

《比目魚》的政治意涵： 李漁改編實踐的一個案例研究

許暉林

摘要

本文試圖透過個案研究的方式分析李漁（1611-1680）的《比目魚》傳奇，以探討李漁從小說到戲曲的跨文類改編中所可能涉及的政治意涵。對過去流傳下來的通俗文本進行改寫與編輯，是晚明以降文人參與文化生產最為重要的一種手段之一。其中又以白話小說與戲曲之間的互涉關係最為密切，兩者之間的改編與借用的情形屢見不鮮。兼擅小說與戲曲創作的清初作家李漁正是此一文學生產方式的實踐者。《比目魚》傳奇改寫自李漁小說集《無聲戲》中的〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉一篇。學者過去對於從〈譚楚玉〉到《比目魚》的改編的研究，主要是說明李漁改編過程中所涉及的文體調整技術並對其提出評價。本文則是試圖將《比目魚》放回文本生產的歷史與政治脈絡中加以閱讀，說明《比目魚》有別於李漁其他以娛樂價值與營利目的為主要導向的傳奇作品，實具有其特殊的時代政治意涵。

關鍵字：李漁、《比目魚》、改編、張縉彥

2014/09/19 收稿，2015/02/16 審查通過，2015/02/27 修訂稿收件。

* 本文為 102 年國科會計畫「相忘於江湖：重讀李漁《比目魚》」（計畫編號 102-2410-H-002-182-）之研究成果。作者特別感謝國科會的經費補助，使本研究得以順利完成。另外，本文撰寫與修改過程中獲得兩位匿名審查人以及中山大學林芷瑩教授所提供的寶貴意見與指正，特此致謝。

** 許暉林現職為國立臺灣大學中國文學系助理教授。

The Political Implication of *The Paired Fish*: A Case Study of Li Yu's Practice of Adaptation

Hsu Hui-lin

Abstract

The present paper aims to analyze Li Yu's 李漁 (1611-1680) *chuanqi* play *The Paired Fish* (*Bimuyu* 比目魚) as a case study and explore the significance of Li Yu's cross-genre adaptation task from a political viewpoint. Revision and adaptation of popular texts had been the major means of cultural production since the late Ming period. The adaptation between vernacular novels and plays, among the many cross genre adaptation practices, was the most commonly seen during late Ming and early Qing. Li Yu, the cultural celebrity who was versed in writing both novels and plays, was the most typical practitioner of this art of cultural production. *The Paired Fish*, or *Bimuyu*, was adapted from Li Yu's own short story "Tan Chuyu Conceals His Love through the Play, Liu Miaogu Dies to Defend Her Honor as the Song Ends" in *The Silent Play* collection. Instead of examining and evaluating the techniques of cross genre adaptation involved in the composition of *Bimuyu*, the present study attempts to read *The Paired Fish* against the context of text production and political milieu from which the text emerged. By analyzing the play in this way, the paper tries to demonstrate that *Bimuyu*, unlike his other *chuanqi* plays that are strongly entertainment and profit oriented, has a profound political implication.

Keywords: Li Yu, *Bimuyu*, adaptation, Zhang Jinyan

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

一、前言

本文試圖透過個案研究的方式分析李漁（1611-1680）的《比目魚》傳奇，以探討李漁從小說到戲曲的跨文類改編中所可能涉及的政治意涵。對過去流傳下來的通俗文本進行改寫與編輯，是晚明以降文人參與文化生產最為重要的一種手段之一。其中又以白話小說與戲曲之間的互涉關係最為密切，兩者之間的改編與借用的情形屢見不鮮。兼擅小說與戲曲創作的清初作家李漁正是此一文學生產方式的實踐者。《比目魚》傳奇完成於 1661 年。該劇改寫自李漁小說集《無聲戲》中的〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉一篇（以下簡稱〈譚楚玉〉）。學者過去對於從〈譚楚玉〉到《比目魚》的改編的研究，主要是說明李漁改編過程中所涉及的文體調整技術並對其提出評價。¹本文則是試圖將《比目魚》放回文本生產的歷史脈絡中加以閱讀，說明《比目魚》有別於李漁其他以娛樂價值與營利目的為主要導向的傳奇作品，實具有其特殊的時代政治意涵。

跨文類改編一直是明清戲曲史研究中的重要分析視角。李漁將自撰的小說改編為傳奇，而不是和他的劇作家同儕一般以前人的小說或劇作為底本，因此很自然地成為學者關於明末清初跨文類改編現象研究的焦點。²學

¹ 關於李漁由小說到戲曲的改編研究，見沈新林 Shen Xinlin：〈稗官為傳奇藍本：李漁小說、戲曲比較研究之一〉“Baiguan wei chuanqi lanben: Li Yu xiaoshuo, xiqu bijiaoyanjiu zhiyi”，《明清小說研究》Mingqing xiaoshuo yanjiu 第 Z1 期，1992 年 11 月，頁 358-372；劉幼嫻 Liu Youxian：〈談李漁以稗官為傳奇藍本的創作理念——以小說〈生我樓〉與傳奇《巧團圓》為例〉“Tan Li Yu yi baiguan wei chuanqi lanben de chuanguozuo linian: yi xiaoshuo ‘Sheng wo lou’ yu chuanqi Qiaotuan yuan wei li”，《興大人文學報》Xingda renwen xuebao 第 41 期（2008 年 9 月），頁 117-149。雖然關於李漁改編實踐的討論並不罕見，但是以《比目魚》為中心的較為全面與深入的研究仍然相當欠缺。汪詩珮以及 Lenore J. Szekeley 的論文分別從圖像與讀者反應，以及敘事觀點和「作者」概念形塑的角度出發對李漁的改編實踐進行分析，是近年相關研究中的精采之作。見汪詩珮 Wang Shihpe：〈圖像、敘事、讀者反應：論李漁的〈譚楚玉〉與《比目魚》〉“Tuxiang, xushi, duzhefanying: lun Li Yu de ‘Tan chuyu’ yu Bimuyu”，《中正大學中文學術年刊》Zhongzheng daxue zhongwen xueshu niankan 第 15 期（2010 年 6 月），頁 111-150；〔美〕Lenore J. Szekeley, *Playing for Profit: Tracing the Emergence of Authorship through Li Yu's (1611- 1680) Adaptations of his Huaben Stories into Chuanqi Drama* (Diss., University of Michigan, 2010), pp. 97-140.

² 李漁從自撰的小說改寫成的傳奇總共有六種，包括《奈何天》、《比目魚》、《鳳求凰》、《巧團圓》、《慎鸞交》、《玉搔頭》。相關討論見張東圻 Zhang Dongxi：《李漁戲曲三論》Li Yu xiqu sanlun（台北[Taipei]：國立臺灣大學碩士論文[Guoli Taiwan daxue shuoshi lunwen]，1998

者已從明末清初的出版工業的脈絡以及文學史的角度切入，指出李漁改寫自己創作的小說為傳奇除了是出版市場上雙重獲利的實際考量之外，亦是文體間轉換的實驗。³流行的文學生產模式、商業獲利導向或作家個人對文體的探索固然在一個文學現象的形成過程中具有其重要性，但是這樣的解釋主要是對於李漁從小說到傳奇的改編實踐的一種普遍性描述。我們必須注意到的是，李漁從自撰小說改編而成的傳奇不只一部，而其不同作品的創作的時間更是橫跨數年。因此，這樣一種普遍性的描述恐怕仍不足以概括李漁將〈譚楚玉〉小說改編為《比目魚》傳奇的意義。1659年末，李漁的傳奇《蜃中樓》問世，而《比目魚》則是完成於1661年中。因此，本文將緊扣1650到1661年之間與李漁相關的事件，以具體掌握從〈譚楚玉〉小說到《比目魚》傳奇此一改編事件所代表的意涵。

明朝覆亡之際，「死節」與「保身」的選擇成為士人的重大焦慮。究竟應當要追隨崇禎帝殉國死節，還是留有用之身以圖後事，或是投誠歸命以保全億萬生靈，一直是被反覆討論的問題。⁴被李漁當作《比目魚》故事底本的《無聲戲》小說就被捲入了一起與這個道德選擇相關的政治事件。這個事件發生在順治17年（1660）的夏天。主角則是著名的明朝降臣張縉彥（1599-1672）。張縉彥字坦公，崇禎4年（1631）進士，明崇禎16年（1643）任兵部尚書。隔年三月李自成兵臨北京，據傳縉彥開正陽門迎劉宗敏軍，後逃回家鄉河南，參與抵抗李自成在地方的勢力，並挾此功績投奔南明弘光帝。弘光帝命他總督河北、山西、河南軍務，失敗之後隱遁山中。順治3年（1646）歸附降清，順治10年（1653）被任命為山東布政使，後改任浙江左布政使。張縉彥在擔任浙江左布政使期間，與李漁交好，並出資替李漁刊刻了《無聲戲》初集、二集（已佚）並為二集作序。⁵順治17年（1660）

年)。誠然，李漁不是唯一一個將自撰的小說改寫為傳奇的明清劇作家。例如，馮夢龍就曾經將自撰的〈老門生三世報恩〉小說改編為《三報恩》傳奇。然而，不可否認地，明清時期大部分的跨文類改編都是依據過去廣泛流傳的他人作品為底本。

³ 汪詩珮 Wang Shihpe:〈圖像、敘事、讀者反應：論李漁的〈譚楚玉〉與《比目魚》〉“Tuxiang, xushi, duzhefanying: lun Li Yu de ‘Tan chuyu’ yu Bimuyu”, 頁112。

⁴ 關於明清鼎革之際士人的道德困境的討論，見陳永明 Chen Yongming:〈降清明臣與清初輿論〉“Xiangqing mingchen yu qingchu yulun”,《漢學研究》*Hanxue yanjiu* 第27卷第4期（2009年12月），頁197-228。

⁵ 《無聲戲》二集已佚，因此無法確定「不死英雄」等語究竟是出自何處。學者一般推測可能是出張縉彥為小說集所寫的序。但是也有學者持不同看法。例如，江巨榮以為該語

張縉彥捲入漢人文官的南北黨爭，他所依附的北黨失勢。六、七月間，左都御史魏裔升彈劾北黨劉正宗時，張縉彥因替劉詩作序引《詩經》「將明之才」句犯禁被奪官逮訊。後御史蕭震又疏劾縉彥：「縉彥仕明為尚書，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『不吊死在朝房，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、盜竊宗社之英雄，且當日抗賊殉難者有人，闔門俱死者有人，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？」⁶同年十一月定案，縉彥遭受革職籍家的處分並且流徙寧古塔。雖然張縉彥遭流徙主要是因為黨爭，而《無聲戲》二集中的文字多半只是被政敵拿來做文章的藉口，但是《無聲戲》無疑因此受到了牽連。事實上，在張縉彥遭革職流放之後，《無聲戲》初集、二集與李漁委託友人杜濬（1611-1687）從前二集中選輯而成的《無聲戲合集》即被禁毀，而《無聲戲合集》也只能藉由改名為《連城壁》才得以偷渡出版。⁷

《比目魚》於順治 18 年（1661）六月間完成。⁸這距離 1660 年底張縉彥流徙寧古塔以及《無聲戲》遭禁也只隔了半年的時間而已。李漁選擇在這個敏感的時刻出版由《無聲戲》小說改編而成的《比目魚》傳奇，實在很難排除其具有特定政治意圖的可能性。汪詩珮即認為，李漁在張縉彥案之後將原本收於《無聲戲》中的〈譚楚玉〉改寫為《比目魚》，並且在道德教化色彩上有更進一步的發揮，是為了替《無聲戲》的道德教化功能定調，

