

李漁傳奇的淨丑藝術

高美華*

摘要

本文首先提出李漁對淨丑的看法，涵蓋了情節、腳色、演員、觀眾與人生等層面，他肯定淨丑的重要，也寄寓深刻的人生哲理。其次，透過文本分析，從情節運用的類型、人物塑造的講究以及排場與現實社會的關係等面向，提出李漁傳奇中的淨丑在劇場上的實際展現。

李漁強調裝扮與作戲，在其淨丑藝術中表現得尤其是淋漓盡致，本文在其情節、人物、排場的基礎上，進一步提出：李漁淨丑藝術的表演核心在作戲，表現在排場上是力求翻新、以娛觀瞻；在音律上則是精心安插、以富觀聽。李漁淨丑藝術的精神意蘊在遊戲，可以從自揭其短、反復更新、調笑無心等方面體現。最後總結其淨丑藝術的創新與影響，除了造就自成一家的喜劇風格外，其遊戲療癒的先行實踐，更開啟本世紀戲曲研究的新頁。

關鍵詞：李漁、傳奇、淨丑、作戲、遊戲

* 國立成功大學中國文學系副教授。

The Art of *Jing Chou* in Li Yu's *Chuan qi*

Kao Mei-Hua

Associate Professor, Department of Chinese Literature,
National Cheng Kung University

Abstract

This paper begins by introducing Li Yu's (李漁) idea on *Jing Chou* (淨丑/ a clown character with a painted face), from the perspectives on its relation to plots, characters, performers, audience and life. Li affirms the importance of *Jing Chou* which conveys a profound life philosophy. Next, through text analysis, including the discussion of the types of plots, character-shaping, setting and the relationship between the social reality and the literary works, this paper will present how *Jing Chou* from Li Yu's *Chuanqi* (傳奇 /a poetic drama in Ming and Qing Dynasties in China) has been demonstrated in theatre. Li Yu puts great emphasis on role-playing and playacting, which could be fully manifested through the art of *Jing Chou*. Based on the discussion on plots, characters, and setting, this paper further indicates: the core of performance in the art of *Jing Chou* lies in playacting. When it comes to the setting, an innovative and revolutionary arrangement stands out to entertain the viewers, while the music and melody should be subtly designed to cater to the hearers. In Li Yu's viewpoint, the essence of the art of *Jing Chou* would be *You Xi* (游戲/ jesting and playacting), which is embodied in self-deprecating, constantly reforming, and fun-making. To sum up, the innovation and influence of the art of *Jing Chou* form a unique comic style; moreover, the comforting and inspirational practice of *You Xi* also opens up a direction for the research of drama in this century.

Keywords: Li Yu, *Chuanqi*, *Jing Chou*, Playacting, *You Xi*

李漁傳奇的淨丑藝術

高美華

一、前言

淨、丑是戲曲腳色的類型，而「腳色」一詞雖然最早見於《張協狀元》，但元明兩代皆未見其稱。迄康熙間李笠翁《閒情偶寄·詞曲部》格局第六，乃有「出腳色」一項。清代以後，「腳色」一詞在戲曲論述中成為通用而有特定意涵的專稱。曾師永義釐清前賢腳色的論述，認為腳色是一種符號，必須透過演員的扮飾，呈現劇中人物的類型和性情；同時也表現出演員所擅長的劇藝，以及他在劇團中的地位。¹

淨、丑是我國戲曲中最先發展的腳色。在唐代參軍戲裡的主演者，是參軍和蒼鶻，到宋金雜劇院本中的主演者，則成了副淨和副末；淨的來源是參軍，末的來源是蒼鶻。

「淨色」的職務是贊導，他「依院本填腔調曲，按格範打諢發科」，也是一位戲劇導演所應做到的，即此益可證「淨色」等於「參軍色」，他的職務在雜劇的演出上是「引戲」。²

但因腳色的衍生和分工的需要，「參軍在唐代是戲劇的演出腳色，在宋代則由劇中的主演跳到劇外的導演，也因此把演戲的任務交給他的副手，所謂『副淨』去擔任了。」³元雜劇中的淨，在宋雜劇為引戲色，持竹竿子擔任導演，演出的任務則由副淨擔任。末在宋雜劇是末泥色，為團長，掌管劇務，演出者則為副末。

至於「丑」作為腳色的專稱，始見於南戲張協狀元中。元刊雜劇三十種無「丑」

¹ 詳參曾永義：〈中國古典戲劇腳色概說〉、〈前賢「腳色論」述評〉，收入曾永義：《說俗文學》（臺北：聯經出版事業有限公司，1980），頁 233-295、297-323。

² 曾永義：《說俗文學》，頁 251。

³ 曾永義：《說俗文學》，頁 250。

脚，元刊雜劇中「淨」實兼含「丑」的性質。胡忌《宋金雜劇考》〈雜扮研究〉一節，以巾箱本蔡伯喈琵琶記第十六出「丑扮里正」的一段賓白：「小人也不是都官，小人也不是里正，休得錯打了平民。猜我是誰？我是搬戲的副淨。」證明「丑」就是「副淨」。⁴「丑」應當就是扮演宋雜劇的散段「雜扮」的「紐元子」，由其「紐」省文而來的，它的實質和宋雜劇的「副淨」不殊，都是職司「發喬」的。⁵

淨、丑的本質在滑稽詼諧，承繼古俳優的戲弄調笑。由唐參軍、蒼鶻，到宋副淨、副末，發展到明清傳奇，淨、末有重疊處，末、副末也可插科打諢；其情味保留了滑稽詼諧，但逐漸失去寄寓諷諫的意味。⁶

陸萼庭將傳奇脚色演變，分為早期、承繼期和成熟期。他說：

早期大都沿襲南戲之舊，七人成班，或有不敷，稍置二三備員，日久遂於末、生、外、旦、貼、淨、丑之外，漸具第二套脚色，增一「小」字區別之。至明萬曆年間，存廢變化，形成十門脚色，是為承繼期。自明末清初至乾嘉年間，進入成熟期，李漁十種曲嚴守中有變通，影響甚大。李斗提出「江湖十二脚色」，可視為成熟期的藝術總結。⁷

李漁是明清之際的專業劇作家，他兼顧案頭與場上，深知脚色配置的重要，首先提出「出脚色」的原則；他的十種傳奇配置了十二脚色，但與李斗所界定的貌合神離。⁸他處在承繼期與成熟期之間，在嚴守中有變通，在變通中有嚴守，雖是從十門脚色到十二脚色的一個過渡期，但他獨開戲班新風，影響重大。陸萼庭認為清代搬演家對崑劇通俗化的努力，大要有化板為活、重視淨丑戲與表演上的真實近俗（觀眾心理）等三方面。⁹其中「重視淨丑戲」一項，在李漁的傳奇中更是發揮得淋漓盡

⁴ 胡忌：《宋金雜劇考》（北京：中華書局，2008），頁 239。

⁵ 曾永義：《說俗文學》，頁 254-255。

⁶ 可參黃峻宏：《明代傳奇中的丑腳及其俳優精神研究》（臺南：國立成功大學中國文學系碩士在職專班學位論文，2009）。

⁷ 陸萼庭：〈崑劇腳色的演變與定型〉，《清代戲曲與崑劇》（臺北：國家出版社，2005），頁 49-81。

⁸ 除了《憐香伴》一劇用了貼旦和小丑外，其餘九劇均未見此二種脚色運用；陸萼庭提出李漁傳奇中生、小生、旦、小旦用法同老派，絕大多數不用貼旦，老旦扮年輕女子，善於配置丑角等特點，與李斗所論不同，詳參陸萼庭：〈崑劇腳色的演變與定型〉，《清代戲曲與崑劇》，頁 58-59。

⁹ 陸萼庭：〈談崑劇的雅和俗〉，《清代戲曲與崑劇》，頁 38。

致。

因此，本文擬先就李漁對淨丑的看法，歸納其傳奇創作中的淨丑腳色運用類型，分析其淨丑人物群像，進而探討其淨丑排場與現實社會的關係，勾勒其重視淨丑的具體展現；以便進一步論述其淨丑藝術的表演核心、淨丑藝術的精神意蘊並總結其淨丑藝術的創新與影響。

二、李漁對淨丑的看法

（一）與生旦對舉，以點綴劇場

李漁論淨丑多與生旦對舉，如〈曲部誓詞〉一文，再三強調自己的創作，是為了餬口，不是名山大業，絕對沒有微言諷世的用心：

加生旦以美名，既非市恩於有託；抹淨丑以花面，亦屬調笑於無心。凡以點綴劇場使不岑寂而已。¹⁰

在《無聲戲》第二回〈美男子避惑反生疑〉說道：

那官府未審之先，也在後堂與幕賓串過一次戲了出來的，此時只看兩家造化，造化高的合著後堂的生旦，自然贏了；造化低的合著後堂的淨丑，自然輸了，這是一定的道理。¹¹

生旦為美，造化為高，淨丑花面，造化較低；以此定輸贏、分高下，這是一般人的看法。他不希望引起無謂的爭議，刻意避開諷刺譏諷的俳優精神，強調其劇中的淨丑，純粹是調笑無心，只是點綴劇場，博觀眾一笑罷了。

¹⁰ 清·李漁：《笠翁一家言文集》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第1冊（杭州：浙江古籍出版社，1992），卷2，頁130。

¹¹ 清·李漁：《無聲戲》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第8冊，頁35。以下版本同此，不復贅註。

（二）有生旦不能無淨丑，淨丑是功臣

事實上，他更強調：「莫笑世間花貌醜，戲場裏面不能無。」¹²有生旦不能無淨丑，他在小說《十二樓之七·拂雲樓》第二回〈溫舊好數致殷勤失新歡三遭叱辱中〉，敘述裴七郎的醜妻，故弄娉婷，結果一場大雨，在眾人面前出盡了醜態，他透過眾人之口說：

婦人是「丑」，少不得男子是「淨」，這兩個花面自然是拆不開的。況且有兩位佳人做了旦角，沒有東施、嫫母，顯不出西子、王嬙，借重這位功臣點綴點綴也好。¹³

他認為淨、丑是拆不開的，沒有淨丑顯不出佳人的美，淨丑雖是點綴，實在是功臣。

（三）花面有大小，淨丑難學

雖然淨丑都是花面，但有大小之分，他藉劇場現身說法，在《比目魚》第三齣〈聯班〉中，由副淨指出花面比正生難學之處：

大花面比小花面不同，做的都是武藝，要有些英雄氣概才好。

【短拍】花面雖填，花面雖填，英風務肖，氣昂昂全要威儀。¹⁴

大花面扮的是關公、楚霸王等人物，氣勢非凡，必須要有英雄氣概。但扮演吹短笛的牧童，就憑著一張口，吹笛說笑，祝賀婚禮，還可充當儂相：

（眾）笛子我們也會吹，有甚麼難處？今日成親，只少一個儂相，你做得來麼？（丑）這有何難，我是學過戲的，唱班贊禮之事，是我花面的本等。就做就做！¹⁵

但是淨丑十之八九都是做小人，一毫體面也沒有，任誰也不願為。譚楚玉在《比目

¹² 《奈何天》第九齣〈誤相〉丑脚闕不全的賓白。清·李漁：《笠翁傳奇十種（下）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第5冊，頁30。

¹³ 清·李漁：《十二樓》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第9冊，頁158。

¹⁴ 清·李漁：《笠翁傳奇十種（下）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第5冊，頁118。

¹⁵ 《比目魚》第十九齣〈村登〉，清·李漁：《笠翁傳奇十種（下）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第5冊，頁173。

魚》第十齣〈改生〉中唱道：

【三換頭】終日價包羞忍恥，做的是丫鬟奴婢；便有時加冠束帶，也不過替佞奸長面皮。又不是品低行低，沒來由把好面孔，忽變做橫鬚豎眉！終不然倒為我面似蓮花也，特將花面題。(合)這兩字佳名，讓與那賴學書生卻最宜！¹⁶

認為淨脚扮的是丫鬟奴婢、佞奸強人，不是包羞忍恥，就是品行低劣，於是要求改唱生脚。睡鄉祭酒評題李漁同故事題材的小說〈譚楚玉戲裏傳情 劉藐姑曲終死節〉，指出該文與尋常情理相背的七件怪事，其中一怪，是以淨丑作為生脚的入門：

從梨園中之淨丑為生腳之退步，此獨為生腳之入門，四怪也。¹⁷

這是李漁對淨丑的重視使然，他可以不循常理，由淨丑改生脚，甚至以丑當主脚，顛覆劇場的常態。

(四) 花面沖場，正生避席

在《奈何天》一劇中，李漁將腳色破格運用，他以丑扮財主闕不全，其長相是疤面、糟鼻、駝背、蹺足，他的僕人闕忠由小生扮飾，卻十足英俊。他透過丑的自白，寄託他的深意，頗有自我調侃的意味：

【戀芳春】(丑)花面沖場，正生避席，非關倒置梨園。祇為從來雅尚，我輩居先。常笑文人偃蹇，枉自有宋才潘面，都貧賤。爭似區區，癡頑福分微天。¹⁸

他對自己創新的安排，頗覺得意，在《奈何天》第三十齣〈鬧封〉收尾時唱道：

【南尾】(合)從來花面無佳戲，都只為收場不濟。似這等會洗面的梨園怎教他不燥脾！¹⁹

這樣的大開大闢，充分發揮了淨丑詼諧戲弄、漫衍無端的特質，除了才情以外，更

¹⁶ 清·李漁：《笠翁傳奇十種（下）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第5冊，頁137。

¹⁷ 《連城壁》第一回，見清·李漁：《李漁全集》第8冊，頁279。

¹⁸ 《奈何天》第二齣〈慮婚〉，清·李漁：《笠翁傳奇十種（下）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第5冊，頁8。

