

## 毛泽东诗词：形式的意义

自从施拉姆(Stuart R. Schram)和席克尔(Joachim Schickel)发表了关于毛泽东诗词的研究论文后，许多人都同意这一看法：毛泽东诗词极为生动形象地体现了作者本人“古为今用”、“洋为中用”的思想。简而言之，他的诗词是“马克思主义的中国化”的例证。施拉姆认为<sup>①</sup>：

毛的诗词对于理解他所信奉的马列主义和中国传统相结合的观点颇具启发性。毛泽东虽然已在一些文章中论述了马克思主义“中国化”的问题，可是所有这些论述都不及他的诗词那样令人信服。在诗词里，他将两个不同的精神世界有机地结合起来了。

席克尔则说：“他的诗词是斩开传统与革命这个死结的利剑。”<sup>②</sup>

事实上，毛诗把现代革命的内容注入传统的古典形式之中，不仅显示了作者把互不相容者共冶一炉的本领，而且还形象地表明了传统以何等微妙的方式活在 20 世纪知识分子型的中国领导阶层中。

下面将对传统与革命的“死结”作进一步的探讨，指出本世纪 30 年代到 60 年代文学演变过程中文学与政治相悖的关系，以及毛的诗歌创作与他的言论之间的矛盾<sup>③</sup>。

具体说来，这些矛盾表现在两个方面：(1)官方规范的文艺政

策,即来自毛阵营的主张,与毛诗的创作实践之间的差异;(2)毛诗的风格与他欣赏的诗人典范之间的矛盾。

## 一 毛泽东诗词创作

由于一直有未刊行的作欠见世,所以我们目前尚无法对毛的诗歌创作作出结论性的评估<sup>④</sup>。另外,前些时有人指出,许多以毛的名义发表的诗词并非出自他之手,而是“冒牌货”。这样一来,连他作品的真实性也受到了怀疑<sup>⑤</sup>。

毛生前与逝世后正式发表的诗词计有 42 首,而实际上他写的远远不止此数。迄今为止,约有 70 首为人所知。其中不少之所以没有正式发表,是因为这中间政治风向变了,或是酬唱对象在政治上业已失宠之故,如 1935 年致彭德怀<sup>⑥</sup>、文革期间致江青和林彪的诗词<sup>⑦</sup>。

简括地说,毛诗前后共分三批发表。第一批发表于 1957 年 1 月《诗刊》创刊号,正值“百花齐放”的开明时期,计 18 首;第二批为 1963 年出版的单行本,计 37 首(包括前 18 首);第三批 2 首,载于 1976 年 1 月的《诗刊》(文革中一度停刊,其时又复刊)。毛去世后官方又发表了 3 首(其中一首写于 1923 年,据称,此诗乃经毛亲自审定并准予发表的诗中最早的一首<sup>⑧</sup>)。上述 42 首加上新添列入“副编”的 8 首(其中一首写于 1918 年),于 1986 年毛去世十周年之际,由人民文学出版社结集出版,题为《毛泽东诗词选》。里面另收入 3 封毛谈诗的信作为“附录”,最后一封是给陈毅的,写于 1965 年(见《诗刊》1978 年 1 月号),信中充分透露了毛对诗的看法<sup>⑨</sup>。

下文讨论毛泽东诗词,仅限于“正编”内的 42 首。

毛的诗歌创作可分成两个阶段,每个阶段恰好有诗作 21 首:第一阶段是 1923—1936 年,年 20—43 岁;第二阶段是 1949—1965 年,年 56—72 岁。前一阶段的第一首系爱情诗,是写给被国民党杀害的妻子杨开慧的,而最后一首是有名的《沁园春·雪》;后一阶段的第一首成诗于 1949 年 4 月共产党占领南京、内战即将告捷之际,最后一首《念奴娇·鸟儿问答》写于 1965 年秋,即文革前夕。至于从 1937—1948 年,以及 1966—1976 年去世前,毛泽东一直未有诗作问世(连“副编”性质的也没有)。纵观前后两个阶段诗与词的分布情况,可以发现:1936 年以前写的 21 首作品中只有一首诗<sup>⑩</sup>,其余皆为词;而 1949 年以后写的则有诗 12 首,词 9 阕。

