

通俗小說的類型整合 ——試論金庸小說的「虛」與「實」

林 保 淳*

摘要

中國通俗小說可以依其題材區劃成各種類型，雖然僅僅是題材性的，卻往往也足以在情節敘事、人物性格、場景描述上，各具其特色；然而，各類型小說在題材上仍不免有所重疊。是則，此一重疊處，是否可以為各類型間彼此援用、合作，尋得開展契機，從而表現得更具深廣度？

武俠小說的類型特徵，展示在冷兵器、古代，及其虛構的「江湖世界」上，在歷史性上，與歷史小說有相當大的重疊處；但歷史小說既強調其「真實」，則又與虛構「江湖世界」的武俠小說明顯異趨。一虛一實，此二類型間應如何加以整合，金庸的武俠小說中富涵歷史性，是極具探討價值的範例。

金庸的武俠小說，以「藉歷史寫武俠」的方式進行開創，無論是在「虛實相生」、「其虛若實」的技巧運用上，皆充分擷取了歷史小說的優點，因而成為武俠小說中的典範，使武俠小說的虛構性在歷史之真的映襯下，展現出氣魄宏偉的格局。不過，金庸的「歷史癖」過於強烈，因此不免造成若干缺憾，尤其是在處理真實歷史人物時，顯然有點無法掌握虛實之間應有的分際。不過，基本上金庸的嘗試是相當成功的，或許可以當作未來各類型小說相互借鏡的示範。

關鍵詞：通俗小說、武俠小說、歷史小說、金庸、類型整合

* 作者係淡江大學中文系副教授。



一、通俗小說的類型

從文類的角度而言，中國通俗小說基本上有武俠、言情、歷史、偵探、科幻等五種重要的類型。¹類型劃分的意義，在於展示文類的特色，抽繹文類的規則，並藉文類間異同的釐析，呈顯出整個大類的共通趨向；同時，在共通的趨向下，個人的獨創性也才足以展現。²在各文類中，彼此交互濡染、重疊的情形，通常是難以避免的；不過，各類型必有其主體，足以與其他類型區割開來。掌握住此一主體，不僅各類型得以涇渭分明地判別出來，同時也足以成為創作時的依據。不過，也由於類型間的濡染、重疊，似也可以導引我們深思有關「類型整合」的問題。

通俗小說的五種類型，基本分類原則是題材性的，武俠小說以「武俠」、言情小說以「愛情」、科幻小說以「科幻」、偵探小說以「案件」、歷史小說以「歷史」，不同的題材，往往就有不同的表現方式，這不僅僅顯示在小說主體的布局重心，甚至連人物、場景的設計，都將有所不同。以人物而言，偵探小說由於與「案件」有關，所以主要人物或多或少就必須與「犯案」或「破案」產生繫聯，因而具備觀察敏銳、心思縝密等的人物特質；而相同的場景，如客棧旅邸，在歷史小說中可能只是聊備一格，或僅僅具備投宿、打尖的功能；而在武俠小說中，由於俠客「仗劍行游」、「人在江湖」的特殊風格，除了食宿的基本機能外，也必須設計成許多「事件」的發生場所及江湖通訊的傳播中心。因此，題材上的類型劃分，不僅僅是「形式」上的，實際也規範了「內容」的表現。問題在於，此一「形式」往往只是一個主體，雖具主導的作用，卻未必能明顯地釐劃開其他題材，傳統「公

1 此如的劃分顯然是不周全的，有些小說，如司馬中原所寫的一系列鬼狐、軼聞之類的「鄉野奇談」小說，朱羽所寫的許多民初以槍枝為武器的「豪客」小說，都不太容易歸入這五類中。在此，這五類所代表的意義在於其作品數量龐大，受到讀者矚目，且類型特色易於辨識，而非謂所有的通俗小說皆可涵括於此五類之中。

2 陳平原謂：「小說類型研究最明顯的功績，一是說明什麼是真正的藝術獨創性，一是更有效地呈現小說藝術發展的總體趨向。」（《小說史：理論與實踐》，北京：北京大學出版社，1993，頁146）此說相當扼要簡明。



案俠義」、「俠義公案」小說的劃分，³正說明了題材間重疊的問題；而在現代武俠小說中，擷取自「言情」小說而來的「愛情」主題，更形成了武俠小說「俠骨柔情」的特殊風格。⁴以此而言，通俗小說的各個類型，原就具有相互吸納、借用的可能。問題在於，此種吸納、借用，究竟是在何種情況下而可能產生？各類型間的特色將如何融合與轉化？本文擬以金庸的武俠小說與歷史的關係，展開相關的探討。

二、武俠小說的類型特色

「武俠小說」是中國獨特的一種通俗小說類型，因此，劉若愚當初在為其中的靈魂人物「俠」定名時，就頗感棘手，勉強以「knight-errant」翻譯，⁵依此，則武俠小說可以稱為「knight-errant novel」；而目前在臺灣（如網路上的武俠網站），則大多以「emprise novel」稱之，意謂著「勇者小說」。眾所周知，武俠小說塑造了典型的俠客人物，這也很容易使一般人傾向於以「俠」為武俠小說的類型特色，無論是所謂的「武+俠+小說」，⁶或是「俠是靈魂，武是軀殼；俠是目的，武是達成俠的手段」⁷的說法，大抵都是基於此而論定的。但是，從整個中國傳統的通俗小說視之，此說事實上是經不起考驗的，因為俠是歷史上恆見的人物，以俠為主要角色而撰寫的小說，可以是強調「道術」的「劍俠」小說，如唐、宋的「傳奇」；也可以是標榜「義氣」的英雄傳奇，如《水滸傳》；更不妨是宣揚「節義」的道德訓誡小說，如《石點頭》中的〈侯官縣烈女殲仇〉。⁸事實上，俠的定義一直隨

3 「俠義公案」與「公案俠義」的區別，在於前者為俠義成分濃厚的公案小說，如《三俠五義》、《施公案》、《彭公案》等，其主要角色為代表朝廷的清官；後者為以辦案為主線的俠義小說，如《小五義》、《續小五義》等，其主要角色為代表草野的江湖俠客。

4 武俠小說擷取言情小說而得來的「柔情」成分，詳見筆者〈中國古典小說中的「女俠」形象〉一文，收入《中央研究院中國文哲研究集刊》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處），11（1997.9），頁43-87。

5 見周清霖、唐發饒譯，《中國之俠·序》（上海：三聯書店，1991.9），頁2-3。

6 見倪匡，〈我看金庸小說〉（臺北：遠流出版公司，1997），頁9。

7 見佟碩之，〈金庸梁羽生合論〉，收入《梁羽生的武俠文學》（臺北：遠景出版社，1988），頁132。

8 見明·天然癡叟，《石點頭》（長沙：岳麓書社，1993，排印本）第12回。



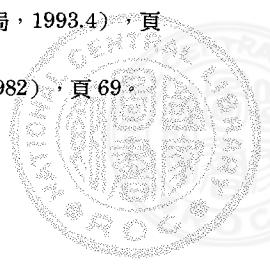
時代流轉而變化，各時代小說中的俠客面貌也分歧難定，絕無法當作一種類型劃分的標準。⁹前述的說法，具有濃厚的規範性意味，強調的是主觀的「優秀的武俠小說所應具備的條件」，而非客觀的類型劃分，畢竟，即使不存在真正理想性十足之俠客的武俠小說，也還是武俠小說。