類小說家語，當出自小說本身。見江巨榮 Jiang Jurong，《劇史考論》*Jushi kaolun*（上海 [Shanghai]：復旦大學出版社[Fudan daxue chubanshe]，2008 年），頁 194。然而，此一結論主要來自旁證與推論，未有直接證據支持。因此，本文仍依照學界多數意見，認為「不死英雄」語當出自《無聲戲》二集序。

⁶ 王鍾翰 Wang Zhonghan 點校：〈貳臣傳〉“Erchen zhuan”，《清史列傳》*Qingshiliezhuan*，第 20 冊（北京 [Beijing]：中華書局 [Zhonghuashuju]，1987 年），頁 6621-6624。

⁷ 石昌渝 Shi Changyu，〈清代小說禁毀述略〉“Qingdai xiaoshuo jinhui shulue”，《上海師範大學學報（哲學社會科學版）》*Shanghai shifandaxue xuebao (zhexue shehui kexueban)* 第 39 卷第 1 期（2010 年 1 月），頁 66。

⁸ 見單錦珩 Shan Jinheng：〈李漁年譜〉“Li Yu nianpu”，《李漁研究資料》*Li Yu yanjiu ziliao*，收入浙江古籍出版社 Zhejiang guji chubanshe 編：《李漁全集》*Li Yu quanji*（杭州 [Hangzhou]：浙江古籍出版社 [Zhejiang guji chubanshe]，1991 年）第 19 冊，頁 40-41。

以避免《無聲戲》可能帶來的文字之劫。⁹汪詩珮的論文重點並不在於處理張縉彥問題，因此未從道德教化以外的角度對《比目魚》和張縉彥案之間的關係進行分析。但是，該文對《比目魚》與張縉彥的關係的觀察，提供了我們閱讀《比目魚》一個可能的提問角度：如果李漁將《無聲戲》中的小說改編為《比目魚》傳奇，是對於大力贊助《無聲戲》刊刻的張縉彥所涉案件的一種回應，那麼我們是否有可能從《比目魚》當中讀出李漁對於張縉彥的評價，以及他對其他相關問題所採取的態度？這是下一節首先要處理的問題。

二、從慕容介與張縉彥談起

在進入上述問題的討論之前，容我簡述〈譚楚玉〉小說的情節。書生譚楚玉愛上做戲的劉藐姑而自願進入戲班學戲，希望藉此親近。然而，戲班崇祀二郎神為祖師爺，而二郎神對戲班中男女曖昧不明情事特別忌諱，因此兩人僅能藉練習戲文時藉由傳遞語意隱晦的字條與場上編曲互傳情意。孰料母親絳仙為貪錢財，將愛惜名節不肯在戲臺下賣身的藐姑許給了財主錢萬貫為妾。藐姑決意死節，因此在鄉民替神道平浪侯晏公做壽戲時，借演《荊釵記》中〈投江〉一齣的機會，一面大罵錢萬貫搶人妻子，一面假戲真做地投江殉情，而擔任生腳的楚玉在藐姑殉節後亦隨之投江。二人落水後蒙水神晏公庇護而載於大魚之上得以不死，後為莫漁翁夫婦所救而大難不死。後來楚玉金榜題名，在上任途中先是過訪莫漁翁拜謝其救命之恩，然後回到先前投江之所在的晏公廟，欲替晏公做願戲答謝其神力護持不死。兩人到廟時，正好又是藐姑母親絳仙的戲班在場演出。隱身在船中的楚玉及藐姑特意點了《荊釵記》中的〈王十朋祭江〉一齣，想要一試扮演生腳的絳仙是否會觸景傷情，再決定是否要與絳仙相認。絳仙果然演至動情處痛哭淚下，母女自此相認。後來，楚玉任期結束、赴京選官途中再次拜訪莫漁翁，被莫漁翁點化一番，從此富貴夢醒，當下決定與藐姑一同隱居不仕。

《比目魚》的故事線基本上與〈譚楚玉〉相同，但是有幾處重要的改動。首先，不同於在〈譚楚玉〉小說中楚玉和藐姑兩人落水後隨波逐流好

⁹ 汪詩珮 Wang Shihpe:〈圖像、敘事、讀者反應：論李漁的〈譚楚玉〉與《比目魚》〉“Tuxiang, xushi, duzhefanying: lun Li Yu de ‘Tan chuyu’ yu Bimuyu”, 頁 139-144。

一陣後被莫漁翁夫婦救起，在《比目魚》中兩人先是落水溺斃，而後神靈平浪侯晏公憐其節義，遣水兵追回其精魂，並且將二人變做一對比目魚，令其混在水族兵將隊伍之中隨波逐浪，直到為莫漁翁所救再變回原形。其次，李漁加入了一個幾乎佔了整部戲後半重心的人物慕容介。慕容介其實就是莫漁翁。《比目魚》中的慕容介「由進士出身，歷官史職諫垣，外補漳南兵憲之職。」在勦平了山區的流賊之後掛官求去。為了避免再次被朝廷徵召，慕容介將「慕」去掉「心」成了「莫」字作為他的姓，從此隱居在水濱捕魚，稱為「莫漁翁」。《比目魚》在這裡拉出了一條〈譚楚玉〉小說中所沒有的敘事線：楚玉獲救後，苦讀中了進士，剛好選了慕容介的舊治福建汀州，並且在上任途中過訪莫漁翁加以拜謝。而深知汀州狀況的莫漁翁則假平浪侯之名暗贈記載治民勦賊之法的《須知冊》，以幫助楚玉平治地方。然而，先前被慕容介任上擊敗的流賊剛好在此時復出，並且設下計謀尋了個面貌與慕容介相似的人隱在山中，好等朝廷招其復官勦賊，「他出山之後，少不得就要領兵，到了陣上，自然反戈而戰。」流賊計謀果然奏效，假慕容介擔任兵道之職卻臨陣倒戈「降賊」。而楚玉到任後先任獄政司理，後因治理有方而暫代兵道之職。楚玉憑著《須知冊》所載的計謀成功勦賊，並命人尋臨陣叛逃的「慕容介」治罪。不料公人誤將隱居的莫漁翁當做叛賊押回聽審。楚玉原不知莫漁翁即慕容介，以為救命恩人竟是反賊，因此陷入國法與私情孰重的兩難。而莫漁翁則以為楚玉忘恩負義，在庭上與楚玉有了一番爭執互罵。最後，楚玉發覺其中似有隱情，令真慕容介假冒假慕容介，與被擒獲的「山大王」對質，才發現陣上叛逃的「慕容介」實是冒牌貨。至此真相終於水落石出。此時，莫漁翁以戲場作譬，要楚玉「須要在熱鬧場中收鑼罷鼓，不可到淒涼境上解帶除冠」，楚玉當下覺悟，決定任滿即攜藐姑一同罷官歸隱。

即便李漁公開否認他的戲曲存在任何影射，¹⁰但是如果將李漁從〈譚楚玉〉到《比目魚》的改寫放在張縉彥案的脈絡下，我們就很難忽視李漁加入慕容介這一條副線的意圖。傳奇在慣例上都會有一條副線，而且為了調

¹⁰ 李漁在「曲部誓詞」中言，「余生平所著傳奇，皆屬寓言，其事絕無所指。恐觀者不諒，謬謂寓譏刺其中，故作此詞以自誓。」見〔清〕Qing 李漁 Li Yu 著，王翼奇 Wang Yiqi 點校：《笠翁一家言文集》*Liweng yijiayan wenji*，收入《李漁全集》*Li Yu quanji*（杭州 [Hangzhou]：浙江古籍出版社[Zhejiang guji chubanshe]，1991 年第 1 冊，頁 130。

劑場面與平均人力，很常使用武戲。¹¹也就是說，這條副線是從小說改成戲曲的過程中必然會出現的。然而，我們需要追問的是，為何李漁是以這樣的方式來發展這條副線？這樣的發展方式具有什麼樣的意義？我們或許可以從慕容介與張縉彥之間的相似處談起。慕容介字石公，由進士出身，居兵職，後隱於水濱。而張縉彥號坦公，崇禎進士，明亡前官兵部尚書，遭放後又自號大隱、方外子。除了慕容介與張縉彥在字號與官職經歷上的相似性，以及慕容介的隱士身分與張縉彥自號「大隱」、「方外子」相符之外，情節發展、曲文以及李漁友人睡鄉祭酒杜濬（1611-1687）的評點等，都在在顯示出慕容介這個角色與張縉彥兩者之間存在著某種雖不完全對稱但是卻隱約相關的聯繫。

《比目魚》中慕容介這個人物與張縉彥的經歷之間的聯繫，首先可以從兩者所面對的「流賊」的高度相似性上來談。在《比目魚》當中，慕容介要勦滅的「山大王」佔據深山，以「山」為國號，是個「暫就大王之位，徐圖天子之尊」、「流來流去」的流賊，「平日蓄有幾隊奇兵，都是山間的猛獸，把他做了先鋒」。如果我們比對同樣收入李漁《笠翁十種曲》中的《巧團圓》，就可以發現李漁在這裡對於「山大王」的描述方式其實與《巧團圓》中對的「闖賊」李自城的描述極為相似。在李漁以「闖賊」作亂為背景的傳奇《巧團圓》中，闖王麾下兵將皆以野獸為名，例如「一隻虎」、「獨行狼」以及「蠍子塊」，而這與《比目魚》中「山大王」的野獸奇兵正好相互呼應。除此之外，張縉彥與慕容介的「抗賊」經歷上也存在著高度的相似性。《比目魚》當中，在慕容介用計火攻山大王的猛獸奇兵之後，山大王帶著殘部逃入山區修養生息了半年，又且得了一位「計較如神，不亞陳平、諸葛」的軍師，因此復出之後「攻破許多城池，殺傷無數官吏」。這一對於「山大王」的描述與歷史上李自成的起兵過程更是極為相似。李自成於崇禎 10 年（1637）被洪承疇、孫傳庭擊敗，帶劉宗敏等殘部十餘人躲到商洛山中。兩年後率數千人從商洛山出，崇禎 13 年（1640）之後屢戰屢勝，崇

¹¹ 林鶴宜對於傳奇情節的「程式化」做了如下的說明：「一部傳奇的情節線包括生、旦相互對稱、配合的兩條『主情節線』；再加上一條用來調劑排場文武鬧靜或誇逞生腳韜略的『武戲情節線』；視故事的不同，又可搭配一條鋪陳反面人物行動的『對立情節線』；或是一條正面人物幫助生旦的『輔助情節線』。這五條情節線的組合，可以說是傳奇敘事程式的基架。」見林鶴宜 Lin Hoyi：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》*Guilu yu bianyi: Ming Qing xiquexue bianyi*（台北[Taipei]：里仁出版社[Liren chubanshe]，2003 年），頁 76。

禎 17 年（1644）攻陷北京。而當時傳言李自成由敗轉勝的關鍵點，就是起用了李岩作為軍師。關於李岩是否真有其人，一直是從清初到現代的學者們爭論的話題。關於李岩的記載最早是出現在清初與闖王相關的通俗小說當中，包括了《新編勦闖通俗小說》、《定鼎奇聞》與《樵史通俗演義》。但是，不少清初縣志與明末清初學者的歷史著述，例如談遷《國權》、吳偉業《綏寇紀略》等，也都載有李岩的事蹟。¹²因此，關於李岩事蹟的傳說在清初必然相當流行且廣被接受。從「山大王」與李自成之間的對應，以及張縉彥與慕容介在「抗賊」經歷上的相似性來看，即便李漁不是以慕容介來影射張縉彥，也是有意在《比目魚》中的慕容介與張縉彥之間建立起象徵性的連結。

