

《紅樓夢》中詩論與詩作的偽形結構

——格調派與性靈說的表裡糾合*

歐麗娟**

國立臺灣大學中國文學系

摘 要

《紅樓夢》之創作乃根植於深厚的中國抒情傳統，詩藝與詩情本是構成其肌理不可或缺的血肉成分。在對文本的全面爬梳與整合而重新建構《紅樓夢》的詩論體系之後，本文進一步辨析《紅樓夢》中詩學理論與詩歌書寫之間存在的悖反或落差現象，所導致的「偽形」（Pseudomorphosis，或稱「假蛻變」）結構，而確立其詩歌世界乃是一種實質內裡（即詩作）與外顯主張（即詩論）互相抵觸的矛盾型態；同時，借助歷時（diachronic）與共時（synchronic）的雙重視野，以及外緣與內證並重的雙管齊下，釐清《紅樓夢》中詩歌理論與創作實踐的不同取向，以及各自與格調說、性靈說的對應關係，由此而彰示《紅樓夢》的詩歌世界所延異出的正統／異端、形式／內容、支配／抗衡、主流／潛脈、詩教／詩心之間的多維辯證，並提供《紅樓夢》之審美風格的實質構成要素，以及其精神血脈的真實歸趨。

關鍵詞：紅樓夢，詩歌理論，格調派，性靈說，中晚唐詩

* 本文為國科會研究計畫 NSC 94-2411-H-002-063 之研究成果，承本刊匿名審查人提供寶貴意見，謹此一併致謝。

** 本文作者電子信箱：lcou@ntu.edu.tw

一、前言

浦安迪 (Andrew H. Plaks, 1945-) 曾指出, 包含明清六大長篇章回小說在內的「奇書」, 是出自於當時某些懷才不遇的高才文人 (即所謂「才子」) 的一種特殊創作, 與話本是建立在口傳文學基礎上的平民創作有所不同; 「奇書文體」孕育了一種在中國敘事史上獨一無二的美學模範, 展現出一整套固定而成熟的文體慣例, 寓有高深奧妙的文學價值, 而把詩詞韻文插入於故事正文敘述中的寫法, 正是奇書文體的修辭特徵之一。(註1) 既然這顯示出晚近末世的藝術家掙扎著要界定他們與古老文化遺產的關係, 作為「文人小說」的深化, 《紅樓夢》同樣無法免除這樣的「文化負擔」, 因此也必須與此一古老文化遺產中最重要的抒情詩發生緊密的關聯, 由此遂展現出高度的「對自身文類特性的反省」。(註2)

若進一步加以探究, 即使是稟賦同一文體之修辭特徵, 這幾部「奇書」中的詩歌仍然表現出彼此有別的不同性質。如學者比較後認為, 《三國演義》中約兩百首詩都是引述古人作品作為人物評論, 《水滸傳》中的五百七十多首詩則改以執行描寫的任務, 袁無涯本〈發凡〉即認為它們在小說中具有「形容文態」和「頓挫人情」的特殊功能; 而《紅樓夢》最新穎最富創造性之處, 即在於其僅以不足兩百首詩的最少量, 卻超越前人傳統意義的言志、抒情、敘事範疇而「起結構作用」。(註3) 然非僅此也, 我們認為《紅樓夢》與其他奇書更不同的是, 除了詩詞創作與套引化用舊句以言志、抒情、敘事之外, 書中還藉由各種文藝活動點示其學習心得與評論見解, 這些內涵合而為一廣義的詩論, 並且與詩歌一樣, 都是依倚於小說體裁與敘事結構、附麗於情節鋪陳與人物塑造的有機媒介, 迥非具有獨立性質而可以從敘事中排除的自足主體, 此點實更為其他小說所罕見者。

1. 參浦安迪, 《中國敘事學》(北京: 北京大學出版社, 1996), 第1章〈導論〉和第4章〈中西敘事修辭形態研究〉。
2. 引自蕭馳, 《中國抒情傳統》(臺北: 允晨文化公司, 1999), 頁279。
3. 李萬鈞, 〈「詩」在中國古典長篇小說中的功能〉, 《文史哲》, 3 (濟南: 1996), 頁90-97。另承匿名審查人提示, 有關《紅樓夢》詩詞的「結構作用」之說, 乃首見於 Wong Kam-Ming (王錦明), "Point of View, Norms, and Structure: *Hung-lou Meng* and Lyrical Fiction," in Andrew H. Plaks ed., *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays* (Princeton: Princeton University, 1974), pp. 203-236. 謹此致謝。

據此，對於《紅樓夢》中詩歌之研究，首先必須釐清「詩學理論」與「創作實踐」的不同藝術層次或審美入徑。這是因為詩學理論屬於概念上的「應然」，指的是對學習方式、意義論斷、審美主張、藝術功能等等有關詩歌的見解，所反映的是受到外在種種群體思潮與社會需求之影響的「價值取向」；創作實踐則是行動上的「實然」，指的是直接表現為人物作品的書寫現象，所洩露的是個人內在之性情與氣質的「審美偏向」，兩者的類型範疇並不相同，雖對象重疊卻又性質相異，故理應分別以待之。從而在其理論架構建立、詩學取向明朗之後，還須進一步對應詩歌書寫的實際狀況，並在「詩論的價值取向」與「詩作的審美偏向」交纏雜糅的矛盾現象中，辨析出隱沒未彰的組構模式與其意義。由《紅樓夢》詩論體系之初步重建結果可知，無論是詩歌活動、詩法範式、創作理論、品鑒概念、文藝本質，乃至小說場面的擬景借境等，《紅樓夢》與傳統詩歌之間實有多方面的對應關係，（註4）而這些課題都應該在詩史框架之下被置於傳統源流中取得定位，以便在認識論上擘清其因革所在的發展譜系；尤其這些課題之歷史縱深都不是獨立地單線發展，如封閉的支流般自足於各自的水脈，彼此之間實際上還更存在著聯絡交織、乃至主從傾奪所刻畫出來的複雜紋理，其中諸般課題都有待更進一步的擴展。

在相關的如許課題中，本文先就《紅樓夢》詩論與詩作之間的關係與其意義進行探究，這既是對先前《紅樓夢》之詩論研究的延伸，也是此後有關《紅樓夢》之詩歌研究的開展。

二、《紅樓夢》中詩論之正統觀：格調說

一如前言所述，《紅樓夢》雖然是以小說敘事為形構主體，但因其中處處點染了詩歌作品，且進行創作活動之際又往往同時關涉了詩論方面的看法，詩作與詩論都深深嵌入小說肌理中成為不可或缺的一部份。將這些分散各處的殘金碎玉化零為整地加以歸納統合，連結成線的邏輯體系與面的完整版圖之後，仍足以見出曹雪芹寄寓於小說情節中的詩論觀點。根本地說，在《紅樓夢》中浮出水面的表層詩論，主要是在正統主義的門面之下所建構出來的雅正體系；而其理論歸趨或精神依據，乃是自明代中期以迄盛清綿延不輟的「格調派」。

4. 詳參歐麗娟，《詩論紅樓夢》（臺北：里仁書局，2001）。

在中國文學批評史上，格調派形成於明代中葉之前後七子，「前七子」指明孝宗弘治末年到武宗正德之二十年間的李夢陽、何景明、徐禎卿、邊貢、康海、王九思、王廷相，而以李夢陽、何景明為首；《四庫全書總目提要》就李夢陽《空同集》評介云：「成化以後，安享太平，多臺閣雍容之制作，愈久愈弊，陳陳相因，遂至嘽緩冗沓，千篇一律。夢陽振起痿痺，使天下復知有古書，不可謂之無功。」^(註5)相隔約三十年後，「後七子」活動於世宗嘉靖二十五年到神宗萬曆初共四十多年間，以李攀龍、王世貞為首，首尾為期長達百年。^(註6)隨著時間的推演進入新的朝代，雖然清初詩壇錯綜複雜，不同的詩學流派有不同的詩學取向，詩論者批評明人格調說也不遺餘力，如以王士禎為代表的「神韻」詩派把取法的重心由師法格調轉趨宗尚興會神情，學習的對象也由推尊李杜的格套而轉向王孟的清新，但整體說來師法古人仍是主導風氣；加以「格調是詩歌美感得以實現的形式要素，也是考察詩美特質的有效手段，因此明末清初一部分詩論家如陳子龍、宋征璧、毛先舒等仍以格調說詩」，這對稍後沈德潛推本源、明詩教、重胸襟、標詩法，高揚盛唐格調，作為典型師古學說的「格調」詩論不無影響，而隨之成為清盛期的詩學主流之一。^(註7)則「格調說」乃由明中葉的前七子一脈延續至清乾隆朝的沈德潛而嗣響不絕，並且在同樣創作於乾隆年間的《紅樓夢》中，留下了清晰的反響以及深刻的烙印。

依照李夢陽〈駁何氏論文書〉所言：「柔澹者，思也；含蓄者，意也；典厚者，義也；高古者，格；宛亮者，調；沉著雄麗清峻閒雅者，才之類也。」^(註8)則所謂格調，意指詩歌之體製、音律，^(註9)以及由此表現出的高華雄壯、富於變化的美感。雖然過去在《紅樓夢》詩歌的研究上，曾有學者認為：「曹雪芹活動在乾隆中葉以前，這是清王朝的盛世，……與曹雪芹差不多同時的沈德潛才順時應運地標榜『格調說』，要求作詩者論法學古，講究詩格詩體，而內容則一歸於溫柔敦厚，使詩能夠起到『理性情，善倫物，感鬼神，設教邦國，應對諸侯』（《說詩碎語》卷上）的作用。這套詩論由於符合上層建築的要求而風靡一時，在創作中也形

5. 紀昀總纂，《武英殿本四庫全書總目提要》（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷171，頁528。

6. 吳宏一，《清代詩學初探》（臺北：臺灣學生書局，1986），頁34。

7. 本段所述明清之間格調派的承繼關係，參考陳伯海主編，《唐詩學史稿》（石家莊：河北人民出版社，2004），頁588、666。

8. 李夢陽，《空同集》，《景印文淵閣四庫全書》集部別集類201（臺北：臺灣商務印書館，1986），卷62，頁567。

9. 方孝岳，《中國文學批評》，引自吳宏一，《清代詩學初探》，頁36。

成了一股相應的潮流。然而值得注意的是上述政情與詩風對曹雪芹似乎並不發生什麼影響，……《紅樓夢》中儘管有那麼多章節談到詩，竟無一字及於傳統的『詩教』。」^(註10)但事實卻是恰恰相反。

正確說來，此一又被稱為擬古派的格調說在「尊崇古代的文學典範」與「追求完美的藝術表達」的原則下，將每種詩體極盛時期的代表作品所體現的風格視為「第一義」而為「本色」，如秦漢散文、漢魏古詩、盛唐律詩等，再以這些本色作品為典範進行仿效，因此樂以擬古為寫作方法，^(註11)其種種主張都為《紅樓夢》提供了詩論與詩學的主要骨架，甚至為若干詩作所酌採。書中無論是「詩必盛唐（以上）」、「詩自中唐而下一切吐棄」之價值準則，或是教詩、學詩時由盛唐回溯漢魏六朝之「取法乎上」的正法眼藏與工夫進程，乃至擬格摹調的追仿做法，在在都是格調派的嫡傳；至於沈德潛所主張以「唐為正軌」，以「穠纖浮艷之習」為餘燼，故標榜「去淫濫以歸雅正」^(註12)的詩歌編選準則，而推崇「溫柔敦厚」（《清詩別裁·凡例》）、「中正和平」（《重訂唐詩別裁集·序》）的創作風格，也清晰可見。

（一）「詩必盛唐（以上）」之價值準則

首先，前七子之有成就者都在理論上籠統地推舉盛唐諸大家，如顧璘指出：「李獻吉、何仲默、徐昌穀三人各有所長，李氣雄，何才逸，徐情深，皆準則古人，鍛琢成體。……知其淵源所自，未嘗不擇法于古人：李主杜，何主李，徐主盛唐王、岑諸公。」^(註13)後七子「詩必盛唐」之文學主張的形成過程則是：「當七子結社之始，尚論有唐諸家，茫無適從。茂秦（謝榛字）曰：『選李、杜十四家之最者，熟讀之以奪神氣，歌詠之以求聲調，玩味之以裒精華。得此三要，則造乎渾淪，不必塑謫仙而畫少陵也。』諸人心師其言。」^(註14)其中尤以李夢陽最具代表性，從錢謙益所概述道：

10. 金開誠，〈從《紅樓夢》看曹雪芹的詩論〉，收入周策縱、余英時等著，《曹雪芹與紅樓夢》（臺北：里仁書局，1985），頁131-132。

11. 參見陳文新，《明代詩學》（長沙：湖南人民出版社，2000），頁260-261。

12. 沈德潛，《唐詩別裁集》（臺北：廣文書局，1970），頁1-2。

13. 顧璘，〈論詩書〉，收入黃宗羲輯，《明文海》（北京：中華書局，1987），卷161，頁1615。

14. 錢謙益，《列朝詩集小傳》（上海：上海古籍出版社，2008），〈丁集〉，「謝山人榛」條，頁424。亦可見諸謝榛《四溟詩話》（北京：中華書局，1985），卷3。

獻吉（李夢陽字）以復古自命，曰古詩必漢魏、必三謝；今體必初盛唐，必杜，舍是無詩焉。（註15）

可見所謂「詩必盛唐」並非僅以盛唐為楷模，而是「詩必盛唐以上」之意，（註16）其範圍本涵括漢魏、三謝與初唐；只是「盛唐」之典範價值更受突顯，因而被化約為簡潔有力、鏗鏘動聽之代言符碼。後來吳喬對盛唐與其上溯漢魏六朝詩歌的各自特點，以及盛唐終究位居諸代之冠的說明，頗能切中肯綮，所謂：

漢、魏詩甚高，變〈三百篇〉之四言為五言，而能復其淳正。盛唐詩亦甚高，變漢、魏之古體為唐體，而能復其高雅；變六朝之綺麗為渾成，而能復其挺秀。藝至此尚矣！（註17）

黃生亦云：「溫婉雅潤，……盛唐正宗。」（註18）由此可見所謂「盛唐詩」在集漢魏六朝之大成，又紛然各騁分殊迥異的種種個性表現之際，仍共同具備了「高雅渾成」、「溫婉雅潤」而又「挺秀高拔」的「淳正」風格，故成為詩歌價值的最高準則。

而《紅樓夢》於詩歌評論時張揚「盛唐」的同一趨向，早在晚清評點家的觀察視野中即受到清楚的掌握，周春對第四十八回便正確判斷道：

黛玉與香菱論詩，侈口盛唐而薄宋，閨閣中亦染此等習氣耶！（註19）

其實不唯黛玉與香菱論詩一段而已，其他各處在在都可以發現「詩必盛唐」乃是全書一以貫之的正統主義詩學綱領。首先，在《紅樓夢》中於述論古典詩歌時，形諸文字、明白提稱姓字名號的唐代詩人，正面肯定的有：

15. 錢謙益，《列朝詩集小傳》，〈丙集〉，「李副使夢陽」條，頁311。

16. 吳宏一，《清代詩學初探》，頁38。

17. 吳喬，《圍爐詩話》，郭紹虞輯，《清詩話續編》（臺北：木鐸出版社，1983），卷1，頁471。

18. 黃生，《杜詩說》（合肥：黃山書社，1994），卷9，〈江陵節度使陽城郡王新樓成王請嚴侍御判官賦七字句同作〉評，頁376。

19. 周春，《閱紅樓夢隨筆》，一粟編，《紅樓夢卷》（臺北：新文豐出版公司，1989），卷3，頁73。

李白	號「詩仙」，見第 17 回、第 48 回、第 76 回
杜甫	見第 48 回、第 49 回、第 70 回
王維	見第 48 回
岑參	見第 62 回、第 78 回

