

## 第二章 1980 年後《三國演義》悲劇觀之發展

《文心雕龍·時序》云：「時運交移，質文代變」「文變染乎世情，興廢繫乎時序」，文學理論與主張，往往和社會、政治風潮息息相關，所以在引入 1980 年後的三國演義悲劇觀之前，有必要對 1980 年之前的社會及文化思潮作一回顧，因為這兩個不同的時期有著非常緊密的聯繫。後者是前者的反撥，前者往往是後者的原因，不瞭解前者，可能就無法理解後者。

以文革為界，文革之前，大陸的文學與政治的關係，在政治掛帥的時代，表現出一種前所未有的局限。大陸文學藝術界處於接連不斷，一波又一波的批判、鬥爭、清算之中，人人自危，每一次批判，隨之引發的政治運動，使許多作家、藝術家、學者受到殘酷的整肅。文革十年，文藝理論與批評以及各種創作，只有江青等人的一家之言，使得純文學藝術的文學理論與批評幾乎不復存在。

文革結束以後，大陸的文學進入了「新時期」文學與「後新時期」文學階段。所謂「新時期」是指鄧小平當政，實行「改革、開放」的新國策以來的時期，新時期文學先後經歷了三次重要思潮的洗禮，即政治反思思潮、文化尋根思潮、現代主義思潮。這三股思潮先後疊起，推波助瀾，造成了中國新時期文壇百花齊放、千變萬化的熱鬧景象。

但這些風潮，到八十年代末期，卻漸趨冷卻、平靜而進入某種混沌狀態之勢，一些理論家覺得有必要另立一名以區別於前一時期，於是乃有「後新時期」一詞的出現，一九八九年中國發生震驚世界的「六四天安門事件」，這次事件對大

陸社會各方面的影響是巨大而微妙的，所以有些學者主張「後新時期」應該從一九八九年算起，這樣可以兼顧到社會政治方面的變化。<sup>52</sup>在概述社會思潮的基礎上，為便於敘述，本章按照中國社會在向市場經濟轉型過程中的整體發展趨勢，以十年為時段，將 1980 年之後關於《三國演義》悲劇觀的研究分為萌芽期、涵化與多元化期、跨領域學科的再創化與通俗化期三個階段加以介紹。

## 第一節 萌芽期

### 壹、新時期的文學思潮

文革結束後，中國大陸社會進入了一個嶄新的歷史時期。受政治氣象的影響，這一新時期文學的發展先後經歷了三個重要思潮的影響，從而形成三個不同的階段。這三個思潮分別是政治反思思潮、文化尋根思潮、仿西方的現代主義思潮。

政治反思思潮主要是指反省、批判、中國在過去文革期間出現的馬克思唯物史觀，與此思潮相呼應，文壇也出現了反思風。作家們紛紛用文學作品來展示、揭露過去的錯誤政策所造成的災難與「傷痕」，「反思」形成這些悲劇的原因，於是先後出現了「傷痕文學」（高潮集中在 1977—1979 年間）、「反思文學」（高潮在 1979—1982 年間）與改革文學（高潮在 1980—1983 年間）這三種主要的文學思潮。

1978 年 8 月 11 日《文匯報》刊載了盧新華的短篇小說《傷痕》，隨之引起毀譽不一的評價。毀之者認為「影響實現四個現代化的鬥志」，多數評論家卻從清除「極左」流毒，推動思想解放的角度，熱情讚揚《傷痕》以及當時出現的

---

<sup>52</sup> 唐翼明：《大陸新寫實小說》（台北：東大圖書公司 1996 年 9 月）頁 4

同類作品。當時擔任大陸文藝界領導職務的評論家馮牧寫道：「它的可貴，在於它是第一個用藝術形象概括反映出人們思想內傷的嚴重性，並且呼籲療治創傷的重要性的作品。」<sup>53</sup>老作家茅盾也以〈溫故以知新〉為題撰文呵護這類作品：「從這意義說來，你稱它們為『傷痕文學』也好，『感傷文學』也好，『暴露文學』也好，但不能不承認它們的確是反映了一個時代（雖然這在歷史的長河中不過是一滴水）的作品，而這個時代如果在我們這一代以及我們的後代長留教訓，是有非常重大的積極意義的。」<sup>54</sup>反對者認為，傷痕文學大寫社會主義社會的悲劇，因此是反動的、不真實的、應當批判。其實社會主義社會怎麼就沒有悲劇？文化大革命不是一個大悲劇嗎？為了消滅悲劇必須揭露悲劇，傷痕文學不僅沒錯，而且是非常必要的。

反思文學或改革文學中，我們都找不到否定共產黨及其意識形態的東西，找不到直接批判毛澤東的詞語。但是相對於毛澤東時代大陸文學的一味歌功頌德、粉飾太平，它仍然帶有雖然微弱，但卻明顯的反叛氣息。它至少認定在過去的若干年裏，共產黨犯了錯誤，而且造成了很大的災難，並非都那麼「偉大、光榮、正確」；社會主義社會仍然有悲劇，而且有很大的悲劇，並非光明普照，未見得是「人類歷史上最優越的社會制度」。這種反思思潮由於當時歷史條件的限制，雖然還無法超越共產黨意識形態的本位和時代的局限性，但反思思潮下產生的文學作品，已經部分地恢復了 20 世紀 30 年代文學傳統中的社會批判功能，為新時期文學的反叛發出了第一個資訊。

---

<sup>53</sup> 馮牧：〈對於文學創作的一個回顧和展望——兼談革命作家的莊嚴職責〉《文藝報》一九八〇年第一期

<sup>54</sup> 茅盾：〈溫故以知新〉，《文藝報》一九七九年第十期

文化尋根思潮繼政治反思思潮之後而興起，其高潮在 1984—1986 年間。文化尋根思潮關注的重點是文化，通過對民族文化傳統的回顧和對民族文化心理機制的解剖，來追尋造成很多社會問題的原因。在這種思潮的影響下，文壇創作出來的文學作品便是所謂的「尋根文學」。尋根派作家試圖用自己的作品來說明真正維持這個民族生命的、決定這個民族命運與性格的、暗中推動與導航這個民族之船的，並不是統治這個國家的共產黨及其意識形態，而是一種古老、強大、無所不在，深入人心的在老百姓血液中流淌的傳統文化，包括儒家的仁義、道家的超脫、古老的巫術、民間的迷信等等。尋根文學在張揚民族文化傳統的同時，嘲笑了共產黨的妄自托大，也嘲弄了共產黨的「文學為政治服務」的原則，不僅在內容上跳出了共產黨政治的漩渦，而且在語言、結構、格式上也極力擺脫中國共產黨宣傳文學的窠臼，力求恢復文學的傳統審美質量與審美意趣。1983 年黃鈞提出〈我們民族的雄偉的歷史悲劇—從魏蜀矛盾看《三國演義》的思想內容〉，是否與上面所說的思潮有關呢？

幾乎在文學尋根思潮興起的同時，另一股強有力的思潮也在中國大陸開始流行起來，且大有與尋根文學分庭抗禮之勢，這就是現代主義思潮。現代主義是一種舶來品，是指第二次世界大戰後在西方盛極一時的、流行於歐美知識份子之中，特別是文學藝術界的一種思潮。現代主義思潮是置身於政治、經濟大動蕩時代的知識份子精神危機及其精神探求的產物，也是西方文藝復興以來的現代化運動推行到一定階段後必然導致的結果。現代主義在哲學、文學、藝術上所表現出來的那種惶惑、恐懼、疏離、異化、躁動不安、無所執著、怪誕、荒謬、痛苦、絕望、非理性等情緒正是西方知識份子在精神失重的狀況下，面臨外部的慌亂、掙扎以及尋找出路、擺脫困境的努力。

經過文革的十年浩劫，又經過改革開放之初的自由化浪潮之後，大陸知識份子也具備了西方知識份子的類似經歷。於是，當現代主義思潮伴隨著西方的科技一起被引進開放了的中國大陸以後，很快引起大陸知識份子的好奇與共鳴，並競相仿效，一時作品繁多、奇彩紛呈。有的作品採用嘻笑怒罵、玩世不恭的態度，用市井之腔、調侃之調，表達出對一切傳統的、因襲的價值觀念、行為準則、精神權威的輕蔑、反抗與不合作；有的作品則突顯現代中國人的生存困窘、現實的荒謬與錯亂，充滿了黑色的幽默。不管形勢如何，它們都是對中共文學傳統的叛與顛覆，是最大膽、最徹底，也是最致命的顛覆，在表現手法及語言運用上的離經叛道與肆無忌憚，解構了大陸文壇數十年形成的萬人一腔的革命八股惡習。

55

## 貳、新時期的文學理論與批評

在毛澤東時代，毛澤東本人以其領袖兼導師的身分，對文藝理論與批評施展了絕對的權威影響，將其理論主張變成不可觸犯的金科玉律和指揮文藝運動的號令。他曾提出很多重要的主張與論點，例如「文藝必須從屬於政治」、「文藝必須為工農兵服務」、「政治標準第一、藝術標準第二」等等，成為之後中共制訂文藝政策的依據，同時也就成為大陸文藝理論與批評的基礎與準繩。

毛澤東去世後，華國鋒作為執行「既定方針」的繼承人，以「兩個凡是」作為治國綱領，即「凡是毛主席做出的決策，我們都堅決維護，凡是毛主席的指示，我們都始終不渝的遵循」。在這樣的氣候下，要想對建立在教條基礎上的中共文藝理論與政策進行任何改變的嘗試都是十分困難的。直到鄧小平 1977 年複出之後，這種情形才有了較大變化。鄧小平支援「實踐是檢驗真理的唯一標準」，經

---

<sup>55</sup> 唐翼明：《大陸「新寫實小說」》（臺北：東大圖書股份有限公司 1996 年 9 月）頁 8—13

過一場全國大討論，「兩個凡是」論就不攻自破。這場討論在視毛澤東的一切講話為「最高指示」的年代，無疑是一種思想的解放，因而對文學理論與批評的發展也有很大的推動作用。

對於人性和人道主義的呼喚，不僅是新時期文學作品的基本線索，也是新時期文學理論與批評的中心內容。大陸新時期文學相對於毛澤東時期的有了巨大的變化與進步，而這些變化與進步是從人性與人道主義的重新發現與呼喚開始的。

1985年，大陸文學理論家劉再復指出，整個新時期的文學都是圍繞著「人」的重新發現這個軸心而展開的，新時期作品的感人之處，就在於它是以空前的熱忱呼喚著人性、人情和人道主義，呼喚著人的尊嚴和價值。另一位評論家李貴仁也表示：「文學就其本質而論，必須以人道主義為靈魂，也只能以人道主義為靈魂。我把人道主義稱為文學的靈魂，是基於這樣無法改變的事實：無論過去、現在還是未來，人道主義永遠是保證一切形式、一切種類的文學作品具有進步意義和重大價值的最普遍、最基本、最主要的因素」<sup>56</sup>這些言論都說明，以表現人性、宣揚人道主義為依歸的文學，在當時已形成不可遏抑的歷史潮流。

新時期人道主義的高揚，相應地提出了表現人性深度的要求。評論家劉再復在此背景下提出了「複雜性格的二重組合說」。他指出，人的性格是一個複雜的系統，但是一個人，不管性格多麼複雜，都是相反兩極所造成的。從生物的進化角度看，人的性格既有保留動物原始需求的動物性的一極，也有超越動物性特徵的社會性一極；從個人與人類社會總體的關係來看，有適合於社會前進要求的肯

---

<sup>56</sup> 李貴仁：〈人道主義—文學的靈魂〉《文學家雜誌》1985年第2期 轉引自唐翼明《大陸新時期文學（1977—1989）：理論與批評》（台北：東大圖書公司1995年4月）頁53

定性的一極，又有不適應社會前進要求的否定性的一極；從人的倫理角度看，有善的一極，也有惡的一極；從人的社會實踐角度看，有真的一極，也有假的一極；從人的審美角度看，有美的一極，也有醜的一極等等。任何性格，任何心理狀態，都是上述兩極內容按照一定的結構方式進行組合的表現。<sup>57</sup>他還在〈論人物性格的二重組合原理〉一文中寫道：性格二重組合，有兩種普通的狀況，一是「美惡並舉」；一是「美醜泯絕」。前者是指正反兩種成分以鮮明的對立狀況並存於同一性格中，表現性格的肯定性因素與否定性因素，由此及彼，推移交換，在不同的時間程式上發生。後者則是正反性格因素互相滲透、互相交織以至彼此消融，即同一時間同一空間的同一行為中包含著善，也包含著惡，美中有醜，醜中有美，同一性格元素在不同的視角下呈現出雙重意義或多重意義。於是，從某種角度上看，善惡美醜的界限似乎消失了。<sup>58</sup>

