第五章　結論

本論文從敘事文本內容的形式與表達的形式兩方面，剖析歷史敘事模式如何制約羅貫中的創作方向，對情節結構造成了怎樣的牽引作用，進而塑造了《三國演義》獨特的結構形式；並從構成話語的敘事方式與技巧，探究歷史敘事的基本特徵，以及其對《三國演義》的影響。因此在第三章中，以《三國志》、《資治通鑑》及《通鑑紀事本末》爲基本研究對象，探討中國三大史體——編年體、紀傳體、紀事本末體的文體結構特徵，並論述其對《三國演義》組織情節方面起了何種促進作用。第四章則由敘事主體、敘事視角、敘事時間、人物語言四方面，剖析《三國演義》對歷史敘事形式的承續與揚棄。

然而正如傅修延所說：「敘事傳統的形成是一個動態過程，各種敘事形態在發展過程中既融通匯聚又各奔前程，有的發育順利不斷成長壯大，有的爲別人提供了營養後中道消歇衰亡。」[1]中國史傳傳統雖然對《三國演義》的成形影響極大，但歷史敘事自身的侷限性，也在小說敘事發展壯大的過程中，逐漸暴露出來。因此正確了解歷史敘事的特性，其對小說敘事發展以及可能的不良影響，將是認識中國敘事傳統形成過程的重要態度。此外，本論文雖側重於梳理史傳傳統的特徵，但不能忘記《三國演義》，仍自小說敘事發展是多方接受影響，民間講史、戲曲等藝術形式亦值得注意。

一.歷史敘事的限制

以《三國演義》爲代表的歷史演義小說之所以興盛，仍得益

[1] 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 7

於中國淵源流長的史傳傳統。卷帙浩繁的歷代史冊給予小說取之不盡、用之不竭的創作素材，更提供其可資仿效的結構體例和敘事方式。然而值得注意的是，小說與史傳各有不同認識社會、歷史的方法和態度，二者的終極關懷互異，反映在文體上，自然衍生各自有所偏重的敘事模式。相對於史傳傳統的深厚悠久，小說作爲一種新興的文體，雖然起於君子弗爲亦弗滅的殘叢小語，在接收各方影響，也逐步發展出屬於自己的品格。如周英雄說：

> 文學與歷史（其實包括經史諸子等非文學作品）之區分，從六朝之後即漸趨明顯，並相互影響，互通有無。六朝之志怪、唐宋之傳奇、宋之話本及擬話本對敘述文體的經營，都逐一替小說舖下了一條明顯可循的軌跡，有異於史料舖陳的一般格局。也就是說，小說這個文類逐漸往情節、人物、主題作統一發展，有異於歷史百科全書式的編纂體制。[2]

從整個中國敘事發展來看，六朝後小說在民間文學與作家個人巧思的挹注下，藉助於虛構想像的創造力，對不同的敘事形式與藝術手法進行試探和創造，展現了蓬勃的生命力；相反地，與此同時，史家對於歷史敘事有了一致而固定的認知，歷史著作逐漸形成穩定不變的敘事模式。因此，史傳傳統雖然對小說的發展影響極大，但不可否認地，歷史敘事受制於記實的目的，其侷限性亦顯而易見。

歷史敘事的侷限性何在？從講述與展示[3]這兩種敘事形式的角

---

[2] 周英雄著，《小說．歷史．心理．人物》，（台北：東大出版社，1993 年 10 月再版），頁 33。

[3] 講述(telling)、展示(showing)兩種概念在不同的理論家筆下有不同的表述，另一種常見說法是概述(summary)與場景(scene)。里蒙．凱南對二者的定義爲：「『展示』被認爲是事件和對話的直接再現，敘事者彷彿消失了（如在戲劇中），讓讀者從所見、所聞的東西中得出結論。而『講述』則以

