

《三国演义》审美形态的时空关系

郑铁生

《三国演义》艺术结构的整体系统,是小说家把三国特定的历史生活转换为审美形态的结晶,也是小说家掌握现实世界的一种形式。它最基本的形式是时空形态,研究小说的艺术结构,说到底研究小说审美形态的时空关系。

审美时空结构具有物质和精神的双重性。一方面,它以现实时空关系,为自身的存在方式或表现手段,作为物化审美形态的《三国演义》是在反映历史上的现实时空关系中体现自己的,也就是审美时空形态不能脱离现实时空形态而存在。另一方面它又是精神的,现实时空形态在审美活动中也不独立存在,我们对三国历史兴亡和人物活动的欣赏是在阅读《三国演义》的审美活动中感知到的。这就是说现实时空形态和审美时空形态既有联系又不相同的,这就触及到了历史小说一个核心问题——虚实关系。所谓实,即现实时空关系;所谓虚,即审美时空关系,所究二者之间的关系,掌握它们的发展规律,才是本质的问题。对《三国演义》虚实关系纷争不休,议论相左,恰恰是因为没有触及本质的地方。因此,这是我们研究的关键之处。从现实时空形态,转换为审美时空形态,需要小说家经过一个艺术感知和艺术创造过程,这里渗透着小说家艺术感知的审美特点和主体意识的直接介入,由于小说家个人的背景经历、文化修养、审美理想、气质才能、创作动机的影响,他对现实时空关系的感受和理解后,建构的审美时空形态,就会同现实时空形态之间存在着距离、错位或倾斜。因此,在艺术表现过程中,现实的时空形态发生了改变,有的地方时空关系强化了,有的地方则弱化了。造成了现实与艺术的时空形态差。当然这种强化或弱化都是整体艺术构思的需要,要么是为了使生活的容量和艺术的涵盖面尽量扩大,要么是为了使小说的情节凝聚力加强。这种艺术上的超越和限制,决不会引起读者正常时空观念的混乱。

作为“时间艺术”的长篇小说,其特点主要体现在情节发展的因果关系和逻辑层次上,它是以时间为贯穿主线的。因此,审美时间形式是情节。我国古典小说中的情节,是某一个特定的矛盾冲突的形成、发展和转化的过程。在这个过程中任何一定的时间里,情节的展现都是在特定的环境和具体地点完成的。所以说审美空间形式呈现为环境和地点的描写。审美时空形式是小说有机整体的存在形式,如果把它看做是一个不变的常数,那么,时间地点与它所展开的空间成反比:情节时间切点越少,所展示的空间越大,每个点上概括的生活内容就越宽广;相反,情节时间的切点越多,每个点上所概括的生活内容就越狭窄。所以说,在小说艺术结构有限而封闭的自身系统中,时间与空间是矛盾冲突的存在形式。当小说家将情节矛盾冲突迅速推向高潮,紧紧嵌进——瞬间,为人物的性格和命运提供了一个纵横驰骋的空间。这时小说的时空结构就会呈现出惊人的凝炼和集中,因为情

