

《李自成》内含的多重叙事话语

惠雁冰

内容提要 《李自成》漫长的创作周期所导致的文本新旧话语的斑驳重叠，是这部作品 60 年来引发评价冲突的主要原因。《李自成》内含了多重叙事话语，具体体现在传统叙事话语的复现、红色文艺叙事话语的皴染，以及 20 世纪 80 年代以来人文叙事话语的渗入三个方面。三种叙事话语以鉴仿或因袭、移用或比附、接续或呼应的方式与小说建立了互动关系。多元性的叙事话语尽管增强了历史书写的弹性，丰富了人性表现的内涵，回应了现实政治的诉求，但也引发了历史叙事中古为今用的限度、艺术反映与“历史限高”的关系、小说织线与文本整体图案的统合性等诸多问题。《李自成》的艺术成就主要体现在民族气派的建构，对当代文学的民族化发展路向具有深刻的启示意义。

关键词 《李自成》；传统叙事话语；红色文艺叙事话语；人文叙事话语

在 20 世纪中国文学史上，可能还没有一部小说如《李自成》^[1]一样经历如此漫长的创作过程，也没有一部小说如《李自成》一样饱受毁誉交错的评价冲突，更没有一部小说如《李自成》一样经年来不断面临着读者选择性阅读的接受困境。一部长篇小说，从 1957 年动笔，到 1999 年 5 卷 12 册出齐，姚雪垠耗时 42 年，几乎占去他生命的一半周长，可谓殚精竭虑，终生相依。这部长篇小说以 330 万字的宏伟篇幅，以明清交替之际诸雄蜂起的历史大势为依托，艺术地再现了李自成从商洛蛰伏到败亡湖北的悲剧命运，寄托着作者为领袖献言、为草莽英雄树传、为无产阶级政权立鉴的创作初衷，凝聚着作者深描历史事件、镌刻历史个体、映画历史风物的强烈史官意识。客观而言，《李自成》不仅是一部卷帙浩繁的长篇历史小说，也是一部用民族美学彩绘过的明末局部社会文化史，正如有研究者所言：“整部著作如全面浩瀚的明史报告，涉及民俗风情、典章制度、农民起义、华夷矛盾、君臣关系等，足以引作领袖安邦治国及探索中国现代路径的知识参照与前车之鉴。”^[2]对于这部皓首穷经之作，晚年依然沉浸在口述与修改中的姚雪垠甚为自得，他不止一次地强调这部作品在五四以来中

国现当代文学史上的重要贡献，即“开创了历史小说的新道路”和“我一直坚持革命现实主义创作方法”，而且，他还专门就第一个贡献作了更为细致的阐述，即他所坚守的创作原则“是历史小说要跟历史科学和小说艺术有机结合”，创作方法是“深入历史，跳出历史”^[3]。姚雪垠之所以如此强调这两个贡献，且以作者的口吻来亲谈《李自成》的成功之处，看起来实在有点越俎代庖，真实原因在于《李自成》诸卷渐次出版后，评论界的阐释或许未必扣准姚雪垠的所感所得，这才迫使他掀幕而出，自作说明，其中多少隐含着作者与评论家之间到底谁来言说、如何言说、言说什么的内在焦虑。

事实上，《李自成》的评价史一直呈现出三种对立性的姿态，扭结着不同历史时期文本阐释在价值认定方面的多重矛盾，这种矛盾贯穿了 20 世纪 80 年代到 21 世纪初叶，直到最近几年才有将《李自成》再次经典化的趋势。其中，肯定论者集中在作者本人及出版社责任编辑，如姚雪垠自称：“《李自成》的趣味很丰富，都是有历史来源的。它相当于一部百科全书，这在中国还是首创。五四以来，小说都是单线发展，复线发展的很少……”^[4]另如责任编辑王维玲认为“以悲剧人物来说，姚老就

冲破了多年来的传统说法”，“对《三国演义》以来的战斗程式进行革命”，在长篇小说结构设计方面更有明显的“突破和创造”^[5]。而有限度肯定论者集中在20世纪80年代初期的茅盾、吴晗、阿英等老一代学人，一方面他们认为姚雪垠的创作在依据历史史实的前提下进行了合理虚构，“用历史唯物主义和辩证唯物主义来解剖这个封建社会，并再现其复杂变幻的矛盾的本相，五四以后也没有人尝试过，作者是填补空白的第一人”^[6]，“质量不在《水浒》之下，甚至比它高”^[7]。另一方面，他们又对小说中某些比附现实政治的写法有所提醒，如阿英所言第一卷“使人感到有些反历史主义，觉得完全是写游击战争，而不是写李闯王时代的农民革命。如当时闯王和部将都是这样，革命早成功了”，又如李文治所言“在这部小说里，只看到李自成的革命坚定性，看不出他的落后面，即使在革命遭受严重损失之后，他对革命前途丝毫不悲观失望。这样处理，对一个农民革命领导人而言，估计高了一些”^[8]。至于否定论者则以邓经武为代表，他认为“五四以来的长篇历史小说绝非如姚雪垠所说的是‘空白’，《李自成》纯粹‘是‘三突出’创作模式的典型体现”^[9]。21世纪初，部分研究者开始对这部小说进行更为理性的透视。有人认为《李自成》并未被预设观念完全束缚，“无论从小说的整体布局还是具体描写”，《李自成》的表现都要“丰富、复杂得多”^[10]。有研究者认为“姚雪垠在《李自成》中是实现了他个体限度内对‘历史公正’表达的极致的，这也是他跟历代史官最贴合、以致心心相印的地方”，至于“把《李自成》讽为‘三突出’、‘高大全’的‘帮文艺’，是武断浅薄的风凉话”^[11]。有人则细致梳理了《李自成》从经典化、去经典化到再经典化的历史评价过程，主张“以反思启蒙现代性的眼光重新审视这部巨著”^[12]。

那么，如何看待60年来针对一部作品所形成的评价差异？一般认为，造成这种评价差异的主要原因在于以下方面：一是历史叙事与文学叙事的边界不清所导致的评价尺度不一，二是对“古为今用”的创作宗旨其效用、限度的认知标准不一，三是因创作周期过长所引发的文学审美观念不一，四是多

