

歡喜心，游戲筆： 李漁「游戲神通」的理念內涵與精神內蘊

高美華^{*}

摘 要

本文從李漁對生命的看法出發，他深知世事無常，不須執著形式的完美；人生如戲，要能放寬視野，「計及全本」，才不會短視生煩惱。他「嘗以歡喜心，幻為遊戲筆」，自稱「非佛非仙」，但又有心「造悅」、「度人」，希望世間人能遠離苦惱，並傳播歡樂、遍滿人間。

接著以李漁《笠翁一家言文集》和《評鑑傳奇二種》中論及游戲神通的文本為主，輔以文人和佛教中的概念，探討李漁「游戲神通」的理念和內涵。李漁針對文人的游戲神通，給予明確的界定：在極文情之變、一吐胸中壘塊的前題下，可使無情之物如草木蟲魚，賦予生命，並與人言說、同盡悲歡離合之感；他更進一步提出「傳世」的條件，除了情節奇幻、文辭警策之外，更須軌於正道、有裨風教。他透過若耶野老《香草亭》的評鑑，從「文心變化」到「佛力慈悲」，不只關注作者游戲神通的創作筆墨，更結合了劇中游戲神通的人物和場面，標舉了作者的徹悟境界和救世襟抱。再以「游戲筆」觀照李漁游戲神通理念在其戲曲中的實踐，從神異情節和劇中作用、文化思維和戲劇效果、神佛人物的形象分類等角度，歸納學者具體的分析成果。

進而以創作本位的游戲神通境界、李漁對神鬼仙佛的看法，歸結其「歡喜心」的精神內蘊。李漁在平常日用之間，求新求異，但是「文章之道，實實通神」，所以創作的最高境界是「神助」。他反對迷信，但俗情附熱，熱則爭趨，所以李漁認為：「大士非古佛，乃一當今得氣之時人也。」神佛要能與世俗人同在，助人脫困，化愚成智，才是神佛的精神所在。因此他所說的游戲神通，並不限於神鬼仙佛的奇幻題材，更多展現在世間人物身上，

^{*}臺灣成功大學中國文學系副教授。

就以《奈何天》為例，結以紫珍道人的評論，一方面點出笠翁「憤世、諷世」的初衷，以及善於轉化的「奇才大力」；一方面點出文詞關目的神巧，非人工可到，是真正的補天煉石者。兼及了創作境界與淑世救世的用心。

最後總結李漁遊戲神通的精神：在「遊戲筆」中，是「非關人力、內有神助」的創作境界；在「歡喜心」裡，是「冷眼寒心、悲憫消苦」的慈悲轉化。「彌勒」是他假借的面貌；「兜率天」是他構築理想的天地。

關鍵詞：李漁、歡喜心、遊戲筆、遊戲神通、彌勒

一、前言

李漁（1611-1680），字謫凡、號笠翁，生於明萬曆39年，卒於清康熙19年。

年輕時以求學應舉為務，但遭時不遇，國破家亡，應試、逃難、隱居、為人幕僚……，功名路蹇，又因生計逼人，他只好選擇賣文為生；不仕不隱，特立獨行，撰述詩、文、史論成《一家言》。他融入新時代，以創新為職志，並專力於小說戲曲的創作，《閒情偶寄》寄寓了「四期三戒」的理念，¹更是他一生精彩生活經驗的結集。

他的小說、戲曲，在「人生如戲，戲如人生」的體悟中，呈現出一致的風格；小說名為《無聲戲》，和《傳奇十種》都是喜劇，其間充滿著笑對人生的趣味，以及洞察人生的智慧。他在〈歸朝歡〉（飲梨花下）一詞中寫道：

一樹梨花半輪月，今日是花明日雪。與君執盞傲東風，風能造愁我造悅。看花須有訣，不須定使杯盤列。想開筵，即來風雨，美饌徒虛設。遇酒便斟無苦冽，拈曲便歌無巧拙。一年一度見花開，如人交客逢妻妾。豈暇修儀節？但情真，不嫌輻輳，得趣誇蝴蝶。²

他深知世事無常，不須執著形式的完美，但有情真，不避苦冽、巧拙與輻輳；但有興致，就該即時斟酒、拈曲、賞花。因為花開一度，生命有限，面對風雨，他不為所阻，更高聲疾呼：「與君執盞傲東風，風能造愁我造悅」。他看到生命的美好，所以能歡欣相對，風雨、美饌、修飾等，在「真心」之下，都不是絕對必要的。

當人們遇到現實的困境，總是埋怨推諉；在粵游期間船行受颶風所阻，兩晝一夜不能成行，兒女子輩多所埋怨，甚至以為不祥，李漁則以傳奇收場、寄寓「順始者逆終，進銳者退速」的道理，寬慰勉勵他週遭的人：

正擬開帆而石尤即至，阻江干者，兩晝一夜，想聞之矣。兒女子輩極善怨尤，又每以事前所遇為得失之兆，汝等得無致憾彼蒼，謂阻舟之風，去擊薦福之雷不遠乎？予亦以此卜之，反云最吉。順始者逆終，進銳者退速，此理與數之斷斷不易者。一事有一事之始終，一行有一行之進退。此番出門之日，至他日返棹進門之日，即是一本傳奇之首尾，開場淹蹇者，收場自然利達，爾等怨天尤人，直是作零齣戲看，未嘗計及全本耳。試問上場歡笑，而能不愁苦收場者，

¹ [清]李漁：〈凡例〉七則，《閒情偶寄》，即：期點綴太平、期崇尚儉樸、期規正風俗、期警惕人心、戒剽竊陳言、戒網羅舊籍、戒支離補湊。《李漁全集第三卷》（杭州：浙江古籍出版社，1992），頁1-4。

² [清]李漁：《耐歌詞》，《笠翁一家言詩詞集》，《李漁全集第二卷》，同前註，頁485。

戲中有幾人哉？兩晝一夜之風，蓋欲先難我也，汝輩試留此，為他日還家之左驗。³

人生如戲，要能放寬視野，「計及全本」，才不會短視生煩惱。這也是李漁創作喜劇的現實基礎和觀點，他不但自己樂天入世，也要將此精神與觀眾分享，解人憂愁，就像他在《風箏誤》劇末的告白：

傳奇原為消愁設，費盡杖頭歌一闌；何事將錢買哭聲，反令變喜成悲咽？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。⁴

揭示了他如彌勒佛度化眾人的用心。他在〈偶興〉一詩中說：

學仙學呂祖，學佛學彌勒。呂祖遊戲仙，彌勒歡喜佛。神仙貴灑落，胡為尚拘執？佛度苦惱人，豈可自憂鬱。我非佛非仙，饒有二公癖。嘗以歡喜心，幻為遊戲筆。著書三十年，於世無損益。但願世間人，齊登極樂國。縱使難久長，亦且娛朝夕。一刻離苦惱，吾責亦以塞。還期同心人，種萱勿種檠。⁵

「嘗以歡喜心，幻為遊戲筆」的兩位師承，一是呂祖純陽，一是彌勒佛；他自己則非佛非仙，但願世間人能遠離苦惱，並傳播歡樂、遍滿人間。

他對生命的看法，影響他的創作旨趣。因為深刻體會到世事無常、人生有限，與其愁苦悲歎，不如歡欣笑對。他更希望周遭的人忘憂歡樂，於是創作劇本、小說實踐他的理念。他雖自稱「非佛非仙」，但又有心「造悅」、「度人」，所以他以「歡喜心」化為「遊戲筆」，實則「亦佛亦仙」。本文即在此精神下，先探討李漁「遊戲神通」的理念和內涵，其次以「遊戲筆」觀照李漁遊戲神通理念在其戲曲中的實踐，最後以「歡喜心」總結李漁遊戲神通的精神內蘊。