¹⁹ 清·李漁：《笠翁傳奇十種（下）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第5冊，頁102。

來自他深切的人生體悟，正與他「傳奇原為消愁設」²⁰的主張一致。

（五）淨丑就是生旦的對頭，淒涼就是熱鬧的結果

在現實人生中，無常的遭遇、荒謬的錯置，長使人才淪落、英雄困蹇，既求全不得，與其淚滿衣襟，不如悟通其理，急流勇退。《比目魚》中的慕容介，出奇御賊之後，改扮成莫漁翁，隱遁山林，無意間救獲一對殉情男女，促成一段姻緣，並暗中幫助譚楚玉建功立業，不料卻被誤為山賊而被捕，幾經波折、澄清誤會之後，他決定隱遁埋名，並對眾人說：

凡人處得意之境，就要想到失意之時。譬如戲場上面，沒有敲不歇的鑼鼓，沒有穿不盡的衣冠；有生、旦，就有淨、丑；有熱鬧，就有淒涼。淨、丑就是生、旦的對頭，淒涼就是熱鬧的結果。仕途上最多淨、丑，宦海中易得淒涼。通達事理之人，須要在熱鬧場中，收鑼罷鼓；不可到淒涼境上，解帶除冠。²¹

「仕途上最多淨丑，宦海中易得淒涼」，也是李漁深刻的人生洞見和感慨；生旦與淨丑，不過是一體兩面，唯有看清，才能收放自得。

李漁對淨丑的看法，由點綴劇場、到不可或缺的功臣，由難學、到沖場擔綱，肯定了淨丑的重要；並由生旦的對頭、到淒涼就是熱鬧的結果，寄寓深刻的人生哲理。

三、李漁傳奇中淨丑的運用類型

李漁的傳奇結構概念，以一人一事為主軸（《閒情偶寄·詞曲部》結構第一），

²⁰ 《風箏誤》第三十齣〈釋疑〉，清·李漁：《笠翁傳奇十種（上）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第4冊，頁203。

²¹ 《比目魚》第三十二齣〈駭聚〉，清·李漁：《笠翁傳奇十種（下）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第5冊，頁210。

再配合傳奇格局（《閒情偶寄·詞曲部》格局第六）搭架出劇本結構。他以稗官為傳奇藍本，重視取材敘事的傳奇性；他更重視舞台的實際搬演，考量腳色的行動性以及舞台的戲劇性。由於傳奇有「主情節線」、「武戲情節線」、「對立情節線」和「輔助情節線」等基本架構，而貫串各情節線的主要腳色：生、旦（主線）、淨（對立線）、末、外（輔助線、武戲）等，各有各的表演程式，扮演著固定類型的人物。²²因此，探討李漁的淨丑藝術，必須兼顧程式的活用與創新的局限。在傳奇情節基本架構下，李漁傳奇中的淨丑，多是運用在反面、對立的情節，但也有企圖創新突破的安排，其運用的方式，可歸納如下：

（一）主要情節線中的淨丑——用以作主擔綱

淨、丑大多是反面人物，通常是具備對立、輔助、修飾和武戲調劑等作用，李漁《奈何天》則將丑置於主要情節線，打破淨丑在情節安排上的局限。他以闕不全（丑）作為敘事的主軸，是一人一事的關鍵，全劇由他展開。

（二）對立情節線中的淨丑——製造戲劇衝突

在此情節中，淨、丑是生旦的破壞者，具衝突、戲劇性。最典型的是淨、丑狼狽為奸，如：《風箏誤》第二十四齣〈導淫〉，戚友先（副淨）欲娶小，詹愛娟（丑）設計騙取其妹；《意中緣》第六齣〈奸囹〉，是空和尚（淨）六根不淨，要窮漢黃天監（丑）代結絲蘿，騙取婚姻；《玉搔頭》第五齣〈奸圖〉，朱彬（丑）和劉瑾（副淨），設計引武宗出尋迷美色，以便圖謀江山；《慎鸞交》第十九至二十一齣〈狼圖〉、〈席卷〉、〈債餌〉，是財主趙錢孫（丑）欲娶王又孀，家僮（淨）、常近財（副淨）聯手洗劫，再誘王母簽下賣身契。其上場次數常不亞於主情節線，比歷來傳奇的安排淨、丑的份量更重，可見他對淨、丑的重視。

²² 林鶴宜：〈論明清傳奇敘事的程式性〉，《規律與變異：明清戲曲學辨疑》（臺北：里仁書局，2003），頁 72-76。

（三）輔助情節線中的淨丑——注重主僕互動

李漁重視人物之間的互動，就以主僕相隨的安排而論，僕人聽主人使喚，投主人所好，往往只是從屬性質，由貼或末充任。但李漁劇中這類的人物，多安排由淨、丑充任，其上場次數多，行動性增加，與主人的互動也多，不只是聽命於主人，還常常提出反對意見或給予建議；強化了丑與主人的互動，也往往能推波助瀾。如《憐香伴》中的崔箋雲（旦）與花鈴（丑）扮裝拜堂，《風箏誤》中的韓琦仲（生）與抱琴（丑）放風箏，詹愛娟（丑）與奶娘（淨）暗約韓生，《玉搔頭》中的武宗皇帝受朱彬（丑）的邀引，《蜃中樓》中柳毅、張羽（生、小生）與奚奴（丑）一起送書、煮海等，都是男伴男、女伴女。更特殊的是男主人與丫鬟的關係，如《奈何天》中的闕不全（丑）與宜春（副淨）、還有《蜃中樓》小龍（丑）與涇荷（老旦）的關係，雖有主從，但丫鬟都有主見，甚至惑主，都是有血有肉、活靈活現的人物。

（四）武戲情節線中的淨丑——專場演戰兼文武

在武戲情節中，通常是以淨為專場，如：《憐香伴》第十一齣〈請封〉，演琉球王（淨）與番相（末）、番尉（丑）登澎湖島眺望，蜃氣呈祥，意欲請封中朝；《風箏誤》第五齣〈習戰〉，演掀天大王（淨）操練象戰的場面；《玉搔頭》第九齣〈弄兵〉，演朱宸濠（淨）借龍舟競渡為名，操演水戰、陸戰技法的盛況；是以淨為主。《比目魚》第二十齣〈竊發〉和第二十二齣〈譎計〉，演山大王（副淨）與軍師（淨）騎虎起兵的陣仗；《意中緣》第九齣〈移寨〉，演閩州大盜劉香老據地仙霞嶺，紮營圖大舉的情況；氣勢不如淨，是以副淨充場。

而丑的專場，在《慎鸞交》第五齣〈賄箴〉，他刻畫箴片行頭褚一官（丑）的身影，入木三分：

【前腔（月上海棠）】有甚仇，無端暗把機鋒搆？硬將人排擠，叫把鵲壘巢鳩。似這等怨同行滿手持兵；怪不得做妻妾渾身披胃。²³

將情場視如戰場，透過她的感慨，化文為武，演出現實生活的爭鬥，與眾不同，別

²³ 清·李漁：《笠翁傳奇十種（下）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第5冊，頁434。

開生面。

（五）妝點性情節中的淨丑——潤轉多方添趣味

在劇情發展過程中，偶而製造些小麻煩，造成情節的些許轉折；這些淨、丑人物通常出現次數不多，但有妝點或轉折的作用。就以《憐香伴》為例，第二十二齣〈書空〉，演一個小尼姑（丑），因為師父雲遊去朝南海，留守雨花庵，是個懶得念經、也要假敲幾下木魚鐘磬，掩掩施主耳目的人。曹小姐託楊管家帶信給庵主，本來想請她轉寄，但想想不妥，楊管家還是將信帶回；空跑了一趟，也讓團聚的路更遙遠了。第三十二齣〈覬美〉，魏錯（丑）有錢無才，偏偏覬覦曹小姐，知道她成親後，頓足咨嗟，經家人告知另有一位小姐，他積極央人求親，帶給崔箋雲表明心志、揭開身分真相的機會。

至於第二十六齣〈女校〉，則是透過映襯對比，展現才情。曹个臣因女兒繾懷詩侶，病入膏肓，著意安排閨秀特考，想為他選個定社論文的伴侶，破除鬱結。劇中由淨、小丑扮飾女書生，與旦（崔箋雲）、小旦（道妝）和詩論文，雅俗之間，落差對比，加添趣味。這對劇情的推動並無幫助，但妝點趣味，以見才情而已。

在此，透過情節的安排，歸納李漁傳奇創作中的淨丑腳色運用類型。在傳奇的基本架構下，一般淨丑的安排多是放在對立、輔助、武戲和修飾等層面，借插科打諢以豐富劇場氣氛，提振觀眾精神。李漁加重淨丑的分量、注重主僕的互動、兼顧到文行武鬥、增添妝點與轉折的趣味，更大膽的用淨丑擔綱作主，開創新局面。

四、李漁傳奇中的淨丑群像

在李漁傳奇中的腳色，都需兼扮不同的人物，淨、丑扮飾的人物就更多元了，如《憐香伴》的丑就兼扮了 15 個人物，淨扮 5 人，副淨扮 2 人；十部傳奇中淨丑扮飾的人物總數高達 233 人。今以《李漁全集·笠翁傳奇十種》為據，就其出場次數

與情節線的參與度，區分為主要人物與配搭人物，列出主要人物如下表：

李漁傳奇淨丑人物總數及主要人物（出場次）統計一覽表

劇名 / 齣數	丑		淨		副淨		小丑 人數
	兼扮 人數	主要人物 / 出場次	兼扮 人數	主要人物 / 出場次	兼扮 人數	主要人物 / 出場次	
憐香伴 (36)	15	花鈴 12	5	周公夢 9 琉球王 2	2	汪仲襄 6	2
風箏誤 (30)	12	詹愛娟 8 抱琴 4	7	奶娘 7 掀天大王 3	5	戚友先 9	
意中緣 (30)	13	黃天監 7	6	是空 8	8	妓家奴 9 大盜劉香老 2	
玉搔頭 (30)	11	朱彬 10	9	朱宸濠 3 馬不進 2	7	劉謹 5 牛何之 2	
蜃中樓 (30)	7	奚奴 11 小龍 4	3	錢塘君 12	10	涇河龍王 4	
比目魚 (32)	13	丑 4 假漁翁 2	11	淨 3 錢萬貫 4	11	班主劉文卿 4 山大王 6	
奈何天 (30)	2	財主闕不全 16	6	丫鬢 4 袁夫人 3 黑 天王 2	5	丫鬢宜春 10 媒婆 5	
鳳求凰 (30)	6	殷四娘 9 園丁 6	7	太監王振 1 老妓趙 一娘 2 丫鬢 6	6	媒婆何二媽 6 村妓錢二娘 2	
巧團圓 (34)	9	過天星小頭目 5	3	闖王李自成 1	9	過天星 2	
慎鸞交 (36)	9	褚一官 3 趙錢孫 3 鄧家平頭 3	8	家僮趙忠 5 魔劫天王 4	6	常近財 5 醜妓孟小二 3	
總計 233 人	97		65		69		2

由上表可知，李漁傳奇中的淨丑角色，分為淨、副淨、丑與小丑，小丑只有在《憐香伴》出現 2 人，其餘劇中不見使用。丑兼扮的人物數量最多，副淨比淨略多。淨所扮飾的主要人物如：錢塘君、琉球王、掀天大王、黑天王、魔劫天王、朱宸濠、闖王李自成等，是具有武功、性格較鮮明的領導性造反人物；周公夢、是空、太監王振、錢萬貫、袁夫人、老妓趙一娘、奶娘等，則是多具社會地位或仗勢欺人者。副淨扮飾的主要人物如：涇河龍王、大盜劉香老、山大王、劉謹等，雖有武力地位，但氣勢不如淨；班主劉文卿、汪仲襄、戚友先、牛何之、常近財、過天星等也只是略具身分與謀略，妓家奴、丫鬢宜春、媒婆、媒婆何二媽、村妓錢二娘、醜妓孟小二等，則與丑不相上下了；這些都是介於淨、丑之間的腳色，個性較不鮮明，出場次數較少。丑所扮飾的人物，除了闕不全是大財主、詹愛娟是官家小姐、小龍、朱彬是宮中人物外，黃天監、殷四娘、褚一官、趙錢孫、花鈴、抱琴、奚奴、假漁翁、

園丁、過天星、小頭目、鄧家平頭等，都是市井小人物；他們或文弱殘缺，或性格偏差，或地位卑微。李漁所說的「花面有大小」，可從此處看出他的區分。

清代社會下層人物如：繡花女、裁縫、漆匠、木匠、算卦人、漁戶、船戶、商販、做豆腐的、茶商、俠士、醫生、店主、皂隸、裱糊匠、種菜的、殺豬的、說書的、賣唱的、倡女、鴿兒、妓女、市井游民、小財主、小官吏以及江洋大盜等，是清代傳奇作品所描繪的一幅明末清初江南社會波瀾壯闊的風景圖。²⁴這些人物到了戲曲中，多由淨、丑扮飾。由於腳色的符號化、程式化，使得戲曲人物多具備類型化的特色，尤其淨、丑人物，地位卑微、品行卑劣，作家往往不特別著力；所以「概括許多人的性格特徵集中於一個人的身上、將生活中的個別性提煉加工而創造出的典型化人物」²⁵，就屈指可數。