附：陶淵明、應瑒、謝靈運、阮籍、庾信、鮑照等六位六朝諸詩人（統見於第 48 回）

以上諸人全都以盛唐詩人的身分，體現出健動明朗、雄厚博大的正統風範，既構成了詩史上「盛唐神話」的核心，也創建了中國詩歌美學標準的主流派。李白、杜甫之桂冠地位自不待言，王維、岑參這兩位分別執掌田園詩派與邊塞詩派的宗師，更是各自從動靜剛柔的不同範疇點染盛唐的生命力，因此在林黛玉論詩、教詩時，乃是被用來作為入門登堂的正確進路和最佳保障，是「取法乎上」的正法眼藏；尤其是王維，當香菱在說明「詩的好處」與所領略的滋味時，都是舉其五律詩如「大漠孤煙直，長河落日圓」、「日落江湖白，潮來天地青」、「渡頭餘落日，墟里上孤煙」為例，並以「念在嘴裏倒像有幾千斤重的一個橄欖」闡述其中的情韻雋永、意味深長，正標舉了唐詩的最高境界，完全合乎王維實際身為盛唐詩壇之代表人物的審美高度，^{（註 20）}故謂「唐之詩家稱正宗者，必推王右丞」，^{（註 21）}此點請參下文「薄宋觀」一節。而即使附帶追擬的陶淵明、應瑒、謝靈運、阮籍、庾信、鮑照等六位六朝詩人，依然通屬於詩論家所涵括的名門正統，所謂「學詩者以識為主：入門須正，立志須高，以漢、魏、晉、盛唐為師」、「古詩必漢魏、必三謝」，見下文第三項。

而此一推尊盛唐之取向，不僅僅只是形諸概念性的言論，也流注於書中的創作現場上。以眾姝搦管為詩後評比較量的情況來觀察，現今學者即曾注意到：「按照《紅樓夢》文例，凡是薛林爭勝之處，總是薛先占一籌；因此賽詩也必然是薛先得冠軍，這是作者早已安排定了的。但是也要他放在薛名下的詩果然是第一，才能寫她得了第一。可見作者在代書中人捉刀時，自己心目中也認為『薛作』超過了『林

20. 論者指出：在文學史在接受視域中，王維比不上李杜那樣的烜赫地位與深遠影響，但在當時以都城為中心的開元詩壇，王維卻是最重要的核心人物，時人著重於其秀雅的語言表達方式，乃在於以都城為中心的詩壇所形成的濃郁淵雅的文化氛圍中，對雄整高華的藝術情趣的普遍追求與總體趨向。參許總，《唐詩史》（南京：江蘇教育出版社，1994），頁 509-511。

21. 趙殿成，《王右丞集箋注》（上海：上海古籍出版社，1998），趙殿最〈序文〉，頁 565。

作』；這就證明在『風流別致』與『含蓄渾厚』兩種風格中，曹雪芹是更看重後者的。」^(註 22)嚴格說來，曹雪芹本身是否更看重薛寶釵所代表的「含蓄渾厚」風格，固然猶可商榷，此點可參下一節之分曉；但若說「含蓄渾厚」在詩學價值上勝於「風流別致」，則合乎《紅樓夢》詩論體系的位階安排，最典型的例子見諸第三十七回的〈白海棠詩〉，寶釵之作品因「全是自寫身分，諷刺時事，只以品行為先，才技為末。纖巧流蕩之詞，綺靡穠豔之語，一洗皆盡，非不能也，屑而不為也」^(註 23)而奪魁，由所謂「逸才仙品固讓顰兒，溫雅沈著終是寶釵」^(註 24)的對比，更看出較量標準之所在。既然諸豔之間對各家詩作的高下裁示本就屬於「批評」範疇，故此為與黛玉香菱論詩相一致的同道表現。

私領域的閨中遊戲尚且如此，但凡涉及君父倫理權威的正式文字展演時，受到官方肯定的盛唐正統更成為穩固不移的唯一準星。我們注意到，即使身處遠離國家機器監督的私下場合，寶玉都曾藉由為芳官改裝兼改名「耶律雄奴」之舉，抒發一番帶有明顯種族歧視以頌揚大清本朝之談，所謂：「幸得咱們有福，生在當今之世，大舜之正裔，聖虞之功德仁孝，赫赫格天，同天地日月億兆不朽。……如今四海賓服，八方寧靜，千載萬載不用武備。咱們雖一戲一笑，也該稱頌，方不負坐享昇平了。」^(第六十三回)正是基於「雖一戲一笑，也該稱頌」的大前提，書中於喜慶頌聖或應酬往來的社會性場合上，不但連黛玉所作的詩都表現得「格調熟練」、「不失應制」，^(註 25)眾人所摘引稱述之詩句也絕大多數來自盛唐，更屬順理成章。

諸如第十七回因元妃省親此一國家性儀典而預先為大觀園題名的前置準備中，針對園門入口的迎面留題處，寶玉所建議的「曲徑通幽處」乃出自常建的〈題破山寺後禪院〉，^(註 26)而直書其詩的用意，是因為如此「還大方氣派」；第七十六回林黛玉與史湘雲結伴至凹晶館聯詩時，林黛玉亦以「詩仙」這用以稱揚李白的讚語，來推美突然現身續詩的妙玉；第七十八回賈政與眾清客高談闊論時，一位幕賓更是援引岑參〈寄左省杜拾遺〉的「聖朝無闕事」，以頌揚「本朝皆係千古未有之

22. 金開誠，〈從《紅樓夢》看曹雪芹的詩論〉，周策縱、余英時等著，《曹雪芹與紅樓夢》，頁 137。

23. 己卯本批語，脂硯齋等著，陳慶浩輯校，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》（臺北：聯經出版公司，1986 年增訂本），頁 580。

24. 同前引，頁 582。

25. 己卯本第 18 回對元妃省親時黛玉所作〈杏帘在望〉一詩的批語，見前引，頁 346。

26. 康熙敕編，《全唐詩》（北京：中華書局，1990），卷 144，頁 1461。

曠典隆恩，實歷代所不及處」，並認為此句乃「唐朝人預先竟說了，竟應在本朝」，藉盛唐以增價之心理煥然可知。相對之下，在第十七回遊大觀園題詠時，連「斜陽」二字都因帶有衰颯之意而被視為不妥，以致中唐魚玄機的「蘼蕪盈手泣斜暉」(註27)更必然遭眾人連批「頹喪，頹喪」而受到否決。

最特別的是，大觀園題詠過程中唯一採用盛唐以外詩作的，是有關稻香村的各項命名，然其另類意義卻是透過定稱之曲折甚至爭議而表現出來：在遊園題名的第一時間，眾清客對此處路旁立一石碣以備留題之獨特設計，讚美為「非范石湖田家之詠不足以盡其妙」，宋代詩人范成大的〈四時田園雜興〉首先浮現；寶玉接著主張根據明唐寅的「紅杏梢頭挂酒旗」(註28)而題為「杏帘在望」，並認為源自晚唐許渾「柴門臨水稻花香」(註29)的「稻香村」要勝於「杏花村」之俗陋。據後來元妃歸省時「杏帘在望——浣葛山莊——稻香村」的改稱過程，可見此處的定名最是曲折多變；最重要的是，在精緻華貴的大觀園中獨獨建造一處「裡面紙窗木榻，富貴氣象一洗皆盡」的場所，本就顯得突兀不諧，復以「背山山無脈，臨水水無源」而「失於人力穿鑿」，嚴重斲喪應天順性所致的自然生機，是故寶玉抨擊為「峭然孤出，似非大觀，……而終不相宜」，稻香村恰恰成為悖逆於「大觀」精神的反諷與大觀美學的唯一敗筆。就此而言，稻香村在「似非大觀」的意義定位下，其命名過程中所取資的晚唐與宋明詩歌，便相應而為竄入正統大觀世界的偏鋒異類，果然唐寅即屬明代擬古運動潮流之外的詩人，以直抒性靈、洋溢著浪漫情趣的風格自行其是；(註30)晚唐與宋代詩歌更是格調派所欽點的吐棄對象，恰恰與全書其他各處所反映「詩自中唐而下一切吐棄」的詩觀相一致。

(二) 「詩自中唐而下一切吐棄」——中晚唐詩論

在「詩必盛唐(以上)」此一格調派正統觀的持論之下，中唐以下涵括宋代詩歌勢必成為該理論系統所非薄貶抑的對象。明代後七子即反覆提出此一較量之說，諸如：

詩必盛唐，大曆以後書勿讀。(《明史·王世貞傳》)

27. 魚玄機，〈閨怨〉，康熙敕編，《全唐詩》，卷804，頁9049。

28. 唐寅，〈題杏林春燕二首〉之二，周道振、張月尊輯校，《唐伯虎全集》(杭州：中國美術學院出版社，2002)，卷3，頁145。

29. 許渾，〈晚自朝臺津至韋隱居郊園〉，康熙敕編，《全唐詩》，卷533，頁6090。

30. 吳宏一，《清代詩學初探》，頁46。

李夢陽、何景明倡言復古，文自西京、詩自中唐而下，一切吐棄。
（《明史·文苑傳序》）

攀龍謂其持論謂文自西京、詩自天寶而下，俱無足觀。（《明史·文苑傳·李攀龍傳》）

晚唐不復言。蘇、黃有高才遠意，格調風韻則失之。（王廷相〈寄孟望之〉，《王氏家藏集》卷27）

若細究其論定中晚唐詩俱無足觀而須一切吐棄的具體因素，或可參酌與李夢陽、何景明等並稱「十才子」，對唐詩的接受方式、審美取向和接受視角都相近之陳沂的說法：「晚唐杜牧、許渾、劉滄、李商隱亦是名家，但聲氣衰弱，字意尖巧，吟詠無餘味，賞鑒無警拔，其餘雖有可稱，亦是小巧，如『鄭鷓鴣』之類。回視大曆以前，不可同日語也。」^{（註31）}這些評價與見解也都同樣反映於《紅樓夢》的詩歌論述中。先就書中直接舉稱姓名的中晚唐詩人觀之，見諸人物口頭言說者，包括：

李 賀	字「長吉」，見第 75 回、第 78 回
韋應物	即「韋蘇州」，見第 49 回
白居易	自稱「詩魔」，見第 48 回
李商隱	字「義山」，見第 40 回、第 49 回、第 62 回
溫庭筠	即「溫飛卿」、「溫八叉」，見第 49 回、第 75 回
曹 唐	見第 75 回

表中所列諸家，李賀、韋應物、白居易為中唐詩人，其餘李商隱、溫庭筠、曹唐三者皆是晚唐之健者，而可以「中晚唐」總歸為詩歌的同一時代範疇^{（註32）}除韋應物之「淡雅」尚稱中性故褒貶不明確外，乃全數以責斥非難之負面姿態出現。在《紅樓夢》的表層論述中，對於他們的詩歌評價都屬於悲淒沉哀、綺媚靡麗的偏異典

31. 陳沂，《拘虛詩談》，《北京圖書館古籍珍本叢刊》集部明別集類 102（北京：書目文獻出版社，1988），明嘉靖刻本，頁 851。

32. 雖然中唐詩與晚唐詩各有其區隔迥然之門風流派，然而在很多方面，其實又呈現出一脈相承的共通本質，如以「樂園變調」的角度分析中晚唐詩崩解流離的心靈取向，展現安史亂後時代在詩歌書寫中烙印的痕跡，使中晚唐可以被劃歸於同一美學範疇，參歐麗娟，《唐詩的樂園意識》（臺北：里仁書局，2000），頁 237-296。

型，如李賀被視為「不好務正，專好奇詭仙鬼」之流（第七十五回），其詩歌內容與身世傳聞乃是「似涉無稽」（第七十八回）；白居易的「詩魔」自許，（註33）乃被寶釵借以非難香菱對作詩寫字這類「原不是你我分內之事」（第四十二回）、「不過是閨中遊戲，原可以會可以不會」（第六十四回）的過度沉迷。至於李商隱則被稱為「隱僻」（第四十九回），林黛玉並直接貶斥道「我最不喜歡李義山的詩」，以致整部《玉谿生詩集》中，唯一被青眼相看者竟僅止於「留得枯荷聽雨聲」一句（第四十回）；還有溫庭筠、曹唐這兩位同屬晚唐末世的詩人，更被賈政用以類比賈寶玉與賈環這二位不樂讀書之兄弟，所謂「哥哥是公然以溫飛卿自居，如今兄弟又自為曹唐再世」，而譏之為「發言吐氣總屬邪派，將來都是不由規矩準繩，一起下流貨」，屬於「難以教訓」的「二難」（第七十五回）。所謂「不由規矩準繩」，正與「隱僻」、「不好務正」、「邪派」、「下流貨」以同義詞互相定義的方式反覆申說，清楚揭示這些中晚唐詩人的非正統地位。

上述末兩位詩人中，溫庭筠之「綺靡」（第四十九回）固然是被歸類為邪派的主因，然而值得進一步探究的是，溫庭筠詩的「詞化」特性，也可以透過詞之別名「詩餘」所蘊含的末流意義，所謂「詞之為體，要眇宜修，能言詩之所不能言，而不能盡言詩之所能言」，（註34）提供其「不由規矩準繩」而悖離詩歌正統的另一證明。尤其這種詞化現象非唯溫庭筠詩所稟具，更波漫流衍於李商隱、杜牧、韋莊、韓偓等晚唐詩人身上，凝聚為一種高度女性化的陰柔氣質，後世評論家即指出：

商隱七言古，聲調婉媚，大半入詩餘矣。與溫庭筠上源於李賀七言古，下流至韓偓諸體。如……，皆詩餘之調也。（註35）
大曆、元和後，溫、李、韋、杜漸入《香奩》，遂啟詞端。（註36）

再加上作為溫李上源的中唐李賀詩也被挖掘出與宋詞之關係，如潘德輿云：

33. 其〈與元九書〉云：「知我者以為詩仙，不知我者以為詩魔」，「魔」之謂即因「勞心靈，役聲氣，連朝接夕，不自知其苦」之故。白居易，《白居易集》（臺北：漢京文化公司，1984），卷45，頁965。

34. 王國維著，滕咸惠注，《人間詞話新注》（臺北：里仁書局，1994），卷上，第43條，頁65。

35. 許學夷，《詩源辨體》（北京：人民文學出版社，1998），卷30，頁288。

36. 見田同之，《西圃詞說》，收入唐圭璋編，《詞話叢編》（臺北：新文豐出版公司，1988），頁1452。

李長吉「天若有情天亦老」秦少游以之入詞，緣此句本似詞也。……變險而媚，則又如「一雙瞳人翦秋水」、「小槽酒滴真珠紅」……等句，此尤詞場騁妍之慣技。（註37）

長吉古詩，吾惟取其「星盡四方高，萬物知天曙」……「雄雞一聲天下白」、「涼風雁啼天在水」諸句，……餘非鬼語，則詞曲語，皆不得以詩目之。（註38）

其以為長吉歌詩表現了詞場妍媚之風調，部分詩句直為「詞曲語」，其「變險而媚」之處甚至不可視之為詩，於挑明其間血緣關係之同時，又寓含詩莊詞媚、詩正詞變的價值評斷，正所謂「詩貴莊而詞不嫌佻，詩貴厚而詞不嫌薄，詩貴含蓄而詞不嫌流露」、「詩餘之作，其變風之遺」；（註39）且此一李賀詩與宋詞間風格近似之內在關聯的抉發，更獲得現代學者之暢言演繹。（註40）如此一來，恰恰正是這些深具詞化傾向的中晚唐詩人同時晉身於《紅樓夢》詩論中的非議之列，其「不由規矩準繩」的非正統格調亦可由「媚、薄、流露」之寫作特點與「變風」之定位獲得證示，可見《紅樓夢》詩論之內在邏輯的一致。

