

第三章 《三國演義》悲劇觀在中國文化之縱向繼承

「望今制奇，參古定法」(《文心雕龍·通變》)是一切優秀藝術作品的共同特徵。古希臘的三大悲劇家，在他們現存的三十多種劇作中，除了《波斯人》之外，全部出自古希臘神話和史詩。莎士比亞的悲劇採用的也大多是舊有題材，但他的偉大之處就在於其善於點石成金，脫胎換骨，於是奠定了莎士比亞悲劇在世界悲劇史上不可動搖的地位。同樣，羅貫中的《三國演義》也不是無源之水、無本之木，他在採用《三國志平話》主要情節的基礎上，吸收了民間傳說的精華，聚集了前代文學，特別是史傳文學中關於悲劇的經驗，創作出了在中國古典文學史上舉足輕重的作品《三國演義》。細細品味作為我國文學「源頭」的古代神話和傳說，不難感受到一種強烈而濃郁的悲劇氛圍，衆多悲劇英雄以其崇高偉岸的形象、悲壯恢宏的故事，展示了震撼人心的「永恒」藝術魅力。

早在《左傳》、《戰國策》等史傳文學中，就出現了荆軻刺秦王等悲劇性場面的描寫。到了先秦，悲劇意識也是普遍存在於文學作品中，如《詩經》中就有不少富於悲劇性的優秀之作，屈原的《離騷》更是偉大的悲劇作品，司馬遷在《史記》中對項羽窮途末路、慷慨悲歌的生動描繪和對項羽悲劇性格的細緻刻畫更富悲劇意味，尤其是李斯、韓非等「凡人悲劇」，它們對《三國演義》的影響是顯而易見的。在漢末亂離之世的詩歌中，也可見到不少憂時傷世、充溢著悲劇意味的篇章，魏晉的悲劇詩歌也是其繼承和發展的產物。

王國維在《紅樓夢評論》說：

吾國人之精神，世間的也，樂天的也。故代表其精神之戲曲小說無往而不著此樂天之色彩。始於悲者終於歡，始於離者終於合，始於困者終於

亨，非是而欲饜閱者之心，難矣。¹²⁰

胡適之也認為中國沒有悲劇，他在〈文學進化觀念與戲劇改良〉一文談論悲劇時說：

是承認世上的人事無時無地沒有極悲極慘的傷心境地，不是天地不仁，造化弄人，（此希臘悲劇中最普通的觀念），便是社會不良個人消磨意氣，墮落人格，陷入罪惡不能自脫（此近代悲劇最普通的觀念）。有這種悲劇的觀念，故能發生各種思力深沉，意味深長，感人最烈，發人猛醒的文學。這種觀念乃是醫治我們中國那種說謊造作偽思想淺薄文學的絕妙聖藥¹²¹

中國真的沒有悲劇嗎？其實，作為審美意識，悲劇在我國文學作品中並不少見，甚至可以說代有相傳，不絕如縷，這在神話、詩賦、史傳、小說中都有大量例證。

第一節 宏偉的造像：遠古神話中的悲劇意識

大量的人文科學史料表明：悲劇意識，幾乎早從人類剛剛誕生的蠻荒時代起，就在原始文化母體內開始了萌動。這萌動表現為初民對人類悲況的領悟。當時那種直觀的領略與朦朧的覺悟引發出的悲劇意識，大都蘊涵在原始宗教和遠古神話之中。遠古神話把宇宙生命化，把生命人格化，把人格超人化（神化），於是創造出了全能的、至上的「神」。而剝開「神」的外殼，其精神內核實則是原始人類強大的生命力。尤其是再生神話，它以人類遭逢苦難又獲得再生為其主

¹²⁰ 王國維：〈《紅樓夢》評論·《紅樓夢》之美學上之價值〉，《王國維文集》第一卷，（北京中國文史出版社 1977年）頁14

¹²¹ 胡適：〈文學進化觀念與戲劇改良〉，《胡適古典文學研究論集》上，（上海，上海古籍出版社，1998年）頁762

題，更是以幼稚、想像、幻想的思維方式，充分表現了初民遭逢苦難時的悲鬱與抗爭。其對人類悲況的領悟，較之原始宗教折射出的那種恐懼與解脫的悲劇情緒，顯得更為悲壯與崇高，可說是人類童年時代蘊涵在人類文化胚芽中的悲劇意識的一次昇華。同世界上其他民族一樣，中華民族有著極為豐富的史前神話遺產。現存文化典籍如《山海經》、《楚辭》、《呂氏春秋》、《淮南子》、《列子》、《水經注》、《太平寰宇記》等著述中保存下來的遠古神話遺篇。¹²²

神話是原始先民用幻想的方式來表達對自然、社會生活現象的認識和理解，是人類原始心理經驗的一種集體無意識的顯現。原始先民生活的「自然」和「社會形式」是中國神話悲劇產生的土壤。中華民族發源於以黃河流域為中心的廣闊地域，根據歷史學家的考察「人類在這裏所要應付的自然環境的挑戰要比兩河流域和尼羅河的挑戰嚴峻得多。人們把它變成古代中國文明搖籃的一片原野，除了有沼澤、叢林和洪水的災難之外，還有大量的氣候上的災難，不斷地在夏季和冬季的嚴寒之間變換。」¹²³從古籍記載中也可以窺見先民遭遇的洪水、乾旱、毒蛇猛獸等各種各樣的災難。在生產力水平和人們認識能力十分低下的原始社會，在大自然的挑戰面前，人的力量畢竟顯得太微弱、太渺小。一次又一次地應戰，伴隨的是一次又一次的失敗。「神話作為古代人類精神活動的智慧果，是他們在大自然威嚴的力量面前感到惶惑和恐怖，但又渴望擺脫這種惶惑恐怖心理束縛，力圖支配自然力的矛盾產物。」¹²⁴於是中國神話出現了眾多的悲劇英雄，有解民於水火的神性英雄——補蒼天、立四極、濟冀州、止淫水的女媧，射九日的后羿，

¹²² 楊建文：《中國古典悲劇史》（武漢：武漢出版社 1994 年 4 月）頁 25

¹²³ 湯因比：《歷史研究》（上）（上海：上海人民出版社，1986 年 1 月）頁 59

¹²⁴ 謝選駿：《神話與民族精神》（山東：山東文藝出版社 1987 年 1 月）頁 115

有敢於和大自然抗爭的英雄——與太陽競走的夸父，銜木填滄海的精衛。他們崇高的精神、執著的追求、慷慨的死難和獻身精神，鑄造了偉大的中國神話悲劇英雄群像，使中國文學「源頭」的古代神話充滿了濃郁的悲劇氣氛。

悲劇，作為一個美學範疇，它是人類在改造和征服自然、社會和人類自身的歷史過程中，必然經歷的曲折、磨難和痛苦。中國神話悲劇意識展示的是，先民在中國古代嚴酷的自然環境中不可避免的，「注定」遭遇的災難、曲折、失敗和痛苦，為生存而進行的掙扎、拚搏、奮鬥。中國神話悲劇意識是人類自我意識覺醒的產物，它衝破了物我混一的混沌和麻木狀態，直皆面對真實的現實人生，以獨特的感性形式對人類的苦難和困境發出終極的詢問，使中國神話放射出人類理性的最初光芒。神話英雄在民族發軔期的悲壯和崇高，以集體無意識形式積澱在民族群體意識的深層，像乳汁一樣滋潤並影響著中華民族的文化心理，對後世悲劇的發展產生了重要和深遠的影響。

筆者大量搜尋、閱讀相關悲劇資料，發現中國神話悲劇以下列四個類型為其重要精神：一是崇高的獻身悲劇：即通過勤勉來救世拯民的獻身英雄，如中華民族的始祖黃帝、嚐百草的神農、治理洪水的鯀禹，無不肩負著救民於苦難的重大使命。歷史的責任感使諸神在痛苦、犧牲中顯示出崇高的美德，從而形成中國神話悲劇的一個主要類型——崇高的獻身悲劇。鯀禹治水和神農的悲劇是獻身悲劇的典型。《山海經·海內經》載：

洪水滔天，鯀竅帝之息壤以堙洪水，不待帝命。帝令祝融殺鯀於羽郊。

鯀復生禹。帝乃命禹卒布土以定九州。

可以看出鯀確實是一個反抗者的形象，為了止水救民才甘冒生命危險去竊取息壤。正是這熱誠愛民之心與蔑視權威之膽，鑄造了鯀這一斑斕奪目的悲劇英雄形

象。神農被尊為中國的農業神，為了解決「人民衆多，禽獸不足」矛盾，他教人類播種五穀，並發明農業工具，開創農耕時代。神農又是中國的醫藥神，為救人民「多疾病毒傷之害」，他親自嚐百草，常是「一日而遇七十毒」，最後竟因誤吃了一種有劇毒的花無藥可救而死。

這些悲劇的歷史背景都是中國上古嚴酷的自然環境，而三國時代戰亂不斷、群雄爭霸，無數百姓在飢餓死亡線上掙扎，殘酷的社會環境造就了《三國演義》中大批英雄人物，他們為的是解救天下蒼生。《三國演義》描寫的是我國封建社會一個大動盪、大分裂的時代，國無寧日，民不聊生，人民掙扎在饑餓的死亡邊緣，從題材的選擇、主題、人物的塑造無不與作者所處的時代有關，羅貫中所處的是階級壓迫階級剝削異常殘酷、民族矛盾異常尖銳的時代。《三國演義》的悲哀是作者對廣大人們受苦受難的同情情緒之反映，所以《三國演義》多次把無辜的小人物作為重要的審美對象，譬如小說大軍閥董卓在挾獻帝遷都的行動中，驅使洛陽百姓數百萬人前赴長安：

