

# 武俠小說、大眾潛意識及其他：回應鄭樹森先生

● 陳平原

鄭樹森先生的〈大眾文學·敘事·文類——武俠小說札記三則〉（《二十一世紀》第四期），提出了不少非常有趣的問題，其中開闊的學術視野尤其令人羨慕。只是其中有些說法，私心以為不大妥當；而這些說法又恰好在文學研究界頗有代表性，更值得提出來討論。

## 一 未必美好的慾望

鄭先生所引述的是詹明信（F. Jameson）關於「大眾文學映照出讀者內心裏無意識的渴求，間接滿足群眾混藏的、期望美好的慾求」，後又證以勒德威（J. Radway）對美國言情小說的實證研究，以為其可以作為研究武俠小說的借鑒。主張大眾文學表達了公眾潛藏的無意識慾望，這點學界意見大致相同。我所要強調的是，不同類型的大眾文學，其無意識慾望的呈現方式有很大差別；而這種無意識

慾望，也並非總是「美好的和理想的」。武俠小說之頌揚作為法外世界、化外世界的象徵的「江湖」，確實反射出中國人古老而深沉的桃花源情結。這點讀武俠小說者多能體會到，作家這方面的追求也比較自覺。可更有意思的是那些作家本人可能毫無知覺，而一旦將其置於思想文化史背景中則不難發現的「民族潛意識」。比如，武俠小說中「快意恩仇」觀念的形成，就很值得注意。俠客之「撫劍獨行游」（陶潛《擬古》），逐漸從平不平轉為報恩仇。而報恩仇之所以快意，與其說正義得到申張，不如說俠客的個人意志得到實現，再加上手刃仇敵這一動作產生的快感。「江湖中本來就是這麼回事，誰的刀快，誰就有理」<sup>①</sup>；還得再添上一句：誰有理，誰就可以隨便殺人。當俠客將殺人當作「神聖而美麗的事」（古龍《陸小鳳》中西門吹雪表現最傳神），於其中得到無限快感時，你就無法保證俠客不濫用殺人的權利。實際上，武俠小說中多

不同類型的大眾文學，其無意識慾望的呈現方式有很大差別；而這種無意識慾望，也並非總是「美好的和理想的」。



圖 武俠小說中報恩仇之所以快意，與其說正義得到申張，不如說俠客的個人意志得到實現，再加上手刃仇敵這一動作產生的快感。

的是不以普通人(不會武者)的生命為意，隨意搏殺的傾向。

夏志清與劉若愚關於水滸英雄殺人豪興如何評價及其是否「與中國人對痛苦與殺戮不甚敏感有關」，有過一場爭論<sup>②</sup>。倘若注意到現代揚州評話大家王少堂(1889-1968)之說「武松」，專門渲染虐殺潘金蓮的血淋淋場面，以及聽眾對此的欣賞<sup>③</sup>，你就不會覺得這問題是毫無意義的空穴來風了。而武俠小說在現代中國的廣泛流傳，以及俠客隨意殺人之被普遍認可，更證明夏氏的說法並不過分。

周作人講過一句相當沉痛的話：「中國人特嗜殺人。」<sup>④</sup>乍一聽無論如何不能接受；可讀多了野史筆記，見

多了世事，也就不以其立論為怪。魯迅等新文學家曾再三抨擊將「看殺頭」作為樂趣的中國人，除了嘆惜大眾的愚昧外，更震驚於其「嗜殺戮」。時至今日，「殺個痛快」、「千刀萬剮」、「食肉寢皮」仍常被中國人掛在嘴邊；而「壯志飢餐胡虜肉，笑談渴飲匈奴血」更是千古傳誦的名句。「看光着膀子挨刀很有意思」<sup>⑤</sup>，這種妙語如今自是難得聽到了；可誰又能肯定，在武俠小說的創作和閱讀中，這種「快感」不是得到某種替代性的滿足？

據說俠客「平生不殺好人」，可這不過是出於文明社會倫理規範的壓力，作家和讀者都不得不將殺人行為道德化。即使所殺確為惡人，能於殺

據說俠客「平生不殺好人」，但即使所殺確為惡人，能於殺人行為中得到無窮樂趣者，都無法掩飾其潛藏的嗜血慾望。

人行為中得到無窮樂趣者，都無法掩飾其潛藏的嗜血慾望。這種未必美好的慾望，在現實生活中受到理性和法律的抑制，而在武俠小說的創作和閱讀中，可能得到某種替代性的實現。利用殺人的刺激性產生閱讀(觀賞)快感的，並非只有武俠小說這一文學形式；只不過在武俠小說中，正派大俠被賦予獨掌正義的權力，其殺人行為也就被無條件地認可了。

