

红楼夢研究資料選編

補輯



目 录

关于《红楼梦》的成书过程·····	赵齐平 (1)
《红楼梦》是怎样开头的? ·····	陈毓鼎 (46)
論《石头記》中的棠村序文 ——答伊藤漱平副教授·····	吳世昌 (56)
梦觉主人序本《红楼梦》的特点·····	周祐昌 (76)
《红楼梦》甲辰本瑣談·····	王佩璋 (89)
《乾隆抄本百廿回红楼梦稿》跋·····	范 宁 (104)
关于高鹗續《红楼梦》及其他·····	范 宁 (108)
* * *	
曹雪芹和江苏·····	周汝昌 (113)
曹雪芹在香山的传说·····	张永海 (123)
关于高鹗的一些材料·····	王利器 (129)
关于高鹗的《月小山房遺稿》·····	小 禾 (141)
* * *	
《红楼梦》写作技巧一斑·····	冰 心 (145)
《红楼梦》艺术欣賞札記·····	傅繼馥 (157)

悲喜映照和其它

- 《红楼梦》艺术欣赏和学习札记·····周中明 (176)
- 《红楼梦》里的诗词曲·····王 永 (196)
- 讀《红楼梦》零札·····陈邇冬 (205)
- 《红楼梦》大观园的园林艺术 (附图) ·····戴子昂 (219)

关于《红楼梦》的成书过程

赵 齐 平

曹雪芹创作《红楼梦》，付出了毕生的心血。乾隆甲戌（1754）《脂砚斋重评石头记》第一回已说他“十年辛苦”，那么，由甲戌往上推算，他开始创作《红楼梦》大约在壬戌、癸亥（1742-43）之际。甲戌是“重评”，假如从“初评”推算，时间可能还要早一些。《红楼梦》没有最后完成，曹雪芹不到五十岁就去世了（1763或1764）。他花了二十来年功夫，只给我们留下基本上整理定稿的《红楼梦》前八十回。八十回以后已经写就的稿子，在脂砚斋批评《红楼梦》时即已部分“迷失”。我们仅能从脂砚斋的评语上约略知道这些稿子的内容。《红楼梦》前八十回当作者在世时，即以钞本形式，带有脂砚斋的批评，在社会上流传。脂砚斋的批评，从作者在世时开始，一直进行到作者去世十年以后，经历了二十余年的时间。现在发现的几种八十回钞本，不仅评语十分繁杂混乱，而且回目、正文都互有出入，有的地方差异很大。《红楼梦》首次印刷，是在乾隆五十六年（1791），经过程伟元、高鹗的补订，增加了后四十回，前八十回的文字情节也有变化。即所谓“程甲本”。次年再度排印，又在第一版的基础上作了若干增删修改。这就是“程乙本”。印本以百二十回的面貌，作为一部结构完整、故事首尾齐全的文

学作品与广大讀者见面。从此，在社会上发生巨大影响的，是印本，而不是鈔本。以后各种版本，虽然文字上仍有某些更动，但是《紅樓夢》已經从程、高的印本定型。解放后出版的《紅樓夢》就是根据程乙本重印的。

从曹雪芹开始創作《紅樓夢》，直至程、高第二次排印，经历了半个世紀之久。这是这一部伟大的文学著作的整个成书过程，其中包括曹雪芹的創作过程。研究《紅樓夢》，必須把它放在这一整个过程中来考察。通过对成书过程中各种資料、版本的科学的比較分析，弄清作者的观点方法与作品的艺术构思、描写笔墨的具体发展变化。这样，不止有助于正确地深入地認識《紅樓夢》作品本身，并且能够探索一些可供当前文学創作借鉴的艺术經驗。

