

第四章 歷史敘事形式對《三國演義》的影響

敘事學家很早就發現到敘事作品的一個特殊現象，那就是同一故事可以用許多不同的文學形式寫出來，如一則寓言可以寫成敘事詩、小說、劇本等，甚至可以用不同的傳達媒介來表現，如電影、舞台劇、動畫等。即使是同一種文類中，也可以有不同的寫法，姑且不論一部作品是否真有「改寫本」，它都存在著無限的改寫／改編可能性。因此我們可以說：「任何作品都可以假定為是同一故事的無數敘述表現之一。」¹依循著相同的觀點，米克·巴爾在其著作《敘述學：敘事理論導論》將敘事文本分為三個層次：

敘述本文(narrative text)是敘述人在其中進行敘述的本文。故事(story)是以某種方式對於素材的描述。素材(fabula)是按邏輯和時間先後順序串聯起來的一系列由行為者所引起或經歷的事件。²

值得注意的是，這樣的三分法是「基於推理過程的一種理論假定。只有體現在語言符號系統中的本文層次可以直接進入。」³因此讀者所能看到的是敘事本文(narrative text)所展現出來的故事(story)，至於素材(fabula)則只是一個假設性的理論存在。以三國故事(story)為例，唯有落實到敘事本文(narrative text)層面如《三

¹ 趙毅衡著，《當說者被說的時候——比較敘述學導論》，（北京：中國人民大學出版社，1998年10月第一次印刷），頁16。

² 對敘事作品層次的劃分有二分法和三分法之別。如熱奈特(Genette)提出三分法：「故事」(histoire)、「敘事話語」或「敘述話語」(recit)、「敘述行為」(narration)，Shlomith Rimmon-Kenan在《*Narrative Fiction: contemporary poetics*》也區分為：「故事」(story)、「文本」(text)、「敘述行為」(narration)三個層次，區別原則稍有差異。二分法的理論相近，但中文譯名則頗多歧異，或為素材(fabula)和情節(sjužet)、或為故事(fabula)和情節(sjužet)、或為底本(fabula)和述本(sjužet)。本段文字引自〔荷〕米克·巴爾著，譚君強譯，《敘述學：敘事理論導論》，（北京：中國社會科學出版社，1995年11月第一次印刷），頁3。

³ 〔荷〕米克·巴爾著，譚君強譯，《敘述學：敘事理論導論》，（北京：中國社會科學出版社，1995年11月第一次印刷），頁4。

國志》、裴松之注、歷來三國小說與戲劇、以及司馬光《資治通鑑》、袁樞《通鑑紀事本末》等，才能進入到讀者的閱讀程式，至於素材(fabula)，也就是三國歷史的元事件，或者說三國的「真實歷史」則無從得知。

這樣的區分法極富啓發性，以創作的進程而言，小說家是心中先有素材，將其組織為故事，再呈現為文本形式，因此要以什麼樣的敘事手法將素材組織成故事，其所呈現出來的就是不同的敘事形式。本章將從敘事文本表達的形式，探討歷史敘事方式和技巧對《三國演義》的影響。從敘事主體、敘事視角、敘事時間以及人物語言等四方面，來看歷史敘事形式對《三國演義》的創作有什麼影響：

第一節、敘事主體

傳統的文學理論中，作者被視為敘事活動中唯一主體⁴，這樣的觀點過於簡略，阻礙了對敘事進行更深入的批評操作。事實上，在敘事信息傳遞過程中，作者和敘事文本之間還有一個重要的環節——敘事者，它是作者創造出來用以執行敘事行為的「人」，沒有敘事者，小說的敘事活動就無法進行下去。依照敘事學理論，創作者不僅和敘事者有別，同時與敘事研究有關的作者，基本上是從敘事中歸納、推斷出來的一個人格，這個人格代表了一系列社會文化形態、個人心理以及文學觀念的價值，敘事分析的作者就是這些道德的、習俗的、心理的、審美的價值與觀念之集合。

⁴ 「主體(subjectivity)」依趙毅衡的解釋，即「所表達的主觀的感知、認識、判斷、見解等的來源」，見趙毅衡著，《當說者被說的時候——比較敘述學導論》，(北京：中國人民大學出版社，1998年第一版)，頁23。

整個作品就靠這個集合作為意識之源。⁵而這個集合實際上是作者參與寫作的「第二人格」，敘事學上稱為：「隱指作者」(implied author)。當我們釐清「作者」、「敘事者」和「隱指作者」後，才能對《三國演義》中的敘事主體做進一步的探析。

一. 敘事主體意識的單一化

在敘事文本中，整個敘事主體是分化的，它的聲音分佈在人物、敘事者和隱指作者之間，這三者的見解可能一致，可能相左，也可能完全衝突。主體的分化現象使敘事的意指過程戲劇化，從而產生更豐富的解讀意涵。以《紅樓夢》為例，第二十九回提到：「原來寶玉生成來的有一種下流痴病，況從幼時和黛玉耳鬢廝磨，心情相對，如今稍知些事，又看了些邪書僻傳，……」⁶《紅樓夢》的隱指作者明顯對寶黛之間的愛情抱持著正面的態度，但敘事者卻不然，他拒絕對這件事表態，用一種冷靜又略顯庸俗的「反話」來敘述情節，隱指作者和敘事者意見分歧所造成的主體分化，恰如其當地達成敘事上的平衡，讓《紅樓夢》與一般才子佳人小說有所區隔。

敘事主體的分化是近代小說發展較多敘事功能的原因之一，但當我們將焦點拉回到《三國演義》，可以發現此書敘事者和隱指作者幾乎重疊，主體意識幾乎全部集中到敘事者身上，造成主體意識的單一化。究其原因，其一，敘事主體的分歧所造成的反諷效果是小說藝術隨時代逐漸發展出來的敘事技巧，《三國演義》完成於中國章回小說發展的初興期，羅貫中還不具備這樣的觀念；

⁵ 趙毅衡著，《當說者被說的時候－比較敘述學導論》，(北京：中國人民大學出版社，1998年第一版)，頁10。

⁶ 曹雪芹著，俞平伯校訂，王時惜參校《紅樓夢》，(台北：華正書局，1985年初版)，頁309。

其二，或許更值得注意的，那就是《三國演義》是部歷史小說，理所當然地受到史傳文學處理敘事主體的影響。

高小康曾從美學的角度說明歷史與文學之別，文學敘事是「在故事中構造一個獨立的時空結構。」而歷史敘事「與現實世界的關係是一種在時空關係上相互關聯、一脈相承的『轉喻』關係。」是「屬於一個從故事中綿延到故事之外的時空結構，」⁷因此歷史敘事不同於小說敘事之處，在於小說敘事能任意虛構，而歷史敘事則是對某一既已發生事件的記錄，是記載實事，從文本的角度來看，記實和虛構都是敘事的成果，二者之間並沒有差別，然而和小說敘事不同的是歷史敘事的目的是在於記錄史實，記錄的清楚、正確與否才是重點所在。因此為了保持敘事的穩定性和可靠性，減少讀者在閱讀過程所可能產生的誤讀與歧見，敘事者與隱指作者才會幾乎全部重疊在一起，形成單一而穩定的價值觀。

然而值得注意的，隱指作者是讀者從作品中推導建構出來的作者形象，因此在一定程度上有賴於讀者的闡釋。不同時空條件的讀者建構出來的隱含作者很可能會跟作者的原本意圖有不同程度的偏離。而這也就是為什麼現代許多學者會為《三國演義》大作翻案文章，重新解讀書中曹操、劉備、諸葛亮、關羽等人物形象，如浦安迪在《中國敘述學》中討論《三國演義》的寓意，指出劉備形象的矛盾之處，他雖有仁義之名，卻軟弱虛偽過之，在政治和軍事上的表現同樣也乏善可陳，浦安迪認為這些都是出於作者對劉備暗中的嘲諷。⁸比較《三國志》和《三國演義》中劉備的形象的確有很大的差異，歷史上的劉備剛毅堅忍，富有領袖魅

