

圖像、敘事、讀者反應： 論李漁的〈譚楚玉〉與《比目魚》

汪詩珮^{*}

摘 要

本文立論核心，為探究李漁如何將同一故事，先以小說道出，再改編為戲劇體裁，深掘其中的創作意義。為了說明小說與戲曲在「觀看視角」上的異同，本文第一部份從「插圖」取徑，藉由解讀兩種文體的圖像配置，及其在人物、取景、題詩等內涵上的差別，尋覓笠翁「化舊為新」、「另出機杼」的改編手眼。其次，觀察笠翁如何將「小說敘事」改為「戲劇代言」，藉轉化時空背景、文體套式、更新人物、橫生枝節，建構由曲、白、科交織而成的舞台表演。最後，則從「文本之外」的「序者」與「評者」之言，觀察讀者反應與作者苦心，進而理解潛於文本下的改編理念與幽微心志。

關鍵詞： 李漁、連城壁、比目魚、插圖、敘事、改編

^{*} 臺灣中正大學中國文學系助理教授。

一、前言

湖上笠翁李漁（1611-1680），明末清初一位風流秀異的通俗作家，其筆鋒之銳、筆力之沛，可寫詩詞、戲曲、小說、筆記、情色文學；編輯庭訟、史略、奇聞、韻書；改寫他人劇作、評點小說等；集作家、出版家、園林設計家、家班主人（亦兼編劇、導演）於一身。¹笠翁於「白話短篇小說」（vernacular short stories）與「傳奇劇本」兩方面的成就最爲後人稱頌，其小說集《無聲戲》、《連城壁》、《十二樓》三種，與《笠翁十種曲》之間的「改寫／重編」關係，尤爲創舉。²他是小說戲曲史上第一位有意識、有計畫、甚至以「預告」方式，將自撰的小說再改爲戲劇的作家；³此過程既可視爲文體間的「改編」（adaptation）實驗，也有實用意義——於出版市場上贏取雙重獲利，可謂兼顧「創新」精神與「商業」利益。筆者以爲，若要對晚明清初時期通俗文學兩大主流（白話小說、戲曲）彼此間的「文體轉換」與「文本互涉」，及其相互間「承繼」、「改寫」與「開創」的議題深入探究，可藉精通小說、戲曲，且擅長自我改編的李漁爲取法之徑。白話小說與傳奇戲劇的「敘事模式」與「文類屬性」固有差異，但其相異之始，亦來自對同一故事的「觀看視角」之別。爲了細緻展現從小說改寫爲戲劇時，以「閱讀」爲目的及以「搬演」爲目的兩種「觀看」方式之影響、重設與結果，本文將以《連城壁》中〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉（以下簡稱〈譚楚玉〉），與《笠翁十種曲》中緣此改編的《比目魚》傳奇爲研究對象。⁴

二、兩組「插圖」·兩種觀看

〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉爲《連城壁》第一回小說，內容講述一位出污泥而不染、具堅貞節志的女伶「劉藐姑」，與流落書生「譚楚玉」間奇特的愛情遇合、磨難與團圓。故事之奇，可由小說批評者「睡鄉祭酒」⁵的總評觀之：

¹ 李漁著作的內容與跨越幅度，可參考《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992。

² 李漁現存十本劇作中，有六本與其小說相關，分別是：《奈何天》、《比目魚》、《鳳求凰》、《巧團圓》、《慎鸞交》、《玉搔頭》。張東圻：〈李漁戲曲三論〉（臺北：臺灣大學戲劇所碩士論文，1998）的「第一論」，即討論這些改編自小說的戲曲作品，可供參考。

³ 如《無聲戲》第一回〈醜郎君怕嬌偏得豔〉、第二回〈美男子避禍反生疑〉、第十二回〈妻妾抱琵琶梅香守節〉三回回目下，皆印有「此回有傳奇嗣出」的廣告字樣。

⁴ 《連城壁》見《李漁全集》，卷4，頁251-280；《比目魚》見《李漁全集》，卷2，頁107-211。

⁵ 據學者研究，「睡鄉祭酒」爲李漁友人杜濬（1611-1687），參見孫楷第：〈李笠翁與十二樓〉，《李漁全集》，卷12。蕭新橋：〈李漁《無聲戲》、《連城壁》版本嬗變考索〉，《李漁全集》，卷12。蕭新橋：〈《無聲戲》、

這回稗史之中，有七件怪事，皆與尋常情理相背……種種拂情背理之事，不見怒於觀者亦已幸矣，乃復令人自開卷稱奇，直至終篇，無刻不欲飛欲舞，此何故歟？真令人解說不出，只好罵幾聲作怪稗官、稗官作怪而已。（頁 279-280）

藐姑之母劉絳仙為戲班的著名女旦，不僅色藝雙全，更是高明的「娼兼優者」：

……使人看了分外銷魂，沒有一個男人不想與他相處。他的性子原是極圓通的，不必定要潘安之貌，子建之才，隨你一字不識、極醜極陋的人，只要出得大錢，他就與你相處。只因美惡兼收，遂致賢愚共賞，不上三十歲，掙起一分絕大的家私，封贈丈夫做了個有名的員外。……（頁 254）

其女藐姑「色藝雙美」的程度青出於藍，惟心志絕左，懷抱堅貞之意。譚楚玉一見傾心，卻苦無結識之計；後知絳仙夫婦欲為戲班招聘一名「淨腳」，立即放下書生身段，不恥「投班入行」，只為求得一會。楚玉入班後雖得藐姑芳心暗許，兩人靈犀之情卻苦無對話機會。一日，趁師父要求背戲文之際，兩人以「文言」暗藏台詞內，瞞過其他不通文理的班友，公開敘情；藐姑並暗授楚玉「由淨改生」之法，終能以「生、旦」男女主角對等之位階扮戲。然班中規矩甚多，作為生旦也無法私會：

……誰料戲房裡面的規矩，比閨門之中更嚴一倍。但凡做女旦的，是人都可以調戲得，只有同班的朋友調戲不得。這個規矩不是劉絳仙夫婦做出來的，有個做戲的鼻祖，叫做二郎神，是他立定的法度。同班相謔，就如姊妹相奸，一般有礙於倫理。做戲的時節任你肆意談諧，盡情笑耍，一下了台，就要相對如賓，笑話也說不得一句。略有些曖昧之情，就犯了二郎神的忌諱，不但生意做不興旺，連通班的人都要生起病來。所以劉藐姑出門之後，不但有父母提防，先生拘管，連那同班的朋友都要互相糾察，見他與譚楚玉坐在一處，就不約而同都去伺察他，惟恐做些勾當出來，要連累自己，大家都担一把干係。可憐這兩個情人，只當口上加了兩紙封條，連那「之乎者也」的舊話也說不得一句……（頁 259）

既然當面難通款曲，兩人只能利用「舞台」公眾場合，假戲真作，藉劇吐懷，把「戲文」

《連城壁》點校說明》，《李漁全集》，卷4。黃強：〈李漁《無聲戲》研究中的幾個問題〉，《李漁研究》（杭州：浙江古籍出版社，1996）。徐志平：〈遺民詩人杜濬功能論小說觀探究〉，《臺北大學中文學報》創刊號（2006）。

當「實事」敷演，聊以傳情：

……別的戲子怕的是上台，喜的是下台，上台要出力，下台好躲懶故也。獨有譚楚玉與藐姑二人，喜的是上台，怕的是下台，上台好做夫妻，下台要避嫌疑故也……若把戲文當了實事做，那做旦的精神注定在做生的身上，做生的命脈繫定在做旦的手裡，竟使兩個身子合為一人，痛癢無不相關。所以苦者真覺其苦，樂者真覺其樂。他當實事做，人也當實事看也。……（頁 259-260）

他倆於演出時的真心投入，感染了觀眾的情緒，遂使戲班聲名日盛，生意日隆。一日，戲班至「晏公廟」（此乃掌江海波濤之神）地域做戲，偶遇良機：除他們外，其餘腳色尚未抵達：

他兩個等了幾年，只討得這一刻時辰的機會，怎肯當面錯過？神廟之中不便做私情勾當，也只好敘敘哀曲而已。說了一會，就跪在晏公面前，雙雙發誓……發得誓完，只見眾人一齊走到，還虧他迴避得早，不曾露出破綻來，不然疑心生暗鬼，定有許多不祥之事生出來也。（頁 261）

私約萌誓一年後，誰想絳仙答應此地富翁，要將女兒聘與作妾。藐姑強烈抗辯，爭不過娘，決志將嫁娶當天的「最後一場演出」作為「死節宣言」。戲臺上，藐姑將《荊釵記》唱得聲情真切，觀眾也紛然涕下；至〈投江〉一折，她假借戲裡角色身份，痛罵富翁，之後，竟上演一場「真實」的「投江」，直接跳入戲臺前的江濤中殉情。楚玉接著也投江跟隨。這對「義夫節婦」投水後幸得「晏公」護持，被岸濱的莫漁翁夫婦搭救，一併「還生」。莫漁翁先救起兩人，後贈送盤纏，使譚生夫婦回鄉苦讀，三年得中進士。赴任之前，兩人先探望、拜謝莫漁翁救命之恩，再重回當年投水之地，恰巧絳仙帶班駐演；於是譚生夫婦決定在晏公廟前，特意點選《荊釵記》為「還願戲」，藉以試探絳仙失女之情：

……要曉得他夫妻二人不是要看戲，要試劉絳仙的母子之情。藐姑當日原因做《荊釵》而赴水，如今又做《荊釵》，正要使他見鞍思馬、睹物傷情的意思。若還做到苦處，有些真眼淚掉下來，還不失為悔過之人，就請進來與他相會；若還舉動如常，沒有些酸楚之意，就不消與他相會，竟可以飄然而去了。所以別戲不點，單點《荊釵》，這也是譚楚玉聰明的去處。……（頁 275-276）

台上絳仙演至傷心處涕淚而下，無法自制，藐姑心動而出聲相認，一家團圓。最後，在莫漁翁的點化下，譚生夫婦任官期滿，便隱居溪邊，直至終年。

小說的情節之奇有二，一是才子爲了與女伶相戀，竟甘願放棄書生身段，「下海」入戲班。二爲假戲真作的「投江」，及死裡復生而團圓的安排。從「圖像」入手，則可觀察清初以「繪者／刻工」、「編者」角度觀看文本的方式。現存《連城壁》刻本無插圖，但其源頭同系的《無聲戲合集》則殘存十二幅可與之相對照的插圖，可視爲「互文見義」的同等樣式。⁶《連城壁》／《無聲戲合集》的安排，是「一回小說」配「一幅插圖」；「插圖」之地位，如胡萬川所言，「既是文字內容的輔佐，在於提供讀者一個文字欣賞之餘，能有『神情如對』的畫面，當然往往就選取故事中情節高潮或熱鬧的所在以爲配圖構想。」⁷換言之，「插圖」可呈現出「作者／繪刻者／編者」考量「讀者閱覽角度」後，在「情節高潮」、「承先啓後關鍵」方面提供的「圖示線索」。

〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉的插圖爲「單面方式」，由胡念翌繪圖，名刻工蔡思璜鐫。⁸畫面上半部，可見雨季洪水氾濫的波浪，以岸邊樹枝爲襯。畫面左下角，「莫漁翁夫婦」坐於濱水釣臺，一齊「扳罾」⁹與「抬罾」；莫漁翁身體往後彎曲，與妻四腳四手一同出力，可知罾中份量之重。畫面右下角，是掛在網中的男女主角，兩人面對面相擁，相貌非但不似死屍，筆觸所寫，竟如活人一般。（參見圖1）

此圖題詩爲：「一誓神前死不渝，心堅何必怨狂且。相期一躍從流水，化作江中比目魚」。於筆勢方面，仿六朝楷書風格，如鐘繇〈宣示表〉、王獻之〈玉版十三行〉等書風，字形較扁而近隸意，與文意情緒同調，頗有「客觀敘事」的意味，在書

