

# 论毛泽东对诗味理论的继承与丰富

蔡志飞

**内容提要** 味,是我国古典美学中的一个专用术语。古往今来,人们常以有无诗味和诗意来品评诗歌。随着诗歌这一文体发展,诗味理论也不断完善和丰富。毛泽东在继承前人诗味理论的基础上,十分强调和注重诗作的诗味和意趣,以之评己诗、评古人之诗、评同代人之诗,且善于“辨味”。同时他在改己诗时,还执著追求“词理意兴,无迹可求”的境界。至于毛泽东对诗味理论的丰富,一是表现在“诗要用形象思维”这一著名论断的提出上,一是表现在他对诗歌创作应当把形象思维与赋、比、兴两者有机地结合起来的强调上。

**关键词** 毛泽东诗词 诗味理论 形象思维 赋、比、兴

味,是我国古典美学中的一个专用术语。作为一种美学概念,其基本含义除了指审美主体的审美活动外,还包括审美对象本身的审美特征及其美感力量。在我国古典美学中,用“味”这一概念探讨审美对象的特征及美感的用语颇多,如“遗味”、“余味”、“真味”、“至味”、“韵味”、“味外之味”等等,这些术语便是就审美对象的美感特征而言的,意在强调文学作品(尤其是诗歌)应当含蓄隽永、意趣深远、耐人咀嚼。此外,如“滋味”、“趣味”、“兴味”、“意味”、“情味”、“风味”、“气味”等等用语,则是就审美对象的审美特征而言。这些关于“味”的术语,多见于历代研究品评诗歌的著述之中。古往今来,人们常以有无诗味、诗意来品评不同时代不同诗人的作品。随着我国诗歌这一文学体裁的发展,关于“诗味”的理论也不断地完善和充实。西晋时的陆机较早将“味”这一概念引入对文学作品的评论之中,提出了文学作品应当有“遗味”的主张,强调文学作品的美感力量<sup>[1]</sup>。齐梁时代的刘勰在其《文心雕龙·隐秀》中又提出了“深文隐秀,余味曲包”的观点,主张“物色尽而情有余”<sup>[2]</sup>,强调文学作品贵在含蓄。钟嵘在其《诗品序》中就五言诗而言,又提出了“滋味”说。他看重诗歌自身的审美特征,并指出了使诗歌产生“滋味”的途径——要用赋、比、兴,“润之以丹彩”、“干之以风力”,从而使诗歌达到“味之者无极,闻之者动心”的“诗之至”境界<sup>[3]</sup>。晚唐时,司空图又在前人所论的基础上提出了“韵味”说,强调“辩于味而后可以言诗”;诗歌应当具有“韵外之致,味外之旨”<sup>[4]</sup>。此后,宋人如欧阳修、苏轼和杨万里等又就诗歌的美感作用而提出了诗应当有“真味”、“至味”、“味外之味”等主张。严羽在其《沧浪诗话》中又对诗味说作了进一步的发展。他倡导“兴趣说”：“诗者，吟咏性情也。盛唐诗人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处莹彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之花，言有尽而意无穷。”他强调诗歌中的形象和意境必须具有兴趣(即兴味和趣味)，强调“词理意兴，无迹可求”。唯其如斯，才能使诗歌做到

“言有尽而意无穷”。明清以后,仍有不少人如李贽、胡应麟、王世贞、袁枚、王国维等从不同的文学主张出发,以“味”来评价诗歌创作,在不同程度上丰富了诗味理论的内容。综上所述,我国古典美学中关于“味”的理论主要涉及了以下几方面的内容:一是强调文学作品(尤其是诗)应当有“味”,不仅要使作品本身具有兴味、趣味、滋味,而且应当有真味、余味和味外之味;二是强调文学作品的情与意的表达上应当含蓄自然,“词理意兴,无迹可求”;三是文学作品的“味”的有无,与赋、比、兴手法的运用有关。

这些关于“味”的理论不仅指导着人们对文学作品尤其是诗歌的艺术欣赏品评,而且也对文学创作产生了重大的影响,并且对后人的欣赏与创作也产生了深远影响。

毛泽东是一位对我国古典诗词情有独钟的诗人。他一生中不仅阅读了大量的古典诗词,具有丰富的诗歌艺术修养。他还精阅和圈划了许多诗话著作,如《历代诗话》、《全唐诗话》、《西江诗话》、《沧浪诗话》、《升庵诗话》、《香祖笔记》、《分甘余话》、《随园诗话》等等<sup>[5]</sup>,从中了解并继承了我国古典美学中关于“诗味”的基本理论观念。他在艺术创作与欣赏的实践过程中,也对诗味说有所丰富。