最特別的是，與溫庭筠並稱為「發言吐氣總屬邪派」而「難以教訓」之「二難」的曹唐，作為一般讀者最為陌生、卻又是曹雪芹所獨鍾的詩人之一，在眾多唐代名家中被擢拔入列堂皇以為言，實在是十分值得注目的特殊個案。周春也注意到此一例示現象，所謂：

「如今兄弟又自為曹唐再世了」，唐詩人不少，而獨及堯賓，可見作者之姓曹矣。（註41）

只可惜周春為索隱派的詮釋法所囿限，在作品內容與作者身分的範疇混淆下，透過諧音法於姓氏上發展穿鑿附會的聯想式推論，所得出的論點並無助於文本的內緣理解。我們認為，曹雪芹之所以特提標舉曹唐其人，完全不是因作者個人的同姓之親，而實是出於小說美學與詩歌美學的雙重藝術考量，曹唐在其大型遊仙組詩中所

37. 潘德輿，《養一齋詩話》，收入郭紹虞輯，《清詩話續編》，卷5，頁2079。

38. 同前引，頁2078。

39. 見田同之，《西園詞說》，收入唐圭璋編，《詞話叢編》，頁1452、1449。

40. 歐麗娟，〈李賀詩歷代評論之分析〉，《國立編譯館館刊》，22.1（臺北：1993），頁154。

41. 周春，《閱紅樓夢隨筆》，收入一粟編，《紅樓夢卷》，卷3，頁75。

反映的「追尋落空的主題」，^(註 42)以及洞天清冷寒寂、仙境深閉幽殘的變調樂園特質，^(註 43)在在都與《紅樓夢》的追憶筆調與輓歌書寫相契合，正可藉以深化並擴充那瀰漫全書的悲涼之霧；因此在氣質相近的情況下，其詩句甚至被直接挪用為人物創作成果的一部份，以致整部《紅樓夢》人物創作中唯獨難辭剽竊之疑慮的兩句詩，其一「天上人間兩渺茫」(第五十回)即出自曹唐〈大遊仙詩·玉女杜蘭香下嫁於張碩〉之首句。^(註 44)曹雪芹不惜冒承剽竊之風險，都要將「天上人間兩渺茫」這句詩納入小說的敘述話語中，固然表現出對曹唐的固執偏愛；然而此一偏愛卻必須透過如此諱莫如深的曲折方式尋求出口，既屈身於正統主義的詩論門面下坦然接受非議，又採取這種隱匿、偷渡、潛伏的僭入姿態取得存在空間，豈非都是一種對正統臣服而自我消解的婉轉表示？

(三)「詩自中唐而下一切吐棄」——薄宋觀

至於另一同屬剽取詩句的「橫行公子卻無腸」(第三十八回)，乃出自金元好問〈送蟹與兄〉的「橫行公子本無腸」，猶然在「詩自中唐而下一切吐棄」的範圍內，所謂「宋人主理不主調，於是唐調亦亡」，^(註 45)宋詩亦成為格調派反撥的對象，是故「蘇州沈德潛獨持格調說，崇奉盛唐而排斥宋詩，……以漢魏盛唐倡于吳下」。^(註 46)因而大略地說，「中晚唐詩」與「宋詩」堪稱為《紅樓夢》詩論中的「二難」，都以一整個時代所反映的主要藝術風格或寫作趨向，偏離於正統本色的範式之外，而彼此更有一脈相通處，如明代王世懋評晚唐七言絕句所言：「晚唐快心露骨，便非本色，議論高處，逗宋詩之徑；聲調卑處，開大石之門。」^(註 47)可

42. 歐麗娟，《唐詩的樂園意識》，頁 391-395。

43. 其所用以描寫仙境的反常識手法，詳參李豐楙，《憂與遊：六朝隋唐遊仙詩論集》(臺北：臺灣學生書局，1996)，頁 254，〈曹唐〈小遊仙詩〉的神仙世界初探〉。而此種樂園性質的解構，以及「追尋落空的主題」其實都是中晚唐詩的共同傾向，參歐麗娟，《唐詩的樂園意識》，頁 237-296。

44. 康熙敕編，《全唐詩》，卷 640，頁 7339。蔡義江認為，此句燈謎詩「用的就是南唐李煜〈浪淘沙〉詞『別時容易見時難，流水落花春去也，天上人間』和白居易〈長恨歌〉『含情凝睇謝君王，一別音容兩渺茫』中的詞語和意思，都是說男女死別。」見蔡義江，《紅樓夢詩詞曲賦評注》(北京：團結出版社，1995)，頁 256。但其實此句完全是直接引用曹唐詩句，並非透過斷章取詞、拼湊不同的作品再重加鑄化用得來者，特此注明之。

45. 李夢陽，《空同集》，卷 52，〈缶音序〉，頁 477。

46. 王昶，《湖海詩傳》(臺北：臺灣商務印書館，1968)。

47. 王世懋，《藝圃擷餘》，收入何文煥輯，《歷代詩話》(臺北：漢京文化公司，1983)，頁 779。

謂清楚挑明晚唐詩與宋詩在「快心露骨」與「議論高處」上的高度近似性，以致反對中晚唐者也往往非薄宋詩的一貫內在邏輯，也正切中《紅樓夢》詩論之「薄宋」觀的核心。

《紅樓夢》中「哆口盛唐而薄宋」的情況通貫於全書各處，上述已見稻香村擬名時在「似非大觀」之命題的限制下，勢必往正統本色的範疇之外覓取資源，因而只有宋代范成大的〈四時田園雜興〉與晚唐許渾的「柴門臨水稻花香」、明朝唐寅的「紅杏梢頭掛酒旗」同時入列，明確與盛唐的大觀氣象劃清界線，屬於最間接委婉的暗示性表達。若加以全面爬梳，「薄宋」觀的展演更是清晰可見。根據《紅樓夢》中使用舊詩之各種情形與用意的綜合整理，^(註 48)統計《紅樓夢》中所引述、化用、套取的舊詩，除了宋代寥寥數家的特定詩詞之外，更多的是唐人的詩句，其間差距甚至達數倍的懸殊；姑不論借境化用之類的範疇，單就書中前八十回所原封不動移用引述的六十句詩而言，其中宋詩僅有十五例，佔四分之一。依序如下：

1. 第三回、第二十三回、第二十八回「花氣襲人知晝暖」——陸游〈村居書喜〉的「花氣襲人知驟暖」
2. 第二十八回「雨打梨花深閉門」——李重元〈憶王孫〉或秦觀〈鷓鴣天〉
3. 第四十八回、第七十六回「重簾不捲留香久，古硯微凹聚墨多」——陸游〈書室明暖終日婆娑其間倦則扶杖至小園戲作長句〉
4. 第六十二回「風急江天過雁哀」——應即陸游〈寒夕〉的「風急江天無過雁」
5. 第六十二回「敲斷玉釵紅燭冷」——鄭會〈題邸間壁〉
6. 第六十二回「瓢樽空掛壁」——蘇轍〈九日三首〉之一
7. 第六十三回「竹籬茅舍自甘心」——王琪〈梅〉
8. 第六十三回「只恐夜深花睡去」——蘇軾〈海棠〉
9. 第六十三回「開到荼蘼花事了」——王琪〈春暮游小園〉
10. 第六十三回「連理枝頭花正開」——朱淑貞〈惜春〉（一作〈落花〉）
11. 第六十三回「莫怨東風當自嗟」——歐陽修〈明妃曲·再和王介甫〉的

48. 詳參歐麗娟，〈《紅樓夢》使用舊詩的情形與用意〉一文，其中分四節整理各種使用舊詩的類型，包括「隨機觸發、因事引喻：品題抒感時的借詩諭示」、「施行酒令、集句成趣：張冠李戴式的嶄新趣味」、「詩句剪裁、陶鍊加工：奪胎換骨法的藝術交融」、「詩之精神、文之筆法：文類融通後的出位之思」等四類，收入《詩論紅樓夢》，頁 319-380。本節論證所舉之各個詩例，皆出自該文，並略有增補，以下行文時不一一註明。

「莫怨春風當自嗟」

12. 第六十三回「桃紅又是一年春」——謝枋得〈慶全庵桃花〉的「桃紅又見一年春」
13. 第六十三回「縱有千年鐵門檻，終須一個土饅頭」——范成大〈重九日行營壽藏之地〉的「縱有千年鐵門限，終須一個土饅頭」
14. 第六十四回「意態由來畫不成，當時枉殺毛延壽」——王安石〈明妃曲二首〉之一
15. 第六十四回「耳目所見尚如此，萬里安能制夷狄」——歐陽修〈明妃曲·再和王介甫〉

除了量化的弱勢之外，若就引述場合、徵用性質、評論內涵各方面進行質性的分析，更可見宋詩的非正統地位。首先，綜觀全數十五例詩句中，有十一例是出自純閨中私宴的娛樂性場合，單單寶玉生日筵上各種與慶生活動有關的文字遊戲，即包括第六十二回射覆行酒令的三例以及第六十三回的花籤詩六例，共九例；私宴之外的其餘四例則是閨中談詩論藝時所涉及，都與大雅頌聖之引述場合與徵用性質迥然判別。就評論內涵來看，十五個詩例中，以范成大的「縱有千年鐵門檻，終須一個土饅頭」最受讚賞，第六十三回藉由岫烟的轉述，可知：

他（妙玉）常說：「古人中自漢晉五代唐宋以來皆無好詩，只有兩句好，說道：『縱有千年鐵門檻，終須一個土饅頭。』」所以他自稱「檻外之人」。又常贊文是莊子的好，故又或稱為「畸人」。

然而，衡諸妙玉之性格乃是「為人孤僻，不合時宜，萬人不入他目」，甚至已臻「僧不僧，俗不俗，女不女，男不男」（第六十三回）之放誕詭僻，造成了傳統禮教所不容的性別越界與身分越界的雙重叛逆，（註 49）可知其詩文評論也是屬於非正統的偏異之流，「檻外之人」與「畸人」之自稱便恰恰揭示了這一點。何況其所偏好的莊子本就是超俗避世者退隱保身的自遣哲學，則「縱有千年鐵門檻，終須一個土饅頭」的同一性質更不言可喻，此與稻香村所暗示「似非大觀」的宋詩情結正是平行同構。

最獨特的是，陸游共有「花氣襲人知驟暖」、「風急江天過雁哀」、「重簾不捲留香久，古硯微凹聚墨多」三句（聯）詩被引述，且重複共計六次之多，可謂宋

49. 歐麗娟，〈《紅樓夢》中的「紅杏」與「紅梅」：李紈論〉，《臺大文史哲學報》，55（臺北：2001），頁 369-370；亦收入《紅樓夢人物立體論》（臺北：里仁書局，2006）。

代乃至歷代詩人中之最多量者。然而，於全書中出現次數最頻繁、多達三次的「花氣襲人知驟暖」一句，卻被賈政視為「可見寶玉不務正，專在這些濃詞艷賦上作工夫」之明證，該句的定位顯係非正統格調的「濃詞艷賦」，殆無疑義；至於被提及兩次的「古硯微凹聚墨多」也同樣被用作負面教材，在第四十八回〈慕雅女雅集苦吟詩〉的教詩一段裡，香菱笑稱：「我只愛陸放翁的詩『重簾不捲留香久，古硯微凹聚墨多』，說的真有趣！」黛玉卻立刻痛加針砭道：「斷不可學這樣的詩。你們因不知詩，所以見了這淺近的就愛，一入了這個格局，再學不出來的。」這種雖巧妙有趣但卻「淺近」的作品成為「斷不可學」的入門者大忌，正屬於嚴羽所謂「若自退屈，即有下劣詩魔入其肺腑之間」的「下劣詩魔」，反為《紅樓夢》詩論中的最負面示範。

雖然在第七十六回湘雲論「凹晶館」命名的用字之妙時，也引該句執言辯護道：「陸放翁用了一個『凹』字，說『古硯微凹聚墨多』，還有人批他俗，豈不可笑。」然而，顯然「俗」還是該字的主要審美性質，否則便無須湘雲的刻意平反；唯其能「化俗為雅」，與「凹晶館」之構思同其巧妙，始構成平反的理由。但個別用字的推陳出新並無救於整句詩境的淺近格局，而這種與「快心露骨」同義的「淺近」卻恰恰是宋詩的主要特徵，也程度不同地反映在這十五個詩例上。後代尊唐抑宋之明清詩評家多就此提出論點，如吳喬再三言道：

詩以〈風〉、〈騷〉為遠祖，唐人為父母，優柔敦厚，乃家法祖訓。宋

詩多率直，違於前人，何以宗之？（註50）

宋人作詩，欲人人知其意，故多直達。（註51）

宋詩亦有意，惟賦而少比興，其詞徑以直，如人而赤體。（註52）

賀裳亦言：

所惜言隨意盡，無復餘音繞樑之意，……常有淺直之恨。（註53）

至於格調派之健將沈德潛，更就此批判云：

50. 吳喬，〈圍爐詩話〉，收入郭紹虞輯，《清詩話續編》，卷5，頁602。

51. 同前引，卷1，頁473。

52. 同前引，頁472。

53. 賀裳，〈載酒園詩話〉，收入郭紹虞輯，《清詩話續編》，「歐陽修」條，頁411。

唐詩蘊蓄，宋詩發露。蘊蓄則韻流言外，發露則意盡言中。（註54）

各說之表述集中於「直」、「淺」、「率」、「盡」等關鍵字，都指向其寫作傾向上不夠含蓄蘊藉，因而缺乏尋思玩味之餘韻的坦露風格，此或可部分地解釋第六十三回的八句花籤詩中竟有六例之多是出自宋詩的原因。

蔡義江曾注意到，《紅樓夢》中所引用的詩句大部分都來自通俗而人人耳熟能詳的《千家詩》，用意是「因為人們比較熟悉，所以只要提起一句，就容易聯想到全詩，這就便於作者採用隱前歇後的手法，把對掣籤人物的暗示，巧寓於明提的那一句詩的前後詩句之中，而達到雅俗共賞的目的。」（註55）換言之，就文本的內緣範疇而言，在一般群體娛樂性的宴飲場合、又有近半參與者「不識字，可不要那些文的」（襲人語）的條件下，「花名籤」的「淺近易懂」提供了雅俗共賞的文字遊戲形式，合乎小說敘事的情理邏輯；從文本的外緣需要而言，在作者與讀者的訊息溝通上，「花名籤」的「淺近易懂」更提供了破解的密碼，有效傳達作者的暗示以增加閱讀的樂趣，可謂內外兼顧地達到藝術的雙重目標。

