

小说戏演：《野叟曝言》与万寿庆典和帝国想像

商 伟

内容提要 《野叟曝言》的结尾部分叙写文素臣之母水氏的百岁寿典，其妄诞狂想至此臻于极致，但这一情节挪用了乾隆皇帝为其母崇庆皇太后举办的万寿庆典，也为这部小说打上了乾隆时代的历史印记。作为庆典的高潮，百出戏曲《圣母百寿记》在内容、形式风格，以及戏曲结构和戏台景观等方面都受到了宫廷大戏（尤其是万寿戏和连台大戏）的影响。小说的叙述者通过对戏曲表演的叙述，为整部作品做出回顾与前瞻，凸显了它帝国想像、自我点评与后设叙述等重要特征。

关键词 《野叟曝言》 帝国想像 万寿庆典 小说结尾

对于当今的文学史家和文学批评家来说，很少有哪部作品像《野叟曝言》这样令人感到棘手。夏敬渠（1705—1787）倾尽心力撰写而成的这部章回小说，宏富赡详，洋洋洒洒，长达一百五十四回，百余万言，堪称中国古典小说之最，但它却饱受争议，而且争议的程度，似乎也与其长度成正比，远过于其他作品^①。例如，鲁迅的看法就是负面的“以小说为度学问文章之具，与寓惩劝同意而异用者，在清盖莫先于《野叟曝言》。”^② 上世纪七十年代，侯健以一篇题为《〈野叟曝言〉的变态心理》的论文而再度引起了人们对它的兴趣，只是这一兴趣与其说是文学的，不如说是心理学和病理学的。侯健沿袭了小说作者的自况说，但不再注意作品的政教主题、宏大叙述与无所不备的知识参照系统，而将其视为现代精神分析的理想对象，变成了一份不打自招的口供病历：他在小说主人公文素臣的身上，读出了作者的恋母情结、拜物癖、表演欲、白日梦者的妄想狂等症候。这一诊断式解读，骇人听闻，旨在颠覆夏敬渠全力打造的文素臣这一儒家理学完人的形象，同时也揭示出小说叙述内部巨大的心理张力，以及作者的落魄人生与辉煌梦想之间的戏剧性落差^③。

同样值得注意的是，尽管《野叟曝言》在作者生前默默无闻，但在1881年刊行前后，却出现了报界访求书稿，相互竞争的情况。而刊出之后，也一度广为传播，甚至在都市公众和文人圈内产生了跨界的轰动效应。梁启超在小说界革命的宣言中，提到了这部作品^④。连崇尚晚明“性灵”小品的林语

^① 本文依据的是光绪壬午（1882）九月西岷山樵序154回刊本《野叟曝言》（简称“壬午本”）。潘建国参照北大所藏同治抄本，认为壬午本为增补本。不过，本文所涉及的小说正文和评点都不属于增补的部分。参见潘建国《〈野叟曝言〉光绪壬午本为增补本考辨》，《古代小说文献丛考》，中华书局2006年版，第91—114页。关于《野叟曝言》的版本及其研究情况，参见潘建国《〈野叟曝言〉同治抄本考述》，同书，第79—90页。

^② 鲁迅《中国小说史略》，人民文学出版社1975年版，第211页。

^③ 侯健《〈野叟曝言〉的变态心理》，原载《中外文学》1974年第2卷第10期，收入萧相恺等选编《夏敬渠与屠绅研究论文选萃》，凤凰出版社2010年版，第221—237页。

^④ 梁启超《论小说与群治之关系》，《梁启超全集》第二册，北京出版社1999年版，第884—885页。

堂也对它推崇备至^①。上海沦陷时期，根据它改编的连台本京剧《文素臣》，由周信芳领衔主演，一时万人空巷，甚至有了“不看《文素臣》，不算上海人”的说法。到了上世纪七十年代，《野叟曝言》又被改编成布袋戏，并被台湾电视公司搬上屏幕，收视率竟达百分之九十以上^②。

这一两极分化的现象令人困惑，也发人深省。它要求我们调动历史想像力，对《野叟曝言》在近现代中国的发现改编和传播接受，做出身临其境的同情理解。尤其需要考虑十九世纪末至二十世纪七十年代的历史语境、地域经验和读者心态，因为当时的读者和观众显然在文素臣这一形象上投射了太多的希望与玄想。同样重要的是，他们中的大多数都未必读过这部小说，而只是对有关的戏曲和影视作品做出回应罢了。鲁迅甚至怀疑连林语堂本人也没好好读过^③。在“文素臣现象”或“《野叟曝言》现象”的轰动一时的耀眼光焰中，这部小说本身却悄然隐入了阴影，变得面目模糊。这一情形促使我们回过头来细读小说自身，试图在小说的文本内部，及其与历史语境之间，去寻找深度解读的可能性。

过去的三十年间，学界在考辨夏敬渠的生平家世、著述交游、《野叟曝言》的版本、素材来源、文本出处，及其自传心理、文人自寓、政治象征等方面，已多有建树^④。面对这样一部铺张扬厉、庞大驳杂的章回长篇，任何一个解释的角度都难免挂一漏万。麻烦之处正在于，若以文本指涉的历史时期和史传出处为依据，就不免过度强调《野叟曝言》对明代历史的回顾与补救；而考察它的传播与影响，则又自然将重心转移到了十九世纪末叶和二十世纪。因此，首先需要回答的问题是：究竟在什么意义上，《野叟曝言》可以被视为一部十八世纪中后期的作品？

一 作者自况与帝国想像

《野叟曝言》的主人公文素臣，本为一介布衣，但博学多闻，文武双全，像《水浒》好汉那样云游天下，行侠好义。不同之处在于，他一生致力于弘扬程朱理学，以剪灭佛、道异端为己任。而名曰素臣，自比为《春秋》作传的左丘明，实际上却以“素王”孔子自居，几欲凌驾于君王之上而后快。在乾隆中后期科举入仕的前景日益黯淡之际，夏敬渠却为文素臣设计了一条由边缘进入权力中心的捷径。尽管皇帝一生佞佛，但逊位之后，受到素臣的感召，幡然悔悟。而继位的宏治皇帝从善如流，惟素臣之言是听，致使他宏图大展。到了小说的最后三十回，在朝廷武力的支持下，以理学取代佛教的宗教战争，已经在帝国的边疆和周边的印度、蒙古、锡兰和日本等地都取得了全面胜利。而文素臣失散多年的好友景日京，也早就在海上成功地经营起儒家的全球霸业：从濠镜（澳门）到波而都瓦尔（葡萄牙）、依西把尼亚（西班牙）、意大里亚（意大利）和热而玛尼（即 Germania，日耳曼人的土地，指包括今天德国北部在内的广大地区），所到之处，“兵不血刃”，将据说起源于拂菻（耶路撒冷）的“天主、耶稣荒诞之说”一举夷灭。欧罗巴七十二国景从响应，集体皈依了儒教的不二法门，改名号为欧罗巴大人文国。文素臣位极人臣，尽享俗世殊荣，并且积善余庆，福荫后人。及至举国庆祝其母

^① 林语堂《语录体举例》，《论语》半月刊第四十期（1934年5月1日）。又见他的《新年附录：一九三四年我所爱读的书籍》中举荐了三本书，第一本即为《野叟曝言》，并且说“《野叟曝言》增加我对儒道的认识。儒道有甚么好处，此书可以见到。”《人世间》半月刊第十九期（1935年1月）。

