

中  
国



ZHONGGUO XIAWENHUA JIDIAN YU CHENGCHUAN

侠文化：积淀与承传

韩云波◆著

侠

中  
国  
古  
代  
文  
学  
研  
究  
丛  
书

重庆出版社

庄子新义

曹慕樊／著

战国策研究

熊宪光／著

《史记》与中国史学传统 张桂萍／著

杜甫研究论集

刘明华／著

唐代小说重写研究

黄大宏／著

宋代文言小说研究

赵章超／著

公安派结社考论

何宗美／著

古代文学论稿

胥洪泉／著

中国侠文化：积淀与承传 韩云波／著

中国古代诗歌艺术精神 李达五／著

中国古代文学研究丛书（第一辑）

ISBN 7-5366-6805-8



9 787536 668058 >

ISBN 7-5366-6805-8/1·1208

定价：24.00 元

 中国古代文学研究丛书

# 中国侠

韩云波◆著

文化积淀与承传

 重庆出版社

ZHONGGUO XIAWENHUA JIDIAN YU CHENGCHUAN

## 图书在版编目(CIP)数据

中国侠文化：积淀与承传/韩云波著. —重庆：重庆出版社，2004.12

(中国古代文学研究丛书/刘明华主编)

ISBN 7-5366-6805-8

I. 中... II. 韩... III. 侠义小说—文学研究—中国 IV.J207.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 128141 号

中国古代文学研究丛书

### ◆中国侠文化：积淀与承传

韩云波 著

责任编辑 周英斌

封面设计 蒋忠智

技术设计 费晓瑜

重庆出版社出版、发行

(重庆长江二路 205 号)

新华书店经销

重庆华林印务有限公司印刷

开本 850×1168 1/32 印张 10.75

字数 254 千 插页 2

2004年 12 月第 1 版

2004年 12 月第 1 版第 1 次印刷

印数 1-3000

ISBN 7-5366-6805-8/I·1208

定价：24.00 元

# 《中国古代文学研究丛书》编委会

学术顾问：莫砺锋 钟振振

主编：刘明华

编委(按姓氏音序排列)：

何宗美 黄大宏 熊宪光

胥洪泉 袁济喜 周英斌

## 内容提要

本书是作者10余年中国侠文化研究的集成性成果。以文化基因论、文化层次论和历史结构论为理论基础，梳理了中国侠文化的历史与现状，提出了中国侠文化的基因传递与变迁线索，勾勒了武侠小说的历史与文化发展轨迹以及中国侠文化在新的文化条件下更加广泛的表現方式，总结了中国侠文化的道义理想和英雄梦幻，就武侠小说的文化展现与审美展现作了饶有趣味的探讨。本书拓展视野，探讨了武侠小说所表现的中西方文化交融；更将视野拓展至当下现实，探讨了中国侠文化的新兴形式及当下侠惟心理，分析了新时期“武侠热”的深层次文化原因。本书出入于理性论说和文化评论之间，逻辑严密，注重学理性探讨；行文活泼生动，注重可读性。



# 总序

刘明华

西南师范大学中国古代文学学科，是重庆市重点学科。本学科无论过去还是现在，无论是师资队伍还是教学、科研方面，都是一支影响颇大的重要力量。

本学科从 1982 年开始招收研究生。魏兴南、曹慕樊、林昭德、徐永年、郑思虞、李景白、谭优学、荀运昌、秦效侃、熊宪光、徐洪火、刘明华等教授至今已培养出百余名硕士，其中有 30 余人考取兄弟院校的博士生。他们大多已成为高校的教授、副教授或所在单位的业务骨干，如戴建业、巩本栋、陶新民、张瑞君、张立伟、韩云波、王明建、何宗美等，在学术界崭露头角，成为引人注目的后起之秀。

经过几十年的积累，本学科在学科方向、研究领域内，形成了自己的特色。老一辈学者中，谭优学先生的唐代诗人行年考，曹慕樊先生的杜甫、苏轼研究，李景白先生的孟浩然研究，徐永年先生的唐诗研究等，都具有突出的学术地位和声誉。由此而形成了本学科在以杜甫研究为重点的唐代文学研究方面的传统。魏兴南、

熊宪光教授在《史记》、《战国策》和文学史方面的研究，形成了先秦散文研究和文学史研究的传统和优势。而年轻一辈的学者们，在叙事学的研究方面，已展现出强劲的势头。本辑出版的几部著作中，就有以现代小说理论为基础，对中国古代小说及小说理论进行系统研究的成果。随着研究视野的开阔，研究方向的拓展，本学科的成员在文人结社、流民文学、文体研究、学术史研究、中国古代文论研究等方面也有相关成果，已经或即将陆续发表。与此相关，本学科成员目前承担的各级各类重要项目，有力地支持着这些研究的深入开展。

近年来，在学校和学院的大力支持下，本学科在人才培养和队伍建设方面，也有了长足的进步。可喜的是一批富有锐气的博士加盟本学科，为学科发展增添了活力。除了已经出版的著作和陆续出版的丛书，本学科同志近年还在《文学评论》、《文学遗产》、《文艺研究》、《文史》、《文献》、《民族文学研究》等刊物发表了自己的研究成果。

本学科在本科教学中素有优势，并不断继承传统，有所发扬光大。在教学成果方面，已数次获得学校和省市的优秀成果奖。2004年，本学科在全体同仁的努力下，申报获准“中国古代文学”为校级和重庆市的“精品课程”，并推荐教育部备选国家级精品课程。这正是对本学科几十年教学科研工作综合成就的肯定。

一个单位，一个学科的发展，一定有一个持续积累和发展的过程。既不能中断，也无法飞跃。学术不能搞大跃进，学术工作无法春耕秋收。学术活动是一代



又一代有志于学的学人们的生命的一部分。个人的学术生命在学科的发展中得到延续。只有具备这样一种精神，学术之花才能结出富有学术含量的硕果。学术工作是艰难的，学术研究也是快乐的。——正是上面这些共识，使得这一个群体薪火传承，多年坚守在古代文学的领地，耕耘着辛勤，收获着快乐。

本丛书的出版，只是本学科几十年学术发展中的一个较为重要的活动而已。既不是开端，更不是终结。可称得上是近年科研工作的一个阶段性的总结。其中，部分是在博士论文的基础上修改而成。这套丛书的第二辑、第三辑，将陆续推出。为展示本学科的传统，老一辈学者未刊的重要成果，也将陆续整理出版。

近年来，本学科积极加强与学术界的联系，在学校和文学院的支持下，主持召开了“中国唐代文学学会第十一届年会暨唐代文学国际学术研讨会”、“百年中国文学研究回顾与反思”等重要学术会议。作为重庆市的重点学科，还负责重庆市古代文学学会的日常工作。这些工作对学科的发展都具有积极的意义。

本学科长期得到学术界的前辈、师友和同好的支持。希望，也相信这样的支持会继续，因为我们对学术都怀有敬意和热情。

感谢学校和重庆出版社对丛书出版的支持——这也是我们回报社会和学术的一个最好形式。

# 自序

从“纵死犹闻侠骨香”到“乱世天教重侠游”，从“一箫一剑平生意”到“我自横刀向天笑”，在中华民族悠久的历史传统中，产生了中国侠文化。

关于中国侠文化，我在1995年的《侠林玄珠》一书序篇里认为，它有两个层次：第一个层次是广义的侠文化，包括侠的文化存在（即侠在历史中的具体表现和在文艺作品中的具体表现）和侠的文化积淀（即民族性中的侠文化心理或称“侠性”）；第二个层次是狭义的侠文化，也包括两个方面，即侠的行为文化（诸子百家及史书传记之游侠）和侠的精神文化（文艺作品之武侠）。直到现在，我仍然坚持这样的观点。

侠文化是非常“中国特色”的文化形式，它肯定不是中国传统文化的主流，却无疑弥漫于中国传统文化的各个角落。尤为重要的是，中国侠文化作为支流文化

或亚文化与主流文化的相对，作为理想形态或想像形态与社会生活现实形态的相对，作为社会和文化的不安定因素与要求稳定与和谐的历史文化惯性的相对，以及作为大众世俗文化与精英文化的相对……构成了中国侠文化独特的复杂性质。中国侠文化在受到主流文化“改造”的同时，也在影响着主流文化，在历史的矛盾统一中，中国侠文化始终保持着惟中国而有“侠”的特色。

如果从哲学和心理学的高度说，人类又始终有被拯救的欲望和得到更多自由的欲望。在这一点上，侠，在某种程度上甚至与神仙、菩萨、上帝、真主等有相近似的性质。不过，侠毕竟又和神佛等不同，神佛的基础是宗教的“天命”，而侠的基础是人间的“正义”。罗尔斯在1971年出版的《正义论》中提出的“作为公平的正义”和“不公平的正义”，庶几可以解释侠的一些相关问题。所谓“公平的正义”，是在法律允许范围内的形式上的公平，在中国传统文化中，儒家的政治与道德理想庶几近之；而“不公平的正义”则是“利益获得最少的最大权利”，在中国传统文化中，侠的锄强扶弱庶几近之，所谓“路见不平，拔刀相助”，扶助的就是“弱小”或“利益获得最少”的人。在这个意义上，侠实际上表现了一些基本的人性。要行侠，孔武有力的人，可以挺身而为武侠，勇斗暴徒；即使“力且不足缚一鸡”，仍可如汤显祖《紫钗记》“把剑谁无义，挥金却有仁”，亦可如张恨水《剑胆琴心》自序所言以笔墨聊抒侠气。于是，不仅有武侠，亦且有文侠；不仅有身侠，亦且有心侠；不仅豪杰可以为侠，细民亦可以为侠。中国侠文化就这样应和着人

类与民族的共性而漫润开来，成为一种国民性。

当然，中国侠文化也有它的另一面，任侠行为毕竟是一种叛逆和破坏。在封建文化中，儒是保守主义者，侠是自由主义者，侠可以参与历史发展的进程，并起到助推作用。但在今天的法制时代，侠可能仍是社会平衡的助推力量，又可能是法制的敌人。金庸在1981年10月号的《明报月刊》上发表《韦小宝这小家伙！》，十分明确地提醒大家：“武侠小说中英雄的各种行动——一个人以暴力来执行‘法律正义’，杀死官吏，组织非法帮会，劫狱，绑架，抢劫等等，在现代是反社会的，不符合人民大众的利益。这等于是恐怖分子的活动，极少有人会予同情，除非是心智不正常的人。因为现代正常的国家中，人民与政府是一体，至少理论上是如此，事实上当然不一定。”从这里，可以引发出我们对中国侠文化在现代文化语境下的两点立场：

一是在中国人的现代体验中，要有正确的“距离”意识。

二是中国侠文化无疑有它继续存在的理由。

我相信，这是今天对待中国侠文化的辩证态度。

## —

本书在写作过程中的理论建构，受到了三种文化理论的启发。

第一是“文化基因论”。

这是从文化人类学中得到的启示。任何一个民族的文化的发展，都是一个历史的过程，然而，其最核心



的局面却是从一开始就贯注于这个民族的“童年情结”或“原始思维”之中，这就是为什么人们都特别重视文化人类学对原始思维的研究的原因。在中国文化的研究中，人们特别重视“十三经”，特别重视先秦诸子，大致都出于同样的道理。在本书中，我试图借鉴文化人类学的方法（然而，已经不是原始思维，而是在侠正式和大规模产生之前的先秦时代的思想文化体系），来探求中国侠文化的“文化基因”，以求得对于中国侠文化的一些根深蒂固的文化特征的说明，所以，本书使用了大量的先秦两汉的历史资料，对这些资料的阐释，篇幅几乎占到了全书的近半。

### 第二是“文化层次论”。

这是英国著名的新左派批评家雷蒙·威廉斯提出来的。他认为文化一般有三种定义，据此可以推导出文化的三个层次<sup>①</sup>：

“首先是‘理想的’文化定义，根据这个定义，就某些绝对或普遍价值而言，文化是人类完善的一种状态或过程。如果这个定义能被接受，文化分析在本质上就是对生活或作品中被认为构成一种永恒秩序，或与普遍的人类状况有永久关联的价值的发现和描写。”这实际上就是经典的或精英的文化定义，由此推及的文化层次是“在一个特定时期和地点活生生的文化，只有生活在那个时代和地点的人才能完全理解它”。

“其次是‘文献式’文化定义，根据这个定义，文化是知性和想像作品的整体，这些作品以不同的方式详

<sup>①</sup> 雷蒙·威廉斯《文化分析》，罗钢、刘象愚主编《文化研究读本》，中国社会科学出版社2001年版，第125—137页。

细地记录了人类的思想和经验。从这种定义出发，文化分析是批评活动，借助这种批评活动，思想和体验的性质、语言的细节，以及它们活动的形式和惯例，都得以描写和评价。”这是历史记录意义上的文化，由此推及“各种被记录的文化，从艺术到最普通的事物”。

“最后，是文化的‘社会’定义，根据这个定义，文化是对一种特殊生活方式的描述，这种描述不仅表现艺术和学问中的某些价值和意义，而且也表现制度和日常行为中的某些意义和价值。从这样一种定义出发，文化分析就是阐明一种特殊生活方式、一种特殊文化隐含或外显的意义和价值。”这是近于“社会史”的文化，由此推导出的是“一个时期的文化，也存在把活生生的文化和时期文化相联系的因素，选择性传统的文化”。

在这三个层次文化的研究方法中，威廉斯特别强调了“感觉的结构”，或即“对特殊地点和特殊时代生活性质的感知；把特殊活动结合成一种思考和生活方式的感知”。他提到了弗洛姆的“社会特征”和本尼迪克特的“文化模式”，而威廉斯的“文化层次”，显然要比他们更加微妙和细腻。

中国侠文化就正是这样一种“特殊活动”，借鉴于威廉斯的文化研究理论，就是要寻找中国侠文化的“感觉的结构”。当然，要完整地表述中国侠文化的细致的文化现实，是一部大书的任务，远不是此处这本小书所能胜任的。

### 第三是“历史结构论”。

这是法国年鉴学派的杰出历史学家费尔南·布罗代尔提出来的。布罗代尔在1949年出版的《腓利普二



留

古

代

文

学

研

究

丛

书

世时代的地中海和地中海世界》中，提出了“总体史”的历史研究方法，他把历史时间分为地理时间、社会时间、个人时间三个部分，每个部分都是相对独立的，由此可以将历史分解为几层平面，将有助于更深入、更完整地观察历史。在他的进一步研究中，三个层次的历史运动是在三个层次之中以三种不同速度发生的，可以进一步表述为：

第一层次：长时段的“结构的历史”，“一种几乎静止的历史——人同他周围环境的关系史。这是一种缓慢流逝、缓慢演变、经常出现反复和不断重新开始的周期性历史”。

第二层次：中时段的“局势的历史”，“在这种静止的历史之上，显现出一种有别于其他的、节奏缓慢的历史。人们或许会乐意称之为社会史，亦即群体和集团史……首先是依次对经济、国家、社会、文明等进行研究。最后是试图显示所有这些根深蒂固的力量在战争这个复杂的范畴内怎样起作用”。

第三层次，短时段的“事件史”，“即传统历史的部分，换言之，它不是人类规模的历史，而是个人规模的历史，是保尔·拉孔布和弗朗索瓦·西米昂撰写的事件史。这是表面的骚动，是潮汐在其强有力的运动中激起的波涛，是一种短促迅速和动荡的历史”<sup>①</sup>。

我曾提出，可以从布罗代尔的研究中得到启发，在文学史研究中树立“整体史”观念<sup>②</sup>。我在完成博士后

① 以上见费尔南·布罗代尔《腓利普二世时代的地中海和地中海世界》，商务印书馆1996年第一版序言，第8—9页。

② 韩云波《论中国文学史研究的整体史观念》，《社会科学研究》2003年第1期。

课题“中国现当代武侠小说文类发展动力系统研究”以及本书的写作中，都尝试从较为广阔的布罗代尔的“总体史”或“整体史”历史观中得到启发。

### 三

到目前为止，我对中国侠文化的关注已历十余年，这中间经历了研究对象、范式和观念的变迁。

最初接触中国侠文化是从阅读武侠小说开始的。读过的第一部武侠小说，是没有署名的一本《残肢令》（后来才知道作者是陈青云），时为1986年，血腥、残忍、怪诞，并没有给人留下好印象。但后来读的《七剑下天山》和《书剑恩仇录》，则给人耳目一新的感觉，不仅好看，而且颇有回味的余地。也许是“螺旋式上升”吧，竟然从中开始了对中国侠文化的浓厚兴趣。1990年开始结合中国侠文化进行文学研究，第一篇文章是发表在《江汉论坛》1991年3期论《水浒传》的一篇文章，责任编辑为张仲良先生。接着，从中国侠文化角度讨论鲁迅、郭沫若、陈子昂的文章先后发表。这是我研究中国侠文化的“自发阶段”。

从1992年起，开始有计划地对中国侠文化的一些重要问题进行系统研究，先后发表了“中国侠文化形态论”和“游侠史论”（先秦至唐）两个系列的十余篇论文，在学术界引起了一定反响。这时才进入我研究中国侠文化的“自觉阶段”。

1994年7月，动笔撰写《中国侠文化系列丛书》一套四种，次年底由四川人民出版社出版，提出了中国侠

文化的四个重点：游侠、武功、江湖、武侠小说。该书出版后，国内有约 20 家报刊发表书评及报道，并在西南师范大学第五次哲学社会科学优秀科研成果评选中，名列仅有的两项学术著作一等奖之一。这可以说是对我历时四年的中国侠文化研究的一个总结。

1995 年后，因父母年事已高，体弱力衰，病痛缠身，我遂忙于家事，同时准备考博，在相当一段时间内，基本上停止了对中国侠文化的继续探讨。1998 年，我考上四川大学中国古典文献学专业博士研究生，学位论文选定为《唐代小说观念与小说兴起研究》，在研究过程中顺便发现初唐的笔记小说《朝野金载》里的“北齐稠禅师”等作品，实与武侠小说在唐代的线索有重要关系，可以牵系到佛教密宗经典在唐代的传播，下启晚唐的豪侠小说<sup>①</sup>，但因并非当时的研究任务所在，并未对此点加以展开。

2001 年 9 月，我进入武汉大学进行博士后研究工作，选定了“中国现当代武侠小说文类发展动力系统研究”为研究课题，试图从理论角度对中国侠文化研究进行学理性的提升。博士后报告于 2003 年 10 月完成出站。

目前，我所从事的中国侠文化研究工作，主要有两项：一是继续从“文化基因”的角度对先秦两汉诸子进行深入发掘，力图以中国侠文化作为一个窗口，窥见更多的中国文化奥秘，作为这项工作的一个必要基础，同时也开展了对中国侠文化文献资料的整理（先秦至

<sup>①</sup> 参见韩云波《唐代小说观念与小说兴起研究》，四川民族出版社 2002 年版，第 229—234 页。

唐)；二是关注中国侠文化的当下应用，作为栏目主持人在《西南师范大学学报》开设了“21世纪中国侠文化”栏目，在每期都有的“主持人语”中，我力图对中国侠文化的研究作进一步的拓展，既在广义的范畴内开展对中国侠文化的研究，团结有关力量，亦以为推“21世纪中国大陆新武侠”为重点，并联合了《今古传奇武侠版》等刊物共同展开这一工作，广泛与大陆新武侠作家进行对话，力求对当下中国武侠小说原创略尽绵薄。

## 四

我常常认为做学问亦须快乐适意，生活如此美好，人生如此灿烂，我们有什么理由不去珍惜享受？中国侠文化中有血气方刚的正义与壮烈，有前赴后继的愤激与悲怆，也有许多美好的境界，是人生向上和向前的力量，是事业发展和进步的启示，洋溢于我们的生活中间，成为中国侠文化恒久和广泛的魅力。

我在一个空旷的教室里，忽然发现，摊开的笔记本下，有一行行的“课桌文学”——这本是常有的事——竟然是三个两寸见方的大字：“李寻欢”——古龙笔下著名的“小李飞刀”，一个执著地身体力行着“爱是永恒”的大侠。他和令狐冲、楚留香、朱家、陈遵、谭嗣同等，岂非正是我们的文化与生活的某种昭示？

我努力将这本小书写好，至于能否如愿，则只有等待大家的评说了。

这仅仅是一块砖，作用在于引出真正的美玉。

是为序。



# 西南师范大学中国古代文学学科 已出版主要著作

## 曹慕樊教授

- |                |                  |
|----------------|------------------|
| 《杜诗杂说》         | 四川人民出版社 1981 年   |
| 《杜诗杂说续编》       | 巴蜀书社 1989 年      |
| 《杜诗选注》         | 西南师范大学出版社 1986 年 |
| 《目录学纲要》        | 西南师范大学出版社 1988 年 |
| 《东坡选集》(与徐永年主编) | 四川人民出版社 1987 年   |

## 徐永年教授

- |           |                |
|-----------|----------------|
| 《徐无闻论文集》  | 文物出版社 2003 年   |
| 《书法教程》    | 高等教育出版社 1994 年 |
| 《甲金篆隶大字典》 | 四川辞书出版社 1991 年 |
| 《殷墟甲骨书法选》 | 贵州人民出版社 1992 年 |
| 《书画篆刻作品选》 | 贵州人民出版社 1992 年 |

## 林昭德教授

- |           |                |
|-----------|----------------|
| 《诗词曲词语杂释》 | 四川人民出版社 1986 年 |
|-----------|----------------|

## 谭优学教授

- |            |                  |
|------------|------------------|
| 《唐诗人行年考》   | 四川人民出版社 1981 年   |
| 《唐诗人行年考续编》 | 四川人民出版社 1987 年   |
| 《赵嘏诗注》     | 上海古籍出版社 1985 年   |
| 《斗室居随笔》    | 四川人民出版社 1987 年   |
| 《一得集》      | 西南师范大学出版社 2002 年 |

**何宗美教授**

《明末清初文人结社研究》 南开大学出版社 2003 年

**韩云波教授**

《唐代小说观念与小说兴起研究》 四川民族出版社 2002 年

**李达武副教授**

《心期——诗美的探索》 重庆大学出版社 1986 年

《爱情·诗歌与美》 新疆大学出版社 1994 年



**郑思虞教授**

《郑思虞作品掇拾》

西南师范大学出版社 2000 年

**李景白教授**

《孟浩然诗集校注》

巴蜀书社 1988 年

**荀运昌教授**

《诗词及楹联写作》

西南师范大学出版社 2003 年

**秦孝侃教授**

《未花集》

西南师范大学出版社 1998 年

**徐洪火教授**

《中国古代戏曲史纲》

西南师范大学出版社 1993 年

**熊宪光教授**

《战国策研究与选译》

重庆出版社 1988 年

《纵横家研究》

重庆出版社 1998 年

《中国古代文学史长编》(先秦卷)

首都师范大学出版社 2000 年

《文史论稿》

重庆出版社 2002 年

《先秦散文选注》

岳麓书社 1998 年

《汉魏六朝散文选注》

岳麓书社 1998 年

《中国古代文学史》(合著)

上海古籍出版社 1998 年

《中国古代文学作品选》(合著)

上海古籍出版社 2004 年

**刘明华教授**

《杜诗修辞艺术》

中州古籍出版社 1991 年

《社会良知——杜甫：士人的风范》 山西教育出版社 1994 年

《大同梦》

上海文艺出版社 1999 年

《丛生的文体——唐宋文学五大文体的繁荣》

江苏教育出版社 2000 年

《独立春秋——陈寅恪的读书生活》 中原农民出版社 2000 年

《生死·享乐·自由——道家与道教的关系及人生理想》(合著)

北京国际文化出版公司 1988 年，台北云龙出版社 1991 年修订本

# 目 录

总 序 .....	刘明华(1)
自 序 .....	(1)
第一章 中国侠文化的文化基因与文 化理想 .....	
第一节 儒·道·墨·侠与中国本土文化 主体格局 .....	(2)
第二节 大丈夫的勇气:儒家与中国侠 文化 .....	(5)
第三节 为主义而战:墨家与中国侠文化 .....	(11)
第四节 至性的追求:道家与中国侠文化 .....	(16)
第五节 官·侠·隐·侠与中国传统文化 的人生理想 .....	(19)
第六节 豪气冲天,少年游侠 .....	(21)



第七节 清虚永恒,老年游仙 ..... (25)

**第二章 中国侠文化的历史形态 ..... (31)**

第一节 侠的历史源头 ..... (32)

第二节 私剑之侠 ..... (37)

第三节 道义之侠 ..... (42)

第四节 江湖之侠 ..... (48)

**第三章 自由与兼爱——中国侠文化**

**的道义理想 ..... (54)**

第一节 叛逆——侠与自由(上) ..... (55)

第二节 放纵——侠与自由(下) ..... (63)

第三节 平等——侠与兼爱(上) ..... (71)

第四节 义气——侠与兼爱(下) ..... (76)

**第四章 超越凡庸——中国侠文化**

**的英雄梦幻 ..... (86)**

第一节 大侠英雄:历练世相中成长 ... (87)

第二节 大侠心灵:追求永恒与无限 ... (93)

第三节 蔚为豪雄:现实中超越凡庸 ... (97)

第四节 巨侠超人:小说中的大侠英雄  
..... (101)

第五节 心灵的痛苦:演绎悲壮与崇高

..... (107)

**第五章 轻侠与流氓——中国侠文**

**化的虚伪与堕落 ..... (113)**



第一节	侠与流氓的文化渊源 .....	(113)
第二节	暴豪之徒与无赖恶少 .....	(118)
第三节	变态求名与变态复仇 .....	(122)
第四节	侠文化的虚伪与武侠小说的堕落 .....	(128)

## 第六章 中国侠文化语境中的武侠

	小说 .....	(136)
第一节	古典前武侠小说 .....	(138)
第二节	民国旧武侠小说 .....	(145)
第三节	港台新武侠小说 .....	(150)
第四节	“现代派”武侠小说 .....	(158)
第五节	“21世纪大陆新武侠” .....	(167)
第六节	文化集成与天人合一 .....	(175)
第七节	历史意识与政治意识 .....	(182)

## 第七章 中国武侠小说与东西方文化

	交融 .....	(192)
第一节	古典时代的自发交融 .....	(192)
第二节	金庸开启文化的自觉交融时代 .....	(195)
第三节	古龙开创“新派”武侠小说 ...	(197)
第四节	优雅的暴力：古龙与欧美文化 .....	(201)
第五节	剑道人生：古龙与日本文化 ...	(207)
第六节	侠士·骑士·武士：三种文化的比较 .....	(214)





<b>第八章 灿烂的审美方式：从武侠到武功</b>	..... (220)
第一节 神剑传说：悠久的武学文化传统	..... (221)
第二节 侠文化武功武学的四个阶段	..... (224)
第三节 金庸一：博大的武学宝库 .....	(227)
第四节 金庸二：传统文化的集腋成裘	..... (230)
第五节 金庸三：技进乎道的武学与艺境	..... (232)
第六节 金庸四：逍遥无碍的心灵与侠义	..... (236)
第七节 金庸五：武学障·侠义观 .....	(240)
第八节 金庸六：知见障·认识论 .....	(242)
第九节 金庸七：从反武学悟解历史 ...	(247)
第十节 古龙一：平民之刀 .....	(250)
第十一节 古龙二：飞刀·侠义·童话 ...	(252)
第十二节 古龙三：魔刀·幻境·寓言 ...	(257)
第十三节 古龙四：飞刀·意境·技巧 ...	(262)
<b>第九章 影像时代的中国侠文化</b> .....	(265)
第一节 中国武侠电影的三次高潮 ...	(266)
第二节 武(上)：从神怪武侠到新浪潮	..... (271)
电影 .....	(271)
第三节 武(下)：徐克的武侠现代革命	..... (274)



第四节 侠(上):从方外剑侠到男性同盟 ..... (279)

第五节 侠(下):徐克的历史与人生主题 ..... (284)

第六节 武侠影视的艺术化与主流化 ... (289)

## 第十章 中国之侠的文化积淀与侠性

心理 ..... (297)

第一节 荫莱明堂之间:侠文化的复杂  
性和广泛性 ..... (298)

第二节 侠文化的大众化和当代化 ... (302)

附录:韩云波侠文化论著目录 ..... (312)





# 第一章

## 中国侠文化的文化基因与文化理想

结客夸游侠，江湖识姓名。  
恩仇嗟末路，所类感平生。  
亦有牙期遇，终难踪迹并。  
南天一凝睇，风雨正鸡鸣。

这首诗，是 1912 年柳亚子所作的《岁暮杂感》。《诗·郑风·风雨》云：“风雨如晦，鸡鸣不已。”在中国封建社会漫漫长夜黑沉沉的天幕之下，挣扎着的，是痛苦的生灵；在这个时候，人们企盼着侠。侠，因此成了中国在文化黑暗时的一种理想，成了在大变动时代的一种企盼。有谁，能在这苦难中予苦难者以篝火鸡鸣，予天地之间以生的慰藉？有谁，能在这黑幕中予黑幕者以长铗投枪，以流星破空作死之升华？蓦然回首，看到那于古典文化主潮中“众里寻他千百度”而不得，却又在古典文化潜流里“灯火阑珊处”的侠与义，它不仅在长期的文化积淀里成为一种文化象征，也在悠久的文化实践里成为一种文化行动。它不仅是“以武犯禁”的武者的实践，也是“以文乱法”的文士的心灵。

不仅如此，在社会上升时期，在文化鼎盛时期，侠，照样是激荡人心的，是鼓舞着人们努力向上的力量。在 2004 年雅典奥运会如



火如荼的日子里，随手翻开报纸，我就看到了《“侠女”唐功红》<sup>①</sup>这样的标题，看到了《雅典，古龙看柔道》<sup>②</sup>这样的笔调，应合着中国奥运健儿的拼搏，唤起了奋发的国人的激情。

侠，虽然正式出现于战国晚期，但它早就以文化基因的方式潜藏于先秦诸子之中，以儒、道、墨为载体，参与到中国本土文化主体格局的建构之中。侠，也迅速潜入中国传统文化中的人生理想，最初的传奇人物留侯张良“少年游侠，中年游宦，老年游仙”的人生模式，遂成为中国传统文化人生理想中的经典。少年侠者的豪情飞扬，中年重臣的功在千秋，而老年则以他深厚的造诣，还可以再度回到激情的世界，成为一个“侠隐”。

这就是“侠”。千古称颂的“侠”。“乱世天教重侠游，忍甘枯槁老荒丘”的“侠”。

## 第一节 儒·道·墨：侠与中国本土文化主体格局

侠，出现于春秋战国时代奴隶社会向封建社会的转型期，经历了汉魏隋唐的游侠历史发展的黄金时代，遂成为中国文化中一种重要的英雄象征；它经过儒家文化包容并兼的伦理化改造，侠具有了义的品质，又成为中国文化中一种重要的道德范畴；从唐代豪侠传奇发展而为现代武侠小说及声像并茂的影视作品，也是大众传播和审美形态的一个重要话题。

无论于中国文化的主体结构，还是于中国文化视野下的人生态度，侠，虽然不能代表中国文化的主流，却也是中国文化支流中的一条奔腾澎湃的大河。

中国文化的主体结构，在以儒学为主干的历史发展中，经历了不同的阶段。先秦时代，百家争鸣，而以儒、墨为“显学”。两汉时期，

① 杨睿《“侠女”唐功红》，《重庆晚报》2004年8月22日07版。

② 瞬极手、王蓉《雅典，古龙看柔道》，《重庆晚报》2004年8月22日09版。

儒学与阴阳五行及道、法思想相融合，形成“独尊儒术”的局面，但实际上却有“内法外儒”的倾向。两汉以降，受到外来佛教文化及本土道教文化的冲击，三教在此消彼长的互为斗争、互为排斥又互为融合、互为统一的过程中，于唐宋时代前后，基本完成了三教合一的文化转型，在儒、道、佛三家内部，都形成了非常中国化的三教相互兼容并包的新形式，如儒家之理学、道教之正一派、佛教之禅宗，都是这样的例子。关于中国文化传统，遂有三教鼎立及三教归一之说。这种局面，直到清末民初以来的文化大转型，才因现代文化的兴起而改变。

儒、道、佛三教为中国传统文化主干的说法，已得到历来的公认。但文化本身即有不同维度。有思想文化的维度，儒、道、佛是也，这是上位的。还有下位的，一般世俗社会生活的维度，如果还加上中国本土文化的本源角度，情形就有些不同了。张岱年《玄儒评林·自序》说：“儒、道两家学说是中国古代哲学的核心部分，同时也是中国固有文化的主要思想基础。”《韩非子》则于先秦推崇儒、墨两家为“显学”。这样，儒是世俗的代表着统治阶级意识的官方主流文化；道、佛基于宗教文化之点，具有相似的非世俗性质；世俗的被统治阶级意识的非体制文化、非主流文化，形态很多，但以墨为其代表。在这个维度上，又形成了与儒、道、佛不同的儒、道、墨的传统文化格局。

侠不是宗教文化，也不是体制文化，它是一种民间色彩极浓的世俗支流文化形态。由于这个特点，我们在两种不同的文化维度中，选择了儒、道、墨来作为叙述的背景。

胡秋原在《古代中国文化与中国知识分子》中，以儒、道、墨为古代中国文化的基本格局。他认为，儒、道、墨分别来自儒士、隐士和侠士，而儒、隐、侠又构成了中国知识分子的三大性格要素。

儒、道、墨三家，皆崛起于先秦。当时处于奴隶制之下，人的生命受到蔑视，心灵缺乏自由，所以，当时诸子百家最为迫切的呼声，



并不是对于宇宙本源的探求，而是人类自身的自由问题。儒、道、墨三家正是在这一点上统一起来，儒家是通过符合人性的内在追求来反对非人性的统治以获得自由，道家是通过符合宇宙本源特性的品质的探求来获得自由，墨家则通过对人类外部世界的追求来获得自由。儒、道、墨三家皆不为当世所容，尤其儒、墨两家，关心的是人类问题，采取的是人世的积极进取和批判态度，而与当时的统治秩序相悖，被《韩非子》列入“五蠹”之中。

在这个意义上，儒、道、墨的三种文化与儒士、隐士、侠士的三类人，有相似关系，但相似并不等于同构，三者互有交叉。侠在这中间，并不是有些人所说的仅仅出于哪一家，而是综合文化的产物。

冯友兰经过认真的考证，写成《原儒墨》一文，以为“贵族政治崩坏，乃有失去世业之流民，以构成士之阶级”，“上层失业之流民，多成为儒士。其原业农工之下层失业之流民，多成为侠士”。他后来又作《原儒墨补》说：“在《原儒墨》一文中，我所谓侠或侠士，本来是以帮人打仗为职业之一种人。”这就成为早就有了的“诸子起于职业说”的一个具体化的结论。但这并不说明儒墨与侠有任何起源上的关系。

事实上，儒、墨与侠还是有许多共同点的。《原儒墨》第十三节为“论儒侠之共同道德”，冯友兰就提出：

第一，“儒墨虽不同，而皆为卖技艺材能之专家。有权力者皆可临时用之。如一时无人用之，则即有失业之象。”

第二，“士如受某人之用，则即忠于其事。反之如未受某人之用，则士对之亦无任何义务。”

第三，“有权力者对于士，可以临时用之。士对于用之者之义务，亦只对于其所托之事，或对于在其用之之时所发生应办之事，尽忠竭力而止。”“又士之报用之者之程度，而视用之者之待遇若何而异。”





冯氏所论，是说当时无论文士、武士，皆无独立地位，学成文武艺，售与他人家。忠于其事，是商业信用关系的反映，义务与权利，双方保持平等。冯氏之论，说到了当时问题的一方面，但他忽视了儒、侠自身的目的性追求和固有道德信条，即他们人生追求的终极目的及其所执之“义”。

其实，在讨论侠与中国文化传统时，完全不必拘执于侠起于哪一学派或职业。对于侠来说最重要的是，他们是奉行侠义原则、实施侠义行为的一群人。由他们的原则与行为，进一步形成了一种文化因素，程度不同地分布于不同的学派、地域和职业人群中。

从这个意义上说，侠与侠文化，乃是中国文化共同的综合产物，而不单单属于一家一派。我们今天认识侠文化，也必须站在整个中国文化的高度，综合地对其进行考察。

儒、道、墨正是这种综合考察中极为重要的核心文化因素，由它们共同形成了中国侠文化的文化基因，影响及于整个中国侠文化的历史发展与现代体验。当然，三者也并不是在同一角度、同一层面上对中国侠文化发生影响的，而是各有不同的侧重。儒的影响在于中国侠文化之伦理价值体系的文化基因（观念体系），道是亚文化社会生活态度上的文化基因（生活体系），墨则是在体制层面上对中国侠文化产生了重要的影响（制度体系）。

## 第二节 大丈夫的勇气：儒家与中国侠文化

从行为气质上说，儒家的阳刚好勇一派，与侠的人格气质接近。为儒而好武，不接受朝廷俸禄，在身份上是一个自由职业者，处处以自己的原则行事，形成了上古意义上的儒侠。

先秦儒家之中，没有侠的直接记载。但根据当时儒家中有武者的情况，后人推测儒家中存在着为数不多的侠士。

首先是子路，《史记·仲尼弟子列传》记载：“子路性鄙，好勇力，



“志伉直”，他戴着雄鸡冠，佩着公猪皮，“陵暴孔子。孔子设礼，稍诱子路。子路后儒服委质，因门人请为弟子。”子路的服饰和行为，都与当时的自由武士相近，而自由武士正是游侠产生的基础。《论语·公冶长》说他“愿车马，衣轻裘，与朋友共，敝之而无憾”，也是侠士的道德。后来子路做了卫国大夫孔悝的家宰，为救主人慷慨赴死，也是侠士的结局。

“儒分为八”的漆雕氏之儒，在《韩非子·显学》中被描述道：“漆雕之议，不色挠，不目逃，行曲则违于臧获，行直则怒于诸侯，世主以为廉而礼之。”所谓“廉”，是不受人主之赐，不受朝廷俸禄，这样的勇士，也显然与侠相近。

虽然如此，在许多具体行为方面，以文士为主的儒和以武士为主的侠还是不一样的。首先，《韩非子·五蠹》说“儒以文乱法，侠以武犯禁”，就揭示了二者最重要的区别。其次，儒强调中庸之道，侠则走极端。与之相联系，儒的“义”是“宜”，以基于血缘伦理的道德标准为基础，强调的是有等级、有秩序的忠孝仁爱；侠的“义”更具有超道德的普遍性质，接近于墨家的“兼爱”，常常是无条件的。第三，儒强调整体利益，讲究礼仪恕让；侠强调个体自由，张扬个性，忠诚与仇恨都是绝对的。等等。

儒家是一个人世欲望极强的学派，在努力兼容并包其他学说的过程中，最终成为中国传统意义上的主流文化。对于处于支流文化地位的侠文化，儒家从一开始就呈现了改造侠义、同化侠义的努力。

《孟子·公孙丑上》有一段论勇气的话，与侠的气质很相似：

北宫黝之养勇也：不肤挠，不目逃，思以一豪挫于人，若挞之于市朝；不受于褐宽博，亦不受于万乘之君；视刺万乘之君，若刺褐夫；无严诸侯，恶声至，必反之。



这位北宫黝的勇气，第一是不怕痛，不怕死。肌肤受刺而毫不颤动，双目被刺而目不转睛。第二是尊严感，哪怕只是拔一毛的小事，他也认为是奇耻大辱。第三是独立性，小民匹夫和万乘之君，都同样不能拉拢收买他。其四是大无畏，刺杀国君就像杀死一个普通人一样。其五是报复心，无论对方贵贱尊卑，眼必报眼，牙必还牙。这种种人格特性，在后世都几乎是侠的必备品质。北宫黝以此培养他的“勇”和“不动心”的品质，使他成为一个“必胜”与“无惧”的侠者。

但北宫黝也存在着严重的不足。北宫黝的“养勇”，缺乏道义内容，主要是个人的行为，是低层次的武夫之勇。朱熹集注即说：“黝盖刺客之流，以必胜为主，而不动心者也。”

针对北宫黝的低层次之“勇”，孟子接着更进一步说：

昔者曾子谓子襄曰：“子好勇乎？吾尝闻大勇于夫子矣：自反而不缩，虽褐宽博，吾不惴焉；自反而缩，虽千万人，吾往矣。”

可以说，这才是真正高级的“大勇”。孔子的意思是：深刻反思自己的行为，而觉得正义不在我，对手纵是粗衣鄙服的卑贱之人，我也不去欺负吓唬他；如果正义在我，纵有千军万马，我也勇往直前。关于什么是正义，也即需要时常深刻自我反思的内容，则可以《论语·学而》中曾子的话为准：“曾子曰：‘吾日三省吾身：为人谋而不忠乎？与朋友交而不信乎？传不习乎？’”用后世武侠的标准来说，反省的三项内容，第一项是一诺千金，第二项是朋友义气，第三项是敬业精神（包括行侠和习武即习艺两个方面）。

这样，关于勇，就有了不同层次的区别。在朱熹的《孟子集注》里，就分出了三个等级：低级的是“刺客之流，以必胜为主，而不动心者也”，比如北宫黝；中级的是“力战之士，以无惧为主，而不动心



者也”，比如孟施舍；高级的则是曾子的一切以义与不义为主<sup>①</sup>。曾子是著名的孝子，《孝经》的作者，历史上并无他武勇任侠的记载，而孔子说他“大勇”，就是站在儒家道德立场上抽象而言的。这一点，当时与侠也许并无联系，但在后来的不同时代中，儒家将“义”施之于侠，这就成了侠的原则，形成了中古意义上的儒侠。

《庄子·说剑》称那些武勇斗剑之士：“此庶人之剑，无异于斗鸡，一旦命已绝矣，无所用于国事。”最早的剑士游侠，并无多少道义原则。《史记·游侠列传》说，“今游侠，其行虽不轨于正义”，但他们已有了自己的原则，执著追求，“盖亦有足多者焉”，游侠在其自身的发展中，到西汉游侠的黄金时代，就具有了强烈的主体性和鲜明个性色彩，但这却不符合于儒家的“正义”。

到中唐的宰执重臣李德裕，在他的《李卫公外集》卷二里，有一篇《豪侠论》，竭力将侠“节义”化，往儒家的轨道上拉，他说：“夫侠盖非常人也，虽以然诺许人，必以节义为本。义非侠不立，侠非义不成。”北宋以后，由于儒学复兴的影响，许多社会生活中的日常伦理，都带上了儒的义理色彩，侠也在这个时候成为所谓“义侠”。儒与侠的关系空前紧密，“义”成为现实生活中侠的信条，也成为幻想层次中侠的追求。

儒侠终于在高层次的社会行为和人格境界上都达到了统一。

不仅是清代的侠义公案小说和儿女英雄小说遵奉的是“儒侠”道德，就是在近代文化转型以后，“儒侠”仍然是中国文化中的重要内容。20世纪初曾经掀起过的尚侠思潮，同时就有儒侠与墨侠两大支流。

“以儒兼侠”论的极力倡扬者是章太炎，他在《检论·儒侠》中讨论了《韩非子》的漆雕氏之儒，认为“其学废，而闾里游侠兴”，“《儒行》所称，诚侠士也”。在此基础上，他得出两个方面的结论：

<sup>①</sup> 朱熹《四书章句集注·孟子集注》卷三《公孙丑章句上》，中华书局1983年版，第229—230页。





一是从侠与儒的行为上界定。《检论·思葛》说：“法家之所患，在魁柄下移，移者成于纵横之辩言；其上则雄桀难御，不可以文法约束者为特甚。故韩非所诛，莫先于务朋党、取威誉。其在蒿莱明堂之间，皆谓之侠。”侠在社会分布上，具有极大的广阔性，这和儒作为中国文化主流是具有部分的一致性的（一般而论，朝廷官员中应该是没有侠的，但也并不排除他们中间某些人具有侠的气质）。

二是从侠与儒的性质上界定。《检论·儒侠》说：“且儒者之义，有过于杀身成仁者乎？儒者之用，有过于除国之大害，扞国之大患者乎？”“世有大儒，固举侠士而并包之。徒以感慨奋厉，矜一节以自雄，其称名有异于儒焉耳。”在他看来，侠根本就是儒的一种，在高层次上，侠与儒是相通的。《检论·议王》还举例说，明代的儒学大师王阳明，就是“匹士游侠之材也”。与此相似的是，郭沫若作于1925年的《王阳明礼赞》，也持相似的观点，郭沫若说：“他的任侠气概是他淑世精神的根株，他的骑射、词章是他武功、学业的工具。”<sup>①</sup>章太炎还在1936年9月出版的《制言》第24期中，发表了他作于1935年6月6日的《答张季鸾问政书》，更是对“儒侠”极力鼓吹：

中国文化本无宜舍弃者（妖妄之神话，淫荡之小说，前此法律有禁，今无禁矣。此决当舍弃者，而不可谓之文化也）。但用之则有缓急耳。今日宜格外阐扬者，曰以儒兼侠。故鄙人近日独提倡《儒行》一篇。

他的观点，显示了儒学内部与侠的紧密联系。

在现代最大众化的侠文化方式中，现代旧武侠小说自20世纪初兴起以来，儒侠原则也是其中的重要精神支柱。民国年间，就有人将儒家以忠义为中心的家国民族大义，贯穿于中国侠文化的传

<sup>①</sup> 郭沫若《王阳明礼赞》，《文艺论集》，人民文学出版社1979年版，第44页。



统中,提出了“民族之忠侠性”的口号。文公直《碧血丹心·自序》说:“自髫龄以至如今所得读之书——无论其为经史子集,或说部戏曲——每觉其中多少涵有坚强雄毅之忠侠性。”在新武侠小说中,古龙虽然受到较多的外国文化的影响,儒侠仍然占有重要位置。古龙在《不是集》中追述其创作历程,仍然是以孔子的“大勇”原则作为武侠小说的最高境界。他说:

写了十年之后,我才渐渐开始对武侠小说有了一些新的概念、新的认识,因为直到那时候,我才能接触到它内涵的精神。

一种“有所必为”的男子汉精神,一种永不屈服的意志和斗志,一种百折不回的决心。

一种“虽千万人吾往矣”的战斗精神。

这种精神只有让人振作向上,让人奋发图强,绝不会让人颓废消沉,让人看了之后想去自杀。

在这里,“有所必为”就是“自反而缩”,就是正义,这就又回到了《孟子·公孙丑上》所引述的孔子的传统。《孟子·滕文公下》还提出了“大丈夫”的气概,更是被作为儒、侠共具的品德:

居天下之广居,立天下之正位,行天下之大道;得志,与民由之;不得志,独行其道。富贵不能淫,贫贱不能移,威武不能屈,此之谓大丈夫。

在新武侠小说中,金庸以他的《书剑恩仇录》、《碧血剑》和“射雕”三部曲等前中期作品,对儒侠作了大量的探索。尤其是在《射雕英雄传》和《神雕侠侣》中,以郭靖这样一个平民英雄为典型,演绎着一个儒侠大丈夫的成长故事,表现着武侠人物“为国为民,侠之



大者”的社会努力和个性展现。在侠义上，包括了对国家忠、对师门敬、对朋友义、对大众爱、对爱情贞等多方面的传统美德。在行为上，正气凛然，顾全大局，鞠躬尽瘁，死而后已，成为一个以儒侠境界而达到至高层次的“万民称颂之侠”。在武功上，阳刚雄浑，光明正大，代表着儒家理想的“勇”的境界。这些，使儒与侠在中国文化的共同进程中，得到了完美的结合。当然，他也同时从历史的深刻性出发，在《天龙八部》、《笑傲江湖》、《鹿鼎记》等中后期作品中，站在现代文化的高度，对儒侠的最后悲剧结局作了深刻的揭示<sup>①</sup>。

不仅如此，在 21 世纪兴起的“大陆新武侠”中，“为国为民，侠之大者”依然被作为武侠文化的一个响亮口号，《今古传奇》杂志集团于 2001 年创办了“武侠版”月刊(2002 年改为半月刊)，在试刊号的“发刊词”及其贯穿始终的封面设计中，都明确标举了“为国为民，侠之大者”的口号，作为刊物的思想核心。

固然，儒侠最终并不能真正救世救人，不能真正拯救和超脱人类的心灵，不能真正影响和推动历史进程。但它毕竟是中国文化中的一曲黄钟大吕之歌，其中有许多值得吸取的精华，到今天以至将来都具有重要的积极意义。

### 第三节 为主义而战：墨家与中国侠文化

在《韩非子》中，多次将孔、墨与儒、侠并称，这说明在当时人眼里，墨、侠具有太多的相似之处，以至常常被混为一谈。其实，东周时代，墨是学派，侠是行为，二者显然并不是同一件事。但墨家内部有严密的组织，并以武力为主要斗争形式，这又和侠十分相似；墨家的某些原则，也与侠有共同之处。因此，除了侠的正义原则和道德信条外，墨家对侠的实际影响，可能比儒家更大，尤其是在侠作

<sup>①</sup> 参韩云波《谁是英雄》，四川人民出版社 1995 年版，第 71—96 页。



为与朝廷相对立的民间下层文化和秘密社会行为方式这两个层面上。

关于墨家与侠行为方式上的联系，首先在于他们都是以武立世。先秦之侠，是较为纯粹的武士；墨家亦以武士团体为基本组织方式，墨子本人及禽滑厘、孟胜、田襄子等人，都曾是集团的首领，称为巨子。墨家的部众，《淮南子·泰族训》说：“墨子服役者百八十人，皆可使赴火蹈刃，死不旋踵。”侠士当中，有朱家那样的独立游侠，有郭解那样的豪强之侠，有水浒梁山那样的团体之侠；墨家的团体，正与这些游侠形式中的山寨、帮派等团体之侠相似。

墨与侠在思想上的联系，同样也十分紧密。侠者之“义”与儒家的相似，是经过历代以来不断改造、同化的结果；而侠者与墨家的相似，却具有原初形态的性质。李泽厚说：“‘非命’‘节用’（重视生产），“交利”‘兼爱’（乐园空想）和‘天志’‘尚同’（宗教专制），就这样构成墨子思想体系三大支柱。”<sup>①</sup>显然，这三点都与侠义道德具有某些联系。首先，“非命”包含着以人的自身力量去改造社会，包含着对“力”与“强”的崇尚，也是侠以武士面目立身社会的基本立场。第二，“兼爱”包含着平等待人和消除暴力的努力，包含着“以杀止杀”的“非攻”主张，这和侠的朋友义气及其扩而大之的路见不平的侠义品质颇为相似。第三，“天志”包含着人自身不能把握人类命运和专制制度下的绝对服从思想，包含着意志、观念、行为的统一；在侠文化中，“替天行道”也是一种天志，江湖帮派游侠集团内部的清规戒律也是一种尚同，而清末民初之际唐芸洲《七剑十三侠》第一回所声称的“这班剑客侠士，来去无定，出没无迹”，“别人并不去请他，他却自来迁就；当真要去求他，又无处可寻”，无疑又包含着极为浓厚的宿命论色彩！这些与墨家具有同样的小生产者和游民无产者阶级基础的侠，在其侠义道德及整个行为文化体系的建立

<sup>①</sup> 李泽厚《墨家初探本》，《中国古代思想史论》，人民出版社 1986 年版，第 63 页。

过程中，自然以墨的影响为最大！

中国近代兴起过一股墨学复兴思潮，由于鼓吹游侠以张扬民气的需要，人们纷纷将墨、侠糅合起来，创立了“侠出于墨”及“墨侠一体”之说。

梁启超《饮冰室文集》之七《论中国学术思想变迁之大势》将孔、老、墨称为“三宗”，他以图表形式将墨分为三派，并解释说：

兼爱一派：此墨学正宗也。禽滑厘等为巨子，宋钘、尹文以禁攻寝兵为务，皆此学之感化也。战国之末，祖述之者极盛。

游侠一派：凡兼爱者，必恶公敌，除害马，乃所以爱马也，故墨学衍为游侠之风。楚之攻宋，墨子之徒赴其难而死者七十二人，皆非有所为而为也，殉其主义而已。自战国以至汉初，此派极盛。朱家、郭解之流，实皆墨徒也。

名理一派：墨子《经说》上下、《大取》、《小取》等篇，多名家言。《庄子·天下篇》言，南方之墨者，以坚白同异之论相訾，以觭偶不仵之言相应。

不仅如此，蒋智由为梁启超《中国之武士道》作序时，也发挥了梁启超的观点。他说：

如墨家者流，欲以任侠敢死，变厉国风，而以此为救天下之一道也。观于墨子，重茧救宋，其急国家之难若此，大抵其道在重于赴公义，而关系于一身一家私恩私怨之报复者盖鲜焉。此真侠之至大，纯而无私，公而不偏，而可为千古任侠者之楷模焉。

他们都明确指出，侠之至大在于“公”，也就是国家和民族的利益。游侠之初起，本来并无强烈的政治色彩，但墨家却有明确的“主



义”和政治理想。近代的崇墨尚侠思潮，就是将二者合而为一，以此达到改良的政治目的。这和章太炎们崇儒尚侠的本质，其实是一致的。

可惜的是，在现存的历史典籍中，已经找不到多少墨与侠相联系的实际例子。《史记·游侠列传》说“古布衣之侠，靡得而闻已”，又说：“然儒、墨皆排摈不载。自秦以前，匹夫之侠，湮灭不见，余甚恨之。”因此，司马迁在“猎儒墨之遗文”<sup>①</sup>的《孟子荀卿列传》中，记墨子事亦甚简略，仅仅“盖墨翟，宋之大夫，善守御，为节用。或曰并孔子时，或早在其后”数句。说明在游侠黄金时代的西汉中叶，墨家宗派作为现实存在的实体，已经极其衰微甚至消亡，同时，人们在观念上已不认为侠、墨之间有什么源流关系，甚至认为儒、墨与“古布衣之侠”是相排斥的。而近代康有为著《孔子改制考》，却将汉代游侠全部归于墨家名下，这实际上主要出于后人的想像，是为现实政治需要服务的。

谭嗣同的《仁学》结合历史和现实，对墨与侠的关系问题讲得更加明确。其《自序》解释“仁学”宗旨，即完全归于墨家学说：“墨有两派：一曰‘任侠’，吾所谓仁也。”“一曰‘格致’，吾所谓学也。”“学”是科学，是物质文明的基础；“仁”是社会道德文化理想，是精神文明的基础；二者都归于墨家学说。《仁学》三十一更讲到任侠对社会的巨大作用。他认为，在社会革命历程中：

若其机无可乘，则莫若为任侠，亦足以伸民气，倡勇敢之风，是亦拨乱之具也。西汉民情易上达而守令莫敢肆，匈奴数犯边而终驱之于漠北，内和外威，号称一治。彼吏士之顾忌者谁欤？未必非游侠之力也。与中国至近而亟当效法者，莫如日本。其变法自强之效，亦由其俗好带剑行游，悲歌叱咤，挟其杀

① 《史记·太史公自序》。

**原书缺页**

**原书缺页**

**原书缺页**



人”，不知所踪。这里有几点值得注意：其一，聂隐娘之师，虽曰“神尼”，却隐于山野，教人武功，训练杀手，早已不是“我佛慈悲”，而更多地是“侠道”之“刺客死士”的作派。其二，聂隐娘的功夫，出神入化，与道家“道法自然”的哲学及神仙幻术的想像相应。其三，聂隐娘的结局，隐于山水之间，是道家的侠隐结局。从这里看到，道家对武侠小说实在是有着不小的影响。有人把“神怪”、“公案”、“儿女”作为“清代作者为发展武侠小说而探索的三种途径”<sup>①</sup>，其中的“神怪”，就是以道教为主的宗教和神话体系。在新武侠小说中，道家的“至情至性”和“道法自然”，也分别构成了人物个性深刻化和武功描写哲理化的重要途径，是新武侠小说“好看”的十分重要的因素。

总之，道家中并无太多的侠，它对侠文化的影响，主要是一种潜在和抽象的深化与提高，这一点和其他文化因素对侠文化的影响同样重要。

综上所述，在儒、道、墨三足鼎立的中国本土文化主体格局中，儒代表了以道德伦理为主体的文化形态，墨代表了以小生产者意识为主体的民间下层文化理想，道则由对宇宙人生的探索而最终成为宗教。它们都对中国侠文化产生了重要影响，儒的影响主要在道德意识形态上，特别是对“正气”和“大丈夫”气概的强调；墨主要影响于侠的行为文化，特别是“兼爱”和“力强”观念的树立；道主要影响于侠的人格个性，一种与隐士理想结合起来的个性自由追求，一种与宇宙自然之道及神话意识结合起来的“仙侠五花剑”的神奇武功与艺术幻想。在儒、道、墨文化的共同影响下，侠，作为中国本土很早就有了的文化形态，数千年来，一直都在我们的民族文化中大放异彩！

① 张赣生《民国通俗小说论稿》，重庆出版社1991年版，第355页。

## 第五节 官·侠·隐：侠与中国传统文化的人生理想

在中国文化主体格局下，侠文化还深刻地影响到了中国传统的人生理想。

少年游侠；  
中年游宦；  
老年游仙。

这三句话，是对西汉开国功臣留侯张良人生模式的总结。

张良是一个极其特殊的历史人物。他出生于韩国贵族之家，祖父张开地、父亲张平，先后做了韩国的五朝相国。韩国灭亡时，张良因年幼未授官职，但他早已有了强烈的报国之心。韩国的灭亡，对他来说，是命运的一个根本性的急转，他不再是贵族，而由庙堂走入了江湖。他来不及埋葬死去的兄弟，他荡尽家财结交刺客，从此进入了一个武林江湖之侠的世界。他终于找到了一个可使120斤大铁锤的勇士，在博浪沙狙击巡游天下的秦始皇，可惜功亏一篑，只击中了副车。从此，他不得不亡命江湖，更名改姓，最后在下邳找到了落脚之地。

下邳圯上的一次奇遇，奠定了他人生“三游”的基础。他以从容、忍让、谦退的敬老之心，获得神仙黄石公的青睐，交给他《太公兵法》秘籍，说：“读此则为王者师矣。后十年兴，十三年孺子见我济北，谷城山下黄石即我矣。”十年之间，他成为下邳“少年”的首领，俨然一代大侠。陈胜起义，张良率侠客百余人自成一军，路上遇到了沛公刘邦，遂投于刘邦麾下。其后辅助刘邦，一统天下。汉初论功行赏，封为留侯。

汉高祖六年，张良促成刘邦定都关中。时天下大定，他“即道引

不食谷，杜门不出岁余”。直到戚夫人得宠，刘邦想废太子立赵王如意，张良为太子出主意，招来他的“云霞之友”当世大隐“商山四皓”，在汉高祖十二年使太子地位得到巩固。这一年，刘邦驾崩。

张良曾对刘邦自述说：“家世相韩，及韩灭，不爱万金之资，为韩报仇强秦，天下振动。今以三寸舌为帝者师，封万户，位列侯，此布衣之极，于良足矣。愿弃人间事，欲从赤松子游耳。”<sup>①</sup>

其后八年，张良去世。据道家经典，他“解形于世，葬于龙首原。赤眉之乱，人发其墓，但见黄石枕，化而飞去，若流星焉，不见其尸形衣冠，得素书一篇及兵略数章。子房登仙，位为太玄童子，常从老君于太清之中。其孙道陵得道，朝昆仑之夕，子房往焉。”<sup>②</sup>

张良的一生，最后落笔的是一个圆满的句号。

他那雍容悠闲的结局，令人羡慕；他那壮怀激烈的经历，令人遐想；他那平定天下、位极人臣的功绩，令人叹为观止。司马迁感叹说：“余以为其人计魁梧奇伟，至见其图，状貌如妇人好女。”这又开启了才如子建、貌如潘安而又内蕴着刚强激烈与力的崇尚的名士之侠风貌的先河。

“少年游侠，中年游宦，老年游仙”遂成为中国传统文化视野下完美圆满、优游闲雅、和融同光的高级人生模式。

“游宦”就是做官。在中年人生最旺盛的时代，把精力投向官场，去博得现实社会中世俗生活的辉煌。

游宦做官，在传统主流文化的引导下，成为中国古代最重要的的人生追求。儒家文化主体地位的确立，更使这种倾向得到强化。子思《中庸》第二十章说：“子曰：‘好学近乎知，力行近乎仁，知耻近乎勇。’知斯三者，则知所以修身；知所以修身，则知所以治人；知所以治人，则知所以治天下国家矣。”其最后的人生层次，是“天下国家”，而报“天下国家”的途径是对现实政治的参与，最直接的就是

① 以上据《史记·留侯世家》。

② 《张子房》，《太平广记》卷六《神仙六》引《仙传拾遗》。



做官。董仲舒“罢黜百家，独尊儒术”，儒学上升为大一统封建帝国的统治思想，带来了儒学的极大繁荣，也带来了儒生在世俗社会中的现实利益。《汉书·儒林传》说：“自武帝立《五经》博士，开弟子员，设科射策，劝以官禄，迄于元始，百有余年，传业者浸盛，支叶蕃滋，一经说至百余万言，大师众至千余人，盖禄利之路然也。”在历次中外文化的交流与冲突中，儒学抵挡住了来自其他各种文化的冲击，牢固地踞于中国文化的主流地位，儒学治国平天下的追求，也随之成为中国文化中人生价值的主流追求，其现实途径是做官，而文化中则弥漫了一股“官本位”的浓雾。

孔子说：“三十而立。”游宦是中年之事，因此它并不妨碍“而立”之前自由挥洒的豪情，于是有“少年游侠”；它也无妨于官场半生而厌倦于“利禄之路”后功成身退，超然于身心的倦怠，追求生命的永恒，于是有“老年游仙”。

游侠与游仙，并不妨碍文化主流精神的承传，也有了余地可以将自我的个性充分地张扬、发舒。于是“三游”成为传统文化主流基础上融合万类的一种圆满人生结局。

## 第六节 豪气冲天，少年游侠

少年游侠，长而折节读书，几乎成为浩如烟海的史书中一个不断翻版着的原型，我们可以很容易地找到大量的例子：

《史记·仲尼弟子列传》：子路本来是个带点儿流氓习气的游侠，“孔子设礼稍诱子路，子路后儒服委质，因门人请为弟子”。后来出任卫国大夫孔悝邑宰，抗拒叛乱，壮烈死节。

《汉书·朱云传》：“朱云字游，鲁人也，徙平陵。少时通轻侠，借客报仇。”在他人生的第一时期，他是一代大侠，“以勇力闻”。到了他人生的第二时期，他摇身一变，“年四十，乃变节从博士”，刻苦读书，当起官来。



《后汉书·循吏列传》：王涣“少好侠，尚气力，数通剽轻少年。晚而改节，敦儒学，习《尚书》，读律令，略举大义。”俨然成了一个精于法令的地方官，任温县县令时，诛杀游侠奸猾，成为汉和帝时的一代名臣。

唐代文学革命的先锋陈子昂，在卢藏用《陈伯玉别传》中，说他“始以豪侠子驰侠使气”，18岁了几乎还是个文盲。后来“尝从博徒入乡学，慨然立志”，终于成为一代文章宗师。

这一类例子太多，我们不必多举。我们想说明的是，在中国历史上，“少年游侠”一直是一个时髦的话题，而侠客也因此有了浓厚的“少年”色彩。

《韩非子·内储说上·七术》：“郑少年相率为盗，处于萑泽，将遂以为郑祸。游吉率车骑与战，一日一夜，仅能克之。”这里的“少年”们成为盗贼，已经是足以与正规军抗衡的武力团体。秦汉之时，关于“少年”的记载大量涌现，蜂拥而起的各类反秦武装，大抵皆有“少年”为其基础。战争结束以后，“少年”并未消亡，贯穿于整个汉代历史始终。“少年”成为游侠的重要后备力量和组成部分，也是游侠的十分重要的群众基础，而任侠行为则带上了鲜明的“少年”特征。

陈宝良经过考证，得出结论说：“秦汉时期的‘闾巷少年’应该属于一个特殊的年龄层次，以便与整个无赖阶层作一定的区分。换言之，在秦汉时期，所谓的少年，就是指30岁以下而且未婚的男子。”<sup>①</sup>从心理学角度说，这个年龄段的“少年”，因为没有稳定的职业，也没有稳定的家庭，极易冲动；而游侠潇洒自由的人生追求和血性冲动的个性气质，正是十分符合这一年龄段之“少年”的。

宋人郭茂倩《乐府诗集》卷六十六《结客少年场行》解题说：

① 陈宝良《中国流氓史》，中国社会科学出版社1993年版，第63页。

《后汉书》曰：“祭遵尝为部吏所侵，结客杀人。”曹植《结客篇》曰：“结客少年场，报怨洛北邙。”《乐府解题》曰：“《结客少年场行》，言轻生重义，慷慨以立功名也。”《广题》曰：“汉少年长安杀吏，受赇报仇，相与探丸为弹，探得赤丸斫武吏，探得黑丸斫文吏。尹赏为长安令，尽捕之。长安为之歌曰：‘何处求子死，桓东少年场。生时谅不谨，枯骨复何葬。’按结客少年场，言少年时结任侠之客，为游乐之场，终而无成，故作此曲也。”

可以看出，“少年”日常生活的最重要内容，就是“结任侠之客，为游乐之场”。历代以来，有无数的诗词歌赋，反复歌咏着这一激动人心的主题，像梁元帝《刘生》的“任侠有刘生，然诺重西京。扶风好惊坐，长安恒借名”，像杨縉《侠客控绝影》的“游侠英名驰上国，人马意气俱相得”，更如李白《侠客行》的“十步杀一人，千里不留行。事了拂衣去，深藏身与名”，更如贺铸《六州歌头》的“少年侠气，交结五都雄。肝胆洞，毛发耸。立谈中，死生同，一诺千金重”，等等等等，一种一诺千金、肝胆相照的豪侠义气，一种走马杀人、放浪无羁的轻侠游乐，把“少年侠气”表现得雄姿英发，这样一种情形，怎不令人热血沸腾，怎不令人流连忘返？

少年对侠的参与倾慕，形成以大侠为中心的侠少集团。《史记·季布栾布列传》：“季布弟季心，气盖关中，遇人恭谨，为任侠，方数千里，士皆争为之死。尝杀人，亡之吴，从袁丝匿。长事袁丝，弟畜灌夫、籍福之属。尝为中司马，中尉郅都不敢不加礼。少年多时时窃籍其名以行。当是时，季心以勇，布以诺，著闻关中。”袁丝即袁盎，和灌夫、籍福都是当时著名的大侠。而郅都外号“苍鹰”，曾诛灭济南大侠瞷氏世家三百余人，是著名的酷吏。但他们却都对季心恭敬有加，季心的风度气派，可以想见，令多少少年豪杰心驰神往！聚集于季大侠周围，酿成了关中浓浓的侠烈之风。

少年们也往往自己聚集在一处，形成侠少自己的集团。《三国



志·吴书·甘宁传》说他“少有气力，好游侠，招合轻薄少年，为之渠帅；群聚相随，挟持弓弩，负毬带铃，民闻铃声，即知是宁”，裴松之注引《吴书》又说他“轻侠杀人，藏舍亡命，闻于郡中”。季心为侠，还不为非作歹；甘宁本身是“少年”，又招集一帮少年形成势力后，却在郡中横行霸道。

季心和甘宁的例子，是少年游侠的典型。古乐府中常常写到的“结客少年场”，想来就是这种生活。其中的少年之侠，有大侠，也有轻侠。

在结客少年场的自我放纵中，一部分人感觉到老大无成的伤感，形成了“折节读书”走向“中年游宦”的模式；一部分人始终沉迷于任侠生活，成为终身侠客。

《史记·游侠列传》中的大侠郭解，“少时阴贼，慨不快意，身所杀甚众。以躯借交报仇，藏命作奸剽攻，休乃铸钱掘冢，固不可胜数。”这可以算做他的“少年”经历。由于他“适有天幸，窘急常得脱，若遇赦”，使他对侠客生活情有独钟，并在这中间形成了他具有典型意义的侠义道德。“及解年长，更折节为俭，以德报怨，厚施而薄望，然其自喜为侠益甚。”由于他的侠义风范的建立，使他具有一种特殊的侠义人格魅力，对“少年”形成了强烈的吸引力。一是“而少年慕其行，亦辄为报仇，不使知也”；二是当他对侮辱他的人报之以德，使其“肉袒谢罪”，“少年闻之，愈益慕解之行”；三是他调解洛阳大豪“相仇者”而不居其功，“邑中少年及旁近县贤豪，夜半过门常十余车，请得解客舍养之”。达到这一步，任侠生活从表层上看是一种符合青少年心理特征和行为方式的时髦；而深层上是在“少年”还未完全认同于儒家文化的心灵空间中，侠义行为已包含了一种道德确认和人生追求的文化方式。

在少年游侠的文化方式中，既包含了“侠在成长过程中的执著追求，又体现了一种人生的境界，是人格力量的强者；侠对世相百态的历练，更使其人生传奇化和丰富多采”。在文学中，则有“诗人

歌咏快意生平的少年豪气，叙事文学则以传记形式写侠的成长历程”，这样，“侠不仅是少年一时的冲动，更是影响其一生的行为方式，包含着侠的功业名誉的建立。这时，侠就不再是单纯的静止的行为因素，更是人生成长的内驱力。”<sup>①</sup>而关于“成长”的话题，也在“少年游侠”的传统文化人生模式中，成为侠文学一个永远的主题。这个主题包含的道德和审美价值指向，我们在下文还要说到。

## 第七节 清虚永恒，老年游仙

为什么游侠如此集中地表现为“少年”之事？为什么见诸史册有如此多的“长乃折节”？那是因为现实中的游侠结局，往往并不美好。雄踞一方、长留侠名的完满结局，固然不错，却往往太少太少。一般的侠，或者被朝廷诛杀，或者在帮会火并中丧生，或者变节而丧失了自我……

这样的结局，不免令人扼腕长叹！

重义轻生一剑知，白虹贯日报仇归。  
片心惆怅清平世，酒市无人问布衣。<sup>②</sup>

少年游侠，多么轰轰烈烈，俊伟雄壮；中年而不能游宦，多么幽幽咽咽，凄凄惶惶！这就促使人们对侠的结局重新进行定位、思考。

反思的结果是文化上“大侠结局”的形成，这就创造了“文化之侠最突出的完满形式”——“侠隐”<sup>③</sup>。

“侠隐”理想和“剑仙”传说相结合，更进一步形成了中国侠文化的理想结局。

<sup>①</sup> 韩云波《论侠与侠文学的豪雄特征》，《天府新论》1993年第1期。

<sup>②</sup> 沈彬《结客少年场行》，《全唐诗》卷七四一。

<sup>③</sup> 参韩云波《谁是英雄》，四川人民出版社1995年版，第252页。



“侠”与“隐”，一个是阆苑仙葩，放射着眩目的个性张扬的光彩，利剑一出，仇人授首，在强与力中使人热血贲张，不能自己；一个是美玉无瑕，散发着玄妙的个性韬晦的芬芳，山林栖居，心清神寂，在静与默中使人气定神闲，悠悠升华。两者获得个性自由的途径虽有不同，但至情至性却是一致，具有某种相通的可能。而事实上，从张良开始，“侠”的人间之旅与“隐”的神仙之游就已逐步统一起来。两汉侠的黄金时代刚刚在历史上落下帷幕，郭璞的《游仙诗》就已悠悠而至：

京华游侠窟，山林隐遁栖。  
朱门何足荣，未若托蓬莱。  
临源掘清波，陵冈掇丹荑。  
灵溪可潜盘，安事登云梯。  
漆园有傲吏，莱氏有逸妻。  
进则保龙现，退为触藩羝。  
高蹈风尘外，长揖谢夷齐。

侠的黄金时代刚刚结束，隐的黄金时代就已到来。在这种情势下，“侠隐”结局露出了它的庐山真面目。

“侠隐”包含着两层意思。

“侠隐”的第一层意思是追求永恒。

张良之侠隐，因为他的现实功业，“此布衣之极，于良足矣”。现世的名利富贵终究要如过眼云烟纷纷逝去，他要追求永恒，“愿弃人间事，欲从赤松子游耳”。赤松子是道教神仙，按《云笈七签》卷一百八，他做过神农的雨师，“服水玉以教神农，能人火自烧。至昆仑山上，常止西王母石室中，随风雨上下。炎帝少女追之，亦得仙俱去。”在道教的经典中，张良果然也真的成了神仙，获得了他所期盼的永恒。

还有一个较为现实的原因，是大侠救苍生、拯万类，在现实中不免常常要借助政治的力量，正如鲁迅《中国小说史略》第二十七篇《清之侠义小说及公案》所说“勇侠之士，安良除暴，为国立功，而

必以一名臣大吏为中枢，以总领一切豪俊”。像《三侠五义》系列里的展昭、卢方、白玉堂，一个个都成了“一大僚隶卒，供使令奔走以为宠荣”的朝廷高品带刀护卫。即使唐传奇里飞腾夭矫的豪侠，红线、聂隐娘，也都曾为节度使们效力。但侠自身独立自由的个性，又使他们在完成现实功业之后，要回复其本来面目，最终归宿，往往并不是政治上的宏图（如仅以此为目的，那就成了侠中的枭雄），而是人格精神与心灵自由的永恒与圆满。

唐人袁郊的传奇小说《红线》，红线在完成盗取田承嗣金盒、保护潞州疆土不受侵犯的现实功业后，她说：“两地保其城池，万人全其性命，使乱臣知惧，烈士安谋。某一妇人，功亦不小。”接着表示“便当遁迹尘中，栖心物外，澄清一气，生死长存”。这使小说带上了浓厚的仙隐色彩，但她和张良仍有所不同。张良是规范化的“少年游侠，中年游宦，老年游仙”的人生三部曲，三个阶段在同样的气质性情基础上，行为目的各自不同。红线的侠行，虽属神龙乍现，其侠的本质贯穿始终，是同一行为本质下侠隐（在薛嵩家为青衣）、游侠（盗取田承嗣金盒）、仙隐（遁迹尘中）不同阶段的表现。因此，张良的结局颇为平和，使人羡慕；而红线的结局却颇见壮烈，使人叹惋。小说的结尾这样写道：

嵩知不可驻，乃广为饯别；悉集宾客，夜宴中堂。嵩以歌送红线，请座客冷朝阳为词曰：

采菱歌怨木兰舟，送别魂消百尺楼。

还似洛妃乘雾去，碧天无际水长流。

歌毕，嵩不胜悲。红线泣且拜，因伪醉离席，遂亡其所在。

当年荆轲刺秦，燕太子丹饯之于易水之上，座中客人，都穿着纯白缟素的衣冠。辛弃疾《贺新郎》咏道：“将军百战身名裂，向河梁、回头万里，故人长绝。易水萧萧西风冷，满座衣冠似雪。正壮士



悲歌未彻。”那“壮士一去兮不复还”的结局，是一种如何的悲壮的结局哟！那执著于现实政治的侠的世俗人生，到此戛然而止。而红线的结局，“碧天无际水长流”，到此仍有悠长余味。荆轲的结局是现实中壮烈的“大侠”结局，在现实中留名青史；红线的结局就是文化中壮烈的“大侠”结局，在仙隐中求得永恒。

“侠隐”的第二层意思是全身远祸。

《水浒全传》第一百一十回写到征方腊后，燕青劝卢俊义“私去隐迹埋名，寻个僻静去处，以终天年”，卢俊义不从，燕青苦笑道：“主人差矣！小乙此去，正有结果，只恐主人无结果耳。”作者感叹道，燕青“可谓知进退存亡之机”，有诗为证：

略地攻城志已酬，陈辞欲伴赤松游。

时人苦把功名恋，只怕功名不到头。

“英雄退步即神仙”，侠从轰轰烈烈的功业追求、纷纷扰扰的人间江湖中退步抽身，进入一种清静岑寂、飘然远引的侠隐状态，在侠气的甘醇与隐者的馨香两个方面，都可以获得永恒。于侠，是侠名长留；于隐，是隐韵悠长。更重要的，还在于那些不能及时退隐的侠，最终常常不免死于非命。郭解侠名满天下，被汉武帝杀了头，杀了全家。瞶氏横行济南，被郅都斩了首，株连三百余家。一部《水浒传》，更是留恋江湖尘世之侠结局不免凄惨的最好说明。功成名就之日，当年“忠义堂石碣受天文”的一百单八将，仅仅剩下“现在朝觐正偏将佐二十七员”，其后朝廷再加之以明诛暗杀，真正得到善终的，仅仅不过十分之一。

相比而言，还是做聂隐娘好。唐元和八年，刘昌裔从许州入京，她不愿跟随，但求“自此寻山水访至人”；开成年间，聂隐娘神龙再现，告诫刘昌裔之子刘纵“火急抛官归洛”，刘纵不听，果然死于陵州任上。“自此无复有人见隐娘矣”！在侠的历史和侠的文化中，都



已几乎生动地证明，侠最终最完满的结局，只能是功成抽身而“侠隐”；更进一步成为文化上的大侠，则有追求永恒的“仙隐”。

侠隐神仙，大抵属于道家范畴。在武侠小说中，这一传统可谓源远流长。唐传奇中，有聂隐娘与红线的翩然归去。清末的侠义小说，更致力于“剑客修成得道，叫做剑仙”<sup>①</sup>。民国旧武侠小说中，也掀起了一股剑仙狂潮，平江不肖生也好，还珠楼主也好，他们的侠义小说都充满了一种非人间化的玄虚倾向。值得注意的是，这种倾向在当时获得了很大的共鸣，很受一般下层民众的欢迎，说明在中国文化中，“仙隐”传统的根深蒂固和深入人心。

到具有现代意识的新武侠小说中，非人间化的“仙隐”传统回归为人间化的“侠隐”传统。笔者即曾指出，金庸对“道侠”的境界至为推崇，他“对中国侠文化的理解，最精彩的部分也就是道主墨辅”。道侠对自由的追求，表现为四个方面：第一，从苦难中追求自由；第二，至情至性追求自由；第三，出于自然；第四，归于自然。尤其在第四点中，体现了大侠文化结局中的人生态度：

