

李漁的空間情境書寫與轉化 ——以《笠翁傳奇十種》與《十二樓》為例

陳佳彬
國立成功大學藝術研究所助理教授

摘 要

本文以《李漁全集》所錄之詩詞文、劇作《笠翁傳奇十種》、小說《十二樓》等作品，輔以其《閒情偶寄》美學觀，對空間、展演、園林等空間情境書寫，進行結構理論與形式佈局的討論。最後，進行對李漁的空間書寫策略進行歸結。

從李漁留存的詩、文、詞、小說、戲曲及李漁友人詩文集的相關資料進行收集整理，考述李漁的空間情境書寫形式。

《閒情偶寄》一書中，李漁對空間實踐具有理論與實務之道，把劇本創作之外的有關排演、表演、戲曲音樂等演出藝術，稱為「登場之道」，進行開創性、系統化的理論歸結。

李漁在劇本創作中以不同的故事型態與創作技法來表現生活真實。李漁對於戲劇結構「新」的追求，無論是創作者不斷創新寫作形式、或創新故事、或取義於傳說的再創的理念。李漁的空間美學不僅以具體的審美實踐指導其創作，亦可幫助我們確立一種富有意趣、充滿娛樂的空間形式。

關鍵詞：李漁、《李漁全集》、《笠翁傳奇十種》、《十二樓》、園林景觀、空間

李漁的空間情境書寫與轉化

——以《笠翁傳奇十種》與《十二樓》為例

陳佳彬

國立成功大學藝術研究所助理教授

前言：李漁現存作品概述

李漁（1610 或 1611-1680）¹自詡平生兩項絕技為「辨審音樂」與「置造園亭」。（李漁《閒情偶寄》1992:156）歷來關於李漁的創作：詩詞文²、小說³、劇本⁴，及其文學理論、創作論述、審美觀點、生平考證、留世作品版本考據等，不乏後世研究者。在研究方法的開創上，無論是以中國古典文學理論進行考據論述，還是以西方理論思想進行比較，皆有其開展性研究成果。探討李漁的「園林」議題，免不了要對其建造園林、出版著作、創作作品的時間進行一番認定。從《李漁全集》所收錄的數量來分析：

1. 詩 708 首。從行式來看，有五言古詩、五言絕句、五言律詩、六言絕句、七言古詩、七言絕句、七言律詩。創作內容多元，有論古、談今、天象、季節、花草、石木，同時也記錄當時的活動，如生活起居、交友宴請、旅遊拜訪、賞景吟詩。
2. 詞 301 首。詞牌種類較多。⁵ 創作內容亦多元。
3. 文集：文集四卷，共計 380 篇。別集兩卷，共計 134 篇。類別包括引、

¹ 李漁原名仙侶，字謫凡，號天徒。後改名李漁，字笠鴻，號笠翁、湖上笠翁（據《閒情偶寄》署名）、伊園主人（據詩歌《伊園十便》小序）、隨庵主人（據黃鶴山農傳奇《玉搔頭序》）、芥子園主人等，又有覺世稗官、覺道人、笠道人（據小說《聞過樓》第一回）、莫愁釣客（據傳奇《巧團圓》批評署名）、新亭客樵（據《芥子園畫譜》）……等筆名。明神宗萬曆三十九年（1611）辛亥八月初七生於如皋。專門研究李漁生平的學者利用敦睦堂《龍門李氏宗譜》（蘭溪李氏宗譜八卷，1940 年刻本）與金華《龍門李氏分宗譜》（清李錫爵等纂修，清松隱本堂鈔本）兩份宗譜資料與李漁作品相互參證比較，編排出 1610 年與 1611 年兩個不同的李漁生年紀事，各有論據，增加了李漁在生卒年考證、事蹟遊歷、創作作品年代……種種可能性，本文不逐一論之。本文從李漁自述生於 1611 年之說法。

² 《笠翁一家言文集》（《笠翁文集》四卷、《笠翁別集》二卷）；《笠翁一家言詩詞集》（《笠翁詩集》四卷、《耐歌詞》附〈窺詞管見〉）；《齠齡集》已佚。

³ 《無聲戲》、《連城壁》、《十二樓》三部，唯尚有爭議的《合錦回文傳》、《肉蒲團》兩部作品，本文不討論之。

⁴ 《笠翁傳奇十種》，又名《笠翁十種曲》；另，具作者考據爭議性的《笠翁閨定傳奇八種》（全稱為《湖上李笠翁先生閨定繡刻傳奇八種》）本文亦不引述。

⁵ 李漁常用詞牌有【一剪梅】、【水調歌頭】、【如夢令】、【風入松】、【浪淘沙】、【菩薩蠻】、【賀新郎】、【虞美人】、【滿庭芳】、【醉春風】、【點絳脣】等。

文、序、券、紀、紀略、書、記、疏、祭文、跋、傳、解、壽序、誓詞、說、銘、賦、聯、贊、辯、露布等。寫作內容多元紛陳。

4. 小說：《無聲戲》共計 1 篇、《連城壁》共計 5 篇、《十二樓》共計 12 篇，屬擬話本短篇小說集的創作，內容多為民間傳聞，懲惡勸善的思想題材。
5. 劇本：《笠翁傳奇十種》，自 1651 年開始創作。多為浪漫淒美的故事題材。分析詳見後文。
6. 理論：《閒情偶寄》。分析詳見後文。《閒情偶寄》成書年代、第一次出版年代、分卷、傳世版本等問題，說明如下。就成書、第一次出版年代的斷定，學界有兩種說法⁶，康熙十年（1671 年）、康熙十一年（1672 年）。透過現存的版本、序文、及李漁當時的詩文論述，推論出康熙十年（1671）立秋，余懷為《閒情偶寄》作序；冬，《閒情偶寄》成書，隔年（1672）印刻傳世，本文從《閒情偶寄》完成於 1671 年之說法。在分卷議題上，從翼聖堂原刊本《閒情偶寄》共分十六卷，分八部：詞曲、演習、聲容、居室、器玩、飲饌、種植、頤養。涉及戲劇、營造、園藝、飲食、養生、美容等方面。其中〈詞曲部〉三卷、〈演習部〉二卷及〈聲容部〉之部分內容，論述戲曲創作及演出、教習、導演方法。後出的《笠翁一家言全集》將《閒情偶寄》改為《笠翁偶集》由原十六卷，併為六卷，成為現今大家所用之分法：卷一：詞曲部上（「結構第一」至「音律第三」）；卷二：詞曲部下（自詞曲部「賓白第四」至演習部全）；卷三：聲容部；卷四：居室部、器玩部；卷五：飲饌部、種植部；卷六：頤養部。後人亦有把部分內容摘取獨立成書，如：將詞曲部與演習部摘出，題名《李笠翁曲話》，或《笠翁劇論》等出版刊物。
7. 評論：《李笠翁批閱三國志》（共計 24 卷，120 回。）、《新刻繡像批評金瓶梅》（共計 20 卷，根據《新刻金瓶梅詞話》為藍本，參照其他抄本修改，並加以圈點、點評而成。）、《笠翁論古》（共計 130 餘篇，讀史隨筆對各代史實、人物、著作進行評論。）、《古今史略》（共計 12 卷，史學評論。）、《評鑒傳奇二種》（對《秦樓月》及《香草吟》兩部傳奇進行增補內容及評論。）
8. 彙編：《千古奇聞》（故事集，共計 12 集，收錄女子品德或才智聰明的故事。）、《古今尺牘大全》（書信彙編，共計 8 卷）、《尺牘初征》（書信彙編，共計 12 卷）、《四六初征》（駢文彙編，共計 20 門）、《資治新書》（明清官員案牘文章彙編，共計兩集，分 4 部 60 餘門類，共計 1200 多篇。）

⁶ 關於《閒情偶寄》出版考據，可參閱黃強〈李漁著述四種考辨〉，《李漁研究》，浙江古籍出版社，1996 年，頁 417-422。朱錦華：〈《閒情偶寄》成書時間考辨〉，《四川師範大學學報（社會科學版）》，2003 年，第 3 期，頁 53-55。朱秋娟：〈李漁家班與李漁戲曲創作、戲曲理論間的互動〉，揚州大學，碩士論文，2006 年。

