

從「才子佳人」到《紅樓夢》：文人小說與抒情詩傳統的一段情結

蕭 馳

新加坡國立大學中文系

摘 要

本文從文類間交互關係的新角度探討從清初才子佳人小說到《紅樓夢》的文人小說之發展。文中提出：清初才子佳人小說從故事情節到敘述話語都表現出「抒情詩情結」，這類小說以具詩賦之才子在世俗世界的勝利，戲劇化地渲染了詩和詩人傳統；同時，小說家將中國抒情傳統的對仗等法則運用到敘述話語中，從而重建了抒情詩傳統中的世界整一性。而《紅樓夢》與這類小說的文際關係則揭示了一個向為紅學研究忽略的問題——它包含了近代小說對自身文類的反省。《紅樓夢》的作者為「影響焦慮」心態所推動，在其故事情節和敘述兩個層次裡，以挽歌和反諷相結合的語調，顛覆了才子佳人小說的抒情詩情結，從而使這部偉大小說成為一個關於文類轉變的寓言。

關鍵詞：文人小說、紅學、文類研究、中國抒情傳統、詩與小說

前 言

才子佳人小說與《紅樓夢》的聯繫是近年來治小說史的學者們口中頗熱的話題。中國大陸的學者們傾向於把這個流派看作「聯結《金瓶梅》與《紅樓夢》之間的鏈環」。提出這一觀點的學者如盧興基、黃立新等主要是著眼於這類小說思想內容的某些方面，如標舉詩賦之才與舉業之才的對立、頌揚

以相對自由的愛情為基礎的婚姻觀念等與《紅樓夢》的關聯。¹陳大康則細緻地觀察到了兩者在某些場景、細節和情節母題上的文際聯繫。²石昌渝在其對中國小說的文類發展的宏觀研究中，從他所謂文言小說和白話小說合流的角度論證了才子佳人小說與《紅樓夢》之間的承繼關係。³在海外，人們注意的顯然不是從才子佳人小說到《紅樓夢》間的相因之處，而是後者的「通變」之處。美國學者凱茲·麥克馬洪（Keith McMahon）在其新近出版的書中，從兩性關係主題的角度討論了《紅樓夢》和清初小說的關係，他以為《紅樓夢》的情節同時向「高雅的才子佳人小說」和「色情才子佳人小說」的方向發展，而在其結局中卻否定了這兩類小說的結局（單妻制和多妻制的幸福）的可能性。⁴高辛勇（Karl S. Y. Kao）則在〈從「文際關係」看《紅樓夢》〉一文中指出：「《紅樓夢》與才子佳人小說的對話是書中外在文際關係最醒目的例子之一。」高文並饒有興味地指出：在對才子佳人小說的議論中，《紅樓夢》的作者以「反躬自指」的方式進行「對自己文類特性的反省」。⁵

以上各家的看法無疑都有其相對的道理在其中。但描繪文學發展我們應有一最本質性的角度。按照本世紀偉大敘事學理論家巴克廷（Mikhail Mikailovich Bakhtin 1895–1975）的觀點，在文學史的「文學傾向和流派鬥爭這些比較邊緣的現象後面，是更為深刻和真實的文類間的鬥爭，是文學的文類架構的建立和成長。」⁶高辛勇的文章顯然是由此而立論，可惜在這一點上他的討論未能深入下去。本文旨在將高氏提出的問題進行深入的討論，我的重點將是才子佳人小說與抒情詩傳統的關係。由此我將提出：在我們所面臨的文學流派現象的後面，是近代小說（novel）在其成長中與統治中國文化數千年的抒情詩傳統（lyricism）的糾葛，和在此糾葛中對其自身文類特性的反省。這個討論會使我們發現一個向為紅學研究者忽略的《紅樓夢》的意義：

1 見盧興基〈在金瓶梅和紅樓夢之間填補歷史的空白〉，《明清小說論叢》，第一輯，頁10–16；又見其〈小說發展分支的一個重要環節〉，《明清小說論叢》，第二輯，頁40–56；並請見黃立新〈清初才子佳人小說與《紅樓夢》〉，《紅樓夢研究集刊》，第十輯，頁259–280。

2 見其《通俗小說的歷史軌跡》（長沙：湖南出版社，1993），頁275–285。

3 見其《中國小說源流論》（北京：三聯書店，1994），頁371–395。

4 *Misers, Shrews, and Polygamists: Sexuality and Male-Female Relationships in Eighteenth-Century Chinese Fiction* (Durham: Duke University Press, 1995), p. 177.

5 見張錦池等編，《中外學者論紅樓》（哈爾濱：北方文藝出版社，1989），頁322–323。

6 轉引自 Gary Saul Morson and Caryl Emerson's *Mikhail Bakhtin: Creation of A Prosaics* (Stanford: Stanford University Press, 1990), p. 278.

它包含著一種文類的自我省思甚至隱括著一個關於文類轉變的寓言。

(一)

才子佳人在中國文學中有一個悠久的傳統。有的研究者如理查德·海斯奈（Richard C. Hessney）把第一個「才子」形象追溯到《西京雜記》中的司馬相如，把最早的「佳人」追溯到唐傳奇中的鶯鶯。而開創才子佳人小說情節模式的則是明人吳炳（？－1647）的戲曲《綠牡丹》。⁷這一類小說作為潮流出現，習慣上說是在明末清初，但現在考訂的作品都寫於入清以後。至於這個潮流的下限則須根據對其內容的範圍、作品數量的統計而劃定。孫楷第的《中國通俗小說書目》列「才子佳人」多達七十餘種，但有部分屬存目無書者，其所列中仍能見到的作品在內容上亦不免龐雜。海斯奈統計此類書現存在五十部左右，但這個數目的作品之中其實有一些在內容上摻有「公案」、「世情」等其他成份。周建渝以乾隆時代劃線，認為乾隆以後的多數作品中的才子形象已不侷限於文士，而多涉及武功。按照這樣寬泛的定義，才子佳人小說會多達六十餘部，而且必然大量摻入「世情」等其他成份。⁸本文將這類小說的範圍侷限於文士才子與佳人的戀愛故事，即司馬相如式才子與崔鶯鶯式佳人的故事，亦即周氏所謂的前期作品。在這種嚴格的定義下，這類小說的數量應為三十部左右。創作、出版的時代應主要為順治末至康熙末，但餘緒則波延至乾隆以後。無可懷疑的是，作為潮流，這大約三十部小說從情節安排、人物類型、到風格氣氛都有極相似之處，其故事的基本模式在《綠牡丹》傳奇中就可以找到，是才子佳人挫敗小人，終得婚姻圓滿的喜劇，這是治小說史者必須注意的流派現象。

在研究這類小說時，我們有必要注意蒲安迪（Andrew H. Plaks）、夏志清、羅伯特·黑格（Robert Hegel）等學者所提出和闡發的「文人小說」（literati novel）這個範疇。按照蒲安迪和黑格的說法，文人小說的作者和讀者

7 參見Richard C. Hessney的博士論文*Beautiful, Talented, and Brave: Seventeenth-Century Chinese Scholar-Beauty Romance*, Ph. D. diss., Columbia University, 1979.

8 參見周建渝的博士論文*The Caizi-Jiaren Novel: A Historical Study of A Genre of Chinese Narrative: From the Seventeenth Century to the Nineteenth Century*, Ph. D. diss., Princeton University, 1995.

的圈子遠非一向認為的那麼廣大，它其實只是屬於文人甚至不得志的文人們的。⁹在寫作上，它「吸收了詩文的審美特徵和技巧」，又將「相當自指（self-referential）的結構和修辭手段都置於彌漫全書的反諷焦點之下。」¹⁰黃衛總（Martin Weizong Huang）最近指出，所謂「文人小說」在才子佳人小說中才開始成為關於文人的小說（novel of literati）。¹¹本文所要提出的是這一流派的小說與抒情詩傳統的情結。這一派小說既是文人小說的深化，它就要承受蒲安迪所強調的「文化負擔」：「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。」¹²而抒情詩恰恰是這一古老文化的最重要的傳統之一。作者們對這個傳統的戀舊心理（nostalgia）被戲劇化（dramatize）為作品中關於詩人的故事。雖然詩人即使到明清時代在中國也並非一種職業，而且一般的士大夫都多少能寫詩，但王摩詰既然也會懷疑到自己「宿世謬詞客，前身應畫師」，陸放翁也會自問「此身合是詩人未」，可見詩人畢竟是一種能與官僚等重疊的身份。而且，下文將要說明，在王、陸以後的時代裡，的確有了與傳統士大夫不同的文人或詩人。清初這類小說被西方學者稱做羅曼史（Romance），這是因為這些中國小說正如羅曼史一樣，是關於夢想達成的故事。諾茲諾普·佛萊（Northrop Frye）說，在每個時代「社會統治或知識階級總傾向於將其理想投射為某種形式的羅曼史，其中道德高尚的英雄和美麗的女英雄代表這一理想。」¹³但這裡由英雄和美女的愛情取向所代表的理想或精英價值卻與羅曼史根本不同：當西方中世紀羅曼史的騎士們在馬上馳騁，揮動劍矛，較量勇武之際，才子們卻在書案上筆飛鶴兔，墨走龍蛇地寫詩作賦，較另一番輸贏。才子佳人小說其實是關於詩人們在世俗世界的遭逢，和達成願望的故事，而遭逢和達成願望一般都與寫詩相關。正是在這裡我們看到小說與中國文人文化的主要標誌之一——抒情詩的情結。

在清初這一類小說中，才子之為才子者，才子之贏得佳人者，是詩才而非時文舉業之才也。才子佳人小說中的詩人式才子是高度模式化的，在他們

⁹ 參見Plaks, *The Four Masterworks of the Ming Novel* Princeton University Press, 1987), pp. 3-52; 並參見Robert Hegel, *The Novel in Seventeenth-Century China* (New York: Columbia University Press, 1981), pp. 1-4.

¹⁰ *The Four Masterworks of the Ming Novel*, pp. 47-49.

¹¹ Huang, *Literati and Self-Re/Presentation: Autobiographical Sensibility in the Eighteenth-Century Chinese Novel* (Stanford: Stanford University Press, 1995), pp. 19-26.

¹² *The Four Masterworks of the Ming Novel*, pp. 50-51.

¹³ *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1973), p. 186.

