

在古典与民歌基础上发展新诗

——毛泽东的诗学思想及其理论构成

於可训

(武汉大学 文学院,湖北 武汉 430072)

摘要:毛泽东诗学思想核心理念,是在古典和民歌的基础上发展新诗。他的诗学思想的理论构成及对当代诗学所发生的影响,主要包含三个层面:第一个层面是他的文化思想,主要是他的民族主义和民间本位主义的文化立场;第二个层面是他的独特的文艺思想;第三个层面是他对诗歌创作、诗歌历史和诗歌理论问题的一系列论述。

关键词:毛泽东;诗学思想;古典与民歌

中图分类号:I206.7 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5315(2004)05-0084-08

1958年,毛泽东在一次中央工作会议上,关于诗歌问题,发表了一段著名的讲话:

我看中国诗的出路恐怕是两条:第一条是民歌,第二条是古典,这两面都要提倡学习,结果要产生一个新诗。现在的新诗不成型,不引人注意,谁去读那个新诗。将来我看是古典同民歌这两个东西结婚,产生第三个东西。形式是民族的形式,内容应该是现实主义与浪漫主义的对立统一。……太现实了就不能写诗了。

[1](124页)

如同毛泽东在其他许多重要问题上的讲话一样,毛泽东对诗歌问题的这段看似随意的讲话,对当代诗歌(包括当代诗学)乃至整个当代文学的发展,都有重要的意义。对当代诗学发展的意义而言,他的这一段讲话一方面把中国新诗从五四开始就选定的一条民间化的道路,尤其是在40年代的解放区诗歌中进行了大规模的艺术实验,在新中国成立后又进行了艰难的理论探索的一个诗学目标,进一步明确地具体化为在古典与民歌的基础上发展新诗这一

核心理念,同时又以一个政治领袖的权威把这一核心理念贯注到这期间的诗歌创作和诗学研究中去,成为左右这期间的诗歌创作和诗学研究的一种起主导作用的思想观念。

众所周知,毛泽东的这一诗学观点的提出,是与1958年开始的“大跃进”和在“大跃进”中产生的新民歌密切相关的。1958年,在当代中国政治、经济和文化发展史上,都是极为重要的一年。在这一年,中国发生了一场令时人惊讶莫名,也令后人匪夷所思的经济“大跃进”。这场“跃进”表明,以毛泽东为代表的中国共产党人在新中国成立后,经过了奇迹般的经济恢复和成功的社会主义改造之后,希望以一种超常的速度,在尽可能短的时间内,赶上和超过西方发达国家经济发展的步伐,以巩固新生的人民政权,显示社会主义制度的优越性。1957年冬天,在兴修水利的劳动中,农民群众为表达心声自发地创作的民歌,就被看作是即将到来的“大跃进”所必不可少的“革命热情”和“革命干劲”的集中体现。这期间的民歌即开始备受关注、被有关部门广为收

收稿日期:2004-03-05

作者简介:於可训(1947—),男,湖北省黄梅县人,武汉大学文学院教授,博士生导师,主要从事中国现当代文学研究。

集,同时也引起了毛泽东的高度重视。毛泽东不仅把这些新民歌看作是发动“大跃进”所必不可少的精神力量,同时还希望按照他一贯主张的“物质变精神、精神变物质”的互变原理,把这些新民歌转化成推动“大跃进”运动、实现“大跃进”所预设的经济目标的新的物质力量。于是,在1958年的整个“大跃进”期间,毛泽东在许多重要场合,尤其是在党的一些高层会议上,一再号召收集新民歌、创作新民歌,并把这种号召变成党在“大跃进”期间的一项政治任务和中心工作,全党上下、全国各地由此便掀起了一个收集新民歌、创作新民歌的热潮。新民歌这个如同古代的旧民歌一样,本来是劳动者在劳动中的一种自发的歌唱(所谓“劳者歌其事”),在这场“大跃进”运动中竟成了对群众的“热情”和“干劲”,同时也是对“大跃进”的成败起着举足轻重的影响作用的巨大精神力量。毛泽东就是在这样的背景下,于1958年3月22日在成都召开的一次中央工作会议上,在谈到新民歌问题时发表上述讲话的。从毛泽东的这一段讲话中,我们不难看出,他对经过五四诗歌革命、在半个多世纪以来已经占据主流地位的中国新诗,是不满意的,甚至是十分反感的^①。对造成新诗半个多世纪以来不能“成型”、“不引人注目”的原因,他虽然未加说明,但潜台词却无疑是指向新诗的“欧化”倾向的,即未能很好地继承中国古典诗歌传统,故而就特别强调对民歌和古典诗歌“都要提倡学习”。与此同时,毛泽东还根据他一贯的思维方式,将对诗歌问题的这种个别经验,上升到一个具有普遍意义的思想高度,进一步提出要在学习民歌和古典诗歌的基础上,让“古典同民歌这两个东西结婚”,“产生一个新诗”。而且要求“形式是民族的形式,内容应当是现实主义与浪漫主义的对立统一”。经过了这样的理论提升,毛泽东在成都会议上的这番讲话的意义就不仅止于对民歌(包括古典诗歌)的提倡和对新诗的评价,而且同时也为中国诗歌的发展指出了一条前进的道路和发展的方向,成为对这期间的诗学研究具有一种权威影响和指导作用的诗学思想。这期间及其后的诗学探讨由此也便由对新民歌的提倡转向对新诗发展道路的讨论,毛泽东的这一诗学思想也便成了这期间被诗歌界普遍接受的一种诗学观念。