每百姓一隊，間軍一隊，互相拖押，死於溝壑者不可勝數，又縱軍士淫人妻女，奪人糧食，哭啼之聲震動天地，如有行得遲者，背後三千軍促督，軍士手持白刃，於路殺人」（第六回）¹²⁵

由此可見人類文明進程的每一個艱辛的步履，都是以開拓者的獻身和犧牲為代價的，正是崇高者的獻身成為民族生存和發展的鋪路石，《三國演義》中的諸多英雄悲劇無疑是由這一類悲劇發展演變而來。

二是「知其不可而為之」的追求悲劇：諸神明在強大的自然面前的抗爭無濟於事，但仍以頑強的意志去抗爭、去拚搏，主觀追求與客觀現實之間的巨大差距，

¹²⁵ 羅貫中：《三國演義》（台北：老古文化事業公司），1997年2月

必然造成悲劇的結局。這種知其不可而為之的追求悲劇，表現了人類覺醒後的積極進取精神和理性的自覺意識，對中華民族文化心理產生了深遠的影響。精衛填海和夸父追日，是這類神話悲劇的代表。精衛鳥以堅忍不拔的毅力，口銜木石填海不輟，表現了人類對大自然的抗爭、搏鬥的不懈努力和堅強意志，雖結局早已注定。而原始先民在征服和改造自然的鬥爭中，逐漸意識到人自身力量的存在，看到人的勇力和智慧，於是就出現了敢於和太陽競走的夸父。人類主觀上要駕馭自然和在自然力面前人類力量的微弱，造成了夸父神話的悲劇結局。從理智上說，人和太陽比賽行速是「不可為」的，夸父最終無法抵禦太陽的炎熱，口渴而死，從而給夸父逐日神話倍添濃濃的悲劇意識。

蜀漢諸人，個個為理想、事業而奮鬥不息，正視與命運的頑強抗爭。諸葛亮是最頑強命運的抗爭者，雖然他一出場就被頑強的命運所籠罩，但他卻積極的與之抗爭，尤其是受劉備托孤之後，他朝夕不安，食不甘味，雖六出祁山均未成功，但精神感人至深。他在〈後出師表〉中云：

以先帝之明，量臣之才，固知臣伐賊，才弱敵強也。然不伐賊，王業亦亡，惟坐而待亡，孰與伐之？

這種不屈服於任何艱難險阻，不向命運低頭的精神，體現了儒家積極用世的精神，也體現了上古神話《精衛填海》、《夸父追日》中不屈不撓的信念，最富悲劇精神。

在孔明看來，「天命」雖可畏，「人事」更重要，甚至「天命」會因人的主觀努力而改變，他確信成大事業「非惟天時，抑亦人謀」、「天道變易不常，豈可拘執？」正是這種不拘執於「天道」的思想，才使他六出祁山，鞠躬盡瘁。諸葛亮

形象的動人之處，不僅僅在於「智」，更不在於「忠」，而在於「執著」，在於「鞠躬盡瘁，死而後已」的精神，在於自強不息與命運搏鬥，「知其不可為而為之」的堅強意志。¹²⁶

三是寧死不屈的抗爭悲劇：這是在中國古代神話中最激盪人心的悲劇，而蚩尤、共工和刑天的抗爭悲劇又是最為慘烈悲壯的。據古籍載，刑天是炎帝樂官，曾為炎帝作過《扶犁》、《豐年》等樂曲。炎帝被黃帝戰敗後，刑天替炎帝復仇，與黃帝爭戰。

刑天與帝至此爭神，帝斷其首，葬之常羊之山。乃以乳為目，以臍為口，操千戚於舞。（《山海經·海外西經》）

刑天的神話悲劇雖不像共工那樣驚天動地、氣吞山河。然而這種戰敗後寧死不屈的抗爭精神，卻如此壯烈感人。

《三國演義》中許多描寫在激烈衝突和抗爭中表現人的力量之壯美，那種壯美也常使人為之驚嘆，夏侯惇「拔矢啖睛」是一個極為精采的片段：

惇縱馬追趕，順繞陣而走。惇不捨，亦繞陣追之。陣上曹性看見，暗地拈弓搭箭，覷得親切，一箭射出，正中夏侯惇左目。惇大叫一聲，急用手拔箭，不想連眼珠拔出，乃大呼曰：「父精母血，不可棄也」，遂納於口內啖之，仍復挺槍縱馬，直取曹性，性不及防，早被一槍搥透面門，死於馬下。兩邊軍士見者，無不駭然。（18回）

又如許褚裸一戰馬超：

又鬥一百餘合，不分勝負。許褚性起，氣回陣中，卸了盔甲，渾身筋突，

¹²⁶ 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 頁184

赤體提刀，翻身上馬，來與超決戰雌雄。……許褚力大，一聲響，拗斷槍桿，各拿半節在馬上亂打……（59回）

《三國演義》中表現壯美的例子還有許多，如孫策大戰太史慈、張飛大戰馬孟起。這種壯烈之美與神話是異曲同工之美。¹²⁷

四是生命轉換變形的悲劇：中國神話中死後化爲異物的變形悲劇，導源於原始先民那種生命轉換、死而復生的物化觀念。盤古垂死化身、鯀死後化爲黃龍，女媧化爲精衛鳥，禹化作熊，物化變形的諸神，在生命轉換的異物復活形式下，籠罩著一種濃重的悲劇色彩。中國古代開闢神話中，以盤古神話流傳最爲廣泛。

《驛史》卷引《五運歷年紀》載：

首生盤古，垂死化身：氣爲風雲，聲爲雷霆，左眼爲日，右眼爲月，四肢五體爲四極五嶽，血液爲江河，筋脈爲地裏(理)，肌肉爲田土，髮髭爲星辰，毛皮爲草木，齒骨爲金石，精髓爲珠玉，汗流爲雨澤，身之諸蟲，因風所感，化爲黎氓。

在原始人的生死觀看來，生命是以圖騰延續、物化變形、靈魂轉世等不同形式跨越著生死，從而形成人類世代傳遞和氏族部落的長存。但盤古以己之身換取天地萬物的新生、宇宙秩序的出現，不失爲一種崇高而悲壯的生命轉換的一種物化方式。

這些中國神話，以超自然的「不死」形式，體現著先民們頑強的生命力的外溢，充滿濃厚的英雄之死的悲劇色彩。楊建文在《中國古典悲劇史》中指出：神話的總體特點是，表現爲悲劇英雄們雖然不免於毀滅，卻大都能產生出非凡而偉

¹²⁷ 張振軍：〈論《三國演義》的悲劇特質〉《北京大學學報》（哲學社會科學報）1988年第5期頁59

大的神力，構成一種雖死猶生的結局，顯示出「猛志故常在」、「死亦為鬼雄」的昂揚風采，悲劇的全過程展現出一種凜厲崇高的悲壯美。¹²⁸

中國神話悲劇對中國文化心理產生了深遠的影響，神話、圖騰崇拜、怪誕的夢境，往往會反復地以「原始意象」的形式顯現出人類早期心理經驗的痕迹，是原始先民觀念和情感在長期的歷史演變過程中形成的一種類型和模式。在五千年的歷史進程中，神話悲劇的原始意象積澱在民族群體意識的深層，並轉變為一種集體無意識，對中國文化心理產生了深刻的影響。具體表現在：

(1) 憂患意識：憂患是人類一種自覺的痛苦，是悲劇的心理基礎。從中國神話悲劇的成因中可以看出，中國上古險惡的自然環境，使原始先民處於重重憂患之中。從獻身悲劇的神農、鯀、禹身上，都不難發現由肩負的歷史使命而產生的沈重的壓抑和憂患。中國人的憂患意識主要表現為一種對人生、對社會的憂患。這種憂患意識雖然也有文人士大夫逢明主時憂己患民的「悲士不遇」，然而更為普遍的則是儒家主張的「窮年憂黎元，歎息腸內熱」（杜甫〈自京赴奉先縣詠懷五百字〉）那樣一種沈重的社會憂患。孟子提出「生於憂患」的命運，到屈原「哀民生之多艱」（《離騷》）的仰天歎息，我們可以清楚地看到中國神話悲劇萌發的憂患意識。羅貫中寫作《三國》有「以史為鑒」的意味，具有憂患意識、居安思危的重要內容，而書中的人物如諸葛亮、曹操等人也正是懷著憂患意識試圖完成一統天下的歷史使命。

(2) 濟世美德：中國神話的悲劇英雄，往往肩負著救民濟世的歷史使命，在厄運和嚴酷的自然環境挑戰面前，為了群體的利益，毫無顧慮地作出自我犧牲，成為美德和賢能的化身。中國神話英雄表現的濟世美德，在後世儒家文化和墨家

¹²⁸ 楊建文：《中國古典悲劇史》（武漢：武漢出版社 1994 年 4 月） 頁 29

文化得到繼承和發揚。從中國古代神話到「儒家濟天下」、「泛愛眾」和墨家「兼愛」的主張,中國傳統文化漸漸形成以「求善」為目標的倫理文化。它的特點是強調君子仁德的理想人格模式,把崇高的濟世目標作為自己行動的原動力。從司馬遷讚美具有「與日月爭光」(司馬遷《史記·屈原賈生列傳》)人格美的屈原到歷代為人們所稱頌的仗義行俠、除暴安良的豪傑之士,都把自己的個性和存在價值,完全消融到為「天下」、為「社稷」、為「民眾」的群體利益之中,以一種崇高的濟世美德為後世所推崇。三國人物中,有誰又能比得上諸葛亮擁有「濟世美德」?