数批评者未能一睹作品全貌便简单定性的阅读内容不一。这样一来，历史学者专注于文中史实是否确凿，古典文学学者执着于民族叙事模式的复活，深受社会主义现实主义创作手法影响的评论家热衷建构其中的典型形象，仅阅过前两卷者认为李自成看似转换了面容的红军战士，读完全书者又觉得《李自成》是被文学史严重忽略的经典。值得注意的是，这种分析是把时代动态化，而把文本静态化，且文本是被动地承受时代的影响。其实，文本对时代的呼应与时代对文本的塑造同时在场，时代的演进过程不但是文本的生产过程，更是文本意义不断叠加与增值的过程。尤其对于《李自成》这样一部秉承着“革命的政治内容与尽可能完美的艺术形式的统一”^[13]的创作纲领，高扬着政治激进时期的英雄主义精神，又适当借鉴了人文主义观念的历史题材文学作品而言，作者对民族文学传统的自觉继承，对政治意识形态的积极阐发，对悄然变化着的文学观念的适时回应，一直是这部作品与多个历史时段保持深刻联系的鲜明表征。这种动感十足的创作过程，以及其间杂糅的多种文学叙事话语，才是这部作品60年来引发评价冲突的主要原因。从这个角度讲，正是《李自成》漫长的创作周期所导致的文本新旧话语的斑驳重叠，才最终造成了文本阐释的差异性。

1984年，面对评论界的众语喧哗，姚雪垠曾言：“但是严格来说，到今天为止《李自成》的关键问题没有人说到。”^[14]那么，这个关键问题是什么？显然不仅是历史的“深入”与“跳出”，也不仅是长篇小说的结构营制与唯物史观的透视原理，更不止于崇祯皇帝的塑造等。在笔者看来，姚雪垠如鲠在喉般的提醒或许还隐藏着另一种意味，即对文本中“常”与“变”、“旧”与“新”等复杂元素一再被轻视、错估、漏读的遗憾。为此，辨析《李自成》内含的多重叙事话语，就成为重评文本继而试图解答姚雪垠之问的一种可能性的视角。

一 传统叙事话语的“复现”

中国古典小说经唐传奇、宋元话本的发展之后，在明清时期出现高峰样态，不但促成了胭粉、

灵怪、朴棒、公案等小说基本类型的生成，而且形成了深具民族特性的人物范型、情节结构和审美方式。其中，人物范型以传奇英雄为主，情节结构“皆是写极骇人之事，却尽用极近人之笔”^[15]，艺术表现上以文势错综与张弛有度为上，由此建构了中国古典小说的叙事传统。既然是叙事传统，就必然体现为不断重复的情节母题与较为稳定的编码方式，类似“一种‘形式和主题的历史语法’或‘文化语法’”^[16]，一旦涉及某种规定性的情境，创作者的叙事逻辑便与叙事传统之间自然达成一种内在的呼应关系。尽管一些母题或许已经失去了现实生活的依托，但经过移植和改写的母题，仿佛“环绕着古老传说的拱门的常春藤的嫩枝翠叶”^[17]一样，拂开枝叶，母题依然醒目可见。正因为此，俄国文艺理论家维谢洛夫斯基曾言：“日常经验足以证明：没有一部中篇或长篇小说，其中的一些情境不使我们联想起我们在别的情况下曾遇到过的类似情境……这些场面万变不离其宗地伴随着我们从神话故事到短篇小说和传说，直到现代长篇小说。”^[18]作为一部历史题材长篇小说，草莽出身的李自成本具有英雄传奇的内质，从延安时期一直延续到社会主义文学的民族化追求，又不断确认着作家从古典文学中寻求经验支持的创作路径。至于姚雪垠更是对古典文学名著甚为推崇，在谈及自己的创作道路时，他明确指出“我是有意识地从中国的古典小说、元曲、诗词、散文里面来体会到中国的一些美学遗产和民族的审美习惯，用到小说的创作里面去”^[19]。正是在种种因素的合力之下，这部小说整体充溢着浓郁的传统色彩。

其一，对英雄演义幻奇图景的因袭。唐传奇以来，中国小说的浪漫主义气韵甚盛，明清小说虽以不奇为奇，但在部分历史演义和神魔志怪小说中幻奇成分依然浓厚。袁于令在《西游记题辞》中云：“文不幻不文，幻不极不幻。”^[20]《李自成》中就有不少幻奇图景，情节结构也与英雄演义小说如出一辙。

如李自成“两军对垒，直取上将之快”这一图景，堪比《三国演义》第二十五回“救白马曹操解重围”片段。洪承畴率部逼近潼关，急欲突出重围的李自成迎战左光先侄子左世雄。大战在即，左世

雄自恃勇力，“不料李自成……马疾手快，犹如闪电，但见寒光一晃，他还没有来得及招架，已被刺落马下”^[21]。再看《三国演义》中的相关片段，“颜良正在麾盖下，见关公冲来，方欲问时，关公赤兔马快，早已跑到面前；颜良措手不及，被云长手起一刀，刺于马下”^[22]。不难看出，两个情节单元都竭力突出“张狂”“未料”“马快”“被刺落马”四个要素，回应的是读者“不出情理之外……恰在人人意愿之中”^[23]的审美诉求。

如刘宗敏“遇河受阻，一跃而起之奇”这一图景，无疑与《三国演义》第三十四回“刘皇叔跃马过檀溪”片段有着明显的因袭关系。先看《三国演义》中的描摹，“玄德到溪边，见不可渡，勒马再回……言毕，那马忽从水边涌身而起，一跃三丈，飞上西岸。玄德如从云雾中起”^[24]。接着，越溪而过的刘备策马而行，天色将暮，见一牧童横笛而来。这一图景有一个基本叙事前提“英雄遇河受阻”，有一个基本叙事线索“追兵甚急，河深难渡，主人公忧心不已”，有一个基本叙事结果“战马越河而过，英雄化险为夷”，还有一个温馨的审美间隙“恰人景色”。再看《李自成》中刘宗敏跃马跳崖这一片段。李自成出武关，突围中道路被官兵截断，刘宗敏面对重重包围，只身“奔到悬崖，猛抽一鞭。只见那匹雪白的战马像闪电一样从悬崖上腾空而起，纵入蓝天，在两丈外向下落去，沉入江底，溅起来的水花闪着银光”^[25]。与刘备越溪相比，叙事前提一致，追兵、无路、大河、跃马等主要叙事线索齐备，叙事结果也等同，唯一迥异之处可能就在于姚雪垠化刘备越溪为刘宗敏跳崖。至于表现技法更是趋同，姚雪垠在此也特意安排了一个“山摇地撼”之后“柳丝花朵”的片段，“江上仍然很静。水中映着蓝天、白云。浪花似银，在灿烂的日光下闪动明灭。白马喷喷鼻子，昂着头，划开绿波，冲着浪花，在激流中向下游的南岸淤去”^[26]，可谓深得明清小说“浪后波纹、雨后霖霖之妙”^[27]。