實際上，武俠小說的類型特色，在於其「武」的成分、「歷史性」及其特殊虛構而成的「江湖」場景。宋今人曾經指出，武俠小說背景「時在數百年前」、「使用刀劍為主要武器」，¹⁰這點是顛撲不破的。蓋武俠小說基本上以俠客「藉武行俠」為情節主線，「武」（武功或武藝）不僅是俠客防身護體、行俠仗義、快意恩仇的憑藉，甚至成為裁斷是非善惡的最終法則；武功是俠客精神的外現，武功強弱，決定了俠客的丰采與氣度，決定了讀者心目中俠客形象的尊崇與偉大。事實上，喬峰在聚賢山莊酣暢淋漓、悲壯豪邁的一戰，不是因為武功高強，決無法展現如此宏偉的氣魄，而其後的慘烈自戕，也不會讓人如此歎歎遺憾；韋小寶可能因機智聰穎、嘻笑胡鬧，會獲得某些讀者的喜愛，可是不學無術，無武無藝，終究無法讓人欽仰崇敬。因此，學武過程的艱辛與堅毅，往往也成為武俠小說摹寫俠客形象的重心。然而，武功的強弱，是要藉對敵的方式呈顯的，俠客的寶劍必將出鞘，更須與敵手當面對決，才能完成俠客的「事業」。

在此，武俠小說中的「武」，從武器的角度而言，就必須是古代的「冷兵器」，一旦出現「熱兵器」，武藝再高明的俠客，也將無用武之地。一般而言，所謂的「今古」之分，在武俠小說中可以用「兵器」為斷限，因此，武俠小說的事件時代，自然必須遠推向槍砲尚未發明，或者仍然可以藉人力防衛的「古代」了。即此，武俠小說與歷史掛鉤，在某種程度上，不妨說是歷史小說。不過，武俠小說儘管以「歷史」為背景，整個小說的主線卻依然在「武」，尤其是以中國傳統武術或從道家（道教）吐納修練原理轉化而來的「武功」。

⁹ 有關俠義觀念的轉變，請參見筆者〈從游俠、少俠、劍俠到義俠——中國古代俠義觀念的演變〉，收入淡江大學中文系主編的《俠與中國文化》（臺北：臺灣學生書局，1993.4），頁91-130。

¹⁰ 見〈告別武林〉，收入司馬翎《獨行劍》第30集（臺北：真善美出版社，1982），頁69。



在中國歷史上，具備「武功」的人物所在皆有，以這些人為小說主角，甚至在情節中增添若干「武打」場景，固然足以為英雄或俠客傳神寫照，而未必即是武俠小說，《水滸傳》或〈宋太祖千里送京娘〉¹¹之所以只能是武俠小說前身的「俠義小說」，而不能說是「武俠小說」，正在於其江湖場景的摹寫，過於「真實」，而缺乏虛構與想像。

武俠小說的江湖，是一個虛構的想像空間，誠如葉洪生所云，武俠小說是虛構的「成人童話世界」，¹²在這個世界中，原來錯綜複雜的政、經、社會關係，一方面被化約成簡單的概念，如正義與邪惡的對立、恩怨與情仇的劃分，自給自足地呈顯出此一世界的規律；但一方面卻又以模擬的方式，呈顯了現實世界的種種面相，成為現實世界的一個縮影，其中複雜的人性，一一具現。通常，我們以「江湖」或「武林」¹³來稱呼這一個世界。一如「文林」、「文苑」之為文人社會的通稱，「儒林」為儒者自成一格的領域，「江湖」則是武俠小說人物活動的場域。然而，此一場域，雖自現實世界中脫胎而出，卻是純粹虛構的，在現實世界中根本不存在。關於這點，陳平原很扼要的指出，「小處寫實而大處虛擬，超凡而不入聖，可愛未必可信，介於日常世界與神話世界之間，這正是所謂寫實型武俠小說中『江湖世界』的基本特徵。」¹⁴事實上，武俠小說正以此「虛擬的江湖」，與其他小說類型作了明顯的區隔。

三、武俠小說與歷史小說

在中國傳統的觀念中，小說與歷史的關係向來糾結不清，從《隋書·經

11 見《警世通言》（上海：上海古籍出版社，1987，影日本蓬左文庫兼善堂本），卷 21。

12 此說見葉洪生，〈論當代武俠小說的成人童話世界——透視四十年來臺灣武俠創作的發展與流變〉，《當代臺灣通俗文學研討會會議論文集》（臺北：時報文化，1992），頁 229。其後此說頗受諸論者青睞，屢有引述。然而，所謂「成人童話」之說，究竟如何而可成立，恐怕還可以進一步建構。

13 後者顯然由於「武」是能在這個世界中活躍的唯一準繩而來，無論是俠非俠，沒有「武」，是無法在這個世界中立足的。不過，稱此世界為「武林」，至多只凸顯出這個世界表面上以「武」行俠或為惡的特徵，卻不如拈出「江湖」二字，更能形容其內在複雜的面相。

14 見《千古文人俠客夢》（北京：人民文學出版社，1992.3），頁 143。

籍志》開始，像《漢武故事》、《西京雜記》¹⁵ 等「小說」就劃歸於「史部」；而所謂的「歷史記載」，也不乏如《新唐書·列女傳》之取材於「小說」〈尼妙寂〉、〈謝小娥傳〉¹⁶的例子。事實上，無論在學者的定義下，小說有多少不同的界義，「故事」（或「情節」）無疑皆是其中的要素之一，既云「事」，則必有其發生的時空；從廣義的「歷史」而言，所有已發生的事件都可以說是歷史；因此，凡是以「過去」為事件之時間與空間的小說，總免不了與「歷史」產生聯繫——故事的「故」，就表明了其歷史性。只是，歷史的時空是固定的、無可變易的，而小說的事件時空，則是選擇（或設計）出來的，不但可以自為起迄、自定因果，可以變化、挪移、分割，而且可以任意延長或減縮（所謂「有話則長，無話則短」即是）。歷史是一種「已然」、「當然」，小說則屬「將然」或「可然」。這是小說（虛）與歷史（實）最大的區別。然而，一旦「小說」以真實的「歷史」為題材，則其間虛實的關係，就變得相當微妙。以小說之「虛」，而為史籍所援用，似乎就足以成為「實」；而從質疑的角度出發，儘管是歷史之「實」，卻也未必果真「不虛」。在此，小說與歷史的關係是相當辯證的，尤其是在通俗文類中的「歷史小說」。

歷史小說的定義為何，向來很少學者著意分梳，匈牙利學者盧卡其（Georg Lukács，1885-1971）的《歷史小說》（*The Historical Novel*）儘管以專門論述討論過此一文類，但是他所關注的焦點，很明顯不是小說類型的區別，而是小說意義的評價，規範性遠大於區別性，因此，甚至不惜打破類型的區隔（如歷史小說和史詩—Epic，在盧卡其的觀念中是無所區別的），而刻意凸顯某種能整體呈現當代社會各種面相的小說之價值。¹⁷就類型意義而言，盧卡其之說顯然是未觸及的。

在習慣上，中國意義下的歷史小說，古代名之為「傳」、「誌傳」、

15 《漢武故事》（臺北：新文豐出版社，1985），舊題漢·班固撰；《西京雜記》（臺北：廣文書局，1981），舊題晉·葛洪撰。

16 〈謝小娥傳〉，見宋·李昉編，《太平廣記》（臺北：文史哲出版社，1978），卷491；〈尼妙寂〉，見卷128。

17 參見劉昌元，《盧卡其及其文哲思想》，第6章〈論歷史小說〉（臺北：聯經出版事業公司，1991），頁143-169。



「志」、「記」、「史」、「錄」等，¹⁸基本上，這是援用史傳的名稱，而其間最重要的應是「演義」這個觀念。「演義」一語，最早出現於《後漢書·周黨傳》，謂周黨等人「文不能演義，武不能死君」，¹⁹所謂「演義」，即「敷演義理」，實際上代表了作者的主觀思維。就歷史小說而言，「演義」可以從兩個層面來說，一是歷史發展歷程的普及，如可觀道人《新列國志·序》²⁰所云「以國史演為通俗」；一是作者整體歷史觀的展示，修鬚子《三國志通俗演義·引》²¹所謂的「史氏所志，事詳而文古，義微而旨深，非通儒夙學，展卷間，鮮不便思固睡。故好事者以俗近語，櫽括成編，欲天下之人，入耳而通其事，因事而悟其義，因義而興乎感，不待研精覃思，知正統必當扶，竊位必當誅，忠孝節義必當師，奸貪諛佞必當去」，就非常明白地表露了其所欲「演」的「義」，無非強調其教育意義及道德性。實際上，這與中國史學家編纂史書的目的，如《史記·太史公自序》所稱的「夫《春秋》，上明三王之道，下辨人事之紀，別嫌疑，明是非，定猶豫，善善惡惡，賢賢賤不肖，存亡國，繼絕世，補敝起廢，王道之大者也」、²²劉知幾《史通·史官建置》所稱的「用使後之學者，坐披囊篋，而神交萬古；不出戶庭，而窮覽千載。見賢而思齊，見不賢而內自省」，²³是若合符節的。