(3) 自強不息的進取精神：精衛填海和夸父逐日的悲劇表明，諸神在行動時已經意識到這種追求的悲劇結局——主體的毀滅和失敗。實際上追求中每個環節的勝利都是向悲劇結局的邁進。理性的自覺意識使得中國神話中知其不可而為之的追求悲劇，以原始人類一種自覺的痛苦顯示出民族發軔期那種博大深沈的追求精神。這種追求精神，就是面對困境、身處逆境時不甘屈服、知難而進，就是屈原《離騷》中「亦余之心所善兮，雖九死其猶未悔」的奮鬥追求。中國神話萌發的悲劇精神，對中華民族的文化心理產生了深遠影響。荆軻臨刑前「風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復還」(司馬遷《史記·荆軻刺秦王》)的悲涼歌聲，顯示了中華民族對理想對人生的執著追求，令後人仰慕不止。

(4) 英勇不屈的抗爭精神：中國神話悲劇之中，失敗者不甘屈服稱臣、英勇不屈的抗爭精神，成為一種遺傳基因，在中華民族文化心理結構上代代相傳。如果說大鬧天宮的孫悟空、水漫金山的白娘子等具有叛逆性格的形象，那麼閃爍著兵敗後怒觸不周山的共工身影，屈原死後冤魂不散和用靈魂復仇的竇娥，則顯現著斷首後仍然拚殺的刑天原型那種英勇不屈的抗爭精神。正是屈原在《國殤》

中對為國捐軀勇士的讚頌：「帶長劍兮挾秦弓，首身離兮心不懲。誠既勇兮又以武，終剛強兮不可凌。身既死兮神以靈，魂魄毅兮為鬼雄。」以神話悲劇為源頭的那一個個動人心魄的故事，一曲曲英勇悲壯的樂章，將永遠記載在中華民族的史冊上。

張法在《中國文化與悲劇意識》中指出：有人在談論「中國文化與悲劇意識」的問題時，不僅沒有上溯中國遠古神話以探其源，而且從西方文化屬「進取型」、中國文化屬「保存型」的片面性出發，得出了所謂中國文化的「穩定性」，「決定了人們陷入困境的時候，不是決裂和拚搏，不是同歸於盡的毀滅和以屍體來抗議，而是柔弱纏綿和韌性耐久的深切悲哀」，「決定了中國悲劇意識的柔性基調」的簡單結論。¹²⁹楊建文在《中國古典悲劇史》中認為，任何民族的悲劇意識都不是一成不變的，中國悲劇意識在社會歷史的進程中，當然也曾發生過某種演變，但中國遠古神話表現出的那種肢解自身化為萬物，那種與高山、大海、洪水、烈日勇猛搏擊的積極進取、至死不渝的精神，構成的恰是一種「剛性基調」，不僅早在中國文化起步時閃射過奪目的光彩，而且歷經滄桑也從未磨滅，對中國古典悲劇的思想型態與藝術型態在中華文化母體內的孕育，產生著深刻的影響。¹³⁰

總而言之，中國神話中的神性英雄以崇高的精神、執著的追求、慷慨的死難和獻身，顯示了中國神話所特有的、中國文學中並不多見的崇高與悲壯。中國神話帶有濃重悲劇意識，貫穿於中華民族發展的始終，並在中國文化中產生震撼人心的永恒藝術魅力。

第二節《詩經》、《楚辭》裡的悲劇精神

¹²⁹ 張法：《中國文化與悲劇意識》（北京：中國人民大學出版社，1996年12月）頁11

¹³⁰ 楊建文：《中國古典悲劇史》（武漢：武漢出版社，1994年4月）頁29

《詩經》作為中國第一部詩歌總集，後來被列為儒家經典之首，為後世的詩歌和文學發展產生了深遠的影響。在詩經中，約占三分之一的篇目是表現男女婚戀生活的情詩。從情感基調著眼，《詩經》情詩可以分為兩大類：一類是歡快的婚戀詩，一類是憂傷的婚戀詩。所謂憂傷的婚戀詩，當然不包括追念亡夫亡妻的悼亡詩，如《唐風·葛生》一類的詩；也不包括表現徭役兵役的征夫思婦詩，如《衛風·伯兮》、《王風·君子于役》一類的詩。它特指詩中人物在婚戀生活中遭到不幸，他們的愛情因外力干預而被壓抑，受挫折，他們失戀、失寵、或被棄，詩中流露的是哀怨、悲憤一類痛苦的感情，情感基調是低沈的，憂傷的，這一類憂傷的婚戀詩稱作「婚戀悲劇」。

《詩經》裏的婚戀詩篇，就是《詩經》時代的人們追求自由專一的愛情理想的原始記錄，唯其他們的追求是對那一時代不合理的兩性道德和婚姻制度的超越，唯其這種超越的時間跨度太大，往往以否定自身為結局，才造成了那麼多的婚戀悲劇。按其揭示的主題劃分不外兩大類：追求自由的悲劇和追求專一的悲劇。

追求自由的悲劇，矛盾衝突在婚戀男女與他們所處的社會環境之間展開。青年男女們要求自由自主婚戀，而他們所處的社會環境(父母、媒人、社會輿論)卻剝奪了他們的這種權利，從而釀成了婚戀悲劇。這一類悲劇作品最突出的《邶風·柏舟》、《王風·大車》、《鄭風·丰》、《鄭風·將仲子》等篇。它從一個側面揭示了《詩經》時代不合理的婚姻現實，也表現了這一時代人們對自由的愛情理想的追求和對不自由的婚戀現實的抗爭。

追求專一的悲劇，其矛盾衝突是在婚戀男女之間展開的。悲劇主人公承受的苦難不是來自外力的干預，而是來自對方婚戀過程中的負心和用情不專。這一主題的悲劇又可以分為兩種模式：一種是「癡情女子負心漢」的悲劇模式，一種是

「始亂終棄」的悲劇模式。「癡情女子負心漢」的悲劇模式以被稱為「棄婦詩」雙璧的《邶風·谷風》和《衛風·氓》最為典型，其他如《邶風·柏舟》、《邶風·日月》、《小雅·我行其野》、《小雅·小弁》、《小雅·何人斯》、《小雅·白華》也基本屬於這種模式。

《詩經》婚戀悲劇的主題最明顯的特徵是明確和單一。或者表現愛情因父母的強行阻擾而受壓抑，或者表現婚戀因男子用情不專而發生變故。除少數詩篇因文字訓詁上有歧義而主題難以確定外，大多數詩篇的主題是明確的。《詩經》婚戀悲劇展示了悲劇人物的苦難和厄運，但這些人物缺乏有實質意義的抗爭行為弱化了作品悲劇性的話，悲劇衝突發展的不可調和性則增強了作品的悲劇氣氛。另外，《詩經》婚戀悲劇的悲劇人物多為女性，她們在生活中受歧視，受奴役，受壓迫。她們的美德令人敬佩，她們的遭遇令人同情。她們在衝突中的被動地位使其無法左右自己的命運，唯一能選擇的就是被動地承受厄運的降臨。她們不能明白冥冥中左右她們命運的悲劇根源所在，於是她們在困惑和痛苦不堪中禁不住發問：「何辜於天，我罪伊何？」（《小雅·小弁》）¹³¹

此外，《詩經》還有將近十分之一作品是以行役者的生活為創作題材的。如《邶風》中的〈擊鼓〉、〈式微〉，《王風》中的〈揚之水〉，《魏風》中的〈陟岵〉，《唐風》中的〈鶉羽〉，《豳風》中的〈東山〉、〈破斧〉，《小雅》中的〈漸漸之石〉、〈何草不黃〉、〈采薇〉直接描寫了征夫、役夫的怨與恨，《周南》中的〈卷耳〉、〈汝墳〉，《召南》中的〈草蟲〉、〈殷其雷〉，《邶風》中的〈雄雉〉，《衛風》中的〈伯兮〉，《王風》中的〈君子于役〉，《小雅》中的〈采芣〉則從思婦的角度間接地反映了征夫、役夫的行役之悲；而《召南》中的〈小星〉，《齊風》中的〈東方