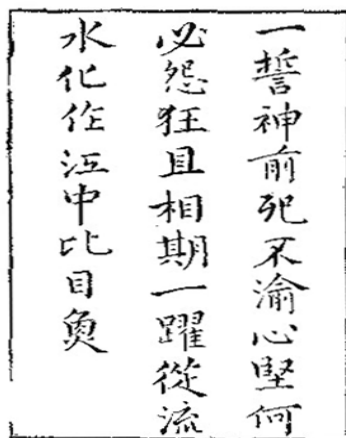


圖1

⁶ 關於《無聲戲》與《連城壁》之間版本系統的釐清，請參考孫楷第、蕭新橋、黃強前揭文。

⁷ 引自胡萬川：〈傳統小說的版畫插圖〉，《真假虛實——小說的藝術與現實》（臺北：大安出版社，2005），頁366。

⁸ 參見張振鐸：《古籍刻工名錄》（上海：上海書店，1996），頁224。周心慧：《中國古版畫通史》（北京：學苑出版社，2000），頁236：「蔡思璜（約1620-1670），浙江蕭山人，十種曲中《風箏誤》、《蜃中樓》、《意中緣》、《玉搔頭》四種，署蔡思璜鐫，繪鐫之精美絕倫，即使與晚明版畫相比，亦不遑多讓。小說《無聲戲》版畫亦出蔡思璜之手。」

⁹ 高樹藩編纂：《國民常用標準字典》（臺北：正中書局，1985）：「罾，網名，漁人於岸上運桿以撓之方網，俗稱扳罾。」

風上並不強烈彰顯情緒。¹⁰與圖相應的情節，則選取小說中譚劉二人「爲愛殉情、得神憐憫、因情復生、終被撈救」的關鍵段落；上承愛情始末，下開姻緣世情，確爲整篇敘事的緊要「眼目」：

……莫漁翁用力狠扳，只是扳他不動，只得與妻子二人四腳四手一齊用力，方才拽得出水。伸起頭來一看，不覺吃了一驚，原來不是大魚，卻是兩個屍首，面對了面，胸貼了胸，竟像捆在一處的一般。莫漁翁見是死人，就起了一點慈悲之念，要弄起來埋葬他。就把罾索繫在樹上，夫妻兩個費盡許多氣力，抬出罾來。仔細一看，卻是一男一女，緊緊摟在一處，卻像在雲雨綢繆之時，被人扛抬下水的一般。莫漁翁夫婦解說不出，把兩個面孔細看一番，既不像是死人，又不像是活人，面上手上雖然冰冷，那鼻孔裡面卻還有些溫意，但不見他伸出氣來。……（頁 269）

當插圖展示小說情節時，通常並不「定點」於「某一個」特定的故事場景與時空，反倒常將「流動的小說場景」、「多行敘事」的「連續動作」，以「濃縮」、「並置」的方式，在「單格畫面」中加以處理；換言之，這一「格」插圖可視爲將「連續圖畫／動畫」進行「剪接」與「重新布置」的處理。此圖正是將「扳罾」、「屍首現身」、以及「兩人介於死活之間的樣態」等流動的時空變化，同時並現。從插圖主題觀之，「愛情的同生、共死與復生」確爲小說的敘事主軸。

笠翁改編〈譚楚玉〉爲傳奇《比目魚》時，在劇情上，除了沿襲原小說男女主角在情愛上的追求、磨難與團圓外，最顯著的岔曲，是加入一條「副線」（subplot），使戲劇描寫幅度伸展至「征戰武鬥」與「仕途人生」的變化歷程。這條副線的中心人物是漳南兵憲慕容介。他看透宦海之波，意欲歸隱山林；其任上的最後一場戰役，剿敗了「人身獸面」的山大王，之後便掛冠水濱，改名莫漁翁。

此副線不僅充實劇作篇幅，也使慕容介／莫漁翁成爲僅次於楚玉的重要角色，引領出許多原小說不曾言及的故事與場景。此一敘事角度上的變化，也表現在傳奇的「插圖」上。相較於小說的「單幅」，傳奇「編者」與「繪刻者」用了六倍的篇幅（共六幅圖）來提示劇情。以下引自兩個版本的插圖：圖呈「月光式」（圓形）的是《比目魚》順治原刻本的插圖，由胡念翼繪，王君佐刻，共六幅；¹¹圖呈「方式」的是康熙本的「翻刻」，康熙本且增加了題詩。¹²以下按順序覽讀圖 2~圖 7：

¹⁰ 感謝評論人黃儀冠教授建議加上書法運筆與圖像的關連性。此處及後文所有關於書法體式的解讀，皆感謝書法家林政逸提供的寶貴意見。精闢處皆歸功於林兄，而文責則由筆者自付。

¹¹ 引自首都圖書館編輯：《古本戲曲版畫圖錄》（北京：學苑出版社，1997），頁 235-240。

¹² 引自《笠翁傳奇十種》（《李漁全集》，卷 2）所附「康熙翼聖堂」刻本插圖。

圖2的主角是「虎面奇形」的山大王，及跟隨身邊的虎豹豺狼等「禽獸兵團」，描繪根據來自第八出〈寇發〉山大王之語：

喜得孤家原是獸類，平日蓄有幾隊奇兵，都是山間的猛獸，把他做了先鋒，殺上前去，還怕誰來阻擋？叫將校，吹起號筒來，好待那虎、熊、犀、象四隊獸兵，前來開路。（頁129）

而全圖的重點為賊寇們遭到「火攻」乃至全數奔潰的模樣，甚至可見到畫面四周「火星」飄散。何人施展如此精心之妙計呢？畫面上，山王獸兵身後的山谷中，點染出「埋伏窺伺的官兵」，告訴我們這正是慕容介的安排。康熙本的題詩為：「非是老成猶喜事，此功成後更無功」，則來自同出小生（慕容介）的上場詩：

棄官將去復臨戎，踴躍難禁奏凱哀。
非是老成猶喜事，此功成後更無功。（頁129）

預示小生得勝後的棄官。為了搭配這一強烈動態的情節、畫面，繪者將題詩字體配以「草書」，猶如旁白者高聲朗誦，與插圖配合觀看，頗能產生視覺動態共鳴。

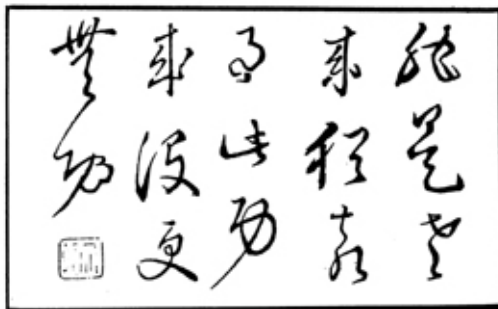


圖2

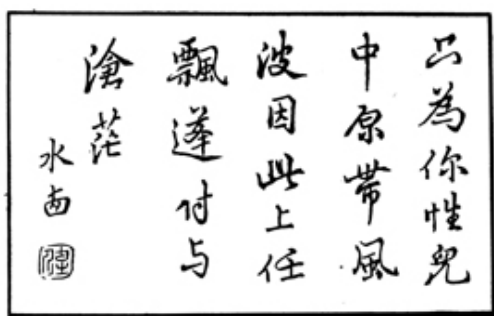


圖3的主角則為慕容介夫婦。戰勝賊寇後，慕容介毅然丟棄官職，攜妻子與忠僕夫婦順江而下，尋找適合隱遁的江濱。畫面的重點，是站立船頭的慕容介夫婦，一燒紗帽、一扔鳳冠，付水東流，以示隱退的決志。坐在船艙中的應為忠僕夫婦，但畫面上只容得男子身影。畫面所描繪的故事，及其題詩：「只為你性兒中原帶風波，因此上任飄蓬付與滄茫」，皆出自第12出〈肥遁〉。題詩筆法上採「行書與楷書相間」，有股「自在中淡淡的喟嘆之情」；配合「只為你性兒中原帶風波」所指涉的「官帽（鳳冠）」，流露出毀棄世俗價值之刻，對過往生涯的總結、未來生活期待的深長之思。

圖3

圖4所展現的，正是劇中的重要關節，即藐姑「以戲明志」、「假戲真作」，從晏公廟前的「水戲臺」一躍而下，抱石投江的「瞬間」。畫面下方載浮載沈的藐姑，臉上沒有任何驚惶。舞台左側是「水戲臺」，立於台前高叫的譚楚玉，正向江中招手，一腳跨上戲臺護欄，準備追隨藐姑躍下。戲台後方，藐姑父母衝出驚呼。戲臺兩側陸地上，幾位看戲的群眾伸頭招手，紛紛嘩噪貌；有趣的是，引發事端的錢萬貫，躲到戲臺下方柱旁，一副慌忙逃走之貌。錢氏與藐姑的位置皆位於畫面的中軸線，可知此圖刻畫之事，二人是真正的主角。這張插圖，極為生動地描繪一樁重大事件所引發的「眾人聲口」與「反應」，將傳奇本高潮的第15出〈偕亡〉後半部，幾乎全「畫」了進去；一連串的連續動作，精巧地「壓縮」於單幅圖中，可謂「動態性圖畫」的最佳範例。題詩作「化作神龍猶比目，不教獨自上青天」，為這段「悲劇性」的情節，配合「帶行意魏碑」的書風；魏碑由於體勢張力強，筆劃稜角分明，有著斬釘截鐵的味道，可精確地表達女主角殉情之決志。

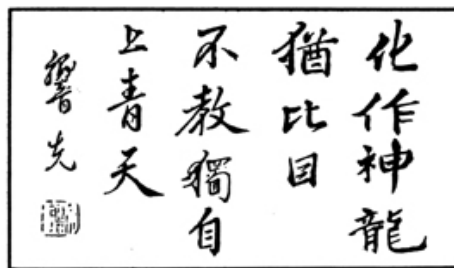


圖4

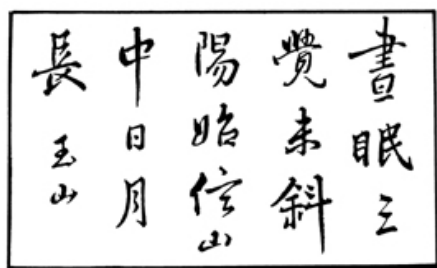


圖 5

圖 5 的主角仍是莫漁翁夫婦，畫面背景為庭院旁的起居廂房，繪製了一幅老夫晝寢於榻、老妻開窗相視的「家居行樂圖」。圖中所繪的「時刻」及「題詩」，出自第 25 出〈假神〉的首曲【菊花新】及賓白：

【菊花新】（小生上）晝眠三覺未斜陽，始信山中日月長。（老旦上）追想舊時忙，人未寢早聞雞唱。

（小生）娘子，我和你別了譚生夫婦，已是一年，聞得鄉、會兩場都已放榜過了，不知中與不中，好生記念著他。（老旦）借本「題名錄」查一查，就知道了。（小生）自古道山中無曆日，寒盡不知年。住在這萬山之中，曆日也無從見面，哪裡去借「題名錄」來？（老旦）也說得是。他若得中，自有書信寄來，我和你靜聽便了。（頁 185）

畫筆舒緩，夫婦對話如在眼前。而行書字體也流露悠然之情，與鄉居閒適之味。不禁令人猜想，此圖安排在前幅激烈動作的畫面之後，是否暗中帶有「戲劇排場冷熱調劑」之鬆弛作用？

圖 6 的中心，是四位人物兩兩前行的鏡頭。其所展現的情節，取材自第 15 出〈偕亡〉前半部，為藐姑被逼出嫁當天，亦即她最後演出之前，與錢員外、母親、侍女從宅院步出之景。藐姑得知被母親「賣／嫁」與錢員外後，本欲尋死；但因未與楚玉相別，又欲將滿腔心事當眾托出，故一夜未眠，將一出「舊戲文」改為「新關目」，決志於演畢此生最後一場戲，便以死殉情。然若她露出一絲愁容，便有被人識破的危機，一切苦心便成白費。故她告誡自己：

