

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 與社會感、道德感融合的寫情小說—論《恨海》

doi:10.7013/CCTHCWHSNK.199712.0281

中正大學中文學術年刊, (1), 1997

作者/Author：黃錦珠

頁數/Page：281-302

出版日期/Publication Date：1997/12

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

<http://dx.doi.org/10.7013/CCTHCWHSNK.199712.0281>



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



與社會感、道德感融合的 寫情小說——論《恨海》

黃錦珠

壹、前言

阿英《晚清小說史》的第十三章論述「晚清小說之末流」時，認為晚清寫情小說，乃始自吳趼人。由吳趼人開始，晚清出現了一批相類的寫情作品，「再幾年之後，就形成了『鴛鴦蝴蝶派』的狂瀾」（註一）。而吳趼人的寫情小說中，《恨海》是最初的一種，吳氏對於《恨海》，也是很自滿的，但阿英卻認為「此書除背景外，實無可取處」。（註二）筆者以為，在吳趼人的寫情小說中，藝術成就最為可觀者，首推《恨海》。吳氏對《恨海》的自滿與「愛好」（註三）不是沒有理由的。它對鴛鴦蝴蝶派的小說，很可能有開路導航之功，不過阿英所謂「鴛鴦蝴蝶派的『狂瀾』」，假如代表的是對鴛鴦派的不滿或鄙夷的話，筆者以為，這種不滿或鄙夷用在《恨海》一書上，是不完全恰當的。且吳氏這部作品的內容、思想，實亦深有寄寓之旨，並非「除背景外，實無可取處」。況寫情小說自有寫情小說之價值，不必因題材為寫情，即逕斥之為

註 一：參阿英《晚清小說史》（北京：人民文學出版社，1991），頁173-176。

註 二：同上註。

註 三：同註一，頁174。

晚清小說的「沒落」或「反動」。(註四)

貳、《恨海》的寫情觀及思想寄寓

《恨海》在出版之時，便標上「寫情小說」的名目。作者在第一回開始，故事進行之前，也自稱這部作品為「寫情小說」，並發表一段寫情議論。《恨海》第一回云：

我素常立過一個議論，說人之有情，係與生俱來，未解人事之前，便有了情。大抵嬰兒一啼一笑都是情，並不是那俗人說的情竇初開那個情字。要知俗人說的情，單知道兒女私情是情；我說那與生俱來的情，是說先天種在心裡，將來長大沒有一處用不著這個情字，但看它如何施展罷了——對於君國施展起來便是忠，對於父母施展起來便是孝，對於子女施展起來便是慈，對於朋友施展起來便是義。可見忠孝大節無不是從情字生出來的。至於那兒女之情，只可叫做痴；更有那不必用情，不應用情，他卻浪用其情的，那個只可叫做魔。還有一說，前人說的那守節之婦，心如槁木死灰，如枯井之無瀾，絕不動情的了，我說並不然，她那絕不動情之處，正是第一情長之處。俗人但知兒女之情是情，未免把這個情字看得太輕了。(註五)

根據這一段議論，歸納其中要旨，大致可以得到下列數點：

一、「情」是所有人與生俱來的，可以說是一種天生的本性。

二、根據所施對象不同，「情」便有不同的表現。表現在君王、國家之上便是忠，表現在父母身上便是孝，表現在子女身上便是慈，表現在朋友身上便是義。換句話說，人倫之間的關係，都是靠「情」來維繫，倫理道德的行為規

註 四：阿英認為寫情小說和嫖界小說、擬舊小說都是「當時新小說的一種反動，也是晚清譴責小說的沒落」。同註一，頁178。

註 五：參《恨海》第一回。收入《我佛山人文集》第六卷，頁187。

範，都是由「情」產生的。因此，倫理道德的產生根源，其實是人天生本性的「情」。

三、兒女之情稱為「痴」，浪用其情稱為「魔」，均非「情」之正宗。為夫守節則是真正有情的表現。言外之意，夫妻之間的「情」才是男女之情的正宗。

作者自稱這段「情」論，是他平日的主張，不過，其實這並非他一人獨見，早在明末《情史》的兩篇序文裏，便已提過類似說法。（註六）而《情史》（序）基本上是肯定男女之情的，且有「情始於男女」（註七）之說。吳氏的小說，內容雖主要是男女之情，立論時卻偏把男女之情稱為「痴」，甚而指責賈寶玉為「痴魔」，斥《紅樓夢》之罪非一個淫字足以盡。（註八）這種說法，與他自己的小說內容豈非互相矛盾？吳氏在小說之始，為什麼寫下這一大段論情文字？這其實都是值得深入探討的問題。

如果把吳研人這段論情之旨，放到《恨海》出版前後的小說界來看，應當不難看出，這是一段有所為而發的議論。他除了要為《恨海》的寫情內容找到一個光明正大的立腳處外，也企圖要廓清當時寫情小說的一些偏鋒。當時寫情小說的偏鋒，可以舉林紓譯《迦茵小傳》一事為代表。

《迦茵小傳》在林紓譯本之前，已先有蟠溪子譯本，但蟠溪子譯本有所刪略，林紓譯本則是足本全譯。蟠溪子譯本刪去了迦茵未婚懷孕一節，造成迦茵「清潔娟好，不染污濁，甘犧牲生命，以成人之美，實情界中之天仙」（註九

註 六：《情史》龍子猶（序）和詹詹外史（序）提出「情教」說，都認為「情」可以流注於君臣、父子之間。收入《馮夢龍全集》（江蘇：江蘇古籍出版社，1993）第七卷，頁1-3。

註 七：參詹詹外史（序）。同上註，頁3。

註 八：參《恨海》第八回。收入同註五，頁247。

註 九：參寅半生（讀《迦茵小傳》兩譯本書後），原載《月月小說》第七號。收入陳平原《二十世紀中國小說理論資料·第一卷》（北京：北京大學出版社，1989），頁228。

