

# 新派武俠小說的典範建立 ——以金庸與古龍為例

陳韻琦

國立聯合大學通識教育中心助理教授

## 摘要

本論文詮釋金庸與古龍對新派武俠小說的繼承與超越，綜觀他們在「敘述故事」的同時，其文字意識與社會領域的關聯性。另外，說明金庸「歷史化」與古龍「去歷史化」的武俠創作路線，所虛構的人性江湖世界。嘗試在嚴肅文學與通俗文學的結構中，重新觀察金庸與古龍的文學活動軌跡，與藉由自我的文學認知與實踐，所各自樹立的新派武俠典範。並分析兩人所處的文學生產運作機制與文學版圖位置易動的可能性。且與其他作家比較，凸顯金庸與古龍武俠著作的「典範特質」。

**關鍵字：**古龍、金庸、武俠、新派武俠。

## 1.前言

檢視文學活動的軌跡，筆者發現作為通俗文學之一的武俠小說，在嚴肅文學與通俗文學界域分明的二元對立結構中，仍有越界的可能性，關鍵在於武俠小說本質的特殊性——與傳統古典俠義小說有密不可分文學淵源，金庸與古龍即為武俠小說作家中值得觀察的對象。從金庸與古龍的著作可得知：他們以古代作為撰寫背景，表現傳統社會中的思維與生活。金庸承接傳統俠義小說的特色，巧妙地將虛構的人事物與歷史事件、人物作結合，夾雜典雅的文言與白話，融入現代意識，以構築傳統武俠意境；古龍中西結合、語言新穎、內容逗趣的武俠小說，突破傳統藩籬的文風，令人耳目一新。

本論文目的在於：將金庸與古龍定位為「新派武俠作家」，探索他們的武俠小說在內涵上承載、流通俠義傳統與歷史文化的同時，如何因為時代社會與語言節奏的脈動，在傳統中開拓現代化。並爬梳金庸與古龍如何分別建立新派武俠典範。方法為：以筆者的觀點，企圖從文學社會學的角度切入，考察金庸與古龍武俠小說與社會結構、社會情境互動的關係。以下列方向作為論述主軸：

- (1) 簡扼勾勒新派武俠小說的起源：與金庸、古龍創作的歷史軌跡。
- (2) 詮釋金庸與古龍對新派武俠小說的繼承與超越。
- (3) 綜觀金庸與古龍在「敘述故事」的同時，其文字意識與社會領域的關聯性。
- (4) 說明金庸「歷史化」與古龍「去歷史化」的武俠創作路線，所虛構的人性江湖世界。
- (5) 嘗試在嚴肅文學與通俗文學的結構中，重新觀察金庸與古龍的文學活動軌跡，與藉由自我的文學認知與實踐，所各自樹立的新派武俠典範。並分析兩人所處的文學生產運作機制與文學版圖位置易動的可能性。
- (6) 與其他作家比較，凸顯金庸與古龍武俠著作的「典範特質」。

另外，一般大眾對於「典範」的看法，大致是指「供人學習的榜樣」、有共享的價值……等正面的取向。金庸、古龍與「新派武俠典範」的關聯，亦將進一步分析。

## 2.新派武俠小說的起源與涵義

### 2.1 起源

關於新派武俠小說的起源，根據羅立群所言：1954年，香港武術界太極派和白鶴派發生爭執，先在報紙上互相攻擊，後來相約在澳門新花園播臺比武，由太極派掌門人吳公儀和白鶴派掌門人陳克夫一決勝負。比武經報刊的大肆渲染而轟動香港，香港《新晚報》總編輯羅孚觸動靈機，比武第二天在報上預告將刊登精彩的武俠小說。第三天，《新晚報》推出梁羽生首部武俠小說《龍虎鬥京華》。「新派武俠小說」的名稱，因《龍虎鬥京華》的遠近馳名，開始具備雛型。<sup>1</sup>新派武俠小說的發展過程與延續，如根據秦西寧所言：「電視臺的廣告，說他（梁羽生）是『新派武俠小說創始人』」。<sup>2</sup>根據林保淳與葉洪生所述：「『新派武俠』的定義，至今仍未有定論；『新派』應自何時而始，論者也莫衷一是。一般說來，有梁羽生、金庸『開創新派』及陸魚、古龍『完成新派』二說。」<sup>3</sup>根據葉洪生提到：「『新派』是

<sup>1</sup>羅立群（1997）。《梁羽生小說藝術世界》。臺北市：知書房，頁2—3。

<sup>2</sup>秦西寧（1977）。《雜寫梁羽生》。鏡報月刊，1。

<sup>3</sup>葉洪生、林保淳（2005）。《臺灣武俠小說發展史》。臺北市：遠流，頁373。

『由後起之秀陸魚過渡到古龍手上完成的。』<sup>4</sup>根據真善美出版社發行人宋今人則公開推崇：「陸魚的《少年行》是『新派武俠』的代表。」<sup>5</sup>

梁羽生確實有意識地推動新派武俠小說，如他認為作家要具備地理、歷史、民俗、宗教的知識，才能寫好武俠小說。<sup>6</sup>所以筆者認為：不論梁羽生是否為「新派武俠小說創始人」，他致力於新派武俠小說的寫作，毋庸置疑。

## 2.2 涵義

舊派武俠小說始於民國初年，根據羅立群所述：民國前 20 年武俠小說的成就，以「南派」（中國上海、江、浙一帶）：平江不肖生、顧明道、文公直……等人為主；1930 年代後武俠小說形成「北派五大家」（中國北京、天津一帶）：還珠樓主、白羽、鄭證因、王度廬、朱貞木。而根據葉洪生則認為：北派多數作家寫中國武俠，相當程度的反映「五四新文學」的現代觀念，風格豪邁；南派特色則是婉約，但兩派仍相互連結，如：根據平江不肖生《江湖奇俠傳》影響還珠樓主《蜀山劍俠傳》；根據王度廬自顧明道《荒江女俠》獲得言情武俠的創造靈感。<sup>7</sup>

剖析梁羽生、金庸、古龍的武俠小說，相較於民國北派、南派的傳統武俠，何以被稱為「新派武俠」，又「新」於何處，根據筆者觀點，並延伸至理念層次，<sup>8</sup>認為「新派武俠」的意旨大致體現於以下方面：

(1) 新派武俠謀求與傳統小說間，建立一種必然的中介性聯繫，諸如：傳統武俠因為具備舊時代的思想與背景，使得新派武俠依舊難脫「古代」的模式。雖然其後有香港黃易與其他作家，試圖以「超越時空」的方式構築「現代武俠」，卻因流於「科幻化」，而減弱武俠特色。

(2) 新派武俠與社會思潮的變化緊密聯繫，迎合現代人多層次且多角度的審美需求，因而在保持傳統武俠長久的藝術魅力外，能建立接近現代思想的風格。

(3) 從唐人傳奇到《水滸傳》，可發現武俠小說的基本樣式，如：綠林好漢、豪俠英雄打抱不平，故武俠小說作為久遠的文學形式，已被讀者熟悉，具深厚的羣眾基礎。而且因為武俠的藝術特色，一些傳統的因襲似是必然，然現代社會讀者的觀念日新月異，倘若一味停留於傳統的觀念與藝術規範，難有新意。故新派武俠作家在維持俠義與民族大義的傳統情節以外，更著重增加現實人生的思維，讓讀者面對多數虛構的內容較無隔閡感。

(4) 同樣撰寫某一特定時期的武俠小說（如：唐代），會因作家的生活環境、功力程度……等因素，展現大相逕庭的武俠氛圍。例如：《水滸傳》的作者施耐庵、民國北派、南派武俠作家，尚處於較具保守風氣的年代，著作內容大致為傳統取向；梁羽生、金庸、古龍……等在 1950 年代後創作小說，民眾的閱讀風氣亦逐漸開放，讀者對於武俠小說此類的通俗文學，因其普及性、大眾性，接受度頗高。所以作家的創作，不再僅受傳統基本規律的制約。

(5) 新派武俠儘管有新穎的內容，作家的主體意識亦具「新」的穿透力，但仍大多保有傳統的「講史」形式（古龍與一些作家為特例）。

筆者所述的「新派武俠」定義與起源，乃積累諸多武俠小說研究者的普遍看法而成，仍尚待對其淵源作深入研究，並非絕對的結論。梁羽生、金庸、古龍……等作家陸續被研究者歸類於新派武俠，乃一種正面肯定，但當他們有意識突破以往武俠小說的基本調性時，仍是種大膽、新穎、且挑戰性極高的嘗試。

正由於武俠小說的可讀性與普遍化，作家多採用對傳統武俠進行複製化生產的手法，有時創新度稍為不足。但綜觀金庸、古龍……等作家，或「立於傳統上創造新意」，或拋開大部分的傳統進行全面改造，提高武俠小說的品質與文化，應仍具可觀性。

有鑑於此，筆者以本論文的分析主軸：金庸與古龍為例，從他們的創作歷程、理念、著作風格，爬

<sup>4</sup>轉引自葉洪生、林保淳。《臺灣武俠小說發展史》，頁 373，註釋 56。根據葉洪生（1994）。《中國武俠小說史論》，收入《武俠小說談藝錄》。臺北市：聯經，頁 58—59，他指出：朱貞木小說首創以文白夾雜的短句、成語或專有名詞為回目，打破傳統章回體對仗格式，加以喜用現代新語詞（如：「觀念」、「意識」、「環境」、「計劃草案」），因有「新派武俠之祖」美稱。