……先到戲房等候，待眾人一到，就好搬演。只是一件，我在眾人面前，若露出一點愁容，要被人識破，要死也死不成了。須要舉動如常，倒裝個歡喜的模樣，才是萬全之策。正是，忠臣視死無難色，烈婦臨危有笑容。（頁 154-155）

題詩便摘取引文的最後兩句。圖中前行者應為錢員外與藐姑，明顯看出藐姑刻意討好之姿；後行者應為絳仙與侍女，正在交代事宜。有趣的是，門外迎娶的花轎似已備好等候，隱約露出轎頂與旗幟。配合劇情，題詩以「隸書摻雜篆書」撰寫，此為清代流行書風，仿自漢〈夏承〉、〈孔宙〉等碑文，但筆法上承自明人，氣息稍帶楷意。隸書自然流露一種莊重的視覺情緒，暗筆宣示烈婦（忠臣）死前真正的無懼之色與斂衽正容；與主畫面的笑語假色成一對比。¹³

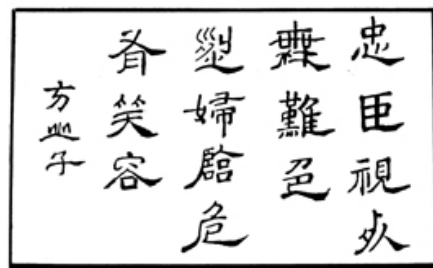


圖 6

¹³ 由於這幅圖在戲中的發生時間應在圖 4 之前，亦不排除「清刊本」或「現代鉛印本」在「排序」上有錯簡之嫌。



圖 7

圖 7 的畫面，分成右上的戲臺、左下的船艙與當中的陸地三個區塊。畫面敘述的故事來自第 28 出〈巧會〉，為譚生夫婦赴任途中，回到當初投江之地「晏公廟」還願，卻恰好遇上藐姑之母絳仙帶領「玉笋班」在此做場。譚生故意指定搬演《荊釵記·祭江》，試探絳仙喪女後的真情。此圖的水戲臺與圖四完全相同，但在「取鏡角度」上卻剛好相反，圖 4 在左，圖 7 在右。畫面中，絳仙扮演的王十朋，「祭江」哭至悲處，竟不覺喊起「藐姑」的名姓來。中間陸地上，看戲的觀眾扶老攜幼，甚至有孩童坐在大人肩頭上的描繪；眾人專注看戲的模樣，似是感染演員的真情所致。左下舟中，正是觀戲的譚生夫婦。特別有意思的是，船底前緣描繪成一張「臉」的形狀，不知是否暗喻「晏公神聖」的安排？此圖在劇情上的安排與圖 4 同屬「戲中戲」，而畫風所呈現的「戲劇性」，以及「表演者」與「觀者」之間的聯繫與趣味，也有呼應之勢。題詩「休言場上無真淚，哭到傷心淚更多」，以「行草書」此一傳達「動態情緒」的最佳書體，搭配臺上「以假演真」的唱詞，更能點染「讀者」情感；兩句之間，後一句七字在「筆勢情緒」明顯較前一句七字強烈；「哭」字真如悲容，而「淚更多」三字竟真似淚下如雨。

這六幅插圖，以慕容介／莫漁翁為主體者有三（武戲、歸隱、閒居），以男女主角為主體者

有三。顯見傳奇的敘事重點已從純粹的愛情，擴大到涵蓋武戲、仕隱、生活等面向，而包納的人物角色也更豐富多姿。而從小說的「單幅」到戲曲的「六幅」，所反映的既是情節、內容、人物的增添多元，也是李漁爲了將同樣的故事「再敘述」一遍，而「化舊爲新」、「另出機杼」的策略。兩個文本於插圖上的配置，無形中已暗示了「觀看」視角的轉化。

三、從小說敘述到戲曲代言

〈譚楚玉〉正如大部分的晚明短篇小說，「作者」化身為「敘事者」口吻，以「全知全能」(omnipotent)觀點掌控情節佈局，其敘事方式是「單一聲口」而「靜止」的，¹⁴按照「時間軸」線性直述的(chronological)。其故事主線集中在男女主角身上，配角除劉絳仙與莫漁翁外，幾乎不費筆力。換言之，小說的敘事手法，著重在講述譚劉愛情經過的來龍去脈、始末因緣；關注整樁事件的「奇」、「巧」。然而，當小說要被改編為相異文類的傳奇／戲劇時，必須採用「相異的敘事模式」，才能在駕馭原有故事之外，更掌握到「形式」與「內容」兩方面的「重塑」與「轉化」。這層功夫看似容易，實則艱困，作者必須完全掌握「戲曲」此文類的特質，以傳奇敘事的「程式／襲套」、¹⁵「抒情曲文」與「人物對話」的共構交織與推展情節，才能在「戲劇結構」的規範內，改寫出與小說「同中求異」的故事，將「小說敘事體」化為「戲曲代言體」，「解除」小說中全知全能而聲口統一的敘事者任務，開發出各色人物／腳色裝填血肉、擬其聲口、上台互動。

於是我們發現，從小說的「單一敘事者」到戲曲的「眾多代言者」，笠翁改寫上的重要挑戰，正是如何將小說角色個個進行話語獨立、豐添面容，及再派生「各式人物」上場，以展現戲劇代言的「眾聲喧嘩」與「眾口交織」；其成就正來自於他對兩種文體書寫技法的完全掌握。以下分析從三個方面來談。

(一) 敘事方式與時空改換

首先要談的是，笠翁利用「改變小說原來的敘事方式與時空處理」，為戲劇搬演所需的場景與對話，埋伏、襯托、照應，真正為角色之心立言，引出人物的「主體意識」。要達成此一目的，在技法上，必須確實掌握戲劇敘事結構中，生、旦各自的出場時機、自報家門方式、男女主角「交會」的時刻，才能細膩「轉化」原著精神。小說情節可以任意地「有話則長、無話則短」，或將「前因後果」的「時間進程」濃縮在「幾行」或「一段」文字之內，作為故事背景的「交代」之用。例如，小說為了描述男女主角的「相識」，先簡單交代藐姑從小「衡州撞府」的前因：

¹⁴ 參考韓南(Patrick Hanan)著，徐俠譯：《中國近代小說的興起》(上海：上海教育出版社，2004)，頁9-10：「小說中的敘事者通常按照其知曉度(全知的、限知的、外部的等等)和可信度來界定。單獨從這一角度看，或多或少，前現代的中國小說必然表現為靜止的。」

¹⁵ 關於傳奇「程式／襲套」的說明，參見拙作〈文心百變與經典轉化：從《荊釵記》到《比目魚》〉，《民俗曲藝》167期(2010.3)，同註30，頁252-253。

藐姑十二、三歲的時節，還不曾會做成本的戲文，時常跟母親做幾出零星雜劇。
(頁 256)

接下來男主角的出場，也是以交代身家起頭：

彼時有個少年的書生，姓譚，名楚玉，是湖廣襄陽府人，原係舊家子弟，只因自幼喪母，隨了父親在外面遊學。後來父親又死於異鄉，自己只身無靠，流落在三吳、兩浙之間，年紀才十七歲。(頁 256)

然而，「藐姑某次扮戲導致楚玉愛戀」這麼重要、攸關兩人「一見鍾情」的場景，小說卻只用了三句話（嚴格說來只有一句）敘述：

一見藐姑，就知道是個尤物，要相識他於未曾破體之先。(頁 256)

只有楚玉「單向」的看見藐姑，顯然藐姑毫不知情。並且，楚玉何以看上藐姑，由文字的感覺，全然只憑「外貌」（是個尤物），其敘述甚至帶有輕浮的慾望想像（破體之先）。反過來，在簡短地交代兩人「相逢」（其實是「單逢」）後，作者反而花費較多的筆墨在楚玉亟欲「鑽牆而入」的功夫上：

乃以看戲為名，終日在戲房裡面走進走出，指望以眉眼傳情，挑逗他思春之念，先弄個破題上手，然後把承題、開講的工夫逐漸兒做去。誰想他父母拘管得緊，除了學戲之外，不許他見一個閒人，說一句閒話。譚楚玉窺伺了半年，只是無門可入。(頁 256)

由上，小說文字完全沒有處理兩人的「交會」，但化身戲劇時絕不能依樣畫葫蘆，否則就失掉了場上的表演契機，成為毫無看頭的戲。

所幸，傳奇自有一套敘事程式，可用來醞釀、凝聚這個重要的時刻。傳奇慣於「家門／副末開場」的後一出（即傳奇第二出），由「生」（男主角）上場自述，後二出（即傳奇第三出）由「旦」（女主角）上場自述；此後不久，則需要安排生旦的「初會」（可以是「實會」、「神交」或「夢邂」）。於是，笠翁在《比目魚》第二出〈耳熱〉，透過「自報家門」的固定套式，卻「脫套」地為一般戲中「自表功名之求」的男主角，安排一段特立獨行的「求偶觀」：

……只是年已弱冠，還不曾聘有室家，未免伶仃孤寂。盡有那不解事的，只說我手內無錢，不能婚娶。那裡知道我譚楚玉的妻子，也不是有了錢鈔，就容易娶得來的。不是我誇口說，若非兩間之尤物，怎配一代之奇人。……要曉得費了大注錢財娶來的女子，一定不是真正佳人。若是真正佳人，遇了真正才子，莫說金珠財寶用不著，連那一絲為聘，也覺得可有可無。所以世間難得的物件，就叫無價之寶；天下的至寶，哪一件是有價的？若要把家私作伐，錢財聘他，就是千金也止值得千金價！非誇，憑著我才名大，定有個戀孤寒的俠女為家。（頁112-113）

相較於小說中「重色」的形象，傳奇中楚玉的「性情」更加可愛、醒目，他所尋覓的「尤物」不全是「外在標準」，更在意得配「真才子」的「真佳人」。此處既引發讀者的懸念，更提出他希望「主動覓偶」的實踐觀。

接下來，再於女主角出場的第三出〈聯班〉中，安排藐姑自述「節操」之志：

家聲鄙賤真堪恥，遍思量出身無計。只除非借戲演貞操，面慚可使心無愧。……爹爹、母親，既要孩兒學戲，孩兒不敢不依。只是一件，但凡忠孝節義、有關名教的戲文，孩兒便學；那些淫詞豔曲，做來要壞廉恥、喪名節的，孩兒斷斷不肯學他！…是便是了，那個做正生的，不知是怎生一個人物？萬一狀貌粗蠢，性情鄙劣，與奴家搭配不來，卻怎麼處？（頁116-118）

相較於小說在藐姑遇見楚玉前，完全不提貞堅之志，傳奇於旦腳甫上場即將之定調為「節婦」的企圖是相當明顯的。原因之一，是戲曲中的人物向來不避諱以「自報家門」方式洩漏「內在性格」。原因之二，是爲了「配搭」與真才子同樣高度的「真佳人」，故於外貌之外，對其內在才學／性情的深描，甚至意識中對「正生」於場上應和的期待，都必須先刻印在讀者心版。

於是，有了生、旦各自形象與性格的鋪墊，在第四出〈別賞〉兩人「初會」之戲，便能經營出小說未及寫到的、場上至關緊要的，楚玉與藐姑「天雷勾動地火」的刹那。這個關鍵場景，笠翁極其巧妙地，刻意安排在人多嘴雜的「通往戲場之道」上；場上的「閒雜人等」有外、小生、淨、末、丑、小旦眾腳色。然而，在這喧擾聲中，作者竟能為兩人開闢出屬於他們的、如同「鏡頭特寫」加上「消雜音、配樂聲」般的「曲唱」與「表演」，詮釋兩人的「心理空間」：

……（生觀小旦，復觀旦介）（旦作羞容流盼介）檀郎瞥遇愧難禁，（小旦）休教誤卻纏頭錦。（合）及早登場各用心。（旦回顧生，隨眾下）（頁 119-120）

這段時空，是作者從原應直洩而下的時間軸中，「停頓」、「放大」、「抽取」出來，屬於兩人世界此時此刻的交流。描繪的文字看似不多，但想像演員在舞台上，藉由抒情化的曲唱、音樂，慢動作式的停頓、做表，也足以在兩人錯身之際，點染出這份「世間難得之遇合」的精彩。之後，是楚玉與友人的對話：