的形象，林譯本未作刪節，暴露了迦茵未婚懷孕一事，震驚不少小說界的讀者和批評者，以致迦茵頓時變成「淫賤卑鄙，不知廉恥，棄人生義務，而自殉所歡，實情界中之蝨賊也」（註十）的相反形象。未婚懷孕的情節觸犯了禮法道德，也引發衛道之士的不滿。這部小說出版（1905）後，松岑即撰文大加撻伐，並據此痛斥寫情小說將迷惑青年，毒害社會，為禍正是不淺。（註十一）這是《恨海》刊行前一年發生的事，當時吳氏據譯本演述的《電術奇談》還在連載中。同年《電術奇談》載畢，第二年，便是《恨海》出版。當《迦茵小傳》在小說界引起風波，惹得衛道之士對寫情小說大加撻伐之際，吳氏意欲提筆創作寫情小說，勢必不能不有所顧忌。不過，這倒不是吳氏畏人言的表現而已，因為事實上吳趼人自己，就是一個相當維護道德禮法的衛道之士。

在《恨海》之前，吳趼人於《新石頭記》中已經藉「文明境界」的立國原則——「文明專制，德育普及」（註十二）表露出對道德教育的嚮往和信心。《新石頭記》之前，吳氏成名作《二十年目睹之怪現狀》裏面，也曾透過主角「我」的舉止行為，傳達對道德禮法的遵循與維護之意。（註十三）與《恨海》出版約略同時，吳氏在〈月月小說序〉一文中，明白張揚「庶幾藉小說之趣味、之感情，為德育之一助云爾」（註十四）的旨趣。《恨海》之後，《上海游驂錄》末（著者附識）中，更倡言若要挽救當下社會，只靠輸入文明是不夠的，還要「急圖恢復我固有之道德」才可。（註十五）上述種種資料顯示，維

註十：同上註。

註十一：參松岑〈論寫情小說於新社會之關係〉，原載《新小說》第十七號。收入同註九，頁153-155。

註十二：參《新石頭記》第二六、三六回。收入《我佛山人文集》第四卷，頁407-409、487-490。

註十三：《二十年目睹之怪現狀》裏面，「我」曾經「守常經不使疏逾親」，又不遠千里，尋回叔父的兩名孤兒，可作為謹守倫常規範的例證。見第二、一〇七回。收入《我佛山人文集》第一、二卷，頁5-9、526-534。

註十四：收入《我佛山人文集》第八卷，頁64。

註十五：收入《我佛山人文集》第三卷，頁517。

護道德或恢復道德，其實是吳氏始終一貫秉持的思想主張，在他的小說創作過程中，也始終不忘實踐這個主張，力圖把道德思想融入人物、情節之中。因此，他撰作寫情小說，把「情」融入道德的範疇裡面，也是自然而然的事。他在《恨海》第一回強調人人均生而有情，又強調「忠孝大節無不是從情字生出來的」，一方面欲矯正當時其他小說寫情不當的弊端，另一方面，正是他一貫思想的展現。他這一段論情大旨，把「情」詮釋為人倫關係和倫理道德的根源，屬於人類天生的本性，可以說替「情」在人類社會和生活裡面，建立了一個鞏固的立足點。使得「情」不但變成人人本有的天性，也變成人人後天應該培育和發揚的美德。從另一方面看，這一套情論也替他向來主張的道德思想，建立起人性的內在根據，以免禮法道德流為虛浮空洞的形式教條。這一套情論思想，既為「情」找到一席堂皇的地位，也為禮法道德灌注生命活泉。吳趼人這位以社會和道德為使命的小說家，提出這一套說法，實在是寄寓了很深的苦心和用心。而且這一套情論思想，在下一部寫情作品《劫餘灰》裡面，仍然有完整的展現。也就是說，吳氏的情論不但表達了自己的思想主張，也確實主導了創作的意識核心。即使在風格已經顯然有變的《情變》一書中，他還是念念不忘感情應該以道德作為規範，嘗試要作一些可能的表達與提示。這一套情論，其實已成為吳氏關懷社會和從事創作的重要思想主張。

《恨海》的情論一則暗中抨擊其他寫情小說只知著力描寫男女愛悅，而置禮法道德於不顧的現象，次則企圖把「情」字引至康莊大道，意欲讀者瞭解，真正的「情」是何等光明磊落、崇高正大。既為《恨海》之寫作找到正當合法（合於禮法）的立足點，也要讀者準備好一副正當健康的閱讀心理。他指斥許多寫情小說其實是寫「魔」，而不是寫「情」（因為不能合於道德標準，如《迦茵》者流）。他自己的寫情小說，雖也寫男女之情，卻處處合乎禮法道德，（註十六）故能免於寫「魔」之弊。至於兒女之情雖是「痴」，但書中所寫的

註十六：吳氏曾自謂，《恨海》「全書雖是寫情，猶未脫道德範圍」。參（說小說·雜說）第五則。收入同註十四，頁71。

男女之情卻可以避開「痴」的弊病，那是由於兩個因素。第一個因素是，主人翁並非僅知兒女之情或陷溺其中而不能自拔，如女主角之一的棣華仍處處顯孝心孝行，男主角之一的仲藹，亦能在危難之中不忘父母，表現孝的一面。這都是「情」施之於父母「便是孝」的印證。第二個因素是，主人翁之間的關係已經得到父母和禮法的認可，亦即訂有婚約。吳氏之所以指斥兒女之情為「痴」，主要是指未有婚約的兒女之情。假如男女雙方有了婚約，便像是為兒女之情取得一張合法的身分證明，此時便不再是「痴」，而可以稱為合格正當的「情」了。《恨海》中的棣華與伯和、仲藹與娟娟，都是已經訂下婚約的未婚夫妻，棣華為伯和守節而出家，仲藹為娟娟而守身如玉，都是夫婦之情的展現。在逃難過程中，棣華處處關心、思念伯和，卻因尚未成婚，於是處處避嫌，謹守禮法。棣華的言行舉止，實是作者心目中理想的男女之間（或夫婦之間）合情又合禮的具體寫照。也就是在這樣的標準之下，《恨海》所寫的男女之情不會觸犯禮法道德，不會成為「筆端罪過」（註十七），而賈寶玉就變成「痴魔」，《紅樓夢》就變成罪大惡極的不良作品。作者藉仲藹之口，斥罵寶玉、《紅樓》，並強調男女之情「若要施得其當，只除非施之於妻妾之間」，（註十八）正是這種思想主張的表現。簡單的說，如果沒有婚約的「身分證明」，那麼男女之情便是「痴」，甚至是「魔」，有了婚約之後，男女之情「合法化」了，那才是真正的「情」。

