



## 徐枕亞的哀情小説論

メタデータ	言語: eng 出版者: 公開日: 2010-05-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 顧, 春芳 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.24729/00004589">https://doi.org/10.24729/00004589</a>

## 徐枕亞的哀情小說論

顧 春 芳

徐枕亞（一八八九—一九三七）（1）是清末民國初年的通俗小說的流派——鴛鴦蝴蝶派（2）的代表作家。他所寫的長篇哀情小說『玉梨魂』也被稱為鴛鴦蝴蝶派的代表作。由於在民國初年，徐枕亞是最早寫作這類哀情小說的作家，所以又被稱為鴛鴦蝴蝶派的「言情鼻祖」。『玉梨魂』這部小說是用駢儷文寫了何夢霞和梨娘（白梨影）的悲劇性的戀愛故事。『玉梨魂』問世以後，在當時的社會上引起了極大的反響。當時的青年競相購讀，可以說在當時沒有比『玉梨魂』這部書影響更大的了。嚴美孫等人所寫的『民國舊派小說名家小史』一文中，在介紹徐枕亞的生平時這樣說道：（3）

枕亞生平嘔心的著作，要算『玉梨魂』和『雪鴻淚史』這兩部書了。這兩部書，曾經再版數十次，銷數在幾十萬以上，連得香港和新加坡等處，都翻版不絕，中國近代名人著作中，沒有比這兩部書銷場再大的了。

其中的『雪鴻淚史』是『玉梨魂』的姐妹篇。由於『玉梨魂』風靡一時，『雪鴻淚史』就托言『玉梨魂』主人公何夢霞的日記，出版後也成了當時最能吸引讀者的長篇小說。從上面的這段敘述中，我們可以想見徐枕亞的這兩部小說在當時所起的影響是何等之大。

徐枕亞除了創作了大量的哀情小說之外，還在『玉梨魂序』、『孽鏡序』、『蘭娘哀史序』、『雪鴻淚史序』、『茜窗淚影序』等文中，提出了關於哀情小說方面的理論。雖說數量不多，但在當時具有一定的代表性。它指導了當時的哀情小說的創作和走向，表現了徐枕亞及其這一派作家的文學觀。關於徐枕亞的哀情小說理論，長期以來，一直沒有得到應有的重視，也沒有得到很好的研究。本文試就通過對徐枕亞的哀情小說理論、小說創作及其時代背景等各方面的考察，來發掘以徐枕亞為代表的哀情小說理論及其以『玉梨魂』為代表的哀情小說在當時所具有的新意。從而給予徐枕亞為代表的哀情小說理論及

其以「玉梨魂」為代表的哀情小說以適當的評價。

### 一、「玉梨魂」的產生及其哀情小說論的提出

在民國初年，一個最值得引起注意的文學現象就是徐枕亞的哀情小說「玉梨魂」的產生。這部小說問世之後，在當時的社會上引起了巨大的反響，成為當時最受歡迎的小說。而自從這以後，哀情小說的創作掀起了一個高潮。究其原因，「玉梨魂」的出現決非偶然，一方面，這是與當時的社會思潮有着不可分割的聯繫，另一方面這也是作家對社會的認識分不開的。而徐枕亞的哀情小說理論在這時的出現，也可以認為與這兩者是有着相當緊密的聯繫。在這一章里，筆者試聯系徐枕亞的「玉梨魂」及其哀情小說理論產生的時代背景，社會思潮來論証其所具有的現實意義。

戊戌變法前後，中國的社會現狀是：鴉片戰爭的失敗，迫使清政府放棄了閉關鎖國的政策，中國向世界打開了大門。西學東漸，西歐的文學作品、文藝理論、哲學思想，紛至沓來，傳統的封建正統觀念被打破，小說的地位和作用得到了重視。隨着甲午戰爭的失敗，洋務運動的破產，國家和民族的命運日益危亡。當時的資產階級維新派熱切希望在政治上有所改革，能有一個民主自由，獨立自主的政權，於是改變現狀，變法圖強便成為資產階級維新派的強烈要求。他們從歐美，日本的資產階級革命的經驗中認識到：小說是喚起民衆覺醒的最

好的工具。於是當時進步的知識分子，以及資產階級維新派人士都大力提倡利用小說來宣傳民主共和、自由平等的觀念，以喚起民衆的覺醒。其中較早提出這一觀點的是署名幾道，別士的「本館附印小說緣起」，文中這樣說道：（4）

夫說部之興，其入人之深，行世之遠，幾幾出於經史上。而天下之人心風俗，遂不免為說部之所持。「三國演義」者，志兵謀也，而世之言兵者有取焉。「水滸傳」者，志盜也，而在蒲狐父之豪，往往標之以為宗旨。「西廂記」，臨川「四夢」，言情也，則更為專一之士，懷春之女之所涵泳尋繹。夫古人之為小說，或有精微之旨寄於言外，而深隱難求，淺學之人，論胥若此，蓋天下不勝其說部之毒，而其益難言矣。

