

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

毛泽东与艺术传统

E-BOOK
内部资料 非卖品

引 论

毛泽东与中国传统文化

关于“文化”概念的内含，向来争论不休，界说数不胜数。综观毛泽东的一系列著述，涉及“文化”之处颇多，但也没有对它下过确切定义。他主要是从精神文化角度来使用这一概念，尤以《新民主主义论》中所说的相对于政治、经济而言的“观念形态的文化”用法最多，在谈到中西方文化的时候，毛泽东使用“文化”这一概念偶尔也包括物质技术，其义大体近于“文明”一词。做这个辨析，是为了让读者对本书使用“文化”这一概念时有所了解。

马克思主义与中国传统文化： 从接受到结合

从文化形态上讲，毛泽东及其思想对 20 世纪中国最根本的贡献，无疑是马克思主义的中国化，在这个意义上把毛泽东的思想理解为近代资本主义社会孕育出来的最彻底的叛逆性文化（马克思主义）同中国民族文化相结合的产物，大概是不会有疑问的。

作为政治或哲学意义上的概括，“中国化”或“结合”自然已经清楚表达了这两种文化来源在毛泽东的思想中的组合关系。但如果进一步从文化学角度来分析，泛泛谈“结合”则未免抽象了一些，在如何深究马克思主义与中国文化在塑造毛泽东的思想的过程中所产生的具体作用时，就不那么明晰了，意见也不尽一致。这确实是个复杂的研究课题，非要争个“孰轻孰重”或索性来个“二元并立”，或进一步把“结合”局限于例证毛泽东怎样广泛引用古代经典，如何运用民族语言和表述方式来解释马克思主义的深奥理论，局限于分析毛泽东改造了几对传统哲学范畴，似乎也难说是深刻把握了毛泽东的思想中两种文化来源的内在关联。

关键恐怕在怎样理解这个“结合”，特别是毛泽东在自己的理论与实践中的艰苦的探索过程和独特的结合方式。

作为一个农民的儿子，毛泽东首先由中国文化塑造，而后受到西方思想的影响，最终选择了马克思主义。他不只一次地说过：我的学习，第一阶段是在私塾里学孔子，第二阶段进学校学资本主义，后来客观形势使我和我周围的人转向马克思主义。又说，我读了八年孔夫子，又读了六年资产阶级的书，24 岁才知道马克思。建党时，我们也很幼稚，开始搞革命，准知道怎么搞呀？毛泽东关于其思想形成过程的自述，透露出他在文化吸收上的阶段性及其思想来源的复杂性。

在湖南第一师范学习后期，毛泽东上承朱熹之论，下受杨昌济影响，孜孜于“本源”的寻求。所谓“本源”，类似于客观唯心主义的“道”（老、庄）、“太极”之“理”（朱熹）、“理式”（柏拉图）、“绝对精神”（黑格尔），被毛泽东视为“宇宙之真理”。在“五四”新文化运动中，寻求“本源”演变为寻求“主义”，成为毛泽东的一个极为迫切的思维中心和压倒一切的研究目标。在他成为马克思主义者之前，不断地选择，也不断地放弃。西方近代文化中的各种思想和思潮，诸如社会进化论、改良主义、无政府共产主义、新村主义、泛劳动主义、实用主义等等，他都触摸过，有的还躬行实验过，但似乎都没有使他成为其中某种主义的坚定信仰者。在种种如

饥似渴的选择和尝试都失败或无效的情况下，他才最终选择了马克思主义这一“无可如何的山穷水尽诸路皆走不通了的一个变计”。

近代以来，先进分子在文化理论上寻求主义，同通过社会实践改造中国，是一个问题的两个方面。毛泽东确立其终生信念，既有深刻的历史背景，又有独特的主观因素。

从客观上讲，俄国十月革命的成功，为半个世纪以来精神上内外交困、徘徊无路的中国知识分子，提供了在中国传统（如“东方文化派”的主张）和近代西方模式（如“全盘西化派”的主张）两种文化走向之外，选择一种更新的文化思想及精神支点的可能。这就是马克思主义。因为它产生于资本主义社会的生产关系，但又反抗这一社会制度，并且理应在更高的层次上反对封建传统。经受“五四”新文化运动大潮洗礼的第一代共产党人，最终皈依马克思主义，在当时的主观意识里大多存有这样一个动因：既批判和超越中国封建传统，又拒绝和超越西方近代资本主义意识形态。关于前者，自不难理解，因为“五四”新文化运动的一个基本主题，就是反对封建传统。关于后者，可以从两个方面来考察。1）反帝爱国是毛泽东等第一代共产党人从民主主义者转向共产主义者共同的思想起点，这种民族感情使他们在看待中西方文化时显得更审慎一些，注意到中国传统中的一些积极因素，也注意到西方近代文化中的消极因素，不易走向全盘否定或全盘肯定的形式主义文化选择泥坑。毛泽东在批判传统“太旧”“太坏”的同时，便及时指出“西方思想亦未必尽是，几多之部分，亦应与东方思想同时改造”，并认为东方文明即中国文明。在世界文明中应占“半壁的地位”。在社会理想上，受知识背景和认知框架的影响，人们在接受马克思主义之初，也难免用中国传统文化中的一些概念和判断来实现文化符号从西方到中国的转变。如十月革命后，有人曾把“社会主义”译成“均贫富，等贵贱”的“大同之学”。刘少奇说他1921年到莫斯科，看到卢布票子上的“全世界无产阶级联合起来”的中文翻译，是“四海之内皆兄弟也”，也颇说明问题。2）从本世纪初第一次世界大战后的世界形势大气候来看，战后资本主义社会一派萧条危机和阶级对立悬殊的境况，使许多先进知识分子在考虑中国的前途和改造道路时，很难对这种社会及其文化形态表示好感。周恩来到日本、到西欧的所见所闻，便是他选择马克思主义的重要的客观因素。毛泽东虽未出洋，但背景是一样的，潜在的思想逻辑是一样的。

从主观上讲，毛泽东当时寻求的“主义”，是期望它既有理论的深刻性、彻底性，把握宇宙之真理，更要有实践的可行性、操作性。在1920年12月给蔡和森等人的那封明确表示信仰马克思主义的信中，他说他不同意绝对的自由主义、无政府的主义、德谟克拉西主义的根本原之一，就是这些主义“理论上说得好听，事实上是做不到的。”与此相反，列宁运用和发展马克思主义而在俄国取得成功，恰恰体现了以上两方面的优势。此外，毛泽东当时突出的反强权平民主义立场，强调“动”“斗”的鲜明个性，以及对新村主义等具有空想社会主义性质的思潮的特殊兴趣，无疑是他接受马克思主义的第一级阶梯，构成他理解马克思主义的一些核心要素（如解放无产阶级的使命、阶级斗争观念和关于共产主义的描绘）的心理契机。于是，一开始他把社会主义理解为“四海胞主义，也就是愿意自己好也愿意别人好的主义”，提出俄国式暴力革命的理由，在于资本家有一种自己不能遏制的扩张欲望，只有造出一种相反的扩张力量来抵抗、来斗争，才能达社会平等之目的。

对于革命家来说，接受和确立一种信仰、一种主义、一种新的文化形态，只是其崭新实践的开始，而非其实践的理论总结或逻辑终点。毛泽东和共产党人接下来必然遇到这样的问题：由于马克思主义本身所具有的鲜明的批判性和战斗性，把它从孕育自己的资本主义文化意识形态中提取出来，是比较容易做到的，但要把它恰当地有效地运用于在半殖民地半封建社会条件下进行的中国革命的具体实际，则须更艰苦更具独创性的实践探索，可以说这种探索并不比接受马克思主义以前的探索容易。

在毛泽东等运用马克思主义改造中国社会的实践探索中，始终伴随着文化选择上的分歧和冲突，有来自外部的，也有来自内部的。

概括起来，有这样几种。

1，同全盘西化论的分歧和冲突。毛泽东青年时代提出的“取于外乃足以资于内” 和后来提出的“洋为中用”的主张，可概括他一生在吸收西方文化问题上的基本思路，体现同全盘西化主张的分歧所在。

2，同东方文化救世思潮的分歧和冲突。梁漱溟先生是此种思潮的重要代表。就他个人的思路而言，正如他说的那样：“我始终同情共产党改造社会的精神，但我又深深反对共产党不了解中国社会。拿外国的办法到中国来用”。 所谓“外国的办法”，就是马克思主义。梁先生认为，中国几十年来之种种运动，“实在都是一个‘文化改造、民族自救’”的问题，它不是也不应该是“一个新的阶级势力起来推翻固有的秩序”，社会改造的前途是，使中国传统的政治制度和文化秩序“稍稍变化他自己以求其适应”即可。 对这种承袭近代以来“中体西用”主张的保守的改良主义的文化选择，毛泽东也是明确反对的。“五四”时期在《健学会之成立及进行》一文中，毛泽东集中批评了“中体西用”主张，认为它是一种“自大的思恩”、“空虚的思想”、“以孔子为中心的思想”、“学问要新、道德要旧”的思想。还不无调侃地说“中体西用”论者吸收西方文化的目的，正如一个小孩，受了隔壁小孩的晦气，夜里偷着取出他的棍棒，打算明早跑出大门，老实的还他一个小礼，什么“西学”、“新法”，相当于小孩的棍棒罢了。在这种思想指导下，不可能使旧中国文化思想产生透底的变革。1938年在延安，毛泽东同梁漱溟就中传统的社会文化性质、中西方文化的差异和冲突、以及改造中国的基本途径等问题当面展开了论争，他的具体的批评意见，表现在读《乡村建设理论》所作的批语当中。 其中一个重要观点是，他不同意梁先生说出的中西方文化的造诣“都很高”，认为近代以来中西方社会文化的冲撞及中国的失败，原因“不是都高，而是资本主义社会高于封建社会，故两者相遇后者失败，其帐已结。”解决中国危机的办法不是文化改良，而“只有更高者能胜之。此更高者即是民族民主革命。”

3，同托派思想的分歧和冲突。这虽然表现为在中国革命的性质、步骤和前景等政治问题上的分歧和冲突，但理论认识上的前提，却是怎样看待二、三十年代中国社会文化性质，怎样看待资本主义生产关系在中国的地位，怎样看待资本主义文明在中国社会发展中的作用等问题。这些问题，恰恰是30年代初以《新思潮》杂志为阵地的一批共产党的文化理论工作者，同以《动力》杂志为基地的托陈派文人所进行的那场著名论战的基本主题。托陈派的基本观点是：20年代中期的大革命使近代以来的封建传统残余遭受了最后的打击，已变成“残余势力之残余”，中国社会已变成资本主义生产关系占优

势的社会，由此得出结论：资产阶级民主革命（反帝反封建）在中国已经完成，中国共产党应放弃土地革命和武装斗争这类“土匪行动”、“破坏行动”，转而进行合法斗争、议会斗争。与此相反，参加论战的党的文化理论工作者则认为：中国社会基本上建立在农村经济的基地上，而农村仍然是封建的土地制度即以地主对农民的超经济剥削为主体，因此，中国社会仍然是半殖民地半封建性质，从而反帝反封建的革命任务是明确无疑的。“所以土地革命是数万万农民群众的切身的急迫的要求，是中国革命目前阶段的中心问题，是中国资产阶级民主革命的关键。” 这个结论，是这场兼具文化学术性和意识形态性的论战的一大收获，也可说是马克思主义原理同中国当年实际相结合的理论产物，同苏区的革命实践更有直接关联。毛泽东没有直接参加这场论战，但在1929年11月给李立三的信中，他明确表示：托陈派的观点和行动“真岂有此理，中央的驳议文件已经到此，我们当普遍宣传。” 1930年6月，毛泽东主持召开红四军前委与闽西特委联席会议，在会议通过的关于宫农问题的决议中，也明确指出：“机会主义反对派陈独秀们说中国农村已经资本主义化，封建剥削只是残余的残余，他们的结论固然要放弃民权革命，取消对地主的斗争。”30年代初，为了彻底弄清中国农村社会的政治、经济、礼俗、教育诸方面的性质特征，解决土地革命中的具体问题，毛泽东进行了大量的社会调查，以丰富详实的实例论证了中国社会半殖民地半封建性质。这虽然不是直接回答托派观点的，但却是对他们的观点很有份量的批驳。就毛泽东本人的思想和实践发展角度讲，这些调查无疑强化了他对中国国情的认识，构成他反对另一种错误的文化理论选择偏向的重要基础。这就是——

4，同党内“左”倾教条主义的分歧和冲突。以上三种思潮，尽管出发点和立场不同（或“西化”、或“守旧”、或“取消”），对中国文化的认识和评价不同，但他们有一个共同点，即在理论上抵制或放弃马克思主义的文化选择，从而在实践上反对中国共产党的社会改造方案。以毛泽东为代表的正确方面同党内“左”倾教条主义的分歧和冲突，焦点则在于如何坚持和运用马克思主义的问题。因此，从中国共产党自身的成熟和发展角度讲，这一分歧和斗争是最具关键意义的，并充分体现了文化选择上的思想方法的正确与否同革命实践的紧密联系。

从30年代到40年代，以毛泽东为代表的正确方面同机协照搬马列词句的教条主义围绕各种具体问题的争论，实质性的理论主题，就是怎样看待马克思主义的普遍原理及其具体结论，同中国国情及其民族文化传统的关系。因此，当毛泽东在1938年六届六中全会上第一次鲜明提出“马克思主义的中国化”这一亟待解决的理论任务，强调必须继承从孔夫子到孙中山的文化遗产的时候，王明在随后的发言中，不无所指的要人们注意几个“不能”，即对马列理论“不能庸俗化和牵强附会”，“不能以旧中国文化学说来曲解”，“不能在‘民族化’的误解之下，来忽视国际经验的研究和运用”。 作为一般的论述，指出这些当然是有益的，问题是这些并非当时的偏向，其实际的针对性和潜台词，若明白王明等的一贯主张，一看便知。而毛泽东的观点是：对于“有它的特点，有它的许多珍贵品”的中国历史文化遗产，“我们还是小学生”。 此后，毛泽东发动和领导的延安整风，实际上也是一场批判党内“全盘西化论”（毛泽东称之为“洋八股”），端正对中国民族文化的认识的思想运动。在毛泽东看来，党内的教条主义同西化论者在思想方法

上并没有太多的区别，“只知生吞活剥地谈外国”的毛病“传染给了共产党”，于是，“许多马克思主义的学者也是言必称希腊，对于自己的祖宗，则对不住，忘记了。” 由此，毛泽东反复强调和鼓励研究中国的政治史、经济史、军事史、民族史、思想史。又说：“把‘农民’这两个字忘记了，就是读一百万册马克思主义的书，也没有用处。” 正是通过延安整风，才从全党的认识上真正解决了马克思主义与中国民族文化需要“结合”和如何“结合”的问题。毛泽东的思想，也正是在同教条主义的斗争中成熟和完备起来的。

怎样理解毛泽东的思想中 两种文化来源的关系

由上所述，我的一个基本认识是：毛泽东和共产党人无论是在接受马克思主义的过程中，还是在运用马克思主义改造中国的过程中，中国传统文化部必然地发生了不可忽视的影响。这种影响从主要方面而言，特别是从建国前的实际效果而言，是积极的。马克思主义中国化这一中国革命的基本课题，既是通过实践探索来解决的，也是通过同上述各种文化思潮的分歧和斗争，力图在理论上澄清与它们的区别来解决的。因此，“中国化”的含义应包括两层意思，第一层也是最根本的意思，是马克思主义的基本原理同中国革命实际相结合；第二层意思就是马克思主义同中国民族传统文化相结合。

于是，在谈到毛泽东同马克思主义和中国传统这两种文化形态的关系的时候，笔者认为下面两种说法不能认为是周全的。一种是：毛泽东所信仰的马克思主义仅是一种被他简化了的东西或把它当作了外在的工具，从而掩盖着他对中国文化传统的深沉而持久的信仰。一种是，毛泽东只深深扎根于马克思主义思想土壤，进而离开中国的传统仅仅用他对马克思主义的基本原理、具体结论、思想方法的公开宣传和阐过来解释他的思想行为特征。

从什么角度来分析毛泽东对这两种文化的吸收和他所受的影响程度？国外有学者通过对毛泽东著述中语言素材的统计，由此判断毛慷慨地拥有大量的中国古典的东西。据说，“毛引用得最多的是孔夫子和新孔夫子的原话，其次是斯大林和列宁的著作，而马克思和恩格斯的著作引用得最少。” 这个事实确实表明毛泽东的知识背景、认知方式和思想表达及交流方式，在很大程度上受到中国传统的影响，或者说他最熟悉的是中国文化。这样的考察思路当然是有意义的，但如果以此来说明一个思想家、革命家的思想形成根源的强弱，则多少有些牵强，是以机械的语言素材的统计数字来冲淡对其活生生的思想灵魂的深层分析和把握。以此类推，还会产生这样一些想法：因为毛泽东是中国人，所以他比西方人更多的受到中国传统文化传统施与他的影响：马克思是德国人，所以他更多的受到德国文化的熏染：列宁是俄国人，所以他注定受到俄罗斯传统的铸造。不错，但学术份量有多大呢？此外，毛泽东读列宁、斯大林著作确实要比马克思、恩格斯著作多些，这不难理解。毛泽东一向宣称，他更看重的是马克思主义的普遍原理和认识问题的方法，而不拘泥于本本词句；列宁、斯大林著作作为马克思主义的发展形态，对中国来说，更具实践上的示范意义。对此，“引用”的数字同样不能说明毛泽东与完整意义上的马克思主义的根本关系上有什么可疑惑的蹊跷之处。（至于斯大林著述中的某些错误对毛的影响，是这个问题以外的话题。）

我们应着重考虑的，是毛泽东的思想体系的结构特征和他对基本理论的

阐述中所表达的观点。马克思主义中国化，或两种文化的“结合”，在毛的论述和实践中，不是杂糅相加，不是马克思主义在中国文化土壤上的机械移植，也不是中国传统在马克思主义新框架中的简单修正延续。他总是根据实际情况不拘一格地“拿来”。表现为：通过民族形式来理解、实践和实现马克思主义，赋予其普遍原理一种新鲜活泼的并为中国人喜闻乐见的中国作风和中国气派；或反过来用马克思主义普遍原理来说明和发挥民族传统的一些重要内容：在两种文化的交合作用下，总结出一套关于中国问题的过去、现实与未来及其改造途径的理论和实践形态。它既非马克思主义的现成结论，也非中国传统的机械复归。我们甚至还不难看到这样的情形：当毛泽东在马克思主义理论范畴中思考现实课题时，他那意识深处的传统智慧和行为方式往往得到淋漓尽致的运用发挥；当他怀着伟大的民族感情一意要在尽可能短的时间内改造中国社会使之强大起来时，他确实又在自觉地同传统观念实行“决裂”，并矢志尊奉马克思主义提供的思想武器和描绘的理想蓝图。这种胶着状态既表明两种文化在毛泽东的思想中融汇得十分深透，也说明他在“结合”上下功夫，事实上也存在着如何协调主观愿望与客观效果、自觉吸收与潜意识表露的问题。

由此，研究毛泽东同两种文化的关系，一方面是要深入考察中国传统的各种思想学派，中国人的价值观念、认知结构、思维方式等如何具体地沉淀在毛泽东的文化心理结构之中，并如何从他的理论与实践透露出；这样，方能真切体会到毛泽东及其思想的文化气质、文化极其以及在中国历史文化长河中的重要地位。另一方面，又须承认，毛泽东的思想的根本性质，并非“引儒入马”或在马克思主义之外重构了一个崭新的体系，而是把它转化成了另一个文化圈的人们，即中国人寻求解放和发展的指导思想，属于马克思主义范畴中的一种发展形态和一种独特的民族形态。其基本的概念、范畴、方法、结论和内在逻辑，都有明确的马克思主义的内涵规定。只不过他对待马克思主义的态度并不象教条主义者那样生搬硬套，他强调没有抽象的马克思主义，只有具体的马克思主义，正象没有抽象的人，而只有作为张三、李四这样一些具体的活生生的人一样。

如何解决中国与西方、传统与现代这两组矛盾，是近代以来一切文化探索都不能回避的问题，谁在理论上回答了这两个问题，并据此在实践中解决了中国近代以来的历史任务，谁的思想就会成为现代化进程的精神旗帜。毛泽东的探索思路是：“洋为中用”、“马克思主义中国化”——解决中国与西方的矛盾；“古为今用”、“推陈出新”、“批判继承”——解决传统与现代的矛盾。探索的结果，既在马克思主义发展史上赢得了特殊地位，实现了从西方到中国的转变，又在中国文化发展史上赢得了特殊地位，揭示出从传统到现代转变的一条重要途径。其实践成果是：使反帝反封建的新民主主义革命逐步走向胜利，建立起中华人民共和国，并在新民主主义社会的建设和社会主义改造方面独创出一条基本成功的路子，于50年代中期在社会主义建设方面开辟了一个良好的开端。

在毛泽东的文化探索中，马克思主义中国化的过程和民族文化现代化的过程，也不是可以分割的。无论是从西方到中国的转变，还是从传统到现代的转变，都是用以下两种方式来实现的。

第一，两个转变的根本动力和催化剂，是实践和实践的需要。毛泽东的探索，用他的话来说，都是严酷的现实“逼”出来的。他最直接的出发点，

是为了解决中国革命大大小小的具体问题，而不是为理论而理论，不是从传统、从马列经典出发寻求印证或演绎。唯其如此，无论是中国传统文化，还是西方文化，只要有利于革命和建设事业，毛泽东都是不拘一格地拿来；唯其如此，调查研究和实事求是，在毛泽东的思想形成过程，在把马克思主义中国化的过程中起着至关重要的作用。

第二，用马克思主义的观点方法来剖析传统文化现象和思想，通过对其内涵的改造，引伸出有利于实践的新义。这种新义。对马克思主义来说是民族的，对传统来说，是现代的。譬如，1939年2月20日在给张闻天的信中，他谈到孔子提出的智、仁、勇“三达德”时，便说：“智是理论，是思想，是计划、方案、政策，仁勇是拿理论、政策等见之实践时候应取的一二种态度，仁象现在说的‘亲爱团结’，勇象现在说的‘克服困难’（现在我们说亲爱团结，克服困难，都是唯物论的，而孔子的知仁勇则一概是主观的），但还有别的更重要的态度如象‘忠实’，如果做事不忠实，那‘知’只是言而不信，仁只是假仁，勇只是白勇。还有仁义对举，‘义者事之宜’（这是朱熹注《孟子》的话，原文为“仁者心之德爱之理，义者心之制事之宜也”。——引者），对说是‘知’的范畴内事，而‘仁’不过是实践时的态度之一。”同年4月29日在做国民精神总动员的号召的讲话中，他提出：对国家尽忠，对民族尽孝，我们赞成，这是古代封建道德，我们要改变它，发扬它。就是要特别忠于大多数人民，孝于大多数人民，而不是忠孝于少数人。对大多数有益处的，叫做仁；对大多数人利益有关的事情，处理得当，叫义。对农民的土地问题，工人的吃饭问题，处理得当，就是真正的行义者。

由这一点出发，我们进而可以得出这样一个认识：不同民族的文化形态，虽然是在相对独立的自然、人文和历史氛围中形成的，但相互之间毕竟存在着相通的东西，体现出某些属于人类社会共有的认识规律、价值观念和行为方式。马克思主义作为西方近代资本主义文化的产物和中国几千年的文化传统之间的关系，也是这样。如果是毫无“共同语言”，乃至水火不容，就谈不上“结合”或相互之间的“化”。两种文化形态在揭示某些问题上或多或少的联系，构成了毛泽东把马克思主义中国化的内在的逻辑前提。诸如：马克思主义坚决反对宗教神学世界观的主张，同中国传统文化的主流（儒家）排拒神道而重现世的人文精神；马克思主义为整个无产阶级和全人类而奋斗的思想，同中国传统文化中注重他人、注重群体的道德观念：“平均”、“大同”与共产主义；“逼上梁山”与阶级压迫导致阶级反抗；“君舟民水”、“得民心者得天下”与群众路线；阴阳二元论与矛盾辩证法；“民以食为天”与历史唯物主义，“仓廩实则知礼节，衣食足而知荣辱”与经济基础决定道德习俗……等等，都是两种文化结合的内在契机。考虑到并深入研究这些联系，便不致于把“结合”或“中国化”看得那样难解莫测。

文化探索的六个阶段

正是立足于实践，根据不同的历史时期所要解决的具体问题，使毛泽东的文化探索呈现出既有联系又有区别的阶段性特征。历史地考察这个阶段性，是避免在这个课题上犯以偏概全的简单化的毛病的必要途径。

毛泽东一生对中国传统文化的吸收运用和评价，以及把马克思主义与中国文化相结合的过程，大体可概括为以下几个阶段。

吸收与选择——“五四”前后。

实践中运用——大革命与土地革命时期。这个时期，毛泽东主要考虑农民革命及其道路问题。理论上着力用历史唯物主义方法来分析中国社会文化的性质特征，特别是历史和现实中的阶级关系以及农民的处境命运。实践上，他用全副精力从事农民运动，在促进农民运动冲决中国封建传统四大“绳索”，赞美“分田分地真忙”景象的同时，冷静地认识到，农民们只能挟带着深厚的小农生产者的文化心理和习俗愿皇来从事解放自身的事业，体会到中国革命的特殊性、复杂性。毛泽东的选择是：只有在政治、经济上翻身，才能获得文化心理和精神上的真正变革和进步，别人不应过早地越俎代庖替农民“丢菩萨”。__这种务实的态度，使毛泽东较注重利用传统来推进崭新的革命。1926年在广州农讲所讲课时他，曾说过这样一段意味深长的话：洪秀全起兵时，反对孔教提倡天主教，不迎合中国人的心理，曾国藩即利用这种手段，扑灭了他；这是洪秀全的手段错了。我们当然不必渲染这一观点在毛泽东关于农民革命与文化传统的思想中的位置，而且此后毛泽东也极少对这一说法做过暗示和发挥。但它至少反映出毛泽东这样一种潜在的思路：中国的农民革命，不仅不能一下子断然否定传统，在某种程度上还要借助传统，以其为达到目的的手段。后来他赞赏彭湃同农民一起去拜菩萨，也大体是基于这种考虑。__大革命失败以后，在中国革命何去何从的危急关头，当毛泽东做出秋收起义、进军罗霄山脉、建立井冈山根据地、改进红军作风等一系列卓越选择时，他脑海里也时常显出历史上的“绿林好汉”、“山大王”的行为方式，特别是经常用历代农民起义的经验教训来教育干部、战士。__他在苏区制定和执行的经济政策被教条主义者指责为“右倾路线”；他的一些主张被说成是阶少马列主义理论的“狭隘经验论”；在军事指挥上，被嘲讽为“把古代的《三国演义》无条件地当作现代的战术，把古时的《孙子兵法》无条件地当作现代战略”。__这些指责和嘲讽除了说明教条主义的无知和愚笨以外，恰恰衬托出毛泽东在利用传统问题上的正确和精明。

特别值得注意的是，毛泽东在1930年写的《调查工作》（即《反对本本主义》）一文中，还揭示了这样一条思路：教条主义同中国传统的某些消极心理恰恰有着某种关联，他说：“以为上了书的就是对的，文化落后的中国农民至今还存在着这种心理。不谓共产党内讨论问题，也还有人开口闭口‘拿本本来’。”后来在延安整风时，毛泽东更明确地指出：教条主义的来源之一，就是“中国是科学不发达的，存在广大小资产阶级的国家。”__这个见解无疑是相当深刻的，在文化传统的继承和改造上也颇有启发意义。

的确，中国是小生产的汪洋大海，小生产者的心态乃是传统文化心理的重要组成部分。中国共产党和红军是以无数农民小生产者为主体的，小生产者的文化心态自然也渗透到了革命队伍之中。因此，毛泽东在运用传统的时候，并没有忽视对它的某些消极影响的批评和改造，土地革命时期的论述，便集中体现在《关于纠正党内的错误思想》一文当中。后来在延安的一次讲话中，他几乎是用传统的儒家心性修养的方式，来要求人们放弃传统的小农身上的自私肉利的倾向，希望参加革命的人要把牺牲精神落到实处，譬如三万块钱请你一个人带走，骑了马走，那时候一看，前后左右都没有人，钱就在荷包里，你打不打主意，想不想一下子呢？由此想到国家，买田地，讨小老婆。__对农民心里这种精细的揣摸，正是毛泽东的独到之处。对它的改造，也是个极其艰苦的过程，除了正面教育以外，毛泽东也看重主体的“慎独”

功夫！灵魂的革新，似乎要靠自觉。总之，在强调毛泽东运用传统的时候，指出他在改造上下的功夫，是十分必要的。

理论总结——以整风运动为标志的延安时期。到延安后，毛泽东发愤研读马克思主义著作，在写出一批成熟的中国化的马克思主义的政治、军事和哲学著作的同时，还针对“形式主义地吸收外国的东西，在中国过去是吃过大亏”的教训，根据他在长期的实践中探索的经验，根据近代以来文化学术思潮的发展和现状，从科学的理论高度阐述了他的文化研究、文化创造和文化发展观念。

在此期间，他多次倡导研究、清理古代和近代以来的文化思想。1939年1月17日给何干之的信中，他说：“我们同志中有研究中国史的兴趣及决心的还不多，延安有陈伯达同志在作这方面的研究，你又在想作民族史，这是很好的，……我想搜集中国战争史的材料”。同年2月，他仔细批阅了陈伯达的《孔子的哲学思想》、《老子的哲学思想》、《墨子的哲学思想》几篇研究文章，并发表了自己的观点。他认为上述几篇文章在引了章太炎、梁启超、胡适、冯友兰等人的许多研究观点以后，“应在适当地方有一批判的申明，说明他们在中国学术上有其功绩，但他们的思想和我们是有基本区别的，梁基本上是观念论与形而上学，胡是庸俗唯物论与相对主义，也是形而上学……等等。若无这一简单的申明，则有使读者根本相信他们的危险。”——他推崇范文澜的“中国经学简史讲演提纲”，并亲临听讲，是“因为用马克思主义清算经学这是头一次”，进而希望作者在“提纲”中对康、梁、章、胡的“错误一面有所批判”，还希望涉及廖平、吴虞、叶德辉诸人的文化思想，因为“越对这些近人有所批判，越能在学术界发生影响”，更重要的是，反对“复古反动”乃“目前思想斗争的第一任务”。——

1940年初，延安创办《中国文化》杂志。趁此机会，一向关注新文化建设的毛泽东，于是年1月精心撰写了长篇论文《新民主主义的政治与新民主主义的文化》，发表在该杂志的创刊号上。他说这“算作《中国文化》出版的态度”，并“说明一下中国政治和中国文化的动向问题”。这部著作，无疑是毛泽东的文化思想开始确立和成熟的标志，特别是他对中国文化的历史和现状的性质作出科学分析的标志。

我们无须复述该著的主要观点。只就毛泽东作为一个马克思主义者如何对待中西方文化的问题，谈一下他的基本的指导思想。

在这部著作中，毛泽东用历史唯物主义观点对他的文化观作了明确的表述，这就是：

1) 一定的文化，是一定社会的政治和经济的反映，并反过来对一定的政治和经济给予伟大的影响和作用。

2) 自周秦以来的中国文化，是反映封建社会的政治、经济的封建文化；自近代以来，随着帝国主义的侵略和中国资本主义因素的生长，形成了殖民地、半殖民地、半封建的文化。

3) “五四”以前的文化领域的斗争，是资产阶级的新文化和封建阶级的旧文化的斗争。学校、新学、西学都是世界资产阶级的资本主义的文化革命的一部分。

4) “五四”以后，中国开始了新民主主义革命；建立中国的新文化，就是建立反映新民主主义政治和经济的文化，其基本特征是，民族性、科学性、大众性，即人民大众反帝反封建的文化。

5) 关于新文化建设中对待中国传统文化和西方文化的问题，毛泽东的基本主张是两个反对，两个吸收。

两个反对，反对反映帝国主义在政治经济上统治和半统治中国的帝国主义文化，以及无耻的中国人提倡的奴化思想的文化：反对反映半封建政治和经济的半封建文化，包括主张尊孔读经、提倡旧礼教旧思想的复古思想。

