

北 京 大 学
香港作家联会 主办

2000'北京金庸小说国际研讨会论文集

吴晓东 计璧瑞 编

北 京 大 学 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

2000'北京金庸小说国际研讨会论文集/吴晓东,计璧瑞编. —北京:北京大学出版社,2002

ISBN 7-301-05848-9

I .2… II .①吴…②计… III .侠义小说-文学研究-国际学术会议-文集 IV .I207.425-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 069810 号

书 名: 2000'北京金庸小说国际研讨会论文集

著作责任者: 吴晓东 计璧瑞编

责任编辑: 王春茂

标准书号: ISBN 7-301-05848-9/I·0609

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区中关村北京大学校内 100871

网 址: www.pup.com.cn 电子信箱: zpup@pup.pku.edu.cn

电 话: 出版部 62752015 发行部 62754140 编辑部 62752032

排 版 者: 北京军峰公司

印 刷 者: 北京大学印刷厂

经 销 者: 新华书店

890mm × 1240mm A5 开本 22 25 印张 604 千字

2002 年 11 月第 1 版 2002 年 11 月第 1 次印刷

定 价: 39.50 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,翻版必究

目 录

2000'北京金庸小说国际研讨会开幕词	迟惠生(1)
---------------------------	--------

来宾致辞

曾敏之先生致辞

——双峰并峙说金庸	(3)
-----------------	-----

邓友梅先生致辞	(5)
---------------	-----

陈建功先生致辞

——我读金庸	(8)
--------------	-----

宗璞女士致辞	(11)
--------------	------

第一辑 金庸小说的文化精神

论武侠文化

——关于金庸小说的人文思考	徐 岱(3)
---------------------	--------

文化虚根时段的想像性认同

——金庸的现代性意义	王一川(41)
------------------	---------

金庸武侠小说

——以文化为武器	Meir Shahar(夏维明)(58)
----------------	----------------------

金庸小说生命意识及悖论	陈 坚 章隆江(68)
-------------------	-------------

金庸武侠小说与新思想	章培恒(92)
------------------	---------

金庸小说的价值取向和对中国小说现代化的

思考	汤哲声(107)
----------	----------

从侠的历程看现代大众的个体表达	刘祥安(118)
-----------------------	----------

试谈金庸小说对于建构民族文学的启示 冷成金(129)

第二辑 雅俗之辨与大众文化

在与精英文学的比照中

——再论金庸文学的通俗品性 朱寿桐(145)

雅俗金庸 胡小伟(155)

E世代的金庸

——金庸小说在网络和电子游戏上的

表现 龚鹏程(188)

金庸小说的文化阐释 龚 刚 骆轶航(212)

第三辑 比较视野

似与不似之间

——金庸和大仲马小说的比较研究 严家炎(227)

张恨水与金庸 孔庆东(240)

从史诗英雄到武林英豪

——金庸小说与民间文学关系之一种 施爱东(252)

求索真自由

——从令狐冲与傅红雪两个小说人物看金庸与

古龙之自由观 余 杰(268)

金庸小说与《红楼梦》的几点比较 严伟英(279)

作为反《红楼梦》的《鹿鼎记》 徐晋如(294)

第四辑 国家·地域·民族

国家、地域

——论金庸早期作品与粤派武侠小说

..... John C. Hamm(309)

从民族主义到国家主义

——《鹿鼎记》，香港文化，中国的(后)

现代性 田晓菲(Xiaofei Tian)(341)

性别与种族坐标上的华侠省思

——金庸·徐克·香港…………… 史书美(Shu-mei Shih)(372)

金庸小说在台湾…………… 林保淳(386)

第五辑 文类与文体

“想像的记忆”,文类差异与金庸小说…………… 宋伟杰(409)

金庸“反武侠”与武侠小说的文类命运

…………… 吕 进 韩云波(428)

金庸小说中的旧诗词…………… 吴宏一(446)

试论类型

——以《笑傲江湖》为例…………… 计璧瑞(464)