又如左良玉“波波相续，劫后余生之恐”这一图景，暗合《三国演义》第五十回“关云长义释曹操”片段。赤壁之战中曹操溃逃，一路追兵时来，几无舒缓之机，“心方定……两边鼓声震响……

正说间，前军后军一起发喊……言未毕，一声炮响……回顾所随军兵，止有二十七骑”^[28]。朱仙镇大战中，左良玉被李自成义军截杀，败走之际，先是田见秀阻道，再是李自成突至，接着“猛听得另外一边鼓声大作，喊杀声大起”^[29]，原来是李过前来，随后是刘宗敏横刀阵前。左良玉狼狈不堪，数万人马幸存之余仅五百余骑。由此可见《三国演义》等古典小说对姚雪垠影响之深。

再如李自成与罗汝明“同榻而眠，各有思忖之疑”这一图景，显然与《三国演义》第四十五回“群英会蒋干中计”片段相映成趣。李自成分打开封受挫之后，罗汝才派兄弟罗汝明前来攀叙，目的是探查闯王心思。李自成相时而动，也想借此拆散张罗联盟。故而，他特约罗汝明同榻而卧，罗汝明应允，然各有思忖，疑心潮起，“忽然觉察到客人转动身子……继而觉察到客人已经从被中小心坐起……继而觉察到客人下床……继而看见客人将落下的一半被子放在床上，向书房外走去”^[30]。如对比“蒋干中计”这一场景，“瑜曰：‘久不与子翼同榻，今宵抵足而眠’。于是佯做大醉之状……蒋干如何睡得着……乃起床偷视之……床上周瑜翻身，干急灭灯就寝……及干问之，瑜又睡着”^[31]，可以发现不速之客造访—主客同榻而卧—主客各怀心思—客人半夜起床—主人佯睡暗观—各自安寝，是两个文本在这一情节单元的固定模式，唯一不同的是将叙事前提由周瑜请君入瓮置换为李自成提防客人行刺而已。

另外，《李自成》的部分情节片段对《水浒传》也有师法之处。如张献忠进入襄阳之后，其部下遇杨嗣昌遣来信使，便顺势夺了兵符，换了号衣旗帜，并伪造公文。这一叙事方式与《水浒传》之第五十回“宋公明三打祝家庄”中孙立一行入庄一节有类似之处。难怪姚雪垠曾言“对于中国古典名著，我是推崇的……我继承古典的东西比较多”^[32]。

其二，对史传人物形塑模式的鉴仿。鉴于一种“其文直，其事核，不虚美，不隐恶”^[33]的书写原则，史传对中国小说艺术的生成与发展影响深远。这种影响不惟体现在中国古典小说的尚奇倾向之中，同样也映现在中国现当代小说对史传叙事母题的借鉴之中。它推动了中国纪实性叙事的独立，培

育了中国文学重实轻虚的惯习，尤其形成了以行动摹画人物性格、以性格彰显道德善恶的叙事特征。在当代小说中，我们依然可以看到冯骥才、阿城、蒋子龙等创作中闪烁的部分史传叙事的元素。作为“有它独特的民族气派的美学”^[34]的《李自成》，其中不少片段就与史传人物的形塑方式遥相呼应。正如有研究者所言“真正的有思想和艺术价值的文学是既关注现实，又包含着传统的力量和历史的智慧积累的文学”^[35]。

如李自成“引弓穿石之神力”片段，显然源于《史记》之《李将军列传》。《史记》原文为“广出猎，见草中石，以为虎而射之，中石没镞。视之，石也，因复更射之，终不能复入石矣”^[36]。李自成被困商洛山中，面对官兵围捕与叛将周山诱降的严峻现实，晨练时他张弓怒射，“那箭又射到路旁的岩石上……有巴掌大的一块石片飞落两尺以外”^[37]。有意味的是，李广穿石是误石为虎，李自成穿石是以石为石，一中石没镞，一削片而过，同为神力，力道悬殊，可见姚雪垠塑造李自成还是以现实中人来视之。另外，李广再射不能复入，颇有近人之笔，而李自成虽尽显革命英雄之风采，笔法多少有点浪漫不实。李广之先虚后实，李自成之明实暗虚，同一母题，两种笔法，耐人寻味。

如李自成“不忍复杀之仁心”片段，无疑出自《三国志》之“明帝纪第三”。原文云：“《魏末传》曰：帝尝从文帝猎，见子母鹿。文帝射杀鹿母，使帝射鹿子，帝不从，曰：‘陛下已杀其母，臣不忍复杀其子’。因涕泣。文帝即放弓箭，以此深奇之，而树立之意定”^[38]。而李自成则是在备战当中，“忽然看清楚是一只母獐和一只不足月的小獐，心中一动，不忍发矢”^[39]。两相比较，前者尽写曹睿之仁，后者突出李自成之慈，一鹿一獐稍改，子母偕行未变，姚雪垠无非借曹丕之意传达李自成有帝王之博爱而已。

又如张献忠“屡示无应之错失”片段，也深受《史记·项羽本纪》中鸿门宴一节的影响。谷城会晤之后，李自成向张献忠辞行。张献忠近臣吉珪、徐以显认为李自成素有大志，当早图之。临行前，吉珪向张献忠示意，张献忠百般犹疑。送行中，徐以显再示意，张献忠慢捋长须不言。旁边张献忠

义子张可旺急不可耐，但张献忠手抚须髯，“既没有往下猛一捋，也不松开”^[40]。后李自成纵马远去，吉珪等人怨愤不已。再看鸿门宴的叙事，“范增数目项王，举所佩玉玦以示之者三，项王默然不应”^[41]。其中，“设局—示意—犹疑—落空”是两个情节单元所共有的叙事线索，最后的叙事结果都是强者不忍下手，弱者乘势远遁，智者扼腕长叹。略有差异的是，范增以玉玦为令，吉珪等以张献忠捋髯之手势为准。而错失良机的原因，则一因项羽妇人之仁，一因张献忠另有所图而已。

再如“大战对弈之安然”片段，与《晋书·谢安传》中围棋一节甚为相近。原文云“坚后率众，号百万，次于淮、肥……玄入问计，安夷然无惧色……方与玄围棋赌别墅……玄等既破坚，有驿书至，安方对客围棋，看书既竟，便摄放床上，了无喜色，棋如故”^[42]。这一片段以谢玄的视角切入，大战之前、之中、之后三个时间段中谢安无惧、无忧、无喜的形色如在目前，可谓处变不惊。再来对照《李自成》中李过迎战傅宗龙片段，军情急迫，可李过神色宁静，“这时他又命亲兵将象棋取出……‘官军到了孟家庄了’……又走了几步棋……‘官军分散得更开了’……继续下棋……‘现在各个村子里到处都有官军出入’”^[43]，直至最后时分，李过这才收拾棋盘，下令迎敌。与谢安相比，尽管李过大战前的对弈叙事层次单一，但还是可以清晰看到两个情节单元的互文关系。