毛泽东对诗味理论的继承,首先表现在他对诗味与诗意的注重与强调上。毛泽东十分重视和强调诗作的意趣与滋味,而且以之来品评自己的诗词。如1957年他在致臧克家等人的《关于诗的一封信》中,针对自己即将在《诗刊》上发表的18首诗词说道:“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;再则诗味不多,没有什么特色。”(引文中的着重点系笔者所加,下同。)又如1959年他在《致胡乔木同志的信》中,又针对自己的《七律·到韶山》和《七律·登庐山》两首诗说道:“诗两首,请你送给郭沫若同志一阅,看有什么毛病没有?加以笔削,是为至要。主题虽好,诗意无多,只有几句较好一些的,例如‘云横九派浮黄鹤’之类。诗难,不易写,经历者如鱼饮水,冷暖自知,不足为外人道也。”在这两封关于诗歌的通信中,毛泽东直接以“诗味”和“诗意”的多少来品评己诗。这里的“诗味”,很明显地是指诗作的“趣味”、“韵味”;而“诗意”乃是指诗作的“意趣”和“意味”而言。两处提法虽异,且各有侧重,但其意思相近、相通,均是强调诗的审美特征,强调诗作应当有“滋味”。

此外,毛泽东在一些评价自己诗作的书信中虽未出现“诗味”和“诗意”的字眼,但实际上仍是以“诗味”、“诗意”来评味自己的诗作的。如在1957年《致李淑一》的信中,他曾称李淑一索要的他本人写于1921年的《虞美人》一词“不好”。原因就在于这首怀人之作把孤单相思之情写得一览无余,以致于浅露而欠含蓄,少了诗味和诗意。又如,1958年他在《致胡乔木》一信中,称自己的《七律二首·送瘟神》是“两首宣传诗”<sup>[6]</sup>;稍后,在《〈七律二首·送瘟神〉后记》中,又一次说道:“我写了两首宣传诗,略等于近来的招贴画。”目的在于为灭疫“聊为一臂之助”<sup>[7]</sup>。“宣传诗”者,乃意思浅显的配合形势和斗争而作的一般诗作。而“招贴画”也是指一些艺术价值不高的配合宣传之作。很明显,毛泽东称《七律二首·送瘟神》为“宣传诗”、“招贴画”,也是从诗味的多少的角度而言的。再如,1958年毛泽东在广州期间,又在《毛主席诗词十九首》的批语中,称自己的诗词为“歪词”;而在1962年时,他又在人民文学编辑部收集并发表的自己的《词六首》的引言中说“这些词是在一九二九至一九三一年在马背上哼成的。文采不佳”。由于“文采不佳”,而致诗味诗意不足。从上述所引毛泽东有关自己的一些诗词的评价的文字中,可以明显地看到他对诗味诗意的重视和强调。毛泽东深感诗词有味的难,所以,他认为“诗难,不易写”。

毛泽东对诗味的重视不仅表现出他对自己的诗词的评价上,也表现在他对古人之诗的品味

上。如1965年在《给陈毅同志谈诗的一封信》中，他曾指出：“宋人多数不懂诗是要用形象思维的，一反唐人规律，所以味同嚼蜡。”那么“唐人规律”究竟是什么呢？宋人严羽在其《沧浪诗话》中说：“盛唐诗人在兴趣”，“唐人尚意兴而理在其中”。这里“兴趣”与“意兴”是同义词。唐人规律就是“惟在兴趣”、“尚意兴而理在其中”。而宋人则“尚理而病于意兴”<sup>[8]</sup>，因此其诗“味同嚼蜡”，无甚诗味。这里，毛泽东关于宋人之诗的品评，很显然是受严羽的影响的。又如，毛泽东曾评价过汉高祖刘邦的《大风歌》，他认为这首诗“写得很好，很有气魄”<sup>[9]</sup>。为什么毛泽东赞赏这首诗呢？因为此诗显示出了刘邦建功立业的博大胸襟和豪放气势。毛泽东从这首诗的“气味”出发，加以肯定。再如，毛泽东也十分称赏王勃的诗，认为王勃“为文光昌流丽，反映当时封建盛时的社会动态，很可以读”<sup>[10]</sup>。这里，毛泽东又是从“词理意兴”的角度，肯定了王勃之诗的有味，不然怎么有“很可以读”的喟叹？众所周知，毛泽东十分喜爱和欣赏具有豪放沉雄之气的曹操的诗。他认为曹操的“文章诗词，极为本色，直抒胸臆，豁达通脱，应当学习”<sup>[11]</sup>。严羽曾说“汉魏之诗，词理意兴，无迹可求”<sup>[12]</sup>，毛泽东评曹操诗“极为本色，直抒胸臆，豁达通脱”，正是源于严羽对汉魏之诗的评价。