但李漁重視人物性格的塑造，他主張：「說一人，肖一人，勿使雷同，弗使浮泛」²⁶，同時也注意到腳色行當的特徵：「生旦有生旦之體，淨丑有淨丑之腔」、「說張三要像張三，難通融於李四」。²⁷因此，即使是淨、丑人物，在他筆下，通過流暢適切的賓白和動作，往往表現出鮮明的形象。李漁劇中的淨、丑，雖以反派人物為主，也有正面人物。從主要人物中，可以看到他對典型人物傳神的刻畫；在配搭人物中，也可以捕捉到他對類型人物同中有異的精心安排。禾中女史在《意中緣》批評道：「從來文人填詞，宜於生旦，不宜於花面。笠翁獨能各肖情形，真八面才也」²⁸，可為的評。茲就其類型人物的講究與典型人物的刻劃，舉例分述如下：

²⁴ 王安葵、何玉人著：《崑曲創作與理論》（瀋陽：春鳳文藝出版社，2005），頁 131。

²⁵ 有關典型化人物的界定，參張萍：〈論李漁戲劇人物塑造的審美特性〉，《玉溪師專學報（社會科學版）》12：5（1996.10），頁 396-399。

²⁶ 清·李漁：《閒情偶寄·詞曲部》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第 3 冊，〈賓白第四·語求肖似〉，頁 47。

²⁷ 清·李漁：《閒情偶寄·詞曲部》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第 3 冊，〈詞采第二·戒浮泛〉，頁 22。

²⁸ 《意中緣》第六齣〈奸叵〉，丑（黃天監）唱【梨花兒】上欄，清·李漁：《笠翁傳奇十種（上）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第 4 冊，頁 338。以下引用同此，僅標頁數，不復贅註。

（一）類型人物的講究

李漁傳奇中配搭的類型人物，上自帝王、龍王、官員、賊首，如：龍王、皇帝、琉球王、山大王、番尉、番相、太監內官、翰林學士、翰林編修、巡捕官、衙官等，下至權豪財主、平民百姓，包括財主、豪紳、債主、地方、探子、水卒、火將、神役、土地、賊兵、宦僕、門子、家院、蒼頭、園丁、丫鬢、平頭、賓相、報人、驛夫、馬販、船家、艗婆、群妓、僧尼、道婆、媒婆、篾片、牧童、老圃、老農……等等，雖然只是穿插，李漁也重視他們的身份和聲口動作。即以《意中緣》第二齣〈名逋〉中的宦僕為例，丑扮內閣張老爺宦僕，持書上場說的是：「文人一字千金貴，驛使雙魚萬里通。」（頁 323）求詩文之後，改日差人叩領。副淨扮吏科王老爺的宦僕，持扇求字畫，上場說：「為求幾筆劃，走盡萬重山。」（頁 323）之後在地等候。同為宦僕，語言雅俗大不相同，內閣就比吏科的身分高雅些。同是船家，都是丑扮，《憐香伴》第十七齣〈遄發〉的船家是進京的長路船頭，他的生活是：「十個船家九不孤，滿船兒女叫呱呱。稍婆不放稍公懶，騷出人間百子圖。」（頁 54）《玉搔頭》第十六齣〈飛舸〉的船家，是在冷颼颼的大雪中，提著酒瓶，唱著吳歌：「大雪裏撐船凍殺子個人，一分一斤個白酒買子二三分。乃亨吃得我家婆身上熱，省得一雙大腳激得我冷冰冰。」²⁹同是與艗婆打趣，前者以百子圖畫就水上人家的熱鬧生活，後者借酒化寒冰、展現寒天凍地中鮮活的生命力；二者在生活背景和語言運用上就大有分別。李漁傳奇反映城市生活，有達官權貴，也有市井小人物，形形色色，這些類型化的小人物，穿插在其間，李漁多能善用語言賓白，展現通俗與雅趣；在力求新變，不落窠臼的原則下，對人物的塑造也盡量不重複。甚至丫鬢出場次數較多者，都會給她一個與身分事蹟相當的名字，如：宜春、花鈴、奚奴、趙忠等，不是都以梅香稱呼，由此也可見他對小人物的重視與用心。

再以媒婆為例：《笠翁傳奇十種》多以家庭婚姻為主題，媒人是不可或缺的人物，

²⁹ 清·李漁：《笠翁傳奇十種（下）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第 5 冊，頁 268。《笠翁傳奇十種》收入《李漁全集》，第 4 冊有：《憐香伴》、《風箏誤》、《蜃中樓》、《意中緣》、《鳳求凰》五種；第 5 冊有：《奈何天》、《比目魚》、《玉搔頭》、《巧團圓》、《慎鸞交》五種。以下論述所引，為避免瑣碎，僅標明齣次與齣目，不復贅註。

且多以淨、丑扮演。其中《憐香伴》由氤氳使者暗中搓合、《蜃中樓》有仙人結蜃樓成全、《比目魚》借劇場表生死之情、《巧團圓》借流離巧遇酬自媒之誠，不用媒人說合；除此之外，《風箏誤》、《意中緣》、《玉搔頭》、《奈何天》、《凰求鳳》、《慎鸞交》六部傳奇，就有十個媒人：一個老旦（李鑽天），二個淨（張鐵腳、馬不進），三個丑（民媒、道婆、殷四娘），四個副淨（牛何之、張一媽、何二媽、媒婆）。十個媒人，九個善說假，一個說實話；三組媒爭（風箏誤、玉搔頭、凰求鳳），各個潑辣工心計；二位丑扮媒婆，民媒（風箏誤）和道婆（意中緣），同是順水推船，也見難易；二位副淨扮張一媽（奈何天）和官媒（慎鸞交），所爭、所作，對象不同，言語也各不相同。今就其劇中媒人的安排與形象，分析並歸納其於人物，力求新變的巧思。

1. 連續安插，從名媒、官媒到民媒，一貫展現媒婆的類型

《風箏誤》中有三位媒婆，分別由老旦（李鑽天）、淨（張鐵腳）、丑（媒婆）扮演。張鐵腳與李鑽天勢均力敵，一個是靠欺隱騙允京師的名媒，一個是憑引荐書信鑽刺的官媒，第十七齣〈媒爭〉中先用【字字雙】兩曲，各表本事。兩人同搶狀元說親的差事。接著一見面，就展開舌槍唇劍，以「老騷貨」、「老娼根」大罵出口，用【撲燈蛾】兩曲，互相數落揶揄；一白一曲相間，脛合媒婆聲口，雖有不堪，卻也淋漓痛快。狀元出了「要親眼相過」的難題，暫時止住了兩方的爭吵。他們的下場詩：「〔老旦、淨〕我文章自有趨時法，不怕你朱衣不點頭。」為下一齣開啟了決勝的行動。第十八齣〈艱配〉是南北合套，北曲由生（狀元韓琦仲）主唱，南曲由副淨（醜女）、老旦（老女）、丑（醜女，泡頭鬚鬚）、小旦（小姐）分唱；前二位由淨張羅，老旦（老女）下場後立刻要扮媒婆上場，張羅後兩位。此齣重點在狀元遊街觀女，媒婆之間並未交鋒。整齣排場熱鬧，以行動穿梭為主，媒婆急著將小姐及時推上樓頭，狀元不中意，他們又急著趕向下一家；兩個媒婆忙得暈頭轉向，結果都白忙了一場，失望而歸。

第十九齣〈議婚〉中的戚家媒婆，只是向詹家提親並傳達詹夫人先在詹府成親，等老爺回來再備妝奩遣嫁一事。上場說道：「朱、陳有約還須我，孔、李成親也要媒。」「無福千謀不遂，有緣一說便成。」下場說：「現成媒易做，安樂福難當。」是一般

常用套語，普通常見的媒人類型。

此劇，淨飾演張鐵腳，老旦飾演李鑽天，在第十七齣〈媒爭〉和第十八齣〈艱配〉中互別苗頭；丑扮飾戚家媒婆，做的是順風吹火、下水行船的現成媒人。三位媒人，在第十七齣到第十九齣連續出現，從名媒、官媒到民媒，似有意將媒婆的類型充分刻畫。爭與不爭，難與易，前後對比之意，亦頗為明顯。

2.一人多次為媒，從言語、行動到調包，充分使盡媒婆的狡計

《奈何天》裡的張一媽，由副淨扮演，為闕不全一家做了三次媒人。第一次是父母早定就的姻緣，媒人不必上場。待鄒小姐逃禪移居書房，第二次奉財主之命，尋訪絕色女子，向何小姐提親；憑著他一段「皮裡陽秋」³⁰，句真字假的瞞天大謊，弄假成真：

【針線箱】（副淨）做媒的諒無別話，不過是聯親結姪。（旦）是那一個？家事如何，可養得親眷起麼？（副淨）論家私只怕石崇倚頓還稱亞，門戶與朝廷爭大。（旦）這等容貌何如？（副淨）若說他面龐呵。止潘安容貌增奇詭，則那面上還餘擲果疤！（旦）這等胸中的才思呢？（副淨）才堪訝，便霜毫慵舉，也曾在夢裏生花。（第七齣〈媒欺〉）

第七齣〈媒欺〉是以言語避重就輕，瞞天過海；第九齣〈誤相〉則以行動巧為安排，以丑襯生，讓何小姐誤以生為財主，略見斯文，勉強答應了親事。這慣為調包之計，在第三次作媒時，運用得更為天衣無縫。第十八齣〈改圖〉中，何小姐遣嫁三日就騙逃禪房，於是闕不全不計才貌，改圖老實婦人；張一媽就為他找到妒婦袁夫人一心除之而後快的兩個偏房吳氏、周氏。闕不全相中了周氏，不料周氏懼其奇醜而在花轎迎親前上吊自殺（第十九齣〈逼嫁〉）。迎親當天，吳氏的準新郎臨時退婚，張一媽將計就計，把待嫁的吳氏送上了闕家花轎，陰錯陽差，闕不全又娶了才貌雙全的美嬌娘（第二十齣〈調美〉）。張一媽在其間的張羅應變，善巧使計，充分表盡了媒婆的看家本領。

³⁰ 《奈何天》第七齣〈媒欺〉，【針線箱】眉批，紫珍道人批評：「句句是真，字字是假，絕妙皮裏陽秋。」清·李漁：《笠翁傳奇十種（下）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第5冊，頁26。

3. 真本事，假形像，締就不同凡響的媒合

《慎鸞交》的媒婆由副淨扮演，她是京師的官媒，專為一、二品的達官小姐做媒，甚至身上還帶著狀元小姐提名錄。一張嘴將兩為佳人的來頭，說得熱鬧動人（第二十二齣〈卻媒〉）。因為狀元不動心，探花心存掠美，媒婆看在錢的份上，話鋒頻轉，舌燦蓮花，先作難、後轉易，成就了探花「攘婚」之舉（第二十三齣〈攘婚〉）。

《意中緣》的媒人是一位道婆，由丑扮演，打著修行的招牌，以避開人們對媒婆的負面印象，以虛招取信於人。她說：

只因那些做媒的人，終日花言巧語，指東說西，成了個套子。所以說來的話，人都不信，十處親事九處做不成。我如今做了道婆，人都說是吃齋把素、看經念佛的人，口裏沒有誑語，所以說來的親事，再沒有不成的。（第二十五齣〈遣媒〉）

她以【吳小四】和【憶多嬌】兩支曲牌，分別演述媒人生涯和奔走穿引（第二十五齣〈遣媒〉）。她接的是董思白、楊雲友願依願隨的自在媒，卻沒想到楊雲友被是空騙婚之後，再也不信出家人；即便她鼓動了三寸不爛之舌，以【誦子令】【懶畫眉】兩曲和女菩薩、觀音龍女、九品蓮臺等佛門言語極力討好，也難獲得「多才多貌更多疑」的楊小姐信任（第二十六齣〈拒約〉）。之後，為了迎合小姐的四個條件：有品貌、文才、會寫、會畫，林天素設下了巧計，扮作才郎赴選；此時，道婆做的是「撇脫媒」³¹，只要相中，即刻娶過門。兩位才女過招，道婆幫著磨墨、服侍，終能以香車寶馬載得美人歸，成就了別開生面的一場媒合（第二十八齣〈誑姻〉）。

4. 梳攏為媒，幫閒串路，擴大媒爭的社會現實

《玉搔頭》中淨扮馬不進、副淨扮牛何之，一號蔑青、一號蔑黃，表裡相依相存、狼狽為奸；加上丑扮的朱彬，自號都蔑片，彼此爭做牽頭，活現了這一行幫閒串路的社會實況。在第七齣〈篋哄〉中，馬、牛二人為大官說合、梳攏劉倩倩，但

³¹ 【趙皮鞋】（丑持念珠上）來做撇脫媒，下聘成親不用催。寅時相中卯時歸，好歹只爭這一會。（《意中緣》第二十八齣〈誑姻〉），見清·李漁：《笠翁傳奇十種（上）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第4冊，頁405。

劉倩倩眼光特高，媒說難成。朱彬打聽得劉倩倩的住所，「奉旨驅嫖客，欽差看粉頭；有人違我令，梟首掛青樓」，一上場就大刺刺地與馬、牛二人爭起坐位，大打出手，結果朱彬惡龍不敵地頭蛇，被結結實實痛打一頓。他懷恨在心，在第十八齣〈得像〉中，趁奉旨尋取玉搔頭時，學皇帝私行，想一報私仇，拿得馬、牛二人吊打一番。後來皇帝駕到，窺聽他們的對談，才知朱彬與劉瑾的野心，趁勢重責朱彬八十大板，放開無辜的馬、牛二人。

此劇的姻緣是皇帝與妓女，李漁特別安排了蔑片相爭做媒的場面，刻劃了行行相妒、冤冤相報的現實社會；比起挾君威作勢的朱彬，馬、牛二人迫於生活，仰人鼻息，確是無辜的多。李漁對小人物的了解與同情，可見一斑。

