臺大文史哲學報　第七十五期
2011年11月　　頁121~160
臺　灣　大　學　文　學　院

論《紅樓夢》與中晚唐詩的血緣系譜與美學傳承*

歐　麗　娟**

摘　要

歷來的《紅樓夢》詩歌研究，必須作「詩論」與「詩作」的範疇區分，蓋書中有關詩歌的概念與實踐存在著一種矛盾統一的偽形結構，亦即概念上以格調派「詩必盛唐」之正統價值觀為宗，實踐上則以反雅趨變的性靈為旨趣。本文針對後者聚焦於詩歌作品之美學溯源的考察，從詩句化用、風格趨向、意象表現、審美範式等方面，尋繹其創作實踐與傳統詩歌美學的傳承系譜，由此建構出中晚唐血統為《紅樓夢》提供主要審美風格的實質構成要素。包括：在詩句化用對象上以李賀為最大宗，在風格傾向上以綺靡秀媚、清新纖巧、感傷衰颯為主流，在意象表現上則突出了飛絮、殘花、落日、破月的離喪物性，由「不選格調，專事情景」的創作取向在題材上提供了同調之高相容性，而造成詩情、詩料的雙重近似。至於中晚唐詩人於創作心理上，因身當末世事業無成而被迫面對存在意義的重估，導致相對於初盛唐渾涵之「正」而趨於纖巧之「變」，所蘊含的末世心理特質也恰與《紅樓夢》之敘寫背景相當，更解釋了《紅樓夢》詩歌藝術追求的深層動因，故為其精神血脈的真實歸趨。

關鍵詞：紅樓夢　中晚唐詩　李賀　香奩體　正變觀

100.01.25 收稿，100.06.22 通過刊登。

*　本文為國科會研究計畫 NSC 94-2411-H-002-063- 之部分研究成果，謹此致謝。

** 國立臺灣大學中國文學系教授。

一、前言

《紅樓夢》是一部詩化甚深的小說。這固然是如浦安迪（Andrew H. Plaks）所指出，晚近末世的藝術家掙扎著要界定他們與古老文化遺產的關係，而作爲「文人小說」的深化，《紅樓夢》自然無法免除這樣的「文化負擔」，因此也必須與此一古老文化遺產中最重要的抒情詩發生緊密的關聯[1]；然而，與同爲「奇書」的《三國演義》、《水滸傳》、《金瓶梅》、《西遊記》、《儒林外史》等明清長篇小說相較，雖然在修辭特徵上都具備「把詩詞韻文插入於故事正文敘述中的寫法」[2]，但《紅樓夢》的詩歌血緣實遠遠過之，詩詞並非「嵌入」而是「滲入」，化爲情節意境與形式結構的肌理血肉，因此脂硯齋道：「余所謂此書之妙，皆從詩詞句中泛出者，皆係此等筆墨也。」[3]可以說，把握書中的詩詞筆墨，乃是真切領略「此書之妙」的必要法門。

至於這些爲曹雪芹所取資摹借的「詩詞句」，並非來自歷代的作品總匯，而是有其特定的對象範圍。首先，就奇書體的共通特徵而言，一如毛宗崗在重編《三國演義》時刪減後所剩的兩百多首詩裡，有一半是從唐、宋名家之作中原封不動地移用過來的，顯示他在處理小說這方面修辭結構時，想保持一種壯觀權威感[4]；同樣地，曹雪芹在《紅樓夢》中大致也反映了這樣的品味與引文現象，甚至有學者發現「雪芹爲書中人取名，用元人詩很少，多取之唐、宋詩中」[5]，可見唐、宋詩以其成熟而豐富的藝術質量，成爲傳統抒情詩歌的經典代表。然而嚴格說來，《紅樓夢》裡有關詩歌的概念與實踐，絕非「唐、宋詩」的籠統範圍所能解釋。以書中人物的作品表現而言，曾有學者認爲：「從總體上說，《紅樓夢》中的七絕多有唐人韻味，即使其詩句並沒有借鑒唐人，但其格調、韻味還是以酷似唐人之處爲多。」[6]至於前述所及的人物命名，經由初入詩門之

1 引自蕭馳，《中國抒情傳統》（臺北：允晨文化公司，1999），頁 279。

2 此一敘事修辭型態，參〔美〕浦安迪，《中國敘事學》（北京：北京大學出版社，1996），頁 107。

3 甲戌本第 25 回評語，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 478。

4 〔美〕浦安迪，《中國敘事學》，頁 112-113。

5 金啟孮，〈《紅樓夢》人名研究〉，《紅樓夢學刊》總第三輯（天津：百花文藝出版社，1980），頁 149。

6 于景祥，〈《紅樓夢》運用多種詩歌體式的傑出成就〉，《紅樓夢學刊》1997 第 2

香菱的舉證，引經據典地明確指出寶玉、寶釵這二寶名字之來歷乃出自唐詩，所謂：

> 前日我讀岑嘉州五言律，現有一句說「此鄉多寶玉」，怎麼你倒忘了？後來又讀李義山七言絕句，又有一句「寶釵無日不生塵」，我還笑說他兩個名字都原來在唐詩上呢。（第62回）

連「寶玉」[7]、「寶釵」[8]這種古典詩詞中常見的孤立詞語都與唐詩發生關聯，在小說敘事的話語表層上產生血緣傳承的脫胎形跡，顯然就表現出一種對唐代詩歌的特殊依戀與傾心倚重。以致評點家注意到：「黛玉與香菱論詩，哆口盛唐而薄宋。」[9]已然探得《紅樓夢》中詩歌價值體系的唐宋優劣觀，獨尊唐詩的取向明確可徵。整體言之，就《紅樓夢》詩歌藝術之取資奧府與價值趨向而言，「唐詩」都是其直系血脈之所由，不獨七絕而已。

但僅僅確立《紅樓夢》之獨尊唐詩仍是不夠的。更進一步加以精細區辨，唐代詩歌發展之時間跨度長達三百年，其間又歷經種種門風流派與美學思潮之演變，往往在風格意境上呈現極其懸殊之差異，故清汪琬以「正變繫乎時」的傳統詩論角度，將「昌明博大，盛世之文也；煩促破碎，衰世之文也；顛倒諓謬，亂世之文也」[10]的判準移用於唐詩的分期界劃，認爲：「有唐三百年詩，有初盛中晚之分，論者皆以初盛爲詩之正，中晚爲詩之變，所謂以時云云也。」[11]這樣的一種「唐詩正變觀」正是奠立《紅樓夢》中詩歌價值論與實踐美學之多維辯證狀態的基礎。先行的研究已經釐清了《紅樓夢》的詩論與詩作乃分屬格調與性靈的不同範疇，彼此平行共存而表裡矛盾統一，形成雅正其外、偏異

輯，頁 131。

7 出自岑參〈送張子尉南海〉之「此鄉多寶玉，甚莫厭清貧」，劉開揚，《岑參詩集編年箋注》（成都：巴蜀書社，1995），頁 782。

8 出於李商隱〈殘花〉之「殘花啼露莫留春，尖髮誰非怨別人。若但掩關勞獨夢，寶釵何日不生塵」，劉學鍇、余恕誠，《李商隱詩歌集解》（臺北：洪葉文化事業有限公司，1992），頁 1593。書中則將「何日」引作「無日」，屬於全書中常見的義近之誤。

9 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 73。

10 清・汪琬，〈文戒示門人〉，《堯峰文鈔》卷1，景印《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986），冊1315，頁210。

11 清・葉燮，《汪文摘謬》，《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版公司，1989），冊204，頁762。

其內的「僞形」（Pseudomorphosis）結構，前述「黛玉與香菱論詩，哆口盛唐而薄宋」，即隱隱觸及「詩必盛唐（以上）」的格調派取向，是爲詩論層面對正統權威與主流詩學的服從；然而書中詩歌作品所實踐的美感特質卻是以中晚唐詩爲旨歸，是爲創作層面反雅趨變的性靈表現[12]。

其中，有關《紅樓夢》詩論層面宗雅法正的格調說內涵已獲得充分論證，至於支撐該僞形結構之實質內裏的中晚唐詩歌，其何以成爲《紅樓夢》契入深造的主要審美範疇，又如何具體地展開互文對話，則尚待更全面的擘析。針對書中的創作實踐探本溯流，追蹤其藝術風格的歷史資源與美學意義，此即本文的撰述旨趣所在。

二、詩句化用：奪胎換骨的藝術禮讚

整體言之，在《紅樓夢》涉及價值判斷的詩論層面上，屈就於正統觀之下而遭受貶抑的都是中晚唐詩人，包括：李賀被視爲「不好務正，專好奇詭仙鬼」之流（第七十五回），白居易所自許的「詩魔」乃被寶釵借以非難香菱沉迷於作詩寫字的不務正業（第四十二回），李商隱則被林黛玉直接貶斥道「我最不喜歡李義山的詩」（第四十回），而溫庭筠、曹唐更被賈政用以類比賈寶玉與賈環，譏之爲「發言吐氣總屬邪派，將來都是不由規矩準繩，一起下流貨」，屬於「難以教訓」的「二難」（第七十五回）。所謂「不由規矩準繩」，正與「不好務正」、「邪派」、「下流貨」以同義詞互相定義的方式反覆申說，清楚揭示這些中晚唐詩人的非正統地位。

但奇特的是，無論是作者範疇或是文本範疇，所呈現的主要都是中晚唐詩所烙下的美學印記。以作者範疇而言，作爲《紅樓夢》中眾多詩詞韻文之代筆者，曹雪芹本身詩作之偏嗜風格，無疑也是書中詩作風格的可能來源。我們發現：在其至交敦誠的詩學判斷裡，曹雪芹的詩歌風格或創作旨趣，毋寧是更接近中唐詩人李賀的，觀其《四松堂集》相關贈詩中一再宣稱「愛君詩筆有奇氣，直追昌谷破籬樊」（〈寄懷曹雪芹霑〉）、「詩追李昌谷」（〈荇莊過草堂命酒聯句，即檢案頭《聞笛集》爲題，是集乃余追念故人，錄輯其遺筆而作也〉）的說法，乃至曹雪芹死後，依然以「牛鬼遺文悲李賀」（〈輓曹雪芹〉二首之一）爲哀輓之詞，益發可以印證此點。而清宗室的永忠〈因墨香得觀紅樓夢小說弔雪芹三絕句姓曹〉之二有句云：「三寸柔毫能寫盡，欲呼才鬼一中之。」

12 詳參歐麗娟，〈《紅樓夢》中詩論與詩作的偽形結構——格調說與性靈派的表裡糾合〉，《清華學報》第41卷第3期（2011年9月）。

（見《延芬室集》稿本第十五冊）其實也是將曹雪芹之詩學淵源通向於號稱「詩鬼」之李賀的認定[13]。尅就曹雪芹之手筆以觀其究竟，其表現正是如此。曹雪芹本人之詩作雖然僅留下不成篇章的一聯斷句，倖存於敦誠《四松堂集・鷦鷯庵筆麈》之記載：

> 余昔為《白香山琵琶行》傳奇一折，諸君題跋，不下幾十家。曹雪芹詩末云：「白傅詩靈應喜甚，定教蠻素鬼排場。」亦新奇可誦。曹平生為詩大類如此，竟坎坷而終。[14]

李賀詩所特有的「明暗互換、日夜翻轉，陰陽顛倒、人鬼不分」的表現手法[15]，可謂在此獲得了一系直下的嫡傳，無怪有學者評「定教蠻素鬼排場」一句爲「纖弱怪誕」[16]。既然「曹平生爲詩大類如此」，則「直追昌谷」、「詩追李昌谷」、「欲呼才鬼」與「牛鬼遺文悲李賀」之說皆是言不虛設，足爲對曹雪芹一生詩藝的總括，也爲其詩歌整體風格指引了明確的方向。

事實上，除了這兩句洩漏天機的滄海遺珠之外，欲窺其創作趨向或審美追求，於《紅樓夢》中也提供了不少線索，最彰著顯明之例證乃見諸第七十五回〈賞中秋新詞得佳讖〉一段：

> 賈環近日讀書稍進，其脾味中不好務正也與寶玉一樣，故每常也好看些詩詞，專好奇詭仙鬼一格。

其中爲賈寶玉與賈環所同好的「奇詭仙鬼一格」，無疑正是李賀「長吉體」的另一個說法；而「脾味中不好務正」的斷語，又恰恰是爲了符合《紅樓夢》表面上尊崇傳統詩教之正統觀而來的一種「正言若反」的說辭，乃是《紅樓夢》中詩論與創作之悖反現象所形成的僞形結構的具體表現，此點已見諸另文的分

---

13 所謂「才鬼」，一說指死後的曹雪芹，所謂：「『才鬼』與第三首中『才人』皆指雪芹，就其身後與生前而言。」蔡義江，《紅樓夢詩詞曲賦評注》（北京：團結出版社，1995），頁475。不過，唐朝的李賀因與超現實鬼魂世界的關聯，被宋人喻為「鬼才」或「鬼仙」，自謂致力於「筆補造化天無功」（〈高軒過〉）的努力，而永忠筆下所讚譽的曹雪芹，亦是同樣在《紅樓夢》中展現了「三寸柔毫能寫盡」、「渾沌一時七竅鑿」這種搜魂奪魄、登峰至極的藝術魅力，若將其中「三寸柔毫」與「七竅鑿」的說法逗引起來，即形成「三寸柔毫七竅鑿」之句，正恰恰與李賀自許的「筆補造化天無功」意義完全一致；則此「才鬼」似乎便是「鬼才」的同義語，其中同時寓有對應於李賀的指涉。