9. 詩詞格律工具書：《笠翁詩韻》、《笠翁詞韻》、《笠翁對韻》韻書三種。

10. 篆刻圖集：《芥子園圖章會纂》，章薈集冊，全一冊。

從上述現存的李漁作品中，研究者無不以《李漁全集》為本，進行考證論述。

從目前可查的資料來看，討論李漁造園的文章不勝枚舉，僅以「李漁園林美學」為題者，就有宋世勇、張彩霞〈李漁《閒情偶寄》園林美學與戲曲理論的關係〉(2002)、藍星〈李漁的園林美學〉(2002)、岳毅平〈李漁的園林美學思想探析〉(2004)、邵曉舟〈淺談李漁園林美學思想中的“取景在借”觀點〉(2004)、沈新林〈李漁園林美學思想探微〉(2007)、李杰碩士論文〈論李漁的園林美學思想〉(2010)、陳籬、李杰〈試論李漁的園林美學思想〉、杜書瀛〈論李漁的園林美學思想〉(2010)等研究闡述。本文礙於篇幅便不一一枚列近年相關研究。本文從《李漁全集》所收資料進行整理歸結園林的實質空間與想像空間進行討論。

一、李漁詩詞文創作中的園林空間描述

在李漁詩詞文的創作中，論及園林空間的討論有肖榮〈自開戶牖四面涵虛——試論李漁詩詞〉(1982)、吳廣義〈李漁《十二樓》回首詩詞的語言特色〉(2002)、沈新林〈淺談李漁的題畫詩詞〉(2005)、鄭榕玲〈“空”在室內設計中的運用〉(2006)、駱兵〈戲情與園景、曲意與畫境——李漁的戲曲創作與園林藝術之關係〉(2008)、查月貞、鄒蓉、郭麗君〈論李漁的詩〉(2008)、蔡玉紅〈李漁旅遊文學作品之探微〉(2009)、馬悅碩士論文〈李漁詩文之園境研究〉(2015)⁷、馬婷婷〈略論李漁文藝創作中的園林元素〉(2016)。上述中，馬悅〈李漁詩文之園境研究〉將李漁的山水詩、詞、文分為九類(分類項為 1.宴請、聚會；2.題居詩、題畫詩；3.遊記；4.文人對詩、贈詩；5.私家園林；6.寺廟園林；7.園林建築；8.植物；9.天景)，從山水景觀、物件要素為線索，對詩詞文中山、水、石、屋、木提取、歸納與總結李漁的園林審美與造園觀。同時，將伊山別業、芥子園、層園、半畝園、惠園、且停亭、李漁壩七處園林進行建造過程討論。與本文研究方向最為之相近。

在李漁詩詞文的創作中，可分為園內造景之山水園、借景園、園內造景，園外借景三大類，各類中又有細分。李漁原作則附於註，說明如下：

(一)、園內造景之山水園

1. 山景造園

⁷ 馬悅：〈李漁詩文之園境研究〉，天津大學建築學院碩士論文，2015 年，第四、五章，頁 24-100。

1-1.《朱建三新磊泉石》⁸、《壽朱建三》⁹園主朱建三，園址蘇州。堆山瀑布。

1-2.《余士元園亭假榻》¹⁰園主余士元。靜園，又名西園。園址浙江。建造九曲池、千尋閣、茶亭。

1-3.《庭中怪石》¹¹園主、園址皆不可考。描寫山石型態，以石為景。

1-4.《戚園怪石》¹²園主不可考。戚園以石為景，石態各異。有莓苔、薜荔香。

1-5.《蒲州賈水部園亭》¹³園主賈漢復。園址山西蒲州。山水園景。

1-6.《題甘石橋王孫園內假山》¹⁴園主王孫（不可考），園址於甘石橋附近。¹⁵假山無斧鑿痕跡，古樹盤踞、細水涓流、旁有亭立。

1-7.《再過武林舊居時已再易其主》前園主李漁，其再見杭州武林舊居之時，園牆已成雞窩，園內多了數間房舍，環境幽靜。¹⁶

2. 植被造景

2-1. 竹林造景

《寄題王山人別墅》園主王山人（不可考），溪南墅，園址不詳。竹林近幾畝，溪流過，花卉繁多。¹⁷

2-2. 以柳造景

《萬柳堂歌呈馮易齋相國》、《題馮易齋相國二聯》園主馮易齋。萬柳堂，園址在北京城外東南角，今已無遺跡。據毛奇齡《萬柳堂賦》和朱彝尊《萬柳堂記》

⁸ 原文：此地本無山，忽日胸中躍出；鄰家焉有瀑，是從天際飛來。

⁹ 對聯：七夕是生辰，喜功名事業從心，處處帶來天上巧；百花為壽域，羨玉樹芝蘭繞膝，人人占卻眼前春。

¹⁰ 原文：斯園奚止甲龍丘，全郡菁華讓爾收。九曲池將三徑繞，千尋閣代萬山遊。茶逢陸羽經難著，名遇元章拜不休。何幸勞勞亭上客，得於此地暫淹留。

¹¹ 原文：一卷山意足，何必遍嶙峋。蹲伏幽窗外，翻疑石拜人。

¹² 原文：何物無情塊，渾如作意妝。援弓將射虎，不叱自成羊。肌發莓台碧，衣裳薜荔香。若逢顛米至，拜殺丈人旁。

¹³ 序云：有山水自然之勝，疏泉入座，可以流觴。有聯：覓句杯從曲水來，詩腸因酒腸頓活；征歌響逐流泉發，人籟與天籟爭幽。

¹⁴ 原文：華嶽本似劈，而無斧鑿痕。此山雖人力，若有天意存。二峰分雌雄，儼然父母尊。數岑雁行立，高下分李昆。其餘諸小石，羅拜猶兒孫。古樹分橫側，盤踞作山根。愈長崔嵬勢，亦復增嶙峋。不如有穴，可入似無門。細水涓涓流，上自穀口噴。聽之若鼓瑟，洗耳祛塵氛。有亭立其旁，坐以息遊人。王孫止我飲，意在聆清言。我以筆代塵，詠石賦潺湲。王孫意未足，又命題其軒。題之曰聽水，溯流當窮源。天子有其國，宗臣斯有園。對此頌君恩，爵祿自高騫。

¹⁵ 甘石橋，清代北京內城有兩座，一在德勝門內東南，一在西安門南，未詳所指何處。詳見李鴻斌：〈李漁與北京園林〉，《中國園林》第8卷第4期，1992年，頁37-39。

¹⁶ 原文：舊業重過草木稠，門開難禁客來遊。牆園盡改雞埘失，屋生頻更燕子愁。增蓋數椽天覺小，幸留三徑地還幽。詩成欲向屏間寫，物是人非筆也羞。

¹⁷ 原句：……聞道溪南墅，幽篁論畝栽。片時留客飲，幾度報花開。……

記載有因地制宜建園景況。¹⁸

(二)、借景園

1.《投宿錢澹叟山居看菊，自出數錢沽酒》¹⁹園主錢澹叟不可考，園址亦不詳。山居園外楓林、園內菊花。

2.《孫氏園亭》²⁰園主、園址皆不可考。借鄰家景色。

3.《留別佟侯明府》²¹園主佟世錫，佟侯明府，園址杭州。借西湖景色，柳樹、童叟、畫舫、牛、羊、高山、湖水映入眼簾。

4.《寄紀伯紫》園主紀伯紫，江寧舊居。園址與芥子園、孝侯台鄰近。該園屬借景園，隱居、自然。

5.《過王子敬山居留贈》²²園主王獻之，園址不詳。李漁記載東晉王獻之居於山丘之上，有三條曲徑通達居所。

6.《題郝子山居》²³園主郝子不可考，園址亦不詳。山居將飛瀑借到自家簷前。

7.《題清河陳氏宅》²⁴園主陳氏不可考，園址清河亦不可考。陳宅借景萬柳堤、黃河水，景色自然。

8.《嚴陵紀事八首》²⁵園主何晝公，名士錦。園址嚴陵，為使君園亭。借湖光山色之景。

上述各處皆巧借園外美景，山居林間，借景鄰邊，與選址便與自然環境相結合，李漁通過對環境的描述，使人身臨其境，享受寧靜之感。

(三)、兩景兼備：園內造景，園外借景

¹⁸ 參見（清）於敏中：《日下舊聞考》，北京：北京古籍出版社，1985年。李鴻斌：〈李漁與北京園林〉，《中國園林》第8卷第4期，1992年，頁37-39。汪菊淵《中國古代園林史》，北京：中國建築工業出版社，2006年，頁598。賈珺《北京私家園林志》，北京：清華大學出版社，2009年。

