

臺灣

葉洪生·林保淳◎著

武俠小說

發展史



臺灣

葉洪生·林保淳
◎ 著

武俠小說

發展史



臺灣武俠小說發展史 / 葉洪生、林保淳著。
--初版。--臺北市：遠流，2005 [民94]
面：公分--

ISBN 957-32-5521-9 (精裝)

1. 中國小說-歷史-現代 (1900-)
2. 武俠小說-評論

820.9708

94007805

臺灣武俠小說發展史

作者——葉洪生·林保淳

執行主編——李佳穎

執行副主編——鄭祥琳

特約編輯——李素娟

美術設計——唐壽南

封面繪圖——彭大維

彩圖提供——葉洪生·林保淳

發行人——王榮文

出版發行——遠流出版事業股份有限公司

台北市南昌路二段 81 號 6 樓

郵撥 / 0189456-1

電話 / (02) 2392-6899 傳真 / (02) 2392-6658

香港發行——遠流（香港）出版公司

香港北角英皇道 310 號雲華大廈 4 樓 505 室

電話 / 2508-9048 傳真 / 2503-3258

香港售價 / 港幣 217 元

著作權顧問——蕭雄淋律師

法律顧問——王秀哲律師·董安丹律師

2005 年 6 月 1 日 初版一刷

行政院新聞局局版臺業字第 1295 號

售價新台幣 650 元（缺頁或破損的書，請寄回更換）

有著作權·侵害必究（Printed in Taiwan）

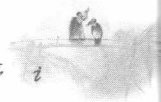
ISBN 957-32-5521-9

 遠流博識網

<http://www.ylib.com> E-mail: ylib@ylib.com

金庸茶館網站

<http://jinyong.ylib.com> E-mail: jinyong@ylib.com



雙劍合璧補闕史

楊昌年

一、且說古今俠稗

喜讀俠稗其來有自：早在太史公〈游俠列傳〉中，即已看到朱家、郭解特立獨行、豪情萬丈的光華形象。及至唐季，如李白的〈俠客行〉：「趙客縵胡纓，吳鉤霜雪明。良鞍照白馬，颯沓如流星。十步殺一人，千里不留行。事了拂衣去，深藏身與名……」千里孤行的一騎一劍，何等令人嚮往！而仗義除奸氣韻迴盪的流傳後世，當然是「縱死俠骨香，不慙世上英」；也就是太白「才力猶可倚，不慙世上雄」（〈東武吟〉）才人意氣的迸發了。

及至傳奇，如在〈紅線傳〉（袁郊，約在827—873年間）中，經過了「出魏城西門，將行二百里，見銅台高揭，而漳水東流，晨飆動野，斜月在林。憂喜往還，頓忘於行役。感知酬滿，聊副於於心期」的詩化典麗，延伸到結尾：「採菱歌怨木蘭舟，送客魂消百尺樓。還似洛妃乘霧去，碧天無際水空流。」情致婉約，說明了俠者的本質，原就是至性至情的人中之雋。

到了現代，早年讀還珠樓主（李壽民，1902—1961）的《蜀山劍俠傳》時的感覺是「不能卒讀」（太好、太精妙，以致於不能流覽即過）。作家想像力的豐贍足可驚人，使你不禁會懷疑人類頭腦的複雜果能如此？那樣的翻新出奇，有如《老殘遊記》中王小玉說書夭矯的稀世絕響，難怪有人說嗣後武俠小說中的想像設計均都歸宗於此。較之其後讀

到日人三島由紀夫（1926–1970）的《金閣寺》時，為他的深密如斯而感到己力之不逮似有一同。徵之於文藝創作顧此失彼，買櫝還珠之弊，則屬於小說神明骨髓的理念意識，或將在炫麗的血肉豐采之下掩失。而還珠的意識之珠卻仍能復返合浦，以他的晶瑩明白引領省思，這就不能不佩服作家的功力了！邇近湧進的西方技法「魔幻寫實」，這一種寫實的變型，較之純寫實更能補世人內心表露之不足。如此由附庸而蔚為大國的新樣，果若迴溯，在水一方的可不就是還珠樓主的異曲同工？