两个吸收：吸收大量的外国的进步文化，包括外国的古代文化，例如各资本主义国家启蒙时代的文化；吸收中国的长期封建社会中创造的古代文化。

这里谈的虽然是毛泽东的新民主主义文化观，但与他后来探索的社会主义文化在指导思想上一致的。只是在个别提法上有些不同，如社会主义文化是反映社会主义政治和经济的，把反对帝国主义文化和半封建文化，换成反对资产阶级思想（注意，在毛泽东的若述言论中，资产阶级思想、资本主义文化、西方文化是有区别的，至少他在谈论不同的问题时，是有选择的使用），和反对封建主义思想（同理，封建主义思想与民族传统文化不可等同）。最明确的联系是：新民主主义的内容，民族的形式 社会主义的内容，民族的形式。

新的探索——从七届二中全会到 1956 年“八大”前后。这个时期，毛泽东在新的历史条件下，围绕新民主主义国家形态的构想，围绕社会主义革命和建设，在马克思主义中国化的问题上开始了新的探索。这个探索其实早在 1945 年 4 月 24 日“七大”会上做的《论联合政府》的政治报告以及口头政治报告中，就有了一定的思路。值得一提的是，在这两个报告中，毛泽东明确提出了广泛发展资本主义的问题，认为“只有好处，没有坏处”。还批评了“在农民出身的党员占多数的党里是长期存在的”民粹主义思想。民粹主义的一个实质就是拒绝和排斥资本主义的文明成果，试图直接由封建社会发展社会主义，中间不经过资本主义道路。在毛泽东看来，在落后的农业国家发展一部分资本主义是必须的，进步的。现阶段的中国发展新民主主义的资本主义，是为了发民生产力，为过渡到社会主义创造条件。如果说在新民主主义革命阶段，他对农民身上的传统的文化习性的改造：还不是那样突出，那么，1949 年在新时代来临前夕，他提出了这样的忠告：严重的问题是教育农民。过渡时期即将结束时，发展生产力，建设社会主义新政治、新经济、新文化上升为首要任务；毛泽东坚信，这一事业对中国传统“确实是前无古人的”伟大超越，——“社会主义比起孔夫子的‘经书’来，不知道要好过多少倍。有兴趣去看孔庙孔林的人们，我劝他们不妨顺道去看看这个合作社。” 但是，如何建成社会主义，马克思主义经典作家并没有提供现成方案，跟在苏联模式后面，吃别人嚼过的馍馍，也非他所甘愿为之，于是，围绕“建设”这一中心课题，毛泽东进行了一系列大胆的独特的探索，提出了“百花齐放，百家争鸣”这一繁荣社会主义文化的根本方针。需要指出的是，50 年代中期在“详为中用”的前提下，毛泽东谈论吸收和选择西方近代以来的进步文化多一些，认为“近代文化，外国比我们高，要承认这一点”， 由此提出了向“一切国家学习”的开放思想。关于中国传统，他说：“把老传统丢掉，人家会说是卖国，要砍也砍不断，没有办法。但是回顾那么久的历史，是有些麻烦的。” 认为我们这个民族从来就是接受外国优良文化的，相信外国的东西，搞久了，便成为中国的了，还时常以唐代文化的发展为例来说明他的这一观点。

冲突徘徊——通常说的“文革”前十年。在急于求成和急于求纯的心境中，毛泽东致力于加速社会主义建设并向共产主义过渡的理论与实践，但由于生产力条件的缺乏，未来的社会主义和共产主义的社会形态究竟是什么样子，现代社会又没有提供可资参考的“座标”，于是，在摸索创新的过程中，毛泽东一方面认为，遗产太多并不好，是一种压力，阻碍进步，但另一方面，中国传统文化中的某些设想（如五斗米道）和战争年代军事共产主义的经验，多少渗透到他对未来社会的理解和构想中。在人民公社化运动的实践受挫之后，对这个“大方向”的坚定不移与对具体问题的求实精神，传统文化给他带来的局限与马克思主义的理性原则，平均主义与商品生产、价值规律之间的冲突，造成他不稳定的徘徊，反映出他思想上的矛盾。在60年代初期，毛泽东还特别强调“应该充分利用遗产，要批判地利用遗产”，并认为关于“封建时代的文化”，“充分利用它们，我们现在还没有做到。”三年困难时期过后，毛泽东的兴奋点从经济转向政治，对传统文化和西方文化的消极面看得更多些。政治上对“帝、修、反”的斗争，延伸到文化上，就是对“封、资、修”的批判。主观与客观的“背反”——十年“文化大革命”。在这最后十年，毛泽东从未在理论政策上否定他一贯倡导的“马克思主义中国化”以及“洋为中用、古为今用”，但他在文化上的实际期望是“试看天地翻覆”的彻底的“无产阶级化”。关于马克思主义，他说“要突破，要创造，不要只解释，……要有新的论点，新的解释，新的创造，不然不行”。问题是以为什么为“新”，1966年发动“文革”的所谓“新”，新错了。关于传统的历史文化，自然更是侧重于打破和决裂了。“文化大革命”是地道的包括政治、经济、文化各个方面的“社会大革命”，它之所以以“文化”命名，不仅是因为它在形成过程上始于文化意识形态领域，也反映出毛泽东在当时的这样一种思想脉络：强调人的观念意识在创造历史的活动中的作用，并认为在社会主义社会中，无产阶级同资产阶级的斗争，社会主义同资本主义的斗争，主要体现在意识形态领域；因此，新社会的建成似乎取决于先于生产力发展的人的思想灵魂的“无产阶级化”；而“无产阶级化”的重要途径就是“文化革命”，摆脱和割断传统文化的束缚，批判和清除资产阶级的意识形态。实践的结果是带来主客观的两个“背反”，主观愿望是通过认真弄通马克思主义，更好地坚持和发展马克思主义，客观效果却是违背了马克思主义的科学原理；主观上是创造前所未有的崭新文化（新生事物），但实际做法（如经济上的粗陋的平均主义，政治上的缺乏民主，意识中的现代迷信）却深深刻着传统的印记。这是毛泽东晚年在文化选择上的悲剧所在。

评价和运用传统文化的三个基点

中国的历史文化，是一部太厚太重的书。翻开它要花很大力气，跳出来则更须有足够的见识。那么多的沉淀，那么多散发着智慧和霉味的精华与糟粕。翻得开，跳得出，则必有实实在在的大启发、大收获。

关于毛泽东在这方面深厚的素养兴趣，和那包裹不住的灵气才气，下面的例子或可说明问题。1963年5月，在杭州工作会议的一次讲话中，谈到抓工作要集中精力抓主要矛盾，毛泽东随即一路发挥：就是要不唱天来不唱地，只唱一出《香山记》，这是一本写妙庄五女儿的小册子的开头两句。比如看戏，看《黄鹤楼》，就不想《白门楼》之类的戏，只看我的同乡黄盖。黄盖

是零陵人，周濂溪是道县人，是宋代的理学大师，二程是他的学生，朱熹就是这个系统，唯心主义。至于张载是陕西人，那是另一个系统，是唯物主义。柳宗元从30岁到40岁有十年都在永州（即今零陵），他的山水散文，与韩愈辩论的文章就是在永州写的。怀素也是永州人，唐朝的狂草书法家，与张旭齐名……。一番随兴漫谈，文、史、哲传统泉涌而出。

关于毛泽东与传统文化的逻辑关联，我的体会是：当毛泽东在浩瀚的传统文化里游弋的时候，他脚下踩着三个年牢实实的支点：历史观念、实践需要、主体个性。怎么理解？

1. 历史文化观念

“观今宜鉴古，无古不成今”。传统文化作为人们现实活动的客观背景，对每个人来说并无厚薄之分，问题是你用什么观点来看待它们，历史文化观念不同，它们在你心目中的价值和发挥的功能便自然相异。毛泽东的“鉴古”和历史文化观念，我认为由这样三个基本要素组成：

反映论——解释历史文化现象的形成根源（经济基础 上层建筑 文化形态）。

动力论——揭示历史文化的创造和发展的基本形式（社会矛盾、阶级斗争、人民群众）。

民主性——对历史文化做价值评判和取舍的基本标准（核心内容是对待人民的态度如何）。

传统文化在毛泽东的视野里，总是一分为二的。他1960年12月同外宾谈话时对封建时代的文化发表的观点，集中体现了他的这种辩证的、历史主义的文化分析方法：

中国几千年的文化，是封建时代的文化，但并不全是封建主义的东西，有人民的东西，有反封建的东西。要把封建主义的东西与非封建主义的东西区别开来。封建主义的东西也不全是坏的，……当封建主义还在发生和发展的时候，它有很多东西还是不错的。反封建主义的文化也不是全部可以无批判地利用的，因为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。

毛泽东的这个分析，同列宁关于每个民族都存在着两种文化的理论的联系，是十分明显的。并且进一步对封建主义的东西也不是一概否定，对反封建的东西，也不是一概肯定。

2. 从实践到文化的选择基点

毛泽东毕竟是政治家，是开创新历史的革命实践家。他感受和评判历史文化不可能只具有理论的学术的意义。从实践的需要出发来引伸，或反过来用它们来推进实践的发展，是毛泽东沟通历史文化传统的目的所在。在大多数情况下，他都是根据自己终生追求的事业目标和不同时期的中心任务，来谈论和评判历史文化中的某些具体现象的。在许多观点的背后，我们不难体会到一条主脉：从传统到现实、从理论到实践。离开这条主脉，我们就不能准确地把握毛泽东一些具体评论的内在意蕴（如关于共工并没有死的考证，关于张鲁五斗米道的评价，关于历史上有作为的人并没有读过多少书的说法）。抓住了这条主脉，我们便不难把他在不同时期对传统的不同看法，乃至对同一种文化现象的不同评价（如关于儒家，关于《水浒》）统一起来。更明显的是，当他晚年在实践中陷入困惑的时候，他对传统的态度也趋于矛

盾：不要学什么文学史，尽读古人的东西，尽是死知识；__有一种思潮，旧的东西一概否定，这种思潮是不对的，马克思就不是这样。__可以说，“实践——文化”，是毛泽东品评历史文化现象的基本出发点，也是我们分析研究毛泽东关于历史文化现象的种种评说不可不注重角度。

3. 主体文化个性的中介转换

对历史文化，无论是“评”还是“用”，都经由主体中介来实现的。作为性格丰富、具有多重角色的政治领袖，毛泽东在古为今用的桥梁上浓浓地铺上了其个性的色彩（有时也难免随心所欲）。他的求平等、好挑战的个性意志，不拘成规的思维方式，务实求变的行为作风，既渗透到他的现实决策之中，也渗透到他对历史文化的评价运用之中。毛泽东曾说自己的性格中有“虎气”和“猴气”两个侧面。从历史上的文化思想流派来看，毛泽东对诸子百家基本上采用了兼容并蓄的态度，但毕竟又各有取舍。从他的“虎气”中多少可以体会到法家的影响，从他的“猴气”中则见出道家的印迹，从他罕见的历史责任感并特别注重意志作用来看，又明显是汲取了儒家的养分。但无论是法家、道家还是儒家，毛泽东的取舍部基于其深厚的个性基调——注重反映底层人民的意志，高扬群体事业，既崇实尚用又极具理想主义的墨家精神。墨家在先秦是与儒家并列的两大显学之一。“非命”（反对天命神授的等级制度）、“节用”（重视节约和生产劳动）、“勤生薄死”（推崇实践、富有牺牲精神）、“兼爱”、“交利”（人格平等、互爱互助、互惠互利）、“尚同”（平均主义的社会理想）等等，是墨家思想的主要内容。后来在独尊儒家的文化气氛下，它在文史经典的反映中逐渐式微，但它的理想却通过历代底层的农民起义反复呈现出来。毛泽东对墨家思想颇有研究，这从1939年2月给陈伯达、张闻天的几封信中便可得知。更重要的是，他对历代农民起义史实的谙熟，反映了他这方面的浓厚旨趣。1939年4月24日，在抗大生产运动初步总结大会上的讲话中，他径直评论说：历史上的禹王，他是做官的，但也耕田。墨子是一个劳动者，他不做官，但他是比孔子高明的圣人，孔子不耕地，墨子自己动手做桌子椅子。由此，毛泽东进一步发挥说：马克思主义千条万条，中心的一条就是不劳动不得吃。至于1958年毛泽东在读《三国志》中的《张鲁传》时而大受鼓舞，把深刻反映墨家社会理想的“五斗米道”的内容同“大跃进”、人民公社的做法一一比较，更是众所周知的事了。当然，在毛泽东关于现实实践的理性表述中，没有必要也不可能是这样明晰地连结着传统，但后者在他的个性世界里毕竟有些象漂浮在水面上的冰山，它的底脚沉潜在水平线下。

文艺观与文艺史观

传统的诸子散文、诗骚歌赋、词曲戏文以及小说杂记，和毛泽东相依相伴了一生。他十分注意从中汲取自己所需要的东西，或借此抒发自己情感意志。无论是戎马倥偬，还是政务繁杂，都没有中断他同千百年来的文坛巨子、诗人骚客那独特的心灵对话。他的言谈举止，他的政治思维，他的为人和情趣，都时常显出思情远举的文人气象，特别是他的旧体诗创作，更展示出他那高古奇谲的诗人心态。这是他的潜力，也是他的魅力所在。

毛泽东不仅品评古代文艺作品，还时常以批评家的理性眼光来评价古代的艺术评点论著。

这里仅以清初著名文论家金圣叹为例。他评点了文学史上的一些重要作品，诸如《三国演义》、《水浒传》、《金瓶梅》、《西厢记》等等，毛泽东阅读这些作品，很注意金圣叹的议论和删节。1941年在一篇长文中他谈到：金圣叹不愿意抹杀王实甫在《西厢》中偶然写出的几句好话。__1948年在谈到报纸采用编者按的形式对文章进行批注时，他说，金圣叹批注《三国演义》，有人看不好，我看是好的，使人看时有个头绪，当然，批注得不完全对。__建国后在阅读一本《西厢记》时，他又写便条让有关人员替他找金圣叹批注的《西厢记》，认为金批本与他正在读的这本“有些不同”。__在晚年关于《水浒》的那次著名谈话中，毛泽东更是直接地对金圣叹“腰斩”《水浒》的思想倾向提出了批评，认为“不真实”。

毛泽东关注现当代学者对古典文学的研究观点和成果，更是众所周知的事情。

1958年6月1日，毛泽东读到《光明日报》当日刊登的《文学遗产增刊》第六辑的目录，在旁批示：林克：请将第六辑买一部给我为盼。读到1959年4月23日《北京晚报》连载的吴组湘的《关于“三国演义”》（三），在旁批示：请秘书代为查找该义的（一）、（二）两节，想看看。1959年12月27日，《光明日报》发表一篇题为《如何评价文赋》的文章，毛泽东读后将此文批给一些同志看，并说这是“一篇好文章”。1962年6月，披阅《民间文学》第三期上历史学家顾颉刚文章《我在民间文艺的园地里》，通篇划了许多横道。在晚年的一次谈话中，他谈起：听说胡适把《西游记》八十一回改写了，我也未看。请找找《胡适文存》，看有没有。胡适无非是说共产党没有学术考证，郭沫若驳斥他说，群众不拥护你胡适，为什么单单拥护鲁迅呢？

毛泽东对一些学术问题发表了许多具体的看法，有的是随兴之谈，有的则成一家之言。由于他的特殊身份和建国后的特殊气氛，学术界对他的观点并没有也不可能完全采取百家争鸣的态度，但是，在一些问题上，仍然有一些文艺家们发表了不同于毛泽东的看法。加茅盾于1961年第一个对革命现实主义和革命浪漫主义相结合的提法表示了异议，他以历史上著名作家的创作证明，一部作品中的“两结合”的情况，是不存在的。__毛泽东关于共工没有死，确实胜利了的按语发表后，郭沫若写文章深感遗憾，检讨说“但我们都说共工是死了”，进而批评神话学、古史学在这个问题上的错误。影响所及，一时出现了不少疏正共工不死的文章。张光年则撰文与郭老商榷，批评说：“把艺术的幻想当成科学结论的依据，而在从事科学探讨的时候，采取了浪漫主义手法，这是很不合适的”。__这样的讨论，都是很有意义的，它从一个侧面反映出毛泽东不仅以政治领袖，而且还以一个普通的“文化人”的身份介入和影响了当代中国文化建设。这也是毛泽东特别自觉地注意到的问题。譬如，1958年一位著名学者请毛泽东为一本逻辑学论文集作序，尽管毛泽东始终关注着当时的逻辑学中有关问题的论争，并且发表过倾向性的意见，但在回信中仍然表示：“问题正在争论中，由我插入一手，似乎也不适宜。作序的事，不拟应命”。__1965年7月23日，《光明日报》发表一篇题为《兰亭序的真伪驳议》的文章，对郭沫若的《由王谢墓志的出土论到兰亭序的真伪》一文提出不同意见，作者是南京市文史研究馆馆员高二适，普通研究人员对郭老这位学界泰斗的观点提出异议，并不是件很容易的事情。该文发表前曾送给毛泽东，毛泽东在7月18日给章士钊的信中谈到，

“高先生评郭文已读过，他的论点是地下不可能发掘出真、行、草墓石。草书不会书碑，可以断言。至于真、行是否曾经书碑，尚待地下发掘证实。”这是毛泽东对书法艺术考古的具体看法。接下来，他又对学术争鸣表示了态度：“但争论应该有的，我当劝说郭老、康生、伯达诸同志赞成高二适一文公诸于世。”同时，毛泽东又致郭沫若一信：“章行严先生一信，高二适先生一文均寄上。请研究酌处。我复章先生信寄你一阅。笔墨官司，有比无好。”晚年，在毛泽东的书架上摆着“文革”前出版的五套“中国文学史”。这些著述，他都认真读过，有肯定，有批评。工作人员曾请示，要不要把批评意见转告有关的人？他说：不要了，学术问题要百家争鸣。要说是我说的就不好了。要改吧，人家心里又不同意。所以还是不要告诉他们好。——

罗列这些材料，对我们体会毛泽东的学者品格，是有益的。一个简单的事实是，如果毛泽东只是以其特殊的地位来关注和介入文化艺术问题，那他在文化上的影响就不会这样深远，见识就不会那样精到，魅力就不会那样感人。

在毛泽东同文艺传统的“对话”关系中，他的历史文化观念和民族文化性格，更是得以充分而具体的体现，由此构成深化毛泽东研究的一个重要角度。

这里首先涉及如何深化对毛泽东的文艺观的研究的问题。限于材料，文艺界对毛泽东文艺观的研究，主要集中在《讲话》、《同音乐工作者的谈话》、“双百”方针以及一些影响较大的关于文艺工作的批示和书信，做了大量工作，获得可喜的成就。但接下来，我们便遇到一个问题：毛泽东的文艺观是不是就限于上述理论化政策化的表述——恐怕不能做肯定的回答。

一个人的文艺观，除理性表达出来的外，还包括他的欣赏趣味、创作风格和关于具体作品形象的直观判断。象毛泽东这样一位对当代中国历史产生如此巨大影响的人物，他的文艺观更是直接渗透着他的哲学观、历史观，政治实践倾向和人格个性。更明显的是，从个人的素养爱好而言，毛泽东把他的艺术智慧、审美热情和文艺评论更多地投向古典文艺。从这个角度来研究，我们获得的，将是一个活生生的文艺家形象，一套由各个层面构成的文艺观念，一种理应伴随时代充满发展活力的文艺思想。在这个意义上，称毛泽东的文艺观为“实践美学”，是颇为恰当的。

这里丝毫没有忽视文艺界研究毛泽东文艺观的辛劳成果的意思，而是迫切感到，随着毛泽东著述的不断整理出版，随着有关毛泽东的传记、回忆和研究著作的大量涌现，我们有必要在这方面拓展思路，特别是要注意到他的文艺观与文艺史观之间的联系，因为他关于文艺问题的不少看法，常常是通过品评传统文艺体现出来的。事实上，早在1981年8月8日中宣部召集的思想战线座谈会上，当时的一位中央领导同志就提出了这个问题，他说：“说到毛泽东同志的文艺思想，我认为，这个题目的内容很丰富，很需要我们认真研究，而这项工作我们现在还做得很少很少。我们的工作决不能限于研究一篇《在延安文艺座谈会上的讲话》，或者加上一篇《同音乐工作者的谈话》；它要包括研究毛泽东同志所创作的优美诗词和大量的优美散文，研究这些作品的美中观点和美学价值，以及他策历史上和现代一些作家和作品的评论、评价、鉴赏。我们必须尽快地把这些方面的资料收集起来，进行整理。”——

本书就是想要在这个方面做一点努力。

从毛泽东与文艺传统的关系角度讲，他的文艺观和文艺史观，他的文化

性格，大致可从以下几个方面来认识和考察。

1. 毛泽东与文艺传统的基本联系主要是这样三个方面：

- 1) 审美欣赏习惯。
- 2) 学者性的专注和研究兴趣。
- 3) 古为今用的思想表达工具。

对历代作家作品，毛泽东首先是以一个个体接受者来选择、阅读、鉴赏和评判的。正如作家首先须“做人”，其次才“做文”一样，接受者也首先是在他的社会实践活动的基础上来与文艺作品“对话”的，而且必须有了相应的社会经历和人生体验才能与艺术形象发生共鸣。毛泽东在人生和历史舞台上是一个色彩鲜明、个性丰富、见识深邃、贡献博大的人，与此相应，他十分自然地把这些主体特征带进了他的艺术接受活动，常常是凭自己的历史见识、性格意志、社会实践需求以及审美情趣来挑战性地提出问题，重新评说，或简明扼要地借题发挥。由此体现出这样三个主体特征。

- 1) 历史主义文艺观念和反映论的批评方法。
- 2) 平等的社会理想和对一切不合理的封建传统罗网的批判精神。
- 3) 重豪放、张气势，尚幻想的浪漫主义个性情怀。

2. 历史和美学

文艺是人类历史活动的产物，因而它只能是在现实基础上创造和发展，并反映着历史进程的内容节奏；同时，文艺又是不受历史限制的审美活动，它常常把现实价值升华为审美价值而在不同时代都能唤起共鸣。这种二重性，必然反映到人们同文艺传统的对话关系中，于是有了历史的和美学的批评，有了“历史读者”和“美学读者”的双重身分。历史读者的感发体验，偏于强调作家作品与社会现实关联的直接性、真实性和功利性。汉儒解诗，从“关关雎鸠”一篇中读出周文王后妃如何贤惠的本事，可以说是传统的极端的历史读者的一种表现。美学读者则力求在作品的体验中寻求一种历史的超越，实现某种情感的升华和净化，由此他们对作品的形式技巧、神韵风致、人生主题、艺术境界特别敏感。尽管完整意义上的读者、评论家，既是历史的又是美学的，但在不同的品评背景和品评不同题材的作品时，对这两个方面却往往有所侧重，甚至分离。有时还会出现这种情况，出于社会实践的需要，在理智上大力推崇现实感、历史感和认识教育效果较为充分的作品，而另一方面，或许某些轻松舒级、韵味雅淡或幻想奇诡的风格更符合其审美情趣。

就毛泽东与文艺传统的关系而言，他立足于个性情感的抒发，喜欢屈原、三李这类诗人诗作，有些感悟和引伸也是相当精湛的；出于对审美规律的尊重和驾驭，多次强调写诗必须要有诗意，无论是戏剧、小说、诗歌，创作者在作品中都“不要把话说尽了”， 并以此来品评古代的一些作家作品。这是他作为“美学读者”的一面。但比较起来，毛泽东更多地具有“历史读者”的特征，偏重于从文艺到历史的引伸，明显继承了“史贵于文”的阅读和批评传统。当然，他领悟和评判古代作家作品的动机、术语和标准，是现代的，与传统的评点、注疏不是一回事情。概括起来，在观念上，他始终把既成文艺现象看成特定时期社会生活的反映的产物；在方法上很自然地把文艺史视为历史学的一部分；在功能上，文艺史研究又常常纳入他始终高度重视的意识形态的工作轨道。于是，尽管他的批评有着浓厚的史贵于文的文化传统的投影，但他意识到的并自觉展示的，是马克思主义思想方法，并且在某些批

评实践上可以直接同马克思主义的一些经典作家的文学评论勾通起来。如恩格斯说他在巴尔扎克的小说中学到的经济方面的东西，比从所有资产阶级经济学家、统计学家的著作中学到的还多；列宁宣称托尔斯泰的小说俄国革命的一面镜子：合乎逻辑地，毛泽东认为《水浒传》反映了宋代的政治情况，《金瓶梅》反映了明代的经济情况，而《红楼梦》在一定程度上被视为中国封建社会的百科全书。而这一切评论，又是与正在和已经走上历史舞台的无产阶级劳动大众的革命事业及其历史观和政治观联系在一起的。可以说，毛泽东对文艺传统的品评，是马克思主义理化的反映论和历史唯物主义的批判性、战斗性和实践性在文艺学领域的印证、落实和发挥。

3. 人民性与封建性

“反封建主义的文化当然要比封建主义的好”，这是毛泽东对传统文化的基本的价值取向。具体到传统文艺，反封建主义的文艺就是具有人民性倾向的文艺，其主要内容有个性解放、追求平等、反抗压迫、批判专制等等。于是，毛泽东总是忧患殊深地关注古典文艺作品中被压抑和践踏的奴隶和平民形象，同情命运坎坷、一生受压的不得志的作家诗人，这与他向既成秩序挑战的强烈的个性意志和从根本上改造现实世界的使命意识密切相关。受压与造反，压迫越深反抗越烈，在他的心目中，本来就是二而一的东西。他一生都从事着解放受压迫者的民主事业，即使在他晚年犯错误的时候，他也自认为是这样的。这种观念一侵入他的艺术接受活动，便合乎逻辑地追求激进的审美效应，偏爱作品中各种各样的反抗性、挑战者形象——共工、孙悟空、青蛇、红娘、小谢……，推崇对封建专制和正统规范具有讽刺性、批判性的作家诗人——屈原、司马迁、李白、柳宗元、刘禹锡、关汉卿、施耐庵、吴承恩、曹雪芹……，认为他们代表了“民主文学”的传统，坚信这些是封建时代的文化遗产中最优秀的“带有革命性的东西”。

4. “雅”与“俗”

在毛泽东的欣赏习惯中，既有经史子集、诗词骚赋之“雅”，又有历史演义、戏曲民歌之“俗”。这恰恰反映出他性格中的两个侧面：一是规范的经典素养、理性的沉思、精练尚达的技巧体味；一是非规范的民间本色、直观的感情、质朴随兴的情感传达方式，简言之，即文人式的陈义高古和大众式的通俗作风。当然，从文化艺术的创造、传播和发展角度讲，毛泽东更侧重于后一个方面。从青年时代起，他就呼吁“使文化普及于平民”，延安时代针对“万般皆下品，唯有读书高”的传统观念，说应该改为“万般皆下品，唯有劳动高”，50年代末60年代初又提出“历史上常常是文化低的打败文化高的”。基于这样的信念，他始终坚信人民大众是文艺创造和发展的根本基础，甚至是主体，对民歌更是一往情深，倡导文艺大众化等等。但是，如果由此把毛泽东对文艺传统的理解，对新文艺方向的倡导，完全归之于大众化、通俗化，则多少是一种误解。毛泽东在这方面的根本追求是民族化。民族化既讲普及，也讲提高。谁也无法否认毛泽东推崇的《红楼梦》以及他本人的诗词是地道的民族化的，但大概很少有人会把它们理解为大众化的作品吧。（毛泽东的诗词中，只有一首被他称为“杂言诗”的《八连颂》是通俗之作，该诗或可代表毛泽东在通俗形式上的尝试，但并不能代表他的创作水平。）事实上，只要体现了民族生活、民族心理、民俗感情，传达出中国作风与中国气派，就有理由认为它是我们民族所喜爱的有生命力的文化上品。所以，当毛泽东审慎地概括“中华民族的新文化”时。“民族化”无

疑是其核心内容。“大众化”作为其中的一个有机组成部分，事实上包含两个方面：平民大众的生活内容与喜闻乐见的通俗形式。由于时代的原因，他强调普及；由于参加他领导的革命事业的主体是农民群众，他突出喜闻乐见，但这并不影响他作为一个个人根据自己的情趣爱好同古代的文人士大夫们进行心灵的对话。

5. 现实主义与浪漫主义

从文化气质上讲，古代文艺史体现了南北两种文化传统的更替、交叉和融汇。北方文化发源于黄河流域，质朴刚健，重伦理人事，在此基础上产生的《诗经》是其文学上的源头。南方文化发源于长江流域，阴柔超逸，重自然灵性，在此基础上产生的《楚辞》是其文学上的源头。毛泽东对传统文艺的欣赏以及后者对他的影响，兼具北方传统的务实雄健和南方传统的奇幻想象。从实践角度，他推崇现实主义；就个人情趣而言，他欣赏浪漫主义。他从事的实践又不能不渗进他的个性，而他的个性又不能不受实践需求的影响，把这两个方面连接起来的，便是理想主义。理想主义，既是毛泽东本来的个性内容，又是他的实践的应有之义。这种统一，反映在他的文艺观和对创作方法的倡导上。便是革命现实主义与革命浪漫主义的“两结合”。

同传统文艺“对话”中的内心世界__

1. 青年毛泽东与中国文艺

古典小说与农民地位，梁启超的新文体与政治改良，英雄传记与伟人济世，这是毛泽东在他的家乡最早受到的文艺和政治的双重启蒙。

长沙求学，把毛泽东引向经典浩瀚的文史传统。切情、切事、切理者方能自美——这是毛泽东走向唯物主义文艺观的原始起点。文学被青年毛泽东视为“百学之源”，是认为它能够熏染真善美的人格境界，培养救世济危的奇杰之士。

青年毛泽东的文艺观点存在着明显矛盾。当他循着思想救国、“本源”济人的思路，张扬宇宙唯我的观点来看待文艺的本源及其创作过程的时候，“切实”之论离他远去，“缘情”之说成为主导。在理论表达上，十分自然地接受了康德的客观唯心主义美学。骛高远而崇奋斗的人格志向，尚沉雄而发金声的论文风尚，在青年毛泽东身上融为一体，评人评诗，都重在一个“气”字。

“道统”与“文”，被青年毛泽东视为国学精髓。这里有文以载道的背景，更有洒脱不拘的风采。毛泽东一住情深地沐沿着人杰地灵的湘楚文化氛围，直陈与它的精神勾连。其诗文气质，承袭屈原、孔融、韩愈之流：作文骀骀入古，亲近桐城一派。由是奠定他一生情理内蕴、光华外吐的写作风格。

“五四”时期，毛泽东视新文艺思潮为中国的“文艺复兴”；赞美其由“强权”而“平民”，由“死形”而“有生命”的变革。与此同时，他在“新村”里实验着融生活美、自然美、艺术美为一体的鲜活天地。哲学上寻求云集万夫的“主义”，合理地延伸为在文学上寻求创新的支点。当他把目光投向底层大众的时候，却提出热闹的文坛原来并没有创造出真正的新文艺、新文化，只在俄罗斯看见一技新文化的小花。

2. 毛泽东与古典小说

作为政治家，毛泽东同古典小说的联系是：1) 引用大量的雅俗共赏的情节和形象，在思想、理论、政策的表述和宣传上有特殊效果，并赋予他别具

魅力的“通俗文学式的领导风格。”2)把小说当历史读,以史家兴趣、史家眼光、史家见识来印证和引伸他对历史现象的看法。

作为批评家,他始终把小说视为特定时期社会生活的反映,反对从某一抽象的观念或单纯从前后作品的某些承袭关系中来理解小说的生成根源。他的评论,习惯从作者的思想倾向,作品的结构、题材、细节,人物形象的命运,来挖掘小说同其时代的“同构”关系,揭示它们在经济关系、上层建筑、思想文化诸方面的认识价值。阶级关系则是他品评古典小说的基本的指导线索。

1954年,毛泽东以一封《关于〈红楼梦〉研究问题的信》而引起轩然大波。他仔细阅读和批注李希凡、蓝翎的两篇文章、冯雪峰的检讨以及其他批判文章,表明他迫切希望真正确立马克思主义在古典文学等学术领域的主导地位,使之成为人们自觉和普遍运用的指导方法。对《红楼梦》研究问题的批判,一开始便不只是对一部古典小说的评价和一个纯粹的文学问题。就文学批评建设来说,这场批判使历史唯物主义方法成为了“共识”,但也开了以政治思想运动来解决学术问题的先河。