⁷ 高小康著，《市民、士人與故事：中國近古社會文化中的敘事》，（北京：人民出版社，2001年2月第二版），頁7-8。

⁸ 詳參浦安迪著，《中國敘述學》，（北京：北京大學出版社，1998年1月第二次印刷），頁155-157。

力，能得士眾之心，陳壽推崇他有「高祖之風，英雄之器焉。」⁹，但在《三國演義》中劉備的性格明顯被弱化了，他一些比較成功的功蹟都移植到別人名下，如博望坡之役成了諸葛亮初出茅廬第一功，佔益州之功也歸諸葛亮，劉備親自指揮打勝的漢中之役則只見法正之智與黃忠、趙雲之勇。這個歷史上個性鮮明、意志堅定的英雄人物在《三國演義》也就多了點軟弱無能、舉棋不定的氣質。然而這究竟是編撰者羅貫中有意為之，還是無心之過呢？答案或許是前者。從作者所屬社會階層的角度，可以更容易理解這個問題。劉備個性弱化的君主形象其實正符合傳統文人期待，他的智慧和武藝都屬平庸，但對屬下不僅充分信任、充分授權，而且寬大為懷，和曹操的能謀善斷、雄才大略相比，劉備的無能反倒讓臣屬有更大的發揮空間。因此《三國演義》中如果有所謂敘事主體分歧的現象，與其說是出於羅貫中刻意為之的敘事手法，倒不如說是後世讀者建構出不同於作者意圖的隱指作者。

二. 代表文人議政的主體性

歷史敘事是史家退出一定的時空距離，去審視那段既已發生的歷史事件的，因此史家不僅掌握了龐雜的歷史片段，並擁有對歷史片段刪削、歸結、重組的權利。這也正是為什麼我們在閱讀史冊時，總會覺得歷史事件的因果關係緊密，彷彿無因不成果、無果不有因，一件歷史事件被記錄下來，無不是前事之果、後事之因。以《資治通鑑》記魏國征蜀統帥鍾會叛亂一事為例，這件歷史大事發生於魏元帝景元四年，在鄧艾縋兵西蜀，後主劉禪出降之後。司馬光沿襲陳壽簡潔的文風，以千言左右的篇幅記錄此事發生的始末，但對其而言，歷史不是單純的事件記載，更重要

⁹陳壽著、李宗侗主編，《新校三國志注》下，〈先主傳〉，（台北：世界書局，1972年9月初版），頁892。

的是尋繹出歷史事件間的內在因果聯繫，因此鍾會的性格自然成爲關注的焦點。據〈三國志·鍾會傳〉記載，鍾會是太傅鍾繇之子，小時即「敏惠夙成」¹⁰，及壯，博學廣識，頗富盛名，然而其才大志廣、心術不正才是導致身敗族滅的主因，在此司馬光引用眾多時賢的評論，披露鍾會性格傾向，並與其個人命運發展相互印證。首先，早在高貴鄉公二年，司馬師身故，司馬昭接掌大權，鍾會獲得重用，傅嘏便告戒他驕縱自滿，恐有大難¹¹，接著在出征蜀國之前，又引了王戎、劉寔的兩段話，表達雖能破蜀，鍾會、鄧艾卻不免於難的看法¹²，而在事變之後，又斷斷續續引了司馬昭夫人王氏¹³、鍾會兄長鍾毓¹⁴及辛憲英¹⁵三人的話，表明當時有識之士莫不對鍾會懷有異志，終罹於難之事瞭然於心。因

¹⁰ 「鍾毓、鍾會少有令譽。年十三，魏文帝聞之，語其父鍾繇曰：『可令二子來。』於是敕見，毓面有汗，帝曰：『卿面何以汗？』毓對曰：『戰戰惶惶，汗出如漿。』復問會：『卿何以不汗？』對曰：『戰戰慄慄，汗不敢出。』余嘉錫《世說新語箋疏》〈捷悟篇第十一〉第一則，（台北：華正出版社，1989年3月），頁71。

¹¹ 「二月，丁巳，詔以司馬昭爲大將軍、錄尚書事。（鍾）會由是常有自矜之色，（傅）嘏戒之曰：『子志大其量，而勳業難爲也，可不慎哉！』〔宋〕司馬光編著，〔元〕胡三省音注《資治通鑑》點校本，冊六，（北京：中華書局，1956年一版，2005年十刷），頁2425。

¹² 「（鍾）會過幽州刺史王雄之孫戎，問：『計將安出？』戎曰：『道家有言，爲而不恃。非成功難，保之難也。』或以問參相國軍事平原劉寔曰：『鍾、鄧其平蜀乎？』寔曰：『破蜀必矣，而皆不還。』客問其故，寔笑而不答。』〔宋〕司馬光編著，〔元〕胡三省音注《資治通鑑》點校本，冊六，（北京：中華書局，1956年一版，2005年十刷），頁2467。

¹³ 「初，鍾會以才能見任，昭夫人王氏言於昭曰：『會見利忘義，好爲事端，寵過必亂，不可大任。』及會將伐漢，西曹屬邵悌言於晉公曰：『今遣鍾會率十餘萬眾伐蜀，愚謂會單身無任，不若使餘人行也。』晉公笑曰：『我寧不知此邪！……今遣會伐蜀，蜀必可滅。滅蜀之後，就如卿慮，何憂其不能辦邪！夫蜀已破亡，遺民震恐，不足與共圖事；中國將士各自思歸，不肯與同也。會若作惡，祇自滅族耳。……』〔宋〕司馬光編著，〔元〕胡三省音注《資治通鑑》點校本，冊六，（北京：中華書局，1956年一版，2005年十刷），頁2478-2479。

¹⁴ 「鍾會兄毓嘗密言於晉公曰：『會挾術難保，不可專任。』〔宋〕司馬光編著，〔元〕胡三省音注《資治通鑑》點校本，冊六，（北京：中華書局，1956年一版，2005年十刷），頁2483。

¹⁵ 「初，鍾會之伐漢也，辛憲英謂其夫之從子羊祜曰：『會在事縱恣，非持久處下之道，吾畏其有他志也。』〔宋〕司馬光編著，〔元〕胡三省音注《資治通鑑》點校本，冊六，（北京：中華書局，1956年一版，2005年十刷），頁2487-2488。

此，不難發現司馬光的書寫策略在於以直接引語的形式廣引前賢的議論，或預述，或倒述，對此歷史事件作不動聲色的評論。這種史家不自明言，卻透過眾多人物論述所凝聚的社會輿論，形成了一種類似於文人集體議政的現象，在歷史敘事中反覆出現，成為撰史者和讀者共享的價值規範。

從中國歷史敘事傳統來看，史官記述歷史往往夾雜著大量的詔表疏策等官方文件，以及歷史人物的公開議論，同時減少敘事中的藝術性操縱，以營造一種純客觀的表象，彷彿他們是「述而不作」，只是把眾人的意見收集在一起，將現成的史料湊合集結成書。如此敘事模式旨在保持敘事的客觀性，蘊釀一種厚重踏實的歷史感，給予敘事接受者一種貌似真實的幻覺，藉以獲取其信任和支持。然而這樣的敘事客觀性是相對的，如海頓·懷特所言：「對事件的描寫就已經構成對事件本質的解釋。」¹⁶史家在篩選、整理、重組龐大而雜亂無章的歷史片段時，即有意識地流露出其個人的觀點與立場，而這正是一種滲透著主觀性與目的性的歷史記事。

史書中的文人議政基本上是一種社會輿論的呈現，這樣的論述聽起來像是發自一個由賢士所組成的群體，實際上主要是反映著書者個人的見解，所謂的客觀敘事，不過是技術性地把作者的立場觀點隱蔽起來罷了。而這樣的敘事慣性在《三國演義》亦清晰可見，不論是什麼歷史事件，敘事者不僅會將其前後因果關係交待清楚，同時廣泛地引用當世人的議論，作為整件事的歷史公評，如前文提及的鍾會作亂一事，羅貫中便以接近「原音重現」