^② 王琼玲《夏敬渠与〈野叟曝言〉考论》第六章第一节“两面评价：优劣并存、褒贬互见”，台湾学生书局2005年版，第376—382页。

^③ 参见鲁迅《寻开心》。他还评价说“这一部书是道学先生的悖慢淫毒心理的结晶，和‘性灵’缘分浅得很。”《且介亭杂文二集》，风云时代出版公司1990年版，第68页。

^④ 有关研究，零出散见，但由来已久，黄人、鲁迅、孙楷第、赵景深等均有所发明。详见王琼玲《清代四大学小说》，台湾商务印书馆1997年版；《〈野叟曝言〉作者夏敬渠年谱》，台湾学生书局2005年版；《夏敬渠与〈野叟曝言〉考论》。近期的研究论文，参见《夏敬渠与屠绅研究论文选萃》。

水氏的百岁寿辰，家族成员已增至千人之多。他的子孙辈或与皇室和“天下第一家”的孔府联姻，或入赘波而都瓦尔国和周边的暹罗等国的王室，在海外繁衍后代。他们通过家族纽带，为理学版儒教的欧罗巴霸业，奠定了血缘关系的基础。

许多学者都已经指出，夏敬渠在文素臣身上寄托了他终生崇奉的程朱理学的正统观念，并且拆夏姓为文白二字（字素臣），为主人公命名，同时也在他的生平叙述中杂糅了丰富的自传指涉，包括自己的边疆游历与见闻。然而，与小说中的文素臣两相对照，夏敬渠困于科举，一第未及，终身不仕。此外，他宗亲多早夭，家族凋零，身后子嗣不兴，不仅功名无着，生活亦多不幸。由此而言，若视《野叟曝言》为夏氏自况，也主要只能在“补偿说”的意义上立论：文素臣的奇迹生涯，寄托了作者的梦想，恰恰是对现实匮乏与人生缺憾过度补偿的结果^①。

但即便初读《野叟曝言》，也不难看出小说主人公的个人梦想与帝国宏业是分不开的。他僭越君王的危险企图，显然不应该仅仅透过作者自传心理的滤镜来观察。夏敬渠每每将文素臣放在朝廷代言人的位置上，并通过他来演绎儒教的家国理念与全球霸业的极致想像。在他身上体现了帝国的野心、精力和行动力量，而他的个人荣耀也与帝国大业成正比例增长。

像夏敬渠这样一位连秀才都不曾考取的落魄书生，如何能够承担起帝国大业的宏大叙述？在此我希望指出《野叟曝言》的作者自况与帝国想像之间的中介因素，那就是夏敬渠的广泛社交，丰富阅历与幕客生涯。夏氏于1736至1739年间，壮游京师，一时得到名宦杨名时、徐元梦和孙嘉淦等人的赏识，但依旧仕进无门。在此后近二十年间，他绝意于科举，“参幕府于天涯”^②，“遍历燕、晋、秦、陇”^③，陆续在宜兴县令王熙泰、高斌、高恒父子、徐姓县令等人府中做幕宾，与高氏父子交往尤为密切。高斌系汉族旗人，兼有包衣和外戚的双重身份（其女为慧贤皇贵妃），位高而权重。作为高氏父子的幕友，夏氏名份低微，但却有了接近权力和参与咨询的机会。而幕客职业的特性之一，正在于“代笔”写作和越位思考，也就是从幕主的立场出发来观察、筹划和表述。由此而言，夏敬渠在小说中恣意演绎帝国大梦，与他的幕客生涯或不无关系。尤其值得一提的是，夏敬渠与皇室成员也有所往来，耳闻目睹之事，每每见于笔端。王琼玲指出，他所结交的杨名时和徐元梦都曾入值上书房，教授皇子，其人其事，想必也略有所知。《野叟曝言》中写文素臣与东宫太子相谈甚欢，俨然以“太子师”自居，可知其来有自，并非向壁虚构。此外，《江阴夏氏宗谱》卷八《小传纪事》第十一“敬渠”载：“七秩称庆，怡亲王遥祝以额曰‘天鹭耆老’。”《宗谱》卷十注“按此匾款式上款‘二铭秀才’高半字；下款‘和硕怡亲王’低半字。旁记年月。正中一章‘怡亲王宝’四字，非常格也。”可见特意指出该匾格式非常，绝非例行公事而已，以显示夏氏与怡亲王的关系非同一般。据王琼玲考据，怡亲王即弘晓，康熙第十三子允祥之子，雍正八年袭怡亲王封号^④。

夏敬渠的职业习惯与交游阅历，对于我们理解《野叟曝言》的帝国想像有着直接的关系。而这方面的最佳例子，又莫过于小说结束处的水氏百岁寿庆了。

二 普天同庆，万国来朝：水夫人的百岁庆典

《野叟曝言》早在第一百四十一回就提到了水氏的百岁庆典。这一庆典两回之后正式开始，繁文

① 这方面的详尽研究，参见《〈野叟曝言〉作者夏敬渠年谱》。

② 夏敬渠《浣玉轩集》卷三《悼亡妹文》，《清代诗文集汇编》304，上海古籍出版社2010年版，第43—44页。

③ 《野叟曝言》西珉山樵《序》。

④ 参见《〈野叟曝言〉作者夏敬渠年谱》，乾隆元年（1736），第265—274页；乾隆四年（1739），第287—293页。

缚节，不厌其详，直至终篇。可以说，小说通过百岁寿典来收束全书，其重要性不言而喻。《野叟曝言》的评点者择其大端，简评如下：

庆百岁寿，天子隆恩旷典不可枚举，其尤重者四条：率后妃亲祝，一也；赦天下田赋，二也；许天下乡耆往祝，三也；并许外国君臣，四也。此四者不特旷古所无，亦岂臣子可受？然作者操笔书之，不以为嫌者，缘佛、老之祸，几千百年，流毒至深且酷，而一旦廓然清之，致吾君于尧舜，置斯民于衽席，联万国为一家，非此旷古所无臣子，不可受之；隆恩异数，不足酬旷古所无臣子，不能为之大德崇功，故振笔书之而不以为嫌也。（第一百四十五回末评）

评点者为了打消读者的疑虑，不得不以素臣灭佛、老为由，而为之曲意辩护。但问题并未消失，反而欲盖弥彰：如此隆恩旷典，岂人臣之所宜？即便作者本人“不以为嫌”，又于事何补？《野叟曝言》中的水氏寿典来得名不正、言不顺，正因为它本来就是一次“僭越”之举，完全照搬了乾隆皇帝为其母崇庆皇太后举办的万寿盛典。

自明清以降，不仅皇帝的生辰设节庆祝，皇太后的生辰亦然，至清尤甚。康熙皇帝的万寿盛典，已详见于史乘，也多为后代所沿袭。而与《野叟曝言》直接相关的，则莫过于崇庆皇太后的三次万寿盛典了。乾隆号称以孝治天下，并且身体力行，为臣民做出表率。他分别于乾隆十六年（1751）、二十六年和三十六年为崇庆皇太后祝六旬、七旬和八旬万寿。其中六旬寿庆的场面与康熙的六旬盛典相仿，据赵翼记载，“中外官僚纷聚京师，举行大庆。自西华门至西直门外之高梁桥，十余里中，各有分地，张设灯彩，结撰楼阁”。而且“每数十步间一戏台”，竟演歌舞戏曲^①。此外，乾隆还下诏“免天下钱粮”，十八行省总督派员辐辏北京，各地的“老民老妇”也前往京师叩祝。至乾隆三十六年，不仅特设恩科和蠲免钱粮等名目有增无减，而且皇帝本人还陪同崇庆皇太后巡幸山东，登泰山拜谒岱岳庙。这一系列活动，外加拆盖房屋和修理寺庙等土木工程，耗资甚巨^②。