本館同志，知其若此，且聞歐、美、東瀛，其開化之時，往往得小說之助。是以不憚辛勤，廣為采輯，附紙分送。或譯諸大瀛之外，或扶其孤本之微。文章事實，萬有不同，不能預擬。而本原之地，宗旨所存，則在乎使民開化。自以為亦愚公之一畚，精衛之一石也。

幾道和別士在這段話裏，首先強調了小說對人們的影響之深，在他們看來，小說的影響及普及性都遠勝於「六經」和「正史」。而且還能主宰天下的人心和風俗。並舉了「三國演義」、「水滸傳」、「西廂記」等流傳廣汎的小說，來說明其影響之深之大。然後他們指

出了歐美和日本在進行資產階級民主革命的時候，也正是借助了小說的力量喚起民衆後，纔使革命得以成功。所以他們號召當時的小說家們用小說宣傳自由、平等、博愛等進步的民主主義思想，來喚起民衆。

在這以後，中國近代資產階級維新派領袖梁啟超（一八七三—一九二九）（5）則在『論小說與群治之關係』一文中更進一步強調了小說喚起民衆的作用，並指出當時的小說非得有新的內容和新的思想不可。他這樣說道：（6）

欲新一國之民，不可不先新一國之小說。故欲新道德，必新小說；欲新宗教，必新小說；欲新政治，必新小說；欲新風俗，必新小說；欲新學藝，必新小說；乃至欲新人心，欲新人格，必新小說。何以故？小說有不可思議之力支配人道故。

在這裏，我們可以看到，梁啟超極力強調了小說的巨大社會作用。將道德、宗教、政治、風俗、學藝、人心、人格等都與小說聯繫起來，指出了小說與人們的關係已經是達到了不可分割的地步。他把小說與整個國家和社會聯系在一起，因而他又再次強調了「欲新一國之民，不可不先新一國之小說」，即要使民衆覺醒，小說就非得有新的內容和新的思想不可。

從梁啟超的論述中，我們可以看到，當時的資產階級革命家以及一些進步的文人都是竭力提倡用小說來改變整個國民的精神面貌。因而小說要有新的內容和新的思想在當時已成為小說家們的當務之急。

在這種情況下，寫什麼樣的題材，表現什麼樣的思想，纔能引起讀者的共鳴，纔能喚起民衆的覺醒，也都成了當時小說家們的重要課題。

當時的情況是，在這種思想的倡導下，陸續出現了一部分宣傳自由平等，民主主義進步思想以及暴露和譴責封建社會政治黑暗的小說。比如梁啟超自作的『新中國未來記』；吳沃堯（一八六六—一九一〇）的『痛史』、『二十年目睹之怪現狀』、『九命奇冤』、『電術奇談』；曾孟樸（一八七二—一九三五）的『孽海花』等等。整個小說界的情勢就象阿英在『晚清小說史』中說的那樣：（7）

……是兩性私生活描寫的小說，在此時期不為社會所重，甚至出版商人，也不肯印行。雜誌『新小說』、『繡像小說』，所刊載作品，幾無不與社會有關。

辛亥革命以後，人們在這些小說的影響下，也開始對當時的封建強權政治，傳統的封建婚姻制度等等，產生了強烈的不滿，同時也開始有了爭取民主和自由的勇氣。可是在當時的社會上，一方面長期以來統治着中國社會的封建勢力並未肯輕易地退出歷史的舞臺，一方面傳統的封建道德在相當大的一部分人的頭腦里已是根深蒂固。這樣新（進步的民主主義思想）舊（傳統的道德思想）衝突的悲劇就不斷地發生，而這些悲劇表現為最多的則是青年男女的戀愛和婚姻。當時的小說家們看到了這些悲劇，他們感到有必要把這些悲劇寫給人們看，於是他們就開始創作這方面的小說。關於這一點，阿英在『晚清小說

史」中論述當時小說家的創作動機時，引用了天廖生在「中國歷代小說史論」（8）一文中對這方面的論述。阿英這樣寫道：（9）

……稍具新意的，祇有天廖生的理解。他指出中國小說寫作的動機不外三種，憤政治之壓制不得作，痛社會之混濁不得不作，哀婚姻之不自由不得不作。

天廖生的這三個「不得不作」，確實是反映了當時小說家們的創作心理。以徐枕亞為代表的哀情小說家們也正是在看到了這麼多戀愛和婚姻的悲劇後，纔為之而寫的。用他們的話說，他們是用「火棗炙一味之哀」有心讓「普天下為之一哭」。（10）徐枕亞在他為吳雙熱寫的「孽冤鏡序」裏這樣寫道：（11）

夫既為人類，矚則無情，怵惕惻隱之心，人所固有，况事涉于男女之大慾乎。造物不仁，對待情界衆生，恆用慘酷手段。

徐枕亞在這段話裏明顯地指出了當時的青年男女在追求婚姻和戀愛的自由時，是由於遭到了封建勢力的殘酷迫害，纔釀成悲慘的結局的。為此，他感到痛心疾首，他大声疾呼：作為人，誰能無情？惻隱之心是人人都應具備的，何況這關係到青年男女的愛情。在他看來，對於這些慘遭封建禮教迫害而死的青年男女，更是應該持同情之心。