根據以上所述可以發現，吳趼人的寫情小說具有比其他寫情小說更多更深的企圖，企圖導一般寫情於正途，想要為男女愛悅之情設立一個正當正大的規範。反過來說，他也想為一向維護的傳統禮法道德，尋得一個合乎人性人情的內在根據，可以張揚他理想中的道德教育，作為挽救社會的方針，避免傳統道德成為桎梏人性的鎖鍊。因此，《恨海》中的棣華和仲藹都是心甘情願、發自衷誠的遵循禮法，絕無絲毫作偽或勉強的痕跡，並以遵循禮法為榮譽、為尊嚴

註十七：參同註五。

註十八：參《恨海》第八回。收入同註五，頁247。

。（註十九）至於最後悲劇的釀成，作者則藉張父之口，歸咎於「早訂婚姻」之不當，（註二〇）由此帶出一筆，對不良社會風俗加以針砭，彰顯小說家所負之社會使命之一端——責難社會風俗之弊。無論張揚道德或針砭風俗，都不難看出吳趼人以小說改良社會的自命與自負，這也是晚清許多小說家的共同使命。而無論如何，作者把「情」與「德」（禮法道德）融合的理念是昭然若揭的。

參、《恨海》的人物形象與女性心理

《恨海》的主要人物是兩對訂有婚約的青年男女——陳伯和與張棣華、陳仲藹與王娟娟。其中陳氏兩人為兄弟，陳氏兄弟與王娟娟又是表兄妹，張棣華一家則與陳、王二家同居一所宅院，四人從小一塊讀書，一同玩耍。他們之間的感情便是由自小共處、時長日久培養出來的（並無邂逅、約會之事）。中國社會禮法嚴男女之防，若非自小共處已成習慣，青年男女自無私相授受之理。這種安排，可以說是作者煞費苦心之處。既然要寫情，男女雙方若無相處機會，則形同陌路，感情自不可能由衷而生；若欲令男女二人認識相會，又易牴觸禮法，違背作者理想中的道德規範。因此安排三家父母彼此同住，兒女自小熟識。利用居住環境的自然因素，化解男女雙方相識相處的難題。這樣一來，就能夠合理地塑造並保持人物守禮法、守道德的形象。

《恨海》的主要人物是兩對男女，不過作者著筆描繪的重心卻放在張棣華與陳伯和、陳仲藹三人之上，張棣華尤其是筆力凝聚的焦點。她歷經避亂、與

註十九：仲藹因一念之孝，留京侍候父母，其後父母雖被難身亡，他卻逃過一死，並獲父親舊交推薦，最後得到「掙了萬把銀子」的善果。棣華一路謹守禮法，最後伯和墮落、病亡時，她則贏得「衆人益發稱讚」。參《恨海》第十回，收入同註五，頁266、268。這些情節設計，其實都在彰顯遵循禮法所能獲得的善果與榮譽報償。

註二〇：參《恨海》第十回，收入同註五，頁261。

伯和失散、母病而後亡、勸夫、夫病而後亡、出家守節等磨難，一路寫來，從外在言行到內在心理，處處刻畫入微，表現出情德兼融、幾近完美的女性形象。歸納她的言行事蹟，主要是表現在對待伯和（夫婦一倫）和對待母親（父母一倫）這兩種人際關係上。

首先，在逃難過程中，母親受驚嚇而生病，她細心侍候，安撫病人，無微不至，後來醫藥罔效，母親病勢沉重，她束手無策，還效仿古人割股療親。這是寫她的盡孝，表現對父母有情的一面。另外，棣華之父收留伯和，欲幫助伯和戒煙時，作者寫了一段棣華的感恩心理，感激父親疼惜女兒，為女兒所做的一切。這是藉棣華心理，反面寫父母對子女有情——「慈」的表現。由此可見，吳氏的寫情小說雖是以男女之情為主，但為了貫徹他情論的主張，避免情字太過狹隘、窄化，因而隨情節之發展，也安排父母與子女之情穿插其間。此中的創作意圖，應當是有別於一般寫情小說的。

次者，為了逃難，棣華與未婚夫伯和，先是同行，繼而失散，但無論聚散，她都處處關心伯和，記掛伯和，流露兒女情誼，又處處謹守禮法，絕不逾矩。在這個部份，作者數度運用精彩的心理描寫，細膩刻畫棣華的感情和思緒，不時配合外在神態與言行之描繪，將一位多情又守禮的女孩兒家心思，寫得絲絲入扣。嗣後聞得伯和墮落、貧病，她先透過父親予以規勸，仍嚴守男女之防。等到父親規勸無效，情勢已急，才冒著嫌疑與伯和見面。最後在醫院親侍湯藥一段，是極力寫她的溫柔婉轉、細心體貼。最後伯和病故，棣華出家守節，是寫她的貞烈，同時也表現她感情始終如一，生死不渝的「情」操。並且，棣華凡遇人事不順或諸多磨難，必先自責自悔，反求諸己，不怨天尤人，也從不質疑禮法的合理性。她謹守禮法一概是自然而然，發自內心，沒有任何考慮或遲疑。這些特質，共同營造出一個溫柔敦厚、多情婉轉又貞烈可敬的理想女子形象。這個形象，是作者心目中多情始能貞烈、貞烈未有不多情（註二一）的

註二一：參《恨海》第十回眉批。收入同註五，頁268。

理想女子典範，也是作者認為情感與禮法乃相生相輔的道德思想表現。

相對的，另一對主角中的仲藹，也是一位守身如玉，感情始終如一的人物。表妹兼未婚妻娟娟一家先行南下，哥哥伯和與棣華母女亦相繼偕去，獨他堅持留京侍候父母，這裡寫的是他用情於父母的盡孝表現。後來父母雙雙遇難，他隻身投靠父親之故交，並被推薦到陝西作幕賓。在陝西安身後，與同儕朋眾偕遊花街柳巷，面臨女色的誘惑、同伴的揶揄，他都能安然不動心志，而且發表高論，自稱這才是極多情的表現。這裏仲藹的守身和第一回的論寡婦守節正好相呼應，傳達了作者心目中理想的男女之情應有的表現。

後來仲藹在幕賓工作上掙得了「萬把銀子」，便到上海尋兄覓妻，但等他到了上海，哥哥已死，未過門的嫂嫂出家，久未尋獲的未婚妻，一日竟在酒筵上偶遇，且已淪為妓女，仲藹無可如何，只能感嘆造化弄人，披髮入山，不知所終。在現實上，仲藹的感情已然落空，娟娟其人雖在，精神、感情卻無異於淪落喪亡。仲藹不因娟娟之墮落而移情別戀，反披髮入山，不知所終，其實也是和棣華一樣，表現了感情始終如一、死生不渝的忠誠性。