然而，這雖然解釋了這些花籤詩共有的通俗性質與讖語功能，卻沒有解決何以在達到通俗要求與讖語暗示的目的上，宋詩竟佔有壓倒性比例的問題。我們以為，宋詩之所以在花名籤上提供絕大多數的材料，不僅是因為淺近直率而已，更重要的是從根本上造成此一淺近直率之風格的世界觀或存在感所致，如吉川幸次郎在分析唐、宋詩的特質時所指出，「唐詩顯得如火中焚，緊湊而激烈。簡言之，匆匆趨向死亡的人生過程中，詩人作詩只能抓住貴重的瞬間，加以凝視而注入感情，使感情凝聚、噴出、爆發。詩人凝視的只是對象的頂點」，因而是凝縮簡鍊的；（註56）相對而言，「宋詩是對於人之世界具有濃厚興趣的詩。或許正因為如此，宋詩對於吟詠自然，顯得既不熱心，又乏善可陳」，結果就如小川環樹所指出的，常有把自然擬人化，或把自然風景引進人間世界的傾向。（註57）這種專注於「人的世界」的視域，導致了書寫重心上的「思」高於「感」、「人事」深於「景物」、「敘述」多於「意境」、「說理」大於「審美」，以及結構脈絡上的「直線」重於「層疊」，因此即使是詠物寫景，也容易雙關於對某一段具有過程性之人生境遇的衍繹反思，而非對某一個鄰近於飽滿瞬間之當下生命的綜合呈現。例如葉維廉所闡述：

54. 沈德潛，《清詩別裁集》（上海：上海古籍出版社，1984），〈凡例〉，頁2。

55. 蔡義江，《紅樓夢詩詞曲賦評注》，頁279-298。

56. 見吉川幸次郎著，鄭清茂譯，《宋詩概說》（臺北：聯經出版公司，1988），頁41。

57. 同前引，頁58-59。

「由我觀物」，……以自我來解釋「非我」的大世界，觀者不斷的以概念、觀念加諸具體現象的事物上，設法使物象撮合意念；「以物觀物」，自我融入渾一的宇宙觀裡，化作眼前無盡演化生成的事物整體的推動裡，去「想」，就是去應和萬物素樸的自由興現。前者「傾向於」用分析性、演繹性、推論性的文字（或語態），用直線追尋，用因果律的時間觀，由此端達彼端地推進使意義明確地界定。後者「傾向於」將多層透視下多層聯繫的物象和它們併發性的興發以戲劇的方式呈演出來，不將之套入先定的思維系統和結構裡。（註 58）

由此種區分，葉維廉認為宋詩是屬於「由我觀物」的，而盛唐詩歌（尤其是王維詩）則達到「以物觀物」的境界，這才是最高層次的詩歌理想。證諸書中第四十八回說明「詩的好處」與所領略的滋味時，香菱都是舉王維之五律作品，如「大漠孤煙直，長河落日圓」、「日落江湖白，潮來天地青」、「渡頭餘落日，墟里上孤煙」為例，並以「念在嘴裡倒像有幾千斤重的一個橄欖」闡述其情韻雋永深長的最高境界，恰恰提供了最佳註腳。如此一來，「由我觀物」的宋詩所側重的、對具有過程性之人生境遇的描述與反思，就在作者藉詩以關合小說人物的命運發展時，透過其中擬人化的自然景物提供了較多、也較切合的選擇，這便可以完善解釋何以第六十三回的八句花籤詩竟有六例是出自宋詩的深刻原因。

值得注意的是，另外的兩句花籤詩「任是無情也動人」與「日邊紅杏倚雲栽」都來自晚唐，前者出於羅隱〈牡丹花〉：「似共東風別有因，絳羅高卷不勝春。若教解語應傾國，任是無情也動人。芍藥與君為近侍，芙蓉何處避芳塵。可憐韓令功成後，辜負穠華過此身。」（註 59）被作者用以象喻寶釵之尊寵卻因寶玉出家以致守活寡的人生變化過程；後者出自高蟾〈下第後上永崇高侍郎〉：「天邊碧桃和露種，日邊紅杏倚雲栽。芙蓉生在秋江上，不向東風怨未開。」（註 60）則是作為探春婚嫁於海疆藩王之暗示與失根於娘家而無力回天之雙關，（註 61）兩篇之寫作特點正屬於將自然景物擬人化的宋詩類型，故宜於關合小說人物的命運發展，再度證明了「晚唐」「逗宋詩之徑」的內在脈絡。

58. 參葉維廉，《飲之太和——葉維廉文學論文二集》（臺北：時報文化公司，1980），〈無言獨化：道家美學論要〉，頁 246。

59. 康熙敕編，《全唐詩》，卷 655，頁 7532。

60. 同前引，卷 668，頁 7649。

61. 有關花籤詩的全篇寓意，詳參歐麗娟，《詩論紅樓夢》，頁 386-387。

而宋詩之著重反思所產生的說理性與議論性，更構成了與唐詩的本質性差異，歷代詩評家就此發揮者甚多。如嚴羽早已拈出「南朝人尚詞而病於理，本朝人尚理而病於意興，唐人尚意興而理在其中」^(註 62)之區別，錢鍾書據之申論道：「唐詩、宋詩，亦非僅朝代之別，乃體格性分之殊。天下有兩種人，斯分兩種詩。唐詩多以丰神情韻擅長，宋詩多以筋骨思理見勝。」^(註 63)而「尚理」的特徵之一便是「以文字為詩，以才學為詩，以議論為詩」，^(註 64)若再參照前述明代王世懋所說的「晚唐快心露骨，便非本色，議論高處，逗宋詩之徑」，配合吳喬所謂：「詩貴有含蓄不盡之意，尤以不著意見、聲色、故事、議論者為最上。宋人更有不倫處。」^(註 65)足證宋代之以「議論」為詩，正是導致其「直」、「徑」、「率」的表現特質，而背離「詩貴有含蓄不盡之意」之上層美學的原因所在。

此中之立論邏輯並非單純之成見，蓋「議論」則必處處有我，「我」之銳意張揚便不免於直接而侷限；若將「我」隱身於景物意境中呈現，其抒情主體固然核心不移，然而卻能生發開展無限的領略空間，後者正是唐詩的美學特點。據此，宋詩唯有在「議論高處」爭得一席之地，而既然「議論高處」又恰恰是肇自晚唐之徑路，則「晚唐人多好翻案」^(註 66)的書寫策略便直接成為宋詩達到議論高處的方式之一，並主要表現於「別出心裁，獨具慧眼，見解銳敏深刻，不但超出一般人的共同感受，而且簡直是特意作翻案、唱反調」的「史論型」詠史詩^(註 67)上。此所以第六十四回寶釵評論黛玉〈五美吟〉之優點為「善翻古人之意」時，歐陽修與王安石也連帶因〈明妃曲〉中的「各出己見，不與人同」而受到肯定，可見「晚唐詩一議論一翻案一宋詩」之間確然具備緊密相契的一貫理路與內在脈絡，可證前代詩評家洵未虛言。

最後必須附帶說明的是，第四十回因劉姥姥逛大觀園而增設的宴飲場合中，眾人基於消閒娛樂而行的牙牌酒令，竟也是尊唐薄宋觀的實踐者，如明瞿祐《宣和牌譜》首頁序云：

62. 嚴羽著，郭紹虞注，《滄浪詩話校釋》（臺北：里仁書局，1987），〈詩評〉，頁148。

63. 錢鍾書，《談藝錄》（北京：中華書局，1999），頁2。

64. 嚴羽著，郭紹虞注，《滄浪詩話校釋》，〈詩辨〉，頁24。

65. 吳喬，《圍爐詩話》，卷1，收入郭紹虞輯，《清詩話續編》，頁476。

66. 賀裳，《載酒園詩話》，卷1，收入郭紹虞輯，《清詩話續編》，頁220。

67. 有關「史論型」詠史詩的特點，參齊益壽，〈談六朝詠史詩的類型〉，《中華文化復興月刊》，10.4（臺北：1977），頁12。

所引唐人詩句，或取之律，或取之歌行，或取之絕句。法有會意者，有即景者，有象形者，有紀數者，有諧聲者，有比色者。……即宋人詩詞有絕佳者，不敢溷入，恐大雅君子以為儒冠而胡服也！（註68）

其中唐詩／宋詩對應於儒冠／胡服的價值結構，宋詩地位之不登大雅可想而知。整個行令過程中，獨有寶釵所引「雙雙燕子語梁間」或改自於宋劉季孫〈題饒州酒務廳屏〉的「呢喃燕子語梁間」，成為唯一溷入儒冠之下的胡服，不免突梯怪異。若進一步深入探究，可知其唐詩取向乃是基於大家族的禮制規範所致：賈府內部宴飲場合的主客尊卑之分極為重要，猶如第三回林黛玉初來賈府時也是以外客身分坐於尊位，而有別於後來的「算為自己人」，（註69）同樣地，在外客劉姥姥的臨場參與下，使得「史太君兩宴大觀園」並不純是私家活動，其中隱含的公共性質與正規範疇便決定了尊唐取向之牙牌令的採行，而與賈寶玉生日時純屬閨中私宴以致掣花名籤的宋詩取向不同。則兩種宴會性質之微妙差異甚至表現於唐宋取向的區隔上，顯見作者筆墨之細膩不苟。

據此，進一步考察後四十回之續書之中，所徵引的十四個古典詩詞原句，我們發現屬於初唐者兩句、（註70）中晚唐者五句、（註71）宋代者五句、（註72）明清者兩句，（註73）而與盛唐一無所涉，反倒八成以上屬於「詩自中唐而下一切吐棄」的範圍；而在第一百零八回「強歡笑蘅蕪慶生辰」一段的酒令中，更是以宋詩佔大多數，在在呈現出詩學旨趣的巨幅轉向。這或許是因為後四十回已進入賈府急速敗亡

68. 陶珽編，《說郛續》，《續修四庫全書》子部雜家類 1192（上海：上海古籍出版社，2002，清順治三年宛委山堂刻本），卷 38，頁 57。

69. 詳參歐麗娟，〈由屋舍、方位、席次論《紅樓夢》中榮寧府宅的空間文化〉，《思與言》，48.1（臺北：2010），頁 24-25。

70. 含第 108 回出自初唐殷遙〈春晚山行〉的「江燕引雛」、第 117 回出自初唐宋之間〈靈隱寺〉的「天香雲外飄」。

71. 依序為第 89 回出自晚唐李商隱〈霜月〉的「青女素娥俱耐冷，月中霜裏鬥嬋娟」、第 91 回出自晚唐鄭谷〈席上貽歌者〉的「莫向春風舞鸝鶯」、第 101 回出自晚唐羅隱〈蜂〉的「蜂採百花成蜜後，為誰辛苦為誰甜」、第 109 回出自中唐白居易〈長恨歌〉的「悠悠生死別經年，魂魄不曾來入夢」、第 117 回出自中唐王建〈十五夜望月寄杜郎中〉的「冷露無聲濕桂花」。

72. 依序為第 91 回出自宋釋道潛〈參寥〈贈妓詩〉的「禪心已作沾泥絮」，以及第 108 回中出自宋程顥〈春日偶成〉的「將謂偷閒學少年」、出自宋謝枋得〈慶全庵桃花〉的「尋得桃源好避秦」、出自宋楊萬里〈初夏（睡起）〉的「閑看兒童捉柳花」、出自宋程顥〈題淮南寺〉的「白萍吟盡楚江秋」。

73. 依序為第 89 回出自明之小白《小青傳》的「瘦影正臨春水照，卿須憐我我憐卿」、第 120 回出自清初鄧漢儀〈題息夫人廟〉的「千古艱難唯一死，傷心豈獨息夫人」。

的階段，本難以追契盛唐氣象甚至達到徹底絕緣的程度；但更有可能是源自續書與前八十回非出於一手，以致揣摩失察未能入神，竟爾發生斷裂之故。

(四) 學詩進程與工夫論

嚴羽作為蘇軾、黃庭堅著重宗法古人、熟讀經典之詩觀的總結，^(註 74)既投射於《紅樓夢》的詩論中，^(註 75)期間更有格調派以為傳承之中介，如明代李東陽引述「取法乎中，僅得其下」^(註 76)之說，正直承嚴羽以禪佛之概念術語說明選擇的重要性：「學者須從最上乘，具正法眼，悟第一義。若小乘禪，聲聞辟支果，皆非正也。論詩如論禪，漢魏晉與盛唐之詩，則第一義也。大歷以還之詩，則小乘禪也，已落第二義矣。」^(註 77)此外，更以詳辨的陳述申說其義云：「夫學詩者以識為主：入門須正，立志須高，以漢、魏、晉、盛唐為師，不作開元、天寶以下人物。若自退屈，即有下劣詩魔入其肺腑之間；由立志之不高也。行有未至，可加工力；路頭一差，愈驚愈遠，由入門之不正也。故曰：學其上，僅得其中；學其中，斯為下矣。」^(註 78)其中的各項要點，在《紅樓夢》第四十八回中都分別有所對應，所謂：

香菱笑道：「我只愛陸放翁的詩『重簾不捲留香久，古硯微凹聚墨多』，說得真有趣！」黛玉道：「斷不可學這樣的詩。你們因不知詩，所以見了這淺近的就愛，一入了這個格局，再學不出來的。你只聽我說，你若真心要學，我這裡有《王摩詰全集》，你且把他的五言律讀一百首，細心揣摩透熟了，然後再讀一二百首老杜的七言律，次再李青蓮的七言絕句讀一二百首。肚子裡先有了這三個人作了底子，然後再把陶淵明、應瑒、謝、阮、庾、鮑等人的一看。你又是一個極聰敏伶俐的人，不用一年的工夫，不愁不是詩翁了！」

74. 有關蘇軾、黃庭堅主張宗法古人、熟讀經典之種種表述，可參張方，《中國詩學的基本概念》（北京：東方出版社，1996），頁 246-251。

75. 歐麗娟，《詩論紅樓夢》，第 3 章〈紅樓夢之詩論〉，第 2 節「創作功夫論」，頁 144-153。

76. 李東陽，《麓堂詩話》，收入丁福保輯，《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983），頁 1371。

77. 嚴羽著，郭紹虞注，《滄浪詩話校釋》，〈詩辨〉，頁 11-12。

78. 同前引，頁 1。

其中的「細心揣摩透熟了」，正合乎李東陽本之於嚴羽和高棅而加以推闡的「熟參細悟」的主張，^(註 79)後七子之謝榛也同樣拈出「熟讀模求」之道，如前引所言：「選李、杜十四家之最者，熟讀之以奪神氣，歌詠之以求聲調，玩味之以裒精華。得此三要，則造乎渾淪。」至於名單中所開列的幾位盛唐大家與六朝名家，亦屬於「李、杜十四家之最者」，更完全符合格調派「詩必盛唐以上」的宗旨，毋庸贅言。而應進一步說明的是，林黛玉為香菱所規劃的學習進程，並不同於嚴羽隨歷史時間依序「從上做下」順向建構而成的譜系，而是近乎格調派之由盛唐回返六朝的逆向反溯：

盛唐王維五律——→杜甫七律——→李白七絕——→六朝詩人（陶淵明、
應瑒、謝靈運、阮籍、庾信、鮑照等）

但無論是依時順向或逆向反溯，都同樣符合了中國傳統詩論中的正統觀，包括堂廡正大之取徑、清雅穩健之風範、名門顯派之家數，在在都符應了詩史主流的觀點。尤其重要的是，所謂「取法乎上」的落實對象不僅是最高標準之下的典範型詩人，還更須限定於該詩人的最擅長體裁以為優選，這又是嚴羽所謂「作詩正須辨盡諸家體製，然後不為旁門所惑」^(註 80)之嫡傳，並成為後來格調派的得名緣由與理論要點，如與李夢陽、何景明等並稱「十才子」的陳沂曰：「五言古必宗蘇李，近體必宗開元以前，七言長歌必宗太白，七言律必宗少陵，絕句必以太白為師。縱力不能及，詠味久則入，步正不蹈旁蹊矣。」^(註 81)從而此一學詩要從辨體製（格）、審音律（調）的主張，才構成「取法乎上」的真正意義與確切內涵。

