

《红楼梦》中的“影文性”

**SHADOW-TEXTUALITY IN
DREAM OF THE RED CHAMBER**

周德成

CHOW TECK SENG
(B.A. HONS), NUS

新加坡国立大学中文系

硕士学位论文

**A THESIS SUBMITTED
FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS
DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES
NATIONAL UNIVERSITY OF SINGAPORE**

2006

ACKNOWLEDGMENTS

In forming the ideas and the eventual actualization of this study, I have incurred more intellectual debts and encouragement from many that should be acknowledged.

Many individuals have helped me during the different stages of the research and the actual writing of this book. Firstly, I am profoundly indebted to my direct supervisor, Assoc. Prof. Xiao Chi, who saw me to the very final stage of the development of this thesis. Throughout the entire process, he provided much insightful guidance from the sharpening of the thesis focus, the overall thesis structure, the stylistics of language used in academic writing, to the terming of the various new literary concepts employed, which are used to explain my findings with regards to this topic. With his expertise in the academic field of *“Dream of the Red Chamber”*, I am also grateful to him for recommending to me the relevant academic literature and introducing me to the various useful eastern and western literary concepts, which were infused in the various arguments in this dissertation. The maturity of this thesis owed a great deal to his perceptive advice in guiding me to compose persuasive and sound academic essays by aligning me to focus on relevant content to my overall rationale, in the refining of this dissertation. It must not be forgotten that Dr Xiao Chi was also my lecturer and tutor, who invited me to retour this amazing garden of lyrical art in *“Dream of the Red Chamber”*; when I attended his classes during my NUS Honours-year. This was after my first reading of this classic during my A levels Chinese (as a First Language) Language Elective Program in TJC, which was an examinable topic in the subject.

Secondly, I also wish to express my sincere gratitude to Dr Zhou Jianyu, who was my supervisor for the first 3 years in the writing of this Masters thesis, before he left NUS to continue his academic career in Hong Kong. He was also my supervisor when I was doing my Honours-year dissertation on the Inscape and Imagery in Tang poetry. His expertise in classical poetry and *xiaoshuo* (classical novels and short stories) and his structuralist approach in analyzing narrative works to interpret their thematic significance and much more had inspired me in formulating the different ideas in this thesis.

I am also grateful to the many other lecturers in NUS back from my Bachelor's degree, Honours to my Master's degree classes, in which some of the experiences have shaped the outcome of this research. I also owe a debt of the intellectual stimulation and pleasure from my various batches of students in the Higher Chinese classes in National Junior College (2000-2006), when we discussed topics in this novel both within and outside classrooms. Many interesting ideas and vistas were generated in the process of such valuable discussions and I must admit that some of the examples and interesting concepts in this study should be credited to these rewarding discussions.

The earlier manuscript of a portion of Chapter 2 was first read during a JC seminar and it has appeared as a separate article entitled '*The Poetic Reading of the Dream of the Red Chamber*', simultaneously published in a book of journal compilation. I am grateful to the organizers of the seminar and the editors of the compilation.

Finally, I also wish to thank A, P, TY, XZ, HL, S, L, SH and many friends whose initials appear but names are not mentioned. The companionship and emotional support that you have provided me during these few years of solitude and hard times, have given me the courage and reason to continue in this never-seem-to-be-ending research. I would not have forgotten that some of you have actually kindly offered to read through part of this thesis and offered me objective criticism and opinions, without which this dissertation would not be what it is today.

30th July 2006

目录

谢辞(Acknowledgments)	i
论文摘要 (Abstract)	iv
图表一览(List of Figures/Tables)	vi
第一章 绪论	1
一 “影文性”：一个小说理论概念的提出	2
二 研究动机、对象、方法与论文脉络	18
第二章《红楼梦》外部的影文性	28
一 抒情诗学文统、史传纪实文统、传奇虚构意识与寓言性：《红楼梦》的外部影文	28
二 抒情文统和诗意识：文人小说《红楼梦》外部影文性的核心主轴	31
三 当自况性、寓言哲学传统、史传与传奇文统在大观园与抒情自我相遇：从感性与理性之间的徘徊到小说奇书文体的完成	50
第三章《红楼梦》内部实文本的影文性	56
一 《红楼梦》中实文本中的各种人物分影及其敷衍性	57
二 《红楼梦》中实文本中人物与相关意象的“影文”与“形文”间的关系	78
第四章《红楼梦》内部虚文本的影文性	92
一 《红楼梦》内部虚文本的影文性与小说结构	92
二 多种空间影文的多重对话	94
三 大章法、互涉和对应的情节与纹理	101
第五章 结语：影文系统与《红楼梦》的小说美学和寓意	108
一 影文系统与《红楼梦》的小说美学	108
二 影文系统与《红楼梦》的小说寓意	109
主要参考文献	112

ABSTRACT

Through the coinage of a new literary term, *Shadow-textuality* (影文性), this dissertation attempts to employ this concept as an vehicle to re-interpret the Qing Chinese classical literati novel “*Dream of the Red Chamber*” (《红楼梦》) (or known as the Story of the Stone 《石头记》). Shadows (影), in its Chinese metaphoric sense, consist of ideas of duplicated lateral doubles in mirrored reflections, shadowed-repetitions against the light, and silhouettes, which symbolise all the *Yin & Yang* duality in “*Dream of the Red Chambers*”. This concept of shadow-textuality looks at the text of “*Dream of the Red Chamber*” as an unbounded text, and then an intertext rich in its shadow-textual structures, which embrace the aesthetic and philosophical ideologies of the *Yin & Yang* complementary bipolarity of the Chinese traditions. The abundance of shadow-textuality both internal to (shadow-intratextuality) and external of (shadow-intertextuality) the text, has a *Mise en abyme* effect, which sets the text within an infinite text-within-a-text, dream-within-a-dream, drama-within-a-drama frame-narrative mode, even in the intratextual relations between it and the works of his father-novelists. It is argued in this paper that this unique shadow-textual phenomenon contributes to the maturity of the literati novel genre, as the author used shadow-textuality as a device to allegorise his nostalgia and self-confession.

Chapter 2 discusses on the shadow-intertextuality between the Chinese lyrical poetic traditions, allegoric and romance traditions (in both short stories and drama), historical traditions, other cultural traditions and the “*Dream of the Red Chamber*”, in which we identified lyrical tradition as the most important shadow-intertextual genre relations with “*Dream of the Red Chamber*”. Besides, there were also various different lyrical poetic traditions that helped shape this literati novel genre. The lyrical visions in this novel also make it possible for shadow-intertextuality to incorporate allegoric traditions, historical traditions, other narrative traditions and drama traditions in one genre.

Chapter 3 & 4 of the dissertation focused on the concrete (characters, their perspectives and related imagery) and the abstract shadow-intratextuality in the analysis of the “*Dream of the Red Chamber*”. In the shadow-intratextuality of the characters, perspectives and related images in the novel, we witnessed an psychological allegory of the author’s ironic confessional self, and in the shadow-intratextuality of the “abstract sub-texts” (such as the recurred, interrelated and overlapping dual structures and textures), we see

shadow-textuality as a helpful tool to analyse and rationalise the complex structures of the novel, in the making of its thematic significance.

The last chapter of the thesis concludes my research in an attempt to use shadow-textuality as a new literary criticism device to re-interpret the “*Dream of the Red Chamber*”, in relations to the aesthetic characteristics of this genre, and its tragic themes.

图表一览

List of Figures/Tables

图表 1: “作者”、石、神瑛、宝玉等“梦中梦”关系图	63
图表 2: 人物类型与名字敷演关系图	79
图表 3: 前九回人物视角与描写方式、主要描写人物和相关寓意	88

“此书纯用影笔，书则三回以后皆影也，人则三正角以外皆影也。忆梦楼分为正影、侧影，犹据一方言之也，尚有水中影、镜中影、月中影、灯下影，及放影、缩影、现在影、过去未来影、背面影、交互影、替换影、陪衬影、倒乱影、常影、暂影，种种之分别。水镜灯月，因地而殊，故曰朝代不可考……放缩常暂，因时而殊，故曰年纪不可考……”

——陈蜕《忆梦楼石头记泛论》¹

“宝玉心中便又疑惑起来：若说必无，然亦似有；若说必有，又并无目睹。心中闷了，回至房中榻上默默盘算，不觉就忽忽的睡去，不觉竟到了一座花园之内。宝玉诧异道：“除了我们大观园，竟又有这一个园子？”正疑惑间，从那边来了几个女儿，都是丫鬟。宝玉又诧异道：“除了鸳鸯、袭人、平儿之外，也竟还有这一千人？”……一面想，一面顺步早到了一所院内。宝玉又诧异道：“除了怡红院，也更还有这么一个院落。”忽上了台矶，进入屋内，只见榻上有一人卧着，那边有几个女孩儿做针线，也有嘻笑顽耍的。只见榻上那个少年叹了一口气。一个丫鬟笑问道：“宝玉，你不睡又叹什么？想必为你妹妹病了，你又胡愁乱恨呢。”宝玉听说，心下也便吃惊。只见榻上少年说道：“我听见老太太说，长安都中也有个宝玉，和我一样的性情，我只不信。我才作了一个梦，竟梦中到了都中一个花园子里头，遇见几个姐姐，都叫我臭小厮，不理我。好不容易找到他房里头，偏他睡觉，空有皮囊，真性不知那去了。”宝玉听说，忙说道：“我因找宝玉来到这里。原来你就是宝玉？”榻上的忙下来拉住：“原来你就是宝玉？这可不是梦里了。”宝玉道：“这如何是梦？真而又真了。”一语未了，只见人来说：“老爷叫宝玉。”唬得二人皆慌了。一个宝玉就走，一个宝玉便忙叫：“宝玉快回来，快回来！”

袭人在旁听他梦中自唤，忙推醒他……袭人笑道：“那是你梦迷了。你揉眼细瞧，是镜子里照的你影儿。”……麝月道：“怪道老太太常嘱咐说小人屋里不可多有镜子。小人魂不全，有镜子照多了，睡觉惊恐作胡梦……自然是先躺下照着影儿顽的，一时合上眼，自然是胡梦颠倒；不然如何得看着自己叫着自己的名字？……”

——《红楼梦》56回²

¹一粟编《古典文学研究资料汇编——红楼梦卷》（上海：中华书局，1965），页265-267。

²曹雪芹《红楼梦》（庚辰本为主的120回混合本）（北京：人民文学出版社，2000），页471。

第一章

绪论

一 “影文性”：一个小说理论概念的提出

翻开本书，也许立时锁住阅者目光的，即是“影文性”（shadow-textuality）——此一由笔者复合而成，并作为全文中心焦点的小说理论概念。诚然，学界中文学术语本已汗牛充栋，自己搜索枯肠去复合一个新的术语又有何意义？然，如此一种选择，恰恰是基于自身对《红楼梦》阅读的直观体验。如果你也相信一些理论家所假设的那样，为了要更完整圆融地表述出对《红楼梦》的复杂理解，我们就不得不在重新对现有众多评论《红楼梦》的概念——审视后，进而取舍整合，最终标举出一新术语来建立我们的讨论话语。本文提出的“影文性”主要有两层意义：

一是自文学作品的外部而论，指的是以一个文学文本与其他文本之间，所形成一种二元对话联系，并由此衍生出新的意义，其中包括出现新的文类、新的审美标准，以及新的寓意等，而这种联系具有某种层层叠影的连绵效应，即术语中“影”之义，那些外部文本也将成为该文本中的“影子文本”（或“影文”，shadow-text），相反而言，该文本也相应成为其指涉的各外部文本之“影文”。

二是从一个文学文本内部去考量，该文本内部的各种“内文式”³（即小于文学作品的文本单位，如文本内部的文辞、意象、人物、某段叙述等），一“文”以另一“文”为影而形成“影子文式”，我们着眼的是这些内部文式与其影子文式的联系，这种联系往往体现为某种“二元补衬”（binary complementary）的规律，成为建构作品的内部章法结构。

这里，“影”作为一种比喻性概念，既可指物件因挡住光线而投射的暗影（shadow），也可指镜子中左右阴阳互调的幻象（reflection），还可指一个人或物

³在本文的讨论中，我们除了用“文式”来表示小于“本文”的“内文本”，也用于表示大于《红楼梦》文本的文式，如诗、戏剧、灯谜和才子佳人小说等各种文学体裁。

在背光底下或昏暗的状况下看到的背影或轮廓（silhouettes），因此它使无论是文学作品内部或外部，其“影文”之间的联系，皆有着“相反相成”、一“虚”（即“影文”）一“实”的对应设计，以及如镜子叠影般，产生“影中影”、“文外文”的连绵效应。这种具中国文化色彩的“影文性”体系，我们认为主要出现于中国的明清长篇奇文小说，例如《三国演义》、《水浒传》、《水浒传》、《金瓶梅》和《红楼梦》中，而在《红楼梦》中表现得最为极致，这种“影文性”系统构成了《红楼梦》最重要的文人化小说最精致的“文体特征”，以及其“寓意结构”的操作。

我们必须特别指出，“影文性”一术语一方面源于西方文学概念“互文性”（intertextuality，也译作“文本互涉”、“文际关系”或“互文关系”，我们则倾向使用“互文性”这一译法，主要是因为intertextuality除了包含文与文间的“关系”，也有“文”之义与“文”之义间，中和衍生的新义），但另一方面又与之不同。为阐明“影文性”与“互文性”概念之不同，我们首先对“互文性”作一介绍，并指出两者之异。所谓“互文性”，指的就是朱利亚·克里丝蒂娃（Julia Kristeva）于1966年，在巴赫金（Mikhail Bakhtin）文本（text）和对话（dialogue）等概念的基础上，复合出来阐述她的文学观念的一个理论术语。“互文性”源于拉丁文intertexo，意为编织时加以混合，在文学理论中，它专门指某一文本（及其意义），是从其指涉的其他文本（及其意义）中，中和、变异或据以建构的，它着眼的是特定文本与其他文本的关系或联系。⁴名之以“影文性”正说明了我们发现，《红楼梦》之“互文性”与一般“互文性”最大殊处在于，小说中呈现出非常明显和复杂精致的中国阴阳补

⁴ 在西方，“互文性”的概念在结构主义和后结构主义的理论家的眼里并不完全一致。互文性的界定可分广、狭二义。广义的定义以巴尔特和克里斯蒂娃的后结构主义诠释为代表，指的是任何文本与赋予该文本意义的知识、代码和表意实践之总和的关系，而这些知识、代码和表意实践形成了一个潜力无限的网络。”狭义的定义以热奈为代表，这种文本内部的结构主义理解认为：互文性指一个文本与可以论证存在于此文本中的其它文本之间的关系。这两种诠释对本文理解《红楼梦》的“影文性”系统颇有启发。详见 Graham Allen, *Intertextuality: The New Critical Idiom* (London & New York: Routledge, 2000)。

衬设计，以及无论是文本内外，皆如前所言，具有犹如镜中影叠影，一文以另一文为影并交错敷演，我们称之为镜子长廊效应 (*Mise en abyme*)⁵的特征。

曾经任教美国耶鲁大学高辛勇曾在其《从“文际关系”看〈红楼梦〉》中，就以“文际关系”来理解《红楼梦》的敷演，并认为《红楼梦》的艺术特色之一就是丰富的文际关系。他指出，《红楼梦》第一回有一段石头关于才子佳人小说的议论，而同时在第五十四回也有一段贾母关于才子佳人小说的议论，这两段议论参照对比，将产生所谓的“文际关系”，并同时又涉及了《红楼梦》与“才子佳人”小说文类一种“反身自指”的一种外在文际关系。⁶此其一。此外，就文本内部，他也谈到了小说中的“预示文”将对小说后文产生“导读”和“反讽”的互文性作用。而《红楼梦》小说中各种文式将形成“交叉推移”和“节节相扣”的多重结构，例如小说前面的“甄士隐文式”呼应后面“宝玉/贾府文式”；18回“元妃省亲”文后紧续19回小型的“袭人归省”之文，而后者所引发的“袭人规劝宝玉”文又与“宝玉编耗子精故哄黛玉饭后贪眠”之文对照，这时读者还会把书中“宝玉与其他姑娘厮混”（意淫）和“其他男子如贾琏的偷情”文（皮肤滥淫）联系起来等等。这些注重“同中有异，异中有同”的连绵安排，形成各种对比、平行、映衬的互文关系。从文际关系来看，《红楼梦》中既有时间性的“历时序”（包括脂批所说的“草蛇灰线”和“横云断岭”）文，也有“共时序”文（包括脂批所说的“两山对峙”、“一击二鸣”、“指东说西”、“特犯不犯”和“虚实相生”等

⁵ 这个说明文艺中复现效应的术语由 André Gide 复合发明，详见 Cuddon, J.A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Middlesex: Penguin Books, 1998), 页 513。后面将进一步解释。

⁶ 学界中有一些学者探讨了《红楼梦》与其他文类或文学作品间的“文际关系”。例如黄立新的《清初才子佳人小说与〈红楼梦〉》、萧驰的《从‘才子佳人’到〈红楼梦〉：文人小说与抒情诗传统的一段情结》、周建渝的《才子佳人小说研究》、梅新林及葛永海的《〈金瓶梅〉与〈红楼梦〉比较研究述评》、聂石樵的《〈红楼梦〉和古代文学的关系》、姜志军的《论〈红楼梦〉诗词对优秀传统文化的吸纳》、钟扬的《〈红楼梦〉：从深得到超越〈金瓶〉壶奥》、邹自振的《〈玉茗堂四梦〉与〈红楼梦〉》⁶、许并生《〈红楼梦〉与戏曲结构》⁶等，指出《红楼梦》与才子佳人小说、《金瓶梅》、诗词、戏剧和其他古代文学的渊源关系，从而确定了他们文类和文本间的互文性。王静 (Wang Jing) 的《石头记：互文性、古代石头传说，以及红楼梦、水浒传和西游记中的石头象征》则从《红楼梦》与其他两部章回奇书小说《水浒传》和《西游记》中共通的石头意象⁶出发，指出《红楼梦》中有关石头之文与以往文本进行着交流对话。与《西游记》一样，《红楼梦》的主角亦从天上仙石化出，两部小说分别让主角经历西天路上和红尘俗世的劫难，而其中的甄贾宝玉，亦复从真假行者脱胎化出。而《红楼梦》的灵石与《水浒传》中的石碣，似乎说明了《红楼梦》中的神瑛侍者和顽石，以及《水浒传》中一干天上 108 灾星下凡，有着千丝万缕的互文关系。

等），而这些穿插跳跃的共时序片段，又被作者植入“宝玉婚姻”与“贾府盛衰”的“历时序”文架构中，形成“断岭”和“灰线”的式样。此外，他也举“芳官文”，指出它与《红楼梦》中戏班、警幻仙子《红楼梦曲》、小说中主要人物、龄官画蔷的痴、姨娘嫡庶问题、男女身份对调等等形成文际关系。⁷ 此其二。

事实上，一切在语境中的文本皆为话语（discourse，又译为“言语”）⁸，而本文所采用的“文本”概念本来即可指包含语境的文本概念（即所谓的“话语”），在解构批评的理解下，一切“文本”广义而言也皆“互文”，因为“互文性”本就存在于一切的话语和文本中，只要是话语，它必然会与过去的话语相关联⁹；而这于《红楼梦》尤其明显，我这样说，是因为小说的寓意结构(allegorical structure)明显与作者的作意经营有关——作者的作意与小说寓意形成了小说的潜文本话语(underlying textual discourse)——一种深层的内在文本。有时，作者在文本中用事用典，也使文本和其典（成为原文本的影文）形成一种特殊、作者刻意经营的影文互涉关系。总括来看，无论是《红楼梦》文本自身、其内部各文式，乃至《红楼梦》外在的各种语境（有名言：万物皆“文本”），皆形成一种非常复杂的关系，而为相互关联之文本话语（textual discourse）。这里需要说明的是，我们谓之为话语，也即是把《红楼梦》视为小说外部语境的一种话语表现，例如我们可以把《红楼梦》诠释为中国的传统文学美学哲学语境的一种印记。因此，从小说文本外部去看，它包含历史、社会、文化条件所形成的语境，加上读者本身的阅读经验、知识修养，以及文化环境所给予读者的地位、视野，它们都形成一种更为抽象的“社会

⁷高辛勇《从文际关系看红楼梦》，见《红楼梦研究集刊》第十四辑，及《中外学者论红楼》北方文艺出版社，页320-337。

⁸语篇/文本语言学（text linguistics）的研究对象是口语或书面语中的语篇文本内部的组织规则及其相互关系，但其中对“文本”、“语篇”、“篇章”“话语”等术语的使用，国内外学者并不一致，此外，有些“文本”、“篇章”（text）的概念是指脱离语境的，但也有包含语境的，相当于“话语”（discourse）的概念。此外，两个术语的使用还存在地域上的不同习惯：美国的 discourse（话语）相当于欧洲的 text(篇章)，美国的 discourse analysis（话语分析）相当于欧洲的 text linguistics（篇章/文本语言学）。本文所使用的“文本”（text）概念比较宽泛，包括了 discourse 的概念，而且是可以结合语境因素的。

⁹“互文性”除了指文本间的关系（即“文际关系”），也可以指文本间交互关联而形成的新意义或新文本。其中对“互文性”的理解，还可包括克里丝蒂娃的一种诠释，她认为“文本”的产生，是建构于人思维中存在着的各种可能性的“文本”。这种存在于人思维中潜藏的“文本”，可以是自觉和不自觉的。参见 Wendell V., *Harris Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*. (New York: Greenwood Press, 1992), pp175. 详可见 Graham Allen, *Intertextuality: The New Critical Idiom*. (London & New York: Routledge, 2000)

文本”(social text)或“文化文本”(cultural text)¹⁰，而小说内部的文本或文式，则指作品中较小的单位或叙述，例如一回、一段、回目文字、脂砚斋的批注、一个物件、一个人物、一个情节、一种章法或作者惯用的技巧，甚至是文字所指涉的言外意或其他意涵¹¹，它们都形成各种复杂的“互文性”。

高氏的介绍提供了我们解读《红楼梦》的一个更为切合实际阅读、回复到文本、不局限于“自传说”¹²解读的阐释理路，并予以我们很多启发，然而，如其所言，以西方观念来谈中国作品有时会显得格格不入，或者需要拐弯抹角才能把现象说清楚，¹³而且更为重要的是，它强于说明文学的共性而忽略了中国文学尤其是《红楼梦》的殊性。而这，即是我们发明“影文性”，以“影”来统摄《红楼梦》中各种复杂互文关系的重要原因之一，因为我们相信，《红楼梦》中的各种互文关系和衍生出的互文性，正是以中国的阴阳理念，意在言外的感性抒情“诗境”和理性的“春秋反笔”、道家物我泯然之境和佛家空境、书写阅读中的各种吊诡等，各种相互重叠的“影子文本”系统，来操作的。所以，这种建立在影子文本重叠的“互文性”绝不只单纯为一种艺术特点，它同时也是一种《红楼梦》文本中寓意和旨趣方面的构成方式，二者是交相重叠的。我们认为，作者刻意安排史湘云在31回与丫鬟翠缕讨论天地万物阴阳的叙述，贾宝玉读日南华经（即《庄子》）和宝玉似悟非悟的禅悟情节（21回）等，正是作者就《红楼梦》文本与中国各种具有二元

¹⁰外在的社会文本或文化文本，往往与《红楼梦》内部出现的园林文化、宝玉与众女子的服饰、作诗、论画、猜谜、看病开药方、葬花、看戏、饮食、某个与曹雪芹现实生活中相似的事件，或者刘姥姥在第6回、第42回看到的自鸣钟等西洋玩物¹⁰文式，产生“影文性”。这些都说明了它们是一种文本在另一些文本的交织互涉中，所获得的历史文化材料文本。

¹¹这些包括文字背后所体现快缓闲闹的节奏、悲喜气氛、雅俗的格调、不同的寓意、旨趣，还有所指涉的“境界”等等。

¹²以曹雪芹生平的自传阐释理路发祥并勃兴自胡适的《红楼梦考证》。此派结合考证的方式，确定《红楼梦》作者为曹雪芹，通过各类历史文献、脂本等的考证方法，找出小说背后被“隐去”的“真事”，这真事即是与作者曹雪芹相关的生平事迹及其家族史，并以这些考证结果（外证）与小说故事情节对应比照。由此，他建立了一个以曹雪芹生平，及其家世为《红楼梦》文本寓义的阐释系统，他们相信曹雪芹是通过“将真事隐去”的曲折技艺，在小说的故事里面，隐含了作者及其家史相对影的深义。我们可以看见，胡适所作的研究，目的是在“重构”《红楼梦》文本在历史中的真相，因此他使用的方法是“考定这书的著者究竟是谁、著者的事迹家世，著者的时代，这书曾有何种不同的本子，这些本子的来历如何。”见胡适《红楼梦考证》，王志良主编《红楼梦评论选》（上），（北京：中国社会科学出版社，1998年），页308。自传派对于《红楼梦》中“作者之笔狡猾之甚”较不注重，其所隐含的微言大义，其“隐去的真实”的理解主要局限在“其个人身世的反映”。

¹³高辛勇《从际关系看红楼梦》，见《红楼梦研究集刊》第十四辑，及《中外学者论红楼》，北方文艺出版社，页320-337。

对立互补哲学和美学种种互文对话的影文，所刻意穿插在文本内部的内互文暗示和解读密码。

如果以我们的“影文性”概念去探讨高氏提出的几个“互文性”例子的话，我们必然更进一步注意到就“宝黛”之文而论，贾母论才子佳人小说是“宝黛恋”之带有书中人物观点（也可理解为作者以贾母为代言人的悲剧预示文观点）的影文，而书中其他“失败的男女恋悲剧”（如香菱与冯渊）都成为这些文本的分影之文，最终这一些文本之间中和而成的“互文性”，将与“中国各种传统婚恋的价值观”、曹雪芹的婚恋观，以及读者的婚恋观，形成一种“阴阳互补”的对话性互文，并指导我们体会出小说的抒情悲剧性和其反讽寓意所在。如前所言，“甄士隐文式”呼应后面“宝玉/贾府文式”，在我们看来，也还是一种文本内部真假和缩放影子文式的对应，而更重要的是，此二“文式”中和而成的互文寓意，又将与作者的真实世界和明清中国文人儒释道的哲学美学观所衍生的文式，再次形成一小一大，一实一虚的影文。

这里，为进一步说明“影文性”在《红楼梦》中的操作，我们再举一例说明文本中的二元虚实互涉性，以及环环相接的镜影长廊效应，其中我们也将引介一些将在后面各章节再次出现，与“影文性”相关的概念：

一位现代读者在阅读到《红楼梦》第 57 回中关于“贾宝玉”梦见“甄宝玉”的叙述时，也许会恍然大悟：原来“作者”在第一回中并没有欺骗他，自己自“女娲神话”开始，其实已经陷入了“作者”的“假语村言”里面而不自知。在 56 回、57 回，作者刚写完探春、宝钗之治家有道后，续写宝玉对镜子睡去，梦入另一大观园，见了另一批鸳鸯、袭人、平儿式的丫环，得知那里有另一个宝玉而自己在那里却变成子“臭小厮”，然后又进了另一个“怡红院”，看到了为另一个“妹妹”的病“胡愁乱叹”的“同样性情”的“甄宝玉”，这时我们或会马上觉察，自小说第二回起，又或者自第一回女娲补天寓言开始，我们已经从甄士隐的“真文”，进入其影子文本——贾雨村代表的“假语村言”文式，而来到 57 回时，原本隐藏在幕后的影子“甄宝玉”走到幕前，贾雨村第二回口中提及的“甄宝玉”终与小说的主角“贾宝玉”在梦中正式相会，真假文式身份即时对调混淆，并引发读者深刻思考熟真熟幻及“真假互涉”的深意。通过互文性联想，第 1 回“作者”的忠告**指导预示文**（它变成了 56 回叙述的影文本）或将此时于读者耳际响起：

此回中凡用“梦”用“幻”等字，是提醒阅者眼目，亦是此书立意本旨。¹⁴

此外，我们也可能会联想起在第 1 回甄士隐和第 5 回贾宝玉来到“太虚幻境”时的叙述。第 1 回中，甄士隐在夏日梦中与僧道同游仙界，一僧之前借甄士隐观看那蠢物“通灵宝玉”，至幻境时便强从士隐手中夺去时，以及在第 5 回贾宝玉随警幻仙子抵达“太虚幻境”时，忘了秦氏在何处时，都看到了一副对联：

假作真时真亦假，无为有处有还无。

首先，两段情节文式深有关联，又似如出一辙，皆形成“影文性”，从纵向结构上形成传统所谓的“横云断岭”之构，成为在小说不同现实时空与小说叙述阅读时间视角的“影文”。所谓小说中的现实时空，指的是时间上的过去未历者、现在经历者和未来的经验涉世者时间等不同文式，以及空间上的梦中幻境，与贾府中宁府和荣府/大观园一“小”一“大”等的现实空间文式。站在阅读叙述时间来看，它则指的是一种读者阅读的先后次序，读者越读到后面，将获得越多讯息，而形成拥有不同眼界的“经验者”，犹如与“贾宝玉”同样再经历一场“红楼梦”，并且感受到一种“预示文”所带来的深刻反讽效果，和意在言外的寓意和悲剧情韵。

其次，或同或异的影子互文性，势将引导我们不断转换主次（阴阳）视角，时而从梦中人物的眼界出发，时而跳出梦中幻境回到“假”（贾）的现实中审视其小说旨趣。

再次，值得注意的是，种种影子文式的差异将让读者体会出一种反讽效果，加深读者对某个情节细节出现意义的把握和领会，例如前面所举的例子中，甄士隐是被拒于太虚幻境门外的，因此在他要举步进入太虚幻境时，即安排他梦醒，而贾宝玉则在沉溺太虚幻境的温存迷津后，方被惊醒，我们可以得出一个体悟，即这是对作者在小说一开始便建立其“真”和“假”的互补逻辑“文式”的回应——真必隐去，假则随之彰显，甄士隐代表的是被隐去、高度浓缩的“真”，贾宝玉则是代表

¹⁴曹雪芹《红楼梦》（以庚辰本为主），页 1。

用来替代“真”，自“真”幻化而成，被敷演彰显的“假”¹⁵，所以这个细节设计正好体现了小说中这种颠扑不破的小说原理和人生哲学。如果我们更进一步从小说内部的所谓“从属”文本性或“衍生”文本性（*paratextuality*）¹⁶来看，“甄士隐入梦”、“贾宝玉入梦”二情节文式皆可视为第一回回目标题——“甄士隐梦幻识通灵”的象征性情节演示，回目与回中内容不但有相互指涉的衍生互文性关系，回目本身还具有左右主导着读者阅读方向的作用，是为读者进入小说读本（印刷文本）之门槛。

来到第 41 回，当 80 回《石头记》已进行一半有余，即刘姥姥二入贾府，醉酒入“大观园”来到“省亲别墅”的牌坊时，这里的叙述同样有着非常强烈的“真幻”对照象征性，并与第五回“贾宝玉神游太虚幻境”和第一回“甄士隐梦幻识通灵”二文，产生了很深的影文联系。刘姥姥在此回中，把“省亲别墅”误为是家乡的庙，并说“省亲别墅”是“玉皇宝殿”四字，暗合“太虚幻境”和“省亲别墅”之原名“天仙宝镜”（第 18 回）¹⁷。之后刘姥姥误入宝玉的房后，见一个女子迎来，竟恍然发现那是一副“活突”的画（极可能是宝玉的西洋画画像，这里又涉及了小说中“画”的和“西洋”二关乎真假的影子空间文式，而且也同时暗示宝玉有女儿态，形成男女身份对调的文式演示。此外，这幅画本身就是宝玉的留“影”，极具象征性）所产生的幻觉，这也让人联想到宝玉在第五回初入秦氏之房，并随秦

¹⁵ 作者在第一回曾经解释其回目“甄士隐梦幻识通灵，贾雨村风尘怀闺秀”，“甄士隐梦幻识通灵”是指作者经历一场梦幻后，将真事隐去，故欲借“通灵”之说撰写《石头记》，而“贾雨村风尘怀闺秀”则是要借虚幻的语言、村弊的文字，在风尘碌碌中，撰写敷演出闺阁佳人的一段故事。见曹雪芹《红楼梦》（庚辰本）（北京：人民文学出版社，2000），页 1，第一回第一段，或《脂砚斋重评石头记》（甲戌校本）（北京：作家出版社，2001）页 76，“凡例”第六条。庚辰本是 1760 年的手抄本，甲戌本是 1754 年的手抄本。

¹⁶ Para-有副、侧面和超越的意思。这里，我们把 *paratextuality* 译为附属文本性、从属文本性或衍生文本性，也有人把 *paratext* 译为类文本。“附属文本性”是指附属文，如标题、副标题、前言、题献、序言、注释等被用来协调文本和读者的关系，由此使文本和附属文产生了附属互文性。（“The paratext is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public”，见 Gerald Genette, *Paratext: thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge university Press, 1997, p.3）其中包含了内部和外部两种，就《红楼梦》而言，内部有题目、章回回目、注、评，而外在的所谓附加文式（*epitext*），则包括评论等具有宣传性质《红楼梦》原文以外的文式文本、其封面、取名等。参见 Graham Allen, *Intertextuality: The New Critical Idiom*，页 106-7。其中又可细分为著者性（*autographic*）和编辑/出版性（*allographic*）两类。在《红楼梦》中，作者就刻意混淆著者和编辑传播者文式。

¹⁷ 曹雪芹《红楼梦》（以庚辰本为主），页 149。在这里，同样的，贾元春也和初入仙界的甄士隐和宝玉，以及入初入大观园的刘姥姥一样，看见美丽的园林，并带领读者经历一段精美的文字描写，然后来到“正殿”，贾妃命人把“天仙宝镜”换上“省亲别墅”，似把虚幻者换上写实，但又似以“假语”替代“真言”，大观园所用虚幻文字所建造的故事正式上演。

氏的幻影进入太虚幻境的情节安排。在该回宝玉的房里（**大观园时空文式**），刘姥姥无意拨动撞开“镜子”的西洋机关，进入“镜子”另一边的世界，睡倒在宝玉的床上，而第5回文本中，贾宝玉则由梦进入幻境，而在秦氏房中（**宁国府时空文式**），除了飞燕舞过的金盘和金盘上安禄山掷过伤了太真乳的木瓜（代表黛钗），还摆有武则天（**帝王气象文式**）的宝镜。这里，作为隔开“真”“假”世界的镜子意象文式反复重现，并且形成并置的空间结构，而成就一种哲学和寓言的意味。此外，第五回当宝玉从太虚幻境醒来，以及第41回当刘姥姥睡中醒来，我们发现文本中皆出现了“由袭人负责收拾残局”的叙述设计影文。其中，当刘姥姥到宝玉房中，看到穿衣镜中的自我幻影，并误以为那是贾母，这里又让我们对作者所要表达的寓意有更深的思考和联想，因为它与前面所提56回中，甄、贾宝玉在梦中相逢之文相类，并与刘姥姥口中的“家乡的庙”（**乡野时空文式**，与作者的“自况性叙述”有关）和宝玉的太虚幻境、大观园的真假时空文的相互对应。三个场景中，刘姥姥和宝玉都同样由袭人推醒或搂住，可见作者有意把“花袭人”设计成一个具有叙述学意义和功能的“**解救者**”结构性人物。

这里我们除了可以归纳出“镜”、“境”这儿谐音的重要象征意义、花袭人的“解救者”（它与小说中其他的“解救者”人物文式如警幻、秦氏、僧道、刘姥姥、小红、贾芸、蒋玉菡，甚至是送玉的甄宝玉，形成叠影互涉关系）功能，还可体会出，无论是刘姥姥与贾母史太君二人，还是真假宝玉，都存在着对立互补的“真”“假”影子关系，以及彼此相互替代和走入对方情节模式的深意。对于略通中国文化的读者言，这几段情节也必然唤起他们对诠释道家思想“庄周梦蝶”寓言之文的记忆，以及明代汤显祖《临川四梦》等传奇剧本的联想。而这些叙述与叙述、文本与文本之间的关联，以及读者从中获得的更深理解和思考，正是本文所一再强调的“影文性”的阅读阐释方式。

这种本文一再强调的《红楼梦》中的影文性，从形态上体现为一种虚实交互重叠的敷演结构，即影中影、文外文的镜影长廊效应。前引法国文艺理论中*Mise en abyme*¹⁸（本文译为镜影长廊效应）的文艺理论概念，在法文原义里指置于无穷无尽

¹⁸ Cuddon, J.A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. (Middlesex: Penguin Books, 1998), 页 513。

连绵的状态里，而在西方艺术文学中，它特指一种不断从原本更大的意象复制一个个重复但更小的意象，连绵复现以至于无尽 (infinite regression) 的技巧。在电影中，它则包含了剧中人物梦醒后，后来发现其实自己还作着梦，那种“不知梦里身是客”的“梦中梦”结构，然而其所指并不局限于梦，一切与梦类似的行为皆可置于此理解当中，例如人类的潜意识、记忆和虚拟的现实，如迷悟于谜语、迷宫和游戏中而不辨真幻。在《红楼梦》中，小至画有大观园及添上人物的画，及全书散布各处的戏曲谜语诗词，大至“《红楼梦》书中石头下凡历红楼梦幻，变为宝玉入太虚幻境红楼梦中，听《红楼梦》戏曲”，及“《石头记》中有写石头记故事的石头故事”，都体现出这种繁复的镜影长廊框架。最后，从当代文论视之，镜影长廊效应也因此被理解为一种框架故事/框架叙述结构 (frame story/frame narrative)，它包含了各种更小的影子故事文式的置入，而每一个叙述文又自成为“故事中的故事”，由此它解构了传统对文本的看法，强调一切文本即互文，放大了“互文性”概念中一文必有另一文为影，一文又指涉另一影文那种“无穷无尽性”的观点。¹⁹这种镜影长廊效应的“无穷无尽性”也体现在《红楼梦》中空空道人因读《石头记》而变为“情僧”（象征未来无穷无尽的读者分身）的设计理念中，如果我们没有忘记，《石头记》所写关于阅读刻在石头上关于石头的故事的框架，本身就是一“写作艺术”和“阅读过程”的寓言。

在《红楼梦》中，无论主角或是各种情节模式设计，一个个影文连绵交扣，或隔文形成千里伏脉，或一个派生一个，敷衍成文，宛如一个书中人物或文式置于两面镜子中，幻化出无穷无尽相反相成的镜子叠象来。这种光学反射上的“长廊效应”，正好说明“影文性”在《红楼梦》的一种重要体裁特征，事实上，从《三国演义》之演《三国志》之义而成“演义文”、《西游记》据唐僧西游史实和《大唐西域记》等游记演而为小说、《水浒传》借逸闻史实敷衍虚构成 108 绿林好汉的拟传记，以及《金瓶梅》取《水浒传》之一截叙述而放大成奇文，乃自《红楼梦》根据作者自身经历和前四书之文统²⁰以“假语村言”敷衍成的“奇传”，都说明了中

¹⁹ [http://en.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme], (6/08/2007)

²⁰ 太平闲人张新之认为《红楼梦》“脱胎于《西游记》，借径于《金瓶梅》，摄神于《水浒传》”，并且指出《红楼梦》如《大学》《中庸》演性理，但后二者是正传，《红楼梦》是奇传，演《周易》之消长以渐，类《庄子》之以无为有，《国策》之以曲为直等。²⁰这些都点出《红楼梦》与古代典籍的多种文际关系，以及其基因。见王志良编《红楼梦评论选》（上），页 3。

国的奇文小说²¹，自一开始到《石头记》的最终问世，即有一种“跨文本”连绵派生的“影子长廊效应”基因。因此，我们认为这种“影文性”的结构机制，正好构成了明清最具有中国文化审美和哲学特点的精致奇文小说体裁。