<sup>5</sup>陸魚（1961）。《少年行》。臺北市：真善美，扉頁。

<sup>6</sup>轉引自 <http://bbs.oldrain.com/disppbbs.asp?boardid=76&id=214808> 馮立三。《與香港作家一夕談》。

<sup>7</sup>羅立群。《梁羽生小說藝術世界》，頁 4—5。

<sup>8</sup>筆者認為：理念是指理想和觀念。另外，根據葉洪生（2000）。《論金庸小說美學及其人物原型》，收入林麗君編（2000）。《金庸小說與二十世紀中國文學研討會論文集》。香港：明河社，他提出：梁羽生處女作《龍虎門京華》（1954）有大段人物與情節抄襲自白羽《十二金錢鏢》（1938）；金庸《碧血劍》（1938）寫袁承志練鏢手法，方法套自白羽《武林爭雄記》（1939）。

梳他們如何在「新派」與「舊派」武俠小說之間取得平衡，而「舊」如何影響「新」，促使他們成為新派武俠的代表作家，又各自於新派武俠的領域樹立何種典範；且為了避免衍生「罷黜百家，獨尊金庸、古龍」的詬病，亦將列舉數位與金庸、古龍同時期的新派武俠作家，作出比較，藉以剖析金庸與古龍發揮「新派武俠」典範的實質意義。

### 3. 發揚新派武俠小說的典範：金庸

#### 3.1 金庸武俠小說的武功典範

舊派武俠小說作家描述武功的模式，大致概括如下：

(1) 依照武術，照實「轉移」到小說中

但想像力不足，像是平江不肖生《近代俠義英雄傳》。

(2) 充斥作者的幻想

如：還珠樓主《蜀山劍俠傳》，充滿特殊的魔幻形式，然而「魔氣」高於「俠氣」，過於悖離武俠小說的本質，離奇誇張、荒謬，缺乏現實性。

(3) 武打場面簡易

如：白羽《十二金錢鏢》，描寫武功含蓄而簡略，有時可能會減少「武」的樣式。

根據金庸的武功創作，筆者認為他除了從武術照本宣科，亦能自闢蹊徑。舊派武俠作家如：王度廬的悲劇氣息、鄭證因的詩化武功，金庸繼承且將其融會貫通後，形成精妙繽紛的武功。然武功畢竟在真實生活中難以實現，又或者經常見到一些武術社團，稱其能「表演金庸或其他武俠小說的武功」，卻僅為「借武俠名號，而難有真正的武功。」畢竟「飛天遁地」、「降龍十八掌」，至今仍終究僅為作者與讀者寄託於文字中的馳騁想像，如根據梁守中所言：「那在房檐、樹頂上高來高去的神妙輕功，也是誇張得離了譜的。特別是電影電視中用特技拍攝的輕功，恍似御風飛行一般，就更是荒誕無稽了。」<sup>9</sup>

##### 3.1.1 武術與藝術合而為一

金庸聯想力豐富，將傳統文化，如：琴棋書畫詩文，融入武功，「武加文」可謂妙筆生花：《射雕英雄傳》與《神雕俠侶》的朱子柳以筆墨比武；《射雕英雄傳》「東邪」黃藥師以吹簫與「西毒」歐陽鋒用彈琴比內功；以及《連城訣》的唐詩劍法。

##### 3.1.2 武功蘊藏哲學

寓言「庖丁解牛」主旨為：像宰牛一樣的技能或其他技能，只要理解方法，必能運用得游刃有餘。

《書劍恩仇錄》陳家洛即是從「庖丁解牛」領悟出「庖丁解牛掌」，對著人的骸骨練功，學得武術奇功。

閱讀武俠小說，讀者會期待一種興奮，正派人物往往不能打輸，邪不勝正；但金庸常逆道而行，主角常要經歷苦戰才能獲得正義，或是在身心受創後，「柳暗花明又一村」武藝精進。如：《神雕俠侶》楊過被郭芙砍斷手臂，反因緣際會習得高深武功。其他作家雖有採取類似筆法，但金庸在武功的編寫上，更注重學武的艱難歷程，以及學得武功的「奇遇」。

##### 3.1.3 個性配置武功

金庸會根據不同人物的性格，安排合適的武功，使武功「性格化」。《神雕俠侶》楊過與小龍女分離十六年，自創的「黯然銷魂掌」要心情悲慟方能施展。他們重逢後一場與金輪國師（新修版修訂的稱號）的決鬥，因楊過心情愉悅，「黯然銷魂掌」毫無作用；《射雕英雄傳》天資平庸的郭靖，極為適合至剛至陽、至大至簡的「降龍十八掌」；周伯通有「老頑童」稱號，生性淘氣，創出七十二路「空明拳」（像孩童空而明的心理），以及如孩童玩樂的「雙手互搏之術」。

#### 3.2 金庸武俠小說的「俠」與「人性」典範

筆者認為：「俠」應具正義的精神、個性與人格。金庸在「俠」的掌握上，具多樣性與複雜性的典範，讀者並能因此管窺金庸安排文體結構的能力。

##### 3.2.1 人物形象的典型

「文學典型」為文學形象的高級型態之一，即典型作為一種文學與審美形象，它除具有一般文學形象的特徵，尚較一般文學形象更饒富藝術魅力，表現鮮明的特徵性。而文學典型的藝術魅力，則是文學著作的諸種審美素質，所衍生的綜合美效應，或者為文學著作總體的審美效果，且是源自於性格顯現的一種生命魅力，此種「生命魅力」，首先在於典型人物的生命所呈現的斑斕色彩，即性格側面的豐富與多彩，精神世界的豐富。

根據文學典型美學特徵之說，筆者認為文學典型的美學特徵，可以是一句話、一個細節、一個場景

<sup>9</sup>梁守中（1990）。《武俠小說話古今》。臺北市：遠流，頁101。

、一個事件、一位人物，高明的作家可以通過特徵化將以上各項因素，轉變為傳世之作。特徵是生活的一個凝聚點，現象和本質在此處相連，個別與一般在此處重合，形與神在此處整合，意與象在此處聚首，情與理在此處交融。作家在創造典型時，能準確地掌握此「凝聚點」，加以強化、擴大和生發，即成功地塑造典型。

由此推論，金庸著作擁有可以凝聚為典型之處。接續即討論其小說人物在外在情節與個體精神結合下的典型性。

金庸小說中的人物典型性，大致有下列特性：一是他們的人格有深厚的人文底蘊，貫穿其整個生命活動，具有靈魂的深度；二是作者注入現代理念，因而大多數讀者對著作中人物的所言、所思、所為，沒有隔閡；三是眾多人物形象刻劃得千姿百態，主要人物絕不雷同，各人物性格間旗幟鮮明；四是在一系列人物的人生坎坷境遇中，顯現人性的魅力與偉大，顯示強勁的生命力。

事實上，金庸筆下人物予人留下深刻印象的，尚包括他們極具特色的個性思想、情感、言行。金庸經常有意或在不自覺中加入現代人的一系列思想、情感與意識，極易使讀者接受，故儘管寫的是古人，時間最近的亦已相隔一百多年（如：《書劍恩仇錄》），然讀者並無時代的距離感，甚至可以感覺這些人物是真實的，可以與之同聲息；即使某些人物的行為較為神秘怪誕，但因為作者寫作的支點立足於現代思維的邏輯，故大多數皆能成立，不受讀者排斥，認為虛構的情節仍然可以確實存在，如：《碧血劍》中，金蛇郎君夏雪宜，此人過世後持續算計他人，若發現他藏身埋骸洞穴之人稍有貪心，未能依照他留簡指示先葬其骸骨再開啟寶盒，則寶盒中的「金蛇鉗」會隨之而發射，奪人性命。但從夏雪宜成長經歷，其想法至為合理，社會的不公、罪惡和仇恨扭曲他的心性，他純良的本質被仇恨蒙蔽，他以暴易暴，用不公正對待不公正，用邪惡報復邪惡，類似的例子亦不計其數。

從作家的創作觀和個人思想意識而言，金庸常表現健全、公正、慈仁、寬大與憫人，進行人物思想、情感、言行的塑造，皆力圖以現代人的社會道德和法律準則為基礎，折射其創作主體的人格真誠，同時在創造人物時不斷強化其思想深度。

金庸第一部武俠小說《書劍恩仇錄》有一個片段：紅花會誤以為周仲英勾結清廷出賣文泰來，陳家洛率一襲幫眾直逼鐵丹莊。此段必有江湖幫派以強凌弱的處事方式，以現代人的觀點，可能有「黑社會」情節的嫌疑。但從金庸之後的著作發現，《書劍恩仇錄》威咄逼人的做法僅此一處生。再如：《神雕俠侶》中的楊過，年少時由於生存處境的惡劣，因而使他不自覺養成一種偏執、輕浮、狡詐的性格。但作者給他以後的生命歷程安排小龍女與郭靖，小龍女的淡泊、嫺靜，郭靖的寬厚、博仁，楊過在他們的薰陶下以及楊過自身十六年的磨礪，他最終成為處事純熟的「神雕俠」。

金庸作為創作主體，本身的心理健全和公正，有效的促成正面人物正向發展心智。因此，人物與作者形神一致，顯示出一種人文主義下的作家，在人格及思想上的真誠。故武俠此種浪漫主義文本能吸引讀者，絕大成分是由於創作者以現代人的想法予以思索，而且是設身處地的探討。