14 一粟編，《紅樓夢卷》，卷1，頁6。

15 詳參歐麗娟，《唐詩的樂園意識》（臺北：里仁書局，2000），頁383。

16 鄧雲鄉，《紅樓夢導讀》（石家莊：河北教育出版社，2004），頁120。

析。至於第七十八回在晴雯死後，賈寶玉以其哀戚痛憤所傾力撰寫的〈芙蓉女兒誄〉，更是直接效法「李長吉被詔而爲記」之傳說，將小丫頭所杜撰的晴雯升天司花與李賀被詔至天庭修白玉樓牓文相提並論，並悉心模仿杜牧〈李賀集序〉之句式風格而成。舉此犖犖大者，即可略知曹雪芹與其《紅樓夢》師承李賀的用心。此所以不僅是全書之「神話想像、以樂寫哀」等整體的結撰手法與藝術性格可一般性地通往李賀創作精神[17]，書中詩句在意象、造境、句法上，更具體而明確地處處閃現李賀的遺傳基因；連類所及，繼承「長吉體」的晚唐詩人陣容中，張碧、蔡京、杜牧、李商隱等作家也都提供若干創作資源，化入人物筆下逼顯出炫目驚心的世紀末華麗。

不過應該進一步分判的是，書中援取唐詩的方式包含了「引述」與「化用」這兩種，在詩論之價值範疇與詩作之美學範疇所矛盾共構的僞形結構下，對唐詩的「引述」與「化用」也被賦予不同的功能以分別對應，並不能混同地一概而論。質言之：以前八十回爲範圍，原句「引述」者統計約有九十多次，通常是用以支援詩論層面，透過或褒或貶而殊途同歸地證成「詩必盛唐（以上）」的格調派價值觀；至於經過取捨鎔裁的「化用」則是滲入作品血肉，透過詩句篇什的奪胎換骨與情景意境的點染營造而煥發性靈取向的審美旨趣。本文既是探討書中詩歌作品的美學基因，故以「化用」的部分爲處理對象。爲醒眉目起見，以下先依照「詩句」與「意境」兩個範圍分別列表，按詩人之時代先後爲序，以集中呈現書中所仿擬的中晚唐詩資源狀況。[18]

表一

詩 句	回數	主要擬仿對象	
花謝花飛飛滿天，紅消香斷有誰憐	27	中唐李賀〈上雲樂〉:「飛香走紅滿天春。」	*
凍臉有痕皆是血	50	中唐李賀〈楊生青花紫石硯歌〉:「傭刓抱水含滿脣，暗灑萇弘冷血痕。」	*

17 其說見呂啟祥，〈筆補造化　穿幽入仄——《紅樓夢》與李賀詩〉，《紅樓夢會心錄》（臺北：貫雅出版社，1992），頁152-171。

18 暫據《詩論紅樓夢》（臺北：里仁書局，2001）一書所整理。表格中最後一欄註記有＊符號者，乃僅見於該書之例，各化擬關係之詳細論證請參其文；其餘見蔡義江《紅樓夢詩詞曲賦評注》等。

離塵香割紫雲來	50	中唐李賀〈楊生青花紫石硯歌〉:「踏天磨刀割紫雲。」	
腸斷烏騅夜嘯風	64	中唐李賀〈馬詩二十三首〉之十:「催榜渡烏江，神騅泣向風。」	
花解憐人花也愁	70	中唐李賀〈金銅仙人辭漢歌〉:「天若有情天亦老。」	*
霧裏煙封一萬株	70	中唐李賀〈昌谷北園新筍四首〉之二:「露壓煙啼千萬枝。」	*
烘樓照壁紅模糊	70	中唐李賀〈河南府試十二月樂詞‧四月〉:「依微香雨青氛氳，膩葉蟠花照曲門。」	*
一聲杜宇春歸盡	70	中唐李賀〈致酒行〉:「雄雞一聲天下白。」	*
嫁與東風春不管	70	中唐李賀〈南園〉:「可憐日暮嫣香落，嫁與春風不用媒。」	
好風頻借力， 送我上青雲	70	中唐李賀〈春懷引〉:「柳結濃煙花帶重。……憑仗東風好相送。」(《全唐詩》卷 394)	*
〈姽嫿詞〉	78	中唐李賀〈會稽歌〉、白居易〈長恨歌〉 晚唐溫庭筠〈擊甌歌〉	
憔悴花遮憔悴人， 花飛人倦易黃昏	70	中唐白居易〈紫薇花(中書寓直)〉:「獨坐黃昏誰是伴？紫薇花對紫薇郎。」(《全唐詩》卷 442)	*
叱咤時聞口舌香	78	中唐白居易〈江南喜逢蕭九徹因話長安舊遊戲贈五十韻〉:「私語口脂香。」(《全唐詩》卷 462)[19]	
伏象千峰凸， 盤蛇一徑遙	50	中唐韓愈〈詠雪贈張籍〉:「岸類長蛇攪，陵猶巨象亟。」(《全唐詩》卷 343)	

19 吳恩裕《有關曹雪芹十種》據《四松堂集》卷五云：「吾宗紫幢居士〈麗人詩〉中有『脂香隨語過』之句，較之『夜深私語口脂香』猶覺艷媚無痕。」認為此乃脫胎於敦誠友人之詩句，引自余英時，〈敦敏、敦誠與曹雪芹的文字因緣〉，《紅樓夢的兩個世界》（臺北：聯經出版公司，1996），頁159。然白居易詩之淵源誠不可抹煞，其中的「夜深私語口脂香」乃於白詩原句上添「夜深」二字而成。

反認他鄉是故鄉	1	中唐賈島〈渡桑乾〉:「無端更渡桑乾水，卻望幷州是故鄉。」(《全唐詩》卷 574)	
紅樓夢	5	晚唐蔡京〈詠子規〉:「凝成紫塞風前淚，驚破紅樓夢裏心。」(《全唐詩》卷 472)[20]	
處處風波處處愁	40	晚唐薛瑩〈秋日湖上〉:「煙波處處愁。」(《全唐詩》卷 542)	
〈芙蓉女兒誄〉	78	晚唐杜牧〈李賀集序〉	
曉籌不用雞人報	22	晚唐李商隱〈馬嵬二首〉之二:「無復雞人報曉籌。」	
倩影三更月有痕	37	晚唐李商隱〈杏花〉:「墻高月有痕。」	
自是霜娥偏愛冷	37	晚唐李商隱〈霜月〉:「青女素娥俱耐冷。」	
玉燭滴乾風裏淚	37	晚唐李商隱〈無題〉:「蠟炬成灰淚始乾。」	*
〈紫菱洲歌〉前半首[21]	79	晚唐李商隱〈七月二十九日重讓宅讌作〉之前半首:「露如微霰下前池，風過迴塘萬竹悲。浮世本來多聚散，紅蕖何事亦離披？」	*
天上人間兩渺茫	50	晚唐曹唐〈大遊仙詩‧玉女杜蘭香下嫁於張碩〉(《全唐詩》卷 640)[22]	*

20 全詩云:「千年冤魄化為禽，永逐悲風叫遠林。愁血滴花春艷死，月明飄浪冷光沉。凝成紫塞風前淚，驚破紅樓夢裏心。腸斷楚詞歸不得，劍門迢遞蜀江深。」周汝昌指出:「尤奇者，領聯『愁血滴花春艷死，月明飄浪冷光沉』十四字，若移以狀黛玉，可謂貼切。蓋此十四字若持與『冷月葬花魂』五字對看，何其息息相通。」遂爾斷言道:「考『紅樓夢』一語之來歷，終不能置蔡詩於不論也。」周汝昌，〈紅邊小綴〉，《紅樓夢學刊》1979年第1輯，頁202。

21 詩云:「池塘一夜秋風冷，吹散芰荷紅玉影。蓼花菱葉不勝愁，重露繁霜壓纖梗。」

22 此句雖然是直接原貌出自曹唐詩，本非一般意義的鎔裁化用，然而作為人物創作的有機組成部分，卻缺乏「引述」的相關必要條件，以致未明其來源者即容易發生誤判，如蔡義江認為此句燈謎詩「用的就是南唐李煜〈浪淘沙〉詞『別時容易見時難，流水落花春去也，天上人間』和白居易〈長恨歌〉『含情凝睇謝君王，一別音容兩渺茫』中的詞語和意思」，見《紅樓夢詩詞曲賦評注》，頁256。故就其所屬之創作

兩首缺文〈秋〉詩	75	晚唐曹唐、溫庭筠	
鸞音鶴信須凝睇	50	晚唐羅隱〈淮南高駢所造迎仙樓〉:「鸞音鶴信杳難迴。」(《全唐詩》卷 657)	
花落人亡兩不知	27	晚唐韓偓〈傷亂〉:「誰在誰亡兩不知。」(《全唐詩》卷 681)[23]	
輕寒風剪剪	76	晚唐韓偓〈寒食夜〉(一作〈夜深〉):「惻惻輕寒翦翦風。」(《全唐詩》卷 683)	
〈五美吟〉	64	晚唐王渙〈惆悵詩十二首〉(《全唐詩》卷 690)[24]	*
假作真時真亦假，無爲有處有還無	1	晚唐杜荀鶴〈空閑二公遞以禪律相鄙因而解之〉:「象外空分象外象，無中有作有中無。」(《全唐詩》卷 692)[25]	
何處梅花笛	50	晚唐韋莊〈舊居〉:「不知何處笛？一夜叫梅花。」(《全唐詩》卷 700)[26]	
天機燒破鴛鴦錦	70	晚唐徐夤〈剪刀〉:「綠窗裁破錦鴛鴦。」(《全唐詩》卷 710)	*
綠蠟春猶捲	18	晚唐錢珝〈未展芭蕉〉:「冷燭無煙綠蠟乾，芳心猶捲怯春寒。」(《全唐詩》卷 713)	
落絮輕沾撲繡簾	27	晚唐張泌〈春晚謠〉:「凌亂楊花撲繡簾。」(《全唐詩》卷 742)	*
沁梅香可嚼	50	晚唐齊己〈夏日草堂作〉:「梅杏嚼紅香。」(《全唐詩》卷 838)[27]	

範疇歸入「化用」類型，而較特殊耳。

23 參李振中，〈《紅樓夢》中的晚唐五代詩詞情蘊〉，《紅樓夢學刊》2010年第2輯，頁114。

24 從內容題材、主題內涵、形式體制、組織結構或表現風格各方面，在在可證王渙〈惆悵詩十二首〉乃是林黛玉〈五美吟〉的直系血親。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。

25 李振中，〈《紅樓夢》中的晚唐五代詩詞情蘊〉，頁111。

26 李振中，〈《紅樓夢》中的晚唐五代詩詞情蘊〉，頁112。

27 李振中，〈《紅樓夢》中的晚唐五代詩詞情蘊〉，頁116。

表二

意 境	回數	主要脫化對象	
史湘雲香夢沉酣，四面芍藥花飛了一身，滿頭臉衣襟上皆是紅香散亂，手中的扇子在地下，也半被落花埋了	62	中唐李賀〈靜女春曙曲〉:「錦堆花密藏春睡。」	*
寶玉走到沁芳閘橋邊桃花底下一塊石上坐著，展開《會真記》，「正看到『落紅成陣』，只見一陣風過，把樹頭上桃花吹下一大半來，落的滿身滿書滿地都是。」	23	中唐李賀〈將進酒〉:「況是青春日將暮，桃花亂落如紅雨。」 中唐劉禹錫〈百舌吟〉:「花枝滿空迷處所，搖動繁英墜紅雨。」(《全唐詩》卷 356)	*
稻香村「有幾百株杏花，如噴火蒸霞一般」	17	中唐韓愈〈桃源圖〉:「種桃處處惟開花，川原近遠蒸紅霞。」(《全唐詩》卷 338)	*
四面粉妝銀砌，忽見寶琴披著鳧靨裘站在山坡上遙等，身後一個丫鬟抱著一瓶紅梅	50	中唐元稹〈酬樂天雪中見寄〉:「石立玉童披鶴氅，臺施瑤席換龍鬚。……鏡水遶山山盡白，琉璃雲母世間無。」(《全唐詩》卷 417)[28]	
賈璉送黛玉往揚州，鳳姐與平兒於夜間睡下時「屈指算行程該到何處。」	13	中唐白居易的題壁詩:「忽憶故人天際去，計程今日到梁州。」(白行簡〈三夢記〉)	脂批
林黛玉吩咐紫鵑:「看那大燕子回來，把簾子放下來，拿獅子倚住。」	27	中唐白居易〈仲夏齋居偶題八韻寄微之及崔湖州〉:「褰簾放巢燕，投食施池魚。」(《全唐詩》卷 447)	*