熟谙中国古代文艺批评和《红楼梦》点评派批评的读者，在看到“影文”这个术语时，必然发现这个“影文”中的“影”概念本源于中国小说的点评文字。事实上，清代的众多点评家都不约而同运用“影”来评论《红楼梦》。而《红楼梦》作者本身在书中即不断重复“镜子”的意象，以及“镜中花”“水中月”的理念和场景，可见“影”之象征可能本就存于作者写作的原始设计和寓意架构中。前谓“影”可指背光、挡光形成之暗影，及镜中幻象，故它往往与副本、虚幻、阴柔、对应、对比、平行、复调（double-voice）、双关、一笔二用、对同样事物的不同观点、暗示、象征、暗典、隐藏、影射、指涉、敷衍，以及“言外义”、情韵、境等由“形”派生出来的抽象物等意义相联系。“影”概念和批评体系体现了中国传统文人对文艺的批评形态和审美趣味。为了使自己的批评能够更完整表达自己对文学作品的体会，中国古代批评家往往采用一些形象性高、隐喻性强，但却相对模糊的意象作为批评术语，例如：“风”、“骨”、“神”、“韵”、“味”及“境”等皆是。这些术语往往都指向文学批评的印象性特质。

本文所标举的“影文性”概念一方面借助传统“影”意象具高度象征性的优势，另一方面结合了西方“互文性”文艺理论的严谨逻辑，进而扩展中国传统“影子”批评文论的可批评范围，把批评的范围扩大到《红楼梦》文本外部，以及其所涉及的寓意和旨趣。传统的“影子”批评主要集中在小说文本内部的章法评论，尤其是针对《红楼梦》人物体系（西方也有一个类似的“重像”或“对子” doubles 概念，主要针对小说中人物间具有相同性质或相反因子的特点立论，并体现出作者的创作倾向²²），讨论非常深入，但由于时代距离，加上和牵强附会的“影射”说

²¹ 奇文小说和文人小说概念是美国普斯林大学教授浦安迪治中国古典小说和叙述学重要的理论。浦安迪把《红楼梦》重新定位为由文人创作的中国奇文小说文类，认为《红楼梦》包含了中国知识分子的思想抱负，而非如传统视之为白话通俗小说，因此站在叙述学上，小说在叙述学上有着特有的曲折笔意，其中与中国四大奇文小说、诗词曲赋随笔等体裁，和儒释道等哲学等有着非常深的渊源。详见《明代小说四大奇书》（北京：中国和平出版社，1993）和《中国叙述学》（北京：北京大学出版社，1995）。

²² 西方文学批评中的重像、对子（doubles）概念，与精神分析批评、浪漫主义和象征主义作品，和寓言文学都有关系，并有不同体现，同时和“灵肉”、“守护神与人”、“思维的黑暗面”、“身份的误会”“愚

相关，故未获当代学者足够的注意，因此本文取其精华，加以改造。为说明本文“影文性”与清代的“影子”批评之范围和功能的不同，这里举涂瀛在 1842 年《红楼梦问答》中一段以影子来探讨人物和情节模式性质同异来说明：

或问：宝玉与黛玉有影子乎？曰：有。凤姐地藏庵拆散之姻缘，则远影也；贾蔷之于龄官，则近影也。潘又安之于司棋，则有情影也；柳湘莲之于尤三姐，则无情影也。

或问：“藕官是谁影子？”曰：“是林黛玉销魂影子。”

或问：“龄官是谁影子？”曰：“是林黛玉离魂影子。”

或问：“傻大姐是谁影子？”曰：“是醉金刚影子。”

或问：“宝玉古今人孰似？”曰：“似武陵源百姓……”

前面主要是针对小说内部人物的**实文本**，来建立其影子说，而清代的陈蜕和孙渠甫对“影”的理解，就更彻底一些，范围也大些，主要涉及整部《红楼梦》内部的章法结构设计。陈蜕²³认为：

“此书纯用影笔，书则三回以后皆影也，人则三正角以外皆影也。忆梦楼分为正影、侧影，犹据一方言之也，尚有水中影、镜中影、月中影、灯下影，及放影、缩影、现在影、过去未来影、背面影、交互影、替换影、陪衬影、倒乱影、常影、暂影，种种之分别。水镜灯月，因地而殊，故曰朝代不可考……放缩常暂，因时而殊，故曰年纪不可考……”²⁴

陈蜕对影子系统的分类从象征物的布置、大小、时间之先后常暂、人物的主从对比互补等设置去理解小说的作意。孙渠甫则说：“《石头记》一书，影书也。有

智”等母题有关。这对本文以“影文性”探讨《红楼梦》的人物体系具有指导意义。详可见 Miller Karl, *Doubles: Studies in Literary Histories*. (Oxford: Oxford University Press, 1995) 和 Tymms, R., *Doubles in Literary Psychology* (Cambridge: Bows & Bows, 1996)。

²³ 主流红学如北京红楼梦研究所对“影”说所出的陈蜕持保留态度——“陈蜕也有不少主观随意的东西，特别在谁为影的问题上……不知牵强附会，而且不知所云”（见冯其庸、李希凡主编《红楼梦大辞典〈红学人物·陈蜕〉》）

²⁴ 陈蜕《忆梦楼石头记泛论》，见一粟编《古典文学研究资料汇编——红楼梦卷》（上海：中华书局，1965），页 265-267。

影必有形，形即真际。但形藏影露，所谓甄士隐也。稍揭其真形，以见其真形。”

²⁵他举例指出“潇湘馆”“湘妃多泪”为林黛玉之影、武则天宝镜、杨贵妃、梨香、宝钗和蘅芜苑为薛宝钗之影、“娥皇和女英类比黛玉和湘云”是“湘云”之影等，说明某些抽象性质（**虚文本**，**virtual text**）可以作为表面影子（例如“真事隐去”的虚文本后来以“甄士隐”的人物实文本出现），而它们举出的“影”和“形”是多层次的，而且都是《红楼梦》文本中的物或人。此外，他所列出的“总影”、“副影”、“旁影”、“合影”“分影”“影一事”“影数事”“影外之影”“以人影物”“以物影人”“远影”“对面影”²⁶的划分，以及之前陈锐所分的“水中影”、“镜中影”、“月中影”、“灯下影”，“放影”、“缩影”、“现在影”、“过去未来影”、“背面影”、“交互影”、“替换影”、“陪衬影”、“倒乱影”、“常影”、“暂影”概念，也为我们从人物意象相关的影子体系扩展到兼具小说内外部的“影文性”批评的思考，提供了相关的批评逻辑。因此我们认为，小说中各种“影”的关系，除了体现在“人物”、小说中分布各地的各种器物意象的**实文本**上的重叠和对应上，它还包含了小说中内部各处的叙述和旨趣等**虚文本**的章法照应联系。甚至，这种关系还进一步延伸到小说文本内部的各种虚实文本的互文性上，以及它们与小说文本外的历史、现实、文化范畴和文学体式的互文关系上，进而形成了一种连绵无尽的长廊效应。

例如小说中，秦氏可卿和秦钟代表“情”和“情根情种”（还有“情之所钟”之典），也即作者与宝玉心中之“情”，按照孙渠浦对“影”的理解，两个人物可说是“情”（虚文本）作为影文的实文本（形迹）、但其中它们又与中国儒释道哲学和明清思潮中关于“真情”、“本性”、“欲”、“色”、“空幻”、“皮肤滥淫”与“意淫”（外文本）的纠葛相影。秦可卿属“**男女情欲**”文式，因为其象征黛玉二人的灵肉（精神与世俗）之恋，但又因与宝玉在太虚幻境云雨和命丧天香楼的情节而与贵族家庭中“养小叔子”和“爬灰”的败家淫乱相涉，而秦钟本身除与智能儿有男女关系，也有同性恋的倾向，即“**男性情欲**”文式，秦可卿秦种二文式形成阴阳互补，以及前后承接递进之影文。最终，宁府可卿和秦钟都纵欲早丧，也

²⁵孙渠浦《石头记微言》，见一粟编《古典文学研究资料汇编——红楼梦卷》，页265-267。

²⁶孙渠浦《石头记微言》，见一粟编《古典文学研究资料汇编——红楼梦卷》，页265-267。

是整部《红楼梦》（尤其是荣府）之**象征影、远影文式**。可见种种影、分影和对影，以及与它们相关的中国文化范畴所形成的“影”“形”虚实互涉的文际关系，皆联合促使读者对小说的寓意，产生更深的体会。

我们认为《红楼梦》中的“影文性”是一种中国“阴阳”美学次序与宇宙人生观的体现。这种阴阳美学次序，落实在文学作品中形成一种源远流长的“二元补衬美学”，在抒情文学中尤其是抒情诗歌中特别明显，如唐代的近体诗甚至形成严格的对偶和格律，表现出二元补衬审美倾向的极致，这种古典诗文的二元补衬倾向不但是作者结构作品的中心原则，而且还是读者解读阐释其意味的关键。而其他结构较为自由的文体，如散文、戏曲和小说，在文人发展其文体的过程中，也不免迟早产生阴阳二元补衬的美学倾向。而在戏剧和小说文体中，二元补衬美学的极致体现似乎就分别落在明清的传奇剧和奇文小说手中。明代的四大奇书，以及后来清代的《红楼梦》，其中小说的章回，本身其实就是一个对偶句形式（《红楼梦》前还不那么对称），它本身就是相对应的两半内容组成的，而章回下的正文内容和情节安排也往往依循这样的原则布置，并体现出种种人物情节的平行对比、其他格调情韵上的虚实、冷热、急缓、忙闲、悲喜，以及叙述上的抒情与动作对应。

就其相关的笔法言，中国小说评论家如毛宗岗评《三国演义》论其人物体系和全景二元补衬的“同树异枝、同枝异叶，同叶异花，同花异果”和“奇峰对插，锦屏对峙”，以及“正对”“反对”“邻对”“遥对”、金圣叹解说《水浒传》结构美学时说的“正犯”、“略犯”、“特犯不犯”，以及脂砚斋关于“照应”、“伏笔（千里伏脉）”、“接榫”这些表示重复的术语，似乎都在说明我们提出“影文性”概念所涵盖的“对衬”和“复笔”现象。²⁷而《红楼梦》笔法的复杂，也在于其内部每个文式单位，也往往具有二元的阐释或功用，而产生一种“虚文本”的复调现象。如果我们想深一层，一切文本文式的语境本身就是不同意识形态等的冲突，是一种单语与对话的持续拔河。于此，我们回顾巴赫金对“复调”（polyphony，与其相近的概念为double voice）的看法，他认为一切话语都是复调——而置于一部小说中，人物本身的性格、他人对这个人的评价看法、人物间，以及关于人物和其世界的话语，都是由复调组合而成的，即使叙述者的口吻和作者的代言人

²⁷ 详细讨论可参见浦安迪的《中国叙事学》，页 48-54。

等，也都是由不同人的复调组合而成的。中国传统在历史文本写作的“春秋笔法”就有如此的一种具有“复调性质”写“反笔文章”的态度。在文学作品中，即如意识形态、语言风格等都可呈复调之姿，例如典雅与世俗的语言风格，本身就是两种话语和文本一种对话、复调的构成。清代评论点评家戚蓼生在《石头记序》中对《红楼梦》中这种因阴阳二元补衬美学传统产生的“一笔二用”复调笔法和史家的“春秋微言曲笔”，提出精辟的看法：

吾闻絳树两歌，一声在喉，一声在鼻；黄华二牍，左腕能楷，右腕能草。神乎技也，吾未之见也。今则两歌而不分乎喉鼻，二牍而无区乎左右，一声也而两歌，一手也而二牍，此万万不能有之事，不可得之奇，而竟得之《石头记》一书。嘻！异矣。夫敷华掞藻、立意遣词无一落前人窠臼，此固有目共赏，姑不具论；第观其蕴于心而抒于手也，注彼而写此，目送而手挥，似谲而正，似则而淫，如春秋之有微词、史家之多曲笔……²⁸

这种复调式的影文性，除了具有一种二元对衬的辩证关系，更重要的是，它具有A生B、B生A（相生，并以“阴”性的元素作为本体和逻辑起点）、A-B-A循环承接、以及A中有B、B中有A、A、B共存的互补统一关系。这与周易和道家²⁹的二元补衬和大乘中观³⁰的思想逻辑有关。用二元补衬的观念去看，在两种文式的冲突对话下，将衍生新的综合和超越意义，像《红楼梦》中的“情”，源于其对立面“无”

²⁸ 戚蓼生生年不详，卒于1792年，为乾隆27年（1762年）举人，34年进士。戚氏卒年正是程乙本刊印之年，距曹雪芹卒年约30年左右，故其序在时间上也有莫大研究价值。原载于有正本《红楼梦》卷首，见王志良编《红楼梦评论选》（上），页3。

²⁹ 道家的中心观点在“道”，“道”是不可言说的，在老子的看法中，其中需要以“无”的工夫保证只具“有限性”的“有”的无限性，方能达到“有”“无”（“无”必须建筑在“有”的基础上）混成“道”的境界，其中《老子》中提出许多二元概念，如美丑、强弱、生死、荣辱，都必须从“无为”或其相反的角度出发，方能摆脱意计之心，得其真义。此外，他也提出了这些二元概念相生互补的性质，说明阴性概念如“无”如何生出阳性概念如“有”，相对概念之间如何互相转化。道家庄子则更强调那不受“有限”条件局限的无为、逍遥境界，各种人的价值观、概念等，都只是相对概念，因为它们有所依持，因此不能达到逍遥的境界，要达到这种真人的逍遥境界，就要破除执着、成见，回复自然。《老子》和《庄子》原文，见《老子·庄子·列子》（长沙：岳麓书社，1989）。

³⁰ 大乘中观学出自大乘佛学祖师龙树菩萨的《中论》。佛学谈缘起性空，龙树讲破除“缘起”之执，以一“中”字论之，“中”即不偏执，偏左不对，偏右不对，偏说有不对，偏说无亦不对，对一切现象界，要证明性空，就在“破”，“破”一切有为法，《中论》中说：“不生亦不灭，不来亦不去，不常亦不断，不一亦不异”，“生、灭、来、去、常、断、一、异”这八不缘起皆须破除，“因”也破，“果”也破，“因果关系”也破，不空也破，空也破，一些有为法破除后，自能证明一切其性原为“空”。中观与后出的“禅宗”有思想和逻辑的渊源，具有一种“否定的否定”，证明“否定”状态的因果辩证逻辑。《中论》原文见龙树菩萨《中论》（四川：中国传统文化研究所，1995）。

和“空幻”，但最终我们将明白，“情”的终点是回归于“空幻”，“情”与“空幻”已复合而为一种对情终将幻灭“要好就要了”“不了便不好”的反讽悼红悲剧情境。但无论小说中拥有多少不同的二元概念，如怡红与悼红、情与幻、情与欲、灵与肉、真与假、有与无、美与丑、人与自然、人与神界/天、生与死、女与男、雅与俗、清与浊、枯与荣、悲与欢、聚和散、小说与现实、顽石与宝玉、黛玉与宝钗，它们表面上是其中一环高于另一环（往往具有周易和道家“虚者高于实者”的反讽性吊诡），一环以另一环交互为影文，但最终两者却又形成共生共存和交互对话，并相互否定的格局：例如当我们读完《红楼梦》后，我们也许会自问：理性是否更优于感性（或反之）？男性是否就强于女性（或反之）？不情是否就能或应该化解有情（或反之）？佛学中观中所提出对一切“生灭”、“来去”、“常断”“一异”二元概念的两相否定³¹，而达至“空境”，这种逻辑在书中的体现，似乎在向读者透露出作者的最终目的，是企图消泯情与幻、色与空、假与真、意识与潜意识、逻辑与欲望、理性与感性、可说和不可说性之界，而非强调其对立面（虽然小说常常表示在人为世俗的眼光里，往往把它们区分得黑白分明），最终形成深层衍义。而小说中的各种对子影文一方面自成体系，另一方面这些体系又相互联类，例如书中的黛玉的悼红、四春（包括元迎探惜四姐妹、《红楼梦》中三[加一]春的时间，以及对春季的怜惜和哀悼）的悲剧性以及贾府的盛衰兴亡格局，一种心物、天（天理与自然）人的相应论（correlative thinking）宇宙观，在小说幕后如操作提线木偶般运作，而形成连类无穷的影文性。

总结而言，我们不得不把这种讲究二元衬补的“影文性”机制，与中国的传统哲学思想联系起来，因为小说本身似乎即是中国哲学中各种重要课题论争的寓言，其中这种“影文性”框架所体现的寓意构成，暗合了老子的以“无”收摄“有”之道、庄子“有”“无”混成、泯然合一的逍遥境界，以及释家（尤其是中观、禅宗）“以幻破幻的悟空”（一心开二门——染污门和清静门）、“要求破除根本执着障碍”等的思维，³²如果我们没有忘记，明清思潮中正流行儒释道“三教合一”

³¹ 同前。

³² 关于《红楼梦》的哲学思想，可参考梅新林《红楼梦哲学精神——石头的生命循环与悲剧指归》（学林出版社，1995年）。其中详细地探讨了《红楼梦》中神话原型、儒家思凡、佛道悟道模式、道教游仙和女性崇拜、阴阳易理、挽歌等的哲学思想。

和提倡心学的思想，而《红楼梦》正是通过文本内外的“影文性”机制，与当时明清的思潮对话的。³³

二 研究动机、对象、方法与论文脉络

1) 研究动机

本文的研究动机，首先旨在探讨《红楼梦》中“影文性”系统的操作，并说明我们需要以这种“影文性”的阅读方式，方能够更完整、深入地重新阐释并进而“重构”《红楼梦》这一具作者强烈“自我指涉”的自况文本。其最终目的自是希望借此加深读者对《红楼梦》理解和欣赏。这样的说法似乎了无新意，因为自有《红楼梦》一书，清一代的点评家和近代学者，以及无以计的红学家，皆在努力去理解阐释《红楼梦》，想知道《红楼梦》是一部怎样的文学作品，以及是一种怎样的文化印记。可见，我们要解决的是一部文学作品最基本的问题，然而面对复杂多义的《红楼梦》，或碍于历史学风，或因于谬误的假设，或研究旨趣的选择，很多现今关于《红》的研究皆变成第二义，焦点置于《红楼梦》文本以外的外围研究上³⁴，又或者集中在小说文本内部³⁵的讨论，而忽略了小说文本与外部的关系。

³³ 浦安迪《中国叙事学》，页 190-194。

³⁴ 由胡适建立，并由周汝昌发展至高峰的自传说新红学典范，一方面把《红楼梦》之作者确立为曹雪芹，开创发展其自传性解读，但到后期学者把《红楼梦》中的贾府与曹家史完全作对照，把《红楼梦》的阐释推向曹学的研究。自七十年代起，随着余英时提出了回到研究《红楼梦》文本的红学新典范风潮，部分红学研究已出现转向，从原本集中在大量《红楼梦》版本、作者和其家世考据的红学研究，发展到出现大量《红楼梦》文学文本的内部研究。其中有些以一般文学理论或文学样式对《红楼梦》作文学性的阐释和分析。在西方成绩尤其显著。关于《红楼梦》在西方的研究成果，可参见宋柏年主编《中国古典文学在国外》（北京：北京语言学院出版社，1994年），页 551-573。然而其弊端是可见的，《红楼梦》的文本研究或变成了一般的文学、小说的研究，或容易成为不同文学理论的注脚，可能忽略了《红楼梦》本身的特点。

³⁵ 余英时在其《近代红学的发展与红学革命》提出了一个关于新红学面临技术崩溃 (technical breakdown) 危机(crisis)的重要论点，他认为新红学所建立的典范至周汝昌的《红楼梦新证》（1953年）的出版而达至巅峰，此进路让一整批的学者的红学研究变成仿佛是以《红楼梦》文本印证作者的生平，演变成为一种“史”的研究，而非一种“文学”的研究。余氏所倡议的红学“新典范”，强调由外求的史料研究回到《红楼梦》的小说文本研究上。他认为《红楼梦》的研究从《红楼梦》之理想性和作为小说的虚构性（架空之说、假的一面）作为立足点，回到原文的结构中，通过研究整个作品 (integrated work of art)，去推求一以贯之的创作意图，并通向作品的“全部意义”(total meaning)。本文收录于余英时同名论文合辑《红楼梦的两个世界》（上海：上海社会科学院出版社，2002）。根据余氏在本书序文指出，此文原是他于1973年在香港中文大学的一次演讲稿，后来他把原讲词的引

其次，立足于一个更高的视野，本文借“影文性”的策略，通过《红楼梦》这一文本的研究，探讨了中国古典文人小说一种成熟于曹氏之手的文体(genre)特征。这里，我们倾向于接受浦安迪的看法，把《红楼梦》以及明代四大奇书强调为，饱受中国文化滋养文人撰著润色一种新的小说体裁。³⁶这种文人化的小说，犹如明清的文人画、文人剧（明清传奇），寄托了明清文人的审美情趣、文化价值、思想抱负和生命态度，浦安迪把它名之为“奇文小说”。这样的一种理解，却是至关重要的，它使我们对《红楼梦》的阐释和批评，以及对它的研究旨趣不限于把《红楼梦》视为简单反映时代现实的文本，而是《红楼梦》作者以一个中国知识分子的角度，回应时代精神、乃至整个文统和人生态度所作出的一分深刻反省，以及自我情感的剖析。由此视之，《红楼梦》是对传统文化及当时的流行思潮整合的一个集大成的文本，其中潜含在错综复杂的结构和字里行间，一种“意在言外”的深意。

不管是清代诸贤以及在《红楼梦》出现之前传统小说点评家³⁷表现出对于这种深意和“笔法”的重视，或如浦安迪所说的“惯用反讽的修辞法来提醒读者要在书的反面去寻求“其中味”，还一批标举《红楼梦》抒情诗意境的学者³⁸，它们都说明这种文学特征至《红楼梦》而以最成熟的面貌问世，同时它亦标志着一种新兴散文小说体的完成。《红楼梦》与明四大奇书乃至传奇剧在结构与修辞上具有某种强烈的共同性，而在其所要表达的深意和旨趣，尽管风格与主题似乎显得大相径庭，也同样有一种很深的互文关联。此外，在小说中，我们看见作者有意识地把过去的文学范本和体式纳入小说的叙述中——最为明显者为四大奇书为23回后频频出

论扩展为《近代红学的发展与红学革命》，又把讲词主体部分作了较详细的分析并加强论证，并仍以《红楼梦的两个世界》为题，独立发表在香港中文大学的《学报》上。见余英时《红楼梦的两个世界》，页1-33。

³⁶见浦安迪《明代四大奇书》中译本，以及《中国叙事学》。

³⁷如评点《三国演义》的毛宗岗和评点《金瓶梅》的张竹坡等。

³⁸在美国汉学界，这三十年以来就有关于中国叙述文中“抒情境界”课题的讨论研究，其中可参见高友工“Lyric Vision in Chinese Narrative: A Reading of Hou-lou Meng and Ju-lin Wai-Shih”（中国叙述传统中的抒情境界：《红楼梦》与《儒林外史》读法），见 Chinese Narrative，页227-243。中译文可参见浦安迪《中国叙事学》附录，北京：北京大学出版社，页200-219。此外，也可参见周汝昌、周伦苓著《红楼梦与中华文化》（第六章：抒情诗与自传小说），北京：工人出版社，1989，页89-93。周汝昌在此书特批一章，介绍高友工此文内容。此外，张淑香著有《抒情传统的省思与探索》，萧驰也著有《中国抒情传统》一书（其中有二单篇论文讨论《石头记》与抒情传统的关系），以及 *The Chinese Garden as Lyric Enclave: A Generic Study of the Story of the Stone*，都从抒情传统的角度探讨了《红楼梦》。

现的《牡丹亭》和《西厢记》二出传奇剧，此外则还有《金瓶梅》、《西游记》、《三国演义》、《水浒传》和明清的才子佳人小说和淫秽小说。

对于《红楼梦》这个标志着中国长篇章回小说成熟的坐标，我们以为，作者是有**意**摆脱小说只是一种叙述故事文体的既定模式，它与明清的文人画、文人戏（传奇剧）是同一个思潮的产物，其目的已经不只是再现当时现实、充作装饰点缀（娱乐效果），以及解决艺术形式（与文体和笔法有关）问题，这种问题的核心还在于它能强烈抒发作者个体文人式的情感，并寄托其反省，进而成为阐释与过去文学传统和文化传统关系的一种话语。有趣的是，在《红楼梦》中，我们看到的是作者**有意、自觉**的经营作意，同时也经营互文性，两者是一种二而一、一而二的行为。也即是说，作者抒发情感、寄托反省，阐释并与过去文统对话，正是在一种影文性的格局框架里进行的。

笔者以为，有关《红楼梦》此书的种种争议，盖因为不同流派的红学家偏执于小说某一方面的解读，而未能完全掌握其作意。《红楼梦》的作意，不只包含了小说的立意本旨，还包含了其中的技术性经营及艺术构想（包括选材、章法纹理、意象照应以及民族文化传统的象征暗示处理等）——立意本旨与艺术经营两者不能孤立解决，因为其立意本旨本身就重叠在其错综复杂的经营体系上，两者的互文关联，在我们看来，是红学研究的关键所在，不把握此重要关键，我这里大胆断言，将无法进入《红楼梦》堂奥。我们相信，“影文性”将能把《红楼梦》各种千头万绪、复杂多义的理解，归纳在同一个阐释体系，予以参破。

如此看来，建立“影文性”的小说批评体制、阐释重构《红楼梦》，以及由此归纳出以《红楼梦》为首的文人奇文小说的文体特征，都与《红楼梦》作者的作意相互关联，而这正是本文的立意本旨。

2) 研究对象

我们认为，研究目的与研究对象的界定其实息息相关。本文对《红楼梦》文本作为研究对象的想法与传统不同，我们认为对《红楼梦》的研究不能以一单一文本为准，而应把它视为一流动的“想象文本”(imaginative text)。所谓流动的印象文

本，指的是《红楼梦》之文本并非某个固定的印刷文本，而是其历代和当代读者，阅读了不同版本的《红楼梦》，而形成的一个“想象的共同文本”。然而我们对《红楼梦》文本的理解，并不只是局限在“读者的阅读过程”中。我们认为，作者的权威作用将深深左右着读者的阅读方向，而在这部具有强烈自况性质的抒情小说，“作者的身影”也将在小说的阅读中被重构和建立。

然而，《红楼梦》在一开始就不是个确定的文本，³⁹甚或其名为《红楼梦》抑或《石头记》，在曹雪芹写作的时代，也都曾在不同时期以《红楼梦》和《石头记》命名。众所周知，《红楼梦》的作者被胡适确定为曹雪芹，按照早期《红楼梦》抄本中脂砚斋的批语，曹雪芹至死（大约是 1763/64 年除夕）都未完成《红楼梦》的写作，而且所完成的 80 回，也没有定稿。⁴⁰因此，《红楼梦》自身形成了一个很特殊的“话语系统”，并由其“抄本体系”和“活字排版本体系”建构而成。我们必须用一种历史想象力，重构从清至今的《红楼梦》写作、点评和传播活动。曹雪芹在其写作的时代，《石头记》的多份初稿已经在一个较小的文人圈子中传阅，当然细节我们是不完全清楚的，但可以确定的是，它形成很多抄本。而今日我们看到最重要的庚辰（1760 年）秋月定本⁴¹与甲戌（1754 年）本⁴²，它们其实只是传抄活动中遗留至今的两个过录本而已，然而这两个抄本之重要⁴³，在于前者是作者逝世前，目前能找到最接近他死亡，以及完整的版本，而后者则是目前找到最可信的早期手抄过录本祖本，而具有众抄本之代表意义。附有戚蓼生序的有正本《红

³⁹ 把文学作品重新放回其语境去考察其文本，此观点启发自宇文所安讨论《诗经》和楚辞的最早口头记录传播、莺莺传故事在各种文体的变异、杜甫诗和白居易诗流传、后世读者根据自身口味编选和诠释经典、需重新审度过去以时代勾勒文学史等的观点。详见宇文所安《他山的石头记》（田晓菲中译）（南京：江苏人民出版社，2002 年 8 月）。

⁴⁰ 曹氏生卒年颇有争议，一说是生于 1715 年（另有考为 1711 及 1724 年），卒于 1763 年 2 月 12 日。可参见周汝昌《红楼梦新证》（北京：人民文学出版社，1976）相关论述、夏志清《中国古典小说史论》（中译本），江西：江西人民出版社，2003），页 260，袁行沛主编《中国文学史》（第四册）（北京：高等教育出版社，2000 年），页 378。

⁴¹ 残存 78 回，缺 64、67 回，1932 年由俞平伯亲戚徐星曙发现，北京大学藏。

⁴² 残存 16 回，有 1-8、13-16、25-28 回，1927 年被重新发现，胡适旧藏，现存美康奈尔大学。

⁴³ 虽然这是 1760 和 1754 年的定本，但是我们可以肯定的是，脂砚斋在此本的点评活动一直延续到曹雪芹死后，在第一回中，出现于“满纸荒唐言，一把辛酸泪！都云作者痴，谁解其中味？”后就有：能解者方有辛酸之泪，哭成此书。壬午除夕，书未成，芹为泪尽而逝。余常哭芹，泪亦待尽。每思觅青埂峰再问石兄，奈不遇癞头和尚何！恹恹！今而后惟愿造化主再出一芹一脂，是书何幸，余二人亦大快遂心于九泉矣。甲午八月泪笔。

楼梦》因有 80 回原文⁴⁴以及一些甲戌、庚辰本所无的脂砚斋批语，也被学界所重，当初鲁迅在其《中国文学史略》⁴⁵引用的原文均出自此本。

再次，这些脂本附有脂砚斋的批语，并且题为《脂砚斋重评石头记》⁴⁶，可见在作者原来的创作理念中，和后来印刷本不同，曹雪芹的原文和脂砚斋的评注，是同时构成《红楼梦》文本组成部分而传世的。事实上这样的创作理念，是有先例可循的，以明代章回小说《三国演义》而言，清代以来流传最广的即是清朝毛纶、毛宗岗父子评点、重新调修订回目和重组对称内容的小说、毛评并行的毛本《三国演义》⁴⁷，这自然为《红楼梦》作者起着示范意义。当然，与《红楼梦》不同，毛评本《三国演义》的原作者和点评者并不属于同个时代，而且也非相识，因此，不能像《红楼梦》的写作情况那样，作者与批阅者产生“写作-批阅-重写-重评-重写”的互动。我们还可以想象，那时每次有人抄写新的过录本时，或者作者在重写（至少有四次大的重写）时，每次都会产生一些大大小小的变化和异文。这里，我们讨论了脂本系统的各类文本，无非是要说明，《红楼梦》的文本不是固定不变的，而且是由不同版本组成的家族，从某意义论实无所谓本文和异文，每个版本只是许多当时流传的版本的一种而已，文本的变化是不断发生的。而且，作者写作时，不断与脂砚斋交流，不断修订、重写，都说明《红楼梦》是由曹雪芹和脂砚斋的对话式写作（还包括与读者的对话）构成的不固定文本。

但，界定《红楼梦》之文本其实比想象中更复杂。让我们回到清朝曹雪芹死后的岁月，我们知道《红楼梦》文本的印刷时代是在曹雪芹死后约 30 年后才开始的。1791（辛亥）及 1792 年，北京的萃文书屋，陆续印刷了 120 回的程甲本和程乙本（第二版）。这个活字排版本是由程伟元、高鹗整理出版的，把搜集而来的后 40 回（可能还加上高鹗的写作）与原本的 80 回拼凑一起，删去了脂砚斋的批语，并且对 80 回原文本进行了大量的修改。这个 40 回与《红楼梦》已经遗失的后 30 回不同，就

⁴⁴ 原 1911 年发现，但因石印底本屡经嬗变，丧失曹雪芹原稿本来面目，故未引起学术界注意。其他包括各有渊源的己卯本、蒙府本，以及最迟出现的俄罗斯圣列藏本等早期传抄本，都构成了《红楼梦》的传抄文本。

⁴⁵ 鲁迅《中国小说史略》（香港：宏智书局，1959 年）。

⁴⁶ 在庚辰本中，在其目录第一回至十回回目前，还题上“脂砚斋凡四阅评过”。而在甲戌本，则有“至脂砚斋甲戌抄阅再评，仍用《石头记》”一语。

⁴⁷ 郑铁生《三国演义叙事艺术》（北京：新华文学出版社，2000），页 141-157。

今日的眼光而言，我们只能把高鹗等的后四十回的文本当成《红楼梦》原文的一种续补之文，加上其对《红楼梦》前 80 回的修改和异文，为对《红楼梦》的一种回应。然而，我们却同样不能忽视，在胡适发现《红楼梦》甲戌本以前，甚至是市场上普遍开始使用“《红楼梦》80 回庚辰本+程高版《红楼梦》后 40 回”⁴⁸混合本以前，程高的《红楼梦》的大量印刷不且起着对《红楼梦》文本某种固定化的作用，而且大多数读者对《红楼梦》的理解和阐释也都本于程高版，并以此文为真本原著。写到这里，我们也许需要思考，那时的编选者是以一种怎样的眼光修改着曹雪芹的原文？又是以何种的价值观和目的接上这篇续补之文？严格而言，我们从来就不曾拥有“曹雪芹”原来写作的《石头记》或者《红楼梦》真本，我们拥有的，或许只是经过程高根据他们的文学趣味，塑造出来的《红楼梦》，以及，或许更接近《红楼梦》原貌，由近代红学家、教育家、书商共同重构的《红楼梦》文本。我们更应该意识到，即使我们今日所见到的大多《红楼梦》印刷普及本，已更接近《红楼梦》原貌，却依然不是带脂评的“完整版”。

说了这么多，也许我们要告诉读者的是，你必须回到《红楼梦》作者的时代，以及其写作和传播的语境去理解《红楼梦》。你也必须考虑一代又一代的读者，包括作者自己、脂砚斋、清代的点评家、五四前后的学者、近当代的知识分子和一般读者，是以一种怎样的文学审美习惯来对《红楼梦》进行阐释的。读者的语境很重要，因为没有一个时代的读者会使用完全同样的眼光去阐释《红楼梦》的。当胡适在写《红楼梦考证》时，当一个读者在读了以阶级斗争理论话语叙述的 1970 年代编的《中国文学史》后去读《红楼梦》，他们的理解都不尽相同，因为他们的理解都烙上了那个时代的印记。

为了达到我们的阐释目的，我们决定以多元文本建构我们“想象中的《红楼梦》”，首先是把重点放在《红楼梦》前 80 回的文本上，主要参考的脂本即包括甲戌校本⁴⁹、庚辰本⁵⁰以及戚本⁵¹，此外我们也参考了高续的后四十回⁵²，目的是就其

⁴⁸ 例如五四运动以前使用的是商务书局排印的《石头记》本，其底本接近程甲本。后来 1950 年代，中国人民文学出版社出版了以“程乙本”为底本的排版普及本。目前的人民文学出版社出版的新版普及本《红楼梦》则以“庚辰本”为底本，混合高鹗的后四十回，这个版本的出现则迟至 1980 年代。

⁴⁹ 曹雪芹《脂砚斋重评石头记（甲戌校本）》[邓遂夫校订]（北京：作家出版社，2001 年 1 月）

⁵⁰ 曹雪芹著；脂砚斋评《红楼梦》[以庚辰本为底本，附脂批]（北京：北京燕山出版社，2000 年）以及曹雪芹、高鹗《红楼梦》上、中、下[以庚辰本为底本]（北京：人民文学出版社，2000 年）

结局和异文作比较互证之用，我们可以把它看作对前 80 回的一种回应之文。我们自非常注重脂砚斋的评注⁵³，把它视为《红楼梦》文本有机组成的部分，至于小说未写完之 30 回⁵⁴，我们也将参照目前探佚学的成果，结合对《红楼梦》前 80 回的精读，从意象、结构设计，以及深埋的伏线等种种影文性关系，以及脂砚斋批语的提示，重构《红楼梦》文本的真相，以期对《红楼梦》寓意达到更合理的理解。而清代的其他点评和批语⁵⁵我们也视为清代文人回应《红楼梦》的话语。

这样的一种多元组合，正显示出我们努力重构一个更为接近历史真实的《红楼梦》文本。分析了我所谓的《红楼梦》文本，原本明晰的东西，似乎一下变得模糊了。我们仿佛失去了一个治学的确切立场，但又好像得到了一种多元变化的视角。我们似乎更确定我们的阐释理路，然而，我们阐释的结论必定开放却无定无常。

3) 研究方法和文章脉络

上文围绕着本论文的中心理论概念“影文性”，初步探讨了它作为《红楼梦》一种新的批评方式的总体构想。通过此方法研读并阐释《红楼梦》的文本，以期推敲出其寓意和美学意图。而这，自然要又要靠对不同《红楼梦》文本，尤其是包含了脂砚斋评注的各种《石头记》脂本的精读（close-reading）。此外，“影文性”策略的使用，也将把《红楼梦》的理解置于一个比较的架构中。这种比较，尤其是把《红楼梦》与中国明代四大奇书和相关的明代传奇剧等作一比较，找出《红楼梦》是如何与这些文本的对话，看《红楼梦》是如何对这些父辈文学回应，并对一些历代文人共同关心课题，提出修正的见解，以及表现出一种似同又异的旨趣。此外，它也让我们进行一次“文体考古学之旅”，我们从一个文际关系结构中

⁵¹曹雪芹、高鹗《红楼梦》[俞平伯校、启功注]（以戚本为底本）（北京：人民文学出版社，2000年）

⁵²曹雪芹、高鹗《红楼梦》[以程甲本为本]（北京：北京师范大学出版社，1995年）

⁵³北京燕山版的脂评就包括了甲戌、庚辰本的批语，而已卯本、靖藏本、甲辰本、列宁、蒙本、戚本之脂评则由浦安迪编译的《红楼梦批语偏全》（北京：北京大学出版社，2003年）补足。

⁵⁴也有 20 回，即原《红楼梦》为 100 回、28 回原《红楼梦》为 108 回之说。

⁵⁵除了浦安迪编译的《红楼梦批语偏全》，我们也参考了一粟所编的《古典文学研究资料彙编：红楼梦卷》（北京：中华书局，1965年），及包括重要古代现代红学家评论文字，王志良主编的《红楼梦评论选》（北京：中国社会科学出版社，1998年）。

去考察《红楼梦》所代表的长篇章回小说文体，以及与它过去各种文体的影响回应和沿革关系。

我们相信，《红楼梦》是明清思潮和文学潮流的印记。首先，它是一个文学文本，也是当时的社会文本，这个语境不只是清代的时代背景或曹家的家世，也是一个明清文化的印记。用外“影文性”的观点视之，关于《红楼梦》中这种“意在言外”的文化与美学渊源，从一个更宏观的角度去看，就是一种奇文叙述文体与中国诗化美学渊源，以及传统的历史感悟的对话互涉。因此，本文将在下一章“《红楼梦》文本间的外影文性”中，探讨《红楼梦》文本与中国的“抒情诗歌文统”和史传传统（包括“自传性质”、“春秋笔法”⁵⁶、传奇文统）等的互文性。诗化的抒情现象，以及与历史著作和历史演义以及其中相关的虚实笔法和春秋笔法，我们在讨论的过程也将结合本它们与其他外文本如《红楼梦》的不同的版本现象、《红楼梦》的作者写作以及《红楼梦》的评论者和读者群的阅读阐释，加以探讨。一种不同社会文本的对话，而作者、读者、读者脑中的作者、叙述者、小说中的人物（代言人等）甚至是其他小说戏曲的人物、场景、对话、语言、器物道具之间，以及与《红楼梦》文字文本（当然这里头又包含了两大版本传统，和个别的版本：有一个雅俗拔河的问题）的关系和反讽性的距离。这个语境还包括了《红楼梦》读者的不同阅读与理解行为、抄写、修改刊印、点评批评、现代小说的文体。在全文的论述中，我们的“影文性”细究而言包含了不同层次的指涉关系：“影文”和“文”、“影文”和“影文”、“影”和“影”、“影”和“影文”、“影”和“文”（学传统，例如“抒情传统”、“史传传统”）等不同的指涉关系。

第三章中，我们主要从《红楼梦》文本内部的各种实文本，如小说中的人物和相关意象，论析“影文性”系统的运作，作一结构的阐释，其中我们也涉及了心理学、宗教以及叙述学等的理论逻辑。

⁵⁶“春秋笔法”是指隐晦曲折寓含褒贬的文字，孔子首创的一种写史的文章写法。《史记·孔子世家》说：“孔子为《春秋》，笔则笔，削则削，子游、子夏之徒，不能措一辞，不能改一字。”即指此。《春秋》是中国最早的编年体史书，它以精确的措辞，据事件的特性、情形和结果和史家作者应有的倾向，在简短无闲文的记叙中，从表面上看似是纯客观的记录，但实是在含而不露的“微言大义”中，寄托很深刻的褒贬深意。

然而，我们的研究方向，并不自我设限于《红楼梦》文本的结构批评。因此，在第四章中，我们即从《红楼梦》内部各种虚文本的影文性出发，阐释《红楼梦》中的意韵况味，虽然表面上似乎仍在探讨《红楼梦》之章法结构，实际上已把《红楼梦》文本的外延扩大，除了从作者自身（其中包括小说的自况性、作者隐藏于文字背后的真实经历和记忆，以及其“自我指涉”的身体写作现象）这“真”的层面去思考，也从小说中体现的文化理想、情感的倾注及幻灭、小说书写的类比，神话学意味、哲学美学等较为“抽象”“假”的一面去思考。当然，我们在此需要说明，这些“真”、“假”本身就相互指涉，交互涵摄，并且呈现“你方唱罢我登场”的承递关系。由此，我们把各种可能合理的语境，还原重叠回小说的文本中，使《红楼梦》文本的外延扩大，一方面把《红楼梦》的文本放置入读者的解读过程内，另一方面也收纳“作者”及其“写作”等思考于我们的阐释结构中。

最后，作为结语，第五章将总结笔者的“影文性”理论，并说明影文性系统及其相关批评与《红楼梦》小说美学和其文心寓意的关系。

客观之诗人，不可不多阅世。阅世愈深，则材料愈丰富，愈变化，《水浒传》、《红楼梦》之作者是也。主观之诗人，不必多阅世。阅世愈浅，则性情愈真，李后主是也。”

——王国维《人间词话》⁵⁷

……空空道人听如此说，思忖半晌，将《石头记》再检阅一遍，因见上面虽有些指奸责佞贬恶诛邪之语，亦非伤时骂世之旨，及至君仁臣良父慈子孝，凡伦常所关之处，皆是称功颂德，眷眷无穷，实非别书之可比。虽其中大旨谈情，亦不过实录其事，又非假拟妄称，一味淫邀艳约、私订偷盟之可比。因毫不干涉时世，方从头至尾抄录回来，问世传奇。

——《红楼梦》第一回⁵⁸

⁵⁷王国维《人间词话》（台湾：金枫出版社，1991年），页12。

⁵⁸曹雪芹《红楼梦》（庚辰本为主），页4。

第二章

《红楼梦》外部的影文性

本章所要论述关于《红楼梦》之外影文性，指的是《红楼梦》文本与其外部文本间的影文关系，其中主要指的是《红楼梦》在文统（包括文学和文化文统 literary/cultural tradition）和文类 (genre) 上，与其他文统、文类的交互关系。

一 抒情诗学文统、史传纪实文统、传奇虚构意识与寓言性：《红楼梦》的外部影文

《红楼梦》与其外部的文统，如抒情传统和诗学、史传之纪实、传奇虚构，以及寓言哲学等，皆产生了多元对话的互文性，而且这些血统皆重新调整并相互交融，并作为其母血统之影，化入刚建立的新长篇小说文体，而终成一百科全书式⁵⁹的文学体裁。这些互文性还包含这些文类文统在形式和内涵两方面的融合，以及最终《红楼梦》在文体美学和文体功能（例如抒情功能）有了新的内容，以及因此导出的新意趣。《红楼梦》自表现得比明四大奇书更像一掺杂式的百科全书文类。显而易见的，它除了形式上包含了作者刻意植入的诗，还有戏曲、谜语、词赋、哲学著作以及画、古文字（如宝玉项上玉上的字）、园林、西方消费品等文化文本的掺杂，它还包括精神上对各母文统的收纳，这种包罗万有的文体背后，也许正说明一种能容纳新的功能（如抒情功能）新兴小说的诞生并成熟。《红楼梦》中，我们看到奇文长篇小说叙述体，对自身文体性质和的深刻反省，以及和其他相关学统的一种饱含影响焦虑 (anxiety of influence)⁶⁰式的对话。

就《红楼梦》而见，我们以为在众多文统的交互叠影下，最重要的即是抒情文统与诗意识的体现，因为这两者完成了奇书小说体的极致文人化，并主导着其他文统在《红楼梦》的融合。就影响之重要，笔者以为其次是寓言哲学意识，它使《红楼梦》一书在抒情上有了悲剧意识。再次则为史传纪实和传奇虚构意识这一对互补的文统，与《红楼梦》形成影文性。但，抒情传统与诗意识是颇难区分来谈的，因为

⁵⁹ [加]弗莱《批评的剖析》（陈惠等中译）（天津：百花文艺出版社，1998），页416-431。

⁶⁰ Bloom, Harold, *Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. (London: Oxford University Press, 1975).