他覺得造物主太不公平了，因為它「對待情界衆生，恆用慘酷手段」，而這裏的造物主其實就是影射封建禮教的。由此可見，他在寫作這些哀情小說時，是在同情這些青年男女的基礎上，有意識地將這

些青年男女的哀痛告訴人們。即把有情人不能終成眷屬的終天之恨寫給讀者們看。

對徐枕亞的創作頗有研究的學者范煙橋就認為徐枕亞的『玉梨魂』是從當時的社會現實出發和應青年們的思想要求而作的。他在『民國舊派小說史略』一文中作了如下的論述。（12）

民初的言情小說，其時代背景是：辛亥革命以後，「父母之命，媒妁之言」的傳統婚姻制度，漸起動搖，「門當戶對」又有了新的概念，新的才子佳人就有新的要求，有的已有了爭取婚姻自主的勇氣，但是「形隔勢禁」，還不能如願以償，兩性的戀愛問題沒有解決，青年男女為此苦悶異常。從這些社會現實和思想要求出發，小說作者就側重描寫哀情，引起共鳴。體裁是繼承章回小說的傳統，也吸取了外國小說的形式，文字則着重詞藻與典故。徐枕亞的『玉梨魂』，就是當時的代表作。

范煙橋在此指出了當時的青年男女已有了爭取婚姻自主的勇氣，但還是「形隔勢禁」。根據當時的社會情勢，我們可以認為這個「形隔勢禁」有兩方面的原因，一方面是由於封建殘餘勢力還是相當頑固，另一方面是青年男女本身也無法衝破傳統的封建道德思想的束縛。所以祇能為此陷入深深的苦悶和悲哀之中，而無力自拔。而徐枕亞正是看到了這些青年的苦悶和悲哀，於是就從當時的社會現實出發，在『玉梨魂』中竭力描寫了熱戀中的青年男女的悲哀和感傷，以引起讀

者的共鳴。而小說中的最終戀愛失敗，釀成悲劇等所有的一切，作者都把它歸咎於封建的婚姻制度——「父母之命、媒妁之言」和傳統的道德思想——「發乎情止乎禮義」。從而使讀者深感封建的婚姻制度和傳統道德思想之可惡與可恨，而與之抗爭，與之決裂。

徐枕亞也和當時的有識之士一樣，提倡用小說來改良社會，喚起民衆的覺醒。這一點，他在「答友書論小說之益」一文中說得很清楚，他說：（13）

取材之純正，文筆之優美，可以興，可以諷。非特不為道人心之害，且足為改良社會之一助焉。豈尚舊小說之淫污穢褻，怪誕荒唐，為端人正士所擯斥者可比。……竊嘗論小說之勢力，最足以普及於社會。小說之思想，最足以感動夫人心。得千百名師益友，不如有得一二有益身心之小說。

在這裏，徐枕亞認為自己的小說與舊小說是截然不同的兩種東西，他寫的是有益於人們身心，同時，也具有改良社會的作用。由此可見，徐枕亞在當時對於為何要創作『玉梨魂』之類的小說是有着很明確的目的。他寫書中的女主人公白梨影無法擺脫「發乎情止乎禮義」的傳統道德的束縛，終於慘死在看不見的封建禮教之下，就是為了讓讀者從白梨影的悲慘結局中看出傳統道德對人們的毒害，就是為了告訴人們這社會已是到了非改良的地步不可。在這裏，他把封建傳統道德思想至今還在不斷地摧殘人們這一現實問題提了出來。關於

這一點，即使反對以徐枕亞為代表的鴛鴦蝴蝶派言情小說的新文學界文人們也不得不給予一定的承認。比如周作人就在「中國小說裏的男女問題」一文中這樣寫道：（14）

近時流行的『玉梨魂』，雖文章很是肉麻，為鴛鴦蝴蝶派小說的祖師，所記的事，却可算是個問題。

在這裏，雖說周作人批評了『玉梨魂』中的哀情寫得太肉麻，但還是認為他所寫的青年男女的悲劇不能不算是一個現實問題。

此外，一些研究者也在批判鴛鴦蝴蝶派作品的同時，認為以徐枕亞為代表的這類哀情小說還是反映了當時社會上存在着的現實問題。如北京大學中文系所編的『中國小說史稿』中就這樣寫道：（15）

「鴛鴦蝴蝶派」作品內容，主要寫婚姻問題，正如魯迅先生所說，他們的命根子是青年的婚姻問題。當時社會上封建勢力還很頑強，革命並不徹底，青年的婚姻自由問題並未解決。但這些作者寫作的目的並不是要反映封建勢力對青年婚姻自由的束縛和迫害，號召人們去和他們鬭爭，而是玩味愛情悲劇，沈迷其中，並以此來刺激讀者。為了達到這目的，作者不惜套用公式，硬往悲劇結局上拉，總是讓男女主人公殉情，毫不寫出青年的反抗。所以這些小說是使人絕望，消磨鬭志的毒藥。當時出現的徐枕亞的長篇小說『玉梨魂』、『雪鴻淚史』更是由於描寫愛情悲劇曲折哀婉而廣泛流傳。