5. 奇正相生：以誠制勝、豐富類型；集奸使巧、塑造典型

《鳳求凰》中的媒婆何二媽是由副淨扮演，丑扮趁機轉業的殷四娘。妓女許仙籌要為呂哉生擇配，選定兩個對象，一個是曹婉淑、一個是喬夢蘭。何二媽先到喬家說媒，喬夢蘭有父無母，嬌慣自主，一心要嫁呂哉生，聽說許仙籌的安排大為不滿，醋勁大發，還設下三條奇策（第七齣〈先醋〉）。更藉何二媽之口，離間了許仙籌與呂哉生，使呂哉生堅持婚姻自主持，前往相親並與喬夢蘭定下了婚約（第九齣〈媒間〉）。許仙籌親自走訪曹婉淑，曹家小姐有母無父，個性溫婉，不信媒人，兩賢見面，推為知己，婚事一談即成（第八齣〈遇賢〉）。許仙籌因呂哉生態度冷淡，仔細查探，知道呂哉生科場後要入贅喬家，於是派人在途中攔截，與曹婉淑拜堂，遁隱深居（第十四齣〈拐婿〉、第十五齣〈姻託〉）。何二媽締就姻緣，欲受賞金，不料喬家迎的是一座空轎和一封書札，信中除了退婚還數落喬夢蘭妒心太重、面皮忒老，簡直就像一篇招討檄文，惹怒喬小姐，氣憤難當，何二媽只能勸小姐無緣莫強求（第十六齣〈酸報〉）。另外又尋別頭好事，再向喬小姐勸許，卻悉喬夢蘭一心繫念呂哉生，殷四娘從中攬掇，好事將成（第二十五齣〈妒悔〉）。何二媽不甘心做就的姻緣讓他人收功，於是用些心機尋得許仙籌等人，調處其間以謀媒錢，她說：

何二媽做了一世媒婆，不曾見過這般詫事。起先遇著個拐騙的，把一位現成新郎，被他馬扁了去，這也罷了。誰想等到如今，又遇著個剪絡的，把一注

現成媒錢，又被他前刀了去，這樁說事一發說得傷心。我如今恨他不過，也放些手段出來，去分幾兩媒錢用用。聞得殷四娘做的都是些詭計，我想若還鬥智，料想鬥他不來，不若翻一個局面，索性誠實到底。走到那邊，有一句只講一句，或者老實行兵，倒合著「奇正相生」之法，忽然贏他一陣也不可知。不免尋到那邊，去看一看動靜了來。世事若從奸巧得，癡聾啞啞呷西風。
(第二十八齣〈悟奸〉)

她決定以誠實對奸巧，脫盡媒人俗套。於是主動向許、曹二位大娘坦承喬小姐急切許嫁的心情，與殷四娘所說作難耽擱、不肯成親的事實相違，識破了殷四娘的奸計，並為喬小姐說好話，說她轉妒為賢，歡喜定下了成親的好日子(第二十八齣〈悟奸〉)。

殷四娘勉強說來不是媒婆，而是個按摩師，因口嘴利辯而有「女蘇張」的稱號。在《鳳求鳳》劇中，扮演傳遞消息，使巧設計，從中牟利，是與媒婆何二媽對立的角色。本劇用許多篇幅鋪陳這位見利營求的三姑六婆，她的上場詩就直指身分和技能：「按摩指節嬌如筍，敲背拳頭軟似綿；捏得男兒高興發，倒來替做女陳搏」(第十七齣〈貼招〉)。因呂哉生身心受羈縻，悶悶不樂，許仙籌就派人邀請殷四娘幫他捶背，按摩之際，她探得了許仙籌封鎖宅門的原因(第十八齣〈囚鸞〉)。行在街上，看到懸賞尋夫的招子，知道喬夢蘭就是許仙籌防範的對象，她為求橫財，顧不得守密，又心生巧計，決定揭招；一方面不斷主顧，一方面弭酸止醋，謀取雙方銀子(第十九齣〈揭招〉)。她是一個趁機轉業的人：「為想非常利益，權丟本分生涯。賺得肥錢到手，強似去走千家。」她勸阻了喬夢蘭執器械出兵之舉，提出調停之方，議價爭取大小排序(第二十齣〈阻兵〉)。隨後又向呂哉生獻策，不茶不飯假害相思，取百金為酬(第二十二齣〈畫策〉)。呂哉生裝病，她找來醫生、瞽目道人、道士，安排一套說詞，以醫、卜、神諭欺騙婦人(第二十四齣〈假病〉)；二位婦人為了營救呂生，聽了殷四娘的計策，接納喬小姐，她則先取了一半酬金(第二十六齣〈墮計〉)。另一方面，對喬小姐則急求緩辦，多方作難，以謀多金(第二十七齣〈作難〉)。結果說服三人同意各出資幾百兩，同買一座大房子，做婚後共同居所；殷四娘「女蘇張」的才幹發揮得淋漓盡致。

最後，三位夫人同拜花燭，何二媽老實作媒，獲得重賞；殷四娘奸巧使計，被

亂拳捶打，甚至原先應得的謝儀也都轉送給何二媽。殷四娘不甘心，和何二媽展開一場互打和舌戰，不可開交，後來由新郎倌和解，將一半媒錢補還給殷四娘了事（第三十齣〈讓封〉）。在此李漁透過二人的下場詩，表明了誠實的勝算：

（丑）智巧翻能惹禍災，還虧輸氣不輸財。

（副淨）財氣兩般都不折，從來懵懂勝如乖。（第三十齣〈讓封〉）

這裡，何二媽「以正勝奇」，打破了媒人沒良心的刻板印象，但仍不脫爭利謀求的類型；殷四娘的形象，結合了三姑六婆的特質，運用巧計偏才，活現一個典型的「女待詔」。

（二）典型人物的塑造

李漁傳奇中的淨丑，除了上述丑角殷四娘外，亦不乏典型人物：作亂、使壞者有之，多為淨腳；奇形、怪癖者有之，多為丑腳。他在摹寫醜態之餘，常寄寓人性，笑聲背後往往是現實的反思；這些人物自作孽不可追，但李漁常透過自我解嘲，給他們臺階下。

1. 兼扮類型中的典型人物——赤龍錢塘君

淨行中的典型人物，可以《蜃中樓》中的錢塘君為代表。劇中淨扮錢塘君，兼扮天將關元帥和赤面龍母，三者均以赤面裝扮，同樣是血性易怒的屬性。但他對赤龍錢塘君衝動的個性，摹寫得極其鮮明，暴躁使性、惹禍懲罪，仍然本性不改，活現一個典型的火爆龍王。

首先，他透過其兄洞庭龍王之口，說出錢塘君的心性：「雖然也是些浩然之氣，只是剛勇太過，近於囂張，害事不淺。」（第三齣〈訓女〉）其次，錢塘君赤面虬髯，以演武行動唱著：「甫離了滄洲碧島，閑乘著電馭星輶，破蜃鞭鯨渡晚潮。望宮殿，望宮殿剎時間到。」（第三齣〈訓女〉【朱奴兒犯】）引帶登場，氣勢非凡。

接著，在第四齣〈獻壽〉以北仙呂點絳脣套曲，抒發他久滯湖濱的鬱悶，及蹇蹇孤臣成敗難論的悵悵。只因一點雄心未泯，於是，等閒一語，就將姪女的婚事許

定給涇河龍王（第七齣〈婚諾〉）。當他沉醉歸家報喜，兄嫂責其孟浪行事，錢塘君仍執意為媒（第九齣〈姻阻〉）。聽說舜華於蜃樓與柳生之約，敗壞門風，竟然揪起姪女欲殺之，經洞庭龍王力阻，才以遣嫁了事（第十二齣〈怒遣〉）。又聞知瓊蓮與不曾見面的張生有約，怒煞東海龍王，龍母護女心切，錢塘君從中攬掇，引得龍母與龍王大打出手，龍王居劣勢討救兵，錢塘君見不得假英雄氣短，憤然離去（第十七齣〈閩鬧〉）。後來，錢塘君證實舜華在海邊牧羊，怒氣衝騰，把那千年使不著的威風，頓時厲發，鳴金擂鼓攻打涇河龍王（第二十齣〈寄書〉）。在第二十一齣〈龍戰〉用北黃鍾醉花陰套曲，讓錢塘君叱吒風雲，大展長才，盛戰一場，殺了小龍，與涇河王斷交，班師載回舜華公主。

正如洞庭龍王所說，錢塘君雖有浩然之氣，但剛勇太過，總是惹出禍害。在一場龍戰之後，他們兄弟倆的對話，堪稱妙絕：

（外）三弟，你這番出去，不害生靈麼？（淨）害便害了幾個，還喜得不多。
（外）有多少數目？（淨）只得六十萬。（外）這等，可傷禾稼麼？（淨）一發不消問得，比死人的數目更少。（外）有多少地方？（淨）不過八百里。
（外驚歎介）我說你的性子略使一使，定要損傷多少元氣。萬一上帝計較起來，卻怎麼處？（淨）不妨，有個抵罪的人在。（外）是那一個？（淨）小孽畜雖然殺了，那老龍的頭還寄在他頭上。這樁事是他惹出來的，上帝若還計較，就推他出去，做個抵命的凶身。（第二十三齣〈回宮〉）

青龍的關切與擔心、赤龍的豪放與開脫，在一段對話中，傳神地展現了。赤龍的心性不改，竟然還要將生還的姪女另作一門親事，許給寄書的人，以將功贖罪；當他知道寄書的張生是柳生的朋友，是當年行宮題壁詩的人，暗與瓊蓮有婚約，頓將敬重翻成眼中釘（第二十四出〈辭婚〉），欲殺之而後快。

玉帝見他是個有用之才，不忍殺害，但見他決裂憤事這樣的個性，始終不改，就將三樣法寶（御風扇一柄、竭海杓一把、玄元至寶錢一枚）交與東華仙人運用，一來成就兩處婚姻，二來降服火龍的性子（第十五出授訣）。當烈焰燒浪，熱不可當時，他依然無所畏懼，率領水、火二營兵將出征（第二十七齣〈驚燄〉）。結果雷公、電母都不濟事，他仍堅持寧被煮死也不投降，但時勢比人強，只好自嘲「豪客翻為

嬌客」下場（第二十八齣煮海）。

李漁透過旁白、自述、行動、對話、作戰等方式，刻劃出一個有血有肉、活靈活現，成事不足、敗事有餘，暴躁卻具人性的喜劇英雄人物。

2. 斯文喪盡的文人典型——周公夢

《憐香伴》的周公夢是一個斯文掃地的文人典型，以淨扮演。他是一個不學有術的秀才，忌妒年少作新郎的范介夫（第二齣〈婚始〉）。三年歲考將至，他勉強攤開書就眼矇矓，「只恐周公夢，又要夢周公」，於是趁宗師論定優行、劣行之前，使銀子轉劣為優（第八齣〈賄薦〉）。窮教官汪仲襄慳吝多詐，在學子面試之際，與周公夢私下承諾：「周兄，我一封便向宗師薦。（淨）老師，你兩般俱看家兄面。（合）分別知音兩處彈。」這一唱一和，成就了孔方兄的善巧媒合（第九齣〈氈集〉）。行香之日，他一方面請汪學師在新到任的縣官面前說項，一方面諂媚稱頌新官的政績，鋪墊晉階之路（第十三齣〈諂笑〉）。

周公夢覬覦曹小姐，要找張仲友說親，不料范夫人崔箋雲與曹語花小姐一見傾心，在佛前禮拜結盟，范介夫先請了張舅為媒，周公夢知道詳情後，暫不說破，卻氣憤在心，定下周郎妙計（第十四齣〈倩媒〉）。第二天絕早就去拜曹個臣，翻白轉黑，誣以作詩挑逗曹小姐中傷范介夫，待張仲友持紅帖說媒，正好落實其罪，曹個臣怒趕狂徒，並決計教年兄汪仲襄將他開做「行劣」，黜了他的前程，以消隱恨（第十五齣〈逢怒〉）。范介夫拿著呈詞欲向宗師告辨，被周公夢撞著了，借看之時，故意讓汪仲襄誤以為是告他的狀紙，之後又制敵機先，設計在宗師面前抹污范介夫，惹他謾罵然後定凌辱師長之罪，定了個行劣，讓他百口莫辯（第十九齣〈冤禡〉）。

後來，周公夢買通一名科場老吏，割卷作弊，偷天換日，白白取得一個舉人；當初他請汪仲襄作伐，曹個臣許以中舉後議親，不料老爺報了入簾，避嫌謝客，讓他功敗垂成，只好寄望於會試。會試不比鄉場，須要另做一番手腳，周公夢決計「抄了幾百篇擬題文字，又錄了一卷二三場」，再「將文字卷做個爆竹的模樣，等待臨場時節，塞在糞門之中」，懷挾入場（第二十八齣〈簾阻〉）。會試當天，京畿御史，奉旨監場，嚴加搜檢。周公夢馬腳敗露，被枷在貢院門前，等待完了科場發落，卻受

奴僕冷語嘲諷，上天無路，入地無門。本以為難逃石堅（范介夫改名）和張仲友的辱罵，結果石介夫心存厚道，認為「當初雖是他不是，我也虧他激勵了一番，才有今日」，就掩面而過。最後他以「半生空學夢周公，如今方醒周公夢！」「擬笑反成哭，求榮而得辱。有頭不見身，未死先入木」收場（第二十九齣〈搜挾〉）。