學界對於性格塑造的研究，一般都從塑造典型性格這個角度來思考，《三國演義》悲劇觀的性格悲劇論，能突破典型性格的角度，以多層次、多重組合的複雜內涵來分析人物形象，如曹操的善惡交織、崇高與卑微，皆是在上述文學理論思潮下提出的。

## 參、文學批評新方法的浪潮

### 一、批評意識的革新

劉再復認為批評不僅僅是一種認識，而且還是一種審美再創造，只有成爲後者，批評才能邁進更高境界，批評不僅是一種理智的判斷，而且是一種審美的判

---

<sup>57</sup>轉引自 唐翼明：《大陸新時期文學（1977—1989）：理論與批評》（臺北：東大圖書公司 1995 年 4 月）頁 83

<sup>58</sup> 劉再復：〈論人物性格的二重組合原理〉《文學評論》 1984 年第 3 期 頁 45

斷，是一種欣賞、一種體驗，一種批評家與作家的同受共感，而且在變革自身的過程中，批評家應該完成三級超越，即對現實意識的超越、對作家意識範圍的超越和對自身的主體結構和固有意識的超越。對作家意識範圍的超越，對於批評擺脫舊有模式真正成爲一種審美創造相當重要。這種超越的優點則是批評家要「以自己獨特的審美觀念來（其最高層次是審美理想）來解釋作品，在解釋中放入自身審美理想的投影，使作品獲得昇華，使作家在創作過程中湧現出來的一些非自覺的東西變成自己的東西，即原來作家未意識到或未充分意識到的東西昇華爲自覺的充分意識的東西」。<sup>59</sup>1980年以後悲劇觀評論家，以悲劇觀來詮釋《三國演義》，就是一種審美再創造，一種固有意識的超越。

在大陸文學理論界，1985年有「新方法年」之稱。當時沸沸揚揚，掀起過一陣相當引人注目的文學批評新方法的熱潮。隨著封閉狀態的打破，西方科技與西方思潮相繼湧入，大陸哲學界從八十年代早期起就開始熱心於科學方法論的研究，而文學研究囿於舊的模式與意識形態部門的控制，面對創作上的新變早已目不暇接、力不從心，亦亟需改換方法。受了哲學界的影響，有心人便開始介紹、引進西方各種文學批評的新方法，而至八五年頓成燎原之勢。一時間，討論新方法的文章連篇累牘，新觀念、新術語滿天飛，成爲一種時髦。

首先是西方各種批評方法的引進，包括心理批評、原型批評、結構主義批評、新詮釋學批評、接受美學批評等等。新方法有助於揭示作品的幽微之處，給讀者新的啓發，很多作品由於採用了新的方法與角度，令人感到耳目一新。

---

<sup>59</sup> 劉再復：〈文學批評的危機與生機〉《文學的反思》（北京：人民文學出版社 1986 年版）頁 151  
- 155



其次是把系統論的觀點用於文學批評研究。系統論是把研究物件作為系統來考察的理論，它把局部的、單個事物的研究提升為系統的研究；把單個的、線性的研究提升為多向的、網狀性研究，體現了科學發展綜合性和一體化的趨勢。系統化的觀點被引入文學批評研究，必然引起思維方式的深刻改變，並獲致對事物的新認識。如林興宅在〈論文學藝術的魅力〉一文中，把藝術魅力看成文藝作品的美感動力系統、多種因素的合成，提出「魅力並不是純粹審美物件的客觀屬性，而是人對文藝作品的審美關係的產物，是人的各種心理功能積極活動的結果」魅力的秘密不能僅僅到文藝中去尋找，而應該在文藝欣賞的實踐中尋求解釋」。<sup>60</sup>

受系統觀的影響，綜合的、宏觀的文學批評日益增多。所謂綜合的、宏觀的文學批評即是把文學現象納入文學的大系統以及社會的大系統中加以考察，從而把握文學現象的整體性意義，並藉以洞見文學的發展趨勢與規律，<sup>61</sup>諸多文學思潮與批評理論的引入，已使人們醒悟：對文學不可能再堅持劃一的看法，而把文學觀念的多元趨向視為當然。《三國演義》悲劇論中的歷史悲劇觀、命運悲劇觀是否也是受系統觀影響的文學批評呢？

## 二、悲劇風格的演變

新時期的悲劇發展情形如何呢？以下從悲劇美學思潮的推進、悲劇題材與視角的變化、劇作家藝術審美情趣的發展等方面，畫出新時期悲劇進展的三個階段，即創始期、嬗變期和成熟期。

<sup>60</sup> 林興宅：〈論文學藝術的魅力〉《中國社會科學》1985年第2期 頁27

<sup>61</sup> 唐翼明：《大陸新時期文學（1977—1989）：理論與批評》（臺北：東大圖書公司 1995年4月）頁105—108

### （一）創始期（1978年前後）

1978年，文革十年動亂的陰影尚未過去，人們內心的傷痛還不時在發作，那橫掃一切的癡狂情景還時時出現在人民的心坎，因而，人們忌諱寫社會主義的悲劇。

但是，十年浩劫是慘烈的，真正現實主義的藝術家決不能對它的悲劇性熟視無睹。非理性的黑暗和壓制，在文革結束前已達到登峰造極的地步，此時新與舊的交接已勢在必行，新時期悲劇的創始期多數的悲劇作品所表現的正是「交接地帶」悲劇人物的悲壯鬥爭。《于無聲處》以廣闊的社會歷史為背景，表達正義與邪惡的無恥鬥爭，衝破種種禁區，給人們強烈的悲劇快感，在人民都未喪失慘痛的記憶，都沉浸再一種激昂的重政治道德評價的時後，對表達人們喜怒哀樂和時代呼聲的作品應當肯定和敬佩。

在新時期悲劇的發軔期，一切藝術的美具有特定的歷史內容和意義，表現廣大人民所普遍關切的重大社會問題即為美；傾訴大眾的意願即為美。這時期悲劇作品的表現手法，因為擔負沉重的歷史責任，其振聳發聵的力量，往往不是巨大深刻的悲劇性，而是來自傳達大眾新聲的鼓動性，進入八十年代，才看到負有真正生命內涵的現實主義美學精神在悲劇中的宏揚。

### （二）嬗變期（1983年前後）

這時期作品的觸鬚仍然牢牢扎進現實生活的沃土中，以萬古常新的人的命題，人的全面發現和挖掘為主旨。嬗變期作家犀利筆鋒逼視出當代人心靈的蒙垢和心靈的變異。這是更深層的悲劇，這突破了對特定社會悲劇矛盾的客觀勾勒而轉向人心的灼照和透視。通過悲劇題材時間背景的後移，在現實生活的屏幕上描出逝去的荒唐歲月深重悠長的投影，一代人心靈的困惑、扭曲。值得注意的是，

嬗變期悲劇創作思想蘊藏上的多元追求已趨明顯，白樺總是在作品中鎔鑄社會與人的思考，沙葉新、白峰溪也分別以其作品表現了現實主義藝術精神，擁抱現實，體悟人生，在準確反映社會與生活的基礎上力求悲劇手法多樣化，美感信息的豐富化，透視對象的立體化，那種具有強烈抗爭的而後犧牲的悲壯情節消隱了，代之而起的是深悠的蒼涼悲劇意味。

### （三）成熟期（1987年前後）

成熟期的悲劇依然以人的情感、行動、命運作爲觀照對象，成熟期悲劇作者試圖揭開社會歷史的奧秘，實現對民族乃至人類整體的把握，實現對中國傳統文化心理誤區的深層挖掘，

成熟期悲劇形式，靈活自如多樣化，現實主義廣泛地與象徵主義、表現主義、浪漫主義、心理分析等交叉融合，作家對民族與人類的整體狀況進行富有深度的感悟思索，達到悲劇性的高度理喻。作家多方面的探索中，可以看到兩個突出的特點：

#### 第一，悲劇性審視，把自己擇進去

人生的悲劇障礙正是「人類自己」，悲劇種子就孕育於人及其群體內部。它在表象上是個人的差錯，其實質卻是整個社會文化變異的體現，個人的人格缺憾，也總是民族文化心理的內在矛盾與不平衡。

成熟期悲劇作者正是如此毫不閃避地給特定歷史中的人類以冷靜的注視和剖析，受難似乎是普遍的，但受難的深層原因到底在哪裏了？我們看到封建傳統實際上在許多心靈上雕刻了十字架，個人和社會相扭結，通過個人，浩劫之後民族整體的狀態得以揭示。

#### 第二，向真實掘進

成熟期作家對「真實」給與更多的關注，所表現的生活世界彌布著文革帶來的野蠻、庸俗和封閉。作家進入硬實的生活底層，全景揭示被生活、被舊文化道德擠壓得畸形怪狀的人們的深情懷想，人生價值渴望，揭示原本善良的人們在強大的「左」的政治作用下，美好人生的變形與淪落。成熟期悲劇作者暗示了一種新的悲劇審美指向，以回歸的歷史眼光，尋求民族精神的再鑄。<sup>62</sup>

一九八〇年後的悲劇，其作者毫不避諱地、冷靜地注視和剖析現實生活中人的痛苦和災難，《三國演義》「悲劇觀」的研究也於一九八〇後開始湧現，形成之前不一樣的接受史景觀。

#### 肆、1980-1990年間的《三國演義》悲劇觀研究

文革期間對名著研究者的不當批判導致了文學研究的低潮，關於《三國演義》的研究僅為同時期《紅樓夢》研究的十分之一，文學研究受到政治極左路線的深重影響。在新的歷史時期，思想的解放開始引起文學研究的活躍。80至90年代是《三國演義》研究的多元發展階段，也是整個20世紀研究成果最為輝煌的時期。經過70年代末的反思和矯枉之後，在三國研究領域，他們或針對極左思潮加給《演義》的種種污蔑之辭，發出了「重評《三國演義》」的呼聲，見陳遼〈重評《三國演義》〉一文<sup>63</sup>；或從不同角度探討了《演義》的成書年代如章培恆、馬美信的〈《三國志通俗演義》前言〉<sup>64</sup>，袁世碩的〈明嘉靖刊本《三國志通俗演義》乃元人羅貫中原作〉<sup>65</sup>；或分別論述了《演義》的主題思想，如王志武的

<sup>62</sup> 周安華：〈以超越為指歸的悲劇風格嬗變〉《河北師院學報》（社會科學版）1991，第2期 46—58

<sup>63</sup> 陳遼：〈重評《三國演義》〉，《文藝論叢》第10輯頁21

<sup>64</sup> 章培恆、馬美信：〈《三國志通俗演義》前言〉，上海古籍出版社1980年4月；頁50

<sup>65</sup> 袁世碩：〈明嘉靖刊本《三國志通俗演義》〉，載《東嶽論叢》1980年第3期 頁43

〈試論《三國演義》的主要思想意義〉<sup>66</sup>，朱世滋的〈試論《三國演義》的主題〉；葉胥、冒焘的〈談《三國演義》的主題思想〉<sup>67</sup>，趙慶元的〈封建賢才的熱情頌歌——論《三國演義》的主題〉<sup>68</sup>；或對《演義》的主要人物曹操、諸葛亮作出了富有新意的分析，如劉敬圻的〈嘉靖本《三國志通俗演義》中的曹操形象〉<sup>69</sup>。這些論述，意味著《三國演義》研究開始由沈寂走向復蘇，但因成果較少，力量分散，尚未形成聲勢。

以 1982 年 7 月四川《社會科學研究》開闢《三國演義》研究專欄為標誌，《三國演義》研究開始復蘇。1983 年和 1984 年接連召開的兩屆《三國演義》研討會及中國《三國演義》學會的成立，進一步推動了《三國演義》研究的發展。隨後幾乎每年舉行的十多次全國性、國際性及專題性研討會，更是為《三國演義》的學術交流與學術繁榮提供了重要的機遇與舞臺，使《三國演義》成為「文革」後較早恢復學術研究並迅速形成繁榮局面的古典小說之一，研究的廣度和深度都大大超過了前兩個時期，形成了多層次、多角度、多元化的研究格局。

新時期《三國演義》的文本研究成果也相當顯著，研究視野、思路與方法大為拓寬，文本分析更加深入細緻，《三國演義》的豐富內涵得到多角度的展示。在對以往「正統」說、「擁劉反曹」說、「忠義」說、「仁政」說、「反映三國興亡」說重新審視的基礎上，又提出了近三十種新說，有「歌頌理想英雄」說、「讚美智慧」說、「天下歸一」說、「謳歌封建賢才」說、「悲劇」說、「總結爭奪政權經驗」說、「追慕聖君賢相魚水相諧」說、「宣揚用兵之道」說、「人