没有任何一部古典小说象《水浒传》那样同毛泽东的实践有如此紧密的关系。毛泽东的性格中似乎有一种“《水浒》情结”,成为他思考农民革命问题的潜在的文化背景。他从《水浒》前半部里读出了革命的必然性和合理性、革命的道路、革命者主体的英雄品格、革命的政策策略诸方面的现实意义。同时,《水浒》的后半部则引发他思考如何发展和保持革命成果的问题。

3.毛泽东与神话传说

“幻想的同一性”,这是毛泽东对神话传说与现实生活的关系的根本理解;哲学依据是唯物主义反映论。由此,“同一性”成为毛泽东品评古代虚幻文学——《楚辞》、《聊斋》、《西游》的一个基本出发点。

“神话精神”的核心,是激起人们实际地改造世界的态度(战斗性)。毛泽东特别注重在实践中运用和发挥神话文学的这一社会功能。他笔下的共工触山、愚公挖山、上帝搬山,恰当地烘托出毛泽东和他的人民在爱国主义旗帜下改造旧世界的壮志毅力。60年代初,当毛泽东感到国际国内的各种“妖魔鬼怪”横挡在理想大道中间的时候,他指导编写了一本《不怕鬼的故事》,提倡“打鬼精神”。于是,孙悟空在他心里具有越来越突出的革命和审美价值。

摧毁世俗的鬼神崇拜,把人提到神的境界来肯定,是毛泽东在各个时期都未曾忽视过的社会文化革命的目标之一。确立神人之间的真实关系,是为最大限度地解放思想,激发人定胜天的创造热情。

三年“跃进”,心潮澎湃。毛泽东住这段时期集中阅读浪漫主义想象作品,思接千载且有所领会:提出搞点幻想,搞点民歌;倡导革命现实主义与革命浪漫主义相结合等等,皆非兴之所至,也不只是文学话题,而是紧扣着走向“自由王国”的实践探索。历史上,农民运动撞击的“大同”钟声,文人骚客憧憬的“桃源”社会,还有毛泽东青年时代曾接受的“新村”境界,都在他心里唤起回响。“现实的同一性”和“幻想的同一性”之间的界限,在他的诗歌里变得模糊起来。

从艺术角度讲,运用神话传说的题材、意境,印证着他的出色的审美感悟力。他欣赏的“诗仙”李白、“诗鬼”李贺、“骚之苗裔”李商隐,皆直承屈、庄的奇幻。毛的作品,借“游仙”之路,铺成瑰丽华章。

4. 毛泽东与传统戏曲

传统戏曲是毛泽东按其文化理想来改造旧艺术，创造新艺术的重要切入口。他特别反感的题材类型是帝王将相。着意于在戏曲舞台上把颠倒的历史再重新颠倒过来，让劳动大众成为主角。在他的文化观里，社会形态、历史观念、戏曲舞台是互为一体的：封建社会——英雄史观——帝王将相，社会主义——奴隶史观——劳动大众，这两种体系不能混淆。

毛泽东曾把旧剧目划分大、有利、有害、无害三类，提出对它们要采取不同的态度。他把戏曲界提出的“百花齐放”作为繁荣社会主义文艺的根本方针。实施百花齐放的难点和焦点，是牛鬼蛇神题材的剧目。1957年上半年，为宣传“双百”方针，毛泽东集中从艺术发展规律、社会文化心理和党的政策诸方面，分析了牛鬼蛇神剧目在目前存在和上演的必然性，以及最终用理想的东西取代它的方法。60年代对“鬼戏”剧目的看法发生变化。

“旧瓶装新酒”，是毛泽东关于“戏改”的最初思路；1942年又发展为“推陈出新”。即：保留老百姓喜闻乐见的戏曲形式，表现革命的恩想内容。“新酒”有两种装法，改写历史题材和新编现代题材。受艺术规律的制约，40—50年代的重点是前者。60年代开始，毛泽东强调后者。后来发展成从题材内容、演唱形式到创作方法的“京剧革命”。对后来的极端政治化和公式化的“样板戏”，毛泽东陷入两难评价。

通常情况下毛泽东按自己的审美情趣来选择和欣赏一些剧目，发表一些艺术方面的看法。各剧种中他较喜欢京剧，京剧里他较喜欢激昂沉雄的高派老生唱腔。在艺术观念上，毛泽东始终强调各流派、各剧种要充分保持和发展自己的长处，认为这是艺术发展繁荣必须具有的多样性原则。

5. 毛泽东与诗词文赋（上）

旧体诗词及辞赋散文，是毛泽东最主要的艺术审美样式，是最能自然、自由、含蓄而又洒脱地表达思想感情的工具。他对诗词文赋的爱好还透露出近于职业的研究精神。

毛泽东继承了“诗言志”的诗学观念，出色地运用了从这一观念引伸出来的“知人论世”、“以意逆志”的批评方法。在知人论世的诗评中，充分表达出他的“不平则鸣”、“穷而后工”的诗歌创作观，和处于低层的人创造力最旺盛的文化发展观。一批遭受压抑而不得志的诗人诗作，为其情之独钟。

诗与史，有情事、虚实、热冷之别。毛泽东是诗人而兼史家，在他的诗词欣赏和批评活动中，用自己的思想把这两个方面揉在了一起。读诗与读史，评诗与评史，写诗与写史，在毛泽东身上常常是互为印证，融为一体。通过诗歌，毛泽东读（评、写）活了历史，通过历史，毛泽东升华了诗歌。这一切，又都形迹清晰地引向他在自己的思想指导下所从事的实践。

格律与比兴，是毛泽东衡量旧体诗词是否有“诗意”的两个最基本的艺术标准；也是他根据自己的创作实践感慨写诗之难的所在。于是，对待史的评论是重唐而轻宋，对今人的创作则要求遵守此二法度。他认为有素养的诗人常常是根据个人气质来选择诗体，他本人则乐用较自由的长短句。

关于“今诗”，毛泽东提倡以新诗为主。但他对“五四”以来的新诗评价并不高，背后蕴含了他对艺术的民族性的看法，古典和民歌被视为未来新诗体的“艺术武库”；精练、有韵和相对整齐，被视为未来新诗体的基本规则。他一生对民歌满怀深情和期望，但“跃进”民歌的尝试则使他大大失望。

6.毛泽东与诗词文赋（下）

毛泽东那强劲厚重的人生风格，使他乐于欣赏气势沉雄（曹操）、激昂（唐边塞派）、豪放（李白）、慷慨（辛弃疾、陆游）、悲壮（陈亮、张孝祥）一类诗人诗作。作为创作者，器大者声必宏。一首《沁园春·雪》向世人一展盖世豪情，领诗坛风骚。政治家而兼诗人的双重角色，使毛泽东的作品兼具政治家军事家的浑厚沉着、本色凛然的威风，和一般浪漫主义诗人的洒脱拔俗、即兴随意的灵气。由此反观古代豪放派诗人，他有着特殊的心理优势。

毛泽东用自己的诗笔创造了一个充分体现其人生价值观的世界。这个世界有自己的时空观：1)超越光阴流逝的进取精神，赢得青春不老的生命形式。2)拓展和突破空间界限，亲近和拥抱天地自然。其代表作多与山川物象有关，绝非偶然。3)通过主体的实践而使现实世界发生运动变化，是毛泽东把握和沟通时空关系的中介。“神女应无恙，当惊世界殊”，是毛泽东追求的充满时空含义的诗意境界，也是他在实践中表现出未的人生观、世界观。

向不合理的秩序罗网挑战，是毛泽东的人生主题之一，也是其诗歌欣赏和创作的重要主题。他欣赏文学史上批判君恶、颂扬反抗的民主的、浪漫的作家作品，他用平平仄仄的枪声写诗。人凭意志力同对象做无畏无尽的拼搏，在他的感受中始终有特殊的审美含义。意志转化为诗情，所以他的创作高潮分别出现在冈井山、长征和60年代末60年代初这三段最艰难的岁月。究其因，挑战的主体不是“个人”，而是“上帝”（马克思和人民）。

毛泽东的内心世界从来不是单色调的，在诗歌欣赏中，他“不废婉约”。就创作而言，早年除《贺新郎·挥手从兹去》外，还有一首“不抛眼泪也无由”的《虞美人》，勾连他从青年到晚年对杨开慧的绵绵思情。晚年读王粲的《登楼赋》更是直率地谈文纵情、评人衬己了。

毛泽东晚年的文学欣赏，笼罩着意味深长的急迫而又充满悲剧的气氛。生年不与，美人迟暮；现实多艰，任重道远，历代诗人反复描绘的这类感受，唤起他的共鸣。但他仍然喜欢奔腾的“乱云”，渴望挑战，包括向生理规律挑战。“文革”前夕在一首诗中表达的“一声鸡唱，万怪烟消云落”的期望，并没有成为现实。于是，悲凉沉雄的南宋词伴随着他波过最后的岁月。这类作品中孤独、困惑的“天意”高难问，无人会，悲难诉……，折射出晚年毛泽东内心世界的深深遗憾。

内容简介

本书提供了大量的毛泽东阅读、评论、批注、运用古典文艺的情况，并从这一角度，深入分析了毛泽东的历史文化观念、个性意志风采，以及政治实践方面的某些特征。在毛泽东研究领域独辟溪径。史论结合，夹叙夹议，文笔流畅，可读性强。将使读者从一个侧面去体会伟人毛泽东的内心世界。

毛泽东与文艺传统

第一章 风华文章 ——青年毛泽东与中国文艺

19 世纪末 20 世纪初的中国，是一个新旧参杂、以旧为主的文化时代。人们的思想、道德、志向、学问等各方面的启蒙和积累，大多依据传统的教本（如经、史、子、集）、传统的方式（私塾）和媒介（文言）来进行。其中又以经典化了的诸子散文、诗骚歌赋、词曲戏文以及小说杂记等文学典格，对青少年来说最有感染和教育作用。象毛泽东那一代卓越的政治领袖，只要是小时候读过书的，很少没有接受过这种充满诗意的文化氛围的薰染。毛泽东尤为如此。

但是，这毕竟又是个社会震荡，由帝国主义列强的政治、经济、军事的侵略引起中西方文化的冲突和中国传统文化变革的时代。有志之士面临着双重任务：既要在政治上寻求出路，也要在文化上迫切地进行新的探索、选择和创造。这一时代气氛，也反映在人们对文艺传统的反思和评价活动中，反映到青年毛泽东对传统文学的认识和吸收当中。

文学与启蒙

任何民族的文艺传统，事实上都由经典文艺（或称雅的上层的文艺）和民间文艺（或称俗的下层的文艺）共同构成。经典文艺由文人士大夫们创造，并通过准确的理性符号形式记载下来；民间文艺大多为乡野市井的即兴之作，并且通过粗糙的口耳相传的形式得以流传。二者在内容与形式上虽然互相影响、渗透，但其创作思维方式和文化价值取向并不完全相同。例如，民间创作特别体现出直观的悟性，较多追求纯娱乐的感官享受；限于生存的需求，又强调实用性的满足。作为农家子弟，毛泽东一开始便接受着民间文艺传统的薰染。

满八岁那年，他跟随母亲到外婆家去拜年，正碰上耍狮子——这是农民在喜庆节日里一种传统的群体文化娱乐形式。欢乐的艺术氛围，感染了少年毛泽东，他脱口而出，赞了四句。“狮子眼鼓鼓，擦菜子煮豆腐，酒放热气烧，肉放烂些煮”。几句家常的原始的口头文学，道出了一个乡村少儿在年节时的欢快心态，也反映出浅近的价值取向和实用的生活情趣。

1902年至1909年，毛泽东先后在韶山六处私塾上学。其间因与父亲发生冲突辍学两年，在家务农。他当时所读的书，是经典文化民间化了的儒家的“四书”“五经”之类。这类作为文化知识启蒙的课本，无疑反映了下层大众对上层正统文化价值取向的认同。毛泽东的发蒙之作，自然是《三字经》，此后还点读了《许经》、《论语》、《孟子》、《史记》、《汉书》，以及王世贞根据朱熹《通鉴纲目》编写的《纲鉴类纂》和顾炎武的《日知录》等，还读了《春秋》、《左传》。毛泽东后来曾反复谈到他青少年时期如何接受了孔夫子的影响。1964年8月18日同哲学工作者谈话时，便追忆起这段私塾生活，感慨道：我过去读过孔夫子的“四书”、“五经”，读了六年，背得，可是不懂。那时候很相信孔夫子。

他那时相信孔夫子，只是因为儒家学说在传统文化中拥有至高无上的权威，是文化启蒙的必然选择。但这毕竟不是青年毛泽东所受影响的全部内容。从其个性而言，甚至也不是主要的影响。1936年同斯诺谈话时，他直言不讳的表白，我读过经书，可是并不喜欢经书。

他当时最喜欢读的，是《三国演义》、《隋唐演义》、《西游记》以及象《水浒传》这类被上层的经典文化排斥在正统之外的“禁书”、“邪书”，由于老师们也“憎恨”这些作品，他只好偷偷地读。其中许多故事他说当时几乎都可以背出来，而且反复和同学们讨论，“比村里的老人们知道得还要多些”。这些作品虽然都由文人最终加工完成，并在某些方面倾注了他们的价值观念，但其中大部分故事雏形，都来自老百姓的创造，早就在民间流传。更多地反映了底层人们的价值取向、审美情趣和艺术形象的塑造方式。所以，村里的老人们“也喜欢这些故事，而且经常和我们互相讲述”。毛泽东还说，“我认为这些书对我的影响大概很大”。

在少年毛泽东身上，出现明显逆反的文化和文艺选择，自然有其普遍性的生理年龄方面的原因。就象神话传说是人类儿童期特有的文化精神现象一样，最富想象和幻想的少年时代，大都偏爱有曲折故事，形象生动的演义小

汪澍白：《毛泽东思想与中国传统文化》第81页。

本节以下引毛泽东语，未注明出处者，同此。

说和魔幻小说，特别是以理性刻板的形式向他们灌输繁琐的礼仪之道，给他们带来沉重的心理负担的情况下，更容易萌生逆反的文化接受心理。故毛泽东对斯诺说，“这些书是在易受感染的年龄里读的”。

年龄因素对少年毛泽东的文艺选择的影响还不是主要的。更主要的是其生活环境铸造的情感价值取向的驱使。因为象《水浒传》、《隋唐演义》乃至《西游记》这样的作品，毕竟反映了下层与上层的对立，展示了英雄好汉们形形色色的传奇经历和令人神往的个性、意志和品格。“少不看《水浒》”，这句流传甚广的俗谚，正是对《水浒》的基本内容和个性导向的通俗而恰当的表达。这对受到韶山冲那片封闭上地的束缚，受到逐步发迹而又有些专制的父亲的严格管束，以及耳闻目染半封建社会种种不平等现象的少年毛泽东来说，这些作品的内容无疑有着极大吸引力。所以他对斯诺谈到，“我爱看的是中国古代的传奇小说，特别是其中关于造反的故事”。他敬佩和向往这些英雄好汉的义气，侠行、胆识、才干，多少是以艺术欣赏的方式，不自觉地实行自我角色的转换和情感价值的认同。后来他还谈到过在与父亲发生冲突时，他把父亲比做《水浒》中的贪官，而自己无疑是梁山上那群“替天行道”的好汉了。

事有凑巧，这种转换和认同，就在毛泽东津津乐道《水浒》等小说故事的那段时间里，竟也在现实生活中接二连三地发生了。梁山的故事在他的家乡重演。有一年出现严重的饥荒，饥民们派了一个代表团到抚台衙门请求救济。昏庸的抚台却傲慢地回答：“为什么你们没有吃的？城里有的是。我就从未饿过”。于是人们怒不可遏，组织游行示威，攻打巡抚衙门，砍断了作为官府标志的旗杆，赶走了抚台。后来来了一个新抚台，逮捕了暴动的领袖，其中许多人被杀头。不久，一个叫彭铁匠的哥老会首领，率领一帮穷哥儿们，在一座山上安营扎寨，扯旗造反了。结果自然也是被镇压，彭铁匠被斩首示众。这些事件在毛泽东心里留下了不可磨灭的印象，1936年还如数家珍似的同斯诺谈起。

现实世界与文学世界的同态对应，充实和验证了青年毛泽东偶然发现的一个事实：走投无路的农民——顽强生存的“暴民”——扯旗造反的英雄，竟是互为一体的形象。他发现了这种生活逻辑，并十分自然地以同情的心态去感受并力求理解这些既是生活中的又是文学中的人们。他说当时许多学生只是同情“叛乱分子”，仅从旁观者的立场来看问题，甚至只是对一件耸人听闻的事件感到兴趣而已。青年毛泽东则把他们同自己的生活环境联系起来思考，觉得这些“暴民”“是些象我自己家里人那样的普通人，对于他们受到的冤屈，我深感不平”。他坚信，彭铁匠“是一个英雄”。感觉到了被压迫着同时又反抗着的农民形象，在一定意义上，也就是青年毛泽东发现了“自我”，使他那“早有反抗意识的年轻头脑”获得了新的养份，促使他对自我的位置 and 价值的开始自觉的寻求。用他的话来说，这些故事“影响了我的一生”，“也就在这个时期，我开始有了一定的政治觉悟”。

于是，青年毛泽东获得了新的灵感，获得了阅读和评价古典小说的新的角度，这就是以是否反映和符合下层的贫贱者、劳动者的愿望、利益乃至生活方式为价值评判：

我继续读中国旧小说和故事。有一天我忽然想到，这些小说有一个特别之处，就是里面没有种地的农民。人物都是勇士、官员或者文人学

士，没有农民当主角。对于这件事，我纳闷了两年，后来我就分析小说的内容。我发现它们全部都颂扬武人，颂扬人民的统治者，而这些人是不必种地的，因为他们拥有并控制土地，并且显然是迫使农民替他们耕作的。

这大概是毛泽东最早的文艺批评活动了，虽然只是在内心世界里进行的。

如果说，在此之前他阅读古典小说，主要是获得历史知识和少年幻想的直观满足，以及对艺术形象的美感愉悦，那么，这段思索则反映出他的思维开始走向社会内容的评价，不满足于情感的审美体验，江要寻求真和善的价值所在。他的标准自然是十分浅近朴实，但却是一个根本的事实：他接触的都是长年辛劳的农民，而文学作品竟不以他们为主角；既然人的生存的首要条件是吃饭，种地的农民就应该是社会生存中最重要的角色，可在艺术美的天地里却没有他们的位置，而让那些不种田耕地的人充当主角，这实在太不公平了。进一步，他阅读古典小说的收获开始超越文学命题，升华为社会学的命题：统治者拥有并控制着土地，他们强迫农民为他们种地。原来，文学创作的不公平，源于社会身分的不均等。文学与社会之间的关联，就这样自然地在毛泽东心目中系结在了一起，一种从社会关系的角度来要求和评判文艺创作的功利实用（不是贬意，因为我认为文艺不可能摆脱功利目的，对于政治家来说尤其如此）的文艺观点就这样萌生了，他常常对同伴们说：我们长大了也要写书、写农民的书。1910年秋，16岁的毛泽东借助亲戚和同族长老，说服了一心要把他送到县城一家米店当学徒以继业发家的父亲，同意他到离家50里的湘乡东山小学堂继续读书。这位即将摆脱父辈因循的传统生活的青年，临行前改写了日本西乡隆盛的一首诗留给了父亲，留给了一个封闭的世界，“孩儿立志出乡关，学不成名誓不还：埋骨何须桑梓地，人生无处不青山！”他毕竟不是几年前随口说出煮豆腐、烧热酒一类顺口溜的天真少年了。他选择这首诗来表达自己的志向，多少反映出青年毛泽东不满足于“乡关”民俗文化的氛围，急干开拓新视野，进入新境界的心情。当然，第一步是“学”，包括进一步汲取传统的经典文化。目的是学而成名，学而立德、立功、立言。走出乡关，事实上就是要摆脱空间和心理上的那种被局限、被压抑的感觉，也反映出他对未来充满自信和想象的情怀及其洒脱性格。这首诗与他从事并专注革命事业后，于1923年写给杨开慧的那首《贺新郎》的词中，“挥手从兹去”、“我自欲为江海客，更不为昵昵儿女语”所展示的胸境，颇有异曲同工之妙。

来到东山小学堂，尽管毛泽东已写得一手好古文，但当他第一次读到梁启超主办的《新民丛报》时，便立即被它的内容和文体吸引住了，并开始“崇拜康有为和梁启超”。政治思想启蒙与写作文风训练同步开始。

梁启超是晚清文坛执牛耳的代表作家。他提倡“诗界革命”，“小说界革命”，对“新派诗”的产生和发展，对小说地位的提高，均起了促进作用。他在文学上的努力以散文最为著名，影响也最大。他自称“夙不喜桐城派古文”，也打破幼年为文，学晚汉魏晋，颇尚矜炼”的束缚，自求解放，“务

为平易畅达，时杂以俚语、韵语……纵笔所至不检束”。作为改良派的政治家，梁启超提倡半文半白的文词解放，目的是更鲜明更通达地表达自己敏感尖锐的社会改良观点，使文章发挥更直接的社会功能。这种效果事实上也是达到了的。其情感泼辣、笔锋犀利的文风气势，对于读者，“别具一种魔力”，因而风靡一时，“学者竟效之，号新文体”。

具有一定古文基础的青年毛泽东，也是被这种融新的政治思想和新的写作文风为一体的“魔力”吸引的一个。在他借阅过的《新民丛报》第四号《新民说》“论国家思想”处，他留下了这样的批注：“正式而成立者，立宪之国家，宪法为人民所制定，君主为人民所拥戴；不以正式而成立者，专制之国家，法令为君主所制定，君主非人民所心悦诚服者。前者，如现今之英、日诸国；后者，如中国数千年来盗窃得国之列朝也”。他在作文里着意师法梁的笔法。其《宋襄公论》、《言志》、《救国图存篇》便写得铿锵有力，深得梁氏笔意，一时为师生传观。国文教师还曾在其作文中写有这样的批语：“视此君身有仙骨，衰观气宇，似黄河之水，一千里。”可惜这些文章尚未发现。但从他离开东山小学堂到长沙一所中学就读时写的《商鞅徒木立信论》中可窥其一斑。该文一起笔便是破题三叹：“吾读史至商鞅徒木立信一事，而叹吾国国民之愚也，而叹执政者之煞费苦心也，而叹数千年来民智不开、几蹈于沦亡之惨也。谓予不信，请罄其说”。一下子便造出明快酣畅之势，令国文教员赞赏不已。在批语中称其“目光如炬，落墨大方”，“逆折而入，笔力挺拔”，特别是“义法亦骀骀入古”。同时，又从文章的感染力角度说，“恰似报笔”，“其哲理思想，借题发挥，纯以唱叹之笔出之。……言之凿凿，绝无浮烟涨墨绕其笔端，是有功于社会文字”。这些评语，虽不免是老师对学生特有的鼓励颂勉之词，但多少反映出青年毛泽东的为文气质，即文风雄放而不虚浮，内容质实而不干涩，这种训练和追求，对他在“五四”时期写出一系列的报刊文字，无疑有明显的影

响。在东山小学堂读书时，有一首叫《黄海之战》的日本歌曲给他留下了很深的印象，以至到1936年同斯诺谈话时还记得里面的一些歌词：“麻雀歌唱，夜莺跳舞，春天的绿色田野多可爱；石榴花红，杨柳时绿，展现一幅新画图”。据说这首歌所描绘的是签订朴茨茅斯条约及日俄战争结束时日本的樱花节和全国欢腾的情景。歌词虽较少直露这种政治和军事胜利的背景，但它给人以充满自信和进取气象的美。毛泽东说自己当时就是从这首歌中“知道并感到日本的美”，但接着又补充一句：“并且从这首歌颂日本战胜俄国的歌曲里感觉到一点她的骄傲和强大”。作为一个为自己民族的解放和强大奋斗不懈的政治领袖，或许正是这后一方面的感受使毛泽东牢牢记住了这首歌词。而在当时，毛泽东说他的心理背景是“对国家的前途感到耽忧。我开始认识到，国家兴亡，匹夫有责”。

这时，毛泽东心目中拯救国难的“匹夫”，当然还不是后来他所推崇的一般民众，他把希望寄托在英雄豪杰、帝王圣贤的身上。他甚至认为，“皇帝和大多数官吏都是诚实、善良和聪明的人。他们仅仅需要康有为帮助他们进行变革罢了”。正是基于这种认识，仙把自己的阅读范围伸进浩瀚的古今中外的传记作品。他说：“关于中国古代帝王尧、舜、秦皇、汉武的记载，使我向往，我读了许多有关他们的书”。他当时的同学，后来成为著名诗人

的萧三，曾借给他一本《世界英杰传》，书中有华盛顿、林肯、卢梭、孟德斯鸠、拿破仑、彼得大帝、威灵顿等人的传记。他在整本书中打了许多圈点。他特别钦佩华盛顿，经过八年艰苦战斗，赢得了美国的独立。他读后的一个深深的感受是：中国也要有这样的人物。

古典小说与农民地位，梁氏文体与政治改良，英雄传记与伟人济世，这就是青年毛泽东在他的家乡最早受到的文艺和政治的双重启蒙。这种启蒙的效果，不仅构筑了毛泽东知识背景的第一轮基石，而且沉淀为他的文化性格的重要因素。

切实尚用——文艺价值观

1911年春，毛泽东第一次来到省会长沙。他相继报考和就读了几所学校，时间很短，似乎都不称心。其间还投笔从戎半年。接着又在湖南省立图书馆自修了半年，他“象闯进菜园子的牛一样”“啃”了不少中外典籍。1913年考入省立第四师范，一年后并入第一师范，直到1918年毕业。

这是青年毛泽东学习史上相当重要的一段时期。他平生深厚的文史基础和对传统文化的浓厚兴趣，就是在这段时期奠定的。

就文艺观的形成过程来讲，从幸存下来的他自题为《讲堂录》的听课和阅读笔记以及一些通信中，我们可以大致看出其日益明显的“切实”和“尚用”的主张，以及他据此主张对传统文艺的汲取、选择和点评。《讲堂录》所记，当然不完全是青年毛泽东自觉探索所得出的观点，不少是反映了国文教师在古典文学方面给他的影响，但这种影响毕竟是逐步形成其文艺观点的重要前提。再说，所记也确实渗透了许多思考和心得。

在青年毛泽东看来，衡量文艺创作及其作品高下的一个重要标准，便是一个“切”字，“无论诗文，切者斯美”。即接近和吻合对象的真实特征。美，延伸于真，真是艺术美的重要前提。青年毛泽东认为，他一意崇尚的唐宋古文便是这样：“古文之道，简切明白”。

文艺创作，怎样才能做到这种“切”呢？

首先，作者要了解社会现实，获得直接的经验 and 感受：“闭门求学，其学无用。欲从天下国家万事万物而学之”。毛泽东推崇明末清初的大文豪顾炎武，认为他的特点便是“足迹半天下”，对社会上各种“风俗、疾苦、利病，如指诸掌”。

其次，对所获得的素材要精心研究，提高见识，力求其真。顾炎武便是对那些“事关民生国事者，必穷源溯本，讨论其所以然”。那怕是民间甚传之事，俗话演成之理，也“必经几多研究”，求其“合理而真”。

第三，在作品具体的行文上，要力戒空言，须“言必载物”。诗文创作的关键，不在词句多寡，而在内容是否丰厚质实，“吾人立言，当不贵文而贵质，彩必遗弃，惟取其神”。词句上能做到以一当十更好，“词少而意多，字少而理多，斯为妙文矣”。

顺便说一下，关于上述三点主张，近30年以后，毛泽东在《反对党八股》一文中，根据鲁迅《答北斗杂志社问》所揭示的小说创作思路，几乎是原样重申了一遍。他说：“‘留心各样的事情、多看看、不看到一点就写’。讲的是‘留心各样的事情’，不是一样半样的事情。讲的是‘多看看’，不是只看一眼半眼”。“‘写完后至少看两遍，竭力将可有可无的字、句、段删去，毫不可惜。宁可作小说的材料缩成速写，决不将速写材料拉成小说’”。“文章是客观事物的反映，而事物是曲折复杂的，必须反复研究，才能反映恰当”。

所谓“切”者，落在一个“实”字。千古流传的作家作品，都是如此。“著述存者，以其实也。……韩（愈）柳（宗元）杜（甫）之诗是也”。文

《讲堂录》，以下引文未注明出处者，同此。

1915年9月27日致肖子升信。

1915年9月27日致肖子升信。

艺作品所“切”之“实”，从题材内容来看，主要指情、理、事三个方面，即真实的主体情感，真实的逻辑道理，真实的社会时事。青年毛泽东当然还没有自觉的论述这样系统的观点，但在零散的笔记和通信中，对这三个方面都有所涉及。

1) 切情：“诗以情胜”，“有感而后有情，有情而后著之于诗，始美且雅”。2) 切理：“文以理胜”，“合理而真，始克（能够）流传不朽，颠扑不破”。那些“下笔千言”不着边际的作品并不一定好，只有写出“有当于宇宙事理之真”的作品才是佳作，这样的作者才称为“有才”。3) 切事：“选文当重直观主义，以切时令为贵”。所谓“直观主义”，我的理解是鉴赏者批评家的当代意识，即毛泽东谈到读史书所说的：“读史必重近世以其与我有关也”。“时令”即社会时事。

切实，言而有物，还是毛泽东品评古代作品的重要视角，反映出他务实的文化性格。《讲堂录》记有这样的观点：“农事不理则不知稼穡之艰难，休其蚕织则不知衣服之所自”。接着，便以《诗经》中反映下层老百姓生活的篇章，从一些儒家经典中摄取例证，说明实实在在的国计民生从来都是为诗为文和言政的根本主题：“《豳风》陈王业之本，《七月》八章只曲详衣食二字。《孟子》七篇言王政之要，莫先于田里树畜”。

这种“切实”的文艺观点，在毛泽东后来的文艺欣赏和评论中，得以充分体现。仅就他对历代散文家和散文作品的评价和阅读来看，他推崇那些切实事理的作家和作品。

战国末期，楚人李斯投奔秦国，拜为客卿。秦国宗室大臣上言秦王（即后来的秦始皇），说一切入秦做事的外国人都心存不轨，向着他们本国的利益，要求把他们赶走。秦王接受了这个建议，下令逐客。于是李斯作《谏逐客书》，首先历叙秦穆公以来，都是以客卿致富强而成霸业，足见用人唯才，不必限于本土。然后列举种种器物玩好，虽不产于秦，而秦用之，以其与异国人材相比。揆之以事理，说之以利害，指明下令逐客无异于“以资敌国，损民以益仇”。这篇散文，排比铺张，有战国纵横家辞说余风；而文辞修整，音节流畅，又与汉初散文和汉赋相近。承上启下，为散文史上的名篇。说服力、感染力极强。终于打动秦王，收回了逐客令。毛泽东高度评价这篇作品，说它“有很大的说服力”，并接着发挥说，那时的各国内部关系很复杂，国家的统一程度很低。还论及李斯是拥护秦始皇的，思想上属于荀子一派，主张法后王。

贾谊是汉初才华横溢的辞赋家和识见深远的政论家。他的政论散文的代表作是《治安策》和《过秦论》。前者评论朝政，针贬时弊，切中诸侯坐大的要害，建议用“众建诸侯而少其力”的办法，削弱诸王势力，巩固中央政权。后者检讨秦朝覆亡的原因，揭示一夫作难，天下云集响应，曾横扫六国的秦朝基业毁于一旦的关键，是“仁义不施，而攻守之势异也。”该文气势磅礴，议论深切，旨在引为鉴戒，借古喻今。毛泽东读到有关贾谊的史传特意写信给田家英：“如有时间，可一阅班固的《贾谊传》。可略去《吊屈原》、《鹏鸟》二赋不阅。贾谊文章大半亡失，只存见于《史记》的二赋二文，班

