

從互文關係論《石頭記》的悖論 敘事主題

蕭 馳*

摘 要

《石頭記》涉及「情」之主題關懷向來被認為迷離惆恍，而八十回後著作權的懸案更使小說之傾向難以確認。本文以小說文本間存在的互文為探討的新基點。文中提出：《石頭記》是以晚明以來豔情淫穢小說中的贖救母題來展開主人公的故事的。然而，通過精心玩弄情與欲一對詞匯遊戲，它對自身承繼的傳統進行了諷刺性模仿。由此，小說中主人公的精神成長遂悖論地糾纏於贖救與啟悟兩個母題之中。一方面，小說描寫了主人公發現世界之為不情不美的未完成啟悟歷程；另一方面，小說的贖救母題又將作者對晚明以還文學思潮的反思戲劇化。在後設的層次上，《石頭記》的贖救母題和認知歷程包含著對於傳統抒情人生觀的反省。從而，《石頭記》將中國文學由抒情詩向近代小說的文類轉變中的認知進程寓言化了。

關鍵詞：紅學、石頭記、互文關係、啟悟母題、贖救母題

《紅樓夢》思想內容之迷離深邃首先見諸其涉及「情」的觀念。是書第一回，作者借空空道人之口明言《石頭記》「大旨不過談情」。無論人們怎樣辯說這部小說內容之複雜，「情」畢竟是其中心的主題關懷之一。然而，中外學者們卻對此作出了歧異，甚或全然對立的理解。一種看法是俞平伯先生在討論《金瓶梅》與《紅樓夢》的淵源關係時提到的「色空」說（色是色

* 作者係新加坡國立大學講師。

欲之色，非佛家五蘊之色）。其實佩之早在1902年發表的〈《紅樓夢》新評〉一文中即把此書的「人生哲學」歸結為「以克制情欲為第一義」。¹八十年代中期以後，當年俞平伯悄然接觸到的觀點，終於成為公然的話題。杜景華在1990年發表的〈《紅樓夢》與禪宗〉一文中就說：「對於曹雪芹的禪空觀，我想我們是不必迴避的。無論有意無意迴避或繞過這種禪空觀，對於《紅樓夢》一開卷便拋給我們的許多迷離觀念以及全書中許多人物的歸宿，我們都將無法得到更為合理的解釋。」杜文認為：曹雪芹雖然從現實的角度肯定「情」與「欲」的合理性，卻最後以「空」又否定了「情」。²在海外，上述觀念得到更廣泛的認同。企鵝版《石頭記》的英譯者霍克斯（David Hawkes）就認為：正如第一回所暗示的，此部小說是關於主人公賈寶玉朝向佛教涅槃的人生旅程。³余國藩（Anthony C. Yu）在〈情僧的求索：《石頭記》中的佛教意蘊〉聲稱：寶玉達至情愛是一場空幻的認識貫穿著整部小說的敘事文。⁴李惠儀（Wai-ye Li）則在論證中國古典文學傳統中由迷幻而啓悟之母題時，將《紅樓夢》作為其論證之緣起和結束。據她的看法，在此部小說的故事中，「由迷幻而啓悟」體現為主人公的由情而不情。⁵顯然，這一論點可以在小說文本中找到相當的根據。其中最有力者是書中幾個「模範故事」對主人公結局的暗示：空空道人的「自色悟空」，甄士隱作〈好了歌解〉後而出走，以及柳湘蓮的斬情入空門等等，似乎都提示著上述主題。脂評中提到曹雪芹原來構思中寶玉最終之「懸崖撒手」似亦印證此說。如果我們承認書中的一僧一道具有代表作者「外在意向」（Karl S. Y. Kao 所謂 auto-hetero-motive⁶）之功能，第一回書中僧道談到紅塵中樂事「到頭一

1 郭豫適編，《紅樓夢研究文選》（上海：華東師範大學出版社，1988），頁269。

2 見《紅樓夢學刊》，1990：3，頁181-213。

3 見 Anthony C. Yu（余國藩），“The Story of the Stone: A Symbolic Novel,” in *Rendition*, Spring, 1986, pp. 6-17.

4 見 Anthony C. Yu（余國藩），“The Quest of Brother Amor: Buddhist Intimations in *The Story of the Stone*,” in *HJAS*, 49:1 (1989), p. 64.

5 參看 Wai-ye Li（李惠儀），*Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp.231-256.

6 見 Karl S. Y. Kao, “Bao and Baoyin: Narrative Causality and External Motivations in Chinese Fiction,” *CLEAR*, 11(1989), pp. 118-121.

夢，萬境皆空」亦未嘗不是作者主題關懷的一種明示。所以甲戌本脂硯齋的夾批說：此「四句乃一部之總綱。」⁷但情節的結局真就是主題的歸宿嗎？二道人問道：「湯臨川先生云：『夢了爲覺，情了爲佛。』寶玉懸崖撒手，寶玉之夢覺矣，寶玉之情了矣。吾不知其情了之後，爲佛耶？爲石耶？爲神瑛侍者耶？抑仍返靈河崖上澆灌其絳珠仙草耶？迷離惝怳，信乎欲辨已忘言矣。」⁸

另一種看法則認定《紅樓夢》的主題是證情。如汪道倫索興說「《紅樓夢》是『誨情』之書。」⁹紅學前輩周汝昌先生則謂：情僧讀《石頭記》時「因空見色，即色生情，傳情入色，即色悟空，二『空』之間，夾的真內容就是一個『情』字。」所以這部小說表達著其作者的「唯情主義哲學思想」。¹⁰在《紅樓夢與中華文化》這部近年來比較引人注意的紅學著作中，周氏也斷言：《紅樓夢》的「真主題」是「最博大、最崇高的情。」¹¹梁歸智則從「探佚學」去說明小說的證情主題。爲此，他推斷寶玉有「二次出家」。並因而聲稱：「按脂批中說寶玉『懸崖撒手』、『棄寶釵鬪月』俱不是末回情節，而要早得多，是寶玉第一次出家中的情節。《石頭記》中對『懸崖撒手』實際上是否定的，它的主題思想是『證情』而不是色空。賈寶玉、柳湘蓮、妙玉都是出家『撒手』而終於『緣未了』，然後又還俗，至末回始能『緣了證』歸於『情榜』。」¹²

對於二十世紀末的讀者而言，探討一部小說的主題關懷，本不必重構作者的意圖。作品的思想意義未嘗不可以是多義的、悖論的。但對同一部小說思想傾向的探討竟出現如此對立的局面，也畢竟是文學研究中值得注意的現象。而且，與中國小說主題迷離的某些作品如《鶯鶯傳》、《金瓶梅》相比，對《紅樓夢》主題的歧異理解又顯然與後面章回的著作權，以及可能存

7 陳慶浩編，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》（臺北：聯經出版事業公司，1979），頁6。

8 見馮其庸編，《八家評批紅樓夢》上冊（北京：文化藝術出版社，1991），頁38。

9 見汪道倫，〈無材補天，枉入紅塵〉，《紅樓夢學刊》，1988：1，頁281-298；以及〈中國傳統文化中的情學與《紅樓夢》〉，《紅樓夢學刊》，1990：1，頁105-129。

10 見周汝昌，〈《紅樓夢》與情文化〉，《紅樓夢學刊》，1993：1，頁74-75。

11 見《紅樓夢與中華文化》（北京：工人出版社，1989），頁176。

12 見梁歸智，〈「情榜」證情〉，《石頭記探佚》（大同：山西教育出版社，1992），頁267。

在過的佚稿這一懸案相關。這就是說，對此一主題關懷的探討實質上又是文本問題。正因為如此，這一問題的討論就不再局限於思辨的層次。本文旨在從這樣的意義之上重新探索這部中國最偉大古典小說的思想傾向。但是，本文的實證依據卻主要不是探佚學的成果，而是脂評《石頭記》文本以及其與小說傳統間存在的互文（intertext）。¹³ 這後一方面同樣是廣義上的文本事實，但卻是由讀者之自覺而未必作者之自覺建構的事實。這樣的事實常常為注重實證的批評者所忽略。

然而，對於《紅樓夢》這樣一部文本完整性本身即存在疑問，主題傾向難以確立的作品而言，互文關係也許是最應注意的。正如倡導「互文關係」理論的重要批評家瑞夫萊特（Michael Riffaterre）所說：（閱讀中）歧義、模糊、不可決定性、不可讀性、非語法性正是為了提醒讀者去注意到能使作品中這些問題迎刃而解的互文的存在。互文方法將把讀者引向正確的閱讀。¹⁴ 互文關係理論強調了作品創作與閱讀以往作品的關係，這種關係卻不同於影響和吸收，它是指文本之間的對話（dialogue）、諷刺性模仿或戲擬（parody）、爭執（contestation）、或故作翻案文章。紅學的成果越來越證明：《石頭記》是飽受中國小說傳統浸淫的。它的出現不僅是對於盛清時代社會危機和文人精神處境之回答，亦是對於自身所承繼的傳統之回答。此一本質已開始為學界注意。如周汝昌先生就指出，此書之藝術構思，頗與《水滸傳》呼應：《水滸》寫被壓在地底的天罡地煞下世為綠林好漢，《石頭記》寫一千風流孽鬼下世為紅粉佳人；金本（崇禎貫華堂刻本）《水滸》以忠義堂石碣上的英雄榜為小說「點睛結穴」，《石頭記》則以「情榜」收束全書。¹⁵ 這一個對比正可見出《石頭記》的作者是慣於「脫胎換骨」的。王靜（Jing Wang）的《石頭記：互文關係、古代中國石頭傳說，和紅樓夢、水滸傳、西遊記中的石頭象徵》一書則從圍繞石頭的互文關係入手，解讀了三部小說。

13 由於下文的論證將局限於使用脂批的前八十回文本，所以下文提到這部小說時將改稱《石頭記》。

14 參見 Jay Cayton 和 Eric Rothstein 的 “Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality,” 載其所編 *Influence and Intertextuality in Literary History* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1991), p. 24.