28 參林方直，〈《紅樓夢》中的實境與借境〉，載《紅樓夢研究集刊》第十一輯（上海：上海古籍出版社，1983），頁114。

林黛玉在月洞窗內坐了，只見窗外竹影映入紗來，滿屋內陰陰翠潤，几簟生涼。黛玉無可釋悶，隔窗逗鸚鵡作戲，又將詩詞教與他念	35	中唐白居易〈人定〉:「坐久吟方罷，眠初夢未成。誰家教鸚鵡，故故語相驚。」(《全唐詩》卷 448） 晚唐張碧〈美人梳頭〉:「鸚鵡偷來話心曲，屏風半倚遙山綠。」(《全唐詩》卷 469）[29]	*
大觀園中落紅成陣，林黛玉掃花葬花	23	晚唐詩人張碧〈惜花三首〉之一:「千枝萬枝占春開，彤霞著地紅成堆。一窖閑愁驅不去，殷勤對爾酌金杯。」 其三:「朝開暮落煎人老，無人爲報東君道。留取穠紅伴醉吟，莫教少女來吹掃。」(《全唐詩》卷 469）	*
鳳姐拉過劉姥姥來，「將一盤子花橫三豎四的插了一頭。賈母和眾人笑的了不得。」	40	晚唐杜牧〈九日齊山登高〉:「塵世難逢開口笑，菊花須插滿頭歸。」 晚唐崔道融〈春題二首〉之一:「路逢白面郎，醉插花滿頭。」(《全唐詩》卷 714）	*
寶釵在抄檢大觀園後遷出蘅蕪苑，房內搬的空落落的，寂靜無人。寶玉乍見大吃一驚，回思過去「各處房中丫鬟不約而來者絡繹不絕」、如今卻半日無人來往的蕭索景況，又「俯身看那埂下之水，仍是溶溶脈脈的流將過去」，因想:「天地間竟有這樣無情之事！」並意識到園中之人不久都要散的了	78	中唐劉長卿〈時平後送范倫歸安州〉:「洛陽舉目今誰在，潁水無情應自流。」(《全唐詩》卷 151） 晚唐杜牧〈金谷園〉:「繁華事散逐香塵，流水無情草自春。」(《全唐詩》卷 525） 晚唐崔塗〈春夕〉:「水流花謝兩無情。」(《全唐詩》，卷 679）[30]	*

29 林黛玉隔窗調鸚鵡之意境雖常見於《花間集》，見蕭馳，〈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》，頁312。然追蹤躡跡，實由中晚唐肇其端緒，始成流脈。

30 參歐麗娟，〈薛寶釵論——對《紅樓夢》人物論述中幾個核心問題的省思〉，《紅樓夢人物立體論》（臺北：里仁書局，2006）。

林黛玉「便倚著房門出了一回神，……不覺出了院門，一望園中，四顧無人。」	25	晚唐李商隱〈訪人不遇留別館〉:「閑倚繡簾吹柳絮，日高深院斷無人。」	脂批

統合以上兩表,《紅樓夢》文本中仿擬脫化自中晚唐詩者共計四十六處，佔總量一百五十多處的四分之一強;而以李賀爲最受青睞的仿擬對象,達十三處之多，兩倍於居次的李商隱，更遠勝於其他中晚唐詩人。就「表一」所彙整書中詩翁之乞靈於李賀者，則以林黛玉的七次化用居冠，尤其〈桃花行〉一篇最是透過模擬、奪換、融攝的方式集中表現對李賀的禮讚；尤有甚者，此一長吉體詩歌美學遍及於所有人物筆下，即使第七十回薛寶釵〈臨江仙・詠柳絮〉中刻意翻案的「好風頻借力，送我上青雲」,也是出自李賀〈春懷引〉的「憑仗東風好相送」,而薛寶琴所作〈詠紅梅花得「花」字〉一詩，表面上充滿對紅梅花之穠艷如仙的讚美，所謂:「疏是枝條艷是花，春妝兒女竟奢華。閑庭曲檻無餘雪，流水空山有落霞。幽夢冷隨紅笛袖，遊仙香泛絳河槎。前身定是瑤臺種，無復相疑色相差。」(第五十回)但仍有學者從詩讖的角度，認爲詩的主旨是由吟詠梅花之艷色幽香幻想游仙體驗，於仙界奇聞中寄寓了身世落寞之感，在生命追求的同時寄託著對生命的哀輓，因此「與李賀詩風比較接近」[31]。

所謂「長吉體」的詩歌風格，乃是能將出乎尋常、甚至虛荒誕幻的超現實意象處理得美好動人、倩麗華艷，而將「怪異(或奇詭)」與「美好(或穠麗)」鎔鑄於一爐時，所形成的即爲「哀艷」或「奇麗」的藝術造境[32]，清代詩評家所謂：李賀「皆以極艷之詞，寫極慘之色」[33]，正是營造「哀艷」風格之手法的最佳詮釋。在李賀吸收了當代風尚[34]進而成爲創體之後，除了李商隱以〈效長吉〉爲題直揭師承關係，而最爲人所知之外，表列中一般讀者較爲陌生的張碧與蔡京也屬同門傳人。胡應麟認爲張碧與李賀同期且同調，道:「張碧差後長吉，亦頗相似。」[35]然而根據考證，張碧並非中唐時人，其實應該生活於唐末

31 梅新林，《紅樓夢哲學精神》(上海：學林出版社，1997)，頁169。

32 詳細論證參歐麗娟，《詩論紅樓夢》，第1章第1節，頁18-20。

33 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)，頁2080。

34 參范之麟，〈詩壇風尚對李賀詩歌風貌的影響〉，《唐代文學論叢》總第三輯(西安：陝西人民出版社，1983)。

35 明・胡應麟，《詩藪》(臺北：正生書局，1973)，〈內編〉卷3，頁54。

五代初[36]，其詩集自序云：「碧嘗讀李長吉集，謂春拆紅翠，霹開蟄戶，其奇峭者不可及也。」[37]在透過閱讀並有所心儀的直接關係下，其作品風格亦確實極近似李賀，於今尚存之十六首詩篇中，同樣表現出「人命至促，好景盡虛，故以其哀激之思，變爲晦澀之調，喜用鬼字、泣字、死字、血字如此之類」[38]的特點，諸如：「風昏晝色飛斜雨，冤骨千堆髑髏語。……漢祖區區白蛇死」(〈野田行〉)、「金毛泣怕春江死」(〈春遊引三首〉之三)、「秋風吹落橫波血」(〈古意〉)、「神農女媧愁不言，蛇哭老媼啼淚痕。……西楚寒蒿哭愁鬼」(〈鴻溝〉)等等。至於蔡京〈詠子規〉作爲「紅樓夢」一詞之最早源頭，詩中「愁血滴花春艷死，月明飄浪冷光沉」十四字更被視爲與「冷月葬花魂」息息相通，在在可見諸家的「類長吉體」都極爲顯著。

既然詩歌的時代風格本不妨「論其大概耳」[39]，則整體說來，在宋代嚴羽特別拈出「李長吉體」，以「玉川之恢，長吉之瑰詭，天地間自欠此體不得」而確立爲一家數[40]之前，李賀已然以鮮明獨特的藝術表現澆溉滋養了眾多不甘囿於世俗藩籬的慧心靈根，並開枝散葉地蔚爲晚唐詩審美風格的有力派別；復以其他存在於中唐與晚唐之間若干詩歌話語的近似性乃至延續性（請參下文各節的引證），也就構成本文將「中晚唐」概括爲言的主要基礎。

三、《紅樓夢》中詩歌之審美取向

除了上述單句之間直接對應的鎔裁化用外，《紅樓夢》中諸詩翁本身的書寫特色，整體上與本質上更是明顯趨向於中晚唐詩歌氣象。歸納起來，中晚唐詩作爲《紅樓夢》詩歌實踐層次上反雅趨變的主要依據，可以進一步細分爲三種彼此各有側重、卻又互相連結並存的內容特質，以下即分別論之。

---

36 陳尚君，〈張碧生活時代考〉，《唐代文學叢考》（北京：中國社會科學出版社，1997），頁338-343。

37 宋・計有功著，王仲鏞校箋，《唐詩紀事校箋》（北京：中華書局，2007），卷45，頁1543。

38 明・王思任，〈李賀詩解序〉，清・王琦等，《李賀詩注》（臺北：世界書局，1996），頁1。

39 所謂：「盛唐人詩，亦有一二濫觴晚唐者；晚唐人詩，亦有一二可入盛唐者，要當論其大概耳。」宋・嚴羽著，郭紹虞校釋，《滄浪詩話校釋》（臺北：里仁書局，1987），〈詩評〉，頁143。

40 同前注，頁180。

（一）綺靡秀媚

首先，脂硯齋對書中詩歌往往以「綺靡秀媚」之類的香倩語作批，並歸諸晚唐詩人韓偓「香奩體」的沾漑滋養。例如當第一回書方開卷之際，於賈雨村口占而成一首〈中秋詩〉[41]處，脂硯齋便即點示道：

> 這是第一首詩。後文香奩閨情皆不落空。[42]

至於賈雨村隨後高吟之「玉在匱中求善價，釵於奩內待時飛」一聯，脂批也指出「偏有些脂氣」[43]；果然於第十七回大觀園題詠時，寶玉爲沁芳亭作了一副對聯「繞堤柳借三篙翠，隔岸花分一脈香」，脂硯齋在此又點出其美學風格之旨歸，評曰：

> 恰極，工極，綺靡秀眉（媚），香匳正體。[44]

甚至在寶玉爲稻香村所作的「好雲香護采芹人」一句下，脂硯齋又批云：

> 采風采雅都恰當。然冠冕中又不失香匳格調。[45]

都恰恰與第一回之脂評相映襯。各處頻繁提及的「香匳體」，乃得名於晚唐詩人韓偓所作的《香奩集》，爲宋朝詩論家嚴羽所區分詩歌風格之一體，其注云：「韓偓之詩，皆裾裙脂粉之語，有《香奩集》。」[46]可見《紅樓夢》中灌注了多少香奩閨情，滋蔓了多少晚唐詩歌綺艷倩麗之風韻。進而更有甚者，第二十三回賈寶玉所作的〈四時即事詩〉乃以「風騷妖豔之句」而爲一班輕浮子弟所愛，被寫於扇頭壁上不時吟哦賞讚。

而既然韓偓又與溫李相提並論，所謂「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」[47]，則同樣在《紅樓夢》詩學體系的正統價值觀中，遭到桂冠詩人林黛玉堂堂貶斥「我最不喜歡李義山的詩」（第四十回）的李商隱，也就連帶成爲《紅樓夢》中詩詞情韻的血脈基因之一，從而書中對人物互動關係之設計，便巧妙地假借其詩以締造惺惺

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

42 甲戌本特批，陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，頁26。

43 王府本特批，同前注，頁27。

44 己卯本批語，同前注，頁310。

45 庚辰本第17回批語，同前注，頁315。

46 宋・嚴羽著，郭紹虞校釋，《滄浪詩話校釋》，頁69。

47 清・袁枚，〈再與沈大宗伯書〉，《小倉山房文集》卷17，周本淳點校，《小倉山

相惜之情。如第十五回寫北靜王水溶見寶玉語言清朗，談吐有致，一面又向賈政道：「令郎真乃龍駒鳳雛，非小王在世翁前唐突，將來『雛鳳清於老鳳聲』，未可量也。」所引的「雛鳳清於老鳳聲」一句，乃出自李商隱〈韓冬郎即席爲詩相送，一座盡驚，他日余方追吟「連宵侍坐徘徊久」之句，有老成之風，因成二絕寄酬，兼呈畏之員外〉二首之一[48]，於此，脂硯齋批云：

妙極。開口便是西崑體，寶玉聞之，寧不刮目哉！[49]

所謂「西崑體」，乃宋初模仿李商隱之創作格調的一大詩派[50]，作品洋溢著雍容華貴、溫麗綺豔的臺閣風範，故於此應酬場合的頌美需求亦復相宜。然畢竟出自李商隱之手而猶帶綺倩風調，耽於溫柔鄉膩脂香粉的賈寶玉，勢當對一語投機的北靜王產生同我族類的好感與親近之情，果然隨後北靜王分別特贈鶺鴒香串予賈寶玉（第十六回）、賞賜茜香羅予琪官蔣玉菡（第二十八回），都受到兩人慎重收藏，也各自轉贈給唯一敬慕的黛玉與寶玉以顯其珍視寶愛，尤其茜香羅更是輾轉於北靜王⟶蔣玉菡⟶賈寶玉三者之手，透過蔣玉菡的中介，北靜王與賈寶玉以間接的方式再度結合，而無形中諸人乃連環共構爲性靈相應的一流人物。

其中，脂批所用的「綺靡秀媚」一詞還同樣再現於書中的詩評視野，第七十八回眾清客便讚美寶玉即席所作的「丁香結子芙蓉縧」一句乃「綺靡秀媚的妙」，作爲一種風格表述，即明顯回應了中晚唐的詩歌美學範疇。詩評家從安史亂後的唐詩的整體發展概要指出，「大歷以還，詩格初變，開寶渾厚之氣，漸遠漸漓，風調相高，稍趨浮響。」[51]所謂「風調浮響」，相對於開寶渾厚之氣的主要表現特徵之一即是「綺靡秀媚」，以中唐詩而言，衡諸高仲武編《中興閒氣集》（「起自至德元首，終於大歷暮年」）對中唐諸家的評論，如李希仲「詩輕靡，華勝於實」，張仲甫詩「婉媚奇巧」，鄭常詩「婉靡」，李嘉祐詩「往往涉於齊梁，綺靡婉麗」，皇甫冉「巧於文字，發調新奇」，可知曾經

房詩文集》（上海：上海古籍出版社，1988），頁1505。

48 劉學鍇、余恕誠，《李商隱詩歌集解》，頁1338。

49 甲戌本夾批，陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，頁265。

50 宋・劉攽《中山詩話》曰：「祥符天禧中，楊大年（楊億）、錢文僖（錢惟演）、晏元獻（晏殊）、劉子儀（劉筠）以文章立朝，為詩皆宗尚李義山，號『西崑體』，後進多竊義山語句。」清・何文煥輯，《歷代詩話》（臺北：漢京文化公司，1983），頁287。

51 清・紀昀總纂，《武英殿本四庫全書總目提要》（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷150《錢仲文集》，頁46。

在殷璠《河嶽英靈集》中備受重視的「氣骨」，不再是取詩的標準，代之而起的是「綺靡婉麗」的風格，卻占了主導地位[52]；非僅此也，此一主導風格一直延續到晚唐，而有「晚唐詩綺靡乏風骨」[53]之論評，上述溫庭筠、李商隱、韓偓等的詩歌特質最爲其中典型，可見其血脈相貫之痕跡。