1917年8月23日致黎锦熙信。

1959年12月至1960年2月读苏联《政治经济学（教科书）》的谈话。

1964年8月30日的一次谈话。

书略去其《过秦论》，存二赋一文。《治安策》一文是西汉一代最好的政论，贾谊于南放归来著此，除论太子一节近于迂腐以外，全文切中当时事理，有一种颇好的气氛，值得一看。”这封信足以见出毛泽东对贾谊作品的重视和熟悉，包括贾谊写作的行迹。他推崇贾文的原因，依然是“切中当时事理”。

毛泽东读史，还习惯于以他特有的史家见识和政治家的胸怀，关注历代政论家的政策和政论。《旧唐书》“朱敬则传”说朱敬则“早以辞学知名”，并记录了他分析秦朝灭亡的原因是“不知变”，即秦国统一六国以后，依然是用严刑、施薄利、重兵战，而不“易之以宽泰，润之以淳和”。毛泽东读此用贾谊《过秦论》中“仁义不施，而攻守之势异也”来表达自己的体会，并称朱敬则是政治家、历史家。毛泽东读《新唐书》“姚崇传”，称姚为“大政治家、唯物论者”，认为他上书唐玄宗所陈“十事”，是“古今少见”的“简单明了的十条政治纲领”。在对《新唐书》的批注中，毛泽东还推崇唐初大臣马周作常何家臣时代其上书所论20余事，是“贾生《治安策》后第一奇文”，并由此联想：“宋人万言书，如苏轼之流所为者，纸上空谈耳”。总之，青年毛泽东的“切实”观点，虽主要是就创作技法而言，在某种程度上，也是他后来形成历史唯物主义文艺美学思想的一个原始起点。

切实，往往伴随着尚用。一是指创作与对象的关系，一是指作品与读者及其社会需求的关系。对象的真实性与效用的功利性，在文艺社会学的范畴内是一个问题的两个方面，在一些主要从事政治活动的人们的文艺看法中，二者更是相生相伴，互为促进。

青年毛泽东从未选择过职业的文学家、批评家的理想。但他在寻找思想武器，探索救国之道的時候，却常常把眼光投向文艺领域。他站在牢固的经世致用的基点上（这也是对他有很大影响的湘学士风的一大特征），就不能不把文艺看作手段，看作改造社会的众多良方之一，其他还有哲学、心理学、教育以及其办“工读新村”的想法。他强调作品内容的“切实”，事实上是发挥文艺的社会效用的一个逻辑前提。

毛泽东初入湖南一师时，社会上曾出现了一股复辟逆流，这股逆流也流向了文坛。一些充满士大夫气的文人诗客泛起拟古，辛亥革命后开始兴盛的鸳鸯蝴蝶小说则躲进花前月下呻吟低唱，甚至连不久前鼓吹诗词是“唤起国民之精神之绝妙武器”的一些文学革新论者也停足或转向。在这种背景下，青年毛泽东也曾一度产生“诗赋无用的想法。这或许是当时的消极的文坛给他带来的对文艺的消极看法，也或许反应他的探索开始趋于多样，更偏于政治改良的社会救济之道。但这毕竟是短时期的念头。

社会的改造，首先是人的改造。给青年毛泽东影响很大并且很直接的杨昌济，在其《教育学讲义》中曾提出，“救济之道，固有种种，而养成人之美观，使之发达，高尚其周围，确为一有效之方法”。“养成人之美观”是人的改造的一个重要内容，具体方法是通过文艺、工艺等审美活动，提高人们的道德情操，培养其高尚境界和创造能力。这一设想，明显地把内心精神生活的完善和完美，做为人格发展的必要条件。认为肉体之我的生存发达，只是精神之我存在和发展的基础，在生存需要之外，人们还有理性、道德、

《毛泽东书信选集》第539页。

1915年8月5日致湘生信。

审美等精神生活的需要。对精神生活的需要和追求层次愈高，实现的程度愈大，人生的价值与人格的境界也就愈加完美。

青年毛泽东不折不扣地接受了这个观点，并且自觉地在传统的讲求修养道德、履仁践义和善于乐、游于艺的儒家人格理想中吸取养分，极为重视发展精神能力，追求精神生活。他在《讲堂录》中说：“乐利者，人所共也，唯圣人不喜躯壳之乐利（即位俗和肉体之乐利——引者注），而喜精神之乐利”。这里的“精神之乐利”，就是一种真善美的人格境界。同时，青年毛泽东还特地记下了孔子关于“志于道，据于德，依于仁，游于艺”这段言志的话。《讲堂录》中还记录有杨雄、班固及韩愈的辞赋散文中渲染精神陶冶和审美娱乐的句子，诸如：“朝驰骛乎书林兮，夕翱翔乎艺苑”，“发秘府，览书林，遥集乎文雅之回，翱翔乎礼乐之场”，“真婆娑乎艺术之场，休息乎篇籍之回”等等。追求真善美一体化的人格境界，同玩物适情的文化娱乐和游艺、艺术活动，似乎是不可分割的。

在1915年9月6日给肖子升的信中，青年毛泽东把上述观点阐述得更为明确。他说：“体操、图画、音乐、手工者，技能的而美术（即审美、美学之意——引者注）的也。君子假之，得以为学养生之道焉”。接着，他又举中外历史上一些名人为例，说明他们是如何在这些娱乐和游艺活动中得益养生的，如东晋时代的陶侃运往习劳，英国的克伦威尔驱猎山林，美国的华盛顿后园而木。在青年毛泽东看来，“为学养生”是富有审美性的各种工艺和艺术活动不可忽视的效用。“为学，使是在这些活动的愉悦感知中，提高“有条理、有秩序”的智慧和思维水平，进而以“媿吾心媿吾性”，并且“德即寓乎其中”。“养生”，便是在精神享受和体力锻炼中“以复其神，使不瘁也”。

杨昌济的审美教育观点，与蔡元培相似。毛泽东在阐发了上述观点以后，又进一步依据蔡元培在1912年提出的教育方针中的有关说法，提出，“游戏、手工、图画、音乐，美感教育也，美感教育为现在世界达到实体世界之津果。故诸科在学校为不可阙”。这里说的“实体世界”，便是那种超越世俗局限的境界。

我们知道，蔡元培的美学思想深受康德影响，他认为，美具有超脱性普遍性的特征。“美感者，合美丽与尊严而言之，介乎现象世界与实体世界之间，而为津梁者”，通过美感教育，可使主体超脱现象世界的琐碎、烦恼和杂念，进入实体世界获得光明、纯洁和永恒的精神，“人既能脱离现象世界相对之感情，而为浑然之美感，则既所谓与造物为友，而已接触于实体世界之观念矣”。杨昌济在湖南一师授课大力宣传蔡元培的观点，其《教育学讲义》提出通过自然美与艺术美的欣赏，可“使吾人得离多忧多惧的现实之世界，而游于理想之世界”，与蔡氏之说如出一辙。

这些说法被青年毛泽东全盘接受，一个重要原因是“实体世界”、“理想世界”与他当时苦苦寻求的“大本大源”的世界实为同义。毛泽东充满感情地把其“大本大源”的世界想象成“圣域”，在这个世界里，人人都很高尚并充满智慧，“皆为圣贤而无凡愚，可尽毁一切世法，呼太和之气而吸清海之波”。相当美丽动人。而“跻于圣域”的途径，就是经过长期的“求真”、

“求善”、“求美”的自我修炼，其中就包括文艺和工艺活动。

值得一提的是，在青年毛泽东的世界观实现马克思主义转变的关键时期，在注重审美娱乐，“养成人之美观”的问题上，他和蔡元培还曾有一个联系。1920年10月，湖南教育会举办“学术演讲会”，邀请蔡元培、章太炎等人到长沙演讲。长沙《大公报》特邀毛泽东等作了记录，供该报自行迅速刊布。蔡元培演讲十余次，由毛泽东记录的有两篇，分别题为《对于学生的希望》和《美术的价值》。在前一篇中，蔡元培指出，“吾人急应提倡美育，使人生美化，使人的性灵寄记于美，而将忧患忘却。于学校中可实现者，如音乐、图画、旅行、游戏、演剧等，均可去做，以之代替不好的消遣”。后一篇在《大公报》发表时，毛泽东曾如了“记者按”，说“蔡先生的话，有好些听不清楚，此所记，只其大略”。蔡在这篇讲话中，具体阐述了美术（既今之文艺）的五项价值。1）复杂而统一，“大凡美术，复杂做其内容，统一成其形式。复杂的价值，所以使吾人的生活繁富；统一的价值，所以使吾人的生活不致凌乱，而有一最终归宿之区”。2）改造自然，即“吾人所不认为美者，在美术上可以用吾人的理想去改造它”。3）感情的具体表现，即“耽于美术，无论是创作它或者是赏玩它，都是可以勾引出来真正的感情的”。4）提起研究科学的兴味。5）代替宗教。

畅想通过文艺和工艺在内的审美教育，使君子或小人一个个跻入圣域，毕竟太遥远，太浪漫，文艺的功能也显得抽象了一些。人的改造既然是为了达到社会的改造，文艺的功能作用除了薰染主体的精神情操之外，便是培养和激发主体的才智作为。并被主体用来当作推进自己的社会实践的工具和手段。在1915年6月25日给湘生的信中，青年毛泽东在审视古今有用于国家的才干人物，如王安石、康有为、梁启超时，十分自然地得出这一结论：他们都是“先业词章，后治各科”，结果成为一代人杰，可见“文学是百学之源”。接下来又说：“来日之中国，艰难百倍于昔，非有奇杰不足言救济”。一旦把文学置于培养人杰，救济危难的位置上来考虑，青年毛泽东便真诚地感到自己“前言诗赋无用，实失言也”。接着又不无羡慕地对朋友说：“读君诗，调高意厚，非我所能”。随信还抄录上自己此前不久写的一首长达40行的古风诗。

怎样才能写出有用的诗赋文章呢？当青年毛泽东把问题引向这个思路时，传统文艺思想的种种表述不能不给他启迪。诸如“君子作歌，维以告哀”，“饥者歌其食，劳者歌其事”，以及司马迁的“发愤”说、韩愈的“不平则鸣”说等等。诸说的一个中心意思，便是要有感有为而作。作者所“感”所“为”，或个人遭际，或时事艰辛，或正道不扬；作者的创作目的，是由此及彼，以泄愤情，以警世人，以济苍生，以扶大道。毛泽东直接师承这一传统，主张“吾人立言”，要“辅之以政事、时务”，“每为一书，必有益处”。

要象明末清初大文豪顾炎武那样，虽穷穷老矣，“然忧天悯人之志未尝少衰，事关民生国民（命）者必究源溯本，讨论其所以然”。总之，入世、忧愤、

1919年8月23日致黎锦熙信。

引文见高平叔：《蔡元培与毛泽东》，《群言》，1986年第3期。

1915年10月27日致肖子升信。

《讲堂录》，以下未注明出处的文字均引自此笔记。

悲患，是写出有用之作的一个前提。就作者个人的人生遭际而言，毛泽东还直承“诗穷而后工”的传统观念，明确意识到“文章之作，常发于羁旅草野。”因为遭际困顿之人，所感沉郁厚重，所思指点时弊，所写入木三分。相反，那些“王公贵人，气得志满，非性能而好之，则不暇以为。”因为他们性气漂浮，无所忧虑，无所进取，自然难有入世补世之作。因此，毛泽东很欣赏这样的结论：“欢愉之词难工，哀怨之词易工”。

有为而作的文艺观点，进一步为青年毛泽东选择和品评古代作家作品提供了一个简切明了的标准，这就是有用还是无用。他很看不起那些故作潇洒的名士风度，认为“名士如画饼，可玩不可餐”。他特别不满意那些卖弄高深或趋附时势却言中无物的文风学风，即明清以来的八股文风和繁琐的考据癖好。八股文风是伴随着以经义取士的制度兴起的。八股文风以对偶为基本要求把写作形式固定下来，要求每股之中一反一正，一虚一实，一浅一深，发端的两句或三、四句叫“破题”，讲明文题，四、五句引伸题义，叫“承题”，然后提夫子（如孔子、曾子、孟子）如何而发此言，叫“原起”，篇末扣上圣人所言，敷衍几句，名为自己见解，对国家之事，其实是罔始罔终，全然是空空洞洞的形式主义。八股文因是学子致仕的敲门砖，故又称时文。毛泽东认为，“明清之学无用者，趋于时文也”，又说：“乾嘉之代，士人趋于考据，一字一文，一衣一履，动累数万言而不休。”延安整风时期，毛泽东把那些象懒婆娘的裹脚又臭又长和甲乙丙丁言之无物的文风称为“新八股”、“党八股”、“洋八股”，显然是有所本的。

在《讲堂录》中，毛泽东还直接运用上述观点对明代文学家杨填、王世贞和唐顺之、郑晓海进行了比较。认为“（唐）荆川、（郑）端简所讲求皆有用之学，而能见之于事实者。杨、王不足并也”。其中，王世贞曾是文坛盟主，是主张文必秦汉、诗必盛唐，倡导复古模拟的“后七子”的首领。其作品古词古调，连篇累牍。而唐顺之则是同时代与后七子针锋相对的唐宋派古文的代表人物。他主张诗文创作，畅发胸臆，“开口见喉咙”。其《信陵君救赵论》被选入《古文观止》，选家称其“诛信陵之心，暴信陵之罪，一层深一层，一节深一节，愈驳愈醒，愈转愈刻。词严义正，直使千载扬诩之案，一笔抹杀”。这种真切时事，发人深思的翻案文风，恰恰也是毛泽东欣赏的。所以，尽管王世贞的名气及其文坛地位远胜于唐顺之，但毛泽东仍然认为他不能与唐并举。此外，青年毛泽东还推崇唐顺之“文武全才、弓马擅长”的人生本色。

毛泽东在建国后读文学作品的一个批注，可用来说明他上述诗文评价思路的延续。沈廷松编著的《明人百家小说》“田居乙记”中有这样一则叙述：“枚皋文章疾敏，长卿制作淹通，皆尽一时之誉。而长卿首尾温丽，枚皋时有累句。杨子云曰：军旅之际，戎马之间，飞书驰檄，用枚皋；庙廊之下，朝廷之中，高文典册，用相如。”枚皋和司马相如（字长卿）都是西汉著名的辞赋家。毛泽东读此的评语却是：“其实二者都无用”。这表明他对汉赋的形式主义文风的不满。

保存下来的青年毛泽东的诗歌创作不多。但从这些为数不多的作品，也不难发现他在某种程度上实践了他的切情、切事、切理和有感而发、有为而作、有益于世的价值主张。1915年夏天，一个姓易的同学病亡，他写的一首古风体的悼念诗，大概是最有代表性的了。

全诗为：

去去思君深，思君君不来；
愁杀芳年友，悲叹有余哀。
衡阳雁声彻，湘滨春溜回；

感物念所欢，踟躅南城隈。
城隈草萋萋，沔泪侵双题；
采采余孤景，日落衡云西。
方期沆瀣游，零落匪所思；
永诀从今始，午夜惊鸣鸡。
鸣鸡一声唱，汗漫东皋上；
冉冉望君来，握手珠眶涨。
关山蹇驢足，飞飏拂灵帐，
我怀郁如焚，放歌倚列嶂。
列嶂青且徧，愿言试长剑；
东海有岛夷，北山尽仇怨。
荡涤谁氏子，安得辞浮贱，
子期毫早亡，牙琴从此绝。
情绝最伤情，朱华春不荣：
后来有千日，谁来共平生？
望灵荐杯酒，惨淡看铭旌，
惆怅中何寄，江天水一泓。

在挽联中，毛泽东还特别表明，“君去尚非时”，因为“胡虏多反复，千里度龙山。稊腥待湔”。我们知道，1915年5月，袁世凯承认了日本吞噬中国领土的“二十一条”，引起举国公愤。毛泽东和一师师生还编印了揭露日本帝国主义侵华及袁氏卖国的罪行录《明耻篇》等小册子。毛泽东在封面上还愤然写下了“五月七日，民国奇耻，何以报仇，在我学子”的誓言，很明显，他把这些政治时事主题深深地融入他的挽诗、挽联之中，深切地反映出强烈的感世忧国和反帝爱国的思想倾向。全诗风格沉雄顿挫，结构上，感情与景致，悼同学之亡与感时事之忧，也搭造得很融洽。

主体气势——文艺创作观

人们对文艺的认识，无非有两方面的内容。一是文艺写什么，为什么写，即文艺反映的对象内容和发挥的功能效应。这是就文艺与社会生活的关系而言。前面论述的青年毛泽东切实尚用的观点，大体属于这一范围。第二个问题就是对创作主体的认识和在作品形式风格上的主张。这是就作家与作品的关系而言。

切实尚用，只是青年毛泽东文艺主张的一个侧面，而且也不能代表他的根本主张。前一节所述，主要是青年毛泽东继承传统的“文以载道”的观念，基于社会时效的角度来看待文艺的某些特征。毛泽东不是天生的历史唯物主义者，他青年时代的思想根本上属于准心主义。他从哲学高度和文艺创作的内部运行过程来看待文艺的时候，我们不难体会到他的唯心主义哲学观、高扬自我意志的人格观，以及由此形成的浪漫主义的审美旨趣，三者间互为一体，构成他在1914年到1919年前后的文艺主张的主脉。由于青年毛泽东的思想还处于不断地吸收、消化和变化过程中，他的文艺主张的主脉同切实尚用的观点也处于割裂状态。

没有材料证明青年毛泽东当时读过西方的文艺美学译著。但1917年下半年至1918年上半年，他精读了德国康德派哲学家泡尔生的《伦理学原理》。他读的是蔡元培翻译的于1913年10月由商务印书馆出版的版本，写下了一万多字的批语，主要谈人格道德，但其中有几段从伦理学角度论及文化理论和艺术美学的文字，明显体现出青年毛泽东服膺于康德的唯心主义美学观及其天才的文艺创作论。

在《判断力批判》中，康德明确提出，“美是那不能凭借概念而普遍令人愉快的”东西，“美的艺术就是天才的艺术”。于是，围绕艺术、天才和艺术创作的关系，康德提出了这样几个基本观点：1) 艺术家就是天生的具有创作才能的人，这几乎就是他的自然本能。2) 艺术天才的一个重要特点是独创性，他创作作品的过程是不能加以科学的理性的说明的，他自己也知其然而不知其所以然。3) 艺术创作过程本质上就是天才自然地表达他心目中的“审美意象”的过程。所谓“审美意象”，“就是由想象力所形成的两种表象”，它是一种直觉的感性的东西。这样一来，文艺创作是无章法可循的，它纯靠创作主体的直觉去捕捉某种既具有理性内容又不能用逻辑思维来把握的审美意象，这种意象。只能是主体的情感、想象和经验积累的产物，这就使艺术具有明显的非功利性、主观性和独创性。

泡尔生在《伦理学原理》中，从人格道德和人格意志的完善和实现的角度，演绎和发挥了康德的一些艺术美学观点。在所有这些段落旁边的批语中，青年毛泽东都表示了赞同的态度。从他的批语中，我们可以归纳出这样几个观点。

第一，艺术以及一切精神文化产品，都是主体本性的外发。即“言者、心声。心声者，其心之本质所具之能力之所发”。这显然是以中国传统的言志缘情的表达方式发挥他读西方论著时所获得的启发。这样，在文艺等精神产品的本质，究竟是客观生活的反映还是主观世界的表现这两种观点的悠长久远的分歧面前，青年毛泽东明显地选择了后一个观点。

泡尔生在《伦理学原理》中，还以歌德创作《浮士德》这部艺术杰作为例，说明“强大之天才，可以为暴君，可以为圣贤”的主观性。浮士德这一

形象开始是蔑视国民的信仰风俗，放纵主观欲望，后来则克己慕义，追求至善至美的人生境界。这种由极恶而向极善的转化是怎样发生的呢？泡尔生认为，这全由浮士德的主观选择促成，他是为了“奋自救拔”，“趋至高尚之鹄的”，“实现此观念”。但是，由于作者歌德本人并未有经历过象作品中所描绘的浮士德由主体人格的大悒郁转而赞美建造防水工程那样的大善大美之事，所以作品结尾部分的描写并不确当，并且戛然而止。泡尔生由此得出结论：象歌德这样的艺术创造天才，也只能描绘主观世界所体验和感觉的东西，一“远轶于主观范围”，便“不敢纵写也”。毛泽东读至此批道，“诚然，诚然”。

泡尔生在书中阐述艺术表现主观世界这一观点的集中段落是：

诗人之行吟，美术家之奏技，自实现其精神界之秘妙而已。夫使世界有我而无他，则一切著作，诚皆无谓。无听者则演说家必不启口，无读诗者则诗人文士或未必下笔。然当其专营之始，固不必专为他人设想也。格代（歌德）尝语伊克曼（Eckernoun）曰：“余未尝以著述家之责任自绳，如何而为人所喜，如何而于人有利益，余所不顾也。余惟精进不已，务高尚余之人格，而表彰余所见之真若善而矣。”

此段核心是，创作目的的最终实现是通过他人的接受转换来完成的，但创作目的本身和创作出发点，毕竟是一种自我表现。

青年毛泽东在这段论述旁边有一大段批语，集中表达了他的文艺创作观念：

此节议论透彻之至。人类之目的在实现自我而已。……故所谓为他人而著书，诚皮相之词。吾人之种种活动，如著述之事，乃借此以表彰自我之能力也。著书之时，唯前不见古人，后不见来者，振笔疾书，知有著书而不知有它事，知有自我而不知有他人，必如此而后其书大真诚而非虚伪。其余各种之事亦然。技术家之为技术，虽系为生活起见，而当其奏技之时，必无为人之念存于其中。庄子曰，“癯癯丈人承蝉，惟吾蝉翼之知”。凡天下事所以成，所以成而有价值者以此（即一片浑忘人已差别，惟住事事物物之真诚）。

从这段“批语”中，不难引伸出与上述第一个关于文化艺术产品本性的观点相关的其他观点。

第二，就文艺创作的发生而言，文艺创作活动同人类其他活动一样，都是为了实现自我本质中的某种能力和意志，而绝非是为了达到外在于主体自我（如为他人利益服务之类）的目的和责任。否则，那便不能创造真诚之作，真诚的作品只能根源于真诚地表达主观世界，人品与诗品基本是统一的。创作的灵感、才情、想象来自自我的那个“秘妙”世界，来自主体人格所追求和感觉到的真善美世界。

第三，就文艺创作过程而言，这是一个自由抒发、仗气使才、纵情捭阖、人已浑忘、气脉贯注的情感与智慧的渲泄过程。这是一种天才的浪漫主义的创作观。毛泽东的批语，很容易使我们想起鲁迅着力提倡的“天马行空”的大精神的创作境界。这显然是对天才人物的想象力和独创性的极意颂扬。归

根结底是一种自我崇拜、主体崇拜，萌生于青年毛泽东的“圣贤创世”和英雄崇拜观念。从创作论角度看，似乎比司马迁的“究天人之际，通古今之辩，成一家之言”，比陆机的“观古今于须臾，抚四海于一瞬”的创作境界理论还要狂放和洒脱一些。

第四，就文艺价值而言，既然作品是主观世界的表现，创作是自我的需要和实现，那么衡量文艺作品有无价值的标准，就只能是主体需要与否，主体表现真诚与否，而难以坚持客观社会的是非和效用尺度。值得一提的是，泡尔生在其著作中曾谈到，人类的生活有无价值，难有既定的标准，因时因地而异，只要是萌生于人们的自然需要的活动，都有价值。例如，“人类于幼稚时期，以嬉戏为乐者，亦不失为有价值。”毛泽东批注说：“此说甚是。”在其他章节，泡尔生说，“歌德之赋诗，……皆以为得最大之快感之作用。”毛泽东也深以为然，并在批语中以此说明他极力主张的，人的活动是为实现其“冲动”和“快感”的观点。

“批语”中有一段话需要特别说明一下。

泡尔生在书中谈到，“美学也，伦理学也，皆无创造之力，其职分在防沮美及道德之溢出畛域；故为限制者，而非发生者。美及道德之实现，初不待美学、伦理学规则之入其意识中，或为其注意之中心点，不宁惟是，人苟以美学伦理学之规则入其意识，或为其注意之中心点，则往往转为实现其美与道德之障碍。人之作书，泥于字书之规则，则反易致误”。

毛泽东读此的批语是：

吾极主此说。美学未成立以前，早已有美。伦理学未成立以前，早已人人有道德，人人皆得其己鹄矣。种种著述，皆不过钩画其实际之情状，叙述其自然之条理。无论何种之书，皆是述而不作。吾人之心灵本之自然，其范围有限，安能有一毫之创作！……吾人之心实限于观念，观念限于现象，现象限于实体。吾人之心灵有变化而已，安能丝毫之创作哉？！

粗粗看去，这条批语似乎与前述艺术属于主观世界的表现和天才人物的创造相矛盾，特别是其中“种种著述皆不过钩画其实际之情状”一语，被一些论者引用来说明青年毛泽东的唯物主义和现实主义的文艺观点。但仔细分析，我们不难发现，这段批语不仅不与青年毛泽东的上述观点相违背，而且是更深入的发挥。

首先，此段批语与以上批语所论述的对象范围不同。以上所述是就文化艺术创作以及整个文化艺术实践活动而言，属于情感意志的作用和实现方式。这段批语是就科学的文艺美学理论而言，属于对文化艺术创作和实践活动的规律的总结和把握。康德的一个重要观点是，艺术活动是感性的、直观的、抒发的活动，科学总结只能是感性材料与知性形式的结合，因此，美学同其他科学一样，是由某种先验的知性形式来整理感性材料（即艺术活动）。泡尔生说美学、伦理学“皆无创造之力，其职分在防沮美及道德之溢出于畛域，故为限制者”，就是这个意识。毛泽东说美先于美学而存在，就是说人们的文艺创作等审美活动实践先于总结这一实践规律的文艺美学而存在，由于人们在创作中已经得其“正鹄”，体现了文艺的本质特性，因此关于文艺活动的“著述”只能是“钩画其实际之情状”。

其次，人们著述立说，总结文艺活动的经验规律，依据什么来“述”呢？康德派的观点是只能运用先验的知性原理和直观形式来规范和支配感性材料，却不能超越先验的认识框架。毛泽东说的“述而不作”，“无创作之力”也是就先验框架与认识结果的关系而言。那么，什么是先验的认识框架呢？“吾人之心灵限于观念，观念限于现象，现象限于实体，”这里的“现象”就是康德讲的“现象界”，包括一切物质存在以及现实社会关系，它们充满着各种差异；而“实体”指的是康德的“本体界”，它是一切精神的最高实体，是一种无差别的永恒的境界，也就是青年毛泽东所苦苦寻求的“大本大源。”人们的主观心灵只能达到它，与它认同。而无法超越和改变它。显然，这是一种客观唯心主义哲学观，运用于文艺美学，则是一种客观唯心主义美学观。其认识活动链可以概括为：实体—现象—观念—心灵—著述。

第三，理论化规则化的“美学”和“伦理学”，在人们的文艺活动和道德行为中，到底有没有束缚作用呢？泡尔先认为，最圆满的道德和最根本的美，都“由天纵者以其本能实现之。”所谓“本能”，就是生而具有（“天纵”）的自然冲动及其快感。这是《伦理学原理》和青年毛泽东的“批语”反复阐述的一个概念。因此，美学伦理学的种种理性“规则”，不能也没有必要成为人们的文艺活动和道德行为所关注的问题，不能“入其意识。”否则，只能成为实现美的实践（文艺活动）和道德行为的“障碍”。青年毛泽东说文艺活动和道德行为过程中的“心灵本于自然”，“吾人之心灵有变化而已，安能有一毫之创作”，也基本上是这个意思。他所说的“自然”，不是唯物主义美学观所理解的生动活泼不断变化的现实生活，而来源于永恒的绝对的宇宙真理的客观存在和主体的自然本性的冲动欲望。文艺创作是主体心灵和观念的外化。艺术之美是自然冲动和追求快感的欲望以及由此发生的心灵变化的产物，当然不能增益或减损真理的内容和心灵冲动的本质。相互之间的关系，事实上就是个性与共性、局部与整体、变化与永恒之间的关系。

无论是文艺美学还是文艺创作，青年毛泽东都如此强调超越主观个性更超越客观现实的那个冥冥之中的真理实体的决定作用，是不是说，他当时的思路完全陷入了老子或柏拉图、黑格尔的客观唯心主义的窠臼呢？我觉得不是。

青年毛泽东追求真理，但当时并没有探究出足以令他信仰的具体的真理，而他又相信它确实存在，于是，“本源”、“实体”、“公理”、“真理”这些看起来好象存在但又抽象漂浮的概念在他的笔下频频出现。而这一切，事实上成为了证实他的主观追求、自我意志和理想信念确实存在，并有特殊价值的一种方式。正象获得本源的圣贤才能救国济世，创造历史一样，只有获得了真理的天才人物才能创造出最伟大的著述和最美的作品；正象中国古代圣贤或帝王喜欢说自己代天立言而事实上是借此证明自己的权威一样，青年毛泽东无限崇拜真理，事实上也是对自我价值和主观精神的无限崇拜。正是借了这真理、本源、实体的权威，才能使主观自我摆脱和抗拒那些自古形成的陈规俗套的权威，并蔑视地向现实中压抑个性的东西挑战，从而在只知有自我不知有他人的精神境界中，从事学术文化和文艺作品的创造。

正是基于这一思想基础，在“五四”运动爆发后，当青年毛泽东把探寻的眼光，从抽象思辨的本源和实体世界逐步移向一些现实性课题并从事一些实践活动时，他那强烈的主观精神无法遏止地开始迸发。1919年7月，他发起组织着力探讨“哲学、教育学、心理学、伦理学、文学、美学”的健学全

时，便激情洋溢地宣称：“老先生最不喜欢的是狂妄。岂知道古今真确的学理、伟大的事业，都系一些被人加着狂妄名号的狂妄人新发明创造出来的。我们住在这个繁复的社会；诡诈的世界，没有批评的精神，就容易会做他人的奴隶。某君谓中国人大半是奴隶，这话殊觉不错。……思想自由、言论自由的原则，人类最可宝贵、最堪自乐的一点，即在于此。”这是既具有“五四”新文化运动的普遍共性，又明显带有青年毛泽东文化个性的“狂妄”的文化创造精神。

青年毛泽东在1917年下半年至1918年上半年读《伦理学原理》所写的有关文艺美学的批语，一定程度上可以说是用近代哲学的思辨方式，对他接触和研读大量古代文学作品所表现出来的零星的具体的主张的抽象概括。事实上，当他使用中国传统的文论概念和术语来表达他的文艺主张时，才更显得得心应手一些。他从主观心灵出发，追求自我快感实现的创作主张，以及驰骋情怀，天马行空的浪漫主义审美情趣，合乎逻辑地表现为对传统文论所说的“气势”美的推崇。

渊源流长的古代文艺，吟诗行文，笔书作画，多讲气势。自曹植首倡“文气”之说，刘勰深研“文势”之论，历代作家、批评家对“气”“势”这两个概念阐述甚多。概而言之，“气”大体指作家主体的情态、才质、性格和精神状态，如刚柔、清浊、盛衰等等，把“气”融注于作品，便是文气、风格。“势”大体指作品的节奏、结构、义法，以及由此形成的对读者的感染力度，如前呼后应、抑扬迭宕、起承转合之类。事实上，在创作风格中，“气”和“势”是不可分割的，二字总是联用，如果不拘泥于对“气势”的字面解释，把它上升到文艺审美风格上来理解，其含义便接近于现代美学中的“壮美”、“崇高”一类的风格概念，中心意思是要求文艺创作及其作品要有一脉贯注的力度，要把主体精神无所顾忌地倾泄于作品之中。

青年毛泽东论诗论文注重气势，除与他对文艺本质特征的理解有关以外，从主观上讲，与他那张扬自我、豪放自信的内在性格，以及自幼养成的反叛意识，与他的“动”与“斗”、“我即宇宙”的宇宙观、人生观有明显关联。从当时的社会文化思潮来看，一些进步的知识分子反对封建主义，在思想上提倡启蒙和个性解放，与此相应，在文学风格和审美情趣上，自然不满足于传统文艺中的某些精雕细琢、刻板拘泥的作风。青年毛泽东就热切呼唤着“大气量”的哲学家文学家出来高举大纛，横扫古旧世风。并把古典士大夫文学称为“死形的”“没有生命”的文学。于是好学的青年毛泽东着力在文艺传统中挖掘和学习属于雄奇豪放、情感强烈、骨气劲爽一路的文风，并且特别瞩目于广阔的天地自然，向往高山大河，不如此，不足于反映和表达他内心世界的渴望和生命的力度。