（五）「寓性情於格調中」的擬古實踐

當格調派將「學詩須熟讀細參，從辨體製、審音律悟入」的理論實行在創作上，便形成了擬古運動。其目的當然不會是如反對者所以為的，只滿足於「尺尺寸寸」地步趨模仿，而是意欲透過擬古達到「寓性情於格調中」的最高境界，^(註 82)一如李夢陽所明言：「規矩者，法也。僕之尺尺而寸寸之者，固法也。……若以我之情，述今之事，尺寸古法，罔襲其辭，猶班圓倕之圓，倕方班之方，而倕之木，

79. 吳宏一，《清代詩學初探》，頁 36-37。

80. 嚴羽著，郭紹虞注，《滄浪詩話校釋》附錄，〈答出繼叔臨安吳景仙書〉，頁 252。

81. 陳沂，《拘虛詩談》，頁 852。

82. 吳宏一，《清代詩學初探》，頁 41。

非班之木也，此奚不可也？」^(註83)

就此而言，《紅樓夢》中的創作實踐確也提供了對格調派積極性的這一面的體現。首先是第十七回大觀園題名中，寶玉於入園伊始所聲言的「編新不如述舊，刻古終勝離今」，其實已為擬古的合理性提供最佳辯護，故接下來寶玉為蘅蕪苑所擬的對聯「吟成荳蔻才猶艷，睡足醪醑夢也香」，乃被賈政揭破「這是套的『書成蕉葉文猶綠』，不足為奇」，而眾清客隨即以「李太白『鳳凰臺』之作，全套『黃鶴樓』，只要套得妙」為之開脫；至於第四十八回中備受香菱讚賞的王維「墟里上孤烟」，林黛玉也挑明「他這一句還是套了前人的來」，即陶淵明〈歸園田居五首〉之一的「曖曖遠人村，依依墟里烟」，「上」字乃是從「依依」兩個字上所化出。可見擬古的關鍵乃在「就陳出新」，如此則即使王維、李白亦有所不辭。又第七十八回記述當賈寶玉在撰寫〈妮嬭詞〉之前，即先行審題度式，以求稱旨：

寶玉笑道：「這個題目似不稱近體，須得古體，或歌或行，長篇一首，方能懇切。」眾人聽了，都立身點頭拍手道：「我說他立意不同！每一題到手必先度其體格宜與不宜，這便是老手妙法。就如裁衣一般，未下剪時，須度其身量。這題目名曰〈妮嬭詞〉，且既有了序，此必是長篇歌行方合體的。（甲辰本此處尚有：或擬溫八叉〈擊甌歌〉，或擬李長吉〈會稽歌〉）或擬白樂天〈長恨歌〉，或擬詠古詞，半敘半詠，流利飄逸，始能盡妙。」賈政聽說，也合了主意。

賈寶玉注意到〈妮嬭詞〉「這個題目似不稱近體」，因為「詞」乃是樂府歌行之類的題目，書寫時通常表現為古體長篇的形式，若以律絕之體為之，則有以小搏大而窘迫困限之虞，並不能稱題，此所以賈蘭的同題七絕與賈環的同題五律被賈政批為「終不懇切」；其次，透過眾清客之口指出詩前已「有了序」，如此一來，詩歌內容為了與序言平衡，不致被壓倒成了虎頭蛇尾之勢，更需長篇大論始得以分庭抗禮，^(註84)故所謂「或擬溫八叉〈擊甌歌〉，或擬李長吉〈會稽歌〉，或擬白樂天〈長恨歌〉，或擬詠古詞，半敘半詠」的情況，正是格調派「辨體製、審音律」的絕佳實踐。值得注意的是，除了因應該詩先天所設定的體式要求，此外又需配合做

83. 李夢陽，《空同集》，卷62，〈駁何氏論文書〉，頁566。

84. 詳參歐麗娟，《詩論紅樓夢》，第4章〈長篇詩歌之創作理念〉，第1節「審題度式——切旨合體的裁量」，頁206-208。

詩前眾清客已經先就「媿嬋將軍」一名盛讚其「嫵媚風流」與「風流悲感」的情致要求，於是寶玉的擬格對象出現了從初盛唐到中晚唐的範圍滑移，而暗透中晚唐詩歌的側艷美學，這恰恰可以視為擬古派「寓性情於格調中」的一種微妙實踐。

同樣地，這種「擬」甚至「套」前人之作的現象，也出現在書中詩魁林黛玉的寫作上，可見其擬古之說不僅是用以度初學者之金針，甚且是自己感物生情、發於章句之際，所藉以表態賦形的法門。第四十五回描述道：

秋霖脈脈，陰晴不定，那天漸漸的黃昏，且陰的沉黑，兼著那兩滴竹稍，更覺淒涼。知寶釵不能來，便在燈下隨便拿了一本書，卻是《樂府雜稿》，有〈秋閨怨〉、〈別離怨〉等詞。黛玉不覺心有所感，亦不禁發於章句，遂成〈代別離〉一首，擬〈春江花月夜〉之格，乃名其詞曰〈秋窗風雨夕〉。

黛玉所擬之〈春江花月夜〉並非一般的樂府舊題，而是專指初唐張若虛之〈春江花月夜〉，為一首格律聲調化的七古長篇。由何景明〈海叟集序〉所言：「學歌行近體，有取于（李、杜）二家，旁及唐初、盛唐諸人。」^(註 85)以及郭紹虞指出的：「論詩，空同（李夢陽）並不專主盛唐，他只是受滄浪所謂第一義的影響，而於各種體製之中，都擇其高格以為標的而已。古體宗漢魏，近體宗盛唐，而七古則兼及初唐，這是他的詩學宗主。」^(註 86)可見黛玉之擬初唐張若虛〈春江花月夜〉仍在格調派的理論範圍內。最重要的是，所謂「擬〈春江花月夜〉之格」即毫無避忌地明揭其存心摹擬該特定篇章之格式聲調，卻於其獨抒心懷之純性靈書寫一無所礙，這正證明了「所謂格乃學古人之法，法不可廢，則學古又何足為病」；^(註 87)尤其此處林黛玉之「擬格」不但無損其感發之誠與性靈之真，反而藉由古人高格提供了「惆悵兮而私自憐」^(註 88)之纏綿悲秋之絕佳體式，暗透中晚唐詩的感傷美學，正實踐了李夢陽所言的「以我之情，述今之事，尺寸古法，罔襲其辭」。如此一來，主情與主格調彼此相輔相成，也達到了擬古派「寓性情於格調中」的最高境界。

85. 何景明，《大復集》，《景印文淵閣四庫全書》集部 206 別集類（臺北：臺灣商務印書館，1986），卷 34，頁 302。

86. 郭紹虞，《中國文學批評史》（臺北：文史哲出版社，1990），頁 612。

87. 同前引，頁 615。

88. 宋玉，〈九辯〉，收入洪興祖註，《楚辭補注》（臺北：長安出版社，1984），頁 183。

三、詩歌作品的末世情調：「正／變」的表裡糾合

然而，第四十八回香菱學詩時，林黛玉所教授的終極創作原則，乃是「若是果有了奇句，連平仄虛實不對都使得的」；而香菱從林黛玉論詩所領悟到的道理，也是「這些格調規矩竟是末事，只要詞句新奇為上」。作為《紅樓夢》詩論的一個重要環節，此一終極原則乃落實於書中人物的日常寫作中，於是乎，《紅樓夢》中「詩作的美感偏向」根本上還是採取「不選格調，專事情景」的晚唐風韻，而與「詩論的價值取向」各異其趨，呈對立／互補之勢。

前述根據《紅樓夢》書中使用舊詩之情形與用意的綜合整理，可以發現到《紅樓夢》中所引述、化用、套取的舊詩，除了宋代的蘇軾、陸游、歐陽修、謝枋得、李後主、李清照……等人的特定詩詞之外，更多的是唐人的詩句；而精確地說，曹雪芹所取資以點染情境的唐代詩人中，又以中晚唐詩人佔有壓倒性的比例。其次，《紅樓夢》中眾角色所創作的詩詞作品，除了極少數由寶釵的「含蓄渾厚」、「溫雅沈著」、「沉著有身分」領魁之外，整體上與本質上乃是以偏異化的陰柔（femi-ninity）風格為主調，因回應末世之召喚而趨向於中晚唐的詩歌風格。舉例言之，這種詩作風格之偏異化，最顯著而具代表性的是林黛玉，清人陳其泰對林黛玉之〈葬花吟〉評曰：

落花詩哀艷，似晚唐人手筆。淒淒切切，不堪卒讀。（註89）

而傅孝先也認為：

大某山民評黛玉「詩格似初唐四子」；在我看來她的風格似乎更近晚唐，有類西方的象徵派。（註90）

旨哉斯言！即使其所擬格的初唐張若虛〈春江花月夜〉大大突破了傳統閨怨詩的狹窄格局，在強烈的「宇宙意識」下開拓了無限的廣度與深度，故被視為「宮體詩的

89. 陳其泰，《紅樓夢回評》，第27回評語，收入朱一玄編，《紅樓夢資料匯編》（天津：南開大學出版社，2001），頁715。

90. 傅孝先，《無花的園地》（臺北：九歌出版社，1986），〈漫談紅樓夢及其詩詞〉，頁98。

自贖」；(註91)然而在黛玉的性格感染下仍被轉化為「幽閨自憐」的感傷情調，且由春之充盈盛美一變而為秋之凋殘淒涼，〈秋窗風雨夕〉正是晚唐之音的返響。可以說，黛玉〈詠菊詩〉中之「滿紙自憐題素怨」一句，恰恰是其整體書寫核心的透關自剖。

此外，脂硯齋對書中其他詩歌往往以「綺靡嫵媚」之語作批，並歸諸晚唐詩人韓偓「香奩體」的沾溉滋養。如當第一回書方開卷之際，於賈雨村口占而成的一首〈中秋詩〉(註92)後，即點示道：

這是第一首詩。後文香奩閨情皆不落空。(註93)

至於對賈雨村隨後高吟之「玉在匱中求善價，釵於奩內待時飛」一聯，也指出「偏有些脂氣」；(註94)果然第十七回大觀園題詠時，寶玉為沁芳亭作一副對聯「繞堤柳借三篙翠，隔岸花分一脈香」，脂硯齋在此又點出其美學風格之旨歸，評云：

恰極，工極，綺靡秀眉(媚)，香奩正體。(註95)

以致第十八回寶玉應元妃之命所作〈怡紅快綠〉一詩，脂批亦謂：

此首可謂詩題兩稱，極工極切，極流離嫵媚。(註96)

甚至在寶玉為稻香村所作的「好雲香護采芹人」一句下，脂硯齋更批曰：

采風采雅都恰當。然冠冕中又不失香奩格調。(註97)

都恰恰是第一回脂評的一脈流衍而穿插映襯。各處頻繁提到的「香奩體」，乃得名於晚唐詩人韓偓所作充滿綺艷倩麗之風的《香奩集》，為宋朝詩論家嚴羽《滄浪詩話》所區分詩歌風格之一體，其注云：「韓偓之詩，皆裾裙脂粉之語，有《香奩

91. 聞一多，《聞一多全集》(臺北：里仁書局，2000)，第3冊，《唐詩雜論》，頁20-22。

92. 詩云：「未卜三生願，頻添一段愁。悶來時斂額，行去幾回頭。自顧風前影，誰堪月下儔？蟾光如有意，先上玉人樓。」

93. 甲戌本特批，脂硯齋等著，陳慶浩輯校，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，頁26。

94. 王府本特批，同前引，頁27。

95. 己卯本批語，同前引，頁310。

96. 己卯本第18回批語，同前引，頁346。

97. 庚辰本第17回批語，脂硯齋等著，陳慶浩輯校，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，頁315。

集》。」(註 98)可見《紅樓夢》中灌注了「多少香奩閨情」，滋蔓了多少晚唐詩歌之風韻。擴而宏觀之，書中有關詩翁們的作品論較，所用的評語也多是「悲戚不祥」(第二十二回)、「風流別致」(第三十七回)、「纖巧」、「新巧」(俱見第三十八回)、「傷悼哀音」、「喪敗作悲」、「纏綿悲戚」、「情致嫵媚」(俱見第七十回)、「風流悲感」、「嫵媚風流」、「綺靡秀媚」、「風流奇異」(俱見第七十八回)之類的形容詞，都與脂批同一旨趣，屬於中晚唐詩的嫡系傳承。而晚唐詩作為明末清初詩學中對漢魏、盛唐審美正統的突破，(註 99)便構成《紅樓夢》詩歌實踐層次上反雅趨變的歧出現象，(註 100)恰恰證成了「晚唐諸子，不選格調，專事情景」(註 101)之觀察。

對於唐詩之正變發展定位，歷代詩論中曾以「正變繫乎時」的角度道：「有唐三百年詩，有初盛中晚之分，論者皆以初盛為詩之正，中晚為詩之變，所謂以時云云也。」(註 102)至於其詩與時俱「變」，詩人與時代同步對應的內在機轉與具體型態，可藉宋人俞文豹對晚唐詩的批評提供切中的解說，所謂：

近世詩人好為晚唐體，不知唐祚至此，氣脈浸微，士生斯時，無他事業，精神技倆，悉見于詩；局促于一題，拘攣于律切，風容色澤，輕淺纖微，無復渾涵氣象。求如中葉之全盛，李杜、元白之瑰奇，長章大篇之雄偉，或歌或行之豪放，則無此力量矣。故體成而唐祚亦盡。(註 103)

遂可曰「詩至中晚，遞變遞衰」而成為「別調」。(註 104)此中所拈出「變」的表現特質與價值意義，包括「衰世之詩、言情之作」等，(註 105)在在都契入《紅樓夢》詩歌的精神內裡，諸如：在表現特質上，「風容色澤，輕淺纖微，無復渾涵氣

98. 嚴羽著，郭紹虞注，《滄浪詩話校釋》，頁 69。

99. 張健，《清代詩學研究》(北京：北京大學出版社，1999)，〈對漢魏、盛唐審美正統的突破：晚唐詩歌熱的興起〉，第 4 章，頁 148。

100. 此點詳參歐麗娟，〈論《紅樓夢》與中晚唐詩的血緣系譜與美學傳承〉，《臺大文史哲學報》，75(臺北：2011)。(出版中)