二、李漁遊戲神通的理念與內涵

³ [清]李漁：〈粵游家報五函之二〉，《笠翁一家言文集卷之三》，《李漁全集第一卷》，同前註，頁186-187。

⁴ [清]李漁：〈釋疑〉，《風箏誤》第三十出，《笠翁傳奇十種》，《李漁全集第四卷（上）》，同前註，頁203。

⁵ [清]李漁：〈偶興〉，《笠翁一家言詩詞集卷三》，《李漁全集第二卷》，同前註，頁25-26。

（一）佛教遊戲神通的意涵

「遊戲神通」，在佛教經典中一律用「遊」字，是以神力遊戲，自在無礙。如《雜阿含經》卷三十一所云：「爾時，世尊告諸比丘：有風雲天作是念：『我今欲以神力遊戲』，如是念時，風雲則起。」⁶《大智度論》卷七：「諸菩薩何以故出生遊戲是百千種三昧？……答曰：菩薩心生諸三昧，欣樂出入自在，名之為戲，非結愛戲也。戲名自在，如師子在鹿中，自在無畏故，名為戲。」⁷

可知，「遊」意謂遊化，「戲」意謂自在；是以「遊戲」來形容諸佛菩薩及大阿羅漢行使「神通力」的自在無礙。「神通」是一種能徹底實現人的自由的特殊能力，⁸乃是來自深邃的冥想和精神集中的實踐，⁹原是由禪定而開發出來的心理力量，¹⁰其作用自在無礙，是修行境界的真實表徵。

到了中國禪宗，以「遊戲神通」的名號稱佛祖，如《古尊宿語錄》卷二記百丈懷海禪師語云：「離四句外，所有言說辯才名化身佛，是名千百億化身釋迦牟尼佛，亦名大神變，亦名遊戲神通，亦名妙觀察智，亦名第六識。」¹¹又標舉禪師的修為，如：南泉普願禪師「後扣大寂之室，頓然忘筌，得遊戲三昧。」¹²蘄州四祖仲宣禪師舉拂子曰：「看看！山河大地，日月星辰，若凡若聖，是人是物，盡在拂子頭上一毛端裡出入遊戲。」¹³等等，均不離《方廣大莊嚴經》卷一序品：「皆是一生補處，遊戲神通三昧自在。」¹⁴所云「遊戲三昧」¹⁵的境界。

（二）文人遊戲神通的觀念

⁶ 見《大藏經》CBETA,T02,no.99,p.220,b9-12。

⁷ 《大智度論卷第七》，〈釋初品中佛世界願〉經文：「遊戲出生百千三昧」條，見藏經閣，《般若專輯》，《大智度論》（<http://www.baus-ebs.org/sutra/fan-read/008/1509/index.html>）。

⁸ （日）柳田聖山著，吳汝鈞譯：《中國禪思想史》（臺北：臺灣商務印書館，1982），頁48。

⁹ （日）柳田聖山著，毛丹青譯：《禪與中圓》（臺北：桂冠出版社，1992），頁13。

¹⁰ （英）關大眠（Damien Keown）著：「他還經常被形容為活生生的奇跡，具備了通過修習禪定開發出來的心理力量。」中譯本參考鄭柏銘譯：《當代學術入門——佛學（Buddhism: A Very Short Introduction）》（香港：牛津大學出版社，1998），頁26。

¹¹ 〔宋〕蹟藏主編集：〈大鑑下三世（百丈淮海大智禪師）語錄之餘〉，《古尊宿語錄·上》（北京：中華書局，1994），卷第二，頁25。

¹² 〔宋〕釋普濟：〈南泉普願禪師〉，《五燈會元·上》（臺北：文津出版社，1986），卷第三，頁136。

¹³ 〔宋〕釋普濟：〈四祖仲宣禪師〉，同前註，卷第十八，頁1206。

¹⁴ 《大藏經》CBETA,T03,no.187,p.539,a14。

¹⁵ 遊戲三昧：梵語Samādhi，音譯三昧、三摩提、三摩帝，意譯定、心專注於一境。各處說法或行腳謂之遊，進退自由而無礙謂之戲。諸佛菩薩於三界六道之中，濟度眾生，出入自在無礙，應用隨作，應語隨答，心無牽掛，任運自如，常在定中，謂之遊戲三昧。見釋聖定編著：《禪宗無門關譯註》（臺南市：開元寺，1995），頁13。

「游戲」一詞，在秦漢之前，多是分開使用的，和文藝活動有關的是「游藝」，在《論語·述而》有：「游於藝」，朱熹章句注云：「游者，玩物適情之謂；藝則禮樂之文，射御書數之法。……朝夕游焉，以博其義理之趣，則應務有餘。」¹⁶「玩物適情」就成了文人「游心騁目」的一貫態度。

戲，則有詼嘲之意，如《詩經·衛風·淇奥》：「善戲謔兮，不為虐兮」¹⁷，論語陽貨：「前言戲之耳」；¹⁸又有《呂氏春秋·重言篇》：「叔虞喜，以告周公。周公以請曰：『天子其封虞邪？』成王曰：『余一人與虞戲也。』」¹⁹則包含了開玩笑、作假的意涵。戲弄，最早見於《漢書·司馬遷報任安書》：「文史星曆，近乎卜祝之間，固主上所戲弄，倡優畜之，流俗之所輕也。」²⁰將戲弄與倡優並論。漢代有角觝戲，「戲」則包含嬉遊、角技、雜技等意涵。康保成列舉「戲」字派生的詞彙，如：戲言、戲判、戲弄、戲法、戲狎、戲侮、戲娛、戲嘲、戲謔等，並論說：「這足以概括出宋元戲曲成熟之前戲劇或『泛戲劇』形態的基本表演特點。」²¹則「戲」與後世「戲曲」的關係就更密切了。

由於禪宗透過一些具體的手段，機鋒棒喝，以呈現開悟境界；到了明清時期，談禪拜佛已蔚然成風。明萬曆間進士謝肇淛《五雜俎》卷八云：「今之釋教殆遍天下，琳宇梵宮盛於鬻舍，奉誦咒唄囀於弦歌，上自王公貴人，下至婦人女子，每談禪拜佛，無不灑然色喜者。」²²佛教在中國化、世俗化、實用化的過程中，與儒、道融合，三教合一，在小說、戲曲等文學作品中，充分展現其廣大的影響力。

康保成結合戲劇文學以觀，認為禪宗公案中所用的手段如謎語（機鋒）、歌舞（包括棒喝、作女人拜等）、雜劇（包括公案）、影戲、吟詩填詞等遊戲，所追求手段與目的合一的「遊戲神通」境界，也就是徹底解脫的「悟」的境界，這與我國古代的「戲劇」觀念有著驚人的相似與契合。²³這觀點與佛教的「遊戲神通」意涵已有相當程度的轉變。李漁標舉的「遊戲神通」，也是當時文人創作的一種態度和風氣，但實質和內涵究竟如何？與佛教的關係又如何？本文僅以李漁的理念和實踐為主，冀能具體窺其一豹。

¹⁶ [宋]朱熹集註、蔣伯潛廣解：《語譯廣解四書讀本·論語新解》（臺北：啟明書局，出版年月不詳），頁 89。

¹⁷ 毛詩正義：「寬緩弘大，雖則戲謔不為虐矣。」（鄭玄）箋云：「君子之德有張有弛，故不常矜莊而時戲謔。」見《十三經注疏·詩經》（臺北：藝文印書館，1976），頁 128。

