

理论评论

浅论李渔

李渔是明末清初一位饱享盛誉的剧作家兼戏剧理论家，同时也是一位卓有成就的诗人兼小说作家。他一生著述甚丰，流传甚广，只是其中有些作品因悖于清代统治阶级的“禁书令”，或由于其本人某些行为方面的问题导致了当时士大夫阶层对他的歧视，而未能流传下来。这对我们今天系统地、全面地评价他的艺术成就和研究他的艺术得失，不能不说是一件憾事。

近年来，尽管各地报刊杂志发表了不少评介李渔之作的论述文章，但多侧重于《笠翁曲话》或《笠翁十种曲》方面，其他则所见甚寥。本文想就研究李渔作品历年积累的一些资料，结合自己的一得之见，对这位名噪一时的“曲夫子”作些浅论，以就教于这方面的专家学者。

李渔生平小考

李渔，浙江兰溪下李村人，明万历三十八年（1610年）八月初七日（9月23日）生于江苏雒皋（今如皋），清康熙十九年（1680年）正月十三日（2月12日）歿于杭州云居山东麓“层园”，活了约70岁。死后葬方家峪九曜山之阳，墓前曾有钱塘县令梁元植所题碑碣，文曰：“湖上笠翁之墓”。

李渔原名仙侣，后改渔。字谿凡，号天徒，又号笠翁。此外

他还用过觉世裨官，新亭樵客，随庵主人，湖上笠翁等笔名。不过，使用最多的当数“笠翁”。据说，这个笔名的由来，与他敬佩东汉初年不愿居官而隐居乡间的严光有些关系。严光字子陵，会稽余姚（今浙江）人，与刘秀是同窗好友。由于经纶盖世，才华超群，曾“享一时之盛誉”，所以刘秀即帝位后特召他到京都洛阳任谏议大夫，然他淡漠功名而不肯应。从此隐居富春江畔，终年披蓑戴笠，执竿垂钓。李渔《过子陵钓鱼台词》中曾有“同执纶竿 共披蓑笠”、“不自量将身高比”之句。

李渔小时候聪明好学，颇有才气。据《兰溪县志》卷五记载，他“童年以《五经》受知学使者，补博士弟子员。少壮擅诗词古文，有‘才子’之称。其作诗撰文甚敏捷，求之可立待。而率意构思，不必尽准于古人”。也许就是因为这个“不必尽准于古人”的缘故，所以他一生没做过什么官。明亡之前屡应乡试，但终未中举。到了清时，他看破世道，心灰意冷，从此也就再没去应过任何科试。郭传芳《慎鸾交序》中说，李渔是“自耻作吏，而不耻人作小吏”的一个人。

李渔出身于商人家庭。他父亲李如松，伯父李如椿，以及祖父等都是浙江一带很有名气的“医商”。《龙门李氏宗谱》记载，李渔的伯父李如椿，曾是晚明时期的“官带医生”，在宫廷王府及广大群众中都很有声望。

李渔年轻时，家庭生活十分阔绰。本人也行侠仗义。丁药园《一家言序》说，他“为任侠，意气倾其座人”。另据黄鹤山农《玉搔头序》中也说，李渔“家素饶，其亭园罗绮甲邑内”。住宅名“伊园”，园内有燕又堂、停舸、宛转桥、踏响廊、宛在亭、打果园、迂径、蟾影口、来泉灶等景观，是兰溪境内首屈一指的大户人家。李渔也自称他“家资丰饶”而且还是个“百口之家”。

李渔 19 岁那年父亲去世，从此家道衰落，财源中断。加上 1644 年清兵入关，击败李自成军后又长驱南下，攻陷了南京。

以福王朱由崧为首的南明小朝廷宣告覆灭。这一重大变故使兰溪一带兵燹连年，更加剧了李渔的家道衰颓。从此他生活日趋贫困，后来竟依靠变卖家产过日子。30岁以后，连他自己惨淡经营，加之求亲告友才建起的“伊山别业”，也卖给了他人（见《笠翁一家言全集》卷二《卖山卷》）