值得注意的是这种由词到诗(确切地说,由词到七言律诗)的转变。我们不禁要问:这种转变意味着什么? 换一种问法:毛使用过的两种诗体,它们本身有什么意义? 毛采用的诗体属于何种风格? 师承哪些前人? 这种诗体变化纯系偶然,还是与他生平境遇的变迁有关?

## 二 “文”与“武”的统一

不言自明,毛泽东有别于他的同代人闻一多、徐志摩或者郭沫若,我们不能把他当作纯粹的诗人或文学家看待:他首先是一个政治家、国家领导人、思想家和战略家。在这些角色里,他同时又继承了中国历代文官赋诗填词的古老传统。古代士大夫或多或少都会写诗,有的甚至积诗成集。尤其唐代,写各种体裁的诗成了科举

的一个重要组成部分,因此士大夫大都精通此道。他们往往与知己好友诗酒唱和,或者在社交场合当众即兴挥毫,抒发自己的情怀。后世并不把他们的作品——特别是那些重要历史人物的诗词——当作文学,而更多地视其为人格情操的凭据。凯希尔(James Cahill)曾有如下的观察<sup>⑪</sup>:

宋代以及宋代以后,那些仅仅具有淳朴道德的君子,不再倍受钦敬。[……]中国后期的理想人物性格较为复杂、丰富。人们乐意在这种丰富性和复杂性中理解他们,认识他们。广为称道并得以流传的,往往是那些反映其处世之道的轶闻趣事,各种名言警句以及他们的诗文、书画,而后者更能以独特的方式显示其精神世界微妙的特质。

时至今日,中国人欣赏毛泽东的诗词和书法,主要还是基于这一视角,即把它们作为印证一个复杂的著名历史人物的个人史料。毛和古代文人雅士一样,把写诗当作一种交际形式:他写的大部分诗词是题赠给他的文友同志和其他社会名流的,或者是与他们酬答唱和的。他的诗词证明了他没有摆脱中国士大夫的传统。毛兼具诗人和军事战略家的才干,于当今之世再现古代中国文武双全人物(包括统治者)的理想人格<sup>⑫</sup>。《沁园春·雪》一词表明,他对这一点完全心领神会:

北国风光,千里冰封,万里雪飘。望长城内外,惟余莽莽;大河上下,顿失滔滔。山舞银蛇,原驰蜡象,欲与天公试比高。须晴日,看红装素裹,分外妖娆。

江山如此多娇,引无数英雄竞折腰。惜秦皇汉武,略输文采;唐宗宋祖,稍逊风骚。一代天骄,成吉思汗,只识弯弓射大雕。俱往矣,数风流人物,还看今朝。

此词写于1936年,其时长征刚结束。词里提到中国历史上的五个

皇帝,他们都只懂武道,不具备“文采”和“风骚”;真正能于文韬武略两方面同时超越传统的“风流人物”,应该在今天寻找。我们可以这么认为,毛并没有把自己排除在“风流人物”之外。

### 三 旧形式就是“民族形式”吗?

毛泽东自认不受社会习俗和时代潮流的羁绊,他写旧诗就是最好的说明。因为在20、30年代,中国文学的主流是朝另一个方向走的,然而毛在文学革命后的新时代仍写旧诗,这究竟意味着什么?以当时讨论文学的角度,应如何理解他的诗歌创作实践?