身上讀者看到的是一種從文學到生活文化的詩人傳統，血脈相承的描寫正是為了突出一個傳統的衍續。如《玉嬌梨》寫蘇友白，「原係眉山蘇子瞻之後」，「原名良才，只因慕李太白風流才品，遂改了友白。」¹⁴《飛花艷想》中的才子柳友梅則更是一個「箭垛式人物」，他：

原是唐朝柳宗元之後……生平因慕李太白的風流才品，又取個別字月仙，取謫仙愛月之意，隱山陰山中，那山陰山所在，真個千山競秀，萬壑爭流，無窮好景，應接不暇。友梅的住居卻彎彎抱著一帶流水，遠著數點青山，門栽幾樹垂楊，宛似當年陶令宅；徑植百竿翠竹，依然昔日辟疆園。月到梅花，吟不盡的林逋佳句；杯浮綠葉，飲不盡的李白瓊漿……原來柳友梅的住居，就在當范蠡訪西施的所在，那浣紗遺跡，至今尚存……柳友梅生性愛梅，凡遇梅花開放時節，或把酒對花自斟自飲，或攜朋摯友迭唱迭和，興致最高。……一日，正值初春，梅花競盛，開滿園林，也有兩葉的，也有單瓣的，也有綠萼，也有玉疊；或紅、或白、或老、或嫩，疏影橫斜，暗香浮動，引起那林和靖的風流，鼓舞得孟浩然的興致。¹⁵

在對柳友梅生活的描寫中，人們可以依稀見到歷代詩人如柳宗元、陶潛、顧辟疆、林逋、李白和孟浩然的影子。他的流連花月的詩酒生活，似乎時時都在重溫古代詩人們生活中的某些瞬刻；或者說他簡直就生活在文化傳統和文際關係（intertextuality）之中。甚至他的名字也讓人想起這個詩人文化——宋人周密說梅花乃詩人尤所酷好者，其標韻孤特則使人想起古今第一詩人屈子。¹⁶至於小說渲染柳友梅住在西施曾經浣紗的所在，則是暗示他是屬於下文要說明的一類醉心風月的詩人傳統。

這類小說中的才子身份之為詩人而非一般士大夫，還可從小說中的反派人物或「撥亂其間」的小人皆不擅詩賦見出。如《飛花咏》中常勇與吳趨商量謀娶昌小姐時說：「小兒……縱然有才，也只好料理科甲之事，至於詩文雜學，只怕還不精妙。」吳趨立刻說：「至於詩詞，乃文人餘事，令公郎實不裹焉。況詩詞與文章不同，文章有日新之妙，愈出愈奇；詩詞不過花花草草，盜襲陳言，補湊堆砌，以惑眩人之耳目。」¹⁷《玉嬌梨》中取人憎惡的楊

14 馮偉民校點，《玉嬌梨》（北京：人民文學出版社，1986），頁44。

15 沈可英校點，《飛花艷想》，殷國光、葉君遠主編《明清言情小說大觀》（北京：華夏出版社，1993），下冊，頁156–157。

16 《齊東野語》（北京：中華書局，1983），頁274。

17 乃因校點，《飛花咏》（北京：北京師範大學出版社，1993），頁80。

御史，見其子因不諳詩詞而於行酒令時窘迫的說：「詩詞一道，固是風雅，然最於舉業有妨……似汝等小生後進，只宜專心經史，斷不可看見前輩名公淵博之妙，便思馳騁。」¹⁸《平山冷燕》中張寅做詩不成，自我解嘲說：「論才當以舉業為主，首把歪詩，算什麼才？」¹⁹由於小說情節是在這些庸才小人和詩才橫溢的才子的衝突間展開，而佳人總青睞於錦心綉口的才子，小說家在這裡以愛情的歸屬高揚了詩才和詩人的價值。

值得提出的是，才子佳人小說風行之時，試詩賦早在科舉中罷廢多年。準確地說，北宋熙寧、紹聖中，詩賦即在科目中被兩度罷廢，²⁰元、明、清初也都不在科目之中，且被視為「摘章繪句之學」、「祇尚浮華，而全無實用。」²¹直至乾隆二十二年，科目中才又增設了五言八韻律詩，²²但其時才子佳人小說寫作的盛期早已過去，接下去小說中的男主角多是文武雙全的英雄。個別學者視之為此類小說的後期，但才子的形象顯然已發生很大變化。清初時代，只有博學宏詞中才試詩賦。所以，盛唐科舉中的「高第由佳句」基本上是傳說中的美談。但正是從這種著意為之的「時代錯誤」(anachronism)中，我們才看到一種對詩人之黃金時代的懷舊心態(nostalgia)。

才子佳人小說中的佳人也大多是女詩人。清初的清言和閑情小品大家張潮(1650-?)之論美人，不僅要「以花為貌，以鳥為聲，以月為神，以柳為態，以玉為骨，以冰雪為膚，以秋水為姿」而且要「以詩詞為心」。黃交三說：「論美人而以詩詞為心，真是聞所未聞。」²⁴其實，天花藏主人也許更早就在〈兩交婚小傳序〉中以為佳人當在秀骨妍肌而外「竊天地之私，釀詩書成性命，乞鬼神之巧，鏤錦綉作心腸，感時吐形管之俊詞，觸景飛香奩之警句。」²⁵清初才子佳人小說中的佳人也確乎是這樣的以詩詞為心的女詩人。她們之中有為詩而顛倒，乃至「寢於此，食於此，夢魂於此。雖往來酬和無多，而漢唐佳句無不賦過，天下美物無不咏遍」的甘夢小姐(《兩交婚》)

18 《玉嬌梨》，頁22。

19 馮偉民校點，《平山冷燕》(北京：人民文學出版社，1987)，頁115。

20 《宋史》(北京：中華書局)，第十一冊，頁3604-3622。商衍鑒甚至以為從宋熙寧起直至清乾隆二十二年詩賦就不是科舉中科目，見其《清代科舉考試述錄》(北京：三聯書店，1983)，頁251。

21 《元史》(北京：中華書局)，第七冊，頁2017-2019。

22 《清史稿》(北京：中華書局，1991)，第十二冊，頁3150。

23 同註22，頁3151。

24 《幽夢影》(合肥：黃山書社，1991)，頁63。

25 王多聞校點，《兩交婚》(瀋陽：春風文藝出版社，1985)，頁1。

；有「詩思只宜雪作侶，玉容應倩月爲裳」的梅如玉（《飛花艷想》）；有以三寸柔翰使「六儒紳氣消彩筆」的十齡才女山黛和「賦情敏慧，下筆成文，出口成詩」的冷絳雪（《平山冷燕》）；有教人因其詩斷定「觀之艷麗，是個佳人；讀之芳香，是個美人；細味之而幽閑正靜，又是個淑人」的江蕊珠（《定情人》）……才子佳人小說中的佳人皆能弄班姬之管、擅謝女之吟，令人目之以李易安、朱淑貞之再世！唯有此以詩詞爲心的女子方能賞愛詩人式的才子——才子佳人小說中的美人幾乎無一例外地以詩賦之才爲求偶標準：《玉嬌梨》中，白紅玉「有誓不嫁俗子，只要是個才子，詩詞歌賦敵得她過才肯嫁」；《平山冷燕》中的冷絳雪對其父說：「人家總不論，城裡鄉間也不拘，只要他有才學，與孩兒或詩或文對做，若做得過我，我便嫁他。假饒做不過孩兒，便是舉人進士，國戚皇親，卻也休想！」類似的話在這類小說中才美兼具的佳人們嘴裡說了又說，詩賦之才的價值只在她們的愛情取向之中才最後得到賞愛和肯定。也只有如此佳人才能像《宛如約》中的趙如意那般與才子以詩爲媒而傳情，像《蝴蝶媒》中的華柔玉那樣以詩爲使而寄情，像《合錦回文傳》中的桑夢蘭那般以詩爲緣而定情，像《飛花咏》中的端容姑那樣以詩爲信物而守情和相認——用柳友梅的話說，詩分明是「姻緣簿」，它締造了愛情與幸福。做詩在才子佳人小說世界中竟是如此風光的一件大事——抒情詩傳統在這裏真是大爲高揚了！

然而在此被高揚的是一個特別的抒情詩傳統，它絕非「經國之大業」。這個傳統中沒有寫《離騷》、《哀郢》的屈子，亦無寫《三吏》《三別》的杜子美，也無關乎寫《諷諭詩》的白樂天。才子佳人的詩題無非是〈咏梅花〉、〈聽鶯〉、〈咏榴花〉、〈放蝶〉、〈咏團扇〉、〈題西施采蓮圖〉、〈題天臺采藥圖〉、〈咏飛花〉、〈問柳〉、〈尋梅〉、〈咏白燕〉、〈春闌〉之類——它在作風上倒是接近杜子美的「穿花蛱蝶深深見，點水蜻蜓款款飛」和白樂天的「閑適詩」。這樣一個唯美主義的藝術傳統始於六朝。其時，詩人「深心主卉木，遠志極風雲」²⁶，模山範水，爲物色相召；競丹蘂之奇而任宮商之巧，乃至「儼采百字之偶，爭價一句之奇」。²⁷應當強調的是，此一純美詩歌（belletristic poetry）傳統實爲一個退避主義文人生活傳統之一

26 裴子野，〈雕蟲論〉，郭紹虞、王文生編《中國歷代文論選》（上海：上海古籍出版社，1979），第一冊，頁324。

27 劉勰著，范文瀾注本，《文心雕龍》（明詩）（北京：人民文學出版社，1978），上冊，頁67。

部分及其表徵。人生之目的若從追求治、平理想退避到眼前的山林皋壤、風花雪月，詩也就從「以一國之事，天下之事，係一人之本」的觀念走到為藝術而藝術的唯美主義。唐人白居易的〈與元九書〉把詩人生活態度的進退出處與詩歌作風之關聯說得很清楚：其所謂「閑適詩」乃言而發明之獨善之義，自與兼濟無涉。影響才子佳人小說的卻正是這樣一個白居易。

這種沉湎於藝術和感性生活的傳統之發展終使正統士大夫和文人身份之間發生分裂——日本學者吉川幸次郎以為元人楊維楨（1296—1370）是第一個非士大夫式的「新文人」，其「無對哲學和仕宦生涯的義務心，而選擇將其生命主要投入於詩與畫，帶有唯美、感傷和甚至自我沉溺的味道。」²⁸這是一種吟花咏雪，啜茗品泉，乃至狹邪風月，醉心感性生活的文化人。美女正是這個生活傳統和唯美藝術傳統中不可或缺的事物，所以這裡既有玉臺、香奩的詩，還有白居易的寵愛小蠻、樊素。這使我想到愛倫坡（Edgar Allan Poe）在其〈詩的原則〉（“The Poetic Principle”）中所說的：唯美的詩人總崇拜於女人——其步履、其目中秋波、其柔潤之聲音、其笑靨、其裙裾悉簌之聲都令他感動。²⁹

清初才子佳人小說的詩人式男主人公正是這樣的文人。在論到才子佳人小說時，人們喜歡談論的情節模式是「私訂終身後花園，落難公子中狀元，奉旨完婚大團圓」。在這個模式中雖然仍免不了科舉求仕，其實已游離了儒家正統士的生活模式「士之仕也，猶農夫之耕也」。按漢代以來之儒家意識形態「三綱」，君臣關係應高於夫婦關係。將夫婦關係強調得如此之高恰是晚明以降的泰州學派的異端。而科舉及第在這些小說中卻並非真為事奉君主，實現治、平，而只是通向才美兼具小姐的溫柔鄉罷了。換言之，才子乃受佳人青睞，與佳人為匹的才子，卻不怎麼像君主倚仗的士大夫。在這裡我們聽到的不是「不遇明主何為士」，而是「不遇佳人，何名才子？」所以蘇友白對盧夢梨說：「人生五倫……君臣朋友間遇合尚不可知，若夫夫妻之間，不得有一有才有德的絕色佳人，終身相對，則雖玉堂金馬，終不快心。」³⁰《蝴蝶媒》中蔣青岩等三位才子一旦得到小姐們的詩箋，「拿在燈下兒細細誦

²⁸ 見 Willard J. Peterson's *Bitter Gourd: Fangi-Chih and the Impetus for Intellectual Change* (New Haven: Yale University Press, 1979), p. 32.