再就是以一十五部三十六冊鉅作雄霸武林的金庸（查良鏞，1924– ），貴在作家以「俠」與「史」整合而成的堂廡宏大。重點人物如令狐沖、喬峰、黃蓉……長留在讀者們的念茲之中，驚艷感歎永不褪色。可惜的是盛名之後難以為繼（實在不贊成他的改寫）。難道高峰之上的停滯、下降果然就是宿命！但看那馬奎斯（Gabriel Garcia Marquez, 1928– ）分明不然。筆者深信，只要是作家的才情仍在，那高峰之上的瓶頸仍有突破、改轍的可能。

而最使我心儀的莫過於王度廬（王葆祥，1909–1977）。記得三十多年前在臺中，一位「人之患」同業公會的朋友說，王氏的系列俠稗地位應該是經典之作。信然！筆者欣賞他集中一無想像自創的奇詭武功，所憑的就只是勇氣、技法所駕御的一劍；這一項能貼近人生，加強可信度。而王氏之所以感人、迷人者又在他的小說氛圍，一種浪跡江湖、困頓於市井孤獨淒涼的滋味，感性敘寫常使人盪氣迴腸。由《鶴驚崑崙》到《鐵騎銀瓶》一氣呵成的五部曲悲情俠稗足可傲世。結尾在韓鐵芳與春雪瓶結褵之後應該就是結束；補述俞秀蓮的部分分明多餘而且文字不侷，有可能是另人的狗尾續貂。在邇近所評的「二十世紀小說一百強」中，居然漏掉了王公，筆者為此深感不平。而取材於他小說的電影「臥

虎藏龍」卻能獲獎，其實不過只是王氏悲情滄海中的一粟而已。才秀人微，取湮當代，曷其可歎！

而查、王二公在小說敘寫中的「時差」又大可一較。在查公的作品中，常有人物形象的前後不侔，原已刻鏤鮮活成功的人物，在其後出場的新人光芒之下黯然失色。如在《射鵬英雄傳》中活潑刁鑽的少女黃蓉，到了《神鵬俠侶》中，她已為人妻母，雖還不至於流於凡庸，但距離讀者們原有的印象差得遠了。再如那位東邪黃藥師，《射鵬英雄傳》初出場時何等倜儻！其後在《神鵬俠侶》新秀楊過的主導之下，竟然沒落得有如附庸。在《倚天屠龍記》中的青翼蝠王韋一笑，出場之時聲勢驚人，其後在張無忌教主形象逐漸強固之後，這位屬下也就只能收斂起他的蝠翼。但就王公的作品來看，讀者感受的落差似可避免：那江南鶴雖在主角避位之後出現，仍能以神龍見首不見尾的驚鴻一瞥予人以英風猶昔之感；李慕白、俞秀蓮在驕力建樹之後杳然淡出絕跡江湖，與其說是可惜，毋寧說是留有餘味，更能使讀者們懷念惆悵；至於玉嬌龍，在她夭矯風雲之後，病歿於黃沙滾滾、親子隨侍之旁，那是她在病苦之下合理的改變，讀者們能有悲愴而無失落感。

早年成名於華北的作家朱貞木的《羅刹夫人》、在臺灣崛起的司馬翎的《關洛風雲錄》、《劍氣千幻錄》都曾予我以驚艷之感。彼等取向的「俠」、「情」之合與金庸有別，雖無「史」的堅實可思，但卻染就了「情」的委婉可感。約在1980年代初，因為我的一位外籍學生志在研究臺灣俠稗，曾帶他去見古龍，因而結識了這位傾觥而飲的酒魁。總覺得他的小說重在豪氣的感染。雖然婉者易弱易傷、豪者易粗易俗，但在古龍卻能有豪婉剛柔的調劑；抽樣如他人物的命名「風漫天」，就能予人以飄零江海的蒼茫之感。