值得進一步說明的是「綺靡秀媚」中的「媚」字。第四十回與第七十回一再出現的「水荇牽風翠帶長」一句，雖然是出自盛唐杜甫〈曲江對雨〉一詩，但風格卻被薛寶釵歸類爲「媚語」，與沉鬱頓挫之作並存於杜甫詩集中，以證詩人並非獨沽一味的多元風格；而從黃生評此句曰：「景則寂寥，詩語偏極穠麗，其俯視中晚以此。」[54]足見該句啓振中晚唐的祕響先聲，合乎全書肌骨中所滲透的中晚唐詩情，故成爲書中極少數被重複引述的詩句之一[55]。而「媚」作爲《紅樓夢》詩情的審美核心之一，同時也是《紅樓夢》詩歌評論的常用語，如第七十回的「情致嫵媚」、第七十八回的「嫵媚風流」與「綺靡秀媚」，至於第十八回寶玉應元妃之命所作〈怡紅快綠〉一詩，脂批亦謂：

> 此首可謂詩題兩稱，極工極切，極流離嫵媚。[56]

各處所輻輳交集的「媚」字，不僅是風格上的女性化表述，作爲一種「感性生命的欲望表達」，其主導傾向極具感官化、享樂化與煽情性，而帶有非正統意義[57]，更直接與內在私情（尤其是兒女之情）息息相關。劉熙載曾言：「齊、梁小賦，唐末小詩，五代小詞，雖小卻好，雖好卻小，蓋所謂『兒女情多，風雲氣少』也。」[58]羅屏繡幕中的「兒女情多」取代了天際塞上的風雲之氣，遂如元好問所暗示的，這類由口脂細語所吟成之「女郎詩」，其構成特質除了「有情」還兼具「無力」[59]，恰恰點出此種創作風格取向的一體兩面。從而在「詩

52 參任海天，《晚唐詩風》（哈爾濱：黑龍江教育出版社，1998），頁148。

53 宋・羅大經，《鶴林玉露》（臺北：臺灣開明書店，1975），卷12，頁7。

54 清・黃生，《杜詩說》（合肥：黃山書社，1994），卷8，頁309。

55 另外被重複引述的有「花氣襲人知晝暖」（第3回、第23回、第28回）、「古硯微凹聚墨多」（第48回、第76回），兩句都出於宋代陸游之手，卻也都被全書詩論體系排除於正統價值之外，故前者被批作「不務正」的「濃詞艷賦」，後者則被貶為「有趣」但「淺近不可學」。

56 己卯本第18回批語，陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，頁346。

57 參蔣繼華，《媚：感性生命的欲望表達》（上海：學林出版社，2009），頁24、51。

58 清・劉熙載，《藝概・詞曲概》，袁津琥校注，《藝概注稿》（北京：中華書局，2009），卷4，頁575。

59 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。

莊詞媚」的文類性質上，「詞化」的陰性風格也就依循此一內在邏輯而順勢躍然浮現，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。」[60]衡諸《紅樓夢》所追摹的李賀、李商隱、溫庭筠、韓偓等中晚唐詩人，都展現出高度的「詞化」傾向[61]，而果然也共稟一種來自風月情性的女性特質，這都有助於小說內蘊之閨閣化。

可以說，《紅樓夢》既出以一種「兒女小窗中喁喁」[62]的閨閣話語，在那陰盛陽衰的世界中，無論是敘事情節或詩詞歌賦都展現了陰柔（femininity）的主調；更因爲書中在談到具體的詩詞作品時，所用的評語總是「秀媚」、「風流」和「嫵媚」、「纖巧」、「清新」之類的形容詞，都與形容男性藝術的用詞形成鮮明的對比，可見此乃曹雪芹自覺的修辭策略，而中晚唐詩人的穠麗手筆實有助焉。

（二）清新纖巧

當審美重心從言志用世的慷慨氣骨轉向切身情景物事的留連品悟時，刻畫雕琢以求工妙便相應而生，故晚唐詩中功在密附的「纖細精巧」往往與綺靡婉媚並存。如歐陽修即指出：「唐之晚年，詩人無復李杜豪放之格，然亦務以精意相高。」隨後舉以明其精意並推讚爲「誠佳句也」者，即「風暖鳥聲碎，日高花影重」與「曉來山鳥鬧，雨過杏花稀」等工細纖巧之作[63]。歷代詩評中類似的見解甚多而褒貶不一，茲再引數說爲證：

- （大歷詩）工於浣濯，自艱於振舉，風幹衰，邊幅狹。[64]
- 詩至唐而盛，至晚唐而工。[65]

拈出退之山石句，始知渠是女郎詩。」借秦觀之詩句揭示該類作品的女性風格，見吳世常，《論詩絕句二十種輯注》（西安：陝西人民出版社，1984），頁84。

60 劉永濟，《詞論》（臺北：源流出版社，1982），頁81。

61 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。」見明・許學夷，《詩源辨體》（北京：人民文學出版社，1998），卷30，頁288。又：「大曆、元和後，溫、李、韋、杜漸入《香奩》，遂啟詞端。」參清・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），頁1452。

62 庚辰本第45回脂批，陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，頁623。

63 宋・歐陽修，《六一詩話》，清・何文煥輯，《歷代詩話》，頁267。

64 明・胡震亨，《唐音癸籤》（臺北：木鐸出版社，1982），卷7，頁64。

65 宋・楊萬里，〈黃御史集序〉，《誠齋集》（臺北：臺灣商務印書館，四部叢刊正

> • 曾向吟邊問古人，詩家氣象貴雄渾。雕鎪太過傷於巧，朴拙惟宜怕近村。[66]
>
> • 晚唐詩失之太巧，只務外華，而氣格卑弱。[67]
>
> • 初盛唐之詩，真情多而巧思寡，神足氣完，而色澤不屑屑也；晚唐意工詞纖，氣力彌復不振矣。[68]
>
> • 晚唐後專尚鏤鐫字句，語雖工，適足彰其小智小慧，終非浩然盛德之君子也。[69]

以迄現今學者乃將「晚唐體」解釋爲「指唐季沿而至於宋初之輕纖詩風」，認爲「晚唐體原指輕清細微詩風，爲唐末總趨向」。[70]既然「纖巧乃詩餘、小說之漸」[71]，益發可見中晚唐詩「詞化」之必然。

然而，這種女性化風格之追求若往更深的時代精神加以探究，還更包括一種由盛唐神話所帶來的影響焦慮（anxiety of influence）之下，刻意求新求變的企圖；加上傳統儒家用世理想的制約，使得事業無成的衰世士人被迫面對存在意義的重估，以求自我安頓的價值觀調整，這兩方面不但舖墊了中晚唐詩的具體走向，後者更恰恰解釋了《紅樓夢》詩歌藝術追求的深層動因。

以盛唐神話所帶來的影響焦慮而言，在「極盛難繼」[72]、「李杜已在前，縱極力變化，終不能再闢一徑」[73]的情況下，中唐以後的詩歌創作者不得不偏

編，1979），卷79，頁659。

66 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。子文見之，謂無甚高論，亦可作詩家小學須知十首〉之三，《石屏詩集》，《宋集珍本叢刊》（北京：線裝書局，2004），第72冊，卷7，頁727。

67 宋・吳可，《藏海詩話》，丁福保輯，《歷代詩話續編》（臺北：木鐸出版社，1988），頁331。

68 明・馮時可，《雨航雜錄》，《百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，1965），卷上，頁9。

69 清・黃子雲，《野鴻詩的》，丁福保輯，《清詩話》（臺北：木鐸出版社，1988），頁859。

70 趙昌平，〈從鄭谷及其周圍詩人看唐末至宋初詩風動向〉，《文學遺產》1987年第3期。

71 清・黃子雲，《野鴻詩的》，丁福保輯，《清詩話》，頁858。

72 明・胡應麟，《詩藪》，〈內編〉卷5，頁88。

73 清・趙翼，《甌北詩話》卷3，郭紹虞輯，《清詩話續編》，頁1164。

離正軌，以偏鋒異軍之勢另覓出路，許多詩評家便指出中晚唐詩歌的風格特點與美學旨趣之所由，乃是創作上尋求突破的需要：

> • 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，而斷不肯為初盛優孟，于是一代之風氣遂日遷而不窮。[74]
>
> • 詩至中晚，遞變遞衰，非獨氣韻使然也。開元、天寶諸公，詩中靈氣發洩無餘矣，中唐才子，思欲盡脫窠臼，超乘而上，自不能無長吉、東野、退之、樂天輩一派別調。然變至此，無復可變矣，更欲另出手眼，遂不覺成晚唐苦澀一派。愈變愈妙，愈妙愈衰。……晚唐人落想之妙，亦有初盛唐所不能道者，然初盛人決不肯道。[75]
>
> • 盛唐不巧。大曆以後，力量不及前人，欲避陳濁麻木之病，漸入于巧。[76]
>
> • 晚唐詩人，亦以陳言為病，……故日趨於尖新纖巧。[77]

綜合上述諸詩評家之說法加以歸納，可見中晚唐詩的創作企圖乃是「以陳言爲病」、「欲盡脫窠臼」、「欲另出手眼」、「欲避陳濁麻木之病」，因此詩歌之風格特點才會是「工巧」、「尖脆僻險」、「落想之妙」、「尖新纖巧」，這雖是相對於初盛唐渾涵淳雅之「正」而成爲偏異之「變」，但其如秋花一般的幽艷晚香之韻，卻也獨樹一幟，並成爲《紅樓夢》詩情之取資。

尌就《紅樓夢》本身以觀之，「若是果有了奇句，連平仄虛實不對都使得的」、「這些格調規矩竟是末事，只要詞句新奇爲上」（第四十八回）作爲《紅樓夢》詩論的終極創作原則，在文本外是由「白傅詩靈應喜甚，定教蠻素鬼排場」之「新奇可誦」顯發曹雪芹平生爲詩之旨趣，在文本世界裡此一美學範準尤其體現於林黛玉身上，唯一使她真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」而奪魁，雖然有林黛玉的坦言自承：「我那首也不好，到底傷於纖巧些。」李紈卻認爲：「巧的卻好，不露堆砌生硬。」故依然頂戴桂冠凌駕群芳。尤有甚者，於第七十六回的〈中秋夜大觀園即景聯句〉中，爲了壓倒史湘雲那「何等自然，何等現成，何等有景且又新鮮」的出

---

74 明・魏學洢，〈支小白新語序〉，《茅檐集》卷5。引自陳伯海主編，《唐詩學史稿》（石家莊：河北人民出版社，2004），頁525。

75 清・賀貽孫，《詩筏》，郭紹虞輯，《清詩話續編》，頁142-143。

76 清・吳喬，《圍爐詩話》卷3，同前注，頁556。

77 清・葉燮，《原詩》卷1〈內篇上〉，丁福保輯，《清詩話》，頁570。

句「寒塘渡鶴影」，林黛玉不惜過於「清奇詭譎」、「頹喪悲涼」、「頹敗淒楚」且承冒「搜奇撿怪」之虞，而構思出「新奇」的「冷月葬花魂」以相匹敵。由此可見，「新奇纖巧」誠然是《紅樓夢》之詩歌創作所自覺追求的美學風格；而新奇又不妨通往奇險詭怪，衡諸「（晚唐）進士高蟾，詩思雖清，務爲奇險，意疏理寡，實風雅之罪人」[78]之說，益可知其在正變對立關係中非屬「風雅」的偏至範疇。

雖然在表層的詩論上以「傷於纖巧」爲「不好」，恰恰符合戴復古「雕鎪太過傷於巧」等貶抑晚唐的說詞，而與林黛玉一貫之詩論立場完全一致[79]；但在真正的創作美學裡，只要「不露堆砌生硬」，「新奇纖巧」卻是《紅樓夢》詩歌美感傾向之所趨。推而擴之，此一原則更遍存於書中所涉及的各種藝術領域中，包括小說、戲曲、祭文等一皆以「新巧」爲最高典式、以「不落俗套」爲創作法則，因此處處散見「新妙」、「新鮮」、「新奇」、「新雅」、「新巧」、「清新」等以「新」爲輻輳核心的術語，以及「不落窠臼」、「另出己見」、「自放手眼」、「別開生面」、「另立排場」、「改個樣兒」等追求獨特不凡的同義詞彙[80]。可見作者面對盛清時期各種傳統藝術臻於大成局面的超越心理，也與中晚唐詩人的創作企圖與風格追求全然一致。

另一方面，中晚唐這種新奇纖巧詩風的形成與追求，並不純粹只是出於文學內部發展的影響焦慮所致，詩人的社會處境以及由此所引發的自我定位問題，也是助長與強化此一詩風的關鍵因素。李賀個人因爲仕進無望，在「二十心已朽」（〈贈陳商〉）的絕志下只得轉以創作爲精神出路，卻因脫離社會土壤而缺乏「感怨刺懟」的現實關懷，被惋惜爲「理雖不及」[81]、「只知有花草蜂蝶，而不知世間一切皆詩」[82]；此一現象隨著晚唐整體政局的持續惡化而擴大爲士人普遍的集體經驗，故戴復古所論：「陶寫性情爲我事，留連光景等兒嬉。錦囊言語雖奇絕，不是人間有用詩。」[83]並非僅僅針對李賀的「錦囊言語」

78 五代・孫光憲，《北夢瑣言》（北京：中華書局，2002），卷7，頁165。

79 這正反映出《紅樓夢》中「宗盛唐抑晚唐」的詩歌正統觀，也正是林黛玉會宣稱「我最不喜歡李義山的詩」（第40回）這樣奇特意見的原因。

80 詳參歐麗娟，《詩論紅樓夢》，第3章〈《紅樓夢》之詩論〉第3節，頁159-173。

81 唐・杜牧，〈李賀集序〉，《樊川文集》（臺北：漢京文化公司，1983），卷10，頁149。此中所謂的「理」，即下文緊接所言的「感怨刺懟，言及君臣理亂，實有以激發人意」，屬於言志範疇的社會關懷。

