臺大中文學報　第三十八期
2012 年 9 月　　頁 257~308
臺 灣 大 學 中 國 文 學 系

《紅樓夢》之詩歌美學與「性靈說」

——以袁枚爲主要參照系

歐　麗　娟*

提　　要

在《紅樓夢》中浮出檯面明白宣說的表層詩論，主要是由正統主義所建構出來的雅正體系，因此推倡「詩必盛唐（以上）」而樂於擬古的格調派，爲《紅樓夢》提供了詩論與詩學的根本骨架；然而，書中詩作卻以遭到正統觀所責難與菲薄的中晚唐詩人爲審美風格的主要來源，展演了以「綺靡秀媚」、「清新纖巧」、「感傷哀颯」等偏異化特質爲主的書寫傾向，進行對中晚唐詩歌美學系譜的傳承與回歸，而構成實踐層次上反雅趨變的歧出現象，延異出正統／異端、形式／內容、詩教／詩心之間的多維辯證。就在此一詩論與詩作表裏相悖而互補統一的特殊「僞形結構」中，本文更進一步指出：書中詩歌作品的意象塑造、審美趨向、風格表述等與性靈說的密切關係。事實上，由性靈說的理論內涵本就勢必導出對中晚唐詩之創作風格的欣賞與追求，袁枚更以「芬芳悱惻之懷」爲其性靈說的究竟核心，並由之形成「南朝宮體——晚唐溫李韓偓——南宋楊萬里」的性靈譜系；而其文學主張與實踐方式也較宜於閨秀女性

本文於 100.11.24 收稿，101.06.06 審查通過。
＊國立臺灣大學中國文學系教授。

臺灣大學學術期刊資料庫

的創作特質，遂形成「中晚唐詩—性靈美學—閨秀創作」的內在聯繫。由此可爲《紅樓夢》中詩歌作品的表現特質尋得理論基礎，證明性靈說是支撐《紅樓夢》的創作活力，以衝決或填補其詩歌理論面貌的關鍵。

關鍵詞：紅樓夢、中晚唐詩、性靈說、袁枚、芬芳悱惻

臺灣大學學術期刊資料庫

The *Xing-ling* Theory and the Poetic Aesthetics in *The Dream of the Red Chamber*

Ou Li-Chuan*

Abstract

The poetic theories proposed in *The Dream of the Red Chamber* mainly belong to the system of the School of *Ge-diao*, which advocates writing poems with the classic poetic style of the High Tang Dynasty and before. However, the poems in the book follow the aesthetic style of Late Tang poetry, drawing a multi-dimensional discussion between classicism and aesthetics. Focusing on Yuan Mei's theory of *xing-ling*, this paper analyzes the image formation, the aesthetic orientation, and the expressionist style of the poems in *The Dream of the Red Chamber*. Emphasizing the style of fragrance and sentiment, the *xing-ling* theory is in fact a successor of the palace-style poetry of the Southern Dynasties; the poetry of Wen Ting-Yun, Li Shang-Yin, and Han Wo in the Late Tang; and the poetry of Yang Wan-Li in the Southern Song. Since the *xing-ling* theory is congruent to the characteristics of female poets, it is also closely connected with Late Tang poetry and lady poetry. Comparing the *xing-ling* theory with the poems in *The Dream of the Red Chamber*, this paper proves the close relationship between them and concludes that *xing-ling*,

* Professor, Department of Chinese Literature, National Taiwan University.

臺灣大學學術期刊資料庫

rather than *ge-diao*, is the real creative vitality of poem composing in *The Dream of the Red Chamber*.

***Keywords*: *The Dream of the Red Chamber*, Mid-Late Tang poetry, *xing-ling* (native sensibility), Yuan Mei, *fen fang fei ce* (the style of fragrance and sentiment)**

臺灣大學學術期刊資料庫

《紅樓夢》之詩歌美學與「性靈說」

——以袁枚爲主要參照系

歐　麗　娟

一、前言：「僞形結構」與閨秀創作

在對《紅樓夢》之詩論與詩作的兩層次研究中，既有成果已經顯示：於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》中所建構的詩學體系乃是屬於明代前七子與盛清時沈德潛所主張的「格調派」，不但吸收其基本精神，即以每種詩體極盛時期的代表作品的風格爲本色，如漢魏古詩、盛唐律詩等，再以這些本色作品爲典範進行仿效，[1] 並追求「溫柔敦厚」、「中正和平」之創作風格，屬於「去淫濫以歸雅正」的正統主義；然而，在詩作層次上的具體實踐情況，則是直承中晚唐詩以爲審美風格的主要來源，展演了以「綺靡秀媚」、「清新纖巧」、「感傷衰颯」等偏異化特質爲主的書寫傾向，形成反雅趨變的歧出現象，延異出正統／異端、形式／內容、詩教／詩心之間的多維辯證，也勢必導出性靈說的相關內容。[2] 如此，《紅樓夢》中詩論與詩作之間乃呈現出一種正統（格調派）其外、偏異（性靈

1 陳文新：《明代詩學》（長沙：湖南人民出版社，2000 年 11 月），第 5 章，頁 260-261。

2 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》第 75 期（2011 年 11 月），頁 67-107。

臺灣大學學術期刊資料庫

說）其內的「僞形」（Pseudomorphosis，或稱「假蛻變」）結構。[3]

進一步言之，在創作實踐方面，從意象塑造、審美趨向、風格表述等可以探索出《紅樓夢》與性靈說的密切關係，小說中無論是超過二百篇的詩詞作品，還是敘事過程中多達約二百五十處可明確追蹤出套用、化自詩詞意境者，都大體反映了性靈派的理論精神，可以說，性靈說實際上更是《紅樓夢》之內在肌理與主要精神所在。更有甚者，書中即使在理論層次上，也偶見性靈凌駕於格調之上的現象，如第四十八回香菱學詩的一段情節中，指導者林黛玉即壓軸指出：「原來這些格調規矩竟是末事，只要詞句新奇爲上。」更且「詞句究竟還是末事，第一立意要緊。若意趣眞了，連詞句不用修飾，自是好的，這叫做『不以詞害意』」。而書中以「立意清新」爲優先的說法亦所在多有，展現出行動上之「實然」突破概念上之「應然」的生命力，而證明性靈說是支撐《紅樓夢》的創作活力，以衝決或填補其詩歌理論框架的關鍵所在。

但在繼續深入闡述《紅樓夢》之詩歌美學與性靈說的內在關聯之前，應該先指出：值得注意的是，《紅樓夢》中這種詩學與詩作的「僞形」結構也出現在其他才女名媛的詩歌經驗中，稍後道咸年間之戈如芬於〈學詩〉中云：

> 聽慣吟哦侍祖庭，唐詩一卷當傳經。花紅玉白描摹易，筆底還須寫性靈。[4]

可見唐詩的經典地位明確不移，成爲祖庭傳詩的神聖典範；而在筆下的實際創作上，則是捨「性靈」無他。「性靈」之與閨閣氣質最爲相契，以及「性靈」表現往往關涉於「花紅玉白」的纖巧書寫（此點請詳參下文），亦由此得證。是故沈善寶不但直接以「直寫性靈，似長慶體」[5]品評錢塘才媛玉楚芳的七古詩作，更將性靈思想廣泛表現在《名媛詩話》中，包括對眞摯感情抒發的一再

---

[3] 詳參歐麗娟：〈《紅樓夢》中詩論與詩作的僞形結構——格調說與性靈派的表裏糾合〉，《清華學報》第 41 卷第 3 期（2011 年 9 月）。

[4] 清・沈善寶：《名媛詩話》，《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002 年 3 月）集部詩文評類 1706，卷 9，頁 662。

[5] 清・沈善寶：《名媛詩話・續集》，《續修四庫全書》第 1706 冊，卷中，頁 722。

臺灣大學學術期刊資料庫

強調、對詩歌緣於性情而呈現的自然天成風貌的一再肯定，表明了清代才媛詩歌創作的性靈詩歌風格；而其所體現的「遊興吟情」的生活方式，無疑就是清代才媛性情人生的模式之一。[6] 具體反映於女性文學的風格表徵，則多見「詩筆頗清」、「亦頗清麗」、「纏綿妍麗」、「詩才清卓」、「詩極輕清」、「清逸可喜」、「筆皆清婉」、「清脆可愛」、「詩才清麗」[7] 等以「清」字爲輻輳核心的評語，印證了此一文學批評述語在明清詩壇的女性化現象。[8] 從女性主義批評的角度而言，男女兩性作家的創作風格存在著差異，女性的創作是「陰性」的，這種陰性風格除了表現在主題、人物形象、文類及表現手法等方面外，更主要地表現在語言的運用上。[9] 是故學者也已經發現，清代女詩人之以「清」爲主要創作風格，本就使之傾向性靈派而不契格調派與肌理說。[10]

除語言風格之外，若再以題材與體裁的傾向性以觀之，則如章學誠早已歸納出的：「唐宋以還，婦才之可見者，不過春閨秋怨，花草榮凋，短什小篇，傳其高秀。」[11] 姑不論褒貶評價的問題，以及應否對其之所以然的歷史原因進行辯護，單就其所觀察之現象描述，誠屬客觀公允，正合乎戈如芬所自覺的性靈書寫乃是「花紅玉白描摹易」；再衡諸明清婦女詩詞中，作者把注意力移到日常生活中的種種親身體驗，且十分眞切的寫出了包括刺繡、紡織、縫紉、烹

6 王力堅：《清代才媛文學之文化考察》（臺北：文津出版社，2006 年 6 月），第 3 章〈名媛詩話：家庭、實學、及性靈思想之影響與表現〉，頁 150-152。

7 清・沈善寶：《名媛詩話》，杜松柏主編：《清詩話訪佚初編》（臺北：新文豐出版公司，1987 年 6 月），分見卷 1，頁 12；卷 1，頁 28；卷 2，頁 62；卷 3，頁 134；卷 4，頁 177；卷 4，頁 191；卷 4，頁 193；卷 4，頁 193；卷 4，頁 206。

8 有關自六朝以迄明清時期，「清」字從男性到女性的價值變化，詳參孫康宜：〈明清文人的經典論和女性觀〉，《文學經典的挑戰》（南昌：百花洲文藝出版社，2002 年 3 月），頁 88-91。

9 陳曉蘭：《女性主義批評與文學詮釋》（蘭州：敦煌文藝出版社，1999 年 12 月），頁 52。

10 段繼紅：《清代閨閣文學研究》（天津：南開大學出版社，2007 年 6 月），頁 175。

11 清・章學誠著，葉瑛校注：《文史通義校注》（臺北：里仁書局，1984 年 9 月），卷 5〈內篇・婦學〉，頁 534。

臺灣大學學術期刊資料庫

飪、養花等一切有關家務的創作現象，[12] 誠在在可見性別與寫作的一般關聯。由此乃足以深層地解釋性靈派大將袁枚之廣納女弟子，一生所收約五十多人，遠超過男弟子的二十多人，[13] 此一現象的成形，除了性好美色的個人主觀因素外，實寓涵了女性創作風格最宜於性靈表達，因詩學脈絡親近而契結之內在邏輯。既然《紅樓夢》所關注描寫的，乃是「幾個異樣女子，或情或痴，或小才微善」（第一回），書中針對深閨世界所刻畫的才藝活動與文化內涵，絕多表現爲「兒女小窗中喁喁」[14] 的女性書寫性質，則與性靈說之先天關聯便勢所必然。

除了與女性創作的關聯外，從袁枚《小倉山房詩文集》以及《隨園詩話》中還可以發現，無論是求眞說、女子詩才論、中晚唐詩評、纖巧清新的風格、八股與詩歌的創作衝突等課題，都與《紅樓夢》潛在的美學取向若合符契。因此可以說，於底層內裏支撐《紅樓夢》詩歌的創作活力，而與表層格調派正統觀互爲補充、相與平衡的理論依據，實是性靈美學最爲切當。

二、《紅樓夢》與「性靈」說

不過，說《紅樓夢》詩歌之創作活力源自於「性靈美學」，並不等於說曹雪芹受到「袁枚性靈說」的影響。靜軒所謂「袁枚的思想和美學追求對曹雪芹以詩筆創作《紅樓夢》的影響很大，在七十多萬言的《紅樓夢》中著名的詩詞曲賦都承繼了袁枚的『性靈』學說」、「隨園曾是江寧曹家織造府的前身。曹

[12] 孫康宜：〈走向「男女雙性」的理想〉，《古典與現代的女性闡釋》（臺北：聯合文學出版社，1998 年 4 月），頁 79-80。

[13] 此一統計，參王英志：《袁枚評傳》（南京：南京大學出版社，2002 年 5 月），頁 276、231。至於這五十多位女弟子的姓名與相關履歷，可參閱顧遠薇：《隨園詩說的研究》（北京：中國書店，1988 年 3 月），第 1 章，頁 30-34。

[14] 庚辰本第 45 回脂批，陳慶浩：《新編石頭記脂硯齋評語輯校（增訂本）》（臺北：聯經出版事業公司，1986 年 10 月），頁 623。

臺灣大學學術期刊資料庫

雪芹祖父曹寅曾與袁枚有過往來，可能是詩友」，[15] 這些說法不但將隨園與江寧曹家織造府的承接關係先後顛倒，同時也把袁枚與曹雪芹的輩分關係嚴重錯置，由此所推論的影響關係便難免穿鑿失誤。

（一）曹雪芹與袁枚

從生平來看，身爲詩人兼詩評家的袁枚（1716-1797）爲乾隆四年進士，乾隆十三年（1748）辭官後即居隨園悠遊度日，彼時距離曹雪芹之逝世（乾隆二十八年，1763）尚有十五年之久；而曹雪芹之生卒年雖未有定論，但學界大約已將其生年定於西元 1715 或 1724，其卒年則是西元 1763（或前後一年），如此看來，袁枚可謂與曹雪芹年歲相及，前半生尚且完全重疊，則如何能與祖父輩的曹寅往來並成爲詩友？再就詩學活動情況而言，據可靠的文獻資料考察，袁枚不但與曹雪芹並無直接往來的證據，甚且其性靈說都是在曹雪芹身後始見推波廣流。袁枚雖然與蔣士銓、趙翼並稱爲乾隆三大家，蔣湘南即描述道：「乾隆中詩風最盛，幾於戶曹、劉而人李、杜，袁簡齋獨倡性靈之說，江南北靡然從之。」[16] 然而其馳騁詩壇儼然主盟的近五十年時間，主要是乾嘉之際；[17] 至於袁枚詩論的底定與流傳，時間大約是在乾隆中後期，而最能充分傳遞其性靈詩觀的《隨園詩話》一書，做爲袁枚詩論最重要之代表作，是從乾隆五十年（1985）以後才陸續編定的，最早的版本是乾隆庚戌（1790）與壬子（1792）自費印行的小倉山房刻本，乃是結集、流傳於乾隆五十四年之後，[18]