在中国文学的话语里，诗在“诗言志”的传统中，最长言情志，故诗乃成为抒情文统的代表文体。

此外，更重要的一点是，抒情诗歌及其抒情文统之影响无远弗界，在中国其它文类作品渗透之深且广，似乎在学界已成定论，而无庸赘言。例如张淑香就认为《红楼梦》是“古典抒情传统”的压轴之作⁶¹。读罢《红楼梦》，读者有时竟分辨不出它是用诗笔写出的小说，还是小说写出来的诗？表面上，作者像一位感性兼理性的客观诗人⁶²，用诗笔来写小说，而且小说中也收罗了许多诗作，甚至还讨论诗学审美，从整个抒情文统来看，却是用小说的形式来写诗？这种抒情诗渗透其它文体如散文、小说、戏曲等的情况在中国文学史上，屡见不鲜。诚然，除客观上中国数千年之文学皆由诗及其种种变体，如古体诗、近体诗、楚、汉赋、唐宋词、元曲等，一浪逐一浪领导文坛风骚，并占古典文学中超过三分二，叙述散文体之小说怀抱诗风，似为不足为奇之常识。从另一角度言，此现象可视为中国诗学在小说体上的借尸还魂，而达至高度诗化之《红楼梦》，是为抒情诗文统之“小说”翻版影文。

但是，如若我们就一个更为宏观的文体学角度，重新审度这个文学现象的话，《红楼梦》代表的古典小说文体与抒情诗文统之互文性实比想象中复杂。我以为，诗因为历代文人高度推崇，并多番试验开发，故其形体之发展和演化皆比其它后出之文类，更早达至极致，例如诗文体之唐代的近体诗，就其体式而言，具有两种重要特征而使其无愧于最富有中国艺术审美气质的诗体之一。其一，在近体诗中，诗人找到了一种能够完美抒发其情致的法门；其二，它完善了一种人工艺术极致之格律章法。后者包括了章句的对仗、文辞的对衬、音韵上之平仄等等讲究，似乎只是一种形式美学的追求，然这些复杂章法套式，却每往能构成意象寓意的叠加繁复，而达至以少胜多的意蕴。另一方面，其对仗平仄则进一步操纵了诗整体和细节的节奏韵律，进而提供诗人追求人工音乐美学作为其诗情象征比附的一枚利器。近体诗对形式追求达至极致的巅峰，使其最终也达至传达更深刻情思之境界。然而，这两种特征与其说是诗之特征，不如说是一种文学文体被文人化的文体特征，只不过这种“文人化”于诗文体中最早被诗家完成。这里，我们再次强调，明清的传奇剧和奇

⁶¹张淑香《抒情传统的省思与探索》（台北：大案出版社，1992年）。

⁶²人间词话曾如此评论：“客观之诗人”。王国维《人间词话》（台湾：金枫出版社，1991年），页12。

文小说同样皆是经过高度文人化，以文人笔触润饰，以文人眼界学养逐代参与并完备其文体，而在中国古典小说中，最终完成极致的文人化文体完备，自是压轴之作《红楼梦》。文人抒情遣怀、寄托反省，其倾向是抒情文统的延续，如果我们能够大致相信王国维所言“一代有一代之文学”的粗线条归纳，那么，当我们回顾中国各文体之更演兴衰，从诗经、楚辞、春秋战国的历史著作和哲学寓言、汉赋、唐之古体近体诗、宋词、元明清之曲、杂剧和传奇戏文，与奇文小说，一直到历代的笔记小说和散文，我们看到的是，中国儒者文人回应各个时代浮沉，抒情文统在各文体中形成变体分影文类。

在《红楼梦》与抒情文统的互文性中，我们还可看到小说的空间化倾向（如大量的阴阳补衬结构、意象的并置、凄美风格和抒情诗境的体现），一种阴柔和细曲婉深的抒情方式，以及“伤春悲秋”和“寒冬”的抒情诗母题，而产生了抒情功能。

《红楼梦》文体除与抒情的诗学传统及其相关文类（如近体诗、词等），互为影子文式外，也似乎更以一种寓言的面貌面向读者，《红楼梦》犹如庄子，在表达时需寻找客观的相关物(object correlative)，通过讲带虚构性色彩或典型性故事的寓言传达哲学道理，借石头和贾宝玉的故事，说明一种“真真假假”充满反讽意味的人生的哲学，其中有道家的智慧、释家的境界，还有儒家的执著（只是在小说中，这种儒家的“情志”已从过去治国齐家的关怀，变为对女儿、诗化人生的追求和怜悯）。当抒情诗意识与寓言哲理在一个长篇讲故事的叙述文体中相遇时，而抒情意味又始终压到其寓言性质时，其结果即是呈露凄美格调的挽歌型悲剧小说的诞生。

此外，《红楼梦》与“史传文类”也形成比我们想象中还深刻的影文性关系，而这一方面又和寓言文统，形成更繁复更多元的影文性。史传传统本身与《红楼梦》的交涉是多方面的。一是《红楼梦》以作者自身经历为本，而具自传性质，而由此通于抒情文统。其二为作者自言其有意识为其所遇的一干奇女子作奇传（《红楼梦》第一回），加上具自传性，而通于史家的传记和传奇文统，以及中国的阴柔化诗学。其三、《红楼梦》借一贾府而写尽世间家族之兴亡盛衰，并以史家之直笔与曲笔（复调），敷演出暗藏其血泪构成的家史、直笔不讳写自己不肖无能之愧疚，以及抒发自己关于“齐家”、“人伦”等的深刻历史感悟，其中无处不隐有“史

家”的“春秋反文曲笔”，展现出一种深刻的“言此意彼”的反讽寓言，而最终使《红楼梦》又通于史家，及寓言家、哲学家之话语。

前言《红楼梦》通于“传奇”，然唐及以后之传奇文作意好“奇”，从文体上言，无论是唐代的传奇小说，或者是明清的传奇剧，“虚构意识”早已压倒其“纪实意识”，《红楼梦》即自命为“奇传”，自可谓为一以长篇小说文体所演绎的“传奇”文。然而中国小说，自其文体诞生那一日，就未能与其源于史传作品的渊源脱钩，前指出无论《三国》、《水浒》，其皆从史实为题材而演义为小说，由“实”而“虚”，前人论三国，仍谓其七分真实，三分虚构，正是已其历史性加以观照。中国的奇书小说，包括最后出现的《红楼梦》，虽已经完成其“非历史化”（dehistorisation）的虚构化（fictionalisation）演化，然《红楼梦》之奇书文体与其父辈文体如魏晋南北朝之“志怪”、唐之“传奇”小说同样摆脱不了与史传的渊源与纠葛，名为纪录“奇人逸事”，实假装正在撰写历史，然野史毕竟为小说家言，故其题材之与正史趣味不同，则提供创作者一个开创“虚构”文体的出口。《红楼梦》之异名为《石头记》已可见一斑，这正是《红楼梦》小说叙述体，在虚构传统和纪实传统的两相纠葛并企图消泯其界的影文性特征。

另外，各类神话和小说文统和文本、戏文文本和戏剧的悲欢离合结构，与中国许多的文化文统等，皆与《红楼梦》形成一、“框架叙述结构”（镜影长廊效应）的“文外文”、“影中影”互文性；以及二、“反身自指”的文类影文互涉。

二 抒情文统和诗意识：文人小说《红楼梦》外部影文性的核心主轴

从《红楼梦》所体现的形态来看，细分下，我们可发现俨然有多个不同的抒情和诗歌传统作用于小说中，其中有阴阳互补的诗歌美学意识、讲究捕捉瞬间情绪和境界的诗歌美学观照、凄美悲剧挽歌原型、曲折幽深的阴柔抒情方式、诗歌文统的借境（古代的诗歌意境，艺术型文化人/帝王气象、奇幻自怜迷离的诗歌氛围）、抒情诗母题和作者的抒情自我指涉等各种抒情诗化的体现。

1) 抒情意识在《红楼梦》中所体现的空间化倾向

不管是抒情意识，还是诗化现象，我以为在《红楼梦》中最重要体现为空间化倾向，而且还是高度的空间化，进而促使小说中产生一种“仿佛时间凝住”缓慢的阅读感。

a) 抒情艺术中并置的抒情意象

这里引用程抱一François Cheng 在《中国诗歌文字》⁶³中的一段话作为开头：

“往往，唯有通过**意象**（images）的分析，一些结构上的元素才会被发现。事实上，正是这些象征性意象（具有主观性），使得线性连结或叙述元素可以不被强调。”（笔者自译）

就传统上对“小说”这种文体的认知而言，人们对其结构的理解，其实只是一种情节结构的理解——小说的结构即是其中人物之行动，顺着时间顺序（chronology）和因果逻辑（causality）而串构成的情节。然而，《红楼梦》这部小说结构的意涵，却还包含了随着小说叙述的展开，读者在其中各处观察了事物、细节、意识、意象与话语后，通过回忆、拼凑并组成有意义的形式时，才能**全盘领略**。

让我们回想《红楼梦》中的故事，其中许多作诗的场面、酒会、日常的琐事、乃至赋、诔文、诗词、曲、谜语和戏曲，往往都是一些非情节场面（non-event scene）。《红楼梦》中就把这些表面看来互不相干、没必然因果联系，但又存在着**共同或共通**本质和特征的生活场景或意象，并列起来加以安排成一种**横式的结构**。这种横式的结构其实就是一种空间化的结构。可以说，本文即是把小说的结构当成一种处理时空的结构。

《红楼梦》中的情节结构（时间结构）与空间结构的配合不只表现于非事件场面与诗词上，甚至在人与物的命名，以及许多不为人注意，或看似闲笔的细节上。这些意象，作者注入了主观情思，使它们有了象征的意味。这种必须依靠读者通过联想而领略的言外之意，往往超出了推理式语言完成故事情节带来的意义。值得注意

⁶³ Cheng, François, *Chinese Poetic Writing*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

的是，细心的读者往往会惊觉小说中的诸多意象，往往另有深意，甚至形成了一个**体系**，使得联想的空间无限扩大。

阅读《红楼梦》的读者很难不注意到其中频频出现关于“花”的意象。让我们以“**海棠花**”作为意象系列的一员出发——第 5 回，作者就曾以挂有唐伯虎画的《海棠春睡图》之房来映衬秦可卿，到了 17 回“大观园试才题额”，当贾政、宝玉及众清客来到怡红院，但见：

贾政与众人进去，一入门，两边都是游廊相接。院中点衬几块山石，一边种着数本芭蕉；那一边乃是一颗**西府海棠**，其势若伞，绿垂碧缕，葩吐丹砂。众人赞道：“好花，好花！从来也见过许多海棠，那里有这样妙的。”贾政道：“这叫作‘**女儿棠**’，**【庚辰双行夹批：妙名。】**乃是外国之种。俗传系出‘**女儿国**’中，**【庚辰侧批：出自政老口中，奇特之至！】**云彼国此种最盛，亦荒唐不经之说罢了。”**【庚辰侧批：政老应如此语。】**众人笑道：“然虽不经，如何此名传久了？”宝玉道：“大约骚人咏士，以花之色**红晕若施脂，轻弱似扶病**，**【庚辰双行夹批：体贴的切，故形容的妙。庚辰眉批：十字若海棠有知，必深深谢之。】**大近乎闺阁风度，所以以‘女儿’命名。想因被世间俗恶听了，他便以野史纂入为证，以俗传俗，以讹传讹，都认真了。”**【庚辰双行夹批：不独此花，近之谬传者不少，不能悉道，只借此花数语驳尽。】**众人都摇身赞妙。

（《红楼梦》第 18 回）

根据这段话，我们可以确定：“海棠花”就是“女儿”的象征，而“大观园”则是“女儿国”的象征。第 28 回中，宝钗被形容为“只见脸若……唇不点而红”，与上文“**红晕若施脂**”类。而第 3 回宝玉初会黛玉，黛玉就是“娇袭一身之病，……行动似柔柳扶风”，这更令人想起上文形容海棠花“轻弱似扶病”之语。所以脂批谓“体贴的切，故形容的妙”。因此，“海棠花”一意象既象征“女儿”，又复指“钗黛”。然而，这并非唯一的证据，第 5 回宝玉游太虚幻境时，秦可卿（又名兼美）“其鲜艳妩媚，有似乎宝钗，风流袅娜，则又如黛玉。”配合较早“海棠花”与“秦氏”的联系，钗黛与海棠的关系可见一斑。第 37 回“秋爽偶结

海棠社”大观园首结诗社起名“海棠社”，众女儿皆作《海棠咏》。首首海棠意象皆兼指钗黛二人：

（第一首）玉是精神难比洁，雪为肌骨易销魂。

（第二首）胭脂洗出秋阶影，冰雪招来露砌魂。淡极始知花更艳，愁多焉得玉无痕。

（第三首）秋容浅淡映重门，七节攒成雪满盆。出浴太真冰作影，捧心西子玉为魂。晓风不散愁千点，宿雨还添泪一痕。

（第四首）半卷湘帘半掩门，碾冰为土玉为盆。偷来梨蕊三分白，借得梅花一缕魂。

（第五首）月窟仙人缝缟袂，秋闺怨女拭啼痕。娇羞默默同谁诉，倦倚西风夜已昏。

（第六首）秋阴捧出何方雪，雨渍添来隔宿痕。

（第七首）蘅芷阶通萝薜门，也宜墙角也宜盆。花因喜洁难寻偶，人为悲秋易断魂。玉烛滴干风里泪，晶帘隔破月中痕。

吴晓南就针对此指出，这几首诗凡“玉”与“雪”节分指钗黛，而无此二字，则以其他为象征意象，如湘帘指潇湘馆，即指黛玉；梨蕊指梨香院，即指宝钗，太真是杨贵妃，第30回宝玉对宝钗说“怪不得他们用姐姐比杨妃”。西子则指林黛玉，第三回就形容黛玉“病如西子胜三分。”⁶⁴

此外，意象系列还可以延伸下去。第77回写海棠枯半边，晴雯死，一丫头误以为黛玉身影为晴雯鬼魂，可见二人相似⁶⁵。宝玉以《芙蓉诔》祭晴雯：“……鸚鵡犹呼，艳质将亡，槛外海棠预萎……”，宝玉后又说：“茜纱窗下，……卿何薄命！”前者鸚鵡唯黛玉曾养，后者则茜纱窗为黛玉之窗，故此语黛玉一闻，陡然变色。所以半边海棠明指晴雯，实指黛玉。这种意象的联想要做到“羚羊挂角，无迹可寻”，又要令人觉察得到，确实需要熬费作者一番苦心经营。而这，又与作者使

⁶⁴ 吴晓南《“钗黛合一”新论》（香港：三联书店，1985年），页20。

⁶⁵ 夏志清曾指出秦可卿、香菱、晴雯、妙玉与黛玉相似，五人或是孤女，或是过早离开父母。其中两三个是同龄人，并实际上是同日所生。见夏志清《中国古典小说导论》（胡益民中译本）（安徽：文艺出版社，1994年）。

用“**预叙**(foretelling 或foreshadowing)**影文**”的手法有关，最为人熟知的是第 5 回的画册判词戏曲，还有第 25 回的谜语等，它们皆是贾府中人命运的预示。王润华于《论〈红楼梦〉中谜语诗的现代诗结构》中就列出 10 首谜语诗（包括脂评本所无宝玉、黛玉的谜语诗二首），其中就有多首预示了书中人物的命运，如元春灯谜：

“能使妖魔胆尽摧，身如素帛气如雪。一声震得人方恐，回首相看已成灰。”

此谜是元春得宠和短寿的形象写照和预示。“能使”句：古代传说炮竹能驱除魔魅，首二句喻元春为妃后身价百倍、声势显赫。后二句暗示元春昙花一现，**贾府好景不常**。第五回宝玉入太虚幻境，翻“金陵十二钗又副册”，见“霁月难逢，彩云易散。心比天高，身为下贱。风流美巧招人怨。寿夭多因毁谤生，多情公子多牵念。”——此乃晴雯判词，暗指晴雯横遭摧残而寿夭。宝玉浏览了关于贾府中约 15 名女子命运的谶语和画册，但却**恍然不明其意**。作者为读者享受先知权力提供了机会，而这正是对传统讲究时间因果逻辑小说一种创造性颠覆。当然，由于读者对文本中提示对预示的“领悟”往往比书中无知人物强，因此读者与宝玉等人物产生了一种颇具反讽的距离，这种距离恰恰构成了文中抒情挽歌的氛围。

当然我们不会忘记第 63 回，湘云抽中海棠花，签上题“**香梦沉酣**”，还有一诗“**只恐夜花睡去**”与“**海棠春睡图**”的联系，之前又有“**憨祥云醉眠芍药裯**”的描写。香菱又与秦可卿相似，“这模样，竟有些象咱们东府小蓉奶奶的品格儿”，而其原名“**甄英莲**”则是“**真应怜**”的谐音，“**真应怜**”又令人想起代表“**原应叹息**”的元春、迎春、探春和惜春四姐妹。宝玉的名字又分存与**黛玉**、**宝钗**名字之中，里头又隐含了**黛玉实无玉**（第三回宝黛初会，宝玉为此摔玉），宝玉本身也非真宝玉（石头下凡）的深层悲剧衍义。

如此一来，《红楼梦》中的种种意象都通过联想和并置，构成一个空间的系列、一个抒情的阅读联想空间。当然它们并非严格一一对应，因为它们因循的不是硬性的线性因果逻辑。美国学者黄锦明（Wong Kam Ming）就说：

像我们所描写的，《红楼梦》的情节结果显示，定型化的细节、意象以及内在结构中的行动，同样重要。其情节既由空间并列，也由依次进展之原则以塑造。如

此产生之结构，与抒情诗及传统小说，非常密切。佛里曼批评抒情之特征‘传统上，与史诗、戏剧有别的抒情作品，不是视为情感的直接流露，就是视为一种空间状态。读者接近抒情作品，就如旁观者观赏一幅图画：他看见并列的复杂细节，并体验了整个细节。读者也是如此接近《红楼梦》，以模扫式的心灵吸收了并置的复杂细节，并体验了整个细节。’⁶⁶

b) 诗歌置入与抒情风貌在《红楼梦》中的体现

从小说的形貌上看，无论是元明长篇奇文小说和明清文人戏，它们都深受抒情文学影响，里面都以诗、词、散曲等抒情文学形式作为结构组成的一个部分，《红楼梦》自然也不例外，在学界已有多篇论著对此做出详尽的分析，所以不在此重复。然而《红楼梦》所体现的诗化现象绝非仅简单地在小说中收录大量的诗词歌赋。小说如《西游记》和《三国演义》等也已自觉运用诗词来渲染环境气氛，借以衬托人物，这在《红楼梦》中有所继承。但更为重要的是，小说中“诗词”的置入，整首诗歌是作为一象征文式的意象而被安插入文本中的，这些“诗歌文本”意象也在读者的联想中并置联类，交互形成内影文而呈空间化之势。此外，我们亦必须注意曹是在“对自身文体特性之反省”的意识中，进一步改革了“才子佳人”小说文体的。小说中即藉叙述代言者石头说：

至若佳人才子等书，则又千部共出一套，且其中终不能不涉于淫滥，以至满纸……，不过要写出自己的那首情诗艳赋来……（指《红楼梦》）也有几首歪诗熟语，可以喷饭共酒。至若离合悲欢，兴衰际遇，则又追踪躐迹，不敢稍加穿凿，徒……”
（《红楼梦》第一回）

此可见曹也有“以小说传诗”⁶⁷的目的。这里，我们要强调的是，即使是这类形式上的诗化现象，《红楼梦》也表现了与前不同的创作企图和风格面貌，首先犹如大观园以其“会芳园”的旧名说明它是集合天下最美好事物和时光的一个象征性花

⁶⁶ Wong, Kam Ming 《红楼梦的叙述艺术》（黎登鑫中译），台北：成文出版社，1977年，页230。

⁶⁷ 皮述民《关于“雪芹以小说传诗”》、《对“雪芹以小说传诗”的补充意见》，见《红楼梦考证集》（台湾：联经出版事业公司，1984年）。

园，《红楼梦》也有集合各类诗歌，甚至是诗歌创作美学一种“兼美”、“集美”之企图。最后，我们也认为《红楼梦》把其中安插的诗歌，与小说的诗化意境和悲剧寓意作了更为完美的结合，这将在下面加以解说。

而如果从小说的整体风貌论，小说中采取意象并置的格局，实未必会产生强烈的诗意识。比较《西游记》和《红楼梦》，《西游记》中虽有大量的象征性意象，但实有更多的寓言性而少诗意，《红楼梦》则以抒情诗意为本，兼具“寓言性”。从小说故事表层而言，《西游记》“并未有太多深意，而更多时候体现为一种爱骂人”⁶⁸的调侃不屑和讽刺，而从其深层寓言层面论，则或可与悟空、求正心（修身）和炼心丹的譬喻相联系起来，可见《西游记》中，各种空间化的隐喻只产生一种寓言化、哲学化的作用，而成为哲学理念的演绎。我们以为，《红楼梦》小说中具有诗的意识，原因还有三，首先，即在空间化上加上预示文，而这些预示影文与后文产生了巨大的悲剧挽歌色彩，这就像《三国演义》中写英雄末路，一个个在小说结尾前相继逝世，最终呈现出“滚滚长江东逝水，几度夕阳红”的悲烈史诗型恢宏和破裂的悲剧色彩，而《红楼梦》也具有这种与此相近却又不同的诗境。第二、《红楼梦》体现了一种阴柔凄美的格调而不同于《三国演义》，我以为是一种复调风格——宁静优美的情调（惜春）与悲烈的悲剧性色彩（伤春悲秋和寒冬的“无情”）重叠成“影文”，而其“阴柔”的美学特质还在于小说写的本身就是一个女性诗人群体的故事，并且出现大量闺阁中具阴柔优美气质的女性物品和自然景物（如花鸟等）意象。这种凄美的风格也不同于《金瓶梅》之“以丑为美”而产生之反讽，而是以美为美，由俗入雅，去了市井话语与床第欢爱，换上歌吟与爱恋，但最后又把一些美好之物彻底摧毁（大观园背后还有经济仕途和皮肤滥淫，以及抄家的不堪之丑陋，这些恰恰是作为摧毁各种美好爱恋的因素），而呈“怨而不怒”⁶⁹之温厚婉约风格，而不同于《西游记》的调侃讽刺。其三，《红楼梦》本身就是一种“爱”的诗境寓言⁷⁰，因而在小说的深层寓意部分是“大旨谈情”，“情”是小说的中心关怀，而体现来自自身浓郁的抒情意味。

⁶⁸ 胡适《西游记考证》，见《胡适文存》（台北：远东图书公司，1953年）。

⁶⁹ 俞平伯《红楼梦底风格》，见《红楼梦研究》（台北：里仁书局，1997年）。

⁷⁰ 学者薛海燕著有《红楼梦——一个诗性的文本》，以及而借助夏志清谈《红楼梦》中爱的怜悯以及浦安迪强调要阅读《红楼梦》之寓言而著有《红楼梦——爱的寓言》。

然而，笼罩全书的悲剧意识，以及意象预叙文与后文的互文性，使所有并列意象所构成的共时文式空间结构，与叙事和情节因果构成的线性结构，不但并行不悖，而且往往对**情节结构的发展**起了**预叙**的作用，且有影文性的效果。我们千万不要忘记，作者在第一回即云“曾历过一番梦幻后，故将真事隐去，而借‘通灵’之说，撰此《石头记》一书也”，《红楼梦》乃是以记忆敷衍出的一座虚构文字迷宫，既是回忆，故一切故事早已发生，作者所做的只是对记忆的凭吊、“重演”和“改写”，小说全然操纵于小说家之手，人物的命运、故事之发展结局，作者自然皆早了然于胸，预叙之笔法在一开始的小说设计理念中即出师有名。

c) 红楼梦境的抒情诗境

这里我们注意到萧驰对中国诗境（即“意境说”）的理解⁷¹，他指出大乘佛教观和如来清静禅是促成并催生晋宋之山水诗学，乃至完成唐代王维式近体诗那种表现“当下瞬间全盘实现的抒情境界（lyric vision）”⁷²的美学性格的重要渊源之一。即从一中国诗学演化融合过程来看，中国抒情传统实在不同的历史阶段有不同的审美视野和深度。“境”（佛教概念的境梵文为visaya）这种被“标举为中国诗学基本审美范畴”，其实可能只是一种成熟于唐，为宋代批评家所大力推崇，一个后来、阶段性的诗学审美范畴。⁷³这种与佛教生命观相联系，高度压缩时间，强调捕捉人间万物流逝“稍纵即逝”（momentary）的瞬间，产生了极致空间化的倾向时把“刹那化为永恒”当下凝止境界的抒情传统（与中国传统易学之强调流动和循环不息不同），其实与诗人或小说家的“意”有关，它表现的是这个“意蕴”所达致的精神层次和深度，这种“境”的营造也频频出现在《红楼梦》文本的各种叙述中，甚至构成小说中的主体成分（也因为这部分的阅读让人感觉时间缓慢）。事实上，在《红楼梦》中，作者即安排了一段黛玉与香菱学诗时讨论王维诗学的讨论的内影文：

⁷¹ 《红楼梦》中作者即安排了一段林黛玉与香菱讨论王维诗学的内容。

⁷² 高友工《中国叙述传统中的抒情境界——红楼梦与儒林外史读法》，见《中国美电与文学研究论集》（台北：台湾大学出版社，2004）。

⁷³ 萧驰《佛法与诗境》（北京：中华书局，2005）。

一日，黛玉方梳洗完了，只见香菱笑吟吟的送了书来，又要换杜律。黛玉笑道：“共记得多少首？”香菱笑道：“凡红圈选的我尽读了。”黛玉道：“可领略了些滋味没有？”香菱笑道：“领略了些滋味，不知可是不是，说与你听听。”黛玉笑道：“正要讲究讨论，方能长进。你且说来我听。”香菱笑道：“据我看来，诗的好处，有口里说不出的意思，想去却是逼真的。有似乎无理的，想去竟是有理有情的。”黛玉笑道：“这话有了些意思，但不知你从何处见得？”香菱笑道：“我看他《塞上》一首，那一联云：‘大漠孤烟直，长河落日圆。’想来烟如何直？日自然是圆的：这‘直’字似无理，‘圆’字似太俗。合上书一想，倒象是见了这景的。若说再找两个字换这两个，竟再找不出两个字来。再还有‘日落江湖白，潮来天地青’，这‘白’‘青’两个字也似无理。想来，必得这两个字才形容得尽，念在嘴里倒象有几千斤重的一个橄榄。还有‘渡头余落日，墟里上孤烟’，这‘余’字和‘上’字，难为他怎么想来！我们那年上京来，那日下晚便湾住船，岸上又没有人，只有几棵树，远远的几家人家作晚饭，那个烟竟是碧青，连云直上。谁知我昨日晚上读了这两句，倒象我又到了那个地方去了。”（《红楼梦》48回）

这里景之逼真，与人之审美，“瞬间融合”产生诗境，正是这类唐代抒情诗诗境之体现，一方面说明作者对此类诗境的推崇，另一方面这段韵事的叙述，本身也透发着这种阅读审美与香菱“痴”境的瞬间融合，而且写来，不介入作者观感，让书中人物黛玉及其影子香菱“自导自演”，采取的正是一种客观显示(showing)，而非讲述(telling)的叙述方式。⁷⁴如果说，中国诗学的意境与佛教观中的“空”和“禅境”是同源但异流的话，那么，去除外界干扰，避免主观介入，不受知性干扰，恢复更为纯粹的精神和审美境界，是它们共同特征（《红楼梦》中具有这样的诗境，我以为还和明之“心学”有关）。然而，香菱之苦吟学诗，其痴其执，更神似中唐以后苦寒诗人贾岛的苦吟诗境，作者在此，似乎要搬演一段集名家诗境的剧目，让读者与自身对诗境审美的潜存知识和修养对话。无独有偶，香菱苦吟诗句的学诗过程和“痴”也暗合作者辛苦经营写作《红楼梦》的写作历程，如作者第一回中“……漫言红袖啼痕重，更有情痴抱恨长。字字看来皆是血，十年辛苦不寻常。”（回前

⁷⁴布斯,W.C.《小说修辞学》（华明中译）（北京：北京大学出版社，1987年）。

诗，甲戌本）和“满纸荒唐言，一把辛酸泪！都云作者痴，谁解其中味？”（写《石头记》女娲故事前的题诗）之言，我们认为其间交织着复杂的影文性关系，与作者要传达的小说题旨有关。

自然，佛学传入中土以前，诗学传统历诗经楚辞和汉赋、汉乐府之阶段，也有写景物者（或像汉赋那样写的是一段故事），但更多是作为比兴来使用，更加儒家式地比托自己的“志”。如果我们站在作者写作《红楼梦》的立意来看，其“假语村言”所建构的贾府故事（乃至《红楼梦》一书），即其欲抒发其“志”的比托物，所以浦安迪认为，《红楼梦》在佛道思想以外，其最核心的还是一种儒家文人的寄托，实是有其道理所在的。⁷⁵就比托而言，汉长赋以繁复叠加之法（如果我们没有忘记“赋”之本义为非歌唱式的吟咏，并以此形成以人工音乐性反复劝说，而成为汉一代之文体正宗），用各种繁华悦耳文辞与描述的美物，表面上是盛赞，其实是劝阻君主戒淫戒色戒繁华。这种逻辑颇合佛教之菩萨道，即菩萨需要自我坎陷进入染污法，方能普度众生，共入清静法门，而这种“通过迷误来达到觉悟”的比托，恰是红楼梦中作者安排石头和贾宝玉下凡历幻、作者写《红楼梦》让读者读之而“因空见色，由色生情，传情入色，自色悟空”，变为“情僧”（第一回），又警告并警告读者一切是“幻”（第一回）的逻辑框架，暗暗切合中国文人借“比托”“言志”的诗学传统。中国传统诗学的“兴”也写景物，但更多用来渲染气氛，或作后面叙述的比喻，而诗歌发展至谢灵运，开始有耽游于山水的景物诗，配合玄言，萧驰、叶维廉、多位日本学者，以及西方学者皆谓谢灵运的山水诗是受了佛学思想的影响。⁷⁶但，无论如何，这种诗境（往往是中国的山水诗）往往以自然景物取胜，各意象之间“以物观物”，从一中国诗学演化融合过程来看，中国抒情传统实在不同的历史阶段有不同的审美视野和深度。“境”（佛教概念的境梵文为visaya）这种被“标举为中国诗学基本审美范畴”，其实可能只是一种成熟于唐，为宋代批评家所大力推崇，一个后来、阶段性的诗学审美范畴。这种与佛教生命观相联系，高度压缩时间，强调捕捉人间万物流逝“稍纵即逝”（momentary）的瞬间⁷⁷，产生了极

⁷⁵ 浦安迪《中国叙述学》。

⁷⁶ 萧驰《佛法与诗境》。

⁷⁷ 叶维廉《中国古典诗中的传译活动》、《言无言：道家知识论》，见《中国诗学》（北京：三联书局，1996年）。

致空间化的倾向时把“刹那化为永恒”当下凝止境界的抒情传统（与中国传统易学之强调流动和循环不息不同），其实与诗人或小说家的“意”有关，它表现的是这个“意蕴”⁷⁸所达致的精神层次和深度，这种“境”的营造也频频出现在《红楼梦》文本的各种叙述中，甚至构成小说中的主体成分（也因为这部分的阅读让人感觉时间缓慢）。事实上，在《红楼梦》中，作者即安排了一段黛玉与香菱学诗时讨论王维诗学的讨论的内影文：

一日，黛玉方梳洗完了，只见香菱笑吟吟的送了书来，又要换杜律。黛玉笑道：“共记得多少首？”香菱笑道：“凡红圈选的我尽读了。”黛玉道：“可领略了些滋味没有？”香菱笑道：“领略了些滋味，不知可是不是，说与你听听。”黛玉笑道：“正要讲究讨论，方能长进。你且说来我听。”香菱笑道：“据我看来，诗的好处，有口里说不出来的意思，想去却是逼真的。有似乎无理的，想去竟是有理有情的。”黛玉笑道：“这话有了些意思，但不知你从何处见得？”香菱笑道：“我看他《塞上》一首，那一联云：‘大漠孤烟直，长河落日圆。’想来烟如何直？日自然是圆的：这‘直’字似无理，‘圆’字似太俗。合上书一想，倒象是见了这景的。若说再找两个字换这两个，竟再找不出两个字来。再还有‘日落江湖白，潮来天地青’，这‘白’‘青’两个字也似无理。想来，必得这两个字才形容得尽，念在嘴里倒象有几千斤重的一个橄榄。还有‘渡头余落日，墟里上孤烟’，这‘余’字和‘上’字，只听唱道：“则为你如花美眷，似水流年……”林黛玉听了这两句，不觉心动神摇。又听道：“你在幽闺自怜”等句，亦发如醉如痴，站立不住，便一蹲身坐在一块山子石上，细嚼“如花美眷，似水流年”八个字的滋味。忽又想起前日见古人诗中有“水流花谢两无情”之句，再又有词中有“流水落花春去也，天上人间”之句，又兼方才所见《西厢记》中“花落水流红，闲愁万种”之句，都一时想起来，凑聚在一处。仔细忖度，不觉心痛神痴，眼中落泪。正没个开交，忽觉背上击了一下，及回头看时，原来是……（《红楼梦》第23回）