就題材而言，中國傳統歷史小說的趨勢，是從時代的興替發展成為英雄傳奇的，前者以各朝各代名稱領銜的小說為代表，如《三國志演義》、《東周列國志》、《兩晉演義》、《南北史演義》等皆是，幾乎每一個朝代，都有若干小說據史而創作；後者則如《孫龐鬥智演義》、《後七國志樂田演義》、《楊家府世代忠勇通俗演義》、《薛家將平西演義》、《萬花樓楊包狄演義》、《說岳全傳》等均是。以朝代興替為經緯，雖然是宏觀式的，但僅能選擇其間的大事——尤其是攸關政治良窳的政治、軍事事件，作扼要的

18 基本上，這些字眼在孫楷第《中國通俗小說書目·明清講史部》（臺北：木鐸出版社，1983，頁27-90）中，皆可輕易發現。下文所列各書均見孫楷第此書。

19 見《後漢書》（臺北：洪氏出版社，1978），卷83，頁2762。

20 明·馮夢龍撰，《新列國志》（臺北：聯經出版事業公司，1981）。

21 明·羅貫中撰，《三國志通俗演義》（上海：上海古籍出版社，1991，古本小說集成本）。

22 見瀧川龜太郎，《史記會註考證》（臺北：宏業書局，1973），卷130，頁22。

23 見張振珮，《史通箋詁》（貴陽：貴州人民出版社，1985），卷11，頁391。



敘述，人物雖居單一事件的核心，但就整體而言，時過事遷，不免有如走馬燈一般，輪轉一回而已，格局逼仄，很難顧及細微的發展；以英雄傳奇的一生為脈絡，事實上是一種微觀的處理方式，將朝代興替中的某一關鍵人物，作放大鏡式的描寫，不僅呈現英雄的特殊丰采，更強調出英雄在當朝政局的關鍵地位。

無論是朝代興替或英雄傳奇，在傳統中國意義下的歷史小說，必然與「朝廷」此一權力的核心發生關聯，因此，這無形中也限制了歷史小說裡人物的身分，在歷史小說中，主要的人物必然是文臣武將、帝王后妃，而且攸關於當朝的政治狀況，人物的傳奇性遠勝於他所生存的那個時代。假如我們將歷史視同為「事」，則傳統歷史小說的特色，藉金聖嘆的話來說，就是「因文生事」：

《史記》是以文運事，《水滸》是因文生事。以文運事，是先有事生成如此，卻要算計出一篇文字來，雖是史公高才，也畢竟是吃苦事；因文生事卻不然，是順著筆性去，削高補低都由我。²⁴

「事」既可以「生」（創造或虛構），則不必強求其是否為歷史之真實，換言之，當代的歷史，並非歷史小說家關注的焦點，即使歷史小說饒有普及歷史知識的意味，可是此一知識卻顯得相當平面化與規律化，除了各朝各代不同的人物及事件有別外（史料不同），整個歷史走向充滿了忠奸善惡鬥爭的道德評判，從作者的角度來說，透過小說的「教育」，毋寧道德教訓是重於歷史真實的。因此，我們在歷史小說中經常發現頗為「雷同」的情節：君王庸懦→奸臣宦豎當道→忠臣力挽狂瀾→英雄落難→貴人相助→創建功業→發跡變態，儘管因歷史時空之不同，其中饒有變化與錯綜（如三國鼎立，則分寫魏、蜀、吳之帝王、英雄、將相），而情節要素，泰半不離乎此。

不過，晚近的歷史小說概念，已逐漸超脫了帝王將相式的窠臼，開始將注意力置放於足以縱橫刻劃出當代歷史背景真象的某些「小人物」（相對於帝王將相而小），這些人物，可以是歷史上實有其人，也可以純屬虛構或藉用（如高陽所寫的一系列《紅樓夢》的歷史小說）。這是歷史小說的新發

24 見《金聖嘆全集》（南京：江蘇古籍出版社，1985），第1冊《讀第五才子書法》，頁18。



展，作者不僅企圖敘述「事件」，更嘗試藉「事件」勾繪出當代的種種樣相，展示作者的歷史詮釋。²⁵

歷史小說既牽涉到「史」，自然不免受到「史實」的限制，然而，何謂「歷史的真實」，在認定上是有些困難的，尤其以近代的史學觀點而論，史籍所記載的「史事」，是屬「真實」，抑或僅僅是撰史者主觀詮釋下的歷史，此不無討論的餘地。更何況，中國傳統以來，正史、稗史相互雜揉、參照的情況，也是層出不窮。假如說，歷史果真與文學一樣，其間免不了有「虛構」的成分，那麼歷史小說家實際上也可視同為史學家，只不過他們以小說的方式呈顯其對歷史的詮釋而已。唯一不同的是，史學家可以從「事件」中虛構其「因」，不可能虛構「人物」，而歷史小說家則主要藉虛構的「人物」（在此，所謂的虛構，不僅指作者創造出一個歷史上所無的人物，也指在史上有名有姓有記載的人物身上，虛構其一生的傳奇）來串演「事件」。歷史事件必有其因與果，史學家「以果求因」，以個人的主觀理解，尋求出此一「果」的各種合理解釋；並且企圖從各類型的事件中，歸納或探索出某種「歷史規律」，透視事件背後的意義，司馬遷「究天人之際，通古今之變，成一家之言」，²⁶正是企圖在人道與天道的對峙形式中，從變化多端、難以遽斷的事件中，歸納出個人生命的定位與歷史進路的走向。歷史事件中的「果」，可能是許多的「因」構成的，歷史小說家事實上也是以個人的理解，為此「果」提出「因」，只是，這個「因」，可以允許是超乎歷史之外的「虛構」人物或「事件」來締造的。

歷史小說之所以如此演化，得力於「歷史時空」的固定性，作者一旦選擇了某個「時空」，在盡可能的範圍中，就應該嚴格遵循既有的時空秩序——包含了「事件」的因果關係、時空景物、人物觀念等，才能產生「似真」的效果，達成「藉虛說實」的目的。²⁷此一時空秩序中，在歷史小說中允

²⁵ 以高陽為例，龔鵬程〈歷史小說的歷史身分〉曾謂：「高陽撰述『歷史小說』千萬言，並不只在說故事而已，他屢云其史論及歷史小說非常注意各朝代的中心勢力。」見《古典文學》（臺北：臺灣學生書局），13（1995），頁 67。高陽嫻熟歷史，尤其精於清史，在著作中每能勾繪出一代的政治、經濟、社會趨向，且充分流露出其歷史觀點。