15 同註 11，頁 174-175。

作者首先指出：《石頭記》有關石頭的文本與以往文本不停地進行著交流，如像《西遊記》一樣，《石頭記》亦以仙石變化起筆，其中甄賈寶玉，或從《西遊記》兩行者脫胎。¹⁶然而，此書和中國傳統中多數作品不同之處在於：它慣作翻案文章：「在生動的再創造中，《西遊記》的石猴與《水滸傳》的石碣使得民間傳說中石頭的歷史恢復了活力，而在《紅樓夢》中，石頭的豐富語義卻超越了石頭傳說加諸它的限制。作品以微妙的偏差完成這一超越。……它將玉石這一變形結合進來，以激發與後者的互文關係，在其自身的意義領域觸發了語義搖擺。」而作為重要的主題設計，石——玉間的對話則將小說世界建立在文義恍惚的「假做真時真亦假」這一虛構真理之上。¹⁷筆者在拙文〈從「才子佳人」到《紅樓夢》：文人小說與抒情詩的一段情結〉中，也曾對《石頭記》與清初才子佳人小說的互文關係做過探討。¹⁸而本文則旨在分析《石頭記》與另一支小說傳統的互文關係，並由此為討論上文談到的主題傾向確立一個新的立足點。

—

欲對《石頭記》情節有一整體了解，而不牽涉其後部文本問題之爭論，推敲玩味前八十回中「預敘」部分之意義，應不失為一種安全策略。而寶玉神游太虛境之第五回則無疑是最應注意的。清代評點家護花主人說：此回中小說「全部情事俱已籠罩在內，而寶玉情竇亦從此而開，是一部書之大綱領。」¹⁹的確，不僅諸女子之命運在「金陵十二釵正冊」、「副冊」、「又副冊」以及「紅樓夢」曲中被提示出來，主人公寶玉性格命運的發展線索亦於此回中被披露。後者恰與本文的論題相關。寶玉於太虛幻境的活動可分述為：游賞（包括飲仙茗美酒，翻閱薄命司中卷冊，聽紅樓十二支曲等）——

16 見 Wang, Jing (王靜), *The Story of the Stone: Intertextuality, Ancient Chinese Stone Lore, and the Stone Symbolism of Dream of the Red Chamber, Water Margin, and The Journey to the West* (Durham: Duke University Press, 1992), pp. 20-21.

17 *Ibid.*, p. 29.

18 載《漢學研究》，14：1（1996.6），頁249-278。

19 同註8，頁134。

警幻與之談論「意淫」——與可卿雲雨做愛——與可卿出游至迷津，警幻追來勸戒——夢覺。在此過程中，警幻重複地表示邀寶玉來此是為達致以幻破幻之目的。第一次是在寶玉閱過卷冊之後，警幻對眾仙子說：

你等不知原委。今日……偶遇榮寧二公之靈，囑吾云：「……嫡孫寶玉一人，稟性乖張，生情怪謔……幸仙姑偶來，可望先以情慾聲色等事警其痴頑，或能使彼跳出迷人圈子，然後入於正路。」……故引彼再至此處，令其再歷飲饜聲色之幻，或冀將來一悟，亦未可知也。²⁰

第二次是在議論過「意淫」之後，祕授雲雨之前，警幻對寶玉說：

今既遇令祖寧榮二公剖腹深囑……是以特引前來醉以靈酒，沁以仙茗，警以妙曲，再將吾妹一人乳名兼美，字可卿者許配于汝。今夕良時，即可成姻。不過令汝領略此仙閨幻境風光尚如此，何況塵境之情景哉！而今後萬萬解釋改悟前情……。²¹

警幻在此明言她在運用「由迷情而醒悟」的策略。值得注意的是：相似的過程也在寶玉故事的幾個「前引」——空空道人、甄士隱和柳湘蓮的故事中——出現。這裡重複出現的顯然是承自明代以來小說傳統中的一個母題。清初的董說在其〈西游補答問〉中寫道：

悟通大道，必先空破情根；空破情根，必先走入情內；走入情內，見得世界情根之虛，然後走出情外，認得道根之實。²²

在此，小說的作者靜嘯齋主人董說實際上扮演了類似警幻的角色，或者警幻在《石頭記》中替代了《西游補》作者的聲音。對於《石頭記》和《西游補》這樣以佛學概念為結構框架的作品，還應當指出這一母題可能的佛學淵源——大乘佛學許多經典討論的「順權方便」。《順權方便經》假號品第四寫到須菩提向大菩薩請教順權方便：

須菩提問：何謂好樂順權方便？其女答曰：唯須菩提，或有眾生先以一切欲樂之樂而娛樂之，然後乃勸化以大道。若以眾生因其愛欲而受律者，輒授愛欲悅樂之事。……或有好樂鼓舞歌戲淫樂悲聲若干等種雜技，我則隨意取令充飽各得所願，然後爾乃勸發道意度脫眾生。²³

《西游補》並非真正的穢情小說。在同樣貫穿上上述母題的《繡榻野史》、

20 馮其庸主編，《脂硯齋重評石頭記匯校》第1冊（北京：文化藝術出版社，1987，庚辰本），頁253-255。

21 同上註，頁279-280，庚辰本。

22 引自丁錫根編，《中國歷代小說序跋集》下冊（北京：人民文學出版社，1996），頁1393。

23 《大正新修大藏經》，14卷「經集部」（臺北大正藏新修訂版），頁9926。

《昭陽趣史》、《痴婆子傳》、《肉蒲團》、《空空幻》等書中，我們纔看到了作者怎樣借用「善權方便」：《繡榻野史》的東門生在麻氏、金氏、大里託夢之後，恨自己罪孽深重，到即空寺作了和尚，「明了心，見了性，常常的把自己做過的事兒，勸世間的人。」²⁴《昭陽趣史》中的合德、飛燕在死後被貶作巨龜、猛虎，最後「隨真人回院化了女身，道家打扮，朝夕修心練性，欲圖正果。」²⁵《痴婆子傳》的上官阿娜被休之後，咬指出血曰「誓不作色想」，從此頰首懺過。²⁶《肉蒲團》的未央生做了種種落地獄的事而遭了陽報以後，重見孤峰長老作了和尚，取法名曰頑石，立意參禪，專心悟道。《空空幻》的花春在夢中造歷了風月之情的正反兩面，從此斷絕了以風流才子之身配眾佳人的夢想。以上這些小說的主人公都是淫蕩角色，小說內容的主體乃為展示其夢中的（如《空空幻》）或塵世的種種穢行，但卻皆以悚然驚醒後改悟，乃至進入空門收場。作者借此一在篇幅上與整部文本極不相稱的結尾，草草地為自己的「觀淫」和「暴露」行為作了辯解。《痴婆子傳》的作者有在結尾處因而能說「是書行乃正閨闈，嚴防閑之助云。」²⁷《肉蒲團》第一回則從佛學以外作了辯解：

做這部小說的人，原具一片婆心，要為世人說法。勸人窒欲，不是勸人縱欲；為人秘淫，不是為人宣淫。看官們不可認錯他的主意。既是要使人遏淫窒欲，為甚麼不著一部道學之書維持風化，卻做起風流小說來？看官有所不知，凡移風易俗之法，要因其勢而利導之……不如就把色欲之事去勸動他，等他看到津津有味之時，忽然下幾句針砭之語，使他瞿然嘆息道：「女色之可好如此……」周南召南之化，不外是矣。此之謂就事論事。以人治人之法。不但做稗官野史之人當用此術，就是經書上的聖賢，亦先有行之者。不信但看戰國之時孟子對齊宣王稱說王政。那宣王是聲色貨利中人，王政非其所好。……誰想孟子卻……反把大王好色一段風流佳話去勾住他，使他聽得興致勃然，住手不得。想太王在走馬避難之時，尚且帶著女友，則其生平好色，一刻離不得婦人可知。如此淫蕩之君，豈有不喪身亡國之理？他卻有個好色之法，使一國的男子料帶著婦人避難。太王與姜女行樂之時，一國的男子婦人也在那邊行樂，這便是陽春有腳，天地無私的主化了。誰人不感頌他，還敢道他的不是？宣王聽到此處，自然心安意肯去行王政。……做這部小說的人，得力就在