¹⁸ 劉寶楠《論語正義》：「戲者，爾雅釋詁：『戲，謔也。』」見《新編諸子集成（一）》（臺北：世界書局，1972），頁 369。

¹⁹ 《呂氏春秋》卷第十八〈審應覽第六·重言〉，注：「戲，不誠也。」見《新編諸子集成（七）》，同前註，頁 220。

²⁰ 〈司馬遷傳第三十二〉，《漢書》卷六十二，《新校本漢書》（四）（臺北：鼎文書局，1983），頁 2732。《辭海》（上），（臺北：臺灣中華書局，1977），頁 1195。

²¹ 康保成：《中國古代戲劇型態與佛教》（上海：東方出版中心，2004），頁 303。

²² 謝肇淛：《五雜俎》（上海：上海書店，2001），頁 158。

²³ 詳康保成：《中國古代戲劇型態與佛教》，同註 21，頁 303。

（三）李漁遊戲神通的理念

《李漁文集》中，提及「遊戲神通」者，有〈蟹賦〉、〈香草亭傳奇序〉二則。〈蟹賦〉云：

及讀楊廷秀之〈糟蟹〉〈生蟹〉二賦，皆屬遊戲神通，幻其形而為人，與之辯論酬酢，以作〈郭索傳〉則可，謂之〈蟹賦〉，無乃名求而失其實乎？²⁴

由此段文中可知，楊廷秀的作品是以蟹為人形，並與之辯論酬酢，李漁認為這與賦蟹本身，名實不符，並視其幻設筆墨，屬於遊戲神通。〈香草亭傳奇序〉云：

從來遊戲神通，盡出文人之手，或寄情草木，或託興昆蟲，無口而使之言，無知識情慾而使之悲歡離合，總以極文情之變，而使我胸中磊塊，唾出殆盡而後已。然卜其可傳與否，則在三事：曰情、曰文、曰有裨風教。情事不奇不傳；文詞不警拔不傳；情文俱備，而不軌乎正道，無益于勸懲，使觀者、聽者啞然一笑而遂已者，亦終不傳。²⁵

是針對文人的遊戲神通，給予明確的界定：在極文情之變、一吐胸中壘塊的前題下，可使無情之物如草木蟲魚，賦予生命，並與人言說、同盡悲歡離合之感。他更進一步提出「傳世」的條件，除了情節奇幻、文辭警策之外，更須軌於正道、有裨風教。

《評鑑傳奇二種》，是李漁批評《秦樓月》與《香草亭》二劇本，其間也有遊戲神通的具體評論。《秦樓月》作者為朱素臣，劇中的將軍劉岳，是作者特意刻畫的神通人物，從第五出〈品花〉劉岳（由外扮飾）上場時的唱詞就可見一斑：

【七娘子】（外便服，雜院子隨上）血濺征袍經百戰，髀肉生，寶劍高懸。對酒當歌，逢場作戲，看神龍首尾能千變。²⁶

劉岳，表字令公，本貫山東安丘縣人氏。他少年投筆，累官鎮國將軍。因久厭功名，所以棄官隱居，絕口不談兵。他舟過吳門，暫寓虎丘僧舍。心血來潮，「逢場作戲」，品題花榜；

²⁴ 〔清〕李漁：〈蟹賦〉，《笠翁一家言文集卷一》，《李漁全集第一卷》，同註1，頁17。

²⁵ 〔清〕李漁：〈香草亭傳奇序〉，同前註，頁46-47。

²⁶ 〔清〕李漁：〈品花〉，《秦樓月》第五出，《評鑑傳奇二種》，《李漁全集第十八卷》，同註1，頁23-24。

自稱「文心隨境遷，英雄譜與美人書合選。……我劉岳呵，端的可上陪玉帝下卑田。」²⁷是個「神龍首尾能千變」的人物。因其花榜中漏失了陳素素，呂儀生往訪並加奚落，他就一心訪素，想將功贖罪。後來陳素素被賊寇騙俘山寨，抵死不從；呂儀生的家僕許秀，得信後向劉將軍求救，卻遭拒絕。劉岳其實是怕打草驚蛇，所以不露聲色，暗中冒充岱山大王差派的總巡，趁夜計拯陳姬，救出陳姬後，高唱「神通盡著我閑游戲」：

【會河陽】火焰山高，白雲洞迷，秦人一炬辱光輝。……（合）依稀，夜劫紅綃，磨勒出奇。（外）噯，顧不得你鞋弓細。……（外）陳姬休慌。現放著我劉岳在此，總使百萬賊兵，何足懼哉！神通盡著我閑游戲，么麼但磕著成糜碎。

28

並將陳姬送到袁太守處，不思受賞，決然竟去：「肝膽贈，姓名遺；辭上賞，拂歸衣。似神龍杳難窺。」²⁹最後一出〈誥圓〉，因呂儀生不明究裡，又加責備；待水落石出，他則以反語相諷：

【錦衣香】弓劍懸，風塵踐。盼不到意氣生，神通顯。真個是有始無終，做的牽頭不善。³⁰

實際上是大顯神通，建了大功，使得呂儀生頻頻賠禮。詔書下，封賞有其名，他則毅然求去，擺個神龍見首不見尾的姿態，正是：「仰天大笑拂衣去，我輩豈是蓬蒿人」。³¹

李漁對此劇「游戲神通」的人物，並未置評，但有三處針對「游戲之筆」論述。其一，是第五出〈品花〉，劉岳將鼎甲三名，考校已定，學士一十八人，位置亦妥。但吳中名妓，因花榜見遺，要求一體收錄，一齊到劉岳寓中懇求；各個帶有隨身禮物，盡展夤緣醜態，劉爺著惱，說道：

豈有此理！那真座師或者可容情面，我假試官斷斷難通賄賂的。³²

²⁷ [清]李漁：〈品花〉【錦纏道】曲詞，同前註，頁24。

²⁸ [清]李漁：〈拯芳〉，《秦樓月》第二十四出，同前註，頁99。

²⁹ [清]李漁：〈拯芳〉【紅繡鞋】曲詞，同前註，頁100-101。

³⁰ [清]李漁：〈誥圓〉，《秦樓月》第二十八出，同前註，頁117。

³¹ [清]李漁：〈拯芳〉，《秦樓月》第二十四出，劉岳將陳姬送到袁太守處，離去時所說的話。同註28，頁100。

³² [清]李漁：〈品花〉【古輪台】曲詞後之賓白，同註26，頁26。

最後下逐客令，眾人討論，只好另求舉薦，各尋門路。李漁在此段評曰：「遊戲文章，甲科技倆。」這是藉劉岳遊戲人間的姿態，投射科場的實況。

其二，在第十八出〈得信〉，陳素素被搖船的賊人拐騙，杳無蹤影。篾片老陶，到湖州府城被賊人圍住之前，插入一段閒話：

我老陶近日手中乾癟，虧了蘇州有幾位編新戲的相公，說道：「老陶你近日無聊，我每各人有兩本簇新好戲在此。聞得浙江一路，也學蘇州，甚興新戲，拿去賣些銀子用用，歸來每位送匹錦綢，送斤絲綿便罷，只算扶持你。」我快活透了！拿了幾本新戲，連夜趁船，竟到湖州。³³

李漁評曰：「遊戲之文，亦復臻勝。」這則是結合編劇家的現實生活，插入劇中。

其三，第二十八出〈誥圓〉【錦衣香】一段，劉岳、袁太守以其人之道還治其人，責備呂儀生，讓他百口莫辯、汗顏失措，而於了解、諒解的笑聲中收場。

李漁在此評曰：「反覆撥弄，極文章變化之妙，真乃筆如游龍。」³⁴反覆撥弄遊戲之筆，與前面情節呼應對照，產生趣味。三則中有兩則和遊戲神通的人物—劉岳有關，但主要是以作家立場談文章變化的巧妙。