如果我們承認慕容介這個角色與張縉彥之間存在著某種情境上的對應，那麼我們或許可以從李漁對慕容介的評價以及他處理真假慕容介的方式上稍窺李漁對張縉彥的評價。首先，慕容介與夫人在第五齣〈辦賊〉的出場，即宣告了慕容介與張縉彥所共享的兩個主題——「殉國」與「仕隱」：

【前腔】（老旦引淨上）鳳詔榮身滋懼，鹿門失意同堅。自信此時招隱志，更比當時勸駕虔，何時疊枕眠？

（見介）相公，你往野外練兵，未免勞心費力。不知自你任事以來，軍威將力強弱何如？求你細說一番。叫梅香，備酒伺候。（淨）備下了。（送酒介）（小生）夫人請坐，聽下官道來。

【玉芙蓉】軍威頗勝前，羸弱都強健。更嚴遵紀律，熟說機權。（老旦）這等說來，兵勢比前強盛了。那山間的盜賊，近來不見竊發，想是解散了麼？（生搖頭介）他藏機不發心非善，塞水須防竇忽穿。防奇變，預圖謀萬全；笑庸臣、每到臨危藏拙把軀捐。[睡鄉祭酒評：捐軀尚有不屑，何況偷生，是何等負荷？]

（老旦）相公，你仕途的甘苦都已盡嘗，宦海的風波甚是難測。既有高尚之心，何不早些決策，只管因仍苟且。試想到那吏議掛身、彈章塞口的時節，還能勾飄然而去麼？

¹² 關於李岩傳說以及形象演變之詳細研究，見〔日〕佐藤文俊 Sato Fumitoshi：《李公子の謎—明の終末から現在まで—》Rikōshi no nazo：Min no shumatsukaragenzai made（東京 [Tokyo]：汲古書院 [Kyuko syoin]，2010 年）。

【前腔】休輸一著先，及早圖長便。念風波似海，少底無邊。一絲既少扶危織，萬檣偏多下石船。休縈戀，戀些兒俸錢；也須知，俸錢多處惹蠅羶！[睡鄉祭酒評：竟不意出之閨人。李斯牽犬，陸機唳鶴，嗟何及矣！]¹³

慕容介夫婦早有隱遁之志，主要是因為宦海難測，一不小心隨時可能遭禍。隱遁是為了及早避禍，免作李斯牽犬之嘆。但是，「雄心不遂身難隱，朝市山林兩見嘲」，歸隱時機的選擇至為重要：

【前腔】焚香默告天，早遂愚臣願。怕潛身去國，留下餘愆。只道我是秀才慮試忙拋卷，酒力難勝巧避筵。教我何詞辯？要身名共全，只除非、先除國難後歸田。（頁 122）

歸隱須在國難已除之後，不能名為隱遁，實為卸責，如此才能「身名共全」，既保得此身，又保得名聲。因此，慕容介慷慨激昂地說：「笑庸臣，每到臨危藏拙把軀捐。」忠臣報國當是「預圖謀萬全」以防奇變，殉國原來只不過是庸臣藏拙之方。然而，真正要「身名兩全」是一件多麼困難的事情。國變當中生死問題之險惡，可能永遠也不會是像慕容介所言一般輕鬆寫意。相反地，在事已不可為的崇禎 17 年春天，北京城內的張縉彥似乎只剩下了殉國全節與無恥偷生這兩個選項了。從第二十三齣〈偽隱〉開始「分裂」出一個「降賊」的假慕容介，可以說是明白地揭示出張縉彥必然要去面對的這個兩難。在《比目魚》最後一齣〈駭聚〉中，譚楚玉誤將真慕容介當成假慕容介問審：「你既受朝廷厚祿，就該竭節輸忠；即使勢窮力竭，也該把身殉封疆，學那張巡、許遠的故事。為什麼率引三軍，首先降賊，是何道理？」（頁 205）譚楚玉這一席話，既是對慕容兵道「降賊」的質問，但也不妨讀作是對張縉彥的質問。張縉彥身為兵部尚書卻毫無作為，在李自成陷北京之際「開門納款」，抗清失敗後隱遁山中，最後又在清朝大局底定之後歸附降清。在這個意義上，我們或許可以說這是李漁對於張縉彥的貳臣行徑再明確不過的評價與表態。但是，我們同時也要注意，李漁在這裡使用了一個「假冒」的手法所具有的文學效果。慕容介被「冒充」

¹³ [清] Qing 李漁 Li Yu:《比目魚》*Bimuyu*, 收入《李漁全集》*Li Yu quanji* (杭州[Hangzhou]: 浙江古籍出版社[Zhejiang guji chubanshe], 1991 年), 頁 121-22。本文徵引《比目魚》時皆使用此版本，為避免繁瑣，以下徵引皆只註明頁數。

一事提醒讀者，張縉彥的「降賊」究竟是真是假，其實是有疑義的。睡鄉祭酒針對慕容介「笑庸臣，每到臨危藏拙把軀捐」的說法下了評語：「捐軀尚有不屑，何況偷生，是何等負荷？」睡鄉祭酒這條評語看似是為慕容介被誤解而仗義執言，但是在李漁對於張縉彥評價模稜兩可的語境之下，讀來卻既像是為張縉彥的「偷生」做辯解，又像是貌似辯解的諷刺。究竟李漁是試圖替張縉彥辯護，還是其實是他意圖與張縉彥畫清界線？又或者李漁在這個議題上根本是曖昧模糊、游移不定的？我們該怎麼理解《比目魚》中這種看似的曖昧與矛盾？接下來我將試著回答這一個問題。

三、從「身名共全」到「生死兩忘」

在上一節當中，我們看見李漁以慕容介這個角色投射出張縉彥所面臨的處境。事實上，譚楚玉和劉藐姑這對男女主角在李漁對貳臣問題的思考與表態上也具有關鍵的象徵功能。然而，在繼續討論之前，我想先談一下《比目魚》當中一個重要的比喻結構，亦即戲場與官場的比喻。戲場與官場的比喻在劇中反覆出現。例如，〈入班〉一齣，楚玉因愛慕藐姑，自願入戲班學戲，有「遙盼著優師的仞墻，比龍門還加向往」句。接著戲班中學生亦唱「喜戴冠裳，從師入戲堂，做官極快，不用守寒窗。」又如〈草札〉一齣，楚玉意欲求班主將自己從淨腳改為生腳，才得以和擔任旦腳的藐姑相搭配，而有「求他速具題，將人早量移，只當是由散職登高位」句。在〈改生〉一齣中，藐姑教楚玉改生之法：「把職守推，案卷拋遺，管教你立致清華位。」在〈改生〉的最後，李漁直接了當地評論：「從來淨腳由生改，今日生由淨腳升。欲借戲場風仕局，莫將資格限才能。」甚至在最後一齣〈駭聚〉中，慕容介更是以戲場之熱鬧易散比喻官場的無常來點化楚玉，招其歸隱。從以上的例子，我們可以清楚地看見李漁是以戲場作為官場的比喻。〈偕亡〉一齣當中，藐姑自云「忠臣視死無難色，烈婦臨危有笑容」，也明白地將忠臣為國家赴死與烈婦為貞潔而亡相提並論。另外，劉藐姑在〈利逼〉一齣中自問「為甚麼死得不明不白，做起啞節婦來？」睡鄉祭酒對此評曰：「啞字妙絕，忠臣罵賊，亦有不欲啞死」，明白地將想當節婦的女戲子與罵賊殉難的忠臣並舉。在這樣的比喻結構下，戲子與臣子之間的聯繫被緊密地建立了起來。¹⁴

¹⁴ 朱亮潔在討論李漁作品中的遺民意識時認為，雖然無直接證據顯示李漁是以戲子的節操

釐清《比目魚》中戲子與臣子之間的比喻關係有助於我們理解李漁如何評價張縉彥案。首先，我們可以提問的是，李漁是在什麼基礎上以比喻的方式構想了譚楚玉和劉藐姑這兩個角色與張縉彥之間的共同性。很顯然地，身為戲子的譚、劉二人與身為臣子的張縉彥之間最強烈的聯繫就是兩者皆具有先捐軀然後又被救活的經歷。張縉彥在《無聲戲》二集的序中自述其「在朝房吊死，為隔壁人所救活」的「不死英雄」之事蹟，被御史蕭震批為「無恥」。然而，這何嘗不是張縉彥「身名共全」，既有殉國之名又有保身之實的方式？而為了全節而殉情的楚玉與藐姑居然死而復生，以莫漁翁妻子的話來說，「若不是神仙第一班，怎麼夠捐軀命不殘」，竟也是一對身名兩全的「不死仙侶」了。既然李漁是以「死而復生」來作為連結張縉彥案與《比目魚》的核心主題，那麼我們接下來就必須檢視《比目魚》究竟是如何處理這個「死而復生」的問題。

楚玉跟藐姑死而復生的敘述中，夢境與變形是最重要的元素，而這些元素無疑是來自更早的文學以及哲學主題。在〈譚楚玉〉小說中，楚玉與藐姑二人因為真情感動神明，投水後受到晏公的護持而不死。但是從兩人在水中漂流一直到被莫漁翁救起，一直都是「面對面，胸貼了胸，竟像捆一處的一般」。相對地，《比目魚》中兩人的從生到死，再由死而復生卻是伴隨著從人形到魚形、再從魚形返回人形的轉換：

（外指生、旦介）這兩個男女是一對義夫節婦，投水死難的。孤家顯個小小神通，將他那分拆不開的身子，變做一對比目魚兒，渾在你們隊伍之中，隨波逐浪而去。到了嚴陵地方，有一位致仕的高人，隱在漁樵之內，將此魚好生呵護，送入他魚網之中，待他起網之後，即變原形。（頁 161）

由人變魚，再由魚變人的故事其實有其傳統。唐李復言的《續玄怪錄》中〈薛偉〉一篇即演人魚之變事。馮夢龍（1574-1646）的《醒世恆言》卷 26 〈薛錄事魚服證仙〉就是改寫敷演〈薛偉〉故事而來。故事主角病死後，

比喻明清易代之際的忠臣之義，但是從王端淑序言中，仍可讀出李漁在《比目魚》所寄託的遺民意識。見朱亮潔 Chu Liangjie：《李漁新論：遺民觀點的考察》*Li Yu xinlun: yiminguandian de kaocha*（中壢[Zhongli]：國立中央大學碩士論文[Guoli zhongyang daxue shuoshi lunwen]，2006 年），頁 33。然而，從以上分析來看，「戲子」與「臣子」的比喻結構在《比目魚》當中其實是相當清楚的。

魂魄化為金色鯉魚，優遊五湖四海並且嘗試躍龍門未果，後來遭受網羅之災與刀俎之厄，最後活轉為人而得證仙位。李漁的《比目魚》顯然是襲用了〈薛偉〉故事中人魚之變的主題。然而，不同於薛偉對於自己死後變為鯉魚的過程有著清楚的意識，譚、劉二人自己對於死後化為魚，起網後再化身為人並活轉過來的過程卻是惚兮恍兮，似夢似真：

（旦）這些原故，連我們自己也不知道。我死的時節，未必等著他；他死的時節，也未必尋得著我。不知為甚麼原故，忽然抱在一處？

又不知為甚麼原故，竟像這兩個身子，原在水中養大的一般，悠悠洋洋，絕無沈溺之苦，不知何時入罾，幾時上岸？到了此時，竟像大夢初醒，連投水的光景，都在依稀恍惚之間，竟不像我們的實事了。（頁 170）