李漁透過《憐香伴》的周公夢，揭示科場的弊端，也塑造出一個斯文掃地的典型文人形象，但他不為已甚，讓他以反省愧赧收束，夢醒之際，留給讀書人一些餘地吧！

3. 罪不可逭的惡僧典型——是空

《意中緣》的是空，是個道地的假和尚，由淨扮演。他為了謀財、謀人，利用不能人道的黃天監，由丑扮演，騙取婚姻。他原是京師有名的光棍，犯了大罪逃出京城，削髮為僧是怕人認出，所以搖身一變，戴僧帽、著艷服，油腔滑調，在西湖邊開店賣古董：「空門寄跡十餘年，不靠彌陀不靠天；單靠一雙識貨眼，賤收骨董賣湖邊。」、「爛賤的收，爛貴的賣，不上十年，做起一二千金家事。」（第三齣〈毒餌〉）、「骨董原難辨舊新，全憑手段騙時人。一日賣得三擔假，三日賣不得一擔真。」（第五齣〈畫遇〉），靠賣假畫，昧著良心牟取利錢。

他看上了窮秀才的女兒楊雲友，她姿容絕世，文藝精通，精於摹仿董思白的山水，娶了她可以受用一生。於是心生毒計，趁債主討債時，挺身解危，施錢濟急，讓楊父感念他憐貧惜苦。他施捨假慈悲，贏取楊父委託他為女兒作伐（第三齣〈毒餌〉），接著找到沒人道的黃天監代作假新郎（第六齣〈奸罔〉），他自己冒董思白娶妾之名說親，並迎娶楊雲友（第七齣〈自媒〉），再以買來的假老婆妙香充當丫鬟（第十齣〈囑婢〉），用盡心機謀就一場假婚姻，想趁乘船到京的期間蓄養頭髮，然後還俗做個風流受享的新郎。「不毒不禿，不禿不毒」（第七齣〈自媒〉）是他的寫照；使盡心機，假事做絕，是他的為人。

在黃天監出乖露醜，事跡敗露之後，妙香與楊雲友將錯就錯，設計引誘是空上船成親（第十四齣〈露醜〉），是空喜出望外，竟過河拆橋，剝下黃天監的衣服，逼他寫下賣身契（第十七齣〈毒誑〉）。是空逼人太甚，黃天監為出口怨氣，就在楊雲

友迷醉是空後，與二女合力將他沉到江底，報了大仇。

是空不僅騙盡天下人，更是欺壓弱者絕不手軟的人，妙香、黃天監的遭遇就是最好的見證。他對欲求的女子，出發點全在一己之利慾，全無真心。這樣的假和尚，司空見慣，李漁透過林天素的家僕（副淨）說道：「杭州和尚真奇怪，懶得看經做買賣。趁錢不見做人家，個個欠些嫖賭債。」（第五齣〈畫遇〉），又在是空的算計中反映世風：

杭州的和尚娶老婆的盡多，央人照管，先要被他的便宜去。不知道的，說和尚睡他的妻子；知道的，還說他睡和尚的老婆，倒把銀子買烏龜做，這也算計不來。（第六齣〈奸回〉）

李漁將這又假又壞的居心和惡行，全集中在是空身上，刻劃出一典型的惡僧，全無是處，不可原諒，給了他沉江的下場。李漁曾透過妙香之口，道出「人謀太密，天網不疏」的愁慮：

【前腔（玉抱肚）】禪機真幻，說將來天花墜壇。費婆心暗籌良策，設慈航巧度紅顏。我只怕你鏤心刻腎壽摧殘，未蓄青絲鬢已斑。（第十齣〈囑婢〉）

是在劇中提出警告與先見，自作孽不可追；最後卻為之已甚，竟遭天譴，奈何！

至於丑角黃天監，游手好閒，被是空利用，身不由己，也是社會底層無能的受害者；不同於沆瀣一氣的淨丑同謀。在他出場前，由是空說出他的經歷：

當初原是富家子弟，只因嫖興太高，惹了一身梅花瘡，剛剛在那話上面結了一個腫毒，齊根爛得精光。人說他是不消閹割的太監，就像天生成的一般，故此替他取個混名叫做「黃天監」。（第六齣〈奸回〉）

再接著上場唱道：

【梨花兒】（丑破衣、舊帽上）浪子窮來誰似我，家堂賣盡無香火。莫嗟伶仃沒老婆。嗟！要生兒子也無傢伙。（第六齣〈奸回〉）

更顯得人物摹寫的傳形傳神。他自作自受，無能謀生，到了京城，靠楊雲友垂簾賣畫，更買官、納前程（第二十一齣〈捲簾〉），最後榮歸鄉里，得意地說道：

【雙勸酒】（丑冠帶，搖擺上）草包、飯包，忽然榮耀；時高、運高，說來堪

笑。倒受賢妻封誥，這場奇福難消。

小子生來命奇，家資蕩盡無遺。為害醜賸病痛，爛去緊要東西。只道今生事業，都如此病難醫。誰想因禍得福，椿椿占卻便宜。虧個慈悲長老，平空贈我嬌妻；豈但連家奉送，又還捨命相陪。不做一毫營業，終朝婦唱夫隨。只怕富辭不脫，誰知貴又相隨。被個無知惡少，逼人爬上雲梯。現做掛名京職，誰人再敢相欺。身上藍袍炫耀，腰間銀帶光輝。傳語故鄉的親戚朋友，都來看我黃天監衣錦榮歸！（第二十三齣〈返棹〉）

他無能卻得妻助，無功卻受官祿，這種奇福，偏應在窮窘一途的人身上，他反說是惡少逼人、因禍得福，歸功於慈悲長老、捨命相陪。李漁用黃天監的無能無心，對比了是空的機巧機心，除了勘破人事無常，似乎也寓含了「一切有為法如夢幻泡影」的真諦。

4. 集眾醜於一身的大財主——闕里侯

丑行中的典型人物當首推《奈何天》的闕里侯，他疤面、糟鼻、駝背、蹺足，從頭到腳，集眾醜於一身，混名「闕不全」。李漁用一篇文人像贊題詞，道出他的尊容：

眼不叫做全瞎，微有白花；面不叫做全疤，但多黑影；手不叫做全禿，指甲寥寥；足不叫做全蹺，腳跟點點；鼻不全赤，依稀微有酒糟痕；髮不全黃，朦朧似有沉香色；口不全吃，急中言常帶雙聲；背不全駝，頸後肉但高三寸；更有一張歪不全之口，忽動忽靜，暗中似有人提；還餘兩道出不全之眉，或斷或聯；眼上如經樵采……（第二齣〈慮婚〉）

不只如此，還要加上三臭：口臭、體臭和腳臭！他粗蠢怪異，連醜丫鬟宜春都嫌棄退避，三娶才女、嬌妻，也個個避之猶恐不及，周氏還為此上吊拒嫁。他對自己的醜陋頗有自知之明，在前兩任嬌妻逃禪之後，怒罵揶揄，莫可奈何，發誓再也不娶有才有貌的佳人，後來誤娶了才貌雙全的吳氏，還百般遵從吳氏的說詞，想要完璧歸趙，但袁滢堅持覆水難收，所以他名正言順坐擁嬌妻。在變形使者一番刷洗後，變醜為俊，贏回美人心，終於一家和合收場。

又因靠著天理，祖先積德，他財多富極。再加上忠僕闕忠，俊美多才，為他謀

事，疏財仗義，取得功名。他笑文人偃蹇，即使貌如宋玉、潘安，這全不闕的姿容，也少不得要求闕不全的財援。「癡頑福分徼天」(第二齣〈慮婚〉【戀芳春】)道地是他的寫照。從闕里侯自我解嘲中，一方面道出缺陷是無可奈何的，一方面也隱現著現實中錢財的力量大過一切，以及李漁對文人偃蹇的自我調侃吧！在這裡，鄙陋無才而盡享奇福的極致，非闕里侯莫屬了！但是李漁在劇末安排變形使者，將闕不全徹底刷洗，讓他改頭換面，變回全不闕的美男子，雖然補全了缺憾，成全每個人的願望，但卻違離了「花面衝場、正生避席」(第二齣〈慮婚〉)的初衷，闕不全的本來面目既改，也減弱了現實深刻的意涵。

這些淨丑的典型人物，包括三姑六婆、龍王、文人、惡僧、財主、無賴等，都有著鮮明的形象。殷四娘見風轉舵、見利轉業，是使足了詐巧的女蘇張，李漁看重她的才，稍事薄懲後，沒讓他願望落空。暴躁熱血真情性的赤龍錢塘君，成事不足、敗事有餘，李漁給了他自歎的台階下。周公夢不長進，但求旁門左道，喪盡斯文，最後自受其辱，知過悔罪收場。相對於殷四娘、周公夢等真小人，是空禽獸衣冠、人面獸心，是十足的假君子；前者情有可原，後者理當撻伐，所以終以沉奸，除之而後快。至於殘缺可憐、仰人鼻息的黃天監，醜得讓人退避三舍、卻有自知之明的闕里侯，最後反都得享奇福。李漁的淨、丑人物，除了是空，大多是具備人性的真實人物，他們以自己的真實面貌求心之所願，真小人的行徑固然不高明，憨傻無能的缺陷固然可笑，但活生生的樣態，喜感十足，在笑聲的背後，常有著悲憫補缺的精神。

淨丑通常多是類型人物，沒有鮮明的性格，有著共通的言行笑貌。本節以李漁傳奇中媒人的安排與形象為主，在類型人物的講究中，分析他十個媒人、三組媒爭，展現出民媒、道婆、官媒等多種形象，以及淨、丑、副淨等腳色充任對象言語的多變，出場及運用曲牌不重複的安排等，看出他對人物力求新變的巧思；而藉典型人物的塑造，有丑腳殷四娘、闕里侯、淨腳錢塘君、周公夢、是空等，看出他重視淨丑人物的性格，以及寄寓人性和現實的反思，可以呼應他對淨丑的看法，是深刻而不只是笑鬧取樂而已。

五、李漁傳奇淨丑的排場與現實世界

李漁善用淨、丑的互動，呈現現實世界的醜陋和可笑；這些淨丑人物透過成組的安排和舞台演出，活現了現實社會與生活，更充滿諷意和趣味。他透過淨、丑，所關注的現實層面，除了科場、官場、戰場、商場、情場之外，村場更是別開生面的。

1. 科場：

《憐香伴》第八齣〈賄薦〉、第九齣〈氈集〉、第十三齣〈諂笑〉，周公夢（淨）巴結主考官汪仲襄（副淨），誣陷中傷范介夫（生），後來，逼得他不得不改名石堅，再去赴考。第二十九齣〈搜挾〉，則是應試時，從周公夢身上搜出夾帶的醜狀。將科場的弊端揭露無遺。

《鳳求鳳》第十二齣〈入場〉，以末扮飾知貢舉的翰林院大學士，以淨、丑分飾五經房考的翰林院編修；搭襯著梓潼帝君座下的神役（老旦、副淨）排場，透過上場詩：「莫把科場看得易，幽明兩處來官吏。功名若道不由天，請看今朝這齣戲」，寄寓了功名在天、不信人間的想法。

2. 官場：

《蜃中樓》第十六齣〈點差〉，李義府（副淨）以左僕射兼攝吏部尚書，威權震主，於大比之年鬻官賣爵，盡收海內錢財；柳毅、張羽同登金榜，但點差之際，若不錄用一、二，恐遭人非議，於是差點頭一名，其餘宣稱無缺，虛其位以牟厚利，最後還高唱「欲占吏部門前卦，一擔錢財一擔官」，以廣招徠。

《比目魚》第十七齣〈征利〉，丑扮衙官，只因頂頭上司捲盡地皮，無利不圖，他只好到鄉下兜攬狀詞，架虛詞、誇罪刑，欺天瞞地，向人騙取贖金，不料道高一尺、魔高一丈，最後仍落到上司手裡。真是「只許堂官征利，不容佐貳生財」的寫照。

3. 戰場：

《風箏誤》第十齣〈請兵〉，末、丑、淨、老旦扮衰老將官，分別是水營總兵錢有用、陸營總兵武不消、左營副將聞風怕、右營副將俞敵跑；只因地方承平，武官好做，所以補了缺，一旦遇到戰爭，就情願降級調用，「只知錢有用，都言武不消，今日聞風怕，明朝俞敵跑」。生、小旦、淨、丑，扮老弱兵丁，趙龍、錢虎、孫彪、李豹，破衣舊貌更兼黃瘦，卻因前任將官紀律不嚴，錢糧缺少，以致饑寒敗壞。兩組淨、丑等人，形成強烈對照，在熱鬧的武戲情節下，也別具心腸，不容小覷。

4. 商場：

《風箏誤》第十七齣〈媒爭〉，為了替新科狀元作媒，京師第一個出名的媒婆「張鐵腳」（淨）和京師第一個會鑽刺的媒婆「李鑽天」（老旦），展開搶生意、大作戰，其間唇槍舌戰，趨時鬥法，一幅寫實面貌。

《玉搔頭》第七齣〈篋哄〉，號稱篋片王的朱彬（丑），和地方篋片號稱篋青、篋黃的馬不進（淨）、牛何之（副淨），比官銜稱大，搶做女客牽頭，演繹行行相妒的真章。

《巧團圓》第二十二齣〈詫老〉中，由闖王手下標頭過天星（副淨），將擄來的婦女，不論老少美惡（淨扮胖婦、小旦扮瘦婦、副淨駝背蹣腳），裝在麻布袋中，就像醃魚臘肉一般，論斤秤兩的，由末、丑叫賣，眾人爭購議價，儼然人肉市場活絡的場面。