金庸小說中的人物有其極為深厚的人文內涵，「俠、仁、義」為正派人物共有的理念，亦為統攝整部著作的主旨思想。從創作理念，金庸小說中明顯偏重「俠」，封筆之作《鹿鼎記》即難有「武」可言，去除「武」，其餘的僅存一些信仰與精神。無論是楊過、郭靖，或是令狐沖及喬峰，他們皆有強大的信仰力在支撐，「俠、仁、義」是他們探求的終極目標，並使之貫穿於其生命的全部活動中，統攝整體的生命。

作為一些典型人物中的典型，他們身上放射出人性光輝的時刻，會折射某種奪魂攝魄般地強勁震撼力，能使讀者從中受到啟迪，並自覺接受其思想，感受其人格魅力，使自身不斷效法，此為著作以及其典型人物應給予讀者的示範，並使自身傳承後世的根本可依之基。

故有深厚層次的人文底蘊為依倚，金庸著作中的人物方能使人閱後嚴肅認真的思考，探究生命的本質及人生的意義，並努力釐清個體行為與社會整體的關聯，為以後的生存作鋪墊和準備。從此推導，正是由於理念的感受，讀者於心底亦能不可磨滅地對其人物留下深刻的印象，具有靈魂深處不可動搖的地位。比如：楊過與令狐沖的瀟灑風度與渴求自由的大度，以及一如前往的氣度；郭靖與喬峰天人一般的風采，和近乎完美的個體行為，「為國為民」的豪情壯志，可謂無懈可擊。上述人物或多或少激勵人們，引導人群的趨向，亦同時傳達人類對自身存在的深度思索。

金庸小說中的一些人物性格、靈魂符合理想，且合乎人的成長與發展規律，主要體現於如下幾方面：第一、不同類的人各有迥然不同的性格行為思想，且區別鮮明；第二、同一類層的人性格不盡相同；第三、個人身上既有善的一面亦有反向的表現，且前後期表現的風格亦大相徑庭。此幾種分類的敘述方式，不僅豐富人物，避免單一蒼白，同時亦避免在不同的著作中，卻出現雷同的人物形象，並且明顯符合人的成長規律與社會的分層。另外，可以從不同層的人群中找出原型，加強人物的豐富性與真實性。

作為真正意義上的大俠，金庸小說中的典型大俠形象，如：楊過和郭靖，兩人皆有別具一格的不凡經歷，與崇高偉大的人格。然兩人於細微中或明顯處卻不盡同一，郭靖強烈表現為一種承萬人生繫於一身的「為國為民」的頂天立地大俠，深有儒家精神，代表一種佔據主流的群體性行為；而楊過則重視作

為一位個體所具有的個人情感，叛逆的顛覆社會主流，又於違逆中顯其個體精神的偉大。兩位作比較，則為：郭靖為正，楊過為奇；郭靖中流砥柱，楊過劍走偏鋒；郭靖是俠之大者，而楊過是俠之風流。

以此為鏡，與俠相反的為各類小人、奸人、梟雄、以及偽君子：楊康、左冷禪、任我行、岳不群，不一而足，金庸對其行為刻畫著力得入木三分，一目了然，如：為達個人私欲的惡行，昭然若揭，令人髮指。《連城訣》中知府凌退思為騙取丁典「連城訣」的秘密，及為了處其不生而滅之地，竟以親生女兒為餌，置於棺材中悶死。此一違背人性及人倫親情的做法自是令人無法忘卻，與俠士們的正義行為相比，惡行之深難以量化。以正襯反，以善映惡的對比效果極其觸目驚心。因此，金庸描述的惡人或俠士，其形象通常栩栩如生，躍然紙上。

其次，作為大俠之一的楊過，既有古道熱腸，與人為善，樂於助人的一面，亦有偏執、輕浮的性格，諸如：他甚至於不明清白之間欲殺掉另一俠士郭靖為父報仇，惡念之深由此可見一斑。同樣，作為惡人之一的李莫愁卻有善心之時，她在奪得郭襄時表現一種母性的關懷，令人刮目相看。筆者以一種認同的理念作統整，即為：「善未必盡善，惡未必盡惡，善與惡存與心，在一念之間」。是以筆者認為以上兩人違主流心性的做法合於現實，並獲得人們的認同，因為它符合人本身現存的本性——即是善性與惡性的中和而合一。不僅不損其典型性，反豐富其典型人物所應具有的各個性格人生側面。

作為金庸小說中另一位舉足輕重的人物——《倚天屠龍記》金毛獅王謝遜。其作為典型性則是由極惡變為善的實例。謝遜在冰火島上因張無忌出生時的一聲啼哭，觸動其內心深處殘存的父愛，使他人性中善的一面復甦，此一轉變由心理學的角度觀察，極為合理，亦由於金庸為寫此一場景，進行細膩的鋪陳，因而表現的極富透徹力度，有極大的震撼力。惡人謝遜從此死去，好人謝遜由此刻誕生，由極惡轉為極善，前後期的轉變至為明瞭。惡徒謝遜，內心潛藏聖潔的一面，他比其他人更配作一個身負十字架的聖徒。從遁入佛門開始，他終於獲得內心的平靜和解脫，在佛法中找到生命的寄託和歸宿。因此，謝遜表現得十分可愛和親人，不失為此類人中的典型。

金庸在塑造其人物典型時，設身處地的將言論、行為、心理意識變化三位一體，三點中，更顯高明的是，他將心理意識變化寫得純火爐青，為主人公典型性的塑造有所增色。因此，從幾方面分析，金庸小說中的人物極具典型，其個性與作風，可以當作比喻現實人物的例子，將杜撰的人物轉化為可以出現於現實生活中的人物，讓許多讀者可以在見到某人時認為：「好像金庸武俠小說的某位人物。」在讀者的閱讀經驗中，成為令人印象深刻的典範。

### 3.2.2 俠客的人生觀

《射雕英雄傳》郭靖的「大智若愚」，隱含道家哲理，由郭靖做具象化的儒家表現；金庸吸收佛教悲天憫人的情懷，啟迪現代人生，讓《天龍八部》段延慶放棄王位；金庸認同道家不被名利所限制的原則，卻亦對人間保持俠客該有的關注，所以《笑傲江湖》令狐沖完成所有事後，能順利離開江湖；《倚天屠龍記》張無忌對明教教主一位並不戀棧，卻仍竭力協助明教，最後雖是受限於明教教規，將皇位讓給朱元璋，但他本非心懷天下的偉大丈夫，僅想與趙敏遠離江湖。

### 3.2.3 「反英雄」的敘述典範：韋小寶

金庸在《鹿鼎記》之前的小說，歷史事件、人物與情節，大多鋪設於虛構的框架中，《鹿鼎記》卻將江湖人物與事件納入正史的框架。如此的變化，與「非俠客」主角的樹立，較之於其他武俠作家，雖未必絕後，卻幾乎為空前的典範。金庸在文體的流變是種形式，令人玩味的反而是深層結構的意味。

《鹿鼎記》作為金庸的封筆著作，筆者視為一種可能：金庸已在前幾部小說中，將所有武俠的形式發展得大致完備。金庸極為可能藉由韋小寶這一位有種種不良嗜好的「非俠客」的主角人物，進行一場諷刺武俠本義的「非武俠革命」。

韋小寶為市井小民，已具濃厚的神奇色彩，加上他結黨營私、逢迎諂媚的個性，由古至今，始終是在某些階層生存的「必要手段」。特別的是，教韋小寶這些「社會功夫」的不是私塾、不是書本、不是家人，而是由賭場、妓院所「薰陶」的。這些場所與三教九流的人物，是他人生觀的重要來源。他的出身不良，卻亦因「不良」致使他由「弱」轉「強」，他的無賴並未讓他受歧視，反而獲得在皇宮的地位。金庸的諷喻不言可喻：即是從官場到凡夫俗子，許多人共同遵照著某套生存規則——如：巴結、厚顏無恥。

《鹿鼎記》中，理想化的「俠」因子削弱，更多的是殘酷的、有缺陷的人事物。然不可諱言，筆者認為：金庸試圖以《鹿鼎記》將武俠小說定位為「更接近現實」。顯然，隨著時代變遷，金庸的創作理念亦隨之變動。《鹿鼎記》除了從想像回歸真實，韋小寶不再是以往讀者眼中的俠客，韋小寶被金庸置於嚴峻的現實，理想俠客的一切美飾被韋小寶淡化，暴露出與世俗一樣的缺點，或許醜陋，令人難以接受，卻為事實。金庸刪除武俠題材的偽飾，給予韋小寶豐富的精神生活內容，超出武俠的行為意義，韋小寶成為在新派武俠（甚至是所有武俠）中離開武俠的一位人物典範。傳統武俠的俠客，難以與韋小寶「非俠」的內在、生活內容與美學價值相比，亦間接深化《鹿鼎記》的質感。

### 3.3 金庸武俠小說的特殊典範

#### 3.3.1 俠客人格的發展脈絡

在金庸武俠小說的內涵中，人物的性格揭示出一項「隱」而難以察覺的典範：楊過、令狐沖、張無忌、胡斐……等人，許多原本為孤兒或是無名少年，或寄人籬下，或隻身闖蕩江湖，處處受人欺侮，之後經過磨鍊，成為人人敬重的大俠。在他們的生長過程中，因為屢遇磨難的外在環境，而造就他們武功提昇與人性昇華。

