臺大文史哲學報　第七十八期
2013年5月　　頁1~43
臺　灣　大　學　文　學　院

《紅樓夢》中的情/欲論述——以「才子佳人模式」之反思為中心

歐　麗　娟*

摘　要

本文重新釐探《紅樓夢》與才子佳人小說的互文關係，首先是發現《紅樓夢》將〈鶯鶯傳〉、《西廂記》、《牡丹亭》納入才子佳人小說類型，並就其間所共有的情欲敘事模式給予深刻的反思。由此進行「戲曲」與「小說」的文類之辨，基於不同的藝術特點與傳播途徑而導致閨閣接受上的雙重性，而區隔出《紅樓夢》真正的針對性以及其原因；其次則是深入剖析賈母之「破陳腐舊套」，抉發其中所涉及的四個批判焦點，亦即：不合情理之邏輯安排（以「紅娘」的角色塑造為主）、浪漫愛情包裝下之情欲實質、邊緣文人之創作心理（包括「妬富」與「遂欲」）、閱讀反應之受眾影響論等多重面向，確然代表了《紅樓夢》對此一文類的全面總檢討；最後則確立賈母對才子佳人小說的批評與其閱讀行為同時並存的合理性，實不影響其批判的高度效力，而確證曹雪芹有意識地顛覆和推翻了中國傳統敘事文學的浪漫愛情觀。

關鍵詞：紅樓夢　才子佳人小說　西廂記　牡丹亭　紅娘

101.07.15 收稿，102.03.13 通過刊登。

* 國立臺灣大學中國文學系教授。

一、前　言

「才子佳人小說」作為《紅樓夢》所吸納的傳統文學資源之一，學界已獲致頗為豐碩的研究成果。

魯迅首次以「才子佳人定式」稱呼這種敘述方式，[1]若從語彙的考察而言，「才子佳人」一詞之最早用例，為唐代李隱《瀟湘錄》的「妾既與君匹偶，諸鄰皆謂之才子佳人」；[2]若從人物的表徵內涵而言，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」追溯到唐傳奇中的崔鶯鶯，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》。[3]另有學者認為，元雜劇即已確立才子佳人之婚戀理想，[4]董解元《西廂記諸宮調》首次表達了「從今至古，自是佳人，合配才子」之說。可見「才子佳人敘事」源遠流長，實不限於明末以後所盛行的特定文類。

無論如何，才子佳人這類小說在曹雪芹之前已是「膾炙人口，由來已久」，[5]據估算，從十七世紀下半葉至十九世紀，才子佳人小說曾經流行了二百多年，出版過才子佳人小說的書坊多達一百二十多家，其流行程度使《平山冷燕》、《玉嬌梨》皆存有二十九種版本，[6]再版頻率遠勝於《西遊記》和《水滸傳》，[7]可見其傳播時空之久且廣。在此強大的文類籠罩下，有學者考證認為曹雪芹早年在南京度過，當時流傳於長江中下游的才子佳人小說他是讀過的，[8]周建渝透

1 魯迅，《中國小說史略》，《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1981），第 9 冊，卷 20，頁 189-195。

2 宋．李昉等編，《太平廣記》（北京：中華書局，2003），卷 344〈鬼〉29「呼延冀」條引，頁 2726。

3 Richard C. Hessney, *Beautiful, Talented, and Brave: Seventeenth-Century Chinese Scholar-Beauty Romances*, Ph.D. diss., Columbia University, 1979. 第 2 章。

4 張淑香，《元雜劇中的愛情與社會》（臺北：長安出版社，1980），頁 126；曹萌，《中國古代戲劇的傳播與影響》（北京：中國社會科學出版社，2006），頁 131-136、頁 202-206。

5 清．靜恬主人，《金石緣．序》，《明清善本小說叢刊初編》（臺北：天一出版社，1985 年影印本），第 10 輯，上冊，頁 4。

6 〔日〕大塚秀高，《中國通俗小說書目改定稿》（東京：汲古書院，1984），頁 56-59。

7 周建渝，《才子佳人小說研究》（臺北：文史哲出版社，1998），頁 78、165。

8 Richard C. Hessney, *Beautiful, Talented, and Brave: Seventeenth-Century Chinese Scholar-beauty Romances*, Ch.6, p. 306.

過文本比較，則認為：「從兩者在人物特徵的描述、詩社和賽詩細節的安排、角色初會所蘊涵的寓意、花園設置和套曲運用等諸方面的相似性中，更使我們相信：《紅樓夢》的創作，實實在在地受到過才子佳人小說的影響。」[9]其中彼此相似之具體細節，誠屬歷歷可驗。[10]而對於這些故事所彰揚的婚戀情欲觀，目前學界在五四以來所標榜的價值觀主導下，所見的種種討論乃是籠統地加以肯定者居多。

然則豈其然哉？或恐必須審慎評估。既然「傳奇十部九相思」，[11]才子佳人小說與女性婚戀題材的高度相關性，本質上就注定了這類作品和閨閣界限的糾纏不定，以盛清時期的社會背景實難以現代觀念單一論斷。若干取材上的借鑒現象固然屬於正面影響，但這也僅是出於對傳統文化資料庫的一般性運用，為曹雪芹集大成的眾多作為之一；除此之外，則如學者已經注意到的，《紅樓夢》強調了「實錄其事，非假擬妄稱」的寫實精神，針對才子佳人小說不合理的情節的確做了很大的改善，是「文類的自我批評」或「對自身文類特性的反省」下的創作結果。[12]而較諸情節的改善猶有過之者，乃是在婚戀情欲範疇上的激烈反撥，呈現出價值觀的鮮明對立，所謂「影響」已經是必須特別打上括號的反面定義。

應該留意的是，由《紅樓夢》本身的定義，乃將〈鶯鶯傳〉、特別是《西廂記》與《牡丹亭》皆統併歸類為廣義的才子佳人作品，並不限於現代文學史以狹義所認知的十七世紀明末清初二十回左右的男女婚戀故事。如第二十三回即是將《會真記》算入「外傳與那傳奇角本」中，這便是第三十二回所謂的「近日寶玉弄來的外傳野史，多半才子佳人……皆由小物而遂終身，……做出那些風流佳事來」，故黛玉稱鶯鶯為「佳人」（第三十五回），稱蒲東寺、梅花觀等詩題所出之〈鶯鶯傳〉、《牡丹亭》為「外傳」（第五十一回），可知因為

9 周建渝，《才子佳人小說研究》，頁 251。

10 詳見陳大康，《通俗小說的歷史軌跡》（長沙：湖南人民出版社，1993），頁 275-285；又見其〈悲劇、喜劇，再回歸到悲劇：〈鶯鶯傳〉、《紅樓夢》及其間的經典轉化〉，王瓊玲、胡曉真主編，《經典轉化與明清敘事文學》（臺北：聯經出版公司，2009），頁 290。

11 清．李漁，《憐香伴》，卷末收場詩。《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1991），第 4 卷，頁 110。

12 參高辛勇，〈從「文際關係」看《紅樓夢》〉，張錦池、鄒進先編，《中外學者論紅樓——哈爾濱國際紅樓夢研討會論文選》（哈爾濱：北方文藝出版社，1989），頁 322-323；蕭馳，〈從「才子佳人」到《石頭記》：文人小說與抒情傳統的一段情結〉，《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化公司，1999），頁 310。

它們都具備「人物」、「故事」等構成小說之條件，以及「才子佳人」之愛情主題，故可合為「傳統浪漫愛情故事」以統括之，而其共通之敘事特點即可概稱為「才子佳人模式」。這才是本文所要研究的課題。

然此一類型小說在書中的被接受情況並不是單一的，而是雙重、多重的；尤其在婚戀情欲範疇上，《紅樓夢》對傳統浪漫愛情小說究竟如何看待，並怎樣更大成分地進行改善或反撥？兩者之間的分合機制、釐析審辨的關鍵為何？這些問題都還存在很大的探究空間，有待進一步精密詳盡的深入論證。

二、「戲曲」與「小說」之辨析

在討論《紅樓夢》對才子佳人小說、尤其是《西廂記》、《牡丹亭》的接受狀況前，首先必須釐清其中所蘊藏的文類範疇問題，而這也直接關涉於《紅樓夢》對這類言情作品的真正態度所在。

（一）傳播途徑與閨閣接受的雙重性

就此，最可注意的是第五十一回有關薛寶琴編寫〈懷古詩〉十首，分別以赤壁、交趾、鍾山、淮陰、廣陵、桃葉渡、青冢、馬嵬、蒲東寺、梅花觀等十處為題的一段情節。其最後兩首因出自唐傳奇小說〈鶯鶯傳〉和明代戲曲《牡丹亭》，因此引發諸人的一場爭議：

> 寶釵先說道：「前八首都是史鑒上有據的，後二首卻無考，我們也不大懂得，不如另作兩首為是。」黛玉忙攔道：「這寶姐姐也忒『膠柱鼓瑟』，矯揉造作了。這兩首雖於史鑒上無考，咱們雖不曾看這些外傳，不知底裏，難道咱們連兩本戲也沒有見過不成？那三歲孩子也知道，何況咱們？」探春便道：「這話正是了。」李紈又道：「況且他原是到過這個地方的。這兩件事雖無考，古往今來，以訛傳訛，好事者竟故意的弄出這古蹟來愚人。……如今這兩首雖無考，凡說書唱戲，甚至於求的籤上皆有注批，老小男女，俗語口頭，人人皆知皆說的。況且又並不是看了《西廂》、《牡丹》的詞曲，怕看了邪書。這竟無妨，只管留著。」寶釵聽說，方罷了。

對於蒲東寺與梅花觀這類來自浪漫愛情小說的虛構地點，寶釵以「無考」和「我們也不大懂得」而提出另選題材重作的建議，表面理由是非正史據實所錄而斑斑可驗者，但隱含於話中之玄機，實在最主要是閨秀避嫌、「怕看了邪書」而干犯當時社會禁忌之防制心理。就在同樣謹守閨訓女教中不得看這些「淫辭小

說」的分際之下，林黛玉和探春、李紈都以「看過兩本戲」為由，透過說書唱戲老少咸宜的普及性來維護這類創作題材的正當性，以洗脫「看了邪書」之疑慮，故不但黛玉猶然聲稱「咱們雖不曾看這些外傳，不知底裏」，李紈的說辭更明挑寶釵之所以反對的真正顧忌，所謂：「並不是看了《西廂》、《牡丹》的詞曲，怕看了邪書。」其中，由眾口一聲所確立的「外傳＝邪書＝《西廂》《牡丹》的詞曲」的同義互證關係，便與「說書唱戲」形成微妙卻判然分明的森嚴區隔。

黛玉和探春、李紈共同以說書唱戲為浪漫愛情小說之相關知識的正當來源，在書中並不是單一的孤立情節。第十六回當王熙鳳聽說朝廷恩准省親之事時，即是以「歷來聽書看戲，古時從未有的」加以讚嘆，就其身為貴宦小姐卻又不識字的教育程度，可證說書唱戲之普及性，乃是與書本無關的知識來源，故第四十回賈母也提到「你們聽那些書上戲上說的小姐們的繡房，精緻的還了得呢」。而閨中女性所看的戲則可以包括這些才子佳人劇，對此，書中曾多次以具體事例加以落實與支持，如第三十六回寶玉往梨香院央求齡官唱「裊晴絲」一套，即指《牡丹亭‧驚夢》一齣的曲子；第四十三回為鳳姐慶生而演出了《荊釵記》，看戲的有寶玉和眾姊妹，其中林黛玉還對〈男祭〉一齣提出批評；加以第五十四回描寫榮府元宵夜宴時，賈母在眾姊妹都在場的情況下，叫來梨香院的女戲子所搬演的戲曲中，更包括芳官唱一齣《牡丹亭》的〈尋夢〉、葵官唱一齣《西廂記》的〈惠明下書〉，而隨後賈母追憶少女時代也聽過史家戲班所彈奏的《西廂記》的〈聽琴〉、《玉簪記》的〈琴挑〉，越發印證了說書唱戲之為這類愛情題材的合法管道，因此閨中並無禁忌，乃至在第十八回禮制肅然的省親大典上仍可以堂而皇之地上演，不僅元妃所點的四齣戲中即包括〈離魂〉，隨後在其加演的諭令下，賈薔命齡官所作的亦是〈遊園〉、〈驚夢〉二齣。是故第五十八回當芳官受欺於乾娘，散髮哭的淚人一般時，麝月即就其伶人身分與戲劇專業取材發揮，藉《西廂記》的角色調侃道：「把一個鶯鶯小姐，反弄成拷打紅娘了！」這都清楚證明《西廂記》、《牡丹亭》在傳播途徑與閨閣接受上的雙重性，並因之豎立了婦德女教之分寸拿捏的森然準線。

這是因為自宋元以來，所謂「戲曲」一直就包含了兩種範疇，一是舞臺上動態表演的「場上劇」，一是以文字為表現媒介的「案頭劇」，而形成了戲曲文學與戲曲表演之間特殊的分離現象，[13]是為前述兩種傳播管道的形式因素；由此，也連帶決定了閱聽者對這兩種藝術類型的審美反應與倫理區隔。對此一

13 詳參傅謹，《戲曲美學》（臺北：文津出版社，1995），第 6 章〈戲曲的創作主體〉，頁 239-240。

範疇差異有所判別之後，我們才能真正掌握《紅樓夢》對才子佳人小說的批判態度，尤其是曹雪芹絕未將《西廂記》、《牡丹亭》用作寶黛之愛情啟蒙乃至情欲張本的立場。就此，我們必須進一步探究此兩種不同的傳播途徑之所以形成閨閣接受上的雙重性，其原因何在。

以李紈用做為該類知識之合法傳播管道的「說書」部份而言，傳統說書乃建立在與聽眾之間對一般社會價值的認同上，並非向私人閱讀開放，[14]因此無虞於挑戰禁忌造成衝撞的問題。至於黛玉首揭而李紈承續的「唱戲」部分，首先我們注意到，第二十三回述及黛玉偶然路過梨香院，適巧聽到女伶演習戲文，「只是林黛玉素昔不大喜看戲文，便不留心，只管往前走」，若非此際恰巧一字不落、明明白白吹進耳內的「原來姹紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頹垣」這兩句乃是「十分感慨纏綿」，黛玉也不會止步側耳傾聽；待接下來又唱的是「良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院」，這才點頭自嘆，自思道：

> 原來戲上也有好文章，可惜世人只知看戲，未必能領略這其中的趣味。

由此可見，「林黛玉素昔不大喜看戲文」並非個別特例，而屬「世人只知看戲」的一般通例。參照第二十二回寶玉一味認定《魯智深醉鬧五臺山》是他最怕的「熱鬧戲」，寶釵即點撥道：「要說這一齣熱鬧，你還算不知戲呢。……只那詞藻中有一支〈寄生草〉，填的極妙，你何曾知道。」隨後藉由寶釵的引述說明，寶玉始大大改觀並稱賞不已，也足為「世人只知看戲」而「不大喜看戲文」的有力旁證。