二 革命叙事话语的“皴染”

海登·怀特曾这样界分“历史”和“小说”的区别，“史学家‘发现’故事，而小说家‘创造’故事”^[44]。既然是“创造”，就要对所表述的历史事件、历史人物进行一种灌注了创作者自我认知与体验的情节化的解释，继而通过这种主观性的解释，将历史事件和历史人物以故事的形式串联起来，并赋予其特定的美学风格。按海登·怀特的话来讲，即“如果史学家赋予它一种悲剧的情节结构，他就在按悲剧方式‘解释’故事；如果将故事建构为喜剧，他也就按另一种方式‘解释’故事了。情节化是一种方式，通过它，形成故事的事件

序列逐渐展现为某一特定类型的故事”^[45]。尽管海登·怀特过于突出了历史叙事的主观性，且在阐述小说家的情节化解释模式时多有机械类比的特征，但并不影响他对历史情节化、风格化生成问题的独特思考。更重要的是，他把我们素来对历史叙事中真实性等核心问题的关注，巧妙地移至谁来讲述、讲述什么及怎样讲述的叙事层面之上。那么，对于一部以农民起义英雄李自成为叙事中心的长篇历史题材小说，对姚雪垠讲述时间、讲述理路与讲述方法的探究就颇有必要。

《李自成》起笔于1957年，第一卷出版于1963年，第二卷出版于1978年，随后荣获第一届茅盾文学奖，多数评论文章对小说的认知基本都是围绕这两部展开。而这个时期在文学史上统称为当代文学前二十七年，正是社会主义现实主义创作方法高度影响文学创作的时期，典型论、浪漫主义色彩以及为现实政治服务的理念深入人心。展开于这一特殊历史场景的《李自成》不能不受到当时主流意识形态的深刻规约。因为，“任何文化背景下的故事叙述都有自己的文化规则”^[46]，作为历史叙事的《李自成》自然不能超越借古喻今这一意义编码的文化规则。为此，姚雪垠强调“我认为通过历史真实地、深刻地再现，写出历史问题的本质，写出历史运动的规律，写出历史生活的经验教训，这是最重要的为现实服务”^[47]，具体落实到《李自成》的创作中，就是在历史唯物史观的指导下，“真正使无产阶级从历史事变总结出经验教训”^[48]。正是基于这样的创作理念，农民起义与历史进步力量、起义领袖与革命领导人、义军与无产阶级战士、乡民与拥军百姓、帅旗与党旗之间，就历史性地产生了一种认同性的置换。这种置换在将历史叙事与政治叙事无缝衔接的同时，也引发了评论家的诸多质疑，“李自成形象有些‘现代化’和‘理想化’，作者赋予他不少现代无产阶级军事家和政治家的素质（如‘一分为二’的辩证法观点、阶级分析等）”^[49]。尽管姚雪垠的创作理念在《李自成》后几卷中有所丰富，但作为思想内核的唯物史观与作为审美主调的革命叙事一直在显隐不一地延续。这也是始终秉承着革命现实主义精神的姚雪垠之创作底色所在，他认为“作家应该具备无产阶级的世

界观，应该是一个共产主义的思想战士”^[50]。

需要思考的是，姚雪垠将以何种方式来旧曲新唱，即以何种方式将历史个体转化为斗志昂扬的革命英雄，又以何种方式将农民起义和封建朝廷的矛盾转化为地主阶级与无产阶级的矛盾？二者之间的直接置换显然不可，但在遵循历史线索的基本前提下，对生成历史个体的图案进行一种微妙的彩绘，或聚焦一些象征性的意象，或添加一些具有指向性的印记，倒不失为一种可行性的修辞策略。问题是，这种表征革命内涵的印记和意象又该从何而来？法国符号学家茱莉亚·克里斯特娃认为“任何一篇文本的写成都如同一幅语录彩图的拼成，任何一篇文本都吸收和转换了别的文本”^[51]。按照姚雪垠的创作理路及农民起义的主题内容，与《李自成》的革命英雄叙事最有可能形成互文关系者，莫过于在20世纪20年代的革命文学中萌发，经延安时期人民文艺的洗礼，到50年代中后期达到繁盛且形成成熟写作经验的红色文艺。这类重在表现党领导下无产阶级革命历程和壮阔风采的文本群，成为《李自成》创作的重要参照。也正是在这个意义上，红色文艺中的部分叙事场景在《李自成》中不时摇曳点缀，如绘画中细密的皴笔一样，为李自成的奋斗史涂染上一层不难辨识的特殊色彩。

其一，对红色文艺部分叙事模式的移用。这里所言的“移用”，指的是姚雪垠在塑造李自成形象及叙写某些特定场景时，常常将红色文艺叙事中惯用的革命领导人的言行做派加诸李自成身上，以彰显其人格风范；或者将土改叙事中农民斗争豪绅地主的一些现代话语转接在义军、民众身上，营造出一种政治现实感极强、但又发生于明末的特殊氛围，难免使人产生不知其为何夕的审美错觉。

小说前几部中大量涌现着李自成坚持“群众路线”的画面。不管是找到老百姓之欣喜，还是访贫问苦之细致；不管是官兵之间之平等，还是不拿一针一线之号令，时时应证着从群众中来到群众中去的政治方针。如困守商洛山中时，见一驼背老农秋冬时分仍着单衣，李自成即取棉衣送给老农，老农双目含泪，感激不已，“他几乎是不知所措地穿着棉袍，指头在扣扣子时颤抖得十分厉害，两行热泪扑簌簌地滚到又黄又瘦、带着很深的皱纹的脸颊

上，又滚进像乱草一般的花白胡子里”^[52]。如高夫人欲将部分伤员转移到村民家中，对李自成言：“到处穷人总是同咱们心连心。”^[53]这样的话语让人不由联想起八路军与堡垒户的鱼水关系。又如义军攻破山寨后，久受欺凌的村民纷纷向义军拜年，其情融融。至于作战间隙慧梅为亲兵们缝衣做鞋等场景，也使人恍若置身于抗日民主根据地。即使在李自成败离西安时，“一个老婆婆两鬓斑白……因为想偷偷看他一眼……李自成的心头猛然一惊……他自己突然从马上跳下”^[54]，欲搀起老妪。