万寿盛典的这一套现成的节目，被夏敬渠顺手安插在了《野叟曝言》的水氏寿庆的叙述当中。早在第一百四十三回，皇帝就开始为水氏百岁庆典做准备，先在素臣赐第的东西两侧各增盖了公主郡主府二十一宅和百子府百宅，又改建的正宅的门面。此外，还在府第的背后开了一道人工河，可直达京师的张家湾码头。宏治三十二年正月，天子下诏“为宣成太君赦天下一年田赋”。然后，亲率后、妃前往吴江祝寿，并驾幸水夫人生祠。于是，各府州县百姓纷纷呈请赴吴江叩祝。皇帝奏准每乡二人赴祝，路费由政府的水旱驿站支付。到了第一百五十一回，来自全国各地的耆老代表云集吴江，一时人满为患，分赏的银两、荷包和缎匹，也难以胜计。其规模之壮观，有过于崇庆皇太后的寿庆，甚至直追康熙的万寿盛典了。

举国同庆固然匪夷所思，但最令人称异的恐怕还是万国来朝。水氏八十大寿时，前来祝寿的外国君臣使节就已多达一两千，只不过限于周边的国家罢了。而这一次百岁寿庆，连遥远的欧罗巴七十二国也推举了其中四国为代表，各自派出两位正、从二使。更有波而都瓦尔的国王和国妃不远万里而至，光是海上航行，就花了近三年时间。这其中当然另有缘故：在此之前，文素臣的孙子文施梦中乘龙直抵欧罗巴，入赘波尔都瓦尔国皇室并已得子，他的岳父岳母既是国王王妃，也是素臣的亲家。而作为欧罗巴大人文国的成员之一，波尔都瓦尔国早就皈依了儒教，对中华向往已久。尽管如此，把“八方向化，九土来王”这样的题目写在了一位臣子的名下，毕竟有犯忌之嫌。而究其出处，仍是万

^① 赵翼《檐曝杂记》卷一，中华书局1981年版，第9页。有关崇庆皇太后三次万寿盛典的记载，详见中国第一档案馆所藏寿档。

^② 任万平《千秋万岁祈长年：以帝后生辰为节令的考察》，郑宏《“九九礼”考辨：以崇庆皇太后六旬、七旬圣寿节为例》，故宫博物院编《普天同庆：清代万寿盛典》，故宫出版社2015年版，第332—341页，第356—385页。另参见杨连启《清万寿庆典戏曲档案考》第三章第一节“崇庆皇太后之万寿盛典”，中国戏剧出版社2013年版，第39—51页。

寿盛典。

奏许外国使节进献贡品，本为朝廷大典的一项内容，不仅包括了康熙、乾隆的万寿盛典，也见于崇庆皇太后的万寿盛典。这方面除了文字记载以外，往往还有图可考，展现了包括西洋使臣在内的万国来朝的场景，如何构成了大清帝国自我想像的重要内容。例如，乾隆三十六年为崇庆皇太后祝六十万寿时所绘制的《崇庆皇太后万寿庆典图》共四卷，其中第一卷上便绘有擎举番旗、身着异服的西洋人物，在人群中恭迎圣驾^①。为崇庆皇太后七旬万寿庆典而作的《胪欢荟景图册》中有《万国来朝图页》，描绘蕃属国和西洋诸国的使节各自携带本国的贡品，伫立于紫禁城内太和门外等候晋见。不过，没有证据表明崇庆皇太后的万寿庆典包括太和殿接受各国使臣朝贺一项。与此图相似的，还有故宫所藏四件立轴《万国来朝图》，它们都未必是对特定历史事件的描绘，而具有了综合性或虚拟性的特征。赖毓芝指出，这四幅《万国来朝图》中的西洋使臣的形象，与1751年启动的《皇清职贡图》拥有相同的来源。这些西洋人物开始大量出现在清帝国的自我观照的视野中，共同见证了历史上影响深远的“西洋的转变”，而此时的“西洋”当然不再是郑和船队游弋的西太平洋和印度洋沿岸了。可以说，乾隆朝已经把西洋视为大清帝国天下体系的一部分，并且通过与西洋的关系来塑造帝国的自我形象^②。此外，“西洋的转变”也体现在庆典景观的设计上。据说崇庆皇太后八十寿庆时，从西直门外长河一带至倒座观音庵的各点景工程中，设有“万国来朝景一处”^③。这令人想到了圆明园中长春园的西洋建筑群——乾隆皇帝采用了多宝格的集锦方式，将西洋景打点安顿在由他本人预设的一个象征性的帝国空间秩序当中：它有自己的恰当的位置，同时也是可以被驾驭和操控的。作于乾隆中后期的《野叟曝言》就正是这一“西洋的转变”的衍生品，但又反过来对它做出了补充。它以小说叙述和虚构的方式，参与构造了大清帝国的全球想像。不同之处在于，夏敬渠把文素臣及其母水氏塑造成了“万国来朝”的主角，而皇帝在其中仅仅扮演了一个配角。更重要的是，他的“怀柔远人”的姿态是以儒教取代天主教为前提的，并且落实到结亲的策略上，也就是通过跨洋婚姻和子孙繁衍把家族的血缘关系延伸到欧洲大陆，造成了一个你中有我，我中有你的局面。其结果不仅是拓展了帝国想像的地平线，而且也为之注入了新的内涵。

无论如何，今天的读者仍不免诧异：夏敬渠为什么竟敢公然地把水氏的百岁寿庆写成了万寿庆典？但他自有辩护的办法，而且是借了皇帝之口说出来的：宏治皇帝向来待素臣如手足，在一次寿宴上，他终于有机会向水氏倾诉衷肠“朕之私衷，实以母事太君。”（一百四十三回）不仅如此，他还为水氏的龙凤大牌坊题写“上寿母仪”，又题匾曰“女圣人”（一百四十四回）。为了确保一切都来得顺理成章，小说早在第一百四十一回中，就安排皇帝的母亲周太后及时故去了，而她留下的空缺正好由水氏来填补。就这样，水氏的百岁寿庆改头换面，变成了天子钦准的朝廷大典，也恰好替代了皇太后的万寿盛典。僭越的疑问顿时烟消云散，至少小说的叙述者希望如此。

明白了这一点，《野叟曝言》有关水氏百岁寿庆的一些令人费解的奥秘，便都豁然开朗了：第一百四十三回写宏治皇帝率后、妃亲往吴江祝寿时，途经泰山祭天。这显然化用了乾隆三十六年天子为崇庆皇太后祝七旬万寿时，东巡祭岱岳庙一事，但又巧妙地把它和水氏寿典连成一体，尽管水氏本人并未随行。另一个例子与看戏相关。皇帝和后、妃亲祝水氏百岁寿典时，百出连台戏《圣母百寿记》还没上演。他一旦事后得知，便“特旨求观”。戏班子弟为此入京，花了四天时间，为天子、后妃从头到尾地演了一遍。小说的作者在这里玩了一个置换的把戏，把水氏放在了皇太后的位置上：既然这

