

明清小说论丛



第五辑



7.41

明清小说论丛

(第五辑)

春风文艺出版社编

春风文艺出版社出版

(沈阳市南京街6段1里2号)

辽宁省新华书店发行

建平县印刷厂印刷

字数 200,000开本: 850×1168 1/32 印张: 8

1987年9月第1版 1987年9月第1次印刷

印数: 1—2,800

责任编辑: 林 辰 封面设计: 马寄萍

ISBN 7—5313—0053—2/I·50

统一书号: 10158·1146 定价: 1.90元

目 录

引 玉 篇

- 陈 洪：中国古代长篇小说中的象征传统…………… 1
- 侯忠义：文言短篇小说民族形式的几种特点
……………21
- 陶 诚：忧愤探索和创新…………… 35
——中国古代小说传统随想
- 林 辰：小说史的研究和小说的民族传统……………49

篇 内 篇

- 张 俊：论《林兰香》与《红楼梦》……………63
——兼谈联结《金瓶梅》与《红楼梦》的“链环”
- 李真瑜：一部对《红楼梦》产生过影响的小说
——《定情人》与《红楼梦》关系浅说
…………… 85
- 董文成：中越《金云翘传》的比较（下）…………… 93
附《〈金云翘传〉版本考》补正…………… 113
- 欧阳健：《警世阴阳梦》得失论…………… 118

目 录

交 流 篇

- 王丽娜：域外学者对中国明清小说的研究 133
- 〔美〕魏爱莲：《水浒后传》对泅泽马琴的影响
..... 139
- 〔美〕陆大伟：《金瓶梅》与《林兰香》 148

探 艺 篇

- 傅憎享：明清小说说话遗风述略 160
- 董国炎：论才子佳人小说的创作特点 172
- 陈铁骊：小说写梦偶拾 183
- 钟 婴：向胆识型发展的才子佳人小说 191

考 述 篇

- 张守谦：孙氏小说书目补订举隅 202
- 张颖、陈速：《桃花女阴阳斗传》述要 216
- 吴晓明：元宵·社火·春设 224
——《二拍》中的民俗节日
- 苏 兴：张匀、张劭非同一人 235
- 司马师：再议烟水散人及其小说 242

中国古代长篇小说中的象征传统

陈 洪

一、象征及其在中国古典文学中的传统表现

作为文学批评的术语，“象征”是舶来品；而作为一种修辞手法与创作手法，象征又深深植根于我们本民族的文学传统之中。

在西方文艺理论中，较早而又系统地论述象征问题的，是黑格尔。他立足于十九世纪回顾艺术发展史，断言象征不过是人类艺术的初级形式，是“艺术的开始”，“只应看作艺术前的艺术”。他的理由是，在象征中，绝对理念尚未找到适合的表现方式，因而外在形象与内在意义不能完满统一，于是出现双重视野。

黑格尔的这一结论带有明显的局限性。虽然他指出象征“主要起源于东方”，但那是出自他对东方文化艺术的贬抑而提出的——尤其是对于中国的文化艺术。另外，当时正值浪漫主义在欧洲兴起之际，黑格尔不可能预料以后象征主义的崛起。因此，他的理论在现代受到大幅度的修正。柴维治认为：

“象征主义是一种表达思想与情感的艺术，其技巧不在直接描述，亦不藉与具体意象的公开比较，来界定这些思想与情感，它利用暗示的方法来展现这些思想与情感，或透过一些不

落言筌的情境，在读者心中重新创造出这些思想与情感。”

（《象征主义》第一章）他打破了黑格尔绝对理念自我实现的僵硬模式，指出象征手法的普遍意义与生命力。但柴氏的分析囿于二十世纪初的法国象征主义诗派，所论亦嫌偏狭。比较起来，似以韦勒克的观点更富于启发性。他讲：象征“是在个性中半透明式反映着特殊种类的特性，或在特殊种类中反映着一般种类的特性。……最后，通过短暂，并在短暂中半透明式地反映着永恒。”（《文学理论》第十五章）他认为文学作品是多层面构成的体系，而象征是属于最高层面的。“文学的意义与功能主要呈现在隐喻与神话中，人类头脑中存在着隐喻的思维和神话式的思维这样的活动。”把象征解释为人类某种普遍存在的思维方式，而且指为深化文艺作品表现力的主要手段之一，这是符合近数十年来世界文学艺术的实际情况的。