道侠的结局，虽有成就，却一切无可留恋，仍是归隐自然去了。当然，光有隐也是不够的，刘正风武林名宿，曲洋魔教长老，想要金盆洗手、归于林泉却不能，以生命作了代价，一曲《笑傲江湖》，何其惨然！要归于自然，还必须有侠，有绝顶手段，才能在不自由中追求自由，在不自然中归于自然，令狐冲、任盈盈、虚竹子，都是这样的典型。<sup>②</sup>

在对自由的追求中，拯救苦难，远祸全身，张扬个性，人天合一，这不是永恒是什么？

从传统的神秘文化中走出来，跨越了“中年游宦”的现世表相，

① 唐芸洲《七剑十三侠》，第一回。

② 韩云波《谁是英雄》，四川人民出版社1995年版，第87—88页。



“少年游侠”遂成为“老年游仙”的人间化表现，在侠隐中去实现文化上的大侠理想，实现永恒。

在这个意义上，张良的人生三部曲，官—侠—隐，就可以说是既体现了心灵深处人生自由的追求（侠），又体现了超然物外人生永恒的企慕（隐），同时也不忘既不自由也不永恒的现实所谓“名缰利锁”的获得（官），传统文化视域中大凡可见的几乎所有人生光芒，都在这里“大而全”地获得了。

是文化怪胎与文化冲突。

又是文化必然与文化兼容。



## 第二章 中国侠文化的历史形态

在本章里，我们进入中国侠文化的历史形态，探讨中国侠文化的历史发展。

在正式展开侠的历史发展之前，有一个重要的问题需要解决，这就是：

侠，到底是什么？

关于侠的定义和解释，历代以来，即使不是汗牛充栋，至少也是众说纷纭，现择其要如下。

先说语言学家和文献学家的看法。

许慎是西汉游侠黄金时代的见证人，他在《说文解字》里对“侠”作了两个方面的定义：一是“侠”通于“俜”，是“三辅谓轻财者”；二是“侠”通于“挟”，是“持也”。所谓“侠”，那么就可以理解为是既轻财讲义气、又以强力雄霸地方的一种行为特征，而具有这种特征的人，即是所谓“侠”。

《史记集解序》引唐初司马贞“索隐”称：“游侠，谓轻死重气，如荆轲、豫让之辈也。游，从也，行也。侠，挟也，持也。言能相从游行挟持之事。”《汉书·季布传》唐人颜师古注也说：“侠之言挟也，以权力侠辅人也。”现代研究者中，有的论者就据此得出结论：“‘侠’的



国：原义，当为挟持大人物并供其役使之人。”<sup>①</sup>

再说历史学家的看法。

东汉末年的荀悦在《汉纪·武帝一》中说：“立气势，作威福，结私交，以立强于世者，谓之游侠。”这段话很有名，接下来被独立出来被经常引用，并特别命名为《三游论》。

《史记·季布栾布列传》集解引三国时魏人如淳曰：“相与信为任，同是非为侠。所谓权行州里，力折公侯者也。”

在这些解释中，包含有两个方面，一是对侠的气质的说明，一是对侠的社会地位的说明。结合汉代的历史实际，可以认为，侠，是一种讲究意气交合而扬威天下江湖、逞强一方乡里的社会行为以及实施这些行为的人。

## 第一节 侠的历史源头

明白了侠的大致特性和范围，我们再来追溯侠的历史源头。

侠起源于春秋战国时期，这是没有异议的，但关于他们最初的身份和社会行为性质，却颇有异说。

司马迁在《史记·游侠列传》中提出了两类先秦之侠，一种是卿相之侠，“近世延陵、孟尝、春申、平原、信陵之徒，皆因王者亲属，藉于有土卿相之富厚，招天下贤者”，这实际上是养客者与门客舍人之侠，但时间上较晚，还不是侠的历史源头。第二种是布衣之侠，司马迁感到了他们的存在，但文献缺乏，他只能望而兴叹：“古布衣之侠，靡得闻面已。”“至如闾巷之侠，修行砥名，声施于天下，莫不称贤，是为难耳。然儒、墨皆排摈不载。自秦以前，匹夫之侠，湮灭不见，余甚恨之。”司马迁对侠作了较为系统的论述，但并未解决侠的源头问题，不过，他的关注重心在于侠的人格意气及侠在现实中的

① 汪涌豪、陈广宏《游侠人格》，长江文艺出版社1996年版，第3页。



社会功能，对于侠的历史考据，恐怕他也无意要去深究。

在先秦典籍中，《庄子·盗跖》说：“侠人之勇力，而以为威强。”这里的“侠”是动词，读作“胁”。富贵之人，只要有钱有势，就可以使有勇力的人为其所用。这和后世关于侠的解释是相通的。《庄子》的“杂篇”中还有一些武勇之士的记载，其情形与侠相近。《说剑》中的一段是常为人们引用的：“昔赵文王喜剑，剑士夹门而客三千余人，日夜相击于前，死伤者岁百余人，好之不厌，如是三年。”《盗跖》记载盗跖以人心肝为脯，按剑怒目而见孔子，情形神态，类似后世绿林之侠。虽然庄子所记，寓言十占其九，未必可信，“杂篇”的作者也有争论，但其中也未尝没有现实的影子。不过，对于庄子的这些记载，人们一般都不把它当做确切的史料。

《韩非子》关于侠的文字，一般被当做先秦时代关于“侠”的最经典性的论述。《韩非子》是一部现实性极强的书，作者的目的是为了解决战国后期严峻的现实政治问题，书中所记，是当时的社会现实。这样，他也基本上无意涉及侠的起源和早期活动情况，而且，他在多数情况下都以“儒侠”连称，是把游离于统治机器之外的游士阶层作为一个整体来对待的，因此，他也并非有意识地要完整记载侠的情况。虽然如此，他所留下的侠的历史线索，还是十分重要的。

近现代的许多研究者，对侠的源头问题提出了种种假说。谭嗣同、梁启超、康有为等人认为侠出于墨家，冯友兰说侠出于武士而墨家出于侠。章太炎认为儒家中有侠，并在高层次上儒侠相通，极力鼓吹“以儒兼侠”。郭沫若在 20 世纪 40 年代写成的《十批判书·古代研究的自我批判》中认为侠出于商贾，他说：“还有所谓任侠之士，大抵是出身于商贾。商贾而惟利是图的便成为市侩奸猾，商贾而富有正义感的便成为任侠。故在古时如聂政、朱亥、剧孟、郭解之流，都大大小小地经营着市井商业。直到现在的江湖人士也还保存着这个传统。”

章太炎在《检论·思葛》中说得好：“蒿莱明堂之间，皆谓之侠。”



古  
代  
文  
学  
研  
究  
从  
书

· 蒿菜指顺民，规规矩矩的小老百姓；明堂指君臣，高高在上的王公大人。蒿菜和明堂，是社会规范化的稳定的两极，两极之间不规范的游离成分，都有可能成为侠。侠因此具有了浓厚的世俗性和充分的复杂性。把握这两个原则，是理解中国侠文化自上古以来的历史进程的一个重要基础。

中国侠文化的世俗性表现在：第一，侠主要是一种行为，不是一个学派，在一定程度上说，它和儒、墨等没有可比性。第二，侠只有行为模式，缺乏理论原则，因此它很难归入上位的精英文化，只能列入下位的世俗文化。第三，侠的活动的最终结果，不会像其他学派那样出将入相，至多只是卿相的辅佐，因此，侠活动的场景不是统治阶级的上层社会，而是被统治阶级的下层社会。

中国侠文化的复杂性表现在：第一，侠是一种行为，不是一种职业，因此，侠有相当广阔的社会涵盖面，各家各派，各门各类，各阶各级，大凡“蒿菜明堂之间”，都可以挺身为侠。第二，关于侠的本质，过去一般认为侠出于武士，《韩非子·五蠹》说“侠以武犯禁”，但《韩非子·八说》则又称“弃官宠交谓之有侠”，根本就没有一丝一毫涉及武力，《史记·游侠列传》也通篇找不到对游侠武功的强调。可见，在当时人眼里，武功并非侠的本质特征，文武之上皆可为侠，侠之本质在于其行为伦理。

考察侠的历史源头，自然应该从更加广阔丰富的社会生活入手，充分考虑到侠文化的世俗性和复杂性。

周平王东迁洛邑，天子对诸侯的控制迅速削弱，稳固的统治结构迅速崩塌，导致游离于宗法血缘社会稳定结构之外的“士”阶层大量滋生，他们不是周天子分封的贵族，而是具有某一方面特殊技能的自由民。有学者考证：“士，最初本是一种耕田而又作战的氏族成员，后来，不耕遂称武士，成分是在士大夫和农民之间。”<sup>①</sup>春秋

<sup>①</sup> 谭戒甫《墨经分类译注》，中华书局1981年版，第196页。

是一个弱肉强食的社会，诸侯贵族为了生存，必须积聚力量。《国语·晋语五》伯宗之妻谓伯宗曰：“然而民不能戴其上久矣，难必及子乎！盍亟索士整庇州犁焉。”后来，晋大夫发难，杀伯宗，伯宗所养之士毕阳护送其子伯州犁到楚国避难，当时是鲁成公十五年（公元前576年）。在这个时代的诸侯卿大夫中间，兴起了大规模的养士之风。《国语·齐语》载，齐桓公曾收留游士80人，“奉之以车马、衣裘，多其资币”。《左传》文公十四年（公元前613年）载，齐昭公之子商人养士，不惜耗尽家财。昭公驾崩，太子舍登基，公子商人率领这批游士发动宫廷政变，杀掉太子舍，自立为君，是为齐懿公。《左传》襄公二十一年、二十五年、二十八年（公元前552、548、545年）又载，齐庄公善养士，崔杼弑庄公，庄公门下十州绰、贾举等8人殉难，卢蒲癸、王何等3年后杀权臣庆封，将崔杼挖出坟墓戮尸。当时游侠风气尚未盛行，但游士已经在社会的供求关系中产生，并逐渐成为活跃的社会因素。只是这时卿相和游士的关系，还主要是生存之道下的供求关系，而不像战国四公子那样成为一种生活方式。

一方面是社会对非正常途径出仕的游士阶层的需求，一方面是在“礼坏乐崩”中更多的人成为游士获得自由的身份。当时虽有士的“文武分途”之说，但实际上无论哪一种士，无论属于哪一个学派，大多数的士都是有武功基础的。比如以“文”为特色的儒，《列子·说符》载“孔子之劲，能折国门之关，而不肯以力闻”，他能够举起城门，当然是武功高手；孔、孟言论中，也有许多关于“养勇”的学说，只是他们自己不肯以武力名世罢了。这种暴力时代士阶层普遍的尚武之风，为游侠的产生提供了良好的基础。

或许会有人以为，原初之侠本不尚武，而仅仅只是一种人格气质，那就错误地理解了侠。侠本身就是武侠，否则他就不能“以武断于乡曲”，也不能“立强于世”，尚武是当时之侠的一种基本素质，因此也就成为一种不须言说的默认素质了。接下来有人以“文侠”相倡，比如以东方朔为“文侠”的典型，其实是没有认真研究历史资



国 古 料，没有认真理解侠的基本内涵。

虽然侠从一开始就是武侠，但仅仅以立武世亦不足以成为侠，侠从一开始实际上就有武侠和义侠两大支柱，而义侠则更是判断侠义品性的核心。司马迁也专门论到了以武立世的人，但由于那些人不具备游侠“兼爱”的品质，而仅仅是从一己之恩怨出发，因此，他就将荆轲等人放到《刺客列传》中去了，而不承认他们是“侠”。当然，到了后来，侠的范围实际上已经极大地扩展了，不仅荆轲等报恩报怨的刺客可以是侠，就连长安城里胡作非为的“少年”浪子与地痞流氓、洛阳谋利取财的“会任之家”职业杀手、散居各处的江湖帮会与秘密宗教等等，也都一概被视为广义任侠江湖的社会存在了。

而所谓“文侠”，也就正是在侠的内涵极大拓展之后，才具有真正的文化意义的。“文侠”主要在两个层面上存在：一是竞技层面，如把体育健儿称为“大侠”、“侠女”之类；二是人格层面，强调路见不平、不畏强暴的气概，或是古道热肠的气质。而这两个层面也都包含着以尚“力”的内在因素。虽然时易代变，而侠的“武”的文化痕迹依然。

战国时期，侠在更加自由的游士身份基础上，在卿相之侠的带动倡导下产生了。这时的侠，单纯以自身力量形成庞大势力的，仅仅还只有兼具大贵族和大侠客身份的“四公子”一类人物。一般的游侠，还主要是他人的附庸，远未达到西汉游侠的“以武断于乡曲”而“立强于世”的水平。

西汉是游侠发展的黄金时代。刘邦打天下的班底中，本来就多游侠之士，汉初实行黄老之治，世尚承平，游侠得以自由发展。从汉景帝开始，才任用酷吏，开始诛锄游侠。汉武帝更是大开杀戒，使游侠迅速变质，由司马迁所称扬的道义之侠一变而为班固所谴责的豪强之侠。在这二者的基础上，上承先秦义侠与武侠，下开汉魏六朝以来的仁勇节义之侠和绿林江湖之侠，使中国侠文化蔚为大观。

在中国侠文化的历史发展中，我们根据不同时代不同文化形态的类型特征，大致将游侠分为三类，即私剑之侠、道义之侠、江湖之侠。

## 第二节 私剑之侠

私剑之侠是以先秦游侠为基础而形成的侠文化模式。

《韩非子·五蠹》说：

儒以文乱法，侠以武犯禁，而人主兼礼之，此所以乱也。夫离（按：同“罹”）法者罪，而诸先生以文学取；犯禁者诛，而群侠以私剑养。故法之所非，君之所取；吏之所诛，上之所养也。法、趣、上、下，四相反也，而无所定，虽有十黄帝不能治也。故行仁义者非所誉，誉之则害功；文学者非所用，用之则乱法。

同样是在《五蠹》篇中，韩非还两次提到“私剑”：一处说当今人主“废敬上畏法之民，而养游侠私剑之属”，故“治强不可得”；一处说“明主之国”，应该是“无私剑之捍，以斩首为勇”。韩非生活的战国末年，正是四公子大养群侠、声施天下之际。这里的“私剑”，是与“介士”即正规部队相对而言的，他们没有正式军籍，主要不用于正规作战，是以执行特别任务为主的私人武装；他们不受朝廷管辖，即使违犯法禁，也会受到所“养”者的庇护；他们的身份较少奴隶的人身束缚，在他们和所“养”者的关系上，既有以身“委质”长期归附的，也有临时依附的。

私剑之侠是先秦游侠最基本的形式，在当时养客蓄士之风大盛的历史条件下，不忠于朝廷而效力于私门，充当食客、死士，在生存方式上有强烈的依附性。由于他们主要是贵族/奴隶社会基本结构之外的自由民，一方面他们没有名位爵禄的羁束，另一方面也无

法进入贵族上层社会的核心,因此,他们可以随心所欲地行动,活动能力也非常强。他们的日常行为,正如《韩非子·五蠹》所说,“其带剑者,聚徒属,立节操,以显其名,而犯五官之禁”。

私剑之侠最大的特点是他们的私剑性。他们的行为伦理,符合的是社会私门力量的要求,而与朝廷的礼法相背离。《韩非子·六反》:“行剑攻杀,暴饶之民也,而世尊之曰‘磏勇之上’。活贼匿奸,当死之民也,而世尊之曰‘任誉之士’。”由于他们仅仅忠于自己的主人,在行为上常常缺乏是非曲直。《史记·孟尝君列传》载:“孟尝君过赵,赵平原君客之。赵人闻孟尝君贤,出观之,皆笑曰:‘始以薛公为魁然也,今视之,乃眇小丈夫耳。’孟尝君闻之,怒。客与俱者下,斫击杀数百人,遂灭一县以去。”这是以小小的不称意而肆行报复的例子,简直是流氓恶霸。司马迁极有感慨:“太史公曰:吾尝过薛,其俗闾里率多暴桀子弟,与邹、鲁殊。问其故,曰:‘孟尝君招致天下任侠奸人,入薛中盖六万余家矣。’”司马迁是对这种私剑之侠极为不满的。

从私剑性出发,他们养成了强烈的攀附权贵的功利性。鲁迅在《三闲集·流氓的变迁》中说:“到后来,真老实的逐渐死完,止留下取巧的侠,汉的大侠,就已和公侯权贵相馈赠,以备危急时来作护身符之用了。”这种功利性,决定了他们的历史命运,一方面是因为有权贵的撑腰,他们的一脉香火,历朝历代,都能绵绵不绝地延续传承下来,并拥有不可忽视的社会力量;另一方面,他们缺乏独立的道义原则和行为伦理,他们自身形不成一个相对完整的侠义体系,在文化上缺乏建树,并由此导致他们在历史上始终默默无闻,不能进入中国侠文化的主流和核心。

私剑之侠在先秦的具体情况,已经很少有明确的记载。史书中记录下来的那些相随公卿左右的“客”和“剑士”,大致就是这一类人。在他们的支持下,养客者常常获得足以与公室抗衡的强大势力,成为游刃于列强间的高级“游侠”。比如,孟尝君虽是齐国贵族,



却曾西为魏相，联合秦、赵、燕伐齐。《史记·孟尝君列传》：“齐襄王立，而孟尝君中立于诸侯，无所属。齐襄王新立，畏孟尝君，与连合，复亲薛公。”这些私剑之侠还进一步成为贵族们争权夺利的工具。楚国春申君黄歇为楚相，“是时齐有孟尝君，赵有平原君，魏有信陵君，方争下士，招致宾客，以相倾夺，辅国持权”。“春申君客三千余人”，本来也是卿相间的大侠，但他最后的结局，却又被“阴养死士”的李园“以死士侠刺春申君，斩其头，投之棘门外”<sup>①</sup>。春申君的结局，真可谓成也于侠、败也于侠了。当时私剑之侠，人数众多，势力壮大，但他们最终只是别人的工具，而不能在历史和文化上有所建树。

私剑之侠中性质较为特殊的一类人是刺客。刺客的行为，有以职务行为行刺的，有为人报仇行刺的，有感于恩遇代人行刺的，有为金钱利益而行刺的，情况较为复杂。梁启超曾对刺客之暗杀详加梳理，分门别类，他说：

暗杀之为物，其所暗杀之人约二种：一曰恶人，二曰名士。其暗杀之动机亦二种：一曰沽名，二曰雪恨。其暗杀之目的亦二种：一曰公愤，二曰私仇。其行暗杀之方法亦二种：一曰躬亲，二曰贿嗾。<sup>②</sup>

对于先秦的刺客，司马迁在《游侠列传》之外另立《刺客列传》，并不认为他们是游侠。但刺客情形本来十分复杂，其中也不能排除侠的因素，后人则常常将刺客中的相当部分认为是侠客。先秦时代，刺客成为门客私剑之侠职务行为的一部分，他们奉命行事，本身并无太多光彩。一些权豪势要在门客之外，从社会上寻找游侠，让他们充当刺客。就在这些游侠从自由之身成为私剑之侠的过程

① 司马迁《史记·春申君列传》。

② 梁启超《暗杀之罪恶论》，《饮冰室合集》四，文集之三十。



中，留下了值得回味的故事和光彩。

吴国公子光欲刺吴王僚，伍子胥向他推荐了堂邑人专诸，公子光“善客待之”。楚平王死，吴国屯兵边境，公子光认为时机已到，催促专诸下手。专诸说：“王僚可杀也。母老子弱，而两弟将兵伐楚，楚绝其后。方今吴外困于楚，而内空无骨鲠之臣，是无如我何。”担心他的后事。公子光说：“光之身，子之身也。”专诸放下心来，一剑成功，而他自己也被卫兵杀死。

刺客之侠中，尤其具有光彩的，是专诸百余年后的聂政。韩国大臣严仲子与国相侠累有过节，害怕报复被杀，亡命江湖寻找刺客，听说齐国人聂政是位勇士，而今逃避仇家隐处屠户之中。严仲子送去黄金百镒，聂政因老母尚在，不受。聂母去世，聂政前往濮阳见严仲子，独自仗剑去韩，在韩国朝堂上刺死侠累，然后毁容自杀。后人评价聂政的行为，颇有分歧。司马迁在《刺客列传》中引用聂政姐姐聂嫗的话说：“严仲子乃察举吾弟困污之中而交之，泽厚矣，可奈何！士固为知己者死。”表示了明显的赞赏。郭沫若作历史剧《棠棣之花》，更将聂政树立为侠中之英雄。但《史记评林》引黄洪宪的话，却是另一种态度：“夫丈夫之身所系亦大矣，聂政德严仲子百金之惠，即以身许之。且侠累与仲子非有杀君父之仇，特以争宠不平小嫌耳，在仲子且不必报。政为其所知，即当谏阻。不听，则归其金已耳，何至挺身刃累，而自裂其面、碎其体以为勇乎？以为义乎？此与羊豕之货屠为肉何异，愚亦甚矣！”指责聂政的行为有太多的盲目性。其实，我们只要了解两点，就足以理解聂政的行为。其一，当时天下之侠，尽为私剑，私剑本是一种生存手段，即使为利而死，亦为死得其所。其二，聂政卑处贱役，受仇家所逼，严仲子示以知遇之恩，无异于雪中送炭，一种恩义心理促使聂政义不连累严仲子，竟以毁容自杀明其志。然而，无论聂政有怎样的光彩，他毕竟还是私剑，他的行为，从根本上说，还是以依附性为主体的，这中间虽有个人的义气，却很难找到正义或道义的影子。当然，郭沫若之所以赞

美聂政，则是在私剑恩刺的基础上，附加了现代意义上的侠文化价值评判，并在他的整个历史剧对侠的赞美中，附加了反权威、为人民、守尊严、养浩气的文化内涵，而尤其以“愿将一己命，救彼苍生起”的社会革命主题为其核心<sup>①</sup>。

再后来，荆轲刺秦，虽有燕太子丹礼遇宠渥，却更有太子丹说以天下大势，侠的主体性大为增强，性质当又不同。但自古刺客，仍以私剑为主，几乎已成为一条铁的定律。当然，也有在执行任务时翻然悔悟而带上侠义道德色彩的，如唐传奇中的李龟寿刺白敏中、聂隐娘刺刘昌裔，李、聂本为遵命行事的私剑刺客，但二人为白相、刘帅所感化，成为道义之侠。

秦汉以后，随着中国社会历史的变迁，私剑之侠进一步从侠文化的主体地位淡出。养客蓄士之风虽然仍旧代有承传，却再难达到先秦的鼎盛。一方面是侠客可以有更多的出路达到人生自我实现的目的，一方面是大一统皇权政治根本容不得私剑之侠对“普天之下，莫非王臣”政治规则的公然挑战。《史记·卫将军骠骑列传》引苏建的话说：“吾尝责大将军（按：指卫青）至尊重，而天下之贤士大夫毋称焉，愿将军观古名将所招选择贤者，勉之哉。大将军谢曰：‘自魏其、武安之厚宾客，天子常切齿。彼亲附士大夫，招贤绌不肖者，人主之柄也。人臣奉法遵职而已，何与招士！’”这可以视做一个标志，表明了封建朝廷对私剑之侠的根本态度，也表明了私剑之侠在力量对比上终于败下阵来，从此一蹶不振。魏其、武安二侯都有外戚之贵、丞相之尊，然终因养客招侠得罪，魏其弃市，武安幸而早早病死，不然则如汉武帝所说：“使武安侯在者，族矣。”<sup>②</sup>唐高祖时，太子李建成“所从皆博徒大侠”，且又“私募四方骁勇及长安恶少年二千人为宫甲，屯左右长林门，号‘长林兵’”，他本欲以此积蓄力

<sup>①</sup> 参韩云波《论郭沫若抗战史剧的侠文化内涵》，《贵州大学学报》1993年第2期，人大复印资料《戏剧研究》1993年第6期。

<sup>②</sup> 司马迁《史记·魏其武安侯列传》。



量，最终却成了“相与为恶”的罪证<sup>①</sup>，而被李世民公然发动政变将其诛灭。

西汉中叶以后，私剑之侠就再也没有进入侠文化的主流，他们缺乏真正辉煌灿烂的光彩。

在历史上，他们以保镖打手、看家护院等形式谋求生存之道；在小说里，他们至多不过是皇上的“御猫”、清官的爪牙，虽也“游行村市，安良除暴，为国立功”，但那已然不是私剑之侠本身的光彩，而是清官的光彩了。为了个人世俗生活的前程，他们也会从“少年游侠”走向“中年游宦”，用黄天霸在《施公案》一七四回里对皇上的供述，是“看破绿林无好”。但在朝廷与江湖严重对立的时代，虽然“要做官，杀人放火受招安”，但他们的出身毕竟不是经由正途，他们往往就只能成为朝廷大官的私剑，努力立些功名以博前程，而代价是巨大的。他们不得不为此和江湖公然绝交，反戈一击，从此永为仇敌，《施公案》六十五回里的黄天霸就感叹“为施公难以顾义，不免从今江湖落骂之名”。他们的生存伦理，终于也落得只求做个爪牙。《绿牡丹》五十五回鲍自安说：“我等何不前去相投，保驾回朝，大小弄个官职，亦蒙皇家封赠。若在江湖上，就有巨万之富，他日子孙难脱强盗后人之名。”到这一步，即使做了清官大臣的私剑，其光彩也已渐渐黯淡了。

### 第三节 道义之侠

侠之有侠义的光彩，是因为在他们的独立特行中，有一股冲天的侠义之气，而这成为道义之侠的显著特征。

司马迁写完《刺客列传》，于“太史公曰”中大发议论道：“自曹沫至荆轲五人，此其义或成或不成，然其立意较然，不欺其志，名重

① 参《新唐书·李建成传》。

后世，岂妄也哉！”着重强调了刺客行为中的一个“义”字，对他们进行了道义上的肯定。

先秦之侠，虽以私剑为主流，缺乏对侠义道德有意识的积淀培养，但在具体的侠义行为中，人是有感情、有理智的动物，一种对侠义伦理原则的崇尚，已经在私剑的汹涌大潮中潜生暗长。

《晏子春秋·内篇杂上》载：北郭骚以贱业奉老母，告贷于晏子，晏子因他是一位“不臣乎天子，不友乎诸侯，于利不苟取，于害不苟免”的贤士，慨然以钱粮相赠，北郭骚“辞金而受粟”，不谢而去。后来，晏子见疑于齐王，亡命出奔，北郭骚为他送行，只说了一句“夫子勉之矣”，回家后割下自己的头颅以谏齐王，他的朋友又自刎以谢北郭骚。齐王遂召回晏子，重加信任。

《史记·刺客列传》载：豫让为晋卿智伯私剑，赵襄子灭智伯，豫让曰：“嗟乎！士为知己者死，女为悦己者容。今智伯知我，我必为报仇而死，以报智伯，则吾魂魄不愧矣。”这些，都表现了一种明确的恩义心理。

到汉武帝在位，是中国历史上游侠极盛的时期，也是游侠历史发生极大转折的时期。汉初 60 年来，游侠不仅遍及社会各个角落，“立强于世”，而且“权行州域，力折公侯”，俨然是民间社会的实际控制者。汉武帝即位不久，就意识到朝廷受游侠江湖的威胁，着手采取措施加以打击限制。第一步，他强迫各地豪侠背井离乡，迁徙到天子脚下的关中，以便接受朝廷的直接控制。但这个措施很快就失去了意义，反而使关中侠风大盛。第二步，他对游侠举起屠刀，杀一儆百，首先杀了天下第一名侠郭解，而且杀了全家。此后，豪侠之风稍有改变，虽然还是“为侠者极众”，但多是“赦而无足数者”了，再也没有郭解这种权倾天下、一呼万诺、人争为之死的大侠了<sup>①</sup>。

在这样的历史条件下，司马迁以他“尚气好侠”的品质，经历了

<sup>①</sup> 《史记·游侠列传》。



个人生活上的大变故。西汉名将李陵出征匈奴，不幸与大军遭遇，寡不敌众，力竭被俘。匈奴爱惜李陵是个人才，力图劝降，李陵未置可否，日日思以报答汉家。但汉武帝远在京城，不分青红皂白将李陵全家抓了起来。司马迁与李陵本无交往，“然仆观其为人自奇士，事亲孝，与士信，临财廉，取予义，分别有让，恭俭下人，常思奋不顾身，以徇国家之急”。他激于义气，极力陈述李陵不会叛国，武帝大怒，将司马迁也抓了起来，判为死罪。司马迁“家贫，财赂不足以自赎，交游莫救，左右亲近不为一言。身非木石，独与法吏为伍，深幽囹圄之中，谁可告诉者！”最后只好忍受着奇耻大辱，接受宫刑<sup>①</sup>。

司马迁为别人打抱不平，而他自己一旦身处危难之中，却是朝廷不仁，亲戚无情，朋友无义，他不禁想起业已消歇的大汉游侠，他不禁大呼道：“我赞美游侠，赞美朱家郭解。天下的人假如都是游侠，都是急人危难不顾自己的身家性命的朱家郭解，世间上哪儿会有不合理的权势存在？”<sup>②</sup>心中油然生起对侠的崇敬和期盼。因此，他致力于要在《史记》中对侠进行清理和规范，描述了他心目中理想的“道义”之侠。

塑造“道义”之侠的工作，司马迁分成了两步。

第一步，是对侠的范围作了带有明显伦理道德倾向的严格界定。他把世俗江湖游侠分为三大类：第一类是“布衣乡曲之侠”，即民间江湖、豪杰雄强之侠；第二类是“有土卿相之富”，即投靠官府、王公贵族之侠；第三类是“豪暴恣欲之徒”，即为非作歹、侵凌孤弱之侠。在这三类中，他既排除了“朋党宗强比周，设财役贫”的王公富豪门下的私剑之侠，也排除了“豪暴侵凌孤弱，恣欲自快”的民间闾里流氓之侠，这就只剩下“然其私义廉洁退让，有足称者”以及

① 司马迁《报任安书》，引自《汉书·司马迁传》。

② 郭沫若《豕蹄·司马迁发愤》，《郭沫若全集》文学编第10卷，人民文学出版社1985年版，第217页。



“虽为侠而逡逡有退让君子之风”的君子之侠。从这中间，他发掘出了侠的伦理原则。

在这个基础上，他进行了第二步的工作，努力构建一套道义君子之侠的人格准则，这主要也包括两个方面内容。

### 一是侠义人格。

汉代人一般把侠理解为社会行为上的强权者（以权力夹辅人）和经济行为上的轻财者。现实社会有太多的不平等，司马迁自己便是不平等的牺牲品。要扫除天下不平，只有强权者，才能救人于危难之中，趋人之急，赴人之困；只有轻财者，才能助人于穷困之中，振人不赡，先从贫贱始。这成为侠者发自内心的社会责任，侠的义务，就是平天下之不平。这和朝廷君臣父子的一套等级秩序是相背离的，是一种“私义”，但朝廷本身缺乏公正，社会本身缺乏正义，那么，侠就义无反顾，挺身而出，勇敢担当起以社会公正的信仰为基础的理想道义。在《太史公自序》里，司马迁以“救人于厄，振人不赡”为“仁”，即是要求社会的公平；以“不既信，不倍言”为“义”，即是要求人格的真实。两者的完美结合，就是侠的理想道义，也就是“侠义”。

后人的种种言论，可以作为理想侠义的注脚。在古典小说里，《三侠五义》第十三回说：“只因见了不平之事，他便放不下，仿佛与自己的事一般，因此才不愧那个侠字。”在新武侠小说中，梁羽生说：“什么叫做侠，这有很多不同的见解。我的看法是，侠就是正义的行为。什么叫做正义的行为呢？也有很多很多的看法，我认为对大多数人有利的就是正义的行为。”<sup>①</sup>海外学者唐君毅先生说：“豪杰之精神，重在由推崇以显阔大；而侠义之精神，则由宅心公平，欲报不平，以显正直，而归平顺。豪杰之士，涤荡一世之心胸，而使百世以下，闻风而起；侠义之士，则伸展人间社会之委屈，而使千里之

<sup>①</sup> 转引自杨绿白《新派武侠小说的开山祖》，梁羽生《幻剑灵旗》卷首，昆仑出版社1988年版。

外，闻风慕悦。”<sup>①</sup>

两千年而下，循着这一条道路，侠文化得以在不平与压迫的黑暗中大放异彩！

## 二是信义人格。

“信”并非侠的独有文化品格，但任侠之士把“信”的原则强调到了至高无上的地步，使它成为侠义人格中不可缺少的重要组成部分。司马迁满腔热情地赞美“今游侠，其行虽不轨于正义，然其言必信，其行必果，已诺必诚，不爱其躯”，从中抽象出侠的信义人格。他所说的“正义”，在这里指朝廷礼法，而游侠是统统不管这些的，他们只忠于自己行侠仗义的道义责任，言出必行，行为必有结果，即使付出生命的代价，也要信守诺言。这是一种至高无上的信用，使真正的大侠成为绝对值得信赖的人，是绝对的安全保障的象征。信义人格还不仅仅是外在的行为要求，更成为内在的道义责任。韩信少年落难，“钓于城下，诸母漂，有一母见信饥，饭信，竟漂数十日。信喜，谓漂母曰：‘吾必有以重报母。’母怒曰：‘大丈夫不能自食，吾哀王孙而进食，岂望报乎！’”韩信后来封为楚王，“信至国，召所从食漂母，赐千金”<sup>②</sup>。漂母不过是一名普通的洗衣妇，她能以仁义之心数十天为韩信提供伙食；而韩信后来始终不能忘情于当时报答的诺言，这就是“信”。但这还只是最低层次的“信”。楚地俗谚说：“得黄金百，不如得季布一诺。”因为只要季布答应了的事，就一定做到<sup>③</sup>。这是中级层次的“信”。大侠郭解被官府追捕，逃到临晋，籍少公放他出关。官府追至籍少公，少公自杀，口遂绝<sup>④</sup>。以生命表示诚信，这是高级层次的“信”。在信义中，游侠获得自足的人格力量。而对于普通百姓来说，游侠信义人格的意义还在于，如果说侠

① 唐君毅《中国文化之精神价值》，台北正中书局1987年版，第404页。

② 《史记·淮阴侯列传》。

③ 《史记·季布栾布列传》。

④ 《史记·游侠列传》。

义人格使平不平成为一种可能，那么，信义人格就使这种可能成为现实。

游侠的信义人格与儒家之“义”是相冲突的。《孟子·离娄上》：“大人者，言不必信，行不必果，惟义所在。”而游侠却将“言必信，行必果”作为必须遵守的金科玉律。这导致侠的信义最终与文化主流相背离，在“私义”的道路上越走越远，一变而为置正义于一侧的朋友义气，再变为谨守绿林集团内部利益的狭隘的“行帮道德”，它使侠义行为盲目化，甚至反动化，成为中国侠文化中的糟粕，是应该批判和扬弃的。

司马迁之后，游侠黄金时代即告基本结束。新的历史形势下，“天子切齿，卫、霍改节”，布衣乡曲之侠受到朝廷的严厉打击，再也无法恢复昔日的赫赫威势。这时的游侠，就从道义之侠迅速蜕变为江湖之侠，开始了侠文化一个新的历史时期。侠走入江湖，受到朝廷的激烈排斥，自《后汉书》起，历代正史就再也没有“游侠列传”的位置了。

但道义之侠并未消亡，三国时魏国人鱼豢著《魏略》，单独写了《勇侠传》，载孙宾硕、祝公道、杨阿若、鲍出四人事迹，以道义为宗，力图恢复司马迁的侠义传统。在传末，作者大发议论说：

鱼豢曰：昔孔子叹颜回，以为三月不违仁者，盖观其心耳，孰如孙、祝菜色于市里，颠倒于牢狱，据有实事哉？且夫濮阳周氏不敢匿迹，鲁之朱家不问情实，是何也？惧祸之及，且心不安也。而太史公犹贵其竟脱季布，岂若二贤，厥义多乎？今故远收孙、祝，而近录杨、鲍，既不欲其泯灭，且敦薄俗。至于鲍出，不染礼教，心痛意发，起于自然，迹虽在编户，与笃烈君子何以异乎？若夫杨阿若，少称任侠，长遂蹈义，自西徂东，摧讨逆节，可谓勇而有仁者也。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 转引自《三国志·魏书·二李臧文吕许典二庞阎传》裴松之注。



国

古

代

文

学

研

究

丛

书

这种口吻，就和班固《汉书·游侠传》所指责的“背公死党之议成，守职奉上之义废矣”的论调大相径庭，充满了对游侠的热情赞誉。

道义之侠虽然在现实中发生了种种蜕变，但司马迁在《史记·太史公自序》中所称扬的“救人于厄，振人不赡”的济世兼爱之“仁”，“不既信，不倍言”的义气相倾之“义”，却实实在在地成为中国侠文化贯穿始终的两大精神支柱。

#### 第四节 江湖之侠

章太炎《检论》卷九《思葛》引他早年所作《正葛》篇说：“法家之患，在魁柄下移，移者成于纵横之辩言；其上则雄桀难御，不可以文法约束者为特甚。故韩非所诛，莫先于务朋党、取威誉。其在蒿莱明堂之间，皆谓之侠。”章太炎写这篇文章的目的，在于评价以法家理念治国的诸葛亮。“武侯常好诵《梁父吟》，述二桃杀三士事。”诸葛亮想尽一切办法清除对于中央集权有碍的势力。在这种社会结构中，其规范化的因素，就只剩下了规规矩矩的顺民即所谓“蒿菜”和大权独揽的朝廷即所谓“明堂”，而在这二者构成的“官/民”二元结构之外游离着的那些一切不稳定的成分，都可以称为“侠”。

章太炎的说法，显然把侠的范围无限扩大化了，但侠的江湖模式也因此得以形成。当然，江湖模式的形成，并非始于章太炎，而是早已有之，只不过由他作了最为切中肯綮的总结。

《庄子·大宗师》曰：“泉涸，鱼相与处于陆，相呴以湿，相濡以沫，不如相忘于江湖。”“故曰：鱼相忘乎江湖，人相忘乎道术。”在人，只有道术才可以醉心；在鱼，只有江湖才可以充实自足、自得其乐、自由逍遙。

江湖，从这里开始，就由三江五湖的地理名词而赋予了浓厚的

社会色彩，成为与“庙堂”相对的一个文化范畴。

《史记·货殖列传》中的范蠡，“乃乘扁舟浮于江湖，变名易姓，适齐为鸱夷子皮，之陶为朱公。”多么自由潇洒，那一种富可敌国、放浪江湖的隐士情怀！

《南史·隐逸传序》：“故有入庙堂而不出，徇江湖而永归。隐避纷纭，情迹万品。”“或遁迹江湖之上，或藏名岩石之下，斯并向时隐沦之徒欤？”那一种崛起于大动乱时代的隐者江湖的风标，多么令人企慕而难以忘怀！

江湖遂成为五湖四海、三教九流，成为民间世相的一个大而又大的大杂烩，不认同于“官”，也并不认同于“民”。在江湖的社会层级和文化层级中，他们又发展出一套江湖社会独有的伦理道德和社会原则。

生活在江湖中的，自然是江湖人。然而，

“江湖一向都不适应人，只有人去适应江湖，只有江湖人才能留在江湖。”

“什么叫做江湖人？”

“心未死，血是热的人。”<sup>①</sup>

私剑之侠退出主流，道义之侠成为理想，江湖之侠遂崛起于社会现实之中。江湖之侠不是江湖的全部，也不是侠的全部，但在东汉三国以后，它却既是江湖的重要组成部分，也是侠的现实存在的主流。

江湖之侠区别于私剑之侠、道义之侠的重要特征，一是他们的日常生活，所注重的并非道义或政治评价，他们是重行动的现实行为者，以此区别于道义之侠；二是他们在社会中的现实地位，不依

<sup>①</sup> 天津辽望影视有限责任公司制作《路客与刀客》之《绝杀》第四集对白。



附于人，自成体系，纵横捭阖，游走天下，浪迹江湖，以此区别于私剑之侠。由这两个特征，江湖之侠形成了与私剑之侠和道义之侠完全不同的历史文化形态与历史发展线索。

私剑之侠成为权门附庸，其在侠的文学形式中，除晚清侠义公案小说还对其大加褒扬外，现代武侠小说大多将其置于反面角色的位置。但私剑之侠由于受到权门甚至朝廷的保护，在历史上的实际势力不可低估，尤其在政治事件中往往起着不小的作用。

道义之侠包含侠义理想，凝成中华民族的大侠情结，成为文化上的重要主题。在侠的文学形式中，道义之侠往往是侠的最高理想；但道义之侠的历史成就过程充满艰辛曲折，并不是侠在江湖的日常生活形式。

江湖之侠成为最普遍也是最复杂的侠义存在方式，其内涵既无统一的标准，其外延也常常是模糊的，江湖之侠在风雨如磐中崛起，在风雨飘摇中生存，“以正行之者谓之武毅，其失之甚者至于为盗贼也”<sup>①</sup>，是一个并无严密系统性的大杂烩。

如果硬要举出江湖之侠的明显特征，那就是他们上不依附于权门，下不投靠于私人，他们或以个人的方式或以群体的方式，生存于非城市、非朝廷、非“四民之业”的“江湖”。

江湖之侠的源头，同样可以一直追溯到先秦。

《吕氏春秋·爱士》载：秦穆公外出，丢失骏马，四处寻找，在岐山之阳看到一群“野人”正要杀马充饥，秦穆公不仅对他们未加击杀，反而送给美酒，说：“食骏马之肉而不还饮酒，余恐其伤汝也。”隔了一年，秦、晋两军大战于韩原，秦穆公战车被毁，危在旦夕，“野人之尝食马肉于岐山之阳者三百余人，毕力为穆公疾斗于车下，遂克晋”。这伙“野人”，可能就是当时的一个江湖中有一定武力的团体，他们并不臣属于哪一个国家，他们只以自己的好尚行事，因为

① 荀悦《汉纪·武帝一》。



秦穆公对他们有恩，故以武力相助，使秦军转败为胜。

战国末年的荆轲，在投靠燕太子丹之前，也是一个行侠的江湖人。《史记·刺客列传》载：荆轲“好读书击剑”，起初“以术说卫元君”，大概也是想成为一个私剑之侠，但“卫元君不用”，他只好游侠天下。在到燕国之前，他的交游范围，基本上就是“蒿莱明堂之间”的江湖。他曾与剑术名家盖聂论剑，失败而去；又与武林高手鲁句践争道，“鲁句践怒而叱之，荆轲嘿而逃去，遂不复会”；他和燕国的杀狗匠高渐离意气相投，“日与狗屠及高渐离饮于燕市，酒酣以往，高渐离击筑，荆轲和而歌于市中，相乐也，已而相泣，旁若无人者”；他与燕国平民处士田光友善，又“尽与其贤豪长者相结”；等等。这一切，既和私剑之侠的聂政们不同，也和道义之侠的郭解们“逡逡有退让君子之风”相异。荆轲，实际上就是一个“江湖之侠”。他的行为性情，岂不正是《册府元龟·总录部·任侠》所说的“扼腕瞋目，悲歌慷慨，使酒睚眦，杂处屠博，不护细行者哉”的江湖之侠？

在《庄子·外篇》的《盗跖》中，还记载了柳下跖的故事，对于其事的真伪，历来颇有怀疑，但一些研究者还是将他作为先秦游侠的例子。冯友兰说：“盗跖似乎也是一个武士团体之首领”，“盗跖如受了‘招安’‘改邪归正’，率其徒众‘到边疆上一枪一刀，图个封妻荫子’，他便成了普通的武士。他如再进一步，计划把他的团体内所行之道德，推之于全社会，并依其主义参加战争，他便成为墨子。”<sup>①</sup>然而，这两条路都未被盗跖选中，他走的是另一条路线，这条路线使他成为先秦的江湖之侠。《庄子·盗跖》篇叙述了孔子往见“从卒九千人，横行天下”的盗跖的故事。“盗跖乃方体卒徒大山（按：即泰山）之阳，脍人肝而脯之”，孔子来见他，他威胁说：“疾走归，不然，我将以子肝益昼脯之膳。”这副架势，完全是后世绿林小说里山大王的作派，不同的仅在于盗跖似乎只对人肝有嗜好，还没有对人类

<sup>①</sup> 冯友兰《原儒墨补》，《三松堂学术文集》，北京大学出版社1984年版，第357页。



心脏发生特别的兴趣。而在唐人小说《虬髯客传》中，是“以匕首切心肝，共食之”；《水浒传》及其以后的作品，是以活人之心做成“醒酒汤”。孔子专程前来劝化盗跖，却只能无功而返。无论盗跖之事真伪如何，至少是说明当时已有江湖绿林之侠的存在。

清人贺涛对此颇为看重，他说：“古无游侠。春秋以来，闾里之奸窃古任恤之义以为名，一人激于义气，以名劫众人而驱役之。封建之世，无黔首之乱，然专诸、聂政之流，以匹夫劫杀君相，盗跖聚党数千人，横行天下莫之禁。秦以后则揭竿之祸无代无之，其倡之者必皆游侠之犹。”<sup>①</sup>这说明了先秦游侠中间，后世游侠的主要形态都已大体具备。

对江湖之侠文化格局的理论总结得以基本完善，可以归功于《汉书·游侠传》对武帝诛郭解后西汉游侠存在状况的叙述。笔者曾撰文指出，从汉元帝在位到王莽摄政时期，“由于前代游侠文化的积淀和当时政治上的剧变，共同合力作用于侠，导致当时游侠风气产生新变，较为明显地形成了后世江湖之侠以及侠文化中‘江湖’的基本模式。以《汉书·游侠传》所记西汉后期三个著名游侠为代表，形成了三种不同类型的游侠模式——楼护之宾客、陈遵之放纵、原涉之豪强，对后世侠的发展有重要影响。”<sup>②</sup>在这三种形态中，楼护的宾客之侠类似于私剑之侠。原涉这位豪强之侠，“性略似郭解，外温仁谦逊，而内隐好杀，睚眦于尘中，触死者甚多”，如此看来，他与郭解之类道义之侠“其行虽不轨于正义”有些渊源，但他的侠义日益成为更加不轨于正义的“私义”，又颇有些江湖之侠的非道德化了。陈遵的放纵之侠，则纯然是江湖之侠，他虽然以校尉击贼的功劳受封嘉威侯，起河南太守，三为二千石，是不折不扣的朝廷大员，但他交豪结客，放纵不拘，早年为公府掾史，“独极舆马衣服之好，门外车骑交错。又日出醉归，曹事数废”，后来当了大官，

① 贺涛《贺先生文集》卷二，《书〈史记·游侠传〉后》。

② 韩云波《〈汉书〉与西汉后期游侠》，《贵州师范大学学报》1995年第1期。



禀性不改。司直陈崇弹劾他“不正身自慎”，他自己则得意洋洋地说“而我放意自恣，浮沉俗间”，江湖习气极为浓重。

从汉代游侠的极大兴盛开始，江湖之侠的成分在侠的发展历程中滋长，日益壮大。一方面，他们结私交，为豪强，纵血性，充分展现着侠的本色，成为豪侠、轻侠。一方面，他们或者疏财货，明恩仇，成为义侠；或者为暴豪，恣欲望，成为侠中的枭雄与流氓，成为社会的败类和末流。而这些，都一起构成了侠在其中扮演着重要角色的江湖。

后世之江湖，成分颇为混乱、复杂，三江五湖，三教九流，尽在其中。比如绿林，有占山为王者，有劫财济人者，也有响马为盗者；又如帮派，有秘密教门，有江湖帮会，也有武林门派、家族宗派。又如白道，有六扇门中，有镖局、武馆，也有豪强恶霸。而在浪迹天涯的个体侠客中，有江洋大盗，也有独行大侠，等等，真是不一而足。

私剑之侠、道义之侠、江湖之侠，这三种侠义模式，在历史的具体存在和文学的具体描绘中，他们并不是截然分开和孤立地存在的。在历史发展的纵向坐标上，他们并行发展，只是不同时代有不同时代的各领风骚。在横向坐标上，他们交错并存，有时候又模糊不清。但他们的大致属性，仍然是有迹可寻的。

一般说来，道义之侠主要是文化之侠，表现于侠义的理想建构和侠义的文化描述，以及具体侠义行为的精神抽象上；而私剑之侠，主要表现为与朝廷为代表的统治势力相妥协的现实之侠；江湖之侠，主要是不与朝廷为代表的统治势力相妥协的现实之侠。

从这里可以作出对三类侠义模式的大致判别。



## 第三章

# 自由与兼爱——中国侠文化的道义理想

侠,因为他的侠义理想,因为他的侠义行为,在中国历史上有独特的位置。

一方面,侠是社会苦难的救星,侠是社会正义的化身,这形成了侠文化的正向价值。

一方面,侠是权门显贵的私剑,侠是豪强武断的江湖,这又造成了侠文化的反向价值。

在这里,我们将变换一个角度,变换一种眼光,来窥探侠义的历史与文化形态所提供的侠义价值指向与侠文化的道义理想。

长夜难明赤县天。在那样一个时代中,人们盼望着黎明,但茫茫的苍穹,却只有那一弯冷月,几粒疏星,难得将这长夜照亮。

盼望中,封建皇帝不可期。

盼望中,循吏清官只是凤毛麟角。

盼望中,隐士山人不关世事,不问疾苦。

盼望中,佛道神仙看破红尘,闭门修行,自个儿逍遙。

侠,横空出世——不是“天子”而“替天行道”,不是官员而操持生杀,不是隐者而不仕朝廷,不是仙佛而节义过人,功力超人……

为了同一片蓝天下的生存,为了自由地支配自己,为了社会的公道和正义,两千年来,侠是自由和兼爱的象征,并由这二者构成



了侠义理想价值追求的两大支柱。

自由——是侠对自身价值的肯定，其中包含着侠的自我放纵和对朝廷及其统治精神的叛逆。

兼爱——是侠对他人价值的肯定，其中包含着侠的博爱平等和在游侠阶层内部的义气相倾。

## 第一节 叛逆——侠与自由(上)

“自由是成为主人的活动”，自由使人可以自己支配自己的生存权利。个人的自由当然还必须服从社会的秩序，但如果这个“秩序”并不考虑个人的“自由”，而只是建筑在“予一人”的“独夫”基础上，那就又当别论了。封建时代的秩序，正是这样一种由少数人制定却又以“律法”、“礼制”面目出现的秩序，是以践踏大多数人的自由为前提的，正如历代皇帝称孤道寡，不允许任何人分享他所拥有的“自由”。这时，社会便失去自由；而要追求自由，必须走出所谓“律法”和“礼制”的秩序。这造成了中国历史文化中异于统治精神的各种叛逆性的努力——

儒生在社会缺乏自由的时候，希望通过改朝换代，推翻独夫民贼，呼唤圣君贤相，重建有限的自由。

隐士是你不给我自由，我也不要你的自由，我去到你鞭长莫及的深山老林，我自得其乐，或苦闷，或愤懑，享受那一点有限的自由。

而挺身任侠，是你不给我自由，我就游离于律法、礼制之外，以强力形式去争取我自己和他人应得的自由。

儒、隐、侠分别从不同的角度代表了中国传统社会不同阶层的追求，儒代表的是统治阶级的正统思想，隐是清高的知识分子，侠则是不驯顺的下层社会。在这中国传统文化的三大潮流中，侠作为一种历史存在，也作为一种文化形式，从游侠行为到武侠小说，



形成了中国文化的一大独特景观。

韩非子谈到了战国末期侠的历史现实，而侠文化的自由理想，同样可以追溯到他那里。他说侠有三大品格：

第一是“弃官宠交”。《韩非子·八说》：“弃官宠交谓之有侠”，“有侠者，官职旷也”，“匹夫之私誉，人主之大败也”。梁启雄《韩子浅解》注：“太田方曰：虞卿不重万户侯卿相印，与魏齐间行去赵之类。”《汉书·游侠传》：“而赵相虞卿弃国捐君，以周穷交魏齐之厄。”其实质是不重朝廷的名位爵禄，在君臣秩序之外按自己的原则行事，朋友重于君上，义气重于朝廷，“于是背公死党之议成，而守职奉上之义废矣”。这是自由，这是侠。

第二是“肆意陈欲”。《韩非子·八说》：“人臣肆意陈欲曰侠”，“下以受誉，上以得非”。不仅是在朝廷秩序之外，而且是要自由地表达意愿，以此博得侠名。虽然是以极端的方式矫枉过正地反对不自由，而天生万物，本为人用，人要享乐于世间，王侯将相宁有种乎？分什么高下贵贱？无拘无束，酣畅淋漓，豪放肆志，纵情挥洒。这是自由，这是侠。

第三是“以武犯禁”。《韩非子·五蠹》：“侠以武犯禁”，“群侠以私剑养”，“其带剑者，聚徒属，立节操，而犯五官之禁”。朝廷禁令，维护的是君主权威，保护的是少数人的利益，百姓要自主自强，便受到种种阻碍。于是，有雄强野心的，走投无路的，亡命天涯的，纵横江湖的，或豢养了刺客，或修练了武功，谁敢逼我，我必反击。江湖自有江湖义，哪管它朝廷法禁与律例，官逼民必反。官贪吏污，侠就出来以武力方式争取自由，主持正义。这是自由，这是侠。

从侠的这三大特征，可以看到侠关于自由追求的相对完整的体系：

弃官宠交——对不自由秩序即朝廷庙堂秩序的抛弃；

肆意陈欲——对成为主人的自由秩序即江湖侠义秩序的追求；

以武犯禁——对不自由秩序即朝廷庙堂秩序以自由秩序即江湖侠义秩序所进行的反抗。

在抛弃、追求、反抗的三部曲中，形成了自由与不自由的两极，自由秩序是侠义江湖，不自由秩序是朝廷庙堂，其所带来的侠文化空间，就是“朝廷/江湖”的历史和文化模式。

三部曲还可以归并为侠义追求的正、反两种价值取向：其正取向是以追求自由表现为对任侠生活的高度维护与放纵，其反取向是抛弃和反抗不自由，尤其集中地表现为侠与朝廷的尖锐对立和冲突。

我们先说抛弃和反抗，这是侠以叛逆表达的自由。

侠义“自由”既与朝廷“秩序”相冲突，他们各自便形成了两套观念、两种秩序。韩非子把侠义称为“私义”，使侠文化在理论层面上一开始就与朝廷所谓“公义”相对立。《韩非子·饰邪》：“夫令必行，禁必止，人主之公义也；必行其私，信于朋友，不可为赏劝，不可为罚沮，人臣之私义也。”原来如此！他的“公义”，只是要绝对听从于“人主”，维护的很难说就是国家和民族的大义，所谓“公义”在实质上才真正是“人主”个人的私义。而所谓“私义”，对朋友讲求信义，把个人的矢志追求看得高于朝廷法令，不为朝廷赏罚所动，表面上是“私义”，却正包含着追求个性自由的因素，包含着人格独立的因素，并在道义基础上包含着公正和平等的因素。

这就由“私义”演变为一种以个性自由为基础的侠义理想的重要品格，而成为“真正的侠士”。

金庸在《飞狐外传》的后记中，有感于“武侠小说真正写侠士的其实并不多，大多数主角的所作所为，主要是武面不是侠”，因此，他要“在本书中写一个急人之难、行侠仗义的侠士”。对于这样一个“真正的侠士”，金庸提出了这样的标准：

孟子说“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈，此之谓大



丈夫”。武侠人物对富贵贫贱并不放在心上，更加不屈于威武，这大丈夫的三条标准，他们都不难做到。在本书之中，我想给胡斐增加一些要求，要他“不为美色所动，不为哀恳所动，不为面子所动”。

《墨子·贵义》说：“必去喜，去怒，去乐，去悲，去爱，去恶，而用仁义。”一切都无改于侠者“仁义”的最高追求，这才是超越了一切与个体利益相关的“私义”而上升为回归人类本性的“公义”。

金庸笔下的胡斐，不惧福大帅的恐吓，不受福大帅的拉拢，因为福大帅作为朝廷的代表，本就站在与江湖对立的立场之上，这时，拒绝合作就成了每一个“正派”江湖人的本分。所以，胡斐所暗恋的袁紫衣软语相求，他不为所动；曾与他是朋友的周铁鶻用了各种方式给足了他的面子，低声下气地求，他不为所动；袁紫衣的生身父亲当然也是大恶霸的凤天南赠金送银，跪地哀恳，流泪忏悔，他还是不为所动。因为一切都无可改于侠的道义。到这一步，侠的“私义”，就早已远远超越朝廷的“公义”，而上升为真正的人性与自由追求。

侠义道德，所以受到长久的仰慕与尊敬。

侠义与朝廷的冲突，势同水火，由来已久，是从一开始就早已注定无可更改的格局。游侠黄金时代的西汉，侠尚为朝廷认可，而名满天下的五个大侠之中，朱家、郭解、原涉三人终身不仕，陈遵身在官场而心在江湖。《汉书·游侠传》同样重笔描写的楼护，因为他巴结王莽，出卖朋友，做了大官，这无疑是犯了侠义道的忌讳，因此很为后人瞧不起。宋人张耒说：“吕寬得罪王莽，以其父故穷归之。豪侠立节，无如此时为宜。斩莽使，脱宽子死，身自亡匿，或者以身任之面不悔，如此谓之侠可也。护得诏书，即日斩宽以闻，莽大喜。此苟偷畏懦，闾里屠贩人耳。当莽时，天下威畏，谁非护者？班固列



护与朱家、郭解同谓之侠，此何故也？”<sup>①</sup>吕宽密谋反对王莽，欲使其归政于汉，这在武侠小说中，正是不折不扣的“义士”，但楼护却秉承王莽旨意，即日杀了这个“义士”。即使楼护有过赡养故旧孤寡老人吕公的“义行”，却违背了侠义更加根本的原则，做了朝廷而且是奸臣篡国之朝廷的鹰犬，难怪张末要义正辞严地骂他为“粪土之余”，活该！

当然，侠义与朝廷的冲突，其核心前提是侠义追求自由而朝廷实施独裁。如果遇上圣君贤相，这一条本无可改的定律，还是可以有些调整修补的，侠义与朝廷的冲突本质虽未改变，表现却可大大缓和。自《后汉书》开始，正史不立“游侠传”，朝廷对侠义地位坚决不予认可，朝廷时刻进行着对游侠既镇压又拉拢的两面攻势，使侠文化的自由追求在宋元以后发生了很大的变化。这就是仍然在“弃官宠交”和“以武犯禁”的前提下，有限地反对朝廷，只反贪官不反皇帝，他们希望与人间的帝王共享一个作为人格神的“天”。元代的“水浒戏”《李逵负荆》第一折有诗云：

涧水潺潺绕寨门，野花斜插渗青巾。  
杏黄旗上七个字：替天行道救生民。

这个“替天行道”的口号，还可以用更早时候出现的无名氏《大宋宣和遗事·利集》来说明，九天玄女娘娘天书排定 36 将姓名，有一行小字写道：

天书付天罡院三十六员猛将，使“呼保义”宋江为帅，广行忠义，殄灭奸邪。

<sup>①</sup> 张末《张右史文集》卷五十五，《游侠论》。



在《水浒全传》最后的定本中，第七十一回《忠义堂石碣受天文，梁山泊英雄排座次》，那块从忠义堂的地下按“神”的谕示挖出来的石碣，除了 108 将的姓名之外：

侧首一边是“替天行道”四字，一边是“忠义双全”四字。

在这样的背景下，朝廷与江湖双方都曾有过互相融合的努力。在宋江方面，是他在第七十一回所供述：“今皇上至圣至明，只被奸臣闭塞，暂时昏昧，有日云开见日，知我等替天行道，不扰良民，赦罪招安，同心报国，青史留史，有何不美！因此只愿早早招安，别无他意。”在朝廷方面，第七十四回写御史大夫崔靖出班奏道：“臣闻梁山泊上立一面大旗，上书‘替天行道’四字，此是曜民之术。民心既服，不可加兵。即目辽兵犯境，各处军马遮掩不及，若要起兵征伐，深为不便。以臣愚意，此等山间亡命之徒，皆犯官刑，无路可避，遂乃啸聚山林，恣为不道。若降一封丹诏，光禄寺颁给玉酒珍羞，差一员大臣直到梁山泊，好言抚谕，招安来降。假此以敌辽兵，公私两便。”宋朝天子认为：“卿言甚当，正合朕意。”就宋江而言，世俗之念压倒侠义之念，对朝廷充满幻想；朝廷方面，在与江湖根本对立的前提下，也往往需要暂时的有限妥协，需要以江湖制江湖，所谓“公私两便”。从更加深入的层次来看，朝廷常常会为了自身政治形势的需要，采取对江湖的不同态度，而江湖在这个时候，就会受到朝廷政治的极大影响。

温瑞安在同样以北宋末年为历史背景的系列武侠小说《说英雄谁是英雄》之《惊艳一枪》第 70 章《契机》里，曾借诸葛先生之口，纵论江湖帮派盛衰规律：

武林势力重新整合的原因有几个：一是新兴势力要与旧势力对抗。旧有势力逐渐老化，又不可新起的力量取而代

之，故此两种势力必须对决，在这种对抗中必有新的势力抬头冒升，不管是来自新兴的还是旧有的集团。

二是大气候、大环境尤其政治上的变化。金兵窥伺江南日久，一定设法颠覆朝廷，此外，主战、主和、主降三派实力始终互搏，而内乱叛逆和各方实力对垒频仍，原有的场面压不住，新的局面必定产生。这危机也就是转机，懂得把握时机的人，自然会出来收拾场面。

三是武林中这一段沉寂，其间能人志士辈出，他们自然不甘蛰伏，强者自有强者胜。当年，迷天七圣、六分半堂、金风细雨楼能三分天下、打下江山，莫不是抱持了一代新人换旧人的雄心壮志，但而今照样有更新一代换新天的人出来向他们挑战。

这里的三条规律，一是新旧斗争，这是历史的必然；二是政治斗争，这是现实的必然；三是武林斗争，这是江湖的必然。其中对于江湖的外部的影响，就是朝廷的政治，朝廷要利用江湖，江湖也要利用朝廷。

双向努力的结果，是朝廷压倒江湖。清代出现了侠文化的畸变形式：侠义公案小说与儿女英雄小说。前者如《三侠五义》是让侠归顺朝廷，让江湖“改过自新”成为顺民；后者如文康《儿女英雄传》，是让一个英风豪气的侠女十三妹，最后嫁了探花及第的朝廷贵人，“侠烈场中的领袖”变了三从四德的贤妻，侠义终于顺从了礼义。

但这一切到最后都是苍白的。

侠义追求的自由稟性始终改不掉，朝廷对侠义江湖的提防、镇压也亘古不变，二者的妥协是暂时的，冲突始终无法真正弥合。清代著名的江南八侠之杰出人物甘凤池，在梁羽生笔下也算是一个顶天立地的人物。历史上的甘凤池，一生不愿为官，却也不愿得罪官府。后来的事实证明，这只不过是天真的幻想。康熙四十五年，



开始了历时三年的“朱三太子案”，甘凤池被牵连入狱，两次动了大刑。雍正七年，张云如“符咒惑人谋不轨”案，甘凤池又被浙江总督李卫抓去，大概上次吃了苦头，这次便吸取教训，“坦白从宽”，以期从轻，“耸然惊惧，叩头乞哀，愿以自首求赎”<sup>①</sup>，可是李卫并不领情。第二年，由钦差大臣李永升判了甘凤池死刑，由于雍正皇帝临时动了恻隐之心，朱笔勾决时才将他释放。又据《东华录》，雍正五年十一月“上谕”，“着各省督抚转饬地方官将拳棒一事严予禁止，如仍有自号教师及投师学习者即行拿究”，向江湖全面举起了屠刀。有清一代，就连素有武林泰山北斗之称的少林寺，也遭到朝廷不止一次的焚毁，天地会的起源，据其内部的“会簿”，即称与少林寺被焚有密切关系。事实证明，侠义与朝廷之间，冲突是绝对的，妥协是相对的。暂时的和平共处，不过因为“以往京师大局，除禁军之外，仍需道上势力以稳定大局”<sup>②</sup>，不过是以江湖制江湖，挑动江湖自相制约。江湖之侠以武犯禁，鹰犬之侠以武助禁，他们互相残杀，而朝廷坐收渔人之利，委实是一条毒计！

侠的自由追求始终不会泯灭。近代侠义小说以清官的形式使侠合法化，变通地敷衍朝廷。侠服膺的只是清官，清官虽然没有和侠同样自由的情怀，却有和侠同样正义的古道热肠。虽然侠在这时往往成为私剑之侠，朝廷或许自以为得计，却不知读者常常会偷换了概念，心中掀起的仍是为侠义所激动的情感波涛。冲突不可能弥合，只是变了一种新的侠义对立于朝廷的方式。

在封建帝制业已寿终正寝的武侠小说时代，侠义与朝廷的矛盾，就再也不用遮遮掩掩而完全公开化甚至白热化了，侠对朝廷的态度，甚至成为评判侠义人格的标准。朝廷诛杀豪杰，扼杀自由，真正的大侠，必然和朝廷势不两立，必然以解救江湖为己任，谁违背了这一基本原则，谁就是侠中的败类。当然，在面对外族入侵的民

① 台湾故宫博物院编《宫中档雍正朝奏折》，第13辑。

② 温瑞安《一怒拔剑》，第8章。

族危急存亡之秋，侠也会以他们对民族的一颗赤心，挺身而出，抗击敌寇，与朝廷采取合作的态度，如《水浒传》中的征辽，梁羽生《萍踪侠影》系列里的张丹枫，金庸“射雕”系列里的郭靖，但在他们解除了危机之后，却又往往遭到朝廷的迫害，侠义之江湖与朝廷仍然处在对立的位置。

在江湖内部，武侠小说也表现着自由的主题。常常有些怀有野心的人，他们是侠中的枭雄，一心想要称霸武林，做个武林盟主，甚至并帮合派，建立一个天下江湖群雄对他俯首听命的江湖“朝廷”，这几乎是武侠小说永恒的主题。比如金庸笔下的岳不群、东方不败、任我行，他们虽然也反对世俗皇帝的朝廷，却浓缩地反映了人间世相，也是对自由的践踏，真正的大侠，是必须和他们对立到底的。金庸《倚天屠龙记》写了明朝的开国皇帝朱元璋，他本来是明教柱石，是一个江湖人，但他篡夺了明教的胜利果实，反过来对付兄弟，虽然他也反对元朝的朝廷，但他一心想建立自己的明朝朝廷，因此他是侠中的败类。张无忌是侠，他没有野心，一旦大功告成，他宁愿闲云野鹤，自在逍遥——自由地享受自由。

在那个长夜漫漫的时代里，侠义的血液中，流淌着叛逆的根性，为自由而叛逆，为侠义而叛逆，形成了封建黑暗社会侠义的耀眼辉光。

## 第二节 放纵——侠与自由(下)

再说维护与放纵的一而，这是侠以肆意陈欲而表达的自由。

追求自由的方式，除了表现为行为和思想上的叛逆外，还有以行为上的豪放不羁和精神上的自我放纵来维护自由的努力，这形成了侠义自由追求的另一文化景观。

汉武帝诛杀游侠，侠的活动，已经不被允许公开大张旗鼓地“权行州域，力折公侯”了。“以武犯禁”的侠，功夫超卓的侠，或亡命



天涯，或侠隐江湖，是并不在普通人的生活中频繁出现的。现实中的侠，更多地顺应了社会历史大势的变迁，融入普通社会的世俗生活中。一般人对于侠的想望，也较多地世俗化了，和以前相比有很大的不同。在一般人看来，所谓侠，不过是一类范围较宽的行为和人物，或是武林中人，或是性情中人，或是豪爽任气之人，或是慷慨激昂之人，等等。愈到后来，人们愈是不把侠当做一种高度专门化的行为，而是在中国侠文化的广阔天地里来泛化地认识侠了。侠的自由理想和追求，也从理想的天国回到世俗生活，主要表现为对自我生活权利和生活方式的追求。换句话说，侠已经通过“肆意陈欲”而充分生活化了。

侠在受到来自朝廷方面的压力时，他们以拒绝合作甚至“以武犯禁”的叛逆来表达自由。而当他们并未被朝廷与江湖的冲突置于生死交关的选择时，他们的叛逆性便更多地表现为蔑视礼法，在纯任天真中来表达自由。

抗日战争时期，刘永济曾经谈到：

末世儒家之弊则文弱浮伪，道家之弊则颓废放浪，法家之弊则繁苛冷酷。游侠皆与之相反。而极端相反者，则为乡愿。孔子以乡愿为德之贼，孟子弟子曾以问孟子，孟子释孔子之意，谓乡愿之人，言不顾行，行不顾言，与游侠之言必信行必果正相反。孟子谓乡愿阉然媚于世，非之无举也，刺之无刺也，同乎流俗，合乎污世，与游侠之时扞当世之文罔，为死不顾世，亦夫不同。盖乡愿行伪善，人不易识，其害中于人心至深。游侠任天真，每与世法抵触，然其仗义敢为，实于世俗有振衰起弊之功。<sup>①</sup>

① 刘永济《论古代任侠之风》，《思想与时代》1942年第12期。

这是把侠义的“任天真”提到以道义相期许的世俗风气的高度上来说的，属于人的精神自由的层次。但在现实生活中，能够以道义相期许为精神自由的，事实上却不多。一般的侠义“自由”，主要是生活和处世的“自由”，而尤其是具有侠义“少年之戏”行为特征的天真和放纵的自由。这些生活内容，逐渐形成侠文化的一种模式，在侠义行为和侠文化中都有充分的反映。温瑞安的《惊艳一枪》第57章《射击》描述了侠的日常生活模式：

他和许笑一、元十三限一起拜在韦青青门下……  
他们一齐不分寒暑，咬牙苦练……  
他们一同闯荡江湖，并肩作战……  
他们一道儿快意恩仇，长街械斗……  
他们还在一起痛饮碎杯，用主持正义的手来爱抚女人  
……

这是武侠小说也是游侠历史中十分典型的生活模式。他们在这里重视的是自由地支配自己的行动，做自己行为的主人，几乎在所有事情上，都可以用“快意”二字来作为情感表现的原则，功名利禄，甚至身家性命，都可以置之不顾。可惜的是，史书上并没有留下更多的游侠日常生活的细节，但我们从《汉书·游侠传》记载的西汉大侠陈遵“昼夜号呼，车骑满门，酒肉相属”，“放意自恣，浮湛俗间”，已可窥见快在生活上的放纵态度。这种放纵，在侠义现实生活中进一步表现为一种“恣意”的“享乐”情结。

他们恣意饮食。

口腹之欲是人最基本的享乐需要，侠也从这里最明显地表现出不加掩饰的放纵享乐的特点。西汉大侠陈遵，尤其好酒，每次大饮，宾客满堂，他都关了大门，把客人的车辖丢在井中，客人即使有事想走，也无法离开，结果自然是不醉无归。对酒的特别嗜好，成为

侠的一个传统，清末鉴湖女侠秋瑾《对酒》诗说：“不惜千金买宝刀，貂裘换酒也堪豪。一腔热血勤珍重，洒去犹能化碧涛。”绿林豪侠常以“大秤分金银，大碗吃酒肉”相称，酒不仅助长增添了侠的英风豪气，更表现着性情的自由发挥。口腹之欲的享乐，也表现在饮食的其他方面，恣情尽意，不加掩饰，不避粗豪，纯任天真。《水浒全传》第三十八回写“李逵也不使箸，便把手去碗里捞起鱼来，和骨头都嚼吃了”。“李逵嚼了自碗里鱼，便道：‘两位哥哥都不吃，我替你们吃了。’便伸手去宋江碗里捞将过来吃了，又去戴宗碗里也捞过来吃了，滴滴点点淋一桌子汁水。”当然，第二十七回的人肉包子、第三十二回的活人心肝醒酒汤、第四十一回活割了黄文炳烧烤了来下酒等等，又不免过于残酷，是“肆意陈欲”得过分的糟粕了。

他们恣意游乐。

《三国志·魏书·武帝纪》：“太祖少机警，有权数，而任侠放荡，不治行业。”《曹瞒传》具体解释“放荡”的内容是“少好飞鹰走狗，游荡无度”。事实上，不仅曹操如此，古代侠少，大多“不治行业”，不从事正当职业，而恣意于游乐，游戏、打球、田猎、跑马、走狗、豪赌、斗鸡等等，构成了他们日常生活的画面。他们沉迷其中，全然不把“四民之业”的“正途”放在眼里。举一个极端的例子，明人李日华的《味水轩日记》载，进士出身的赵肩吾，官任中书舍人，酷爱放鹰。每到体假，他总是带了猎鹰，从京师棋盘街出来，一直走到繁华闹市之中，猎鹰双目炯炯，耸翅欲飞，赵肩吾便解开铁链，任其奋飞搏击。猎鹰冲天而起，直入云霄，有时竟然一直飞到衙门里边。赵肩吾因此受到弹劾，被贬为县丞。好不容易升了县令，又升了廷评，他旧习难改，又深感官场的拘束无自由，干脆弃了官职，携了苍鹰，在山东胶州、莱阳一带浪迹任侠。赵肩吾其人其事，令我们想起“腰悬木剑，身披敝袍，一人一雕，悄然西去”的神雕大侠杨过。他们同样是在寂寞中追寻自由，赵肩吾以游乐为好，追求的是个人的自由；杨过以侠义为尚，追求的是更多人的自由。侠的恣意游乐，成为自由



追求的一部分，不仅填补了他们现实的生活时空，还从中锻炼出一身独到的本领和胆识，真实地感受到欲望和活力的存在，获得人格精神的自由之感。

他们恣意男女。

在侠的原初形态中，恣意男女也构成他们自我力量的表达。唐人卢照邻《长安古意》咏道：“挟弹飞鹰杜陵北，探丸借客渭桥西。俱邀侠客芙蓉剑，共宿娼家桃李蹊。”第一句说游猎，第二句说刺杀，第三句说习武，第四句说的就是混迹青楼，恣意男女。李白《少年行》也说：“君不见淮南少年游侠客，白日球猎夜拥郑。呼卢百万终不惜，报仇千里如咫尺。少年游侠好经过，浑身装束皆绮罗，蕙兰相随喧妓女，风光去处满笙歌。”这里侠的日常生活，也包括了“夜拥郑”和“喧妓女”，说明侠少在男女之情上当时持的是一种较为放纵的态度。但要注意的是，侠的男女关系，在传统时代，只限于花街柳巷，娼楼妓寮。侠必须讲道义，绝不能巧取豪夺。《汉书·何并传》：“阳翟轻侠赵季、李款多畜宾客，以气力渔食闾里，至奸人妇女。”这便要受到唾弃。至于“采花大盗”，更是人神共愤，人人得而诛之了。这进一步成为侠义江湖一个铁的戒条，所谓“盗不可采花，采花必败”。《续小五义》第一二三回在采花大盗白菊花被众侠乱刀砍死后说：“也是他一世到处采花，不知伤了多少少妇闺女。报应循环，命该惨死。”但在侠和妓女的交往中，情况又不同了。古龙《飞刀·又见飞刀》说：“名妓如名侠，都是江湖中人。都有一种相同的性格，都不是一般人可以用常情和常理来揣度的。在某些时候，名妓甚至也好像是名侠一样，能够把生死荣辱置之度外。”因为他们都是江湖人，他们往往便颇有些知音之感了。侠与妓，在那个时代，都是体制外的人群，遭受着不公正的体制同样的压迫，以特异的方式追求着相近似的自由。而至于侠对性的态度，唐以前相对开放一些，宋以后则较保守；新武侠小说继承传统较多，其中有明确的道德色彩。到以古龙为代表的超新武侠小说，由于受西方文化影响，又显得较为开



中

放。

他们恣情任气。

这是一种情感自我放纵的精神自由的追求。历史上往往以“气”、“侠”连称，《史记》称季布“为气任侠”，季心“气盖关中”，汲黯“游侠，任气节”，种、代之地“好气，任侠为奸”，野王之地“好气任侠”等等，“气”与“侠”的共生，成为侠义人格品质中情感放纵发舒的一个传统。任气，则恣意欢游，不拘小节，则性好慷慨，睚眦必报，凭血性刚勇，不计后果。恣情任气，使侠的人格境界得到极大夸张，使侠的精神自由得到极大满足，最终形成为一种至情至性的侠义人格。在历史上，有无数的诗词歌赋、书史文传记述着“气侠”的情势声威。明人徐渭《侠客》诗“结客少年场，意气何扬扬”表达了侠义恣情任气的自得；李日华《寿窦郡丞季泉上人八秩序》“古贤豪节侠，以气谊相钦重”，则从理论上进行了总结。汪涌豪、陈广宏《游侠人格》一书，以“弃绝庸常的情怀”为题，认为“游侠实际在中国传统文化形态中，建树起一种特立独行、狂傲恣肆的人格风范”。具体而言，第一，“它首先是一种豪宕不拘的旷爽之气。游侠的豪宕不拘，往往表现为恣逞意气，任张个性，桀骜不驯，不拘细行。一句话，崇尚绝对的个人意志和个性自由”；第二，“又是亮直无伪、矫抗任真、不与物俯仰的伉直之气。它出于一种真率的性情流露，又是一种正直的品格要求，执此一端，我只做我”；第三，“游侠大多不能苟且下人，在遭受折辱时无所举动，这又是他们所秉执的宁折不弯的傲气和刚决之气”；第四，“构成游侠慷慨多气的又一个侧面，是无所畏惧而又敢于冒险的胆气”。<sup>①</sup>在武侠小说中，恣情任气、笑傲江湖更被作为一种典型的游侠人格高级境界，受到高度的赞扬和崇尚。无论是古龙笔下的李寻欢、叶开、楚留香、陆小凤、王动、郭大路，金庸笔下的令狐冲、黄药师、虚竹子、石破天、杨过、小龙女，还是梁羽生

<sup>①</sup> 汪涌豪、陈广宏《游侠人格》，长江文艺出版社1996年版，第168—176页。



笔下浸透了中国传统文人文化的名士型侠客，都是这一人格境界的自觉实践者。梁羽生的《萍踪侠影录》第5回有这样一段话：

(张丹枫)纵声大笑，吟道：“亦狂亦侠真名士，能哭能歌迈流俗。当哭便哭，当笑便笑，何必矫情饰俗。你我俱是性情中人，哭哭笑笑，有何足怪？”