一、从生活到创作

曹雪芹創作《紅樓夢》的过程，是《紅樓夢》成书过程的主要部分。一部文学作品的創作过程，首要問題是作者如何把从社会实践中所得到的體驗和認識通过艺术手段再现为活生生的客观独立的艺术形象。研究一个作家的艺术构思、形象思維过程，本来是一件极为复杂、細致的工作，加上有关曹雪芹的資料非常之少，就更增加了我們在这方面进行探索的困难。但是，根据馬克思主义关于文学的基本原理，凭借已有的曹雪芹生平家世的一些史料和脂硯齋批評所提供的一些事实綫索，我們还是能够大体了解曹雪芹是怎样創作《紅樓夢》的。

我們有一个基本观念：《紅樓夢》是文学作品，不是历

史記錄。作者出身于清代所謂“盛世”的一个具有代表性的貴族官僚家庭，这个家庭后来彻底沒落，他就过着极为貧困的生活。整个一生經歷如此巨大的变化，使他对社会世态的体会分外深切，認識分外清楚。他能够感知时代风雨来临的征候，他在自己的生活體驗的基础上，根据自己的認識，发挥自己的文艺才能，圍繞一个貴族家庭的由盛而衰，以爱情婚姻問題为中心，全面地深入地披露封建貴族階級的罪恶腐朽及其必然破敗，表明封建主义制度土崩瓦解的不可避免。他是通过对于当时现实社会的高度的艺术概括来表现他的思想認識的。他所描写的事件內容，直接与他的出身經歷有关，他所塑造的各类人物，也大都有实际生活作基础。但是，这些都不能成为否認他进行創作的艺术虚构和艺术概括的借口。不能把《紅樓夢》的艺术創作过程歪曲为如实記錄生活的过程，抽掉作品的丰富深刻的历史內容和社会內容。

蔡元培等人对《紅樓夢》作了各种各样的“索隱”，說作品影射这个，影射那个，把文学与历史等同起来。文学与历史糾纏不清，这是由来已久的老問題。梁山伯与祝英台、木兰、武松，明明子虛烏有，却偏要弄假成真，給他們伪造坟墓。紀昀的攻击蒲松齡，章学誠指責《三国演义》，又是以实非虛，不承認艺术特点。一句話，总是把文学当作历史。《紅樓夢》中的人物，在一些人看来全是实有的。据記載，居然还有人会见过：

濮君某言：其祖少时居京师，曾亲见书中所謂焙茗“者”，时年已八十許，白发滿颊，与人談旧日兴廢事，犹且小泣下如雨。且謂书中諸女子，最美者为探春，釵、黛皆

莫能及，次則秦可卿亦甚艷，而最陋者為襲人。（*嚼蠟*
《紅樓佚話》）

簡直是李龜年說天寶遺事了。“索隱派”的毛病就在於不懂得藝術，不懂得文學創作過程是怎麼一回事。

胡適等人批判了“索隱派”的無稽之談。他們否認《紅樓夢》有何種影射，但又以為《紅樓夢》就是寫曹雪芹自己的家庭歷史，賈寶玉即曹雪芹。這種“自傳說”的影響比“索隱派”大，危害也深。解放以後，它的陰魂仍然未散。在早俞平伯先生曾沿襲舊說歸納曹雪芹創作《紅樓夢》的主旨是感嘆自己身世、情場懺悔、為十二釵作本傳。周汝昌先生曾根據《紅樓夢》中賈寶玉的活動來編寫曹雪芹年譜，把賈府與曹家各個人物一一比附。不久前吳恩裕先生編寫曹雪芹的故事，也把曹雪芹與書中一些人物事件攪在一起。其實在這一點上，“自傳說”犯着和“索隱派”同樣的毛病，把文學當作歷史。新近吳世昌先生又主張賈寶玉即批評《紅樓夢》的脂硯齋，這也容易使人認為《紅樓夢》創作不是曹雪芹的藝術概括的結果，而只是實錄。

關於《紅樓夢》的創作過程，在作品中有兩點值得注意。

第一，作者有意宣揚他的作品是“實錄其事”。全書不過寫出作者“半世親親親聞的這幾個女子”的“事迹原委”，所謂“……至若離合悲歡，興衰際遇，則又追蹤攝迹，不敢稍加穿凿，徒為供人之目，而反失其真傳者”。“自傳說”抓着這一點，便把作品看作作者自己的歷史。