²⁹ 見 *Critical Theory Since Plato*, ed. Hazard Adams (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1971), pp. 573-574.

³⁰ 《玉嬌梨》，頁148。

，比讀四書經傳還恭敬百倍。」³¹《合錦回文傳》中梁生聞夢蘭死，哭道：「我早知如此，當時便不去應舉也罷，應舉及第之後離了行軍祭酒的印也罷，只爲狀元及第，拜將封候，倒把一個夫人活活地送斷了！」³²才子佳人小說中的好幾部，如《合浦珠》、《醒名花》、《情夢柝》、《蝴蝶媒》都是以才子科舉及第，與佳人婚後掛冠歸隱爲結局。這很使人聯想到張潮（四十八願）所描述的人生歸宿：在「少年鼎甲」之後是「奉旨歸娶，妻美而賢」，是「妾美而象」，是「閨人解吟，並頭唱和」，是「第宅適中，園亭幽雅」，是「予告歸林」，是「相逢名妓，到處多情」。³³這裡我們依稀看到一個「色隱」傳統。衛泳編《悅容編》「招隱條」曰：

謝安之屐也，嵇康之琴也，陶潛之菊也，皆有托而成其癖者也。古未聞以色隱者。然宜隱孰有如色哉？一遇冶容，令人名利心俱淡，視世之奔鴟角蠅頭者，殆胸中無癖，悵悵靡托者也。真英雄豪杰能把臂入林，借一個紅粉佳人作知己，將白日消磨，有一種解語言的花竹，清霄魂夢，饒幾多枕席上烟霞。須知色有桃源，絕勝尋真³⁴絕欲，以視買山而隱者何如？

此謂「古未聞」是說此「色隱」之隱逸方式乃明清文人之發明。在真實世界中，康熙中許志進之築來鳳樓與其妾玉岑隱居珠湖，乾隆中袁枚之與十餘姬妾隱居小倉山之隨園，都是「色隱」的例子。在才子佳人小說世界中，《醒名花》中的梅信芳就被湛國英稱做「解語花」，正是這個解語花勸湛生掛冠歸去，同七個美妾悠游林下。《合浦珠》中錢蘭見天下將亂，應「若逢四九，返爾林泉」之語，年方三十六即掛冠解綬，於金陵城外造園房一所，日與三夫人唱和。因羨白樂天爲人，顏其堂曰希白堂，並自號希白居士——這裡我們看到的正是一個寫「閑適詩」，沉溺於美色的白居易。而小說結尾以「煤山之禍已兆」爲由的歸隱，恰恰解釋了清初才子佳人小說是清初部分文人的逃逸心理和享樂風氣相結合的產物。而《蝴蝶媒》則以天下大亂前三對才子佳人「同隱苧羅山」爲結局 生長了西施、鄭旦的苧羅山真是「色隱」的一個絕好隱喻。

上文已論證，作爲此一逃逸式生活之一部分者乃唯美的或形式主義之詩風。中國詩歌傳統窮盡漢語語言文字之特長，發展了大量形式技巧如對仗、諧隱、雙聲、疊韻、互體、回文、聯綿、用事等等。僅對仗又有鄰近對、交

31 《明清言情小說大觀》，中冊，頁678。

32 李道英、岳寶泉校點，《合錦回文傳》（北京：北京師範大學出版社，1993），頁141。

33 見《心齋雜俎》，上卷，諭音堂刻本，頁31-34。

34 《香艷叢書》，第一冊，頁75-76。

絡對、當句對、雙擬對、流水對等。才子佳人小說中的才子才女乃是對絕對，押險韻，切難題，用僻典，作回文之詩才，而且是萬言立馬，七步成篇。這是上文所說的純美詩才的典型表現。清初才子佳人小說以對愛情的追求為驅動力，讓才子才女在這一競技場內逞才使技，領盡風騷！《玉嬌梨》中白紅玉小姐面試蘇友白，限作七律二首，一以〈迎燕〉為題，以「栖」為韻，另一以〈送鴻〉為題，以「非」字為韻，每句上且要以金、石、絲、竹、匏、土、革、木八音冠首，不可謂不難。蘇右白見題曰：「小姐好深情也！」並說出以送鴻為題意送張郎，以「非」字為韻，以張郎為非人也；以迎燕為題欲迎其本人，以「栖」字為韻，意欲雙栖也。以八音冠首則謂婚姻大事舉動必須禮樂。遂提筆一揮而就，珠璣滿紙。《蝴蝶媒》中的華刺史為三位小姐擇婿，命蔣青岩以〈題西子採蓮圖〉為題做五言古詩一首，得「子」字。蔣揮如夙構，接題時韓香琵琶已響，交卷時琵琶才彈得半曲。又命張澄江以〈題天臺採藥圖〉為題，得「來」字，擬柏梁臺體，做七言短歌一首。張看完題目，簾內琵琶再響，待張信筆揮成後，琵琶正彈得熱鬧。又命顧躍仙以〈題子卿歸漢圖〉為題，以「子卿歸漢」四字為韻，做五言絕句四首。顧寫得風行雷動，頃刻間四詩揮就。《平山冷燕》中宋信等在玉尺樓與山黛考校失敗，遂以《孟子》七篇篇名編成的絕對「梁惠王命公孫丑請滕文在離婁上盡心告子讀萬章。」來難小女山黛，山黛提筆以《論語》篇名對道：「衛靈公遣公冶長祭泰伯于鄉黨中先進里仁舞八佾。」《合錦回文傳》的結尾皇帝命梁棟才和兩位夫人各賦五言七言回文絕句一首，其中桑、劉二氏聯吟之詩不僅可倒讀，且可將四句中三句回環讀之而又成二首，將四句中每兩句回環讀之而又成二首，將第四句與第二句回環讀之而成一首，還可以仄韻讀，不拘拈讀，將四句衍成八句作古風讀，每句各減二字讀，各減二字用亥韻讀，每句各減三字作四言讀，再各減一字獨成三言八句，還可將四句任意增減伸縮，縱橫讀成長短句詞共六首……中國文字中令人沉迷癲狂的游藝功能在此被發揮得淋漓盡致！

要概括才子佳人所代表的精英價值，我們不妨使用這類小說中經常出現的「才美」這個詞。才美的結合首先在每一方身上，平如衡道：「不知千古之美，又千古之才美之也。」燕白領說：「非具百分才美，不能賦此面目……如是美女，必有異才。」這兩句話可謂概括了佳人的類型化品質：西子般貌兼以班姬般才。同樣，佳人們也一再說：才子豈能無貌？面貌粗鄙的張軌如終究不是「這等有才，卻又無貌」，而是偷才子之詩的假才子——才子的

類型化品質是：潘安般貌子建般才。男女雙方皆被賦予理想價值之完美品質：才和美。而小說中的反派角色，則不僅是庸才、蠢才，而且面目醜陋。《巧聯珠》中的胡同「臉麻面黑，頸短身長，頰下黃鬚數莖，口邊黑痣幾顆」，尚屬凡庸之相。到《平山冷燕》的晏文物竟至「眇一目，跛一足」。當然反派人物亦是心懷詭計的無德之人，才子則都人品高潔。但這類小說中，德性的表現一般都與才美相關，無德一般表現為或假冒他人之才以圖非份的佳人之美，或依仗權勢欲強以才子為婚。真正重要的完美品質仍然是才和美。才美結合更體現在才子（才）和佳人（美）的結合之中：「瀟灑佳人，風流才子，天然分付成雙。」³⁵才子佳人小說在人物形象和情節方面的這種高度程式化，其賦予完美品質與男女主人公的，均是一種典型的理想主義表現。在這一點上它確乎使人想到歐洲中世紀羅曼史。像羅曼史一樣，才子佳人小說的人物是充分地完成的（completed），情節則是關閉的（closed-edned），巴克廷所說的近代小說（novel）的「不可完成性」（unfinalizability）——那種拒絕以任何先驗性法則、系統替代永遠開放，具有無限潛能的生活本身的特性，³⁶完全不適用於它。

然而，「才美」決非僅僅是故事中才子佳人們的理想，它更是作者們的生活理想乃至審美理想。才子佳人小說與羅曼史不同的是，雖然在後者的故事情節常隱喻中世紀後期的基督徒的精神求索，羅曼史的創造者們畢竟在身份上無法認同為自己筆下的騎士。而在才子佳人小說中，「文人『創作的』小說」卻第一次成為了「關於文人的小說」。如黃衛總在其新著中論證的：只有在這類作品中「文人以及他們的抱負或挫折感才變成了敘述的主要焦點。寫作小說也就成為了科舉中遭受挫折的那些文人自我辯解或自我治療的特殊手段。」³⁷這就是說，羅伯特·黑格所論證的文人小說的「表現性傳統」³⁸在此找到了新的「修辭格」：即不再以講史或神魔等題材的故事為隱喻（metaphor），而是以文人夢想達成的故事為「替代」（synecdoche），以表

35 《飛花艷想》，《明清言情小說大觀》，下冊，頁231。

36 可參見 Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 166.

37 Huang, *Literary and Self-Re/Presentation: Autobiographical Sensibility in the Eighteenth-Century Chinese Novel* (Stanford: Stanford University Press, 1995), pp. 21-22.

