

标出翻转与武侠小说文体的颠覆： 从《鹿鼎记》到《城邦暴力团》

孙金燕

内容提要 被现实常态文化“标出”的“盗”，正是武侠小说文体要展示的“江湖”美学。金庸《鹿鼎记》与张大春《城邦暴力团》，分别从“盗”之美学的两个维度的标出项异位——“侠”之观念和“江湖”幻想，展开了武侠小说文体的主题性颠覆以至文类性颠覆。而武侠小说标出项异位所引发的形式否定，最终指向了其自身意义的构筑方式。

关键词 武侠小说 标出性 “侠”之观念 “江湖”幻想 文体崩溃

孙金燕，四川大学文学与新闻学院博士生 610064

1970 年金庸的《鹿鼎记》正式开启了在武侠小说内部“反武侠”的序幕，绵延至 1990 年代末以张大春《城邦暴力团》为代表的武侠“江湖”，企图在所谓“真实”与“虚构”的粗糙夹板里，寻找一个更明白的说法，由此造成武侠小说与此前业已成型的武侠格局的明显相异。

一、武侠小说的标出性：“盗”之“江湖”美学

武侠小说的独特气质，是它在道德架构上颂扬社会文化认同的“正必克邪”的正常美感，却在细节上表达强“盗”美学，即它以叙述被现实世界常态文化“标出”的异项美感而存在。

武侠小说的“江湖”是现实文化中的“异项”。侠客得民心却不见容于世，它与现实社会得以“正常”展开的平和、稳定的“道”完全背道而驰。除了统治者绝不会承认自己的“上失其道”^[1]，“没有个性”的文化中项也未必能认同现实中的血腥杀戮。所以侠客只

能隐身于“江湖”，在价值架构上严格遵守惩恶扬善伸张正义的、充分伦理化的世界图景，却以艺术形式的细节表现“快意恩仇”的强“盗”美学：“其行不轨于正义”、“以匹夫之细，窃杀生之权”。既随时准备“仗剑行侠”、一鸣天下知，又能得到文化中项的欣赏，使其能够“有拍案称快之乐，无废书长叹之时”。可以说，“可以济王法之穷，可以去人心之憾”（李景星《四史评论》），主要也是抚慰“身在曹营心在汉”的中项，以艺术的形式将“以武犯禁”纳入文化中项能接受的符号意义范围，化解标出项颠覆文化常规的威胁。

值得强调的是，在现实社会的文化背景下，“道”之“正常”与“盗”之“非常”，二者一正一异，其中大量的并不是非此即彼的状态，它们没有个性地处于“盗”与“道”之间，依靠对标出项“盗”的悖离来表达自身，并随着环境的压力而处于不断地此消彼长的动态状态。武侠小说宣扬“异项”美感，所以“江湖”世界里的正项与异项，恰恰是现实社会文化正异项的

翻转状态。“盗”以及被道德化的“法律”是被广泛认同之项，而庙堂秩序及中庸平和等“至道”则是不被认同的标出项，在二者之间的“无个性”中项依靠向“盗”的靠拢来表达自己的。因此，在“江湖”世界中，当中项开始向其异项靠拢时，其主导精神便会发生偏离，走向中项的平庸化甚至是其“犯禁”对象的现实秩序化。此时，武侠小说中继续存在的“侠以武犯禁”模式，会使它与以往既已形成的武侠“江湖”表意继续勾连，而小说内部对“盗”之认同的正异项翻转，又使其与成型的“江湖”美学拉开距离。后者对前者的矫正解读，便形成对此前武侠神话的颠覆状态。

从金庸《鹿鼎记》到张大春《城邦暴力团》，不仅都是利用中项对正项的偏离，来进行武侠“江湖”的似是而非的表意，而且后者相对前者而言，更是一种对武侠文体的颠覆。

二、《鹿鼎记》式主题性颠覆：“侠”之观念的暧昧异位

所谓“盗亦有道”，在武侠的“江湖”叙述中，相比于“武”的展示，“侠”之观念的表达更为重要。“江湖第一重的是仁义如天，第二还是笔舌两兼，第三才是武勇向前”^[2]，是绝大部分武侠小说书写都会遵循的原则。但是关于“侠”之观念的总结，一直众说纷纭并且没有形成明确的理论界定。诸多立论所依据的，基本还是《史记》中关于“游侠”的勾勒：“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，赴士之困厄。既已存亡死生矣，而不矜其能，羞伐其德，盖亦有足多者焉。”^[3]