清顺治二年（1645），35岁的李渔避战乱来到金华，在同知许徽彩处当了三年幕宾。1648年又移居杭州，在西湖之滨开设书肆，靠刻印出售书籍为生。1657年“因拙刻作祟，翻版者多，故违安土重迁之戒，以作移民就食之图”（《与赵声伯文学书》云），从而又移家金陵（今南京）居住。其实，移居金陵的原因不会是完全因为“翻版者多”的缘故，很可能是他的某些作品触犯了当时的禁律，不得已而离开杭州的。

居杭期间，李渔同毛先舒、丁澎、张丹、陈廷会、虞黄昊以及柴绍炳、孙治、沈谦、陆圻、吴百朋等“西泠十子”过从甚密，经常一起游山玩水，谈古论今。此时，他年富力强，风华正茂，创作力也极其旺盛，所以填词制曲，巨著迭出。这一方面是他才华加砥砺的结果，另一方面也与其广结名士，切磋技艺，就中获得某些蒙养之功与生活之操有些关系。

在金陵，李渔又攀结了吴伟业、尤侗、杜浚、王士禛、周亮工、徐电发、倪暗公、纪伯紫等达官贵人，经常一起饮酒赋诗，切磋艺理，建立了深厚的唱和之交。此时，李渔还出游全国各地，先后去过苏、皖、赣、闽、鄂、粤、豫、陇、秦、晋、北京等处。生活来源除刻印出版书籍之外，又靠依附权门、阿谀奉迎。以廉价收买一些聪明而漂亮的贫家少女，经过培训后让她们演唱昆曲。自己带着这班女孩“巡游天下、献技各处”，过着“日食五侯之鯖，夜宴三公之府”的没落腐朽生活。“士大夫们借以为名”，他也“借士大夫们以为利”。

李渔把用廉价收买来的这些少女称作“家姬”，其数量估计

不下二三十人（他自称“啼饥之口半百”）。终年依靠这些女孩鬻身卖笑，自己从中“打抽丰”渔利。诚如《一家言全集》卷三《柯岸初掌科》所云：“无半亩之田，而有数十口之家，硯田墨粟，正靠一人。”这种正靠一人“打抽丰”的不光彩生活，颇为当时士大夫们所鄙视。《西楼记》传奇的作者袁晋，就曾十分轻蔑地说：“李渔性齷齪，善奉迎。游缙绅间，喜作词曲小说，极淫褻。常携小妓二三人，子弟过游，使其隔帘度曲，或使之捧觞行酒，并纵谈房中，诱赚重金。其行甚秽，真士林之所不齿也。予曾一过，后遂避之。”这种道德行为上的鄙俗，曾使李渔声名狼藉，这也是他尽管文思敏捷，巨作迭出，但不能与关汉卿、王实甫等相提并论，也不能与黄宗羲、顾炎武等同日而语的重要原因所在。

李渔曾毫不隐讳地说，他自己是个“好色的登徒子”，而且在家书中几次提到过“客中买婢，是吾常事”（婢实际是妾）。在《乔王二姬合传》中又说：“未至兰州，地主知予有登徒之好，以先购其人以待者”等等。《顾曲尘言》引《在园杂志》语云，李渔住北京时，曾自我解嘲地在自家门首写过“贼者居”三字，对门住的一位“轻薄子”也针锋相对地在自己门首写了“良人所”三字，用以讥讽李渔所娶妻妾之多与其行为之鄙。有关此类记载尚多，一斑足知全豹，恕不列举。

不过，应该看到的另一方面是，李渔由于酷爱戏曲，谙熟艺道，因此他对戏曲是有过重要贡献的。他能编、能导、能组织领导剧团，甚至自己还能粉墨登场。所以他带领的戏班，剧目层出不穷，日有所新，而且演出质量也比较高超。据尤侗《闲情偶寄序》称，李渔在苏州时“携女乐一部自度梨园法曲，红弦翠袖、烛影参差，望者疑为神仙中人”。为此，当时的显宦名流和骚人墨客，都纷纷重金争聘，以能请到他的戏班来为自己演出而庆幸。由此可以断定，李渔的“家姬班”在当时社会上影响是很大