38 Robert Hegel, *The Novel in Seventeenth-Century China* (New York: Columbia University Press, 1981) 對此有詳細討論。

現文人自身的情懷。我用「替代」是說明小說中的人物已和小說作者間有了種種身份或遭遇上的相同之處。甚至，倘若作者和故事中才子的審美理想對應的話，小說的敘述過程還可能侵入故事的內容，小說還會具有一種自現（auto-representational）性質，「才美」則又可能成為作文的理想——「儻采百字之偶，爭價一句之奇」是「才」；「五色雜而成黻黼，五音比而成韶夏，五情發而成辭章」則是「美」。「才美」二字既可概括才子的理想又可概括作家的理想，既是人生的至境也是作文的至境。

(二)

《紅樓夢》的作者曾借石頭之口一針見血地道出才子佳人小說的秘密：「在作者不過要寫出自己的兩首情詩艷賦來，故假捏出男女二人名姓……。」下文將要指出，《紅樓夢》的寫作其實反映出作者對才子佳人小說的異乎尋常的「影響焦慮」（anxiety of influence）。我在此借用西方批評家哈羅德·布魯姆（Harold Bloom）的這一術語，是要說明曹雪芹如布魯姆所看到的西方文學中偉大作家一樣，有一種在內心深處與強有力的「父輩」詩人的影響搏鬥，以實現自己獨創性的焦灼感——雖然這裡沒有西方文化中作為「伊底帕斯戀母情結」對象的繆司。³⁹曹雪芹對清初此類小說的看法確大有值得玩味之處。在曹的看法裡，第一，才子佳人小說是「因文生事」而非「以文運事」；第二，才子佳人小說的作者是要借寫小說發揮自己寫「情詩艷賦」之才，即小說作者也是小說中那些吟風咏雪的詩人式「才子」。

事實上亦如此。天花藏主人在其〈四才子書序〉開宗明義大論才情，其所謂才乃是「建安八斗」、「天寶百篇」，乃是「鸚鵡賣殺身之禍，黃鶴高捶碎之名」——此是詩賦之才無疑了。以下這位落魄文人自謂「雖非其人，亦嘗竊執雕蟲之役矣。」然時命不倫，「欲人致其身而既不能，與自短其氣而又不忍」，遂「借烏有先生以發洩其黃梁事業。」此所謂「黃梁事業」則是如平如衡、燕白領那樣以詩賦之才博美人青睞，贏榮華富貴。再如鴛湖烟水散人在〈女才子敘〉中自謂其「筆尖花足與長安花爭麗」，卻貧於長卿，困過伯鸞，「二毛種種，猶局促作轅下駒。」於是才以筆管為寄托：

³⁹ 參見Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 1975), pp. 1-16.

當夫繪寫幽芳，如游姑射而觀神女；敷揚朱麗，似登金屋而觀阿嬌。……而使淒其蓬巷之間，爛成金谷；蕭然楮墨之上，掩映蛾眉。予乃得爲風月主人，烟花總管，檢點金釵，品題羅袖。雖無異乎游仙虛夢，躋顯浮而已。潑墨成濤，揮毫落錦，飄飄然若置身於凌雲臺榭，亦可以變啼爲笑，破恨成歡矣。然獨以小青置于編首者何？蓋因青以一女子而彼蒼猶嫉之至酷，矧予昂藏七尺，口有舌，手有筆，而落魄不偶，理固然也……或曰：「從來造物忌才，天孫妒艷，所以霧鬢雲鬟，往往摧殘湮滅。」⁴⁰

鴛湖煙水散人在這裡強調了寫作小說的過程，使他在迷恍之中超越了由貧困、被人輕賤所導致的憂鬱和絕望。或者借黃衛總論《野叟曝言》的話說，「小說在此變成了作者經想像性忘卻而進行自傳化的拯救」的方式。⁴¹書中的女才子們既以才艷遭嫉，而分擔了作者因才遭妒的痛苦；又以對書中劉新、呂俊生、謝琪那樣的滿腹詩才才子的賞愛，成爲作者不爲賞識的才智的歸宿。不管在書中詩人式的男才子抑或女才子形像，小說家都在尋求一種身份的認同。由於作者和人物都自詡爲才子，這種身份上的認同，本身就同時隱含著二者才華的認同——稗官之才豈非等同於子建八斗之才？更值得注意的是，在素軒的《合錦回文傳》終卷十六卷後的評語中，一部小說的寫作竟和故事中的回文詩錦相連繫：

一部十六卷書，以回文起，以回文結，首尾回環，織成一片，亦謂之一幅璇璣圖可也。……嗟呼！作者有才如此，乃未獲吐其胸中錦綉以敵黼皇猷，徒寄藻思于稗官之末，可勝嘆哉！⁴²

素軒批評的這部小說被廣泛認爲作於乾、嘉之際，即才子佳人小說創作的盛期之後，但他在批評所指的意義上仍體現了這類小說的一個重要特點——曹雪芹透過人物對他的批評證實了這點。素軒這裡把故事中的回文詩錦比作小說文本，並且嗟嘆作者在寫稗官之末中誤用了自身的詩才——在小說中「誤用」詩才和在「高第由佳句」的時代過去之後驅使人物誤以詩才博功名富貴之間，不是一種巧妙的平行嗎？但這其中更耐人尋味的平行還在於：在故事的層次上，這篇小說可謂是一個關於詩的神奇力量的神話——回文詩錦乃才人以異樣文心、異樣慧手造下的異寶，「既分開兩下，也如夫婦一般，亦必有離終有合。它的

40 見馬蓉校點，《女才子書》（瀋陽：春風文藝出版社，1983），頁1-2。

41 *Literai and Self-Re/Presentation*, p. 43.

42 《合錦回文傳》，頁219。

離合又關係才郎才女的離合。」於是，「此寶在當時能使琴瑟乖而復調，夫婦離而复合，流傳至數百年後，又做了一對佳人才子的撮合山，成就千古風流佳話。」⁴³由於小說文本在此被視同一幅璇璣圖，小說在此就具有了「後設」或「元小說」的意味。「元小說」按琳達·哈瓊（Linda Hutcheon）的解釋是「關於小說的小說」，即「小說於自身之內包含了對自身敘述或語言本性的評論。」⁴⁴梁、桑的故事的確包含了一個關於小說文本自身的隱諭：現在小說家也以其異樣文心造成一件異寶——《合錦回文傳》，它也做了佳人才子的撮合山，成就一段風流佳話，使梁棟才和桑夢蘭離而复合。小說亦出自詩人之機杼，所謂「寄藻思於稗官之末」也。但小說家敘述形式、結構和語言本性中究竟有哪些東西足以使它像回文詩一樣，具有魔力以創造出一個最終和諧的世界呢？小說家又是怎樣蹈厲詩賦之才，「寄藻思於稗官之末」的呢？顯然，這詩賦之才不僅表現在作者汲汲於寫出自己的幾首情詩艷賦出來——乃至要窮盡技法，使桑夢蘭、劉夢蕙的詩顛倒縱橫，增減伸縮成為二十七首詩；而且表現在小說本身結構中駢偶法則（parallelism）的運用，唯有如此小說才實現了一個無限完成、和諧的世界。小說的中心意象——分做兩處卻終為一體的回文錦正是其象徵。而駢偶法則——用蒲安迪的說法，正是以抒情詩為正宗的中國文學的「最突出的美學特徵」。⁴⁵

律詩對仗原則在中國小說中的運用已不是新話題。比如，盧慶濱（Andrew Hing-Bun Lo）在其博士論文中曾略微談到毛宗崗本《三國演義》回目和情節安排中的駢偶或對仗現象。⁴⁶蒲安迪在〈詩行相遇之處：中西文學中的對偶現象〉（“Where the Lines Meet: Parallelism in Chinese and Western Literature”）一文中也指出，在白話小說回目中出現的對聯強調著章回劃分中平衡的兩部分，「在一定情況下，這種對仗止於回目而已，但經常故事章回的內在設計本身事實上證實了這種回目中兩分法的對比性組織。」⁴⁷在蒲氏舉出的這一原則的運用的例子中，有《金瓶梅》、《紅樓夢》和毛宗崗對《三國演義》的批評。最後，凱茲·麥克馬洪在其《十七世紀中國小說中的因

43 《合錦回文傳》，頁1，218。

44 見 Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox* (London: Routledge, 1991), p. 1.

45 見Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR), 10 (1988), p. 43.

46 見其 *San-kuo-chih yen-i and shui-hu Chuan in the Context of Historiography: An Interpretive Study*, Ph. D. diss., Princeton University, 1981, pp. 52-58.

47 CLEAR, 10 (1988), p. 58.

果律和包容策略》中也指出：「在李漁的短篇小說和戲劇中，主題中的對仗現象都很突出，而且是以相反事物的交互作用形式出現的，如風流和道學，美和醜，為防萬一而置田買地和為眼前享受而蓋屋造園，玩具和工具，姘婦和侍女，城鎮和鄉村，同性戀和異性戀等等。李漁的作風是使這些對立事物的交互作用戲劇化並達至最終的調和。」⁴⁸

在盧慶濱和蒲安迪的討論中，並未指出對仗原則在小說中運作時的兩種根本不同的意義：即純粹形式的（包括章回題目、外部結構和情節氣氛的安置等）和內容（小說中所反映的對世界的理解）中的對偶現象。小說中運用對仗原則並不總創造出蒲安迪所說的「自我完整的抒情詩視境」（a self-contained lyric vision）——近代小說的本質之一，就是體現出世界不能再被納入任何先驗的、形而上學的或美學的整一性中。近代小說當然也不可能拋棄形式，但它畢竟體現出規範化的形式和偶然的無形式生活世界之間的張力。⁴⁹所以，蒲安迪在文中所列舉的《金瓶梅》第二十七回「李瓶兒私語翡翠軒，潘金蓮醉鬧葡萄架」的例子除去對比的功能而外，並不創造出任何「自我完整的抒情詩視境」，相反，它倒是說明：無法排斥庸俗和醜惡的生活世界，是不可能被詩所包容的。因此，從抒情湊湏傳統中延伸出來的駢偶原則的運用，在這裡僅僅是對詩的諷刺性戲擬（ironic parody）而已。

然而，駢偶原則在清初才子佳人小說中卻遠遠超出雅俗、虛實、動靜或離合悲歡這一類風格的、功能的、氣氛的意義。它暗示著一種對世界先驗的理解——而這恰恰是對仗在構造抒情詩的自我完整性世界中的本來意義。史蒂芬·歐文（Stephen Owen）在比較中國文學和其它文學中的駢偶傳統時說：「在其它傳統中你是在閱讀中認識到其中的駢偶構造，而經常在中國文學中你首先假定一聯詩句是駢偶的，而這一假定指示你如何結構語詞。這種不同使一種形式技巧和一種與認識活動不可分離的形式之間有了區別。」⁵⁰中國

48 *Causality and Containment in Seventeenth-Century Chinese Fiction*, in *T'oung Pao: Revue Internationale De Sinologie*, 1988, pp. 134-135.

49 請參閱Frank Kermode, "Literary Fiction and Reality" in Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy ed., *Essentials of the Theory of Fiction* (Duke University Press, 1988), pp. 218-237. and A. J. Cascardi, "Totality and the Novel" in *New Literary History*, 23 (1992), pp. 607-627.

50 見其*Traditional Chinese Poetry and Poetics: Omen of the World* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1985), p. 87.