¹³¹ 張國際：〈《詩經》愛情詩中女性形象的悲劇色彩〉《文學與傳播》2005年.1期頁35

未明)等詩篇則通過對下層官吏哀歎的描寫,從另一個側面抒寫了詩經時代的行役之苦。《詩經》具體從三個角度表現悲劇精神:一是直接描寫征夫、役夫的怨與恨;二是從思婦的角度間接描寫行役之悲;三是從下層官吏的角度反映行役之苦。《詩經》行役詩所體現的情感特徵是哀怨的。當《詩經》中的行役者面對苦難和壓迫的時候,他們沒有遮掩地,沒有任何修飾地發出了他們的不平之音,他們用最簡單的歌辭去發泄心中的怨恨。在一種困厄的際遇中,用這種樸素的、本能的、直覺的抗爭,在沒有任何的價值參照中去昭告他們的理想,去展示人的生命力量。其哀怨的情感構成了西方美學中悲劇論的審美範疇,展現了行役者理想與現實的衝突,人在不幸之中的抗爭,從而啟動了人們逝去的熱情,使人在悲劇的氛圍中享受到了生命的力感。¹³²

在情欲社會化的周代,實用理性的光芒使得先民在面對挑戰時,並非完全陷入悲劇性的情緒中不能自拔,而實用理性分析的人生態度,來面對人體與群體、個人與社會的摩擦和矛盾,他們並不著意表現鮮明的個性追求,也不凸顯清冽的主體意識,而是儘量讓個人和個性在理性精神的誘發下與群體社會相融合,構成情理和諧的有機體。在此意義上,中國人的悲劇是淡化的,它始終把理性所具有的克制、冷靜、樂觀等心理品質帶到悲劇精神內結構中,形成了悲劇精神的柔韌之風,這一特點直接深遠影響了後世的悲詩和戲劇,形成了「守中致和」「大團圓」式的悲劇傳統。

《楚辭》作為與《詩經》並列的中國文化的另一個源頭,其代表人物屈原及其作品,成為中國悲劇文學史上的一個里程碑。屈原已經成為中國文化的一種象徵,象徵中國文化的悲劇精神。屈原的神性、使命感、浪漫的熱情和執著的精神,

¹³² 伍友雲:《〈詩經〉行役詩的情感特徵及其悲劇美》《荊門職業技術學院學報》2001年1期頁

在現實中就實質而言都是用來實現「修身、齊家、治國、平天下」之理想的，這與諸葛亮以及後世的諸多悲劇人物何其相像，他們不但接受了「修身、齊家、治國、平天下」的理想，而且以原始的童心和熱情去看待這一理想，他超越了時代精神，選擇了悲劇之路。他接受了儒家學說，是積極入世的，他把自己的命運和祖國的命運緊緊連在一起，苦苦地執著於人際的是非、善惡、美醜，沒有也不像道家那樣超越社會，他之所以能以自己的獨特性超越了道家，主要是因為他對儒家思想的接受，但屈原又不完全同於儒家思想。他沒有儒家那麼理性，而是以自己的熱情、激奮、衝動，以活生生的血肉之軀和豐富心靈展現、詢問自己的困境。

133

《楚辭》是悲劇詩人用詩歌形式直接吟唱自我理想和苦難命運的東方悲劇，這種傾向個體性的悲劇，有別於西方悲劇在作者的外在審視與客觀敘寫中呈現的方式，也突破了西方悲劇中作者與人物分離的一般模式，直接使悲劇人物成為詩的表達者和敘述者，是悲劇人物與詩人同一。這種悲劇是悲劇主體的內省與反思，悲劇主體在體驗個體悲劇、反思不幸命運的寂靜時刻，用韻文之詩吟唱出心靈的苦難。¹³⁴

《九歌》是屈原的早期作品，綜觀《九歌》所寫，大體不外這樣三個方面：一、對祭神禮儀的描寫，包括祭品的陳設、祀神的歌舞活動等。二、神的形象、活動，還包括某些心態、心裡的刻畫。三、對神的讚頌、祈福以至某些留戀之情。《九歌》來源於遠古的祭歌《九歌》，遠古的原始宗教儀式、咒語、巫術通過《九歌》傳了下來，經過長時間的積累，成為原型意象，並進而造成文化心理結構上的積澱。《九歌》中出現的原型意象可以分為兩類：神話意象和原始宗教意象。神話

¹³³ 張法：《中國文化與悲劇意識》（北京：中國人民大學，1996年12月）頁147—151

¹³⁴ 梅瓊林：〈悲劇與對話：楚辭詩學審美形態描述〉《文學研究》2003年1期頁34

意象較之原始宗教意象在價值上更真實，「以神話來看：《九歌》應就是九天之歌，即天歌神曲的意思。相沿而下，後世則有九霄、九玄等對天的稱謂，也就是從古神話傳說一脈而來」。¹³⁵這是第一層的神話意象。屈原《九歌》中的神話意象還有祭祀的物件神，如二湘、山鬼、大小司命、日神、雲中君、河伯等，都有相對獨立的神話傳說。舜與娥皇、女英以及瀟湘斑竹的聯繫，就是一個催人淚下的愛情悲劇；山神崇拜和山神話傳說古來有之，屈原《九歌》中的山鬼形象，應該還和巫山神女的神話有關。《九歌》中的原始宗教意象主要表現為交感巫術的使用。交感巫術是先民們基於對世界的扭曲認識而採取的虛妄的控制自然的辦法，「舉長矢兮射天狼」的驅日蝕儀式、「捐余袂兮江中，遺余佩兮醴浦」的屬觀（集體縱歡）暗示、以香草作為道具施巫的做法，都是交感巫術，構成了原始宗教活動的主要內容。《九歌》中的這些原始宗教和巫術的內容，在世界的其他地方都有類似的發現。然而，耐人尋味的是，《九歌》與中國的神話系統一樣，有自己的特點，那就是一種悲劇性的意蘊。

《離騷》作為屈原最傑出的作品，成為屈原精神的象徵，在其中可以清晰地感受到屈原的高潔品質和悲劇命運。關於屈原的悲劇命運，古今人們都十分關注，提出了許多不同的看法，為了紀念他的死而在中國形成了一個影響深遠的節日——端午節。在中國歷史上很少有像屈原這樣因為其不幸遭遇和悲壯的死而長期引起人們關注和爭論的。這是因為他以詩篇不僅生動地展示了他的生命歷程，並且展示了他豐富、崇高的心靈和孤獨、痛苦的心路歷程，具有格外感人的力量。而且屈原的悲劇有很大的代表性和典型意義，足以引起人們深刻的思索。

屈原具有崇高的人生理想，他的人生觀受到先秦文化的深刻影響。在《離騷》

¹³⁵ 褚斌傑：《楚辭要論》，（北京：北京大學出版社 2003 年 1 月版），頁 302

中，屈原自言他出生在一個具有光榮歷史的家庭，並且出生在一個具有特殊意義的吉祥日子，屈原不以具有這些為滿足，而是更加努力加強自我修養，追求遠大的人生目標。「仁」和「義」是春秋、戰國時代產生發展起來的，並且由儒、墨學派的思想家大力提倡而影響更大的觀念。屈原顯然接受並自覺實踐了這種當時較為新穎的觀念。他說：「重仁襲義兮，謹厚以為豐。」「民生各有所樂兮，余獨好修以為常。」他「朝搴阰之木蘭兮，夕攬洲之宿莽」，「朝飲木蘭之墜露兮，夕餐秋菊之落英」，「亦余心之所善兮，雖九死其猶未悔」，培養了十分高潔、堅貞、頑強的品格。他珍惜時間，上下求索，除了切實培養高尚的品格外，屈原一心希望及時在政治上建功立業。他希望楚懷王「撫壯而棄穢」、「乘騏驥而馳騁」，他自己則「忽奔走以先後兮，及前王之踵武」，願為楚王「導夫先路」。他為了楚國的前途和安危，奮不顧身，忠言直諫。他還效法先王，不拘一格，為振興楚國，甘當人梯，不惜犧牲自己，而楚懷王卻聽信讒言，疏遠、最後放逐了他。在痛苦和絕望中，屈原只好寄情於辭賦創作。

從屈原的人生追求和實踐來看，和先秦儒家所提倡的重義輕利，「君子疾沒世而名不稱焉」以及追求「三不朽」、「太上立德，其次立功，其次立言」這樣的人生理想是完全吻合的。這種人生理想試圖超越人生的短暫和侷限，提升人生的境界，無疑是積極的、有益於社會的。屈原的具體政治目標和政治主張也符合歷史進步潮流和戰國時代的客觀形勢的需要。但楚懷王是一個輕信而易怒的人，他「弗參驗而考實」，便從此疏遠了屈原，並且改變了變法的態度和政策，這使屈原非常難過。屈原精心培養、寄以厚望的學生也都與奸黨同流合污，背叛了他，又使他受到嚴重的打擊。此後，屈原雖曾又奉命出使齊國修好，但已不能在政治上有大的作為；他曾努力想重新取得楚王的信任，但卻一再遭到奸臣的阻撓，又沒

有合適的人在中間說合,所以不但沒能再回到楚王身邊擔任重要職務,後來還受到更嚴厲的懲罰,被無辜長期流放,最後在絕望和怨憤中,爲了維護自己的人格尊嚴以及由於不忍看到楚國的敗亡而自沈於汨羅江,結束了他悲劇性的一生。

