

《三国演义》成书过程意象整合的虚实关系

郑铁生

关于《三国演义》史实与虚构的关系,无论是古代还是当今的学者们都有许多论述,但不管他们的见解如何相左,分歧如何之大,都自觉或不自觉地看到了处理史实与虚构的关系,这是历史小说创作的一个美学原则问题。叶朗在《中国小说美学》一书中曾对这个问题作过概述,他说:“我认为,这里的根本问题还在于对小说的性质如何认识。小说是一种语言艺术,它与历史著作不同。金圣叹对它们作了区别,指出小说是‘因文生事’,而历史著作则是‘以文运事’。这个区别,也应该适用历史小说。历史小说也仍然是小说,而不是历史著作。因此历史小说同样也应该着眼于艺术形象,同样应该是‘因文生事’,而不应该是‘以文运事’。历史小说当然要求真实性,但这种真实性,同反映现实生活小说一样,并不是‘实有其事’、‘真而可考’的真实性,而是合情合理,符合历史的逻辑,即符合历史上某一时期社会生活的本质和规律的那种真实性。根据这样一种真实性的要求,历史小说当然应该容许虚构。谢肇淞所谓‘虚实相半’、‘亦要情景造极而止’,袁于令所谓‘传奇者贵幻’,就其强调历史小说要着眼于审美意象以及要容许虚构这两点来说,应该说都是正确的。”

现代学者绝少会产生这种理论上的倒退,可一些人又在实多虚少好,还是实少虚多好上面孤立地评论,仍旧不能正确地认识《三国演义》历史真实与艺术真实的统一。胡适《三国演义序》说:“三国演义拘守历史的故事太严,而想象力太少,创造力太薄弱。此书中最精彩、最有趣味的部分在于赤壁之战的前后,从诸葛亮舌战群儒起,到三气周瑜为止。三国的人才都会聚在这一块,‘三分’的局面也定于这一短时期,所以演义家尽力使用他们的想象力与创造力,打破历史事实的束缚,故能把这个时期写得很热闹。……但全书的大部分都是严守传说历史,至多不过能在穿插琐事上表现一点小聪明,不敢尽量想像创造,所以只能成一部通俗历史,而没有文学的价值。”(《中国章回小说考证》第389页。)胡适所谓《三国演义》“没有文学价值,”显然是错误的,但他的论点不能说没有一点可取之处。他凭着直觉的感受,已意识到史传文学系统和俗文学系统所形成的两种不同的想象力,给罗贯中写定本《三国演义》带来的艺术不平衡性。他认为“最精彩、最有趣味的部分”正是史传文学系统与俗文学系统结晶与升华的部分。就是鲁迅这样伟大的文学家,对此问题的认识,也难以令人接受。他论及到《三国演义》的缺点时说:“容易招人们误会。因为中间所叙的事情,有七分是实的,三分是虚的;惟其实多虚少,所以人们或不免并信虚者为真。如王渔洋是有名的诗人,也是学者,而他有一个诗的题目叫‘落凤坡吊庞士元’,这‘落凤坡’只有《三国演义》上有,别无根据,王渔洋却被它闹昏了。”(《鲁迅全集》第九卷323页)闹昏的何止一个王渔洋,问题的实质是他没有认识到历史小说的审美特性,怎么能怪

罪作品的本身?这是两个不同性质的问题,又如何能放到一块,推理到《三国演义》的缺点上?我这里并非要指摘学者们的是与非,而是说明他们的观点引发我们必须进一步认清这个问题。

近年来,伴随着《中国三国演义学会》的成立,对《三国演义》的研究取得了解放以后从未达到的可喜成就。当然包括对史实与虚构问题的探讨,比较有代表性的有傅隆基的《从〈三国演义〉看历史小说实与虚的艺术辩证法》、宁希元的《从宋元讲史说到〈三国演义〉中的虚实关系》、何满子的《历史小说在事实与虚构之间的摆动》、曲沐的《〈三国演义〉虚实之我见》等,这些文章概括起来有如下几个特点。(1)《三国演义》对历史现实进行具体的审美掌握,用审美理想之虚驾御史籍材料之实,经过艺术的想象和概括去创作;(2)着眼于《三国演义》的酝酿和成书的历史过程去分析史实与虚构的统一;(3)概括虚实统一的具体艺术手法,如移花接木、张冠李戴;生发点染,出神入化;捕风捉影,神秘莫测等等。这些可贵的研讨,对把握虚实关系的审美原则做出了贡献。但遗憾的是都没能提到这样一个高度来深入探讨问题,即《三国演义》艺术系统的审美特性,不仅仅决定于它的组成要素即史实和虚构,而且更主要的是决定于它的结构方式,它们是怎样排列组合的?虚实是什么关系?半虚半实关系又有什么变化?这不同的关系显示出的特点是什么?《三国演义》在酝酿与成书的长期过程中,所形成的两种不同的想象力,两种不同的虚构方式,构成了史传文学系统和俗文学系统各自的特色,成为“双向建构”的运动过程,达到了罗贯中塑造审美形象统一的整合性和不平衡性。我正是从以上的问题出发,做出自己的回答。