综合各家之言，并参照文学实践，我们不妨对象征做如下界说，作为本文的出发点：

象征是一种模糊暗示的表现手法。象征物一般小而具体，被象征物则大而抽象，并且带有某种不确定性，象征物与被象征物一明一暗，造成作品的双重视野。

按照这种观点，象征不同于寓言。寓言的寓意与故事是“舍筏登岸”的关系，不注重双重视野；象征也不同于比喻，比喻体与对象间关系比较确定，并不追求“模糊”、“不确定”的效果。

中国文学中的象征，当以上古神话为滥觞。女娲造人，半人半兽的西王母等，都有浓厚的象征意味。这些尚相当于黑格尔所谓“艺术前的艺术”。不过，在中国文学中，象征并没有因写实手法的出现（即黑格尔所谓“古典主义阶段”）而衰亡，而是渗透、融汇到各文学艺术领域之中，如庄子的散文，

屈原的诗歌。同时，作为一种创作手法，象征也得到了理论上的总结，这便是传统诗论中的重要命题——“兴”。“兴”的含义比较复杂，自古迄今众说纷纭，本文不做全面讨论。但其中含有象征因素，则是显而易见的。

在其他文学式样中，我国古代散文以议论文、应用文居多，即使山水游记，也多以写实为主，象征手法较为少见。

相比之下，我国古代小说中的象征还是比较发达的。不论其繁多的手法种类，还是由低级向高级逐渐成熟的过程，都值得我们研究、总结。而在研究、总结时，先对象征在古典文学各领域的表现做以上大致的了解，无疑是会有所裨益的。

二、我国古代长篇小说中象征的主要类型

1. 名称象征

中国古典小说中的人物命名，大致有三种情况：一种是沿用历史或传说中人物原名，如《三国》、《水浒》等大率如此；一种是无深意的任意命名，如《醒世姻缘传》、《镜花缘》等多如此；一种是弦外有音，别具含义，如《好逑传》、《平山冷燕》与《红楼梦》等。第三种情况中又有谐音、影射、象征等不同方式，这里只谈有关象征的问题。

《好逑传》中男主角名曰“铁中玉”，是象征其温润高贵而又坚强刚直的品格；女主角名曰“水冰心”，是象征贞节而又聪慧的品格。《绿野仙踪》中男主角名曰“冷于冰”，是象征他超脱俗欲，摒弃富贵的“仙心”；其弟子名曰“温如玉”，则象征他资质极好，却难脱尘世俗念。《平山冷燕》中的“平如衡”、“燕白颌”，《红楼梦》中的“晴雯”、“袭人”等，皆可做如是观。

这种象征手法可溯源至传统的“比德”方式，如孔子的

“知者乐水，仁者乐山”，“岁寒然后知松柏之后凋也”等论述，都是以自然物寄托人的理想，象征人的某一种品格。这种手法之所以称为象征而非比喻，是因为联系两个意象（名称与品格）的不是表面性状的类似，而是着眼于内在的价值判断上。

构成名称象征的一个重要条件是引人注目的独创性。前举各例都有这个特点。如果已成为司空见惯的习用语，那么就不再具有活的象征功用了，如武松之“松”、潘金莲之“莲”等等。

2. 预言象征

古人迷信宿命之说，故有占卜预言之事。反映到小说中，常在大事变前描写一段林泉高士或神仙者流的预言，以造成神秘的气氛。而由于“天机不可预泄”，这类预言只能出之于隐语形式，于是有些预言便产生了不同程度的象征意味。如《三国演义》六十九回“卜周易管辂知机”，写管辂为曹操占卜，预言“三八纵横，黄猪遇虎，定军之南，伤折一股。”“黄猪遇虎”，本是暗指干支年月，但从意象上与夏侯渊遭遇黄忠的战事又隐约相关，因而产生若有若无的象征意味。《说岳全传》道悦为岳飞预言：“苦海茫茫未有涯，东君何必恋尘埃？不如早觅回头岸，免却风波一旦灾。”“风波”暗指风波亭——岳飞殒命之所，但也有象征宦海沉浮及人生祸福难料等意味在内。这样的手法固然在历史演义与英雄传奇小说中较多，在世情小说中却也不乏其例。如《红楼梦》写贾宝玉梦游太虚幻境，见到预示诸女子命运的图册，册上的图画与判词也都颇具象征意味。如关于晴雯的“一幅画，又非人物，也无山水，不过是水墨滃染的满纸乌云浊雾而已。”关于凤姐的则是“一片冰山，上面有一只雌凤”，其中含义都很耐琢磨。