第六辑 主题与叙事

金庸《侠客行》的真隐假喻…………… 陈淑贞(477)

“虚竹传奇”的格雷玛斯解读…………… 邱健恩(485)

金庸小说的幻想因素

——以洞天的隐喻为主…………… 冈崎由美(498)

金庸小说的叙事艺术…………… 龙彼德(506)

问世间情是何物…………… 潘国森(518)

亲情烟水里

——论金庸著中父子、兄弟、夫妻关系…………… 杨兴安(528)

谈金庸小说中的风物描写…………… 刘 珂(538)

第七辑 作品与人物

金庸小说的视野:《天龙八部》

…………… 柳存仁(Liu Ts'un-yan)(559)

不识张郎是张郎

——张无忌形象散论…………… 陈 墨(571)

英雄叙事及其终结

——论萧峰形象…………… 周志强(588)

从游戏到消解

- 关于金庸《笑傲江湖》的议论 董乃斌(602)
- 《连城诀》的主题、人物与情节 张 健(612)

第八辑 综合研究

漫谈金庸作品的影响

- 兼谈金庸作品否定之否定 潘耀明(621)
- 再论金庸小说是 20 世纪中国和世界文学的
领先之作 周锡山(634)
- 编著金庸辞典计划刍议 马幼垣(648)
- 对金庸生平研究的几点思考 严晓星(659)
- 审美价值取向与武侠小说读者 张娅娅(672)

- “2000'北京金庸小说国际研讨会”闭幕词** 严家炎(684)

从民族主义到国家主义*

——《鹿鼎记》，香港文化，中国的(后)现代性

田晓菲(Xiaofei Tian)

引 子

如果我们把“历史演义”分为两种：一、以历史为背景的小说，二、“关于”历史的小说^[1]，那么香港作家金庸的最后部长篇小说《鹿鼎记》对两个定义来说都符合。至于金庸其他的小说则大都属于第一种意义上的历史演义，而不属于第二种意义上的小说。

一切历史——书写的历史——从某种意义上来说都是“演义”。因为它们都是由“个人”书写的。凡是人，都有自己的立场和角度。“中立”本身也是一种立场和角度。那么，不管这个“个人”在书写历史时代代表了哪个社会群体的欲望和要求，反映了哪个个人的思想感情，历史都是站在某一个特定的立场、从某一个特定的角度进行书写的。我们所说的主观和客观，其区别是相对的，不是绝对的。

立场和角度，表明一个社会群体或者一个个人的局限和疆界。

* 本文所用的名词“国家主义”和民族主义，在英语中都是一个词：nationalism。Nationalism 通常被译为“民族主义”。但是因为 20 世纪，我们致力建设的中国是一个多民族的现代国家，所以才特意选取“国家主义”，以区别于狭义的“民族主义”（比如清朝时存在的满汉矛盾）。有的朋友建议我改成“天下主义”，虽然是好意，但我觉得不妥：中国是一个现代的国家，作为一个现代国家，首先应该意识到自己是全球众多的现代国家当中的一员，而不应该像在旧时那样以为自己就是“天下”（天下，普天之下之简称）。

惟一能够超越这种局限和疆界的做法,就是意识到这种局限和疆界的存在,同时也意识到其他立场、其他角度的存在。在历史和文学研究的领域,最有趣的工作之一是比较对于同一历史事件或人物的不同记载,我们会注意到一切增删修改,哪怕只是一个字的不同,都会在人物形象的塑造、在对历史事件的评价方面造成很不同的效果。这就告诉我们,即使是用孤立的方法来看一部历史著作,我们也应当记住:如果我们把真实的历史事件比作“原著”的话,那么一切对这个历史事件的记载都是译文,而译文有不同的译者、不同的版本、不同的翻译风格。历史和其他任何一种意识形态一样,是故事,是叙事,是“话语”——这是人们已经熟知的。我们作为批评家,要做的不是去同意或反对某一种叙事的立场,而是揭开笼罩着这一叙事立场的面纱。