但是,也应当看到,毛泽东的这一诗学观点的提出,固然有上述现实因素的作用,但又不能简单地认

为它就是1958年的“大跃进”时代的直接产物,它的形成和发展事实上经历了一个漫长的过程,同时也有着深刻的历史背景和思想文化渊源。而且,毛泽东对这期间诗学的影响也不仅止于这一段有关诗歌问题的讲话,而是他的整个的思想体系,和在这个体系中包含的与诗学有关的理论思想。在影响当代诗学的毛泽东的整个思想体系中,居于第一个层面的是毛泽东的思想体系中包含的与当代诗学有关的文化思想,这是毛泽东的诗学思想中最深层次的,同时也是起着本质规定作用的部分。这一部分文化思想的形成有比较深刻的历史文化渊源,与毛泽东所接受的历史文化传统的影响和毛泽东本人的革命生涯与革命实践密切相关。它对于当代诗学的作用主要见之于政治和文化思想的影响方面,即在政治方向、哲学基础和文化选择方面决定当代诗学的价值取向。居于第二个层面的是毛泽东的思想体系中包含的文艺思想。毛泽东的文艺思想作为整个毛泽东思想体系的一个重要组成部分,当然也要接受这个整体的思想体系的本质规定,但是,也应当看到,既是一种文艺思想,也就必然具有一种有别于一般政治思想和文化思想的特殊性。而且毛泽东的文艺思想的萌芽、形成和发展虽然有一个漫长的过程,但它的最后成型毕竟是在20世纪40年代的一个战时环境,同时又是在延安这个特殊的政治区域,面对的是些急待解决的根据地的革命文艺实践问题。尽管毛泽东在一系列讲话和论著尤其是那篇标志着他的文艺思想体系的形成的重要文献——《在延安文艺座谈会上的讲话》中阐述他的文艺思想时,十分注意把马克思主义的基本原理同中国革命文艺的实践相结合,包括有选择地从马克思主义的文艺学中去寻找某些理论依据^②,但因为它毕竟是形成于一个特殊的战时环境,要解决一些急迫的文艺实践问题,故而在科学地阐述了马克思主义文艺学的一些基本原理,正确地总结了五四新文学的经验教训尤其是根据地的革命文艺实践的同时,又难免把一种政治功利主义的文艺观念和战时文艺的策略思想带入他的文艺思想体系,给他的文艺思想体系造成了许多不可避免的历史局限。属于这个层面的毛泽东的文艺思想的影响,自然不仅仅是作用于这期间的诗学研究,而是整个新中国文学的发展方向和一些基本的理论原则。正因为如此,所以,当代诗学的发展在这期间也就不可能外在于这个总体的文学环境,也

就不可能不打上“从属于政治”和“为政治服务”的文艺学的深刻烙印。居于第三个层面的也是直接与当代诗学有关的一个层面的毛泽东的诗学思想,是他对诗歌创作、诗歌历史和诗歌理论问题的一系列论述。这些论述多见于毛泽东的谈话、书信和读书批注,包括上述在成都会议上的讲话中论及诗歌问题等,虽然不成系统,甚至还存在一些互相矛盾之处,但仔细搜寻,却也有一些贯穿始终的线索和一些基本的论诗标准,可以让我们从中把握毛泽东的诗学思想的一些主要特征。尤其是在与当代诗学有关的一些基本的理论问题(例如上述对古典、民歌和新诗的评价问题、诗歌的形式和创作规律问题,以及新诗的发展道路问题等)上,毛泽东在这些谈话、书信和读书批注中发表的散金碎玉式的论述都有极为重要的价值,它不但是上述在古典与民歌的基础上发展新诗这一核心的诗学理念赖以凝聚、形成的思想资料和感性经验的主要来源,而且也影响了这期间有关诗歌形式问题的诸多讨论。毛泽东的这一层面的诗学思想对当代诗学的影响是最为直接的,也是最为显豁的。它与前述两个层面的诗学思想一起,共同构成了毛泽东的诗学思想的一些基本的理论内容。