《讲堂录》择记了不少有关古代文学现象和文学思想的语录，他推崇传统的“言志”“缘情”的观点。认为作家主观的性情、才识和精神状态，是写出好作品的先决条件，“有情而后著之于诗始美且雅”，也是真正领悟诗文精奥所在的先决条件：“性情识见俱到，可与言诗也”。

诗文作品既然是主观真情的流露，那么，反过来就不难从其作品推出作者的微妙心曲。青年毛泽东认为，在清初“雄于一时”的吴伟业的创作就是

这样。吴本为晚明进士，是重要文学社团复社的魁首之一，著名的《园园曲》即为其所作。后屈节事清。好友苍雪、王瀚对其行经颇不以为然，劝他保持晚节或出世为僧。吴伟业的心情是痛苦的复杂的。他写了20多首以《杂感》、《扬州》为题的七律，感慨兴亡，关心时事，苍凉激楚，还有歌颂抗清英雄的作品。但他自己毕竟又事清为臣。在《赠愿云（即王瀚）师》中他说自己“寄身苍崖巅，危苦愁失脚”，又说“劝吾非不早，执手生退却；流连白社期，渐负青山约”。足见其矛盾而惭愧之情。青年毛泽东读吴伟业诗，因此感到他“每对苍雪、王瀚若有痛惭者然，其意常于往来诗中见之”。那么，吴伟业为什么不及早归隐呢？毛泽东又进一步谈到吴的家境和社会环境：“吴亦有所逼耳，母老一也，清法严二也”。这样的理解，明显体现了传统的“以意逆志”，“知人论世”的诗文批评思路。

据此思路，《讲堂录》还谈到，作者的社会角色、主观才情不同，为文的主题风格便有差异。故“儒者之文与文人之文不同。儒者之文清以纯，文人之文肆而驳”。清而纯，就是偏于内容格调；肆而驳，就是偏于形式文气。毛泽东所记这两句话，与《魏叔子（禧）文集》卷八《张无择文集序》所论有明显勾连，魏说：“儒者之文沉以缓，才子之文扬以急；文人之文文胜其质，学者之文质胜其文，然得其一皆足以自名”。主体有什么样的才（艺术才能）、性（性格气质）、学（学识修养）、习（生活习染），便有什么样的创作风格，各种风格，各有所长，鲜能备善，不可力强而至。这是曹丕、刘勰阐发“文气”说以来的一个“共识”。就作品的结构风貌而言，《讲堂录》择记了绝句为“律诗之半”的观点，但如何因截留律诗各联而又不留缝隙痕迹，获得浑然天成的艺术效果呢？毛泽东接着提出：“惟识见必高，气脉必贵，乃能无缝焉”。结论仍在创作主体的“气”。

从创作境界中的大自我引发出作品的大气势，似乎是顺理成章的事情。但仍然不能忽视形式结构的中介转换，必须讲求艺术技巧和诗文义法。《讲堂录》说：“文章须蓄势”，“文贵颠倒簸弄”。所蓄之“势”，就是“颠倒簸弄”一类的结构义法。所谓“蓄”，就是对待文气势进行欲纵故收的积累，即唐宋古文家和清代桐城派散文家着力讲求的抑扬顿挫、吞吐曲折，神气酣畅、浩浩沛然的行文气势。对这种文章气势，《讲堂录》有一个非常形象的比喻：“河出龙门，一泻至撞关；东屈，又一泻至铜瓦；再东北屈，一泻斯入海。当其出伏而转注也，千里不止，是谓大屈折。行文亦然。”这段比喻，很容易使我们联想起桐城派扛鼎作家姚鼎，对那些具有阳刚之气的作家风格的描述：“其文如霆、如电、如长风之出谷，如崇山峻崖，如决大川，如弄骐驎”。文如其人。推崇什么样的诗文风格，同样反映出一个人的人生风格。青年毛泽东为人为文，都崇尚雄奇，气势和奋斗。

青年毛泽东在学校曾有“毛奇”之称。毛奇（Molkt）系德意志建国时普鲁士著名将领，在普法战争中功绩卓著。同学们以此称他，谐其音以表奇特之士的意思。因他常对人说：“丈夫要为天下奇（此乃宋代王廷桂送王邦衡诗句），即读奇书，交奇友，创奇事，做个奇男子”。毛泽东这种特立独行的人格主张，反映出朝气蓬勃的人生观和高昂的奋斗意志。在《讲堂录》里，便记有这样的文字：“夫以五千之卒，敌十万之军，策罢乏之兵，当新羸之马，如此而欲国存，非奋斗不可。”又说，“少年须有朝气，否则暮气中之。”《在体育之研究》一文中，写出这样的惊人之语：“夫力拔山兮气盖世，猛烈而已；不斩楼兰誓不还，不畏而已；化家为国，敢为而已：八年于外，三

过家门而不入，耐久而已”。一师的同学对毛泽东平素的为人风格还有这样的评价：“润之气质沉雄，确为我校一奇士，但择友甚严，居恒骛高远而卑流俗，有九天俯视之慨。”又说：“观其所为诗文戛戛独造，言为心声，非修养有素不克臻至！”据毛泽东自己回忆，在一师读书期间，曾写有一首诗，“都忘记了，只记得两句：自信人生百年、会当击火三千里”。在更早些时候，他还抄写过（不能证明是他自己创作的）一首《咏蛙》诗：“独坐池塘如虎踞，绿杨树下养精神。春来我不先开口，哪个虫儿敢做声”。把青年毛泽东和青年周恩来的诗文风格作一比较，是很有意思的。就个人气质而言，周则更为儒雅、平和和谦让；这同毛泽东的自信和好斗的个性明显不同。如周恩来 1916 年写给朋友的一首诗中就有这样的句子：“同济争疾走，君独著先鞭。作嫁怜依拙，急流让尔贤”。自谦为拙，愿作人嫁，这在青年毛泽东的诗文作品中是没有的。

显然，为人与为文，人生观与文学观在青年毛泽东身上是统一的。其称诗论文，重在一个“气”字，是其人格志向——奇特、奋斗、朝气——在文学方面的延伸。在青年毛泽东的朋友当中，特别是新民学会成员之间，共同的信念，奋斗向上的追求，也多通过诗文创作和文学评论表达出来。罗章龙在新民学会成立会上曾写有一诗，大体概括了他们这个群体的精神风貌：“济济新民会，风云一代英。洵痴盟众士，潏水位流觥。佳气郁衡麓，春风拂郡城。庄严公约在，掷地作金声”。学会成员年龄最长的何叔衡，行事风格和诗文观念，更是独特。他平生自矢：“甘作奸宄之敌，不为乡愿之亲”。其诗文采特出，被认为有射石殒羽之气概。尝谓：“屈原清狂，冥思独到，文采富丽，经纶殊感不足。李白佻达不入大雅，杜甫拘谨，字句杂有腐儒之见”。但又云：“太白流夜郎，杜陵恻生别，他们究竟比常人要高一筹。”这些，不正是毛泽东后来在诗中写到并十分怀念的，“恰同学少年，风华正茂；书生意气，挥斥方遒。指点江山，激扬文字”的朝气蓬勃景象吗？

以“气”论人论文的倾向，在毛泽东后来的活动中，也有鲜明体现。“热气高，干劲大”，是他始终向往和赞誉的革命者的精神状态。因此，“鼓气”成为他对新闻宣传和文化艺术创作的一个重要要求。在新中国成立之初给一师老同学周世钊的信中，他说：“兄为一师之长，深庆得人，可见骏骨未调，尚有生气。倘有可能，尊著旧诗尚析抄写若干，多多益善”。1956 年在给周的信中还说他“时常记得”周于 1950 年写的一首《过许昌》诗中的“秋凤过许昌”之句。毛泽东很少评论除鲁迅以外的现代作家作品风格，但 1959 年 4 月 5 日在八届七中全会上，他谈到朱自清，说：朱自清的散文写得好，平白晓畅，但一个侧面不好，就是不神气，而第一个神气的是鲁迅。可见，骏爽勃发的做人生气和为文神气，是毛泽东一生都推崇的。

罗章龙《椿园载记》第 3，5 页，三联书店 1984 年版。

罗章龙：《椿园载记》第 3 页。

罗章龙：《椿园载记》第 5 页。

《毛泽东书信选集》第 345 页。

《毛泽东书信选集》第 516 页。

诗文寻踪——文艺继承观

既然做人与为文不可分割，要写出有气势的作品，除了具有良好的创作情态以外，关键是平时要有所积累，即历代文论家津津乐道的“养气”。（孟子本来是讲人格境界的“吾善养吾浩然之气”的说法，被后来文人引入“文气”说，恰恰也是基于做人与为文之间的这种根本联系。）所谓养气，就是对自我品格、才质、性情、见识的自觉修炼。

关于修炼的途径，《讲堂录》记下了相当重要的两条：“才有从学问一方得者，有从阅历一方得者。”这两条，毛泽东不仅在青年时代奉行不渝，也是他终生奉行不渝的自我提高和创造的人生途径。

第一条途径，就是在传统的经典文化中汲取养分，追踪古文之道中豪拔的风格气势。

《讲堂录》明确提出：“学不胜古人，不足以为学”。“谈理要新，学文要古”。还引用曾国藩的话说：“读古书以训诂为本”。又说：“明代人才辈出，而学问远不如古。”凡此入古嗜学之论，在青年毛泽东的书信中，也是不绝如缕。

有人说，青年毛泽东走上了一条“没有科举考试的科举道路”，不是没有道理的。他饱读诗书，对于国学传统尤为偏好。在1915年9月6日给肖子升的信中，反复陈述，“吾人之所最急者，国学常识也”，“尚其要者，国学是也”，“国学则亦广矣，其义甚深，四部（即经、史、子、集——引注）之篇，上下半万载之纪述，穷年竭智莫殫”。1916年2月19日给肖的信中又说：“经之类十三种，史之类十六种，予之类二十二种，集之类二十六种，合七十有七种，据现在眼光观之，以为中国应读之书止乎此。苟有志于学问，此实为必读而不可缺”。

青年毛泽东心目中的“国学”精髓是什么呢，他说：“国学者，道统与文也。”研讨国学，就是要领悟经、史、子、集各种典籍中一以贯之的思想实质——“道统”；再就是要发扬光大写作传统中的文彩风格。显然，这既体现了传统的文以载道的儒家文化精神，又不弃浪漫主义的洒脱气质和一些讲求形式的文学流派对义法的追求。

一意追求进步，着力于思想解放的青年毛泽东，在反抗传统的陈规旧范的时候，为什么如此津津乐道经、史、子、集这样一些经典文化，接受古典传统文风呢？这与他的求学心理（“孩儿立志出乡关，学不成名著不还”）和五四以前的文坛倾向于古典形式的时流有关。由此，我们在他身上不难发现一个有趣的组合：当他在政治上比改良派还激进时，在思想素材和文风的选择上却多少有些“守旧”。用美国有名的毛泽东传记作家R·特里尔的话来说，“他用古文与革命的钳形废掉了梁启超”。（值得寻味的是，毛泽东的同时代人并且后来成为革命家的周恩来、陈毅等，在“五四”新文化运动中，都曾追随新文学形式的时潮，写过新诗乃至白话小说，而毛泽东终其一生，都没有用过除杂文以外的新文学样式。）当然，对于青年毛泽东来说，学于古，断非泥于古。相当程度上是为了从学问入手，打下基本功，以养才气。

1915年9月6日致萧子升信。

R·特里尔：《毛泽东传》第30页，河北人民出版社1989年3月版。

至于学问如何转化为才气，未见到青年毛泽东有什么议论。但在古代群籍中汲取有用的创作素材和诗文义法，则是《讲堂录》一个明确的看法：“经史百家，天文理数，章程典故，草木虫鱼，何一而非文之材。剪裁运用，起优开合，变化错综，何一而非文之法。”材就是素材内容，法就是结构形式。入古博学，就是要在这两个方面有所继承和积累。毛泽东还进而谈到，好作家好作品的标准之一，就是材与法的统一。从散文创作的历史现象来看，“明季之失在决不足，今人之失在材不足”。

关于对古籍中的素材的运用，《讲堂录》还精细的作了如下辨别：“掌故之用有三种，一用于词章，如神仙之类；二用于义理之文，如井田、学校、帝王之类；三用于科学、则物理事实是也”。这事实上涉及到作诗为文的三种不同的题材风格：重情感想象，重史实故事，重义理论辩。当然，这种划分只是相对的，在实际创作中也不必如此机械分割。“诗则须包三者而有之。虚渺、故事、实理，随其时地而著之可矣”。毛泽东后来的诗词创作中，得心应手地运用了大量的传统的神话、典故、史实、义理，目前正式发表的50首诗词中，运用典故达80余处（重复出现的不计）。诸如吴刚砍桂、嫦娥奔月、共工触山、帝子洒泪、虬蟠撼树、鲲鹏展翅、霸王自刎、魏武挥鞭、子陵垂钓、黄鹤楼合、桃源种田、巫山神女、大鸟昆鸡等等。这些五彩缤纷的典故，犹如一支训练有素的军队，任诗人调遣，在作品中起到了画龙点睛突出题意的作用。应该说，这与他从青年时代起就孜孜于入古博学之风不能没有关系。

青年毛泽东追踪前人，师法名家，也不是没有标准，没有选择。他喜欢富有生气的作家和笔势挺立的神气作品，喜欢清峻、奇妙，通而奥的行文风格。他在1915年9月9日给肖子升的信中明确反对当时文坛对“通”和“奥”的误解，说时人以为“通”就是“长”，“奥”就是“异”，“其实所谓长者，堆积冗复而已”，“所谓异者，结而聱涩而已”。冗复、闷涩显然妨碍主体性情的通畅表达，影响作品的力度气势。他推崇黎锦熙的观点，认为，“国文者，具清切之艺，能述通常之言事，曲曲写之，能尽其妙，一也；得文章之意味，观古今之群籍，各审其美而靡所闻，二也。”“靡所闻”，便是没有阻塞隔止之处。显然，他追求的是众采百家而又融汇贯通，铸成明快通畅而又曲折奇妙的文章意韵。

半文半白，不重修饰的梁氏“新文体”，虽气势引人，但毕竟不是正宗古文，在当时还被贬称为“野狐笔”。青年毛泽东师法此体，主要是吻合他自由洒脱的个性气质和明快地表达他的社会识见的愿望。入湖南第一师院后，国文教员袁仲谦是前清举人，最重古文传统，很欣赏毛泽东的才气，并力劝他多习古文。毛泽东本来也写得一手好古文，十分自然地接受了袁的影响。作为听课和阅读笔记，《讲堂录》中说“学文要古”，很可能就是来自袁的影响。由此，毛泽东对传统文法的认识逐步深入。他有选择地下功夫熟读了以“事出于沉思、义归乎翰藻”为标准，选录出来的先秦到南朝梁代的诗文辞赋汇集《昭明文选》，并傍及许多恣肆纵横、气势汪洋的诸子散文和传记作品，如《孟子》、《庄子》、《左传》、《史记》及唐宋八大家的一些作品。

比较起来，他明显偏爱，并投合其文学观点和才性风格的诗人、作家，是屈原、孔融和韩愈。三人风格的共同特点，是奇气翰畅。在作文义法上，他则注重学习桐城派古文。

屈原是中国文学史上第一个着意张扬个性和想象的诗人。他的作品在悠长久远，汗漫绵漠的时空背景上，赫然创造了一个上天入冥、神游八极、瑰丽伟岸的人格形象，这个形象具有经天纬地之才，能扶楚国于危亡之中。这个形象太符合青年毛泽东的人格理想了。屈原的《天问》对宇宙真理、历史起源、大地本源、善恶终极的追求，对潜心研讨自然、社会、人类、宇宙的“大本大源”的青年毛泽东来说，也是具有无法抗拒的吸引力。他对屈原作品的喜爱之深，可从《讲堂录》的装订上看得出来。全册42页，前面十几页都是手抄的《离骚》和《九歌》全文，笔法一丝不苟。在《离骚》正文的上面，又写有各节的提要。

1915年秋，毛泽东以“二十八画主”名义发出“征友启事”，原文引《诗经》语：“愿嘤鸣以求友，敢步将伯之呼”。得罗章龙应征之信后，又在复信中引《庄子》语“空谷足音，跫然色喜”。二人在表里湖山、风物开廓的定王台见面，畅谈了两三个小时，关于政治、经济以至宇宙人生等等。据罗章龙回忆，谈得最多的是治学方法、新旧文学的评价。他们主张以曲韵代诗韵，以新的文学艺术代替高文典册的宫廷文学。“在旧文学著作中，我们对于《离骚》颇感兴趣，曾主张对《离骚》赋予新评价”。归后，罗章龙还写诗以纪交谈之事，题为《定王合晤二十八划生》：“白日东城路，嫋嫋而且清，风尘交北海，空谷见庄生。策喜长沙傅，骚怀楚屈平，风流共欣赏，同证此时情”。

1918年春写给罗章龙的七言古风《送纵宇一郎东行》和在1915年夏写的那首悼念同学的五言古风，是青年毛泽东仅存的两首经心创作的完整诗作。很有意思的是，这两首诗相互对映，正好反映了青年毛泽东的文学主张和创作风格的两个方面。如果说悼念之作是切实尚用，那么，送行之作则是张扬意气，驰骋想象，体现出博大的情怀、形象和时空气势，表现出对以屈原为代表的人杰地灵的湘楚浪漫主义文化精神的继承和仰慕：

云开衡岳积阴止，天马凤凰春树里。
年少峥嵘屈贾才，山川奇气曾钟此。
君行吾为发诔歌，鲲鹏击浪从兹始。
洞庭湘水涨连天，觥臆巨舰直东指。
无端散出一天愁，幸被东风吹万里。
丈夫何事足荣怀，要将宇宙看秭米。
论海横流安足虑，世事纷坛何足理。
管却自家身与心，胸中日月常新美。
名世于今五百年，诸公碌碌皆余子。
平浪官前友谊多，崇明对马衣带水。
东流灌剑有书还，我返自崖君去矣。

诗中以屈、贾、大鹏喻友人和自己，鄙视昙花一现的碌碌诸公，俯视沧海横流与纷坛世事，有着五百年必有王者兴的牢固信念，见出青年毛泽东斯

罗章龙：《椿园载记》第2—3页。诗中“嫋嫋”指传说中的神仙洞府，藏书甚丰。“北海”指唐代李邕，长沙定王台图书馆藏有李北海写的岳麓山碑文。“策喜”一句指贾谊的《治安策》。

人当大任，建功立业和舍我其谁的勃勃雄心。此时的毛泽东，还是个“惟我”论者，写此诗时正在研读泡尔生的《伦理学原理》，其批语中便有“我以外无可尊”，“我以外无可畏”，“我以外无可服从”等等。总之是“宇宙惟我”，时间和空间都因我而有意义，而有成毁之变化。因此“要将宇宙看秭米”。反过来说，人格精神的张扬，浩然之气的培养，是成继大任的基础，是改造宇宙的前提，于是又有“管却自家身与心，胸中日月常新美”之悟。值得注意的是，诗中那自信豪拔的人格精神，还因对云开衡岳，天马凤凰，洞庭湘水这些湘楚的山川“奇气”的赞美而获得格外的衬托。对故乡风物的热爱，就是对故乡特有的文化精神传统的热爱。在1920年9月的一篇文章中，他说：自有中国就有湖南。春秋时“荆楚崛起，几欲和中原大国拏长较短。……声光赫濯得发展一部分之特性，较之奴隶于专制黑暗的总组织者，胜得多多”。近代以来，中国维新，也是“湖南最早”。文章最后呼吁人们发扬“湖南人生气勃勃”的精神传统，“在潇湘片上开辟一个新天地。”

孔融是汉末文坛建安七子之一，思想上大反儒家学说，可说是位“奇人”。其散文以气运词，反映建安文坛斩文化。他的《论盛孝章书》、《荐弥衡表》都是文学史上的名篇。曹丕说他“体气高妙”，刘勰说他“气盛为笔”，张博说他“诗文豪气直上”。可见其为人作文，都属于毛泽东喜欢的生气、神气。梁启超早年喜欢晚汉魏晋之文，与孔融就有瓜葛。毛泽东在一师读书期间，也有意摹仿过孔融的文风。国文教员袁仲谦在他的作文批语中，就曾称赞他“深得孔融笔意”。我们把孔融的《论盛孝章书》与毛泽东1919年10月母亲去世时写的《祭母文》两相对照，不难看出它们的共同特点：情真意切，气顺言畅，顿挫有致。

孔融文：

岁月不居，时节如流。五十之年，忽焉已至。公（曹操）为始满，融又过二。海内知识，零落殆尽，惟会稽盛孝章尚存。其人困于孙氏，妻孥湮没，单孑独立，孤危愁苦。……今孝章实为丈夫之雄也，天下谈士，依以扬声；而身不免于幽执，命不期于旦夕。……公诚能驰一介之使，加尺咫之书，则孝章可救，友道可弘矣。……

毛泽东文：

呜呼吾母，遽然而死。……育我兄弟，艰辛备历；挫折作磨，因此遭际。……吾母高风，首推博爱；远近亲疏，一皆覆载；恺则慈详，感动庶汇。……次则儿辈，育之成行；如果未熟，介在青黄。病时携手，酸心结肠；但呼儿辈，各务为良。……养育深恩，春晖朝露；报之何时，精禽大海。……

毛泽东少年期的塾师、族兄毛宇居保存了该文的抄件，并在文后写道：“此文脱尽凡俗，语句沉着、笔力矫健，皆是至性流露”。所评当是。

青年毛泽东学习古文，一个最重要的对象是韩愈散文。以韩愈为代表的唐代古文运动，“文起八代之衰”，把散文从六朝以来骈四骊六的形式主义

和为文造情的淫靡之风中解放出来。韩的文学生张及其散文创作对后代影响最大的有三点。一是语言流利生动，明白畅达，即“文从宁顺”。虽学三代两汉之文，但师其意不师其辞，“唯陈言务去”。二是言中有物，即“因事陈词”、“其事信，其理切”。三是把作家主体之“气”视为创作之根本，即“取于心而注于手”，“气盛则言之短长与声之高下皆宜”。特别是这最后一点，使他的作品一反六朝的轻柔晦涩，散发出曲折浑厚、雄奇奔放的气势。故前人说他的作品“如长江秋清、千里一道，冲飏激浪，瀚流不滞”。曾国藩在《求阙斋日记》中也把韩愈散文的精妙归之于“行气”。

青年毛泽东学韩，一则是因为他是古文的经典作家，再就是韩文的气势投合他的口味。他特意从旧书店买回一套20多册的《韩昌黎全集》，还将袁仲谦批注过的韩愈文集的善本借来校正其中的讹错。其《讲堂录》后面部分便主要是读韩文的笔已。涉及其诗文的篇作，便有《浑州溪堂诗并序》、《猫相乳》、《元和圣德诗并序》、《改葬服仪》、《谏臣论》、《复志赋》、《感二鸟赋》、《闲己赋》、《答李翱书》、《与于襄阳书》等十余种。毛泽东后来读《新唐书》“李汉传”在言及李汉“少事韩愈，通古学，属韩文，辞雄蔚，为人刚略，类愈，愈爱重以子妻之”一段旁，特意批注说，“韩愈文集，为李汉编辑得全，欧阳修得之于随县，因以流传，厥功伟哉”。足见他对韩愈文集的编辑情况的熟悉，把韩愈文集得以传世视为了不起的事情。在读到《新唐书》“姚崇传”叙姚崇向唐玄宗上书论佛教一段：“梁武帝身为寺奴，齐胡太后以六宫入道，皆亡国珍家。近孝和皇帝发使赎生，太平公主、武三思等度人造寺，身婴夷戮，为天下笑。”毛泽东又批注说：“韩愈佛骨表祖此”。如果不是对韩愈散文读得精熟，就不会有如此即兴而委贴的联想。1965年8月10日，毛泽东还指示工作人员替他找《韩昌黎全集》。关于他青年时代反复研读韩文，细心揣摩，颇得其要言妙道的情况，在1936年同斯诺谈话时，还特别回忆说：“我不得不改变我的文风，去钻研韩愈的文章，学会了古文的用字。所以，多亏袁大胡子（即袁仲谦），今天我如果需要的话，仍然能够写出一篇过得去的古文”。事实上，他当时写给黎锦熙、萧子升的信，大都气势沛然，情感炽烈，义理跌宕。也可以说很得韩愈笔意。

我们还可从1915年8月毛泽东写给萧子升的信所抄录的自己的一段日记中，窥知他的古文造诣及其审美风格。

客告予曰：若知失匏瓜乎？阳动土暖，茁乙布蔓，缠牵成蔓，干能自伸。苟无人理，则纵横荆棘之颠，口播蓐草之内，时序洊至，间吐疏苞，若明若灭。人将指曰：是亦蓐草之类而已。然而秋深叶萎，牧竖过往其间，剔草疏棒，则累累之物，大者如瓮，乃是蔓之瓜也。反而观之，牡丹之在园中，绿萼朱葩，交生怒发，僑皇光晶，争妍斗艳。昧者将曰：是其实之盛大不可限也，而孰知秋至凉归，花则枯矣，实不可得。吾子观于二物，奚取焉？

应曰：牡丹先盛而后衰，匏瓜先衰而后盛，一者无终、一者有卒，有卒是取匏瓜乎？

客曰：虽然，吾观于子，一枝粗伸，即欲献于人也；一善未达，即

以上引文见韩愈：《答刘正夫书》、《答李诩书》、《上襄阳于阳公书》。

皇甫湘：《谕业》。

欲号于众也，招朋引类，耸袂轩眉，无静谥之容，有浮嚣之气，姝姝自悦，曾不知耻，虽强其外，实干于中，名利不毁，奢欲日深：道听途说，搅神丧日，而自以为欣。日学牡丹之所为，将无实之可望。猥用自诡曰：吾惟匏瓜之是取之，岂不诬哉？

予无以答，逡巡而退，潏然汗出，戚然气粗。

这无疑是一篇充满想象和哲理的散文。比托恰当，文采斐然。文中以匏瓜和牡丹比托粗野有实和妍艳无果这样两种人格境界，形象生动，跃然纸上。又设立客与我的问答，让对方提出问题，层层推进，从而真诚地解剖自己身上存在的那种“耸袂轩眉”的“浮嚣之气”，义理力透纸背。最后“我”“潏然汗出，戚然气粗”，自然地暗示了“我”的真实选择。这一文风，明显透露出庄子、孟子、韩愈、苏轼之类擅长雄辩而重气势的散文大家的风格痕迹。

桐城派古文是清中叶最著名的一个散文流派。主要作家有方苞、刘大槐、姚鼐，他们都是安徽桐城人，因此得名。该派继承归有光的“唐宋派”古文传统。方苞提出“义法”的主张。“义”就是“言有物”，“法”就是“言有序”，一个是主题思想，一个是形式技巧，包括结构，素材和语言。内容与形式的统一，是桐城派立论和选文的基础。方苞编了一部《古文约选》，在序中提出他推崇的风格标范，“古文气体，所贵澄清无滓。澄清之极，自然而发其光精，则《左传》、《史记》之瑰丽浓郁是也。”到了姚鼐，进一步把义理、考据、文章合而为一，既反对质木无文的学究文章，又反对拖泥带水的虚浮文章。他编选了一部《古文辞类纂》，在序中提出，“神、理、气、味者，文之精也，格、律、声、色者，文之粗也”。姚鼐的创作虽偏于阴柔，但他却向往阳刚的风格：“文之雄伟而劲直者，必贵于温深而徐婉。”

他还认为文章风格主要是作者的才性和气质的表现：“有气以充之，则观其文也”。桐城派有一支流名阳湖派，以恽敬为代表，其古文理论同桐城派大同小异，可视为桐城派的补充。恽敬的主张和创作，是向往一种既醇粹博雅又有恣肆浑厚气势的文风。乾嘉时代，由于考据家的排斥和骈文家的对抗，桐城派古文的影响减弱。但近代以来，由于梅曾亮、曾国藩的提倡，桐城古文又扩大影响，形成中兴局面，被视为唐宋古文之后的“正宗”，和学子追踪古文道统的典范。

在“一师”时期，桐城派古文是毛泽东学习的一个重点。《讲堂录》里便记有阅读方苞《与翁止园书》和姚鼐《范蠡论》的体会。后一篇文章叙述范蠡之子杀人，系于楚，蠡在营救其子的过程中，由于所托非人，结果失败。于是姚鼐议论道：“旦暮之交，君子弗与。故必内行备而后可友天下之士；友天下之士，而后为之谋则忠信而不私，当其事则利害而不渝，故君子重修身而贵择交。”《讲堂录》把该文当作史论散文在结构上的典范，说：“作史论当认定一字一句为主，如《范蠡论》重修身而贵择交句。”《讲堂录》还记有关于恽敬的介绍及其文集《大云山房集》，并评论说：“桐城、阳湖，各有所胜。言其要道，可以一言蔽之：桐城发而阳湖朴”。“发”和“朴”可分别理解为明亮简切和自然浑厚。青年毛泽东强调散文佳作在于“材”与“法”的统一，明显是出自桐城的“义法”之说。《讲堂录》又云：“作文

姚鼐：《海愚诗钞序》。

姚鼐：《答翁学上书》。

有法，……病在气单”，也多少透露出姚鼐之论。

“愚于近人，独服曾文正”。青年毛泽东推崇曾国藩更是人所周知的事情。他服膺于曾，不光是因为曾国藩的功业和一整套修身养性之道，也在于后者的学识文章。曾国藩继承和发挥了姚鼐的古文理论，进一步提出通过语调、语气的调整，和声律、节奏的变幻，来直接泄露“我”的性情，以此加强作品的“文气”。《讲堂录》便直接引用曾国藩的修养“八本”，其中便有“作诗文以声调为本”。毛泽东 1915 年 9 月 6 日致萧子升的信，专谈治学问题。强调“通识”，强调“国学”，而又以曾国藩所纂的《经史百家杂钞》为楷模，认为该书“尽抡四部精要”，又说，在国学的“道”与“文”两个方面，姚鼐的《古文辞类纂》偏于文彩，而曾氏之书“则二者兼之，所以可贵也”。

桐城派古文领文坛风骚一、二百年，也非偶然。它力图通过总结前人散文创作的艺术成就，在内容和形式上寻求一套固定的创作规范。无论其成败如何，做这项工作总也是需要的。“五四”新文学运动提出打倒“桐城谬种，选学妖孽”的响亮口号，固有其历史原因（反传统）和文学创作发展上的考虑（从古文向白话文的转变），但毕竟是犯了形式主义的毛病，认为好的就一切都好，坏的就一切都坏。对此，毛泽东一直是持谨慎态度的。即使是后来他实际上成为革命的新文艺的指导者，强调大众化的时候，也告诫革命的文艺工作者，“清代桐城派作文章讲义法，用现在的术语来说，就是讲技巧，这也是要学的。因为没有良好的技巧，便不能表现丰富的内容”。建国后，《古文辞类纂》也是毛泽东喜欢读的书。从北京图书馆“借了还，还了借，他不知看了多少遍”。在 1959 年 10 月 23 日外出前指名要带走的书中，也有这本书。

青年毛泽东深研国学传统中恣肆雄辩、酣畅挥洒一派得来的阳刚豪放气势。奠定了他一生基本的写作风格。同时，他又讲求行文技巧，注重“造势”，既有“桐城”的简切博雅，又有“文选”的华丽文采，蔚然而成一代散文大家。无论是用文言，还是白话，无论是精巧工对，还是散乱出之，他的文章都有一股逼人气势。在以理服人的基础上，挟带着一种以情动人的力量。读之光昌流丽，思之入情入境。我们不妨引两段文字来体会。

1919 年 8 月，在《民众的大联合》一文中，他这样描绘中国和世界的形势：

及到近年，发生南北战争，和世界战争，可就不同了，南北战争结果，官僚，武人，政客，是害我们，毒我们，戕削我们，越发得了铁证。世界战争的结果，各国的民众，为着生活痛苦问题，突然起了许多活动。俄罗斯打倒贵族，驱逐富人，劳农两界合立了委办政府，红旗军东驰西突，扫荡了多少敌人，协约国为之改容，全世界为之震动。匈牙利崛起，布达佩斯又出现了崭新的劳农政府。德人奥人截（捷）克人和之，出死力以与其国内的敌党搏战。怒涛西迈，转而东行，英法意美既