<sup>66</sup> 王志武：〈試論《三國演義》的主要思想意義〉，《西北大學學報》1980 年第 3 期頁 11

<sup>67</sup> 葉胥、冒焘：〈談《三國演義》的主題思想〉，《南京大學學報》1981 年第 2 期 頁 24

<sup>68</sup> 趙慶元：〈封建賢才的熱情頌歌——論《三國演義》的主題〉，《安徽師範大學學報》1981 年第 3 期 頁 25

<sup>69</sup> 劉敬圻：〈嘉靖本《三國志通俗演義》中的曹操形象〉，《文學評論》1980 年第 2 期 頁 37

才學教科書」說、「向往國家統一歌頌忠義英雄」說等等。

比較有代表性和新意的是黃鈞的「民族歷史悲劇」說，他所發表的論文〈我們民族的雄偉的歷史悲劇——從魏蜀矛盾看《三國演義》的思想內容〉成爲悲劇說的代表作。這是大陸學界較早以「悲劇觀」角度探討《三國演義》美學的言論，這是一個新的研究視點，黃鈞指出《三國演義》所描寫的不僅是蜀漢集團的悲劇，也是民族的悲劇，《三國演義》對蜀漢集團的描寫，大量採用民間傳說和虛構，是人民願望的昇華。作者從正反兩方面去觀察一切事物、人的一切活動，善與惡、美與醜、光明與黑暗、天堂與地獄、高山與深谷、理性與貪欲、天使與魔鬼、英雄與凡人、君子與惡徒、聖君賢相與暴君賊臣，這是一種普遍的對立，一種永恆存在的正反。羅貫中構思《三國演義》時，正是把那深刻的思想主題建立在普遍的矛盾之上。這部作品的美學意義，就在於通過這些人物的遭遇揭示他們無法逃避的命運。在《三國演義》所塑造的大批藝術形象中，曹操和劉備，包括他們所代表的集團，不僅佔有十分突出的地位，而且始終處於尖銳的對立之中。<sup>70</sup>

曹操被刻畫爲一個千古不朽的奸雄形象，一個剝削階級，利己主義的集中代表，貪欲和權勢欲的象徵。一方面是爲了個人的利益與安全，曹操經常不擇手段，做出一些令人髮指的壞事，以「寧使我負天下人，休教天下人負我」的名言而成爲極端利己主義的代表；另一方面，曹操的形象還體現出歷史上傑出政治家必不可少的領袖素質。縱橫天下幾十年，他「挾天子以令諸侯」，最終能剪滅群雄，獨霸北方，虎視江南，自然有其過人之處。他具有歷史上一切「成大業者」的廣闊胸懷，具有堅忍不拔、百折不撓的頑強意志，永遠不因失敗和挫折而灰心，其

---

<sup>70</sup>黃鈞：〈我們民族的雄偉的歷史悲劇——從魏蜀矛盾看《三國演義》的思想內容〉，（成都：社會科學院出版社《社會科學研究叢刊》編輯部 1983年12月第一版）頁30-45

身上幾乎概括了剝削階級的全套統治手段和全部本質特徵。《三國演義》生動、準確地展現了曹操性格的複雜性和性格的二重性，此種描寫不僅絲毫不給人以龐雜、不實之感，反而使作品的悲劇精神上升到一個新高度。這是因為，曹操終究是統治集團的代表人物，一切惡德本來就是這個集團中人物最突出的本質特徵，只不過這些特徵在曹操身上體現得更充分而已。作為封建割據勢力的佼佼者，曹操每一項事業的成功，都要讓社會付出沈重的代價，造成許多人的痛苦和不幸。他的本領愈強，所作所為愈多，人民所遭受的苦難就愈深。殘暴狡詐和雄才大略的緊密結合、「奸」與「雄」矛盾、對立又高度統一於曹操這一人物形象上，從人倫角度講，有善的一極，也有惡的一極；從人的社會實踐角度看，有真的一極，也有假的一極；從人的審美角度看，有美的一極，也有醜的一極，種種正反成分以鮮明的對立狀況並存於同一性格中，由此及彼，推移交換，正反性格因素互相滲透、互相交織以至彼此消融，使得同一時間同一空間的同一行為中包含著善，也包含著惡，美中有醜，醜中有美，同一性格元素在不同的視角下呈現出雙重意義或多重意義，這種二重甚至多重性格特徵成為曹操最顯著的標誌。

曹操這一形象乃是惡德的實體、個性化了的社會存在，是作家所處歷史環境的直接映象。與此相反，劉備這一形象的本質特徵則是對理想道德的追求，他幻想在塵世中實施「仁政」，建立一個理想的社會。以曹操為代表的封建社會的現實存在和以劉備為代表的封建社會的理想象徵之間的激烈交鋒，構成了《三國演義》一書最基本的矛盾衝突。

不幸的是，以曹操為代表的中國封建社會的現實存在，終戰勝了以劉備為代表的中國封建社會的理想追求。《三國演義》為人們揭示了一個嚴酷的事實：左

右形勢，對封建政治生活起支配作用的力量，不是正義，而是邪惡；不是道德，而是權詐，將人性的弱點發揮到極致卻取得最後的勝利；鮮廉寡恥、弱肉強食的殘酷現實戰勝了孝悌禮讓、忠誠信義等理想觀念；暴政取勝了仁政，獸性代替了人性，使人性格中殘留的動物性壓過了人作為人的社會性；君仁臣忠、父慈子孝的倫理觀念不得不讓位於勾心鬥角、爾虞我詐的市儈原則。這不單是三國時期的歷史現實，也是整個封建社會的歷史現實。所以《三國演義》所表現的蜀漢集團的悲劇，正是悲劇的時代所誕生的我們民族的一部歷史悲劇，它因之而成為民族歷史的啓示錄，奠定了在中國文學史上的不朽地位。只要歷史運動還是一種不受控制的盲目力量，只要社會仍是一種束縛我們的、敵對的異己環境，只要人民還沒有從歷史必然性的桎梏中解放出來，那麼，人們就總是可以從這部悲劇作品中產生共鳴，《三國演義》的這種歷史啓示作用就永遠也不會過時。

繼黃鈞〈我們民族雄偉的歷史悲劇—從魏蜀矛盾看《三國演義》的思想內容〉一文之後，1984年冒焯、葉胥提出了〈《三國演義》的悲劇特色〉<sup>71</sup>，這篇論文指出《三國演義》是一部偉大的現實主義作品，作者羅貫中並非客觀的「演義」《三國》歷史，而是以《三國》的歷史為題材，注入政治與道德美學觀點，在所塑造的藝術形象體系中，劉備集團和曹魏集團的對立鬥爭，象徵著理想與現實、光明與黑暗、正義與邪惡的尖銳衝突。

劉備集團雖有「人和」得民心的客觀條件，主觀上有「上報國家、下安黎庶」的政治理想，但最終卻歸於失敗，而以曹操為代表的封建社會的惡勢力卻成了勝利者，仁君賢相敗於奸臣權相，暴政替代了仁政，光明與理想在黑暗的現實

---

<sup>71</sup> 冒焯、葉胥：〈《三國演義》的悲劇特色〉《南京大學學報》（哲學社會科學）1984年第1期頁28



面前被徹底粉碎了，只有英雄人物的精神品質、崇高理想和道德力量卻留在人民心裡。

冒焘、葉胥認為，《三國演義》的悲劇特色，首先表現在選取的題材上，作品描寫的是封建社會的一個大動盪、大分裂的時代，廣大農民在嚴重剝削壓迫下，掙扎於饑餓、死亡邊緣，譬如小說中描述董卓挾帝遷都時，令人把洛陽宮室、官府及二百里以內的房屋全部燒毀，洗劫一空，造成「出門無所見，白骨蔽平原」的悲慘景象，類似這種大規模的浩劫和瘋狂屠殺多次出現在小說中，如董卓餘黨李傕、郭汜之亂、曹操血洗 徐州等。因此《三國演義》所反映的是一個悲劇時代，是人民和民族蒙受苦難的時代。

在黃鈞「對立說」的基礎上，冒焘、葉胥更進一步指出《三國演義》的悲劇衝突，主要來自於魏、蜀、吳三大集團交錯複雜的矛盾鬥爭，來自於理想和現實的尖銳衝突，《三國演義》悲劇人物形象塑造成功的奧秘，在於作者運用理想化和現實化的結合，展示了悲劇人物矛盾、複雜的英雄性格，如作者以忠義理想的領袖和仁君來塑造劉備，一方面是「仁義愛民」的仁君，一方面又以義為重，體現了「義」高於一切的原則。作為仁君形象，無論治理地方，或者行軍途中，劉備都十分注重政治廉明，嚴肅軍紀，與民秋毫無犯，在他處於逆境，功業未就之前是如此，就在他稱王稱帝以後，也依然如故。

書中劉備的立身行事，始終以「義」為準則，從重個人之義氣到「欲伸大義於天下」；從名為君臣，實為手足「譬如一體，同修等戚，禍福共之」，到最後以身殉義，使義的理想化達到了最高峰，但是作者並沒有把義的描寫概念化、單一化，小說在表現劉備仁義愛民和義重如山的主導性格中，充滿著理想化和現實

化的矛盾，但是無論是他的仁義愛民或義重如山，尤其是君臣如手足，在封建時代是缺乏現實根據的，一種脫離現實的理想化，作品將這種理想化加以現實主義的描寫，似乎在實際生活中存在著這種人物，實際上，劉備這種仁君形象，在我國任何一個封建王朝中都是不存在的，是一種幻想。所以劉備的形象，存在著封建統治者的本質與理想化的「仁君」的矛盾，從道理上講，這種矛盾是無法統一的，但是作者把它放在矛盾的悲劇的性格的基礎上統一了起來，正是這種理想化與現實化相統一而又相矛盾的悲劇性格，使英雄人物熠熠閃光。

同樣，關羽的悲劇性格也是充滿著矛盾統一體，作者塑造這一英雄性格的基調是忠義思想，特別是以義刻畫的。赤壁之戰中，曹操兵敗走華容，已成了關羽伏兵的甕中之鱉，想起當年曹操許多恩義，關羽竟違反君令，拚將一死放走曹操，明明是對蜀漢事業的背叛，但作者卻把它作為一種重義的美德和高尚的「義舉」大加頌揚和渲染，關羽的這種所謂「義」的行為，恰與他對劉備的「忠義」是完全對立的，然而作品卻在關羽的悲劇性格中把它統一起來，讀者完全被這種藝術感染力所征服，因而覺得這種背叛情有可原。

因此，作者的最後結論是：如果作品寫出了英雄人物的某些性格缺陷或錯誤，並顯示出人物和環境的辯正關係，符合人物性格的發展邏輯，那麼就會使英雄的性格更為豐滿，所以，《三國演義》中悲劇人物的性格是深刻鮮明的，體現了人物性格的矛盾和複雜性，避免了簡單化傾向，使悲劇英雄的形象更加豐富性、生動性和立體感，因而成為古典文學人物畫廊中的不朽典型。<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup>冒焘、葉胥：《〈三國演義〉的悲劇特色》《南京大學學報》（哲學社會科學）1984年第1期頁28

此外，萌芽期另外一篇有關《三國演義》悲劇觀的重要評論是，1988年張振軍在《北京大學學報》所發表的〈論《三國演義》的悲劇特質〉<sup>73</sup>，這篇論文一開始就指出，近代學者常以「打破大團圓模式」的《紅樓夢》作為我國悲劇發展史上的里程碑，以為自《紅樓夢》起，我國才有了置於世界名著之林亦無愧色的偉大悲劇。其實早在《紅樓夢》之前，十四世紀初，我國就出現了堪與世界上最偉大悲劇媲美爭奇的悲劇傑作，此書就是家喻戶曉的《三國演義》。

黃鈞將《三國演義》視為民族的雄偉的歷史悲劇，冒焘、葉胥在〈《三國演義》的悲劇特色〉一文中也說「《三國演義》所反映的是一個悲劇時代，人民和民族蒙受苦難的時代」。張振軍卻認為，《三國演義》的確反映了戰亂年代人民橫遭塗炭的悲劇現實，然而這並不是美學意義的悲劇，也不是全書的中心所在。此外，對於冒焘、葉胥的「蜀漢悲劇說」，張振軍也認為：「蜀漢悲劇說」雖然分析了曹劉兩大集團悲劇性衝突，可是把《三國演義》歸結為兩大集團的悲劇，仍然隔了一層，並不嚴密。

張振軍指出，無疑地，《三國演義》作者「擁劉反曹」，把滿腔熱情傾注於失敗的劉漢集團，但是其關鍵並不在於劉備身為「正統」的漢室宗親，而是劉蜀集團寄託著作者的理想，觀察全書，作者並不因某人屬於曹魏集團就貶斥之，也不因某人屬於劉蜀集團就褒揚之，仁、義等道德觀念與人格理想才是他褒貶人物的標準。因此曹劉的對立，實質上不是「統治階級內部鬥爭」，而是兩種倫理觀念