二、葉、林雙劍合璧

初識保淳是在政大，應邀去考他指導的一位研究生。場所設在三樓，原本不知道他不良於行；直到他這鐵拐李上得樓來始知，心裡很是過意不去，而他還謙遜地說理當如此。知道他在淡大設有武俠小說研究室既已稀奇，而在讀過他的論著之後更是刮目。敬重的是他研究的勤力有成；亦且是他獨到的、使得臺灣俠稗鹹魚翻生的貢獻；更或是有感於他異於一般的謙和，使我對時下學術界的中堅份子重拾信心。

由保淳而結識了「南天一葉」洪生兄，這是一位多才多藝的作家、評論家。其自製京劇CD曾使我一聽再聽，在鬚生唱腔的蒼涼激越中似可窺現洪生才人的自負。一直以爲論評文學的重要需在「再創造」的有無，錯非評者能有己見，否則只是「還原」或是「人云亦云」，有何價值可言！我以爲洪生最能把握者在此。細讀他的《天下第一奇書——蜀山劍俠傳探秘》，那樣的層層剝蚌、探驪得珠，非僅是洪生評文的功力，更是他與文本會通、融合之後可貴的自得。

《臺灣武俠小說發展史》在葉、林雙劍合作下完成，非僅搜材詳備，流利可讀，足供檢索、研究之需，更大的價值在對各位名家的分析。透過評者的再創造，史傳的光輝已然煥發，已能告慰於各位存歿名家；且復提供讀者們以新的賞析依據；更爲冷落已久的俠稗天地，燃起了一盞導覽的明燈。

三、展望武俠前景

擁有大量讀者的通俗小說是否也該有它有的地位？儘管俠稗作家的創作動機多屬於「爲稻粱謀」，但名家之作的藉著人物、情節而由情及理，意義價值不見得弱於正統文藝；又何況由閱讀人口比例的落差來



看，感染之力分明更勝一籌。當在二十世紀中葉武俠小說受到大眾歡迎之際，負面排斥、蔑視的網罟同步織張。自命正統中有看都沒有看就說不好的醬缸冬烘，也有公開惡評而私底下偷偷閱讀津津有味的假道學假正經，兩者同是既固且陋的匹夫。迄至二十世紀後期總算有了改善，俠稗文類開始受到正視（也還不是重視），連帶著俠稗作家也終於能夠抬頭接受平視（當然也還不是仰視）。

誠如文本史料所示：臺灣俠稗由五〇年代發軔到六〇年代鼎盛，終至七〇年代的退潮、八〇年代的衰微。這一路行來精采之處其實也不過是十年而已。潮起潮落，就通俗文學史而言，恍若一道彗星，以其特異的亮麗劃過天際；瞬間的消失，又竟如明月梅花一夢。葉、林兩位曾分析所以式微之因，筆者在此願稍作補充。誠如吾友皮述民教授所言，武俠小說之盛係由於「讀者的苦悶」，有異於一般文藝創作動力來自於作者「苦悶的象徵」。而讀者群的苦悶必將隨著時代改變而改變，時過境遷，當大眾的閱讀興味改變時，這一度人手一冊的盛況自然不再。

然則今後，俠稗的前景果然如何？是就此塵封入史？或是還能有洪峰再現？

筆者的寓言是：或基於人類物種遺傳「爭鬥」的原型，或由於人世永難免除的不平，俠稗之表現原型，為讀者不平的積愜提供畫餅充飢式、聊勝於無的桃源，看來已是宿命。

張潮《幽夢影》記：「胸中小不平，可以酒消之；世間太不平，非劍不能消也！」對！是該為此浮一大白的。想想在你人生中總難免會遇到的那些巨奸大慝之類、邪惡之徒，跟他說理，沒有！訴之國法吧，或有不公或緩慢又不濟事，就只有飽以老拳叫他痛，或竟是長劍叫他血流五步，那才叫做痛快！這也正是《水滸傳》中「魯提轄拳打鎮關西」所

以膾炙人口之所在，正就是億萬人心，遭逢亂世甚至衰世，痛恨奸惡、嚮往英豪共同的心理。又何況除卻快意的假象平衡之外，讀者們還能分享到作家們的情感、理念。無論是情的感染或理的省思，不都是文藝功能淑世的效應嗎？