“斗争诉苦”是红色文艺中的经典叙事模式，从新歌剧《白毛女》到小说《暴风骤雨》，直至芭蕾舞剧《红色娘子军》，常有这样的情节单元，被压迫者苦熬岁月，急盼报仇雪恨。有意味的是，《李自成》中也不乏这样的叙事片段。如洛阳百姓求李自成早日攻城救民，邵时信向李自成哭诉三代血仇：从小流浪街头，奶奶受风寒而亡，爷爷冤死狱中。接着，爹爹告状被暴打，直至上吊而亡。邵时信上门讲理被豪绅恶狗扑出，惨遭吊打等。又如攻破洛阳后，刘宗敏怒审吕维祺，民众云集响应，声讨声不绝于耳。这样的场景显然与土改斗争会无异，就连民众操持的语言也是那样熟稔。试看刘宗敏对吕维祺的训诫，“你有几百家佃户……出的牛马力，吃的猪狗食……小斗出，大斗入……驴子打滚……阎王债”^[55]。再听洛阳百姓的哭诉，登台的同样是深受压迫的老妇，开言即是满腹苦水，出身佃户，儿子淹死，父亲生了闷气又死。另外，红娘子的身世、慧梅的经历等也都与红色文艺中的诉苦模式有内在的呼应。

“耳光效应”，是红色文艺塑造叛徒形象时的固定模式。为了体现叛徒的罪恶本质，在其前来劝降时，革命者在慷慨陈词之后往往以一记耳光回应，《红岩》中江雪琴之于甫志高，《敌后武工队》中汪霞之于马鸣，《野火春风斗古城》中银环之于高自萍等，概莫能外。《李自成》中也有这样的细节。洪承畴重兵围击，李自成陷入困境，面对前来劝降的叛徒大天王高见，李自成先是庄严宣明态度，“我李自成宁为玉碎，不为瓦全”，接着“突然大喝一声：‘住口’……啪地打了他一个耳光”^[56]。

其二，对红色文艺部分叙事场景的比附。之所

以用“比附”这个语词，意在强调《李自成》的部分情节存在着与红色文艺叙事场景可类比的问题。当然姚雪垠的本意或许出于一种真诚的类比，但实际上造成的阅读效果可能并未完全实现其审美期待。这种跨类而比的叙事方式与中国传统文化轻种属关系、轻逻辑演绎的思维特点有关，也与20世纪现代革命文化的强大规定性有关，延安时期平剧改革中就曾有这样的先例。那么，对于深受红色文化影响、着力表现李自成的伟岸人格、一心为领袖献策的姚雪垠而言，在历史叙事中掺杂一些忽略历史真实的比附性场景，似乎又在情理之中。

如李自成看望伤兵片段，对应的是红色文艺中“老班长饮水”场景。红色电影中素有这样的情节，战争严酷，水源紧张，伤兵唇干舌焦，老班长将水壶举起仅湿润一下嘴唇，然后把水壶留给伤兵。这个场景也可以有一个变体，即老班长将火柴、鱼钩、粮食等革命的火种留给年轻战士，最后在时断时续的叮嘱后壮烈牺牲。再来反观《李自成》第一卷，大战之后，李自成看望伤兵，把仅余的水留给义军兄弟。姚雪垠这样写道：“他的心中一动，想了一下，只再喝一小口润润嘴唇……‘快拿去吧，让那些渴得特别厉害的弟兄们都喝一口。’”^[57]

又如高夫人绣闯王旗片段，对应的是“江姐狱中绣红旗”场景。高夫人与李自成分兵后突围至崤函山中，晚上有一余暇便刺绣闯王大旗，“有时她停下针线，抬头凝思，眉头紧皱……但也常常在一阵凝思之后，从她的大眼中露出来坚定与希望的神采”。当大旗终于绣完之后，“仿佛她又听见咚咚战鼓，又看见闯王的大旗在全军万马前迎风飘扬，骑枪尖和旗鬃在阳光下闪着白光”^[58]。试想一下高夫人绣闯王旗时的心理活动，又与《红岩》中江姐绣红旗时坚贞不屈的神态，以及抚摸红旗时那种激越而幸福的畅想颇为相似。

再如李自成处理石门谷杆子哗变片段，对应的是红色文艺中“党代表回来了”的场景。在革命现代京剧中常有这样的片段，由于路线不明或奸细怂恿，生产（游击）队长盲目出击，致使革命斗争受到挫折。正当群情沮丧之际，儿童团员一声疾呼“党代表回来了”，于是众人的目光一齐向霞光辉映处射去。只见党代表从远处健步走来，穿过满含

着热泪的人群，然后跳上一块巨石，声音响亮地说“同志们”。《李自成》中也有类似的情境，虽不完全重合，但也有迹可循。此时正值官军对义军大举进剿，商洛山中的富户蠢蠢欲动，偏偏石门谷杆子座山虎率部哗变。闻讯后，李自成带少数亲兵勇闯虎穴，清风垭的弟兄们如逢甘霖，“大家简直欢喜得像要发狂一般，连带病的也扶杖奔来”^[59]。面对座山虎及手下，他成竹在胸，全无惧色。在消除座山虎的戒备之后，李自成先劝服丁国宝，后设计震慑一杆旗，最终砍杀座山虎，成功将哗变队伍拉了回来。随后，李自成跳上石龟，义正辞严地说：“座山虎虽然有罪被斩，他的孩子尚幼，老婆并不知情，不许任何人伤害他们一根汗毛……倘若你们留下之后还贼心不死……我要加倍治罪，休想饶命！”^[60]有打有拉，有柔有钢，似有革命者风范。

三 人文叙事话语的“渗入”

阅读过整部《李自成》的读者可能都有这样的体会，从小说后5卷开始，即李自成星驰入豫、义军实力大增之后，姚雪垠的创作发生了一些微妙的变化，这种变化不仅体现在李自成形象塑造方面一些弹性空间的扩大，慧梅情感世界的深掘，也体现在崇祯皇帝及其身旁大臣、太监、侍女生活意识的不断增强等。尽管姚雪垠对此不置一词，仅把“写生活，大量地写生活”^[61]作为自己的创作经验不断重申，但后5卷“生活”的内涵显然不同于前5卷。换句话说，始终处于狐疑、忧郁、焦躁等单一性格中的崇祯皇帝何以开始流露出温情脉脉的一面，始终对自己刻薄至极、以政务为唯一生活常态的崇祯皇帝又何以把目光开始转向身旁的那些近侍，且有普通人性的流露。李自成同样也是如此，不管是商洛潜伏、还是挥师鄂西，姚雪垠对李自成的刻画集中在其朴素、亲民、胆略、英勇、智慧等方面，但攻入洛阳、三围开封之后，李自成身上所洋溢的革命领导人的风采见弱，人性的弱点及私人情感不时流露。而慧梅的心理变化也出人意料，前期她和张鼐的爱情越不出红色文艺常见的“目光的对接”“同志式握手”等叙写模式，充其量只是类乎一种战友情谊。但在她与袁时中联姻后，其生活

