

论剧作家李渔的文学教育

郭英德

内容提要 李渔通俗性、大众化的戏曲剧本写作旨趣，源自于他接受文学教育所养成的文学修养和文学能力。通过长期的文学教育，以传统的诗词古文、时兴的制艺时文、通俗的戏曲小说为主，旁涉各种杂学，融铸成李渔戏曲文学写作充沛丰富的知识源泉。李渔少年时学习传统的诗词古文，就养成一种怀疑的眼光和思考的头脑，培育了鲜明的文学创新精神，这促使他以成功的创作实践和系统的理论总结，发展了戏曲文学固有的新奇性特征。尽管李渔认为剧作家不同凡响的戏曲文学写作才能是一种天赋，但是本文的论述却足以说明，李渔的文学教育与其戏曲文学创作之间的因缘关系仍然是有迹可循的。

关键词 李渔 文学教育 戏曲

一 彩绘牡丹：李渔剧本的写作旨趣

清代康熙初年，剧作家李渔（1611—1680）在南京给同辈剧作家尤侗（1618—1704）写信^①，以尤侗的戏曲作品作为参照对象，谦虚地评价自己的戏曲作品，说：

历观大作，皆趋最上一乘。弟则巴人下里，是其本色，非止调不能高，即使能高，亦忧寡和，所谓“多买胭脂绘牡丹”也。^②

李渔信中所说的“大作”，大抵指尤侗的《西堂乐府》，包括杂剧《读离骚》、《吊琵琶》、《桃花源》、《黑白卫》、《清平调》五种和传奇《钧天乐》^③。李渔谦称自己的剧作不过是《下里》、《巴人》之类的俗曲，隐指尤侗“趋最上一乘”的剧作不愧为《阳春》、《白雪》似的雅曲，俨然一俗一雅，泾渭分殊，所以他自嘲自己的剧本写作行为是“多买胭脂绘牡丹”。

“胭脂牡丹”这一艺坛典故，出自南北宋之交著名画家李唐（1066—1150）的诗：“云里烟村雨里滩，看之容易作之难。早知不入时人眼，多买胭脂画牡丹。”据明郁逢庆《书画题跋记》记载，李唐原是宫廷画师，擅长淡墨山水。金兵南下后，他流落杭州，卖画为生，故作此诗自嘲。李渔自称“多买胭脂绘牡丹”，是因为他写作剧本，原本就不是为了“藏之名山，传之后世”，而是像李唐以卖画为生一样，为了投合当世的读者与观众，满足包括达官贵人、市井平民在内的读者与观众的娱乐需要。所以他的剧本写作，并不刻意追求什么高品位、高格调，往低里说，只是生产一种大众文化商品，争取卖个好

① 清康熙十年（1671）初夏，李渔携家班前往苏州，寓居姑苏百花巷。端午节前后，他两次招尤侗、余怀（字澹心）及宋澹仙（名未详）诸友人于寓处观摩戏剧演出，这应该是李渔和尤侗第一次会面。参见徐坤《论清代剧坛的雅俗之辨——以尤侗、李渔戏曲的不同毁誉为例》，《华东师范大学学报（哲学社会科学版）》2005年第3期，第68—74页；并见其《尤侗研究》，华东师范大学2006年博士学位论文，第229—231页。据此，李渔给尤侗写信，当在康熙十年稍后。

② 李渔《复尤展成先后五札》之五，《笠翁一家言文集·笠翁文集》（以下简称《文集》）卷三，浙江古籍出版社编《李渔全集》（以下简称《全集》），浙江古籍出版社1991年版，第一卷，第191页。

③ 尤侗《西堂乐府》收入清康熙二十五年（1686）金闾周君卿刻本《西堂全集》，有《续修四库全书·集部》第1407册影印本，上海古籍出版社2002年版。

价钱；往高里说，也不过是满足读者与观众的审美娱乐需要，“凡以点缀剧场，使不岑寂而已”^①。李渔晚年给剧作家徐沁（1678 前后在世，字冶公）写信说：“今人喜读闲书，购新剧者十人而九，名人诗集，问者寥寥。”^②正是有见于此，他宁愿写作《下里》、《巴人》似的通俗剧作，以投合“十人而九”的口味，得以“名利双收”，也不写作《阳春》、《白雪》似的典雅剧作，以适应“十人而一”的品味，博得“有名无利”。这是李渔洞明世事的经验之谈，也是李渔剧本写作的心理动机。

然而问题是，为什么李渔偏偏喜好“多买胭脂绘牡丹”呢？也就是说，为什么李渔自觉地选择与传统文人不同的生活方式，走上大众文化创作的道路，写作《下里》、《巴人》似的通俗剧作呢？研究者或者从李渔的家庭背景加以探究，或者从李渔的文化渊源加以钩隐，或者从李渔的人格特性加以考索，各有所见^③。这不仅加深了我们对李渔其人其文的认识，而且也丰富了对李渔生活时代的认识。本文则拟从另一个尚未为前贤所论及的角度着眼，探讨李渔的文学教育与戏曲创作之间的因缘关系。李渔这种通俗性、大众化的戏曲剧本写作旨趣，源自于他何种独特的文学修养与文学能力？这种文学修养与文学能力同李渔的文学教育经历有什么样的关系？问题也可以反过来问：李渔的文学教育是如何养成他特定的文学修养和文学能力的？这种文学修养和文学能力又如何生成李渔特定的戏曲文本和独特的戏曲文学特征？这就是本文要探讨的主要问题。

二 源头活水：李渔的文学教育与知识结构

《光绪兰溪县志》卷五《文学门·李渔传》称李渔：“少壮擅诗古文词，著有才子称。”^④李渔之所以能够“著有才子称”，应该同他一生丰富的文学教育经历有直接关系。他曾简述自己早年的教育经历说：