82 宋・張戒，《歲寒堂詩話》，卷上評李賀詩，清・何文煥輯，《歷代詩話》，頁464。

83 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，

而發，從詩題中明示範圍的「一兩家詩及晚唐詩」，可知晚唐詩也被劃入「陶寫性情」、「留連光景」的「不是人間有用詩」之屬，故敖器之即稱「李義山如百寶流蘇，千絲鐵網，綺密環妍，要非適用」[84]。其間的弔詭是，詩人之凝縮於內心與超離於社會，一方面既提升了詩歌的純藝術性，卻也難免因欠缺廣度與厚度而造成內容的侷限性，俞文豹說得好：

> 近世詩人好為晚唐體，不知唐祚至此，氣脈浸微，士生斯時，無他事業，精神技倆，悉見于詩；局促于一題，拘攣于律切，風容色澤，輕淺纖微，無復渾涵氣象。求如中葉之全盛，李杜、元白之瑰奇，長章大篇之雄偉，或歌或行之豪放，則無此力量矣。故體成而唐祚亦盡。[85]

就其中所言「無他事業，精神技倆，悉見于詩」的心理調整機制，實際上晚唐詩人本身早已親口自承，如司空圖〈力疾山下吳村看杏花十九首〉之六云：

> 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。（《全唐詩》卷 634）

杜荀鶴〈苦吟〉也說：

> 世間何事好？最好莫過詩。（《全唐詩》卷 691）

因而從杜甫晚年所開始的「吾道」意識——一種自覺到自己是個詩人、或不得不爲詩人的命運，「道」就是作爲詩人而生活下去的新認識[86]，便在晚唐詩人如杜荀鶴、薛能、皮日休、林寬、曹松、貫休等的作品中蔓延；尤其「詩業」一詞之誕生於晚唐詩壇[87]，以「藝術至上」的專業化意味而與「吾道」一詞的普及化並行，其文化意義即是詩家對人生價值追求的轉向。

而從「文章一小技，於道未爲尊」[88]到視「詩業」爲「吾道」的認知轉變，

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》，頁727。

84 見元・劉壎，《隱居通議》（臺北：廣文書局，1971），卷6，頁157。

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

86 〔日〕小川環樹，〈唐宋詩人雜談〉，收入小川環樹著，譚汝謙等編譯，《論中國詩》（香港：中文大學出版社，1986），頁120。

87 見貫休〈送李鋼赴舉〉、〈別李常侍〉，齊己〈送朱秀才歸閩〉與尚顏〈送劉必先〉等篇。清・康熙敕編，《全唐詩》（北京：中華書局，1990），卷833、835、843、848，頁9401、9415、9533、9600。

88 唐・杜甫，〈貽華陽柳少府〉，《全唐詩》卷221，頁2337。

對作品的影響則是「局促于一題，拘攣于律切，風容色澤，輕淺纖微，無復渾涵氣象」，這也與杜甫晚年產生「吾道」意識時，所寫「這些律詩均以極其內省、向心的態度爲其特色，題材亦多取自己身邊的事物」[89]的狀況相類。學界早已指出，晚唐詩人在原初的正變體系中找不到恰當的位置，回到個人的性靈與自己對話乃是唯一的出路，因此晚唐詩歌之審美主體便由盛唐向上進取、對外開拓之氣象，轉向內在的心靈深處，朝婉約細緻的境界發展[90]。基於同聲一氣、同類相求的磁吸效應，《紅樓夢》亦何嘗不然，作爲描寫兒女喁喁、家常瑣細的世情小說，本就與落日大旗、風蕭馬鳴的氣勢格格不入，於風花雪月、竹徑幽窗的細膩情懷反倒十分相宜；尤其書中眾姝隱居於大觀園的避世生活樣態，更不具備外在世界的社會基礎而完全談不上用世的企圖，以致林黛玉之以詩爲生活重心、湘雲之渾號「詩瘋子」，都與晚唐詩人的「無他事業，精神技倆，悉見于詩」相吻合，至於被嘲爲「詩魔」的香菱一進住大觀園即「滿心滿意只想作詩」，以爲洗脫庸俗塵垢之靈魂出路，最可印證。

再就作品內容來看，書中近兩百首作品裡，因題抒感、關合人物的詠物詩、燈謎詩就佔了泰半，剩下少數的詠懷之作也多侷限在個人性的悲喜感發上，的確不免「局促拘攣」之現象，都可算入晚唐「浮世榮枯總不知，且憂花陣被風欺」的「不是人間有用詩」。至於當寶玉住進大觀園之後，心滿意足所寫的〈四時即事詩〉乃是「四詩瑕瑜不掩，有明秀新艷處，有稚弱支離處，爲寶玉擬作恰好」[91]，也同樣反映「風容色澤，輕淺纖微」的寫作特點。而第七十八回賈寶玉應命所作的〈姽嫿詞〉，出於題材涉及家國興亡「慷慨忠義」的關係，本來可以稍具「渾涵氣象」的希望，但該詩所禮讚的「姽嫿將軍」林四娘，眾清客已就其外號先一步指出「姽嫿」下加「將軍」二字，效果是「反更覺嫵媚風流」；復以全詩在「或擬溫八叉〈擊甌歌〉，或擬李長吉〈會稽歌〉，或擬白樂天〈長恨歌〉」的前提下，依然交雜「綺靡秀媚」之麗句與森魅陰悚之長吉體，顯得脂粉報國的瑰奇較多，而齎志未酬的壯烈較少。於是《紅樓夢》的詩歌世界便與渾涵氣象徹底絕緣。

---

89 〔日〕小川環樹，〈唐宋詩人雜談〉，《論中國詩》，頁120。

90 此點學界頗有所見，如周來祥，《中國美學主潮》（濟南：山東大學出版社，1992），第12章第3節〈一種調式的「晚唐之韻」〉，頁367-372；王興華，《中國美學論稿》（天津：南開大學出版社，1993），第19章第4節〈晚唐詩歌的美學特點〉，頁352-356；蔡瑜，〈唐詩時代意識的遞嬗〉，《唐詩學探索》（臺北：里仁書局，1998），頁234。

91 第23回張新之評語，見馮其庸主編，《八家評批紅樓夢》（北京：文化藝術出版社，1991），頁524。

（三）感傷衰颯

然而，「清新」便容易流於單薄，「纖細」則容易流於脆弱；尤其「無他事業」而傾力於「不是人間有用詩」的生命轉向，對儒家濟世理想浸髓透骨的傳統士人而言，無論如何都難以根除內心潛伏的自傷自憐之情，一旦與外界湊泊，面對無常遷化中消逝殞滅的事物時尤感怵目驚心，形諸詩句後，便呈現鹽見邦彥就文學史的脈絡所觀察到的：「在大歷時代，重新光大了六朝詩人，尤其是謝朓詩的精神，著眼于努力將細致微妙地變化著的自然衰亡下去的瞬間的事物，對逝去的美好又可惜的時光之眷戀等，總之即纖細的精神，予以具象化。」[92]此種以「美好又可惜的時光」以及其所具現於「衰亡下去的瞬間的事物」爲主的書寫內涵，迄於晚唐尤甚，就其「美好」一面的眷戀即導出前述「綺靡秀媚」與「纖巧工妙」之語言風格，而就其「可惜」一面的哀惋則引發「纖弱衰颯」與「感傷哀戚」之內容情調。這正是本節所歸納之三種特點彼此關涉的內在機制。

因此，雖然不少詩評家都以四季比喻唐詩風格的變化，所謂：

> 論者謂晚唐之詩，其音衰颯。然衰颯之論，晚唐不辭；若以衰颯為貶，晚唐不受也。夫天有四時，四時有春秋，春氣滋生，秋氣肅殺，滋生則敷榮，肅殺則衰颯，氣之候不同，非氣有優劣也。……又盛唐之詩，春花也。桃李之穠華，牡丹芍藥之妍艷，其品華美貴重，略無寒瘦儉薄之態，故足美也。晚唐之詩，秋花也。江上之芙蓉，籬邊之叢菊，極幽艷晚香之韻，可不美乎？[93]

藉季節風物傳達唐詩發展之不同氣韻，後來被更明確地將初、盛、中、晚唐四期分別對應於春、夏、秋、冬四季[94]，都認爲中晚唐詩表現出秋冬蕭索衰颯之風物特點。但應該說，秋冬的衰颯並不足以充分解釋中晚唐詩與《紅樓夢》的感傷美學，因爲真正的感傷是滲透在一切美好的事物中，由春盡花殘更能產生「悲劇將人生的有價值的東西毀滅給人看」[95]的幻滅強度，這就是「傷春」詩歌類型在中晚唐時期突然大量出現的原因。

學者紛紛發現，落花與傷春的結合始於梁代，盛行於中晚唐，而成爲宋詞

---

92 〔日〕鹽見邦彥，《大歷十才子與謝朓》，引自任海天，《晚唐詩風》，頁150。

93 清・葉燮，《原詩》卷4〈外篇下〉，丁福保輯，《清詩話》，頁605。

94 吳經熊著，徐誠斌譯，《唐詩四季》（臺北：洪範出版社，1997）。

95 魯迅，〈再論雷峰塔的倒掉〉，《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1991），第1卷，頁192-193。

特徵之一[96]；統計結果也指出，傷春和惜春的詩歌大概至中唐以後才有急增的現象[97]。若以特定詩語來觀察，可以發現中晚唐作者對「春盡」一詞尤其感到度興趣，檢索後共得111例，其中以元和期的詩人如韓愈、孟郊、姚合、賈島、劉禹錫、柳宗元、張籍、元稹和白居易等9人使用得最多，共得41例，佔中唐的七成；中唐詩的「春歸（去）」用例之中，以白居易的作品最重要，而他之反覆使用「三月盡」的詩語更形成特色。「春盡」和「春歸」二詞中，在宋詞裡以後者佔壓倒性多數，這種現象在白居易作品之中已可以看見端倪[98]。

這都充分說明中唐時期啓動了人花共同體現生命之美好與短暫的感知模式，而有「文士莫辭酒，詩人命屬花」[99]之慨嘆，即傳神地喻示其氣力已衰；隨後到了「唐祚至此，氣脈浸微」、「慘淡滿目，晚唐所處之會」[100]的末世階段，在「以衰調寫衰代，事情亦自真切」[101]的情況下，晚唐詩的書寫內涵更庶幾可藉「多情多感仍多病」[102]、「刻意傷春復傷別」[103]概括之。如此一來，便產生一種獨特的「惻艷」風格，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。[104]而此一闡釋尤與傷春作品最爲切合。

衡諸《紅樓夢》中，除了賈寶玉的〈四時即事詩〉是透過四季循環再生的

96 〔日〕青山宏，〈中國詩歌中的落花與傷春惜春的關係〉，王水照等編選，《日本學者中國詞學論文集》（上海：上海古籍出版社，1991）。

97 〔日〕中原健二，〈詩語「春歸」考〉，《東方學》75輯（1988年1月），頁56。

98 黎活仁，〈春的時間意識於中國文學的表現〉，閻純德主編，《漢學研究》第三集（北京：中國和平出版社，1999），頁537。

99 唐・孟郊，〈招文士飲〉，《全唐詩》卷375，頁4210。

100 《唐三體詩評》論晚唐許渾〈咸陽城東樓〉，引自陳伯海主編，《唐詩彙評》（杭州：浙江教育出版社，1996），頁 2351。

101 明・胡震亨，《唐音癸籤》，卷 8 評杜荀鶴，頁 81。

102 借自宋・蘇軾，〈采桑子〉，唐圭璋編，《全宋詞》（臺北：洪氏出版社，1981），頁 301。

103 唐・李商隱，〈杜司勳〉，劉學鍇、余恕誠，《李商隱詩歌集解》，頁 875。

104 詳參田耕宇，《唐音餘韻——晚唐詩研究》（成都：巴蜀書社，2001），頁 12-15、頁 249-250。

結構模式隱喻永恆意義，以彰示其樂園頌歌的本質[105]，其餘非應制而生的抒情作品多具有鮮明的季節背景，也多在「感傷」的基調下紛紛進入「傷春」與「悲秋」之列。若以數量相較，〈葬花吟〉、〈桃花行〉、〈柳絮詞〉四闋等傷春類型並比不上〈白海棠花〉六首、〈菊花詩〉十二首、〈秋窗風雨夕〉之類的悲秋作品，但因悲秋傳統自宋玉〈九辯〉創立後已屬常套，更且往往「惻」而不「艷」；最爲惻艷動人的仍是落花飛絮所點染的傷春篇章，尤其是林黛玉的「纏綿悲戚」（第七十回），在「滿紙自憐題素怨」（第三十八回〈詠菊〉）的書寫核心中，即是以「一朝春盡紅顏老，花落人亡兩不知」將落花與傷春結合，最後一聯的「一聲杜宇春歸盡」更把「春盡」和「春歸」濃縮爲言，是爲中晚唐詩傷春美學的強力回響。擴而言之，傅孝先針對林黛玉詩篇所闡述的：