……（生）方才在後面走的那個垂髫女子，難道不是天香國色？為甚麼對了人間至寶，全不賞鑒，倒把尋常的姿色，那般抬舉起來？（末）那是他親生的女兒，叫做藐姑，帶在身邊學戲的。據小弟看來，好便好了，也未必在母親之上。
【前腔】從來好美有同心，獨有你這識寶的雙眸不類今。（生）要從別調見知音。
這位女子就像胎裡的明珠，璞中的美玉，全然不曾雕琢的。非具別眼的人，哪裡識認得出！……（生背介）這種道理，不但他們不知道，也不可使他們知道。若使見知於人，則天下之寶必與天下共之，小生不能獨得矣！……我且隨眾人看戲，待他戲完之後，回去的時節，尾在後面，看他家住那裡？然後想個進身之法，有何不可。……（頁 120）

這段對話，雖亦感覺楚玉對女子「外貌」的執著，但重點是寫出他的深具「慧眼」，能識出藐姑別具的性情、氣質，而如此「真佳人」之內蘊，尋常人等無法辨別。

因此，透過比較，我們發現笠翁將小說敘述改為戲劇代言時，應用傳奇敘事程式中，生、旦自報家門之「套」，代之以獨特的人物內在性情，也透過改動敘事時空，於「人物交會」、「群戲裡的對戲」，將男女主角的行動「停格」，「延展」其難以言說、相互抒發的心境。從小說的「一見藐姑」四字，到傳奇花費「三折戲」的幅度逐一交代、推展，笠翁筆下的戲劇時間，不以小說時序順向為主軸，而以「人物內在的挖掘」為主體、以「場景的放大、突顯」為表現手段；因此，反而在小說描寫的「縫隙處」，大做文章。

（二）舊瓶換新酒

改編「新意」的源頭也可以來自於對「舊角色」的重新設定。以下舉兩個例子，說明在改寫過程中，笠翁往往能更移巧思，為小說中已有的角色「改換面目」，注入新形象、新言行，從而導致新事件的引發、新人物的誕生，藉以增添、豐厚戲劇情節與主題。

1. 莫漁翁→慕容介

小說中，莫漁翁是譚生夫婦的救命恩人，對他的開場與介紹如下：

且說嚴州府桐廬縣，有個濱水的地方，叫做新城港口，不多幾分人家，都以捕魚為業。內中有個漁翁姓莫，人就叫他做莫漁翁，夫妻兩口搭一間茅舍，住在溪水之旁。（頁 269）

意外救起男女主角後，莫漁翁看楚玉絕非落魄之人，便借與他十兩銀子，助其歸家、應試。待楚玉中選派官，前往拜謝時，他的反應是：

……到了新城港口，看見莫漁翁夫婦依舊在溪邊罾魚，就著家人拿了帖子上去知會，說當初被救之人，如今做官上任了，從此經過，要上來奉拜。莫漁翁夫婦聽了，幾乎樂死，就一齊褪去簪貌，脫去蓑衣，不等他上岸，先到舟中來賀喜。譚楚玉對莫漁翁道：「你這扳罾的生意，甚是勞苦，捕魚的利息，也甚是輕微，不如丟了罾網，跟我上任去，共享些榮華富貴何如？」……莫漁翁……對著譚楚玉夫妻搖手道：「譚老爺、譚奶奶，饒了我罷。這種榮華富貴，我夫妻兩個莫說消受不起，亦且不情願去受他。……」（頁 272）

由莫漁翁「幾乎樂死」、口裡喊「老爺、奶奶」之語，可知他實實在在是位小人物、平凡漁夫，出身卑微。然而，楚玉官期任滿後，毅然隱退的關鍵，卻在這位小人物的勸誡：

……譚楚玉做到瓜期之後…再到新城港口，拜訪莫漁翁。莫漁翁先把幾句傲世之言，挫去他的驕奢之色；後把許多利害之語，攻破他的利欲之心。譚楚玉原是有些根器的人……所以他那點富貴之心還不十分著緊，如今又被莫漁翁點化一番，只當夢醒之時，又遇一場棒喝，豈有復迷之理？就不想赴京去考選，也不想回家去炫耀，竟在桐廬縣之七里溪邊，買了幾畝山田，結了數間茅屋，要遠追嚴子陵的高蹤，近受莫漁翁的雅誨，終日以釣魚為事。……（頁 278-279）

小說行筆至此，莫漁翁之言行似乎又像「不世出的高人」，具有「點化」、「棒喝」官場之士的口才與氣度，具有影響結局的關鍵地位。笠翁描寫此角前後形象不甚一致（inconsistent）的瑕疵，倒揭示了人物「後續發展」的潛力。

果不其然，小說裡的鄉野漁夫，到了傳奇便徹底改頭換面。《比目魚》裡也有一位莫漁翁，但他絕非庶民，而是朝廷武將的漳南兵憲「慕容介」。慕容介負責剿寇，其征戰對象便是傳奇插圖第一幅那位虎面奇形、人身獸面的「山大王」。戲劇透過改換莫漁翁這位「舊角色」的「新身份」，「製造」出小說未現的一組「新人物」——「山大王及其兵團」，和一條「新情節」。新情節事實上來自於傳奇敘事程式中的「武戲情節線」；靈巧的作者往往能「脫窠臼」地使「武戲」不僅止於「點綴」用途，而能「有機地」被劇情包納，成為具內在意義的旁支。更甚者，將「慕容介」與「莫漁翁」合體共描，也方便將此角置於文學傳統的「漁隱」脈絡，抹去小說「庶民／高士」難分之憾，使「點化之高人」的內外形神一以貫之。

慕容介出場的夫子自道，便是淡泊山林之語：

……有才不屈，無欲能剛。半世迂儒，屢犯士林之忌；十年傲吏，頻生宦海之波。貴澹泊而賤浮華，無奈造物不仁，奪所貴而予所賤；苦應酬而甘寂寞，不幸生辰欠好，多所苦而少所甘。屢疏乞骸，未蒙允放。……（頁 121）

既懷此心，當他掃蕩山寇後，立即束裝隱遁，於舟中隨性、隨意地改了名號：

……（老旦）相公，你既然棄職逃名，就該取個別號，怕有人問你姓字，好答應他。（小生）從來第一流人，不但姓名不傳，連別號也沒有，所以書籍上面，載無名氏者盡多。我如今只在慕字下面去了幾筆，改姓為莫，有人呼喚，只叫莫漁翁便了。…（頁 145）

傳奇裡的莫漁翁既從小說「舊瓶換新酒」，便由「大智若愚」的村野之夫，改換為「絕聖棄智」的自覺高士。當人物的內在性格深化、豐沛之後，也連帶影響笠翁的創作力，因此「慕容介／莫漁翁」的戲份一再增加，情節支脈不斷衍生，與之相應、關聯的人物設計也頗具巧思：有反派的山大王與群獸，有山村里合卺鬧新房的樵叟、老農、老圃、牧童，有官衙裡的眾將官等，聲口各異。最終，我們赫然發現傳奇的後半本，（共 16 出），與莫漁翁直接、間接相關的情節線竟有 11 出，儼然有取代楚玉成為「下半本主角」的份量。在傳奇的前半本，「譚劉愛情」是主線，「武戲」只是旁襯支脈；但到了後半本，武戲相關情節的發展逐漸凌駕於「姻緣已定」的男女主角戲份之上，最終衍生出全劇最精彩的情節增益——「真假慕容介」片段。

這個枝節，起於被慕容介打敗的山大王得「軍師」獻計，另覓一位面容酷似慕容介之

人假扮漁翁，以假亂真。「假慕容介」被朝廷請出，但他上了戰場旋即率眾倒戈，直等到譚楚玉任官，才大敗賊寇。然而，楚玉圍剿盜匪，捉拿變節的「慕容兵道」時，卻擒住了「真慕容介」——他的救命恩人。由於「巧合」與「錯認」，他一度視莫漁翁為叛亂之臣，不顧藐姑求情、漁翁辯解，要將之正法。這對恩救之友從惺惺相惜到破口相罵，到最後隱約感覺不對，譚生才發現破綻，解除真假之謎，洗清慕容之冤。

看似橫生之波濤，但作者「增添枝節」的深意之一，在於戲劇與人生的真假莫辨，故經歷了「投江復生」、「真假雙胞」這般難解世事後，慕容介／莫漁翁於劇末的點化，才更具「看破」的說服力：

（小生）老夫是個迂人，不但沒有出山之心，還有幾句招隱的話，雖然逆耳，也要相告一番。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。這幾句逆耳之言，不可不記在心上。（生、旦點頭介）（生）這幾句話竟是當頭的棒喝，破夢的鐘聲，使下官聞之，不覺通身汗下。先生此番回去，替我在尊居左右另構茅屋幾間，下官終此一任，即便解組歸山，與先生同隱便了。（頁 210）

透過對戲裡「腳色」生、旦、淨、丑的對立性與雙面性，讀出了人生、宦海中浮沈升降的不由自主，因而更具「棒喝」的教訓意義。《比目魚》傳奇在「慕容介／莫漁翁」身上，較小說生出一倍以上的情節波瀾，熱鬧、懸疑、高潮迭起，但兩本終究歸到一處——以「隱」作結；可以說，笠翁透過改寫，「定型化」了他心目中的角色原形——漁隱之高入，而非鄉野之漁翁。

2. 富翁→錢萬貫

小說中欲強娶藐姑為妾的地主富翁，在傳奇中轉貌為有名姓的錢萬貫。小說裏的富翁形象，是他願意等待「一年」時光，只為迎娶美嬌娘：

（筆者按：絳仙）躊躇了一會，不能定計，只得把句兩可之詞回覆他道：「你既有這番美意，我怎敢不從？只是女兒年紀尚小，還不曾到破瓜的時節；況且延師教誨了一番，也等他做幾年生意，待我弄些本錢上手，然後嫁他未遲。如今還不敢輕許。」

那富翁道：「既然如此，明年十月初三，少不得又有神戲要做，依舊接你過來，討個下落就是了。」……（頁 262）

行筆至此，下一段波瀾生發便在一年之後：

及至第二年九月終旬，那個富翁早早差人來接。接到之時，就問絳仙討個下落。絳仙見女兒不是成家之器，就一口應允了也。那富翁竟兒了千金聘禮，交與絳仙，約定在十月初三神戲做完之後，當晚就要成親。（頁 263）

在這裡，我們看見作者好整以暇、絮絮叨叨這個小說中最緊急的事件，並未在敘事技法上以同等緊張、懸疑的方式處理，故而容許事件進展有長達一年的等待期。

再者，小說對此富翁的描繪，已傾向於將之視為戲劇中的「丑腳」樣態：

到第二日起來，吃了早飯午飯，將要上台的時節，只見那位富翁打扮得齊齊整整，在戲臺之前走來走去。要使眾人看了，見得人人羨慕，個個思量，不能勾到手的佳人，竟被他收入金屋之中，不時取樂，恨不得把「獨占花魁」四個字寫在額頭上，好等人喝采。（頁 264）

……恰好那位富翁坐在台前看戲，藐姑的身子正對著他，罵一句「欺心的賊子」，把手指他一指，咒一句「遭刑的強盜」，把眼相他一相。那富翁明曉得是教訓自己，當不得他良心發動，也會公道起來，不但不怒，還點頭稱讚，說他罵得有理。（頁 266-267）

從這兩段敘述，可以想像近似於戲臺上「丑腳」塗著花面、那股趾高氣昂、張牙舞爪、滑稽好笑的姿態。換言之，笠翁頗有以戲劇筆法描繪小說人物的意味。由於富翁在故事裡的主要作用，乃為譚劉貞情見證的「反襯」，故於藐姑投江後，其戲份便近於尾聲。終了，以「賠了夫人又折兵」的自嘲姿態退場：