²⁶ 見《漢書·司馬遷傳》（臺北：永康出版社，1972），卷 62，頁 448。

²⁷ 這樣的觀點其實很接近盧卡其之說，不過最重要的區別是：當歷史小說家時空處理失當甚或刻

許穿插入原來未曾發生過的事件，但是卻絕不容許變更原有的事件（尤其是「果」），因此，儘管作者的主觀意識無法認同真實歷史的走向，因而充滿了質疑，但卻也不能妄施迴天之力，予以改變。清人呂熊的《女仙外史》，深憤明成祖之靖難篡位，欲表彰建文從難諸烈士，故虛構出唐賽兒及志士擁戴建文起義的故事，雖自知「與正史相戾」，有心藉此「孚洽人心」、「垂諸宇宙而不朽」，²⁸但是也不敢讓原有可能推翻成祖的唐賽兒真正建立功業，而僅僅以成祖薨亡，草草收兵；羅貫中《三國演義》雖一直強調蜀為正統，理當平服三國歸一統，但面對歷史真實時，卻也僅能歸諉於「紛紛世事無窮盡，天數茫茫不可逃」，²⁹正基於遵循歷史時空秩序的道理。

歷史時空的約限，不僅在事件上，也在其整體呈顯的世界圖像中表現出來。歷史小說都有一個固定的時空背景，此一背景限制了其中人物的行為舉止、思想觀念及政教、社會制度，而這個時空是「真實存在」過的，不容許「虛構」，即此，歷史小說與武俠小說的世界就完全不同。

武俠小說的「江湖世界」可以依附在歷史上的某一定點，從而與歷史聯結，也可以超脫於歷史，自足存在；不過，無論其與歷史繫聯與否，整個世界都是經過「模擬」而「虛構」的。江湖世界自有江湖世界的規約，而此一規約是作者透過文類與讀者發生的默契而建立的，不必接受現實或歷史的干擾。因此，其間的人物可以堂而皇之地佩劍行游江湖，快意恩仇，無視於律法的限制；可以富裕於經濟，不虞錢財上的困窘；一切的糾葛、恩怨，可以完全訴諸武力而解決；人性複雜的矛盾與衝突，可以簡單歸結於正義與邪惡的對立，且正義必將戰勝邪惡。這些規約，事實上都與現實或歷史相牴觸，但是，讀者卻可無條件接受，因為，讀者也很清楚理解，江湖世界是文學想像虛擬出來的世界——這是歷史小說與武俠小說的最大區別。

武俠小說虛構的江湖世界，本質上是不存在的，除了少數讀者因為個別

意扭曲原有的時空秩序，因而效果不佳時，我們只能說它是一部拙劣的作品，但是在分類上還是屬於歷史小說。

28 見《女仙外史》（上海：上海古籍出版社，1991，古本小說集成本），卷首廣州府太守葉專田跋語。

29 見吳小林，《三國演義校注》（臺北：里仁書局，1994），第120回〈薦杜預老將獻新謀，降孫皓三分歸一統〉，頁1352。



的因素模糊了此一分際，誤以為世間真有這麼一個「武俠天地」，而「發債」入山求道、拜師學藝，甚或逕以社會黑幫為「江湖」，於其間行仁求義外，大多數閱讀小說的人，都不至於「信以為真」，尤其是對於其間充滿瑰麗想像，超乎人體極限的「武功」，於興味盎然中，更多所質疑。歷史小說則往往不然，歷史真實的時空架構，以及作者運用歷史事件的純熟靈活，再加上作者「藉虛說實」的目的，就是在導引讀者去相信小說的真實性。事實上，歷史小說也經常造成讀者的誤信，尤其是「實事」部分援引過多時，如《三國演義》般，甚至取代了歷史的真實，也不是罕見的。³⁰

小說的「真實」性，可以加強其說服力，而小說的「虛構」性，則一方面可以讓作者馳騁想像的空間，自出機杼，一方面也可以讓讀者擺脫現實羈絆，恣意悠遊。誠如清人金丰《說岳全傳·序》所說，「從來創作者不宜盡出於虛，而亦不必盡出於實。苟事事皆虛，則過於妄誕，而無以服考古之心；事事皆實，則失於平庸，而無以動一時之聽」，³¹從讀者的角度而言，過於荒謬悠遠的情節或人事，比較不容易讓他們獲得「移情」的閱讀效果，儘管以武俠小說的江湖世界之完全屬於虛構，如果遠超情理，也難以獲得認同。這點，我們從還珠樓主「劍仙式」的小說在現代武俠小說後繼乏人，沒成絕響中，大抵可以察覺出來。因此，武俠小說的「虛構」，也必然需有若干的「真實」基礎來支撐，此所以「江湖」不得不處處模擬現實之故。模擬現實，可以使讀者在依稀疑似之間達到「似真」的效果，因而加強小說的感染力，而其妙莫過於將此現實凝聚於某個固定的時空背景中，於是，歷史小說與武俠小說在此即足以相互彌縫，「實者虛之，虛者實之，娓娓乎有令人聽之而忘倦」³²的效果。

四、金庸武俠小說中的歷史

在眾多武俠小說中，金庸的武俠小說是援引歷史入武俠的典範，我們不

30 章學誠即曾指出：「惟《三國演義》則七分實事，三分虛構，以致觀者往往為所惑亂，如桃園等事，學士大夫直作故事用矣。」見《丙辰劄記》，《叢書集成續編》第20冊（臺北：新文豐，1989），頁706。

31 清·錢彩，《說岳全傳》（北京：華夏出版社，1994）。

32 見金丰，《說岳全傳·序》。

妨以金庸為出發點，探討通俗小說中「武俠」與「歷史」的整合可能。

讀過金庸武俠小說的人，大抵都能在他的作品中體會到相當深濃的「歷史感」，一方面，這可從作者刻意在作品中凸顯出重大歷史事件或歷史背景而感受到，其中尤以《書劍恩仇錄》、《碧血劍》、《射鵰三部曲》、《天龍八部》和《鹿鼎記》等七部書最為明顯。《天龍八部》取北宋初年宋、遼爭持的場域為背景，《射鵰三部曲》則從南宋之宋、金對峙，歷元蒙崛起到元末群雄並起的初期；《碧血劍》寫明末流寇倡亂、清人入關；《鹿鼎記》敘康熙一朝盛事；《書劍恩仇錄》則述乾隆皇帝身世秘辛。其中雖然以「虛構」為主，但是正史、野史、軼聞，相互參雜，主脈朗顯，令人印象深刻。一方面，這也得力於作者在正文中隨處附加的註文、按語和楔子，如《天龍八部》正文前的一段〈釋名〉，就在解說完《天龍八部》書名之由來後，清楚地標示整個故事的確實年代在「北宋哲宗元祐、紹聖年間，公元1094年前後。」³³有時候，作者更不惜長篇大論，引述史料，加強其歷史真實感，如《鹿鼎記》中有關吳六奇、查慎行之事，以按語方式，增錄了《聊齋誌異》和《孤贊》的記載，詳述構思過程，並引介查慎行《敬業堂詩集》之詩，篇幅長達三千餘字，有如學術論文。³⁴金庸小說「歷史感」之強烈，往往使讀者分辨不出究竟他是在寫「歷史小說」還是「武俠小說」，其中尤其是《鹿鼎記》，連金庸自己都說「毋寧說是歷史小說」；³⁵而且，金庸武俠小說中有關歷史部分的可靠與翔實，甚至也博得了專門史家的贊賞。³⁶當然，我們也無須過分誇大金庸在史學上的識見與修養是如何的精深闊博，事實上，在武俠小說家中，郎紅浣、成鐵吾、獨孤紅之嫻熟於清史，雲中岳之熟稔於明代典章制度，即未必遜色於金庸。只是，誠如倪匡所說的「歷史在金庸筆下，要圓就圓，要方就方，隨心所欲，無不如意。可以一本正經敘述史實，也可以隨便開歷史玩笑。可以史實俱在，不容置辯，也可以子虛烏有，純屬