古代詩歌中的駢偶傳統正是一種與對宇宙的認識相關的形式。劉勰說：「造化賦形，支體必雙；神理爲用，事不孤立。夫心生文辭，運裁百慮，高下相須，自然成對。」⁵¹皎然則謂：「夫對者，如天尊地卑、君臣父子，蓋天地自然之數。……又詩家對語，二句相須，如鳥有二翅……。」⁵²同樣的意思還可見於《文鏡秘府》（論對屬）：「凡爲文章，皆須對屬，誠以事不孤立，必有配匹而成……猶夫影響之相成，輔車之相須也。」⁵³中國抒情詩傳統中的駢偶一向具有宇宙本體結構的意味。

在清初才子佳人小說中，才與美，才子和佳人的配匹正處處被賦予這種「自然之數」的意味。首先，才子和佳人在這類小說中皆是秉天地之精華而生，具某種本體的意味。《平山冷燕》借冷縗雪之口界定才子道：「蓋聞天、地、人謂之三才，故一言才而天、地、人在其中矣。……今日明間之所注，則文人之才、詩人之才也……此蓋山川之秀氣獨鍾，天上之星精之下降。故心爲錦心，口爲秀口，構思有神，抒腕有鬼；故揮毫若雨，潑墨如雲。」⁵⁴寄生氏的〈五美緣全傳序〉這樣論佳人：「美人者，天之靈秀所鍾……信乎天生才子必配佳人，鍾靈毓秀，天之所以成全美人也。」⁵⁵在肯定了才、美乃天地精華所在之後，這些小說中一再重複的命題是：才、美相配是才子佳人們的理想，也是天地間的至理。《定情人》中雙星說：

天地既生了我一個雙不夜，世界中便自有一個才美兼全的佳人與我雙不夜作配。

《合錦回文傳》借梁棟才口說：

天既生才子，必生才女配才子。……天生彩鳳難爲配，必產文鶯使與譜。

《兩交婚》中甘頤女裝與辛古釵相見，辛誤以同性而作詞嘆息道：「奈之何偏不是鴛鴦，空相對。」甘立即以詞答道：

得並肩攜手是鴛鴦，非空對。……淑女風流既不減，良人才美依然在。

《醒名花》一開篇就讓說故事人大談自古才子佳人萍蹤會合，偏多磨折，而最終佩還漢皋，珠回合浦的道理，然後說：

惟天下佳人才子方湊合得其中天數。

《飛花咏》是一部寫一對才子佳人歷經重重顛沛流離始得結成連理的故事，天

51 范文瀾注本，《文心雕龍》（北京：人民文學出版社，1978），下冊，頁588。

52 李壯鷹校注，《詩式校注》（濟南：齊魯書社，1986），頁44。

53 周維德校點，《文鏡秘府論》（北京：人民文學出版社，1980），頁225。

54 《平山冷燕》，頁93-94。

55 見《明清言情小說大觀》，上冊，頁633。

花藏主人在序中說：

可悲者顛沛也，而孰知顛沛者，正天心之作合其圓圓也。最苦者流離也，而孰知流離者，正造物之婉轉其相逢也。

天花藏主人又在〈賽紅絲序〉中論與造物同功的月下老人如何蒂挽才子佳人，而使：

見者驚，遇者喜，則此中有似乎非偶然所能僥倖者。彼正需，此恰有，則其間又似乎是特然而來作合者。

我這樣不厭其煩地舉例，無非是要說明：才美間的「配」、「譜」、「對」乃天心造物之作合。幾乎所有才子佳人小說都含有一個「錯認」母題——才子對佳人的或佳人對才子的性別或身份的錯認。《宛如約》中司空約錯認佳人趙如子為男子趙白；《春柳鶯》中石液因田又玄冒其名而被錯認為已娶有妻室，又因化名被認做齊也水；《巧聯珠》中胡同假冒為才子閨友所化之名胡朋來求娶方小姐；《玉嬌梨》中蘇有白誤認無艷為白紅玉；蘇友白又因張軌如掉換其詩而被錯認為蠢材，因蘇有德冒其名而被誤以為無才無貌，因化名被白玄誤為柳秀才……所有這些錯認故事的歸宿都是：冒才子之名的蠢材終究是蠢材，無法娶到佳人；化了名的才子還是才子，佳人賞愛的原來就是這個才子。才子佳人小說的情節幾乎就可以概括為經過種種錯認後最終相認結合的故事。錯認的母題在小說中突出強調了才美的匹對乃天造地設，是錯不得，亂不得，也更改不得的宿命。如《兩交婚》在結尾時所說：「才美必與才美為緣，他休指望。」

然而才美之合不僅是體且亦是用。作為體，它是天地間的至理和才子（包括故事中的詩人和小說作者）的信念；作為用，它是詩人式才子的詩學，也是小說家的詩學。以下的論述將要說明：才子佳人小說情節結構中有時讓人眼花撩亂的駢偶現象，實在是對故事中那些詩人們對絕對的一種呼應。它又使人聯想起西方現代小說中的「後設」或「元小說」（metafiction）現象，即故事（story told）包含著一個對自身敘述（storytelling）的評論。

比如，《平山冷燕》的故事中寫了山黛以《論語》篇名對以《孟子》篇名做的絕對，還寫了平如衡以「聽去疑聞紅雪歌」巧對燕白領的「飛來如得青雲路」這些才子才女作對的故事。在敘述者的情節結構中，我們也一再看到類似的駢偶原則在運作：山黛在文華殿的比試中以詩賦之才壓倒宋信和幾位科甲名臣一事，顯然與另一才女冷絳雪在浣花園題咏中大勝宋信和幾位秀才這個情節相偶；冷絳雪在玉尺樓下以四輻龍箋書四瑞圖詩，又與山黛在文華殿以真草隸篆默書四歌成駢。此外，平如衡、燕白領一對才子以聯句成莫

逆，山黛、冷緯雪一對才女則因詩賦結友；平、燕一對才子各化名趙縱、錢橫，山、冷一對才女則各扮爲青衣；假扮的青衣又各在東西花園的考較中見到自己知己的心上之人，最後，二位天下才女終與天下二位才子同結連理，如此等等莫不是駢偶原則運作之表現。

《宛如約》故事中寫司空約、趙如子先後以險韻與趙宛子和詩，寫趙如子譏趙宛子。「才相對」，「畫不工」。在小說的情節結構中，趙如子與趙宛子的「雙栖」也是一種「相對」——恰如司空約所說：「一南一北，忽同一趙姓，而如子、宛子又恍若聯枝，則此中天意，殊覺甚奇。」此外，吏部尚書之子李最貴思得趙宛子，兵部尚書之女晏小姐則思嫁司空約；而醜婦晏小姐在設計毒殺蠱夫李最貴之時，蠱夫李最貴也圖謀毒死醜婦晏家小姐。駢偶原則最後運作出小說無比完美，對仗工整的大結局：「佳人才子大團圓，醜婦蠱夫皆遂意。」讓司空與二趙成婚對以李最貴之娶晏小姐。

《兩交婚》中對對偶原則最顯豁的運用是小說的題目所指明的甘願兄妹和辛解愠兄妹兩對才子佳人的結合。這其中當然還包括才子之逢才子、才女之遇才女。如甘願對其妹說：「才必有對，名難獨擅。無青蓮誰知子美之才，有次山方顯樂天……設無古釵之才，焉能顯吾妹之才？」情節中兩個失敗的婚姻計畫則明顯地作為這兩對才美結合的「反對」而出現，那就是暴雷之子暴文思娶辛古釵和暴文之女窈娘欲得甘願爲夫婿。此外，暴文思得辛小姐，以生角王代冒充公子，辛古釵則以丫環綠琦充作小姐，喬公子與假小姐也恰成一對。

《定情人》的故事中寫才子雙星在和江蕊珠的一首七律時，以頸聯「高飛欲傍拂雲棟，低舞思依浣古檐」對江詩領聯「低掠向人全不避，高飛入幕了無嫌」，是有交絡和頂真意味的特殊對仗。小說的情節結構中的對仗則是：雙星千里迢迢找到其情的當對者……其父的同年好友江章的女兒江蕊珠。這對才子佳人的戀情從百卉園吟和詩詞開始，雖歷經磨難，終究團圓。與這個姻緣成反對的是侯門浪蕩子赫炎誤娶其幫閑袁空之女愛姐，這段姻緣完全是頭一段姻緣的戲擬（parody）：它從百卉園的替身——王御史的空花園始，讓愛姐冒充江小姐，以一場鬧劇陪演才子佳人的羅曼史。情節中還有這樣一副正對：蕊珠被選入宮，爲報雙星之情而投水；雙星則爲蕊珠而拒允駙馬屠勞的婚事，從而受盡風波之險。

《合錦回文傳》讓才子梁棟才與佳人桑夢蘭各生而持有蘇若蘭的半幅回文錦，並皆能讀譯璇璣圖詩，天然作配的意思至爲明顯。作品情節結構之爲

「合錦」，還在於桑夢蘭與劉夢蕙的雙栖：劉也譯得回文章句出，也象桑夢蘭一樣，只嫁譯得回文章句的男子。更巧的是，「夢蕙曾借桑姓，夢蘭又托劉名」，是小說中的「回文對」。所以是「欣瞻蕙芷比蘭英，才鳳雙飛其鳴」。「合錦回文」既是故事，又是講述故事的象徵。

把這種駢偶法則的運作發揮得淋漓盡致的也許是《飛花咏》。小說以男女主人公作對開篇，是故事的開頭也是小說情節結構本身的一個寓言：年僅七歲的昌谷以「一群惡少，聳肩疊背學才郎」對朱天爵的「千古高賢，換面改頭成俗子」，又被七歲小女端容姑對以「三家村漢，搽眉畫臉扮佳人。」朱天爵遂以「無心一對，大有天緣……自然是一對佳郎佳婦。」昌全遂以祖傳玉製比目雙魚為聘訂親。接下去小說敘述了這一對才郎才女曲折的磨難和遭遇，其中每一部分都對得十分工整。在第一段磨難裡，昌谷之父昌全受祖累遠道充軍，妻、子同行，半途將昌谷留給醫好昌全妻重病的良醫唐希堯作義子，易名唐昌。與昌谷訂親的端容姑則被歹人劫去，幸被杭州知府鳳儀救起，收為養女，易名鳳彩文。唐希堯與鳳儀恰為表兄弟，在二人撮合下，唐昌（昌谷）和鳳彩文（端容姑）以聯吟飛花詩第二次訂親。這以後一對才子佳人又開始另一段磨難：唐昌（昌谷）遭唐希堯侄唐涂嫉妒而被打成重傷，被端容姑的生父端居救起，收為義子，再易名端昌。鳳儀因觸權奸而貶謫榆林，在兵亂中與養女彩文失散，彩文（端容姑）卻被昌谷的親生父救起，再改姓昌。至此昌谷和端容姑皆一身而三姓，且都被第一個訂親之人的父母所收養。其後這一對男女各為飛花詩之盟而拒婚。最後再由朱天爵倡議，讓端居、昌全二人之養子女成親：「當初昌男端女，如今昌女端男，陰變成陽，陽變成陰，豈不又是一段奇緣？」這第三次訂親卻因飛花之盟而難成。後因端昌（昌谷）在花園由當年之飛花詩與昌小姐（端容姑）相認，又由鳳儀、唐希堯的出現得知昌全之婿原是親子昌谷，端居小兒端昌乃是昔年之婿。於是才子佳人大團圓，三姓結好。