的。因此，我们不应把他的组织剧团和收买家姬行为，纯视作李渔的声色之好与衣食之需，它对清代戏曲事业的继承、沿革与发展，对为他提供充分的艺术实践机会，积累丰富的舞台演出经验，从而写出声噪一时的传奇剧本与理论著述等，都是有不容忽视的作用的。历史唯物主义者，对此是不能不予以充分肯定的。

清康熙十六年（1677年）67岁的李渔，由金陵再回杭州。这时，他在浙中道的经济资助下，买了云居山东麓张侍卫的旧宅一所，经过修整后在那里隐居了下来，此时生活又陷于贫困，经常乞求于人，有时竟至寅吃卯粮。就这样仍不忘游乐与声色之娱，直到70岁时贫病交加而卒，这就是李渔一生的简单经历。

李渔作品概述

如果说，教师的生命是通过学生来接续的，那么，剧作家、戏剧理论家、诗人、小说作家的生命，则是通过其作品来延伸的。李渔去世三百多年了，他的名字至今仍活在人们心里，被读者与观众世代相袭并传颂称道，其原因即在于他拥有那些不朽的作品与论述。

前面说过，李渔虽有不少作品散失，但为我们留下来的也还为数不少。就当今所知，剧作方面除《笠翁十种曲》（即《比目鱼》、《奈何天》、《怜香伴》、《蜃中楼》、《风筝误》、《凰求凤》、《意中缘》、《玉搔头》、《慎鸾交》、《巧团圆》）外，还有《鱼篮记》、《万全记》、《偷甲记》、《四元记》、《双锤记》等多种。后五种笔者根据清乾隆年间黄文暘《曲海目》所载，有云不确，待考。另外郭传芳《慎遽交序》也说，李渔所作传奇远不止这些，“而为前后八种之不足，再为内外八种”。他自己在《音律第三》中也说：如“已经行世之前后八种，及已填未刻之内八种”等

等。再加上他为《琵琶记》补写的“寻夫”；为《明珠记》补写的“煎茶”等折目，就更是洋洋洒洒，蔚为大观了。这些作品对明末清初戏曲界“作者甚寥，未开绝唱”的不景气状况，无疑是起到过一定的改善和推动作用的。抑或今日，有些剧目也仍不失其艺术光彩，故而尚流传未辍，如《意中缘》、《风筝误》等等即是。

李渔著作中最为人称道的，当推《闲情偶寄》中“填词部”与“演习部”。此二部与“声容部”某些章节，被人合称为《笠翁曲话》。这部《曲话》，不少地方确实是阐发了前人未发之隐，是颇具真知灼见的，被誉为我国戏剧史上第一部有完整体系的戏剧理论著作，诚然当之无愧。前者是针对清初一些剧作家所撰长篇传奇，很多不符合戏剧舞台要求而发表的议论，后者则因当时戏剧演出不受社会重视，他认为应从“改变梨园风气”入手而提出的一些看法。这些议论和看法，是作者在继承前人创作经验和理论研究成果的基础上，又糅合了自己从事戏剧实践活动的丰富经验与体会而撰写的（按：李渔自称其作品“不佞半世操觚，不袭他人一字”，这是根本不可能的）。诚如戏剧史家周贻白先生所说，《曲话》是“有摭拾前人议论者，亦有其自己抒发”，故而言之有物，论之有据，烛幽显微，深刻剔透。它对明末清初戏曲舞台上充斥的“事涉荒唐”、“传奇无奇”、“人人如是，事事皆然”，以及情节上“则彼未演而我先知之”，和文字上“借典核以明博雅，假脂粉以见风姿，取现成以免思索”等陈腐堆砌现象，确实是起到过一定的摧陷廓清作用的。其中不少见解，今日看来仍具有一定的现实指导意义和借鉴作用。难怪陆圻在《结构第一》“减头绪”眉批中曰：“说得病透，下得药真，笠翁诚医国手。”