33 見《天龍八部》（臺北：遠景出版社，1992），頁7。

34 見《鹿鼎記》第1冊（臺北：遠景出版社，1992），頁37及頁40-44。

35 見《鹿鼎記·後記》。

36 如晁華山曾致函金庸，稱許其《倚天屠龍記》中對摩尼教的闡述和教規、習慣的描寫，「真是難得的準確」，見《人民日報》1993年12月10日第8版頭條，轉引自陳墨，《金庸小說與中國文化》（南昌：百花洲文藝出版社，1995.12），頁16-17。

遊戲」，³⁷套句王國維的話，歷史在武俠小說中的運用，到了金庸，才真正的「眼界始大，感慨遂深」，³⁸金庸出神入化、虛實相生的筆法，委實是令人嘆為觀止的。即此，我們不妨略加探討，以窺一斑。

(一) 藉歷史寫武俠

基本上，歷史是金庸武俠小說中一個明確的大背景，除了《白馬嘯西風》、《連城訣》、《俠客行》、《笑傲江湖》之外，金庸都明白勾勒了一個清晰的歷史背景，當作書中人物活動的舞台，很明顯採取「藉歷史寫武俠」的形式，尤其擅長於以歷史為引首，逐漸帶入正文。如《碧血劍》一開首，遠從明成祖時渤海國來朝敘起，帶引出福建漳州張氏與渤海國的關係；再由張氏後嗣張朝唐回籍應試，一路上所逢所遇，細細摹寫明末亂象，然後才引領出書中主人翁袁承志，開啓正文。在這一段落中，有史料，有註解，誠如陳墨所云，「不僅不像是武俠小說，甚至也不像是歷史小說，而乾脆是歷史資料」；³⁹再如《鹿鼎記》一書，第一回藉呂留良、黃宗羲、顧炎武三大學者，帶出康熙初年的文字獄（莊廷鑨《明史》案），幾乎將此獄的源流，依據史實，原原本本，和盤托出，其後則點染出一個神龍見首不見尾的陳近南，再又調撥場景，敘及揚州的韋小寶，「的確不像是武俠小說而像是道道地地的歷史小說。」⁴⁰這兩部書的引首，由於其依據確鑿，故翔實可信，無形中增強了小說的「真實性」。

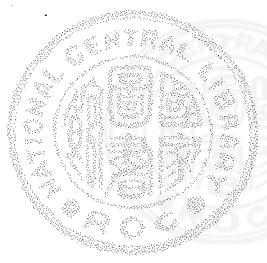
不過，金庸「藉歷史寫武俠」的作用卻不僅僅在此一「似真」的效果，《碧血劍》藉仰慕天朝文化，一心嚮往上國風光的張朝唐作反諷，牽引出明末官匪不分、宦官橫行、君主昏庸、長城崩毀的亂象，事實上是企圖勾繪出一時代的動亂場景，以便讓筆下的英雄人物袁承志、夏雪宜（隱性的）等得以盡展所長；而《鹿鼎記》則藉文字獄點染出鴉片的專橫，使書中的兩大主角韋小寶與康熙得以嶄露頭角，各自開創出其一生的「事業」。換句話說，

37 見《我看金庸小說》（臺北：遠流出版公司，1997），頁 79。

38 見《人間詞話》（臺北：漢京文化事業公司，1980），頁 8。

39 見《金庸小說與中國文化》，頁 11。

40 同上註，頁 25。



歷史是金庸刻意渲染出來的大背景，英雄人物才是他所關注的焦點。《射鵰英雄傳》寫郭靖「爲國爲民，俠之大者」，《神鵰俠侶》寫楊過與小龍女突破禮教羅網的戀情，《倚天屠龍記》寫張無忌一生的歷練，《天龍八部》寫喬峰的悲壯、段譽的痴狂、虛竹的奇遇，其間固然牽涉到若干「史事」，如從南宋迄明初的時代大背景，從蒙古崛起到宋金和戰、宋元對峙、元蒙一統到元末群雄並起等，書中巧妙地利用「歷史的重大事件」爲場景，凸顯出亂世豪俠的風發意氣，柳亞子《題錢劍秋〈秋燈劍影圖〉》曾謂「亂世天教重遊俠，忍甘枯槁老荒邱」，以紀綱紊亂、盜賊橫起、民族攻併的背景爲俠客仗劍行遊的時空場域，毫無疑問更能凸顯俠客的英風與俠氣。這是金庸武俠小說最擅長的處理方式。

(二)虛實相生的筆致

大要而言，歷史屬實，小說爲虛，尤其是武俠小說的「江湖」場景，更是純屬虛構，如何虛實相生、妙造天然，往往是最能考驗作者功力的部分。金庸的武俠小說，儘管以虛構的人物與事件爲主，但是卻大量穿插了當代中真實的「人與事」，以《鹿鼎記》爲例，從康熙皇帝而下，舉凡朝廷大臣、疆吏良將、學者詩人、流寇藩鎮、英雄美人、秘密社會，乃至於南明王臣、外邦領袖，林林總總，班班可考者「當超過百人」；⁴¹所涉及的歷史事件，從《明史》文字獄、擒黜鰲拜、順治出家，到三藩之亂、施琅克臺、中俄交涉，甚至俄羅斯內亂，舉凡康熙親政前後所發生的大事，也無不載諸史冊。虛構的情節中穿插實事，自然容易使情節更逼真可靠，但是於虛實之際如何拿捏分寸，達到「情景造極」⁴²的藝術效果，則又是作家的一大考驗。

在此，金庸以「虛實相生」的筆法，爲「情景造極」作了最佳的詮釋。在這裡，我們可以《鹿鼎記》中刺殺鰲拜的事件來作說明。

鰲拜之事，據《清史稿·聖祖本紀》所載，「上久悉鰲拜專橫亂政，特

41 陳墨，《金庸小說與中國文化》，頁24。

42 「情景造極」一語，是明人謝肇淛在《五雜俎》中提出的小說美學觀點，其文云：「凡爲小說及雜劇戲文，須是虛實相半，方爲游戲三昧之筆；亦要情景造極而止，不必問其有無也。」所謂「情景造極」，指的是無論是虛是實，均須視小說情節與人物的合理安排而設計。

慮其多力難制，乃選侍衛拜唐阿年少有力者，爲撲擊之戲。是日鰲拜入見，即令侍衛等棓而縛之。於是「有善撲營之制，以近臣領之」，⁴³乃實有其事。就歷史事實而言，滿洲人尙勇習武，康熙以此機阱引鰲拜入甕，且後來援爲定制，於情於理皆合，唯就鰲拜而言，眼見康熙挑選「年少有力」的驍勇入宮護衛，而不起疑心，未免失之不察。如果據史而述，則韋小寶與康熙所面對的不過一粗勇武夫，委實不能藉此生色。而姚元之《竹葉亭雜記》則云：「玄燁居宮中，每選小兒善撲者戲於前，鰲拜以玄燁童心好弄，益輕侮不介意。至是入見，遂爲所擒。」⁴⁴姚元之改「侍衛」爲「小兒」，顯然已兼顧到鰲拜的心理反應。金庸則取二說融合爲一，一方面援據史實，一方面因韋小寶僞爲太監，故又以「小太監」落實「小兒」，而於避免激起鰲拜之疑處，多所強調（如不令小太監得知機密、於搏鬥過程中屢屢暗示爲「遊戲」等），不但於小說情節、人物性格多方顧及，且於緊張中饒富趣味，可謂是一次「虛實相生」的佳例。