1917—1923年的新文化运动,彻底扫荡了文言文和古典文学形式。1920年以后,格律繁复拘泥的旧诗词因被认作过时并且过于古雅而遭唾弃,通俗的非格律诗因此受到提倡。格律诗遭到贬抑,导致新潮白话诗的泛滥。这类诗有的语言趋于散文化,节奏自由;有的更干脆套用西方的韵律和形式。

小说领域于此时期也呈现同样的趋势:长短篇小说的语言、风格、结构越来越西化。当时,信奉共产主义的文人如瞿秋白就站出来批评,认为这种转变不过在形成另一种“新文言”,它和旧文言一样令人费解,远离大众,高高在上。就这样,在30年代的左翼作家中间(他们结成的“左联”占据文坛主导地位),便展开了一场“大众文学”和“民族形式”的讨论。讨论的动机首先是政治性的,旨在让文学有效地为政治斗争服务,也就是说,用朴素的文学形式来呼吁、动员人民大众投入到阶级斗争和抗日民族革命斗争中去。

关于民族形式的讨论,始于30年代初,至长征后在延安达到

高潮。毛泽东在延安又重新发起这场争论。这次更多是出于政治、意识形态方面的考虑。1938年，毛作了《中国共产党在民族战争中的地位》的报告，在关于“学习”的一章中，他提倡国际主义内容与民族形式相结合，即国际主义内容的“中国化”<sup>⑬</sup>。

毛的讲话引起了共产党理论家们的积极反响。他们的基本观点是：白话小说、民歌民谣、民间戏曲、连环画等才是值得倡导的民族形式，旧诗词则明确无疑地被排除在外。下面试举何其芳、郭沫若和艾思奇三个人的例子加以说明。

何其芳是有名的诗人，1939年他在《文艺战线》上写道：某晚上，一位颇具诗才的同志对他说：他读杜甫的诗深受感动，却无法将杜甫的形式移植到新诗上来。何其芳告诉他，这是因为新诗的形式比杜甫时代的诗体进步得多。他说：“我们写着自由诗。这不但是中国的，而且是全世界的诗目前所达到的最高级的形式。”<sup>⑭</sup>他还说，自由诗在中国虽然还不完善，但只要进一步实践，定然比旧诗词更能准确地表达现代人复杂的思想感情，因为它用的是大众语言。何其芳为文学大众化的终极目标推导出如下的“数学”公式：“新文学 + 民间形式 = 大众化。”<sup>⑮</sup>简言之，在何其芳看来，旧诗词不仅陈腐，而且也太狭隘、太中国化。相反，自由诗才是先进的、“全世界”的形式。

郭沫若不是在延安而是在重庆参与了这场论争。1940年他在《大公报》上写道<sup>⑯</sup>：

人类的精神是更加解放了，封建时代的那种定型化，我们相信[今天]是不会有的。以诗言决不会有那千篇一律的绝诗、律诗、弹词、鼓词。一定的诗型，一定的小说型，一定的戏剧型，在资本主义的社会中不会产生，就在将来的社会中我们相信也不会产生。

郭沫若——这位新诗运动的先驱之一——后来（与毛泽东一样）否定了自己的论点，写起旧诗来<sup>⑰</sup>。

艾思奇是延安时代毛泽东的理论权威之一，1939年他在《文艺战线》上就民族形式问题发表的论述，较何其芳、郭沫若的更为详尽，也更有意思。他先是指出：旧的文艺形式有得有失，它与目前提倡的现实主义写作方法关系微妙。它的优点是用格式化的方式表现现实，特别是运用夸张的手法。这既非摹仿，也非写真，而是写意。虽然用现实主义的新观点来看，这似乎成了不足之处，但这种表现方式实际上恰恰是传统形式的优势所在：因为文学的任务不在于纤毫毕现、自然主义地再现现实，而在于把握现实。传统的文艺以其夸张、模式化的表现手法足以胜任这个任务。