……劉絳仙看見女兒溺死，在戲臺上捶胸頓足，哭個不了。一來倒了搖錢樹，以後沒人生財；二來受過富翁的聘禮，恐怕女兒沒了，要退出來還他，真所謂人財兩失。哭了一頓，就翻轉面皮來，顧不得孤老、表子相與之情，竟說富翁倚了財勢，逼死他的女兒，要到縣府去告狀。那些看戲的人，起先見富翁賣弄風流，個個都有些醋意。如今見他逼出人命來，好不快心。那一個不摩拳擦掌，

要到府縣去遞公呈。還虧得富翁知竅，教人在背後調停，把那一千兩聘禮送與絳仙，不敢取討；又去一、二千金，彌縫了眾人，才保得平安無事。錢玉蓮不曾娶得，白白做了半日孫汝權，只好把「打情罵趣」四個字消遣情懷，說曾被絕世佳人親口罵過一次而已。……（頁 268-269）

然而在傳奇中，笠翁對此「喜劇性角色」有了更深一層的著墨。「錢萬貫」不僅僅是地方上的財主與鄉紳，更具「情節支線」的發展潛力；因此，劇裡先演述他「買官」與「搜刮」的事跡，帶出喜劇常有的「社會嘲諷性」：

……我錢萬貫自從納粟之後，選在極富庶的地方，做了一任縣佐，趁了無數的銀子。做不上三年，就被我急流勇退，告了個終身假，急急的衣錦還鄉。如今凡拜縣官，都用治生帖子，他一般也來回拜。那些租戶、債戶見了，嚇得毛骨悚然，欠了一升一合、一錢一分，就要寫帖子送他，誰敢不來還納？……（頁 139）

（淨）……你們這些人，莫說別樣放肆，就是稱呼裡面，也有些不通。難道「錢爺」兩個字，是生漆黏牢的？那「錢」字下面，「爺」字上面，就夾不得個字眼進去麼？（眾）是我們不知事。從今以後，加上一個字眼，叫「錢老爺」就是。（淨）既然如此，你們多叫幾聲，補了以前的數。（眾連叫，淨連應介）……（淨笑介）妙妙妙！我錢萬貫的威勢，不拿來恐嚇鄉民，叫我到那裡去使？明日官到的時節，拿他們的銀子、酒席，妝自家的體面威風，何等不妙？還有一件，上門的生意不可錯過，等他拿了銀子來，待我取下一半，只拿一半送官，且打過小小抽丰，再做道理。……（頁 141）

戲曲透過「眾人」聲口，襯托錢萬貫的惡霸惡行，故他與小說富翁內蘊滑稽本質的「丑腳」形象已有差異，而由「惡行更加重大」的「淨腳」扮飾。這一段衍生情節所勾勒的「官場貪污醜態」，可展現愛情主線之外，「諷刺／戲謔／插科」路線的調劑。此外，為了使情節更緊湊，笠翁不再襲用小說筆法，安排「一年」等待期，而是讓他立即兌現，趕在第二天迎娶佳人：

……（小旦背介）他這些言語，句句是有來歷的，不要認做假話。（轉介）這等說來，是一定該嫁的了。但不知甚麼樣人家，才好打發他去？（淨）「富貴」二

字是決要的了。只是一件，富也不要大富，貴也不要大貴。富貴到極處，一來怕有禍，不能勾享福到頭；二來怕他做起官勢來，得意便好，若還不得意，就苦了令愛一生。須是不大不小的財主，半高半低的鄉宦，像我這樣人家，才是他的主顧。(小旦)這等說起來，是你要娶他了。(淨打恭介)不敢！頗有此意，只是不敢自專。你若肯見允，少也不好出手，竟是一千兩聘金。叫梅香，把我兌下的財禮，抬將出來。……(頁 149)

對小說的敘事時間而言，「一年」可以不長，因為壓縮後僅有幾行，讀者亦感受不出。但戲劇搬演的「時間感」卻必須緊隨情節進展，若誘娶還要多等一年功夫，觀眾看戲時將立即察覺停滯感，而一路營造的張力亦將減弱。故笠翁重新設定，將「一年之約」改為「相隔兩日」。

在男女主角相繼投江後，錢萬貫的下場有了與小說不同的發展。他慌忙逃走，而前頭埋下的「諷刺性伏筆」於此立即發揮作用；由於錢氏之前的欺壓鄉里，故釀成人人喊打、付諸公審的命運：

……(潛下，眾驚喊介)錢萬貫倚勢奪親，一連逼死兩命。看戲的，大家動手，先打一個臭死，然後拿去送官。(淨慌介)這怎麼處？三十六計，走為上計。禍不單行，福無雙至。(急走下)(一人高喊介)凶人走了，喜得本縣三衙為編查保甲，來在鄉間。大家寫了公呈，一齊去出首。(頁 157-158)

作者將小說中富翁「以錢買通」、「私下和解」的處理方式改為「呈簿公堂」，亦是為了銜接前此「官場現形記」的衍生情節。縣裡「衙官」出場的「自報家門」就為第十七出〈征利〉的氣氛定調：

……到任三年，地方上的財主，不論大小都曾擾過。我的吏才可謂極妙的了，誰想新來一位堂尊，比我更強十倍。地方上有利的事，沒有一件瞞得他。我們才要下手，不想那銀子錢財，已到他靴桶裡面了。如今城裡的事，件件都是他自行，輪我們衙官不著。沒奈何，只得借個題目，下鄉走走。往年下鄉，定要收幾張呈子，弄些朱價用用，獨有這次冷靜，紙頭也不見一條。(頁 162)

當他發現被告正是錢萬貫，不禁欣喜若狂：

……（丑）那姓錢的財主，就是陪我吃下馬飯的麼？（眾）正是。（丑）這個狗頭，我恨他不過。地方斂銀子送我，他竟落了一半。正要尋事擺佈他，不想有這個大題目！你們快去兜攬，不可等太爺知道，又弄到堂上去。……（頁 162）

公堂內是抓到把柄的縣官。公堂外，當錢萬貫得知要被眾人告狀時，連忙搶先以錢「私和」；誰知被衙門皂隸逮到，連原告一齊拘到堂上，搜出狀子、銀子；罪既加重，眾人原得、後得的許多銀兩也一併充公。而沒收贓款、得意洋洋的縣官，萬萬想不到更高階的太爺又派來一位差人，要他將此案「連人連贓」一齊上繳，可謂「螳螂捕蟬，黃雀在後」，眾人白忙一場，皆為「過路財神」。笠翁從錢萬貫引出這場波瀾橫生的官場鬧劇，批評者「秦淮醉侯」如此盛讚：

此折不是傳奇，是一篇極妙時藝，題目乃「上下交征利」五字，所謂處歇題也。（頁 168）

笠翁的改寫有其深意：改換錢萬貫性格的同時，可乘機「岔出」不少人物與枝節；其看似與正戲無關，卻能為小說中幾筆帶過的「富翁事件」，派生成一樁諷喻現世人情的小品。傳奇所展現的新視角，不侷限於愛情故事和男女主角，而架構出眾生百態，無形中豐厚了戲劇的層次感與跨越度。

（三）曲文與科白交織的「戲劇表演」

從敘事時空的停頓、放大與渲染，到情節與人物的豐添衍生，「改寫」的終極目標是將「敘事體」的小說化身為「代言體」的戲劇。「敘事」與「代言」之間的差異，傑哈·簡奈（Gerard Genette）有段精闢的說明：

柏拉圖假設，假如荷馬在處理克律塞斯和阿格曼農的對話時，「沒有彷彿變成克律塞斯（和阿格曼農），而仍以荷馬的口吻」轉述，則這段對話會寫成什麼樣子時，就遇到這類情況，因此柏氏便自圓其說地說：「它不再是模仿，而是純敘事。」那篇奇特的改寫（rewriting）值得在此好好討論一番，即使翻譯難免會有不盡細膩之處。我們只舉阿格曼農對克律塞斯之哀求所做的答覆那個小片段為例。《伊里亞德》中的原文是這樣的：

老頭，別再讓我在這些空蕩蕩的船中看見你的身影，今天我不准你在此徘徊，明天也不准你回返，否則你的權杖和祭神的頭帶都無法救你。我不會把你想贖回的女孩還給你。她將住在遠離她家鄉的阿戈斯宮內，直到年華老去。她將織著布，我一召喚，便奔至我床上。如果你想安然離去的話，現在就走，別激怒我。

在柏拉圖的文中改成如下：「阿格曼農萬分震怒，命令他離開。不准再出現在他眼前，以免權杖和祭神的頭帶都救不了他。他說在他的女兒被釋放前，她會先在他的阿戈斯宮內年華老去，他命令他離開，別激怒他，如果他還想安然返家的話。」

本書在此並列人物敘述的兩種可能情況，並暫且做個大略的區分：荷馬的原文為「模仿」論述，即虛構地轉述一個假定是人物所說的論述；柏拉圖的改寫為敘述化論述，也就是，一個被敘述者視為一般事件而處理的論述。¹⁶

簡奈特原著所比較的，一為古希臘敘事史詩《伊里亞德》片段，詩中蘊含豐富的「代言性」口吻，人物對話與獨白甚為突出，可謂西方戲劇的源頭之一；一為被哲人柏拉圖改寫的「敘述型文字」。我們不難發現，當「聲口肖似」被改為「第三人稱的敘述」時，人物「摹擬」的性情特徵與語言風味便消失殆盡，只餘留敘事者的觀點。這可能是比較極端的例子，卻具體而微地點明「戲劇性代言」與「第三人稱型敘事」的差異。兼擅兩種文體的笠翁深曉箇中理趣，因此，傳奇中有兩個場景，正是改寫敘事為代言，藉「曲文與科白」手法重新繹寫、展現扣人心弦的「表演高潮」。換言之，「表演」特質才是傳奇與小說「長成」兩幅面貌的關鍵核心。這兩個段落，就是藐姑與絳仙母女先後在台上扮演《荊釵記》的時刻。

藐姑的登台扮演，小說如此描述：

眾人見他定了戲文，就一齊妝扮起來上台扮演，果然個個盡心，人人效力。曲子裡面，沒有一個打發的字眼；說白裡面，沒有一句掉落的文法。只有譚楚玉心事不快，做來的戲不盡所長，還虧得藐姑幫襯，等他唱出一兩個字，就流水接腔，還不十分出醜。至於藐姑自己的戲，真是處處摹神，出出盡致。前面幾出雖好，還不覺得十分動情，直做到遣嫁以後，觸著他心上的苦楚，方才漸入

¹⁶ 傑哈·簡奈特(Gerard Genette)著，廖素珊、楊思祖譯：《辭格 III》（臺北：時報文化出版公司，2003），頁 215-216。

佳境，就不覺把精神命脈都透露出來，真是一字一金，一字一淚，做到那傷心的去處，不但自己的眼淚有如泉湧，連那看戲的一、二千人，沒有一個不痛哭流涕。忽然紅日收藏，陰雲密佈，竟像要渾沌的一般。往常這出戲不過是錢玉蓮自訴其苦，不曾怨恨別人；偏是他的做法不同，竟在那將要投江、未曾抱石的時節，添出一段新文字來，夾在說白之中，指名道姓咒罵孫汝權。（頁 266）

作者爲了營造小說此刻的「戲臺搬演氛圍」，刻意描繪觀眾反應（一、二千人！），及週邊環境的感染力。正如眉批所言：

摹寫傷感情形，竟將千萬人小像一筆畫出，所謂豪宕感激，非學力所能至也。（頁 266）

當笠翁欲將此精彩片段轉化爲傳奇，便精心設計了戲曲中難得一見的「戲中戲」（play-in-the-play），¹⁷以「眾扮看戲人挨擠上（頁 156）」的舞台指示，形成「內戲演員」、「內戲觀眾／外戲演員」與「台下觀眾」的「雙重展演、雙重觀看」，在劇場中展開「視覺」的新意與奇觀。另一項手段，則是透過「聽覺」的感染力抒發人物心境，故安排藐姑連續數曲的大唱特唱盡情宣洩，其間夾雜的科、白，也使這段表演引領出人物的性情：