¹⁶ [美]海頓·懷特著，〈作為文學虛構的歷史本文〉，收於張京媛主編，《新歷史主義與文學批評》，（北京：北京大學出版社，1997年5月第二次印刷），頁175。

的手法，將絕大多數的人物對話收入第一百十七回到一百十九回晉滅蜀的章節中。

如果說這種歷史評論形式是史家主體意識隱微的表現，史書中淵源流長的論贊傳統¹⁷中，我們可以看到史家以更積極、更明確的態度參與了歷史的議論與評述。在整個論贊系統中，敘事者佔領價值判斷的制高點，擁有對敘事接受者說教的絕對權力，是史家主體意識最鮮明的展示。

中國史冊中的論贊系統首見於《左傳》的「君子曰」評論模式，正如傅修延所言：

（左傳）「君子曰」的深層影響表現在開啓了敘事的「卒章顯志」格局，它在作者與讀者間布下了這樣一種思維定勢：在講述完故事後倘若不安排有形無形的「君子」出來議論一番，這種敘事似乎便不完整。¹⁸

因此我們不僅能在中國歷史敘事看到堅實穩定的論贊系統，也能在小說敘事發現不同程度的仿效，如李公佐《謝小娥傳》的「君子曰」、皇甫枚《三水小牘》的「三水人曰」和《聊齋志異》的「異史氏曰」等。而在《三國演義》中，《三國志》的「評曰」、裴松之注的「臣松之案」、資治通鑑的「臣光曰」等史書論贊模式，都可以找到直接明顯的引用和借鏡。如第十九回〈白門樓呂布殞命〉的結尾處，對陳宮之死，引詩讚嘆：「生死無二志，丈夫何壯哉！不從金石論，空負棟梁材。輔主真堪敬，辭親實可哀。」

¹⁷ 劉知幾：「《史記》云『太史公』。既而班固曰『贊』，荀悅曰『論』，《東觀曰『序』，謝承曰『詮』，陳壽曰『評』，王隱曰『議』，何法盛曰『述』，揚雄曰『撰』，劉昺曰『奏』，裴子野自顯姓名，皇甫謐、葛洪列其所號。史官所撰，通稱史臣，其名萬殊，其義一揆。必取便於時者，則總歸論贊焉。」語出齊豫生主編，《中國古典文學寶庫》，第五十一輯。（吉林：延邊人民出版社，1999年），頁22。

¹⁸ 傅修延著，《先秦敘事研究》，（北京：東方出版社，1999年12月第一版），頁221。

白門身死日，誰肯似台臺。」呂布之死，引詩批判：「洪水滔滔淹下邳，當年呂布受擒時；空餘赤兔馬千里，漫有方天戟一枝。縛虎望寬今太懦，養鷹休飽昔無疑。戀妻不納陳宮諫，枉罵無恩大耳兒。」接著又有詩論玄德：「傷人餓虎縛休寬，董卓丁原血未乾。玄德既知能啖父，爭如留取害曹瞞？」¹⁹三首詩評論昔日的歷史人物，也對歷史事件作份總結。

前文曾提及《三國演義》中敘事主體單一化，這種現象實際上是隱指作者力圖統一全書的價值觀，而對敘事者功能施加過大的壓力，讓敘事者成為宣揚作者政治、文化、道德等價值判斷的傳聲筒。這樣的操縱手法就展現在《三國演義》書中大量的敘事干預，特別是評論性干預上。敘事者大量地進行評論性干預，不論是論贊詩和前賢的史論，實際上就是在為隱指作者做歷史或道德評論。眾多的「後人曰」、「前賢曰」、「史官曰」則成為一種社會輿論的形式符號，這種發自某一群體的集體議論，形成一種類似文人議政的氛圍，代表了傳統儒家的歷史判斷，而以敘事者現身說法來表明作者立場，評論事件、褒貶事件，而正與歷史敘事中的論贊系統一脈相承。

第二節、敘事視角

敘事視角是一部敘事作品觀看世界的眼光與角度，正如托多洛夫所說：「組成虛構世界的事件永遠不可能靠『自身』，而總是通過某種角度，憑藉某種觀點呈現在我們面前。」²⁰當作者要呈

¹⁹ 陳曦鍾等人輯校，《三國演義會評本》，（北京：北京大學出版社，1998年11月第二次印刷），頁239-240。

²⁰ 王泰來編，《敘事美學》，（重慶：重慶出版社，1987年版），頁27。

現一個虛構的敘事世界，他必須決定以什麼角度來觀察故事、敘事情節。和其它敘事形式，如電影、戲劇、敘事詩相比，小說擁有運用、轉換敘事視角的最大自由度與可能性，這也使它成為敘事學中最受關注、同時歧見最多的一項問題。

敘事視角的分類繁簡不一，熱奈特(G. Genette)對前人的分類法進行了歸納與簡化，提出了自己的三分法，並選用了「聚焦」(focalization)一詞以代替「視點」(point of view)或「敘事視角」(narrative perspective)等術語。其三種聚焦模式分別為：一、「零聚焦」或「無聚焦」，即無固定視角的全知敘事，特點是敘事者說出來的比任何一個人物知道的都多，其敘事眼光等於全知敘事者的眼光，可用「敘事者 > 人物」表示；二、「內聚焦」，其特點是敘事者僅說出某個人物知道的事，其敘事眼光等於一個或幾個人物的眼光，可用「敘事者 = 人物」表示；三、「外聚焦」，特點在於敘事者所說的比人物所知的少，其敘事眼光等於外部觀察者的眼光，可用「敘事者 < 人物」表示。²¹熱奈特的三分法在面對作者普遍技巧自覺感很強的現代小說，不免失之過簡，但對敘事視角上相對簡單、穩定的古典小說，卻能收簡明扼要之功。以其分類來檢視歷史敘事與《三國演義》，可以發現二者皆以傳統全知敘事為主，並在局部描寫採用了限知的外部敘事聚焦。

一. 傳統的全知敘事為主

如趙毅衡所說：「敘述角度問題實際上是一個敘事者自我限制的問題。」²²就定義上來說，底本(fabula)是基本的故事內容，是

²¹ 此處有關敘事視角的論述，詳參申丹著，《敘述學與小說文體學研究》，(北京：北京大學出版社，2001年5月第二版第一次印刷)，頁197-199。

²² 趙毅衡著，《當說者被說的時候——比較敘述學導論》，(北京：中國人民大學出版社，1998年10月第一次印刷)，頁119。

與敘事有關的事件的集合，也就是無所不包，無所不有，而敘事者既然是敘事作品的創造者，他自然是「全知全能」的，對底本瞭如指掌、無所不知，對故事中所有訊息擁有選擇、解釋與講述的支配力。因此，如果述本(sjužet)的敘述被侷限在一定的範圍中，表面看來是敘事者「全知全能」的權威性被取消了，實際上這只是出於特定敘事目的而為的一種自我限制。從這個角度來看，不難理解為何所有的歷史敘事都是全知敘事。因為撰史者的敘事成果為述本，而理論上的真實歷史等同於底本，歷史敘事的理想就在讓敘事成果與真實歷史接近、甚至重疊。撰史者無不是心中先懷有個真實歷史的大致圖像，再以手中之筆盡力地將它描繪下來，因此他必須如實說出自己所知道的歷史事實，如此一來，敘事者過多的自我設限，將損及歷史敘事的真實性和完整性。

全知敘事、或零聚焦是一種傳統的視角類型，中外敘事文學莫不以此為基點，通過敘事者的自我設限，進而演化出不同的視角變化。全知敘事的特點是「沒有固定的觀察位置，上帝般的全知全能的敘事者可從任何角度、任何時空來敘事。既可高高在上地鳥瞰概貌，也可看到在其它地方同時發生的一切；對人物的過去、現在和未來均瞭如指掌，也可任意透視人物的內心。」²³而這正符合歷史敘事的需求，史家時而將鏡頭拉遠，對某一歷史時期進行整體性的掃視；時而把鏡頭對準某一特定的場景，進行細部描寫；時而緩緩移動鏡頭，揭示人物之間的矛盾衝突，進而披露人物內心的想法與情感。正如楊義所說：