《三国演义》成书的创造过程,包括两个方面:从横的层面来看,是审美意象的形成。“意”为小说家的意念、意图、意绪、意志等,属于创造意向;“象”是小说家在生活中或文艺作品中体验、感受和捕捉到的具象,按照小说家意向进行艺术加工、组合、生发、和扩展而建构的具象体系。从纵的过程来看,是审美意象与艺术形式的统一。审美意象的建立停留在小说家艺术构想阶段,是动态的不确定的过程,当审美意象与艺术形式相统一,这时小说的创作意向就转化为作品内容的意蕴,孕育在小说家胸中与意向同构的具象体系,由动态的建立凝结为稳定的艺术形象体系,即审美意象的定型化,这两个方面都是在主体的认识和处理客体的过程形成的,构成了小说创造的全过程。而这一全过程无论在哪一个阶段都无时不存在着虚实关系。因此,论述虚实关系应该从选材、提炼、叙述不同的角度去分析,不能用史料真实一个参照系数去衡量,然后就得得出一个统而概之的结论。选材角度存在于主体(小说家)与客体(创作素材)的关系中,小说家面对社会生活,总要选择某一个领域作为表现对象,在这个领域中考虑从哪个角度去选材,其中无不渗透着创作主体的认识因素和情感因素,而人的认识实际上总受到历史、社会和政治的局限,不可能纯客观地反映社会生活,总是要介入主观色彩,这就表现为“虚”。提炼也有角度,它同样存在于主体(小说家)与客观(题材)的关系中,这种对题材意蕴的开掘统一在审美意象之中,建构起意象世界。如美国著名文艺理论家韦勒克和沃伦所说,是创作主体“自己的世界”,“人们可以看出这一世界和经验世界的部分重合”,这里所谓“自己的世界”正是“虚”的表现。叙述角度是小说和表达故事情节的一种方式,也存在主体与客体的关系中,创造主体可以能动地改变现实时空形式,也增大审美时空容量和自由度,这也是“虚”的表现,所以说,虚实关系不仅是历史小说首先遇到的问题,而是一切文学艺术创造过程必须解决的问题,因为创造的实质,都是在主体认识和处理客体的关系中形成的。

为什么人们对历史小说的虚实关系如此看重呢?这与传统的文学观念的束缚和影响有关。有些封建学者,如清朝代章学诚,在《丙辰札记》中说过,历史演义一类的小说应该“实则概从其

实,虚则明著寓言”。他们反对小说中有虚构。另外,历史小说不同于其小说的一个重要区别是,与历史小说分笈并架的正史,总是给人们提供一个参照系去衡量、对比,进而品头论足,大发虚实之论。我认为,《三国演义》作为历史小说在创造过程中遇到处理虚实问题,则是在意象建立过程中如何统一史传文学系统和俗文学系统所提供的素材问题。这两个系统都为罗贯中主体意识活动的区域,提供了艺术想象的“力场”,所谓“场”,它本是物理学中的一个概念,通常指物质存在的一种基本形式,具有动量、能量和质量,能传递实物间的相互作用,如电场、磁场、引力场等。后来“场”的概念也被引申到其他科学之中,如“生物场”、“心理场”,我们这里借用指的就是“心理场”的含义。我们知道,艺术虚构基本上分为两种:一种是偏重直观这个心理环节,按照事物本来的样式来描绘生活的虚构;一种是偏重自由想象,按事物可能有或应有的样式来描写生活的理想虚构。这两种虚构在这个“力场”中,前者主要表现在史传文学系统,后者主要表现在俗文学系统中,这是两种不同艺术的心理力。一种是史传文学描写的力。史传文学不仅强调历史事实的真实,而且突出历史的真实。这就是说当历史素材不足的情况下,可以有虚构、想象的成分,以虚补实。但有一个原则,这虚构、想象的成分,虽非事实之真,却是情理之真,符合历史真实的。不能脱离历史真实随意夸张,而是经过史学家揣度,以理度真,以情度真。这一点,《左传》、《战国策》以及《史记》都是这样的。《左传》晋灵公不君中的一段记载:“宰夫胹熊蹯不孰,杀之,置诸畚,使妇人载以过朝。……宣子骤谏,公患之,使弑麇贼之。晨往,寝门辟矣。盛服将朝,尚早,坐而假寐。麇退,叹而言曰:‘不忘恭敬,民之主也。贼民之主,不忠;弃君之命,不信。有一于此,不如死也。触槐而死。’弑麇那一席话是一人独白,谁能知道。对这一类不知之事,不闻之言,作为史官又不能缺少这一笔,这就需要以虚补实。《史记》写留侯事迹,颇多奇异的传闻:仓海、黄石、赤松、四皓;写汉高祖出生是刘媪梦与神遇,与龙交。刘邦斩白蛇定天下这更是虚饰。这些想象和虚构都是受史料揭示的历史必然性限制的,不能逾越一定的张力场。它是历史学家对历史规律的一种认识活动,如联想、思考、判断、推想等都属于认识活动。“认识活动要解决主客观之间的矛盾,是由于主观不符合于客观实际,对客观缺乏知识所构成的矛盾。通过认识活动,使主观在一定程度内反映客观,使主观转化为符合客观实际,使客观表现于主观之中。……在这里的矛盾中,客观是主要的、支配的方面,主观是次要的、从属的、受支配的方面,新产生的转化主要是使主观转化为符合客观实际”。(潘菽《心理学札记》上册,第11页。)这就是说,史传文学中想象和虚构是史学家认识活动的产物,是受史料揭示的客观性和发展逻辑的制约。其活动图式概括为:

客观 $\xrightarrow{\text{支配 制约}}$ 主观

俗文学创作中的艺术想象就不同了。在艺术想象的“力场”内表现为另一种力,这就是作家的审美理想、趣味所凝聚成的艺术追求。这种艺术追求作为一种力在具体的创作中表现为作家的创作意图、美学要求和艺术构思。这些都属于意向活动。“意向活动要解决的主客观之间的矛盾是客观不适合于主观意欲所构成的矛盾。通过主观的意向活动和意向活动向客观过渡的行动,使客观在一定程度内顺从主观,使客观转化为适合主观的意识,使主观意识体现于客观之中。……在这里所说的矛盾的解决过程中,主观的意向方面是主要的、支配的方面,客观的事物是从属的、被支配的方面。”(潘菽《心理学札记》上册,第12页。)不难看出,俗文学创作中的想象主观性很强。作家总是要顽强地自觉或不自觉地贯彻他的主观意向,表现主观的思想倾向。其活动图式可以概括为:

主观 支配 贯彻 客观

从上面分析可以看出:史传文学系统和俗文学系统中想象是不同的,前者是客观支配和制约主观,其走向是从客观到主观,要求主观不断地去符合客观,达到历史的真实;而后者是主观意识支配客观,其走向是从主观到客观,达到艺术的真实。这两种不同走向的想象的力就构成了“双向建构”过程。这两种不同的力,最后都统一在罗贯中总体艺术构思和艺术想象的“力场”中,互相依存,互相制约。这可以说是《三国演义》成书过程“双向建构”的内在规律。目前,我们缺乏具体的资料说明这一创作过程,但就罗贯中的《三国演义》问世后,“嗣是效顰日众,因而有《夏书》、《商书》、《列国》、《两汉》、《唐书》、《残唐》、《南北宋》诸刻,其浩瀚几与正史分签并架”(可观道人《新列国志叙》)。然而,能与《三国演义》相伯仲的,几乎是没有的。那么,推究罗贯中摘取历史小说王国中皇冠的成功之道,不能不放眼《三国演义》与成书过程中双向运行轨迹,看其是如何站在前人的肩膀上进行巨大的艺术创造的。