武俠小說像其他大眾形式一樣，除了體現流行的審美趣味，更重要的是體現了大眾的潛在慾望，故特別適合於從思想文化史角度進行透視。這種透視，必須考慮到各種文類自身的特殊性，既注意那些已經直接呈現的思想觀念，也注意那些作家尚未意識到或意識到而刻意掩飾的情緒和感覺。而後者，可能更有利於我們對一個民族一個時代的文化精神的理解和把握。

## 二 時世與文學

鄭先生文中有一連串傾向性非常明顯的反問句，其中之一就是：「現在中國長期的苦難，與武俠小說逸離現實時空的短暫忘憂，是否有某種內在的連繫？」這種說法當然比直接把唐人之所以寫「豪俠小說」歸之於藩鎮割據，把本世紀20年代之所以有《江湖奇俠傳》歸之於軍閥混戰之類流行論調精緻得多，可總的傾向仍是主張把武俠小說的盛行作為現實苦難的心理補償來看待。籠統地說文學創作與現實苦難有關係，那沒有意義；可要座實武俠小說比其他文學形式更依賴於現實苦難，則又似乎不大容易。

歷經坎坷的人自然更覺得拯世濟

難的俠客可敬可佩，故容易對游俠文學產生好感。可不能由此推導出亂世必盛行游俠文學，直接把時世與文學對應起來畢竟是危險的。一種小說類型的盛行與否，既取決於思想文化背景，也取決於文學傳統。即使只考慮前者，也並非只是時世的反映。60、70年代香港台灣盛行武俠小說，不能說其時港台比大陸更接近亂世；80年代中國大陸武俠小說重新崛起，也不能說其時大陸比60、70年代更苦難深重。相反，作為一種大眾文學，武俠小說的盛行往往更依賴於相對穩定的社會環境和相對容裕的讀者群(閒暇和金錢)。歷史上和小說中的俠客，只能活動於綱常王法鬆弛的亂世，否則朝廷不會允許其「以匹夫之細竊殺生之權」(《漢書·游俠傳》)。而大眾對武俠小說的欣賞，卻不受這個條件限制。俠客作為一種拯救者的象徵，任何時代都可能受到讀者大眾歡迎。用司馬遷的話說，就是「且緩急，人之所時有也。」(《史記·游俠列傳》)誰能保證永不落難？太平盛世也有苦難和坎坷，更何況「亂世」、「盛世」的理解和體驗因人而異<sup>⑥</sup>。這就難怪千古文人同做俠客夢——儘管表現在具體作品中可能形態各異。

而且，現代讀者之傾心於武俠小說，很可能並非真的相信其在現實世界的拯救功能，而是借此進行靈魂的自我救贖。關鍵的一點是「反抗平庸」。俠客那種獨立蒼茫狂放不羈的姿態，對於為「平庸」的自我感覺焦慮不安的現代書生，尤其有吸引力。這就難怪前些年國內的大學生們能把存在主義與武俠小說攪在一起討論。在他們看來，高深的哲學著作與大眾化的武俠小說之間的距離並不重要，重要的是如何直面慘淡的人生：前者指

籠統地說文學創作與現實苦難有關係，那沒有意義；可要座實武俠小說比其他文學形式更依賴於現實苦難，則又似乎不大容易。

現代讀者之傾心於武俠小說，很可能並非真的相信其在現實世界的拯救功能，而是借此進行靈魂的自我救贖。關鍵的一點是「反抗平庸」。

出生存的困境，後者則拿出虛假的但又很過癮的超越這種困境的方案。武俠小說並非文化水準低下者的專利品；「文化精英」的閱讀乃至欣賞，使得原有的分析模式受到了挑戰——大眾文學的對象、功能及發展途徑或許並非以前想像的那麼簡單。