（旦）列位快敲鑼鼓，好待我上台。（眾應，先下）（旦對生介）譚大哥，你不要憂愁，用心看我做戲！（生怒介）我是瞎眼的人，看你不見。……（頁 156）

把小說中「只有譚楚玉心事不快」的聲容、表情摹擬到位。

【梧葉兒】（旦）遭折挫，受禁持，不由人不淚垂！無由洗恨，無由遠恥，事到臨危，拚死在黃泉作怨鬼！

……（按：白略）

【五更轉】心痛苦，難分訴。（向生哭介）我那夫呵！一從往帝都，終朝望你諧夫婦。誰想今朝，拆散中途。我母親，信讒言，將奴誤。娘呵，你一心貪戀，

¹⁷ 《比目魚》第十五出〈偕亡〉標目之下，標有小字：「先搭戲臺」（頁 154），可知李漁原意，於演出時「台上搭台」、「戲中演戲」。對此劇「戲中戲」更詳盡的解讀，參見拙作：〈文心百變與經典轉化：從《荊釵記》到《比目魚》〉，《民俗曲藝》167 期，（2010.3）。

貪戀他豪富。把禮義綱常，全然不顧！（頁 156）

把小說中「一字一金、一字一淚」的描繪，用「曲唱」實際地分訴出來。

來此已是江邊，喜得有石塊在此，不免抱在懷中，跳下水去。（抱石欲跳介）且住。我既然拚了一死，也該把胸中不平之氣，發泄一場！逼我改嫁的人，是天倫父母不好傷，獨他那套寫休書的賊子，與我有不共戴天之仇，為甚麼不罵他一頓，出出氣了好死！（指淨介）待我把這江邊的頑石，權當了他，指他一指，罵他一句，直罵到頑石點頭的時節，我方才住口。（權放石介）

【前腔】（旦）真切齒，難容恕！（指淨介）壞心的賊子，你是個不讀詩書，不通道理的人。不與你講綱常節義，只勸你到江水旁邊照一照面孔，看是何等的模樣，要配我這絕世佳人？幾曾見鴟鵂做了夫，把嬌鶯彩鳳強為婦？（又指介）狠心的強盜，你只圖自己快樂，拆散別個夫妻。譬如你的妻子，被人強娶了去，你心下何如？勸你自發良心，將胸比肚。為甚的聘淫蕩，恃驕奢，將人誤？（又指介）無恥的烏龜，自古道我不淫人妻，人不淫我婦。你在明中奪人的妻子，焉知你的妻子，不在暗中被人奪去？別人的妻子，不肯為你失節，情願投江而死，只怕你的妻子，沒有這般烈性哩！勸伊家回首，回首把閨門顧。只怕你前去尋狼，後邊失兔！

（淨點頭，高叫介）罵得好！罵得好！這些關目都是從來沒有的，果然改得妙！（頁 156-157）

把小說中「指名道姓咒罵孫汝權」九字，以曲、白、科夾雜的方式，展示「怒罵」的聲容，達到活靈活現的摹擬之境。

（旦）既然頑石點頭，我只得要住口了。如今抱了石頭，自尋去路罷！（抱石，回頭對生介）我那夫呵！你妻子不忘昔日之言，一心要嫁你；今日不能如願，只得投江而死。你須要自家保重，不必思念奴家了！（嚎啕痛哭介）（生亦哭介）（頁 157）

將小說中未曾寫到的、藐姑投江前與楚玉的深情交流，款款道出。整體來看，這段唱作俱佳、聲淚俱下的表演，揉合了藐姑的心碎、絕望與苦痛，楚玉的填胸怒氣、恍然與傷心，而被藐姑痛罵的錢萬貫，果真一副渾然自得的蠢態。其淋漓盡致的展現，不藉「聲情」不

足以動人，不藉「科白」不足以動魄。正如眉批「入戲」般的喝采：

藐姑何物，乃動口是綱常節義，大家閨秀，反有愧此者矣！罵得極毒，如正平椎鼓營門，真千古快事！（頁 156-157）

無疑地，笠翁改寫小說為傳奇的獨到之處，正在於凝聚與編織「表演情境」的功力。

另一段，是譚生夫婦刻意點選《荊釵記》，以試探登台反串小生的絳仙：

……只見絳仙扮了王十朋走上台來，做了幾出，也不見他十分傷感；直到他媳婦做玉蓮投江，與女兒的光景無異，方才有些良心發動，不覺狠心的貓兒忽然哭起鼠來；此時的哭法，還不過是背了眾人，把衣袖拭拭眼淚，不曾哭得出聲；及至自己做到祭江一出，就有些禁止不住，竟放開喉嚨哭個盡興。起先是叫：「錢玉蓮的妻啊，你到那裡去了？」哭到後面，就不覺忘其所以，「妻」字竟不提，忽然叫起「兒」來，滿場的人都知道是哭藐姑，雖有顧曲之周郎，也不忍捉他的錯字。（頁 276）

小說描寫絳仙的「哭」有幾個層次，隨著「全本《荊釵記》」的劇情開展，由「不十分傷感」逐漸投入情緒，直至唱到關鍵的〈投江〉與〈祭江〉時，終恍惚入戲、認作實事而嚎啕動情。笠翁改編為傳奇時，為了因應表演場面的集中、時間之簡省，直接安排絳仙唱〈祭江〉，但藉由「曲唱」與「做表」，流洩絳仙情緒的層次：

（內敲鑼鼓，小旦冠帶上場介）

【新水令】一從科第鳳鸞飛，被奸謀有書空寄。幸萱堂無禍危，痛蘭房受岑寂。挨不過凌逼，身沈在浪濤裡。

……（按：白略）

【折桂令】沈檀香噴金猊，昭告靈魂，聽剖因依：自從俺宴罷瑤池，宮袍寵賜，相府勒贅。俺則為撇不下糟糠舊妻，苦推辭桃杏新室。致受磨折，改調俺在潮陽。因此上耽誤了你的歸期！

（嘆介）我那妻呵！你當初在此投江，我今日還在此設祭，料想靈魂不遠，只在依稀恍惚之間。丈夫在此奠酒，求你用一杯兒。（左手持杯，右手掩淚介）（旦亦哭介）

【雁兒落】(小旦) 徒捧著淚溶溶一酒卮，空列著香馥馥八珍珠。慕儀容，不見伊訴衷曲，無回對！俺這裡再拜自追隨：重會面，是何時？搵不住雙垂淚，舒不開咱兩道眉！先室！都只為套休書的賊施計，賢也麼妻！俺若是昧誠心，自有天鑒知。

……(按：白略)

【收江南】呀！早知道這般樣拆散呵，誰待要赴春闈。便做到腰金衣紫待何如？端的是不如布衣，倒不如布衣！則落得低聲啼哭，自傷悲！

(一面化紙，一面高叫介)我那藐姑的兒呵！做娘的燒錢與你，你快來領了去。(嚎啕痛哭，旦亦哭介)(內高叫介)祭的是錢玉蓮，為什麼哭起藐姑來？(小旦)呀！睹物傷情，不覺想到亡兒身上。是我哭錯了。

【沽美酒】紙錢飄、蝴蝶飛，紙錢飄、蝴蝶飛。血淚染、杜鵑啼！俺則為睹物傷情越慘淒。靈魂兒您自知，俺不是負心的，負心的隨著燈滅。花謝有芳菲時節，月缺有團圓之夜。俺呵！徒然間早起晚宿，想伊念伊，要相逢除非是夢兒裡，再成姻契！

(哭倒介)(頁 193-194)

這一大段獨唱，既內含原本《荆釵記·祭江》的曲文，更有笠翁為此情此景而作的「經典改寫」。而絳仙由「持杯掩淚」到「嚎啕痛哭」、再到「哭倒在地」，於場上可盡展「多層次」的身段表演。由於「戲中戲的觀眾」——藐姑也在舞台上，故笠翁亦細心地描寫其「反應」與「交流」(旦亦哭介)。當然，最動人處還是笠翁編織「曲文」的濃烈情感。在音樂上以「半套北曲」(雙調【新水令】—【折桂令】—【雁兒落】—【收江南】—【沽美酒】)的獨唱，道盡絳仙失女的傷痛。而北曲【雙調】的調性質地正是「健捷激裊」，¹⁸可想像其哭聲的激昂，傷情之悲憤，感染力躍然紙上／臺上。眉批也作如是觀：

生情感觸，忽地呼兒，真有莫知其然者。人夸奇幻，不知全以真□見長。(頁 194)

笠翁之才，正在於文體轉化時，把握住「戲劇」中「曲唱／話語／行動摹擬」的特質；為小說人物代言時，使人物自然地「筆歌墨舞」，¹⁹將「第三人稱敘事」立體化，各角色合奏、交響、競演，眾聲喧嘩。

¹⁸ 參考燕南芝菴：《唱論》(北京：中國戲劇出版社，1982，《中國古典戲曲論著集成》第1輯)，頁161。

¹⁹ 「筆歌墨舞」之詞取自於《比目魚》第14出眉批，頁152。

四、作者意向與讀者反應

「觀看的方式」除了「圖像」與「文本」之外，還有另一種視角轉換的可能：將焦點由「文本之內」轉至「文本之外」，從小說、傳奇的「序者」與「批評者」話語，開掘屬於「作者意向」與「讀者反應」層次的「潛文本」，從而深入掌握笠翁「改寫」的內在意義。

討論「文本之外」，首先要從明清之際的「貳臣」張縉彥談起。張縉彥，河南新鄉人，明崇禎4年進士，官至兵部尚書；入清後，順治10年授山東右布政使，11年改浙江左布政使，15年遷工部右侍郎，17年2月降調江南徽寧道。同年11月，因罪革職，流徙寧古塔。²⁰《清史列傳》記載張縉彥被御史蕭震彈劾的主因：

縉彥仕明為尚書，在籍時即交通闖賊。及闖賊至京，開門納款，猶曰事在前朝，已邀上恩赦宥。乃自歸誠後，仍不知洗心滌慮，官浙江時，編刊《無聲戲二集》，自稱「不死英雄」，有「弔死在朝房，為隔壁人救活」云云，冀以假死塗飾其獻城之罪，又以不死神奇其未死之身。臣未聞有身為大臣、擁戴逆賊、盜鬻宗社之英雄；且當日抗賊殉難者有人，閹門俱死者有人，豈以未有隔壁人救活遜彼英雄？雖病狂喪心，亦不敢出此等語。縉彥乃筆之於書，欲使亂臣賊子相慕效乎？²¹

此案雖有其「貳臣」之前因，但導火線卻來自張氏官浙江時的「文字獄」，且與笠翁有關。根據研究，其指控應來自於順治11至14年間，張縉彥任浙江布政使時，幫助李漁刻印了《無聲戲二集》。²²當時，笠翁的小說系列中，《無聲戲一集》已於銷售上取得佳績，不久後再編刊《二集》，也獲成功，以致盜版肆虐；為此，以「販文」為生的笠翁，與友人杜濬合作，再從一、二集的故事中挑選若干，合編為《無聲戲合集》。一集、二集、合集初刻的時間，皆在「張縉彥案」之前。

張縉彥案發生後，李漁看似未受牽連，卻已如驚弓之鳥，於之後的著述中絕口不提與張公的交往；²³當然，「無聲戲」之名也不宜再用，後來重印《無聲戲合集》時，便改名為《連城壁》。而小說〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉最初寫就於順治11-14年間，首

²⁰ 參考單錦珩：〈李漁交遊考〉，《李漁全集》，卷12，頁167-168。

²¹ 《清史列傳·貳臣傳乙》（臺北：中華書局，1983），冊9，卷79。

²² 參見單錦珩：〈李漁年譜〉，《李漁全集》，卷12，頁28-29；蕭新橋：〈李漁《無聲戲》、《連城壁》版本嬗變考索〉，《李漁全集》，卷12；黃強：〈李漁《無聲戲》研究中的幾個問題〉，《李漁研究》。