從這段論述中可以看到，當時青年的婚姻問題確實是一個很重大的社會問題。而徐枕亞的『玉梨魂』和『雪鴻淚史』等哀情小說却正是反映了這一社會問題。

綜上所述，戊戌變法以後，在梁啟超等人的倡導下，重視小說的教育作用，重視小說與社會改良的關係，提倡小說革命（即小說必須順應時代潮流和社會的變化，要具有新的內容和新的思想），已成為一種潮流。徐枕亞的哀情小說的理論也就是在這種思潮的影響下產生的。由於徐枕亞的側重點是哀情，所以他的理論也就主要針對當時封建禮教殘害青年男女這一社會現實而發。他看到在辛亥革命以後，仍有為數不少的青年男女由於婚姻和戀愛的不自由，不斷地在發生悲劇，他感到有必要把這些青年男女的悲哀寫給人們看，讓人們能認識到傳統道德思想的害人之深，從而達到改良社會的目的。從這一點來看，徐枕亞的哀情小說論是與當時的社會現實相呼應的。

## 二、強調哀情的感染力與主張寫哀情

徐枕亞的哀情小說理論中還有一個值得引起注意的特點是：強調哀情的感染力與主張寫哀情。

首先是他對為何要創作哀情小說這方面，作了一些論述。他在『孽冤鏡序』一文中這樣說道：（16）

為文人者，更以三寸毛錐，助天為虐。以纏綿淒苦之音，寫

離合悲歡之事。……江郎之筆，慣放淚花；李賀之箋，盡成血草。作者嘔盡心肝，閱者縈其魂夢。將無作有，認假為真，即令事非無稽，詎免言多失實？人謂文人為情種，吾謂文人直情魔之俚耳！雖然，「情之所鐘，正在吾輩」。文人多情，文人之不幸也。文人言情，又文人之本能也。文人多慧，慧根即情根也。文人多窮，境窮則情摯也。大抵文人一生，方寸靈臺，無一足以縈擾。唯與此情之一字，有息息相通之關係，既不得於世，此情無着處矣。不得已托之美人香草以自遣。其心苦矣，欲言之不哀，不可得也。言之哀矣，欲人之不淚，又不可得也。

在這裏，徐枕亞一面強調了文人本身就善於寫情，而寫情之中，尤其擅長寫哀情，因為文人與「情」有息息相通之關係。當他們不得於世時，「其心苦矣」。所以寫文章時「欲言之不哀，不可得也。言之哀矣，欲人之不淚，又不可得也」。一方面他又強調了因為哀情最能打動讀者。在他認為只有江淹和李賀嘔盡心血所表現的那種浸透血淚的離恨別情，纔具有打動人心的力量，纔能使讀者在夢中也為之銷魂。所以他極力主張寫哀情小說，他自己一生嘔心所寫的也都是哀情小說。

其實，在關於悲劇性結局的哀情小說要比其他的小說更能打動人心，更具有感染力這一點上，當時的文人們也是有所認識的。比如說之就在「小說叢話」一文中這樣寫道：（17）

絕對的悲情小說，書中所述之事實，以缺憾終者也。缺憾二字，為悲情小說之特質。凡事之絕無缺憾者，皆無哀情小說之價值也。特事之缺憾，有絕對的與非絕對之分。何謂絕對的，其事不能於其本人之生前解決之者是也。如『三國演義』所寫之「隕大星漢丞相歸天」，「紅樓夢」所寫之「焚遺稿黛玉斷痴情」，其適例也。此等事實，其特質在其人所遭之缺憾，不能彌補之於生前，而徒以訴之於後世之人。要而言之，則屈於勢，伸於理，阨於當日之命運，而伸於後日之人心而已。直不啻告人以強權之不可恃，公理之不可蔑棄，從舉世滔滔，競尚爭鬪之際，而引起反省之良心也。故其感人為最深，而於世道人心，為最有益也。

在這裏，成之通過對『三國演義』中的「隕大星漢丞相歸天」和『紅樓夢』中的「焚遺稿黛玉斷痴情」的悲劇性結局的分析，說明了哀情小說中悲劇人物的缺憾，由於不能在生前實現，因此祇能留給後人，讓後人去領悟。成之認為這樣的悲劇小說，最能打動人心，也最有益於社會。

但是如果把徐枕亞的理論和成之的理論相比較的話，就會發現，成之的理論祇是強調悲劇性的結局，而徐枕亞的理論則更強調描寫哀情，即男女之間那種哀怨悱惻，悽婉動人之情。在這一點上，徐枕亞，可算是獨樹一幟，可以說在他以前還未曾有過這樣的理論。

從以上的論述中，我們可以看到，徐枕亞的哀情小說理論的特點就是主張寫哀情，所以他對為什麼要寫哀情也作了具體的論述。首先他認為古往今來，哀情是最能打動人的。他舉的「江郎之筆，慣放淚花」的例子，就是因為江淹的「恨賦」和「別賦」分別寫了「飲恨吞聲」的死亡和「黯然銷魂」的離別。而人們讀了江淹的「恨賦」和「別賦」後，被這兩首賦中所描寫的哀情所感動，在夢中也為之銷魂。其次，他認為文人最擅長的是寫哀情，尤其是不得於世的文人。因為文人與「情」有息息相通之關係。當他們不得於世時，深切體會到人生不遇的種種悲哀。因此在寫文章時他們就把這種人生體驗放進去，從而把哀情表現得淋漓盡致。