毛泽东在评古人之诗时还十分注意“辨味”。例如，1957年8月1日，他在《读范仲淹两首词的批语》中说：“词有婉约、豪放两派，各有兴会，应当兼读。……我的兴趣偏于豪放，不废婉约。婉约派中有许多意境苍凉而又优美的词。范仲淹的上两首（《苏幕遮》‘碧云天，黄叶地’、《渔家傲》‘塞下秋来风景异’。注：括号内的两首词，系笔者据毛泽东原文所加），介于婉约与豪放两派之间，可算中间派吧；但基本上仍属婉约，既苍凉又优美，使人不厌读。”毛泽东这段评范词的话，在把握了古人诗词“兴会”的基础上而辨其味，进而剖析其审美特征。此外，毛泽东还有不少关于古代诗人诗词的品评，也多是从诗味、诗意的角度来加以评价的，限于篇幅，不再赘述。

毛泽东不仅善评古人之诗，且善评同代人之诗作。同样，他在品评时注重诗味、诗意，而且善于“辨味”。如毛泽东曾就柳亚子先生的诗词而论，认为柳诗“慨当以慷，卑视陆游、陈亮，读之使人感发兴起”<sup>[13]</sup>。毛泽东的这段评柳诗的话，是基于柳亚子抗战之际在诗中抒写了气度恢宏激壮的爱国忧民之思。毛泽东在评陈毅的诗时说陈毅之诗“大气磅礴”<sup>[14]</sup>，还认为“陈毅的豪放奔腾，有的地方像我。陈毅有侠气，爽直”<sup>[15]</sup>。以上两处关于柳、陈之诗的评说，均点明了他们的诗作豪放的审美特征。此外，毛泽东还对董老、叶帅的诗风作过评价。他认为董老的诗“醇厚谨严”；认为叶剑英的诗“酣醇劲爽，形象亲切，律对精严”<sup>[16]</sup>。这些关于董老、叶帅诗风的评价可谓行家里手的精警之语，足见其善于“辨味”。

毛泽东不仅在强调诗味、诗意的基础上评己作，评他人之诗（这些均系对旧体诗作的评价），而且也有对今人新诗的一些评论。如他认为当代诗人袁水拍的政治讽刺诗《摇头》“写得好”<sup>[17]</sup>。他在看了当代诗人郭小川的《将军三部曲》、《致青年公民》后说：我都看了，这些诗，并不能打动我，但能打动青年<sup>[18]</sup>。袁水拍的《摇头》何以好？郭小川的诗何以打动不了毛泽东却能打动青年？毛泽东未言明。但可以对毛泽东的这两段关于新诗的谈话作这样的理解：一是袁诗形象生动而有味，故毛泽东称“你的《摇头》写得好”；二是郭诗主要是针对青年而写诗，着眼点在于教导启迪青年一代，但诗作锤炼不足，加之毛泽东是过来人，又看重诗味，所以他说郭诗不能打动自己而能打动感染青年，且诗味较淡，故不以为然。

毛泽东对新诗有一总体评价：现在的新诗不成形，没有人读，我反正不读新诗，除非给一百块大洋<sup>[19]</sup>。“用白话写诗，几十年来，迄无成功”<sup>[20]</sup>。这些评价似有偏颇，但也或多或少地说明了一个问题，即：新诗的诗味不足，诗意不浓，未能达到诗歌应有的“遗味”、“真味”、“味外之味”的境界。

所以,他评价甚低。

毛泽东对我国古典美学中诗味理论的继承,不仅表现在他对诗味、诗意的强调与注重方面,同时还体现在他对“词理意兴,无迹可求”境界的执著追求上。对这一境界的执著追求,又着重表现在他对自己的诗词的精心修改润饰上。