---

[15] 靜軒：〈明清美學對《紅樓夢》的影響〉，《紅樓夢學刊》總第 87 輯（2000 年 11 月），頁 163、166。

[16] 清・蔣湘南：《遊藝錄》，吳海鷹主編：《回族典藏全書》第 102 冊（蘭州：甘肅文化出版社，影印清木刻本，2008 年 7 月），卷 2「袁詩」條，頁 104。

[17] 王英志：《袁枚和隨園詩話》（臺北：萬卷樓圖書公司，1993 年 6 月），頁 171-172。

[18] 《隨園詩話》正編十六卷在乾隆五十四年開雕付梓，袁枚在乾隆五十六年左右馬上又著手編訂詩話補遺。參吳宏一：〈袁枚《隨園詩話》考辨〉，《清代文學批評論集》（臺北：聯經出版事業公司，1998 年 6 月），頁 274。

臺灣大學學術期刊資料庫

此時袁枚七十三歲，距離曹雪芹之逝世已二十多年，按理曹雪芹應該是無從得見。再參酌《紅樓夢》的撰寫、批注以及最初二、三十年間的流傳情況，乃局限於由親密朋友所構成的小圈子之中，[19] 更精確地說，呈現出集中於北京一地、旗人族群的特殊現象，[20] 也間接旁證《紅樓夢》在當代創作上的孤立性。

應該說，《紅樓夢》詩歌創作的表現特質之所以與袁枚的理論主張多所近似，而可以相比論較，並非兩者之間具有交遊互動的彼此影響，毋寧是出於性靈詩觀內在一致性的先天暗合，以及詩歌批評史發展過程中同一時代動因的共時反映。以此種角度進行參照、互相闡發，方爲得當。

先就同一時代動因的共時反映而言，清朝是詩論蓬勃的時代，葉燮（1627-1703）〈三徑草序〉中曾描述道：

> 吾吳自國初以來，稱詩之家如林。……蓋嘗溯有明之季，凡稱詩者咸尊盛唐；及國初而一變，詆唐而尊宋；旋又酌盛唐與宋之間，而推晚唐，且又有推中州以逮元者，又有詆宋而復尊唐者，紛紜反覆，入主出奴，五十年來，各樹一幟。[21]

獨獨江南吳地的僅僅五十年間就已是如此，流衍至乾隆之際，自成體系而風靡一時的知名詩學主張更是旗幟分明，前此有王士禎鼓吹神韻說，倡導清遠、沖淡、含蓄之作；乾隆詩壇則有沈德潛標舉格調說與溫柔敦厚的詩教觀，此派之宗旨乃是「去淫濫以歸雅正」，[22] 對清初自虞山詩派馮班、吳喬等人競尚中晚唐詩、倡言西崑體之後所掀起的浮靡之風加以反動，主張高古宛亮之風格而以雄渾濟神韻之不足，又重比興、提倡以才濟學，因而多多少少帶有載道的觀

[19] 詳參余英時：《紅樓夢的兩個世界》（臺北：聯經出版事業公司，1981 年 11 月），頁 175-180。

[20] 詳參龔鵬程：〈滿人的《紅樓夢》〉，《中孚大有集——黃慶萱教授八豳高壽論文集》（臺北：里仁書局，2011 年 3 月），頁 359-368。

[21] 清・葉燮：《已畦文集》，《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版公司，1989 年 7 月），文學類第 152 冊，卷 9，頁 541。

[22] 清・沈德潛：《唐詩別裁集》（臺北：廣文書局，1970 年 1 月），原序，頁 1-2。

臺灣大學學術期刊資料庫

念；[23] 同時還有翁方綱推崇其肌理說，導致以考據爲詩。在此特定的時空背景之下，袁枚以補偏救弊的苦心，「獨闢蹊徑，從歷代詩歌理論中吸取南北朝鍾嶸、宋代楊萬里、明代李贄、公安三袁等人的關於詩歌吟詠情性、抒寫性靈的觀點，加以豐富發展，再次豎起性靈說大旗，與上述詩學相抗衡，以開創詩壇的新局面」，[24] 也由此構成了在歷史發展中不斷演進的性靈說的總結與光大。

而身處同一時代的曹雪芹，對此種詩壇激盪的頡頏之勢必然也是心領神會，並就其性格偏向與寫作需要給予回應與挑戰；尤其是他所採取的創作體裁乃是「長篇章回小說」此一特殊文類，面對的是遠比「詩歌」一體更爲龐大複雜的文化負擔，於是便如艾略特（T. S. Eliot）所言：完全成熟的作家與傳統之間具有一種歷史意識，「這種歷史意識包括一種感覺，即不僅感覺到過去的過去性，而且也感覺到它的現在性。這種歷史意識迫使一個人寫作時不僅對他自己一代瞭若指掌，而且感覺到從荷馬開始的……全部文學，構成一個同時存在的整體，組成一個同時存在的體系。」[25] 正是此一歷史意識使曹雪芹迎向古今並存的文學整體，並進一步對此一文學整體加以重新建構。由此，他一方面肯定格調派的意義與價值，因爲「格乃學古人之法，法不可廢，則學古又何足爲病」，[26] 以之奠立藝術構成的基本條件與提升途徑；另一方面則吸納自先秦哲學以來，重主體感受、表達自然的性靈思想，以爲文學內涵注入日新又新的源頭活水。正是在後一點上，《紅樓夢》的詩歌美學才與袁枚的主張殊途同歸，而在性靈詩觀的內在一致性上構成了先天暗合。

不過，《紅樓夢》畢竟是一部小說，對於詩學中的性靈思想主要是以敘事情節和詩歌作品間接反映；袁枚則是詩論專業上性靈說的集大成者，其相關理

[23] 參考吳宏一：《清代詩學初探（修訂本）》（臺北：臺灣學生書局，1986 年 1 月），第 6 章，頁 199。
[24] 王英志：《袁枚和隨園詩話》，頁 68。
[25] 〔英〕艾略特：〈傳統與個人才能〉（“Tradition and Individual Talent”），李賦寧譯：《艾略特文學論文集》（南昌：百花洲文藝出版社，1994 年 9 月），頁 2。
[26] 郭紹虞：《中國文學批評史》（臺北：文史哲出版社，1990 年 7 月），頁 615。

臺灣大學學術期刊資料庫

論表述最爲詳盡，卻又存在若干未被抉發之處，值得借《紅樓夢》的詩學探索給予補充，故成爲本文進行討論時關涉最多的輔助參照系。

（二）性靈詩學的主要內蘊及發展脈絡

就性靈詩觀本身的內在特點而言，其思想淵源與先秦哲學重主體感受、重表達自然有關，在《荀子》、《國語》、《莊子》等書，都可找到其苗頭；[27] 至於「性靈」一詞，則始見於六朝，期間「性靈」（包括「情靈」、「情性」、「性情」）的概念及其在文學創作中的應用已初具規模，[28] 僅南朝文賦中涉及該詞彙者便至少有二十九處，[29] 若計入詩歌、文章者當爲數更多。其中，劉勰儘管從理論角度最早提出性靈問題，但鍾嶸《詩品》中，如評阮籍所云「詠懷之作，可以陶性靈、發幽思」等，則被認爲說法「更開放，更鮮明」，而肯定「鍾嶸實已開明清之際性靈文學之先河」，[30] 合乎袁枚也稱「抄到鍾嶸《詩品》日，該他知道性靈時」[31] 之說。若推其意義，則或做情感解、或做靈悟解、或做智慧解、又做天趣解，不一而足，[32] 甚至成爲佛教文獻中之慣常用語，指佛性及其靈妙之作用。[33] 此詞後來不絕如縷，於唐宋文獻中皆屢屢可

---

[27] 陳伯海主編：《唐詩學史稿》（石家莊：河北人民出版社，2004 年 5 月），頁 678。

[28] 參看吳宏一：《清代詩學初探》，頁 219；王力堅：〈南朝「性靈說」芻議〉，中國古典文學研究會、東海大學中國文學系主編：《第三屆魏晉南北朝文學國際學術討論會文集》（臺北：文史哲出版社，1998 年 8 月），頁 381-401。

[29] 參王力堅：〈性靈・佛教・山水——南朝文學的新考察〉，《海南師範學院學報（人文社科版）》（2000 年第 1 期），頁 58-59；又頁 61 則稱南朝的「性靈」言論有 36 處。

[30] 吳兆路：《中國性靈文學思想研究》（臺北：文津出版社，1995 年 1 月），頁 49-50。張少康在其《論鍾嶸的文學思想》中也有「鍾嶸實已開後來袁枚性靈說之先河」的說法。

[31] 清・袁枚：〈倣元遺山論詩三十八首〉之三十八，《小倉山房詩集》卷 27，周本淳點校：《小倉山房詩文集》（上海：上海古籍出版社，1988 年 3 月），頁 691。

[32] 包括其相關文獻舉證，皆參閱顧遠薇：《隨園詩說的研究》，第 2 章，頁 35-45。

[33] 廖肇亨：《中邊・詩禪・夢戲——明末清初佛教文化論述的呈現與開展》（臺北：允晨文化事業公司，2008 年 9 月），頁 408。

臺灣大學學術期刊資料庫

見，至明季公安派拈出創立宗派，歷經竟陵繼承爲論而稍加更易，終在清盛期的袁枚身上集其大成，並煌煌蔚爲一時之盛。郭紹虞在闡釋「性靈說」的內涵時道：「近人言性靈說者，每以楊萬里、袁宏道、袁枚三人爲言，這三人誠足爲性靈說的代表。」[34] 就這具有代表性的三家之間，若單以袁枚爲座標論其師承關係，則明末袁弘道之說雖與之最相近似，卻是其詩文集中所絕口不提者；[35] 而南宋楊萬里則是袁枚所標舉自承的直接來源，《隨園詩話》中坦言：

> 楊誠齋曰：「從來天分低拙之人，好談格調，而不解風趣。何也？格調是空架子，有腔口易描；風趣專寫性靈，非天才不辦。」余深愛其言。須知有性情，便有格律，格律不在性情外。[36]

固然目前無法確知袁枚引述之根據何在，但重點既然是該意見內容，尤其另一段詩話更挑明說：

> 詩中有音節清脆，如雪竹冰絲，非人間凡響，皆由天性使然，非關學問。在唐，則青蓮一人，而溫飛卿繼之。宋有楊誠齋，元有薩天錫，明有高青邱。本朝繼之者，其爲黃莘田乎？[37]

則其說仍可以視爲袁枚對性靈理論史的個人建構，以及歷史傳承的自我定位所在；再參照他對楊萬里的推崇：「誠齋，一代作手，談何容易！後人嫌太雕刻，往往輕之。不知其天才清妙，絕類太白，瑕瑜不掩，正是此公眞處。」[38]

---

[34] 郭紹虞：《郭紹虞說文論》（上海：上海古籍出版社，2000 年 5 月），頁 173。

[35] 即使在批評詩壇陋習而追蹤各家詩派時不得不提及公安，謂：「前明門戶之習，不止朝廷也，於詩亦然。……一傳而爲七子，再傳而爲鍾、譚，爲公安，又再傳而爲虞山，率皆攻排詆呵，自成一幟，殊可笑也。……試思七子、鍾、譚，若無當日之盛名，則虞山選列朝詩時，方將搜索於荒村寂寞之鄉，得半句片言以傳其人矣。」仍避忌其名而隻字無涉，甚至不惜與竟陵之鍾、譚相混爲說，可見費心刻意。見《隨園詩話》，卷 1，第 3 則，頁 2。這或許是因爲袁宏道兄弟被袁枚時人所最輕視，其著作也是在當時被禁燬之故，參顧遠薇：《隨園詩說的研究》，第 3 章〈性靈詩說的源流〉，頁 65。

[36] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 1，第 2 則，頁 2。

[37] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 9，第 98 則，頁 326。

[38] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 8，第 69 則，頁 272。

臺灣大學學術期刊資料庫

故學界多已判定「性靈之說，實由楊誠齋生發出來」、[39]「楊誠齋是隨園在宋詩中所發現的性靈的祖系」。[40]

而探究前引楊萬里之說與袁枚隨後引申之呼應所構成的意脈，其中隱然具有「天分高（天才）—性情—風趣—性靈」一脈推衍之關聯互攝、乃至彼此定義之等同關係，且在袁枚的詩論中都可以獲得廣泛的印證。不過，這四個語詞的概念內涵並不是完全等質的。以「性情」闡釋「性靈」固然無誤，因此袁枚也多處提點「性情」是詩的根本，其使用次數甚至較「性靈」一詞爲多，[41] 諸如：

- 提筆先須問性情，風裁休劃宋元明。[42]
- 余作詩，雅不喜疊韻、和韻，及用古人韻。以爲詩寫性情，惟吾所適。一韻中有千百字，憑吾所選，尚有用定後不慊意而別改者，何得以一二韻約束爲之？既約束，則不得不湊拍；既湊拍，安得有性情哉？[43]
- 「詩言志。」言詩之必本乎性情也。[44]
- 詩難其眞也，有性情而後眞；否則敷衍成文矣。[45]
- 詩者，各人之性情耳，與唐、宋無與也。若拘拘焉持唐、宋以相敵，是子之胸中有已亡之國號，而無自得之性情，於詩之本旨已失矣。[46]

---

[39] 〔日〕鈴木虎雄著，許總譯：《中國詩論史》（南寧：廣西人民出版社，1981年），頁187。

[40] 〔日〕鈴木虎雄著，洪順隆譯：《中國詩論史》（臺北：臺灣商務印書館，1979年9月），第3篇，頁172。

[41] 據《隨園詩話》統計，「性情」的26次已多於「性靈」的22次；若與《小倉山房詩集》一併計算，「性情」的42次更遠高於「性靈」的25次。參沈玲：《隨心隨性 隨情隨緣——袁枚詩學研究》（南京：南京大學出版社，2010年7月），頁166。