予襁褓识字，总角成篇，于诗书六艺之文，虽未精穷其义，然皆浅涉一过。总诸体百家而论之，觉文字之难，未有过于填词者，予童而习之，于今老矣，尚未窥见一斑。^⑤

这大致概括了李渔早年接受文学教育后形成的文学知识结构，包括三个主要部分：一是传统的诗词古文，二是时兴的制艺时文，三是通俗的戏曲小说。

首先，在明清时期，擅长制艺时文，即八股文写作，无疑是“才子”必备的文学知识结构。诚如周之标（明万历间人）所言：“当今制科，率取时文。而士子穷年矻矻，精力都用之八股中矣。举秦、汉、唐、宋以来，所谓工词赋、工诗、工策者，一切弃置，即有高才逸致，除却八股，安所自见，而人亦安所见之？”^⑥李渔所说的“于诗书六艺之文，虽未精穷其义，然皆浅涉一过”，大抵就是指他的八股文学习经历。

为了敲开科举仕途的大门，李渔从小就刻苦学习八股文，并且凭借他过人的天赋和不懈的努力，居然“五经”皆通。崇祯八年（1635），二十五岁的李渔在浙江金华府参加童子试。他后来回忆说：“予出试童子试，人有专经，而间有止作书艺而不及经题者，予独以五经见拔。”当时的主考官是浙江提学副使、

① 李渔《曲部誓词》，《文集》卷二，《全集》第一卷，第130页。

② 李渔《与徐冶公二札》其二，《文集》卷三，《全集》第一卷，第232页。

③ 最新的研究成果如：黄果泉《雅俗之间：李渔的文化人格与文学思想研究》，中国社会科学出版社2004年版（该书原为天津南开大学2000年博士学位论文）；胡元翎《李渔小说戏曲研究》，中华书局2004年版（该书原为哈尔滨师范大学2002年博士学位论文）；卢寿荣《李渔戏曲小说研究——以娱乐性为中心》，上海复旦大学2003年博士学位论文。

④ 转引自单锦珩编《李渔研究资料选辑》，《全集》第十九卷，第315页。

⑤ 《闲情偶寄》卷一《词曲部上·音律第三》，《全集》第三卷，第26页。

⑥ 周之标《吴歃萃雅题词》，明梯月主人（周之标）辑《吴歃萃雅》卷首，明万历四十四年（1616）序长洲周氏刻本，王秋桂编《善本戏曲丛刊》第2辑影印本，台湾学生书局1984年版。

福建侯官人许豸，他将李渔的试卷印刷成册，随身携带，“每按一部，辄以示人曰：‘吾于婺州得一五经童子，诂非仅事！’”四十年后李渔对此事仍然念念不忘，说：“予之得播虚名，由昔徂今，为王公大人所拂试者，人谓自嘲风啸月之曲艺始，不知实自采芹入泮之初，受知于登高一人之说项始。”^①得到许豸的“逢人说项”，夸奖李渔八股文写作的才能，李渔自认为这是他以“才子”名世的发端。

崇祯十二年（1639），李渔参加杭州（今属浙江）乡试，名落孙山^②。崇祯十五年（1642），他再赴杭州乡试，因战火弥漫于大江南北，中途返回^③。尽管李渔终究未能跃过科举的“龙门”，但他对八股文却浸淫日久，养成积习，在他的诗文杂著和戏曲小说作品中都能看到八股文的影子^④。

其次，“才子”之所以堪称“才子”，更重要的当然还是富有“擅诗古文词”的文学知识结构，“七步吟诗”、“倚马千言”正是“才子”与众不同的独特风范。李渔的友人陆梦熊（别署黄鹤山农）曾称他：“于诗赋古文词罔不优贍，每一振笔，漓漉风雨，倏忽千言。”^⑤这种敏捷的传统文学写作能力，既得之于李渔幼年即系统接受的传统诗词古文教育，也得之于李渔成年后与文坛友人的诗文交往，互教互学。

李渔从小接受良好的诗歌教育，《诗韵序》云“予初辨四声时，发尚未燥”^⑥。李渔八岁之前就学会写诗，曾在梧桐树上刻诗纪年^⑦。《续刻梧桐诗》前小序云：“此予总角时作。向有《韶龄》一刻，皆儿时所为，灾于兵火，百无一存。兹记忆数篇，列于简首，以示编年之义。”^⑧古人以“总角”代指八九岁至十五岁“束发”之前的少年，《刻梧桐诗》即作于李渔十五岁。又李渔《耐歌词序》说：“予谓是书无他能事，惟一长可取，因填词一道，童而习之，不求悦目，止期便口，以‘耐歌’二字目之可乎？所耐惟歌，余皆不耐可知矣。”^⑨由此可知，李渔少年时即学习诗词，富有诗才，从此以后，李渔与诗词歌赋就结下不解之缘，一生笔耕不已。

顺治七、八年（1650—1651），李渔迁居杭州^⑩，结识了当时甚为活跃的诗人集团“西泠十子”^⑪。“西泠十子”诗风承续陈子龙（1608—1647），倾向于明七子，工于七律。“十子”中，毛先舒（1620—1688）对音韵之学造诣极深，著有《韵学通指》、《南曲正韵》等。李渔在诗律学上与他常相切磋，有诗云：