⁷⁸叶维廉也有类似的观点，认为佛教通过道家哲学的诠释和盛行，直接和间接地引发山水意识，形成新的审美趣味。详参《中国诗学》，页83-99。

这个短短的段落中就交替了至少七种比较明显的内影文关系，并成为其相关“外影文（统）”投影于此段话语的“影文”群，形成更深更复杂的影文性，由此产生最动人的诗境：其中包括了《牡丹亭》的抒情诗境（包括戏文的曲辞如“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣”和“良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。”，以及十二女子正演《牡丹亭》的情节，十二女子为十二金钗的影子）、林黛玉善感无常而自恋的心境（文中的唱辞勾起黛玉的内心触动：“则为你如花美眷，似水流年……”，以及“你在幽闺自怜”等句，使她“亦发如醉如痴，站立不住，便一蹲身坐在一块山子石上，细嚼“如花美眷，似水流年”八个字的滋味。）、当时的暮春景象的诗境、古诗词中“水流花谢两无情”和“流水落花春去也，天上人间”（李后主词）、前文《西厢记》戏文中“花落水流红，闲愁万种”之句，以及整个《红楼梦》、贾府盛衰的挽歌诗境，以及黛玉阅读审美文学的那种精神境界的相互指涉和重叠。小说中借用古诗词和戏曲文辞描写的文字，其实是一种用典现象。它本身就是一种特殊的外影文性，它们被借置于小说的氛围的叙述描写上，而成就一种借境，这些被引用的原诗词，作为《红楼梦》的原文所指涉更早的文本，与原文本形成了一种“超影文性”（shadow-hypertextuality）。超影文性是关乎一切文学作品与它们诠释文字的互文性，它必须取决于读者的修养深度，而且原文本和文本间也同时呈现出一文以另一文为“影”的机制，在《红楼梦》中它还形成一种“戏中戏”、“诗中诗”的多重叠影格局。由此小说让读者与黛玉一起重温了他们的阅读此段的审美心理过程，并要求读者自其文学修养中，进行与黛玉联想相影，关于相关古诗词诠释的审美过程。而进一步，我们的审美阅读过程恰好也包蕴了黛玉的阅读审美过程，而形成了阅读之阅读的框架叙述。这段文字所展现的抒情诗诗境，也与小说整体的旨趣和诗境重叠，一方面有对美好事物的欣赏推崇，另一方面又对美好事物之凋零时而有淡淡的哀愁，时而是深沉的遗憾。如果说人心中之真情、真景物皆为一境界，乃至其瞬间完整传达此二境之重合⁷⁹，那黛玉心中之境、宝玉心中之境（两人共读《西厢记》而有心灵的契合，而在听《牡丹亭》时黛玉忆起其中文辞的诗境）、作者心中之境、诗词文辞中和当下景物之境、读者审美之境，都在瞬间融合为一，并成就一种具有完整实现力和感染力的传达。

⁷⁹ 参见王国维《人间词话》，以及拙文《唐诗的意象和意境》。

另外，《红楼梦》中，我们也注意到一些似是作者无意写来，即兴书就，看似东拉西扯，以离题之闲笔写出的韵事。它们自身就有独立存在，被还原为一种不涉功利美学态度的意义，并泛起一优美的诗境。例如：

且说宝玉一径来至园中，众婆子见他回房，便不跟去，只坐在园门里茶房里烤火，和管茶的女人偷空饮酒斗牌。宝玉至院中，虽是灯光灿烂，却无人声。麝月道：“他们都睡了不成？咱乔那牡进去唬他们一跳。”于是大家蹑足潜踪的进了镜壁一看，只见袭人和一人二人对面都歪在地炕上，那一头有两三个老嬷嬷打盹。宝玉只当他两个睡着了，才要进去，忽听鸳鸯叹了一声，说道：“可知天下事难定。论理你单身在这里，父母在外头，每年他们东去西来，没个定准，想来你是不能送终的了，偏生今年就死在这里，你倒出去送了终。”袭人道：“正是。我也想不到能够看父母回首。太太又赏了四十两银子，这倒也算养我一场，我也不敢妄想了。”宝玉听了，忙转身悄向麝月等道：“谁知他也来了。我这一进去，他又赌气走了，不如咱们回去罢，让他两个清清静静的说一回。袭人正一个闷着，他幸而来的好。”说着，仍悄悄的出来。

宝玉便走过山石之后去站着撩衣，麝月秋纹皆站住背过脸去，口内笑说：“蹲下再解小衣，仔细风吹了肚子。”后面两个小丫头子知是小解，忙先出去茶房预备去了。这里宝玉刚转过来，只见两个媳妇子迎面来了，问是谁，秋纹道：“宝玉在这里，你大呼小叫，仔细唬着罢。”……（《红楼梦》54回）

这种对主题的分神，在紧绷的叙述中，出现了舒缓的空隙，在刹那间，形成了一种更为纯粹，不受知性干扰的诗化视境。而随后作者又有意无意之间暗示它某些细节与上下文（尤其是后文）的关联（如隐藏其他功能，如预叙，一染新人物、追叙前文、巧接后文等，这里是婆子的出现），离题戛然而止，使读者在沉溺享受于刹

那诗境的愉悦之余，重新跌入小说上下文的向心力⁸⁰中，形成一种读者阅读期待的反讽效果。又如51回⁸¹：

晴雯自在熏笼上，麝月便在暖阁外边。至三更以后，宝玉睡梦之中，便叫袭人。叫了两声，无人答应，自己醒了，方想起袭人不在家，自己也好笑起来。晴雯已醒，因笑唤麝月道：“连我都醒了，他守在旁边还不知道，真是个挺死尸的。”麝月翻身打个哈气笑道：“他叫袭人，与我什么相干！”因问作什么。宝玉要吃茶，麝月忙起来，单穿红绸小棉袄儿。宝玉道：“披上我的袄儿再去，仔细冷着。”麝月听说，回手便把宝玉披着起夜的一件貂裘满襟暖袄披上，下去向盆内洗手，先倒了一钟温水，拿了大漱盂，宝玉漱了一口；然后才向茶格上取了茶碗，先用温水涮了一涮，向暖壶中倒了半碗茶，递与宝玉吃了；自己也漱了一漱，吃了半碗。晴雯笑道：“好妹子，也赏我一口儿。”麝月笑道：“越发上脸儿了！”晴雯道：“好妹妹，明儿晚上你别动，我伏侍你一夜，如何？”麝月听说，只得也伏侍他漱了口，倒了半碗茶与他吃过。麝月笑道：“你们两个别睡，说着话儿，我出去走走回来。”晴雯笑道：“外头有个鬼等着你呢。”宝玉道：“外头自然有大月亮的，我们说话，你只管去。”一面说，一面便嗽了两声。

这个场景中，作者并非以景物之诗境示人，而是把人的行为写得很有诗意，每一个琐碎的动作、言语，皆在诗人和读者客观的审美底下被阅读和审美着，瞬间读者的审美思维即投注到场景中，书中人的行为话语，都成了一种优美的“景”、一种“诗境”。而这种缀段式的描写结束后，作者马上接写另一个与之关联的户外（结合户外景色和人的行为动作）诗化场景：

麝月便开了后门，揭起毡帘一看，果然好月色。晴雯等他出去，便欲唬他玩耍。仗着素日比别人气壮，不畏寒冷，也不披衣，只穿着小袄，便蹑手蹑脚的下了薰笼，随后出来。宝玉笑劝道：“看冻着，不是顽的。”晴雯只摆手，随后出了房

⁸⁰ 张大春在《小说稗类》中讨论了不合主题的闲文与小说的离心力。见“两只小青蛙，干卿底事——一则小说的离心力”，《小说稗类》（桂林：广西师范大学出版社，2004年5月），页179-186。

⁸¹ 周汝昌就此情节有非常详尽的引述，这里我们只就其中两段，针对本文关于闲笔式的诗境这个问题提出看法。周汝昌引例说明见《红楼艺术》（北京：人民文学出版社，1995年），页103-109。

门。只见月光如水，忽然一阵微风，只觉侵肌透骨，不禁毛骨森然。心下自思道：“怪道人说热身子不可被风吹，这一冷果然利害。”一面正要唬麝月，只听宝玉高声在内道：“晴雯出去了！”晴雯忙回身进来，笑道：“那里就唬死了他？偏你惯会这蝎蝎螫螫老婆汉像的！”宝玉笑道：“倒不为唬坏了他，头一则你冻着也不好；二则他不防，不免一喊，倘或唬醒了别人，不说咱们是顽意，倒反说袭人才去了一夜，你们就见神见鬼的。你来把我的这边被掖一掖。”晴雯听说，便上来掖了掖，伸手进去渥一渥时，宝玉笑道：“好冷手！我说看冻着。”一面又见晴雯两腮如胭脂一般，用手摸了一摸，也觉冰冷。宝玉道：“快进被来来渥渥罢。”一语未了，只听咯瞪的一声门响，麝月慌慌张张的笑了进来，说道：“吓了我一跳好的。黑影子里，山子石后头，只见一个人蹲着。我才要叫喊，原来是那个大锦鸡，见了人一飞，飞到亮处来，我才看真了。若冒冒失失一嚷，倒闹起人来。”一面说，一面洗手，又笑道：“晴雯出去我怎么不见？一定是要唬我去了。”宝玉笑道：“这不是他，在这里渥呢！我若不叫的快，可是倒唬一跳。”晴雯笑道：“也不用我唬去，这小蹄子已经自怪自惊的了。”一面说，一面仍回自己被中去了。麝月道：“你就这么‘跑解马’似的打扮得伶伶俐俐的出去了不成？”宝玉笑道：“可不就这么去了。”麝月道：“你死不拣好日子！你出去站一站，把皮不冻破了你的。”说着，又将火盆上的铜罩揭起，拿灰锹重将熟炭埋了一埋，拈了两块素香放上，仍旧罩了，至屏后重别了灯，方才睡下……

自然，如前所言，读了后文的读者自然就知道这是后面“晴雯补裘”之伏线和晴雯被逐晴雯积劳成疾，病死先兆的预叙文，小说又回到了“历时序文”的架构中，而产生了与主题相关的寓义，一切怡红的愉悦，都只是一个还未发生“此情可待成追忆，只是当时已惘然”⁸²的遗憾。因此，这一切《红楼梦》中的意象、情节乃至所营造的景物、塑造的个别意境等空间化的成分（即前指的“共时序文式”），实皆为作者心灵世界之缩影或象征，相对于《红楼梦》中注重情节发展流程的部分（即前指的“历时序”文），在23回以后，时间在大观园内似乎静止。可以说，

⁸² 此句出自李商隐的《无题》诗，其中皆对“美好回忆”体现了一种“遗憾”、“迷惘”的朦胧情感，与《红楼梦》诗境相近，决非偶然，我以为曹氏有意在文体风格上学习李商隐。而李商隐在唐诗的章法技巧上也创作可把一整个情节浓缩，或用典，形成单个意象，读者在阅读时因为这些意象每个都具有独立而相似的凄美诗境，而会把这些情节意象在联想中并置，感受到一个更深的抒情意境。

《红楼梦》中有明显的时间差异表现。确切而言，时距是指故事时间与叙事时间长短比例的比较，这种时间的静止正是空间化的征象，它象征作者的心灵境界，展现出作者内心深处对美好事物，如青春、赤子之心无可奈何的眷恋与怜惜。这可由他害怕看见女儿出嫁及对已婚女子的轻视中看出。学者如余英时就把大观园视为曹雪芹内心的理想世界（乌托邦）⁸³。换言之，大观园高度的空间化倾向说明了作者内心对这段美好时光美丽但又痛苦的怀念，进而标举宝玉之“痴顽”、“孩子气”之真我情性，传达了一份似乎不愿长大成人的依恋，暗合明末思潮中“独抒性灵”和李贽之“童心说”之意趣。

2) 《红楼梦》中曲折委婉的抒情方式

我们认为《红楼梦》中见证了中国抒情传统中不同风格的诗统影文性的对话，其中包括了词的诗统这一员。诗至晚唐形成一新的抒情传统，晚唐诗李商隐（例如作者即在文中多处提起李商隐的诗句⁸⁴）、李贺诗风，事实上更接近《红楼梦》的整体意境，具有某种优美但凄婉，带悲剧色彩的迷离神秘诗境。抒情传统至宋乃出词，词以阴柔之婉约词为宗，上承晚唐李商隐之模糊迷离之诗风（非形式上），而终成“别是一家”之词文类。⁸⁵词与唐诗不同，唐诗意境高远，具有奋发勃勃向上的诗情，词则讲究“细腻”的情感流动，其细、微、狭、深、婉、曲，空间视野多局限在闺阁庭院花园之中，这类词之抒情方式，隐隐然见于《红楼梦》中。我们认为《红楼梦》继承了唐诗那种以物观物山水诗的诗境，另一方面也化入了中国抒情传统的别支，即讲究情长、曲、细、绵，多照应、狭深、缓缓流动“词”的视境。⁸⁶《红楼梦》其风格似宗晚唐诗人李商隐、南唐词人皇帝李后主，以及南宋词人李清照之文风。

⁸³ 余英时《红楼梦的两个世界》。

⁸⁴ 《红楼梦》第15回北静王见宝玉，向贾政说“令郎真乃龙驹凤雏，非小王在世翁前唐突，将来‘雏凤清于老凤声’”。甲戌脂砚斋侧批：“妙极！开口便是西昆体，宝玉闻之，宁不刮目哉？这句话即出自李商隐。此外，第40回中，林黛玉道：“我最不喜欢李义山的诗，只喜他这一句‘留得残荷听雨声’。偏你们又不留着残荷了。”宝玉道：“果然好句，以后咱们就别叫人拔去了。”，这里言不喜李商隐诗，实有李商隐诗太悲，不忍喜之义。

⁸⁵ 谈论词的特质可参考叶嘉莹在词和词学的相关著作如《唐宋词名家论稿》及《古典诗词讲演集》（河北：河北教育出版社）等。

⁸⁶ 其实“长赋”的“赋法”由慢词继承了，这两种文类也有渊源。

无论是李商隐、李后主、李清照之诗词，都属阴柔型的诗歌，而《红楼梦》除了可见这三人诗词，及小说人物所作之“模仿之作”，其中所写的儿女之情、伤春悲秋、离愁别绪，皆属阴柔型女性化的闺阁题材。这种阴柔化姿态，有别于《三国演义》、《西游记》和《水浒传》，《红楼梦》乃从国家大事与宗教事业走向闺阁，从山林走入家院，并进一步走向作者曲折委婉心灵的解剖。或因为文化上女性之抒情更细腻曲婉，中国抒情诗传统上即有伪装为女性口吻的诗词歌赋创作，例如屈原的楚辞，《离骚》即有香草美人的譬喻。《红楼梦》之阴柔气质也见于前所指的脂粉意象、即使男人名字也富脂粉气质（如卫若兰，谐音味若兰、冯紫英：意为深红紫色的花）、具诗人艺术家气质的主角（而且还有女性化倾向，常常被误为女人，并体贴女性）和女性诗人社群、诗人视角（主要是贾宝玉和林黛玉）看红楼中事。

读《红楼梦》，我们总难以忽略其体现的一种富贵气质，盖因写宝玉为富贵公子（他号称富贵闲人），然，其中却另具有一种与“帝王气象”文式的抒情传统形成影文性联系。这种互文性还在于小说中不断引人联想“帝王后妃的爱情悲剧”（这些帝王或是文学家，或艺术家，或他们的故事已成为文学家的故事题材，如《长生殿》中唐玄宗与杨贵妃的恋情、曹植与甄后的《感甄赋》（演为《洛神赋》）、潇妃湘妃的爱情悲剧神话，以及历史上的名女人赵飞燕、武则天等、以及文中把一些具有艺术家才能或有“迷离爱情神话”的帝王，与小说中的主要人物（包括宝玉、黛玉、宝钗、湘云、秦可卿等，甚至王熙凤和贾雨村也不禁令人联想起历史上的曹操）作多重的类比。它们包括了屈原、曹植、李商隐、李后主等具帝王气质的男性群体，他们或是帝王（或落魄的政治家）诗人或艺术家。而这样的“帝王气象”文式与《红楼梦》文式形成多重的影文性，还在于一、我们把这群特殊的男性群体与主角贾宝玉和作者重叠、二、帝王的爱情悲剧（往往面对江山与美人的抉择）与贾府没落作为宝黛钗爱情悲剧背景的悲剧的重叠，以及古悲剧理论中以神（宝玉也原来是天上的神灵、众女子也为原太虚幻境之仙子）和帝王将相之悲剧的最高境界，因为地位越高，其沉沦就越反讽、越深刻。

3) 抒情传统母题与小说结构

接下来，本节要讨论的是抒情传统与《红楼梦》交汇，所形成的原型影文性 (shadow-architextuality)。

写依恋，表现怀念，传达矛盾的情感正是抒情诗词的能事。在中国传统的抒情诗文化里，借景写情，寓景于情是其中最重要的手法之一。根据日本学者松浦友久对中国古典诗歌与时间关系的研究，他发现季节与季节感作为题材和意象，几乎成了不可或缺的要害。根据他的观察，其中有关春秋的诗多，而关于夏冬的诗贫乏。他指出在春秋短而夏冬长的自然条件下，春秋二季的过渡性质，较易于引发诗人对时间推移变化的悲哀，“对时间一去不返的哀叹”是抒情诗中重要且反复出现的主题。⁸⁷这正是中国抒情诗中伤春悲秋的传统主题。

《红楼梦》中的惜春、伤春，以及悲秋的局面时而见之，这并非偶然，而是一种抒情诗写作传统在小说中的体现。西方文学中有所谓的文学原型(archetype)的观点，其中可将秋天和落花、衰老与死亡相联结，而在文学上则表现为悲剧与挽歌的原型。

秋天的肃杀，造成草木零落，反观个人的生命，则兴起衰老、濒临死亡的忧惧，这，在《红楼梦》中多通过自怀身世，草木本命林黛玉的视眼和活动来完成。此外，即使是春天，面对一切美好的景象，中国诗人亦有惜春（宝玉代表）、伤春（黛玉代表）的情怀，魏晋即有欢乐场面乐极生悲而唱挽歌的历史记载，这些正说明中国敏感的诗人对于时节变迁，感受到了时间意识带来的生命迁逝感。第 27 至 28 回著名的“黛玉葬花”场面即是小说中，这种抒情诗情怀的典型代表。

这两回指出当日乃四月廿六日，正是交芒种节，要设各色礼物以祭花神，“言芒种一过，便是夏日了，众花皆卸，花神退位，须要饯行”，而大观园中众女儿皆园中快乐玩耍，独黛玉被勾起**伤春愁思**，因把些残花落瓣去掩埋，由不得**感花伤己**，**哭了起来**，而吟《葬花词》。言花即言己，花的环境与人的精神境界，二者融为诗化的一体，其本身就是待遇伤春惜春、顾影自怜的悼歌。脂批云：“《葬花吟》是大观园诸艳之归源小引，故用在饯花日诸艳毕集之期”。无论是单独《葬》一词或“黛玉葬花”的整个场景所升华出来的意境，皆与整部小说的抒情诗境合拍。这不

仅是黛玉一人身世的哀怜，也不单是所有大观园女儿（花比喻女儿）青春逝去的无奈，而且还包括了天真女儿世界将消失的悲恸和人生悲剧本质的体会。所谓落红成阵，葬花为塚，其实是大观园女儿日后“千红一窟”、“万艳同悲”的命运写照和死亡挽歌。

所以 28 回《红楼梦》就接着写：

不想宝玉在山坡上听见，先不过点头感叹；次后听到“侬今葬花人笑痴，他年葬侬知是谁”，“一朝春尽红颜老，花落人亡两不知”等句，不觉恸倒山坡之上，怀里兜的落花撒了一地。试想林黛玉的花颜月貌，将来亦到无可寻觅之时，宁不心碎肠断！既黛玉终归无可寻觅之时，推之于他人，如宝钗、香菱、袭人等，亦可到无可寻觅之时矣。宝钗等终归无可寻觅之时，则自己又安在哉？且自身尚不知何在何往，则斯处、斯园、斯花、斯柳，又不知当属谁姓矣！——因此一而二，二而三，反复推求了去，真不知此时此际欲为何等蠢物，杳无所知，逃大造，出尘网，使可解释这段悲伤。

这种体现全心灵的抒情描写，是为一种全盘体验在一短暂场景中的“瞬间(momentary)显现”，最易引起千古读者的同感共鸣，因为其所写得正是全人类心灵的共通部位。小说所传达的诗化意境和氛围，本就是一种借唤起迁逝感的意象群而形成的心灵艺术空间。

这些“伤春悲秋”的时空对象化让《红楼梦》中的空间（抒情）结构与时间结构自然接轨。周汝昌就推测《红楼梦》的全部结构包涵了三次重要的元宵节（“春”的代表节令）与三次重要的中秋节（“秋”的代表节令）⁸⁷这就为《红楼梦》建立了一个以时间流程间构成的架构（隐），而种种伤春悲秋的场景则顺势安排期间，如第 76 回，湘云“寒塘渡鹤影”对黛玉“冷月葬花魂”的作诗场面正值中秋节，第 45 回黛玉作《秋窗风雨夕》（此可以与暮春时节作的《葬花吟》相对）也正值中

⁸⁷ 松浦友久《中国诗歌原理》（孙昌武、郑天刚中译）（台北：洪葉文化，1982），页 4。

⁸⁸ 见周汝昌《红楼梦与中国文化》，页 206。

秋。此外，在 70 回黛玉作《桃源行》、史湘云作《如梦令》等等皆是伤春悲秋之作（该回标明“明日乃三月初二”，“时值暮春之际”）。

笔者也发现一个有趣的现象，到了第 71 回，曹的笔触则一溜烟地溜到七月二十八，从时间上而言，正是中秋前不久，恍然整个夏季都被略去。由此可见，时间结构高度空间化的倾向非常明显，但也说明二者交互配合的关系。

三 当自况性、寓言哲学传统、史传与传奇文统在大观园与抒情自我相遇：从感性与理性之间的徘徊到小说奇书文体的完成

这一节将提出在抒情传统的统摄之下，《红楼梦》是如何以其自况性质，与寓言哲学传统、史传、传奇等文统形成影文性的关系，而徘徊于理性与感性之间。

1) 史传意识中所体现的自况性质

首先，《红楼梦》具有强烈的自传性质，其中借石头、宝玉（贾宝玉和甄宝玉，而主要是贾宝玉、甄宝玉为其影）的故事，除对自身曹家的经历满是缅怀遗憾，还与明清文人回应时代的抒情意识结合，产生了抒情言志的必要。在阅读《红楼梦》时，读者不免在小说中阅读到明清文人那种追求痴、真性情和赤子之心，寄情于“恋物”和“诗化艺术生活”的怀抱，还可听到盛清文人对人生、政治、科举、女性等一把满是质疑、犬儒（原指古希腊抱有玩世不恭思想的一派哲学家，后来泛指玩世不恭的人，尤指知识分子）的声音。这些都形成了我们说的外影文性。更深一层来看，比起清初才子佳人故事中的诗人才子形象，《红楼梦》对文人、诗人的本位描写，也从其外在际遇的记叙，指向**作者自我心灵的剖析**。前节我们指出以抒写情感为主的中国古典诗歌传统也往往指向诗人的内心世界，整部《红楼梦》可说即是作者心灵的象征、投影。

2) 从自况到寓言：真到假、感性到理性

二、这种自况性使作者需要借助一假语村言的故事，而把心中之所想所思客观体现出来。根据弗莱(Northrop Frye)的说法，《红楼梦》是小说加自白

(confession)⁸⁹：“是美好地孕想构思，但是痛苦写成的一生的事迹。”这种自白其实就我们所看，是一种复调——一为缅怀哀悼之情，另一则是理性的反省。而这种反省则使《红楼梦》笼罩在一层理性的光辉，而形成一种寓言(allegory)。这个寓言中，我们看到了儒家、道家和佛家哲学的演绎，而作者借助小说中觉悟者、迷误者，以及未被度脱者形象的种种差异，使作者与主人公(包括石头、贾宝玉这些叙述代言人)间颇有一些“讽刺性”的距离，而这大约是因为作者正在**重新建构**他昔日的自我形象。

同时我们也不能忘记《红楼梦》还是一部关于写小说的寓言小说，其叙述过程(story-telling)被设计成一个与现实写作对应的虚构故事，而进入了整个小说故事框架里。如果就这个角度去看《红楼梦》的叙述结构，它即以包孕式的结构——大故事(“作者”写作)包孕小故事(石头下凡)，再包孕更小的故事(贾府)；小故事(香菱的故事)包孕大故事(贾府)；梦包孕梦再包孕梦等，皆可见于其中。这形成了多元的镜影长廊效应。这种暴露叙述行为的小说在西方被称为“元小说”，或“后设小说”(metafiction)。《红楼梦》以前的小说也有把“我”写入小说的，但效果不同，前者因有“我”的参与而似乎显得真实，《红楼梦》则自揭小说本来面目——虚构性，而反过来很显真挚诚实。这正是为抒情必要而设，并与前面所谓“自白”有关。这自然也是过去小说叙述方法的一种反动。而元小说在叙述过程中，也会不时提醒读者，小说是虚构的，《红楼梦》也如此，其中一些暗示后设性的空间物，如大量的梦、梦中梦、宝玉房中的镜子、甄贾宝玉、香菱(镜子义)和风月宝鉴等，亦具有如抒情诗中意象的隐喻作用。

3) 纪实性：家史、“齐家”、为“闺阁昭传”与史笔

真假的互涉，也许更体现在《红楼梦》与历史和纪实传统的传统里。事实上，从自况性去看，作者正以自己的家史和自己的经历，作为小说中贾府(与甄府)和宝玉的原型，写贾府或取材于曹家，写宝玉或取材于雪芹(与脂砚斋)自己，写大观园的十二钗或取材于作者曾经相逢的诸女，而写小说中各人似乎又都分得作者性格的一面。而更重要的事，作者写一贾家，实写尽了天下之贵族家庭。儒家历史著作

⁸⁹ Northrop Frye. *Anatomy of Criticism*. (Princeton: Princeton University Press, 1957), pp303-314.

讲“治国”与“为政者的品格和是否有知人之贤”，在《红楼梦》中则似乎是对天下子孙讲关于“齐家”、“孝”，“知人”以及“情欲”对个人修养的阻碍的课题。这个讨论齐家的问题在《红楼梦》中比想象中还深刻，而这个课题的讨论自第四回护官府中“四大家族”的结构就正式开始了。而《史记》开纪传之体例，列传是传记体裁，而《红楼梦》号称要为一千奇女子立传，确切说，小说也正是由一段段不同人的传记穿插组合而成的小说，例如有秦氏传、凤姐传、贾瑞传、秦钟传、袭人传、晴雯传、史湘云传、小红传、龄官传等等，从整体架构论，小说亦是为仙界的灵石立传，而为《石头记》，可见《红楼梦》与传记体裁的渊源。

此外，《红楼梦》虽然写的是一个虚幻贾府的故事，但却有一种很强纪实写实的魅力，让人有一个幻觉，以为里头日常生活的描写、嫡庶的问题、丫环姨娘等的制度描写，都似真有其事，因为里面的现实材料是写实的，而且其写实隐藏着一种很“事故”、“涉世很深”的深意，例如当林黛玉入贾府，王熙凤谓黛玉“不像老太太的外孙女，倒像嫡亲孙女”，表面上是称赞黛玉，内里却是恭维贾母的，这样的描写使人能够感觉到当时一种很深刻、很写实大家庭中复杂的人际关系。

通于《三国演义》，《红楼梦》也写出了一种深沉的历史感悟，写明在时间的洪流里，繁华不再，贾氏的富贵，以及宝玉的情，最终都要到头成空。与历史著作相类，《红楼梦》中讲究材料取舍和详略布置，遣文用字微言大义，而作者的褒贬自见，例如写情节入秦氏命丧天香楼、凤姐之恶行、焦大之醉骂、刘姥姥入贾府之录与不录，从貌似客观实录的叙述中让读者获得善恶是非的教训，例如些袭人、宝玉、王夫人的多面性格等，皆显露出史家“春秋笔法”之才，以及文人小说家假装以史臣的叙述口吻，演说红楼故事。

4) 虚构意识：传奇与演义

然，从其所具有的虚幻意识而言，《红楼梦》更像是一种野史、传奇和演义的作品，从《红楼梦》第一回对书写真假问题的关注，我们可以知道，作者已自觉奇书体长篇小说与历史著作的吊诡关系。小说在西方一开始就被定位为虚构文体，其名为 fiction，然中国之小说文体与西方小说传统不同，中国学者始终质疑中国小说作为虚构叙述文体之论见，乃因中国小说文体实自史传传出，中国的小说与小说两者

皆以“叙述”为要，其区分在材料的真假，以及叙述上的历史化，或文学化。在《红楼梦》我们看到女娲神话叙述被安排到小说情节上，而产生了虚构和奇幻的意识，《红楼梦》虽然主要写人事、写人情，但与志怪传奇中的虚构意识类，所谓传奇即奇传。孙桐生《妙复轩评石头记叙》（1824年）曾说：

“然后知书所以传，传以奇，是书所以奇，实奇而正也。如含玉而生，实演明德，黛为物欲，实演自新。此外融会四子六经，以俗情道文言，或用借音，或用设影，或以反笔达正义，或以前言击后语。”⁹⁰

回顾传奇文前身是志人志怪，如《世说新语》和《搜神记》，而志怪写鬼怪之奇而有人之情，而传奇、《红楼梦》转而写人事之奇，但又兼有神界鬼怪之奇，如第五回之太虚幻境描写、13回情可卿死时托梦凤姐、16回秦钟死前写鬼怪，还有第一回写灵石化为宝玉，25回逢五鬼的情节，写了幻术，种种神怪奇幻，不一而足。回到小说的体式发展，分传奇和宋话本，传奇文写胭脂灵怪，有一支发展至笔记小说，另一部分改编为传奇戏剧，而宋话本则有四类：讲史、和小说，写脂粉、灵怪、公案等，三大小说皆由此化出，而《红楼梦》则综合以上，又与明传奇文，形成另一层的影文性关系，其中汤显祖太重要了，其《临川四梦》中的《邯郸梦》、《南柯记》、《紫钗记》（《紫箫记》）和《牡丹亭》，联合《西厢记》，皆对《红楼梦》的题材、主题和体裁影响很大。例如《牡丹亭》写杜丽娘的出生入死，《红楼梦》则代之以宝玉、黛玉，而杜丽娘入花园“游园惊梦”的情节，变成是宝玉入《太虚幻境》与后来的大观园。二知道人《红楼梦说梦》⁹¹就说：“《邯郸梦》、《红楼梦》同是一片婆心。玉茗先生为飞黄腾达者写照；雪芹先生为公子风流者写照，其语颇殊，然其归一也。”，可见《红楼梦》、《邯郸梦》、《南柯记》内即有梦的结构，而又同是演绎“人生如梦”的剧目。

⁹⁰孙桐生《妙复轩评石头记叙》，见王志良主编《红楼梦评论选》（上）（北京：中国社会科学出版社，1998年），页23。

5) 才子佳人小说和稗情小说的变奏，以及“色隐”

才子佳人小说本身就是一种自我指涉的小说，写的就是文人的故事，明清文人面对传统士人“外王”之道难以达致，仕途非正途的身份错位，而清代情况更糟，文人觉得生不逢时，不能成为圣人，只能成为精达诗词曲赋书画史书的文化知识分子。《红楼梦》宝玉生错一个无力撑起的家族，恰合这种文人失志的情怀，结合才子佳人小说中把生命价值寄托在爱情和美满的婚姻的倾向，爱情小说《游仙窟》中出现如太虚幻境的沉溺和西游记所出现种种“色”的幻象，《秦梦记》的自述艳遇、《痴婆子传》的肉欲、冯梦龙小说中的情榜情史，《红楼梦》一方面模仿才子佳人小说和其他爱情或其他情色小说的格局，但终是一戏拟的模仿，里头潜藏着的是主题的“翻案现象”，把宗教、女色变为推崇爱情，最终又让这种追求，变为一个反讽的悲剧。《红楼梦》中我们看到了许多文人恋物如才子佳人小说、小说戏曲、楚辞、诗词、山水园林、画、丝竹管弦、下棋、哲学、书画、医药、服装，这些都与当时的文人思潮有关，它们一方面迷人心窍，让人玩物丧志，另一方面又提供当时文人才子生命之愉悦，要求他们必痴情以对，以实现他们对诗意人生的追求。然，这种明清文化对私欲物欲（甚至包括狎妓与男风）的追求，使文人换齐家治国出世之才为追求情欲、爱情和婚姻的“色隐”——追求真与痴之“任性”使才子佳人小说和《红楼梦》一样，文人在《红楼梦》中变成才子。

统而观之，不同艺术类的相互模范、比拟、戏拟，形成整个文化文统的一个汇合体，《红楼梦》是一会芳园，最终又变成一大观园——《红楼梦》由一个文体过渡到另一个文体，最终形成文人奇书小说体的巅峰之作。

⁹¹王志良主编《红楼梦评论选》（上）（北京：中国社会科学出版社，1998年），页83。

渐觉铅华尽，谁怜憔悴新。

与余同下泪，只有镜中人。

——毛奇龄⁹²《览镜词》

……或问：宝玉与黛玉有影子乎？曰：有。凤姐地藏庵拆散之姻缘，则远影也；贾蔷之于龄官，则近影也。潘又安之于司棋，则有情影也；柳湘莲之于尤三姐，则无情影也。

或问：“藕官是谁影子？”曰：“是林黛玉销魂影子。”

或问：“龄官是谁影子？”曰：“是林黛玉离魂影子。”

或问：“傻大姐是谁影子？”曰：“是醉金刚影子。”

或问：“宝玉古今人孰似？”曰：“似武陵源百姓……”

——涂瀛《红楼梦问答》⁹³

⁹²毛奇龄（1623--1713）清经学家、文学家。字大可，号初晴，又以郡望称西河，浙江萧山人。康熙时，任翰林院检讨、明史馆纂修官等职。治经史与音韵学，所撰《四书改错》，对朱熹《四书集注》有所批评。能文善诗词，并从事诗词评论，撰有《西河诗话》、《词话》。又通音律，撰有《竟山乐录》等书。著作颇多，后人编为《西河合集》。

⁹³王志良主编《红楼梦评论选》（上）（北京：中国社会科学出版社，1998年），页123。

第三章

《红楼梦》内部实文本的影文性

本章将回到《红楼梦》文本内部，探讨小说中各种人物和相关意象等实文本之间的影文性，并指出作者是如何利用这种内影文性，来达到他对自我情感的剖析（心理学意义），并同时完成一部悲剧性的寓言，以回应自己的时代、思潮和文统。换句话说，读者正透过小说中各种人物及相关意象影文关系的解读，重构“作者”昔日之身影，并从中感受到其情与反思，仿佛自己已成为故事的一部分，且在放下《红楼》后，感觉自己不同于前。

前面是一首清人毛奇龄⁹⁴的览镜词，毛氏生卒年略前于曹氏⁹⁵。阅读此诗，但见其写一红粉佳人镜前自顾，与镜中人物两两相对，二者皆铅华殆尽，年华老去，只能彼此同悲共泣。事实上，读此诗若不知作者是毛氏，读者可能还以为是曹氏自作此诗，作为《红楼梦》注脚。我们不禁要问，在一个没有弗洛伊德和荣格心理学理论，没有意识流小说概念，没有现代小说技巧，及习惯以“第三人称全知视角”写作长篇小说的文化语境中，作者如何在文本中让读者感受到其对人物内心世界的透视，而最终借此传达自己所比托的“情志”呢？

美国华裔学者夏志清在其《中国古典小说史论》中提出了一个我认为很重要的观点⁹⁶，即在他看来，《红楼梦》之所以具难以匹敌的经典意义，乃在于《红楼梦》是惟一一部饱含悲剧精神的辉煌巨著，且不仅是一部最能体现悲剧经验的作品，同时也是一部重要心理现实主义的作品。然我的看法与夏氏稍有不同，夏氏认为曹雪芹运用了繁复的象征手法写作一个个寓言，但因为“曹雪芹是一位非常出色的心理学家，因此无法成为一个十足的寓言作家。”例如他举宝玉入太虚幻境（第五回）本是一段带有强烈哲学意义的寓言，但随后在梦境中被警幻的宝玉便哄袭人

⁹⁵ 曹氏生卒年颇有争议，一说是生于 1715 年（另有考为 1711 及 1724 年），卒于 1763 年 2 月 12 日。可参见周汝昌《红楼梦新证》（北京：人民文学出版社，1976）相关论述、夏志清《中国古典小说史论》（中译本），江西：江西人民出版社，2003），页 260，袁行沛主编《中国文学史》（第四册）（北京：高等教育出版社，2000 年），页 378。

⁹⁶ 夏志清《中国古典小说史论》（中译本）（江西：江西人民出版社，2003），页 260

与他偷试云雨情，显然是对上述寓言的讽刺，同时也更深刻地描写了宝玉内心对梦幻中与可卿的柔情蜜意的回忆，耽于情欲。⁹⁷我们认为，作者由寓言的写作，转而写成一心理写实的悲剧后，其实已形成了一寓言之寓言的格局。作者正以悲剧诗情收摄寓言，再以寓言哲学框架人物的性格和情感的悲剧，而这种寓言笔调与心理写实交替，又形成一种二元互补和互生的关系，加上其中人物真假、今昔、雌雄、清浊等的对应转化，其中显现出一种人物间、作者和读者之间的反讽性距离与中和。

这些影文性使我们得不断改变对小说中人物的观感，而读者最终读到的是，一种具有强烈自我指涉，人物心理与性格感性与理性的剖析。如果说在《三国演义》中更多的言外寓意表现在，对历史俗见中英雄人物性格的反讽评价，在《西游记》中则是对人物及政治、宗教等价值观的嘲讽（这大多都是以一种自己置身其外幽默、调侃的意味呈现的），到了《红楼梦》，这种反讽笔法已变异，成为一种涉世极深的抒情悲剧寓言和心理写实况味。从一更深刻的角度视之，作者把其肉身乃至灵魂，透过一个个寓言比托，融入小说中各人物，相较于《儒林外史》，《红楼梦》具有更具感性的自况抒情性，而不只是指向自己广义的文化身份。要达到此，我以为实是因为《红楼梦》中所创造的各个人物，反讽的潜伏着一种影子的互涉关系，加上不同外在观点的不断叠加和产生差异，不同内在观点视角的转移，及不同叙述角度和口吻的交替，最终读者在其阅读想象中，体验了写作者不动声色自我情感的剖析，以及其自我生命价值取向探究、自哀自白和自怜自恋。

一 《红楼梦》中实文本中的各种人物分影及其敷衍性

1) “作者”、顽石、灵石、美玉、愚物、神瑛侍者、贾宝玉——“自我”的身影

面对《红楼梦》的读者，即使是小说自“谁”开始写起，也并非一个容易回答的问题。甚或当我们自问《石头记》一书所写主角为何，一样无法轻易回答，从《脂砚斋重评石头记》庚辰抄(1760年)本开始，之前原本置于第一回凡例（这包括

⁹⁷ 夏志清《中国古典小说史论》，页 275。

现可见到的己卯和甲戌本)的一段“作者”自白的序言,已被置于第一回之首,并在转接处作了一些修改。⁹⁸这段自白如下:

此书开卷第一回也,作者自云:“因曾历过一番梦幻之后,故将真事隐去,而撰此《石头记》一书也,故曰‘甄士隐梦幻识通灵’。”但书中所记何事,又因何而撰是书哉?自云:“今风尘碌碌,一事无成,忽念及当日所有之女子,一一细推了去,觉其行止见识,皆出于我之上。何堂堂之须眉,诚不若彼一干裙钗?实愧则有余、悔则无益之大。”