就此，已清楚區隔了「戲曲」與「戲文」的範疇差異，蓋戲曲當然包含演員之唱詞，即所謂「戲文」；然而單單「戲文」卻遠遠無法涵括「戲曲」，甚至並不是「戲曲」的重要部份。場上的戲曲表演是一種全然不同於文字敘述的綜合性藝術，其重要組成因素除了曲詞之外還包括賓白科介，在「有聲皆歌，無動不舞」的原理下，審美重心其實在於第二十二回寶釵所說的「鏗鏘頓挫」的「排場韻律」，以及演員的唱腔與身段，所謂「曲者歌之變，樂聲也；戲者舞之變，樂容也」，[15]因而第十八回元妃回府省親時，所搬演的四齣戲「一個

14 陳建華，〈欲的凝視：《金瓶梅詞話》的敘述方法、視覺與性別〉，王瓊玲、胡曉真主編，《經典轉化與明清敘事文學》（臺北：聯經出版公司，2009），頁 98-99。

15 明．程羽文，《盛明雜劇三十種．序》。傳統戲曲美學範疇包括「唱、念、做、打」，而以「曲」為中心，「戲」則是為曲的表現而服務，觀眾所欣賞的是歌、舞、樂與說白等等，「戲」與「技」始終密不可分，參朱恒夫主編，《中國戲曲美學》（南京：南京大學出版社，2008），頁 6-8、126。

個歌欺裂石之音，舞有天魔之態」，「歌」與「舞」便揭示戲曲之為音樂與肢體表演的舞臺內涵，故其表演曰「演戲」、「唱戲」，欣賞舞台表演則為「看戲」、「聽戲」，也是就此而來。相較而言，「聽戲」又比「看戲」更為重要，蓋戲曲在它的整部發展史上，自始就是一種對音樂性特別關注的藝術類型，不但其中的方言白是經過一定程度音樂化加工的藝術語言，與唱及吟誦、韻白都是「歌」，連「念」也是在「以歌舞演故事」，乃至哭、笑、驚嘆、咳嗽等，也常要把它音樂化並配以打擊樂；[16]而且戲曲經常被視為宴飲時的精神佐餐物，尤其是在小規模的演出活動中，無論是表演者還是欣賞者對於音樂的關注，都超過了對戲劇性與情感表現等其他因素，由此也發展出一些非常典型的唱工戲，成為戲曲史上非常特殊的現象，而大凡在官僚富豪府上演出的戲曲，都有同樣的風格。[17]換言之，「怎麼唱」比「唱什麼」重要得多，無怪乎有學者主張，將此種表演藝術稱為「歌劇」應更加恰當。[18]

衡諸《紅樓夢》中的觀戲經驗類型正是如此。府內之搬演戲曲都在種種節慶場合，作為酒席宴飲之助興陪襯，至於欣賞重點也是放在音樂表演上，如第二十二回述及為寶釵慶生所定的一班新出小戲是「崑弋兩腔皆有」，可見府中聲腔種類俱備；當賈母偶然聽見「咱們的那十幾個女孩子們演習吹打」後，便命她們進來演習，「就鋪排在藕香榭的水亭子上，藉著水音更好聽」（第四十回）；又文官順著賈母之意，謙說「我們的戲自然不能入姨太太和親家太太姑娘們的眼，不過聽我們一個發脫口齒，再聽一個喉嚨罷了」（第五十四回），故十二女伶中的齡官便是因「最是唱的好」（第三十六回）而獨受青睞，則「戲文」作為歌舞的附屬性便不言可喻。在此情況下，即使歌詞關涉風化甚至帶有濃厚的性愛象徵，也會因「不大喜看戲文」而無傷大雅。

更進一步言之，舞臺表演之梨園本「戲曲」與案頭書面之「小說」（即茗烟帶進大觀園的「傳奇角本」、黛玉所稱的「外傳野史」與李紈所謂的「邪書

16 因此早自宋、元起以迄明代的戲曲中，就有許多只有「念」而一句唱詞也沒有的「折子戲」，如《荊釵記．疑會》、《白兔記．分娩》、《香囊記．拾囊》、《南西廂．警傳閨寓》、《明珠記．鴻逸》以及《琴心記》、《曇花記》等中的多折。參陳多，《戲曲美學》（成都：四川人民出版社，2001），頁 103。

17 詳參傅謹，《戲曲美學》，第 8 章〈戲曲觀眾的欣賞模式〉，頁 330-333。

18〔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），頁 78。更早之時，高羅佩（R. H. Van Gulik）即已特別提醒：「讀者務必記住，中國戲劇要比我們的戲劇更加強調聽、看，而不是閱讀。」〔荷〕高羅佩著，李零、郭曉惠等譯，《中國古代房內考》（上海：上海人民出版社，1990），頁 349。

詞曲」）雖然往往同出一源，在流傳發展過程中彼此借鑑互動而交相滲透，[19]其戲文故不免與傳奇小說有所重疊，但兩者（即「墨本」與「臺本」）的分別較諸「看戲」與「看戲文」之差異程度尤甚。蓋小說全賴文字鋪陳構築，世情百態盡在其中，經由個人之閱讀活動而激發想像、搖蕩情思，其感染力可直透心靈深處，作用處全在人心；但戲曲的舞臺演出受限於時間與空間，勢必削減內容、簡化情節，甚至另行改編（即所謂「改戲」）。果然書中所提及的《牡丹亭》之〈遊園〉與〈尋夢〉、《西廂記》之〈惠明下書〉與〈聽琴〉、《玉簪記》之〈琴挑〉等，皆是單本唱片的演出形式，或屬於盛行於自康熙以迄乾嘉（1662-1820）期間，將經典戲文傳奇進行改編後以「齣」為獨立單位，而隨意穿插串演於廳堂宴席之間的「折子戲」。[20]與原著相比較，其改編策略包括腳色行當之發展變化、齣目結構之挪移分隔、關目情節之刪除剪裁、唱詞賓白之精簡調整、歌舞演唱之豐富變化、唱做身段之繁複細膩等，[21]甚至可說是二度創作，而歸結於舞臺表演藝術的精進，其作用處則在耳目之娛，與書面傳奇之作用處全在人心，兩者層次迥異。尤其是文字所描繪的情色場面必然無法移諸舞臺如實搬演，而徒存唱腔之纏綿、身段之留連；再配合上述「不大喜看戲文」的過濾作用，便形成了雙重防疫效果，此即唱戲得以老少咸宜的普及性之所由。

至此，「戲曲」與「小說」之辨已明，也釐清《紅樓夢》真正針對、以及反對的是「閱讀版傳奇小說」而非「聽看版唱戲說書」的才子佳人故事，這便建立了下文論證的明確基礎。

（二）「終不能不涉於淫濫」的色欲旨歸

至於文字表述的愛情傳奇小說之所以深受批判，其原因主要便在於戲曲演出所刊除的「淫濫內涵」上。在全書開宗明義的第一回中，曹雪芹即假借石頭之言說，嚴厲抨擊一般才子佳人的故事道：

> 「歷來野史，皆蹈一轍，莫如我這不借此套者，反倒新奇別致，不過只取其事體情理罷了，又何必拘拘於朝代年紀哉！……更有一種

19 此所以明清時期戲劇與小說往往在禁毀言論中並提同責，也在官方張榜的禁毀名單中混同列目的原因。詳參丁淑梅，《中國古代禁毀戲劇史論》（北京：中國社會科學出版社，2008），頁 472。

20 有關折子戲的來源與演變，參陸萼庭，《崑劇演出史稿》（臺北：國家出版社，2002），第 4 章，頁 261-266。

21 參李惠綿，〈《審音鑑古錄．牡丹亭》折子戲的改編與表演〉，華瑋主編，《湯顯祖與牡丹亭》（臺北：中研院中國文哲研究所，2005）。

> 風月筆墨，其淫穢污臭，屠毒筆墨，壞人子弟，又不可勝數。至若佳人才子等書，則又千部共出一套，且其中終不能不涉於淫濫，以致滿紙潘安、子建、西子、文君，不過作者要寫出自己的那兩首情詩艷賦來，故假擬出男女二人名姓，又必旁出一小人其間撥亂，一如劇中之小丑然。且鬟婢開口即者也之乎，非文即理。故逐一看去，悉皆自相矛盾、大不近情理之話，竟不如我半世親睹親聞的這幾個女子，雖不敢說強似前代書中所有之人，亦可以消愁破悶；……至若悲歡離合，興衰際遇，則又追蹤躡跡，不敢稍加穿鑿，徒為供人之目而反失其真傳者。……所以我這一段故事……亦令世人換新耳目，不比那些胡牽亂扯，忽離忽遇，滿紙才人淑女、子建文君紅娘小玉等通共熟套之舊稿。」……雖其中大旨談情，亦不過實錄其事，又非假擬妄稱，一味淫邀艷約、私訂偷盟之可比。

可以說，除了「千部共出一套」、「通共熟套之舊稿」此一因襲模仿所致的藝術缺陷之外，讓才子佳人小說受到嚴厲抨擊的另一關鍵，乃是內容上「終不能不涉於淫濫」、「一味淫邀艷約、私訂偷盟」的道德缺失。而比較說來又以後者尤為其最，不但隨後那僧呼應道：

> 大半風月故事，不過偷香竊玉、暗約私奔而已，並不曾將兒女之真情發泄一二。

連林黛玉都清楚看出「多半才子佳人都因小巧玩物上撮合，……做出那些風流佳事來」（第三十二回），無怪乎第五回警幻批評道：「塵世中多少富貴之家，那些綠窗風月，繡閣烟霞，皆被淫污紈袴與那些流蕩女子悉皆玷辱。更可恨者，自古來多少輕薄浪子，皆以『好色不淫』為飾，又以『情而不淫』作案，此皆飾非掩醜之語也。」再加上脂批就此所發揮者：

> 「色而不淫」四字已濫熟于各小說中，今却特貶其說，批駁出矯飾之非，可謂至切至當，亦可以喚醒眾人，勿謂（為）前人之矯詞所感（惑）也。[22]

可見所謂才子佳人故事根本被視為「偽情真欲」的風月作品，「情」只是飾非掩醜的虛華矯詞，真正挾帶的是通往性快感的「窺淫癖」（scopophilia）滿足，

22 王府本第 5 回批語，陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校（增訂本）》（臺北：聯經出版公司，1986），頁 134。以下所引脂批，皆出自此書，僅標示版本、回數與頁碼。

故其甚者更產生了馬克夢（Keith McMahon）所劃歸的「色情化的才子佳人」[23]類型。很顯然地，兩百多年前的曹雪芹與其同儕所認知的「佳人才子等書，……其中終不能不涉於淫濫」，與現代學界的狹義才子佳人小說觀是大異其趣的，[24]這可能是因為物換星移之下的文獻落差所致，更可能是出於對才子佳人小說的界定不同，而自有其一套思考。只有將〈鶯鶯傳〉、《西廂記》與《牡丹亭》等皆統併歸類為廣義的才子佳人作品，才能切近《紅樓夢》的思想體系，並與本文前言中所辨析的「外傳」指涉相一致；由此也才可以明白，傳統評點家將《金瓶梅》、《玉嬌梨》並置為論的現象，[25]實是其來有自。

一般說來，書籍中的語句是作者的思想之窗，而「閱讀」即是一種偷窺，黃衛總已經指出：不同於觀看在公共場合中演出的戲劇，當讀者獨自閱讀小說時，就類似私下窺視的偷窺者或竊聽者，揭露了小說人物的隱私，逾越了公與私的界線；[26]一旦製作文本的作家在文字的虛擬世界中置入情色場面，更是透過「偷窺」（voyeurism）來煽動情欲，以滿足讀者追求刺激的書寫策略。姑不論《牡丹亭》中杜麗娘的春夢，即是發生於隱密的後花園禁地的非現實幻思，即使《長生殿》作為長篇戲曲中最具有嚴肅主旨的一部，也都不能免俗地安插一段〈窺浴〉，讓豐盈飽滿的女體誘惑展演於浴室門孔的窺視中——這時，比起與玄宗的閨幃歡愛，貴妃的入浴更是一種純粹的視覺展示，穿透門孔的狹窄視線非但不是設限，反而藉由框定（Framing）而產生聚焦與放大的效果，讓入浴過程中女體的擺弄扭動呈現更集中、更細膩的充分朗現，因而「窺看」的心理更加強觀眾（包括宮女以及捧閱書籍的讀者）的情色欲望，[27]可以說是作者

23 〔美〕馬克夢著，王維東、楊彩霞譯，《吝嗇鬼、潑婦、一夫多妻者——十八世紀中國小說中的性與男女關係》（北京：人民文學出版社，2001），第 6 章。

24 如把明代的白話長篇言情小說分為穢情類與純情類，《平山冷燕》、《玉嬌梨》、《好逑傳》等即屬於後者，參吳禮權，《中國小說言情史》（臺北：臺灣商務印書館，1995），頁 231-232。至清初，這類純情的才子佳人小說大量生產，自成流派，「由於感染晚明反理學、反禮教、反禁慾的個性解放的文化氛圍，這些小說對愛情與婚姻也帶有某種程度的自由觀點，主張郎才女貌的當事人自主擇偶，當然這種自由仍不能越出禮教設定的範圍，順情而不越禮，風流而無傷風教，這是才子佳人小說的要旨所歸。」見何滿子，《中國愛情與兩性關係》（臺北：臺灣商務印書館，1997），頁 157-158。

25 清．周春，《閱紅樓夢隨筆》，一粟編，《紅樓夢卷》（臺北：新文豐出版公司，1989），卷 3，頁 69-70。

26 Martin W. Huang, *Desire and Fictional Narrative in Late Imperial China* (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2001), p.90.