[42] 清・袁枚：〈答曾南邨論詩〉，《小倉山房詩集》，卷4，周本淳點校：《小倉山房詩文集》，頁73。時年三十歲。

[43] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷1，第6則，頁3。

[44] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷3，第55則，頁90。

[45] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷7，第66則，頁234。

[46] 清・袁枚：〈答施蘭垞論詩書〉，《小倉山房文集》，卷17，周本淳點校：《小倉山房詩文集》，頁1506。

臺灣大學學術期刊資料庫

但若細加分辨，則「性情」與「性靈」兩者似乎同中又稍稍有異。蓋此「性情」猶如個性、情感之謂，以其「眞」作爲創作之本體、內在根柢或基本出發點，可謂性靈的保障；其「有性情，便有格律」之說，乃是將「格調」等同於「格律」，再將「性情」作爲格調之動因或必然前提，而取消格調的自主地位，以突顯性情之根本義。至於「性靈」則似乎是更高一層的妙悟靈趣，是詩歌賴以動人傳世的力量所在，「風趣」即是其所顯發的效果。試參酌以下諸說：

- 凡詩之傳者，都是性靈，不關堆垛。[47]
- 獨寫性靈，自然清絕。腐儒以雕巧輕之，豈知鈍根人，正當飲此聖藥耶？[48]
- 詩文之道，全關天分。聰穎之人，一指便悟。[49]
- 詩文自須學力，然用筆搆思，全憑天分。[50]
- 但肯尋詩便有詩，靈犀一點是吾詩。[51]
- 今人浮慕詩名而強爲之，既離性情，又乏靈機，轉不若野氓之擊轅相杵，猶應風、雅焉。[52]

歸納此中與「性靈」攸關的「天分」、「靈犀」、「靈機」，恰恰是「鈍根」（即楊萬里所說的「天分低拙」）的對反，是爲一種天賦的、高度的靈明之性。由最後一條引文中將「性情」與「靈機」分別表述，更足以證明「性情」與「靈機」之爲同中有異的兩個概念。因此鈴木虎雄以爲性靈「蓋取貴於性情靈妙的活用」，[53] 顧遠薇認爲袁枚的「性靈」是指「內性的靈感」——即「內性

[47] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 5，第 33 則，頁 146。
[48] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 10，第 84 則，頁 361。
[49] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 14，第 63 則，頁 488。
[50] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 15，第 58 則，頁 526。
[51] 清・袁枚：〈遣興二十四首〉之七，《小倉山房詩集》，卷 33，周本淳點校：《小倉山房詩文集》，頁 932。
[52] 清・袁枚：〈錢璵沙先生詩序〉，《小倉山房文集》，卷 28，周本淳點校：《小倉山房詩文集》，頁 1754。
[53] 〔日〕鈴木虎雄著，洪順隆譯：《中國詩論史》，第 3 篇，頁 170。

臺灣大學學術期刊資料庫

的感情和感覺的綜合」、「濃厚的感情和靈敏的感覺」，[54] 皆是探其驪珠之說。

（三）《紅樓夢》中的「性靈」意涵

就「性靈」的此一意涵而言，表面上《紅樓夢》文本中的詩學主張並未直接標舉「性靈」之名號，該詞唯獨出現於第一回僧對石頭所說道：

若說你性靈，却又如此質蠢，並更無奇貴之處。

是爲全書之僅見。其中的「性靈」一詞，乃對應於先前所謂「此石自經煅煉之後，靈性已通」，並具體表現爲「因見眾石俱得補天，獨自己無材不堪入選，遂自怨自嘆，日夜悲號慚愧」，又因紅塵中榮華富貴之誘惑而「打動凡心，也想要到人間去享一享這榮華富貴，……便口吐人言」，向僧道表達懇求攜帶入世之渴望。從整體語境考其意義，顯示「性靈」指的是突破了茫昧無覺之原始素樸狀態，而能興感動念、辨思啓悟的靈明之性，且能以言說方式傳心達意、述志抒情，猶如晚唐時，一匹聰明伶俐的小驄馬就曾被懷疑「性靈多恐會人言」。[55] 這就十分合乎《文心雕龍・原道》所說：

惟人參之，性靈所鍾，是謂三才，爲五行之秀，實天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。[56]

以及李商隱〈獻相國京兆公啓〉所言：

人秉五行之秀，備七情之動，必有詠歎，以通性靈。[57]

一方面是「心生而言立，言立而文明」，另一方面則是「必有詠嘆，以通性靈」，可見「性靈」與「言說詠嘆」乃是雙向循環的互證關係，亦即有性靈

54 顧遠薌：《隨園詩說的研究》，第 2 章〈性靈詩說的意義〉，頁 51。

55 見徐夤：〈尚書打球小驄步驟最奇因有所贈〉，清・康熙敕編：《全唐詩》（北京：中華書局，1990 年 2 月），卷 708，頁 8153。

56 周振甫注釋：《文心雕龍注釋》（臺北：里仁書局，1984 年 5 月），頁 1。

57 唐・李商隱：〈獻相國京兆公啓〉，清・馮浩詳注、錢振倫等箋注：《樊南文集》（上海：上海古籍出版社，1988 年 12 月），卷 3，頁 194。

臺灣大學學術期刊資料庫

（所謂「五行之秀」）即有言說，而言說之妙者（所謂「詠嘆」）則又可以反過來顯發性靈，性靈的存在與表現非「言說」不可據。由此可見，「石頭」的鍛鍊通靈便是一種「心」的打造賦予，以及此「心」之表達能力的加贈傳授，如此才能升格爲氣化流行之宇宙萬物中最高等級的「五行之秀」——也就是人類，爲石頭下一階段的轉世投胎奠定前提。

但石頭在取得大母神所鍛造給賜的「性靈」之後，仍被那僧抱怨爲「若說你性靈，却又如此質蠢」，顯係彼時石頭尚在人爲世界之外的自然狀態，雖已達到「心生而言立」的層次，而開始有了情感思欲的躍動與張揚；然其表達此「心」之言說方式尚停留在粗率直拙的「自怨自嘆，悲號慚愧」，以及凡心熾熱之下向人懇求時的低聲下氣，都未及「詠嘆」的藝術境界。若以袁枚所說的「既離性情，又乏靈機」來表述，則是石頭雖已具備「性情」，但「靈機」卻尚有不足，必待幻形入世之後接受進一步的人文陶冶，始能在復還本初之際鐫刻出「字跡分明，編述歷歷」的一段故事，且彼時所書寫「歷盡離合悲歡炎涼世態」的感動入人之深，已遠非入世之前「自怨自嘆，悲號慚愧」的質樸簡素所能企及。從此一角度來說，恰如袁枚所言：

> ・千古文章，傳眞不傳僞。……然而傳巧不傳拙，故曰：「情欲信，詞欲巧。」又曰：「神也者，妙萬物而爲言。」古之名家，鮮不由此。[58]
>
> ・筆性靈，則寫忠孝節義，俱有生氣；筆性笨，雖詠閨房兒女，亦少風情。[59]

則「性靈」除了「性情之眞」以外，其實還包括「妙萬物而爲言」之寫作技巧的範疇在內，即「傳巧不傳拙」之「筆性靈」也。但爲使論述結構清晰起見，這點留待第四節再作進一步申論。

值得注意的是，《紅樓夢》對「性情靈妙的活用」、「濃厚的感情和靈敏的感覺」此一性靈思想最獨特微妙的充分回應，其實還不是石頭的進化過程，

[58] 清・袁枚：〈錢璵沙先生詩序〉，《小倉山房文集》，卷 28，周本淳點校：《小倉山房詩文集》，頁 1754。

[59] 清・袁枚：《隨園詩話・補遺》，卷 2，第 72 則，頁 620。

臺灣大學學術期刊資料庫

也不是學界一般以爲的、第四十八回藉林黛玉之口所聲稱的「第一立意要緊，若意趣眞了連詞句不用修飾，自是好的，這叫做『不以詞害意』」；[60] 令人大爲意外的，其最佳揭示者反而是表面上代表了禮教正統的大家長賈政。首先，透過故事早期的第十七回賈政所自承：

> 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。

可見賈政實乃深知詩詞創作必須獨造性靈，非讀書好學即能探得箇中三昧，「鈍根」已是天定的遲慢低拙，而「案牘勞煩」更是耗損此一性靈的後天殺手，若在此情況下勉強爲詩，則不免迂腐古板，毫無風韻情趣可言。能夠認識這一點並深加自我覺察，可見此公之不同流俗，而完全與其「起初天性也是個詩酒放誕之人」（第七十八回）、「不慣於俗務」（第十六回）、「素性瀟洒，不以俗務爲要，每公暇之時，不過看書著棋而已，餘事多不介意」（第四回）相一致，故能對眾姊妹爲大觀園所補擬「更覺新鮮，不落窠臼」之各項題稱，皆報以傾心愛賞之情，[61] 甚至早在大觀落成前的遊園品題中，即對蘅蕪苑發表「此處這所房子，無味的很」的感言（第十七回），始終如一地表現出對性靈美學的欣賞品味。

正是基於此一洞視，他雖然在希冀以舉業興家的早期階段，對寶玉之「不喜讀書，偏倒有些歪才情似的」（第十七回）、「不務正，專在這些濃詞艷賦上作工夫」（第二十三回）一再表示望深責切；但另一方面則在「近日賈政年

---

60 這確實也與袁枚所言十分近似，《隨園詩話》引吳西林之語云：「詩以意爲主，以辭采爲奴婢；苟無意思作主，則主弱奴強，雖僮指千人，喚之不動。古人所謂詩言志，情生文，文生韻，此一定之理。」卷 6，第 48 則，頁 185。

61 見第 76 回黛玉所追述：「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。」而黛玉所擬的「凹晶」館名，被湘雲讚爲「更覺新鮮，不落窠臼」，可見賈政趣味之不凡。

臺灣大學學術期刊資料庫

邁，名利大灰，……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」（第七十八回）的後期轉向下，一改褒貶取捨的輕重立場，而從正面加以肯定，不但對專攻舉業的賈環、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）甚至「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」，因而命諸子弟即席創作〈姽嫿詞〉時，也依同樣的標準認爲：

> （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，他自爲古人中也有杜撰的，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）

這段話以寶玉、賈環賈蘭二人爲對照組，在兩方「腹中之虛實相去不遠」的對等比較下，益發突顯出「詩」與「性靈」的相屬關係，以及「詩」與「八股舉業」的衝突不容。其間所形成的關聯模式可以下列簡表呈示之：

詩—雜學雜書—空靈娟逸—天性聰敏—流嘴滑舌、伶口俐舌—風流
舉業—八股　—拘板庸澀—才思遲鈍—　　正言厲語　　—別路

從表中的上一列而言，正是「性靈說」的絕佳演繹申論，其中的「天性聰敏」固然是「濃厚的感情和靈敏的感覺」之同義詞，而作品上所體現出「空靈娟逸」的「風流」特質，也誠屬「性情靈妙的活用」；至於賈政以「流嘴滑舌、伶口俐舌、胡扳亂扯」形容性靈寫作，固然帶有正統詩學的潛在評價，但衡諸晚明性靈學說的奠立者袁宏道，於後期的自省前非中所自云：「信心而出，信

臺灣大學學術期刊資料庫

口而談，……立言亦自有矯枉之過」、「回思往日孟浪之語最多」，[62] 因此其末流不免「入于俳諧」，[63] 實亦不謀而合。尤其寶玉所謂「古人中也有杜撰的，也有誤失之處，拘較不得許多」，更與袁枚「說本荒唐，然賦詩……將錯就錯，以僞爲眞，方有風味」[64] 之說相映成趣，則賈政的描述用語可謂頗中其旨。至於其所體察的「詩」與「八股舉業」的衝突不容，也與袁枚所深刻認識者相符，《隨園詩話》中在在提點這一現象：

- 陸陸堂、諸襄七、汪韓門三太史，經學淵深，而詩多澀悶，所謂學人之詩，讀之令人不懽。[65]
- 余嘗考古官制，撿搜羣書，不過兩月之久，偶作一詩，覺神思滯塞，亦欲于故紙堆中求之。方悟著作與考訂兩家，鴻溝界限，非親歷不知。[66]
- 時文之學，有害于詩；而暗中消息，又有一貫之理。[67]
- （歸熙甫）古文雖工，終不脫時文氣息；而且終身不能爲詩，亦累于俗學之一證。[68]
- 凡攻經學者，詩多晦滯。[69]

被稱爲「時文」的八股文所講究的結構、佈局、理路安排……等僵化形式，的確與詩歌氣韻之空靈、藻思之流動互相牴牾；而經學與文獻考訂之思路要求邏輯嚴密與言之有據，對想像力與創造力的消磨壓制也不遑多讓，都使人落入

62 兩段引文分見〈張幼于〉、〈李湘洲編修〉二文，見錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》（上海：上海古籍出版社，2008 年 4 月），卷 11，頁 501-502；卷 42，頁 1233。
63 清・沈德潛：《明詩別裁集》（上海：上海古籍出版社，1992 年 7 月），卷 10「袁宏道」條，頁 254。
64 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 14，第 19 則，頁 472-473。
65 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 4，第 46 則，頁 118。
66 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 6，第 51 則，頁 187。
67 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 6，第 82 則，頁 197。
68 引梅式菴評語，清・袁枚：《隨園詩話》，卷 7，第 39 則，頁 224。
69 清・袁枚：《隨園詩話・補遺》，卷 1，第 27 則，頁 576。

臺灣大學學術期刊資料庫

「鈍根」者流。這種心思活動之衝突雖非絕對必然，卻是大有可能，故都受到性靈派的告誡提醒。

值得注意的是，在《紅樓夢》中，「詩」於賈政早期被視爲「不務正」之「歪才情」，但到了後期卻反過來顚倒其勢，在「詩」之「性靈」不被壓倒的優勢之下，竟把作爲當時世俗價值主流的「八股舉業」稱爲「別路」，一反正統主義的衡量標準與時代風尚的主流趨向，如章學誠〈答沈楓墀論學〉所言：「自雍正初年至乾隆十許年，學士又以四書文義相爲矜尚，……老生宿儒自尊所業，至目通經服古謂之『雜學』，詩古文辭謂之『雜作』，士不工四書文不得爲通。」[70] 則賈政此處視舉業爲「別路」之說，實爲《紅樓夢》中最具顚覆性的思想之一，出自歷來深受誤解爲迂腐君子的賈政之口，既彰示了《紅樓夢》對性靈美學的偏好之深，卻也突顯出傳統扁平化人物論的削足適履之甚，寧非更是發人深省？