但是，艾思奇也认为传统表现手法有一个缺陷，即格式化倾向。这一倾向集中体现了中国传统高雅艺术的特征：修养越高，越能玩味诗歌中婉妙的词句、严谨的格律、工整的对仗；越能欣赏京剧里风格化的做功和唱腔；越能体会国画中蕴涵的意趣。艾思奇认为，这种琐细繁复的格式已成为限制艺术家把握现实世界的桎梏，同时又妨碍人民大众阅读和理解作品。格式化倾向使得那些语言精巧的旧文艺作品，越发变成一种上流社会的游戏品。总而言之，艾思奇认为旧文艺形式中的格式化倾向代表着中国社会保守的一面<sup>⑱</sup>。

上述三人的共同论调是：用旧式体裁写诗是不合时宜的、保守的、脱离大众的。毛泽东也同意这种观点。大约20年后，也就是毛首次发表诗作时在给臧克家的一封信中说<sup>⑲</sup>：

这些东西，我历来不愿意正式发表，因为是旧体，怕谬种流传，贻误青年……。诗当然应以新诗为主体，旧诗可以写一些，但是不宜在青年中提倡，因为这种体裁束缚思想，又不易

学。

1938—1940年，正当延安讨论民族形式的时候，毛的第一阶段的诗已经完成。但是他在延安时期完成的作品却没有一首公开发表<sup>②0</sup>。这当然不是没有理由的：延安时期不仅是抗日战争和国共内战时期，也是共产党整风运动时期。整风运动以1942年《在延安文艺座谈会上的讲话》达到高潮。人们似乎有这样一个印象：毛很重视整风，他正在身体力行他所宣扬的那一套，他和延安的文人一样也辍笔了，因为他以前曾用非常陈腐的、保守的、脱离大众的诗体写诗。

毛在延安时代结束后的第一首诗写于1949年4月。当时，内战实际上已经胜利，毛作为中国未来政治领袖、“开国君主”的角色逐渐明朗。这时，他创作的第二阶段开始了。这一阶段的作品绝大多数为最“格律化”的七言律诗。

## 四 形式的意义

现在回到前面提出的问题：毛泽东采用的词和律诗这两种体裁，它们作为形式有什么意义？要回答这个问题，得先了解诗词的特性。

词有两个主要特点：

(1) 在古典诗歌中，词是一种相对“自由”的形式。它虽然具有近乎律诗的韵律规则，但却有几百种不同的词牌可资选择，词句也长短不一。词的自由正是在于有选择词牌的自由。唯其如此，填词者才有可能找到贴切的表达方式。毛在其29阙词中，用了18

种不同的词牌。

(2) 起初，词是不登大雅之堂的。它源于中亚的曲调，流行于唐代帝都长安的教坊间。词一直被骚人墨客用来传达“轻薄”的意趣，而庄重典雅的诗则被认为不适合表达男欢女爱的艳情。至北宋，苏轼拓宽了词的题材，用以表达哲理或爱国情操，因而开创了一代词风，即开了所谓“豪放派”的先河。宋朝的另一些诗人如陆游、辛弃疾等也写了不少这种风格的词。

毛泽东对“豪放派”情有独钟，这从他《卜算子·咏梅》一词中可窥豹一斑<sup>②1</sup>：

风雨送春归，飞雪迎春到。已是悬崖百丈冰，犹有花枝俏。  
俏也不争春，只把春来报。待到山花烂漫时，她在丛中笑。

著名爱国诗人陆游也写过一首《卜算子·咏梅》：

驿外断桥边，寂寞开无主。已是黄昏独自愁，更著风和雨。  
无意苦争春，一任群芳妒。零落成泥碾作尘，只有香如故。

毛正是步陆游的原韵，只是在内容上反其意而用之。毛就是这样能够恰如其分地借鉴各类古典诗词。例如《沁园春·雪》豪迈奔放，荡气回肠，显然有苏轼《念奴娇·赤壁怀古》的遗风。毛自称他的词有一部分是在与蒋介石部队作战和长征途中于马背上完成的，这非常合乎英武豪放的爱国主义传统。