棣華和仲藹的感情表現，已經隱約為後來的寫情小說，尤其是民初的言情小說立下一個典範。這個典範是：男女相悅，必定多情婉轉，纏綿悱惻，又必然忠誠不渝，始終如一，而且謹守禮法，不致亂性。這一條「愛情守則」，不但吳氏自己的寫情小說謹守如儀，民初鴛鴦蝴蝶派的言情小說也都奉守不渝。試觀《玉梨魂》中的年輕寡婦與家庭教師，《斷鴻零雁記》中的三郎與雪梅，均不脫此一窠臼。其他的小說，即使情節不斷推陳出新，人物形象逐漸變化多樣，甚至道德思想漸形淡薄，然而，愛情不渝，生死如一，卻仍是一條核心大綱。固然，這個愛情典範也未必是吳氏首創，不少論者均指出，清末民初的寫情小說，其實是明末清初才子佳人小說的變相。（註二二）就主要人物的愛

註二二：阿英、胡萬川、李健祥等先生均有類似看法。參同註一，頁176；胡萬川（談才子佳人小說），收入《話本與才子佳人小說之研究》（台北：大安出版社，1994），頁224；李健祥（清末民初的舊派言情小說），收入《晚清小說研究》（台北：聯經出版公司，1988），頁486-488。

情形象以及男女之情的追求表現來說，兩者確乎有諸多共通之處，不過若簡單只以才子佳人之變相一語以蔽之，恐怕不免有過於武斷之失。首先，才子佳人中的男女主角，大都是官宦子弟，家世背景不錯，而且無論男女，幾乎都才貌雙全，智德兼備。（註二三）《恨海》中的男女主角雖自小讀書，作者並不強調他們的才智，其中敘到張棣華提筆寫尋人啓事，反而寫她書已荒疏多年，啓事中有沒有錯別字，連自己都沒有把握。他們的長相外貌，作者更沒有用任何一個字去描寫，只有對娟娟寫了「眉清目秀，齒白唇紅」八個字，（註二四）而娟娟恰是四位主人翁中，描寫篇幅、情節份量佔最少的，人物形象也很模糊。作者的筆力幾乎都集中在刻畫道德品性，彰顯人物的德性形象。至於家世背景，其中陳氏兄弟與王娟娟之父在京爲官，官職卻不大不小，起初沒有補實缺，生活還有點清苦，只是個平凡的京官。棣華之父經商，也只是一個平凡的商人。與才子佳人比起來，他們的出身、才貌都平實多了。他們在庚子事變中的遭遇，又頗能反映那個時代離亂民衆的景況。說起來，他們是現實性極強的人物，與才子佳人那外乎現實、童話般的角色相比，迥不相同。這一點，《恨海》的表現不只比才子佳人小說、也比吳氏其他二部寫情小說（《劫餘灰》與《情變》）要平實合理得多。

次者，才子佳人「發乎情，止乎禮義」的通則在清末民初的寫情小說中雖仍有蹤跡可尋——這在吳趼人，或許是道德理想所致，在其他入，即使沒有道德理想，也還是社會一般大眾共同認定的行爲規範。然而，才子佳人小說因多是大團圓結局，才子佳人如願以償，結果反而表現不出生死不渝的愛情悲劇感。屢經挫折，嘗盡辛酸，既多情又貞烈的形象，也就不容易塑造出來了。此類有情人悲劇形象的確立，不能不說是《恨海》的貢獻。這一點，其實也是才子佳人小說和民初言情小說之間很重要的一個相異點。何況，言情小說在明末清初盛極而衰之後，於清末民初能夠重新掀起熱潮，乃至形成阿英口中所謂的「

註二三：參胡萬川（談才子佳人小說），收入同上註，208-211。

註二四：參《恨海》第一回，同註五，頁191。

狂焰」，（註二五）追究其風潮之起，不能不推《恨海》首建其功。

另外還值得注意的是，才子佳人小說中，乃至我國傳統小說中罕見的心理描寫，在《恨海》一書有精彩的表現。有趣的是，《恨海》的心理描寫只集中在棣華一人身上。同樣寫多情，在棣華，主要是透過內在的心理活動來表現；在仲藹，卻是透過外在言行來表現。同樣寫對父母盡孝感恩，在仲藹，也是由外在言語行動來寫；在棣華，卻往往運用心理描寫，做細緻入微的刻畫。女性心理描寫不但是《恨海》的精彩特色，似乎也暗示了中國小說發展上一個新變化。這種心理描寫手法，在民初的言情小說中，就成為作者常用，一種屢見不鮮的寫作技巧了。

《恨海》的女性心理刻畫，除了暗示小說技巧的發展，反映歷史演進的軌跡以外，還反映了時代社會的一些現象。清末女權運動初起，婦女的社會地位、人格尊嚴乃至於身心需求，開始喚起注意。社會大眾雖不能很快接受新觀念，反對、駁斥的聲音或許還很多，但它總是一個開始，一個先聲。《恨海》的女性心理恐怕也必須在這樣的社會基礎上，才有出現的可能，以及被讀者接受的可能。外國文學的影響，也是不可忽視的。早在光緒29年（1903），便有批評者引外國文豪之語，以心理描寫之多寡，作為評定小說優劣的準繩。（註二六）這種評定準則，雖未必正確，至少可見當時人已經注意到這種外國小說多有、中國小說罕見的描寫技巧。吳趼人演述過譯本《電術奇談》，又有一個好友周桂笙從事翻譯工作，他經常為好友的譯作寫序、寫評語，（註二七）更兼當時翻譯小說風起雲湧，他接觸外國作品而接受影響，應該也是不難想見的。即如《電術奇談》一書，便有一段心理描寫與一段入夢描繪，（註二八）可與

註二五：參同註一，頁176。

註二六：璩齋曾於《小說叢話》中引用「英國大文豪佐治賓哈」的話說：「小說之程度愈高，則寫內面之事情愈多，寫外面之事情愈少」。所謂「內面之事情」，即指內在心理活動的刻畫。此文原載《新小說》第七號。收入同註九，頁67。