归舟日日把新编，不假天风棹易前。此道向来无作者，斯文何幸得真传。审音有目高师旷，作中官官异马迁。更喜《太玄经》始就，虽贫能却富人钱。^⑫

诗中所谓“此道”，应指音韵之学。东周时晋国音乐家师旷（大约生活在公元前572—前532）以审音

① 以上均见李渔《春及堂诗跋》，《文集》卷二，《全集》第一卷，第134—135页。

② 李渔《榜后柬同时下第者》，《笠翁一家言诗词集·笠翁诗集》（以下简称《诗集》）卷二，《全集》第二卷，第149—150页。

③ 李渔《应试中途闻警归》，《诗集》卷一，《全集》第二卷，第94页。

④ 相关论文有黄强《八股文与明清戏曲》，《文学遗产》1990年第2期；姚梅《试论八股文“章法理论”对李渔曲论的浸染》，《武汉大学学报（哲学社会科学版）》1996年第6期；张晓军《八股文与笠翁曲论》，《戏曲艺术》1999年第1期等。

⑤ 陆梦熊《玉搔头序》，李渔《玉搔头》卷首，《笠翁传奇十种》（下），《全集》第五卷，第215页。

⑥ 《文集》卷一，《全集》第一卷，第36—37页。

⑦ 《闲情偶寄》卷五《种植部·竹木第五·梧桐》，《全集》第三卷，第303页。

⑧ 《诗集》卷一，《全集》第二卷，第5页。

⑨ 《笠翁一家言诗词集·耐歌词》卷首，《全集》第二卷，第378页。

⑩ 李渔《赠兰溪令君杨父母》诗有“去国离乡二十年”句，见《诗集》卷三，《全集》第二卷，第227页。该诗作于康熙九年（1670），上推二十年，大约在顺治七、八年间。

⑪ “西泠十子”，包括陆圻、丁澎、柴绍炳、毛先舒、孙治、张丹、吴百朋、沈谦、虞黄昊等，见赵尔巽等《清史稿》卷四八四《陆圻传》，中华书局1977年版，第13354页。

⑫ 李渔《舟中读毛稚黄〈韵学通指〉暨〈东苑诗钞〉种种新刻，喜而有作，亦以寄之》，《诗集》卷三，《全集》第二卷，第241页。

辨律著称,所以李渔用他来比喻毛先舒,称颂他“审音有目高师旷”。

在古文学习方面,李渔幼年时就阅读《晋书》、唐宋古文,打了坚实的古文写作基础。《余霁岩使君像赞·序》云:“儿时读《晋书》,至‘手挥五弦,目送飞鸿’二语,心窃疑之。疑其手在此而目在彼,心有二用,视听皆不专也。及读欧阳永叔《醉翁亭记》,始大悟,知其挥弦之意之不在弦,犹醉翁之意之不在酒耳。”^①十七岁读韩愈(768—824)《诤臣论》,写下一篇短评^②,以此为发端,他后来一发不可收拾地写成了别出心裁的《论古》一书。

再次,明代中叶以后,戏曲小说成为一种时兴的文体,于是擅长戏曲小说写作也成为“才子”独特的文学修养和文学才能。李渔给友人徐沁的信中就曾自诩:“当世才子,有如星密;文字之富,家拟石崇。若止论传奇一道,则冶公与弟二人之外,不能再屈第三指矣。”^③

李渔自称一生“有填词癖”^④,这也得自于他幼时的文学教育。他曾说,对于戏曲剧本写作,他是“童而习之”^⑤的。而且他少年时还常常“观场”,观看堂会演出或迎神赛会时的戏剧表演^⑥。据说,顺治四年(1647)李渔三十七岁归农学圃期间,曾组织兰溪(今属浙江)夏李(又作“下李”)村里的业余昆曲剧团进行演出活动,为剧团编写剧本并当导演,这是他正式参加戏曲活动的开端^⑦。李渔长期坚持研习戏曲作品,对《西厢记》、《琵琶记》及《元人百种》所收元人杂剧烂熟于胸中^⑧,还阅读过明中后期剧作家的作品“不下百余部”^⑨。正是对前人剧作的阅读学习,有效地培养并提高了李渔的戏曲写作能力。

在《李渔全集》中,我们未能查到他何时开始接受小说教育或阅读小说作品的文献记载,但是李渔早年就曾阅读大量小说作品,却是毫无疑问的。他在顺治年间写作的小说作品就曾多次提及冯梦龙的“三言”,如《无声戏》第七回《人宿妓穷鬼诉冤》,说到《卖油郎独占花魁》小说,见冯梦龙《醒世恒言》卷三;第十一回《儿孙弃骸骨僮仆奔丧》,说到《警世通言》中嘉靖年间徐阿寄故事,实见于《醒世恒言》卷三五《徐老仆义愤成家》^⑩。李渔别署“觉世稗官”,其小说集《十二楼》原题《觉世名言》,也明显模仿“三言”^⑪。杜浚(1611—1687,别署钟离浚水)《十二楼序》引李渔自述云:“吾于诗文非不究心,而得志愉快,终不敢以小说为末技。”^⑫这种对小说的“得志愉快”,应该既指小说写作,也指小说阅读。此外,康熙十八年(1679),李渔曾为毛纶、毛宗岗父子所评《四大奇书第一种》(即毛评本《三国演义》的初刻本)作序,说到早有评《三国》的想法,“欲探索其奇以正诸世”^⑬。据此可知《三国志演义》也是他多年案头必读之书。

“问渠哪得清如许?为有源头活水来。”以传统的诗词古文、时兴的制艺时文、通俗的戏曲小说为主,

① 《文集》卷二,《全集》第一卷,第107页。

② 此篇短评收入《论古》一书,见《笠翁一家言文集·笠翁别集》卷二,《全集》第一卷,第468—469页。自注云:“前数语者,系予幼时读韩文,偶批《诤臣论》后,自以为有得矣。”