至于诗的传统，可以上溯到《诗经》。它与词相反，是中国文人心目中庄重的表达方式。宋代以后，周期性地出现复古派竭力摹仿正统诗风（特别是盛唐风格）的现象，他们拘泥于格律，以求完美。其实，这种注重法则的观念与儒学正统即“现实存在”的儒家关系密切。儒家在汉代被定于一尊后，逐渐变得徒有其表（外儒内

法),也就是说,它成了抑制个性的、在很大程度上甚至专制的意识形态。

理恩(R.J.Lynn)在一篇讨论明代复古派的文章中指出<sup>②</sup>:

一首成功的诗是理想人格与语言技巧的契合点。诗人在作品中完成了自我实现,成为其文化的理想代表。这在于他用诗界定的形式表达了他的个性、他的感受、他的心情和思想,这一界定的形式就是盛唐风格。

毛泽东的诗歌创作表明,这一看法今天仍然适用。1949年以后,毛不仅是“开国君主”,而且是文武双全这一传统理想的现代代表,不折不扣是“其文化的理想代表”。所以,他这时的创作以律诗为主,也就不足为奇了。因为毛的第二创作阶段与他武功赫赫的第一阶段不同,和平时期他面临的挑战主要是建设落后并遭受战争破坏的家园。

## 五 诗人典范

毛泽东的律诗属于哪一种风格?师承哪些前辈诗人?众所周知,毛欣赏唐代的“三李”:李白、李贺和李商隐<sup>③</sup>。在上文提及的1965年致陈毅的信中,毛谈到李白和李贺。他说这两人的作品很值得一读,值得师法。但他又郑重其事地补充了一句:李白几乎没有写过律诗,李贺只写了少量的五律,七律则一首也没有<sup>④</sup>。与其相反,毛的13首诗中倒有11首是七律,2首是七绝。关于五言律,毛在给陈毅谈诗的信中写道:他对五言律从来没有学习过,也没有发表过一首五言律<sup>⑤</sup>。

让我们来粗略地考察一下毛的三位诗人典范:李白是盛唐的诗坛泰斗,李贺、李商隐分别为中晚唐诗人。李白被视为浪漫奔放、道骨仙风的天才,他的诗成了千古绝唱。李贺常被称作“诗鬼”,他在艺术上独辟蹊径。他的诗,辞意晦涩,诗风奇险。但于清代编纂、至今仍然流行的《唐诗三百首》却没有收录他的诗作。李商隐的诗则属于古典诗歌中最为婉曲难解的。他的诗,含蓄蕴藉,富于暗示性,往往曲折地表达缠绵悱恻的恋情,颇为“朦胧”(中国当代“朦胧诗”的理论家们喜欢将他引为中国“朦胧”传统的鼻祖<sup>⑥</sup>)。“三李”生平不怎么得志,他们都算是“浪漫”诗人,不拘常法,独树一帜。人们不禁要问:毛的诗歌是否受到他所激赏的三位诗人的影响?诚然,毛的区区13首诗无法与李白、李商隐丰富多彩且数量可观的诗作相提并论。如果非要将它们作一番比较的话,就可以肯定地说,毛同李白、李贺之间在形式上并无相似之处,其原因在毛给陈毅谈诗的信中已经讲到。另外,“三李”在风格和题材上的独到之处,我们在毛诗里也几乎找不到什么痕迹。要说“三李”对毛有一定影响的话,那么主要也只表现在他的词里,而不在诗里。