哭也是歌，笑也是歌，都是人格性情的自由发舒。而这一回的回目，便叫做“名士戏人间，亦狂亦侠；奇行迈流俗，能哭能歌”，正是侠义至人活脱脱的一幅性情写真。

从侠对日常生活行为“肆意陈欲”的自由追求，还发展为侠义理想中的一种奇节奇行，这在武侠小说中有尤为明显的表现。金庸笔下老顽童周伯通，性喜胡闹，全无礼法，一派天真。他经历了早年的情变，心灵的苦闷在任侠中抛弃，而得到心灵的自由。在这种自由境界中，他习兵好武，出神入化，第三次华山论剑，他成为武功天下第一的“中顽童周伯通”。他全无横行天下之志，却有烂漫天真之心。他自创了道家以虚击实、以不足胜有余的七十二路空明拳，创造了左右互搏、分心合击的自己和自己打架的武功奇技，这些都纯然出自一派顽童之心。因为拥有心灵的自由，行为我自逍遥，性情要如何便如何，心机是怎样就怎样，这，如何不叫人超妙空灵，如何不叫人心中升起对自由的空明的向往！

如果说周伯通获得了性情的自由，那么洪七公则“肆意陈欲”而无损于侠义的自由。洪七公是极端的口腹之欲者。他曾因贪食而误了一个好汉的性命，自断一指以为戒，结果指虽断而馋未改。他收郭靖为徒，初衷是贪吃黄蓉的一手好菜。他遭欧阳锋暗算，不急于疗伤报仇，而是盘算着到大内御厨偷吃“鸳鸯五珍脍”。在恣意饮食的侠门奇杰中，洪七公无疑是奇侠中的奇侠。他弃种种世俗之见包括师门、仇恨、礼义等统统于不顾，他的光彩集中于他的贪吃，



其专注程度超越一切——这其实也是一种自由，迷而痴，痴而肆其意，而惊世骇俗，而惊心动魄，而可爱。但这丝毫不掩他侠气万丈，反而在专注与自由中，他对人性和侠义有更深刻的理解，有更执著的实践，在自由中达到侠义的更高层次。《射雕英雄传》第39回说，他这一生杀过231人，“这二百三十一人个个都是恶徒”。这就在个人的“肆意陈欲”中，又充分顾及到他人的自由，并从这中间表现出横空绝世的侠义之气来。

古龙的人生和社会观念，受西方文化影响较多，他在武侠小说中对侠的自由有另一种理解。他笔下的楚留香，信奉着“食色性也”的古训，到处“留香”，是“流氓中的佳公子，强盗中的元帅”。他放浪形骸，尽情享受生活的欢乐，是一位不折不扣的“欢乐英雄”，有无尽的好酒，也有无数的“女朋友”，人称“楚香帅”。他说：“别人如何说，和咱们又有何关系？”这就仿佛西方文化的巨匠但丁：“走自己的路，让别人去说吧！”在仿佛陈遵又仿佛洪七公的独行特立中，他深深体验到生命与生活的自由，他的侠义原则，也因此是一种关于自由的原则。而且，他把“肆意陈欲”的生活自由，通过人性的升华，上升为江湖的自由。他的侠义行为，便形成这样一个关于自由的模式——解救无数江湖劫难（这是帮助别人争取自由），却从不亲手杀死一个人（这是绝不破坏别人的自由），他总是让敌人在最后关头省悟到对自由的破坏，让他们体会到自由结束时的残忍和苦痛，让自由的破坏者自行了断罪恶生涯（这是从反面为世间争取自由）——因为在“香帅”生涯中，他已懂得自由的可贵，懂得自由的含义和如何享受自由，所以即使在正邪对决的最后关头，他也执意不去破坏哪怕是敌人的自由，而宁愿留给他们一个自行了断的自由。他的许多行为，甚至具有现代的法制意识和自由意识。大侠楚留香，只是要还世间一个本来面目，还自由一个本来面目，还侠义一个本来面目。在《血海飘香》的最后一章里，他曾经说：“以后人们自然会知道武功并不能解决一切，世上没有一个人有权利夺去别人的生



命！”这是一条公理，侠义的公理；也是一种理想，侠义的理想。人人都获得自由，人人都不去侵犯别人的自由，全社会都广泛和高度地拥有自由。

这是多么灿烂美妙的理想图景。

而达到这一理想的手段，在文化上，可以是侠。

### 第三节 平等——侠与兼爱(上)

自由是侠义理想价值追求的一根支柱，另一根支柱是兼爱。

自由是免予被剥夺，是雪中送炭；而兼爱是慷慨无私地给予，是锦上添花。

那么，什么是“兼爱”？

在先秦的儒、墨学说中，都有关于“爱”的论述。

儒家之“爱”表现为“仁”。《论语·颜渊》：“仁者爱人。”“仁”从血缘之爱进一步内化为和“礼”相对应的内在心理原则，又在社会性的基础上扩大为一种维护原始氏族统治体制的具有朴素民主性和人道主义因素的博爱，在《论语》中，即《公冶长》所谓“老者安之，朋友信之，少者怀之”，《阳货》所谓“宽则得众，惠则足以使民”；“仁”还成为一种人格范畴，是《孟子·公孙丑上》所说的“恻隐之心”、“不忍人之心”，是人性固有的善的内在表现。

在儒家的“仁爱”中，由于强调血缘之爱，所以爱是无条件的、超功利的，同时也是有等差的。儒家的爱，就成为理论意义上的博爱和实践意义上的等级制的结合，是一种有条件的爱。

墨家的“爱”表现为“兼”。《墨子·兼爱上》：“兼相爱，交相利。”只要“交相利”，就能“兼相爱”，这就和儒家不同了，爱是有条件的、互相的，既反对由血缘关系而导致的先天之爱，也反对由等级制度而导致的等差之爱，最终是使“兼爱”成为一种人人可以做到的“博爱”。



在墨家的理想中，兼爱是容易做到的，只要自己付出，别人也会给予，为了得到别人的“兼爱”，自己首先去对别人实行无条件的“兼爱”（当然，敌人除外），所以，《兼爱中》说：“视人之国若视其国，视人之家若视其家，视人之身若视其身。”同时，绝对不做坏事，《天志上》说：“强者不劫弱，贵者不傲贱，多作者不欺愚。”墨家的“兼爱”，与儒家以“仁爱”为人性的内在组成部分不同，墨家要求人们外在地成为一个专职的“兼爱”他人者。

在侠义理想中，儒、墨两家都有重要的影响，形成侠义之爱的复杂格局。他们既以“仁”为爱的内在动力，又以“义”为爱的行为规范；既强调人格的天然平等而实现爱的无限性，又强调现实的善恶对立而实现爱的等差性，导致了侠的“兼爱”具有不同的两个方面、两种层级。

其无条件的广义的兼爱，是平等。

其有条件的狭义的兼爱，是义气。

先说“平等”的“兼爱”。

要实现无条件的兼爱，首先要具备两个基本条件。

一是专门利人。谭嗣同《仁学·自叙》说：“吾自少至壮，遍遭纲伦之厄，涵泳其苦，殆非生人所能任受，濒死累矣，而卒不死。由是益轻其生命，以为块然躯壳，除利人之外，复何足惜。深念高望，私怀墨子摩顶放踵之志矣。”这位“我自横刀向天笑，去留肝胆两昆仑”（谭嗣同狱中题壁诗）的千古奇侠，他所理解的“任侠，吾所谓仁也”，就是继承墨子“摩顶放踵以利天下”的精神，以毕生精力为天下、为他人做出最大贡献。但现实社会如何呢？“今大道既隐，天下为家，各亲其亲，各子其子，货、力为己。”“故谋用是作，而兵由此起。”<sup>①</sup>天下国家并不太平，并不平等，墨家想望兼爱、非攻，只能以杀止杀，“凡兼爱者必恶公敌，除害马”<sup>②</sup>，以战斗为手段，为主义面

① 《礼记·礼运第九》。

② 梁启超《论中国学术思想变迁之大势》，《饮冰室文集》之七。

战，为理想而战，形成自古以来游侠专门利人的兼爱信条。唐芸洲《七剑十三侠》第一回的一段文字，可以作为这个传统自东周而至晚清的总结：

幸亏有那异人侠士剑客之流，去收拾收拾他。这班剑客侠士，来去不定，出没无常，吃饱了自己的饭，专为别人家干事。或代人报仇，或偷富济贫，或诛奸除佞，或铿恶扶良。别人不去请他，他却自来迁就。当真去求，却又无处可寻。若说他们的本领，非同小可。有神出鬼没的手段，飞檐走壁的能为，口吐宝剑，去来如风。此等剑侠，世代不乏其人。

而这一切，无论文侠、武侠，他们的行为实质，他们所表现出来的侠义之风，都是“专趋人之急，甚己之私”的高风亮节，这才使千古而下的人们，对侠钦慕向往。

二是毫不利己。侠以助人为义务，不能指望求取助人的报答。《史记·游侠列传》高度赞扬游侠“不爱其躯，赴士之厄困。既已存亡死生矣，而不矜其能，羞伐其德，盖亦有足多者焉”，就洋溢着一种助人为乐而毫不利己的大侠风范。朱家的例子，更可称做是大侠的榜样，司马迁这样记录了他的事迹：

鲁朱家者，与高祖同时。鲁人皆以儒教，而朱家用侠闻。所藏活豪士以百数，其余庸人不可胜言。然终不伐其能，彰其德，诸所尝施，唯恐见之。振人不赡，先从贫贱始。家无余财，衣不完采，食不重味，乘不过駒牛。专趋人之急，甚己之私。既阴脱将军季布之厄，及布尊贵，终身不见也。自关以东，莫不延颈愿交焉。

作为大侠，朱家有三点值得肯定。第一，朱家是一个专门利人



者,不仅公开地助人,也暗地里助人。第二,朱家的助人,绝不求取报答,所谓“诸所尝施,唯恐见之”。第三,朱家本人的生活,衣食住行都十分简朴。这正是墨家兼爱的风范。《孟子·尽心上》说:“墨子兼爱,摩顶放踵,利天下为之。”从头顶到脚跟,全身都摩伤了,为了帮助别人,也在所不惜。这使他成为一个彻底的专门利人者,其前提是毫不利己。因为毫不利己,就能不顾一切艰难险阻,勇往直前,不畏敌人的强大,不惧死亡的威胁。儒家杀身成仁,还只是为了成就一己的人格光辉,虽然具有殉道的主动性,毕竟还有个人的成就感。侠则以助人为义务,是内在的必然要求,《墨子·公输》里墨子冒了杀身之险,手足胼胝,止楚攻宋,就是侠义的典范。

在这两个前提基础上,儒、墨各自提出了自己以博爱为核心的理想图景,在儒、墨理想图景的交汇点上,构成了侠义“兼爱”平等的理想图景。

儒家博爱(仁爱)平等的理想图景是《礼记·礼运》里的“大同”:

孔子曰:大道之行也,与三代之英,丘未之逮也,而有志焉。大道之行也,天下为公,选贤与能,讲信修睦。故人不独亲其亲,不独子其子,使老有所终,壮有所用,幼有所长,矜寡、孤独、废疾者皆有所养;男有分,女有归。货恶其弃于地也,不必藏于己。力恶其不出于身也,不必为己。是故谋闭而不兴,盗窃乱贼而不作,故外户而不闭。是谓大同。

儒家的理想图景,固然美好,但并不现实,孔子也没有说如何操作。梁启超就很不满意,他在《墨子学案》第二章《墨学之根本观念=兼爱》中批评说:“墨子的兼爱的主义,和孔子的大同主义,理论方法,完全相同。但孔子的大同,并不希望立刻实行;以为须渐进,到了‘太平世’才能办到。在进化过渡期内,还拿‘小康’来做个阶段。墨子却简单明了,除了实行兼爱,不容有别的主张。”



墨家博爱(兼爱)平等的理想图景,梁启超针对《墨子·兼爱下》的一段话作了说明:

吾不识孝子之为亲度者,亦欲人爱利其亲与?意欲人之恶贼其亲与?以说观之,即欲人之爱利其亲也。然即吾恶先从事即得此?若我先从事乎爱利人之亲,然后人报我以爱利吾亲乎?意我先从事乎恶贼人之亲,然后人报我以爱利吾亲乎?即必吾先从事乎爱利人之亲,然后人报我以爱利吾亲也……《大雅》之所道曰:“无言而不仇,无德而不报。投我以桃,报之以李。”

这就是“爱人者必见爱也,而恶人者必见恶也”。不平等、不博爱的现实普遍存在,所以墨家要提出解决问题的方案。

儒家的“大同”是乌托邦,缺乏人的主动努力。墨家的“兼爱”就较为现实,要求人们共同遵守某一准则,然后就能达到目的。这种重实用的态度,或许和墨家重视逻辑的思维模式有关,但却缺了儒家那一种恢宏的气度,而且,他们也没有描述出理想达到之后的社会应该是什么样子,弄得后人无从着手。

虽然如此,墨家却以墨侠集团自身的 behavior,为后世平等兼爱之侠作出了榜样。

一方面,他们兼爱一切人,阻止一切不相爱,实质上是倡导人与人的平等。在兼爱的旗帜下,侠以兄弟待人,但社会上不相爱、非兄弟者甚多,又使侠鞭虽长而犹有不及。这使侠对全社会而言,只能是较不彻底的平等兼爱。社会本不平等,也未必人人相信侠义信条。侠者纵横天下,既要面对强敌,又要面对愚昧,也就只能修修补补。锄强扶弱,救人急难,对侠来说,也许是必然,对被救者来说也许只是运气。在这种情况下,平等兼爱很难真正普遍和广泛地实行,也不是现实的侠之终局,而只是一种努力方向。即使摩顶放踵,



头顶磨秃，脚跟跑破，也只是侠者个人的力量，普天之下，于芸芸众生又能解救几何？

这就导致了另一方面，侠的平等兼爱相对较为彻底地转移到游侠集团内部的理想图景中，这里包括侠个体精神和人格的平等，也包括了消费和享乐的平等，义务和责任的平等，是一种兄弟般的平等兼利和兼爱。这种理想图景，自然以《水浒全传》七十一回那段颇有名气的赞语为典型：

八方共域，异姓一家，天地显罡煞之精，人境合杰灵之美。  
千里面朝夕相见，一寸心死生可同。相貌语言，南北东西虽各别；心情肝胆，忠诚信义并无差。其人则有帝子神孙，富豪将吏，并三教九流，乃至猎户渔人，屠儿刽子，都一般儿哥弟称呼，不分贵贱；且又有同胞手足，捉对夫妻，与叔侄郎舅，以及跟随主仆，争斗冤仇，皆一样的酒筵欢乐，无问亲疏。或精灵，或粗卤，或村朴，或风流，何尝相碍，果然认性同居；或笔舌，或刀枪，或奔驰，或偷骗，各有偏长，真是随才器使。

人，本来是有差异的，出身、个性、地域、文化素养等，各有不同，但进入游侠集团后，种种差异都在侠义原则的统一下，在理论上平等起来。即使他们在具体的侠义实践中，平等主要是享乐和消费的平等而不是生产和创造的平等，这也已经难能可贵了。

兼爱的精神，最终以墨的精神实质，揉合了儒家等的影响，在一定程度和意义上表现在侠义江湖中，成为侠义江湖的光彩，虽然中间常常也混杂了其他的因素，使侠义问题变得复杂起来。

#### 第四节 义气——侠与兼爱(下)

侠义兼爱之复杂化，最明显的表现，莫过于向“有条件的兼爱”



## ——义气的蜕变。

词典上把“义气”解释为“由于私人关系而甘于承担风险或牺牲自己利益的气概”。

简言之，义气就是对得起朋友。如果说，广义的兼爱平等是对广大的社会而言，那么义气就是对同在江湖的个体而言的，是另一种形式的有限的“兼爱”。

什么是“朋友”呢？《周礼·地官·大师徒》：“以本俗六安万民：一曰美宫室，二曰族坟墓，三曰联兄弟，四曰联师儒，五曰联朋友，六曰同衣服。”郑玄注：“同师曰朋，同志曰友。”贾公彦疏：“朋疏而多，友亲而少。”“朋友之文，所施广矣。”“朋友”就是并无血缘亲族关系，但或者共处一处，或者志趣相投的人，也就是“自己人”。侠的朋友或自己人是侠。

在侠的理想热望中，是无条件的兼爱，是天下一切人的平等，但这在现实中实际上不可能。故在具体的游侠行为中，更多的也更容易实行的，就是以朋友为前提的侠义内部的兼爱——义气。

先秦时代，《韩非子·八说》就把侠的私义归结为“弃官宠交”，“交”就是朋友。汉代的列位历史家，不约而同地看透了侠的这一行为本质。班固《汉书·游侠传》说得恶劣些，是“背公死党之议成”；荀悦《汉纪》说得温柔些，是“见危授命，以救时难而济同类”。侠，简慢了父兄亲族的等级辈分而崇尚宾客之礼，淡薄了骨肉血缘的天然生育之恩而一心一意于朋友之爱，本来在《周礼》中是第五等的“朋友”，一下子被侠列为第一。这样做的结果，是侠义道德与统治精神背离，并在现实行为中形成了侠义的有限性（救时难者，救一时之难而不是生生世世的根本改变）和选择性（济同类者，济的是志同道合的人，而不是无选择、无目的的泛爱）。

有限性是由于个人的力量难以改变社会结构和历史发展的阶段性。

选择性则是由于“义气”。



国

古

文

学

研

究

丛

书

义气在不同的层面上，又表现为恩义心理和同道心理两个层次。

恩义心理还是从平等到义气的过渡，同道心理则完全“义气化”了。

先说恩义心理。

司马迁赞扬侠，于“义者”特别提出“不既信，不倍言”，侠的恩义心理，就建立在这种诚信的人格基础上。有了诚信，在这样一个势利相逐的社会里，游侠在“缓急人所时有”的纾解中，只要一旦订交，就成为一道可靠的屏障。再进一步，游侠以“义”的原则去实现济困扶危的“仁”，就体现为在施与授受中一以贯之、坚持到底的原则，不因一时血性冲动而贸然行事，不因艰难险阻而中途停止，他们的施仁行义的行为，就始终保持着某种彻底性。

首先是侠乐于助人，不仅甘冒风险，而且施不望报，不计前嫌。汉初大侠朱家，虽然季布被刘邦点名通缉，他还是站出来帮助季布，又使刘邦赦免了季布。季布后来当了大官，朱家却再不肯和他见面。《元史·张柔传》载，张柔“少慷慨，尚气节，善骑射，以豪侠称”，同郡张信假借张柔之名强占民女，张柔知道后，将张信抓来鞭打百下，又命送还民女。张信怀恨在心，几次要害张柔。后来，张信下狱，张柔设计相救，使天下骁勇之士闻之，多慕义来归。

其次是侠在报恩上的彻底性。他们虽然施恩于人而不求报答，可是一旦受人之恩却必以涌泉相报，甚至不惜以性命相报。这种报恩，或代人报仇，或救助恩主，二者具有同样的意义。《史记·刺客列传》豫让的两段话，大可为侠义报恩心理的说明。三家灭智伯后，“赵襄子最怨智伯，漆其头以为饮器。豫让遁逃山中”，伺机报仇。他说：“嗟乎！士为知己者死，女为悦己者容。今智伯知我，我必为报仇而死，以报智伯，则吾魂魄不愧矣。”这是报恩的必要性。在他屡次报仇失败后，赵襄子质问他，他答道：“臣事范、中行氏，范、中行氏皆众人遇我，我故众人报之。至于智伯，国士遇我，我故国士



报之。”这是报恩的等差性，报恩的程度，取决于受恩的程度，在这一点上侠获得了人格和心理上的平衡。

施恩和报恩的观念，成为侠义道德中衡量侠义程度的重要标尺。《史记·魏公子列传》载信陵君门客的话说：“物有不可忘，或有不可不忘。夫人有德于公子，公子不可忘也；公子有德于人，愿公子忘之也。”受了别人的恩，一定要牢牢记住并寻找机会报答；给予了别人的恩，一定要忘记，不以恩而自矜，尽量谢绝和避免别人的报答。这才是真正的侠！

在古人笔下，对恩义心理的正确处理，就被提升为一种具有泛化意义的“义气”——

《警世通言》卷二十一《赵太祖千里送京娘》写宋太祖赵匡胤少年任侠，武艺高强，从强人手中救出了美貌少女赵京娘，又从太原护送她回蒲州家乡。为了路途方便，二人结为兄妹。京娘慕其高义，颇有以身相许之意。赵匡胤严辞拒绝：“贤妹差矣，俺与你萍水相逢，出身相救，实出恻隐之心，非贪美丽之貌。”这是一般的社会道德。他又说：“你把我看作施恩望报的小辈，假公济私的小人，是何道理！”这是表明侠义中人与芸芸众生的区别。最后他说：“本为义气上千里步行相送，今日若就私情，与那两个响马何异！把从前一片真心化为假意，惹天下豪杰们笑话。”这才使出杀手锏，原来是因为侠义的最高道德——义气！京娘为之感动，自缢以明心迹。这里的赵大侠，从感情上说，似乎有些辜负佳人，不近情理；但从侠义上说，这乃是侠的基本品德，是侠区别于流氓响马的根本区别。

恩义成为义气，成为侠义的立身之本。《初刻拍案惊奇》卷四《十一娘云岗纵谈侠》说明了这个道理。徽商程元玉在饭馆慷慨解囊，替吃饭忘了带钱的韦十一娘解了围。后来他遇盗，十一娘出手相救。十一娘说：“吾是剑侠，非凡人也。适间在饭店中，见公修雅，不象他人轻薄，故此相救。及看公面上气色有滞，当有忧虞，故意假说乏钱还店，以试公心。见公颇有义气，所以留心在此相候，以报公



德。”韦十一娘的行为，集中体现了侠的恩义心理。第一，侠的施恩具有必然性，韦十一娘出山，本来就是为了施恩救人；第二，侠的施恩具有等差性，先要看看是否值得相助；第三，侠的施恩和报恩紧密结合，韦十一娘受了滴水之恩，而以涌泉相报，这使侠的恩义心理得到平衡，也使侠的恩义观念得到传扬；第四，恩义问题成为侠考验善恶、区别良莠的一个标尺，是侠义的立身之本。

由于侠执著于恩义心理，侠的恩义心理有时也会被人利用。人们有求于侠，必先施以恩德，危难之际，就可使侠不惜舍身相报。信陵君与侯生的故事，千古艳称，成为侠的楷模。侯生考验信陵君，和韦十一娘考验程元玉相似，而侯生最后以性命相报，又显示了侠的宏大气魄和夺目光辉。信陵君本有侠的品格，深通侠的恩义心理，他作为“王者亲属”，不惜礼贤下士于侯生这个卑贱的守门老头。他给足了侯生面子，施予恩惠，终于赢得了侯生的心，使侯生最后不惜自刎以谢公子。他所收服的朱亥、毛公、薛公，也都死心踏地为他所用，在关键时刻起了重要作用。

恩义心理是侠从平等到义气的过渡。平等使侠立于社会，义气使侠立于江湖。温瑞安《一怒拔剑》第29章《千个太阳在手里》说：

救人的代价往往是：救不了自己。

对某些人而言，只要救得了人，就算救不了自己，也不算是什么大不了的事。

这种人通常被俗人称为“傻子”。

但在江湖上，则被视之为“侠士”。

这是施恩，施恩而近于兼爱之平等。同书第28章《气剑·势剑》说：

江湖汉子视钱财为身外物，故此不怕“欠债”。



但最怕“欠情”。

“情”和“义”，都是欠不得的。

而且是“有欠必还”的。

所以，江湖上讲求“还恩报仇”、“快意思仇”，一旦“恩仇了了”或“恩断义绝”，就可以无所顾碍、无所牵绊，为所欲为、为所必为了。

看来，恩义心理在侠的心目中，竟然还是一个大大的包袱！难怪赵匡胤处理起来有些不近情理；侯生处理起来轰轰烈烈，最后却只能在牺牲中成就侠义的光辉。平等的兼爱是一种理想，现实中不可能彻底实现，于是被有限化为恩义心理。而恩义心理之所负载，委实是太重大也太沉重，京娘和侯生的自杀以谢，使侠义的人格自尊似乎显得有些过分。这样，恩义心理在侠义的现实实践中，它便逐步成为“义气”的同道心理，这一下显然是轻松多了。

下面我们就来说“同道心理”。

同道心理完全建筑在侠义江湖“自己人”的内部，因而可以以较轻松的方式出现，更广泛地为江湖侠义所接受，所实践。

同道心理的义气，仍然基于侠士之间的互相救助，而其最普遍的和最初级的形式，莫过于藏亡匿死、疏财结客。

《说文解字》将“侠”释为“三辅”即关中方言所谓“轻财者”。钱财这个东西，自古即有大用，生活困窘时，可以用它维持生存，这给游侠提供了疏财结客的机会；犯禁当诛时，可以用它打通关节，赎买刑罚，这给游侠提供了藏亡匿死的机会。这两种机会，给游侠表现“义气”提供了绝好的机会。

疏财结客是大侠最普遍和最基本的行为之一。他们虽也救助普通百姓，但更多地还是结纳圈内豪杰之人，其目的是“立气势，作威福，结私交”，交结道上的朋友，树立侠义的威强。《史记·魏其武安侯列传》载：灌夫“好任侠，已然诺。诸所与交通，无非豪杰大猾。”

家累数千万,食客日数十百人。破池田园,宗族宾客为权利,横于颖川。”《后汉书·郑太传》载:郑太“灵帝末,知天下将乱,阴交结豪杰。家富于财,有田四百顷,而食常不足,名闻山东。”

《水浒全传》作为对中国侠文化有重大影响的集大成作品,其侠义最高纲领是“替天行道”,而具体行为则是“仗义疏财归水泊,报仇雪恨上梁山”,从这里表现出侠的义气。报仇雪恨是恩义心理的反向表现,仗义疏财是恩义心理的正向表现,二者构成义气的两极,同样为好汉们津津乐道。第十四回说晁盖“是本县本乡富户,平生仗义疏财,专爱结识天下好汉,但有人来投奔他的,不论好歹,便留在庄上住。若要去时,又将银两资助他起身。”第十八回说宋江“平生只好结识江湖上好汉,但有人来投奔他的,若高若低,无有不纳,便留在庄上馆谷,终日追陪,并不厌倦。若要起身,尽力资助,端的是挥金似土。人问他求钱物,亦不推托;且好做方便,每日排难解纷,只是周全人性命。时常散施棺材药饵,济人贫苦,周人之急,扶人之困,以此山东、河北闻名,都称他做及时雨,却把他比做天上的及时雨一般,能救万物。”晁、宋两位大王做财主豪杰时,他们的手段是轻财,这是他们能做到的。同时他们也藏亡匿死,如晁盖藏匿刘唐,宋江则与梁山好汉多有来往。拥有强大武力之后,他们不仅仗义疏财,也报仇雪恨,书中前70回的战争,小半是为梁山的生存积聚力量,大半是为好汉报仇,疏财和报仇在这里得到完善的统一,都成为侠的义气品格,而那种回转流荡在其中的“视人如己,爱人如己”的济难救人,也就成为梁山的光辉。

只不过要注意的是,好汉们广交天下朋友,交结的主要还是“江湖好汉”,至于平民百姓,那就是全看运气如何了,多数成为仗义疏财的点缀。笔者曾就梁山好汉对于资财的处理,由“予”到“取”排列了一个顺序:

绿林集团——好汉个人——有运气受到救济的好汉平



民——一般客商——钱粮大户——上任官员<sup>①</sup>

排在首位的是江湖自身的利益。夏志清《中国古典小说导论》评《水浒传》说：“单个的好汉恪守英雄信条，然而整个梁山好汉群则奉行一种行帮道德。”从行帮道德出发，侠的义气就从恩义心理演化为同道心理，这里不是从个人出发，而完全是着眼于江湖侠义集团的大局和整体利益。

封建社会后期，江湖之侠成为侠义形式的主流，维持江湖大局成为侠义江湖实践的重要内容。基于同道心理的义气，首先是一种置于团体利益之下的对个人的要求，是江湖之侠人在江湖立身行事的重要准则。洪门《三十六誓》第六誓说：

自入洪门之后，当义气相交，不论贫（富）交游，比存一体，不得欺贫重富（按：同门）。内兄弟或同合伴生理，不得阴谋利己，跳骗银两物件。如为不依者，乱箭射死而亡。<sup>②</sup>

这里表面是说同门关系，实质是维护门派稳定的大局。在个体来说，则需强化同门之间的同道心理，惺惺相惜，达到“义气相交”。

当然，除了集团必须奉行行帮道德之外，侠义个体的发展，还有赖于英雄信条，这就把义气的同道范围，扩大为整个江湖侠义世界。义气的基础，不再仅仅是组织上的同门同道，而更是心理和人格上的意气相交，同门演化为更加神圣的“朋友”，在文化上，成为侠义的英雄信条和英雄人格的重要组成部分。

义气跨越了不平等，使“义气”和“朋友”在侠义世界具有崇高的地位，既是侠义追寻自由的途径，也是侠义实现平等的途径。古龙的弟子丁情在《那一剑的风情》中说：

① 韩云波《人在江湖》，四川人民出版社1995年版，第37页。

② 萧一山《近代秘密社会史料》，岳麓书社1986年版，第222页。



朋友是不分尊贵贫贱、职业高低的，朋友就是朋友。朋友就是你在天寒地冻的时候，想起来心中就会有一丝暖意的人。

所以，古龙在提出“有所必为，有所不为”的口号时，朋友、义气，就成为他“为”与“不为”的标准之一，成为“侠义”的至高至尊的内容。《陆小凤》系列之《决战前后·强敌已逝》写道：

陆小凤道：“我们这些人，有的喜欢钱，有的喜欢女人，有的贪生，有的怕死，可是一到了节骨眼上，我们就会把朋友的交情，看得比什么都重。”

所以，在《陆小凤》之《大金鹏王·师门一脉》里，“霍天青才会以死报答阎铁珊，山西雁和那些卖包子馒头的，才会不惜为霍天青拼命”，“不管他们是干什么的，只要能做到这两句话，就已不负侠义二字”。

原来这就是侠义。

侠义就是义。

而义是兼爱，兼爱是朋友，朋友是义气。

义气遂成为封建时代侠文化无可置辩的光彩。虽然义气有时会“不轨于正义”，但义气却使侠的人格力量得到充实，使江湖的道义原则得到实践，是封建时代侠义之所以植根人心之处。

最后，我们再来整理一下侠的兼爱体系及其与自由的联系。

兼爱是推己及人，但它又和儒家的推己及人（仁者爱人）不一样。儒家的仁建立在礼义基础上，也要求别人和自己一样去养性修身；而侠义的兼爱，则是由自己的自由推而及于别人的自由，要求的是自己首先去努力给予。这一特点，可以解释儒和侠的不同。儒以仁为中心的修身和侠以义为中心的兼爱，始终是中国传统文



化中一明一暗两条极为重要的道义线索。

在侠的兼爱系统内部，平等是不带附加条件的朴素要求，对于圈外的普通民众，侠者也将他们放到平等的地位来对待。义气是有附加条件的，对于路上随手解救的平民，那不叫义气，义气是圈内人的双方互相给予。义气和平等因此并不同一，在《水浒传》里有很好的说明。李逵很讲义气，对好汉兄弟可以肝脑涂地，他的平等观念却要差些，态度常常很糟糕。当然，他也非常看重侠义原则，他听信误传，以为宋江奸了刘太公的女儿，便杏眼圆睁，要和宋江理论。但他在江州劫法场，他为义气肯替宋江拼命，一路砍瓜切菜般杀得性起，结果遭殃的却有无辜的看客。鲁迅在《三闲集·流氓的变迁》里，把这称为“‘侠’字渐消，强盗起了”，原因便是顾了义气而忘了平等。

显然，义气更容易做到，而平等要艰难得多。义气只是个人行为，平等则是社会行为。义气是安身立命于江湖，平等已迈向人类关于自由的本质追求。由平等而义气，是侠的普遍行为；由平等而自由，是侠的本质追求。

义气——平等——自由，构成了由低到高的侠义理想的价值观念序列。

义气，在江湖中许多人都能够做到，有义气即可称侠，这是侠义的初阶。

平等，只有少数人有深切的领会并施之于实践，此之谓大侠。

自由，则已由侠的理想追求而超越侠的现实空间，包含着丰富的历史文化内容，具有指向人类文明的意义，是一种理想境界。

可以说，是义气、平等、自由，共同构成了侠义，以及侠义的光彩。

## 第四章

### 超越凡庸——中国侠文化的英雄梦幻

侠，并不是一种天然的身份，而是在其行为过程中表现出来的一种人格和道义特征。侠的绝大部分实际上很难凭借其事功而成为历史英雄，侠义中的出类拔萃者，人们称之为“大侠”的那些人，他们凭借其人格与道义，呈现于历史的，是文化的英雄。

那么，什么人才是大侠？什么人才够格做一个真正的大侠？

和任何形式的英雄一样，大侠——侠之文化英雄，也包含着两个层面。

一个层面是相对静态的，是大侠的人格、道义和功夫完成之后的威名远播，是我们在游侠历史和武侠小说中看到的那些高高在上的“武林盟主”们、教主帮主们，他们的能耐非凡，功业非凡，这是大侠，是英雄。

另一个层面是相对动态的，是大侠之侠义得以完善和提升的动态过程，是大侠在其行为发展过程中的胆气和雄风，是大侠在其成长过程中的磨难和意志，以及在大侠成长的文化内涵中对人生与世相的把握。

## 第一节 大侠英雄：历练世相中成长

中国侠文化英雄的完成，首先是在大侠的成长过程中表现出来的。

从婴儿到成人，到一个顶天立地的英雄好汉，是人类社会化的伟大奇迹。

大侠的英雄人格，经历了多少风风雨雨，最后才成长为真正的大侠，其中所蕴含的人格魅力和文化魅力，成为中国侠文化经久不衰的灿烂光芒。

侠文化的成长基质，首先表现在侠客的人员构成中，有浓厚的少年年龄特征。秦汉时代，是游侠的黄金时期，出现了一个专门的称呼多样的“少年”阶层，“不论其称谓多么不同，但就其身份而言，大致不外乎是一些浮游于城镇中的职业卑贱甚至基本无业的游侠年少。”<sup>①</sup>从那时开始，“少年”就不仅成为游侠十分重要的社会基础，更成为侠文化的一个基本原型。

《史记·货殖列传》说：“其在闾巷少年，攻剽椎埋，劫人作奸，掘冢铸币，任侠并兼，借交报仇，篡逐幽隐，不避法禁，走死地如鹜。”在各位大侠的事迹中，也常有“多少年之戏”及少年“多时时窃借其名以行”的记载。历代正史中的大侠，其任侠事迹大多发生在他们的“少年”时代，并从这里形成了任侠行为的“少年”特征和咏侠诗词的“少年”原型。

在青少年中，任侠生活对许多人来说是一种时髦，纵放洒脱的生活，激扬飞动的情怀，是少年豪气的标签。但十分可惜的是，以“少年”为标签的这一种“任侠”，无论在历史进程中，还是在文艺表现里，其表现都往往缺乏较深的层次，正面意义十分有限。“唐初四

<sup>①</sup> 陈宝良《中国流氓史》，中国社会科学出版社1993年版，第62页。



杰”之首王勃曾作过一篇《春日孙学士宅宴序》说：“侠客时有，且倾鹦鹉之杯；文人代兴，聊举麒麟之笔”，在少年王勃的笔下，这纯然是一种文学修辞的要求，是一种风流倜傥的豪迈意绪的简单表达！

而除了种种以“少年行”为题的乐府歌咏而外，站在第三者立场的历史记载和文学描写，常常对少年任侠并无好感。“马革裹尸”的东汉名将马援，不远万里从交趾写信回来，谆谆告诫他那两个“并喜讥议，而通轻侠客”的儿子马严、马敦，不愿他们效法豪侠，进入任侠生活。他说：“杜季良豪侠好义，忧人之忧，乐人之乐，清浊无所失，父丧致客，数郡毕至，吾爱之重之，不愿汝曹效也。”为什么呢？“效季良不得，陷为天下轻薄子，所谓画虎不成反类狗者也。迄今季良尚未可知，郡将下车辄切齿，州郡以为言，吾常为寒心，是以不愿子孙效也。”侠士虽然曾有过“以武断于乡曲”的豪情威势，但社会主流文化对侠文化却缺乏更多的认同，即使是在游侠黄金时代的大汉王朝亦不例外。汉景帝任用酷吏诛杀游侠，汉武帝更是亲自举起了斩杀大侠的屠刀。那么，杜季良又如何呢？《后汉书·马援列传》载：“季良名保，京兆人，时为越骑司马。保仇人上书，讼保‘为行浮薄，乱群惑众，伏波将军万里还书以诫兄子，而梁松、窦固以之交结，将扇其轻伪，败乱诸夏’。书奏，帝召责松、固，以讼书及援诫书示之，松、固叩头流血，而得不罪。诏免保官。”

看来，西汉游侠那种“权行州域，力折公侯”的显赫威势已经一去不复返了，历史典籍中比比皆是“及长，折节”的对任侠生活的“背叛”。这对于一个最终将要融入社会主流文化的社会人来说，将掀起他们心中多大的波澜！曾经自诩“缚虎手，悬河口”（《行路难》），津津乐道于“侠少朋游，正喜九陌消尘土”（《簇水近》）的北宋任侠词人贺铸，他在经历了“少年侠气，交结五都雄”的豪纵任侠生活之后，当其回归“中年游宦”的社会主流生活，他就发现一切都并非如他想像那样充满激情，这时，他甚至只能颓唐地唱道：



似黄粱梦，辞丹凤；明月共，漾孤篷。官冗从，怀倥偬，落尘笼，簿书丛。鹖弁如云众，供粗用，忽奇功。笳鼓动，渔阳弄，思悲翁，不请长缨，系取天骄种。剑吼西风。恨登山临水，手寄七弦桐，目送归鸿。（《六州歌头》）

任侠生活并不能给他带来一般人所期望的社会前途，相反，任侠生活成为他的社会化进程的阻碍。因此，在侠文化内部的自我实现，就不得不努力寻找其自身的途径，这形成了侠文化“成长”的内在需求。

侠文化的成长，因此成为自我实现的一种极其重要的途径。马斯洛在研究自我实现时指出：自我实现“只能出现在年龄大一些的人身上。它往往被视为事物的终极状态，被视为远大的目标，而不是一个活跃于一生的动态过程，它是一种存在，而不是一种演变。”<sup>①</sup>

在侠义的历史形式中，我们很少看到“少年”而能卓然称为“大侠”的，荆轲、朱家、郭解、陈遵、原涉等等，差不多都是成年人。无数的游侠“少年”，仅仅构成了丹纳所谓的“群众的复杂而无穷无尽的歌声，像一大片低沉的嗡嗡声”<sup>②</sup>。

汉成帝永始、元延年间，长安令尹赏大开杀戒，那些“长安中轻薄少年恶子”尽遭诛戮，长安城中悲风惨惨，人们唱道：“安所求子死？桓东少年场。生时谅不谨，枯骨后何葬？”<sup>③</sup>他们悲则悲矣，壮则壮矣，但却没有任何一个“少年”留下他们的名字。纷纷扰扰的任侠“少年”之事，终究不是文化的正途，当然也不是侠文化的正途。到宋人编《册府元龟》，人们就已经开始对这个现象进行反思了，呼唤着真正的“大侠”的到来。《册府元龟》卷八四八《总录部·任侠》序

① (美)弗兰克·戈布尔《第三思潮——马斯洛心理学》，上海译文出版社1987年版，第26页。

② (法)丹纳《艺术哲学》，人民文学出版社1983年版，第6页。

③ 《后汉书·酷吏传·尹赏》。

曰：

秦灭汉兴，余风未殄，乃有声流淮楚，气盖关中，折节缔交，轻财重诺，观其趋急济厄，损已不伐，而恩不望报，名高于世，兹所谓以怨报怨，舍身取义者歟？魏晋以下，迄于五代，时或有之，莫不挺绝异之姿，怀君子之行，又岂特扼腕瞑目，悲歌慷慨，使酒睚眦，杂处屠博，不护细行者哉！

汉魏以后，正史不立“游侠传”，虽然有统治者对侠在意识形态上的极力压抑，其实又何尝没有侠文化内部缺乏真正的“大侠”的自身原因呢？

从这个意义上说，在一般人们的社会评价中，侠实际上具有了两副面孔，一是少不更事的时髦，一是少年英豪之气的涌动。而真正的大侠，则融合了更广泛的文化内涵，在历练世相百态的成长中，体现着比“以武犯禁”的原初侠行更加深刻得多的文化意蕴。

历史不能满足人们的“大侠情结”，于是人们加倍钟情于文化。有论者说：“侠骨似乎比才气更令人倾心，而侠骨却是凭才气塑造出来的。武侠似乎比文士更充满魅力，而武侠却是文士心血的结晶。”<sup>①</sup>在以武侠小说为代表的侠义文学形式中，人们就编织了一个又一个的关于“成长”的神话。

在武侠小说中，真正激动人心的大侠情结，在古龙的《大人物》中，有一个十分形象的揭示，真正的大侠，并不是“江南每个少男心目中的英雄，每个少女心目中的偶像”的秦歌，而是已经成熟、长大了的杨凡。香港书评家林真很不满意古龙，他说“古龙的武侠小说还有一个更坏更可怕的结构公式”，那就是：

① 乔力、章亚昕《大侠情结阐释》，《辽宁大学学报》1992年第5期。



一个为人鄙弃的弃婴、私生子或孤儿  
遭受到许多令人不忍目睹的虐待  
心理上受到极大的挫折或极大的伤害  
这时，一个温柔、美丽而带点儿傻气的姑娘爱上了他  
而他又爱了另一个女子，那可能是个带点儿邪气的侠女  
不久，他被卷进一场莫名其妙的派系仇杀里  
受到难以忍受的屈辱，几乎丢了性命  
他在偶然的机会，练了一身好武功  
成为一个冷血的杀手  
他要去杀人，用尽千方百计  
人要去杀他，也尽千方百计  
于是：杀，杀，杀！  
杀个天昏地暗、血肉模糊  
于是：人的生存是为了杀人  
人的生存是为了被杀  
不管男人、女人、老的、少的、  
好人、坏人、是忠、是奸  
全部你杀我，或者杀了全家  
我杀你，也会杀了全家  
不断地杀下去，杀下去。<sup>①</sup>

其实，剔除了这个公式中的流氓和嗜血成分，它倒深刻而真实地揭示了侠文化中英雄成长的艰难，所经受的屈辱和挫折，所经历的血火交关的生死时刻，这些都正是成为英雄所必需的。在这中间，闪耀着侠者人格意气的英雄之光。

① 林真《为武侠小说呼冤》，《林真说书》，中国友谊出版公司 1988 年版，第 200 页。



而在以传统文化为基石的金庸作品中，他更把传统文化中的人生追求，置于他穷尽心力所描绘的人间世相中，使之得到净化和提升。在他的几部力作中，杨过、令狐冲、张无忌等，都曾被置于极端艰难困苦的境地，他们精神上不被理解，物质上也几乎不能自存，而就是在这中间，他们完成了对人生道义的体味，又以天性之诚获得奇遇，进而完成绝世武功的修练。其深层文化意蕴，更在于他们人格力量的更高弘扬和与传统之“至道”的深层次相暗合。香港作家陈晓林用“极限情境”来阐释金庸作品的这一文化设计，在“渺万里层云，千山暮雪，只影向谁去”的《神雕侠侣》中，“本已明白暗示了‘神雕’悲剧情境的惟一结局，但这个几乎已经注定了的悲剧结局，几乎已经扣死了的‘极限情境’，金庸却能合情合理地予以挽回，这其间自然显示，《神雕侠侣》中另有一股力量，一种精神，一份向往，在作着超脱命定悲剧的挣扎与提升。”<sup>①</sup>这种力量、精神和向往，就是大侠的“成长”。

仅以《神雕侠侣》为例，我们就已经可以看到，在大侠的成长中，包含着无数个“极限情境”，这里自然也就是无数次的惊世骇俗。最终，他们成为大侠之英雄——

杨过人未登场，就因为其父杨康的恶名而飘泊江湖，沦为乞丐；

登场伊始，他便中了女魔头赤练仙子李莫愁的剧毒暗器，生命垂危；

不幸而救他并成为他义父的，又是已经走火入魔，心智失常的武林公敌“西毒”欧阳锋；

为郭靖相救，却受尽郭芙的捉弄与武氏兄弟的欺负，以及黄蓉的冷遇；

学武重阳宫，受到无端的侮辱、欺凌，终于忍无可忍，反出全真

<sup>①</sup> 陈晓林《天残地缺话“神雕”——论《神雕侠侣》中悲剧情境的形成与超脱》，《金庸百家谈》，春风文艺出版社1987年版，第49页。

教；

他所挚爱的小龙女，只因她是杨过的师父，年龄又比杨过大些，一对情深意挚的爱侣，不为武林“正道”所容……

因为有了这些磨难，他才能目睹洪七公与欧阳锋当代两大高手的绝世之拼，看武林两座巅峰相拥长笑、恩仇尽泯的悲壮之逝；

他才能于僻居荒野之中，得独孤求败四剑之真传；

他也才能跳下深潭，重逢爱侣……

他才成其为一代大侠，一代英雄！

在成长中，大侠之英雄得到近乎完美的呈现。通过“挣扎与提升”的成长过程，侠者完成了自我力量的确认，从而完成了他的侠义道。在《孟子·告子下》中，“故天将降大任于斯人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身，行拂乱其所为，所以动心忍性，曾（按：同“增”）益其所不能。”在这种境界中，完成了儒家之圣人的塑造，这是中国传统文化经典性的英雄观。在《神雕侠侣》第32回中，“某一日风雨如晦，杨过心有所感，当下腰悬木剑，身披敝袍，一人一雕，悄然西去，自此足迹所至，踏遍了中原江南之地”。历练世相之后，他已超越世相，“成长”为真正的“神雕大侠”，“成长”为万民传颂的大侠之英雄。

这是另一种英雄观，是一种传统文化之民间色彩极为浓厚的亚文化之英雄观：侠文化的英雄观。

## 第二节 大侠心灵：追求永恒与无限

不仅如此，大侠英雄的成长，还更进一步地表现为对“无限”或“永恒”的探求。这就进一步跨越了侠文化本身的局限，而进入到关于人的“伟大”的人性论的核心问题，以及关于“英雄”的历史观的核心问题。

西方哲人罗素说：“追求一种永恒的东西乃是引人研究哲学的



最根深蒂固的本能之一。它无疑地是出自热爱家乡与躲避危险的愿望；因而我们便发现生命面临着灾难的人，这种追求也就来得最强烈。”<sup>①</sup>

侠的根深蒂固的品格是浪迹天涯的仗义行侠，是在快意恩仇中笑傲江湖，在这中间，深层次地隐含着既强烈回归又不懈追求的愿望，二者常常奇妙地在“大侠”的旗帜下得到结合。而无论是回归还是追求，他们对侠的执著都是永恒的。

金庸从“道侠”和“佛侠”的宗教与世俗的结合中，述说着侠文化如何以“躲避”或者“回归”的方式追求侠义的永恒。他在《笑傲江湖》的后记中说：“令狐冲是天生的‘隐士’，对权力没有兴趣。盈盈也是‘隐士’，她对江湖豪士有生杀大权，却宁可在洛阳隐居陋巷，琴箫自娱。”在《天龙八部》中，也有因佛学深义的点化而“王霸雄图，血海深恨，尽归尘土”（第53回回目）而得到的生命意义的永恒。即使是在纯粹世俗化的《鹿鼎记》中，韦小宝的信条也十分明白地表现出对生命意义永恒的追求，虽然他并不那么“侠”，也不那么“义”。在他陷入两难境地时，他的信条是：“对皇上讲究‘忠心’，对朋友讲究‘义气’，忠义不能两全之时，奴才只好缩头缩脑，在通吃岛上钓鱼了。”金庸本身有传统文化的深厚根基，他也曾表示要通过武侠小说来揭示中国政治文化的本质，因此，他的表述在传达侠文化的精义时，也表现出一种向主流文化靠拢的努力。

古龙和金庸不同，他本身是个浪子，他的浪子情怀使他更接近游侠之“游”的本质。他对永恒的追求，这就又表现为别一形态，这是在生存形式的放逐中得到心灵形式的永恒，并因此区别于所谓“浪子”。古龙曾经比较过“游侠”与“浪子”的不同，他说：

游侠没有浪子的寂寞，没有浪子的颓丧，也没有浪子那种

① 罗素《西方哲学史》上卷，商务印书馆1976年版，第74页。



“没有根”的失落感，也没有浪子那份莫名其妙无可奈何的愁怀。

游侠是高高在上的，是受人赞扬和羡慕的，是江湖大豪们结交的对象，是“胯下五花马，身披千金裘”，是“骑马倚斜桥，满楼红袖招”的浊世佳公子，<sup>①</sup>

而在“游”的过程中，浪子是无目的的，是无根的，游侠却执著于侠义之心的永恒“成长”。这一点，在古龙的作品中也有十分突出的表现。古龙在《不是集》里曾把这种追求归纳为“一种‘有所必为’的男子汉精神”和“一种‘虽千万人吾往矣’的战斗精神”。在他出版于1978年的第58部作品《英雄无泪》的最后一章，对这种追求更有过形象化的说明。一个卖唱的盲女孩，和她弹琵琶的爷爷，是整个江湖事件的见证者。

灯光已灭，提灯的人也已散去，只剩下那个瞎了眼的小女孩还抱着琵琶站在那里。

高渐飞心里忽然又觉得有种说不出的感伤，忍不住走过去问这个小女孩。

“你爷爷呢？你爷爷还在不在？”

“我不知道！”

她苍白的脸上完全是一片空白，什么都没有，连悲伤都没有。

可是无论谁看到她，心里都会被刺痛的。

“你的家在哪里？”小高又忍不住问：“你有没有家？家里还有没有别的亲人？”

小女孩什么话都没有说，却紧紧的抱住了她的琵琶，就好

① 古龙《楚留香和他的朋友们》，《新月传奇》，安徽文艺出版社1993年版，卷首第10页。



像一个溺水的人抱住了一根浮木一样。

——难道她这一生中惟一真正属于她所有的就是这把琵琶？

“现在你要到哪里去？”小高问：“以后你要干什么？”

问出这句话，他就已经在后悔。

这句话他实在不该问的，一个无亲无故无依无靠的小女孩，怎么会想到以后的事？

她怎么能去想？怎么敢去想？你让她怎么回答？

想不到这个永远只能活在黑暗中的小女孩，却忽然用一种很明亮的声音说：“以后我还要唱。”她说，“我要一直唱下去，唱到我死的时候为止。”

“瞎了眼的小女孩”其实是一个隐喻，她是一个处于“极限情境”的歌者。古龙曾经用过很多比喻来说明侠者的追求，歌者的歌，武者的武，侠者的英雄追求，一种处于自由意志意义上的永恒中的成长，在本质上都是一样的。

森森剑气，萧萧易水；

英雄无泪，化做碧血。

如果说，宗教从上帝与不朽两种形式里去追求永恒，传统的儒家文化从自身功业和道德的创建中去追求永恒，那么，侠文化则从成长中的人格力量的完善中去追求永恒。

默默地看着被他们送回来的小女孩抱着琵琶走进了长安居，小高和朱猛的心里也不知是什么滋味。

“我相信她一定会唱下去的。”朱猛说，“只要她不死，就一定会唱下去。”

“我也相信。”小高说：“我也相信如果有人不让她唱下去，她就会死的。”

因为她是歌者，所以她要唱，唱给别人听。纵然她唱得总是那么悲伤，总是会让人流泪，可是一个人如果不知道悲伤的滋味又怎么会了解欢乐的真谛？又怎么会对生命珍惜？

所以她虽然什么都没有，还是会活下去。

如果她不唱了，她的生命就会变得毫无意义。

“我们呢？”朱猛忽然问小高：“我们以后应该怎样做？”

小高没有回答这句话，因为他还没有想出应该怎样回答。可是他忽然看见了阳光的灿烂，大地的辉煌。“我们当然也要唱下去。”高渐飞忽然挺起胸膛大声说，“虽然我们唱的跟她不同，可是我们一定也要唱下去，一直唱到死。”

这就正是英雄的追求，体现的是“大侠”之英雄的主题：

歌女的歌，舞者的舞，剑客的剑，文人的笔，英雄的斗志，都是这样子的，只要是不死，就不能放弃。

在追求中，他们达到永无止境的剑道与人生的双重完成，而“大侠”英雄的形象也就在这永无止境的动态追求过程中，渐渐露出他们的真实面貌来。

### 第三节 蔚为豪雄：现实中超越凡庸

在成长的基础上，大侠之英雄还表现出他们超越凡庸的非凡的英雄品质，一种现实社会地位的“豪雄”品质和文化理想中的“超人”品质。

作为侠产生的社会基础，侠几乎是从一开始就与“豪”结下了拆也拆不散的不解之缘。在班固的《汉书·游侠传》里，就有数不清的千丝万缕的“侠”与“豪”的联系——

先秦时代之侠，是“以四豪为称首”；

“朱家用侠闻”，是“所藏活豪士以百数”；

郭解为大侠，是“邑中少年及旁近县豪夜半过门，常十余车，请得解客舍养之”，是“解入关，关中贤豪知与不知，闻声争交欢”；

陈遵为大侠，是“郡国豪杰至京师者，莫不相因到遵门”；

原涉为大侠，从他的祖父开始，就是“武帝时以豪杰自阳翟徙茂陵”，他要报家仇，便有“谷口豪杰为杀秦氏”，结果是“郡国诸豪及长安、五陵诸为气节者皆归慕之”；

说到整个西汉王朝的游侠盛况，班固更是大笔一挥，曰：“然郡国豪杰处处各有。”再曰：“长安炽盛，街闾各有豪侠。”再再曰：“自哀、平间，郡国处处有豪杰。”说到汉成帝河平年间和王莽摄政时期两次打击游侠，他们“捕击”和“诛锄”的，也都是“豪侠”。

自此以后，“豪”遂成为“侠”的标志，而《太平广记》把任侠小说标明为“豪侠类”之后，“豪侠”的文化意义基本得以固定下来，成为侠的社会地位与人格力量的一种超越凡庸的明显标志。

那么，“豪”的本来意义是什么呢？

在西汉前期集体创作的文化名著《淮南子》里，《泰族训》将人的能力、智慧和人格的杰出者分为英、俊、豪、杰四等，分别作了详细的解释：

故智过万人者谓之英，千人者谓之俊，百人者谓之豪，十人者谓之杰。明于天道，察于地理，通于人情，大足以容众，德足以怀远，信足以一异，知足以知变者，人之英也。德足以教化，行足以隐义，仁足以得众，明足以照下者，人之俊也。行足以以为仪表，知足以决嫌疑，廉足以分财，信可使守约，作事可法，出言可道者，人之豪也。守职而不废，处义而不比，见难而不苟免，见利而不苟得者，人之杰也。英、俊、豪、杰，各以大小之材处其位，得其宜，由本流末，以重制轻，上唱而民和，上动



而下随，四海之内，一心同归。

从这个意义上说，英、俊、豪、杰四种人，在社会价值评判的层次上，他们是社会竞争的强者，有大威势；在人格价值评判的层次上，他们是人格修养的强者，有大魄力。由于他们的强者地位和强者人格，他们超越凡庸而成为世俗社会一般人心目中的“好汉”和“英雄”。

在后世的一般社会话语中，英、俊、豪、杰常常混同使用。但在大多数情况下，“豪杰”指的是“才智出众的人”，偏重于人格评价；“豪强”指的是“地方上有势力之人”，偏重于社会评价<sup>①</sup>；而“豪侠”则包含了以上两个方面的结合，成为在各个方面都能超越凡庸、脱颖而出的“超人”。

东汉末的历史学家荀悦作《汉纪》，卷十《武帝一》写到汉武帝族诛郭解，有一段“荀悦曰”专门论述了游侠、游说、游行所谓“三游”之弊，后世称为《三游论》，他对游侠的定义及评价是：

立气势，作威福，结私交，以立强于世者，谓之游侠……游侠之本，生于武毅不挠，久要不忘，平生之言，见危授命，以救时难而济同类，以正行之者谓之武毅，其失之甚者至于为盗贼也。

侠文化在社会学层次上成为“豪强”的产物，又在文化学层次上成为“豪杰”的产物，就使大侠英雄超越凡庸的形象全面树立起来。

封建门阀士族制度未遭大的破坏之前，游侠常常依仗大家族的豪强势力立足于地方，所谓“权行州里，力折公侯”，甚至还在政

① 《辞源》(修订本)，第3册，商务印书馆1983年版，第2938—2939页。

治舞台上扮演着重要的角色，其豪雄特征尤为突出。仅以隋唐时代为例，隋末大乱，群雄割据，唐高祖李渊晋阳起兵时，即竭力拉拢“五陵豪杰，三辅冠盖，公卿将相之绪余，侠少良家之子弟”<sup>①</sup>；太子李建成“所从皆博徒大侠”<sup>②</sup>。割据称王的群雄，也与豪侠有各种各样的联系。起兵河北的夏国皇帝窦建德，“少重然诺，喜侠节”，“因得聚豪杰”<sup>③</sup>；西秦皇帝薛举“殖产巨万，好结纳边豪，为长雄”<sup>④</sup>等。盛唐时代，对唐代乃至后代文化都有重要影响的两位文化大师，陈子昂和李白，也都富于侠义的气质，不仅留下了许多歌咏侠士的作品，也以他们的侠义气质为唐代文化带来了阳刚和慷慨的气象，清人邓绎大为感慨，他在《藻文堂谭艺·三代篇》里说：“唐人之学博而杂，豪侠有气之士，多出于其间。磊落奇伟，犹有西汉之遗风。”中唐以后，藩镇割据，豪、侠相融更为紧密。见诸《旧唐书》本传的，徐州节度使张建封和魏博节度使田承嗣，皆家世豪侠，为一方豪强。

但是，从宋代开始，情况就发生了变化了。《旧五代史·周世宗纪》在柴荣刚刚登基的显德元年(954)条下有段记载，可以看做是变化的一个开始，这时离宋太祖黄袍加身已经只有几年时间了：

诏诸道募山林亡命之徒有勇力者，送于阙下，仍目之为强人。帝以矫捷勇猛之士，多出于群盗中，故令所在招纳，有应命者，即贷其罪，以禁卫处之。

这里尤其值得注意的是“仍目之为强人”一句话。豪侠之士，本为江湖之人，但在过去，他们也常常可以摇身一变，成为庙堂高官，甚至还有陈遵那样的“公卿之侠”，豪侠与豪雄，原是只有区别而无

① 温大雅《大唐创业起居注》，卷二。

② 《新唐书·李建成传》。

③ 《新唐书·窦建德传》。

④ 《新唐书·薛举传》。



界限的。但自周世宗的这个诏令开始，“山林亡命之徒”也即江湖之人就被打入另册了。《水浒传》里的“节侠”，无论如何肯替朝廷卖力，最终都讨不了好，就是一个生动的说明。

中国侠文化的历史发展，因此而呈现出两个大的倾向，一方面是豪侠淡出政治舞台，演为江湖绿林之侠，成为各种教派帮会的秘密武力组织；另一方面是经过宋明理学以来的伦理化改造，侠作为人格意气的表现，成为忠君事父的“义侠”，或成为知识分子理想化的“文人之侠”。

#### 第四节 巨侠超人：小说中的大侠英雄

充分文化化和理想化的侠文化的出现，对侠义道德和伟岸人格的张扬，对侠士超凡力量和神秘作为的渲染，首应归功于豪侠小说的出现。

尽管在此之前，中国文化已经拥有了大量意气飞扬的咏侠诗歌，但不幸的是，这些诗歌很快就极大程度地简单化为“少年行”、“侠客行”等少数几种表现力较为单薄的模式了，尽管它们还是照样能够令人血气奔涌，但仅照这些模式，这个世界岂不是太老套，太缺乏色彩？在这个时候，唐代豪侠小说的出现，可以说是侠文化文化化的第一次石破天惊，它的意义，和武侠小说的出现——侠文化文化化的再一次石破天惊，意义同样重要。温瑞安说：“越是令人激赏的武侠小说，幻想层次越高，现实象征越浓。”<sup>①</sup>就在这样的“幻想层次”中，豪侠小说开始编织出“主客体未曾分离时的原始状态”和“某种太初性的东西”<sup>②</sup>，侠文化的超越凡庸的英雄气质得到

<sup>①</sup> 温瑞安《四个有本领的平常人——“碎梦刀”后记》，《四大名捕》上册，昆仑出版社1988年版，第159页。

<sup>②</sup> 赵勇《诺瓦利斯：寻找梦中的蓝花》，周国平主编《诗人哲学家》，上海人民出版社1987年版，第83页。

极高的表现，他们在武功上是高手，在人格上是大侠，而社会的评价是英雄。

从豪侠小说到武侠小说，至少创建了两种关于大侠英雄的模式。

其一是关于现实社会的，是此岸世界的。

相传作于唐末的《虬髯客传》<sup>①</sup>，写隋末李靖在长安谒见司空杨素，杨素家妓红拂随李靖私奔，于灵石旅舍结识豪侠虬髯客，同往太原，拜见李世民。虬髯客本有逐鹿中原之志，见李世民“真英主也”，遂倾家财资助李靖，使他辅佐大唐成就大业。而虬髯客则往海外称王。其中的三位豪侠，世称“风尘三侠”，李靖是历史人物，红拂接近虚构人物，虬髯客是幻想人物，但他们可以说是现实社会的“大侠”之英雄。史称李靖曾对亲近的人说：“大丈夫若遇主逢时，必当立功立事，以取富贵。”<sup>②</sup>他随李世民南征北战，屡立功勋，在疆场上实现了他的宏愿，画像悬于凌烟阁上，排位功臣第八。红拂不见正史记载，但在那个时代，不乏平阳公主那样的女中豪侠，红拂的形象，实际上是时代的影子。虬髯客行踪诡秘，气势非凡，武功高强，财雄势大，作为当时群雄逐鹿的一个缩影，他已具备了后世武侠小说里“武林盟主”一类人物的基本特征。“风尘三侠”在人格和实际社会地位上，都具有超越凡庸的非凡气度，他们是无愧于“大侠”之英雄。

到武侠小说的时代，许多历史上的著名人物，经过小说家的艺术加工，也都成了著名的大侠之英雄。民国年间以文公直为代表，新武侠小说以梁羽生为代表，都有很浓的历史小说的色彩。文公直《碧血丹心》系列中的于谦，本来就是著名的民族英雄；梁羽生的作

① 关于该传的作者，唐末苏鹗《苏氏演义》称“近代学者著《张虬须传》，颇行于世”，北宋著录均不署作者名氏，南宋《容斋随笔》始题杜光庭作，元人《说郛》又题张说撰。按此传曾删节收入杜光庭编《神仙感遇传》，故后人多以为是他的作品，其实不然。

② 《旧唐书·李靖传》。

品，从大唐游侠系列开始，经宋辽金元系列，明代游侠系列，“天山”系列，到义和拳系列，构成了整个中国封建后期的历史画卷，活跃着南霁云、于谦、吕四娘等历史人物，他们同时也是侠文化中的大侠之英雄。

其二是关于非现实社会的，是彼岸世界的。

《甘泽谣》里的《红线》和《传奇》里的《聂隐娘》，就有很明显的非人间化倾向。这种非人间化，又可分为两个层次。

第一个层次我们称为“轮回化”。

红线自称：“某前世本男子，历江湖间，读神农药书，救世人灾患。时里有孕妇，忽患蛊症，某以芫花酒下之，妇人与腹中二子俱毙。是某一举，杀三人。阴司见诛，降为女子。使身居贱隶，而气禀贼星。”这里充满果报轮回的思想，彼一世有了罪孽，必待此一世英雄业绩的完成，才可了却夙缘，达成正果。红线使魏博不敢再对潞州生觊觎之心，可谓“功亦不小”。她因此能够“遁迹尘中，栖心物外，澄清一气，生死长存”。行侠在这里实质上也是一种修行，功德圆满，得道升仙。清末沈曾植《海日楼札丛》卷五论及《妙吉祥最胜根本大教王经》之剑法神通时说：“唐小说记剑侠诸事，大抵在肃、代、德、宪之世。其时密宗方昌，颇疑是其支别，如此经剑法，及他诸神通，以摄彼小说奇迹，固无不尽也。”当时宗教对豪侠小说的影响已经十分深入。《红线》的结局，就明显有佛教果报轮回观念的影响；同时，“还似洛妃乘雾去，碧天无际水长流”，冷朝阳的送别之诗，也有隐约的中国本土的神仙化（道教）味道。

这形成了中国侠文化中超尘出世的文化因素，在小说世界，则形成了武侠小说的神魔化传统，不仅神魔小说中有侠义因素，侠义小说中也颇有神魔因素。张赣生《民国通俗小说论稿》就把神魔、公案、儿女英雄作为武侠小说鼎足并立的三大源头。民国武侠小说中以还珠楼主为代表的“奇幻仙侠派”，也有十分浓重的神魔化倾向，其《蜀山剑侠传》中的峨眉剑派，是武林中的正宗剑仙，道行天下第

一,不必兵解即可升天。在他以峨眉剑派祖师为题材的《长眉真人传》中,更是充满了循环果报陈陈相因的宿命色彩。在这种情境氛围下的大侠英雄,都是命中注定的英雄,他们并不依靠建立功业来完成侠义,但是他们要靠建立功业来实现循环轮回。

第二个层次我们称为“山林化”。

聂隐娘行侠习武的历程,和红线迥然不同。红线的来历在于前世的宿缘,而《聂隐娘》却描写了大侠从成长到隐沦的全过程,是一个十分典型的“武侠”题材。聂隐娘的成长,有十分突出的特点,这就是她的“山林化”。她的成长是隐秘的,她的功业也是隐秘的。试看聂隐娘自述其学艺成长的过程:

隐娘初被尼挈,不知行几里。及明,至大石穴之嵌空,数十步寂无居人。猿狖极多,松萝益邃。已有二女,亦各十岁,皆聰明婉丽,不食,能于峭壁上飞走,若捷猱登木,无有蹶失。

当她初出江湖之时,“至四年,留二女守穴。挈我于都市,不知何处也”。及其最后之神龙一现,也是在深山穷谷之西蜀栈道上。

西汉的“大侠”英雄们如朱家、季布、郭解以至陈遵、楼护、原涉们,他们的任侠身份都是公开的,其后长安城中近于黑社会和街头流氓的“街间各有豪侠”,其身份也并不避讳,六朝隋唐诗中歌咏的“少年”和“侠客”,皆以追求现实社会的荣光为目的,可以说,这条侠文化发展的线索,是以公开、大胆、热烈为特性的,是以都市为主要生活场景,或至少是乡村中比较繁荣的部分。

在《聂隐娘》中,侠义生活场景从都市转移到了闻无人迹的深山老林,从而创建了一种新的侠文化形态。“山林化”之侠的出现,具有独特的意义,尤其是在后世武侠小说基本叙述形态的形成过程中,起到了典范性的作用。新、旧两类武侠小说,虽然武侠人物可能有各种各样的现世表现与世俗追求,但绝大部分作品都少不

了练武学艺于深山穷谷隐秘之所的情节构成，处于叙事时代以小说为主要载体的武侠形象与抒情时代以诗歌与史传为主要载体的豪侠形象，至此有了较为明显的分途扬镳的倾向，呈现出明确的分野。

那么，为什么会出现这种转变呢？这里有两个原因。其一是源于小说叙事的虚构性质的。豪侠题材本身的神秘色彩，使这种虚构更加神秘，叙事场景从一般人们常见的都市转移到不常见的山林，有助于更进一步加强这种神秘。其二是源于唐代文化转型中宗教文化的影响。佛、道两教在唐代都达到相当兴盛的局面，其中道教求仙的山林化倾向，形成了侠客提升的剑仙化倾向。晋代葛洪《抱朴子·明本》篇谓求仙者莫不遁迹幽隐，“山林之中非有道也，而为道者必入山林”。清末的《七剑十三侠》第一回有剑仙言道：“那剑术一道，非是容易，先把名利二字置之度外，抛弃妻子家财，隐居深山岩谷，养性练气，采取五金之精，炼成龙虎灵丹，铸合成剑，此剑方才有用。已非一二年不可。”

即使是在人间化和世俗化的武侠小说中，这种山林化的倾向亦为小说家也为读者所激赏。从这里开始，生发出许许多多“有意味”的文化形式——

山林是磨砺武功之所，是大侠获得奇特际遇的机缘；

山林寄寓着“道法自然”、“天人合一”的哲学追求；

山林是人的自然本性的流露，是人对自然的回归；

山林是大侠生命状态的自由表现；

山林更是侠文化之最高追求的“侠隐”结局的实现场景；等等。

这些不仅使武侠小说更加“好看”，使武侠小说的文化品味得到提升，更使大侠之英雄具有一种超越凡庸的人格和才能的魅力。

大侠英雄超越凡庸的结果，毅力非凡，机遇非凡，终得成就武技与功业非凡，更得成就人格的非凡，这使他们最终进入以武侠小



说为代表的侠文化精神境界，完成了大侠英雄的文化塑造，并超越历史现实存在之游侠的种种狭隘因素，也超越了江湖社会的种种情境限制，进入到一个可以为更多的人接受的一般的人类文化境界，这是侠文化得以广泛传扬的基础，也是侠文化终将内化为我们民族集体无意识之文化积淀——我们将其称为“该出手时就出手”之“侠性文化”的那一部分——的深刻基础。

在古龙《七种武器》系列之六《霸王枪》的最后一段，作者说：

可是他们现在已知道，一个人只要有勇气去冒险，天下就绝没有不能解决的事。班超、张骞，他们敢孤身涉险，就正是因为他们有勇气。古往今来的英雄豪杰，能够立大功成大事，也都是因为这“勇气”两个字。但勇气并不是凭空而来，是因为爱，父子间的亲情，朋友间的友情，男女间的感情，对人类的同情，对生命的珍惜，对国家的忠心，这些都是爱。若没有爱，谁知道这个世界会变成个什么样的世界，谁知道这故事会变成个什么样的结局？

读到这里，你还看得出来，这是一部武侠小说的结局吗？这已经是人类文化共同的至高境界，已经是一颗伟大的心。笔者也曾论道：

因为有了这一种胸怀，这一种痴迷，这一种勇气，便有了这一种侠者的英雄。金庸笔下《神雕侠侣》的郭靖、杨过，《雪山飞狐》的胡斐，《侠客行》的石破天，古龙笔下《多情剑客无情剑》的李寻欢、《九月鹰飞》的叶开、《拳头》的小马、《霸王枪》的丁喜，才真正成为侠者英雄，撼人心魄；温瑞安笔下四大名捕才所向披靡，王小石练不成绝情刀法、无情剑法却练成了仁剑仁刀、大相思……



侠者英雄和世俗英雄也不同，虽然他们武功盖世、勋业彪炳，却绝不以成败论英雄，英雄并非他们的武功和勋业，而是一往无前的勇气和对侠义的痴迷执著，更主要是一种进入侠义高级境界的人格精神的力量。

一往无前而痴。

痴而一往无前。

这就是英雄与英雄的追求。

侠文化独特的英雄梦幻与荣光。<sup>①</sup>

这就是大侠英雄超越凡庸而显示的他们独特的光辉。

不仅如此，在他们光辉的背后，“大侠”的幻想形式，不仅具有现实的象征意味和理想的人情味，不仅具有历史的反讽意味和理想的侠隐结局，而受到崇拜和景仰；“大侠”还意味着“英雄”的另一面，是“英雄”内心甚至带有某些浪漫的同时也是崇高与庄严的悲剧色彩的矛盾冲突的复杂性。

## 第五节 心灵的痛苦：演绎悲壮与崇高

德国19世纪早期浪漫派的精神领袖施莱格尔曾经提出调解人自身之中二重对立的“反讽”说，他认为，在艺术家的创造力中，有两种相对立的因素：一种是激情型的，他称之为“艺术创造中的热情”或“自我创造”；相对立的是一种怀疑因素，他称之为“自我毁灭”；而达到综合平衡的方法，是“自我毁灭”对“自我创造”的控制，即“自我限制”，这个过程就是“反讽”。他因此认为：“即使我们是单一的，或者自信我们是单一的，我们却仍然还是以双重的方式思维，我们必须承认我们最内在、最深刻的存在本质上是戏剧性

<sup>①</sup> 韩云波《谁是英雄》，四川人民出版社1995年版，第218—219页。



的。”<sup>①</sup>

“大侠”英雄的激动人心、撼人心魄之处，“大侠”的充分“戏剧性”的过程与结局，其实也正在于他们处于一种深刻的“反讽”之中。这就是“大侠”永无停息的危机感和永无休止的孤独感。

关于危机感，“大侠”既有因维护独立人格而受到的来自朝廷方面的威胁，也有因维护豪强地位而受到的来自江湖方面的威胁，“大侠”因此处于一种极不自由的境地中。关于这一点，我们在论述侠文化的“自由”时，已经较多地有所涉及，这里就不再展开。

我们这里要谈的，是“大侠”内心的一种深刻的和“戏剧性”的矛盾。这种矛盾固然也源于现实的矛盾，如朝廷对江湖中人自始至终的提防和顾忌态度，江湖中人，往往无法在朝廷和江湖之间作出妥协的选择。但这种矛盾的本身，更具有魅力也更具有戏剧性的，还在于他们人格心境的构成。他们的心境，历史学家往往无法用理性和纪实的笔触来完满表达，倒是在小说家那里有更深刻和幽微的揭示。古龙《多情剑客无情剑》第58章《英雄》有段话说：

英雄？……什么叫英雄？难道这就是英雄？

英雄所代表的意思，往往就是冷酷！残忍！寂寞！无情！

也有人曾经替英雄下过几种定义，那就是：

杀人如草，好赌如狂，好酒如渴，好色如命！

当然，这都不是绝对的，英雄也有另一种。

但像李寻欢这样的英雄世上又有几人？

英雄也许只有一点是相同的——无论要做哪种英雄，都不是件好受的事。

看来，世人并不了解英雄，世人所理解的，不过是世间所谓“豪

<sup>①</sup> (德)弗·施莱格尔《语言和言语的哲学》，恩·贝勒等编《弗·施莱格尔全集评注本》卷十，苏黎世欧洲文学与拉丁中世纪出版社1970年版，第14页。



雄”的皮相。在宋初的大型官修类书《册府元龟》里，作者就对仅仅停留于“不护细行”的所谓“任侠”作出过批评；历代以来的文人雅士们，则常常力图以所谓“义”来匡正和规范豪侠，使之成为符合封建道德和世俗游戏规则的“义侠”；历代正史更用无穷无尽的“少任侠，及长，折节读书”的范例来为侠文化提供了钦定正统版本的典范模式；等等。在这样的历史和这样的文化中，哪里去寻找侠文化真实的意蕴，深入了解大侠们那“自我创造”与“自我毁灭”剧烈交争的心灵？

“唐末应进士，不第，浪迹湖湘”的诗人沈彬，有首《结客少年场行》道：

重义轻生一剑知，白虹贯日报仇归。  
片心惆怅清平世，酒市无人问布衣。

过去常常把这首诗看成是侠在清平世界无所为用的感叹，其实，沈彬所处的唐末五代，正如他自己在《纳省卷赠为首刻象》中所说，“十载战尘销旧业”，是中国历史上最混乱的时期之一。他的诗中充满了悲凉的气氛，再如《都门送别》：“岸柳萧疏野荻秋，都门行客莫回头。一条灞水清如剑，不为离人割断愁。”<sup>①</sup>游侠在乱世多次大展宏图，但现在身处乱世，却依然有那样多的惆怅与清愁。

侠犹如此，人何以堪！

在小说家笔下，这种惆怅与寂寞更增加了。“人犹未归，人已断肠”的“天涯”，“像海一样蓝，一样深，一样忧郁”的“明月”，“空空蒙蒙，缥缈虚幻”的“刀”<sup>②</sup>，构成了大侠心境的基本格调。金庸笔下的大侠，常常都是孤独的，甚至是苦闷的。杨过、令狐冲有不被理解的孤独，石破天有追问“我是谁”而得不到答案的痛苦，就连整天嘻嘻

① 均见《全唐诗》，卷七百四十三。

② 古龙《天涯·明月·刀》，人民文学出版社1988年版，第7页。



哈哈的韦小宝也有感叹“忠义不能两全”的无奈……而李寻欢、西门吹雪，有谁真正了解他们的深沉的内心？即使王动、郭大路，又有多少人堪与他们为友？……

在欧阳莹之的《泛论古龙的武侠小说》里，有一节是“鸷鸟之不群兮，自前世而固然”，他说：

随便翻开古龙一部小说，至少有一半机会发现其主角极其孤寂——阿飞、萧石逸、孟星魂、傅红雪、谢晓峰，甚至好事风流的楚留香、胡铁花、陆小凤。

他们感到孤寂的痛苦，但他们忍受孤寂，因为他们需要孤寂——

水太浅则承不起大船，下雨大街上积水，放纸船还可以，弄只真船来怎会不搁浅。

障碍太多则伸展不开大翼，所以翼若垂天之云的大鹏要飞，便不得不直上九万里，绝云气，负青天，然后可以毫无阻滞，自由翱翔——但高处岂不胜寂寞？

孤寂不深则承不起独立的人格，假如人连一点寂寞都忍受不了，时时要朋党互慰，又怎可能养成独立的人格？

尼采论何谓崇高时把孤独 (solitude) 与勇、智、仁 (courage, insight, sympathy) 并列为四大美德：“对我们来说，孤独实是一件美德，是对高洁的渴望和追求。”(原注：Nietzsche: *Beyond Good and Evil*, section 284。)

“我需要孤独——那是说，我要复元，我要返回自己，我要呼吸自由、清新、活泼的空气。”(原注：Nietzsche: *Ecce Homo*, “Why I Am So Wise”, section 8。)