既然一切历史的书写都有其特别的视角,那么对于读者来说,文字书写下来的历史,除了其中的“历史事实”之外,还包含着一个重要的信息:历史书写者的立场和他所处的时代。历史的记录以及当代或后代读者对它的接受所告诉我们的,不仅仅是“过去”,而且更重要的,是历史记录者所身处的“现在”和读者所身处的“现在”。

*

*

*

在谈《鹿鼎记》之前,我想指出两点:

一、《鹿鼎记》不代表金庸武侠小说的整体风格。用金庸自己的话说:“《鹿鼎记》和我以前的武侠小说完全不同。”(《鹿鼎记》后记)最具有说服力的是,当《鹿鼎记》在《明报》连载时(1969~1972),不断收到读者来信,询问《鹿鼎记》是否由别人所代写。这说明金庸已经在读者心目中建立起了一个比较固定的作者形象,而《鹿鼎记》不符合这个形象。从某种意义上说,《鹿鼎记》是对以往金庸小说的颠覆和反动。

二、《鹿鼎记》虽然不代表金庸以往小说的特色,也不是很多武侠小说迷心中的最爱,但是在学界却似乎最受欢迎。1998年在美国科罗拉多-波德大学召开的“金庸小说与20世纪中国文学国际学术研讨会”上,《鹿鼎记》是被探讨最多的小说,以至于《明报月刊》1998年

8月号在记叙这次学术研讨会的时候,专门发表了一篇题为“落矶山下争说韦小宝”的报道。自从闵福德英译《鹿鼎记》开始由牛津大学出版社陆续出版,关于这一译本的评论文章更是层出不穷。《鹿鼎记》如此得到批评家的青睐,意义何在?我想,答案不仅要在小说内部寻找,也必须在小说外部寻找。

简言之:第一,《鹿鼎记》是金庸小说里面叙事结构和抒情结构最复杂、最成熟的一部;第二,《鹿鼎记》依靠建立一个虚构的历史世界,为我们展示了现代中国从民族主义到国家主义的转化,而国家主义是20世纪的中国有力的意识形态,它和中国对现代性的追求密不可分。

一 作为“后设小说”的《鹿鼎记》

其实,《鹿鼎记》到底属于武侠小说还是历史小说,讨论这个问题意义不是太大,一切都看我们如何定义历史小说与武侠小说。比如说马幼垣教授认为:“历史小说是……这样的一种叙事作品,它艺术性地结合了真实和想像,核心是具有历史真实性的材料,但是在尊重史实的基础上,容许虚构的人物和事件。”^[2]如果这样看,那么很多武侠小说也都算得上是历史小说。小说类型不是一个机械的、僵死的、固定的范畴,它的疆域是流动的、相对的。那些把时代背景设在具体的历史朝代、在书中又描写了真实的历史事件的武侠小说,堪称横跨历史、武侠小说两个领域。《书剑恩仇录》、《碧血剑》、《射雕》三部曲都是明显的例子。

也许,在我们探讨《鹿鼎记》属于哪一类小说的时候,我们应该首先意识到,它是一部“后设小说”(metafiction)。

所谓后设小说,是指这样一种“自觉”的小说:小说作者不断用不同方式——从叙事方式到情节人物的构造——来提醒我们注意,我们阅读的是建筑在一系列文学传统之上的海市蜃楼。传统小说总是希望读者暂时忘记现实和小说之间的反差,总是宣称小说世界是容纳了“真实现实生活”的,但是,后设小说的目的却恰好相反。林

达·哈契恩说:“后设小说,顾名思义,是关于小说的小说——也就是说,在它的内部包含着对于小说本身叙事的评论,以及/或者包含着对于小说的语言本体的评论。”^[3]最关键的是后设小说自觉地把文学传统当成它的背景,而且,要求读者也必须熟知或者多少了解一些这一背景,因为只有这样才能更好地欣赏后设小说。