至於《香草亭》一劇，作者若耶野老（鏡曲化農），原題作《香草吟》，本文行文依李漁所改。劇中蜜陀僧上場時，由丑扮駝背大腹矮僧，毘盧袈裟掛大念珠，耳墜雙環，手持錫杖，上懸大葫蘆，執拂笑上，唱道：

【北點絳脣】曲背弓腰，阿彌陀稱。除煩惱，自在逍遙。說不盡禪機妙。咱本無姓氏，那有家鄉？只因兩肩脊擔負過五岳九州，留下了崑崙一座；滿肚皮膨脹的千言萬偈，弄出了傀儡半尊；立證陀羅，遂添蜜印，因此順口兒都叫咱做蜜陀僧。混迹塵寰，偶隨遊戲。一任那金剛鑽羚羊角，少不得撞著開交；便是這芥菜子須彌山，也恰好湊來撮合。將蠅拂東塗西抹，只可瞞赤豆大的眼睛；把錫杖橫豎直量，打不破這葫蘆提的世界。咱今日登場作法，又免不得留一番笑柄也。³⁵

蜜陀僧「混迹塵寰，偶隨遊戲」，是一個遊戲神通、得道之人，他駝背大腹、耳墜雙環、持錫杖、懸葫蘆的打扮，令人想見彌勒佛或布袋和尚。李漁評說：「縱橫禪悟，不減青藤。」

³³ [清]李漁：〈得信〉，《秦樓月》第十八出，同前註，頁74。

³⁴ 同註30，頁117。

³⁵ [清]李漁：〈問切〉，《香草吟》第五出，《李漁全集第十八卷》，《評鑑傳奇二種》，同註1，頁139。

也是對這位得道僧人的寫照。

在劇中，桑寄生（生）、劉寄奴（淨）混迹風塵，前路茫茫，向蜜陀僧問卜。（2〈制酒〉³⁶）貝老夫人（老旦）、紅娘子（旦）求蜜陀僧超度亡夫亡父。（3〈郁滯〉）蜜陀僧（丑）則在檢點藥箱時，發現少了「無名異蚰蛇惡實」和「葳靈仙木賊班貓」，原來是二妖偷了禪房葫蘆而去。蜜陀僧指示：劉宜遠行，桑應靜守；（5〈問切〉）並為貝氏舉辦超度法會。（7〈降香〉）結果桑生遇車前子、與紅娘子結絲蘿；劉郎得蚰蛇膽、一生富貴。杜仲（小生）官拜鎮東將軍，尋得妻妹（貝夫人）甥女（紅娘子）；矮駝僧贈淡把孤與桑寄生，授以火攻之法，（24〈烟誠〉）平定興妖草寇（二妖）。一番離合之後，蜜陀僧顯化塵寰，群魔盡絕，功行圓滿；於超凡入聖之期，以「一切有情，何非眷屬」點化眾人，智慧圓通收場。（32〈丸散〉）

全劇用藥名融冶，精采紛成，李漁的評語充滿了讚嘆，真化工手、穎秀獨出、靈心奇想老筆、信手拈來皆成妙義、隨筆點綴輒解人頤、擊節稱美警異神助等等，整體而言，他更認為該劇情事奇幻、文辭警拔、且以棒喝為心，三美俱擅，可與《拜月亭》、《牡丹亭》鼎足而三。³⁷

他在第二出〈制酒〉針對此劇的創作旨趣提出評語：

藥品以千百計，麟集於前，目眩心搖，從何下手？作者卻能驅使草木，似乎百草有靈，隨其意之所之，競趨筆底，以供其指揮者。異哉！此才子精神，足以格及無情也。至於曲白關捩，以至分出命名，皆以醫家名相點染，時露救世婆心，復現藥王藥上兩大士身而說法者，乃知才子亦有千百億化身也。（132-133）

³⁸

作者能驅使草木，以精神格及無情；又以醫家名相，寓救世婆心。藥品百草與醫家名相，是才子千百億的化身，正是李漁所謂遊戲神通的最佳典範。李漁的評語多針對創作者的用心和筆墨，加以提點和標舉。以下舉出其中配合神通人物和遊戲場面的評論，更可以具體看出作者和作品的融合，以及李漁所謂遊戲神通的內涵。

在第五出〈問切〉，蜜陀僧唱【混江龍】，檢點他的藥箱，共一百三十八味，連屬可觀，李漁認為「一入爐冶，皆成九轉丹砂。讀此可消百疾。」（139）又評道：

³⁶ 括弧中是《香草吟》出數與出目，下引同此，不復贅述。

³⁷ 詳〈香草亭傳奇序〉，同註25，頁46-47。

³⁸ 引文後括弧所標是《香草吟》頁碼，下引同此，不復贅述。見《評鑑傳奇二種》，《李漁全集第十八卷》，同前註。

看他泛敘橫鋪，妙有分曉。或以色，或以數，或以人，或以情，或以物類，或以藥性，如一屋散錢，信手拈來，都歸條貫。雄肆不減青藤度柳收江南也。將煎引作結，絕妙章法。」(140)

【油葫蘆】一曲，蜜陀僧怒表二妖偷盜葫蘆，將危害蒼生，定不容肆意，李漁評：

將來非常熱鬧，俱從此一線放出。文人心胸，乃能包舉宇宙也。(140-141)

是藉游戲神通的蜜陀僧，展現作者包舉宇宙的文人心胸，以及驅遣百草的才情和功力。

至於以游戲筆墨寫戰爭，在第十六出〈草寇〉，點將發令，場面最熱，李漁評曰：

此出嘻笑怒罵，縱橫閎肆。其點將發令，迥異常徑，傳奇中飛將軍也。(163)

有前行，有策應，有偵探，三者運用於虛；曰軍資，曰糧儲，二者應接於實。五花八門，豈復外此。游戲中略見胸中一斑。」(165)

從劇情離奇，虛實應接，依然歸結到作者的胸中韜略。第二十五出〈火麻〉，敘述火攻奇謀，李漁評曰：

兵法如戲法，任他符石奇謀，不過尋常狡獪戲言。其有機理無□，付之一笑。(182)

橫說豎說，盡在個中。作者於此道，得徹悟境界矣。(183)

此雖蒙莊寓言，實勝賈生痛哭。慎勿以游戲而忽諸。(184)

明言兵法如戲法，但蒙、莊寓言，多有寄託；他語重心長，強調作者能在戲法中得徹悟境界，千萬勿以游戲而忽略作者用心。

最後第三十二出〈丸散〉，從劇情推衍到人情、世情，李漁贊歎作者用心能和觀眾打成一片，於【南錦衣香】評曰：

比物連類，便說到夫婦利名，與通場之人無不關切。筆墨神奇，一至於此。

同頁又評：

通卷藥名，假借於此。獨以實作結，小見文心變化，大徵佛力慈悲。用入單方，奇絕幻境。(203)

從「文心變化」到「佛力慈悲」，既是文人筆墨，也是大願佛心。在此劇中，李漁不只關注作者游戲神通的創作筆墨，更結合了劇中游戲神通的人物和場面，標舉了作者的徹悟境界和救世襟抱。

李漁認為若耶野老《香草亭》能「幻無情為有情，既出尋常視聽之外，又在人情物理之中」，又能做到詞采華美、音節和諧、旨趣警拔，與其《閒情偶寄》所論填詞意義，鮮不合轍。³⁹在評鑑賞識之際，我們也看到了李漁創作的主張和實踐心得。

三、游戲筆：李漁游戲神通理念在其戲曲中的實踐

前述《秦樓月》、《香草亭》二劇，不離才子佳人的主題，但分別透過塑造神通人物，一道（劉岳）、一僧（蜜陀僧），施展游戲神通，完成道隱與顯化的境界。但李漁的評論，是以作者的創作手法和巧思為主，他所謂的游戲神通，指的是幻無情為有情，是反覆撥弄的游戲之筆、能巧奪化工的神奇變化，有著包舉宇宙、裨益世人的救世婆心。在李漁的劇中，沒有具體的游戲神通人物，但他運用神奇異想，調和人事的缺憾與不和諧，則處處可見他發揮文人游戲神通的筆墨。