节中表现的这一瞬间与整部作品所再现链条相比,虽然短暂,但载荷的内容量却很大,空间结构扩张了,成为具有最大概括力的一瞬。相反,在时间链条上截取的点多。情节的展现和人物的活动的空间相对就受到一定的限制。这是任何一个有才能的艺术家都懂得的规律。我们将《三国演义》的时空关系分割一下小说情节的几个阶段所表现的历史内容,便会发现第1—24回,即公元184—199年,主要反映了东汉末年,内有宦官外戚之争,外有黄巾农民起义,这内外矛盾导致董卓之乱,豪强争霸。其意义在于揭示三国鼎立的序幕已经拉开,这个阶段是16年的历史。第25——85回,即公元200——222年,共计23年历史,生动地刻画了三国鼎立形成和发展。第86—120回,即公元223—280年,主要反映三国鼎立局面的瓦解,直至归晋,天下一统的历史过程,是58年历史,从这个三个历史阶段来看,第一、第三两个阶段共计74年历史,写了60个章回,而第二个阶段23年历史也写了60个章回。相比之下,显而易见第一第三两个阶段的时间关系在《三国演义》历史链条上的时间切点多。比第二个历史阶段多两倍。因而,在相同的单位时间里,第二个历史阶段空间扩张幅度就远远超过第一、第三两个历史阶段,形成《三国演义》审美时空结构的强化部分。这与我们分析结构线索的认识是一致的,曹、刘、孙三条副线与主线共同重合的一个阶段是三国鼎立的形成时期,即始于第43回“赤壁大战”而止于第73回“汉中之战”,这11年的历史既是三国各自的发展史,也是三国历史的主旋律,所以“三合一”都与主线相重合。所谓各自的发展史。即三国都在扩大自己的疆域,希图在地理均势上三分天下,这就在审美空间领域里形成了最大的扩张范围。它比《三国演义》任何一个历史阶段的艺术容量都大,它再现了急剧矛盾冲突中三国鼎立形成的历史合力,它聚合了波翻浪涌的大开大阖的情节场面,它完成了几十个人物性格基本命运的塑造,可以说是《三国演义》无以伦比的艺术创造的精华所在。这正是《三国演义》审美时空与历史上的现实时空产生的差异所在,也是其艺术结构的特点所在。

认识《三国演义》艺术结构的特点固然重要,但探寻其特点的形成更重要。从上面的分析可以看出,时间和空间在小说审美形态中不是作为元素而存在,而是作为关系而存在。因而就存在一个小说家如何调整 and 平衡审美与现实时空的差别问题。小说家主体意识的介入和渗透,正是其对历史生活的属于自己的艺术感知,他对历史生活进行反映时,所把握的不是现实时空的全部,而是其心理结构所选择和接纳的那一部分,即审美创造需要的那一部分。在情感意志和价值观念的趋使下,对现实时空关系进行错位、变形和强化等艺术处理,这都是小说家艺术创造过程中留存在其心理空间的审美意象。如何将它纳入艺术形式之中,使“象”与“形”的有机统一而构成定型化,这就不得不借助现实时空予以表现,因此,小说家又得受历史社会生活的制约。这二者是在一个互相选择与同化的过程中完成的,至此,我们可以说小说家调整 and 平衡审美时空与现实时空的差别,一方面是对历史社会生活的认识,另一方面是审美创造的需要。

小说家对历史生活的艺术穿透力和表现力,总是与他的视野焦点联系在一起的,这既是他认识问题的出发点,又是其结构艺术框架时的制高点。视野焦点和审美视角是既联系又有区别的,视野焦点是把其艺术框架中表现的社会生活作为一个整体,选择一个最佳的透视点,作为固定的审美视角,去透视一切历史事件和人物关系,首先就确定了要表达的目标,三国的历史以哪一个时期为中心,魏、蜀、吴的历史人物哪些应在焦距的中心,波澜壮阔的战争又以哪些画面应该最清晰、最突出。于是离焦点最近的是特写,较近的是近景,再远一些可能就是远景。一切都以离焦距的远近程度,显示其时空关系。从把艺术结

构作为一个整体,而确定固定的审美视角的意义上说,视野焦点与审美视角是相同的。其不同主要是审美视角是小说家的眼睛,始终处于流动和变化的状态,去捕捉人物灵魂的折光,脉搏的跳动,以及人物活动所展示的各种关系和场景的变化。我们区分这一点,就把对历史生活的艺术发现与对历史生活再现的叙述角度区别开来了。