在此文寫完第一稿以後，我看到了凱茲·麥克馬洪剛剛出版的新書。在這本討論十八世紀中國小說兩性關係的論著中，關於才子佳人小說的部分，麥氏同樣注意到了在這些作品中「對稱法則的運作」（play of symmetry）這一幾乎無處不在的現象，雖然他是以此說明「性」在這些小說中被一定程度上中性化了，以至男女角色可作交換，而不是抒情詩傳統的延伸。但麥氏的一些觀察可以加強我的論點。麥氏注意到在才子佳人之間還有這樣一些堪稱對偶的特徵：一般他們各是失去雙親中一親的獨子或獨女（通常是一個無父

可怕的女孩和無母可恃的男孩）；或者，他們各能跨越自身的性別去扮成異性。⁵⁶麥氏並非在談論抒情詩的影響，但他在舉例說明這一現象時無意中指出了這種關聯。他說這一法則的運作在才子佳人間交往的最本質方式——和咏詩詞中至為顯著：「你我用同樣的平仄法則、同樣的韻腳、和同樣的句法，你我詩句中的虛詞和實詞的類別相互對稱。我們互為對方完美的鏡中之影。同時，你是我的補足性的而非能認同的意象；我們使用的意象和詞語有時意義相反，有時相類，但從不完全相同。」⁵⁷麥氏是以才子佳人和咏聯句作為小說情節中對稱法則運行的例證，但我想以此說明才子之作詩和小說家作小說之間的對應是再妙不過的。

從以上例證中我們得到的最重要的結論是：正是由情節中駢偶原則的運作，小說的故事被引向一個美滿合理的結局。這種幾乎千篇一律的結局暗示著麥克馬洪所謂「理性的樂觀主義」：這個世界永遠是為有才能的、面貌姣好的而且有德性的少男少女預備著幸福；而那些平庸、醜陋、品德低下的小人縱然一時得逞，最終不配享有世界的美好部分。駢偶原則在清初才子佳人小說中的運用，是與其在某些明中葉以後的小說，諸如《金瓶梅》中的意義完全不同的。在後者是一種對抒情詩的藝術世界的戲擬，它鮮明地體現出詩的自我完整性（self-containment）與一個無形式的、充滿偶然性的世界間的不協調，一個由先驗的形而上學——美學概念構造的世界整一性（totality）開始破碎。而在清初才子佳人小說中，情節結構中的駢偶現象卻直接對應著故事世界的充分平衡、理想和樂觀的氣氛。換言之，駢偶在此同時體現了作者的某種倫理信念。

這種信念在中國文化中實際上是根深蒂固的。我這裡不妨稱之為基於美學化宇宙觀念的倫理主義。它可以追溯到鄒衍至董仲舒的陰陽五行的相應論宇宙觀。作文的駢偶原則是從這一相應宇宙論中延伸出來的。這一傳統在宋代周敦頤和邵雍的宇宙論哲學中發展出至為精緻的形式。由此傳統所宣稱的是一種感性的樂觀主義與理性的樂觀主義的統一——只有一個美學上規則的、對稱的宇宙才保證一個倫理上有秩序的宇宙。約翰·漢德森（John B. Henderson）因而說邵雍以象數學建立的充分平衡、對稱的宇宙模式意味著「一種認識論的樂觀主義」；而不對稱、不規則和不平衡則被認為是世界邪惡

⁵⁶ *Misers, Shrews, and Polygamists*, p. 103.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 113.

的宇宙論根源。⁵⁸而才子佳人小說中所謂「理念的樂觀主義」的根源恰恰在這裡。

這個駢偶化的世界是詩人——小說家審美理想的體現——「才美」而非真實才是其理想。一方面，這使小說家從根本上擺脫了實錄和補史之闕的傳統概念——才子佳人小說作者們從不諱言「紙上黃粱」，⁵⁹不諱言以其所設之境、所傳之事「使人移情悅目」。⁶⁰晴川居士乾脆在《白圭志》的序中宣稱才子佳人非「必有其事而後有其文」，乃「無影而生端，虛妄而成文」，「無其事而已有其文」者。⁶¹然而，另一方面，才美理想又使這些小說離開了另一種意義的真實——個人的生活經驗，從而偏離了晚明以來發展出的寫實主義潮流。寫作因而更多地倚賴美文學傳統而不是生活經驗。樵李煙水散人在《合浦珠》的序中寫到：

予謂天下有情士女，必如琦琴引卓、蕭寺窺鶯，投彩箋之秀句，步氏傾心；寄組織之回文，連波悔過。以至漱園之詩、曲江之酒方足為風流情神，垂艷人齒。然而蒼梧之泣，竹上成斑；寤寐之求，河洲致咏。……牡丹亭畔，有重起之魂；玉鏡臺前，無改弦之操。如是之後，謂之有情始不虛耳。⁶²

這段話透露出小說對才子佳人情愛的描寫是充分程典化或文際關係化的（intertextualized）。這段文字中涉及的典故有司馬相如之琴挑卓文君、張珙蕭之寺遇崔鶯鶯、步飛煙之因詩箋心傾趙象、竇滔之讀蘇若蘭璇璣圖而悔過、娥皇女英、（關雎）之寤寐求女、杜麗娘還魂、……情節和描寫似乎處處都影射著一個從詩經到唐傳奇、明戲曲的抒情文學傳統——如果我們注意到元和詩人集團和傳奇的創作，以及湯顯祖的「情生詩歌」和「因情成夢，因夢成戲」之間的關係的話。故水箬散人在《駐春園小史》的序中說是書「筆墨揮灑，皆從唐宋小說會真、嬌紅諸記而來，與近世稗官別。」⁶³

程典化恰恰又是中國抒情詩傳統另一顯豁的特徵。正像夏志清所指出的

58 *The Development and Decline of Chinese Cosmology* (New York: Columbia University Press, 1984), p. 123, p. 234.

59 天花藏主人，〈平山冷燕總評〉，馮偉民校點本《平山冷燕》，頁2。

60 捕花頭陀齋氏，〈英雲夢傳序〉，《明清言情小說大觀》，上冊，頁435。

61 徐紅嵐、韓錫鐸校點，《白圭志》（瀋陽：春風文藝出版社，1985），頁6。

62 《明清言情小說大觀》，中冊，頁274。

63 《明清言情小說大觀》，中冊，頁834。

，所謂學者小說，即有顯著非敘事因素的博學小說，⁶⁴在清初已微露端倪，⁶⁵只尚未發展到後來《林蘭香》、《紅樓夢》和《鏡花緣》的地步。程典化的表現之一是從詩詞中脫化出小說情境——這是與唐宋傳奇、宋元話本中插入詩賦曲詞頗不同的新現象，顯然與我談到的文人生活的「詩化」以及小說內容的文人化直接相關。由於這些小說是以詩人為主角，以詩人在風花雪月前吟咏為情節，這似乎也是順理成章的。這些小說的環境常常是千古詩人筆下的良辰美景，賞心樂事，諸如中秋夜西湖鼓棹（《飛花艷想》），韜光頂飲酒賦詩（《蝴蝶媒》），虎丘把酒溯流（《巧聯珠》），支硎山畫船游春（《吳江雪》）、靈谷寺看梅（《玉嬌梨》）、梅嶺玄墓觀梅（《春柳鶯》）等等。小說中還時而泛出更直接的詩詞意境：如《白圭志》第二回的場景「七月之中，三更之候，明月當空，才子佳人隔船和咏。」就直接讓人想到白居易的〈琵琶行〉；《蝴蝶媒》寫兩女子於花園以團扇、葵花宮扇撲蝶是從宋人周邦彥的詞〈滿江紅〉中「蝴蝶滿園飛，無人撲」化出。同書中寫蔣青岩遇柳碧烟：「輕輕走到籬邊，此時雪消未盡，余光照人，蔣青岩細看竹籬那邊，早已站立著一個佳人。」則極盡宋詞吟咏梅雪的佳致。其中最讓人想到的是姜夔的〈暗香〉、〈疏影〉兩首名作的意境：「但怪得，竹外疏花，香冷入瑤席。江國正寂寂，嘆寄與路遙，夜雪初積……」；「客裡相逢，籬角黃昏，無言自倚修竹……想環佩，月夜歸來，化作此花幽獨。」這種隱括詩詞境界的做法儘管運用得尚非十分頻繁，卻足以使我們看到《紅樓夢》與它的繼承關係。小說家在此可謂也是「以詩詞為心」了。

(三)

上文對才子佳人小說和抒情詩傳統的關係的考察為探討小說家曹雪芹「對自己文類特性的反省」提供了條件。而由《紅樓夢》對抒情傳統的立場，我們又可從新的角度評估它與才子佳人小說的關係。正如我在本文開始時所提出的，這個問題所涉及的可以是一個以文類轉變為本質的宏觀文學史的課

⁶⁴ 見夏志清論文“*The Scholar-Novelist and Chinese Culture: A Reappraisal of Ching-hua Yuan*”載Andrew Plaks ed., *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, (Princeton: Princeton University Press, 1977), pp. 266-305.

⁶⁵ 見Keith McMahon, *Causality and Containment*, p. 132.

題。按照巴克廷的觀點：「近代小說容許各種各樣的文類之被容納……事實上很難發現任何文類尚未在某一方面被容納於近代小說。」⁶⁶然而，被容納進近代小說的文類固然在一方面創造了新文體的層次和「內在文類對話」，另一方面，他們卻要被新文體更新以「克服自身的幼稚性」。⁶⁷這個過程也就是這個大理論家所說的「近代小說化」(novelization)。

中國明清時代的長篇章回小說當然不能簡單地被視為西方近代小說(Novel)。但十六和十七世紀中國章回小說的重要作品的確與之頗具共同之處——這一點浦安迪的論文“Full-length Hsiao-shuo and the Western Novel: A Generic Reappraisal”早已辯明，此處不贅。⁶⁸而始自《金瓶梅》的世情小說與近代小說間的「神似」更不待言。才子佳人小說恰出現在世情小說的開山之作與它的最高成就《紅樓夢》之間。如果我們相信這個發展中也存在一個持續的所謂「近代小說化」過程的話，在此過程中近代小說的文類發展將無可避免地遭遇和在其自身文體中吸收、改造兩個在中國文學歷史上最有影響的文類：史傳文學和抒情詩。

海內外已有不少學者注意到中國小說和史傳文學關係的問題。但這種關係卻非如某些論者所注意到的史傳是小說的「淵源」或者「小說是從史來的」那麼簡單。⁶⁹正如旅美學者黃衛總和魯曉鵬(Sheldon Hsiao-Peng Lu)等所論證的：在趨向近代小說的過程之中，中國的散文虛構文體持續著一個「非歷史化」(dehistoricization)和在敘述結構上「超越」史傳文學的傾向。⁷⁰黃氏寫道：「伴隨著小說的非歷史化，經常是一個文際關係中的文類的自我批評(intertextual process of generic auto-critique)，即一部晚出的小說以暴露更早作品中的不當以表明自身的價值。」⁷¹黃氏的這一對小說與史傳關係的透視，於我們考察小說與抒情詩傳統的關係不無啟發：從《紅樓夢》與才

66 見其“Discourse in the Novel” in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), pp. 320-321.