第二，作者又有意迴避“事實”，用“假語村言”將“真事隱去”。不止“朝代年紀，地輿邦國”“失落無考”，不止

书中一些沒有下文的事件但以“不敢妄撰”交代，而且在許多地方故意閃爍其詞，写得迷离恍惚，含糊不清。“索隱派”据此便作了种种穿凿附会的解釋。

我們认为，作者所謂的“实录其事”，是針對历来公式化、概念化的才子佳人小說而提出的。这些千篇一律的作品完全脱离生活。作者对社会现实根本不去正視，更沒有較高的思想水平与認識能力，于是只有凭空結撰，因袭旧套，久而久之就形成“千部一腔，千人一面”的濫調。这样的作品是违反生活的，不真实的。曹雪芹尖銳地批判了这些作品。他认为《紅樓夢》同这些作品不同：前者确能通过“家庭閨閣中一飲一食”的細致描写“将儿女真情发洩一二”；后者不过“滿紙才人淑女建文君紅娘小玉”而“終不能不涉于淫濫”。因而前者不但“新奇”，而且合乎“事体情理”；后者不但落入“熟套”，而且“胡牵乱扯”。总括起来，就是空空道人評《石头記》的話：“虽其中大旨談情，亦不过实录其事，又非假拟妄称一味淫邀艳約私訂偷盟之可比。”曹雪芹說不出一套創作理論来，他只是要求严格尊重现实，忠于生活，要求不违反真实。这种真实，当然是在生活真实基础上提高了的艺术真实。他說得很清楚，最要紧的是取其“事体情理”。他之所以一再交代什么“失落无考”、“不敢妄撰”，即一方面显示作品的真实性，一方面表明自己是在进行艺术創作。作品中确实有許多由于作者故弄玄虛而使讀者不易把握的地方。这是因为：作者在当时政治与文化思想統治和思想局限下，不敢說得太直捷；作者对自己阶级进行批判在态度上有所保留，又不愿說得太显露；同时，作者严重的虛无主义思想使他在人物情节的艺术处理中时常出

之以“真”“假”“梦”“幻”。但是，《红楼梦》创作的首要之点不在这里，而在作者根据自己的体验与认识对生活进行加工。作品的创作过程，就是作者对生活的加工过程。

“真事隐去”，说明不是依样画葫芦，而是通过“假语村言”作了另一番叙述描写。排除由于作者思想局限而带给作品的一些朦胧神秘成分，我们看到的是作品精光四射的内容，即极其广阔的封建社会的真实画面和对它的总解剖。伟大的现实主义艺术家曹雪芹借助艺术手段，把自己观察、体验、分析、研究所得的当时社会生活有关的一切，都熔铸到自己的创作中，经过辛勤的提炼，最后描绘出许多具有丰富内容与深刻意义的人物事件，显示了封建主义统治的最终必将灭亡。这是替《红楼梦》作索隐、以《红楼梦》为自传的人都不能了解的。

曹雪芹是怎样把自己对生活的体验与认识熔铸到创作中去的呢？前面已说过，说明这一问题的材料太少。只是根据有关曹雪芹生平家世的一些史料以及脂砚斋评语提供的一些事实线索，我们知道曹雪芹是以他的家庭与个人的实际经历作为范本的，他从自己最熟悉的生活与人物着手来暴露、批判他所面对的那个社会与他所原属的那个阶级。作品以作者自己为模特儿，古今中外都有。但这些作品都不能看成作者的“自传”。最主要的原因是它们经过了艺术概括，包含了虚构成分。所以曹家不是贾府，曹雪芹不是贾宝玉。跟《红楼梦》创作直接有关的是曹雪芹本人切身的生活经历，然而有人却极力在曹家世系等问题上考证来考证去，企图用曹家来印证贾府。脂砚斋评语提供了一些与实际生活有关的情况，然而有人却盲从到迷信的程度，逦直把脂砚斋或曹雪芹