从《三国演义》艺术结构的表现中,我们不难洞悉到罗贯中对三国历史的认识凝聚为一个视野焦点,去构建三国艺术的框架。这个焦点便是“隆中决策”,他以“隆中对”作为概括历史生活的指导思想。我们知道:《隆中对》基本的思想内容是三点:一、分析形势。主要是中原的曹操、江东的孙权、荆州的刘表和益州的刘璋。荆、益二州虽民殷国富,地理重要,但其主刘表、刘璋“暗弱”而“不能守”,正可取而代之,作为建立霸业的基地。二、建立霸业。一要“跨有荆益”,有自己的基地,二要“西和诸戎,南抚夷越”,有稳固的后方。三要“结好孙权”,有可靠的同盟者。三、复兴汉室。一旦时机成熟,则兵分两路,出师荆益,收复中原,完成复兴汉室的大业。历史的合力决定了历史的进程。并没有完全按照《隆中对》的蓝图实现,因此,罗贯中结构艺术框架时,把视野的焦点定了在第二点上,刘蜀建立霸业的过程,这正是三国鼎立的确立和形成的历史时期。依照这个根据,其视野的所感知的时空关系,瞬间可以长于数年的艺术再现,数年也可以是一个瞬间,打破了客观历史时间的均匀性。如果按照客观历史时间观念去写历史小说,那就不会是历史小说,而只能是流水帐了。空间环境的展示,实际上也是依据表现对象的需要,扩张了空间的广延和层次。因此,可以说《隆中对》不仅是概括历史生活的指导思想,而且是艺术构思的原则,整部《三国演义》以“三顾茅庐”为焦点,在此之前从董卓之乱到官渡之战,是《隆中对》形势分析的艺术再现,从赤壁之战到夷陵之战是小说焦距的中心,即《隆中对》建立霸业的艺术再现。从七擒孟获到九伐中原是复兴汉室的艺术再现,尽管历史发展的轨迹同《隆中对》的蓝图不尽相同,但基本轮廓与走向还是一致的。

对历史生活的认识,与审美创造的需要,这两个方面的交互作用,使小说审美的时空既要符合历史生活本身的形式,又要为审美创造服务,而不必拘泥于历史现实时空。社会现实时空为审美时空提供了创造的基础和可能,审美创造的需要则起着主导作用,直接地改变着社会现实时空,作为《三国演义》艺术时空既然以刘蜀建立霸业为视野焦点,那么无疑就必须以这一点作为审美创造的需要,它倾注着创造者的情感,它灌注了创造者的历史积淀和文化意识,它体现着创造者赋予的意义。我们从《三国演义》本体很清楚地看到这一点。第1回“桃园结义”至第104回诸葛亮病死五丈原,共计51年历史,就用了104个章回,而诸葛亮死后的46年历史,则只有16个章回;如果以诸葛亮在三国政治军事外交的斗争中生活的27年为限,即第37—104回,那么就描写了69个章回,占全书总章回的一半以上。可见,小说家在《三国演义》艺术结构时空关系的强化上,主要是体现在三足鼎立的形成和发展这一历史进程和与其同步形成的曹、刘、孙三个高能政治军事集团上,而且特别是以刘蜀集团为重心的。

其中以刘蜀集团的典型人物和历史事件为归结的情节结构点就有:三顾茅庐、刘备转战、赤壁大战、三气周瑜、刘备取川、争夺汉中、关羽之死、夷陵大战、七擒孟获、六出祁山、九伐中原,几乎涵盖了《三国演义》的绝大部分内容。而历史上魏、蜀、吴三国当中,蜀国是最弱的一个。据《三国志》对三国史事的记载,《魏志》50卷,《吴志》20卷,《蜀志》只有15卷,将及《魏志》三分之一。而《三国演义》艺术结构的时空关系中,蜀汉则占据了中心地位,是被强化了的对象,其次是曹魏,再其次才是孙吴,这是从宏观上审视《三国演义》审美形态,