屈原首先對自己的悲劇命運有明確的意識,他詩中表現出濃厚的悲劇意識,他以先聖、先賢爲榜樣,認爲他們是得到了治國的正確方法,「遵道而得路」。他以奇美的服飾來象徵自己卓越的品格,云:「謇吾法夫前修兮,非世俗之所服。雖不周於今之人兮,願依彭咸之遺則。」在被楚懷王疏遠、政治上遭到嚴重打擊之後,他仍「退將復修吾初服。製芰荷以爲衣兮,集芙蓉以爲裳。不吾知其亦已兮,苟余情其信芳。高余冠之岌岌兮,長余佩之陸離」。自信「芳與澤其雜糅兮,唯昭質其猶未虧。忽反顧以遊目兮,將往觀乎四荒,佩繽紛其繁飾兮,芳菲菲其彌章」。因爲對歷史和現實有非常明確的認識,因爲以前賢作爲自己的榜樣來鞭策自己,樹立了崇高的理想,培養了堅強的意志,所以屈原在長期被排斥、流放的過程中,雖然倍感痛苦,甚至在心情苦悶之極時也曾對自己的選擇產生過懷疑和動搖,但他卻終於沒有變節屈志,改變初衷,並最終以死來捍衛了自己的人格和理想。張法在《中國文化與悲劇意識》說屈原的死……在於他以一死的決心來問生,面對失敗,他必須死,但並不是簡簡單單的以身殉義,一死了之。而是要徹底地追問,他爲什麼不得不死?他爲什麼要失敗?他的命運爲什麼會這樣?社會、宇宙究竟在什麼地方出了毛病?屈原抱著死的決心來問生,從而把生存的困境暴露了出來」。¹³⁶

其次,屈原探究了造成他的不幸命運的原因,同時表現出濃厚的哀怨之情。他認爲,「世溷濁而不分兮,好蔽美而嫉妒」,「世溷濁而嫉賢兮,好蔽美而稱

¹³⁶ 張法:《中國文化與悲劇意識》(北京:中國人民大學出版社,1996年12月)頁148

惡」是「衆」、「黨」的讒毀，「蔽晦君之聰明兮，虛惑誤又以欺」以及楚王的昏庸不察、聽信讒言，導致了他的被疏、被放和政治上的徹底失敗。

第三，屈原在為自己的無辜被棄逐而悲憤的同時，也認識到了自己悲劇命運的必然性。同時，表現出一種勇敢面對厄運，堅持自己的理想和操守，以身殉道的大無畏氣概和頑強意志，體現了一種深刻的悲劇意識和崇高的悲劇精神。屈原認為，一般世俗的人都耽於名利、容易隨波逐流。特別是那些「黨人」更是「競進以貪婪兮，憑不厭乎求索」。社會需要一定的法律和道德來疏導人們的欲望，調節或約束人們的關係。在封建專制社會，法律往往不是很健全、有效的，這時除了要求人們具有一定的道德自覺外，很多方面就要仰仗最高統治者以及各級官吏的廉正和英明了。然而這樣的聖君賢相卻往往是難以遇到的，是可遇不可求的。於是很多悲劇就可能發生了。這幾乎是帶有必然性的。屈原在一定程度上意識到了這一點。

諸葛亮在這一點上與屈原是何其相似，在那個時代，他們都還不能正確說明造成這種現象的原因和解決問題的方法，只有無可奈何，歎息時運不濟。屈原的悲劇，不僅是他個人的悲劇，也不僅是楚國的悲劇，而諸葛亮的悲劇，同樣如此，蜀國的弱勢注定了最後的敗亡。他們都是中國傳統文化的悲劇，從他們的身上及其悲劇命運當中，既體現出了中國傳統文化的精華和強大生命力，也暴露出了其重大缺陷和致命弱點。由正統中國傳統文化造就出來的人，多半是悲劇性的人，中國傳統文化實在是具有濃厚悲劇色彩的文化。傳統文化包含的內容相當廣泛，而且有一個發展變化的過程。但是，先秦時期，特別是春秋、戰國時期是中國文化的源頭，並且在後來的歷史、文化發展中，長期佔有主導地位，對中國文化的影響既深且巨。

第三節《史記》中的悲劇人物與精神

眾所周知，《史記》是中國古典文學作品中一部帶有很強悲劇性的散文傑作。《史記》寫得最成功的是悲劇人物。《史記》130篇，其中寫人物的作品共112篇，其中57篇是以悲劇人物的姓字標題的，此外還有近20篇寫到悲劇人物。在這近80篇中還有許多篇是幾個悲劇人物的合傳，如〈孫子吳起列傳〉、〈屈原賈生列傳〉、〈刺客列傳〉等。還有一些篇雖然只以一個悲劇人物命名，但實際上還寫了其他次要的悲劇人物，如〈伍子胥列傳〉白公勝和石乞，〈魏公子列傳〉中的侯嬴，〈李將軍列傳〉中的李敢、李蔡等。粗略統計，《史記》全書寫悲劇人物大大小小約120多人。可以說，《史記》是一部悲劇人物傳記。司馬遷在《史記》那些富有文學色彩的人物描寫中，顯示了他本人對於悲劇性人物與事件的思考和理想，雖然當時的這種思考與理解沒有理論的明晰性和系統性，卻在一定程度上顯示了中國悲劇意識的發展，關於命運的問題，反映出其思考的深刻性。

《史記》從始至終就貫穿了濃烈的悲劇意識，司馬遷是在一種極度壓抑、憂鬱的心境中著書立說的。《史記》是司馬遷精神的寄託和悲劇的吶喊，在此過程中顯示出一種無與倫比的蒼涼淒美，他認為《詩三百》是聖賢發憤而作，當他出於類似境遇中時，他將自身的觀照反射於一個個鮮活的歷史人物，從而呈現出悲劇力量的美。這種美體現在三種衝突之中，即「天命與人力」，「生存與超越」，「理想與現實」。

在司馬遷心中，人是歷史的核心，所以《史記》以記人為主，整部書塑造了上至將相王侯，下至平民氓隸的眾多不同形象，悲劇性的風格以一貫之，參差錯落帶有悲劇色彩的眾生相：如拔山蓋世最終卻落得四面楚歌、被迫自刎於烏江的

項羽，輔佐秦孝公變法、奠定秦國霸業基礎卻被車裂的商鞅，建大功於世卻被羅織罪名、斬於長樂鍾室的韓信，堅持節操、為道德信念而死的屈原，見義勇為、為知己者死的慷慨從容的下層人物，如荆軻、聶政，他們構成了《史記》帶有多樣性的悲劇人物畫廊。這些鮮活的人的存在，他們在命運中左突右衝，但最終都無法逃脫命運之厄的意境，無疑加深了悲劇美的色彩。《三國》寫人物也帶有紀傳體風格，其敘事以人物為緯，以事件為經，編織出東漢三國時期豪傑並起、群雄並逐的場面，故事性很強。其中很多故事可以獨立成篇，其中仔細對比還會發現，《三國》與《史記》不僅敘事手法相似，情節也有不少相似之處，尤其是戰爭情節，如曹操刺董卓與荆軻刺秦王、單刀會與澠池會、曹操煮酒論英雄與鴻門宴等，均可看出羅貫中寫作《三國》受《史記》影響的痕迹。

在生存與超越的層面，太史公講：「人固有一死，或重於泰山，或輕於鴻毛。」死是必然的生命結局，但誰都願意存活，死要有必死的理由，沒有人會無緣無故選擇死，因此不得不死的悲劇才是最悲愴的。生存在太史公那裏成爲一個內涵豐富的命題，該怎麼樣生，該如何死，太史公作出了自己的選擇：當義之所在，自當死而後已，奮不顧身。於是在他的筆下，荆軻一去不復返，易水爲之寒；〈信陵君列傳〉中侯生爲無忌謀，因年老而「北向自刎，以送公子。」。生存的毀滅是殘酷的，但毀滅之後是新生的開始，肉的毀滅造就靈的昇華。死得有價值，是一種悲劇之美，活得有追求，苟活以成大業更是一種悲劇之美，〈刺客列傳〉中豫讓漆身吞炭，毀容變性，爲了手刃仇家，苟活於世，最終殺身成仁；伍子胥棄小義，雪大恥，名垂於後世。「隱忍就功名」是太史公悟出的關於生死的對白。在他「腸一日而九回」，唯有一死方能解憂的痛楚之下，忍辱負重，留下千古絕唱的心血之作，以心寫史，以情動人。

太史公是一個為理想奮鬥的人，壯年為李陵案蒙恥，後發憤著書，是其悲劇人生中理想主義精神的體現。在他筆下，為理想而奮鬥的人，在現實阻隔中體現出的悲劇美感被其刻畫得蕩氣迴腸。理想與現實的衝突，構成了《史記》悲劇美的另一層面，如孔子滿腹經綸，卻在現實中四處碰壁；屈原與賈誼，理想的光芒殉難於現實的泥淖，所謂「信而見疑，忠而被謗，能無怨乎？」其實，這兩人的悲劇也是反映太史公理想受挫，他們在心態上是共通的。李廣數立奇功，卻不能封侯，命運的結局卻是官府的問題，老將軍表示年六十餘矣，終不能復對刀筆之吏，遂引刀自刎。李廣死後，「一軍皆哭，百姓聞之，知與不知，無老壯皆為垂泣。」這一切都源於理想與現實的衝突，蜀漢集團的各個英雄志在復興漢室一統中原，美好的理想卻遭到殘酷現實的打擊，二者的衝突導致了諸多英雄悲劇，不管是太史公還是羅貫中都能將人物的各種束縛、藝術衝突表現出來，使悲劇之精神和美感貫穿始終。