③ 李渔《与徐冶公二札》其一,《文集》卷三,《全集》第一卷,第231页。

④ 李渔《香草亭传奇序》,《文集》卷一,《全集》第一卷,第47页。

⑤ 李渔《闲情偶寄》卷一《词曲部上·音律第三》,《全集》第三卷,第26页。

⑥ 李渔《闲情偶寄》卷二《演习部·脱套第五·衣冠恶习》,《全集》第三卷,第103页。

⑦ 赵文卿《李渔生平事迹的新发现》,原载《戏文》1981年第4期,转引自《全集》第二十卷,第429页。

⑧ 李渔《闲情偶寄》卷一《词曲部上·词采第二·贵浅显》,《全集》第三卷,第19页。

⑨ 李渔《复尤展成先后五札》之三,《文集》卷三,《全集》第一卷,第190—191页。

⑩ 依次见《全集》第八卷,第137页、第220—221页。

⑪ 参见杜维沫《点校说明》,李渔《十二楼》卷首,《全集》第九卷,第4页。

⑫ 杜浚《十二楼序》,李渔《十二楼》卷首,《全集》第九卷,第7页。

⑬ 毛纶、毛宗岗《四大奇书第一种》卷首,清康熙十八年(1679)序刻本。《全集》第十卷收《李笠翁批阅三国志》,据现存清两衡堂刻本排印,原书首封题《笠翁评阅绘像三国志第一才子书》,可能是后人在李渔未完成的手批本基础上整理出版的。参见萧欣桥《点校说明》,李渔《李笠翁批阅三国志》卷首,《全集》第十卷,第1—3页。

旁涉各种杂学，融铸成李渔戏曲文学写作充沛丰富的知识源泉。李渔写道：

若论填词家宜用之书，则无论经传子史以及诗赋古文，无一不当熟读，即道家佛氏九流百工之书，下至孩童所习《千字文》、《百家诗》，无一不在所用之中。至于形之笔端，落于纸上，则宜洗濯殆尽。亦偶有用着成语之处，点出旧事之时，妙在信手拈来，无心巧合，竟似古人寻我，并非我觅古人。此等造诣，非可言传，只宜多购元曲，寝食其中，自能为其所化。而元曲之最佳者，不单在《西厢》、《琵琶》二剧，而在《元人百种》之中。^①

众所周知，戏曲是一种综合文体，也是一种通俗文体。从综合文体的角度看，戏曲文学举凡中国文学史上所有的文体，几乎无所不备，无所不用。清代剧作家孔尚任（1648—1718）《桃花扇·小引》说：“传奇虽小道，凡诗赋、词曲、四六、小说，无体不备。至于摹写须眉，点染景物，乃兼画苑矣。其旨趣实本于《三百篇》，而义则《春秋》，用笔行文，又《左》、《国》、《太史公》也。”^②古代戏曲文学在其产生和发展过程中，同中国文学的各种文体相结合，涵纳了“诗赋、词曲、四六、小说”等各种文体的艺术形式，以及《三百篇》、《春秋》、《左传》、《国语》、《史记》等经典的旨趣与文法，同时又广泛吸收了歌舞、绘画、书法、建筑等艺术的审美特征，成为一种“无体不备”的文学艺术样式。正因为如此，只有像李渔这样接受独特的文学教育，不仅熟读“经传子史以及诗赋古文”，而且涉猎“道家佛氏九流百工之书”，达到知识广博、杂学旁搜的文人，才能成为优秀的剧作家，创作出优秀的戏曲作品。从通俗文体的角度看，戏曲文学在本质上是一种大众性的现场观赏艺术，要求戏曲情节必须平实易懂，戏曲语言必须通俗浅显，这一点李渔也有着明确的认识^③。因此，剧作家的文学教育，就要求做到不仅知识广博、杂学旁搜，对各种文学、文化知识都了然于胸中，而且在“形之笔端，落于纸上”时，还要做到“洗濯殆尽”，融铸成通俗的“常谈俗语”。这不正是李渔作为剧作家独特的文学修养和文学能力吗？而且对李渔来说，这种文学修养和文学能力的养成，还得益于他“多购元曲，寝食其中，自能为其所化”的学习经历。

三 自我作古：李渔的文学教育与创新精神

李渔一生撰著，格外厌恶雷同，坚决反对摹拟。对这种文学创新精神，他多次自我称许，如《与陈学山少宰书》说：

渔自解觅梨枣以来，谬以作者自许。鸿文大篇，非吾敢道；若诗词曲以及稗官野史，则实有微长。不效美妇一颦，不拾名流一唾，当世耳目，为我一新。^④

《一人知己行赠佟碧枚使君》诗也说：

唯有寸长不袭古，自谓读过书堪焚。人心不同有如貌，何必为文定求肖。著书自号一家言，不望后来人则效。^⑤

李渔“著书自号一家言”，明确地以“作者”自许，自认为与儒家传统意义上的“述者”不同^⑥，秉赋

① 《闲情偶寄》卷一《词曲部上·词采第二·贵浅显》，《全集》第三卷，第19页。

② 孔尚任《桃花扇》卷首，清康熙间刻本，《古本戏曲丛刊五集》影印本，上海古籍出版社1985年版。

③ 见李渔《闲情偶寄》卷一《词曲部上·词采第二·贵浅显》及《忌填塞》，《全集》第三卷，第17—19页、第24页。

④ 《文集》卷三，《全集》第一卷，第164页。

⑤ 《诗集》卷二，《全集》第二卷，第79页。

⑥ 《论语》载孔子曰：“述而不作，信而好古，窃比于我老彭。”（陈述德《论语集释》，中华书局1990年版，第431页）此后“述”与“作”的辨析成为儒家学者的常谈。关于李渔对“作者”与“述者”的看法与取舍，参见王英（Wang, Ying）《李渔（1611—1680）作品的两种修辞：倒置与自我表达》（“Two Authorial Rhetorics of Li Yu's [1611-1680] Works: Inversion and Auto-Communication”），加拿大多伦多大学（University of Toronto [Canada]）1997年博士学位论文，第16—23页。