#### 3.3.2 世俗題材的異樣處理

筆者檢視文學經典著作，如：《紅樓夢》、諾貝爾文學獎，可發現共同的特徵：像是超越時代背景、種族、地理、政治、社會、經濟、語言、風俗民情、思想觀。且讀者能夠以自身的人生與思想，解讀一部著作。金庸的武俠小說亦如是，他觀察人生、關心人格、表現人生，大力處理許多衝突的題材與意象，如：人與命運的衝突、權勢、虛榮對人性的扭曲與異化、與魔鬼打交道以換取欲望的滿足、對人生啟悟的題材。

以舊材料製成的武俠文學著作，古典氣息濃烈，能見到久遠時期的生活狀態，但弊病在於難以負擔解釋現實人生，成為社會指導者的任務。金庸小說在新派武俠中的一大典範象徵即為：儘管金庸仍寫作與傳統武俠小說題材類型相似的著作，卻將傳統武俠文學中的世俗題材，在現代意識指導下提升並實現現代化的「轉型」，且從傳統武俠的材料中發現真理。

##### 3.3.2.1 名與實的衝突

金庸武俠小說的許多人物，或因地位，或因面子，經常「名不符其實」，卻為了一些特定目的，如：名利、武功，不惜對自己的親人、師兄弟失去信任感，甚至違背倫理道德與自我良知。如：《笑傲江湖》「岳不群」有「君子劍」美譽，實為「偽君子」。

《天龍八部》資質愚鈍的虛竹，竟破解高手無法參透的「珍瓏棋局」；蕭峰背負民族壓力，及他欲與阿朱塞外牧羊的渴望，究竟是歸於平淡，或是無奈。筆者以更高層次理解金庸的意念即是：實必須附著於名下，世人卻常因為追逐「名」，而遺忘「實」的重要。

所謂的「名」與「實」，即是「名副其實」。以武俠小說而論，「名」即為名聲、江湖地位，如：武林盟主、掌門人；而「實」，則為在脫離「名」以後，依然能確實達到人生的各種目標；以及在「名」的光環下，能夠進行武俠的本質——伸張正義，止戈為「武」，而非虛有其表，道貌岸然。即使「名」為名門正派，「實」卻利用權力的結構，佔有宰制他人的地位，必然失去真正「實」的正面意義。

##### 3.3.2.2 善惡的衝突

《天龍八部》金庸擺脫一般善惡之念，深入人性扭曲的意境。少林方丈玄慈為蒼生御敵，受人尊崇，此為大善，卻是誤殺人而導致蕭峰父子悲劇人生的「帶頭大哥」，謂之「惡」；惡貫滿盈的惡人段延慶因被追殺至殘，失去王位，才心性大變，其情可憫；《倚天屠龍記》的周芷若，在滅絕師太命她殺張無忌、以及她對張無忌的感情，產生「師命難違與不忍心」的衝突，而張無忌在與她的婚禮上，跟隨趙敏離去，周芷若終於爆發「惡」的一面，對張無忌展開一連串目令人膽戰心驚的復仇。

##### 3.3.2.3 正邪的衝突

金庸認為君王當勤政愛民，故筆下的袁崇煥、康熙均為忠臣明君，金庸卻反對一成不變的「正邪」，故有《天龍八部》蕭峰的悲劇形象。《笑傲江湖》岳不群，顯示表面正派，仍可能隱含惡行。岳不群以「正邪不兩立」為由，將令狐沖逐出師門還企圖對他趕盡殺絕，實則為了掩飾自己罪行。貌似具正義感與道德的模樣，表現出金庸鄙視卑劣的言行。

《倚天屠龍記》滅絕師太為了「正邪不兩立」，殺害愛上魔教楊逍的女弟子紀曉芙。滅絕師太與明教作戰時，大開殺戒，無惻隱之心。當她要求周芷若從張無忌身上盜得寶刀寶劍，以挽救天下蒼生時，雖無個人野心，卻是對周芷若殘酷的迫害，亦是以「羣體利益」（認為邪教「明教」會迫害名門正派）扼殺「權利與自由」（周芷若自身的主體意志）的典範事例。

岳不群、滅絕師太之流憑藉當時的社會道德行事，被他們迫害的人，在一定程度上亦為社會道德下的受害者。可見當社會道德處於合理的狀態時，仍會與人性產生矛盾。當社會面臨新的世代，亦該有新的改造。無論如何，金庸在不斷寫著人與道德的矛盾時，仍是以正面的一方為主軸。

##### 3.3.2.4 「非正義」的江湖

《笑傲江湖》「人在江湖，身不由己」，可視為在社會生存的宿命處境（現代亦然）。令狐沖是無名孤兒，卻須面對江湖紛爭。江湖不再是能弘揚正義的地方，反而是貪婪欲望的化身，像岳不群、林平之、東方不敗的喪「根」，更是失去生命之本，他們墮落後的結果是：岳不群與林平之身敗名裂，東方不敗非男非女，雖令人不寒而慄，但結局是令狐沖與任盈盈彈奏「笑傲江湖」曲子，與喪「根」之人對比強烈。金庸將敘事置於無特定歷史背景的《笑傲江湖》，現實的批判意識更與眾不同。

##### 3.3.2.5 「偶像崇拜」的反思

傳統武俠中，「偶像崇拜」或許是自我膨脹，卻是經常會遇及的情形。《笑傲江湖》的東方不敗因

禁魔教前教主任我行，登上教主後，果然將自己立於「不敗」之地，讓屬下對他唯命是從。任我行自由後，與令狐沖殺死東方不敗。任我行原本不恥東方不敗的「偶像崇拜」作風，自己重任教主後，卻承接此股風氣，讓令狐沖極為反感。即使任我行要令狐沖接任副教主，令狐沖為了維護尊嚴予以拒絕，不仰人鼻息，不擁戴自己或別人為「偶像」。

### 3.3.2.6 人物對事物的主導性

金庸對於他小說人物的尊嚴十分重視，像是勇於反對愚昧與庸眾的專橫、無懼被孤立。《神雕俠侶》楊過與小龍女的愛情被視為大逆不道，當郭靖欲打死楊過，楊過與小龍女毫不懼怕。姑且不論他們感情的正當性，但他們的勇氣展現真正的氣概，迸射出獨立人格的發揮。

金庸對人物的權利亦非常尊重，像楊過與小龍女的師生戀，在當時（或當今）觸犯道德，然金庸認為得他們除了是編纂的小說角色外，根據金庸在《神雕俠侶》〈後記〉所述：

禮法習俗都是暫時性的.....然則我們今日認為天經地義的許許多多規矩習俗，數百年後是不是也大有可能給人認為毫無意義呢？<sup>10</sup>

筆者認為：古龍在 1970 年的《蕭十一郎》，極可能亦受金庸影響，勇於描寫挑戰禮俗的內容。蕭十一郎因救助連城璧之妻沈璧君，對其產生感情，兩人共患難。不過兩人的感情，仍極為含蓄，彼此未越雷池一步，亦未直接反抗禮俗，此處古龍不若金庸突破窠臼。然古龍寫沈璧君面對蕭十一郎與連城璧時的掙扎，十分傳神，如連城璧對她全是虛情假意，她三番兩次被蕭十一郎所救，卻以為此人不安好心。古龍一層層進入沈璧君的感情內心，讓蕭十一郎逐步接近她，又使偽君子連城璧退出，雖然蕭、沈的感情在本書無結局，但他們情之深已可媲美楊過與小龍女。<sup>11</sup>

《笑傲江湖》的正派人士劉正風與魔教的曲洋，兩人因醉心音樂而成為莫逆之交。從門派的角度，雙方成為朋友無疑是罪該萬死。但即便正派要劉正風殺死曲洋，甚至殺害劉正風的家人，劉正風為了道義，仍堅決不願出賣朋友，反而是自詡為正派的人士，為了正派名聲與一己私欲（剷除衡山派勢力），不惜殺害無辜的人，人格不若劉正風、曲洋的光風霽月。最後劉正風、曲洋共同彈奏「笑傲江湖」樂曲含笑而逝，可見金庸對他們兩人友誼的尊重，並發揮「士為知己者死」的「死得其所」論調。

## 4. 新派武俠小說的革新典範：古龍

根據彭華《俠骨柔情——古龍的前世今生》<sup>12</sup>與考證所有古龍武俠小說，筆者梳理以下古龍對新派武俠的革新。

### 4.1 古龍創作的轉折與「新派武俠」的改造

#### 4.1.1 創作階段

金庸與梁羽生發展新派武俠時，是在香港，古龍則是在臺灣創作，如根據彭華所言：「古龍是臺灣『新派武俠小說』的創始人和掌門人。」<sup>13</sup>古龍早期寫武俠小說乃為了生計，<sup>14</sup>《蒼穹神劍》.....多為粗糙之作，像是寫小說綱要。1960 年代《浣花洗劍錄》、《武林外史》.....等，古龍開始突破模仿他人的路線，武功描寫趨向「簡單化」，開始探析武功表現的真理。人物的創造，亦像金庸懂得發掘人的內心。1967 年寫「楚留香」的《鐵血傳奇》，可謂登峰造極，因為對西方文學廣聞博覽的古龍，<sup>15</sup>加入偵探小說的筆法，故《鐵血傳奇》乃新派武俠小說中一項革命性的改變。