101. 徐獻忠，《唐詩品》，吳文治主編，《明詩話全編》第 3 冊(蘇州：江蘇古籍出版社，1997)，「李建勛」條，頁 3029。

102. 葉燮，《汪文摘謬》，《叢書集成續編》204 文學類(臺北：新文豐出版公司，1989)，頁 762。

103. 俞文豹，《吹劍錄》，《叢書集成初編》2878(北京：中華書局，1991)，頁 29。

104. 賀貽孫，《詩筏》，收入郭紹虞輯，《清詩話續編》，頁 142-143。

105. 楊暉，《古代詩「路」之辯：《原詩》和正變研究》(桂林：廣西師範大學出版社，2008)，頁 87、113。

象」，正是《紅樓夢》詩歌內涵的最佳描述；而「局促于一題，拘攣于律切」更合乎書中以「小小體」(註 106)的「詠物詩」所佔比例最高，達總數五分之一的取材現象。至於在價值意義上，晚唐「士生斯時，無他事業，精神技倆，悉見于詩」的「詩業」表現，(註 107)無疑也直探大觀園詩社的存在意義，試看園中人如林黛玉的「安心今夜大展奇才，將眾人壓倒」(第十八回)、史湘雲之為「詩瘋子」的「我也不是作詩，竟是搶命」(第五十回)，以及香菱之為「詩魔」的「諸事不顧」、「茶飯無心，坐臥不定」、「挖心搜膽，耳不旁聽，目不斜視」、「滿心中還是想詩」(第四十八回)，這種把業餘提升為專業、化遊戲筆墨為嘔心瀝血的棄正就偏、捨大守小，所謂：「一個女孩兒家，只管拿著詩作正經事講起來，叫有學問的人聽了，反笑話說不守本分的。」(第四十九回寶釵語)也與中晚唐詩人將精神技倆傾注於詩歌創作的偏至心理異曲同工。

尤其晚唐文人「無他事業」的邊緣處境，往往直接表現為隱居生活型態，如學者所指出：「就唐末文人的實際生活情況看，幾乎無一沒有隱居經歷。據統計，《唐才子傳》中有唐一代隱逸終老的詩人四十六人，而晚唐時期就有二十六人。……另外還有許多詩人……雖未隱逸山林，但都寫有大量反映林泉生活的詩作。實際上使得追求幽深清遠、淡泊寧靜的這種傾向成為頗具規模的一種潮流。從這些詩人的生平經歷看，由屢試不第、坎坷沉淪，最終無奈隱居林泉的遭際，幾乎完全一致。」(註 108)對照來看，《紅樓夢》雖寫作於盛清之際，書中也多處反映以經濟世務為要，詩詞本屬文人正統事業之外或退公之餘，於閒暇自處時的吟詠性情之作，相對於經濟文章而言，乃是不登大雅之小道末技與偏才逸能，且這些抑揚之詞皆出自以正統自居的人士之口，諸如：

1. 寶釵：稱寶玉「每日家雜學旁收的」(第八回)。
2. 賈政：作為父權之具體化身，其正統觀念之表達為數既多且意見強烈，數度認為：
 - (1) 寶玉「不喜讀書，偏倒有些歪才情似的」(第十七回)。

106. 沈德潛著，蘇文擢詮評，《說詩碎語詮評》(臺北：文史哲出版社，1985)，卷下，頁 476。

107. 「詩業」一詞至晚唐始出現，有以詩為專業之意，見諸貫休〈送李錮赴舉〉之「詩業務經綸，新皆意外新」、〈別李常侍〉之「道情雖擬攀孤鶴，詩業那堪至遠公」，齊己〈送朱秀才歸閩〉之「努力成詩業，無謀謁至公」、尚顏〈送劉必先〉之「力進憑詩業，心焦闕問安」，康熙敕編，《全唐詩》，卷 833，頁 9401；卷 835，頁 9415；卷 843，頁 9533；卷 848，頁 9600。

108. 任海天，《晚唐詩風》(哈爾濱：黑龍江教育出版社，1998)，頁 215。

- (2) 「賈政聞塾師背後贊寶玉偏才盡有」(第十八回)。
- (3) 「寶玉不務正，專在這些濃詞艷賦上作工夫」(第二十三回)，此處所謂「濃詞艷賦」，乃針對「花氣襲人知晝暖」之類的綺麗詩句而言，並認為將丫頭取名「襲人」乃是一種「刁鑽」的表現。
- (4) 「寶玉雖不算是個讀書人，然虧他天性聰敏，且素喜好些雜書」，因此其「雜學」乃是賈環、賈蘭等人遠不能及的(第七十八回)。

然而，從書中敘事初始即設定一如晚唐般「唐祚亦盡」而「氣脈浸微」的末世背景，以及作者再三流露「無才補天」之愧嘆，並透過「補天石被棄」的神話論述作為男主角核心性格的先天規定，可知其「不遇」以致另闢價值場域乃是全書的基本出發點；再就文本內緣所塑造的人物群來看，賈府諸豔在性別規範之下，作為家庭之外別無價值追求的有才女性，更是注定「無他事業」可言，其經濟之才或者傾注於治理家務，如王熙鳳、賈探春；或者在詩書陶養之下將「精神技倆，悉見於詩」，如林黛玉、史湘雲、香菱三人即為其最，大觀園的詩意空間正是由此而塑造開展。則無論是寶玉出於自擇的主動退避，或眾釵受限於閨門的被迫隔離，「無他事業」所致的邊緣處境與隱逸生活，都屬於書中滋養中晚唐式詩歌性靈的心理條件，而在也具有附屬性與外圍性的大觀園中充分舒展綻放。事實上，園中諸豔也清楚自覺此理，如第三十七回探春於邀集詩社的花箋中便書寫道：

思及歷來古人中處名攻利敵之場，猶置一些山滴水之區，遠招近揖，投轄攀轅，務結二三同志盤桓於其中，或豎詞壇，或開吟社，雖一時之偶興，遂成千古之佳談。娣雖不才，竊同叨栖處於泉石之間，而慕薛林之技。

其中，清楚地將「詞壇詩社」奠基於「些山滴水之區」，而詩詞吟詠則是文人在「栖處於泉石之間」的「一時之偶興」，與「名攻利敵之場」的經濟策論恰成二元對立。當然，若進一步細較之，這種「栖處於泉石之間」可以是朝廷臺閣之士暫時的休生養息，則其詩雖然清新出塵卻猶帶溫雅潤澤之雍容韻致，如王維者流；但更往往見諸決絕於名利爭逐的歸隱之輩，則其詩雖然脫俗卻不免淒清憔悴之氣息，這

便是「晚唐之詩，其音衰颯」(註 109)的風格表徵之所自，也正是與《紅樓夢》中的詩歌書寫血脈相通之處。

此外，賈政在性格比重上的前後消長更對此理提供了最佳例證。早期的賈政雖然與寶釵一樣都是文人正統的代言者，因而在課子上視詩詞為「不務正」、「不喜讀書」的「歪才情」；但事實上，他「起初天性也是個詩酒放誕之人」(第七十八回)，因此「素性瀟灑，不以俗務為要，每公暇之時，不過看書著棋而已，餘事多不介意」(第四回)，心中所植的一段靈根，使之即便在後天「規以正路」的大半人生歷程中因牽滯世務而幾乎絕緣於風雅時，依然深知詩詞創作必須獨造性靈，非讀書好學即能探得其中三昧，如第十七回所自承：「我自幼於花鳥山水題詠上就平平，如今上了年紀，且案牘勞煩，於這怡情悅性文章上更生疏了。縱擬了出來，不免迂腐古板，反不能使花柳園亭生色，似不妥協，反沒意思。」此正觸及嚴羽所言「詩有別材，非關書也；詩有別趣，非關理也」(註 110)的道理，由此才會對眾姊妹所補擬大觀園之題稱皆報以傾心愛賞之情，如黛玉所追述道：

那年試寶玉，因他擬了幾處，也有存的，也有刪改的，也有尚未擬的。這是後來我們大家把這沒有名色的也都擬出來了，注了出處，……誰知舅舅倒喜歡起來，又說：「早知這樣，那日該就叫他姊妹一併擬了，豈不有趣。」所以凡我擬的，一字不改都用了。(第七十六回)

依照黛玉所擬的「凹晶」館名被湘雲評為「更覺新鮮，不落窠臼」，可推其餘題稱必屬同一心源，賈政竟樂得照單全收，其趣味之不俗亦當可以想見。如此一來，在大觀園初落成的遊園品題中，賈政會對蘅蕪苑發表「此處這所房子，無味的很」的感言(第十七回)，便不令人意外。可以說，賈政性格中本有之一段性靈早期是因國事公務的「案牘勞煩」而耗損，也因家族事業的更高前提而有所貶抑，但仍不時以偏鋒異軍之勢竄入正統論述中。

然而，後期的賈政卻因「近日年邁，名利大灰」(第七十八回)，以致「一應大小事務一概益發付於度外，只是看書，悶了便與清客們下棋吃酒，或日間在裡面母子夫妻共敘天倫庭闈之樂」(第七十一回)，始澡雪出那一段隱蔽之性靈而重見天日，並澤及「素日嫌惡處分」(第二十三回)之寶玉身上，在彼此趨近而化解父

109 葉燮，《原詩·外篇下》，收入丁福保輯，《清詩話》(臺北：木鐸出版社，1988)，頁 605。

110. 嚴羽著，郭紹虞注，《滄浪詩話校釋》，〈詩辨〉，頁 26。

子張力的狀態下，乃轉為肯定寶玉為詩之「別才」，並拔擢之以為兄弟表率。是故對專攻舉業的賈環、賈蘭二人說道：「寶玉讀書不如你兩個，論題聯和詩這種聰明，你們皆不及他。」（第七十七回）後來命諸子弟即席創作〈姽婁詞〉時，也依同樣的標準認為：

（賈環、賈蘭）他兩個雖能詩，較腹中之虛實雖也去寶玉不遠，但第一件他兩個終是別路，若論舉業一道，似高過寶玉，若論雜學，則遠不能及；第二件他二人才思滯鈍，不及寶玉空靈娟逸，每作詩亦如八股之法，未免拘板庸澀。那寶玉雖不算是個讀書人，然虧他天性聰敏，且素喜好些雜書，他自為古人中也有杜撰的，也有誤失之處，拘較不得許多；若只管怕前怕後起來，縱堆砌成一篇，也覺得甚無趣味。因心裏懷著這個念頭，每見一題，不拘難易，他便毫無費力之處，就如世上的流嘴滑舌之人，無風作有，信著伶口俐舌，長篇大論，胡扳亂扯，敷演出了一篇話來。雖無稽考，卻都說得四座春風。雖有正言厲語之人，亦不得壓倒這一種風流去。近日賈政年邁，名利大灰，然起初天性也是個詩酒放誕之人，因在子侄輩中，少不得規以正路。近見寶玉雖不讀書，竟頗能解此，細評起來，也還不算十分玷辱了祖宗。就思及祖宗們，各各亦皆如此，雖有深精舉業的，也不曾發跡過一個，看來此亦賈門之數。……所以近日是這等待他。又要環、蘭二人舉業之餘，怎得亦同寶玉才好，所以每欲作詩，必將三人一齊喚來對作。（第七十八回）

可見「名利大灰」乃是其性靈消長、價值轉向的關鍵。這恰恰合乎寶玉在撰述〈芙蓉女兒誄〉時所自覺的，「今人全惑於功名二字，尚古之風一洗皆盡，恐不合時宜，於功名有礙之故。我又不希罕那功名，不為世人觀閱稱賞」，故能「隨意所之，信筆而去」（第七十八回），乃至辭達意盡而風流畢現。其中所隱含的「詩」與「舉業」之衝突、「性靈」與「名利」之背逆，都暗示了「詩」的非世俗性與邊緣性，而這又與大觀園的存在性質同調，遂共構為一體。

進而言之，《紅樓夢》詩作之直承中晚唐詩作為審美風格的主要來源，也勢必導出性靈說的相關內容。從袁枚《小倉山房詩文集》以及《隨園詩話》中可以發現，無論是求真說、押韻觀、女子詩才論、中晚唐詩評、纖巧清新的美感追求、八股與詩歌的創作衝突等課題，都與《紅樓夢》潛在的美學追求取向若合符契。因此

可以說，於底層內裡支撐《紅樓夢》詩歌的創作活力，而與表層格調派正統觀相平衡的理論依據，實是性靈說最為切當。此處限於篇幅，請詳另文。（註111）

四、矛盾的統一：詩論與詩作的「偽形結構」

在前述分析之下，可以發現《紅樓夢》裡有關詩歌創作的概念與實踐，乃是以多維辯證的狀態存在著，往往在創作活動進行的過程中，時而出現正統思維支配領導的影響，更復有各種外在因素或主流價值時時介入，以致掩蓋或改造創作底層的心靈內蘊；而性靈亦在種種干預與壓抑之下尋求出口，衝決或扭曲其詩歌理論的表層面貌。如此一來，猶如史賓格勒（Oswald Spengler, 1880-1936）於《西方的沒落》（*Decline of the West*）一書中，借取礦物學所發現的「偽形」（Pseudomorphosis，或稱「假蛻變」）現象——即岩層中出現了晶體的內在結構與外在形式互相抵觸的扭曲型態，來闡釋裡外不一的文化模式，（註112）《紅樓夢》中的詩論與詩作之間，亦呈現一種正統其外、偏異其內的「偽形」結構；甚且此一理論與實踐之間表裡衝突所造成的矛盾現象，不獨存在於整部《紅樓夢》的詩歌體系，甚至還化整為零，處處貫注於個別人物有關詩歌的言行中。本節進一步整理《紅樓夢》中，包括賈政、薛寶釵、史湘雲、李紈乃至林黛玉在內，無論性格的迥別與生命情調的殊異，都分別展現出詩論層次（非必限於格調派主張）與創作層次（或評賞層次）的悖逆狀況；而在這自我矛盾被一般化成為正常普遍的情況下，賈寶玉乃成為詩論與詩作完全一致的唯一特例。

（一）「偽形」結構的具體而微

在個別人物身上所體現的微偽形結構，最鮮明突出的是稟賦李商隱式耽溺感傷之性格，而浸染著殘缺之美感的林黛玉，所謂：「黛玉之癡情，千態萬狀，……無微不至，真畫出一個上乘智慧之人，入於魔而不悟，甘心墮落」（註113）但書中明

111. 歐麗娟，〈《紅樓夢》之詩歌美學與「性靈說」〉，初稿待刊。

112. 所謂「偽形」，本是礦物學名詞，指一岩層中原有的礦石或結晶已被溶蝕殆盡，只剩下外在的一副空殼；而當發生火山爆發或其他地層變化時，熔岩或其他礦質流了進來，並就當地的地形填入那些空間中進行結晶，以致出現了裡外不一的扭曲型態，晶體的內在結構與外在形式互相抵觸，明明是某一種岩石，卻表現了另一種岩石的外觀。最早是由史賓格勒藉以說明文化現象，參史賓格勒著，陳曉林譯，《西方的沒落》（臺北：桂冠圖書公司，1980），頁353。

113. 庚辰本第19回回末總評，脂硯齋等著，陳慶浩輯校，《新編石頭記硯齋評語輯校》，頁389。

白宣稱最不喜歡李商隱詩的卻也正是林黛玉。為解決此一矛盾，周春特別提點道：「『最不喜歡李義山詩』，這句是顰卿假話。不然，義山佳句豈止『留得殘荷聽雨聲』一句哉！」（註 114）然而，這種言行不一所致的「假話」，其實遍見於書中各色人物，非獨林黛玉為然，或者性格迥異卻提出同一主張，或者同一人物竟自相矛盾，以下即分類統理加以說明。

1. 性格迥異卻提出同一主張者，如：

薛寶釵、賈寶玉——兩人都反對限韻（第三十七回、第三十八回）。

薛寶釵、賈寶玉——兩人都以「另立排場」、「自放手眼」為創作策略。薛寶釵一方面讚美林黛玉的〈五美吟〉為「命意新奇，別開生面」（第六十四回），自己作的〈柳絮詞〉也是採取不落套的翻案法而寫成（第七十回）；賈寶玉亦是以「別開生面，另立排場」、「另出己見，自放手眼」的原則，而在芙蓉花前撰成〈芙蓉女兒誄〉來奠祭晴雯（第七十八回）。