毛泽东一生写诗词不少,就已正式公开发表的六十七首诗词而言,许多首诗词都经过精心细致的修改。臧克家在《毛泽东与诗》一文中曾对毛泽东的改诗作过这样的叙述:“对自己的作品,毛泽东同志要求是极严格的。他的每一篇作品都是千锤百炼,一改再改而成的。”毛泽东对自己诗词的修改,一是他自己感受到诗作本身在诗味、诗意上的不足而自己修订的;二是诗写成后,接受他人的建议而加以修饰的。他自己修改已作的诗词的事例颇丰。如他对《贺新郎》一词的修改,便有两处。第一处是上片的末六字,原为“重感慨,泪如雨”,改动后为“人有病,天知否”。未改前,“重感慨,泪如雨”与词的前面诗句“眼角眉梢都似恨,热泪欲零还住”在内容上有犯复之嫌,且欠含蓄。改动后既免去了词意上的重复,使词句更为凝炼蕴藉,而且与前面的“算人间知己吾和汝”的衔接亦更为紧凑了。第二处改动是下片末四句,改前这四句为:“我自欲为江海客,更不为呢呢儿女语。山欲坠,云横翥。”修订后为:“要似昆仑崩绝壁,又恰像台风扫环宇。重比翼,和云翥。”未改前的四句诗重在表达和抒写诗人的坚定革命志向。这固然有很强的思想性和艺术感染力,但这首词分明是写赠爱妻的,如此写来似乎缺少点人情味,大有“病于理”之嫌。修改后的诗句则体现了“尚意兴而理在其中”的原则,把革命的豪情与儿女的柔情有机地融合为一体。经过修改,词的意境有了升华,且诗意倍添,含蓄而自然。又如毛泽东对《卜算子·咏梅》一词有三处修改。第一处是上片的末句,未改前为“独有花枝俏”,改后为“犹有花枝俏”。将“独有”改为“犹有”,使本句与上文的“已是悬崖百丈冰”相呼应,使词意的衔接更为工整流畅自然。第二处是下片首句,原句为“梅亦不争春”,改后为“俏也不争春”。改动后,使诗意更含蓄。第三个修改处是下片末句,原句为“她在旁边笑”,改后为“她在丛中笑”。将“旁边”改为“丛中”,去掉了梅的孤独旁观之态,融梅与百花丛中,这就使该词立意更为高远,赞美了梅的报春而不争春的美德。这首《咏梅》词经修改后,词更为工整,诗味更显隽永含蓄,咏梅而通篇不见梅字,真可谓“不着一字,尽得风流”。另外,如《满江红·和郭沫若同志》一词的修改也十分得体。《满江红·和郭沫若同志》一词的修改之处有三。第一处为词的上片的第五句,原稿为“欲学鲲鹏无大翼”,意在讽刺反华势力称王称霸、目空一切的可鄙可笑之丑态,后改为“蚂蚁缘槐称大国”,最后定稿为“蚂蚁缘槐夸大国”。诗人弃庄子《逍遥游》之典而巧用唐人李公佐小说《南柯太守传》的典故,又将“称”改为“夸”,一下子便把反华势力的丑态写得淋漓尽致,使这句的诗味也更为隽永。第二处为下片第一句。原句为“千万事,从来急”;改后将“千万事”改作“多少事”,虽仅改二字,却使诗句更自然畅达了。第三处为下片的第七、八两句,原句为“革命精神翻四海,工农踊跃抽长戟”,改后定稿为“四海翻腾云水怒,五洲震荡风雷激”。未改前,原句意显得较浮泛而流于俗套。改后诗句气势更磅礴而豪壮,使全词脱去铺陈,韵味更深沉蕴藉。通过以上毛泽东自改其诗的三个事例,不难看出他对诗味诗意的执著追求,以及对“词理意兴,无迹可求”境界的执著追求。听从他人的建议而对自己诗词修改,强化诗作的韵味的例子也较多。例如,他对1935年10月作的《七律·长征》一诗的修改即如此。建国初,在东北某大学任教的罗元贞读流传的毛泽东的《七律·长征》诗后,在1952年元旦给毛泽东写信,建议将此诗的第三联出句“金沙浪拍悬崖暖”中的“浪拍”改为“水拍”。1月9日毛泽东欣然接受罗的建议并复信于罗:“元贞先生:一月一日来信收到,感谢你的好意。”不久毛泽东即将“浪拍”改

