

毛澤東詩詞：形式的意義

• 卜松山 (Karl-Heinz Pohl)

自從施拉姆 (Stuart R. Schram) 和席克爾 (Joachim Schickel) 發表了關於毛澤東詩詞的研究論文後，許多人都同意這一看法：毛澤東詩詞極為生動形象地體現了作者本人「古為今用」、「洋為中用」的思想。簡而言之，他的詩詞是「馬克思主義的中國化」的例證。施拉姆認為^①：

毛的詩詞對於理解他所信奉的馬列主義和中國傳統相結合的觀點頗具啟發性。毛澤東雖然已在一些文章中論述了馬克思主義「中國化」的問題，可是所有這些論述都不及他的詩詞那樣令人信服。在詩詞裏，他將兩個不同的精神世界有機地結合起來了。

席克爾則說：「他的詩詞是斬開傳統與革命這個死結的利劍。」^②

事實上，毛詩把現代革命的內容注入傳統的古典形式之中，不僅顯示了作者把互不相容者共冶一爐的本領，而且還形象地表明了傳統以何等微妙的方式活在二十世紀知識份子型的中國領導階層中。

下面將對傳統與革命的「死結」作進一步的探討，指出本世紀30年代到60年代文學演變過程中文學與政治相悖的關係，以及毛的詩歌創作與他的言論之間的矛盾^③。

具體說來，這些矛盾表現在兩個方面：(1) 官方規範的文藝政策，即來自毛陣營的主張，與毛詩的創作實踐之間的差異；(2) 毛詩的風格與他欣賞的詩人典範之間的矛盾。

一 毛澤東詩詞創作

由於一直有未刊行的作品見世，所以我們目前尚無法對毛的詩歌創作作出結論性的評估^④。另外，前些時有人指出，許多以毛的名義發表的詩詞並非出自他之手，而是「冒牌貨」。這樣一來，連他作品的真實性也受到了懷疑^⑤。

毛生前與死後正式發表的詩詞計有42首，而實際上他寫的遠遠不止此數。迄今為止，約有70首為人所知。

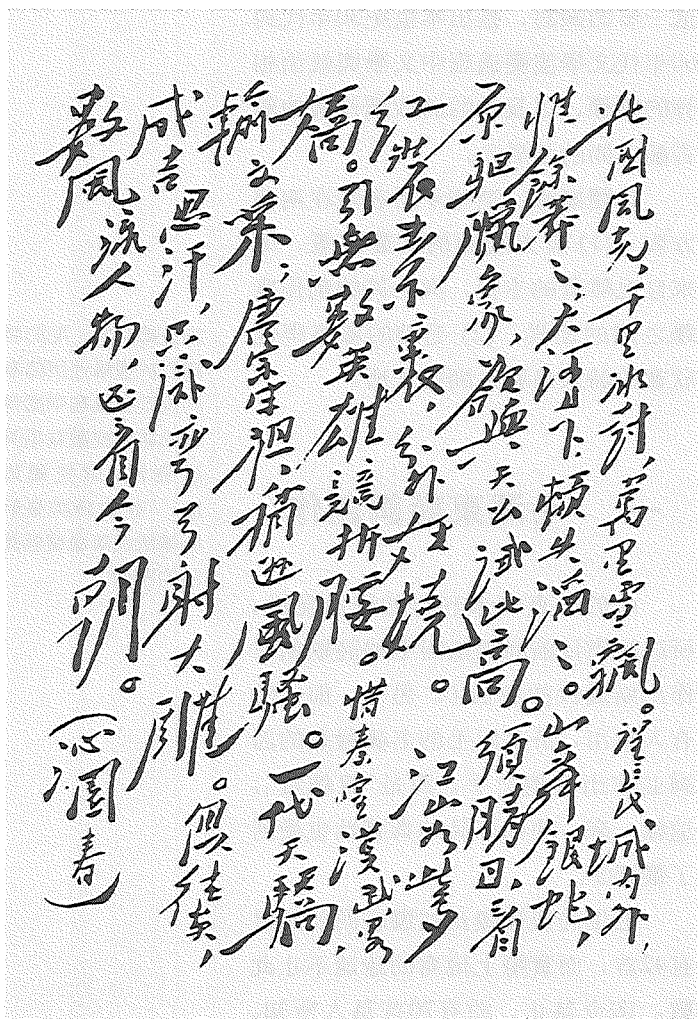
施拉姆認為：毛的詩詞對於理解他所信奉的馬列主義和中國傳統相結合的觀點頗具啟發性。席克爾則說：「他的詩詞是斬開傳統與革命這個死結的利劍。」