(三)其虛若實

小說雖屬虛構，然而卻以其「情景造極」的藝術效果，使讀者徜徉其間，而不覺其假，金庸小說藉「虛實相生」的筆法，卻又往往令人「信以爲真」，例如中俄簽訂〈尼布楚條約〉（1687）之事，清廷的主導人物原爲內大臣索額圖及一等公佟國綱，索額圖於簽約過程中屢持堅議，折衝樽俎之功，彪炳史冊，這是真事；而金庸以韋小寶一虛構的人物，夾雜其間，遂令索、佟二人，退居次位，儼然成爲最關鍵的人物，這屬虛構。但是，由於作者花費了甚多的筆墨，顯揚韋小寶功績，從以「白龍水砲」攻奪雅克薩城、藤牌軍大破俄軍，到蠻橫強硬，隨意圈圖、仿效群英會蔣幹中計之策，一直到最後簽定中國第一個「平等條約」，幾乎完全在看韋小寶一個人表演；最妙的是，金庸於書中引據了真實的史料〈俄皇覆康熙書〉，⁴⁵卻在末尾，附

43 見《新校本清史稿》（臺北：洪氏出版社，1981），卷 6，頁 117。

44 清·姚元之，《竹葉亭雜記》（臺北：新興書局，1983），頁 78。

45 此書信原無定名，姑且命爲〈俄皇覆康熙書〉，事實上，金庸所引述的文字，來自於蕭一山《清代通史》卷上（臺北：臺灣商務印書館，1980），頁 757。而此文只是蕭氏擇括大意而寫，並非據實翻譯。

加了一段「上國大臣韋小寶閣下」以下的段落，⁴⁶以假當真，雖難免歷史學家魚目混珠之譏，但就文學效果而言，卻深具「其虛若實」之妙。「其虛若實」，正是金庸運用歷史於小說中的神來之筆，相信許多讀者讀到此處時，多半也會在沉重的歷史負載下，無暇細分其真偽吧？另外，《倚天屠龍記》中張三丰的設計，也具有此一效果。

張三丰是一個極富傳奇性的人物，在歷史上，以「張三丰（峰、豐、丰）」為名的人有好幾位，時間從北宋末至清中葉都有。⁴⁷它們的共同特徵是道士身分，至於懂不懂武功則說法各異。《倚天屠龍記》中的張三丰，基本上是以《明史·方伎傳》的張邋遢（〈傳〉中云其名君寶，以三丰為號，即與《倚天》同）為藍本，但是，這位張三丰據史載並不具武功，反而是宋代的「張三峰」，據清初黃宗羲、黃百家父子及王士禎的說法，才是所謂「內家拳」的創始者。⁴⁸早在民初，歷史上名為「張三丰」的幾位，就已經混淆不清，「張三丰為內家拳祖師」的說法普遍流傳。金庸在此傳說的基礎上，因為明代的張三丰開觀武當，遂神妙其說，將張三丰塑造成為以「內家」見長的武學宗師，而對於太極拳的創發，取道家養生練氣、坐忘心齋之學理，多所著墨；同時，又擷取了時代遠後於張三丰的張松溪，⁴⁹列為武當七俠之一，虛虛實實，使人完全忘記所謂的「內家拳」其實與「太極拳」諸多乖舛之處。⁵⁰從此，武俠小說中的武當「內家」一派，與少林「外家」並列為二，半分天下，儘管虛構，卻讓人深信不疑。

事實上，金庸筆下的「江湖世界」，也足以令人產生「其虛若實」的效果。就一般而論，「江湖」是模擬「現實」而設計的，不過卻獨立自足於現實之外，此所以武俠小說中的「江湖」，絕少與朝廷（及代表朝廷的律法）

46 見《鹿鼎記》第5冊，頁2011-2012。

47 關於各朝之「張三丰」，參見黃兆漢，《明代道士張三丰考》（臺北：臺灣學生書局，1988），頁28-33。

48 黃宗羲〈王征南墓誌銘〉，《南雷文定前集》卷8（臺北：世界書局，1964）、黃百家《內家拳法》（臺北：新文豐出版社，1985），均持此說，但黃氏父子對張三峰武學的來歷，卻有不同說法。

49 張松溪為明人，其人事見雍正年間曹秉仁纂修的《寧波府志》卷31〈藝術·張松溪傳〉（臺北：中華叢書委員會，1957，四明方志叢刊），頁2289-2290。

50 據黃百家《內家拳法》所載，今傳「太極拳」中往往犯了其「遲緩」、「雙手齊出」的病法。



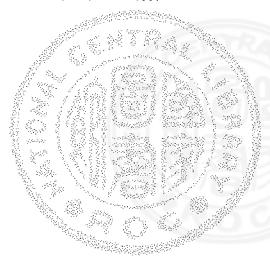
產生聯繫。「江湖」儘管風波屢起，爾虞我詐，免不了人性的試煉與角鬥；但是，相對於權力傾軋中心的朝廷，無疑是單純得多了。在中國官場上，失意政客或落魄文人往往選擇「江湖」為全身遠害的歇息處，美其名為「退隱江湖」；金庸武俠小說中的人物，在歷經諸多磨難後，自紛紛擾擾的「江湖」權力鬥爭中超脫而出，悠遊林泉，如令狐沖之偕任盈盈歸隱梅莊，也稱為「退隱江湖」。此二「江湖」名同而實不同，其分別在金庸設計予《笑傲江湖》大場景的「江湖」，實際上根本就是在影射現實或朝廷。在此書中，「江湖」與「朝廷」的意義，形成一個大逆轉，「虛擬的朝廷」，反而成為全身遠害的「江湖」；而「實寫的江湖」，才是真正權力傾軋核心的「朝廷」！書中藉劉正風金盆洗手為隱喻，寫劉正風為逃避權力鬥爭，追尋藝術生命，成全朋友交誼的苦心，居然是「今日金盆洗手，想要遍告天下同道，劉某從此退出武林，再也不與聞江湖上的恩怨仇殺，只盼置身事外，免受牽連。去捐了個芝麻綠豆大的武官來做做，原是自污，以求掩人耳目」，⁵¹劉正風一如古人，為全身遠害，居然選擇了「朝廷」為避秦之地，但卻仍然逃躲不過「江湖上的恩怨仇殺」，武俠小說虛擬的江湖世界，原來一如朝廷現實般的殘酷，究竟何處才是真正風平浪靜，能讓與世無爭者安頓生命的所在？事實上，整部《笑傲江湖》的書名，就是一個深沉的諷刺，權力鬥爭的陰影，如天羅地網般層層纏繞，令狐沖即使歸隱，恐怕也無所逃於天地之間！在此書中，金庸「其虛若實」的純熟技巧，讓人不免心驚魄顫。

(四) 金庸的歷史癖

從金庸的小說中，可以很明顯地發現金庸的「歷史癖」，金庸嫻熟書史，既藉歷史寫武俠，自然也不會放過在傳述信史的過程中，展現他的「史識」。此一「史識」，主要展露於他對歷史真象的認知，如有關「摩尼教」的敘述，如前所述，其精熟的程度，甚至足以博得歷史、考古學家的贊譽。⁵²同時，他以個人的觀察點出發，斷定明教之式微，應是朱元璋基於權位考量，進而鳥盡弓藏所造成的，也不妨看成是一種「史識」。不過，顯然金庸

51 見《笑傲江湖》第1冊，頁248。

52 同註36。



在此藉用明教，並不是企圖提出他對明教的評價或導引讀者去認識明教的發展始末，甚至也無意藉此情節說明類似「政治險惡」、「為政者不良」的道理，只是隨文提點，滿足其「歷史癖」而已。