有些预言描写采用字谜或明白昭蒙的方式，如《说岳》中的道悦给韩世忠的“老鹤河走”，《水浒后传》中的宋江送李俊的“金鳌背上气象雄”等，皆无所谓“双重视野”，便与我们所讨论的象征问题无涉了。

由此看来，预言象征就是小说在描写预言的时候，不是明白昭示，而是借助于某种意象来暗示。这种暗示有时可做多义理解，因而使预言产生象征意味。

3. 梦境象征

中国古典小说中有关梦的情节甚多，即以《三国》、《水浒》、《金瓶》、《儒林》、《红楼》等长篇名著而论，可谓无书不写梦。其中有些梦境描写，不仅是铺演故事、发展情节所必需，而且具有不同程度的象征意味。

梦是人人皆有的生理——心理体验，却又是很少有人讲清楚的奥秘。解梦便成了一门源远流长的学问。小说中写梦，往往不是简单地写出一个实际情况、一次体验，而是依据某种释梦学说来编织梦境。我国古代释梦学说中，《左传》的有关描写是对后世影响较大的一种。如晋梦城濮之战，“晋侯梦与楚子搏，楚子伏己而监其脑，是以惧。子犯曰：吉！我得天，楚伏其罪，吾且柔之矣！”这种解梦方法是把梦看作未来的神秘象征，是上天对未来命运的隐晦预言。《左传》中的梦境与释梦大多属于这种预言式。这种见解与现代精神分析学派的释梦学正好相反。现代释梦学把梦看作是沉潜于心理深处的过去经历的泛起，是伪装了的过去的心理经验。二者相比，古老的预言之说自然带有原始、粗糙之迹，不过，在强调梦的象征意味上，二者又是殊途同归的。

小说中写梦受《左传》影响较大，多数也是作为预言来处理。如《三国演义》中，曹操的三马同槽梦（78回）预言司马

氏篡魏，关羽梦猪（73回）预言荆州兵败，魏延梦角（104回）预言杀身之祸，等等。这种预言式的梦境有时还要借助于神鬼魂灵，如《水浒传》64回，“托塔天王”梦中显灵，向宋江预言了灾难与出路。这类梦境描写以《说岳全传》“详恶梦禅师赠偈语”最为典型：“（岳飞）心神恍惚，起身开门一望，但见一片荒郊，朦胧月色，阴气袭人。向前走去，只见两只黑犬对面蹲着讲话，又见两个人赤着膀子立在旁边”，又见“扬子江中狂风大作，白浪滔天”，“一身冷汗，却是一梦。”次日便访禅师解梦。禅师认为此梦预示风波亭内牢狱之灾。这一段描写比《三国》、《水浒》同类描写是有所发展的，但没有质的区别。

从象征性含义看，小说中预言式的梦又大体可分为单义与多义两种。

单义的梦境，象征的内容比较确定，梦的隐义与显义是清晰对应的。在作品中，其隐义有的是随梦随释，有的是应验不远，读者可以确知预言的事件是什么。以上诸例皆是如此。多义的梦境则含义比较模糊，而作者对梦之隐义只做提示不做限定，读者可能产生见仁见智的多种理解。《红楼梦》中贾宝玉游太虚幻境一段最为典型。从整体看，太虚幻境可看作大观园的象征，太虚幻境之游预兆了贾宝玉日后在“女儿国”的经历。但是，其中涉及秦可卿的朦胧之笔，又使人可以对隐义产生其他揣想。从局部看，对书中人物命运的预言是通过图画、判词、曲词等多次渲染的，其含义各有侧重，致使红学专家们在不少方面也莫衷一是。另外，兼美是秦可卿乳名，却又似宝黛合璧，警幻仙子明训“意淫”，实授“云雨之事”，还有大量的双关语，等等。都使得太虚幻境笼罩于氤氲朦胧的雾气之中，隐义可意会而难于确指。

单义的预言梦只是借助于古老的释梦学来表现作者的宿命观，是一种低级的写作手法。而多义的预言梦则不仅仅着眼于预言，并且含有对预言的价值判断，以及故意渲染的神秘氛围等。故此具有了超越具体预言作用的审美意味。严格地说，这后一种梦境描写才属于文学性的象征。