24 《繡榻野史》（臺北：雙笛國際出版社，江籬館校本，1995），頁133。

25 《昭陽趣史》（臺北：雙笛國際出版社，乾隆辛巳刻本，1994），頁131。

26 《痴婆子傳》（臺北：雙笛國際出版社，日本京都聖華堂刊本，1994），頁107。

27 同上註。

於此。但願普天下的看官，買去當經史讀。……其中形容交媾之情，摹寫床幃之樂，不無近于淫褻，總是要引人看到收場處，纔知果，識警戒……。²⁸

在此，《肉蒲團》的作者以漢賦的「勸百諷一」，朱熹論三百篇私情時所說的「考見得失，使惡者改焉」的邏輯為作淫穢之文解辯。值得提出的是，敘述人在此對讀者解辯的口吻直與警幻對寶玉說教腔調如出一轍。此一邏輯亦見於《金瓶梅》的接受。西湖釣叟於〈續金瓶梅集序〉中寫道：

《金瓶梅》舊本，言情之書也。情至則易流於敗儉而蕩性。今人觀其顯，不知其隱；見其放，不知其止；喜其夸，不知其所刺。……《金瓶梅》懲淫而炫情於色，此皆顯言之，夸言之，而其旨則在以隱，以刺，以止之間。²⁹

但寶玉顯然並非東門生、飛燕、阿娜、未央生和花春那樣的淫浪人物，亦非祇會以「顯」、「放」、「夸」來讀《金瓶梅》的讀者。從互文關係考察，《石頭記》是與上述傳統作了潛在的「對話」，僅從此處而言，其作者甚至是相當自覺的。這可從甲戌本一條不大為人注意的脂批中見出。在此本第七回「方知他學名喚秦鍾」一句後，批書人寫道：

設云秦鍾（有正本作「情種」）。古詩云：「未嫁先名玉，來時本姓秦。」二語便是此書大綱目，大比托，大諷刺處。³⁰

脂硯齋此處提到的詩是劉綏的〈酬劉長史詠名士悅傾城〉，³¹原詩是詠蕭史之妻弄玉，顯然與小說無關。脂硯齋以附會這兩句詩試圖揭示：《石頭記》的「大綱目」乃是通過精心玩弄一對詞彙遊戲，情（秦）和欲（玉），來進行涉及主題關注的觀念對比，這一對比中包含著對自己以戲擬（parody）方式承襲的淫穢小說的反諷。此處「情」是指秦鍾，「欲」則應指啣玉而生，又名喚寶玉的男主人公。那末，小說的「大比托」和「大諷刺」應當是：《石頭記》是按前述傳統母題展開的，主人公名玉（欲）且啣玉（欲）而生，然而其所謂「欲」卻是「情」。第一句中的「未嫁」可能是附會「未賈」，即提示寶玉的影子石頭在未來賈家之先已化身為玉；第二句「來時本姓秦」則提示寶玉的「過去影」本是以甘露澆灌仙草的神瑛那樣一個情種。

28 《肉蒲團》（1705年寶永刊本），頁2-3。

29 同註22，中冊，頁1118。

30 同註7，頁142。

31 見吳兆宜註，穆克宏點校，〈玉臺新詠箋注〉下冊（北京：中華書局，1992），頁345。

如此一個情種真真是與東門生、阿娜、未央生、花春以及《石頭記》中的賈瑞那樣的淫蕩子成了「大比托」。《石頭記》之「談情」亦與以往小說之談情成爲「大比托」——須知呂天成在作《繡榻野史》時亦曾署名「情顛主人」，《肉蒲團》的康熙刻本署「情癡反正道人編次」，《鬧花叢》的作者稱「姑蘇癡情士」，《痴婆子傳》作者談論的是一個「宿世有情根」的女人，西湖釣叟以爲《金瓶梅》是一「言情之書」。但此處的「情」卻是「本性欲」之情。而《石頭記》之「大旨談情」則是辨別了欲與情之分別的情。夏志清以基督教之「聖愛」(agape) 比擬此書「情」之觀念，原因亦在此。³²清代評點家張新之對此早有會意。在《石頭記》第五回〈紅樓夢引子〉：「開闢鴻蒙，誰爲情種？都祇爲風月情濃」兩句後他有一條批語道：

曰「誰爲情種，」曰「都祇爲風月情濃，」見「情種」所以難得者，正爲「風月情濃」者在在皆是耳。可見「情種」是一事，「風月情濃」又是一事。³³

在此回書中「賈蓉之妻秦氏……」一句後，張新之亦寫道：

「秦」「禽」同音，轉聲爲「情」。《紅樓夢》首敘此人，則《紅樓》自云「談情」，正面反面，一齊在內。³⁴

這說明所謂關於情的「大比托」確爲此書的重要題旨。有論者以戴東原思想解釋曹雪芹這部小說，似不確。戴東原並不強調情、欲之分別。曹氏此一思想更應從明清文學思想的發展脈絡中去求得解釋。清初才子佳人小說已表現出辨別情與欲的傾向。一個特別值得提出的例子是《金雲翹傳》：金重與備受歹人姦淫的王翠翹重聚以後，後者與他有花燭之事，枕衾之薦，卻無雲雨之歡。金重最後說：「夫人此情，真情也，至情也，貞烈之情也。我金重得能消受，已極人生之福矣。至於褻狎之情，不敢又自墮落，以累夫人，夫人但請忘情可也。」³⁵曹雪芹也辨別著此種不涉肉慾之情。明白了這一點，我

32 見夏志清，〈《紅樓夢》裡的愛與憐憫〉：「《紅樓夢》雖是一部言情小說，它最終所關懷的是愛餐(agape) 遠勝愛(eros)，是憐憫與同情遠勝情慾。」載胡文彬、周雷編，《海外紅學論集》（上海：上海古籍出版社，1982），頁127。

33 同註8，頁125。

34 同註33，頁112。

35 引自丁夏校點本，《明清言情小說大觀》中冊（北京：華夏出版社，1993），頁124。此書對曹雪芹的影響似很明顯。第二回中翠翹在夢中遇「斷腸教主」，在「斷腸冊」上題詩使人想起《石頭記》的第五回薄命司的情節。

們也就不會誤解警幻所說的「意淫」的意思了。警幻說：「淫雖一理，意則有別。如世之好淫者，不過悅容貌，喜歌舞，調笑無厭，雲雨無時，恨不能盡天下之美女供我片時之趣興。此皆皮膚濫淫之蠢物耳。如爾則天分中生成一段痴情，吾輩推之爲意淫。」³⁶顯然，警幻是以「皮膚濫淫」爲對照來界定「意淫」。因此，正如廖咸浩所說，「意淫」和「皮膚濫淫」是情愛的兩極，一淫（過份）於純精神，一淫於肉體，相當於純情和性的分別。³⁷亦即真情種與風月情濃之人的分別。那末，警幻所冀望的「改悟」，亦即對其不涉肉慾之純情觀念的超越。所以，緊接著關於「意淫」的談話，警幻對寶玉祕授雲雨之事，將寶玉推入兼美房中。

此處我們是否遇到一個「度脫」母題？青木正兒這樣界定此一母題：「一種是神仙向凡人說法，使他解脫，引導他入仙道；一種是原來本爲神仙，因犯罪而降生人間，既至悟道以後，又回歸仙界。」青木將前者稱爲度脫劇，後者稱爲「謫仙投胎劇」。³⁸《繡榻野史》、《痴婆子傳》、《肉蒲團》、《空空幻》顯然屬於一種更世俗化的「度脫」；而《西游補》、《昭陽趣史》、《歸蓮夢》以及《喻世明言》中的〈月明和尚度柳翠〉、〈明悟禪師趕五戒〉都可算做廣義的「謫仙投胎」。二者又可統歸爲贖救（redemption）母題。它曾經亦被一些研究者稱爲「啓悟」（initiation）母題。但仔細考量之下，我們不難發現二者的區別。

布魯克斯(Cleanth Brooks)和沃倫(Robert Penn Warren)在批評海明威的〈殺人者〉和安德孫的〈我想知道爲甚麼〉兩篇短篇小說時，首先在文學批評中借用了人類學的概念「initiation」。這個概念被他們界定爲少年首次於世上「發現邪惡和無序」(the discovery of evil and disorder)或「發現有關邪惡本質的事情」(discovers something about the nature of evil)。³⁹斐德勒(Leslie A. Fiedler)把「啓悟」(initiation)界定爲「幸運

36 同註 20，頁 278。

37 見廖咸浩，"Tai-yu or Pao-chai: The Paradox of Existence as Manifested in Pao-yu's Existential Struggle," in *Tamkang Review*, 15:1-4 (Autumn 1984 - Summer 1985), pp. 490-491.