同時，徐枕亞作為哀情小說的代表作家，不祇是在理論上強調哀情小說對社會的作用。而是身體力行，把他的哀情小說理論體現在他的創作中。他的『玉梨魂』這部小說則因描寫哀情的成功，頗受人們的歡迎，而成為民國初年最有影響的小說。

### 三、強調寫哀情也須有天賦及獨特個性

在這一章裏，主要想就關於徐枕亞在他的哀情小說論中強調了寫哀情的作家必須要有天賦與寫哀情必須具備獨特個性這兩方面來展開論述，以發現他的哀情小說論的獨創性。

首先是強調了要寫好哀情小說，作者自身必須具備一定的條件。



也就是說作者必須具有一定的天賦。他在『孽冤鏡序』中這樣說道：

(18)

然世之自命為文人者衆矣，文人所著之哀艷文章亦多矣，未必人盡讀之而下淚也。其下淚者，必其人有極窮之意，極深之思，極奇之筆。兼此三者，而為極妙之文，乃足動人以極端之感想。

閱者紙上千行淚，乃著者筆頭一滴血所換得者也。質言之，非文人之筆墨足以感人，實文人之至情足以感人耳。

在這裏，徐枕亞提出了要作好哀情小說，作者自身必須有「極窮之意，極深之思」，也就是說作者自身必須有對人生悲哀的親身體驗和感受，然後在經過認真的思考後，纔可以為文，祇有這樣纔能使自己所寫的哀情小說催人淚下。他認為寫哀情要寫得使人淚下並非是件容易的事，要使讀者看完作品後落淚，作者必須嘔盡心血，以自己的真情去感動讀者。他在『孽冤鏡序』中發出「閱者紙上千行淚，乃著者筆頭一滴血所換得者也」和「非文人之筆墨足以感人，實文人之至情足以感人耳」的感慨也決非紙上談兵，而是他自己的親身感受。

徐枕亞的這一理論在鴛鴦蝴蝶派的哀情小說家中間也具有一定的代表性。當時也有好多文人提出了與徐枕亞相同的見解，這些見解在『雪鴻淚史』的序中表現得比較集中。『雪鴻淚史』出版後，除了刊登了徐枕亞的一篇自序以外，還刊登了其他人寫的十篇序。這十篇序中一面對徐枕亞寫作『玉梨魂』和『雪鴻淚史』時所顯露出的驚人的

才華表示了由衷的贊嘆，一面也提出了和徐枕亞相近的理論。

『雪鴻淚史』「序六」一開頭就這樣寫道：(19)

昔歐陽子謂：「非詩之能窮人，殆窮者而後工也」斯言也，予今者以之証吾友徐子而益信矣。蓋枕亞實一天壤間之最窮人也，故其作為詩文，率多哀感悱惻……

在這裏，「序六」的作者引用了宋代大文學家歐陽修的「窮者而後工」的名言來說明人要寫好文章，就一定要有「極窮之遇」。而徐枕亞的境遇確是很窮，因此他寫的哀怨詩文也非常之好。這段論述盡管是為了稱贊徐枕亞的文才而發的，但是這種文人祇有境窮，纔能寫好哀怨之情的觀點，是與徐枕亞一致的。

此外在『雪鴻淚史』的「序四」中也有關於這方面的論述。序中這樣寫道：(20)

蓋徐子多情人也，以多情人而言情，正如伐木於山，漁魚於澤，取之固有不待外求。故其寫難言之情，獨能纏綿悱惻，酸人心脾，閱之泣數行下，誠言情小說中之傑作哉。

這段論述雖也是稱頌徐枕亞能寫哀情的，但這種作哀情小說的人本身就應當多情，祇有多情，纔能把情寫得纏綿悱惻，動人心弦的看，是與徐枕亞的理論有着共同之處的。

由此可見，以徐枕亞為代表的鴛鴦蝴蝶派的哀情小說家們也大都主張：要寫好哀情，作者自身必須對人生的悲哀有切身的體驗和感受，

必須對這些人生問題有極深的見解，必須對自己所寫的人物有着極真摯的感情。他們都和徐枕亞一樣，強調哀情小說家必須具備這幾個條件。事實上，在這種理論的指導下，鴛鴦蝴蝶派也產生了好多優秀的哀情小說家，象吳雙熱，李定夷，王無天等皆是。

而徐枕亞自己則是身體力行，用這些「序」的作者的話來說，徐枕亞是最具備這幾個條件的作家。他的境遇極窮，而他又極多情，以多情入寫情，是最為合適不過的了。所以他寫『玉梨魂』和『雪鴻淚史』的哀情時能得心應手，如魚得水，把書中主人公的悲哀和感傷表現得淋漓盡致，一覽無遺，使哀情小說到了登峰造極的地步。這也可以用來證實他的「寫作哀情小說的作家必須具有這方面天賦」的理論的正確性。