再則，從《史記·游俠列傳》，到魏晉隋唐的游俠詩文，中晚唐的豪俠小說，再到元明的游俠戲曲和俠義小說，一直發展到二十世紀的武俠小說，這麼一個悠久的文學傳統，在推動作為一種小說類型的武俠小說的形成與演變方面起很大作用。每種由一定的常規手法組成的文類一旦形成，便有向前運轉的內驅力。外界的影響（如思想文化潮流）當然不容忽視；而類型之得以演進，這種藝術形式內部變革的潛在動力同樣值得考慮。武俠小說家之所以喜歡在前代游俠詩文或唐人豪俠小說中尋找合適的故事和意象，主要還不是為一兩部作品提供創作靈感或敘事框架，而是確認這一古老的游俠文學傳統的存在及其價值。《笑傲江湖》與《江湖奇俠傳》乃至《虬髯客傳》自是相差甚遠；可仔細尋繹，仍有一些基本的「敘事語法」維持着共同聯繫。每代作家都為這一大傳統的存在及延續作出了貢獻，同時也在其中獲得創作的靈感和活力。完全不談這些，直接將武俠小說與時世對應起來，當然也就只能談論題材的差異了。

### 三 敘述對象與敘述方式

大眾文學最常被人詬病的「熟悉感和公式化」，就像鄭先生指出的，這是它「作為文化商品的屬性」決定

的。不能在輕車熟路的閱讀中滿足讀者預期的閱讀快感的，就無法在消費市場上得到肯定——說白了就是「不賣錢」。可是，以上流行的說法似乎忽略了讀者求新求變的願望。一點也沒有「驚奇及突兀之處」，只是「一再重溫其喜歡及熟習的慣例」，我懷疑是否真能吸引讀者。在熟悉感中求新求變，這才是成功的大眾文學家的秘訣。把雅俗文學的分野說成是「陌生化」與「熟悉感」，只不過是一種滿足理論完整性需要的簡單化傾向。兩者的區別只在於求新求變的自覺程度、有效性以及讀者的心理承受能力。成規與變異、中斷與連續，同樣是雅俗文學發展中必須處理的棘手問題。

武俠小說也在演變，從平江不肖生到王度廬、還珠樓主，再到金庸、古龍，這裏面變化的幅度實在不小。而且這種變動，遠不只限於題材或故事情節，而是整個敘事語法。武俠小說作為一種大眾文學，是在與高雅文學的對峙和對話中，獲得革新和變異的靈感和動力的。武俠小說中好些思想觀念和表現方式，都是從高雅文學那裏偷來的，只不過慢一兩個節拍而已。高雅文學革新的嘗試得到了廣泛承認以後，大眾文學家就會想方設法將其引入自己的創作。想像大眾文學會固守某些「傳統」或「公式」，那可是忘記了大眾文學隨大流趕時髦迎合大眾口味的特性。一旦經大眾文學家「二度開發」的「新玩藝」在市場上獲得成功，追隨者蜂擁而上，成千上萬的複製品很快就鈍化了讀者剛獲得的新鮮感。這時候，有眼光的大眾文學家很可能又瞄上了另外甚麼可供借用的新玩藝了。從高雅文學角度觀察，很容易覺得大眾文學沒有獨創性，只是不斷重複自己；可如果站在大眾文學

把雅俗文學的分野說成是「陌生化」與「熟悉感」，只不過是一種滿足理論完整性需要的簡單化傾向。

立場，則會發現其實大眾文學家也在追求變異與獨創性。至於這種「追求」有多大藝術價值，那是另外一回事。

從武俠小說只是不斷自我重複這一基本立論出發，鄭先生主張武俠小說的類型研究，「不能依循這些適用於『高類』文學的標準，而只能就題材內容來作『較粗糙』的探討」。恕我直言，如果只是作題材內容方面的探討，那麼這種研究的學術價值相當有限。

研究作為一種小說類型的武俠小說，必須努力找到其隱藏在紛紜複雜的故事情節背後的基本敘事語法，並描述其發展趨勢。在這方面，我同樣欣賞鄭先生文中提及的俄國學者普羅普(V. Propp)和托馬舍夫斯基(B. Tomashevsky)所作的努力。前者之區分童話故事中的恆定因素和可變因素，以及後者的將決定類型特徵的主要手法稱為「主因素」(dominante)<sup>①</sup>，對於小說類型研究頗有啟示作用。不過，我以為，決定一個小說類型性質及命運的，並非僅僅是托氏所說的「藝術手法」——起碼不可能是普通意義上的藝術手法。它既應涉及特殊的格律、結構、情調等一般稱為「形式」的層面，也應涉及特殊的主題、題材等一般稱為「內容」的層面。或者借用韋勒克(R. Wellek)的概念，必須兼顧「外在形式」與「內在形式」<sup>②</sup>。文學史家使用的理論框架和概念術語可以千差萬別，但都不能不盡量兼及這兩個層面。研究高雅文學是如此，研究大眾文學也不例外。在武俠小說中，照樣是敘述對象選擇了敘述方式，反過來敘述方式也限制了敘述對象。比如，「浪迹天涯」既是俠客行俠的基本方式，也是武俠小說的一種基本敘事結構。游俠游俠，無游不成俠。或者