67 見Bakhtin's *Problems of Dostoevsky's Poetics*, p. 271.

68 載New Asia Academic Bulletin, 1 (1978), pp. 163-176.

69 如孫綠怡，《〈左傳〉與中國古典小說》(北京：北京大學出版社，1992)即持此觀點，見該書頁117。

70 見黃氏“Dehistoricization and Intertextualization: The Anxiety of Precedents in the Evolution of the Traditional Chinese Novel” in *CLEAR*, 12 (1990), pp. 45-68，以及魯氏 *From Historicity to Fictionay: The Chinese Poetics of Narrative* (Stanford: Stanford University Press, 1994), p. 147.

71 “Dehistoricization and Intertextualization”, p. 67.

子佳人小說的文際關係中，我們也看到一種「文類的自我批評」或高辛勇所謂的「對自身文類特性的反省」。而這一現象正是伴隨著小說的「非抒情詩化」出現的。上文提到的作者曹雪芹的「影響焦慮」正與此相關。

由上文論證的故事和敘述兩個層次中才子佳人小說和抒情詩傳統的非止於形式的、功能的聯繫，我們不妨把清初這類作品中的傾向概括為「抒情詩情結」。從文類演化的意義上說，它顯示出近代小說發展進程中與一個統治文壇數千載的文類的遭遇和糾葛。但是，抒情詩傳統的影響卻未必都是積極的，即並非如某些論者所聲稱的，由於這個影響才使得從晚明而來的小說完成了從「情」到「慾」的轉變，從而成爲《金瓶梅》和《紅樓夢》之間的「鏈環」。我們將要看到：從《金瓶梅》到《紅樓夢》並非是這樣一種直線的發展，而是螺旋性發展。

在清初小說創作中存在著對晚明小說中現實主義傾向的反動。我很同意凱茲·麥克馬洪的這一觀點：「猥褻和色情是晚明小說『對現實作微妙和深入描寫』異端化傾向的最極端的表徵。」⁷²倘若我們不限於以道德說教的目光看待小說史，從公然暴露淫亂世情到以程式化的詩筆渲染才子佳人的「關雎賦性」之情就未必是一種真正的文學技術的進步。所以清初小說不再熱衷於描寫真實的個別事物，對主題、概念的強調壓倒了對性格、對話和環境的注意。⁷³在這種倒退之中，某些抒情詩傳統程式的作用不容忽視。譬如上文所談到的駢偶原則的輸入就是一個例證：由於這一美學原則的運作，一個平衡而有秩序的程式化世界，取代了一個無形式的、充滿偶然性的真實世界。因此，向近代小說發展的趨向必然要出現對這一「抒情詩情結」的顛覆——從才子佳人小說到《紅樓夢》的演進，正可以從這個意義上加以評估。

從某種意義上說，《紅樓夢》恰恰是最詩化的小說。所以，不論是在故事層次還是在敘述層次上，才子佳人小說的影響都處處可見。在小說的故事情節中，寶、黛之以詩箋傳情，佳人林瀟湘之咏菊，賦落花，吟哦雪、月，乃至寶玉之爲群芳環繞，成爲「諸艷之冠」……無不是才子佳人傳統中常常出現的母題。《紅樓夢》的男女主人公又皆是外貌姣好且具詩賦之才的人物，他們比才子佳人更多情善感。黛玉的葬桃花、哭落紅自不必說，寶玉也是「時常沒人在跟前，就自哭自笑的；看見燕子就和燕子說話，河裡看見了魚

72 *Causality and Containment*, p. 3.

73 *Ibid*, p. 132.

就和魚兒說話，見了星星月亮，他不是長嘯短嘆，就是咕咕噥噥的。」⁷⁴而且，寶玉明顯地繼承了上文所說的吟花咏雪、以美色為桃源、醉心感性生活的唯美詩人的生活模式。李惠儀（Li Wai-yee）故而以為這個「天下無能第一」之人完成了「抒情詩理想」（lyrical ideal）。⁷⁵總之，這兩人完全是一副感傷味十足的詩人形象。從不涉功利，耽談仕途經濟而言，他們甚至是比才子更純粹的「詩人」。而且，《紅樓夢》的作者不是像才子佳人小說的作者那樣，讓這些詩人在散文化的社會中以其詩賦之才鬥贏市儈小人，終獲成功；而是為他們創造了一個詩人社會的烏托邦——在大觀園的「海棠社」、「桃花社」中，似乎居民的生活只是消閑幽賞和吟咏而已。

在《紅樓夢》的敘述層次上，作者似乎也把才子佳人小說的「寄藻思於稗官之末」的美學意旨發揮到極致。脂硯齋所說的「妙處皆從詩詞句中泛出」的經典化意境在小說中可謂俯拾即是。脂硯僅於第二十五回即舉出三例：寶玉透過海棠花之觀小紅是從《西廂》「隔花人遠天涯近」曲詞中脫化而出的；黛玉之倚著房門出神、信步階下看新筍是隱括李義山的詩句「閑倚綉房吹柳絮」、杜子美的詩句「筍根稚子無人見」。此外，第三十五回中黛玉隔紗窗之調鸚鵡是《花間集》中經常出現的意境。第四十九回琉璃世界中寶玉等披鶴氅羽裘則有元稹詩「石立玉童披鶴氅……琉璃雲母世間無」的境界。又如林方直已指出的：「凹晶館聯詩悲寂寞」一場景既借了老杜詩「烏影度寒塘」的詩意，亦融合了姜夔〈揚州慢〉的情境。根據林氏的統計，《紅樓夢》中這類取自詩詞、曲賦的「借境」竟有二、三百處之多！⁷⁶其實，如果我們翻檢一下黎遂球的〈花底拾遺〉或張潮的〈續花底拾遺〉所列的「花事」，當會了解：被認為「堪裁作詩骨」的「佳致」如「花朝慵病強起」、「俏步向園林尋媚蝶」、「帶花春睡惹浪蝶闌入紅綃」、「摘髮繫茉莉與郎」、「百花生日約鄰姬共祝」、「藏花瓣裝綉枕」、「約鄰姬鬥草」等等也皆被化入小說的人物世界之中。⁷⁷黎遂球謂之「詩骨」是因為此皆為詩詞傳統中的原型當下或原型之景，由程式化的時空環境與程式化的人物姿態互相搭配而

74 馮其庸主編，《脂硯齋重評石頭記匯校》（北京：文化藝術出版社，1988），第二冊，頁1857-1858。

75 Li's Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature (Princeton: Princeton University Press, 1993), p. 202.

76 見林方直，〈《紅樓夢》中的實境與借境〉，載《紅樓夢研究集刊》，第十一輯，頁103-123。

77 見《香艷叢書》（北京：人民文學出版社，1990），第一集，卷1，頁7-12。

成。⁷⁸

小說家在敘述中對詩歌文本的特殊敏感，同樣應看作從元小說意義上與故事中詩人式主人公的對應。寶、黛故事中都不乏說明其對詩歌文本敏感的例子，如寶玉從杏樹花落想到杜牧的「綠葉成蔭子滿枝」，黛玉從殘荷想到李義山的「留得殘荷聽雨聲」，又從瀟湘館的竹影苔痕想到《西廂》中的曲詞「點蒼苔，白露冷冷」等等。作為詩人的寶、黛之與作為小說家的作者之間這種對應，說明了小說家在以張竹坡所謂「韻筆」或「花嬌月媚文字」寫小說。⁷⁹

上文說到的「駢偶原則」在結構中的運作在此書中也似乎登峰造極。周汝昌先生在其近作《紅樓夢與中華文化》中作出這樣大膽的推斷：曹雪芹在全書結構中採用了體現「宇宙間的一個巨大的和諧之美」的「大對稱原則」（應為大對仗原則）：

全書也好，個別章回也好，都由「兩扇」合成……。如果借詩論家論律詩中佳聯的話頭來作比喻，那真是「玉合子底」、「玉合子蓋」，非底和蓋配合於一處，顯不出這件藝術奇迹的全貌真形來。⁸⁰

我想略加修正的只是：倘若小說的結構真如周先生所推斷的那樣安排，讀者看到的就不僅是以詩來做比喻話頭的現象，而是確確實實中國抒情詩中最有特徵性法則的運作！而且，正如王錦明（Wong Kam-Ming）曾由發現《紅樓夢》中詩詞的結構意義而論證的，該部小說情節之間的統一性不僅從時間鏈呈現，而且也訴諸「場景和情節段落中意象的並置和聯想」。因此，作品「與抒情詩的關聯決不下於其與規範化小說的關聯。」⁸¹

由以上的論述很容易誤導出這樣一個結論：《紅樓夢》是自才子佳人小說開始的「抒情詩化」進一步發展的結果。但這個結論完全忽略了近代小說發展的規律和曹雪芹本人的「影響焦慮」心態。實際上，在《紅樓夢》第一回和第五十四回中借石頭和賈母之口說出的對才子佳人小說的批判，暴露了

78 參見拙文，“Lyric Archi-Occasion: Coexistence of ‘ow’ and Then” in *CLEAR*, (15) 1993, pp. 17-35.

79 見張竹坡，（批評第一奇書金瓶梅讀法）：「《金瓶梅》，倘他當日發心不作此一篇市井的文字，他必能另出韻筆，作花嬌月媚如《西廂》等文字也。」劉輝、吳敢輯校，《會評會校金瓶梅》（香港：天地圖書有限公司，1994），第五冊，頁2128。

80 《紅樓夢與中華文化》（北京：工人出版社，1989），頁186。

81 “Point of View, Norms, and Structure: Hung-lou Meng and Lyrical Fiction” in *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, pp. 222-225.