当成賈宝玉。曹家世系等問題，与《紅樓夢》創作問題距离稍远一些，这里只从創作过程的角度談談脂硯齋評語。

脂硯齋評語使我們能够了解《紅樓夢》作者处理生活素材的一些情况。脂硯齋是曹雪芹相当亲近的人。他批評《紅樓夢》不少地方是借題發揮，抒写自己緬怀往昔的感伤情緒。我們通过他所回忆的一些与作品描写相类似的事件，可以在比較中了解《紅樓夢》怎样从生活到創作。他曾經指出《紅樓夢》的描写內容，虽然有的是“实事”，但在描写中运用了多种艺术手法，講究“有間架，有曲折，有順逆，有映帶，有隱有現，有正有閏，以至草蛇灰綫，空谷傳聲，一擊兩鳴，明修棧道，暗度陳倉，云龙霧雨，兩山對峙，烘雲托月，背面傳粉，千皴萬染”。在我們看来，這些話实际上說明《紅樓夢》是創作出來的，不是記錄下來的。評語一再指出書中官名“半有半無，半古半今”（如“巡鹽御史”），書中人名、地名“隨事生名”（如山子野、孝慈縣）或“隨手成文”（如花自芳），書中習俗“不論其典與不典，取其韻致生趣”（如餞花日），書中詩詞出作者“摹擬”（如賈環的燈謎），書中人物的內心活動是作者的“設譬擬想”（如劉老老一進榮府），等等。薛寶釵在窗下做針黹，林黛玉倚床垂淚、荷鋤葬花，大觀園的女孩子們吃螃蟹做詩……作者都“純用畫簫筆寫”，簡直就是一幅一幅的《綉窗仕女圖》、《金閨夜坐圖》、《葬花圖》、《百美图》……而且有些描写还是从古代詩詞意境生發出來的（如賈宝玉隔着花陰看不真切紅玉）或从前人戏曲小說的某些情節脫胎變化（如茗煙代替賈璉玉祝禱、馮紫英家宴飲）。不过，這些還只是談的艺术手法技巧。重要問題還在于作品的描写內容。手法技巧是

为内容服务的。評語指出作品中不少人物事件往往“有是事，有是人”（如金釧儿及其被逐），有的还是作者与評者共同“实实經過”（如馬道婆弄术欺人）。这些人物事件即便是实有的，可是一經写进作品，成为全部創作的有机构成部分，便担负着表达作品思想主题的任务。“大海飲酒”原是作者家中“西堂产九台灵芝日”的旧事，然而用在馮紫英府上宴飲的描写中，却不是欣賞奇花異草，而是为了表现賈宝玉与馮紫英、蔣玉函等人的交往活动，写出一段所謂“俠文”。曹家不止一位姑娘嫁給王爷，她們回娘家来探亲的事自然也是有的。作者借以写元春归省。那种派头、场面，确实“非經歷过如何写得出来？”可是，作品通过元春归省的描写揭露貴族官僚階級穷极奢侈的糜費、封建主义伦理紀綱的残酷虛伪，并由此給賈府女孩子們創造一个比較自由的生活天地——大观园，賈宝玉也得以居住其中，进一步发展他的叛逆性格和他同林黛玉的爱情，这样的作用和意义，却不是原有事件本身所能包举的。实在說来，《紅樓夢》中使脂硯齋“伤心”“墮泪”以至“失声哭出”的某些情节，并不全属实有，倒更多是脂硯齋由此及彼、勾起旧事，于是发一通感慨，好象曹雪芹笔下所写的就是脂硯齋的实际生活一样。賈府当然有曹家的影子，但它已綜合了这个階級的許多家庭的特点。脂硯齋評凤姐論宁府五弊說：“旧族后輩受此五病者頗多，余家尤甚。”拿作品中的人物來說，也是从实际生活中許多人物身上抽取或排除这样那样的性格形体特征才塑造出来的。总括无数了环所遭受的慘酷的凌逼迫害，才写成有血有泪激动人心的晴雯之死，如評語所說“盖此等冤实非晴雯一人也”。所謂“事之所无，理之必有”，就是指的这种在生