三、「芬芳悱惻」——袁枚、曹雪芹對「中晚唐」詩風的審美偏嗜

既然「性靈」的首要涵意即是「性情」、「天分」、「靈犀」、「靈機」，則詩歌的穿透力與感染力，便非依賴文字的特殊組合與表現技法，而更來自無形卻眞摯的情感寄託，故袁枚聲稱：「詩者由情生者也。有必不可解之情，而後有必不可朽之詩。」[71]「情」是詩歌的創作本質或根本出發點所在，「必不可解之情」則是「必不可朽之詩」的必要前提，可見此一「必不可解之情」並不只是一般性的靈感觸發或感情衝動，即前面所區分出來的「性情」而已；實更有其特殊術語與狹義指涉，但這卻是迄今爲止，學界眾多的相關研究所共同忽略者。

[70] 清・章學誠：《章氏遺書》（臺北：漢聲出版社，1973 年 1 月），卷 9，頁 190-191。

[71] 清・袁枚：〈答蕺園論詩書〉，《小倉山房續文集》，卷 30，周本淳點校：《小倉山房詩文集》，頁 1802。

臺灣大學學術期刊資料庫

（一）「芬芳悱惻之懷」的提出——性靈譜系的補充

表面上，袁枚仍以詩論大師之風範廣納各家體式與多樣風格，於〈再與沈大宗伯書〉一文中，以「古人成名，各就其詣之所極，原不必兼眾體。而論詩者，則不可不兼收之，以相題之所宜。……人學焉，而各得其性之所近，要在用其所長而藏己之所短則可，護其所短而毀人之所長則不可」之說，表現出對沈宋之廟堂典重、王孟之山水閒適、李杜之邊風塞雲、韓孟之撞鐘鬬險、元白之傷悼感敘等各種性情風格的寬闊包容，而對沈德潛之獨鍾格調溫厚、關切日用人倫之主張深表不以爲然；[72] 並在《隨園詩話》中，依然歷數唐人諸家相提並論，與前引一段書信內容相呼應，有如再版般重複聲稱：

> 詩人家數甚多，不可硜硜然域一先生之言，自以爲是，而妄薄前人。須知王、孟清幽，豈可施諸邊塞？杜、韓排奡，未便播之管絃。沈、宋莊重，到山野則俗。盧仝險怪，登廟堂則野。韋、柳雋逸，不宜長篇。蘇、黃瘦硬，短於言情。**悱惻芬芳，非溫（庭筠）、李（商隱）、冬郎（韓偓）不可**。屬詞比事，非元、白、梅村不可。古人各成一家，業已傳名而去。[73]

然則，實際上袁枚之偏重一格亦與對手沈德潛同出一轍，而其所最津津著重者，厥在於「溫、李、冬郎」這三位晚唐詩人所專擅的「芬芳悱惻」，甚至以之爲詩歌言情傳世的根本原則。諸如：

> ・凡作詩，寫景易，言情難。何也？景從外來，目之所觸，留心便得；情從心出，**非有一種芬芳悱惻之懷，便不能哀感頑艷**。然亦各人性之所近，……杜甫長于言情，太白不能也。……王介甫、曾子固偶作小歌詞，讀者笑倒，亦天性少情之故。[74]

---

[72] 清・袁枚：《小倉山房文集》，卷 17，周本淳點校：《小倉山房詩文集》，頁 1505。

[73] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 5，第 41 則，頁 149。

[74] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 6，第 43 則，頁 183。

臺灣大學學術期刊資料庫

> ·人必先有芬芳悱惻之懷，而後有沉鬱頓挫之作。人但知杜少陵每飯不忘君，而不知其于友朋、弟妹、夫妻、兒女間，何在不一往情深耶？[75]

此外，〈倣元遺山論詩三十八首〉之十一亦云：

> 酷嗜莘田香草齋，**芬芳悱惻好風懷**。休嫌發洩英華盡，**唐代詩原中晚佳**。[76]

由此可證，「芬芳悱惻之懷」才是袁枚性靈說的究竟核心，以及袁枚期期以爲詩歌之眞正美感淵源。若追蹤「芬芳悱惻」的使用源頭，乃出自蕭梁裴子野〈雕蟲論〉：「若悱惻芬芳，楚騷爲之主。」其纏綿低迴、感蕩人心之處，故袁枚即以「一往情深」與之互文爲說；而與「芬芳悱惻」直接因果相關的「哀感頑艷」一詞，則更早地見諸魏代繁欽〈與魏文帝箋〉：「詠北狄之遐征，奏胡馬之長思，淒入肝脾，哀感頑豔。」先就「哀感頑艷」之「頑」的意義而言，學者的論證尤其詳盡精彩，況周頤認爲：

> 問哀感頑艷，「頑」字云何詮釋？曰：「拙不可及，融重與大於拙之中，鬱勃久之，有不得已者出乎其中而不自知，乃至不可解，其殆庶幾乎。猶有一言蔽之，若赤子之笑嘵然，看似至易，而實至難者也。」[77]

劉永濟據之給予進一步的闡述：

> 又按況君詮釋「頑」字，歸本於赤子之笑、啼，實則一眞字耳。情眞之極，轉而成癡，癡則非可以理解矣。癡，亦「頑」字之訓釋也。天下惟情癡少，故至文亦少。情癡者，不惜犧牲一切以赴之，〈柏舟〉之詩人、《楚騷》之屈子，其千古情癡乎。有此癡情已難矣，而又能出諸口，形諸文，其難乃更甚。然而情之發本於自然，不容矯飾，但使一往而深，自然癡絕，故又曰「至易」。[78]

則「哀感頑艷」即爲情之至眞、至極，鬱勃久之而深沉綿密，以致成爲一往難

---

[75] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 14，第 89 則，頁 498。
[76] 清・袁枚：《小倉山房詩集》，卷 27，周本淳點校：《小倉山房詩文集》，頁 689。
[77] 況周頤：《蕙風詞話》（臺北：正生書局，1972 年 12 月），卷 5，頁 128。
[78] 劉永濟：《詞論》（臺北：源流出版社，1982 年 5 月），頁 84。

臺灣大學學術期刊資料庫

解之「情癡」，恰與「一往情深」以及「情至不能已，氤氳化作詩。屈原初放日，蔡女未歸時。得句鬼神泣，苦吟天地知」[79]的「情至」相互定義，此種「必不可解之情」所展現出來的詩歌感染力，乃能「淒入肝脾」；加以「哀感」之悲與「豔」之美，所形成的纏綿淒美便是「芬芳悱惻」的如如傳示。雖然「情所最先，莫如男女」，[80]但此情癡仍可以擴及友朋、弟妹、夫妻、兒女，以解釋杜甫能有沉鬱頓挫之作的原因。

不過，杜甫雖也以「長于言情」的「芬芳悱惻之懷」而被袁枚納入「情癡」體系中，但從更多的說詞中則顯示，在很大的比例上，這應該只是爲其主張奠定普遍性與權威性以表彰其說的一種策略，或是一種對「本質層次」的擴大說明，實際上卻有其他更具針對性的指涉。我們循脈縷析，於〈倣元遺山論詩三十八首〉之十一這首絕句中可以發現，袁枚認爲「悱惻芬芳」之懷其實是「中晚唐詩」的表現特質，而中晚唐詩又是唐詩「英華」之「佳」處；由「悱惻芬芳，非溫、李、冬郎不可」之說，則是將範圍更窄化爲晚唐的溫、李、韓偓，這才眞正逼顯出其所獨沽一味的特殊審美取向。再將「悱惻芬芳，非溫、李、冬郎不可」之說參照〈再與沈大宗伯書〉所言：

> 題香襟，當舞所，絃工吹師，低徊容與，溫（庭筠）、李（商隱）、冬郎（韓偓）所宜也。……豔詩宮體，自是詩家一格。[81]

透過「溫、李、冬郎」三位晚唐詩人的交集接榫，可見「悱惻芬芳」正是由「題香襟，當舞所，絃工吹師，低徊容與」所透發，而其所體現的晚唐「香奩體」，風格實承繼自香豔濃麗的南朝宮體，證諸所謂「《玉臺新詠》、溫、李、西崑得力於〈風〉者」[82]之相提並論，以爲同出一系，以及〈紅豆村人詩序〉所云：「風神元定，愛齊、梁之音；藻思芊綿，追漢、魏之始。詩之作

[79] 清・袁枚：《隨園詩話・補遺》，卷 9，第 16 則引親樓居士〈言詩〉，頁 798。
[80] 清・袁枚：〈答蕺園論詩書〉，《小倉山房續文集》，卷 30，周本淳點校：《小倉山房詩文集》，頁 1802。
[81] 清・袁枚：《小倉山房文集》，卷 17，周本淳點校：《小倉山房詩文集》，頁 1505。
[82] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 5，第 42 則，頁 149。

臺灣大學學術期刊資料庫

也，僕有感焉。」[83] 可見其間關聯，故其亦自稱「一生風味愛南朝」，[84] 而執筆所爲詩歌，半數以上乃是「浮艷纖俗之作」。[85] 由此，袁枚所以宣言：「詩中有音節清脆，如雪竹冰絲，非人間凡響，皆由天性使然，非關學問。在唐，則青蓮一人，而溫飛卿繼之。宋有楊誠齋，……」則袁枚所建構的性靈譜系，除了楊萬里之外，還必須向前往晚唐追溯而有溫李韓偓之一環，[86] 不可或缺，形成「南朝宮體——晚唐溫李韓偓——南宋楊萬里——清袁枚」的這一脈關係簡表。

至於李白雖也不斷出現在與楊萬里的承繼脈絡中，但仍帶有「杜甫長于言情，太白不能也」的「少情」疑慮；而杜甫則雖具「長于言情」的「芬芳悱惻之懷」，卻難免「杜、韓排奡，未便播之管絃」的遺憾，各有所失，故這兩位盛唐大家便不得不在此一性靈譜系中雙雙缺席了。

（二）中晚唐詩——女性化之惻豔美學

事實上，雖然袁枚曾自稱「論詩區別唐、宋，判分中、晚，余雅不喜」，[87] 然而「唐詩」作爲後世詩人或詩論家用以建構詩學或反映審美旨趣的典範來源，自難免成爲性靈說與其他學說論較時的必爭之地。既然明清性靈派反對格調派的「詩必盛唐」之說，則另尋詩學典範自屬必然，「中晚唐詩」的脫穎而出，也有其順勢而然的內在理路可循。

如論者已紛紛指出：明代後期的唐詩學中，葉向高由取眞性情的視角，最

---

83 清・袁枚：《小倉山房外集》，卷 2，周本淳點校：《小倉山房詩文集》，頁 1968。《紅豆村人詩稿》爲袁枚從弟袁樹刻意模仿唐人韓偓《香奩集》所著。

84 清・袁枚：〈到江口二首〉之一，《小倉山房詩集》，卷 4，周本淳點校：《小倉山房詩文集》，頁 58。

85 蔣湘南《遊藝錄》平心論之云：「若刪其浮艷纖俗之作，全集僅存十分之四，則袁之眞本領自出。」頁 105。

86 鈴木虎雄已注意到，「如果進一步上尋其淵源，則是晚唐詩人溫庭筠」，雖僅得其一，堪稱慧眼。〔日〕鈴木虎雄著，許總譯：《中國詩論史》，頁 188。

87 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 7，第 88 則，頁 242。

臺灣大學學術期刊資料庫

終導向了對中晚唐詩歌的重視。從「盡變」、求眞性情而重視中晚唐詩作，是性靈思潮直接影響下的結果。這一思路，一直延續到明朝末季。如萬曆四十七年進士的姚希孟，在其《合刻中晚名家集序》中，即從變初盛、「快人意」、「抒幽恨」、「寫離愁」的角度，對中晚唐詩大加贊美。崇禎時魏學洢則從出新求變的精神層面肯定中晚唐之作：「開元大家獨踞前後之會而奪其勝，……止留一尖脆僻險之徑以遺後，而後起者亦寧尖脆、寧僻險，而斷不肯爲初盛優孟，于是一代之風氣遂日遷而不窮。」其中，「從才情與奇變的角度揚李賀」，也屬性靈詩派對唐詩接受造成的直接影響之一。[88] 無獨有偶，作爲袁枚性靈說之直接來源的楊萬里，對晚唐也是推崇備至，一再申言：「詩至唐而盛，至晚唐而工」、[89]「笠澤詩名千載香，一回一讀斷人腸。晚唐異味誰同賞，近日詩人輕晚唐」，[90] 都可見其內在理勢之同一歸趨。

若進一步考察袁枚所言構成詩歌之動人本質的「悱惻芬芳」，整體說來，應是出於「晚唐諸子，不選格調，專事情景」[91] 之故。一如晚唐詩人司空圖〈力疾山下吳村看杏花十九首〉之六所親口自承：

> 浮世榮枯總不知，且憂花陣被風欺。儂家自有麒麟閣，第一功名只賞詩。[92]

足見心之所向已由外轉內，解除了言志傳統關涉家國人倫的束縛，而專意縱情於個人性情之所鍾，故楊萬里所謂的「晚唐異味」，學者認爲乃是「晚唐人收斂視聽，內省自心，沉潛藝術，追求唯美藝術的時代性藝術特徵」，[93] 此即晚唐詩「工」之所由。就此，歷代許多詩評家對唐詩發展之看法，都指出中晚唐

88 參陳伯海主編：《唐詩學史稿》，頁 525-527。

89 宋・楊萬里：〈黃御史集序〉，《誠齋集》，卷 79，《四部叢刊正編》（臺北：臺灣商務印書館，1979 年 11 月），頁 659。

90 宋・楊萬里：〈讀笠澤叢書〉，《誠齋集》，卷 27，頁 251-252。

91 明・徐獻忠：《唐詩品》，「李建勛」條，吳文治主編：《明詩話全編》（蘇州：江蘇古籍出版社，1997 年 12 月），冊 3，頁 3029。

92 見清・康熙敕編：《全唐詩》，卷 634，頁 7277。

93 田耕宇：《唐音餘韻——晚唐詩研究》（成都：巴蜀書社，2001 年 8 月），頁 21。

臺灣大學學術期刊資料庫

詩人的創作企圖乃是「以陳言爲病」、「欲盡脫窠臼」、「欲另出手眼」、「欲避陳濁麻木之病」，因此作品之風格特點是「工巧」、「苦澀」、「落想之妙」、「尖新纖巧」，可謂「晚唐異味」的具體實踐。雖是相對於初盛唐雄厚之「正」而成爲偏至之「變」，但卻完全合乎《紅樓夢》以「新巧」爲最高典式、以「不落俗套」爲創作法則的美學範準；而其如秋花一般的「幽艷晚香之韻」，也獨樹一幟而成爲《紅樓夢》詩情之取資。[94] 所謂：「清者，流麗而不濁滯；新者，創見而不陳腐也。」[95] 故書中唯一使林黛玉眞正在競詩場合中獨占鰲頭的三首菊花詩，即是因「題目新，詩也新，立意更新」卻「到底傷於纖巧些」而奪魁，可見其來有自。