其中不少之所以沒有正式發表，是因為這中間政治風向變了，或是酬唱對象在政治上業已失寵之故（如1935年致彭德懷⑥、文革期間致江青和林彪的詩詞⑦）。

簡括地說，毛詩前後共分三批發表。第一批發表於1957年1月《詩刊》創刊號（正值「百花齊放」所謂開明時期），計18首；第二批為1963年出版的單行本，計37首（包括前18首）；第三批2首，載於1976年1月的《詩刊》（文革中一度停刊，其時又復刊）。毛去世後官方又發表了3首（其中一首寫於1923年，據稱，此詩乃經毛親自審定並准予發表的詩中最早的一首⑧）。

上述42首加上新添列入「副編」的8首

毛澤東《沁園春·雪》
墨迹。



（其中一首寫於1918年），於1986年毛去世十周年之際，由人民文學出版社結集出版，題為《毛澤東詩詞選》。裏面另收入3封毛談詩的信作為「附錄」，最後一封是給陳毅的，寫於1965年（見《詩刊》1978年1月號），信中充分透露了毛對詩的看法⑨。下文討論毛澤東詩詞，僅限於「正編」內的42首。

毛的詩歌創作可分成兩個階段，每個階段恰好有詩作21首：第一階段是1923–1936年，年20–43歲；第二階段是1949–1965年，年56–72歲。前一階段的第一首係愛情詩，是寫給被國民黨殺害的妻子楊開慧的，而最後一首是有名的《沁園春·雪》；後一階段的第一首成詩於1949年4月共產黨佔領南京、內戰即將告捷之際，最後一首《念奴嬌·鳥兒問答》寫於1965年秋，即文革前夕。至於從1937–1948年，以及1966–1976年去世前，毛澤東一直未有詩作問世（連「副編」性質的也沒有）。縱觀前後兩個階段詩與詞的分布情況，可以發現：1936年以前寫的21首作品中只有一首詩⑩，其餘皆為詞；而1949年以後寫的則有詩12首，詞9闕。

值得注意的是這種由詞到詩（確切地說，由詞到七言律詩）的轉變。我們不禁要問：這個轉變意味着甚麼？換一種問法：毛使用過的兩種詩體，它們本身有甚麼意義？毛採用的詩體屬於何種風格？師承哪些前人？這種詩體變化純係偶然，還是與他生平境遇的變遷有關？

二 「文」與「武」的統一

不言自明，毛澤東有別於他的同代人聞一多、徐志摩或者郭沫若，我

們不能把他當作純粹的詩人或文學家看待：他首先是一個政治家、國家領導人、思想家和戰略家。在這些角色裏，他同時又繼承了中國歷代文官賦詩填詞的古老傳統。古代士大夫或多或少都會寫詩，有的甚至積詩成集。尤其唐代，寫各種體裁的詩成了科舉的一個重要組成部分，因此士大夫大都精通此道。他們往往與知己好友詩酒唱和，或者在社交場合當眾即興揮毫，抒發自己的情懷。後世並不把他們的作品——特別是那些重要歷史人物的詩詞——當作文學，而更多地視其為人格情操的憑據。凱希爾（James Cahill）曾有如下的觀察①：

宋代以及宋代以後，那些僅僅具有淳樸道德的君子，不再倍受欽敬。〔……〕中國後期的理想人物性格較為複雜、豐富。人們樂意在這種豐富性和複雜性中理解他們，認識他們。廣為稱道並得以流傳的，往往是那些反映其處世之道的軼聞趣事，各種名言警句以及他們的詩文、書畫，而後者更能以獨特的方式顯示其精神世界微妙的特質。

時至今日，中國人欣賞毛澤東的詩詞和書法，主要還是基於這一視角，即把它們作為印證一個複雜的著名歷史人物的個人史料。毛和古代文人雅士一樣，把寫詩當作一種交際形式：他寫的大部分詩詞是題贈給他的文友同志和其他社會名流的，或者是與他們贈答酬唱的。他的詩詞證明了他沒有擺脫中國士大夫的傳統。毛兼具詩人和軍事戰略家的才幹，於當今之世再現古代中國文武雙全人物（包括統治者）的理想人格②。《沁園春·雪》一詞表明，他對這一點完全心領神會：