我需要孤独，因为只有在孤寂中我才能明察我的本心——所以，王动宁可一个人躺在空房子里饿得半死，也不肯去和红娘子他们过花天酒地的日子。(《欢乐英雄》)



我需要孤独，因为只有在孤独中我才不必呼吸别人吐出来的浑浊空气——所以阿飞宁愿为武林摒弃，也不肯去和赵正我等君子大侠合群。（《多情剑客无情剑》）

我需要孤独，因为我的人格只有我自己才能建立，因为我生命的极峰只有我一个人可以攀登——这是古龙小说主题之一，他的主角不断流浪，不断反省，不断超越自己，就像一把剑，在苦难中磨炼，在鲜血中成长。

九万里上的大鹏虽然寂寞，但他背负苍天，莫之夭阏，这逍遥辽阔的情趣又岂是在蓬草间纠合相娱的蜩与学鸠所能领略？

古龙的小说充满了秋的气息——如中秋般清亢，如残秋般肃杀，如秋菊般孤傲，如秋阳般炽艳。

“其容清明，天高日晶；其气凛冽，砭人肌骨；其意萧条，山川寂寥，故其为声也，凄凄切切，呼号奋发。”（原注：欧阳修：《秋声赋》）

秋，田陇麦熟，甘果结实，明知严冬已近，明知万物将凋，但仍对生命无限热爱，仍注人间以无限深情，这生机在古龙的小说里跳跃着。

古龙喜用秋天来烘托气氛：萧石逸相遇沈璧君于初秋，傅红雪在暮秋中走入万马堂，孙玉伯在菊花盛放时向万鹏王挑战，燕十三与谢晓峰在殷红的枫林里决斗。

人间万事，到秋来都摇落，剩下是一片无边的寂寞。<sup>①</sup>

“大侠”之英雄，就这样艰难地奋斗着。在奋斗中，他们超越凡庸。

在社会上成为豪雄。

① 欧阳莹之《泛论古龙的武侠小说》，古龙《猎鹰·赌局》下册附录，中国文联出版公司1992年版，第387—388页。



在侠义中成为大侠。

在人格上成为超人。

就像哲学家永远的痛苦，大侠也要在孤寂和痛苦中煎熬，来完成他们的英雄业绩。

英雄自古空余恨，叫人如何不寂寞！

乱世天教重侠游，忍甘枯槁老荒丘！

做一个大侠英雄，是幸，也是不幸；

做一个大侠英雄，是痛苦，也是欢乐。

这一切，都已包含在我们民族的奔腾的血液里，融进我们文化的稟性里。



## 第五章

### 轻侠与流氓——中国侠文化的虚伪与堕落

大侠是英雄，而轻侠是流氓。

那么，什么是“流氓”？

“流氓”一词，从刑法学的意义上说，是指公然藐视国家法纪和社会公德，破坏公共秩序和社会正常生活状态，追求下流无耻精神刺激的行为。在我国《刑法》第六章“妨害社会管理秩序罪”第一百六十条中，概括为“聚众斗殴，寻衅滋事，侮辱妇女或者进行其他流氓活动，破坏公共秩序”。

在社会学的意义上，流氓“原指无业游民，后来指不务正业、为非作歹的人”<sup>①</sup>，他们的社会基础是流氓无产者或游民无产者，“为失了土地的农民和失了工作机会的手工业工人。他们是人类生活中最不安定者”，“这一批人很能勇敢奋斗，但有破坏性”<sup>②</sup>。

#### 第一节 侠与流氓的文化渊源

历史上的侠，本来是战国时期阶级变动的产物，在《韩非子》的描述里，是士的一种，然而他们“行剑攻杀”，“活贼匿奸”，“肆意陈

① 《现代汉语词典》，商务印书馆 1997 年版，第 811 页。

② 毛泽东《中国社会各阶级的分析》，人民出版社 1991 年版，第 8 页，第 9 页。



欲”,“以武犯禁”,他们虽然也可能“大抵是出身于商贾,商贾而惟利是图的便成为市侩奸猾,商贾而富有正义感的便成为任侠”<sup>①</sup>,但他们成为侠,其中大部分人便基本上脱离了生产,不治“士农工商”的“四民之业”,也不效忠朝廷,其基本细胞已逐渐沦为流氓无产者,干犯朝廷法令,破坏朝廷秩序,并成为法律上的流氓。在漫长的文化积淀中,侠文化亦因此浸润着浓厚的流氓意识,形成其文化主流的负面影响。

侠因此与流氓有了千丝万缕的联系。早在 1929 年,鲁迅就对这个问题以杂文的形式作了论述,指出:“‘侠’字渐消,强盗起了,但也是侠之流”,及至侠的再变,“满洲入关,中国渐被压服了,连有‘侠气’的人,也不敢再起盗心,不敢指斥奸臣,不敢直接为天子效力,于是跟一个好官员或钦差大臣,给他保镳,替他捕盗”,“然而为盗要被官兵所打,捕盗也要被强盗所打,要十分安全的侠客,是觉得都不妥当的,于是有流氓。”<sup>②</sup>1931 年 4 月 27 日,鲁迅又在上海东亚同文书院作演讲,对“流氓”作了一个一般性定义化的解释,并对“流氓”与儒和侠的文化渊源关系等作了进一步的说明:

流氓是什么呢?流氓等于无赖子加壮士、加三百代言。流氓的造成,大约有两种东西:一种是孔子之徒,就是儒;一种是墨子之徒,就是侠。这两种东西本来也很好,可是后来他们的思想一堕落,就慢慢地演成了所谓流氓。

司马迁说过“儒以文乱法”而“侠以武犯禁”。由此可见儒和侠的流毒了。太史公为什么要说这样的话呢?因为他是道家,道家是主张“无为而治”的。这种思想可以说是“癞蛤蟆想

① 郭沫若《十批判书·古代研究的自我批判》,《郭沫若全集》历史编第 2 卷,人民出版社 1982 年版,第 72 页。

② 鲁迅《流氓的变迁》,《三闲集》,人民文学出版社 1973 年版,第 125—126 页。

“吃天鹅肉”，简直是空想。实际上是作不到的。<sup>①</sup>

这里用了一些日语词汇，“壮士”也指无一定职业、为他人帮凶的光棍、无赖汉，“三百代言”是讼棍和诡辩家。在一定的社会时期和行为层面上，侠与流氓互为表里，一方面，“流氓”是一个比“侠”范围更加广阔的社会群体，侠曾经是流氓的重要组成部分；另一方面，“流氓”是一个和“侠”互为交叉的概念，行道义者为侠，施暴豪者为流氓。而在他们的文化起源上，鲁迅认为，侠与流氓具有某种同源同构的关系。

对于“大侠”或“义侠”为英雄而“轻侠”或“凶侠”为流氓的问题，古人很早就有了比较清醒的认识。《史记·游侠列传》：“至如朋党宗强比周，设财役贫，豪暴侵凌孤弱，恣欲自快，游侠亦丑之。余悲世俗不察其意，而猥以朱家、郭解等令与暴豪之徒同类而共笑之也。”司马迁是个游侠的赞美者，在他的那个时代，就已经有相当广泛的人们将“游侠”即所谓“仁者”、“义者”与“暴豪之徒”即“流氓”混为一谈了。又《汉书·游侠传》：“由是列国公子，魏有信陵，赵有平原，齐有孟尝，楚有春申，皆藉王公之势，竞为游侠，鸡鸣狗盗，无不宾礼。”班固是游侠的批判者，当时人们对游侠已经形成共识，他进一步从战国开始探讨游侠的源头，原来游侠从一开始流品就极为复杂。汉人对此认识极为清醒，有两个例子可以说明。

一是清人曾国藩曰：

《游侠列传·序》分三等人：术取卿相，功名俱著，一也；季次、原宪，独行君子，二也；游侠，三也。于游侠中又分三等人：布衣闾巷之侠，一也；有土卿相之富，二也；暴豪恣欲之徒，三也。<sup>②</sup>

<sup>①</sup> 鲁迅《流氓与文学》，原刊于日本《朝风》1991年26期，转引自陈福康《鲁迅〈流氓与文学〉讲演记录在日本发现》，《文学报》1992年1月16日。

<sup>②</sup> 曾国藩《求阙斋读书录》卷三。

对这三等人及三种游侠，《史记·游侠列传》实际上只记了布衣之侠一种，可以见出，司马迁只承认道义之侠，尤其对于“豪爽之徒”，他是将他们归入流氓一类的，但是，当时西汉的世俗之见，却对这二者没有分别。

二是东汉人荀悦曰：

此三游者，乱之所由生也。伤道害德，败法惑世，失先王之所慎也。国有四民，各修其业，不由四民之业者，谓之奸民，奸民不生，王道乃成。凡此三游之作，生于季世，周秦之末尤甚焉。上不明，下不正，制度不立，纪纲废弛。以毁誉为荣辱，不核其真；以爱憎为利害，不论其实；以喜怒为赏罚，不察其理；上下相冒，万事乖错。是以言论者计薄厚而吐辞，选举者度亲疏而举笔，善恶谬于众声，功罪乱于王法。然则利不可以义求，害不可以道避也。是以君子犯礼，小人犯法，奔走驰骋，越职僭度，节华废实，竞趋时利，简父兄之尊而崇宾客之礼，薄骨肉之恩而笃朋友之爱，忘修身之道而求众人之誉，割衣食之亚以供飨宴之好，苞苴盈于门庭，聘问交于道路，书记繁于公文，私务众子官事，于是流俗成矣，而正道坏矣。<sup>①</sup>

这是荀悦批判游侠、游说、游行的所谓“三游论”的中间一段，是全文的总论部分。在这篇文章里，作者从政治文化的角度，批判了“三游”不轨于“正道”的现象。至于游侠，“以正行之者谓之武毅，其失之甚者至于为盗贼也”，弄不好也会走向流氓的边缘。

在游侠的黄金时代，秦汉魏晋六朝以来，侠一方面是豪杰，另一方面也几乎就是流氓。陈宝良考察了中国历代流氓的各种称谓

① 荀悦《前汉纪》卷十《武帝一》。



后指出：

在秦汉时期，流氓称呼也可析为三类：一是各色“恶少年”，举凡“闾里少年”、“闾巷少年”、“城中少年”、“邑中少年”、“淫恶少年”、“轻薄少年”、“轻侠少年”之类即是。所谓“恶少年”，据《汉书》颜师古注：恶少年，谓无赖子弟也。此外，在汉代，有“恶子”之称。如《汉书·宁成传》：“长安中有轻薄少年恶子，无市籍，商贩作务。”“恶子”与“轻薄少年”并称，说明他们也不过是无赖子弟。可见，诸如各色“恶少年”与“恶子”，是纯粹意义上的流氓。二是游侠，在当时分别有“轻侠”、“大侠”、“豪侠”诸称。“游侠”云云，实与恶少的关系颇密，虽难以断言就是流氓的别称，但仍可视为流氓。三是“游手”，分称“浮游无业者”、“浮食者”、“浮末者”等等，与“游民”相近，实是广义上的流氓。此外，在秦汉时期，还有“不轨之民”、“亡徒”、“赦民”之称，大致也与流氓相近。

在魏晋南北朝时期，流氓称谓同样可归为以下三类：一是无赖少年。在当时称呼不一，或称“轻薄少年”、“好事少年”与“勇敢少年”，或称“恶少年”、“乡党少年”与“州里少年”，均为纯粹意义上的流氓。二是“轻侠”，可归于侠客一类，称呼亦不一，分别有“凶侠”、“奸侠”、“游侠”等，也属于流氓一类。三是各类游手游食之人，如“侨人”、“浮浪人”之类即是，为游民，当属广义上的流氓。<sup>①</sup>

由此，流氓大致可以分为三类：

第一类是“纯粹意义上的流氓”，即“恶少年”；

第二类是边缘意义上的流氓，主要包括了游侠；

<sup>①</sup> 陈宝良《中国流氓史》，中国社会科学出版社1993年版，第8页。



国

古

一

文

二

学

研

究

一

从

书

第三类是“广义上的流氓”，主要包括了游民。

游侠之成为流氓，也主要是在两个层面上，一是游侠中有一部分人是流氓，或者说“恶少年”常常也要出来任侠；二是即使在同一位“大侠”身上，也时常表现出他的人格和行为的两面性，既有大侠的行仁义的一面，也有流氓的为暴豪的一面。

下面，我们大致从行为表现、人格心理、文化积淀三个方面来具体说明中国侠文化中的“流氓”。

## 第二节 暴豪之徒与无赖恶少

在侠文化的行为表现上，侠的流氓特征，主要表现为横行霸道，寻衅滋事，而突出表现为“暴豪之徒”和“盗跖居民间者”。

侠的日常生活，“数与诸公子飞鹰走狗”<sup>①</sup>，“任侠放荡，不治行业”<sup>②</sup>，大多不务正业。而且，他们无论是作为地方豪猾，还是豪门宾客，乃至街间恶少，大多倚势骄横。仅以西汉游侠为例，《史记·魏其武安侯列传》载灌夫“好任侠，已然诺，诸所与交通，无非豪杰大猾。家累数千万，食客日数十百人，陂池田园，宗族宾客为权利，横于颍川”。当地百姓对他们极为愤恨，当时就有“颍水清，灌氏宁；颍水浊，灌氏族”的民谣诅咒他们，其任侠行迹无疑已近于流氓。《汉书·酷吏传·严延年传》载涿郡“大姓西高氏、东高氏，自郡吏以下皆畏避之，莫敢与牾，咸曰：‘宁负二千石，无负豪大家。’宾客放为盗贼，发，辄入高氏，吏不敢追。浸浸日多，道路张弓拔刃，然后敢行，其乱如此。”《汉书·何并传》：“阳翟轻侠赵季、李款多畜宾客，以气力渔食闾里，至奸人妇女，持吏长短，从横郡中。”史书上这类“豪侠”行迹的实录，举不胜举，简直汗牛充栋。而与“大侠”连称的，常常还有“豪猾”、“豪强”、“豪奸”、“豪杰”、“宿豪”、“大豪”、“大猾”等

① 《后汉书·袁术传》。

② 《三国志·魏书·武帝纪》。



称呼，其成分三教九流，极为复杂。

在这种风气的鼓励下，有了“豪侠”们撑腰，游侠少年横行地方，行止轻薄，无所不为。《汉书·文三王传》：“(济东王刘彭离)骄悍，昏暮私与其奴亡命少年数十人行剽，杀人取财物以为好。所杀发觉者百余人，国皆知之，莫敢夜行。”游侠少年成为流氓，势力日益壮大，百姓敢怒而无可奈何，甚至一些地方官也无法禁制。发展到极致，他们组成流氓犯罪团伙，不仅公然称霸为祸地方，还公然和官府朝廷对抗，但是他们反抗朝廷，并不是为了主持正义，而是满足私欲，成为流氓中的流氓。《汉书·酷吏传·尹赏》有段记载，常常为人所称引，既作为游侠成为流氓的典型，又作为酷吏手段残忍的典型，我们在这里详细引录于下：

(汉成帝)永始、元延间，上急于政，贵族骄恣，红阳长仲兄弟交通轻侠，臧(按：同“藏”)匿亡命。而北地大豪浩商等报怨，杀义渠长妻子六人，往来长安中。丞相御史遣掾求逐党与，诏书召捕，久之乃得。长安中奸猾浸多，闾里少年群辈杀吏，受赇报仇，相与探丸为弹，得赤丸者斫武吏，得黑丸者斫文吏，白者主治丧；城中薄暮尘起，剽劫行者，死伤横道，枹鼓不绝。(尹)赏以三辅高第选守长安令，得一切便宜从事。赏至，修治长安狱，穿地方深各数丈，致令辟为郭，以大石覆其口，名为“虎穴”。乃部署曹掾史，与乡吏、亭长、里正、父老、伍人，杂举长安中轻薄少年恶子，无市籍商贩作务，而鲜衣凶服被铠扞持刀兵者，悉籍记之，得数百人。赏一朝会长安吏，车数百辆(按：同辆)，分行收捕，皆劾以为通行饮食群盜。赏亲阅，见十置一，其余尽以次内虎穴中，百人为辈，覆以大石。数日一发视，皆相枕藉死，便舆出，瘗寺门桓东，揭著其姓名，百日后，乃令死者家各自发取其尸。亲属号哭，道路皆歔欷。长安中歌之曰：“安所求子死，桓东少年场。生时谅不谨，枯骨后何葬？”赏所置皆其



魁宿，或故吏善家子失计随轻黠愿自改者，财（按：同“才”）数十百人，皆贳其罪，诡令立功以自赎。尽力有效者，因亲用之为爪牙，追捕甚精，甘耆奸恶，甚于凡吏，赏视事数月，盗贼止，郡国亡命散走，各归其处，不敢窥长安。

这种残酷的镇压，有时会对制止豪侠的流氓行为起到一定作用，但是，在当时那样一个并没有真正法制的时代，豪侠的流氓行为很快又会死灰复燃。这不，刚刚是长安“郡国亡命散走”，就接连又有“江湖中多盗贼”、“南山群盗起”，即使再多一点尹赏这样的“能吏”，也是无如之何的。

侠的流氓行为猖獗泛滥，流氓行径成为任侠行为中伴随始终的消极成分。侠的流氓传统，使侠文化的末流成为社会的蠹虫，既为朝廷法令所禁止，也为广大百姓所厌弃。后人常常将所谓“侠客”尤其是“轻侠”一类视同流氓无赖之徒。

明人王稚登《吴社编》记“里豪市侠”为会首的吴中“社会”，“手搏者数十辈为之前驱”，“于是游手逐末，亡赖不逞之徒，张皇其事，乱市井之听，惑稚狂之见”。这里的“市侠”会社，与其说是社会团体，不如说是流氓团伙。

明人余继登《典故纪闻》卷十五也记载明代中叶成化年间，京城内外恶徒“行凶杀人，荒淫赌博，甚至占人妻女，为人报仇”，明宪宗对此说道：“昔汉郭解一豪侠之雄耳，武帝因公孙弘之言，杀之以惩不逞，论者谓其有关治体。今群恶少相倚为奸，恐将来效尤者无所不至，宜榜禁之。”

到清人眼中，更是径直指斥里中恶少“借放纵为任侠”<sup>①</sup>。《红楼梦》第七十五回也说：“这些都是少年，正是斗鸡走狗、问柳评花的一干游侠纨裤。”游侠沦落一至于此，真是何其可悲也哉！

① 丁日昌《抚吴公牍》卷一，《札饬禁毁淫词小说》。



封建朝廷对侠少流氓除了采取镇压策略外，还采取了拉拢怀柔的手段，其中尤以募侠从军最为突出。这种行为收到了一定的效果，但也带来了极大的副作用，促进了游侠之“兵痞”流氓的形成。

汉武帝元封六年，“益州、昆明反，赦京师亡命令从军”<sup>①</sup>，这中间有不少人就是犯法的游侠。唐初，太子李建成“所从皆博徒大侠”，又“私募四方骁勇及长安恶少年二千人为宫甲，屯左右长林门，号‘长林兵’”<sup>②</sup>。陈子昂也曾向武后《上军国机要事》建议：“有粗豪游侠、亡命奸盗、失业浮浪、富族强宗者，并稍优与赐物，悉募从军。”从侠与平民的角度，鲁迅还曾论到侠义小说中的游侠从军模式：“游民辄以从军得功名，归耀其乡里，亦甚动野人歆羡，故凡侠义小说中之英雄，在民间每极粗豪，大有绿林结习，而终必为一大僚隶卒，供使令奔走以为宠荣。”<sup>③</sup>

游侠进入军队，往往更进一步强化了他们的流氓特性，成为兵痞。中唐诗人王建的《羽林行》就是一首揭露恶少年游侠进入羽林军后官匪相长恶行的诗歌，诗曰：

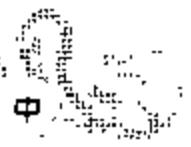
长安恶少出名字，楼下劫商楼上醉。  
天明下直明光宫，散入五陵松柏中。  
百回杀人身合死，赦书尚有收城功。  
九衢一日消息定，乡吏籍中重改姓。  
出来依旧属羽林，立在殿前射飞禽。

既是军人，又是流氓，而他们的本来身份是“恶少年”，过去犯法要受刑律，现在犯法则有羽林军身份的保护，大不了风紧时躲一躲，风头过后，依然耀武扬威，依然是羽林壮士，“国之股肱”。

① 《汉书·武帝纪》。

② 《新唐书·李建成传》。

③ 鲁迅《中国小说史略》，人民文学出版社1952年版，第296—297页。



从这个传统发展下来，兵痞游侠成为近代帮会的重要组成部分。太平天国失败后，清朝江南绿营大量裁员，其中相当部分进入近代帮会，哥老会的仁字旗，“其构成分子是仗义游侠、草泽英雄、军中豪杰、地主乡绅”<sup>①</sup>。这时的游侠，虽然称名未变，其鱼食乡里，早已不再是那么“仗义”了。

### 第三节 变态求名与变态复仇

在侠文化的人格心理上，侠的流氓特征，表现为在封建法纪的残忍与游侠执行道义使命之间，他们不能正确理解和处理欲望与道义的矛盾统一，养成了对人格的变态维护和任侠行为中的流氓心理。这具体表现在两个方面。

首先是他们的变态求名。

游侠十分重视名誉，但他们往往求名过火，养成由求名到称霸的变态。游侠的重名由来久矣，《韩非子·五蠹》就谈到侠“聚徒属，立节操，以显其名”，《史记·游侠列传》也称侠“修行砥名，声施于天下”，在后世小说中，他们甚至“宁教名在人不在”。这种重名，以“义”为基础，本来是值得称道的。但这里极为容易将本来是以助人救人为宗旨的侠名神圣化，不容许任何的不恭敬，更不要说对侠稍有冒犯，那有时是要招来杀身之祸的。

郭解大约可以算得上是西汉第一大侠，但他和他的追随者就常常因求名过头而成为流氓，《汉书·游侠传》载，“解出，人皆避，有一人独箕踞视之。解问其姓名，客欲杀之。”因为人家没有退避让路，还居然敢于对他双目直视，他的门客就要把人家杀掉，这不是流氓是什么？郭解最后也终于因为这个送了命，还连累他的九族一起被汉武帝统统砍了头。“有儒生侍使者坐，客誉郭解，生曰：

① 魏建猷主编《中国社会党史论著汇要》，南开大学出版社1985年版，第59页。



‘解专以奸犯公法，何谓贤？’解客闻之，杀此生，断舌。”儒生说的其实是大实话，郭解“少时阴贼感概，不快意，所杀甚众。以躯藉友报仇，臧命作奸剽攻，休乃铸钱掘冢，不可胜数”，本来也就是“奸犯公法”的人，但他的门客这次不仅杀了人，还割了人家的舌头。到这个地步，已经不是义侠而是流氓，所以，虽然郭解不知道这件事，但他既为天下第一大侠，其影响也太大，终于被汉武帝砍了头，灭了族。

到这一步，游侠对名誉的维护，已经成为他们的一种变态人格，其中蕴藏着人类原始的残酷与血腥的消极心性。而在侠文化的渲染中，也时时暴露着潜藏的嗜血欲望，对他生命的肆意践踏，使侠文化因此带上了浓浓的流氓色彩。

在古龙《写在〈天涯·明月·刀〉之前》和《铁血传奇·序》里，他曾两次津津乐道于《唐人说荟》卷五中的一个“非常‘武侠’的故事”：

隋末，深州诸葛昂，性豪侠，渤海高瓌闻而造之，为设鸡肫而已。瓌小其用，明日大设，屈昂数十人，烹猪羊等长八尺，薄饼阔丈余，裹馅粗如庭柱，盘作酒碗行巡，自作金刚舞以送之。

昂至后日，高瓌所屈客数百人，大设，车行酒，马行炙，挫椎斩脍，啖辣蒜齑，唱夜叉歌，狮子舞。

瓌明日，复烹一双子十余岁，呈其头颅手足，座客皆喉而吐之。

昂后日报设，先令美妾行酒，妾无故笑，昂叱下，须臾蒸此妾坐银盘，仍饰以脂粉，衣以锦绣，遂擘腿肉以啖，瓌诸人皆掩目，昂于奶房间摄肥肉食之，尽饱而止。

瓌羞之，夜遁而去。

这里有两点值得注意。第一，两人皆是“豪侠”，自然有所谓“豪气”，争强赌胜，乃是他们日常行为和心性的自然表达。第二，两人在争胜求名的方式上走向极端，因此又是流氓。开始的时候，是比



谁设宴的排场更大，这还无可厚非，在侠的追求中，本来就有“肆意陈欲”一点。但后来竟是比谁更残忍，这就有本质的变化了。天津的流氓“混混儿”有争勇斗狠的传统，但那还是对混星子自己而言，所谓“能忍刑，才成光棍”<sup>①</sup>。《水浒传》里的泼皮破落户牛二，也不过是对杨志撒泼道：“你好男子，剁我一刀。”而高瓈和诸葛昂，竟至以吃人为“豪侠”精神的具现。高瓈吃了一对双胞胎的少年，诸葛昂吃了一位平日他所亲近的“美妾”少妇，开始的时候，气氛还很平淡，但他早有预谋，只是不知道谁要倒霉，仔细想一想，即使这位少妇不“无故笑”，也总会有人要葬送了性命。

到这一步，他们是什么？

他们绝不再是真正的“豪侠”。

他们是一群流氓，大流氓，没有人性的流氓。

到武侠小说风行，一个重要的情节模式是争夺武功天下第一。而在这种武林至崇至尊的“天下第一”的争夺中，“大侠”们的欲望受到空前的考验，许多人变态成为流氓，成为大魔头。金庸“射雕”系列里的华山论剑，欧阳锋为了求取“天下第一”的名声，不择手段，用尽心机，坏事做尽，为祸武林，最后终于走火入魔，心智失常。铁掌帮帮主裘千仞私欲膨胀，更不惜里通外国。古龙《多情剑客无情剑》里的上官金虹，以及他的女儿《九月鹰飞》里的上官小仙，也是这一类人。

其次是变态复仇。

复仇是人类的天性。《册府元龟·总录部·复仇》总论云：“盖报仇之所由来旧矣”，“乃有天性之戚，手足之痛，或义笃于诸父，或情厚于交友，独能奋不顾死，剿绝其命，摅逝者之沉愤，耸人伦之风概，乃至朝议高其节，理官缓其法。”在摩尔根的史学名著《古代社会》注释里，引用了艾德尔《美洲印第安人史》的一段话，说明了原

① 张泰《津门杂记》卷中，《混星子》。



始复仇的普遍性和强烈性：“他们在没有以血讨还血债之前，心中有如火烧一般，日日夜夜，永不安宁。当他们的亲戚，或本部落、本家族中的一个成员被人杀害时，哪怕被害者是一个老妇人，这仇恨也会父子相传地永世不忘。”<sup>①</sup>

而在侠文化中，复仇不仅是人类原始天性的表达和神圣义务的完成，而且也是豪侠们充分表现其“大侠豪气”的重要方式。《水浒全传》第七十一回即“有诗为证”：“说时豪气侵肌冷，讲处英雄透胆寒。仗义疏财归水泊，报仇雪恨上梁山。”所谓“英雄”，所谓“豪气”，在《水浒传》全书中，就是通过“疏财”而“仗义”和“报仇”而“雪恨”两件事情来表达的，这两件事情，成为全书的基本内容，是全书的主干情节。

但是，侠文化的报仇，一旦报过了头，“大侠”就由英雄变成了流氓。

一是以鸡毛蒜皮的小事杀人，甚至毫无理由地仅仅因为怀疑便杀人，即史书所谓“睚眦杀人”。《淮南子·人间训》中记载的那个游侠故事，说的就是这一类的流氓。梁地的“大富人”虞氏，“家充盈殷富，金钱无量，财货无赀，升高楼，临大路，设乐陈酒，积博其上。游侠相随而行。”楼上的人玩得高兴，不禁开怀大笑。一只飞莺叨着一只腐臭了的老鼠从空中飞过，吓了一跳，腐鼠落下来，正好打中游侠。游侠本来就对虞氏的张扬其势不满，这下找到借口了，他们说：“虞氏富乐之日有矣，而常有轻易人之志，吾不敢侵犯，而乃辱我以腐鼠。如此不报，无以立于天下。”这天晚上，“乃攻虞氏，大灭其家”。这，简直就是借机寻衅，只能说是流氓，而不再是行义的游侠。

即使他们报仇事出有因，理属正当，他们也常常要将报仇无限扩大化，似乎这样才能满足他们残忍的杀戮心理。西晋索𬘭“尝报

<sup>①</sup> (美)摩尔根《古代社会》上册，商务印书馆1981年版，第85页。

兄仇，手杀三十七人，时人壮之”<sup>①</sup>。东晋末隆安三年，沈警、沈穆夫父子被同族无赖子沈预告发作乱，一家大小被诛。沈穆夫之子沈林子13岁，幸而逃脱劫难，“一门既陷妖党，兄弟并应从诛，逃伏草泽，常虑及祸，而沈预家甚强富，志相陷灭”，加之“沈预虑林子为害，常被甲持戈”，复仇的烈火在他胸中燃烧，而他却久久没有找到机会下手。18岁那年，机会终于来了，“五月夏节日至，预正大集会，子弟盈堂，林子兄弟挺身直入，斩预首，男女无长幼悉屠之”<sup>②</sup>。史书上这一类例子简直太多太多，报仇者过去经历的苦难，自然万分惨痛，值得同情，但他们一旦报起仇来，就又开始了一轮新的残酷的杀戮，而且常常比当初更要过分，不知道是不是那个时候就有了“赔偿精神损失”因而变本加厉的意识。但无论怎么说，这种行为都已经不再是真正的侠行，而是流氓。

最恶劣的一种，是侠蜕变为职业杀手。史书所谓“借客报仇”，偶尔为之，还是游侠；如果以此为业，而且形成秘密集团，如王符《潜夫论·述赦》所载，东汉洛阳有“会任之家”，主谐合杀人，“受人十万，谢客三千”，那就已经是流氓了。因为杀手集团的神秘和刺激，它也成为武侠小说的题材之一。早在唐代的豪侠传奇里，聂隐娘就是一位带点儿剑仙味道的武功高强的杀手，死于她剑下的精精儿、她不敢与之交锋的空空儿，也都是杀手，但他们还只是政治工具，还看不出有多少流氓气息，这可以算得是侠文化文学化对侠的美化和改造吧。

“义非侠不立，侠非义不成。”如果按照“义”的原则行事，即使其职业本质本来是不“义”的杀手，也可能成为游侠。中唐时代，宰相白敏中“不协比于权道”，卢龙镇派遣杀手李龟寿前往行刺，李龟寿感于白敏中的凛然大义，毅然弃暗投明<sup>③</sup>。《太平广记》因此将其列

① 《晋书·索靖传》。

② 《宋书·自序》。

③ 皇甫枚《三水小牍·李龟寿》。



入“豪侠类”。在新武侠小说中，古龙这样描述杀手“中原一点红”：

他一身黑衣，面如死灰，瞬息杀人，面不改色。

他是天下索价最高的职业杀手，“合约”一定，永无更改，他要杀的对象也就死定了。

他的剑术精绝，“杀人不见血，剑下一点红”。他的一剑刺出，只要能夺取对方精灵魂魄就已足够，又何必要别人多流血。

——他是个艺术家，不是屠夫。

他的“合约”只有一次没有完成，因为他忽然觉得这一次他要杀的对象是他的朋友，是一个值得他尊敬信任的朋友。<sup>①</sup>

“这个朋友当然就是楚留香”，中原一点红终于不再是纯粹意义上的杀手，而是侠，因为“在某一方面来说，中原一点红做事的方法是和姬冰雁有些相同的”，而在姬冰雁“已经凝固冷却多年的岩石下，流动着的是一股火烫的血，他也像胡铁花一样，随时可以为他的朋友付出一切。”这就是游侠和流氓的区别。古龙也写了不能算是侠的杀手，那就是《多情剑客无情剑》中的荆无命，他的名字，就预示着他的生命光辉的黯淡。

不仅如此，即使是在所谓正派“大侠”“好汉”那里，常常也免不了游民无产者流氓本性的流露。仅以《水浒全传》为例，就可以看到许多这类表现。鲁迅就说：“‘侠’字渐消，强盗起了，但也是侠之流，他们的旗帜是‘替天行道’。他们所反对的是奸臣，不是天子，他们所打劫的是平民，不是将相。李逵劫法场时，抡起板斧来排头砍去，而所砍的是看客。”<sup>②</sup>再看书中第四十一回处死黄文炳一段，李逵

<sup>①</sup> 古龙《楚留香和他的朋友们》，《新月传奇》，安徽文艺出版社1993年版，卷首第11页。

<sup>②</sup> 鲁迅《流氓的变迁》，《三闲集》，人民文学出版社1973年版，第125页。

道：“今日你要快死，老爷却要你慢死。”“便把尖刀先从腿上割起，拣好的就当面炭火上炙来下酒。割一块，炙一块，无片时，割了黄文炳，李逵才把刀割开胸膛，取出心肝，把来与众头领做醒酒汤。”之所以要如此对待黄文炳，只因“三回五次教唆蔡九知府杀我两个”，而殊不知黄文炳也不过是“各为其主”，是他的职务行为。如此残忍和无人道的生炙人肉的表现，在原始思维里还可以理解为复仇的“强烈性”，而在文明时代，无论其正义与否，都已经是流氓。

#### 第四节 侠文化的虚伪与武侠小说的堕落

侠的流氓行为最终铸成侠的变态人格，进入侠的文化积淀。如《汉书·游侠传》称郭解“少时阴贼感概”，据颜师古注，“感概”是“感意气而立节概”，这是他的侠气干云之处；但“阴贼”是“阴怀贼害之意”，那就是流氓心态了。因此，他“不快意，所杀甚众”，虽然“及解年长，更折节为俭，以德报怨，厚施而薄望”，大侠之名布满天下，但“既已振人之命，不矜其功，其阴贼著于心本发于睚眦如故云”，这种流氓习性已经深深地植入他的人格之中了。西汉后期“闾里之侠”的魁首原涉，“性略似郭解，外温仁谦逊，而内隐好杀，睚眦于尘中，触死者甚多”。侠的这种变态，往往和侠的令名节操紧紧相连，在侠的文化积淀中反而被当做“侠气”加以弘扬，这就并未起到好的典范作用，反而对游侠日常行为的流氓习气推波助澜，更加剧了侠与侠文化流氓因素的发展，导致侠文化的虚伪。

在侠文化的文化积淀上，侠文化的流氓习气，表现为侠义道德江湖化的虚伪与武侠小说的堕落。

侠的形象，千百年来，始终和侠“义”连在一起。唐人李德裕说：“夫侠盖非常人也，虽然以诺许人，必以节义为本。义非侠不立，侠



非义不成。”<sup>①</sup>宋人张耒说：“所贵乎游侠者，谓其身任人之患难而脱人于厄也。朱家、郭解虽不合于大义，而其感概雄俊，先人后己，故可取也。”<sup>②</sup>在历史的漫漫黑暗中，市井细民望游侠如大旱之望云霓，津津乐道自始至终，但历史上的侠，又始终对民众的苦难于事无补，并未起到多少补救和扭转作用。

真正的“大侠”，似乎只生活在人们的热切期盼中，只生活在中国传统化的文化理想与文化积淀中。

侠文化与侠义历史严重脱节。

这岂不是侠文化的虚伪？而其中的艰难曲折又是什么？

侠“义”从本质上说是一种“私义”。《韩非子·八说》：“弃官宠交谓之有侠。”《汉书·游侠传》说：“赵相虞卿弃国捐君，以周穷交魏齐之厄。”范雎穷困时，遭到魏齐的羞辱，肋骨被打折，牙齿被打缺，范雎装死，被人用草席裹了，丢在厕所中，遇到好心的守卫，才得以逃生。范雎后来做了秦的相国，向赵王索要躲在平原君家里的魏齐，魏齐逃亡到赵相虞卿那里。虞卿知道无法说服赵王，就解其相印，与魏齐一齐逃亡。这和金庸《鹿鼎记》里的韦小宝如出一辙，皇上命韦小宝攻打天地会，他却先去给天地会通风报信。这些行为，侠义倒是很侠义，但他们的出发点，几乎都主要是一种朋友的私人关系。在朝廷看，它悖于君臣之纲；在社会看，虽然振穷救急，却仅施惠于个人。这就常常陷于小团体的“行帮道德”，而无法具有更广泛的意义了。

如果说“行帮道德”的缺失，还主要在于它的狭隘性，那么，侠文化由“行帮道德”进入“帮会意识”，就具有一定的流氓色彩了。

“行帮”是旧时代城市中商人、手工业者和其他劳动者的行会组织，为了保证自己的生存条件，他们保守技术秘密，并由此造成了一种以行帮利益为中心的狭隘性，这就是所谓“行帮道德”。“行

① 李德裕《豪侠论》，《李卫公外集》卷二。

② 张耒《游侠论》，《张右史文集》卷五五。



“帮道德”的变本加厉和推而广之，在游民无产者带来帮会兴起的历史条件下，它就演变成为“帮会意识”的范本。

关于“帮会意识”，有论者指出，“帮会意识是一种映现帮会成员共同心理意识并直接揭示帮会文化特殊本质的群体意识”，它由三个主要方面构成，一是“结义树党”的帮派意识，二是以“义”为核心的帮派伦理，三是与社会抗衡的非制度心理<sup>①</sup>。笔者也曾指出：“从帮会到帮会意识再到武侠小说的文化过程，帮会历史对武侠小说及侠文化的影响，有三点意义”，一是“帮会带来了侠义观念的变化”，二是“帮会为侠文化带来帮会意识”，三是“帮会为武侠小说提供样板”<sup>②</sup>。

社会学意义上的“帮会意识”还进一步发展为文化上的“帮派意识”，这时的“义”，表面上是“侠义”，面骨子里是小团体的私义。夏志清《中国古典小说导论》评《水浒传》说：“单个的好汉恪守英雄信条，然而整个梁山好汉群则奉行一种行帮道德。”“他们考虑的基本问题就是山寨全体人马如何生存的问题。”郭莹《帮会意识初探》也说：“帮会对于每一位成员来说是维持自己‘经济生存’的‘共同利益’组织，团体的发展与壮大与自身命运密切相关，因而，每个成员都把个人利益与帮会利益紧密地联系在一起，帮派意识更为自觉。”帮派意识自觉之后，首先要绝对维护的是小团体的小利益。文明一些的，如《水浒传》，你不去惹他，他还不至于来打你；更多的情况，如武侠小说里的扰扰江湖，平时是抢地盘扩充实力，得势时便要雄霸天下，一路打去，一路杀去，弱肉强食，残酷斗争，有你无我。而对内，既有由行帮道德发展而来的“兄弟义气”，如清末民初湘赣边界的洪江会，几代人前赴后继，为被官府害死的山主报仇，没有半点惧色。但是，帮派意识更为突出的，则是严密的等级制度和由此产生的等级压迫，像武侠小说里的两派高手对阵，总是先要

① 郭莹《帮会意识初探》，《社会学研究》1993年第2期。

② 参韩云波《人在江湖》，四川人民出版社1995年版，第182—191页。



叫手下小喽啰们去打消耗战，千百万人送死又何足惜，这时已经全无半点所谓“兄弟义气”了。

帮派意识的狭隘性，当其在近代帮会泛滥的历史大环境下，消融进入中国侠文化的文化积淀之中，它就不可避免地带来了侠文化的众多消极因素。

第一个消极因素，是他们行侠仗义，不仅是在帮派内部，甚至在整个帮派意识笼罩下的近代以来的侠文化中，都有相当的盲目性和片面性，表现出向内的保守性。王度庐曾描述了一个乡曲之侠的行侠模式：“第一，愿永为人间除不平，行侠仗义；第二，愿永洁身自守，不作非义之事，不取非义之财；第三，到了五十五岁须一齐洗手，不准再事争强斗胜，让江湖与后进。”<sup>①</sup>这种态度，第一，没有明确的是非标准，目的较不明确；第二，洁身自守成为明哲保身；第三，不把行侠作为终身事业，有沽名之嫌。为什么会这样呢？因为他们认识不到人间不平的真正原因，行侠只是随手牵来的千百年来的侠义模式的机械重复，行侠甚至是一种谋生的手段或职业，等等——这无疑已经不是原初侠文化的本义。

第二个消极因素，是侠义的奴性化。这在元明以后的侠义小说中最为明显。在《水浒传》中，宋江不甘于做“儒以文乱法，侠以武犯禁”的山大王，也不甘心仅仅做山东及时雨的“节侠”，于是，“中心愿，平虏保民安国。日月常悬忠烈胆，风尘障却奸邪目。望天王降诏早招安，心方足。”（七十一回）终于成为奴才。《小五义》七侠之一的智化，他的“行侠”逻辑，是要忠、勇、仁、义、礼、智、信占全，“交友之心大略如此”（第三十九回），也是尽量向统治者的道德靠近。一直到《清稗类抄》的“义侠类”，所记多为忠仆、善人、孝子、烈女等等，而甘凤池、白太官这些真正的侠却大多被排除在外。到这一步，侠文化全面变质，失去了当初秉持道义而取信细民的基础，侠文化

<sup>①</sup> 王度庐《铁骑银瓶》上册，巴蜀书社1989年版，第48页。

## 走向虚伪。

第三个消极因素，是陷于义气、情仇之间与义气、侠义之间，无道者成为魔头，有道者也常常陷于不幸的结局。萧逸《甘十九妹》的尹剑平就是一个典型。甘十九妹遵师命报仇杀了尹剑平的师门岳阳门满门，又杀了他昔日师长米如烟。从帮派意识的义气讲，尹剑平必杀甘十九妹。但他后来与甘十九妹倾心相爱，她对他多次手下留情，现在她又反出师门，不再助纣为虐。这便造成尹剑平心中情与仇的冲突、帮派意识与侠义道德的矛盾。而他身在江湖，两者都无法舍弃，最后的结果，是尹剑平一剑刺死了甘十九妹，然后与她共同穿透在一柄剑上，相拥相抱相从于地下，情仇两消，惟有义气长存。而在甘十九妹来说，她的武功本来比他高，她坦然受剑，未尝不是主动求死，在义气情仇间作了一个悲剧的选择。

侠在现实中畸形发展，使合乎市井细民要求的真正的侠如雪泥鸿爪。这种现实的缺失，却刺激了侠文化幻想层次的异常繁荣的丰富和发展，武侠小说蓬蓬勃勃。唐宋以降，以唐代豪侠传奇为开端，以《水浒传》为标志形成高潮，其后长盛不衰，直至今。在民国年间，“中国下层社会，对于章回小说，能感到兴趣的，第一是武侠小说”<sup>①</sup>；就数量看，“我国的旧小说汗牛充栋，但是十之六七属于武侠方面”<sup>②</sup>。到新武侠小说时期，更达到空前的繁荣，仅仅在20世纪60年代，台湾一地，武侠小说作家就达到300多人。这些作品，开始的时候，还慰藉着市井细民心中的委屈，流氓因素尚不突出。随之而来的武侠小说商业化之后，道消魔长，往往将读者带错了路，武侠小说成为流氓小说而堕落了。

武侠小说的末流，变侠文化的幻想为乱想，常常涉于神怪之流，白日做梦，逆情悖理，包含着一些很不好的欣赏情趣。“什么一道剑光，杀了许多人，腾云驾雾，瞬息十万八千里，无识之徒，读了

<sup>①</sup> 张恨水《论武侠小说》，《周报》1945年11月第2期。

<sup>②</sup> 郑逸梅《武侠小说的通病》，《小品大观》，校经山房，1935年版。



眉飞色舞，不觉着迷，有抛弃家庭，只身远赴峨眉山修道访仙的。报纸上这样的新闻，已载过好几次了。”<sup>①</sup>直到今天，仍有迷信于武侠小说的所谓“武功”而不能自拔的，这不能不说这是武侠小说的负面影响之一。

武侠小说的末流，还表现于对侠义原则的肆意践踏，将恶少年之侠在现实中的流氓习气夸大地搬到小说中来。很多作品写到侠的本领，其中最了不得的似乎就是杀人，侠文学因此而变成杀人文学，呈现给读者的是非标准，似乎就是侠的喜怒，似乎就是江湖上的弱肉强食，打家劫舍，冤冤相报，带给读者一种很不健康的心理。林真说武侠小说“有一个非常可怕的结构公式”，那就是：

一个心理不健全的人物  
为了出人头地成为一个英雄  
因此忍受各种屈辱去练习武功  
然后四出挑战，逢人便杀  
同时跟许多女人搞了许多不正常的关系  
跟着，在情场和战场上  
频频受到挫折  
他的心理病更为厉害  
于是练的武功越好  
杀的人也越多，血腥味也越重<sup>②</sup>

从这个公式出发，武侠小说，就蜕变为杀人小说，而且有时还兼淫秽小说。不仅在作坊式的商业操作中如此，甚至在一些武侠名家笔下也不能幸免。林真因此惊呼：

<sup>①</sup> 郑逸梅《武侠小说的通病》，《小品大观》，校经山房，1935年版。

<sup>②</sup> 林真《为武侠小说呼冤》，《林真说书》，中国友谊出版公司1988年版，第199页。

其实，武侠小说并非杀人小说，但是现在一些作者却在小说中鼓励杀人，越杀越多，手段越来越残忍。如果有人在读武侠小说时冷静地作一个有趣的统计，就自然看出一部大约20万字的小说，至少有数十个至一百个的死尸！最奇怪的是：所有死尸都不用人来善后，加以掩埋的。这些作者的心肠真狠，除了杀人，还要暴尸，世间上还有比这更可怕的事吗！但在他们的生花妙笔之下，这似乎是理所当然的事，而读者也不觉得奇怪。

武侠小说发展至此，已经堕落到变成杀人小说了！

在这些嗜血作家笔下的侠士，哪里是重仁义，主公道，锄强扶弱，不求报施的英雄豪杰，简直是一群杀人不眨眼的魔鬼——顶多是穿上人皮，晓得玩玩女人的魔鬼！

为此，我不能不替武侠小说呼冤！我们要的是描写英雄豪杰的传奇故事，并不是带上色情的杀人小说！<sup>①</sup>

鲁迅说：“所以中国的国魂里大概总有这两种魂：官魂和匪魂。”<sup>②</sup>“官魂”反映在文化上而有顺民，“匪魂”映射于文化中而有侠，而“‘侠’字渐消，强盗起了，但也是侠之流”，侠文化负而影响和消极因素的扩大，又使它最终成为一种“反文化”，即以粗鄙形式呈现的，对正常文化培育有害甚至是反动的文化存在。卢梭说：“在国君制之下，走运的人则每每不过是些卑鄙的诽谤者、卑鄙的骗子和卑鄙的阴谋家。”<sup>③</sup>侠文化是中国古时候帝制时代的产物，它不可避免地要受到帝制时代反动的主流文化的影响，它最终走向反文

① 林真《为武侠小说呼冤》，《林真说书》，中国友谊出版公司1988年版，第201页。

② 鲁迅《学界的三魂》，《华盖集续编》，人民文学出版社1973年版，第18页。

③ (法)卢梭《社会契约论》，商务印书馆1980年版，第96页。

化，乃是历史的必然。

随着现代文明的进程，人们对侠文化的消极因素的认识越来越清楚，并开始了文化反拨的努力，在当代新武侠小说中达到高峰。金庸在《笑傲江湖》中写了一个“君子剑”岳不群，他表现的所谓“君子”风度更促进了他内心丑恶欲望的泛滥，最终是他比魔教更无耻，作者在这里表现了强烈的对所谓“正统”侠义伪善面目的唾弃。古龙《绝代双骄》中的“江南大侠”江别鹤、金庸《天龙八部》中的“南慕容”慕容复、温瑞安《说英雄谁是英雄》中的副楼主白愁飞等等，都是这一类人。

所谓“大侠”，其实是大流氓。但这又岂是他们个人的过错？这是整个封建文化的反动。所以，更深一层，新武侠小说作家们还揭示了，在那样一种反动的文化氛围中，历史生活中所谓吃得开的侠，比“真正”的侠更能济世救人的侠，恰恰是不折不扣的流氓，金庸《鹿鼎记》的韦小宝，就是一个这样的人物，其社会实质本来就是流氓，以毒攻毒，流氓中反而有“真正”的侠义。

这是一个多么奇怪的逻辑！

但却又正是不折不扣的历史文化现实。

虽然历代以来，人们不断地对侠文化以“义”相砥砺，侠义干云，然而，却无论如何也摆不掉挥不去这阴魂缠绕不散的侠与侠文化的流氓色彩。

中国侠文化，始终是英雄与流氓的统一。

## 第六章

# 中国侠文化语境中的武侠小说

侠的历史的出现，使侠义有了一种文化存在。

侠的文艺的出现，使侠义进而有了向着历史存在背后开掘的文化积淀。

侠的小说的出现，可称为中国侠文化的一次石破天惊，使中国侠文化及其文化积淀有了空前的深刻性和广泛性。

而新武侠小说的出现，则使中国侠文化成为跨越时代与地域的壮丽的大文化景观。

它的坚实的基础是我们中华民族的文化传统。有人说：

从某种角度上看，武侠小说是华人内心生活中最隐秘的、最基本的内容的戏剧化，是民族梦幻的表现。在侠士们一系列惊心动魄的冒险生涯中，作者表达了、读者体验到了关于人生浓缩的事实与意义，人生世界上行走的命运，特定文化传统对个性存在的规定，人的欲望、焦虑、缺憾与痛苦。我们找到了能够代表我们的“英雄”，关于他们的故事，或者还有现实的影子，或者完全是虚幻的，但不管怎么样，它都通过象征形式把华人生存的文化传统中的一些深层的，甚至是模糊不清、理智尚无法清楚意识到或即使意识到也无法解决的问题呈现出



来，让我们在幻想中感受到，在幻想中准备好，在幻想中觉悟，在幻想中成长。<sup>①</sup>

它的坚实基础是传统文化，它的价值的指向却一直通往我们时代的现实精神。还有论者说：

新武侠小说所表现的假定性和隐喻性的武侠世界，并不意味着与现实精神的隔绝和相悖，而仅仅是把现实精神按神话形式加以组织和表达。

作为现代神话的新武侠小说，正是在神话学意义上凸现了工业社会中深刻的异化现象，并积极思考了对异化现象的超越和克服问题，这才在现代读者心中激荡起了心灵的层层涟漪，令人欲歌欲泣，反复玩味而不忍释卷！<sup>②</sup>

它更把民族的道德与历史作为人类共同的道德与历史加以呈现，因而具备了更为广阔的意义。有人这样描述金庸第一部武侠小说《书剑恩仇录》的寓意：

所谓“书剑恩仇”正可以作为一个象征，蕴含了作者以后一切作品的内在因素。“恩仇”是人类所具有的喜怒哀乐的感情，喜乐的执著凝聚为“恩”，哀怒的执著凝聚为“仇”，而“剑”是一种实践恩仇的力量，它将“恩仇”这两种极端的感情导致为生死，爱之欲其生，恶之欲其死，所以好的武侠小说都具有一种感情上的强烈性。然而，金庸作品的特色是“剑”上还有“书”，也就是对以上所有这一切的思考和超脱。<sup>③</sup>

① 周宁《从金庸作品看文化语境中的武侠小说》，《中国社会科学》1995年第5期。

② 丁进《现代神话与新武侠小说》，《南京社会科学》1994年第8期。

③ 裴小龙、张文江、陆灏《金庸武侠小说三人谈》，《上海文论》1988年第4期。

侠文化之有武侠小说，其文化品味因此得到一个极大的提升，这不仅仅是表现为对一般读者来说更加有趣和有吸引力的简单的“好看”，它更表现为一种异常丰富的文化意味，武侠小说不仅因此成为一种雅俗共赏的高级层次的大众文化形式，在文学领域它也健步迈进了“文学大师”的殿堂<sup>①</sup>，它更因此成为侠文化在现代社会的最重要的表现方式之一。

但是，武侠小说的兴起，并非一蹴而就的事情，而是经历了从前武侠、旧武侠到新武侠的历史进程，它是中国侠文化之古典传统的积淀与传承的表现。

## 第一节 古典前武侠小说

侠义文学的历史由来已久，但真正意义上的“武侠小说”还只仅仅经历了一个世纪的风风雨雨。在这之前的大约一千年间，是“前武侠小说”时期，为武侠小说的正式诞生作了大量的准备，它是武侠小说所秉承的文化传统的基础。前武侠小说大约经历了豪侠传奇、英雄传奇、侠义小说三个时期。

豪侠传奇的出现，是和中国小说的第一次繁荣同步的。

明人胡应麟《少室山房笔丛》卷三十六说：“变异之谈，盛于六朝，然多是传录舛讹，未必尽幻设语，至唐人乃作意好奇，假小说以寄笔端。”在六朝，“除极少数外只能是故事性小说——以陈列外部事实为目的的小说，而不是小说性小说——以表现价值生活和情感生活为目的的小说”<sup>②</sup>；在唐代，尤其是在中晚唐，小说家以自觉

① 1994年8月，王一川等北京几所大学的青年学者编的《二十世纪中国文学大师文库》出版，金庸排名第四，列于鲁迅、沈从文、巴金之后，老舍、郁达夫、王蒙之前。

② 李剑国《唐稗思考录》，《唐五代志怪传奇叙录》上册，南开大学出版社1993年版，第25页。



意识进行创作的小说性小说才开始大量出现。而在这中国小说第一次真正以自己的独立身份登上文化舞台的时候，豪侠传奇就已成为其中的重要支柱。1921年由中国书局出版的日本人盐谷温著《中国小说史略》第三章将唐代传奇分为别传、剑侠、艳情、神怪四类。1935年光明书局版谭正璧著《中国小说发达史》将唐传奇分为神怪、恋爱、豪侠三类。而在当代学者，李剑国归纳唐代小说有十大主题，第六类为英雄主题，包括了豪侠八大类型：蜀妇人型、冯燕型、红线型、义侠型、古押衙型、田鹏郎型、虬须客（即虬髯客）型和侯彝型，分别代表了唐人豪侠传奇的不同情节类型<sup>①</sup>。卞孝萱将唐传奇分为五类：指名道姓，攻击对方；影射时事，寄托感慨；借题发挥，控诉不平；以古喻今，开悟皇帝；歌颂侠义，向往和平<sup>②</sup>。不论哪种分类方法，豪侠传奇都是唐代小说中的重要组成部分，宋初编成的专收前代野史小说及宗教故事的大型类书《太平广记》，专门列有“豪侠”一类，共四卷，其中包括许多在整个中国文言小说史上都占有重要地位、堪称精品的豪侠小说名篇，如《虬髯客传》、《聂隐娘》、《红线》等。

豪侠传奇的第一次出现，就显示出高超的艺术高度和思想水平，出手不凡，不仅在当时是属于非常“好看”的雅俗共赏的叙事文学作品，即使在后来的几乎10个世纪中，也是武侠叙事文学发展的良好基础。

首先，有不少作品能跳出个人的悲欢离合，着眼于政治和历史的大局，显示出非凡的气度。

《虬髯客传》以唐初群雄逐鹿为背景，虽然宣扬“真命天子”，但也包含有豪侠立大功于天下的雄心壮志；《聂隐娘》和《红线》以唐末藩镇之间的斗争为背景，表现了和平共处的愿望。这些小说里的

① 李剑国《唐五代志怪传奇叙录》上册，南开大学出版社1993年版，第64—71页。

② 卞孝萱《〈红线〉、〈聂隐娘〉新探》，《扬州大学学报》1997年第2期。



思想倾向，后来都为新武侠小说所继承。不仅如此，梁羽生的中期作品“大唐游侠三部曲”之《大唐游侠传》、《龙凤宝钗缘》、《慧剑心魔》，更是直接取材于唐代小说，他笔下的大侠，南霁云是历史人物，空空儿、精精儿、聂隐娘、薛红线则是小说人物，而其思想倾向，也与《聂隐娘》和《红线》等几乎一脉相承。

第二，在这些作品中，已经较为成熟地构建了武侠活动的基本场景——江湖，构筑了一个世人与豪侠相对立的二元虚拟世界。

“江湖”一词，本是地理名词，是“三江五湖”的简称，但这个词的意义很早就超越了其单一的地理意义，成为与京城及大城市相对的地理名词、与朝廷相对并与所谓“盗贼”有密切联系的政治名词和与传统的“四民之业”相对的人物身份，并最终成为一个与主流文化相对的以非制度、非主流为主要特征的亚文化概念。《汉书·王莽传下》：“江湖海泽麻沸，盗贼未尽破殄。”又曰：“江湖有盗，自称樊王。”曹操《让县自明本志令》：“江湖未静，不可让位；至于邑土，可得而辞。”这里的“江湖”，指的是四方各地与朝廷相对立的“盗贼”和地方势力。

在中国侠文化中，江湖是豪侠活动的基本场景；武侠小说从一开始就与江湖结下不解之缘，大侠们活动于山野草泽之间，即使与政治发生关系，也不是身份固定的朝廷官员，而是身份自由的“客卿”，他们的本质仍是江湖人。虬髯客即使自己无力夺取天下，但他也不会与李世民合作而成为唐王朝的开国大臣；红线和聂隐娘，从江湖来，最终仍然离开作为一般社会场景的官场，归隐到作为特殊社会场景的江湖去；《谢小娥传》叙述的也是“负气重义，交游豪俊”的“历阳侠士段居贞”和谢小娥夫妇“往来江湖”的事迹。

不仅如此，从唐代小说开始，江湖所具有的各主要特征也都已基本具备。钱穆《现代中国学术论衡·略论中国社会学(二)》中说：“中国古代有游侠，富流动性，山林人物富静定性。在山林而具流动性者，则谓之江湖。”又说，“中国主要乃一静态社会，而江湖则为其



静态下层一动态。”唐代小说中的大侠，已经是浪迹天涯，终至侠隐山林，而这两者正是武侠小说大侠人物的基本行为元素。其后，无论哪一种描写侠的叙事文学，都离不开江湖作为人物活动的基本场景，甚至是作品的核心元素。《水浒传》最初的书名，就叫《江湖豪客传》。民国年间的武侠小说，其最初的繁荣，也是从平江不肖生的《江湖奇侠传》开始，其后，他又写了《江湖大侠传》、《江湖小侠传》、《江湖怪异传》、《江湖异人传》等，于芳、孔友琴、文公直、何一峰、冶逸、吴虞公、汪景星、周佩仁等也有数十部以“江湖”命名的武侠小说。新武侠小说中，一部金庸的《笑傲江湖》，更是道出了武侠世界与传统社会的本质差别，倾倒万千读者。

第三，豪侠人物形象“超越凡庸”的英雄气质和行为怪异的江湖特征已经初步具备。随着豪侠活动场景的专门化，豪侠人物的个性气质也开始具备独特的色彩。

汉魏六朝，游侠的精彩，主要表现于历史和诸子著作，处于以实录为主的阶段；唐代小说的发展，游侠的精彩，就主要呈现于小说的幻设了，其中更多的是小说家的“文采与意想”。豪侠们来无踪，去无影，这已经和朱家、季布们活动于平民官府之间而“权行州里”不同，豪侠们几乎不食人间烟火，在宋元明清的小说里更进一步神仙化，由此产生了一个秦汉时代尚无法想像的新的侠文化概念——剑仙侠客。因为要“超越凡庸”，其行为也自然怪异起来。比如在《史记》和《汉书》以下的实录性史书里，无论杀人复仇如何的惨酷，我们都找不到大侠吃人的记载。而唐人传奇中这类行为并不少见，虬髯客初见李靖夫妇，就“开革囊，取一人头并心肝，却头囊中，以匕首切心肝，共食之”。我们前而引述过的古龙推举为“非常武侠”的那则故事，两位豪侠，诸葛昂和高璇，吃的还不是仇人，仅仅为了表现其豪气而已。沿着这条线索，《水浒传》里有了挖活人心肝做醒酒汤的典型情节，不仅山大王要吃，“好汉”们也要吃。

不仅怪异，而且超凡。比如武功，《史记》、《汉书》里的游侠，是



找不到渲染他们武功如何了得的文字的。唐代小说中已经出现了不少武林高手,不仅有他们学成后的惊世骇俗,像《僧侠》里的书生与老僧,以及老僧的儿子飞飞,无一不是武林高手;更有武功获得过程的成长,《聂隐娘》就详细描写了女侠获得武功的过程。唐代小说中也有对“侠义”如何得以表现的探讨,但总的来说,仍然脱不开早就得到确立的“仗义”、“报恩”,至多加上一个“比武”,陈平原把这三点称为“唐宋传奇中侠客行侠的三大主题”<sup>①</sup>,一直到民国年间,武侠小说都基本未脱出这“三大主题”的樊篱,也导致整个封建时代“侠义”的文学主题未能进入真正“武侠”的文学主题,得到大的发展。当然,在新武侠小说的优秀作品中,行侠的主题是得到了极大的深化的。

唐代豪侠传奇虽然风行不到三个世纪,但中国武侠小说的许多基本因素都已经可以看到明显的表现。虽然从宋初开始,唐代豪侠传奇的发展线索就基本上割断了,但以后的封建时代,几乎再也没有超越过已经树立起来的豪侠小说高峰,元明清的豪侠文学,无论是戏曲还是话本小说,都没有越过唐人划定的范围、立下的规矩。

元明之际,进入了中国古代武侠小说发展的第二个阶段,以《水浒传》为代表的英雄传奇。

但严格地说,《水浒传》还算不得一部标准的武侠小说,因为它缺乏武侠小说所具有的充分的神奇性。经过从元到明、从《大宋宣和遗事》到《江湖豪客传》再到《水浒传》的演变过程,它的民间集体创作性质,使它和唐人传奇的“着意好奇”不同,它从武侠活动的山林剑仙世界回到了江湖人间世界,是一个现实中可以存在并且实际上经常存在着的世界,这就稍稍偏离了武侠小说的基本元素之一——温瑞安把它叫做“诗的真实”,或“可信而不存在的世界”<sup>②</sup>。

① 陈平原《千古文人侠客梦》,人民文学出版社1992年版,第26页。

② 《这一抹不灭的薪火》,温瑞安《七大寇》附录,长江文艺出版社1993年版,下册第711页。



但《水浒传》又确实是一部优秀的文学巨著，由于它的文学地位的影响，使明清乃至民国的长篇武侠小说大多沿着《水浒传》的道路走了下去，无论是在叙事结构技巧，还是在江湖世界构建、侠义观念表现诸方面，都是如此。比如它略带评书意味的叙事，使一部大作品实际上可以分解成若干个相对独立的小段落，它的章回，便不是连续而是系列。清代的《施公案》、《彭公案》是如此，民国的《江湖奇侠传》也是如此。这是《水浒传》的伟大之处。

但从另一个角度说，《水浒传》的上述特点，又阻滞了真正的“武侠小说”的出现。此外，由于封建后期统治者对文化的箝制，小说中的“侠义”观念也越来越向统治者倡导的主流文化意识形态靠近，同时其江湖本身的亚文化观念亦汹涌澎湃，始终在潜滋暗长，这形成一个贯穿中国传统文化始终的老话题——“忠”与“义”的冲突，而整个明清时代的武侠文学尽皆笼罩其中，直到民国年间的作品，才不再拘执于这一伦理观念。

明末清初的儿女言情小说中，也常常有侠的成分，但那往往不是“武侠”，而是遵从着封建伦理的“义侠”。18世纪传入欧洲曾得到歌德赞赏的清代前期小说《好逑传》，又名《侠义风月传》，塑造了一个“既美且才，美而又侠”的符合封建伦理的才子形象，虽然名为“侠义”，“谁知妾侠郎心烈，不要到温柔”，实质上仍是言情小说。这条线索，在清末文康的《儿女英雄传》那里打了个结，他明确提出了“儿女英雄”的概念，这就是该书首回《缘起》所说的一段话，他试图调和言情和武侠两大类通俗文学的分野，而将其揉合成符合封建伦理的新的典型，他说：“这儿女英雄四个字，如今世上人，大半把他看成两种人，两桩事；误把些使气角力好勇斗狠的认作英雄，又把些调脂弄粉断袖余桃的认做儿女；所以一开口便道是某某英雄志短，儿女情长；某某儿女情薄，英雄气壮。殊不知有了英雄至性，才成就得儿女心肠；有了儿女真情，才作得出英雄事业。”在民国初年的言情名篇《玉梨魂》里，也一定要主人公梦霞战死武昌城下，才



“柔情侠骨，兼而有之”(32章)。无论这类作品怎样具有侠的成分，然而终究不是武侠。

中国古代武侠小说发展的第三个阶段是侠义公案小说。

这类作品主要产生于近代，代表作品有较早时候的《绿牡丹》、《施公案》，光绪初的《三侠五义》、《小五义》及其续书，光绪中期的《彭公案》、《永庆升平前传》等，一直延续到20世纪二三十年代的天津书场。鲁迅概括这类作品的中心，“大旨在揄扬勇侠，赞美粗豪，然又必不背于忠义。”“为市井细民写心，乃似较有《水浒传》余韵，然亦仅其外貌，而非精神。”<sup>①</sup>如果说《水浒传》描写了一个和日常生活不同的江湖场景，真正的侠，几乎是没有结果的；公案小说写的则是一个和历史生活更加接近的世俗场景，朝廷、亲王、大臣们的政治，而对于平民来说，也可以有个结果，正如鲍自安在《绿牡丹》五十五回所说：“我等何不前去相投，保驾回朝，大小弄个官职，亦蒙皇家封赠。”并且他们几乎普遍将绿林江湖作为“侠义”的对立面了，鲍自安接着说：“若在江湖上，就有巨万之富，他日子孙难脱强盗后人之名。”《施公案》里的金镖黄天霸，也在一七四回里说他之所以追随施公，是因为“看破绿林无好”。虽然这颇为符合当时的市民心理，但却与两千年来的中国侠文化传统相偏离。在两汉史传中，侠要“权行州里”，活动的场景不是朝堂，是江湖；在《水浒传》，虽然不反皇帝，但多数“好汉”对江湖是极其留恋赞赏的。在现代武侠小说里，这些人被称做朝廷“鹰犬”，是侠的对立面，如果脱离了江湖，那就不是侠。时势一旦变异，侠义公案小说的黄金时代就迅速逝去，让位于新的侠文学形式——正式产生于20世纪初叶的“武侠小说”。

① 鲁迅《中国小说史略》，人民文学出版社1952年版，第284页，第296页。



## 第二节 民国旧武侠小说

“武侠”的产生，是域外文化和唐代豪侠传奇的本土文化传统共同作用的结果。日本明治后期，押川春浪的三部小说轰动一时，它们是1900年的《武侠舰队》、1902年的《武侠之日本》、1907年的《东洋武侠团》。当时，梁启超流亡日本，十分赞赏日本的武士道精神，著《中国之武士道》，其自序感叹汉景帝后“无复以武侠闻于世者矣”，因此呼唤新的基于武士道的侠义精神。这样的文化风气，促进了新的“武侠小说”的诞生。1915年12月，在包天笑主编的《小说大观》第三集，刊登了林纾约3000字的文言短篇《傅眉史》，编者径直将其类目明确标示为“武侠小说”，这是国内“武侠小说”的第一次出现。这篇小说前半写吕居翰随黄虎三学剑术、少林和飞石绝技，后半写他在辛亥年间北京的兵乱中以武技保家并与邻舍女傅眉史危难生情的故事，其中贯穿的还是“可备史家之采摭”<sup>①</sup>的稗史家意识。它虽然也算不得真正的武侠小说，但已预示着现代武侠小说曙光的出现了。

以1922年平江不肖生应上海世界书局沈知方约请，从1923年1月开始在《红》杂志连载《江湖奇侠传》为标志，开启了中国现代武侠小说的一片新天地。民国年间的作品，习惯上一般称“旧武侠小说”，以与20世纪50年代以后香港、台湾的“新武侠小说”相区别。20世纪20年代的代表作家是“南向”——上海的平江不肖生向恺然和“北赵”——北京的赵焕亭；到20世纪30年代，武侠小说空前繁荣，出现了“北派五大家”——“奇幻仙侠派”还珠楼主、“社会反讽派”白羽、“帮会技击派”郑证因、“悲剧侠情派”王度庐、“奇情推理派”朱贞木；20世纪40年代，由于抗日战争内忧外患的

<sup>①</sup> 林纾《践卓翁小说·序》，北京都门印书局1913年版。

影响，武侠小说的势头有所减弱，但仍是“北派五大家”的天下<sup>①</sup>。

如果按武侠小说的内在发展分期，古龙提供了一个意见，他在《写在〈天涯·明月·刀〉之前》中说：“现代的武侠小说，若由平江不肖生的《江湖奇侠传》开始算起，大致可以分为三个时代。写《蜀山剑侠传》的还珠楼主，是第一个时代的领袖。写《七杀碑》的朱贞木，写《铁骑银瓶》的王度庐可以算是第二个时代的代表。到了金庸写《射雕》，又将武侠小说带进了另一个局面。”可以这样理解，第一个时代初步建立了武侠小说的文体格局，第二个时代是武侠小说意蕴深化尝试的开始，第三个时代武侠小说结出了灿烂的果实。

许多年以后，新武侠小说作家和评论家们谈到他们的创作时，都对民国旧武侠小说充满感情。港、台两地新武侠小说的开拓者梁羽生和郎红浣，分别受到白羽和王度庐的影响；20世纪50年代后期台湾“武林”的“三剑客”中，司马翎和诸葛青云都自承是还珠楼主的私淑弟子，而卧龙生兼有郑证因和王度庐之长。

民国旧武侠小说的最重要的贡献，是他们将“江湖”回归为武侠活动的必要场景。“江湖”的两种主要形态——豪侠活动于其中的现实化江湖和剑侠活动于其中的幻化江湖，在民国武侠小说中都有大量的表现，并得到了符合大众文学特色的发展。现实化江湖以平江不肖生的“江湖豪侠”系列为代表，表现的是从史传传统发展下来的游侠活动的现实空间和历史空间，充斥着帮会、豪强、武林、绿林等等与朝廷相对立的“秘密社会”。幻化江湖以还珠楼主的“蜀山剑侠”系列为代表，表现的是从神话志怪传统发展而来的剑侠活动的幻想空间和神话空间，充斥着神仙、魔怪、大荒、广漠等等与人间相对立的“神怪社会”。在现实化江湖传统中，在平江不肖生之后还有大的发展，白羽、王度庐都十分重视“人情”的表现，在人性和感情上下了功夫，进一步发展了武侠小说的现实化和人

<sup>①</sup> 民国年间旧武侠小说作家作品的具体详细情况，请参韩云波《侠林玄珠》，四川人民出版社1995年版，第25—132页。



情化方面，而摒弃了平江不肖生最初的一些神怪色彩，在某种程度上更接近于当时所谓“文艺小说”。后来的新武侠小说中，梁羽生和金庸都十分重视人物性格和情感生活的表现，武侠小说的文学地位得到大大提升。在幻化江湖传统中，还珠楼主的创作一直持续到大陆解放前夕，20世纪五六十年代又在台湾有极大的影响；朱贞木虽然写历史，但大多纯属附会，他真正得意的是描写边疆的异俗奇情，也有较强烈的幻化江湖味道，在台湾武侠的全盛期，大量强调奇功秘技、略带些神怪意味的作品的出现，也体现了这一传统的强劲实力。朱贞木的名著《罗刹夫人》写了“天龙八部”的传说，而金庸《天龙八部》的构思明显受到该书的影响。古龙在台湾武侠的幻化气氛中，也写了《圆月·弯刀》这样带有神怪意味的作品。武侠小说江湖地位的重新确立，使武侠小说真正成为“武侠小说”，经过半个世纪的积累，它比过去任何一个时代的侠义文学都更具有无可比拟的感染力。

民国旧武侠小说的另一个重要贡献，是它以整体浑成的长篇格局和借鉴“新小说”的手法，大大丰富了武侠小说的艺术表现力。1902年10月，梁启超在日本横滨创办《新小说》杂志，次年移至上海。在创刊号上，梁启超发表《论小说与群治之关系》，借鉴了国外的小说理论，提出了与古典小说不同的以“改良群治”为中心的小说理念。武侠小说从一开始，就处于“新小说”的影响之下，其后南向北赵和北派五大家中的大部分人，一开始都并非是武侠小说的专门作者，而是从“新小说”的创作开始的，因此他们的作品往往具有一定的现代性，也比较重视文学性的表现。比如20世纪30年代末的叶冷，就对白羽的创作作了两条总结：第一条是白羽借鉴大仲马，“描写人物很活，所设故事亦极尽人情，书中的英雄也都是人，而非‘超人’”；第二条是借鉴塞万提斯，“作武侠传奇而奚落侠客行径”<sup>①</sup>。以

<sup>①</sup> 叶冷《白羽及其书》，白羽《话柄》，天津正华学校1939年版。

这种方式进行的创作，当然和清末的侠义小说不同。在小说的结构艺术上，唐人豪侠传奇是短篇，《水浒传》和侠义公案小说虽然在形式上是长篇，但实际上却可以析分为许多相对独立的故事，直到平江不肖生的前期创作，这种特点都十分明显。但民国旧武侠小说很快就进入了整体浑成的结构境界，一部长篇，不再是由许多连续的独立故事的组合，一部长篇就是一个不可分割的故事，这给阅读带来更多的情趣，也使武侠小说能够表现更为宏大的题材，能够将故事写得更加曲折更加细腻生动，有了更丰富的表现力。

武侠小说借助现代社会的大众传播媒体，形成了空前的鼎盛局面。张恨水说：“中国下层社会，对于章回小说，能感到兴趣的，第一是武侠小说。”<sup>①</sup>徐文滢从另一个角度说：“最著名的《江湖奇侠传》（即《火烧红莲寺》）几乎是妇孺皆知的，这广大的势力和影响可以叫努力了二十余年的新文艺气沮。”<sup>②</sup>而大量的武侠小说被改拍成电影，更促进了武侠小说的流行。茅盾曾就当时的情况作过批判性的叙述，他说：

《火烧红莲寺》对于小市民层的魔力之大，只要你一到那开映这影片的影戏院内就可以看到。叫好、拍掌，在那些影戏院里是不禁的；从头到尾，你是在狂热的包围中，而每逢影片中剑侠放飞剑互相斗争的时候，看客们的狂呼就如同作战一样，他们对红姑的飞降而喝采，并不是因为那红姑是女明星胡蝶所扮演，而是因为那红姑是一个女剑侠，是《火烧红莲寺》的中心人物；他们对于影片的批评从来不会是某某明星扮演某某角色的表情那样好那样坏，他们是批评昆仑派如何、崆峒派如何的！在他们，影戏不复是“戏”，而是真实！如果说国产影片而有对于广大的群众感情起作用的，那就得首推《火烧红莲

① 张恨水《论武侠小说》，《周报》1945年11月第2期。

② 徐文滢《民国以来的章回小说》，《万象》1941年12月第1年第6期。

寺》了。

从银幕上的《火烧红莲寺》又成为“连环图画小说”的《火烧红莲寺》实在是简陋得多了，可是那风魔人心的效力依然不灭。看过《火烧红莲寺》影片的小市民青年依然喜欢从那简陋的“连环图画小说”上温习他们梦想中的英雄好汉。他们这时的心情完全不是艺术的欣赏而是英雄的崇拜，是对于超人的生活和行为的迷醉和向往了。在没有影戏院的内地乡镇，此种“连环图画小说”的《火烧红莲寺》就代替了影片。<sup>①</sup>

上海亚东图书馆收藏的《江湖奇侠传》，到 1932 年上海淞沪抗战时，就已经因为翻阅破烂而更新达到 14 次之多了，平均不到一年即更新一次<sup>②</sup>。

武侠小说当时虽然流行，但和其他“新小说”一样，在发展的同时也就暴露出了它致命的问题，新小说虽然在 20 世纪初的文化转型中走出了旧小说的文学边缘地位和评书口语化状态，但在作品的内在精神实质上，却又往往回到了旧小说的传统，而且还在应酬消闲的市民趣味和供报刊连载和图书出版的商业氛围中进一步消退，成为相对于秉持“文学为人生”宗旨的“现代小说”的“旧文学”。

武侠小说更在剑侠的神秘怪诞中，进一步地迎合着小市民的低级趣味，这就导致了旧武侠小说最终不能真正登上文学的神圣殿堂。对这一问题，当时就有人指出：“潮流所到，武侠小说，就一变而为《封神榜》《西游记》一类的神怪小说，作者只顾情节离奇，不问情理如何，思想的退化，是无可讳言的。”<sup>③</sup>在新文学阵营中，评论家们更是对武侠小说大加挞伐，如茅盾就斥责“1930 年中国的‘武侠小说’盛极一时”是“封建的小市民文艺”；郑振铎也著文对武

<sup>①</sup> 沈雁冰《封建的小市民文艺》，《东方杂志》1933 年 2 月第 30 卷第 3 号。

<sup>②</sup> 郑逸梅《武侠小说的通病》，《小品大观》校经山房 1932 年版。

<sup>③</sup> 说话人《说话(九)》，《珊瑚》1933 年 5 月 1 日第 21 期。



国  
古  
代  
文  
学  
研  
究  
一  
丛  
书  
中  
侠小说“对于我们民族的将来的危害”感到深深的隐忧<sup>①</sup>。  
民国旧武侠小说终于不能成其大，也终于未能成其大。  
武侠小说期待着一种新文化的建立，期待着一个新时代的产生。