李渔除剧作“追求新意”，理论“发前人未发之隐”外，他的《一家言全集》中“文集四卷”（后被称作《笠翁诗余》）“史

论二卷”（后被称作《笠翁别集》）也都是行文酣畅，言简意赅，颇能令人折服的奇篇巨制。此外，他仿《今古奇观》体例创作的评话小说《十二楼》、《无声戏》及长篇小说《回文传》、《肉蒲团》等，技巧方面也都大有可取之处。然而，“本源秽者，文不能洁”，李渔由于道德生活上的放荡，其作品字里行间，必然会有不少腐叶败枝，特别是在男女性爱方面，庸褻之处比比皆是。尽管作者也有不少地方是站在同情婚姻自由和褒颂爱情坚贞的立场上的，而且艺术技巧一般都比较高超，情节多能扣动读者和观众的精神脉搏，人物形象也大都鲜明生动，读（或看）后能久久活在人们心里，但那些令人肉麻的不堪入目之词，毕竟是有玷斯文和有伤大雅的。

李渔于清顺治五年（1648年），由家乡兰溪移居杭州后，在那里大约住了十年时间（《笠翁一家言全集》卷二《沈亮臣像赞》曾云：“居杭十年，仅得一友”）。这十年期间，是他“凌云健笔意纵横”的“金秋季节”。此时，虽然日子十分拮据，过着“卖赋以糊口，吮毫挥洒，怡如也”的生活，但作品却如“流水淘沙不暂停，前波未灭后波生”。一部又一部传奇，一本又一本小说，鳞次栉比，应运而生。像《怜香伴》、《风筝误》、《意中缘》、《蜃中楼》等传奇，《无声戏》、《十二楼》等小说，都无不是产生于这一时期。另外《尺牍选》、《诗韵》、《名词选胜》、《资治新书》等著作，也多是这时开书肆编辑刻印出版的。后来他由杭州移居金陵，在金陵仍未间断刻文卖书。他把自己的书屋叫做“芥子园”，是因“地止一丘，故名芥子，状其微也”。在这“地止一丘”的小书屋里，他刻印出版了著名的《芥子园画谱》初稿，还把行之于世的十部传奇合订成册，取名《笠翁十种曲》。这些书稿刻印与装潢大都比较精致，加之内容深刻生动，所以流传很广，影响很大，在社会上曾经风靡一时。

综上所述，李渔一生的作品，真可以说是浩浩瀚瀚、洋洋洒

洒，对当时的文坛和剧坛确实起到过一些积极的作用，抑或说李渔的贡献是巨大的，他为后人留下的这份精神财富，也是难能可贵的和值得珍视与称赞的。

关于《笠翁十种曲》

首先说，《笠翁十种曲》所收剧目，十之八九属于喜剧范畴。间或个别不能纯作喜剧观的剧目，内中也不乏喜剧情节和喜剧人物。这可以说是《笠翁十种曲》的一大特点。何以形成这一特点的呢？

如前所述，李渔由于长期依附于权贵门下，过着“拾穗为利”的没落文人生活，特别是依靠其家姬戏班为权贵们谄媚卖唱以博取赏赐，自己从中“打抽丰”渔利，因此他的作品势必要带有浓厚的商业化色彩。为了迁就当时达官贵人们庸俗的审美情趣，为了满足他们不健康的观赏要求，李渔不惜笔墨来投其所好。他曾毫不掩饰地说，写传奇就是为了让达官贵人们消愁解闷，故而遣词用语、设场布节，都要千方百计寻求噱头，制造笑料，千方百计追求剧场效果，以能博得其“衣食父母”捧腹大笑而为最高目的。他在《风筝误》传奇的〔尾声〕中曾说：“传奇原为消愁设，费尽杖头歌一阕；何事将钱买哭声，反令变喜成悲咽？惟吾填词不卖愁，一夫不笑是吾忧，举世尽成弥勒佛，度人秃笔始堪投。”这段话可以说是李渔写传奇的行动宣言了。他把引人发笑看成是度人的“金针”、创作的“目的”，难怪他的《十种曲》除喜剧闹剧之外，鲜见深刻揭示社会矛盾的重大题材了。这一点，也是李渔逊色于关汉卿、王实甫、孔尚任、洪升的肯綮之所在。