27 此點近期也為中外學界所注意，可參〔美〕傅鴻础，〈釵盒情緣與女子禍水：從

透過「暴露」以撩撥「偷窺欲」的挑逗策略。這種被挑起也被強化的情色欲望，在書中即轉藉由窺浴的宮女加以表露，則宮女既是門孔外的當場窺視者，也是作者藉以引領書本外之讀者進行窺視的代理人。

有趣的是，「偷窺」其實正是豔情小說的專長慣技，[28]而《西廂記》、《牡丹亭》更將偷窺擴大為逼視（詳見下文），與豔情小說之界限模糊不但無礙、甚至有助於其風行程度。此一現象的文化意義，正如吉爾伯特（Pamela K. Gilbert）研究維多利亞時代女性通俗言情（sensation novel）小說時所指出，文類（genre）是被建構出來的，它相當於閱讀文本前的閱讀說明，使讀者產生相應的期待，而讀者就和引用者、作者、出版商共同限定了文類的「邊界」。[29]至於此一邊界的劃定之所以「終不能不涉於淫濫」，便證明了這些浪漫愛情小說在迎合閱眾心理需要的訴求中，實際隱含著一種商業運作法則下的「性消費」意涵，亦即：「在快樂主義的意識型態之下，性已經呈現『消費化』傾向，成為人們追求快樂休閒的一個活動。……當商業邏輯一旦支配了文化市場，就可能把人的本能當作商業資源來開發，這就必然破壞其自律性，形成嚴重的文化物化現象，從而遮蔽、擠兌媒介應有的公共性、公益型的本質規定。」[30]對潛伏於浪漫愛情小說中的此種危機洞悉透視的曹雪芹，雅不欲落入此一文化物化之自毀窘境，因此《紅樓夢》在超越熟套舊稿的創作目標下，其「反倒新奇別致」、「令世人換新眼目」的書寫手法，即包括清除那假擬妄稱而壞人子弟的風月筆墨，以達到「將兒女之真情發泄」的終極境界。

而其賴以廓清物化危機之理論依據，即充分揭示於賈母的「破陳腐舊套」一段中。

女性主義角度看《長生殿》〉，以及于麗莎，〈他不看時她在嗎——從女性和接受視角談《長生殿》〉，二文皆收入謝柏梁、高福民主編，《千古情緣：《長生殿》國際學術會議研討會論文集》（上海：上海古籍出版社，2006）。

28 參黃克武，〈暗通款曲：明清豔情小說中的情慾與空間〉，熊秉真主編，《欲掩彌彰：中國歷史文化中的「私」與「情」——私情篇》（臺北：漢學研究中心，2003），頁 253-260。

29 Pamela K. Gilbert, *Disease, desire, and the Body in Victorian Women's Popular Novels*, Cambridge University Press, 1997. 引自李瑩瑩，〈評《維多利亞時代女性通俗小說中的疾病、欲望與身體》〉，荒林主編，《中國女性主義 11》（桂林：廣西師範大學出版社，2009），頁 198。

30 楊柳，《性的消費主義》（上海：上海社會科學院出版社，2010），頁 144。

三、賈母之「破陳腐舊套」探析

第五十四回記述「史太君破陳腐舊套」時，賈母藉由對《鳳求鸞》的批評，指出：

> 這些書都是一個套子，左不過是些佳人才子，最沒趣兒。把人家女兒說的那樣壞，還說是佳人，編的連影兒也沒有了。開口都是書香門第，父親不是尚書就是宰相，生一個小姐必是愛如珍寶。這小姐必是通文知禮，無所不曉，竟是個絕代佳人。只一見了一個清俊的男人，不管是親是友，便想起終身大事來，父母也忘了，書禮也忘了，鬼不成鬼，賊不成賊，那一點兒是佳人？便是滿腹文章，做出這些事來，也算不得是佳人了。比如男人滿腹文章去作賊，難道那王法就說他是才子，就不入賊情一案不成？可知那編書的是自己塞了自己的嘴。再者，既說是世宦書香大家小姐都知禮讀書，連夫人都知書識禮，便是告老還家，自然這樣大家人口不少，奶母丫鬟伏侍小姐的人也不少，怎麼這些書上，凡有這樣的事，就只小姐和緊跟的一個丫鬟？你們白想想，那些人都是管什麼的，可是前言不答後語？

對於賈母這段話，學者多以「反諷」加以批判。[31]然而，從它與第一回石頭言說的呼應契合所構成文本上內證的高度一致，「反諷論」其實是缺乏成立條件的；何況回前脂批曰：「首回楔子內云：『古今小說千部共成（出）一套』云云，猶未洩真，今借老太君一寫，是勸後來胸中無機軸之諸君子不可動筆作書。」[32]於回末總評更明揭道：

> 會讀者須另具卓識，單著眼史太君一夕（席）話，將普天下不盡理之奇文，不近情之妙作，一齊抹倒。是作者借他人酒杯，消自己傀儡（塊壘）。[33]

在設定曹雪芹為支持《西廂記》、《牡丹亭》等「奇文妙作」的學者看來，脂

31 如〔美〕余國藩著，李奭學譯，《重讀石頭記——《紅樓夢》裡的情欲與虛構》（臺北：麥田出版公司，2004），頁 267-269。同樣說法亦見諸周建渝，《才子佳人小說研究》，頁 236。

32 庚辰本第 54 回回前總批，頁 650。

33 王府本第 54 回回末總評，頁 651。

硯齋的這些批語自然是扭曲而偏差的片面之見，[34]然而，誠如浦安迪（Andrew H. Plaks）所指出：「脂硯齋評本不僅提供了大量有關小說的寶貴史料，同時也展現了絕無僅有的一頁，使我們對一個敏感讀者的反應以及文化背景，直至于《紅樓夢》的文學價值有直觀的了解，而這一讀者恰恰是生活在作者的同一時代的人。」[35]如果不以現代價值觀預設論述架構，將問題歸零而重新審視《紅樓夢》與《西廂記》、《牡丹亭》的關係，則檢證賈母所言，實際上完全不具備「反諷」的意義。

其中的關鍵在於，賈母所採取的批判角度乃是事體情理的現實邏輯性與讀者反應的受眾影響論，卻往往被論者混淆於文學虛構的理想性與藝術表現的審美論，因此大多數範疇誤置的批評也應該不能成立。由於其說攸關《紅樓夢》對才子佳人小說的突破與超越所在，於此必須依小說自身的內在邏輯、虛構情節與真實世界的對應關係、書寫者的創作心理、讀者群的接受反應與選擇標準等幾個範疇詳加梳理，而學者對這一段話的誤解也約略可以全面釐清。

（一）欲的偷渡與情的包裝

首先，賈母對才子佳人小說的批評中，「只一見了一個清俊的男人，不管是親是友，便想起終身大事來，父母也忘了，書禮也忘了，鬼不成鬼，賊不成賊，那一點兒是佳人？」即是石頭言說中「終不能不涉於淫濫」、「一味淫邀艷約、私訂偷盟」的詳述版，蓋所謂「終身大事」不僅僅只是婚姻歸屬的心理想望，而其實更是肉慾交合的隱晦說法，一如第三十二回黛玉所認知的「多半才子佳人……皆由小物而遂終身，……做出那些風流佳事來」。就此，不但引出賈母「破陳腐舊套」之導火線《鳳求鸞》所典出的相如文君故事可以適用，[36]

34 如鄭培凱，〈一時文字業，天下有心人——《牡丹亭》與《紅樓夢》在社會思想史層面的關係〉，《湯顯祖與晚明文化》（臺北：允晨文化公司，1995），頁 293-312。

35〔美〕浦安迪，〈晚清儒教與張新之批本《紅樓夢》〉，張錦池、鄒進先編，《中外學者論紅樓——哈爾濱國際紅樓夢研討會論文選》（哈爾濱：北方文藝出版社，1989），頁 834。

36 見《史記．司馬相如列傳》：「卓王孫有女文君新寡，好音，故相如繆與令相重，而以琴心挑之。相如之臨邛，從車騎，雍容閒雅甚都；及飲卓氏，弄琴，文君竊從戶窺之，心悅而好之，恐不得當也。既罷，相如乃使人重賜文君侍者通殷勤。文君夜亡奔相如。」司馬貞《索隱》載司馬相如所配曲辭即〈鳳求凰〉，曰：「鳳兮鳳兮歸故鄉，游遨四海求其皇，有一豔女在此堂，室邇人遐毒我腸，何由交接為鴛鴦。」漢．司馬遷，《史記》（臺北：鼎文書局，1993），卷 117，頁 3000-3001。

戲曲名著《西廂記》、《牡丹亭》也同樣合於此一批判。如《牡丹亭》中的杜麗娘雖以為情而生、為情而死感動無數讀者，但細究起來，杜麗娘與柳夢梅之間的愛情卻完全只是建立在「外貌」條件上，甚至連「初會」這種浮淺的一面之緣所帶來的直接接觸都有所欠缺；而其所謂的「情」，也是「欲」的同義語。

從《牡丹亭》源自話本短篇小說〈杜麗娘慕色還魂〉，即見自始「慕色」便構成了這一對戀人的關係基礎，而其第二十三齣〈冥判〉的「慕色而亡」、第二十七齣〈魂遊〉的「只為癡情慕色，一夢而亡」，也都直承這一點。[37]試看第十四齣〈寫真〉中，杜麗娘乃以「俺往日豔冶輕盈」清楚表現出對自身美貌的自覺與自負，故「自行描畫，流在人間」，以使人知「西蜀杜麗娘有如此之美貌」；而拾獲畫像之柳夢梅乃「將小娘子畫像，早晚玩之，拜之，叫之，贊之」（第二十六齣〈玩真〉），對著畫像引逗遐思，表現出一種源自唐于逖《聞奇錄》中進士趙顏故事的影像戀，而此類故事雖然演化出「畫裏真真，呼之欲出」的神話和詩境，實不掩其出於輕微性歧變的戀物癖本質，[38]因此在此一影像戀中，不斷出現與畫中人遂其色欲的渴望，第二十八齣〈幽媾〉再三謂：「小生自遇春容，日夜想念，……儻然夢裏相親，也當春風一度」、「怎勾姐姐風月中片時相會也」、「怎能勾他威光水月生臨榻」，而乍見敲門入室的杜麗娘時，乃驚讚道：「何處一嬌娃，豔非常使人驚詫」、「奇哉，奇哉，人間有此豔色！」驚喜多於驚怪，感性之歡迷中毫無理性之省思與道德之節制的餘地，因此，一旦畫中人主動投懷送抱，其反應便是「果然美人見愛，小生喜出望外」。

但更不可思議的是，杜麗娘竟連畫像的物質憑藉以及具體造型皆無，對柳夢梅這位異性存在純粹是從春夢中向壁虛擬得來的欲念化身，以「年可弱冠，丰姿俊妍」（第十齣〈驚夢〉）、「風神俊雅」（第二十八齣〈幽媾〉）這類不免通俗陳濫的想像框架傾注其全幅情欲，以致連「早晚玩之，拜之，叫之，

由《紅樓夢》第 1 回對才子佳人舊套的批判說詞中兩度出現「文君」之名，可見其間呼應相關之處。

37 有關《牡丹亭》的前承關係，可參鄭培凱，〈《牡丹亭》的故事來源與文字因襲〉，《湯顯祖與晚明文化》，頁 185-197。

38 除了趙顏的影像戀之外，還有王嘉《王子年拾遺記》載劉備的雕像戀、伶玄《趙飛燕外傳》載漢成帝對趙合德的足戀等，分別參見〔英〕靄理士（Havelock Ellis）著，潘光旦譯，《性心理學》（北京：商務印書館，1997），第 4 章，注 8、注 9、注 32。潘光旦研究馮小青的故事，認為其乃性心理變態而流於影戀，亦印證此一特質。參潘光旦，〈馮小青——一件影戀的研究〉，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）。

贊之」的時間累積也一無所需，隨即與夢中素昧平生的抽象男子發生「夢交」情事，只泛泛對談幾句便「抱去牡丹亭畔，芍藥欄邊，共成雲雨之歡」，連續兩支〈山桃紅〉中，生所唱者，皆為「和你把領扣鬆，衣帶寬，……忍耐溫存一响眠」，以及「見了你緊相偎，慢廝連，恨不得肉兒般團成片也，逗的箇日下胭脂雨上鮮」之類的性愛表述。而杜麗娘在「因春感情」的性欲驅動下，對此一陌生男子之「強抱為歡」乃是半推半就，夢醒後猶然留連再三，唯一的渴望便是重返失落的夢境，以致表現出「心悠步躭，意軃鬟偏」的蕩漾情姿（第十齣〈驚夢〉）。

雖然杜麗娘的情欲表現均發生在夢與鬼的超現實時空中，而迴避了道德上的倫理問題，[39]但仍然卻不能免除敘事邏輯上的情理問題。基於夢「完全是有意義的精神現象，實際上，是一種願望的達成。它可以算是一種清醒狀態精神活動的延續」，[40]所反映的乃是夢者的心理內容；而「夢的『素材』，佛洛伊德稱之為夢的『潛在內容』（latent content），是無意識的願望，睡眠中肉體的刺激、以往白日中收集來的意象；但夢本身則是這些材料經過強烈轉化，亦即所謂『夢的製作』（dream-work）的產物」，因此夢並非僅是無意識的表現或複製，在夢與無意識之間已經有「生產」或轉化的過程介入，[41]則杜麗娘之夢便極其不合情理。其中諸般可疑的是，一般初長成的青澀少女，其對異性之愛慕暗戀都只不過是精神上略闖禁區的心靈激盪，甚少是以性的滿足為優先，但《牡丹亭》中的杜麗娘則全然是受到原始愛欲本能的強大驅動；而且此一因原始愛欲本能的強大驅動所產生的突圍行動，雖然是以「幻夢」的形式出現，但作為「想內成，因中見」（第十齣）的主體想像，必須追問的是：**其模塑夢境——尤其是歷歷如繪的性愛過程——的素材是從何得來**？對於一個足不出戶而缺乏經驗的閨中少女來說，顯然這是無法憑空獲致的實證知識，杜父之所以認定「女兒點點年紀，知道箇什麼呢」（第十六齣〈詰病〉），其實並非迂腐自欺而是合乎常理的客觀反應。

---

39 可參華瑋，〈世間只有情難訴——試論湯顯祖的情觀與他劇作的關係〉，《大陸雜誌》第 86 卷第 6 期（1993 年 6 月），頁 38。又艾梅蘭（Maram Epstein）也注意到，透過「夢交」的設計，湯顯祖巧妙地保持了杜麗娘的貞潔而於禮無礙，見〔美〕艾梅蘭著，羅琳譯，《競爭的話語——明清小說中的正統性、本真性及所生成之意義》（南京：江蘇人民出版社，2005）。

40 〔奧〕佛洛依德（S. Freud）著，賴其萬、符傳孝譯，《夢的解析》（臺北：志文出版社，2001），頁 55。

41 Terry Eagleton 著，吳新發譯，《文學理論導讀》（臺北：書林出版公司，2005），頁 224。

蓋男子形象尚且可以憑藉一瞥所見而隨心附麗，但性愛經驗乃屬於一種經由學習而取得的社會行為，[42]並非不學而能，也不能無師自通，因此一般深閨少女甚至必須接受婚前準備，依靠母親或相關女性長輩的私傳密授才能對初夜稍具概念，而依然不免懵懂惴然，[43]甚至於結婚之後，因不解性的結合以致刺激太深而成為瘋狂；[44]即使是中國民間社會，母親於女兒出嫁時所教導的種種妻子原則中，唯獨不包括性事方面的知識，以致「每一對新婚夫婦都不得不經歷一段試驗和失誤的時期」。[45]是故《紅樓夢》中的寶玉，即必須先透過警幻遣派兼美的祕授雲雨之術，然後才能有強拉襲人演練的可能（第六回），因此雖然也是託諸夢境，卻自有其合乎人性事態的合理邏輯；而且書中也僅以「未免有兒女之事，難以盡述」、「偷試一番」簡略帶過，對性事內涵可謂語焉不詳。