作“水拍”，而且为使诗句更具诗味，又将“悬崖”改作“云崖”。1958年，毛泽东又在诗的批注里写道：“水拍：改浪拍。这是一位不相识的朋友建议如此改的。他说不要一篇内有两个浪字，是可以的。”短短一首七律出现两个“浪”字，的确未做到“惜墨如金”，将“浪拍”改为“水拍”以及将“悬崖”改作“云崖”，的确使《长征》一诗在词采上生色不少，使此诗韵味更足。

再如关于对《七律·到韶山》和《七律·登庐山》二诗的修改，毛泽东曾多次征求友人意见，恳请“笔削”。关于《七律·到韶山》一诗的修改有两处。第一处是首联第一句，原句为“别梦依稀哭逝川”，当时湖北省委书记梅白在主席身边，建议将“哭逝川”改为“咒逝川”，毛泽东欣然同意，还诙谐地称梅白为自己的“半字之师”<sup>[21]</sup>。“哭”与“咒”虽然同有对已逝岁月的伤痛之意，但“哭”较平淡，而“咒”所表达的情感则更为深沉强烈，这一字之改足见毛泽东对“词理意兴”中的“词”的重视，这一改也使诗句文采更雅，情味更浓。第二处修改是尾联末句，原句为“人物峥嵘胜昔年”，也有说是“人物风流胜昔年”<sup>[22]</sup>，也有人说是“始使人民百万年”<sup>[23]</sup>。后几经修订，毛泽东听从梅白建议，将之改定为“遍地英雄下夕烟”<sup>[24]</sup>。未改之前的“人物峥嵘胜昔年”、“人物风流胜昔年”，均沉湎于对往事的回首而生喟叹；“始使人民百万年”则有口号之嫌。改定为这句的意思与上句“喜看稻菽千重浪”的承接十分自然，且更侧重于对今日故乡人民的赞美，诗意也较浓郁了。关于《七律·登庐山》一诗的修改亦有多处。这首诗写于1959年7月1日。同年9月7日，毛泽东致信胡乔木，将《七律·到韶山》和《七律·登庐山》送郭沫若斟酌。郭沫若于9月9日和10日两次写信给胡乔木，请其转达对《登庐山》一诗的修改意见。9日信云：“主席《登庐山》第二句‘欲上逶迤’四字，读起来似有踟躇不进之感。拟易为‘坦道蜿蜒’，不识何如。”10日信云：“主席诗‘热风吹雨洒南天’句，我也仔细反复吟咏了多遍，觉得和上句‘冷眼向洋观世界’，不大谐协。如改为‘热情挥雨洒山川’以表示大跃进，似较鲜明，不识如何。古有成语，曰‘挥汗成雨’。”<sup>[25]</sup>毛泽东阅信后十分高兴，9月13日又致信胡乔木，将诗又改了些字句，请郭沫若“再予审改”。最后毛泽东又听取了郭沫若、臧克家等人意见后，将“欲上逶迤四百盘”定稿为“跃上葱笼四百旋”，将第二联上句“冷眼向洋观世界”改定为“冷眼向洋看世界”，将下句“热风吹雨洒南天”（“热情挥雨洒山川”、“热肤挥汗洒江天”）改定为“热风吹雨洒江天”。此外，《登庐山》一诗尾联原为“陶潜不受元嘉禄，只为当年不向前”，似与全诗内容不谐，后毛泽东将之改为“陶令不知何处去，桃花源里可耕田”。这一改顿使上下诗意贯通，意境亦更开阔了。

毛泽东对古代诗味理论的继承，还体现在对诗的赋、比、兴手法的注重与强调上。在1965年致陈毅的信中，毛泽东说道：诗“不能如散文那样直说，所以比、兴两法是不能不用的。赋也可以用，如杜甫之《北征》，可谓‘敷陈其事而直言之也’，然其中亦有比、兴。‘比者，以彼物比此物也’，‘兴者，先言他物以引起所咏之词也’”。毛泽东何以看重赋、比、兴？其因盖出于诗用赋、比、兴，可使诗歌形象生动、含蓄隽永，产生诱人的诗味。关于诗之赋、比、兴三法，古人早已给予高度重视，且有所论。在《诗大序》中便提出了赋、比、兴，汉代的郑玄等人均有所述。此后刘勰在《文心雕龙》的《神思》、《比兴》诸篇中又有所述，他认为构思想象“萌芽比兴”<sup>[26]</sup>，“诗人比兴，触物圆览”<sup>[27]</sup>，意在强调比、兴之于创作的重要。钟嵘则在《诗品序》中强调了对赋、比、兴应“酌而用之，干之以风力，润之以丹青”，方能使“味之者无极，闻之者动心”，从而使诗成为“诗之至”的精品。在唐、宋、元、明、清诸代，也有不少人论及赋、比、兴三法对于诗歌产生诗味的重要性。毛泽东不仅意识到赋、比、兴三法的妙用对诗歌的诗味诗意的重要，而且以之指导自己的诗词创作。他总是通过对赋、比、兴手法的运用来营构诗词意象，抒写壮美情怀，使其诗作产生较浓郁的诗味。例如，他作