活基础上进行再創造，由实到虛、虛而更实的文学艺术的特征。因为有虛构，有概括，所以《紅樓夢曲》才“題只十二釵，却无人不有，无事不备”。不从这些方面去認識脂硯齋評語对于了解《紅樓夢》創作过程的意义，反而作多种无謂的鉤稽，企图証明賈宝玉即曹雪芹或脂硯齋，是徒劳的。賈宝玉帶着人从怡紅院出来，滿心忧惧，深怕遇着賈政，却偏偏劈头撞见，評語說：“余初看之，不觉怒焉。——盖为作者形容余幼年往事。因思彼亦自写其照，何独余哉？信笔书之，聊供大众同一发笑。”这里，能說賈宝玉是誰呢？

但是，必須指出脂硯齋的評語有严重的根本性的錯誤。第一，把作品对賈宝玉的描写看作作者的“自悔”，認為作者“自譬”石头；第二，把作品中根据一定的实际事体規模而虛构的人物情节看作作者有意“瞞人”，故弄“狡猾”或“游戏笔墨”，只有他偏能从“画家烟云模糊处”窺知底蘊；第三，把所謂“心传神会之文”看作作者的“囫圇語”，并据以大肆發揮神秘主义的生活观点与艺术观点。总之，脂硯齋看出了《紅樓夢》的描写基于实际生活，又不同于实际生活，所謂“无数可考，无人可指；有迹可追，有形可据”，但他不了解这就是艺术創作的規律，于是說真不真，說假不假，被弄得“眩目移神”，最后只好归結到“现千手千眼大游戏法”，“以幻弄成真，以真弄成幻”的神秘主义。我們今天有些《紅樓夢》研究者恰好被脂硯齋这些評語引得着了迷，硬要去找曹雪芹“有心瞞人处”背后的实人实事，硬說賈宝玉是作者或評者，脂硯齋是书中这人或那人。賈宝玉作为作品中被肯定的正面人物，不可避免地会体现着作者的思想認識，也包含着作者自己的切身經歷在內。但是，能

写出賈宝玉的生活、思想的发展变化过程，通过这一典型形象及其爱情婚姻悲剧深刻地反映了当时的社会阶级斗争，又说明曹雪芹的思想认识必定比賈宝玉高；而对于賈宝玉性格的历史时代内容与社会意义，曹雪芹则不能有正确的了解和说明。所以，无论事实如何，賈宝玉必不是曹雪芹。至于脂砚斋，单看对问题的认识，他的思想不仅比曹雪芹差得很远，而且同賈宝玉的距离也相当的大。他对于与賈宝玉性格对立的袭人、薛宝钗赞不绝口，却把賈宝玉作为“不肖子弟”的反面榜样。曹雪芹怎么能够把思想这样落后的脂砚斋，写成具有初步民主主义思想的封建主义的叛逆賈宝玉呢？不止《红楼梦》的人物不会有某个固定不变的标本，就是大观园，也不可能访察出它的旧址来。曹雪芹后半生居住在北京，早年是在南边度过的。他把《红楼梦》故事的地点摆在北京，但实际所写賈府那种贵族家庭生活内容却主要是依据在南边的经历。所谓“秦淮残梦忆繁华”（敦敏）、“扬州旧梦久已觉”（敦诚）。在书中即明言“金陵十二钗”。曹雪芹统一南北两地的特点构成《红楼梦》悲剧发生的生活环境。大观园那么富于诗情画意，足以启发和发展众多女孩子们的文艺才能和自由的内心情感，乃是中国园林建筑艺术和诗词绘画境界的最高综合。不能认为大观园就是哪一个清代王府。