着一种文学写作的创新精神。

李渔这种深入骨髓的文学创新精神，同他学习传统文学的独特教育方式有着深层的联系。李渔少年时学习传统的诗古文词，就养成了一种怀疑的眼光和思考的头脑。《笠翁别集·弁言》云：

予少也贫，无书可读，即借人书读。读过辄忘，不能强记一字。然当其读时，偏喜予夺前人，曲直往事；其所议论，大约合于宋人者少，而相为犄角者众。^①

这里既然说的是合不合于“宋人”，可见是指阅读、学习传统的诗古文词，包括传统的史书。从李渔的表述中我们可以看到，他少年接受教育时即养成了独特的学习方法：一方面是读书不做“书簏”，食古不化，而是“读过辄忘，不能强记一字”，始终保持清醒的头脑，以便吸收新鲜的知识；另一方面是不做“矮人观场”^②，人云亦云，“偏喜予夺前人，曲直往事”，始终保持思辨的头脑，以便吸收正确的知识。

比如问世于康熙三年（1664）的《论古》，就是李渔师心独造之作，“其于二十一史，靡不根盘节解，条入叶贯。间取其源流同异而以意断之，有翻案，有定案，不执己见，不依人墙宇，不立非非之堂，不矜察察之照，而究归于理之所然、心之所安而止”^③。对史书记载的史迹或议论，采取“以意断之”，即盘根究底、独出己见的辨析态度，这种读书方法并非凭空而来，而是根因于李渔“幼读古人书”时就养成的独立思考的学习方式。李渔《读史志愤》诗云：

幼读古人书，冥然若有会。及观先儒论，心孔日以闭。古人心思活，后人善用泥。古人不摹古，各自行其意。后人测前人，引证必以例。稍不合符节，哆口攻其异。……我无尚论才，性是同姜桂。不平时一鸣，代吐九原气。

诗前有小序云：“此予《论古》一书所由作也。”^④对于李渔来说，生活是第一位的，书本是第二位的。无论是圣人之书，前贤之史，还是宋人之注，如果“迹涉荒唐，情背谬于义理，不能取信于五尺之童”^⑤，就不应盲目信从，而应该大胆地加以质疑。

李渔从小读书学习时就善于独立思考，疑所当疑，我们还可以举李渔后来回忆的两个例子为证。

第一个例子见于《闲情偶寄》卷二《词曲部·宾白第四》^⑥。李渔小时候学习《孟子》，读的是朱熹《四书集注》中的《孟子集注》。当他读到《公孙丑上》“自反而不缩，虽褐宽博，吾不憊焉”几句时，观朱注云：“褐，贱者之服；宽博，宽大之衣。”他凭借身为南方人的生活常识，知道“南方衣褐者寡，间有服者，强半富贵之家，名虽褐而实则絨也”，因此而怀疑朱注有误。于是他向蒙师求教道：“褐乃贵人之衣，胡云贱者之服？既云贱衣，则当从约，短一尺，省一尺购办之资，少一寸，免一寸缝纫之力，胡不窄小其制而反宽大其形，是何以故？”蒙师“默然不答”。他再三询问，蒙师仍不知其所以然，只能“顾左右而言他”。这个疑问一直存在李渔心中，历经五十年，他才恍然大悟，孟子所言之“褐”，为北方游牧之民“织牛羊之毛以为衣，又皆粗而不密，其形似毯”，白天是衣服，晚上当被子，所以必须宽大，这种“贱者之服”与南方所谓“褐”是不同的。“朱文公南人也，彼乌知之？”

第二个例子见于《笠翁一家言文集·笠翁文集》卷一《诗韵序》^⑦。同其他大多数读书人一样，李渔从小就学习四声，接受诗歌教育的启蒙。但是同其他读书人不一样，他学习四声时，不是一味死

① 《全集》第一卷，第307—308页。

② 李渔《闲情偶寄》卷二《词曲部·演习部·选剧第一》云：“尤可怪者，最有识见之客，亦作矮人观场，人言此本最佳，而辄随声附和，见单就点，不问情理之有无。”（《全集》第三卷，第66页）又《演习部·授曲第三》云：“……所能解者，不过词学之章句，音理之皮毛，比之观场矮人，略高寸许。”（《全集》第三卷，第91页）

③ 王仕云《叙》，《笠翁一家言文集·笠翁别集》卷首，《全集》第一卷，第305页。

④ 《诗集》卷一，《全集》第二卷，第18—19页。

⑤ 李渔《弁言》，《笠翁一家言文集·笠翁别集》卷首，《全集》第一卷，第307页。

⑥ 《全集》第三卷，第53—54页。

⑦ 《全集》第一卷，第36—37页。

记硬背，照猫画虎，而是“知其然”还要“知其所以然”，于是他“取古今不易、天下共由之诗韵，逐字相衡，而辨其同异”。这时他发现，诗韵居然“有未尽翕然于口者”，“心窃疑之，而未敢致询于人，知天下古今之不谬，而予一人疑之之谬也”。带着这个疑问，他又“取《毛诗》、屈骚以及秦、汉以前诸声协律诸文词，句栞字比而验之，始知非尽我一人疑之之谬，而普天之下之人之口，皆读字从今不从古之谬也”。正因为今人“读字从今不从古”，所以读古人原本协韵之诗，便觉得拗口不协。如果一味尊古，刻板地采用古人所用的诗韵，那只能“罄天下之牙而并逆其耳”。所以李渔独出己见，编撰《笠翁诗韵》一书，“又虑获罪于古人，贻讥于见者，取古韵之字而经纬、颠末之，但有分别，绝无去取。又取诗韵中一切便宜可行之事，应有未之见者，一创百创，悉载其中。题曰《笠翁诗韵》，所谓我行我法，不必求肖于人，而亦不求他人之肖我；即如诗文诸稿之不以集名，而标其目曰《一家言》，此物此志也”。