《鹿鼎记》正是这样一个关于讲故事的故事,一套关于说书的大书,一部关于小说的小说。它的“后设性”表现在多个方面:它对于自身虚构性质的自觉指涉,它对说书和戏剧的借用(*appropriation*),它和以前的金庸小说的互文生义性(*intertextuality*),还有它对20世纪武侠小说传统(包括金庸自己的武侠小说)的滑稽摹拟(*parody*)。

由于《鹿鼎记》里面提到的书和戏基本上全部都是历史题材,《鹿鼎记》不仅建筑在文学传统之上,而且,更是建立在一个特别繁复的历史/历史文学/历史演义的传统之上。从这个意义上来说,《鹿鼎记》是一部十分特别的“后设历史小说”。最终牵涉到的一个问题是:20世纪70年代的历史演义(对历史的重写)反映了一个现代角度,我们该如何层层剥开这个现代的角度蕴涵的深意。

演义历史:《鹿鼎记》的两个开头

就像《红楼梦》的多重开端一样,《鹿鼎记》有两个不同的开头。在这两个开头里面,全书的主旨得到了微妙的呈现,而整个小说的后设性质也得到了初步的揭示。

第一回,也即小说的第一个开头,勾勒出了反清复明的叙事背景。在这里,真实的历史人物作为小说人物出现——顾炎武、吕留良、黄宗羲、查伊璜、陈近南;贯穿全书的一个大主题也在此初见端倪,那就是纠缠在一起、彼此难解难分的历史和说书。小说开端,在吕留良和儿子的对话里面,借着父亲对儿子解释“逐鹿、问鼎”的意思,《汉书》、《史记》、《左传》这三部中国历史上有名的史书被接连提了出来。随后,顾、黄二人来访,向吕留良解释由编纂《明史》而引起的文字大狱,吕留良从讲故事人变成了听故事人。次日,三人结伴同去扬州避祸,在船上,黄宗羲又担任起了说书人的角色,向吕留良讲

述了查伊璜和“大力将军”吴六奇的一段奇缘。没想到被盯梢的清兵偷听到,多亏一人施展精彩武艺出手相救,杀死清兵。“无巧不成书”,这个人恰好是他们提到的反清复明的天地会首领陈近南。

小说第一回在此戛然而止。值得注意的有两点:一、作者在通过黄宗羲之口讲述了查、吴传奇般的会见时,先后两次在括号中加“按语”,引《聊斋志异》等书,从侧面为查、吴作注,并补充说:“至于吴六奇参与天地会事,正史及过去稗官皆所未载。”这个“按语”是作者金庸所加,还是《鹿鼎记》这部大书的叙述者所加呢?我们不得而知。总之按语的形式贯穿全书,既提醒读者这是小说家言,从而使读者意识到叙事的虚构性,另一方面又为这部书增添了历史的真实感。二、在《鹿鼎记》三联版第一回的后面,作者加了一个长长的注,提到作者本人祖先查嗣庭在雍正年间就曾遭遇文字狱,并指出本书五十回的回目都是集查慎行(查嗣庭之兄)诗中的对句。这都是典型的“后设小说”的作法——“自觉地,有系统地,提醒读者手中的小说作为艺术品的虚幻性质,并以此对小说和现实之间的关系提出问题”^[4]。

《鹿鼎记》的第二个开头——或者不妨说真正的开头——出现于它的第二回。第一回里面顾、黄、吕三人乘坐的小舟是向扬州进发的,这只小舟虽然无声无息地消失在文字留下的空白里,但它的目的地扬州此时却出现在读者的视野之中,只不过顾、黄等人富有文人雅士气息的一叶孤舟,此时却被“猜枚行令、唱曲闹酒”的扬州青楼代替了。小说的氛围经历了一个从严肃到热闹、从文雅到通俗的转变,而《鹿鼎记》的最大魅力就在于这两种氛围从头到尾的相互对比、渗透。它们互为表里,反衬出彼此的特色,最终我们得知它们并不像小说开头所显示的那样界限分明,而是错综复杂地纠结在一起,好像一枚硬币不可分割的两面;而最重要的是认识到它们必须彼此依靠着才能得以存在。