我们只能根据马克思主义观点来认识《红楼梦》的创作。既不能跟着“索隐派”、“自传说”走，也不能跟着脂砚斋走。人类认识过程是由认识个别、特殊的事物，逐步到认识一般的事物，通过具体的个别事物的抽象、概括，得出共同的本质的认识，然后又以这种认识作指导，继续认识各别事物，补充、丰富和发展这种认识。艺术家进行艺术创作，

是人类認識活动的一种方式。艺术創作的典型化过程，也就是艺术家依据自己的生活經驗与認識，选取素材，集中概括，最后創造出包含一般內容而又具体感人的特殊的艺术形象。正因为现实中的自然形态的东西变为艺术中的加工形态的东西，所以文艺作品中所反映的生活才比普通的实际生活“更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。”^① 尽管資料不足，我們无法更多更具体地了解《紅樓夢》的創作过程，然而对作品的这一根本認識却不能改变。假如認為曹雪芹只須照实記錄就能写出这样伟大的作品来，那么，这无异說，作家进行創作，可以不深入生活，可以不具有先进的思想，可以不对社会现实作巨大深刻的概括，可以不經過艰苦的劳动，而只要摆出实际見聞来就够了。有些文学作品思想不够深刻，典型化程度不够，往往正由于作者停留在生活表象上，摆脱不开真人真事的束縛。因此，把《紅樓夢》的創作过程歪曲为照实記錄生活的过程，不仅不能真正認識这部伟大的作品，而且对于今天社会主义的文艺創作实践來說，也是有害的。

人品

二、从《风月宝鑑》到《紅樓夢》

从生活到創作，这只是根据文艺的特性与文艺創作的規律，就现有材料来認識《紅樓夢》的創作过程。我們知道，成功的作品，都不是一揮而就的，不少伟大的詩人作家都說，寫美于必須不厌其煩地反复修改作品的話。認識《紅樓夢》的創作过程，必然要涉及曹雪芹在长期的辛勤劳动中，究竟是怎样对《紅樓夢》“披閱十載，增刪五次”的。他增加了

些什么？刪減了些什么？这里可以考知作者的認識与作品的思想艺术的变化。现在保存下来的几种脂硯齋批評的《石头記》鈔本，我們还不能断定它們的因承关系。它們在文字情节內容上的差異，也未必全出于作者自己的修改。这样，我們尽管知道曹雪芹花了很長的時間來創作《紅樓夢》，進行了多次的“增刪”，可是对整个过程还是不能了解得清楚具体。

值得注意的是，甲戌“重評”本第一回有一則評語，給我們提供了一條重要的綫索。評語說：“雪芹旧有《风月宝鑑》之书，乃其弟棠村序也。今棠村已逝，余觀新怀旧，故仍因之。”从作品中我們只知道《风月宝鑑》是作者給作品所取的許多異名之一，这大約与作品中的賈瑞一段故事直接有关。现在，这一則評語告訴我們作者在創作《紅樓夢》以前写过一部《风月宝鑑》。評語所說的“新”，自然指新作《紅樓夢》，“旧”自然指旧作《风月宝鑑》。曹雪芹是在《风月宝鑑》的基础上加工改写成《紅樓夢》的，連《风月宝鑑》的名称也加以保留。裕瑞《枣窗閒笔》即說：“雪芹改《风月宝鑑》数次，始成此书（《紅樓夢》）。”但裕瑞所記大抵根据傳聞，因此把《风月宝鑑》說成另一人的作品：“聞旧有《风月宝鑑》一书，又名《石头記》，不知为何人之笔。曹雪芹得之，以是书所傳述者，与其家之事迹略同，因借題發揮，将此部刪改至五次，愈出愈奇，乃以近时之人情諺語夾写而潤色之，借以抒其寄托。”