《三国演义》的全称是《三国志通俗演义》,旧题“晋平阳侯陈寿史传,后学罗本贯中编次”,意思是把陈寿的《三国志》这部历史著作加以通俗的演述,可见罗贯中的创作意向和所依据的主要史实根据。西晋初年陈寿著《三国志》,记载了魏文帝黄初元年到晋武帝太康元年(公元220—280年)的历史,是魏、蜀、吴三国鼎立的时期。陈寿死后130余年,裴松之为《三国志》作注。东晋以后,史料的发现已经逐渐多起来,裴松之广泛地搜辑、利用这些资料来补充陈书,仅裴注的文字就比陈书多达三倍。《三国志》和裴注以及其他史书为《三国演义》的艺术创造提供了大量的历史依据。小说全部故事的基本框架和基本线索,主要人物的主要活动,大体同历史相去不远,是那一特定的历史时代的政治斗争和社会生活的艺术反映。它从东汉灵帝建宁二年(169年)起,到三国归晋(280年)止,描写了百年左右的历史,形象地表现了三国时期历史变化、推移、转换的客观进程。1—9回写宦官外戚争权夺势,董卓进京军阀混战;10—33回写曹操起家,逐鹿中原,扫荡群雄,统一北方;34—50回写赤壁大战,天下三分;51—85回写刘备一举夺得荆襄二州,发展西川奠定蜀汉;86—115回写七擒孟获,北伐中原;116—120回写司马篡位,三国归晋。它基本上是按照《三国志》演义而成的,其最大的特点就在于总体上,即基本框架和整个进程忠实于历史。这表现为:1. 它所描写的重大史实都是真实的,不仅有明确的时间记载,而且重要人物的语言、书信都取自正史,查有实据;2. 它虽然也对正史上的某些材料搞了张冠李戴的移植,有所取舍,有所夸张,这是小说运用史料的艺术需要,是为了强化人物的主要特征,和人物性格发展脉络的完整统一,但没有违背重要历史人物的主要事迹;3. 增加了一些细节描写和情节渲染,出神入化,但也没有背离史评总的倾向。总之,从这棵古树的枝叶花果上可以看出历史的真实面貌,锯断这棵古木的主干可以细数历史的年轮。

罗贯中的创作意向是他处理史实与虚构的关系的一个创作原则。我们把史籍记载和小说情节总体对照来看,运用史料进行艺术虚构的处理原则,大体可分为两种情况:一、社会生活本身是一个整体,艺术创造也是一个整合过程,即系统工程。即使取自正史的具体的局部的素材,也必须重新进行意向组合,体现出整合性。二、俗文学系统提供的虚多实少的素材,必须与正史提供的素材统一到完整的意象体系之中,也要体现整合性。这两种情况的共同之处,都是在史料的基础上,服从全书艺术系统的总体构思和艺术框架的制约而出现的以虚补实,不违背基本史实这一原则。不管情节素材来源于何处,都是砖瓦木石,只有当它们经过小说家的蓝图设计和精心建造,进入《三国演义》这座雄宏壮丽的艺术之宫,才能成为有机结构的组成因素。而小

说家在处理这些因素时,必须时时处处都要处理好史实和虚构的关系,我们正是依据对这一关系不同的处理,分出了上述两种情况。其所不同之处:第一种情况是罗贯中充分挖掘和筛选具有典型性和生动性,富有浓厚文学色彩的史料,重新进行艺术的组合。但它们不再是“死”的素材,一旦组合到小说情节之中,便成为小说艺术结构“活”的有机成分,具有小说艺术系统质的功能,产生整体效应。如果在提炼具体史实时,感到缺乏小说情节所具有的细节真实性、丰富性和典型性,那就无法构成情节发展的曲折多变,于是在原有史料构成的张力场范围之内,进行局部的艺术虚构,但它始终遵循史实提供的历史轨迹去想象、去创造。这就是说它不仅服从总体艺术构思,而且要服从局部史实的制约,不能任意驰骋想象,所以既有实的成分,又有虚有成分,但无论是实还是虚,都已形成一个完整的艺术形象,被组合到《三国演义》的艺术系统之中。就其审美意义来讲,这是不能分割的有机组成部分。第二种情况是在极其简洁干巴的史实记载基础上的虚构,那简单的史料形成的张力场要比前一种情况大得多,不但需要丰富细节,而且需要增添情节,因而给小说家留有更大的想象天地。只要不离开基本事实所辐射的范围,不离开总体艺术构思,那么任何创造和虚构都是合理的。所以给人的印象往往是虚多实少。这两种情况都是罗贯中“怎样写”时的具体处理方法。这只是理论意义的分析,其实作家创作过程是一个整体艺术构思的过程。至于选择史料“实”到什么程度,想象又“虚”到什么地步,二者之间的分寸如何把握,是处在一种自觉又非自觉的状态。小说家的创作既是自觉的又是非自觉的。所谓自觉,包括两方面的意义:(1)作家在进入具体创作过程之前,是充分自觉的,他有自己的世界观,有自己的创作目的,有自己的社会责任感,有自己的美学追求;(2)作家在创作过程之中虽然进入一种非自觉状态,但实际上,积淀于作家头脑中的理性在起着潜在作用,在默默地帮助作家对一些素材作理性的调节。所谓非自觉性,是指作家在进入具体创作过程之后,也就是进入性格塑造过程之后,支配他的不应当是一些既定的、自己充分意识到的多种理念以及既定的目的和既定的美学观念……这些理念、观念和原则,都应当作为作家的灵魂和血肉,化作一种内聚力倾注到创作中去。大概小说家罗贯中正是靠着这种积淀着理性和非自觉性的感受方式和表现方式将历史与文学双流合一。