可见李渔自幼接受文学教育时，就培养了一种“我行我法，不必求肖于人，而亦不求他人之肖我”的创新精神，这种创新精神内化成为他“不喜雷同，好为矫异”的个人品性作风，也外化成为他“自出手眼，创为新异之篇”的文学写作特点^①。他的朋友朱修龄曾评道“笠翁一生，作事行文，无一不创”^②，可谓知言。李渔的文学写作，总是刻意追求言人所“不能言”、“不敢言”，乃至“不肯言”、“不屑言”^③。乾隆间朱琰《金华诗录》李渔小传称他：“所作率胸臆，构巧思，不必尽准于古。”^④

同样，求新、求奇也是李渔自觉的戏曲创作精神。李渔说：

“人惟求旧，物惟求新。”新也者，天下事物之美称也。而文章一道，较之他物，尤加倍焉。戛戛乎陈言务去，求新之谓也。至于填词一道，较之诗赋古文，又加倍焉。非特前人所作，于今为旧，即出我一人之手，今之视昨亦有所间焉。^⑤

出于娱乐动机，出于对观众“物惟求新”的审美心理的理解和重视，李渔强调戏曲创作应把扫除旧套、创造新奇作为“高人造福之一事”^⑥。戏曲文学原本就具有新奇性的本体特征。如钟嗣成（约1279—约1360）评价元杂剧作家范康：“因王伯成有《李太白贬夜郎》，乃编《杜子美游曲江》，一下笔即新奇，盖天资卓异，人不可及也。”^⑦明代剧作家更是有意识地以新奇性作为传奇戏曲的本体特征，他们宣称：“传奇，传奇也，不过演奇事，畅奇情。”^⑧“传奇，纪异之书也，无奇不传，无传不奇。”^⑨而李渔则以成功的创作实践和系统的理论总结，发展了戏曲文学的新奇性特征。

李渔有一整套完整的戏曲创新理论。他认为，戏曲文学创作首先应该脱俗套，去陈思，在描写对象的选择上注意奇特性和新鲜感。他说：

古人呼剧本为“传奇”者，因其事甚奇特，未经人见而传之，是以得名。可见非奇不传。新即奇之别名也。若此等情节，业已见之戏场，则千人共见，万人共见，绝无奇矣，焉用传之？^⑩

① 李渔《闲情偶寄》卷四《居室部·房舍第一》，《全集》第三卷，第156页。美国学者韩南（Patrick Hanan）曾详论李渔的创新性，见其《李渔的创造》（*The Invention of Li Yu*），哈佛大学出版社（Harvard University Press）1988年版，第45—58页。

② 李渔《祭福建靖难总督范觐公先生文》后评语，《文集》卷一，《全集》第一卷，第68页。

③ 沈因伯评李渔【多丽】《过子陵钓台》语，《笠翁一家言诗词集·耐歌词》，《全集》第二卷，第495页。

④ 转引自《李渔研究资料选辑》，《全集》第十九卷，第313页。

⑤⑩ 《闲情偶寄》卷一《词曲部上·结构第一·脱窠臼》，《全集》第三卷，第9页。

⑥ 《闲情偶寄》卷二《词曲部下·演习部·脱套第五》，《全集》第三卷，第102页。

⑦ 钟嗣成《录鬼簿》卷下，《中国古典戏曲论著集成》第2册，中国戏剧出版社1959年版，第120页。

⑧ 阙名《鹦鹉洲序》，陈与郊《鹦鹉洲》卷首，明万历间海昌陈氏原刻本，《古本戏曲丛刊二集》影印本，商务印书馆1954—1955年版。

⑨ 倪倬《二奇缘小引》，许恒《笔末斋订定二奇缘传奇》卷首，明崇祯间刻本，《古本戏曲丛刊三集》影印本，文学古籍刊行社1957年版。

而如果剽窃蹈袭,“但有耳所未闻之姓名,从无目不经见之事实”,这样的剧本只会“枉费辛勤,徒作效颦之妇”^①,绝不可能吸引观众,产生强烈的艺术效果。当然,戏曲文学作品描写对象的新奇性,并不仅限于人物事件的外在特征,而是体现在人物事件的内在灵魂。所以,李渔强调说:

予谓文字之新奇,在中藏不在外貌,在精液不在渣滓。^②

描写对象外在特征的新奇是第二位的,其内在意蕴的新奇才是第一位的;作家的着眼点不应只在事之奇,更应在意之奇,情之奇。在《窥词管见》第五则中,李渔特别强调诗词创作的“贵新”,认为应以“意新为上,语新次之,字句之新又次之”。而“意新”又并非在“寻常闻见之外”的“《齐谐》志怪、《南华》志诞之所谓新也”,而是“即在饮食居处之内,布帛菽粟之间,尽有事之极奇,情之极艳,询诸耳目,则为习见习闻,考诸诗词,实为罕听罕睹”^③。因此,在戏曲创作中,不仅“前人未见之事,后人见之,可备填词制曲之用”,而且前人已见的“家常日用之事”,只要剧作家善于以敏锐的艺术眼光“伐隐攻微”,发掘出蕴含其中而为人所未知的“人情物理”,加以生动的表现,也能给人以新奇感,“使人但赏极新极艳之词,而竟忘其为极腐极陈之事者”^④。