---

<sup>73</sup> 張振軍：〈論《三國演義》的悲劇特質〉《北京大學學報》1988年第5期頁52-61

的衝突與對抗，是仁、義等倫理觀念與奸詐、邪惡的人格的衝突與對抗，《三國演義》實質上不是蜀漢集團的悲劇，而是人民心目中所嚮往的仁君、賢臣、義友理想人格系統的悲劇，所以是倫理地，而不是歷史地；是情感地，而不是理性地觀照社會歷史的律動。

與冒烱、葉胥類似，張振軍也認為，《三國演義》的藝術魅力，在於悲劇人物性格刻畫鮮明、生動，《三國演義》中的悲劇人物不但具有強大的意志和一往無前的抗爭精神，而且還具有常人的情感，常人的喜怒哀樂，甚至於常人的缺陷，具有某種缺陷和過失是《三國演義》悲劇人物的共同特徵。周瑜、張飛、關羽、劉備、諸葛亮…在書中無一不是有過失和缺陷的悲劇人物。

值得關切的是，對於《三國演義》的開場詩〈西江月〉，這篇論文提出了前所未有的觀點，張振軍指出，《三國演義》的開場詩是毛宗崗冠之篇首的，「分久必合，合久必分」也是毛宗崗自己創造的文字，羅貫中與毛宗崗比較起來，兩個人的觀點是不一致的，一個是表現對嚴酷現實的苦苦思索和追求，而在百思不得其解後，無可奈何將之歸因於命運，另一個則直接把歷史更替、人事成敗納入一種僵硬的模式之中；一個是儒家入世的對人生執著追求的態度，一個是超然出世的道家面孔。

這篇論文最後還提到的《三國演義》的悲劇審美品格，《三國演義》集中表現的是悲劇英雄在受難和毀滅過程中的壯美與崇高，表現出中世紀特有的那種渾然的、雄健、剛勁、氣勢磅礴的史詩式的陽剛美。其表現形式或是在激烈衝突中展現悲劇人物精神的崇高；或是在悲劇氛圍中烘托悲劇人物品格的崇高或是在特

定環境中凸顯悲劇人物崇高。<sup>74</sup>

總之，1980-1990年期間，關於《三國演義》悲劇觀的研究逐漸復蘇，文章不是很多，但相對之前的研究有了很大的進步，提供了歷史視角、人性的弱點、人格美學、道德審美、人物角色衝突、對亂世治世的想象等新奇視角。這一時期的研究為之後《三國演義》悲劇觀研究的發展做了一定的鋪墊，提供了一些可以借鑒的視角，這十年可以稱為《三國演義》悲劇觀研究的萌芽期。

## 第二節 涵化與多元化期（1990年—2000年）

### 壹、急遽轉型社會中的多元文化

80年代末90年代初，中國社會發生了急遽的轉型，國家經濟領域的改革開放步伐不斷加快，商品經濟意識不斷滲透到各個社會文化領域，社會經濟體制隨之轉軌，計劃經濟體制向社會主義市場經濟體制轉型。在此背景下，傳統意識形態也相應發生了調整，90年代的文化特徵是：五四傳統中的知識份子啓蒙話語遭到質疑，個人性的多元文化格局開始形成以及出現知識份子在精神上的自我反省。對傳統道德理想的懷疑，轉向對個人生存空間的真正關懷，由此走向了對民間理想的重新發現與主動認同。

在中國當代文學史上，文學藝術往往是作為國家政治權力的宣傳工具，毛澤東時期，長達四十年的文學創作與評論活動，大抵傾向國家意志的體現，作家可能在具體的創作過程中滲透了有限的主體意識，也許並未將真正的個人立場放入

---

<sup>74</sup> 張振軍：《傳統小說與中國文化》（桂林 廣西師範大學出版社 1996 1 第一版）頁 133—198

文學創作與評論中。隨著市場經濟的迅猛發展，來自群眾性的審美要求呈現出多樣化的趨勢，文學第一次出現了無主流、無定向、無共名的現象，表達出了多元的價值取向。如宣傳主旋律的文藝作品，通常是政府部門的經濟資助和國家評獎鼓勵確認其價值，消費傾向的文學作品則以獲得大眾文化市場的促銷成功為目的，純文學的創作則以圈子內行家認可和某類讀者群的歡迎為標誌等。

但在這種看似多元的文化格局下，市場經濟下的文化建設仍然是不平衡的，現代傳播媒體和大眾文化市場在現代城市文化發展中影響越來越深，其背後仍然受到國家意志和商業利潤的雙重制約，知識份子堅持的特立獨行、社會批判立場與純文學的審美理想，在日益邊緣化的處境中艱難而行。

市場對文學的影響首先表現在大量現代文學讀物的興起，在精英文化向市場文化轉型的社會裡，現代讀物包含了各種文化類別，其中的文學性讀物最接近審美的意義。但由於市場運作方式進入文學生產領域，同時形成了創作明顯限制作用的讀者消費市場，所以相應產生了適應於這種運作方式及消費市場的文學作品，其中主體性或精神性成分大大受到壓抑，強化了物化的因素，使寫作含有較為直接的追逐商業利潤的目的。

在這樣的時代背景下，1994年大陸拍攝的電視連續劇《三國演義》的熱播，在全國範圍內掀起了出版《三國演義》的熱潮，先後有近百家出版社出版了各種形式的《三國演義》，繡像本、插圖本、評點本、校注本、白話本、縮寫本、豪華本、改寫本、兒童本等等，不一而足，各種大小書店都可以同時見到幾種不同版本的《三國演義》，家家戶戶也幾乎都有一部甚至多部《三國演義》。但與此同時，電視劇對《三國演義》文本的傳播也有著負面的影響，首先出現了以看「三國戲」取代閱讀原著的問題。從本質上說《三國演義》和「三國戲」都是對三國

故事的傳播，只不過傳播的媒介有所不同而已。但實際上兩者還是有很大的區別，文本的文學描寫可以給接受者留下極大的想象空間，調動讀者的再創造能力。但是讀原著需要一定的文化程度和閱讀能力，這就使不具備這些條件的接受者受到了限制。而觀看「三國戲」則比閱讀原著更為輕鬆便利，因此許多能夠閱讀原著的讀者也放棄了對原著的閱讀，而僅僅以看「三國戲」為唯一的接受途徑。更為嚴峻的是戲劇舞臺上的傳統「三國戲」也日見衰微，電視連續劇幾乎成為許多接受者尤其是年輕人的唯一接受方式。

而電視連續劇無論多麼忠實於原著，也與小說文本存在著一定的差距。可以說，在某種程度上，《三國演義》的電視劇已經幾乎取代了《三國演義》的閱讀。現代社會，消費文化的大肆擴張導致各種歷史劇持續熱播，《三國演義》作為文學經典也同樣不可避免被大眾解讀和消費的命運，這種社會和文化潮流一方面表現了現代社會大眾歷史感的集體失落；另一方面則將大眾在世紀末對於歷史的一種蒼涼情懷展現無遺，使得大眾化成為歷史集體意識的新趨向。

在《三國演義》的研究方面，文獻、文本、文化三個層面齊頭並進。文獻研究主要包括作者、版本、源流等方面。文本分析研究更加深入，使得《三國演義》的內豐富內涵得到多角度的展示，在題旨研究方面，仍然以黃鈞的「民族歷史悲劇說」、沈伯鈞的「向往國家統一，歌頌忠義英雄說」、秦玉明的「天道迴圈說」、潘承玉的「反映天命觀」說為主，大都沒有突破傳統「反映論」的思維模式，但更多的融入了新的理論方法和時代意識，超越了純文學的範疇，拓展到心理學、文化學、人類學、歷史哲學等領域，呈現出多元交彙的新氣象。從文學研究拓展

到文化研究是這一時期《三國演義》研究的重要突破，主要包括文化精神研究、應用價值研究、三國文化範疇研究等。

## 貳、1990—2000《三國演義》悲劇觀之研究

這一時期有關《三國演義》悲劇觀的研究，首先要介紹的是張振軍的幾篇相關論文，如〈懲勸與教化：儒教對傳統小說之影響〉<sup>75</sup>，把忠義等儒教內容加入小說，認為違背了本來歷史的面目，如三國中「忠」的強化；發表于《中國人民大學學報》的〈史稗血緣說略——兼論中國古典小說的史傳特徵〉<sup>76</sup>，認為中國古典小說最早從正史演變而來，同時從野史中汲取了大量的營養成分，使得中國小說最主要的民族特徵就是史傳性；發表於《陰山學刊》的〈悲劇的觀念：一個古老命題的再闡釋——兼談中國古典文學中的悲劇意識〉<sup>77</sup>，沒有對三國悲劇的直接和深入闡釋，都只是從文化源流對悲劇和悲劇意識作一探究，分析產生眾多悲劇的原因。

張振軍的《傳統小說與中國文化》，是《三國演義》悲劇觀研究較為深入和集中的評論文字，在此書中，張振軍認為，有關《三國演義》歷史真實與藝術真實的關係，至今處於一種混亂的狀態，問題的癥結在於對《三國演義》的藝術特質認識模糊不清，因而導致研究方法的失當。《三國演義》的創作以歷史為骨架，故事的基本構架和發展線索、主要人物及活動都有史可據，但作品豐富的情節與人物性格則為作者所創作，「采小說、據正史」，以史為據而又不生硬地排比正

<sup>75</sup> 張振軍：〈懲勸與教化：儒教對傳統小說之影響〉《齊魯學刊》1995年4月 頁23

<sup>76</sup> 張振軍：〈史稗血緣說略——兼論中國古典小說的史傳特徵〉《中國人民大學學報》1995年6月 頁12

<sup>77</sup> 張振軍：〈悲劇的觀念：一個古老命題的再闡釋——兼談中國古典文學中的悲劇意識〉《陰山學刊》1995年4月 頁41



史。對這一點，歷來有所謂「七實三虛」的說法，即針對小說中歷史事實與作家虛構成份分別所占比例而提出的一種看法。例如《三國志》中關於「三顧茅廬」的記載是「先主遂詣亮，凡三往，乃見」，而小說據此經過虛構渲染，使得簡單的故事有了曲折生動的描寫。作者充分發揮了個人的想象與獨創，作品中大量的、栩栩如生的人物形象和生動曲折的情節無不顯示出作者這種想象與獨創，如曹操不是歷史上的曹操，赤壁大戰也不是史書中所記載的赤壁大戰，它們都比歷史上的人物和事件更典型，更具有豐富的歷史內容。但作家的虛構並非如天馬脫羈般自由隨意地發揮，大的事件與重要的人物行為都有歷史事實的依據，儘管作家有著濃厚的正統意識，有意替蜀漢政權張本，但三分天下及後來歸於晉，這種歷史原貌是作家的主觀願望不能超越的。

小說中的曹操形象，以歷史事實為根據而加以誇張，不能說它是曹操的「謗書」，實際是歷史真實和藝術真實的基本統一，據史書載，曹操少年時即「遊蕩無度」，青年時期，曾被人當面稱其可能成為「治世之能臣、亂世之奸雄」。《三國演義》以史書為依據，對他進行了典型化的處理，使其「奸」與「雄」在小說中得到了淋漓盡致的體現，當他刺董卓失敗而逃走時，發生了殺呂伯奢全家的事件。《三國志》裴松之注引《世語》說曹操逃亡途中，過故人呂伯奢家，伯奢外出，五個兒子招待他，盡了賓主之禮，留他住宿，因疑心主人意在圖己，「夜殺八人而去」，又引孫盛《雜記》補充說，曹操聞呂家準備飲食的食器聲，「以為圖己，遂夜殺之，既而悽愴曰：寧我負人，毋人負我！」記載中並無殺呂伯奢的事，只是殺了呂伯奢的兒子及家人，性質上屬於誤殺。《三國演義》抓住曹操誤殺後所說的「寧我負人，毋人負我」以安慰自己的八個字，虛構出了呂伯奢安排

兒子殺豬，自己外出買酒，曹操因誤會而殺了呂氏一家，在發現誤殺後，途遇呂伯奢本人，又明知而故殺，陳宮問其緣故，他便以「寧使我負天下人，休教天下人負我」來解釋。這一小小改動，就使原來多少帶點內疚而強作解釋的「寧我負人，毋人負我」八字被誇張了。其極端自私冷酷的面目暴露無遺，《三國演義》作者是借歷史故事來表現理想，塑造人物，而無意寫成一部通俗的歷史書，所以我們不能用「再現」歷史、「歷史真實與藝術真實相結合」來研究、評價《三國演義》。他斷然指出：不能正確認識《三國演義》的藝術實質，其必然結果就是很難真正進入《三國演義》研究的藝術殿堂。<sup>78</sup>