如果小说的故事是如较早抄本直接由女娲神话开始,那整个故事即是由“石头”作为第一主角开始,也即点明《石头记》⁹⁹之题;但如若在第一回里插入此段自白,表面上只是作者创作宗旨的一种说明补充,但就整部小说的结构论,这段序曲在把小说纳入一个更深的神话寓言中,同时把“写小说的故事”变成整部小说的章法机纽,让《红楼梦》具有某种现代小说所说的“后设”或“元小说”性质,或更符合“作者历梦幻,梦幻中有梦幻”《红楼梦》统摄其他书名的命名设计。我们更有兴趣的是,卷首的“作者”与后面出现的“石头”以及其他具有寓意性质的“人物”,它们之间存在着一种怎样的互文、影文性关系。由此,作者仿佛以一伪装的说书人口吻构成了小说的框架,而以“作者”叙述写作原委,而“作者”之客观化使其与真正现实之作者产生距离,效果犹如史臣写自传(例如《史记》的太史公曰等皆是)避免主观介入之自我称谓,而此文中自称“作者”也让文本产生小说化的效果。紧接其上者则是女娲炼石,顽石下凡历幻之寓言,而自哀自怜之“石头”与“愧则有余”的“作者”,前者乃后者的寓言影文,而成为作者之“代言人”。如此一来,小说中的石头文式,就如《西游记》的孙悟空经历人间九九八十一人间患难,成就一个在人间历情历幻(人间变成一次充满愉欢欣或者劫难的旅途)的游历模式,以及一个谪仙被贬下凡而最终被度脱回无情神界叙述,而这两种

⁹⁸这里涉及了一个较技巧性版本考证问题,以及一个读者如何解读《红楼梦》的开头,是否是误置,还是可以地改写移入。我以为两者皆有可能,但值得提出的是,即在庚辰本以后的活字排版本,皆以此段作为第一回的正式开头。

⁹⁹如果我们没有忘记,《石头记》曾至少两度是《红楼梦》的正式命名,并作为其最有影响力和说服力的异名而流传至今,甚至,到1754曹雪芹和脂砚斋经过几次书名的变更,最后还是决定以《石头记》为名。

寓言又形成一种反讽的复调——一方面是红尘的思慕与愉悦的参与（贾宝玉的怡红），另一方面是痛苦的承受与事后的怀念、遗憾与愧疚追忆（曹雪芹的悼红）。

在这样一个神话语言构建中，读者会不期然与《红楼梦》之前的小说如《西游记》与《水浒传》的开头产生了一种内外影文性的联想。在《西游记》中，作者同样以一虚构世界作为故事的开头和外壳框架，作者也不约而同地设计了石头¹⁰⁰作为主角，并让他们幻化为人形，并经历了一场人生空幻的旅程，并且含有让顽石点头¹⁰¹的启悟意义。在《红楼梦》中，这个主角被称为顽石，而且具有“奇”的特点。诚如书中在开头的诗所述，石头将被作奇传而流传于世，这石头是“大荒山无稽崖青埂峰”下的一块顽石。它在书中被赋予一种神话寓言的色彩，因涉及了“女娲神话”而产生了一种开天辟地的奇伟悲壮的氛围，书中说：

原来女娲氏炼石补天之时，【甲戌侧批：补天济世，勿认真，用常言。】于大荒山【甲戌侧批：荒唐也。】无稽崖【甲戌侧批：无稽也。】练成高经十二丈、【甲戌侧批：总应十二钗。】方经二十四丈【甲戌侧批：照应副十二钗。】顽石三万六千五百零一块。娲皇氏只用了三万六千五百块，【甲戌侧批：合周天之数。蒙侧批：数足，偏遗我。“不堪入选”句中透出心眼。】只单单的剩了一块未用，【甲戌侧批：剩了这一块便生出这许多故事。使当日虽不以此补天，就该去补地之坑陷，使地平坦，而不有此一部鬼话。】便弃在此山青埂峰下。【甲戌眉批：妙！自谓落堕情根，故无补天之用。】谁知此石自经锻炼之后，灵性已通，【甲戌侧批：锻炼后性方通，甚哉！人生不能学也。】因见众石俱得补天，独自己无材不堪入选，遂自怨自叹，日夜悲号惭愧。（第1回）

从脂砚斋的评注中，我们可以了解，这个神话寓言的底蕴，在于作者把原本“女娲以五色石补苍天”扶乱匡正、建立人间文明次序（接近儒家齐家治国平天下

¹⁰⁰清人张新之认为《红楼梦》脱胎于西游记。

¹⁰¹在 Ge, Liangyan, *The Mythic Stone in Honglou meng and an Intertext of Ming-Qing Fiction Criticism*, in *The Journal of Asian Studies* 61, no.1 (Feb 2002):57-82 中，他也谈到了《红楼梦》与 3 篇距离《红楼梦》的文本互涉现象，其中一大焦点正在于石头这一喻象。像“顽石点头”这个故事和《红楼梦》中的顽石形象形成一种文际关系，《顽石点头》中，有一个晋代高僧竺道生讲演佛法，倡立新义新说，但为世所不容，后在虎丘上面对一堆顽石说法，动人处连顽石都被感动了，最终觉悟，说明佛法无边，连“下愚难化”的顽石也能被感化。

的理想)¹⁰²和造人(包括婚配)¹⁰³、“建文”(这与后面“情雯补裘”形成影文)的意识,与《红楼梦》“有情天”和“无才补天”的文人失志和忏悔意识,进行了某种影文性的融合与变调。在女娲神话中,有情天的缺憾,与不获补天的缺憾,似乎在文章一开始便成为整部小说的基调。在《红楼梦》中,因根陷于情,“石头”心生尘欲,后在一僧一道的演说下,听慕红尘俗世之富贵温柔种种,决意下凡,僧道二人劝其谓人间快乐荣辱无常,终是大梦一场,然这石凡心已炽,僧道乃施幻术,变石为玉。但是,在读者眼皮底下,无论是寓言中石头变玉,或是以后灵玉下凡历练的人间种种在叙述上显得多么真实、写实,这些种种仿佛就是“作者”的自传,但这些都毕竟只是一种修辞所营造的幻觉,犹如书中安排具有仙幻色彩的僧道,把石头变成玉所施展的“幻术”一样的这层譬喻——不但首出之“作者”已非现实生活中的作者,而“顽石”、“灵石”,乃自自称为“愚物”,一方面是作者的象征与自愧、孤绝与痴情的身影,另一方面却形成小说叙述学中所谓“作者”与“作者替身”关系,而因为象征、寓言的作用,使“作者”与“石”间产生一种讽刺的陌生化距离,成就一种情感的回避,“石头”,包括书中出现的“作者”,都被小说化、戏剧化,成《红楼梦》小说舞台上,负责替代作者搬演故事的演员。这种用小说修辞手法所创造“真实”的幻觉,与小说中不断出现的“警幻”、提醒读者是梦是幻的旨意,不能不说是同一机制。真幻交错除了是作者强调的小说艺术本质外,它也或还是作者赋予“石头”意象,关于作者性格以及其在真实人生经验中,不断经历的二元矛盾。

此外,“石头”幻变为“玉”,“玉”又下凡为“宝玉”,其中“石头”、“玉”、“宝玉”与作者间又产生了比想象中更复杂的影文性。“玉”和“石”之不同显而易见,“石”为自然、原始界之物,无欲无求,则“玉”集天地灵气,但却是人间富贵荣华的象征,并被定为极尊贵的无价之宝。在小说的神话次序中,“石兄”因为凡心遂生,而入文明之邦,故王国维由此认为所谓“玉”者,即是生活之“欲”之代表¹⁰⁴。石头象征心,玉象征欲望,故神话中石幻为玉之构设,则是

¹⁰² 女娲炼五色石以补苍天的神话。

¹⁰³ 这个女娲神话与《红楼梦》的文际关系较少为学界深探。事实上,这个神话之重要在于它是雪芹转化儒家齐家治国之补天意识为缔造“有情天地”的神话寓言设计渊源之一。

¹⁰⁴ 王国维《红楼梦评论》,见王志良主编《红楼梦评论选》(下)(北京:中国社会科学出版社,1998年),页1047。

心生欲念的寓言叙述。但是，叶嘉莹却指出，《红楼梦》的“宝玉”绝非“玉”之代表，她认为王国维强“玉”为“欲”，犯了中国旧批评之以比附猜测立说的通病，且受叔本华哲学影响，而以“生活之欲”之痛苦，与“示人以解脱之道”作为批评《红楼梦》的依据，是一种牵强附会的误解。叶氏认为，如果“宝玉”（有下凡前的灵玉，和下凡后的宝玉之别）中果有象喻之意，在佛教的理念中，人有灵明之心性，是人的本性，一切欲望烦恼，是后天的一种染污，所以毋宁是象征本可成佛的本性，而绝非意识之欲。她在文中举了《红楼梦》第25回“通灵玉蒙蔽遇双真”一节中作者曾借癞头僧之口说“那宝玉是灵的，只因为声色货利所迷，故此不灵了。”我以为小说中的“玉”是否就是“欲”的谐音，是只能在此暂且存而不论，但二学者所代表的观点见地，且说明了“玉”意象“真”与“幻”的二重性，从“石”→“灵石”→“通灵后的美玉”→“下凡后的通灵宝玉”，一层层叠影而出，在未下凡美玉的层次中，其“通灵”自备有“幻术”改变形貌（假、幻）的一面，也有相对于坠入红尘的“宝玉”，人“通灵”的本性、本质（真）一面。可见顽石，即使如何通灵，终难逃其石之本来面目。

作者写“石头”历幻，也是同样有“影先出，正身后现”的机制，先是“石头”幻而成“美玉”，后缩为更小的“扇坠美玉”，最后是经历人间红尘美梦的“宝玉”。“僧”的缩玉幻术仿佛与《西游记》中美猴耳传的道术和72变的变身幻术类同，而且与红尘种种诱惑扯上关系。原文是这样写的：

先那僧便念咒书符，大展幻【甲戌侧批：明点“幻”字。好！】术，将一块大石登时变成一块鲜明莹洁的美玉，且又缩成扇坠大小的可佩可拿。【甲戌侧批：奇诡险怪之文，有如髯苏《石钟》《赤壁》用幻处。】那僧托于掌上，笑道：“形体倒也是个宝物了！【甲戌侧批：自愧之语。蒙双行夹批：世上人原自据看得见处为凭。】还只没有实在的好处，【甲戌侧批：好极！今之金玉其外败絮其中者，见此大不欢喜。】须得再镌上数字，使人一见便知是奇物方妙。【甲戌侧批：世上原宜假，不宜真也。谚云：“一日卖了三千假，三日卖不出一个真。”信哉！】然后携你到那昌明隆盛之邦，【甲戌侧批：伏长安大都。】诗礼簪缨之族，【甲戌侧批：伏荣国府。】花柳繁华地，【甲戌侧批：伏大观园。】温柔富贵乡【甲戌侧批：伏紫芸轩。】去安身乐业。”

（第1回）

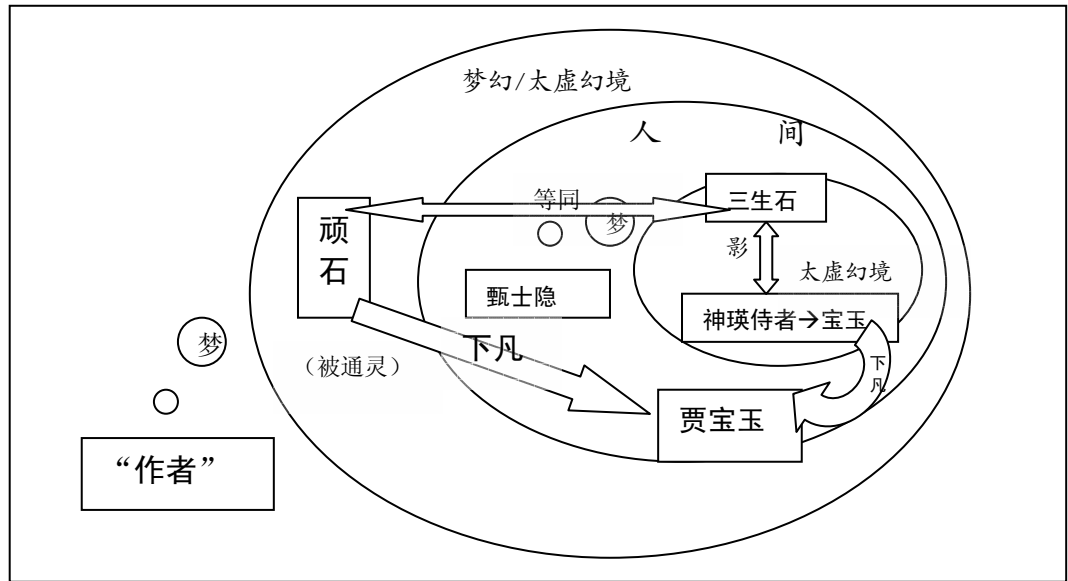
顽石与美玉固是真、假影，但在作者的寓义架构里，石与石、玉与玉也分别分裂成更多的分影。在小说的第一回，当叙述者告诉读者“玉”下凡历幻后，并未直接接着向读者陈述玉下凡的经过和在历劫的行程，而是写石头历劫完毕，回返大荒山无稽崖情埂峰下，而让一寻访求仙的空空道人遇见，此时的石头，与未下凡的石头/美玉分别在于，后者身上已是字迹分明，记录了“石头记”故事的石头，前者则是未琢之玉，两者相互为影，皆属“真境”，但相对于“作者”，一扮演的是“未涉者”的身影，另则是“经历者”的身影，有着时间与人生经验的差异。

“美玉”之分影文式却要等到“作者”记叙完第一遍石头记故事（一直到空空道人阅毕石头记变成情僧，最后由曹雪芹批阅增删而出《金陵十二钗》的情节，但事实上，当空空道人阅读《石头记》而因空见色，由色生情，传情入色，最后自色悟空而成情僧等，已是“叙述者”在讲述“石头记”故事之第二遍第三遍）后，小说才以多重的“影笔”和“侧笔”交待出来，而且异常复杂。

在第一回甄士隐的一次梦中，我们听说美玉与石头所共有的影子——神瑛侍者灌溉绛珠仙子前身的故事，也欲下凡历幻缘，并提起要交割清楚这块通灵宝玉，后方交待其正是宝玉日后含玉而生，口中所含，日后挂在项上的“宝玉”。作者选择石头-玉的影文性，恰恰有着很深的与中国文化、文统的对话关系，其一是玉石为古人死后置于亡者口中，相信能够保住灵魂不离开肉体的陪葬物，而在第2回作者方通过冷子兴之口，交待贾宝玉的内身在投胎时，口中含的就是此玉，可见“玉”已成为“贾宝玉”的灵魂，而“神瑛侍者”则是投胎宝玉之肉身，而后面小说处处，如写摔玉、逢五鬼，以及失玉，皆表示某种理智的丧失，甚至是精神的错乱以及灵性的丧失；其二则是在儒家经典里有“玉不琢不成器”之语，梦觉主人即谓“贾宝玉乃顽石异生，应知琢磨成器，无奈溺于闺阁，……”¹⁰⁵，里面则隐有作者自觉愧为不肖子孙的遗憾。我们不能忘记，其实神瑛中之“神”即“灵”，而“瑛”指的就是像玉之石，恰恰说明神瑛即是灵石之化名，加上文中提说绛珠草生长在三生石畔，仔细琢磨，为绛珠草浇水的神瑛侍者岂不是就是那三生石？可见无论灵石、神瑛，或者三生石，皆是“顽石”的异名分身，其中有着一种狡狴而不一不异的影文联系。如此想来，玉上之有字（引导读者不停揣测“美玉”上铸有何字？以及最后变

¹⁰⁵甲辰本《红楼梦》序，见《红楼梦评论集》，页5。

为写有“石头记”的“石头”的设计），宝玉初会绛珠草的第三世——黛玉（前二世英为绛珠草与绛珠仙子），即问黛玉有玉无玉，又问其有字无字，最后因黛玉无玉而把项上通灵玉摔于地，以及“美玉”与“宝钗”（象征着贾宝玉与薛宝钗的世俗婚缘）为配对成双之神物、宝玉与黛玉却无“玉”可配，其中自有无限的影文性文字。这里，我们将以上至各种真幻灵愚“石”的二元补衬影文关系绘图如下：



图表 1：“作者”、石、神瑛、宝玉等“梦中梦”关系图

这里我们看到了“作者”在梦幻中识“被通灵成宝玉之顽石”，而玉又为甄士隐在梦中所梦，而梦中恍然又另出一神瑛侍者（肉身）下凡之故事(程高本则改为灵石一日闲来无事，至赤霞宫而变为神瑛侍者)，贾宝玉又有灵、肉相系的构架，我们仿佛看到作者把石、玉、自己、梦，置于两面镜子之间，两两相照，石头照出灵与顽、石与玉；玉则照出其三生“石”像、灵界与人间肉身与魂魄；则《红楼梦》一书则照出《石头记》中有《石头记》，以及梦中有梦又有“梦中梦”的镜像。在甲戌本中，有一行写空空道人“至吴玉峰，题曰《红楼梦》”（后来不见于各本），“无玉峰”俨然指石头之境，而与情梗（情根）峰、有情天等相对应，似乎皆可视为“石头”之影象。这种梦中梦、影叠影，真假灵肉的影文性，加上石头有镜子、境的譬喻，这些不禁使人自问：《红楼梦》或《石头记》难道就不是作者、人间的贾宝玉，乃至读者的一面始终摇摆与情与幻、真与假内心世界、生命境界的镜子吗？

2) 甄士隐与贾雨村、贾宝玉与甄宝玉：一种人格与生命态度的二元分裂与小说艺术的寓言

在文学中，对人生“现实”与“寓言”的二元诠释，使二者产生多元的对话交流以及影文交涉。寓言的诠释架构对于“影子”概念的催生与演进，实有莫大的贡献。而《红楼梦》中，主要正是以真假的寓言格局与脉络，来统摄全部的人物和相关意象。

在书中，真与假被被戏剧化为两个人物“甄士隐”（代表“真事隐去”）与“贾雨村”（代表“假语村言，或者有人谓“假语存焉”）。这种二元对应与相生，其实就体现在顽石、灵石、真事隐、贾雨村，乃至甄宝玉、贾宝玉等身上，形成形影、影与“影之影”等等的阴阳易学与道家哲学关系。小说开头关于甄士隐和贾雨村的故事是很有用意的，二者又共形成了“真”文式，起模范故事的意味，时时在幕后以影文的姿态，幻化为一种“真假”、“情幻”的反讽哲学，操纵着幕前人物的性格、故事发展，以及他们的悲剧命运。“甄士隐”文式里面，它一方面是一个关于“作者”与“贾宝玉”的模范故事，另一方面，甄士隐识破了玄机，离开红尘，遁入空门，于是达到“真事隐去”的意味，另一边贾雨村也有慧根，但是走进了红尘俗世，走进了贾府，也开始了贾府的故事（即“假语村言”开始）。

“甄士隐”的世界是以“太虚幻境”为本的，主宰着贾府发生的一切，其实一切在太虚幻境就有了安排，贾府的人是从“太虚幻境下来的”，并由“贾雨村”带到贾府，例如小说中黛玉、宝钗、香菱皆与假语村之荣辱故事有关，即使是贾宝玉的出生也是由冷子兴与贾雨村的对话中（第2回）交代出来的。而在贾雨村与冷子兴的对话中，即由贾雨村突然交待了一个与贾宝玉同样性情的甄宝玉，当然“甄宝玉”在可见的80回脂本中，始终是隐于幕后，或者出现在宝玉的梦中，或别人话中出现。清代周春即言：“甄贾两宝玉，从《西游记》两行者脱胎。”¹⁰⁶从整个真假脉络里，我们看到的是，作为叙述者的“作者”分裂为“甄士隐”（在甄士隐的文式中，他女儿甄英莲变名为香菱而进入贾府的故事，甄士隐家破人亡的命运，最后悟道而去）以及“贾雨村”（以戏剧化假语村言写红楼故事，此外还写了与甄府丫环娇杏“偶然以眉目传情”的婚姻，与娇杏被扶正的侥幸），而这些皆与日后贾府中

¹⁰⁶王志良主编《红楼梦评论选》（上）（北京：中国社会科学出版社，1998年），页61。

落败亡之盛衰荣辱、宝玉与钗黛爱情婚姻之反讽形成一小一大的缩放预示影文。这里，除了甄士隐与贾雨村是作者之分裂影，也是宝玉的分裂影。在第2回，假中见真，贾雨村在其再度落难（第一次落难时见到的是甄士隐）时，见到了一个正在煮粥又聋又哑的僧人以及劝他应在“身后有余”时回头的对联时，因其天分极高，因此略有所悟，但终究未全悟，而后跌入更深的贪弊与权欲里而无法自拔，这个情节使人联想起《枕中记》关于“黄粱梦”，主角睡了一觉，经历了人间繁华与温柔，但醒来后外面黄粱粥只是刚刚煮好，人生如梦之一瞬的超影文。而这个情节与后面第五回，宝玉入太虚、太虚中听戏、贾瑞正照风月宝鉴，及秦氏入凤姐梦中，秦钟在临死前的迷糊中劝戒宝玉，以及尤三入尤二梦等，有着多重叠影和象征的作用，仿佛述说着一个个灵魂被邪恶与欲望的种子诱惑的寓言。

贾雨村，就其假与代表小说虚构性、敷衍性一面而见，它作为叙述语言的象征，有着聚合人物入贾府的功能。第三回他带林黛玉入贾府，之后第4回中，贾雨村葫芦案中促宝钗、香菱与薛蟠之速入贾府，以及引介四大家族之史王薛贾，并与冷子兴“无中生有，冷中出热”演说贾府时列出的家谱人物谱系。此外，与“贾雨村”文式相关的冯渊和香菱、石呆子和把葫芦案门子充军情节，都在以后贾府中尤其是宝玉、凤姐等人身上，有所回应。可见，除了他们象征的是一种哲学上和想象中正邪双胞胎关系，他们还作为小说中真事隐去，乃出假、“你方唱罢我登场”真假承递的关系，而联合演绎着小说中——种种宁荣、荣枯、躯壳和灵魂（如《西游记》中唐僧的最后脱胎换骨）、真与幻（包括幻术）、邪恶与明悟、不甘于平庸与媚俗、语言与真实混同、美丽与无常等等老子的相反相成，以至到庄子物我真假相混的美学境界。这些阴阳二理正说明了人生中两种类似的东西或性质，或一人一物被视为二的交互规律和相生相成的智慧与矛盾。而其中，除了第一回之“真界”描写（其实还是具有假语村言和人间俗界的内涵），前八十回都是笼罩在一片贾雨村言的敷衍文字艺术的氛围中，当然我们不能忘记这些“假语”又吊诡地潜藏着“真”。这或许与当时明清的社会思潮和现实，尤其是盛清士人产生身份认同的混淆和危机有关。

3) 一僧一道、空空道人、情僧与警幻仙姑：宗教神话哲学的寓言演绎

僧道、空空道人、情僧、警幻仙姑等宗教神话哲学的寓言演绎，让我们感受到一种“真”，但又“奇幻”的世界。小说的第一回使我们仿佛以为《红楼梦》是一宗教题材小说，然而《红楼梦》的贾府故事一开始，我们便发现《红楼梦》让读者经历由“神话宗教寓言”过渡到“人间寓言”，到“贾府（宁府）寓言”，一直到“贾府悲剧性诗境的演绎”……的阅读过程，而宗教指寓言始终是作为一种更为外围的架构，构成整个红楼梦小说演绎的逻辑，然而也因此，我们注意到，在第一回度脱的主题意境随着小说故事的推展而质变为，一时而哀惋，时而怜惜的抒情境界。

《红楼梦》的宗教角色，例如一僧一道、警幻仙姑，甚至是警幻的妹子秦可卿的出现，正印证了《红楼梦》乃荒唐言构成，然另一方面，他们皆悖论地代表着一种宗教与伦理的“真”境，又时不时变调为世间庸俗的伦理论见与教训，而其中秦可卿，还集“情”与“幻”、“美丽”与“污浊”、“灵”（黛玉精神一面）与“肉”（宝钗物质一面）为一身。他们都是一组可以出入人间天上，超脱时空的神界中人，而在《红楼梦》故事的开端，女娲似乎正是第一个使“弃石”有郁结怨叹之情者，而僧道更使石头心生凡念，还助其幻化成形，最后酿成悲剧。

除此，在小说的故事中，我们知道癞头僧曾经分别告诫甄士隐要放下女儿（即后来的香菱）（第一回）、黛玉以后不能见父母以外的亲戚，而且不能听见哭声，赠宝钗璎珞项圈以及教治其以冷香丸克制体内热毒（象征宝钗体内的热情）（第八回），以及跛足道人赠送“风月宝鉴”予贾瑞（第12回），以让他看清色即是幻的道理（僧主要负责女性群体，道主要负责男性），但是，他们的行为表面上是在阻止悲剧的发生或恶化，然而却进一步把人物的命运推到了死胡同。例如黛玉最终还是进入贾府见到宝玉，并进行了“还泪”的悲剧承诺，而最终死亡（当初正是神界让神瑛和绛珠下凡），而璎珞项圈的赠送正把宝钗与含玉而生的宝玉配成一对，这个婚姻的安排似乎是为了阻止宝黛结合的悲剧，但却变成促成宝黛恋悲剧的推手之一，以及造成宝钗日后嫁给宝玉独守冷烛这个更大的婚姻悲剧，自然这个悲剧还因为宝玉与湘云共有一对麒麟（第31回）而变得更为复杂。可见作者安排僧人的介入，实际上是间接提高了悲剧的重量与深度。而贾瑞之照风月宝鉴，故是劝诫，然

却也同时诱发贾瑞陷入风月镜中（有正反面之喻）凤姐的情欲幻想而不能自拔，而间接促成其速死。

比较《白蛇传》及其他小说中的僧道与《红楼梦》僧道的功能，我们看到，在小说与戏剧史上，由这类有宗教人士介入男女爱情的文本中，主题产生了翻案现象——《白娘子永镇雷峰塔》中的法海僧人原本执行的是阻止“色诱”的度脱任务，“警幻”执迷不悔的当局者¹⁰⁷，后世的“白蛇传”故事变易为一个“爱情阻扰者”，使变易为推崇真挚爱情的故事。这种“爱情阻扰者”或者“悲剧搭救者”正如《红楼梦》中一僧一道，以及警幻现仙子和其妹可卿，其实本就有“警幻”书中人物，乃至读者的作用。相对于宝玉，《红楼梦》中与众女子的情感纠葛，同样让她们变成对宝玉历幻悟情的一种“色（情）诱”，而僧道表面上担任的是“爱情阻扰者”的“警幻”者，以避免悲剧的进一步恶化，然而实质上，他们都把悲剧推得更深，使小说度脱母题变得复杂化。必须承认，与后来的白蛇传故事一样，《红楼梦》的僧道介入，使悲剧进一步逾演愈剧，使读者更为同情宝黛的爱情故事。然而，《红楼梦》中我们还看到，僧侣、道士和仙姑的介入，把贾宝玉推入更深的情感中，达到一种“陷得越深，最终悟得越彻”的启悟功能。也就是说，宝玉的最终觉悟是建立在一个个由小至大（如太虚幻境的梦悟、秦氏秦钟的死、禅悟、金钊的死、遭笞刑、龄官让他了解的“人生情缘，各有定分”、尤氏的死、晴雯的被逐和屈死、姐妹的远嫁和误嫁，乃至黛玉之泪尽而亡）层层递进的迷误旅途中（这与《西游记》相似），即是：以幻破幻，以入世沉溺（attachment）达至遁世（detachment），通过迷误（enchantment）达至觉悟（disenchantment）。

然而，自经历梦幻作者和宝玉最终的出家以及玉石的回归天界的境界而言，“觉悟”似乎是个终极目标，但小说所描述的“太虚幻境”呈现的却始终不是一种透彻的空境，文中一方面沾染了愧疚、惋惜与遗憾，一方面缅怀过去种种之美好¹⁰⁸，另一方面却有理智上选择道家的出世思想，徘徊在同情和遁世两种情思的两难中。或许这正是一僧一道一各名为茫茫大士、渺渺真人的缘故。作者也利用空空道人这个影文来表达这种矛盾。空空道人，自是由佛家的“空空”与道家的“道人”

¹⁰⁷周建渝《“色诱”：重读〈白娘子永镇雷峰塔〉》，见二十一世纪双月刊第62期，2002年12月。

联合而成，但所谓空空¹⁰⁹，有“空其空”之义，即是最后对“空”的执著也能加以破除，不执着于“空”而成真正彻底的“空”¹¹⁰，《红楼梦》于第22回中对此有一影文性的演绎，宝玉听曲悟禅，面对黛玉与湘云的误解，他自以为自已悟了，但却未真悟，因为他依然执著于最后要有一“立足境”，而无法完全达至彻底的“悟”¹¹¹，因此空空道人读罢《红楼梦》就由空入色，再生情，传情入色，最后由色入空，终变为情僧，这个“情僧”境即是释家空境与明清思潮中推崇之“真情”文式的结合，可见作者俨然要有以佛教空境与“情”教结合的意图。

解龠居士《石头臆说》谓：“茫茫大士、渺渺真人，即作者之魂魄也。”¹¹²这种说法是很有见地的，道与佛是作者的两重心境，并以此二境的互补对衬，演绎幕前贾府的故事，佛道二者之和谐共处，则体现了明清三教合流的思想，但最终由道入佛，《西游记》也是如此，但《红楼梦》却不能如佛之空境那么死寂，因要有“情”之滋润。空空道人最终经历红楼梦幻而变情僧，空空道人是开头僧道的合影文式，情僧是“贾宝玉”最后的结局，也是作者历幻后的心灵境界。

当然，情僧也象征着千千万万读《红楼梦》而历幻迷情的读者，是这个宗教寓言也同是读者阐释学的譬喻影文。

4) 《红楼梦》的男性群体：雅与俗、自我的繁衍、以及情缘之影文

《红楼梦》始终是以宝玉的观点看待世界的，其中的男性群体，其实是附属

于女性世界，并以女性为尺来衡量其优劣的，而即使是宝玉，也是一个具有女性化

¹⁰⁸如果是自小说中在大观园中的宝玉的视点去看，那小说主要是对美好时光和事物的体贴怜惜，即所谓“怡红”之喻。

¹⁰⁹有十八种空的境界，所谓十八空。内空、外空、内外空、空空、大空等。证我空还不是最究竟，因为还有法执存在，法执仍是执着，因此佛陀进一步再讲破法执，破了法执就证到法空。证法空而执着这个空，当是另一重执着，佛已证到我空、法空、空也不执着，称为空空，最后一法不立，契入究竟的空性本身也皆性空（无自性）。我也性空（无自性），空也当性空。

¹¹⁰即所谓“云空未必空”之义。

¹¹¹原文中宝玉谓：你证我证，心证意证。是无有证，斯可云证。无可云证，是立足境。而黛玉看了先问宝玉：“宝玉，我问你：至贵者是宝，至贤者是玉。尔有何贵？尔有何坚？知其未真悟，又继云：无立足境，是方干净。

¹¹²解龠居士《石头臆说》，见一粟编《古典文学研究资料汇编——红楼梦卷》，页186。

特质富有争议性的贾府继承人。在第2回里就已借由冷子兴演说荣国府明显地说出宝玉对女子的欣赏：

“女儿是水作的骨肉，男人是泥作的骨肉。我见了女儿，我便清爽；见了男子，便觉浊臭逼人。”

我们以为，《红楼梦》的男性群体¹¹³，从整部小说而见，他们之间与其他家府中的女性构成了对比性的影文性关系。即，男性之不肖将进一步导致贾府的没落，例如作者在秦氏的丧礼上安排王熙凤协理宁府、贾府中兴时则由探春和宝钗接手管理大观园等，都表示即使是传统男性的强项，也依然不如这群女中丈夫，而贾府男丁卑劣不肖之行恰恰与之形成强烈的对比，此外，我们还看到作者特别推崇的诗才，都在贾府的女性诗人身上展露无遗，而即使是宝玉，在一次次的较量中，也往往殿后。但，我们认为更为重要的是，贾府中的大多数男性群体，因为不懂得体贴与怜惜女性，使得经历这场贾府人生旅途游历的宝玉，抱怨因为自己这群男性群体无力挽救这群女性于既定悲剧命运的不肖，而内心感叹于她们的最终凋零。然而对于那些能体贴女性者，即使他们在道德上有失，作者写作的态度依然是宽容并有所保留的，这就包括为人善于巴结的贾芸和行为不端（与贾珍似有“养小叔子的关系”）的贾蔷。

《红楼梦》的男性群体，因而可分成雅、俗二类。雅者同于宝玉，小说中的众多男性人物都有女儿之风和中性的秀丽容貌，例如贾宝玉秦钟、北静王和贾蔷，甚至是女性化的特征，它们与贾宝玉形成相似性的影文性关系，而成为贾宝玉的种种不同社会阶层的分身影文，不但阐述了自己的情欲观，且强化体现作者自恋于自己不为世俗所了解的痴性和异才。这里我们必须引冷子兴演说贾府时（第2回），贾雨村以“作者代言人”身份所作的评论：

¹¹³ 《红楼梦》中不肖子孙有贾珍、贾赦、贾瑞、薛蟠、贾政（太迂儒）、贾敬等。

……使男女偶秉此气而生者，在上则不能成仁人君子，下亦不能为大凶大恶。置之于万万人中，其聪俊灵秀之气，则在万万人之上，其云邪谬不近人情之态，又在万万人之下。若生于公侯富贵之家，则为情痴情种，若生于诗书清贫之族，则为逸士高人，纵再偶生于薄祚寒门，断不能为走卒健仆，甘遭庸人驱制驾驭，必为奇优名倡。如前代之许由、陶潜、阮籍、嵇康、刘伶、王谢二族、顾虎头、陈后主、唐明皇、宋徽宗、刘庭芝、温飞卿、米南宫、石曼卿、柳耆卿、秦少游，近日之倪云林、唐伯虎、祝枝山，再如李龟年、黄幡绰、敬新磨、卓文君、红拂、薛涛、崔莺、朝云之流。此皆易地则同之人也。”（《红楼梦》第2回）

《红楼梦》雅的男性群体，就包含了秦钟、水溶（北静王）、芳官、蒋玉菡（琪官）等，并与上述历史名人形成影文性效应，其中生于公侯富贵之家，为情痴情种者即北静王与甄、贾宝玉，生于诗书清贫之族，则是甄士隐与秦钟，而生于薄祚寒门，不能为走卒健仆，而为奇优名倡者，则是蒋玉菡（琪官）。

有趣的是，《红楼梦》中却也隐隐地藏着一一种风月笔墨，其中包括了同性恋行为的暗示。除了令人感到俗气不堪的呆霸王薛蟠，小说中明确指出他有龙阳之兴（薛蟠的同性恋以色欲为取向，常常因对男伶和变童的狂热喜好而导致重祸），即使是宝玉与这些具有女儿态的男性，也有同性恋关系之嫌，就像宝玉与秦钟、宝玉与蒋玉菡、柳湘莲与秦钟、贾蔷与贾蓉等。在第9回中，我们还在一批不肖子孙群童闹学记中嗅到了同性恋的气味。然而，曹雪芹从不直接确定，而是以含蓄、暧昧的虚写、暗写、侧写，甚至是狡狴的笔法探讨并暗示同性恋的存在。

第15回中，文中出现了宝玉撞见秦钟和水月庵小尼姑智能儿正在云雨的情节，之后秦钟与宝玉就有段暧昧的对话：

“秦钟笑道：‘好人，你只别嚷的众人知道，你要怎样我都依你。’宝玉笑道：‘这会子也不用说，等一会睡下，再细细的算帐。’”

接着作者还以狡狴之笔故弄玄虚，写说凤姐以石头的元叙述（后设）口吻告诉读者说：

“宝玉不知与秦钟算何帐目，未见真切，未曾记得，此系疑案，不敢纂创。”

如果我们还记得宝玉之前秦钟正以同样的“好人”称谓智能儿，我们可以确定的是，作者很暧昧地给读者们提示了两人同性恋存在的可能性。

值得注意的是，这些包括宝玉在内，纵然一样是具有同性恋倾向的纨绔子弟，不管是对待男性女性，更重在追求心灵的契合，追求真情，而不只是单纯的肉欲满足。与宝玉相同，秦钟也有爱恋女子的时候，并同样沉溺在情与肉欲的纠葛中，

“那智能儿…便看上了秦钟人物风流，那秦钟也极爱他妍媚，二人虽未上手，却已情投意合了”（第15回），过后，秦钟就与智能儿在漆黑的夜里发生云雨之情，要离开水月庵时，“那秦钟和智能百般不忍分离”，最后只得“含恨而别”。可见秦钟亦对女性体贴。虽然作者从未直接承认，但宝玉与秦钟之间的不寻常关系的确是隐晦地存在于小说的反讽文字上的。自初识的时候，二人彼此即起了暧昧的爱慕之心，

“那宝玉自见了秦钟的人品出众，心中似有所失，痴了半日，自己心中又起了呆意……秦钟自见了宝玉形容出众，举止不凡，更兼金冠绣服，骄婢侈童…二人一样的胡思乱想。”（第7回）然而，恰恰因此，意淫比皮肤滥淫更为糟糕，而秦钟两者皆犯，以至最后秦钟的生命活力在第16回里耗损殆尽。秦钟的名字谐音为“情种”，即“情痴情种”、“情之所钟”之义，作者故意安排秦钟与宝玉产生真挚同性之情，最后再以秦钟夭逝告终，如同太虚幻境宝玉神游太虚幻境时与秦可卿之恋一样，目的同样在于警幻小说中人物，乃至读者，对真情的过分执著与沉溺，将导致人生的悲剧结局。

但我们以为，作者描写同性恋，其实只是表层而已，其中还有很深刻的寓意，因为秦钟，包括蒋玉菡（是“将玉含”的谐音），两者除了是宝玉的寒门和伶人化身，同时他们分别还代表了宝玉和作者心中的“情种”，以及“玉”（与生俱来的“世俗人间”欲念）两影文。后者除了同样与宝玉有暧昧之情，作者还通过复杂的内影文关系，表现出作者自我视界的繁衍，其中包含了自疚与自怜，以及作为宝玉与钗黛情缘的反讽影文而出现。第28回中，宝玉与蒋玉菡互赠私物之后，33回忠顺府即派人向贾府索人，蒋玉菡或琪官（琪即美玉，官则是伶人惯用称谓）失踪，而城里谣传他近日与衔玉（两个含玉的人，可见是影）的那位交往甚深，并似乎是因

宝玉而逃离忠顺王府。因此，无论是秦钟，还是“蒋玉菡”，皆与宝玉有同性恋的嫌疑，并形成宝玉及作者的另一个自我，但宝玉与秦钟实有更为精神的比照，宝玉和蒋玉菡则更涉及了一种对调式的“世俗”情缘¹¹⁴。我们知道，蒋玉菡与宝玉交换的贴身汗巾茜香罗，最终落入袭人手中，而袭人为宝玉在人间真正发生关系（第6回）的第一人，而“蒋玉菡”（宝玉的世俗身影）则最终代替宝玉与袭人结成婚姻世俗姻缘，而花袭人与蒋玉菡（俗世缘）¹¹⁵、秦可卿（兼美：钗黛的合影）与梦中的宝玉（象征精神界）、黛玉、宝钗与贾宝玉（宝玉徘徊于入世与出世的情缘，包括仙缘与俗缘）都形成了极具反讽意味的影文关系。因为，惟有世俗世界中所构成的情缘，如袭人与蒋玉菡、贾雨村与娇杏、巧姐与板儿以及史湘云与甄宝玉¹¹⁶等之婚缘方能够成立，而涉及真情或纯粹精神恋者如妙玉（槛外人）与宝玉（槛内人）、晴雯与宝玉、秦可卿与梦中的宝玉、钗黛与宝玉、金哥与长安守备子，英莲与冯渊，甚至是北静王与一死去的妃（影黛玉和元妃）等，皆因种种外在阻扰、染污以及自身的原因，而不得善终。或者，这些在俗界成立的情缘，正是作者借以表现出对宝黛钗情缘悲剧的反讽对仗，以及成就一种俗界弥补的拟“圆满”结局吧。

5) 从王熙凤到贾宝玉：雌雄莫辨

小说有一非常清楚的二元性（并且建立在“真”“假”的概念上），即男性女性及其阴阳的对调互补关系。在《红楼梦》的阴柔世界中，贾宝玉和王熙凤作为主角的意义，还在于他们同是一个矛盾的男女对衬互补，宝玉是一个女性化的男性，并常被误会是女孩子（如龄官画蔷[30回]及刘姥姥误闯怡红院和大夫看晴雯的

¹¹⁴ 白先勇在《贾宝玉的俗缘：蒋玉菡与花袭人——兼论〈红楼梦〉的结局意义》首先提出“蒋玉菡与花袭人”是“贾宝玉与林黛玉”的俗世情缘的观点，并以80回以外的“占花魁”（把秦小官当作秦钟的影）和大小乘的佛学逻辑，加以论证。本节取径与此，并进一步延伸，以影文性的方式探讨《红楼梦》如何以男性群体和其他女子的成功与失败感情和婚姻，作为宝玉与钗黛情缘的相似影与反讽影，并进一步推论出宝玉与秦可卿、甄宝玉与史湘云、妙玉与宝玉等其他的情缘影文之间的联系。白氏的观点见《第六只手指》（香港：华汉文化事业公司，1988年），页68-77。

¹¹⁵ 同上。

¹¹⁶ 这是笔者的臆测，因为考证指出有人曾见过宝玉与湘云最后结合的真本，而且第三十一回的回目说：“因麒麟伏白首双星”，然如果贾宝玉真与湘云婚配，那作者要安排宝玉冷落宝钗再娶湘云，并最终回归大荒（出家）（回应第一回写的结尾）是很困难的。而脂砚斋曾指出在18回《仙缘》（《邯郸梦》）有“甄宝玉送玉”的后文，即表示宝玉可能失玉并迷失神智，而甄宝玉可能放弃其仙缘为宝玉送玉，犹如吕洞宾之度脱，然失去玉之甄宝玉，便可能回归世俗，并与史湘云（史即真）完成婚缘。此外，如果我们没忘记，作者在前50回就频密地在安排各种交换定情信物的情节，为下半部《红楼梦》安排她们成就姻缘而安排千里伏线，例如蒋玉菡和袭人、板儿与巧儿、小红与贾芸，他们似乎在后来都在凤姐和宝玉落魄时，前去报恩搭救。

情节[41 与 51 回]，及还有梅花、二美图[回 50]），并引领整个诗化女性的世界的操作，则王熙凤却表现在一个女中丈夫，有齐家之才（从其名字“凤”，我们就可知道“凤”原为雄性，然文化上因与“龙”配搭，而误成为雌性），她引领了贾府中齐家的叙述。¹¹⁷小说让宝玉文式与凤姐文式各领风骚，并交织成趣，时而你主我次，后又我主你次，一环紧扣一环，似乎每五回每五回就相互更迭交替，并在情悟和贾府荣枯二题旨上，相互滋润牵连。

我们也可以注意到，每每熙凤出现时，宝玉也跟随左右，两人关系好像姐弟，又好像夫妻（贾琏也应该是宝玉的影子分身，因为每次宝玉出现于凤姐跟前，贾琏就不出现，而且贾琏也带黛玉出远门；熙凤也好像是黛玉的影，写熙凤协理宁府等正传时，则把黛玉遣走等），两人也有很多相同的情节叙述，第 13 回黛玉和贾琏走后，熙凤和宝玉同样感到闷闷的，在宁府二人有同样命运或命运相联系，一荣皆荣，一损皆损，两人共同遇见焦大醉骂（7 回）、共入与可卿相关的梦幻（回 5 及 12）、欣赏对方的才能（如宝玉推荐熙凤协理宁府，宝玉荐凤姐作诗）以及逢五鬼（25 回）；不出席对方生日（页 62-63）、后来宝玉的诗化世界开始崩溃、凤姐的权势也减了，也开始恶疾缠身并没办法获得人参的治疗（这里与她当初不给贾瑞人参治病的报应有关），以及最后都被自己曾施恩的人救助，如刘姥姥、贾芸、小红等。在女性的世界里，李纨和熙凤同样不完全被纳入大观园的世界，但凤姐依然是是诗世界的边缘人——她进诗社写有“一夜北风紧”之句而获大家肯定。

《红楼梦》前 80 回有三次较大规模的游“大观园”描述，一次是 17、18 回的宝玉题额、40 回及以后的刘姥姥而入贾府，以及凤姐随众仆的小抄家，而刘姥姥与宝玉和凤姐有很深的渊源。二人与贾母的关系、二人与贾琏、二人与刘姥姥、二人与秦氏、熙凤与宝玉的关系，都有一种形影的影文性，并最终被收摄于宝玉视角观点中。

但无论是宝玉与凤姐，作者对他们既有欣赏也有批评，他们缺乏的恰恰是对方身上有而自己没有的情与齐家之才，小说中对凤姐的批评其中有两个例子非常特

¹¹⁷ Yee, Angelina C, *Counterpoise in Honglou Meng* in *Harvard Journal of Asian Studies*, 50 no.2 (1990), 69-81.