《史記》悲劇美的另一方面體現在司馬遷對悲劇情景的創設上，主要通過選題、場景、技法等加以解決。所謂選題當然包括對人物的選擇，在選題的另一層面，對於刻畫人物的角度太史公於後世史家大不相同，如寫孔子，後人多將其寫成滿面塗彩的成宣大王或者聖賢哲人，而太史公則將其刻畫成性格鮮明、有喜有悲、活生生的普通人。在孔子與子貢的一段對話中，他說：「不怨天，不尤人，下學而上達，知我者，其天乎！」哲人的孤寂與落寞一覽無遺。司馬遷筆觸所到之處，是思想巨匠在顛沛流離中不失理想與睿智，理性的光輝加深著悲劇之美。

《史記》多是悲劇人物的悲劇之美，並非司馬遷筆下的人物注定如此，而是其將自身的悲劇之思影射於悲劇人物的身上，從而折射出悲劇之光。¹³⁷

¹³⁷ 王剛：〈史記的悲劇美〉《貴州文史叢刊》，1999年6期頁31

在場景選擇上，人物的傳記不是流水帳式的記載，而是頗似戲曲場景，一幕幕的展現出來，如鉅鹿之戰、鴻門之宴、垓下之圍等。如寫垓下之圍

項王則夜起，飲帳中。有美人名虞，常幸從；駿馬名騅，常騎之。於是項王乃悲歌慷慨，自爲詩曰：「力拔山兮氣蓋世，時不利兮騅不逝。騅不逝兮可奈何，虞兮虞兮奈若何！」歌數闋，美人和之。項王泣數行下，左右皆泣，莫能仰視。

短短一段文字，壯烈之美呼之欲出。夜幕營帳、月色悲歌、絕世美人、末路英雄，遠處的點點星光，近處的駿馬長嘶，給人以豐富的藝術想像空間和悲劇美感。這在三國中也有明顯的表現，如「草船借箭、赤壁之戰」等場景的描寫，也具有很強的舞臺和藝術效果。

此外，司馬遷恰當運用了虛與實、神與形的技法關係，使《史記》的悲劇美達到高峰。在垓下之圍中，地點人物爲實寫，駿馬夜色爲虛寫，而項羽呼喊：「天亡我，非戰之罪！」是虛寫，但這虛寫，一方面襯托了環境，一方面表現了人與物交感的悲涼境地，是不可或缺的悲劇要素。在〈李斯列傳〉中，李斯與兒子同刑之際，「斯出獄，與其中子俱執，顧謂其中子曰：吾欲與若復牽黃犬俱出上蔡東門逐狡兔，豈可得乎！遂父子相哭，而夷三族。」這一段文字介於虛與實之間，在生命的最後時刻將李斯的人生悲劇表露無遺。《三國演義》與《史記》有頗多相似之處，同樣取材於史實，不同的是前者更多的運用了虛寫，章學誠評《三國》爲「七實三虛」，在史實的基礎上大量採用虛構、想像與誇張，使歷史事件過程化、藝術化，形象性又增強了歷史的真實感，如《三國演義》中大量神奇離異的事件，孫策與道士、關羽顯聖、董卓被雷擊、曹操被「冤鬼」索命等，通過具體的寫作手法委婉地表示作者對人物的褒貶。

在《史記》的悲劇人物中，項羽是司馬遷筆下描寫最成功的英雄人物，在洶湧澎湃的反秦浪潮中，他簡直是一條巨鯨，在浩邇的波濤上騰躍咆哮，演出了一幕又一幕令人眼花撩亂的壯劇。他年少時，學書不成，去學劍，又不成，學萬人敵的兵法，又不肯竟學。觀秦始皇遊會稽，有取而代之之心，當他拔劍斬了會稽太守的腰，擊殺數十百太守衛兵，「一府中皆懾服，莫敢起」，而後率江東八千子弟攻城掠地時，一個年輕的英雄已站立在我們面前了。他是那樣瀟灑自如，一切全憑興致。待到項羽軍避垓下，英雄失敗了，悲劇誕生了，但我們讀的不是失敗的輓歌，也不是悲傷的歎息，而似乎是無畏的進取，勝利成功的快慰，一種道德上獲得滿足的快慰。這才是真正的崇高的悲劇，因為崇高悲劇的價值恰恰在於表現人們對失敗與死亡的抗議與鬥爭。

然而，在《史記》的悲劇人物中，下層人物占了很大的比重，比如遊俠、刺客，這類生活在社會底層的人物在中國正統文學中向來是難見其蹤跡的，在史學上亦被認為是不值一提的。司馬遷的偉大之處就在於，他注意到那些普通人的需要、他們的情感、他們的呼喊與價值，並以極大的熱情去謳歌，感人至深。在《史記》刀光劍影的英雄悲劇之外，我們可以在一顆顆心靈痛苦不安的掙扎中咀嚼、品嚐平凡人的苦味，這就是所謂凡人悲劇。這些悲劇人物，雖然不像悲劇英雄用死來捍衛自己的尊嚴和人格，但我們往往能感受到他們靈魂深處的矛盾和痛苦，其實，這是比英雄悲劇更深層次的悲劇。¹³⁸

《史記》中還有一類人物，他們有某些人格缺陷，我們非常熟悉他們身上的錯誤甚至劣行，但是，在司馬遷眼裏，他們同樣是悲劇性人物，是值得同情的。

司馬遷在《史記》中，刻畫李斯靈魂的深刻性，讀者可以從《李斯列傳》中

¹³⁸ 陳秋筭：〈史記的悲劇風格〉《四川大學學報》1999年增刊 頁22

李斯一次又一次的喟歎看出。《列傳》一共寫了李斯的五次歎息，通過這五歎，太史公將筆鋒觸及到了李斯的靈魂深處，活繪出他那被利欲吞噬著的痛苦心靈。第一歎是李斯看到廁鼠和倉鼠的不同境況之後的感歎：「人之賢不肖譬如鼠矣，在所自處耳！」一方面是歎其未得志，另一方面也說明李斯對社會人生的深刻的觀察和思考。

「嗟乎！吾聞之荀卿曰：物禁大盛。夫斯乃上蔡布衣，閭巷之黔首，上不知其驚下，遂擢至此。當今人臣之位無居臣上者，可謂富貴極矣。物極則衰……」這第二歎是志得意滿之歎，是利欲之心滿足後對自身安危的審視慎思的自危之歎。在整個悲劇的發展中，這一歎具有關鍵性意義。即李斯對自己悲劇命運的「頓悟」這是情節發展的重要時刻，被利欲糊住的眼睛此時終於睜開，一道閃電突然穿過夜空。李斯不僅看清自己已陷入罪惡的池沼，而且認識到自己已無可挽回，似乎永遠失去了另一種選擇的可能性。

第三歎，「斯乃仰天而歎，垂淚太息曰：『嗟乎！獨遭亂世，既以不能死，安托命哉！』於是斯乃聽高」。這是李斯聽從趙高，陰立胡亥的慨歎。李斯的長歎顯然帶有悔恨和絕望的意味，說明李斯是鋌而走險，明知其不可而為之。在此，李斯似乎是有意識的選擇了惡，但他的選擇並不是完全自由的選擇，而是在進退維谷的困境壓力下做出的艱難選擇，所以他的內心充滿了激烈的矛盾。如果他內心毫無痛苦地接受趙高的建議，就無悲劇性可言。

第四歎是他「拘執束縛，居囹圄中」的悲歎。作為精明的政治家，李斯是知道他的後果的。在同趙高的鬥爭中，他失敗了。政治鬥爭的失敗如冷水潑在了他對富貴榮華的熱慕心腸上。而利欲之心的絕望，則標誌著良心的復蘇。於是這一感歎中，對秦二世的昏聩無能，不辨賢良表示了最大的義憤，對國家的前途表現

了深切的擔憂，「今反者已有天下之半矣，而二世之心尚未悟也，而以趙高爲佐，吾必見寇至咸陽，麋鹿遊於朝矣。」

第五歎是臨行前的哀歎，「斯出獄，與其中子俱執，顧謂其中子曰『吾欲與若復牽黃犬俱上蔡東門逐狡兔，豈可得乎？』遂父子相哭，而夷三族。」一種悲哀，一種莫名的但卻是真實的悲哀，在這悲痛的呼聲裏，美好的願望與殘酷的現實構成強烈的對比，在這種激烈的矛盾對比之中，我們明顯感受到了李斯的悲劇性。在司馬遷筆下，李斯的靈魂就處在一種痛苦、不安、懺悔之中，在善與惡之間搖擺著。他在這兩種可能性中對比、選擇拚搏，讓矛盾打擊著自己的心。¹³⁹

司馬遷之所以將李斯放到萬難忍受的境遇裏，就是爲了通過矛盾和痛苦的試煉，在顯示他人性中「惡」的一面的同時，也顯示出隱藏在「惡」下面的「善」來，這種難以同「惡」截然分開的「善」，正是我們所失落的東西。但並不是所有的「惡」人，都可以成爲悲劇性人物，他們必須有「深刻的靈魂」，這靈魂的深刻表現在人物性格上，則呈現出性格因素的複雜性。曹操與李斯有很多相似之處，出身低微，生活在風雨飄搖的大動亂時代，統治腐朽，政治黑暗，社會各集團鬥爭異常激烈，經濟凋敝，民生艱難，道德價值觀坍塌，在這樣的環境中要謀求生存和發展使得兩人都具有十分明顯的實用功利主義傾向，既有奸詐、自私、殘忍、多疑的性格側面，又有眼光遠大、謀略出衆、善於用人的雄才大略的一面。在曹操的身上，幾乎集中了封建統治者所具有的全部特點：籠絡人心而又嫉賢妒才，剛愎自用而又機謀權變；刻薄暴虐而又豪爽多智，聰明過人而又愚蠢顛預；坦誠中總帶幾分虛詐，大度中常含幾成小氣。然而，正是由於這些，才使得曹操的形象具有了極其鮮明的，不可替代的藝術獨立性，形成他活生生的複雜的性格