在《傳統小說與中國文化》第四篇「傳統小說之悲劇精神」中，除了「悲劇意識」，其它所論述的《三國演義》悲劇實質、人物性格、審美品格等和張振軍1988年在《北京大學學報》所發表的〈論《三國演義》的悲劇特質〉一文內容大致相同。張振軍認為「悲劇精神」最重要的是「悲劇意識」，「悲劇意識」是人類自由意志與規律和命運的搏擊，它肯定了人的尊嚴和無窮的力量，但它又往往面臨著無法戰勝的對手——死亡、命運等等，這種昂揚的意志與不可戰勝的對手之間的搏擊，正是悲劇性的衝突，悲劇美也正是在衝突中產生、在搏擊中展現的。所以悲劇意識不是以理性的形式出現，而是沈醉在熱烈的審美觀照中。<sup>79</sup>

譚洛非主編的《〈三國演義〉與中國文化》中有四篇與《三國演義》的悲劇有關的文章。一為〈《三國演義》的道德悲劇〉，羅貫中在藝術地表現三國歷史

---

<sup>78</sup> 張振軍：《傳統小說與中國文化》（桂林：廣西師範大學出版社，1996年1月第一版）頁37—48

<sup>79</sup> 張振軍：《傳統小說與中國文化》（桂林：廣西師範大學出版社，1996年1月第一版）頁133—198

的時候，把滿腔熱情傾注於失敗的劉備集團一邊，這主要不是他的正統思想在起作用，而是他的道德標準在起作用。他把劉備集團當作仁義之師，而把曹操集團作為惡德的淵藪。於是，仁義等倫理觀念與奸詐邪惡的人格對抗，便構成作品主要的悲劇衝突。劉備是仁君，諸葛亮是賢相，關羽是義士，他們「把民族性格中分散在許多人身上的質量光輝集中在自己身上」，體現了封建社會人民嚮往的人格理想及作者的道德觀念。像這樣以榜樣和道德感召團結起來的仁義之師，當他們與邪惡勢力及嚴酷命運抗爭時，應該是所向披靡、戰無不勝的，但事實並非如此，劉備集團失敗了，理想人格毀滅了，曾經寄予希望的，都一敗塗地；曾經著力頌揚的，都最終覆亡。這樣難以接受的結局，使人們心理失去平衡，也引發人們去思考、去探索造成悲劇的原因何在。作者認為造成這種歷史顛倒的悲劇，在於中國的封建社會走向沒落，離理想的堯舜時代，離強盛的秦漢時代已經很遙遠了，「是非成敗轉頭空，青山依舊在，幾度夕陽紅」。

在〈《三國演義》的道德悲劇〉一文中，作者在分析了蜀漢悲劇的主要原因後，認為道德型文化「內聖」的膨脹，在實踐上已帶來嚴重後果，使得中國人的理性遷就道德規範的意識漸漸萎縮，遇到現實問題總是退一步，於是人變成了道德的奴隸。在現實生活中，人的道德理想面臨著種種複雜關係的制約，需要不斷地追求和奮爭，不斷的調適自己的觀念和行為才能實現人的道德理想。這是從現實的觀點來分析《三國演義》。

二為〈知其不可為而為之一—諸葛亮的悲劇精神〉，認為諸葛亮的悲劇，正是違背了客觀規律，選擇了「知其不可而為之」的道路所釀成的。所謂「知其不可而為之」，實際就是不計成敗，知難而進，臨危不懼，雖死不悔（亦余心之所善兮，雖九死其猶未悔）的崇高、嚴肅的悲劇精神。羅貫中在塑造諸葛亮形象時，

一開始便把他置於「天時」與「人事」的矛盾之中，並且一開始便暗示了他失敗的結局，從而一開始便揭示了諸葛亮的出山，是一齣悲劇。儘管這樣，羅貫中又自始至終都在肯定，都在歌頌諸葛亮的悲劇精神——這是全書最用筆力的地方，也是最感人，給後世影響最大的地方。但一般議論者，恰恰忽視了這一點，僅僅看到羅貫中讚美和渲染諸葛亮智慧的一面，衆口一詞地把他作為智慧的典型。誠然，羅貫中確實刻畫了諸葛亮身上這一重要特徵，而且有些場面本身就是精彩的喜劇折子戲，如《群英會》、《草船借箭》、《空城計》等，但這些只是穿插的喜劇手法，並未改變「知其不可而為之」的悲劇性。相反，突出智慧的一面，更加深了人們連這樣聰明傑出的人也不能挽回敗局的惋惜之情，從而使悲劇氣氛更加濃重。朱光潛《悲劇心理學》引《被縛的普羅米修斯》中奧西安尼德斯之歌：「啊，無論人有怎樣的智慧，總逃不掉神安排的定命。」<sup>80</sup>之後說：「這正可以代表悲劇感的本質。」諸葛亮何嘗不是如此。

《三國演義》第三十七回，當劉備三顧草廬之前，作者特意安排司馬徽在此上場，就是為了渲染悲劇的氛圍。司馬徽為什麼對孔明之出山持冷淡態度？其臨別之際，仰天大笑的一番話，道出了根由：「臥龍雖得其主，不得其時，惜哉！」「得主」與「得時」，構成了一對矛盾：得主又得時，難；得時不得其主，君子不為；得主不得時，也難，但君子知難而進！劉備一顧茅廬，途逢崔州平，兩人的對話就更進一層地點破孔明「徒費心力」的悲劇結局。羅貫中和毛宗崗都明知孔明之出師未捷身先死的「徒費心力」之結局，卻毫無嘲諷譏笑之意，相反都一致地體會了諸葛亮「知其不可而為之」的高尚情操，對他的悲劇精神給予了高度的讚揚：

---

<sup>80</sup> 朱光潛：《悲劇心理學》（合肥：安徽教育出版社 1996年9月）頁101

「順天者逸，逆天者勞。無論徐庶有始無終，不如不出；即如孔明盡瘁至死，畢竟魏未滅，吳未吞、濟得甚事？……使三國名流盡學水鏡、州平、廣元、公威，而無志決身殲，不計利鈍之孔明，則誰傳扶漢之心於千古？玄德之言曰：「何敢委之數與命！」孔明其同此心與！」<sup>81</sup>

這裏講的「順天」與「逆天」，實際上反映了「出世」與「入世」的兩種態度。「出世」，不過是將一切委之於「數」與「命」，任其自然，清靜無為，逸則逸矣，但于歷史的進步毫無益處。而「入世」，則是積極的進取的，儘管其人的行動似「逆天而動」，但畢竟為歷史的發展加入了屬於他的一分力量。唯心史觀不能真正的解釋歷史，只好把諸葛亮的失敗歸之於「天數」。但是，他在作品中又滿腔熱情的塑造了一個不屈服於命運和一個知其不可而為之的英雄。諸葛亮由於選擇了「逆天」的「入世」的態度，實際上也就選擇了「嘔心血」，亦即「鞠躬盡瘁，死而後已」的「承擔痛苦」之人生。

諸葛亮面對蜀漢的種種劣勢與困境，只有憑著自己對於劉備的忠誠以撐持局面。唯此之故，他不相信他人，總惟恐他人不似自己那樣盡忠盡職，盡力盡心。加上在用人方面的一再失誤，這種不信任的心理就更加突出。表現在選拔人才上，諸葛亮往往求全責備，過分看重「德」，亦即忠於那弱小而難有作為的蜀漢的政治標準，致使西蜀的大小官員，大多循規蹈矩，缺乏進取精神，這同曹操「任天下之智力，以道馭之，無所不可」，「大用者不務細行」的選拔人才之道，形成鮮明對比。孔明意識到蜀漢的劣勢，乃至不可避免的失敗的趨勢，但他的「硬漢」性格，使他獨自一個默默地承擔痛苦和不幸，這是他的悲劇性格的集中體現。

---

<sup>81</sup> 羅貫中《三國演義》第三十七回（北京：人民文學出版社 1995年）頁152

諸葛亮悲劇性格的光輝之點在於，他儘管已經清楚地意識到自己正處於失敗者的地位（在〈後出師表〉中已經坦率地承認：成敗利鈍，非臣之明所能逆睹也），但絕不屈服於命運，甚至在失敗之中，也要保持優勢，使自己的精神壓倒對方，永遠立於不敗之地。「死諸葛能走生仲達」的故事之所以能千古傳頌，就是因為它表現了孔明之「死而不死」，表現了「魏人之畏孔明，如有一未死之孔明在其目也。」事業儘管沒有成功，但他「人事已盡，則亦可以無憾於死。無憾於死，則不可死者，其心；而可以死者，其事也。」孔明的知其不可而為之，就是盡心而已。

羅貫中塑造諸葛亮的形象，是爲了寄託自己的政治理想。對於這樣一個沒有實現自己抱負的悲劇形象，只有從政治倫理關係上去努力把握其內涵才能挖掘出深藏在形象底層的認識的和審美的價值。李澤厚在《美的歷程》中認爲「知其不可而為之」是孔子世界觀中的積極的人生態度，進而發展爲，「天行健君子自強不息」的樂觀進取精神。這同叔本華的厭世主義的人生哲學恰恰形成鮮明的對照。『叔本華認爲對於現世採取知其不可爲而不爲的態度，即他所謂「退讓」精神，就是生命的真諦。而悲劇就是由於表現這種「退讓」精神，使人得到一種「解脫」，而引起喜悅之情的』。<sup>82</sup>

當然，在中國文學傳統中，也有入世與出世，進取與退讓的矛盾。「窮則獨善其身，達則兼濟天下」，古典小說中的悲劇人物，大都具有這種普遍意義的矛盾。諸葛亮隱居隆中時期，早已在謀劃統一的大業，退隱、出世只是外在形式，入世、進取則是實質。及劉備三顧茅廬相請出山，尙再三以「久樂耕鋤，懶于應世」相辭謝。等到他終於不得已而出山，就抱定了鞠躬盡瘁、死而後已的信念，

---

<sup>82</sup> 施昌東：《「美」的探索》（北京：人民教育出版社 1996 第二版）頁 381

義無反顧，表明他所嚮往的，歸根到底還是入世用世。古典小說的同情，往往不在「知其不可為而不為」的退讓厭世者一邊，它們所讚美謳歌的，乃是自強不息的入世者——哪怕他卒無成就。諸葛亮是如此，宋江、孫悟空、賈寶玉等，都是如此，這正代表了中國古典小說的精髓。<sup>83</sup>

三為〈論蜀漢諸葛亮的悲劇〉，諸葛亮是「賢相」的典範。他既是智慧的化身，又是道德的化身。他「受任於敗軍之際，奉命於危難之間」，百折不撓，英勇抗爭，鞠躬盡瘁，死而後已。他沒有個人野心，卻有統一天下之志，在他身上集中體現的是一種對事業的無比執著，無比忠貞的理想人格。作者在三個層次上表現了諸葛亮悲劇的一生，首先是才德之間的矛盾：諸葛亮的前期，遇到劉備這樣一個明主，使他作為軍師的才能得到充分的發揮。劉備死後，他遇到了劉禪這樣的昏君，使他喪失了事業可望有成的機會。劉備托孤時曾說「若嗣子可輔，則輔之；如其不才，君可自為成都主。」諸葛亮絕不會取劉禪而代之，諸葛亮盡力維護道德人格，之後才是統一大業。其次是奉獻與索取的矛盾：諸葛亮把盡忠奉獻作為生命的終極目的，不計其他。為了蜀漢事業他無私奉獻，南征北戰。可是，卻「出師未捷身先死」，奉獻的道德價值是以犧牲生命為代價。第三層次是人事與天命之間的矛盾：諸葛亮出山之前，已知天命不可違，但是為為了天下蒼生，為了報答劉備知遇之恩，他還是出山，為蜀漢事業殫精竭慮，耗盡畢生的精力。在天命的支配下，諸葛亮的神機妙算終難成功，就拿他與司馬懿之爭來看，在劍閣木門，諸葛亮埋伏人馬，「欲射一馬，誤中一獐」，射死大將張合，司馬懿卻跑了；火燒上方谷，司馬懿父子眼看命喪大火，突然一陣傾盆大雨把火澆滅。這些

---

<sup>83</sup>譚洛非主編：《三國演義與中國文化》（成都：巴蜀書社 1992年4月第一版）頁190—198

虛構的情節，表現了「天不佐漢」，而孔明知其不可而為之，更有一種「精衛填海」、「夸父追日」的壯美。

《三國演義與中國文化》第四篇〈論蜀漢悲劇人物的特色〉，則從不同的角度分析了各個英雄人物產生悲劇的原因。如劉備集團是以「興復漢室」為其奮鬥目標的，為達此目標所採取的路線方針，又是始終堅持仁義愛民的「王道」，而與奸詐暴虐，實行「霸道」的曹操集團相反，但無情的歷史卻讓劉備集團連同那美好的「王道」理想都歸於失敗而毀滅。堅持崇高的倫理精神，怎奈不合時宜，故其失敗的結局就具有悲劇的歷史必然性。