註二七：吳趼人為周桂笙寫的序文、評點，均收入同註十四，頁72-93。

註二八：參《電術奇談》第七、一〇回。收入同註五，頁57、79-80。

《恨海》同觀並論。巧的是《電術奇談》所描寫的心理活動，恰是女主角思念未婚情人的心理活動，其夢境恰也是思念情人所致。據《電術奇談》評點所云，這個思念情人所致的夢境，並非譯本所有，實為演述者吳趼人自行添加。（註二九）這一寫夢筆法，後來吳氏又一次運用到自己的創作小說《恨海》裏面。至於女主角的內心活動，《電術奇談》所費篇幅較少，但心思之曲折流轉，卻與《恨海》裏面棣華的心理活動同一模式。與《電術奇談》相比，《恨海》的心理描寫可謂連篇累牘，極盡能事。吳氏大費筆墨在女性心理刻畫上，此中有幾個不可忽視的重要作用：

一、締造可觀的寫作成績，成功地展現他精細的描繪技巧，凸顯並強化女主角棣華的人格形象。

二、可使讀者明白看到棣華的多情與守禮，均是出自衷誠與天性。由此再進一步，可以驗證感情與道德的融合是合乎人性人情的。

三、以女性細膩曲折的心理活動、纖細柔婉的情思流轉，使通篇小說瀾漫溫厚誠愛、纏綿悱惻的感情氛圍，為全篇寫情內容營造可感可泣的氣氛。這種氣氛營造，事實上也延續到民初寫情小說裏面。民初寫情小說多用心理描寫手法，其寫情氛圍也多不脫纏綿悱惻四字，其中因素固然不一而足，然而若要論開風氣之先者，勢不能不追溯到《恨海》一書。

四、由於棣華處處兼顧感情與禮法，許多時候的立場往往左右為難。一寸芳心不是萬念交縈，便是柔腸百轉，悲喜並作。後來母親病重，她念夫愁母，寸心更是無有寧時。這些悲苦愁煩的思緒透過細膩的心理描寫表現出來，於纏綿悱惻之外，又添一種曲細愁結、感傷悲苦的氣氛，使《恨海》別具一種繁複深曲、幽恨細愁的情調。這一點，民初的言情小說亦有相似的表現。（註三〇）而這種悲苦愁傷的情調，最後又因悲劇性結局，獲得了深化、強化。

註二九：參《電術奇談》第一〇回回末評語。收入同註五，頁80。

註三〇：參趙孝萱（才子情淚、兒女情多—民初小說的感傷特質（1911-1918））。收入《近代中國文學與思想》集刊壹號，頁344-349。

《恨海》中的棣華雖是情腸百轉、柔思萬千，對夫守節，對母盡孝，其實她的性格面貌並不複雜，借仲藹的話說就是「又多情又貞烈」。（註三一）無論際遇如何波折，她總是以敦厚多情的一貫面目出現，仲藹也大致如此。也因為如此，《恨海》才能透過他們二人，樹立有情有禮的人物類型。所以嚴格說來，他們都偏向小說技巧中所謂的扁平人物。（註三二）《恨海》裏面，形象出現一百八十度轉變，有可能發展為圓形人物的，是陳伯和與王娟娟二人，但他們的性格轉變卻不是作者筆下的重心，對於他們人格變化的過程，作者也略而不提，只呈現出結果。扁平人物易於辨識、易為讀者所記憶，容易被大眾接受，也容易在大眾腦中刻下印象。然而吳趼人在此所展現的寫作功力是，主角們雖是簡單易辨的扁平人物，獲得的效果卻絕不單調枯燥，反而饒富人性深度，為作者心目中的理想人格達成樹立典範的任務。這樣的寫作成績，在作者其他二部寫情小說（《劫餘灰》與《情變》）中，就顯得遜色多了。

肆、《恨海》的情節設計與悲劇結局

《恨海》主要是敘述棣華與伯和、仲藹與娟娟兩對未婚夫妻離合聚散的故事。造成他們離散顛沛的原因，是時代動亂——庚子事變。大環境的動盪使原

註三一：參《恨海》第十回。收入同註五，頁268。

註三二：小說人物可分為扁平人物和圓形人物兩種。扁平人物又稱性格人物、類型或漫畫人物。他們的性格固定，不為環境所動，而各種不同的環境更顯出他們性格的固定。他們易於辨認，易為讀者所記憶，可以用一句話描繪殆盡，但在傑出的作家筆下，這群人物獲得的效果卻絕不單調枯燥，反而饒富人性深度。圓形人物的性格無法用一句話描述殆盡，他們每一次出場都予人以新鮮的感覺，可以適合任何情節的要求，在字裡行間流露出活潑的生命，他們能自成格局，不為書本所限，而顯得特別逼真。一個圓形人物必能在令人信服的方式下給人以新奇之感。如果他無法給人新奇感，他就是扁平人物；如果他無法令人信服，他只是偽裝的圓形人物。參佛斯特著、李文彬譯《小說面面觀》（台北：志文出版社，1985），頁59-68。

本安居之地變成岌岌可危的險境，驅迫他們投向茫茫未卜的前途。戰火蔓延、生存危機等不可知的因素，又打亂他們原訂的行程計畫，造成多次意外。意外連著意外，最後，離散的人們都無法循著舊途去尋覓對方，只能各奔前程。等到時淹日久，終於在巧合、偶然的機緣下，重新獲知對方的消息，兩下相見，卻早已人事全非，鏡破難圓，形成悲劇性結局。故事中人物的旅程本來很簡單，就是從北京到上海。然而這個簡單的旅程，卻改變了人物一生的命運。他們約定相會的地點——上海，則成為凝塑複雜命運的環境空間。由北京到上海，原本平凡、單純、安定的人物，走出舊生活、舊秩序，投入嶄新的、未知的、充滿變數的新生活、新環境。結果，有的在經歷過挫折和苦難之後，仍維持住既有的人生軌道；有的經不起時代和環境的考驗，從此逸出常軌，萬劫不復，連帶的，也影響了與他們命運相繫的另一半。作者選擇上海做為人物命運的轉折點、匯聚點，其實是饒有深意的。

上海是晚清對外貿易的重要口岸，自1843年開埠以來，由於種種因素的湊合，逐漸發展成為經濟繁榮的大都會。繁榮大都會有它鮮亮的一面，也有它黑暗的一面。身為作家的吳趼人，毋寧較一般人更能捕捉到它黑暗醜陋的一面。因此在吳趼人筆下，上海經常是一個輕浮險詐、誘惑叢集的陷阱之都。無論在《二十年目睹之怪現狀》裡面，或《新石頭記》、《上海游驂錄》等作品中，凡是描寫到上海地方的，吳氏總不忘揭開它醜陋、罪惡的一面。《二十年目睹之怪現狀》第一回（楔子）就這樣描述上海：