5. 情場：

《風箏誤》第十三齣〈驚醜〉與第二十一齣〈婚鬧〉，由詹愛娟（丑）和戚友先（副淨）為主，展開生、旦之外的另一番愛情爭奪，在錯置中，驚訝迭出，出人意表，喜感十足。

6. 村場：

此外，李漁傳奇中的淨丑，也有風土民情的演述，如《比目魚》第十六齣〈神

護》，平浪侯聖誕，土地（淨）介紹當地祭奠神靈吹的「鼓角」，由末、丑扮的道士唱舞〈賽神曲〉；又由另一處土地（丑），引介淨、末敲鑼擊鼓唱〈茶筵曲〉；充滿民俗風味。在該劇第十九齣〈村叢〉，淨扮老農、副淨扮老圃、丑扮牧童，進行了一場別開生面的婚禮。這充滿生活氣息的純樸農村，與借淨、丑寄寓諷刺的現實社會，大異其趣。

李漁藉由科場、官場、戰場、商場、情場、村場等，呈現現實世界的醜陋和可笑，也活現了現實社會與生活，更充滿諷意和趣味。

六、李漁傳奇淨丑藝術的表演核心——作戲

透過上述情節、人物、排場之分析，已可大致釐清李漁傳奇中淨、丑運用的多姿多彩，但淨、丑表演藝術的核心是甚麼？情節對淨、丑而言，似乎不是主要的，但人物形象的鮮明和排場的新穎，往往是吸睛的焦點。由於李漁深諳腳色與扮演、戲場與作戲的核心概念³²，再三強調淨丑的重要，因此能透過腳色和劇場機制，刻意裝扮、作戲，匠心獨運，以豐富觀聽、一新耳目，充分發揮淨丑表演的特色和趣味。

（一）強調裝扮與作戲的核心概念

《蜃中樓》第四齣〈獻壽〉，藉一套北曲（點絳脣—混江龍—油葫蘆—天下樂—那吒令—鵲踏枝—寄生草—么篇—賺煞），讓錢塘君不羈的才華與落魄的悲憤，加上他的歷史功過，現身說法、演示一番，權當「上壽的戲文」，這以戲上壽，是將一段英雄的自述與感慨，具體呈現於舞臺。

《鳳求凰》第十齣〈冥冊〉：「人間開貢舉，天上聘闈官。實事無人曉，將來作

³² 此處概念受孫柏的啟發：「扮演構成了戲劇中角色的全部行動，也是判明戲劇存在的最為重要的標誌。我們應該重新確立『扮演』作為戲劇研究關鍵術語的地位。」孫柏：《丑角的復活——對西方戲劇文化的價值重估》（上海：學林出版社，2002），〈導言〉，頁5。

戲看。」是將天上闡場演做戲看。第三十齣〈讓封〉：「欲扮宋儒談理學，先妝晉客演風流。」更明說了裝扮的作用，在曉諭觀眾、吸引觀眾。

《意中緣》第十一齣〈賺婚〉，丑扮黃天監，被是空和尚利用，冒充董翰林與楊雲友成親，需要換裝戴紗帽，他擔心戴了會折福，老旦催促他說：「做戲的人日日戴，也不曾見折死！快換起來。」這一換裝，就是新戲上場：

【四邊靜】（丑）行頭件件都齊備，穿來做新戲。（老旦）穿起來倒也有些廝像，或者你後來有個官做，也不可。莫笑沐猴冠，居然也相配。（丑）多蒙獎勵，此行近貴。我若戴烏紗，你也有霞帔。（《意中緣》第十一齣〈賺婚〉）

《奈何天》第八齣〈倩優〉找了戲班生腳演員冒充闕里侯，闕里侯則打扮成做陪的小廝，第九齣〈誤相〉則直指將相親當成作戲，並以《西廂》相比擬：

（生）生來容貌偉而都，慣與佳人作假夫。（丑）莫笑世間花貌醜，戲場裡面不能無。（生對丑介）大爺，你說我們兩個，來到這邊做甚麼？（丑）特來相親。（生）大爺，便是相親，據在下看來，只當還是做戲。（丑）做的甚麼戲？（生）聽我道來：

【北新水令】戲文今日演《西廂》，要與那俏鶯鶯奇逢殿上。恁要在畫中求愛寵，叫俺在影裏做情郎。（丑）你未做張生，我這陪你游玩的，倒是個法聰和尚了。（生）子怕這美號也難當，那有個禿不全的法聰和尚！（《奈何天》第九齣〈誤相〉）

這又是戲裡乾坤，透過角色人物身分的轉換，豐富了扮演的趣味。

以上，不論是扮演自述、扮裝說法、或換裝換身分、假代真作，這些實例在李漁的傳奇中屢見不鮮，就因為把握了裝扮與作戲是戲劇的核心，所以他的《比目魚》更將戲場當情場，假戲真做，顛覆了虛實真假的固有概念，充分發揮劇場的魅力。只是在淨丑的排場中更為突顯，表現得更加淋漓盡致了。

（二）刻意作戲，排場翻新，以娛觀瞻

淨、丑角色，具有游離效果，既為作戲，就要一新耳目，以娛觀瞻，李漁在《風箏誤》第十五齣〈堅壘〉的下場詩說：「戲場不比戰場真，耳目何妨暫一新；自古奇

兵難再試，慮將險法悞他人。」今即以其武戲排場為例，可見他同是擁兵稱王，但在時空安排、場面調度、幻設人物等方面，以奇陣幻景，推陳出新，讓人大開眼界。

1. 神龍海市，昇平奇景

《憐香伴》的琉球王，是海外至尊，在第十一齣〈請封〉，透過番相（末）、番尉（丑）的對話：「（末）國比中原國，人同遼古人。（丑）春秋多亂賊，夷狄有君臣。」可以看出它是一個君臣守分的中原古國，逃亂之後，立國蓬萊。當君臣登澎湖島遠眺，出現了扮龍出舞的畫面，內放煙作蜃氣的機關，也有內扮人、馬、男、婦，各持寶玩上，一現即下的景物，再透過【南泣顏回】、【北撲燈蛾犯】等曲牌，描繪神龍出舞，海市現形，好一派神鬼效靈，共慶昇平的景象。但因嚮往中土，最終選擇投誠請封。

2. 象獅神兵，寓戰於戲

《風箏誤》的掀天大王為洞蠻雄長，趁得朝中群小肆奸，有興兵席捲中原之志。第五齣〈習戰〉，在北曲套數的排場中（（淨）北粉蝶兒—石榴花—撲燈蛾犯—上小樓犯—疊字兒犯—尾聲）以人、象兩營各自演戰，然後合戰演練，人有人威，象有象勇，擺列個以一獸敵千夫的象陣出擊。第十五齣〈堅壘〉詹武承領著老弱殘兵，用謀固守，在營中選了三個壯士，裝就奇形怪狀：

一個畫了紅臉，扮做關聖帝君，一個披了火焰，扮做火德星君；一個湊了三頭六臂，扮做太歲星君。（第十五齣〈堅壘〉）

副淨扮關公、小生扮火德星君、丑扮太歲星君，巧用計謀，令副淨在東門提賊首現形，丑在地道迎賊現形，小生在南門與賊齊發砲彈，嚇退賊兵。這一場象兵遇到神兵，只有驚嚇而退。第二十二齣〈運籌〉、第二十三齣〈敗象〉則以假獅做前驅，拒象擒賊，是取法古時宗慤製獅拒象的奇謀，增強戲場的娛樂效果。

3. 潢池弄兵，兒戲天下

《玉搔頭》的藩王朱宸濠，同是高皇帝子孫，不甘久居人臣：「同是天潢一派分，

阿誰臣子阿誰君？當年誤作嬰兒戲，追裂桐封舊券文。」（第九齣〈弄兵〉）又不滿闍寺專權，於是招兵斂餉，待選日興師，謀取錦繡江山。第九齣〈弄兵〉是在端陽佳節，借龍舟競渡為名，操演戰法，淨扮藩王，登高觀水戰：

（內鳴金、搥鼓介）（生、小生執兩樣旗幟，各領眾乘龍舟上，鬥介）（小生領眾作跳下水介）（生）他們鬥不過，跳下水了。兵士們，快趕上去。（共下）（淨驚介）呀！那些人掉下水了！分付兵士不要趕，快救他起來。（末）稟千歲：那些人叫做水鬼，故意跳下水去，要顯本事的。不消救得，他自會起來。

將徒具野心，實不知兵的藩王，揶揄了一番。第十齣〈講武〉的四將，多由淨丑扮演：外飾前營總兵黃金印，淨飾右營總兵馬騰霄，副淨飾水營副將雲臺選，丑飾陸營副將強有力；一組陣勢擺開，更對比出潢池弄兵的戲謔之意。

4. 裝妖弄鬼，妙用荒唐

《慎鸞交》第十一齣〈魔氛〉，淨扮魔劫天王，上場就說明封號的來由：

為甚的加俺這個美號？只因世運漸衰，人情尚鬼，無論做官、做吏、做百姓，都要帶著三分鬼道，方才行得事去，趁得錢來。何況行兵用武，更與別事不同。古語說的好；兵行鬼道。可見這個「鬼」字是一刻離他不得的。被孤家創個行兵之法，凡到攻城劫寨的時節，得了就罷；若還攻他不開，戰他不過，就把後隊貔貅一概妝做鬼臉。那些官兵見了，都說是陰兵出現，自然害怕，誰敢前來對壘？一處失利，到處相傳，總說是魔王下界，劫數當然。死的也甘心就死，降的也情願投降。所以手下這些將士，就應天順人，擁戴孤家做主，又復顧名思義，稱俺為「魔劫天王」。（第十一齣〈魔氛〉）

在這一齣戲中，先習男兵，後操女戰，個個都妝做鬼魅上場，男鬼女妖分別環舞一回，妝的像，演的好。淨唱北曲一套（北粉蝶兒—石榴花—撲燈蛾犯—上小樓犯—疊字兒犯—煞聲），要趁法令疏、吏治荒，出奇兵、翻戰局，整軍出征了。李漁順應著世運人情，以荒唐說荒唐，各顯神通吧！

再如《奈何天》第十五齣〈分擾〉的黑天王與白天王，是一對兄妹。黑天王有勇輕敵，不如其妹白天王謹慎多謀，在第十七齣〈攢羊〉中了計，全軍覆沒；白天

王則在第二十四齣〈擄俊〉，盡展才智，感嘆偌大中原竟沒有一個男子：「做文官的，但知道賦詩草檄；做武將的，只曉得喂馬支糧。」還要選個俊俏男子做壓寨官人，顛覆了男性為主的常態。從女性的荒唐作為，反照習以為常的山寨大王行徑，機趣橫生，諛而不虐。

5. 人物擬化，戲弄十足

《蜃中樓》的錢塘君，由淨扮飾，因龍性難馴，為姪女被遣河邊放羊，一怒而戰。在第二十一齣〈龍戰〉，藉北曲黃鐘一套（（淨）北黃鐘醉花陰—喜遷鶯—（副淨）水底魚兒—前腔—（淨）出隊子—刮地風—四門子—古水仙子—尾聲）將涇河一族殺戮殆盡。其間涇河王（副淨扮）引魚蝦蟹鱉四將迎戰，生與小生負責放箭，外、末、老旦分別砍首獻魚頭、殺取獻蟹殼、殺取獻鱉甲，到了雜扯住蝦鬚，被蝦跳脫，只好獻蝦鬚。結果錢塘君大怒：

（淨怒介）蝦放走了，要鬚何用？（雜）稟大王：那魚、蟹、鱉三樣，拿在手裏都是不會動的；這蝦是滑溜的東西，當不得他會跳，被他一跳，就跳脫了。（淨）分明是得錢賣放，推下去斬了。（雜磕頭介）求千歲饒過這一遭，待小的拿龍來贖罪。（淨）也罷，限你去擒龍，擒不得龍來，斬屍萬段。（雜謝下）（第二十一齣〈龍戰〉）

士兵作戰不力，以滑溜跳脫諉過於蝦，錢塘君直指他得錢賣放，為圖利而怠忽職守。產生異於前三者的趣味。

《比目魚》第八齣〈寇發〉中的副淨扮山大王，虎面奇形，引丑類上；《巧團圓》第七齣〈闖氛〉的淨扮闖王，末扮一隻虎、外扮獨行狼、丑扮蠍子塊、副淨扮過天星等；都是配合動物的形貌，運用取名和扮演，比擬出淨丑人物鮮明的特質。