### 第三节 港台新武侠小说

1949年以后，武侠小说成为“封建毒草”而禁止在大陆出版。“北派五大家”的残余势力随着国民党政府的败退而进入台湾。1952年，郎红浣在《大华晚报》连载《古瑟哀弦》、《碧海青天》、《瀛海恩仇录》、《莫愁儿女》、《珠帘银烛》、《剑胆诗魂》六部曲，但其总的构思，仍不过是王度庐“鹤—铁五部曲”——《鹤惊昆仑》、《宝剑金钗》、《剑气珠光》、《卧虎藏龙》、《铁骑银瓶》——的翻版，仅仅从书名上就可看到其精神实质何其相似。香港方面，1954年，梁羽生在《新晚报》连载《龙虎斗京华》；1955年，金庸《书剑恩仇录》也在《新晚报》开始连载；1957年，金庸开始写《射雕英雄传》，奠定其“武林盟主”地位。由于政治原因，不仅许多留在大陆的武侠小说家因成为“附匪文人”而禁止其作品在台湾的流传，而且在1960年2月，台北市警察局出动大批警察，全面查禁香港武侠小说，理由是这些作品“毒素颇深”，是“统战书本”，“影响读者心理，危害社会安全”。这无疑大大地阻滞了台湾武侠小说与传统的接续，和香港武侠小说相比，他们几乎整整慢了一个时代。但这也鼓励着台湾武侠小说家们在传统的基础上自创新路。1958年前后，台湾武侠小说“三剑客”进入武林，揭开了台湾武侠小说新的篇章。当时，虽然继承“北派五大家”的“超技击侠情派”和“奇幻仙侠派”雄霸江湖，而“三剑客”的创作——卧龙生的“复仇”模式与“武林九大门派”

① 郑振铎《论武侠小说》，《海燕》新中国书店1932年版。



“争霸江湖”模式、司马翎的“综艺侠情”模式、诸葛青云的“才子佳人型”风格，也都自有特色，成为三股新的潮流，直接开启了 20 世纪 60 年代台湾武侠小说繁星满天、名家辈出的局面，而尤其成为传统派的中坚力量。在传统派崛起的同时，标榜“求新求变求突破”的“新派”也以古龙的走红为标志，他和 20 世纪 70 年代出道、80 年代独领风骚的温瑞安一起，创造了一种几乎完全不同于传统武侠小说的新的文体风格。1970 年，金庸《射雕英雄传》作为第一部正式引进的香港武侠小说出现在台北的书店时，当时台湾武侠小说已经自成体系了。而在稍后，金庸写完他的最后一部武侠小说《鹿鼎记》，宣布封刀退出江湖，然后，从 1972 年到 1982 年，用了整整 10 年的时间，修订他的旧作；不久，梁羽生也终止了他的创作。

一个武侠时代就这样宣告了它的繁盛时期创作的尾声。

综观香港和台湾的新武侠小说创作，二者又有很大不同。

和大陆及台湾相比，香港是一个特殊的地域。在特殊的环境中成长起来的武侠小说，自然具有不同于大陆和台湾的发展路径。总体而言，有三个重要因素影响了香港武侠小说的发展，并使其呈现出不同于大陆和台湾武侠小说的特殊性。

第一个因素是商业策略。武侠小说是通俗文学，首先要面对市场。民国旧武侠小说虽然也利用了现代传媒资源，但在根本理念上，他们所持还是封建士大夫的古典通俗小说观，并没有现代的传媒意识。香港处于资本主义的传媒环境中，对商业性传媒的理解已经具有现代意识，他们懂得培育消费者，香港武侠小说的开局，就是与传媒密切结合进行策划的范例。有论者谈到香港武侠小说以“女性的点缀”和“‘搞笑’的穿插”来吸引读者<sup>①</sup>，我认为就是从传媒商业策划的角度所形成的武侠小说的新的文类品质。由传媒培育出来的这一批武侠消费者，自然也就成了起家于报纸连载的金、

<sup>①</sup> 赵稀方《市场消费与文化提升——论香港新派武侠小说》，《中国社会科学院研究生院学报》2000 年第 5 期。



## 梁武侠小说的拥趸。

第二个因素是现代文明。新武侠小说兴起之时，英国强占香港已经半个多世纪，而且由于中国大陆的战争纷扰和社会变迁，一批接受了良好新式教育的文化人涌入香港，在他们手里形成的新武侠小说，自然就带上了西方与中国现代文明的烙印，虽然还是传统手法，却已经是“旧瓶装新酒”了。金庸的“人性”与“自由”且不必说，梁羽生的武侠处女作《龙虎斗京华》，一开始就运用了较为革命的唯物史观，在他以后的整个武侠创作中，民族斗争与融合、国家统一与分裂、人性善良与卑劣等现代进步意识，都始终贯穿如一。而此时，留在大陆的还珠楼主却正为此而苦恼呢：“写武侠小说，还要有进步意义，有阶级斗争，这样的书太难写了。我这一辈子，写了几十部书，水平怎样，我不敢说，但皆是我随心所欲之作，只有这一部，却是在教师的指挥下写的，于是变成了非驴非马的四不像！”<sup>①</sup>与此同时，在20世纪40年代的上海创造了“传奇”的张爱玲，在香港写了《秧歌》和《赤地之恋》，涉足到她从来未曾涉足的时代生活的政治领域，而这两部作品无疑成了她的失败之作！但在新武侠小说那里，对现代文明及其时代意识、政治意识、历史意识的处理，则成了新武侠小说别开生面的秘诀！

第三个因素是殖民反思。在民国武侠小说中，仅有的民族问题是“反清复明”。但在香港，作家的人文意识却逐渐融合到世界格局大背景下的后殖民主义批评意识之中。后殖民批评所关注的“身份”问题，被金庸以“父亲之谜”及寻找“我是谁”的方式曲折地表现出来。其中，“父亲之谜”或者是父亲的身份（同时也意味着主人公自己的文化身份）模糊，或者是根本就没有父亲，而这又往往和主人公的民族身份联系在一起，到最后，金庸也只好和梁羽生殊途同归，弄了一个调和与妥协的“五大民族”的共同混合体韦小宝。而

<sup>①</sup> 梁守中《武侠小说话古今》，江苏古籍出版社、香港中华书局1992年版。



19世纪以来标志着现代历史意识的“民族—国家”的“想像共同体”，也在这中间得到展开。这就深刻地表现了基于民族传统的一种文化焦虑，武侠小说的文化内涵也因此得到提升。

可以认为，香港虽然是一个商业社会，但香港独特的自由文化氛围以及商业文化氛围，恰恰成了新武侠小说得以发展壮大的基础。

相比而言，台湾的新武侠小说就与此不同了。

国民党逃往台湾，是一个政治事件。台湾文化在五六十年代的发展，也以此政治事件为大背景。其一是 1949 年国民党逃往台湾，武侠小说作家基本上都留在大陆，他们被国民党政府列为“附匪文人”，作品被禁，而大陆当时的文化气氛又不允许继续写作民国格调的旧武侠小说，武侠传统于此断裂。其二是 1959 年底因“防共”而实施的“暴雨专案”，一并连香港武侠小说也禁绝了。所以，台湾武侠小说可资借鉴的文化传统，只能是记忆和想像中的民国旧武侠甚至古代侠义小说，而文化现实又是禁区林立，其传统意味又与 20 世纪 60 年代以来的现代主义小说无缘，于是只好到纯粹的“但谈风月”的想像中讨灵感。对于台湾武侠小说的这一段历史，叶洪生先生说：

其所造成的后遗症大约有三：

一，斩断武侠小说传统脐带，使 60 年代以降有志于武侠创作的文艺青年无法全面继承前人“遗产”；只能自行摸索或仅靠有限几部老书为范本参考，其成就自然有限。

二，基于政治禁忌，多数武侠作者皆避免以历史兴亡为创作背景；甚至为求省事，干脆将时代背景全抛开，而进入一个“不知今夕何夕”的迷离幻境；于是在此浪漫武侠世界里，若辈专写江湖恩怨、纷争、情仇，并以寻宝（包含武学秘籍）与图谋武林霸业为两大创作主题。



三,由于以上的偏枯发展,致令台湾武侠小说大半陈陈相因,难以突破创新;即或偶有佳作妙构,亦可遇不可求。其中除司马翎外,古龙较为特殊,但他的“新派”作品在独领十年风骚后,却促使武侠小说陷入一个“为新而新,为变而变”的绝境。至于晚近出现的“超新派”或“现代派”武侠小说则不知所云,更毋论矣。<sup>①</sup>

叶氏此论,可谓深中肯綮。20世纪60年代中期以前,台湾武侠小说虽以“四大流派”、“八大书系”、“三剑客”、“四大天王”形成了数量上的繁荣,但却始终缺乏杰出人物,堪与民国年间“北派五大家”比肩者,可以说绝无仅有。1967年,古龙以楚留香形象创造了台湾武侠的一个奇迹,形成了大约持续十余年的繁荣,其间引起轰动的还有温瑞安的“四大名捕”和“神州奇侠”系列。到1980年温瑞安被台湾当局遣送出境(次年以海外雇员身份留居香港),1985年古龙病逝,台湾武侠小说即可以说是“蜀中无大将”了。

尽管如此,台湾武侠小说在束缚多多的创作环境中,还是在某些方面取得了重要的成就,其中最重要的是对于丰富武侠小说故事情节的贡献。作家们不问政治、不问历史,因此得以在故事的悬念技巧上花功夫,许多作家的故事情节都是第一流的,叙事技巧也颇为可观,比如很多作家处理不好的开头技巧,在台湾武侠作家笔下便大多不成问题。又如对于江湖的处理,他们虚拟了一个颇具魅力的世界结构,使武侠世界成为一个纷纭复杂、热闹非凡、丰富多彩的自足世界。

港台武侠小说,随着改革开放政策进入大陆,引起了大陆持续的武侠阅读热,其后是研究热。

1980年,广州的《武林》杂志开始连载金庸《射雕英雄传》;

<sup>①</sup> 叶洪生《中国武侠小说史论》、《论剑》,学林出版社1997年版,第59页。



1981年，广东花城出版社推出梁羽生的《萍踪侠影》。到1983年，新武侠小说热在大陆已经全面形成。仅在1985年，光是金庸的作品，全国各地出版社就总共出版了4000万册之多<sup>①</sup>。当时的一些报刊，正如当初香港的《新晚报》和《明报》那样，发行量因连载武侠小说而迅速飙升，比如广东的《武林》杂志、《羊城晚报》和上海的《新民晚报》。开始的时候，人们对此还感到有些不解，联想到民国旧武侠小说而加以批评，如著名作家孙犁就说这“是一种反常的倒退，使人感到迷惑的现象”<sup>②</sup>。但是，新武侠小说在各方面都与旧武侠小说有了精神实质上的差别，是一个和旧武侠小说不同的新境界。旧武侠小说从来不曾在“大雅君子”的学者中找到市场，而新武侠小说一开始就征服了这些学者，使它的研究很快成为一门颇有气候、颇见功力的“学问”。

1998年3月10日，在知识分子中颇有影响的《读书》杂志，于这年第3期刊登了柳苏的《侠影下的梁羽生》，谈到新武侠小说进入知识分子阶层的情形：

港、台、美国的那些华人学者就不去多说了。这里只举著名数学家华罗庚为例，他就是武侠小说的爱好者，1979年到英国伯明翰大学讲学时，在天天去吃饭的中国餐馆碰见了正在英国旅游的梁羽生，演出了“他乡遇故知”的一幕，使两位素昧平生的人一见如故的，就是武侠小说，华罗庚刚刚看完了梁羽生的《云海玉弓缘》。而华罗庚的武侠小说无非是“成人童话”的论点，也是这时候当面告诉梁羽生的。

“成人的童话”，用这来破反武侠小说论者，真是不失为一记新招，尽管它有其片面性，因为不仅成人，年长一点的儿童也未尝不爱武侠如童话。

① 冷夏《文坛侠圣——金庸传》，广东人民出版社1995年版，第182页。

② 孙犁《小说与武侠》，《羊城晚报》1985年6月22日。



华罗庚当然是大雅君子了。还可以再提供例子，廖承志对这“成人的童话”很有同嗜，这已不是什么秘密。秘密也许在于，比他更忙或更“要”的要人，也有“不失其赤子之心”的——对“成人的童话”感兴趣的“童心”。这就无可避免地也就成了金、梁的读者。

1973年，金庸访问台湾，当时的台湾“行政院长”蒋经国、“副总统”严家淦，也都是“金庸迷”。而在1981年金庸赴北京之前，他对邓小平所作的评价，也和武侠小说连在一起，金庸说：“我一直很钦佩他的风骨。这样刚强不屈的性格，就像是我武侠小说中描写的英雄人物。”<sup>①</sup>武侠小说的社会、历史和文化内涵，能够上升到这样的高度，武侠小说这块本来就已十分畅销的“蛋糕”，怎能不很快做大？

到20世纪80年代后期，从对武侠小说的个案研究开始，武侠小说研究继港、台、海外的“金学”之后，在大陆也形成一股热潮。在专著出版方面，从1988年北岳文艺出版社推出王海林的《中国武侠小说史略》开始，学术界接连推出了不下五六种武侠小说史。1992年，宁宗一主编《中国武侠小说鉴赏辞典》和胡文彬主编《中国武侠小说辞典》分别由国际文化出版公司和花山文艺出版社出版。在期刊方面，1990年，《文史知识》开办“武侠小说漫话”专栏；1992年由长江文艺出版社创办的《通俗文学评论》季刊从一开始将武侠小说的研究作为常设栏目，后来更出版了金庸研究专辑；1993年，江苏文艺出版社出版《武侠天地》研究辑刊。这些都对武侠小说在普及中的提升、在雅俗中的融合，起到了极大的推动作用。

与此同时，一些研究者还跳出单纯的武侠小说范围，从更加广

<sup>①</sup> 冷夏《文坛侠圣——金庸传》，广东人民出版社1995年版，第213页。

阔的文化角度对围绕着“侠”的文化现象作一个“侠文化”的巡礼。1993年初，韩云波开始推出“中国侠文化形态特征论”系列论文；1994年4月，上海文艺出版社出版曹正文《中国侠文化史》；1995年12月，四川人民出版社出版韩云波《中国侠文化系列丛书》一套四种——《谁是英雄》、《剑气横空》、《人在江湖》、《侠林玄珠》。国内最权威的社会科学学术刊物《中国社会科学》于1995年5期刊发了周宁的《从金庸作品看文化语境中的武侠小说》，标志着武侠小说的研究终于登上学术界的最高殿堂。

武侠小说也进入了神圣的大学讲坛。1992年9月，冷成金在中国人民大学开设了“金庸小说与传统文化”的全校通选课；20世纪90年代后期，严家炎在北京大学开设了“金庸小说研究”专题课程，讲稿整理为《金庸小说论稿》出版；韩云波在西南师范大学开设了“中国侠文化研究”课程。这些课程，学生的选修比例都非常高，如韩云波在给1994级和1995级开课时，选修率都达到了90%以上。

虽然到20世纪90年代，武侠小说创作并不尽如人意，但研究却达到了空前的繁荣，中国侠文化的研究亦因此上了一个新的台阶，但在整个研究中，仍有浅俗和狭小的问题，针对此，王立及时提醒大家：

通俗文学受众将审美与文化批判的深蕴价值，代之以浅俗的生活经验品尝，文化人或视而不见，继续搜集史料寻找畅销书的文献渊薮，或就事论事地品评作家作品，也不妨有人像韩云波这样，将侠的人生境界与正义的生命价值追求、人格理想同当代人、当代文化气息之间加以沟通，将传统的文学价值观加以某种变通改造，深入浅出，用侠情豪骨的语境给读者以亲近感，建立健康审美情趣、深厚文化渊源同世俗猎奇消费心态间的联系。以洞穿文化底蕴的深刻刺激通俗文学受众，励人



回味反思，从而在浅俗的欣喜愉悦中获得知识的充实，发现文化解悟后的意义存在。<sup>①</sup>

可以毫不夸张地说，基于游侠历史与武侠小说的研究，在我们这个时代，都已经呈现出繁荣的景象；而在这同时，如何进一步提升其文化意义，充分发掘其内在的文化积淀，不仅仅以学者式的态度介入文本的阐释，更以文化人的态度进入大众的层面，将是“文须有益于天下”的一项重要工作。

#### 第四节 “现代派”武侠小说

古龙虽以“求新求变求突破”为口号，但他所主张借鉴的主要还是 19 到 20 世纪前期的西方经典作家如司汤达、海明威、斯坦倍克、毛姆等，他也并未标榜任何“主义”或“派”。而从 1970 年就开始发表武侠小说的温瑞安则不同了，经过了 10 余年的探索，从 1987 年开始以“现代派”自居。台湾两大报刊《中国时报》、《联合报》刊登武侠小说，也冠以“现代派武侠小说”。在创作和传媒界同时掀起了 一股“现代派武侠”新浪潮。

关于武侠的“现代派”，温瑞安在接受《美国新闻与世界报道》记者采访时，曾对此详作阐释：

很多人奇怪武侠小说怎么会套上“现代派”这个名词，因为一般人认为武侠小说是“古代派”，写的都是古代人和事，和现代完全扯不上关系，但事实刚好相反。

“现代派武侠小说”的由来，与现代主义有密切关系，特别

<sup>①</sup> 王立《当代通俗文学的文化溯源——近年武侠史论著巡礼兼评韩云波〈中国侠文化系列丛书〉》，《民族文艺报》1997 年第 1 期。

在精神方面，自从四九年国民党退守台湾，中国不仅在政治上出现大变，文化方面亦掀起巨变。中国传统文化的延续受到政治因素的影响，致使六十年代台湾吹起西方文化热潮，出洋留学成为时尚；而在文学方面，盖着浓厚西方现代主义的作品及作家纷纷出现，如白先勇、郑愁予等，形成了现代主义的兴盛时期。虽然现代主义过于看重西方架构，造成对中国传统文化的疏离，诚为不善之处，但现代主义所注重的实证精神，讲求深刻广泛的研究和创作，同样也可以应用在武侠小说创作上。

其次，每一篇武侠小说都是现代人的作品，正如柏杨的《中国人史纲》，书中的论述观点都是柏杨个人的见解，与他所处身的时代、环境及自身性格思想有密切的关系。因此，我写的武侠小说虽以古代为背景，但它却能反映我此刻的所感所思，这是经过文字的艺术加工所产生的象征效果。

所以，我认为我写的不是古代的武侠小说，而是现代的武侠小说。这就是“现代派”的由来。<sup>①</sup>

温瑞安对这种新的创作方法，还先后用过不同的术语，到20世纪90年代末，他在《四大名捕斗僵尸》系列《平妖记之鬼门关》后记《江湖不过游泳池》中，有一个大致的总结：

有人说我是“超新派”的开创者。我现在也有点置疑。“新派”结束了吗？如何定义“新派”和“旧派”？旧派作品，也常可见新意；而有些所谓新派“作品”，却比旧派还“老土”。如果分量不够，如何“超”？万一“超越”不了，成了“抄新派”，只不过换汤

<sup>①</sup> 《这一抹不灭的薪火》，温瑞安《七大寇》附录，长江文艺出版社1993年版，第713—714页。



不换药，新瓶旧酒，没多大意思。新意我是有一些的，“超”则不大敢当，也不知从何“超”起；现在有“新新人类”，大抵，在武侠小说界，我戏称“新新派”，大概还比“超”字派较不难受，或可担当。

至于“后现代武侠”的说法，也很有点暧昧，尽管有朋友认为我便是这一流派的“始作俑者”，我也搞不懂“前现代武侠”从何而始？由谁而起？到底有没有“现代武侠”，“现代武侠”是一种风尚、特质？还是指内容、时代？如果“现代武侠”只是指“现代人写的武侠”，或是“有现代感的武侠”，那么，我写的武侠，或许可列为“新现代武侠”好些吧？“后现代”之“后”呢？总不能变成“后后现代”吧？

反正，不管写什么武侠都好，我只写我的武侠，自成一派，文责自负。<sup>①</sup>

这里有两点值得注意：第一，温瑞安的武侠实验，在不同场合使用了不同说法，其中一些术语在学术上本来是有严格界定的，如“现代”与“后现代”，但在他这里却并无明确的本质区分，有时甚至就是同义语。总之，他的这些称呼，主要是表现 20 世纪 80 年代以来武侠小说不同于金庸时代的特质，表现了一个新时期开端。第二，温瑞安认为总体文学已经进入“后现代”，而武侠还是“现代”，因此武侠需要逆流而上。但他又承认，武侠还是不能超越传统。然而，从“现代”到“后现代”，又是一个在时间结构上必然向前进行的矢量发展，在空间结构上必然超越特定人群而具备普遍性意义，那么，如何在“后现代”写出新的东西，就成了人们应该努力探索的问题。而事实上，温瑞安和比他更晚一些的黄易，就是循着这一路向发展的。

他们在两个方面进行了尝试，并引起了武侠观念在 20 世纪

① 温泉网，<http://www.china-xia.com/4d/4d33.htm>。

90年代的明显变化。

### 第一是侠义内涵。

温瑞安在20世纪90年代对侠作了较多的探讨，并对“侠”的内涵作了广泛化与现代化的处理。他认为文人学者老是从古代史书和唐人小说里寻找“侠”，结果是食古不化，找到的往往是流氓。因此，他提出了一个超越江湖武林的普遍准则，“侠，就是于‘在所不为’与‘在所必为’中作选择”<sup>①</sup>，在“快意恩仇”的武侠世界里，他更愿意把“仇”字改为“情”字<sup>②</sup>，具体地说，就是“逆境中的人性”与“历劫中的真情”，“有侠心、能侠行者便为侠”，武林高手可以是侠，不会武功也不妨为侠。根据这个逻辑，他得出侠的现代化的结论：“侠本就活在今时今日。侠是现实里的英雄。其实先前流行过去的‘英雄电影’，及刚流行过的‘流氓电影’，还有今天在香港崛起的‘古惑仔片’，都是‘侠’的‘现代化’”，其“兴味中心与趣味中心，早已移情至‘今之侠者’的架构上——就算我在写古代的故事，也是以现代的情感与笔触”<sup>③</sup>。

温瑞安所重视的，不是侠的现实职业身份与具体江湖行为，从创造四大名捕形象起，他就致力于建立一个与金庸、古龙不同的侠义系统，他很早就说过：“因为我来自江湖，亦涉足武林，故我建立了我自己的江湖传统，武林正义”，以“多面多体多角度的处理”，“把人生里面的矛盾、冲突、生死、爱恨很直接痛快的表达出来，并达到一种更广面的深层意义，而中国传统精神及其民族性，也得到尽致伸张的机会”<sup>④</sup>。这和他强调“势”的历史哲学结合起来，

① 温瑞安《侠就是于在所必为与在所不为中作选择》，作于1992年11月，《蓝牙》后记，中国友谊出版公司1998年版，第491页。

② 温瑞安《天下难容》，作于1984年1月，校于1987年6月，《杀人者唐斩》后记，中国友谊出版公司1998年版，第129页。

③ 陈国阵等《温大侠访问记》（中篇），台湾《高手》杂志1998年3月号。

④ 温瑞安《心路历程》，作于1979年7月，校正于1994年5月，《四大名捕震关东》自序，中国友谊出版公司1998年版，第269页。



他写的不是杨过那种遭逢人生惨遇的“极限情境”，他要写在微妙大局中坚忍不拔的人格、游刃有余的智慧、义所当为的道义。艰苦奋斗是武侠小说主人公最重要的一项永恒品格，温瑞安对此有更多的理解，在这种对人格力量的考验中，智慧作为人生当下的一种状态，侠就是智慧，不仅要有“虽千万人吾往矣”那种一往无前的大无畏精神，也要有审时度势、通权应变以达到目的并在逆境中调适身心的智慧状态。以智慧为侠，是温瑞安在金庸、古龙之后对侠的新的创造，这绝非古龙式以格言警句调侃人生江湖的生活智慧，更是金庸《鹿鼎记》时代潮流之下历史智慧的新发展。

温瑞安的创作历经 20 世纪 70、80、90 年代，发生了明显的变化。70 年代末的“大侠传奇”萧秋水，是机遇、人格的结合使他成为一代大侠；80 年代前中期的“布衣神相”，是神秘天道与武林正义相结合的大侠；80 年代中后期的王小石、白愁飞，致力于人物内在性格酿成的命运；90 年代“四大名捕”与“说英雄谁是英雄”的结合，“势”的智慧超越武功智慧与人生智慧，武侠成分渐为非武侠成分腾出更重要的位置来。所以，许多武功非常（按温氏笔法，可以用 21 个非常连着不打标点符号）厉害的人，都不得不死，捕王李玄衣、神捕刘独峰、天下第七文随汉等，他们都曾是不可战胜的人，然而，他们死了，并非技不如人，而是不能审时度势。“势”是在政治斗争和传统文化的双重夹缝与酱缸中求生存，四大名捕行侠其中便尤为不易，古典意义的侠风义气与现代风范的法理秩序由此得到良好结合，90 年代的四大名捕成为比早期《会京师》更加深沉厚重的形象。王小石这样评价诸葛先生与四大名捕师徒：“师叔是为国为民、大仁大义的人，你们的敌人，当然就是国敌民仇，其他普通的敌人，你老还不会放在眼里！就像四位高足，四位名捕师兄，他们持正卫道，跟一切无法无天的盗贼对敌，那是‘公敌’，而不是他们个人的‘私敌’。为天下对敌者可敬，为私利对敌可鄙。你们的敌人，通常也是百姓的‘头号大敌’，也即是‘天敌’，这才是不易收拾，不

好对付的大敌。”“因为你们的敌人厉害，所以非大成即大败，成者遗泽万民，败者尸骨无存。故而敌对之过程，愈发可歌可泣、可敬可羡！”<sup>①</sup>“侠”之美誉，已不仅仅是武者的专利。20世纪初的章太炎，曾在《检论·儒侠》里倡扬过儒侠统一说，温瑞安也说过“司马迁、班超、范仲淹、苏东坡、方孝孺、文天祥、史可法、谭嗣同莫不是侠”<sup>②</sup>，到21世纪更有作家写了东方朔、苏东坡等“文侠”以对武侠进行反拨。仅仅把“武”作为“侠”的手段之一（仅仅是之一），而让侠——侠行与侠义——有更加丰富广阔的内容，或许正是武侠小说扩展开拓的契机之一吧。

如果说温瑞安还是立足于传统的，黄易的侠变化就更大了。黄易的侠，不再像郭靖们纯然受情义的支配，而有更多的当下消费功利色彩，如《寻秦记》里的项少龙，就并不是侠的表现，他只是个政客罢了，传统中“大家所热爱的‘令狐冲’等好像是在人间蒸发了一般”<sup>③</sup>。当然，这些漫画式的“玄幻武侠”，他们仍以拯救人类、拯救时代相期许，这就仍然合乎“义”，而且在大“义”与小“利”冲突时仍有“舍生取义”的胸怀，他们仍然是侠。

## 第二是文体意识。

“现代派武侠”在20世纪80年代末以来新观念与新传媒的文化背景中，培养起了文体内在的自觉革新机制，又发挥了其应时而变的功能，促成了武侠小说文体意识的新变，产生了被称为“超新武侠”与“玄异武侠”的新文体。

促成武侠小说文体意识新变的因素，除了侠义观念的放大与深化之外，尤其重要的是传媒的变化，以及作家在这种变化中的处境。其实，20世纪50年代以来，武侠小说一直都受着这方面的强

<sup>①</sup> 温瑞安《惊艳一枪》，第一篇之四，《道：道：道：道：道：道：道》。

<sup>②</sup> 陈国阵等《温大侠访问记》（中篇），台湾《高手》杂志1998年3月号。

<sup>③</sup> 狂啸战神《〈寻秦记〉：黄易小说带来的后果》，<http://campus.chinaren.com/06/34/article200063406.shtml>, 2001-12-26。



烈影响,金庸在电影界的经历使武侠小说描写境界更画面化、诗意图化(《白马啸西风》即其典型),古龙极大开启了小说与影视互为推激之大局(《萧十一郎》先有电影后有小说),温瑞安 20 世纪 80 年代流亡香港也是在影界供职。电影的画面感移入武侠小说,使作家更为重视描写的直观表现,温瑞安《七大寇》之《闯将》第十六章“太美丽绝对是场灾祸”、第十七章“黛绿嫣红一泼风”写沈虎禅等逃离万人敌追杀的一段,镜头感和色彩感就特别强烈。文字作品与电影电视受时间流程控制相比,有一个重要的优势,温瑞安说是“在文字上,我们却可以把这为时极短的枪战分几个层次、几个不同的角度和几个不一样的观点来处理”<sup>①</sup>,对叙事时间、叙事角度的处理都更自由丰富。文字与镜头优势的双重结合,造就了新一代武侠文体。如果说古龙短行成段有“赚稿费”嫌疑,温瑞安短行成段则更多地是追求着一种镜头感,把小说当成分镜头剧本来写,每一个段落的分开,就是一个镜头或焦点的转移,这使作品动作性更强,即使他写人物的心理活动,也是写人物在瞬间的剧烈心理变化,和金庸、梁羽生写人物心理追求宛转曲折完全是两条道路。

20 世纪 90 年代以来网络的发达,也是武侠小说文体新变的原因。武侠小说数量极大,鱼龙混杂,绝大多数仅仅是被当做一次性消费的文化快餐,这使人们并不是买回家慢慢欣赏,20 世纪 80 年代更多地是依靠租书店,20 世纪 90 年代则是大量的网络阅读,黄易小说的点击率就曾达到 24 万次/日<sup>②</sup>。网络阅读造成了网络风格,如流行的网络爱情小说,“多是以新人类为主角、背景,用词上较有活力,比较口语、随兴”,“以轻松、有趣的方式去写主角遇到的困境,让读者的压力不会那么大”<sup>③</sup>。武侠小说虽然不是网络小说,

① 温瑞安《蓝牙》第五章之《打开门杀狗》。

② 《网友长篇武侠小说〈天下第七〉》,<http://news.sohu.com/26/19/news145271926.shtml>,2001-5-21。

③ 《对谈——痞子蔡与 MARTICA》,微酸美人《敷衍》,知识出版社 2000 年版,第 6 页,第 7 页。



但网络阅读方式却在无意间影响着它的文体风格，使作者有意无意间要去抓住这一批“新人类”，黄易的作品就正是“迎合了部分品味不太差、求新的新人类”<sup>①</sup>。网络式武侠文体着力追求并发挥文学语言的自指性特征，追求明白夸张的风格，诗性的激情与机智得到较充分的表达，但诗性的深沉与多义却失去了，这使它成为一种“好读”的文体，但却可能不是“耐读”的文体。20世纪90年代武侠小说阅读的即时快感和即时机智，以轻松的方式表现着现代人尤其是新人类的乌托邦，而传统的“令狐冲”被蒸发的事实，白羽式的反讽、王度庐式的悲情与金庸的深沉，都成了武侠“后现代”时期的“现代”遗产。

武侠小说的现代历程是一个文体扩张与文体渗透的历程，白羽借鉴社会小说，王度庐吸收言情小说，古龙有侦探小说和英雄小说的味道，20世纪90年代则更多地借鉴了科幻小说和魔幻小说。20世纪90年代武侠小说自觉地把“幻”作为武侠文体的一条创新之路，向远古追寻是魔幻，向未来拓展是科幻，科幻加魔幻则是玄幻。20世纪60年代以卫斯理为笔名写科幻小说的倪匡，曾在其武侠小说《六指琴魔》中加上“幻”的因素，但当时并未成为潮流。20世纪90年代“幻”成了武侠小说的普遍现象。黄易同时既写武侠又写科幻，《寻秦记》、《星际浪子》等都是双重文体的作品。温瑞安20世纪90年代前期的“现代武侠”《六人帮传奇》有意避开“超科技秘密武器”而从异境（当然是有科学原理作支撑的）、法术方面去制造“幻”的气氛；20世纪80年代初《开谢花》里就已开始的四大名捕追踪“虎威通判”吴铁翼，到20世纪90年代后期变成《四大名捕打老虎》，老虎一直没有出现，出现的是笼罩着“绮梦客栈”的恐怖气氛，再变而为《四大名捕斗僵尸》，全然是侠客打鬼。这一创作潮流也是20世纪90年代以来通俗阅读大潮流的一个方面，在20世纪

① 《评黄易》，<http://www.shuku.net:8080/novels/netters/chenyicong/cyc003.html>。

80年代武侠、言情的双峰并峙告一段落之后，20世纪90年代后期通俗阅读出现了杂合性的奇幻潮流，这被认为是与武侠小说具有某些共通因素的，有记者问金庸：“这两年《哈利波特》和《魔戒》热潮席卷全球，同为全球畅销书作家，你认为大家的作品有没有相同的流行元素？”金庸说：“其实你也可把这些书当成武侠小说来看，因为它们同样都充满想像力、内容丰富、有很多浪漫元素，而且书中的角色一样都集合了各种不同人物的性格面貌。具有这些元素的小说很容易流行起来。”<sup>①</sup>黄易也曾声称：“或者可以说，武侠是中国的科幻小说。她像西方的科幻小说般，不受任何拘束限制，无远弗届，驰想生命的奥秘，与中国各类古科学结合后，创造出一个能自圆其说的动人天地。在那处，我们可以驰骋于中国优美深博的文化里，纵横于术数丹学、仙道之说、经脉理论、诗词歌赋、琴棋书画、宗教哲理，任由想像力作天马行空的构想和深思，与历史和人情结合后，营造出武侠小说那种独有的疑幻似真的小说现实，追求难以由任何其他文学体裁得到的境界。”<sup>②</sup>“幻”作为20世纪90年代武侠小说文体新变的一个重要特征，不仅是对世界通俗阅读大潮的积极应合，也是以此突破金庸以“实”映现历史生活的武侠创作方式的一件重要武器。

武侠文体另一新的现象，是部分武侠小说的电玩化。武侠游戏已成为当下电玩的一个大类，出现了一大批经典游戏，如《金庸群侠传》、《传奇》、《仙剑奇侠传》、《剑侠情缘》等。武侠电玩的一个直接后果，是人们把武侠游戏和武侠小说联系起来，智傲2002年夏季推出的《古龙群侠传Online》就声称其最大特色是“武侠小说、线上游戏二合为一”。<sup>③</sup>武侠游戏的人气和利润，使一部分以连载为

① 阿凯《重改旧作金庸发话：让小宝7个老婆逐个离去》，《辽沈晚报》，2002年9月4日。

② 《无限的可能性——九十年代的武侠旗手》，[http://personal.xxinfo.ha.cn/hybook/hy\\_intro/hy\\_intro\\_review.htm](http://personal.xxinfo.ha.cn/hybook/hy_intro/hy_intro_review.htm)。

③ 《育碧软件正式签约“古龙群侠传网路版”，夏季武侠旋风即将席卷神州大地》，[http://games.sohu.com/18/47/game\\_article16594718.shtml](http://games.sohu.com/18/47/game_article16594718.shtml)，2002-06-10。

主要形式并在网络发布的武侠小说，不自觉地呈现出电玩的特质，比如：“黄易的书像角色扮演类 GAME，又如战国 GAME，吸引了偏好 GAME 的少年。喜欢黄易书的多半是 1975 年以后生的都市人。这些年轻人多数不爱文学，不关心过多的文化、文学水平问题，爱热闹，也读个热闹。将黄当成时髦了。读之一如《风云》、《仙剑》。”<sup>①</sup>角色类电玩的特点是具有开放性的结局，以及无限延伸的空间，这是否也为黄易将《大唐双龙传》无限延伸下去找到了一个借口呢？是否也为温瑞安的小说总是没有真正的结局提供了一种支持呢？

也许更重要的还在于，新的文化环境中的武侠小说，已经悄悄地与后现代观念靠拢，游戏化的叙述意味，已经成了温瑞安和黄易小说的基本构建。迷宫一样的游戏化场景，戏拟式的语言狂欢，都显示了对传统武侠小说的突变与消解。

## 第五节 “21 世纪大陆新武侠”

经过 20 世纪 60 年代金庸的“人性”对梁羽生“正义”的转型，古龙的“新派”对台湾“超技击侠情”和“奇幻仙侠”的转型，以及 20 世纪 90 年代温瑞安、黄易的“现代派”与“后现代”转型，世纪之交的武侠创作，再次走向沉寂。此时，武侠的转型已不是个人创造力的问题，而是武侠文化资源在港台已呈枯竭之象，这预示着，武侠的转型将是一个大的文化类型的变迁，包括空间的转移。

事实上，大陆对武侠小说创作早就作出了回应，20 世纪 80 年代有冯育楠、残墨、聂云岚等人的历史化和革命化的武侠小说，20 世纪 90 年代有金庸新（阳朔）、龙骧子、令狐庸“三剑客”及沧浪客等以模仿港台为主的武侠小说。20 年来，大陆武侠小说总体水平不高，影响不大，在整个武侠文艺格局中基本上没有什么位置。到

<sup>①</sup> 《评黄易》，<http://www.shuku.net:8080/novels/netters/chenyicong/cyc003.html>。



中

国 古 世纪之交,大陆期刊界开始介入武侠,以2001年9月《今古传奇武侠版》创刊为标志,以杂志和网络为主要阵地,形成了武侠小说创作在大陆的兴盛。

2004年3月,韩云波和《今古传奇武侠版》半月刊共同提出了“21世纪大陆新武侠”,简称“大陆新武侠”。2004年6月,《新武侠》月刊由长江文艺出版社白桦林杂志社推出,以“全力打造中国最新、最大气、最纯正的原创武侠经典”为宗旨,“大陆新武侠”已跃上一个新台阶。

大陆新武侠在江湖、性别、智慧三个方面显示了不同于港台新武侠小说的独特魅力。

第一,大陆新武侠的江湖图景,表现为在后现代中追求现代的卓绝努力。

如果说武侠仍有价值,那么,价值事件必然始终以一种世界结构为基础,江湖就是武侠事件所依托的世界结构的现实图景,大陆新武侠对江湖作了现代化的解释。小椴的长篇小说《乱世英雄传》就深入揭示了这个道理。骆寒一踏进江湖,他就被编织进江湖的复杂网络中。而控制江湖的运作规则,并不是善恶的伦理原则,也不是强弱的力量原则,而是一种江湖生存的制衡原则。江湖已经成为一个超级稳定的平面结构,无论是善是恶、是好是坏、是强是弱、是美是丑,甚至一个小帮派,都具有牵一发而动全身的意义。所谓征讨诛伐、分合聚散,我们看到的表面意义其实往往都不是最后真实的谜底,更不要过早地说你已经知道结局。正如布什打伊拉克,难道仅仅只是为了一个萨达姆?虽然异常复杂,一切却又如此地简单,甚至没有崇高、没有深刻,一切都不过是江湖生存的制衡原则。袁老大、文翰林、淮上义军、江船九姓,彼此其实并无刻骨的仇恨,但他们却为了各自的生存原则、生存利益与生存性情,组成了并不阵营分明的捉对厮杀。当然,在最后关头,因为毕竟还是武侠小说,他们中稍有些“善”的不同集团和个人,最终会同仇敌忾,表明“正



义”的胜利，但这胜利却那样的短暂和令人惆怅！田横五百，一刎江湖，“江船九姓”里最美丽的萧如，低吟着悲壮的诗，她死了。更可怜的是，“人生何益，人生何极？寂寞何奈，寂寞何极？‘宗室双歧’，名毁一夜”，平生梦破，已是大多数人的宿命。一个江湖回合结束，残山剩水，却不是新桃旧符。而江湖那一种独特的魅力，一种难忍难抛的魅力，却并未稍有消减。

这样的江湖，有一种超越了传统喜剧与悲剧的正剧感，是大陆新武侠超越港台新武侠的重要标志。《今古传奇武侠版》把小椴称为“金古黄梁温下的椴”，《乱世英雄传》的结局是，雪落中原，一切又重归于混沌，一个多元文化格局的混沌。这实际上重新阐释着武侠小说的核心问题：江湖是什么？什么才是江湖中真正的侠？

我曾认为，江湖“展现了人类文明的进程”<sup>①</sup>。善恶二元对立在江湖中被抽象为维持平衡与打破平衡的对立，帮派江湖的正派是互不侵犯的多元平衡，魔头是侵占欲望的一元平衡，而个体江湖的大侠则是要打破这两种平衡，在铁板一块的江湖中创造新的生机。所以，侠在大陆新武侠江湖中的真正本质，并不是以善对立于恶，而是以激进对立于保守，他是整个江湖而不仅仅是魔道的对立物，从这里表现他不平凡的人格力量，跃动于多元江湖之间，成了文明变革与进步的推动因素。就小说的结构功能来讲，江湖犹如一个铺满了图标的桌面，而侠就是那个不停地闪动和点击的鼠标，侠因此成了一种决定性的力量，但却并不是要去决定侠自身，而是决定一个新的世界图景重建的希望。

多元江湖中的光彩，并不仅仅属于大侠，好些传统观念在大陆新武侠中悄悄改变了。时未寒在解释《偷天换日》的创作动机时，对传统“正义”提出了质疑，“执著的并非就是正义”，“但在那个年代，人们无从用一种客观态度判断好恶，他们想做的、要做的，只不过

<sup>①</sup> 韩云波《漫话江湖文化》，《今古传奇武侠版》2003年第10期。



是他们认为必须做的”，正是这样的人，在那个时代被叫做“英雄”，“英雄也是普通人”，“惟有在大是大非的关头，他们才会体现出决不同常人的执著”，因此他感叹“我无法断言明将军是英雄或是枭雄”<sup>①</sup>。固然人在江湖有其独特的理由，而其可释性随着古典二元模式的突破越来越不明晰了，标志着大陆新武侠所进入的“后金庸”并不简单是一个时间概念，它同时也是一个从现代到后现代的层次概念，它是一种经验，不需要解释它，而应该去体验。大陆新武侠从善恶判然到“无法断言”，江湖于是隐喻着一种“想像的深层结构”的“历史诗学”，“一系列关于人类存在的解释得以尽情展开”<sup>②</sup>，然而它却并不具有再现真实历史的性质，过去的种种深层模式都被消解了，剩下的依旧只有混沌。侠依然在这个混沌江湖中苦斗，但他们明白，他们永不会停止。他们依然会从“有所不为，有所必为”和“虽千万人吾往矣”的古训中找到一往无前的精神力量。

1936年度诺贝尔文学奖得主，美国现代悲剧奠基人奥尼尔声称，是“无望之希望”和“人之精神”构成了他现代悲剧的思想灵魂。我以为，大陆新武侠江湖中活动着的那些勇者，他们在铁板一块的禁锢与沉寂中打破禁锢的努力，所表现出来的思想境界，也正具有奥尼尔式现代悲剧的意味，但又以他们的人格精神和超凡力量，使悲剧转化为更加严肃的正剧。换句话说，正是“无望之希望”构成了他们的后现代语境，“人之精神”构成了他们的现代追求，大陆新武侠具有独创精神的江湖，就是这样一种后现代语境之中的现代追求。

第二，大陆新武侠在其性别政治格局中，一批由女性作者创作的武侠小说，真正树立了女性的主体地位。

大陆新武侠在作者身份上的突出特点主要有三个：一，在年龄层次上，以“文革”中尤其是1970年以后出生的一代人为主体；二，

① 时未寒《射向天地的一支箭》，《今古传奇武侠版》2004年第9期。

② 韩云波等《在历史与武侠之间》，《今古传奇武侠版》2004年第9期。



在学历层次上，以接受了良好高等教育的学士、硕士、博士为主体，其中不乏出自北京大学、清华大学、浙江大学、武汉大学等名牌大学的高材生，以及海外留学人员；三，在性别层次上，涌现了一大批女性作家，活跃于创作前沿。

女性武侠写作显示了不同于男性的特色。在描写人类共同“人性”基础上的女性视角，女性从被动者走向主动，从欲望客体成为叙事主体，女性第一次真正成为武侠小说的第一主人公。沈璎璎的《琉璃变》是一篇引起了争议的作品。女性主角虽然仍是被动者，她却满怀着主动的期待，因为她的主动，才有爱情、霸业以及琉璃的“变”。本来处于被支配地位的古典女儿，完成了她的成长，由“物品化”到“人化”的成长，成为自己主人之后的“人”。女性的主动行为改变了女性在武侠小说中的位置，成为真正的“第一主人公”。

女性的总体表达方式带来了新的武侠审美风格。女性无法改变男权社会的性别政治格局，但却可以让女子独立出来，不再仅仅是男性的欲望对象，她们的抗争虽然大多数仍会以悲剧结束，但这已足够打破旧有的平衡了，形成真正的“求新求变求突破”。无论是悲剧还是喜剧，女性特有的柔性都会在铁马金戈中打破禁锢的平衡，流淌出一种特殊的风致。沧月说沈璎璎“妖魅的气息从字里行间透出来，然而却非聊斋那种艳丽的女鬼，而是《九歌》、《天问》里那些佩香草，来往于碧落云雾间的女子，仿佛一个眼神、一举手投足都有说不出的风致”<sup>①</sup>，不敢说女性武侠就是“小女巫”，但她们确实更加钟情于一种凄清，从中透出艳丽，充满了一种由凄而美的浸透了纸张的意味。

由于更加重视凄丽的悲情，在行文手法上，动作有时退居其次，一定程度上改变了武侠小说的传统写法。女性长于情绪的渲染，对大场面驾驭不足，感性的投入使细腻婉转成为女性武侠的一

<sup>①</sup> 沧月《璎璎这个小女巫》，《今古传奇武侠版》2003年第11期。

大审美品格，并由于更加强调心灵的感性历程，在武侠小说不可回避的“情”与“义”之间，改变了二者的原有平衡。女子武侠的侠义，就将传统的“侠义干云”改换为发自内心深处的人性本原的善，在缠绵深细的感性描写中，生发出强大的艺术力量。从理性的发自道义原则的男性的善，到感性的发自心灵体验的女性的善，武侠小说最为核心的“侠义”原则，由女子武侠而发生了一场静悄悄的变革，悄悄成长为对一个世纪以来武侠小说基本伦理价值体系的冲击，虽然不必说轰毁，却至少是一种制衡，已足以改变武侠小说的许多东西。这种变化也许为部分人所不接受，但它却实实在在地改变了武侠小说，并可能进一步成为武侠小说发展、变化的契机。

根据女性意识的不同程度的表现，女性武侠不止是女性作家的写作，而已经表现出女性主义的因素，其中有平和的女性主义写作如沧月，也有激进的女性主义写作如沈璎璎。沧月并不注重自己的性别意识，甚至认为“女子武侠”这个词有点“阴谋的意味”。她笔下的女性元素，主要表现为女性在武侠行动中的主动者地位，而这些优秀的女性最后却多是情感的悲剧人物，这就和男性武侠里女性向着男性的匍匐与皈依形成了鲜明对比。沧月的女性因她们的独立人格而拒绝接受任何屈辱，她们的主体意识最终自觉了、苏醒了，她们最终走向对男性的主动离弃，勇敢地撕开男性伦理的世界之网，是性别政治的反叛者。沈璎璎的作品以悲剧为主，描写了女性在不能正常表达和实现自己情感愿望的“极限情境”中畸变的悲剧。在经典武侠里，女性服从于男性的侠义原则，她们成了女侠；而在沈璎璎这里，女性服从于自己的情感原则，她们就成了性别政治的牺牲品。在极度的压抑里，她们会采取极端的措施，包括那个时代的“身体写作”，主体性就演变成为攻击性，她们的情感畸变，最终只能永不超生，犹如古龙《圆月弯刀》里“恶毒的诅咒”。2004年7月26日，沈璎璎致信笔者，谈到“‘侠’这个概念，应该是代表个人力量对现有秩序、平衡的冲击，（或者解释为追求自由？）所以呢，武



侠以女性为主题天经地义，因为女性受到的压迫和禁锢，比男性多得多。同时武侠也是必然悲剧，因为任何一个社会都是需要平衡的，这个符合物理学的规律”，我以为，这是真正领会了女性性别意义和女性武侠意义的。

第三，大陆新武侠以智性写作和灵性写作，开启了独特的智慧方式。

小说是一种文化的方式，而文化的意义，一是在于启示并激励人类自身的完善，二是在于传承并丰盈人类精神的财富。因此，一部好小说必须要有一种好精神，它既可以是人文、社会、历史的外部的时代精神，也可以是心理、性情、人格的内在的个体精神。这其中包含着我们祖先的才华与智慧，也包含着我们当代人的灵性与创造。大陆新武侠以高深广阔的学养和敏睿洞彻的智慧，由模仿与再现的思维方式转换为智性与灵性兼修而灵智交感的智慧方式。

所谓智性，它表现的是一个人发展着的心智历程，一种也受到外界的激荡，然而却总是以个体在其内在精神的独立引导下，发展起来的作家与人物的智慧。所谓灵性，则是清醒地生活着的人与未知世界之间的灵应，是不同世界之间的交往方式，是个人不平凡的精神智慧与实践能力。

大陆新武侠从一开始就有智性写作的色彩，作家群体具有知识分子意味和新生代意味的文化身份，从一开始，就在金庸融合传统文化与现代思想、融合“技”的表现层面与“道”的本体境界的基础上，力求写出中国文化的博大精深，写出人的本体世界的灿烂光华，将新小说的历史担当精神与古小说的文化传承功能良好地结合起来，具备了更加明确的智性写作氛围与主体意识。

在小说文体形式构造上，大陆新武侠有明确的趋近传统文化和追求智慧深度的色彩。在学院素养和网络氛围中成长起来的大陆新武侠，将高等学府里追求传统深度的典雅与网络世界里追求



即时智慧的机智结合起来,形成了一种既雅且智的武侠文体,在此基础上追求智慧的深度表达。

从传统韵味的审美体验出发,进入到在传统文化语境中对世界的智慧反思,升华为智性写作的反思性高级要求。没有设置历史背景的李亮《傀儡戏》与以战国时代燕、秦争雄为背景的李古《临邑之殇》,都表达了关于技术与天道的反思主题。技术的进步,必然带来巨大的力量。而人们却总是不惜动用这种力量,结果是必然遭到无情的反噬。这里包含了两个关于智慧的命题:一个是技术的智慧,精益求精,直到超越人的智力和体力的极限;一个是哲学的智慧,超越极限也就是破坏自然的生态平衡,必然遭到自然的反噬,这可以说是金庸笔下任我行自宫练剑终于走火入魔的另一种印证。人们容易在所谓“英雄”的明晃晃白光之下眼花了,“学”的技术智慧成了“仁”的伦理智慧的遮蔽。一种智慧成了另一种智慧的负累,这本身就是一个智慧问题,一个关于智慧自身的“元命题”。这需要极大的智慧和勇气来做出选择,智慧已经不足以应付了,这个世界因此更加需要人格的力量,需要“侠”的力量。这无疑是深刻和高级的智性思考。

智性最终是指向历史的,正如金庸最终走向了《鹿鼎记》以历史智慧超越武功智慧和智谋智慧的反思。智性写作一方面嵌入于人们对世界与历史的思考,也嵌入于对内在心灵与智慧成长的体验。正如有人宣称要写出“苏格拉底的死亡式、耶稣的神性式、孔子的虚幻式和佛陀的虚无式”,智性写作实际上就是诗意与哲理、感觉与心灵、存在与虚无、成长与孤独的种种智慧体验在创作中的综合表达。在这中间,具有灵性的智慧成长,也自然会提上议事日程。

大陆新武侠的灵性写作,则以“幻灵”为代表,“幻”是架空而任想像自由飞越,“灵”是探求人类文明并以心物交感的方式获得超越性的美感。杨叛《天嵒石语》就是典型的心物相应,石语的美感融



合于心灵的情感,汇成巨大的侠的力量。而沈璎璎《揽月妖姬》表现了人性与神性的冲突,是一种战胜了非人性的伟大的力量。当然,灵性的表现,还可以从世界结构的神秘与未知来进行构建,进入更加阔大的“灵性写作”境界。在张闻笙的《风雪载英雄》中,有灵性的主人公将要遇到一些事件,显示在神秘预言中他的遭际的灵验,激发他的灵感,成长他的智慧。他将遇到一些人,传授给他具有灵性的文化之精华,提升他的灵悟,成就他的灵性。他将被抛掷在清灵的自然环境里,让他与天地合一,在元气淋漓的武功和智慧修炼中,沟通不同层次的世界体验,使他成为能够尽情领悟世界与人类本体的文化精灵<sup>①</sup>。灵性大约粗通于幻灵,但并不等同于玄幻,灵性有更多的智慧与心灵交感相应的宇宙空间。

大陆新武侠的智性写作给武侠文体带来了提升人类精神世界的可能,而灵性写作给武侠文体带来了扩展人类与世界交感相应空间的可能,智性写作与灵性写作,都是对武侠小说长期以来浮于底层社会之江湖的一个反拨,为武侠小说具有更大的智力含量和精神质量,提供了一个巨大的发展契机。

总的来看,起步仅仅三年的大陆新武侠,已经取得了不俗的成就,但也有学者就提出了一些问题,如大陆新武侠的“新”究竟“新”在何处<sup>②</sup>,在通俗文学的“狂欢性”上表现程度如何<sup>③</sup>等。由于大陆新武侠起步较高,开局良好,因此可望取得新一轮的武侠繁荣。

## 第六节 文化集成与天人合一

上面从纵向角度论述了中国侠文化语境中武侠小说的历史发

① 韩云波《张闻笙:新武侠的“灵性写作”》,《新武侠》2004年8月号。

② 汤哲声《“大陆新武侠”关键在于“创新”》,《西南师范大学学报》2005年第1期。

③ 施爱东《“大陆新武侠”与武侠小说的民间性》,《西南师范大学学报》2004年第6期。



国  
古  
代  
文  
学  
研  
究  
从  
书

展,以下两节将从横向角度入手,谈谈武侠小说表现的文化内涵与意识形态特征。

历史上侠的叙事文学,当然是我们传统文化的产物,而从20世纪初到60、70年代的大多数武侠小说,都无疑是在传统文化指引下,以传统文化为旨归而得到呈现的。

如果说民国的旧武侠小说传统文化内蕴还不够丰富的话,那么,20世纪50年代以来的新武侠小说,其中的典范作品,就可以毫无愧色地接受“我们还从来不曾看到过有哪种通俗文学能像金庸小说那样蕴藏着如此丰富的传统文化内容,具有如此高超的文化学术品味”的评价<sup>①</sup>,这不仅是对金庸小说的评价,也可以近似地作为整个新武侠小说优秀作品的共同评价。

关于武侠小说传统文化内蕴的评价和探讨,有两个维度。第一个维度是从武侠小说所包含的传统文化各因素切入,表现为一种文化集成;第二个维度是从武侠小说所呈现的传统文化精神实质切入,其突出表现是天人合一。

先说第一个维度。

在金庸研究领域中,严家炎先生有他独到的见解,他曾说:

金庸武侠小说包涵着迷人的文化气息、丰厚的历史知识和深刻的民族精神。作者以写“义”为核心,寓文化于技击,借武技较量写出中华文化的内在精神,又借传统文化学理来阐释武功修养乃至人生哲理,做到互为启发,相得益彰。这里涉及儒、释、道、墨、诸子百家,涉及千百年来中华民族众多的文史科技典籍,涉及传统文学艺术的各个门类如诗、词、曲、赋、绘画、音乐、雕塑、书法、棋艺等等。作者调动自己在这些方面的深广学养,使武侠小说上升到一个很高的文化层次。<sup>②</sup>

① 严家炎《一场静悄悄的文学革命》,香港《明报月刊》,1994年12月号。

② 严家炎《一场静悄悄的文学革命》,香港《明报月刊》,1994年12月号。



严家炎先生发表于《中国文化研究》1998年3期的《金庸小说与传统文化》更进一步对他的观点作了延伸性的阐释，他指出传统文化在金庸小说中是以综合形态存在的。第一层含义是金庸小说中的传统文化由儒、道、墨、法、释乃至兵法家的多元融合所构成；第二层含义是金庸将传统文化的优长和缺失、开放和封闭、丰富和贫弱、值得弘扬和必须变革的两个方面几乎同时呈现在形象的图画中。

对新武侠小说中传统文化各因素的分析，笔者曾提出梁羽生的“大侠——武侠——名侠”框架，金庸的“儒侠”、“墨侠”、“道侠”、从“无侠”到“非侠”、“佛侠”的侠文化五境界<sup>①</sup>。在本书前面也专门谈到过侠文化与中国传统文化各主要学派的联系，这里就不多说了。

我们将着重探讨第二个维度，即武侠小说中所表现的传统文化的精神实质，以中国传统哲学和文化中所体现出来的“天人合一”思想为中心，武侠小说呈现着强烈的道德伦理色彩、整体一统的社会构拟格局和独特的审美幻想等。

“天人合一”是中国传统哲学的一个基本命题。虽然近些年来对这一命题的内涵存在着争论<sup>②</sup>，但它无论如何都不失为中国传统文化的一个基本精神，在阴阳五行家、道家、儒家等中国传统文化的主要学派的哲学体系中，都有重要的地位。“天人合一”思想的核心，概括来讲，是宇宙与人类有一种统一协调的关系。但在不同的学派，它又有具体理解上的差别，如在阴阳五行家，是从“五行生克”的自然观发展而为“五行相胜”的历史观；在道家，是从《老

① 参韩云波《谁是英雄》，四川人民出版社1995年版，第55—96页。

② 参《传统文化与现代化》杂志1993年1期（创刊号）季羡林《“天人合一”新解》，1993年3期王毅《“天人合一”刍议》，1994年4期李存山《析“天人合一”》，1994年5期蔡仲德《也谈“天人合一”》等。



子》二十五章所谓“人法地，地法天，天法道，道法自然”的自然观发展而为《庄子·齐物论》所称“天地与我并生，而万物与我为一”的人类精神境界；在儒家，是从《易·文言传》的“夫大人者，与天地合其德，与日月合其明，与四时合其序，与鬼神合其吉凶。先天而天弗违，后天而奉天时”的修养论到王阳明《传习录》上“心即道，道即天，则心知道、知天”和《传习录》下“天即良知也”、“良知即天也”的道德本原论。这些思想，从不同的角度，在不同的场合对中国文化都发生着广泛而深刻的影响。

在武侠小说中，“天人合一”思想首先对“侠义”观念的构成有重要的影响，甚至在某种程度上起着支配作用。墨子讲究“天志”；《虬髯客传》结尾说“乃知真人之兴也，由英雄所冀”，是彻头彻尾的历史宿命论；《水浒传》以“替天行道”为旗号，故有“忠义堂石碣受天文，梁山泊英雄排座次”，“天”不仅是行侠仗义的根据，也是侠义内部构成的依据，这进一步成为行侠结局的一种宿命或报应循环。《红线》的结局，就是如此。

“天”进一步成为以儒家思想为主导的伦理观念，那就是宋明理学所谓的“良知”。侠客行侠，其理想形态是达到“天人合一”之后，其内在动机就可以排除外部世界的任何观念化的影响，成为纯然内心理念的“良知”。在豪侠小说时代，这种“良知”还是没有明确观念的“天”。在侠义小说时代，这种“良知”是伦理化的“忠义”。到武侠小说时代，这种“良知”就变成所谓的“大义”了。到新武侠小说时代，侠文化经历了一个现代化的过程，在这个过程中，“良知”得以超越古典文化氛围，表现为更加多样化的形态。行侠成为一种义务，侠士成为一种象征。金庸笔下的郭靖是“为国为民，侠之大者”的传统主流文化的象征，是以传统形式的磨练而积累的人生内在修养的结果，是儒家之“天”；古龙的“小李飞刀”是江湖自身执行正义使命的象征，它来而不知其来，去而不知其去，是江湖的“天”。当然，还有崇尚着自我之“天”的性情中人，这里的“天”或许更加接近



道家崇尚自然的“天”，金庸笔下有许多这样的人物，他在《笑傲江湖·后记》里说“在中国的传统艺术中，不论诗词、散文、戏曲、绘画，追求个性解放向来是最突出的主题”，这部作品中的一些人物，“刘正风追求艺术上的自由，重视莫逆于心的友谊，想金盆洗手；梅庄四友盼望在孤山隐姓埋名，享受琴棋书画的乐趣”，他们为自己的追求付出了生命的代价，“卒以身殉”，“令狐冲不是大侠，是陶潜那样追求自由和个性解放的隐士。风清扬是心灰意懒、惭愧懊丧而退隐。令狐冲却是天生的不受羁勒。”可以这样说，中国的传统文化，“天”是宇宙，也是人心，出于宇宙和出于人心都有一个终极的“理”或“道”，上无愧于宇宙，下无愧于人心，就达到了“天人合一”。没有丝毫做作的纵情任侠，就是这样的行为。

在这当中，武侠文化英雄的自我意识，也是基于传统文化之“天”的，在完成“天”的使命过程中，获得自我的确认。金庸在他的许多作品中，有许多“身世不明”的英雄，探讨了“我是谁”这一人类的基本问题，从《侠客行》的“狗杂种”石破天，到《天龙八部》的乔峰、虚竹子，就连身份“明确”的王室公子段誉，他的身世最后也有了极大的问题。“我是谁”是自我意识，身世来源是血缘秩序，二者交杂在一起，构成了中国传统氛围中的人生根本问题。血缘的繁衍，是自然之“天”赋予物种的神圣使命，它有一种固有的正常秩序，血缘家族是这个秩序存在的基本形式，由家而国，形成社会，小至家，大至国，都与“天”的秩序同构，具有无上的神圣性。而人是活动于其中的基本元素，是一切躁动变化的根本原因。但在“身世不明”中，这个秩序被破坏了，人的存在陷入混乱，所谓“无人不冤，有情皆孽”，“天”已经被蒙蔽，也陷入了混乱。于是，英雄们生发出悲愤的问天，激起他们苦苦的追求，去完成“天”的使命——他们追寻自我，破解身世之谜，这是恢复“由来天生”的面目；他们矢志复仇，这是完成“不共戴天”的神圣使命；他们更路见不平，这是“替天行道”，恢复“天”的本来秩序，体认“天”的自我；等等。由寻找自我到



中

国 古 代 文 学 研 究

丛 书

恩仇了了再到仗义行侠,大侠的侠义人格得到完成,其自我得到确认,价值得到实现。而这一切,在哲学的范畴,都带有对“天”的体认的色彩。“天”,就是人性。解决了“我是谁”的问题,血缘之天也即人的自然属性得到确认;“身世不明”必然包含着巨大的恩仇因缘,恩仇了了,社会之天即基于自然属性的社会属性得到实现;最后是成为大侠,成为英雄,这里必须突破个人恩怨的局限,将个人放到群体中去,不仅仅是实现自我,更要与“天”合一,真正表现人类的“天”性。

当然,除了道德伦理的层面,“天人合一”还有许多丰富的内容。其中,“天人合一”观念下的社会构拟格局,也是武侠小说中的重要内容。中国古代的帝王,君临天下,必以“天”相号召,以“天子”自居。到西汉时代,董仲舒综合阴阳五行学说,以“义理之天”和“主宰之天”合一,既讲“天人合一”,又讲“天人感应”,创立了他的社会结构理论,其中心是大一统的君权神授格局,这成为中国封建皇权政治时代社会结构的定式。在武侠小说中,从唐代豪侠传奇开始,天下观念就占有重要地位,《虬髯客传》就有意欲逐鹿中原、争夺天下的情节。到武侠小说的长篇时代,江湖之“天下”被设计成一个十分精致的格局,其情节模式和精神实质,不仅有儒家“天人合一”论的内在逻辑,而且也与《易》的自然观配合得丝丝入扣。20世纪40年代,郑证因将纷纭繁杂的近代帮会模式写入武侠小说,开始呈现颇具规模的江湖之“天下”。1957年,金庸写《射雕英雄传》,以“华山论剑”首创武林排名之争,并以东、西、南、北、中为序应和“天道”之五行。1959年,台湾春秋出版社推出卧龙生的《飞燕惊龙》,小说的格局甚为宏大,模仿郑证因《鹰爪王》“凤尾帮”的组织结构,写邪魔一方“天龙帮”;对于侠义一派,他交叉叙述武林九大门派的明争暗斗。自此,“九大门派”、“武林盟主”、“武林霸业”的模式,风靡武侠文坛。这些作品,往往写武林帮会的内外组织极尽精巧,并以《易》之五行八卦与“天”相应,渲染出一种“天人合一”的神圣,也渲

染出一种“天人感应”的神秘。这不仅使武侠小说更加“好看”，也使它平添了几许神奇。

“天人合一”除了社会的层面，还是一种自然观，这就是阴阳五行家“五行相生”的“自然之序”和道家与“仁义”相对立的“大道”，而阴阳五行家最后归于道家的影响之下，成为中国文化中崇尚自然的一大流派。虽然在古代文化中，如《吕氏春秋·仲秋纪》等强调的是“无逆天数”“必顺其时”，“天人合一”思想“带有媚于神以求福的鲜明色彩，它所反映的是小农经济对自然的依赖性”，“是人对自然的顺应与屈从”<sup>①</sup>。但也有相反的意见，认为“天人合一”是主张“与自然浑然一体”，“是同自然交朋友，了解自然，认识自然，在这个基础上再向自然有所索取”<sup>②</sup>。在武侠小说中，“天”与“道”有一种特别的关系。这里的“道”，可以是“人道”，那是我们前面讲到的伦理化的行侠意识和行侠过程；也可以是“天道”，这就主要是指自然了。“天道”比“人道”在武侠小说中有更多的表现，而它也可以分为两类，一类是人屈从于自然，一类是人融合于自然，这两种态度几乎同时反映于作品中，共同成为武侠小说的精彩之处。武侠小说中极为重要的情节因素是武功的修炼，而武功的修炼就与“天人合一”的自然之道有极为密切的关系。关于这方面的详情，我们将在本书中另外论述，这里不再多说。在武侠小说的整体构思上，金庸也以接近自然之“天道”的“道侠”为至高境界。笔者即曾指出：“儒侠政治性太强，卷入红尘太多；墨侠又太辛苦，常常不通人情。惟道侠能发挥中国文化中‘贵生’与‘贵义’相结合的一面，得自然之妙道，出于自然，归于自然，有‘艺境’也有‘心境’，既解救现世苦难，又将因现世苦难而带来的烦忧升华解脱，返璞归真，是为高境。”<sup>③</sup>

天人合一，人天同气，可以说是武侠小说对中华民族传统文化

① 蔡仲德《也谈“天人合一”》，《传统文化与现代化》1994年第5期。

② 季羨林《“天人合一”新解》，《传统文化与现代化》1993年第1期。

③ 韩云波《谁是英雄》，四川人民出版社1995年版，第88页。

的一种深刻的心理映现；而在传统叙事文学诸品类中，反映这一哲学命题之下的文化精神，又要数武侠小说最为独特和最为突出了。这个问题，涉及到中华民族传统文化的更加深层和广泛的东西，足以写一部大书，我们在这里限于篇幅，就不再展开了。

## 第七节 历史意识与政治意识

武侠小说对传统文化的继承，还反映在深刻而执著的历史意识和政治意识上。

中国古典小说源于两个传统，一个是史传传统，它发展成为小说实录性的历史意识；另一个是志怪传统，它发展成为小说幻想性的神话意识。武侠小说在唐宋时代，主要是偏于志怪传统的幻想性，同时以史传传统的实录性为背景，写的是幽悠渺远玄秘之事，但背后的历史人物和历史事件大多有案可查，并非无稽之谈。到明清时期，伴随着统治者对侠的伦理化改造，武侠小说也由幻想形态逐步回归到史传传统，由江湖回到朝堂，英雄传奇与侠义小说，写的都近乎历史。到现代武侠小说的出现，才再次回归到幻想形态，但史传传统也以历史反思意识的形式，比唐宋时代更深刻地成为武侠小说的基本构成因素。伴随着历史意识的成熟，武侠小说中的政治意识也成熟起来，由过去教条化的“忠义”伦理发展为中国传统政治本质的揭示。

现代武侠小说中的历史意识，从一开始就与《施公案》一七四回的“烈烈忠魂保大清”不同。在 20 世纪初，它既是中国文化良史传统的继承，也有域外文化民主启蒙意识的影响，更直接受到世纪之交改良与革命浪潮的洗礼，和其他“新小说”一样，武侠小说也是作为“改良民气”并区别于旧形式的新形式而出现的。这一点，不仅早在 1904 年冷血（陈景韩）的《侠客谈》“然则汝欲救国救民”中设计了一套完整的政治改革方案，可当做政治小说读；迟至十余年



后，林纾的“武侠小说”，皆写世纪之交以来政局变动，正如他在《剑腥录》三十二章中所说，是“暂借史家编年之法，略记此时大略”，可做历史小说读。民国革命，激起了文化中的民主意识，更激起了强烈的民族意识，这也深深地反映在武侠小说中。平江不肖生《江湖奇侠传》穿插了黄叶道人和朱复“图复明社”的情节，还珠楼主《蜀山剑侠传》开篇也首先声明醉道人等是“先朝遗民”，不肯“为异族效力”，其后，反清复明，以及由此衍生的抗金保宋等御外安内的政治倾向和民族意识，几乎成为武侠小说的一个通例。1930年，行伍出身的文公直著《碧血丹心大侠传》，初集自序说：“是时，除因革命高潮之澎湃，社会、经济之作，如雨后春笋，蓬勃丛苗外，其余杂志小说渐趋人颓废淫靡之途，论者每慨叹为每况愈下，丧失我雄毅之国民性。”而民国以来武侠小说，“出版虽夥，夷考其内容，则或收取陈言，或侈谈神怪，或敷衍民间传说，或受戏剧之暗示。其书中所写之人，非尽属于超人，即异常之陈腐”，“其敝一如肉麻小说之仅足以供识者之笑料，而贻国民以谬误之观感”，因此，他写武侠小说的目的就在于，“志欲昌明忠侠，挽颓唐之文艺，救民族之危亡，且正当时对武侠之误解，更为民族英雄吐怨气”。这简直就是把武侠小说当做历史小说来写，作品当中浓重的历史意识，当然是不言自明的了。但在民国整个通俗文学自觉意识尚未觉醒的时代，作家的创作意识还主要停留在消闲娱乐的阶段，不要说现代的反映人生的意识极为淡薄，就是传统的昌明教化的意识也少而又少，在这些方面，武侠小说的最大“进步”仅仅是言情更加细腻、正邪更加分明而已。

武侠小说是“没有年代的故事”，古龙的作品如此，还珠楼主的作品也是如此，金庸的一些作品如《笑傲江湖》、《侠客行》等也是这样，这几乎成为武侠小说在故事构成上的一个“主流”。但仍然有一些作家，他们的作品不仅有确切的历史年代，也有真实的历史人物，梁羽生的作品部部如此，温瑞安也以“四大名捕”为中心写了一



一个虚构的诸葛先生与蔡京等奸臣斗争的系列故事,金庸的《书剑恩仇录》、《天龙八部》、《鹿鼎记》等部分作品也有明确的历史背景,这又成为武侠小说在精神实质上而言的一个“主流”。梁羽生是广西蒙山人,抗日战争期间,太平天国史专家简又文、敦煌学家饶宗颐,都到他家里客居过,他从小受到历史意识的熏陶,文史可以说是他的专长,他的武侠小说因此也成为“历史传奇”。有人这样评价:“叙述历史事件,指点历史风物,品评历史人物,分析历史发展的矛盾及其原因,是梁羽生小说的历史内容的不同的主题层次。”<sup>①</sup>他的作品,中心情节几乎都是史有记载的民族战争,站在传统的锄强扶弱之“侠”和民族主义之“义”的结合点上,来展开他的武侠故事。当然,诚如他自己以佟硕之为笔名发表于1966年的《金庸梁羽生合论》所说:“梁羽生是名士气味甚浓(中国式)的”,“受中国传统文化(包括诗词、小说、历史等等)的影响较深”,除了历史意识,他还有明显的名士感觉,二者的结合,成为完整的梁羽生。他的第5部作品《七剑下天山》开头有一首《八声甘州》,很好地表达了他的这种心迹。词曰:

笑江湖浪迹十年游,空负少年头。  
对铜驼巷陌,吟情渺渺,心事悠悠!  
酒冷诗残梦断,南国正清秋。  
把剑凄然望,无人招归舟。

明日天涯路远,问谁留楚佩,弄影中洲?  
数英雄儿女,俯仰古今愁。  
难消受灯昏罗帐,怅昙花一现恨难休!  
飘零惯,金戈铁马,拼葬荒丘!