1917 年 8 月 23 日致黎锦熙信。

1938 年 4 月 28 日在鲁艺做的《怎样做艺术家》的演讲。

析中：《毛主席读书生活纪实》，《社会科学战线》1981 年第 4 期。

演了多少的大罢工，印度朝鲜，又起了若干的大革命。异军特起，更有中华长城渤海之间，发生了“五四”运动。旌旗南向，过黄河而到长江，黄浦汉皋，屡演活剧洞庭闽水，更起高潮。天地为之昭苏，奸邪为之辟易。咳！我们知道了！我们醒觉了！天下者我们的天下。国家者我们的国家。社会者我们的社会。我们不说，谁说？我们不干，谁干？刻不容缓的民众大联合，我们应该积极进行！

1935年12月5日，在给杨虎城将军的信中，他这样描绘红军北上抗日信心和愿同西北军联合抗日的主张：

抗日反蒋，势无偏废。建义旗于国中，申天讨于禹域。堰除强寇，四万万具有同心；诛戮神奸，千万年同兹快举。鄙人等卫国有心，剑履俱备，行程二万，所为何来；既达三秦，愿求同志。倘得阁下一军，联镖并进，则河山有幸，气势更雄，减少后顾之忧，增加初军之力。……重关百二，谁云秦塞无人；故国三千，惨矣燕云在望。亡国奴之境遇，人所不甘；阶下囚之前途。避之为上。冻霜遍地，勉致片言，风雨同舟，望闻明教。

这些，难道不既是充满斗争情怀的“政论”，又是含光吐华的“美文”！

主义与大众——文艺发展观

“五四”新文化运动高潮中，毛泽东的思想发生了两个明显变化。

第一个变化是对救济世危、改造社会的“大本大源”的寻求，转变为对各种各样的“主义”的潜心探索。第二个变化，是随着变革意识的加强和对行动哲学的推崇，对一切新的文化现象、文学现象表示了极大的热情。这两个方面其实也是互为一体的，它们共同影响着青年毛泽东的文艺观的演变。

“主义”，大概是“五四”前后思想界使用频率最高的几个外来词汇之一。对当时的先进知识青年来说，寻找救国之道与寻找主义是差不多可以互换的表述。用毛泽东的话说，“主义譬如一面旗帜，旗帜立起来了，大家才有所指望，才有所趋赴”。研究包括文艺在内的意识形态各领域的各种主义，各种学说，是1918年下半年到1920年这段时间里，毛泽东的一个极为迫切的思维中心和压倒一切的学习目标。

1919年7月21日，毛泽东在《湘江评论》上发表《健学会之成立及进行》，明确提出该会的原则是“研究及传播最新学术”。“研究范围大体为哲学、教育学、心理学、伦理学、文学、美学……诸问题，会友必分认一门研究”。是年10月23日，他在《北京大学日刊》上发表《问题研究会章程》，说得更明确：“在各种问题研究之先，须为各种主义之研究。下列各种主义，为特须研究之主义：（一）哲学上之主义，（二）伦理上之主义；（三）教育上之主义；（四）文学上之主义；（五）美学上之主义；……”到1921年2月，在新民学会会员的一次聚谈中，毛泽东在发言中再次主张，学会的共同行动是研究主义，“所谓研究主义是研究哲学上、文学上、政治上、经济上以及各种学术的主义，当然没有另外的主义”。值得注意的是，除原有的学术上的各种主义以外，他还加上了“政治”、“经济”上的主义。这表明他的探寻从纯理论向现实倾向转化。

从健学会、问题研究会到新民学会，作为发起者，青年毛泽东都如此热衷于“主义”的研究，并且始终没忘掉文学和美学。1921年2月在新民学会会员的聚会中，他说自己“文学虽不能创作（大体指当时流行的新文学样式——引者注），但也有兴会”。从当时的背景看，这问题与主义之争不无关系。他组织问题研究会，就是受胡适提倡的解决社会人生的切要问题的影响，并且多少透露出胡适派的实用主义的痕迹，但他并没有把问题与主义这两个方面分割开来。不过，尽管他研究主义是为了寻救解决现实人生问题的途径，而且也从事着大量的社会实践，但他当时的思路 and 主张，却是以学理解决问题，而不是从实行解决问题，理论与实践没有获得完全统一，根本上反映出他的世界观未完全确立，理论的探求还不彻底，还缺少一个牢实的支点。就象他1920年3月14日给周士钊的信中所表白的那样：“现在我于种种主义，种种学说，都还没有得到一个比较明了的概念”。这样的思想状况，也使毛泽东时当时译介过来的文学、美学上的种种主义，还没有一种明确固定的选择和评价。从倡变求新的思路来看，由于西方文化不断走进青年毛泽东的视野，在中西方文化的对比中，使他产生了两方面的新认识。一方面，他对传统文化在当时的消极影响具备了某种程度的批判意识，认为国人“思想太旧，

道德太坏”。之所以说他只是“某种程度”的批判意识，是因为毛泽东从来没有极端地鄙夷过民族的文化传统，更没有产生过以西方文化代替中国文化的想法。在“五四”前后这个最易完全倒向西方和极端反传统的时代，他仍然相当清醒地认识到，“西方思想亦未必尽是，几多之部分，亦应与东方思想同时改造也”。而且，“世界文明分东西两流，东方文明在世界文明年，要占半壁的地位。然东方文明可以说就是中国文明。”因此，在文化类型观和文化发展观上，青年毛泽东基本上是一个二元并行论者。

另一方面，正是在中西方文化的比较考察中，他认为西方文化就是因为有文艺复兴那样的“雷电一震，阴噤皆开”的文化变革，才不断有新创造、新发展、新气象，实现从传统到现代的转变：“自文艺复兴思想解放，……就成功或将要成功许多方面的改革”。由此在与同学好友聚会时，他强烈地希望国人中出现大哲学家、大化学家如“俄之托尔斯泰其人者，冲决一切现象之网罗，发展其理想之境界。行之以身，著之以书”，“以洗涤国民之旧思想，开发新思想”。甚至主张“将唐宋以后之文集诗集，焚诸一炉。”

开发新思想的渴望，使青年毛泽东对各种新生事物产生了浓厚的兴趣。而文艺领域的新主义和新现象，自然是他视野中一个明显的目标。他视俄国文豪托尔斯泰为张大意、集雷电以倡变革的思想英雄，自然不足以说明青年毛泽东已明确把文艺看成变换全国思想的一个重要途径。但从历史现象来看，俄国19世纪中叶，包括普希金、冈察罗夫、屠格涅夫、车尔尼雪夫斯基、别林斯基、杜波留勃夫以及托尔斯泰在内的一大批民主主义文学家，中国“五四”前后，鲁迅、胡适、郭沫若等人及其作品，还有李大钊、陈独秀有关文学的论述，事实上都起到了这种思想变革的功能。从理论上讲，文艺是社会生活的反映，在历史转折的关头，文艺往往是社会风云变幻的晴雨表，是思想论争的重要战场，是实现文化变革的宣传工具。特别是象托尔斯泰这样具有浓厚的哲学、道德和宗教意识的文学家，更是直接被列宁称为“俄国革命的一面镜子”。由此看来，青年毛泽东寄希望于中国的托尔斯泰，显然不是偶然的。在他日后对革命文艺的探索过程中，从政治和哲学的角度来审视文艺、关注文艺，或反过来借文艺谈政治、谈哲学的方法，越来越明显，而且在他的心目中也确实出现了一个“洗涤国民之旧思想，开发新思想”的托尔斯泰式的文学家，这就是被他称为新文化运动“旗手”和现代中国的“圣人”的鲁迅！

当青年毛泽东把目光投向热热闹闹、不断变化的文坛现象时，他切实地感到了一种引人的新的文艺思潮在诞生，在涌动，在壮大。正像他之于“五四”思想界还不是主角一样，他之于“五四”文学界，更多的还是一个热心的却有特色的观众、读者、研究者和赞美者。在他的笔下，时时流露出对“五四”新文学现象的惊喜语调。

1919年7月21日：“革新之说，不止一端。自思想、文学。以及政治、宗教、艺术，皆有一改旧观之概”。

1917年8月23日致黎锦照值。

1920年3月14日致周世钊信。

1919年7月14日《湘江评论创刊宣言》。

据张昆弟1917年9月22日日记。

《健学会之成立及进行》《湘江评论》临时增刊第一号。

1919年9月5日：“《民铎》所登大著《国语学之研究》，读之益我不少，与同号《俄罗斯文学思潮之一瞥》同可谓近数年来不多见之文章。”

1920年7月21日：“自世界思潮日趋转变，吾国新文化运动，随之而起。文学革新，思想解放，全国风传，进行甚速”。

1921年1月：“这时候国内的新思想和新文学已经发起了，旧思想、旧伦理和旧文学，在诸人眼中，已一扫而空，顿觉静的生活与孤独的生活之非、一个翻转而为动的生活与团体的生活之追求。”

1921年4月：在起草《文化书社社务报告》中所开列的该社经营的40余种重点书刊中，特列出《晨报小说第一集》、《托尔斯泰传》、《短篇小说》、《尝试集》（胡适新诗集）以及《新校点儒林外史》、《新校点水浒》等。

1921年8月：在《湖南自修大学组织大纲》中，把研究范围分为科学、哲学、文学，并专门提出要组织“中国文学研究会、英国文学研究会、诗歌小说或戏剧研究会”等。

从上述青年毛泽东对文学的关注来看，大致有这样几个特征：1）一直不是把文学作为一个单独的对象来谈。2）由于文学在“五四”新文化运动中确实扮演了先锋的角色，乃至成为焦点之一，因此，在毛泽东心目中，新的文学现象总是代表思想文化变革的进程和趋向。3）新文学的研究，对青年毛泽东来说，确实是探索新主义，感受新生活的一个不可或缺的途径，而且，他通过新文学现象的关注和了解，也确实从思想上获益不少。

青年毛泽东不完全是“五四”新文艺运动的被动接受者。他的敏锐的社会观点以及他对“主义”的追求，无疑使他成为“五四”新文艺的一个有某种概括和某种选择的观众和研究者，尽管当时还不是十分的自觉和明确。

譬如，他是这样来描述西方文艺复兴以来，“就成功和将要成功许多方面的改革”中的文学方面的：“由贵族的文学、古典的文学、死形的文学，变为平民的文学、现代的文学、有生命的文学”。前者属于“文学的强权”，“各种对抗强权的根本主义，为平民主义”，“文学的强权”同独裁政治专制社会一样，“丝毫没有存在的理由，都要借平民主义的高呼，将他打倒”。

这里虽说的是西方文学现象，但显然是借题发挥，拿西洋的“钟馗”打中国传统的“鬼”。而且，所用的概念如“强权”，也是当时思想界时兴的，并很容易使我们想起“五四”新文学运动的中坚人物提出的一些根本性主张，如推倒贵族文学，建立国民文学，推倒古典文学，建立写实文学：推倒山林文学，建立社会文学（陈独秀），以及建立于民文学，人的文学（周作人）。但是，如果仔细辨别，毛泽东的描述也不乏其个性色彩。

1）“死形的文学”与“有生命的文学”的对立表达，在当时还不十分普遍。他号召学生们联合起来进行“自教育”，原因之一就是满嘴里“诗云”、“子曰”的国文先生们，“顽固”地向我们脑子里灌“一大堆古典式死尸式

致黎锦熙信。

《湘潭教育促进会宣言》，发表于1921年5月1日《湘潭教育促进会会报》第1期。

《新民学会会务公告（第一号）》。

1919年7月14日《（湘江评论）创刊宣言》。

的臭文章”，使我们这么呆板，这么萎缩，这么不活泼。从中折射出青年毛泽东着眼未来、追求新鲜活泼的文艺景象。2)从根本上把旧文学的特征归之于“强权”，把新文学的特征归之于“平民”，这与当时惯用的“贵族文学”与“平民文学”的对立表述略有差异。当然，两种表述的核心都是强调自由地抒发主体的心灵个性。但是，“平民”的含义却可以作不同的引伸。比如，周作人的主张中，平民的文学，就是较为抽象的“人”的文学，而当时不少作家心目中的“平民”，事实上是他们自己所旧的那个“小布尔乔亚”的阶层，即市民阶级的小知识分子。（李大钊用的是“庶民”，与其明显不同。）青年毛泽东对“平民”的理解虽然还不能完全脱开这个时代的窠臼，但在具体论述中却注进了新的认识。也是在1917年7月份撰写的三篇《民众的大联合》中，他把“平民”解释为被剥削的“大多数人”，而且首先是“农夫”，希望“农夫”和“大多数人”联合起来，汇成浩浩荡荡的“世界大潮”。一切人（当然包括文学家），只有“承受他”。“研究他”和“施行他”！

用“平民主义”反对“强权主义”，是无政府主义的一个重要主张。毛泽东和早期其他共产主义知识分子如恽代英等，大多受过无政府主义思潮的影响。1936年同斯诺谈话时，他说，“当时，我赞同无政府主义的很多主张。”具体说来，青年毛泽东接受了与无政府主义有血缘关系的新村主义、工读主义。日本作家武者小路实笃，就是在克鲁泡特金的《互助论》和空想社会主义的影响下，提出并实验他的新村主义理想的。1919年3月《新青年》发表了“五四”文学健将之一周作人介绍日本新村主义的文章。这自然被早已倾心于克鲁泡特金的毛泽东接受了。他在《湘江评论》上撰文谈到苏俄社会理想时，还特意介绍说：“1910年，武者小路实笃，纠结了一班同志，在东京发刊《白桦》杂志（当时日本文坛由此出现了以该杂志为主体的有影响的同名文学派别——引者注），到了近三、四年，影响渐渐盛大，造成一种新思潮新村的计划，我认为便是这理想（指苏俄的理想——引者注）的实现”。在青年毛泽东的心目中，新村主义，似乎就可以等同于苏俄的社会理想。不久，他草拟了一个建设“新村”的计划书，并于1919年12月在《湖南教育月刊》上公开发表其中的《学生之工作》的一章。

值得注意的是，该章各节始终贯穿着自然美、劳动美、艺术美的美感教育和享受方面的内容。文章强调手工课的重要性，认为它能“陶冶心思精细”，“启发……审美之情”，提出必须增加工作和游息时间，而工作又必须有“种园”即种花种草的活动；新村里还要设置剧院和公园这类欣赏艺术美和自然美的专门场所；文章还特别提到要以一种“新精神”从事劳动。在他看来，“田园林畜各项，皆旧日农圃所为，不为新生活。以新精神经营之，则为新生活矣。”把上面这些联系起来看，一个中心意思就是要造就一种新生活，而新生活的一个重要内容就是主体能够在一种新精神的指导下进入自然美、艺术美和劳动美的境界之中。基于这个标准，在青年毛泽东来看，旧时那些“号称士大夫有知识者流，乡营逐于市场宫场，而农村新鲜空气之不吸，优美景色之不赏，吾人改而吸赏此新鲜之空气与优美之景色，则为新生活矣”。

在某种程度上，青年毛泽东设想的这种“新村”，就是他1917年希望的，通过求真、求善，求美的实践途径，进入“呼太和之气而吸清海之波”的“圣域”的具体化。值得一提的是1958年，毛泽东提出过“粮食多了怎么办”的

问题，由此曾设想“田园化”的思路，即耕地、休耕地和种树种花各三分之一。就这点看，“青年时代的思想初恋，似乎在晚年又燃燃了某种‘怀旧’之情”。事实上，培养求真、求善、求美的新精神，以及在这个基础上形成的人与人的关系，人与自然的关系，是他一生探索并为之奋斗的人生理想和社会理想。青年时代所设想的无论是“圣域”还是“新村”，当然是不成熟的也不切实际的理想，但却清晰地昭示出他一贯的探索心迹：社会理想总是伴随着相应的审美理想、人格理想，而且能够和应该体现这些理想的人，只能是在社会上占绝大多数的平民大众，或者说，他总是基于平民大众的立场、愿望及其日常生活状态，来设计他的社会理想、审美理想，也包括文艺理想。

青年毛泽东当时还没有形成历史唯物主义的阶级论观点。但是，1920年8月，当他采用惯常的从下往上看思维方式，来审视“五四”前后的文艺和文化革新的时候，其平民大众的立场毕竟使他得出他此前未曾有过的评价，而且是一个在当时文坛极其难得的并不乐观的评价：

新文化严格说来，全体湖南人都和他不相干。若说这话没有根据，试问三千万（湖南人）有多少人入过学堂，入过学堂的人有多少人认得清字懂得清道理，认得清字懂得清道理的人有多少人明白新文化是什么？……彻底些说吧，不但湖南，全中国一样尚没有新文化。不但中国，全世界一样尚没有新文化。__好家伙，他一度推崇的西方文艺复兴以来的包括文学艺术革新成果在内的新文化，他一度赞扬的“一改旧观之概”的“五四”新文艺新文化，此时都不那么入他的眼了。为什么？就是因为这些新文艺新文化大都是文人知识分子们创造的，反映他们的生活体验、社会认识及其理想愿望，并只能为他们彻底欣赏和理解，与平民大众尚有很大的距离。文艺和文化革新，与新文艺新文化似乎并不是一回事。只有为大多数的平民大众接受理解，并反映他们的生活和愿望的文艺和文化，才算是“新”的。

这个认识，是毛泽东后来成为成熟的马克思主义者以后反思“五四”新文化新文艺运动的思想观点的萌芽。在1940年的《新民主主义论》中，他说：“当时以反对旧道德提倡新道德，反对旧文学提倡新文学，为文化革命的两大旗帜，立下了伟大的功劳。这个文化运动，当时还没有可能普及到工农群众中去，它提出了‘平民文学’口号，但是当时的所谓‘平民’，实际上还只能限于城市小资产阶级和资产阶级的知识分子，即所谓市民阶级的知识分子。”

那么：怎样才能创造出新文艺新文化呢？青年毛泽东说：

我们认定，没有新文化由于没有新思想，没有新思想，由于没有新研究，没有新研究，由于没有新材料。

这一连串的逻辑推论，最终落实到“新材料”。什么是新材料，显而易见，它就是新文艺新文化需要反映的新对象，就是平民大众不同于士大夫、文化人的真实的生活处境、现实的理解水平、切实的愿望理想。此后，毛泽东一直都在努力寻找和宣立属于平民大众的新文艺，新文化。由此，我们不难理

解，他为什么那样煞费苦心强调知识分子与工农群众相结合，强调文艺的大众化，强调民歌，强调普及，强调通俗、生动、活泼。

1920年的毛泽东，还没有象后来那样明确透彻地分析清他的新文艺新文化理想与新对象的关系，但是，在全世界都没有“新”文化的时代，他毕竟在一个属于平民大众自己的国家里看到了希望之光：

一枝新文化小花发现在北冰洋岸的俄罗斯！

第二章 历史沉思 ——毛泽东与古典小说

“修辞艺术”与“史贵于文”

毛泽东少年时代最喜欢并留下深刻印象的读物，是描写英雄好汉的古典小说；他生前要的一本书，是宋代的笔记小说《容斋随笔》，时间是1976年8月26日；他在世时的最后一场文化批判运动，是由他的谈话引起的大规模的“评《水浒》”。自然没有必要在这偶然的时间联系上寻出什么特殊的意味，但对古典小说的喜好和对其意义的不断“发现”，毕竟伴随了他的整整一生。

要说古典小说在毛泽东心目中占据什么样的位置，有两件事或可体会。在井冈山那段根本不是欣赏小说的艰苦奋斗的岁月里，他特意到土豪家里寻找《三国演义》。几年后，他还给人们遗憾他讲起农民告诉他“没有了！没有了！昨天共产了”的情形。（土地革命时期，一些教条主义者曾嘲讽毛泽东的军事路线是“把古代的《三国演义》无条件地当作现代战术”。）1938年10月召开六届六中全会期间，毛泽东开玩笑地对贺龙和徐海东两位赫赫有名的将领说：中国三部小说，《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》，谁不看完这三部小说，谁就不算中国人。”

中国古典小说，文言成熟于唐代，白话成熟于明代。“小说”这一称谓，被正史大家说成是源自先秦的“杂家”者流。一个“杂”字，便轻飘飘地把它排除在经史子集的文化殿堂门外，被世人目为消愁解闷的“闲书”。正统的文人士大夫自然不屑以为，只有那些落魄不得志的才子们才去营构。小说的“翻身”，是“五四”新文学运动才开始的。

这与古典小说的内容和形式有关。它既为杂家之言，自然较少去“宗经”、“载道”、“征圣”，去言修治齐平者们的“雅洁”情志，而是用“摆龙门阵”的方式去讲述些野史趣闻和怪异之事。于是在流插之间，渐渐成为大众百姓的娱乐形式，更多地反映他们的生存状态，情感愿望和价值取向。故著名的古典小说，除《红楼梦》以外，大多是源自民间的创造，与上层的雅文化分流，对正统者来说自然有些碍眼。就其美学形式而言，传统文艺样式，多属于表意和表现型，唯小说重写实，重描绘，这也是祖通文墨的人喜欢阅读，不识一字的人喜欢听讲的重要原因。由此而造就特殊的艺术效果：塑造典型人物和典型环境，真实地反映社会生活的本来风貌。

毛泽东终生喜欢古典小说，推崇它的地位，从一个侧面反映了这位农家出身的革命领袖的文化性格。作为政治家，他同古典小说的联系，大体有这样两个方面：

1. 通俗文学式的领导风格

作为政治和思想领袖，毛泽东天然地成为革命的宣传家，鼓动家。他在古典小说方面的深厚素养，使他非常喜欢并驾轻就熟地用一些典型的形象和故事，把自己的思想、意志、策略，通俗地传播给他的战友、部下和人民，具有生动的说服力和感染力。

1938年5月3日对“抗大”三期二大队所作题为《我们对三民主义的态度》的讲话。

《毛泽东提倡读三部中国小说》，《山西日报》1984年1月9日。

古田会议后，为了阐述宣传鼓动重于指派命令，毛泽东给大家讲了《三国演义》中老将黄忠大败夏侯渊的故事：“黄忠本来年迈、体衰，很难取胜夏侯渊。可是诸葛亮使用了‘激将法’，把黄忠的勇气鼓动起来了。于是黄忠表示：如不斩夏侯渊于马下，提头来见。结果，黄忠果然杀了夏侯渊。”

1938年4月底，在对“抗大”第三期二大队毕业学员的讲话中，毛泽东用《西游记》里的人物来阐述他提倡的坚定正确的政治方向、艰苦朴素的工作作风和灵活机动的战略战术。他说：庙僧一心一意去西天取经，遭受九九八十一难，百折不回，他的方向是坚定不移的。孙猴子很灵活很机动。猪八戒有许多缺点，但有一个优点，就是吃苦。你们别小看那匹小白龙马，它不图名，不为利，埋头苦干，把唐僧一直驮到西天，把经取回来。这是一种朴素踏实的作风，是值得我们取法的。他还同一些干部谈到，《西游记》里的人们去西天取经，有坚强的信仰。虽然途中闹了点不团结，但是经过互相帮助，团结起来，终于克服了艰难险阻，战胜了妖魔鬼怪，到西天取了经，成了佛。一位领导同志听后的体会是：主要讲的是不要怕有不同意见，不要怕争论，只要朝着一个目标，团结一致，坚持奋斗，总会成功。

1944年10月25日在延安中央党校做报告，谈到审干问题时，毛泽东说：张飞在古城相会时，怀疑关云长，是有很高度的原则性。关羽形式上是投降了曹操，封了寿亭侯，帮曹操杀了颜良、文丑，你又回来究竟是干什么来了？我们一定要有严肃性、原则性。当然过人是不要不得的，所以去年抢救运动，十几天，我们马上就停下来了。

1953年6月3日，在接见青年团第二次全国代表大会主席团成员的讲话中，为了向人们说明必须重视青年干部的培养和提拔，毛泽东说：《三国演义》中曹操率大军下江南，攻打东吴。那时周瑜是个“共青团员”，当东吴的统帅，程普等老将不服，后来说服了，还是由他当，结果打了胜仗。现在要周瑜当团中央委员，大家就不赞成。这行吗？

1963年9月28日，在中央工作会议上谈到国际形势时说：我总相信《红楼梦》的作者借小说人物的口说的一句话，“大有大的难处。”这句话把刘姥姥吓得冷了半截。现在美苏西国确实很困难，他们到处碰钉子。不要忘记这一点。也是《红楼梦》写的，冷子兴讲贾府衰败下来了，贾雨村不信，说到荣国府街上看，还不错。冷子兴便说，亏你还是进士出身，原来不通。古人有言，“百足之虫，死而未僵”，死了，但是没有倒。

这样的例子很多。伴随着毛泽东在各个时期的政治活动、政治思考。古典小说名著，从场面到对话，从情节到结构，从人物到主题，毛泽东似乎都烂熟于胸，沉淀在他的意识深处，外化为信手拈来便浑然天成的语言素材。他深深懂得这些老少咸宜、雅俗共赏的小说事例在思想宣传上的渗透效果。就毛泽东本人而言，其传统的文史知识背景，形象的思维方式，鲜明生动的语言表达习惯，使他同古典小说有一种天然的联系，赋予他特殊的领导风格。一个曾沉浮于现代中国政坛的人物在海外撰文说：毛泽东是一位中国小说和戏剧上的人物。这种简单而武断的理解自无须去辩驳，倒是施拉姆教授由此

赖传珠，《古田会议前后》，《星火燎原》选编之一第16页。

牛克伦：《熔炉》。

薄一波：《回忆片断》，《人民日报》1981年12月26日。

左舜生：《近三十年见闻杂记》，引自施拉姆《毛泽东》第219页，红旗出版社1987年12月版。

得出的体会值得重视，他说：毛泽东懂得群众支持的重要以及动员群众的方法，他“带有强烈通俗文学特点的领导风格使他和农民有比较密切的关系”，“增加了他对大部分人民的吸引力”。

这种吸引力，是毛泽东文化性格特征及其魅力的一个重要方面。它来自在文化背景以及由这种背景延伸出来的看待事物的思维方式、价值取向上，同群众和一般干部的深层沟通。加入革命队伍的绝大多数人，并不懂得高深的学问，不可能深研马克思主义的基本原理，对时势政治的感知也是直观的朴素的。他们的文化性格大多由具体的生活经验、下层的农民的民俗传统积淀而成。把这样一支队伍升华为高度自觉的无产阶级革命队伍，使他们一方面确实实地感到中国共产党及其领导人的政策、理论是代表他们利益的，一方面又要从理性的高度认识到这些政策、理论的马克思主义真理性，是一件很不容易的事情。而作为农民出身的革命领袖，作为把马克思主义中国化的理论家，作为把马克思主义通俗化、大众化的宣传家，毛泽东在这方面确实有罕见的才能。量体裁衣，看菜吃饭，到什么山唱什么歌，等等，是他反复谈到的工作方法，是把马克思主义中国化的必要的基本的途径。大量引用古典小说的情节、形象，使他和群众之间体现出文化占有上的平等和文化理解上的共识，使讲的人和听的人都成为一个“我们”，融为一个整体。通俗文学的情节、形象及其语言气氛，对理性逻辑、对严肃宏大的政策课题，有一种特殊的“修饰”效应。“修饰”无疑是一门政治领导艺术。它能把一个或许是“敏感”乃至“剑拔弩张”的问题坦坦然然、轻轻松松地表述出来；它能把一个或许是不易使人们接受的思想、主张、观点，变得让人们容易接受；它能把一个或许在目前说不太透彻或不宜说透彻的问题让人们心领神会地去感知、理解；它能把一个或许因为讲得太多反而容易忽视的一般道理，凝固成人们永远忘不掉的形象和故事！它能把一个或许头绪繁多的复杂问题的精髓提纲挈领地抽剥出来。

毛泽东不仅深谙“修辞”的作用，而且具有独特的和突出的驾驭这门政治艺术的修养才能，并经常有意识地强调和发挥这个问题。他告诫党的干部：怎样锻炼、团结、提高一批新干部，这是一种艺术。作战是艺术，写文章是艺术，画画是艺术，而团结教育干部也是艺术。在这个意义上，把毛泽东称为以艺术为表达方式的政治家，或以政治为表达方式的艺术家，或许是不过分的。他的素材是实践、政策以及既成的古典文艺作品等等，他的作品是一个共和国，以及几代共产党人，人民群众，其作品的主题思想是马克思主义中国化。

当毛泽东把古典小说作为其“创作”（即宣传教育）的工具、素材的时候，他不是把小说作为既定的文学客体来引用和发挥，他的目的是用以说明他在实践中提出和需要解决的方方面面的问题。诸如武松打虎之于斗争精神，周瑜挂帅之于干部政策，西天取经之于目标一致，贾府衰败之于美苏困境，刘备取川之于团结地方干部等等。当他如数家珍地谈起这些人物和情节时，他同古典小说的联系是自由的。他不想评小说，也不是从政治角度谈小说，而是借小说喻政治，取其一点，不及其余，把艺术实例从它们所处的作品结构中剥裂出来，从而更方便地以他特有的灵气、敏感和记忆，把小说读

施拉姆著：《毛泽东》第219页。

1942年4月13日在中央学习组上的报告。

活，用活；读出新真理，用出新效果。

这样，同一个小说形象在毛泽东不同场合、不同角度的运用中，常常引出不同的含义。孙悟空就是如此。1938年5月，在谈到同日本帝国主义的包围和反包围的斗争时，他说：我之包围好似如来佛的手掌，它将化为一座横亘宇宙的五行山，把新式孙悟空——法西斯侵略者压倒在地上，形成无处逃跑的天罗地网。这丝毫不是笑话，而是战争的必然。1942年在谈到精兵简政的必要性及其积极价值时，毛泽东说：一身臃肿，头重脚轻，不利于作战。对付敌人庞大机构的法子，就是孙行者对付铁扇公主的法子。铁扇公主虽是一个厉害的妖精，孙行者却化为一个小虫钻进铁扇公主的肚子里把她战败了。1949年3月，在谈到允许国民党的谈判要求时，又提醒人们：要准备一副清醒的头脑去对付对方采用孙行者钻进铁扇公主肚子里兴妖作怪的政策。1953年9月，谈到一些人的阶级本性变不了，伪装也没用，又说：孙悟空72变，有一个困难，就是尾巴不好变。他变成一座庙，把尾巴变作旗杆，结果被二郎神看出来。1957年4月5日，谈到党的领导要允许有不同意见，要开明，不要压制，又说：孙悟空到龙王处借一件兵器，兵器那么多，借一件有什么不可以，到后来又不给不行，压也压不服。总之生怕出妖怪，不要怕世界上出妖怪。孙悟空那72变的神通，也真是适应了毛泽东那不拘一格的联想方式。每一个比喻，都抓住和突出了孙悟空的一个特征，一段情节，道来妙趣横生。

我们可以把毛泽东同古典小说的这种联系方式，称之为“小说无定本的比喻”方式（这在马克思、恩格斯和列宁这些天才的革命导师的著述中也是屡屡可见的情形）其实，这本来就是文学艺术形象实现其价值的重要方式，是其必然具有的社会效用之一，只是一般文学理论不注意这个问题，把它排斥在“文学”范围之外罢了。如果不把“文学”仅仅理解为“作品”，而看成一种社会活动和过程，那么就on应该承认读者、接受者和运用者以各自的角度介入文学的必然性和合理性。读者对作品的发挥和运用，同作者的创作行为，没有什么两样，都需要引进主体的实践背景和价值导向，都是对社会生活的“反映”和“创造”。如果没有读者的多样性的介入，文学活动并不算最终完成，既成的文学作品也就不可能“活”起来。从这个角度讲，毛泽东根据现实的各种需要来理解、发挥和运用同一部作品，同一个形象，或许不是严格意义上的小说“读者”和“批评家”，但却是对小说的内容和功能，颇有想象力和创造力的接受者和理解者。他的文学活动总是同他的社会实践发生明显的关联。这就合乎逻辑地引出毛泽东与古典小说的第二个联系——