基于上述观点，《笠翁十种曲》中热衷于轻薄猥亵行为的描写，热衷于庸劣鄙俗语言的运用，热衷于“一夫多妻”的宣传，以及把戏曲当作卫道工具，用来宣扬善恶报应和封建伦理，以之“劝惩人心”

和“顺天听命”等等，可谓俯拾即得。比如：《怜香伴》中就有歌颂大老婆帮助丈夫取小老婆的情节；《奈何天》中又有“不写生旦联姻，偏写丑旦联姻”的“新意”，而且让被蹂躏的妇女面对观众讲“红颜薄命四个字是妇人跳不出的关头”；大家都像我一样安心乐意过了这一世吧”；《风筝误》中韩世勋一面向往风流，一面又尊崇道学，用封建道德观念去解释自己的越礼行为；《意中缘》中对松江名士董其昌、陈眉公玩弄女性的行为，不是以否定的态度去批判，而是去美化和歌颂等等。这些，都昭然若揭地反映了李渔思想意识的一个不健康侧面。

但是，李渔又毕竟是经历过一个相当长时期贫困生活折磨的。明末清初战火连绵，他浪迹江湖嗟贫叹苦，《奇穷歌为中表姜次生作》中，曾有“我侪穷骨天生成”之句，《一家言》偶集中“玩器部”《制度第一》也说“予生也贱又罹贫穷”，《笠翁一家言全集》中《上都门故人》也云，“家徒四壁，债台高筑”，为还债务竟连妻妾和女儿们用的簪珥都卖光了等等。穷苦生活的折磨，使他有感于世态的不公与贫富的悬殊。加之，当时社会上梨园行业地位低下，从事“优孟衣冠之嬉”的人，被列入社会的下九流之列。李渔自己也无可幸免地“人以俳优目之”，并“为士林之所不齿”。这些来自各方面的冷落与歧视，使他对上层统治者又不能不怀有一定程度的愤懑情绪。再加上明末清初君主专制，朝廷腐败，官恶吏酷，暴敛横征，致使人民“如蹈火海，如陷深渊”，生活极度贫困。这一严酷现实，对他又不会是毫无一点触动的。因此，从《十种曲》或一些别的作品中，我们时而又可以看到他憎恨君权、同情人民、歌颂被压迫妇女、宣扬婚姻自由等蛛丝马迹，如在小说“老星家戏改八字，穷皂隶陡发万金”章中，就有“要进衙门，先得吃一碗洗心汤，把良心洗去。还要烧一份告天纸，与天理告辞，然后才可吃得这碗饭。”他把贪赃枉法，“吃人肉不带吐骨头”的酷吏们，比作个个都是吃了

洗心汤，烧了告天纸，丧尽天理良心的异类，由此足可见其对当时社会的看法是何等的憎恨了。另外，他借用喜剧这一艺术形式，来发泄自己的内心愤懑，让人们于嬉笑之中悟出某些生活哲理，荡起某些内心波澜，这种“寓庄于谐”之笔，在《意中缘》、《蜃中楼》、《风筝误》等剧中也都是比比可见，不乏其例的。这些，诚如《新曲苑·曲海扬波》引浴血生评李渔所云：“笠翁殆亦愤世者也。观其书中借题发挥处，层见叠出。”“今之披翎挂珠，登靴戴顶者，定如当头棒击，脑眩欲崩。”