以下,我们仅就上述三个层面的问题,对毛泽东的诗学思想的基本内容和主要特征,作一个扼要的理论阐述。

就第一个层面的问题而言,毛泽东作为一个革命家和政治领袖,他的文化思想的形成自然与他的革命生涯和政治活动密切相关。综观毛泽东一生的革命历史和政治活动,在他的文化思想中,对当代诗学发生影响的,主要是他的民族主义和民间本位主义的文化立场。如同近代以来在新旧民主革命中涌现出来的许多革命家一样,毛泽东出生在一个内忧外患、国贫民弱的时代,对民族的前途自然怀有极深的忧患意识,对民族振兴自然怀有极为强烈的愿望,加上毛泽东投身革命的时代,又是一个在世界范围内遭受殖民主义压迫的弱小民族争取解放和独立的运动风起云涌的时代,感受这样的时代气氛,顺乎这样的世界潮流,可以说,从毛泽东开始探索救国救民的道理到从事实际的革命斗争,就逐步形成和确立了坚定的民族主义的立场。这种民族主义立场对于那个时代的革命者来说,也许并无特别之处,但是,将这种民族主义立场贯穿于他的整个革命生涯和政

治活动的始终,并结合革命斗争和政治活动的实践,将之转化为探索中国式的革命和建设的道路的努力,却是毛泽东的过人之处,也是他领导中国革命取得最后胜利的一个重要原因。正是这样的一种民族主义立场,使得毛泽东在20世纪40年代那样的一个民族危机空前高涨的年代,在领导民族解放战争的同时,又着手战时和战后的文化建设,进一步把这种民族主义立场,贯注到这期间已逐步成型、渐趋成熟的新民主主义的文化思想中去,尤其是在对新民主主义文化的本质特征的阐述中,更把基于这种民族主义立场的“中国特色”的革命,和同样是基于这种立场的文化上的“民族形式”,看作是一个本质上完全相同的概念:“中国共产主义者对于马克思主义在中国的应用也是这样,必须将马克思主义的普遍真理和中国革命的具体实践完全地恰当地统一起来,就是说,和民族的特点相结合,经过一定的民族形式,才有用处。”[2](700页)“马克思主义必须和我国的具体特点相结合并通过一定的民族形式才能实现”[3](22页)。这样,毛泽东在他的新民主主义文化论中,就把他在长期的革命斗争中对具有中国特色的革命道路的探索,和对与这种革命相适应的同样具有中国特色的新的民族文化的思考,完全统一起来了。在他看来,那种“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”[3](522—523页),不但是对新民主主义文化的要求,也是对中国化的马克思主义的要求。为此,努力地探索具有“中国作风和中国气派”的民族形式,就成了毛泽东在这期间和此后的一个时期从事革命斗争和文化建设的一个更加自觉的政治理念和文化理念。40年代革命根据地的文化发生的大幅度的转型,由五四时期开始的反传统,转向寻找文化的民族形式,固然有一种普遍高涨的民族感情和民族情绪作基础,但是毛泽东关于马克思主义和新民主主义文化的民族形式的理念,无疑对这期间的文化转型起了一个决定性的影响作用。尤其是通过在40年代的根据地开始的整风运动和各种形式的学习活动,进一步确立了这种政治理念和文化理念对中国革命和新民主主义文化建设的指导地位。这种指导地位的确立无疑也影响了40年代的文学从理论到实践大幅度地转向探讨文学的民族形式问题。中国现代诗学也就是在40年代这个文化和文学的新的转型时期,开始向传统回归,由向西方诗歌的学习借鉴转而向民族

的(包括民间的)诗歌形式吸取艺术资源的。五六十年代的诗学虽然经历了新中国的成立这个历史的巨变,但作为这期间的诗学发展的政治前提和文化基础并未发生根本的变化,相反却因为民族自信心的空前高涨,更加注重诗歌的民族化的理论和实践。即使是在新中国成立初那个短暂的片面倒向苏联的时期,在文化和文学上仍然保持了相对的独立性。而1958年发生的“大跃进”固然有极为深刻的内在原因,但潜台词仍然包含有摆脱苏联的控制,独立地探索中国式的社会主义建设的道路的政治成分。毫无疑问,这依旧是毛泽东在40年代提出的“民族形式”的政治理念和文化理念在发生作用。一个确切的证明是,直到1956年,毛泽东在一次有关文艺问题的重要谈话中,又一再申述这一政治理念和文化理念:“社会主义的内容,民族的形式,在政治方面是如此,在文艺方面也是如此。”[4](92页)在这样的情势下提出在古典与民歌的基础上发展新诗的问题,无疑与这种政治理念和文化理念有着极为紧密的内在关系。或者说,正是这种政治理念和文化理念的支配作用,决定了这期间的诗学的价值选择,并将这种价值选择最终凝聚为在古典与民歌的基础上发展新诗这一核心的诗学理念。