源遠流長的歷史敘事，在總體上是採取全知視角的。因為歷史不僅要多方搜集材料，全面地實錄史實，而且要探其

²³ 申丹著，《敘述學與小說文體學研究》，（北京：北京大學出版社，2001年5月第二版第一次印刷），頁203-204

因果原委，來龍去脈，以便「究天人之際，通古今之變」。沒有全知視角，是難以全方位地表現重大歷史事件的複雜因果關係、人事關係和興衰存亡的形態的。²⁴

以前文提及《資治通鑑》對赤壁之戰的敘述為例，全知全能的敘事者能從容地將焦點流轉於曹操、劉備、孫權三方，兼顧時間與地域上的完整性，構築起首尾相貫的歷史事件，更能運用人物語言，甚至個人評論式干預，對歷史事件的發展提出解釋與評價。從整體敘事視角來看，史傳文學和《三國演義》都是零聚焦的全知敘事，可謂一脈相傳。

史家需要的是宏大敘事，是對政治、軍事、文化等各方面全局的掌握。他是立基於歷史之外，審視那段遙距千百年的往事的，對歷史的描述與評論擁有絕對的權威，相對來說，歷史人物是其觀察對象，並不具有發言權，因此以人物為聚焦者的內部聚焦模式基本上是不符合歷史敘事需求的，相同的情形也可以在《三國演義》中發現。《三國演義》雖然偶而也會借人物之眼來描述，或借人物之口來講述，但這並不代表著聚焦者就是人物，相反地，絕大多數的情況聚焦者仍是處於故事之外的全知敘事者，人物的感知過程僅僅是其觀察對象。以第十五回寫周瑜出場為例：

（孫策）見一軍到，當先一人，姿質風流，儀容秀麗，見了孫策，下馬便拜。策視其人，乃廬江舒城人，姓周，名瑜，字公瑾。原來孫堅討董卓之時，移家舒城，瑜與孫策同，交情甚密，因結為昆仲，……²⁵

這段敘事雖然提及「孫策見一軍到」、「策視其人」，但由裡到

²⁴ 楊義著，《中國敘事學》，嘉義：南華管理學院，1998年。頁228

²⁵ 陳曦鍾等人輯校，《三國演義會評本》，（北京：北京大學出版社，1998年11月第二次印刷），頁176-177。

外對周瑜進行描繪，並對兩人的認識過程進行交待，則明顯是全知敘事者所為。另外，第四十一回〈趙子龍單騎救主〉，寫趙子龍殺入重圍，救回後主劉禪，毛宗崗評這段敘事手法，說：

今作者將糜芳中箭在玄德眼中敘出，簡雍著槍、糜竺被縛在趙雲眼中敘出，二夫人棄車步行在簡雍口中敘出，簡雍報信在翼德口中敘出，甘夫人下落則借軍士口中詳之，糜夫人及阿斗下落則借百姓口中詳之：歷落參差，一筆不忙，一筆不漏。²⁶

在這一廣闊的戰爭場面中，敘事者運用人物之眼、人物之口來進行描寫，敘事手法雖然有了變化，但不能表示敘事聚焦有所轉移，人物的感知過程只是全知敘事者的觀察對象，零聚焦的敘事形式就本質上來說並沒有改變。

就敘事效果上說，採用全知敘事模式，不僅有利於小說自由地轉換敘事時空，收納更廣泛、更豐富的歷史風貌，更能方便自如地組織歷史進程，反映歷史發展的全景圖，而對於旨在傳播史實與歷史教訓的歷史演義小說，如《三國演義》等，無疑是甚有助益的。然而全知敘事模式的侷限性亦極為明顯，其超越凡人的中介眼光不僅損害作品的逼真感，而且也經常有損於作品的戲劇性。爲了減少這些弊病，歷史敘事雖在總體上採用了全知敘事模式，但在局部描寫上，並不排除外部聚焦的使用。

二. 外部敘事聚焦爲輔

所謂的外部敘事聚焦是「敘事者嚴格地從外部呈現每一件事，只提供人物的行動、外表及客觀環境，而不告訴人物的動機、

²⁶ 陳曦鍾等人輯校，《三國演義會評本》，（北京：北京大學出版社，1998年11月第二次印刷），頁514。

目的、思維和情感。」²⁷和全知敘事模式最顯著的差異在於外部敘事聚焦像一部攝影機，它如實地記下人物的言行舉止，但放棄了全知敘事進入人物內心的特權，不去揭示、分析人物的內心活動，也不作主觀的評論，讓故事情宛如戲劇般，一幕接一幕自然展開。從《資治通鑑》中，我們可以看到這種外部敘事聚焦近乎範本式的呈現，前文曾提及編年體史書中，時間是組織內容唯一的軸線，歷史事件就其發生的先後順序，依次被記錄下來，事件與事件之間欠缺明顯而絕對的因果連繫，展現在讀者面前的是一個個場景描述和一段段人物語言，史冊彷彿成了本大帳簿，鉅細靡遺又客觀地記錄所有歷史事件。而在《三國演義》中，不難看到敘事者有時為求敘事的真實性和歷史感，刻意追慕史傳，採用類似史傳的外部聚焦敘事，通過一個個場景連結，客觀地呈現情節，讓歷史事件恍如當初真實發生的那個樣子。

另外，歷史敘事近似於外部聚焦之處，在於明顯缺少直接心理描寫，而傾向以外部言行的描述來替代對人物內心觀察，這種敘事慣性可由其敘事範圍的侷限性看出。史家經由歷史事實的記錄來揭示歷史發展的規律，實錄則是歷史敘事的基本要求。從實錄的立場出發，不僅要求史家具備搜尋、判斷史實的才能，在敘事範圍上也有一定的限制，即只能記敘那些可以看見的事，可以聽到的話，因為只有能夠看見、能夠聽到的，才是具體的史實，才是可靠的。至於人物的心理活動，如果它沒有表現為具體的言行，史家是不能自由心證，妄自臆測的。因此歷史敘事對人物的情感世界和思想活動鮮少觸及，多用外部情感的剖析，而思想活動也通常隱諱不彰。

²⁷ 胡亞敏著，《敘事學》，（武漢：華中師範大學出版社，2004年12月第二版），頁32。

《三國演義》儘管是依史敷演的虛構性小說，受歷史敘事的影響，對人物直接心理描寫亦不多，例如在第四十三回〈諸葛亮舌戰群儒〉中，諸葛亮為整回的焦點人物，但也未見敘事者對諸葛亮的心理活動進行深入廣泛的描寫，唯有在見孫權時，暗思：「此人相貌非常，只可激，不可說。等他問時，用言激之便了。」²⁸稱得上真正的直接心理描寫。整體而論，《三國演義》中的直接心理描寫一來數量甚少，二來常出現在虛構成份較高的章回，三來多為保持敘述流暢的解釋性文字，欠缺長篇巨幅的直接心理描寫。和歷史敘事相同的是，寫到人物的情緒反應時，總是直接而強烈，如：「公笑曰……」、「操大喜……」、「飛大怒」等，以大筆勾勒人物的音容笑貌，情感與思維的表達明顯欠缺細緻而深入的區分性。

此外，值得注意的是，《三國演義》同時受史傳文學與民間文學的影響，民間講史為達到講述的戲劇效果，亦常採用外部聚焦手法。歷史敘事和虛構敘事都會使用外部聚焦，但其出發點有所不同。在《三國演義》中，局部描寫採用外部聚焦通常是受歷史敘事影響，以片段的場景串接，營造客觀、真實的信史感；而長篇幅的外部聚焦則沿襲自民間講史的虛構性創造，旨在製造戲劇性效果，給讀者眼目一新的感受。如第四十六回〈用奇謀孔明借箭〉，敘事者便刻意站在事件之外，來觀察、敘述這場周瑜與孔明的鬥智。先是周瑜欲藉機除去孔明，命其十日之內監造十萬枝箭，孔明不僅欣然允諾，還將期限縮短為三日，之後孔明向魯肅道出周瑜有意害他，並要求魯肅的協助，卻又不明言自己的應對之策，遂使魯肅既為他不用工匠、材料而心驚膽跳，又為他只借用船隻、草束而百思不解，直到第三天孔明以草船借到十萬枝箭時，方才