關四平在《三國演義源流研究》將《三國演義》的成書、文本與傳播過程進行了全面的考察，探究其文學與社會精神現象的形成機制及其文化意涵，總結了民族長篇小說演進的規律性。在第二章第四節〈悲劇意蘊的人性深度〉分別論述了蜀漢英雄悲劇類型及個性色彩、各色人物哀情宣泄的悲劇意味以及作者、人物與讀者的心靈共鳴。對於悲劇人物、悲劇題材，並沒有深入地進行論述，但他提供了一種嶄新的視角，即將成書、文本與傳播作為一個邏輯與歷史相統一的整體進行全方位的系統的考察與研究，探求這一文學和社會精神現象的形成機制及其所包含的文化意蘊與美學特質。<sup>84</sup>

此外，王前程在〈藝術地再現蜀漢悲劇的必然成因——評三國演義兼談羅貫中的現實主義創作方法〉中認為，《三國演義》是一部傑出的古典悲劇，它描寫的是代表正義與進步的蜀漢集團壯志未酬而歸於毀滅的大悲劇。蜀漢集團「上報

---

<sup>84</sup> 關四平：〈《三國演義》源流研究〉（哈爾濱：黑龍江教育出版社 2001年11月）頁273—279



國家，下安黎庶」，統一天下施行仁政的宏大目標，並為實現這一目標進行了幾十年前赴後繼、不屈不撓的鬥爭。然而，他們最終為代表邪惡的曹魏所吞噬，他們所追求的偉大事業最終成為泡影，一幅忠不勝奸、正不壓邪的嚴酷歷史圖畫無情地呈現在讀者面前，如同《紅樓夢》總結賈府之衰亡，《桃花扇》總結南明之覆滅一樣，羅貫中在《三國演義》中剖寫了正義者之所以失敗的主觀因素，所不同的是，曹雪芹、孔尚任持徹底批判的態度，而羅貫中則持無限同情惋惜的態度。「擁劉反曹」是其基本傾向，但作為現實主義作家，他又能夠冷靜的分析劉氏集團失敗的主觀原因，主要包括：蜀漢大將缺乏政治頭腦和戰略眼光；劉備等人把私人義氣置於國家利益之上；蜀漢決策者在用人問題上有嚴重失誤；後主劉禪昏庸不堪；蜀漢窮兵黷武，急於求功等。羅貫中寫三國無疑是在總結歷史教訓，是想告訴後人這樣的道理：正義者僅有正義感和美好的理想遠遠不夠，必須努力磨練充實自己，使自身得以完善和成熟，運用正確的方法，把握客觀規律，唯有如此，才能最終戰勝邪惡的敵人，贏得光明的未來。<sup>85</sup>

宋克夫的〈論《三國演義》仁政思想的悲劇實質〉認為，《三國演義》作為一部悲劇，不僅表現了當時人對統治者的倫理要求和「仁政」思想，更重要的是，表現了這種要求和理想的和毀滅過程。蜀漢悲劇的原因非常複雜，但作者認為最根本的原因在於王道政治和霸道政治、倫理理想和社會現實之間的矛盾。三國演義的悲劇，首先是仁政理想的悲劇，王道政治是理想的政治，霸道政治則是現實的政治，孟子「行仁政而王，莫能禦之」的古訓只是被統治者的一廂情願的理想和善良的期待。同時《三國演義》是倫理理想的悲劇，道德理想和黑暗現實的衝突，展示了歷史的必然要求和這個要求實際上不能實現之間的衝突，真實地再現

---

<sup>85</sup> 王前程：〈藝術地再現蜀漢悲劇的必然成因〉《鄖陽師範高等專科學校學報》，1995年1月頁43

了理想的毀滅過程，封建社會人際關係的道德準則代表著當時人們的道德境界，劉備集團採用這樣的處事標準卻導致了失敗，這不能不說是倫理理想在封建社會黑暗現實中的悲劇。儘管作者以倫理、仁政為武器對社會現實進行了強烈的批判，但作品的悲劇結局最終又對這種武器自身表現出極大的困惑，並以這種困惑寄託了對傳統倫理、仁政思想的深沈歷史反思。<sup>86</sup>

陳遼的〈電視劇《三國演義》的悲劇品格〉一文認為《三國演義》的原著屬於正劇，電視劇成功的改編使其成為了悲劇，首先電視劇從統一中國的歷史必然要求和在魏蜀吳三國都未能實現這一要求的矛盾衝突上表現三國時代的悲性；二是電視劇通過主要人物的悲劇結局來表現三國時代人物性格的悲劇性；三、調動一切藝術手段，深化電視劇的悲劇品格，如採用充滿悲壯意味的《滾滾長江東逝水》作主題歌，結尾用《暗淡了刀光劍影》，採用各種舞臺效果加重悲劇色彩。

87

90年代後半期對《三國》的研究主要集中於人物藝術形象方面，間或涉及到人物自身的悲劇。諸葛亮是《三國演義》的真正主角，以往的研究論文頗多。這一時期，朱樹〈諸葛亮：《三國演義》中的悲劇英雄〉<sup>88</sup>和陳洪、馬宇輝的〈論《三國演義》中諸葛亮范型及其文化意蘊〉，後者是又一篇具有創見的論文，文章指出：「作為一個藝術形象，諸葛亮的特色不僅在於才略奇絕，還在於其典型的『帝王師』角色。」所謂「帝王師」，指的是士人的一種雙重身份：既是君主的臣下，又是君主的導師——當然，更強調的是後一方面。《三國演義》塑造諸葛亮形象時，在這方面刻意傾注了大量筆墨。綜觀全書，可以認為，《三國演義》

---

<sup>86</sup> 宋克夫：〈論《三國演義》仁政思想的悲劇實質〉《湖北大學學報》（哲學社會科學版），1995年2月頁57

<sup>87</sup> 陳遼：〈電視劇《三國演義》的悲劇品格〉《電視研究》，1995年5月頁35

<sup>88</sup> 朱樹：〈三國演義中的悲劇英雄〉《解放軍外國語學院學報》，1995年六月 頁43

中的諸葛亮形象具有某種「範型」的意義。這種「帝王師」的觀念，最早由戰國時期的儒家思想家孟子首先提出，它表達了一種人生理想：既入世輔佐君主以建功立業，同時又維護自己的人格與道術的尊嚴。對於劉備形象，此前研究論文不多，已有的論述大多認為劉備形象比較單薄。《三國》人物是否「類型化典型」，八十年代以來屢有爭論。曲沐的〈從類型化到性格化的藝術典型〉<sup>89</sup>認為，在中國小說發展史上，無論是縱觀還是橫向比較，《三國演義》都是一部關鍵性的作品。它在人物塑造上，是從類型化向性格化過渡的一座橋梁，既保留著某些類型化用筆，也已達到了性格化的藝術高度。這樣說並非指那些散見於作品中、並未重點描寫的屬於低層次的人物，而是指作品人物群體的精英部分，可以稱為藝術典型的人物。黃崇浩認為：「諸葛亮是《三國演義》這部歷史悲劇的最高悲劇典型。」<sup>90</sup>「整個《三國演義》，可以說是以諸葛亮為代表的寒士階層的悲劇啓示錄。」<sup>90</sup>文章從三個方面展開論述演義小說進行比較研究，是一個很有價值然而以往較少引人注意的課題。

楊紹華〈論《三國演義》的悲劇觀〉一文，主要從理想悲劇觀（理想的政治王國在歷史不可避免的規律中毀滅）、人物悲劇觀（從人物的外在相貌及內在質量、性格特徵悲劇來關照民族心靈的悲劇）、歷史悲劇觀（以封建社會中惡德人物的膨脹為載體，卻不再渲染人物個人的悲劇色彩，而是由此揭示萬千民衆所遭受的深重的民族苦難）三個方面來論述《三國演義》中的悲劇。<sup>91</sup>

張濟帆在〈中國歷史悲劇的審視——《三國演義》主題探討〉一文中認為，在《三國演義》主題探討方面，天命觀等僅為一說；「善」、「惡」並不是決定

<sup>89</sup>曲沐：〈從類型化到性格化的藝術典型〉《貴州社會科學》，1998年第3期 頁21

<sup>90</sup>轉引自《成都教育學院學報》，2000年7期頁44

<sup>91</sup>楊紹華：〈論《三國演義》的悲劇觀〉《常德師範學院學報》（社會科學版），1996年4期 頁51

中國歷史更替的本質力量，「戰爭史說」、「歌頌英雄說」關注到了人，但如「智說」一樣，仍未切中《三國演義》的本質內核。在「天人感應」的傳統思想大背景下，世襲制往往造成封建社會最高統治者「智」與「位」相背離，形成中國歷史的悲劇——一個統治集團的興衰成敗演化趨勢，實質只是封建社會內部力量的更疊興衰，缺乏歷史大進程的質性飛躍。羅貫中並未清醒地認識到這一深刻的歷史悲劇，卻藝術地再現了這一百年的歷史風雲，並在困惑之際，發出了「紛紛世事無窮盡，天數茫茫不可逃」的感慨。<sup>92</sup>

關於《三國演義》的藝術成就，其中值得注意的有兩個問題。一是關於《三國演義》的敘事結構。朱偉明的〈《三國志通俗演義》敘事結構簡論〉<sup>93</sup>，認為《三國》的總體敘事結構，是一種以事件為中心來組織情節發展的網狀結構：在這個結構體系中，處於中心位置的，始終是以劉備為代表的蜀漢集團。小說結構的具體構成形態，則是編年體、紀事本末體與紀傳體的有機結合：在整體結構上，小說借鑒了史書編年體的結構方式，以時間為線索，勾勒出歷史發展的基本進程與整體面貌；在描繪事件時，作品借鑒了史書的紀事本末體以事為綱，每事脈絡清晰、首尾分明的特點，巧妙謀篇佈局，把故事敘述得搖曳多姿、精彩紛呈；在描寫人物時，作品借鑒了史書紀傳體的筆法，充分顯示出人物鮮明的性格特徵。可以說，《三國》的成功，在很大程度上是作者將紀事本末體與紀傳體有機結合，並充分發揮小說家的想象的結果。作者對小說結構的成功運用，全書獲得了高度的完整和統一。

馮文樓的〈倫理架構與批判立場——《三國演義》敘事話語的辨識與闡釋〉

---

<sup>92</sup> 張濟帆：〈中國歷史悲劇的審視——《三國演義》的主體探討〉《唐都學刊》，1998年2期 頁41

<sup>93</sup> 朱偉明：〈《三國志通俗演義》敘事結構簡論〉《湖北大學學報》，1998年第1期 頁32

<sup>94</sup>認為：「所謂『演義』，就是將歷史上升到話語層面而形成的意義闡釋和價值重建。」對歷史人物的倫理評判及對歷史進程之形式合理性的批判，是內含於《三國演義》小說中的兩大敘事話語。前者是由小說「遵道奉義」的敘事倫理所形成的一套話語，它所關注的是人物行動的價值合理性；後者則是一種以批判為職志的知識份子話語，它所關注的是政治權力的文化合理性和道德合法性，充分體現了作者以道自任的身份自覺和責任意識。《三國演義》在對「治亂無常」的慨歎和對「天命」的敬畏、困惑中深藏著作者對歷史之非理性發展的深刻體察與反省。作者對《三國演義》的解讀頗有新意，反映了《三國演義》研究角度的多元化和認識的深化。

另一個是關於《三國演義》的創作方法與審美特色，王海洋的〈歷史與現實的交融透視〉<sup>95</sup>，運用現代闡釋學理論，對《三國演義》的創作方法作了新的論述，認為《三國演義》就是羅貫中對三國歷史的一種獨特的個人闡釋。《三國演義》對三國歷史的審美闡釋主要有三大層面：其一，對智謀與武勇的描述展示；其二，對道德美的標示和道德醜的暴露；其三，警示千古的悲劇意蘊。譚邦和的〈亂世英雄的喜劇悲歌〉<sup>96</sup>指出從故事情節的具體描寫過程來看，亂世英雄們的廝殺拚搏，一會兒是喜劇，一會兒是悲劇；對一方是喜劇，對另一方則是悲劇。作者還常常把兩種筆調交融起來，讓喜劇場面瀰漫悲劇氣氛，讓悲劇場面透出喜劇情味，審美韻趣因而更加豐富深刻。而從全書的整體藝術框架來看，則把階段性的亂世英雄喜劇，納入了漫長的民族歷史悲歌。