38 見青木正兒著，隋樹森譯，《元人雜劇概說》（香港：中華書局，1977），頁 26-27。

39 見 Cleanth Brooks 與 Robert Penn Warren 合編，*Understanding Fiction* (New York: Appleton-Century-Crofts, Inc., 1959), p. 309, 324.

的失落」(fortunate fall)：「啓悟是因對成年知識的了解而發生的失落；在此背後是對於伊甸園神話的固執。即假定：了解善與惡，將伴隨著天真之快樂的喪失，和承當工作、生育和死亡的負擔。」⁴⁰然而，無論從上文分析的《石頭記》所承繼的傳統母題之宗教意味，抑或從甄士隱、柳湘蓮故事暗示出的寶玉出家之命運歸宿而言，警幻所導演的人生戲劇都不應是一種失落，而是全然向上的贖救，超越孽海情天的度脫。寶玉於太虛境所遇到的四位仙姑——痴夢、鍾情、引愁和度恨——恰代表了此度脫過程的四個步驟。張新之說：「情生於痴，而愁恨因之。四人之名，各有次序。」「四道號皆警幻註腳。」⁴¹

但是《石頭記》在此展開的主題卻絕非這麼簡單。倘若小說純粹是在度脫或贖救母題中展開，而且如上文所說，是使主人公從純精神的情愛沉溺中度脫，警幻又何必授之雲雨之術呢？寶玉既然未曾經歷亦未曾追求雲雨之事，無論按《肉蒲團》作者所謂「因其勢而利導之」，抑或大乘的「順權方便」所謂「先以一切欲樂之樂而娛樂之」的邏輯，都不必以「初試雲雨」作為度脫的收場。唯一的解釋似乎是廖咸浩所說的，這是警幻要寶玉因此舉擺脫對「非年輕世界的完全排斥」。⁴²但這樣小說內容就已牽扯到一個真正的啓悟母題了。

二

正如斐德勒所指出的，在英美傳統之外的歐洲文學，特別是德、法小說中，男主人公進入成年的啓悟通常是以性的方式完成的。⁴³純粹的啓悟母題在中國古典文學中並無在西方文學中那樣普遍，這是否與老莊哲學崇尚素樸自然天真的觀念有關，是一個可以討論的問題。此處祇是要指出：性啓蒙的母題儘管不那麼流行，也同樣在中國小說戲曲中出現過。筆者可以舉《牡丹

40 見 Leslie A. Fiedler(斐德勒), "From Redemption to Initiation," in *New Leader*, May, 1958, p. 22.

41 同註 8, 頁 124。

42 同註 37, 頁 490。

43 "From Redemption to Initiation," p. 22.

亭》中杜麗娘的驚夢和《株林野史》第一回花月神人爲素娥授法作爲例證。至於寶玉的初試雲雨，亦早被黃德偉認做啓悟之始。⁴⁴如果我們將寶玉的太虛境之遊看作爲主人公的精神發展劃出的大綱的話，整部《石頭記》也貫穿著一個啓悟母題。然而，正如度脫母題無法涵蓋這條情節主線一樣，啓悟母題同樣不可能完全解釋寶玉的精神歷程，因爲如上文所說，小說顯然包涵著「引導入仙道」或「回歸仙道」的「向上」贖救意味。如此看來，這部小說是糾纏於啓悟和度脫兩個母題之中。這種悖論化的母題是造成本文開始處談到的色空論和證情論兩種對立看法的根源，也恐怕是王靜所謂寶玉和石頭體現的「闕限」概念(concept of liminality)，⁴⁵即既被稱爲「蠢物」亦被稱爲「通靈」的原因。

這兩個母題的纏結，使寶玉的精神歷程可以同時被讀作啓悟和贖救故事：一方面，寶玉的贖救是以啓悟的方式進行的，他不是從罪惡中被贖救，而是從他的童貞、他的「意淫」中被贖救；另一方面，啓悟在這部小說中也指向贖救——除非寶玉喪失了自己天真的「意淫」，否則他不可能克服「妄知」。顯然地，正是啓悟母題的摻入才使得寶玉的精神贖救歷程成爲對《繡榻野史》、《肉蒲團》、《空空幻》以及賈瑞故事的諷刺性模仿。上文已說明，《石頭記》的「大綱目」是作者通過情和欲的對比，從而以戲擬方式對自身承襲的小說傳統進行反諷，正是脂硯齋所謂「寶玉情是夢，賈瑞淫是夢。」⁴⁶那麼，正像賈瑞會在淫慾的迷情過後，有機會見識風月寶鏡的反面，《空空幻》中的花春在占盡十美之歡之後，會飽嘗到紅英落盡、綠恨深沉的滋味一樣，寶玉亦會遲早面對一個評估純情之寶鑑的正面反面之選擇。從寶玉的出家結局來看，他最終選擇了反面。但這一選擇的意義何在呢？

余國藩指出：小說以許多細節暗示出寶玉出家的歸宿。⁴⁷但作爲一部偉大的近代長篇小說(novel)，《石頭記》必須使讀者信服的是：主人公寶玉的

44 Tak-wai Wong (黃德偉), "The Theme of Initiation in Chinese and Anglo-American Fiction," *Proceedings of the Ninth Congress of the International Comparative Literature Association*, edited by Zoran Konstantinovic, Eva Kushner, and Bela Kopeczi (Innsbruck, 1982), p. 378.

45 同註 16, pp. 200-208.

46 同註 7, 頁 544。

47 同註 4, pp. 64-67.

命運也就是其「有問題的性格」(problematic character)。在這一點上，脂評中提到的後文「情榜」對寶玉性格的概括「情不情」提供了理解的鑰匙。

李惠儀從脂批中推引出對「情不情」的兩種解釋：「深情以致對無情之物亦有情」和「情至深以致變得無情」。⁴⁸第一種解釋的根據是甲戌本第八回的一段眉批：「按警幻情講〔榜〕，寶玉係情不情。凡世間之無知無識，彼俱有一癡情去體貼。」⁴⁹後一種即以庚辰本第二十一回一段脂批中說到的「寶玉有情極之毒」為例證。⁵⁰這兩種「情不情」恰恰概括了寶玉的啓悟／贖救歷程的起點和終點。從語法上說，它們分屬於述賓結構和聯合結構。但是李惠儀也許忽略了述賓結構中另一種意動用法的存在。⁵¹在意動用法裡，「情不情」則應理解為：「以為無情之物有情」。如果一般的述賓結構概括了寶玉心目中世界的價值理序和他的人生態度，此一意動用法則指出了他的認知問題。在中國文化的特定背景之下，上述應然原則與「實存觀念」本又是互通的。如方東美先生所論：「按照中國的哲學傳統，實存體系亦即價值論。一切存在皆具內在價值。宇宙之中無一物缺乏意義。」⁵²這就使得寶玉的「痴呆」有了應然論的根據而不全為痴呆。在佛學中，情和妄知從根本上也是一致的。但在往復的心理過程中，情又為認知迷誤所導致。張新之從太虛境中四仙姑道號痴夢、鍾情、引愁和度恨所引出的「情生於痴，而愁恨因之」的「次序」亦指出此一層意義。⁵³我們不妨再以脂批驗證之。蒙府本於第十九回有一段夾批「天生一段癡情，所謂『情不情』也。」⁵⁴這段文字是

48 見李惠儀，*Enchantment and Disenchantment*, pp. 208-209. 同時她也提到出自蒙府本的第三種解釋：「大抵諸色非情不生，非情不合，情之表見於愛，愛眾則心無定象，心不定則諸幻叢生，諸魔蜂起，則汲汲乎流於無情。此寶玉之多情而不情之案，凡我同人其留意。」（引文見朱一玄編，《紅樓夢脂評校錄》，濟南：齊魯書社，1986年，頁433。）但以為此說「最不可信」。

49 《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，頁166。

50 同註49，頁352-353。

51 吳競存在其〈說「情不情」和「情情」〉一文中也提到意動用法，但他顯然將其誤解為一般的述賓結構，即「情於不情」。見吳氏編《紅樓夢的語言》（北京：北京語言學院出版社，1996），頁4-8。

52 見方東美，*The Chinese View of Life* (Hong Kong: The Union Press, 1957), pp. 21-22.