²⁸ 陳曦鍾等人輯校，《三國演義會評本》，（北京：北京大學出版社，1998年11月第二次印刷），頁548。

令魯肅恍然大悟，大讚孔明的神機妙算。此處敘事者放棄全知敘事的權利，刻意隱瞞孔明心中的盤算，令讀者和魯肅一起為孔明的安危為擔心，並為其計謀之妙而感到驚奇，而這種驚奇正是建立在敘事者隱瞞信息的基礎上的。

《三國演義》中的謀士眾多，如曹操陣營的郭嘉、荀攸、賈詡等，以及孫權陣營的周瑜、魯肅、陸遜等，他們雖然智謀過人，卻鮮少留給讀者深刻的印象，和對諸葛亮用計的感受迥異，其最主要的原因就在於，《三國演義》寫諸葛亮用計，受民間講史的影響，多採用外部敘事聚焦，能營造更佳的懸念效果；而寫曹操或孫權陣營謀士的用計，卻謹守史家規範，採取全知敘事，由於讀者對所有內幕都一清二楚，計謀雖妙，卻難引發讀者的驚奇。全知敘事者給予讀者所有訊息，其優點在於能總攬全局，清楚交待整件事的始末，但短處則是缺乏懸念與神秘感，無法引起讀者閱讀的好奇心。

第三節、敘事時間

敘事學家托多洛夫曾說：「以某種意義上說，敘事的時間是一種線性的時間，而故事發生的時間是立體的。在故事中，幾個事件可以同時發生，但在話語則必須把它們一件一件地敘述出來；一個複雜的形象就被投射到一條直線上。」²⁹這也就是說「時間變形」是任何敘事文本要能形成的基本條件，因此為了釐清歷史敘事模式對《三國演義》的影響，有必要從敘事時間的角度來探討兩者間的承繼關係。

²⁹ 詳參張寅德選編，《敘述學研究》，（北京：中國社會科學出版社，1989年版），頁294。

從三大史體——編年體、紀傳體和紀事本末體的敘事模式中，可以看出在敘事時間方面有兩項明顯突出的特徵：一、完整而明確的時間觀念；二、依時序事的時間處理。而這兩方面對《三國演義》都有直接的影響。

一. 完整而明確的時間觀念

歷史敘事和小說敘事在敘事時間上的一大差異，在於小說敘事既是憑空虛構，自然能跳脫現實時間的束縛，擁有更寬廣的創作空間，不僅能在敘事時間中多做變化，即使無法歸結出合理、明確的時序亦無妨，然而歷史敘事則必須對歷史事件發生的時空環境有清楚的交待，不可能讓歷史事件游離於時間之外。不僅如此，在史書——特別是編年體史書中，史家依照時序來編織史實，時序關係通常就是沒有明言的因果關係，因此時間成爲串接故事的主要軸線，編年體史書以年繫時，以時繫月，以月繫事，紀事本末體史書中的敘事軸線既是時間關係，也是因果關係，就連紀傳體史書也是依時間來組織傳主的生平。因此保持敘事時間的明確與完整自然成爲歷史敘事的必備條件之一。

《三國演義》作爲中國第一部歷史長篇小說，受歷史敘事模式的影響，同樣強調敘事時間的準確性和必要性，特別表現在刻意標示史事的年代起訖，而這種情況在一些虛構成份少，史實成份多的回目中尤其明顯，如第一回中，敘事者概述漢末天下大亂的時代背景後，進入主題，寫道：

建寧二年四月望日，帝御溫德殿。……六月朔，黑氣十餘丈，飛入溫德殿中。秋七月，有虹現於玉堂，……³⁰

³⁰ 陳曦鍾等人輯校，《三國演義會評本》，（北京：北京大學出版社，1998年11月第二次印刷），頁1。

此外，在敘事的過程中對一些重大事件、著名戰役、主要人物之生卒等，敘事者也常會標出具體的年月，如第七十八回記曹操死於建安二十五年春正月，³¹一百四回記諸葛亮薨於建興十二年乎八月二十三日等。³²嘉靖本《三國演義》中就有六十多處標明紀元朝號，這些紀年大部分與正史的記載相符，給人一種貌似歷史的假象。因此，強調時間的敘事慣性，固然是歷史敘事的遺風，從另一方面來看，也是作者爲了強化歷史小說的信實感，著意於模仿歷史敘事的一種書寫策略。

《三國演義》中追求敘事時間的完整與明確，基本上和其強調情節的連貫性與完整性習習相關，對於歷史事件發展無不要求首尾俱全。《三國演義》第一回在開場詞之後，緊接寫道：

話說天下大勢，分久必合，合久必分。

周末七國分爭，併入於秦；及秦滅之後，楚、漢分爭，併入於漢；漢朝自高祖斬白蛇而起義，一統天下，後來光武中興，傳至獻帝，遂分爲三國。推其致亂之由，殆始於桓、靈二帝。³³

這段簡短的議論和概述，簡單介紹七百年左右的歷史發展，歸結出中國歷史運行的獨特法則。接著以不到千字的篇幅，概述桓、靈二帝時期的政治腐敗和災異頻仍，最後爆發黃巾起義，中央政府的威權日喪，而董卓、袁紹、曹操、劉備、呂布等群雄趁勢而起，揭開「國家亂、英雄起」的三國序幕。而在第一百二十回的結尾處也寫道：

自此三國歸於晉帝司馬炎，爲一統之基矣。此所謂「天下

³¹ 同上書，頁 957。

³² 同上書，頁 1275。

³³ 同上書，頁 2。

大勢，合久必分，分久必合」者也。後來漢皇帝劉禪亡於晉泰始七年，魏主曹奂亡於太安元年，吳主孫皓亡於太康四年，皆善終。……³⁴

簡單交待魏蜀吳三國君主身故之時，象徵「國家興、英雄散」後，一個新時代的開始，並再度提出「天下合久必分，分久必合」的法則來解釋歷史發展。

從敘事學的角度來看，這種追本溯源式的開場和順流入海式的結尾，基本上是對敘事時間務求完整和明確的堅持，它的好處在於不僅可以理清歷史的脈絡，避免起頭突兀，收尾匆促，保持故事情節的完整性；還能讓敘事穩穩地固定在歷史語境上，從而增強了敘事的歷史感。而這樣的現象不僅展現於《三國演義》上，在爾後的長篇歷史演義也都能看到相近的敘事手法，如《西漢通俗演義》從戰國時趙國虜秦皇孫異人說起，縱掠八十四年歷史，然後才導入主題；《英烈傳》則從三皇五帝說起，用數百字引入所敘的主題——元朝失政，百姓起義，在結尾處也概述朱元璋登基後的十二年歷史。這種注重敘事時間的完整性和準確性的傾向，不能不說是傳統歷史敘事的影響。

二. 依時而序的時間處理

歷史敘事模式對敘事時間的處理上，除了注重時間的完整和準確外，更重視要按歷史時間的順序來安排情節。在這一方面，《三國演義》和絕大部分的歷史演義小說一樣，沿襲歷史敘事模式，採用歷史順序法敘事故事。而這樣的沿襲不僅反映出《三國演義》據史演義的客觀過程，同時和刻意要求敘事時間的完整和準確一樣，都是作者羅貫中為追求歷史真實感，所採用的一種書寫策略。

³⁴ 同上書，頁 1456。

正如林崗所言：

小說家過度偏愛「人爲的」重組情節，將會破壞敘述所應承擔的「原樣呈現」的功能，而這是古典長篇結構美學觀念所不取的。³⁵

因此不在敘事時間上做過多的變化，依照正常的時序，將歷史事件逐一記載下來，反倒能成全歷史演義小說所努力達成的信史感。

但值得注意的是小說中的時間，即便是作家宣稱接近信史的小說，也並不是歷史時間的摹仿與重複，而恰恰是經過作者重新組合和再創造。因為無論是史書還是歷史小說，要將共時發生的眾多歷史事件投射到線性的敘事時間，就必須對歷史時間進行種種的移位和變形。特別是有時敘事者爲了追求情節的連貫性與完整性，也會將原本時序上相互交錯的事性分割開來，移前挪後，重新綴合連接，