以「神異情節」和劇中作用而言，李漁的游戲筆墨是蘊藏深心、煞費用心，而且考慮到舞台演出效果的。李惠綿以「神異情節」通稱李漁劇作中「神仙道化、神頭鬼面」的情節，並提出《蜃中樓》、《比目魚》、《奈何天》、《凰求鳳》四種，分析了前三種的內在涵義；以樂衡軍《從荒謬到超越》的觀點，提出超越性、嚴肅性與嘲弄性的深刻意涵。另外也分析了腳色運用與排場、以及舞台藝術，認為李漁對這些情節的安排是用心的，有舞台表演上的考量和啟發觀眾、娛樂大眾的效果。⁴⁰

以文化思維和戲劇效果的角度而言，明清傳奇小說中「引神相助」的線索，甚至「神魔奇幻」的現象，在李漁作品中也受其影響而有所開創。鍾明奇提出「神引」式結構，從

³⁹ 詳〈香草亭傳奇序〉，同註25，頁46-47。

⁴⁰ 李惠綿：〈論李漁劇作中的神異情節〉，原刊載臺灣大學《中國文學研究》第五期（1991），收入《戲曲新視野》（臺北：國家出版社，2008），頁363-394。

李漁戲曲《憐香伴》的〈神引〉，《蜃中樓》的〈幻因〉、〈結蜃〉、〈授訣〉、〈試術〉、〈煮海〉，《鳳求鳳》的〈冥冊〉，《比目魚》的〈神護〉，到小說《無聲戲》〈改八字苦盡甘來〉中的華陽山人、〈失千金福因禍至〉中的楊百萬、〈鬼輸錢活人還賭債〉中的鬼、〈變女為男菩薩巧〉中的菩薩，以即《十二樓》中〈奉先樓〉的北斗星君、〈聞過樓〉的空中仙人、〈三與樓〉的老俠士等，都藉由一種神祕的力量，引導著作品故事情節的發展，這種結構形式普遍存在明清小說戲曲的創作中，他認為這是同一種文化思維模式對兩種不同的通俗文學文體共同發生作用的結果。⁴¹屈嘯宇進一步將「神引情節」與《閑情偶寄》「便面窗」的構思概念結合，認為李漁是有意且主動地運用「神引」情節，作為戲劇空間的顯性存在，製造新奇效果；因此，神引結構中出現的神異角色，既可以認為是作者主動操弄人物以及觀者的直接顯現，也可以看成「戲之為戲」的一種直接顯現。⁴²

至於劇中神佛人物的形象，在劇中也有不同的作用。駱兵將李漁戲曲中塑造的神佛形象，從演員角色區分為三類：第一類是劇中主要角色，如《蜃中樓》的男女主角，柳毅、張生是「頑仙托身」，龍女舜華和瓊蓮是「玄女托生」。第二類是劇中重要角色，如《鳳求鳳》中的文昌星福曜梓潼帝君、朱衣使者、香案吏等道教神仙，《憐香伴》中的釋迦牟尼、文殊、普賢等佛教神祇與文曲星君、朱衣使者、氤氲使者等道教神仙，《奈何天》中的玉皇、紫微大帝、清虛大帝、洞陰大帝、變形使者等道教神仙，《比目魚》中的平浪侯晏公是明太祖朱元璋敕封的民間俗神。第三類是隱喻角色，如《風箏誤》劇中的關聖帝君、火德星君、太歲星君作為道教中的神仙是朝廷士兵裝扮的，文殊菩薩作為佛教神祇僅僅被賊兵提及而沒有在舞台上露面；《慎鸞交》中的賊兵裝妖和地痞弄鬼都是俗人偽裝的神佛形象；《意中緣》中的楊雲友在歹和尚黃天監的眼中儼然是「觀音面前的龍女轉世」、「九品蓮台座右身」，比喻而非真神；《玉搔頭》中的正德皇帝自稱「聖天子自有神靈相保」，實際上劇中並沒有出現一個神靈，《巧團圓》劇情是在「前生因果」的懸念中，圍繞姚克承所夢見的「仙人夙昔好樓居」，即小說中的「生我樓」，如真似幻地展開。⁴³

以上學者從神異情節、神引結構、神佛形象等角度，分析李漁作品中的奇幻內涵，充分而具體，李漁戲曲中幻無情為有情、反覆撥弄的「遊戲之筆」，與神異幻化對象的結合，歷歷可見。但李漁的出奇制勝，並不落於神鬼世界，他對於當時文人傳奇藉荒唐怪誕不經之事藏拙，深不以為然，提出「戒荒唐」的主張。他認為劇本是「三代以後之《韶》、《濩」，「王道本乎人情，凡作傳奇，只當求於耳目之前，不當索諸聞見之外。」⁴⁴只有合乎人情

⁴¹ 鍾明奇：〈李漁小說戲曲創作的“神引”式結構〉，《蘇州大學學報》，1999年第4期，頁65-69。

⁴² 屈嘯宇：〈神引情節與便面窗——淺議李漁戲劇理論中的戲劇敘事觀〉，《理論界》（文藝評論），2009年第8期，頁152-154。

⁴³ 駱兵：〈《笠翁十種曲》神佛形象的審美文化意蘊〉，《戲劇文學》2007年第8期，頁34-39。

⁴⁴ [清]李漁：《閑情偶寄》，《李漁全集第三卷》，同註1，頁13、14。

物理者，才能千古相傳。

因此，他的神奇變化是來自人性，他說：「世間奇事無多，常事為多，物理易盡，人情難盡」、「性之所發，愈出愈奇」，⁴⁵所以他的遊戲神通，是出自本性，所以創意無窮，不能膠著於聞見之中與神鬼之外。如《奈何天》中的關忠、《比目魚》中的莫漁翁，他們都是平凡的百姓，李漁賦予他們忠、義的形象，更在他們身上展現了不可思議的力量，完成了主角的心願；《憐相伴》中的崔箋雲、《鳳求凰》中的許仙簫，則是以自身的才華，努力追求自己的幸福和理想；《意中緣》、《玉搔頭》寫女性對情感的堅持，終能苦盡甘來，贏得真愛；《慎鸞交》、《蜃中樓》則以男性觀點，寫追求愛情的真心，經得起考驗；《風箏誤》、《巧團圓》在天道人心之間，極盡錯誤、巧合的奇變，終能各得其所，大快人心。凡此，都可見李漁運用神奇異想，調和人事的缺憾與不和諧，有著包舉宇宙、裨益世人的救世婆心。

李漁所謂神通的真諦，在這裡已可看出端倪。但「神助」與「荒唐」之間如何辨證？他對神佛人物的看法，與他的戲曲實踐是否一致？其觀點與佛教的關係又如何？是本文進一步擬探討的問題。

四、歡喜心：李漁遊戲神通的精神內蘊

李漁是用何種態度和心境，運轉他的遊戲神通筆墨？這是屬於創作的思考層面，不像執行面那樣清晰可見。⁴⁶本節借助於他的詩文作品，捕捉他的境界；輔以他對神鬼仙佛的看法，尋繹他的初衷；最後點出他「歡喜心」的精神內蘊。