53 《八家評批紅樓夢》上冊，頁124。

54 同註7，頁298。

對寶玉要到書房去「望慰」寂寞的畫上美人一事所發。寶玉當時的念頭是：「美人活了不成？」庚辰本第二十三回一句脂批「情不情」則是對寶玉生怕腳步踐踏風落的桃花而發。⁵⁵這兩段脂批所討論的寶玉對於不情之物的同情，都與他第七十七回裡對襲人表明的信念相關：「不但草木，凡天下之物皆是有情有理的。也和人一樣，得了知己便極有靈驗的。」⁵⁶

按照這樣的理解，啓悟母題使得這部小說具有了認知性諷刺 (epistemological satire) 的意味。後文將要說明的是：由此我們看到了類似麥克珂恩 (Michael McKeon) 在其名著《英語小說的起源》 (*The Origins of the English Novel: 1600-1740*) 中所描繪的作為近代長篇小說出現契機之一的「認知危機」 (epistemological crisis)。此一論點的另一根據是《石頭記》的佛教框架。由於「情」、「情止」、「情生智隔」對佛學來說從來就是認知問題，一部以上述佛學概念作為敘事框架的小說就不會與認知無關。⁵⁷但我並不認為此書的內容是霍克斯所說的「一個佛教行僧朝聖的精神之旅 (spiritual pilgrim)。」實際上，寶玉在小說中始終是黃美淑所說的「不情願的求索者」 (reluctant quester)⁵⁸ 或黃衛總 (Martin W. Huang) 所說的「不情願的成長者」 (reluctant bildung)。⁵⁹這種對認知謬誤不情願的發現過程的描寫，在西方文學傳統中最著名的例子就是塞萬提斯的《唐·吉珂德》這部同樣以「絕代情痴」為主角的作品。按照麥克珂恩的說法，這部西方最早的近代小說的預見性暗示在於：它揭示了近代的破除迷幻觀念之與社會世俗化的關聯。⁶⁰像唐·吉珂德一樣，寶玉的人生認知之旅亦充滿幻象：

55 同註 54，頁 387。

56 同註 20，第 5 冊，頁 4567。

57 周汝昌先生也以爲《紅樓夢》中的「情」除去「狹義的」男女之情和「廣義的」「人際關係」外，還包括哲學層次上的「世界觀範疇之內的事情」見其〈情在紅樓〉，載《紅樓藝術》（北京：人民文學出版社，1995），頁 230。

58 見黃美淑，“Chia Pao-yu: the Reluctant Quester,” *Tamkang Review*, 1:1 (April 1970), pp. 211-222.

59 Martin W. Huang (黃衛總), *Literati and Self-Re/Presentation: Autobiographical Sensibility in the Eighteenth-Century Chinese Novel* (Stanford: Stanford University Press, 1995), pp.97-106.

60 Michael McKeon (麥克珂恩), *The Origins of the English Novel: 1600-1740* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987), p. 282.

環繞著他的，是作為愛之對象的女性之美，一個將以漂成大河的淚水回報他的憐愛的、有情的世界。「情不情」使寶玉將世界作為其情愛投注的對象，這也就同時肯定了世界是美的。這裡使人想到的是柏拉圖〈會飲〉（“Symposium”）中提出的「美是愛的對象」這一命題。但小說啓悟母題卻要讓主人公發現世界的邪惡和無序——它的醜惡、灰色和「不情」，即打破寶玉原來的認知自足(epistemological complacency)。

雖然因避免對此書八十回以後文本真偽性質的討論，已使人難以看到這一啓悟／贖救故事的全貌了。但是，只要我們對前八十回中一些場景加以貫串，上述雙重母題發展和完成之大致方向仍然可以窺見。只是這些場景向不為人注意罷了。下面兩個場景說明了寶玉的認知自足的情況。第一個場景是在第三十九回：在聽了劉姥姥胡謔的若玉小姐祠廟之後，寶玉著茗煙去尋訪。然後我們聽到他們之間一段對話：

好容易等到日落，方見茗煙興興頭頭的回來。寶玉忙問：「可有廟了？」茗煙笑道：「爺聽的不明白，叫我好找。那地名坐落不似爺說的一樣，所以找了一日。找到東北上田埂子上才有了一個破廟。」寶玉聽說，喜的眉開眼笑，忙說道：「劉姥姥有年紀的人，一時記錯了也是有的。你且說你見的。」茗煙道：「那廟門卻道是朝南開的，也是稀破的。我找的正沒好氣，一見這個，我說可好了，連忙進去一看，泥胎唬的我跑出來了——活似真的一般！」寶玉喜得笑道：「他能變化人了，自然有些生氣。」茗煙拍手道：「那裡有什麼女孩兒，竟是一位青臉紅髮的瘟神爺！」寶玉聽了啐了一口，罵道：「真是一個無用的殺才，這點子事也幹不來！」

61

這一似乎輕鬆的插曲揭示了寶玉性格中很本質的一面：他慣於在生活中尋找美好事物。然而這灰色世界卻並非處處是不凋鮮花和青春少女，當它的神秘布幕被拉開，「活似真的一般」之時，卻原來是破廟中「一位青臉紅髮的瘟神爺」！寶玉當然不願面對這個醜陋的世界。甚至在晴雯慘死後他也不放棄一個美好世界的幻想。第七十八回中有一段寶玉和小丫頭的對話，後者胡謔的一個故事其實僅為滿足前者的需要而已。寶玉聽了晴雯被神仙請去天上管花兒之後說：

你不識字看書，所以不知道這原是有的。不但花有一個神，各樣花各有一位神之外，還有總花神。但他不知是作總花神去了還是單管一樣〔的〕花神呢？」這丫頭

61 同註 20，第 3 冊，頁 2083-2085。

聽了一時認不出來，恰好這是八月時節，園中池上芙蓉正開，這丫頭便見景生情，忙答道：「我也曾問他是管什麼花的神，告訴我們，日後也好供養的。他說：『天機不可洩漏。你既這樣虔誠，我只告訴你，你只可告訴寶玉一人。除他之外，若洩漏了天機，五雷就來轟頂的。』他就告訴我，說他就是管這芙蓉花的花神。」寶玉聽了這話，不但不為怪異，亦且去悲生喜，仍指芙蓉花笑道：「此花也須得這樣一個人去司掌。我早料定了他那樣人必有一番事業做的！雖然超出苦海，彼此不能相見。」⁶²

寶玉傾向於欺騙自己：這世界是美好和有情的。甚至死神籠罩的冰冷深淵也成了花園。他對世界的觀察總基於一種認知的先驗觀念。

小說家本人的視境在很多時候都與其主人公的視境相像。但隨情節的發展，小說又對此觀念進行了顛覆。從贖救母題而言，《石頭記》的確很類似《西游補》，二者皆是關於「〔認知迷悟意義上的〕情夢」和最終覺醒的故事。雖然八十回後曹稿的迷失使今人難以確切了解寶玉夢醒之經過，但前八十回情節中的暗示及脂評都留下了可供推斷的線索。讓我們從庚辰本第二十一回一段夾批開始，這段批語顯然與李惠儀所說的「情不情」的第二種解釋有關：

寶玉之情，今古無人可比固矣。然寶玉有情極之毒，亦世人莫忍為者，看至後半部，則洞明矣。此是寶玉三大病也。寶玉看此世人莫忍為之毒，故後文方〔能有〕「懸崖撒手」一回。若他人得寶釵之妻，麝月之婢，豈能棄而〔為〕僧哉？玉一生偏僻處。⁶³

這段脂批透露了兩點很重要的信息。首先是，寶玉最終的「懸崖撒手」乃「情極之毒」所致。這使人想到有正本第六十六回脂硯齋的回前總批：

余歎世人不識情字，常把淫字當情字。……三姐項下一橫是絕情，乃是正情；湘蓮萬根皆削是無情，乃是至情。生為情人，死為情鬼，故結句曰「來自情天，去自情地」，豈非一篇盡情文字。再看他書，則全是淫，不是情了。⁶⁴

尤三姐、柳湘蓮之由「正情」「至情」而「絕情」、「無情」恰恰也就是寶玉的「情極之毒」或「情而不情」。因為，在靖藏本第六十七回脂硯的回前總批中，湘蓮、三姐與寶玉同屬甄士隱夢中「造歷幻緣」一千人物，並且是

62 同註 20，第 5 冊，頁 4644-4646。

63 《紅樓夢脂批校錄》，頁 313-314。

64 同註 7，頁 585。

後回寶玉「懸崖撒手」的「前引」。⁶⁵作為「前引」，這兩個至情人物都是在面對其所鍾情之人的無情而忽然不情的。對三姐而言，是她真正見到湘蓮的冷面，聽到他要收回愛情信物之後；對湘蓮，則是他於夢中聽到三姐說：

〔妾〕來自情天，去由情地。前生誤被情惑，今既恥情而覺，與君兩無干涉。⁶⁶

這世界對湘蓮立即變得不情和灰色的了：「睜眼看時，那裡薛家小童，也非新室，竟是一座破廟。傍邊坐著一個癩腿道士捕風。」——論理這也應是最終寶玉眼中的世界。

脂硯齋第二十二回那段夾批，「若他人得寶釵之妻，麝月之婢，豈能棄而〔爲〕僧哉，」還透露了寶玉之出家並非由對某人感情失望所致。俞平伯先生在《紅樓夢辨》也認為：寶玉出家雖是懺悔情孽，「非專爲一人一事而如此。」⁶⁷上文對「情不情」的汎愛(philanthropic love)本質和認知本質的討論支持著這一論點。《石頭記》精心玩弄著「欲」和「情」一對詞彙的替換遊戲，以布魯姆(Harold Bloom)所謂tessera⁶⁸的手法使用贖救母題，使其男主人公不僅是從個人情愛的沉溺中，而主要是從其對世界的迷情中覺醒。正由於這樣，寶玉也就完全超越了《繡榻野史》、《肉蒲團》、《空空幻》的男主人公。這就是贖救母題何以又是啓悟母題的原因。他終於要認識這世界的无情和不美。前八十回中一些不被注意的場景隱隱指示出主人公的這個精神歸宿。小說的三十六回一個場景僅爲一開始：寶玉由了解齡官畫蔷的祕密後恍然省悟，他是不應當從所有女孩那裡期待著對他「意淫」的淚水回報的：