¹³⁹ 伏俊連：〈論《史記》中的凡人悲劇〉《西北師大學報》（社會科學版）1997年第3期頁28—34

組合基調。

在《史記》的悲劇中，互含和互補是它優於中國純文學悲劇的地方，在中國純文學悲劇中，往往呈現一種倫理性的對立結構，即善與惡鮮明對立，悲劇是惡的一方毀滅善的一方形成的。而在《李斯列傳》為代表的悲劇中，主人公身上存在許多「劣行」，造成悲劇的除了悲劇主人公相對立的「惡」之外，還有悲劇主人公自身所含的「惡」。司馬遷把李斯們的痛苦和不幸，溶化在他們自己人格的自覺選擇之中。這樣李斯們的悲劇就為我們提供了一種歷史的困惑（作為「七十列傳之敘例」的《伯夷列傳》，宣告的就是一種歷史的困惑），這種困惑把人們從簡單的道德歸附中引開，去尋求某種社會必然性。因而，《史記》中的凡人悲劇包含了很深刻的社會必然性。

司馬遷所謂的「通古今之變」，即是要說明歷史的發展演變，尋找歷代王朝興衰成敗的規律。這種思想對《三國》影響很大，羅貫中借孔明之口說出「天道變易不常，豈可拘執」又借崔平之口說「自古以來，治極生亂，如陰陽消長之道，寒來暑往之理」《三國》是一部通俗斷代史，寫的是漢末三國鼎立的局面。羅貫中生活在元末，元末與漢末極其相似，羅貫中接受了司馬遷歷史發展變化的觀點，借漢末動亂的史實表達對變革現實的態度，指出天道無常的思想。關於在歷史發展變化中起決定作用的因素，司馬遷與羅貫中都強調「人謀」，人定勝天，蜀國多次的戰爭能以弱勝強的關鍵就在於人謀。司馬遷不同意項羽失敗的原因「此天之亡我」的觀點相同，指出項羽失敗的原因在於喪失民心、不信任人、不會用人等。羅貫中反對袁紹「此天喪吾也」的觀點，借諸葛亮之口說：「自董卓造逆以來，天下豪傑並起，曹操勢不及袁紹，而竟能克袁紹者，非唯天時，抑亦人謀也。」他們都有一種破天道、破門第等級，「不以成敗論英雄，唯以才德稱

讚之」的可貴思想。所以小說極力歌頌的是那些胸懷大志、腹有良謀的英雄人物，指出他們是歷史由亂趨治的決定力量。¹⁴⁰

三國裏正面人物的結局場面都很悲壯，特別體現于蜀國君臣的結局上，劉備一意孤行而失勢，白帝托孤；關羽過於剛愎自矜，死于麥城；馬稷輕慢狂悖而失街亭；諸葛亮竭盡忠智，飽經憂患，病死五原等場面與《史記》中李廣之死類似，「廣軍士大夫一軍皆哭，百姓聞之，知與不知，皆為垂泣」，兩者都給人一種正義感和崇高感。理想與現實、進步的歷史觀與殘酷的歷史事實之間的矛盾衝突，使得整部《三國》充滿了悲劇氣氛和悲壯的藝術風格。此外，二者在具體的寫作手法上，都採用以人物和故事為主的敘事結構，在史實的基礎上恰當運用想象、誇張和虛構，包含濃郁的抒情氛圍；在人物的塑造上，略取其貌、定而有變，採用對比、細節描寫將人物刻畫得栩栩如生，這些都可以看出二者之間的傳承關係。

第四節 元雜劇的悲劇精神

元朝是中國古代戲劇的第一個黃金時代，中國以後的戲劇就都是在元雜劇的基礎上發展起來的。《竇娥冤》(關漢卿)、《漢宮秋》(馬致遠)、《梧桐雨》(白樸)、《趙氏孤兒》(紀君祥)被稱為元雜劇的四大悲劇。對元雜劇悲劇的認識，不僅涉及對元雜劇規律和特點的認識，而且也涉及中國古代戲劇和悲劇的評價。元雜劇中的悲劇基本上符合悲劇的共同特徵，但又體現了中國古代悲劇的民族性，有著其自身的特徵。

首先是品類的多樣性。元雜劇悲劇是豐富多彩的，不僅有歐洲古代悲劇中常有的英雄悲劇(如《西蜀夢》)、性格悲劇(如《梧桐雨》)、命運悲劇(如《生金閣》)，

¹⁴⁰ 吳泓：〈《史記》與《三國演義》的傳承關係初探〉《中山大學學報論叢》2004年第2期頁11

而且有歐洲古代悲劇中不常見的社會悲劇(如《竇娥冤》)、抒情悲劇(如《漢宮秋》)。歐洲古代悲劇人物必須是「高貴」的，悲劇事件必須是崇高的，悲劇是模仿帝王貴人的行爲。中國古代戲劇則不然，它能夠寓崇高美于社會小人物身上和平凡的社會生活事件中。而且在這些社會下層的小人物身上，同樣體現崇高的悲劇美，這是元雜劇品類多樣的重要原因，也是中國古代悲劇的重要特點。

其次是結構的多變性。這種多變性可分爲以下三種類型。第一，遞進結構。如《竇娥冤》、《趙氏孤兒》，這種結構的特點是：悲劇衝突層層遞進，直線上升，悲劇力度越來越強，形成一個個鮮明的遞進層次。而西方古代悲劇在遞進層次上卻不那麼明顯。第二，中轉結構。指戲在開始較次的階段內，並非悲劇，並不存在發展爲悲劇的必然性，而是在中腰才轉向悲劇的，如《漢宮秋》、《梧桐雨》。第三，交錯結構。在悲劇性體質衝突的戲劇情節中，穿插著喜劇性的情節，苦樂相錯，以喜襯悲，造成更爲強烈的悲劇藝術效果。關漢卿的《竇娥冤》從總體看是一悲到底，屬遞進結構的悲劇，也有喜劇因素，呈現出悲喜交錯的狀態。¹⁴¹

三是結尾的圓滿性。元雜劇悲劇結尾的圓滿性是中國古代悲劇區別於歐洲古代悲劇的最突出特點，也是其最有民族性的特點。「善有善報，惡有惡報」這種雙重情節是元雜劇通常的結尾形式，元雜劇悲劇的結尾大都帶有一個光明的尾巴，這就是王國維在《〈紅樓夢〉評論》所說的「始於悲者終於歡，始於離者終於合，始於困者終於亨。」當然，元雜劇悲劇中也有無團圓之趣結尾的，沒有光明的尾巴，如《漢宮秋》《梧桐雨》《西蜀夢》等，但與歐洲古代悲劇的一悲到底也有不同，歐洲古代悲劇的結尾往往是悲劇事件的結束與悲劇主人公同步完成，而元雜劇悲劇事件結束之時，悲劇主人公還大段大段在抒發自己的悲憐之

¹⁴¹ 李塘 董貴傑：〈論元雜劇悲劇的特徵〉《黑龍江教育學院學報》1995年第4期頁35

情。在濃郁詩情的抒發中，慢慢地結束全劇。如《梧桐雨》的第四折，唐明皇與楊貴妃的愛情悲劇已經完成了，唐明皇仍然在那裏抒發無限的淒涼愁苦之情，而這種淒涼愁苦之情更能表達悲劇人物內心衝突永遠無法解決的悲痛。

元雜劇中的悲劇，展示了社會悲劇力量的多元形態和具體內容，暴露了它對中原文化的發展和漢族人民的生存造成的困境。濃重的悲劇意識取決於元代社會悲劇力量：(一)連綿不斷，掠地屠城的戰爭，元代初期實行的破壞農業經濟的措施（如變耕地為牧場）。(二)以蒙古人、色目人為主體的統治結構。(三)以種族歧視為突出特徵的法律制度和混亂，荒誕的社會秩序。(四)一系列不得人心的政策和措施。¹⁴²

另外，毫不顧忌地展示文化發展的困境是元雜劇審美創造的突出特點，在元雜劇中，直接表現民族矛盾的作品不是很多，但以民族矛盾為具體背景的作品占較大比重，除《漢宮秋》、《梧桐雨》外，還有《東窗事犯》《拜月亭》《虎頭牌》等，更多的是把民族感情溶於日常生活和政治歷史事件的表現之中，如盜馬而判死罪在元代法律中即有明確規定。