<sup>①</sup> 陈墨《新武侠二十家》,文化艺术出版社1992年版,第143页。



这和文学史上汗牛充栋的怀古抒情诗词何其相似！他的武侠小说，也有浓浓的文人化历史的味道。到梁羽生这里，武侠小说里的历史意识，就从林纾的“稗史”意识发展为对历史精神的寻求和诠释。梁羽生在他的晚期代表作《武林天骄》里，对他前面的创作作了一个总结，表现了和平主义和民族融合的主题。金国贝勒檀公直和岳飞女婿张宪的家仆张炎相敌对，但贝勒之子檀道成和张宪之女张雪波却真心相爱，结为夫妇，生下了儿子武林天骄檀羽冲。这是一个离奇的故事，对这个故事框架的处理，可以表现完全不同的历史观。梁羽生让张雪波在临死前对儿子说：“我说的是报仇以外的事情，记住，你的父亲是金国人，你的母亲是宋国人。金宋虽是敌国，你的父母却是恩爱夫妻。”这里的历史，已经不是当年狭隘愤激的民族感情所支配的历史，而是具有浓厚人文色彩的现代化了的历史。

如果说金庸、梁羽生的历史格局，是动态的斗争之中的历史，它可能止于正邪二元对立的世界格局，如金庸就更加钟情于对正邪之见的消解与重释<sup>①</sup>，虽然复杂，但总的来说还是一种明确的历史。而到了20世纪90年代，温瑞安和黄易的历史意识，就以“道”和“势”为核心，并从历史哲学的高度去进行认识，武侠小说的历史意识亦因此而发生了显著的变化。

历史哲学的研究对象包括两个方面，一是历史进程即人类社会历史发展演变的进程与规律，二是人类怎样认识和研究历史的问题，即以什么样的思想与理论指导这种认识和研究。中国传统文化很早就有了对历史哲学的关注，先秦的“天人合一”思想，把“天道”与“人道”共同作为一个大系统，并以“治道”来进行具体运作。《史记》进一步提出了“势”的概念，《平准书》所谓“事势之流，相

<sup>①</sup> 参韩云波《金庸妙语·笑傲江湖卷》第五章“正邪之间”，海潮摄影艺术出版社2001年版。



激使然”，既指纲领性的总趋势，也指事件和人物的具体形势，这一概念被广泛运用，成为中国传统文化观察历史的一个微观角度。与此相应，以“天人合一”为重要内容的“道”的概念则成为观察历史的宏观角度。

在 20 世纪 90 年代的武侠小说中，传统的历史哲学也在“道”和“势”上得到了有意识的探索，并表现出不同于前代的思想倾向。

全力探索“道”的典型是黄易。他在历史背景上一开始就表现出和梁羽生、金庸不同的取向，其重要作品如《寻秦记》、《大唐双龙传》、《破碎虚空》等，选取的都是易代之际的特殊时期。武林向来是没有秩序的，历史也没有秩序，人如何在世上生存，进一步说，人类如何生存，就成了一个历史哲学问题，而这个问题在易代之际的大杀戮中，必须作出刻苦的思考和艰难的回答。黄易把他的作品分为“异侠”和“玄幻”两大系列，前者是古代背景，后者是超越时空（包括时空转换）的。“玄异”旗帜的张扬，明确地表示着不仅要在现实的历史场景中求出路（白羽、王度庐、梁羽生诸人，就是在现实历史场景中求出路的），更需要超越“人道”上升到“天道”，达到传统文化至为神圣的“天人合一”境界。在中国武侠小说里，本来就有另一个传统，唐朝的武侠老祖宗聂隐娘，不仅超越了世俗的生死，也超越了世俗变易的不可知，而成为先知且不死的剑仙。20 世纪前半期的平江不肖生和还珠楼主笔下，学武的最高境界也是剑仙，《蜀山剑侠传》通过三教合一的哲学观，提出了一套较为完整的“修仙进化论”生命哲学观，并以此超越世俗人间的历史哲学，构筑了剑仙与天魔二元对立的宇宙想像。黄易不仅继承了前代文化遗产，更有他自己作为现代人的独立思考。如果说还珠楼主的创作动因，是在“九一八”事变后对时局的感慨而生出的“出世”、“避乱”思想<sup>①</sup>，黄易则是在经历了新时代的艺术探索之后，在武侠和科幻双管齐

① 叶洪生《论剑》，学林出版社 1997 年版，第 131 页。



下的创作经历中，对现代文明的思考。黄易对“道”的思考，可以分为四个阶段：第一阶段是《破碎虚空》和《覆雨翻云》，是道家玄学的展示，人物得道成仙，黄易自己说是“藉道以窥天道”<sup>①</sup>，试图用“天人合一”的传统思想探索人类的起源和归宿，有一种人类生存的忧患意识。第二阶段是《超级战士》和《大剑师传奇》，将生存忧患由古典延伸到现代，在武侠与科幻的结合中关注着地球的命运终将如何。第三阶段是《星际浪子》，试图重新阐释一个古老的真理：生于忧患，死于安乐，把斗争图存当做人生与人类的真谛。第四阶段是《大唐双龙传》，通过回到历史，将玄之又玄的“宇宙意识”或“地球意识”还原为素朴的现实历史哲学，徐子陵和寇仲这两个扬州的小乞丐，家人死于战乱，他们自称“扬州双龙”，理想是“再多抓两把银子”投奔义军，出人头地，他们的人生旅途构成了这部超长篇的主线，是一个浩浩荡荡的广阔江湖。如果说，“扬州双龙”的出场，既有金庸《鹿鼎记》里韦小宝的影子，又有温瑞安《说英雄谁是英雄》里王小石和白愁飞的影子，但“扬州双龙”变成“大唐双龙”之后，意义就不一样了，江湖并非仅仅是武林，江湖更是朝廷的政治，是历史的大变迁，这就将个人的命运扩展为历史的命运，个人命运的思考就演绎为历史哲学的思索。那么，究竟是什么在主宰着历史以及历史中个人的命运呢？金庸的结论是“仁”，温瑞安的结论是“势”，寇仲则已经成了一个虬髯客式的人物，正如唐人传奇《虬髯客传》所揭示的，只能是“天命”，也就是黄易的“道”。其具体内涵是什么呢？《大唐双龙传》还没有写完，黄易曾夸下海口说无人能猜到结局，这该不是黄易弄的又一个“玄异”吧？

“势”的探索者是温瑞安。其多数作品的时代背景和人物关系都互有联系，在他最重要的两个系列“四大名捕”和“说英雄谁是英雄”中，整个江湖武林以至社会朝廷，都成了牵一发而动全身的有

<sup>①</sup> Mini《黄易专访》，[http://personal.xxinfo.ha.cn/hybook/hy\\_intro/hy\\_intro\\_interview.htm](http://personal.xxinfo.ha.cn/hybook/hy_intro/hy_intro_interview.htm)。



机整体，在这个系统中，侠不再是万能的，甚至可以说他们过得很艰难。他的人物系统可从三个不同结构层次来理解：一是宋人（代表是宋徽宗）与辽人或金人，二是忠臣（诸葛先生）与奸臣（蔡京、傅宗书），三是侠士（四大名捕与江湖正派之士）与魔头（奸臣帮凶与江湖邪恶之辈）。这三层并非简单地直线贯通，而是错综复杂，形成相互制衡的机制。徽宗并不像传说中那样昏庸，而是他有意地利用了忠臣与奸臣的力量制衡，来保证自己的绝对权威。忠奸斗争常常要互相让步，以保持各自在皇帝面前的权力平衡。如果仅只是这一步，那是史学著作，所以，作家还要尽力发掘这种制衡的最激烈而又最隐蔽的冲突形式，即他们各自对江湖的利用，这就是武侠小说中的武林江湖。在1992年写成的《惊艳一枪》里，作者借诸葛先生与无情的对话，谈到了“武林势力重新整合”的三个原因：“一是新兴势力要与旧有势力对抗”；“二是大气候、大环境尤其政治上的变化”；“三是武林中这一段沉寂，其间能人志士辈出，他们自然不甘雌伏，强者自有强者胜”<sup>①</sup>。他借棋局之理说明江湖形势，“各有各的规范，才是长期作战和生存的打算”<sup>②</sup>。那么，江湖格局或武侠的历史格局，就不再是荡妖除魔以还江湖一个朗朗乾坤这么简单，江湖的变迁就是整个历史的缩影。侠的意义，就不再是李白“十步杀一人，千里不留行”的江湖豪情，也不是金庸“为国为民，侠之大者”的浩然正气，不是古龙“优雅的暴力”的自我完善，而是一个政治家的妥协。侠，小心翼翼却又豪情纵横地在江湖与朝廷之间游弋。在朝是文斗，到江湖是武斗，江湖成为庙堂的延伸，也是整个历史的隐喻。

黄易讲“道”，讲天道，他更注重人类历史演进的神秘性。温瑞安讲“势”，是人势，他更强调个体在历史大格局下的主体行为。显然，无论“道”还是“势”，都使侠失去了纵横四海横行无忌的特权，

① 温瑞安《惊艳一枪》，第五篇之七十《契机》。

② 温瑞安《惊艳一枪》，第一篇之四《道：道；道：道；道：道；道：道》。

而成为有着坚忍意志与绝大能耐的普通人，他们只不过是在一个特殊的地位以特殊的角度演绎着历史。

历史意识始终离不开政治意识。国家、民族、朝野、江湖、帮会，背后都有复杂的政治背景。温瑞安写“四大名捕”，思考法与义的问题，他一反传统的以江湖山野帮会之人为侠的写法，他写的是在朝的侠，表面上看是回到了侠义公案小说的传统，实质上在他是有新的突破，那就是对“法制社会”的“法律意识”的思考，是对武侠小说之江湖强者为尊、无法无天的混乱局面下的非制度文化的一种反拨，因而具有浓厚的政治意识。

当然，如果说揭示中国政治本质的深刻，无可置辩地要推金庸为首。他喜欢写历史上的大事件，而主要是政治事件，《书剑恩仇录》、《碧血剑》、“射雕”三部曲、《天龙八部》、《笑傲江湖》、《鹿鼎记》等，都穿插了大的政治事件为情节纲目，其中有些甚至可以直接当做政治小说读。他在《笑傲江湖》的“后记”中说：

我写武侠小说是想写人性，就像大多数小说一样。这部小说通过书中一些人物，企图刻画中国三千多年来政治生活中的若干普遍现象。影射性的小说并无多大意义，政治情况很快就会改变，只有刻画人性，才有较长期的价值。不顾一切的夺取权力，是古今中外政治生活的基本情况，过去几千年是这样，今后几千年恐怕仍会是这样。任我行、东方不败、岳不群、左冷禅这些人，在我设想时主要不是武林高手，而是政治人物。林平之、向问天、方证大师、冲虚道人、定闲师太、莫大先生、余沧海等人也是政治人物。这种形形色色的人物，每一个朝代中都有，大概在别的国家中也都有。“千秋万载，一统江湖”的口号，在六十年代时就写在书中了。任我行因掌握大权而腐化，那是人性的普遍现象。这些都不是书成后的增添或改作。



金庸还举例说,《笑傲江湖》在西贡的21家中、越、法文报纸同时连载,南越国会中辩论时,常有议员指责对方是“岳不群”(伪君子)或“左冷禅”(企图建立霸权者)。最后,他还特别指出:“因为想写的一些普遍性格,是生活中的常见现象,所以本书没有历史背景,这表示,类似的情景可以发生在任何朝代。”从20世纪初梁启超力倡新小说以“改良民气”到金庸,政治意识一直贯穿于武侠小说的始终,它和历史意识一起,可以说是已经成为了武侠小说的内在构成因素。

中国侠文化是中国传统文化的产物,武侠小说却在传统的豪侠传奇等历史形态的基础上,又有一定的现代性,但“侠”这一中国独特的文化现象,已使武侠小说也具有了某些中国传统的独特性,这是其他文化形态中所没有,而为中国文化所独具的。

1994年10月25日,北京大学举行授予金庸名誉教授的仪式,这位“武林盟主”发表了精彩的演讲,谈到武侠小说的传统,他说:

讲到武侠小说,有一位洋人介绍我,说我是写功夫小说的。我就不大喜欢。功夫只是表现形式。打斗不是武侠最主要的部分。侠,是不顾自己生命危险,主持正义。武侠小说是侠义的小说。义,是正当的行为,是团结和谐的关系。譬如中国固有道德观念:朋友妻,不可戏。但是在外国,这是很重要的故事。西方是向上面的,对上帝负责,所以个人主义发达。中国是横向的,讲究人际,所以集体、群体发达。义,是中国团结发展的重要力量。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 转引自陈祖芬《成年人的童话——查良镛(金庸)先生北京行》,《光明日报》1994年12月10日。



这也许就是武侠小说在中国传统文化氛围中的独特性吧，当然，也是它区别于其他文化之所在。武侠故事是所有民族都有的，但“武侠小说”却只存在、发展于中华民族独特的文化传统。

路见不平，拔刀相助；长剑倚天，行侠江湖——这是武侠故事。  
武侠故事，是全人类的故事。

快意恩仇，浪迹天涯；白虹经天，人天同气——这是武侠小说。  
武侠小说，是中国人的小说。

## 第七章

# 中国武侠小说与东西方文化交融

文化的积淀和发展，是文化传承的结果，也是文化交融的结果。

从某种意义上说，武侠小说是一种纯然“传统”的形式，但它的几次大发展，包括豪侠传奇的出现、现代武侠小说的诞生、新武侠以及超新武侠的发展，却又无一不是在文化交融的大背景下进行的。

因此，本章将要讨论的就是：第一，武侠小说在文化交融和文化传承两条线索之间如何形成文化积淀；第二，侠文化大背景下武侠小说之侠士与东洋之武士、西洋之骑士的区别与联系。

### 第一节 古典时代的自发交融

侠文化表现形态的发展，由先秦诸子百家的社会评议阶段，到两汉游侠列传的史传实录阶段，再到六朝游侠诗歌的文学抒情阶段，基本上都是立足于真实的社会生活，并在文化传承中形成了相对固定的表现模式。到六朝后期，侠文化的表现已经日渐单调，缺乏灵动的幻想与精巧的构想，毫不夸张地说，侠义文化在这时已经在文化传承中出现了一种后继乏力的危机。



中国文化的转型，在经历了秦汉之际从诸子百家的多元文化到西汉中叶儒家学说一统天下一元文化的变迁，到东汉光武帝之子楚王刘英接触佛教，新一轮文化转型从此萌生。六朝时期，佛教大盛，对社会意识形态产生重要影响，中国文化再次出现复杂的多元局面，这正是唐宋时期中国第二次文化转型完成的前奏。在这次文化转型中，中国侠文化也经历了深刻的变迁，其中不乏外来文化的影响，在中外文化的合流交融中，中国侠文化获得了新的更高层次的表现形态。早在东汉明帝时，那位引入佛教的楚王刘英，其先本是游侠，据《后汉书·光武十王列传》载：“英少时好游侠，交通宾客，晚节更喜黄老，学为佛屠斋戒祭祀。”从一开始，佛、道、侠这三种本土的和域外的、方外的和世俗的不同文化形态，就有千丝万缕的联系，这形成了文化交融得以高层次进行的良好基础。

在唐代豪侠传奇的发展历程中，中唐时期的传奇，像蒋防的《霍小玉传》、许尧佐的《柳氏传》、薛调的《无双传》等，侠客还只是客串，实质还是言情。晚唐时期，侠客正式成为主角，较为纯粹的豪侠传奇才正式诞生。也正是从这时开始，豪侠传奇中就包含了以宗教形式表现的域外文化因素。如果说《虬髯客传》和《红线》里的宗教因素，还主要是道家，是本土文化，那么，《聂隐娘》以老尼为师，学的大概也是佛家功夫，那就是域外文化了。作为武侠小说重要构成因素的武功，一开始就与域外文化的佛教结下了不解之缘。清末沈曾植《海日楼札丛》卷五说：

《妙吉祥最胜根本大教王经》有成就剑法，云：“持明者，用华铁作剑，长三十二指，巧妙利刃。持明者执此剑往山顶上，如前依法作大供养，及随力作护摩。以手执剑。持诵大明，至剑出光明。行人得持明天，剑有烟焰，得隐身法。剑若暖热，得降龙法，寿命一百岁。若法得成，能杀魔冤，能破军阵，能杀千人。于法生疑，定不成就。”又有圣剑成就法。又云：“若欲成就剑法，



及入阿法罗窟，当作众宝像，身高八指。”云云。按：唐小说记剑侠诸事，大抵在肃、代、德、宪之世。其时密宗方昌，颇疑是其支别，如此经剑法，及他诸神通，以摄彼小说奇迹，固无不尽也。

“妙吉祥”就是文殊师利菩萨，塑像骑狮子，持宝剑。这里所引的一段经文，描述的是文殊的剑法，尤其是剑有灵通，伴以法术，能够飞出杀人。这和中国古代固有的神剑传说与道家法术一起，构成了中国武侠小说的剑仙传统，使武侠小说的“武功”变得诡异离奇，使人眼花缭乱。虽然剑仙的“正宗”应该说是道家，但来自于域外文化的佛家，无疑也起到了极重要的推波助澜的作用。

中国文化的第二次大转型，以中国本土文化和佛教为代表的南亚文化的融合为核心，进行着伊斯兰文化之外的亚洲文化整合，在唐宋时代得到全面完成，宋明时代出现了这次大转型的最终成果，即宋明理学统治地位的确立。而在宋明理学最后得以完成的明代后期，一场具有近代意义的新一轮文化转型又在孕育之中了。到了晚清，中国文化的第三次大转型正式拉开大幕，以东方文化和西方文化的融合为核心，进行着具有现代意义的亚欧文化整合，代表着最先进的全球文化发展态势。在这一轮文化大转型中，武侠小说也产生了一个具有突变意义的飞跃，从古典主义的豪侠传奇，经过侠义小说的过渡，一下子进入到现代主义的“武侠小说”，虽然文学样式的内部发展规律是它自身演进的核心，但域外文化的冲击却起到了突破口和催化剂的作用。

我们在前面谈到过，“武侠小说”的出现，最初并不是中国本土的事情，而是发生在 20 世纪初已经西方化了的日本。清末以来大量西方小说的翻译介绍，更给武侠小说带来了新的社会和人生理念、新的创作方法和结构技巧。文化的融合是一种双向活动，中国固有的侠义观念，也被翻译家们运用到对域外小说的处理上，伍光建就将大仲马的《三个火枪手》译为《侠隐记》(1907 年)，包天笑译

有雨果《侠奴血》(1905年),林纾译有《埃司兰情侠传》(1904年)和《鬼山狼侠传》(1905年)等。而在创作中,也有以域外生活为背景而表现侠客的,如1913年《小说月报》第4期宣樊《剑绮缘》的主人公“闻人言,《史记·游侠传》甚佳,明日将往购而读之”,背景是世纪之交的美国;1914年《娱乐录》第6册我闻、纯洁的《无敌先生》,“先生固任侠”,背景在英国伦敦。这些作品,虽然当时还不成气候,但已给武林侠坛带来了新的气息。

在东西方文化的碰撞中,中国小说受到域外小说社会人生理念和叙事结构技巧的影响,从接受到模仿到独立,产生了新文化氛围下真正的新文学,郁达夫的《小说论》第一章就据此称中国“现代小说”为“中国小说的世界化”。在与传统更加接近并由通俗受众所顽强固守着的大众文坛,虽然这个“世界化”的进程姗姗来迟,但还是自觉不自觉地向“世界化”格局有所靠近。平江不肖生是日本留学生,受日本新文学的影响;白羽的武侠小说,借鉴了大仲马、塞万提斯、斯蒂芬孙等域外通俗小说大家的创作。但这些都还不能说是武侠小说“世界化”的自觉努力,因为无论他们走的是哪一条道路,最终都还回到了古老的传统,并没有真正将“现代意识”融会贯通到作品中去。

## 第二节 金庸开启文化的自觉交融时代

真正将作品放到东西方文化的碰撞中去自觉表现现代意识的,到20世纪50年代以后香港、台湾及其他海外华人作家的新武侠小说创作,那才开始了一种珠联璧合的文化交融,形成了武侠小说灿烂壮观的宏大局面。

新武侠小说的“武林至尊”金庸,1944年在重庆中央政治学校外交系就学,1946年又进入上海东吴法学院修习国际法。同年,应聘为上海《大公报》国际电讯翻译,1948年调入香港《大公报》。



中

国 古 代 文 学 研 究 丛 书

1950年，北上赴京到新中国外交部求职未果，重回香港《大公报》。1952年，转入刚刚复刊的《新晚报》副刊，撰写“下午茶座”影评，同时开始写电影剧本，直到1959年退出电影圈，创办《明报》——这时，他已经有了5年的武侠创作经历，《射雕英雄传》两年前即已洛阳纸贵。金庸的这种经历，形成了他和“受中国传统文化的影响较深”、“名士气味甚浓”的梁羽生非常不同的两种风格。还是在佟硕之（梁羽生）的那篇《金庸梁羽生合论》里，梁羽生在对比之后说，“金庸则是现代的‘洋才子’”，“接受西方文艺（包括电影）的影响则较重”。其实，金庸接受西方文化的影响，远不止梁羽生所说的电影，他由国际法功底而具备的现代政治民主意识和法制意识，都有十分明显的现代文化色彩，而这些，在他的武侠小说里有深刻鲜明的表现。

香港从19世纪成为英国殖民地以来，在一种被迫的东西方文化碰撞中，形成了文化交融的格局。这种文化格局具有一种突出的畸变色彩，使复杂的社会文化问题的焦点突出为“种族—民族—国家”问题。宋伟杰借用后殖民批评家霍米·巴巴极为重视的一个关键词“杂合性”（hybridity）来表达金庸小说身份认同的“混杂”，在《鹿鼎记》的世界里，“整合并升华着听众的历史记忆与当下沉重的体验，从而使被异族所奴役的人们在快意聆听之际，抵制着可能患有的忧患体验健忘症和本土记忆缺失症”，“然而在韦小宝这里，沉痛的国仇家恨并不是切肤之痛的文化记忆，在某种意义上，前朝旧事蜕变成他神采飞扬、肆意发挥的历史故事，他本人的慷慨激昂，并不能增强其历史感受力并清晰体察自身的亡国奴处境，他把沐英这位前朝猛将视为‘天上星宿下凡，玉皇大帝派他来保太祖皇帝驾的，岂同凡人’便是一个极富深意的例证。将前朝英雄神话化、非历史化，意味着将内心记忆模糊化，于是在异族统治的情境里，被压抑的个体既有所回忆，又时时遗忘，文化记忆的清单混乱如斯，这正是金庸小说作为‘殖民地寓言’，表述那个时代的香港乃至

广义的殖民地之特征的一种迹象。”<sup>①</sup>这种观点是否成立，有待商榷。但可以肯定的是，金庸的作品，虽然仍以表现传统文化为核心，已和传统武侠小说不同，有一股扑面而来的现代气息。1975年1月，他在完成《飞狐外传》修订“后记”中说到《雪山飞狐》的“文字风格，比较远离中国旧小说的传统，现在并没有改回来，但有两种情形是改了的：第一，对话中删除了含有现代气息的字眼和观念，人物的内心语言也是如此。第二，改写了太新文艺腔的、类似外国语文法的句子”。从这里也许可以见到金庸在传统与现代之间浪漫徜徉的情形之一斑吧。

在新武侠小说中，接受外来文化最多并促成了武侠小说风格变化的，要算台湾武侠小说。台湾的文化情形，和香港又有不同。1895年4月中日签订不平等的《马关条约》，5月日军侵占台湾本岛，其统治一直持续到1945年8月日本投降。在这50年间，日本当局强迫推行全面的日本化，使台湾文化带上了鲜明的日本色彩。50年代以后的台湾武侠小说，虽秉承“北派五大家”的传统，但在骨子里却与日本文化有一种隐隐约约的亲缘关系，一旦时机成熟，这种文化影响，就会由底层浮上表面。而日本投降后，美国对台湾的全面渗透，又使美国文化在台湾占有举足轻重的地位，这构成了台湾武侠小说“现代派”崛起的文化基础。中国传统文化、日本武士道文化、欧美终极战士文化，三者共同构成了台湾新武侠小说文化的“鼎盛”。

### 第三节 古龙开创“新派”武侠小说

1952年，郎红浣在《大华晚报》连载《古瑟哀弦》，是为台湾新武侠小说之始。1957年卧龙生《风尘侠隐》、1958年司马翎《关洛风云

<sup>①</sup> 宋伟杰《身份认同的“混杂”与文化记忆缺失症——管窥金庸的小说世界》，《天津社会科学》1998年第2期。



录》等相继问世,开启了台湾武侠小说百家争鸣的局面。20世纪60年代,台湾武侠小说的内容特色与文体风格,皆不一面足,各显其能,一时万紫千红,纷纭烂漫,但其主流,仍是出入于传统武侠小说,以“超技击侠情派”与“奇幻仙侠派”数量最为众多。1961年,陆鱼出版其武侠处女作《少年行》,真善美出版社发行人宋今人对这部首次出现的“新型武侠”至为推崇,在书前写了一篇介绍性文字说:“《少年行》的风格、结构和意境,除掉特别强调武功这一点外,实可媲美欧洲十八世纪的文学名著,并不逊色。这种‘新型武侠’的写法,是颇可提倡改进的。”陆鱼再作《塞上曲》,宋今人再加推荐,遂开启“新型武侠”之先河。到古龙崛起于20世纪60年代中期,他的独特魅力,使台湾侠坛风气丕变,“新派”遂超越其他一切而雄视天下。古如风、秦红等人,都可归入“新派”旗下;而萧逸、温瑞安,更是“新派”的接棒人和中坚力量。

“新派”新在哪里?“新”当然是和“旧”相对而言的。

关于“旧”,范烟桥的《民国旧派小说史略》有个并不严密的界说:“这里说的民国小说,是指的旧派小说,主要又是章回体的小说。”<sup>①</sup>是从结构体制上说的。武侠小说的传统形式,大多采用章回体。

但到“新派”笔下,不仅结构框架有所改变,内容特色也有显著的变化,呈现出一副全新的面貌。台湾武侠评论家叶洪生认为“理应以作品内容所表达的新思想、新观念及新文学技巧而定,且缺一不可”,他具体总结了“新派”的四大特点:(一)在形式上,仍保留长短不一的回目或插题。(二)在文体上,摆脱旧社会说书老套,运用新文艺笔法技巧,且尽量口语化,力求简洁。同时针对出版社或报刊“论稿纸行数计酬”惯例,多以“新诗体”分行分段,其下焉者滥用,乃使句与句、段与段之间全拆成碎片,不知所云。(三)在观念

<sup>①</sup> 转引自魏绍昌编《鸳鸯蝴蝶派研究资料》上册,上海文艺出版社1984年版,第268页。



上，打破传统武侠小说门户之见及“过招”的窠臼；尽可能不用或少用玄功、妙式，而以“气势”与一个“快”字诀取胜。(四)在思想上，以近代西方存在主义、行为主义及心理分析学取代中国的儒、释、道三家生命哲学内容<sup>①</sup>。

总之，所谓“新派”，就是和传统武侠小说的格局体式不同的，并在思想上相对“疏离”于中国传统文化的新生代武侠小说。“新派”的崛起，是武侠小说吸收外来文化的结果。

“新派”的出现基于文化转型中的文化交融，“新派”的发展历程，就和任何时期的文化转型一样，有一个渐进的艰难进程。作为“新派”的代表人物，古龙的出道，就和金庸大不一样。金庸在发表武侠处女作《书剑恩仇录》之前，就已是文化界的名流，写作武侠小说，不过是他用同一支生花妙笔写另一篇文章，因此，他出手不凡，一炮走红。古龙就不同了，他出道的时候，不过是“三剑客”门下的一个身份卑微的小“跟班”，从1960年第一出版社推出他的《苍穹神剑》开始，他的创作可以说要比金庸勤奋得多，但他的实实在在的成绩，却不及金庸之万一，一直要到他写了10多部作品之后，才稍稍有些起色，而金庸的作品总数，也不过才10多部。1979年，古龙受到金庸修订旧作的启发，开始对自己的早期作品作改写的尝试。这一年，他写了《一个作家的成长与转变——我为何改写〈铁血大旗〉》，述及他20年来的创作历程，将自己的创作分为三个阶段：

……写武侠小说，我也写了二十年，在这段既不太漫长也不太艰苦的过程中，也可以分为三段时期。

早期我写的是《苍穹神剑》、《剑毒梅香》、《孤星传》、《湘妃剑》、《飘香剑雨》、《失魂引》、《游侠录》、《剑客行》、《月异星

<sup>①</sup> 叶洪生《论当代武侠小说的“成人童话”世界——透视四十年来台湾武侠创作的发展与流变》，《上海文论》1992年第5期。



邪》、《残金缺玉》等等。

中期写的是《武林外史》、《大旗英雄传》(《铁血大旗》)、《情人箭》(《怒剑》)、《浣花洗剑录》(《浣花洗剑》)、《绝代双骄》，有最早一两篇写楚留香这个人的《铁血传奇》。

然后我才写《多情剑客无情剑》，再写《楚留香》，写《陆小凤》，写《流星蝴蝶剑》，写《七种武器》，写《欢乐英雄》。

而一部在我这一生中使我觉得最痛苦，受到的挫折最大的便是《天涯明月刀》。

从古龙的这份自述看，一直到他的“中期”，才稍微有些可观的作品。而在这之前，他是无所谓什么“派”的。评论者常以《浣花洗剑录》为他创作转变的开始，从这部作品看到，他的行文方式还没有丝毫“新诗体”的笔法，他的语言则有模仿金庸的痕迹；但在内容上，他却开始脱离中国的传统文化，而到域外文化中去寻求借鉴了。叶洪生说：“作为一个改革传统的急先锋，古龙汲取了日本名作家吉川英治《宫本武藏》所彰显的‘以剑道参悟人生真谛’，战前气氛一刀而决，会通了金庸《神雕侠侣》的‘无声胜有声’之剑说，而发‘无招破有招’，于是写《浣花洗剑录》便与众不同，境界自高。”<sup>①</sup>此后，在中西文化合璧的道路上，古龙愈发意气风发，终于完成了他的“新派”大业。

在古龙开创“新派”大业的过程中，他曾多次发表过“求新求变求突破”的宣言。1969年，他的代表作之一《多情剑客无情剑》由春秋出版社出版，在这部作品的序言中，他说武侠小说“至金庸的《射雕英雄传》又一变，到现在又有十几年了，现在无疑又已到了应该变的时候了”。“要求变，就得求新，就得突破那些陈旧的固定的形

<sup>①</sup> 转引自江上鹏《古龙其人其事其书》，古龙《残金缺玉》卷首，北岳文艺出版社1994年版，第4页。

式尝试去吸收。”但至于怎样去吸收，吸收哪些东西，他却没有明白地告诉大家。

#### 第四节 优雅的暴力：古龙与欧美文化

在 1969 年 12 月 21 日古龙为《大人物》所作的代序《新与变》中，古龙开始有了明确的认识。在这篇序言中，有两个段落，可以看做是他主张要“吸收”的两个文化和文学的源泉。

第一个源泉是欧美文学。他在历数了目前已经形成的武侠小说的“固定的形式”后说：

这种形式并不坏，只可惜写得太多了些，已成了俗套，成了公式，假如有人将故事写得更奇秘些，就会被认为是“新”，故事的变化多些，就会被认为是在“变”，其实却根本没有突破这种形式。

“新”与“变”并不是这意思。

《红与黑》写的是一个少年如何引诱别人妻子的心理过程；《国际机场》写的是一个人如何在极度危险中如何重新认清自我；《小妇人》写的是青春与欢乐；《老人与海》写的是勇气的价值和生命的可贵；《人鼠之间》写的是人性的骄傲和卑贱……

这些伟大的作家们，有他们敏锐的观察力和丰富的想像力，有力地刻画出人性，表达了他们的主题，使读者在为他们书中的人物悲欢感动之余，还能对这世上的人与事看得更深些、更远些。

他们表现的方式往往令人拍案叫绝。

这么样的故事，这么样的写法，武侠小说也一样可以用，为什么偏偏没有人写过？



谁规定武侠小说一定要怎么样写，才能算正宗的武侠小说？

武侠小说也和别的小说一样，只要你能吸引读者，使读者被你的人物的故事所感动，你就算成功。

古龙在这里提到的几部作品，都是欧美小说中的严肃文学作品。金庸曾希望将武侠小说当做小说来研究，古龙则希望将武侠小说当做小说来创作，他们的目的，都在于努力提高武侠小说的文学和文化品味，不同的是，金庸取法乎中国传统文化，而古龙则希望取法乎欧美现代文化。确实，在古龙的作品中，有许多欧美现代文化的影子。诸如他对人性的看法，他对法制的看法，都有很强烈的欧美文化色彩；他的语言风格，他的文体结构，也和传统的通俗文学的说书人讲故事不同，他更接近于诗，有时还有些意识流的味道；而在人物形象的塑造中，他着力表现人物内心的矛盾，努力将人物写成一个“立体人物”而不是“平面人物”，并运用心理分析等手段，写出人物的复杂内涵。

武侠小说是大众文学，大众文学有它自身的创作规律。虽然古龙努力将武侠小说往欧美现代经典作品的路子上引，但实际上他得其神髓的并不是那些诺贝尔文学奖的获奖作品，而是欧美文学中的高级层次的通俗文学，而且，主要还不是小说，而是电影。和古龙有 30 多年亲密交往的李费蒙就认为，古龙在中期的飞跃，是受了 007 的启发。

福至心灵的古龙，他的文章也越写越好。

但李先生却认为古龙是看了“007”的电影后和他一夜长谈，才对他产生的影响，使他开了聪明孔，发挥出了他的聪明才智。

当时，李先生一家人同古龙去看了美国电影“007”之后，



回家一起小酌时，他对古龙说道：

“武侠小说的风行，是因为太多的人受到环境的制约太深，才感到苦闷。但又找不到发泄的机会，只有投入到虚无飘渺的武侠故事中去。以剑侠除恶惩奸的情节，来为自己解恨，来宣泄对现时敢怒不敢言的压抑情绪。

“可是，目前的武侠小说都存在着一种通病，就是其中的内容大同小异，不是杀父夺妻之仇，就是争夺秘籍之恨，思路实在太狭窄了。

“你看‘007’吧，里头的内容海阔天空，根本不受任何环境的制约。剧情新颖，情节离奇，它能够把观众载入剧情中去，达到忘我的境界，就像自己投入到了那个场景中在经历那种险情。

“古龙，你看过那么多东洋的、西洋的翻译小说，难道你就不能改变一下自己的创作天地吗？”

古龙当时猛点头。

以后，他的作品真的跳出了古板式的武侠圈子。以十分巧妙的手法将语言口语化、大众化，故事情节也编入到大舞台上发展。<sup>①</sup>

古龙后期的作品，有一些显而易见的特色，都可以说是拜“007”所赐。如他喜欢写系列，而每篇故事并不太长，事件虽然复杂，但架构并不庞大，其中大多数带有“破案”的情节，但破案者又并不是捕快，而是一些身份较为自由、思想也有些现代自由和法治意识的“高手”，他们并不代表法纪但自觉地维护着法纪，如“楚留香”系列、“陆小凤”系列和“七种武器”系列，这些系列又都是开放的，不像金庸爱写的“三部曲”只有三部的限制，古龙笔下的系列可

<sup>①</sup> 李轶《古龙之谜》，青海人民出版社1996年版，第59—60页。



国  
古  
代  
文  
学  
研  
究  
丛  
书

以无限延展，等等，这些都与“007”的整体结构颇为相似。古龙惜乎斯人已逝，而007今天仍在不断拍摄续集。

楚留香的生活态度、任侠行为，林无愁将其归纳为“007残酷但优雅的行为”——

“冷静，但瞬息的爆发力。”

“神经，但时时自嘲的幽默。”

“微笑，但能面对最大的挫折。”

正是“这几种品质，使古龙创造了楚留香”。<sup>①</sup>

武侠小说是暴力的小说，古龙自然也不能免俗，其小说中自然也布满了无数的死尸，但楚留香却是一个奇特的人物，虽然魔头终将毙命，而他始终不曾杀过任何一个人，他免不了暴力，但那是古龙所说的“优雅的暴力”。优雅在中国传统文化里，本来是名士的品质，是或优游林下或大隐市朝的一份悠闲。但侠义的世界，是血与火、刀与剑的世界，虽然剑气通圣，刀丛有诗，但侠推崇的却是一份阳刚，一种快意恩仇的潇洒，而不是优游林下的闲适。侠士，虽然也与名士相通，但侠士以武，名士以文，却又存在着行为方式的差异。历代以来，人们都试图将这两者结合起来，梁羽生就在这方面做了大量的工作，但他却仍未脱出“儿女英雄”的文武双全的传统典范。只有古龙，在中西文化的会通中，才真正找到二者的最佳结合点，创造出他既不同于张丹枫也不同于007的“优雅的暴力”，这成为古龙式的大侠名士的一个特别的标记。

楚留香成为古龙的极端得意之作。正如他在谈到楚留香的“版权问题”时，认为楚留香可以毫无愧色地与阿嘉莎克丽斯蒂的“包洛特”（即波洛）、柯南道尔的“福尔摩斯”以及伊恩佛来明的“007

<sup>①</sup> 林无愁《访古龙谈他的〈楚留香〉新传》，古龙《新月传奇》卷首，安徽文艺出版社1993年版，第20页。



“詹姆斯邦德”相提并论，楚留香“造成一种相当大的轰动，这种光荣，当然是属于大家的”，“可是因为某一种疏忽，却有很损及有关‘楚留香’版权的地方出现”，“讲起来我可以打官司，而且我可以说我是绝对可以受到法律保障的”<sup>①</sup>。

楚留香更成为一种具有现代意义的文化象征。从历史学的角度看，侠客的社会调节功能，是通过“以武断于乡曲”的方式，来达到社会正义的维护，这已经是两千年来的经典结论。我国古代社会的人治系统，造成了侠的生存窘境，即他们本来是要维护和平，而他们却不得不杀人，由于这个原因，也造成了读者对武侠小说血腥的宽容。但是，现代社会是法治社会，讲究一种合理的社会机制的自动运作，武侠小说的社会文化观念，岂不是与现代社会相悖？我们相信，古龙思考了这一问题，温瑞安也思考了这一问题。古龙的答案是楚留香，温瑞安的答案是四大名捕。就社会伦理来说，也许四大名捕更为合理；而就武侠小说来说，楚留香却更加符合美的规律，更加具备文化象征的意义。他们的思考，至为集中地表现在对律法与道义关系的处理上。

“楚留香”系列第一部《铁血传奇》之《血海飘香》第26章，谜底已经揭开的时候，楚留香对过去是朋友而现在是罪人，并且同样也是那么一个风流潇洒的名士雅人的妙僧无花说道：“我只能揭穿你的秘密，并不能制裁你，因为我既不是法律，也不是神，我并没有制裁你的权力！”在接下来的第27章《自裁以谢》里，楚留香发表了一番关于法律与道义的议论：

无花微笑道：“无论如何，你这种观念的确是令人佩服的。  
自古以来，江湖中只怕谁也没有这样想过。”

<sup>①</sup> 古龙《楚留香和他的朋友们》，《新月传奇》卷首，安徽文艺出版社1993年版，第14—15页。

楚留香缓缓道：“等到许多年以后，这样想的人自然会一天天多起来，以后人们自然会知道，武功并不能解决一切，世上没有一个人有权力夺去别人的生命！”

无花叹道：“这是以后的事了，现在你……”

楚留香道：“现在，我要将你交给能制裁你的人手上。”

无花大呼道：“你要将我交给别人？”

楚留香道：“不错。”

无花狂笑道：“你既不能制裁我，天下还有谁能制裁我？”

楚留香道：“他们这些人，虽然未见如何高尚，但他们所代表的法律和规矩，却是无论什么人都须尊敬的。”

无花冷笑道：“你难道一向很尊重规矩？”

楚留香道：“我们蔑视的只是少数人立下的规矩，这种规矩自然不值得尊敬，但道德和正义，无论任何人也不该轻视。”

楚留香究竟要把他交给什么人呢？楚留香约了朝廷的名捕神鹰，也请了江湖的丐帮长老，一个是律法，一个是道义，律法要兼顾道义，而道义又要规范于律法。这大概就是古龙以及其后的温瑞安的目的吧。自由、民主、人权、法治，这些现代观念，都因古龙对世界潮流的体味，同时也因他浪迹江湖的人生的感受，而融进他的武侠小说之中。

楚留香因此成为一个文化象征，一个在传统形式里，因中西文化会通融合的改造，表现着现代意识的文化象征。

不仅如此，古龙在叙事技巧上也深受欧美文化的影响，他采用“新诗体”的行文，固然有多挣稿费的小打算，却也创造了一种金庸小说所没有的“武侠”气氛；他的情景构造，比金庸更彻底地受到电影叙述语言的影响，如果说金庸只是在叙事板块的结构上融进了电影蒙太奇的手法，那么古龙的小说，有些简直就像是电影的分镜头脚本。关于电影与武侠小说，这里不多说。

## 第五节 剑道人生：古龙与日本文化

从古龙“求新求变求突破”的《新与变》的第二个段落，则可以见到古龙受到的日本文化的影响。

要新，要变，就要尝试，就要吸收。

有很多人都认为当今小说最蓬勃兴旺的地方，不在欧美，而在日本。

因为日本的小说不但能保持它自己的悠久传统，还能吸收。

它吸收了中国的古典文学，也吸收了很多种西方思想。

日本作者能将外来文学作品的精华融会贯通，创造出一种新民族风格的文学，武侠小说作者为什么不能？

有人说：“从太史公的游侠列传开始，中国就有了武侠小说。”

武侠小说既然也有自己悠久的传统，若能再尽量吸收其他文学作品的精华，总有一天，我们也能将武侠小说创造出一种新的风格，独立的风格！让武侠小说也能在文学的领域中占一席地，让别人不能否认它的价值。

让不看武侠小说的人也来看武侠小说！

这就是我们最大的愿望。

日本文学就是古龙小说会通中西文化的第二个途径。如果说古龙从第一个途径即欧美文化中吸收的是富于现代性的社会意识和人生观念，富有民主和自由的色彩，同时在结构技巧上得益于007的系列侦探，启发了作品的“侠”的部分，那么，他从第二个途径即日本文化中的吸收，则是从作品的“武”的部分开始的，以中国



中

■ 文化“道”的神圣融合了日本武士道文化“武”的神秘，在武士之“武”的灵魂塑造上和武功之“武”的气氛展示上，如果说 007 的武功和人生是可以分开的，那么在武士道精神下，武功和人生的合二而一的，这就另外开出了和传统武侠小说不同的一番新面目。

早在古龙中期创作的开始，从《浣花洗剑录》开始，就显示了古龙借鉴、靠拢日本文化的努力。关于武功，后面有专章谈到，这里先谈谈和武功二而为一的人生。

《浣花洗剑录》的情节主线，是日本白衣人痴于武道，当年他父亲远涉重洋来中原挑战而落败，遂以毕生精力将儿子调教成一代武林奇才，就是现在的白衣人。白衣人西来中原，满怀信心，不料在连杀中原数十名一流高手之后，仍然败于紫衣侯之手。白衣人铩羽而归，声言七年后将来复仇。中原武林为应付七年之约，合力培植一代武林高手，方宝玉历经磨难，终于会通武道至理。七年后，方宝玉以一招剑朝黄土背朝天的姿势，获得成功，白衣人狂笑而亡。

这部小说，表现了中、日两种武侠文化的交锋，实在是可以当做一部武侠比较文化形象化的专著来读的。古龙写武功，不是写技击，而是写民族性格在武功中的体现。第 33 章《东瀛武士刀》中，“乱世人龙”公孙红讲述了他三年来东渡日本获得的东土民情风俗和武林情形：

惟岛上人民，性格却较我邦剽悍残忍，而且生性尚武，一言不合，便可拔刀相向，甚至不惜以死相拼。

岛上武功本也自我邦流传过去，但经过许多年演变之后，已渐渐变得更为辛辣狠毒，这自然也与当地民情有关。

岛人所用的兵刃，大多半为一种奇形长刀，刀身长而狭窄，刀锋薄而锐利，锻钢炼刀之术，实不在我邦之下。

岛人所用刀法，简单而不复杂，但岛上武功流派，却有不



少，只要有三两着精妙的刀法，便可独树旗帜，自立宗派。

此刻我随口道来，岛上武功流派，便可分成二十余之多：残月无双流，一刀流，天龙秘法流，柳生英雄派……这几个流派，可称为其中之佼佼者，正如我邦之少林、武当、昆仑等门户情形一样。

在这部作品中，古龙着力表现了中日武术文化及民族性格的不同，在两种文化的交锋中，最终是中国文化略胜一筹。由日本的民族性格，形成了日本武术快、稳、准、狠的特点。第32章《泰山英雄会》师出日本武术的“天刀”梅谦迎战“巨灵斧”方长冬，古龙这样写道：“巨斧开山，威势凌人，虎虎的破风声，震慑着每一个人的心神，但刀光一闪，再闪，三闪，持斧人便倒了下去。没有惊呼，也没有喝采，只因群豪都被梅谦刀法中所显示的那种无情与冷酷所震慑，连喝采都已忘记。”这就是日本的刀法，其中蕴含着日本的文化。对此，“泰山英雄会”七位监察人中的一木大师几次发表议论，站在中土武林文化的立场，谈到了中日武术的区别，而其实质是文化的不同。

一木大师首先说道：“三刀，仅仅三刀，绝没有一刀是多余的，浪费的，他甚至在动手杀人时，也绝不肯多浪费一丝力气。”这显示出，日本文化讲究功利的实用性和直接性。一木大师接着说道：“不错，这刀法必定自东瀛流传而来的，我国的刀法中，纵有犀利辛辣的宗派，也必定含蕴着一些艺术，一些人性，但这刀法却完全不讲艺术，完全以杀人为目的，这刀法虽然精粹准确，但却是小人的刀法，只讲功利，只求有用，纵至巅峰，亦为老僧所不取。”这里讲出了中日武术文化的差异，实用与艺术的区别。从这条线索继续往下延伸，就必将看到两种民族性格下侠义文化的核心，日本武侠是一种“武士道”或“武道”精神，而中国武侠是一种“侠义道”或“侠道”精神。这二者，并不构成道魔之间、正邪之间的对立，但却构成



了两种深入到人性本体层次的不同差异。在差异之中，中国武侠自矜于“君子”，正如一木大师所言：“泱泱大国，君子之风，自非他人所能及，小人的刀法，纵能称快于一时，但也绝对不能与我国含蕴博大而持久的刀法相比——刀法正如人情，凡人只求功利终必自焚其身。”虽然如此，日本的武术文化及人生理念仍然是放射着耀眼光华的。

万子良道：

“东瀛之武士，多有一种为‘武道’殉身的牺牲精神，他自己早已准备一死，是以他们杀了人后，也认为是理所当然之事。”

一木大师叹道：

“这便是他们的可怕之处，但我国侠义，虽然生性较为和缓宽容，但又何尝没有‘明知不可为而为’的殉道精神？平时我国人虽能凡事忍让，但容让到了限度，必将振臂而起，不屈不挠，艰苦奋斗到底……万施主不妨拭目以待，无论任何争战，最后之胜利，必属我辈。”

从上述立场看，两种武侠文化之“道”似乎已高下判然，那么，古龙为什么还要执著地引入日本“武功”呢？这里大概有三个因素。

第一，两种文化具有互补性质。中国武侠太讲恕道，太讲“仁义”，万事容易陷入中庸；日本武侠讲实用，不在抽象意义上打转，对中国武侠的软弱中庸以至抽象都有补充扶助作用。

第二，两种文化有殊途同归的境界。这在很多方面都有明显的表现，如中国内家正宗讲以柔克刚，日本柳生派英雄刀法则讲“以静制动，后发制人”；又如中国武侠以济世救人、为国为民为“侠之大者”，日本白衣人最后也悟到武功的最高哲理不在“出世”而在以“入世”为“剑道”。

第三，两种文化的碰撞交融，必将带来新的境界、新的天地。在中国武侠小说已经由金庸创造了登峰造极的武侠制高点后，对域外文化的借鉴，无疑是发展前进的强大动力。

从《浣花洗剑录》开始，古龙有意识地引入日本武侠文化，和他对欧美文化的借鉴一起，成为他能在金庸之后另开一副面目的关键。事实上，他也从这里开始，获得了武侠天地的极大拓展。

首先，他在中国侠文化的江湖之外，增添开辟了一个另具特色的东土异域江湖。在《浣花洗剑录》之外，《铁血传奇》写了日本武士天枫十四郎以及他西来中土后所生之子丐帮帮主南宫灵和妙僧无花；《新月传奇》写了日本“伊贺第一忍者”春雷伊次、女忍者樱子、老忍者石田齐彦左卫门；《风铃中的刀声》写了“甚至还包括有自扶桑东瀛传入中土的流派”的彭十三豆——姜断弦；《那一剑的风情》（丁情）写了身居青龙会堂主之职而打入南郡王杨铮府中做花匠的24岁女忍者因景小蝶，写到忍者的“迎风一刀斩”、“无悔术”、“死卷术”、“丹心术”；《海神》里的雪子和千代……古龙由日本武侠所带来的这个新的天地，就像20世纪40年代朱贞木写《罗刹夫人》和“天龙八部”的传说所带来的对武侠小说的冲击一样，使武侠小说从另外一个角度找到了新的增长点。

第二，在兵器使用和武功招式上带来了新的风格，这也使古龙及其“新派”大大地不同于传统武侠小说及新武侠小说的“正宗”。在传统武术中，枪被称为“百兵之王”，刀为“百兵之帅”，剑为“百兵之君”。中国传统的侠文化，有浓厚的名士色彩，一代名侠，自然是书剑恩仇，也自然是书剑风流。新武侠小说也秉承了这一传统，单说金庸笔下，神雕大侠杨过师承的独孤求败，号称“剑魔”；大理段氏的镇国武功，是六脉神剑；第一次华山论剑的中神通王重阳，是独孤九剑……古龙也创造了一批使剑的高手，绝世剑客西门吹雪，白云城主叶孤城，三少爷谢晓峰……但从古龙笔下更多的高手和他心爱的高手来看，他其实更倾向于刀，李寻欢、叶开、李坏的“小



中

“李飞刀”，傅红雪、丁宁的“快刀”，丁鹏、姜断弦、程小青的“魔刀”……枪，有一种潇洒；剑，有一种风流；刀，则有一种横绝天下的雄霸之气。中国自古号称“礼义之邦”，因而更多地倾向于豹子头林冲那样的枪的潇洒，冰川天女桂冰娥那样的剑的风流，刀则代表了一种粗豪。但在古龙笔下，他把日本武士之刀的洗练与神圣引入武侠，这就另外开辟了一个武侠天地，构成古龙的一种独特风格，这种风格，并进而影响了整个超新武侠小说的创作思路。

第三，是日本武士文化影响了古龙对武道境界的独特理解，他从这里参悟到和金庸不同的“剑道人生”的玄机。在《浣花洗剑录》中，白衣人的“剑道人生”经历了三个阶段：首先，是他在父亲的调教之下，成为俗世的一流高手。他全身心地投入“武道”，“在这十年中，他爹爹已死，但这时他心中除了‘武’字，便别无所有，他爹爹死了，他竟全然不闻不问，他非但身子变为钢筋铁骨，就连他的心，也已似变为钢铁所铸，冰冷坚硬，全无感情。”第二个阶段，是他以“出世”来修成“人剑合一”的境界。他到了一个荒岛之上，一住就是10年，每天只是静坐沉思，或者凝神于棋谱，在摒却尘念中思考着天地武功的自然之道。从棋岛回来，在他和吉冈正雄的一战中，“只因这时他精神、意志，竟已能与他掌中之剑合而为一，他全身都似笼罩着一层剑气，全然无懈可击。”第三个阶段，是他以“入世”悟得“剑道人生”。他从中国挑战落败而归，一反常态，抛弃了武士身份，在市井中做起小生意。一木大师评论说：“看来那白衣人已上达‘剑道’中的另一更高的境界，不再以‘出世’为修炼剑术的途径，而完全‘入世’了，佛门弟子，必经‘入世’的修为，方成正果，而‘剑道’的最高哲理，实也与佛道殊途同归。”

以剑道为人生，以人生为剑道。充分地到市井红尘中去体悟人生的境界，又以人生的境界来参悟和提升他的剑道。从《浣花洗剑录》开启的这一扇大门，正是吉川英治“以剑道参悟人生真谛”的具象化，是日本剑侠文化的神髓。

但是，日本白衣人虽然有如此之精妙的“三个阶段”的提升与体悟，但为什么七年之约，他仍然只得下一个落败身死的结局呢？

这中间的关键性因素，还在于“人世”与“人生”的具体内容，已经决定了武道上的“无能级”。他的“人世”，只是人情世故，不是济世救民；他的“人生”，只是武功剑道，不是侠之大者。这一切，都十分局促地拘限于个人的小范围。以微不足道的个人一己之力，当然不能通达人类文明的至上至大之“天”，也不能通达天地物华之至圣至精之“人”，当然也就不能实现武学侠义中至高至崇之“天人合一”，不能成为真正的绝世之“武侠”。

在《浣花洗剑录》的结局，第60章《一战便成功》里，方宝玉以仆面于地的脸朝黄土背朝天的一招，终于使白衣人彻底落败——白衣人为这一战，苦心孤诣了数十年的一战，最后付出的是生命的代价。“无论如何，这白衣人虽是人间的魔鬼，却是武道中的神圣，他的人就似乎为‘武道’而生，此刻终于也因‘武道’而死，他究竟是善？是恶？谁能说？谁敢说？”白衣人仰视着蓝天高处一朵飘渺的白云悠悠道出他最后的遗言：“你永远不会知道，像我这样的人活在世上，是多么寂寞……”这里其实蕴含着一种寓意，即白衣人那种“剑道人生”的彻底失败。

白衣人虽然失败，古龙却从他那种“剑道人生”中得到充分借鉴。在古龙后来的小说中，始终贯穿着“人”与“人生”、“人性”，作为“武”的最基本因素。

得其正者，为大侠，有李寻欢，有叶开，有陆小凤、楚留香，有《七种武器》里的七大名侠……

得其至者，为“天人合一”之高手，有“兵器谱”上排名第一的天机老人，有白衣胜雪的绝世剑客西门吹雪……

得其魔者，为“魔刀”，有“小楼一夜听春雨”，有“断弦三刀，人不能见，若有人见，人如断弦”的姜断弦……

这种对“武”与“侠”的理解，对“剑道”与“人生”的参悟，固然已



国经超越于“南向北赵”、“北派五大家”，也已经不同于金庸、梁羽生  
古……

代文

学研  
究丛  
书

## 第六节 侠士·骑士·武士：三种文化的比较

至此，可以说，武侠小说从一开始，就几乎纯粹是“中国人的”小说，但它从一开始也在不断地吸收着域外文化的营养，开启了一片又一片的武侠新天地。

文化的发展，总是在文化的交锋中进行的，不断地吸收，不断地批判，不断地修正，不断地上升，才有不断的创造，最终以集大成而成其大。

武侠小说与侠文化的发展，也是在经历了中、西文化（中国与欧美）与中、东文化（中国与日本）的碰撞与交锋之后，才有了今天的一片新的天地，一种十分之“好看”的叙述格局的。但是，我们也必须注意到，中外文化在武侠小说领域的碰撞与交锋，并不是以向域外文化的一边倒为代价，而是以中华文化特有的巨大包容性，在吸收的同时进行改造，融会贯通，同时亦保存着中外文化不同形态的固有差异，形成了新武侠小说以中华传统文化为基石的锦绣图画。

这里，我们还要谈谈中国传统文化氛围下侠文化与欧美文化和日本文化相似母题的粗略比较。

先谈谈与欧美文化的比较。

谈到中西之“侠”，一般是将游侠与骑士作为两种文化的典型代表。1967年，美国斯坦福大学华人学者刘若愚教授出版了《中国之侠》(*the Chinese Knight Errant*)，这是“继《游侠列传》之后第一部综合研究中国历史和文学上的游侠的专著”<sup>①</sup>，书中第五章“结论

<sup>①</sup> 周清霖《侠与侠义精神——代译者前言》，刘若愚著，周清霖、唐发饶译《中国之侠》前言，上海三联书店1991版，第3页。



和比较”专列了“中西之侠的比较”一节，指出了社会地位和宗教约束的两大不同，论述了二者在文学上的相似。1993年第2期《南京大学学报》发表任晓润《侠义之气与骑士道德》一文，从“建功立业——自我价值的确证”和“女性——情爱的位置和指向”两个方面入手得出结论：“尽管这两种文学母题旨趣差异明显，但从根本上说，都有着相同、普遍的心理模式，这也使它们易于被不同时空的读者接受。”

其实，要说游侠与骑士的共同之处，最突出之点莫过于二者共同具有的一种“英雄之气”，在远古的英雄史诗时代结束之后，满足了大众强烈的英雄崇拜心理。至于爱情、功业等等，都是从英雄崇拜的基点出发而延伸出来的。

和共同点比起来，更重要的是二者的不同之处。骑士和游侠，都是封建时代的产物，相应的文学形式，也都经历了两个相似的发展阶段：在东方，是从侠义小说到武侠小说；在西方，是从骑士文学到西部小说为代表的包括警匪、黑道等题材在内的通俗暴力文学。在中世纪结束后，塞万提斯的一部《堂吉诃德》，基本宣告了骑士文学的结束；中国的义侠小说，亦在封建时代结束之际的20世纪初叶演变为武侠小说，在通俗文化领域大放异彩。这种发展格局，使我们的比较必须在两个层面上进行，其一是古代形态的骑士和游侠，刘若愚和任晓润的比较，都是就此而言的；其二是现代形态的武侠小说和暴力文学，这是我们以下所要论述的。

刘若愚提到的社会地位和宗教约束，仍是现代中国武侠小说和西方暴力文学的重要不同之处。中国大侠是非制度化和超阶级的自由武士，是封建社会秩序的破坏者；西方英雄则是制度化和具有浓厚阶级性的国家武士，是法纪制度的维护者。但我认为，这二者可能是一切具有英雄色彩的文学的共同之点，因而并不能构成在“侠文化”一点上的区别。侠义文学除了侠的社会道德伦理因素之外，还有足以构成其文体特征的“武”，两种文化形态的差别，也



就突出地在这一点上表现出来。中国之武，主要是人的自身力量的无限发挥，直至达到高度的“天人合一”而获得侠之“大道”，而在作为社会行为的行义任侠中，也往往有所谓“天道”的因素，这一点，上一章已详细说过。西方之武，则更多地强调工具的作用，这是西部小说里的英雄为什么主要用枪而不用刀，更是为什么高科技时代电脑甚至进一步取代了一般的常规武器的内在原因。由这种被人们称做“天人相争”的因素，形成了西方“侠义”文学的主要特征。美国电视连续剧《霹雳游侠》的两位男女主人公，会打架的不会修工具，会修工具的不会打架，而他们取得胜利的关键因素，多是靠了那一辆价值连城的电脑化“战车”；同样，007要去对付的敌人，多数带有科学狂人的味道，而007从被绑架（这是几乎每一部007系列剧都有过的情节）到脱困到摧毁敌人的基地，高科技产品（比如他的那只特制的手表）也常常具有至关重要的作用。

“天人合一”和“天人相争”的不同，决定了两种文化形态的不同，也使两种文学形式必将在各自的道路上自主发展，只有借鉴，而不会有混同，各自因其文化特色而显示出不同的价值，以各自具有浓厚民族特色的艺术光彩而立于世界文学之林。

再谈谈与日本文化的比较。

日本是“武侠小说”的发祥地，从押川春浪的《武侠舰队》、《武侠之日本》、《东洋武侠团》“武侠小说”三部曲，到富田常雄的《姿三四郎》，小山胜清的《日本剑侠宫本武藏》，柴田炼三郎的《眠狂四郎》等等，构成了日本武侠的绚丽画卷。和西方文学不同，日本的武侠小说直接与中国的武侠小说相通，无论“武”还是“侠”，两种文化背景下的武侠小说都有更多的相似。但是，由于两种文化的差异，我们注意到，中国以“侠士”为主体的武侠，与日本以“武士”为主体的武侠，还是存在着重大的差异。

首先，是武侠社会角色的不同。中国的武侠，在社会上大多是“自由职业者”，与政治没有更多的必然联系，武侠内部也没有必然



的身份约束(比如说世袭制下身份的固定化);日本的武侠,是一个高度专业化的“武士”阶层,与政治的关系极为密切,由于他们对贵族的依附性,使他们成为贵族政治的附庸,武侠内部组织极为秘密,有极大的身份约束。从他们的这一社会特性出发,中国的武侠,“武”不过是“侠”的附庸,“武”不过是一种“术”,只是手段而非目的;日本的武侠,“武”的位置就重要得多,“武”本身是一种“道”,是我们在前面谈到过的“剑道人生”,相对而言,“侠”反而成了为“武”服务的手段,行走江湖也好,仗义任侠也好,都是为了实现“武”的至高至极的境界追求。

其次,由此引出侠义观念的不同。金庸笔下的郭靖,是一个为国为民、侠之大者的万民称颂之侠;雪山飞狐胡斐,是一个符合孟子“大丈夫”标准又实践着墨子摩顶放踵以利天下的纯粹之侠;古龙笔下的“小李飞刀”,它的用途不是杀人,而是救人。梁羽生把侠归结为“对大多数人有利”的行为,金庸说“为国为民,侠之大者”,古龙说“有所必为,有所不为”,“虽千万人吾往矣”,侠的观念,具有浓厚的社会道德色彩和人格心理因素,其行为是向外的,是以行义助人为首务的。但日本武士之侠却不同,他们更多的是为自己之“道”去追求,专注于个人“业”的修炼,他们主张“神道即有自然之道”,将个人的事业发挥到极致,这本身就是一种“侠”的行为。从这里带来了他们对生死的独特态度,生和死,都是为了完成神授的生命责任。所以,他们杀了人,觉得理所当然;自己死了,他们觉得这瞬间的死亡正如樱花在盛开之际突然凋零飘落一般凄艳美丽。这不仅是武士的观念,而几乎已经深入到日本民族的骨髓里。

旁观日本人的赏樱(Hanami)也一样。水泄不通的人群拥在樱树下,看着怒放的樱花痛饮;最讲究的是让飘零的花瓣落入酒杯里,醉眼迷朦,连酒带花,一口吞下。人在樱花启示下痛感人生迅忽,祈愿生命如花,只求怒放不惜短暂——这一切,

几乎成了日本人的标签。<sup>①</sup>

古龙的小说，深受日本文化的影响，其中也就包括对死亡之凄艳的赞叹。请看《风铃中的刀声》第六部第一章浪子花错死于姜断弦刀下的背景：“那时候烈日已西垂，荒漠边缘上的落日，鲜红如血，红如鲜血。”再看《追杀·神仙公主》程小青的“魔刀”：“——水中的残月，妖艳的水波，随着水波扭动的变化的月影，不可思议的速度，一串又一串的血珠，一刀又一刀。”他总是喜欢谈到凄艳的血花，飞洒满天。日本文化对死亡的礼赞，是在追求神道过程中生命的极端表现；中国文化对死亡的礼赞，则是在道德完成过程中生命的极端表现。二者的不同，形成了两种文化体系下对“侠”的不同认识，一是神道或非道德的，一是天道或道德的，神代表的不是社会本性而是自然本性，天代表的却是以道义为核心的社会本性而不仅仅是自然本性。

第三，人生理想的不同。如果概括言之，他们的人生理想都可以说是“侠”。但深究其内涵，就会发现实际上存在着重大的不同。日本武侠的人生是“剑道人生”，以神道为旨归；中国武侠的人生是“善恶人生”，以道义为旨归。善恶正邪对中国武侠而言，既是核心的社会评价标准，也是自我的内在心理平衡因素；对日本武侠来说，它就并不构成外在的压力，所谓“明善”，主要是对自己意志力量和责任使命的考验，几乎是纯然内心的因素，他们只强调胜败之分，并不过多强调正邪之分。由于二者人生理念的不同，他们所承受的压力也就很有差别。中国的武侠往往生活得很痛苦，像金庸《天龙八部》里的乔峰，是生活在“夷夏之防”的社会道德压力之下，而几乎中国的每一位大侠，都常常不得不承受着外在的社会道德压抑，古龙的中期作品《绝代双骄》里的江小鱼，也是受到正邪观念

① 张承志《爱花说》，《光明日报》1994年11月14日第5版。

压抑的典型。日本的武侠也生活得痛苦，但那是因为他们武道追求的无限，是因失败而必然带来的对武士名誉的玷污。古龙试图将中日两种武侠的人生理想调合起来，他写“欢乐英雄”，写“天天都是早上的晨曦”的浪子游侠，他的武侠并不痛苦，却同样可以实践侠的道义理想，完成侠的人生使命，楚留香，陆小凤，郭大路，这些人物，我私下里认为，他们都是吸取了中日两种武侠文化之神髓的世纪精灵。

中国武侠小说的道路，既有坚持传统文化而显示其充分民族性的一面，“天人合一”的传统精神，引领着武侠小说走向辉煌；同时，它也不断地吸收着外来的营养，使传统精神增加了许多新的内涵，使武侠小说更富于现代气息，并为适应即将到来的全球化大文化走向奠定了基础。



## 第八章

### 灿烂的审美方式：从武侠到武功

从史传到文学，侠文化更加浪漫神奇。从游侠到武侠，侠义文学更加灿烂辉煌。侠文化之有武侠小说，是侠文化的一次石破天惊。武侠之有“武”，使它从充分的道德理想，一跃而成为灿烂的审美方式。王虚空说：

如果在刀丛里才有真正的诗，我只有在刀丛里寻找我的道。<sup>①</sup>

这里的寓意，也许已经表明，侠文化中“侠”与“武”的两翼，“道”与“刀”的共生；也许已经揭示，侠文化中“史”与“文”的双刃，“道”与“诗”的并美。除了侠义执著的“道”，更有审美与憧憬、臆想与文采，以“武功”与“武学”所呈现的中华民族一种独特的文化胜境。

本章将在概说武侠武功的基础上，以金庸、古龙为两个不同类型的武侠小说武功为代表进行详细说明。而实际上，其他作家的武侠武功大致不出金、古的畛域。新的武侠武功，还将有待于在新的

<sup>①</sup> 温瑞安《刀丛里的诗》，北京师范大学出版社 1993 年版，第 658 页。



文化背景下的创造性突破。

## 第一节 神剑传说：悠久的武学文化传统

武侠之武，有悠久的文化传统。

早在先秦两汉时代，就有了神奇的神剑传说。《吴越春秋·勾践阴谋外传第九》记载了“越女试剑”的传说，这个故事，被当做中国武侠小说之“武”的源头。越王勾践败于吴，卧薪尝胆，矢志复仇。范蠡向他推荐了一个南林（今浙江绍兴一带）的处女，一个隐居林下不肯做官的人：

于是王乃请女。女将北见王，道逢老人，自称袁公。问女曰：“闻子善为剑，得一观之乎？”处女曰：“妾不敢有所隐也，惟公所试。”公即挽林杪之竹，似桔槔，未折堕地。女接其末，袁公操其本而刺处女，处女应节入之三，女因举杖击之，袁公飞上树，化为白猿。

就当时的叙述水平而言，这实在是一场十分精彩的武打。越女拿的是柔软的竹梢，竟然仅仅在三招之内击败了手执竹干的袁公，这又是一场以柔克刚、以弱胜强的光辉战例。后世的武侠交战，虽然写得更加繁复庞杂，大战三百回合不休，但其基本框架，却可以说在越女之战就已初步具备了。

不仅如此，越女还自有她的一套武学理论。当越王问到她的“剑道”之时，她说：

其道甚微而易，其意甚幽而深。道有门户，亦有阴阳。开门闭户，阴衰阳兴。凡手战之道，内实精神，外示安仪，见之似好妇，夺之似惧虎。布形候气，与神俱往。杳之若日，偏如腾兔。



追形逐影，光若仿佛。呼吸往来，不及法禁。纵横逆顺，直复不闻。斯道者，一人当百，百人当万，王欲试之，其验即见。

她的这套理论，其深奥玄秘的哲学内涵，且不管它。只需注意，如果拿到现代武侠小说中来，这简直就是一派大师的口吻。还要特别注意，越女的剑术，并非名家所授，亦非苦思所得。她的剑术，乃是因她生于深林之中，长于无人之野，山野之人，不达诸侯，无道可习，自幼好武，渐成剑技，所习惟天地万物变化之道，这就又和现代武侠小说关于武功的一些基本思想如“天人合一”、“自然之道”之类极相吻合。

极尽精彩的兵器传说，也在这个时候大量涌现了。尤其是作为“百兵之君”的剑，从一开始就被赋予了神奇的色彩。《吴越春秋》和《越绝书》就记载了干将、莫邪夫妇取五山铁精、六合金英铸造雌雄双剑的传说；记载了薛烛品评越王允常五大名剑的传说；风胡子为楚王品评龙渊、泰阿、工布三大名剑的传说。尤其是薛烛品评五大名剑，简直极尽精彩：

越王允常，聘区冶子作名剑五枚，一曰纯钩，二曰湛卢，三曰豪曹，或曰盘郢，四曰鱼肠，五曰巨阙。秦客薛烛善相剑，王取纯钩示之，薛烛矍然望之曰：“沉沉如芙蓉始生于湖，观其文，如列星之行；观其光，如水之溢塘，观其文色，涣涣如冰将释，见日之光。”王曰：“客有卖此剑者，有市之乡三十、骏马千匹、千户之都二，其可与乎？”薛烛曰：“不可。臣闻王之造此剑，赤堇之山，破而出锡；若耶之溪，涸而出铜；吉日良时，雨师洒道，雷公发鼓，蛟龙捧炉，天帝壮炭，太一下观，于是区冶子因天地之精，造为此剑。”取湛卢视之，薛烛曰：“善哉！衡金铁之英，奇气托灵，服此剑者，可以折冲伐敌，人君有逆谋则去之。”允常以鱼肠、湛卢、豪曹献吴王僚。后阖闾为一女，杀生以送



死，湛卢之剑恶其无道，乃去如楚。<sup>①</sup>

从铸剑到识剑、运剑的一系列传说，反映了从神话到侠文化的进一步发展。剑之精灵，是为剑神，剑神进而成为武侠小说之最经典和最隐秘的传说，而这个传说，是从远古以来就开始了的。

温瑞安《杀楚》11《三不杀》中方邪真和顾佛影论剑，说到“秦始皇三年丁巳，命李斯聚当世五大铸剑师”，五大铸剑师苦求奔鹿大师铸成二剑，名为“定秦”，各长三尺六寸。奔鹿大师算了一算气数，又铸成第三把剑，名为“大限”，长九尺七寸，并制“大限剑谱”，以为三剑合一，天下太平。但奔鹿大师被李斯诱杀，世间从此再无“大限剑”的踪影。而越王八剑——掩日、断水、转魄、悬翦、惊鲵、灭魂、却邪、真刚——中的“转魄神剑”，亦长九尺七寸，刚好能使这一套“大限剑谱”。温瑞安所说，当然是小说家言，“三剑”“八剑”，亦出于神话传说，但有了这个传统，一种“剑神”的威力、“剑神”的灿烂，就在武侠小说中树立起来，成为动人心魄、撼人心神的故事。

不过，武侠小说里武功的神奇灿烂，还不仅仅在于它的神话意味，如果仅仅如此，那就只能停留于剑仙的臆想，走入神魔小说的末流。

从汉魏人的着意志怪，到唐人的着意好奇，豪侠传奇开始了武功的夸张渲染。《聂隐娘》从幼时被掳随老尼学艺写起，又正面写了两大高手的搏击，只是辞尚简略，“是夜明烛，半宵之后，果有二幡子，一红一白，飘飘然如相击于床四隅。良久，见一人望空而踣，身首异处。”但作者在气氛的营造上却颇见匠心，遂使《聂隐娘》成为千古名作，其中的几位人物，聂隐娘、空空儿、精精儿，都被写进后世武侠小说，当做开宗立派的祖师爷。整个前武侠小说时代，凡写

① 欧阳询《艺文类聚》卷六十《军器部·剑》引《吴越春秋》。

武功，皆不外乎两条路，一是写虚，师法《聂隐娘》而加以夸张，成为剑仙；一是干脆写实，如《水浒传》而加以渲染，成为技击。这种路子，一直沿袭到民国年间。

## 第二节 侠文化武功武学的四个阶段

20世纪以来，产生了真正意义上的现代小说，武侠小说虽然一度属于旧文化的范畴，多少也受了些现代文化的熏染，在古典传统的基础上开始发生重大变化。武功描写亦复如此，“南向北赵”、“北派五大家”几乎都有新的发展，到新武侠小说，武功更成为小说之精彩的重要因素，充溢着哲思智慧的灵感之光。

总的来说，侠文化中现实与臆想相结合的“武功”，大致经历了四个阶段。

第一个阶段是神魔阶段。

自有武侠打斗以来至还珠楼主而登峰造极。

远古时代，有越女和白猿公的人兽之战，有铸剑与运剑的神奇传说；中古时代，有红线的一夜往返700里，有聂隐娘的飞剑杀人；明清以来，神魔小说更是盛极一时，《水浒传》等英雄传奇，公案等侠义小说，亦无不在打斗中夹杂神魔成分。到现代武侠小说出现，则有平江不肖生崆峒昆仑两派大战，还珠楼主蜀山大战，朱贞木蛮荒大战……都有若干的神魔色彩。林真把这些作品叫做“神怪主义的武侠小说派”，“它们所写的是些不食人间烟火的神仙，可以腾云驾雾的侠客，可以放飞剑神光的怪物，或是一些在几个女人中打滚的浪子。人物和故事完全是一种‘白日梦’，荒诞无稽，悖逆情理。”<sup>①</sup>林真的说法，显然带有一些感情因素。从正反两方面而看，他

<sup>①</sup> 林真《为武侠小说呼冤》,《林真说书》,中国友谊出版公司1988年版,第198页。



们虽然也以现实中的武术做常规战争中的轻武器，却更多地以神魔法宝做重武器，近于荒诞；但他们表现出来的想像力十分可观，对新武侠小说一些作品的影响至深，赫然又是从侠义小说到武侠小说过渡期的一个武侠武功的新天地。

第二个阶段是诗意图阶段。

从白羽到白羽的后继者梁羽生。

在中国小说由文学结构的边缘向中心运动的过程中，一直有一种回归“正宗”文学传统的努力，刘鹗在《老残游记自序》中就表示了对屈原、庄子、司马迁、杜甫、李煜、八大山人、王实甫、曹雪芹为代表的文学传统的认同。武侠小说也不例外，从白羽开始，在试图吸收域外文化的同时，也对传统的“正宗”表示了极大的兴趣，尤其是对诗文传统的兴趣。他以成语命名武功，将武功由或神魔或写实、或怪诞或粗朴的状态一变而为风流典雅，饶有诗意，文采飞扬。梁羽生继白羽之后，将这个传统发展了一大步，形成诗与剑的结合。举个例子，梁氏名作《冰川天女传》中的桂冰娥，绰号是冰川天女，兵器是冰魄寒光剑，暗器是冰魄神弹，套路是冰川剑法、达摩剑法，招数是雪花六出、积水凝冰、春风解冻、一苇渡江、海上明霞、倒挂天虹，似乎不是在打架，而是在吟诗，自有一种空明灵动的诗意，和小说中人物玉洁冰清的兰心蕙质相融会。才女、名士，诗剑风流，清奇飘逸，涓涓悠悠，以诗意的优美灵动再为武侠武功开一新境界。

第三个阶段是哲思阶段。

代表人物是金庸。

金庸的武功，温瑞安把它叫做“意境打斗”。温瑞安在接受记者采访时说：

金庸的“意境打斗”是运用浑厚的笔力，深入浅出地写出“以弱胜强，以无胜有”的意境，充满哲学意味，却能雅俗共赏，

故深受大众喜爱，但始终不离武打。<sup>①</sup>

其实，金庸的武功，虽然充满“意境”，但在史、诗、思的三维当中，他以史笔表现诗境，而其最终归宿更接近一种出于传统文化而入于现代文明的“思”，对历史的思考，对诗境的思咏，对哲理的思辩。他将哲学意味、人生况味、诗意境界融为一体，在三者之中自由徜徉，最后还写出武功不怎么样的韦小宝在实际上胜于超一流高手陈近南，又从武功武学的哲理意境上升到了江湖和历史的人类文化哲理反思。

第四个阶段是气势阶段。

金庸之后有古龙，古龙之后有温瑞安。

林真谈“神怪主义的武侠小说派”，是包括了古龙在内的。其实，古龙的小说，只能说是神秘，还不好说是神怪。古龙的特点，在于完全突破了金庸从正面落笔表现哲理意境而始终不离武打本身的写法，温瑞安说：

古龙根本不写打斗。他书中人物的决战往往只是“刀光一闪。战果立分。生死立判”，完全摒弃传统武侠小说的注重打斗描写；但在决战前，古龙已经成功营造出一种“如箭在弦”的紧张气氛，使读者的心神全被紧扣住，只等待刹那的抒泄。这一种“气氛打斗”可谓开创了武侠小说先河。<sup>②</sup>

我们把温瑞安所说的“气氛”改为“气势”，因为气氛是“一定环境中给人某种强烈感觉的精神表现或景象”，而气势是“(人或事

① 《那一抹不灭的薪火》，温瑞安《七大寇》附录，长江文艺出版社1993年版，第710页。

② 《那一抹不灭的薪火》，温瑞安《七大寇》附录，长江文艺出版社1993年版，第710页。



物)表现出的某种力量和形势”<sup>①</sup>。武侠小说是尚力的小说,打斗更是力量的表现。古龙和温瑞安的小说表现的武功,很少有阴柔和缓的成分,绝大多数充满了阳刚的伟力,即使如“小李飞刀”的平和,也充满了一种正大光明的气势。所以,我们更倾向于将他们的武功表述为“气势”。它的意义有两点:一是留给了读者更多的想像空间和悬念空间,犹如国画的大写意手法,别具一种独特的气势;二是平凡中见神奇的武功,常常昭示和象征着平凡中见伟大的人格力量。二者的结合,赋予了对武学至道的一种新理解,在金庸之后开出了武侠武功的又一片新的天地。

在这四个阶段中,要说到武功的精彩,当然首推金庸、古龙两大名家。

金庸的武功是关于“内力”的武功,有正反两方面的命题,其正命题经过了“集腋成裘”、“技进乎道”、“逍遥无碍”的三个阶段,其反命题则包括了对“武学障”、“知见障”到“反武学”的过程,其整个武功武学的根基,是以“天人合一”为核心的中国传统文化。

古龙的武功是关于“内心”的武功,其武器是“刀”,他在一个平行的层次上以不同的寓言形式写了“飞刀”、“魔刀”、“快刀”,又在一个递进的层次上以不同的描绘技巧写出了武功的“气氛”、“哲理”、“幻境”,其整个武功武学的根基,是以“剑道人生”为核心的中外文化的珠联璧合。

### 第三节 金庸一:博大的武学宝库

整个金庸的武侠小说,是一个含蕴丰富的中国传统文化积淀、变革、升华、提高的富于文化哲理的武学宝库。他的全部武侠小说,还显示了他对中华文化的悟解与追求,具有内在的螺旋式上升的

① 《现代汉语词典》修订本,商务印书馆1997年版,第1002页,第1003页。



## 规律可循。

在他的武侠处女作《书剑恩仇录》中，他初试牛刀，写了陈家洛的“百花错拳”、“庖丁解牛掌”，金笛秀才余鱼同的以笛助阵，陆菲青的“芙蓉金针”，文泰来的“奔雷掌”，无尘道长的“追风剑法”，从一开始就显示了中华武学宝库与武侠武功文化体大思精的宏伟格局。

《碧血剑》当世第一高手穆人清以一套平平常常的“长拳八段锦”教袁承志打出返璞归真的全新境界；金蛇郎君夏雪宜从小蛇的斗姿悟出“后发制人”的武学妙理，创就“金蛇秘籍”；袁承志正邪双修，以穆人清“师法自然”和夏雪宜“后发制人”大破温氏五老“五行阵”。从这里开始了他对《书剑恩仇录》的提高和升华，是对传统文化尤其是“道法自然”之“道”的进一步探索。

《射雕英雄传》“华山论剑”，构拟出一个纷繁迷离的江湖武林世界。东邪黄药师，桃花岛上大摆“桃花阵”；西毒欧阳锋，“白驼山”武功凶猛狠毒，“蛤蟆功”以静制动，逆练“九阴真经”虽然走火入魔，却竟然将神功练成，不愧“天下武功第一”；南帝一灯大师，“一阳指”自有王者风度；北丐洪七公，“降龙十八掌”阳刚大气，光明磊落，正义凛然；“老顽童”周伯通嗜武如命，自创七十二路空明拳，又创“左右互搏，分心合击”奇技，充满妙巧灵思。作者塑造的一代大侠郭靖，资质愚鲁，而以艰辛历程，忠厚天性，终成大器，论“侠”，他是“为国为民，侠之大者”的“万民称颂之侠”；论“武”，他是“降龙十八掌”的传人，阳刚正大，所向无敌。这部作品，是金庸“侠”的成名作，也是“武”的成名作。

《神雕侠侣》林朝英“玉女素心剑”与王重阳“全真剑法”双剑合璧；“剑魔”独孤求败求败而不可得，荒谷“剑冢”述说着高手的成长与成就，也述说着高手的寂寞与无奈；杨过“黯然销魂掌”寄寓对小龙女 16 年的深切思念，徘徊空谷、走投无路、呆若木鸡，“黯然销魂者，唯别而已矣”，其情至深；而他最终师法“剑魔”，自创一路，以无

胜有，神雕大侠，誉满江湖。这部作品，将“情”融于“武”，以“无”胜“有”，见出金庸深化传统的努力。

《侠客行》，武侠小说、武功武学、李白名篇，三位一体。一个一字不识的“狗杂种”，以无知无识的纯朴心境，参透了多少年多少代武林高手皓首苦思而不得的武学玄机，揭示出“不滞于物”的武学至理，其反面则是所谓“知见障”。

《倚天屠龙记》，张三丰创太极之心法，开武当之宗派；张无忌学太极剑于张三丰，将剑招全部忘记，遗貌得神，是“知见障”的正面注解。明教镇山之宝“乾坤大挪移”综合了中土、波斯两种文化，“九阳真经”与“九阴真经”表现了传统文化阳阴的对立与统一。“武林至尊，宝刀屠龙，号令天下，莫敢不从，倚天不出，谁与争锋”，放眼江湖，生死历劫，有多少壮烈搏杀！

《天龙八部》是金庸最为丰富博大的武学宝库。有以“少林七十二绝技”为代表的名门正派武功；有包括了“凌波微步”、“珍珑棋局”、“天山折梅手”、“天山六阳掌”、“北冥神功”、“生死符”、“小无相功”、“八荒六合惟我独尊功”系列的“逍遥派”武学；有“六脉神剑”、“一阳指”等大理段氏武学；有“以彼之道，还施彼身”的姑苏“南慕容”武学……而萧峰、段誉、虚竹、王语嫣、鸠摩智，更是武林中的奇才。

《笑傲江湖》显示了金庸在武侠、武功、武学和武林上的更加深入的新思考。其一是关于门户之见。华山派剑宗、气宗之争，结果是两败俱伤；正派、魔教之争，正派之五岳剑派未必正，魔教之日月神教未必邪。常说邪不胜正，五岳剑派之绝招，却皆被魔教长老苦思破解；魔教长老虽然破剑，却破不了五岳剑派的阴谋诡计；五岳剑派虽胜魔教，却由内部的纷争弄得四分五裂，濒于崩溃。这岂不是天大的笑话，天大的嘲弄！只有风清扬以华山两宗合一，才创出真正高超的独孤九剑。接下来他写《鹿鼎记》，更将这里的门户之见扩展为民族之见，从宗派的统一扩展为民族的融合，形成了金庸博

大的胸襟，更超越武学而表达出人类文明的至理。其二是自然之道。在此之前，金庸讲“自然之道”，多从正面出发，讲的是师法自然，而这里却从反面讲起，充分揭示暴殄天物之害。任我行练“吸星大法”（与《天龙八部》的“北冥神功”其实相似）而走火入魔，东方不败练“葵花宝典”、岳不群练“辟邪剑法”（“葵花宝典”的别名）而挥剑自宫，不男不女。当初创编辟邪剑法的人本是太监，并不知道自宫才能练成，而后人明知如此，却还趋之若鹜，为了获得权力，宁愿自宫变态，这是对人性之丑恶的莫大嘲弄，是人类历史挥不去的“心魔”。