是「追兵一旦至，負劍遠行游」(鮑照《代結客少年場行》)，或者是「橫行徇知己，負羽遠征戍」(盧照鄰《結客少年場行》)；不管出於何種目的，「俠客重周游」(楊炯《紫驢馬》)這一設想已經深入人心。從唐傳奇起，小說中的俠客總是起先隱身江湖四海為家，骨節眼上路見不平拔刀相助，功成後則飄然遠逝。游俠之「游」，既是千山獨行浪迹天涯的「游」，也是不守規則軼出常規的「游」。前者主要指向小說的敘事結構，後者則主要指向俠客的精神風貌；可兩者往往又很難截然分開。這樣既涉及敘述對象又涉及敘述方式的例子，在每種小說類型中都能找出一些。撇開任何一方，都會妨礙對此一小說類型的全面理解。

說到底，我與鄭先生的分歧，很可能是因站在不同角度來研究大眾文學而造成的。同樣承認大眾文學有其研究價值，鄭先生似乎更多從高雅文學的角度居高臨下俯視大眾文學，而我則相對主張大眾文學發展有其與高雅文學不同的特性，不能將高雅文學標準「降一級使用」，而是應該努力發展出另一套研究思路。這不只是個評價高低的問題。倘若不調整建立在高雅文學研究基礎上的一整套理論範式，評述大眾文學時，很可能說好說壞都不着邊際。當然，建構出一套更有效的大眾文學解讀方式，目前還只是一種良好的願望。

1991年5月9日於香港中文大學

研究作為一種小說類型的武俠小說，必須努力找到其隱藏在紛紜複雜的故事情節背後的基本敘事語法，並描述其發展趨勢。

大眾文學發展有其與高雅文學不同的特性，不能將高雅文學標準「降一級使用」，而是應該努力發展出另一套研究思路。否則，很可能說好說壞都不着邊際。

#### 註釋

- ① 古龍《多情劍客無情劍》第11章。
- ② 參閱夏志清《水滸傳的再評價》一文及《中國古典小說導論》第3章。

註釋②：劉若愚：《中國的俠》，英文版，頁114-115。

③ 參閱《武松》第二回第十六節「殺嫂祭兄」及該書整理者所寫的《後記》（江蘇人民出版社）。

④ 周作人：〈怎麼說才好〉《談虎集》，上海：北新書局，1928年。

⑤ 周作人：〈祖咒〉，同上。

⑥ 如司馬遷慨嘆其所處時代為「亂世之末流」（《史記·遊俠列傳》），而譚嗣同則稱西漢「內和外戚，號稱一治」，實然是太平盛世（《仁學》三十四）。

⑦ 參閱普羅普的〈神奇故事的轉化〉和托馬舍夫斯基的〈主題〉，均見《俄蘇形式主義文論選》，中國社會科學出版社，1989年。

⑧ 韋勒克、沃倫：《文學理論》第十七章，北京：三聯書店，1984年。

陳平原 廣東人，1954年生，北京大學文學博士，現任北京大學中文系副教授。主要著作有《在東西方文化碰撞中》、《中國小說敘事模式的轉變》、《二十世紀中國小說史》（第一卷）、《書裏書外》、《二十世紀中國文學三人談》（與黃子平、錢理群合著）、《二十世紀中國小說理論資料》（第一卷，與夏曉虹合編）。即將出版的著作有《千古文人俠客夢——武俠小說類型研究》。

## 更正啓示

本刊1991年2月第三期所刊韋政通先生〈一個夢想：多元化的統一〉一文，由於排版和校對疏忽，將原文「即走邦聯式的多元化統一之路」一句中，「邦聯」排印為「聯邦」（第13頁第7行），致使意義與作者原意有重大出入，特此更正，並向作者及讀者深致歉意。

《二十一世紀》編輯室