市：世界，2012年）。
- [宋]徐兢：《宣和奉使高麗圖經》，收錄於《宋元地理史料匯編》（成都：四川大學出版社，2007年）。
- [宋]陳敬：《陳氏香譜》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，據國立故宮博物院藏本《景印文淵閣四庫全書》影印本（臺北：臺灣商務，1983年）。
- [宋]張舜民：《畫墁錄》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，據國立故宮博物院藏本影印（臺北市：臺灣商務，1983年）。
- [宋]熊蕃：《宣和北苑貢茶錄》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，據國立故宮博物院藏本影印本（臺北：臺灣商務，1983年）。
- [宋]趙希鵠：《洞天清錄》，據國立故宮博物院藏本《景印文淵閣四庫全書》影印本（臺北：臺灣商務，1983年）。
- [宋]蔡襄：《茶錄》，收錄於《景印文淵閣四庫全書》，據國立故宮博物院藏本影印（臺北：臺灣商務，1983年）。
- [宋]吳自牧：《夢粱錄》（北京：中國商業出版社，1982年）。
- [宋]周密：《武林舊事》（北京：中國商業出版社，1982年）。
- [宋]孟元老：《東京夢華錄》（北京：中國商業出版社，1982年）。
- [宋]耐得翁：《都城紀勝》（北京：中國商業出版社，1982年）。
- [宋]羅大經：《鶴林玉露》（北京：中華書局，1983年）。

- [明]朱權：《神奇秘譜》，收錄於《中國古琴譜集》（杭州市：西泠印社出版社，2021年）。
- [明]周嘉胄：《香乘》，據國立故宮博物院藏本《景印文淵閣四庫全書》影印本（臺北：臺灣商務，1983年）。
- [明]陳鑒《虎丘茶經注補》，收錄於《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版社，1965年）。
- [元]鍾嗣成：《錄鬼簿》，收錄於《曲品》（哈爾濱：北方文藝出版社，2000年）。
- [明]王士性：《廣志繹》（北京：中華書局，1981年）。
- [明]王驥德：《曲律》（湖南：湖南人民出版社，1983年）。
- [明]呂天成著；王卓校釋：《曲品》（哈爾濱：北方文藝出版社，2000年）。
- [明]沈德符《萬曆野獲編》（北京：中華書局，1959年）
- [明]祈彪佳著，黃裳校注：《遠山堂明曲品劇品校錄》（上海：古典文學出版，1957年）。
- [明]湯傳楹：《閒餘筆話》，收錄於《廣虞初新志》（清嘉慶年間埭葉山房石印）。
- [明]馮夢龍：《情史》（瀋陽：春風文藝出版，1986年）。
- [明]劉侗等：《帝京景物略》（臺北：世界書局，2017年）。
- [明]宛陵汪氏輯印：《詩餘畫譜》（杭州：浙江人民美術出版社，2013年）
- [清]余懷：《板橋雜記》（青島：青島出版社，2002年）。
- [清]張潮著，馮保善註譯：《新譯幽夢影》（臺北：三民書局，2007年）。
- [清]曹雪芹原著，馮其庸等校注：《紅樓夢校注》（臺北：里仁出版）。
- [清]楊恩壽：《詞餘叢話》，收錄於《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982年）。
- [清]顧祖禹輯著，王雲五主編：《讀史方輿紀要》（上海：商務印書館，1937年）。
- [清]顧鐵卿：《清嘉錄》（上海：新文化書社，1934年）。
- [清]錢謙益：《列朝詩集小傳》（上海：上海古籍出版社，1959年）。

二、近人論著

- 汪協如校輯：《綴白裘》（臺北：中華書局，1930年）。
- 陸萼庭：《崑劇演出史稿》（上海：上海文藝出版社，1980年）。
- 錢南揚：《戲文概論》（上海：上海古籍出版社，1981年）。
- 王國維：《宋元戲曲史》（上海：上海書店出版社，1989年）。
- 丁汝芹：《清代內廷演戲史話》（北京：紫禁城出版社，1999年）。
- 丁汝芹《清代內廷演戲史話》（北京：紫禁城出版社，1999年）。