筆者認為文體、文類的盛衰有如朝代的興亡，最大的因素在「人」。常是有一流的才人作家致力於此，始能有鎔舊鑄新，別開生面，建樹立言。抽樣如「對聯」文學，就那種短小的侷限的先天，到了曾國藩手裡，居然能用之於應酬、敘事、抒情、議論……無不得心應手。今後，俠稗的主題意識作用可能不會有太大的改變，但可以肯定的是表現形式手法必將異於以往。一如原本不無俗濫的偵探故事，脫胎換骨而成爲深刻、新穎、科學的推理小說。

是的，我們在關注著俠稗再生的機運，期待能有新的一流高手出現江湖；也盼望葉、林兩位致力的研究、評論之路，能由獨行漸至絡繹；且以精思的心得爲武俠指引康莊大道，使新銳們得以取法乎上，展翅鷹揚！是爲序。

2005年3月18日於臺北

俠義靈魂與人文精神

徐斯年

作為一個也曾涉足武俠小說研究的大陸學人，拜讀葉洪生先生、林保淳先生合著的這部《臺灣武俠小說發展史》，我既獲益良多，也有不少會心之處。

本書第四章第二節引有溫瑞安的一段話：「武俠小說是最能代表中國傳統文化精神的，它的背景往往是一部厚重的歷史，發生在古遠的山河；無論是思想和感情，對君臣父子師長的觀念，都能代表中國文化的一種精神。」是的，武俠小說是中國特有的一種文學類型，儘管一直被劃入「次級文類」，然而對於海內外、境內外的許多華人來說，它簡直就是「中國」的象徵，承載著中華文化的昂揚、豐美和厚重，化為他們夢裏「迷人、醇香」的佳釀。

中國的傳統俠義小說，於清朝末年、民國初年而生一變，二十世紀二十年代又生一變，三四十年代再生一變。這些嬗變，反映著此文類從「古典型」向「現代型」發展的過程——這裏所說的「現代」，既是相對於「古代」的時間概念，同時又是一種文化概念，即指「非古典」的人文精神。在我看來，辛亥革命和五四運動都是中國「現代」人文精神的集中體現；三四十年代出現的「北派五大家」，則於繼承傳統的同時又對傳統有所揚棄，使這種人文精神明顯地滲入自己的作品，把民國武俠小說推向一個巔峰。

「北派五大家」的貢獻與啓示

作為「俠義精神」的文學載體，古代俠義小說描繪俠者及其俠義行爲，普遍關注的是建功立業、除暴安良之類屬於「外部行爲」範疇的價值體系；古代作家筆下那些「文學的俠客」，常被描述爲「超人」式的「救世主」。對於這些主人公的「內部世界」之缺乏關注，與對其「外部行爲」的踔厲張揚，形成了多數古代俠義小說的「內在反差」。直到四十年代之前，儘管出現過若干變化，但是多數武俠小說依然未能擺脫這一傳統。就此而言，新文學陣營的理論家指責武俠小說只能讓小百姓在「白日夢」裏出幾口「不平之氣」，而不能使他們明白什爲是「人」，這種批評是頗有道理的。我以爲「北派五大家」的主要貢獻之一，便是藉「武俠」寫「人」，揭示出「俠」的「人性」和「人間性」，賦予「俠義精神」新的闡釋。

「北派五大家」寫的雖然仍屬「英雄傳奇」，但是他們在相當大的程度上顛覆了那個自古以來把俠客宣揚爲「救世主」的「白日夢」。在宮白羽的筆下，「好人也許做壞事，壞人也許做好事」；「好人也許遭惡運，壞人也許獲善終」（《話柄》，天津正華書局1949年版）。白羽作品裏的「好人」們，固然也做「除暴安良」的事，然而他們往往發現：靠自己的力量，「暴」是「除」不完的；他們雖也「安」過幾個「良」，最終常連自己也「安」不成！至於那些「壞人」，除了性格的褊狹之外，其「惡行」多有「社會」和「人情」的根源；他們中間有人極想改過，但是「好事」做得再多，卻仍不能見容於世。在揭示「反派人物」的「人間性」上，鄭證因與白羽有著相似之處。至於王度廬作品裏的俠士、俠女們，其行爲動力集中於爭取、維護自己「愛的權利」，因而明顯地透露著「個性主義」的色彩。這幾位作家寫「俠」，都從頌揚「人