喜剧（包括喜剧情节与人物）是“以讽刺来追击卑琐与自私的”（别林斯基语），也就是说，它不是为嬉笑而嬉笑的设置。因此，喜剧应当是“善为言笑，然合于大道”。东方朔，淳于髡，优孟，优施等，不都是“寓笑于理”，借嬉笑来说正经事的吗？李渔虽有迎奉时好，为笑而笑的缺点，但《十种曲》中也不乏“于嬉笑诙谐之处，包含绝大文章”的事例。比如《蜃中楼》传奇中，龙王传令，让鱼、虾、蟹、鳖四将制造蜃楼，四将相互推拖，都怕出力，最后鱼出了个主意说：“自古道有事弟子服其劳，但是职分尊的，年纪大的，本事高的，应先立过一边，但等卑幼无能的吐起。”这个建议本身就是“包含绝大文章”的，是对当时不合理社会现象的极好讽刺。为什么让有职分、有经验、有本事的站过一边，而卑幼无能的却去担当重任呢？按照这个建议四将来比试本领，其结果是：鱼能变龙堪称尊；虾有长须，属年高；蟹与鳖相比，蟹又爬得快；鳖最无能，只好让它去服劳役了。可它也不甘心，它觉得“若还只管叫我吐气，岂不吐死人了。须想个躲懒之法”。于是它吐了几口便缩头不动了。其余三将知道它缩头装死，便高声叫道：“蜃楼结成了，我等去报功。”这时鳖突然伸出头来高叫：“让我先走！”三将问它：“你方才死了，怎么又活了？”它说：“列位不要见笑。出征的时节缩进头去，报功的时节伸出头来，这是我们做将官的本事，不足为奇。”

这段话，简直可以作为一则很好的寓言故事去读。听了使人忍俊不禁，又令人回味无穷。这种“寓笑于理”的喜剧效果，与“觅妓追欢，寻人卖笑”所产生的庸俗无聊，是截然不可同日而语的。

明清时代，由于社会制度的腐败，导致人与人之间尔虞我诈、以假乱真、黑白颠倒、是非混淆的扭曲现象也十分普遍与十分严重。李渔目睹这一现实极端不满，借传奇来发泄对这种畸形社会状态的厌恶，也几乎每戏都能看到。比如《风筝误》剧中韩世勋假冒戚友仙夤夜去到詹府，而詹爱娟又假冒詹淑娟，企图蒙混过关。《意中缘》中是空和尚假冒董其昌之名去杨家提亲，而黄天监又代替是空和尚假冒董其昌之名去杨家娶妾，林天素再假冒董其昌之名去代接新娘等等。李渔在对这些冒牌货揶揄一番之后，真相大白，从而再以喜剧终场。这里，每个情节都是作者借喜剧来针砭时弊，对以假乱真现象的嘲讽与鄙夷。

当然，冒牌货也不是很容易能被人识破的，有时候它非但可以以假乱真，有的还能以假胜真。《风筝误》第十五出“坚垒”中，詹烈侯在“贼临城下，急病难仗缓医，远水不浇近火”的危急时刻；在营中选三个壮士，一个画了红脸扮作关圣帝君；一个披了火焰，扮作火德星君；另一个凑了三头六臂，扮做太岁老君”。这些假扮的神道们居然以虚胜实，阵前竟然战胜了“刀锋剑利 盔甲煌煌”；“取中原似探囊”的掀天大王。二十三出“败象”中，都督翰林韩世勋奉命征蛮，用假狮居然吓退了真象。胜利之后他唱道：“侥幸成功觉厚颜，制狮攻象等儿顽。书生莫恃韬铃富，古法难欺识字蛮”。这不分明是作者借剧中角色之口，对冒牌货的绝妙讥讽吗！

我们在阅读《笠翁十种曲》时，给人另一种突出的感觉是，技巧之熟练，语言之精到，特别是排偶和重复手法运用之高超，尤其令人叹服。如《风筝误》剧中，作者既安排了戚友仙放风