然而，杜麗娘之憑空夢交卻有如春宮畫卷般如實逼真、細膩入微，已不只是初長成之深閨少女出於自然本能之萌動所產生的性覺醒，更直逼慣於風月之成熟女人對性愛的熟稔與耽溺，夢醒後的「心悠步蹕，意輭鬟偏」更是非經此事的熟諳熱中者不能道。清代華廣生編《白雪遺音》卷一所收〈荼蘼架〉一首，恰可作為這層隱義的解讀見證：

> 荼蘼架下成雙對，顛鸞倒鳳，連連幾回。猛抬頭，一對蝴蝶空中配。玉針棒，輕輕插在金瓶內。揉碎了雞冠，濕透了紅梅。露水珠，點點滴在花心內。回繡房，四肢酸軟如酒醉。[46]

因此就令人不禁發出疑問：身為足不出戶的上流閨女，其性幻想內容的現實基礎究竟安在？**除了《詩經》之外，她又讀過什麼，還能讀到什麼**？

何況更進一步言之，即使是由理想之愛出發，一個少女要與被戀慕者締結性愛關係前也都必須經過若干心理轉折，一如西蒙・波娃（Simone de Beauvoir,

42 李楯，《性與法》（鄭州：河南人民出版社，1993），頁 173。

43 詳參〔法〕西蒙・波娃著，陶鐵柱譯，《第二性》（北京：中國書籍出版社，1998），第 16 章，頁 504-507。

44 參潘光旦，〈性愛在今日〉，潘乃谷、潘乃和選編，《潘光旦選集》，第 1 卷，頁 182。

45 這是人類學者從事區域研究的普遍結果，如馬丁・楊（Martin C. Yang），《一個中國村落》，New York: Columbia University Press, 1945. p. 109，引自〔美〕傑克・卜德著，葉舒憲譯，〈中國文明中的性〉，葉舒憲主編，《性別詩學》（北京：社會科學文獻出版社，1999），頁 113。

46 收入明・馮夢龍、清・王廷紹、清・華廣生編述，《明清民歌時調集》（上海：上海古籍出版社，1987），下冊，頁 527。

1908-1986）所指出的：

> 實際上，從理想之愛到性愛的轉變，不全是這麼簡單的。許多女人都能坦率地承認，她們之所以謹慎地避免與所鍾愛的對象有任何親近，是因為擔心受騙。……他之所以對她們有吸引力，是因為他彷彿是可望而不可及的：作為情人，他未免顯得太平庸了，……而且，如斯特克爾所說的那樣，「在這種事發生之後，一個思想清高的女孩子有時會自殺，或者，由於意中人原來是個『野獸』，她想像中的整個愛情大廈會頓時倒塌。」[47]

但杜麗娘卻顯然沒有這些問題，直接就從理想之愛跳躍到性愛，甚至應該說是將理想之愛與性愛相等同。因此，從雙方關係的發展過程中情／欲的比重來看，「情」的基礎極其單薄甚至完全缺乏，實際上欠缺靈魂交流與人格互動的內在層次，而導致了大幅向感官之「欲」的方向傾斜，[48]則建立於一面之緣所產生的「情」恐怕只是「欲」的掩護而已。就這一點，湯顯祖也不無警覺，而於第二十三齣〈冥判〉中提出自嘲，將足不出戶之閨中少女竟然會慕色而亡，懷疑到花神的誘姦上：「敢便是你花神假充秀才，迷誤人家女子？」這顯然直承了話本小說〈勘皮靴單證二郎神〉中，神棍假充天神誘姦孤居女子之故事，[49]其實已經觸及了此一情節安排的荒謬性，「迷誤」也者，更本質地解消了這種情／欲極度傾斜失衡、乃至顛倒逆序的偽愛情神話。

換言之，杜麗娘在遇見柳夢梅之前，已先對春光旖旎逗引無限遐思，〈關雎〉一章被轉化為千秋異代人心所同的情欲共鳴，可見一片春思已然飽漲伺機而發；因此第十齣〈驚夢〉中，杜麗娘即對張生崔氏等「佳人才子，前以密約偷期，後皆得成秦晉」產生無限嚮往，而有「年已及笄，不得早成佳配」之自嘆，全然是少女身體成熟之際懷春之欲的強大萌動；一旦對象出現，便附麗其上而傾洩無遺，隨後春困晝眠香閣，夢中的柳夢梅不過是以一純粹想像之姿態出現，即贏得佳人魂為之奪的獻身相許，乃發生夢交情事。可以說，猶如南朝民歌吳聲〈子夜春歌〉所言：「春林花多媚，春鳥意多哀。春風復多情，吹我

47 〔法〕西蒙．波娃著，陶鐵柱譯，《第二性》，第 13 章〈少女〉，頁 403-404。

48 亦有學者持此論點，謂：「這一對男女相悅的基礎很淺，只有性別的相吸和容貌，而其動力則是埋藏在人性之深處的原始性力。……這種對情中之欲的過分強調，甚至直接以性欲念代表男女之情，正體現了明朝中後期的社會思潮。」李明軍，《禁忌與放縱——明清艷情小說文化研究》（濟南：齊魯書社，2005），頁 64。

49 見明．馮夢龍著，顧學頡校注，《醒世恆言》（臺北：里仁書局，1991），卷 13，頁 241-263。

羅裳開。」[50]《牡丹亭》一開始即是描寫在春風喚醒的春光中，一位「忽慕春情」而滿懷春心之春女如嗜春藥般所做的一場春宮似的春夢，在求偶季節費洛蒙的催動之下，毫不掩飾其「不遂其媾，……季女斯饑」、[51]「春女感陽氣而思男」[52]的動物性需求，而成為原始時代「中春之月，令會男女，……奔者不禁」[53]所形成的春社野合之俗的展現。[54]因此杜麗娘所具備的，恐怕並非近代學者所推許的攸關建立自我主體意義的「情欲自主」，而只是順從身體本能的「性欲奴隸」，在缺乏深刻情感與人格厚度的基礎下，杜麗娘的「情」只是少女懷春之「欲」的掩護，文本成了生理欲望的投影，與潛意識的變音代言。

論者在有關中英小說中的市民文化研究上已經注意到，相較於英國小說對男女相戀過程的注重，以致男女主角必須經過心靈的反覆試探、甚至經過曲折與磨難才能確立愛情關係；中國愛情小說的特點之一則是忽略男女相戀的過程，而關注性愛的肉欲描寫。[55]《西廂記》、《牡丹亭》的情欲發展結構也沒有例外，所謂：

> 若《牡丹亭》則何為哉？陡然一夢，而即情移意奪，隨之以死，是則懷春蕩婦之行檢，安有清淨閨閣如是者？其情易感，則亦易消，入之不深，則去之亦速，拈題結意，先已淺薄。[56]

此一批判的關鍵不在於「因夢為情，隨之以死」，而恰恰在於「夢因唯欲，隨之以死」——在缺乏深刻累積的真實情感基礎下，只有強烈之性飢渴所致的死亡，這種完全抽離了倫理主體的「欲望之人」才使之淪為「懷春蕩婦之行檢」。此所以有學者認為，釐清湯顯祖在〈題詞〉所謂「不知所起」的「情」，實為

50 見逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：木鐸出版社，1983），〈晉詩〉卷 19，頁 1043。

51 《詩經．國風．曹風．候人》：「維鵜在梁，不濡其咮。彼其之子，不遂其媾。薈兮蔚兮，南山朝隮。婉兮孌兮，季女斯饑。」

52 見《詩經．豳風．七月》鄭玄箋注：「春女感陽氣而思男，秋士感陰氣而思女。」與《淮南子．謬稱訓》謂「春女思，秋士悲」，漢末高誘註云：「春女感陽則思，秋士見陰而悲。」極其近似。

53 清．孫詒讓撰，王文錦、陳玉霞點校，《周禮正義》（北京：中華書局，1987），〈地官．媒氏〉，頁 1040-1044。

54 有關上古時期的春社野合之俗，可參韓高年，《禮俗儀式與先秦詩歌演變》（北京：中華書局，2006），頁 293-308。

55 王意如，《中國古典小說的文化透視》（上海：文匯出版社，2006），頁 152-153。

56 清．趙惠甫，《能靜居筆記》，引自毛效同編，《湯顯祖研究資料彙編》（上海：上海古籍出版社，1986），頁 949。

精神分析所謂的「欲力」，亦即同時見於石道姑與杜麗娘兩人身上的「閉合循環的悸動」；〈道覡〉表面的粗俗穢褻，「非人」的「鬼魆」人物石道姑，與杜麗娘實為「風月寶鑑」一體的兩面，略加思考石道姑，有助於瞭解杜麗娘。[57]

此外，若透過與《金瓶梅》的互文比較，更可探得其中玄機。例如，學者注意到杜麗娘一曲〈山坡羊〉如怨如訴，春夢前的鋪墊讓觀眾立即跟隨著她進入「戲」；[58]但在《金瓶梅》裡所出現的許多市井小調中，用得最多的恰恰就是〈山坡羊〉，總共出現了二十五次，[59]因此浦安迪認為，這一曲牌演唱的頻率之繁，不免使人感到它似乎是整部作品的主題歌。[60]作為明朝相當受到歡迎的民間小調，此一曲牌內容大抵言男女情愛，而其詞則如明代李開先所言的「淫豔褻狎，不堪入耳」，[61]其源流可知。隨後到了〈驚夢〉中，杜麗娘與柳夢梅交媾時所倚靠的太湖石，正是許多春宮畫中經常出現的背景物，當然也見諸《金瓶梅》，[62]無怪乎李慈銘即認為：「明人若湯玉茗譜《牡丹亭》、王弇州撰《金瓶梅》，雖雅俗攸分，蠱溺則一。」[63]挑明了兩者的共通性。至於《金瓶梅》多次挪借《西廂記》中的人物、詩句、情景作比，刻意進行諧仿戲擬（parody），[64]

57 吳新發，〈戲謔性的顛覆策略——《牡丹亭》中的科諢與情欲〉，國立中興大學中國文學系主編，《第三屆通俗文學與雅正文學全國學術研討會論文集》（臺北：新文豐出版公司，2002），頁 335。而其違常之處，不僅有學者認為與民間所流傳的「菜花黃，人癡狂」，將那些遭受性壓抑而遇春發瘋的女子稱為「花癡」者很相似，參錢華，〈《牡丹亭》文化意蘊的多重闡釋〉，《文學評論》6（2003），頁 38-42；透過精神醫學的角度，更符合「躁鬱症」（manic-depressive disorder）第二型患者於「躁期」的病態徵候，見蔡振家，〈浪漫化的瘋癲：戲曲中的大腦疾病〉，《民俗曲藝》161（2008 年 9 月），頁 106-112。

58 陸萼庭，〈〈遊園驚夢〉集說〉，華瑋主編，《湯顯祖與牡丹亭》，頁 707。

59 此一統計，參曾鈺婷，《說圖——崇禎本《金瓶梅》繡像研究》（臺北：國立臺灣師大國文研究所碩士論文，2010），頁 172-173。

60〔美〕浦安迪，《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，1996），頁 109。

61 王志民主編，《李開先研究資料匯編》（濟南：山東文藝出版社，2008），頁 395。

62 如第 52 回寫西門慶與桂姐的亂倫偷情，其前奏即是：「西門慶笑的後邊去了。桂姐也走出來，在太湖石畔推掐花兒戴，也不見了。」《新刻繡像批評金瓶梅》（香港：三聯書店，1990），頁 685-6。

63 清．李慈銘，《越縵堂讀書記》，黃霖編，《金瓶梅資料彙編》（北京：中華書局，2004），卷 3，頁 282。

64 小說中，除第 23 回外，第 82 回將「錯摟紅娘」的張生比作偷情的陳敬濟，又引崔鶯鶯「待月西廂下，迎風戶半開。隔牆花影動，疑是玉人來」之詩句為偷情前導，既點出張生「才子」形象的另一面，也使鶯鶯與「淫婦」金蓮並陳。參鄭媛

更是揭破浪漫愛情小說之情色本質的獨特互文策略，透過對看呼應的逼顯，可以說，《金瓶梅》是情色版的《西廂記》，而《西廂記》則是詩意化的《金瓶梅》，[65]清初李綠園《歧路燈》第十一回遂並稱兩書為「淫行之書，邪蕩之語」。可見這三部作品的交集或共同核心即是「原始色欲」。

因此可以說，在「為情而生，為情而死」的浪漫包裝之下，《牡丹亭》的作者其實仍然抄情色的捷徑，提供一種訴諸感官刺激的性消費，而劇終的倫理歸趨實為「勸百諷一」式的道學掩護，完全合乎脂硯齋的批評：

> 可笑近時小說中，無故極力稱揚浪子淫女，臨收結時，還必致感動朝廷，使君父同入其情慾之界，明遂其意，何無人心之至。不知被（彼）作者有何好處，有何謝報到朝廷廊廟之上，直將半生淫朽（污）穢瀆睿聰，又苦拉君父作一干證護身符，強媒硬保，得遂其淫慾哉。[66]

這可以說是對這類浪漫愛情小說「始若不正，卒歸于正」[67]之敘事模式的諷刺式解讀。

（二）邊緣文人的創作心理——「妒富」與「欲望滿足」

接下來，賈母更從「創作心理」揭示此類作品的產生因素：

> 這有個原故：編這樣書的，有一等妒人家富貴，或有求不遂心，所以編出來污穢人家。再一等，他自己看這些書看魔了，他也想一個佳人，所以編了出來取樂。何嘗他知道那世宦讀書家的道理！

其第一個「妒富心態」的解釋，正合乎現代學者所注意到的，一般通俗小說中常有的那種「很嫉妒地不贊成有權勢有財富的人，但又無情地蔑視出身卑微和不幸的人」的特點，[68]就在「貶人妻女」（第一回石頭所批評），將大家閨秀醜化為蕩婦淫娃，「把人家女兒說的那樣壞」以「污穢人家」的同時，即滿足

元，《《金瓶梅》敘事藝術》（臺北：國立政治大學中文研究所碩士論文，2007），頁 74-75。

65 此所以張竹坡《批評第一奇書金瓶梅讀法》第 79 則云：「《金瓶梅》，倘他日發心，不做此一篇市井的文字，他必能另出韻筆作花嬌月媚，如《西廂》等文字也。」黃霖編，《金瓶梅資料彙編》，卷 2，頁 83。