唉！繁華到極，便容易淪於虛浮。……所以那空心大佬官，居然成為上海的土產物。這還是小事。還有許多騙局、拐局、賭局，一切稀奇古怪，夢想不到的事，一切都在上海出現，於是乎又把六十年前民風淳樸的地方，變了個輕浮險詐的逋逃藪。（註三三）

出現在吳氏作品中的上海，往往就這樣集繁華與罪惡、熱鬧與陷阱於一身。進

註三三：參《二十年目睹之怪現狀》第一回。收入同註十三，頁1-2。

入上海這個大染缸的人物，有的或許仍保有正直純潔的本性，有的卻不免近墨者黑，沾染不良氣息而沈淪。《二十年目睹之怪現狀》裡面的「我」和吳繼之、《新石頭記》裡的賈寶玉和吳伯惠等屬前者；《二十年目睹之怪現狀》裡的大部份角色如苟才、鍾雷溪、黎景翼等和《新石頭記》裡的薛蟠、柏耀廉等都屬於後者。根據吳氏的創作邏輯，他把《恨海》人物的投奔地設在上海，其實已經埋藏下許多危險的潛伏性因子。陳伯和與王娟娟的沈淪墮落，和上海這個無所不有的大染缸是脫不了關係的。上海——這個故事中人物最後的聚合點，本身就已經暗藏善惡未卜、悲喜難料的結局可能，這是環境空間的暗示作用。

《恨海》的情節敘述主要放在伯和、棣華、仲藹三人身上。情節正式開始時，娟娟一家已經先行南下，只留下上海相會的約定。棣華之父因經商之故，也到上海去了。局面一天比一天危急，幾度折衝商議後，仲藹留京侍候父母，伯和偕棣華母女一同出京。人物的旅程開始了。起初他們到火車站準備搭火車，假如能搭上這麼便捷的交通工具，往後的發展可能就不一樣了。但他們在旅程的第一站就遇到挫折，因為戰火將至，火車不開了。從此以後，人物在旅程的每一站幾乎都有或大或小的挫折，使這個旅程變得荊天棘地、窒礙難行，也使情節的發展曲曲折折，無一處不頓挫。可以說，第一站的挫折是開始，也是總綱，它串起作品情節發展的主調——那就是由接二連三的旅程挫折所共同組成的曲折旋律。第一站的挫折事出主角意料之外，這種意外則是整部作品的另一個主旋律。意外的挫折迫使他們走上計畫之外的意外旅途。意外的變故促使主角們在旅途意外離散，意外的離散又導致意外的人格沈淪。意外的重逢則讓多情的主角發現自己意外的悲劇命運。然而這種種的挫折和意外，在整個戰亂大背景的襯托之下，又都是合理而可能的。因為戰爭破壞、毀滅了舊有的秩序和理則，從而使一切不可能都變成可能。

由前所述，《恨海》的情節是極其曲折的。坐火車不成，伯和一行人改雇騾車趕路。騾車繞道而走，沿途只能投宿荒村小店，結果伯和著涼發燒，耽擱

了一天。當伯和可以動身時，風聲已較前日更為吃緊，雇用的二個車夫中有一個不願再走，折騰大半日後好容易起身啓行，卻在路上被迎面而來的逃難人潮衝散。自此，伯和和棣華母女便分散了。累積了數個小挫折和小意外之後，迸發了主角離散這個大意外。情節的鋪排，就內容來說，是極其曲折頓挫；就形式來說，卻是循序漸進，逐步攀升，最後登上一個相當的高峰，情節發展在這裡形成一個較大的起伏。

伯和與棣華母女分散以後，曾折回舊處，並沿路尋訪，直到天津。在天津又苦等棣華母女，不肯南下，以致陷入天津戰火之中。幸好他先在米店避亂，躲過一劫。聯軍破城時，他無意中闖進一家藥鋪，得到藥鋪遺下的八箱貴重物品，又獲得洋兵照會，平安出城。最後帶著這些非分之財抵達上海，完成由北京到上海的逃難之旅。此中雖有驚險，卻處處化險為夷，雖有挫折，卻不難超越再繼續前進。他的旅程，路徑是曲折的，方向卻是筆直的，沒有轉向、改道的危機。不過，逃難旅程沒有誤入歧途的險境，他的人生旅程卻出現不可挽救的危機。那筆橫財改變了伯和的人格，也扭轉了他的命運。原本安分正常的宦家子弟，就此淪落為嫖妓吸煙的浪蕩子。在這裡可以看到作者常在人物境遇低落時，一個轉筆，讓他絕處逢生，遭際轉而向上攀升。當人物處境一路直上雲霄之後，卻又讓他重重跌下。由此製造出一次又一次的起伏，使情節抑揚頓挫，無處不引人入勝。

相對而言，棣華母女就沒有伯和的順利如意。棣華母女與伯和被人群沖散時，拉車的騾子被衝得性起，不由分說，發腳向西，狂奔了三十里。離了舊路也錯了方向，把棣華母女帶到一個叫「八百戶」的鄉村地方，也把棣華之母白氏嚇出病來。因病不得啓程，一住就是十天（此時伯和早已走到天津了）。後來風聲危急，白氏抱病趕路，連天津也不敢去，改走水路欲往德州。途中遇到大批避亂船隻，寸步難行，走了一個多月才到德州。到德州時戰火已經蔓延而至，也不敢上岸，便打算原船直下清江浦，再由鎮江坐船回上海。誰知白氏病

勢愈來愈重，清江浦也走不到，在濟寧州便捨舟登陸，以便就醫。後來白氏不治，竟在濟寧州撒手人寰，遺下棣華一人。白氏死後，棣華才終於聯絡上父親，由父親接回上海，完成由北京到上海的艱困旅程。