¹⁹ 原文：楓林好處不停車，百里投君為此花。興到便沽休累主，交貧能諒始通家。頻年話短今宵燭，明日晴占隔宿霞。天不泥人應去早，新詩即賦莫言賒。

²⁰ 聯云：五柳先生懶自栽，惟坐享鄰家秀色；六朝風景由他變，且快收此日清光。

²¹ 原文：西湖三月柳如煙，童叟紛紛繞畫船。已識神君終易地，且容赤子暫為天。牛羊也臥侯公轍，山水還依苾子弦。酩酊莫辭今夕醉，陽關只在酒杯前。

²² 原文：丘唯爾獨，三徑少人知。循吏他年傳，甘棠舊日祠。

²³ 原文：簷低飛瀑入，屋角少晴時。豈乏綢繆計，幽情獨在斯。

²⁴ 原文：萬柳堤邊一徑開，風流張緒共徘徊。披襟日對黃河水，不盡舟從天上来。

²⁵ 序曰：乙卯夏，送兩兒之嚴陵應童子試，寓何晝公使君園亭。湖光山色，明月清風，迭為地主。又得觀察萬肅庵先生，暨郡守治中邑宰諸侯適館授餐，交相拂拭，非但忘暑，且不知此身之在客矣。羽書絡繹，戎馬生郊，斯何時也，猶叨庇於群公若此，因賦八絕以志幸。

1. 吳興郡齋

《兩宴吳興郡齋記》園主胡子懷，吳興郡齋，園址吳興。署內設有墨妙亭、愛山台、六客堂三處。向外借景道場、車蓋、峴、鮑諸山、明月、韻海、諸樓、碧瀾堂、浮暉閣。²⁶江南園景。借景園。

2. 澄懷園

《索相國園亭二聯》²⁷、《滿江紅呈索相國二首》²⁸園主索額圖，名為澄懷園。據《北京私家園林志》²⁹的蒐集，在《雪橋詩話》、《澄懷園主人自定年譜》兩處記載園址於北京西郊暢春園北、圓明園東，園內奇石如林，清流若帶，曲榭長廊，有涼臺燠館。李漁認為澄懷園構園得體，近景池水、荷花、奇石、清流、曲榭、長廊、涼臺、花鳥、小徑、雲母扇、鮫綃障；又借景遠山、松林。屬北方園林之景。

3. 梅村別業

《梅村（吳駿公太史別業）》、【鶯啼序·吳梅村太史園內看花各詠一種分得十姊妹】、【滿庭芳·十餘詞吳梅村太史席上作】、《與吳梅村太史》園主吳偉業，梅村別業園址在太倉。據《鎮洋縣誌》記載，此宅園為張南垣主持設計，占地約一百多畝。園內有樂志堂、梅花庵、交蘆庵、嬌雪樓、鹿樵溪舍、桴亭、蒼溪亭等造景。吳偉業的七律《梅村》、《鹽官僧香海問詩于梅村，村梅大發，以詩謝之》，以及陳子龍《詠吳駿公太史邸中丁香花》三處記載梅村景緻。植物造景。李漁筆下記載該園移步異景，宜春苑、幽欄、薇帳、古樹、竹林、寒梅、丁香等集於園林之中，建議吳偉業修建水池以繞竹林而過，供人划船，以及借園外之景，得見桑麻。（借景園。）

4.《鄭氏草堂》³⁰園主鄭氏不可考，園址亦不可考。山景園、借景園。山地造園，有飛禽、瀑布。

5.《題高欽如臬憲衙齋》³¹園主高欽如，憲衙齋園址武漢。山景園、借景園。

²⁶ 《兩宴吳興郡齋記》原文節錄：……登高台而矚遠，則道場、車蓋、峴、鮑諸山，無分近遠，悉獻媚焉；臨虛亭而攬勝，則明月、韻海、鎮諸樓，與碧瀾堂、浮暉閣，懼瞭然在目。……

²⁷ 原文，其一：勤入禁闈調鼎鼎，幾費忙裡餐餐，其求燕安者，似無瑕矣；靜從花鳥測陰陽，複作閑中變理，較問牛喘者，實為過之。其二：朝罷獨行春，踏去不知三徑遠；公餘時讀史，坐來便覺五雲多。

²⁸ 原文，其一：今日朝端，問誰是、斯文宗主？三臺上，巍然獨建，中原旗鼓。矢口言言皆屈宋，作人在在成鄒魯。更憐才不啻療饑腸，婆心苦。衰職缺，憑公補。皇猷出，需公黼。溯榮華所自，總由稽古。一代政聲光史冊，千秋相業輝樽俎。看他時、繪像入麒麟，分茅土。其二：咫尺龍門，徒自愧芒鞋竹杖。喜富貴，不憎貧賤，許登天上。繡袞黻衣君見慣，煙蓑雨笠來何創。笑畫堂賓客似儂稀，頭陀樣。雲母扇，鮫綃障。龍縞襪，珍珠網。是朱門長物，窶夫難餉。墨灑長箋十二幅，光騰瑞氣三千丈。料野芹不值半文錢，君偏尚。

²⁹ 《北京私家園林志》

³⁰ 原文：鳴禽響瀑，萬籟齊喧，誰雲山靜似太古？把釣觀棋，一朝即過，不信日長如小年。

³¹ 序云：高居山巔，與黃鶴樓相對。對聯：並無塵俗到衙齋，高居在白雲深處；現有神仙居神署，

位處山頂，與黃鶴樓相對。

6.【如夢令·祝子山居】³²園主祝長康，園址浙江。山景園、借景園。隱居山林，環境幽靜，有小山、小屋、樹林、水塘、幽徑、落葉、蒼苔。

7.【花心動·王長安席上觀女樂】園主王長安，拙政園，園址蘇州。園內景況可見《王氏拙政園記》及《歸園田居記》。全園以水為中心，亭台樓閣、山水植物盡在園中。江南園景。李漁對其空間並無多做描述。

由上述分析，大抵可得到一個李漁對於園林空間造景的核心理念。在其詩詞文中，往往以園內造景、園外借景作為空間感的描述。園內造景中又多以植被造景取勝，力求自然幽靜之態。

歷來學者論及李漁的園林美學理論與設計，皆以《閒情偶寄》為原始素材，進而進行各自的研究闡述，本文在此不一一枚舉。以下僅就自身閱讀李漁《閒情偶寄》與創作（戲曲與小說）作品，論述其空間美學。

二、《閒情偶寄》的空間美學理論

（一）、空間美學觀

本研究彙整歸納李漁親身經歷、文獻資料與研究者之論述，認為李漁的空間之美並不僅侷限於藝術性，而是體現於日常生活之中。美的存在亦非限於藝術，美感、設計、品味也非架構於華麗之上，樸實的設計，也是獨一無二的美。另有一些研究者，將李漁空間營造與之明清時期中國園林設計者相比較，如王勁韜³³、齊慎³⁴、施春煜³⁵歐陽立瓊³⁶等研究。關於李漁親自設計和營造了屬於自己的文人園林，大抵不出《閒情偶寄》居室部、器玩部、飲饌部、種植部、頤養部，其言道