在第二回里,历史和讲史的主题以十分奇异的形式得到了进一步的发展。我们知道,在这部历史演义里,主角韦小宝纯粹是一个虚构人物,而这个虚构人物却偏偏最喜欢演义历史。韦小宝出生和成长在一家扬州妓院,我们不能忘记,这个小孩子首次出场时给人留下

的生动而复杂的印象。正是这个印象奠定了这个角色的基调。当时,一群盐枭围攻一个支持天地会的江湖汉子茅十八,争执当中,一名盐枭辱及韦小宝的母亲——丽春院的妓女韦春花。韦小宝对这个盐枭不仅破口大骂,而且借着个头矮小,趁盐枭来抓打自己,猛捏他的阴囊。后来,见众盐枭大战茅十八,他又起了同仇敌忾之心,帮助茅十八挡拒对手。当重伤的茅十八让他离开的时候,他说:“他妈的,杀就杀,我可不怕……好朋友有福同享,有难同当。”这时,叙述者向读者透露:

扬州市上茶馆中颇多说书之人,讲述三国志、水浒传、大明英烈传等等英雄故事。这小孩日夜在妓院、赌场、茶馆、酒楼中钻进钻出,替人跑腿买物,揩点油水,讨几个赏钱,一有空闲,便蹲在茶桌旁听白书……他听书听得多了,对故事中英雄好汉极是心醉……书中英雄常说的语句便即脱口而出。

后来,茅十八掏出一只大元宝作为对他的感谢,他起初大受诱惑,甚至“骨嘟一声,吞了口馋涎,暗暗叫道:‘好家伙!’”但是转念一想:“英雄好汉只交朋友,不爱金钱,今日好不容易有机会做上英雄好汉,说什么也要做到底,可不能脓包贪钱。”于是竟然一口回绝了。

这一段书很重要:如果第一回和第二回为我们呈现了文人世界与所谓俗子世界的对比,那么在第二回里,对比继续深化:我们看到了“英雄好汉”的世界和韦小宝所代表的“现实”世界之间的对比^[5]。在这个“现实”世界里,“英雄好汉”是具有小说性质的,因为他们只存在于说书和戏台。英雄好汉成了名副其实的戏剧角色:没有人或很少人天生就是“英雄好汉”,但是,英雄好汉是可以“做”的——也就是说,可以“扮演”的。这个“做”,和“做人”、“做戏”是同一个“做”——它暗示了天然或自然与人工修凿的对比。韦小宝的“馋涎”是发自天然本性的反应——也许,是发自大多数人天然本性的反应——但是,英雄好汉的形象却不容许这一刹那的迟疑。三国时候,管宁和华歆一同锄地,掘出一锭金子,管宁挥锄不顾,华歆捡起来看看才扔掉,时人谓之此举分出二人高下。但是,我们如何知道,当时的管宁没有像韦小宝一样,暗自“吞了口馋涎”呢?归根结蒂,到底是什么界定了

“英雄好汉”的概念？（多亏了说书和唱戏，使得“做”英雄好汉发展出一套一定之规，虽然在第二回里，这些规则除了讲义气之外，大多是从反面限定的——不爱钱，不出卖朋友，不捏人阴囊，不撒石灰迷人眼，不躲在桌子下面用刀子剁人脚板，不骂“他妈的”和其他脏话，不打输了就大哭大叫，等等等等，不一而足。）英雄好汉应该是完全没有弱点，还是意味着对弱点的克服、对崇高的追求？克服弱点、追求崇高的过程是不是可以视为成为英雄的过程呢？作者无意引入这些问题，因为在《鹿鼎记》中，最重要的是“英雄世界”和“非英雄世界”之间的对比与交叉。但是，我们可以想像：如果作者不探入韦小宝的内心世界，只描写韦小宝的拒绝的话，韦小宝的形象就会完全不同——也就是完全符合英雄的形象了。