北國風光，千里冰封，萬里雪飄。望長城內外，惟餘莽莽；大河上下，頓失滔滔。山舞銀蛇，原馳蠟象，欲與天公試比高。須晴日，看紅裝素裹，分外妖嬈。

江山如此多嬌，引無數英雄競折腰。惜秦皇漢武，略輸文采；唐宗宋祖，稍遜風騷。一代天嬌，成吉思汗，只識彎弓射大鵰。俱往矣，數風流人物，還看今朝。

此詞寫於1936年，其時長征剛結束。詞裏提到中國歷史上的五個皇帝，他們都只懂武道，不具備「文采」和「風騷」；真正能於文韜武略兩方面同時超越傳統的「風流人物」，應該在今天尋找。我們可以這麼認為，毛並沒有把自己排除在「風流人物」之外。

三 舊形式就是「民族形式」嗎？

毛澤東自認不受社會習俗和時代潮流的羈絆，他寫舊詩就是最好的說明。因為在20、30年代，中國文學的主流是朝另一個方向走的，然而毛在文學革命後的新時代仍寫舊詩，這究竟意味着甚麼？以當時討論文學的角度，應如何理解他的詩歌創作實踐？

1917-1923年的新文化運動，徹底掃蕩了文言文和古典文學形式。1920年以後，格律繁複拘泥的舊詩詞因被認作過時並且過於古雅而遭唾棄，通俗的非格律詩因此受到提倡。格律詩遭到貶抑，導致新潮白話詩的泛濫。這類詩有的語言趨於散文化，節奏自由；有的更乾脆套用西方的韻律和形式。

毛和古代文人雅士一樣，把寫詩當作一種交際形式：他寫的大部分詩詞是題贈給他的文友同志和其他社會名流的，或者是與他們贈答酬唱的。他的詩詞證明了他沒有擺脫中國士大夫的傳統。

小說領域於此時期也呈現同樣的趨勢：長短篇小說的語言、風格、結構越來越西化。當時，信奉共產主義的文人如瞿秋白就站出來批評，認為這種轉變不過在形成另一種「新文言」，它和舊文言一樣令人費解，遠離大眾，高高在上。就這樣，在30年代的左翼作家中間（他們結成的「左聯」佔據文壇主導地位），便展開了一場「大眾文學」和「民族形式」的討論。討論的動機首先是政治性的，旨在讓文學有效地為政治鬥爭服務，也就是說，用樸素的文學形式來呼籲、動員人民大眾投入到階級鬥爭和抗日民族革命鬥爭中去。

關於民族形式的討論，始於30年代初，至長征後在延安達到高潮。毛澤東在延安又重新發起這場爭論。這次更多是出於政治、意識形態方面的考慮。1938年，毛作了〈中國共產黨在民族戰爭中的地位〉的報告，在關於「學習」的一章中，他提倡國際主義內容與民族形式相結合，即國際主義內容的「中國化」^⑬。

毛的講話引起了共產黨理論家們的積極反響。他們的基本觀點是：白話小說、民歌民謠、民間戲曲、連環畫等才是值得倡導的民族形式，舊詩詞則明確無疑地被排除在外。下面試舉何其芳、郭沫若和艾思奇三個人的例子加以說明。

何其芳是有名的詩人，1939年他在《文藝戰線》上寫道：某天晚上，一位頗具詩才的同志對他說：他讀杜甫的詩深受感動，卻無法將杜甫的形式移植到新詩上來。何其芳告訴他，這是因為新詩的形式比杜甫時代的詩體進步得多。他說：「我們寫着自由詩。這不但是中國的，而且是全世界的詩目前所達到的最高級的形式。」^⑭他還

說，自由詩在中國雖然還不完善，但只要進一步實踐，定然比舊詩詞更能準確地表達現代人複雜的思想感情，因為它用的是大眾語言。何其芳為文學大眾化的終極目標推導出如下的「數學」公式：「新文學+民間形式=大眾化。」^⑮簡言之，在何其芳看來，舊詩詞不僅陳腐，而且也太狹隘、太中國化。相反，自由詩才是先進的、「全世界」的形式。