---

<sup>94</sup> 馮文樓：〈倫理架構與批判立場——《三國演義》敘事話語的辨釋與闡釋〉《陝西師範大學學報》，1999年3期頁17

<sup>95</sup> 王海洋：〈歷史與現實的交融透視〉《江淮論壇》，1999年1期頁25

<sup>96</sup> 譚邦和：〈亂世英雄的喜劇悲歌〉《成都教育學院學報》，2000年7期頁44

陳海雲、孫世強、畢水海的《合群的悲壯,超現實主義的筆力》<sup>97</sup>,從一個新的角度提出:「合群的悲壯是《三國演義》的美學特徵與審美特質,超現實主義的手法與筆力是這一部蜚聲寰宇的長篇巨制的重要支撐。」所謂「合群的悲壯」,是說壯懷激烈,壯極而悲,乃是作品中那些叱吒風雲的人物的共同屬性。文章由此認為:「現實主義加浪漫主義與表現主義,道德價值加智慧啓迪價值與審美價值,為《三國演義》成功的奧秘。」

縱觀這十年,這一時期關於《三國演義》悲劇觀的研究,採用了新的詮釋與研究手法,通過敘事學、超現實主義、現實主義、倫理架構、審美意識、歷史與現實等研究理論及方法的結合,使《三國演義》悲劇觀研究開始逐漸擺脫以往政治解讀的「魔咒」,擺脫了純粹的哲學性思維的桎梏,向著更加純粹的文學藝術方向縱深發展。

### 第三節 跨領域學科的再創化與通俗化期

(2000年以後關於《三國演義》悲劇觀的研究)

新的世紀文學名著研究也掀起了的另一個新的高潮,綜觀這一時期的《三國演義》研究,主要集中在作者研究、版本研究、人物形象研究、研究史的研究等幾個方面,可貴的是研究的方向開始有了突破,出現了管理學、心理學等方面的分析,出現了一些名人品三國的文化現象如《柏楊品三國》、《易中天品三國》、《沈伯俊說三國》、《正反雙料品三國》(王萍著)、《周思源品賞三國人物》等,其中易中天品三國,因為電視《百家講壇》的大眾傳播效果,而成為新時期的文化名人,並帶動了新階段各種傳統文化研究的熱潮。此外,還出現了三國的

---

<sup>97</sup> 陳雲海、孫世強、畢水海:《合群的悲壯—超現實主義的筆力》《湖北大學學報》(哲學社會科學版),2000年4期頁112

一些不同以往的解讀，代表作有張國風的《漫說三國》，張淑蓉的《妙說三國》，胡斌的《虛實三國》等，吳海中編著的《〈三國演義〉格言智慧》、鄭鐵生著的《三國演義詩詞鑒賞》則是對三國豐富意蘊的一個詳細視角分析，張志和的《透視三國演義三大疑案》則是大眾消費時代的產物，傅光明主編的《縱論三國演義插圖本》和何滿子著的《圖品三國》則是適應讀圖時代的需要而產生的，蓋國梁編的《正品三國》，盧盛江的《正說三國》馮立釐的《三國風雲人物正解》則是對新時期《麻辣三國》《水煮三國》大眾解讀的反撥，郭瑞林《〈三國演義〉的文化解讀》和熊篤、段庸生的《〈三國演義〉與傳統文化溯源研究》則是從文化角度研究三國的代表之作，這只是一些具有代表性的著述，論文方面更是舉不勝舉。關於《三國演義》悲劇觀的研究，主要集中在命運悲劇、人物悲劇、天命悲劇、歷史悲劇幾個方面，總的來說，沒有突破前人的研究框架，處於徘徊不前的狀態。

在三國演義悲劇的總體態勢研究方面，朱鐵梅〈《三國演義》的悲劇態勢及其形成〉從題材處理、布篇謀局、人物設置、情調氛圍四個方面分析，形成三國演義悲劇態勢的原因。<sup>98</sup>

而劉召明在〈《三國演義》的三重悲劇構成〉中認為：《三國演義》的悲劇構成表現為三個有機聯繫的層面：即命運悲劇、時代悲劇和道德悲劇。其中命運悲劇是最基本的方面，它直接促成了時代的和道德的悲劇。這三重悲劇構織了作品中濃重而慘烈的悲劇氛圍，給人以悲愴沈灰、抑鬱蒼涼的心理感受。並對學界目前關於《三國演義》悲劇問題的研究進行了總結，認為主要包括：1.《演義》描寫了美德的代表蜀漢集團被惡德的代表曹魏集團戰勝的「道德悲劇」，其根源

---

<sup>98</sup> 朱鐵梅：〈《三國演義》的悲劇態勢及其形成〉《石家莊專科學校學報》2000年1期 頁24

是腐朽吃人的封建社會制度。2.與上一觀點相類,認為《演義》所描寫的不僅是蜀漢集團的悲劇,而且也是我們民族的悲劇。劉備、諸葛亮等人乃是民族雄偉的歷史典型,他們「更大程度上反映出我們民族的性格」,而他們的毀滅則意味著民族的悲劇命運。3. 探討作品中具體人物形象的悲劇。4. 從主題研究的角度出發,認為《三國演義》反映了天命觀的主題。種種觀點各有一定道理,但是或欠全面,或欠深入。劉兆明認為,《三國演義》的悲劇性表現不是片片斷斷、枝枝節節的東西,而是一個渾然的體系。其構成則在三個有機聯繫的層面,即命運悲劇、時代悲劇和道德悲劇。

《三國演義》首先是命運悲劇,所謂「天數茫茫不可逃」。《三國演義》總體上籠罩並在各個局部浸透著一種神秘無情的命運感,人物的生命過程、事件的生成和完結、軍事集團、割劇勢力的旋起旋滅以及由漢入晉百年歷史的演進,都無所不在地蘊含著令人敬畏和憂懼的天命觀念。很少直接正面地寫到鬼神,但是有哲學意味的天、天理、天數等多次出現,天之意志表現也以不同的形式出現,種種描寫意在表明,決定事件發展、人物命運、歷史走向的,是天,是宿命,是人所無可奈何的神秘上蒼力量。這種天命觀主要體現在三個層面:天道好還——「治極生亂,亂極生治」;天命難違——「謀事在人,成事在天」;天罰無道——「天理昭然施報應」。

其次是時代悲劇,《三國演義》寫了漢朝如紅日西沈、暮色蒼茫中眾生的苦難。上至帝子王孫,下至布衣平民,無不掙扎在戰禍、災害、疫癘風行的動蕩時局中。《演義》對亂世民生的苦難表現出更多更深切的關注,讀來令人心悸神痛,憂傷滿懷。社會的動蕩、民生的苦難是注定的,是「治久」的必然結果。是天命注定了一個時代的悲劇,造就了一個悲劇時代。一度恢弘強大的兩漢文明被戰



爭、災荒和廢墟取代,曾經強悍無比的帝國一統為軍閥割據混亂所撕毀。世事人生變幻所引起的今昔盛衰之感,不僅僅是羅貫中個人對歷史的憑吊,也包含了古代中國人的悲劇意識,乃至全人類對過去所創造的價值與文明的深痛懷念。

作為道德悲劇,《三國演義》是一曲「仁政」的挽歌,反映了千百年來中國人苦苦追求和向往的「仁政」思想的幻滅。以封建道德為核心的「仁政」理想在殘酷的現實面前被徹底粉碎了。作者把這一悲劇結局訴諸天命,似乎告訴讀者:「仁政」理想的毀滅不是奸詐邪惡造成的,而是天意、天數,「蒼天有意絕炎劉」。這表明了作者對蜀漢結局的困惑、迷茫而又無可奈何的痛苦心情。它所帶來的心靈痛楚和情感重負使人產生深沈的道德失落、乃至幻滅,由此而對中國傳統文化中的理想政治、道德觀念、價值取向等產生強烈悲劇性心理體驗。<sup>99</sup>

與此類似,熊篤的〈《三國演義》的悲劇發微〉一文,首先從漢末與元末明初盛世的「王道」與衰世的「霸道」、儒學制度化階段與儒學心靈化階段的矛盾關係的分析中,說明構成蜀漢悲劇的必然性,進而論證了劉備、曹操分別屬於道德評判悲劇和審美評判悲劇的典型,因為道德評判悲劇主要著眼於善與惡、正義與邪惡、進步與反動等倫理矛盾衝突,而審美評判的悲劇主要著眼於崇高與卑下、堅毅與軟弱、超人與平庸的審美意識的震撼,三國中蜀、魏集團的首領劉備與曹操這兩個對立的形象,分別代表了這兩種評判標準;諸葛亮和呂蒙是命運悲劇的典型,而張飛、關羽、周瑜則是性格過失悲劇的典型。<sup>100</sup>

此外,李雙華的〈論《三國演義》中的歷史主義〉一文認為:在《三國演義》中,歷史主義是與倫理主義並行的另一條主線。所謂歷史主義,就是承認歷史的

---

<sup>99</sup> 劉召明:〈《三國演義》的三重悲劇構成〉《山東行政學院山東省經濟管理幹部學院學報》,2003年1期 頁

<sup>100</sup> 熊篤:〈三國演義的悲劇發微〉《明清小說研究》,2003年2期 頁34

客觀實在性，承認歷史演變的必然性。在認識歷史、敘述歷史、解釋歷史時，尊重歷史自身的內在規律。《三國演義》不是在單純表現某種自我陶醉的道德迷狂，而是在展示理想與現實，倫理與歷史的巨大矛盾。在此過程中，表現出一種深邃的歷史主義精神。這種歷史主義精神對我國的文學，尤其是通俗小說的發展具有重大意義。在這部小說中，倫理和歷史呈現出雙水分流而又相互映照的狀態。當道德觀念在對歷史進行價值評判的同時，客觀歷史進程也在檢驗著道德體系它使《三國演義》產生了一種全新的敘事態度——歷史主義敘事態度。所謂歷史主義的敘事態度就是在文學作品中不為既成的或主觀的道德理念和情感所左右，直面歷史真實，努力按照歷史自身的邏輯敘述事件，安排情節，避免將歷史倫理化、主觀化。這種敘事態度不僅促進了《三國演義》的悲劇式的美學結構的形成，而且對我國長篇小說的創作具有典範性的意義。同時，歷史主義還改造了通俗文學的審美模式，使之從被動地接受進化為主動地審美，歷史主義還提高了小說的藝術品位，將這一由民間技藝發展而來的藝術樣式提升為具有近代意義的文學體裁。<sup>101</sup>

李忠明〈《三國演義》中的歷史悲劇與理想悲劇再探〉從「萬事不由人做主，一心難與命爭衡」的歷史悲劇和「出師未捷身先死，長使英雄淚滿襟」的理想悲劇來論述《三國演義》中體現出來的悲劇，在理想悲劇中，除了政治理想的破滅之外，還包括道德理想的無法實現。由此可見，作者的分析還是集中在歷史悲劇、道德悲劇範疇。<sup>102</sup>

此外，這一時期關於《三國演義》悲劇研究的論文還有陳穎的〈亂世英雄的

---

<sup>101</sup> 李雙華：論〈《三國演義》中的歷史主義〉《江西社會科學》，2002年6期 頁25

<sup>102</sup> 李忠明：〈《三國演義》中的歷史悲劇與理想悲劇再探〉《東南大學學報》(哲學社會科學版)，2002年6期頁31

道德光環與悲劇結局》<sup>103</sup>認為：英雄崇拜是各民族普遍文化現象，但每一個民族基於各自的政治歷史、文化傳統和宗教意識，又有不同的英雄崇拜標準。以《三國演義》、《水滸傳》為代表的中國古代戰爭小說對於英雄的崇拜不僅僅是崇智和崇力，更注重英雄的倫理道德標準。由於過分強調英雄的道德修養，同時又無以調和高尚的道德理想與嚴酷的現實生活的矛盾，使英雄們不可避免地走向悲劇結局，是在中國古代戰爭小說中分析人物悲劇的原因在於道德悲劇。朱進彬〈試析《三國演義》的悲劇魅力〉<sup>104</sup>也是從歷史悲劇和悲劇的美學特徵來談《三國演義》的悲劇。

將三國悲劇與希臘悲劇進行對比分析的代表論述為董保中的〈「天意」悲劇與「命運」悲劇——《三國演義》悲劇的特質〉一文，他認為：「順天者昌，逆天者亡」和「順從天意，違反天意」構成了《三國演義》情節發展的一個基本概念。「天下大勢，合久必分，分久必合」表示天意的從合到分，從分到合的必然階段和趨勢。從戲劇性的觀點來瞭解，「順天，逆天，順從天意，違反天意，」和跟隨「天下大勢」或是向「天下大勢」的必然挑戰，決定戲劇英雄的成功與失敗，決定一個小說或戲劇的悲劇或喜劇的結局。從這個角度來衡量，《三國演義》是一個悲劇，一個傑出的中國悲劇。《三國演義》以「天意」這個概念為構架的悲劇，與古典希臘以「命運」為構架的悲劇作比較，可以顯示《三國演義》及中國悲劇的特質。古典希臘戲劇的悲劇英雄，在命運主宰一切的現實裏，無可逃避。悲劇英雄只在最後才瞭解天命的意義，而天意在《三國演義》裏容許角色們的選擇，諸葛亮、劉備有意識地選擇了「悲劇」失敗的道路。以孔明為代表的卻有意識地在「忠」和「義」為最高道德原則下，選擇了違反天意的一條必敗的道路，