《风月宝鑑》是怎样一部作品呢？原书我們已經見不到了。甲戌“重評”本的《紅樓夢旨義》說得很明白：“《风月宝鑑》，是戒妄動风月之情。”同时指出：“賈瑞病，跛道

人持一鏡來，上面即鑿‘風月寶鑑’四字，此則《風月寶鑑》之点睛。”这里透露了《風月寶鑑》的基本思想，也見出《紅樓夢》的第十一回、十二回文字很可能是《風月寶鑑》旧有的。這兩回所寫的故事，一方面是賈瑞“起淫心”，一方面是王熙鳳“毒設相思局”。所謂“起淫心”，也就是“妄動風月之情”。賈瑞一直執迷不悟，最後還正照“風月寶鑑”，結果死于非命。作者的意圖，正如跛足道人以“風月寶鑑”來“專治邪思妄動之症”一樣，希望照鏡子的人“千萬不可照正面，只照他的反面”。正面是艷冶的美女，而反面則是可怕的骷髏。這是地地道道的虛無主義的色空觀念。作者對於賈瑞結局的處理，脫離了有關封建貴族家庭荒淫糜爛生活及其罪惡腐朽本質的具体揭露，把所謂“風月之情”抽象化，籠統地批判什麼“邪思妄動”，最後歸結到“色即是空”。脂硯齋在第四十八回香菱夢中作詩時，就對這種思想加以集中發揮：“一部大書起是夢，寶玉情是夢，賈瑞淫又是夢，秦（可卿）之家計長策又是夢，今作詩也是夢，一併‘風月寶鑑’亦從夢中所有，故（曰）‘紅樓夢’也。”戚蓼生序本《紅樓夢》各回的絕大部分總批尤其反復大談“情幻”、“幻情”。

脂硯齋認為一面“風月寶鑑”所寓含的思想是“好知青塚骷髏骨，就是紅樓掩面人”，這在《紅樓夢》的其他部分也是有的。第八回嘲頑石一詩的後兩句說：“白骨如山忘姓氏，無非公子與紅妝。”第二十五回又借癩頭和尚的口對頑石說：“粉漬脂痕污寶光，綺櫺晝夜困鴛鴦。沉酣一夢終須醒，冤孽償清好散場。”特別是第五回秦可卿《判詞》的頭兩句說得最明確：“情天情海幻情身，情既相逢必主淫。”

与賈瑞照“风月宝鑑”这一情节的思想完全一致。我們知道，賈瑞一段故事刚好是插在关于秦可卿的描写中間的。賈瑞死于淫，秦可卿也死于淫。前者为宾，后者为主。描写秦可卿死的第十三回回目本来就題作“秦可卿淫丧天香楼”。《紅樓夢》属稿之初，各回前面部分有題詩。这一回的回目之下，在庚辰“四閱”本中原有題詩一首：“一步行来錯，回头已百年。古今风月鑑，多少泣黃泉！”足証秦可卿也很可能是曹雪芹旧作《风月宝鑑》中的人物。所謂“一步行来錯”，也就是“妄动风月之情”。

根据脂硯齋的評語，我們知道关于秦可卿的描写，尤其是关于她的死，曹雪芹作了相当大的修改。修改前的旧稿是什么样，我們不知道，只是脂硯齋給我們指出了一些“未刪之笔”，作品本身也存在着許多前后文不相关合的地方和恍惚不明的情节。我們无需作煩瑣的征引考証，单指出“张太医論病細穷源”一节来就够了。尽管作者証张太医說了一大套疾病根由，什么“思虑太过”，什么“肝木忒旺”，好象凿凿有据，但实际上同病状联不在一起，和肝益气的药方也根本不能对这样的病症有何效用。倒是王希廉看出来，他說：“张友士細說病源，莫止作病看，須知是描出一幅色欲虛怯情状。”由此，我們回过头去看《紅樓夢十二曲》的《好事終》：“秉风情，擅月貌，便是敗家的根本”。問題就更加清楚了。这与封建卫道者們“万恶淫为首”的說教何其相似。

与此相联系，还牵涉到作者对宁府的态度問題。这首《紅樓夢十二曲》的《好事終》，把秦可卿的“风情”“月貌”当作“敗家的根本”，底下接着說：“箕裘頹堕皆从敬，