薛寶釵、林黛玉、李紈——都以「意趣真」、「立意清新」為創作之最高準則（第三十七回、第四十八回），而李紈也以「題目新，詩也新，立意更新」評定林黛玉的詠菊詩奪魁。

薛寶釵、林黛玉——皆曾主張「因難見巧」的限題限韻詩，也都終被打消（第五十二回、第七十回）。

薛寶釵、賈探春——薛寶釵認為詩題的擬定不可「過於新巧」、「過於求生」（第三十七回），呼應了探春對詩社的命名「特新了，刁鑽古怪也不好」的看法（第三十七回）。

薛寶釵、賈政——不約而同地指出詩歌創作「虛構」的本質，薛寶釵認為：「不過是白海棠，又何必定要見了才作。古人的詩賦，也不過都是寄興寫情耳。若都是等見了作，如今也沒這些詩了。」（第三十七回）又指出：「詩從胡說來。」（第四十八回）；賈政則說：「詩歌可以無風作有，信著伶口俐舌，長篇大論，胡扳亂扯，敷演出一篇話來。雖無稽考，卻都說得四座春風。」（第七十八回）

石頭、黛玉、探春與妙玉——都強調創作時必須奠基於「真」的基礎，而追求「不落熟套」的美學價值；而所謂「真」，亦即「親睹親聞」、「真有此事」而「追蹤躡跡」的「真情真景真事」。（註 115）

114. 周春，〈紅樓夢約評〉，收入一粟編，《紅樓夢卷》，卷 3，頁 72。

115. 詳參歐麗娟，《詩論紅樓夢》，第 3 章〈紅樓夢之詩論〉，第 3 節「真與新的創作美學觀」，頁 169-173。

2. 同一人物竟自相矛盾者，如：

李紈——以社長盟主的身分與權威，在白海棠詩之評比時，認為：「若論風流別致，自是（黛玉）這首；若論含蓄渾厚，終讓蘅稿。」此說立即贏得探春的贊同，謂：「這評的有理，瀟湘妃子當居第二。」（第三十七回）然而，接著於詠菊花詩時，卻以林黛玉「傷於纖巧」的作品為第一，李紈道：「等我從公評來。通篇看來，各有各人的警句。今日公評，〈詠菊〉第一，〈問菊〉第二，〈菊夢〉第三，題目新，詩也新，立意更新，惱不得要推瀟湘妃子為魁了。」相對地，黛玉則以高度的自知之明坦承道：「我那首也不好，到底傷於纖巧些。」李紈依然推崇道：「巧的卻好，不露堆砌生硬。」（第三十八回）

林黛玉——違反其纏綿悲戚的創作風格，聲稱「我最不喜歡李義山的詩」（第四十回），以符應教香菱學詩時的詩歌正統觀（第四十八回）。

其次，在教香菱做詩時，黛玉諄諄告誡：「詞句究竟還是末事，第一立意要緊。若意趣真了，連詞句不用修飾，自是好的，這叫做『不以詞害意』。」（第四十八回）然而當她寫出人人稱賞的〈桃花行〉，而升任桃花詩社之社主後，於開社第一次的擬題做詩時，竟然提議：「大家就要桃花詩一百韻。」隨即便受到寶釵以「使不得。從來桃花詩最多，縱作了必落套」來加以反對（第七十回）。若真限題桃花、又以一百韻為度，其間牽合硬湊之處必然在所難免，與寶琴所批評的「強扭生填、分明難人」（第五十二回）又有何異，與黛玉自己以「意趣」為尊之詩論，豈非更是南轅北轍？

賈政——將溫庭筠、曹唐借比賈寶玉與賈環二位不好讀書之兄弟，並譏二人為「發言吐氣總屬邪派，不由規矩準繩，一起下流貨」而「難以教訓」的「二難」（第七十五回）；同時卻又認為賈環、賈蘭二人才思遲鈍，每作詩亦如八股之法，未免拘板庸澀，不如寶玉空靈娟逸，「寶玉雖不算是個讀書人，然虧他天性聰敏，且素喜好些雜書，……每見一題，不拘難易，他便毫無費力之處，就如世上的流嘴滑舌之人，無風作有，信著伶口俐舌，長篇大論，胡扳亂扯，敷演出一篇話來。雖無稽考，卻都說得四座春風。雖有正言厲語之人，亦不得壓倒這一種風流去。」（第七十八回）

薛寶釵——違反其「女子無才便是德」的價值觀，推讚林黛玉反傳統之作的〈五美吟〉為「命意新奇，別開生面」（第六十四回），與她自己填〈柳絮詞〉時「偏要把他說好了，才不落套」（第七十回）的做法完全一致，從而在刻意求新立異的「翻案」技巧上呈現出美學標準的一貫性。

其次，寶釵既認為「不過是白海棠，又何必定要見了才作。古人的詩賦，也不過都是寄興寫情耳。若都是等見了作，如今也沒這些詩了」（第三十七回），並指出「詩從胡說來」（第四十八回），顯然真正認識詩歌創作的虛構本質；卻又為了維護其婦德閨範的觀念，以「史鑒上無考」為由反對薛寶琴的〈蒲東寺懷古〉、〈梅花觀懷古〉這兩首詩，提議「不如另作兩首為是」（第五十一回）。

復次，寶釵原本認為充滿出世獨行之意味、帶有人生幻滅性質的〈寄生草〉乃是「填的極妙」；卻又在寶玉深受影響之後，一方面自責為「罪魁」，一方面認為這些道書禪機是「瘋話」（與黛玉同時所說的「痴心邪話」意義相同），而將寶玉的偈語曲文撕了個粉碎，在審美意趣上明顯發生矛盾（第二十二回）。

再者，寶釵自認平生不喜限韻（第三十七回），但當黛玉建議讓聯詩不夠的人作詠梅詩時，薛寶釵竟規定李紋、邢岫烟、薛寶琴三人限題分韻，分別從「紅梅花」三字分韻歌詠，此法不但在第一句必須限字，分別以「紅」字、「梅」字、「花」字為句尾，同時還必須限韻，各首詩限用「紅」字、「梅」字、「花」字所屬韻部之韻字來為通篇押韻，比諸一般限韻實更為嚴格（第五十回）；而第五十二回也記載，寶釵提議道：「下次我邀一社，四個詩題，四個詞題。每人四首詩，四闋詞。頭一個詩題〈詠《太極圖》〉，限一先的韻，五言律，要把一先的韻都用盡了，一個不許剩。」以致寶琴率先起而反對，道：「這一說，可知是姐姐不是真心起社了，這分明難人。若論起來，也強扭的出來，不過顛來倒去弄些《易經》上的話生填，究竟有何趣味。」

還有，寶釵之創作風格乃是「含蓄渾厚」、「溫雅沉著」、「沉著有身分」，屬於正統的主流；然而在行酒令引詩押韻時，所引之詩句卻比較偏向於纖巧風流之格調，如「雙雙燕子語梁間」、「水荇牽風翠帶長」、「處處風波處處愁」等（第四十回），反倒帶有林黛玉之「纏綿悲戚」與史湘雲「情致嫵媚」的特色。這種歧錯的現象，與下文史湘雲的情況恰恰雷同。

史湘雲——湘雲之創作風格乃是「情致嫵媚」（第七十回），屬於大觀園中所瀰漫「悲涼之霧」中的主調之一；然而於行酒令引詩押韻時，所引之詩句卻比較偏向於典麗雅正之格調，除了「閑花落地聽無聲」之外，其餘如「雙懸日月照乾坤」、「日邊紅杏倚雲栽」、「御園卻被鳥銜出」等（第四十回），呈現的乃是皇家朝廷之堂廡景象，因而表顯得雍容氣派。

對上述之各種事況，有待進一步解說的，是最後有關薛寶釵與史湘雲於行酒令時的引詩現象。兩人之引詩固然受限於牙牌酒令本身的先天規格，如論者所指出，

在《紅樓夢》與其他明清古典小說中穿插的酒令牌戲，幾乎全都是以明瞿佑所撰之《宣和牌譜》為依歸，^(註 116)在這個可通用於牙牌酒令與骰子酒令的牌譜中，共有五十八副骨牌名稱，每一副骨牌都附有一句唐詩及其作者，而為了與牌面相合，用以配引的唐詩也必須依照「會意、即景、象形、紀數、諧聲、比色」這六大原則來選擇。^(註 117)然而即使如此，《紅樓夢》中的酒令牌戲依然出現參差情況，或有酒令不載於《宣和牌譜》等相關文獻上，或有酒令與牌譜之間名同實不同，前者只能推測為作者按照同類法則而自行創作，後者則歸因於曹雪芹為了人物個性所做的修改或創新；^(註 118)此外，論者也已經注意到，湘雲所引的「日邊紅杏倚雲栽」的這句詩並不符合她的身分，因此不免遺憾地推測道：「對惜墨如金的曹雪芹而言，能夠說這不是他小小的敗筆嗎？」^(註 119)由此可知，薛寶釵與史湘雲的酒令內涵不只是在牙牌遊戲規則上對牌譜的直接套用，更依照小說本身的內在需要而加以修改、變化乃至自行製作，成為與全書其他情節血脈相連的一個藝術環節。而這些酒令風格與令主性格的歧錯現象，無疑也是《紅樓夢》中另一個微偽形結構的體現。

(二) 賈寶玉：詩論與詩作一致的唯一特例

在各家表裡衝突、合縱連橫情況下，書中唯一表現出詩論與詩作完全合契統一者，乃是身為自由主義者的賈寶玉。脂批曾指出：「除閨閣之外，並無一事是寶玉立意作出來的。大則天地陰陽，小則功名榮枯，以及吟篇琢句，皆是隨分觸情，偶得之不喜，失之不悲，若當作有心，謬矣。只看大觀園題詠之文，已算平生得意之句，得意之事矣，然亦總不見再吟一句，再題一事，據此可見矣。」^(註 120)因之其獨抒性靈、不拘格套的詩歌論點，徹底地實踐於任何一場詩歌活動中，尤其當眾釵齊聚一堂作詩填詞而限題限韻的情況下，總是表現得並不熱中從事，也不肯勉強塞責，寧可淪為「落第」或「壓尾」。諸如：

第三十八回：湘雲把十二首菊花詩不限韻的緣故說了一番，寶玉立刻附和道：「這才是正理，我也最不喜限韻。」

116. 王乃驥，《金瓶梅與紅樓夢》（臺北：里仁書局，2001），〈紅樓夢的癩祭填寫〉，頁 97。

117. 陶珽編，《說郭續》，卷 38，頁 57。至於《紅樓夢》中運用的詳細情況，可參王乃驥，《金瓶梅與紅樓夢》，〈宣和牌譜與明清小說的酒令牌戲〉，頁 111-113。

118. 王乃驥，《金瓶梅與紅樓夢》，〈紅樓夢的癩祭填寫〉，頁 109、頁 93。

119. 同前引，頁 89。

120. 庚辰本第 22 回批語，脂硯齋等著，陳慶浩輯校，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，頁 437。

第四十八回：香菱苦心學詩，在黛玉的悉心指導之下講述對詩的體認與領會，寶玉聽了，先是笑道：「既然是這樣，也不用看詩。會心處不在多，聽你說了這兩句，可知『三昧』你已得了。」隨後又大笑道：「你已得了，不用再講，越發倒學雜了。你就作起來，必是好的。」

第五十回：大家在蘆雪庵即景聯句時，探春、李綺、李紋、香菱、李紈諸人因為才弱而退居一旁，寶玉卻是「看寶釵、寶琴、黛玉三人共戰湘雲，十分有趣，那裡還顧得聯詩」，只在黛玉推他之際接了兩句，沒想到還被湘雲笑罵道：「你快下去，你不中用，倒耽擱了我。」結果詩做完後，李紈評比高下，認為寶玉又落了第，寶玉便笑道：「我原不會聯句，只好擔待我罷。」李紈笑道：「也沒有社社擔待你的。又說韻險了，又整誤了，又不會聯句了，今日必罰你。」可見寶玉的回回壓尾，乃是不耐拘束的結果。

第五十回：對大家限題以〈訪妙玉乞紅梅〉罰作一首詩時，向大家告饒道：「姐姐妹妹們，讓我自己用韻罷，別限韻了。」

第七十回：大家填寫柳絮詞時，以一支夢甜香限時。「寶玉雖作了些，只是自己嫌不好，又都抹了，要另作，回頭看香，已將燼了。……寶玉見香沒了，情願認負，不肯勉強塞責，將筆擱下。」只是看了探春所填的半闕〈南柯子〉，「見沒完時，反倒動了興開了機，乃提筆續道……。」眾人看了笑道：「正經你分內的又不能，這卻偏有了。縱然好，也不算得。」於是交白卷論處。可見寶玉之補填得好，是基於對探春詞的有感而發，以致「動興開機」的性靈抒張，因此一氣呵成且又真摯感人；而所謂「正經分內的」乃是拈鬪所得的〈蝶戀花〉，在徒具詞格調式的空殼之下，不免「為文造情」而步步受限，創作乃淪為「勉強塞責」。

第七十八回：認為「誄文輓詞也須另出己見，自放手眼，亦不可蹈襲前人的套頭，填寫幾字搪塞耳目之文，亦必須洒淚泣血，一字一咽，一句一啼，寧使文不足悲有餘，萬不可尚文藻而反失悲戚。……隨意所之，信筆而去，喜則以文為戲，悲則以言志痛，詞達意盡為止，何必若世俗之拘拘於方寸之間哉！」恰恰配合其「何不在芙蓉前一祭，豈不盡了禮，比俗人去靈前祭弔又更覺別致」的獨特祭儀，達到形式與內容各方面的統一。

值得注意的是，正是基於「詞達意盡為止，何必若世俗之拘拘於方寸之間」的率性任意，當曹雪芹代筆為書中人物創作詩歌時，便在賈寶玉身上不避諱地直接襲用古人原句，如第三十八回〈螃蟹詠〉中的「橫行公子卻無腸」出自金元好問〈送蟹與兄〉詩的「橫行公子本無腸」，而第五十回燈謎詩中的「天上人間兩渺茫」也

與晚唐曹唐〈大遊仙詩·玉女杜蘭香下嫁於張碩〉中的句子一字不差。這種做法，其實與頌聖場合中或行集句酒令時擷取古詩孤句的情況大有不同，蓋後者本就以孤句殘詩即可獨立成說，而其「引用」的性質亦十分明確，易為在場諸人與後代讀者所共知，因此並無剽竊之嫌；然而在創作性詩篇中直接套入前人詩句，則「引用」的性質便隱沒不彰，無形中也就喪失了免於剽竊之譏的護身符，似乎不免可議。而這兩個詩例都是出於堅持不限韻、不聯句，並認為「古人中也有杜撰的，也有誤失之處，拘較不得許多」，又曾主張「編新不如述舊，刻古終勝雕今」的賈寶玉之手，則在創作中不加拘較地「述舊刻古」，也就不會顯得那麼突兀，可謂其詩學主張的極端實踐。