郭沫若不是在延安而是在重慶參與了這場論爭。1940年他在《大公報》上寫道^⑯：

人類的精神是更加解放了，封建時代的那種定型化，我們相信〔今天〕是不會有的。以詩言決不會有那千篇一律的絕詩、律詩、彈詞、鼓詞。一定的詩型，一定的小說型，一定的戲劇型，在資本主義的社會中不會產生，就在將來的社會中我們相信也不會產生。

郭沫若——這位新詩運動的先驅之一——後來（與毛澤東一樣）否定了自己的論點，寫起舊詩來^⑰。

艾思奇是延安時代毛澤東的理論權威之一，1939年他在《文藝戰線》上就民族形式問題發表的論述，較何其芳、郭沫若的更為詳盡，也更有意思。他先是指出：舊的文藝形式有得有失，它與目前提倡的現實主義寫作方法關係微妙。它的優點是用格式化的方式表現現實，特別是運用誇張的手法。這既非摹仿，也非寫真，而是寫意。雖然用現實主義的新觀點來看，這似乎成了不足之處，但這種表現方式實際上恰恰是傳統形式的優勢所在：因為文學的任務不在於纖毫畢現、自然主義地再現現實，而在於把

關於民族形式的討論，始於30年代初，至長征後在延安達到高潮。毛澤東提倡國際主義內容與民族形式相結合，即國際主義內容的「中國化」。

握現實。傳統文藝以其誇張、模式化的表現手法足以勝任這個任務。

但是，艾思奇也認為傳統表現手法有一個缺陷，即格式化傾向。這一傾向集中體現了中國傳統高雅藝術的特徵：修養越高，越能玩味詩歌中婉妙的詞句、嚴謹的格律、工整的對仗；越能欣賞京劇裏風格化的做功和唱腔；越能體會國畫中蘊涵的意趣。艾思奇認為，這種瑣細繁複的格式已成為限制藝術家把握現實世界的桎梏，同時又妨礙人民大眾閱讀和理解作品。格式化傾向使得那些語言精巧的舊文藝作品，越發變成一種上流社會的遊戲品。總而言之，艾思奇認為舊文藝形式中的格式化傾向代表着中國社會保守的一面^⑩。

上述三人的共同論調是：用舊式體裁寫詩是不合時宜的、保守的、脫離大眾的。毛澤東也同意這種觀點。大約20年後，也就是毛首次發表詩作時在給臧克家的一封信中說^⑪：

這些東西，我歷來不願意正式發表，因為是舊體，怕謬種流傳，貽誤青年〔……〕。詩當然應以新詩為主體，舊詩可以寫一些，但是不宜在青年中提倡，因為這種體裁束縛思想〔！〕，又不易學。

1938—1940年，正當延安討論民族形式的時候，毛的第一階段的詩已經完成。但是他在延安時期完成的作品卻沒有一首公開發表^⑫。這當然不是沒有理由的：延安時期不僅是抗日戰爭和國共內戰時期，也是毛藉整風運動鞏固自己權威的時期。整風運動以1942年〈在延安文藝座談會上的講話〉達到高潮。毛的講話標誌着現代中國創作自由的終結，文藝教條主義的開

始。此後，文學淪為政治的奴婢，或是「革命機器中的「齒輪和螺絲釘」」。結果，作家們停止了創作，只有「學習」。人們似乎有這樣一個印象：毛很重視整風，他正在身體力行他所宣揚的那一套，他和延安的文人一樣也輟筆了，因為他以前曾用非常陳腐的、保守的、脫離大眾的詩體寫詩。

毛在延安時代結束後的第一首詩寫於1949年4月。當時，內戰實際上已經勝利，毛作為中國未來政治領袖、「開國君主」的角色逐漸明朗。這時，他創作的第二階段開始了。這一階段的作品絕大多數為最「格律化」的七言律詩。

四 形式的意義

現在回到前面提出的問題：毛澤東採用的詞和律詩這兩種體裁，它們作為形式有甚麼意義？要回答這個問題，得先了解詩詞的特性。

詞有兩個主要特點：

(1) 在古典詩歌中，詞是一種相對「自由」的形式。它雖然具有近乎律詩的韻律規則，但卻有幾百種不同的詞牌可資選擇，詞句也長短不一。詞的自由正是在於有選擇詞牌的自由。唯其如此，填詞者才有可能找到貼切的表達方式。毛在其29闕詞中，用了18種不同的詞牌。