所以在《三國演義》依時序事的外表下，其敘事時間亦非等同於真正的歷史時間。從時間的次序(order)來看，無論是倒述（指對往事的追述），或預述（對未來事件的暗示或預期）³⁶都可以在《三國演義》中找到最直接的例子。

毛宗崗〈讀三國志法〉：

《三國》一書，有添絲補錦，移針勻繡之妙。凡敘事之法，此篇所闕者補之於彼篇，上卷所多者勻之於下卷，不但使前文不拖沓，而亦使後文不寂寞；不但使前事無遺漏，而又使後事增渲染，此史家之妙品也。如呂布取曹豹之女本

³⁵ 林崗著，《明清之際小說評點學之研究》，（北京：北京大學出版社，1999年11月第一版），頁134。

³⁶ 「倒敘」和「預敘」定義參考羅鋼著，《敘事學導論》，（雲南：雲南人民出版社，1999年7月第三次印刷），頁135。

在未奪徐州之前，卻於困下邳時敘之。……武侯求黃氏爲配本在未出草廬之前，卻於諸葛瞻死難時敘之。³⁷

不僅點出作者在安排情節時，爲求達到極佳的美學效果，必然對歷史事件進行修剪、變形與穿插，同時舉出《三國演義》中幾個倒敘例子。

但是和現代小說中大篇幅的倒敘不同，《三國演義》中的倒敘不僅是局部的，而且它的出現往往是在整體順敘中起著補充說明的功用，如第六十六回中寫華歆奉曹操之命，入宮收捕伏皇后，敘事者忽然跳脫原來的情節，以倒敘的手法對華歆生平作番簡介，側重於他與管寧品德方面的對比，強調其爲虎作倀的敗德。³⁸而前文提及的楊修之死亦是一例。

除此之外，敘事者爲了保持敘事線性，還常常借由人物的直接引語來表現倒敘，這樣原本倒敘所造成的時序變動就更少了。如二十一回中，曹操與劉備煮酒論英雄，曹操提及前一年征張繡時，路上缺水，他心生望梅止渴之計，³⁹接著滿寵探聽袁紹消息回來，向曹操及劉備述說袁紹打敗公孫瓚之事。⁴⁰這兩段倒述，從人物口中道出，不僅自然生動，也省了敘事者的指點性干預，更有助於保持正常的時序。由此可知，《三國演義》中的倒述，並不是有意要破壞順敘，更多的時候反倒是爲了維持直線式的敘

³⁷ 陳曦鍾等輯校，《三國演義》會評本，（北京：北京大學出版社，1998年11月第二次印刷），頁16。

³⁸ 「一日，寧與歆共種園蔬，鋤地見金。寧揮鋤不顧；歆捨而視之，然後擲下。又一日，寧與歆同坐觀書，聞戶外傳呼之聲，有貴人乘軒而過。寧端坐不動，歆棄書往觀。寧自此鄙歆之爲人，遂割席分坐，不復與之爲友。後來管寧避居遼東，常戴白帽，坐臥一樓，足不履地，終身不肯仕魏；而歆乃先事孫權，後歸曹操，至『此乃有收捕伏皇后一事。』陳曦鍾等輯校，《三國演義》會評本，（北京：北京大學出版社，1998年11月第二次印刷），頁595。

³⁹ 同上書，頁257。

⁴⁰ 同上書，頁260。

事。這和西方小說刻意使用倒敘，以營造懸念，來誘發讀者的閱讀興趣是完全不同的。

除了倒敘，《三國演義》也常使用預敘來處理敘事時間，和倒敘作為補充說明功能不同的是，預敘的作用主要在於提攝、控制敘事線索。史書和演義小說中的預敘通常以預言、占卜、相命、讖語頻繁出現，但最大的差別在於，史書中的預敘最主要是表現為敘事者對歷史人事的一種認識和掌握，例如當夏侯霸向蜀國投降時，告訴姜維，鍾會甚有才幹，往後必當危害吳、蜀兩國⁴¹，預告鍾會將滅蜀國，而《三國演義》中頻繁出現的預敘，則主要是為了表現一種命定的歷史意識，強調天命有常的宿命觀念。然而不論是倒敘還是預敘，都不能掩蓋《三國演義》基本上依時序事的時間處理方式。

第四節、人物語言

《三國演義》基本上是依據史傳、兼採講史平話等民間文學創作而成的，因此其敘事者的語言自然雜糅了雅俗兩種風格。蔣大器曾經析論史傳、平話這兩種和《三國演義》源淵頗深的語言特色，他說：

然史之文，理微義奧，不如此，烏可以昭後世？語云：『質勝文則野，文勝質則史。』此則史家秉筆之法。其於眾人觀之，亦嘗病焉。故往往捨而不之顧者，由其不通乎眾人，而歷代之事，愈久愈失其傳。前代嘗以野史作為評話，令

⁴¹ [晉]陳壽著、李宗侗主編，《新校三國志注》下，〈王毋丘諸葛鄧鍾傳〉，（台北：世界書局，1972年9月初版），頁791。

瞽者演說，其間言辭鄙謬又失之於野，士君子多厭之。⁴² 這樣的析論頗富見地，歷代史書用的是簡練、古雅的文言寫成，與口語嚴重脫節，同時只使用於士大夫階級，距離一般民眾甚遠，無法達到普遍流傳的效果；另一方面，民間講史平話的語言粗糙鄙俚，亦無法傳之久遠。而《三國演義》語言特色在於能保留文言精練、傳神的優點，又能兼及口語的質樸與靈活，達到「文不甚深，言不甚俗」，文質兼顧，雅俗共賞，從而為多數的讀者所接受。

然而當我們要進一步討論敘事文學中的語言，首先必須注意不同敘事層次中主體意識的分佈情況，弄清楚那些語句是敘事者說的，那些是人物說的。探析《三國演義》的人物語言，可以發現有兩大特色，一是缺乏個性化，呈現高度理性化的傾向；二是敘事者常藉著大量的人物語言推動故事情節的發展。

一. 高度理性化傾向的人物語言

章學誠曾說過：

敘事之文，作者之言也，為文為質，惟其所欲，期如其事而已矣；記言之文，則非作者之言也，為文為質，期於適如其人之言，非其作者所能自主也。⁴³

將「敘事之文」和「記言之文」嚴格畫分開來，這樣的理論放在小說敘事中，基本上是不可能的，「敘事之文」是敘事者之言，「記言之文」是小說人物之言，兩者在理論上的區別雖然清楚，但在文本中，敘事者和人物的主體意識卻常互相交流融通，讀者

⁴² 蔣大器〈三國志通俗演義序〉，詳參朱一玄、劉毓忱編，《三國演義資料匯編》（天津：南開大學出版社，2003年6月第一版），頁232。

⁴³ 章學誠著，葉瑛校注，《文史通義校注》卷五，北京：中華書局，1994年3月，一版一刷。頁508。

在閱讀過程中，能聽到的是兩種聲音，一種來自於敘事者，一種則來自於人物。趙毅衡曾舉出一個例子，在《三國演義》第十六回，寫到曹操在宛城被張繡打得慘敗，「（曹操）剛走到涇水河邊，賊兵追至。」這個「賊」字自然的是貶語，但《三國演義》的敘事者從不掩飾其對曹操的厭憎，在曹操和張繡之間，敘事者恐怕還是站在張繡那一邊，之所以會出現這個「賊」字，唯一合理的解釋就是，此處曹操或曹軍方面的聲音暫時取代了敘事者自己的聲音。⁴⁴出現這樣的聲音自然是人物的主體意識向「敘事之文」滲透，但在《三國演義》中，這樣的情況較少，較多的是相反的情況，敘事者的主體意識向「記言之文」滲透。