2. 把小说当历史读

中国古典小说的创作和批评，有一个根深蒂固的传统，就是“史贵于文”。

从题材选择看，以正史为线索，概括野史杂记和民间传闻，以补史所未尽的讲史平话、历朝演义和笔记小说，是古典小说的基本传统。《三国演义》是其代表。“小说，正史之余”，成为品评古典小说的一个基本概念。从作

《毛泽东选集》袖珍合订本，第441页。838—839页，1326页。

《毛泽东选集》袖珍合订本，第441页。838—839页，1326页。

《毛泽东选集》袖珍合订本，第441页。838—839页，1326页。

《毛泽东选集》第五卷第111页。

1957年4月5日在杭州四省一市省市委书记思想工作座谈会上的讲话。

品结构看，除《红楼梦》外，所有的古典小说名著都给重要人物和情节编排出何代何地准确的来历，力求让人情其实。历史演义小说不必说，象《西游记》这样的纯神魔小说，也要搭上实有其人的唐代三藏法师的生世。所有章回小说的开场诗和结场诗，以及《聊斋志异》中的“异史氏曰”，也明显是脱胎于《史记》中的“太史公曰”，属于“以事明理”的史传思路。从小说批评看，评点家们也往往以历史真实和史寸史笔为重要标准，动辄以“班马史法”、“一字褒贬”之类相许。金圣叹为抬高《水浒》价值，便一再拿《史记》作对照。蔡东藩写历朝演义，更是提出“无一事无来历”的创作原则，认为在这一原则下创作的作品，“功殆不在良史下”。从读者角度看，也大多把小说当通俗的历史来读来听，信而不疑。这就使小说事实上担负了向下层大众普及历史知识和化民成俗的使命。

“史贵于文”的传统，“毛泽东的小说观念无疑有一定影响。可以说，史家兴趣，是他选读古典小说的一个重要出发点；史家眼光，是他品评古典小说的一个基本角度；史家见识，使他对古典小说的内含和意义常有独特发掘和见解。

这样，在方法上，毛泽东很自然地把古典小说还原到产生它的历史背景上来理解，把它当作形象的历史来读。通过它来知兴亡，鉴得失，明事理，把握历史现象及其规律。正如他所说的那样，不学点帝王将相，不看古典小说，怎么知道封建主义是什么呢？当作历史材料来学，是有益的。

阅读是理解和批评的前提，小说观念又反过来影响阅读的倾向。毛泽东把小说当历史读的方法，还体现在他对作品的题材选择的倾向上面。除了《三国演义》、《水浒传》、《金瓶梅》、《西游记》、《红楼梦》、《聊斋志异》这些名著外，他较为偏爱的便是大量的纪实性很强的历史演义和笔记小说。1937年1月31日专门给李克农一封电信：“请购整个中国历史演义两部（包括各朝史的演义）。”1944年7月28日，在给谢觉哉的信中，特地指点他到范文澜处寻找《明季南北略》及其他明代杂史之类的作品，并说：“《客斋随笔》换一函送上，其他笔记性小说我处还有”。1947年9月12日在给儿子毛岸英的信中又说：“你要看历史小说，明清两朝人写的笔记小说”。范文澜40年代送给他的一部《笔记小说大观》，他一直保存，后来带到了北京。1961年3月23日，在广州中央工作会议上的讲话中又特别提到，去年有人给他一套小人书，是说《东周列国志》故事的，从此看小人书就“上瘾”了，一看就看了几百本。由此引起，他又看了一遍《东周列国志》，还劝领导同志们去找一本叫《城濮之战》的小人书仔细看看。新中国成立后，他批注过的笔记小说就有沈廷松的《明人百家小说》、冯梦龙的《智囊》等。

这种阅读旨趣，自然不特别注重小说的虚构境界和对历史生活的改造，而习惯于用历史生活来理解小说内容。故毛泽东读《东周列国志》时，特意对照《左传》的记载，认为它写得“完全正确”。《智囊》卷十三《捷智部·灵变》描写“书圣”王羲之小时候的一段故事。说他很受大将军王敦喜爱，常与他同床共眠。一日王敦先起，钱风进屋，王敦屏去左右，两人商量逆节谋反之事，都忘了还有个小孩在床上睡觉。此时王羲之已醒，知道若被他们发

蔡东藩：《清史演义·序》。

1967年10月12日同外宾的谈话。

1961年3月23日在广州中央工作会议上的讲话。

现他听到了这一机密，必无活理。于是把唾沫抹在脸上和被褥上，假装熟睡。二人议事至半，才想起王羲之还未起床，便大惊曰：“不得不除之”。乃撩开床帐，见王吐唾纵横，才相信他确实熟睡，王的性命也由此保全。毛读至此，批注道：“此事有误，待查”。

把生活原型同小说的夸张描绘混而为一，不能说是高明的文学批评家和忠实的审美欣赏者的态度和方法，但却是识见深邃的政治家必然经常使用的方法。正是这种阅读方法，往往诱发毛泽东对一些作品作出极富个性的，不同于纯小说批评家思路的体会和观点。这样，毛泽东同古典小说的联系，就是从阅读者自身的需要出发，在作品中寻求启示，以既定的思想水平和历史观点来评价作品所描绘的内容，来印证或阐发他的认识。

譬如，他认为读《三国演义》，既要看到它对战争，对外交的描写，还要看到它对组织的描写。北方人——刘备、关羽，张飞、赵云、诸葛亮，组织了一个班子南下，到了四川，同“地方干部”一起建立了一个很好的根据地。又说：《三国演义》里有三个国家，每个国家都有知识分子，有高级的，也有普通的。那些穿八卦衣的，或象诸葛亮那样拿鹅毛扇的就是知识分子。《水浒传》里若没有公孙胜、吴用、萧让这些人物，梁山的事业就不行。这样的阅读理解，体现了毛泽东旨趣所在，也吻合作品的描写。

毛泽东的这一评点思路，在读笔记小说所做的批注中，体现得很充分。

《明人百家小说》“田居乙记”中有两段关于为仕之道的叙述。一则说魏公子牟远行，穰侯来送他并请教致仕之道。他说：“君知夫，官不与势期，而势自至乎；势不与富期，而富自至乎；富不与贵期，而贵自至乎；贵不与骄期，而骄自至乎；骄不与罪期，而罪自至乎；罪不与死期，而死自至乎。”一则说孙叔敖遇狐丘丈人，狐丘丈人对他说，人有三利必有三患，即爵高人妒，官大生恶，禄厚人怨。意在劝他激流勇退。孙叔敖则回答说：“不然，吾爵益高，吾志益下；吾官益大，吾心益小；吾禄益厚，吾施益博。可以免于患乎？”对此两段，毛泽东分别批注：“有理”，“很难做到”。

明代的冯梦龙，以编纂《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》（简称“三言”）而闻名于世。他在致力于通俗文学的创作、改编、整理的同时，还编纂了几部颇有价值的笔记小说，《智囊》是其中较有代表性的一部。该书编集明代以往的经史子传、野史丛谈、演义传说中的有关智慧的故事近千则，部类分别，按以评语。上自经国大略，下至市井小智，傍及妇女儿童的高见卓识，无不在他的搜罗选取之中。读来妙趣横生，引人入胜，且寓意丰富，发人深思。毛泽东很喜欢这本书，在上面的批注较其他文学作品都多，涉及中国历史上的许多方面，这里仅举三例。

关于人事。卷3《上智部·通简》记叙：汉代的朱博本是武官，后来作了冀州刺史。在巡视部属时，数百个官吏和老百姓聚众拦道，说要告状。一个从事将情况告诉朱博，请他滞留该县处理。朱博心中明白他是要试探自己的本事。便让从事明文告知：想告县级官吏的人，各自到自己郡里去告，刺史不直接监察这一级官吏；想告郡守、邑宰一级官吏的人，等本刺史巡视回到治所再来告；其它那些属于打官司举盗贼的事情，则到各个官辖部门找从事处理。这些安排，使四、五百人顷刻散去，都没有想到朱博应变能力这样

薄一波：《回忆片断》，《人民日报》1981年12月26日。

1945年4月24日在“七大”会议上的讲话。

强。后来朱博慢慢打听，果然是这位老从事教唆百姓聚众拦道，于是“博杀此吏”。毛泽东读这则故事的批注是，“此吏亦可不杀，教以改过，调改他职可也。”接下来，《智囊》又叙长陵大姓中有个叫尚方禁的，年青时盗人妻被砍伤面颊。官府的功曹受了贿赂，没革除尚方禁，反调他作守尉。朱博听到此事，找借口召见尚方禁，避开左右，故意问他脸上的伤疤怎样来的，尚方禁自知朱博已知实情，连忙叩头据实禀报。朱博笑着说：“我想为你洗耻辱，你能自己效力吗？”尚惊喜道：“万死不辞”。朱博让他有机会便记录别人言论，将他视为亲信耳目。这样，尚方禁经常破获盗贼等犯罪活动，很见成效，后升至县令。很久以后，朱博又召见那位功曹，一一列举尚方禁等人的事，痛加斥责，令他将自己受贿的事情全部写下来。功曹惶恐万状，详记所有为奸为贪为贼之事。朱博也要他改过自新，然后拔刀将他所写罪状裁成纸屑。这功曹后来战战兢兢，尽心尽责，办事没有差错，朱博也就重用他了。毛泽东读后批注：“使人改过自效”。

关于政制。卷8《明智部·经务》叙明代徐阶之享。明世宗时倭寇蹂躏东南沿海，巡抚告急，请朝廷出兵。兵部一官员说：等我们发兵去，倭寇已撤，这过失谁来负？于是兵部尚书使勉强派3000名瘦弱士兵前往。徐阶不同意，说对发兵这事，只应考虑该不该发，要是不该发，无论精兵、弱兵都不该发，以节省开支：要是应该发兵，就一定要发精兵，以求取胜，怎么能用虚应文章来掩人耳目？兵部尚书害怕了，就发精兵6000，派两位偏将军带领出征。结果在初获胜利后又遭伏击，军队溃败。当政加人把这事看成徐阶的过错，徐阶又上疏说：“按法律当责罚州县的守令。军队将校负责打仗，州县守令负责防守。如今将校打仗一旦失利就要判死刑，而守令却平安无事；要是城池陷落，将校又得判死刑，而守令只是降职。这怎么能起到奖惩的作用呢？能够支配百姓的是州县的长官，现今当兵的在全国百姓中只是百分之一，我们怎能把打仗和防守的责任都责求军队将校来完成呢？守令辛勤，军队粮饷就不会少；守令果断，探哨侦察敌情就不会有误差；守令警惕，奸细就无处藏身！守令仁爱，乡兵就能配合军队作战。所以我认为重责守令就可以了。”毛泽东读至此，来一个古今对照，深有体会地批道：“莫如今之军区党委制。党、政、军、民统一于党委。”

关于军事。卷22《兵智部·制胜》讲了孙臆赛马的故事。冯梦龙接着又引唐太宗说自己“自少经略四方，颇知用兵之要，每观敌阵，则知其强弱”的话，说这是“用孙子之术也”。毛泽东由此发挥：“所谓以弱当强，就是以少数兵力佯攻敌诸路大军。所谓以强当弱，就是集中绝对优势兵力，以五、六倍于敌人一路之兵力，四面包围，聚而歼之。自古能军无出李世民之右者，其次则朱元璋耳。”接下来在读了孙臆围魏救赵的故事后，又说：“攻魏救赵，因败魏军，千古高手。”在读了赵国将领赵奢领兵救韩攻秦，巧用敌探，先占争地，在阏与大败秦军的故事后，又批注道：“老 坚城之下，又不意救赵，此秦之所以败也。”

此外，卷14《捷智部·应足》叙明代张恺以监生身份任江陵县令时，急中生智，改方桌为炉架，缝绵布成马槽，以应大军之需。毛批注说“小知识分子有用”。卷19《语智部·辩才》叙孔子高足子贡的一次外交活动，三年之间，便导致存鲁、乱齐、破吴、强晋、霸越的势局演变。作者冯梦龙接着感慨：子贡所为，“直是纵横之祖，全不似圣贤门风”。毛泽东接着发挥：“什么圣贤门风，儒术伪耳。孟轲、韩非、叔孙通辈，都是纵横家。”很明

显，毛泽东的这些批注，主要旨趣在挖掘、领悟、评价和发挥传统中政制、治术、经济、技术、外交、谋略、战争、组织、修身、人才各个方面的精义。通过历史演义和笔记小说这一阅读媒介，毛泽东走向了历史，沟通了古今，汲取了传统的经验智慧，丰富了他关于历史和现实的见识，这对他的实践来说，无疑是不可或缺的文化心理背景。

反映论与小说批评

历史演义和笔记性纪实小说，主要描述史实，作者的想象发挥受到限制，把它们同历史生活等同起来阅读和理解，是很自然的，也不足以在“文学”意义上体现毛泽东的小说观念和小说批评方法。

那么，毛泽东对《红楼梦》、《金瓶梅》、《聊斋志异》这类虚构的。较少史实而且是代表古典小说艺术成就的作品又是怎样看待的呢？以《红楼梦》为例。早在1938年4月28日在延安“鲁艺”的演讲中，毛泽东就提出，这是一部好书，现在许多人鄙视这部书，以为它写的是一些哥哥妹妹的事情，其实，它有极丰富的社会史料。建国后，他又多次表示：对《红楼梦》，不仅要当作小说看，而且要当作历史看。《红楼梦》我至少读过五遍。我是把它当历史读的。你要不读点《红楼梦》，你怎么知道什么叫封建主义。在晚年，毛泽东又从《红楼梦》创作的动因和构思的角度，谈到它的历史主题：曹雪芹把真事隐去，用假语村言写出来。真事就是政治斗争，不能讲，于是用吊膀子（爱情）掩盖它。用爱情与政治，来比附小说形象与其反映的历更内容的关系，这一论断或还可商榷，但毛泽东的分析方法，却无疑是有普遍性的——虚构，同样是历更的反映。

古典小说之所以被视为形象化的历史，除了它偏于史事性题材选择以外，一个更重要的艺术方法上的原因，是它不同于其他传统文艺样式，着重生活化的细致描绘，在反映生活上有更明显的细节真实性。毛泽东读虚构性古典小说，也很善于从艺术欣赏角度体会其细节描绘。他推崇《红楼梦》的艺术成就，认为“作者的语言是古典小说中最好的，人物也写活了”，“凤姐就写得好！”他对作品的细节记得很熟，这是他能总体对小说作品的历史内含作出大而化之的评价和引伸的必要前提。

毛泽东常同人谈起《红楼梦》的一些细节描绘。诸如：贾母一死，大家都哭，其实各有各的心事，各有各的目的。如果一样，就没有个性了。哭是共性，但伤心之处不同。我劝人们去看看柳嫂子同秦显家的争夺厨房那几段描写。贾宝玉吃饭穿衣都要丫头服侍，不能料理自己。林黛玉多愁善感，哭哭啼啼，住在潇湘馆，吐血，闹肺病。对现代青牛来说，不足为训。

毛泽东认为，小说里真实生动的细节描写，来自生活经验，来自作者对生活的细腻体察。1937年4月28日在延安“鲁艺”题为《怎样做艺术家》的演讲中，详细阐述了他的这一观点。他说：坐在屋子里想出来的东西是不行的。《红楼梦》上描写贾琏从尤二姐那里回去的时候，说“跨马认蹬而去”，这非有实际经验与不出“认蹬”二字，事非经过不知难，每一件小事都有丰富的内容，要从实际生活经验中才会知道。艺术作品要有充实的内容，这要到实际斗争中去吸取。创造伟大的作品，首先要在实际生活中丰富自己的

1961年12月20日在政治局常委和各大区第一书记会议上的讲话。

1964年8月18日在北戴河同哲学工作者的谈话。

1965年同王海容的谈话，引自《毛泽东的读书生活》第226页。

1973年12月21日同部队领导同志的谈话。

张贻玖：《毛主席的书房》第57页，工人出版社1987年7月版。

1973年7月4日同王洪文、张春桥的谈话。

1951年秋同周世钊的谈话。

经验。

1942年4月，在同何其芳等人的谈话中，毛泽东又详细讲述了《聊斋志异》中一篇题为《狼》的故事。一屠夫在黄昏中被狼追赶，他躲进路旁农民搭的窝棚。狼把前爪伸进窝棚，屠夫捉住不让它逃走，但又没有法子杀死狼。屠夫只有一把不到一寸长的刀子。后来他就用这把小刀割开狼的前爪皮，用吹猪的方法使劲吹。一会儿狼不大动了，然后用带子绑住。他出窝棚去看，狼已经胀得像小牛一样，腿直伸不能弯，口张开不能合。毛讲完这个故事，深有体会的说：蒲松龄有生产斗争知识。

毛泽东习惯于体会古典小说的细节描绘，重视作者的生活经验，从一个侧面体现出他的反映论的文学观念。描绘生活细节，扩而言之，就是反映社会生活。毛泽东常常从这一角度对一些古典小说的历史和美学价值做出提纲挚领的评价。

1956年2月20日在听取工作汇报的谈话中，毛泽东说：《水浒传》是反映当时政治情况的，《金瓶梅》是反映当时经济情况的。这两本书不可不看。1961年12月20日在政治局常委和各大区第一书记会议上，毛泽东又说：你们看过《金瓶梅》没有，我推荐你们看一看。这本书写了明朝的真正的历史。暴露了封建统治，暴露了统治和彼压迫的矛盾，也有一部份写得很仔细。《金瓶梅》是《红楼梦》的老祖宗，没有《金瓶梅》就写不出《红楼梦》。《红楼梦》写的是很仔细很精细的历史。但是，《金瓶梅》的作者不尊重女性。

毛泽东如此看重《金瓶梅》，与该书对生活的反映方式和效果，及其同《红楼梦》的联系有关。用毛泽东的话来说，就是“细致”。《金瓶梅》以前的中国长篇小说，或再现帝王将相的风云业绩，或褒彰草莽英雄的心秉忠义，或描写仙佛神魔的奇异行经，这些不寻常的故事和现实普通人的生活内容有明显距离。而《金瓶梅》则是我国第一部以家庭日常生活为题材的长篇小说，完全是细腻的写实，诚如清人张竹坡在《批评第一奇书金瓶梅读法》中所言：“似有一人亲曾执笔在清河县前，西门庆家里，大大小小，前前后后，碟儿碗儿，一一记之，似真有其事，不敢谓为操笔伸纸作出来。”这种对家庭生活的刻意描摹，确实是此前的中国小说从来没有的。唯其细致，才更真实地广泛地反映了历史生活。写的是宋代，实际是作者所处的明朝“当代史”，所以历史学家吴晗能够通过作品展示的具体事件和细节判断出它的成书年代。就其内容而言，小说以西门庆为主角，一方面安排和描写了他那个以金钱财富为轴心，以主从贵贱为秩序的家庭结构，使其成为社会图式的浓缩；另一方面，又通过西门庆的种种社会经济活动，把读者引向时代生活的大千世界。西门庆是坐贾兼行商，开解当铺，又放高利贷，也不放过贿赂官府兴贩盐引和充当官府买办觅钱取利的机会。小说对其致富的过程，资金、商业经营方式和经营商品的种类都作了详细的描述。晚明商品经济的急剧发展，进一步改变了人们的生活方式和人际关系以及伦理观念。《金瓶梅》通过对人物的衣食住行和两性关系的细细刻划，极力铺除了这一新的时代风尚，其特点是去朴尚华、穷奢极欲。总之，《金瓶梅》通过广镜头的传神描写，形象地揭示了晚明历史的本质风貌。正是在这个意义上，毛泽东称其为“明初真正的历史”，在写法（重细节真实）和结构（以小见大，以家庭衬社

会)上说它是《红楼梦》这部“很仔细很精细的历史”的“老祖宗”。

众所周知,毛泽东看重李希凡、蓝翎在1954年发表的两篇批评俞平伯《红楼梦》研究观点的文章。究其原因,首先是毛泽东在二人的文章中发现了吻合自己思路的评论角度和方法。在《关于《红楼梦简论》及其它》一文中,他在许多处划了双重着重线,有的地方还用笔线牵出来连划三个圈。其中有这样一些句子:赞扬《红楼梦》的“怨而不怒”风格,“实质上是企图减低《红楼梦》反封建的现实意义”,“否认它是一部现实主义作品”;把《红楼梦》的内容归结为“色”“空”观念,“这意味着人物形象不是作者从现实生活中概括创造出来的,而是作者思想观念的演化”,这样一来,文学作品且不“变成了超时间的表现抽象观念的万能法宝了”,说“色”“空”观念从明朝的《金瓶梅》而来,我们认为“《金瓶梅》是托宋朝拿来暴露明朝新兴商人兼恶霸的腐朽生活的现实主义杰作”;《红楼梦》“源于现实,而绝不是源于某一作品”;《红楼梦》创作所体现的文学的传统性,“最根本的是……它与现实生活的关系”,《红楼梦》的描写“涉及到几乎封建制度的全部问题”;等等。

很明显,无论是《金瓶梅》还是《红楼梦》,毛泽东都反对从抽象的观念和纯粹的创作技法上理解其形成根源和表现的内容,特别强调从它们同现实生活的联系中来理解其内容,把握其价值,评论其成就。由此体现了他的反映论的文学观念和历史主义的批评方法。

据上所述,我们再看看毛泽东对一些古典小说作品的具体评论。

毛泽东很注重考虑作家创作和作品形成的社会背景,并认为这个背景必然影响作品的主题。关于《三国演义》的主题倾向,有十数种说法,其中引起分歧的一个重要焦点,是作者罗贯中是不是表现了皇权正统观念。我们知道,明君臣之分,严华夷之辨,是古代文人很难逾越的历史道统观。描写汉未至西晋分久必合、合久必分,从大乱到大治的历史过程的《三国演义》,必不可免地遇到和表现这一观念。古今一些批评家也从这部小说中看出了扬刘抑曹、蜀汉正统的主题倾向。毛泽东也承袭此说。但他的思路却有个性。从皇权正统思想看,曹操被视为“汉贼”“奸雄”,但毛泽东却推崇他的雄才大略,肯定他的历史功绩。50年代末他谈到翦伯赞一篇关于曹操的文章,说“曹操结束汉末豪族混战的局面,恢复了黄河两岸的广大平原,为后来西晋统一铺平了道路。”那么,罗贯中在小说中扬刘贬曹,是否仅仅因为受到传统观念的束缚呢,在继承传统观念的背后,有没有现实背景方面的原因呢?毛泽东认为有,并一路发挥:“《三国演义》的作者罗贯中不是继承司马迁的传统,而是继承朱熹的传统。南宋时,异族为患,所以罗贯中以蜀为正统。”

这一议论,包含着这样一层不自觉的批评意识:理解作品主题,既要顾及传统观念对作者的影响,也要考虑到作者的现实需要。

作者的现实需要,构成创作的心理背景。小说反映历史内容,毕竟是通过作者主观世界的转换来实现的。一方面,作者所处的社会时代的生活风貌和精神潮流,不能不渗透到他的笔下,另一方面,他对其时代的思考和评价又必然随着作品主题和人物的命运流露出来。

1962年1月12日,在扩大的中央工作会议上,毛泽东在谈到西方资本

主义的发展从 17 世纪开始经过了好几百年的时候说：“17 世纪是什么时代呢？那是中国的明朝末年和清朝初年。再过一个世纪，到 18 世纪上半期，就是清朝乾隆时代，《红楼梦》的作者曹雪芹就生活在那个时代，就是产生贾宝玉这种不满意封建制度的小说人物的时代。乾隆时代，中国已经有了一些资本主义生产关系的萌芽，但是还是封建社会。这就是出现大观园里那一群小说人物的社会背景。”

在毛泽东看来，作者创作的历史背景，也是形成小说人物的性格命运的历史背景，二者的思想内含是相通的。由资本主义生产关系萌芽的出现而形成的充满矛盾的历史背景，必然影响到曹雪芹创作的思想倾向，并形成作品主题的内在矛盾。毛泽东说：曹雪芹写《红楼梦》还是想“补天”，想补封建制度的“天”。但是《红楼梦》里写的却是封建家族的衰落，可以说是曹雪芹的世界观和他的创作发生矛盾。这似乎是马克思主义经典作家分析历史上具有进步倾向的现实主义作家的思想矛盾的一个基本思路。恩格斯说巴尔扎克就是因为看出了他所心爱的贵族的必然衰落，而描写了他们不配有更好的命运，并认为这是现实主义的伟大胜利。列宁说托尔斯泰的思想和作品的“矛盾的确是显著的”，他是天才的艺术家，又是发狂地笃信基督的地主；他是充满谎言的社会罪恶的真诚抗议者，又是一个虚伪的“托尔斯泰主义者”；他是最清醒的现实主义者，却又鼓吹世界上最龌龊的东西之一“宗教”。唯其如此，他的作品真实地体现了俄国农奴制革命的历史风貌，它的力量和弱点，成为一面镜子。

那么，曹雪芹及其《红楼梦》的矛盾是怎样体现出来的呢？毛泽东说曹雪芹及其作品，同关汉卿、施耐庵、吴承恩一道体现了古代的“民主文学”的传统。其民主性便是“不满意封建制度”，不满意封建制度对人的摧残，对宗法家庭中被迫害、被侮辱和被毁灭的人们，特别是妇女形象，表示了莫大的同情，在揭示封建社会的黑暗和丑恶的同时，体现了对光明和美好的向往与追求。所以，毛泽东说《红楼梦》是尊重女性的，说贾宝玉是同情被压迫的丫环的，说《金瓶梅》没有传开，不只是因为它的淫秽，主要是它只暴露黑暗，虽然写得不错，但人们不爱看，而《红楼梦》就不同，写得有点望希么。但是，作品中唯一一个寄托了作者的民主倾向和深信希望的封建制度的逆子——贾宝玉，仍然逃脱不了被压抑最终走向虚无的悲剧性命运，他的命运，同贾赦、贾珍、贾琏这样喜剧性的封建末世的腐朽人物的毁灭一样，都是必然的，都是形成小说的那个伴随着资本主义萌芽出现的封建社会没落进程中，所特有的充满悲剧性的惶惶和社会矛盾的历史背景所规定的。作者想“补天”，但封建制度的“天”无法补；作者萌生新的希望，但这个希望正是恩格斯所说的“历史的必然要求与这个要求的实际上不可能实现之间的悲

《毛泽东的读书生活》第 226 页。

《马克思恩格斯选集》第 4 卷第 463 页。

《列宁选集》第 2 卷第 369 页至 374 页。

1958 年 8 月在审阅和修改陆定一《教育必须与生产劳动相结合》（载《红旗》1958 年第 7 期）一文时加写的话。

1961 年 12 月 20 日在中央政治局常委和各大区第一书记会议上的谈话。

1962 年 8 月 11 日在中央工作会议核心小组会上的谈话。

剧性冲突”所撞击的一闪即逝的流星。作者无法摆脱这样的双重矛盾，作者在作品中真实地表现了这样的双重矛盾，于是《红楼梦》便成了“很精细的历史”。

把作者和小说的思想倾向同历史背景直接挂钩，从历史发展规律的高度来进行概括，只是毛泽东的历史主义评论方法的第一个步骤。接下来便是在小说内容与历史内容的对照中做出具体分析和体会。1961年，毛泽东说他重读《东周列国志》的一个明确目的。是了解和研究国与国之间的“颠覆活动”及其“怎么个颠覆法”。这部小说也确实主要是描写春秋历史变迁过程中各诸侯国之间的充满强权和阴谋的吞并活动，故毛泽东说，“那上边那个颠覆活动可多啦！1959年12月至1960年2月，在读苏联《政治经济学（教科书）》的谈话中，毛泽东对此的分析更深入更具体：郑庄公这个人很厉害，他对国内斗争和国际斗争都很懂得策略。又说：“《东周列国志》值得读一下。这本书写了很多国内斗争和国外斗争的故事，讲了很多颠覆敌对国家的故事，这是当时社会的剧烈变化在上层建筑方面的反映。这本书写了当时上层建筑方面的复杂的尖锐的斗争，缺点是没有写当时经济基础，当时的社会经济的剧烈变化。”如果我们注意到，毛泽东阅读《东周列国志》，正是“庐山会议”之后不久，他开始从理论上反思和总结此前的社会主义建设的经验教训，并且因反对“右倾机会主义”的斗争和中苏观点的分歧开始考虑修正主义的问题，那么，就不难体会，他作为政治领袖和中国革命导师的独特胸怀与视野，对他领悟和评价这部小说有多么明显的影响。所谓“颠覆”一说，纯属个性化的术语。但毛泽东把历史剧变时代的权力更迭，视为社会经济剧烈变化所引发的上层建筑斗争，并由此评论作品的特点，其历史唯物主义的批评逻辑，是清楚的。

如果说《东周列国志》是借数十个诸侯国的征伐兴亡，来表现从奴隶社会到封建社会的历史变迁，那么，《红楼梦》则是借一家一族的衰败展示封建社会走向没落的必然性。这是毛泽东评《红楼梦》特别注重的一个问题。

1954年读李希凡、蓝翎的《评（红楼梦研究）》时，读到文中“贾氏的衰败不是一个家庭的问题，也不仅仅是贾氏家族兴衰的命运，而是整个封建官僚地主阶级，在逐渐形成的新的历史条件下必然走向崩溃的征兆”一段话，毛泽东特意批注：“这个问题值得研究。”该文又说：“这样的豪华享受，单依靠向农民索取地租还不能维持，唯一的出路只有大量的借高利贷，因而它的经济基础必然走向崩溃。”毛泽东在这段话旁又划了竖线，打了一个问号，并批道：“这一点讲得有缺点。”似乎是觉得这样来理解封建家族的经济基础的衰败有些简单。

关于贾府的衰败，毛泽东的理解是，首先是人的衰败，即统治者阶层自身的腐朽所致。毛泽东说：《红楼梦》第二回上，冷子兴讲贾府“安富尊荣者尽多，运筹谋划者无一、讲得太过。探春也当过家，不过她是代理。但是，贾家也就是那么垮下来的。面对一代又一代的膏粱纨绔，一二个有为的谋划者试图支撑和拯救这烂透了的家族大厦，无疑是徒劳。其次，中国封建社会的统治形式是家国一体，家庭既是社会的经济生活细胞，又是社会的政治统

《马克思恩格斯全集》第29卷第586页。

1961年3月23日在广州中央工作会上的讲话。

1962年5月7日在杭州会议上的讲话。

治的基本途径。家庭——家族——宗族——社会，形成环环相扣的宗法家长制政治体制。毛泽东认为《红楼梦》还体现了作为封建根基的家长制的动摇。他说：我国家长制度的不能巩固是早已开始了。贾畦是贾赦的儿子，不听贾赦的话。王夫人把凤姐拢络过去，可是凤姐想各种办法来积攒自己的私房。荣国府的最高家长是贾母，可是贾赦、贾政各人有各人的打算。可以看出家长制度是在不断分裂中。第三，毛泽东还注意到《红楼梦》反映了中国封建社会经济关系的变化。他说：我国很早以前就有土地买卖。《红楼梦》里有这样的话：“陋室空堂，当年笏满床。衰草枯杨，曾为歌舞场。蛛丝儿结满雕梁，绿纱今又在蓬窗上。”这段话说明了在封建社会里，社会关系的兴衰变化，家族的瓦解和崩溃。这种变化造成了土地所有权的不断转移，也助长了农民留恋土地的心理。家长制、土地关系、人生态度，事实上是决定封建社会关系兴衰成败的政治、经济、文化三个方面的重要基础。这三个基础都动摇了，整个封建制度的衰败自然就无可挽回。所以，毛泽东说作者无法补这个“天”，所以，毛泽东把这部作品看成精细的历史。

在经济基础与上层建筑的关系中来把握和理解古典小说，还不能说是毛泽东历史主义批评最突出和最富个性的特征。他的历史观的一个核心，是阶级和阶级斗争观念：一些阶级胜利了，一些阶级消灭了，这就是历史，这就是几千年的文明史，拿这个观点解释历史，就是历史唯物主义。这一观念同样是毛泽东的文学史观的一个核心内容，他总是牢牢把握住社会阶级划分的事实，把它作为品评古典小说的基本的指导线索。