① 《清万寿庆典戏曲档案考》，第54页。

② 赖毓芝《图像帝国：乾隆朝〈职贡图〉的制作与帝都呈现》，《“中研院”近代史研究所集刊》第75期（2012年3月），第1—75页。

③ 《清万寿庆典戏曲档案考》，第65页。

台戏是为她祝寿而特意编排的，皇帝和后妃又岂有不看之理？哪怕当时错过了，也得想法子补上。实际上，连戏的标题上的“圣母”一词也自有来历，因为乾隆就曾尊其母崇庆皇太后为天下圣母。而小说中的宏治皇帝为水氏题匾曰“女圣人”，又何尝只是凭空杜撰呢？可见，乾隆皇帝发起的圣母崇拜，在《野叟曝言》中改名换姓，被搬上了戏台，其内涵和意义都大有深入探讨的余地。还有一个例子也同样令人印象深刻。《野叟曝言》并没有等到最后才为水氏祝寿，而是每十年一大庆，只不过繁简有别而已。即便水氏百岁寿庆之后，《圣母百寿记》的作者之一篁姑仍然允诺说“府中之事每十年作一部传奇，续于《百寿记》之后，令优童演唱，为太君侑觞。”（一百五十三回）可想而知，乾隆每十年为其母举办一次普天同庆的万寿盛典，给夏氏留下了怎样的印象与期待。他在小说中挪用复制，连篇累牍却兴犹未尽：十年之后，他还想再办一次。

三 小说的戏曲结尾 《圣母百寿记》的回顾与前瞻

《野叟曝言》第146回隆重推出了一台长达百出的戏曲《圣母百寿记》（以下简称《百寿记》），名义上为水氏祝寿，实际上却以文素臣为主角，重演了他一生的英雄业绩，也对整部小说做出了一次回顾与总结。这一部戏曲的改编表演，对于理解《野叟曝言》的主题结构、象征意义和戏剧性景观来说，都至关重要，对于小说阅读本身也具有不可或缺的意义。

众所周知，戏曲表演是万寿盛典以及其他宫廷节日庆典上的一项重要节目。为宫廷庆典编撰排演的戏曲又称“承应戏”，其中包括配合万寿盛典的“寿戏”，或称作“万寿节戏”和“九九大戏”，常见的曲目包括十二出的《四灵效征》、八出的《瓜瓞绵绵》、十二出的《太平王会》、十六出的《中秋庆节》（别题《天香庆节》）和《芝眉介寿》^①。《野叟曝言》中的《百寿记》每一出均以四字为题，沿袭了万寿节戏等宫廷戏曲的标题格式。其中接近结束部分的《四灵护母》、《百岁开筵》、《万方同庆》和《千丁介寿》等出，与寿庆筵席连成一体，在内容上也呼应了万寿节戏的名目。从内容和形式来看，《百寿记》还令人想到据历史事件和章回小说改编而成的宫廷连台大戏。就内容而言，《鼎峙春秋》演绎三国故事，《忠义璇图》改编宋代梁山诸盗，以及宋金交兵的历史记载，尤其是搬演杨家将英雄传奇的《昭代箫韶》，虽然完成的时间稍后，但与《百寿记》也不无相似之处。再看这几部宫廷大戏的形式，每部均为十本，每本24出，一共240出，外加复杂的戏台布景设置，绝非宫廷之外的戏班所能胜任。它们在形制排场、戏台景观和篇幅规模等方面也为《百寿记》提供了一个模仿的蓝本或参照。当然，仅仅分析《百寿记》自身，还不足以了解它的全部意义，而必须把它当作小说叙述结构的一个内在组成部分来解读。重要的是，《百寿记》出现在《野叟曝言》的结尾部分，除了祝寿应景之外，还起到了收束和总结全书的作用。

《野叟曝言》篇幅冗长，情节繁复，夏敬渠似乎生怕读者抓不住要领，所以借助戏曲的形式，对整部作品做了一个提纲挈领的总结。需要指出的是，《百寿记》中的某些关目，如文素臣家教，包括鸡鸣盥洗和晨省之礼，小说中并不曾写过。把这些场景搬上戏台，固然是利用了戏曲表演之便，但也由此“补书中之缺，非但为全书之钩锁也。”（一百四十六回末评）配合戏台表演和戏曲形式的要求，作者对小说做了一番拾掇打点与增补损益，也让读者通过改编的戏曲来重读《野叟曝言》。的确，夏

^① 昭槿《啸亭杂录·续录》卷一，中华书局1980年版，第377页。曲目见傅惜华《清代杂剧全目》中“九九大庆”类，人民文学出版社1981年版，第375—378页，第520页。从广义上说，内廷为帝王演出的戏曲都可称“承应戏”，但从狭义上说，通常专指仪典上演出的戏曲，如万寿戏和节令戏等，我在这里使用的是狭义的定义。有鉴于此，丁汝芹曾建议将内廷演戏分为仪典戏和观赏戏两大类，后者包括像《鼎峙春秋》这样的连台大戏。参见丁汝芹《清宫演戏史事》，《燕京学报》第四期，1998年5月，第209—223页。

敬渠仿佛预见了自己的小说被改编成戏曲而为观众观赏接受的前景。他提前开始行动，并也以演戏为小说收尾。这一切都发生在小说内部：作为自己作品的改编者，夏敬渠从小说中辑出情节亮点，汇成集锦，以百出戏曲的样式重新推出。每一出以四字为题，简明扼要，便于引用，也令人过目难忘。

戏曲离不开表演。我们在小说中读到的，不只是一纸戏单而已，而是对戏曲表演的描述。但戏曲上演时，却并非一次演完，而是由不同的观众（如夫人、男宾等等）分别点戏。从第一百四十六回开始，先后三次演出折子戏，一次四至六出不等。直到第一百五十回，才从头至尾完整地演了一遍。这样一个反复演出的点戏设计，究竟意义何在呢？《野叟曝言》第一百五十回的回末评曰：

百出戏文，逐事重提，五十男女，当场现扮，若依次叙下，无异重读全书一过，转觉复沓繁重而味同嚼蜡，妙在穿插灵活，有点数出者，有重点几回者，有内外皆点者，而终以从头至尾逐出顺演，然后全书中未发之义、未补之漏，乃一一点出弥缝，使读者恍然领悟。盖注意在此，极经营之苦，非仅以闲文作结束也。

实际上，点戏就意味着重新编辑《百寿记》，因为每一次点的折子都形成了一个组合。而戏曲改编本身也正是如此：把小说文本拆开，然后钩沉稽要，再重新组织起来。在这里，作者为自己创造了一次机会，通过尝试不同的节选和组合方式，对小说自身做出系统的回顾与调整。从读者的立场来看，也就是按照不同的方式来重读小说，包括选读、跳读和重点部分的反复阅读，也免不了与当下演出的那一出戏曲前后对照比较。有趣的是，作者甚至借着戏曲的改编和表演，对自己的小说做出了“删节”处理：即便全剧上演时，水夫人还是决定跳过《金瓶回生》和《锦衣受死》这两出不演，略去了小说中焦氏刺杀素臣未遂的情节，以免在座的当事人难堪。这令人想到了明清时期小说戏曲评点中常见的“可删”“此处宜删去”一类的说法。当然，这些评点者并没有擅自删去小说的原文，而到了《野叟曝言》这里，就变成了水氏对戏曲的搬演做出强行干预。

小说对《百寿记》的每一出都只是略做描述，戏文词曲均付阙如，但这个粗具轮廓的戏曲版的《野叟曝言》无疑体现了“后设叙述”的基本特征。它不仅改换了文体和媒介形式，还呈现了戏曲观众的口头反应——他们正是小说创造出来的内部读者，不仅应邀点戏，还对戏曲的改编与表演发表各种评论，侃侃而谈。而如下文所见，这些观感和意见也同样可以用于《野叟曝言》自身，因此造就了这部小说反身回顾、自我点评的特色。