前文提到在歷史文學，乃至《三國演義》等歷史小說中都有敘事主體單一化的現象，這種現象反映在敘事者語言和人物語言之間的關係，就是在強大的語境壓力下，使得敘事者語言向人物語言滲透，從而令人物語言失去了自己的風格。之所以會產生這種情形，有著多方面的原因，例如《三國演義》要處理的訊息量極大，書中的人物數以百計，要賦予人物各如其貌的語言風格，基本上是非常困難的事，然而更直接的緣由，則在於《三國演義》是歷史小說，它不可避免地承襲了史書處理人物語言的風格。

史家在敘事歷史時，其職能是經由對事實的記錄揭示歷史發展的規律，以及相關政治、軍事、經濟、文化等方面的智慧，但能像司馬遷「二十而南游江淮、上會稽、探禹穴、闚九疑，浮於沅、湘，北涉汶、泗，講業齊、魯之都，觀孔子之遺風，鄉射鄒、嶧，扈困鄆、薛、彭城，過梁、楚以歸。」⁴⁵，作實地調查的史

⁴⁴ 趙毅衡著，《當說者被說的時候——比較敘述學導論》，（北京：中國人民大學出版社，1998年10月第一次印刷），頁27。

⁴⁵ 司馬遷著，瀧川龜太郎考證，《史記會注考證》，〈太史公自序〉，（台北：宏業書局，1992年10月再版），頁1396。

家不多，多數的史家面對是章奏表議、書史文傳等大量的官方資料，這些是與國家大事、歷史發展有關的重要資料，它們的語言是文官階級高度理性化的成果，史家通常會將人物的直接引語搬到自己的著作，而不措意於重建人物語言的「質地」。李福清說：

中國歷史文獻史料學研究表明，史學家通常都是將人物的直接引語從一部著作搬到另一著作之中，……到了後來，史籍中的直接引語往往被搬進歷史演義著作，其中一定的比例，又被說書人搬進了書詞。⁴⁶

同樣地，羅貫中也將《三國志》等史冊中許多人物的直接引語，白話化後，直接照搬進《三國演義》。

小說理論強調人物語言必須個性化，但《三國演義》受史傳文學影響，書中人物語言的個性化並不強。如第二十八回〈會古城主臣聚義〉中，寫到周倉因傾慕關羽的忠義盛名，打算捨命追隨，他說：「舊隨黃巾張寶時，曾識尊顏；恨失身賊黨，不得相隨。今日幸得拜見。願將軍不棄，收為步卒，早晚執鞭隨鐙，死亦甘心！」⁴⁷這樣斯條慢理又文謔謔的說話口吻，實在和周倉嘯聚山林的出身格格不入。

和十六世紀，萬曆之後，進入個人獨立創作期的章回小說相比，兩者的差異更是明顯，以《西遊記》為例，書中的人物語言力求生動、詼諧與個性化，如七十七回小妖因為緊張而口吃：

（小妖）冒冒失失的答應道：「七——七——七——七——滾了！」急跑近鍋邊，只見籠格子亂丟在地下，燒火的還都睡著，慌得又來報道：「大王，走——走——走——

⁴⁶ [俄]李福清著《三國演義與民間文學傳統》，（上海：上海古籍出版社，1997年7月第一版），頁4。

⁴⁷ 陳曦鍾等輯校，《三國演義》會評本，（北京：北京大學出版社，1998年11月第二次印刷），頁346。

走了！」

《三國演義》中同樣有口吃毛病之名的鄧艾⁴⁸，其語言卻無口吃之實。

前文曾提及《三國志》因為體例的關係，描繪出的通常是形象相近的人物群像，因此《三國演義》在人物描寫上自然會有典型化的傾向，例如武將——張遼、曹仁、許褚、甘寧、太史慈、周泰、馬超、黃忠、魏延等，他們的性格通常是粗豪直率，遇事當仁不讓，時而流於衝動輕率，表現在語言上則是直截明快，彼此之間少有能一眼看出的區別性；而謀士之間，除了羅貫中著意描寫的諸葛亮、魯肅、司馬懿之外，其它的形象亦極為接近，他們常就某些重要的政治、軍事議題發表意見，這些意見通常是高度理性化的語言，而缺少了點個性化。

以曹操麾下甚多的智囊人物為例，在面對袁紹、敵眾我寡的形勢，眾謀士從各方面剖析利害，認定曹操必能勝袁紹，其中郭嘉獻十敗十勝之說：

今紹有十敗，公有十勝，紹兵雖盛，不足懼也；紹繁禮多儀，公體任自然，此道勝也；紹以逆動，公以順率，此義勝也；桓、靈以來，政失於寬，紹以寬濟，公以猛糾，此治勝也；紹外寬內忌，所任多親戚，公外簡內明，用人唯才，此度勝也；紹多謀少決，公得策輒行，此謀勝也。……

49

本段是羅貫中直接抄錄自《三國志》裴松之注，這樣條理清晰、排比整齊的直接引語，必然是經歷一番深思熟慮後所得的結論，

⁴⁸ 「艾爲人口吃，每奏事必稱『艾……艾……』。懿戲謂曰：「卿稱艾艾，當有幾艾？」艾應聲曰：『鳳兮鳳兮，故是一鳳。』其資性敏捷，大抵如此。」同上書，頁 1315。

⁴⁹ 同上書，頁 220。

因此它缺少了人物對話中即興或意在言外的寬廣指涉，正如後世學者可能推論郭嘉發表這樣的言論是爲了鼓勵曹操，甚至可能是爲了討好曹操，但這樣獨立於文本的自由心證，基本上是缺乏直接證據的。如此自外於對話語境的人物語言，多多少少都會令人懷疑，這究竟是真實的人物對話，還是謀士所上呈的書面資料。

另外，荀彧⁵⁰、賈詡等也對此事發表過相近的言論，這些人物語言都是高度理性化的，展現出一個歷史人物對天下大勢、乃至敵我優劣深刻的洞察力。它不僅體現出人物非凡的智慧，從某一方面來說，這樣的人物語言在整個敘事過程中，也成爲敘事者解釋歷史發展的一個傳聲筒。以郭嘉十勝十敗之說爲例，它對袁曹二軍主帥性格及才能的深入剖析比較，在後來發生的官渡之役時一一得到驗證，成爲曹勝袁敗的最佳註腳，讀者不僅讚嘆於郭嘉深邃的洞察力，也能藉此理解歷史發展背後的意義。但以人物個性化爲標準來衡量，這樣的人物語言顯然是太單調死板了，假如換成其它謀士來說這些話，讀者也不會感到訝異的。

就歷史敘事而言，爲了保持敘事的客觀性，敘事者語言和人物語言的高度理性化不僅是必要的，同時也是無法避免的。但值得注意的是，儘管中國歷史敘事強調客觀性，卻更重視從儒家道德觀的角度，對歷史提出判斷與評價，著重於歷史人物道德上的批判或歌頌，這也就使得史官在歷史發展和人物道德堅持發生矛盾，甚至衝突時，會流露出難得一見的感性，而直接反映到敘事者和人物的語言上。以晉滅吳時，張悌的人物語言爲例，吳國丞相張悌在吳軍節節敗退之際，帶領最後的精兵抵抗晉國時，獨排

⁵⁰《三國演義》第二十二回，荀彧言：「紹兵多而不整。田豐剛而犯上，許攸貪而不智，審配專而無謀，逢紀果而無用：此數人者，勢不能相容，必生內變。顏良、文醜，匹夫之勇，一戰可擒。其餘碌碌等輩，縱有百萬，何足道哉！」同上書，頁 274。

眾議，主張渡江迎敵，他的一段話⁵¹不僅道出吳國時日無多，更反映其殉國的決心，而在接戰不利、眾軍潰敗之際，史官對他的描寫更加令人動容：

梯垂涕曰：「仲思（諸葛靚字），今日是我死日也！且我為兒童時，便為卿家丞相所識拔，常恐不得其死，負名賢知顧。今以身徇社稷，復何道邪！」靚再三牽之，不動，乃流淚放去，行百餘步，顧之，已為晉兵所殺。⁵²