寶玉見了這般景況不覺痴了，這才領會了畫蔷深意。自己站不住，便抽身走了。……那寶玉一心裁奪盤算，痴痴的回至怡紅院中，正值林黛玉和襲人坐著說話兒呢。寶玉一進來就和襲人長歎，說道：「我昨日晚上的話竟說錯了，怪道老爺說我是管窺蠡測。昨見說你們的眼淚單葬我，這就錯了。我竟不能全得了。從此後只是

65 同註 64，頁 588。

66 同註 20，第 4 冊，頁 3784。

67 見《俞平伯論紅樓夢》（上海：上海古籍出版社，1988），頁 183。

68 Harold Bloom 對 tessera 的界定是：「是一個完成和反題，……詩人反命題地『完成』他的前輩，以這樣讀他的前輩詩作：仿佛保留它的措詞，卻改變了它的意義，仿佛其前輩失於走得足夠之遠。」見氏著，*The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (London: Oxford University Press, 1975), p. 14.

各人得各人眼淚罷了。」襲人昨夜不過是些煩〔頑〕話，已竟〔經〕忘了，不想寶玉今又提起來，便笑道：「你可真真有些風〔瘋〕了！」寶玉默默不對，自此深悟人生情緣，各有分定。只是每每暗傷不知將來葬我洒淚者為誰。⁶⁹

在這個場景中寶玉開始認識到：這世界並非本然的有情，對他的汎愛之情不必總有回報。雖然世界依然有情，因為齡官對賈薔就是多情的。但「人生情緣，各有分定」，情是由人與人之關係，由人選擇決定的。世界並不都是他的情愛應當投注的對象。在第五十七回一個場景中，寶玉這一省悟進一步發展了。擔心紫鵲受涼，他伸手摸了摸她單薄的衣著。由這個本能的對女性的憐愛他受到一通警告：

紫鵲便說道：「從此咱們只可說話，別動手動腳的。一年大二年小的，叫人看著不尊重。打緊的那起混帳行子們背地裡說你，你總不留心，還只管和小時一般行爲，如何使得？姑娘常常吩咐我們，不叫和你說笑。你近來瞧他遠著你還恐遠不及呢！」說著便起身攜了針線，進別房去了。寶玉見了這般景況，心中像澆了一盆冷水一般。只瞅著竹子發了一回獸。因祝媽正來挖竹修竿，便怔怔的走出來，一時魂魄失守，心無所知，隨便坐在一塊山石上出神，不覺滴下淚來。直獸了五六頓飯的工夫。千思萬想，總不知如何是好。偶值雪雁從王夫人房中取了人參來從此經過，忽扭項看見桃花樹下石上一人手托著腮頰出神，不是別人，卻是寶玉。雪雁疑惑道：「怪冷的，他一個人坐在這裡作什麼？春天凡有殘疾的人都犯病，敢是他犯了獸病了？」一邊想一邊便走過來蹲下笑道：「你在這裡坐什麼呢？」寶玉忽見了雪雁，便說道：「你又作什麼來找我？你難道不是女孩兒？他既防嫌，不許你們理我，你又來尋我，倘被人看見，豈不又生口舌？你快家去罷了。」⁷⁰

對一般人極平常的兩句話卻使這位「絕世情痴」魂魄失守，千思萬想，流著淚獸坐了大半天，可見給了他怎樣的人生教訓！紫鵲不過是提醒他：他周圍的世界已經長大了，不再接受他的汎愛，這已經是一個以「禮」往來的不情的世界。寶玉的淚水明白地揭示了：他已朦朧意識到，那個青春道德和情感世界之無可避免的喪失。他無端地斥退雪雁，僅因她身為女子，說明他對心愛的少女世界已多麼地失望了。

此一啓悟過程在第七十八回裡達致一個小小的高潮。寶玉在此被帶入一個頗不平常的情景：此刻雖尚值八月時節，大觀園經抄檢之後，由晴雯之被

69 同註 20，第 3 冊，頁 1916-1917。

70 同註 20，第 4 冊，頁 3116-3119。

逐慘死，司棋、入畫之被攆，藕官、芳官和蕊官出走水月庵，以及寶釵的搬遷，已是真正的秋意衰颯了！而且，這不是那種與春夏循環往復出現的秋天——大觀園中少女們一旦出嫁或死去，就不再有如花的青春了。最終，寶玉不得不面對一個不情不美的現實世界：

〔寶玉〕回看那院中的香藤異蔓，仍是翠翠青青，忽比昨日，好像是改作淒涼了一般，更又添了傷感。及出來，又見門外的一條柳堤上也比平日無人來往。不比當日各處丫環不約而來者絡繹不絕。又俯身看那堤下之水，仍是溶溶脈脈的流，將過去心下回想：天地間竟有這樣無情的事！悲感一翻，忽又想到：〔去了〕司棋、入畫、芳官等，五兒死了，晴雯今又去了，寶釵等一處，迎春雖無去，然連日也不見回來，又有媒人來求親。大約園中之人不久都要散的了……。⁷¹

這有情世界已經背叛了他。當他明白了人生的所有價值——少女的童貞、美麗、單純無邪——統統將隨著流水般線形的時間而一去不返時，他也就看到了世界原是如此「無情」的！

如果我們相信以上各個場景中的啓悟母題係出於統一的構思，小說的主題關懷也就明朗了。寶玉從「情」到「不情」的轉變本質上展示了一種對世界的「本體」觀念的變化。最終是主人公虛構的有情世界對他說：我從此「與君兩無干涉。」由他的「情不情」，僅僅證明了世界的不情！寶玉是以出家作為歸宿的，這說明，與其「反影」賈瑞不同，他最後再無機會見識風月寶鏡的正面，而要迫不得已面對其反面。他執著的有情的年輕世界已經長大了，已不再接受這個長不大又「拒絕成長」的男孩。

寶玉歸於空幻的認知之旅，使它成為高德曼(Lucien Goldmann)對近代長篇小說精神內涵界定的一個生動的東方例證：「它是一個有問題的英雄在一個沉淪的世界之上，對真正價值的墮落的追求。」⁷²寶玉以捨棄塵世生活為結局又使他成為馬庫斯(Mordecai Marcus)所謂的「未完成的啓悟者」(uncompleted initiate)。對於這樣一個啓悟者，發現了世界的邪惡——不情也就意味著伊甸園的喪失。正像廖咸浩所說，寶玉是個「青春極端主義者」

71 同註 20，第 5 冊，頁 4650-4652。

72 Lucien Goldmann (高德曼), *Towards a Sociology of the Novel*, trans. Alan Sheridan (London: Tavistock Publications, 1975), p.4.

(youth extremist)，他向成年門檻靠近，卻又在它跟前退縮了。⁷³最終，他像馬庫斯所描繪的「未完成的啓悟者」那樣，「跨越了成年與理解的門檻」卻又使自己「沉陷於對此能否確認的掙扎之中」而不能自拔。⁷⁴換言之，他並未成爲東門生、未央生和花春那樣能與舊日一刀兩斷的被贖救者。

三

然而，對於小說的作者而言，寶玉的「未完成的啓悟」卻又未嘗不是一個贖救故事。從上文對傳統贖救母題的追溯，我們知道：警幻替代了傳統中小說作者的口吻而期冀寶玉「改悟」。以上的分析當使我們了解此所謂「改悟」是對純情觀念的超越。那麼，作者要通過寶玉超越的「情識」，其歷史內涵又究竟是什麼？這一問題的答案同樣在文本之間的潛在對話。在此我們覺察到盛清時代的《石頭記》對於晚明以來文學觀念的反思。

《石頭記》的男主角賈寶玉在認知意義上的「情不情」，與晚明許多激進的文學思想觀念一脈相承。如馮夢龍（1574-1645）在《情史類略》的序言中自謂：死後當作佛度世，佛號多情歡喜如來。並作偈曰：

天地若無情，不生一切物。一切物無情，不能環相生。生生而不滅，由情不滅故。四大皆幻設，惟情不虛假。……⁷⁵

「情」在此處同樣不限於兩性之愛。它被賦予本體意義，並因此成爲馮夢龍文學思想的核心。周汝昌先生以爲馮氏此書的別名《情天寶鑑》啓示了曹雪芹的書名《風月寶鑑》，而是書之品目安排的體例則又啓發了「情榜」對人

73 本文在這一點上的結論與朱學群〈迷失在成年社會門檻之前的賈寶玉〉不無一致之處。朱文下列話值得引於此：「〔紅樓夢〕敘述了一個封建貴族豪門世家的嬌派少男不能夠『長大成人』的故事。賈寶玉不能夠長大成人，是他不能夠泯絕童心而成長爲『男性的』、『社會的』的成年人。……賈寶玉迷失在成年社會的門檻之前；那一步他邁不出去；即使邁出去了，他還得再退回來。」「《紅樓夢》對成長主題作了『反成長』處理。」載《紅樓夢學刊》，1991：1，頁57-59。