不过，回顾并不妨碍前行。《野叟曝言》不仅借助戏曲的形式来复述小说和自我评论，还以戏曲表演为手段来推进叙述。随着戏曲临近尾声，叙述推进的步伐也在加快，甚至快得过了头，跑到现实的前面去了：《百寿记》的最后几出，如《百岁开筵》《万方同庆》和《骨肉奇逢》等，都是对未来的前瞻，写的是尚未发生的事件，包括祝寿的场面！所谓戏文不过凭空虚拟、略陈梗概而已，直到演出的过程中，才逐一兑现落实。由此看来，戏台上的角色扮演，并非传统意义上的戏曲演出，而如同是施展法术，具有了召唤的魔力，也直接参与创造了它所指涉的事件。因此，最终戏演成真，汇入了正在展开的祝寿筵席。如上所述，《百寿记》本来就是祝寿庆典的一个节目，但在戏中又预先拟想了祝寿的场景。演戏与庆典变成了你中有我，我中有你。所以，戏演到最后，剧情与真事几乎同步发生：一方面，台上台下早已界限模糊，另一方面，戏内戏外在时间上也完全重合。观众与演员相遇在当下的片刻，彼此互为镜像。前来祝寿的各国君臣刚刚入座，便听见戏台上的演员通报他们的到来，国号名姓分毫不差。主人一方解释说“原本内也没有指名，是关夫人新填出国号名姓来的。”客人愕然：“我们还没来哩，怎样先填上呢？”

无论如何，《万方同庆》一出就这样出台上演了。有趣的是，描写文素臣的孙子文施海外历险和归来祝寿的《骨肉奇逢》一出，前后一共演了三次，外加《一龙戏孙》一出，也是关于文施的戏。第一次演出时，戏台上就“扮出水夫人百岁大庆，番王同妃率婿女外孙偕至吴江庆祝，骨肉奇逢”。第二次演出刚开始，忽报热而玛尼国番使求见，首次带来了文施欧罗巴历险奇遇的消息。直到文施本人

现身说法，仿佛是回应了戏曲表演的感召，“千唤万唤始出来”，这一出戏的内容才算是落到了实处。最后一次全剧演出时，文施的夫人好文（波而都瓦尔国的公主）和她的国妃母亲都执意说，这一出“必是新填上的”。篁姑原以文素臣之妾的身份编写戏文，此时不得不曲意辩解，从“托梦”“预知”，因“天理不外人情”而“就人情中揣想而成”，到“随意结撰，不图其幸中”，末了还不忘补充道：《恩乐异数》一出中的一个情节，“虽揣度于意中而实侥幸于意外者也”。（第一百五十四回）诸如此类，都无妨视为小说作者关于写作的声明：一部《野叟曝言》正是以“天理人情”的名义“揣度”而成的“侥幸”之作，其中多有“托梦”“预知”和“随意结撰”的成分。而百岁开筵的结局，与百出戏曲的搬演一样，岂不都是假戏真做，心想事成吗？

从主题和结构上看，《百寿记》一方面固然令人想到宫廷连台大戏中据历史故事改编的《鼎峙春秋》、《忠义璇图》和《昭代箫韶》，而另一方面又与承应戏多有明显的相近之处，因为就目的和功能而言，它的确又是一部寿庆戏。承应戏有许多共同的结构特征，也往往超出宫廷的场合。例如，吴城的《群仙祝寿》和厉鹗的《百灵效瑞》均为1751年乾隆躬奉崇庆皇太后巡幸江南所作。前者写西王母率道家诸神前往杭州西湖，叩祝皇上和皇太后圣寿，后者写南海陀洛迦山的观音大士召集善财龙女、罗汉金刚，以及地方诸神和四海龙王等，各自为圣上献寿，最后由水仙王带领花神至西湖行宫叩谢天恩。当时的官员为同僚祝寿写戏，也大致沿用了此类格式^①。此外，承应戏中的各类节令戏也都大同小异，如曹寅的十出《太平乐事》以元宵庆典为题，但见众人外出观灯，哈密国侍子和西洋船主等演习觐见礼仪歌舞，日本国王于元宵之夜到来，祝中华圣人万寿无疆。

值得一提的是，《野叟曝言》第149回提到波而都瓦尔的国王，“择于十二日开洋，一路海不扬波，坦行无阻，三年之内，直达中华。”^②无独有偶，当时上元节在外藩进宫筵席上搬演的短戏中，就有与“九土来王”的主题相关的《海不扬波》和《太平王会》等曲目。在《海不扬波》中，引旦扮洞庭公主，奉上帝之命巡游四海。正值中华天子七旬圣寿，各国使节前来庆贺，幸托“当今圣母、圣主在上仁恩”，“外国朝贡侍子使臣，俱已平安渡海，前往帝都，这些时真个海不扬波也。”^③

《海不扬波》既是上元节戏，同时又为圣上祝寿。如上所见，首先，万寿节戏通常预设了祝寿的现场，而戏本身就是为了在这个场合上搬演的，因此也构成了寿典的一部分。其次，戏的内部包含了一个前瞻的视野：人物亮相时自报家门，就说明自己是在赴宴祝寿或献礼进贡的路上。随着戏的展开，他们一同来到寿庆筵席的现场。最后，戏演成了寿筵，而观众也和演员所扮演的人物、神仙、帝君和嫦娥等一起，加入了为圣上或圣母祝寿的行列。这些曲目在时空处理上，与《百寿记》一样，都共同具备了戏中戏的结构特征。

如上所述，《野叟曝言》还通过搬演《百寿记》而在小说内部拓展出一个回顾的视野。但严格说来，这个回顾的视野并非内在于《百寿记》的戏曲结构当中，因为这部戏曲本身依照文素臣的生平从头写起，顺时展开，直至当下的庆典，只是由于被置于小说的结尾部分，它才构成了对全书的一次回顾与复述。

^① 例如，金匱知县韩锡胙曾为与他同城而治的无锡知县吴钺祝寿而作杂剧《南山法曲》一折。

^② 据宫廷档案记载，乾隆十八年四月九日，乾隆皇帝在山高水长宴请“西洋国波尔都葛尔亚国使臣巴格等”，可知《野叟曝言》关于波尔都瓦尔国来华的叙述，并非凭空而来。参见中国第一历史档案馆“宫中当簿”“穿戴”，转引自朱家溆、丁汝芹《清代内廷演剧始末考》，中国书店2007年版，第29页。

^③ 薛晓金、丁汝芹主编《清官节令戏》，新华出版社2015年版，上册，第111—118页。此后乾隆朝还出现了《四海昇平》（乾隆五十八年）和《万国来朝》（乾隆六十年）两部连台大戏，前者提到文昌帝君率金童玉女及众星君，迎候英晤喇使者万里来朝，又平息了海底巨龟吞吐的风涛，以确保英使平安返国，后者在结尾处呈现了红毛贺兰国王来朝进贡的场面，或许分别与英国和荷兰使节的来访有关。参见叶晓青《〈四海昇平〉——乾隆为玛嘎尔尼而编的朝贡戏》，《二十一世纪》105期，2008年2月，第98—106页。