金庸最后的武侠小说《鹿鼎记》更进一步发展了《笑傲江湖》的主题，在看透历史红尘的基础上对武侠命运作最后的总结，全面走向“反武学”。武功既不必光明正大，比如美人三招、英雄三招；武功也不必是真正的武功，韦小宝的四样“宝贝”就远比他的武功管用。金庸笔下武学的终结，也代表了一个具有古典意义的武侠小说之传统文化时代的终结。

#### 第四节 金庸二：传统文化的集腋成裘

金庸对传统文化是情有独钟的。

先说金庸关于传统文化“内力”的正命题：“集腋成裘”、“技近乎道”直至“逍遙无碍”。

“集腋成裘”其实就是集大成。《书剑恩仇录》第3回《避祸英雄悲失路，寻仇好汉误交兵》，主人公陈家洛初出江湖，和周仲英过招，就送给读者一份见面礼。他先使了少林武术中的闯少林、五行连环拳、八卦游身掌，又一变而为太极拳，接着是武当长拳、三十六路大擒拿手、分筋错骨手、岳家散手四门拳法。

三招一拆，旁观众人面面相觑，只见陈家洛擒拿手中夹着

鹰爪功，左手查拳，右手绵掌，攻出去是八卦掌，收回时已是太极拳，诸家杂陈，乱七八糟，旁观者人人眼花缭乱。这时他拳势手法已全然难以看清，至于是何门何派招数，更是分辨不出了。

原来这是天池怪侠袁士霄所创的独门拳术“百花错拳”。袁士霄少年时钻研武学，颇有成就，后来遇到一件大失意事，性情激变，发愿做前人所未做之事，打前人所未打之拳，于是遍访海内名家，或拜师学艺，或偷拳，或挑斗踢场而观其招，或明抢暗夺而取其谱，将各家拳术几乎学了个全。中年后隐居天池，融通百家，别出蹊径，创出了这路“百花错拳”。这拳法不但无所不包，其妙处尤在于一个“错”字，每一招均和各派祖传正宗手法相似而实非，一出手对方以为定是某招，举手迎敌之际，才知打来的方位手法完全不同，其精微要旨在于“似是而非，出其不意”八字。旁人只道拳脚全打错了，岂知正因为全部打错，对方才防不胜防。须知既是武学高手，见闻必博，所学必精，于诸派武技胸中早有定见，不免“百花”易敌，“错”字难当。

百花错拳，具有莫大威力。其奥秘则正如作者所言，在于“百花”而“错”。首先是要集大成，必得“先学了内外各大门派主要的拳术兵刃，于擒拿、暗器、点穴、轻功俱有相当根基之后”，即是所谓“百花”，对于一般的对手，只要能够灵活应变，足以在江湖上扬名立万。但如果对方也是高手，“百花”的博而不精，反而又成了劣势。所以，其次，必须集大成而不滞于物，即是所谓“错”，在“似是而非”中融进自己的创造，这才能够做到“拳法古怪之极，而拳劈指戳之中，又夹杂着刀剑的路数，真是见所未见，闻所未闻”的高境。

集大成之后，即使“百花”能“错”，还只能算是学在皮相，要深入提高，必须从技艺的层次上升到对“道”的体悟，这就是他在山洞

中想到《庄子·养生主》的那段名言：“方今之时，臣以神遇，而不以目视，官知止而神欲行，依乎天理，批大郤，导大窾，因其固然”；“行为迟，动刀甚微，謋然已解，如土委地，提刀而立，为之四顾，为之踌躇满志”。他心想：“要是真能如此，我眼睛瞧也不瞧，刀子微微一动，就把张召重那奸贼杀了。”从这里，他悟出了“庖丁解牛掌”。

庖丁解牛掌的层次，不仅要远远高于百花错拳，也高于一般武侠小说老生常谈的“师法自然”。庖丁解牛掌已经进入“悟其大道”的层次，是对事物本质规律的初步领悟，在此基础上将不同的事物融通起来，达到随心所欲的“自由”状态。他以庖丁解牛掌和清廷高手火手判官张召重对阵，让余鱼同金笛劲吹“十面埋伏”为他助阵，掌法使起来手舞足蹈，终于让这个曾经不可一世的张召重“低下了头，脚步踉跄，就如喝醉一般”。

在这里，我们看到这样一个链环：技艺（庖丁解牛）——武学——艺术（乐、舞），最后是技、艺、武一体的“庖丁解牛掌”。

无独有偶，多年以后，梁羽生在他的后期作品《武当一剑》中，也以“庖丁解牛”的原理让无相真人指点耿玉京，将一套武当剑法使得出神入化。

从百花错拳到庖丁解牛掌，是金庸对传统文化的一种机械的上升，是他对传统文化的初步尝试，显然还属于较浅的层次。他对传统文化的进一步理解，是“集腋成裘”之后的“技进乎道”。

## 第五节 金庸三：技进乎道的武学与艺境

金庸“技进乎道”的武学与艺境，体现于《神雕侠侣》之“神雕大侠”杨过的武学历程。《神雕侠侣》继《射雕英雄传》而作，但二书的寓意与主旨显然并不一样。“射雕”是刚强的民族性格、民族英雄与侠义心态的象征，“神雕”则是侠义胸怀、孤独心境与武功技进乎道的象征。



中国传统文化中，有以“虚静”的心境“虚伫神素”<sup>①</sup>来获得“意境”之至极的途径，杨过的武学历程，就正是在这一种虚寂静默的心境中，从与独孤“剑魔”的心灵相感开始的。

《神雕侠侣》第23回《手足情仇》，杨过初遇神雕，见到“剑魔独孤求败”埋骨之所洞壁上以高深武功刻下的三行小字，上面说道：

纵横江湖三十余载，杀尽仇寇，败尽英雄，天下更无抗手，无可奈何，惟隐居深谷，以雕为友。呜呼，生平求一敌手而不可得，诚寂寞难堪也。

“杨过将这三行字反来复去的念了几遍，既惊而佩，亦体会到了其中的寂寞难堪意”。这时，没有刻骨铭心之痛，他还是以旁观者的心境出现的。到了第26回《神雕重剑》，杨过一臂被郭芙砍断，爱侣不再，江湖之大，竟无一人知音。他悲愤出走，重逢神雕，才真正有了与昔日寂寞高手相应和的难堪心境：

如此过了多日，伤口渐渐愈合，身子也日就康复，每当念及小龙女，胸口虽仍疼痛，但已远不如先前那么难熬难忍。他本性好动，长日在荒谷中与神雕为伴，不禁寂寞无聊起来。

这一日见洞后树木苍翠，山气清佳，便信步过去观赏风景，行了里许，来到一座峭壁之前。那峭壁便如一座极大的屏风，冲天而起，峭壁中部离地约二十余丈处，生着一块三四丈见方的大石，便似一个平台，台上隐隐刻得有字。极目上望，瞧清楚是“剑冢”两个大字，他好奇心起：“何以剑亦有冢？难道是独孤前辈折断了爱剑，埋葬在这里？”

<sup>①</sup> 司空图《二十四诗品·高古》。

“剑冢”和所埋的四柄剑皆有题词，揭示了“剑”之“技进乎道”的四个层次：

剑冢——“剑魔独孤求败既无敌于天下，乃埋剑于斯。呜呼！群雄束手，长剑空利，不亦悲夫！”

第一柄剑：利剑——“凌厉刚猛，无坚不摧，弱冠前以之与河朔群雄争锋。”这是独孤求败少年所用之剑，剑招之巧加上剑刃之利而力克群雄，也可算得是一代俗世武林高手。但基本上还是假借外物，凭凌技巧，算不得出之于内的“剑道”。

第二柄剑：巧剑——“紫薇软剑，三十岁前所用，误伤义士不祥，乃弃之深谷。”年岁渐长，剑术日精，已然不用假借剑刃之利了。剑招之巧加上剑器之巧，亦可纵横江湖，但却人为剑役，不能有效地控制剑，内外尚未会通，还只是“剑”而不是“道”。

第三柄剑：重剑、钝剑、拙剑——“重剑无锋，大巧不工，四十岁前恃之横行天下。”这是归于原始素朴的阶段，内力充沛，已经用不着假手于外，没有技巧便成为最高的技巧，没有利刃亦可横行天下。《庄子·逍遥游》说：“至人无己，神人无功，圣人无名。”因为“若夫乘天地之正，而御六气之辩，以游无穷者，彼且恶乎待哉”！若能顺着自然的规律，而把握六气的变化，以游于无穷的领域，他还有什么依待的呢！内力和剑本身的重量，加上顺应自然之理的发挥，纵然对手招式再巧，兵刃再利，即使钝剑拙招而击之，皆应手而折，招式与利刃一无所用，故曰“重剑无锋，大巧不工”。

杨过最初对这番道理是甚为不解，他喃喃念着这八个字，“心中似有所悟，但想世间剑术，不论那一门那一派的变化如何不同，总以轻灵迅疾为尚，这柄重剑不知怎生使法，想怀昔贤，不禁神驰久之”。经过在山洪中的练剑，“在水中悟得了许多顺刺、逆击、横削、倒劈的剑理，到这时方始大悟，以此使剑，真是无坚不摧，剑上何必有锋？但若非这一柄比平常长剑重了数十倍的重剑，这门剑法也施展不出，寻常利剑只须拿在手里轻轻一抖，劲力未发，剑刃便



早断了。”

第四柄“剑”：无剑——“四十岁后，不滞于物，草木竹石均可为剑。自此精修，渐进于无剑胜有剑之境。”

第32回《情为何物》，杨过看了独孤前辈的这段遗言后，心想：“显是木剑可胜玄铁重剑，而最后无剑却又胜于木剑。”则“无剑”的悟通，又包括两个阶段。

第一个阶段仍有实体的“剑”，所谓“草木竹石均可为剑”。杨过在雪花中练剑，悟出侧避闪跃、乘隙还击的临战之策，以虚击实、以虚而实、似轻实重、以轻制重的剑法之理。

第二个阶段是实体的“剑”也没有了，所谓“渐进于无剑胜有剑之境”。杨过在海潮中练剑，“日夕如是，寒暑不间。木剑击刺之声越练越响，到后来竟有轰轰之声，响了数月，剑声却渐渐轻了，终于寂然无声。又练数月，剑声复又渐响，自此从轻而响，从响转轻，反复七次，终于欲轻则轻，欲响则响，练到这地步时，屈指算来在海边已有六年了。”这是随心所欲之剑，虽也以木剑为凭，但“木剑”已经没有了它特殊的含义，纯粹不过是手中剑道、心中剑意的随随便便的代用品而已。剑已非剑，无剑已胜有剑，是为剑之“至道”。

剑招——不过是剑技。

剑法、剑术——不过是剑艺。

剑神、剑心、剑意——这才是剑道。

“技进乎艺，艺进乎道”，就是由外在的剑器与剑招，到内在的剑心与剑意；由有意识地以剑术剑法运剑，到随心所欲地不以剑术剑法运剑。更重要的，“技进乎道”不仅是一种武学境界，还是一种侠义境界。杨过以他寂寞的执著、虚静的胸怀，于天地间、红尘俗事皆已看淡，所谓“华山论剑”，所谓“东邪西狂南僧北侠中顽童”，并不是他以及他的“神雕侠侣”真正的灿烂。他的灿烂，在于“神雕大侠”的完成。第32回《情为何物》的最后一段饶有意味地写道：



国

古

代

文

学

研

究

一

丛

书

某一日风雨如晦，杨过心有所感，当下腰悬木剑，身披敝袍，一人一雕，悄然西去，自此足迹所至，踏遍了中原江南之地。

有了“技进乎道”，更要上升到“逍遙无碍”。

## 第六节 金庸四：逍遙无碍的心灵与侠义

“逍遙无碍”在《天龙八部》里得到初步完成。

《天龙八部》写了许多神奇的武功：“北乔峰”与“南慕容”江湖并美，享誉宇内；大理段氏“六脉神剑”号称镇国之宝、天下无敌；“少林七十二绝技”正大光明，博大精深；吐蕃国大轮明王鸠摩智堪为一代奇才，兼收并蓄……而其中最有光彩，最能体现金庸对传统文化之会通，则莫如“逍遙派”的“逍遙武学”。

逍遙派的武功，简直就是一个博大精深的武学宝库。逍遙派的武学精义，第32回《且自逍遙没人管》借康广陵之口说是“非佛非道，独来独往，那是何等逍遙自在”，第35回《红颜弹指老，刹那芳华》由天山童姥表述为“法天顺自然”。如果用“武学”术语来表达，那是在第2回《玉壁月华明》“北冥神功”帛卷开首所说的“是故本派武功，以积蓄内力为第一要义。内力既厚，天下武功无不为我所用，犹之北冥，大舟小舟无不载，大鱼小鱼无不容。是故内力为本，招数为末。”逍遙派的武功，虽然有多种名目，但招式大都不甚复杂，对于内力的要求却甚高。而内力的修练，却又于个人的心性识见甚为关键。

首先要自在逍遙。

逍遙便要自在，自在便要拥有充分的自由，自由便要摆脱他人和外物的奴役。段誉能练成凌波微步，最重要的就是由他对“神仙姊姊”至情至性的崇拜而拥有的一种自由自在的心态。有了这种心

态，他才能在“心意既畅”之后，跨步抬足之间，想到曹植《洛神赋》里的“仿佛兮若轻云之蔽月，飘飘兮若流风之回雪”，“忽焉纵体，以遨以嬉”，“体迅飞凫，飘忽若神”，“动无常则，若危若安。进止难期，若往若还”，想到《庄子·逍遥游》的“乘云气，御飞龙，而游乎四海之外”，“无何有之乡，广漠之野，彷徨乎无为其侧，逍遥乎寝卧其下”……而得“逍遥”之真旨。

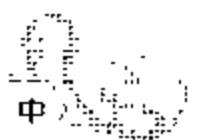
其次是涵纳天地。

逍遥派武功吸纳百川，被它吸纳的，都几乎完全被它融解、同化。天山折梅手是体现这一特点的武功典型，第36回《梦里真真语真幻》写道：

这“天山折梅手”虽然只有六路，但包含了逍遥派武学的精义，掌法和擒拿手之中，含蕴有剑法、刀法、鞭法、枪法、抓法、斧法等等诸般兵刃的绝招，变法繁复，虚竹一时也学不了那许多。童姥道：“我这‘天山折梅手’是永远学不全的，将来你内功越高，见识越多，天下任何招式武功，都能自行化在这六路折梅手之中。好在你已学会了口诀，以后学到什么程度，全凭你自己了。”

如果说天山折梅手是临敌技巧，北冥神功则是内力修为，同样体现了涵纳天地的气魄和胸襟。北冥神功帛卷还说：“北冥神功系引世人之内力而为我有。北冥大水，非由自生。语云：百川汇海，大海之水以容百川而得。汪洋巨浸，端在积聚。”其临敌技巧是“以动功修炼内功”之法，其内力修为则是“以内功而达逍遥”之境。

“逍遥”是一种自由的境界，但这必须放在侠义的坐标之上。丁春秋的星宿派也是逍遥支流，但他将北冥神功演为化功大法，专以吸人内力损人利己，这就有违侠义，虽然是逍遥武功，而最终不得逍遥。只有像段誉这样至情至性的人，像虚竹这样至纯至朴的人，



他们的逍遙是以并不損害甚至竭力维护别人的逍遙为前提的，正如第5回《微步轂纹生》段誉想及“这门功夫纯系损人利己”，但“我此生决不取人内力”，进而领悟到“是以不在取与不取，而在用之为善为恶”。

心下坦然之余，又想：“总而言之，我这一生要多做好事，不做坏事。巨象可负千斤，蝼蚁仅曳一芥，力大则所做好事亦大，做起坏事来也厉害。以南海鳄神的本领，若是专做好事，岂非造福不浅？”想到这里，觉得就算拜了南海鳄神为师，只要专扭坏人的脖子，似乎“这话也有道理”。

这时，他们就能获得真正的“逍遙”——侠义的“逍遙”。

最后是淡然无我。

第31回《输贏成敗，又争由人算》，一个无数高手参不透的“珍珑棋局”，却由一个武功、棋艺都差得不得了的少林小和尚虚竹为了救人胡乱“捣乱一番”而参透了。因为他全无机心，“不着意于生死，更不着意于胜败，反而勘破了生死，得到解脱”。《法华经》有云：“胜则生怨，负则自鄙。去胜负心，无诤自安。”《楞严经》有云：“摄心为戒，因戒生定，因定发慧。”虚竹是僧人，按照佛家的说法，要无名利心，无胜败心，无生死心，才能摄心；能摄心，才能为戒；能为戒，才能生定；能生定，才能得到真正的大智慧。虚竹破了棋局之后，坐在地下，心下转念：“我等钝根之人，难以摄心为戒，因此达摩祖师传下了方便法门，教我们由学武而摄心，也可由弈棋而摄心。学武讲究胜败，下棋也讲究胜败，恰和禅定之理相反，因此不论学武下棋，均须无胜败心。念经、吃饭、行路之时，无胜败心极易，比武、下棋之时能无胜败心极难。倘若在比武、下棋之时能无胜败心，那便近道了。”其实，无胜败心也并不就是说甘居下游、甘受奴役，而是因其天理，顺其自然；胜败本非我意，皆是外物所加，如果禅定具

足，内力充沛，即胜即败，于我何伤？既然于外物无所谓，那就可以任由本心，表现一副天然生就的赤子心肠。虚竹担心段誉，解救段延庆，何曾想到要胜要败？他只有一片爱人心，菩萨心，赤子心，一片淡然无我之心。

《庄子·逍遥游》说那棵“其大本拥肿而不中绳墨，其小枝卷曲而不中规矩，立之途，匠者不顾”的大樗树，人皆以为“大而无用”，而庄子独赞其“何不树之于无何有之乡，广莫之野，彷徨乎无为其侧，逍遥乎寝卧其下。不夭斤斧，物无害者，无所可用，安所困苦哉！”

虚竹，一少林之无名小和尚而已。而他能置天地间哀怨嗔叹于无名，是为淡然无我，是为有大胸襟，于是能“逍遥”。

其中尤妙的是，“虚竹”这个和尚的法号，只需加上一个“子”字，就变成了名副其实的道号，名实俱佳。而“玄慈”、“玄悲”、“玄苦”则不能。

逍遥说来容易，做起来却难。

难上加难。

古龙常常感叹高手的寂寞。就连李寻欢，也是内心中充满了痛苦；叶开能于恩仇之间撒手逍遥，可是，他的内心是否又能真正平静？也许，只有楚留香、陆小凤、郭大路这些人，这些“天天都是早上的晨曦”的游侠才能不寂寞。那是古龙以“超新武侠”的气魄新开的一个“超级”境界。但世界上又是否真能有楚留香其人？至少，《白玉老虎》、《七星龙王》、《那一剑的风情》、《萧十一郎》中的主人公们都称不上“逍遥”。

梁羽生太执著于“道”。

温瑞安太执著于“理”。

“逍遥”其实很难，段誉差一点便做不到，他是国之储君；萧峰做不到，他身怀血海深恨，执著于“身世之谜”；慕容复做不到，他胸有王霸雄图，执著于“故国之思”；王语嫣做不到，她太多情，太重

情；阿紫也做不到，她心中有“我”……

少林神僧说萧峰“惟大英雄能本色”，但他执著于“英雄”，执著于“本色”。其实，更深更高的层次，是“惟大逍遥能本色”，虚竹子当之无愧。

## 第七节 金庸五：武学障·侠义观

有了正命题，金庸还从反面对他的武学理论进行总结提高，这就是他关于“武学障”和“知见障”的反命题。

“武学障”也是他在《天龙八部》里通过关于“少林七十二绝技”的修炼提出来的，是关于江湖与武学的根本态度（包括世界观、人生观）问题。

“少林七十二绝技”秘籍，在少林寺中，一向并不禁止门人弟子翻阅，但历代以来，即使天资极高的僧人，也只能通达一两门绝技而已，仅有一人能兼通十三门绝技，号称“十三绝神僧”。作为前车之鉴，曾有一个玄澄大师，许为二百年来寺中武功第一，兼通多门绝技，却在一夜之间忽然筋脉俱断，成为废人。

第39回《解不了，名缰系嗔贪》，第40回《却试问，几时把痴心断》，鸠摩智到少林寺挑战，一人使出了几十种“少林七十二绝技”。萧峰之父萧远山、慕容复之父慕容博，也都藏身寺中，尽览七十二绝技秘籍，加以修炼。三人虽都不愧为一代武学奇才，而三人也都不约而同地走火入魔。在第43回《王霸雄图，血海深恨，尽归尘土》中，一个扫地的灰衣老僧就此讲出了一番道理：

本寺七十二项绝技，每一项功夫都能伤人要害、取人性命，凌厉狠辣，大干天和，是以每一项绝技，均须有相应的慈悲佛法为之化解。这道理本寺僧人倒也并非人人皆知，只是一人练到四五项绝技之后，在禅理上的领悟，自然而然的会受到障



碍。在我少林派，那便叫做“武学障”，与别宗派的“知见障”道理相同。须知佛法在求渡世，武功在求杀生，两者背道而驰，相互克制。只有佛法越高，慈悲之念越盛，武功绝技才能练得越多，但修为上到了如此境界的高僧，却又不屑去多学各种厉害的杀人法门了。

如若执迷不悟，必将导致严重后果，引火烧身，轻者走火入魔，重者丧命。灰衣老僧继续说道：

本派武功传自达摩老祖。佛门子弟学武，乃在强身健体，护法降魔。修习任何武功之时，总是心存慈悲仁善之念，倘若不以佛学为基，则练武之时，必定伤及自身。功夫练得越深，自身受伤越重，如果所练的只不过是拳打脚踢、兵刃暗器的外门功夫，那也罢了，对自身为害甚微，只须身子强壮，尽自抵御得住……

但如练的是本派上乘武功，例如拈花指、多罗叶指、般若掌之类，每日不以慈悲佛法调和化解，则戾气深入脏腑，愈陷愈深，比之任何外毒都要厉害百倍。大轮明王原是我佛门弟子，精研佛法，记诵明辨，当世无双，但如不存慈悲布施、普渡众生之念，虽然典籍淹通，妙辩无碍，却终不能消解修习这些上乘武功时所种的戾气。

灰衣老僧用佛法解“武学障”，“障”与“不障”，乃在杀气与慈悲的一念之间。武为凶器，凶器不祥。武为外物，外物役人。如果学武之人执著于武，内心多存杀伐戾气，而自身德业修养又不足，则戾气无法化解，戾气就会渐渐胜过人性，人被武所异化，武为杀伐戾气所奴役，而武者自身也将受到杀伐不祥之气的损害，堕入魔道，玩火自焚。



中

国

古

代

文

学

研

究

丛

书

武是侠的手段，侠是武的主体。本末倒置，人为武役，金庸叫做“武学障”。

古龙也有类似的命题，以“魔刀”叙述了一个个“心魔”的故事。人为刀役，刀本无侠，则人必为刀所害，《英雄无泪》里的卓东来、《圆月·弯刀》里的柳若松，他们都是使刀的高手，是一代枭雄，而最终死在自作聪明的刀下。有人以为这是命定的天数，是天数的报应，其实，这就是古龙的“心魔”，金庸的“武学障”，温瑞安笔下元十三限的“大限”……

要克服化解“武学障”，少林寺僧用的是慈悲佛法。

而江湖上，克服“武学障”，法宝是“侠义”。

梁羽生宁可无“武”不可无“侠”；金庸至情至性，淡然无我，自在逍遥，远离了那一种红尘俗世的污浊；古龙“小李飞刀，例不虚发”，而对李寻欢来说，“无论对什么人，对什么事，他的出发点都是爱，不是恨，因为他知道恨所造成的只有毁灭，爱却可令人永生。”<sup>①</sup>他甚至要荆无命这样的“没有自己的生命”的杀手也要“好好地活下去”，而他“虽然伤了七十六个人，其中却有二十八人并没有死，死的都是实在该死的。”<sup>②</sup>

真正的大侠，是祛除了“武学障”的大侠，他们救人，是一份慈悲心怀，是一份侠肝义胆；他们杀人，是江湖除恶，是为了祛除一份冲天的戾气。这是他们为什么能够武功与侠义俱进、人生与艺境齐高的一个“小小的”秘密。

## 第八节 金庸六：知见障·认识论

关于“知见障”，是金庸在《侠客行》里通过石破天解悟“侠客

① 古龙《多情剑客无情剑》第88章《胜败》。

② 古龙《多情剑客无情剑》第58章《英雄》。



行”武功表述出来的。是江湖与武学的根本途径(包括认识论、方法论)问题。

“知见障”在武学上，是徒为表象所蒙蔽，不能看到超越于具体招式之上的武学本质追求，妨碍对武学至道妙境的达成。

其实，早在《天龙八部》之前的《倚天屠龙记》里，就有了关于“知见障”的探讨。该书第24回《太极初传柔克刚》里，赵敏命阿大(“八臂神剑”方东白)教训张无忌，太师父张三丰决定当场教他一套太极剑应急。不到半个时辰，剑法教完，阿大也站在旁边观看。

只听张三丰问道：“孩儿，你看清楚了没有？”张无忌道：“看清楚了。”张三丰道：“都记得了没有？”张无忌道：“已忘记了一小半。”张三丰道：“好，那也难为了你。你自己去想想罢。”张无忌低头默想。过了一会，张三丰问道：“现下怎样了？”张无忌道：“已忘记了一大半。”

周颠失声叫道：“糟糕！越来越忘记得多了。张真人，你这路剑法很是深奥，看一遍怎能记得？请你再使一遍给我们教主瞧瞧罢。”

张三丰微笑道：“好，我再使一遍。”提剑出招，演将起来。众人只看了数招，心下大奇，原来第二次所使，和第一次使的竟然没一招相同。周颠叫道：“糟糕，糟糕！这可更加叫人糊涂啦。”张三丰画剑成圈，问道：“孩儿，怎样啦？”张无忌道：“还有三招没忘记。”张三丰点点头，收剑归座。

张无忌在殿上缓缓踱了一个圈子，沉思半晌，又缓缓踱了半个圈子，抬起头来，满脸喜色，叫道：“这我可全忘了，忘得干干净净的了。”张三丰道：“不坏，不坏！忘得真快，你这就请八臂神剑指教罢！”说着将手中木剑递了给他。张无忌躬身接过，转身向方东白道：“方前辈请。”

张三丰教剑，两次教出来的招式全都不同；张无忌学剑，竟将剑招全部忘记。这岂不是天下之大奇？关于“知见障”的道理正蕴含在这里。张三丰所教，在“意”而不在“招”；张无忌所学，是忘“招”而悟“意”。“意”活“招”死，“意”虚“招”实，“意”灵动而“招”呆板，“意”不变而“招”可变……张无忌已经有了其他武功的深厚底子，所以他在临战中运用的并不是太极剑的剑招，而是剑意，而这剑意又可以超越剑的界限，成为内在的武功法则，融进内功的根底。无论方东白怎样变换应付，张无忌万招只是一招，而这一招融通了太极之意，绵绵不绝，源源而出，“招”纯粹只是一种形式。到古龙更创“无招胜有招”之说，《浣花洗剑录》白衣人和吉冈正雄的一战，《新月传奇》楚留香与伊贺谷忍者春雷的一战、与石田齐彦左卫门的一战，双方都始终没有出招，而胜负判然已决。这里斗的就是“意”，比“招”更高层次的“意”。

武功与人格不能统一，形成“武学障”；表象与实质不能统一，形成“知见障”。“知见”是表面的、技术性的、有形可见的、易于察觉的，也还包括先入为主的、已有知识的、已成定见的。因此，破除“知见障”，一是要领会实质而超越现象，一是要破除成见而勇于创新，二者并行不悖，不可偏废。张三丰教剑，“要他将所见到的剑招忘得半点不剩，才能得其神髓，临敌时以意驭剑，千变万化，无穷无尽。倘若尚有一两招剑法忘不干净，心有拘囿，剑法便不能纯”。《天龙八部》无崖子传虚竹逍遙派武功，先要化掉他的少林功夫，就是“知见障”的另一层意思，即不要为先入之见所蔽了，这一点，在《天龙八部》之后的《侠客行》里，表现得更为充分和突出。

“侠客行”武功是刻在24座石室里的李白古诗《侠客行》，每座石室一句诗，一幅图，一长段注解。有图有字，有诗有注，图有其形，文有其义，对于参悟武功之人，遂形成“知见障”，使他们苦思多年而不得解。只有石破天不识字，当初阿绣留字而去，他也只道是“用

焦炭横七竖八地画了几十个图形”<sup>①</sup>，并不理解其中的任何意义。他不识字，不耐烦各位高手对注解的争执，因为他不懂，他甚至不知道那些龙飞凤舞的东西就是字。他是在无意中将字形当做“剑形”和图形结合起来看时，无意中有了新的发现。而这些字居然也奇奇怪怪，就像段誉练凌波微步，虚竹练天山折梅手，那些连贯的招式按照常理竟是不相连贯的！只有段誉这一片至情的人，虚竹这一片赤心的人，石破天这既不识字（无文字障）更不理解文意（无理念障）的人，才能在无意无识中参透常人不能理会之处。金庸写道：

当下寻到了图中笔法的源头，依势练了起来。这图形的笔法与世上书画大不相同，笔划顺逆颠异常法，好在他从来没学过写字，自不知不写写字画图，每一笔都该自上而下、自左而右，虽然勾挑是自下而上，曲撇是自右而左，然而均系斜行而非直笔。这图形中却是自下而上、自右向左的直笔甚多，与书画笔意往往截然相反，拗拙非凡。他可丝毫不以为怪，照样习练。换作一个学写过几十天字的蒙童，便决计不会顺着如此的笔路存想了。

秘密原来在这里！难怪这些学富五车、才高八斗的高手大侠们永远也参不透！

“侠客行”无迹可寻，执著于武的人反而不能兼通，是滞于物之故。一如《倚天屠龙记》里觉远、张君宝（张三丰早年的名字）练“九阳真经”，是他们不以真经为武学秘籍，故习练处处合于自然，人天合一。郭襄本身是武林高手，反而不能通达真经之旨。

“侠客行”出人意表。正如“九阳真经”不合“先发制人”的常理，

① 金庸《侠客行》第11章《药酒》。



张三丰才得以悟创太极；“侠客行”不合笔划顺序，石破天才得以入其堂奥。更加上诗句深蕴处于武功恰是平淡处，笔划平淡处恰是武学精深处，稍有知识之人，即以为大悖常理，自然不加理会，却不知此一念间，已错过千古难得之良机，故不能悟而解，解而通。

到“侠客行”的最后一间石室，是诗的最后一句“白首《太玄经》”，石壁上刻着满篇蝌蚪文的《太玄经》，却无图画。石破天不识字，更不知道这是蝌蚪文，他只觉得这些极像他小时候在荒山溪谷中见到的小蝌蚪，甚是有趣。他从这里进入了“侠客行”武学的总纲，自然而然地将这些“小蝌蚪”串连起来，亦自然而然地将 24 句诗句逆练了上去，高深的武学终于被他参透：

待得“谁能书阁下”这套功夫演完，只觉气息逆转，便自第二十二句“不惭世上英”倒使上去，直练至第一句“赵客缦胡缨”。他情不自禁地纵声长啸，霎时之间，谢烟客所传的炎炎功，自木偶体上所学的内功，从雪山派群弟子练剑时所见到的雪山剑法，丁珰所授的擒拿法，石清所授的上清观剑法，丁不四所授的诸般拳法掌法，史婆婆所授的金乌刀法，都纷至沓来，涌向心头。他随手挥舞，已是不按次序，但觉不论是“将炙啖朱亥”也好，是“脱剑膝前横”也好，皆能随心所欲，既不必存想内息，亦不须记忆招数，石壁上的千百种招式，自然而然地从心中传向手足。

这时，他就从为招数心法的约束的不自由状态，经过无知无识的自发阶段，进入到随心所欲的自由状态。而在这种状态中，所谓招数，甚至套路，甚至门派，都已没有分别，都只是一些人为的细枝末节的毫无意义的分歧。到这时，他越演越是心欢，一种发自内心深处的欢喜心，他忍不住哈哈大笑：“妙极！”这和那 40 年来苦参玄功的两位岛主和一众高手比起来，真是“果然妙极”！



到这里，金庸从“集腋成裘”的集大成的正面论述开始，到破障除痴的反面求证结束，又回到了万化一体、万象一道的提高了的“集大成”。

不过，金庸晚期再次出现的这个“集大成”，已经是今非昔比。

尤其是在认识主体即书中的这些武林高手上，开始的“集大成”是文韬武略、名士翩翩，有很浓的贵族化或者说才子佳人色彩；而结束时已经是无知无识、野人氓氓，有很浓的平民化和市井细民色彩。

但是，这最后的“集大成”并没有带来武功的真正“长进”，得出一个尚武的结论，而是走向了反面，最终在他的武侠绝笔之作《鹿鼎记》里走向了一个全面的“反武侠”之“反武学”。

## 第九节 金庸七：从反武学悟解历史

“反武学”的种子，也是早就种下了的。第二次“华山论剑”，武功最高的是一个大邪大恶的西毒欧阳锋。《笑傲江湖》这种倾向更加明显，那是一部“隐士之书”，在基本论旨上就偏离了传统文化的儒学正宗；说到世上的胜负，更得出一个悲观的现世结论，第 10 章《传剑》风清扬对令狐冲说他可怜魔教十长老，“他们不知道，世上最厉害的招数，不在武功之中，而是阴谋诡计，机关陷阱。倘若落入了别人巧妙安排的陷阱，凭你多高明的武功招数，那也全然用不着了。”

到《鹿鼎记》，武功最好的是陈近南，但他最后却死于武功差劲的郑氏小主人之手；整个书中，运气福气最好，客观上做的好事也最多的，却是一个武功极为稀松平常，甚至可以说根本就下不起功夫来学武功的韦小宝。因为他身有“四宝”，这“四宝”虽然上不得台盘，却比武功大大的管用。第 44 回说：



韦小宝虽然武功平平，但身有四宝，冲入敌阵之中，却是履险如夷。哪四宝？第一宝，匕首锋锐，敌刃必折；第二宝，宝衣护身，刀枪不入；第三宝，逃功精妙，追之不及；第四宝，双儿在侧，清兵难敌。持此四宝而和高手敌对，固然仍不免落败，但对付清兵却绰绰有余，霎时间连伤数人，果然是威风凛凛，杀气腾腾，心想：“当年赵子龙长坂坡七进七出，那也不过如此。说不定还是我韦小宝……”

金庸在此前的作品中，都十分强调不依傍于外物，那么，韦小宝的作为岂不与金庸的一贯作风大大相悖？

关于这个问题，我们必须放到更广阔的“侠”的背景中来考察。“侠”，在封建时代，被当做一种救世的工具。豪侠传奇、侠义小说，都义无反顾地歌颂着“侠”的伟力，最终是创造了一种关于“侠”的幻想，“只是武侠小说，并不赞扬民间英雄，读者也无从去学习。你尽管不赞成当走狗，却也不能在走狗以外教你做一个标准英雄。”<sup>①</sup>武侠小说既脱离了现实轨道，也脱离了历史轨道，其严肃层次上的意义和价值都被大大损抑。

金庸曾是一个国际法研究者，也是一个以《明报》社评而号称“香江第一健笔”的现实问题的观察和评论者，他对历史和现实都有相当深刻的体察和解悟，这当然也反映在武侠小说中。从这个角度来看，金庸武功思路的变化，实际上是他历史反思的深入。我们姑且可以这样来理解，从武侠英雄到历史英雄，到江湖宗派到朝廷国家，制胜之道的“智慧”显然并不是一般武侠小说所津津乐道的“天下武功第一”，它从高到低的序列无疑应该是：

武功的智慧；

智谋的智慧；

<sup>①</sup> 张恨水《论武侠小说》，《周报》1945年11月，第2期。



历史的智慧。

早在“射雕”三部曲中，欧阳锋和周伯通的例子，就从两个方面形象化地表明了武功并非制胜的惟一因素，但其中的英雄人物，无论郭靖还是杨过，也都是武林超一流的高手。张无忌也是超一流高手，却斗不过朱元璋，金庸在他的后期作品里，显然已经开始了对历史的反思。当然，朱元璋也还是高手。

到了《天龙八部》，“北乔峰”与“南慕容”作为君子与小人的代表，他们的武功，无疑是超一流的，但结局都是悲剧人物。有好结局的段誉和虚竹，是无心于世事者。这是对历史的嘲弄。历史的执著，异化了人的本性，也异化了人对真正的“自由王国”的追求。

到《鹿鼎记》，韦小宝虽然算得半个江湖人，却算不得武林高手，而他却比任何武林高手都管用。他不靠武功，靠的是智谋，虽然是扬州妓院里下三滥的流氓计谋，不过仍然是计谋。这已经说明，武功在现实中不如计谋管用。但最后，韦小宝的计谋实际上也常常被逼入窘境，有时倒并不是康熙的强逼，而是他在“忠”、“义”的夹缝里左右为难，在历史的社会习惯势力面前败下阵来。他虽然权倾朝野，位重江湖，他还是不得不躲到通吃岛上去做“缩头乌龟”。

历史的规律，就是这样的无情，武功败于智谋，智谋则不得不向历史投降。历史潮流浩浩荡荡，顺之则昌，逆之则亡。这就是千古定评。

许多论者把《鹿鼎记》作为金庸“反文化”的典型来看。其实，我们认为，金庸并不全是“反文化”，他也是在回归“文化”，是对一种虚幻的文化形态向现实的文化形态的回归定位。

而对武侠小说来说，无论是旧武侠还是新武侠时期，都常常有“入山访道”之类的误读，1990年2月18日的《中国青年报》1版题为《只因痴迷读武侠》的文章，就说到一个青年照武侠小说的招式“练功”，自以为武功了得，异想天开地要试一试高低，于是大刀照

国 古 代 文 学 研 究 丛 书

着自己的脖子砍去，结果自然是鲜血长流，几乎命丧黄泉。这还只是通俗层次的“技术性”误读，更有高层次的“文化性”误读，将武侠小说的幻想世界当做真实的历史规律。

对武侠小说文化定位的回归，不可避免地就应该首先澄清这 种种迷雾，让人们在阅读时有一种“间离”意识。金庸在《鹿鼎记·后记》中说：

小说中的人物如果十分完美，未免是不真实的。小说反映社会，现实社会中并没有绝对完美的人。小说并不是道德教科书。不过读我小说的人有很多是少男少女，那么应当向这些天真的小朋友们提醒一句：韦小宝重视义气，那是好的品德，至于其余的各种行为，千万不要照学。

武侠与中国侠文化之“武”，在现实与幻想的边际，我们不必求它存在在，不过求它可以操作模仿，只站在圈外惊叹它的美丽，悟解它的哲思，难道不正是一个令人永远难以忘怀的美丽的童话？

这是金庸魅力，其实也是古龙的魅力。

## 第十节 古龙一：平民之刀

和金庸、梁羽生、白羽都大为不同的古龙，表现了另一种趣味，呈现了另一个世界。

古龙也说“剑”，《苍穹神剑》，《剑气书香》，《湘妃剑》，《剑毒梅香》，《飘香剑雨》，《剑玄录》，《剑客行》，《浣花洗剑》，《情人剑》，《名剑风流》，《多情剑客无情剑》，《流星·蝴蝶·剑》，《长生剑》，《剑·花·烟雨江南》，《三少爷的剑》，《剑神一笑》，《怒剑狂花》，《那一剑的风情》……

但他在内心深处其实更钟情于“刀”，《天涯·明月·刀》，《风云



第一刀》,《圆月·弯刀》,《飞刀·又见飞刀》,《风铃中的刀声》……

1981年2月12日夜,古龙在完成了1969年的《多情剑客无情剑》之“飞刀”系列之后10余年,为《飞刀·又见飞刀》作了一篇《关于飞刀》的序,这篇序的第一部分写道:

刀不仅是一种武器,而且在俗传的十八般武器中排名第一。

可是在某一方面来说,刀是比不上剑的,它没有剑那种高雅神秘浪漫的气质,也没有剑的尊贵。

剑有时候是一种华丽的装饰,有时候是一种身份和地位的象征。

在某一种时候,剑甚至是一种权利和威严的象征。

刀不是。

有关于剑的联想,往往是在宫廷里,在深山里,在白云间。

刀却是和人类的生活息息相关的。

人出世以后,从剪断他脐带的剪刀开始,就和刀脱不开关系,切菜、裁衣、剪布、理发、修鬓、整甲、分肉、剖鱼、切烟、示警、扬威、正法,这些事没有一件少得了刀。

人类的生活里,不能没有刀,就好像人类的生活里,不能没有米和水一样。

奇怪的是,在人们的心目中,刀远比剑更残酷更惨烈更凶悍更刚猛。

这篇文字,不仅是“剑”和“刀”的比武,也是古龙总结他自己10余年来创作历程的一个宣言,是他“求新求变求突破”的新发现。

刀,果然与剑不同。

古龙,也果然与金庸不同。

金庸写的是严肃的历史,古龙拉的是市井的家常;金庸是书面



文语，古龙是口头白话；金庸说剑说内功，是武侠小说的“上流社会”，古龙摆刀摆气势，是武侠小说的“三教九流”……

古龙本人生长于下层社会，他只是江湖中的一个浪子，红尘中的一介平民，他所关切的，并不是朝廷庙堂的“大事”，而更多的是普通人的“人性”。普通百姓的喜怒哀乐，平民世界的日常生活，曲折地变幻地反映在他的武侠小说里。

他虽然也写剑，但剑并不是他的世界。从金庸和吉川英治那里得到的剑，他很快就发现并不是他最顺手的武器。他不必像宫本武藏那样非要顽强地“以剑道参悟人生真谛”，以剑道代替了人生的活泼泼的生命，他只是按自己的本性，抒写着侠义的胸怀；他也不必像金庸那样在“无招胜有招”中去努力发现哲学与历史，以哲学反思着历史的沉重，他只是以心灵的机锋，编织着空明的梦境。于是，以活泼泼的平凡生命写侠义，以空明的美丽幻境写武学，二者的结合，就成为他平民化和幻境化武功的最大特色。

金庸的剑美丽轻灵，是“成人的童话”。童话者，灿烂、绚丽、轻松、正义；古龙的刀壮美雄奇，则是“成人的神话”。神话者，神奇、惊险、刺激、英雄。

平民化和幻境化的刀，一刀斩下，刀风，杀气，形成了古龙的独特风采。

而要谈刀论刀，就要说到刀的不同。

## 第十一节 古龙二：飞刀·侠义·童话

首先是“飞刀”，一种道义理想。

“飞刀”当然首先是“小李飞刀”。从1969年《多情剑客无情剑》到1972年《九月鹰飞》、1974年《边城浪子》、1977年《飞刀·又见飞刀》，形成了一个系列，贯穿于古龙整个中后期创作；飞刀的主人，李寻欢、叶开，是和楚留香、陆小凤不同类型的另一类典型人物。

“小李飞刀”是一种武器，代表着一种武功，但其中却没有一般武功背后的武学。在金庸笔下，几乎没有这样的范例。古龙在《关于飞刀》的第三部分说：

李寻欢这个人物是虚构的，李寻欢的“小李飞刀”当然也是。

大家都认为这个世界上根本不可能有李寻欢这样的人物，也不可能有“小李飞刀”这样的武器。

因为这个人物太侠义正气，屈己从人，这种武器太玄奇神妙，已经脱离了现实。

因为大家所谓的“现实”，是活在现代这个世界中的人们，而不是李寻欢那个时代。

所以李寻欢和他的小李飞刀是不是虚构的并不重要，重要的是这个人物是否能够活在他的读者们的心里，是否能激起大家的共鸣，是不是能让大家和他共悲喜同欢笑。

这里就已经明明白白地告诉大家，“小李飞刀”出于完全的虚构，但它的意义又显然不在于虚构的神奇。它的神奇，因为它是一种象征，象征着“侠”的道义力量，“武”的意志力量。

剑无情，作为剑客的人却是有情的。李寻欢以对人类的热爱为核心，包含了舍己忘我的侠情。他以自己的痛苦和悲伤来给予别人温暖和爱心，他让出了爱情和财产，为的是成就兄弟之情、朋友之义。他宽恕曾经伤害他的人。他不仅勇于承担痛苦，他还以自己超卓的能力去努力帮助别人解除痛苦。这正是大侠济危扶困和不爱其躯的品质。

他在痛苦中始终保持着坚如钢铁的意志，而成为英雄的典范。龙啸云见利忘义，上官金虹野心膨胀，荆无命人为剑役，阿飞在“情”中缠绵消沉，而李寻欢却在痛苦中实践着博爱与正义，保持着

## 四 意志与毅力。

古龙后期还着意于将李寻欢与楚留香进行性格融合,《九月鹰飞》的叶开,已经有些“欢乐英雄”的影子,更加坚定、乐观、开朗,性格中少了痛苦与忧郁;1977年《飞刀·又见飞刀》的李坏,正如女人们含娇带嗔说出的一句“你坏”,已经是楚留香一类尽情享受着生活的美好的浪子游侠了。

“小李飞刀”的人是虚构的,是正义与爱的象征。“小李飞刀”的武功更是虚构的,是人格意志力量的象征。古龙在《关于武侠》中说:

小李飞刀。

他的刀从不随便出手,但只要一出手,就绝不会落空。

我一向很少写太神奇的武功,小李飞刀却是绝对神奇的。

我从未描写过这种刀的形状和长短,也从未描写过它是如何出手,如何练成的。

我只写过他常常以雕刻来使自己的手稳定,别的事我都留给读者自己去想像。

武侠小说中的武功,本来就是全部凭想像创造出来的。

事实上,他的刀也只能想像,无论谁都无法描写出来,

因为他的刀本来就是个象征,象征着光明和正义的力量,

所以上官金虹的武功虽然比他好,最后还是死在他的飞刀下。

因为正义必将战胜邪恶。

黑暗的时候无论多么长,光明总是迟早会来的。

所以他的刀既不是兵器,也不是暗器,而是一种可以令人心振奋的力量。

人们只要看到小李飞刀的出现,就知道强权必将被消灭,正义必将伸张。



这就是我写“小李飞刀”的真正用意。

从这里，我们想起很多人，很多事，陆小凤，楚留香，照样没有人能够说出他们的武功“是如何出手，如何练成的”，他们和李寻欢一样，是武林高手，但又说不出他们是哪一家哪一派的高手。金庸笔下，无论是杨过、令狐冲，还是石破天、韦小宝，几乎每一位高手都有他们的门派和师传，其武功代表着传统文化的某种文化理念，但古龙笔下的这些浪子游侠却既无门派师传，亦无武学原理，他们高深武功的由来，完全是一种虚构，是一种象征，是光明、自由、博爱、正义的“侠”的象征。

这形成古龙武功内在机理的一条红线。

金庸是“内力”，古龙是“内心”，一种人格力量、道义力量和意志力量。

尤为明显的是，古龙写于 20 世纪 70 年代的 7 个中篇，总称《七种武器》，从书名上看是七种实体的兵器，从内容上看却是七种人格、道义和意志力量。《长生剑》里的袁紫霞说：“一个人只要懂得利用自己的长处，根本不必用武功也一样能够将人击倒。”这已经不是武功，但那又是什么呢？

《长生剑·第一种武器》：“无论多锋利的剑，也比不上那动人的一笑。所以我说的第一种武器，并不是剑，而是笑，只有笑才能真的征服人心。”

《孔雀翎·不是结局》：“真正的胜利，并不是你能用武器争取的，那一定要用你的信心。无论多可怕的武器，也比不上人类的信心。”

《碧玉刀·月夜的青龙》：“我说的这第三种武器，并不是碧玉七星刀，而是诚实。只有诚实的人，才会有这样的运气！”

《多情环·仇恨》：“第四种武器，是一种很奇特的武器，它富于人的感情色彩，比碧玉刀还凝重，这就是多情环。但它也不是最犀



利的武器，比它更犀利的是‘恩怨、仇恨’，快意恩仇才是最令人致命的。”

《离别钩·侯门深似海》：“骄者必败。这句话无论任何人都应该永远记在心里。”

《霸王枪·魂飞天外》：“可是他们现在已知道，一个人只要有勇气去冒险，天下就绝没有不能解决的事。班超、张骞，他们敢孤身涉险，就正是因为他们有勇气。古往今来的英雄豪杰，能够立大功成大事，也都是因为这‘勇气’两个字。”

《拳头·尾声》：“‘现在我才知道，无论多高深的武功，也比不上真正的友情。’人世间若是没有这样的情感，这世界还成什么世界？人还能不能算是人？”

“七种武器”其实并不是真正实体意义上的“武器”，而是七种力量，七种足以获得胜利与成功的人格意志和侠义道德力量——笑、必胜的信心、诚实、仇恨、不骄的品格、勇气、友情。七种武器，可以作为古龙武功理想（而不是武学理想）的一个总纲，尽管古龙也写武林高手，而胜利的武林高手一定也是人格侠义的高手，而且，后者显然比前者重要得多得多。

从武学角度说，这也许是违反常理的，但古龙却宁愿他的人物违反武学的常理。因为这代表着另一种侠义理念。

平湖百晓生的“兵器谱”上排名前三位的兵器，揭示了三种不同的武学理念：

排名第一的是天机老人“天机如意棒”，其文化含义是天机——天命——宿命；

排名第二的是上官金虹“龙凤双环”，其文化含义是人力，精明的智谋，不择手段的行为；

排名第三的是李寻欢“小李飞刀”，其文化含义是侠义，包括道德、情感和正义。

但三种兵器在现实中的结局，却是上官金虹战胜了天机老人，



却又死于小李飞刀之下。

其中昭示的道理是：人力战胜了天机，侠义却又胜于人力。

在古龙笔下，飞刀成为侠义的最高形式。飞刀并不仅仅是一种人格力量，它更是一种道义责任。这种责任，不仅仅是拯救个体，也是拯救社会（江湖）的关键力量。从作品的隐喻意义说，是实现社会正义和政治自由主义的现代意识的古典中国版本。

武侠小说很少有“题记”，而《飞刀，又见飞刀》就有这样一则“题记”，可以看做是古龙的道义理想的总纲：

在昔年某一个充满了暴力邪恶动乱的时代里，江湖中忽然有一种飞刀出现了，没有人知道它的形状和式样，也没有人能形容它的力量和速度。

在人们心目中，它已经不仅是一种可以镇暴的武器，而且是一种正义的尊严的象征。这种力量，当然是至大至刚，所向无敌的。

然后动乱平息，它也跟着消失，就像巨浪消失在和平宁静的海洋里。

可是大家都知道，江湖中如果有另一次动乱开始，它还是会再次出现的，依然会带给人们无穷无量的信心和希望。

从这里，古龙通向了侠的现代意识。并在某种意义上可以认为开启了温瑞安等“超新武侠”后来者的侠的“现代化”实践。

## 第十二节 古龙三：魔刀·幻境·寓言

“飞刀”之后有“魔刀”。

“飞刀”是人役刀。

“魔刀”是刀役人。

“魔刀”犹如金庸的“武学障”，但这里刀为凶器的恶果，却不一定是以戕害武者自身的走火入魔为代价，而是人成为刀的奴隶，刀尽情随意发挥着它的物性，是人的异化。《圆月·弯刀》第14章《决斗》解释说：“什么是为刀所役？刀即是人，人即是刀，人与刀不分，刀感受人的杀性，人禀赋了刀的戾性，人变成了刀的奴隶，刀变成了人的灵魂。”人成为丧失自我主体生命的机械的、忠实的和高超的执行刀的杀人使命的工具。

《圆月·弯刀》卷首的《弯刀》，是“魔刀”的极致：

刀有直有弯，我们现在要说的是一柄弯刀，弯得就像是青青的眉。

弯刀本来是属于青青的，青青是一个美丽而神秘的女孩子，就像是那一天的圆月。

刀是杀人的利器。

青青的弯刀也一样，只要那一道弯弯的刀光闪过时，灾祸就会降临了。

无论谁都不能避免的灾祸，因为从来也没有人能避开这一道弯弯的刀光。

刀光并不快，却像你看见月光一样，当你看见时，已经落在你身上。

天上只有一轮明月，地上也只有这一柄弯刀。

它出现在人间时，带来的并不一定是灾祸，有时也会为人们带来正义和幸运。

这一次它出现在人间，将要为人们带来的是什么？

没有人知道。

青青的弯刀是青青的，青如远山，青如春树，青如情人们眼中的湖水。

青青的弯刀上，有一行很细很小的字：“小楼一夜听春

雨。”

刀是“魔刀”，境是“幻境”。这既是一种心理分析，又是一种审美境界。在心理分析中，它包含着异化与变态；在审美境界中，它包含着神秘与魔幻；二者共同构成了古龙之“魔刀”的一种独特风格。

如果说“飞刀”是一个关于侠义自由与兼爱的“童话”，那么“魔刀”则是一个江湖异化与魔幻的“寓言”。

在《猎鹰·赌局》之《追杀》第三章《神仙公主》中，卜鹰向公主讲授程小青的刀法，有这样的一段：

“刀本无魔，魔由心生。”卜鹰道：“如果有心魔附在刀上，不管他用的是哪一把刀都一样。”

“好好的一个年轻人，怎么会有心魔？”

“因为他的刀法。”

——水中的残月，妖艳的水波，随着水波扭动变化的月影，不可思议的速度，一串又一串的血珠，一刀又一刀。

卜鹰眼中仿佛带着种说不出的恐惧。

“我从未见到过那样的刀法，但是我知道，那就是魔刀。”他说，“一个人心中若是有了那样的刀法，心中就有了魔。心魔也就是天魔，天魔附刀，变化如意，纵横天下。”

卜鹰慢慢的接着说：“一个人如果能纵横天下，他怎么会不变？”

魔刀之魔，乃在心魔。

金庸之贪、嗔、痴。

古龙之天、心、刀。

虽有天魔，若无心魔，犹不为魔。

有天魔，有心魔，有魔刀。

伴随着“魔刀”的，始终有那样一种神秘得令人恐惧战栗的天魔的命运，连自己也无法把持捉摸的魔心，因为人无法控制而必将带来恶毒的诅咒的魔刀。

《圆月·弯刀》第11章《双刀合璧》，昔日魔教的铁燕长老，他对丁鹏说道：“不管你那一刀是从哪里学来的，都必将为你带来无穷无尽的灾祸。”他的眼睛更毒：“就算你能用那一刀纵横天下，但是灾祸都必将永远跟着你，日日夜夜、时时刻刻地跟着你。就算你能用那一刀换来天下无双的声名，但是你这一生却必将永远活在悲苦伤痛中，然后再伤心而死。这就是你这一生的命运！”

伴随着毒咒的，更有一种神秘得美丽，美丽得凄婉，凄婉得悲凉，悲凉得恐惧，恐惧得兴奋，兴奋得令人心跳的“意境”。

“小楼一夜听春雨。青青的那把弯刀上，的确有这七个字。这七个字本来只不过是一句诗，一句意境非常美的诗，带着种欲说还休的轻愁，带着种美得令人心碎的感情。可是铁燕长老说出这七个字，声音中却只有恐惧。一种几乎接近敬畏的恐惧。一种人类只有面对神鬼时才会产生的敬畏。”

“寒风冷飕飕地吹过冰池，黑暗中也不知有多少妖魔恶鬼在听着他的这个毒咒。然后他们夫妻也投入了这一片比毒血还浓的黑暗，投入了魔鬼群中。”

由魔刀而有了一种魔心，由魔心而有了一种幻境。《惊魂六计》（一作《惊魂六记》）之《血鹦鹉》第15章就叫《魔由心生》，描述了那样一种古龙称之为“惊魂”的幻境。王风想知道有着奇异传说的血鹦鹉的秘密，但是：

这句话一出口他就后悔了。

血鹦鹉的笑声立时又响起。

这一次的笑声更尖锐，更刺耳。笑声中，充满了妖异与邪恶，也充满了讥诮。



左右火墙冰壁下的十万神魔亦几乎同时大笑起来。  
十万神魔同时大笑，那又是怎样的一种局面？  
莫说是神魔，就是十万凡人同时大笑，那一种声音已足以惊天动地。

这里却没有天，没有地。  
十万神魔虽然张开了嘴巴大笑，却连一点笑声也没有。  
这刹那之间，血鸚鵡突然消失。  
十三只血奴亦自消失不见。  
冰火风雾中却多了十万把魔刀。  
新月般的弯刀，闪耀着妖异的光芒。

刀在十万神魔的手中，它们捧刀在手，仰首上望，怪异的面容之上一片肃穆。

王风顺着他们的目光望上去，又看到了魔王。  
这一次他看到的魔王已不是几分，也不是几尺，而竟是几丈。

他的面容却还是那样的英俊而温和。  
一阵奇异的乐声突然在冰火风雾中响起，十万神魔右手握刀，左手竖起了中指，面容更肃穆。

刀光忽一闪。  
十万把魔刀一齐割在十万只中指之上，十万滴魔血从刀光中飞出，从魔指中飞出，箭雨般飞聚在魔王的面前。

九万八千六百八十七滴魔血滴成了一只血鸚鵡。  
一千三百滴魔血化成了十三只血奴。  
血鸚鵡再现，血奴再在它左右飞翔。  
这岂非魔王十万岁寿诞那一天的情景？

血鸚鵡的幻境，无非要人们相信真的有所谓“天魔”；但血鸚鵡的秘密最终揭开，“天魔”不过是某些人制造出来且有所图谋的。

一切幻境皆是虚幻，一切魔幻皆由心生。

在这个意义上，如果说“飞刀”从正面揭示了超越“武学障”而达到“侠义”圣境的主题，那么“魔刀”就是从反面来揭示不能超越“武学障”而堕入“魔心”魔境的主题。

在某种意义上，二者本有殊途同归的一面，这也是由《圆月·弯刀》所揭示的，第26章《调虎离山》说：

李寻欢已经是侠中之圣了。

丁鹏却是全身充满着魔意。何以他们都有着相同的思想，他们两个人行事全无相同之点。

但他们却也有很多相同的地方。

他们都是至情中人。

他们都是大智大慧，绝顶聪明的人。

他们都是用刀的人，而且在刀上的成就，都到了前无古人的境界。

圣与魔都是一种境界，一种心灵的境界。

但到了至境，圣者不一定是至正，魔者也不一定是至邪，所谓殊途而同归，莫非也是这个道理。

这便正如金庸《天龙八部》之鸠摩智、萧远山、慕容博那种殊途同归。不仅如此，两种境界也常常互相交叉，李寻欢“飞刀”不免隐含悲剧，丁鹏“魔刀”却也有些正义。除“魔刀障”，以至情至性纯洁其心，以大智大慧升华其义，就可以摆脱“武学障”、“知见障”、“魔刀障”，成为真正的大侠。

### 第十三节 古龙四：飞刀·意境·技巧

“飞刀”是理想，“魔刀”是心灵，“快刀”则是技巧。

“快刀”揭示的是温瑞安所谓的“气氛打斗”，在快中表现一种金庸、梁羽生都没有过的气势。

古龙竭尽心力，而“遭受的挫折最大”地写出来的《天涯·明月·刀》，表现了他对武功的新的追求。在《脱出樊笼》一章里，他借卓夫人与傅红雪谈论公子羽练剑表达了他的见解：

她慢慢接着道：“近百年来，江湖中名剑如林，新创的剑法就有九十三种，千变万化，各有奇招，有些剑法之招数怪异，简直已令人不可思议，可是拔剑的动作，却还是只有一种。”

傅红雪道：“不是只有一种，是只有一种最快！”

卓夫人道：“可是要找出这最快的一种来并不容易。”

傅红雪道：“最简单的一种，就是最快的一种。”

卓夫人道：“那也得经过千变万化之后，才能归真返璞。”

所有武功中的所有变化，本就变不出这个“快”字。

千招万招，怪招奇招，都敌不过归真返璞的一个“快”字，只有“快”是最顶用的招。佛家说一粒沙中可以见十万大千世界，古龙“快刀”的一瞬可以见十万微妙变化。由于有了“快刀”，就带来了和传统武打完全不同的新面目，它的“新”在于：

第一，武学哲理的简化。所有的至道妙理都简化为一个“快”字。无论是力量的拼搏，还是意志的对峙，都是在最后电光石火的一刹那占尽先机；无论先发制人还是后发制人，都是在最后首先更快地击中对手。试想想，还在什么道理会比这个“快”字更加简单？

第二，武打气势的营造。因为太快，便没有任何招式可以叙述，没有任何过程可以铺陈。你得写的，只有决斗的结果，以及一刹那间双方复杂的心理感受，并且在这时可以将时、空无限夸张，营造一种“相对”时、空，达到更浓烈、更鲜明的惊魂与惊艳的效果，也在夸张中留给读者广阔的想像空间。

由于“快”，招式更成为“无招”，因为在“快刀”的力量之下，任何招式都已经是多余。

由于“快”，现实的情景产生变幻，我们看到的会有美丽绝伦的幻境。

由于“快”，气氛已经不单单是气氛，而是带着“武”的刚烈、“侠”的正气，有一种逼人的“气势”，形成古龙独特的“气势打斗”。

古龙在金庸之后开一武打新境界，同样是对武侠小说的巨大贡献。

武功，以其灿烂的方式，成为武侠小说也成为侠文化不可缺少的一翼。



## 第九章 影像时代的中国侠文化

武侠小说使中国侠文化走向现代，而武侠电影更在中国侠文化走向大众的道路上推波助澜，极尽精彩。如果说武侠小说是侠文化的一次石破天惊，武侠电影则使这次石破天惊最终成为世纪的神话。

在中国武侠电影的发展历程中，首先要谈到民国武侠电影筚路蓝缕的开启之功，但作为电影的武侠真正以自己独立的特点和成就而区别于作为小说的武侠，则完成于20世纪70年代末的香港“新浪潮电影”。本章将在概述中国武侠电影发展历程的基础上，着重对香港武侠电影进行论述，其中最主要的人物是徐克，他创造了大众文化之中的武侠电影神话。在徐克之后，王家卫开始了武侠电影的严肃艺术思考，但并未成为主流。到21世纪，大陆武侠电影异军突起，在大众文化制造上取得了不俗的成就，但艺术水准和思想深度并未达到相应的水平。

香港电影评论家陈清侨提出：“我们对香港电影想像的文化分析，可循两条相关的脉络来展开：（一）‘江湖’在电影中的文化表征意义及其产生过程；（二）‘武功’在作品中的寄意形象以及技术性再现。”其中，“江湖”的“叙事的脉络往往便纠缠于天涯剑客如何多番探寻生命真谛之种种问题”，“武功”则“只剩下其工具性，再也不



能发放意义或感情，而最终只可能成就了纯粹风格化的电影美学”<sup>①</sup>。我认为，陈清侨的这种说法，深刻地揭示了电影和小说的不同，具有方法论的意义。本书在讨论香港武侠电影时，亦大致按此思路进行展开。

## 第一节 中国武侠电影的三次高潮

武侠电影是和现代武侠小说的出现几乎同步的。

许多电影史著作都认为最早的武侠电影是1928年郑正秋编剧、张石川导演、明星电影公司出品的根据平江不肖生《江湖奇侠传》改编的《火烧红莲寺》。其实，早在现代武侠小说刚刚出现不久，就出现了具有武侠意味的电影作品，1919年由任彭年导演，商务印书馆拍摄了根据美国侦探片改编的中国故事短片《车中盗》，片中既有路见不平、拔刀相助的侠义品格，也有以武相争的武侠情节、武勇合一的武侠人物，武侠电影的基本元素在影片中都已大致具备。1925年，任彭年自组东方第一公司。1927年改为月明公司，拍摄了由他的妻子邬丽珠主演的《关东大侠》，邬丽珠因此被称为中国“第一位武侠女星”。这段时间，还出现了天一公司的《女侠马飞飞》，大中国影片公司的《岳飞》和《豹子头林冲》，华剧公司的《奇峰突出》和《乱世英雄》等武侠电影。武侠明星张慧冲继拍《水落石出》、《五分钟》、《盗国宝》、《山东马永贞》后，于1927年成立慧冲影片公司，专门拍摄武侠片。1927年大中华百合影片公司拍摄了史东山导演的《王氏四侠》，被称为“浪漫派武侠古装片”。这些，都为中国武侠电影的崛起奠定了良好的基础。

1928年明星影片公司拍摄的《火烧红莲寺》，引起了出乎意料的极大票房轰动，极大地鼓励了武侠片的大量制作，不仅它本身在

<sup>①</sup> 陈清侨《当代香港武侠电影中的希望喻象及江湖想像》，《电影艺术》1997年第4期。



3年间一口气拍了18集，而且形成了“火烧片”的武侠模式，出现了《火烧青龙寺》、《火烧百花台》、《火烧剑烽寨》、《火烧九龙山》、《火烧七星楼》、《火烧平阳城》等等电影。这一时期，出现了大量武侠片，1929年有62部，1930年有58部，整个影坛，武侠片占了总数的60%以上。

第一个武侠片高潮由此掀起，武侠电影从此走上规范化的道路，其显著特点是“神怪加武侠”。

武侠片的疯狂走红，其原因和武侠小说的走红相似，一方面是向娱乐主体的商业化观念认同，一方而是向传统主体的古装化观念认同，共同形成了在票房价值利益驱动下的武侠狂潮。

1931年“九一八”以后，电影主题转向救亡。但在上海租界“孤岛”，仍有相当数量的武侠片相继问世。1938年，明星公司张石川把禁令封存10年之久的《火烧红莲寺》重新推向市场，光明影业公司则重拍了《王氏四侠》。1940年，艺华影业公司又重拍了《火烧红莲寺》。除了这些“新瓶装旧酒”的作品外，还有《中国罗宾汉》、《新隐身术》、《陈查礼大破隐身术》等模仿西方的影片，有《黄天霸》、《隐身侠女》、《一身是胆》等新创作的影片。1941年12月，日军进占上海租界，“孤岛”电影亦告结束。其后整个中国大陆的武侠片都没有起色可言。

但真正创造武侠电影之“世纪神话”的是香港电影。

早在1909年，香港拍出了《瓦盆伸冤》等短片。抗战爆发以后，一大批电影人南下，为香港电影带来了极大的活力。1939年拍摄的武侠片，就有三兴公司的《红衣侠女》，东方公司的《大侠甘凤池》，新大陆公司的《大破白莲教》，金城公司的《荒江女侠》，宝星公司的《七剑十三侠》等。抗战胜利后的20世纪40年代后期，又出现了一些武侠片，如大中华影业公司聘请了武侠电影的“元老”王元龙出山，拍摄了《驼龙》、《儿女英雄》、《大侠复仇记》；任彭年、邬丽珠组成新时代影业公司，拍了《女罗宾汉》和《女镖师三战神鞭侠》。

香港武侠电影高潮的到来,是在 20 世纪 50 年代以后。

1957 年,邵逸夫重组邵氏公司,萌生了将中国传统武术与西方动作技击结合起来拍摄武侠片的想法。1962 年,以孙寒冰的笔名写作武侠小说的张彻,出任邵氏公司编剧部主任,大胆进行武侠片的改革,将中国早期的神怪武侠片、日本《宫本武藏》式的剑道武士片、美国的西部片三者结合起来,在 1964 年推出了实验性的黑白片《虎侠歼仇》,摆脱了过去舞台化的武打程式,强调画面动作的质感和真实感。1968 年,张彻最早的代表作《独臂刀》以雄浑的阳刚之气、浩然的任侠豪情大获成功,创下了香港第一个百万港元的票房纪录,在台湾也成为十大卖座片之首,张彻因此获得“百万导演”的美誉。与此同时,票房排名第二的《金燕子》,也是他的武侠作品。他的努力,将武侠电影推向一个高峰,迎来了第二次武侠片高潮的到来,他参与的武侠片先后有百部之多,他本人则被誉为武侠片的“护法导演”。

20 世纪 60 年代是武侠电影的黄金时期,除张彻外,胡金铨也是一个值得一提的人物,他代表了武侠片的另一种风格。胡金铨自幼受传统文史熏陶,尤其对京剧有极大兴趣,这使他的作品多了一种浓厚的文人气、书卷气。他的风格在多方面和张彻完全不同,不仅作品的气质不同,在作品的制作方面也有很大差异,他和张彻的拍片迅速形成对照,5 年才磨出一部《侠女》(上、下集),但这部作品却一鸣惊人,获得了第 28 届戛纳电影节综合技术大奖。

有了这两位大导演的努力,按张彻的说法,他们终于“把武侠片由世界最糟拍到世界最好”。这时武侠小说也已由金庸、梁羽生提高到一个空前的水平。从小说、剧本到导演、演员,从表演到制作,各方面的条件均已具备,武侠片以压倒一切之势雄踞影坛,其整体水平由此跃上了一个新的高峰,开始显示其匠心独运的艺术水平,并呈现出走向世界的趋势。

这个时期,还出现了与武侠片稍有不同的新的片种——功夫

片。1969年，国泰公司张曾泽执导的《路客与刀客》，和以刀剑、法术为主的以往武侠片大异其趣，全面向传统回归。在武术表现上，是以拳脚表现一招一式的“真功夫”，成为中国传统武术的一个大检阅；在思想内容上，表现传统的侠义精神，即路见不平的正义精神和不畏强暴的民族精神。《龙虎斗》以中国铁砂掌击败日本空手道为重心情节，标志着一种民族主义主题格局的建立，使功夫片在民族情绪中得到热烈的响应。20世纪70年代，精于多门武术真功夫的“神话英雄”李小龙出山，于1971年出演《唐山大兄》，1972年出演《精武门》，掀起了空前的功夫片热潮。20世纪70年代中期，功夫片热度稍减。到1978年，成龙主演《蛇形刁手》和《醉拳》，成为继李小龙之后又一位以“真功夫”取胜的“神话英雄”，并且他将功夫和喜剧结合起来，形成了功夫喜剧的新形式，极受观众欢迎，他自编、自导、自演的《笑拳怪招》，即取得了相当可观的商业效益。功夫片最开始的时候，主要以传统武术为题材，与武侠片十分接近，但后来却融合更多的侦探、警匪、黑道成分，故事的背景时空由古代（至少是近代）移到现代，和武侠片就越走越远了。

在功夫片异军突起又热潮消退之时，继古龙在武侠小说中宣称“求新求变求突破”之后，古龙作品改编的武侠电影也以“求新求变求突破”的面目大展身手。1975年前后，由于楚原等人的努力，以古龙小说为代表的刀剑古装武侠片再度掀起高潮。楚原执导的《楚留香》、《三少爷的剑》、《孔雀王朝》、《萧十一郎》等相继问世，而《天涯·明月·刀》更被视为20世纪70年代刀剑武侠片的代表作之一。《萧十一郎》更是一个特殊的作品，它是先写了电影剧本，再由古龙改编为小说的，而电影和小说都同样大获成功。如果说作为小说的古龙武功不是以刀剑招式而是以气势幻境取胜的话，作为电影的古龙武功也开辟了一片新天地，不以功夫表演取胜，而以剪辑、布景、摄像等技术手段达到更佳的视角效果，营造优美而惊魂的想像空间，使武侠电影最后成为“世纪神话”，开辟了一条和功夫



片完全不同的拍摄路线。

1982年，中、港合拍的《少林寺》，在武侠电影史上可以说具有里程碑的意义。虽然1980年大陆的北京电影制片厂张华勋执导拍摄了《神秘的大佛》，是大陆武侠片的开始，但这部作品还缺乏构成武侠片的许多精彩的元素，一定程度上还是服务于某种观念意图的。《少林寺》的出现，带来了大陆武侠片拍摄和引进的极大热情，观众反响极为热烈，甚至有人连续看上十多遍。这部作品，其重要意义在于奠定了一个时期武侠片的基本模式。在“武”的方面，确立了与武侠小说相似的门派正宗观念，并以李连杰、于承惠、于海等一批真正的武术高手对武打做实在的展示。在“侠”的方面，第一，是历史传奇化，传奇历史化，武侠当然只能在“古代”的背景中展开，确立了武侠片的基本情节场景，这也是武侠小说中梁羽生、金庸的特点；第二，“成长”的基本情节模式，是典型的武侠小说的“武侠”故事，这也是梁羽生和金庸的特点；第三，武侠道德的确立，“尽形寿，不杀生，能持否？”“杀心可息，匡扶正义之心不可灭。”“尽形寿，不淫欲，能持否？”“能。”这两条戒律，表现了武侠的道义态度和性别态度，前者成为“师门武德”，后者结成“男性同盟”。

此外，还有两点也是值得注意的：第一，是意境的营造。功夫片时代，常常是注重于功夫拳脚，而忽视了文化氛围的营造；单刀直入的打斗，也没有欣赏风景的雅趣，这造成功夫片意境氛围的缺乏。《少林寺》将武侠故事置于风光旖旎的古寺塔林、青山绿野之中，再加上牧羊女的浪漫情调，“少林！少林！”的雄壮和“牧羊曲”的阴柔形成有机的融合，表现了相当优美的意境。第二，是方外的介入。《少林寺》以僧人为主体，表现的却是一个极其世俗的主题，这就对方外忍无可忍而卫护道义和情感的行为作出合理的解释，从此，方外之人可以大开杀戒，只要他们遵守一定的原则。“少林”的武林正宗地位，方外的息心无垢境界，古刹的旖旎神秘氛围，使方外僧众纷纷弃佛从武，形成无片不僧的武侠片格局。



《少林寺》和其后 1984 年的《少林小子》、1985 年的《南北少林》，形成“少林英雄三部曲”，被作为“标准武打片”靠传统武术和武林高手两大因素取得成功，尤其引发了国内广泛的武侠热，一时之间，一股巨大的商业电影潮流泛滥于东西南北，功夫和历史的结合，武林和道义的结合，成为这一类电影的基本模式。

最后真正使武侠电影成为名副其实的“世纪神话”，无疑尤其要归功于香港导演徐克。

徐克，原名徐文光，广东海丰人。1951 年生于越南，1966 年举家迁居香港，1969 年留学美国，1977 年毕业于美国德州大学奥斯汀分校返回香港。在香港，开始了他的武侠导演生涯，他先在“无线”做编导，后转入“佳视”。1978 年根据古龙原著拍摄了 9 集电视连续剧《金刀情侠》，崭露头角。1979 年，到思远公司开始拍电影，《蝶变》以其强烈的探索性质独领“香港新浪潮”电影风骚，一举成名。

一个新的武侠电影时期开始了！人们称为“第三次高潮”的“徐克时代”，从 20 世纪 80 年代开始，到 90 年代雄霸天下，独领风骚，犹如武侠小说中的金庸、古龙，将武侠电影大大地提高了一个层次，其中一些影片称为真正的经典作品而毫不逊色。

在这次高潮之后，大陆电影界也对武侠片表现了不小的兴趣，先后出现了何平执导的《双旗镇刀客》和《天地英雄》、张艺谋执导的《英雄》和《十面埋伏》，尤其是张艺谋的两部影片，完全可以说得上大制作，也取得了不俗的票房成绩，但如果从武侠片的思想内涵和艺术表现上来看，则还没有形成自己的特点。

## 第二节 武(上)：从神怪武侠到新浪潮电影

在这几代同时也是几类武侠电影中，我们要对其中的主要因素进行考察。

“武”是武侠电影的最主要的构成元素，武侠电影的不同时代



类型，实际上也就可以根据基本武打场景的构成，来进行大致的分类。武侠电影出现以来，大致经过了这样几个时期，同时也是这样几种类型。

### “神怪武侠”。

以飞剑、法宝、掌风、剑风等神话手段构成电影的基本武打场面。这是武侠电影的初级形态，民国年间是神怪武侠小说盛行的时期，当时的电影，如万人空巷的 18 集《火烧红莲寺》、11 集的《荒江女侠》等，大多属于这类作品。这类作品，除了抽象的和教条化的忠奸、正邪对立，再就是模式化的门派对垒，而观众跟着起哄。正如茅盾 1933 年在《封建的小市民文艺》中所描述：“从头到尾，你是在狂热的包围中，而每逢影片中剑侠放飞剑互相斗争的时候，看客们的狂呼就同作战一般，他们对红姑的飞降面喝采，并不是因为那红姑是女明星胡蝶所扮演，而是因为那红姑是一个女剑侠，是《火烧红莲寺》的中心人物；他们对于影片的批评从来不会是某某明星扮演某某角色的表情那样好那样坏，他们是批评昆仑派如何、崆峒派如何的！”

### “刀剑武侠”。

以兵器为主构成技击性的基本武打场面。盛行于 20 世纪 60 年代的第二次武侠电影高潮中，70 年代古龙作品的改编，再次掀起“刀剑武侠”的高潮。和“神怪武侠”相比，它更近于现实，同时以冷兵器作为主打道具，使故事场景主要框定在古代，在现实武术的基础上又有了一种审美距离，刀剑在技术处理时的夸张运用，也使作品具有神奇的魅力。胡金铨以他的京剧“开打”的功底，使刀剑的运用优美浪漫；楚原利用古龙原作对武功出神入化的浪漫描述，将武侠电影的武功，也表现得神采飞扬。这类作品，在“神怪武侠”之后，更好地适应了大众化的要求，但比起武侠小说原作来，常常又由于技术手段的限制而显得稍稍有些逊色。古龙在《关于飞刀》中说：

本来谁也不知道李寻欢和他的飞刀究竟什么样子的，可是经过电影的处理后，却使他们更形象化，也更大众化了。

从某一种角度看大众化就是俗，就是从俗，就是远离文学和艺术。

可是我总认为在现在这样一种社会形态中，大众化一点也没有什么不好。

那至少比一个人躲在象牙塔里独自哭泣的好。

古龙的评述，感情很复杂，真不知道他究竟是赞扬还是贬斥，是言出由衷还是无可奈何。

“功夫片”。

以拳脚功夫为主构成体能展示和近身肉搏的武打场面。是盛行于 20 世纪 70 年代李小龙出山和 80 年代成龙主持大局时期的电影种类。它比“刀剑武侠”更接近现实，不仅功夫是更加“真实”的，而且故事发生场景也常常是在热兵器时代，尤以近代和民国年间居多。这种形式，不必讲求复杂的技巧，倒更能表现如拳击一类的原始力量的爆发。如果说武侠片是中国独有的片种，功夫片则更近于世界相通的片种。对于一般大众来讲，功夫片的可模仿性也更强，尤其是在黑道兴起的社会中，既适合街头的追杀，也适合个人对自身的保护和对正义的维护，因而在一个时期内它比主要驰骋于想像空间的“刀剑武侠”更为得宠。