²³ 即便如此，笠翁著作中仍有不小心透露出的蛛絲馬跡。見黃強：〈李漁《無聲戲》研究中的幾個問題〉，頁375-378。

先發表於《無聲戲二集》，之後被選入《無聲戲合集》，再沿襲至《連城壁》。據小說改寫的傳奇《比目魚》，則作於順治 18 年，張縉彥案發生之後。²⁴

御史蕭震在彈劾奏章中，將編刊《無聲戲二集》視為極大的罪惡，除了張氏自稱「不死英雄」（因《二集》亡佚，無法確知文字細節）而觸怒朝廷之外，應亦著眼於「通俗小說」的「小道」地位，²⁵甚至隱含了笠翁於部分時人心中的褒貶——如同時代文人董含（1624-1697 後）之謗：

李生漁者，自號笠翁，居西子湖。性齷齪，善逢迎，遨遊縉紳間，喜作詞曲及小說，備極淫褻。常挾小妓三四人，遇貴遊子弟，便令隔簾度曲，或使之捧觴行酒，並縱談房中術，誘賺重價。其行甚穢，真士林所不齒者。予曾一遇，後遂避之。夫古人綺語，猶以為戒。今觀笠翁一家言，大約皆壞人倫、傷風俗之語。當墮拔舌地獄無疑也。²⁶

將「喜作詞曲及小說」與「備極淫穢」聯繫起來，從對文體之鄙夷延伸至對其人品之批判，毀謗咒詛至極。這類評價於當時應不在少數，故李一貞〈柬李笠翁〉於讚譽之餘，也擔心笠翁寫作小說稗官的後果：

焚香啜茗，拂几靜閱《無聲戲》，大則驚雷走電，細亦繪月描風，總人間世未抽之秘，不啻駭目蕩心已也。昔人云施耐庵《水滸》成，子嗣三世皆喑，僕甚為足下危之。雖然，旁引曲喻，提醒痴頑，有裨風教不淺，豈破空搗虛輩可同日語也。國門紙貴，信然！信然！²⁷

一方面以施耐庵「子嗣三世皆喑」的傳聞，為笠翁感到「危之」；一方面也為其辯護：「有裨風教不淺」，認為其暢銷有理。或許在《無聲戲》一、二集的成功後，笠翁已強烈感受到這股視其小說為「誨淫誨盜」之作的輿論、氛圍；才刻意將《無聲戲二集》中置於後頭的篇章〈譚楚玉〉，在《無聲戲合集》改置為「頭回」，²⁸《連城壁》亦沿用之。擺放順序與位

²⁴ 由王端淑《比目魚·序》的繫年「辛丑閏秋」，可知為順治 18 年辛丑（1661）所作。

²⁵ 可參考王曉傳輯錄：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》（北京：作家出版社，1958）所輯「清代的「禁止小說淫詞」（頁 17），及「順治九年禁刻瑣語淫詞」（頁 19）。

²⁶ 引自董含：《三岡識略》（北京：北京出版社，1998，《四庫未收書輯刊》肆輯第 29 冊），頁 680。

²⁷ 《李漁全集》卷 12，頁 310。

²⁸ 此篇小說於《無聲戲二集》最初發表的順序，並不在「第一回」，內文留有線索：「……別回小說，都要在本事之前另說一柱小事，做個引子；獨有這回不同，不須為主邀賓，只消借母形子，就從糞土之中，說到靈芝上去，也覺文法一新。（頁 252）」但《無聲戲合集》編選時，便將之安置於「第一回」；《連城壁》亦沿襲之。由於流傳下來的《合集》只殘存插圖而無內文，就插圖順序觀之，應與《連城壁》相同，

置的異動，顯示笠翁有意藉〈譚楚玉〉為《合集》重新「定調」。

從「張縉彥案」的啓示，可知小說的傳播不僅與社會人心有關，更具政治牽動的影響力，因此，不能輕看笠翁將〈譚楚玉〉改置頭回的重要性；這是一篇正面講述「節義道德」的作品，如回末「總評」所言，其「以極淫之婦而生極貞之女」、「以極下賤之人而為極高貴之事」（頁 279），雖仍不免以情節之「新」、「奇」為主要考量，但所倡議者實為「正統教化觀」，所辯正者則是董含「壞人倫」之評的毀謗。無論此「總評」作於「張縉彥案」之前的《合集》（已佚，故未知）或之後的《連城壁》，其目的正是昭告世人：「頭回」已以「貞」、「節」為全書「立心」。檯面上，標舉通俗小說內涵的道德價值；檯面下，則為作者辯正其「以小道載大道」之意，不可以「通俗遊戲」的外衣論斷。再接續觀察，於「張縉彥案」後才出版的《連城壁》，除了依然以〈譚楚玉〉為「頭回」之外，恐怕還要更加慎重地宣告；因此，為《連城壁》全書作序的「睡鄉祭酒」杜濬，特別呼籲讀者理解笠翁寫作之苦心，甚至提出相應的「閱讀策略」（reading strategy）。他認為在「人心不古」之世，文人亦有可發揮力量之處：

迷而不知悟，江河日下而不可返。此等世界，懲不能得之於夏楚，勸亦不能得之於道鐸；每在文人筆端，能使好善之心蘇蘇而動，惡惡之念油油而生。乃知天下能言之流，有裨世道不淺。（頁 247）

接下來，則從反面質疑作者，以其資質，何不從事「經世致用」之學？

吾友屏絕塵氛，閉戶搦管，頷頷不休。觀其書，非傳奇即稗官野史，予謂：「古人著書，如班固、袁宏、賈逵、鄭玄之徒，皆以經史傳當世，子何屑屑此事為？」吾友微笑不答。（頁 247）

依古人「傳世之作」的價值衡量，振筆疾書於詞曲小說等不入流文類，似為不智之舉。但笠翁（吾友）笑而未答，直待杜氏讀完全書，才赫然醒悟其「深心」所在：

予因取其所著之書，跌坐冷然亭上，焚香煮茗而讀之，其深心具見於是，極人情詭變，天道渺征，從巧心慧舌，筆筆鉤出。使觀者於心焰騰之時，忽如冷水澆背，不自知好善心生，惡惡念起。予因拍案大呼：「吾友洵當世有心人哉！經史之學僅可悟儒流，何如此作為大眾慈航也。」裴光庭有言曰：「但見情偽變詐

於是乎生，不知忠信節義於是乎在。」其斯之謂歟？（頁 247）²⁹

杜之序文，藉唐相裴光庭駁斥于休烈《春秋》不可流於外邦之語，將笠翁小說地位提升至「庶民大眾之經史」的層次，不能只見其「情偽變詐」，而忽視傳達「忠信節義」之功效。真經史只能流播於文人圈子，但「以遊戲之文載道」的小說，卻可廣而播之，對作者之苦口婆心，當另眼觀看。

杜濬身為笠翁好友，他身為「特定讀者」的反應，必然與「作者寄望」遙相呼應。而杜濬（睡鄉祭酒）同樣也為〈譚楚玉〉點評，並處處朝此「閱讀策略」引導。如小說敘述絳仙家鄉「楊村塢」，其特產為「女旦腳色」：

……他那些體態聲音，分外來得道地，一來是風水所致，二來是骨氣使然。只因他父母原是做戲的人，當初交媾之際，少不得把戲臺上的聲音、毡單上的態度做作出來，然後下種，那些父精母血已先是戲料了；及至帶在肚裡，又終日做戲，古人原有胎教之說，他那鶯啼燕語之聲，柳舞花翻之態，從胞胎裡面就教習起了……（頁 252）

此時「眉批」不忘以「嘲諷」口吻貶抑道學形貌的清高之士：

道學先生下種時，口裡亦講道學，獨不生道學之子何也？（頁 252）

令人莞爾。而當小說敘述藐姑嚴詞拒嫁富翁：

天下的事，樣樣都可以戲謔，只有婚姻之事，戲謔不得。我當初只因不知道理，也只說做的是戲，開口就叫他丈夫。如今叫熟了口，一時改正不來，只得要將錯就錯，認定他做丈夫了。別的女旦不明道理，不守節操，可以不嫁正生；孩兒是個知道理，守節操的人，所以不敢不嫁譚楚玉。（頁 264）

²⁹ 序者所引裴光庭之言，出於〔宋〕歐陽修：《新唐書》（臺北：中華書局，1987），冊 6，卷 104，列傳 29〈于高張傳〉所附其曾孫于休烈事蹟。開元時，吐蕃金城公主請文籍四種：「休烈上疏曰：『戎狄，國之寇；經籍，國之典也。戎之生心，不可以無備。昔東平王求《史記》、諸子，漢不與之，以《史記》多兵謀，諸子雜詭術也。……公主下嫁異國，當用夷禮，而反求良書，恐非本意，殆有奸人勸導其中。若陛下慮失其情，示不得已，請去《春秋》。夫《春秋》，當周德既衰，諸侯盛彊，征伐競興，情偽於是乎生，變詐於是乎起，有以臣召君、取威定霸之事。誠與之，國之患也。狄固貪婪，貴貨易土，正可錫以錦彩，厚以金玉，無足所求以資其智。』疏入，詔中書門下議。侍中裴光庭曰：『吐蕃不識禮經，孤背國恩，今求哀稽顙，許其降附，漸以《詩》、《書》，陶以聲教，斯可致也。休烈但見情偽變詐於是乎生，不知忠信節義亦於是乎在。』帝曰：『善。』遂與之。」

眉批則讚揚：「千古至言，不料出於此女之口」（頁 264）。從諷刺「道學」到抬高「優伶」節操，兩相對照之下，更可覺察杜濬「抑彼尊此」的一貫態度。

於小說情節迭宕之關頭，睡鄉祭酒總不忘「介入」，苦口婆心提醒讀者小說「主旨」所在。如莫漁翁婉拒譚生夫婦攜帶上任的好意，堅持打魚生活：

……青山綠水是我們叨住得慣，明月清風是我們僭享得多，好酒好肉不用錢買，只消拿魚去換，好朋友好友走來就吃，不須用帖去招。這樣的快樂，不是我誇嘴說，除了捕魚的人，世間只怕沒有第二種。……（頁 272-273）

眉批便「正色」道：

以前皆敘事耳，猶不盡笠翁所長，自此以後，句句金針，言言石砭，才是笠翁著書本意。著眼著眼。（頁 272）

其「指導」之姿，使讀者於投身閱讀之際，亦能從中「抽離」，著意於小說「歸」與「隱」的旨意。末了，以譚生夫婦「退隱」為收束時，評點者再強調：

煞處更妙，脫盡小說蹊徑。（頁 279）

意謂與一般小說的「團圓結局」不盡相同，而是強調「歸散」。「總評」亦言：

……從來稗官野史皆以主人攜客，未聞以客攜主，譚楚玉一朝發跡，則當攜帶莫漁翁做個富貴之人，乃常理也，此獨以旁見側出之真莫漁翁攜帶譚楚玉做了個高隱之輩，六怪也；從來戲文小說皆以熱鬧收場方合時眼，否則為觀者所棄，此獨以山林寂寞終之，七怪也。……（頁 280）

笠翁寫作自有其苦心孤詣之處，藉由與作者相知之「評者」此一「特殊身份讀者」的指導，點出小說筆法「脫窠臼」的新意，無形中更發揚了「作者心理」，使廣大的「一般讀者」在欣賞故事之餘，領悟其中內蘊的「隱筆」、「曲筆」，這亦可視為作者的「二手策略」。

至於改寫於「張縉彥案」之後的《比目魚》，於道德教化上的用意發揮得更直接，當然

也是爲了抵禦任何可能的文字之劫。傳奇之「序者」爲才女王端淑；³⁰若「杜序」代表與作者相知之「男性文人讀者視角」，則「王序」便代表與笠翁相交之「閨閣讀者」視角。而此序開篇即標舉：