成名後，古龍不再需要為了生活而「湊字數」寫作。筆者認為：作者的生活環境與所處時代，易影響寫作態度與內容。古龍秉持「求新、求變、求突破」<sup>16</sup>的宗旨，寫出他最精華的武俠小說：《多情劍客無情劍》、《俠盜楚留香》五部曲、《蕭十一郎》、《七種武器》。筆者認為或許是因古龍有所自覺，認為武功描寫難以超越金庸、梁羽生與其他作家，所以多數著作減少枝節與過多描述，轉而注重場景的

<sup>10</sup>金庸（2003）。《神雕俠侶（四）後記》。臺北市：遠流，頁 1750。

<sup>11</sup>古龍（1998）。《蕭十一郎》。臺北市：風雲時代。

<sup>12</sup>彭華（2004）。《俠骨柔情——古龍的前世今生》。臺北市：大都會文化。

<sup>13</sup>彭華。《俠骨柔情——古龍的前世今生》，頁 6。

<sup>14</sup>古龍。《一個作家的成長與轉變》，轉引自彭華。《俠骨柔情——古龍的前世今生》，頁 14—15。

<sup>15</sup>彭華。《俠骨柔情——古龍的前世今生》，頁 13。

<sup>16</sup>彭華。《俠骨柔情——古龍的前世今生》，頁 76。

鋪設，用短語與散文形式寫作。

古龍除汲取前人創作的特色，亦對傳統武俠有所突破，如根據彭華所言：古龍在創作武俠小說上，吸收了前輩作家的成果，並發揚光大，但敢於推陳出新。<sup>17</sup>以下即觀察古龍武俠小說中的「革新」。

#### 4.1.2 主題內容

古龍著作大多無具體歷史環境可言，而是縱橫馳騁在想像中。根據林保淳提及：「由於臺灣 1959 年的『暴雨專案』大量查禁武俠小說，葉洪生在《葉洪生論劍》第 75 頁謂：基於政治禁忌，多數武俠作家皆避免以歷史興亡為創作背景；甚至為求省事，乾脆將時代背景拋開，而進入一個『不知今夕是何夕』的迷離幻境。」<sup>18</sup>噤若寒蟬的效應，本以為會對作家創作有所侷限，卻反而絕處逢生。筆者認為古龍拋開歷史，可專心一致確立主題，表現對人生、對現實的認知。《七種武器》分別說明七種人生道理；《拳頭》寓意著不論多高深的武功，皆無法與真正的友情相比。

#### 4.1.3 人物雕塑

梁羽生的人物多數是道德無瑕疵的「正派之俠」；金庸的俠客常是飽經風霜的「悲劇之俠」；既然無歷史人物，古龍筆下俠客不需要擔負民族大義的包袱，可根據他的喜好自由創造。而他筆下的人物一如他性格；言語趣味，慷慨豪邁，不受他人限制，可稱為自由主義，幾乎是古龍本身性格的投射。

而人物的性格，古龍則有「反向」的意念。根據陳曉林提出關於古龍「解構」(de-construction) 武俠小說的問題：「古龍的武俠小說刻意將「解構」的目標指向權力，從而反諷地呈示：一般所謂名門正派、俠客高士，往往只是權力結構中佔有宰制地位的人物。在《蕭十一郎》中，幾乎所有的名門俠士全屬卑鄙無恥之徒，「大盜」蕭十一郎反而是形象最為光明偉俊的人物。」<sup>19</sup>

金庸在《笑傲江湖》已塑造出岳不群、左冷禪之流，為達目的、不擇手段的貪婪；《蕭十一郎》亦然，連城璧在「無瑕山莊」的「無瑕、無缺點」粉飾下欺世盜名；屠嘯天名為「關東大俠」，實則浪得虛名；蕭十一郎被汗馮為「盜匪」，卻是真正的俠士。傳統武俠的「正邪」思維在古龍的解構下，成為極大反諷。不過金庸著作僅有少數虛有其表的人物，與《蕭十一郎》比較，則顯得較為保守。

##### 4.1.3.1 無酒不歡

古龍好杯中物，楚留香、李尋歡、陸小鳳、蕭十一郎全成為古龍的「飲酒代言人」。《七種武器》的蕭少英連睡在棺材都想著：酒未喝完，絕不能死。

##### 4.1.3.2 與傳統不同調性的愛情

《多情劍客無情劍》李尋歡不敢勇於與心上人結合，甚至將愛人「讓」給朋友，僅能借酒澆愁；《蕭十一郎》的蕭十一郎與風四娘超越兩性的愛情，有段真摯的友情。

##### 4.1.3.3 友誼至上：傳統思想的繼承

《水滸傳》楊雄因妻子誣蔑他的朋友石秀，過程中並產生一些誤解，因而殺了妻子。古龍在友情的觀念亦承襲了傳統意識，鮮少現代化。他在武俠小說中寫友情比愛情更深刻，《多情劍客無情劍》李尋歡為一項典範，他因好友龍嘯雲亦愛自己的未婚妻林詩音，竟將未婚妻「讓」給好友，自己則遠走他方。如此的情操於現代社會幾不可得，同時突出了古龍對朋友的看重。

##### 4.1.3.4 「中西合璧」的俠客

由於古龍曾就讀臺灣淡江英專(淡江大學前身)外文系，並喜愛讀西方小說，在他的武俠創作中，借鑒西方推理小說(如：亞森羅蘋)、偵探小說的寫法，許多俠客皆以偵探手法尋找兇手(有時亦會被陷害是兇手)，讀者能處於「猜測」的樂趣中。而一些俠客面臨以為必輸無疑的局面，卻能「柳暗花明又一村」；或是以為必贏的局面，背後卻有圈套。古龍小說的俠客除了具傳統武功的根基，尚有西方的偵探小說的推理頭腦，「中西合璧」的武俠小說典範，讓人拍案叫絕。而金庸、梁羽生的小說，任何事件的「始作俑者」，大多都會在情節中詳細說明，讓讀者有心理準備；惟古龍塑造一種具懸疑性的武俠典範，不到最後關頭，絕不知道結果。

#### 4.1.4 武功的精神

梁羽生擅寫「劍」，武功招式必寫得鉅細靡遺；金庸專長是「拳掌」，重在闡發哲理意境；古龍常寫「刀」。筆者認為：「刀」是生活中經常使用的工具(如：菜刀、剪刀)，古龍以「刀」為主，至為普及化。他並意圖以武器表達人物性格，但他幾乎不對武打做詳細描寫，筆者觀察：古龍應不喜廝殺，即使是大規模決鬥，他亦以幾句話即寫出結果，如：《多情劍客無情劍》李尋歡「小李飛刀，例不虛發。」一刀即命中要害；楚留香、傅紅雪此類高手亦為「一發必中」。古龍側重的是俠客比武時的心情、面貌、服裝、姿態與心理變化。有時數句對話，即知比武勝負。簡潔明快，不拖泥帶水。避開武功的招

<sup>17</sup>彭華。《俠骨柔情——古龍的前世今生》，頁 37。

<sup>18</sup>轉引自葉洪生、林保淳。《臺灣武俠小說發展史》，頁 372。

<sup>19</sup>陳曉林。《武俠小說與現代社會——試論武俠小說的「解構」功能》，收入陳曉林(1993)。《俠與中國文學》。臺北市：學生書局，頁 115—152。



式，亦為古龍武功的特色。

#### 4.1.5 文體與形式

一般武俠小說為了交代人物與事件的來龍去脈，需冗長撰寫。古龍在對話運用上立下創新典範，他大量採用短語語言，著作段落亦言簡意賅，後期著作，有時僅一句話即成一段，或僅一個字就一行，類似的行文優點在於：寫人物能清楚表達人物性格與容貌，場景則能營造特殊氣氛。《七種武器》以「春天，江南，段玉正少年」，簡潔明瞭的以季節與地點，交代段玉出場，寫法類似元代散曲大家馬致遠的《天淨沙秋思》：「枯藤，老樹，昏鴉；小橋，流水，人家」，有古典氣氛；但使用短句若過於頻繁，不但結構鬆散，尚有「句不成句、文不成文」的弊害。

#### 4.1.6 武俠小說的「擬劇本化」：《蕭十一郎》

古龍試圖將長篇小說轉型為節奏明快的「劇本形式」，始於《蕭十一郎》，根據林保淳所言：「《蕭十一郎》是先有電影劇本，然後才『還原』為文本的小說。」<sup>20</sup>根據古龍於《蕭十一郎》卷首所述〈寫在蕭十一郎之前〉，說明他將武俠小說「擬劇本化」的用意：

《蕭十一郎》是先有劇本，在電影開拍之後才有小說的。.....