66 甲戌本第 2 回眉批，頁 41。

67 明．孟稱舜，〈節義鴛鴦塚嬌紅記題詞〉，朱穎輝輯校，《孟稱舜集》（北京：中華書局，2005），卷 3，頁 559。

68 〔美〕夏志清，〈金瓶梅新論〉，徐朔方選編，沈亨壽等譯，《金瓶梅西方論文集》（上海：上海古籍出版社，1987），頁 152。

其「求不遂心」而由羨轉妬的嫉恨心理。微妙的是，也只有「把人家女兒說的那樣壞」使之淪為「淫女」、「流蕩女子」，才能提供男主角恣意遂歡的捷徑，而同時符應了賈母的第二個解釋：「他也想一個佳人，所以編了出來取樂。」因之「妒富」與「欲望滿足」可以說是邊緣文人創作心理的一體兩面。

目前的研究顯示，這類小說的主要讀者群是來自中下階層的文人，並非上層文人，[69]其作者更也是不遇失意的邊緣文人。[70]衡諸清初首開才子佳人小說之風的天花藏主人所自剖：

> 顧時命不倫，……欲人致其身，而既不能，欲自短其氣，而又不忍，計無所之，不得已而借烏有先生以發泄其黃粱事業。……凡紙上之可喜可驚，皆胸中之欲歌欲哭。[71]

適可證知在「欲人致其身而既不能」的仕進無望之下，透過「紙上之可喜可驚」以獲取「事業」與「佳人」的食色兼得乃是最快的方式，故李漁（1611-1680）亦云：

> 予生憂患之中，處落魄之境，自幼至長，自長至老，總無一刻舒眉，惟于制曲填詞之頃，非但鬱藉以舒，慍為之解，且常僭作兩間最樂之人，覺富貴榮華，其受用不過如此，未有真境之為所欲為，能出幻境縱橫之上者：我欲做官，則頃刻之間便臻榮貴；我欲致仕，則轉盼之際又入山林；我欲作人間才子，即為杜甫、李白之後身；我欲娶絕代佳人，即作王嬙、西施之元配；我欲成仙成佛，則西天蓬島即在硯池筆架之前；我欲盡孝輸忠，則君治親年，可躋堯、舜、彭籛之上。[72]

由此誠可以合理地推論：「寫這樣的小說也是一種心理缺憾的補償。這種補償通常是借助於創作或閱讀過程中『角色置換』的方式來實現的。當作者採用與個人真實經歷相對應的某種理想方式來設計小說的世界與角色的時候，『角色

69 周建渝，《才子佳人小說研究》，頁 89。

70 如 Andrew H. Plaks, *The Four Masterworks of the Ming Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1987), pp. 3-52; Robert Hegel, *The Novel in Seventeenth-Century China* (New York: Columbia University Press, 1981), pp.1-4.〔美〕浦安迪，《中國敘事學》，頁 21。

71 清．天花藏主人，〈平山冷燕．序〉，丁錫根編著，《中國歷代小說序跋集》（北京：人民文學出版社，1996），下冊，頁 1245。

72 清．李漁，《閒情偶寄》，卷 2〈詞曲部下〉，《李漁全集》，第 3 卷，頁 47。

置換』成為可能。」[73]若以替代心理（vicariousness）的作用衡諸六朝廣泛流傳的人神婚戀型遊仙故事，亦是文士在門第階級社會下透過俗人與女仙的特殊關係，藉由藝術創作活動以滿足其被壓抑的欲望（wish-fulfillment）所致，[74]由才子佳人小說之「邊緣文人／富貴女」與六朝遊仙故事之「凡男／女仙」所構成的「作者=男主角／欲望對象」關係極其雷同，可見同一心理解釋的適用性；尤其是邊緣文人化身才子，闖入仙境般的上層社會締結一樁向上流動的高攀姻緣，其「簡易」（指的不是其間沒有困阻，而是指其朝願望達成的直線指向性，以致其困阻有如調味劑般缺乏力量）也完全等同於遊仙小說。試觀「凡男／女仙」的遇合過程中，凡男一入仙境便毫無倫理羈絆地直接與女仙洞房，諸如：

- 有一小屋，二女子住其中，年皆十五六，容色甚美。……見二人至，欣然云：「早望汝來。」遂為室家。（〈袁相根碩〉）[75]
- 晨、肇既不識之，二女便呼其姓，如與有舊，相見忻喜。……至暮，另各就一帳宿，女往就之。（〈劉晨阮肇〉）[76]
- 既暮，引原入內，……妙音容色婉妙，侍婢亦美。交禮既畢，宴寢如舊。（〈妙音〉）[77]

同樣地，才子佳人浪漫愛情小說也是如此，諸聯《紅樓評夢》即指出：

> 自古言情者，無過《西廂》。然《西廂》只兩人事，組織歡愁，摛詞易工。若《石頭記》則人甚多，事甚雜，乃以家常之說話，抒各種之性情，俾雅俗共賞，較《西廂》為更勝。[78]

這雖是就鋪寫範圍之繁簡難易程度為言，但所謂「只兩人事，組織歡愁」卻也恰恰點出《西廂記》脫離現實語境的架空狀態，以便提供一廂情願的簡便性，正是「實圖便於隨意扭捏成書而無所難耳」，[79]如此才能任憑小說家「把人家

73 周建渝，《才子佳人小說研究》，頁 64。

74 李豐楙，〈六朝仙境傳說與道教關係〉，《誤入與謫降：六朝隋唐道教文學論集》（臺北：臺灣學生書局，1996），頁 303-310。

75 晉．陶潛，《搜神後記》（臺北：木鐸出版社，1982），卷 1，頁 2。

76 劉宋．劉義慶，《幽明錄》，《筆記小說大觀》（臺北：新興書局，1987），第 31 編，頁 4029。

77 劉宋．劉義慶著，鄭晚晴輯注，《幽明錄》，《歷代筆記小說叢書》（北京：文化藝術出版社，1988），卷 1，頁 15。

78 一粟編，《紅樓夢卷》，卷 3，頁 118。

79 清．三江釣叟，《鐵花仙史．序》，丁錫根編著，《中國歷代小說序跋集》，頁 1335。其說雖是就「各摘其人名之一字以傳之，草率若此」的命名而言，卻正觸

女兒說的那樣壞」，成為男主角恣意遂歡的「淫女」、「流蕩女子」——一種輕易可得的性對象（the sex object），而在將佳人與淫女疊合為一的形象塑造中，作者與讀者同時獲得了攀附富貴與性快感的雙重滿足，恰恰符合林黛玉對這類女性所判定的「成了爺們解悶的」（第二十六回）。此所以「我們從描寫娼妓的戲曲作品再回到其它愛情戲，也就不難看到，在戲曲中，這兩類戲有許多本質上的相同之處。那就是凡是愛情主人公，不管他是什麼身份，都無一例外地受到肯定。而如果我們從男性角度上來考察這一現象，那就更加耐人尋味。在戲曲作品中，男性主人公不管是對妓女還是對良家女子，對什麼相府或什麼員外的女兒，他所能夠表現出來的愛情慾望，都不能說是今天我們生活中所常見的真正意義上的愛情。戲曲裡所有那些平時顯得如此溫文爾雅的文人，在面對他們的愛情對象地，一律都予以愛的同時也是性的挑逗；戲曲中的男性主人公與其說是在尋找愛情，還不如說是在尋找調情的機會。這樣，假如良家女子沒有對愛的渴望，沒有那種容易為男性色迷迷的慾望所征服的可能性，她就不能成為愛情題材的戲曲作品合適的女主人公。因而我們也就可以明白，戲曲中對於妓女形象的肯定，實際上也就是對於男性主人公的風流行為的肯定，而所有受到肯定的女性形象，都是因為她們可以迎合男性的風流。從這裡，我們又看到民間廣為流傳的戲曲作品在角色的抉擇上，表現出了與社會所公認的道德體系完全相背離的價值觀念。」[80]是為曹雪芹進行批判改造的非寫實謬誤之一。

因此雖同為書香門第的故事，《紅樓夢》中的組織歡愁則全然嵌置於「大家」的「禮法井井」[81]間，各個情節鋪陳都建立在脂批屢屢指示的「大家規範」、[82]「大族規矩」、[83]「大家風範」、[84]「大人家規矩禮法」、[85]「大家氣派」、[86]「大家規模」、[87]「大家風俗」、[88]「世家風調」[89]上，而筆筆「寫盡大家」，[90]曹

及該文類情節安排的共通弊病。

80 傅謹，《戲曲美學》，第 4 章〈戲曲的人物塑造〉，頁 181。

81 己卯第 38 回批語，頁 590。

82 甲戌本第 16 回夾批，頁 287。

83 庚辰本第 20 回批語，頁 398。

84 見諸王府本第 3 回夾批，頁 58、頁 74；甲戌本第 8 回眉批，頁 190；王府本第 23 回夾批，頁 452。

85 王府本第 3 回夾批，頁 79。

86 王府本第 35 回夾批，頁 567。

87 王府本第 33 回夾批，頁 559。

88 庚辰本第 39 回批語，頁 595。

89 王府本第 43 回批，頁 612。

雪芹也常常被讚賞為「作者不負大家後裔」、[91]「非世代公子，再想不及此」、「非世家公子，斷寫不及此」。[92]以其生活群體之龐大而言，一如姚燮所整理的：「賈府姊妹自乳母外，有教引老媽子四人，貼身丫頭二人，充灑掃使役小丫頭四五人，自撥入大觀園後，各添老嬤嬤二人，又各派使役丫頭數人，以一女子而服役者十餘人，其他可知矣。」[93]因此連「外頭常走出去」（第五十七回）的少爺賈寶玉都不免感慨：

> 我只恨我天天圈在家裏，一點兒做不得主，行動就有人知道，不是這個攔就是那個勸的，能說不能行。（第四十七回）

則深閨千金勢必更缺乏隱密不為人知的單獨行動自由，如第五十一回胡大夫到怡紅院看診，誤以為所診治的晴雯是小姐，老嬤嬤即笑嘆：「怪道小廝們才說今兒請了一位新大夫來了，真不知我們家的事。……若是小姐的繡房，小姐病了，你那麼容易就進去了？」而完全符合王府處處講求禮法的實況，[94]尤其身處於上千人絡繹往來的大家族中，半開放的居室本就幾無祕密可言，[95]故賈母所質疑的，「自然這樣大家人口不少，奶母丫鬟伏侍小姐的人也不少，怎麼這些書上，凡有這樣的事，就只小姐和緊跟的一個丫鬟？你們白想想，那些人都是管什麼的」，乃切就小說之寫實合理性著眼的犀利洞察，揭發編者完全忽略「這樣大家」的階級生活特徵，以致「何嘗他知道那世宦讀書家的道理」。就此，脂批即清楚揭示云：「賈母亦是世家明訓之千金也，不然斷想不及此。」[96]

事實上，針對類型小說中「何嘗他知道那世宦讀書家的道理」而想當然耳的書寫現象，脂硯齋最是強烈表明其反感與嘲諷。如第三回夾批云：

---

90 甲戌本第 13 回夾批，頁 248。

91 庚辰本第 14 回回末總評，頁 263。

92 庚辰本第 22 回批語，頁 431、446。

93 清．姚燮，《讀紅樓夢綱領》，一粟編，《紅樓夢卷》，卷 3，頁 165。

94 所謂：「王府處處講求禮法，在關防院內除王府成員和小蘇拉外，根本見不著男人的影子，……雖然在過年過生日也有至親中的男子前來拜賀，也都只能到殿堂裡為止，不得進入卧室，惟有醫生（當年王府上下一律稱「先生」）可以進入卧房。」參金寄水、周沙塵，《王府生活實錄》（北京：中國青年出版社，1988），頁 207。

95 相關論證，詳參歐麗娟，〈《紅樓夢》中的「燈」：襲人「告密說」析論〉，《紅樓夢人物立體論》（臺北：里仁書局，2006），頁 346-352。

96 庚辰本第 22 回「賈母亦知因賈政一人在此所致之故」句批語，頁 446。

> 可笑近之小說中，不論何處，則曰商彝周鼎、綉幙珠簾、孔雀屏、芙蓉褥等樣字眼。[97]

又進一步長段眉批道：

> 近聞一俗笑語云：一庄農人進京回家，眾人問曰：「你進京去，可見些個世面否？」庄人曰：「連皇帝老爺都見了。」眾罕然問曰：「皇帝如何景況？」庄人曰：「皇帝左手拿一金元寶，右手拿一銀元寶，馬上稍著一口袋人參，行動人參不離口。一時要屙屎了，連擦屁股都用的是鵝黃緞子。所以京中掏茅廁的人都富貴無比。」試思凡稗官寫富貴字眼者，悉皆庄農進京之一流也。蓋此時彼實未身經目覩，所言皆在情理之外焉。又如人嘲作詩者亦往往愛說富麗話，故有「脛骨變成金玳瑁，眼睛嵌作碧璃琉」之誚。[98]

在在都呼應了北宋宰相晏殊的嘲諷：「『老覺腰金重，慵便枕玉涼』，未是富貴語，不如『笙歌歸院落，燈火下樓臺』，此善言富貴者也。」[99]窮措大的富貴想像充滿暴發戶式的誇張，形諸文字乃淪為「乞兒語」，[100]反而不合上層階級的真正面貌與生活特質，此所以在情理之外者也。則「實身經目覩」的脂硯齋一再留下「近之暴發專講理法，竟不知禮法」[101]的不滿，曹雪芹更藉由石頭表達對才子佳人小說「皆自相矛盾，大不近情理」、「胡牽亂扯」、「假擬妄稱，一味淫邀艷約、私訂偷盟」的批判，而《西廂記》等與才子佳人小說之脫離現實，架空地「只兩人事，組織歡愁」的寫法，也就同樣難免「皆庄農進京之一流」之譏了。

（三）不合情理的邏輯安排——「紅娘」的重估

基於「妒富」與「欲望滿足」之創作心理，本來就會直接導致小說內容本身的不合情理，前述賈母所嘲諷的「何嘗他知道那世宦讀書家的道理」即屬之；再加上藝術怠惰、迎合市場等內外因素，使得此一文類產生了三江釣叟所覺察