度來看，我們可以對這個問題有更清楚的認識。前文曾提及，《三國志》和《史記》在敘事風格中最大的區別在於，司馬遷善於利用人物對話和場景描繪呈現栩栩如生的歷史情境，而陳壽則多以客觀、簡潔的概述代替場景描寫，因此，在藝術生動性方面，《三國志》顯然不如《史記》。以〈史記・項羽列傳〉中的「鴻門宴」爲例，司馬遷於此極盡文采之能，描摹已逝之情景，如在目前，令人如親臨其境，如親聞其聲，眾多人物齊聚一堂，各有不同的舉止、神態、言語。

在讚嘆司馬遷敘事才華之餘，有一個問題同樣令人深思，那就是司馬遷處身於楚漢相爭後數十年，如何能對整個場景有全知全能的掌握。首先，鴻門宴中，眾人的神情舉止和言語交流，即便史官當場記錄，又怎能做到如此詳盡真實！此外，文中連接著不同場景的切換，如范增出帳招項莊入內舞劍和張良到軍門招樊噲的情景和對話，是兩人間私下的行爲與言談，明顯不在眾人的感知範圍內；另外，「范增數目項王」、「項王默然不應」，范增暗示項羽趁機殺害劉邦，這是項羽和范增兩人心中的默契，不僅後人難以知悉，就連當時參加宴會的人未必明瞭，何以司馬遷能像上帝般無所不知！顯然地，司馬遷在此是設身處地，依照人物的氣質性格、身份地位，以及歷史事件的發展，虛構出他們的可能之行，與可能之言。因此就歷史敘事的內在規範而言，司馬遷在此已逾越了史家的職責——「敘述已發生之事」，而像詩人般「描

敘事者爲中介的再現，它不是直接、戲劇性地展現事件和對話，而是談論它們，概括它們。」原文爲：「『Showing』 is the supposedly direct presentation of events and conversations, the narrator seeming to disappear (as in drama) and the reader being left to draw his own conclusions from what he sees and hears. 『Telling』, on the other hand, is a presentation mediated by the narrator who, instread of directly and dramatically exhibiting events and conversations, talks about them, sums them up, etc.」Shlomith Rimmon-Kenan，*《Narrative Fiction: Contemporary Poetics》*, London: Methuen, 1983. Page 107.

繪可能發生之事」。[4]班固曾從史德角度贊揚《史記》「不虛美，不隱惡，謂之實錄。」[5]的確，司馬遷撰《史記》沿續古代史官秉筆直書的優良傳統，但從其對「鴻門宴」的記敘可以看出，歷史敘事是否稱得上「實錄」，顯然不是從史德這個命題可以說清楚的，它牽涉到敘事的虛構性問題。

里蒙．凱南(Rimmon-Kenan, Shlomith)曾就「展示」這種敘事方式說：「通過提出最大限度的信息和最小限度的信息提供者，能獲得模仿事實的幻覺。」[6]所謂「最小限度的信息提供者」，指的是敘事者避免將自己的理解、判斷直接介入到敘事之中，從而給讀者一個親臨其境的生動感。然而要作到這一點，恰恰又需要敘事者能「提出最大限度的信息」，亦即以一種全知全能的視野來敘述事件。因此，就歷史敘事的角度來看，「展示」或「場景」的敘事方式之所以是虛構的，在於這種敘事方式賦予敘事者無所不知的能力，和史家對歷史事件認知上的侷限性相對立。當史家想要將零碎的歷史事件組織起來，呈現出一種完整而貌似真實的場景，其中不僅包括脈絡清晰的事件，還有人物性格特徵、言談笑貌，甚至私下的言語舉止或心理活動時，他不免在某些難以連接的事件縫隙處加入些想當然爾的個人臆測，而這就跨越了歷史實錄的界線。