古代释梦学还有一种明心见性的观点，即所谓“日有所思，夜有所梦”，在小说创作中也有所体现。《绿野仙踪》作者借冷于冰之口讲：“世间至愚之人亦各有梦，然梦境亦见人心性。”并依照这种观点为冷于冰的四个徒弟设置了四场幻梦，写出他们各自潜藏于道心之下的欲念。这一处理颇接近于现代精神分析学观点，只是书中写的是“走火入魔”，与通常所说的梦境有所不同。写常人之梦以见心性的，小说中也有一些，如《红楼梦》八十二回“病潇湘痴魂惊恶梦”，以梦写黛玉的心病。这本是比预言梦合乎常理的描写，其中写“众人不言语，都冷笑而去”、“老太太呆着脸笑”等处，梦幻意味颇足。可惜续作者处理过实，不仅与黛玉品格不甚相合，而且缺少象征性的弦外之音——而这差不多是这类“明心见性”的梦境描写之通病。

除此之外，小说中的梦境还有其他写法。如《老残游记》开端写梦游渤海，以骇浪沉船比喻亡国之祸，过于凿实，理念图解而已。似此与文学性象征手法无关者，兹不列举。

综上所述，小说中的梦境象征是借助于梦本身之象征特质的写作手法，有低级高级的不同。中国古代小说中的梦境象征大多是低级的，缺少审美意味。少数高级梦境象征则以其模糊的隐义、多义性的解释取得审美效果。

4. 环境象征

我国古代的长篇小说大多不肯在自然环境的描写上多费笔

墨，这是脱胎于说话留下的痕迹。虽则如此，在《水浒》、《三国》、《红楼》等杰作中，自然环境描写仍不乏精彩之笔，并形成了一些特色。借环境描写象征人物品格就是值得重视的笔法。

这种环境象征最成功的例子当推《红楼梦》中潇湘馆的描写。大观园初成时，书中写潇湘馆：“数楹修舍，有千百竿翠竹遮映”，“后院有大株梨花兼着芭蕉”，“得泉一脉，盘旋竹下而出”，作者便已着意渲染了这里幽静的格调。黛玉住进之后，作者又先后五六次着墨：“几竿竹子隐着一道曲栏”。

“窗外竹影映入纱窗，满室内阴阴翠润，几簟生凉”，“满地下竹影参差，苔痕淡淡”，“凤尾森森，龙吟细细”等。可以看出，作者始终抓住潇湘馆环境的特征，以清幽的氛围来衬染黛玉的情调。而抓特征的具体方法，就是反复写竹。这样写，不仅把环境特色刻入读者心目，而且在读者心中诱发出象征意味。竹子在我国古代文人心目中有着特殊的地位，在“比德”的传统中也为雅士们偏爱。王徽之常对竹啸咏，称“何可一日无此君。”苏东坡更有诗云：“可使食无肉，不可居无竹；无肉令人瘦，无竹令人俗。”作者置黛玉于翠竹掩映之中，是有意以竹子的挺直有节、潇洒风韵来象征其高洁之性的。作者惟恐人们当作一般写景之笔读过，便数次加以暗示，如初进大观园，宝玉问黛玉住哪一处，黛答：“我心里想着潇湘馆好，我爱那几竿竹子。”后来结诗社，探春道：“当日娥皇、女英洒泪竹上成斑……如今她（黛玉）住的是潇湘馆，她又爱哭，将来她那竹子想来也是要变成斑竹的，以后都叫她‘潇湘子’就是了。”曹雪芹的高明之处在于，这些暗示都若隐若显，从而产生了象征所要求的“半透明氛围”。说它隐，却又使读者确有所感；说它显，却又毫无斧凿之痕。从表面看，只是自然的

环境描写，而在读者心中伶仃的瘦竹却与孤高的黛玉融合到了一起。金圣叹曾提出环境要与人物形成有机的整体，“有时写人却是景，有时写景却是人”，“是境是人，不可复辨。”曹雪芹可谓臻此妙境了。

《红楼梦》之前，也有一些作家作过类似的努力。如《三国演义》写卧龙岗：“山不高而秀雅，水不深而澄清，地不广而平坦，林不大而茂盛”，是有意与孔明“淡泊明志、宁静致远”的胸襟相照映。而作者也特意点上一笔：“高冈屈曲压云根，流水潺湲飞石髓；势若困龙石上蟠，形如单凤松阴里。”暗示人物与环境之间具有的关联。与《红楼梦》的环境象征比，这段环境描写缺少一个视觉焦点，又有风水地理的味道，象征意味相对较弱。与之相反的例子可举《平山冷燕》。《平山冷燕》写才女山黛才高天下，天子赐玉尺一条，面谕：“昔唐婉儿梦神人赐一称，以称天下之才。今朕再赐汝玉尺一条，汝可以为朕量天下之才。”从此，山宅盖造一座“玉尺楼”，成为山黛的主要生活环境，并在其中多次“量天下之才”。这条玉尺是玉尺楼的视觉焦点，同时也是山黛妙才的象征。但作者处理过实，而且“玉尺”中缺少文化积淀的成份，因而也不及《红楼》之写竹远矣。