就是因為先有了劇本，所以在寫《蕭十一郎》這部小說的時候，多多少少難免要受些影響；所以這本小說我相信不會有太多的枝節、太多的廢話。但如此是否就會減少了「武俠小說」的趣味呢？

我不敢否定，也不敢預測。我只願作一個嘗試。<sup>21</sup>

《蕭十一郎》確實有電影節奏明快的特質，環環相扣且緊湊，亦為古龍再度傳達「求新求變」目標的武俠創作。

## 4.2 古龍新派武俠的典範

「暴雨專案」不僅埋沒金庸.....等人的優秀著作多年，亦使有心寫作武俠小說的作家，因此缺乏參考範本。「暴雨專案」後，亦影響如古龍.....等武俠作家，深怕再遭受「暴雨專案」的「文字獄」，所以他們在寫作時，往往刻意避免歷史性的描述，徹底進入全然「虛擬化」的背景。

### 4.2.1 韋小寶前身：江小魚

1966 年的《絕代雙驕》以調皮搗蛋、古靈精怪的「小頑童」江小魚為中心，集合世間痞子、騙子、滑頭的特質，堪稱古今武俠小說第一「鬼靈精」，亦有「小浪子」闖江湖的意味。然本書仍不脫因情生恨、設計報復、孤兒學藝、秘笈寶藏、美女如雲的舊套數與舊題材。而《絕代雙驕》較金庸《鹿鼎記》韋小寶尚早三年創作，故韋小寶的靈感極可能從江小魚延伸而來。

### 4.2.2 「無招破有招」的闡述

古龍藉由「無招破有招」，除簡化比武過程的繁瑣，同時突出武功以外的「精神內涵。」根據《浣花洗劍錄》第 8 章藉武林奇俠紫衣侯之口，闡釋「劍道」妙悟：

我那師兄將劍法全部忘記之後，方自大徹大悟，悟了「劍意」。他竟將心神全部融入了劍中，以意馭劍，隨心所欲.....也正因他劍法絕不拘囿於一定之招式，是以他人根本不知該如何抵擋。我雖能使遍天下劍法，但我之所得，不過是劍法之形骸；他之所得，卻是劍法之靈魂。我的劍法雖號稱天下無雙，比起他來，實是糞土不如！<sup>22</sup>

其中「無招破有招」之論，由紫衣侯以草木枯榮、流水連綿、日月運行的大自然現象解說劍道。至此金庸 1959 年《神雕俠侶》以獨孤求敗中年後武學境界，首創「無劍勝有劍」之說，不再流於空談。但「無招破有招」，首見於金庸 1961 年《倚天屠龍記》寫張三豐教張無忌學太極拳：「忘掉」二字最是要緊。

<sup>20</sup>葉洪生、林保淳。《臺灣武俠小說發展史》，頁 250。

<sup>21</sup>古龍。《蕭十一郎》，卷首。

<sup>22</sup>古龍（2002）。《浣花洗劍錄》。臺北市：真善美。

### 4.2.3 人生哲理的武學

古龍將金庸武功涵蓋哲學的手法，精益求精，如根據《浣花洗劍錄》第 50 章：「刀雖是死的，但在名家手中，便有了生命——它的生命正是持刀人的精神魄力所賦與的。那刀的架勢，刀的光澤，正是吳道子的畫、王右軍的字一樣，已不是單純之『物』，已有了靈魂、生命。」

### 4.2.4 新武俠時代來臨：《武林外史》

本書的兩層意義在於：

(1) 宣告新武俠時代來臨：突破「尋寶、學藝、復仇、稱雄」的模式，改變傳統江湖格局的「門派爭寶物」，而以「英雄出少年」取代。

(2) 建立浪子加遊俠的新模式：沈浪、熊貓兒天性豁達，四海為家，任何事都不在乎，但武功高、重友尚義，兼具浪子與遊俠的性格，為古龍首創，並不斷複製於其後著作，如：《鐵血傳奇》楚留香、胡鐵花；《多情劍客無情劍》李尋歡、阿飛（轉內斂型）；《蕭十一郎》蕭十一郎、風四娘（女光棍）。這些武俠新生代皆有共同的特色：年紀輕，一出場即為高手，無師承門派、苦練絕藝，亦不必為復仇而生存。大多好酒，屢破奇案，重門智而輕鬥力，改寫「薑是老的辣」的江湖神話。

### 4.2.5 現代化代表：楚留香系列

《鐵血傳奇》三部曲奇案連連，串連三個既獨立亦具關聯性的故事，楚留香貫穿其中。第 1 章首卷語引出「風流盜帥」楚留香作案的「香帖」，惹人暇思：「聞君有白玉美人，妙手雕成，極盡妍態，不勝心嚮往之。今夜子正，當踏月來取，君素雅達，必不致令我徒勞往返也。」隨後書中出現藍天、白雲、帆船、海鷗、西餐、葡萄酒、日光浴，「現代武俠」結構典範在此一覽無遺。

### 4.2.6 反常的俠客：《多情劍客無情劍》

「小李飛刀，例不虛發」李尋歡常一面咳嗽、一面發刀又百發百中，雖違反常理（模仿王度盧《鐵騎銀瓶》病俠玉嬌龍），卻有古龍出奇制勝的思考。

### 4.2.7 駢散化

金庸武俠小說常加入配合場景的詩詞，但古龍則將武俠小說駢散化，如《多情劍客無情劍》開場寫李尋歡雪地乘車一幕，車中人內心孤寂，意境蒼涼，文筆極佳：「冷風如刀，以大地為砧板，視眾生為魚肉。萬里飛雪，將穹蒼作洪爐，熔萬物為白銀。雪將住，風未定。一輛馬車自北而來，滾動的車輪碾碎了地上的冰雪，卻輾不碎天地間的寂寞。」文體或駢或散，古今結合，譬喻妙不可言。

### 4.2.8 反諷虛名

古龍承接金庸對名門正派的諷刺，在《蕭十一郎》亦反諷名門正派的虛名，如「無瑕山莊」莊主連城璧，實為「白璧有瑕」；「見色不亂真君子」厲剛，實為「假道學」；「關東大俠」屠嘯天，實為虎作倀。如此看來，「大盜」蕭十一郎實非大盜，「女妖怪」風四娘亦非女妖怪。

古龍改寫《蕭十一郎》時，《多情劍客無情劍》正進行到一半，人物言行難免彼此影響，如：連城璧/龍嘯雲、小公子/龍小雲，蕭十一郎亦有李尋歡與阿飛的影子。風四娘江湖人稱「女妖怪」，則脫胎於鄭證因 1948 年《女屠戶》陸七娘，兩人性格皆敢愛敢恨、潑辣任性。

### 4.2.9 突破傳統「復仇」模式的典範

「復仇」在新派武俠小說是廣泛運用的模式，此模式具體來源於一個民族長期的歷史承傳與積澱，而此模式的長期沿襲，會造成讀者一定程度的審美疲勞，但借用之無疑會在自覺與不自覺間，通過集體無意識與讀者互動共鳴。古龍武俠小說則踵武金庸，力圖在對傳統復仇模式進行借鑒的同時，亦有所突破，從而不僅在審美上予人新鮮之感，而且思想上能有所啟迪和昇華。

#### 4.2.9.1 「友情與仇怨」模式

古龍《英雄無淚》寫朱孟是北面道上四十路綠林好漢中勢力最大的「中州雄獅堂」堂主，因未參加

司馬超群的盟約而與之結仇。他隻身闖入司馬超群的地盤長安，揮筆留書以示蔑視，然而他始料未及的是，當他與卓東來相對而站時，卓東來的人馬已快馬加鞭要血洗「中州雄獅堂」。鮮血引發他的仇恨，他毅然率領僅有的八十三名兄弟奔赴長安，尋司馬超群及卓東來復仇，而此時的司馬超群已幡然醒悟，擺脫卓東來的控制。當司馬超群站在他面前，他並不因司馬超群的落魄而輕視、辱罵他，趁機將他殺死，而是極為欣賞司馬超群雖落魄卻仍有傲骨，敢於好漢做事一人當的豪情，他忍不住同情、安慰他，甚至化干戈為玉帛，與他成為死生契友。在此處人性與真情的光輝超越「有仇不報非君子」的倫理傳統，傳統文學中依靠復仇的堅決，表現人物壯美的習慣在此被打破，因俠義互感而「有仇不報」，更能凸顯人性的莊嚴崇高。

金庸《雪山飛狐》寫當年李自成四大衛士本情同手足，卻因誤會結怨，遺續百年，集中到胡一刀、苗人鳳身上。身負世仇的兩位英雄一晤面交手，迅即俠義互感，惺惺相惜。比武前夕胡一刀竟一夜累死五匹馬，趕到三百里外殺苗人鳳的仇人商劍鳴。而苗人鳳亦慨然許諾胡一刀一旦失手，要像親兒子般照顧他的兒子，友情在英雄眼裡重於清理世仇，胡一刀當面叮囑苗人鳳：「你若殺了我，這孩子日後必定找你報仇，你好好照顧他吧。」一種信任與相知，絲毫無「斬草除根」的陰暗影子，而是充溢著豪俠之間的渴慕摯情，友情與仇怨的份量和位置，在俠的心中明顯發生扭轉。

古龍對金庸超越傳統的「友情與仇怨」觀念可謂激賞，《楚留香傳奇·血海飄香》不避相犯，出現與上如出一轍的情節：丐幫幫主任慈與日本武士天楓十四郎比武中，天楓十四郎敗北，慘死前將兒子南宮靈託付給他，任慈允諾，細心將遺孤撫養大，如同己出。雖後來任慈終被南宮靈害死，但若不至此更無以彰顯豪俠相惜之誼高於一切，包括仇怨乃至生命，而故事仍不免摻雜「非我族類，其心必異」的思想。

古龍對複雜人性的理解、真實表現與關注，「友」並非固定永遠是情投意合之友，「仇」亦未必一生始終為勢不兩立之仇，此為一種基於生活真實的審美再現。另一方面，仇與友作為兩個對立的極端，它們之間的情感衝突必將是激烈而富有戲劇性，古龍對此一典型的青睞，亦同時是基於藝術真實的表現。此外，古龍以此「友情——復仇」衝突解決的敘事，試圖建構並倡揚一種較之傳統意義無以復加的復仇倫理之上，具有更高意義的範疇——俠義倫理。