- 朱家潛、丁汝芹：《清代內廷演劇始末考》（北京：中國書店，2007年）。
- 俞為民：《南戲通論》（浙江：浙江人民出版社，2008年）。
- 徐朔方：《晚明曲家年譜》（杭州：浙江古籍出版社，1993年）。
- 盧前：《明清戲曲史》（臺北：臺灣商務印書館，1994年）。
- 楊振良、蔡師孟珍：《曲選》（臺北：五南圖書出版，1998年）。
- 蔡師孟珍：《重讀經典牡丹亭》（臺北：臺灣商務，2015年）。
- 吳新雷主編：《中國崑劇大辭典》（南京：南京大學出版社，2002年）。
- 聶付生：《浙江戲劇史》（北京：中國戲劇出版社，2008年）。
- 袁行霈主編：《中國文學史》（臺中：五南圖書出版社，2009年）。
- 郭梅：《杭州戲曲史》（浙江：中國社會科學出版社，2016年）。
- 隋樹森：《全元散曲》（新北：頂淵文化，2004年）。
- 張夢機、張子良選注：《唐宋詞選注》，（臺北：華正書局，2007年）。
- 楊豔琪：《祁彪佳與《遠山堂曲品劇品》研究》（北京：中國戲劇出版社，2007年）。
- 劉正浩等：《新譯世說新語》（臺北：三民書局，2004年）。
- 單錦珩：《李漁年譜》，收錄於《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，2014年）。
- 沈欣林：《李漁新論》（蘇州：蘇州出版社，1997年）。
- 胡天成：《李漁戲曲藝術論》（重慶：西南師範大學出版社，1993年）。
- 單錦珩：《李漁傳》（成都：四川文藝出版社，1986年）。
- 黃麗貞：《藝文雙絕李笠翁：李漁研究》（臺北：國家出版社，2014年）。
- 駱冰：《李漁的通俗文學理論與創作研究》（北京：經濟管理出版社，2004年）。
- 杜書瀛：《李漁美學心解》（北京：中國社會科學出版社，2010年）。
- 張曉軍：《李漁創作論稿：藝術的商業化與商業化的藝術》（北京：文化藝術出版社，1997年）。
- 王瑗玲：《晚明清初戲曲之審美構思與其藝術呈現》（臺北：中研院文哲所，2005年）。
- 吳毓華：《古代戲曲美學史》（北京：文化藝術出版社，1994年）。
- 姚文放：《中國戲劇美學的文化闡釋》（北京：中國人民大學出版社，1997年）。
- 巫仁恕：《奢侈的女人—明清時期江南婦女的消費文化》（臺北：三民出版，2005年）。
- 巫仁恕：《優游坊廂：明清江南城市的休閒消費與空間變遷》（臺北：中研院近史所，2013年）。
- 巫仁恕：《品味奢華：晚明的消費社會與士大夫》（二版）（臺北：聯經出版社，2019年）。
- 李志宏：《明末清初才子佳人小說敘事研究》（臺北：大安出版社，2008年）。
- 樊樹志：《圖文中國史》（新北：聯經出版公司，2021年）。

胡衍南：《紅樓夢後：清代中期世情小說研究》（臺北：五南，2022年）。

林語堂著，鄭陀譯：《吾國與吾民》（上海：世界新聞社，1941年）。

合山究著，蕭燕婉譯：《明清時代的女性與文學》（臺北：聯經出版，2011年）。

胡亞敏：《敘事學》（臺北：若水堂書店，2014年）

[日]青木正兒撰，王古魯譯：《中國近世戲曲史》（北京：作家出版社，1958年）。

三、學位論文

王鴻泰：《流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展》（臺北：國立臺灣大學歷史學研究所博士論文，1998年）。