“侠客”的形象随着时代的推移，在经历不同人生的作者笔下历经不断的演变。而关于“侠”之观念，在司马迁所规划的基本倾向上却没有发生大尺度调整。尤其在“江湖”与“庙堂”完全无涉的20世纪中国，它更是跳出阶层的限制，不局限于解决“士”的难题，而单纯成为一种精神风度与行为方式：“江湖上各家各派各有其清规戒律，不过，‘崇尚义气’这一点几无例外。江湖义气与朝廷王法一样，同为各自世界的最高规则。倘是混迹江湖，那么完全可以将江湖义气置于朝廷王法之上。将江湖义气作为道德化的‘准法律’，是武侠小说家设计的理想社会图式。”^[4]

这种“理想的社会图式”，羁绊了《笑傲江湖》中刘正风的“金盆洗手”，但《鹿鼎记》中的韦小宝却能够从中全身而退：“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。”^[5]因为，在“大侠”刘正风还企图恪守“江湖”的正项法则时，成长于妓院的韦小宝却已深深懂得，以“市井”无赖习气穿梭于“江湖”和“庙堂”，便不必有“侠”之担当上的负担。这同时成为对“盗之道”的背叛。

韦小宝带给“江湖”的，是世俗的普遍生活现象与凡人的共同生存境界。相比于“侠”安身立命于“江湖”的能量来自于人格的净化及至神圣化，驱动韦小宝前行的只是人性的、现实的甚至是生理本能的欲望。他在扬州妓院“鸣玉坊”耳濡目染的财色交换经验，成为他日后行走“江湖”的性格底色，处处呈现一副“小奸小坏”的无赖相：好色说谎、阳奉阴违、吹嘘拍马、欺软怕硬。他所履行的“义”，适用范围“开阔”（天地会以及与之相对的清廷）而底线混沌，仅限于不该出卖朋友而非“必须不能”。在关涉到自己人身安全的关键时刻，这种狭隘的“义”便明显靠不住：曾为安全逃出皇宫，暗算朋友多隆一刀；在自我说服挖宝藏并非出卖朋友之后，便满足天地会的要挟要去挖满清龙脉。

而正是这个市井小流氓，被“中项”选择而成为创造历史的“奇侠”：于“江湖”，他武功低微却成为天地会的香主、神龙教的白龙使，救过武功绝顶的天地会总舵主陈近南、“独臂神尼”九难；于“庙堂”，他几乎目不识丁，却与重臣名相称兄道弟，甚至受到顾炎武、黄宗羲等大儒的推崇，拟推他为皇帝；就连只是为了满足对美色的简单欲求，他都可以同时拥有七个风格不同的如花美眷。

与此同时，传统意义上的“侠”开始黯然失色：无论是人格高尚还是身怀绝技，大侠都无能为力于《鹿鼎记》的“江湖”现实，沦为遭际悲惨的配角。收下韦小宝做徒弟的陈近南，一直企图改造韦小宝学习江湖中英雄豪杰处世做人之道义，却被他所忠的郑氏暗杀；神龙教主武功盖世，不过被韦小宝用一招不熟练的“狄青降龙”刺死在孤岛。

“江湖”任大侠“笑傲”，却并不排斥凡人叙述，至少侠客仗剑行侠的目的之一便是凡人们生活的安宁。逻辑上的悖论在于，韦小宝的“黑白通吃”，已经不单纯是一个让充满弱点的普通人获得实践“侠义”的可能性问题，而是一个以普通人性替代传统意义“侠”之观念成为江湖“至尊”的颠覆性问题。从韦小宝初入江湖，用“正派”人物所不屑的撒石灰等下三

滥手法使茅十八几次得救,便暗示了在《鹿鼎记》式“江湖”中有强大生命力的,是“小流氓”的手段而非“大侠”之道义。于是,当凡人的生存境界成为“江湖”精神的主导之后,正项之“侠”便只能选择拒绝参与的回避。又或者,“英雄侠士尽归隐”与“不才小宝称至尊”成为一对互为因果的同谋,使“江湖”就此平庸。

而“不才至尊”韦小宝的存在,正是“江湖”中项选择了对武侠伦理的偏离,完成了对既有武侠神话的主题性否定。

三、《城邦暴力团》式文类性颠覆：“江湖”幻想的无奈隐退

几乎整个 20 世纪,武侠小说的“江湖”直接割断了与生存世界的假性链接。“江湖”成为与现实世界极少叠合的可能世界,它以非近代的古典时空设定、非 20 世纪的冷兵器使用等等,刻意地拉开了与当时现实的距离。最重要的是,武侠小说能填补 20 世纪中国中下层青年男性幻想中的欲望图示,是源于“江湖”建立在这些非现实形式之上的欲望功能,即实现个体英雄主义的暴力权力民间化诉求。这个被现实的“庙堂”标出的异项,在幻想的“江湖”中翻转成了正项美感,由此也反向塑形了武侠小说,使不名时代、罔顾历史、尽情幻想,成为 20 世纪武侠小说的共识与默契。如同研究者所言:“武侠小说如果要写历史,必然是‘戏说历史’,与其戏说,还不如从具体的历史中超脱出来,表现一种更为抽象的历史意识,亦即对民族传统文化的回顾与反思。”^[6]