關於友情與仇怨模式，古龍除了在以上幾篇寫出化仇為友的內容外，並嘗試創造不肯輕易出手協助朋友的形象，如：《陸小鳳》中的西門吹雪與陸小鳳；面對朋友的傷害而有仇不報，如：《多情劍客無情劍》中的李尋歡與龍嘯雲，皆超越傳統友情與仇怨模式的兩極對立思維模式，將表現個體情感與人格價值，視為較延順前輩倫理慣性為更值得進行的事。於是，舊有的復仇至上得到挑戰和衝擊，而俠義至情得以豐富，大俠的人性深度和人格價值得以昭示和高揚。

#### 4.2.9.2 「忍辱復仇」模式

(1) 忍辱為仇敵親信伺機報仇：《白玉老虎》中大風堂為抵禦來自霹靂堂和蜀中唐的攻擊，表達一場樊於期獻頭刺秦王的情節。上官刃手提好友趙簡頭顱潛入唐家堡，取得唐家信任，從此他忍受各種試探和侮辱，蒙受賣友求榮罵名，屈受友人之子不解真相的仇怨——一切皆為瓦解仇敵，振興大風堂。《多情環》中的蕭少英同樣依靠超人的意志，承領各種屈辱進入天香堂並取得堂主信任，最終摧毀天香堂，報殺妻滅門大怨。

(2) 自辱以激發復仇信念：《圓月彎刀》中謝小玉之母天美為報教主不愛之仇，自毀容貌，在幽谷中苦練武功絕藝，以俟報復。天美毀容以自辱，以恥辱的力量，時時提醒自己勿忘復仇目的。《浪子風流》中自鳳公主亦如此。而此種自辱以激發復仇信念的做法，不再是古代吞炭毀容的豫讓如此鬚眉男子的禁鬻，而往往成為古龍筆下復仇烈女的特有作法。

(3) 其他：《名劍風流》中俞佩玉為了找到殺父仇人，經歷常人難以想像的磨難，他依靠一身正氣

和忍辱負重的精神，在磨難中成熟精進，終報父仇且成大業，實為「天將降大任於斯人也，必先苦其心志，勞其筋骨」的典範。同樣，《血鸚鵡》中血奴本是西域一王國的公主，其父親被惡人挾持離開京城，並以交換珠寶作為條件。公主為救父親捨棄富貴，化名血奴，住進妓院，和國王的心腹歷盡屈辱和艱辛，終手刃仇人雪報父仇。對屈辱的忍受讓一位弱女子帶給讀者強烈的心靈震撼。

於是，古龍筆下的俠，不再僅依靠武功取勝，而是強調人格、意志和智慧。古龍不是一位崇尚武力的作家，他認為即使在江湖世界，武力亦並非最重要的因素，在武力之上尚有個體人格、公理道義的決定性作用。「忍辱復仇」模式的賦歸，表現為對作為復仇主體——俠經歷「人情有所不能忍者」的過程描寫，充分展示復仇者的人格魅力，期間融會的「挫折——困辱——奮鬥——成功」母題，更為復仇之舉添加一層超越豪俠之氣的壯美光環。

古龍在自己的武俠小說創作中，對傳統復仇主題進行有意識的、卓有成效的多重超越。古龍自己並不否定自己對傳統小說模式的繼承，亦不否認對金庸武俠小說的借鑒，然古龍同時要求自己將古典的與現代的、傳統與西方的文化精華融會貫通，創造出一種新的民族風格文學。

古龍以求新求變的自覺理念和汪洋恣肆的筆姿、複雜而深刻的人性展示，讓武俠小說不再僅為刀光劍影的比武場地，而更是刻意求新的審美平臺。古龍武俠小說的復仇敘事有與眾不同之處，亦是古龍對於人類文學審美營構的歷史貢獻之一。

#### 4.2.10 古龍與陸魚「新派」

前述曾提及真善美出版社發行人宋今人推崇 1961 年出版的陸魚《少年行》，風格與意境是「新型武俠」代表，甚至在《少年行》封面即有「新型武俠」的斗大標題。筆者審視《少年行》，文風充滿詩情畫意，而且較古龍早一步引進西方現代小說技法。但主角李子矜的結局未完，雖然陸魚聲稱有續集，可惜至今仍未見其書。<sup>23</sup>

古龍《孤星傳》首集在 1960.10 發行，陸魚《少年行》則在 1961.7 發行，但《孤星傳》第二集在 1961.4 發行，此之前《少年行》已交稿給真善美出版社（宋今人在《少年行》的介紹，落款於 1961.5.10）。故以依推斷：陸魚因僅讀過古龍《孤星傳》首集，受古龍的影響實有限。相反的，《孤星傳》第三集（1961.10）後見入佳境，古龍應當是曾觀摩過《少年行》，觀其後作《情人箭》、《孤星傳》、《大旗英雄傳》、《浣花洗劍錄》、《鐵血傳奇》，均有《少年行》的風範，如根據葉洪生言：古龍《少年行》首開一章回套三子題的記錄，以倒敘回憶帶入正文。<sup>24</sup>1976 年古龍寫《白玉老虎》，可能仿照陸魚的章回套子題，不過古龍的插題不限於三個，而是無限擴展。

另外，《少年行》一開頭就單刀直入描述人、事、時、地、物，讓讀者一目了然。筆者認為：《少年行》提供古龍日後寫作避免過長敘寫，而減少說明事件經過的素材。

### 4.3 古龍武俠革新的瓶頸

在經過一連串不斷求新求變的寫作後，讀者應可窺見古龍《歡樂英雄》已經有些彈性疲乏，文筆雜亂無章，郭大路、王動未脫熊貓兒、何鐵花的不拘小節浪子遊俠典型，僅是添加「歡樂」笑料，著重於「友誼萬歲」。1973 年《大遊俠》，古龍更將楚留香改造成有「四條眉毛」的陸小鳳，與楚留香幾乎如出一轍，探案模式相似，了無新意。《火併蕭十一郎》為《蕭十一郎》接續，理論上要較《蕭十一郎》具開創性，古龍卻將蕭十一郎寫得不盡如人意。「古龍模仿古龍」的影子俯拾皆是，古龍無法擺脫窠臼的結果，即為每況愈下，欲振乏力。根據古龍自己的說法，1974 年他用盡心力創作《天涯·明月·刀》，從言語雕琢到佈局，無不精心設計，卻遭市場否定，讀者反應不佳，<sup>25</sup>在中國時報連載 45 天後更遭腰斬。<sup>26</sup>因為古龍用西化式寫法，對讀者而言已習以為常，已無徹底的「新」或「變」，他卻一廂情願的認為自

<sup>23</sup>葉洪生、林保淳。《臺灣武俠小說發展史》，頁 294。

<sup>24</sup>彭華。《俠骨柔情——古龍的前世今生》，頁 43。

<sup>25</sup>彭華。《俠骨柔情——古龍的前世今生》，頁 187。

<sup>26</sup>葉洪生、林保淳。《臺灣武俠小說發展史》，頁 260。

已進步。

古龍其他請他人代筆的著作，亦不堪聞問，使人對古龍的才情深感惋惜。20 世紀末開始，香港武俠作家黃易的科幻武俠，特別的情節讓人會有驚奇的感覺，但亦因創意的因素，令武俠氣味漸褪。武俠創新的背後，時時存在著危機。

### 5. 金庸、古龍新派武俠小說的典範意義

筆者認為：任何作家在寫作時，參考他人的著作，無論是「移花接木」或模仿，均為一種學習。以小說家的審美經驗法則而論，先有所好，接著心嚮往之，效法前人，汲取前輩所長，爾後期待能有創新發展，自成特色。所以，在金庸與古龍創作武俠小說之前，因為已有前人的武俠小說珠玉在前，彼等經由師法舊派武俠起家，稱得上為順乎自然。如根據金庸在〈金庸暢敘平生和著作〉、〈金庸訪問記〉、〈文人論武〉……等受邀訪問的文章中提及：「從小就喜歡看武俠小說。」並說平江不肖生《江湖奇俠傳》、《近代英雄俠義傳》曾令他「入了迷」，金庸並言：「白羽、還珠樓主對我也有影響。」<sup>27</sup>根據倪匡所言：「在古龍武俠小說出現之前，金庸是眾人模仿的物件，但只有古龍能突破金庸的模式而另創一種新風格。」<sup>28</sup>

而在傳統武俠的基本框架中，如：江湖結構、江湖生態，一直難有根本性的變化，金庸與古龍雖有意識的改進，仍致力於描述快意恩仇的情節。

金庸的多數著作，仍然是用「仇恨」作為故事的內推力之一：國仇家恨與上一代的糾葛。在此種框架下，金庸的典範在於：他破除一個傳統武俠的純粹傳統與敘述格局，用真實的、直接的、充滿體積感的存在以塑造人物。武俠小說的題材，可以更直接而極端的表達人物各種性格和情緒體驗，塑造戲劇化的人物命運。在閱讀快感上，較其他的通俗小說更加強烈。金庸獨特的視角，亦是他發揚新派武俠小說的重要因素之一。《天龍八部》、《鹿鼎記》已經擺脫傳統的仇恨主題，主人公按照自己的意志和情感完成自己的經歷，許多傳統武俠的概念和偶像，亦在這些著作中被質疑和解構。