就形式而言,毛采用的律诗倒是与盛唐另一位大诗人杜甫不无渊源。杜甫可以说是历史上首位精通律诗并使之广为流行的人,后无人可及。杜甫的诗被公认为格律严谨并且是“可学的”,所以,他的诗风和七律诗体至今仍是仿效和师法的对象<sup>⑦</sup>。明清两代的复古派广泛探讨诗歌艺术的章法,吹毛求疵地雕琢字句,他们师承的就是杜甫。我们在毛泽东的诗歌里同样可以找到其受杜甫影响的痕迹。如杜甫有“晚节渐于诗律细”<sup>⑧</sup>的诗句,毛给陈毅谈诗的信中也有类似的看法。他提醒说,写律诗要讲平仄<sup>⑨</sup>。若以诗的格律来检视毛的诗歌,我们不难看出,他基本上是遵循章法

的。

从内容上看，毛诗与杜诗没有直接的相似之处。杜诗的主要特征是其人情味和悲悯精神，这在毛诗中了无踪影。然而它们之间也有共同点：它们都具有“政治上的参与意识”。杜诗中充满儒家式忧国忧民的精神，与其相对应的是毛诗中的民族革命热情和共产主义意识形态。这种意识形态基于与外儒内法传统之间的亲和力，便在中国找到了生长的沃土。

毛的书信和诗词中，还有其他迹象表明他与守章法的好古传统有关系：

(1)自南宋起，盛唐时代的诗歌几乎成了后世所有复古派的正宗典范<sup>⑤0</sup>。毛扬唐抑宋的态度——他提倡诗歌要用“形象思维”似乎很摩登<sup>⑤1</sup>——其实同复古派如出一辙。

(2)律诗的中间两联要求对仗，毛写诗通常因循旧法。例如他在4首律诗中以天对地<sup>⑤2</sup>，另外像百、千、万这类整数也常常用来配对(《送瘟神》一诗中这种对仗出现两次<sup>⑤3</sup>)。毛在1959年给胡乔木的信中特别举出《登庐山》中的一联，自认为很成功<sup>⑤4</sup>。这一联尽管技巧上无懈可击，然而地理上的对应(从庐山眺望长江上游和下游)还是没有脱出传统的模式。的确，毛和拟古派诗人一样精于诗律，有做诗的功夫。

可见，毛的律诗除了借用过李贺的诗句外，无论是在题材、风格还是形式方面，甚少受“三李”的影响。对毛来说，具有叛逆性格并锐意创新的“三李”合起来仿佛是他的“另一个我”，至少是一种超凡脱俗的诗人姿态。此外，毛推崇“三李”顺应了五四运动以来一以贯之的潮流：凡是与孔孟之道沾边儿的，统统要加以批判，而对非正统的思想家和文学家，则大加颂扬，并大都给贴上“朴素唯物主义者”的标签。众所周知，这一倾向在文革中达到了高潮。当

时杜甫被扣上“儒家”这顶不光彩的帽子。郭沫若写了关于李白和杜甫的专著。他把李白吹捧为反传统的“革命”诗人，而对杜甫则贬抑有加，把他划入贵族地主阶级一类<sup>⑤5</sup>。尽管如此，毛泽东的七言律诗很少受“三李”的影响，倒是更为接近正统的、师承杜甫的拟古派的诗歌传统。

## 六 结束语

综上所述，毛泽东的古典诗词是其文雅的标志。他的文雅与他的军事才能，合成了一个传统理想人物必备的两个方面。在20、30年代，毛的诗歌创作与当时的文学潮流格格不入，故可被理解为不趋时随俗。但是，倘若照延安时代毛的理论家们的观点来品评毛的诗歌创作，那它就是保守的，是中国中心主义的表现<sup>⑤6</sup>。

毛采用的两种诗体，反映出他个性的两面及他的两个不同的生活阶段：他的词承接豪放派传统，体现了他不守陈规、刚强好斗、充满爱国主义的一面。60年代共产党批评家们(如郭沫若)喜欢将其称作“革命的现实主义”和“革命的浪漫主义”相结合的典范。词是毛在壮年时期(到43岁左右)的主要创作形式。到了晚年，写词只是毛偶一为之的事。