出：在清虚观打醮时，凤姐一巴掌打下一有个十二、三岁间蜡烛的小孩（29回），其他人都跟着起哄，这些都落在宝玉眼里；第44-45回发生一个很有趣的情节：平儿被熙凤、贾琏打，宝玉以体贴之情加以收留以情而宝玉也有许多公子哥儿。两人的雌雄世界的对调，是寻求一种结构、审美与寓意的补偿和反讽效果：最终情与淫分不清，而无论宝玉和熙凤、秦可卿，也就成为穿梭情与淫两界的人物。

6) 黛玉、宝钗、袭人、晴雯、湘云、妙玉等：女儿，你们让我情悟

推崇女性，推崇体贴女性的真情，但同时体现她们的悲剧性，是我以为《红楼梦》异于前人作品之处，尤其是当你把林黛玉、薛宝钗、晴雯等与《西厢记》成功的恋情与《牡丹亭》中死后复活的主角形象作比较后。这样的一种带挽歌色彩的情，是作者心中情感较为阴柔一面，第二章我们说《红楼梦》呈现各种抒情境界和诗意识，就小说内部而言，就是通过这类小说中的女儿意象的影文性体系，交代出来的。宝玉（象征作者，但不完全同）的性格都分别投影在这些女性分身上，体现了他悟情历幻时的愉悦、感触、感叹与反省。《红楼梦》一开始就抛出甄士隐梦神瑛绛珠，并过后丢失“女儿”的两大象征寓言缩影。自然，如前面所言，贾雨村引出众多其他女性，或直接或间接由他带入贾府和小说世界中（当然我们也发现原来他们与宝玉一样，原都是太虚幻境的仙子）。

众所周知，作者一方面安排了宝黛之间在仙界木石前盟的三世情缘，并有还泪之说，另一反面，按照一般的定见，则有宝玉与宝钗之间的金玉良缘与之对抗，并成就木石前盟仙缘的最后失败。然，我们的看法不同于上，我们认为从小说内部的影文性来看，黛玉与宝钗虽然一方面呈对立之势，但很快的，到了42回左右，两人便形成互补之格局，最后在与宝玉情缘的关系上，而人呈现的是“一个悲剧承接一个悲剧”“你方唱罢我登场”的格局，而且我们也认为，黛玉一方面同于宝玉较为抒情性那方面的性格心境（即“情”的一面），宝钗之内敛冷淡也同于后期宝玉的万念俱灰（即“不情”的那一面）。

现在让我们回过头看黛玉，黛玉原名绛珠，所谓绛珠即红色的眼泪，正是作者“一把辛酸泪”悼红的血泪，因此绛珠草有还泪报恩的承诺。“珠”与“玉”固都是世俗繁华的象征（象征黛玉来到人间），但如同后面“绿玉春犹卷”改为“绿蜡

春犹卷”（19回）的比喻，“泪珠”、“林”木以及黛玉之如蜡之“玉”，皆是不能持久之物（当然我们可以联想到“宝玉”之玉也是虚幻的），但黛玉名字虽有玉，但却没有实在有形的“玉”与之匹配，甚至没有字，需要宝玉赠之以“颦颦”二字，可见黛玉代表的是精神一面的爱情，以及在“真情”的象征影文。黛玉和宝玉又成为作者的分身文式，黛玉是代表作者最悲观对人生关照的一把声音，而宝玉则是一个作者理想但又充满矛盾的自我指涉的影子，二宝玉项上“宝玉”则是一把更静观的声音，但依然充满隐性对人生情与美的向往。黛玉被不断强化为不断流泪的自怜者，例如在第三回和第八回的描写，这种自哀自怜的性格主要是来自其孤女身份，以及常年病疾，和她与宝玉没有可以匹配的配物这一缺憾。无论是其性格刻画，抑或是她在《红楼梦》中所写的诗，并非只是单纯一个自怜女性的絮语，而是参杂了作者复杂的寄托和情思。我们不能忽略林黛玉的诗与屈原、杜甫、李商隐、李煜和李清照等诗人词人的渊源，而且，我们还必须紧记，作者曾几次把林黛玉置于《西厢记》和《牡丹亭》等传奇戏曲的语境，而设计情节，并暗示林黛玉与《西厢记》的崔莺莺和《牡丹亭》的杜丽娘同样是受到诗歌的感染，而形成某种共同的抒情意识。这个“自怜者”虽然由于性格所产生的流弊，使其不能超脱自身的局限，然而无论是作者，或者是小说中的宝玉，似乎对其性格充满了怜爱和激赏，因为只有这种抒发真情的诗才能引发宝玉流出相等真情流露的泪水。而且，当我们在小说把黛玉性格读得更明白后，我们就发现其实一切皆是“自矜”，而不是简单的自怜。

从一个更宏观的角度论，“黛玉”自怜或自矜的泪水，黛玉的不能超脱自身的局限，或者比别人更早意识到人生赏心乐事易逝难持的灵心善感，其实正是对整体红楼女性不能超脱人生无常、命运造化弄人格局，最后“千红一哭”“万艳同悲”成为在流水飘零落花大寓言大象征（这就是“葬花词”、“冷月葬花魂”之句，及70回的《桃花行》的寓意）的悲悯，只不过林黛玉对于红颜薄命的悲剧性先天具有直觉的敏感和洞悉，而且也具有某种明清文人所推崇抒发真我、独抒性灵的品质。

此外，在明清才子佳人小说中，《玉娇梨》中就有白红玉，以及《平山冷燕》（1658）则有“山黛年”、“冷绛雪”等人物，并有“生得如花似玉，眉画远山，肌凝白雪。”等与《红楼梦》相互涉的描写。在才子佳人小说中，男主角也常被设

计为“幼年丧父”或“自幼父母双亡”，无论是“黛玉”、“湘云”，或者是“妙玉”，恰好也都被设计成父母双亡，或“幼年丧父”的孤女形象，其中以“黛玉”最具代表性。

然而，黛玉不善于交际似乎在《红楼梦》前四十回处处可见，作者也时常把黛玉和宝钗加以比较，尤其是有关黛玉与宝钗对待下人的友善程度这方面，然而，我们发现对于黛玉的描写（40回以后），并非完全真实。这似乎让我们进一步引申，她一方面在各方面并不伪装，并时时流露出风流自然，但另一方面，对宝玉的感情，以及其他人的关怀三缄其口，总是采取一种遮掩、迂回的态度，而作者对此也采取暗示而不直接的笔法，加以交代（宝钗在做人的方面就较为圆滑直露，但内心方面却藏愚藏真情）。

《红楼梦》中宝黛钗之关系是一种“一男二女”的模式，在古今中外这样的模式屡见不鲜，而往往，二女代表了灵与肉的分野。并形成了宝玉前后的性格——《红楼梦》中，黛玉更多是精神的，宝钗更多是形体的。例如：在那个“香玉”（第19回）、“冷香”（第8回）的情节（我们要记得二人都是花），黛玉之香是自发的，而宝钗之香则来自压抑热毒（即压抑内心情感的譬喻），自癞头僧教导特制外在的“冷香丸”，后来宝玉与黛玉也同样如《西厢记》男女主角共枕同卧，并闻了她袖子里的体香，宝玉还讲了个“偷香窃玉”的笑话调侃黛玉，最后我们知道宝玉讲这个笑话，并非真的是什么性暗示，原是为体贴黛玉，使其不至于在饭后偷眠，影响肠胃健康——可见作者一方面强调宝黛之间可能出现“性”的联想，另一方面却让读者知道，宝黛之间的恋情始终是精神上，而不沾染实际的肉体关系。但，更为有趣的是，在“潇湘馆”又有“药香”扑鼻之写，可见自小体弱多病的黛玉与需吃冷香丸的宝钗也有互补、相同的一面，共同呈现一种红楼梦中女儿的缺憾感，并又让人联想起在芍药香中沉睡的湘云，可见《红楼梦》人物影文性的复杂。

此外，黛玉与宝钗具灵肉的分野象征也体现在下例。后来当宝玉看到宝钗雪白的手臂时，竟产生了如此的联想：膀子要是长在林妹妹身长该多好啊，可见从形态来说，钗黛对男性主人公来说是一种灵或肉的选择，两者似乎无法兼得，而唯一能够兼得二者之美，即是在太虚幻境与可卿（可卿名兼美）的温存中，然而，一旦意淫

与肉淫结合后，情必凋亡，在 13 回中，秦氏终于因为淫乱而亡。对于薛宝钗的描写，作者联系与她姓象征的“雪”，以及“钗”所象征的“物质世俗姻缘”来塑造其形象，除了采取一种“冷”的氛围加以描写之，“宝钗”是在宝玉经历三春后的一种如冬季般的境界象喻，而从其家居的描写中，我们还可以见到许多奇草伴着一顽石，可见宝钗虽然代表的是俗缘，但与宝玉，终究也是如奇草般虚幻，面对无生命的石头，蘅芜苑即是“恨无缘”的谐音，如果我们没有忘记宝钗以前住的梨香院后来正是十二戏子所居的地点，而梨香院自有“人生如戏”的隐喻。这里，我们可以大胆做出这样的判断，宝钗也是宝玉和作者心灵的一面，是其世俗但又同样无可奈何却愧疚的一面。对于宝钗最为引人争议之处大概出于宝钗扑蝶，并偷听到小红私密心事，并嫁祸“黛玉”一事等，如同黛玉在常人眼里的“无理取闹”、“小心眼”、钗黛皆有不完美一面，却不能写，又不能不述。

而直到 42 回以后，钗黛则亲如姐妹，甚至二人的关系，有过于宝黛之关系，这正是脂评中所说的：

钗玉名虽两个，人却一身，此幻笔也。今书至三十八回时已过三分之一有余，故写是回使二人合而为一。请看黛玉逝后宝钗之文字便知余言不谬矣。¹¹⁸

这里先黛后钗，乃一人分身，从 42 至 45 回，我们见证钗黛之联合，45 回时宝钗之前曾劝戒包容黛玉之读《西厢记》、《牡丹亭》，此叫他吃燕窝粥的话，黛玉一方面向宝钗吐露心声，说前以为她心里藏奸，并从此二人以姐妹相称，宝钗也戏弄她与宝玉之婚事。而前言二人呈现的是“一个悲剧承接一个悲剧”，黛玉之亡对宝玉的打击，宝钗的空守闺房，都促成宝玉的最终觉悟，而成为一“情僧”，回归太虚幻境。

此外，在一般流行的观点里，“晴为黛影”、“袭为钗影”似乎已经成为一种既定的阅读的方程式，但又如前面作者在钗黛关系所塑造的复杂关系，我们发现十二钗，以及又副十二钗的之间的互涉关系，远比想象中复杂，她们的影文性错落：因为我们认为，袭亦为黛影，其名为“花袭人”出自陆放翁诗句“花气袭人知骤暖，

¹¹⁸浦安迪编译《红楼梦批语偏全》（北京：北京大学出版社，2003 年），页 231。

鹊声穿竹识新晴”，自是“花香”之义，然又原名珍珠，影宝钗与黛玉之“绛珠”，而且她与黛玉同样生日。金钏跌入井里，其名影宝钗，所谓钗于雪中埋，后文亦有坠玉埋于雪中之情节，但金钏死于水中，与王夫人之不慈，亦影晴雯与黛玉之死。而晴雯，其实在小说开始时，是颇为泼辣霸道的，在73回，当宝玉因知道隔日贾政会去考他，连夜读书，丫环都陪着，一小丫头打盹一头撞了墙，却当是晴雯打了他一下，并哭央：“好姐姐，我再不敢了！”，然而晴雯又是极端体贴宝玉的，而宝玉和作者又是极端怜爱性情真率（象黛玉又有点像湘云）的晴雯，例如晴雯撕扇，以及补裘，乃至其最后屈死，写海棠花，春天有兆，无故死了半边，晴雯是草木人儿等等，都充满了诗意，令人落泪，并明白晴雯之死即是日后黛玉之死的先兆。

而从黛钗，乃至晴袭、湘妙、香菱、四春及其他丫鬟，《红楼梦》中的女性系列一直敷衍衍生下去，并交互影涉。如元迎探惜四春，即谐音为人所熟知的“原应叹息”，并与香菱原名“甄英莲”（真应怜之谐音）互涉，而四春又可分为三春之三年，代表了红楼梦岁月的三年美好时光，元春代表开始繁华的第一年，加上迎春（较为蒙昧无知）和探春的立精图治（代凤姐，贾府中兴），以及事后惜春（惋惜义）的出家为尼，常伴青灯，亦是宝玉的最终命运。例如黛玉又带出龄官、妙玉、晴雯、湘（香）云、袭人（香、芳）等——这些人物命运也都具有某种同一性。还有一个有趣的情节，在76回，因宝钗和家人庆祝中秋，留下黛玉与湘云联诗，湘云谓：寒塘渡鹤影，黛玉接：冷月葬花魂，而妙玉却来，这里她们都形成了对方的影子。可见，小说中的女性，已通过对比、大小影、承接转移、循环复始而大之复杂的影文性关系，还有无论是宝黛钗之关系，还是她们与丫鬟的影文关系，我们都发现作者正不断对其翻案，不断转移观点和口吻，对其中暧昧不明与误判，作出纠正。

二 《红楼梦》中实文本中“影文”与“形文”的关系

这一部分内容，我们将从小说中关于实文本的类型与其观点、视角等交代他们内外的关系。不同的实文本内部、实文本之间，以及实文以及其影子虚文本，具有一些能够让我们了解作者的寄托，以及《红楼梦》在经营人物影子体系一种与镜影长廊效应相关的小说美学：

其中我们把相近性质（类似上部分关于实文本之分类）放在一起，并以箭头表示他们具有名字上的联系（有些是谐音）、类型（如湘云、凤姐与芳官同样有性别对调的性质）、影子关系，以及人际关系上的关系等等。

这里举一些例子进一步加以说明这种人物意象系列的敷衍性。例如：“玉”衍生出妙玉、黛玉、玉爱、红玉、蒋玉菡，还有玉钏（玉钏又是金钏的妹妹）。黛玉姓林，为潇湘妃子，又敷衍出龄官、湘云（湘云又与潇湘妃子影），湘云又影于晴雯等，其又为花神，又影于花袭人（又影宝钗）和香菱（菱也谐音林，香又与宝钗的冷香和梨香相涉）。

此外，又如宝钗的影子是袭人（又影蕊香、芳官）、麝月是袭人的影子，两人加起来等于镜花水月加“香气”的意思，宝钗又影宝琴（琴又与情有关），因为两人相象，但宝琴即将嫁人，而性情与样子方面又有点象黛玉和宝玉（名字中也同有宝字。宝钗又影金钏玉钏（金钏玉钏的合影关系，又与“尤氏”、“黛玉”和兼美的秦氏相涉）、湘云（同样有与宝玉的婚配物）、雪雁（因为“雪”与“薛”，也涉及冬天的描写）等等。最后又由玉钏，影回妙玉、黛玉（同样是玉）等等。

另，连接与上文，各种意象或小细节本身所形成的意象（包括人物、人名与物，甚至概念），也并置并重叠如影。小说中往往欲写一物，必先出其影文，正文方出，等正文出后，方知它也只不过是其他意象的影文，例如回 9 写金荣，而随之由其引出秦可卿，可见《红楼梦》中没有真正的正笔，也无一呆笔，全是复笔，也全无一复笔，无一闲笔，其影子文式皆在旁边（把隔开的意象紧密缝合）、反面（反讽）、前面（伏）、后面渲染出来（照应），其中同中有异，异中有同。

再次，小说中一些不为人注意的细节也反复重复，并相互联系，如死、林（灵河）、石、玉（蜡）、梦、学字、书法、香、雪、茶 / 茶杯（热）、酒（可温可冷）、镜子、药、戏曲 / 戏子、花园、花红（血）、水（碧痕、泪）、戏子、阿弥陀佛（包括刘姥姥、周瑞家的、宝玉口中的）等等。以下举例说明：

例如：香菱（英莲）（第 7 回）拿匣子里的花，象征“镜中花”，谓香菱象蓉大奶奶，她自己也是“女儿”的象征，而且“菱花”过去被用来比喻镜子，自己

也从甄府迁到贾府，正是镜中花送镜中花。此外，水月庵也有镜花水月的意思，与惜春，又与馒头庵、石头、风月宝鉴等相联。无论是镜中花、水中月，相互叠影，形成像黛玉在玩“九连环”解套，而这正是读者阅读小说的环环解套方式，如此看来，第七回表面上是作者通过周瑞家的介绍人物，实际上还是作者在向读者指示阅读《红楼梦》的方法。

另外，小说中也满是“落花流水”的意象。它与血泪与死亡的意象相关，例如晴雯死，宝玉芙蓉花前诔之；金钏之死，宝玉荒郊井边祭之，而黛玉善哭，其婢女名紫鹃，紫鹃为啼血之鸟也。而由此又联系到鸟，林黛玉影子龄官，贾蔷曾特购雀与之戏，但龄官认为它是戏弄她像笼中之雀，而这种自怜正暗合黛玉之脾性。小说中还有许多与茶酒相关的意象联系，例如摔茶杯、酒杯、太虚幻境中还有群芳髓（香）、万艳同杯（茶）、千红一窟（酒），这又和前面所谈的“落花流水”意象相连接。此外，元宵与元春相关——原是祭火神的节日，但又与失火、炮竹、元春、灯谜、省亲等意象相联系。其他具有祸难的意象群还包括：自杀情节的重复、计谋的重复、情色、同性恋，与凤姐勾结之事写诗、韵事、饭局的重复、（但也有反讽——后贾芸救宝玉），甚至多次出现粪、吃尿等脏臭的意象。

与这些意象间相关的影文性，还包括作者常常以一种非常狭隘之笔法，来揭示小说欲表达的内里逻辑。例如小说写“鹦鹞”、“鹦哥”，此鹦哥为能念葬花诗之鸟，但读者如果没有忘记，黛玉的贴身丫环紫鹃在为改名之前，也叫“鹦哥”，而鸟有传讯的喻义，而紫鹃正是宝玉与黛玉相互传达情意的桥梁。此外，红玉也改名小红，而成为黛玉的影子。二知道人：“……如宝玉好吃嘴上胭脂，未曾实叙，只于婢女口中言之，则寻常接吻为戏可知。”¹¹⁹，可见宝玉之爱食女人人口上胭脂，可能即是接吻也未可知。这样的暧昧论述还有许多，但作者往往是以一种反讽的春秋笔法暗示出来的，使我们对于宝玉之“纯情”、“博爱”“古今第一淫人”的形象不断的重新思索。《红楼梦》中宝玉与麝月、平儿和香菱相处的情节也让人深思，在31回中，晴雯即道出他和袭人的暧昧关系，以及他和另一丫环共浴之事。

除了其中美好的意象和污浊的意象群，还有一系列“落花流水”充满反讽悲剧色彩的意象联系来看，我们仿佛看到作者如何把“好了”的寓言，装入一首抒情诗

¹¹⁹ 《红楼梦说梦》，见《红楼梦评论集》页69

中，并以小说的形态写出来。而其中，作者时不时采用一种狡狴的间接笔法，来设计意象与意象之间的影文性，这又何尝不是一种影笔呢？

2) 观点与视角形成的侧影和分裂影

是谁的眼睛在看？是谁在讲故事？是宝玉的眼睛在看，还是一切都是石头上的故事，以及石头与宝玉不同视点的操纵？

本节要讨论的是《红楼梦》内与外中宝玉的观点、视角与口吻，以及他们作为小说中与人物相关的影文的互涉关系。“观点”此影子文式指的是人的态度，并由一个人的处境和内在价值观决定，即相关情节中所涉及人物的意识形态和情思。例如小说中宝玉的观点是体贴女性、不喜欢科举、崇尚自然、喜欢艺术诗歌，其中当我们在阅读《红楼梦》的某个情节时，它除了涉及小说中各人物的观点，还包括作者、叙述者还有读者我们的观点¹²⁰的对话互涉。《红楼梦》中很多情节，都有涉及这些多种观点的交汇，当两种或以上的观点（即认知）产生差异时，反讽产生，小说的寓意也油然而生。此外，我们认为这往往还结合其叙述角度（叙述角度有时与主要叙述观点也不同）和叙事口吻的交涉，而形成最复杂的寓意。叙述角度，或叙述视角，指的是小说情节根据某个人物的视野所见、所闻、所感推展，但其叙述口吻未必是同样的一个人。例如著名的第三回，当黛玉来到贾府，叙述角度就是根据黛玉的，但叙述者还是石头，而观点就包括黛玉、众人、石头，还有不断改变读者的观点。此外，这里当主要叙述观点与叙述角度都相同（都是林黛玉）时，它就变成一种内视角，交待了人物的内心性格。

要清楚了解各观点、视角以及口吻的交叉影文性，宝玉悟禅这个情节很有代表性：

¹²⁰ 从小说的叙述结构出发，美国康乃尔大学哲学博士 Wong Kam Ming 利用西方叙述学理论，提出《红楼梦》中有四个观点：故事中人物的观点、叙述者的观点、读者的观点和作者的观点，而当两个观点或以上产生差异时，小说的寓意就产生了，而小说的发展是寓意的不断加深的过程，其中，他尤其注重叙述者和作者观点的差异。另外，Wong Kam Ming 所谓的标准是指一套价值体系的标准，而《红楼梦》中是以宝玉对女性、官场、文学艺术等的态度为中心的。此外，他也认为读《红楼梦》需体验小说各处细节、隐喻，并同时注意小说整体的情节，因此在章法上《红楼梦》具有如抒情长诗和传统小说双重特点。见 Wong Kam Ming 《观点、标准和结构：红楼梦与抒情小说》，1974 年。

宝玉见说，方才与湘云私谈，他也听见了。细想自己原为他二人，怕生隙恼，方在中调和，不想并未调和成功，反已落了两处的贬谤。正合着前日所看《南华经》上，有“巧者劳而智者忧，无能者无所求，饱食而遨游，泛若不系之舟”，又曰“山木自寇，源泉自盗”等语。因此越想越无趣。再细想来，目下不过这两个人，尚未应酬妥协，将来犹欲为何？想到其间也无庸分辩回答自己转身回房来。林黛玉见他去了，便知回思无趣，赌气去了，一言也不曾发，不禁自己越发添了气，便说道：“这一去，一辈子也别来，也别说话。”（21回）

这里的观点涉及**宝玉观点的改变**，即他似乎已经道悟，而明白自己不应该执著于“有为”之心劳，而决定采取无动于衷的态度，黛玉为此更为生气，这里涉及了至少三种观点，即**宝玉、黛玉以及道家的观点**。作为读者的我们乃疑心，宝玉的观点是否真正同于道家的观点，还是宝玉一种未悟闹情绪的观点。**叙述的角度**则应该是客观记录的石头，而**叙述者的观点**，则包含经历者（现在影）与已悟的涉世者（未来影）两种，**叙述口吻**则是一个已知道结果却故作神秘的说故事者。这些不甚一致的观点影文，使读者可能质疑宝玉道悟得真实性，还是相信作者的叙述，认为宝玉已道悟，决定不再积极作情感的投资，而按照道家的智慧，从相反的方向，得心灵的舒坦（**读者的观点**）。

接下来则涉及**宝玉的观点、戏曲和禅宗代表的观点**，及代表世俗人观点袭人观点的交汇。我们看到**道家的观点转为佛家的观点**，而这时的宝玉，似乎已经结合道悟（讲究二元转化）和曲悟，而进入**禅宗的观点**，两种观点似乎重合，但**袭人的世俗人观点**则表现了对此的不理解。然而，在读到宝玉的偈时，**读者的观点或有所改变**，即发现宝玉未必真悟，他还执著于“立足境”，甚至是“悟得越深，陷得越深”，因为其心仍有执著，方会写下是偈：

宝玉不理，回房躺在床上，只是瞪瞪的。袭人深知原委，不敢就说，只得找他事来解释，因说道：“今儿看了戏，又勾出几天戏来。宝姑娘一定要还席的。”宝玉冷笑道：“他还不还，管谁什么相干。”袭人见这话不是往日的口吻，因又笑道：“这是怎么说？好好的大正月里，娘儿们姊妹们都喜喜欢欢的，你又怎么这个

形景了？”宝玉冷笑道：“他们娘儿们姊妹们欢喜不欢喜，也与我无干。”袭人笑道：“他们既随和，你也随和，岂不大家彼此有趣。”宝玉道：“什么是‘大家彼此’！他们有‘大家彼此’，我是‘赤条条来去无牵挂’。”谈及此句，不觉泪下。袭人见此光景，不肯再说。宝玉细想这句趣味，不禁大哭起来，翻身起来至案，遂提笔立占一偈云：

你证我证，心证意证。

是无有证，斯可云证。

无可云证，是立足境。

写毕，自虽解悟，又恐人看此不解，因此亦填一支《寄生草》，也写在偈后。自己又念一遍，自觉无挂碍，中心自得，便上床睡了。谁想黛玉见宝玉此番果断而去，故以寻袭人为由，来视动静。袭人笑回：“已经睡了。”黛玉听说，便要回去。袭人笑道：“姑娘请站住，有一个字帖儿，瞧瞧是什么话。”说着，便将方才那曲子与偈语悄悄拿来，递与黛玉看。黛玉看了，知是宝玉一时感忿而作，不觉可笑可叹，便向袭人道：“作的是玩意儿，无甚关系。”说毕，便携了回房去，与湘云同看。次日又与宝钗看。宝钗看其词曰：

无我原非你，从他不解伊。肆行无碍凭来去。茫茫着甚悲愁喜，纷纷说甚亲疏密。从前碌碌却因何，到如今回头试想真无趣！

写到这里，观点的变化与互涉更为繁复，**黛玉的观点**是知宝玉未悟（说明黛玉智慧高于宝玉），而再由宝钗看宝玉的《寄生草》，则涉及了作者转换视角，即以**宝钗的视角**写出，脂砚斋这里指出：“出自宝钗目中，正是大关键处”，这里显露出作者的寓意，即**作者的观点**——宝钗的命运，或所代表的“茫茫”境，正是未来宝玉出家心境之未来观点，而与现在的宝玉形成反讽。最后写黛玉与宝钗对宝玉为真悟的反应，则体现出作者最后的观点，并可能进一步引导读者观点的改变：

（中间略去）……黛玉便笑道：“宝玉，我问你：至贵者是‘宝’，至坚者是‘玉’。尔有何贵？尔有何坚？”宝玉竟不能答。三人拍手笑道：“这样钝愚，

还参禅呢。”黛玉又道：“你那偈末云：‘无可云证，是立足境。’固然好了，只是据我看，还未尽善。我再续两句在后。”因念云：“无立足境，是方干净。”宝钗道：“实在这方悟彻。当日南宗六祖惠能，初寻师至韶州，闻五祖弘忍在黄梅，他便充役火头僧。五祖欲求法嗣，令徒弟诸僧各出一偈。上座神秀说道：‘身是菩提树，心如明镜台，时时勤拂拭，莫使有尘埃。’彼时惠能在厨房碓米，听了这偈，说道：‘美则美矣，了则未了。’因自念一偈曰：‘菩提本非树，明镜亦非台，本来无一物，何处尘埃？’五祖便将衣钵传他。今儿这偈语，亦同此意了。只是方才这句机锋，尚未完全了结，这便丢开手不成？”黛玉笑道：“彼时不能答，就算输了，这会子答上了也不为出奇。只是以后再不许谈禅了。连我们两个所知所能的，你还不知不能呢，还去参禅呢。”宝钗自己以为觉悟，不想忽被黛玉一问，便不能答，宝钗又比出“语录”来，此皆素不见他们能者。自己想了一想：“原来他们比我的知觉在先，尚未解悟，我如今何必自寻苦恼。”想毕，便笑道：“谁又参禅，不过一时顽话罢了。”说着，四人仍复如旧。

这里黛玉的观点与宝钗的观点皆高于宝玉，黛玉代表的是感性直觉的领悟，宝钗则是代表理性博学的觉悟。至少其叙述口吻表面上是这样的观点，但是作者背后真正之观点却与此反差。脂砚斋这里指出：

黛玉一生是聪明所误，宝玉是多事所误。多事者，情之事也，非世事也。多情曰多事，亦宗《庄》笔而来，盖余亦偏矣，可笑。阿凤是机心所误，宝钗是博识所误，湘云是自爱所误，袭人是好胜所误，皆不能跳出庄叟言外，悲亦甚矣。再笔。

相较，黛玉宝钗虽然在直觉上与才识上认识比宝玉高明，且早，但，也因此，为他们各自的才性所缚、所误，而执著更深。相对而言，宝玉从行为上最终往往能放开，例如这情节最后是：宝玉自己想了一想：“原来他们比我的知觉在先，尚未解悟，我如今何必自寻苦恼。”读者的观点再次与作者的观点产生反讽距离，而在次回思道家和禅宗的观点，并可能改变。

我们知道视角影文的使用在《红楼梦》中非常频繁，作者常常安排宝玉或者另一个人物在旁看，或在旁听，例如宝玉分别出现在黛玉葬花、龄官画蔷的场景里（隔着蔷薇），体现了一种痴人看痴人的效果。另一个特出的例子是宝钗扑蝶时，不小心偷听到红玉与坠儿的话，这个时候即进入宝钗的心理描写，从叙述口吻上就变为宝钗，并形成一种“有心机者听有心机者言”的镜影长廊效应，读者的观点由此产生了矛盾（其实读者也在看宝钗行事，而思量应否重估宝钗之为人）：

宝钗在外面听见这话，心中吃惊，想道：“怪道从古至今那些奸淫狗盗的人，心机都不错。这一开了，见我在这里，他们岂不臊了。况才说话的语音，大似宝玉房里的红儿的言语。他素昔眼空心大，是个头等刁钻古怪东西。今儿我听了他的短儿，一时人急造反，狗急跳墙，不但生事，而且我还没趣。如今便赶着躲了，料也躲不及，少不得要使个‘金蝉脱壳’的法子。”犹未想完，只听“咯吱”一声，宝钗便故意放重了脚步，笑着叫道：“颦儿，我看你往那里藏！”一面说，一面故意往前赶。那亭内的红玉坠儿刚一推窗，只听宝钗如此说着往前赶，两个人都唬怔了……

（第 27 回）

这里需要注意的是，当宝钗心想：今儿我听了他的短儿，一时人急造反，狗急跳墙，不但生事，而且我还没趣。如今便赶着躲了，料也躲不及，少不得要使个‘金蝉脱壳’的法子。”其叙述口吻主要是一个要避祸的“时”者（表面上是没有陷害黛玉之心），而她真正的观点是被隐藏起来的。

前面我们讨论到读者面对观点的不断修订，是因为作者对小说人物的前后观点（评价）前后不同，而产生反讽，并显露出深意。例如读者对晴雯和袭人的观感前后不完全相同，最后形成矛盾统一的观点，后面又情节写宝玉夜里唤晴雯，体现宝玉对晴雯情感很深的寓意观点，也补出宝玉这一二年与袭人疏离，与晴雯较亲（原先我们以为袭人与宝玉较亲），又如王夫人是恩多威少，还是对丫鬟残酷的前后不一观点，两者复杂互补，是我们看到小说人物性格的复杂而非平面描写。

我们也见证了《红楼梦》中大量的视角转移（同时也是观点转移），这种视角影子文式的转移，又相互补充，形成对小说人物、贾府，乃至小说寓意的最后中

和观点。受《红楼梦》影响极深的现代小说家白先勇在谈论到《红楼梦》特出之处，凭小说家的直觉，认为曹在那么早的时代就能自如运用西方现代小说非常重要的进步技巧——观点转移，非常了不起。他说：

他观点的改变，不露痕迹，这个了不起。普通一部小说，观点移动一次，对写的人来说，不是容易的。等于开车，最好不要转换车道、转换车道，可能就会撞车，转换观点很难的，很危险的，曹雪芹却运用自如。宝玉在场时，大部分用宝玉的观点看，在别的场时，他觉得应该以什么人来当这一场的主角，他就转到那个人的观点去，转得非常自然。每一次转动都有它的意义在，从观点的观用看，整部书很了不得。因为这么复杂一部书，不可能用单一观点，不能以第一人称叙述，一定要用全知观点来表现，全知观点里面又有由各种人物的观点出发，而且运用了现代小说的技巧，用第三者的对话来批评某一个人物，不直接地讲。象兴儿在尤二姐家讲起凤姐、贾宝玉、林黛玉，是对他们的批评。¹²¹

这里以《红楼梦》前9回的视角转移，加以说明。其中作为假语村言代表的贾雨村称为这群结构人物的代表，并由他引领出冷子兴、林黛玉，而刘姥姥与周瑞家的相熟，由他而引入贾府，而冷子兴则是周瑞家的女婿、贾宝玉则曾在第二回贾雨村和冷子兴口中带出。其中他、冷子兴、林黛玉、刘姥姥、周瑞家的等形成这些回中的影子人物，联合在各回以他们作为不同（互补分工）叙述视角，并具有结构性功能，人物多次染画小说中主要人物如宝玉和王熙凤，表现出他们性格中的二元性。我们也可以察觉，冷子兴是以外人的视角看贾府（主要是宝玉），而他身份之贴切在于他及时外人，但又因兼是周瑞的亲戚，因此其论断具有可靠性。此外，第3回中黛玉代表外戚入贾府所见，第4回贾雨村从一个宏观的全局看贾府、薛府等四大家族、第6回刘姥姥代表乡野村妇入贾府所见，而第7回中的周瑞家的分别代表贾府中奴仆的视界，其中周瑞家的代表他所看到贾府的“恩多威少”，并由送宫花再次体现小说如宫花（镜中花）层层叠影的结构，而焦大（与冷子兴对应）的则是

¹²¹白先勇《第六只手指》（香港：华汉文化事业公司，1988年），页244。

相反的，他之醉骂则恰以一个清醒的口吻，揭示贾府中当局者之弊，即暂时让所“隐去的真事”浮出台面。这里绘表加以说明：

回	人物视角	方式	主要人物 / 寓意
第一回	“作者” →甄士 隐 + 贾雨村	言（寓言故事）	石头（作者）：也对读者起警 幻作用
第二回	冷子兴 + 贾雨村	言（奇闻）	宝玉
第三回	林黛玉	见、闻、言、心 理、“玉”	宝玉（黛玉-赠字） / 凤姐/ 贾母
第四回	贾雨村	判案故事/门子（葫 芦庙→葫芦案）	四大家族 / 香菱（由真入假- 薛 / 雪）
第五回	贾宝玉	梦（画、诗、曲、 云雨）-真	宝玉（众女子-秦可卿 / 秦 氏）：意淫与皮肤滥淫-警幻
第六回	刘姥姥	见、闻、各种人物 对比	袭人、 <u>凤姐</u> 、平儿、贾蓉
第七回	周瑞家的、焦大	见、对话、冷香丸/ 醉骂（反）、过 去、粪	<u>众女子（宝钗冷香）</u> 、秦钟、 <u>宝玉凤姐</u> 、秦氏、贾珍、贾蓉 （宁）
第八回	贾宝玉	见、金锁宝玉、热 手炉、雪雁、茶杯 （冷热对比）	宝玉（通灵玉）、宝钗（金 锁）-有字、黛玉反应 （袭、雯-不识字-影；黛玉 又影回雯）
第九回	作者	袭劝学、贾政观 点、群童闹学	宝玉、秦钟等不肖子孙（同性 恋问题）