情到極處，生可以死，死可以生。這當然與湯顯祖（1550-1616）的《牡丹亭》以降的情論有明顯的關係。同時，魚、變形與夢的元素，以及悠悠洋洋、依稀恍惚、虛實不分等語言的使用，也很容易使我們聯想到「濠梁之辯」以及「莊周夢蝶」這兩則《莊子》中最為著名的寓言。事實上，與李漁同時的菁英讀者早已敏銳地辨識出來《比目魚》對於《莊子》的挪用。清初才女王端淑在她為《比目魚》寫的序中，就明顯地援引了《莊子》中「物化」的概念：¹⁵

《莊子》曰：「子非魚，安知魚之樂？」安知魚之足以寄人死生如此其神也！考諸物化，自無情而之有情，老楓為羽人，朽麥為蝴蝶也。自有情而之無情，賢女為貞石，山蚯為百合也。兩人情至此，忽然忘窈窕之儀，而得囿囿之質，彼倏然失儒雅之規，而適悠然之逝。（頁 107）

「物化」一詞取自《莊子·齊物論》中著名的「莊周夢蝶」寓言：

昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然胡蝶也。自喻適志與！不知周也。俄

¹⁵ 關於李漁和王端淑等才女的交誼，見高彥頤 Dorothy Ko 著，李志生 Li Zhisheng 譯：《閩塾師：明末清初的江南才女文化》*Guishushi: mingmo qingchu de jiangnan cainu wenhua*（南京[Nanjing]：江蘇人民出版社[Jiangsu renmin chubanshe，2005年]，頁 123-153。

然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢為胡蝶與！胡蝶之夢為周與！
周與胡蝶，則必有分矣。此之謂物化。¹⁶

在這則寓言當中，莊周在夢中變為蝴蝶，而且沉浸於其中，完全忘記了莊周自己的存在。莊周醒過來後，竟分不清究竟是莊周夢蝶，還是蝶夢莊周。王端淑以「老楓為羽人，朽麥為蝴蝶」為「物化」，其實是來自寓言中的莊周與蝴蝶之間的「變形」，指的是如同《比目魚》中譚、劉二人所遭遇到的物形與生死之間的變化轉換。然而，考諸《莊子》所謂的「物化」，其實並非指實質上物形與生死狀態的變化，而是一種超越的精神境界。在寓言的最後，莊子提醒我們，「周與胡蝶，則必有分矣」，也就是說莊周與胡蝶仍是各保其自然本性。最終兩者終須反歸其本性，夢歸於夢，覺歸於覺。而如果反歸其本性之後，還能進一步做到在覺適於覺，在夢適於夢，那麼就無所謂覺夢之分；而在生適於生，在死適於死，則無所謂生死之別。¹⁷這與〈大宗師〉中所謂「坐忘」與「隨順」所要表達的意旨是一致的。在〈大宗師〉中，顏回對孔子說：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘」。¹⁸「墮肢體」意謂不著意身體的限制性，即受到病痛摧折而身體變形的子輿所說的，上天所給予的身體是什麼樣子，就順著那個樣子去使用它，「且夫得者，時也；失者，順也。安時而處順，哀樂不能入也。」¹⁹因此，《莊子》的「物化」指的是消解掉因為固定的形軀所帶來的受限的感覺，順應原來上天給予的物形去做適合其自身發展的事情，進而消除了優劣、高下、榮辱的價值判斷，以達到「安時而處順，哀樂不能入」的境界。《莊子》的「物化」是因為「安時處順」而達到抵除二元價值判斷的精神性超越。而王端淑所謂的「物化」卻是指「老楓為羽人，朽麥為蝴蝶」、「賢女為貞石，山蚯為百合」之類物形的變化。這顯然並非《莊子》的原意，而是一個轉用。

儘管王端淑的《比目魚》序所謂的「物化」是對於《莊子》「物化」概念的轉用，但是她的轉用卻是精準地掌握到李漁在《比目魚》中所要表達

¹⁶ 王叔岷 Wang Shumin：《莊子校詮》*Zhuangzi jiaquan*（北京[Beijing]：中華書局 [Zhonghuashuju]，2007年）上冊，頁95。

¹⁷ 同上註，頁96，註5。

¹⁸ 同上註，頁266。

¹⁹ 同上註，頁237-238。

的，至情、人魚形體的變化與解消二元價值判斷三者之間的緊密關係。在《莊子》當中，優遊於江湖中的魚兒原本就是抵除二元區分的象徵。《莊子·大宗師》以魚兒「相處於陸」時「相响以濕，相濡以沫」的痛苦，與「相忘於江湖」的優遊自在之間的對比，來說明「與其譽堯而非桀也，不如兩忘而化其道」。消解掉對於是非善惡區別的執著，其實就如同脫離了兩兩相對「相濡以沫」的困境，獨自優遊於江湖之中的魚兒一樣。而正如王端淑指出的，在李漁的《比目魚》當中，「至情」是讓人得以「物化」為「相忘於江湖」的魚兒的保證。晏公在魔法將譚、劉變成比目魚之前對兩人說，「若使有情皆似汝，阿誰不願喪溝渠。」若是人人都如譚、劉二人一般有情，那麼投水赴死就不再是令人害怕的事了，因為有情到了極處，生可以死，死可以生，人可以變魚，魚可以變人。現在我們再回頭讀前引王端淑的序文對《莊子·秋水》中惠施「子非魚，安知魚之樂」此一問句的引用，就可以清楚地看到王端淑其實已經給出了對於這個提問直接的回答：子雖非魚，卻可以因為情之至而變化成魚，體證游魚之樂。按照王端淑的說法，這個因至情而物化的過程是伴隨著「窈窕之儀」和「儒雅之規」的忘卻。形軀之所以可以變化，是因為至情讓人能夠超越形軀所帶來的限制與規範，同時也連帶解消了名教的束縛。換句話說，在《比目魚》當中，情到了極處而「生可以死，死可以生」，其意義並不只是因感天動地而引起的具有死回生的物質性力量，而是至情可以達到是非善惡齊一、生死榮辱兩忘的境界。然而，王端淑之所以從《比目魚》中物形變化的物質層次翻回《莊子》中的精神性超越層次，並不盡然只是在經典的轉用或誤用之後對於經典原始脈絡的回歸，而是因為李漁在《比目魚》中原本要處理的就是張縉彥案所涉及的道德選擇的難題。就張縉彥的事件而言，「物化」的意義在於消解掉善與惡、榮與辱、忠臣與貳臣的區別。身為明臣則適於明臣，身為清臣則適於清臣，安時處順而已矣。王端淑對《比目魚》的閱讀提醒我們，李漁是以文學象徵的手法讓忠臣與貳臣的區分以及全節與保身道德困境，在兩尾比目魚優遊水中的場景中被化解掉了。在這個意義上，李漁在《比目魚》中其實並沒有對張縉彥做出價值評斷，而是試圖超越「落於兩邊」的二元框架來理解與面對張縉彥的處境。

《莊子》中的「物化」所強調的擺脫形體拘束與限制的超越性精神境界，在《比目魚》裡面是以身體性的人魚之變與起死回生的文學象徵手法被表現出來。而一向喜歡以各種方式嘲弄經典的李漁也不忘對這一抵除生

死與價值判斷的超越時刻開起大膽的惡玩笑。第十六齣〈神護〉當中，原本生時在戲臺下連講句話都得費盡心思的一對情人，死後在晏公的法力之下，相互擁抱的身軀變成了勾連不離的兩尾比目魚，當著水神與蝦兵蟹將之面「如魚似水」、「合歡行樂」：

【寄生草】說什麼鴛鴦侶，再休誇鸞鳳交。怎似這珠連璧合的形相靠，合歡行樂的身相抱，又不是如魚似水的虛名號。讓從來第一對有情癡，享人間未賭的真歡樂。（頁 161）

到了第十八齣〈回生〉，兩尾比目魚甚至是在將他們網起的漁童夫婦眼前上演一齣活色生香的活春宮：

（丑）嘻！兩個并在一處，正好幹那把戲，你看頭兒同搖，尾兒同擺，在人面前賣弄風流。叫奴家看了，好不眼熱也呵！

【惜奴嬌】眼熱難堪，妒雌雄凹凸，巧合機關。我看他不得，偏要拆他開來。（做用力拆不開介）呀！難道你終朝相并，竟沒有片刻孤單？（指魚對末介）沒用的王八，你看看樣子！羞顏，誰似你合被同衾相河漢，還要避歡娛故意把身兒翻。（頁 169）

這個超越是非、生死與榮辱，讓忠臣與貳臣之別泯而為一的關鍵時刻，竟然是以令人臉紅心跳的男女公開交媾的場景呈現出來。這種對傳統戲曲褻譎特質的發揮固然是李漁市井性格的展現，但是這樣的呈現卻又是盡合道理的。畢竟，楚玉和藐姑能夠不用顧慮漁童夫婦（以及戲臺下觀眾）的眼光而盡情地享受魚水之歡，何嘗不是達到了「自適」與「兩忘」的境界？在兩尾比目魚交媾場景中所見到的身體欲望的極致表現，居然成了精神性超越的保證。這當然又是李漁對哲學經典所開的一次大玩笑了。

儘管對於「兩忘」的精神超越企求在〈回生〉一齣中就已經以一種象徵與玩笑的方式表達了，但是它所要超越的道德困境則是在《比目魚》後段才被呈現了出來，並且透過「假冒」的戲劇手法被解決。「兩忘」固然解消掉了價值上的抉擇，但是楚玉和藐姑並沒有繼續當兩尾優遊於湖海之中的比目魚，而是回到了人間。莫漁翁和一班村人對兩人變形過程的解讀是「榮華有准，未上天先長龍鱗；魚形已脫，鰲頭將占，龍門斯近，指日際風雲。」（頁 174）在〈贈行〉一齣最末，莫漁翁夫婦與譚、劉二人更是如此唱道：「（小生）知君鱗甲已生全，（老旦）從此雙魚不在淵。（生）化作

神龍猶比目，(旦)不教獨自上青天。」(頁178)李漁在這裡玩弄了「魚」這個符號在不同脈絡中的意義。原本的「魚之樂」是「悠悠洋洋」、「恍恍惚惚」的道家超越境界，但是現在「魚之樂」卻轉成了「魚躍龍門」的功成名就。在回到俗世之後，譚楚玉與慕容介一樣同樣官拜汀州，並且憑著慕容介密贈的《須知冊》平亂安民而順利升任兵道一職，而那正是過去慕容介擔任的職務。在這樣的情節設計下，譚楚玉竟成為了年輕版本的慕容介。因此，在最末〈駭聚〉一齣當中譚楚玉對慕容介的「降賊」進行審訊之時，我們看到的是年輕的慕容介審問著老年的慕容介。李漁設計了這樣一個「自我對質」的情境，無疑是將慕容介的「臨陣脫逃」所涉及的道德問題置放在一個最為嚴厲、險惡與無可逃避的象徵性的自我道德省察機制當中。不只如此，「受恩者」所要面對的在「國法」與「私恩」之間的選擇難題，以及「施恩者」對於「受恩者」的「忘恩負義」的譴責，全都在同一個自我道德審問的場景中呈現出來。而這也正是受贊助者李漁和贊助者張縉彥所身處的道德情境。那麼，李漁又是如何處理這個他所面對的道德難題呢？我們或許可以從譚楚玉對慕容介「降賊」罪名的審判橋段中稍窺究竟。國法與私恩的兩難的存在是因為譚楚玉的誤解，而這個誤解最後是在「以假證真」的計策之下才得以被化解：「真慕容介」假扮成「假慕容介」與山大王對質，讓山大王供出了叛逃的慕容介實為冒充者的事實，而得以還「真慕容介」清白。李漁其實並沒有直接對張縉彥在政治立場上的搖擺給出價值判斷，而是將這個道德選擇的兩難透過「假冒」的情節設計給取消掉了。透過「假冒慕容介」以及「假冒假慕容介」的設計，李漁即使沒有意圖以慕容介遭到冤枉但最後得以澄清的橋段來為張縉彥進行辯護，多少也是藉以規避「私恩」與「國法」的兩難道德困境。