同時，徐枕亞在如何寫好哀情這方面，還提出了必須要有自己獨特的個性，不能追隨在當時的小說家之後。他在『雪鴻淚史』的「自序」中這樣說道：（21）

晚近小說潮流，風靡宇內，言情之書，作者夥矣。或艷或哀，各極其致，以余書參觀之，果有一毫相似否？艷情不能言，而言哀情；普通之哀情不能言，而言此想入非非索寞無味之哀情。然則余豈真能言情者哉？抑余豈真肯剪綠裁紅，搖筆弄墨，追隨當世諸小說家後，為此旖旎風流悵纏綿之文字，聳動一時庸衆之耳目哉？余所言之情，實為當世興高采烈之諸小說家所吐棄而不

屑道者，此可以証余心之孤……

在他認為，當時社會上的言情小說家是非常之多，他們的哀情小說和艷情小說也都寫得很好，各有自己的長處。但他不願追隨在這些小說家的後面，他要寫與當世小說家們不同的「想入非非索寞無味之哀情」，而他所寫的這種哀情也是「為當世興高采烈之諸小說家所吐棄而不屑道者」。他要用這種哀情來證明他內心的孤獨。換句話說，即他所寫的哀情是有其獨特的個性的，而這一個獨特的個性又不為當世諸小說家所稱道的。

徐枕亞的這一強調寫好哀情小說也必須有自己獨特的個性的理論對當時小說界哀情小說的創作起了很重要的影響。在這一理論的指導下，出現了許多具有獨特個性的哀情小說。如吳雙熱的『孽冤鏡』、『蘭娘哀史』；李定夷的『茜窗淚影』、『鴛湖潮』等，都因描寫哀情的成功，在社會上引起了很大的反響。而徐枕亞自己的『雪鴻淚史』也因不同凡響，而名噪一時。可以說，正是徐枕亞的這一理論的倡導，纔使哀情小說能在民初盛極一時。

同時，徐枕亞的這一理論在當時還具有很強的現實意義。當時小說界裏，一批小說家蜂涌而起，爭作哀情小說，他們中的多數祇是隨波逐流，人云亦云，根本談不上有自己的獨特的個性。而徐枕亞在這篇「自序」中，一再強調自己不願「搖筆弄墨，追隨當世諸小說家後」的言論，在某種意義上，也是對這些人而發的。關於這一方面的情況，

將在下一章裏展開具體的論述。

#### 四、對哀情小說逆流的批判

在當時的社會上，由於徐枕亞的『玉梨魂』風行一時，一時上形成了一股創作哀情小說的熱潮。所謂的哀情小說家和他們所寫的哀情小說蜂涌而出，多得不可勝數。他們中有的是持認真的態度來創作的，就象徐枕亞說的那樣，滿懷着真情，嘔盡心血，把哀情寫得纏綿悱惻，委婉動人，使人讀之無法不下淚。如吳雙熱的『孽冤鏡』、『蘭娘哀史』；李定夷的『西窗淚影』、『鴛湖潮』；蔣著超的『蝶花劫』；王無生的『恨海鵲聲譜』等都是這類小說。他們的這些小說在出版後，都博得了社會上的好評。

但是這中間產生了一股逆流，那就是有一部分所謂的哀情小說家們祇是為了迎合潮流，在創作時也不管自己是否有真正的人生體驗，也並不認真地去寫哀情，祇是大批地製作所謂的哀情小說。而這些小說的質量之低下，影響之惡劣是可想而知的了。對於這一社會現象，徐枕亞並沒能冷眼旁觀，他對這種現象作出了尖銳的批評。他在『孽冤鏡序』中這樣寫道：（22）

乳臭小子，外無雅骨，內無靈心，讀得一部『紅樓夢』，便自胡思亂想，自負多情，掉弄筆尖，貽災裂毒，其意非不欲賺人眼淚也，亦思他人眼淚，夫豈輕易可以賺得者哉！吾於此知哀情

小說之價值矣。

在這裏，徐枕亞痛斥了這些作家祇讀了一部『紅樓夢』，就胡思亂想，以為自己是多情種子，作起哀情小說來了。而這些所謂的哀情小說沒有一點真情實感。因此儘管這些小說家們也想讓自己的小說感動人們，使人們為之下淚，却由於這些小說缺乏真摯的感情而無法使人落淚。

徐枕亞對於這些祇知道追逐潮流而在創作上不持嚴肅態度的人是十分反感的。因之，批評的口吻也是相當嚴厲的。他覺得這些草率創作哀情小說的作家，對於整個哀情小說在社會上的地位是有損害的，所以非批評和排斥不可。

可是徐枕亞的批評並沒有使這些小說家們有所改過，在這以後的一段時期裏，這些所謂的哀情小說家們是愈演愈烈，他們的小說充斥於市場，給整個哀情小說帶來了很壞的影響。對此，徐枕亞是深痛絕恨，為了使自己的作品有別於這些粗製濫造的所謂哀情小說，他甚至不願把自己嘔心瀝血所寫的『雪鴻淚史』列入言情小說。他在『雪鴻淚史』的「自序」中這樣寫道：（23）

余所言之情，實為當世興高采烈之諸小說家所吐棄而不屑道者，此可以證余心之孤，而余書之所以不願以言情小說名也。余著是書，意別有在，腦筋中實並未有一「小說」二字，深願閱者勿以小說眼光誤余之書。使以小說視此書，則余僅為無聊可憐，隨