与毛泽东在文化方面的民族主义立场紧密相联的是,他在文化方面的民间本位主义立场,对当代诗学也发生了重要影响。毛泽东的民间本位主义的文化立场的形成,一方面固然与他是一个崛起于民间社会的革命家,与民间社会有着天然的联系密切相关,另一方面更为重要的是,在毛泽东的整个革命生涯和革命实践中,他始终是把民间的力量放在民族主体的位置上。众所周知,中国共产党领导的20世纪的中国革命,是一场以工农为主体的革命,工农群众始终是革命的主力。尤其是在毛泽东确立了农村包围城市的革命路线之后,农民群众事实上成了中国革命的真正的主导力量。这不能不影响到毛泽东的文化立场。从青年时代起,毛泽东就致力于在乡村和农民群众中寻找革命力量,在这个过程中,他一方面努力从农民群众的自发反抗中发现和发掘革命的动力,同时又不懈地对农民群众进行政治和思想的启蒙教育。这样,在毛泽东的民间本位主义的文化立场中,就始终存在着一个不易调和的两难问题,即作为革命主力的农民与作为启蒙对象的农民之间的关系问题。毛泽东的解决办法是在确认农民(原

则上也包括工人)在革命中的主体地位的同时,也确立他们在文化中的主体地位,而接受教育和启蒙,则是作为文化主体的工农大众所应当享受的权利,目的仍然是要巩固他们在文化中的主体地位。毛泽东在他的成熟的新民主主义文化思想的论著中就曾明确指出:“这种新民主主义的文化是大众的,……它应当为全民族中百分之九十以上的工农劳苦民众服务,并逐渐成为他们的文化。”[2](701页)基于这种民间本位主义的文化立场,从40年代开始,毛泽东就在共产党领导的各抗日根据地推行识字扫盲教育,而且明确指出“文字必须在一定条件下加以改革,言语必须接近民众”[2](701页)。与此同时,又运用各种民间的文化形式,对群众进行通俗的政治宣传和思想启蒙,尤其是民间的文艺形式,更是毛泽东的心目中“宣传群众、教育群众”的理想形式。他在《新民主主义论》中批评“革命的文化人而不接近民众,就是‘无兵司令’”,在《在延安文艺座谈会上的讲话》中号召“中国的革命的文学家艺术家,……必须到群众中去”,从学理上说,固然是因为“民众就是革命文化的无限丰富的源泉”,也是文学艺术的“唯一的最广大最丰富的源泉”,但也不能不看到,把文化和文艺的“源泉”仅仅理解为以工农(兵)为主体的“民众”,无疑与毛泽东在长期的革命斗争中形成的民间本位主义的文化立场极有关系。由于毛泽东的号召和影响,也由于战时环境和战争主力的作用,在40年代的根据地就出现了一个继五四之后的民间文化和民间文艺复兴的浪潮,大批文化人和文艺工作者到民间去(战时的根据地本来就是一个民间社会),搜集、整理民歌、民谣,发掘、改造各种民间文艺形式。在这个基础上,又创作了大量以民间文艺为摹本的文艺作品,尤其是赵树理的小说、李季的叙事诗和延安的新歌剧,更是这场民间文化和民间文艺复兴运动的积极成果。这些经过作家的创造性转换而得到复兴的新的民间文艺形式,同时也是这期间的文学所追求的一种新的民族形式。毛泽东虽然没有直接介入40年代发生的那场有关文艺的民族形式问题的讨论,也未见他发表过赞同向林冰的那个颇有争议的“民间形式为民族形式的中心源泉”[5]的著名观点,但他的民间本位主义的文化立场却决定了他只能从民间形式中去寻求新的民族形式的艺术资源。这场民间文化和民间文艺的复兴运动,在40年代的根据地虽然还只限于一些文化