箏，又安排了韩世勋放风筝；既写了詹烈侯与掀天大王打仗，又写了韩世勋与掀天大王打仗；既写了戚友仙大闹洞房，又写了韩世勋大闹洞房。《奈何天》剧中，阙里侯是个胸无点墨，洋相出尽的人物，《意中缘》中，黄天监也是个胸无点墨，洋相出尽的人物。《风筝误》剧中，詹爱娟同样更是胸无点墨，洋相出尽的人物，他们都有望文生义，信口开河的特点，然而又各不相同，尽管属于同一类型性格，是重复手法，却又不使人感到雷同，反倒觉得只有这样排比才能艺臻妙境。再如排偶的设置，虽然古代戏剧中不乏先例，但李渔却是表现了他独领风骚的艺术造詣与成就。如在《玩器部》“位置第一”中曾说：用排偶时要“排偶其名而不排偶其实”。就是说，即是运用同样事件或同样人物作排偶，也不能给人以效果同样的感觉。《蜃中楼》中的柳毅与张羽，两朋友年貌相当，但其中之“实”却很不同，一个性沉着，一个性豪放，瞬华与琼莲两姐妹，看似一样，而前者性老练，后者性单纯。东海、钱塘、洞庭三位龙王都是仙体，看似相同，然一个性柔，一个性刚，另一个则柔中带刚。还有，《风筝误》中韩世勋与戚友仙两个异姓兄弟，《玉骚头》中刘倩倩与范淑娟两个同貌贵妃，《意中缘》中杨云友与林天素两个丹青名手，《怜香伴》中崔笺笺与曹语花两个怜香才女，以及《蜃中楼》中洞庭龙王妻与东海龙王妻两妯娌等等，看似相同而实际同中见异。这种重复与排偶的情节和人物，如若笔下功力不佳，是很难写出其各具特色的内在性格的。

前曾提到，由于李渔身世阅历的复杂，他的思想倾向具有很大程度的两面性。这表现在其作品《笠翁十种曲》中，便是良莠混杂，瑕瑜互见。我们在研究他的《十种曲》时，须要以实事求是的态度辨出瑕瑜，知所从违，既不能惟古是好，可也不能超越历史局限去苛求前人。“论学则观其身，论政则考其时”（《逊志斋集·书箏》），这样，方可从李渔的著作中取得有益的救助。笔

者认为，不管李渔有多少缺点，他的《笠翁十种曲》，特别是《十种曲》中的喜剧特色，毕竟应予以充分肯定，甚至可以这样说，它是我国喜剧史上开一代新风的传世佳作，这样评价恐怕应不为过。清代戏剧评论家杨恩寿在很多年前评价李渔时，就曾说过他的作品“即元明人亦所不及，宜其享重名也”。连日人青木正儿在其所著之《中国近代戏曲史》中还说：“《十种曲》之出，遍及坊间，即流入日本者亦多。德川时代之人，苟言及中国戏曲，无有不立举湖上笠翁者。”这些“不以一眚一掩大德”的评论和记载，我觉得应看做是基本公正和基本确切的。

关于《笠翁曲话》

中国戏曲源远流长。即是从 12 世纪开始算起，迄今也有八百多年历史了。这期间，随着戏曲剧目搬演的日趋繁荣，随着表演程式积累的日趋丰富，以及音乐、唱腔、服饰、舞蹈、行当、砌末等各种艺术门类的日趋发展与完善，用以总结和指导艺术实践的理论研究，也相应层见叠出。从元代燕南芝庵的《唱论》、钟嗣成的《录鬼簿》、周德清的《中原音韵》、到明代沈宠绥的《度曲须知》、祁彪佳的《远山堂曲品》、《远山堂剧品》等等小说也有近百种之多。1955 年中国戏曲研究院编辑出版的《中国古典戏曲论著集成》 10 卷，就是我国历代戏曲理论研究成果的结晶。书中辑录的 48 种理论著述，大都颇有见地。但是，这些论著“或囿于声腔，或说述故实，或泛评剧作，或划分等第。尽管理论家们虽于音律有所专长，却缺乏丰富的舞台实践经验，与社会尤少广泛的接触”。因此他们的理论，某些地方难免流于纸上谈兵或失之片面。即便是真知灼见之作，也往往是侧重于某个方面进行论发。而李渔却是在研究、继承了前人理论成果的基础上，又结合自己丰富的舞台实践经验，给前人理论以补充、提

炼、升华、发扬，从而使之成为系统化、条理化，能用于指导实践的全面性理论的。这一点也是他继往开来，超前人而优侪辈的可贵之处。难怪《曲话》一经出版，便立即在社会上引起强烈反响，出现了“书商争购，名士争读”的空前盛况。尤侗在《与龚芝麓大宗伯》信中曾说：“入芥子园者，见所未见。读《闲情偶寄》者，闻所未闻”。还有人为此把李渔称作“曲夫子”，更有人认为，他简直可以与古希腊的亚里士多德相媲美（见《中国文学研究》——《小说月报》第十七卷）