图表 3：前九回人物视角与描写方式、主要描写人物和相关寓意

从上表，我们可以看到人物视角的多方互补，以达到拼凑人物形象的目的。例如冷子兴之议论，写了宝玉之奇，也重构了贾府的景象，并介绍了贾府的子孙，用脂砚斋的话来说：

此回亦非正文本旨，只在冷子兴一人，即俗谓“冷中出热，无中生有”也。其演说荣府一篇者，盖因族大人多，若从作者笔下一一叙出，尽一二回不能得明，则成何文字？故借用冷子一人，略出其文，使阅者心中，已有一荣府隐隐在心，然后用黛玉、宝钗等两三次皴染，则耀然于心中眼中矣。此即画家三染法也。

未写荣府正人，先写外戚，是由远及近，由小至大也。若使先叙出荣府，然后一一叙及外戚，又一一至朋友、至奴仆，其死板拮据之笔，岂作十二钗人手中之物也？今先写外戚者，正是写荣国一府也。故又怕闲文赘累，开笔即写贾夫人已死，是特使黛玉入荣府之速也。

通灵宝玉于士隐梦中一出，今又于子兴口中一出，阅者已洞然矣。然后于黛玉、宝钗二人目中极精极细一描，则是文章锁合处。盖不肯一笔直下，有若放闸之水、燃信之爆，使其精华一泄而无余也。究竟此玉原应出自钗黛目中，方有照应。今预从子兴口中说出，实虽写而未写。观其后文，可知此一回则是虚敲傍击之文，笔则是反逆隐曲之笔。¹²²

我们也注意到宝玉视角的宏观作用，其中太虚幻境、大观园、会芳园、焦大醉骂时、秦氏房间等皆为宝玉目光知觉所引领。贾雨村总全部之影子，尤其都促各人物的出场，如冷自兴、黛玉等再入小说中，而从各方面刻画贾府与宝玉等。兼为结构性人物的黛玉在第三回以外戚的身份入府，而见宝玉和贾府中人。刘姥姥贾府见凤姐；周瑞家的则用穿针引线法(自己亦是贾府一部分)见小说中众女子。

如此一来，我们得到的是观察点的差异，而非作者某种铁斩截钉的观点，例如老管家的看法、冷子兴的看法、刘姥姥的看法，都不由作者直接道出，甚至是更细微的——宝钗、黛玉、湘云、晴雯、真假宝玉和通灵宝玉的观点都是同中有异的，形

¹²²曹雪芹《脂砚斋重评石头记（甲戌校本）》（邓遂夫校订）第2回回前脂评。

成我们对《红楼梦》人物与情节的认识。冷子兴、刘姥姥，尤其是焦大，他们本不需出现，纯属功能性的结构人物，他们之间又形成一系列观点影子的互衬互补，像刘姥姥的出场，就是一种不由作者出面，对凤姐的批评，交代贾家的历史，尤其是宁府，还有当家的贾珍。刘姥姥是乡下婆子的观点，体现非常细腻和精致的批评，把贾家那种既繁华富贵异常，又是朱门酒肉臭的生活反映出来，暗伏贾府、凤姐和贾母败亡的下场。

宝玉的观点也受到小说其他人物、读者和脂砚斋等评论者的解构，而如黛、晴、袭等，也受到不同小说中人物的非议，可见其中小说有一种洞悉世情、历世者回首前程往事的口吻，并从其不同行为中使读者产生几乎相反的评介。宝玉、秦可卿、薛蟠、秦钟等的描写也都有这种笔法，写来暧昧，是作者狡狴玄虚的笔法，这些重复的笔意又重叠成背后作者欲传达的寓意机心。

谁知此时黛玉不在自己房中，却在宝玉房中大家解九连环谜呢。周瑞家的进来笑道：“林姑娘，姨太太着我送花儿与姑娘带。”宝玉听说，便先问：“什么花儿？拿来给我。”一面早伸手接过来了。开匣看时，原来是宫制堆纱新巧的假花儿……

——《红楼梦》第7回

文与雪天联诗篇，一样机轴两机笔墨。前文以联句起，以灯谜结，以作画为中间横风吹断，此文以填词起，以风筝结，以写字为中间横风吹断，是一样机轴；前文叙联句详，此文叙填词略，是两样笔墨，前文之叙作画略，此文之叙写字详，是两样笔墨。前文叙灯谜，叙猜灯谜，此文叙风筝，叙放风筝，是一样机轴；前文叙七律在联句后，此文叙古歌在填词前，是两样笔墨。前文叙黛玉替宝玉写诗，此文叙宝玉替探春续词，是一样机轴，前文赋诗后有一首诗，此文填词前有一首词，是两样笔墨。噫！参伍之变，错综其数，此固难为粗心这道也！

——戚本/蒙本《红楼梦》70回回后总评

第四章

《红楼梦》内部虚文本的影文性

上一章讨论了《红楼梦》文本内部人物及相关意象文式的影文性体系，本章将继续就小说中的各类与结构相关的虚文式，如小说中的不同空间、整体章法结构，及其相应纹理，作进一步的论析。

一 《红楼梦》内部虚文本的影文性与小说结构

到了这里，我们不能不谈及一个结构的问题，即小说的美学演绎的一个核心主脑。我所指的结构不只是一个小说形式外壳的问题。从某种意义上，它是小说叙述的某种谋篇布局的模式。它是一种“规则”，让读者读了小说，觉得故事“有道理”，并在这样的一种规律下，了解小说。在小说的世界里，我们总是先以故事是如何开始、发展、结束，又或者如何一波另生一波，来了解故事的意涵，但在中国的小说，尤其是像《红楼梦》这样的奇文小说里，各处细节又各以前文所说的内外“影文性”进行着对话交流，这使得读者在阅读的过程中，凭依着这样的“道理”去理解故事的深义，而这种种“深义”的发掘，又与故事内部的开始、发展、结束的因果结构交相互涉，时时形成某种“反讽”、推翻前文的“翻案”话语，使小说的意涵达到言有尽，意无穷的效果。因此，本章将着重探讨《红楼梦》在结构经营层面的“影文性”现象，由此建立对《红楼梦》一种，我们相信更为整全的阐释理路，并由此领略其中的体裁结构美学，及其衍生的深意。

自然，我们知道学界对《红楼梦》的多番考证、臆测，乃至对小说各种大相径庭的阐释，也许正源于作者从章法结构层面去“经营作意”的宏大企图。经营结构，即是经营作意，也是经营寓意。这里需要澄清的是，本章所指的“意涵”、“深意”、“隐意”或“寓意”，其实主要不是指小说中所反映的写实内容，具有深刻的意义。我们并不否认，《红楼梦》正如一些标准的文学教材所说的，认为《红楼梦》是以宝黛钗的“恋爱、婚姻悲剧为中心，写出了当时具有代表性的贾、

王、史、薛四大家族的兴衰，其中又以贾府为中心，揭露了封建社会后期的种种黑暗和罪恶，及其不可克服的内在矛盾，对腐朽的封建统治阶级和行将崩溃的封建制度作了有力的批判，使读者感到它必然走向覆灭的命运。”¹²³，在其所反映的时代、贵族家庭等写实内容上¹²⁴达到很深刻的地步，并由此启发读者的思考，这自然很重要。但我认为，长期忽略《红楼梦》的寓意创作层面，也即是我们一再强调的“作者刻意经营作意”，将是“红楼梦”的阅读自我设限，从而低估了《红楼梦》的文学成就。如果我们把《红楼梦》作者经历的人生种种视为小说产生的语境，那卡勒 (Jonathan Culler)在《文学理论》中所提到对“文学”界定的观点就非常有意思。他说：

首先，它们说明当语言脱离了其他语境，超然其他目的时，它就可以被解释为文学（当然它必须具备一些特殊条件使它能够对这种解释做出回应）。如果文学是一种脱离了语境，与其它功能和目的脱离的语言，那么它本身就构成了语境，这种语境能够促使或者引发独特的思考。”¹²⁵

这种理解，对建立《红楼梦》更符合作者意图，或者更为文学性的意涵阐释，很有启发性。而小说中那种“让读者感到它必然走向覆灭的命运”的感受，也许并不只是因于小说表层故事内容，以及小说中铺陈的故事情节，其中，还包含了作者的有意的寓意经营。我们的看法是，在理解小说的寓意时，恰恰要结合小说中的写实层面表现的意义一并观之，否则对《红楼梦》的理解，将仍然处在一种“瞎子摸象”的困境。

另一个需要说明的问题是，经营结构本身亦是一种体裁的问题。过去学界认为结构只是一种艺术技巧或艺术外壳，作用是表达或为内容服务，以表现主题。但

¹²³ 见游国恩等编《中国文学史》中关于“红楼梦的思想内容”的论述，（香港：中国图书刊行社，1994），页263-273。

¹²⁴ 在胡适的《红楼梦考证》，这方面的观点尤其明显，他认为，《红楼梦》只是老老实实在地描写着一个“坐吃山空”树倒猢猻散的自然趋势。因为如此，所以《红楼梦》是一部自然主义的杰作。那班猜谜的红学大家不晓得《红楼梦》的价值，正在这平淡的自然主义的上面……”胡适《红楼梦考证》，见王志良主编《红楼梦评论集》（北京：中国社会科学出版社，1998年），页324。当然，胡适在这里是为了打破“索隐派”用牵强附会的方法猜测小说的深意的红学研究（胡适成为猜谜），而要以考证来做《红楼梦》的研究。

¹²⁵ 卡勒 (Jonathan Culler) 著 (李平中译)《文学理论》(Literary Theory: A Very Short Introduction) (香港：牛津大学出版社，1998)，页27。

在《红楼梦》这种奇文小说里，它代表的可能比故事表层情节内容，更深层的寓意。由此，前代奇文小说、乃至亲缘相近的传奇剧、传奇小说等的各种结构意义模式，被消融于《红楼梦》中的章法结构与纹理处理，使《红楼梦》成就了文人奇文小说文体的一个高峰和里程碑。

二 多种空间影文的多重对话

首先，《红楼梦》有着自己小说的逻辑（并非现实之逻辑）来构筑、表述和阐释其意义，这往往是一种时空结构的经营。我们认为，《红楼梦》中有**真界**，也有**假界**¹²⁶，但还有一个世俗世界。此外，它又与神界(太虚幻境)、花园、镜、宁府、荣府、真真国、女性世界、梦（戏曲）、画等的多重世界交相叠影，并相互对话。其中，真假就涉及了小说的虚构与真实，宗教神界或人生至理的真与人间现象界之幻，以及真情与其虚幻，以及真情与肉淫的多重观念的重叠，与互涵。

余国藩就曾经强调：

对现实中佛家式的观照与领悟之肯定，仅是红楼梦的一面；如若单从这个角度去审视《红楼梦》，读者将不幸错过，一个曹雪芹美学上更深层的演绎——即作者是如何成功地把真情生命和现实世界运作的规律，转化为一个微妙而高明的虚构小说哲学，不断地模糊读者对人生世道的观感。”¹²⁷

在小说的前五回，我们就已经开始看见作者如何把佛教的真和空幻、道家的有、无二元互补，性、情、伪、欲，乃至现实、回忆和写作、阅读的虚幻性，用各种象喻和情节缀段重叠起来。在小说第六回以后，里头的故事又不断繁衍和交叉着先前各种时空的命意。我们发现，这种取材于现实，又为现实困扰的小说中，小说故事与现实为影，又呈现出作者想近一切方法，将小说与现实拉开距离，又企图模

¹²⁶ 我们认为《红楼梦》中的真假世界，事实上比余英时在《红楼梦的两个世界》中所说的现实世界和理想世界远为复杂。原见余英时《红楼梦的两个世界》（上海：上海社会科学院出版社，2002），页35-60。

¹²⁷ 原文为 What I want to emphasize here, however, is that the affirmation of the Buddhist view of reality is but one side of Houloumeng. To perceive only that affirmation is to miss a more profound aspect of Cao Xueqin's art, namely, how the author has succeeded in turning the concept of world and life as dream into a subtle but powerful theory of fiction that he uses constantly to confound his

糊的企图。但这种却最终被一种更为高明，表明“真”“假”以及“小说”、“现实”不一却又不异的人生智慧和哲学理念所统一。

也许在我们展开讨论之前，我们再次回顾甄士隐和贾宝玉金在太虚幻境前所看到的对联：“假作真时真亦假，无为有处有还无。（第 1 及第 5 回）”这种真假互涉、真假相反相成的理念是一直作为理解《红楼梦》旨意的基础。注重《红楼梦》寓意阅读的浦安迪就认为《红楼梦》寓意结构的主脉是“真假”：

真假宝玉人魂并现的情节——‘真’（甄）宝玉缅怀自己南京的家园，‘假’（贾）贾宝玉在京中真真假假的梦幻——似乎是一种明显的游戏笔墨，甚至可贬为俗气的噱头。然而，仔细分辨一下，可以看出作者是在认真地对待其中的哲理的，因为他以“真假”情节开场而逗出全书的寓意，实在是经过一番苦心策划的。¹²⁸

这里我们要说的是，书中的“真”与“假”决不是简单的是佛家理解的“真如之境”与“红尘俗世之虚幻”，其中包含了多重的指涉，而这把原本真假的互补脉络，敷衍而为“多重不同时空”的重叠。

在学界中，曾经发生过《红楼梦》是“崇情”¹²⁹还是“悟空”¹³⁰主题的论争，但仔细思考，再细读小说原文，作者似乎要让读者“悟空”“破幻”，同时又处处流露出对“情”世界的依恋不舍与矛盾，而最后又以一种“阴阳哲理”的结构形式，来模糊二者之间的关系——二者互补，并相生相克，物极必反，而且如《好了歌注解》中“你方唱罢我登场”所言，真假有你荣我枯、相互取代的关系，当然，这最后也被化为故事的情节章法。那“真假”究竟有没有主从问题？我们来看看 1784 年梦觉主人在甲辰本¹³¹中序言的观点：

reader's sense of reality. 见 Yu, Anthony C., *Rereading The Stone: Desire and the Making of Fiction in Dream of the Red Chamber*, Princeton University Press, 1997, pp 141.

¹²⁸ 浦安迪《中国叙事学》（北京：北京大学出版社，1995），页 160。

¹²⁹ 周汝昌、周伦苓《红楼梦与中华文化》（北京：工人出版社，1989），页 176。

¹³⁰ Anthony C Yu, *The Story of the Stone: A symbolic Novel*, in *Rendition*, Spring, 1986, pp6-17.

¹³¹ 梦觉主人作序的《红楼梦》是 1953 年在山西发现的一个抄本，因序文作于乾隆 49 年甲辰（1784 年），故称甲辰本。参见《红楼梦评论集》，页 5。

今夫《红楼梦》之书，立意以贾氏为主，甄姓为宾，明矣真少假多也。假多即幻，幻即是梦……说梦岂无荒诞，乃幻中有情，情中有幻是也。

似乎从他表面的论述中，我们可以假定，就小说叙述层次言，假占更大的分量，是主，然，情本身是真，在“假”的世俗世界又有“幻灭”的性质，而“空”是神话世界的属性，却带虚幻色彩，而又是带宗教人生真义的“真如之境”（作者在第五回贾宝玉梦中入口之处称为“太虚幻境”，但“太虚幻境”中又预示着未来贾府将会发生的种种悲剧，此外也蕴藏了“秦可卿”命丧天香楼的史实，还有一些“情”与“欲”的真义讨论。），可见“真”、“假”互涉，是作者所要体现的深层义。

我们知晓，在第一回中，当作者说明“假语村言”开始后，紧接着就是女娲补天的神界描述，它仿佛是荒唐虚幻的，但又代表“真”之境界。这时，现实的历史世界与假语村言的语言小说世界产生了“此消彼长”、“荣枯盈虚”的“二元补衬”和“相反相成”的阴阳模式。宗教寓言世界代表“真界”，有趣的是，处在红尘俗世的甄士隐，必须在梦中方能见到在“真界”的一僧一道，并且听闻关于未下凡贾宝玉的真身“神瑛侍者”的三世神话，一时间，有仙缘的有缘人，例如后来的秦可卿（第五回为太虚幻境警幻仙姑之妹子、第十三回又有淫丧天香楼、命归太虚幻境，以及令人疑心病逝宁府的种种解读）、贾宝玉（第五回神游太虚幻境）和绛珠仙子的生魂（即贾府中林黛玉的灵魂），可以通过梦的形式，与神界沟通。

然而在《红楼梦》中荣府宁府以外，还有另外一个被称为第三世界的世俗世界，即刘姥姥的村野世界，而贾府中的真假二界也每往与这个世界沟通，这个世界的重要性在于它是人间贾府遭祸“树倒猢猻散”后宝玉和凤姐等流落之处，是《红楼梦》最后部分出现的时空转换，事实上在14回在秦丧时，宝玉、凤姐与秦钟便已经到过第三世界，文中这样描述：

且说宁府送殡……然后出城，竟奔铁槛寺大路行来。……同入一庄门内。早有家人将众庄汉撵尽。那庄农人家无多房舍，婆娘们无处回避，只得由他们去了。那些村姑庄妇见了凤姐、宝玉、秦钟的人品衣服，礼数款段，岂有不爱看的？

一时凤姐进入茅堂，因命宝玉等先出去顽顽。宝玉等会意，因同秦钟出来，带着小厮们各处游顽。凡庄农动用之物，皆不曾见过。宝玉一见了锹、镢、锄、犁等物，皆以为奇，不知何项所使，其名为何。小厮在旁一一的告诉了名色，说明原委。宝玉听了，因点头叹道：“怪道古人诗上说：‘谁知盘中餐，粒粒皆辛苦。’正为此也。”一面说，一面又至一间房屋前，只见炕上有个纺车，宝玉又问小厮们：“这又是什么？”小厮们又告诉他原委。宝玉听说，便上来拧转作耍，自为有趣。只见一个约有十七八岁的村庄丫头跑了来乱嚷：“别动坏了！”众小厮忙断喝拦阻，宝玉忙丢开手，陪笑说道：“我因为没见过这个，所以试他一试。”那丫头道：“你们那里会弄这个，站开了，我纺与你瞧。”秦钟暗拉宝玉笑道：“此卿大有趣。”宝玉一把推开，笑道：“该死的！再胡说，我就打了！”说着，只见那丫头纺起线来。宝玉正要说话时，只听那边老婆子叫道：“二丫头，快过来！”那丫头听见，丢下纺车，一径去了……

作者早已为此空间的植入埋下千里伏脉，这个世俗世界似乎介于真假之间，充满了现实真切感，以及与贾府（假）交流中产生了反讽的意味，而比之于小说中的神界，一方面似乎不如神界所代表的人生至理“真”，另一方面又比其具有神幻色彩来得真实；二、比之于小说叙述中背后的历史事实，它亦是作者落难后真实世界中写照之影文，以及三、这个乡野村姑纺织和老婆子的形象令人联想起第5回巧姐的画册和判词，即我们也以为，它们是刘姥姥与巧姐日后的未来影，在此先与宝玉和凤姐会过面，而产生章法上空间重叠摇曳之姿。从文体色彩论之，这个世俗世界的文字描写较为世俗滑稽，而不同于大观园主体描写的诗化境界，在40回前后刘姥姥二入大观园的叙述中，作者即把这个世俗的通俗文风，引入与大观园的优美文风中，相互交错重叠，并导出更深的寓意。

再者，小说中之太虚幻境与风月宝鉴亦与真假界、世俗世界产生空间上的影文性关系。太虚幻境与风月宝鉴之“镜”谐音，两者皆有“真”、“假”二面。幻由心生，故太虚幻境出可卿，可卿既有贾府之秦氏身影，亦有警幻妹子，并与宝玉云雨结合之神界身影，两者皆幻；更巧者则为风月宝鉴中（太虚幻境讲情幻与意淫，而风月宝鉴则风月与皮肤滥淫）也有凤姐熙凤之正反面身影——一为熙凤之骷

骷髅像，一为其妩媚之幻像，另外镜子外尚有其贾府真身。风月宝鉴，为道家渺渺真人送来之神物，可视为《红楼梦》一书之缩影，也可看作太虚幻境的世俗投影，人（包括贾瑞、宝玉、凤姐，还有读者等）照宝鉴之背面（真相，因为“假作真是真亦假），不过骷髅；照鉴之正面，美不可言。故，《红楼梦》也是一面向读者的《风月宝鉴》，按照周汝昌的推测，小说分成两个扇面，前 54 回写盛，是风月宝鉴的反面，是为“美女”之幻想，而后 54 回写的是衰，而且真事渐显，是为风月宝鉴的正面的“骷髅”像。¹³²

此外，秦氏在将亡之际，其魂托梦玉凤姐，告诫警示“月满则亏，水满则溢”的道理，而与她和宝玉在太虚幻境云雨一番，也有警幻度脱之作用，两者分别面向凤姐和宝玉，亦为同样母题的两种变异影子文式。太虚幻境和风月宝鉴还是小说中阴柔情净女性世界与污浊男性世界的二分野的分影，两者（都发生在宁府，故成为宁府文式）又同构成后来荣府大观园女性世界（宝玉带领），以及贾府男性和“齐家”世界（凤姐带领）的一个先声（荣府文式）。

回观太虚幻境世界之文式，它也体现了一种多元的文际关系结构对话，它本身包含了不同的文学原型结构：例如：《洛神赋》、《穆天子传》和《游仙窟》中的遇神女和艳遇模式；《枕中记》、《南柯太守记》及《邯郸记》等中的经梦幻之旅的最终大彻大悟；《牡丹亭》中杜丽娘的游园惊梦、《西厢记》的张生入花园，以及《金瓶梅》中 18 回的花园建构等。由此，太虚幻境具有多重原型理解：艳情（如游仙窟和穆天子传）、警幻（人生如幻）、反讽（假作真时真亦假，无为有处有还无）、崇真情、成长礼（启悟作用）、花园（隐含葬地、现实中太皇庙和地府的象征）、卜卦和地府、小说美学（一种预示文与悲剧美学）、心理学（代表潜意识的梦境）及“梦”（内又有《红楼梦》戏曲）等等的交叉互涉。里头的诗、戏文等皆有迷人心窍，引人入歧途的魔力，而其内容或语言，又有警幻的作用。小说中安排林黛玉听《牡丹亭》，正如之前宝玉入太虚幻境听《红楼梦》戏曲、宝玉与众女子住进大观园，以及《牡丹亭》中杜丽娘入花园“游园惊梦”（这里涉及与《红楼梦》宝玉入太虚幻境和大观园“男女身份对调”的影文性）的文式。与此形成内部

¹³²周汝昌、周伦苓《红楼梦与中华文化》（北京：工人出版社，1989），页 186。

的影文性者还在于《西厢记》及《牡丹亭》分别多次出现于 18、23、26、35、36、40、42 及 51 等回。

在作者设计太虚幻境空间时，我们也看到了小说独特的时间意识设置，在太虚幻境的时间仿佛凝止，从主人公进入太虚幻境到从太虚幻境惊醒，贾府的时间仿佛没有推移过，《红楼梦》宝玉入梦前的描述是这样的：

秦氏笑道：“我这屋子大约神仙也可以住得了。”说着亲自展开了西子浣过的纱衾，移了红娘抱过的鸳枕，于是众奶母伏侍宝玉卧好，款款散了，只留袭人、媚人、晴雯、麝月四个丫鬟为伴。秦氏便分咐小丫鬟们，好生在廊檐下看着猫儿狗儿打架。那宝玉刚合上眼，便惚惚的睡去，犹似秦氏在前，遂悠悠荡荡，随了秦氏，至一所在……（第五回）

而在宝玉惊醒后，文中如此描写：

……却秦氏正在房外嘱咐小丫头们好生看着猫儿狗儿打架，忽听宝玉在梦中唤他的小名，因纳闷道：“我的小名这里从没人知道的，他如何知道，在梦里叫出来？”

如前所言，时间没有丝毫推移，秦氏在梦幻开始和结束时，仍在吩咐袭人、晴雯等看猫儿狗儿打架，而我们知道“猫儿狗儿打架”是性行为的象征暗示，这里在梦中的活动在人间还不到一刹那，具有高度空间化、诗化倾向，象征着一种心灵状态和潜意识的瞬间捕捉。除此，它还具有相反于“天上一日，世上已千年”的时间反差设计，但当我们仔细反思，其实贾府世界方是真正的梦境，而天上则是所隐藏的“真”境，我们如石头历梦如不梦里身是客，但另一方面，太虚幻境也不过如《邯郸记》等小说中的梦境，梦中一切繁华温柔，曾不如以一瞬，刹那即成过眼云烟。

在小说设计中，如果在太虚幻境中与秦可卿（为钗黛梦中合影）温存的情节，就贾府整体故事言，是一场具预叙作用象征性文式，我们马上看到作者在贾府人间安排了一场贾宝玉与袭人在现实中的“偷试云雨情”（宝玉的世俗情欲文式），而

后来又让他经历“先黛后钗”的大观园情劫（较为精神的婚恋情缘文式）——这神界、宁府文式（袭人与宝玉共赴云雨之处似乎仍是宁府秦氏房里），以及荣府大观园文式的三重空间重叠互涉，其中神幻、淫俗，以及情痴之分野颇难区分，例如太虚幻境就集合了神幻、淫和情三种元素，可见作者正要模糊“真”、“假”、“俗”、“情”、“淫”等之界限。

大观园作为太虚幻境在贾府世界的人间投影，而又大不同于太虚幻境，因为大观园只是一个概括性的象征，并且还和刘姥姥在世俗世界所见到的庙相似，而大观园除了与“太虚幻境”形成真假对调的缩放影，本身包含了更为复杂的雌雄、诗俗、清浊、情淫等的相生相克，大观园是如此清净纯洁之地，它是宝玉潜意识中太虚幻境的人间客观化体现（38回写说贾母也住过这样一个花园），但又以淫浊为源与最终归宿——最为吊诡的是它本建于会芳园之污秽之地，又是12回风月宝鉴关于对欲望惩罚的放大影：在73回中，我们看到大观园先发生婆子聚赌及遭罪之事（探春告诉贾母，刑罚之事如同凤姐当初协理宁府），后又有傻大姐发现春宫香囊（也拟告诉贾母），而遇到邢夫人的情节，其中有很多与贾母“偏心”有关的嫡庶之争与婆子问题。可见大观园，一方面恍然为五柳先生所记之桃花源，另一方面却暗流汹涌着污秽与淫乱，而最终面对一种“极致的美丽不能持久”（犹如“兼美”的可卿）的悲剧下场。此外，小说也把整个大观园文式中，灌注在刘姥姥的大观园画中，后来为该画添上小说中的众女子，让“画”空间与“大观园”空间两相重叠，似乎在提醒我们，《红楼梦》是一个由作者虚构而成的虚幻小说艺术世界，首先必须先画出大观园之空间，再加上各个人物，敷演出一段真中有假、无中生有的传奇故事。

我们还注意到小说中出现了“真真国”，以及《红楼梦》中大观园里众多外国器物意象的设计——真真国是大观园和太虚幻境的外国投影。真真国，所谓真之又真，犹如空其空（因为《红楼梦》本来就是一个异于世俗，但又极真实的故事），又如《西游记》的西天取经的带虚幻色彩的极乐世界，是对“真”“假”对调的最大反讽，并且为《红楼梦》又注入另一层浪漫的“传奇意识”。

最后，不同《红楼梦》的版本，如脂砚斋指出《红楼梦》曾有《风月宝鉴》的早期版本（重点在道德劝诫和戒淫界色的志趣上），而后来又有多次的重写修订，这些《石头记》、《红楼梦》不同的版本都构成《红楼梦》中最广义的空间互涉。

三 大章法、互涉和对应的情节与纹理

这一节里，我将就小说中的章法和纹理，以及其中种种互涉的对应情节之影文性关系，举例加以简单说明。

我们曾经指出，《红楼梦》以真假二脉贯穿全书，而落实在整体章法而言，即产生“真-假-假-真”的结构，从石头记故事开始，小说就似乎进入了假的世界。此外，我们也看到了小说具有一个聚散的结构，并似乎以 54-55 回为“盛衰”之界。其中，按照周汝昌假设，《红楼梦》有 108 回，并以每九回为一单位¹³³；而浦安迪则认为《红楼梦》具有每十回一单元的结构，并指出小说的前 20 回结构相似于《金瓶梅》，前 20 回为聚集宝、黛、钗奇缘的头绪，而且同样在 16-18 回写花园的建设。其中每 9 或 10 回的中间第 5 回，形成一个分界，而每第 9、10 回皆有一总结性的特殊功能情节出现，此外每 3、4 回还形成一个次结构，读者可逢 3、5、7、9 等处去寻找次结构。¹³⁴

对于两位学者的说法，我们的初步考察显示，每 9 回一个单元的说法较为可信，而关于 54 回对折之说，我们找到一个明显的例子，即 31 回晴雯撕扇，77 回为晴雯将死，距离 54 回皆为 23 回；但可能纯属巧合，加上脂本只有 80 回，出现很多不对应的情况，而浦安迪关于 3、4 回一个次结构的说法具有一定的道理。无论如何，小说中众多单元与单元、次单元与此单元等对应、对衬的结构，乃至细致的纹理照应，皆体现一种阴阳补衬美学的机制，并与中国传奇剧次结构对应的情况是一种相同的套式。但从 17、18 回在早期脂本未分，以及小说中写曹雪芹以后设写法，写自己在悼红轩增删五次，订出目录，分出章回的情况来看，章回的设定是一种后期制作，并可能至作者死前都没有完全完成。以下是我们考察的其它发现：

¹³³ 周汝昌《红楼梦与中华文化》，页 194。

首先，就《红楼梦》前 80 回，**每 9 回形成一个大段落，每一个 9 回皆代表一个关键情节或次题旨**。大致而言，回 9 写群童闹学，揭示男性子孙不肖不能撑起贾府之旨；回 18 是大观园之建设完毕，是第一次大观园在宝玉眼里被描写，体现宝玉与黛玉、钗之情幻之正式开始；回 27 是宝玉见黛玉葬花并写《葬花词》（伤春），表现小说中众女儿中将凋零的命运，以及宝玉对此之感动；回 36 写宝玉因见龄官痴心贾蔷，深悟人生情缘，各有分定的道理。这时正好也是刘姥姥二入，即第二次全面关于大观园的描写。回 45 钗黛结金兰，乃钗黛合一之兆，黛玉写《秋窗风雨夕》，并见宝玉之“蓑衣”相、54 回则写贾母批评才子佳人故事，暗示宝黛爱情的悲剧，同时“散”的哀音开始、63 回是饯花神，其实正是宝玉的生日，以及 72 回则是写小抄家之时，凤姐梦贾府将败之兆，以及贾琏与熙凤不和的伏线。可见，每一个 9 回都有一个关于宝玉、黛玉或熙凤情悟或沉迷于权欲的重要情节。

再次，**每九回中间回目也有一重要的情节转折**，如回 5 之宝玉入太虚幻境、回 14 之宝玉遇北静王和林如海死（促黛玉之孤）、回 23 之黛玉与宝玉共读《西厢记》和听《牡丹亭》曲、回 32 写金钏之死、回 41 为刘姥姥进入大观园之怡红院、回 50 为红梅与雪（加上宝玉和宝琴之双艳图）的意象（是宝玉最后的景象）出现、回 59 写婆子鱼眼珠之事，是贾府中与婆子争端相关的叙述的正式开始、回 68 是熙凤收尤二姐入园、回 77 则是宝玉探望将死的晴雯。这些重要情节转折说明了小说具有每 4、5 回一个次单元的结构章法。

此外，从这些重要情节过渡中，我们也发现小说具有**不同的分题旨或次题旨的更替呈递**。例如：前 9 回见作者埋线，回 3 为宝黛恋之开始、回 4 则是通过四大家族写贾府的盛衰之始、回 5 是宝玉历情幻（包括淫）的开始、回 6 写刘姥姥一入，开熙凤齐家之线、回 8 分别写众女子像，以及通过焦大写贾府之淫乱、回 8 写宝黛钗的姻缘、回 9 总贾府不肖子孙以及宝玉、秦钟之情幻。铺完线后，回 9-14、15 写凤姐之才及其历权欲之幻（包括贾瑞、可卿、秦钟之陆续亡故）、回 15-18 渐入宝玉之大观园情幻、回 19-23 为宝玉经历禅悟之情幻，以及黛玉经历《西厢》和《牡丹亭》情幻、回 24-27 则是黛玉诉衷情的问题（中间 25 回有宝玉、熙凤逢五鬼历劫之劫）、回 28-32 是宝玉与丫环如袭人、晴雯的情谊，最终以 32 回金钏的死

¹³⁴ 浦安迪《小说叙事学》，页 71。

结。33回是宝玉遭打，回33-36是宝玉与玉钏和龄官等的关系，最终以宝玉悟人生情缘，各有分定而结、回37-42为大观园做诗之乐事转到刘姥姥二入贾府的诙谐，由雅而俗、回43-45为钗黛合一、回46-51为俗事转为雅事（包括鸳鸯被家珍垂涎、柳湘莲打薛蟠，接香菱学诗、咏梅等）、回51-54写晴雯而以贾母评才子佳人小说而结、回55-59写探春理园，而回59-63从婆子、熙凤之不快事渐写至宝玉之生日等韵事等等。由此，我们可以察觉小说经历一个个关于宝玉、袭凤、黛玉、雅俗的次题旨过渡。

另外，《红楼梦》也把情节置于春夏秋冬的大章法中，其中交织以**冷热与悲喜的结构**。这和中国的宇宙观和文学观中强调宇宙、四季与人心情等等的相关联系有关，体现了天人合一的哲学美学观，所谓阳尽了就成阴，阴尽了就成阳（31回）。二知道人就说：

小说家之结构，大抵有悲而欢，由离而合，引人入胜。《红楼梦》则由欢而悲也，由合而离也。¹³⁵

例如在小说中我们看到小说家把情节置于三个主要春夏秋冬的大章法（代表三春），里头正以冷热、悲喜等交织：

回1：炎夏永昼，不觉朦胧睡去，梦见一僧一道（正携石而来），石头下凡之日（即贾宝玉生日）4月26日（夏→中秋→元宵）等；

回2：残冬；回3：残冬；

回4-5：春（贾雨村上任；梅花开，太虚幻境）；

回6-10：冬、回11：秋冬（说冬至）、回12-13：冬；

回14-22：初春（元宵将至、大正月）、回23-27：春（2月22日、包含海棠花、春困、芒种节2月27日宝玉生日等情节）；

回27-36：夏（31回：端午节；35回-五月）；

¹³⁵王志良主编《红楼梦评论选》（上），页69。

回 37-46: 秋 (梧桐; 桂花、菊花、42 回: 8 月 25 日; 43 回: 9 月初 2、44 回: 并蒂秋蕙; 回 45: 秋窗风雨夕);

回 68-69: 冬 (69 回: 腊月 12 日);

70-81 回: 第三个春天 (其中回 70: 初春、仲春、暮春: 开桃花社;

回 71-80: 秋[8 月初 3: 贾母生日; 回 76: 中秋; 77 回: 赏桂花; 78 回: 芙蓉; 79 回: 秋风冷+池塘)。

其中如 72 回的中秋本是喜, 却见悲, 而对应 18 回之喜 (喜中见悲), 是一种中秋对应元宵的结构。可见, 小说情节置于春夏秋冬的章法里, 将把《红楼梦》的聚散离合与各个节庆的冷热悲喜结合起来, 并与小说整体的反讽寓意相联系。

再来, 从小说内部结构来看, **叙述重复而之间交涉形成千里伏脉, 并以密缝之势构成小说前一章与后一章、前一段叙述文与后一段叙述文的纹理。**

现举“宝玉被打”和“小抄家”的例子加以解说。进谗言和关于贾府不好的征兆的情节反复出现, 比较令人印象深刻的是贾环向贾政进言, 说宝玉要迷奸金钊儿, 并导致她坠井自尽; 最终的结果是宝玉在第 25 回遭笞刑。在小说中, 故事也暗示袭人可能曾数次向宝玉之母王氏进谗言, 最后导致晴雯和司棋被逐。

在 73 回时, 贾环的母亲——赵姨娘也向贾政进谗言, 说宝玉坏话。此外, 关于贾府衰败、不好的征兆的消息, 接二连三也透露出来, 例如 73 回, 由探春向贾母报告, 因熙凤身子不好, 近来院子里开赌局, 而且还有争斗相打之事, 并由贾母之口暗示将有盗窃之事, 并且马上应验在迎春身上, 这些婆子还恶人先告状。此外, 当初晴雯得罪李嬷嬷, 责坠儿 (宝玉小丫环) 偷鸳鸯首饰, 今司棋也帮迎春说婆子媳妇偷典当首饰事, 二丫头最终皆被逐。在小抄家情节中, 迎春的柔弱性格无若如宝玉, 73 回黛玉说探春若使是个男人, 如何裁制上下若许人, 偏又一人进来, 74 回方揭露, 俨然就是宝玉。而 74 回方知是对影, 而宝玉那里也象迎春那里, 有柳家开赌, 而凤姐要治其罪, 央晴雯、金星玻璃, 而往迎春处去, 约同迎春求情。此外, 贾母与凤姐皆后力不续, 凤姐在陪抄家后, 晚间下面淋血不止。

而 73 回偷窃之事牵扯庶出之事，这些往往都与庶出之怨连接在一起，探春的奶妈聚赌为贾母所罚，自伤了庶出探春的面子，而在迎春那里，其奶母也偷了其首饰累丝金凤（中秋要戴的）去典当银子。由聚赌引而为典当，也让读者观感改变，贾府实真入不敷出，凤姐也只好典当贾母之物，换得 1 千两，今又需 200 两，以作中秋之用，鸳鸯帮忙，取了一箱，可见实贾母知情（73 回），由此得知凤姐和贾母命运相连，且贾府败家之兆日显。邢夫人的陪房王善宝家的把香囊送至王夫人处，王善宝家的向王夫人进谗晴雯，终引出 74 回的“小抄家”（并由凤姐视角和观点写出），而我们获知甄家也曾自己小抄家，而今果然真抄了。

另一个有趣的情节模式重复在 70 与 76 回。戚本/蒙本《红楼梦》70 回回后总评说：

文与雪天联诗篇，一样机轴两机笔墨。前文以联句起，以灯谜结，以作画为中间横风吹断，此文以填词起，以风筝结，以写字为中间横风吹断，是一样机轴；前文叙联句详，此文叙填词略，是两样笔墨，前文之叙作画略，此文之叙写字详，是两样笔墨。前文叙灯谜，叙猜灯谜，此文叙风筝，叙放风筝，是一样机轴；前文叙七律在联句后，此文叙古歌在填词前，是两样笔墨。前文叙黛玉替宝玉写诗，此文叙宝玉替探春续词，是一样机轴，前文赋诗后有一首诗，此文填词前有一首词，是两样笔墨。噫！参伍之变，错综其数，此固难为粗心这道也！