張梯的表現與言語反映國家滅亡時，所帶給傳統知識份子心理上、生理上巨大的折磨與傷害，而在此所放射出的強烈的情緒感染力，便極富文學色彩。因此儘管歷史敘事中帶有普遍理性化的傾向，但值得注意的是，史官面臨歷史發展與道德理性產生衝突時，通常會流露出強烈的感性。在這一方面，《三國演義》亦深受影響，不管是實出史冊的張梯之言，或是虛構的諸葛亮之嘆⁵³，都為其強化了感人的悲劇力度。

二. 以人物語言推動情節發展

從中國敘事的萌芽期——青銅銘文和尚書中，可以發現記言技巧比記事技巧成熟得更早一點，這固然與因為古代史官的主體性不彰，只是被動地羅列史事有關，還牽涉到記言與記事的繁簡

⁵¹ 梯曰：「吳之將亡，賢愚所知，非今日也。吾恐蜀兵至此，眾心駭懼，不可復整。及今渡江，猶可決戰。若其敗喪，同死社稷，無所復恨。若其克捷，北敵奔走，兵勢萬倍，便當乘勝南上，逆之中道，不憂不破也。若如子計，恐士眾散盡，坐待敵到，君臣俱降，無一人死難者，不亦辱乎！」〔宋〕司馬光編著，〔元〕胡三省音注《資治通鑑》點校本，（北京：中華書局，1956年一版，2005年十刷），頁2563。

⁵² 〔宋〕司馬光編著，〔元〕胡三省音注《資治通鑑》點校本，（北京：中華書局，1956年一版，2005年十刷），頁2565。

⁵³ 「孔明強支病體，令左右扶上小車，出寨遍觀各營；自覺秋風吹面，徹骨生寒，乃長嘆曰：『再不能臨陣討賊矣！悠悠蒼天，曷此其極！』」陳曦鍾等人輯校，《三國演義會評本》，（北京：北京大學出版社，1998年11月第二次印刷），頁1273。

難易問題，傅修延說：「記事不同於記言，它的難度體現在對連續發生的行動作出觀察、歸納與擇取，這種難度與事件的時空跨度和複雜程度成正比。」⁵⁴因此要記錄歷史發展，對人物語言單純的連結是比較簡單的。歷史撰著中記言與記事的不平衡到了《左傳》有長足的改善，而在《史記》中兩者達到完美的結合，以〈項羽列傳〉中的鴻門宴為例，司馬遷不僅清楚地交待整件事的發展動向，並善於從對話中展現人物的性格及心理發展。然而歷史和文學的區分，從六朝之後漸趨明顯，史書逐步發展出固定的書寫格局，客觀、簡潔的概述代替了場景描寫，人物語言逐漸佔有優勢，成為整個歷史敘事中主導因素。

史書中出現的人物語言大抵可分為兩類，一類是人物的真實對話，另一類則是章奏表議、書史文傳等書面資料，這兩種都是以直接引語的形式出現，因此除非作者在引導句中明言，否則讀者將難以分辨，這也就導致了史書的人物語言不僅有高度的理性化傾向，同時在整個敘事中佔有極大的份量，這種情況在某些文臣的傳記中更是明顯。以〈費詩傳〉為例，陳壽對費詩生平的記敘，基本是以三段人物語言為主體，首先費詩奉使拜關羽為前將軍，關羽聞黃忠與自己同列，怒不受拜，費詩深入剖析，勸其受拜，終而完成使命⁵⁵；稍後，群臣提議推舉劉備稱帝，費詩上疏反對，因為忤劉備之意，左遷部永昌從事⁵⁶；最後，諸葛亮打算

⁵⁴ 傅修延著，《先秦敘事研究》，（北京：東方出版社，1999年12月第一版），頁198。

⁵⁵ 「詩謂羽曰：『夫立王業者，所用非一。昔蕭、曹與高祖少小親舊，而陳、韓亡命後至，論其班列，韓最居上，未聞蕭、曹以此為怨。今漢王以一時之功，隆崇於漢升，然意之輕重，寧當與君侯齊乎！且王與君侯，譬猶一體，同休等戚，禍福共之，愚為君侯，不宜計官號之高下，爵祿之多少為意也。僕一介之使，銜命之人，君侯不受拜，如是便還，但相為惜此舉動，恐有後悔耳！』」（晉）陳壽著、李宗侗主編，《新校三國志注》下，（台北：世界書局，1972年9月初版），頁1015。

⁵⁶ 「詩上疏曰：『殿下以曹操父子偪主篡位，故乃羈旅萬里，糾合士眾，

誘使原叛將孟達叛魏，以爲外援，費詩認爲孟達爲人反覆無常，不可信任，勸諸葛亮勿與聯繫，諸葛亮不聽，終而敗事。⁵⁷在整篇傳記除了對傳主以概述的手法交待其出身和如何投入劉備陣營外，接著完全用人物語言來推動情節的發展，呈現記言勝於記事的敘事模式。

在這一方面，《三國演義》和《三國志》中同樣常出現以大篇幅的人物語言推動情節發展的情況，前文提及的赤壁之戰的敘述即是一例。在大戰之前外交上的合縱連橫佔據了整段敘事九成以上的篇幅，魯肅、諸葛亮、張昭、周瑜先後上場，以滔滔不絕的長篇議論，激辯吳國究竟該戰或該降，最後孫權下定決心聯合劉備、北拒曹操，而戰事的發展只以簡要的概括敘述交待，「進，與操遇於赤壁。時操軍眾，已有疾疫。初一交戰，操軍不利，引次江北。……引軍北還。」整段敘事中，可以看出作者利用大篇幅的人物語言相互連結，達到推動情節發展的效果。

第五節、小結

前一章焦點在敘事文本內容的形式，旨在對中國三大史傳體例——編年體、紀傳體、紀事本末體的文體結構進行深入的剖析與比較，並論述《三國演義》在組織結構方面如何借鏡於歷史著作。而本章焦點在敘事文本表達的形式，從敘事主體、敘事視角、敘事時間以及人物語言等四方面，看歷史敘事形式對《三國演義》

將以討賊。今大敵未克，而先自立，恐人心疑惑。昔高祖與楚約，先破秦者王。及屠咸陽，獲子嬰，猶懷推讓，況今殿下未出門庭，便欲自立邪！愚臣誠不爲殿下取也。」同上書。頁 1016。

⁵⁷「亮謂琬、詩曰：『還都當有書與子度相聞。』詩進曰：『孟達小人，昔事振威不忠，後背叛先生，反覆之人，何足與書邪？』」同上書。頁 1016。

的創作有什麼影響。三大史體在組織結構方面壁壘分明，但在敘事形式上卻有顯著的一致性，就其整體而言，都屬於歷史敘事，而這也方便我們探析兩者之間的關係。

敘事主體方面，歷史敘事中不僅強調歷史的記錄，更重視歷史規律的總結和歷史評價的確立，因此史家除了善用直接引語的形式廣引前賢的議論，或預述，或倒述，對此歷史事件作不動聲色的評論，甚至以論贊的形式參與歷史的議論與評述，呈現出類似於文人議政的主體性，同時史家力圖統一全書的價值觀，對敘事者功能施加過大的壓力，則明顯讓主體意識呈現單一化現象；敘事視角方面，爲了展現歷史發展的全景圖，史家對整體敘事多採用傳統的全知視角，不僅能從容地轉移焦點，兼顧時間與地域上的完整性，構築起首尾相貫的歷史事件，更能運用人物語言，甚至個人評論式干預，對歷史事件的發展提出解釋與評價。然而局部敘事則或採用外部聚焦，避免直接心理描寫，傾向以外部言行的描述來替代對人物內心觀察；敘事時間方面，史家依照時序來編織史實，時間成爲串接故事的主要軸線，反映在敘事形式上則不僅強調完整、明確的時間線索，同時嚴格遵守歷史時間順序；人物語言方面，史書中的人物語言除了人物的真實對話外，尚有大量章奏表議、書史文傳等書面資料，這也就使得史書的人物語言不只篇幅龐大，能推動情節發展，並有明顯的理性化色彩。而這些突出的敘事特徵在《三國演義》中都可以找到明顯的痕跡。