格」進展到了刻畫「性格」，王度廬更將個性刻畫推進到人物心理：他的主人公們在與「外部敵人」拼鬥的過程中，都不同程度地體驗到了最大的挑戰恰恰來自「自我」（既是self，也是ego）。

與上述幾位作家不同，還珠樓主演述的是最爲荒誕不經的「仙魔」故事。然而在他神馳八極的奇想之中，同樣滲透著深刻的生命體驗；其間還有廣泛、精闢的文化闡釋，這是另幾位作家所不能企及的。他在揭示人性樣態的多面性和內涵的複雜性方面，也比另外四家更爲獨特、豐贍；浪漫主義的創作方法，則使他筆下的故事和人物閃出綺麗、炫目的光彩。上述作家已經顯示出突破章回體的不同努力，而朱貞木則在這一方面做出了更大的貢獻。「北派五大家」雖被稱爲「舊派」，但是他們的「內在文心」，確乎已經蘊含著「創作的『新』與『熱』」（墨嬰〈《偷拳》序〉）。

然而，中國大陸武俠小說的發展流程，至「北派五大家」卻戛然終止了，猶如一條蜿蜒伸展的道路，突然碰到萬丈絕壁。對於大陸讀者來說，這一終止意味著長達三十年的「空窗期」（1950-1980）。然而，改革開放之後，他們驚喜地發現：民國武俠小說的發展流程原來並未中斷，而是由臺灣和香港兩地擔當起了「存亡繼絕」的責任！那條蜿蜒伸展的道路，不過是在懸崖面前分成兩支「岔道」，並且終於迂回到大陸，形成了「合流」！

兩類圖景的立體景觀

洪生先生和保淳先生在這部《臺灣武俠小說發展史》裏，爲我們詳盡描述了五十年來臺灣武俠小說自草創、興盛至低迴、衰微，直到「轉進／登陸」的過程。這一過程包含兩類圖景：第一類由爲數眾多的作家

作品構成，屬於文學本體；第二類屬於相關的背景，包括社會、經濟、政治、商業、文化、傳媒等等範疇，它們與前一類交錯共生，構建起互動關係。這種互動，既可能促進、也可能促退，既可以包含積極因素、也可以包含消極因素，既有對應、也有錯位，形成一道又一道環環相扣、錯綜複雜、光怪陸離的立體景觀。

本書將臺灣武俠小說的發展過程分為四個時期：發軔期、興盛期、退潮期和衰微期。據我體會，發軔期又包含兩個階段：延續「北派五大家」餘烈的「草萊」階段，以及漸開新局的「發展」階段。對這兩個階段的描述之中，包含著洪生先生和保淳先生兩大學術貢獻：其一，釐清了臺灣武俠小說的淵源；其二，使司馬翎這顆「蒙塵的明珠」重現光輝。

關於臺灣武俠小說的淵源，本書揭示：早在梁羽生、金庸分別發表第一部作品之前，臺灣作家夏風、郎紅浣、孫玉鑫等已經發表了至少七部中長篇武俠小說（包括夏風《人頭祭大俠》、郎紅浣《北雁南飛》、《古瑟哀絃》、《碧海青天》、《莫愁兒女》、《瀛海恩仇錄》、孫玉鑫《風雷雌雄劍》）；成鐵吾、太瘦生的出道時間，則與金、梁不分先後。這些在臺灣開闢草萊的武俠作家以及繼起的其他作家，其創作靈感、敘述模式和風格樣態，均直接來自「北派五大家」或者與之具有密切關聯。至於港、臺兩地「武壇」發生廣泛交流、金庸和梁羽生對臺灣作家逐漸產生「橫向影響」的時間，當在六十年代之後。其時臺灣武俠小說諸名家均已登場，各流派亦已形成，包括極具「先鋒性」的古龍，也都嶄露頭角了。