如果英雄好汉该如何如何形成了独特的“英雄主义话语”，那么韦小宝的言行便构成了对这一英雄主义话语的评论，而整部《鹿鼎记》也就是对武侠小说这一小说类型的评论。它向我们揭示了传统武侠小说世界的单一或单薄。《鹿鼎记》是“反”武侠小说，因为任何一个熟悉武侠小说的读者都知道，武侠英雄是不可以被作者揭示“吞馋涎”的——至于实际上他有没有这么做则另当别论，而且这不在文学批评的范围之内：文学批评限制于作者所写出来的文字、作者所呈现给读者的形象。

第二回里，在和茅十八结伴进京的路上，韦小宝靠着他在说书先生那里得来的知识，讲述明朝开国的历史故事。他的任意添油加醋的讲述其本身就构成了演义，因此，韦小宝的历史是演义的演义——早已离开“原文”差了不知多少，但是茅十八却听得津津有味。他们的一问一答，好像现代人说相声，一个老实认真地捧，一个故作严肃地逗。在小说第一回里面，顾、黄、吕三人结伴乘船去扬州，路上黄宗羲讲述吴、查的传奇交情；在第二回，韦小宝、茅十八结伴骑马进京，路上韦小宝大摆龙门阵，讲述云南沐王府的祖先沐英如何帮助明太祖打败元兵。这两回互相呼应，在结构上形成了一种对比和平衡。文人与俗子的世界、英雄主义的世界和韦小宝的世界交织在一起，构成了一个丰富、复杂的叙事空间。

韦小宝讲史,亦真亦幻,沐英铜角渡江、攻占云南固然是《明史》所记载的史实,但是至于沐王爷坐在军营、挑灯夜看《春秋》、明太祖御赐的金夜壶、梁王跳井等等花边新闻,则自然都是说书人韦小宝的捏造——虽然他的捏造全都是对历史故事的“滑稽摹拟”:挑灯看《春秋》是关云长在《三国演义》里面的形象,梁王跳井令人想起南朝陈后主,而沐王爷为了紧急军情而控制生理冲动则不由得令人想起周公握发吐哺冲出去结交贤人。韦小宝的讲史并非天真和单纯的重复:是创造,也是借古讽今(比如绕着弯儿把茅十八的名字编进故事)。当他把沐王爷打仗用老鼠和自己在江湖上打架用石灰放在一起相提并论,我们看到了两个世界的并行和交叉:茅十八一定要截然分开这两个世界,韦小宝却说:“我看也差不多。”

韦小宝讲史是整部《鹿鼎记》的象征,也是历史写作(*historical-writing*)的象征。韦小宝讲史来自对说书先生的摹拟,而小说的叙述者告诉我们:“其时明亡未久,人心思旧……茶坊中说书先生讲述各朝故事,听客最爱听的便是这部敷演明朝开国、驱除鞑子的《英烈传》。明太祖开国,最艰巨之役是和陈友谅鄱阳湖大战,但听客听来兴致最高的,却是如何将蒙古兵赶出塞外……大家耳中所听,是明太祖打蒙古兵,心中所想,打的却变成了清兵。汉人大胜而敌人大败,自然志得意满。是以明朝开国诸功臣中,尤以徐达、常遇春、沐英三人最为听众所崇拜。”换句话说,对历史的兴趣往往掩藏了对现实的兴趣,在纷纭的历史事件当中选择什么作为聚焦点、从什么角度去摹写,曲折地反映了当代的精神。

以史为鉴

很多金庸小说都属于“成长”小说类型:一个少年在江湖上经历种种惊涛骇浪之后,最终成长为一个成熟的武侠英雄。初读《鹿鼎记》,会觉得小说开始时韦小宝的性格和遭际符合很多以前金庸小说里面男主角的性格和际遇:他像《倚天屠龙记》里的张无忌一样曾身中剧毒,像郭靖一样通过巧合和好运气得到了了不起的师父和武功招数;他虽然无赖,但是脾气中有三分倔强,和小时候的张无忌、郭