的厚度与情感的浓度与前期迥然有异。创作中所发生的变化，恐非以“大量写生活”一句能轻易概括。如果说这种变化是姚雪垠的创作意图所致，那么，小说前5卷理应在叙事过程中隐伏一些助其变化的线索，但实际在阅读中难觅这样中介性的因素。于是，人物心理变化的轨迹自然就因叙事链条的断裂而出现了不该有的停顿与陡转。既然这种叙事的停顿和陡转不是源自作家预先设定的意图，那么，可能导致叙事变化的原因只能是外在环境影响下自我创作观念的适时调整。而《李自成》如此漫长的创作史，以及第三卷（1981）、第四卷第五卷（1999）的出版时间节点，也预示了文学环境的变化、文学观念的变迁与这种“陡转”“停顿”之间的内在关联。对此，研究者曾委婉提及“小说家不可能摆脱他身处的历史环境……小说必然传递不同时代的各种信息……确切地说，应该是一种修正，原来的概念和定义在艺术转化中被赋予新意”^[62]。《李自成》中历史叙事的变化正可以视为姚雪垠对原有文学观念的一种“修正”，而促发其“修正”的动力无疑来自20世纪80年代以来重新复归的人文主义思潮，以悲悯的视线叙写普通民众的生命状态，关注世俗个体的生活情感，成为一种新的文学观念和文学传统影响至今。而《李自成》中的叙事变化无疑正是呼应此，“表现在以往的人物形象中倾注了更多的人性动机，具有更能为我们所理解的心理，更现代的内心反省”^[63]。

其一，对20世纪80年代以来文学创作所体现的悲剧意识的接续。当时无论是伤痕文学、反思文学，还是融汇其中的知青文学，叙事格调不乏悲剧意识，这也与以人为中心的新的文学观念的建构有关。作为在这一时期依然在继续推进的长篇小说《李自成》而言，不能不受其影响。值得注意的是，《李自成》的历史叙事本就含蕴着悲剧因素，他大开大阖的一生是历史叙事的基本史实，尽管“马克思在世界历史上对无产阶级的角色的描述，已经赋予这个社会阶层一个‘英雄’的（尽管是一个集体的）所有属性”^[64]，姚雪垠也是以英雄壮剧的形式来反映这段波澜壮阔的历史，但他不可能改变历史的流向与历史个体的命运轨迹。所以，依据海登·怀特对历史解释模式的考察，《李自成》的历

史叙事只能体现为一种悲剧性的解释模式。那么，当时文学的悲剧意识又在何种程度上影响了《李自成》的创作？有研究者认为，“姚老就冲破了多年来的传统说法，即：悲剧人物只能由那些代表历史前进方向的、正义善良的劳动人民充当主角”^[65]。姚雪垠在作品中对挺立在时代潮头的重要人物都给予了深切的凝视。一部《李自成》可谓凸显了各类历史个体与历史大势对抗的矛盾史与悲怆史：李自成志在必得却黯然退场，高夫人不忘遗志却壮烈焚身，慧梅心有所属却自断情丝，李岩赤诚可鉴却遭屠戮。更有崇祯一心收拾山河而自挂煤山，周皇后大厦将倾而自作了断，魏清慧、吴婉容等不堪受辱而投河身亡，费珍珠一心复仇而悲痛殉国，杨嗣昌难挽败局而服毒自尽。这种写作观念，表层看来是对个体意志无法圆满的历史感慨，内在却是对激活了普通生命的历史在场感的理性现实主义这一当时文学整体精神线索的呼应，从而使《李自成》的历史书写别具一种温度与生气，对其后的历史小说与历史题材影视剧的创作产生了重大影响。

其二，对20世纪80年代以来人的文学的呼应。当时，随着社会历史的转型，阶级人性观之后，一种更显多元与拓展趋势的共同人性观开始出现，即马克思在《资本论》中所言的“一般本性”。马克思说：“首先要研究人的一般本性，然后要研究在每个时代历史地发生了变化的人的本性。”^[66]表现在当时文学中，就是对朴素人性、人情的高度重视。姚雪垠在《李自成》后期创作中，就显现出对这一观念的适时呼应。如对崇祯皇帝形象的修正。小说的前5卷，姚雪垠对崇祯皇帝的性格刻画基本维持在“不迳声色，忧勤惕厉……举措失当，制置乖方”^[67]的层面。尽管比之前同类作品中的反派人物塑造得生动，但表现其个体情感方面着墨较少。后5卷显然加重了这一点，尤其加重了其忧心忡忡中儿女情长的一面。无论是见到魏清慧的内心暗动，还是情感之流陡然被理性约束的自我提醒^[68]，都较为真实地还原了这位志在中兴的封建帝王复杂的心理世界。特别是义军攻入外城后，他慌乱中与皇后的话别及感慨，以及为儿子换上旧衣的悲切叮嘱，其情之哀，其心之细，令人动容。直至在衣带上留言“贼来，宁毁朕尸，勿伤

百姓”^[69]后忧愤而亡，从而为这位“乏救亡之术，徒见其焦劳殚乱”^[70]的帝王抹上一层柔性的色彩。

又如对李自成形象的补笔。从第6卷起，姚雪垠明显加快了对于李自成转变的叙事节奏。这种转变一是体现在李自成地位的变化之上，尽管都是通过宋献策、李岩、王长顺等旁观者的感受而来，但还是在其谦抑随和、思虑深沉的基础上增添了阴狠褊狭的一面，在一定程度上呈现出一个变化中的李自成形象。二是体现在他对情爱的冲动与渴望方面。尤其是后者，与前期李自成的叙事侧重大为迥异。如进驻武英殿之后，他对随侍王瑞芬、费珍娥、窦美仪等人的内心反应^[71]。如他几次召见费珍娥的忐忑不安，以及将其许配罗虎后的情感激荡。特别是选妃窦美仪之后，他沉醉于床榻之欢^[72]。这种补笔，无疑丰富了李自成形象的单一面向，也使这个历史个体与世俗生活的触面有了进一步伸延的可能。需要指出的是，在整部小说中李自成“节俭”的品格一直未变，从秦巴、汉水到鄂西、豫中，每餐尽是“糊涂汤”与“包谷面窝窝头”。即使入主北京之后，他也不忘提醒御膳房，“只备几样菜就够了，外加辣椒汁儿一小碟”^[73]。这变化中的“不变”，自然与《明史》“自成不好酒色，脱粟粗粝，与其下共甘苦”^[74]的记载有关，但也从另一方面透视出姚雪垠在呼应当时文学观念时的谨慎态度。