黃妙慈：《高濂遵生理念及其生活實踐——以《遵生八牋》為主要範疇》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2004年）。

林雅鈴：《李漁小說戲曲研究》（臺中：東海大學中國文學系博士論文，2005年）。

朱亮潔：《李漁新論——遺民觀點的考察》（桃園：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2006年）。

沈薇玉：《陳妙常與潘必正——話本〈張于湖傳〉、雜劇《女貞觀》與傳奇《玉簪記》》（高雄：國立中山大學中國文學研究所碩士論文，2007年）。

許懷之：《高濂《玉簪記》研究——從文學劇本到崑曲演出》（桃園：國立中央大學中國文學研究所碩士論文，2010年）。

陳佳彬：《李漁戲曲作品及理論研究》（桃園：國立中央大學中國文學研究所博士論文，2011年）。

曾莉莉：《高濂《遵生八牋》研究》（高雄：國立高雄師範大學國文研究所博士論文，2012年）。

陳淑萍：《李漁戲曲理論與創作實踐的遊戲概念》（臺南：國立成功大學中國文學系碩士論文，2013年）。

陳涵筠：《出奇以制勝——論李漁小說、戲曲之奇》（臺北：國立臺灣師範大學國文學系碩士論文，2015年）。

陳品元：《《西遊記》宗教元素的拼貼與戲仿》（臺北：臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2016年）。

林維萱：《明末江南文士飲食中的閒適和養生：以李漁《閒情偶寄》和高濂《雅尚齋遵生八牋》為研究對象》（臺北：國立臺灣師範大學東亞學系碩士論文，2016年）。

呂書林：《活物：《閒情偶寄》的動態美學》（臺北：國立臺灣大學中國文學研究所碩士論文，2016年）。

楊翰：《李漁《十種曲》之喜劇理論與創作實踐》（臺北：東吳大學中國文學系

- 博士論文，2020年)。
- 陳貞宇：《李漁《風箏誤》研究》(臺北：國立臺灣師範大學文學院國文學系碩士論文，2022年)。
- 毛文芳：《晚明閒賞美學研究》(臺北：國立臺灣師範大學國文研究所博士論文，1997年)。
- 趙永紘：《李漁《風箏誤》研究》(臺北：中國文化大學中國文學系碩士論文，2012年)。
- 鄭采芸：《明末清初傳奇多元對應關係研究--以李玉、李漁、洪昇、孔尚任為主》(臺北：國立政治大學中國文學研究所博士論文，2008年)。
- 郭迎暉：《高濂及其《玉簪記》研究》(呼和浩特：內蒙古大學中國文學研究所碩士論文，2002年)。
- 吳靜：《從新版《玉簪記》的改編策略和表演特點看白先勇團隊的崑曲美學觀》(浙江：杭州師範大學碩士論文，2006年)。
- 王飛：《中國古代市民美學：李漁閒情美學研究》(重慶：西南大學博士論文，2013年)。
- 王小景：《明末清初文人俗樂審美思想考察——以馮夢龍、吳梅村、李漁為例》(西安：西安音樂學院碩士論文，2014年)。
- 楊凱鋒：《高濂與《玉簪記》研究》(上海：華東師範大學碩士論文，2007年)。
- 周立言：《崑曲視野下的《玉簪記》》(蘇州：蘇州大學碩士論文，2012年)。
- 劉紅娟：《李漁生活美趣》(北京：首都師範大學博士論文，2012年)。
- 李欣玉：《明代戲曲作家高濂研究》(臨汾：山西師範大學碩士論文，2018年)。
- 沈芳：《明代鑑賞著述中的文人審美趣味研究——以高濂《燕閑清賞箋》為例》(南京：南京藝術學院碩士論文，2019年)。
- 劉娟：《高濂《玉簪記》研究》(吉林：延邊大學碩士論文，2019年)。
- 董興宇：《高濂《遵生八箋》的生活美學研究》(上海：上海師範大學碩士論文，2019年)。