靖都有两分相像,但是至于“说话油腔滑调”、“脸上贼忒嘻嘻”,善于甜言蜜语地恭维人,又有少年杨过的影子。当《鹿鼎记》最初写出在《明报》上连载的时候,没有几个读者是没有读过金庸以前的武侠小说的,那么,这些似曾相识的痕迹便很容易地树立起了读者的期待:期待看到韦小宝逐渐蜕变,不仅武功盖世,而且像杨过一样,从一个油腔滑调的“小叫化”成长为一代大侠。但是,不管作者金庸在引发读者期待方面是有意还是无意,总而言之,如果读者有所期待的话(这从不断收到读者来信要求证实作者身份这一事实可以看出来),那么韦小宝和《鹿鼎记》的发展却使得读者的期望全都落了空。

韦小宝所中的毒,很快就被陈近南化解,这个叙事情节并没有像在《倚天屠龙记》里那样得到长足的展开。韦小宝拜师,则是见一个拜一个,倒是没有什么门户之见,但是他学来的武功却只是杂拌儿,没有对任何一家功夫有什么精致的研习。如果说《射雕》三部曲中的三个男主角,尤其是杨过,因为经历了种种磨难,不论是在性格上还是在思想上都发生了极大的变化,最终走向人格的成熟的话,那么,韦小宝的性格特点、思想感情却一直保持着他在第一回里面留给我们的印象,既没有成为武功盖世的好汉,也没有因为最刺激他的经历——陈近南之死——而使他变得情感更深厚一些或是更抒情化一些。

我们知道,知识可以分为两种:一种是人生的经验;另一种是书本知识,是一个人受到的智识教育,或者是从其他渠道(比如说书和看戏)得到的“信息”。虽然韦小宝的前一种知识没有能够使得他的感情和思想深化;但是,我们可以看到,他在某些重要关头,常常可以依靠他的后一种“知识”脱离危险、化凶为吉。最典型的是他在俄罗斯帮助苏菲亚公主获得权柄的章节。按照他的说法,是“这次死里逃生,不但保了命,还帮罗刹公主立了大功,全靠老子平日听得书多,看得戏多”(第36回)。叙述者随即告诉我们:从历史演义当中吸收灵感、处理现实中的问题并不稀奇,因为清朝开国的皇帝、大臣就学了《三国演义》中使用反间计的方法,骗得崇祯杀了大将。叙述者说:“实则周瑜骗得曹操杀水军都督,历史上并无其事,乃是出于小说家

杜撰,不料小说家言,后来竟然成为事实……小说、戏剧、说书之功,亦殊不可没。”我们都知道“艺术摹仿人生”的套话,然而这里,现实(清朝开国者)在摹仿艺术(《三国》),艺术(金庸小说)又在摹仿现实(清朝开国)。至于韦小宝,则是艺术在摹仿艺术——小说人物在摹仿小说人物。

韦小宝不读书,也几乎完全不识字,他的后一种知识完全来自于说书和看戏。而说书和看戏里面的内容基本上都是历史内容,或者历史演义的内容。唐太宗李世民总是说应该以史为鉴,在《鹿鼎记》里,韦小宝把历史当成了哈哈镜。因为韦小宝虽然从历史演义里学习“如何做人”,可是他的“学习”常常是扭曲的学习,富有反讽意味的学习,对历史、小说和戏曲的“虚”构性富有清晰意识的学习。《鹿鼎记》是后设叙事,因为它是关于小说的小说;韦小宝是“后设”的故事主角,因为他清醒地意识到他所扮演的角色。他并不“是”那个小说或戏剧角色,他只是在把自己套入角色之中,只是在“扮演”而已。换句话说,他知道历史这面镜子不过只是一面镜子:镜子内外的世界截然不同。从这个意义上说,韦小宝和世界文学史上另一部著名的形而上小说《堂吉珂德》的主角是截然不同的:堂吉珂德直到小说结尾,才认识到现实与小说的距离,这种认识使他滑稽可笑的行为带上了悲剧色彩;韦小宝却从头到尾一时一刻都没有混淆过现实和小说之间的界线。当他躲在通吃岛上,被康熙派来找他的人发现,命他回去剿灭天地会时,他对使臣说:碰到这种两难的情况,“忠义不能两全,做戏是该当自杀报主,虽然割脖子痛得要命,我无可奈何,也只好尽忠报国了”(第45回)。但是使臣不是一个细心的读者,他被韦小宝的措辞愚弄了。他没有听出来:韦小宝在强调“做戏”是该当舍生取义,而现实人生不是做戏,所以,韦小宝也就无意自杀。