因此,当武侠小说虚构的可能世界向现实世界倾斜甚至深度叠合时,暴力权力不得不遵从同样的原则,转向“庙堂”认同的秩序或被其裹挟着前行,甚至逃遁而不得。特立独行的标出项滑向平庸,进而消解了武侠小说作为欲望补足物的存在价值。

有意味的是,一个世纪的武侠小说都在进行隐喻性“逃亡”,却在世纪末有了一次真枪实弹的武侠“江湖”大“逃亡”。台湾张大春创作于 1999-2000 年的《城邦暴力团》,在其题辞中说到:“这是一个关于隐遁、逃亡、藏匿、流离的故事”^[7]。如何将自己从“光天化日之下”拯救出来,像老鼠一样躲到阴暗角落,是这个“武侠”故事全力解决的颠覆性想法。

众多论者对界定它为武侠小说还是历史小说难以取舍^[8],作者也声称:“这个神奇的、异能的、充满暴力的世界——无论我们称之为江湖、武林或黑社

会——之所以不为人知或鲜为人知,居然是因为它们过于真实的缘故。”^[9]《城邦暴力团》以三条线索交错叙述:一是从“竹林七闲”七部著作中拼凑出的清代民间传说中江湖会党的内部争斗;二是从 1937 年漕帮八千子弟参加抗战到其帮主“老爷子”(万砚方)暗中阻止“反攻大陆”计划而被暗杀的民国风雨;三是叙述人张大春为追寻历史线索而搜集材料的冒险与逃亡。必须特别指出的是,无论是哪条线索,都贯穿着符号化“老头子”的缺席的在场。形式上仿佛返回明清公案小说的终归统摄,服务于“一大僚”,实际情况却更为复杂。它不仅否定了英雄作为一个超自然力量化身的观念,更以“庙堂”的玩弄权术颠覆了“江湖”的暴力展示而产生的虚幻特性。

“江湖”笼罩在“庙堂”之下,暴力权力不仅没有“下放”至民间,“江湖”还被种种暴力权力挟持着前行。尽管江湖会党最后舍弃了集体斗争,转而依靠“被选中的”“星主”的个人力量。遗憾的是,民间的个体英雄,自然的和超自然的优势所伴随的“令人不安”的优越感在此已经全然消失。武林前辈告诫自己的弟子:“习武之人,力敌数十百众,最喜逞英豪、斗意气,扬名立万,还洋洋自得,号称‘侠道’。我有一子,便是受了书场戏台上那些朴刀杆棒故事的蛊毒,如今流落天涯,尚不知落个什么样的了局。”^[10]即使是《奇门遁甲术》占卜批文中暗示的“星主”孙小六,虽一身武艺,会的全是当行技艺里的神髓,却混迹在社会底层,遇事畏惧、退缩。他所有的才艺不过是为了“逃”,以及帮助叙述人张大春“逃”,逃离武林至尊、白道恐吓与光天化日之下救国救民的大计。

中国的侠客形象,虽然常常具有因正义感而产生的颠覆性焦渴,却一般不会卷入同法令和政权的斗争之中,甚至他们所破坏的从来不是正当与合法的管辖权力(其合法性自然是由“庙堂”制定的)。这种状况有助于达到武侠小说这种类型最大的目的:标出“监守自盗”以维护正义感和公正感,以及弱者可以得到一位保护人是天意使然的观点。在这样的优雅前提下,仔细辨认《城邦暴力团》中“江湖”与“庙堂”的是非恩怨,以及“英雄”的“狡兔死走狗烹”,如果此时一定要将其与既往的武侠小说传统勾连,那也只能被视为是一部“逃离”乌托邦的幻想作品。

四、结语:标出项异位与武侠小说的文体崩溃

符号表意形式有内在不可抗拒的演进逻辑,“任

何一种表意方式,不可避免走向自身的否定,因为形式本身是文化史的产物,随着形式程式的成熟,走向成熟,走向自我怀疑、自我解体。”^[11]20世纪武侠小说“江湖”符号表意形式的颠覆性“否定”,在1970年代金庸的《鹿鼎记》“反武侠”式江湖中启动,在20世纪末张大春的《城邦暴力团》“庙堂胁迫江湖”中深入。