李渔是在什么情况下撰写的这部《曲话》呢？

中国戏曲在经过元杂剧和明传奇两次发展高潮之后，到了李渔时代已经出现了江河日下之势头。当时的作品“多引古事，叠用人名，直书成句”。一些剧作家们“只熟一部《四书》便欲制曲”，其结果是把“传奇”写成了“类书”。既不能使人动之以情，更不能让人“晓之以理”。还有，当时社会上一帮所谓的“藻绘派”们，诚心追求剧本文学的深奥难懂，以显示其学识“渊博”，殊不知“繁采寡情，昧之必厌”。像郑岩庸的《玉块记》、丘浚的《五伦全备忠孝记》、邵灿的《香囊记》等等无不皆是。这些作品往往极少戏剧特色，只能作文字观却不能当传奇演。而戏剧理论研究又落后于现实，对此种不景气状况无法给以应有的理论指导。对此李渔深感不安，他指出戏曲创作的重要性不宜低估，他说：“填词非末技，乃与史传诗文同源而异派者也。”并从而着手积累经验，准备资料，到晚年，终于写出了名噪当时，声传于后的理论著述《笠翁曲话》。

《笠翁曲话》一个突出的特点是，非常强调戏曲剧本的特殊性。他明确提出了“填词之设，专为登场”的论点，认为戏曲既是为了演出，又是要演给读书人与不读书的妇女儿童们共同观看的，因此文词“贵浅不贵深”，另外他还认为格局上不能“执死法为文”，应“洗涤窠臼”，“独辟蹊径”等等。一句话，他主张

写剧本要植根于生活，立足于舞台，着眼于观众，顾全于效果。基于此，他对戏曲剧本的规律性问题，做了深刻而细微的探索，阐发了精辟而独到的论述，这些探索与论述是在较好地继承、研究了徐文长、王骥德、沈宠绥等人的理论精华的基础上，又掺合了自己从事舞台实践的切身经验，而阐发的股肱之语，所以针对性较强，出刊后，立即“纸贵南北”，书商们鉴于销路好、获利多，也就“争先抢购”了。

《笠翁曲话》“词曲部”首先开宗明义地提出“写传奇要首重结构。他说别人填词首重音律，而予独重结构”。这一大胆的立论，可以说是对传统戏曲写作方法的一次挑战。众所周知，中国戏曲从早期的温州杂剧到后来的明清传奇都无不以“音律为重”，就是说文词得服从于曲牌，李渔却破天荒提出了“首重结构”的论点，并使之付诸行动。姑且不谈这一论点的正确性如何，这种大胆的提法，其精神我觉得就很值得佩服。接着，他在“贵显浅”条中又指出：“凡读传奇而有令人费解者，或初阅不见其佳，深思而后得其意之所在者，便非绝妙好词。”他认为“显浅”与“深奥”是评价“好词”与“坏词”的标志。这一提法也是很可贵的。为了说明问题，他列举了汤显祖《牡丹亭》剧中的〔皂罗袍〕曲词，说：“良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院”“遍青山啼红了杜鹃”等，他认为这是“字字俱费经营，字字皆欠明爽”。还说：“此等妙语，止可作文字观，不能作传奇演。”《音律第三》中又批评用南曲演唱的《西厢》，说是“词曲中音律之坏，莫坏于《南西厢》。凡有作者，当以之为戒，不当以之为法”。又说：“取《西厢》南本一阅，句栉字比，未有不废卷掩鼻而秽气熏人者也。”当然，这种抨击是否确当，能否为人公允，这里权且不论，但李渔从观众角度着眼，主张“话则本之街谈巷议，事则取其直说明言”，要求传奇文字通俗易懂，让三尺孩童看后都能“了了于心，便便于口”。这种观点，即是今天来看恐怕也是