74 見馬庫斯的“*What is an Initiation Story,*”載 *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 19:2(1960), p. 223。馬氏在文中將啓悟母題分爲三類：嚐試的(tentative)，未完成的(uncompleted)，和決斷的(decisive)的啓悟。

75 見《情史類略》（濟南：齊魯書社，1984），頁1。

物的考量品評。⁷⁶倘若如此，寶玉出家的最終歸宿，他從情至不情，不是為馮夢龍的「四大皆幻設，惟情不虛假」劃上了一個問號麼？

清人華陽仙齋曾說：《石頭記》「別具會心者，即玉茗傳奇之性理。」⁷⁷在《石頭記》之以談情為思想題旨、以真幻為結構觀念，乃至一些情節關目和意象的經營上，都可見出其與玉茗戲曲之間的神韻往來。以下要著重論到的卻並非人們已注意到的湯顯祖對曹氏的「影響」，⁷⁸而是後者與前者的互文聯繫。庚辰本第三十二回脂硯齋的回前總批透露出一個信息。脂硯齋說：

前明湯顯祖先生有懷人詩一截，讀之甚合此回，故錄之以待知音：「無情無盡卻情多，情到無多得盡麼。解道多情情盡處，月中無樹影無波。」⁷⁹

湯顯祖(1550-1616)此詩題為〈江中見月懷達公〉，作於萬曆27年(1599)正月。是時湯氏已與達觀禪師相處二十餘日，經歷了所謂「無情當作有情緣，幾夜交蘆話不眠」以後，感受到後者的點化，遂以此詩懷念這位精神導師。此刻，湯顯祖正經歷著一個朝向以了斷情緣為精神超越的思想轉變。⁸⁰作於萬曆28年的《南柯夢》和萬曆29年的《邯鄲夢》與此前的《牡丹亭還魂記》、《紫釵記》在主題關懷上的戲劇性變化正反映了這個精神轉變。清人陸次云在〈玉茗堂四夢評〉中寫道：

四夢皆作於臨川，而如出兩手。《邯鄲》如雲展晴空，《南華》之妙境也；《南柯》如水歸暮壑，《楞嚴》之懸解也；《還魂》如鶯惜春殘，雁哀月冷，《離騷》之遺緒也；《紫釵》拖沓支離，嘴之無味，其從事於宮商之作乎？何殊絕也。或謂《還魂》尚寫艷情，與《邯鄲》、《南柯》迥別，不知作佛生天之旨，早攝入情痴一往之中，不有曰：「生生死死隨人願」乎？不有曰：「景上緣，想內成，因中見」乎？山僧讀「臨去秋波那一轉」句可以悟禪。能讀《還魂》，而後能讀《邯

76 見周汝昌，《紅樓夢與中華文化》，頁172-177。

77 見華陽仙齋著，〈金玉緣序〉，一粟編，《紅樓夢卷》第1冊（北京：中華書局，1985），頁42。

78 這一方面的著作可參見徐又良，〈試論湯顯祖對曹雪芹的影響〉，《紅樓夢學刊》，1992：1，頁173-188，以及徐扶明，〈紅樓夢與戲曲比較研究〉（上海：上海古籍出版社，1984）。

79 同註7，頁481。

80 鄭培凱對湯顯祖這一思想轉變過程有詳細的討論，可參見他的〈解到多情情盡處——從湯顯祖到曹雪芹〉和〈湯顯祖與達觀和尚——兼論湯顯祖人生態度與超越精神的發展〉，均載《湯顯祖與晚明文化》（臺北：允晨文化出版社，1995），頁313-356、頁357-444。

鄆》，讀《南柯》也。⁸¹

陸次云此處係從上文提到的「悟通大道，必先空破情根；空破情根，必先走入情內」的邏輯出發，而把「四夢」的創作和閱讀解釋為一個「由迷情而醒悟」的精神過程。即使我們拋開佛學不論，這種解釋也包涵著深刻的道理：僅僅對於將情作為人生價值核心之輩，「情有理無」或「情抑或不情」纔真正是達致解脫中的問題，纔有曝露和探討的必要。對於曾幾何時還在以為情可以使人生而死，死而生的鍾情之輩湯顯祖而言，對「情」之有無的反覆體認自然會成為他精神歷程的中心主題。湯顯祖因而纔在致達觀的書中寫道：

情有者理必無，理有者情必無。真是一刀兩斷語。使我奉教以來，神氣頓王。……以達觀而有痴人之疑、瘡鬼之困，況在區區，大細都無別趣。……邇來情事，達師應憐我。白太傅、蘇長公終是為情使耳。⁸²

由此我們當可以了解到：在作〈江中見月懷達公〉一詩時，湯義仍正經歷著從情到不情，朝向「情盡」過程的痛苦。吳兢存以為脂硯齋所說此詩「堪合此回（第三十二回）」是因該回（「訴肺腑心迷活寶玉／含恥辱情烈死金釧」）包含著「一活一死」：「前者是情，後者是不情，正是多情而情盡的一個小縮影。」⁸³但以上的分析使我感到這一推斷過於簡單化。鄭培凱說：「湯顯祖對曹雪芹的影響，最清楚的就是由『情多』到『情盡』的轉折脈絡」，以及此過程中的生存困惑與情感挫折。⁸⁴按照這樣的看法，脂硯齋這段回前總批的意思應當是：通過小說中一回最深刻地描寫了情愛中心靈痛苦的情節，曹雪芹把湯義仍當年感受到的精神歷程以他的男主角戲劇化了。換言之，在這部以寶玉的認知之旅為主要線索的小說裡，作者投入了對於晚明以情為核心價值的倫理和文學思潮的反思。問題在於：曹雪芹是在帶有自傳色彩的小說中，以主人公的精神歷程將「由『情多』到『情盡』的轉折脈絡」表現出來的。這主人公是作者的過去影子。在這一點上，它使人想起盛清時代戲劇家蔣玉荃的作品《臨川夢》。在這部傳奇中，晚明戲劇家湯顯祖以及湯氏筆下的人物的生活都被扮演和重新扮演了。劇中的湯顯祖曾自語

81 引自毛效同編，《湯顯祖研究資料彙編》下冊（上海：上海古籍出版社，1986），頁 681。

82 徐朔方編校，《湯顯祖集》第 2 冊（北京：中華書局，1962），頁 1268。

83 同註 51，頁 11。

84 見鄭培凱，〈解到多情情盡處〉，頁 354-356。

道：「咳！湯若士，湯若士，你自己的夢幾時纔醒哪？掩卷自思量，正是叫人急挽江心舵，自己難收馬背韁。」⁸⁵而曹雪芹則像蔣玉荃在〈臨川夢自序〉中表示作劇者是「引先生既醒之身，復入於既死之夢」那樣強調自己「曾歷過一番夢幻之後」。正是在這裡，我們看到這位盛清時代的小說家對於晚明文化思潮反思的宣示。

脂批和甄士隱、柳湘蓮以及賈瑞等「影子」故事所暗示的寶玉的結局可以導致一種膚淺的解讀。按照此一解讀，小說的度脫母題旨在展示佛學所謂自俗諦至真諦的贖救。然而，由「未完成的啓悟」母題所代表的失落語調又否定了此一簡單看法。從曹雪芹對晚明文學思潮反思的角度來看，佛學概念在此其實隱涉著晚明以來文人的精神歷程。曹雪芹以其盛清時代特有的犬儒主義表達了一個痛苦的真理：歷史地看，盛清世界已經「老」到無法再接受寶玉詩意地表達的認知信念了。出於同樣的心態，《石頭記》的作者慨嘆他的小說主人公「行爲偏僻性乖張」，「天下無能第一」。⁸⁶

然而，對一個哈姆雷特式的問題——「情」抑或「不情」——其實是無法作「一刀兩斷語」的。因此，一個犬儒式的解決與其說克服了危機，毋寧說揭示了作家心中無可解脫的精神困擾。正如湯義仍的例子揭示的那樣，曹雪芹在小說中對情與不情的反復體認，恰恰說明這對他是一個問題。夏志清說，寶玉覺悟的情節其實表現了一種悲劇性的二難窘境：「一個人贖救的代價就是冷漠無情嗎？究竟是自知完全無力拯救人類而忍受著，同情著更好一些，還是尋求個人的解脫，并自知由此而變成一塊頑石，對周圍的痛苦呼號無動於衷更好一些呢？」⁸⁷《石頭記》的作者無法明確地回答這個棘手的問題，在小說敘事話語的背後，讀者深深體味到的是悲哀，更是茫然和苦笑。他畫出的幾個由「木居士」、「灰侍者」度脫的人物：第二回中智通寺內，「既聾且昏」，「齒落舌鈍，所答非所問」，煮粥的龍鍾老僧，⁸⁸第六十六

85 周妙中點校，《蔣玉荃戲曲集》（北京：中華書局，1993），頁260-261。

86 同註20，第1冊，頁157。

87 見夏志清，《The Classic Chinese Novel: A Critical Introduction》（Bloomington: Indiana University Press），p. 287.