(2) 起初，詞是不登大雅之堂的。它源於中亞的曲調，流行於唐代帝都長安的教坊間。詞一直被騷人墨客用來傳達「輕薄」的意趣，而莊重典雅的詩則被認為不適合表達男歡女愛的艷情。至北宋，蘇軾拓寬了詞的題材，用以表達哲理或愛國情操，因而開創了一代詞風，即開了所謂「豪放

何其芳、郭沫若和艾思奇三個人的共同論調是：用舊式體裁寫詩是不合時宜的、保守的、脫離大眾的。毛澤東也同意這種觀點。

毛在延安時代結束後的第一首詩寫於1949年4月。當時，內戰實際上已經勝利。毛自稱他的詞有一部分是在與蔣介石部隊作戰和長征途中於馬背上完成的，這非常合乎英武豪放的愛國主義傳統。



派」的先河。宋朝的另一些詩人如陸游、辛棄疾等也寫了不少這種風格的詞。

毛澤東對「豪放派」情有獨鍾，這從他《卜算子·詠梅》一詞中可窺豹一斑^①：

風雨送春歸，飛雪迎春到。已是懸崖百丈冰，猶有花枝俏。

俏也不爭春，只把春來報。待到山花爛漫時，她在叢中笑。

著名愛國詩人陸游也寫過一首《卜算子·詠梅》：

驛外斷橋邊，寂寞開無主。已是黃昏獨自愁，更著風和雨。

無意苦爭春，一任群芳妬。零落成泥碾作塵，只有香如故。

毛正是步陸游的原韻，只是在內容上反其意而用之。毛就是這樣能夠恰如

其分地借鑒各類古典詩詞。例如《沁園春·雪》豪邁奔放，盪氣迴腸，顯然有蘇軾《念奴嬌·赤壁懷古》的遺風。毛自稱他的詞有一部分是在與蔣介石部隊作戰和長征途中於馬背上完成的，這非常合乎英武豪放的愛國主義傳統。

至於詩的傳統，可以上溯到《詩經》。它與詞相反，是中國文人心目中莊重的表達方式。宋代以後，周期性地出現復古派竭力摹仿正統詩風（特別是盛唐風格）的現象，他們拘泥於格律，以求完美。其實，這種注重法則的觀念與儒學正統即「現實存在」的儒家關係密切。儒家在漢代被定於一尊後，逐漸變得徒有其表（外儒內法），也就是說，它成了抑制個性的、在很大程度上甚至專制的意識形態。

理恩(R.J. Lynn)在一篇討論明代復古派的文章中指出^②：

一首成功的詩是理想人格與語言技巧的契合點。詩人在作品中完成了自我

實現，成為其文化的理想代表。這在於他用詩界定的形式表達了他的個性、他的感受、他的心情和思想，這一界定的形式就是盛唐風格。

毛澤東的詩歌創作表明，這一看法今天仍然適用。1949年以後，毛不僅是「開國君主」，而且是文武雙全這一傳統理想的現代表率，不折不扣是「其文化的理想代表」。所以，他這時的創作以律詩為主，也就不足為奇了。因為毛的第二創作階段與他武功赫赫的第一階段不同，和平時期他面臨的挑戰主要是建設落後並遭受戰爭破壞的家園。

五 詩人典範

毛澤東的律詩屬於哪一種風格？師承哪些前輩詩人？眾所周知，毛欣賞唐代的「三李」：李白、李賀和李商隱^②。在上文提及的1965年致陳毅的信中，毛談到李白和李賀。他說這兩人的作品很值得一讀，值得師法。但他又鄭重其事地補充了一句：李白幾乎沒有寫過律詩，李賀只寫了少量的五律，七律則一首也沒有^③。與其相反，毛的13首詩中倒有11首是七律，2首是七絕。關於五言律，毛在給陳毅談詩的信中寫道：他對五言律從來沒有學習過也沒有發表過一首五言律^④。

讓我們來粗略地考察一下毛的三位詩人典範：李白是盛唐的詩壇泰斗，李賀、李商隱分別為中晚唐詩人。李白被目為浪漫奔放、道骨仙風的天才，他的詩成了千古絕唱。李賀常被稱作「詩鬼」，他在藝術上獨闢蹊徑。他的詩，辭意晦澀，詩風奇險。