一則創造園亭，因地制宜，不拘成見，一棖一桷，必令出自己裁，使經其地、入其室者，如讀湖上笠翁之書，雖乏高才，頗饒別致……

（李漁《閒情偶寄》1992:157）

漫勞問黃鶴遺蹤。

³² 原詞：遠望山卑屋小。行到林深水渺。幽徑沒人行，黃葉多年未掃。休惱。休惱。今日蒼苔破了。

³³ 王勁韜：〈《園冶》與《閒情偶寄》的園林觀比較〉，《建築史》，2009年，第2期，頁127-130。

³⁴ 齊慎：〈《長物志》和《閒情偶寄》園林陳設藝術比較〉，《中國文物科學研究》，2014年，第2期，頁33-37。

³⁵ 施春煜：〈從《長物志》和《閒情偶寄》看明清園林文化發展動向〉，《蘇州科技學院學報（社會科學版）》，2015年，第32卷第3期，頁54-59。

³⁶ 歐陽立瓊、張勃、傅凡：〈《園冶》《長物志》《閒情偶寄》論選石的異同〉，《華中建築》，2015年，第9期，頁155-158。

李漁的空間美學，大者從整體，小者從裝飾，皆可見其端倪。大者包括房屋的佈局、房屋的外觀、地理位置、房屋的尺寸，認為房屋的建造不應該太大、或是太小，應與人的比例相協調，且外觀應該簡樸，不刻意追求華麗奢侈。小者從屋頂裝飾、窗欄製作、牆壁裝飾、地面建造、居室整潔、器物擺放，以及山石花木之美。從空間的局部設計與擺設，進行梳理，力戒奢靡、講究實用的美學思維。

關於美的討論，以及哲學中的美學意涵博大精深，有認為審美是基於個體的主觀意識判定的主觀主義學派，亦有相信超脫萬物之外的「美本身」的客觀主義學派。李漁的空間美學則在《閒情偶寄》中的造園設計，在居室部分房舍、窗欄、牆壁、聯匾、山石五類，進行樣式、運用技巧、擺制，以及空間造景理論的優劣闡述；器玩部分制度、位置兩種論述關點而成，種植部分木本、藤本、草本、眾卉、竹木五類。房舍、窗欄、牆壁、聯匾、山石可視為空間構成的主要材料；而制度、位置和種植是空間中的陳設點綴，與空間美學更是必然理論分析之依據；另飲饌部與頤養部若干與時間、空間養生哲理的李漁自身經驗，更形成自然與人為的內外配合美學觀點。

空間美學的塑造，源自於人們對美感的追求，是直觀的感受與認同。李漁強調園林空間與人、自然的和諧統一，其匠心獨運、精心設計，充分利用山形、地貌和水源環境，順應自然、因地制宜的園林構築理念，在居室部、飲饌部、種植部有詳盡的論述。在論述的過程中，將園林的空間美學經驗和理論，與其自身創作（小說、戲曲）有機地結合起來，形成一套符合美學的共同本質與規律的藝術思維去觀照現實與創作，重視主體、講究創新。

（二）、展演空間觀

李漁提出「填詞之設，專為登場」，即創作的重心為「登場」的舞台表演實踐，即視演出真實為劇本創作的實踐。劇場，是人與人進行戲劇交流的空間，以舞台為中心的戲劇發生場域，它的核心是「觀」與「演」關係的建立。以劇場系統的演出概念，包括了劇本、導演、排練、演員、演出、觀眾、評論等元素的集合，凡是和一個特定的戲劇演出有關的人、情、事、物都包括在內。李漁認為安排一個合理的搬演時間在演出上是極為重要，而演出時間適合安排在晚上，而不適合在白天。原因是

觀場之事，宜晦不宜明。其說有二：優孟衣冠，原非實事，妙在隱隱躍躍之間。若於日間搬弄，則太覺分明，演者難施幻巧，十分音容，止作得五分觀聽，以耳目聲音散而不聚故也。且人無論富貴貧賤，日間盡有當行之事，閱之未免妨工。抵暮登場，則主客心安，無妨時失事之慮，古人秉燭夜遊，正為此也。（李漁《李漁全集》卷11《閒情偶寄》1992:70-71）

是從演出的實際效果以及觀眾時間安排來看演出效果。首先，提出看戲時間適合發生在晚上。劇場幻覺的形成，就是演員演戲，雖非真事，但妙就妙在「隱隱約

約」中，製造出舞台幻覺的戲劇真實。其二，觀眾的時間觀念：白天，人無論富貴貧賤都有自己該做的事情，不應耽誤工作；只有到了晚上，人們閒暇後才有心思看戲。李漁合兩者，認為如果白天演出，劇場效果太過明亮，演員表演難以施展「幻巧」之術，就是「舞台幻覺的戲劇真實」，再加上白天看戲，觀眾的注意力不容易集中，故難以取得良好的演出效果，如果演出發生在晚上，效果可能就不大一樣。以上是李漁對劇場及演出時間的初步認知。

李漁提出舞台上演出的情節必須出奇創新，令觀眾無法預知想像，如果觀眾都能在戲未開演就知道其如何搬演，這種因襲模仿的千篇一律演出，是不可能讓觀眾認同的。因此，以《蜃中樓》的舞台指示來看

預結精工奇巧蜃樓一座，暗置戲房，勿使場上人見，俟場上唱曲放煙時，忽然抬出。全以神速為主，使觀者驚奇羨巧，莫知何來，廝有當於蜃樓之義，演者萬勿草草。（李漁《笠翁傳奇十種·上》卷2，頁222）

其中，「戲房」指的是舞台後部為演員裝扮、休息之所。「勿使場上人見」就是要觀看演出的人（觀眾）不知道預先設計好的舞台設計，當演出到關鍵處，以「神速」讓觀眾不知「蜃樓」從何而來，產生驚奇讚嘆之感。

在〈煮海〉一齣，舞台指示描述「預搭高臺二層：上層扮五色雲端遮住臺面，下層放鍋灶、扇、杓等物。」³⁷其中，以「五色雲端遮住臺面」的舞台指示，也是要製造演出場上的環境氛圍，企圖製造「天上」與「人間」的雙重空間意象。對於演出道具的，更是煞費苦心的經營，如〈運寶〉一齣，舞台提示寫著「預備龍宮諸色寶玩，齊列戲房，候臨時取上，務使璀璨陸離，令觀者奪目」³⁸。

《閒情偶寄》中標舉〈演習部〉，就是強調戲劇搬演的重要性。基於「登場」的理念，李漁勢必在劇本創作時，留心演出的問題，在其作品中，科介的安排，便關注了舞台藝術從空台走向景物砌末陳設、腳色人物的面部化妝、服裝穿戴、唱唸做打，無一不精心設計。

李漁認為演出場地演出時的照明「宜晦不宜明」但如果「歌台色相，稍近模糊」就妨礙觀眾的觀賞。針對演出照明的講究與要求，提出「剪燈蕊」之法，並提供兩種方法，對演出照明的講究與要求，旨在讓觀眾透過觀看而產生想像的真實，不被外物所干擾。由劇作家創作而成的劇本創作真實，如何成為演員表演所產生的舞台幻覺真實，非僅是單純的演劇概念，李漁深明此道理，在舞台上演出時，不想舞台幻覺真實被外力破壞，故對演出場地、演出時間、觀看照明提出劇場概念的建議與改善之法。

³⁷ 李漁：《笠翁傳奇十種·上》，見《李漁全集》，卷2，頁304。

³⁸ 李漁：《笠翁傳奇十種·上》，見《李漁全集》，卷2，頁308。



2020 戲曲國際學術研討會

研討會發表用

三、李漁創作的空間情境書寫與轉化

除單方面論述李漁空間理論外，如宋是勇³⁹、張彩霞⁴⁰、駱兵⁴¹等人開始將李漁的空間美學理論與其他藝術理論進行比較或討論。李漁創作中，對空間、展演、園林等環境結構理論與形式佈局，進行空間設計，以下簡述之。