凡此足以證明，臺灣武俠小說是直承四十年代民國武俠小說的淵源，自足地發展滋長起來的。所以，「早期臺、港兩地的武俠作家皆為

『道上同源』——他們共同立足於中華文化土壤，也都師承於『舊派武俠』，在創作基礎上並無若何差別。惟以彼等遭逢世亂，流寓海外，遂自覺或不自覺地將這一分離鄉背井的失落感投射到武俠創作上來，聊以寄託故國之思。」（本書第三章第三節）這便雄辯地說明：臺、港兩地的武俠小說發展史，實乃中國現代武俠小說史的延續。它們雙峰對峙，兩水並流，填補了大陸武俠小說史的一段空白，對中國現代通俗文學的發展、繁榮作出了重大貢獻。

司馬翎表彰「現代人文精神」

臺灣武俠小說家多達三百餘人，其中「真正談得上有自覺意識、亟欲突破創新的大家，屈指數來，不過司馬翎、古龍兩位而已。」（本書第三章第二節）洪生先生曾在論文中說：司馬翎「是以『舊派』思想為體、『新派』筆法為用。其變以『漸』不以『驟』的「介乎新、舊兩派之間的關鍵人物」。（〈世代交替下的「武林奇葩」——司馬翎的武藝美學面面觀〉）保淳先生也曾在論文中說，司馬翎的地位之所以重要，在於他的創作跨越臺灣武俠小說發軔期和興盛期兩大階段，個人風格凡經三變，「頗足以視為一個縱觀武俠小說發展歷史的縮影」。（〈蒙塵的明珠——司馬翎的武俠小說〉）他們在本書中，則將司馬翎置於「武壇三劍客」的另兩位——臥龍生和諸葛青雲——之間加以論述，又在評介興盛期的諸多流派之時分析他對同輩作家的影響，從而進一步豐富了上述觀點。

司馬翎承上啓下的地位和作用，在很大程度上似亦集中於「現代人文精神」。他由注重揭示人性的複雜性及其內部衝突到弘揚「新女性主義」，恰恰體現著人文精神在現代武俠小說中的一段發展進程：竊以為

「女性主義」的精髓在於追求人性的平等、自然和完善（就此而言，「女性主義」也許可以視為「人性主義」）。所以，司馬翎的自覺彰顯女性自主意識和「女智」，確乎比「北派五大家」前進了若干步。他筆下那些以儒、墨立心的俠者的恢宏氣質，他對「情」和「欲」的既反「道學」而又富於道德感的闡釋，他的以廣博「雜學」為基礎、以玄學為靈魂的「綜藝武學」，他那影響深遠的「武俠氣勢論」，以及與上述特徵互為表裏的高華飄逸的文體，則綜合構建為一個既立足傳統、又吸取新潮的「武俠人文系統」，對於「新派武俠」洵有「內造外燦」之功。

古龍以「衝創意志」破舊立新

中國的武俠小說作家裏，古龍則是一個最自覺地不斷「求新求變」，最自覺地從西方和日本小說裏「偷招」，並能在實踐中一再實現自我突破的人。本書將他作為臺灣武俠小說興盛期的代表，結合解讀作品，詳細分析、評述其創作風格亦經「三變」的過程，論證了他所體現的「新派」特徵。鑒於港、臺「新派」掀開了中國武俠小說史全新的一頁，這一章的意義就顯得非常重要。

古龍之「新」，在其「現代性」——這裏所說的「現代」，已是與二十世紀「現代主義」相聯繫的一種文化特質；與前面所說的辛亥、五四「現代人文精神」相比，實為突破和飛躍。古龍顛覆了傳統武俠作品裏的「武林」和「江湖」，他筆下的武俠世界可以視為「城市江湖」的象徵；古龍顛覆了傳統武俠小說的「武藝美學」，開創了「迎風一刀斬」式的「神韻派」武藝美學（除東洋「招式」之外，其間顯然還可見到司馬翎「氣勢武學」的影響）。更加引人注目的是，古龍突破傳統，創造出一個全新的「浪子／遊俠／歡樂英雄」形象譜系。這些「浪子」型的