基於民族情感的對立，元雜劇從以下幾方面暴露文化的困境：(一)漢文化受到空前阻扼和破壞，遊牧文化居主導地位，使得傳統的道德準則、倫理規範、價值觀念變異和淡漠，造成了空前的「禮崩樂壞」。(二)知識份子(主要是儒士)的生存困境使正統文化的有序發展陷於停滯狀態。科舉制度是儒家思想的正統和核心，科舉制度的廢除，使儒士「一舉成名天下知」的理想徹底破滅，期待變成絕望，熱情變為悲憤，使命感則代之以無盡的嗚咽。(三)作品中表現更多的是：道德、倫理的空前淪喪，理想追求的備受破壞和摧殘。那些合乎正統思想標準的人生追

¹⁴² 韓學君：〈悲劇意識——元雜劇深層美學意蘊的核心〉《中國文學研究》1997年1期頁43

求,都受到嚴重的摧殘,追求者都遇到深重的磨難,有無盡的痛苦,以至於個體生命的毀滅。爲此關漢卿借竇娥之口說:「天地也,只合把清濁分辨,卻怎生糊塗了盜跖顏淵!爲善的遭貧窮更命短,造惡的享富貴又壽延,天地也,做得個怕硬欺軟,卻原來也這般順水推船!地也,你不分好歹何爲地?天也,你錯勘賢愚枉作天!」顯然,元雜劇藝術家並不是單純暴露文化發展或人類生存的困境,而是把二者有機統一。

根據楊海波〈論元雜劇的悲劇精神〉一文,元雜劇悲劇精神的直接表現爲以下幾個方面:¹⁴³一是自覺的悲劇意識,中國古代文學論著中沒有系統地探討過悲劇的藝術特徵,基本上沒有悲劇理論。在這樣一種模糊的悲劇意識和沒有悲劇理論指導下,所創作的悲劇顯然也就不是嚴格意義上的悲劇。但把元雜劇中的悲劇同其他被認爲是中國古代悲劇的作品加以比較,不難發現儘管也沒有悲劇理論指導,悲劇質量也互有差別,但總體來講,元雜劇作家的悲劇意識卻是自覺的、強烈的。作家能夠自覺地關注人的命運、關心人在生存死亡關頭的矛盾和鬥爭,尤其是關注正直、善良的代表——正義的人在激烈的矛盾衝突中的命運和鬥爭,把自己深切的同情給予那些受摧殘、被毀滅的善良的人。這就從根本上把握住了悲劇的本質特徵,如《竇娥冤》表現善良、正直的竇娥從小命運多舛、備受折磨,原只想安分守己地度過一生,但正由於正直和善良,卻遭到以張驢兒桃杌爲代表的邪惡勢力的無端迫害、備受摧殘,但竇娥卻寧死不屈,同邪惡勢力進行了堅決鬥爭,最後被迫害致死。

元雜劇作家的悲劇意識,不僅是自覺的,而且是深刻的,它涉及到悲劇的各

¹⁴³ 楊海波:〈論元雜劇的悲劇精神〉《甘肅高等師範學院學報》2001年3期頁9-11

個方面：如《竇娥冤》是現實悲劇，它通過竇娥的不幸遭遇深刻揭露了元代黑暗的社會現實；《趙氏孤兒》《漢宮秋》是歷史悲劇，前者通過正義與邪惡的大搏鬥，表現了以屠岸賈為代表的統治階級的奸詐兇殘，整個劇情有股浩然正氣縈繞劇中；後者揭露了奸邪小人的荒淫誤國和統治階級的昏庸無能，王昭君的行為表現了崇高的民族氣節和愛國精神。據《漢書匈奴傳》記載，昭君之出塞和番是單于向漢朝表示「願婿漢氏以自親」於是，元帝以後，宮良家女子王嬙昭君賜于單于。昭君入匈奴被封為甯胡荅氏，生一男二女。元代以前描寫王昭君的作品，或同情她紅顏薄命，或慨歎她離國出塞，充滿感傷情調。而馬致遠卻把她放在匈奴大兵壓境，用武力逼迫而娶，在民族生死存亡的危急關頭下，王昭君自願出塞，並虛中國的悲劇作品同樣如此。

「亂世出悲劇」這個命題源于《樂記》：「治世之音安以樂，其政合；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。」與音樂類似，悲劇性作品也常產生於亂世之後。「亂世出悲劇」的第一個蘊涵是指在改朝換代的歷史劇變之中，政治、經濟和思想文化意的激劇動蕩與變化，成為催化悲劇的主要原因。第二層涵義是指一切殘暴和不義，所有冤苦和不幸，當其作為一種歷史現象和精神文化沈澱流傳下去時，或多或少會在悲劇中得到反映，莎士比亞的悲劇絕大部分都取材於歷史就是明證。第三個涵義是指同一個朝代，由於權臣奸相所引起的政治動亂，也是悲劇的極好題材。第四個涵義是指新舊道德原則和倫理精神的衝突，思想史上的觀念大動蕩、大變革也是促使悲劇場生的重要根源。

元雜劇悲劇的產生，與元代這個悲劇時代有關。由遊牧民族來統治中原的漢族和其他民族，殘酷的現實帶給知識份子憤懣、悲觀、失意的時代心裡。戲劇作

者在進行創作時，反映現實和時代心裡，使真正意義上的悲劇應運而生。

其次，元代特有的文學風格和審美特色也是促成元雜劇強大悲劇精神的一個重要原因。元代文學的文學風格和審美特徵表現率真直露，它打破了中國古代文學誇而有節、哀而不傷的創作風格和氣韻高妙、雅正淳厚的審美標準。因此元代文學對悲憤的抒發，不再是隱晦低沈的田園牧歌式的，而是那樣的直露淒厲和愴天呼地，這也是元雜劇悲劇精神產生的一個重要根源。聯繫到《三國演義》，羅貫中生活在元末明初這樣一個動蕩的時代，成為這部悲劇性作品產生的時代背景。

第二個條件是作者的不幸身世。以司馬遷為例，他的悲劇就在於，它以無限的忠誠執著的服務于以漢武帝為代表的漢王朝謀取利益，最終卻被指所殘害，這無疑是對一顆赤子之心的最徹底的打擊。因此，他的憤怒與不平、他的愛與憎，他的思想觀點、學說操守都集中體現在其偉大作品《史記》中。他的平生際遇使他全然不顧「樂而不淫，哀而不傷」的文學原則，使《史記》帶上了蒼涼悲壯之氣，或隱於文中，或凸顯于筆端，成為體現悲劇風格的文學作品，雖不是記述作者本人，卻如清人袁文典所言「所謂借他人之酒杯，澆胸中之塊壘」。而羅貫中身處亂世，作為傳統知識份子卻因為仕途不暢導致英雄無用武之地，達則兼濟天下的理想無法實現，在這種時代環境和心理狀態下，他在現實中尋找自身與歷史的出路，創作出了《三國演義》這部巨著。

元雜劇與《三國演義》在寫作手法上還有一些聯繫，元雜劇多取材于唐傳奇和民間傳說，而《三國演義》也吸收了大量民間傳說故事的營養；《三國演義》

的創作年代與元雜劇的興盛時期相近，羅貫中據說也是雜劇、小說兼而有之的雙棲作家，在塑造人物形象上，因為平話對人物的塑造比較粗糙，能塑造出栩栩如生的衆多人物形象，羅貫中無疑借鑒了雜劇的手法；借鑒元雜劇中三國戲「題目正名」和「連本戲」的體制，形成了《三國演義》章回體的小說結構；《三國演義》中類型化的人物形象，與雜劇中旦、末、淨、雜的演員劃分有關，劉備的仁、關羽的義、張飛的莽、孔明的智、曹操的奸等，成為戲曲舞臺上留給觀眾經久不息典型。¹⁴⁴

此外，元代是一個充溢著濃厚悲劇意識的時代。當時，民族歧視政策的實施和傳統儒學思想鉗制的鬆弛造成的原有社會秩序的混亂，儒士一度受到冷落產生的悲愴與憤慨諸種前所未有的社會騷動和心理變化，形成了一種悲涼、哀怨、憤激相交融的社會心態。

總之，元雜劇的悲劇，在中國古代悲劇的歷史進程中，閃耀著中國倫理悲劇的獨異風采，雜劇首先體現在進一步拓寬了倫理表現的視野，增強了倫理表現的力度方面。其中，揭露得最為透徹有力的是「仁愛」與「信義」道德的淪喪，是一種跨越時空界限、「仁愛」與「信義」道德淪喪的人間悲慘世態。《三國演義》書中極力頌揚仁愛、信義，是否受此影響，頗耐人尋味。

翻開元人悲劇，展開到我們眼前的，在現實苦難直接寫照的畫卷上，還間雜著一幅幅點染著佛教色彩的苦難的畫面，借用的是佛教的經義，表現的卻是現實的苦難。而只不過是對現實的苦難，採用了宗教苦難的表達方式，只不過是在藝

¹⁴⁴ 羅斯寧：〈元雜劇藝術對三國演義的影響〉《中山大學學報》（社科版）1996 期年 2 期頁 13

術上借這道佛影，以顯示人世間的苦痛與黑暗。元人悲劇中，投射著佛教的「因果業報」的輪迴景象，這種佛學化了的世俗世界，所喊出的恰是遭受現實苦難的眾生痛苦之心聲。《三國演義》的神異敘事如靈魂昭世、神靈指點、陰魂顯聖、道士做法、夢幻應驗……等，也始終飽含著作者追求正義與道德的濃烈情感，把困境中的不可能變為可能，更加宣染悲情，其實，作者只是表達無法改變命運和歷史發展規律的無奈。