97 甲戌本第 3 回，頁 75。又己卯本第 19 回亦批曰：「閱此則又笑盡小說中無放家常穿紅掛綠綺綉綾羅等語，自謂是富貴語，究竟反竟寒酸話。」頁 361。

98 甲戌本第 3 回，頁 75。

99 宋．歐陽修撰，林青校注，《歸田錄》（西安：三秦出版社，2003），卷 2，頁 98。

100 見明．胡應麟，《詩藪》（臺北：正生書局，1973），〈內編〉卷 5，頁 93。

101 己卯本第 38 回批語，頁 590。

的「圖便於隨意扭捏成書而無所難耳」之弊病，正證明了賈母以「前言不答後語」揭露此種小說在情節安排上的不合邏輯或違反常識，乃是一語切中要害，堪稱為銳眼洞視的高見，完全符合《紅樓夢》本身的美學觀。

而在浪漫愛情小說脫離現實語境的架空狀態中，除了「色情化的佳人」之外，最值得分析的是賈母所質疑「怎麼這些書上，凡有這樣的事，就只小姐和緊跟的一個丫鬟」中的丫鬟角色。在包括《牡丹亭》在內的浪漫愛情故事中，負責於才子佳人之間穿針引線的貼身丫鬟，都屬於激發或強化肉欲並促進雙方交合的行動使者，即使是《牡丹亭》中樸實的春香，也是透過戲謔的方式將陳師父的《詩經》講解變成了性的雙關語，並拿來螺子黛、薛濤箋取代文房四寶，使得書寫實踐具有了色情意味（第七齣）；此外，在傳統中國小說中，婦女小便的意象是一種比喻，是一種暗示性越軌的細節，它總是引出或代表了某種性行為的逾矩，在這種情況下，春香到花園小便的行動促成了麗娘走進花園，[102]從而鋪墊了杜麗娘接下來的交媾春夢，遑論《西廂記》中紅娘的抱衾攜枕。《紅樓夢》第五回秦可卿閨房中觸發賈寶玉神遊太虛幻境而初試雲雨的種種色情化陳設中，即包括「紅娘抱過的鴛枕」，正是透過互文的巧妙呼應。

而「紅娘」作為小姐身旁那「緊跟的一個丫鬟」，擔任「傳書遞簡，或寄絲帕，或投詩箋」之務的代表人物，於整部《紅樓夢》中共被提及五次，實為曹雪芹進行角色類型之反思的聚焦對象。從第一回開宗明義的「那些胡牽亂扯，忽離忽遇，滿紙才人淑女、子建文君紅娘小玉等通共熟套之舊稿」，顯係將紅娘的角色定位為胡牽亂扯之熟套舊稿的結構因素與陳濫符碼之一，屬於與全書對才子佳人小說之批判態度相一致的蓋棺定論，也奠立了書中對此一角色的根本定位，而第五回的「紅娘抱過的鴛枕」即隱約帶出色情媒介的意涵。此外，扣除第四十回的「紗窗也沒有紅娘報」是黛玉情急之下脫口而出的曲詞，必須從黛玉的角度另加討論（請見另文），至於第五十四回的「拷打紅娘」與第五十一回的「被夫人時吊起」，都是取酷刑嚴懲的處置為說，可知書中對紅娘所採取的撻伐立場。尤其薛寶琴〈蒲東寺懷古〉一詩在「詠史宜明白斷案」[103]的類型要求下，乃是直接針對紅娘提出批判：

小紅骨賤最身輕，私掖偷攜強撮成。雖被夫人時吊起，已經勾

102 有關春香尿溺的性意涵，參〔美〕艾梅蘭（Maram Epstein）著，羅琳譯，《競爭的話語——明清小說中的正統性、本真性及所生成之意義》（南京：江蘇人民出版社，2005），頁 75、77。

103 明．謝榛，《四溟詩話》卷 2，丁福保輯，《歷代詩話續編》（北京：中華書局，1983），頁 1159。

引彼同行。（第五十一回）

在這段學界討論《紅樓夢》與才子佳人小說之關係時都一致忽略的材料中，紅娘扮演的堪稱為淫媒的角色，[104]首句的「輕賤」先提出對其人其行的蓋棺定論，接下來則分別以「私掖偷攜」、「勾引」表述其不正當行為，尤其以「強撮成」點出其大力參與的主導性地位，最是火眼金睛的洞察之見。對照原初元稹〈鶯鶯傳〉中，在面對鶯鶯以禮守身的意志屏障時，紅娘竟建議求愛受挫的張生「試為喻情詩以亂之，不然則無由也」，利用密友優勢授外人以入侵弱點的攻堅之道，其行徑形同內部間諜或臥底奸細般對姊妹情誼的出賣與背叛，更使之與「以亂易亂」的張生締結為一共犯結構，乃被鶯鶯視為「不令之婢」。故伊維德（Wilt L. Idema）甚至從現實角度推論道：紅娘在張崔關係中並非純粹的觀察者和支持者，而是有其切身利益考慮的名副其實的當事人，之所以熱心成全張崔之好事的行為動機，在於透過為自己找到合適的主人而脫離奴婢地位，以解釋為何紅娘不顧鶯鶯「在這種愛情關係裡，她是唯一可能的受害者」，在本質上處於非常軟弱的地位，因為發生性關係之後鶯鶯只能依靠張生的憐憫與忠誠，而承擔被拋棄的巨大風險。[105]則紅娘究竟是熱心助人的推手，還是藉勢牟利的黑手？「私掖偷攜」的賊徑盜行與「骨賤身輕」的人格論斷已不言可喻。因此，在「偷覷」的情色譜系中，《西廂記》作為明清文學裡偷窺描寫的一個源頭，在其長期流傳中即是紅娘的角色引起男性窺視的狂想，[106]實其來有自。

然而到了《紅樓夢》一書，卻完全解消了貼身丫鬟媒合雙方的色情仲介成分，如寶玉對黛玉唯一一次以物為憑的定情表示，乃是差遣毫無概念的晴雯去瀟湘館傳贈家常舊帕，任務執行完畢後晴雯還「一路盤算，不知何意」（第三十四回），正合乎其「素習是個使力不使心」（第五十三回）的性格。至於忠心護主的紫鵑雖然直接介入寶黛愛情之中，但其動機完全是基於黛玉「他和我又極好，比他蘇州帶來的還好十倍，一時一刻我們兩個離不開，……他倘或要去了，我必要跟了他去」的姊妹深情，是故「一片真心為姑娘，替你愁了這幾年了，無父母兄弟，誰是知疼著熱的人？趁早兒老太太還明白硬朗的時節，作定了大事要緊」，且其作為至多也只是「情辭試忙玉」——以迂迴的言語測度寶玉心意，確立「最難得的是從小兒一處長大，脾氣性情都彼此知道」的「心

104 就其媒合促進的設計而言，實與豔情小說相類。有關豔情小說以貼身丫鬟、書僮、家奴、鄰居、朋友與三姑六婆等發揮淫媒功能的情況，詳參黃克武，〈暗通款曲：明清豔情小說中的情慾與空間〉，頁 261-263。

105 引自孫歌、陳燕谷，《國外中國古典戲曲研究》（南京：江蘇教育出版社，2000），頁 184-185、頁 186。

實」情真；而此後的「心下暗暗籌畫」，也僅僅是趁機建議有意向賈母提親以撮合寶黛的薛姨媽「和太太說去」（第五十七回），以婚姻為依歸，遵守父母之命、媒妁之言的禮教界限十分明確，迥非浪漫愛情小說中積極媒合雙方，而成為情欲活動之推動者與參與者的紅娘者流。至於襲人，其信奉禮教男女之防的價值觀更是鮮明而一致，故屢次對寶黛二人（乃至寶玉與其他女性）之親狎厮鬧加以規箴勸阻，唯一表現出對寶黛愛情的關心處乃出自後四十回，且在當時之非常狀況下主要還是針對寶玉的安危而來；因此若將襲人類比於紅娘，[107]顯與人物之性格設定有所出入。

對照之下，《紅樓夢》中唯一具有紅娘行動者乃是墜兒，第二十四～第二十七回中，其穿梭於小紅與賈芸之間私相傳遞手帕，[108]甚且索取謝禮，證示了三方各有圖謀的現實考量甚至勢利算計，故乃一併被視為「奸淫狗盜的人」（第二十七回）。果然墜兒所關聯的另一情節即是偷竊平兒的蝦鬚鐲，該事明確的犯罪性質更確立了墜兒的不良屬性，成為完全名符其實的「奸淫狗盜」，因此脂批云：

> 可知奸賊二字是相連的，故情字原非正道，墜兒原不情也，不過一愚人耳，可以傳姦，即可以為盜。[109]

則其名中的「墜」字除了「墜子」的名物實指之外，也應該雙關了「墮落」的隱含意義，毋怪脂硯齋以諧音的「贅疣」視之，[110]從而也強化了紅娘之類角色的悖德人品，構成了對才子佳人模式的真正反諷。若回歸到「歷史中的人」來思考，尤其不能不加以重新定位。同樣地，在寶琴這首「詠物」其用、「懷古」其名、而「詠史」其實的〈蒲東寺懷古〉一詩中，透過「品物／人物」之雙重

106 詳參陳建華，〈欲的凝視：《金瓶梅詞話》的敘述方法、視覺與性別〉，頁 116-118。

107 余國藩視《西廂記》和《牡丹亭》為寶黛「情欲覺醒的文本」，為建立文本交涉之間彼此對應的平行關係，故特別突顯「紅娘」這個角色的功能，並將襲人排定為寶黛間穿針引線的媒妁人物，認為「她一直想撮合主人和黛玉，希望皆大歡喜」。李奭學譯，《重讀石頭記》，第 4 章，頁 291-292。

108 賈芸爭取到花園種樹的肥缺，又在園中拾帕與小紅勾纏，參照《金瓶梅》中私通潘金蓮的陳經濟，其職責也恰恰是「在花園中管工」，這恐怕是非為巧合的刻意暗諷。因此，張愛玲評賈芸「他那遺帕拾帕的一段情太才子佳人公式化」，而這段情節「也太像作者抨擊最力的彈詞小說」，張愛玲，《紅樓夢魘》（臺北：皇冠文化出版公司，1998），頁 250、253。

109 庚辰本第 52 回批語，頁 644-645。

110 庚辰本第 26 回批云：「墜兒者贅也。人生天地間已是贅疣，況又生許多冤情孽債。」頁 502。

指涉，並涉及其功過評價，就謎底所對應的書中角色，有學者認為是金釧兒。[111]若以其與寶玉打情罵俏的「行此無恥之事」，及告訴寶玉「你往東小院子裏拿環哥兒同彩雲去」的「巧宗兒」，所蘊含「下作小娼婦，好好的爺們，都教你教壞了」的高度情色內涵（第三十回），因而具備「個性複雜，性感大膽，富於挑撥性，而又有烈性」[112]的特色，堪稱適切。

（四）閱讀反應的受眾影響

雖然《紅樓夢》的創作本身是屬於一種康熙時代以來所盛行的「小眾讀者」模式，[113]但它在言情主旨上仍必須回應流行已達百年，風靡眾多中下階層文人與知識婦女的才子佳人小說傳統，以建立或突顯自己的藝術價值，因此深刻認識到傳統浪漫愛情故事的各種問題。由賈母的批判最後是以「我們從不許說這些書，丫頭們也不懂這些話。這幾年我老了，他們姊妹們住的遠，我偶然悶了，說幾句聽聽，他們一來，就忙歇了」作收，李薛兩位姨媽也附和「這正是大家的規矩，連我們家也沒這些雜話給孩子們聽見」，可見其整體批判最後是歸結於讀者受眾的閱讀反應，因而也外延於文學的社會影響問題。

首先，文學作為文化的一種機制，作品的生產與行銷在市場經濟中將面臨文化商業的包裝與促銷等問題，宋元之際王炎午（1252-1324）於〈回耘廬劉堯咨〉中即提及「不諧俗則難為售，此必然之勢，宜更審酌」，[114]談的雖然是杜詩評注，但市場販售的本質卻無二致；作家基於「謀食方艱」[115]的困境，也必然遵行「諧俗」的暢銷法則。如此一來，通俗小說從作者的敘述，經過讀者的敘述，到類型、組織與社會，類型特色的建構是不同單位間生產→接受→再生產的循環流動過程，言情小說作為一種特定的文學類型（genre），更「是在作者與讀者間互動協商的過程中逐漸結晶出來的」，[116]是作者／讀者交涉協調之

111 蔡義江，《紅樓夢詩詞曲賦評注》（北京：團結出版社，1995），頁 269。

112 張愛玲，《紅樓夢魘》，頁 183。

113 《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，詳參余英時，《紅樓夢的兩個世界》（臺北：聯經出版公司，1981），頁 175-180。

114 宋元．王炎午，《吾汶藁》，《四部叢刊三編》（臺北：臺灣商務印書館，1966），卷 1，頁 15。

115 清．煙水散人，〈女才子書序〉，丁錫根編著，《中國歷代小說序跋集》，中冊，頁 831。

116 F. Jameson, 1977. “Ideology, Narrative Analysis, and Popular Culture.” *Theory and Society*. 4:543-559.

下所共同塑造出來的內容書寫模式。[117]

然而值得注意的是，就虛構情節與真實世界的對應關係而言，一如伊恩・瓦特（Ian P. Watt）所提醒：小說家「他們本人是堅定地站在傳統一邊的；相反，他們的小說則卻傾向於那種個人掙脫家庭羈絆的主張。」[118]此所以賈母所謂「父母也忘了，書禮也忘了」的戀愛型態，正構成才子佳人小說在明清書籍消費市場上流行不輟的原因，其背後隱含的便是一種脫離現實的心理滿足。就此，若視之為反映出一種反父權的文化政治，恐怕會過分膨脹「抗拒」（resistance）意義，猶如詹明信（Fredric Jameson, 1934-）所認為，大眾文化一方面提出對社會的不滿與抗議，但另一方面卻又在幻想、想像的層次解決問題，因此，大眾文化一定要或多或少地觸及社會問題，然後再以圓滿的方式解決，這樣才能符合閱聽人的心理需求，並發揮大眾文化的意識形態效果。[119]而蘊藏於其中的隱憂，清代李仲麟已有所觸及：

> 淫詞小說，多演男女之穢跡，敷為才子佳人，以淫奔無恥為逸韻，以私情苟合為風流。雲期雨約，摹寫傳神，少年閱之，未有不意蕩心迷、神魂顛倒者。在作者本屬子虛，在看者認為實有，遂以鑽穴逾墻為美舉，以六禮父命為迂闊。遂致傷風敗俗，滅理亂倫，則淫詞小說之為禍烈也。[120]

這段話中包含兩個重點，其一是教育層次上對於「情」的誤導。正如脂批所云：「余嘆世人不識情字，常把淫字當情字；殊不知淫裏有情，情裏無淫，淫必傷情，情必戒淫，情斷處淫生，淫斷處情生。……再看他書，則全是淫，不是情了。」[121]劉熙載亦言：「流俗誤以欲為情，欲長情消，患在世道。」[122]則小說中「以淫奔無恥為逸韻，以私情苟合為風流」，以欲代情、情欲不分的愛情觀