其次，由前文所論可知，「悱惻芬芳」的構成因素還包括由「題香襟，當舞所，絃工吹師，低徊容與」所透發體現的「香奩體」。作爲此一風格之奠定者，猶如韓偓於其《香奩集》自序所云：

> 遐思宮體，……柳巷青樓，未嘗糠粃；金閨繡戶，始預風流。咀五色之靈芝，香生九竅，咽三危之瑞露，美動七情。[96]

故以之創立詩歌一體的宋代嚴羽，即概述道：「韓偓之詩，皆裾裙脂粉之語，有《香奩集》。」[97] 清楚顯示其高度與女性之情思與美色關涉的傾向，以致與六朝宮體豔詩形成了前後對映的直系血脈，毋怪乎袁枚也就將之與溫李合一，直接視之爲宮體豔詩的晚唐代表。同樣地，不僅脂硯齋對《紅樓夢》的評點屢屢以「香奩閨情」、「綺靡秀眉（媚），香匳正體」、「香匳格調」[98] 作批

---

[94] 詳參歐麗娟：〈論《紅樓夢》與中晚唐詩的血緣系譜與美學傳承〉，頁 137-142。

[95] 明・楊愼著，王大厚箋證：《升庵詩話新箋證》（北京：中華書局，2008 年 12 月），卷 3，「清新庾開府」條，頁 150。

[96] 唐・韓偓：《香奩集》，《關中叢書》，原刻景印《叢書集成續編》（臺北：藝文印書館，1970），頁 1-2。

[97] 宋・嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》（臺北：里仁書局，1987 年 4 月），頁 69。

[98] 分見陳慶浩：《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，甲戌本第 1 回特批，頁 26；己卯本第 17 回批語，頁 310；庚辰本第 17 回批語，頁 315。

臺灣大學學術期刊資料庫

示，而現代學者也有以宮體詩論《紅樓夢》者。[99]

此外，「題香襟，當舞所，絃工吹師，低徊容與」之說，除了具有題材與風格上的女性化特點外，還包括了歌舞的音樂性。若再觀察前引「杜、韓排奡，未便播之管絃。……悱惻芬芳，非溫、李、冬郎不可」，並參照另一段所言：「李、杜、韓、蘇才力太大，不屑抽筋入細，播入管絃，音節亦多未協。中晚名家，清脆可歌。」[100] 從兩者語脈文意之完全重疊，可知「播入管絃」的「清脆可歌」也是中晚唐名家受到袁枚青睞的主因之一。而這種可歌的音樂性，又恰恰是萌芽於中晚唐、成熟於宋代的「詞」的特徵，試觀歐陽炯〈花間集敘〉云：

> 有綺筵公子，綉幌佳人，遞葉葉之花牋，文抽麗錦；舉纖纖之玉指，拍按香檀。不無清絕之詞，用助嬌嬈之態。[101]

陳世修〈陽春集序〉曰：

> 朋僚親舊，或當燕集，多運藻思，爲樂府新詞，俾歌者倚絲竹而歌之，所以娛賓而遣興也。[102]

都莫不可以作爲袁枚之說的演繹補充；而美人當筵遞箋、纖指拍按的嬌嬈之態，更是添其「低徊容與」的「芬芳」之助。於是乎，中晚唐的名家所表現出女性化的「香奩書寫」與音樂性的「清脆可歌」，這雙重特質實隱隱然暗透了文類轉移的內在消息，而由「詩」轉向通往「詞」的創作世界。袁枚的這個潛在論述是合乎文學史認識的，所謂「簸弄風月，陶寫性情，詞婉於詩。蓋聲出鶯吭燕舌間，稍近乎情可也」，[103] 在歷代詩詞評論的視野中，也多認爲中晚

[99] 參陳文新：〈《紅樓夢》與宮體詩〉，《傳統小說與小說傳統》（武漢：武漢大學出版社，2007 年 8 月），頁 334-347。

[100] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 7，第 98 則，頁 245。

[101] 後蜀・趙崇祚編，華鍾彥校注：《花間集注》（開封：河南大學出版社，2008 年 4 月），頁 13。

[102] 南唐・馮延巳撰，鄭郁卿箋：《陽春集箋》（臺北：嘉新水泥公司文化基金會，1973 年 6 月），頁 4。

[103] 劉永濟：《詞論》，頁 81。

臺灣大學學術期刊資料庫

唐的李賀、溫庭筠、李商隱、韓偓等皆屬詞化甚深的詩人，所謂：

> ・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。[104]
>
> ・長吉古詩，吾惟取其……諸句，……餘非鬼語，則詞曲語，皆不得以詩目之。[105]
>
> ・大曆、元和後，溫、李、韋、杜漸入《香奩》，遂啓詞端。[106]

據此，我們即可合理地借由「詞」的文類特徵，作爲「芬芳悱惻」之義的輔助說明。亦即：從表現爲男性語言及女性語言的不同特質來觀察，與專以仕隱、行道等男性意識爲主題內容的「詩」比較起來，集中筆力寫美色與愛情的「花間詞」，固當是一種女性化的語言；再從形式來看，詩之形式較爲整齊有序，詞則富於長短錯落之致，從西方女性主義所提出兩性語言性質方面的差別來看，詩是一種較爲有秩序明晰的男性語言，詞則傾向於混亂破碎的女性語言，是爲形成詞之曲折幽隱、具有言外之想的重要因素。[107] 當然如此一來，所謂「綺多傷質，豔多無骨；清易近薄，新易近尖」[108] 的缺點，也是這類風格的作品群所無法避免的另一面向。

值得注意的是，在語彙之構成中，與「芬芳」結合的「悱惻」乃是「內悲」之意；對照「哀感頑豔」一詞也是直揭「淒入肝脾」之「哀感」性質，可見此「芬芳」之豔筆所裹挾的乃是一種感傷之情，正合乎中晚唐詩所歷歷傳示的「抒幽恨」、「寫離愁」。所謂：晚唐詩風是以「感傷」、「反思」、「綺豔」爲特色，更爲突出的是那種深沉的憾恨與哀怨的殘缺美，成爲人們的精神

---

104 明・許學夷：《詩源辨體》（北京：人民文學出版社，1998 年 2 月），卷 30，頁 288。

105 清・潘德輿：《養一齋詩話》，卷 5，郭紹虞輯：《清詩話續編》（臺北：木鐸出版社，1983 年 12 月），頁 2078。

106 見清・田同之：《西圃詞說》，唐圭璋編：《詞話叢編》（臺北：新文豐出版公司，1988 年 2 月），頁 1452。

107 見葉嘉瑩：〈論詞學中之困惑與《花間》詞之女性敘寫及其影響（上）〉，《中外文學》第 20 卷第 8 期（1992 年 1 月），頁 18-20。

108 明・楊慎著，王大厚箋證：《升庵詩話新箋證》，卷 3，上冊，頁 149。

臺灣大學學術期刊資料庫

寄託與審美追求，因而此期詩歌呈現哀怨感傷、悲涼荒疏、冷峻沉著、纏綿悱惻、綺麗幽怨、寒苦纖巧的多種風格，又以「感傷」情緒爲線互相牽連；「惻艷」即是這類詩歌的特徵，亦即在外表的香豔下，內中深層情感包孕著深厚的悲惻、傷感的情愫，「惻艷」正是這兩種矛盾的內容與形式、情感與載體的和諧統一。[109] 史稱溫庭筠「能逐絃吹之音，爲側豔之詞」，[110] 則「芬芳悱惻」似乎可以濃縮爲「惻豔」，而直通中晚唐的性靈奧府。

此一「幽恨」、「離愁」固然來自當時士人奔波流徙、隱淪不遇的時代遭際，卻也更近乎女性深閨自守、寂寞無主的心靈處境，因此，《名媛詩話》中固然不免往往可見「工於愁者」、「一往情深，不堪卒讀」、「悽惻不堪」、「悱惻纏綿」[111] 之評述，而近人畢振達選鈔之清代女子詩餘《銷魂詞》，所錄詞人九十五家、爲詞二百三十四首中，意義消極之字竟在一千六百以上，包括：「愁」112 次，「銷魂」、「斷腸」、「痛」、「傷」78 次，「泣」、「哭」、「啼」、「淚」、「咽」、「潸潸」58 次，「瘦」、「病」、「憔悴」66 次，「蕭條」、「寂寞」、「寂」、「寥」、「岑寂」47 次，「淒切」、「淒清」、「淒涼」27 次，平均每二首必有一「愁」字，每四首必有一「啼、哭」等字；而「鎖門，掩閨，閉簾攏（應爲櫳）等幾成詞人日常生活中富有意味之活動，則尤可注意者也」。[112]

以此證諸《紅樓夢》，誠歷歷可驗，並以林黛玉之手筆最稱典型：〈葬花吟〉之「閨中女兒惜春暮，愁緒滿懷無釋處」、「獨倚花鋤泪暗洒，洒上空枝

109 詳參田耕宇：《唐音餘韻——晚唐詩研究》，頁 12-15、249-250。

110 後晉・劉昫：《舊唐書》（臺北：洪氏出版社，1977 年 6 月），卷 190〈文苑傳・溫庭筠〉，頁 5079。

111 清・沈善寶：《名媛詩話》，杜松柏主編：《清詩話訪佚初編》，分見卷 1，頁 12；卷 1，頁 25；卷 2，頁 91；卷 3，頁 148。

112 潘光旦：〈馮小青〉，潘乃谷、潘乃和選編：《潘光旦選集》（北京：光明日報出版社，1999 年 8 月），第 1 卷，頁 44-45。相關數字亦見諸喬以鋼：〈中國古代婦女的傳統命運及其文學選擇〉，《中國女性與文學》（天津：南開大學出版社，2004 年 10 月），頁 73。

臺灣大學學術期刊資料庫

見血痕。杜鵑無語正黃昏，荷鋤歸去掩重門」（第二十七回），〈詠白海棠詩〉之「半捲湘簾半掩門」、「秋閨怨女拭啼痕」（第三十七回），〈代別離・秋窗風雨夕〉之「那堪風雨助淒涼」、「牽愁照恨動離情」、「燈前似伴離人泣」、「寒烟小院轉蕭條」、「已教淚洒窗紗濕」（第四十五回），〈桃花行〉之「閑苔院落門空掩」、「憑欄人向東風泣」、「淚自長流花自媚」、「寂寞簾櫳空月痕」（第七十回）；至於第三十七回眾姝共作之〈詠白海棠詩〉，因爲限以「門、盆、魂、痕、昏」爲韻之故，更處處出現「珍重芳姿晝掩門」與「愁多焉得玉無痕」（薛寶釵）、「曉風不散愁千點，宿雨還添泪一痕」（賈寶玉）、「人爲悲秋易斷魂」與「玉燭滴乾風裏泪」（史湘雲）等句，其中亦在在可見「鎖門、掩閨、閉簾櫳」這日常生活中富有意味之活動。

總本節所述，由宮體、香奩體、宋詞的產生淵源與書寫本質，誠足以解釋袁枚所謂的「芬芳悱惻」乃屬於私領域的抒情而非公領域的言志，甚至流於「詩」「詞」之文類混融與情調相滲，而構成了陰柔的女性敘寫，並可與「惻豔」畫上等號。無怪乎鋪陳末世華麗的《紅樓夢》，乃以中晚唐詩人爲審美風格的主要來源，展演了以「綺靡秀媚」、「清新纖巧」、「感傷衰颯」等偏異化特質爲主的書寫傾向，進行對中晚唐詩歌美學系譜的傳承與回歸，由此也承接了清初以來開始流行的憶語體文學特徵。[113] 從而我們檢索《全唐詩》中的「性靈」一詞，總共得 44 筆，除初唐之王績、庾抱，盛唐之高適、杜甫各用一次[114] 之外，餘下佔九成以上的 40 筆都是出自中晚唐詩人之手；比照袁枚特

[113] 憶語體文學主要是指清初以來頗爲流行的回憶性散文，其作品大都以青年女性爲主人公，並因女性的亡故而具有濃重的悲劇色彩與強烈的懷舊氣質。見劉勇強：《中國古代小說史敘論》（北京：北京大學出版社，2007 年 10 月），頁 421。此點承匿名審查人提示，特此致謝。

[114] 分別是王績〈過酒家五首〉之二、庾抱〈別蔡參軍〉、高適〈答侯少府〉、杜甫〈解悶十二首〉之七，見清・康熙敕編：《全唐詩》，卷 37，頁 484；卷 39，頁 499；卷 211，頁 2198；卷 230，頁 2518。根據陳郁夫撰作，王國良、許清雲校對：《《全唐詩》全文檢索系統》，東吳大學百週年紀念光碟。而杜甫之詩乃作於安史之亂以後，已屬中晚唐之先聲，實可不予計入。

臺灣大學學術期刊資料庫

別拈出「芬芳悱惻之懷」作爲中晚唐詩的風格血脈，並以之爲構成詩歌之動人本質的核心，就絕非偶然暗合了。

四、以性靈爲主的藝術表現與女性意識

（一）「眞、新、活、巧」

如前所言，《紅樓夢》與袁枚所持的「性靈」內涵，除了「性情之眞」以外，其實還包括「妙萬物而爲言」之寫作技巧的範疇在內，即「傳巧不傳拙」之「筆性靈」。這一點，諸多前輩多已暢發其論，如郭紹虞以爲：假使說性近於實感，則靈便近於想像，而隨園詩論也即是實感與想像的綜合；假使說性是情的表現，則靈便是才的表現，而隨園詩論也可說是情與才的綜合；假使說性近於韻，則靈便近於趣，而隨園詩論又可說是韻與趣的綜合，因此，由情與韻的表現則重在眞，由才與趣的表現則重在活、重在新。[115] 以情與韻的表現所重之「眞」而言，袁枚的相關詩論可謂俯拾即是，諸如：