金庸曾参与搭建武侠神话,最终以《鹿鼎记》解构武侠神话而封笔。韦小宝的平凡人性虽然以异位而消解传统意义上的“侠”,然而这样的解构远未彻底动摇“江湖”的幻想性。传统意义中的“侠客”陈近南和天地会群雄等虽“穷途末路”,却为韦小宝所敬重,“江湖”本该排斥的“庙堂”,恰恰又成为韦小宝代表这些侠客施展拳脚的场域。因此,韦小宝这个“庙堂”和“江湖”的中间物,他的胜利只能表明金庸对武侠神话颠覆态度的暧昧。而真正将“江湖”的幻想性推向无路可退境地的,是张大春的操作。

《城邦暴力团》一开始就没打算“皮里阳秋”地将时空抛到与现实无涉的古典时空。作者信奉“我们平凡生活着的这个世界,其实只不过是另一个神奇的、异能的、充满暴力的世界的倒影而已”^[12]。于是在他的叙述中,“侠客”武功再高也敌不过子弹和权术,“江湖”隐没于平凡的生活,且在“庙堂”的强势压力下几乎成为点缀。传统武侠小说的各种元素几乎完全消弭,逸闻野史、迂回修辞以及跳跃的思维枝蔓,使“真实”与向壁虚构相互缠绕、界限模糊。这是一种对于武侠小说的故意为之,如同在此之前张大春对各种小说文体的挑战一样,他要通过“发明另类知识,冒犯公设禁忌”,包括正确知识、正统知识、主流知识、真实知识、道德、人伦、风俗、礼教、正义、政治、法律,一切卢梭为爱弥儿设下的藩篱和秩序^[13],对既有形态进行挑战、冲决和瓦解。

一切文类的颠覆,最终都是价值观的颠覆。20世纪的武侠小说为所有承受着现代化压力的中国中下层青年男性提供精神的疗伤剂,使其拥有“高人一等”、独掌正义的优越感与惬意地获得“邪不压正”的安全感与幸福感。这种“幻想”的特性源自“现实”的压迫。可是,当现实世界已经失去秩序感,幻想世界便难以苟安。“侠”也会庸庸碌碌、疲于奔命,“江湖”更是在被裹挟中难以自律与自足。那些被抛离出20世纪现实中国中心的群体,最终又在幻想的世界里遭遇再一次的抛离,或者努力在“幻想”与“现实”两股相互冲突的力量间寻求微妙的力学平衡。

《城邦暴力团》在20世纪末对武侠的文类性颠覆是根本性的,同时也是预料之中的,并因此被称为“武侠小说的拯救之作”^[14]。可以肯定的是,在仍会继续下去的武侠文化中,还会出现下一个“拯救”者。而它被“江湖”中项所选择的“武侠”面孔,或许将会是一个更为未知的侧影。

注释

[1]方以智:《曼寓草·任论》称:“上失其道,无以属民,故游侠之徒以任得民。”见《浮山文集前编》卷五《四库禁毁书从刊·集部》,北京出版社1997年版。

[2]平江不肖生:《江湖奇侠传》(第1册),台湾联经出版事业公司1984年版,第119页。

[3]司马迁:《史记·游侠列传》〔北京〕中华书局1959年版,第3181页。

[4]陈平原:《千古文人侠客梦》(增订本),北京大学出版社2010年版,第133页。

[5]金庸:《鹿鼎记》(第5册)〔北京〕宝文堂书店1988年版,第305页。

[6]吕进、韩云波:《金庸“反武侠”与武侠小说的文类命运》,〔北京〕《文艺研究》2002年第2期。

[7]张大春:《城邦暴力团》(题辞),上海人民出版社2011年版。

[8]倪匡非常推崇《城邦暴力团》,他的说辞非常意味:“他写到武侠小说的部分,是完全根据正宗武侠小说的手法来写。……《城邦暴力团》是非常成熟的,他以前的作品没这个风格的!”这等于说《城邦暴力团》“部分”是“武侠小说”,且整体是对武侠风格的革新,体现在“它是武侠小说嘛,它主要的情境、人物关系,全部纠缠在近代史上……你一定要接受他这种,又有幻想,又有现实”!陈思和也认为“作者用这样一部‘江湖即现实’的小说,演出了庙堂与江湖之长达几十年的一部恩怨史或者血腥史,来重新书写本世纪以来的中华民族风雨史”。

[9]张大春:《城邦暴力团》(封底),上海人民出版社2011年版。

[10][12]张大春:《城邦暴力团》,上海人民出版社2011年版,第796页,第726页。

[11]赵毅衡:《符号学原理与推演》,南京大学出版社2011年版,第220页。

[13]张大春:《小说稗类》〔桂林〕广西师范大学出版社2010年版,第12-13页。

[14]《张大春与“类型小说救星”》,《北京日报》2011年2月25日, http://www.chinataiwan.org/wh/dswb/zjsh/201102/t20110225_1764110.htm。

〔责任编辑 平 啸〕