在《野叟曝言》之前的明清章回小说中，利用戏曲而大做文章者不少，其中如董说的《西游补》和曹雪芹的《红楼梦》，都像《野叟曝言》这样，通过戏曲表演来指涉自身。但与《野叟曝言》相比较，戏曲在这些作品中占据的位置不尽相同，功能意义也各有千秋^①。偶尔也有小说以戏曲表演收束全篇，并以此回溯人物情节的来历，但规模和篇幅都无法与《野叟曝言》相比。例如清初陈忱的《水浒后传》，本为《水浒传》续书，推衍宋江死后，梁山泊幸存余部如何再度举事，然后漂洋过海，在“暹罗国”的海岛上（实指台湾），建立起儒家的乌托邦王国。小说的最后一回写暹罗国王李俊邀请众人共庆元宵佳节，并且同赏梨园院本《水浒记》。这个院本据说由周美成（周邦彦）填词，搬演的正是在座各位的“出处”：从宋江登场一直到他衣锦还乡，一部《水浒传》以院本的形式重演了一遍。众人一边看戏一边评论，最后柴进总结道“亏他情节件件做到，回想起来，真是一梦。再有谁人把后本接上，我们今日同赏元宵大团圆了。”^②这里采用的正是后设小说的叙述模式，柴进请人续写“后本”，不仅点明了他身在其中的这部小说作为《水浒传》的“续书”地位和“梦”的虚构性质，而且将读者的注意力引回到了小说自身。的确，《水浒记》的“后本”又何需别处寻觅？《水浒后传》就摆在读者的面前，而李俊他们正是其中的主角。院本《水浒记》结束之处，便是《水浒后传》开始时：欲知后事如何，且听从头分解。一部《水浒后传》至此打住。

夏敬渠或许正是从陈忱的《水浒后传》这里得到了启发，才在自己的小说中设计了搬演《百寿记》的情节。但他在这一情节的设计上，煞费苦心，调动起小说叙述的十八般武艺，凸显了《野叟曝言》为梦为戏的属性与“随意结撰”的特征，篇幅也远远超过了《水浒后传》对《水浒记》的描述。另外，他以戏曲的形式来重演小说自身的主要情节，而不像《水浒记》那样只是回顾了《水浒后传》所续写的母本《水浒传》而已。这样看起来，夏敬渠的《野叟曝言》在后设叙述方面，后来居上，形成了章回小说史上的一个罕见奇观。毫不奇怪，他在这部小说中尽情演绎儒教帝国的海外乌托邦，也与《水浒后传》的主题趣旨一脉相承，然而踵事增华，变本加厉，则又非它而莫属了^③。

① 在传统戏曲小说中，戏与梦的母题往往密不可分。梦中的事件具有惊人的戏剧性，但这一戏剧性又反过来被梦的形式所取消，最终完成为一个诗意的静观和喜剧的和解。这就是林庚所说的中国叙事传统中的“梦的结构”，见林庚《中国文学史》第二十八章《梦的开始》，台北广文书局重印本，第323—335页。但《红楼梦》堪称例外。贾宝玉在第五回梦游太虚幻境时，就读到了《红楼梦》的部分曲词并聆听了它的歌唱表演。他对以自己为主角的这部同名小说，完全一无所知。如同唐人小说《枕中记》和《南柯太守行》的主人公那样，他不过是在梦中获得了对未来生活的偶然一瞥罢了。但与梦的叙述传统不同，贾宝玉并没有因为梦而得到启悟，也没有用梦中的人生预演来替代真实的人生经验。恰恰相反，他必须亲历梦中读到的人生叙述，并拥抱随之而来的快乐、痛苦、冲突与幻灭。也正是因为如此，才有了王国维称之为“悲剧”的这样一部旷世罕见的中国古典小说。

② 绍裕堂《新刻水浒后传》卷八，第1232页。蔡鼻的《重订水浒后传》本与此略有不同，其中上演的院本不是《水浒记》，而是《定海记》，演绎“虬髯公在扶余国封王故事”，但处处与在座众人的经历相似，以致李俊问道“这一本戏竟像是与我们写照一般，如何这等相像得紧？也是奇事！”参见陈忱《水浒后传》，上海古籍出版社1981年版，第369页。

③ 在《野叟曝言》之后，以演戏作结的章回小说还包括魏秀仁（1818—1873）的《花月痕》。它在第五十一回中，写荷生作《花月痕》传奇十二出，传述小说中男女主角痴珠和秋痕的悲欢离合，并趁着重阳节，令家伶演唱第二出《菊宴》。接下来在第五十二回，即小说的最后一回中，士宽夜梦戏班搬演《菊宴》一出，醒后发现枕边有一本书，大书《花月痕》三字。士宽死前把书埋入地下，这样就把我们带回到了小说开头的情景“小子”锄地时掘出一铁匣，中有《花月痕》一部，他手抄一遍，又每日到茶坊说唱，这便是这部小说的缘起了。值得注意的是，作者对戏曲表演并不在意，因为《菊宴》一出完全按戏文的格式抄录，甚至还包括了戏台提示。可见他真正感兴趣的是把小说的相关内容改写成戏文，并用它来结束全篇。

四 戏台设计与奇幻大观

戏曲不仅包括情节和台词，还以其动作表演和戏台景观而诉诸观众的视觉感官。《百寿记》也不例外，更何况帝国想像也离不开自我呈现与自我观照，与装扮、表演和仪式都密不可分。《野叟曝言》是一部言辞大于观察的小说，通篇只觉叙述者和人物竞相饶舌而已。偶有感官性的细节描述，转眼之间就淹没在滔滔不绝的词语洪流当中了，令读者茫茫然而无所见。但《百寿记》一戏对此形成了补充，让我们看到作者如何刻意营造视觉感官的奇幻大观和戏剧性效果。且看主人公文素臣怎样登台亮相（第一百四十六回）：

场上先设假墙窗槛，锣鼓声绝，一生扮素臣、一旦扮随氏，扶出场来，作暗中守候援救之状。……只听飐的一声，两扇窗洞开，一个武士戴着铜面，装束得如天神模样，落在房中。随氏大惊，素臣大喜，便伏在武士肩上，武士飞身一纵，已上墙头跳落，入场去了。随氏惊异一会，悄悄闭上纱窗，作入内叫丫鬟，下场自去。场上层层叠叠架起墙屋，至下场之处更架一层高墙，那武士背负素臣出场，从墙跳屋，从屋跳墙，如履平地，直至下场之所，跳上高墙，方是戏房，内人接将下去。登时把众人都看呆了，……正说时，场上已将各墙屋拆去，另设蓬门，武士背负素臣出场，作上山之势，至门三叩。

这一段文字对戏台表演的描写可谓曲尽其致，但读者不免暗自诧异：这还算是传统戏曲吗？的确，戏台上设置了“层层叠叠”的豪华布景，从“假墙窗槛”到“墙屋”、“纱窗”和“蓬门”，极尽繁复之能事，并且随设随拆，转换速度惊人，与传统戏曲的戏台空间判然有别。而武士在戏台上表演飞檐走壁的特技，与虚拟性的表演艺术风格，也绝少相同之处。观众席上，鸾吹的评论补充了更精确的细节：“那墙有七八尺高，高墙更有丈余，装武士的身上背着一人，犹且跳跃如飞。”

这还只是一个开始。演到《马为月老》和《虎作冰人》两出时，场上甚至出现了围猎场面，人物骑马而上，与鹿鹿獐兔同台。此后更有魔幻景观，令人叹为观止，一神像乘轿而至之际：

空中忽现城隍，带领两员神将，站在素臣背后高桌之上。那轿抬至素臣面前，素臣瞋目怒视，城隍手挥令旗，神将便将金爪击下，轿中神像便直倒落地，土木分离，吓得在会诸人俱俯伏嚎哭，收拾开去。