---

[4] 亞里士多德說：「歷史家與詩人間之區別，並非一寫散文，一用韻文；……二者真正之區別爲：歷史家所描述者爲已發生之事，而詩人所描述者爲可能發生之事，故詩比歷史更哲學與更莊重；蓋詩所陳述者毋寧爲具普遍性質者，而歷史所陳述者則爲特殊的。」姚一葦著，《詩學箋註》，（國立編譯館出版，臺灣中華書局印行，1992 年 1 月十版二刷），頁 86。

[5] 〔漢〕班固撰，〔唐〕顏師古注，《新校漢書集注》，冊四，（台北：世界書局，1974 年 5 月三版），頁 2737

[6] 原文爲：「Thus the illusion of an imitation of events is achieved by supplying the maximum of information and the minimum of informant」 Shlomith Rimmon-Kenan，*《Narrative Fiction: Contemporary Poetics》*, London: Methuen, 1983. Page 108.

司馬遷對「鴻門宴」的記敘之所以爲文學家所稱頌，正在於採用了「展示」的敘事手法，讓敘事者刻意隱身於文本之中，抹去寫作或敘述的人爲痕迹，彷彿歷史人物和事件自行呈現。相同的敘事手法在陳壽《三國志》中卻如鳳毛麟角，大量客觀、簡潔的講述或概述代替了場景描寫，如《三國演義》第二十五回〈屯土山關公約三事〉寫關羽降曹操一事，《三國志》中簡單寫道：「建安五年，曹公東征，先主奔袁紹。曹公禽羽以歸，拜爲偏將軍，禮之甚厚。」[7]第二十七回〈美髯公千里走單騎　漢壽侯五關斬六將〉，作者濃墨重彩形塑關羽忠義勇武的形象，在《三國志》也只有寥寥幾句：「羽盡封其所賜，拜書告辭，而奔先主於袁軍。」[8]可以看得出來，《三國志》中的敘事完全不是企望給讀者一個視覺想像，而只是單純的事實記錄。因此不難理解，爲何明清評點家皆以《史記》作爲《三國演義》比擬的對象，而非《三國志》。如毛宗崗言：「《三國》敘事之佳，直與《史記》仿佛，而其敘事之難則有倍難於《史記》者。……」[9]張竹坡亦言：「《金瓶梅》是一部《史記》。然而《史記》有獨傳，有合傳，卻是分開做的。《金瓶梅》卻是一百回共成一傳，而千百人總合一傳，內卻又斷斷續續，各人自有一傳……。」[10]

司馬遷善用文學生動性較強的場景描述，而數百年之後的陳壽反倒摒棄了這種敘事手法，而採用富於理性色彩的概述方法，這究竟是他力有未逮還是刻意爲之？陳壽並未對這個問題提出解

---

[7] 〔晉〕陳壽著、李宗侗主編，《新校三國志注》下〈關張馬黃趙傳〉，（台北：世界書局，1972 年 9 月初版），頁 939。

[8] 同上書，頁 940。

[9] 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 18。

[10] 張竹坡著，〈批評第一奇書金瓶梅讀法〉。詳參黃霖編，《金瓶梅資料彙編》。（北京：中華書局，1987 年 3 月第一版），頁 75。

釋。但從中國歷史敘事發展過程中，可以看出隨著學科意識與規範的自覺，正史逐漸揚棄「顯示」或「場景」的敘事方式，而改採越來越趨向理性化的說明性概述。這樣的轉變雖然很難找到一個明確的時間點，但從《史記》和《三國志》的對比中，卻能明顯看出兩者之間的差異。

歷史敘事的精確性、客觀性通常與文學形象的生動性呈現反比關係，如果說，司馬遷爲了敘事的形象生動性，有意或無意地採用場景敘事模式，但在對基本的歷史事件的敘述上並未違反史實，那《史記》可歸類於極富文學色彩的歷史著作；而當羅貫中爲取悅讀者不只是大量採用場景敘事模式，並在情節組織和人物設置等方面做出某些不顧史實或違反史實的虛構處理，《三國演義》其實已遠離了歷史，擁有虛構性小說的品格。