人和文艺工作者对民间文化和民间文艺资源的发掘与利用,还未真正把民间文化和民间文艺的创造主体——工农群众,推上新的民间文化和民间文艺创作主体的位置,真正造成一种以工农群众(主要是农民群众)为主体的民间文化和民间文艺复兴运动,但工农群众在文化创造和文艺创造中的价值主体的地位,经由这样的民间文化和民间文艺复兴运动,在理论上已经得到确立。新中国的成立不但使工农群众在政治上成为国家的主体,而且也使他们在文化上成为创造的主体。毛泽东在40年代预期的属于工农群众自己的文化和他们自己的文艺,到这时已经具备了实现的前提和条件。尤其是1958年的“大跃进”,以及“大跃进”中产生的新民歌,更使得毛泽东所期望的作为历史创造的主体和作为文化与文艺创造主体的工农群众(主要是农民群众),实现了主体身份的高度统一。毛泽东的民间本位主义的文化立场也由重视开发和利用民间的文化资源与文艺资源,转向鼓励和提倡创造新的民间文化和民间文艺,并把这种由工农群众自己创造的新的民间文化和民间文艺看作是新的民族文化和民族文艺发展的方向。1958年关于新民歌问题的讨论,由对新民歌的高度评价转向对新诗发展道路的探讨,以至于影响到这期间的文化和文艺发展的总体方向,固然有很多复杂的原因,但不可否认的是,毛泽东这一民间本位主义的文化立场的转向,却起了一个根本性的决定作用。新民歌和由新民歌所代表的新的文化方向,才真正实现了毛泽东由来已久的建设以人民大众(主要是工农群众)为主体的,同时也是由人民大众自己创造的、为人民大众所利用的新的民族文化和民族文艺的理想目标。事实上,毛泽东关于在古典和民歌的基础上发展新诗的意见,在这期间所产生的巨大影响,决不仅止于新诗的发展道路,而是整个民族文化和民族文艺的发展方向。

就毛泽东的诗学思想影响当代诗学的第二个层面的问题,即他的文艺思想而言,他的文艺思想的一些本质性的内容,事实上已经包含在他的上述文化思想之内,如文化(文艺)作为一种上层建筑与经济基础的关系,文化(文艺)作为一种观念形态与政治的关系,文化(文艺)创造的主体和文化(文艺)服务的对象,文化(文艺)工作者与文化(文艺)创造主体和文化(文艺)服务对象的关系,以及文化(文艺)工作的统一战线及其他诸多问题,等等,在这些基本问

题上,毛泽东的成熟的文艺思想也是他的成体系的文艺思想论著——《在延安文艺座谈会上的讲话》,都沿袭了《新民主主义论》的思想观点。这些思想观点既是毛泽东运用马克思列宁主义分析中国文化和文艺问题的理论结晶,也是他的新民主主义的文化思想在文艺问题上的具体体现。不同的只是,《在延安文艺座谈会上的讲话》在结合文艺问题重申上述观点的同时,又针对当时在文艺界的整风运动中出现的和根据地的文艺实际,着重强调的是文艺工作者的立足点的转变和文艺的普及与提高的关系问题,而且把这两者联系起来,以解决前者的问题作为解决后者的问题的前提和条件。即要求文艺工作者“一定要把立足点移过来,……移到工农兵这方面来,移到无产阶级这方面来。只有这样,我们才能有真正为工农兵的文艺,真正无产阶级的文艺”[6](850页),也只有这样,我们才能真正站在工农群众的立场,从他们的需要和实际出发,解决文艺的普及与提高的问题。“所谓普及,也就是向工农兵普及,所谓提高,也就是从工农兵提高”[6](851页),“普及是人民的普及,提高也是人民的提高”[6](864页)。而不是拿封建阶级、资产阶级和小资产阶级所需要、所便于接受的东西向人民群众普及,也不是要以封建阶级、资产阶级和小资产阶级为基础,把人民群众提高到封建阶级、资产阶级和小资产阶级的“高度”上去。这样,毛泽东就把普及与提高这个革命文艺的具体实践(即所谓“如何为”)的问题,也提高到了“为什么人”的价值高度。与此同时,毛泽东又把文艺工作者必须深入生活、深入群众这个马克思主义文艺学的基本原理,与专业的文艺工作者必须热爱工农兵群众、学习工农兵群众,包括热爱和学习他们的“萌芽状态的文艺”结合起来,要求“我们的文学专门家应该注意群众的墙报,注意军队和农村中的通讯文学。我们的戏剧专门家应该注意军队和农村中的小剧团。我们的音乐专门家应该注意群众的歌唱。我们的美术专门家应该注意群众的美术”[6](865页)。根据毛泽东为解决普及与提高的问题而确立的这个基本的理论路线,专业的文艺工作者不仅要放弃作为知识分子的主体立场,把立足点移到工农兵那一方面去,同时还要接受他们的艺术趣味,热爱他们处于“萌芽状态的文艺”,并且要从中汲取养料,在学习他们的过程中,帮助他们尽快得到提高。从40年代的根据地到新中国成