（一）、《笠翁傳奇十種》的空間情境書寫

李漁的戲曲創作，收錄於《笠翁傳奇十種》，又名《笠翁十種曲》，據李漁本人和同時代的郭傳芳說法有「前後八種」、「內外八種」，凡十六種⁴²。李漁戲曲作品留世的只有十種，分別為《憐香伴》第一次刊刻於順治八年（1651）、《風箏誤》第一次刊刻於順治九年（1652）、《意中緣》第一次刊刻於順治十年（1653）、《玉搔頭》第一次刊刻於順治十二年（1655）、《奈何天》第一次刊刻於順治十四年（1657），據小說《無聲戲》⁴³第一回〈醜郎君怕嬌偏得豔〉，亦即《連城壁全集》⁴⁴（子集）第五回〈美婦同遭花燭冤，村郎偏享溫柔福〉改編而成、《蜃中樓》第一次刊刻於順治十六年（1659）、《比目魚》第一次刊刻於順治十八年（1661），據小說《連城壁子集》第一回〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉改編而成、《凰求鳳》第一次刊刻於康熙四年（1665），據小說《連城壁申集》第九回〈寡婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉改編而成、《慎鸞交》第一次刊刻於康熙六年（1667）、《巧團圓》第一次刊刻於康熙七年（1668），據小說《十二樓》中之〈生我樓〉改編而成；改本《琵琶記·尋夫》與《明珠記·煎茶》⁴⁵。就《笠翁傳奇十種》的大空間情境書寫而言，園林景致可作寺廟、私宅、自然與幻造三類。

³⁹ 宋是勇、張彩霞：〈李漁《閒情偶寄》園林美學與戲曲理論的關係〉，《衡陽師範學院學報（社會科學）》，2002年，第2期，頁76-80。

⁴⁰ 張彩霞：〈李漁《閒情偶寄》園林美學與戲曲理論的關係〉，《九江學院學報》，2006年，第3期，頁52-56。

⁴¹ 駱兵：〈戲情與園景、曲意與畫境——李漁的戲曲創作與園林藝術之關係〉，《戲劇文學》，2008年，第6期，頁65-69。

⁴² 李漁《閒情偶寄·詞曲部·音律第三》云：「自手所填諸曲（如已經行世之前後八種及已填未刻之內外八種。）」、郭傳芳《慎鸞交序》亦提及「前後八種」。

⁴³ 小說《無聲戲》分《無聲戲》一、二集先後刊行。《無聲戲》一集，第一次刊刻於順治十三年丙申（1656）；小說《無聲戲》二集，第一次刊刻於順治十四年丁酉（1657）；而《無聲戲合集》與《十二樓》（又名《覺世名言》）第一次刊刻於順治十五年戊戌（1658）。

⁴⁴ 《連城壁》的出版年代不詳，據孫楷第、蕭欣橋等人的考證，僅能推斷李漁移居南京後，將《無聲戲合集》經若干修訂改刻為《連城壁全集》，共十二篇，之後又將合集之外的六篇（其中有一篇可能為後寫）刻印為《連城壁外編》。詳見三份資料如下，孫楷第：〈李笠翁著《無聲戲》即《連城壁》解題〉、孫楷第〈李笠翁與《十二樓》——亞東圖書館重印《十二樓》序〉（收錄於《李漁全集》中，題為〈李笠翁與《十二樓》〉，內文稍作增訂）；蕭欣橋：〈李漁《無聲戲》、《連城壁》版本嬗變考索〉。

⁴⁵ 康熙十年（1671）立秋，余懷為《閒情偶寄》作序，冬，《閒情偶寄》成書成書，記載著改編前人傳奇：《琵琶記·尋夫》；《明珠記·煎茶》；《南西廂》，如《遊殿》、《問齋》、《逾牆》、《驚夢》；《玉簪記·偷詞》；《幽閨記·旅婚》等。現存《琵琶記·尋夫》；《明珠記·煎茶》二折。

1. 寺廟園林

《憐香伴》，又名《美人香》。劇寫書生范介夫之妻崔雲箋，與曹語花於菴堂結識，互生憐愛之意，以「美人香」為題，互讚文才，結為姐妹，並希望語花也嫁與介夫。將崔雲箋與曹語花邂逅的場域安排在幽雅的兩花庵中，而范介夫、崔雲箋、曹語花三人愛情也萌發於「原是范鄉宦的別業，施捨為庵的」寺院園林之中，在劇本中提到「庵花竹成林，欄杆曲折，不似梵宮結構，竟像人家的書舍一般」、「幽齋深蔽，棕櫚庭院薜蘿牆」，可知園林中回廊曲折蜿蜒，兩位女子之間的愛憐情感，以及女子相思風流的創作新意由然生成於寺院園林之中。

《比目魚》原小說《連城璧子集》第一回〈譚楚玉戲裡傳情，劉藐姑曲終死節〉。李漁《比目魚》中，寫道平浪侯晏公廟是一座對著大溪的院落，內建戲臺，戲臺一半在岸上，另一半卻在水裡，同時為李漁於《比目魚》故事情節發展時敘述另一個故事《荊釵》的創作空間又形成另一層觀看空間。因為觀看《比目魚》的觀眾，正在觀看劉藐姑飾演錢玉蓮，演出《荊釵記·抱石投江》一折⁴⁶，且劇中的譚楚玉也正看著劉藐姑演出，此時情節能否明確分辨誰是在劇中、誰是在劇中劇。另外，李漁製造出的晏公廟臨水建築搬演戲曲之景致，再現江南文人園林建築中臨水設置戲樓、戲台的空間佈局，將生活中的園林空間與戲曲演出空間與演出時劇情的虛擬空間，三者嫁接到一處，可謂奇妙和諧。

2. 私宅園林

《風箏誤》創作旨趣為一紙風箏引發的才子佳人愛情故事。劇寫書生韓世勛（琦仲）才貌雙全，雙親亡故，由世伯戚輔臣撫養成人。戚子友先，乃酒色之徒，與韓同窗。詹武承妾梅氏、柳氏各有一女，梅氏女愛娟醜陋無知，柳氏女淑娟美貌有才。詹烈侯罷職家居，不堪忍受梅、柳兩夫人長年爭風吃醋，乾脆將宅子一分为二，在中間築起一座高牆，橫亘高牆的別惹風情。《閒情偶寄》中對牆的分類與功能亦有說法，可見戲曲創作中也展示李漁的空間裝置。在戚輔臣家中也有一座園亭，園中有花、竹，飼養紅魚、白鷗。但其子戚友先不懂得修葺園亭，致使花瘦草肥，蛛多蝶少。

《奈何天》原小說《無聲戲》第一回〈醜郎君怕嬌偏得豔〉；《連城璧全集》第五回〈美婦同遭花燭冤，村郎偏享溫柔福〉。在《奈何天》中，闕里侯醜陋惡臭，三婦無奈之下達成妥協，輪流值夕；劇本結尾改為醜郎君忽變成美郎君，並受皇帝封爵，眾夫人爭相討好，結局是與妻歡好。劇本中寫道闕里侯擁有清靜而富麗的宅院，院中「梁上雕花，壁間繪彩，欄杆必須卍字，畫堂定用翎毛」，園林中，更是花草、樹木、假山石、金魚缸，件件齊全。

《鳳求凰》原小說《連城璧申集》第九回〈寡婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉。《鳳求凰》，又名《鴛鴦賺》，以三女爭一男為故事主軸，一反傳統才子求

⁴⁶ 該情節出現於《比目魚》第十五齣〈偕亡〉。

佳人的情節安排。呂曜（哉生）三山二水中人，居住在六朝南京白鷺洲邊。園內修垣、藩籬、柴關、鮮苔、瓜田、蓮瓣、飛甍、薔薇、閣樓等佈置（見第二齣〈避色〉），盡顯呂哉生的雅興。名妓許仙儔願託終身，願幫呂娶一名家之女為正室，自許為側室，實恐呂所娶之妻嫉妒，想方設法為呂物色佳人——曹婉淑。而喬夢蘭慕呂才名，託媒說親，約定入京應試後，呂入贅喬家。許得知後，即騙呂與曹成婚。後又被喬所知，經一番爭奪，三女和好，同嫁於呂。第十八齣〈囚鸞〉中，在許仙儔、曹婉淑在與喬夢蘭爭奪呂哉生的時候，暗中設計將呂哉生拐騙到另一座園院，呂哉生望見園亭景致盛讚一番，流連忘返。園中空間景致，將李漁「尊禮教」的生活追求，投射到「調道學、行風流」的劇本創作中。