综上所述，环境象征是借环境描写象征人物的一种文学手法，其着眼点在格调的相通之处，往往要借助于传统比德观。成功的环境象征既有集中、明确的象征物，又要把象征意图写得若隐若显，以便保持双重视野。

5. 本体象征

这是最能体现小说特色、含量较大的象征方式，在《红楼梦》中有典型的体现。

贾宝玉通灵玉间正是一种“半透明”的关系。贾宝玉为神

瑛侍者转世，通灵玉为顽石所化；贾宝玉为“凡心偶炽”而历劫了缘，通灵玉则以贾为“载体”，旁观人生——这似乎表明二者并无内在联系。然而，作品中又时时将二者混同来写，如二十五回，贾宝玉被魔昏迷，癞头和尚讲：“只因他如今被声色货利所迷，故不灵验了。”这个他，明指通灵玉，暗指贾宝玉。给人的印象是，通灵玉与贾宝玉是两位一体的关系。接下去和尚捧玉持颂道：“可羡你当时的那段好处：天不拘兮地不羁，心头无喜亦无悲，却因锻炼通灵后，便向人间觅是非。可叹你今日这番经历：粉渍脂痕污宝光，绮栊昼夜困鸳鸯。沉酣一梦终须醒，冤孽偿清好散场。”前一段偈语是通灵玉事迹，后一段偈语是贾宝玉事迹，而和尚却把二者视作同一个对象了。如果胶柱鼓瑟地看，作者在二者关系上似乎交待不清，因而有的研究者认为这是把两部书掺和到一起留下的痕迹。实际上，把通灵玉与贾宝玉这种若离若即的模糊关系视为作者有意的迷离之笔，可能更适合全书烟云模糊的笔调，也符合于作者以石头为贾宝玉之象征的创作意图。

石头作为物理存在，既有坚硬不易变化的性质，又是冥顽不灵、俯拾即是普通物体。这两面分别被赋予了比喻的意义，积淀、凝固到汉语中，便有了坚如磐石、海枯石烂与玉石俱焚、玉石杂糅之类的词语。石与玉对称，着眼点是落在它的普通与无价值上。封建社会进入后期，失意知识分子出于退避社会与怀疑人生的心理，常常在文学艺术中用象征手法表现出对社会通行价值标准的否定。从苏东坡的“市人行尽野人行”到张岱的《西湖七月半》，意义皆在于此。而石头由于其双重物理属性，更适于自嘲与嘲世，便也成为这一类作品的表现对象。米芾“性不能与世俯仰”，他爱石成癖，呼石为兄，论石则以“瘦、绉、漏、透”为尚。苏东坡有《双石》诗象征理想

境界，他主张画石应“文而丑”。郑板桥是画石专家，则认为画石须“陋劣之中有至好”。“丑”、“陋”，象征不合于社会通行价值标准；“文”、“至好”，象征对自我人格的信心。郑板桥有一首题画诗，集中表现出“石头”在这一类文艺作品中的象征意味：“顽然一块石，卧此苔阶碧。雨露亦不知，霜雪亦不识。园林几盛衰？花树几更易？但问石先生，先生俱记得。”曹雪芹生活的时代稍后于郑板桥，有趣的是，他也是画石好手。敦敏《题芹圃画石》诗云：“傲骨如君世已奇，嶙峋更见此支离。醉余奋扫如椽笔，写出胸中块垒时。”准确地揭示了雪芹画石自嘲嘲世的象征意味。很显然，《红楼梦》中以石头作为贾宝玉的灵魂象征，是与雪芹画石象征自己的人格一脉相通的。而《红楼梦》的主要评点者，作者的长辈——畸笏叟，以爱石成癖的米芾自居，更说明了这一象征手法的渊源。

在《红楼梦》中，贾宝玉有双重身份。作为“宝二爷”，他的身世、地位、相貌等都是世人欣羡的；作为“怡红院浊玉”，他的“似傻如狂”、“不通世务”，则被世人诟病、鄙夷。为了突出这双重身份的矛盾，作者以本体象征的方式来分别加以渲染。于是，写顽石化成的通灵宝玉象征前者，被世人珍视宝藏，其实已迷失了本性；而写顽石则象征后者。顽石为女娲所弃，自在卧于青埂峰下，正象征了不合于世俗的价值观念，象征了开始觉醒的个性，象征了追求天真自然的人生理想——一句话，象征了“时代先觉者”贾宝玉的灵魂。