> 大某山民評黛玉「詩格似初唐四子」；在我看來她的風格似乎更近晚唐，……她的缺點，無疑在於太感傷、太主觀，比浪漫派詩人還要自憐，簡直令人頭痛。她詩中常出現「訴」與「憐」二字（如「花解憐人花也愁」，「紅消香斷有誰憐」，「滿紙自憐題素怨，片言誰解訴秋心」，「醒時幽怨同誰訴」，「嬌羞默默同誰訴」等句），證明外界環境對她而言是太強了，……因之她作品裡全是一片哀音，像是「無告之民」，又像是受盡委屈的孩子。在詩中她一直以弱者之姿態出現；她雖性傲，實則她的孤傲乃是弱者用以自衛的保護色，暗示內心的恐懼與空虛。[106]

衡諸其他金釵，對這種「弱者的恐懼與空虛」其實也有不同程度的反映，諸如湘雲〈白海棠詩〉的「玉燭滴乾風裏淚」與「幽情欲向嫦娥訴」、探春〈白海棠詩〉的「芳心一點嬌無力」、寶釵〈憶菊〉的「誰憐爲我黃花病」、寶琴〈西江月〉的「偏是離人恨重」，也都會令人產生出自瀟湘手筆的錯覺，形成《紅樓夢》詩歌表現的共性。從諸釵都隸屬於太虛幻境「薄命司」，可知女性之爲文化社會中缺乏自主力的弱勢族群，各式各樣的悲劇未來陰影幢幢地隱約在目，卻又只能無可奈何地束手墜落，則詩中透過某種天啓般的靈犀感應而潛入同一心曲，誰曰不宜？

105 詳參歐麗娟，〈《紅樓夢》中的〈四時即事詩〉：樂園的開幕頌歌〉，《詩論紅樓夢》第 8 章。

106 傅孝先，〈漫談紅樓夢及其詩詞〉，《無花的園地》（臺北：九歌出版社，1986），頁 98-99。

四、詩歌意象的物性構成：飛絮、殘花、落日、破月的離喪表徵

海德格（M. Heidegger, 1889-1976）曾說：詩化的作品保持著一種大地性的神祕，它總是不斷地將它展示的「世界」收入它的物性構成，使之隱入色彩，隱入石頭，隱入聲音，隱入語詞[107]。而語詞所構成的「意象」，作爲龐德（Ezra L. Pound, 1885-1973）所稱的一種「瞬間的知覺與情緒之複合的表現」[108]，既是作者之情感傳達的表徵，也是讀者用以領受會心、對詩中所「展示的世界」進行解碼的指標。《紅樓夢》既與大歷詩人一樣「著眼于努力將細致微妙地變化著的自然衰亡下去的瞬間的事物」，前述「傷春悲秋」的「傷」與「悲」已足以概括出其物性構成的共同傾向；但此一物性構成乃普遍地賦形於各種具體的個別意象上，除了春花秋葉之外，還有其他重要意象可以提供更多線索，以見其嫡傳中晚唐詩歌審美意識的內在血脈。

首先，「暮春殘花」可以說是《紅樓夢》詩詞的主要意象，且就其所呈現的「時間的消逝性」而與感傷相結合，從詩歌中花意象的流變史來看，恰恰正可以溯及由杜甫晚年所開啓的中晚唐詩歌表現[109]；就中更特別值得注意的是，〈詠白海棠〉組詩作爲大觀園詩社成立後首航之創社作品，無論是題材選用、審美意識、用字慣習各方面都是中晚唐詩的踵繼承揚。就題材與審美意識而言，觀察中國歷代詠花詩的流變，可以發現：自《詩經》與《楚辭》以來直至盛唐，包括杜甫詩中都未見海棠之詠，有賴於唐宋間審美意識發生變遷[110]，到晚唐時海棠花始脫離實用目的而成爲詩人歌詠的審美對象[111]；再加上海棠確屬「秋天就不應發達」（第七十回史湘雲語）的秋花晚香，又褪盡濃艷而以素淡無色的「白花」爲姿，可見《紅樓夢》之以詠白海棠花爲詩社的肇基之作，自蘊含著

107 〔德〕海德格著，彭富春譯，《詩・語言・思》（北京：文化藝術出版社，1991）。

108 引自〔美〕韋勒克、華倫合著，王夢鷗、許國衡譯，《文學論——文學研究方法論》（臺北：志文出版社，2000），頁 304。

109 而在杜甫晚年之前的整個詩史中，花意象總體上是偏重於美好、愉悅而受到正面欣賞的一面，與此後的傾向於感傷、悲哀呈現明顯對比。詳參歐麗娟，《杜詩意象論》（臺北：里仁書局，1999），第 2 章第 1 節〈花意象〉，頁 53-73。

110 〔日〕岩城秀夫著，薛新力譯，〈杜詩中為何無海棠之詠——唐宋間審美意識之變遷〉，《杜甫研究叢刊》1989 年第 1 期，頁 76-81。

111 張高評，《自成一家與宋詩宗風》（臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2004），第 3 章〈遺妍開發與宋代詠花詩〉，頁 121，

對幽細內斂之晚唐精神的遙契默應。不僅此也，這組〈詠白海棠〉詩刻意選擇限韻形式中最爲嚴格的次韻或步韻，統一以「十三元」的「門、盆、魂、痕、昏」依序押韻，除了首二句尾的「門、盆」是爲了遷就地點環境所致，其餘的「魂、痕、昏」則全然是爲了營造悲戚奇幻、殘缺傷損、幽暗陰森的偏異語感而特意安排的，從而「含有苦悶、深沉、怨恨的情調」[112]的「十三元」進一步成爲書中詩歌的偏好韻部，正是出於其易於凝塑奇麗哀艷的物性風格之故[113]。

事實上，除了賈寶玉初居大觀園時所作的樂園開幕頌歌〈四時即事詩〉，與薛寶釵刻意翻案的〈臨江仙・詠柳絮〉等少數作品之外，《紅樓夢》中的詩詞韻文大都帶有濃厚的傷悼意味，無法免除對春光消減、秋景蕭索之景致的哀輓，成爲傳統傷春悲秋情懷的總匯。觀察《紅樓夢》中藝術價值較高的抒情作品，如〈葬花辭〉、〈詠白海棠詩〉、〈菊花詩〉、〈秋窗風雨夕〉、〈桃花行〉、〈姽嫿詞〉乃至〈凹晶館中秋即景聯句〉、〈芙蓉女兒誄〉等篇章，從韻腳到句中字詞的使用頻率，曹雪芹顯然較偏好「魂」、「痕」、「昏」、「冷」、「殘」、「寒」、「冰」、「愁」、「倦」、「悲」、「怨」、「泣」、「淚」、「啼」……等用字與情調，而李賀的作品中被歸納的「人命至促，好景盡虛，故以其哀激之思，變爲晦澀之調，喜用鬼字、泣字、死字、血字如此之類」等特點，亦同樣表現在《紅樓夢》中，諸如：

> 獨倚花鋤淚暗洒，洒上空枝見血痕。……試看春殘花漸落，便是紅顏老死時。一朝春盡紅顏老，花落人亡兩不知！（第 27 回林黛玉〈葬花吟〉）
>
> 眼空蓄淚淚空垂，暗洒閑拋卻為誰？
>
> 滾珠拋玉只偷潸，……任他點點與斑斑。（第 34 回林黛玉〈題帕詩〉）
>
> 曉風不散愁千點，宿雨還添淚一痕。（第 37 回賈寶玉〈詠白海棠〉）
>
> 月窟仙人縫縞袂，秋閨怨女拭啼痕。（第 37 回林黛玉〈詠白海棠〉）
>
> 花因喜潔難尋偶，人為悲秋易斷魂。玉燭滴乾風裏淚，晶簾隔破月中痕。（第 37 回史湘雲〈詠白海棠〉二首之二）
>
> 凍臉有痕皆是血，酸心無恨亦成灰。（第 50 回李紋〈詠紅梅花得「梅」字〉）
>
> 憑欄人向東風泣，茜裙偷傍桃花立。……胭脂鮮豔何相類，花之顏

112 謝雲飛，《文學與音律》（臺北：東大圖書公司，1978），頁 62-63。

113 此點參歐麗娟，《詩論紅樓夢》，第 5 章第 1 節〈「十三元」——纏綿悲戚的韻部〉。

色人之淚。……淚眼觀花淚易乾，淚乾春盡花憔悴。（第 70 回林黛玉〈桃花行〉）

寒塘渡鶴影，冷月葬花魂。……脂冰膩玉盆，簫增婪婦泣。（第 76 回史湘雲、林黛玉、妙玉〈中秋夜大觀園即景聯句〉）

推而擴之，祛除了惻艷的性狀修飾之後，其詩中往往躍現森冷魅異的詩句或詩境，而未免陰悚逼人，例如：

昨宵庭外悲歌發，知是花魂與鳥魂。（第 27 回林黛玉〈葬花吟〉）

深院驚寒雀，空山泣老鴉。（第 50 回〈蘆雪庵即景聯句〉）

寒塘渡鶴影，冷月葬花魂。……石奇神怪搏，木怪虎狼蹲。（第 76 回〈中秋夜大觀園即景聯句〉）

雨淋白骨血染草，月冷黃沙鬼守尸。……魂依城郭家鄉近，馬踐胭脂骨髓香。（第 78 回賈寶玉〈姽嫿詞〉）

爾乃西風古寺，淹滯青燐；落日荒丘，零星白骨。楸榆颯颯，蓬艾蕭蕭，隔霧壙以啼猿，繞煙塍而泣鬼。……汝南淚血，斑斑洒向西風；梓澤餘衷，默默訴憑冷月。（第 78 回賈寶玉〈芙蓉女兒誄〉）

更是李賀「長吉體」的躍然再現。若進一步針對各種自然意象來考察，其中如西風、霜重、露濃、草黃、寒山、疏柯、冷屏等由宋玉〈九辯〉所創立的傳統悲秋意象姑且不論，與悲秋分庭抗禮的花落、香殘、柳飛等殘春意象，作爲季節感懷中的傷春類型，最是與中晚唐詩祕響直通。此點已見諸上一節所論。

應該特別提出說明的，是其中構成暮春殘景之一的柳絮意象。就其最能彰顯「離散」（diaspora）[114]的飄零物性，書中第七十回更以六題五闋小調聯章組詞形式給予濃墨重彩的專題歌詠，所謂：「飄泊亦如人命薄」、「也難綰繫也難羈，一任東西南北各分離」、「三春事業付東風，……偏是離人恨重」，而與夕陽都蘊含了一種不安定的心象表徵。如吉川幸次郎所指出：

夕日、柳絮，這都是暗示某種不安定的世界的形象，對它們的敏感，到唐詩急遽增高了。[115]

114 該詞最初為有關猶太人離開巴勒斯坦的陳述，用以指稱一種歸屬感不再固著於領域的佔有，也為移動不居、無家可歸的感受。見 Mike Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》（臺北：巨流圖書公司，2003），頁 251。

115 〔日〕吉川幸次郎著，孫昌武譯，〈杜甫的詩論與詩〉，蕭滌非主編，《唐代文學論叢》總第 7 輯（西安：陝西人民出版社，1986），頁 71。

再透過進一步的研究，這種對夕日、柳絮之類「暗示某種不安定的世界的形象」的敏感，其實是自安史亂發之後所肇端的「杜甫晚年」階段才開始的，且此後縱貫而下，一路成爲中晚唐詩壇上「口熟手溜，用慣不覺」[116]的常見詩料之一；尤其是夕陽意象，雖然在原始思維中早就存在「黃昏落下就是死亡的信仰」[117]，但詩歌史上卻是直到中晚唐時始大量出現「人事代謝、歷史更迭和生命消亡」的感受角度或指涉內涵，以致不論是個體的生命消亡或是群體世界的人事代謝和歷史更迭，都被融攝於那代表廣義之死亡與不安定的夕陽意象裡，形成了有如哀歌或輓歌的表述。[118]《紅樓夢》既承繼此一象徵指涉，於是在將詩歌視爲命運載體，以「富貴中作不如意語，少壯時作衰病語」[119]爲創作禁忌的詩讖觀下，「夕陽」更以其死亡隱喻而一度成爲吉凶角力的焦點。

於第十七回〈大觀園試才題對額〉中，當眾人來到蘅蕪苑題擬聯額時，其中一清客想了一對，

> 念道是：「麝蘭芳靄斜陽院，杜若香飄明月洲。」眾人道：「妙則妙矣，只是『斜陽』二字不妥。」那人道：「古人詩云『蘼蕪滿手泣斜暉』。」眾人道：「頹喪，頹喪。」

應該注意到，首度出現「斜陽」一詞的對聯內容全屬正面禮讚，在毫無負面意涵牽制干擾的情況下還被判定爲「不妥」，原因只能是來自夕陽本身所具備的凶兆般的不祥意義，這便清楚回應了中晚唐詩的一縷血脈。其次，從「不妥」到「頹喪」的連續否決，在在可見詩客們用字遣詞時趨利避害的禁忌心理，然而饒富深意的是，先前一聯已因帶有「斜陽」字眼而被視爲不妥，但同一位清客接著訴求於唐詩權威以爲背書維護者，其不妥卻更有過之，「泣斜暉」一語

116 清・薛雪，《一瓢詩話》，丁福保輯，《清詩話》，頁 698。

117 〔德〕利普斯（Julius E. Lips）著，江寧生譯，《事物的起源》（蘭州：敦煌文藝出版社，2000），頁 342。同樣的概念也見諸許多原始部落的信仰中，如人類學曾有一項關於苔里島東南方的 Pisangkaja 人的知名研究，在他們的觀念裡，就認為「東」是太陽上升的方向，賦予人類和萬物生命；反之，「西」代表的是夜晚、死亡、危險、世俗等，見黃應貴，〈儀式、習俗與社會文化——人類學的觀點〉，《新史學》3 卷 4 期。另外臺灣的蘭嶼雅美族也是視日出為生命的象徵，因此行嬰兒的命名儀式時需面向日出的方向；而日落為死亡的象徵，故屍體的擺放是頭部朝向日落的方向，日常睡覺的姿勢則不可頭部向西，參陳玉美，〈夫妻、家屋與聚落——蘭嶼雅美族的空間觀念〉，黃應貴主編，《空間、力與社會》（臺北：中央研究院民族學研究所，1995），頁 136、151。