四、戲裡傳情

上一節分析了《比目魚》中譚、劉的人魚之變的橋段與李漁對於張縉彥的「貳臣」身分的評價與理解的方式之間的關係，指出了李漁在〈回生〉一齣中試圖以道家的語言消解包括「貳臣／忠臣」在內的二元價值框架。這一節則是要討論《比目魚》中精采的「戲裡傳情」橋段的政治意涵。在〈回生〉一齣當中，我們看到楚玉和藐姑二人的交合是在「依稀恍惚之間」、盡在「不知」當中，但是漁童的妻子卻是在戲臺上大刺刺地將譚、劉二人變形之後「雌雄凹凸，巧合機關」的形狀明明白白地描述給戲台下所有人

知道。然而，相對於譚、劉二人的「不知」與其他所有人的「全知」，《比目魚》中的「戲裡傳情」則是一個再明顯不過的對比。在〈改生〉一齣中，劉藐姑趁著戲班同學喧吵打鬧的時刻偷渡與譚楚玉的肌膚之親：

（旦背介）我假意去扯勸，一來捏住譚郎的手，與他黏一黏皮肉也是好的；二來幫著譚郎，也捶他擠下，替譚郎出口氣兒。（一面捏住手，彼此調情，一面叫淨重打介）（頁 135）

戲班弟子因為嫉妒譚楚玉，因此藉故圍著譚楚玉喊打。劉藐姑則是一面公開勸架，一面暗中「捏住譚郎的手，與他黏一黏皮肉」，兩人趁機瞞著所有人的眼睛秘密調情，傳遞只有兩人自己知道的情愫。然而，我們必須注意到的是，「戲裡傳情」牽涉到的不只是戲臺上的演員，同時還包括了戲臺下的觀眾。〈利逼〉一齣當中，藐姑對於她和楚玉在戲臺上的演出與觀眾之間的關係是如此說明的：

【前腔】（旦）我和他誓和盟早共修，我和他苦和甘曾並守。我和他當場吃盡交杯酒，我和他對眾拋殘贅婿球。（小旦）這等，媒人是哪一個？（旦）都是妳把署高門的錦字鈎，卻不道這紙媒人也可自有。（小旦）就是告到官司，也要一個干證，誰與他作證見來？（旦）那些看戲的萬目同睜，誰不道是天配的鸞鳳也，少什麼證婚姻的硬對頭！（頁 152）

藐姑的母親絳仙逼迫她嫁給財主錢萬貫，而藐姑則表明自己心許譚楚玉，兩人早已在戲場上完婚，而所有的觀眾都是見證人。正如絳仙所言，藐姑講的是歪理，是賴皮行徑。但是，這個歪理與賴皮所凸顯出來的是，觀眾們看到的其實不見得是他們所真正以為看到的。觀眾以為他們在看戲，但是對藐姑與楚玉兩人而言，卻是「一到登場的時節，他把我認做真妻子，我把他當了真丈夫，沒有一句話兒不說得鑽心刺骨。別人看了是戲文，我和他做的是實事。」（頁 150）類似的場景其實不只一處。在原本的〈譚楚玉〉小說當中，富翁錢萬貫對於藐姑挑選《荊釵記》作為她揮別戲臺之作的用意其實是清楚的：

富翁道：「說得有理，任憑尊意就是，但不知要做那一本？」藐姑自己拿了戲單，揀來揀去，指定一本道：「做了《荊釵記》罷。」富翁想了一想，就笑起來道：「你要做《荊釵》，難道把我比做孫

汝權不成？也罷，只要你肯嫁我，我就暫做一會孫汝權，也不叫做有屈。這等大家快請上台。」²⁰

富翁錢萬貫一聽到藐姑要做《荊釵記》，馬上就知道她是有意以《荊釵記》中搶人妻子、套人休書的孫汝權影射自己。然而，對照之下，《比目魚》中的錢萬貫對於藐姑的意圖則是全然無知：

（淨）…這等，你的意思要做那幾齣？（旦）只有投一齣要緊，那《荊釵記》上有一齣〈抱石投江〉，是我簇新改造的，與舊本不同，要開手就演，其餘的戲，隨意做幾齣罷了。（淨打恭介）領教就是。只求你早些上台。（頁 155）

不僅如此，藐姑在戲臺上以她改編的〈投江〉一齣將錢萬貫罵得狗血淋頭之際，錢萬貫在臺下竟然還點頭高叫「罵得好！罵得好！這些關目都是從來沒有的，果然改得妙！」（頁 157）很明顯地，李漁改編〈譚楚玉〉為《比目魚》時，的確是刻意凸顯出觀眾對於演員演出意圖的無知這一事實。而這一事實，也間接地提醒了觀眾，究竟自己是否也如錢萬貫一般，在這齣李漁改編過的《比目魚》中錯失了什麼而不自知。這種「所有人都看到，卻又所有人都沒看到」的情境，不只是李漁玩弄真假辯證的戲劇手法，同時也是李漁對於臺下觀眾被愚弄的可能性的提示。

李漁對「觀眾的無知」的揭露，對於我們理解《比目魚》的政治意涵來說是十分關鍵的。李漁在《比目魚》第一齣〈發端〉中開宗明義道：「戲在戲中尋不出，教人枉費探求力。」「戲中戲」在明清傳奇，特別是明末清初江浙劇作家的作品中是相當常見的設計。《比目魚》的「戲在戲中」固然可以指《比目魚》中兩度以《荊釵記》入戲，而過往研究也對於此一「戲中戲」的結構多所著墨，但是我們必須進一步提問：既然《比目魚》以戲入戲之跡至為明顯，又何勞觀眾與讀者更加探求呢？究竟要探求什麼呢？而李漁又怎會說探求之力只是枉費呢？李漁是否其實一開始就在暗示我們，《比目魚》這部戲當中的確隱藏了些什麼比以《荊釵記》入戲更多的秘

²⁰ [清] Qing 李漁 Li Yu:〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉“Tan Chuyu xilichuanqing, Liu Miaogu quzhongsijie”，《連城壁》 *Lianchengbi*，收入《李漁全集》 *Li Yu quanji*（杭州 [Hangzhou]：浙江古籍出版社[Zhejiang guji chubanshe]，1992年）第4冊，頁266。

密？王端淑的《比目魚》序或許是一個好的切入點。王端淑在《比目魚》的序一開頭就將比目魚的「目」字著實發揮了一番：

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，寄之優伶雜伎之流。稱名也小，事肆而隱。《老子》曰：「聖人為腹不為目。」旨哉。宋督見孔父之妻，目逆而送之，曰：「美而艷！」王使史巫監諂者，而道路以目。譚楚玉、劉藐姑初以目成，繼以目語，而終以目比。目之足以生死人如此其甚也。（頁 107）

王端淑一開始就點明李漁藉由男女夫婦之情來談忠臣信友之志，是「稱名也小，事肆而隱」。李漁「以忠臣信友之志，寄之男女夫婦之間」的隱微含蓄之意，對照前述《比目魚》與張縉彥案之間的關係來看，其實並非難解。有趣的是，王端淑似乎有意追隨李漁的幽微筆法，藉由引用《老子》、《左傳》、《國語》對《比目魚》的「目」字大發議論，和讀者玩起典故的遊戲。汪詩珮指出，王端淑在序文中訴諸經典，其實是在為李漁的作品進行經典化的工作。但我們還可以進一步追問：王端淑的用典除了具有將李漁戲曲經典化的意義之外，放在《比目魚》本身的文本脈絡下是否有其具體的意涵？王端淑首引《老子》第十二章「聖人為腹不為目」句。據王弼（226-249）的說法，「為腹者以物養己，為目者以物役己，故聖人不為目也。」²¹王端淑以《左傳·桓公元年》中宋華父督之事為例對「為目」的後果加以說明：「宋華父督見孔父之妻於路，目逆而送之，曰：『美而豔。』」然而，任何受過基本經典教育的當代讀者都清楚，王端淑所謂「生死人如此其甚」的力量，其實是展現在上引《左傳》段落之後，關於宋華父督弑君一事的記載當中：「二年，春，宋督攻孔氏，殺孔父而取其妻，公怒，督懼，遂弑殤公。君子以督為有無君之心，而後動於惡，故先書弑其君。」²²王端淑由華父因覬覦孔父之妻的美色招來殺身之禍來說明「目」所引發的、大至得以「弑君」的致命力量。接著，她引厲王使衛巫監諂事談「目」。該典出自《國

²¹ [魏] Wei 王弼 Wang Bi 著，樓宇烈 Lou Yulie 校釋：《王弼集校釋》Wangbijī jiaoshi（北京[Beijing]：中華書局[Zhonghuashuju]，1980年），頁 28。

²² 楊伯峻 Yang Bojun 注：《春秋左傳注》Chunqiu zuozhuan zhu（北京[Beijing]：中華書局[Zhonghuashuju]，2000年），頁 85。

語·周語上》：「厲王虐，國人謗王。邵公告曰：『民不堪命矣。』王怒，得衛巫，使監謗者。以告，則殺之。國人莫敢言，道路以目。」²³這段文字主要是批評在周厲王高壓統治之下國人被迫閉口不言，即便為人指路都只敢藉眼神互相交通的情況。我們可以看見，王端淑所引的和「目」相關的經典段落，其實與忠誠、反叛與逃避政治迫害的策略相關。這些經典段落的引用並非偶然。因為，人們因恐懼被冠上「有無君之心」的罪名而「道路以目」，正是王端淑寫作此文的清代文字獄開端之際的寫照。²⁴王端淑在一開始徵引《老子》、《左傳》與《國語》中與「目」相關的文字之後，接著又講到《比目魚》中楚玉與藐姑的「初以目成、繼以目語，而終以目比」（意指從一開始的眼神交會試探，到了戲場中眉眼傳情，而最後成了一對「比目而游」的比目魚），其實正是藉由「目」字將文字獄和《比目魚》巧妙地連結起來了。「目之足以生死人如此其甚也」，表面上是扣著晚明《牡丹亭》以降「生者可以死，死可以生」的情論來講《比目魚》，但底層卻可以是指涉清初的文字獄。

藉由這個線索，我們可以進一步探究《比目魚》前半的高潮之一，也就是楚玉與藐姑之間的「戲裡傳情」，究竟具有什麼樣的意義。要討論這個問題，就必須再回到先前提到的官場與戲場的比喻結構。如果《比目魚》當中戲場常被用來比喻官場，那麼一直被李漁消遣的戲子的祖師爺——規矩嚴苛、不通人情的二郎神——也就很可以被反過來用以指涉官場中的政治審查了。²⁵〈入班〉一齣中，舞霓班的班主這樣形容二郎神：