88 這個角色作為完成度脫的象徵見於脂批。甲戌本此處脂硯的眉批說：「未寫通都入世迷人，卻先寫一出世醒人。迴風舞雪，倒峽逆波，別小說中所無之法。」靖藏本此處硃筆眉批說：「兩村畢竟還是俗眼，只識得雙玉等未覺之先，卻不曉得既證之後。」同註7，頁37。

回中柳湘蓮見到的破廟邊坐著捕風的癱腿道士，都僅能以麻木和寒儉來證明贖救的價值——無異是針對贖救之黑色喜劇。小說的反諷意味在此是辛辣的。

在「後設」的層次上，小說中這一贖救母題和認知歷程還包涵著（如我在〈從「才子佳人」到《紅樓夢》〉一文中討論過的）對其文類本質自省之意義。高友工說：曹雪芹的小說創作活動本身即代表了「對傳統抒情人生觀的反省」，代表了「以新文類形式接納更廣闊多樣經驗的希求。」⁸⁹值得提出的是，此文類的反省是由小說中主人公與作者知見的「對話」而實現的。在這一點上，巴赫汀 (Mikhail Bakhtin 1895-1975) 討論杜斯妥也夫斯基小說時的一段話值得引述。巴赫汀說：在這些小說中作家對於人物的興趣在於：「他成為觀察世界和他自己的一個特殊視角」，在於他提供了位置「使個體得以解讀和評價其人自身及其周圍的世界」。⁹⁰曹雪芹對賈寶玉的「興趣」亦與此相關。

寶玉的「情不情」恰恰代表了作者要反省的「抒情人生觀」。清人王船山論詩時總結的「情景相為珀芥」，⁹¹正是這樣一種人與天，和心與物之間的「情不情」：「情者陰陽之幾也，物者天地之產也。陰陽之幾動於心，天地之產應於外。故外有其物，內可有其情矣；內有其情，外必有其物矣。」⁹²這樣一種詩學觀念在此成爲了小說主人公的認知信念：「山性即我性，山情即我情」。

如果認定有機世界觀(universal organism)和天人合一乃中國傳統信念

89 見 Yu-kung Kao (高友工), "Lyric Vision in Chinese Narrative Tradition," in *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, ed. Andrew H. Plaks (Princeton: Princeton University Press, 1977), p. 234.

90 見 Mikhail Bakhtin(巴赫汀), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. Caryl Emerson (Minneapolis: University Minnesota Press, 1984), p. 47.

91 見王夫之著，戴鴻森箋，《詩經》，《薑齋詩話箋注》（北京：人民文學出版社，1981），頁33。

92 見《詩廣傳》，卷1（北京：中華書局，1981），頁20。劉勰《文心雕龍·物色》也談到相似的意思：「是以詩人感物，聯類無窮……寫氣圖貌，既隨物以宛轉；屬采附聲，亦與心而徘徊。」「情往似贈，興來如答。」（北京：人民文學出版社，1978，范文瀾注本），頁693-695。

之基礎，小說所體現的認知危機也就顯豁了。但與《唐·吉珂德》不同，它體現的並非宗教神聖觀念在世俗時代的危機。⁹³正如許多學者指出過的，中國傳統文化是以審美代替宗教作為文化的至高境界的。⁹⁴故而，《石頭記》所體現的是一個形而上——美學意義上的世界整體觀念的危機，即對一個與人的精神相和諧的世界之懷疑。寶玉的認知問題因此總牽涉著如何審美地評價世界。從空空道人在讀《石頭記》時經歷的「因色生情，傳情入色」精神歷程中，我們也可推知情識是由對感性現象的迷誤導致的認知問題。貫穿《石頭記》全書的一對主題概念「真與假」所涉及的一切事物——大觀園、太虛幻境和賈寶玉——也都引起我們對於一個本然有情的美好世界是否真實這一問題的再思考。小說從未暗示過一個灰色、醜惡而無情的世界是虛假的；相反，小說情節的發展讓讀者感到後者更接近世界的本質。作者提出的懷疑是：這世界真的是本然地美好和有情的嗎？小說的敘事文（如寶、黛關係和劉姥姥在佚稿中對鳳姐的回報）向人們展現的是：這世界並不本然地有情，情是通過人類的社會關係和意志實現的。

《石頭記》的中心意象之一——鏡子，也暗示出這一層懷疑傾向。在小說第十八回中，元春游大觀園棄舟上輿，見石牌坊上「天仙寶鏡」四字。此處小說不僅借「鏡」／「境」的諧音暗示出這片美與情的世界不過是「太虛幻境」，而且也使人聯想到跛道人送給賈瑞的「風月寶鏡〔鑑〕」。跛足道人曾對賈瑞說：此物專治邪思妄動之症，但千萬不可照正面，只照背面，方才有效。賈瑞卻禁不住鏡子正面美女形象的誘惑而賠了性命。當賈代儒命下人架火來燒鏡子時，空中有聲音叫道：

誰叫他自己照了正面呢！你們自己以假為真，為何燒我此鏡！

「風月寶鑑」又是這部小說的五個題目之一。而且，正如脂硯齋的批語在此情節關口上反復四次強調的那樣，此鏡即是此書的隱喻。⁹⁵ 在後設的

93 參見拙文，〈從才子佳人到《紅樓夢》〉，頁 268。

94 可參見徐復觀，〈中國藝術精神〉（臺北：學生書局，1974），頁 15-19；張亨，〈論語論詩〉，《文學評論》（臺北），6（1980.5），頁 1-30；李澤厚，〈華夏美學〉（北京：中外文化出版公司，1989），頁 196。

95 在庚辰本此回「兩面皆可照人」句後，有脂批：「此書表裡皆有喻也。」在「這物出自太虛幻境空靈殿上，警幻仙子所制後」後，脂批道：「言此書原係空虛幻設。」在「千萬不可照正面」

(metafictional)層次上，這空中所發之聲吊詭地暗示了小說對自身的反諷：何苦要執著世界之美麗的，有情的一面呢？它未必真實啊。這一場景可被讀做這部抒情小說關於其自身的寓言(Mise-en-abyme)：「讀者，當你將書中詩意呈現當真而走火入魔，別忘了我告訴過你的：這不過是真事隱去，假語村言罷了。」正如塞萬提斯的傑作一樣，小說喚醒的是近代小說的文學意識——文學世界呈現的是平庸的，卻又無關乎真假的虛構。這是本文所分析的母題在後設意義上對創作本身的贖救意義。在此，《石頭記》將文學傳統從抒情詩向近代小說的轉變寓言化了。而任何文類之轉變又必然體認出某種認知進程。正如朱夫 (James H. Druff) 所說，每一文類皆「承負著歷史賦予的認知假定。」「從本質上說，任何文類的變化都與藝術家認知的變化相一致。」⁹⁶在這一變化中，小說家與主人公之若即若離則表現了他也無法一刀兩斷地斬斷其與舊的認知觀念之瓜葛。

句後，脂批道：「觀者記之，不要看這書正面，方是會看。」在「若不早燒此物」句後，脂批道：「凡野史俱可燒，獨此書不可燒。」同註7，頁192-194。

96 James H. Druff(朱夫), "Genre and Mode: The Formal Dynamics of Doubt," in *Genre*, XIV (Fall 1981), pp. 298-302.

Initiation or Redemption: An Intertextual Analysis of the Paradoxical Theme of *The Story of the Stone*

Chi Xiao

Abstract

The thematic concern of “love” or “emotion” in the novel *The Story of the Stone* has long puzzled scholars. Moreover, the disputed authorship of the apocryphal last 40 chapters makes approaching this subject particularly difficult. Using the fresh perspective of intertextual analysis, the current essay attempts to provide an answer to this thorny question. I argue that the plot in *The Story of the Stone* unfolds through the redemption motif that the novel draws from the tradition of erotic novels. However, through paronomastic play upon the dichotomous terms “yu” (lust or desire) and “qing” (love or feeling) throughout the text, the novel intertextually suggests a thematic antithesis to the erotic novels that its author ironically parodies. As a result, the hero’s *Bildungsroman* paradoxically intertwines with the two motifs of initiation and redemption. On the one hand, the novel narrates the hero’s process of uncompleted initiation through which he discovers the coldness and ugliness of the world; on the other hand, for the novelist this story is at the same time a dramatization of his own redemption or awakening from his Ming predecessors’ literary world in which *qing* is the very core. Metafictionally, the theme of redemption in the novel embraces a critique of the lyric view of life and a reflection on its own generic nature. In this sense, *The Story of the Stone* allegorizes the epistemological mu-

tation in the generic transition from the lyric to the novel in the Chinese literary tradition.

Key Words: Redology, *The Story of the Stone*, intertextuality, initiation motif, redemption motif