李渔的戏曲作品无一不是以新奇见长的,刘廷玑(1653—?)《在园杂志》称赞说“造意创词,皆极尖新”^⑤。在艺术对象上,李渔总是“到处搜奇迹”^⑥,极力避开熟套,另辟蹊径,花样翻新,猎奇寻异。别人的剧作大都写生旦团圆,他的《奈何天》传奇就偏偏写丑旦联姻,而且是三位美女嫁给一位丑男;别人的剧作大多写“凤求凰”,即男子追求女子,他的《凰求凤》传奇就偏偏写女子追求男子,而且是三位美女追求一位男子;别人的剧作大都写实有其事或虚有其名的才子佳人故事,他的《意中缘》传奇偏偏写历史上的才子与其同时代佳人的美好姻缘^⑦;别人的剧作认为“风流未必称端士,道学谁能不腐儒”,而他的《慎鸾交》传奇偏偏“要使道学、风流合而为一”^⑧。

在艺术表现上,李渔也自觉地追求“破尽传奇格”^⑨。他一改前人“填词首重音律”的传统,而提倡“独先结构”^⑩,特别注意情节的新颖奇特、变幻莫测,结构的摇曳多姿、千奇百巧。他一改前人不重宾白的弊病,自称:“传奇中宾白之繁,实自予始,海内知我者与罪我者半。”^⑪《笠翁传奇十种》取得了很高的艺术成就,樗道人《巧团圆序》称赞道:“笠翁之著述愈出而愈奇,笠翁之心思愈变而愈巧。……笔笔性灵,言言精髓。吐人不能吐之句,用人不敢用之字;摹人欲摹而摹不出之情,绘人争绘而绘不工之态。”^⑫后人甚至惊叹:“《十种曲》盛行,然填词家故武于焉尽失。”^⑬

总之,李渔的戏曲作品,“扫除一切窠臼,向从来作者搜寻不到处,另辟一境,可谓奇之极,新

① 《闲情偶寄》卷一《词曲部上·结构第一》,《全集》第三卷,第10页。

② 《闲情偶寄》卷二《词曲部下·格局第六》,《全集》第三卷,第59页。

③ 《笠翁一家言诗词集·笠翁余集》,《全集》第二卷,第509页。

④ 李渔《闲情偶寄》卷一《词曲部上·结构第一·戒荒唐》,《全集》第三卷,第14—15页。

⑤ 刘廷玑《在园杂志》卷一,转引自《李渔研究资料选辑》,《全集》第十九卷,第311页。

⑥ 李渔《比目鱼》第一出《发端》,《笠翁传奇十种》(下),《全集》第五卷,第111页。

⑦ 此剧将明代末年享誉文坛的书画家董其昌(1555—1636)、陈继儒(1558—1639),与同一时代的才女林天素、杨云友分别配成佳偶。

⑧ 《慎鸾交》第二出《远行》,《笠翁传奇十种》(下),《全集》第五卷,第424页。

⑨ 《奈何天》第一出《崖略》,《笠翁传奇十种》(下),《全集》第五卷,第7页。

⑩ 《闲情偶寄》卷一《词曲部上·结构第一》,《全集》第三卷,第4页。

⑪ 《闲情偶寄》卷二《词曲部下·宾白第四·词别繁简》,《全集》第三卷,第48页。

⑫ 李渔《巧团圆》卷首,《笠翁传奇十种》(下),《全集》第五卷,第317页。

⑬ 朱琰《金华诗录》李渔小传后小字按语,见光绪九年(1883)胡凤丹退补斋重刻本。转引自《李渔研究资料选辑》,《全集》第十九卷,第313页。

之至矣！然其所谓奇者，皆理之极平；新者，皆事之常有”^①。善于以常有之事、极平之理创作新奇的戏曲作品，这正是李渔为清初戏曲文学发展做出的重要贡献。在明清之际，许多剧作家“好传世间诧异之事”^②，戏曲创作出现一种“事不妄诞则不幻，境不错误乖张则不炫惑人，于是六尺氍毹，现种种变相”^③的偏向，甚至“牛鬼蛇神之剧充塞宇内”^④。与此不同，李渔秉持以生活为本位的新奇观，自觉地致力于从现实生活中寻求人所习见却富于戏剧性的故事题材，以符合常理而又新颖巧妙的艺术手法构置戏曲作品，这种具有创新性的成功的创作实践极富说服力地表明：“布帛菽粟之中，自有许多滋味，咀嚼不尽。传之永远，愈久愈新，愈远愈淡。”^⑤这就为清代戏曲文学的发展开辟出一条坦途^⑥。

四 填词种子：李渔戏曲写作的天赋

综上所述，李渔独特的文学教育经历，赋予他多元组合的知识结构和别出心裁的创新精神，这与他在戏曲创作与戏曲理论方面取得不同凡响的成就有着密切的关系。李渔说：

……千古文章，总无定格，有创始之人，即有守成不变之人，有守成不变之人，即有大仍其意，小变其形，自成一家而不顾天下非笑之人。^⑦

在明清戏曲创作与戏曲理论领域中，李渔当然称不上“创始之人”，但却不愧是一位“大仍其意，小变其形，自成一家而不顾天下非笑之人”。李渔的戏曲文学成就得到时人与后人的诸多好评，如前辈文坛巨擘钱谦益（1582—1664）称赞他的传奇“玉茗（指汤显祖）不能穷其缪巧”^⑧；同辈友人黄周星（1611—1680）称《笠翁十种曲》“情文俱妙，允称当行”^⑨；后辈戏曲家李调元（1732—1802）也称道“所著《十种曲》，如景星卿云，争先睹之为快”^⑩。

李渔对自己的戏曲文学才华和戏曲艺术成就非常自信，乃至有些骄傲自负地说：

声音之道，幽渺难知。予作一生柳七，交无数周郎，虽未能如曲子相公身都显通，然论其生平制作，塞满人间，亦类此君之不可收拾。^⑪

“曲子相公”是五代后晋宰相和凝的绰号^⑫。李渔以“曲子相公”自比，颇有些自抬身份的意味。他甚至大胆地删改古人剧作，自以为可以超越古人，“变旧成新，兼正其失”^⑬。所以后人传记称李渔：“最著者词曲，其意中亦无所谓高则诚、王实甫也。”^⑭