²³ 上海師範大學古籍整理研究所 Shanghai shifandaxue guji zhengli yanjiusuo 點校：《國語·周語》 *Guoyu, zhouyu*（上海[Shanghai]：上海古籍出版社[Shanghai guji chubanshe]，1978年），頁9。

²⁴ 清代文字獄最盛之際並非清初的順治、康熙兩朝，而是雍正、乾隆時期。清朝定鼎之初，版圖尚未統一，因此統治重心在軍事方面，因此順治朝的文字獄其實並不是很嚴密。見郭成康 Guo Chengkang、林鐵鈞 Lin Tiejun：《清朝文字獄》 *Qingchao wenziyu*（北京[Beijing]：群眾出版社[Qunzhong chubanshe]，1990年），頁11。然而，所謂文字獄不甚嚴密，是和雍、乾二朝相較而言的。順治朝第一樁文字獄是順治四年（1647）的函可案，但並非唯一一件。順治十七年（1660）的張縉彥案以及順治十八年（1661）的《明史》案皆是例證。而順治、康熙朝交接之際，也有兩本小說遭禁毀。一是李漁的《無聲戲》二集，一是丁耀亢的《續金瓶梅》。見石昌渝 Shi Changyu：〈清代小說禁毀述略〉“*Qingdai xiaoshuo jinhui shulue*”，頁66。

²⁵ 關於二郎神與戲神崇祀的研究，見張勇風 Zhang Yongfeng：〈戲曲藝人戲神崇祀及禁忌文化析微〉“*Xiquyiren xishenchongsi ji jinji wenhua xiwei*”，《戲劇研究》 *Xiju yanjiu* 第6期

凡有一教，就有一教的宗主。二郎神是做戲的祖宗，就像儒家的孔夫子，釋家的如來佛，道家的李老君。我們這位先師極是靈顯，又極是操切，不像儒釋道的教主，都有涵養，不記人的小過。凡是同班裡面有些暗昧不明之事，他就會覺察出來，大則降災降禍，小則生病生瘡。你們都要緊記在心，切不可犯他的忌諱。(頁126)

李漁藉譚楚玉之口對這位以「防奸」為務的二郎神發出了抱怨：

又說有個二郎神，單管這些閒事，一發荒唐可笑。所以這學堂裡面，不但有先生拘束，父母提防，連那同班的人，都要互相覺察。小生入班一月，莫說別樣的事難行，就是寒暄也不曾敘得一句，只好借眉眼傳情，規模示意罷了。(頁131)

在整部戲中，二郎神不像平浪侯晏公一樣，在情節關鍵之處出場彰顯神奇。相反地，祂從未出現，而是透過教戲的先生、藐姑父母、以及同班學戲之人的「互相察覺」所形成的隱形規範來彰顯祂的存在。就如同在嚴密文網之下受到監視的國人必須「道路以目」，入班學戲的楚玉也「只好借眉眼傳情，規模示意罷了。」不過，楚玉並沒有滿足於眉目傳情。他決定將入班向藐姑求婚的心意寫在情書當中、揉成一個紙團，趁眾人不注意丟在藐姑懷裡。為了不被人拾去送到藐姑父母處惹出麻煩，楚玉想了一個計策：

我有道理。這一班蠢才，字便識得幾個，都是不通文理的。我如今把書中的詞意放深奧些，多寫幾個難字在裡面，莫說眾人看見全然不解，就是拿住真贓，送與他的父母，只怕也尋不出破綻來。有理有理！（寫介）

【前腔】訴心期，筆法多奇詭，詞意偏深邃。卻便似，石鼓奇文，就是一字千金，也解不出其中意。(頁132)

「把書中的詞意放深奧些，多寫幾個難字在裡面」，逞弄石鼓文般的奇特筆法，這是才子獨有的武器。楚玉藉由這個武器找到了由二郎神所佈下的監視網的縫隙，大大方方、洋洋得意地鑽了出去。同樣聰明多才的藐姑也自有道理：

我有道理，這一班蠢才都是沒竅的，待我把回他的話編做一隻曲子，高聲唱與他聽。眾人只說念腳本，他那裡知道。有理有理！（轉去看腳本介）這兩隻曲子，倒有些意味，待我唱他一遍。（頁135）

藐姑索性不寫紙條，乾脆大大方方地自作曲子，當著眾蠢才的面前高聲唱將出來。這一來一往的極度公開卻又極度私密的傳情，顯然是對「這一班蠢才」最大的嘲諷了。那麼，回到戲場與官場的對應關係，楚玉和藐姑的戲裡傳情不正就是李漁的夫子自道嗎？不只生、且在戲場上公開傳情，李漁何嘗不是藉戲當眾達意？就如同楚玉、藐姑二人藉由書寫筆法與編寫曲文鑿穿了二郎神所佈下的密網，並且對它大大地嘲弄了一番，李漁藉由編寫《比目魚》隱晦的比喻結構以及當中的曲文來大談特談張縉彥案，擺明了就是在嘲笑那撒下文字大網的清朝當局這一班蠢才。而就如同才子譚楚玉等待才女劉藐姑的回應，李漁則是在等待讀懂他《比目魚》中「石鼓奇文」的讀者。透過分析李漁在《比目魚》中玩弄的比喻與對應技巧以及王端淑的序，我們可以看見王端淑的《比目魚》序與作品本身合構出一套比喻系統作為意義生產的依據的同時，還共謀了對於清初文字獄的逃離與抵抗。藉由對於王端淑的《比目魚》序以及〈草札〉一齣的閱讀，我們看到了李漁所謂的「戲在戲中」顯然不只是指《荊釵記》作為戲中之戲，同時也是暗示李漁在戲場上大談特談隱密的政治禁忌話題，而非其知音者只能如蠢才般枉費探求之力了。

五、「戲在戲中」與「取景在借」

在最後一節，我想要討論《比目魚》著名的「戲中戲」設計。過去學者關於《比目魚》「戲中戲」的討論中主要強調了虛構與真實之間的辯證，以及《比目魚》對《荊釵記》的承襲與化用。²⁶相對於過去的研究，這裡我

²⁶ 關於「戲中戲」設計所涉及的戲曲經典之間的對話，見〔日〕岡晴夫 Oka Haruo：〈李漁的戲曲及其評價〉“Li Yu de xiqu ji qi pingjia”，《復旦學報（社會科學版）》*Fudanxuebao (shehuikexueban)* 第6期（1986年），頁51-59；汪詩珮 Wang Shihpe：〈文心百變與經典轉化：從《荊釵記》到《比目魚》〉“Wenxinbaibian yu jingdianzhuanhua：cong *Jingchaji* dao *Bimuyu*”，《民俗曲藝》*Minsuquyi* 第167期（2010年），頁221-270。近年關於《比目魚》的「戲中戲」的英文研究成果，見〔美〕Jing Shen，“Ethics and Theater: The Staging of *Jingchai ji* in *Bimuyu*”，*Ming Studies* 57 (2008): pp. 62-101.

想特別提出來談的是《比目魚》的「戲中戲」設計與李漁對於「借景」的視覺技術的興趣之間的關係，以及在上述清初的政治審查及李漁與張縉彥的關係的脈絡中，我們如何理解這樣一種「戲中戲」與視覺技術之間的聯繫。

《比目魚》中有兩次的「戲中戲」，一次是〈偕亡〉中藐姑演《荊釵記》中的〈抱石投江〉，一次是〈巧會〉中絳仙演《荊釵記》中的〈王十朋祭江〉。在〈偕亡〉當中，藐姑演到錢玉蓮投江之時，逕自跳入了戲臺前的溪流中殉節。這一個橋段不僅涉及了虛實界線模糊的問題，同時也反映出李漁對於製造視覺性曖昧的興趣。當藐姑「假戲真做」跳進了真正的溪流時，其實是將作為搭建戲臺基地的溪流之景借入了《荊釵記》的戲曲橋段。這個「借景入戲」的作法為觀眾製造出一種幻覺，或說是視覺上的曖昧片刻：晏公廟前的溪流既是戲外之景，卻又是戲中之景。對於觀眾而言，當溪流作為「景」究竟是屬戲內還是戲外的疑惑產生時，也就意味著觀戲時視覺焦點的來回移動與重新調整。雖然我們沒有足夠資料詳細說明與李漁同時的戲班演出《比目魚》的實況，但是類似的視覺曖昧性其實也是存在的。晚明以後職業戲班時常在廟台與河邊水台上演出，而晏公則是明代以降最被廣泛崇祀的水神。在這樣的背景下，李漁又刻意選擇晏公廟作為劇中職業戲班演出的主要場景，那麼我們可以大膽地說李漁是很可能清楚地意識到《比目魚》被安排在晏公廟前演出的可能性。清宣統元年（1909）八月初二日，著名的昆班「品玉班」就在臨溪的溫州晏公廟演出李漁的《比目魚》。清末民初的教育家張綱（1860-1942）在日記中記載了這場演出的戲臺上的楹聯：

其戲中演戲，戲台上一聯頗佳。蓋其戲本在晏公廟前，前臨大溪，故聯語云：「台中戲，戲中台，景物最宜人，演出一生真本領；廟前溪，溪前廟，風光皆入畫，繪成千古大奇觀。」橫額四字：「近水樓台。」²⁷

²⁷ 張綱 Zhang Gang：《杜隱園觀劇記》*Du Yinyuan guanjuji*，收入谷曙光 Gu Shuguang、陳恬 Chen Tian 編：《京劇歷史文獻匯編》*Jingjulishi wenxian huibian*（南京[Nanjing]：鳳凰出版社[Fenghuang chubanshe]，2011年）第7冊，頁692。

這一宣統年間的戲臺楹聯很精準地抓到了李漁在《比目魚》中展示出來的對於曖昧的視覺效果的興趣。上聯中「景物」一詞語意模糊，既可以是戲臺所在地的晏公廟前的景色，也可以是「台中戲，戲中台」的設計作為景致本身。但是，如果下聯的「風光」是指「廟前溪，溪前廟」，那麼上聯中與「風光」對舉的「景物」則無疑是指「台中戲，戲中台」了。然而，需要注意的是，「廟前溪，溪前廟」又顯然不只是單純對品玉昆班演出地景物的描述，而是同時指涉了《比目魚》中舞霓班在臨溪的晏公廟前演出《荊釵記》的場景。因此，如畫的風光就不只是指溫州晏公廟前的溪景，也是指以晏公廟為場景的《比目魚》在溫州晏公廟前演出的這一安排。而如果《比目魚》的演出本身即是「入畫風光」，我們自然能夠了解為什麼「演出一生真本領」會與「繪成千古大奇觀」對舉了。從這一則關於清末品玉班在溫州晏公廟前的《比目魚》演出的記載來看，「借景入戲」與「以戲入景」正是《比目魚》在實際舞台演出的經驗中可能呈現出的雙重視覺奇觀。

這種玩弄「奇觀」的視覺效果在李漁的戲曲文本以及實際演出中出現其實並不令人意外。李漁的《閑情偶寄》中〈取景在借〉一文論及借景之法：

開窗莫妙於借景，而借景之法，予能得其三昧……。向居西子湖濱，欲購湖舫一隻，事事猶人，不求稍異，止以窗格異之。人詢其法，予曰：「四面皆實，猶虛其中，而為『便面』之形……。是船之左右，止有二便面，便面之外，無他物矣。坐于其中，則兩岸之湖光山色，寺觀浮屠，雲煙竹樹，以及往來之樵人牧豎，醉翁游女，連人帶馬，盡入便面之中，坐我天然圖畫……。此窗不但娛己，兼可娛人；不特以舟外無窮之景攝入舟中，兼可以舟中所有之人物，並一切几席杯盤射出窗外，以備來往游人之玩賞。何也？以內視外，固是一幅便面山水；而以外視內，亦是一幅扇頭人物。」²⁸