立后的文艺工作者,就是按照这样的一条理论路线去从事实际的文艺工作的。其结果就使得这期间的文艺不但出现了一个迁就“普及”的通俗化潮流,而且也把能否向群众普及(即为群众所“喜闻乐见”)作为衡量文艺创作和文艺工作者的立场态度的一个重要的价值尺度。这无疑在这期间造就了一个以明白晓畅和通俗易懂为标准的一种普遍流行的审美趣味和艺术风尚。正是在这种普遍流行的审美趣味和艺术风尚的影响下,当代诗歌创作和诗学研究才发生了向民间诗歌的大幅度转向。而民间诗歌的最深刻的历史渊源和文化基础,乃是植根于传统深处的一种根深蒂固的艺术趣味和审美心理。于是,这期间的诗歌创作和诗学研究便由转向民间诗歌顺理成章地走入了整个古代诗歌传统的深处。在古典与民歌结合的基础上寻找新诗发展的道路,也就成了这期间的众多诗人认定的一条弘扬民族诗歌传统的必由之路。

毛泽东的诗学思想影响当代诗学的第三个层面的问题,也是与当代诗学直接相关的一个层面的问题。就毛泽东有关诗歌创作、诗歌历史和诗歌理论问题的一系列论述而言,毛泽东的这一个层面的诗学思想,固然与他的整个的思想体系密切相关,但相对于他的文化思想和成体系的文艺思想而言,他对诗歌创作、诗歌历史和诗歌理论的论述,最能见出毛泽东作为一个诗人的个性特色。毛泽东的这一部分诗学思想的形成固然也离不开他的革命生涯和革命实践,但却主要是源自于他在文学上的深厚修养和诗词创作方面的丰富经验。众所周知,毛泽东在古典诗词方面有很深的造诣,从青年时代起直到人生的最后岁月,不论是在整个动荡不定的革命年代,还是在戎马倥偬的战争间隙,抑或是在新中国成立后繁忙的政务之余,他不但利用一切条件广为搜罗、广泛涉猎中国古代诗词合集和诗人别集,详加批注,而且还把他对古代诗词的学习心得用于说文谈史、衡政论人。尤其重要的是,毛泽东在古典诗词创作方面所取得的巨大成就,不但用事实证明了古典诗词在现代社会的艺术生命力,从而对这期间的古典诗词创作起了一种重要的示范作用,而且也以一种领袖的权威和他的诗词作品本身的艺术魅力,在这期间培养了读者对古典诗词的兴趣和爱好,推动了古典诗词教育,普及了古典诗词知识,也提高了读者对古典诗词的艺术鉴赏力。凡此种种,毛泽东在这些

方面的影响,虽然与这期间的诗学研究并无直接关系,但却在这期间造就了一种重视古典诗词研究,提倡继承古代诗歌传统的文学风气。这种文学风气,正是这期间在古典与民歌的基础上发展新诗这一核心的诗学理念得以凝聚形成的一个重要的社会文化基础。在这期间,有许多学者致力于古典诗词研究(包括从事古典诗词注释和普及古典诗词知识),有许多诗人注重从古典诗词汲取艺术营养,探讨如何借鉴古典诗词的创作经验,利用古典诗词的艺术形式,乃至在新诗和旧诗的讨论中提倡古诗和新诗并重,喊出“好的旧诗万岁,好的新诗也万岁”的口号,等等,都与毛泽东的上述影响不无关系。毫无疑问,就作为一个诗人的毛泽东个人而言,他是偏好古典诗词的,而且在这方面有很深的造诣,取得了重要的创作成就,在当代诗坛的影响也是无与伦比的。

但是,这并不等于说,毛泽东就因此而在理论上也提倡以“旧诗”为主,大家都去学习和创作旧体诗词,恰恰相反,在绝大多数情况下,对创作旧体诗词,尤其是青年人创作旧体诗词,他是持明确的反对态度的。在1957年公开发表的毛泽东的那篇著名的论诗的信中,他就明确表示:“诗当然应以新诗为主体,旧诗也可以写一些,但是不宜在青年中提倡”,原因是“这种体裁束缚思想,又不易学”,“怕谬种流传,贻误青年”[7](163页)。毛泽东此后又多次谈到这个观点,到1965年在一封论诗的信中,则更加明确地表示:“要作今诗,……古典绝不能要。”[8](170页)与此相对的是,毛泽东虽然主张诗歌创作“应以新诗为主体”,在某些场合也对新诗创作的成绩有所肯定,说过新诗的成绩“不可低估”之类的话,但从总体上说,他对新诗并没有给予很高的评价,而是认为,“用白话写诗,几十年来,迄无成功”[8](170页),不能成型,不引人注意,没人爱看,甚至说除非给自己100块大洋,否则就不愿看,等等。一方面说“诗当然应以新诗为主体”,另一方面又说新诗“迄无成功”;一方面说“古典绝不能要”,另一方面又说新诗没人爱看,剩下的选择自然就只有一个民歌了。尽管毛泽东对1958年自己发动的新民歌运动并不十分满意,对这场运动中产生的新民歌作品评价不高,认为“水份太多”,甚至最后宣布这种“放卫星”式的新民歌运动要“通通取消”,但他还是认为“民歌中倒是有一些好的。将来趋势,很可能从民歌中吸取养料和形式,发展成为一套吸引广大