如前所指出，这种象征是若即若离的。这就使它不同于一个简单的比喻，而具有了广泛的联想余地。另外，作者写到石头时，借助于古老的补天神话，又写了行踪恍惚的僧道；写到石头幻化成的通灵玉时，时而有灵时而不灵，都是一派水月镜花

之笔，产生出浓厚的神秘氛围，对本体象征起到很好的烘托作用。

《女仙外史》中也有一个烟云模糊的本体象征，意旨与《红楼梦》有相通之处，就是刹魔公主这个形象。作者的好友刘廷玑指出：“若魔道，……借以为寓言。”作为魔道领袖的刹魔公主是一个虚幻而又奇特的形象，她“生下三千五百五十四年矣，誓不匹偶，还是处子”，“她的道行神通，虽释迦、老子也不能胜，所以魔教日旺一日”，“几压在二教之上”。书中写她的容貌是：“颜和皎月争辉，眸光溜处，纵然佛祖也销魂；神将秋水争清，杀气生时，任尔金刚亦俯首。”写她的抱负是：“一拳打倒三清李，一脚踢翻九品莲。独立须弥最高顶，扫尽三千儒圣贤。”她是魔教的首领，门徒是秦始皇、曹操、吕后、武则天一流“奸雄”人物。而本人却在书中充当伸张正义的最强有力者。她鄙视庸禄无能的仙真，自称“若论为人报冤雪耻，还是我教中人肯烈烈轰轰做他一场。”总之，这是正义与邪魔的结合体，又是美丽与凶杀的结合体。这样一个复杂的形象，作品又把她的事迹写得飘乎不定，因此，要说清它的全部含义是很困难的。其中有对传统观念的嘲谑，有对女性的尊崇，有对历史的反思，等等。但如果联系《女仙外史》借古讽今的创作意图来看，其主旨又是很明确的：正义存在于异端之内，草野之间。刹魔公主所象征的就是“替天行道”的唐赛儿起义军，广而言之，则象征了不合于传统，不居于正统，却代表着力量、代表着正义的异端人物、草野英雄。唯其如此，这部书才“触当时忌”。

有意思的是，《红楼梦》中有一段奇谈，即贾雨村论正邪二气，意味与刹魔公主论魔道的奇谈颇相近。贾雨村的议论是烘托本体象征的一笔，刹魔公主的议论则是体现自身象征性的

必要之笔。二者意旨相近，且同为象征手法服务，其间的递嬗关系值得注意。

综上所述，中国古典小说中的本体象征可概括如下：本体象征是通过对某一具体形象及其故事的近乎荒诞的处理，使其产生象征意味的手法。这种方式要求所写形象与故事不可过实，含义不可过露，象征者与被象征者应是若即若离的关系。同时，辅之以其他手法，来烘托出神秘的氛围，诱导读者领受、体会象征意味。

6、结构象征

这一类象征的特点，可以《绿野仙踪》为例来分析。《绿野仙踪》主要用结构象征的方式，表现了封建社会知识分子对人生价值的全面思考，通过冷于冰度化温如玉等人的故事，象征人生中精神克服物欲，终获自由的过程。这一点，作者是有意为之的。他的朋友侯定超在序中称冷于冰是庄子“心”、“形”观点的体现，陶家鹤在序言中叮咛读者“必须留神省察，始能验其通部旨归”，都是对作者意图有所领悟而言的。

但是，多年来，《绿野仙踪》一直被研究者漠视，偶有介绍亦评价不高。结构正是疵议所在。有人认为，全书头绪纷繁，结构很不严密；有人认为书中温如玉与冷于冰的神仙道化事迹了不相关，结构松散。其实，这部书的结构很有一些名堂。就全局看，《绿野仙踪》系与冷于冰修道成仙的历程。因为冷于冰修道成仙是通过度化连成璧、金不换等弟子实现的，所以写冷于冰的同时，也就写了其弟子们的一组故事。其中，温如玉嫖妓破产的故事用了二十回的篇幅，占全书四分之一，几乎可与冷于冰自身的故事旗鼓相当。而温如玉天生仙骨却最难成仙，在诸弟子中与众不同，故特别引人注目。作者以“温如玉”命名，显然是与“冷于冰”相对，也是故意突出这段故