波逐流之小說家，則余能不擲筆長吁，椎心痛哭！

在這裏，徐枕亞為了不被視為無聊可憐、隨波逐流的小說家，提出了不願把『雪鴻淚史』列入言情小說。他的這種不願讓讀者把自己的作品當作言情小說來對待的心情，說明了他對這些濫作言情小說的所謂小說家們是何等的蔑視和何等的痛恨。徐枕亞的這種對濫作言情小說的現象的批判，也得到了鴛鴦蝴蝶派的其他作家的呼應。比如徐天嘯就在『雪鴻淚史』的「序一」中這樣說道：（24）

今之世小說多矣，言情小說尤汗牛充棟，後生小子讀得幾冊書，識得幾個字，遽東塗西抹，搖筆弄唇，詡詡然號於人曰：

「吾能為情種寫真也。」實則情種之所以為情種，彼固何嘗夢見之！蓋情種有情種之真相，情種有情種之特性，此真相，此特性，惟情種能知之，惟情種能自知之，斷非彼東塗西抹，搖筆弄唇之小說家所得而憑虛構造穿鑿附會者也。

徐天嘯在這裏指出了當時的小說界的情勢是：言情小說是汗牛充棟，一些所謂的小說家們居然大言不慚地稱道：「吾能為情種寫真也」。這裏的情種是多情人的意思，寫真是寫情的意思，也就是說能為多情入寫好真情。針對這一點，徐天嘯指責他們根本就不知道情種的真相和特性，並且在以後也不可能知道和理解情種的真相和特性，這是由他們本身的素質所決定的。因為他們祇是一些「東塗西抹，搖筆弄唇」的小說家。換言之，他們就根本沒有寫哀情小說的資格。由此可見，

徐天嘯對這一現象也是極為不滿的，也是持批評態度的。

從徐枕亞和徐天嘯的論述中我們可以看到：當時小說界中涌現出大量的哀情小說，但其中却是良莠難雜，特別是那些打着「哀情小說」的旗號，但却是「東塗西抹」而成的沒有一點真實感情的哀情小說。

這些沒有真情實感的所謂哀情小說敗壞了以徐枕亞為代表的鴛鴦蝴蝶派正宗哀情小說的聲譽。於是作為「言情鼻祖」的徐枕亞終於無法袖手旁觀，而奮起批判和攻擊了。在批判的同時，他不願讓自己的傑作『雪鴻淚史』與此類小說為伍，所以特意在「自序」中聲明自己的這部小說並非言情小說。這也許可以認為他是出於不得已，但是從他在「自序」中也承認自己是在寫哀情，祇不過寫的是「想入非非索寞無味」的哀情的這段論述中，以及他在「自序」中說的「余所言之情，實為當世興高采烈之諸小說家所吐棄而不屑道者，此可以證余心之孤而余書之所以不願以言情小說名也。」這段話來看，實際上他的聲明也是對那些隨波逐流的小說家們的批判和攻擊。而徐天嘯則作為鴛鴦蝴蝶派的主要幹將，焉能袖手旁觀，於是也起而應之。從當時小說界的哀情小說的發展趨勢來看，徐枕亞他們的批評還是十分客觀和正確的，也是非常及時的。由於他們的批評以及身體力行的創作，使這以後的哀情小說的創作又走上了健康發展的道路。

## 結語

從以上四個方面的論述中可以看到，哀情小說在民國初年，作為一種特有的文學現象，風靡一時。在當時還沒有人能認識到必須要有哀情小說理論的情況下，徐枕亞却能結合自己和其他鴛鴦蝴蝶派哀情小說家的創作實踐，創出哀情小說的理論，這是十分難能可貴的。這些理論不僅指導着他自己的創作，而且對整個鴛鴦蝴蝶派的哀情小說的創作及走向都起着不可低估的影響。

首先，他的哀情小說理論與當時的小說界革命相呼應，從社會現實出發，強調用哀情小說來改良社會。其次，他從古往今來的落魄文人都最擅長寫哀情，而所寫的哀情也最能打動人心這一現象中，歸納出哀情小說具有其他言情小說所沒有的非凡的感染力，從而來說明自己為什麼要如此強調寫哀情。同時，他對於怎樣纔能寫好哀情，也發表了自己的獨特見解。他的「哀情小說作家必須具備一定的條件的觀點，以及寫哀情也要有其獨特個性」的見解，都具有一定的獨創性。而特別是他提出的要注重描寫那種具體的「纏綿悱惻，悽婉動人」的哀情的看法，更是前無古人。再者，當社會上哀情小說氾濫成災，走向岐路的時候，他能及時地給予批評，使哀情小說的創作再度繁榮。因此，可以說徐枕亞的這些理論對於當時的哀情小說創作是起着一定的積極作用的。而徐枕亞自己則是身體力行，將自己的理論付諸於創

作實踐，從而使他的「玉梨魂」和「雪鴻淚史」這兩部小說成為民國初期最有影響的小說。由此看來，無論從理論上還是從創作實踐上來說，作為鴛鴦蝴蝶派哀情小說的代表作家徐枕亞都是無愧於「言情鼻祖」這個稱號的。