一部《李自成》能同时融汇了传统叙事话语、红色文艺叙事话语及20世纪80年代以来的人文叙事话语，这在20世纪中国文学史的幅面上极为少见。可解的一个理由是三种叙事资源可视为两种不同的叙事传统，即作为静态的民族叙事传统，作为动态演进的红色文艺叙事传统与人文叙事传统。三种叙事话语本有重叠的空间，但都作为一种内置性与外置性的视角渗透在小说创作当中。其中，内置视角的稳定性赋予小说民族性的底色，外置视角的适时性与变化性又赋予小说感应时代的现代意识。那么，三种叙事话语共处一室会不会引发叙事冲突？笔者的理解是传统意识与现代意识并非对立的两极，完全可以将传统意识所葆有的部分合理元素置于现代意识的延长线上来看待。至于姚雪垠对历史事件和历史人物的处理态度，在一定程度上也可

视为对历史生活和现代意识如何交融问题上的阶段性认知。因为对于历史题材文学叙事而言，作家的职责就是在历史事件和事件意义中间进行有“意识形态立场”的“调停”^[75]。需要说明的是，三种叙事话语的一体性存在或许又有一个基本的前提，即只有历史题材叙事文本，且这种文本的创作过程经历了时代的剧烈震荡后，才有可能在一个文本中整体性地出现。这样说来，多种叙事话语的交集在单个文本中共存只具有有限的可能性。

那么，历史叙事中多重叙事话语共存的内在困境又在哪里？依笔者来看，主要表现在以下方面。其一，“古为今用”的限度问题。以历史史实来反观现实，本无问题。但这种反观与烛照只能依照历史自身运行的逻辑来展开，尽量避免以主观介入的态度对历史材料硬性整合。《李自成》中唯物史观的预设，在反观与烛照历史的同时，也使不少历史线索隐匿不显。这往往成为“古为今用”这条实践原则中自含的局限。其二，“深入”与“跳出”的矛盾。历史科学注重严谨、可靠，事必有据。小说艺术讲究话语方式，对历史事件与历史人物的不同修辞，往往隐含着作者的价值判断。因而，大事不虚小事虚是一种写法，守持历史精神但虚拟历史事件也是一种写法，完全虚拟历史又是一种写法。而“深入历史”的侧重自然在于“谨严”二字，即不能忽略历史主流与历史精神，在这一点上姚雪垠的创作态度值得肯定。至于“跳出历史”，则需注意的是“跳得多高”的问题。如果弹性过大，对历史个体的现代性改造过急过满，就很有可能把深入历史的态度简化为一种对历史细纹的刻绘，从而模糊了历史人物的整体面容。《李自成》中的部分细节就在历史的“限高”问题上处理不善，时下出现的好多历史题材影视剧也正在这一方面遭到了多次质疑。其实，在有关“深入”和“跳出”的问题上，传统戏曲舞台上“自由谨严”的表演原则差可比拟，即“张飞胯下之驴可虚，而手中之矛不可虚；孙玉娇绣花时穿针引线可虚，而拾玉镯的玉镯不可虚”^[76]。其三，统合性叙事的难度问题。学者米勒曾言：“对生活的某种再现，就是在已经织好的生活画布上，选择某一线路，用一根交织的新线一个针孔一个针孔地往前绣，绣出一个图案、一

朵花。”^[77]如果援用其比喻,《李自成》最终呈现出来的艺术图景,是用历史的织线织就、用现代意识纹饰的传统图案。先说历史织线,叙事的针脚从何入手,朝哪里运动,线条如何串联,决定了讲故事的方式,寄托着讲故事者的情感。对于《李自成》而言,如以史传话语讲,流寇叙事显然不行。如以红色文艺话语讲,革命叙事似乎不妥。如以人文主义话语来讲,奋斗者叙事也有问题。可三种彼此交叉但有相对独立性的话语系统就在《李自成》这部作品中糅合在一起了。姚雪垠从流寇叙事中征用的是历史大势和李自成的基本人生轨迹,从革命叙事中强化的是李自成起义的正义性与必然性,从奋斗者叙事中彰显的是群雄逐鹿的历史大背景下个体人物无法力挽狂澜的悲怆。尽管多元性的叙事话语增强了历史的弹性,丰富了人性的内涵,回应了现实政治的诉求,但难免造成了小说这一文本叙事中叙事针脚的大小、叙事线条的粗细、叙事色彩的明暗、叙事线路的曲直有所不同。再看传统图案,鉴于小说表现的是明清之际的历史生活,那么,古代战争叙事母题及延展而来的情节结构完全可以采用。问题是《李自成》在这一传统图案中又掺杂了不少现代革命元素和20世纪80年代以来的人文元素,致使小说所编织的图案光晕不纯,花朵色泽不一。从李自成前期对私人情感的极为克制到后期人性的灿然萌发,从崇祯皇帝前期的暴躁焦灼到后期的温婉悲情,这一系列缺乏铺垫的突转,都能说明这一问题。

整体来看,《李自成》最值得称道的还是民族底色。长期以来,研究者往往把民族化与地方化混为一谈,对民情、方言、风物的呈现,似乎成为文本具有民族化特征的一种鲜明标识。但在笔者看来,民族化显然不能这么狭隘地理解。《李自成》的地域性并不明显,姚雪垠恰恰是通过一些已有稳定接受基础的传统母题、情节结构与描摹技法(如穿插闪回、花开两朵、闲笔荡漾、横云断岭)等,唤醒了民族的文化记忆,并以一定的现代意识对这种带有历史沉积特征的文化记忆进行了新的表达。从这个角度言,《李自成》的确具有姚雪垠引以自豪的“民族气派”,而他对“民族气派”的理解与书写,对于当代文学的民族化发展路向具有深刻的

启示意义。

[本文系国家社科基金重大项目“红色文艺与百年中国研究”(项目编号21&ZD260)的阶段性研究成果]