另一个原因是，功夫片中常常表现了强烈的民族主义情绪。如《精武门》，以及电视连续剧《霍元甲》、《陈真》，在军事上中国当时是弱国，饱受欺凌，饱含悲酸；可是，在功夫上，中国却是强国，中国功夫战胜东洋和西洋武士，怎不大快人心！1969 年，功夫片开拓时期的《龙虎斗》，表现的就是中国铁砂掌如何击败日本空手道的故事，这个主题随之成为功夫片的经典主题，既区别于“神怪武侠”的



正邪对立主题，也区别于“刀剑武侠”的忠奸对立主题。一直到近年成龙拍摄的《红番区》等作品，其中高高树立起来的，仍然是扬我国威、张我正义的民族主义同时加上传统的道德主义的旗帜。

### “新浪潮电影”。

所谓“新浪潮电影”，开始于 1978 年无线电视台节目部经理梁淑仪转而加盟佳艺电视台，并带走了“无线”菲林组的全部年轻成员，这批人中包括留学回港的严浩、徐克、许鞍华、余允抗、蔡继光等人。到 1979 年，他们大多拍出了自己的第一部影片，以一种新的风气一改过去由功夫片独霸天下而陷入陈腐停滞的局面，以新的气息拉开了香港电视新时期的序幕，被影评界称为“新浪潮电影”。1978 年底严浩执导《茄哩啡》，被《电影双周刊》评为“全港影评人选七八年十大影片”第二名，其后，新浪潮电影在这项活动中屡屡上榜。新浪潮电影改变了功夫片一家独唱的局面，使电影种类多元化。武侠片作为传统的电影种类，在新浪潮电影中也有不俗的表现，徐克的《蝶变》获得“全港影评人选七九年十大影片”第三名，此外，他反映现实的《第一类型危险》也获得“全港影评入选八〇年十大影片”第一名。徐克的出现，使武侠电影在“新浪潮电影”中的地位从此奠定。到 20 世纪 90 年代，徐克和他的武侠电影，更成为整个香港电影的杰出代表。

## 第三节 武(下)：徐克的武侠现代革命

真正带来武侠电影现代革命的，是在“新浪潮电影”中崛起的徐克。

这场革命，从他最早的《蝶变》就开始了。《蝶变》又名《鸿叶手迹》，影片的叙述人是文弱书生方鸿叶，他在“武林新世纪开始，七十二路风烟”之时，到处打听记录武林史实；而情节主线是武林人士追查“杀人蝴蝶”的秘密。这个故事本来很一般化，但徐克一改



过去的刀剑拳脚功夫，而运用“科技化的武打构成”，以科技来代替关于内在功夫和冷兵器的“神话”，试图创造一种全新的风格。很显然，他运用了诸多西方科幻、侦探、悬片片种的手法技巧，这在古龙大叫“求新求变求突破”后已经 10 余年，本来也并不是什么新鲜货色，但他却抛弃了传统“功夫”的一些基本元素，观众一时还不能全面接受，使这部作品虽然在实验上取得了成功，在票房上却败走麦城。不过，他大量运用的地机关、火药工厂、飞行杀人、神火飞鸦之类的科技化情景设置，给 20 世纪 90 年代武侠片依靠科技创造神话的做法已经开了一个好头。

1983 年，徐克再拍《新蜀山剑侠》，就初步成功地创造了一个以高难度特技构成的规模宏大、神奇瑰丽的武侠神话世界，并为香港电影培养了第一批特技人，使武侠电影在视觉特技上获得充分的发展。

当然，徐克的成功，并不仅仅是建筑在由现代高科技所构成的特技运用上，他的电影，和金庸的小说一样，都有深厚的中国传统文化作为基础，在对人类的道德、情感进行探索的同时，具有对自己民族文化的深刻理解，体现在作品中，就是具有浓厚的民族性。在《80 年代香港电影》一书中，载有罗卡、石琪的《访问徐克》，徐克自己对电影的魅力作了一个详细的阐释，他说：

电影的感染力有几种是最基本的：

(1) 泥土性：生命的来源，乡土、国族情感，成长的文化根源。广大观众对泥土性、传统根源是有感觉的，虽然时含讽笑、憎恶，但始终与它脱不开关系。

(2) 官能刺激：紧张、惊恐、愤怒、悲伤、喜笑，对异性的强烈的情与色的感觉。

(3) 感情：亲情、友情、爱情、师徒关系等等，特别是温馨的感情。



(4) 正义感：对是与非、黑与白、公平与不公平的直接感觉。

创作构思，我都抓这四个基本原则，我近年比较多从中国古代传统发掘题材，是因为中国传统有着泥土性，而古代由于远离现在，更给人以浪漫的感觉，拍古代的人物比较简单、原始，且易于唤起我们心中既定的印象。

在 80 年代，中国的形象本身已具吸引力，如能发掘其中精华，则更能吸引观众。中国传统的好处可谓数之不尽，但要加以适当的现代化才更能令人乐于接受。

应该说，这不仅仅是徐克及其新武侠电影的最好解释，也是新武侠小说成功的秘密。在这个意义上，徐克被人们比做小说中的金庸，正是因为他们虽然运用的是不同的艺术形式，但在对民族形式的理解上，他们有着惊人的深层意义上的一致。

到 20 世纪 90 年代，徐克的新武侠电影，基本趋于定型。他的作品，既在传统性的基础上站稳了脚跟，又具有名副其实的“新浪潮”的现代特征。

徐克在 90 年代导演和监制的作品，都是传统题材或旧作新拍。如《笑傲江湖》三部曲——《笑傲江湖》(1990 年)、《东方不败》(1992 年)、《风云再起》(1994 年)，不仅早有金庸的小说风靡天下，1977 年邵氏公司也拍过同名电影；《黄飞鸿》六部曲——《黄飞鸿》(1991 年)、《男儿当自强》(1992 年)、《狮王争霸》(1993 年)、《王者之风》(1993 年)、《龙城歼霸》(1994 年)、《西域雄狮》(1996 年)，更是早就有的武侠电影老题材，黄飞鸿的故事在广东、香港一带几乎家喻户晓，而民国以来，关于黄飞鸿的电影至少有数十部之多；《新龙门客栈》(1992 年)是在 1968 年胡金铨《龙门客栈》旧作基础上新拍的；在《新火烧红莲寺》(1994 年)之前，早在 1928 年就有了明星公司的《火烧红莲寺》；《铸剑》(1995 年)之前，鲁迅写过根据古



代笔记小说改编的同名历史小说，也算是传统题材；梁祝的故事，更可以说是中国传统文化的国粹，在各种各样的艺术形式中，有数不清的“梁祝”，而徐克也导演了《梁祝新传》(1995年)；《青蛇》(1993年)则是《白蛇传》的故事，而《白蛇传》同样是中华民族家喻户晓的纯粹的“国粹”。

徐克在90年代获得的极大成功，尤其是《笑傲江湖》三部曲和《黄飞鸿》系列，引起了相当大的轰动，使新武侠电影真正成为当之无愧的“世纪神话”。

徐克的作品，和无数的武侠电影一样，讲述的也都是古代人的古代故事，如何引起现代人的兴趣，一直是武侠电影追寻和深思着的问题。在这一点上，张彻是借鉴了美国西部片引入武打的真实感和质感来唤起观众与现实的接轨、共鸣，胡金铨是以文人气的武打来展现武功的审美长处，徐克则是用最新的现代科技来“重新讲述武侠神话”。钟建波的硕士论文《世纪末的神话》(西南师范大学中文系，1998年)中说：

90年代，徐克的第一部作品《笑傲江湖》是他新武侠电影成型的标志。该片不再像《蝶变》那样对传统的武侠神话进行硬性的改装，而是用更先进的科技手段和电影技法来“重新讲述武侠神话”，即不讲用科技来代替武功，而是利用动作特技、光学视觉特技、拍摄特技、电脑特技以及灵活多样的快速剪辑，加上徐克超凡脱俗的想像，将武功神话幻化。把人们做不到、达不到的、超出人体生理极限的东西展示出来，不讲任何门派，更不讲武术的基本招式与规则，而是创造一种天马行空式的、令人眼花缭乱、拍手叫绝的动作奇观——一种真正的“武功神话”。在该片中，令狐冲的“独孤九剑”不再是小说中的那种“破剑”、“破刀”、“破枪”等“九破剑式”，而是凌空“滚、滚、滚”、“倒、倒、倒”式的翻腾飞纵和“荡剑势”、“落剑势”、“擦剑



势”等“九剑合一”之类。不再是以发现敌方的破绽，攻敌所短为特点，而是出乎人们意料与想像之外的一种“神功”。

到 20 世纪 90 年代，徐克进一步在视觉特技上下功夫，终于成为以电脑特技为基础的“神话化”，将新武侠电影推向了一个前无古人的高潮。

1998 年 11 月 16 日，在北京首都体育馆，中国武术协会首次对为中国武术走向世界作出了突出贡献的人士进行跨行业颁奖。金庸、梁羽生获得了武术文学奖，电影《少林寺》主演于海、于承惠、计春华获得国内武术明星奖，李小龙、成龙、李连杰获得国际武术明星奖，徐克、张鑫焱（《少林寺》导演）、袁和平（《水浒传》武打设计）获得武术电影名导奖。

获奖之后的徐克，这位“香港斯皮尔伯格”，接受了记者的采访，谈到了他关于武侠电影的思想。他说：

我其实并没有练过武术，我之所以拍武术电影，只是觉得中国一些民族的、传统的东西值得去研究、去发扬。我只是将它们用电影的方式来表现一下，当然那仅仅是点皮毛。

武侠小说改编成电影，遇到的主要问题是影片图像的具体化限制了观众幻想的范围。所以我拍片时一般要照顾到两点，一是效果，像一些武功的威力等，还有就是要留出想像的空间。比如说，令狐冲（由金庸武侠小说《笑傲江湖》改编的影片《东方不败》中的男主角，由李连杰饰演）的绝世武功——独孤九剑，首先，就舞剑本身，所有武术演员都舞得一样，怎样表现它的不同呢？我们就假想，如果剑能被我们的“气”所控制的话，武功自然就“高”一点，于是就有了“剑气”（即剑未到，气先到，同样可达到攻击的目的）。而独孤九剑是所谓败中求胜的剑法，也是为了展现它与一般剑法的不同，从而表现出能使出



此套剑法的人一定是武林高手。

谈到演员，每个人的特点都不一样。像成龙，他就认为人是有弱点的，体能是有限的，所以在他的动作中总能看出这一点；而李连杰，他有很好的武术根基，在他演的功夫片中，动作总是力求一种美感。我记得我小时候看电影，最看不过眼的就是那些演员在那里摆个姿势，对方就倒了，很难看的！所以，那些没有武术基础的演员在拍片之前一定要进行训练，包括动作、神态以及对兵器的感觉。就说林青霞吧，她在拍第一部武侠片的时候，我就让她练马步、练平衡，甚至一些京剧里的姿势，让她首先在身体语言上没有那种牵强的感觉。

坦白地说，这几年来，武侠电影正处在一种衰变的状况。就表现手法来讲，以往每一次改变，都是朝着更真实的方向变，而所谓“更真实”，是指当人们越来越多地看出这种手法的毛病时，会出现一些更新的，更有说服力的东西（即指手法）来“更真实”地表现它，而电脑技术在武侠影片中的运用，当然是一种趋势，但不是代替，并不是说有了电脑，别的就可以不用，它只是可以做得更好罢了。<sup>①</sup>

这大概可以说是徐克自己对他的武侠电影整体的一个漫谈式的描述。而在这中间，成就了新一代的武侠电影美学，它也是极具吸引力的大众文化生产与现代技术革命相结合的武侠电影美学。

#### 第四节 侠(上)：从方外剑侠到男性同盟

武侠电影的吸引力，第一位的当然是“武”，以区别于功夫片和枪战片的古代形态而又具有现代电脑“神话化”的“武”，表现了现

<sup>①</sup> 郑叶《徐克京城论“剑”》，《成都商报》1998年12月1日16版。

实之外的一片想像空间和心灵空间。而在“武”之外，基于传统并和新武侠小说紧紧相联的“侠”，仍是新武侠电影的重要魅力之所在。

“侠”的变迁，在不同时代的武侠电影中，仍然经历了不同的观念形态。

民国时期的武侠电影，大多属于交织着神怪与侠义的“白日梦”，商业意识占据了主导地位，而当时的“商业”，却又是缺了文化提升意识的“商业”。1933年2月出版的《东方杂志》第30卷第3号上，刊登了沈雁冰的《封建的小市民文艺》，对这个“中国的‘武侠小说’盛极一时”和“‘武侠片’的全盛时代”提出了尖锐的批评。他说：

这种“武侠狂”的现象不是偶然的。一方面，这是封建的小市民要求“出路”的反映，而另一方面，这又是封建势力对于动摇中的小市民给的一碗迷魂汤。小市民痛恨贪官污吏、土豪劣绅，于是武侠小说或影片中也得攻击贪污土劣，但同时却也抬出了清官廉吏，有土而不豪，是绅而不劣，作为对照，替统治阶级辩护。小市民渴望“出路”，于是小说或影片中就有了“为民除害”的侠客，并且这些侠客一定又依靠着什么圣明长官、公正士绅，并且另一班“在野”的侠客一定又是坏蛋，无恶不作。侠客是英雄，这就暗示着小市民要解除痛苦还须仰仗不世出的英雄，而不是他们自己的力量。并且要做侠客的惟一资格是忠孝节义，而侠客所保护者也只是那些忠孝节义的老百姓，这又在稳定了小市民动摇的消极作用外加添了积极作用！培厚那封建思想的基础。

另外还有加味的作料，非科学的神圣的武技和“善有善报，恶有恶报”的定命论。

这样，本来就有封建意识的小市民就无论如何跳不出封建思想的手掌了。他们中间血性差些的，就从书页上和银幕上



得到了“过屠门而大嚼”的满足；他们中间血性刚强的人就要离乡背井，入深山访求异人学道。这弃家学道的一幕也许会使若干家庭发生扰乱，然而社会上却太平少了捣乱分子了。

作者得出结论：“所以从各方面看，武侠小说和影片是纯粹的封建思想的文艺。”其实，武侠小说和武侠电影的本质，本来并不在于一种现实的再现，其中的文化积淀，是现实的一种变形的表现。就作者而言，应该自始至终有一种文化提升的意识；就读者而言，应该自始至终有一种鉴赏的间离意识。但这两者在当时都没有能够做到。当时的文化氛围，还是封建思想占据了一般小市民的心灵，而这些小市民正是武侠小说及电影最主要的读者和观众。在社会不安定、生存常常缺乏保障的时候，“侠”就出来代替了梦想中的法制，代替了梦想中的社会保障。这种崇侠心理，其实质与两千年前司马迁的西汉时代并无二致，当然不能在现代启蒙已经曙光初现的世纪里，起到一种积极的前驱的作用。时代已经进入现代，而武侠却还是遥远时代的古典，这或许就是当时武侠电影的悲剧吧。

民国年间，在现代文学家那里，有很多崇侠论者，但他们采取的是和武侠小说与武侠电影完全不同的叙事策略，是以现代文明借了侠的古人衣冠来“旧瓶装新酒”的。郭沫若之崇侠，是在他的抗战历史剧中，以重大的政治历史事件来表现侠的民主意识、和平意识、报国之志等等。鲁迅之崇侠，却首先是对“侠”的否定，1919年在《热风·有无相通》中，对“直隶山东的侠客们”，那些“什么‘洪家’、‘侠家’”们极尽讽刺；1920年的《明天》，写了“但阿五有点侠气”，而阿五是个流氓，是反面人物；1921年在《集外集拾遗补编·名字》里说“自称‘铁血’‘侠魂’‘古狂’‘怪侠’‘亚雄’之类的不看”；他崇尚的“侠”，是以《铸剑》里的黑色入宴之敖者和《非攻》里的墨子为代表，“在文化传统的观照中，他从个人的内在心理素质改造



中走出来,全力投入社会改造,引入阶级观念。对侠,则从墨子小生产者立场和游侠非官方立场的结合中,把这两种立场的近现代对应物,即一定程度上的近代工人阶级和反封建的革命党人,经过扬弃升华,成为新时代的无产阶级态度,使古老的侠文化形态融汇于新时代的革命大潮中,焕发新的光彩。”<sup>①</sup>

但是,民国年间的武侠电影却做不到这一点,当时固然也曾有过卢梦殊等人在《银星》杂志上倡导“新英雄主义”,出现了《大侠甘凤池》等“新英雄主义”的范本影片,但他们更多地表现的还是在当时动乱的中国,革命热情受到严重打击而导致的人们普遍感情上的压抑和空虚里,旧的侠文化那种消解现实矛盾、淡化人生痛苦的避世功能趁机回潮,并以这种功能为其商业化“娱乐”的主要内容。满眼的刀光剑影、道术佛法、神仙侠客,热闹一阵过后,对于观众,并没有起到当年梁启超、谭嗣同们,以及鲁迅、郭沫若们所期望的提振民气的作用,甚至在日本军队已经进驻上海之后的“孤岛”里的武侠片中,也是如此。

20世纪60年代张彻的崛起,武侠电影的思想性开始向深度挺进。张彻的影片,是他在台北《联合晚报》的“沈思随笔”专栏曾经提出的“挽救中国电影应以阳刚突破阴柔”主张的艺术实践,他还在影片中潜在地寄寓了他个人的身世之感和人生感悟,塑造出张彻式的武侠人物。张彻生于1923年,出道较早,而到43岁才走上导演的“正途”,这使他大有怀才不遇之感。反映到他的人物身上,是阳刚之气和道义观念的突出表现,而同时伴有一种悲壮的色彩。

张彻的道义观念,是中国侠文化传统的继续,他的早期作品还有些忠孝观念,而后期作品主要是“言必信、行必果”的古代经典侠义精神,这些都谈不上多少创新。他的创新体现在他的阳刚与悲壮的人物风格上。张彻的人物,大多空怀赤诚,却受到命运的捉弄,侠

<sup>①</sup> 韩云波《论鲁迅与中国侠文化的改造》,《鲁迅研究月刊》,1992年第1期。



情壮志郁积于心，雄伟、豪放、大气地喷薄而出。而其结局，则常常以死亡来表现他们的任侠豪情，而他对慢动作技巧的偏好，又使这种死亡的结局带有更多的情感回味，带有一种诗意化的悲剧之美。《大刺客》聂政肚破肠流，仍捧肠入肚，扎腰再战；《十三太保》里的李存孝，被五马分尸；《独臂刀》的方刚，右臂被人砍断等等，都有相当强烈的情绪感染力。

张彻还创造了“男性同盟”的人物关系结构和“扮冷”的人物处理方法。他的主人公，基本上都是男性，影片中很少有女性的位置，表现的是男性之间的友谊。要么就是孤傲潇洒、独来独往的“白衣大侠”，一种冷漠、忧伤与寂寞的飘逸愁绪，更好地表达着人物的愤世豪情，这构成了充分体现中国武侠精神的人物形象。《金燕子》中的萧鹏，在既不能向师妹金燕子表白情意又无法与醉侠韩滔沟通的寂寞中，他面对巨大的墙壁，奋笔行草写就诗句，然后是肩扛宝剑，一身白衣，遥望远方。这个形象，集中体现了张彻人物的男性阳刚之美，带给人们无限的感慨和思绪。

胡金铨则表现了另一种侠义的艺术趣味。

其一是明确的历史化倾向。尤其是在他的早期作品中，都有明确的历史背景做支撑，而重点放在对明朝以锦衣卫和东厂为线索的宫廷政治斗争和特务机关的秘密行动上，《龙门客栈》写的是义士搭救忠良于谦的后人，《侠女》写的是东林党和阉党的斗争，《忠烈图》写俞大猷抗倭，1983年的《大轮回》讲忠良之后刺杀锦衣卫奸臣，1979年的《空山灵雨》写明末的山林，《山中传奇》写宋代的边关，等等。在具体细节的处理上，张彻是豪放粗狂，表现的是大气，而常常略去小节的真实；胡金铨不同，他对涉及历史的细节，常常是以考据式的态度进行认真的处理，力求符合历史的真实。

其二是宗教化的意境。1979年，胡金铨完成《空山灵雨》和《山中传奇》，将佛教中因果报应的“禅道”强调到突出位置。一方面是传统的邪不胜正，因果相报，另一方面是由“禅机”而表现的难以逃



国·古·代·文·学·研·究·丛·书  
避的宿命。这使他的后期作品说教味较浓，虽有思想，却因曲高和寡，而最终失去了观众。

## 第五节 侠(下):徐克的历史与人生主题

我们再来谈谈徐克。徐克最突出的思想主题，主要是两个方面。

其一是通过江湖揭示政治和历史本质，而最终归于侠隐的大侠结局。

这在《笑傲江湖》系列里有明显的表现。金庸的同名作品，本来就是对中国政治历史本质的一种有些悲愤的揭示。在徐克的电影里，这一点表现得更加明显。如果说，武侠的“侠义”应该是武侠小说与武侠电影的永恒主题的话，那么，在《笑傲江湖》系列里，这一传统的“永恒”显然已经开始受到嘲弄。江湖武林，从正面的角度说，是正邪斗争，在斗争中弘扬正义，而在这里却一眼把江湖看穿，把本来有些遮遮掩掩的“侠”与“魔”的斗争说得几乎一钱不值。《笑傲江湖》中，退隐江湖的华山派老前辈风清扬冷眼旁观，他得出的结论是：“大家都是皮骨肉血，为什么要把天下搞得如此之乱呢？”“江湖派别，满口胡言，不过是场权力斗争。”“从文争到武斗，弄得尸横遍野，说穿了也不过是为了谁当家而已。”多么深刻的历史本质的透视，多么真实的政治斗争的揭示，这本来已经是非常普遍的历史现实，但长期以来，武侠文艺由于强调“侠”的道义性，不便在侠的阵营内部作这样的表现，而到20世纪60年代终于在小说中由金庸、在90年代在电影中由徐克表现出来了。他的人物，到这一步，就不再仅仅是所谓“义”的化身，而是更加实在也更加勇敢的侠义虚伪的揭露者，令狐冲终于悲愤地喊出这样的呼号：“华山派不能为一个人的野心而牺牲。”

徐克的电影，虽然与金庸的小说同名，但并不是金庸小说的简



单转述，尤其在《笑傲江湖》的后两部，甚至基本情节都与金庸原作大相径庭。这使他得以在金庸之外自由地表现他的思想空间。在《东方不败》中，他就有了许许多多关于江湖的格言警句，深刻而诗意图揭示着江湖的本质：

任我行如是说：“江湖，只要有人就有恩怨，有恩怨就有江湖。”

东方不败如是说：“天下风云出我辈，一人江湖风云吹。皇图霸业谈笑中，不胜人生一场醉。”

诗诗如是说：“人世难测，人生苦短，大家都是浮世尘缘。”

而令狐冲回答东方不败“我也是为了人心难测，跟你一样感慨世事”的感叹，他说：“既然这么难测，那就别测了，明天我们一起离开这里，将世事拿给想测的人去测吧。”他又说，“江湖的胜负游戏，我不想再玩下去了。”

这里显然表现了一种十分明显的厌倦世事的心理，和金庸小说中心中仍然充满热烈的令狐冲已经全然不同了。重要的已经不再是游侠江湖、主持正义，而是逃避社会、旁观历史。侠隐是要隐去做大侠，但心中仍然不能忘情天下，仍然充满了对于世事的悲愤与对于人生的痛苦；而令狐冲显然不是这样，他对侠的痛苦和悲愤都已厌倦，比较起来，他倒宁愿做一个清静无争的“山林之侠”，一个及时行乐的“快乐英雄”。

《东方不败》的逻辑主线，本来就是华山派一帮师兄妹，要找个地方隐居起来，但他们最终没有实现他们的这个简单的愿望，到死也没有实现。片中的两首歌曲，我以为十分明显地表现了这种“山林之侠”与“快乐英雄”的追求，虽然这种追求实际上是很困难实现的。《沧海一声笑》是片中的主题曲，歌曲唱道：

沧海一声笑，滔滔两岸潮

浮沉随浪只记今朝

苍天笑，纷纷世上潮



谁负谁胜出天知晓  
江山笑，烟雨遥  
浪淘尽红尘俗世几多娇  
清风笑，竟惹寂寥  
豪情还剩了一襟晚照

这里表现的是江湖的无奈，无奈中有一种豪情无处发抒的悲壮。而第二首歌《只记今朝笑》是片尾曲，表现的则是在获得侠隐之后，成为“快乐英雄”之后，由逍遥的人生境界而带来的由衷喜悦。只有在这时，他，一个大侠，才能真正傲啸江湖。两首歌的开头一句是完全一样的，但整首歌却表现了两种完全不同的情绪：

沧海一声笑  
白云俏，艳阳照  
衬我逍遥调  
自由是我，心里只记  
今朝的欢笑  
开心的感觉，倾心的快乐  
今天开了心窍  
落霞如酒，红日如醉  
我拥抱奇妙，浮沉随浪只记今朝  
今朝的欢笑  
热情和唱，尽情傲啸

这种情绪，是不是和金庸晚期作品一样的对侠文化时代终结的嘲弄呢？

20世纪90年代的观众，是被称为“新生代”的观众，在徐克努力以现代和电脑技巧表现“武功神话”的同时，他如何以古老而遥



远的侠客之梦去唤起“新生代”的兴趣，同样反映在武侠的“侠义观念”里。徐克的做法，就是对遥远的侠客之梦的缥缈化处理，在以历史时空构筑的审美距离中，表现了和现代生活方式及情绪感受完全不同的情调，使人们在武侠电影的观赏时能够得到真正意义的“娱乐”和放松，在距离中体验一种厚重的历史感情和悠远的人生感情。这种情调，在《风云再起》的主题曲里，他作了同样而更加深化的表达：

红尘多可笑，痴情最无聊  
目空一切也好  
此生未了，心却已无所扰  
只想换得半世逍遥  
醒时对人笑，梦中全忘掉  
叹天黑得太早  
来生难料，爱恨一笔勾销  
对酒当歌，我只愿开心到老  
风再冷不想逃，花再美也不想要  
任我飘摇  
天越高心越小，不问因果有多少  
独自醉倒  
今天哭明天笑，不求有人能明了  
一身骄傲  
歌在唱舞在跳，长夜漫漫不觉晓  
将快乐寻找

这样的情调，在侠义和美感上，都已比张彻、胡金铨的时代，大大进了一步，正犹如武侠小说之有金庸与古龙。

其二是通过对传统题材的现代处理，表现了中国传统文化如

## 国 何走向世界的现代关怀。

黄飞鸿是近代广东武林的名人，根据他的传说创作的各类文艺作品，数量众多，但其中真正将黄飞鸿故事的历史意义和现代意义完美结合起来的，则数徐克的《黄飞鸿》系列为第一。黄飞鸿出现于内忧外患的近代中国，他所处的时代，折射出三个有意义的问题，一是侵略与反侵略的政治斗争，二是东西方文化的激烈交锋而折射的进步与落后的文化斗争，三是传统文化如何现代化的未来与发展的民族出路问题，这三点都不仅是黄飞鸿所处时代亟需唤醒民众的问题，也是香港独特的历史和政治地位的敏感问题，更是整个中华民族在世纪之交的未来与发展的敏感问题。从这三点出发，徐克把武侠电影的主题从对中国文化的历史的表现推向现代，使他把近代题材的故事表现成现实讽喻的世纪寓言，从而具有了深刻的思想性。

在《黄飞鸿》系列影片里，交织着复杂的民族感情。列强在中国大地上横行，这带给了每一个有自尊心的中国人以强烈的屈辱之感，因此，站在民族的立场，反对外国侵略者，排斥西方文化，就几乎成了那一时代义不容辞的责任。黄飞鸿开始也是这么做的，他看到，帝国主义者强加给中国种种不平等条约，大量输入鸦片毒害中国人的肉体和心灵，骗取中国人的钱财，贩卖中国劳工和中国妇女，枪杀手无寸铁的中国百姓……这使黄飞鸿从一开始就站在帝国主义的对立面，顽强地维护着民族利益和民族自尊的民族感情。但他很快就发现，我们的泱泱大国，确实有很多落后的方面，这使他在东方文化被迫接受西方文化的过程中，不断地追问着我们民族应该何去何从。

在《黄飞鸿》第一集里的结尾，在对民族文化的留恋与对域外文化的怀疑里，他不禁悲愤问天：“这世界真有金山吗？若有，为什么外国的商船会远涉重洋来到中国，或许金山就在我们脚下！”表现了强烈的民族自尊的情感。同时，武功高强的严振东虽为洋人卖

命，最后却死在洋枪下；而黄飞鸿面对洋枪的射击，虽然捡到洋枪，却只能以“弹指神功”来发射子弹。这使他猛省，得出惨痛的结论：“中国应该要变了，拳脚是打不过洋枪洋炮的！”

在第二集《男儿当自强》里，徐克却借白莲教的例子，明确表达了盲目爱国不能救国，反而适足以祸国的道理。在影片中，也借黄飞鸿参加医学大会的情节，揭示了东西方文化必须合流交融，才是民族的出路，才能顺应世界的潮流。影片开头的插曲“飘零去，莫问原因；沉沉暮霭西风染”，岂不正是暗示了中国暮霭沉沉的文化形象！

在《狮王争霸》里，黄飞鸿的思想境界得到进一步的提高。帝国主义在策划吞并中国的阴谋，中国人却还在自相残杀。黄飞鸿对李鸿章说：“依小民之见，我们不只要练武强身，抵抗外敌，最重要的还是要广开民智，智武合一，那才是国富民强之道。区区一块金牌能否改变国运，还请大人三思。”他扔掉金牌，扬长而去。这表示黄飞鸿的认识，已经从表面的不服输，深入到改变国运的内部因素，表现了传统文化必须现代化的历史发展的必然。

这种文化的冲突，不仅表现在《黄飞鸿》系列里，在《东方不败之风云再起》里，他还尝试将拥有神功的中国人“东方不败”与拥有科技的外国人“西方不败”融合起来，形成东西方文化会通的“东西方不败”，以此作为民族文化的出路。

徐克的作品，有了这样的识见，这样的胸襟，和这样的民族情感，自然能够受到广大的中国人的欢迎。这也使整个武侠电影提高了思想层次与艺术品，真正成为风靡华夏的新武侠的“世纪神话”。

## 第六节 武侠影视的艺术化与主流化

总的来说，徐克的武侠电影还是属于娱乐片的，其中不乏作为



商业噱头的“搞笑”。这种路向继续发展，实际上也隐藏着武侠庸俗化和边缘化的危机。幸而，从20世纪90年代开始，武侠影视就出现了另一种路向，即武侠艺术化和主流化的努力。

武侠电影艺术化的一个标志性作品是1994年王家卫编剧并导演的《东邪西毒》。东邪西毒是金庸小说里的经典人物，王家卫借用这两个名字，表现了比金庸更加先锋的“反武侠”色彩，体现了十分明显的武侠电影的艺术追求。《东邪西毒》的艺术创新，在思想内涵上是深切的“身份”痛苦，在艺术手法上是多向的“碎片”表达。

第一，原有的江湖、武功等侠文化核心被解构，在这中间隐喻着侠文化“身份”失落的痛楚。

在传统侠文化中，江湖是大侠行动的场所，大侠在江湖中获得英雄主义的完善，而在影片中，江湖已经被完全虚伪化了，是一个价值感完全被侵蚀以至无法找到侠所赖以存在的信义仁德的世界，那么，人只能在这个世界中假意求存，侠的存在意义已经完全失去了根基。本来，在小说中，这种侠的虚伪已经被演绎过千百次，但是，无论是金庸或者古龙，他们都会最终找到一个英雄，出来找回侠的意义，在东邪西毒都没有主宰江湖的日子，江湖重新充满活力。而在电影中，不仅没有郭靖、杨过，就连东邪西毒也百无聊赖了，因为他们已经失去根基，包括想要为所欲为而横行天下的根基也没有了。江湖，一个英雄的世界，就这样失去了英雄，江湖不再是英雄的熔炉。即便世界还有异动，即便他们还能够练好武功，而武功却已几乎完全失去了它的用武之地，因此，武功的意义随着江湖意义的虚化而虚化了。既无侠，又无武，还谈什么武侠？

陈清侨说：“我们至此才猛然发现，不能再将‘武功’当做解决江湖危机的方法。武功既然不再象征权力（剑），也不再寄寓于情（书），它也就不能再（真正地）为江湖恩怨提供解决问题的（想像）出路了。武功的文化功能已变。剑，虽然不能说是完全没用，但其武力已变得十分有限。江湖中再也没有文化冲击（东而对峙）或是



民族冲突（满汉对立）需要解决，更没有必要用剑来划分‘正’、‘邪’。用剑之事，因而并不面临严重危机；另外，带剑的人也没有机会以剑来抵御什么，因为世上根本就没有这样的需要，剑的可能功力似已消失。”<sup>①</sup>

于是，侠的意义与武的意义就不再是中国武侠电影中的最重要元素。王家卫转而追求的是人生存在的意义。他把叙述者从故事的时间之中抽离出来，让叙述自由地穿梭于不同的时空之中。西毒已经不再记得过去，他拼命地追寻然而不得。这就是以寻找历史而追寻的“家”。过去是“家”，现在就只能是“迷”。他就在过去与现在的两个时空之中茫然无以，而影片的艺术性就在这两个时空的张力之中展现出来。可以说，王家卫超越了武侠；也可以说，武侠其实完全可以表现比传统模式更加深沉、更加广泛、更加抽象的东西。

许多人认为作为武侠片，《东邪西毒》并不“好看”。那是因为王家卫在追寻着他的“理想观众”，而这显然并不是中国侠文化视域之中的“现实观众”。

第二，个体遭受分裂，整体破成碎片，世界随之失落，苦苦的追寻最后演绎成无奈的故弃，或者竟是屈服于世俗，对金庸小说的背离，重又回到金庸小说的情节，仿佛在天地大漠之间做了一个“醉生梦死”的大梦。

慕容燕遇到了黄药师，说要把他的妹妹许配给他；当慕容燕要请西毒杀了黄药师之时，慕容嫣却要出双倍的价钱请西毒杀了她的哥哥慕容燕：“因为他不让我和黄药师在一起，他觉得我是属于他的。所以，他一定要死！”然而，慕容燕本就是慕容嫣。于是，西毒便永恒地来往于两个慕容之间，西毒的独白是：“那一夜过得特别长，因为我好像同时在跟两个人说话。后来，我再也分不清她是慕

<sup>①</sup> 陈清侨《当代香港武侠电影中的希望喻象及江湖想像》，《电影艺术》1997年第4期。



中

国古代文学研究丛书

容燕,还是慕容嫣。”

慕容燕(嫣)是分裂的。不仅如此,黄药师、西毒自己,也是分裂的。问题仍然出在这个世界意义的虚化与抽离之上。江湖的意义没有了,武功的意义没有了,侠的意义也就自然没有了。但是,侠还得在这个世界上作为一个人而生存。有生存就必然要有意义,所以,他们实际上是在以自己的不同方式寻找着意义。可是,结果呢?世界的整体已经被解构,世界只留下碎片。

影片中惟一的完整的故事大概是洪七公、黄药师、欧阳峰在若干年后的结局(这倒是符合金庸原著的情节)。而在通向这个结局的过程中,则正如欧阳峰那天晚上喝的那坛酒,一切都是“醉生梦死”。天下之大,美丽的景色并没有,无论是想像中的姑苏、桃花(却又并不是真正的花,不过是一个人的名字),还是欧阳峰始终所处也是故事主要发生地点的大漠。黄尘漫漫,就像这世界永无生气,黄沙也没有生气。这时,人的心态开始发生变化了。本来执著地寻求,却在百无聊赖中最终放弃了寻求。

他们是屈服于侠文化的理想模式而回到传统也好,他们是看穿现代主义寻求精神家园的空虚而屈服于后现代主义的“怎么都行”也好,《东邪西毒》还是安排了一个富有诗意而意味悠远的结局:

欧阳峰(独白):立春之后,很快就到了惊蛰,每年这个时候会有位朋友来看我,但是他今年没有来……我知道黄药师不会再来了,可是我还继续等,我在门外坐了两天两夜,看着天空在不断的变化,我才发现,虽然我到这儿很久,却从来没有看清楚这片沙漠,以前看见山,就知道山的后面是什么,我现在已经不想知道了……我再也没有回去,其实那边也不错,可惜已经不能回头。

.....

欧阳峰(独白):没有事的时候,我会望向白驼山,我清楚



记得曾经有一个女人在那边等着我。其实“醉生梦死”只不过是她跟我开的一个玩笑，你越知道自己是不是忘记的时候，你反而记得清楚。我曾经听人说过，当你不能够再拥有，你惟一可以做的，就是令自己不要忘记。

欧阳峰(独白)：不知道为什么，我常常做同一个梦。没多久，我就离开了这个地方。那天，黄历上写着：驿马动，火迫金行，大利西方。

(翌年，欧阳峰重返白驼山，成一方霸主，号称西毒)

在这里，从英雄时代走到平民时代，王家卫实际上表现了一个后现代主义视野之下的现实隐喻。而这，自然是富于王家卫个体独特的艺术追求与价值追寻意义的。

武侠影视主流化是武侠进入大陆之后的必然。随着侠文化研究进入主流学术，侠文化的艺术表现也就开始了进入主流的进程，其标志性事件是1999年开始筹备、2000年封镜的中央电视台版电视连续剧《笑傲江湖》。

说《笑傲江湖》是一部主流化的作品，有多方面的理由。

第一，这是一部以体制化运作为主的作品。从一开始，中国电视剧制作中心的领导就为作品定下了基调：“拍出中央电视台演绎金庸作品新样式，跳出港台模式就有一番新天地；展示中华文化博大精深，让人观赏之后豪情万丈，体现出它的文化价值、审美价值、观赏价值。”<sup>①</sup>作品的制作过程，实际上运用了中央电视台的体制化资源，其间，各级领导都对作品的拍摄提出了殷切期望，作了各种指示。这部作品，实际上在一定程度上是政府操作的结果，体现了政府的主流文化意识。

第二，这部作品的直接范本是《水浒传》，体现了文学史意义上

<sup>①</sup> 黄健中《一唱三叹走进武侠世界》，张纪中、黄健中《笑笑傲傲365》，作家出版社2001年版，第22页。



中

国

古

代

文

学

研

究

二

丛

书

的主流文化意识。从制作过程来看，制片人张纪中就是《水浒传》的总制片主任，两部电视连续剧在制作时间上大致接续，不可避免地会将《水浒传》的意识带到《笑傲江湖》中来。词曲作家赵季平、易茗也是《水浒传》的旧班底。在整个制作过程中，主创人员都尤其强调要展现作品的历史性，以宏大的历史意识将《笑傲江湖》拍成一部“巨片”。从成品的效果看，第一集开场，给我的感觉就是另一部《水浒传》，这一方面说明他们成功地达到了拍摄的预期目的，另一方面也可以委婉地认为他们是在以自己的理解重构金庸，而主要不是表现金庸的原有色泽。

第三，他们从学术视野寻求灵感资源，也导向了主流化的武侠意识。自 20 世纪 90 年代以来，大陆学术界对中国侠文化及金庸武侠小说都给予了高度和广泛的关注，出现了一大批学术成果。《笑傲江湖》的导演黄健中说他“读得最仔细的是严家炎著《金庸小说论稿》”，由此理解到金庸小说的五个特点：“神奇的想像，迷人的故事，高雅的格调，深邃的思想，通俗而不媚俗”<sup>①</sup>。严先生所讲的五点，实际上可以作为中国文学史上对一切上乘小说的共同要求，也就是说，这是超越了武侠小说具体文类的性质特点的，如果再加上历史内涵，它就成了“史诗”般的宏伟巨著，是主流化的文学史经典实践。

《笑傲江湖》果然不同于港台的商业化影视，播放后毁誉参半，众说纷纭。我认为，《笑傲江湖》可以从两方面来看：一方面它确实改变了侠文化生产的单一模式，为侠文化走向大气恢宏提供了借鉴；另一方面它又忽视了侠文化的亚文化品质和大众文化商业属性，结果是《笑傲江湖》虽然因为首创和成功的广告宣传而引起了轰动，接下来的其他金庸小说改编却再也无复昔日辉煌。

<sup>①</sup> 黄健中《一唱三叹走进武侠世界》，张纪中、黄健中《笑傲江湖 365》，作家出版社 2001 年版，第 21—22 页。



在 21 世纪武侠影像的奇观塑造中，人们始终希望走出一条新路。

在美国，台湾籍导演李安根据王度庐旧作拍成的《卧虎藏龙》，获得了 2000 年多伦多国际电影节公众评选奖和 2001 年最佳外语片奖在内的四项奥斯卡电影奖。李安说：“我为什么对这个题材感兴趣？因为它着重描写了两个女人内心世界情感情欲的挣扎，这就好比藏在人心中的龙与虎，总是在不停地争斗，这也是为什么片名叫《卧虎藏龙》的原因。”<sup>①</sup>《卧虎藏龙》改编自民国旧武侠小说“北派五大家”之一王度庐的同名旧作。王度庐同时写作武侠小说和言情小说，二者相交相融，尤其善于表现男女主人公在情感与理智之间的内心挣扎，书写了一出出“善与恶的冲突”而造成的“心灵的悲剧”。李安则是在台湾以“家庭三部曲”成名的，他本来就特别善于表现人与人之间的情感冲突。情感的力量加上中国武功的玄虚表现，使这部电影既具有中西方可以理解的“理智与情感”的伦理问题，又具有西方文化中所没有而叹为奇观的“东方神秘”的镜像，因此在西方世界引起了轰动。不过，它在中国内地的命运就不一样了，虽然还是获得了广泛的称赞，但其中的很多东西都已经是国人见惯不惊的了，因此并没有获得想像之中的票房。

《卧虎藏龙》将西方理解中的东方侠义的电影语言表达推向了一个高潮，但对中国电影来说也就形成了一个瓶颈。这促使接下来的电影人不得不另辟蹊径，张艺谋以绝世的电影才华进入武侠片，令大家看到了莫大的希望。张艺谋拍摄《英雄》，就试图解放王家卫消解了的英雄末路，也试图解放李安消解了的英雄神圣，《英雄》重新将武侠提高到英雄主义——历史英雄主义和文化英雄主义合二元整合——的高度上来，构筑了一个“天下”概念。从表面上看，刺

<sup>①</sup> 《李安导演〈卧虎藏龙〉的十大理由》，<http://yule.sohu.com/69/57/article143555769.shtml>。



中

客欲杀秦始皇而为始皇的“天下”理想所感化，不过是古代众多的“义侠”刺客故事的翻版。但是，秦始皇却并不是一个关怀天下的仁君，相反，他甚至造成了空间意义上的中国“天下”以及时间意义上的中国文明的灾难，那么，侠的意义又在哪里？历代以来人们盛称荆轲的意义又在哪里？也许，张导是要做一篇翻案文章以惊醒世人，但他的客观效果却远非如此，国内最流行的一种评价，就是说《英雄》思想严重萎缩，当然，人们也公平地承认《英雄》视觉绝对一流。

于是，张艺谋就真的向视觉一流一路走去，到了 2004 年的《十面埋伏》，制作更大，视觉更好，而思想更萎缩，不仅如此，连故事也萎缩了。当然，在另一种意义上，我们还是承认《十面埋伏》是一部精品，在第 24 届金鸡奖提名中，《十面埋伏》就获得了最佳故事片、最佳导演奖、最佳美术奖、最佳录音奖四项提名。

与此同时，第 27 届百花奖提名中，在故事片、男演员、女演员三项主要候选名单中，何平执导的武侠片《天地英雄》赫然列于其上，《天地英雄》还获得了 2004 年 8 月底颁发的第 10 届中国电影华表奖优秀故事片奖。

武侠片的阳刚气质、恢宏大气、惊心动魄、色彩艳丽等特质，还是创造了喜闻乐见的影像奇观，是一种文化的有价值的创造。

武侠影像，方兴未艾，还有很多路要走。



## 第十章

### 中国之侠的文化积淀与侠性心理

从游侠历史到武侠小说，最终形成了侠义的文化积淀——民族性中的侠性心理。

在远古时代，侠是一种较为专门化的行为，虽然侠并不成其为一种职业，却以其武断乡曲、轻财仗义、立强于世等行为特征，以诚信恩义、自由兼爱、勇毅豪雄等人格气质为明显标志，并不容易与其他社会人群相混淆。但在西汉游侠的黄金时代结束以后，游侠作为一个具有显著特征的社会群体，开始了它的解体过程。在这个过程中，游侠人物的原初特征不再那样具有核心性质，而呈现出发散的趋势，开始了游侠存在及侠文化的扩大和泛化过程。

这个过程，一方面是以游侠行为特征为基础的扩大和泛化，形成了广阔的江湖世界；一方而是以游侠人格气质为核心的扩大和泛化，形成了广泛的侠性心理。在这二者当中，江湖世界虽然驳杂，但总的来说还是可以算做较严格意义上的侠，所谓武侠小说，写的就是这个广阔的江湖世界；侠性心理由于潜藏在一般社会行为和人格因素中，其侠的严密性就较为模糊了，具有侠性心理与侠义气质的人，我们并不能统统称他们为侠，而且，他们侠性心理与侠义气质的表现，也并不一定贯穿其整个人生历程，而可能只是一时一地。这形成了侠义之文化积淀的复杂性，也形成了侠义之文化积淀



中

的广泛性，最终成为民族性的一部分。

国  
古  
代  
文  
学  
研  
究  
丛  
书

## 第一节 蕉菜明堂之间：侠文化的复杂性和广泛性

要谈侠义的扩大和泛化，首先要站在整个中国文化的全局来看，尤其是当侠义处于亚文化地位时，它在与主流文化的碰撞交融中，其内涵和外延都会发生巨大的变化，使侠文化变得日益复杂化和广泛化。

我不止一次引述过章太炎的话：“蕉菜明堂之间，皆谓之侠。”这就是说，侠义文化在主流文化的“官—民”体系之间，它可以弥漫于支流文化的各种形态，而形成其充分的复杂性。

从游侠时期进入江湖阶段，侠的行为范围有所扩大，而侠的道义原则也变得日益复杂起来。在《说库》所引《偃曝余谈》里，有明人陈继儒所记录的元人罗春伯《任侠十三戒》，它们是：

一曰战。与日战不移表，与神战不旋踵，与人战不达声。救邱诉所以眇目。《汉书》曰：“东市相斫杨阿若，西市相斫杨阿若。”

二曰仇。君父之仇，不共戴天；兄弟之仇，不与同国；朋友之仇，不与同市。郅辉曰：“子在，我忧而不手；子死，我手而不忧。”

三曰恩。恩莫大于知己。知己之遇，人生所难。终饭之惠必报，宁过无不及。豫让曰：“彼以国士待我，我以国士报之；彼以众人待我，我以众人报之。”

四曰施。施恩于不报之地。以情察之，勿以事拘；勿施非类，勿施浮屠。

五曰委质。亲在不敢许人以死。择主而事，待价而沽。既委质后，事以终身。如女出室，不敢外视。主忧臣辱，主辱臣死。

六曰交。忧人之忧，乐人之乐。清浊无失，使人各以我为私己。四豪万计，不若田横五百，其同类犹当重之。

七曰色。色不亲二，酒不染面，于道路不许视人之妻女，无嗣然后告天地父母娶亲。

八曰艺。或剑，或铁，或钩，或匕首，或弹丸，五者习一。用小牌上写“辞受取予”四字，背书“侠”字，旁书名。上侠以金，下侠铜。远方相遇，馈赆假者，手刃之。

九曰勇。毋畏万乘君，毋畏褐宽博。毋叛本国，毋拜夷狄。毋凌贫贱，毋谄富贵。饿死不劫盗。

十曰扫除不平。即探得赤丸杀武吏，探得黑丸杀文吏。不干己事，凡奸臣贼子俱得而诛之。风俗败恶，皆得直书于清议。

十一曰乐。三市斗鸡，五陵走马，奇美衣服，酒肆结客。一言相合，系千乘而弗顾，弃千金如脱屣。

十二曰信。一言授受，千里命驾。虽心胸之间有未知之事，亦不可以欺人。

十三曰神。以孟尝、平原、信陵、田横为四神，随意祠一，不祠春申君。祭以端午日，用鸡。

有犯戒者，或挞，或刃，俱告于神，而后刑誓。

这 13 条戒律，大致可以分为两个方面，一是关于侠义以武勇立世的行为规范，一是关于侠义以道义立世的道德信条。值得注意的是，这 13 条戒律中，反映出来的价值指向五花八门，既有侠对其固有传统的维护，如关于武勇的戒条占了将近一半；也有对其他文化的吸收，如色、神等条，在早期游侠中就没有得到特别的强调。

关于这些戒条与主流文化的关系，我们可以看到，战所表现出来的好斗，仇表现出来的对“仁”“恕”的背离，扫除不平的反对朝廷的叛逆精神，乐的肆意陈欲，在他们行为信条的那一部分，有许多信条和儒家道德相乖违。但另一方面，他们的道德原则，则又常常



和儒家伦理相通。这说明，侠义自身固有的文化系统，一方面他们竭力顽强维护，另一方面却又通过部分地向主流文化靠拢来进行其文化的承传。

这种状况，使侠文化的内部因素变得日益复杂起来，由于其中掺杂了太多的其他文化因素，有的时候，就很难对作为一个文化范畴的“侠义”作出明确的界定，因为它的界限常常是那样模糊，而它的名声也常被借做更加广泛的用途，形成了侠义的扩大和泛化。

还是在陈继儒的笔下，《晚香堂集》卷三有一篇他为洪世恬《侠林》所作的序：

天上无雷霆，则人间无侠客。伊尹，侠祖也。子舆氏推以圣之任，而任侠从此昉矣，微独孟氏。

孔子曰：“三军可夺帅也，匹夫不可夺志也。”孔子一匹夫，而创二百四十年之春秋。知我惟命，罪我惟命，夫谁得而夺之。若其堕三都，却莱夷，沐浴而告三子，直侠中之余事耳。

太史公慷慨为李将军游说，下蚕室，一时无贤豪可缓急，雅慕朱家、田仲、王公、剧孟、郭解之徒，俯仰悲悼，作《游侠传》。说者谓此等儒不道、吏不赦，使懦夫曲士貌圣贤之虚名，而不得爆然一见豪杰非常之作用。

有卿云甘露，无迅雷疾霆，岂天之化工也哉！

人生精神意气，识量胆决，相辅而行，相轧而出。子侠乃孝，臣侠乃忠，友侠乃信，贫贱非侠不振，患难非侠不赴，斗阋非侠不解，怨非侠不报，恩非侠不酬，冤非侠不伸，情非侠不合，祸乱非侠不克。

这是把什么都说成侠了，所谓“何代无侠，何侠无奇”。而侠的道义，就成为社会道德的一个一般性的范畴了。

侠文化扩大和泛化之后，其一是由武侠演而为文侠，其二是由



行为演而为性情。

历史之侠，江湖之侠，大抵皆有武功。而侠义进入文化，就产生了并不会武功的文侠。

蔡翔曾指出，知识分子有一种江湖情结，它包括“趋人之急”与知识分子的拯救渴望、公道与正义的理性要求、“酬知己”与知识分子的“明主”情结、生命方式的美的发现，知识分子也对侠进行着“误读与改造”，这包括正义化的侠、伦理化的侠、山林化的侠、文入化的侠<sup>①</sup>。

翻开一部中国文学史，我们可以看到许多文人都有侠的气质，并在其文学过程中具有重要的意义和作用。

陈子昂少年任侠，在他的性格中，就有了敢于进取、躁于进取的侠性气质，有了知恩图报的侠士心态。在他的诗歌中，更可以看到“四种由侠而墨的阳刚内质”，即“用世之志”、“慷慨之气”、“阔大之貌”与“武毅之风”，“使其具有一种新的时代精神和向上的人格力量”，成为唐代文学革命的先锋人物<sup>②</sup>。

李白“一生写了一百多首游侠诗，表现出对游侠的一份特别的热情和崇拜”，一是“以节义为本的人格崇拜”，二是“自由、平等观念的赞赏”，三是“报国精神的认同”，这些成就了李白诗歌的特殊品格<sup>③</sup>。

老舍“因其气质的刚强豪爽而接受侠的精神价值”，“他用侠的性格来否定世人的‘没有骨气’，因此他的描写也有倡导和号召的意义，这是改造国民性格的一种努力。在一个民族需要战斗的时代，现成的侠的性格必然被正面地表现”，“老舍用侠的精神的表现去满足了时代的要求”<sup>④</sup>。

① 蔡翔《知识分子与江湖文化》，《上海文论》1992年第5期。

② 参韩云波《陈子昂的侠气与初唐文学革命》，《陈子昂研究论集》（二），香港中国与世界出版公司1993年版，第206—216页。

③ 孟修祥《论李白诗中的游侠崇拜》，《九江师专学报》1992年第2—3期。

④ 汤晨光《老舍与侠文化》，《齐鲁学刊》1996年第5期。



郭沫若与侠文化的关系，更可以说是渊源极深。他以一个研究者的姿态，对侠义历史的有关问题，在《十批判书》等著作里作了探讨，得出了一些迥异于前贤的结论，自有其历史和学术价值<sup>①</sup>。他还在文学创作中，表现了侠义的风尚和气质。他在抗日战争期间的六大历史剧，广泛地运用了历史上的侠义题材，弘扬了侠义精神。他对侠文化的融会，一方面“是他对传统文化中侠义美德的独特理解，表现了作家的人格理想”，另一方面“是他从泛神论英雄主义到侠义形态发展的心理需要，是他转变立场之后所寻觅的充分中国传统化的英雄”<sup>②</sup>。

这样的例子，还有很多，我们只想说明，侠文化在其历史发展中，既有沿袭着古老侠义传统而承传下来的游侠行为与江湖世界，也有更为广泛的知识分子化和内在性格化了的侠义心理与民族性格。

侠，已经不是一个特别的称谓，它日益成为一个非常大众化的语词。

而侠文化也就在这中间成为我们民族性的一部分，扩大和泛化到我们民族的心灵深处。

## 第二节 侠文化的大众化和当代化

转眼已是新千年。

在 20 世纪末，侠文化又一次辉煌，又一次闪亮登场。

尽管作为侠文化呈现主体的武侠小说已经不复 20 世纪 60 年代以来的群星灿烂，尽管作为侠义历史呈现主体的大侠豪客已经随着历史之水而东逝，可是，人们对侠文化与大侠的心仪却一

① 韩云波《郭沫若与中国侠文化》，《郭沫若学刊》1993年第3期。

② 韩云波《论郭沫若抗战史剧的侠文化内涵》，《贵州大学学报》1993年第2期。



如当初，尽管已经没有了狂热，剩下的却是理性的高山流水、余音绕梁。

1999年底王朔的一篇《我看金庸》，顿时掀起了轩然大波。且不说金、王的谁是谁非，只从抗战前的上海图书馆里的读者能真正把武侠小说“读烂”和今天如此多的武迷为金大侠而愤愤不平，已经可以得出结论，侠文化已经在相当程度上借助了审美激情与生命体验的方式，进入了当代中国的大众话语。

在那场争论中，笔者也应邀在《成都晚报》1999年11月26日10版的副刊“百姓说话”的“学者视点”栏目上凑了一回热闹。题曰《霎那的灿烂与记忆的永恒》，原文不长，抄录在这里，立此存照吧：

我们不能不说，武侠小说在本质上是暴力文学，金庸就曾絮絮叨叨地教导大家：韦小宝千万不可学！

一面是与现实中的道德范式完全两码子事，一面大大的出够了风头。这形成了武侠小说一种奇特的结合。而无论褒贬赞誉，武侠小说的盛行，都已经是一种现实的存在，是一种不争的事实。存在的必有它的理由，武侠小说的盛行，则是实际上暗合了人类对生命之生死的潜在意识。

死亡而悲壮惨烈，虽然生命不被作家们当做半回事，就像花朵虽然美丽，地上有的是花，家花野花，不怕攀摘。小说是虚构，多死几个何妨，反正妙笔生花，有的是出类拔萃的武林高手。鲜花开过，称做怒放，飘零的霎那，也是千种姿态万般风情。死亡并非好事，可是武侠之死（当然魔头不算），却都有一番了不起的“英雄业绩”，死之霎那而灿烂辉煌；正如日本人赏樱，要专门在飘零的花树下，醉眼朦胧，连酒带花，一口吞下，生命的最后灿烂，于是定格于永恒。

生存而豪迈奔放，古人慨叹人生短促，“及时行乐”于是成为一个“永恒”的文学主题，这也是武侠小说的主题。武侠人物

敢爱敢恨，敢做敢当，大奸大恶，大善大美，至情至性，至尊至极，虽然大大夸张，但那是文学的本性，小说不是历史，不是通讯报道，而武侠专门以遥远的古代为背景，更给这夸张添了一种有距离的美艳。

世界上多数人，平平淡淡活，平平淡淡死，虽然平平淡淡才是真，心底里却总是冲动着寻求刺激的欲望或热情。武侠小说，乃至更广泛一些的暴力文学，乃至异曲同工的言情快餐，岂不正是满足了人们心灵深处的那一种冲动？那一种激情？而武侠小说里的“问题”，又常常关乎人生最根本之生死。虽然我们阅读忘情，也许并没有想到这样复杂。

侠文化正是满足了人们心底里这种幻想性的冲动，我们不必求它会在现实中再现，因为脱离了古代社会的具体环境，就其历史存在而言，已经是古老的化石，也与现代的法制社会的理性秩序不相吻合。但侠文化却大可以“文”而不是“武”的方式，“化”做一种文化积淀，或者说中华民族的集体无意识，在我们的人格力量中起着正义的代偿作用，在我们的日常生活中成为一种大众话语方式。

这种大众话语，既表现在我们所倡扬的见义勇为、弘扬正气、维护正义这样的时代主题里：一个舍己救人的人，可以称他为大侠；一个豪迈奔放的人，可以称他为大侠；一个仗义执言的人，可以称他为大侠；一个路见不平的人，可以称他为大侠；一个急公好义的人，可以称他为大侠；一个勇于拼搏的人，可以称他为大侠；一个为国争光的人，可以称他为大侠……千载而下，大侠依然是一种美名。

大侠当然也是一种激动人心的话语。中国驻南斯拉夫使馆被炸后的1999年5月10日，在四川大学东区学生新四舍，悬挂了一幅六层楼高的巨幅对联，题曰：“弘爱国精神扬民族豪气中华定能雄起；点美帝死穴废北约武功世界方可和平。”这里的语言，就是典

型的武侠话语，而表达的却是一腔炽热的爱国激情。

侠文化话语还集中地反映在以勇敢拼搏为特色的体育盛事上，在相关的报道评述上，随处可见诸如“独孤求败之世纪末一统江湖：刘易斯系上三条金腰带”、“我健儿奋力拼搏，两小侠勇夺二金”之类的标题。大侠话语也同样深深地渗透到这类评述的内部，成为一种使用率并不见低的隐喻。这不，这里又有一篇妙文：

### 七种武器——写在LG杯棋王八强战前

下个世纪第一个围棋世界冠军已经快浮出水面了，他也是LG杯世界围棋赛第四代棋王。

今天过后，八大绝世高手只有四位能够“生存”，继续向那个无比光荣的头衔挺进。（按：这还是体育行话）

八个人怎么只有七种武器呢？你马上就要知道答案了。  
(按：已经是过渡了)

### 长生剑——名门之剑

它在常昊的手中。当它挥出时，剑光缓慢、沉实，甚至能看见剑锋是如何慢慢刺进敌人每一寸血脉，看不到剑在哪里，只有迷惑、恐惧。在敌人眼中，只有万里晴空，而没有剑的锋芒。“昊”本来就是如日中天的意思。（按：武侠话语）

常昊的棋就是这样，温文尔雅，杀气却无边无际。常昊是棋圣，也是前任棋圣的学生，名门子弟，当然要用名门之剑。  
(按：又是过渡)

### 离别钩——伤心深处有离别

但是伤心的不是自己，而是对手必将因力战身死而与亲友离别。刘昌赫，世界第一攻击手，曾经伤透了多少人的心。他



是职业棋手中的“异类”，因为他出身绿林，只能孤独地前进。所以，为了自己不伤心，他不断地用令人恐惧的攻击手段让对手伤心。

刘昌赫绰号“玉面杀手”，你可以想像他有多英俊、多无情。但他结婚了，婚后还没有一项冠军奖杯赠送给美丽的新娘。

今天，常昊和刘昌赫这两位结婚不到一年的美男子就这样相遇了。

### 霸王枪——狂人的武器

常昊刚刚输了一盘棋，不是名人战输给马晓春的那盘，而是联赛中惟一的败局，对手是王磊。王磊瘦小而腼腆，但重逾千斤的霸王枪却轻飘飘地握在他手中。很少说话的他棋盘上却无比疯狂，棋如其人这句话对他无效。

王磊就凭这条枪，从出生地东北飘泊到云南，万里征程，竟然没有一个人能从这位纤纤少年那里讨到半点便宜。

### 孔雀翎——七彩斑斓的光芒

天上地下从来也没有人知道他的孔雀翎在哪里，也没有人知道孔雀翎是如何发出来的。

孔雀翎没有出手前，谁也不知道他的速度和力量。孔雀翎就在它该在的地方！

孔雀翎是七种武器中成名最早的，却没有人见过，这一点也不奇怪。因为曹薰铉的风格就是快，快得像破空而出的雨燕。李昌镐是世界第一高手，但在韩国，拥护曹薰铉的棋迷却多得多，因为大家都喜欢风驰电掣的感觉。

拿着霸王枪的少年已经成了青年，他轻声对年长得的对手说：“我想看看，看您的孔雀翎。”

### 多情环——才子多情

国家队最多情的棋手是俞斌。他可以为爱情苦等八年，可以为见心上人一面在火车上站一天。江南出才子，俞斌是其中之一。

但是，多情环绝不是手下留情的武器。当它发动时，甚至练就金刚不坏神功的李昌镐都中了一记。聂卫平说过：“我、马晓春加上俞斌，就能组成谁也赢不了的‘梦之队’。”

### 碧玉刀——温柔的陷阱

如果你闭上眼睛听王立诚说话，绝对会以为在演台湾言情剧。就是睁开眼睛，你也不会失望，王立诚的样子绝不比任何一个小孩逊色。玉是脆弱的，但又是极为坚硬的，用它磨成刀也是可怕的武器。

这位台湾同胞已经在日本杀出了自己的天地。当日本人都在谈论如何击败赵治勋时，王立诚已经冲上去和赵治勋杀成一团了。

多情的才子和拿着碧玉刀的小生一定是惺惺相惜的，但他们只能留下一个。

### 妖刀——饮血无损

妖刀是飘逸的，也容易折断，所以没有人敢碰它，除了马晓春。举重若轻不如举轻若重，小马哥只是轻轻一挥，在你感到疼痛的时候，你身首异处。

就是这把刀，痛饮过天下英豪的热血，也饱尝过自己主人的眼泪。今天它又出现了，居然还完好无损！

### 两手空空的人

还有人个人，两手空空。他从不用武器，只等对方暴露要



害，再给以致命的一击，他是忍者神龟；不论局势如何，他的表情永远不变，犹如雕像般木然，他是石佛，是围棋界的珠穆朗玛。

当然，他就是李昌镐，五十年一遇的奇才。他看着走到身前的马晓春，心里想：“又来了。”

八大高手七种武器，我已经说完了。哪四个人会生存呢，战斗结束才知道。<sup>①</sup>

当代的侠文化，当然已经不会再是横刀跃马的冲冲杀杀，也不会是苦隐深山的奇遇而练成“独孤九剑”。也就是说，在今天已经当代化和大众化的侠文化里，我们只有幻想中的“武侠”，而体现在我们日常生活的人格里，是一种民族性格的义气质素；而在我们的大众话语里，更多的是“以笔为剑侠客梦”的“文侠”。

这也许是为什么有人会在世纪末以一场“革命性”的“文侠”运动来“反武侠”。从1999年4月开始在网上连载的龙吟所著《智圣东方朔》，就是一部“以当代意识和现代语言诠释历史题材、讴歌正义和文人的义侠精神”的“文侠小说”。虽然东方朔这位在《史记》、《汉书》里都无缘跻身“游侠列传”的人，连他自己的在天之灵也没有想到，虽然他并没有朱家、郭解当年“自关以东，莫不延颈愿交”的声威，两千年后，他竟然会被加上了一“文侠”的美名。

“一代有一代之文学”，今天的侠义光环，表现的是今天的思想和文化。这也许可以说明，今天的侠文化，已经不再是“游侠”的天地，而是“文侠”的内在气质。

自然包括“以笔为剑侠客梦”。

“以笔为剑侠客梦”是一篇文章的名字，那是在《重庆法制报》公开发行10周年的征文活动中，重庆籍作家张育仁在历数了他与

① 许允撰，《重庆晚报》1999年11月15日6版。



该报的渊源之后，借此机会表达了他心中想说的一些话。这篇题作《以笔为剑侠客梦》的文字，刊于该报 1996 年 10 月 22 日 4 版，我以为，正是我们这里讲述侠文化的民族心理积淀的最好说明。该文写道：

表面上看，我似乎是以一名客座球员的身份进入版面的“绿茵场”的，仿佛非常偶然。若稍加深究，就会发现有一种必然在牵引和推助我抬脚劲射，这就是中国文人传统的匹夫天下的济世勇气。青年学者陈平原曾用“千古文人侠客梦”来精到地为他们作了概括的内心描画，我认为这是非常真实的。照一般人的理解，中国文人自古以来非酸即懦。所谓“达则兼济天下，穷则独善其身”，几乎可以视做他们首鼠两端，进退两难的矛盾高调，但这只是他们文化性格的可笑的一面；那么另一面是什么呢？就是汤显祖所说的“拔剑谁无义，挥金却有仁”的匡扶道义的豪侠之心。现在的文人，要做到“挥金却有仁”，恐怕是痴人说梦。但稍有血性的，谁又不想扮演“拔剑扫妖氛”的正义角色呢？事实上，中国文人自古以来就不乏充当豪侠的道德冲动的。譬如先秦的“士”并不只擅笔耕，一有战事即立马拔剑出征。具体的说，孔夫子就是由一名武士而蜕变为文人的，但这种“蜕变”丝毫没有销蚀其匡扶天下的雄心；史书上还说，墨子有门生百八十人，个个“皆可使赴火蹈刃，死不旋踵”的好汉。到了秦汉以后，文人的佩剑只徒其形式，那种行侠仗义的梦想只好凭借诗文来大加发挥了。譬如嵇康和李白，譬如颜习斋和李贽就完全是以笔为剑来聊慰平生的人物，就像陈平原先生所说：“从任侠使气独掌正义，到弹铗高歌看剑抒情，已退了一大步，可毕竟还有点豪气。”由此又想到张恨水，他讲到，他的祖辈和父辈皆生性任侠，后来轮到他自己，则“豪气尽消，力不足缚一鸡。大感有负先人激昂慷慨之风”，于是干脆写武



中

国古代文学研究丛书

侠小说，使自己在精神上还像个侠士。这种情况和谭嗣同、鲁迅自然有很大的区别，但他们相似之处在于：都毅然决然地将自己手中那支凌云健笔锻炼成了一把好剑，无情地挥砍向黑暗的深处。

我这一扯似乎有点离题。因为侠的产生缘于社会的无道；文人尚侠又缘于法的失范和崩塌，这与我们今天所处的民主与法制社会是大不相同的。然而不可讳言，在我们的现实生活中，仍存在着罪恶和污浊，存在着蔑视甚至践踏道德和法律的蛮横。我们不光要用法律条文来匡范人们的言行，而且还要用我们手中的笔来告诉大家要明辨是非，甄别善恶，遵纪守法。在这种意义上，文人的“侠客梦”仍然不乏其积极的用世内容——虽然我们不能仿效先秦的文人，直接用剑去解决问题。可是，我们今天所拥有的民主权利，使我们在用笔抨击腐朽和野蛮的种种世象时，更容易获得广泛的民意支持和法律保障。

我自己不能谦夸自己已经是，或者已经像一个“侠客”了，我只是想借此机会向读者诸君坦露我撰文的目的，以及一个文人的梦想和这个梦想的历史渊源。正是这个与侠客有关的梦想，才使我和《重庆法制报》成为了朋友。同时又通过这个朋友结识和结交了更多的读者朋友。记得今年炎夏的一天，有一个读者朋友费了很多周折找到我。他说，他来的目的有两个：其一是想亲眼看看我到底长得是啥模样，是否生着一副冷峻而沉思的面孔？结果是，他很失望；其二是想当面交换他对我文章的意见。看得出来，这是一个非常用心而且敏锐的读者，他就我的优长和不足提出了许多綮綮的看法，使我心悦诚服，受益非浅。后来他笑着问我：“你喜欢读武侠小说吗？譬如金庸、古龙和梁羽生？”我大惊道：“你怎么知道？”他大笑说：“从你文章的味道中品出来的！”我回他说：“没办法，有豪侠心事的文人，很少有能抗衡武侠小说的诱惑的，那些明白晓畅的故

事里挺立着良知和正义。我除了消闲外，还从中得到不少营养。”他说：“我也是。”最后，他给我留下了几张法制报，那上面有我的文章和他细密批写的意见。对此，我大为感动。直到现在，那些血性硬朗的感怀文字和他那张侠义善良的脸，都清晰地叠印在我的记忆里。因之，我明白，我与他都不是什么独行侠之类。无论是用心写的，还是用心读的和用心编的，普普通通的公民；多亏有了《重庆法制报》，我们始相识相知，才有可能走到一起——读者、作者和编者来共同磨利这支民主与法制的舆论之剑。由此可知，这不再是一个古老的梦想，而是一个动人的现实，我隐隐感到，我手中的这支笔剑光闪闪，非同庸常。人，多一点豪侠之心，笔，多一点凛烈之气，活着该是何等的有意义——我时常这样鼓励自己。

我们也以此作为我们的“以笔为剑侠客梦”，在一个今天的民主和法制社会里的大侠之梦。

写到这里，正是午夜，我不禁心潮澎湃，仿佛自己已经是远古的大侠。

姑以此作为本书的结尾。



# 附录：

## 韩云波侠文化论著目录

### 一 独立撰写的专著

《谁是英雄》，游侠·武功·江湖——中国侠文化系列丛书，四川人民出版社  
1995年12月

《人在江湖》，游侠·武功·江湖——中国侠文化系列丛书，四川人民出版社  
1995年12月

《剑气横空》，游侠·武功·江湖——中国侠文化系列丛书，四川人民出版社  
1995年12月

《侠林玄珠》，游侠·武功·江湖——中国侠文化系列丛书，四川人民出版社  
1995年12月

《金庸妙语：庸鼎记卷》，海潮摄影艺术出版社 2001年3月

《金庸妙语：笑傲江湖卷》，海潮摄影艺术出版社 2001年3月

### 二 在期刊上发表的论文

《一部早期形态的绿林英雄传奇——谈〈水浒〉的侠行与侠义》，《江汉论坛》  
1991年3期

《论鲁迅与中国侠文化的改造——兼谈〈故事新编〉中的三篇小说》，《鲁迅研究月刊》1992年1期

《汉代长安与游侠》，《城市改革与发展》1992年4期

- 《郭沫若历史文学与士文化传统——初论郭沫若的儒侠统一观》,《郭沫若学刊》1992年4期
- 《陈子昂的侠气与初唐文学革命——兼论陈子昂对前代文化的集成与改造》,《重庆师院学报》1993年1期。人大复印资料《中国古代、近代文学研究》1993年8期
- 《论中国侠文化的基本特征——中国侠文化形态论之一》,《西南师范大学学报》1993年1期。人大复印资料《文化研究》1993年1期。《高等学校文科学报文摘》1993年3期。
- 《论侠与侠文学的豪雄特征——中国侠文化形态论之二》,《天府新论》1993年1期。人大复印资料《文化研究》1993年2期
- 《论郭沫若抗战史剧的侠文化内涵》,《贵州大学学报》1993年2期。人大复印资料《戏剧研究》1993年6期
- 《郭沫若与中国侠文化》,《郭沫若学刊》1993年3期
- 《侠·游侠·武侠》,《历史大观园》1993年12期
- 《论侠的流氓特征与侠文化的虚伪——中国侠文化形态论之四》,《社会科学辑刊》1994年1期
- 《侠的文化内涵与文化模式》,《西南师范大学学报》1994年2期。《高等学校文科学报文摘》1994年5期
- 《试论先秦游侠》,《贵州大学学报》1994年2期
- 《论侠与侠文化的享乐特征——中国侠文化形态论之三》,《天府新论》1994年2期
- 《〈韩非子〉与战国游侠》,《四川大学学报》1994年3期。《高等学校文科学报文摘》1995年3期
- 《张良的任侠本色》,《文史知识》1994年11期
- 《〈汉书〉与西汉后期游侠》,《贵州师范大学学报》1995年1期
- 《论东汉和三国时期的游侠》,《西南师范大学学报》1995年2期。《高等学校文科学报文摘》1995年5期
- 《秦汉之际的游侠》,《文史杂志》1995年3期
- 《灵剑灵物——越女故事与武侠幻想》,《名作欣赏》1995年6期
- 《中国民间文化中的游侠精神》,《新东方》1995年6期
- 《游侠三大模式与武侠四大功能》,《通俗文学评论》1996年1期。《东方丛刊》1996年第1辑
- 《侠与侠文化的自由理想——中国侠文化形态论之五》,《天府新论》1996年1期
- 《〈史记〉与西汉前期游侠》,《西南师范大学学报》1996年3期。《高等学校文科学报文摘》1996年6期



- 《从侠义精神到江湖义气》,《新东方》1998年5期  
《论清末民初的武侠小说》,《四川大学学报》1999年4期  
《金庸“反武侠”与武侠小说的文类命运》(合作),《文艺研究》2002年2期。人大复印资料《中国现代当代文学》2002年7期  
《从民俗学观点看武侠小说——兼论民俗学与通俗小说的关系》,《民俗学刊》第二辑,澳门出版社2002年4月版  
《改良主题·浪漫情怀·人性关切——中国现代通俗小说主潮演进论》,《江汉论坛》2002年10期。《新华文摘》2003年2期。人大复印资料《中国现代当代文学研究》2003年2期  
《民俗范式与20世纪中国武侠小说》,《武汉大学学报人文科学版》2003年1期。人大复印资料《中国现代当代文学研究》2003年5期。《高等学校文科学术文摘》2003年3期  
《漫话江湖文化》,《今古传奇武侠版》2003年10期  
《“反武侠”与百年武侠小说的文学史思考》,《山西大学学报》2004年1期  
《大陆新武侠之发轫》,《今古传奇武侠版》2004年6期  
《在历史与武侠之间》(侠道三人行),《今古传奇武侠版》2004年9期  
《偷天换日续奇缘》(侠道三人行),《今古传奇武侠版》2004年11期  
《论21世纪大陆新武侠》,《西南师范大学学报》2004年第4期,《新华文摘》2004年第18期,人大复印资料《中国现代当代文学研究》2004年第11期  
《张闻笙:新武侠的“灵性写作”》,《新武侠》2004年8月号  
《韩云波VS张闻笙:后现代文化语境中的现代回归》,《新武侠》2004年9月号  
《江湖不过游泳池》,《今古传奇武侠版》,2004年第18期  
《巾帼今古侠客梦》,《今古传奇武侠版》,2004年第20期  
《大陆新武侠与武侠小说的文体创新》,《西南师范大学学报》2004年第6期

### 三 收入文集的论文

- 《陈子昂的侠气与初唐文学革命》,中国唐代文学学会陈子昂研究会编《陈子昂研究论集》(二),香港中国和世界出版公司1993年3月版  
《〈汉书〉中的游侠》,刘重来、喻遂生主编《传统文化与古籍整理研究》,西南师

范大学出版社 1994 年 12 月版

《论郭沫若抗战史剧与侠义精神》(合作), 郭沫若故居、中国郭沫若研究会编  
《郭沫若百年诞辰纪念文集》, 社会科学文献出版社 1994 年 12 月版

《金庸“反武侠”与武侠小说的文类命运》(合作), 吴晓东、计璧瑞编《2000’北京金庸小说国际研讨会论文集》, 北京大学出版社 2002 年 11 月版

#### 四 在学术会议上交流的论文

《陈子昂的侠气与初唐文学革命》, 陈子昂国际学术交流会, 四川省射洪县人民政府主办, 1992 年 8 月

《郭沫若历史文学与士文化传统——初论郭沫若的儒侠统一观》, 郭沫若与中国科学文化学术研讨会, 四川省乐山市人民政府主办, 1992 年 10 月

《论郭沫若抗战史剧与侠义精神》, 郭沫若与中国现代文化的发展国际学术研讨会, 中国社会科学院主办, 1992 年 11 月

《金庸“反武侠”与武侠小说的文类命运》, 2000’北京金庸小说国际研讨会, 北京大学, 2000 年 10 月

《从民俗学观点看武侠小说——兼论民俗学与通俗小说的关系》, 现代社会与民俗文化传统国际学术研讨会, 中山大学, 2001 年 12 月

《再论“反武侠”: 终结还是开端》, 金庸小说高层论坛, 陕西电视台, 2003 年 10 月

《“反武侠”: 20 世纪中国武侠小说发展的内在动力》, 2003 年浙江嘉兴金庸小说国际研讨会暨金庸小说改编影视研讨会, 浙江省嘉兴市, 2003 年 10 月

《马克思主义与当代中国通俗文学研究》, 全国马列文论年会, 西南师范大学, 2003 年 11 月