①④ 李渔《风筝误》卷末朴斋主人总评，《笠翁传奇十种》（上），《全集》第四卷，第203页。

② 祁彪佳《远山堂曲品·双杯》，《中国古典戏曲论著集成》第6册，中国戏剧出版社1959年版，第24—25页。

③ 陆梦熊（别署黄鹤山农）《玉搔头序》，李渔《玉搔头》卷首，《笠翁传奇十种》（下），《全集》第五卷，第215页。

⑤ 张岱《答袁箴庵》，《琅嬛文集》卷三，岳麓书社1985年版，第143页。

⑥ 日本学者冈晴夫曾论述李渔通俗化、新奇性的戏曲创作在清代中期剧坛的反响，见其《明清戏曲界中的李渔之特异性》，季林根等译，《中国比较文学》1998年第3期，第55—69页。

⑦ 《闲情偶寄》卷二《词曲部·宾白第四》，《全集》第三卷，第49页。

⑧ 钱谦益《李笠翁传奇》，转引自《李渔研究资料选辑》，《全集》第十九卷，第308页。

⑨ 黄周星《制曲枝语》，《中国古典戏曲论著集成》第7册，中国戏剧出版社1959年版，第121页。

⑩ 李调元《雨村诗话》，转引自《李渔研究资料选辑》，《全集》第十九卷，第323页。

⑪ 《闲情偶寄》卷二《演习部·授曲第三》，《全集》第三卷，第90—91页。

⑫ 孙光宪《北梦琐言》卷六云：“晋相和凝，少年时好为曲子词，布于汴洛。泊入相，专托人收拾焚毁不暇。然相国厚重有德，终为艳词玷之。契丹入夷门，号为‘曲子相公’。”

⑬ 李渔《予改〈琵琶〉〈明珠〉〈南西厢〉诸旧剧，变陈为新，兼正其失。同人观之，多蒙见许。因呈以诗，所云为知者道也》，《诗集》卷一，《全集》第二卷，第14页。

⑭ 朱琰《金华诗录》李渔小传，转引自《李渔研究资料选辑》，《全集》第十九卷，第313页。

那么,李渔为什么赋有这种高超的戏曲写作才能呢?他认为,归根结底,剧作家不同凡响的戏曲文学写作才能是一种天赋,并非后天接受文学教育或自身发奋努力所能习得。《闲情偶寄》卷一《词曲部·词采第二》说:

予又谓填词种子,要在性中带来,性中无此,做杀不佳。……“性中带来”一语,事事皆然,不独填词一节。凡作诗文书画、饮酒斗棋与百工技艺之事,无一不具夙根,无一不本天授,强而后能者,毕竟是半路出家,止可冒斋吃饭,不能成佛作祖也。^①

在李渔看来,文学艺术创作,如果非“具夙根”,不“本天授”,即使从小受到良好的文学教育,即使本人一生发奋图强,“强而后能”,那也无法取得最高的成就,“毕竟是半路出家,止可冒斋吃饭,不能成佛作祖也”。

文学艺术创作才能,究竟是本于先天,还是得之后天?如果既本于先天、又得之后天,那么,究竟是本于先天者多,还是得之后天者重?这也许是一个永远无法解答的公案。本文的论述旨在说明,即使像李渔这样自认为是“具夙根”、“本天授”的“填词种子”,他从小所接受的文学教育与他的戏曲文学创作之间的因缘关系,仍然是有迹可循的。探讨一位剧作家文学教育的实际状况,可以更清晰、更全面地了解剧作家艺术道路的选择、创作个性的来源和艺术风格的形成。

我认为,作为一位“著有才子称”的剧作家,李渔之才大抵是明清之际文人所艳称的“文人之才”、“诗人之才”:

此种才,谓出之性,性诚有之,而非性之所能尽赅;谓出之学,学诚有之,而又非学之所能必至。

盖学以引其端,而性以成其灵。苟学足性生,则有渐引渐长,愈出愈奇,倒峡泻河而不能止者矣。^②
“性”是生而有之的天资禀赋,本之于先天;“学”是学而知之的知识技能,得之于后天。“才子”之才,“出之性”但又“非性之所能尽赅”,“出之学”但也“非学之所能必至”,而是以智慧为核心,融汇了天资禀赋之“性”和知识技能之“学”的个体能力,从而构成个性人格的基本要素。于是,对于“才子”来说,生活就是艺术,艺术就是生活,智慧所达,天性所注,学问所贯,无时不“才”,无处不“才”。时人评价李渔“聪明过于学问”^③，“既负长才,又多巧思”^④,所揭橥的不正是李渔独具的“文人之才”、“诗人之才”吗?

正因为如此,我们在考察李渔文学教育的实际状况时,就不仅仅要关注他所接受的家庭教育、学校教育和社会教育的一般状况,还要探索他终其一生的自我教育、自我塑造的独特经历。本文就是在这方面所做的一次尝试性的研究,孰得孰失,敬请方家指正。

[作者简介]郭英德,北京师范大学文学院教授。发表过专著《明清传奇史》等。

① 《全集》第三卷,第21页。

② 天花藏主人《平山冷燕》,春风文艺出版社1982年版,第83页。

③ 刘廷玑《在园杂志》卷一引沈绎堂语,转引自《李渔研究资料选辑》,《全集》第十九卷,第311页。

④ 余怀评李渔《莺啼序》语,《笠翁一家言诗词集·耐歌词》,《全集》第二卷,第496页。