棣華由北京到上海，過程真是艱困辛酸，悲苦備嘗。她的路徑和方向都是左彎右拐，由於得已和不得已的原因，折來轉去。直到母親病故，可謂是這段旅程中艱苦情狀的極致。就在這一悲苦的最高點，傳來父親的訊息，她的艱辛旅途迅即告一段落，順利回到上海。與伯和的情況相比，這裏作者用的是反方向筆法。由於路向出錯，母親又染病，棣華雖沒有離上海越來越遠，卻是路途艱險遙遠，不知如何才能有抵達之一日。幸而能起行，又是此困彼難，迫得她一而再、再而三的淹留遲阻。行進的方式、情節的發展均是稍上即下，略升又降，直到白氏病故，已是降到谷底。作者在這個時候，才掉轉筆鋒，從谷底陡然翻升，一舉上達標的，形成一個大迴轉。假如描述伯和事蹟的情節曲線是由下往上，向上逐漸攀升，當攀至最高點時再重重墜下的話，描述棣華遭遇的情節曲線，便是由上往下，向下步步蹣跚跌落，當跌至谷底時，再一線拔高，上登顛峰。不知作者有心還是無意，但這種反方向的情節曲線，已經在無形中預示二人的命運不容易疊合，暫時的離散終究導致永久的離散，最後悲劇的形成並不牽強偶然。

在伯和等四位故事主角裡面，棣華的遭遇是情節主線，因而所費篇幅最多，過程的描述也最為完整仔細。伯和與仲藹可謂之副線。對於伯和，正筆只寫他帶了橫財抵達上海，至於在上海的墮落經過，則側面透過棣華之父的口裡簡單補敘，一筆帶過。仲藹本來留京侍候父母，不料父母雙雙遇難，他隻身投靠父親的朋友，而後被推薦到陝西安身。至於如何由陝西到上海，便省筆略去。當他再度出場時，已身懷萬金抵達上海。娟娟之事更是簡略。第一回出京，第十回驚鴻一瞥時已經淪為妓女。只透過家鄉鄰舍之口說個父死離鄉的大概，其中曲折、詳細景況，均不得而知。敘事有詳有略，有繁有省，這是剪裁有致、

筆法錯綜的表現。在描述棣華等三人各自的遭遇時，作者先敘伯和，再敘棣華。接著又敘伯和，然後便敘仲藹。敘完仲藹，又敘棣華。最後詳敘棣華、伯和相遇，伯和病故，棣華出家等事。接著才敘仲藹出現在上海，訪謁棣華，扶父母、兄長之靈柩返鄉，遍尋娟娟無著，在上海偶遇娟娟，披髮入山等等。作者大致按照時間順序鋪排情節，並時時運用插敘、補敘，穿插交錯，忙而不紊，多而不亂。筆法雖然繁複，倒也脈絡井然，反而增添一些懸念，增加情節的曲折性與閱讀趣味。況且人物無多，情節雖然曲折變化，出人意表，讀者卻不難掌握來龍去脈，因而容易受情節吸引，入其彀中，充分體會出人意表的新奇感。最後造物者顛倒安排，多情的棣華偏遇上伯和墮落浪蕩，繼而一病身亡，做了未過門的寡婦。守身的仲藹偏遇上娟娟沈淪賣身，婚約化做一場泡影。兩對交叉式的悲劇收場，除了令同其情者慨嘆惋惜以外，也留下令人低迴不已的情韻。悲劇的釀成，可以說是人性的墮落所致，更可以說是無情的戰亂、污濁的社會所造成。面對龐然的時代和社會時，微渺的個人往往身不由己，無能為力。這種無力無奈的感受，晚清時期的人們應該不會太陌生。列強侵凌，西潮衝擊，政治、文化、社會各層面沒一處不產生震盪，有識或無識都同在時代的滾滾洪流中掙扎。《恨海》的悲劇應該很容易喚起讀者大眾的共鳴，因為晚清這個時代裏面，實充斥著不少悲劇、悲情。

由此可以發現，《恨海》取庚子事變為背景，以棣華等人的避亂過程為故事內容，除了反映歷史事件和戰亂中人們的苦難現實以外，它的悲劇性結局，其實也回應了整個時代的社會悲情。這種悲情是晚清時期的中國，面對列強卻無可如何而產生的，也是許多有心之士力圖救危存亡，卻感到有心無力而產生的。《恨海》雖以寫情為題材，卻以整個時代社會的悲情為靈魂，與時代脈動相呼應，因而它的意義不僅止於寫情，它所能撥動的讀者心弦，也不僅止於對男女情愛的感動，而將擴散到對所處時代、所居社會的體會、感應。

另外，這種悲劇性的情節，是才子佳人小說中所罕見的，卻是民初言情小

說中常有的。才子佳人小說中的男女主角，無論經歷多少艱危與磨難，最後必是大團圓結局，說不定還加上奉旨完婚，榮華富貴，耀於一身。民初言情小說的男女主角，無論基於什麼樣的因素，最後卻大都生離死別，悲劇收場。這種言情悲劇的出現，追原溯始，是不能不追到《恨海》身上的。

總括來說，人物簡明，情節細膩曲折，是《恨海》吸引讀者的勝處。寫情，又是一般大眾不費腦力容易接受的題材。交叉式的命運悲劇，無情的時代動亂，細緻動人的過程描寫，在在都容易引發讀者同情，贏取讀者感動。後來於是有人把它拿來改編成戲劇、電影，（註三四）使它的讀者群由文字讀者擴展到影劇觀眾。《恨海》之深得大眾喜愛，由此可見一斑。

伍、《恨海》的寫作理想與實際成效

吳趼人自稱花了十天時間，就把前後十回、總數約四萬字的《恨海》寫完，寫完後直接交給出版商，並沒有從頭到尾再看過一次。出版後自己再拿來看，連自己也大受感動，不知到當初是怎麼下筆的。（註三五）有人認為：「真正的小說家充滿激情地創作，才能出現這樣的境界」，「這是作家全身心投入創作，情感體驗極度凝聚的表現。」（註三六）《恨海》全書一氣呵成，結構謹嚴的表現，與吳氏身心集中、激情創作應該很有關係。這種境界可一不可再，以致作者後來寫情小說的創作成績，都比不上《恨海》一書。《劫餘灰》的人物、情節，頗承繼才子佳人遺緒，只是把時空環境搬到晚清。《情變》一書未完，但從現有的八回（已完成原訂寫作計畫的八成左右）來看，其超乎現實的筆調，與才子佳人的童話風格，有異曲同工之妙。唯《恨海》的寫實性、合理性，及其謹嚴、細膩之筆法，為他書所不及。它不但感動作者自己，也感動