表现出的时空差。

小说的结构方式总是和特定的对象结合在一起的。皮亚杰认为：“在把种种结构同它们的来源切断时，人们才可以把结构当作是形式化的本质；当结构不是停留在字面上，也就是把结构重新放进它们的来源中去时，人们才能重新建立起结构与发生构造即历史构造论之间不可分割的紧密联系，和与主体的种种活动之间的不可分割的紧密联系。”（《结构主义》第103页）小说的结构总是来自表现对象与创体主体的结合。而创作主体的情感意识与表现对象蕴含的思想内容相契合的过程，就表现出了创作主体在认识和处理客体时的某种倾向，并影响着选材角度、提炼角度和叙事角度，因为小说家面对复杂的社会生活，总有一个写哪个领域的问题，既可以在这方面落笔，也可以在那方面着墨；既可以写光明面，也可以写阴暗面；既可以从正面描写，也可以从反面表现。《三国演义》的作者以蜀汉为中心选材，是和他拥刘贬曹的政治倾向是一致的，这种主体感情处处投影在他建造的审美时空形态上。我们以当阳之战为例，常林炎先生在分析小说这一情节时指出：“作为尊刘贬曹的罗贯中，当然，在主观上他并不愿意他所尊的人物失败，可是刘备兵败当阳这是史有记载的事实。作为现实主义作家的罗贯中，他又不能在他的作品隐讳和颠倒这一事实。在‘当阳之战’的一段描写里，罗贯中确乎是创造性地处理了这一历史题材。在这次败退中，赵云‘抱弱子，保护甘夫人，皆得免难’（《三国志·赵云传》）；张飞‘据水断桥，瞋目横矛……敌皆无敢近者，故遂得免’（《三国志·张飞传》），也有记载可考。败，固然是事实；胜，也是事属有因。只是，败是大败，胜乃小胜；败是亡命逃生的全面败，胜则是自卫脱险的局部胜。《三国演义》又是一部历史小说，它不能任意捏造历史；可是任何一个作家，不管他采用何种题材——从历史、传说提供出来的还是从现实生活提供出来的，他总是要表现他的立场、观点、爱憎和意愿的，他的笔总是有所倾向的。”“他全面概括地、勾勒轮廓式地叙述了刘备走新野、弃樊城、败当阳、奔夏口的大败，交代了历史面貌，而又突出重点，生动具体、极尽夸张地描绘了‘赵子龙单骑救主’、‘张翼德大闹长坂桥’的大败中的小胜，作者以高度同情的笔调写了大败，又以热烈兴奋的心情写了‘小胜’；意到笔随地写了大败，精雕细刻地写了‘小胜’；虚写了大败，实写了‘小胜’，虚实相生，构成了一幅淡抹浓描相宜的彩色风云图。同时，‘大败’不仅仅是贴在‘小胜’后面的背景。而且让‘大败’的情势造成的氛围烘托得‘小胜’更为色彩绚烂，眩人心目，烘托得战斗中刘备部下的虎胆英雄的形象更加神勇无敌，光芒四射。其效果则在读者印象中把‘大败’淹没在‘小胜’之中，好象最后的胜利还是在刘备这一方面。达到了作者尊刘贬曹的创作目的，既使历史事实的脉络清晰可辨，又使关怀正面人物命运的读者‘即喜唱快’。”（《六大名著鉴赏辞典》第476页）这段分析中指出的淡抹大败，浓描小胜，正是审美时空形态中的强化和弱化之别。历史的客观时空形态经过小说家头脑过滤之后，他进行了一番取舍和改造，认为不必要的时空采取了简化处理，而必要的时空却又被拉长和延伸。这样就形成了客观时空形态和审美时空形态的差别，而制约这一差别的根据，正是创作主体的视野、情感和思想。