（三）曲牌聲律，精心安插，以富觀聽

武戲排場透過裝扮、作戲以求奇巧，可以一新耳目。但曲牌聲律有不可更動的體製規範，李漁是如何掌握變與不變的分際呢？此處先以前述武戲所用的曲套，分析如下：

李漁十種傳奇武戲曲牌套數一覽表

劇名	齣次	齣目	曲牌聯套	備註
憐香伴	11	請封	(淨)北粉蝶兒-(眾)南中呂·泣顏回-(淨)北石榴花-(末)南泣顏回-(淨)北撲燈蛾犯-(丑)南上小樓犯-(淨)北疊字兒犯-(合)南尾	南北合套 淨唱北曲
	33	出使	(淨)北醉太平-(生)南普天樂-(淨)北朝天子-(生)南普天樂-(淨)北朝天子-(生)南普天樂-(淨)北朝天子-(生)南普天樂	南北合套 淨唱北曲
風箏誤	5	習戰	(淨)北粉蝶兒-石榴花-撲燈蛾犯-上小樓犯-疊字兒犯-尾聲	北套
	15	堅壘	(淨)北醉太平-(外)前腔-(淨)南普天樂-(眾)北朝天子-(淨)南普天樂-(眾)北朝天子-(淨)南普天樂-(眾)北朝天子	南北聯套
意中緣	9	移寨	(副淨)北點絳脣-豹子令-(眾合)神仗兒-滴溜子	北曲聯套
玉搔頭	9	弄兵	(淨)步蟾宮-(眾)馱環著-(淨)前腔-前腔-(合)前腔	北曲聯套
	15	逆氛	(淨)番卜算-(副淨、丑)前腔-(淨、副淨丑)倒拖船-(淨、眾)前腔	北曲聯套
	20	收奸	(淨)六么令-(丑)皂羅袍-(副淨)前腔-(合)羅袍歌〔皂羅袍-排歌〕	南曲聯套
蜃中樓	4	獻壽	(淨)北仙呂點絳脣-混江龍-油葫蘆-天下樂-哪吒令-鵲踏枝-寄生草-么篇-賺煞	北套
	21	龍戰	(淨)北黃鐘醉花陰-喜遷鶯-(副淨)水底魚兒-前腔-(淨)出隊子-刮地風-(淨)四門子-古水仙子-尾聲	北套
比目魚	8	寇發	(副淨)杏花天-(合)馱環著-(小生)杏花天-(合)馱環著-(副淨引眾)水底魚兒-(小生率眾)馱環著	北曲聯套
	20	竊發	(副淨)步蟾宮-(淨)前腔換頭-(合)番竹馬	北曲聯套
	22	譎計	(副淨、淨)半剪梅-(淨)皂羅袍-(副淨)前腔	南曲聯套
奈何天	15	分擾	(淨)北仙呂點絳脣-(小旦)么篇-(淨)混江龍-(小旦)倘秀才-(淨)滾繡球-(小旦)油葫蘆-(淨)天下樂-(小旦)哪吒令-(淨)卻踏枝-(小旦)寄生草-(淨)元和令-(小旦)上馬交-(淨)游四門半-(小旦)么篇-(合)煞尾	北套
	17	攢羊	(生)破陣子-(末)不是路-前腔-(合)馱環著-(淨)水底魚兒-北清江引-(眾)前腔-(生)馱環著-(淨眾)水底魚兒-(合)對玉環帶清江引	北曲聯套
	24	擄俊	(小旦)出隊滴溜子〔出隊子-滴溜子〕-(合)滴溜神仗兒〔小旦)出隊滴溜子〔出隊子-滴溜子〕-(合)滴溜神仗兒〔滴溜子-神仗兒〕-(合)神仗雙聲子〔神仗兒-雙聲子〕-尾聲	南集曲聯套
巧團圓	7	闖氛	(淨)杏花天-北粉蝶兒-(末)南泣顏回-(外)前	南北合套

			腔換頭－（丑）普天樂－（副淨）前腔－（淨）北石榴花－撲燈蛾犯－南尾	淨唱北曲
慎鸞交	11	魔氛	（淨）北粉蝶兒－石榴花－撲燈蛾犯－上小樓犯－疊字兒犯－煞聲	北套
	29	就縛	（淨）水底魚兒－大逐鼓－（眾合）前腔	北曲聯套

由上表可見：在此多以北曲套數、南北合套、北曲聯套為主，淨唱北曲是慣例；《風箏誤》第十五齣〈堅壘〉的淨唱北曲〈醉太平〉、後唱南曲〈普天樂〉是特例：前者唱北曲，氣勢盛壯；後者轉唱南曲，已是兵敗如山倒。至於使用南曲和集曲聯套者有《玉搔頭》第二十齣〈收奸〉、《比目魚》第二十二齣〈譎計〉等，是處於弱勢的情境。《奈何天》第二十四齣〈擄俊〉，使用南集曲，為小旦所唱，茲且不論。

由此所見，在既有的體製規範下，李漁武戲淨腳的聲律，大抵遵循曲律的規範，曲牌多是淨、丑常用的粗曲與套數。若不是排場出奇翻新，表演性強，恐不易凸顯其淨、丑排場的特色。但李漁強調脫窠臼，在曲牌聲律的運用上，又當如何求新變？今以媒人腳色所用曲牌，統計分析，以見其因應之道。

李漁十種傳奇媒人腳色、曲牌一覽表

劇名	腳色	人物	上場齣次	曲牌
風箏誤	淨	名媒張鐵腳	17 媒爭	字字雙、撲燈蛾
			18 艱配	
	老旦	官媒李鑽天	17 媒爭	前腔（字字雙）、前腔（撲燈蛾）
			18 艱配	
	丑	民媒	19 議婚	
	意中緣	丑	道婆	25 遣媒
26 拒約				（丑）誦子令、前腔（懶畫眉）、（老旦、丑）前腔（懶針線〔懶畫眉一針線箱〕）
28 誑姻				（丑）趙皮鞋、（旦、老旦、丑）羅袍歌〔皂羅袍一排歌〕、（眾）望吾鄉
玉搔頭	淨	馬不進	7 篋哄	普賢歌、（淨副、淨）急三槍
			18 得像	（淨、副淨）前腔（梨花兒）、博頭錢、（淨、副淨）包子令
	副淨	牛何之	7 篋哄	前腔（普賢歌）、（淨副、淨）急三槍
			18 得像	（淨、副淨）前腔（梨花兒）、（淨、副淨）包子令
奈何天	副淨	張一媽	7 媒欺	針線箱
			9 誤相	

			18 改圖	前腔（普賢歌）、前腔（大趂鼓）
			19 逼嫁	（旦、副淨）下山虎、江神子、（淨、副淨）尾聲
			20 調美	（淨、副淨）前腔（博頭錢）、前腔（包子令）
鳳求鳳	丑	殷四娘	17 貼招	前腔（玉抱肚）
			18 囚鸞	前腔（梁州新郎〔梁州續—賀新郎〕）（生、二旦、丑）尾聲
			19 揭招	沉醉東風
			20 阻兵	五韻美、江神子、（丑、小旦）餘文
			22 畫策	普賢歌、前腔（紅納襖）、前腔（紅納襖）
			24 假病	前腔（六么令）、（二旦、丑）尾聲
			26 墮計	梨花兒、玉交枝、前腔換頭（川撥棹）、（丑、老旦、旦）尾聲
	27 作難	前腔（山坡羊）、前腔換頭（孝順歌）、前腔（玉抱肚）		
	30 讓封	豆葉黃、（丑、副淨）隔尾		
	副淨	何二媽	7 先醋	前腔（高陽台換頭）
			9 媒間	前腔（鎖南枝）、前腔（琥珀貓兒墜）、（生、副淨）尾聲
			16 酸報	（小旦、副淨）前腔（海棠春）、皂角兒（副淨、小旦）尾聲
			25 妒悔	
28 悟奸			雙勸酒、（旦、老旦、副淨）一撮棹	
30 讓封			川撥棹、（丑、副淨）隔尾	
慎鸞交	副淨	媒婆	22 卻媒	鶯皂袍〔黃鶯兒—皂羅袍〕
			23 攘婚	（小生、副淨）搗練子、前腔（皂角兒）

以上淨、丑媒人角色所用曲牌 39 種，包括集曲 4 種，聲情豐富。其中獨唱有 31 種，包括集曲 2 種：字字雙、撲燈蛾、吳小四、憶多嬌、誦子令、前腔（懶畫眉）、趙皮鞋、普賢歌、博頭錢、針線箱、前腔（大趂鼓）、江神子、前腔（包子令）、前腔（玉抱肚）、沉醉東風、五韻美、前腔（紅納襖）、前腔（六么令）、梨花兒、玉交枝、前腔換頭（川撥棹）、前腔（山坡羊）、前腔換頭（孝順歌）、豆葉黃、前腔（高陽台換頭）、前腔（鎖南枝）、前腔（琥珀貓兒墜）、皂角兒、雙勸酒、前腔（梁州新郎〔梁州續—賀新郎〕）、鶯皂袍〔黃鶯兒—皂羅袍〕等。同齣戲的前腔不計，重複使用的曲牌只有普賢歌三次，江神子、皂角兒、玉抱肚、川撥棹各兩次。

與其他腳色分唱或合唱的曲牌有 11 種，包括集曲 2 種：前腔（懶針線〔懶畫眉—針線箱〕）、羅袍歌〔皂羅袍—排歌〕、望吾鄉、前腔（梨花兒）、包子令、急三

槍、下山虎、前腔（博頭錢）、前腔（海棠春）、一撮棹、搗練子等。其中梨花兒、包子令、博頭錢三種與獨唱曲牌相同，但唱法不同。

由此可見，李漁聲律的創新，在於儘量不重複曲牌，並運用不同的唱法，既活現了人物，也豐富了觀聽。至於詞采之豐富，賓白科譚之精采，文心百變³³，自是李漁所長，在此不加贅述。

因為李漁強調裝扮與作戲，在其淨丑藝術中表現得尤其是淋漓盡致。在傳奇體制規律的拘限下，曲牌套數的結構不能改變，於是在排場上，力求翻新、以娛觀瞻；在音律上，精心安插、以富觀聽。他因人因事，穿插置宜的情節詞采、科譚賓白等內在結構，正是他求新求變的著力所在。

七、李漁傳奇淨丑藝術的精神意蘊——遊戲

在淨丑排場和現實社會之間，保持一個安全距離，「言之者無罪，聞之者足以戒」，是劇作家的理想。正如張清徽所言：

有才的劇作家不僅藉淨丑之聲口，言人之所欲言，道人之所不敢道，而且談諧諷刺，盡譬盡喻，極新極奇，鋒利刻毒，大有言者無罪，聞者足戒的功效。³⁴

插科打譚，博君一笑，可以達到的目的；但過度取笑，不是失去焦點，就是得罪當道。李漁再三強調「戒諷刺」，還立下誓詞，為的就是避免爭端，怕惹禍上身。在他大張「戒諷刺」的旗幟下，又極盡嬉笑嘲弄，他是如何避開諷刺的爭端？筆者認為這和他深諳淨、丑腳色的特質，充分發揮游離戲外的作用，能得遊戲三昧的精蘊，有密切的關係。³⁵以下就以自揭其短、反復更新、調笑無心等數端，以見其遊戲精

³³ 如汪詩珮：〈文心百變與經典轉化：從《荊釵記》到《比目魚》〉，《民俗曲藝》167（2010.3），頁 221-270。

³⁴ 張敬：〈論淨丑角色在我國古典戲曲中的重要〉，收入氏著：《清徽學術論文集》（臺北：華正書局，1993），頁 130。

³⁵ 有關李漁的遊戲概念，可參高美華：〈歡喜心，遊戲筆：李漁「遊戲神通」的理念內涵與精神內蘊〉，《中正大學中文學術年刊》18（2011.12），頁 297-320。

神的體現與意蘊。

（一）自揭其短

角色是由演員扮飾人物而產生的，「在戲劇中，既沒有純粹的演員，也沒有完滿的人物，存在的只是一種中間狀態——只是演員對人物的扮演關係，這種扮演關係的產物就是角色。角色並非某一確定的實在，他的出場正是為了質疑和否定本體論意義上『人』的存在。」³⁶這在淨、丑身上尤其明顯。李漁傳奇中的人物如：黃天監、周公夢、闕不全、水營總兵錢有用、陸營總兵武不消、左營副將聞風怕、右營副將俞敵跑、馬不進、牛何之、常近財、錢萬貫、李鑽天、張鐵腳等，從名字就揭露出這些人物鮮明的負面特質，讓觀眾看到比自己拙劣、卑微的人事，卸下心防，包容並肯定自己，從而逗樂發笑。³⁷李漁一方面將自己化身為卑微的淨丑，以遊戲的態度、位卑人尊的自覺，在笑聲中揭露人事的荒謬；另一方面透過淨丑以自揭其短的方式，呈現物質性的文化介入³⁸，免除人為的主觀評價，化解了對立的緊張情勢。在這裡，淨、丑腳色用自揭其短的方式扮演人物，協調了現實與理想的矛盾。

（二）反復更新

《奈何天》裡的闕里侯，三次娶親，三次不同。第一次娶的是從小議定婚事，具備才學的鄒小姐，他自知醜陋，新婚夜吹滅燈、暗中摸索以藏其醜；第二次託媒倩人代為相親，娶了貌美的何小姐，他不避當面抗辱，強灌酒以立其威；第三次要以真面目親自相親，不再求婦之才貌，不料嚇死袁進士之妾周氏、誤娶吳氏，還任憑吳氏鬧尋死逃過初夜，暫住書房月餘。後來把才貌俱全的吳氏完璧歸趙，倒是袁

³⁶ 孫柏：《丑角的復活——對西方戲劇文化的價值重估》，〈導言〉，頁 4-5。

³⁷ 羅絲·娜吉亞云：「丑角不只將我們導向其他世界，還將我們導向自己本身的內面。丑角藉著他的愚笨而肯定了我們的愚笨，並保障了愚笨的權利。愚笨是人性的一部份，藉此可以由不同的角度來窺探自我本身，並可以包容以往所不被肯定的性質。」〔美〕羅絲·娜吉亞著，生命潛能編輯室譯：《小丑的創造藝術：完形學派的自我治療》（臺北：生命潛能文化出版社，1992），頁 80。

³⁸ 孫柏云：「幾乎從一開始，戲劇便以一種自揭其短的方式，構成了對整個文化的批判。也就是說，戲劇無時無刻不在指認文化的物質性介入力量。實際上，在文化與自然的二分法之內，戲劇根本就是物質性的。」孫柏：〈導言〉，《丑角的復活——對西方戲劇文化的價值重估》，頁 4。