- 熊掌、豹胎，食之至珍貴者也；生吞活剝，不如一蔬一筍矣。牡丹、芍藥，花之至富麗者也；剪綵爲之，不如野蓼山葵矣。味欲其鮮，趣欲其眞，人必知此，而後可與論詩。[116]
- 余以詩貴清眞；目所未瞻，身所未到，不敢牙牙學語，婢作夫人；故不敢作也。[117]
- 唐人近體詩，不用生典，稱公卿，不過皋、夔、蕭、曹；稱隱士，不過梅福、君平；敘風景，不過夕陽、芳草；用字面，不過月露風雲，一經調度，便日月斬新。猶之易牙治味，不過雞豬魚肉；華陀用藥，

[115] 郭紹虞：《中國文學批評史》（上海：上海古籍出版社，1979 年 12 月），頁 568-570。
[116] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 1，第 44 則，頁 20。
[117] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 11，第 13 則，頁 378。

臺灣大學學術期刊資料庫

不過青粘漆葉，其勝人處，不求之海外異國也。[118]

・明鄭少谷詩學少陵，友林貞恆譏之曰：「時非天寶，官非拾遺，徒託于悲哀激越之音，可謂無病而呻矣！」學杜者不可不知。[119]

證諸出於同一心源的《紅樓夢》，書中亦以追求「新巧」而「不落熟套」之美學觀，在在提點創作活動必須奠基於「眞」的基礎，即以「眞情眞景眞事」爲取材用意的範疇，包括：石頭、黛玉、探春與妙玉都強調過的「親睹親聞」、「眞有此事」而「追蹤躡跡」的「眞情眞事」，故無論是人物（這幾個女子）、地點（櫳翠寺、稻香村）、情事（詩社命名、侍兒溫衾、烹茶細論）、景物（白海棠花、寒塘渡鶴、鐘鳴雞唱、茜紗窗），都著重在不蹈虛假造，不因襲舊調，如此則消極的一面可以「不落舊套」、「不落窠臼」，而不致索然乏味、令人煩膩，最低的限度也足以保證即使「俗些」也可以「不礙」；積極的一面則更能創造「新巧」、「新妙」、「新奇」、「新鮮」、「別致」、「別開生面」、「換新耳目」的最高藝術效果。[120] 第七十九回賈寶玉所謂：「可知天下古今現成的好景妙事盡多，只是愚人蠢子說不出想不出罷了。……這一改新妙之極！」正恰恰與袁枚之說異曲同工，並可與前言所說者互參。

既是講究「性情之眞」所開展的自由創造的想像力，因此，性靈書寫首要便是不受外在形式所困囿，更不欲流於牽合逗湊的文字遊戲，所謂：「文以情生，未有無情而有文者。韻因詩押，未有無詩而先有韻者。」[121] 因此袁枚極力反對「限韻」、「和韻」、「聯句」之類的競技寫作，一再宣稱：

・余作詩，雅不喜疊韻、和韻，及用古人韻。以爲詩寫性情，惟吾所適。一韻中有千百字，憑吾所選，尚有用定後不慊意而別改者，何得以一二韻約束爲之？既約束，則不得不湊拍；既湊拍，安得有性情哉？[122]

---

[118] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 6，第 50 則，頁 186。
[119] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 6，第 77 則，頁 196。
[120] 參歐麗娟：《詩論紅樓夢》（臺北：里仁書局，2001 年 1 月），第 3 章第 3 節。
[121] 清・袁枚：《隨園詩話・補遺》，卷 7，第 29 則，頁 746。
[122] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 1，第 6 則，頁 3。

臺灣大學學術期刊資料庫

・好疊韻、次韻、剌剌不休者，謂之村婆絮談。[123]

・予往往見人之先天無詩，而人之後天有詩。于是以門户判詩，以書籍炫詩，以疊韻、次韻、險韻敷衍其詩，而詩道日亡。[124]

更提出所謂的「五戒」：

阮亭尚書（王士禎）自言一生不次韻，不集句，不聯句，不疊韻，不和古人之韻。此五戒，與余天性若有暗合。[125]

衡諸《紅樓夢》中，則除了偶一借薛寶釵之口道：「我平生最不喜限韻的，分明有好詩，何苦爲韻所縛。咱們別學那小家派，只出題不拘韻。原是大家偶得了好句取樂，並不爲此而難人。」（第三十七回）全書主要是特別透過賈寶玉來顯示這點。如第三十八回寶玉附和寶釵道：「這才是正理，我也最不喜限韻。」於第五十回更自承「我原不會聯句」，以爲落第壓尾之理由，最終於受罰作〈訪妙玉乞紅梅〉詩時，亦懇求道：「姐姐妹妹們，讓我自己用韻罷，別限韻了。」最典型的是，第七十回描述大家分填柳絮詞時，以一支夢甜香爲限，「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。」隨後看了探春所填的半闋〈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。」於是仍以交白卷論處。可見寶玉之續填得好，是基於對探春詞的有感而發，以致「動興開機」的性靈舒張，因此一氣呵成且又眞摯感人；而所謂「正經分內的」乃是拈鬮所得的〈蝶戀花〉，在徒具詞格調式的空殼之下，不免「爲文造情」而步步充補，創作乃淪爲「勉強塞責」。這可以說是對寶玉堅持性靈書寫的極其鮮活的集中表述。

至於在有感而發、「動興開機」的性靈舒張之下，所表現出對眞、活、

[123] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 5，第 38 則，頁 148。

[124] 清・袁枚：〈何南園詩序〉，《小倉山房文集》，卷 28，周本淳點校：《小倉山房詩文集》，頁 1763。

[125] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 6，第 58 則，頁 189。

臺灣大學學術期刊資料庫

新、巧的具體實踐，則較傾向於純用白描，不用陳言故事；描寫眼前景、心中情，表現的是個人的情感，重在情眞景切，與人倫日用可無關係。[126] 更精細地說，這類以「性靈」爲旨趣的詩歌創作，因爲追求的是「眞情眞景眞事」，其藝術之表現可歸納出以下三項特點：其一，選材的平凡、瑣細，反映人們司空見慣的日常生活素材，多爲生活瑣事、個人遭際，缺乏深刻的社會意義，但貼近詩人基本的生活狀態，而顯得眞實眞切；其二，意象的新奇，所謂「新」是使單一意象表現得新穎、奇特、精警而富有浪漫色彩，而「奇」則是讓意象經過巧妙的組合之後，產生出構思的獨創性與新鮮感；其三，意象的纖巧，反映詩人對景物觀察之細緻與審美的敏感，具有發現並表現空間意象之細微處與時間意象之瞬間性的能力，而往往在作品中呈現柔婉的風格。[127] 由袁枚幾度引述孔子所謂的「情欲信，詞欲巧」，[128] 以及「傳巧不傳拙」、「獨寫性靈，自然清絕。腐儒以雕巧輕之」等說，則可知「巧」更是其所致意所在。

事實上，這種選材的平凡、瑣細，意象的新奇、纖巧，早已見諸中晚唐詩的寫作趨向，如司空圖所言的「浮世榮枯總不知，且憂花陣被風欺」，即逗漏出「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」[129] 的偏異性與局限性，因而近乎女性化格局。蓋本就被囿限於閨閣中從事家務瑣事的婦女，既無從參與家國「有用」之志，流露筆下者自當是「陶寫性情爲我事，留連光景等兒嬉」之類的「不是人間有用詩」。[130] 於是透過類似的本質規定，所謂的性靈表達，即往往呈現出「微

[126] 見吳宏一：《清代詩學初探》，第 7 章，頁 220。

[127] 王英志：《性靈派研究》（瀋陽：遼寧大學出版社，1998 年 5 月），頁 99-112。

[128] 除〈錢璵沙先生詩序〉之外，另見諸〈答祝芷塘太史〉，《小倉山房尺牘》，卷 10，王英志主編：《袁枚全集》（南京：江蘇古籍出版社，1993 年 9 月），第 5 冊，頁 204。

[129] 宋・俞文豹：《吹劍錄》，《叢書集成初編》（北京：中華書局，1991 年），頁 29。

[130] 語出宋・戴復古：〈昭武太守王子文，日與李賈、嚴羽共觀前輩一兩家詩，及晚唐詩，因有論詩十絕。予見之，謂無甚高論，亦可作詩家小學須知十首〉之五，《石屏詩集》，《宋集珍本叢刊》（北京：線裝書局，2004 年），第 72 冊，卷 7，頁 727。

臺灣大學學術期刊資料庫

妙」、「流暢」和「精巧」之類的特色，而這恰恰也都被視爲屬於女性的藝術風格。[131] 尤其是，性靈派所追求的「眞」，本即明清文人在以「清」提升婦女作品價值、甚至加以經典化時，爲之所增添的新內涵；[132] 而「巧」更是女性特質的殊勝處，此所以明末鍾惺云：

> 若夫古今名媛，則發乎情，根乎性，未嘗擬作，亦不知派，……惟清故也。清則慧，……男子之巧，洵不及婦人矣！[133]

康熙年間致力於收集女性作品的范端昂，於〈奩渤續補〉自序中也稱：

> 夫詩抒寫性情者也，必須清麗之筆，而清莫清于香奩，麗莫麗于美女。[134]

在在都可與袁枚所揭櫫的「芬芳悱惻之懷」互通爲證，並顯發其中所潛涵的高度的女性化傾向。則性靈之作，難免較近乎「有情」而「無力」之「女郎詩」，[135] 遑論作者本就是閨閣女性者，[136]《紅樓夢》中的詩詞既是大多出自女子之手，亦出於同一機軸。若從意識型態切入性靈說的藝術表現，更可發現這種審美取向實關係於表彰女性價值的性別觀。

（二）「女郎詩」與女性意識

傳統索隱派曾將袁枚與賈寶玉等同爲說，聲稱：「讀《紅樓夢》者，須知

---

131 丁寧：《綿延之維——走向藝術史哲學》（北京：三聯書店，1997 年 8 月），頁 82。

132 參孫康宜：〈明清文人的經典論和女性觀〉，《文學經典的挑戰》，頁 91。

133 明・鍾惺：〈名媛詩歸・序〉，胡文楷編著，張宏生等增訂：《歷代婦女著作考（增訂本）》（上海：上海古籍出版社，2008 年 8 月），頁 883-884。

134 胡文楷編著，張宏生等增訂：《歷代婦女著作考》，頁 905。

135 金・元好問〈論詩絕句三十首〉之二十四云：「有情芍藥含春淚，無力薔薇臥晚枝。拈出退之山石句，始知渠是女郎詩。」乃借秦觀之詩句揭示該類作品的女性風格。吳世常：《論詩絕句二十種輯注》（西安：陝西人民出版社，1984 年 11 月），頁 84。

136 所謂：「閨閣詩即佳甚，亦多脂粉氣，所謂『有情芍藥含春淚，無力薔薇臥晚枝』是也。」清・雷瑨、雷瑊輯：《閨秀詩話》，卷 10，王英志主編：《清代閨秀詩話叢刊》（南京：鳳凰出版社，2010 年 4 月），頁 1160。

臺灣大學學術期刊資料庫

以隨園爲主人翁，……須將隨園一生事實及《小倉山房全集》兩兩對照合勘，方覺字字俱有著落」，[137] 若就表彰女性價值的心態而言，此或並非無的之見。

《紅樓夢》第二十回寫寶玉「他便料定，原來天生人爲萬物之靈，凡山川日月之精秀，只鍾於女兒，鬚眉男子不過是些渣滓濁沫而已。因有這個呆念在心，把一切男子都看成混沌濁物，可有可無」，而對於兩性之間的爭較得失，也總是一概歸諸「小廝們蠢，不能體貼女孩兒們的心」（第二十九回）。其創作既時時以「閨閣中本自歷歷有人」而爲之作傳自許，則對這些女子之「小才微善」的肯定自屬必然，書中的詩詞創作更偶現不讓鬚眉之氣概，如藉賈探春邀結詩社之花箋，聲言「孰謂蓮社之雄才，獨許鬚眉；直以東山之雅會，讓余脂粉」（第三十七回），又讓賈寶玉將大觀園眾女兒之詩作傳出園外，所謂：

> 寶玉道：「前日我在外頭和相公們商議畫兒，他們聽見咱們起詩社，求我把稿子給他們瞧瞧。我就寫了幾首給他們看看，誰不眞心嘆服。他們都抄了刻去了。……這怕什麼！古來閨閣中的筆墨不要傳出去，如今也沒有人知道了。」（第四十八回）

由此乃打破了「女子無才便有德」的傳統戒律，恰恰與《禮記・內則篇》所稱「內言不出，外言不入」的閨閣準則適得其反。同樣的，袁枚既聲稱：「《詩經》好序婦人，詠姜嫄則忘帝嚳，詠太任則忘太王：律以宋儒夫爲妻綱之道，皆失體裁。」[138] 其逆轉乾坤尊卑的綱常之道尤具顚覆性，故也一再指出：

> ・女子之有文章，宜也。[139]
>
> ・俗稱女子不宜爲詩，陋哉言乎！聖人以〈關雎〉、〈葛覃〉、〈卷耳〉冠三百篇之首，皆女子之詩。第恐鍼黹之餘，不暇弄筆墨，而又

[137] 清・弁山樵子：〈讀紅樓夢法〉，一粟編：《紅樓夢卷》（臺北：新文豐出版公司，1989 年 10 月），卷 3，頁 330-331。

[138] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 6，第 2 則，頁 167。

[139] 清・袁枚：〈答孫碧梧夫人〉，《小倉山房尺牘》，卷 5，王英志主編：《袁枚全集》第 5 冊，頁 108。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 無人唱和而表章之，則淹沒而不宣者多矣。……余按荀奉倩云：「女子以色爲主，而才次之。」李笠翁則云：「有色無才，斷乎不可。」有句云：「蓬心不稱如花貌，金屋難藏沒字碑。」[140]

因此在詩話中常常收錄女子之詩歌作品，甚至以此自豪，所謂「余《詩話》中錄閨秀詩甚多」、「余編《隨園詩話》，閨秀多而方外少」，[141] 單單該書中所摘錄之「閨秀能詩」[142] 而傳名的女性作者，即爲數眾多，[143] 並因「閨秀能文，終竟出于大家」，而以「曹大家」、[144]「女相如」[145] 分別推美高景芳、錢孟鈿。衡諸《紅樓夢》中以「詩魔」（第四十八回）稱香菱，以「詩瘋子」（第五十二回）嘲湘雲，以「詩仙」讚妙玉（第七十六回），也都是對其潛心專意之才志的同一讚賞。