道具的物质性尤其引人注目：神像倒在戏台上，竟然“土木分离”。如此场景，重复再三，素臣方才下场。观众席上，无外评论道“哪里是城隍显圣，定是素兄使甚法？”正在观戏的素臣答曰“那日赛君亦有此疑，但弟非妖物，能使何法？实则是日清晨，曾向城隍庙中祷祝，或由其神之力也。”（第一百四十六回）一部《野叟曝言》中，如此欲盖弥彰的解释比比皆是，然而既已道破法术真相，《百寿记》的魔幻蛊惑也就不言而喻了。最让人惊奇的还是第一百四十九回描写素臣驾船出洋的场面：

演至《遭风得珠》一出，素臣等上船开出洋来，龙蚌争逐上场，忽发大风，呼呼声势把满堂灯烛直淹下去，几乎吹灭，四面地烛一时俱灭，只剩每间厅内两枝数十斤照天大蜡没有吹熄，挂彩壁轴寿章味味的响做一片，不特屏风内女眷惶惶错愕，连满厅男客亦俱相顾动容，不解其故。

下一回的开头给出了答案：

试问风从何来？却是制就风车，从东西出入戏门内设放，演至龙蚌出场，各把门帘揭起掬将出来，那风便直入堂中披猖作势。干珠、关兰夫妇四人自心明白，却不肯说破，故内眷仍自不解，还只认做事有凑巧，及至船一入港，恰好风息，更加诧异。

场外的手摇或机械鼓风机，揭示了魔幻景观背后的“高科技”戏台的真相，表明它是人工安排的结果，其预期的惊异效果已经从观众的反应中得到了证实。

夏敬渠展示的戏台表演不免有想像的成分，但又未必只是向壁虚构的产物。其中戏台的规模、布

景设计和技术调度,都超出了当时的坊间戏班和官绅家班的能力范围,而与宫廷的大戏台不无相似之处。乾隆朝致力于营建大戏台,尤其是福禄寿三层大戏台。1760年,为庆祝崇庆皇太后的七旬盛典,甚至在她起居的寿安宫院内搭建了一座三层戏台^①。《百寿记》看上去未必动用了这样的戏台,但其中的一些特技表演无疑对戏台设计和砌末道具提出了新的要求。如空中忽现城隍神,又见神将站在素臣背后的高桌上,都令人联想到三层大戏台通过天井升降演员和砌末。作者即便未曾目睹,想必也有所耳闻了。万寿庆典期间,北京沿街搭建临时戏台,不时花样翻新,争奇斗巧,以吸人眼球。其中有三卷戏台,五脊重檐,上下场门在两旁耳台上,又有重檐式二上层设有方亭^②。而演出时,也往往使用一些可以折叠也易于搬动的砌末道具。像《百寿记》那样把动物引上戏台,固然是想像之辞,但在清代宫廷的戏曲表演中早已屡见不鲜。董含记载曰:“(康熙)二十二年癸亥正月,在后宰门架高台,命梨园演《目连传奇》,用活虎、活象、真马。”^③至于《百寿记》中神将飞檐走壁的空中飞人表演,听上去相当离谱,但宫廷大戏台的结构设计和调度技术完全能够胜任。尤其是在二层禄台安装了天井,可以利用绳索和绞盘,将演员送到一层的寿台,并在寿台上完成凌空跳跃等惊险动作,看上去却如履平地。这一点在宫廷大戏《昇平宝筏》的舞台提示中可以得到充分的印证^④。

《野叟曝言》写戏台上海风呼啸,是因为使用了风扇或鼓风机,而在制造海洋幻境时,宫廷戏曲更是得天独厚。紫禁城中宁寿宫的畅音阁三层大戏台,在寿台上设有七口地井,下通地下室,那里有一口水井,可以用辘轳从井中提水,供寿台上表演使用。1793年,英特使马戛尔尼来朝,在宫廷观戏时,在戏台上看到了海底世界奇异瑰丽的风光,而且由演员扮演的鲸鱼率众向在座的皇帝祝寿,口中喷水,达数吨之多,然后又通过板隙暗沟流回水井^⑤。此为后事,不足为据,但大戏台的技术优势,自不待言。所演曲目不详,或为《四海昇平》,或为《罗汉渡海》一类的神怪戏或节庆戏。而《罗汉渡海》中的海市蜃楼的砌末,便是从禄台的天井降下来的^⑥。《野叟曝言》写戏台上空忽现城隍神,在当时也是不难想见的了。

需要强调的是,《百寿记》把海景搬上戏台,又制造了海上风浪骤起的惊人瞬间,并不仅仅是为了展示自然奇观,或炫耀淫工巧技以耸人耳目而已。在《野叟曝言》的全球性的儒家王国的想像中,一个海洋时代的身影已经绰约可见,呼之欲出了。从文素臣海岛救主,“上船开出洋来”,到波而都瓦尔国王“择于十二日开洋”,一路上海不扬波,直抵中华,海洋与帝国的命运和形象变得难分难舍,与戏台景观也结下了不解之缘。

五 台上台下、戏内戏外: 点评与戏说

《野叟曝言》不仅通过文字叙述来营造视觉表演艺术的戏台景观,还让小说内部的观众轮番点戏,并且给了他们足够的篇幅来评论戏曲表演,同时也直接或间接地对戏曲所依据的小说做出评论。在小说中上演戏曲,这本身就已经形成了后设叙述的格局,而观众评说更赋予了小说叙述以自我观察与自

① 关于清宫大戏台,尤其是宁寿宫的畅音阁大戏台,论者甚多。参见张净秋《清代西游戏考论》附录六“清宫三层戏楼结构新探”,知识产权出版社2012年版,第463—473页。

② 参见《康熙万寿图卷》中的各类戏台,《万寿庆典戏曲档案考》,第32—35页。

③ 董含《莼乡赘笔》卷下,《丛书集成续编》第96册,上海书店1994年版,第76页。

④ 陆大伟《从大阪藏本〈昇平宝筏〉中的舞台指示看清朝宫廷大戏的舞台艺术某些层面》,参见《中国戏曲与宫廷文化》(即出)。

⑤ *An Embassy to China: Being the Journal Kept by Lord Macartney During His Embassy to the Emperor Ch'ien-lung, 1793-1794*, Archon Books: Hamden Connecticut, 1963: 137-138.