²⁸ [清] Qing 李漁 Li Yu：《閑情偶寄》*Xianqingouji*，收入浙江古籍出版社 Zhejiang guji chubanshebian 編：《李漁全集》*Li Yu quanji*（杭州[Hangzhou]：浙江古籍出版社[Zhejiang guji chubanshe]，1991年）第3冊，頁170。

「以內視外」是一幅山水，「以外視內」是一幅人物。內外相視，皆是風景。這正是李漁開窗借景之法所強調的雙向視覺效果。²⁹這樣的視覺效果在《比目魚》的另一場「戲中戲」當中表現得更為明顯。在〈巧會〉一齣中，楚玉與藐姑乘船回到了當初落水之處祭奠晏公，剛好遇到了絳仙的戲班在晏公廟演出壽戲。兩人在船上點了《荊釵記》中的〈王十朋祭江〉，為的是測試絳仙對藐姑是否仍有母女之情：

（生）我們一到，且瞞著眾人，不要出頭露面。待他做的自做，直等做完之後，說出情由，然後請他相見。這齣團圓的戲，才做得有波瀾，不然就直截無味了。（旦笑介）也說得是。既然如此，連祭奠晏公都不消上岸，只在舟中遙拜便了。（生）那個自然。（內吹打，泊船介）（生、旦並立場右，前設窗架垂簾介）（頁 193）

在這個橋段中，演出「戲中戲」的不只是絳仙。對於譚楚玉而言，整個相認的過程，就是一場團圓戲，因此身為觀眾的楚玉與藐姑其實本身也是這齣團圓戲的演員。而兩人身兼觀眾與演員的身分雙重性，在接下來相認的戲劇高潮中被以非常具張力的方式被強調出來。楚玉和藐姑原本是從舟內往外觀看戲台上演出的觀眾。然而，當藐姑聽見絳仙將原本戲文中的「我那妻呵」錯哭為「我那藐姑的兒呵」時，終於忍不住哭倒而將簾子一掀，出來與母親相認。當楚玉和藐姑掀開窗簾現身船上時，原來在戲臺後面的演員也都全跑到戲臺前「看鬼」。在船上看戲的譚、劉二人則成了人人爭看的風景。戲臺下的船與溪流成了舞台，而溪流旁的戲臺竟成了觀眾席。絳仙的「錯哭」造成了演員與觀眾位置的扭轉和調換。觀看者成了被觀者，

²⁹ 李漁對於「窗框式景觀」有著濃厚的興趣。在李漁小說《合影樓》當中，描述了一個有意思的視覺經驗。珍生與玉娟為中表之親，隔著一座水池築樓相對而居。然而，雙方家庭之間因長久嫌隙而彼此不相往來，最後竟「在水底下立了石柱，水面上架了石板，也砌起一帶牆垣，分了彼此，使他眼光不能相射。」儘管如此，男女主角卻在這堵牆與水面之間的空隙處窺見了彼此的倒影而互相愛慕。《合影樓》中的「窺影」經驗也如同李漁在「取景在借」中所談到的「互視」與「窗框」的元素。當一個人在水中看見對方的影子，自己的影子也必然會被對方所看見。而兩人所見到的對方倒影，也正是由窗框式的有限視野中所觀賞到的風光。關於李漁對於視覺技術的興趣，見陳建華 Chen Jianhua：〈凝視與窺視：李漁〈夏宜樓〉與明清視覺文化〉“Ningshi yu kuishi: Li Yu ‘Xiayilou’ yu Ming Qing shijue wenhua”，《政大中文學報》Zhengda zhongwen xuebao 第 9 期（2008 年 6 月），頁 25-54。

而被觀者則成了觀看者。有趣的是，李漁針對楚玉和藐姑舟中觀戲這個橋段還特別註明了「生、旦並立場右，前設窗架垂簾介」的演出指示，在戲臺上擺設了一組窗架與垂簾作為道具，讓生、旦二人透過窗架垂簾觀看「臺上」的戲。也就是說，船上的觀者與船外的被觀者的位置的轉換，正是透過這個刻意架設的窗戶道具來啟動的。李漁的「開窗借景」的「內外相視，互為風景」的視覺結構在此清楚地以戲劇的形式被展示了出來。

這裡必須強調的是，李漁對於「借景」的論述所反映出來的不只是晚明以降文人「好奇」的生活情調的延續。「借景」的論述其實代表了某種具有後設意味的「自我談論」的認知結構。坐在舟中的李漁提出「舟中所有之人物，並一切几席杯盤射出窗外，以備來往遊人之玩賞」的反觀式說法，與〈巧會〉中譚楚玉的「待他做的自做，直等做完之後，說出情由，然後請他相見。這齣團圓的戲，才做得有波瀾」的編劇、演員兼觀眾的自白，正是不折不扣的「自我談論」(self-reference)式修辭。「自我談論」指的是作者在作品當中有意識地指涉了這部作品本身，而讓讀者意識到他們正在閱讀的其實是虛構的作品。就戲劇而言，這樣的「自我談論」不僅是表演者對於自身正在進行表演這一事實的宣告，而且意謂著表演者對於本身表演行為的意義的探索與評價。「自我談論」的概念不只限於《比目魚》中的「戲中戲」設計。事實上，整部《比目魚》的意義可以說就是在這個「自我談論」的概念下被展開的。第一齣〈發端〉開場的「憶秦娥」是用來說明這個現象的有趣例子：「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。」由末腳以戲外之人開場介紹劇情梗概固然是南戲與傳奇中習用的套路，但是放在《比目魚》這齣戲當中卻是別具意義。首先，因為末腳所具有的戲內／戲外的雙重發言位置，我們會發現「生為情種，旦作貞妻」究竟是指《比目魚》中的譚楚玉以及劉藐姑是情種與貞妻，還是指生腳和旦腳扮演了情種譚楚玉以及貞妻劉藐姑，其實難以區別，畢竟「為」和「作」既有「是為」的意思，也有「扮演」的意思。因此，「代我輩梨園生色」者，既可以是指戲中的譚、劉二人，也可以是指扮演譚、劉的生腳與旦腳。而睡鄉祭酒對於「生為情種，旦作貞妻，代我輩梨園生色」一句的評語亦饒富意味：「生旦演此，非優孟古人，直是我與我周旋，哪得草草。」(頁111)睡鄉祭酒的這句話固然可以是針對譚楚玉和劉藐姑這一生一旦在戲中之戲的演出，但是也大可以讀成對搬演《比目魚》這部戲的生腳與旦腳的評論。畢竟，「直是我與我周旋，哪得草草」一語，

與其說是針對譚、劉二人而論，其實更像是對於演出《比目魚》的生腳與旦腳的期許與警策之語。就如睡鄉祭酒所言，演出《比目魚》的演員與他劇的演員不同，不是模仿過往的歷史人物，而是扮演「演員」這個角色；搬演的不是古人故事，而就是關於自身每日的做戲生活。所以，我們毫不意外在〈改生〉一齣中看到譚楚玉當著扮演教戲先生的小生面前品評包括小生在內的各個腳色。這一場品評的意義不在於它再次強調了「人生如戲，戲如人生」之類近乎俗爛套語的勸世警句，也不在於它耍弄了以丑扮生、以生扮淨之類的腳色類型顛倒的趣味，而在於它點明了一個事實：當演員在場上演出一齣關於演員的戲時，就已經脫離了模仿而進入到自我談論的層次。

如果說《比目魚》的「戲中戲」反映出「自我談論」的傾向，那麼它不只談論了戲曲表演本身，其實也談論了戲曲的改編。在〈聯班〉一齣中，劉藐姑自云：「只除非借戲演貞操，面慚可使心無愧。」然而，劉藐姑不僅借場上搬演閨女的機會來演出貞操，在〈偕亡〉一齣當中她甚至藉由改編《荊釵記》的經典橋段來演出自己的貞操戲碼。事實上，除了藐姑對《荊釵記》的〈投江〉一齣進行改寫，在〈巧會〉當中絳仙將「我那妻呵」錯哭為「我那藐姑的兒呵」也是另一次對於《荊釵記》的改寫實踐。如果說這兩次經過改編的「戲中戲」的演出是《比目魚》的高潮，那麼《比目魚》作為一部經由改編而來的傳奇，它所聚焦的正是「改編」這個同時讓《比目魚》及其「戲中戲」的形成為可能的文本生產方式。而《比目魚》這樣一種對於本身所從出的生產方式的談論，當然也連帶意味著對於其生產者李漁的談論。如同藐姑，李漁是一個改編者。藐姑揀了一齣死節的《荊釵記》改編成她自己的貞操大戲，而李漁則是挑了〈譚楚玉〉這篇小說改編成一齣大臣殉節後被救活的「不死英雄」的傳奇。李漁將小說改編為傳奇的這一選擇本身連同《比目魚》的「戲中戲」設計，讓他得以透過「藐姑作為戲內的改編者」與「李漁作為戲外的改編者」這樣的對應透露一個事實：就如同藐姑是借編戲來談論戲子在面臨金錢誘惑時的貞操，李漁則是借編戲來談論士人在鼎革之際的道德抉擇。因此，「借戲演貞操」不只是就藐姑而言如此，同時對於藉編戲來談論與敷演張縉彥的操守問題的李漁來說也是成立的。如果李漁沒有改編〈譚楚玉〉為《比目魚》，那麼藐姑的「借戲演貞操」就將只是小說中的一個橋段，與李漁本人毫無關涉。然而，一旦李漁將〈譚楚玉〉改編為《比目魚》以表達他對於張縉彥案的理解與

評價，那麼他就是在現實的層面上落實了「借戲演貞操」這句話的涵意。我們可以說，將小說改編為戲曲雖然是李漁生產《比目魚》的手段，但同時也是他對於其創作意圖進行自我談論的方式。李漁向來喜好在小說中以作者的聲音直接對讀者揭露其創作手法的巧妙之處。而將小說改編為戲曲，恐怕是李漁在文字獄的壓力之下，為了對他談論政治與道德議題的意圖進行自我揭露所能做的最佳選擇。

六、結論

本文分別從不同的角度解讀李漁《比目魚》的政治意涵。在第二節中，本文首先從李漁創作《比目魚》的時間點切入，點明《比目魚》的寫作與李漁友人兼贊助者，同時也是具有高度爭議性的明朝降臣張縉彥之間的關連。接著，我嘗試解釋《比目魚》如何透過比喻和影射的方式將張縉彥與劇中人物慕容介、譚楚玉和劉藐姑之間建立起某種象徵性的連結，並藉此說明李漁在張縉彥的評價問題上採取了游移與曖昧的態度。接著，第三節試圖進一步提出，李漁在《比目魚》當中其實並未對張縉彥做出價值評斷，而是運道家之言來顛覆「貳臣／忠臣」的二元框架，以解決張縉彥案所涉及的道德難題。本文同時分析了《比目魚》中的「假冒」與「扮演」的橋段設計，認為李漁即使無意為被視為「貳臣」的張縉彥進行辯護，多少也是替他自己在談張縉彥案時所面對的「私恩」與「國法」的兩難道德困境當中解套。第四節藉由對於王端淑的《比目魚》序以及〈草札〉一齣的細讀，指出王端淑透過《比目魚》的序言和李漁共謀了對於清初文字獄的壓力的逃離與抵抗。李漁一面以惡搞戲耍的方式在戲場上大談特談可能會是致命的文字獄此一政治禁忌話題，一面卻又無情地愚弄和嘲笑無知的政治審查者。過去學者關於《比目魚》著名的「戲中戲」設計的討論主要強調虛實之間的辯證以及經典戲曲之間的對話。但是本文的最後一節則選擇由視覺文化的角度切入，考察李漁對「借景」的視覺技術的興趣與「戲中戲」設計的關係。論文的最後從李漁對於「借景」的論述所反映出來的「自我談論」修辭出發，說明李漁將〈譚楚玉〉小說改編為《比目魚》不僅是出於文體實驗與雙重獲利的考量，同時也是李漁為了在清初文字獄的壓力之下揭露其自身具政治敏感性的創作意圖所必然會採用的文本生產方式。