毛在1923—1936年这相对空闲的斗争年代里写的词，虽嫌保守，但还是体现了他自备一格、无意迎合文学潮流的基本态度。但自1942年起，或者说1949年后，这个反差的性质不同了，中华人民共和国成立之后，白话新诗不再符合文学革命的时代精神，它成了自上而下钦定的诗歌形式，而钦定者不是别人，正是毛泽东。但

他本人却毋须遵守这些标准,甚至越来越倾心于中国古典诗歌中最为“格式化”的七言律诗。如此看来,七律不仅是老年毛泽东的形式,而且首先是他作为政治领袖的形式。中国历史上精于此道的帝王不乏其人,这是一种悠久的传统,毛也置身其中。当然,在数量上,他的成就较之于他的老前辈们不算太出色:清朝的乾隆皇帝印行了400多卷诗,颇为自得,但是在他的名下多达42,000首诗词的真实性却受到了质疑<sup>⑦</sup>。

毛泽东执着于七言律诗并严守格律,说明他与复古派以及外儒内法的传统颇接近。理恩在研究明代复古派的专著中指出:“复古派和权威型国家意识形态显然有许多相似之处。”<sup>⑧</sup>以毛泽东诗词为例,我们不妨强调一句:今天依然如此。

① Stuart R. Schram: "Mao as a Poet", *Problems of Communism*, XIII/5 (Sept. - Okt. 1964), p. 43, 转引自 Joachim Schickel: *Mao Tse - Tung: 37 Gedichte* (Hamburg, 1965), p. 51.

② 注①, Joachim Schickel, p. 50.

③ 关于毛泽东诗论和实践之间矛盾的一种新见解,参见 Aujela Jung Palandri: "The Political Significance of Mao Tse - tung's Poetry: Certain Contradictions Between Theory and Practice", H. J. Lamley, ed.: *Asian Studies at Hawaii*, No. 4: *East Asian Occasional Papers* II (Honolulu, 1970), pp. 29 - 45.

④ 为纪念毛百年诞辰,《诗刊》1994年1月号(页4)发表毛迄今未公诸于世的4首诗,其中一首(1955年作)是他以前没写过的五言律诗,另3首(1955年两首,1957年一首)为七绝。

⑤ 我认为,指责毛让人修改作品没什么意义,因为这历来是一件很寻常的事。例如毛在给陈毅的信中就改过别人的诗。另外,将前人的诗句移植到自己的诗中,也无可厚非。集句就是把他人的诗句串起来,自成一格。对毛的这一指责可参阅《争鸣》,1993年12期,页12。

文革初期围绕毛泽东诗词真伪问题发生过一桩怪事,此事后来被西方传媒大肆渲染,指责毛剽窃他人,这未免有失公正:1966年夏流传一本诗集叫

《未发表的毛泽东诗词》,计25首。这些大抵激情有余的诗词很快在红卫兵中传抄开来,为崇毛狂热火上加油。吊诡的是,在破除“封建残余”(古典诗词亦在其列)的文革中,这些诗词一度引发了旧诗热。后来发现,25首诗中只有6首是毛的。余皆出自一位名叫陈明远的科学工作者的手笔。陈与郭沫若有往来。陈的作品显然是经郭之手不知怎样作为毛的诗词流传出去的。陈自己也很吃惊,指出是一场误会,但是由此获“罪”,遭受迫害。毛在文革期间被奉若神明,高高在上,自然无暇去纠正视听。1978年,陈才获平反。1988年他出版了《劫后诗存》,收进了当年这些诗作。参阅"Das Plagiat", *Der Spiegel*, Nr. 15, 40. Jg. (7. 4. 1986), pp. 186 - 189; 杨健:《文化大革命中的地下文学》(北京,1993),页201—205; 郁之:《传抄诗稿种种》,《读书》,1993年11期,页47—48。