但於清代編纂、至今仍然流行的《唐詩三百首》卻沒有收錄他的詩作。李商隱的詩則屬於古典詩歌中最为婉曲難解的。他的詩，含蓄蘊藉，富於暗示性，往往曲折地表達纏綿悱惻的戀情，頗為「朦朧」（中國當代「朦朧詩」的理論家們喜歡將他引為中國「朦朧」傳統的鼻祖^⑤）。「三李」生平不怎麼得志，他們都算是「浪漫」詩人，不拘常法，獨樹一幟。人們不禁要問：毛的詩歌是否受到他所激賞的三位詩人的影響？誠然，毛的區區13首詩無法與李白、李商隱豐富多采且數量可觀的詩作相提並論。如果非要將它們作一番比較的話，就可以肯定地說，毛同李白、李賀之間在形式上並無相似之處，其原因在毛給陳毅談詩的信中已經講到。另外，「三李」在風格和題材上的獨到之處，我們在毛詩裏也幾乎找不到甚麼痕迹。要說「三李」對毛有一定影響的話，那麼主要也只表現在他的詞裏，而不在詩裏。

就形式而言，毛採用的律詩倒是與盛唐另一位大詩人杜甫不無淵源。杜甫可以說是歷史上首位精通律詩並使之廣為流行的人，後無人可及。杜甫的詩被公認為格律嚴謹並且是「可學的」，所以，他的詩風和七律詩體至今仍是仿效和師法的對象^⑥。明清兩代的復古派廣泛探討詩歌藝術的章法，吹毛求疵地雕琢字句，他們師承的就是杜甫。我們在毛澤東的詩歌裏同樣可以找到其受杜甫影響的痕迹。如杜甫有「晚節漸於詩律細」^⑦的詩句，毛給陳毅談詩的信中也有類似的看法。他提醒說，寫律詩要講平仄^⑧。若以詩的格律來檢視毛的詩歌，我們不難看出，他基本上是遵循章法的。

從內容上看，毛詩與杜詩沒有直

1949年以後，毛不僅是「開國君主」，而且是文武雙全這一傳統理想的現代表率。他這時的創作以律詩為主，和平時期他面臨的挑戰主要是建設落後並遭受戰爭破壞的家園。

接的相似之處。杜詩的主要特徵是其人情味和悲憫精神，這在毛詩中了無蹤影。然而它們之間也有共同點：它們都具有「政治上的參與意識」。杜詩中充滿儒家式憂國憂民的精神，與其相對應的是毛詩中的民族革命熱情和共產主義意識形態。這種意識形態基於與外儒內法傳統之間的親和力，便在中國找到了生長的沃土。

毛的書信和詩詞中，還有其他迹象表明他與守章法的好古傳統有關係：

(1) 自南宋起，盛唐時代的詩歌幾乎成了後世所有復古派的正宗典範^⑩。毛揚唐抑宋的態度——他提倡詩歌要用「形象思維」似乎很摩登^⑪——其實同復古派如出一轍。

(2) 律詩的中間兩聯要求對仗，毛寫詩通常因循舊法。例如他在4首律詩中以天對地^⑫，另外像百、千、萬這類整數也常常用來配對（《送瘟神》一詩中這種對仗出現兩次^⑬）。毛在1959年給胡喬木的信中特別舉出《登廬山》中的一聯，自認為很成功^⑭。這一聯儘管技巧上無懈可擊，然而地理上的對應（從廬山眺望長江上游和下游）還是沒有脫出傳統的模式。的確，毛和擬古派詩人一樣精於詩律，有做詩的功夫。

可見，毛的律詩除了借用過李賀的詩句外，無論是在題材、風格還是形式方面，甚少受「三李」的影響。對毛來說，具有叛逆性格並銳意創新的「三李」合起來彷彿是他的「另一個我」，至少是一種超凡脫俗的詩人姿態。毛作為「正統」的、君臨一切的政治權威，顯然樂於採取這樣的姿態。此外，毛推崇「三李」順應了五四運動以來一以貫之的潮流：凡是與孔孟之道沾邊兒的，統統要加以批判，而對

非正統的思想家和文學家，則大加頌揚，並大都給貼上「樸素唯物主義者」的標籤。眾所周知，這一傾向在文革中達到了高潮。當時杜甫被扣上「儒家」這頂不光彩的帽子。郭沫若寫了關於李白和杜甫的專著。他把李白吹捧為反傳統的「革命」詩人，而對杜甫則貶抑有加，把他劃入貴族地主階級一類^⑮。儘管如此，毛澤東的七言律詩很少受「三李」的影響，倒是更為接近正統的、師承杜甫的擬古派的詩歌傳統。