118 詳參歐麗娟，〈論唐詩中日、月意象之嬗變〉，《第四屆中國詩學（唐代詩學）會議論文集》（彰化：國立彰化師大國文系，1998），頁 323-352。

119 宋・洪邁，《容齋隨筆》（上海：上海古籍出版社，1995），卷 1，頁 14。

進一步將斜陽餘暉浸染了悲傷的眼淚，其頹喪之氣便不可復加矣。若非此公不通世務、冥頑不靈至極，以致不斷變本加厲地觸犯頌聖的禁忌，那麼這就是作者曹雪芹刻意設計的手筆，其中所蘊含的微言大義不著痕跡地暗示我們：就在樂園大門初啓之前夕，在帶有夕陽與淚水的詩句點染之下，已早一步滲透了無法挽回的悲劇與哀傷無奈的感愴陰影。以致眾姝遷入大觀園後所發生的第一件事即是黛玉葬花，而〈葬花吟〉則「是大觀園諸豔之歸源小引，故用在餞花日諸豔畢集之期」[120]，在在預示了「千紅一哭」、「萬艷同悲」的宿命終局，傷悼之情乃成爲大觀園中自始至終徘徊不散的悲涼迷霧。

因而，雖然在《紅樓夢》詩論與詩作的僞形結構中，「夕陽」以及這句來自中唐魚玄機〈閨怨〉[121]的引詩遭到詩論價值觀之雅正主義的罷黜，但卻轉以潛流伏脈之勢遍及於全書詩歌中，以致觸目可見傳示死亡隱喻的黃昏意象。諸如：第二十七回林黛玉〈葬花詞〉的「杜鵑無語正黃昏，荷鋤歸去掩重門」、第三十七回眾人〈詠白海棠詩〉的「多情伴我詠黃昏」、「不語婷婷日又昏」、「清砧怨笛送黃昏」，第三十八回史湘雲〈供菊〉的「圃冷斜陽憶舊遊」，第七十回林黛玉〈桃花行〉的「憔悴花遮憔悴人，花飛人倦易黃昏」與「斜日欄杆人自憑」，第七十八回賈寶玉〈芙蓉女兒誄〉的「落日荒丘，零星白骨」等等，並且由之順勢迎接隨後即將落下的黑夜暗幕。

相應地，繼夕陽而起的月亮，也延續那黯淡不祥的死亡本質，在昏昧中勉強釋出與黑夜掙扎的微弱光芒，而終不免走向近乎自我裂解的油盡燈枯。試看以下這些殘破變形又寒冷失溫的月：

「倩影三更月有痕」（第 37 回賈探春〈白海棠詩〉）

「晶簾隔破月中痕」（第 37 回史湘雲〈白海棠詩二首〉之二）

「瘦月」（第 38 回薛寶釵〈憶菊〉）

「破月」（第 38 回史湘雲〈菊影〉）

「影自娟娟魄自寒」（第 49 回香菱〈詠月詩三首〉之三）

「月窟翻銀浪」（第 50 回薛寶琴〈蘆雪庵即景聯句〉）

「月痕」（第 70 回林黛玉〈桃花行〉）

「冷月」（第 76 回林黛玉〈中秋夜大觀園即景聯句〉）

120 見庚辰本第 27 回回前總批，陳慶浩，《新編石頭記脂硯齋評語輯校》，頁 516。

121 《全唐詩》卷 804。原句為「蘼蕪盈手泣斜暉」，曹雪芹將「盈手」誤作「滿手」，屬於書中常見的義近之誤。

「月冷黃沙鬼守尸」（第 78 回賈寶玉〈姽嫿詞〉）

「月暗」（第 78 回賈寶玉〈芙蓉女兒誄〉）

將「瘦」、「破」、「翻」、「冷」、「暗」、「寒」用於描述月的存在狀態，乃至以冰寒之觸感與烏暗之視覺的聯覺（synaesthesia）呈現的「霜雪痕」喻示月光之冷暗（第七十六回〈中秋夜大觀園即景聯句〉），無論是奇險的修辭手法還是扭曲的自然圖像都是中晚唐詩靈的嫡系血親；尤其是在此一審美意象的全面追擬行動中，並沒有遺漏最爲詭奇特異的冥界開展，第七十八回中，賈寶玉〈姽嫿詞〉的「雨淋白骨血染草，月冷黃沙鬼守尸」已明確將冷月與幽魂結合，接著〈芙蓉女兒誄〉的「溪山麗兮月午」則出現了李賀〈感諷五首〉之三所創始的「月午」一詞，詩云：

南山何其悲，鬼雨灑空草。長安夜半秋，風前幾人老。低迷黃昏徑，裊裊青櫟道。月午樹無影，一山唯白曉。漆炬迎新人，幽壙螢擾擾。

詩人橫跨在陰陽交界處開通幽冥視域，將滿山瀰射破曉般清亮白光的天心皓月擬諸日正中天，「月午」一詞乃以同理可推的邏輯類比於「日午」而言，雖合理卻反常，所產生的意象感受非但沒有任何健朗光明的意涵，反倒充滿詭異森魅的聳動意味，恰恰宜於陰界鬼魂活動的舞台背景。如此一來，〈芙蓉女兒誄〉之祭歌便彷彿神巫的通靈召喚，讓消逝的香魂重返而在月光下與生者依稀相見，則所謂：月亮懸掛在中國舊詩詩壇的上空，「是人間戲劇的美麗而蒼白的觀眾，而她所知道的一切隱祕、激情和歡樂，迅速地崩潰或是慢慢地腐爛」[122]，只能、也正好與此相契合。既然魅化的月光具有還魂顯靈的魔力，相應而來的，便是在《紅樓夢》步入急速崩潰的後半部情節中，那陰冷慘淡的月光下時時蠢動著魂魅徘徊的陰影：

麝月表示要出去走走，晴雯恐嚇道：「外頭有個鬼等著你呢。」寶玉道：「外頭自然有大月亮的，我們說話，你只管去。」晴雯隨後出了房門欲唬她，「只見月光如水，忽然一陣微風，只覺侵肌透骨，不禁毛骨森然」。（第 51 回）

「那天將有三更時分，……大家正添衣飲茶，換盞更酌之際，忽聽那邊墻下有人長嘆之聲。大家明明聽見，都悚然疑畏起來。……只聽得一陣風聲，竟過墻去了。恍惚聞得祠堂內槅扇開闔之聲。只覺得風氣森森，比先更覺涼颯起來；月色慘淡，也不似先明朗。眾人

122 引自〔美〕邁克爾・卡茨著，韓邦凱譯，〈艾米・洛威爾與東方〉，張隆溪選編，《比較文學譯文集》（北京：北京大學出版社，1982），頁 184。

都覺毛髮倒豎。」（第 75 回）

中秋夜賦詩至半途，突然黛玉指池中黑影與湘雲看道：「你看那河裏怎麼像個人在黑影裏去了，敢是個鬼罷？」（第 76 回）

如此連結鬼魂想像的森森月色，連同「瘦月」、「破月」、「月翻」、「冷月」、「月暗」、「月痕」、「月午」等，殘破擾動之月意象作爲人世崩壞投射於宇宙裂解的天文表徵，似乎又遙契李賀以「女媧鍊石補天處，石破天驚逗秋雨」（〈李憑箜篌引〉）所圖示的末世輓歌，而與《紅樓夢》以女媧補天爲賈府末世揭幕千載暗合！

由上述所論，可證無論是落日意象或月意象，《紅樓夢》都明確繼承了中晚唐詩所啓動的一種「代表廣義死亡的氣息」；最特別的是，林黛玉固然以纏綿悲淒之性情而有此哀音，但即使爲人處世「珍重芳姿」、詩作風格「含蓄渾厚」的薛寶釵，以及生性英豪闊大、直爽率真的史湘雲，還有無憂無慮、安富尊榮的賈寶玉，筆下也都不免於「瘦月」、「破月」、「月冷」、「月暗」、「月午」之類殘缺寒瑟、危疑聳動的森森意象，這就不是出於一時偶然，其中所深層內蘊的，正所謂「盛中晚界限斬然，故知文章關氣運，非人力」[123]的末世基因所致。

五、結語：反雅趨變的末世輓歌

艾略特（T. S. Eliot）曾指出，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。」[124]但「歷史意識」雖然使作家面對了古今並存的文學整體，「審美意識」卻使作家進一步對此一文學整體加以重新建構。

通過對《紅樓夢》詩學的釐清，我們已確認其中並不存在中國詩史上典範建構過程中常見的唐宋之爭，而是呈現唐詩獨尊之勢。其原因或許是如吉川幸次郎在分析唐、宋詩的特質時所指出的，唐詩是充滿著悲哀的，而晚唐詩人更是只寫悲哀絕望，在這種悲哀絕望的基調中，「唐詩顯得如火中焚，緊湊而激

123 明・胡應麟，《詩藪》，〈內編〉卷 4，頁 57。

124 〔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），頁 2。

烈，簡言之，在匆匆趨向死亡的人生過程中，詩人作詩只能抓住貴重的瞬間，加以凝視而注入感情，使感情凝聚、噴出、爆發。詩人所凝視的只是對象的頂點」；然而宋詩最大的特性卻是「悲哀的揚棄」，在此新的人生觀之下擺脫了過去詩人以悲哀作爲詩歌重要主題的局面。[125]如此一來，以「悲哀的揚棄」爲追求、以議論性的哲理抒發爲主調的宋詩自然就相形見絀，在《紅樓夢》的詩歌美學體系中失去了競爭的優勢。

尤其在家學淵源的影響下，曹雪芹與唐詩的因緣頗深[126]，自幼對唐詩的觀摩浸淫理應提供了更深厚的文思奧府。只是，一如《文心雕龍・時序篇》所說的「歌謠文理，與世推移」、「文變染乎世情，興廢繫乎時序」，唐詩本身也面臨了近三百年的推移浮沉，前文中常見的初盛中晚之分，便是其變化的大略軌跡。這種審美範式上的不同取向，於後世詩學的接受上還長期引發了取捨褒貶的論爭。在盛唐神話的主流地位下，中晚唐詩往往以其「異味」[127]而爲人所輕，所謂「詩要清挺。濃麗纖巧，總無取焉」[128]，尤以「只知有花草蜂蝶，而不知世間一切皆詩」的淺狹格局，招致「格致卑淺」[129]、「晚唐詩卑」[130]，以及「晚唐士人專以小詩著名，而讀書滅裂」[131]的批評，甚至就其「略工感慨是名家」的浮名易得而被貶爲「僞體」[132]。無怪乎明朝前後七子的格調派標舉出「詩必盛唐」的正統價值觀後一時風靡，影響長達百年，直至乾隆朝的沈德潛猶然嗣響不絕。

125 見〔日〕吉川幸次郎著，鄭清茂譯，《宋詩概說》（臺北：聯經出版公司，1988），頁 32、38、41。

126 其祖父曹寅曾於康熙四十四（1705）年奉命在九位翰林的襄助之下主持《全唐詩》的刊刻，而當曹家於雍正年間被抄時，曹寅所收藏大批的珍貴藏書（依《楝亭書目》四卷所載，計有三千二百八十七種）似乎並未被抄走，應為曹雪芹所熟悉。

127 宋・楊萬里〈讀笠澤叢書三首〉之一云：「晚唐異味誰同賞，近日詩人輕晚唐。」《誠齋集》卷 27，頁 251-252。所謂「異味」，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」，參田耕宇，《唐音餘韻——晚唐詩研究》，頁 21。

128 清・何世璂，《然鐙記聞》，丁福保輯，《清詩話》，頁 120。

129 元・劉壎，《隱居通議》，卷 6，頁 55。

130 明・謝榛，《四溟詩話》，卷 1，丁福保輯，《歷代詩話續編》，頁 1146。

131 北宋・沈括著，胡道靜校注，《新校正夢溪筆談》（香港：中華書局，1987），卷 14，頁 154。

132 清・龔自珍〈歌筵有乞書扇者〉云：「天教偽體領風花，一代人材有歲差。我論文章恕中晚，略工感慨是名家。」王佩諍校，《龔自珍全集》（上海：上海古籍出版社，1999），頁 490。

當然期間一直不乏立場有別的詩歌美學主張，先是明代後期的唐詩學中，在性靈思潮的直接影響下，葉向高從「盡變」、求真性情的視角，最終導向了對中晚唐詩歌的重視；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，對中晚唐詩大加讚美。至於清初錢謙益在提倡宋詩之餘，也認爲「唐人一代之詩，各有神髓，各有氣候」（《唐詩鼓吹序》、《有學集》卷一五），不宜尊此貶彼，中晚唐漸爲人所重。當時出現了一批中晚唐詩歌選本，如陸次雲《晚唐詩善鳴集》、杜詔與杜庭珠《中晚唐詩扣彈集》、查克弘和凌紹乾《晚唐詩鈔》等，選家試圖藉以重新評價中晚唐詩，也促使中晚唐詩得到廣泛傳播，而以馮舒、馮班、吳喬、賀裳等人爲研究中堅。[133]由徐獻忠所謂「晚唐諸子，不選格調，專事情景」[134]之說，正清楚點出晚唐詩作爲明末清初詩學中對漢魏、盛唐審美正統的突破[135]，恰爲對格調派正統美學的反撥。此所以乾隆時期力抗格調說的性靈派大將袁枚，便竭力主張：「休嫌發洩英華盡，唐代詩原中晚佳。」[136]中晚唐詩與性靈學說的本質性關聯由此可見，也值得另以專文深入探討。