《巧團圓》一名《夢中樓》。該劇係取當時真實事件而成⁴⁷，又是李漁小說《十二樓》中之〈生我樓〉的創作改編而成⁴⁸。故事以李自成所引起的動亂為背景，寫一家離散，最終父親、母親、妻子因巧合而團聚的故事。李漁於第一齣〈詞源〉便點出書生姚繼，自幼無雙親，孤身一人，常夢至一小樓，內有床帳，似曾睡臥於此。⁴⁹姚氏東鄰曹玉宇，招贅姚繼。時值亂世，姚外出謀生，途中遇尹小樓，憐其年老孤獨，認作繼父。隨後又買得尹妻，認作娘親。隨之，姚又與妻曹女重逢。最後，尹小樓夫婦相會後，以姚夢中之小樓即其出生之處，尋家問事後方知姚繼為兩人十多年前所丟失之子，至此闔家團圓。劇中，李漁把故事發生在蘇州，在舞臺上搬演景區虎丘寺和千人石上的花案勝會，再現昔日蘇州城的人文盛會。又透過姚繼夢寐縈懷的三層小樓，將高而不危、華而不俗的小樓，幾靜窗明、屏風掩蔭、繞曲迴廊的空間意象，生動的描寫開來。

《玉搔頭》，一名《萬年歡》。劇寫明朝正德皇帝朱厚照眷戀妓女劉倩倩，將其納入宮中，封為貴妃的故事。武宗聞得倩倩有絕世姿容，又要擇人而與，特去相訪。倩倩見武宗儀表非凡，推心相待，兩人情意相投，訂下同歸之約，武宗準備回京後遣車馬來迎。臨別時，倩倩以家傳玉搔頭一支相贈，作為迎娶之信物。武宗不慎於途中丟失，為范欽之女淑芳拾得。倩倩不知武宗為當今天子，當內侍以皇帝名義來宣召她時，倩倩不見玉搔頭，矢志守約，誓死不奉詔，逃往他鄉。武宗再次微服到至太原，只見人去樓空，就將倩倩畫像複製多份，各處訪尋。范淑芳拾得玉搔頭，而容貌又與畫像相似，被送入宮。其中一場，范淑芳登樓眺望，吟唱「好春光又滿芳郊。萋萋綠遍王孫草，關關啼徹風人鳥」描繪京郊一派美麗的風光美景。《玉搔頭》中場景空間多變，園林景觀在武宗獵色之心、妓女遇貴之幸，只因歡娛太過，招致國家傾亡，雖然情節安排並未改變他一貫對於男女風情的津津樂道，且運用誤會、巧合、錯認等戲劇性因素來達到劇作的喜劇效果。

⁴⁷ 清人王士禎《香祖筆記》卷四有記載。李漁於《巧團圓》卷尾亦曾寫道「演傳聞，新聽睹，筆花喜得未全枯。」見李漁：《笠翁傳奇十種·下》，見《李漁全集》，卷2，頁415。

⁴⁸ 而其中第十三齣〈防辱〉中，曹小姐以巴豆塗身、保全貞節的戲劇行動事件安排，與《無聲戲》第五回〈女陳平計生七出〉同出一轍，故事描寫聰慧過人的耿二娘，同樣被賊所擄之後，靠巴豆保全貞節，還要弄懲罰了賊頭。

⁴⁹ 原文見李漁：《笠翁傳奇十種·下》，見《李漁全集》，卷2，頁321。

3. 自然與幻造景觀

《意中緣》劇寫窮秀才之女楊雲友、名妓林天素追求畫家董其昌與陳眉公，雙雙生情成為眷屬，以杭州西湖的園林名勝為背景。全劇以畫為媒，董其昌、陳繼儒擅山水畫，是晚明畫壇松江派代表人物；而楊雲友、林天素的仿作山水畫造詣極高，簡直可以假亂真。李漁在曲文賓白間，以人物之才情，充溢著濃郁的詩情畫意和園林雅趣。李漁將確有真人真事，林天素、楊雲友、董玄宰、陳仲醇四人相遇一事，成為創作，也就是將生活真實寫入劇本之中，形成另一種戲劇創作真實。

《蜃中樓》劇寫柳毅與張羽分別與洞庭龍王的女兒舜華、東海龍王的女兒瓊蓮，經過重重波折，最終結為夫婦。李漁除了保留過去故事中的神話色彩外，並結合離奇的劇情，進一步發揮想像力，成為孫治宇在序文中所謂的「奇觀」⁵⁰。李漁在《蜃中樓》道自己「從來不演荒唐戲」只因為「坐上賓朋盡好奇」，只好「野豆棚中」，創作出《蜃中樓》⁵¹。在《蜃中樓》第一折〈幻因〉便點出李漁創作該劇的「營造幻覺」以成故事的創作意旨。李漁借鑒建造園林空間美學的藝術表現手法，將神話傳說中的海市蜃樓意象創造「黃金棟，白玉梁，瓦琉璃，壁磚兒都是珊瑚鑲嵌」、「雕欄婉轉，畫檻玲瓏，上下三層，高低百丈」的「精工奇巧蜃樓一座」。

(二)、李漁小說《十二樓》的空間情境書寫

李漁小說《無聲戲》、《連城壁》⁵²、《十二樓》⁵³，另《合錦回文傳》、《肉蒲團》兩部作品迄今作者尚有爭議討論。其中《肉蒲團》成書最早，於清朝順治十四年（1657）出版，現今最完整的抄本存於日本東京大學。《無聲戲》和《十二樓》都是李漁自蘭溪移家杭州後，在數年間作成並刊行的。據蕭欣橋考證，認為《無聲戲》有初集、二集之分，初集收小說十二篇，二集已佚。李漁友人杜濬加以篩選，編成《無聲戲合集》，又稱《無聲戲合選》，共收作品十二篇，其中七篇選自《無聲戲初集》，另五篇當出自《無聲戲二集》。因張縉彥案，李漁隨即將《無聲戲合集》改名為《連城壁》，並將《無聲戲初集》中剩下的五篇加上新作的一篇作品合為《連城壁外編》，與《連城壁》合稱為《連城壁全集》，共收小說十八篇。《無聲戲》現存尊經閣本、佐伯本藏版。其中《肉蒲團》與《無聲戲》清代屢遭禁毀，但仍有私刻本傳世。

以《十二樓》的空間書寫為例，十二篇小說（十二卷三十八回），題名皆取自作品中的一座樓閣名，短則一回，多則六回，體制自由，故事中的人物及情節

⁵⁰ 李漁：《笠翁傳奇十種·上》，見《李漁全集》，卷2，頁207。

⁵¹ 語出《蜃中樓》第三十齣〈乘龍〉卷尾，頁313。

⁵² 又名《覺世名言連城壁》、《無聲戲合集》、《無聲戲合選》等，相關考證參見蕭欣橋〈《連城壁》點校說明〉。

⁵³ 又名《覺世名言十二樓》、《覺世名言》、《十二樓》，李漁的短篇小說集。其中《夏宜樓》（全三回）在第二回中，述及清代中國能自製顯微鏡、取火鏡、千里鏡的記載。

皆與故事中的樓閣有關。就《十二樓》的大空間情境書寫而言，景致大抵有以下特色。

1. 市井中獨立之樓閣

《奪錦樓》中，考場之內的原有空樓。另《鶴歸樓》段玉初與繞翠、郁子昌與圍珠的故事。段玉初奉命出使異國，臨行前把所住的樓房增上一個匾額，題曰「鶴歸樓」，用丁令威化鶴歸來的故事，以見他決不生還之意。故事最後仍以團圓收煞。都是市井之中的獨立樓閣，空間內的陳設與造景也少有論述。