滢以覆水難收堅辭令嫁，闕不全終於正正當當大享齊人之福。他每一次的婚姻，重複著議婚、相親、結婚的儀式，他的面貌不能改，但他的作法和想法，一次次都有改變和更新。

迦達默爾對遊戲提出如下的看法：

遊戲顯然表現了一種秩序，正是在這種秩序裡，遊戲活動的往返重複，像出自自身一樣展現出來。……遊戲的秩序結構好像讓遊戲者專注於自身，並使他擺脫那種造成此在真正緊張感的主動者的使命。這也表現在遊戲者自身想重複的本能衝動中，這種本能衝動在遊戲的不斷自我更新上表現出來，而遊戲的這種不斷的自我更新則鑄造了遊戲的形式。³⁹

李漁在闕里侯身上鑄造了遊戲的形式，觀賞者參與了他的遊戲，也成了遊戲的組成部分⁴⁰；在輕鬆反復中獲得了更新的喜悅，達到娛樂效果。

（三）調笑無心

李漁作傳奇，強調淨丑之設，調笑無心，在點綴詞場。⁴¹他又特重科諢，認為它善驅睡魔，是看戲之參湯；他演述淫欲之事善用《詩經》〈衛風·淇奧〉：「善戲謔兮，不為虐兮」、「說半句留半句」之法，要求俗而不俗，做到「雅中帶俗，又於俗中見雅；活處寓板，即於板處證活。」認為科諢的妙境在「我本無心說笑話，誰知笑話逼人來」，妙在水到渠成，天機自露。他出入游離，戲看人生，以玩笑看待醜陋世界，如上述淨丑的排場所舉之例，不論是兒戲天下、裝妖弄鬼或是人物擬化，都可謂是一場遊戲一場荒謬。既是插科打諢，人多一笑置之，但李漁強調：「於嘻笑詼諧之處，包含絕大文章；使忠孝節義之心，得此愈顯。」寄寓著「科諢非科諢，乃

³⁹〔德〕漢斯一格奧爾格·迦達默爾著，洪漢鼎譯：《真理與方法》（北京：商務印書館，2007），頁148。

⁴⁰ 迦達默爾說：「自我表現是遊戲的真正本質……，所進行的遊戲就是通過其表現與觀賞者對話，並且因此，觀賞者不管其與遊戲者的一切間距而成為遊戲的組成部分。」〔德〕漢斯一格奧爾格·迦達默爾著，洪漢鼎譯：《真理與方法》，頁164。

⁴¹ 李漁：「加生且以美名，原非市恩於有託；抹淨丑以花面，亦屬調笑於無心；凡以點綴詞場，使不岑寂而已。」清·李漁：《閒情偶寄·詞曲部》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第3冊，〈結構第一·戒諷刺〉，頁6。

引人入道之方便法門」的深心。⁴²

莊子的寓言，不以莊語說理，已是飄忽漫邈，難以把捉，何況李漁詼諧取鬧的喜劇，由性中帶來、不言而言的機趣，豈易知解？⁴³或謂李漁主張戒諷刺、戒荒唐、戒淫褻、脫窠臼等等，在其傳奇中卻有刻薄、荒謬、粗鄙、襲套等現象，與其所論不符。若以淨丑藝術而論，極鄙極淫之事有之，極粗極俗之語當之，奇情幻事，群醜畢集，固然不宜以淺言深；但掌握上述淨丑之精神意蘊，或者可以以假見真，醜中見美，完整地看待人事，甚至和李漁一樣，在遊戲中更新自我，找到創新的源頭。

八、結語：李漁淨丑藝術的創新與影響

李漁傳奇的創作，原為消愁而設，他在《風箏誤》第三十齣最後說道：

惟我填詞不賣愁，一夫不笑是吾憂；舉世盡成彌勒佛，度人禿筆始堪投。

他的傳奇十種，都是喜劇，自成一家。這風格的形成，與他特別重視淨、丑的表演藝術，有不可分的關係。

他將淨、丑與生、旦對舉，雖是用以點綴劇場，卻也是彰顯生、旦的功臣；而淨、丑難學，不在生、旦之下，為了提升其地位，更安排花面沖場，令正生避席。淨、丑就是生、旦的對頭，但逆轉人生也缺他不得。因此，李漁傳奇中的淨丑，和一般傳奇一樣，多是運用在反面、對立的情節，以製造戲劇衝突；輔助情節中重視主僕互動、武戲情節中兼有文攻和武戰、妝點性情節則充滿生活趣味。他更大膽地突破傳統，在《奈何天》一劇中讓丑擔綱作主，取代了生的腳色地位，但在劇終，不能免俗地令變形使者將他變為俊生，削弱了這新創人物的特殊性，又回歸了以生為主的傳奇體製定勢之中。但他對丑腳專場的發想與實踐，仍當居首功。

⁴² 此段引文見於清·李漁：《閒情偶寄·詞曲部》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第3冊，〈科譚第五〉，頁55-58。

⁴³ 清·李漁：《閒情偶寄·詞曲部》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第3冊，〈詞采第二·重機趣〉，頁20。

李漁傳奇中的淨丑角色，分為淨、副淨、丑與小丑，小丑只有在《憐香伴》出現兩人，其餘劇中不見使用。他們都必須兼扮許多人物，在這批淨丑群像中，雖多是類型人物，但李漁重視每個人的言談聲口，賦予不同的生活氣息；豐富的媒人世界就是一例。他也塑造了不少典型人物，有女侍詔殷四娘、惡僧是空、周公夢、錢塘君等鮮明形像，他在摹寫醜態之餘，常寄寓人性，笑聲背後往往是現實的反思；這些人物自作孽不可逭，但李漁常透過自我解嘲，給他們臺階下。他還善用淨、丑的互動，呈現現實世界的醜陋和可笑；這些淨丑人物透過成組的安排和舞台演出，活現了科場、官場、戰場、商場、情場等現實社會與生活，更充滿諷意和趣味。村場歡慶的婚禮，淨、丑們素樸而全然的參與，純粹的喜樂祝福，逗趣而鮮活，別開生面！

李漁傳奇主張「戒諷刺」、「戒淫褻」、「戒荒唐」、「忌俗惡」、「脫窠臼」等規戒，但在作戲與遊戲、諧與正、荒唐與諷刺之際，因人秉性與體會不同，往往趨於兩極評價；在二者看似對立矛盾之間，如何調和，端賴才性與存心。他的作品中雖有不少嘲弄處，但多半是謔而不虐、沒有特別針對的對象，他以尊為卑、以美為醜、以才為蠢、以富為貧、以全為闕，反面相成、平等看待，深心難名，恐怕讀者穿鑿附會，還特別立了誓言。但也因使才太過，立規犯戒，最受責難；或以尖酸刻薄、格調不高而受文人鄙棄。

筆者以為李漁「脫窠臼」強調陳言務去⁴⁴，不是打破結構重塑，而是在既有文體中求新變，與在遊戲中反復更新的概念相當。他在淨丑的世界中大開大闢，直指人心荒謬，不寓批判，泯滅了神助與荒唐、戰爭與遊戲的分際；但能由性中來，所以自然創發，創意無窮。李漁重視雅俗的交融，在傳奇淨丑情節、人物和排場的展現中，提出相對應的戲曲理論論述，他重視賓白科譚，提升插科打諢為「養精益神的參湯」以及「引人入道的方便法門」⁴⁵，但他走過殤亂，在新時代期能點綴太平⁴⁶，

⁴⁴ 李漁：「『人惟求舊，物惟求新。』新也者，天下事物之美稱也。而文章一道，較之他物，尤加倍焉。憂戛乎陳言務去，求新之謂也。至於填詞一道，較之詩賦古文，又加倍焉。」見清·李漁：《閒情偶寄·詞曲部》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第3冊，〈結構第一·脫窠臼〉，頁9。

⁴⁵ 清·李漁：《閒情偶寄·詞曲部》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第3冊，〈科譚第五〉，頁55、57。

以自娛娛人的姿態散播笑聲，樂觀地活在當下；卻因受時代的宿命觀局限，認為「橫豎總來由定數，迷人何用求全悟」⁴⁷，以致止於嬉笑怒罵的表層，少了更上一層的期許和深度！

李漁有來自於裝扮與作戲的核心概念，為此，他翻新排場，以娛觀瞻，精心安插曲牌聲律，以富觀聽，在淨丑的藝術中尤其明顯；又能善巧方便，藉由自揭其短、反復更新、調笑無心等手法，體現其遊戲的精神意蘊，形成了自成一家的喜劇風格，對崑劇藝術體系的建立與創新，有極大的貢獻與影響。其遊戲療癒的先行實踐，更為這個世紀的戲曲研究開啟了先聲！⁴⁸

⁴⁶ 清·李漁：《閒情偶寄·凡例》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第3冊，〈四期三戒〉第一則，頁1。

⁴⁷ 李漁《風箏誤》第一齣〈顛末〉【蝶戀花】，見清·李漁：《笠翁傳奇十種（上）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第4冊，頁117。

⁴⁸ 如陳淑萍：《李漁戲曲理論與創作實踐的遊戲概念》（臺南：成功大學中國文學系碩士在職專班學位論文，2012）。

徵引文獻

一、原典文獻

清·李漁：《十二樓》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第9冊，杭州：浙江古籍出版社，1992。

*清·李漁：《笠翁一家言文集》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第1冊，杭州：浙江古籍出版社，1992。

清·李漁：《笠翁傳奇十種（上）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第4冊，杭州：浙江古籍出版社，1992。

清·李漁：《笠翁傳奇十種（下）》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第5冊，杭州：浙江古籍出版社，1992。

清·李漁：《無聲戲》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第8冊，杭州：浙江古籍出版社，1992。

清·李漁：《閒情偶寄》，收入浙江古籍出版社編：《李漁全集》第3冊，杭州：浙江古籍出版社，1992。

二、近人論著

*王安葵、何玉人：《崑曲創作與理論》，瀋陽：春鳳文藝出版社，2005。

汪詩珮：〈文心百變與經典轉化：從《荊釵記》到《比目魚》〉，《民俗曲藝》167（2010.3），頁221-270。

*林鶴宜：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》，臺北：里仁書局，2003。

*胡忌：《宋金雜劇考》，北京：中華書局，2008。

孫柏：《丑角的復活——對西方戲劇文化的價值重估》，上海：學林出版社，2002。

*高美華：〈歡喜心，遊戲筆：李漁「遊戲神通」的理念內涵與精神內蘊〉，《中正大學中文學術年刊》18（2011.12），頁297-320。

張萍：〈論李漁戲劇人物塑造的審美特性〉，《玉溪師專學報（社會科學版）》12：5（1996.10），頁396-399。

張敬：《清徽學術論文集》，臺北：華正書局，1993。

* 陳淑萍：《李漁戲曲理論與創作實踐的遊戲概念》，臺南：成功大學中國文學系碩士在職專班學位論文，2012。

* 陸萼庭：《清代戲曲與崑劇》，臺北：國家出版社，2005。

* 曾永義：《說俗文學》，臺北：聯經出版事業有限公司，1980。

黃峻宏：《明代傳奇中的丑腳及其俳優精神研究》，臺南：國立成功大學中國文學系碩士在職專班學位論文，2009。

*〔美〕羅絲·娜吉亞著，生命潛能編輯室譯：《小丑的創造藝術：完形學派的自我治療》，臺北：生命潛能文化出版社，1992。

*〔德〕漢斯—格奧爾格·迦達默爾著，洪漢鼎譯：《真理與方法》，北京：商務印書館，2007。

（說明：書目前標示*號者已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

- Chen Shu Ping, *Li Yu Xi Qu Li Lun Yu Chuang Zuo Shi Jian De You Xi Gai Nian* [The Play in the Understanding: The Research of the Drama Scripts and Theories of Li Yu], (Tainan: MA Thesis of National Cheng Kung University, 2012).
- Gadamer, Hans-Georg, *Zhen Li Yu Fang Fa* [Truth and Method], Trans by Hong Han Ding, (Beijing: The Commercial Press, 2007).
- Gao Mei Hua, “Huan Xi Xin, You Xi Bi: Li Yu You Xi Shen Tong De Li Nian Nei Han Yu Jing Shen Nei Yun” [The Contents of Li-yu’s Concept of “Yiu Shi Sheng Tong” and its Spiritual Cultivation], in *Zhong Zheng Da Xue Zhong Wen Xue Shu Nian Kan* [Chung Cheng University Annual Academic Journal of Chinese Literature], Vol.18, (Dec, 2011), pp.297-320.
- Hu Ji, *Song Jing Za Ju Kao* [Za ju in Song and Jing Dynasties], (Beijing: Zhong Hua Book Company, 2008).
- [Qing] Li Yu, *Li Yu Quan Ji* [The Anthology of Li Yu’s Works], (Hangzhou: Zhejiang Ancient Books Publishing House, 1992).
- Lin He Yi, *Gui Lv Yu Bian Yi: Ming Qing Xi Qu Xue Bian Yi* [Norms and Variants: Rethinking the Conventions of Ming and Qing Theatres], (Taipei: Le Jin Books, 2003).
- Lu E Ting, *Qing Dai Xi Qu Yu Kun Ju* [The Tradition Chinese Opera and Kun Qu Opera in Qing Dynasty], (Taipei: Kuo Chia Publishing Company, 2005).
- Najia, Rose, *Xiao Chou De Chuang Zao Yi Shu: Wan Xing Xue Pai De Zi Wo Zhi Liao* [Self-Healing through Presence and Play—with an Introduction to Gestalt Therapy], Trans by Life Potential Publications, (Taipei: Life Potential Publications, 1992).
- Wang An Kui, He Yu Ren, *Kun Qu Chuang Zuo Yu Li Lun* [The Compose and Theory of Kun Qu], (Shenyang: Chun Feng Literature and Art Publishing House, 2005).
- Zeng Yong Yi, *Shuo Su Wen Xue* [Chinese Oral Pop Literature], (Taipei: Linking Publishing, 1980).