[1] 本文选用的《李自成》系《姚雪垠书系》第1—10卷,中国青年出版社1999年版。该“书系”本的内容与分卷本(5卷12册)无异。

[2][11] 李丹梦:《最后的“史官”——姚雪垠论》,《中国现代文学研究丛刊》2018年第6期。

[3][14][19][34][47] 姚雪垠、曾芸、吴芬庭:《我的文学创作道路及〈李自成〉第四卷创作计划(1984)》,《新文学评论》2021年第3期。

[4]《姚雪垠希望身后发表的谈话》,李复威、杨鹏整理,《文艺报》2000年4月15日。

[5][65] 王维玲:《四十二年磨一剑:姚雪垠与〈李自成〉》,第193页、第198页、第203页,第193页,中国青年出版社2010年版。

[6] 茅盾:《关于长篇小说〈李自成〉》,见姚北桦编《中国当代文学资料·姚雪垠研究专集》,第524页,黄河文艺出版社1985年版。

[7][8]《阿英、吴晗、李文治谈〈李自成〉》,见姚北桦编《中国当代文学资料·姚雪垠研究专集》,第527页,第526—527页、第528页。

[9] 邓经武:《“自恋”与“自贱”的悲剧——论姚雪垠及其〈李自成〉》,《西南民族学院学报》2001年第3期。

[10][62] 董之林:《观念与小说——关于姚雪垠的五卷本〈李自成〉》,《文学评论》2008年第2期。

[12] 阎浩岗:《〈李自成〉的经典化、去经典化与再经典化》,《新文学评论》2021年第3期。

[13] 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》第3卷,第869—870页,人民出版社1991年版。

[15] 马成生:《明清作家论小说艺术》,第147页,团结出版社1989年版。

[16] 佛克马、蚁布思:《文学研究与文化参与》,俞国强译,第62页,北京大学出版社1997年版。

[17][18][63] 维谢洛夫斯基:《历史诗学》,刘宁译,第11页,第11页,第10页,人民文学出版社2019年版。

[20]《中国古典小说名著资料丛刊〈西游记〉资料汇编》,朱一玄、刘毓忱编,第223页,南开大学出版社2012年版。

- [21][40][52][53][56][57][58] 姚雪垠:《〈李自成〉之一潼关南原大战》,《姚雪垠书系》第1卷,第167页,第411页,第122页,第132页,第223页、第224页,第200页,第438页、第440页,中国青年出版社1999年版。
- [22][24][28][31] 罗贯中:《三国演义〈评注本〉》,郭皓政、陈文新评注,第132页,第180页,第255—257页,第234—235页,崇文书局2015年版。
- [23] 冯镇峦:《读〈聊斋〉杂说》,转引自马成生《明清作家论小说艺术》,第203页,团结出版社1989年版。
- [25][26][37] 姚雪垠:《〈李自成〉之三紫禁城内外》,《姚雪垠书系》第3卷,第232页,第232页,第201页。
- [27] 金圣叹评《水浒传》语,转引自叶朗《中国小说美学》,第147页,北京大学出版社1982年版。
- [29][68] 姚雪垠:《〈李自成〉之七洪水滔滔》,《姚雪垠书系》第7卷,第120页,第280页。
- [30][43] 姚雪垠:《〈李自成〉之五三雄聚会》,《姚雪垠书系》第5卷,第217页,第441—442页。
- [32][48] 姚雪垠:《向母校师生汇报》,见《中国当代文学资料·姚雪垠研究专集》,姚北桦编,第64页,第61页。
- [33] 班固:《汉书》卷六十二《司马迁传》,见《中国史学思想会通·秦汉史学思想卷》,汪高鑫编,第209页,福建人民出版社2018年版。
- [35] 刘亚丁:《我钟爱中国民间故事——俄罗斯汉学家李福清通讯院士访谈录》(下),《文艺研究》2006年第8期。
- [36][41] 司马迁:《史记》,甘宏伟等注,第625页,第59页,崇文书局2009年版。
- [38] 陈寿:《三国志》,裴松之注,第42页,崇文书局2009年版。
- [39][59][60] 姚雪垠:《〈李自成〉之二商洛壮歌》,《姚雪垠书系》第2卷,第278页,第319—320页,第439页。
- [42] 《谢安传》,见《晋书》,转引自安徽师范大学编写组《历史人物传记选注》(下册),第105页,安徽人民出版社1976年版。
- [44][45] 海登·怀特:《元史学:19世纪欧洲的历史想象》,陈新译,第12页,第13页,译林出版社2013年版。
- [46][64][75] 海登·怀特:《叙事的虚构性——有关历史、文学和理论的论文(1957—2007)》,马丽莉等译,第175页,第360页,第242页,南京大学出版社2019年版。
- [49] 《中国当代文学史初稿》,郭志刚、董健等编,第892页,人民文学出版社1980年版。
- [50] 姚雪垠:《关于革命现实主义的若干问题》,见《中国当代文学资料·姚雪垠研究专集》,姚北桦编,第202页。
- [51] 茱莉亚·克里斯特娃:《符号学,语意分析研究》,转引自帝费纳·萨莫瓦约《互文性研究》,邵伟译,第4页,天津人民出版社2003年版。
- [54] 姚雪垠:《〈李自成〉之十巨星陨落》,《姚雪垠书系》第10卷,第245页。
- [55] 姚雪垠:《〈李自成〉之四李信与红娘子》,《姚雪垠书系》第4卷,第430页。
- [61] 姚雪垠:《谈小说创作的中国风格和中国气派问题》,见《中国当代文学资料·姚雪垠研究专集》,姚北桦编,第172页。
- [66] 马克思:《资本论》,《马克思恩格斯全集》第23卷,第669页,人民出版社1972年版。
- [67] 《明史》卷二十四《庄烈帝本纪二》,第335页,中华书局1974年版。
- [69][71][72][73] 姚雪垠:《〈李自成〉之八崇祯皇帝之死》,《姚雪垠书系》第8卷,第354页,第456页、第463页、第487页,第496页,第412页。
- [70] 张廷玉:《明史·流贼传序》,见《二十五史精华》第四卷,马松源编,第1481页,线装书局2011年版。
- [74] 张廷玉:《明史·流贼传》,转引自宋衍申《中国历史要籍介绍及选读》,第447页,东北师范大学出版社1999年版。
- [76] 阿甲:《关于戏曲舞台艺术的一些探索》,《戏曲表演论集》,第8页,上海文艺出版社1962年版。
- [77] 希利斯·米勒:《解读叙事》,申丹译,第90页,北京大学出版社2003年版。

[作者单位:延安大学文学院]
责任编辑:刘艳