作者與前者分道揚鑣的自覺意識。只不過他採取了書中警幻仙子先令人「遍歷那飲饌聲色之幻，冀將來一悟」，即以幻破幻的手法而已。如李惠儀所指出的，這是中國文化特有的反諷態度，作反諷者同時既在幻境之中又超脫於幻境之外。⁸²本文所要強調的是，在這種分道揚鑣中我們看到了一種「對自身文類特性的反省」。我所謂的文類並非傳統意義上的純粹形式範疇，按照巴克廷的定義，任何一種文類均「具有特定法則以對現實進行選擇，具有特定形式以觀察和概括現實的特定深度和廣度。」因此，任何一種文類於現實都有兩種定位——即不僅定位於特定的接受條件而且內在地趨向特定的主題內容。⁸³根據這樣的文類界定，《紅樓夢》對自身文類的反省因而應當展現在故事和敘述結構兩個層次上——事實上亦是如此。

上文曾論證大觀園是一個由詩人組構的社群。但這個「灌愁海中」的樂土最終被證明只是一個烏托邦，一個「太虛幻境」。大觀園這個詩人國度其實始終從裡到外被世俗慾望攬擾著：趙姨娘爲茉莉粉引出的醋意與芳官、豆官等揪打，司棋、蓮花兒爲柳家的不給煮雞蛋起火大鬧，尤氏的小丫頭爲兩位看屋婆子不爲她傳話而爭吵……。在所有這些爭戰都爲權勢慾望所支配，揪打、哭鬧、嫉妒和仇恨皆爲了表明自身的地位不容侵犯！就是襲人甘做王夫人的內線又何嘗不是爲了爭寵，在丫環群裡與人一較高低？此外，墜兒和五兒的偷竊，衆婆子成夥夜賭，爲賭債而扭打一團更說明物慾同樣包圍著這個烏托邦。被群芳環繞的寶玉似乎在此僅沉緬於詩意的純精神之愛，然而，司棋夜晚在湘山石後與人幽會以及綉春囊的發現說明這個詩人之國也同樣擺脫不了「皮膚濫淫」之慾。夏志清把在大觀園中拾到綉春囊比做在伊甸園裡發現了蛇。⁸⁴但是，究竟誰是這個變了形的撒旦呢？這頗讓讀者和批評者們費了一番心思，因爲小說中幾乎未留下多少線索。但我想作者是故意不留下線索，以使在這個事件中個人的慾望非個人化——這個撒旦正是人類的慾望本身！正是人類各種慾望——權勢慾、物慾、肉慾織成的散文化的平庸生活包圍著，最終毀滅了這片詩人的樂土。從另一個角度說，大觀園的存在本身就

82 *Enchantment and Disenchantment*, pp. 257-268.

83 M. M. Bakhtin/P. N. Medvedev's *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trans. Albert J. Wehrle (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991), pp. 130-131.

84 見其 *The Classic Chinese Novel: A Critical Introduction* (Bloomington: Indiana University Press, 1980), p. 280.

是最脆弱的，因為最令它的主人最恐怖的就是時間——時間使天真無邪的女孩們成熟、出嫁，也使她們懂得俗慾。根據小說第五回中的判詞和脂硯齋的評語推測：在曹雪芹原來的構思中，大觀園這片樂土的居民們都將在賈府被抄檢之後，淪落到全然散文化的市井社會之中，包括在錦衣玉食中長大，「富貴不知樂業」的賈寶玉。更有諷刺意味的是，在這些詩之國的居民們沉淪之際，挺身而出拯救他們的卻是曾從鄉下到賈府打秋風，見錢眼開的劉姥姥，和「賭博場裡睡覺」的倪二這樣只有「平庸」慾望的下層社會平民。

而恰恰是這樣一個由形形色色「庸俗」慾望織成的全然散文化的市井社會，而不是那些「堪裁作詩骨」的「佳致」，不是那些負荷著詩意的風花雪月的當下，才是近代小說（novel）這一文類所最宜在現實中「選擇」的方面。在此解讀之下，《紅樓夢》像盧卡契眼中的《唐·吉訶德》一樣，展現了一場詩與外在世界散文化平庸的戰鬥。但詩人在這兩部書中都不是才子佳人小說主人公那樣的勝利者。自詡為羅曼史騎士的詩人唐·吉訶德被塞萬提斯筆下的散文化世界打敗了，在臨死前燒掉醞釀了其一生夢想的羅曼史騎士傳奇；詩人寶玉則在他的詩意的夢想破滅之後，拒絕在這個全然散文化的社會生活而遁入空門。像西方最早的近代小說《唐·吉訶德》一樣，《紅樓夢》包含了一個近代小說化的寓言——這點一向被紅學所忽視。與上文說到的才子佳人小說的關於作品自身寓言的相比，其文類自省的意義實在是再顯豁不過的。

然而《紅樓夢》敘述結構中的諸如「大對仗法則」的運作又怎樣解釋呢？我想小說的反諷意味正在於此：由抒情詩傳統繼承而來的駢偶原則構造的世界，在此並不意味著是一個倫理上有序的，充滿平衡、理想和樂觀氣氛的世界，而是如〈好了歌注解〉和〈紅樓夢曲〉所唱的一個「甚荒唐」的世界。感性的樂觀主義和理性的樂觀主義的統一在此早不存在。寶玉和黛玉、寶釵的情愛、婚姻悲劇更體現了對「駢偶原則」的反諷。這個三角關係從各個客觀方面上看都與《玉嬌梨》、《宛如約》、《合錦回文傳》等才子佳人小說極相似。我們曾論證才子佳人小說中駢偶現象可以出現在才子與佳人，也可以出現在最終「雙栖」的一對佳人之間。《紅樓夢》的寶、黛、釵的關係中可謂具備了才子佳人小說中的各種駢偶現象。《宛如約》中司空約談到他的兩位妻子時說：「忽同一趙姓，而如子、宛子又恍若聯枝，則此中天意，殊覺甚奇。」在《紅樓夢》中寶玉名字的兩個字分別出現在釵、黛的名字之中，不管是釵與寶玉，還是黛與寶玉都真真是「恍若聯枝」。而且，從釵、

黛各分享了寶玉名字中一字而言，也可謂是一段因緣。二人又分別是寶玉的姨表姐姐和姑表妹妹這種表親，且都自幼喪父，皆兼具才美。在寶、黛之間有前神瑛待者和絳珠仙草的「木石前盟」；在玉、釵之間則有今生今世的「金玉姻緣」。作者顯然也著意指出了金玉良緣的天造地設：鐫刻在寶玉玉石正面的「莫失莫忘，仙壽恒昌」和鑿在寶釵項圈正反兩面上的「不棄不離，芳齡永繼」恰成一對，而這兩件寶物的來歷又都與一個神異僧人相關。這段情節頗使人聯想到《合錦回文傳》中梁棟才和桑夢蘭各持有蘇若蘭的半幅回文錦。在那部才子佳人小說中，一件兩下分開的異寶有離終有合，由其離而復合做了一對才子佳人美滿姻緣的「撮合山」。而在《紅樓夢》中這種天心造物之作合的結果是「玉帶林中掛，金釵雪裡埋」的人間悲劇。「冷燭無烟綠蠟干」和「敲斷玉釵紅燭冷」分別象徵了被一段沒有婚姻的愛情和一段沒有愛情的婚姻所毀滅的男女青春和生命！它留給人們的，是由悲金悼玉暗示出的對主宰中華文化數千載的一種基於美學化宇宙觀念的倫理——認識信念的懷疑：

一個是閨苑仙花，一個是美玉無暇。若說沒奇緣，今生偏又遇著他；若說有奇緣，
如何心事終虛話？一個枉自嗟呀，一個空勞牽掛。一個是水中月，一個是鏡中花…
…

從這種懷疑主義正可見出小說家和抱有樂觀主義信念的詩人賈寶玉的區別。這同時也是曹雪芹和才子佳人小說作者的區別。在小說家佈置的人間故事開始以前，這個由三萬六千五百零一塊石頭修補的世界本來就是一個無從對稱的奇數，只有詩人才把它想像得那樣和諧、美好——好像是一個只有不凋的鮮花和芳顏永駐少女的花園，好像是一首只隸屬於空間律的、自我完整的律詩。然而，當他作此奇想之際，他本身已成為了張淑香所說的「躊躇於洪荒的第一畸零人」。⁸⁵因為這本來荒唐的世界和他（以及他的double或孫渠甫所謂「影子」——小說的敘述人）所用以構想的形式之間是如此的不協調，他最終也只能離開這個世界作為歸宿了。而在這個畸零人擯棄這世界，和他的石頭回歸青埂峰下的時候，世界重又呈現為一個不對稱的奇數——在這部偉大小說的如「九重盒子」情節——敘述結構中，似乎也包含著一個關於不同文類認識觀念的寓言。

⁸⁵ 見其〈頑石與美玉：《紅樓夢》神話結構論之一〉，載《抒情傳統的省思與探索》（臺北：大安出版社，1992），頁223-252。

那麼，《紅樓夢》中抒情詩傳統的輸入是否僅僅是一種戲擬（parody）？我想西方文學觀念中的戲擬也許很難準確地概括這部偉大作品與抒情詩的關係。我還是傾向於使用「對自身文類特性傷感的自省」這樣的陳述。「傷感」這個詞本身就有抒情詩情調的意味。當曹氏讓大觀園這個詩人之烏托邦毀滅之時，相信他也是有一半陷在其中的，是詩人般地無限傷感的。而且，「傷感」在席勒（Friedrich Von Schiller）那裡又是指近代藝術——那種使藝術家內在地分裂，使他永遠無法通過理念達致天真詩人之完美的藝術。⁸⁶在席勒所列舉的傷感情調中，《紅樓夢》或許是諷刺（satirical）、哀挽（elegiac）和田園的（idyll）情調兼而有之。即它既揶揄著一個古典美的世界，嘲諷它的和諧法則之不合於偶然充斥的生活世界；又以眼淚悲悼著它無可避免要失去的美麗；卻又同時栖駐於此美麗與和諧之中，而對它的毀滅佯做無知。盧卡契在談到以對羅曼史進行戲擬而完成的西方第一部近代小說《唐·吉訶德》時說：這是詩意與反諷，崇高與怪誕，神聖感與偏執狂的一次特殊混合。⁸⁷在《紅樓夢》這部同樣蘊含著文類轉變的寓言意味的作品中，我們也看到一種情調和風格的特殊結合，那主要是哀挽和反諷的結合，詩和散文虛構文體氣質的結合。巴克廷所強調的近代小說的「復調性」（double-voiced utterance）和「多元性」（dialogized heteroglossia）在此結合中才得以體現——這正是《紅樓夢》超卓偉大之處。

⁸⁶ *Naïve and Sentimental Poetry*, trans. Julius A. Ellas (New York: Frederick Ungar Publishing CO., 1984), pp. 112-113.

⁸⁷ Georg Lukacs' *The Theory of the Novel: A Historic-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, trans. Anna Bostock (Cambridge, MA: The MIT Press, 1971), p. 104.

**From Scholar-Beauty Romances to
The Dream of the Red Chamber:
Lyrical Complex in Literati Novels**

Xiao Chi (蕭馳)

ABSTRACT

From a fresh perspective of genre conflicts, this essay explores the evolution of the full-length *xiaoshuo* from scholar-beauty romances to *The Dream of the Red Chamber*. It contends that the former embodies “lyric complex” on two levels: not only does the poet-protagonist’s victory in these romances dramatize the novelists’ nostalgia for a world which is advocated through verse-making, but the story-telling process also

demonstrates lyric techniques and a poetic way of thinking by using parallelism as a basic device of plot construction. The unpredictable world of contingency that the novel is supposed to present is reduced to an overarching whole in paradigmatic form through the appropriation of lyricism. How to recapture the nostalgia for the lyric tradition therefore becomes a fundamentally important part of *The Dream of the Red Chamber*. The emergence of this (innovative) masterpiece represents an intertextual process of the novel's self-questioning of its own genre's nature. Motivated by a strong sense of "anxiety of influence", the novelist in both his story-line and narrative ironically subverts the lyricism that he parodies in his predecessors and thereby allegorizes a great generic transition in the Chinese literary tradition.