⑥ 《万寿庆典戏曲档案考》,第9—10页。

我点评的特色。

第一百四十六回写到第一次点戏演出，“第二出正要上场，被飞娘喝住道‘以后做完一出，待咱们议论过了，然后出场。’”从此立下了规矩，每出一评，俨然沿用了戏曲小说评点的传统格式。每一出的演出过程中，也偶有观众插话、“暗忖”或做出其他的反应，又多少类似评点中的夹批了。诸如此类，都可以视为小说戏曲自我点评的绝佳例证。只不过这里的点评已不再是书写行为，而被呈现为“口头事件”，既是对演出当即做出回应，也与其他观众处于直接的互动当中，具有了现场感和表演性。更重要的是，它构成了小说叙述的内在组成部分，而没有像小说戏曲的评点那样，被打入“附加文字”（paratext）之列。再就是点评者有名有姓，身份明确，以当事人居多。他们观看别人在台上扮演自己，点评时不免要拿戏台上的表演与自己的经历相比较，或者用小说跟它的戏曲改编版来做对照。他们翻检从前的经验和隐情，还有那些写进了小说却上不了戏台的场面，涉及真实与虚构、过去与当下、经验与回忆、个人隐私与公开演出等问题。每当观众中有人提出疑问“哪有这种诗社，作者装点以博观场人一嘘耳！”当事人就会挺身辩护“此是弟亲历之事，实无一毫装点。”“模拟逼真，岂特相似而已。”（第一百四十六回）另一位观众振振有辞，听上去更像当时的职业小说戏曲评点家“逼真如此，俨然桃花港中，中夜起视澹然堂后，伏壁私听时事也。”阳旦国妃信以为真“原来这戏俱是实事！”（第一百四十九回）可又有谁能打包票呢？演至《亲王下榻》一出，圣公问吉王“这是目击之事了？”吉王道“彼时寡人尚未入继，得自先王口述耳。”（第一百五十回）而嫁给文驩的郡主更是暗自庆幸，好在戏曲没有如实搬演，“若当时据实奏闻，今日便须演出提夹抱搨许多丑状，岂不羞人？”（第一百四十六回）第一出刚演完，水夫人就一语定调说，《百寿记》是令人宣泄情感的悲情戏“欢乐之剧虽足怡情，岂如悲苦之词感人至性？惟能使人下泪，乃足畅心也。”（第一百四十六回）但对于像好文这样的局外人来说，却完全是另一番经验。一场大戏下来，台上和台下，戏内戏外，已经分辨不出谁是谁了：“天下稀奇古怪的事怎都出在一家？不信都是一胞生下的不成？”（第一百五十一回）

《野叟曝言》让内部读者或观众对根据它改编的《万寿记》发表意见，同时也把这部以他们本人作为主要人物的小说，变成了观察和评论的对象。当然，作者也可能通过小说内部的观众之口发言，并以此来引导和操控读者对小说的解读。但这些人对《百寿记》的看法并不一致，更不具备一锤定音的权威性。这正是《野叟曝言》引人入胜的特征之一。它的叙述显示了一厢情愿的自我崇高化的诉求，一方面是叙述者难以抑制地慷慨独白，另一方面，他又不断地对道德奇迹剧的荒诞情节加以合理化解释，导致了言语的泛滥成灾。这一切无疑都令人生厌，但机智的自嘲与自我拆台的言说游戏，在小说中也时有可见。尤其是小说的结束部分，戏曲表演把角色扮演的意识推向前台，观众点评又引出多重声音与不同意见，从而与小说叙述者的自我沉溺拉开了距离。

毫无疑问，《野叟曝言》清晰地揭示出小说叙述自身的虚构性乃至荒诞性。第一百四十九回写到文施海外归来，“将七年以内情事约略说出，呈上日京之书，满屋人如听传奇小说一般，津津有味。”对于一部自称做戏做梦的传奇小说来说，指责它凭空虚构是徒劳无益的。这个例子也再次表明，《野叟曝言》的确不乏自觉的反讽。在这部小说中，幻想并没有被刻意写成现实，而亢奋的欣悦症，又总是伴随着有关荒诞无稽之说的令人不安的自我意识。然而作者最终还是没能将偶发的反讽编织到一个持续性的自我反省的叙述模式中去，更谈不上质疑他自身的世界观了。那些小打小闹的机智评论皆无伤大雅，而自觉的虚构意识，又没有危及小说自身叙述的价值核心。在这一情形下，连后设叙述的小说模式看上去也不免姿态大于实质。它没有为这部作品带进更为深刻的自我省察的品格。

六 结 语

以上论述以水氏的百岁寿庆的情节为核心来揭示《野叟曝言》的特殊时代内容与叙述形式特

征：一方面，这部小说在叙写水氏寿典时，参照并挪用了崇庆皇太后的万寿盛典，因此具备了乾隆中后期的鲜明的“当代性”，另一方面，它又围绕着与寿庆相关的一系列活动，包括戏曲表演和点评，发展出了小说叙述独具一格的表现方式与手法。由此，我们得以一睹《野叟曝言》罕为人知的一个面相，不仅有助于突破传记研究的惯常模式，更为相关问题的深入讨论，确认了一个历史分析和文本解读的起点。

作为举国同庆的重大事件，崇庆皇太后的万寿庆典集中展示了乾隆皇帝以孝治天下的精义，这在《野叟曝言》中便衍生出了以水氏百岁寿庆为象征的“圣母崇拜”，可见这些历史事件在当时的社会心理中，究竟产生了怎样的影响。乾隆年间为崇庆皇太后举办的三次万寿庆典还包括了戏曲演出等活动，而至少在有关的图像呈现中，又与万国来朝联系在了一起。这两项内容在《野叟曝言》中都留下了清晰的印记。重要的不只是通过小说来看万寿盛典的影响和折射，而是看小说如何主动选择和使用有关的记述，一方面建构它关于帝国的想像，另一方面将戏曲表演纳入叙述，从而丰富了它自身的表现手段。

从《野叟曝言》的解读来看朝廷盛典和宫廷大戏，也正是从这一独特的角度来回答为什么要研究清代的宫廷大戏，它的意义何在，研究的方式如何等问题。包括戏曲表演在内的万寿盛典并非孤立的事件，而是制度化的产物。夏敬渠把这一套现成的节目接过来，加以改编调整，然后嫁接到了文素臣和他的母亲头上。这里涉及从文字叙述到视觉呈现的媒体转换，也涉及小说内部展开的后设叙述的模式，为小说与戏曲的跨类研究打开了新的空间。的确，《野叟曝言》不仅让我们看到它如何把自己改编成戏曲搬上戏台，而且让我们陪同小说内部的观众和主要人物，通过看戏而不断重温小说的主要关目，倾听他们七嘴八舌的议论。经过这样一番处理，《野叟曝言》成功地揭示出了戏曲文化的诸多侧面，及其与小说叙述的异常丰富的相关性。而我们在对上述现象做出描述和理解时，也不能不超越戏曲研究的传统领域和现成框架。

万寿庆典是清廷自我庆赏的仪式，也是对内对外塑造与展现帝国形象的官方场合。以它为范本来描写水氏寿庆，显然名不副实，但夏敬渠正是从万寿庆典那里汲取了素材和灵感，最终以戏曲《百寿记》的方式，将文素臣的一生功业提升到了儒教全球帝国的宏大想像的高度来加以呈现。因此，万国来朝不仅发生在寿筵上，还被提早写进了戏曲，而戏曲最终又在各国君臣的面前，从头至尾地演出一遍。这正是帝国想像的要旨所在：它不再是一个抽象的概念，而是化作了戏台景观，直接诉诸观众的视觉感官。不仅如此，海外各国的君臣使节既是被戏台景观召唤和创造出来的，又反过来构成了它得以成立的先决条件之一，因为他们既是戏中人，又是戏的观众。他们看到自己在戏台上所呈现的天下图景中，被安置在一个预设的位置上，并将这一天下图景当作了新的现实秩序接受下来。他们来自戏台，但在奇迹般展开的戏台景观面前，他们又是听任摆布的被动的受众与必不可少的见证者。不过，戏台景观并非故事的全部，因为小说的叙述者还掀起了戏台帘幕的一角，将后台的秘密暴露在我们眼前：原来令人惊愕的海上奇观不过是机械装置与技术操控的产物。躲在幕后的作者正是如此这般地编排了一部可与宫廷连台大戏媲美的百出《百寿记》。而一部百余回的《野叟曝言》又何尝不是如此呢？它投射了关于文素臣及其全球霸业的想像，也让读者看到了这一想像是如何构造出来的，又怎样在小说中排演成戏。

[作者简介] 商伟，美国哥伦比亚大学东亚语言文化系教授。出版过专著《礼与十八世纪的文化转折——〈儒林外史〉研究》等。

(责任编辑 石雷)