⑥⑦⑧⑩⑪⑫⑯⑰ 《毛泽东诗词选》(北京:人民文学出版社,1986),页145; 12; 1; 113; 167; 166。

⑨ 一封短信,却引出一连串诠释文章,主要是关于“形象思维”和“比兴”。在这个问题上,毛泽东专家们的基调酷似十九世纪接触到西方思想时惯用的论调。他们说:毛的信表明,西方的认识(“形象思维”是中国从俄国理论家那儿引进的概念)中国早在二千年前就已经有了。参阅吴奔星:《毛泽东诗论评析》,《社会科学战线》,1993年5期,页8。

⑩ 《长征》,1935年作。

⑪ James Cahill: "Confucian Elements in the Theory of Painting", A. F. Wright, ed.: *The Confucian Persuasion* (Stanford, 1960), pp. 130 - 131.

⑫ 如康熙(在位期1662—1722),凯斯勒说他是“文武合一,集博学的儒家和有胆识的战略家于一身”,见 Lawrence Kessler: "Chinese Scholars and the Manchu State", *Harvard Journal of Asiatic Studies* 31 (1971), p. 200.

⑬⑭⑮⑯⑰ 《文学运动史料选》(上海,1979),卷4,页382—384; 408; 410; 451; 397。

⑯ 如毛泽东诗词选中郭沫若原诗。《毛泽东诗词选》,页111,120。

⑰ 《毛泽东诗词选》页163—164。

⑱ 佩纳指出,毛在延安边开会边写诗,“就像人们涂鸦一样”。写完后他漫不经心地往地上一扔,同志们争相抢拾。见 Robert Payne: *Mao Tse - tung* (Hamburg, 1951), p. 296。转引自注①。Joachim Schickel, p. 44.

⑲⑳ R. J. Lynn: "Alternate Routes to Self - Realization in Ming Theories of Po-

etry", S. Bush and Ch. Murck, eds.: *Theories of the Arts in China* (Princeton, 1983), pp. 325; 337.

㉓ 参阅注⑤, 吴奔星, 页 13。

㉔ 最近《诗刊》发表的毛诗表明, 毛也试写过五律。

㉕ 如潘秀通:《含蓄美与朦胧美》,《文艺研究》,1983 年 4 期, 页 86 起。

㉖ 可参阅李泽厚:《美的历程》。

㉗ 《全唐诗》, 卷 234(北京, 1960), 页 2586。

㉘ 明代“头号复古派人物”李梦阳云:“文必秦汉,诗必盛唐。”见《明史》,卷 286(北京, 1974), 页 7348。当然历史上也常有“非正宗”的复古派, 他们以中晚唐或北宋诗词为典范。

㉙㉚㉛ 给陈毅的信,《毛泽东诗词选》, 页 167 起; 91、92、104、116; 91、104、109。

㉜ 指“云横九派浮黄鹤,浪下三吴起白烟”,同上, 页 165、99。

㉝ 郭沫若:《李白与杜甫》(北京, 1971)。

㉞ 毛除了把鲁迅奉若神明外(他虽然身为新文学先驱, 但几乎只用旧形式写诗, 而且多数是七律), 看不上中国新文学, 更瞧不起西方文学。许多资料表明, 毛的文学读物几乎只限于中国古典小说、诗词、史书等。近来, 鲁迅与中国传统错综的矛盾关系每每被论及, 那个偶像化的革新者形象已不再适用于他。在他丰富多彩的文学作品中, 他的旧诗被认为最具个人色彩。可参阅 Lin Yu-sheng: *The Crisis of Chinese Consciousness: Radical Antitraditionalism in the May Fourth Era* (Madison, 1979), Leo Oufan Lee: *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun*. (Bloomington, 1987).

㉟ Arthur Hummel (ed.): *Eminent Chinese of the Ching Period* (Washington D.C., 1943), p.317.

(刘慧儒 译)