《萃雅樓》據寫金仲雨、劉敏叔、權汝修三人的龍陽之好、共同經商、被人陷害、最後平反的故事。他們在西河邊上租賃三間店面，後打通並做一間。金仲雨在中間開設書鋪；左邊權汝修開香舖；右邊劉敏叔開花鋪兼售古董。後面有進大樓，題匾「萃雅樓」。屋舍結構之精，鋪設之雅。

《拂雲樓》裴遠（七郎）娶妻納妾的故事。故事發生的場域乃韋宅後園之中有危樓一座，名曰「拂雲樓」。樓窗外有一露台，原為曬衣之用，韋家婢女能紅在此窺視裴遠。此處露台四面有芭籬圍著，裡面看見外面，外面之人卻看不見裡面的。

《十疊樓》姚戩（子穀）為娶溫州第一美人屠姓之女，下聘之後，造起三間大樓，仙人降乩題匾「十疊樓」。十疊的疊字，該是景致的景。說此樓造得空曠，上有明窗可以眺遠，看見十樣景致，故名十景樓。後又一說，姚戩必有一位夫人、九房姬妾，合算起來，共有十次合疊，所以名為十疊樓。

《奉先樓》舒秀才妻存孤事，最後夫妻父子團圓的故事。故事的場域便是那座家廟，名為「奉先樓」。舒秀才把妻子請入奉先樓，立意存孤，勿拘小節。奉先樓中有一道碑文，持戒每代賜子一人，以綿宗祀。

《生我樓》「獨賢尹家」的故事，講述宋末戰亂，尹家幾番亂離、幾番會合，最終一門認親團圓。尹厚娶妻龐氏，祖屋外另蓋起一座小樓，造小樓三間，自號尹小樓。起樓入住後，便生有一子，取名樓生。然樓生年幼時便失蹤，尹小樓夫妻幾不欲生。戰亂歷經，二十年後，小樓夫妻領姚繼夫婦回到故居，讓出臥樓給姚繼夫婦居住。在文本中李漁對於空間與物件的描述，道

姚繼一上小樓，把門窗戶扇與牀幔椅桌之類仔細一看，就大驚小怪起來，對著小樓夫婦道：「這幾間臥樓分明是我做孩子的住處，我在睡夢之中時常看見的，為什麼我家倒沒有，卻來在這邊？」小樓夫婦道：「怎見得如此？」姚繼道：「孩兒自幼至今，但凡睡了去，就夢見一個所在：門窗也是這樣門窗，戶扇也是這樣戶扇，牀幔椅桌也是這樣牀幔椅桌，件件不差。」

又有一夜，竟在夢中說起夢來，道：『我一生做夢，再不到別處去，只在這邊，是什麼緣故』就有一人對我道：『這是你生身的去處，

那隻裡面是你做孩子時節玩耍的東西，你若不信，去取出來看。』
孩兒把箱子一開，看見許多戲具，無非是泥人土馬棒槌旗幟之屬。
孩兒看了，竟像是故人舊物一般。及至醒轉來，把所居的樓屋與夢中一對，又絕不相同，所以甚是疑惑。方才走進樓來，看見這些光景，儼然是夢中的境界，難道青天白日又在這邊做夢不成？」小樓夫婦聽了，驚詫不已，又對他道：「我這牀帳之後果然有一隻箱子，都是亡兒的戲物。
我因兒子沒了，不忍見他，並做一箱，丟在牀後，與你所說的話又一毫不差，怎麼有這等奇事？……⁵⁴

姚繼透過門窗戶扇與牀幔椅桌的擺設，牀帳之後的箱子內的戲具、泥人土馬棒槌旗幟，以及姚繼自身的缺陷（獨卵），證實姚繼為尹樓生。該故事的情節，便是李漁之後的《巧團圓》創作。

2. 環水而立之樓閣

《合影樓》屠館兩家相連，中隔一牆。故事中，兩家兒女，水閣納涼，兩座樓台的影子，以及男女兩個影子相會於水中，這種愛情橋段，團圓結局。後將空間兩院並為一宅，兩座水閣做金屋，題曰「合影樓」，以成其志。

《夏宜樓》故事中，女主角詹嫻嫻她家亭榭雖多，獨有高樓一所，三面皆水，偏宜於夏，所以名曰「夏宜樓」。

《合影樓》與《夏宜樓》的水閣造景是江南一大特色，故觀者閱讀文字時，便生臨場感。

3. 一家分合兩院的宅第樓閣

《三與樓》故事中人虞灝（素臣）欲賣屋園，廳房台榭、亭閣池沼，隨契交卸，只留一座書樓要另設牆垣，別開門戶。一宅分兩院，新主得其九，舊人得其一。該樓三層名「三與樓」。最下層有雕欄曲檻，竹座花蘂，有匾「與人為徒」；中間層為讀書臨帖之所，有淨幾明窗，牙籤玉軸，有匾「與古為徒」；最上層僅有名香一爐、《黃庭》一卷，有匾「與天為徒」。同時也是李漁自寓。

《歸正樓》故事以盜人與妓女，將一座宅院改做道場，一邊奉事三清，一邊供養三寶，兩人改名歸正與淨蓮，最後修成正果。故事源自一盜人買房改造庵堂，又要一宅分為兩院，不相混雜。適時有兩座園亭，中分外合，極是幽雅，內有餘地，可以建造庵堂。盜人於是購園，將右邊改為庵堂，並塑上佛像，給了出家為尼的妓女，法號淨蓮。左邊依舊為園亭，內有三間大樓，四面俱有夾牆，樓上有個舊匾，題著「歸止樓」三字。不料，燕子銜泥，「止」字頭上添了一筆，成了

⁵⁴ 李漁：《十二樓》，見《李漁全集》，卷4，頁267-268。

「歸正樓」，盜人便將左邊改成道院，自稱歸正。

《三與樓》與《歸正樓》的樓閣皆含有大宅院的空間概念。

4. 作者自寓之投射

《三與樓》第一回便提及造園、賣園之感，其言道

要曉得世間的產業都是此傳舍蘧廬，沒有千年不變的江山，沒有百年不賣的樓屋。與其到兒孫手裡爛賤的送與別人，不若自尋售主，還不十分虧折。即使賣不得價，也還落個慷慨之名，說他明知費重，故意賣輕，與施恩仗義一般，不是被人欺騙。若使兒孫賤賣，就有許多議論出來，說他廢祖父之遺業——不孝，割前人之所愛——不仁，昧創業之艱難——不智。這三個惡名都是創家立業的祖父帶挈他受的。倒不如片瓦不留、卓錫無地之人，反使後代兒孫白手創起家來，還得個「不階尺土」的美號。⁵⁵

在景致與物件陳設，以及「與人為徒」、「與古為徒」、「與天為徒」三匾的心願，無疑表徵其過去的志向與修造園林觀念。在《聞過樓》入話中，一段顧呆叟故事，像是李漁自敘。故事中，《聞過樓》第二回提到

柴關緊密，竹徑迂徐。籬開新種之花，地掃旋收之葉。數椽茅屋，外觀最樸而內實精工，不竟是農家結構；一帶梅窗，遠視極粗而近多美麗，有似乎墨客經營。若非陶處士之新居，定是林山人之別業。⁵⁶

在《聞過樓》第三回中

殷太史還說聲氣雖通，終有一城之隔，不便往來；又在他在房之側買了一所民居，改為別業。把「聞過樓」的匾額叫人移出城來，釘在別業之中一座書樓之上，求他朝夕相規，不時勸誡。⁵⁷

其景致與別業之稱，更是李漁追懷往事，李漁自寓。

李漁創作中，不落俗套，貴在創新，加上他遍遊名山大川，十經六七，對新人、新事見多識廣，因此創作中也不乏對中國南北空間美感的不同概念。在空間中對山水、園林、院宅、房間、後園，乃至於空間擺設、物件描述，都有其開展。李漁在創作劇本的過程中，並不是每一部戲、每一齣情節都要求演出時對舞台的擺設、對佈景、對燈光，但針對特殊的劇情、發生時間、地點的提示，其便會以舞台技術的藝術處理進行要求，進行場景氣氛的描述，如《蜃中樓》、《比目魚》、《巧團圓》就較為細緻描述其地理空間、物件設置。