五、結語

從表面上來看，在有清一代所流行的神韻說、格調說、性靈說、肌理說等詩論派別中，《紅樓夢》的詩論與創作彷彿是調和諸家的產物，因此即有學者認為「《紅樓夢》對待前代詩歌遺產是採取兼師眾長的態度」；^(註 121)但若細細加以區分，則嚴格說來，此種「調和」並非各取所長、折衷融裁之後的大雜燴表現，毋寧說，其做法乃是將詩學理論與作品實踐大致二分，基本上各自與當代不同的詩論作對應，而相反相成地取得互補的效果。猶如胡應麟(1551-1602)所言：

作詩大要不過二端，體格聲調、興象風神而已。體格聲調有則可循，興象風神無方可執。故作詩者但求體正格高，聲雄調鬯。積習之久，矜持盡化，形跡俱融。興象風神，自爾超邁。譬則鏡花水月，體格聲調，水與鏡也；興象風神，月與花也。必水澄鏡朗，然後花月宛然。詎容昏鑑濁流求覩二者。故法所當先，而悟不容強也。^(註 122)

因而「漢唐以後談詩者，吾於宋嚴羽(案：「羽」當作「儀」)卿得一悟字，於明李獻吉得一法字，皆千古詞場大關鍵。第二者不可偏廢，法而不悟，如小僧縛律；

121. 周寅賓，〈論黛玉寶釵的詩學觀與明清詩歌流派的關係〉，《紅樓夢學刊》，1(北京：1986)，頁73。

122. 胡應麟，《詩藪》(臺北：正生書局，1973)，卷5，〈內編〉，頁97。

悟不由法，外道野狐耳。」^(註 123)同樣的，本文經由《紅樓夢》中詩歌論述的爬梳重構，所得出的研究成果亦是如此：

(一) 從小說文本延伸出去，借助歷時 (diachronic) 與共時 (synchronic) 的視野，進一步拓展《紅樓夢》之詩論與實踐中，所反映的傳統詩學主流與當代社會習尚的環境影響。而透過全局宏觀之照察，我們可以抉剔出《紅樓夢》詩論的構成核心，主要乃直接格調說而一脈直下，構成正宗詩學傳統的傳承譜系；亦即書中有關創作形式、功夫論、學詩進程、感發說各方面的主張，都與古典詩學之理想範式與詩論傳統相吻合，也指向一種服從權威、崇尚主流的價值取向。此為「體格聲調」的「法」一面。

(二) 至於《紅樓夢》中的詩歌書寫卻捨此而另有所宗，凡有別於眾手聯句、奉詔應制之作而屬於個人的抒情篇章，大都指向一種獨抒性靈的逆向實踐，而表現出以性靈說為主的審美取向；在呼應性靈說的同時還更進一步回溯，展示了對中晚唐詩風的特殊偏愛與親炙之情，無論是意象 (image)、風格、美感、意向 (intention) 甚至技巧研發或審美範式，都清楚帶有中晚唐詩的烙印。此則為「興象風神」的「悟」一面。

如此一來，理論上「判若水火」^(註 124)的格調說與性靈說便以平行的方式在不同層次上獲得安頓並取得協調互補，兩者之間既是二分的對立關係 (binary oppositions)，同時也是不可偏廢的「二元襯補」關係 (complementary bipolarity)。^(註 125)此種由詩歌之理論與實踐之間表裡分化所造成的偽形結構既獨特而複雜，使得《紅樓夢》的詩歌世界延異出正統／異端、形式／內容、支配／抗衡、主流／潛脈、詩教／詩心之間的多維辯證，其內蘊空間也更形寬廣。

123. 同前引，頁 96-97。

124. 錢泳，《履園譚詩》，收入丁福保輯，《清詩話》，頁 871。

125. 「二元襯補」意指萬物在兩極之間不斷地交替循環的關係，一如「假作真時真亦假，無為有處有還無」與「你方唱罷我登場」之說，而真／假、有／無、生／死、冷／熱等乃是人生經驗中互相補充，並非辯證對抗的兩個方面。參浦安迪，《中國敘事學》，頁 95、160。

引用書目

一、傳統文獻

- 丁福保輯，《清詩話》，臺北：木鐸出版社，1988。
- 王 昶，《湖海詩傳》，臺北：臺灣商務印書館，1968。
- 田同之，《西圃詞說》，收入唐圭璋編，《詞話叢編》，臺北：新文豐出版公司，1988。
- 白居易，《白居易集》，臺北：漢京文化公司，1984。
- 沈德潛，《唐詩別裁集》，臺北：廣文書局，1970。
- ，《清詩別裁集》，上海：上海古籍出版社，1984。
- 沈德潛著，蘇文擢詮評，《說詩碎語詮評》，臺北：文史哲出版社，1985。
- 吳 喬，《圍爐詩話》，收入郭紹虞輯，《清詩話續編》，臺北：木鐸出版社，1983。
- 宋 玉，〈九辯〉，收入洪興祖注，《楚辭補注》，臺北：長安出版社，1984。
- 李東陽，《麓堂詩話》，收入丁福保輯，《歷代詩話續編》，北京：中華書局，1983。
- 李夢陽，《空同集》，《景印文淵閣四庫全書》集部 201 別集類，臺北：臺灣商務印書館，1986。
- 何景明，《大復集》，《景印文淵閣四庫全書》集部 206 別集類，臺北：臺灣商務印書館，1986。
- 胡應麟，《詩藪》，臺北：正生書局，1973。
- 俞文豹，《吹劍錄》，《叢書集成初編》2878，北京：中華書局，1991。
- 紀昀總纂，《武英殿本四庫全書總目提要》，臺北：臺灣商務印書館，1983。
- 唐 寅，《唐伯虎全集》，杭州：中國美術學院出版社，2002。
- 袁 枚，《隨園詩話》，臺北：漢京文化公司，1984。
- 徐師曾，《詩體明辯》，臺北：廣文書局，1972。
- 徐獻忠，《唐詩品》，收入吳文治主編，《明詩話全編》，蘇州：江蘇古籍出版社，1997。
- 脂硯齋等著，陳慶浩輯校，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，臺北：聯經出版公司，1986 年增訂本。
- 許學夷，《詩源辨體》，北京：人民文學出版社，1998。
- 許 渾，〈晚自朝臺津至韋隱居郊園〉，收入康熙敕編，《全唐詩》，北京：中華書局，1990，卷 533，頁 6090。
- 魚玄機，〈閨怨〉，收入康熙敕編，《全唐詩》，北京：中華書局，1990，卷 804，頁 9049。

- 曹雪芹著，馮其庸等校注，《紅樓夢校注》，臺北：里仁書局，1995。
- 陳沂，《拘虛詩談》，《北京圖書館古籍珍本叢刊》集部明別集類 102，北京：書目文獻出版社，1988，明嘉靖刻本。
- 賀裳，《載酒園詩話》，收入郭紹虞輯，《清詩話續編》，臺北：木鐸出版社，1983。
- 賀貽孫，《詩筏》，收入郭紹虞輯，《清詩話續編》，臺北：木鐸出版社，1983。
- 黃生，《杜詩說》，合肥：黃山書社，1994。
- 陶珽編，《說郭續》，《續修四庫全書》子部雜家類 1192，上海：上海古籍出版社，2002，清順治三年宛委山堂刻本。
- 葉燮，《原詩·外篇下》，收入丁福保輯，《清詩話》，臺北：木鐸出版社，1988。
- ，《汪文摘謬》，《叢書集成續編》204 文學類，臺北：新文豐出版公司，1989。
- 趙殿最，〈序文〉，收入趙殿成，《王右丞集箋注》，上海：上海古籍出版社，1998，頁 565。
- 潘德輿，《養一齋詩話》，收入郭紹虞輯，《清詩話續編》，臺北：木鐸出版社，1983。
- 錢泳，《履園譚詩》，收入丁福保輯，《清詩話》，臺北：木鐸出版社，1988。
- 錢謙益，《列朝詩集小傳》，上海：上海古籍出版社，2008。
- 謝榛，《四溟詩話》，北京：中華書局，1985。
- 嚴羽著，郭紹虞注，《滄浪詩話校釋》，臺北：里仁書局，1987。
- 顧璘，〈論詩書〉，收入黃宗羲輯，《明文海》，北京：中華書局，1987，卷 161，頁 1615。

二、近人論著

- * 王乃驥，《金瓶梅與紅樓夢》，臺北：里仁書局，2001。
- 王世懋，《藝圃擷餘》，收入何文煥輯，《歷代詩話》，臺北：漢京文化公司，1983。
- 王國維著，滕咸惠注，《人間詞話新注》，臺北：里仁書局，1994。
- 任海天，《晚唐詩風》，哈爾濱：黑龍江教育出版社，1998。
- 李萬鈞，〈「詩」在中國古典長篇小說中的功能〉，《文史哲》，3，濟南：1996，頁 90-97。
- 李豐楙，《憂與遊：六朝隋唐遊仙詩論集》，臺北：臺灣學生書局，1996。
- * 吳宏一，《清代詩學初探》，臺北：臺灣學生書局，1986。
- 金開誠，〈從《紅樓夢》看曹雪芹的詩論〉，收入周策縱、余英時等著，《曹雪芹

- 與紅樓夢》，臺北：里仁書局，1985，頁 126-146。
- 周寅賓，〈論黛玉寶釵的詩學觀與明清詩歌流派的關係〉，《紅樓夢學刊》，1，北京：1986，頁 57-73。
- 周 春，《閱紅樓夢隨筆》，收入一粟編，《紅樓夢卷》，臺北：新文豐出版公司，1989。
- 陳文新，《明代詩學》，長沙：湖南人民出版社，2000。
- 陳其泰，《紅樓夢回評》，收入朱一玄編，《紅樓夢資料匯編》，天津：南開大學出版社，2001。
- * 陳伯海主編，《唐詩學史稿》，石家莊：河北人民出版社，2004。
- 許 總，《唐詩史》，南京：江蘇教育出版社，1994。
- * 郭紹虞，《中國文學批評史》，臺北：文史哲出版社，1990。
- 張 方，《中國詩學的基本概念》，北京：東方出版社，1996。
- 張 健，《清代詩學研究》，北京：北京大學出版社，1999。
- 葉維廉，《飲之太和——葉維廉文學論文二集》，臺北：時報文化公司，1980。
- 傅孝先，《無花的園地》，臺北：九歌出版社，1986。
- 楊 暉，《古代詩「路」之辯：《原詩》和正變研究》，桂林：廣西師範大學出版社，2008。
- 齊益壽，〈談六朝詠史詩的類型〉，《中華文化復興月刊》，10.4，臺北：1977，頁 9-12。
- 聞一多，《聞一多全集》，臺北：里仁書局，2000。
- * 蔡義江，《紅樓夢詩詞曲賦評注》，北京：團結出版社，1995。
- 歐麗娟，〈李賀詩歷代評論之分析〉，《國立編譯館館刊》，22.1，臺北：1993，頁 129-158。
- * ——，《唐詩的樂園意識》，臺北：里仁書局，2000。
- * ——，《詩論紅樓夢》，臺北：里仁書局，2001。
- ，〈《紅樓夢》中的「紅杏」與「紅梅」：李紈論〉，《臺大文史哲學報》，55，臺北：2001，頁 339-374。
- ，〈由屋舍、方位、席次論《紅樓夢》中榮寧府宅的空間文化〉，《思與言》，48.1，臺北：2010，頁 5-53。
- ，〈論《紅樓夢》與中晚唐詩的血緣系譜與美學傳承〉，《臺大文史哲學報》，75，臺北：2011。（出版中）
- ，〈《紅樓夢》之詩歌美學與「性靈說」〉，初稿待刊。
- 錢鍾書，《談藝錄》，北京：中華書局，1999。
- 蕭 馳，《中國抒情傳統》，臺北：允晨文化公司，1999。
- * 吉川幸次郎著，鄭清茂譯，《宋詩概說》，臺北：聯經出版公司，1988。

-
- * 浦安迪 (Andrew H. Plaks) , 《 中國敘事學 》 (*Chinese Narrative*) , 北京 : 北京大學出版社 , 1996 。
 - * 史賓格勒 (Oswald Spengler) 著 , 陳曉林譯 , 《 西方的沒落 》 (*Decline of the West*) , 臺北 : 桂冠圖書公司 , 1980 。
- Wong, Kam-Ming. "Point of View, Norms, and Structure: *Hung-lou Meng* and Lyrical Fiction," in Andrew H. Plaks ed., *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays* . Princeton: Princeton University, 1974, pp. 203-236.

(說明 : 書目前標示*號者已列入 selected bibliography)

Selected Bibliography

- Cai, Yi-jiang. *Honglouloumeng Shi-ci-qu-fu Pingzhu (Comment and Commentary on the Poems in Dream of the Red Chamber)*. Beijing: Tuanjie Chubanshe, 1995.
- Chen, Buo-hai (ed.). *Tang Shixue Shigao (History of Tang Poetics)*. Shijiazhuang: Hebei Renmin Chubanshe, 2004.
- Kuo, Shao-yu. *Zhongguo Wenxue Piping Shi (History of Chinese Literary Criticism)*. Taipei: Wenshizhe Chubanshe, 1990.
- Ou, Li-juan. *Tangshi de Leyuan Yishi (Paradise Awareness in Tang Poetry)*. Taipei: Liren Books, 2000.
- . *Shi Luen Honglouloumeng (Exploration into the Poetics in Dream of the Red Chamber)*. Taipei: Liren Books, 2001.
- Plaks, Andrew H. *Zhongguo Xushi Xue (Chinese Narrative)*. Beijing: Peking University Press, 1996.
- Spengler, Oswald. *Decline of the West*. Trans. Xiaolin Chen. Taipei: Guiguan Book Company, 1980.
- Wang, Nai-ji. *Jingpingmei yu Honglouloumeng (Jingpingmei and The Dream of the Red Chamber)*. Taipei: Liren Books, 2001.
- Wu, Hong-yi. *Qingdai Shixue Chutan (An Exploration into Qing Poetics)*. Taipei: Student Book Co., 1986.
- Yoshigawa, Kōzō. *Songshi Gaishuo (Introduction to Song Poetry)*. Trans. Qingmao Zheng. Taipei: Linking Publishing Co., 1988.

Pseudomorphosis in the Poetic Theory and Practice in *The Dream of the Red Chamber*: The Union of Ge-Diao and Xing-Ling

Ou, Li-chuan

Department of Chinese Literature
National Taiwan University

ABSTRACT

The art of *The Dream of the Red Chamber* is deeply rooted in lyrical tradition, wherein the poem genre plays the single most important role. This paper studies the poetic theory and practice as revealed in *The Dream of the Red Chamber* and shows that the practice of poetry in the novel contradicts the poetic theory expressed there. The identified contradiction between theory and practice of the poetry is named *pseudomorphosis*. Via both diachronic and synchronic approaches, and in the context of both historical and textual analyses, I clarify the respective correspondence of poetic practice of *The Dream of the Red Chamber* and Xing-Ling 性靈說 on the one hand, and the poetic theory and Ge-Diao 格調派 on the other hand. In addition, many multi-dimensional contrasts between poetic theory and practice in *The Dream of the Red Chamber* are exposed, such as orthodoxy/heresy, form/content, dominance/protest, mainstream/latent-flowing and poetic civilization/poetic mind. These contrasts are investigated in the context of the fundamental struggle of *The Dream of the Red Chamber*, the confrontation between canonic convention and individual freedom.

Key words: *The Dream of the Red Chamber*, poetic theory, Ge-Diao 格調派, Xing-Ling 性靈說, mid-late Tang poetry

(收稿日期：2009.12.9；修正稿日期：2010.4.27；通過刊登日期：2010.5.7)