古龍從《大旗英雄傳》開始，繼承白羽「向西方學習」的覺悟。筆者認為：古龍革新新派武俠的一大成就，在於他意識型態上的突破，他刪除無病呻吟的情節對武俠人物命運的限制。但古龍在技法上的探索，若將它推廣成傳統武俠發展的新方向，必然有問題。在古龍的許多著作中，江湖日益從故事中疏離，為變而變，終不知所以變。

金庸的寫作句式，較之於舊派武俠作家，顯得不再長篇大論，如：還珠樓主動輒寫數十段的內容，金庸只消數段即完成。而古龍更上層樓，善於用短句，簡潔有力，例如《大遊俠》（陸小鳳故事系列）之《幽靈山莊》，其中第七章〈借酒同澆愁〉有句：「我不殺你，因為我根本就不想殺你。」<sup>29</sup>然此類文字，初讀尚會讚賞，但再讀僅感過於斬釘截鐵，因而有「句不成句」的弊病。1971 年《流星·蝴蝶·劍》更是套用美國「教父」電影，刻意凸顯「背叛」的主題，不算突破，尤其分段已十分離譜：「蘇州/孫玉伯/四月天」，分為三行三段。1980 年代的馬來西亞武俠作家溫瑞安，雖自成「超新派」，仍有師承古龍的影子，如《斬馬》中的「詩化」語言：

他、要、出、劍。

他，要，出，劍。

他一要一出劍。

他.....要.....出.....劍。

頗有古龍的短句風範，後期溫瑞安更沉迷於「文字遊戲」，書名光怪陸離，如：《殺了你好嗎？》、《敬請造反一次》，或是取名著的諧音：《傲慢兩編劍》、《三角演義》，戲謔性十足。古龍具有反判性精神的「求新求變」典範，亦必為讓溫瑞安學習的範本。

<sup>27</sup> 金庸暢敘平生和著作、金庸訪問記、文人論武，收入三毛（1985）。《諸子百家看金庸第三輯》。臺北市：遠景。

<sup>28</sup> 轉引自彭華。《俠骨柔情——古龍的前世今生》，頁 324。

<sup>29</sup> 古龍（1973—1975）。《大遊俠（陸小鳳故事系列）之幽靈山莊》。臺北市：南琪。

## 6. 結論

從「傳統」至「新派」，甚至是新派的典範構築，梁羽生有開拓之功，金庸與古龍則引領新派武俠的一片繁榮。

金庸以報刊連載他的武俠小說，佔據社會公眾日常體驗的空間，令古典文體獲得現代的形式，為傳播武俠小說的典範。在新派武俠小說的領域，「想像」、「變化多端」雖不可或缺，但金庸武俠所以成為注目的典範，在於他致力於生活化特徵的闡述，再離奇的内容，他均根植於現實的合理化，合乎情理。在結構與語言上，《鹿鼎記》對金庸以往的著作與其他作家的武俠小說有所突破，韋小寶由市井進入宮廷，每位人物的安排張弛有致，文言與白話融合得宜。而金庸在對俠義傳統與愛國精神的描述以外，加強對歷史的現代思考與對人性的剖析，讓他的武俠小說具備時代氣息的人生韻味，進而使讀者獲得對社會的認識。

古龍不論在語言、情節的寫作，均重視人複雜的心思，且手法未必墨守成規。目前已是飽經媒體渲染的時代，民眾的注意力（attention span）已被制約成數分鐘無變化，即覺得新鮮感不足。而閱讀古龍「快、狠、準」的武俠小說，適合當代人講求效率的習慣。古龍能為歷史悠久、大眾化、通俗化的武俠小說提供新的範本，注入新的活力。他雖行文隨意，破壞語言規則，但他的武俠小說不同前人之作，為後人提供新的思考。

讀金庸，是明知其下文如何，仍能充滿興味的閱讀；讀古龍，是不知其下文為何，迫切欲知後續發展。兩人以巧妙的懸念、豐富的內涵、華麗的文字、貼近人性的描寫，提供多采多姿的元素供以咀嚼。筆者認為：亦是如此的元素，使他們的著作有藝術價值的典範。

儘管金庸與古龍的武俠小說，均或多或少受到舊派武俠作家甚至是西方作家的啟發，從中取材或是模仿，但博採眾長，推陳出新，兩人是屬於在傳統武俠發展「新派武俠」的作家。傳統武俠創作的主流，始終是民眾心中根深蒂固的傳統理想：扶危濟困、懲奸邪。無論金庸與古龍作何種改變，他們的讀者包含一般讀者在內的各個層面，從而具有廣泛的社會學與美學意義。金庸與古龍的文字、看法，亦代表著於不同社會背景下的大眾意見。金庸與古龍的寫作優點與劣勢，亦能成為武俠作家的範本與警惕。由他們著作所引申出的閱讀評價，各自標示著難以重複的境域，以及能永久討論的典範。

## 參考文獻

- 【線上資料】<http://bbs.oldrain.com/dispbbs.asp?boardid=76&id=214808> 馮立三。與香港作家一夕談。
- 三毛（1985）。《諸子百家看金庸第三輯》。臺北市：遠景。
- 王月（1999）。《我心的金庸歷史》。臺北市：利豐。
- 古木（2001）。《漫談金庸的武俠文化》。臺北市：華文網。
- 呂同六（1995）。《20世紀世界小說理論經典》。北京：華夏。
- 宋偉杰（1999）。《從娛樂行為到烏托邦衝動：金庸小說再解讀》。江蘇：江蘇人民。
- 佟碩之（1966）。《金庸、梁羽生合論》。海光文藝，1—3月號。
- 江堤、楊暉（2001）。《金庸：中國歷史大勢》。湖南：湖南大學。
- 林保淳（2000）。《通俗小說研究的起點——武俠小說研究》。淡江人文社會學刊，特刊，309—334。
- 林保淳編（2006）。《傲世鬼才古龍：古龍與武俠小說國際學術研討會論文集》。臺北市：臺灣學生。
- 林保淳（2003）。《游俠江湖——武俠小說的「江湖世界」》。淡江中文學報，8，49—66。
- 林麗君編（2000）。《金庸小說與二十世紀中國文學研討會論文集》。香港：明河社。
- 金庸、黃維樑、馮淑華、歐倩儀、范志紅、潘金英、潘明珠、劉家儀、林綺雯、劉然、祝子豪、潘永康、林翠芬記錄整理（2000）。《金庸特輯，文采》，7，55—80。
- 吳宏一（2001）。《金庸小說中的舊詩詞——梁羽生與金庸暗中較勁兒》。明報月刊，36（3），77—83。
- 洪振快（2006）。《講武論劍：金庸小說武功的歷史真相》。臺北市：新星。
- 秦西寧（1977）。《雜寫梁羽生》。鏡報月刊，1。
- 孫立川翻譯整理（1998）。《關於「武俠小說」的對話》。明報月刊，33：5389，68—72。
- 孫立川（1999）。《專訪武俠小說家梁羽生》。亞洲週刊，13（23），54。
- 孫立川（2002）。《梁羽生本色》。亞洲週刊，16（3），50—51。
- 孫宜學（2004）。《金庸傳：千古文壇俠聖夢》。臺北市：風雲時代。
- 曹正文（1996）。《古龍小說藝術談》。臺北市：知書房。
- 舒國治（1987）。《絕品：11位名家提出12種金庸讀法》。臺北市：遠流。

- 覃賢茂 (2005)。《金庸人物排行榜》。中國：農村讀物。
- 童慶炳 (2004)。《文學理論教程》。高等教育。
- 傅國涌 (2003)。《金庸傳》。北京：北京十月文藝。
- 張健 (2003)。《小說理論與著作評析》。臺北市：文津。
- 彭華、趙敬立 (2002)。《漫談金庸：刀光劍影俠客夢》。臺北市：大都會文化。
- 彭華 (2004)。《俠骨柔情——古龍的前世今生》。臺北市：大都會文化。
- 費勇、鍾曉毅 (2002)。《梁羽生傳奇》。臺北市：雅書堂文化。
- 費勇、鍾曉毅 (2002)。《古龍傳奇》。臺北市：雅書堂文化。
- 廖可斌 (2000)。《金庸小說論爭集》。浙江大學。
- 黃惟群 (2004)。《走近梁羽生》。明報月刊，39 (5)，101—102。
- 葉洪生 (1994)。《武俠小說談藝錄》。臺北市：聯經。
- 葉洪生、林保淳 (2005)。《臺灣武俠小說發展史》。臺北市：遠流。
- 葉洪生 (2005)。《「新派武俠」革命家：古龍小說藝術總評》。印刻文學生活誌，1 (7)，180—211。
- 劉奕德 (2007)。《評：〈臺灣武俠小說發展史〉》。中國文哲研究集刊，30，406—409。
- 陳曉林 (1993)。《俠與中國文學》。臺北市：學生書局。
- 陳墨 (1998)。《新武俠之趣》。上海：學林。
- 陳墨 (2001)。《武俠五大家品賞》。臺北市：風雲文化。
- 羅立群 (1997)。《梁羽生小說藝術世界》。臺北市：知書房。
- 羅賢淑 (2003)。《劍光俠影論金庸》。臺北市：萬卷樓。
- 薛興國 (2002)。《握緊刀鋒的古龍》。亞洲週刊，16 (52)，46—49。
- 嚴家炎 (2000)。《金庸小說論稿》。北京：北京大學。