當然，女子之才若能由閨閣詩壇而及於軍武沙場，則其「奇」之甚，更能

---

[140] 清・袁枚：《隨園詩話・補遺》，卷 1，第 62 則，頁 590-591。

[141] 分見清・袁枚：《隨園詩話・補遺》，卷 3，第 36 則，頁 643；卷 4，第 36 則，頁 662。

[142] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 3，第 25 則，頁 78。

[143] 諸如：高文良夫人蔡琬（卷 1）、吳門漪香夫人、方敏慤三妹、苕溪女子姚益鱗、沈學子女弟子徐瑛玉、女子竹筠（卷 2）、江州進士崔念陵室許宜媖、許太夫人、張侯家太夫人高景芳、金陵女徐氏、魯月霞（卷 3）、蘇州李姓女、松江女張宛玉、黃莘田侍兒金櫻、佟氏姬人艷雪、桐城女子方筠儀、松江張夢喈之妻汪佛珍（卷 4）、錢稼軒之女錢孟鈿（卷 5）、粵人葉小鸞、松江徐媛、金陵閨秀陳淑蘭、杭州林邦基之妻曾如蘭、杭州方芳佩、杭董浦之妹杭清之、揚州女子陳素蓮、杭州沈世濤之妻陳素安、蘇州陶姬（卷 6）、長洲女子陶慶餘吳中閨秀莊素馨、彭希涑之妻顧韞玉（卷 7）、學士春臺之妾方大英、河督吳樹屏之女吳苕華、青田才女柯錦機（卷 8）、閨秀李金娥、湖州高氏小女（卷 9）、工於七古之浣青、碧梧孫雲鳳、孫雲鶴、王健菴妻張瑤英、袁枚四妹袁靜宜、袁枚堂妹袁秋卿、蘇州繆之惠妻王氏（卷 10）、張少儀之母顧若憲、秀才沈遹聲之妻楊大姑（卷 11）、寶意之女可、山陰女子陳淑旂、杭州汪秋御夫人程慰良（卷 12）、合肥才女許燕珍、袁枚三妹袁素文（卷 13）、江西才女顏玉、蘇州閨秀江銘玉（卷 14）、丹陽鮑氏女聞一道人、蘇州韓立方之姑韓韞玉、顧頡亭之妻黃汝蕙（卷 16），等等。

[144] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 3，第 42 則，頁 85。

[145] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 5，第 55 則，頁 156。

臺灣大學學術期刊資料庫

創造出可歌可泣的歷史美談，故袁枚與曹雪芹也不約而同地就此表徵對巾幗奇女子的詠讚：

> 古來奇女子，如馮嫽及洗夫人，事載史書，惜見于詩者絕少。爲石柱土司之秦良玉，能爲國殺賊，明懷宗賜詩云：「桃花馬上請長纓。」又云：「試看他年麟閣上，丹青先畫美人圖。」本朝朱鹿田先生作七古美之，警句云：「一時巾幗盡鬚眉，馬上紅旗馬前酒。蜀亡不肯樹降旗，殘疆猶爲君王守。」又曰：「綠沉槍舞春星轉，花桶裙拖錦帶紅。」[146]

這與《紅樓夢》第七十八回中，於淒惻慟惋的〈芙蓉女兒誄〉之前特地設計了一段眾人歌詠明末奇女子林四娘率眾殺賊、壯烈成仁的情節，以供賈寶玉寫成風流悲感的〈姽嫿詞〉，兩者恰可互相輝映。而寶玉所寫之「眼前不見塵沙起，將軍俏影紅燈裏。叱咤時聞口舌香，霜矛雪劍嬌難舉。丁香結子芙蓉縧，不繫明珠繫寶刀」，將「姽嫿」之柔與「將軍」之剛糅合一體，其瑰奇新異，誠然「反更覺嫵媚風流，眞絕世奇文」，比諸袁枚引述之警句，實亦不遑多讓。

其次，除「才」之外，女子之「貌」自爲風流男子所樂賞、甚至所獵取，卻又往往背負禍水之責而反遭汙名化，於是憐花才子乃以平等心態，對「紅顏禍水」之歷史功過論進行翻案。袁枚即列舉歷代相關作品，明揭男權以女寵爲替罪羊的推諉自私心理：

> 女寵雖自古爲患，而地道無成，其過終在男子。使太宗不死，武氏何能爲禍？李白云：「若教管仲身常在，宮內何妨更六人。」楊誠齋云：「但願君王誅宰嚭，不愁宮裏有西施。」唐人〈詠明皇〉云：「姚宋不亡妃子在，胡塵那得到中華？」僖宗〈幸蜀〉詩云：「地下阿瞞應有語，這回休更怨楊妃。」范同叔云：「吳國若教丞相在，越王空送美人來。」此數首，皆爲美人開脫。余〈詠陳宮〉云：「若教褒妲逢君子，都是周南傳裏人。」亦此意也。唐人又有句云：「吳王事事都顚倒，未

[146] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 4，第 21 則，頁 109。

臺灣大學學術期刊資料庫

必西施勝六宮」，尤妙。[147]

對照《紅樓夢》第六十四回中，林黛玉擇取「古史中有才色的女子，終身遭際令人可欣可羨可悲可嘆者」所撰成之〈五美吟〉，其批判視角亦不遑多讓，所謂：

腸斷烏騅夜嘯風，虞兮幽恨對重瞳。黥彭甘受他年醢，飲劍何如楚帳中？（其二〈虞姬〉）

絕艷驚人出漢宮，紅顏命薄古今同。君王縱使輕顏色，予奪權何畀畫工？（其三〈明妃〉）

長揖雄談態自殊，美人巨眼識窮途。倨居餘氣楊公幕，豈得羈縻女丈夫！（其五〈紅拂〉）

諸豔之豪情義氣噴薄而出，衝決男權世界卑污灰朽的網羅，連帝王侯爵皆爲之黯然失色，筆觸之尖銳凌厲，堪稱爲一組開顯女性主體意識的詠嘆調。[148] 而這種「長揖雄談態自殊」的「美人巨眼」，固然不必名女人始能具備，沉埋於人間俗世的性靈珍珠往往也能熠耀其光，袁枚即擷取到其中的一抹輝芒，令人驚心動魄：

杭州趙鈞臺買妾蘇州，有李姓女，貌佳而足欠裹。趙曰：「似此風姿，可惜土重。」——土重者，杭州諺語，腳大也。媒嫗曰：「李女能詩，可以面試。」趙欲戲之，即以〈弓鞋〉命題。女即書云：「三寸弓鞋自古無，觀音大士赤雙趺。不知裹足從何起？起自人間賤丈夫！」趙悚然而退。[149]

從被動的受選擇者逆轉爲主動的出擊批判者，李姓女子所綻放的千鈞氣勢竟逼使肉眼俗夫悚然退屈，遂爾翻扭男尊女卑之局勢，正是林黛玉所歌詠的「豈得羈縻女丈夫」之輩！

147 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 3，第 76 則，頁 98。

148 詳參歐麗娟：〈《紅樓夢》中的〈五美吟〉：開顯女性主體意識的詠嘆調〉，《詩論紅樓夢》，第 9 章。

149 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 4，第 37 則，頁 115。

臺灣大學學術期刊資料庫

然則不幸的是，世間本就以顚倒不公爲常態，此所以憐花才子多爲所適非偶的才貌女性深抱不平。如袁枚宰江寧之際，於點解一私行從夫家脫逃的女子張宛玉時，因其臨場機變、即席作詩的才華，而當庭改判無罪放歸，理由是：「才女嫁俗商，不稱。故釋其背逃之罪，且放歸矣。」[150] 又曾特別引謝在杭之詩云：

> 痴漢偏騎駿馬走，巧妻常伴拙夫眠。世間多少不平事，不會作天莫作天。[151]

而《紅樓夢》作爲一部女性的集體悲劇交響曲，點點墨跡更皆是對多少才情女子竟遭薄命的瀝血哀輓，其中之甚者，莫如第十六回借賈璉之口，爲香菱之委身薛蟠而抱屈，感嘆道：「那薛大傻子眞玷辱了他。」這豈非「巧妻常伴拙夫眠」之絕佳、也絕不幸的典型！

五、「性靈」之外

從理論上來說，雖然性靈說與格調說是「判若水火」，[152] 實則兩者異中往往有同，相異處多來自著重點的傾向，而非本質的迥別。

首先，性靈派「但肯尋詩便有詩」之爲抒情主義的表現，仍與其所反對的道學主義一樣，都犯了「將詩之動機與詩之本質混爲一談」的謬誤；[153] 而其最常見的流弊，便是連主張直抒胸臆的該派大將袁枚都不贊成的「全無蘊藉，

[150] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 4，第 38 則，頁 115。
[151] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 9，第 26 則，頁 297。
[152] 清・錢泳：《履園譚詩》，丁福保輯：《清詩話》（臺北：木鐸出版社，1988 年 9 月），頁 871。
[153] 〔美〕劉若愚著，杜國清譯：〈中國人的一些概念與思想感覺的方式〉，《中國詩學》（臺北：幼獅文化公司，1985 年 6 月），頁 139-140；以及劉若愚：〈清代詩說論要〉，陳國球主編：《香港地區中國文學批評研究》（臺北：臺灣學生書局，1991 年 5 月），頁 546-547。

臺灣大學學術期刊資料庫

矢口而道，自夸眞率」，[154] 戈如芬所謂的「花紅玉白描摹易，筆底還須寫性靈」，實際上也直接承認了「性靈」的表達不免帶有「描摹易」的性質。爲救其弊，因此袁枚於直抒性靈之餘，在以「詩難其眞也，有性情而後眞；否則敷衍成文矣」強調詩之性情的同時，緊接著便主張：

> 詩難其雅也，有學問而後雅；否則俚鄙率意矣。……人安得恃才而自放乎？惟糜惟芑，美穀也，而必加舂揄揚簸之功；赤董之銅，良金也，而必加千辟萬灌之鑄。[155]

從而也如苦吟詩人般，同樣坦承「愛好由來落筆難，一詩千改始心安」[156] 的琢磨推敲，乃至以半個月寫成一首七絕句，簏中廢紙顯示「已七易稿矣」，使人嘆曰：「吾今日方知先生吟詩刻苦如是。」[157] 故又云：

> ・萬卷山積，一篇吟成。……曰不關學，終非正聲。[158]
>
> ・裴晉公笑韓昌黎恃其逸足，往往奔放。近日才人，頗多此病，惟王太守夢樓能揉之使道，鍊之使警，篇外尚有餘音。[159]

其所謂「雅」，乃待學問而後成，眞、雅相濟，遒警而有餘音，始臻完美。則猶如吳雷發所指出：「詩須鑱入，尤貴自然。但講鑱入而不求自然，恐雕琢易於傷氣；但講自然而不求鑱入，恐流入於空腔熟調，且便於枵腹者流。宜先從事於鑱入，然後求其自然，則得矣。」[160] 可見袁枚實際上對「詩歌創作又不排斥輔以學問與人功」，[161] 只是在天分、學力兩者中較突顯天分而

---

[154] 清・袁枚：《隨園詩話・補遺》，卷 3，第 4 則，頁 626。
[155] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 7，第 66 則，頁 234。
[156] 清・袁枚：〈遣興二十四首〉之五，《小倉山房詩集》，卷 33，周本淳點校：《小倉山房詩文集》，頁 932。
[157] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 14，第 54 則，頁 484。
[158] 清・袁枚：〈續詩品三十二首〉之三〈博習〉，《小倉山房詩集》，卷 20，周本淳點校：《小倉山房詩文集》，頁 484。
[159] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷 7，第 24 則，頁 219。
[160] 清・吳雷發：《說詩管蒯》，丁福保輯：《清詩話》，頁 897-898。
[161] 郭紹虞：《中國文學批評史》，頁 571-574；王英志：《性靈派研究》，第 3 章，頁 45。

臺灣大學學術期刊資料庫

已。[162] 至於《紅樓夢》第四十八回香菱學詩的一段情節中，其實也充分顯示這一點，尤其是對於學詩進程之理路安排，兩者之間竟有著高度共識，袁枚指出：

余教少年學詩者，當從五律入手，上可以攀古風，下可以接七律。[163]

此中之意乃是以五律爲基礎，以作爲充擴爲古風和七律的不同處理，合乎林黛玉所建議「五律（王維）──→七律（杜甫）──→七絕（李白）」的前半段程序。[164] 茲俱可見不廢格調之處。

不過，嚴格說來，《紅樓夢》作爲一部百科全書式的長篇小說，所面對的是遠比「詩歌」一體更爲龐大複雜的文化負擔，對「詩」的立場並不能如單純的詩論家般自行其是，當書中牽涉到群體範疇的性別政治、社會影響等時，人物在詩觀上的變化與寫作現象的矛盾便在所難免。例如，袁枚與賈寶玉都反對的「限韻」、「和韻」、「聯句」，其實卻是構成大觀園詩社集體活動的主要形式，〈詠白海棠詩〉六首、〈螃蟹詠〉三首、〈菊花詩〉十二首、〈紅梅花詩〉三首、〈詠柳絮詞〉五闋、〈蘆雪庵即景聯句〉與〈中秋夜大觀園即景聯句〉等等共數十首作品，都是此一背景底下的產物，不僅限韻，甚至限題，表現出對男性文人詩歌現象的貼近模仿，如實反映了清代才媛活動的一個面向。這可以說是小說之文類性質所造成的差異。

其次，有關「女子詩才」的潛顯辯證，在《紅樓夢》中層次也複雜得多。一方面，既然連大觀園中之桂冠詩人林黛玉，都不得不在成長過程中面臨時代環境之薰陶浸染與潛移默化，逐漸趨向了「女子無才便是德」的價值認同，以致認爲女子作詩乃閨中遊戲而已，在「內言不出」的閨訓下不得傳抄在外或流播聲名，所謂：

---

[162] 所謂：「詩，如射也，……其中不中，不離『天分學力』四字。孟子曰：『其至爾力，其中非爾力。』至是學力，中是天分。」清・袁枚：《隨園詩話・補遺》，卷6，第40則，頁726-727。

[163] 清・袁枚：《隨園詩話》，卷2，第7則，頁35-36。

[164] 參歐麗娟：《詩論紅樓夢》，第3章第2節。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 探春黛玉都笑道：「誰不是頑？難道我們是認眞作詩呢！若說我們認眞成了詩，出了這園子，把人的牙還笑倒了呢。……且別說那不成詩，便是成詩，我們的筆墨也不該傳到外頭去。」（第四十八回）