⁵⁵ 李漁：《十二樓》，見《李漁全集》，卷4，頁52。

⁵⁶ 李漁：《十二樓》，見《李漁全集》，卷4，頁282。

⁵⁷ 李漁：《十二樓》，見《李漁全集》，卷4，頁290。

結 語

明清之際，崇尚享樂與商業的社會風氣，形成李漁劇作及演出的有利條件，使其成為一位文化商人。李漁在生活真實或歷史真實中，尋找素材，進行戲劇想像的創作，並把風流道學結合在一起。李漁的生活方式，也促使他進行出版事業及戲曲創作的商業行為。自娛娛人的李漁，將其生活觀融入劇作加以闡發，因此藉景抒情，或藉由劇中人吟詠所處環境、居所，所見景致、物件，都可見其空間的闡發。

過去的研究偏向於李漁理論研究與文學作品分析，對於李漁的園林實踐與空間的論述相較缺乏。李漁一生喜愛園林，亦親自造園，在其《閒情偶寄》、劇作、小說、詩文等文獻，對空間、展演、園林等環境結構理論與形式佈局要求上，進行闡述。本文首先將李漁一生所建伊園（伊山別業）、芥子園（金陵別業）、層園，以及所修之園，靖逆侯署後園、北京寓居芥子園、惠園、半畝園進行考據與整理，從選址到構築房舍、景觀設計，到物件佈局的視覺感觀，李漁皆有其崇尚自然、簡約、創新的空間理念與美學觀念。

其次，李漁《閒情偶寄》的空間美學理論，以及小說、戲曲創作中，對於空間的營造、審美意識，進行劇作中場域與劇情、人物的討論。最後，進行李漁對空間的理念與實踐總結。李漁的空間美學不僅以具體的審美實踐指導其理論與創作，挖掘其空間美學及展演空間理論與實踐，亦可幫助我們確立一種富有自然意趣、充滿創新的空間美感實踐。

（本文收錄於今年 2020 年 8 月出版《古典新詮：兩果與李漁》一書中。）

參考文獻

本文引李漁著作原文

浙江古籍出版社編：《李漁全集修訂本》，全 12 冊，杭州：浙江古籍出版社，1998 年再版（1992 年第一版）。

古籍

方文《蠡山集再續集》

余懷《玉琴齋詞》

吳長元《宸垣識略》

完顏麟慶《鴻雪因緣圖記》

李錫爵等纂修，金華《龍門李氏分宗譜》（清松隱本堂鈔本）

杜濬《湄湖吟集》

於敏中：《日下舊聞考》，北京：北京古籍出版社，1985 年。

姚禮撰輯《郭西小志》，見《杭州稀見文獻輯刊》，杭州：浙江工商大學出版社，2013 年。

夏仁虎《秦淮志》

清史館編修《清史稿·列傳》

莫祥芝、甘紹盤合纂《同治上江兩縣誌》清同治十三年（1874）出版

敦睦堂《龍門李氏宗譜》（蘭溪李氏宗譜八卷，1940 年刻本）浙江：蘭溪李氏宗譜八卷，1940 年。

趙坦《保璧齋文錄》清嘉慶十五年（1810）刻本

鄧之誠《骨董瑣記》

震鈞《天咫偶聞》

專書

李彩標：《走進李漁》，北京：中國戲劇出版社，2011 年。

杜書瀛：《李漁美學心解》，北京：中國社會科學出版社，2010 年。

杜書瀛：《李漁美學思想研究》，北京：中國社會科學出版社，1998 年。

杜書瀛：《評點李漁：〈閒情偶寄〉、〈窺詞管見〉研究》，上海：東方出版中心，2010 年。

杜書瀛：《論李漁的戲劇美學》，北京：中國社會科學出版社，1982 年。

汪菊淵《中國古代園林史》，北京：中國建築工業出版社，2006 年。

馬悅：〈李漁詩文之園境研究〉，天津大學建築學院碩士論文，2015 年。

陳佳彬：《李漁戲曲作品及理論研究》，國立中央大學，博士論文，2010 年。於 2015 年 9 月由花木蘭文化出版社出版發行。

賈琚：《北京私家園林志》，北京：清華大學出版社，2009 年。

趙文卿、李彩標編：《李漁研究》，北京：中國文聯出版社，2000 年。

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

期刊論文及報章雜誌

- 王勁韜：〈《園冶》與《閒情偶記》的園林觀比較〉，《建築史》，2009年，第2期，頁127-130。
- 王啟發：〈芥子園考〉，《婺州生活報》1993年10月5日。後收入於趙文卿、李彩標編：《李漁研究》，北京：中國文聯出版社，2000年，頁212。
- 王麗嫻：〈李漁層園考索〉，《中國園林》2016年，第五期，頁98-101。
- 史文娟：〈清初李漁南京宅園考〉，《建築師》，2016年第3期，頁80-89。
- 史文娟：〈一卷代山，一勺代水——談李漁與《閒情偶寄·居室部》〉，《華中建築》，第26卷第10期，2008年，頁205-210。
- 宋世勇、張彩霞：〈李漁《閒情偶寄》園林美學與戲曲理論的關係〉，《衡陽師範學院學報(社會科學)》，2002年，第2期，頁76-80。
- 李年豐：〈李漁和他的造園藝術〉，《園林與名勝》，第6期，1985年。收錄在趙文卿、李彩標編：《李漁研究》，北京：中國文聯出版社，2000年，頁195-199。
- 李鴻斌：〈李漁與北京園林〉，《中國園林》，1992年，第8卷第4期，頁37-39。
- 杜書瀛：〈《閒情偶寄》美學思想的接受與評價〉，《中原文化研究》，第2期，2015年。
- 杜書瀛：〈李漁和造園環境學〉，《中國文化研究》，1996年，第2期，頁103-109、頁147。
- 杜書瀛：〈李漁論園林藝術中的山石花木之美〉，《中華藝術論叢》，2008年，頁364-380。
- 杜書瀛：〈笠翁原是園林家〉，《美與時代》(上旬)，第6期，2014年。
- 施廷揚：〈漫步伊山話李漁〉，《浙江僑生報》，1989年4月14日。後收入於趙文卿、李彩標編：《李漁研究》，北京：中國文聯出版社，2000年，頁305-306。
- 施春煜：〈從《長物志》和《閒情偶寄》看明清園林文化發展動向〉，《蘇州科技學院學報(社會科學版)》，2015年，第32卷第3期，頁54-59。
- 張彩霞：〈李漁《閒情偶寄》園林美學與戲曲理論的關係〉，《九江學院學報》，2006年，第3期，頁52-56。
- 黃強：〈芥子園新探〉，《揚州師院學報(社會科學版)》1992年03期，頁63-67。
- 趙文卿：〈李漁與芥子園〉，《戲文》，第1期，1984年。後收入於趙文卿、李彩標編：《李漁研究》，北京：中國文聯出版社，2000年，頁207-208。
- 齊慎：〈《長物志》和《閒情偶寄》園林陳設藝術比較〉，《中國文物科學研究》，2014年，第2期，頁33-37。
- 歐陽立瓊、張勃、傅凡：〈《園冶》《長物志》《閒情偶寄》論選石的異同〉，《華中建築》，2015年，第9期，頁155-158。
- 駱兵：〈歌台觀色相——李漁的劇場論淺探〉，《古典文學知識》，2003年，第6期，頁96-98。
- 駱兵：〈戲情與園景、曲意與畫境——李漁的戲曲創作與園林藝術之關係〉，《戲劇文學》，2008年，第6期，頁65-69。
- 顧茂昌：〈李漁與芥子園〉，《中國園林》，1988年，第3期，頁8-11、頁32。