最重要的是，在這樣的唐詩審美意識變化中隱含了一種淵遠流長的「正變觀」，上述各家對中晚唐詩所指稱的「異味」、「別調」、「僞體」，都可以說是「變」的同義詞。從「正變繫乎時」的傳統詩觀而言，論者曾就〈詩大序〉與〈詩譜序〉分析出漢儒所理解的「風雅正變」有三個維度，是爲詩學「正變觀」的源頭：第一，以「時與詩」定正變，即以時代的盛衰論正變，反映盛世之詩爲正，衰世之詩爲變；第二，以詩的功能定正變，即與「美刺」聯繫起來，以頌揚盛世爲正，諷刺衰世爲變；第三，以詩之「志、情」定正變，認爲言志者爲正，詠情者爲變。[137]而在詩歌表現上，也形成了「在傳統的詩學思想中，淳、質、辨、麗、雅多爲讚揚與肯定，而侈、艷、淺、綺、訛、新則多爲批評與否定」[138]的區別。則盛唐詩之爲「正」、中晚唐詩之爲「變」，即對應形成

133 參陳伯海主編，《唐詩學史稿》，頁 525、頁 624。

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

135 關於此點，詳參張健，《清代詩學研究》（北京：北京大學出版社，1999），第 4 章。

136 清・袁枚，〈做元遺山論詩三十八首〉之十一，《小倉山房詩集》卷 27，周本淳標校，《小倉山房詩文集》，頁 689。

137 楊暉，《古代詩路之辯：《原詩》和正變研究》（桂林：廣西師範大學出版社，2008），頁 87、頁 113。

138 楊暉，《古代詩路之辯：《原詩》和正變研究》，頁 181。

唐詩發展的正變體系，成爲後代詩評家的一般共識。

以此衡諸《紅樓夢》的詩歌世界，出於對朝廷不敢有所違礙的避禍心理，因而在詩論層次與詩歌功能上，乃以「盛世」之「美頌」而構成格調派詩論取向的正統觀，這尤其表現在詩句的引述現象上[139]，也可證諸第五十回〈蘆雪庵即景聯句〉之以「欲志今朝樂，憑詩祝舜堯」收結；至於具體詩歌創作方面，則顯然是以「衰世之詩、言情之作」這兩個範疇而符合了「變」的定位。《紅樓夢》中除了極少數由寶釵的「含蓄渾厚」、「沉著有身分」領魁之外，整體上與本質上乃是以偏異化的陰柔風格爲主流，包括內容主旨之以「多情多感仍多病」、「刻意傷春復傷別」爲書寫核心，語言表現之以「清新纖巧」、「綺靡秀媚」爲基調，以及創作心態之爲「離喪」的輓歌式傷悼，在在都回應末世之召喚而趨向於中晚唐詩的「惻豔」風格，構成了詩歌實踐層次上反雅趨變的歧出現象。此一正變觀作爲曹雪芹面對文學整體的歷史意識框架，便成爲《紅樓夢》詩論與詩作之僞形結構賴以奠立的根基所在。

139 最典型的見諸第 17 回遊大觀園題詠時，寶玉建議「莫若直書『曲徑通幽處』這句舊詩在上，倒還大方氣派」，以及第 78 回幕賓所言：「更可羨者，本朝皆係千古未有之曠典隆恩，實歷代所不及處，可謂『聖朝無闕事』，唐朝人預先竟說了，竟應在本朝。」所引之詩句出自常建〈題破山寺後禪院〉與岑參〈寄左省杜拾遺〉，正是藉盛唐的「大方氣派」以為頌聖表述。

引用書目

一、傳統文獻

齊梁・劉勰著，周振甫注釋，《文心雕龍注釋》，臺北：里仁書局，1984。

唐・岑參著，劉開揚箋注，《岑參詩集編年箋注》，成都：巴蜀書社，1995。

唐・李賀著，清・王琦等注，《李賀詩注》，臺北：世界書局，1996。

唐・杜牧，《樊川文集》，臺北：漢京文化公司，1983。

唐・李商隱著，劉學鍇、余恕誠集解，《李商隱詩歌集解》，臺北：洪葉文化事業有限公司，1992。

清・康熙敕編，《全唐詩》，北京：中華書局，1990。

五代・孫光憲，《北夢瑣言》，北京：中華書局，2002。

唐圭璋編，《全宋詞》，臺北：洪氏出版社，1981。

北宋・沈括著，胡道靜校注，《新校正夢溪筆談》，香港：中華書局，1987。

宋・羅大經，《鶴林玉露》，臺北：臺灣開明書店，1975。

宋・計有功著，王仲鏞校箋，《唐詩紀事校箋》，北京：中華書局，2007。

宋・俞文豹，《吹劍錄》，《叢書集成初編》，北京：中華書局，1991。

宋・嚴羽著，郭紹虞校釋，《滄浪詩話校釋》，臺北：里仁書局，1987。

宋・洪邁，《容齋隨筆》，上海：上海古籍出版社，1995。

宋・楊萬里，《誠齋集》，《四部叢刊正編》，臺北：臺灣商務印書館，1979。

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

元・劉壎，《隱居通議》，臺北：新文豐出版公司，1984。

明・胡應麟，《詩藪》，臺北：正生書局，1973。

明・胡震亨，《唐音癸籤》，臺北：木鐸出版社，1982。

明・馮時可，《雨航雜錄》，《百部叢書集成》，臺北：藝文印書館，1965。

明・許學夷，《詩源辨體》，北京：人民文學出版社，1998。

明・徐獻忠，《唐詩品》，吳文治主編，《明詩話全編》，南京：江蘇古籍出版社，1997。

清・汪琬，《堯峰文鈔》，景印《文淵閣四庫全書》冊 1315，臺北：臺灣商務印書館，1986。

清・葉燮，《汪文摘謬》，《叢書集成續編》冊 204，臺北：新文豐出版公司，1989。

清・紀昀總纂，《武英殿本四庫全書總目提要》，臺北：臺灣商務印書館，1983。

清・袁枚著，周本淳標校，《小倉山房詩文集》，上海：上海古籍出版社，1988。

清・脂硯齋評，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・龔自珍著，王佩諍校，《龔自珍全集》，上海：上海古籍出版社，1999。

清・劉熙載著，袁津琥校注，《藝概注稿》，北京：中華書局，2009。

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。

清・何文煥輯，《歷代詩話》，臺北：漢京文化公司，1983。

丁福保輯，《清詩話》，臺北：木鐸出版社，1988。

丁福保輯，《歷代詩話續編》，臺北：木鐸出版社，1988。

郭紹虞輯，《清詩話續編》，臺北：木鐸出版社，1983。

陳伯海主編，《唐詩彙評》，杭州：浙江教育出版社，1996。

況周頤，《蕙風詞話》，臺北：正生書局，1972。

劉永濟，《詞論》，上海：上海古籍出版社，1982。

一粟編，《紅樓夢卷》，臺北：新文豐出版公司，1989。

二、近人論著

于景祥，〈《紅樓夢》運用多種詩歌體式的傑出成就〉，《紅樓夢學刊》1997 第 2 輯，北京：紅樓夢學刊雜誌社。

〔日〕小川環樹著，譚汝謙等編譯，《論中國詩》，香港：中文大學出版社，1986。

王興華，《中國美學論稿》，天津：南開大學出版社，1993。

〔日〕中原健二，〈詩語「春歸」考〉，《東方學》75 輯（1988 年 1 月）。

田耕宇，《唐音餘韻——晚唐詩研究》，成都：巴蜀書社，2001。

〔日〕吉川幸次郎著，鄭清茂譯，《宋詩概說》，臺北：聯經出版公司，1988。

〔日〕吉川幸次郎著，孫昌武譯，〈杜甫的詩論與詩〉，蕭滌非主編，《唐代文學論叢》總第 7 輯，西安：陝西人民出版社，1986。

任海天，《晚唐詩風》，哈爾濱：黑龍江教育出版社，1998。

李希凡，《紅樓夢藝術世界》，北京：文化藝術出版社，1997。

李振中，〈《紅樓夢》中的晚唐五代詩詞情蘊〉，《紅樓夢學刊》2010 年第 2 輯。

李豐楙，〈多采多姿的中晚唐詩風〉，《中國文化新論‧文學篇‧意象的流變》，臺北：聯經出版公司，1982。

呂啓祥，〈筆補造化　穿幽入仄——《紅樓夢》與李賀詩〉，《紅樓夢會心錄》，臺北：貫雅出版社，1992。

吳世常，《論詩絕句二十種輯注》，西安：陝西人民出版社，1984。

吳經熊著，徐誠斌譯，《唐詩四季》，臺北：洪範出版社，1997。

余英時，〈敦敏、敦誠與曹雪芹的文字因緣〉，《紅樓夢的兩個世界》，臺北：聯經出版公司，1996。

〔日〕青山宏，〈中國詩歌中的落花與傷春惜春的關係〉，王水照等編選，《日本學者中國詞學論文集》，上海：上海古籍出版社，1991。

〔日〕岩城秀夫著，薛新力譯，〈杜詩中爲何無海棠之詠——唐宋間審美意識之變遷〉，《杜甫研究叢刊》1989 年第 1 期。

金啓孮，〈《紅樓夢》人名研究〉，《紅樓夢學刊》總第三輯，天津：百花文藝出版社，1980。

周汝昌，〈紅邊小綴〉，《紅樓夢學刊》1979 年第 1 輯。

周來祥，《中國美學主潮》，濟南：山東大學出版社，1992。

范之麟，〈詩壇風尚對李賀詩歌風貌的影響〉，《唐代文學論叢》總第三輯，西安：陝西人民出版社，1983。

陳伯海主編，《唐詩學史稿》，石家莊：河北人民出版社，2004。

陳尚君，〈張碧生活時代考〉，《唐代文學叢考》，北京：中國社會科學出版社，1997。

張高評，〈遺妍開發與宋代詠花詩〉，《自成一家與宋詩宗風》，臺北：萬卷樓圖書股份有限公司，2004。

張健，《清代詩學研究》，北京：北京大學出版社，1999。

張隆溪選編，《比較文學譯文集》，北京：北京大學出版社，1982。

馮其庸主編，《八家評批紅樓夢》，北京：文化藝術出版社，1991。

楊暉，《古代詩路之辯：《原詩》和正變研究》，桂林：廣西師範大學出版社，2008。

蔡義江，《紅樓夢詩詞曲賦評注（修訂本）》，北京：團結出版社，1995。

蔡瑜，〈唐詩時代意識的遞嬗〉，《唐詩學探索》，臺北：里仁書局，1998。

蔣繼華，《媚：感性生命的欲望表達》，上海：學林出版社，2009。

歐麗娟，〈論唐詩中日、月意象之嬗變〉，《第四屆中國詩學會議論文集—唐代詩學》，國立彰化師大國文系，1998。

歐麗娟：《杜詩意象論》，臺北：里仁書局，1999。

歐麗娟，《唐詩的樂園意識》，臺北：里仁書局，2000。

歐麗娟，《詩論紅樓夢》，臺北：里仁書局，2001。

歐麗娟，〈薛寶釵論——對《紅樓夢》人物論述中幾個核心問題的省思〉，《紅樓夢人物立體論》，臺北：里仁書局，2006。

歐麗娟，〈《紅樓夢》中詩論與詩作的僞形結構——格調派與性靈說的表裡糾合〉，《清華學報》第 41 卷第 3 期（2011 年 9 月）。

黎活仁，〈春的時間意識於中國文學的表現〉，閻純德主編，《漢學研究》第三集，北京：中國和平出版社，1999。

魯迅，《中國小說史略》，《魯迅小說史論文集》，臺北：里仁書局，1999。

魯迅，《魯迅全集》第 1 卷，北京：人民文學出版社，1991。

鄧雲鄉，《紅樓夢導讀》，石家莊：河北教育出版社，2004。

謝雲飛，《文學與音律》，臺北：東大圖書公司，1978。

蕭馳，《中國抒情傳統》，臺北：允晨文化公司，1999。

Mike Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》，臺北：巨流圖書公司，2003。

〔英〕艾略特（T. S. Eliot）著，李賦寧譯，《艾略特文學論文集》，南昌：百花洲文藝出版社，1994。

〔德〕海德格（Martin Heidegger）著，彭富春譯，《詩・語言・思》，北京：文化藝術出版社，1991。

〔德〕利普斯（Julius E. Lips）著，江寧生譯，《事物的起源》，蘭州：敦煌文藝出版社，2000。

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

〔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，2000。

Toward an Aesthetic Genealogy of *The Dream of the Red Chamber* and Mid-Late Tang Poetry

Ou, Li-chuan*

Abstract

Studies on the poetry of *The Dream of the Red Chamber* should carefully distinguish between "poetics" and "poetry": while the novel claims high Tang poetry, which emphasizes *gediao* 格調 as ideal models, in practice it adopts themes of mid-late Tang poetry, which scarifies elegance for rich variations and emphasizes *xingling* 性靈. This paper focuses on the poetic practice in *The Dream of the Red Chamber*, covering aesthetic paradigms through style trends and image formations, to adoption and transformation of previous poetic works. Through detailed analysis it is clear that *The Dream of the Red Chamber* in practice uses mid-late Tang poetry as its aspiration and source. Lastly, I discuss the psychological similarity between the poets of mid-late Tang and the characters in the novel to further illuminate the narrative background and the deep motivation of *The Dream of the Red Chamber*.

Keywords: The Dream of the Red Chamber, mid-late Tang poetry, Li He, Fragrant trousseau style, Orthodoxy-Variation Viewpoint

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