117 參考林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》（臺北：臺灣商務印書館，2006），頁 88-89。

118 〔美〕瓦特著，高原、董紅鈞譯，《小說的興起》（上海：三聯書店，1992），頁 156。因此，湯顯祖的《牡丹亭》以情、理對立為中心主題，然而在其自己的生活中，則是試圖在兩者之間尋找一個契合點，且最終此一努力被證明是無效的。參〔美〕高彥頤著，李志生譯，《閨塾師——明末清初江南的才女文化》，頁 326。

119 參林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》，頁 250-251、頁 270。

120 清・李仲麟，《增訂願體集》卷 2「防微」條，同類看法可參王利器，《元明清三代禁毀小說戲曲史料》（上海：上海古籍出版社，1981），頁 234-242。

121 王府本第 66 回回前總批，頁 674。

122 清・劉熙載著，袁津琥校注，《藝概注稿》（北京：中華書局，2009），〈詞曲概〉，頁 577。

將嚴重斲傷對真情的認識與追求。其次，新歷史主義批評家芒卓斯（Louis A. Montrose）指出：「文學之社會生產……不僅意味著它本身是被社會化地生產出來，而且也意味著它是具社會生產性能的。」[123]文學程式之社會生產性使讀者著意於在真實生活中期待，因此在某種程度之上，生活成為對文學的摹仿，[124]尤其情熱欲熾的浪漫愛情故事對於心性不穩的少年而言，更將產生「以假當真」的錯誤仿效，猶如傅柯（Michel Foucault）在討論「浪漫化的瘋癲」（madness by romantic identification）時所指出：

> 這些幻想是由作者傳達給讀者的，但是作者的奇想卻變成了讀者的幻覺。作者的花招被讀者天真地當作現實圖景而接受了。從表面上看，這不過是對幻想小說的簡單批評，但是在這背後隱藏着一種巨大的不安。這是對藝術作品中的現實與想像的關係的憂慮，或許也是對想像力的創造與譫妄的迷亂之間以假當真的交流的憂慮。[125]

這正是「在作者本屬子虛，在看者認為實有」的絕佳注腳。從而在此一誤導下，「在看者認為實有」的虛實不分將引發讀者仿效的悖德問題，於女性讀者身上尤其嚴重。

自知識與商業結合的角度看，明清之際因為形形色色出版物的印刷銷售，資訊取得的管道較諸前朝增加很多，[126]連帶地，女性與商業出版的關係也更為密切，十六世紀中葉以後女性讀者與作者群日漸成行，便成為江南都市文化中明顯可見的特徵之一。[127]換言之，明清出版蓬勃造成了讀者人口的改變，使得女性讀者的因素變成一個無法忽視的問題，葉盛（1420-1474）即指出：

> 今書坊相傳射利之徒偽為小說雜書，……農工商販，鈔寫繪畫，家畜而人有之；痴騃女婦，尤所酷好。[128]

123 Louis A. Montrose, “Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture,” ed. H. Aram Veesr, *The New Historicism* (New York: Routledge, 1989), p.23.

124 此說參考蕭馳，〈中國抒情傳統中的原型當下〉，《中國抒情傳統》，頁 139-140。

125〔法〕傅柯著，劉北城、楊遠嬰譯，《瘋癲與文明：理性時代的瘋癲史》（北京：三聯書店，1999），頁 24-25。

126〔加〕卜正民（Timothy Brook）著，方駿等譯，《縱樂的困惑》（臺北：聯經出版公司，2004），頁 177、227。

127 對於明末清初之際女性與商業出版的關係，詳參〔美〕高彥頤著，李志生譯，《閨塾師——明末清初江南的才女文化》，頁 29-68。

128 明．葉盛，《水東日記》（北京：中華書局，1997），卷 21〈小說戲文〉，頁

而在缺乏認識力卻又「酷好」的情況下，自不免「見了些雜書，移了性情，就不可救了」（第四十二回寶釵語）。從而為了避免商品化的宰制力量的誤導，「禁書」便成為用以壓制或抗衡商業影響的必然策略。蓋禁書行動本就是出於現實層面的考量，而不是依據藝術的判準，何況，這些浪漫愛情小說中的情欲描寫既是訴諸公眾消費的市場考量，屬於商品化擴張所造成的以私為公的做法，則在公領域中受到社會機制的檢驗與取捨亦屬合理，未可全以扼殺藝術或禁制人性非之。

（五）賈母的批判權力 / 權利

最後，從賈母所承認，自己「偶然悶了」，也會讓人把這些故事「說幾句聽聽」，有學者認為「這樣的表白實際上大大削弱了她前面那一通冠冕堂皇的議論可能含有的批評力量。一方面不許別人聽這些故事，一方面卻自己喜歡聽之，這樣的行為不能不使讀者對她的批評態度是否嚴肅、誠實和可靠發生懷疑」，[129]此乃就閱讀行為的雙重標準而言。然而覈究其實，其中並不存在雙重標準的誠信問題，考賈母所言之完整內容為：

> 這幾年我老了，他們姊妹們住的遠，我偶然悶了，說幾句聽聽，他們一來，就忙歇了。（第五十四回）

其中，明確以「年齡代層」樹立了閱聽才子佳人浪漫愛情小說的不同分際，參照第四十二回身受風寒的賈母，在王太醫進來看診前，拒絕了婆子們請進帳幔以迴避男賓之禮數要求，說道：「我也老了，那裏養不出那阿物兒來，還怕他不成！不要放幔子，就這樣瞧罷。」可知賈母這時已是「去性化」（de-genderized）的孤雌純坤，作為一位年逾古稀之高齡長者，早已超越了青春期未成熟的不安定性格，所謂「人在年少，神情未定」，[130]而具備了由豐富的人事歷練與穩定心智所產生的明辨智慧與精神定力，故完全可以超越男女之防並豁免情欲影響，獲取閱聽的合法性；[131]其偶一為之的閱讀興趣不過是排閒解悶所致，且用以解悶者亦絕非少年男女捧讀聆聽時的感性滿足，而比較傾向於分析思辯的智

213。

129 周建渝，《才子佳人小說研究》，頁 236。

130 北齊・顏之推撰，王利器注，《顏氏家訓集解》（臺北：明文書局，1982），卷 2〈慕賢第七〉，頁 128。

131 這也符合現代文論家的可靠假定：「青年人受閱讀的影響要比老年人更為直接而有力，沒有經驗的讀者會較天真地把文學當作是人生的抄襲而不是詮釋。」〔美〕韋勒克（René Wellek）、華倫（Austin Waren）合著，王夢鷗、許國衡譯，《文學論——文學研究方法論》（臺北：志文出版社，1976），頁 163。

性作用，故時時表現出對這類虛構作品的批判話語。至於少女們作為被禁止閱聽的「別人」，則與不受約制的高齡長者如賈母完全分屬於不同的層次，本就不能施以同一標準。

從賈母對不同年齡層之世代差異的嚴明判分，表現出她對才子佳人小說作用於青少年男女的偏差影響力深有洞悉，反而證明了賈母對才子佳人小說的批評是極為嚴肅、誠實和可靠的，極具高度效力。

四、結　語

譚嗣同《仁學》（撰於一八九六）高唱「衝決倫常之網羅」，[132]對中國傳統的價值系統展開了最猛烈的批判；自五四以來，在以「線性進步歷史意識」為核心的現代觀念形成了文學發展的「進步敘事」下，更提升晚明的思想價值，[133]混淆了性解放的「人的解放」成為其中的基本精神，因此現代論者往往將杜麗娘視為個體覺醒的代表典範。然而性意識只是一種基於生理成熟所產生的本能，是一種心靈與人格的不完整的覺醒；如同身體必然產生的飢餓感一般，究竟是要一味放縱地猛吃海喝，還是要昇華為一種美感品味甚至賦予文化深度，都是必須面對與思考的人文課題，在牽連諸多社會概念的婚戀範疇中，更絕非一味滿足一途即足以評價。

以追求婚戀至上之才子佳人小說而言，其中亦不乏對此有所省察者，如《麟兒報》中，廉清以「既以身許何爭早遲」為由，向幸小姐邀歡而遭拒；《金翠翹傳》裏的金重要求先行那「夫妻所不免的事」，也被王翠翹婉拒。有學者認為此乃受到理學影響而對純情走過了頭，卻忽略了當時的社會思潮基於對程朱理學的反動而宣揚個性解放，混淆了「自由」和「欲望」的關係，其重「情」而輕「理」的主張同時引起社會上縱欲的傾向，[134]女性的被物化程度猶有過之，正如周蕾（Rey Chow）借五四男性作家茅盾的作品所警示的，「女性作為傳統和視覺上的物化對象這個角色，又返回歷史舞台」，[135]其間弔詭，即在於「被

132 清．譚嗣同，《仁學．自敘》，《譚嗣同全集》（北京：中華書局，1981），頁290。

133 此一觀點，參譚佳，《敘事的神話：晚明敘事的現代性話語建構》（北京：中國社會科學出版社，2009）。

134 可參吳光正，〈明清豔情小說緒論〉，收入葉舒憲主編，《性別詩學》；周群，《儒釋道與晚明文學思潮》（上海：上海書店，2000），頁21、頁232-236。

135 周蕾，《婦女與中國現代性》（臺北：麥田出版公司，1995），頁205。

解放於父系法枷鎖的女體，可能證實為父系法的另一化身，貌似顛覆，卻時而運作加強及散播父系法」。[136]因而在父權文化將女性視為享樂洩欲之性對象，並充滿男女性雙重標準的社會背景下，女性自我的貞節要求反倒可以使其在陽施陰受的自然行為中，不致因被動的地位而失去自己的人格尊嚴，使其最大可能地維繫了個人意志，成為一種自我保護的內在動力。從這個意義上說，傳統貞節觀同樣有符合人情的一面。[137]

因此，《紅樓夢》之「大旨談情」乃是辨別了欲與情之分別的情，不但脂硯齋清楚表示「又何必魚水相得而後為情哉」，[138]並對隨意獻身之無知少女深深惋惜道：

> 作書者視女兒珍貴之至，不知今時女兒可知？余為作者癡心一哭，又為近之自棄自敗之女兒一恨。[139]

書中第五回〈紅樓夢引子〉開篇更區分云：「開闢鴻蒙，誰為情種？都只為風月情濃。」對此張新之評點道：

> 曰「誰為情種」，曰「都只為風月情濃」，見「情種」所以難得者，正為「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。則真正「情種」當求之性命之體、聖賢之用。設若不作此解，則「誰為」一起、「都只為」一承，豈不是大不通的語句？[140]

是故《紅樓夢》一方面是如小和山樵所言：「此書仿《聊齋》之意，為花木作小傳，非若小說家一味佳人才子，惡態可醜。……此書無公子偷情，小姐私訂，及傳書寄柬、惡俗不堪之事。」[141]在寶黛釵三個主要角色上完全排除了才子佳人言情模式;另一方面則是如浦安迪所指出，透過秦可卿這樣的人物體現了「情」的雙重意蘊，讓我們理解到：曹雪芹用「亂倫」一詞的文學或象徵含義（而非其一般含義）駁斥了把「滿足性欲」當成是找回人的「另一半」的觀點。[142]其

136 〔美〕巴特勒（Judith Butler）著，林郁庭譯，《性 / 別惑亂——女性主義與身分顛覆》（臺北：桂冠圖書公司，2008），頁 146。

137 此種看法亦可參段江麗，《禮法與人情——明清家庭小說的家庭主題研究》（北京：中華書局，2006），頁 215。

138 列藏本第 77 回，頁 712。

139 甲戌本第 5 回眉批，頁 126。

140 馮其庸纂校訂定，《八家評批紅樓夢》（北京：文化藝術出版社，1991），頁 125。

141 清．小和山樵，〈紅樓復夢．凡例〉，一粟編，《紅樓夢卷》，卷 2，頁 48。

142 〔美〕浦安迪（Andrew H. Plaks），〈《金瓶梅》與《紅樓夢》中的亂倫問題〉

中肯綮，即在於哲學家所擘析的，愛（Love）乃是心靈的整體狀態，「**尤其不應該把愛與純本能的衝動（即使是昇華的衝動）視為一事，……衝動本身原以滿足其嗜慾為能事，而把對方視為滿足嗜慾的方法，愛則是以肯定價值及創造價值的態度把自己轉向對方。**」[143]經由本文的論證，可以確認曹雪芹有意識地顛覆和推翻了中國傳統敘事文學的浪漫愛情觀。

至於《紅樓夢》中用以進行顛覆和推翻的具體手法還有哪些，又進一步提出了怎樣的婚戀價值觀以為積極的建構，讓愛情的發生、發展及其結果獲得更深刻的體證，這就是本文所要延伸的幾個研究主題。[144]

（The Problem of Incest in *Jing Ping Mei* and *Honglou Meng*），孔慧怡（Eva Hung）編，《中國傳統文學的悖論》（*Paradoxes of Traditional Chinese Literature*）（香港：中文大學出版社，1994）。亦見劉倩等譯，《浦安迪自選集》（北京：三聯書店，2011）。