金庸的「歷史癖」於晚年的修訂本中逐漸加深，除了在可以尋找到任何歷史證據之處，隨時以各種夾注說明外，很明顯的一個趨勢就是將具體的年代標示出來或增入史料，如《天龍八部》的〈釋名〉中，舊版（1963年香港武史出版社）原無「據歷史記載，大理國的皇帝中，聖德帝、孝德帝、保定帝、宣仁帝、正廉帝、神宗等都避位為僧」、「本書故事發生於北宋哲宗元祐、紹聖年間，公元1094年前後」（遠景版第7-8頁）等語；舊版《射鵰英雄傳》（民國47年3月，臺灣莫愁書局版，題為《萍蹤俠影錄》，作者署綠文）中，原僅「山外青山樓外樓」一詩引首，略敘其歷史背景，而修訂版中則改以「張十五說書」引領，帶出當時宋、金間的局勢，很顯然也是在「歷史癖」下增刪的。⁵³此外，《碧血劍》中，金庸將原來的引首人物侯朝宗（香港三民圖書公司，年代不詳），改換為渤海國的張朝唐，因而大引史料入文，也是同樣情形下的產物。

文學作品，如金庸一般以大量的史料、注腳、夾注、說明充斥其間的，金庸小說算是絕無僅有。讀者不妨激賞，不妨贊嘆，但是卻不能將此視為其作品的一部分，從而誤認為這是一種高超的表現方式。誠如陳墨對《碧血劍》的批評，「作者過多地關注歷史和歷史人物，固然使我們談『史』時眉飛色舞，但小說本身卻不免要大受影響」，⁵⁴金庸是在寫武俠小說，不是在寫歷史，同時，顯然也不在於寫真實的歷史人物、不在陳述歷史事件的始

53 金庸舊版與修訂版的優劣如何，尚可進一步分析討論，此處無意針對這點發表意見，倪匡曾表示過他較喜歡舊版（《我看金庸小說》，頁23），是從情感的流露上著眼的。金庸的修訂版中，事實上也有很多值得稱道處，如《鹿鼎記》中，韋小寶向茅十八說明初開國四王，舊本明明寫出「岐陽王李文英、寧河王鄧愈、東甌王湯和、黔寧王沐英」之名（臺北：南琪出版社，《神武門》，題司馬翎作，第3冊，1977，頁21），說來有如飽學宿儒，頭頭是道，但是卻與韋小寶的出身不符，修訂本則不僅刪除四王之封，更加上「其實他自己也根本記不起這六王封的是什麼王」（遠景版第1冊，頁88），如此更能符合韋小寶市井之徒、不學無術，而又喜以大言欺人的性格。不過，個人認為，在討論金庸作品的藝術成就時，應以修訂版為據；但欲勾勒出金庸在武俠小說史上的地位，並以之與其他作家比較時，則應以舊版為主。

54 見《金庸小說與中國文化》，頁11。



末，事實上更無意藉此詮釋歷史，展示自己的歷史觀點，在此，也與歷史小說分道揚鑣，而成為英雄傳奇的「武俠小說」。

實際上，欲藉小說呈顯個人觀點，說明某種道理，是各類型小說中常見的筆法，不必非取材於歷史不可，如金庸的《笑傲江湖》，刻意模糊背景，藉「葵花寶典」、「避邪劍譜」及「五嶽盟主」的爭奪，展現「權力爭鬥」中的無情與狠辣，同樣讓讀者慄懥於心。可是，一旦以史事為背景，若未針對此一史事發揮其「理」，就不屬歷史小說，其意也不在寫歷史，這是非常明顯的。

不過，具「歷史癖」的金庸，似乎並未察覺出自身的問題，以其封筆之作《鹿鼎記》而言，金庸頗沾沾於「毋寧說是歷史小說」之語，事實上是混淆了歷史小說與武俠小說的界限，甚至，筆者頗疑於金庸如此的說法，大有視武俠小說為「次級文類」之嫌。無論從任何角度而言，《鹿鼎記》都是武俠小說，只是它是藉歷史寫武俠的經典之作而已。在此，我們不妨略作辨析。

《鹿鼎記》藉韋小寶一人的經歷，繫聯出康熙時期的諸多大事，如康熙殺鰲拜以穩固政局、削平三藩、簽定尼布楚條約、攻克臺灣，這都可算是康熙朝的盛事。不過，歷史小說敘寫事件，乃是以事件為核心，舉凡與此事件牽合的重要人物，都必須上場，以「削三藩」為例，自然不能不將耿、尚二藩敘及；而《鹿鼎記》則是以韋小寶為中心，只在與韋小寶有關的情形下，諸人才能登場。歷史人物在《鹿鼎記》中只是韋小寶的陪襯，藉以相形韋小寶的性格行徑與英雄事業而已。因此，在歷史因果關係中，韋小寶成為唯一或最重要的「因」，沒有韋小寶，鰲拜不可能被鏟除；沒有韋小寶，吳三桂不會貿然發難；沒有韋小寶，施琅不可能攻克臺灣；沒有韋小寶，〈尼布楚條約〉不可能簽定……。然而，這個締造所有之「果」的「因」，卻是完全「虛構」出來的！這是典型的英雄傳奇，只是藉歷史為陪襯而已。

《鹿鼎記》藉韋小寶串聯朝廷與江湖，而實際上的動力還是在江湖，即使在韋小寶入宮之初，整個場景是在朝廷之上，可是連康熙在內，其性格還是屬於江湖草莽的，屬於武俠的，康熙與韋小寶從初識到莫逆，是藉「武功」（打架、學武），鏟除鰲拜是用武功，破除假太后陰謀是用江湖手段……，即便是韋小寶根本不學無術，無武無藝，但是既置身於江湖場域之

中，韋小寶就不得不「稍識武藝」，必要從海大富、陳近南、九難，甚至澄觀身上，初窺武功門徑；姑不論「美人三招」、「英雄三招」的確曾經發揮功效，就是韋小寶的「神行百變」、「寶刃」、「護身寶衣」的設計，也是因應於險惡的江湖而不得不具備的，非如此，不足以顯出書中眾多武林人物的存在意義；而也正因如此，《鹿鼎記》終究是武俠小說而非歷史小說。

五、類型整合的前景與限制

以武俠小說而言，歷史的因果關係，在金庸筆下獲得了前所未有的開展，金庸儘管看起來是處處黏附史實，甚至不惜引據史料以證明其所涉及的是「真實的歷史」，但是就小說而言，只要能掌握其「果」，則「因」的設計，大可海闊天空，自由翱翔，初不必因其是否合乎史實而增損其價值。這是小說與歷史的界限，也是武俠小說和歷史小說的分野。在此，金庸以其作品，為武俠小說之援引歷史作了相當成功的示範。

不過，由於歷史人物是個真實的存在，小說家藉歷史人物開展整部小說的格局時，是否可以完全不受限制，任意臧否？金庸的「歷史癖」，可能在這一方面露出了一些值得深思的問題。

金庸的「歷史癖」十足，可是在小說中實際上往往忽略了真實與虛構的分際，以《鹿鼎記》中的建寧公主為例，金庸以按語謂「建寧公主其實是清太宗之女，順治之妹。建寧長公主的封號也要到康熙十六年才封。順治的女兒和碩公主是康熙的姊姊，下嫁鰲拜之姪。但稗官小說不求實事與正史相合，學者通人不必深究」，⁵⁵金庸的「歷史癖」於此顯露無遺，但也往往自相矛盾，混淆了小說與歷史的界限。以建寧公主而言，事實上最適當的定位就是「純屬虛構」，蓋因書中的建寧公主，未婚前即已不守婦道，且又分明有性虐待的癖好，自當與歷史上實有的建寧公主區別開來（小說中當然不妨有另一個虛構且名為建寧公主的角色），但金庸為了滿足其歷史癖，反而刻意強調其虛構的「建寧公主」的歷史性，牛頭驢嘴，不免自亂陣腳。如硬要與史上的「建寧公主」相符，則此一滿清公主之能否下嫁韋小寶，不僅令人