这里，第 70 回中，我们看到《海棠诗社》改成“桃花诗社”，黛玉作（骗宝玉为宝琴所作）《桃花行》一篇。中间先是史湘云填《如梦令》，众人续填词，又出宝玉写字之情节，黛玉等帮忙，有钟王小楷，后有风筝飞来，最后都断线，伏贾府命运。而到第 76 回，中秋黛玉湘云谈及“凹晶馆”，原来也是黛玉所作，二人又联诗，湘云出“寒塘渡鹤影”，黛玉则出“冷月葬花魂”，后来妙玉出现。两回一样机轴，却是两种笔墨。以上两情节模式反复重复，并一段牵连带出另一段，体现小说的内部纹理。

最后，**场景和场景的接合，作者也缝合得妙，如同闲笔。**例如在第 7 回宝玉熙凤本要送秦钟回，途中遇见喝醉焦大，原文这样写道：

一时凤姐尤氏又打发人来问宝玉：“要吃什么，外面有，只管要去。”宝玉只答应着，也无心在饮食上，只问秦钟近日家务等事……吃毕晚饭，因天黑了，尤氏说：“先派两个小子送了这秦相公家去。”媳妇们传出去半日，秦钟告辞起身。尤氏问：“派了谁送去？”媳妇们回说：“外头派了焦大，谁知焦大醉了，又骂呢。”尤氏、秦氏都说道：“偏又派他作什么！放着这些小子们，那一个派不得？偏要惹他去。”……

作者似在有意无意间，从一个文式过渡到另一个文式，体现出前一刻焦点还在宝玉、秦钟之关系上，下一刻即转到焦大醉骂，前面是后文为前文之影文（附属），后则主宾对调，而产生了影文关系，而前面我们所读到的秦钟和宝玉的男性友谊，到焦大抖出的宁府丑事，将联合构成读者对贾府的影响。

又如前引 73 回赵姨娘房中丫环鹊儿，到宝玉房里密报姨娘向贾政进言事，在之前已实已埋好伏线，但是作者刻意隐瞒讯息：

话说那赵姨娘和贾政说话，忽听外面一声响，不知何物。忙问时，原来是外间窗屉不曾扣好，塌了屈戍了吊下来。赵姨娘骂了丫头几句，自己带领丫鬟上好，方进来打发贾政安歇。不在话下。

却说怡红院中宝玉正才睡下，丫鬟们正欲各散安歇，忽听有人击院门。老婆子开了门，见是赵姨娘房内的丫鬟名唤小鹊的。问他什么事，小鹊不答，直往房内来找宝玉。【庚辰双行夹批：奇，从未见此婢也。】只见宝玉才睡下，晴雯等犹在床边坐着，大家顽笑，见他来了，都问：“什么事，这时候又跑了来作什么？”【庚辰双行夹批：又是补出前文矣，非只张一回也。】小鹊笑向宝玉道：“我来告诉你一个信儿。方才我们奶奶这般如此在老爷前说了。你仔细明儿老爷问你话。”说着回身就去了。袭人命留他吃茶，因怕关门，遂一直去了…… (73 回)

其实作者在之前 72 回末就交代赵姨娘正和贾政说话，但外头突发一声巨响，原来窗屉未扣好，赵姨娘便骂了丫头：

……且说彩霞因前日出去，等父母择人，心中虽是与贾环有旧，尚未作准。今日又见旺儿每每来求亲，早闻得旺儿之子酗酒赌博，而且容颜丑陋，一技不知，自此心中越发懊恼。生恐旺儿仗凤姐之势，一时作成，终身为患，不免心中急躁。遂至晚间悄命他妹子小霞【庚辰双行夹批：霞大小，奇奇怪怪之文，更觉有趣。】进二门来找赵姨娘，问了端的。赵姨娘素日深与彩霞契合，巴不得与了贾环，方有个膀臂，不承望王夫人又放了出去。每唆贾环去讨，一则贾环羞口难开，二则贾环也不大甚在意，不过是个丫头，他去了，将来自然还有，【庚辰双行夹批：这是世人之情，亦是丈夫之情。】遂迁延住不说，意思便丢开。无奈赵姨娘又不舍，又见他妹子来问，是晚得空，便先求了贾政。【庚辰双行夹批：这是世人想不到之文，却是大家必有之事。】贾政因说道：“且忙什么，等他们再念一二年书再放人不迟。我已经看中了两个丫头，一个与宝玉，一个给环儿。只是年纪还小，又怕他们误了书，所以再等一二年。”【庚辰双行夹批：妙文，又写出贾老儿女之情。细思一部书总不写贾老，则不若文，然不如此写，则又非贾老。】赵姨娘道：“宝玉已有了二年了，老爷还不知道？”贾政听了忙问道：“谁给的？”赵姨娘方欲说话，只听外面一声响，不知何物，大家吃了一惊不小。要知端的，且听下回分解。（72回）

这里作者不细说二人谈论何事，似乎闲笔写来，而丫头名字也不写出，似无关重要，待后来写鹊儿报讯，方知前段用心之巧。

以上我们看到了小说中种种虚文本间的影文性。这些影与影的关系，当又以一影为另一之影，而且随着小说叙述的进行，其主宾形影关系还可对调。这说明了《红楼梦》内里是如何以影文性来结构奇文小说文体的结构章法与纹理。当然，结构之复杂与多层次，也同时说明了解读小说寓意时，你我将听到的是一首意蕴深远的多重奏。

第五章

结语：影文系统与《红楼梦》的小说美学和寓意

《红楼梦》是一部文人化的小说，正因文人化，作者如造物者般完成了小说中复杂的修辞，而这个繁复的修辞完美了小说奇书体裁，构成了小说的结构章法、构成了小说的作意、构成了小说中的寓意解读，构成了小说中的纹理，乃至种种充满反讽与狡狴之笔意，而这种文人化、这种修辞格，这种寓意的解读方式，这即是我们所谓的“影文性”。

一 影文系统与《红楼梦》的小说美学

在这一节里，作为总结，我们要先从语言这个问题谈起，一部作品具要有很巨大的魅力，又拥有很动人深刻的寓意，恰恰需要作者在文字语言上用力，但用力处又在语言之外，即借文字营造文字之外的寓意。在《红楼梦》，它除了是对人生、自身（作者自身，及小说自身）的反讽，还兼具优美的诗境与凄美的悲剧氛围，因为我们知道无论是小说中的情节、场景，甚至是小说中所设计的人物和意象，皆由语言文字构成，它们在《红楼梦》文本里头形成一段又一段相互关联，而且充满对话性的话语，这些话语形成上下文，处处渗透着内互文与外互文的言外寓意，也就是我们所称的“影文性”性。但是，这里所要谈的语言问题，也许应该是一个更纯粹的语言问题，语言之于小说中，之于明清奇文章回小说，之于文学著作中，自有其独特的风味而区别于日常生活的语言。即使它显得是如此“写实”，即使文中所构设的经验性语言经常会迷惑我们，让我们误以为它们与日常用语无异，这也是一种修辞建造出来的幻像。为了区别，在最极端的文学体裁里，例如诗歌和寓言，我们独有诗化的语句、需要读者去推敲寓意的风格、强烈的反讽文辞，或某种具有道德或宗教教化意识的语言，形成最为显著的文体特征。而在文人小说里，为了高扬小说的文学性，文人们似乎也可以用诗句和谏语样式的语言来写小说，但与此同时，在突破文体上“雅”、“俗”之争、“正”、“奇”之别的困扰当儿，小说的特性实际上被取消了。至少，我们在《红楼梦》中看到了作者在这方面的隐忧，这是一种文字审美风格的拔河。

对于一般读者言，《红楼梦》最明显的语言风格，恰恰是其诗化的倾向，它形成了一种优美的格调，完成了另一种小说的书面语。从“言、象、意”的思考逻辑言，语言文字，包括其风格，是小说中最落实读者眼前直观的小说建筑材料，而接下来，我们要思考的是小说中建筑思想，用王安忆的话来看，与一般流行的看法相左，前面关于语言的讨论是“务实”的，而这里谈思想的是“务虚”的¹³⁶，我们知道，小说中的心灵世界和外界的现实世界是有互涉关系的，而对于一个小说家而言，使用怎样的思想建筑材料固然重要，怎样使用却是更为重要的。换句话说，在《红楼梦》这样一部小说中，内部涉及现实世界，以及现实中的某类思想，是重要的，但如果我们也把这个现实，以及这个现实世界的思想看成一更为抽象的社会和意识文本，那对这个文本与书中的文本所产生文本互涉关系的解读，是阐释《红楼梦》旨趣更为重要的关键所在。

二 影文系统与《红楼梦》的小说寓意

小说的寓意，包括其所涉及题材的问题，以及，更为重要的，如何去处理题材，而后者又与小说追求言外之意的美学价值相关。自然，怎样的题材，影响处理题材的方式，而这种东西加起来，从一个更学术的角度来看，就是一个文体的问题。《红楼梦》处理了记忆重构的矛盾、父子母子亲子的人伦情感关系、贵族男人与女人（包括丫头、不同家族之淫色）、同性恋、园林诗化生活与建功立业的矛盾，社会规范与个性的冲突、不同人生哲学的较力、齐家和男女才能的问题、理想爱情、与下人关系亲疏、人生美好与悲剧性（死亡）等等凄美性质的多重课题等，其中还有女性主义的内容，《红楼梦》引导我们去思考女性的价值，王熙凤其实非常反讽，因为其女性的价值，是一种建立于附属于男人位置形象上的价值，而贾宝玉当然更为反讽，但我们注意到的是，作者背后对此是充满肯定的目光的，而且，这是一个假语村言敷衍成的寓言。当然，《红楼梦》也彰扬了黛玉、宝钗、湘云等很多很多的女性，她们有诗才，也体现了各种哲学的生命追求与境界，她们都是一群充满风采的女性，尽管，作者对此是有其反省的，因为在人生中，人们往往会走到自己性格的反面去，成也于此，败也于此，象黛玉的情情，柔情似水，但也因此过于执着，而耗尽了自己的青春与生命。

¹³⁶王安忆《心灵世界——王安忆小说讲稿》（上海：复旦大学出版社，1997年），页320。

《红楼梦》中，我们也看到了不同的人 and 事件代表不同的阵营，象女性世界、男性世界、婆子的世界，这种种的世界，其中的叙述，乃至他们在小说中体现的审美风格，在一个又一个联缀相关的寓言里，我们感受了其中的寓意，我们开始思考，并与自身的世界加以比照。其中有很多种格调的反讽，我们可以想象作者，面对那个时代、面对那个文统，其实是有很深的反思的，而且都指向人、人性、坏的、好的，连自身、自身的价值、也是一种反省的对象，然而这种反省却又有很深的感性成分，体现为一种很诗性、唯美的情，其中有细腻委婉的情，也有无私的大情，然而作者又矛盾了，因为情与真理有矛盾，一方面真情可以凌驾于真理上面，而使人变得很纯真、很体贴，一往情深，但就情方面，就有博爱和专爱的矛盾，也有多情、滥情和肉淫的矛盾，此外情又有其脆弱与局限，另一方面，自一层更深的理性深思，要达到“空”，要破“幻”，情本身有其无常与虚幻性，警幻以外还要以幻破幻，建立一种超越“色悟空”的“情悟空”，带来一种更深沉、更有洞悉世情意味的光辉。

小说应该不应该抒发感情，甚或是抒发个人最私有的情感呢？其实，情感是一种韵致，实在文字和形象以外，像一抹飞白，这不只是个如何的问题，因为“情”本身也是题材，在小说中它最后会体现为一种情调、一种审美氛围——它有时是小说安排章法的旨趣、行文风格的风味、题材复杂思想背后的隐忧自恋与情意结，有时又是体现为人文气质。然而，在《红楼梦》中，还有一种对此反讽性的反思，就是刘姥姥、蒋玉菡、落魄后甄士隐的世俗世界，它可以是更真实的，但你必须放弃你原有坚信的审美价值。《红楼梦》作者要表达的，我以为是一种很不固定性的情感，是一种他洞悉世情，而得到的一种多元的心理经验。或者正如王国维所说，有越丰富的现实世界经验，材料就越变化，《红楼梦》作者首先必须是一位具有理性诗人眼光的小说寓言家，但另一方面，却又得以赤子之心，来证明其纯真的心理经验，应该凌驾于现实世界的经验，而使小说中事故圆滑的复杂性与其纯真的感性，共成了小说中最大的吊诡和反讽。在中国人的哲学里，情之“普遍化”为性，但情也是欲望，孟荀看法就不同，孟子把情视为一种仁爱，能够滋润天地万物，荀子则视之作为一种欲望，需要讲究一种“度”，过则淫，淫则导致恶果。到了宋明新儒学，知识分子开始讲究心学，还有理学，明清后来又有崇尚真、追求真情的思潮，然而他们的世界观依然面对世俗化的道德架构，以及更深刻的佛道哲学与智慧的挑

战——因为欲也可以看成是色或者一种执著，你或者把它净化为空，又或者无之以为道。在贾宝玉和石头身上，我们正看到了上述人生态度选择的矛盾。或者因为作者与创作主体太接近，他于是刻意让所创作的小说与现实世界保持一段距离，这是一种客观化的效果，以确保其以文学面貌独立存在，而其视角（我们说的作为影子的视角与观点）则具有不适应、不妥协于社会常态和既定的规范的边缘性。如此一来，作者可以借一个个的人物，以间接的影文性体系，压抑和回避很深很深的情感，展现出一个哲学的样子的同时，让人更深刻地体会出小说中自己最原始、最真实的情感和面目。

主要参考文献

中文资料

小说/戏剧原著

[清]曹雪芹《脂砚斋重评石头记（甲戌校本）》（邓遂夫校订），北京：作家出版社，2001年1月。

[清]曹雪芹著；脂砚斋评《红楼梦》（以庚辰本为底本，附脂批），北京：北京燕山出版社，2000年。

[清]曹雪芹、高鹗《红楼梦》上、中、下（以庚辰本为底本），北京：人民文学出版社，2000年。

[清]曹雪芹、高鹗《红楼梦》（俞平伯校。启功注）（以戚本为底本），北京：人民文学出版社，2000年。

[清]曹雪芹、高鹗《红楼梦》（以程甲本为本），北京：北京师范大学出版社，1995年。

[元]王实甫《西厢记》，北京：中国青年出版社，2003年。

吴佩鸿辑《中国四大古典名剧》（《西厢记》、《牡丹亭》、《桃花扇》及《长生殿》），成都：巴蜀书社，1998年。

《红楼梦》研究专著

一粟编《古典文学研究资料彙编：红楼梦卷》（一、二册），北京：中华书局，1965年。

王志良主编《红楼梦评论选》（上、下），北京：中国社会科学出版社，1998年。

王国维《红楼梦评论》，台北：天华出版事业股份有限公司，1977年。

王彬《红楼梦叙事》，北京：中国工人出版社，1998年。

王佩琴《〈红楼梦〉梦幻世界解析》，台北：文津出版社，1997年。

皮述民《关于“雪芹以小说传诗”》、《对“雪芹以小说传诗”的补充意见》，见《红楼梦考证集》，台湾：联经出版事业公司，1984年。

- 冯精志《大观园之谜》，北京：北京燕出版社，1993年。
- 朱淡文《红楼梦研究》，台北：贯雅文化，1991年。
- 刘铄《红楼梦真相》，北京：华艺出版社，1998年。
- 孙逊《红楼梦探究》，台北：大安出版社，1991年。
- 孙逊《红楼梦脂评初探》，上海：上海古籍出版社，1981年。
- 李欧、周子瑜《梦与醒的匠心——蠡测缕析〈红楼梦〉的写作技法》，成都：巴蜀书社，2002年。
- 李君侠编《红楼梦人物介绍》，台北：台湾商务，1995年。
- 李希凡《红楼梦艺术世界》，北京：文化艺术出版社，1996年。
- 任明华《红楼园林》，济南：山东画报出版社，2004年。
- 许枚芳《红楼梦中梦的解析》，台北：文史哲出版社，1990年。
- 苏衍丽《红楼美食》，济南：山东画报出版社，2004年2月。
- 吴晓南《“钗黛合一”新论》，香港：三联书店，1985年。
- 余英时《红楼梦的两个世界》，台北：联经出版社，1991年；以及上海：上海社会科学院出版社，2002。
- 张世君《〈红楼梦〉的空间叙事》，北京：中国社会科学出版社，1999年。
- 张庆善编《红楼梦与金瓶梅的关系》，沈阳：辽宁出版社，1997年。
- 张庆善、刘永良《漫说红楼》，北京：人民文学出版社，2000年。
- 张海英《红楼梦作者对我说：穿越时空的对话》，上海：上海人民出版社，2003年。
- 张爱玲《红楼梦魇》，上海：上海古籍出版社，1996年。
- 张锦池、邹进先，《中外学者论红楼——哈尔滨国际红楼梦研究会论文选》，黑龙江：北方文艺出版社，1989。
- 陈美玲《红楼梦中的宁国府》，台北：文津出版社，1999年。
- 胡文彬《冷眼看红楼》，北京：中国书店，2001年7月。胡文彬、周雷（编）《台湾红学论文选》，天津：百花文艺出版社，1981年。
- 胡文彬、周雷（编）《台湾红学论文选》，天津：白花出版社，1981年。

- 胡文彬、周雷（编）《海外红学论集》，上海：上海古籍出版社，1982。
- 胡文彬、周雷（编）《中外学者论红楼：哈尔滨国际红楼梦研究会论文选》，哈尔滨：北方文艺出版社，1986年。
- 胡适《胡适文存》，台北：远东图书公司，1953年。
- 胡适《胡适红楼梦研究论述全编》，上海：上海古籍出版社，1988年。
- 周中明《红楼梦的语言艺术》，台北：贯雅文化，1989年。
- 周汝昌《红楼小讲》，香港：中华书局，2002年/北京：北京出版社，2003年。
- 周汝昌《红楼夺目红》，北京：作家出版社，2003年9月。
- 周汝昌《红楼艺术》，北京：人民文学出版社，1995年。
- 周汝昌《红楼梦新证》（上、下），北京：人民文学出版社，1976年。
- 周汝昌、周伦苓《红楼梦与中华文化》，北京：工人出版社，1989年。
- 赵冈、陈钟毅《红楼梦研究新编》，台湾：联经出版事业公司，1975年。
- 俞平伯《红楼梦研究》，台北：里仁书局，1997年。
- [美]浦安迪编译《红楼梦批语偏全》，北京：北京大学出版社，2003年。
- 黄妙音《论〈红楼梦〉中的梦》，新加坡：新加坡国立大学中文系，1992年。
- 梅新林《红楼梦哲学精神——石头的生命循环与悲剧指归》，学林出版社，1995年。
- 詹丹《〈红楼梦〉与古代小说研究》，上海：华东大学出版社，2003年。
- 詹丹《红楼情榜》，济南：山东书画出版社，2004年6月。
- [美]裔锦声《红楼梦：爱的寓言》，北京：北京大学出版社，2000年。
- 墨人《红楼梦的写作技巧》，北京：中国文联公司，1993年。
- 薛海燕《红楼梦：一个诗性的文本》，北京：中国社会科学出版社，2003年。

期刊或单篇论文

- 卜键《是谁偷换了搜检的主题——关于“抄检大观园”的思考》，见《红楼梦学刊》2003年辑2，页79-101。
- 王平《〈红楼梦〉〈金瓶梅〉色空观念之比较》，见《红楼梦学刊》1996年辑2，

页 78-90。

王平《论〈红楼梦〉的叙事修辞》，见《红楼梦学刊》2000 年辑 2，页 179-193。

王平《论〈红楼梦〉的叙述者》，见《红楼梦学刊》1998 年辑 3，页 148-163。

王冉冉《〈红楼梦〉中以“情”为媒介的“真假”论》，见《红楼梦学刊》2000 年辑 1，页 274-286。

王润华《论红楼梦中谜语诗的现代诗结构》，见《大陆杂志》第 90 卷第二期，1995 年 2 月 15 日。

王富鹏《一种特殊的性格类型——论贾宝玉的双星华性格特征》，见《红楼梦学刊》1999 年辑 2，页 91-100。

[美]王靖宁《〈红楼梦〉反复描述的技巧》，见《中外学者论红楼》，北方文艺出版社，页 338-350。

王鼎《〈红楼梦〉的生命境界与生命主题》，见《红楼梦学刊》1999 年辑 3，页 299-314。

石昌渝《春秋笔法与〈红楼梦〉的叙事方略》，见《红楼梦学刊》2004 年辑 1，页 142-158。

叶嘉莹《从王国维〈红楼梦评论〉之得失谈到〈红楼梦〉之文学成就及宝玉之感情心态》，见胡文彬等编《海外红学论集》，上海古籍出版社，页 137-163。

白盾《花袭人辨》，见《红楼梦学刊》2003 年辑 1，页 61-78。

皮述民《释“肇衅开端实在宁”》，见《中外论者论红楼》，北方文艺出版社，页 228-242。

皮述民《脂砚斋与〈红楼梦〉的关系》，见胡文彬等编《海外红学论集》，上海古籍出版社，页 294-307。

过常宝、郭英德《情的探险：葱汤显祖到曹雪芹》，见《红楼梦学刊》1997 年辑 1，页 102-118。

朱萍《孤独中的得与失——林黛玉形象小议》，见《红楼梦学刊》1991 年辑 1，页 328-332。

朱彤《蕴深曲之致，出难写之境——〈红楼梦〉诗歌艺术断想》，见《中外学者论

红楼》，北方文艺出版社，页 376-393。

朱学群《迷失在成年社会门槛之前的贾宝玉——对于〈红楼梦〉的一个“主题学”和“文体学”的研究》，见《红楼梦学刊》1991年辑1，页 47-65。

[日]合山究《〈红楼梦〉与花》，见《红楼梦学刊》1991年辑2，页 104-135。

刘上生《论〈红楼梦〉的两个叙事起点》，见《红楼梦学刊》1999年辑2，页 147-165。

刘竞《超越的幻灭——从“宝玉三友”看曹雪芹的人生思考》，见《红楼梦学刊》2002年辑2，页 100-110。

[台]江宝钗《论〈红楼梦〉的真假结构所显示的意义》，见《红楼梦学刊》1996年辑2，页 118-130。

许并生《〈红楼梦〉与戏曲结构》，见《红楼梦学刊》1991年辑1，页 83-90。

那宗训《吴玉峰和孔梅溪》，见胡文彬等编《海外红学论集》，上海古籍出版社，页 325-339。

杜永道《构建〈红楼梦〉的对照意识》，见《红楼梦学刊》1991年辑3，143-151。

杜景华《〈红楼梦〉人物生辰补谈》，见《红楼梦学刊》1995年辑3，页 193-194。

李小菊《跌宕生姿，意蕴无穷——〈红楼梦开头艺术研究〉》，见《红楼梦学刊》2002年辑2，页 337-198。

李希凡《梨香院的离魂——十二小优伶的悲剧命运》，见《红楼梦学刊》2003年辑2，页 42-60。

李庆信《从说书人叙事到叙述人叙事的转化——论〈红楼梦〉对传统叙述方式的突破》，见《红楼梦学刊》2002年辑2，页 3-35。

李庆信《〈红楼梦〉前五回中的亚神话建构及其艺术表现功能》，见《红楼梦学刊》1992年辑3，页 19-42。

李庆信《〈红楼梦〉叙事的诗化倾向》，见《红楼梦学刊》1993年第3期。

李舜华《冷眼窥处：〈红楼梦〉叙述视角的寓意化》，见《红楼梦学刊》1999年辑3，页 315-327。

杨光汉《两次红学革命的思考》，见《中外学者论红楼》，北方文艺出版社，页860。

吴新雷《论林黛玉形象的美学境界及其文学渊源》，见《中外学者论红楼》，北方文艺出版社，页303-319。

余英时《近代红学的发展与红学革命》，见胡文彬等编《海外红学论集》，上海古籍出版社，页10-30。

余英时《“眼前无路想回头”——再论〈红楼梦〉的两个世界兼答赵冈兄》，见胡文彬等编《海外红学论集》，上海古籍出版社，页66-116。

邹自振《〈玉茗堂四梦〉与〈红楼梦〉》，见《红楼梦学刊》1994年辑2，页246-255。

宋子俊《大旨·本旨·主旨——论〈红楼梦〉究竟是怎样的一部小说》，见《红楼梦学刊》1995年辑3，页179-191。

宋洪《怡红院的四大丫鬟》上、下，见《红楼梦学刊》1998年辑3，页5-38，及1998年辑4，页4-42。

沈治军《从会芳园到大观园》，见《红楼梦学刊》2001年辑4，页234-252。

陈清俊《盛唐“伤春”与“悲秋”诗的主题探讨》，见台湾《国文学报》第23期，1994年6月。

陈维昭《彷徨于“色”与“空”之间——论〈红楼梦〉的存在体验》，见《红楼梦学刊》，页27-46。

陈维昭《红楼梦·脂砚斋·中国文章学》，见《红楼梦学刊》2001年辑4，页217-233。

邱瑰华《“大旨谈情”蠡测》，见《红楼梦学刊》2000年辑2，页169-177。

张文珍《宝玉的人性内涵及启蒙思想意义》，见《红楼梦学刊》2000年辑3，页309-319。

张欣伯《〈石头记〉的真假结构》，见《红楼梦学刊》1991年辑3，页135-139。

林方直《〈红楼梦〉的实境与借境》，见《红楼梦研究集刊》第六辑，页103-243。

罗盘《论〈红楼梦〉的写作技巧》，见《台湾鸿学论文选》，天津：白花出版社，1981年，页174-199。

罗盘《论〈红楼梦〉的高潮》见《台湾鸿学论文选》，天津：白花出版社，1981年，页200-233。

周汝昌《曹雪芹独特的结构学》，见《中外学者论红楼》，北方文艺出版社，页259-271。

周建渝《“色诱”：重读〈白娘子涌镇雷峰塔〉》，见二十一世纪双月刊第62期，2002年12月。

周思源《论〈红楼梦〉的象征主义》，见《红楼梦学刊》1997年辑1，页72-85。

[澳]金宋平《〈红楼梦〉第五回的时间与动力结构》，见《红楼梦学刊》1998年辑2，页78-82。

郑铁生《〈红楼梦〉脂评的虚实结构思想》，见《红楼梦学刊》1991年辑1，页225-326。

孟兆臣《文人小说与〈红楼梦〉》，见《红楼梦学刊》2000年辑2，页159-167。

赵冈《“假作真时真亦假”——〈红楼梦〉的两个世界》，见胡文彬等编《海外红学论集》，上海古籍出版社，页56-65。

赵建忠《二十世纪外来思潮的涌入与〈红楼梦〉研究学术空间的拓展》，见《红楼梦学刊》2003年辑4，页111-125。

赵真《从九天玄女到警幻仙姑》，见《红楼梦学刊》1991年辑1，页333-337。

钟扬《〈红楼梦〉：从深得到超越〈金瓶〉壶奥》，见《红楼梦学刊》1999年辑2，页227-240。

愈大纲《〈红楼梦〉中的戏剧史料》，见《台湾鸿学论文选》，天津：白花出版社，1981年，页119-159。

饶道庆《重估〈红楼梦〉泛爱思想的价值》，见《红楼梦学刊》2004年辑1，页169-192。

姜志军《论〈红楼梦〉诗词对优秀传统文化的吸纳》，见《红楼梦学刊》2001年辑4，页174-182。

聂石樵《〈红楼梦〉和古代文学的关系》，见《红楼梦研究集刊》第六辑，页205—220。

梅廷芳《〈红楼梦〉的成熟过程考》，见《中外学者论红楼》，北方文艺出版社，页524—545。

夏志清《〈红楼梦〉里爱与怜悯》，见《海外红学论集》，上海：上海古籍出版社，1982，页127—136。

[美]高庆盈《解读“太虚幻境”》见《红楼梦学刊》1991年辑3，页310—320。

[美]高辛勇《从文际关系看红楼梦》，见《红楼梦研究集刊》第十四辑，及《中外学者论红楼》，北方文艺出版社，页320—337。

高恒文《论〈传奇〉与〈红楼梦〉的叙述艺术》，见《红楼梦学刊》1999年1辑，页197—207。

萧驰《从‘才子佳人’到〈红楼梦〉：文人小说与抒情诗传统的一段情结》，见《汉学研究》14卷第1期，1996年6月，页1—30。

[美]浦安迪《晚清儒教与张新之批本〈红楼梦〉》，见《中外学者论红楼梦》，北方文艺出版社，页833。

黄葆芳《大观园的布置》，见胡文彬等编《海外红学论集》，上海古籍出版社，页468—482。

曹立波《风流名士，尽显才情——略论〈红楼梦〉的创作动机》，见《红楼梦学刊》2000年辑3，页322—330。

曹涛《试论〈红楼梦〉的结构艺术》，见《红楼梦学刊》1998年辑3，页164—175。

梅新林《〈红楼梦〉——作为“寓言”文本的解读》，见《红楼梦学刊》1999年第1辑，页5—18。

梅新林《〈红楼梦〉神话新解》，见《红楼梦学刊》1992年辑3，页43—65。

梅新林《“旋转舞台”的神奇效应——〈红楼梦〉的宴会描写及其文化涵义》，见《红楼梦学刊》1991年辑1，页5—25。

梅新林、葛永海《〈金瓶梅〉与〈红楼梦〉比较研究述评》，见《红楼梦学刊》

1998年辑3, 页60-77。

唐富龄《梦与醒——三论〈红楼梦〉的悲剧意义》, 见《红楼梦学刊》1997年辑4, 页39-57。

梁归智、王瑞兵《〈红楼梦〉精神结构说》, 见《红楼梦学刊》1999年第1辑, 页31-40。

梁宗之《我猜想〈红楼梦〉的成熟过程》, 见《台湾鸿学论文选》, 天津: 白花出版社, 1981年, 页100-118。

韩军《〈红楼梦〉中顽石补天的象征意义》, 见《红楼梦学刊》2000年辑1, 页295-

[台]傅述先《〈红楼梦〉的虚实相生》, 见《红楼梦学刊》1996年辑2, 页130-137

雷宇辉《论〈红楼梦〉人物年龄错乱问题》, 见《韶关学院学报(社会科学版)》2004年4月, 第25卷第4期, 16-20。

赖振寅《眼泪与冷香丸——黛玉、宝钗原型命意探微》, 见《红楼梦学刊》1999年辑2, 页76-89。

赖振寅《甄真贾假〈红楼梦〉》上, 见《红楼梦学刊》2000年辑3, 页83-97。

裘新江《春风秋月总关情——〈红楼梦〉四季性意象结构论之一》, 见《红楼梦学刊》2003年

潘重规《“冷月葬花魂”与〈西青散记〉》, 见《台湾鸿学论文选》, 天津: 白花出版社, 1981年, 页160-173。

薛海燕《〈红楼梦〉女性观与明清女性文化》, 见《红楼梦学刊》2000年辑2, 页298-308。

文学/小说研究著作(中文/中译本)

卜键《绛树两歌: 中国小说文体与文学精神》, 北京: 中国广播电视出版社, 2000年。

王成军《纪实与纪虚: 中西叙事文学研究》, 南昌: 百花洲文艺出版社, 2003年。

王国维《人间词话》, 台湾: 金枫出版社, 1991年。

- 王安忆《心灵世界——王安忆小说讲稿》，上海：复旦大学出版社，1997年。
- 石昌渝《中国小说源流论》，北京：三联书店，1994年。
- 石昌渝《小说》，北京：人民文学出版社，1994年。
- 布斯,W.C.《小说修辞学》（华明中译），北京：北京大学出版社，1987年。
- 卡勒(Jonathan Culler)《文学理论》（李平译），香港：牛津大学出版社，1998年。
- 叶朗《中国小说美学》，北京：北京大学出版社，1982年。
- 白先勇《第六只手指》，香港：华汉文化事业公司，1988年。
- 向楷《世情小说史》，杭州：浙江古籍出版社，1998年。
- [日]内田道夫编《中国小说世界》（李庆中译），上海：上海古籍出版社，1992年。
- [加]弗莱《批评的剖析》（陈惠等中译），天津：百花文艺出版社，1998年。
- [美]宇文所安《他山的石头记》（田晓菲中译），南京：江苏人民出版社，2002年8月。
- 冯文楼《四大奇书的文本文化学阐释》，北京：中国社会科学出版社，2003年5月。
- 李欧梵《徘徊在现代与后现代之间》，上海：上海三联书店，2001年12月。
- [明]李渔《闲情偶寄》（一）及（二）（孙昌建等编），石家庄：河北教育出版社，2003年10月。
- [美]乔纳森·卡勒《结构主义诗学》（盛宁中译），中国社会科学出版社，1991年。
- 刘小枫《沉重的肉身：现代性伦理的叙事纬语》，香港：牛津大学出版社，1998年。
- 宋柏年主编《中国古典文学在国外》，北京：北京语言学院出版社，1994年。
- 何满子《中国爱情小说的两性关系》，上海：上海书店出版社，1999年。
- [台]张大春《小说稗类》，桂林：广西师范大学出版社，2004年5月。
- 张世君《文学批评方法与实践》，重庆：西南师范大学出版社，1988年。
- 张淑香《抒情传统的省思与探索》，台北：大案出版社，1992年。

- 陈平原《中国小说叙事模式的转变》，北京：北京大学出版社，2003年7月。
- [法]罗兰·巴特《写作的零度》，台北：九大，1991年。
- 周建渝《才子佳人小说研究》，台北：文史哲出版社，1998年。
- 周建渝《传统文学的现代批评》，北京：中国社会科学出版社，2002年8月。
- [法]罗兰·巴特《文之悦》（屠友祥中译，著作原名：Le Plaisir du texte），上海：上海人民出版社，2002年。
- 罗钢《叙事学导论》，昆明：云南人民文学出版社，1995年。
- 郑铁生《三国演义叙事艺术》，北京：新华出版社，2000年7月。
- 赵毅衡《苦恼的叙述者》，北京：北京十月文艺出版社，1994年。
- [瑞士]荣格《心理学与文学》（冯川、苏克中译），北京：三联书局，1987年。
- 南帆主编《文学理论新读本》，杭州：浙江文艺出版社，2002年8月。
- 郭杰等主编《文学大教室》（元至近代卷），海口：南方出版社，2002年10月。
- [日]前野直彬《中国文学史》（骆玉明等中译东京大学出版会1981年版），上海：上海古籍出版社，1995年。
- 袁行霈《袁行霈学术文化随笔》，北京，中国青年出版社，1998年4月。
- 夏志清《中国古典小说导论》（胡益民中译本），安徽：文艺出版社，1994年。
- 董乃斌《李商隐的心灵世界》，上海：上海古籍出版社，1992年12月。
- 萧驰《中国抒情传统》，台北：允晨文化，1999年。
- 盛子潮《小说形态学》，福建：海峡文艺出版社，1993年。
- 葛兆光《中国思想史》（第一卷、第二卷），上海：复旦大学出版社，1998、2000。
- 鲁迅《中国小说史略》，香港：宏智书局，1959年。
- [美]浦安迪《中国叙事学》，北京：北京大学出版社，1995年。
- [美]浦安迪《明代四大奇书》（沈亨寿中译），北京：中国和平出版社，1993年。
- Wong, Kam Ming《红楼梦的叙述艺术》（黎登鑫中译），台北：成文出版社，1977年。
- [美]雷·韦勒克、奥·沃伦《文学理论》（刘象愚等中译），北京：三联书局，

1985年。

工具书

上海市红楼梦学会、上海师范大学文学研究所编《红楼梦鉴赏辞典》，上海：上海古籍出版社，1988年。

王士超注释、李永田整理《红楼梦诗词鉴赏》，北京：北京出版社，2004年。

王士超《红楼梦名句鉴赏辞典》，台中：好读出版社，2001年。

王先霈主编《小说大辞典》，武汉：长江文艺出版社，1991年。

周汝昌《红楼梦辞典》，广州：广东人民文学出版社，1987年。

赵则诚等主编《中国古代文学理论辞典》，吉林：吉林文史出版社，1985年。

英文著作

《红楼梦》研究专著

J Levy, Dore, *Ideal and Actual in the Story of the Stone*. New York: Columbia University Press, 1999.

Kao Yu-Kung, *Lyric Vision in Chinese Narrative: A Reading of Hung-Lou Meng and Ju-Lin Wai-Shi* in Miller, Lucien, *Masks of Fiction in "Dream of the Red Chamber": Myth, Mimesis and Persona*. Tucson: University of Arizona Press, 1975.

Plaks, Andrew H, *Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber*. Princeton : Princeton University Press, 1976.

Plaks, Andrew ed, *Chinese Narrative Critical and Theoretical Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

Wang, Jing, 1992. *The Story of Stone: Intertextuality, Ancient Chinese Stone Lore and the Stone Symbolism of Dream of the Red Chamber, Water Margin and The Journey to the West*. Durham and London: Duke University Press.

Xiao, Chi, *The Chinese Garden as Lyric Enclave: A Generic Study of the Story of the Stone*. The University of Michigan, 2001.

Yu, Anthony C., *Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in Dream of the Red*

Chamber. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

期刊获单篇论文

Cooper, Eugene; Zhang, Meng, “*Pattern of Cousin Marriage in Rural Zhejiang and in Dream of Red Chamber*”, *The Journal of Asian Studies*, Vol.52, No. 1 (Feb 1993): 90-106.

Ge, Liangyan, “*The Mythic Stone in Honglou meng and an Intertext of Ming-Qing Fiction Criticism*” , in *The Journal of Asian Studies* 61, no.1 (Feb 2002):57-82.

Li, Wai-Yee, “*Enchantment and Disenchantment, Love and Illusion in Chinese Literature*” , Princeton: Princeton University Press, 1993.

Wong, Kam Ming, “*Point of View, Norms and Structure: Hung-Lou Meng and Lyrical Fiction*” , in *Chinese Narrative Critical and Theoretical Essays*, 227-243.

Wu, Yenna, “*Repetition in Xingshi yinyuan zhuan*” in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol 51, No. 1(Jun,1991),55-87.

Yee, Angelina C, “*Counterpoise in Honglou Meng*” in *Harvard Journal of Asian Studies*, 50 no.2 (1990), 69-81.

Yee, Angelina C, “*Self, Sexuality, and Writing in Honglou Meng*” , in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol.55, No.2 (Dec, 1995), 373-407.

Yu. Anthony C, “*Self and Family in Hung-lou Meng: A New Look at Lin Tai-yu as Tragic Heroine*”, in *Chinese Literature, Essays, Articles, reviews*, Vol.2, No.2(July 1980): 199-223.

Huang, Martin, “*Author(ity) and Reader in Traditional Chinese Xiaoshuo Comentary*” in *Chinese Literature, Essays, Articles, reviews*, Vol.16(Dec 1994): 41-67

一般文学/小说研究

Allen, Graham, *Intertextuality*. London and New York: Routledge, 2000.

Culler, Jonathon. *Structural Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge, 1994.

Cheng, François, *Chinese Poetic Writing*. Bloomington: Indiana University Press,1982.

Frye, Northrop; edited by Robert D. Denham,*Myth and Metaphor: Selected Essays, 1974-1988*.

Charlottesville & London: University Press of Virginia, 1996

Huang, W. Martin, *Desire and Fictional Narrative in Late Imperial China*. Cambridge and London:

Harvard University Press, 2001.

Huang, W. Martin, *Literati and Self-Re/Presentation: Autographical Sensibility in the Eighteenth-Century Chinese Novel*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Routledge, 1991.

Miller Karl, *Doubles: Studies in Literary Histories*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Tymms, R., *Doubles in Literary Psychology*. Cambridge: Bows & Bows, 1996.

Wellek, Rene & Warren, Austen, *Theory of Literature (3rd Edition)*. New York & London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

工具书

Abrams, M.H., *A Glossary of Literary Terms (6th Edition)*. USA: Harcourt Brace, 1993.

Cuddon, J.A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Middlesex: Penguin Books, 1998