143 〔德〕布魯格（W. Brugger）編著，項退結編譯，《西洋哲學辭典》（臺北：國立編譯館，1976），頁 243。

144 其中的一個議題，詳參歐麗娟，〈論《紅樓夢》中「情理兼備」而「兩盡其道」之「痴理」觀〉，《臺大中文學報》第 35 期（2011 年 12 月）。

引用書目

一、傳統文獻

清・孫詒讓撰，王文錦、陳玉霞點校，《周禮正義》，北京：中華書局，1987。

漢・司馬遷撰，唐・司馬貞等注，《史記》，臺北：鼎文書局，1993。

晉・陶潛，《搜神後記》，臺北：木鐸出版社，1982。

劉宋・劉義慶，《幽明錄》，《筆記小說大觀》第31編，臺北：新興書局，1987。

劉宋・劉義慶著，鄭晚晴輯注：《幽明錄》，《歷代筆記小說叢書》，北京：文化藝術出版社，1988。

北齊・顏之推撰，王利器注，《顏氏家訓集解》，臺北：明文書局，1982。

逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》，臺北：木鐸出版社，1983。

宋・歐陽修撰，林青校注，《歸田錄》，西安：三秦出版社，2003。

宋・李昉等編，《太平廣記》，北京：中華書局，2003。

金・王實甫著，王季思校注，《西廂記》，臺北：里仁書局，1995。

宋元・王炎午，《吾汶藁》，《四部叢刊三編》，臺北：臺灣商務印書館，1966。

明・葉盛，《水東日記》，北京：中華書局，1997。

明・馮夢龍、清・王廷紹、清・華廣生編述，《明清民歌時調集》，上海：上海古籍出版社，1987。

明・孟稱舜著，朱穎輝輯校，《孟稱舜集》，北京：中華書局，2005。

明・馮夢龍著，顧學頡校注，《醒世恆言》，臺北：里仁書局，1991。

明・蘭陵笑笑生著，齊煙、汝梅點校，《新刻繡像批評金瓶梅》，香港：三聯書店，1990。

明・胡應麟，《詩藪》，臺北：正生書局，1973。

清・李漁，《閒情偶寄》，《李漁全集》第3卷，杭州：浙江古籍出版社，1991。

清・李漁，《憐香伴》，《李漁全集》第4卷，杭州：浙江古籍出版社，1991。

清・靜恬主人，《金石緣・序》，《明清善本小說叢刊初編》第10輯，臺北：天一出版社，1985年影印本。

清・曹雪芹著，馮其庸等校注，《紅樓夢校注》，臺北：里仁書局，1995。

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：聯經出版公司，1986。

清・劉熙載著，袁津琥校注，《藝概注稿》，北京：中華書局，2009。

清・趙惠甫，《能靜居筆記》，毛效同編，《湯顯祖研究資料彙編》，上海：上海古籍出版社，1986。

清・譚嗣同，《仁學》，《譚嗣同全集》，北京：中華書局，1981。

一粟（周紹良、朱南銑）編，《紅樓夢卷》，臺北：新文豐出版公司，1989。

馮其庸纂校訂定，《八家評批紅樓夢》，北京：文化藝術出版社，1991。

王志民主編，《李開先研究資料匯編》，濟南：山東文藝出版社，2008。

黃霖編，《金瓶梅資料彙編》，北京：中華書局，2004。

丁福保輯，《歷代詩話續編》，北京：中華書局，1983。

丁錫根編著，《中國歷代小說序跋集》，北京：人民文學出版社，1996。

二、近人論著

丁淑梅，《中國古代禁毀戲劇史論》，北京：中國社會科學出版社，2008。

于麗莎，〈他不看時她在嗎——從女性和接受視角談《長生殿》〉，謝柏梁、高福民主編，《千古情緣：《長生殿》國際學術會議研討會論文集》，上海：上海古籍出版社，2006。

〔日〕大塚秀高，《中國通俗小說書目改定稿》，東京：汲古書院，1984。

王利器，《元明清三代禁毀小說戲曲史料》，上海：上海古籍出版社，1981。

王意如，《中國古典小說的文化透視》，上海：文匯出版社，2006。

朱恒夫主編，《中國戲曲美學》，南京：南京大學出版社，2008。

李明軍，《禁忌與放縱——明清艷情小說文化研究》，濟南：齊魯書社，2005。

李惠綿，〈《審音鑑古錄・牡丹亭》折子戲的改編與表演〉，華瑋主編，《湯顯祖與牡丹亭》，臺北：中研院中國文哲研究所，2005。

李楯，《性與法》，鄭州：河南人民出版社，1993。

李瑩瑩，〈評《維多利亞時代女性通俗小說中的疾病、欲望與身體》〉，荒林主編，《中國女性主義11》，桂林：廣西師範大學出版社，2009。

李豐楙，〈六朝仙境傳說與道教關係〉，《誤入與謫降：六朝隋唐道教文學論集》，臺北：臺灣學生書局，1996。

吳光正，〈明清豔情小說緒論〉，葉舒憲主編，《性別詩學》，北京：社會科學文獻出版社，1999。

吳新發，〈戲謔性的顛覆策略——《牡丹亭》中的科諢與情欲〉，國立中興大學中國文學系主編，《第三屆通俗文學與雅正文學全國學術研討會論文集》，臺北：新文豐出版公司，2002。

吳禮權，《中國小說言情史》，臺北：臺灣商務印書館，1995。

何滿子，《中國愛情與兩性關係》，臺北：臺灣商務印書館，1997。

余英時，《紅樓夢的兩個世界》，臺北：聯經出版公司，1981。

林芳玫，《解讀瓊瑤愛情王國》，臺北：臺灣商務印書館，2006。

金寄水、周沙塵，《王府生活實錄》，北京：中國青年出版社，1988。

周建渝，《才子佳人小說研究》，臺北：文史哲出版社，1998。

周群，《儒釋道與晚明文學思潮》，上海：上海書店，2000。

周蕾（Rey Chow），《婦女與中國現代性：東西方之間閱讀記》（*Women and Chinese Modernity: The Politics of Reading between West and East*），臺北：麥田出版公司，1995。

段江麗，《禮法與人情——明清家庭小說的家庭主題研究》，北京：中華書局，2006。

高辛勇，〈從「文際關係」看《紅樓夢》〉，張錦池、鄒進先編，《中外學者論紅樓——哈爾濱國際紅樓夢研討會論文選》，哈爾濱：北方文藝出版社，1989。

〔美〕夏志清（C. T. Hsia），〈金瓶梅新論〉，徐朔方選編，沈亨壽等譯，《金瓶梅西方論文集》，上海：上海古籍出版社，1987。

孫歌、陳燕谷，《國外中國古典戲曲研究》，南京：江蘇教育出版社，2000。

陳大康，《通俗小說的歷史軌跡》，長沙：湖南人民出版社，1993。

陳大康，〈悲劇、喜劇，再回歸到悲劇：〈鶯鶯傳〉、《紅樓夢》及其間的經典轉化〉，王瓊玲、胡曉真主編，《經典轉化與明清敘事文學》，臺北：聯經出版公司，2009。

陳多，《戲曲美學》，成都：四川人民出版社，2001。

陳建華，〈欲的凝視：《金瓶梅詞話》的敘述方法、視覺與性別〉，王瓊玲、胡曉真主編，《經典轉化與明清敘事文學》，臺北：聯經出版公司，2009。

華瑋，〈世間只有情難訴——試論湯顯祖的情觀與他劇作的關係〉，《大陸雜誌》86:6（1993年6月）。

曹萌，《中國古代戲劇的傳播與影響》，北京：中國社會科學出版社，2006。

陸萼庭，《崑劇演出史稿》，臺北：國家出版社，2002。

陸萼庭，〈〈遊園驚夢〉集說〉，華瑋主編，《湯顯祖與牡丹亭》，臺北：中研院中國文哲研究所，2005。

張淑香，《元雜劇中的愛情與社會》，臺北：長安出版社，1980。

張愛玲，〈三詳紅樓夢——是創作不是自傳〉，《紅樓夢魘》，臺北：皇冠文化出版公司，1998。

曾鈺婷，《說圖——崇禎本《金瓶梅》繡像研究》，臺北：國立臺灣師大國文研究所碩士論文，2010。

黃克武，〈暗通款曲：明清豔情小說中的情慾與空間〉，熊秉真主編，《欲掩彌彰：中國歷史文化中的「私」與「情」——私情篇》，臺北：漢學研究中心，2003。

〔美〕傅鴻础，〈釵盒情緣與女子禍水：從女性主義角度看《長生殿》〉，謝柏梁、高福民主編，《千古情緣：《長生殿》國際學術會議研討會論文集》，上海：上海古籍出版社，2006。

傅謹，《戲曲美學》，臺北：文津出版社，1995。

葉舒憲主編，《性別詩學》，北京：社會科學文獻出版社，1999。

楊柳，《性的消費主義》，上海：上海社會科學院出版社，2010。

潘光旦著，潘乃谷、潘乃和選編，《潘光旦選集》，北京：光明日報出版社，1999。

鄭培凱，《湯顯祖與晚明文化》，臺北：允晨文化公司，1995。

鄭媛元，《《金瓶梅》敘事藝術》，臺北：國立政治大學中文研究所碩士論文，2007。

蔡振家，〈浪漫化的瘋癲：戲曲中的大腦疾病〉，《民俗曲藝》161（2008年9月），頁83-133。

蔡義江，《紅樓夢詩詞曲賦評注》，北京：團結出版社，1995。

歐麗娟，〈《紅樓夢》中的「燈」：襲人「告密說」析論〉，《紅樓夢人物立體論》，臺北：里仁書局，2006。

歐麗娟，〈論《紅樓夢》中「情理兼備」而「兩盡其道」之「痴理」觀〉，《臺大中文學報》35（2011年12月）。

魯迅，《魯迅全集》，臺北：唐山出版社，1989。

錢華，〈《牡丹亭》文化意蘊的多重闡釋〉，《文學評論》6（2003），頁38-42。

譚佳，《敘事的神話：晚明敘事的現代性話語建構》，北京：中國社會科學出版社，2009。

蕭馳，〈從「才子佳人」到《石頭記》：文人小說與抒情詩傳統的一段情結〉，《中國抒情傳統》，臺北：允晨文化公司，1999。

蕭馳，〈中國抒情傳統中的原型當下〉，《中國抒情傳統》，臺北：允晨文化公司，1999。

韓高年，《禮俗儀式與先秦詩歌演變》，北京：中華書局，2006。

〔法〕西蒙・波娃（Simone de Beauvoir）著，陶鐵柱譯，《第二性》（*The Second Sex*），北京：中國書籍出版社，1998。

〔美〕布斯（Wayne C. Booth）著，華明等譯，《小說修辭學》（*The Rhetoric of Fiction*），北京：北京大學出版社，1987。

〔加〕卜正民（Timothy Brook）著，方駿等譯，《縱樂的困惑》（*Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China*），臺北：聯經出版公司，2004。

〔德〕布魯格（Walter Brugger）編著，項退結編譯，《西洋哲學辭典》（*Philosophisches Wörterbuch*），臺北：國立編譯館，1976。

〔美〕傑克・卜德著，葉舒憲譯，〈中國文明中的性〉，葉舒憲主編，《性別詩學》，北京：社會科學文獻出版社，1999。

〔美〕巴特勒（Judith Butler）著，林郁庭譯，《性／別惑亂——女性主義與身分顛覆》（*Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*），臺北：桂冠圖書公司，2008。

Terry Eagleton著，吳新發譯，《文學理論導讀》，臺北：書林出版公司，2005。

〔英〕靄理士（Havelock Ellis）著，潘光旦譯，《性心理學》（*Psychology of Sex: A Manual for Students*），北京：商務印書館，1997。

〔美〕艾梅蘭（Maram Epstein）著，羅琳譯，《競爭的話語——明清小說中的正統性、本真性及所生成之意義》（*Competing Discourses: Orthodoxy, Authenticity, and Engendered Meaning in Late Imperial Chinese Fiction*），南京：江蘇人民出版社，2005。

〔法〕傅柯（Michel Foucault）著，劉北城、楊遠嬰譯，《瘋癲與文明：理性時代的瘋癲史》，北京：三聯書店，1999。

〔奧〕佛洛依德（Sigmund Freud）著，賴其萬、符傳孝譯，《夢的解析》，臺北：志文出版社，2001。

Pamela K. Gilbert, *Disease, desire, and the Body in Victorian Women's Popular Novels*, Cambridge University Press, 1997.

〔荷〕高羅佩（R. H. Van Gulik）著，李零、郭曉惠等譯，《中國古代房內考》，

上海：上海人民出版社，1990。

Robert Hegel. *The Novel in Seventeenth-Century China*. New York: Columbia University Press, 1981.

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

〔美〕黃衛總（Martin W. Huang）. *Desire and Fictional Narrative in Late Imperial China*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2001.

F. Jameson. "Ideology, Narrative Analysis, and Popular Culture." *Theory and Society* (1977) 4:543-559.

高彥頤（Dorothy Ko）著，李志生譯，《閨塾師——明末清初江南的才女文化》（*Teachers of Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*），南京：江蘇人民出版社，2005。

〔美〕馬克夢（Keith McMahon）著，王維東、楊彩霞譯，《吝嗇鬼、潑婦、一夫多妻者——十八世紀中國小說中的性與男女關係》（*Miser, Shrews, and Polygamists: Sexuality and Male-Female Relations in Eighteenth Century Chinese Fiction*），北京：人民文學出版社，2001。

Louis A. Montrose. "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture." H. Aram Veesr, ed. *The New Historicism*. New York: Routledge, 1989.

Andrew H. Plaks. *The Four Masterworks of the Ming Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

〔美〕浦安迪（Andrew H. Plaks），〈晚清儒教與張新之批本《紅樓夢》〉，張錦池、鄒進先編，《中外學者論紅樓——哈爾濱國際紅樓夢研討會論文選》，哈爾濱：北方文藝出版社，1989。

〔美〕浦安迪（Andrew H. Plaks），〈《金瓶梅》和《紅樓夢》中的亂倫問題〉（The Problem of Incest in *Jing Ping Mei* and *Honglou Meng*），孔慧怡（Eva Hung）編，《中國傳統文學的悖論》（*Paradoxes of Traditional Chinese Literature*），香港：中文大學出版社，1994。亦見劉倩等譯，《浦安迪自選集》，北京：三聯書店，2011。

〔美〕浦安迪（Andrew H. Plaks），《中國敘事學》（*Chinese Narrative*），北京：北京大學出版社，1996。

〔美〕伊恩・瓦特（Ian P. Watt）著，高原、董紅鈞譯，《小說的興起》（*The Rise of the Novel*），上海：三聯書店，1992。

〔美〕韋勒克（René Wellek）、華倫（Austin Waren）合著，王夢鷗、許國衡譯，《文學論——文學研究方法論》，臺北：志文出版社，1976。

〔美〕馬丁‧楊（Martin C. Yang），《一個中國村落》，New York: Columbia University Press, 1945.

〔美〕余國藩（Anthony C. Yu）著，李奭學譯，《重讀石頭記——《紅樓夢》裡的情欲與虛構》（*Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in Dream of the Red Chamber*），臺北：麥田出版公司，2004。

A New Argument on the Love / Erotic Discourse in *The Dream of the Red Chamber* — Focusing on the Reflection of the Scholar-Beauty Romance Pattern

Ou, Li-chuan*

Abstract

The Dream of the Red Chamber counts the *Romance of West Chamber* and *Peony Pavilion* as Scholar-Beauty romances, and has deep reflection on their common desire discourse and narrative pattern. This paper reconsiders the reflections proposed in the novel. First, I clarify the difference between the romance novels and romantic traditional Chinese operas (戲曲), and show that what *The Dream of the Red Chamber* addresses is the novel genre rather than Chinese opera genre. Then, the reflection proposed through the mouth of Grandmother Jia (賈母) is carefully analyzed. Contrary to the usual claim that this opinion is dogmatic, repressive and trite, this reflection is comprehensive, deep and indeed the attitude of *The Dream of the Red Chamber* towards the novel genre of Scholar-Beauty romances. As a result, I confirm that Cao Xue-qin (曹雪芹) consciously refutes the beauty ideal and romantic love as embodied in Scholar-Beauty romances.

Keywords: *The Dream of the Red Chamber*, scholar-beauty romances, the Romance of West Chamber, Peony Pavilion, Reddie(紅娘)

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