55 見《鹿鼎記》第3冊，頁847。



滋疑，且與史實不符，何況更牽涉到「私德」問題，原無必要作此澄清，逕視之為一虛構的建寧公主即可。

在此，我們實際上可以討論小說中對歷史人物的虛構程度。金庸在《神鵰俠侶》中，將尹志平塑造成一個暗戀小龍女，並以不正當手段玷污了小龍女清白之軀，而後愧悔交加，在同門師兄弟的嘲諷威脅與內心道德掙扎下，最後以死解脫謝罪的悲劇性人物。從單純人物的設計而論，尹志平儘管讓讀者嫌厭痛恨，但是卻不能不說是有血有肉的「圓形人物」。不過，據元朝李道謙《終南山祖庭仙真內傳》⁵⁶卷下記載，尹志平是一位戒律精嚴的修道者，自十四歲伊始學道於丹陽子馬鈺，其後頗蒙邱處機、王處一、郝大通等人賞識，「道業日隆，聲價大振，四方學者翕然宗之」，是全真教發展史上承先啓後的關鍵人物。尹志平既是實有其人，又聲譽夙隆，而且，據記載，當時「濰州龍虎完顏氏素豪倨，慕師道德，施匱地創玉清觀事之。數載之間，姬侍供奉者未嘗識其面目，亦未嘗知其姓字，其所守如此」，其形象正與姦污小龍女的「尹志平」南轔北轍。小說作者儘管可以任意虛構，可是在關涉到人物出處大節時，似乎不宜厚誣古人。

小說中的歷史人物之造型，基本上可以視為作者對此一人物的千秋評斷，可以褒，可以貶，且可以超越歷史的定評，自作鑑識，以展示作者的觀點。不過，褒貶之際，亦應有所分際，褒之無須過當，貶之更不可有傷陰陽。尤其是「私德」部分，更應謹慎處理。即使是處理一些史上向來被定位在奸佞之類的人物，我們可以在他性格、居心、行徑上刻意渲染其惡，但是除非歷史上有明文記載，絕不能涉及閨門隱褻之事，如阮大鋮，儘管人格卑劣，然而若像《姑妄言》⁵⁷一書，誣穢其父子聚麀、兄妹亂倫，則又未免過分。更何況尹志平為全真教道士，夙著聲譽，作者「虛構」其玷辱小龍女之事，於史則無據，於心則太忍，可謂白璧之瑕，竊為作者不取。

是則，以歷史上真實存在的人物，小說創作者將之納入人物譜中，是否宜於將其面目作若何的扭曲或變造？如果可以，是否應有一些規範？在此，

56 此文收入《道藏·洞神部·記傳類》第32冊（臺北：新文豐出版社，1985）。

57 《姑妄言》是清人曹去晶的作品，為近年所發現的長篇情色小說，其中涉及阮大鋮閨門無禮之事繁多，極盡醜化之能事。（收入陳慶浩、王秋桂主編《思無邪匯寶》，臺北：大英百科圖書公司，1997）

清人金丰《說岳全傳·序》中云：

從來創說者不宜盡出於虛，而亦不必盡出於實。苟事事皆虛，則過於妄誕，而無以服考古之心；事事皆實，則失於平庸，而無以動一時之聽。如宋徽宗朝有岳武穆之忠、秦檜之奸、兀朮之橫，其事固實而詳焉。……故以言乎實，則有忠、有奸、有橫之可考；以言乎虛，則有起、有復、有變之足觀。實者虛之，虛者實之，娓娓乎有令人聽之而忘倦矣。

在歷史提供的事實範圍中，盡情虛構，而不扭曲原有的人格形象，相信是歷史與武俠小說在類型整合中必須遵循的限制！

前文提過，武俠小說與歷史小說由於在擷取「歷史」為題材上，幾乎有異曲同工之妙，因此，二者之間的相互援引，尤其是以武俠為主，歷史為輔的武俠小說創作，足以在「虛實」之際，「巧構形似」，開展出新的題材；而金庸的武俠小說，儘管不乏缺失，似乎也證明了這點。不過，這未必即意味著「類型整合」是通俗小說未來發展的唯一路徑。事實上，通俗小說的各個類型，均有其類型的特色，而各類型特色之間，亦可能是相互扞格的。以武俠與科幻為例，如果我們強調科幻小說的基礎必須架構在「科學性的幻想」上的話，則武俠小說之將背景設定在科學未臻發達的「歷史」格局上，於此就頗見扞格；蓋武俠小說之擷取歷史，最大的作用在藉歷史之真實，加強小說虛構的「可信度」，而科幻之介入武俠，卻往往因「歷史之不可能」而斬喪了原具的作用，近年來頗受矚目的新武俠小說家黃易的作品《尋秦記》，正在這點備受局限。⁵⁸

在此，我們可以探討「類型整合」的意義。從通俗小說的特性而言，「通俗」意味著普遍性，而這也是通俗小說賴以生存的命脈。不過，「俗」的本質，卻往往是「反俗」的。這點似乎有點弔詭，但卻是實情。「通俗」之所以能持久，所仰賴的是「新與變」，此所以通俗小說的發展，代有新變，武俠小說從清代的「俠義」過渡到近代的「武俠」；從南向北趙、北派五大家過渡到金庸；從金庸過渡到古龍，一路發展而來，「求新求變」始終是核心精神，正足以證明。⁵⁹通俗小說的讀者是社會大眾，而社會大眾的心

58 參見筆者〈武俠小說的科幻夢〉一文，《中國時報》，1998年3月12日〈開卷周報〉。

59 如果我們說金庸為武俠注入歷史，而古龍則為武俠注入偵探，相信是無人反對的；而這就是新與變。



理需求，是隨著社會發展而劇烈變化的，通俗小說欲掌握住讀者，形成普遍性，就必須掌握住時代脈動，「隨時而婉轉」，因此，通俗小說不能不新變，不能不「反俗」，道理甚明。通俗小說的「類型整合」，是一種「新變」的嘗試，金庸在這方面已有所創獲；是則，同樣的取徑，是否可能也別有開展？個人深信，如能充分掌握各類型的特色，互取所長，避其扞格，在方今通俗小說（尤其是武俠小說）屢感題材有限、開創不足的情況下，或許不失為一條徑路。至於各類型間的整合可以依循何種途徑，則有待於學者專家（或作家）繼續探討、實驗了。



Cross-genre Integration of Popular Fiction: A Study on Fact and Fiction in Jin Yong's Novels

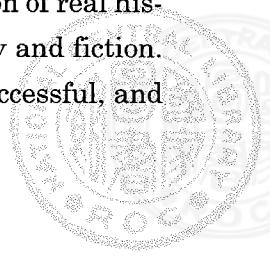
Pao-chun Lin

Abstract

Chinese popular fiction 通俗小說 can be divided into different genres according to theme. Each genre has its own unique features in regard to plot, narrative, character types and setting. Although there are overlapping areas among these genres, these overlaps may serve as a foundation for mutual cooperation and development.

The characteristic features of the knight-errant novel 武俠小說 include traditional weaponry and the fictionalized “vagabond world” 江湖世界. In its use of historical events, knight-errant fiction is akin to the historical novel. The emphasis on historical truth in the latter, however, sets it clearly apart from the knight-errant novel. How can these two different genres, one real and one fictional, be integrated into a single form? The knight-errant novels of Jin Yong 金庸 provide an example worthy of discussion.

Jin Yong always writes his knight-errant novels within a historical framework. In his skillful blend of fact and fiction, he successfully draws on the strengths of the historical novel, making his works classics of the knight-errant genre. Nevertheless, Jin Yong's obsession with history also causes certain flaws in his writing. In his depiction of real historical figures, he fails to draw a clear line between reality and fiction. On the whole, however, Jin Yong's experiment is quite successful, and



can serve as a model for cross-genre integration in the various fictional genres.

Key Words: Chinese popular fiction 通俗小說, knight-errant novel 武俠小說, historical novel, Jin Yong 金庸, cross-genre integration