註三四：參魏紹昌編《吳趼人研究資料》（上海：上海古籍出版社，1980），頁137-139。

註三五：參《說小說·雜說》第五則。收入同註十四，頁71。

註三六：參袁進《中國小說的近代變革》（中國社會科學出版社，1992），頁125。

後來的不少讀者。不過揆度作者的寫作用心與創作宗旨，《恨海》所造成的影響，恐怕與作者當初創作時所秉持的道德理想是有所背離的。

作者宣稱小說是挽救道德的利器，也想要藉小說的趣味和感情，作為德育的一種輔助，即使豔情小說，也必須合乎道德的正軌。（註三七）這一點，他在創作《恨海》時，的確是說到做到，沒有什麼問題的。《恨海》以未婚夫婦的關係來設定男女主角的身分，以戰亂的時代因素安排他們同行共處，總是在禮法道德允許的範圍之內，來安排人物的言行舉止，這一番人物、情節的安排，真是煞費苦心。作者的理想，不外是要實踐藉小說以闡揚道德，以及感情與道德可融合不悖的思想主張。小說是否真能闡揚道德，感情與道德是否真可融合無間，很容易成為見仁見智的話題，在此暫且置而不論，僅就《恨海》一書的寫作理想與實際成效而言，已經不難看到，《恨海》之所以感動讀者的，不是其中的道德品性、守禮言行，而是多情的心思、舉止，是寫情的成分。即便作者自己深受感動，也是因為它的「情」，而不是因為它的「德」。由此導致後來的寫情熱潮（而不是寫「德」熱潮），正是這個緣故。後來的小說，寫情的發展主線不變，有關道德問題卻逐漸難以兼顧。《玉梨魂》的男女主角謹守禮法道德，雖彼此愛慕，卻從不敢私下相會。有正當的理由，在堂皇的場合會面時，也只說了幾句合禮合宜的簡單話。《孽冤鏡》、《貫玉怨》的男女主角，就不免有私訂終身的背禮行為。再下去，寫情的內容越翻新，道德的藩籬就越淡薄。三角、多角、畸戀之中，所謂的「情」越寫越豔，越發展越離奇，所謂的「德」，即使不至蕩然無存，多半也不在情節設計之中了。這恐怕不是開寫情之風的吳趼人所能想見的。阿英所謂「影響所及，是終竟成了一個寫魔的局面」，（註三八）從這個角度看，倒是說得一點也不錯。

有關道德禮法的寫作理想最後雖然逐漸煙消雲散，有關愛情題材的閱讀趣

註三七：參《月月小說序》，收入同註十四，頁64。

註三八：參同註一，頁174。

味，卻獲得讀者青睞，並吸引大量作者投入。吳氏曾經自我批評，說《恨海》中的言論理想，「大都皆陳腐常談，殊無新趣」，自己因此感到抱歉，所幸寫情「猶未脫道德範圍」。（註三九）筆者以為，寫情題材固然容易吸引大眾，只怕這套陳腐常談的道德內容，也具有粉飾寫情以致推動風潮的助力。《恨海》中的道德理想，在於維護舊有的禮教規範，這在當時是陳腐常談，而所謂陳腐常談，正是一般大眾平日熟悉，不必耗費腦力就可以接受的舊東西。容易接受的程度越高，所能夠擁有的讀者群，數量才有可能越龐大。讀者的數量龐大，自然成為暢銷通俗作品，於是吸引更多作者投入，乃至形成創作風潮。而且，冠冕堂皇的道德旗幟，堵住衛道之士的誅伐之聲，創作者與閱讀者的姿態都獲得伸張。另外，《恨海》的道德理想既無新意，書中情節發展的曲折、心理描寫的細膩就更容易凸顯出來，成為有趣又可觀的作品特色，這對往後同類作品每好營造曲折的愛情悲劇，又喜描摹人物的內心情感，也同樣具有昭示作用。所以，也許《恨海》創作之初，自有一番良苦用心與寫作理想，但《恨海》發表之後，它在讀者間、社會上所產生的影響與成效，就不是作者所能預見與左右的了。不過，說不定作者自己對這種實際狀況也不無體會感應，後來他自己的作品也難免在口裏說著禮法的情形下，不經意地做一些不合禮法的事。《情變》中寇阿男與秦白鳳私訂終身，乃至挾持私奔，便是這種表現。然而在《恨海》裡面，作者「情」、「德」的意念都是極為明確，並無一絲苟且的。

陸、結語

晚清，翻譯的外國寫情小說數量眾多，也曾經掀起閱讀熱潮，「可憐一卷茶花女，斷盡支那蕩子魂」（註四〇）便是一例。《迦茵小傳》前後兩譯本重

註三九：參《說小說·雜說》第五則。收入同註十四，頁71。

註四〇：這是嚴復的詩句。轉引自薛綏之、張俊才編《林紓研究資料》（福建：福建人民出版社，1982），頁24。

出，並引起批評界責難，又是一例。在這樣的情勢中，吳氏創作《恨海》，一方面可以說正合時宜，展現了寫作激情與才華，有人甚至認為：「《恨海》一書，最爲駢人佳作，其筆墨之老到乾淨，可謂應有盡有，應無盡無。」（註四一）與吳氏其他作品相比，《恨海》篇幅較短，情節集中，心理、情感的刻畫細膩，的確具有一番與衆不同的特色與成績。就影響後來作品而言，可能也不是吳氏其他作品所能望其項背。另一方面，《恨海》的寫情理想，意欲張揚道德禮法，努力融合感情與道德，又以歷史事件爲背景，呼應了整個時代、社會的脈動，也的確達到一般寫情小說所不易有的境界，爲松岑口中那種容易毒害青年、爲禍社會的寫情小說，（註四二）豎立一個健康正大、合禮而純淨的作品典範。對後起作品的影響也許超乎作者的想像，但表現在這部作品中的思想主張，及其苦心慧手的藝術表現，仍是不可忽視，也不宜一筆抹煞的。它可以說是清末創作寫情小說之始，卻不是「除背景外」，內容「實無可取處」。它贏得廣大讀者的喜愛，在小說界發揮了影響，締造小說史上一陣寫情、言情的熱潮，在歷史上也自有一番地位和份量，實不宜以「沒落」、「反動」之說，一概抹煞之。

註四一：參張冥飛《古今小說評林》，轉引自同註三四，頁136。

註四二：參同註十一。