前一章曾就敘事主體、視角、時間和人物語言等四方面，論述中國歷史敘事的特色。敘事主體方面，歷史敘事中呈現出文人議政的主體性，而且主體意識單一化；敘事視角則以傳統的全知敘事爲主，輔以外部敘事聚焦，並缺少直接心理描寫；敘事時間方面，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；人物語言不只篇幅大，能推動情節發展，並有明顯的理性化色彩。這樣的敘事傾向在中國歷代史冊中有突出的一致性，顯示其服膺於內在規範，無法擺脫固有的敘事框架。而這也就是爲什麼《三國演義》中最爲人讚賞的是那些虛構成份較多的部分，如劉備三顧草蘆、赤壁之戰等，而非史實成份較多的部分。

如毛宗崗所說：「從來實事，未嘗徑遂率直，奈何今之作稗官事，本可任意添設，而反徑遂率直耶！」[11]《三國演義》後，歷

[11] 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 14-15。

史演義小說不僅沒有更進一步的發展，反而走向衰退之路，原因很多，但最重要的原因即爲作家放棄了虛構想像的權力，在向史實考證不斷靠攏的過程中，阻疑了藝術生機，而走向衰歇之路。

二. 小說敘事的發展

除了史傳文學，講史平話和戲曲說唱等文學形式都爲《三國演義》生成，提供了豐厚的文學養份，這些民間文學在藝術形式上也直接影響了作爲書面文學的歷史演義。如講史不僅分卷分目、詩起詩結，並習慣在情節敘事過程上穿插前賢詩詞，讓敘事者現身說法，做評論式干預；此外常用「且說」、「話說」、「話分兩頭」、「欲知後事如何，且聽下回分解」等套語，來串接故事情節；而羅燁《醉翁談錄》:「講論處，不滯搭，不絮煩；敷演處，有規模，有收拾；冷淡處，提掇得有家數；熱鬧處，敷演得越長久」的敘事慣性亦和毛宗崗評《三國演義》:「橫雲斷嶺、橫橋鎖溪」、「添絲補綿、移針勻繡」[12]之妙若合符節；文白夾雜，通俗易懂的語言特色，也讓《三國演義》避免了史傳語言古奧難懂的弊病。

《三國演義》作爲一世代累積型創作作品，在漫長的演進過程，史傳文學、說唱藝術以及戲曲表演不斷地交流互涉，不同系統中所蘊含的文化內涵以及美學特徵也逐漸融合於無形。從發生學角度來看，史傳文學是章回小說（特別是歷史小說）創作的基本素材，自然成爲作家仿效與借鏡的對象，其中的敘事手法亦有機會得到發揚光大，成爲中國敘事文學中重要的一環。

而正如傅修延所言:「敘事畢竟又是人類自身的行爲，人類由

[12] 兩者說法均強調情節敘述必須不拖沓累贅，亦不偏枯平淡，同時前後文理貫通，能相互關照。詳參陳曦鍾等人輯校,《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 13,16。

弱而強的審美要求，以及政治、經濟等方面的實際需要，不可能完全不介入敘事，虛構性的文學敘事就是由此孳生，逐步擴張成能與真實世界抗衡的相像天地。」[13]《三國演義》的出現與其說是對歷史的複制和傳播，倒不如說是民間文人對正史的抵抗，而力圖改寫歷史，因此在對《三國演義》生成的溯源與探討，歷史敘事模式的研究只是其中的一部分，唯有將其放置於小說敘事演進的過程中，才能看出它對中國敘事發展的真正貢獻。

然而《三國演義》中民間文學的影響、民間文學與史傳文學的交流互涉以及《三國演義》如果融通二者之長，而成就其小說的品格，限於筆者的時間與能力，未能作通盤性的研究，殊爲可惜，因此希望能以史傳敘事模式研究爲起點，在未來補足對《三國演義》研究的每一塊版圖。

[13] 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 174。