## 注

(1) 徐枕亞，名覺。別署東海三郎、泣珠生。江蘇省常熟人。曾任「民權報」編輯。創辦「小說叢報」「小說季報」及清華書局，其代表作為「玉梨魂」和「雪鴻淚史」。「玉梨魂」開始在「民權報」上連載，單行本於一九一二年出版。一九一四年，「小說叢報」創刊，「雪鴻淚史」開始在「小說叢報」上連載。

(2) 「鴛鴦蝴蝶派」是起於清末民初的一個重要的文學流派。這一名稱是二十年代革命文學界批判他們時所使用的。狹義指的是用駢麗體寫的戀愛小說。廣義指的是社會、黑幕、娼門、言情、哀情、家庭、武俠、神怪、軍事、偵探、滑稽、歷史等題材的通俗小說。因文學雜誌週刊「禮拜六」是他們的大本營，又名「禮拜六派」，亦名「民國舊派文學派」。他們的文學主張主要表現為：把文學看作是「高興時的遊戲和失意時的消遣」。主要的雜誌：在清末有「小說時報」、「小說月報」等；在民國以後有「中華

小說界」、「民權報」、「禮拜六」、「民權素」、「小說叢報」等一百多種。主要作家有徐枕亞、李定夷、包天笑、李涵秋、張恨水、程小青等。

(3) 嚴美孫等『民國舊派小說名家小史』。魏紹昌編『鴛鴦蝴蝶派研究資料』上卷所收，（上海文藝出版社，一九八四年）五四三頁。

(4) 幾道、別士「本館附印說部緣起」。本文原在『國聞報』（光緒二十三年）一九九七年十月十六日至十八日連載。幾道，即嚴復，別士，即夏曾佑。黃霖、韓同文編『中國歷代小說論著選』所收（江西人民出版社一九八五年五月）五頁。

(5) 梁啓超，字卓如，號任公，又號飲冰室主人，廣東新會人。光緒舉人。中國近代資產階級維新派領袖。創辦『清議報』、『新民叢報』及雜誌『新小說』。他是當時影響最大的小說批評家，是他率先提出了小說革命的理论。其著作有『飲冰室合集』。

(6) 梁啓超「論小說與群治之關係」。本文在一九〇二年『新小說』第一卷第一期上發表，當時未具名。『飲冰室合集』第二冊所收。（中華書局，一九八九年三月）四一頁。

(7) 阿英『晚清小說史』（人民文學出版社，一九八〇年八月）五頁。

(8) 天穆生「中國歷代小說史論」。本文在一九〇七年『月月小說』

第一卷第十一期上發表。阿英的『晚清小說史』中的引文與原文有出入，是對原文的總結。

(9) 阿英『晚清小說史』（人民文學出版社，一九八〇年八月）三頁。

(10) 引自吳雙熱所著「玉梨魂序」。『中國近代文學大系』小說集六所收。（上海書店，一九九一年四月）四二七頁。

(11) 『孽冤鏡』為吳雙熱作，寫王可青、薛環娘等戀愛故事。初與『玉梨魂』相間載於『民權報』附刊。（民國三年）一九一四年出版。徐枕亞「孽冤鏡序」。黃霖、韓同文編『中國歷代小說論著選』所收。（江西人民出版社一九八五年五月）四〇四頁。

(12) 范煙橋『民國舊派小說史略』。魏紹昌編『鴛鴦蝴蝶派研究資料』上卷所收。（上海文藝出版社，一九八四年）二七二頁。

(13) 徐枕亞「答友書論小說之益」。載「枕亞浪墨·初集」。

(14) 周作人「中國小說里的男女問題」。（雜誌『每週評論』一九一九年二月二日）。

(15) 北京大學中文系一九五五年級『中國小說史稿』編輯委員會『中國小說史稿』第七編第七章第四節（人民文學出版社，一九六〇年四月）。

(16) 徐枕亞「孽冤鏡序」。黃霖、韓同文編『中國歷代小說論著選』所收。（江西人民出版社，一九八五年五月）四〇四頁。

(17) 成之「小說叢話」。成之，即呂思勉。本文在一九一四年的『中華小說界』第三至第八期上發表。黃霖、韓同文編『中國歷代小說論著選』所收。（江西人民出版社，一九八五年五月）三六二頁。

(18) 徐枕亞「孽冤鏡序」。參照注(16)。四〇四、四〇五頁。

(19) 冀良馮常「『雪鴻淚史』序六」。『中國近代文學大系』小說集六所收。（上海書店，一九九一年四月）六〇四頁。

(20) 韋秋夢「『雪鴻淚史』序四」。參照注(19)。六〇三頁。

(21) 徐枕亞「『雪鴻淚史』自序」。參照注(19)。五九八頁。

(22) 徐枕亞「孽冤鏡序」。參照注(16)。四〇五頁。

(23) 徐枕亞「『雪鴻淚史』自序」。參照注(19)。五九八頁。

(24) 徐天嘯「『雪鴻淚史』序一」。參照注(19)。五九九頁。

(GU Chun Fang 中國語講師)