（一）創作本位的遊戲神通境界

李漁一生以創作為務，以創新的角度而言，創意源自生活的直接需求，他認為：「凡作傳奇，只當求於耳目之前，不當索諸聞見之外。」又說：

世間奇事無多，常事為多，物理易盡，人情難盡。有一日之君臣父子，即有一日之忠孝節義。性之所發，愈出愈奇；盡有前人未作之事，留之以待後人，後

⁴⁵ 同前註，頁 14。

⁴⁶ 賴聲川提出「創意三部曲」：「激發創意本身的欲望」和「如何找到途徑讓欲望成形」兩部份，用以對應「構想面」和「執行面」。賴聲川：《賴聲川的創意學》（臺北：天下雜誌，2006），頁 39。

人猛發之心，較之勝於先輩者。⁴⁷

李漁在平常日用之間，求新求異，正如法國作家普魯斯特（Marcel Proust）所說：「創意的旅程不在尋找新的景觀，而在於得到新的眼睛。」⁴⁸而創作有神祕不可言者，如李漁所說：

心之所至，筆亦至焉，是人之所能為也；若夫筆之所至，心亦至焉，則人不能盡主之矣。且有心不欲然，而筆使之然，若有鬼物主持其間者，此等文字，尚可謂之有意乎哉？文章一道，實實通神，非欺人語。千古奇文，非人為之，神為之、鬼為之也，人則鬼神所附者耳。⁴⁹

他認為平凡中能見新奇，發勇猛心以觀人情，從本性出發，「心之所至，筆亦至焉」，是可以達到「愈出愈奇」的境界。但是「文章之道，實實通神」，創作的最高境界是「神助」；⁵⁰這不是人力所能為，是他所謂的「神通」所在，也是他引以自豪的地方。一如他〈蘇幕遮〉（垂釣得魚，喜歌一闋）一詞所稱的「手到功成」：

柳初晴，山乍曉。夢醒巫山，天上行雲杳。好句不煩人屬草，一曲鶯簧，檻外詩成了。酒情酣，棋興飽。要有餘閒，還是垂綸好。不道魚來剛湊巧，手到功成，翻為機心少。⁵¹

以此觀點來看，李漁的「遊戲神通」並不只限於神佛的題材和神異的表現，而是與創作的心理狀態更加貼近。但他這種心境，除了少機心之外，又說非人力而能、是神鬼為之，那他對鬼神與仙佛的看法又如何？

（二）李漁對鬼神仙佛的看法

李漁是反對迷信的，他在〈回煞辨〉中表明：

⁴⁷ [清]李漁：〈戒荒唐〉，《閒情偶寄·詞曲部》，《李漁全集第三卷》，同註1，頁14。

⁴⁸ 引自賴聲川：《賴聲川的創意學》，同註46，頁146。

⁴⁹ [清]李漁：〈填詞餘論〉，《閒情偶寄·詞曲部》，《李漁全集第三卷》，同註1，頁65。

⁵⁰ 在《香草吟》第四齣〈望聞〉的評語有云：「又將藥名借音成義，匪夷所思。復得之唐律中，必有神助。」見《評鑑傳奇二種》，《李漁全集第十八卷》，同註1，頁138。

⁵¹ [清]李漁：《耐歌詞》，《笠翁一家言詩詞集》，《李漁全集第二卷》，同前註，頁451。

予平生惡聞影響之談，於妖邪惑眾之事，必辟之是力。

在杭州民間，人死後還未殯殮，先卜回煞之日，在那天先準備埕羹糗牲醴於堂，以俟其來享，然後舉家遷移避煞；為了確定死者是否回煞，還在几席巷弄門闕之間篩上葭灰，作為驗證。事實上無形者如何有跡可見？這是小民愚昧而傳說太過。

所以他在母親過世，卜得回煞之日，與日者展開論辨，認為既愛親人，又何忍以殃厲看待？而神是光明正直的，降殃於人的梟惡之徒，怎會是神呢？駁倒了日者。當晚端坐家中：「張炬設席於中堂，誦〈蓼莪〉之篇，讀大小戴之記，涕泗達曙，而不聞影響。」⁵²作〈回煞辨〉。他還駁斥烏鴉不祥、喜鵲報喜的說法，認為休咎在人，不能以人之愛憎而定吉凶，作〈烏鴉吉凶辨〉。⁵³

至於遍及民間的觀世音和關帝君信仰，他也有親身的經歷和體驗，可由〈燕子磯阻風，偶書亭棟〉、〈觀音閣〉、〈關帝廟〉三對題聯序文中知之：

辛亥初夏，阻風燕子磯者凡三日，予禱諸神曰：「願為諸勝題聯，如其有當，乞反風助我。」遂題此亭及關帝廟、觀音閣三聯，題畢返舟，風果立變，不竟日而抵京口。是時，同泊之舟不下數百，行人以千紀，咸咄咄稱怪云。⁵⁴

此外，他也為〈千手觀音法像〉題聯：

一身現像有多般，稱大士不離本號；千手指人登寶筏，奈眾生尚有迷津。⁵⁵

為有迷津，需仗菩薩神人點化，若能憫人疾苦，救人危難，應人所求，則以靈驗為人嚮往。俗情附熱，熱則爭趨，所以李漁認為：「大士非古佛，乃一當今得氣之時人也。」而「佛中之有觀世音，猶神中之有關夫子，皆百千萬億其身，散滿於天地之間，而與斯民習處者也。」因「大士靈而佛法盛，關聖驗而神道尊，皆不特有功於世，而且有功於天地神明者也。」⁵⁶所以「神仙何必去人間」，⁵⁷要能與世俗人同在，助人脫困，化愚成智，才是他的

⁵² [清]李漁：〈回煞辨〉，《笠翁一家言文集卷二》，《李漁全集第一卷》，同前註，頁120-122。

⁵³ [清]李漁：〈烏鴉吉凶辨〉，同前註，頁122-123。

⁵⁴ [清]李漁：〈燕子磯阻風，偶書亭棟〉、〈觀音閣〉、〈關帝廟〉聯，《笠翁一家言文集卷四》，《李漁全集第一卷》，同前註，頁238-239。

⁵⁵ 同前註，頁235-236。

⁵⁶ [清]李漁：〈觀音大士持驗錄〉序，《笠翁一家言文集卷一》，《李漁全集第一卷》，同前註，頁37-39。

⁵⁷ [清]李漁：〈義仙道人過訪〉，詩云：「大隱從來不在山，神仙何必去人間。睹君道貌思黃鶴，愧我行蹤異白鸛。一世逃名無小辱，孤身食力有餘閑。不應謬訪塵中士，認作蓬萊第二班。」見《笠翁一家言詩詞集卷二》，《李漁全集第二卷》，同前註，頁191。

精神所在。

（三）李漁「歡喜心」的精神內蘊

以上述精神檢視他的傳奇作品，我們可以發現李漁劇中的神佛人物都充滿人性，親切有趣，鬼使神差的背後，是作者洞察人情世故後的刻意經營。他笑看人生，希望化煩惱為歡喜，化愚昧為聰明，但又不落俗套與教條；在道學與風流之間、在遊戲與莊嚴之際、在神佛與世人之間，常常是模糊矛盾沒有明確的界線，它充滿著完整生命機趣的流轉，很難絕對執持一端，或用二元對立分析批評。

除了神佛人物、神異情節外，他的遊戲神通更多展現在世間人物身上，就以《奈何天》為例，全劇多人一事，演述闕不全和眾佳人奈何不得天，在闕忠努力下，補就缺陷天的過程。其間三位佳人甚至丫鬟宜春，各有各的無奈、各有各的舉措，奈何不了的天，由神眾和變形使者補全了；而闕忠也在補就主人缺陷天的同時，建功立業，補全了自己身為人僕無可奈何的天；闕不全因忠厚肯納忠言，終能在眾人與諸神的努力下，福貴齊至，寄寓著「貌隨心改」的旨趣，補就了「缺陷天」。⁵⁸紫珍道人指出：「闕忠是《奈何天》上女媧」，⁵⁹更於總評說道：