因而在後期階段屢屢謙抑自己的詩才，甚至將初初吟成之詩稿隨手用燈燒了，與前期之恃能爭勝迥不相侔；[165] 另一方面，則是透過探春所宣達「戒字」的創作規範，在「總不許帶出閨閣字樣來」的限制下，將「閨閣字樣」之類傳遞了女性特徵的字眼加以剔除，正是一種逼近以男性特質爲主調的正統詩歌風範的策略，以取得主流世界所認可的客觀價值。[166] 這種對男性話語與雄性風格的模仿所形成的文人化作爲，就理想上而言，固然可以是一種「男女雙性」（cultural androgyny）的達成，[167] 但其中實仍潛存著一種女性在男性規範下進行創作時的「作家身分的焦慮（anxiety of Authorship）」[168] 與女性意識的自我否定，與不少明清女詩人之悔詩焚稿僅有程度之別。更值得注意的是，性靈派所繼承的乃是自明末清初以來男性文人所建構的「好詩＝清物＝女人」的方程式，由此，才女的才華雖受到肯定，卻也愈被等同於陰柔、情緒化和閉隱的異性，而其實更鞏固了儒家的社會性別體系，[169] 其意義還須求諸「性靈」之外。凡此，都使《紅樓夢》中的詩歌展演更形豐富，而更顯發其多音交響（heteroglossia）的創作特質。

（責任校對：傅凱瑄）

---

165 詳參歐麗娟：〈林黛玉立體論——「變／正」、「我／群」的性格轉化〉，《漢學研究》第 20 卷第 1 期（2002 年 6 月）。

166 參歐麗娟：《詩論紅樓夢》，第 2 章第 5 節，頁 108-109。

167 孫康宜：〈走向「男女雙性」的理想〉，《古典與現代的女性闡釋》，頁 74-75。

168 此乃 Sandra M. Gilbert 和 Susan Gubar 之說，參柏棣主編：《西方女性主義文學理論》（桂林：廣西師範大學出版社，2007 年 1 月），頁 102。

169 參〔美〕高彥頤著，李志生譯：《閨塾師：明末清初江南的才女文化》（南京：江蘇人民出版社，2005 年 1 月），頁 62-71。

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

一、傳統文獻

蕭梁・劉勰著，周振甫注釋：《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，1984 年 5 月。

唐・李商隱著，清・馮浩詳注、錢振倫等箋注：《樊南文集》，上海：上海古籍出版社，1988 年 12 月。

唐・韓偓：《香奩集》，《關中叢書》，原刻景印《叢書集成續編》，臺北：藝文印書館，1970 年。

清・康熙敕編：《全唐詩》，北京：中華書局，1990 年 2 月。

後晉・劉昫：《舊唐書》，臺北：洪氏出版社，1977 年 6 月。

南唐・馮延巳撰，鄭郁卿箋：《陽春集箋》，臺北：嘉新水泥公司文化基金會，1973 年 6 月。

後蜀・趙崇祚編，華鍾彥校注：《花間集注》，開封：河南大學出版社，2008 年 4 月。

宋・俞文豹：《吹劍錄》，《叢書集成初編》，北京：中華書局，1991 年。

宋・楊萬里：《誠齋集》，《四部叢刊正編》本，臺北：臺灣商務印書館，1979 年 11 月。

宋・嚴羽著，郭紹虞校釋：《滄浪詩話校釋》，臺北：里仁書局，1987 年 4 月。

宋・戴復古：《石屏詩集》，《宋集珍本叢刊》第 72 冊，北京：線裝書局，2004 年。

金・元好問等著，吳世常輯注：《論詩絕句二十種輯注》，西安：陝西人民出版社，1984 年 11 月。

明・楊慎著，王大厚箋證：《升庵詩話新箋證》，北京：中華書局，2008 年

臺灣大學學術期刊資料庫

12月。

明・許學夷：《詩源辨體》，北京：人民文學出版社，1998 年 2 月。

明・徐獻忠：《唐詩品》，吳文治主編：《明詩話全編》冊 3，蘇州：江蘇古籍出版社，1997 年 12 月。

明・袁宏道著，錢伯城箋校：《袁宏道集箋校》，上海：上海古籍出版社，2008 年 4 月。

清・葉燮：《已畦文集》，《叢書集成續編》文學類第 152 冊，臺北：新文豐出版公司，1989 年 7 月。

清・章學誠：《章氏遺書》，臺北：漢聲出版社，1973 年 1 月。

清・章學誠著，葉瑛校注：《文史通義校注》，臺北：里仁書局，1984 年 9 月。

清・曹雪芹著，馮其庸等校注：《紅樓夢校注》，臺北：里仁書局，1995 年 10 月。

清・脂硯齋等著，陳慶浩輯校：《新編石頭記脂硯齋評語輯校（增訂本）》，臺北：聯經出版事業公司，1986 年 10 月。

清・沈德潛：《唐詩別裁集》，臺北：廣文書局，1970 年 1 月。

清・沈德潛：《明詩別裁集》，上海：上海古籍出版社，1992 年 7 月。

清・袁枚：《隨園詩話》，臺北：漢京文化公司，1984 年 2 月。

清・袁枚著，周本淳點校：《小倉山房詩文集》，上海：上海古籍出版社，1988 年 3 月。

清・袁枚：《小倉山房尺牘》，王英志主編：《袁枚全集》第 5 冊，南京：江蘇古籍出版社，1993 年 9 月。

清・蔣湘南：《遊藝錄》，吳海鷹主編：《回族典藏全書》第 102 冊，蘭州：甘肅文化出版社，影印清木刻本，2008 年 7 月。

清・沈善寶：《名媛詩話》，杜松柏主編：《清詩話訪佚初編》，臺北：新文豐出版公司，1987 年 6 月。

清・沈善寶：《名媛詩話》，《續修四庫全書》集部詩文評類第 1706 冊，上

臺灣大學學術期刊資料庫

海：上海古籍出版社，2002 年 3 月。
清・沈善寶：《名媛詩話續集》，《續修四庫全書》集部詩文評類第 1706 冊，上海：上海古籍出版社，2002 年 3 月。
清・雷瑨、雷瑊輯：《閨秀詩話》，王英志主編：《清代閨秀詩話叢刊》，南京：鳳凰出版社，2010 年 4 月。
清・田同之：《西圃詞說》，唐圭璋編：《詞話叢編》，臺北：新文豐出版公司，1988 年 2 月。
一粟編：《紅樓夢卷》，臺北：新文豐出版公司，1989 年 10 月。
況周頤：《蕙風詞話》，臺北：正生書局，1972 年 12 月。
劉永濟：《詞論》，臺北：源流出版社，1982 年 5 月。
丁福保輯：《清詩話》，臺北：木鐸出版社，1988 年 9 月。
郭紹虞輯：《清詩話續編》，臺北：木鐸出版社，1983 年 12 月。

二、近人論著

丁　寧：《綿延之維——走向藝術史哲學》，北京：三聯書店，1997 年 8 月。
王力堅：〈南朝「性靈說」芻議〉，中國古典文學研究會、東海大學中國文學系主編：《第三屆魏晉南北朝文學國際學術討論會論文集》，臺北：文史哲出版社，1998 年 8 月，頁 381-401。
王力堅：〈性靈・佛教・山水——南朝文學的新考察〉，《海南師範學院學報（人文社科版）》（2000 年第 1 期），頁 58-64。
王力堅：《清代才媛文學之文化考察》，臺北：文津出版社，2006 年 6 月。
王英志：《袁枚和隨園詩話》，臺北：萬卷樓圖書公司，1993 年 6 月。
＊王英志：《性靈派研究》，瀋陽：遼寧大學出版社，1998 年 5 月。
王英志：《袁枚評傳》，南京：南京大學出版社，2002 年 5 月。
田耕宇：《唐音餘韻——晚唐詩研究》，成都：巴蜀書社，2001 年 8 月。

臺灣大學學術期刊資料庫

沈　玲：《隨心隨性 隨情隨緣——袁枚詩學研究》，南京：南京大學出版社，2010 年 7 月。

吳兆路：《中國性靈文學思想研究》，臺北：文津出版社，1995 年 1 月。

＊吳宏一：《清代詩學初探（修訂本）》，臺北：臺灣學生書局，1986 年 1 月。

吳宏一：〈袁枚《隨園詩話》考辨〉，《清代文學批評論集》，臺北：聯經出版事業公司，1998 年 6 月。

余英時：《紅樓夢的兩個世界》，臺北：聯經出版事業公司，1981 年 11 月。

胡文楷編著，張宏生等增訂：《歷代婦女著作考（增訂本）》，上海：上海古籍出版社，2008 年 8 月。

柏棣主編：《西方女性主義文學理論》，桂林：廣西師範大學出版社，2007 年 1 月。

段繼紅：《清代閨閣文學研究》，天津：南開大學出版社，2007 年 6 月。

＊〔美〕高彥頤（Dorothy Ko）著，李志生譯：《閨塾師：明末清初江南的才女文化》，南京：江蘇人民出版社，2005 年 1 月。

孫　立：《明末清初詩論研究》，廣州：廣東高等教育出版社，1999 年 3 月。

孫康宜：《古典與現代的女性闡釋》，臺北：聯合文學出版社，1998 年 4 月。

＊孫康宜：《文學經典的挑戰》，南昌：百花洲文藝出版社，2002 年 3 月。

＊郭紹虞：《中國文學批評史》，上海：上海古籍出版社，1979 年 12 月。

郭紹虞：《郭紹虞說文論》，上海：上海古籍出版社，2000 年 5 月。

陳文新：《明代詩學》，長沙：湖南人民出版社，2000 年 11 月。

陳文新：〈《紅樓夢》與宮體詩〉，《傳統小說與小說傳統》，武漢：武漢大學出版社，2007 年 8 月。

陳伯海主編：《唐詩學史稿》，石家莊：河北人民出版社，2004 年 5 月。

臺灣大學學術期刊資料庫

陳良運：《中國詩學批評史》，南昌：江西人民出版社，2001 年 3 月。

陳郁夫撰作，王國良、許清雲校對：《《全唐詩》全文檢索系統》，東吳大學百週年紀念光碟。

陳曉蘭：《女性主義批評與文學詮釋》，蘭州：敦煌文藝出版社，1999 年 12 月。

喬以鋼：〈中國古代婦女的傳統命運及其文學選擇〉，《中國女性與文學》，天津：南開大學出版社，2004 年 10 月。

葉嘉瑩：〈論詞學中之困惑與《花間》詞之女性敘寫及其影響（上）〉，《中外文學》第 20 卷第 8 期（1992 年 1 月），頁 4-31。

〔日〕鈴木虎雄著，洪順隆譯：《中國詩論史》，臺北：臺灣商務印書館，1979 年 9 月。

＊〔日〕鈴木虎雄著，許總譯：《中國詩論史》，南寧：廣西人民出版社，1981 年。

潘光旦：〈馮小青〉，潘乃谷、潘乃和選編：《潘光旦選集》第 1 卷，北京：光明日報出版社，1999 年 8 月。

＊歐麗娟：《詩論紅樓夢》，臺北：里仁書局，2001 年 1 月。

歐麗娟：〈林黛玉立體論——「變／正」、「我／群」的性格轉化〉，《漢學研究》第 20 卷第 1 期（2002 年 6 月）。

＊歐麗娟：〈《紅樓夢》中詩論與詩作的僞形結構——格調說與性靈派的表裏糾合〉，《清華學報》第 41 卷第 3 期（2011 年 9 月）。

＊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》第 75 期（2011 年 11 月），頁 121-160。

劉若愚著，杜國清譯：〈中國人的一些概念與思想感覺的方式〉，《中國詩學》，臺北：幼獅文化公司，1985 年 6 月。

劉若愚：〈清代詩說論要〉，陳國球主編：《香港地區中國文學批評研究》，臺北：臺灣學生書局，1991 年 5 月。

劉勇強：《中國古代小說史敘論》，北京：北京大學出版社，2007 年 10

臺灣大學學術期刊資料庫

月。

靜　軒：〈明清美學對《紅樓夢》的影響〉，《紅樓夢學刊》總第八十七輯（2000 年 11 月）。

＊顧遠薇：《隨園詩說的研究》，北京：中國書店，1988 年 3 月。

龔鵬程：〈滿人的《紅樓夢》〉，《中孚大有集——黃慶萱教授八豳高壽論文集》，臺北：里仁書局，2011 年 3 月，頁 359-378。

〔英〕艾略特（T. S. Eliot）：〈傳統與個人才能〉（"Tradition and Individual Talent"），李賦寧譯：《艾略特文學論文集》，南昌：百花洲文藝出版社，1994 年 9 月。

（**說明**：書目前標示＊號者已列入 Selected Bibliography）

Selected Bibliography

Gu, Y.-X. (1988). *Sui yuan shi shuo de yian jiu* (Studies on Yuan Mei's poetic theory). Beijing: Zhongguo.

Guo, Sh.-Y. (1990). *Zhong guo wen xue pi ping shi* (History of Chinese literary criticisms). Taipei: Wen Shi Zhe.

Ko, D. (2005). *Teachers of inner chambers: Women and culture in seventeenth-century China* (Li, Zh.-Sh., Trans.). Nanjing: Jiangsu People's.

Ou, L.-Ch. (2001). *Shi lun hong lou meng* (Exploration into the poetics in *The Dream of the Red Chamber*). Taipei: Le Jin.

Ou, L.-Ch. (2011). Hong lou meng zhong shi lun yu shi zuo de wei xing jie gou: Ge diao shuo yu xing ling pai de biao li jiu he (Pseudomorphosis in the poetic theory and practice in *The Dream of the Red Chamber*: The union of ge diao and xing-ling). *Tsing-Hua Journal of Chinese Studies, 41*(3).

Ou, L.-Ch. (2011). Lun hong lou meng yu zhong wan tang shi de xie yuan xi pu yu mei xue chuan cheng (Toward an aesthetic genealogy of *The Dream of the Red Chamber* and Mid-Late Tang poetry), *NTU Humanitas Taiwanica*, (75), 121-60.

臺灣大學學術期刊資料庫

Sun Chang, K.-Y. (2002). *Wen xue jing dian de tiao zhan* (The challenge of literary classics). Nanchang: Baihuazhou Literature and Art.

Suzuki, T. (1981). *Zhong guo shi lun shi (The history of Chinese poetry theory*; Xu Zong, Trans.). Nanning: Guangxi People.

Wang, Y.-Z. (1998). *Xing ling pai yian jiu* (Studies on the School of *Xing-ling*). Shenyang: Liaoning Education.

Wu, H.-Y. (1986). *Qing dai shi xue chu tan* (A preliminary study on Qing poetics). Taipei: Student.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