于1936年2月的《沁园春·雪》，上片写雪景，先用赋的手法，层层铺写北国雪景之辽阔壮美，后又妙用比、兴而写景状物，在描摹多娇的江山之际表达出强烈的爱国激情。下片评史抒怀，漫评秦皇、汉武、唐宗、宋祖的略输文采、稍逊风骚，成吉思汗的只识弯弓和射雕，在层层蓄势的基础上以“俱往矣”这力重千钧的豪壮之语，引出对今朝风流人物的赞美。这首词曾被柳亚子先生“推为千古绝唱，虽东坡、幼安，犹瞠乎其后，更无论南唐小令、南宋慢词矣”<sup>[28]</sup>。这首洋溢着壮美情调的《沁园春·雪》，之所以受人推崇，令“千古词人共折腰”<sup>[29]</sup>，与本词中对赋、比、兴的手法的妙用有直接关系。这首词状写北国风光，先以“千里冰封，万里雪飘”言其辽阔壮观，继之铺写“长城内外”、“大河上下”雪景之奇特，随之以比喻之技状写雪天“山”、“原”之态，再以拟人手法写出北国雪景之奇丽多娇，从而于写景之中寄托对祖国多娇江山的热爱之情，做到了比中有兴。下片多用赋的手法，评述中国历史上赫赫有名的帝王，进而以“俱往矣”三字一转，横扫历史数千载，引出伟大襟怀的抒写。正是由于这首词妙用赋、比、兴，“句句叙事，句句用兴用比，比中生兴，兴外得比，宛转相生”<sup>[30]</sup>，才使这首词诗味分外的浓郁。此外，毛泽东的《十六字令三首》、《念奴娇·昆仑》、《水调歌头·游泳》、《水调歌头·重上井冈山》等，以及最近发表的咏写壮观的钱塘潮的《七绝·观潮》、礼赞屈子的楚骚的《七绝·屈原》，赞赏中唐的勇于抨击宦官专权的刘贲的《七绝·刘贲》，咏写西湖群峰中的北高峰的盛景的《五律·看山》等，均系妙用赋、比、兴的典范之作。

毛泽东不仅继承了我国古代的诗味理论，而且在继承中对之也有所丰富。他对诗味理论的丰富，主要体现在“诗要用形象思维”这一著名论断的提出方面。这一论断始见于毛泽东1965年7月21日的致陈毅的一封信。在这封关于诗歌的通信里，毛泽东十分敏锐地抓住了有关诗味的两个重要问题：一是诗离不开形象思维；二是形象思维与赋、比、兴密切相关。在信中，毛泽东反复指出了诗离不开形象思维的问题。在论及唐、宋诗人的诗时，他首先指出“诗要用形象思维，不能如散文那样直说”，接着他又点明宋人诗之所以“味同嚼蜡”，根本原因就在于宋人多数“不懂诗是要用形象思维的”，所以“一反唐人规律”。在论及新诗时他又一次强调形象思维之于诗的重要性：“要作今诗，则要用形象思维方法。”为什么毛泽东如此看重并反复强调诗要用形象思维呢？原因有二。其一，所有文学创作都离不开形象思维，因为形象思维是文学创作必须遵循的一种思维方式。诗歌创作乃文学创作之一，故也必须用形象思维。其二，诗歌创作作用不用形象思维，直接关系到诗歌的审美特征与美感力量，亦即关乎诗的味的有无与浓淡。不用，则会如不懂诗是要用形象思维的多数宋人一样，其诗会“味同嚼蜡”。正基于此，所以毛泽东再三强调诗要用形象思维，且古体诗和今诗概莫能外。就艺术创作而言，形象思维是艺术创作中的认识论的特有形式，它遵循认识的一般规律，即通过实践，由对事物的感性认识上升为理性认识。其核心是艺术想象。人们在艺术构思的过程中，展开想象的双翼，“寂然凝虑，思接千载，悄焉动容，视通万里”<sup>[31]</sup>，而且其想象始终不脱离具体的形象。此外，人们在艺术审美的想象中，始终伴以强烈的情感活动，融主观情感于所创造的形象之中，借所创造的形象表现对生活的认识与把握，传达出强烈的审美感情。那么，作为文学体裁之一的诗歌，同样在创作构思中也必须遵循形象思维的方式，围绕具体可感的形象展开艺术想象，融主观情感于形象之中。正如古人所言“诗缘情而绮靡”<sup>[32]</sup>，“登山则情满于山，观海则意溢于海”<sup>[33]</sup>，并借所创造的诗歌形象与主观情感水乳交融所形成的意境，寄寓情怀，表达对生活认识和理性观照。形象思维的运用使诗歌生动形象、含蓄隽永、意趣盎然。很显然，诗歌用不用形象思维直接关系到诗歌的诗味的有无浓淡。也正基于此，毛泽东才提出了“诗要用形象思维”的论断。应当说，这是毛泽东站在当代文艺理论的特定视角对诗味理论的补充和丰富。