以憤世之心，轉為風世之事，此種奇才，此種大力，非笠翁不能有。至於文詞之奇麗，關目之神巧，總非人工可到；若使人工可到，便非奈何天上煉石手矣！

一方面點出笠翁「憤世、諷世」的初衷，以及善於轉化的「奇才大力」；一方面點出文詞關目的神巧，非人工可到，是真正的補天煉石者。兼及了創作境界與淑世救世的用心。

但李漁選擇面對世間人的形象，不是怒目金剛、慈悲菩薩，而是笑彌勒；一如他在《風箏誤》末齣下場詩所說，他希望歡笑滿人間，舉世成彌勒，才肯停止創作。他的劇本中沒有佛教中的神通人物，但他在《香草亭》的評鑑中，多處提點矮陀僧是現菩薩身說法，提醒觀眾不要等閒看待：

此大菩薩合掌正位，莊莊而語，非戲言也。觀場者當別具眼耳身意。⁶⁰

⁵⁸ 高美華：〈由小說〈醜郎君怕嬌偏得艷〉與傳奇《奈何天》之「結構」看李漁戲曲創作之途徑〉，《章法論叢》第五輯（臺北：萬卷樓圖書公司，2011），頁419。

⁵⁹ 〈慮婚〉紫珍道人評語，《奈何天》第二齣，《笠翁傳奇十種》，《李漁全集第五卷》，同註1，頁10。

⁶⁰ 〔清〕李漁：〈烟燭〉，《香草吟》第二十四出，《評鑑傳奇二種》，《李漁全集第十八卷》，同前註，頁181。

他將金陵別業取名為「芥子園」，用的是佛家「芥子納須彌」之義，〈署門〉的題聯為：

因有卓錫地，遂營兜率天。⁶¹

「兜率天」，乃「具有歡喜」之意。是佛經記載「欲界六天」（四天王天、忉利天、夜摩天、兜率天、樂變化天、他化自在天）的第四天，意譯知足天、妙足天、喜足天、喜樂天，是彌勒成佛前之居處。⁶²李漁將自己的理想和志業寄託在此，與他的創作實踐是密切脗合的。他的深心則在〈雪彌勒〉一詩，充分可見：

趺坐瓊山寶樹林，白毫光裡少塵侵。現身全仗空為色，布地偏將玉作金。為看人情成冷笑，因憐世劫倍寒心。佇看化作楊枝水，一滴能消苦海深。⁶³

冷笑、寒心，化作悲憫、消苦，是何等的胸懷氣度！這是李漁「歡喜心」的根源，掌握它，才能窺見他「喜劇」的真諦吧！

五、結論

「游戲神通」是文人常用的名詞，包含創作的形式和處世的心態，一般人大多不加深究。佛教的「游戲神通」則隨著禪宗的發展而推向世俗，其間的真諦非真修行者難盡其妙。李漁對生命有深刻的體驗，他深知世事無常，不須執著形式的完美；人生如戲，要能放寬視野，「計及全本」，才不會短視生煩惱。他更標舉「嘗以歡喜心，幻為遊戲筆」，自稱「非佛非仙」，但又有心「造悅」、「度人」，希望世間人能遠離苦惱，並傳播歡樂、遍滿人間。他喜歡趺坐，且頗有心得，⁶⁴他認為「儒宗初不異禪宗」：

楚游誰作主人翁，佛印燒豬事偶同。片榻肯留明月夜，三更共納蓼花風。一身

⁶¹ 〔清〕李漁：〈芥子園雜聯〉，《笠翁一家言文集卷四》，《李漁全集第一卷》，同前註，頁242。

⁶² 《雜阿含經》第三十一卷第八百六十一節，介紹其處所；《彌勒上生經》講述彌勒菩薩上生兜率天的事蹟。均可詳參。簡介可參維基百科網站 <http://zh.wikipedia.org/zh-tw/>。

⁶³ 見《笠翁詩集卷之六》七言律，《李漁全集第二卷·笠翁一家言詩詞集卷二》，同註1，頁154。

⁶⁴ 〔清〕李漁〈趺坐〉：「秋來喜趺坐，亦復手殘編。為見影落地，才知雁在天。山清疑有月，樹靜欲無煙。獨得悠然趣，低徊不忍眠。」（《李漁全集第二卷·笠翁一家言詩詞集卷一》，同前註，頁101）。

是贅吾何有，半偈都忘色始空。與爾同參無上乘，儒宗初不異禪宗。⁶⁵

所以他以創作為本位，融合了各家思想與人生體會，對文人的游戲神通，給予明確的界定：在極文情之變、一吐胸中壘塊的前題下，可使無情之物如草木蟲魚，賦予生命，並與人言說、同盡悲歡離合之感；他更進一步提出「傳世」的條件，除了情節奇幻、文辭警策之外，更須軌於正道、有裨風教。他透過若耶野老《香草亭》的評鑑，從「文心變化」到「佛力慈悲」，不只關注作者游戲神通的創作筆墨，更結合了劇中游戲神通的人物和場面，標舉了作者的徹悟境界和救世襟抱。

近來學者的研究，對於李漁戲曲的理論與創作實踐，已有豐碩的研究成果，本文扣緊李漁本身對「游戲神通」的界定，以「游戲筆」觀照李漁游戲神通理念在其戲曲中的實踐，從神異情節和劇中作用、文化思維和戲劇效果、神佛人物的形象分類等角度，歸納學者具體的分析成果。

進而以創作本位的游戲神通境界、李漁對神鬼仙佛的看法，歸結其「歡喜心」精神內蘊。李漁在平常日用之間，求新求異，但是「文章之道，實實通神」，所以創作的最高境界是「神助」。他反對迷信，但俗情附熱，熱則爭趨，所以李漁認為：「大士非古佛，乃一當今得氣之時人也。」神佛要能與世俗人同在，助人脫困，化愚成智，才是神佛的精神所在。因此他所說的游戲神通，並不限於神鬼仙佛的奇幻題材，更多展現在世間人物身上，就以《奈何天》為例，結以紫珍道人的評論，一方面點出笠翁「憤世、諷世」的初衷，以及善於轉化的「奇才大力」；一方面點出文詞觀目的神巧，非人工可到，是真正的補天煉石者。兼及了創作境界與淑世救世的用心。

他的劇本中沒有佛教中的神通人物，但他在《香草亭》的評鑑中，多處提點矮陀僧是現菩薩身說法，提醒觀眾不要等閒看待；而在他的現實生活中，金陵別業取名為「芥子園」，〈署門〉的題聯是：「因有卓錫地，遂營兜率天」，李漁選擇面對世間人的形象，不是怒目金剛、慈悲菩薩，而是笑彌勒。

因此，我們可以說：李漁游戲神通的精神：在「游戲筆」中，是「非關人力、內有神助」的創作境界；在「歡喜心」裡，是「冷眼寒心、悲憫消苦」的慈悲轉化。「彌勒」是他假借的面貌；「兜率天」是他構築理想的天地。他的理念與實踐是否有落差，則擬另文探究，非本文所能論述的了。