現在，我們或許能夠更清楚地回答本文最初提出來的問題：李漁在 1661 年 6 月進行此一從小說到傳奇的跨文類改寫，究竟是在回應什麼樣與其自

身相關的重大當代議題？李漁又為什麼是選擇了將小說改編為戲曲的這個方式來回應此一問題？明清鼎革之際，「死節」與「保身」的選擇成為士人的重大焦慮。而李漁出版於 1661 年 6 月的《比目魚》正是對於此一敏感難題的表態。對李漁而言，這之所以特別是一個必須回應的問題，不只是為了在《無聲戲》受張縉彥案牽連的情況下，強調《比目魚》所本的《無聲戲》小說乃繫名教綱常之作而非「淫詞小說」來放低姿態以全身避禍。李漁重新改寫自己遭禁的《無聲戲》小說中的一篇為《比目魚》，不僅是試圖藉由對戲曲經典與思想經典的挪用以在清初士人的敏感道德議題上表態，並且是進一步以「戲中戲」的設計對將張縉彥與《無聲戲》捲入危機的政治審查進行嘲弄。這一切精巧設計背後的意圖在看似與政治無涉的「梨園故事」主題的掩護下被刻意隱藏了起來。然而，李漁將小說改編為傳奇的這一選擇本身連同《比目魚》的「戲中戲」設計，卻讓他得以透過「藐姑作為戲內的改編者」與「李漁作為戲外的改編者」這樣的對應說明一個事實：就如同藐姑是借編戲來談論戲子在面臨金錢誘惑時的貞操，李漁則是借編戲來談論士人在鼎革之際的道德抉擇。這正是李漁對其創作意圖的自我揭露。在這個意義上，從〈譚楚玉〉到《比目魚》的這個改編實踐本身，就不只是文本生產的手段而已，而是具有極為重要的表意功能。李漁在《比目魚》中遊戲筆墨，不僅表現出對於當時的政治與道德核心議題的高度敏感性，以及對「改編」此一當代最重要的文學生產實踐的深刻反思，同時也展示了將這種敏感性與反思結合成一齣富有娛樂性的作品的傑出才能。

【責任編校：黃璿璋、陳可馨】

主要參考書目

專著

- 〔魏〕王弼 Wang Bi 著，樓宇烈 Lou Yulie 校釋：《王弼集校釋》*Wang Bi ji jiaoshi*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghuashuju，1980 年。
- 〔清〕李漁 Li Yu 著，王翼奇 Wang Yiqi 點校：《笠翁一家言文集》*Liweng yijiayan wenji*，收入浙江古籍出版社 Zhejiang guji chubanshe 編：《李漁全集》*Li Yu quanji*，杭州 Hangzhou：浙江古籍出版社 Zhejiang guji chubanshe，第 1 冊，1991 年。

- ：《閑情偶寄》*Xianqingouji*，收入浙江古籍出版社 Zhejiang guji chubanshe 編：《李漁全集》*Li Yu quanji*，杭州 Hangzhou：浙江古籍出版社 Zhejiang guji chubanshe，第3冊，1991年。
- ：《比目魚》*Bimuyu*，收入浙江古籍出版社 Zhejiang guji chubanshe 編：《李漁全集》*Li Yu quanji*，杭州 Hangzhou：浙江古籍出版社 Zhejiang guji chubanshe，第5冊，1991年。
- ：《連城璧》*Lianchengbi*，收入浙江古籍出版社 Zhejiang guji chubanshe 編：《李漁全集》*Li Yu quanji*，杭州 Hangzhou：浙江古籍出版社 Zhejiang guji chubanshe，第8冊，1991年。
- 上海師範大學古籍整理研究所 Shanghai shifandaxue guji zhengli yanjiusuo 點校：《國語》*Guoyu*，上海 Shanghai：上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe，1978年。
- 王叔岷 Wang Shumin：《莊子校詮》*Zhuangzi jiaoquan*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghuashuju，2007年。
- 王鍾翰 Wang Zhonghan 點校：《清史列傳》*Qingshi liezhuan*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghuashuju，1987年。
- 江巨榮 Jiang Jurong：《劇史考論》*Jushi kaolun*，上海 Shanghai：復旦大學出版社 Fudandaxue chubanshe，2008年。
- 林鶴宜 Lin Hoyi：《規律與變異：明清戲曲學辨疑》*Guilu yu bianyi: Ming Qing xixue bianyi*，臺北 Taipei：里仁出版社 Liren chubanshe，2003年。
- 高彥頤 Dorothy Ko 著，李志生 Li Zhisheng 譯：《閩塾師：明末清初的江南才女文化》*Guishushi: mingmo qingchu de jiangnan cainu wenhua*，南京 Nanjing：江蘇人民出版社 Jiangsu renmin chubanshe，2005年。
- 張綱 Zhang Gang：《杜隱園觀劇記》*Du Yinyuan guanjuji*，收入谷曙光 Gu Shuguang、陳恬 Chen Tian 編：《京劇歷史文獻匯編》*Jingju lishi wenxian huibian*，南京 Nanjing：鳳凰出版社 Fenghuang chubanshe，第7冊，2011年。
- 單錦珩 Shan Jinheng：《李漁年譜》*Li Yu nianpu*，收入浙江古籍出版社 Zhejiang guji chubanshe 編：《李漁全集》*Li Yu quanji*，杭州 Hangzhou：浙江古籍出版社 Zhejiang guji chubanshe，第19冊，1991年。
- 楊伯峻 Yang Bojun 注：《春秋左傳注》*Chunqiu zuozhuan zhu*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghuashuju，2000年。

〔日〕佐藤文俊 Sato Fumitoshi：《李公子の謎—明の終末から現在まで—》
Rikōshino nazo: Min no shumatsukaragenzai made，東京 Tokyo：汲古書
院 Kyuko syoin，2010 年。

期刊論文

汪詩珮 Wang Shihpe：〈圖像、敘事、讀者反應：論李漁的〈譚楚玉〉與《比
目魚》〉“Tuxiang, xushi, duzhefanying: lun Li Yu de ‘Tan chuyu’ yu
Bimuyu”，《中正大學中文學術年刊》*Zhongzheng daxue zhongwen xueshu
niankan* 第 15 期，2010 年 6 月，頁 111-150。

——：〈文心百變與經典轉化：從《荊釵記》到《比目魚》〉“Wenxinbaibian
yu jingdianzhuanhua: cong *Jingchaji* dao *Bimuyu*”，《民俗曲藝》*Minsuquyi*
第 167 期，2010 年 3 月，頁 221-270。

沈新林 Shen Xinlin：〈稗官為傳奇藍本：李漁小說、戲曲比較研究之一〉
“Baiguan wei chuanqi lanben: Li Yu xiaoshuo, xiqu bijiaoyanjiu zhiyi”，
《明清小說研究》*Ming Qing xiaoshuo yanjiu*，1992 年 11 月第 Z1 期，
頁 358-372。

張勇風 Zhang Yongfeng：〈戲曲藝人戲神崇祀及禁忌文化析微〉“Xiquyiren
xishencongsi ji jinji wenhua xiwei”，《戲劇研究》*Xiju yanjiu* 第 6 期，2010
年 7 月，頁 27-50。

陳永明 Chen Yongming：〈降清明臣與清初輿論〉“Xiangqing mingchen yu
qingchu yulun”，《漢學研究》*Hanxue yanjiu* 第 27 卷第 4 期，2009 年
12 月，頁 197-228。

陳建華 Chen Jianhua：〈凝視與窺視：李漁〈夏宜樓〉與明清視覺文化〉“Ningshi
yu kuishi: Li Yu ‘Xiayilou’ yu Ming Qing shijue wenhua”，《政大中文學
報》*Zhengda zhongwen xuebao* 第 9 期，2008 年 6 月，頁 25-54。

劉幼嫻 Liu Yushien：〈談李漁以稗官為傳奇藍本的創作理念——以小說〈生
我樓〉與傳奇《巧團圓》為例〉“Tan Li Yu yi baiguan wei chuanqilanben
de chuanguo linian: yi xiaoshuo ‘Sheng wo lou’ yu chuanqi *Qiaotuan yuan
wei li*”，《興大人文學報》*Xingda renwen xuebao* 第 41 期，2008 年 9 月，
頁 117-149。

〔日〕岡晴夫 Oka Haruo：〈李漁的戲曲及其評價〉“Li Yu de xiqu ji qi pingjia”，《復旦學報》（社會科學版）*Fudan xuebao (shehuikexueban)* 第6期，1986年，頁51-59。

〔美〕Jing Shen, “Ethics and Theater: The Staging of *Jingchaiji* in *Bimuyu*”, *Ming Studies* 57 (2008): pp. 62-101.

學位論文

朱亮潔 Chu Liangjie：《李漁新論：遺民觀點的考察》*Li Yu xinlun: yiminguandian de kaocha*，中壢 Zhongli：國立中央大學碩士論文 Guoli zhongyang daxue shuoshi lunwen，2006年。

張東炘 Chang Dongshin：《李漁戲曲三論》“Li Yu xiqu sanlun”，台北 Taipei：國立臺灣大學碩士論文 Guoli Taiwan daxue shuoshi lunwen，1998年。

〔美〕Lenore J. Szekely, *Playing for Profit: Tracing the Emergence of Authorship through Li Yu's (1611- 1680) Adaptations of his Huaben Stories into Chuanqi Drama*. Diss., University of Michigan, 2010.

審查意見摘要

第一位審查人：

本論文探討李漁將自撰小說〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉改寫為傳奇《比目魚》之政治意涵，雖然全文建立在若干個「如果」之上，使論文之基礎有些不足，而對於時代背景（特別是順治朝文字獄情況）之把握亦稍有閃失，以致所獲結論之價值必須打些折扣。但作者文學、義理之見識皆不凡，文本闡析相當精闢，尤以關於「觀眾的無知」、「戲中戲」之設計、「借景」之視覺技術、「自我談論」（後設）等方面之分析，深入透闢，極為精彩。

第二位審查人：

本文由一特殊視角閱讀《比目魚》傳奇，討論李漁將自己創作的白話小說改編為戲曲時，如何刻意但隱晦地賦予複雜的政治意涵。全文思路清晰，從歷史事件、哲學思考、文學比喻、視覺效果、戲劇設計等多方面解讀文本，而仍能扣和論述主幹，不枝不蔓，以深度的文本分析證明李漁的《比目魚》並非只是出於商業與娛樂目的而生產的作品，而是由特定歷史背景、政治事件促發的文本實踐，因此也指向李漁的思想與政治態度。整體而論，本文思考創新，分析細密，又能增進對李漁以及清初文學的觀察，雖是個案研究，但不只對《比目魚》提出極具新意的詮釋，更因此拓展了我們對李漁的整體認識，是一篇富含啟發性的論文。