读者的新体诗歌”^③[8](170页)。

对于民歌,毛泽东历来是十分重视的。据有关史料记载,早在20年代毛泽东主持广州农民运动讲习所期间,就曾发动学员广泛收集和记录各地民歌,后来在延安和新中国成立后,又多次谈到这次收集民歌的活动,称赞民歌中有许多好诗,认为过去每一时代的诗歌形式,都是从民间吸取来的。他对五四时期北大师生收集民间歌谣的活动给予了很高的评价,也鼓励延安和新中国的文艺工作者收集民歌,向民歌学习。他在1958年发动新民歌运动,号召收集新民歌,固然意在激发群众的革命热情和干劲,发挥民歌“感发意兴”的作用,也愿意继承古代的“采诗”传统,借民歌观新时代的风俗之变,但也不能不看到,他的这一“开风气”的举动却是渊源有自,与他一贯的主张和提倡是分不开的。与对新诗和古典诗歌的“一分为二”的态度不同,毛泽东如此重视民歌,是否就看不到民歌包括旧民歌本身的局限性呢?不是的。恰恰相反,根据毛泽东从列宁那儿继承来的“两种民族文化”的理念,和他自己所主张的批判地继承民族文化的观点,对包括民歌在内的传统文化和传统文学的局限性,他是有深刻的认识的,在理论上也确立了批判地继承传统的一些基本的原则标准(例如“民主性”和“人民性”的标准等等)。在1960年一次接见外宾的谈话中,他更明确地表示:“封建时代的民间作品,也多少都还带有若干封建统治阶级的影响。”[9](26页)他在这里所说的“封建统治阶级的影响”,无疑指的是“封建时代的民间作品”的思想内容,而不是它的艺术形式。既然如此,在谈到诗歌问题时,他对民歌的偏爱和重视,如同他对新诗和古典诗歌所作的“一分为二”的分析、评价一样,也就主要地不是它的内容问题,而是它的形式问题了。“唯有民间言语七字成句,有韵的非律的诗,即……民间歌谣体裁,尚是很有用的”[10](120页)。对“民间歌谣体裁”,毛泽东强调的是它的“有韵的”和“非律的”两个方面的特征。这两个方面,也是毛泽东所认定的“新体诗歌”的一个重要的形式标准。早在1957年,毛泽东在与臧克家、袁水拍论诗的谈话中,就为现代新诗,也是他后来认定的“新体诗歌”确立了一个形式的标准,这个标准就是:“(一)精炼,(二)有韵,(三)一定的整齐,但不是绝对的整齐。”[9](328页)毛泽东看重民歌的形式,正是因为民歌的形式符合他心目中的这个理想

形式的标准。他不满意于古典诗歌和新诗,也是因为古典诗歌和新诗不符合或不完全符合这个标准。按照他的说法,古典诗歌的形式“束缚思想,又不易学”,而新诗则“不成型”、太散漫、不易记。正是针对古典诗歌和新诗的这些问题,他才认为民歌既“有韵”(能诵易记)又“非律”(没有形式上的束缚),是一种理想的诗歌形式。当然,他也说过古典诗歌能诵易记的话,在这一点上,他也看到了古典诗歌和民歌的相通之处。就诗歌的形式问题而言,毛泽东提倡古典与民歌的结合,其着眼点也许正在于此。作为一个诗人,如同其他诗人一样,毛泽东十分关心诗歌的形式问题。他曾经深有感慨地说:“诗难,不易写,经历者如鱼饮水,冷暖自知,不足为外人道也。”[11](240页)“新诗的改革最难,至少需要50年。找到一条大家认为可行的主要形式,确是难事。”[12](71页)他一方面认为诗的形式太严了,容易束缚人的思想,不易学,另一方面又认为,诗的“形式的定型并不意味着内容受到束缚,诗人丧失个性。同样的形式,千多年来真是名诗代出,佳作如林。固定的形式并没有妨碍诗歌艺术的发展”[12](71页);“掌握了格律,就觉得自由了”[13]。也许正是基于这样的信念,毛泽东才如此关注新诗的形式和发展道路问题,而且把新诗的形式“成型”与否,看作是新诗的改革和发展的一个关键性的问题。虽然由毛泽东提出的这个以形式问题为中心的有关新诗发展道路问题的探讨,最终因为各种复杂的原因而没有收到预期的结果,但毛泽东个人对此却是充满了信心的,而且从中国诗歌发展的历史来看,他分明也看到了新诗的发展最后走向“定型”的一线希望的曙光。他说:“中国的诗歌,从《诗经》的四言,后来发展到五言、七言,到现在的民歌,大都是七个字,四拍子,这是时代的需要。”“一种形式经过试验、发展直到定型,是长期的有条件的。譬如律诗,从梁代沈约搞出四声,后又从四声化为平仄,经过初唐人们的试验,到盛唐才定型。”[12](71页)他相信“时代需要”在古典与民歌结合的基础上产生出来的新诗,也相信经过“试验”可以达此目的。这就是毛泽东在20世纪五六十年代的中国所孜孜不倦地追求的一种诗歌理想,也是开创一个时代的诗歌风气、影响一个时代的诗学研究的一种起主导作用的诗学思想。