再者,毛泽东对诗味理论的丰富,还表现在他对形象思维与赋、比、兴的有机结合的强调方面。如上所述,形象思维是文学创作上的特有的思维方式,是艺术上的认识论的特有形式。而赋、比、兴则是文学艺术创作中尤其是诗歌创作中三种基本的表现手法,对创造艺术形象和表达思想情感起着十分重要的作用。形象思维与赋、比、兴两者的关系,实际上就是艺术创作中的认识论与方法论之间的关系。赋、比、兴对形象思维过程中的想象与情感的表现起着凝聚的作用,使之具象化。因此,两者之间有着密不可分的联系。也正基于此,毛泽东才在致陈毅的信中明白无误地指出:“诗要用形象思维,不能如散文那样直说,所以比、兴两法是不能不用的。赋也可以用。”毛泽东既看到了懂不懂、用不用形象思维的方法能影响诗味的有无和浓淡,同时也看到和感受到了赋、比、兴对形象思维中围绕具体可感的形象而展开的想象,以及始终贯串想象的全过程的强烈情感具有一种具体化、形象化的重要作用。所以他认为在诗歌创作中应当把艺术上的思维方式——形象思维与艺术表现上的常用技巧——赋、比、兴紧密的结合起来。唯此,才能使诗歌含蓄而隽永,产生浓郁的诗味。也正因为诗歌创作必须做到形象思维与赋、比、兴的有机结合方能使诗作产生浓郁的诗味,所以,他再次深感“为诗之不易”。这一感喟与1959年致胡乔木的信中的“诗难,不易写”遥相呼应,表现了毛泽东作为一个诗人对诗歌创作中的甘苦的深刻体验。

## 注释

[1][32]陆机《文赋》。

[2]刘勰《文心雕龙·物色》。

[3]钟嵘《诗品序》。

[4]司空图《与本生论诗书》。

[5][9][10][18][19]陈晋《毛泽东与文艺传统》,285页、331—332页、333页、284页、322页。

[6][7]中央文献出版社《毛泽东诗词集·附录》。

[8][12]严羽《沧浪诗话》。

[11]毛岸青、邵华《回忆爸爸勤奋读书和练习书法》,《瞭望》1983年12期。

[13]毛泽东《致柳亚子》(1945年10月4日)。

[14][20]毛泽东《给陈毅同志谈诗的一封信》(1965年7月21日)。

[15][16]杨建业《在毛主席身边读书——访北京大学中文系讲师卢荻》。

[17]毛泽东《致袁水拍》(1957年4月20日)。

[21][23][24][25]臧克家《毛泽东诗词鉴赏》,320页、272页、272页、283页。

[22]周世钊《伟大的革命号角,光辉的艺术典范——读毛主席诗词十首》。

[26][31][33]刘勰《文心雕龙·神思》。

[27]刘勰《文心雕龙·比兴》。

[28]包立民《柳亚子评论〈沁园春·雪〉》。

[29]柳亚子《沁园春——次韵和毛润之咏雪之作,不尽依原题意也》,《文艺报》1987年5月16日。

[30]王夫之《古诗评选》卷一。