四、期刊論文與單篇論文

- 釋聖嚴：〈明末的居士佛教〉，《華岡佛學學報》第5期(1981年)。
- 林宜蓉：〈理想的頓挫與現世的抉擇——陳洪綬「狂士畫家」生命型態之開展〉，《中國學術年刊》第20期(1999年3月)。
- 王璦玲：〈中研院文哲所與「明清戲曲」研究〉，《漢學研究通訊》20卷2期(2001年5月)。
- 王鴻泰：〈閒情雅致——明清間文人的生活經營與品賞文化〉，《故宮學術季刊》22卷第一期(2004年秋季)。

- 王鴻泰：〈雅俗的辯證——明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯〉，《新史學》第 17 卷第四期（2006 年 12 月）。
- 林鶴宜：〈清初傳奇賓白的寫實化趨向〉，《戲曲學報》1 期（2007 年 6 月）。
- 陳雲飛：〈高濂《遵生八箋·四時幽賞》對茶都品質生活的啟示〉（2007 年）。
- 巫仁恕：〈江南園林與城市社會——明清蘇州園林的社會史分析〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第 61 期（2008 年 9 月）。
- 蔣星煜：〈《玉簪記》中茶事、茶藝考釋〉，《戲曲學報》第 5 期（2009 年 6 月）。
- 吳寶成：〈博雅玄遠自成玉簪——關於高濂《玉簪記》中花意象的卓異別趣〉，《四川教育學院學報》（2010 年）。
- 廖寶秀：〈官窯膽瓶與鵝頸瓶——略談書齋花器造形〉，《故宮文物月刊》第 340 期（2011 年 7 月）。
- 廖寶秀：〈乾隆皇帝與竹茶爐〉，《故宮文物月刊》367 卷（2013 年 10 月）。
- 劉嘉偉：〈論臺灣蘭庭版《玉簪記》之創新〉，《中國戲劇》（2015 年 1 月）。
- 侯惠嵐：〈從《燕子箋》到《風箏誤》——李漁傳奇中信物的翻新與借鑑〉，《南開學報》12 卷 1 期（2015 年 6 月）。
- 張成香、宋長江：〈論晚明文人之古琴觀——以高濂《遵生八牋》之論琴為例〉，《阜陽師範學大學學報》6 期（2016 年）。
- 李惠綿：〈論《玉簪記》對明話本、雜劇及其女冠文化之衍義——兼論改編崑劇小全本結構之得失〉，《中國文學學報》第 9 期（2018 年 12 月）。
- 蕭涵珍：〈高潔的文人與優秀的劇作家：論江戶創作家眼中的李漁〉，《成大中文學報》第 62 期（2018 年 9 月）。
- 商海鋒：〈「香、禪、詩」的初會——從北宋黃庭堅到日本室町時代「山谷抄」〉，《漢學研究》第 36 卷 4 期（2018 年 12 月）。
- 葉雅婷：〈明代的宦遊文化——談院藏《水程圖》的紀實特色及其觀眾〉，《故宮文物月刊》432 期（2019 年 3 月）。
- 簡欣晨：〈康熙皇帝的集字活動——從幾件董其昌（款）〈古詩十九首〉談起〉，《故宮學術季刊》第 38 卷第 4 期（2021 年）。

五、影音資料與網路資源

- 《玉簪記》，岳美緹、華文漪主演（上海崑劇精英展覽演出資料片，1985 年）。
- 《玉簪記》，收錄於《美意爛情 2008 崑劇名家匯演》，岳美緹、張靜嫻主演（桃園：國立中央大學出版，2009 年）。
- 《玉簪記》，顧鐵華、華文漪主演（顧鐵華振興崑曲基金會錄製，2008 年 11 月）。
- 《玉簪記》，俞玖林、沈豐英主演（臺北：公共電視事業文化基金會發行，2010 年）。