六 結束語

綜上所述，毛澤東的古典詩詞是其文雅的標誌。他的文雅與他的軍事才能，合成了一個傳統理想人物必備的兩個方面。在20、30年代，毛的詩歌創作與當時的文學潮流格格不入，故可被理解為不趨時隨俗。但是，倘若照延安時代毛的理論家們的觀點來品評毛的詩歌創作，那它就是保守的，是中國中心主義的表現^⑯。

毛採用的兩種詩體，反映出他個性的兩面及他的兩個不同的生活階段：他的詞承接豪放派傳統，體現了他不守陳規、剛強好鬥、充滿愛國主義的一面。60年代共產黨批評家們（如郭沫若）喜歡將其稱作「革命的現實主義」和「革命的浪漫主義」相結合的典範。詞是毛在壯年時期（到43歲左右）的主要創作形式。到了晚年，寫詞只是毛偶一為之的事。

毛在1923—1936年這相對空閒的鬥爭年代裏寫的詞，雖嫌保守，但還是體現了他自備一格、無意迎合文學潮流的基本態度。但自1942年起，或者說1949年後，這個反差的性質不同

毛採用的兩種詩體，反映出他個性的兩面：他的詞承接豪放派傳統，體現了他不守陳規、剛強好鬥、充滿愛國主義的一面；而七律不僅是老年毛澤東的形式，而且是他作為政治領袖以及統治者的形式。

了。人民共和國成立後，白話新詩不再符合文學革命的時代精神，它成了自上而下欽定的詩歌形式，而欽定者不是別人，正是中國的統治者毛澤東。但他本人卻毋須遵守這些標準，甚至越來越傾心於中國古典詩歌中最為「格式化」的七言律詩。如此看來，七律不僅是老年毛澤東的形式，而且首先是他作為政治領袖以及統治者的形式：「帝王」的形式。中國歷史上精於此道的帝王不乏其人，這是一種悠久的傳統，毛也置身其中。當然，在數量上，他的成就較之於他的老前輩們不算太出色：清朝的乾隆皇帝印行了400多卷詩，頗為自得，但是在他名下多達42,000首詩詞的真實性卻受到了質疑^⑦。這一點，毛也與他相似。

毛澤東執着於七言律詩並嚴守格律，說明他與復古派以及外儒內法的傳統頗接近。理恩在研究明代復古派的專著中指出：「復古派和權威型國家意識形態顯然有許多相似之處。」^⑧以毛澤東詩詞為例，我們不妨強調一句：今天依然如此。

成川 譯

註釋

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

② 註①, Joachim Schickel, p. 50.

③ 關於毛澤東詩論和實踐之間矛盾的一種新見解，參見 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 為紀念毛百年誕辰《詩刊》94年1月號(頁4)發表毛迄今未公諸於世的4首詩，其中一首(1955年作)是他以前沒寫過的五言律詩，另3首(1955年兩首，1957年一首)為七絕。

⑤ 我認為，指責毛讓人修改作品沒甚麼意義，因為這歷來是一件很尋常的事。例如毛在給陳毅的信中就改過別人的詩。另外，將前人的詩句移植到自己的詩中，也無可厚非。集句就是把他人的詩句串起來，自成一格。對毛的這一指責可參閱《爭鳴》，1993年12期，頁12。

文革初期圍繞毛澤東詩詞真偽問題發生過一樁怪事，此事後來被西方傳媒大肆渲染，指責毛剽竊他人，這未免有失公正：1966年夏流傳一本詩集叫《未發表的毛主席詩詞》，計25首。這些大抵激情有餘的詩詞很快在紅衛兵中傳抄開來，為崇毛狂熱火上加油。弔詭的是，在破除「封建殘餘」(古典詩詞亦在其列)的文革中，這些詩詞一度引發了舊詩熱。後來發現，25首詩中只有6首是毛的，餘皆出自一位名叫陳明遠的科學工作者的手筆。陳與郭沫若有過來往。陳的作品顯然是經郭之手不知怎樣作為毛的詩詞流傳出去的。陳自己也很吃驚，指出是一場誤會，但是由此獲「罪」，遭受迫害。毛在文革期間被奉若神明，高高在上，自然無暇去糾正視聽。1978年，陳才獲平反。1988年他出版了《劫後詩存》，收進了當年這些詩作。參閱 "Das Plagiat", *Der Spiegel*, Nr. 15, 40. Jg. (7.4.1986), pp. 186-89; 楊健:《文化大革命中的地下文學》(北京, 1993), 頁201-205; 郁之:《傳抄詩稿種種》,《讀書》, 1993年11期, 頁47-48。

⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ 《毛澤東詩詞選》(北京:人民文學出版社, 1986), 頁145; 12; 1; 113; 167; 166。

⑪ 一封短信，卻引出一連串詮釋文章，主要是關於「形象思維」和

「比興」。在這個問題上，毛澤東專家們的基調酷似十九世紀接觸到西方思想時慣用的論調。他們說：毛的信表明，西方的認識（「形象思維」是中國從俄國理論家那兒引進的概念）中國早在二千年前就已經有了。參閱吳奔星：〈毛澤東詩論評析〉，《社會科學戰線》，1993年5期，頁8。

⑩ 《長征》，1935年作。

⑪ James Cahill: "Confucian Elements in the Theory of Painting", A.F. Wright, ed.: *The Confucian Persuasion* (Stanford, 1960), pp. 130-31.

⑫ 如康熙(在位期1662-1722)，凱斯勒說他是「文武合一，集博學的儒家和有膽識的戰略家於一身」，見Lawrence Kessler: "Chinese Scholars and the Manchu State", *Harvard Journal of Asiatic Studies* 31 (1971), p. 200.

⑬⑭⑮⑯⑰ 《文學運動史料選》(上海，1979)，卷4，頁382-84；408；410；451；397。

⑱ 如毛澤東詩詞選中郭沫若原詩，《毛澤東詩詞選》，頁111、120。

⑲ 《毛澤東詩詞選》，頁163-64。

⑳ 佩納指出，毛在延安邊開會邊寫詩，「就像人們塗鴉一樣」。寫完後他漫不經心地往地上一扔，同志們爭相搶拾。見Robert Payne: *Mao Tse-tung* (Hamburg, 1951), p. 296。轉引自註①，Joachim Schickel, p. 44。

㉑㉒ R.J. Lynn: "Alternate Routes to Self-Realization in Ming Theories of Poetry", S. Bush and Ch. Murck, eds.: *Theories of the Arts in China* (Princeton, 1983), pp. 325; 337.

㉓ 參閱註⑤，吳奔星，頁13。

㉔ 最近《詩刊》發表的毛詩表明，毛也試寫過五律。

㉕ 如潘秀通：〈含蓄美與朦朧美〉，《文藝研究》，1983年4期，頁86起。

㉖ 可參閱李澤厚：《美的歷程》。

㉗ 《全唐詩》，卷234(北京，1960)，頁2586。

㉘ 明代「頭號復古派人物」李夢陽云：「文必秦漢，詩必盛唐。」見《明史》，卷286(北京，1974)，頁7348。當然歷史上也常有「非正宗」

的復古派，他們以中晚唐或北宋詩詞為典範。

㉙㉚㉛ 給陳毅的信，《毛澤東詩詞選》，頁167起；91、92、104、116；91、104、109。

㉜ 指「雲橫九派浮黃鶴，浪下三吳起白煙」，同上，頁165、99。

㉝ 郭沫若：《李白與杜甫》(北京，1971)。

㉞ 毛除了把魯迅奉若神明外(他雖然身為新文學先驅，但幾乎只用舊形式寫詩，而且多數是七律)，看不上中國新文學，更瞧不起西方文學。許多資料表明，毛的文學讀物幾乎只限於中國古典小說、詩詞、史書等。近來，魯迅與中國傳統錯綜的矛盾關係每每被論及，那個偶像化的革新者形象已不再適用於他。在他豐富多彩的文學作品中，他的舊詩被認為最具個人色彩。可參閱Lin Yu-sheng: *The Crisis of Chinese Consciousness: Radical Antitraditionalism in the May Fourth Era* (Madison, 1979), Leo Ou-fan Lee: *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun* (Bloomington, 1987).

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

卜松山 (Karl-Heinz Pohl) 1945年生，先後在漢堡大學、波恩大學學習漢學及藝術史，1982年在加拿大多倫多大學獲哲學博士學位。現為特里爾大學漢學系主任、教授。主要論著有《鄭板橋——詩人、畫家、書法家》、《象外之象——中國美學史概論》及《葉燮和「原詩」》等，譯作有《陶淵明全集》、《朝聖》(楊練)、《美的歷程》(李澤厚)等。