有萬物然後有男女，此有天地來第一義也。君臣朋友，從夫婦中以續以似。笠翁以忠臣信友之志，寄之男女夫婦之間，而更以貞夫烈婦之思，寄之以優伶雜伎之流，稱名也。（頁 107）

以五倫起筆，點出傳奇主旨：發掘「優伶雜伎」之流的「貞夫烈婦之思」，並寄以「忠臣信友之志」。與杜序相異處，是她不從反面立論，不採「辯護」之姿，益發顯現此爲「當然之理」；在女性讀者看來，傳奇自然可以傳「道」，因其由「私情」出發，終於「家國」：

……藐姑生長於伶人，楚玉不羞為鄙事，不過男女私情。然情至而性見，造夫婦之端，定朋友之交，至以國事滅恩，漪蘭招隱，事君信友，直當作典謨訓誥觀，吾鄉徐文長先哲為《四聲猿》，千古絕唱，《比目魚》其後先於喁也哉！（頁 107）

此序亦爲讀者提供改寫策略上的轉向，即理解傳奇「後半本」爲何轉爲「家國／仕隱情節線」，乃至「慕容介／莫漁翁」戲份幾等同於主角之因。回到順治 18 年的政治現實，當笠翁因「張縉彥案」而心生壓力，則改寫原出於《二集》中的小說爲傳奇，怎能單單著墨於愛情、或單純的歸隱？勢必融「家國」、「社稷」之勢於其中，引發「真假慕容介」冤案，增加煙硝味、豎起忠誠志，才能將戲的走向「導正」，進而爭取正統地位，成爲「以小技述大道」的篇章。

再看笠翁的「夫子自道」，即首出〈發端〉中，副末開場所唸的「作者自況」：

【秦樓夢】檀板輕敲，霓裳緩舞，此劇不同他劇。生為情種，旦作貞妻，代我輩梨園生色。（頁 111）

「代我輩梨園生色」的「我輩」二字，既是自嘲，也隱含委屈之情。笠翁當然不是真正的梨園中人，但他擅長作曲、改劇，又能調教家班、領班巡演，種種作風，確也與他書生士

³⁰ 王端淑爲王思任次女，參見單錦珩：〈李漁交遊考〉，《李漁全集》，卷 12，頁 189；高彥頤著，李志生譯：《閨塾師：明末清初江南的才女文化》（南京：江蘇人民出版社，2005），頁 137-147。

子的本分相悖。故劉廷璣於《在園雜誌》卷1記載：

李笠翁漁，一代詞客也……沈宮詹繹堂先生評曰「聰明過於學問」，洵知言也。
但所至攜紅牙一部，盡選秦女吳娃，未免放誕風流。昔寓京師，顏其旅館之額
曰「賤者居」。有好事者戲顏其對門曰「良者居」。蓋笠翁所題本自謙，而謔者
則譏所攜也。……（頁311）³¹

傳聞中，笠翁竟將自己客居地題為「賤者居」，劉廷璣雖目之以「自謙」、「戲言」，但「好事者」題「良者居」於對門，正代表「時人看法」之刺。而如《曲海總目提要》更毫不客氣：

漁本宦家書史，幼時聰慧，能撰歌詞小說。遊蕩江湖，人以俳優目之。³²

笠翁於當時、身後，聲名既因詞曲小說大噪，「惡名」也由此而出，乃至被貶為與「俳優同輩」。因此，「我輩」二字深切表明笠翁的「自知」與「在意」，雖以他一貫調笑方式「自嘲」，卻也有為「自身／梨園中人」申冤、爭氣的隱微之意。同樣地，傳奇末出〈駭聚〉的「下場詩」：

邇來節義頗荒唐，盡把宣淫罪戲場。
思借戲場維節義，繫鈴人授解鈴方。（頁211）

透過對「邇來」人言之抗衡，作者視此戲為辯護之使命。身為「同輩中人」兼「文人作家」，笠翁刻意藉此劇明志，較小說更有意識地，將世人視為「宣淫」之地的「戲場」，化作「宣揚節義」的「道場」。

配合其內在機心，傳奇評點者「秦淮醉侯」於其批評中致力引領讀者，當從更高手眼觀看。如第3出〈聯班〉，藐姑不肯聽從母親之勸，要她戲裡戲外皆賣弄風情：

……（旦搖頭介）這個如何使得？風影虛名猶客嚮，況實在，喪便宜。入耳先教慚悔。把口頭名節，失去難追。（頁118）

³¹ 劉廷璣：《在園雜誌》，北京：中華書局，2005。

³² 黃文暘撰，董康輯：《曲海總目提要》（臺北：新興書局翻印，1967），卷21《一種情》傳奇注，頁995。

眉批則論：

口頭夫節，貞婦稱慚；場上懷冰，烈女殉節；總見婦人家更比男子不同。非是大節難逾，即小節亦不容出入。笠翁講學，精微至此，奈何尚以人人側目之。（頁118）

批評者將戲中搬演的情節對話，視為作者現身說法的「講學／講道」，因「戲劇之娛」不必「教條訓誡」，反而生動易明。他讚嘆笠翁講學之「精微」，竟以優伶之輩論「節義」，較之貞婦烈女現身說法更有力道，不啻「立地成佛」；如此苦心，「奈何尚以人人側目之」？其為作者抱屈之意甚烈。而第14出〈利逼〉，當藐姑堅拒嫁給錢萬貫時，說出「孩兒是個惜廉恥，顧名節的人」，眉批讚曰：

千古至言，不料出於此婦之口。「廉恥、名節」四字，是此本綱維。讀笠老之書者，正當想其方正。（頁153）

大力表揚戲裡人物言語，同時內蘊全本之綱目、旨趣，以「廉恥名節」點醒讀者，且要將笠翁作如是觀，看透他內在的「方正義心」。因此，這些與「作者」相交的「序者」與「評者」之文字，表層顯示了「有心讀者」的觀看視角，裡層則刻意彰顯作者「書寫」之苦心孤詣；刊印傳播後，其話語便具備指點「一般讀者」閱讀徑路的功效。換言之，他們處於「作者」與「一般讀者」之間，既是「一手讀者」、作者理念的「傳播者」、「大眾讀者的指點者」，也為「張縉彥案」後笠翁改寫小說為傳奇的心境，於「道德教化」上的刻意彰顯，提供見證。

五、小結

「比較」的意義，除了呈現、對照兩種文本的異同外，更重要的是藉此深入探索「同一位作者」在一次書寫與二次改編上的意義，在自我表述與傳播宣示上的意向。本文從「圖像」的比較起始，看到戲曲插圖描繪人物的跨度，有男女主角、山大王、禽獸兵團、府兵、莫漁翁夫婦、家院、錢萬貫、絳仙夫婦、乃至台下圍觀的群眾等，「具現」傳奇在情節與人物上的豐厚增添，及其在「世情」上的廣闊深度。而透過「敘事」與「代言」的分析比較，可以透視笠翁所駕馭的「文體轉換」技巧，如何將故事化身為「表演」，以「戲中戲」的新手法，傳達「人生如戲」的遇合因緣。笠翁之戲，自小說而生，卻因傳奇體製、笠翁之才、

「張縉彥案」後的道德強化，構成其容貌的愈發多元與派生。感覺上，笠翁的小說似乎是爲其日後準備再編創的傳奇奠基與鋪路；小說所「欲發而未發」、小說所「欲言而不能言」者，笠翁在改寫過程中，則盡發、盡言之矣。一手寫小說、另一手翻雲覆雨調弄爲戲，使「無聲（戲）」變「有聲（劇）」，以筆力雕琢「璞玉」爲「連城之璧」的笠翁，其「鬼才」之高，可以李調元（1734-1803）之譽爲證：

笠翁十種，曲、白俱近平妥。行世已久，姑免置喙。近人惟綿州李太史調元最深喜之，謂「如景星慶雲，先覩為快」，家居時常令詞伶搬演為樂。其第十種名《比目魚》，有自題詩云：「邇來節義頗荒唐，盡把宣淫罪戲場。思借戲場維節義，繫鈴人授解鈴方。」太史謂：「讀是詩，方知其繡曲心苦。」蓋通十種中，命意結穴在此也。客有笑其偏嗜笠翁曲者，太史嘗誦此詩答之。（頁 267）³³

笠翁之「苦心」，有與他同代的「序者」、「評者」爲之引領，有「異代知音」爲之宣揚；因「張縉彥案」而受到某種影響的《比目魚》，恰恰成爲笠翁傳奇的「命意結穴」，也爲後代讀者提供李漁作品解讀上，既可凝視、細觀，兼可遠眺、折現之徑路。

³³ 梁廷柌（1796-1861）：《曲話》。收入《中國古典戲曲論著集成》8，北京：中國戲劇出版社，1982。

引用書目

一、傳統文獻

- 〔宋〕歐陽修：《新唐書》，臺北：中華書局，1987年。
- 〔元〕燕南芝菴：《唱論》，北京：中國古典戲曲論著集成，中國戲劇出版社，1982年。
- 〔清〕李漁：《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。
- 〔清〕董含：《三岡識略》，北京：四庫未收書輯刊，北京出版社，1998年。
- 〔清〕劉廷璣：《在園雜誌》，北京：中華書局，2005年。
- 〔清〕黃文暘撰，董康輯：《曲海總目提要》，臺北：新興書局翻印，1967年。
- 〔清〕梁廷柟：《曲話》，北京：中國古典戲曲論著集成，中國戲劇出版社，1982年。
- 臺灣中華書局編輯部編：《清史列傳》，臺北：中華書局，1983年。

二、近人論著

- 王曉傳輯錄：《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，北京：作家出版社，1958年。
- 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期，2010年3月。
- 周心慧：《中國古版畫通史》，北京：學苑出版社，2000年。
- 胡萬川：《真假虛實——小說的藝術與現實》，臺北：大安出版社，2005年。
- 首都圖書館編輯：《古本戲曲版畫圖錄》，北京：學苑出版社，1997年。
- 徐志平：〈遺民詩人杜濬功能論小說觀探究〉，《臺北大學中文學報》創刊號，2006年。
- 高彥頤著，李志生譯：《閨塾師：明末清初江南的才女文化》，南京：江蘇人民出版社，2005年。
- 高樹藩編纂：《國民常用標準字典》，臺北：正中書局，1985年。
- 張東圻：《李漁戲曲三論》，臺北：臺灣大學戲劇所碩士論文，1998年。
- 張振鐸：《古籍刻工名錄》，上海：上海書店，1996年。
- 傑哈·簡奈特（Gerard Genette）著，廖素珊、楊恩祖譯：《辭格 III》，臺北：時報文化出版公司，2003年。
- 黃強：〈李漁《無聲戲》研究中的幾個問題〉，《李漁研究》，杭州：浙江古籍出版社，1996

年。

韓南（Patrick Hanan）著，徐俠譯：《中國近代小說的興起》，上海：上海教育出版社，2004年。

Illustration, Narration and Reader's Response: Li Yu's Adaptation from *Tan Chuyu* to *Bimuyu*

Shih-pe Wang*

Abstract

The main issue of this paper is to ask why and how Li Yu adapted his short story *Tan Chuyu* to his *chunqi* play *Bimuyu*. Firstly, it will analyze from two sets of “illustrations”, one is for the story and the other for the play. From the differences of two illustrated styles and contents, the author's strategy in writing one story by two genres could be traced out. Secondly, the transformation from story-telling to role-playing shows that through revising time, place, plots, characters and conventions, the dramatic performance which is full of songs, dialogues, and actions could be built in the inner text and on the outer stage. Finally, it will display the words of some contemporary critics to interpret the underlying readers' responses, the author's intention, and the significance of this work of adaptation.

Keywords: Li Yu, *Liancheng bi* (*Priceless Jade*), *Bimuyu* (*The Paired Fish*),
illustration, narration, adaptation

* Assistant Professor, Department of Chinese Literature, National Chung Cheng University, Taiwan.