⁶⁵ [清]李漁：〈惠安寺宿寓公講堂〉，《笠翁一家言詩詞集卷三》，同前註，頁151。

引用書目

一、傳統文獻

- 《毛詩正義》，《十三經注疏·詩經》，臺北：藝文印書館，1976年。
- 《呂氏春秋》卷第十八，《新編諸子集成（七）》，臺北：世界書局，1972年。
- 〔宋〕朱熹集註、蔣伯潛廣解：《語譯廣解四書讀本·論語新解》，臺北：啟明書局，出版年月不詳。
- 〔宋〕蹟藏主編集：《古尊宿語錄》（上、下），北京：中華書局，1994年。
- 〔宋〕釋普濟：《五燈會元》（上、中、下），臺北：文津出版社，1986年。
- 〔明〕謝肇淛：《五雜俎》，上海：上海書店出版社排印本，2001年。
- 〔清〕劉寶楠《論語正義》，《新編諸子集成（一）》，臺北：世界書局，1972年。
- 〔清〕李漁：《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。
- （1）〈蟹賦〉，《笠翁一家言文集卷一》，《李漁全集第一卷》。
 - （2）〈香草亭傳奇序〉，《笠翁一家言文集卷一》，《李漁全集第一卷》。
 - （3）〈《觀音大士持驗錄》序〉，《笠翁一家言文集卷一》，《李漁全集第一卷》。
 - （4）〈回煞辨〉，《笠翁一家言文集卷二》，《李漁全集第一卷》。
 - （5）〈烏鵲吉凶辨〉，《笠翁一家言文集卷二》，《李漁全集第一卷》。
 - （6）〈粵游家報五函之二〉，《笠翁一家言文集卷三》《李漁全集第一卷》。
 - （7）〈燕子磯阻風，偶書亭棟〉、〈觀音閣〉、〈關帝廟〉聯，《笠翁一家言文集卷四》，《李漁全集第一卷》。
 - （8）〈芥子園雜聯〉，《笠翁一家言文集卷四》，《李漁全集第一卷》。
 - （9）〈趺坐〉，《笠翁一家言詩詞集卷一》，《李漁全集第二卷》。
 - （10）〈雪彌勒〉，《笠翁一家言詩詞集卷二》，《李漁全集第二卷》。
 - （11）〈惠安寺宿寓公講堂〉，《笠翁一家言詩詞集卷三》，《李漁全集第二卷》。
 - （12）《耐歌詞》，《笠翁一家言詩詞集》，《李漁全集第二卷》。
 - （13）《閒情偶寄》，《李漁全集第三卷》。
 - （14）《風箏誤》，《笠翁傳奇十種》，《李漁全集第四卷》。
 - （15）《奈何天》，《笠翁傳奇十種》，《李漁全集第五卷》。
 - （16）朱素臣：《秦樓月》，《評鑑傳奇二種》，《李漁全集第十八卷》。
 - （17）若耶野老：《香草吟》，《評鑑傳奇二種》，《李漁全集第十八卷》。

二、近人論著

《辭海》，臺北：臺灣中華書局，1977 年。

丁敏：《佛教神通——漢譯佛典神通故事敘事研究》，臺北：法鼓文化事業股份有限公司，2007 年。

李惠綿：《戲曲新視野》，臺北：國家出版社，2008 年。

屈嘯宇：〈神引情節與便面窗——淺議李漁戲劇理論中的戲劇敘事觀〉，《理論界》（文藝評論）2009 年第 8 期。

高美華：〈由小說〈醜郎君怕嬌偏得艷〉與傳奇《奈何天》之「結構」看李漁戲曲創作之途徑〉，《章法論叢》第五輯，臺北：萬卷樓圖書公司，2011 年。

康保成：《中國古代戲劇型態與佛教》，上海：東方出版中心，2004 年。

賴聲川：《賴聲川的創意學》，臺北：天下雜誌，2006 年。

駱兵：〈《笠翁十種曲》神佛形象的審美文化意蘊〉，《戲劇文學》2007 年第 8 期。

鍾明奇：〈李漁小說戲曲創作的“神引”式結構〉，《蘇州大學學報》1999 年第 4 期。

釋聖定編著：《禪宗無門關譯註》，臺南：開元寺，1995 年。

（日）柳田聖山著，吳汝鈞譯：《中國禪思想史》，臺北：臺灣商務印書館，1982 年。

——，毛丹青譯：《禪與中圓》，臺北：桂冠出版，1992 年。

（英）關大眠（Damien Keown）著，鄭柏銘譯：《當代學術入門——佛學》（Buddhism: A Very Short Introduction），香港：牛津大學出版，1998 年。

維基百科（<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/>）。

Happy Heart, Playful Pen: the Contents of Li-yu's Concept of "Yiu Shi Sheng Tong" and its Spiritual Cultivation

Kao Mei-hua^{*}

Abstract

First the text starts with Li-yu's view point of life. He knows well the uncertainty of all the things in life, and does not insist perfection in writing style. Life is like a drama, only to widen vision, and to see through the whole may avoid short sight and annoyance. He tends to have a happy heart, and transfers it to playful pen. He claims he himself is not Buddha, nor immortal. He is but willing to entertain people and to save people in hope that joy may spread over the world and human being may keep away from bitter annoyance.

The text discusses mainly about Li-yu's Yiu-Shi-Sheng-Tong (游戲神通) in 《Li Ong I Chia Yen Wen Gii(笠翁一家言文集)》 and 《Ping Jien Tsuan Chi Liang Chung (評鑑傳奇二種)》and its research on the contents of Yiu-Shi-Sheng-Tong and the concept of literary men and Buddhism. To the Yiu-Shi-Sheng-Tong of literary men, he gives an affirmative definition: under the premise of extremely great changing of feeling and emotion in literature to fully release the inner pressure in our heart, the unfeeling things like grass, wood, worm and fish, may then be gifted with life, and are able to talk to people, and share the same feelings of human beings vicissitudes of life. It further mentions about the condition of to be handled down for generations, besides fanciful plots, and exact writing must also guide people to the right path, and be good to cultivate their good manners. Through the evaluation of Tho-Ye-Ye-Lao's (若耶野老) 《Hiang Chao Ting(香草亭)》, he moves from Wen- Shin-Bien-Hwa(文心變化) to Fo-Li-Tsu- Bei(佛力慈悲), not only caring about the author's writings in Yiu-Shi-Sheng-Tong, but also combining the

^{*} Associate Professor, Department of Chinese Literature, National Cheng Kung University, Taiwan.

characters and scenes in the play. And it praises the author's clear insight and intention of saving the world.

Further from the view of Playful Pen, the concept of Yiu-Shi-Sheng-Tong in the performance of the play, and from the fanciful function of the play, the cultural and the dramatic effect, the figures classified as ghost and immortal, it concludes they are realistic achievements as analyzed by scholars. And, by the stage of Yiu-Shi-Sheng-Tong in writing, and Li-yu's view of ghosts and immortals, it induces to achieve the contents of Happy Heart's spirit. Li-yu seeks innovation in common daily life. However, the way of writing is in fact through the spirit, the highest stage of writing is achieved with the help of gods. He objects superstition, but for secular people look for and close to fairy tale, and Guanyin is not an old Buddha, but a nowadays hot person, the gods and Buddha should therefore coexist with secular people, and be able to change a fool to be a wise, and that is where their spirit may exist.

All in all, what it states about Yiu-Shi-Sheng-Tong does not limit in the fancy theme of ghosts and immortals, but exists more in the presentation of human figures. Take the example of 《Nai Ho Tien (奈何天)》, it includes the commentary of Zhi TsenTao Jen(紫珍道人), and points out at one hand Li-yu's sarcastic, and cynical original thinking, and transform colossal intellect and power, and at other hand also points out that the fantastic dexterity of words and plots which are non-artificial, is a real mending sky and smelting stone. This covers writing stage and the intention of helping to save the human world.

In the final conclusion of Li-yu's Playful Pen, it talks about a creation writing stage of non-human power, but with inner help from gods; Happy Heart is a merciful transformation of mercy with a cool detachment, but also with sympathy to expel annoyance of secular people. Maitreya Buddha(彌勒) is a face he borrow to use. And Turita (兜率天) is an ideal world he tends to build.

Keywords: Li-yu, Happy Heart, Playful Pen, Yiu Shi Sheng Tong, Maitreya Buddha