既然角色是套入的,那么就自然可以容许作一定的改变:韦小宝不肯削足适履,却善于削履适足。他常常改编戏文和说书里面的文雅用语——从“一言既出、死马难追”到“鸟生鱼汤”,使得雍容典雅的正统文辞变得滑稽和富有嘲弄意味。第四十九回中,为了救出茅十八,他再次从戏文中寻找灵感:《大名府》劫法场被否决掉了,《法场换

子》、《搜孤救孤》则要用亲生儿子做牺牲。韦小宝自思：“幸亏茅大哥的年纪跟我儿子不一样……虽说朋友义气为重，这种事情我是万万不干的。”当然他立刻想出了典型的韦小宝式解决办法：用杀死他师父陈近南的仇人冯锡范替换了茅十八。想毕在冯锡范身上踢了一脚，说：“你运气不坏，韦大人这就收了你做干儿子。韦大人的亲儿子舍不得换，干儿子就马马虎虎。”在刑场上，他更是以典型的韦小宝式风格，掏出一打春宫手帕，转移开了另一名监斩官的注意力。韦小宝善于“改写”历史演义，使之适合自己的目的，而这一情节是一个突出的例子。我们知道，一切改写都不是天真老实的照抄，何所增删向细心的读者显示出了微妙的重心转移和改写者的意旨所在。《搜孤救孤》和《法场换子》所讲述的，是英雄的故事；所采用的，是英雄的话语。被韦小宝改写之后，成了喜剧，也成了闹剧。

我们常常把虚伪的行为叫做逢场作戏，结果逢场作戏变成了一个没有任何积极意义的成语，但是我们忘记了：在戏剧里面，还有极度夸张的感情，极端的行动和情绪反应，放大的高尚或者浪漫。这正是“戏剧化”这个词语的由来。前面提到过韦小宝在通吃岛上遇到两难境地，假装要自杀，而这正是《天龙八部》里的悲剧英雄萧峰在遇到两难境地时亲身实践的行为。萧峰只不过是生为契丹，养于大宋，而他已经不能承受这种情形带来的矛盾：到底应该是为契丹，还是为大宋？但韦小宝在满汉之间颇为来去自如，只有在康熙逼他剿灭天地会时或者天地会逼他对抗清廷时，他才感到矛盾，但这种矛盾是行为的矛盾而不是存在的矛盾：行为的矛盾可以靠一走了之或者躲在通吃岛上钓鱼来避免解决，“存在”的矛盾却是内化的矛盾，一个人无论走到天涯海角，也不能逃脱内心的挣扎，所谓天下之大，无立足之处——所以才有萧峰的自杀。然而，在韦小宝看来，自杀是做戏或者只有在说书里面才会发生的：现实人生中，谁肯为了这么一个抽象的矛盾真的抹脖子？谁又肯牺牲自己的亲生儿子去替换一个朋友呢？韦小宝的做戏，只是喜剧和闹剧，而不是悲剧。此外，一个重要的区别是：萧峰的外在行为与内在心思是完全重合的，他“是”悲剧英雄，但他丝毫没有意识到他是一个“悲剧角色”；与他相比，即使是在扮演悲