制约时空差的再一点根据是客体的复杂性。具体到《三国演义》这部著作上，便是创造过程的复杂性。《三国演义》成书过程长达几百年，罗贯中面对的浩繁的俗文学成果，大都是蜀汉的精彩情节和典型形象，而曹魏的东西相对少多了，孙吴的东西就更少，也缺乏艺术性。罗贯中用史籍去丰富和填补时，很难取得艺术创造的一致性，这样，就导致了曹魏和孙吴方面的艺术表现先天的不足。比如说，赤壁大战和夷陵大战都是罗贯中重点突出的情节，可关于赤壁大战前人给罗贯中留下了丰富的借鉴材料，他可以站在前人的肩膀

（下转第57页）

$$\bar{\nu} = \frac{(x_k - x_j)}{hc} \beta \quad (26)$$

因此, HMO模型预言到由于激发 $\bar{\nu} \rightarrow x_j^k$, 在分子吸收光谱的位置 $\bar{\nu}$ 处出现一条吸收线, 根据 $\bar{\nu}$ 可以计算出 ΔE_π , 或根据 ΔE 计算出激发态的吸收波长或波数。

根据电离势的定义, 当把一个基态分子的电子激发到离核无穷远处(不受核束缚)的激发态时所需要的能量近似地认为是分子的第一电离势, 即

$$I_1 = \Delta E_\pi (b \rightarrow \infty) \quad (27)$$

现代实验方法测定了下列化合物的电离势^[2d]列于表6。

表6中的 $X_b(\beta)$ 是用HMO法计算得到的各化合物的HOMO能级, 用 $X_b(\beta)$ 与 I_1 实验拟合, 得到线性方程为:

$$I_1 = 6.0 + 3.2 X_b \quad (28)$$

根据(28)和(26)式, 我们分别计算了表中各化合物的 I_1^{HMO} 和 $\bar{\nu}^{HMO}$ 值, 作回归分析, 得到它们与 I_{exp} 和 $\bar{\nu}_{exp}$ 的相关系数 $r=0.98$ 。实验值与计算值很吻合, 说明HMO法的预估是正确的。

表6: 某些芳香族胺的 I_1 , $\bar{\nu}$ 和 X_b 值

化合物						
$I_1(exp)$ (ev)	9.25	8.12	7.92	7.62	7.41	7.01
$\bar{\nu}(exp)$ (cm^{-1})	33700	36360	34190	33000	26700	21230
X_b (β)	1.000	0.618	0.605	0.568	0.414	0.295
I_1^{HMO} (ev)	9.20	7.98	7.93	7.82	7.33	6.95
$\bar{\nu}^{HMO}$ (cm^{-1})	35800	35300	34700	33650	26400	21100

参考文献:

- [1] 谢雷鸣、吴吉安, 化学通报 4.14(1981)
- [2a] E Heilberonner, H Bock 王宋睦 陈荫遗译
《休克尔分子轨道及其应用》, 第一卷, 科学出版社(第一版)439(1982)
- [2b] 454(1982), [2c] 455(1982), [2d] 416(1982)
- [3] 同[2a]第二卷333(1983)

(上接第34页)

上去创造。而关于夷陵大战前人留下的东西少得可怜。就目前我们所看到的元杂剧剧目, 还没有一部是描写夷陵大战的。《全相三国志平话》中也只是为了勾勒历史线索, 写了寥寥几句: “先主引军与吕蒙对阵, 吕蒙诈败, 先主后赶, 过小江, 吕蒙复回再战, 先主大败, 后军杀, 西至江口, 被吴国元帅陆逊拦截, 先主又败。吴军后赶, 帝过江四十里, 下一小寨, 令人造饭正熟, 边岸火起, 后有吕蒙杀, 西壁火起, 前后伏兵拦住, 赶先主三昼夜, 到白帝城”。(《三国志平话》第127页)这几句简陋的叙述, 无论如何也不会给罗贯中创造时提供什么有价值的东西。如果说罗贯中凭借史籍记载开拓想象完成了夷陵大战的艺术描写, 已是难能可贵了, 但它毕竟不能同在俗文学中流传几百年, 经过千锤百炼、去粗取精而产生出来赤壁大战的故事相比, 这也不能不是一个原因。