---

<sup>103</sup> 陳穎：〈亂世英雄的道德光環與悲劇結局〉《求是學刊》2005年2期頁19

<sup>104</sup> 朱進彬：〈試析《三國演義》的悲劇魅力〉《曲靖師範學院學報》2005年2期頁27

他們是具有一定代表性和深度的悲劇英雄。<sup>105</sup> 劉召明〈論三國演義的悲劇精神〉一文，借鑒了西方悲劇美學中的一些概念，分析悲劇人物在實踐忠義倫理、追求生命價值實現和與天命抗衡三個不同維度上體現出來的悲劇精神。一是在道德人格上，「死于忠義者，死得其所也」，這是封建社會價值觀念的重要方面，在倫理道德衝突中踐行「忠義」之人，往往體現了悲劇性的抗爭精神，其中包括：為臣死於忠，為友死于義，他們的毀滅給人以深重的悲劇況味，體現了崇高的悲劇精神。二是在生命意志上，「大丈夫，所志未遂，奈何死乎」，這是三國中英雄人物內心共同的強音，雖然在天命面前，他們的意志、願望、功名都「是非成敗轉頭空」，但他們表現出的與時代抗爭的精神具有極強的悲劇意味，主要包括：直言強烈的功業願望；乘時而起，擇主而事的功業欲求；時不我待的急迫心情；出身低微而自強不息的頑強意志四個方面。三是人類尊嚴，「知其不可而為之」。諸葛亮的悲劇在於命運悲劇，在於知其不可而為之，主要表現在：知不能興漢而出山，知不能滅魏而北伐，知不能保蜀而盡保蜀之心。細看方知，劉兆明的這篇文章並沒有擺脫前人關於《三國演義》悲劇研究的窠臼，只不過穿上了西方理論的外衣而已，實質仍然是道德/倫理悲劇、天命悲劇、歷史悲劇、性格悲劇等。<sup>106</sup>

關於性格悲劇的研究，以陳美玲〈劉備與宋江悲劇性格的文化闡釋〉<sup>107</sup>和蕭兵〈《三國演義》裏的性格悲劇〉<sup>108</sup>。在人物悲劇的研究中，以性格為視角的研

---

<sup>105</sup> 董保中：〈「天意」悲劇與「命運」悲劇—《三國演義》悲劇的特質〉《成都大學學報》，2005年2期 頁11

<sup>106</sup> 劉召明：〈論《三國演義》的悲劇精神〉《中文自學指導》，2006年4期頁23

<sup>107</sup> 陳美玲：〈劉備與宋江悲劇性格的文化闡釋〉臺灣《中國文化月刊》，2000年6月243期 頁30

<sup>108</sup> 蕭兵：〈《三國演義》裏的性格悲劇〉《明清小說研》，2003年4期頁52

究也很多，如田麗華 戚東穎的〈淺論《三國演義》中諸葛亮的性格悲劇〉<sup>109</sup>、吳堅的〈淺論《三國演義》中諸葛亮的性格悲劇〉<sup>110</sup>。

命運悲劇的研究，有孫殿玲的〈《三國演義》中諸葛亮命運悲劇的根源初探〉<sup>111</sup>房日晰〈論三國演義對諸葛亮悲劇形象的描寫〉，謝泉的〈道德與智慧交鋒中走向毀滅——論《三國演義》中諸葛亮的悲劇〉<sup>112</sup>都是關於諸葛亮個人悲劇的分析，依然徘徊在命運悲劇、道德悲劇等框架之內。孫繼周的〈補天者的悲歌——《三國演義》中諸葛亮形象的悲劇美〉認為，諸葛亮是一個完美的化身，但歷史所賦予他的卻是一個悲劇的結尾。以諸葛亮理想的破滅為線，從三個方面可看出諸葛亮生命的悲劇特質：一生追求忠義卻無法完成忠義；以「補天者」的形象出現，而「補天」的理想卻以殞滅告；作為傳統倫理的典範，占盡倫理優勢的諸葛亮卻被反倫理一方擊敗。從不同的角度體現諸葛亮的崇高，而崇高的滅亡以及在滅亡中展現出的「夸父追日」般的悲壯恰恰是其悲劇的本質和感人之處。<sup>113</sup>

這一時期關於諸葛亮悲劇的研究論述很多，在此不詳細舉例。對《三國演義》中其他人物的悲劇研究也開始出現，如趙洪義的〈試析《三國演義》中魏延的悲劇〉認為，諸葛亮的臆斷是造成魏延一生悲劇的主要原因，以此揭露了中國古代

---

<sup>109</sup>田麗華：戚東穎的〈淺論《三國演義》中諸葛亮的性格悲劇〉《佳木斯大學社會科學學報》，2001年6期頁29

<sup>110</sup>吳堅：〈淺論《三國演義》中諸葛亮的性格悲劇〉《襄樊職業技術學院學報》，2006年4期頁41

<sup>111</sup>孫殿玲：〈《三國演義》中諸葛亮命運悲劇的根源初探〉《遼寧教育學院學報》，2000年1期頁58

<sup>112</sup>謝泉：〈道德與智慧交鋒中走向毀滅——論《三國演義》中諸葛亮的悲劇〉《陝西理工學院學報》，2005年1期頁12

<sup>113</sup>孫繼周：〈補天者的悲歌——《三國演義》中諸葛亮形象的悲劇美〉《開封教育學院學》，2005年4期頁25

封建正統觀念和迷信思想對獨立的抗爭性人格的殘害。<sup>114</sup> 而寧子紅〈白門樓悲劇是曹操的悲劇——讀《三國演義》新解(之一)〉認為，白門樓曹操殺呂布和「論英雄」後曹操縱劉備是曹劉爭鬥中關聯十分緊密的兩場鬥爭，曹操的這兩次重大失誤，使他既錯過了問鼎權力巔峰的大好機遇，也留下了與他鼎立爭霸的潛在對手。從此，他走向了「歷史的必然要求和這個要求實際上不可能實現」的悲劇之路。<sup>115</sup>

關於三國中群體人物的研究，余丹的〈《三國演義》的孤獨者形象及審美意義〉是眾多三國悲劇研究論述中較有特色的一篇，從一系列孤獨者的形象分析來挖掘《三國演義》的悲劇審美意向。她認為孤獨是一種老少無依的堪憐身世，更指一種缺乏共鳴的心境。從貂蟬、徐庶、陳宮、諸葛亮等一系列孤獨者形象的成功塑造，分析他們或身世孤苦，或處境孤立，或精神孤獨，富有崇高的悲劇美和動人的藝術魅力。<sup>116</sup>而宋秋安的〈論《三國演義》中謀士的命運〉一文，在歷史縱向發展的長河中，分析這一時期的知識份子作為謀士，身處東漢末年的特殊歷史環境中，不能把握自身命運的時代悲劇。三國時期的謀士們是過渡時代的人物，他們缺乏前期儒士以天下為己任之意識，也不像後期清談名士漸圖所以全身就事之計，他們進退出處的艱難明顯地帶有過渡時期的色彩，而他們的悲劇都與當時的政治野心家爭天下的鬥爭有著直接或間接的關係，同時也從一個方面說明了隨著大一統的社會制度的解體，文人的地位更加低落。<sup>117</sup>

關於羅貫中的悲劇寫作，有兩篇文章較有代表性，一為楊雲 楊紹華〈從《三國演義》的人物類型看羅貫中的悲劇美學思想〉，他們把悲劇表述為表現正面主

<sup>114</sup> 趙洪義：試析〈《三國演義》中魏延的悲劇〉《遼寧行政學院報》2005.2 頁 31

<sup>115</sup> 寧子紅：〈白門樓悲劇是曹操的悲劇〉《廣西梧州師範高等專科學校學報》2003.3 頁 27

<sup>116</sup> 餘丹：〈《三國演義》的孤獨者形象及審美意義〉《安慶師範學院學報》2000.3 年頁 56

<sup>117</sup> 宋秋安：〈論《三國演義》中謀士的命運〉《北方論叢》，2000 年 3 期頁 19

人公失敗或美好理想的毀滅，揭露社會黑暗勢力的猖獗，內容嚴肅，格調崇高，能給人以巨大心靈震撼的文學藝術作品。《三國演義》無疑具備這樣的元素，文章認為悲劇人物是羅貫中悲劇理想的載體，是作者得不到實現的現實追求的藝術形式。作者極力描寫和表現正面人物的懿行美德，極大地豐富了中國傳統美學思想，為以柔弱、哀婉、纏綿為主調的古典悲劇美學注入了難得的陽剛之氣。正面人物的悲劇是因為他們都存在著導致其悲劇命運的人格缺陷。羅貫中也意識到了這一點，但他卻並不十分看重這種缺陷和人物悲劇命運之間的因果關係，對個人和家庭悲劇的關心甚至顯得近乎冷漠。閱讀《三國演義》，人們幾乎無從瞭解任何典型人物的家庭生活。顯然，作者是將民族的道德理想作為思考焦點，傾力探索國家的歷史命運，全神貫注地審視著由悲劇人物命運所反映出來的民族的苦難歷程。任何民族的歷史都是正義與邪惡矛盾運動的結果。羅貫中在竭力表現劉蜀集團「好的方面」的同時，也大量地描寫了封建社會「壞的方面」，真實地再現了專制社會的罪惡。這些惡勢力的高度膨脹，加深了我們民族的苦難，成為作品悲劇內容的外化形式。這種悲劇以惡德人物為載體，但卻不再渲染人物個人的痛苦，而是由此揭示出萬千民衆所遭受的苦難，展示古代封建社會怵目驚心的、人欲橫流的悲慘圖景。為揭露封建社會的黑暗現實，羅貫中成功地塑造了董卓、呂布、曹操等反面典型。作者滿懷悲憤之情，把這些人物敗壞的道德、骯髒的靈魂、醜惡的嘴臉都暴露在光天化日之下。<sup>118</sup>

另一篇為趙治餘的〈悲劇性敘事角的立場選擇——三國演義寫作思路分析〉。羅貫中選擇三國中實力最弱、歷時最短、疆域也最小的蜀漢集團來表達自

---

<sup>118</sup> 楊雲 楊紹華：〈從《三國演義》的人物類型看羅貫中的悲劇美學思想〉，《湖南文理學院學報》2004

己的理想和希望，是由他生活的時代及他的經歷、個性決定的，這也是《三國演義》悲劇的實質和根源。劉蜀集團寄託著作者的理想，體現了人們的道德要求，即人們所向往的「仁君、賢臣、義友」的理想人格，作者一再寫道：「天下者，非一人之天下 乃天下人之天下，惟有德者居之」，《三國演義》反映的蜀漢集團的悲劇，實際上就是人們心目中所向往的仁君、賢臣、義友這一道德理想遭到毀滅的悲劇。聯繫作者所處的時代，對劉蜀集團大加讚頌，肯定其「復興漢室」天下，「北定中原」的行爲，正是曲折地反映了恢復漢族政權，反對元蒙暴虐統治的政治態度。作者寄予最大熱情者，恰恰是注定要毀滅的；作者所大力頌揚的，也恰恰是注定要招致可怕災難的，雖然作者能夠把中華民族許多的優秀傳統美德及無限的智慧集中在自己所著力讚揚的形象系統身上，但他不能歪曲歷史，對殘酷的歷史現實，他只能去委婉地加以表現，並寄託了自己的深深悲痛和無限的惋惜之情。這在客觀上就造成了一種強烈的悲劇色彩，這也就是《三國演義》悲劇實質之所在，也是它那追魂攝魄的藝術魅力的根源之所在。劉關張爲忠義而生，爲忠義而死的悲劇，也體現了作者理想與現實之間的矛盾，這種既君臣又手足的關係在當時的社會只能是一種美麗的幻想，它不符合封建社會等級森嚴、以利爲先的階級鬥爭實際，像《三國演義》中曹操死後曹丕與曹植之間，袁紹死後袁尙與袁譚之間的權勢爭奪，同室操戈，才符合封建社會的現實。然而，正是這種理想化與現實化相統一而相矛盾的悲劇性格，使悲劇英雄身上放射出光芒，並在人們心中引起廣泛的同情和共鳴。<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> 趙治餘：〈悲劇性敘事角的立場選擇——《三國演義》寫作思路分析〉《黔東南民族師範高等專科學校學報》，2004年第4期頁17



綜觀 2000 年以後關於《三國演義》悲劇的研究，成果就數量來說非常豐富，，在命運悲劇、歷史悲劇、性格悲劇、天道悲劇等悲劇範疇繼續推進，有許多哲學思辨，有民族意識的強化，也有跨領域學科的通俗讀物，透過出版與研究，呈現不同取向的人才觀、生命觀與價值觀，這都影響悲劇觀的呈現。