「歡樂英雄」，無須承載其先輩實際擔當不起的「綱常負荷」（這是前輩作家強加給「文學之俠」的），自主地弘揚自由意志，追求至性至情，重估著人生的價值。

正如本書作者所指出的，這些「江湖浪子」身上，浸透著尼采所說的「衝創意志」（the will to power），那是一種「燦爛的、歡欣的、剛強的」、「無窮的生命力」，它「沈醉狂歡，為破壞一切形式與法則的力量，反抗一切限制，作不休止的鬥爭」（陳鼓應《尼采新論》，第54、53頁，香港商務印書館，1988年）。在古龍的作品裏，還可以見到「孤獨者是最有力者」、「寂寞者是大歡樂者」、「愛你的敵人」這樣一些尼采式的哲學命題。凡此，都體現著二十世紀的「現代性」；這裏是否也隱含著臺灣武俠小說與臺灣「現代文學」的某種內在聯繫呢？對此，我只敢「妄想」，未敢妄言。

但是，古龍又沒有割裂傳統。正如他的「迎風一刀斬」式武學是以中華「武德」、「武道」為核心一樣，他筆下的「江湖浪子」們的血管裏，仍然流淌著先秦俠者「由任」、「尚義」的鮮血。本書作者還特別指出了古龍與「北派五大家」的血緣關係，我想補充一點：那些「江湖浪子」的體內，很可能找得到王度廬《風雨雙龍劍》主人公張雲傑的某種「基因」。張雲傑的身上雖無「尼采色」，然其性格偏於「狂」而遠於「狷」——他對「復仇」的厭惡，他應付尷尬處境時的爽快、狡黠和自嘲式的幽默，都顯示著某種「浪子氣息」，因而與江小鶴、李慕白輩大不相同（《洛陽豪客》裏的楚江涯，則可視為張雲傑式性格的先聲）。對於古龍，這裏儘管未必存在《鐵騎銀瓶》與《多情劍客無情劍》那樣的直接影響痕跡（具見本書第二章第三節第七目），然而所含訊息或亦值得注意。

「為變而變走向不歸路」是一個十分貼切、醒目的小標題，準確地

揭示了「求新求變」策略內部隱含的矛盾及其導致的危機。古龍自己說過，武俠小說應該更好地寫出「人性」，這本是他「求新求變」的目的。「為變而變」則把「變」當成了目的，實質是用形式（文體）上的「唯新是驚」來掩蓋想像力的衰退，結果必然由「偏鋒」走向「不歸」。

平心而論，溫瑞安在繼承古龍方面還是有所作為的，曾在「求新求變」的道路上繼續取得過一些成績。他追求武俠小說的「詩化」，未嘗不是一種新意。可惜的是，他又更把「為變而變」推向極端：古龍還慮及讀者需求，他則走向了只求自我表現；古龍行文還講分行，他則把「文字障」發展到了「表現主義」的「視覺效應」。背離通俗文學的本體性而去盲目追求「先鋒性」，被扼殺的只能是通俗文學。所以，本書把溫瑞安列為「衰微期」的「主角」，顯示著明睿的史識。

通俗文學的「動力機制」

通俗文學屬於商業文化，書商、讀者和作者的關係，形成了通俗文學的「動力機制」。在這個「動力三角」中，書商既是作者與讀者的中介，更是具有決定作用的樞紐。商業行為的目的是盈利，上述機制則注重文學作品的商品性質；按照需求—供給法則、分配—交易法則和投資—盈利法則，推動文學作品轉化為商品的作用。需求—供給法則首先要求書商確定目標市場。通俗文學的出版商將市場目標定位於「社會大眾」這個最為廣大的消費群體，武俠小說應該適應這一群體的精神消費需求，它的「本體性」在很大程度上就是如此而被確定的。

美國學者阿薩·伯傑(Arthur Asa Berger)在所著《通俗文化、媒介和日常生活中的敘事》一書(南京大學出版社2000年11月第1版,第139頁)中引有這樣一段話:「所有文化作品都包含兩種因素的混合物:傳