注释:

- ①毛泽东的这一段讲话在其他版本的引文中还有如下的一些句子:“反正我不看新诗,除非给100块大洋。”转引自陈晋《毛泽东与文艺传统》,中央文献出版社1992年版。
- ②例如有研究者指出,毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》所引述的马克思主义文艺学的经典,主要是当时译载于延安的《解放日报》上列宁的《党的组织和党的文学》,而未曾顾及同样也在《解放日报》上译载过的马克思、恩格斯于1859年分别致斐·拉萨尔、恩格斯于1885年致敏·考茨基和1888年致玛·哈克奈斯的信。而这些信件中谈到的大量有关现实主义文学的创作规律的更为复杂的理论问题,与毛泽东所引述的列宁的论断,存在着许多重要的差异和一些矛盾之处。就是毛泽东引述的列宁的文章,他也有意无意地忽略了其中对文学创造的独特规律的精彩论述,而偏重于它强调文学的政治功利性方面的内容。列宁的这篇文章后来重新作了翻译和校订,被更名为《党的组织和党的出版物》。参见洪子诚《中国当代文学概说》(香港青文书屋1997年版)第一章及该章有关注释。
- ③根据周扬的回忆,毛泽东在谈到他和郭沫若编选的《红旗歌谣》时曾说过“还是旧的民歌好”,毛泽东在这封信里所说的“民歌”,主要当指“旧的民歌”,即传统的民间歌谣。

参考文献:

- [1]毛泽东.建国以来毛泽东文稿(第7册)[M].北京:中央文献出版社,1993.
- [2]毛泽东.新民主主义论[A].毛泽东选集:第2卷[M].北京:人民出版社,1952.
- [3]毛泽东.中国共产党在民族抗战中的地位[A].毛泽东选集:第2卷[M].北京:人民出版社,1952.
- [4]毛泽东.同音乐工作者的谈话[A].毛泽东论文艺[M].北京:人民文学出版社,1992.
- [5]向林冰.论“民族形式”的中心源泉[N].大公报,1940-03-24.
- [6]毛泽东.在延安文艺座谈会上的讲话[A].毛泽东选集:第3卷[M].北京:人民出版社,1953.
- [7]毛泽东.致臧克家等[A].毛泽东论文艺(增订本)[M].北京:人民文学出版社,1992.
- [8]毛泽东.致陈毅[A].毛泽东论文艺(增订本)[M].北京:人民文学出版社,1992.
- [9]转引自:陈晋.毛泽东与文艺传统[M].北京:中央文献出版社,1992.
- [10]毛泽东.致蒋竹如[A].毛泽东和诗[M].太原:春秋出版社,1987.
- [11]毛泽东.致胡乔木[A].毛泽东诗词集[M].北京:中央文献出版社,1996.
- [12]最好的怀念[C].北京:红旗出版社,1984.
- [13]舒湮.一九五七年夏季我又见到了毛泽东[J].文汇月刊,1986,(9).

Mao Zedong's Poetics Thought and It's Theoretical Composition

YU Ke-xun

(Chinese Institute, Wuhan University, Wuhan, Hubei 430072, China)

Abstract: The central idea of Mao Zedong's poetics theory is developing neo-poetry on the basis of folk songs and classics. The composition of his theory and its influence to the contemporary poetics falls into three facets: first, his culture thought, mainly his stand point of nationalism and folk departmentalism; second, his unique literary thought; third, a series of expositions he made on the issues of production, history and theories of poetry.

Key words: Mao Zedong; poetics thought; classics and folk songs

[特约编辑:胡鹏林;责任编辑:唐 普]