1926年5至9月，毛泽东在广州第六届农民运动讲习所讲授中国农民问题时，便提出：“中国的历史甚多，而小说史如《三国》、《说唐》、《水浒》、《说岳》等，都是看过的，昔人的思想，多偏袒统治者及地主阶级。我们是革命者，这种思想，是不可要的。……我们要造一个锄头，这个锄头，马克思已经造出来了，即唯物史观”。毛泽东一旦用这把“锄头”去挖掘以帝玉将相为主角的历史小说，便寻出新的思想内含，得出新的观点。他说：《三国演义》中的“诸葛亮，当其未出茅庐时，一点用也没有，及一出山握有兵权，则神出鬼没了。”毛泽东认为，这恰恰不是说明帝王将相和掌握知识的人有什么特殊的能耐，而是表明，如果“没有民众的拥护，一点力也没有。”在农讲所讲课时，毛泽东还用这把锄头来剖析在传统社会中发挥了文化思想启蒙作用的一些妇孺皆知的诗歌作品，由此从阶级性上确定其封建贵族式的文化特性。他说：古诗云：“天子重英豪，文章教尔曹，万般皆下品，惟有读书高。”这首诗影响非常大的，因为后人看待读书人那么样敬重，就是因为受了这位诗人的同化了。《幼学》云：“儒为国家宝，鱼乃席上珍。”这也是同上边那首诗一同的意思。以上的现象，是贵族式教育的影响。

李自成是一位地地道道的农民出身的起义领袖，也是毛泽东非常喜欢的一位历史人物。1938年一次关于保卫工作的讲话中，他谈起历史上的农民起义，说我们历来的造反领袖，后来都腐化了，做了皇帝的都不好了；但李自成本人始终都是好的，老百姓都称赞他，因为他代表农民利益向地主阶级造反。陕北米脂人李健侯早在20年代就写了一部关于李自成起义过程的历史章

1959年12月至1960年2月读苏联《政治经济学（教科书）》的谈话。

1959年12月至1960年2月读苏联《政治经济学（教科书）》的谈话。

回小说《永昌演义》。1944年，与李健侯交往深厚的李鼎铭先生任陕甘宁边区政府副主席，将《永昌演义》手抄本推荐给毛泽东看。毛泽东悉心阅读了这部书。该书虽然把李自成作为正面形象来颂扬，但从语言、结构到主题，也都未从根本上跳出古典演义小说的窠臼，也就是说，作品尚缺乏毛泽东期望的那种阶级斗争推动历史进步的主题思想，没有深入挖掘出李自成起义事件所蕴含的历史意义。在毛泽东看来，不能把起义领袖的人格品德与起义事件本身的阶级斗争意义割裂开来，把李自成单单写成一个品德方面的英雄。于是在致李鼎铭的信中特意指出：“此书赞美李自成个人品德，但贬抑其整个运动。实则吾国自秦以来二千余年推动社会向前进步者主要的是农民战争，大顺帝（注意，此处特用“大顺帝”称呼，无疑包含了毛泽东的情感评价和特有的历史“正统”观念——引注）李自成将军所领导的伟大的农民战争，就是二千年来几十次这类战争的极著名的一次。”最后，毛泽东殷切希望，如作者“按上述新历史观点”来修改这部小说，则“极有教育人民的作用”。

建国后，作家姚雪垠致力于多卷本历史小说《李自成》的创作。作者说他的“创作意图”是通过李自成起义“写出明、清之际的阶级斗争，……写出我国封建社会阶级斗争和农民战争的一般规律。”该书于1963年出版第一卷，作者即给毛泽东寄呈了一部。毛泽东读了这部小说。在1966年8月中旬中央政治局常委（扩大）会上，毛泽东对列席参加会议的王任重说：“你告诉武汉市委，对姚雪垠要予以保护。他写的《李自成》写得不错，让他继续写下去。”1973年作者写完了第二卷，为能够尽快出版，他于1975年10月，给毛泽东写信，汇报了全书的写作计划和进程，特别谈到，“愈往后反映的社会生活愈广阔，阶级斗争愈深刻复杂”。毛泽东收阅此信后，在信上作了批示，同意作者按照自己的计划写作，并指示帮助他解决写作和出版中遇到的困难。在“文革”那样的年代，毛泽东两度支持《李自成》的创作，无疑是同意并倡导作者表达的创作思想和作品的主题内容，或者说，从中看出了他1944年读《永昌演义》后提出的修改思路。

毛泽东不仅以阶级史观来评论古典小说，而且还用它来评论古代的一些诗文作品。楚骚的代表作家宋玉，曾献给楚怀王一篇阿谀奉承之作，题为《风赋》。这篇作品以自然界现象的变化来比托社会关系中人格身份的高下差异。在1958年5月22日“八大”代表会议上的谈话中，毛泽东建议人们看一看这篇作品。他说他前天翻了一下，认为“有阶级斗争的意义”。为什么这样说呢？“宋玉说风有两种，一种是贵族之风，一种是贫民之风（所谓‘大王之雄风’与‘庶民之雌风’）。又说：‘夫风生于地，起于青萍之末，侵淫溪谷，盛怒于土囊之口’。风起于青萍之末，那时最不容易辨别。”这样的

《毛泽东书信选集》第230页。

上海文艺出版社编《关于长篇历史小说（李自成）》第369页，1979年版。

王任重1978年4月20日致姚雪垠信。引自《关于长篇历史小说（李自成）》第41页。

《关于长篇历史小说（李自成）》第42页。

《关于长篇历史小说（李自成）》第409页。

新中国成立以后，毛泽东还指示陕西省政府安排李健侯作省文史馆文史研究员，同时修改《永昌演义》。李尚未完成修改工作便于1950年病故。姚雪垠创作《李自成》时，曾带着人到米脂抄《永昌演义》，这对他创作《李自成》无疑有所帮助。

理解，借文谈理，确与众不同。1965年7月18日，在读了章士判先生精心撰写的关于柳宗元文集的研究著作《柳文指要》的书稿后，毛泽东在给作者的信中指出，该书研究观点和方法上的“大问题是唯物史观问题，即主要是阶级斗争问题。……嗣后历史学者可能批评你这一点”。

我们再回到《红楼梦》。

这部小说在取材和构思上，并非是着眼于阶级冲突，它主要展示封建大家族的内部冲突并由此兼及周围的各种不同性质的矛盾。这是曹雪芹在他那个时代所能达到的自觉意识。对这一点，毛泽东的认识也是清楚的。他曾谈到：“《红楼梦》主要是写四大家族统治的历史……写封建剥削只有一两处”。

但这并不妨碍毛泽东在根本上认为这部小说反映了阶级斗争的情况。这是因为，在毛泽东“一分为二”的思维方法中，有统治者，便有被统治者。四大家族之所以具有“统治的历史”，根本上是存在着“奴隶主”和“奴隶”这两个对立的阶级关系。他称道小说“写奴隶象鸳鸯、晴雯、小红等，都写得好，受害的就是这些人。”于是，他注重对小说中的人物做阶级的划分统计：“统治者二十几人（有人算了说是三十三人），其他都是奴隶，三百多个，鸳鸯、司棋、尤二姐、尤三姐等等。”虽然相互之间有错综复杂的社会关系，但其阶级等级和身份是明显的。更何况，还有“几十条人命”，绪论必然是：“《红楼梦》写四大家族，阶级斗争激烈”，“被压迫牺牲的死的很多”。

《红楼梦》里的统治阶级是通过什么形式来实施其统治和压迫的呢？毛泽东在1964年8月的那次谈话中提出了一个“第四回总纲说”：“什么人都注意《红楼梦》的第四回，那是个总纲，还有《冷子兴演说荣国府》，《好了歌》和注。第四回《葫芦僧乱判葫芦案》，讲护官符，提到四大家族：‘贾不假，白玉为堂金作马；阿房宫，三百里，住不下金陵一个史；东海缺少白玉床，龙王来请金陵王；丰年好大雪（薛），珍珠如土金如铁。’”1973年12月21日在同一些部队领导同志的谈话中，指出《红楼梦》写的“真事”是政治斗争时，他又把第四回的“护官符”背了一遍，以为例证。第四回之所以成为毛泽东理解这部小说的一个关键的钥匙孔，大概是因为“护官符”从一个侧面揭示了封建统治阶级维护其不平等的统治秩序和地位的牢固形式和法宝，反映了他们利用这一法宝对则富的剥夺和占有，对平民百姓的肆意欺压。小说的描绘也正是这样。尽管被薛蟠打死的冯渊的家人苦苦申诉：“薛家原是金陵一霸，倚财仗势，众家奴将我小主人竟打死了。……小人告了一年的状，竟无人作主。望大老爷拘拿凶狂，剪恶除凶，以救孤寡，死者感戴天恩不尽”，也半点无用，因为新近补授应天知府的贾而村从门子处获知薛家就是“护官符”上之“雪（薛）”。在“护官符”的威严下，欲烧三把火的新官为讨好四大家族而殉情在法，使冤者自冤，凶者无所顾忌地逍遥法外。

在毛泽东对《红楼梦》的评论中，阶级斗争内容，第四回总纲，以及前述的借爱情掩盖政治，是互相联系的几个关键环节，构成他对这部小说的根本理解。

1963年5月11日在杭州中央工作会议上的一次谈话。

1963年5月11日在杭州中央工作会议上的一次谈话。

1964年8月18日在北戴河同哲学工作者的谈话。

1961年12月20日在政治局常委和各大区第一书记会议上的谈话。

说第几回是个“纲”，在红学史上并不是个新问题，而是一个很老很老的问题。脂砚斋最早提出这一思路。他在甲戌本“乐极悲生，人非物换，到头一梦，万境归空”四句旁批道：“乃一部之总纲”。道光时期的王希廉曾指出第五回“是一部《石头记》之纲领。”戚序本《石头记》第四回的回前诗则说：“请君着眼护官符，把笔悲伤说仕途”，这是最早指出护官符的重要性的。还有人认为，小说人物秦可卿的名字隐喻了全书之纲，“秦，情也。情可轻，不可倾，此为全书纲领。”此类评点甚多。所谓“纲”者，无非是指小说的关目所在，是最能体现作品主题并引导读者洞悉其艺术“秘密”的要害处，抓住了“纲”，就等于掌握了理解作品的钥匙。红学史上对这部小说的总纲的不同看法，分别反映出评点家们对其主题的认识：或色空，或弃情，或宦海沉浮之艰辛。毛泽东从阶级斗争的角度来理解《红楼梦》的主题，从而提出第四回是总纲，也就不难理解了。作为学术见解，倒也成一家之言。

关于爱情掩盖政治的提法，要做具体分析。如果这句话是说：《红楼梦》所写的宝黛爱情，本身没有实际的独立的意义，就象用一件东西遮盖另一件东西那样，是借它为小说写的政治内容打掩护的，隐去的“真事”需要经过索隐才看得出来。这样的理解，未免简单了些。毛泽东不满意的旧红学索隐派，正是这样的思路。他们无视宝黛爱情本身所包含的政治意义，并且又把小说的政治内含划得过于具体（如康熙朝政、吊明之亡）。我的理解，毛泽东说小说借爱情写政治，同他说《红楼梦》写了四大家族的兴衰，写了剧烈的阶级斗争，反映了封建制度在政治、经济和文化上无可挽回的命运，是不能分开来理解的。对作品反映的政治内容的理解，也不宜太过拘泥。从小说的情节内容来看，宝黛爱情的产生及其悲剧，始终伴随着四大家族内外的政治氛围。诸如林家的败落，江南甄府的抄家，后来贾府的抄家，《好了歌注》所揭示的“因嫌纱帽小，致使锁枷扛，昨怜破袄寒，今嫌紫蟒长，乱哄哄你方唱罢我登场”的情景，以及四大家族上通朝廷，下结官府，相互之间荣损与共等等，这一切都自然地融进了贾府的日常琐事包括宝黛爱情悲剧的故事的演进之中，从而使读者不觉这些事件的孤立突出。从作者创作心理背景的角度来看，曹雪芹心中无疑隐藏着巨大的悲痛。当他在回忆“今日一技无成，半生潦倒之罪”，因而念念不忘那“闺阁中历历有人”，准备“编述一集，以告天下”的时候，由于艺术表现的独特要求，他不可能把他在政治上的悲痛遭遇尽情地写出来，而只能是较集中地描绘爱情和家庭的悲欢离合，兴衰际遇，并且“俱是按迹循踪，不敢稍加穿凿”地写出来，把它写得那么突出，那么激动人心。但从他写的这段悲欢离合的爱情经历中，仍旧透露出那隐藏的巨大悲痛，真如“白头宫女在，闲坐说玄宗”，中藏无限政治隐痛。总之，《红楼梦》的内容是深广的，包含着阶级斗争和政治斗争的内容。但如果由此认为它不是爱情小说，而是政治小说，则无疑是偏颇之论，或说写爱情就是“为了”掩盖政治，也不符合作品的实际情况。在作者的形象构思和艺术描绘中，爱情与政治之间，也不是等量的，更不是掩盖与被掩盖的关系，而是在爱情的描绘中十分自然地渗透了相应的政治内容。

毛泽东的文学观、哲学观和历史观，是互相联系的一个整体。

把小说当历史来读的提法，进而从小说看历史的批评方法，我以为是完全可以的，清代的章学诚说“六经皆史也”。“六经”尚且可以当作“史”来读，何况一些在内容上纪实性很强，或创作方法上属于现实主义的小说作品。古人读书、解书，有所谓“八面受敌”法，就是说一部书可以从各个不

同的角度去体会和评价。一部《史记》，既是历史著述的典范，又是文学史上的奇篇。说《红楼梦》、《金瓶梅》写了精细的社会历史，自是不难理解的。再说，当作历史来读、来评，并不等于把它当作了历史。是小说作品，仍然是小说作品，绝不会因为被当作历史来读、来评，因而使读者和评论者就真的误以为它就是句句有出处的史料，也丝毫不妨碍你仍然把它作为文学作品来体会，对它作审美的分析；相反，如果你对《红楼梦》这样的小说已作过多面的了解，那么，你对它的思想深度、生活深度、时代影响、历史和美学方面的成就等等，就会了解得更全面更深刻更科学，而不会停留在表面上。例如，第 53 回乌进孝交租的情节，不就可以启发学者们从清代的大量文献档案里找到清初王公贵族们的庄园制度进而从中看到乌进孝的影子吗？由此可见，把小说当历史来读，或从历史生活与文学形象的联系中来把握作品，非但是可以的，而且是必需的，是“八面受敌”法中很重要的一法。

《红楼梦》风波

毛泽东不限于自己运用唯物史观和反映论来感知和评价古典小说，他更乐于看到它成为整个古典文学研究领域的最根本最普遍的方法。文学攀上历史，把小说当作认识历史和阐发思想的工具，或反过来从哲学观和历史观的角度来看待小说的功能价值，这时的小说评论，就不单纯是个“文学”问题了，而是涉及到马克思主义在整个意识形态领域是否取得胜利和占主导地位的问题。因此，在1954年读了李、蓝文章后于10月16日写给中央政治局和文艺界有关同志的那封《关于（红楼梦）研究问题的信》，基本上可视为毛泽东在建国后为确立马克思主义在文化思想领域中的统治地位所做的一次重大尝试和努力，而且包含着对当时的文化思想状况的强烈的不满。

关于《红楼梦》的各种研究思路和观点，确实一定程度上包含着相应的文学观和哲学方法。在“红学”史上，作为“旧红学”的最后一名代表，蔡元培循着索隐派的思路，认为小说中所描绘的人事必然能在历史上检索出来。于是他着意去“破译密码”，附会出“金陵十二钗”写的是明末清初江南的十二个名士，确定该书是“清康熙朝政小说”，“红者，朱也，明也”，其旨在“吊明之亡，揭清之失”。深受叔本华意志论哲学影响的王国维，从人性的普遍本质出发，探求小说超现实的“以美灭欲”的解脱功能，于是，《红楼梦》在他看来只是关于人生美学的著作。以胡适和俞平伯为代表的“新红学”，认定该书是作者曹雪芹的“自叙传”，于是，他们从反对旧红学以附历史人物走向作者的生平、家世、及其思想的研究。

毛泽东一向关注《红楼梦》的研究。其精细程度可以从下面这个例子看出来。1962年4月14日和4月21日《光明日报》“东风”副刊刊登吴世昌的《脂砚斋是谁？》和《曹雪芹生平年》。那时，吴世昌尚在伦敦牛津大学教书，他写了一篇长文章叫《我是怎样写（红楼梦探原）的？》，“东风”副刊选用的是其中两节，并在文后加以注明。毛泽东仔细阅读了这两篇节文，连文后的这个小注也看了，说：既然《光明日报》刊用此中两节，一定有其全文，请为他找份全文阅读。吴世昌的这个全文刊载在报社编印的内部材料上，有关人员当即给毛泽东补送一份。

基于对《红楼梦》研究的关注和熟悉，毛泽东对“红学”的发展曾有过轮廓性评价：“《红楼梦》写出二百多年了，研究红学的到现在还没有搞清楚，可见问题之难。有俞平伯、王昆仑，都是专家。何其芳也写了个序，又出了个吴世昌。这是新红学，老的不算。蔡元培对《红楼梦》的观点是不对的，胡适的看法比较对一点。”其中王昆仑的“红学”成果主要是人物形象分析。值得注意的是，毛泽东明确否定了蔡元培的研究思路，对“新红学”代表人物的研究给予了一定程度的肯定。其“比较对一点”的是，划清了考据同附会、猜谜的界限，为红学的考据立了规范；把《红楼梦》的研究从“八杆子打不着的”“外四路”的人事一边，扭转到考证作者生平、家世、版本和研究作者与作品的关系上来，这就从理论观念上抓住了创作主体在文学创作中的特殊作用。但是，“自叙传”这个观点，既是新红学理论的逻辑起点，又是它的终点。这就构成了其思路的封闭性，忽略了这部经典小说对历史生

黎丁：《毛主席和“东风”》，引自《难望的回忆》第236—237页，中国青年出版社1985年版。

1964年8月18日在北戴河同哲学工作者的谈话。

活的典型概括，限制了“新红学”的成就。

作为马克思主义理论家毛泽东对《红楼梦》一直有自己的看法。1954年3月10日，他在杭州同工作人员谈起，多年来，很多人研究《红楼梦》，并没有真懂。它是讲阶级斗争的。这是其红学观最根本、最明快的表达。

同年9月，山东大学《文史哲》发表李希凡、蓝翎的文章《关于红楼梦简论及其他》。10月10日《光明日报》又发表了他们的《评红楼梦研究》。两文都是批评俞平伯的红学观点，它们引起毛泽东的关注并非偶然。

毛泽东详细阅读了这两篇文章，圈划布满全篇，还写了一些批注，称《关于红楼梦简论及其他》是“很成熟的文章”，在“李希凡、蓝翎”的名字下批注道：“青年团员，一个二十二岁，一个二十六岁”。在文章的四、五处毛泽东也划了问号。值得注意的批注是，《文艺报》第18期转载《关于红楼梦简论及其他》一文时加了这样的编者按：转载这篇文章“希望引起大家讨论，使我们对《红楼梦》这部伟大杰作有更深刻和更正确的了解”，又说“只有大家来继续深入地研究，才能使我们的了解更深刻和周密”。毛泽东在“更深刻和更正确的了解”与“了解更深刻和周密”旁边，划了两道竖线，打了一个问号，并分别批道：“不应当承认俞平伯的观点是正确的。”“不是更深刻周密的问题，而是批判错误思想的问题。”李、蓝在《评红楼梦研究》一文中摘引了俞平伯对文学批评的见解：“‘原来批评文学的眼光很容易有偏见的，所以甲是乙非了无标准’，即‘麻油拌韭菜，各人心里爱，’。”毛的批注是：“这点是胡适哲学的相对主义，即实用主义”。李、蓝在该文最后一段说：“俞平伯先生这样评价《红楼梦》也许和胡适的目的不同，但其效果却是一致的。即都是否认《红楼梦》是一部伟大的现实主义杰作，否认《红楼梦》所反映的是典型的社会的人的悲剧，进而肯定《红楼梦》是个别家庭和个别的人的悲剧，把《红楼梦》歪曲成为一部自然主义的写生的作品。这就是新索隐派所企图达到的共同目标。《红楼梦研究》就是这种索隐派的典型代表作品。”毛泽东读此批道：“这里写得有缺点，不应该替俞平伯开脱。”

显然，毛泽东不仅在李、蓝文章中发现了吻合自己红学观点的思路，更感觉到它在向旧的红学观点，旧的文化思想，旧的哲学方法挑战上的特殊份量，并有意识的发掘和强化这两篇文章在这方面的意义。因此，在10月16日写的那封引起轩然大波的关于《红楼梦》研究的信中，一开始就肯定两位青年作者的文章“是三十多年来向所谓《红楼梦》研究权威作家的错误观点的第一次认真的开火。”旧的错误观点，就是“胡适派资产阶级唯心论”。

毛泽东特别感到气愤的是，有关报刊对新旧观点、对“小人物”和“权威作家”抑此扬彼的不同态度。

具体情况是：俞平伯的《红楼梦研究》于1952年由棠棣出版社出版；其《红楼梦简论》一文是他研究《红楼梦》成果的扼要总结，发表在《新建设》1954年3月号上。《文艺报》于1953年第九号“新书刊”栏目推荐《红楼梦研究》说：该书“扫除了过去‘红学’的一切梦呓，这是很大的功绩”。在李、蓝写批评文章之前，1952年11月曾有人写了批评《红楼梦研究》的文章——《红楼梦是“怨而不怒”的吗？》（白盾）寄给《文艺报》，

但被退回，迟稿信说，俞平伯先生研究《红楼梦》很有贡献，该书基本上优点多于缺点，文中缺点，人们自会分清，用不着批评云云。李、蓝的《关于红楼梦简论及其它》也是经过一番曲折才在母校校刊大发表。有人提出要《人民日报》转载，但没能实现；于是《文艺报》被指定转载。编者在按语中表现了保留态度，说“作者是两个在开始研究中国古典文学的青年，他们试着从科学的观点对俞平伯先生的《红楼梦简论》一文中的论点提出了批评，我们觉得这是值得引起大家注意的……作者的意见显然还有不够周密和不够全面的地方，但他们这样去认识《红楼梦》，在基本上是正确的。”10月10日《光明日报》发表李、蓝的《评红楼梦研究》时，也加了类似的按语：“目前，如何运用马克思主义科学观点去研究古典文学，这一极其重要的工作尚没有很好地进行，而且也急待展开。本文在试图从这方面提出一些问题和意见，是可供我们参考的。同时我们更希望能因此引起大家的注意和讨论。又与此相关的一篇‘关于《红楼梦简论》’的文章业已在第18期《文艺报》上转载，也可供大家研究。”这两个按语确实反映了当时古典文学研究界的思想状况，既没有认识到这两篇文章是向旧红学错误观点认真的开火，也没有敏感到它在当时的特殊意义。毛泽东在阅读李、蓝文章时，特意针对两个按语写下了这样一些批注：“不过是小人物”，“不过是不成熟的试作”，“对两青年的缺点则决不饶过”，“很成熟的文章，妄加驳斥”，“不过是试作？不过是一些问题和意见？不过可供参考而已？”不满之情，溢于言表。

于是，在10月16日的信中，毛泽东首先叙述了两位共青团员的文章几经曲折才得以发表的经过；由此联想起1951年关于《武训传》的那场讨论，在1951年为《人民日报》写的《应当重视电影武训传的讨论》社论中，毛泽东就提出，对武训这样的“狂热地宣传封建文化”的人，“难道是我们所能够容忍的吗？”他特别气愤的是那些“号称学得了马克思主义”，“学得了社会发展史——历史唯物论”的共产党员，一遇倒具体的历史事件、历史人物和反历史的思想，就“丧失了批判能力，有些人则竟向这种反动思想投降。”在这封信里，毛泽东把两件相隔三年的事情联系起来，认为“情形几乎是相同的”，“《武训传》虽然批判了，却至今没有引起教训，又出现了容忍俞平伯唯心论和阻拦‘小人物’的很有生气的批判文章的奇怪事情”。这次事件表明，用马克思主义“反对在古典文学领域毒害青年三十余年的胡适派资产阶级唯心论的斗争，……是由两个‘小人物’做起的，而‘大人物’往往不注意，并往往加以阻拦，他们同资产阶级作家在唯心论方面讲统一战线，甘心作资产阶级俘虏”。这样，事情的性质就不单纯是古典文学的研究方法的问题了。

使毛泽东感到欣慰的是，这场彻底清算资产阶级唯心论思想的斗争，总算“可以开展起来了”。

毛泽东的这封信当时并没有公开，只在小范围内传达。但通过间接的方式很快向理论界宣布了信的指示精神。《人民日报》10月23日发表了《应该重视对红楼梦研究中的错误观点的批判》（钟洛）。10月24日，中国作家协会古典文学部召开关于《红楼梦》研究问题的座谈会，到会的有古典文学研究者、作家、文艺批评家和各有关报刊编辑60多人，俞平伯和李希凡、蓝翎也参加了会。先后发言的有周扬、冯至、舒芜、钟敬文、王昆仑、老舍、郑振铎、何其芳等全国著名的文艺界人士。中宣部负责人陆定一于27

日给毛泽东并中央的报告中，汇报了这次会议的情况。他说：会上一致认为李、蓝文章具有重要意义，经过这个斗争，将使古典文学研究工作开始进入一个新的阶段。也有一些古典文学研究者在发言中为俞平伯的考据劳绩辩护，主要担心今后的考证工作会不被重视。关于这一点，我们在发言中适当地作了解释。这次讨论的目的是要在关于《红楼梦》和古典文学研究方面与资产阶级唯心论划清界限，并进而运用马克思主义的观点和方法对《红楼梦》的思想性和艺术性作出较全面的分析和评价。报告提出，只有经过充分的争论，正确的意见才能真正为多数人接受，对缺乏正确观点的古典文学研究者，仍应采取团结、教育的态度，旨在改进他们的研究方法。又说：这次讨论不应该只停止在一本书、一个人上面，也不仅限于古典文学范因内，要发展到哲学、历史学、教育学各个领域，彻底批判胡适的资产阶级唯心论的影响。毛泽东阅读该报告后批示“照办”。

同日，毛泽东在修改袁水拍的《质问 文艺报 编者》一文时，特地加上了这样两句话，“文艺报在这里跟资产阶级唯心论和资产阶级名人有密切联系，跟马克思主义和宣扬马克思主义的新生力量却疏远得很，这难道不是显然的吗？”此外还有一些零星的文字修改。该文发表在 28 日的《人民日报》上面。

11 月 8 日，郭沫若以中国科学院院长的身份，以《文化学术界应该开展反对资产阶级思想的斗争》为题，向《光明日报》记者发表了谈话，说这“是马克思列宁主义思想与资产阶级唯心论思想的斗争”，他“希望”“讨论的范围要广泛，应当不限于古典文学研究的一个方面，而应当把文化学术界的一切部门都包括进去”。

11 月 4 日，《人民日报》发表中国作家协会副主席、《文艺报》主编冯雪峰的《检讨我在 文艺报 所犯的错误的文章》。11 月 10 日，又发表署名黎之的《文艺报 编者应该彻底检查资产阶级作风》。对这两篇文章，毛泽东都有批注。

关于冯雪峰的检讨文章，毛泽东的批注是写在 11 月 14 日《南方日报》的转载上面。冯文说，“我犯了这个错误，不是偶然的。在古典文学研究领域内胡适派资产阶级唯心论长期地统治着的事实，我就一向不加以注意，因而我一直没有认识这个事实和它的严重性。”“这完全说明我对于资产阶级的错误思想失去了锐敏的感觉，把自己麻痹起来，事实上做了资产阶级的错误思想的俘虏。”“在我的作风和思想的根抵上确实是有与资产阶级思想的深刻联系的。我感染有资产阶级作家的某些庸俗作风，缺乏马克思列宁主义的斗争精神。平日安于无斗争状态，也就甘于在思想战线上与资产阶级唯心论‘和平共处’”。冯文最后说：“在这次错误上，我深深地感到我有负于党和人民。这是立场上的错误，是反马克思列宁主义的错误，是不可容忍的。”毛泽东在上面几段话都作了批注，中心意思是，冯雪峰的错误不仅仅限于古典文学方面，错误的性质不仅仅是“缺乏”马克思主义的斗争精神，而是“反马克思主义的问题”，他还在冯文中“反马克思列宁主义的错误”几个字旁边划了竖线，并写道：“应以此句为主题去批判冯雪峰。”

毛泽东阅读黎之文章的批注，主要有这样几条。1) 黎文批评《文艺报》编者“滋长了一种骄傲自满的情绪。这种情绪的最明显的表现，是这个以文艺批评为主要任务的刊物，它本身却简直没有自我批评的精神”。毛泽东在最后一句文字旁边划了竖线，打了一个问号，并写道：“首先不是有没有自

我批（评）的问题，而是是否犯了错误的问题。”2）黎文说“正是这种骄傲自满的情绪，使《文艺报》逐渐地脱离实际，脱离群众，对新鲜事物越来越失去了感觉”。毛泽东在这句话旁边打了个问号，写道：“不是骄傲的问题，而是编辑部被资产阶级思想统治了的问题。”3）黎文说：“在许多问题上，表现出《文艺报》编者已丧失对当前重大政治问题的敏锐感觉，他们钻在冷冰冰的公式主义的套子里，对新鲜事物和新鲜的思想缺乏热情”。毛泽东批道：“不是丧失锐敏感觉，而是具有反马克思主义的极锐敏的感觉。”4）黎文说：“《文艺报》编者的骄傲自大的情绪，也表现在这个刊物的老大的作风上面。”毛泽东在“骄傲自大”与“老大作风”旁分别划了竖线，并写道：“不是这些问题，而是他们的资产阶级反马克思主义的立场观点问题。”

12月2日，中宣部副部长周扬向毛泽东提交了一个关于批判胡适问题的组织计划的报告。报告说，根据您昨晚谈话的精神，对原来讨论胡适问题的计划作了根本修改，并在下午召开的中国科学院院部与中国作家协会主席团的联系扩大会议上，讨论通过了经过修正的计划。这个计划改为以批判胡适思想为主，讨论的题目，主要是批判胡适的哲学思想（主要是实用主义）、政治思想、历史观点、《中国哲学史》、文学思想、《中国文学史》，以及考据在历史学和古典文学研究工作中的地位和作用，《红楼梦》的人民性和艺术成就及其产生的社会背景，关于《红楼梦》研究著作的计划（即对所谓新旧“红学”的评价）。对这个报告，毛泽东批示“照此办理”。12月8日早晨，毛泽东又批示了周扬送上的准备在当天召开的全国文联主席团和作协主席团扩大的联席会议上讨论通过的《关于文艺报的决议》稿，认为“决议可用”。毛泽东还阅读了在这个会议上周扬的发言稿《我们必须战斗》，郭沫若的发言稿《思想斗争的文化动员》。并批示说：“你（周扬）的讲稿是好的，在几处地方做了一点修改，请加斟酌。郭老的讲稿很好，有一点小的修改，请告郭老斟酌。‘思想斗争的文化动员’这个题目不很醒目，请商郭老是否可以改换一个。”郭沫若的讲稿根据这个意见，后来改为《三点建议》。“决议”和郭、周的讲稿分别发表在12月9日、10日的《人民日报》上面。

从毛泽东接触、关注和思考的角度来看，1954年那场关于《红楼梦》研究的批判运动的发生过程，大体就是如此。

从当时的社会背景看，这场运动的发生也确有其历史的必然性。建国后不久，文化学术界的权威人士大多是旧社会过来的知识分子，他们的研究观点和方法与马克思主义确有一定距离，即使在有关部门工作的共产党员，在新的历史条件下，如何宣传、普及并自觉地运用马克思主义指导文化学术的研究，也处在逐步探索或适应过程之中。而当时各个领域又在深入学习和贯彻过渡时期的总路线，此后紧接着又是社会主义三大改造和文化建设高潮。一向关注“文化思想战线”的毛泽东，在民主革命任务将基本完成时，自然把无产阶级与资产阶级的矛盾作为过渡时期的主要矛盾，并进而认为这一矛盾在文化意识形态领域的反映，就是马克思主义同资产阶级唯心论的斗争。因此，他在这个时候必然着重考虑如何彻底清算旧的文化思想观点，真正确立马克思主义在各文化领域的主导地位，并普及为文化研究者、工作者自觉运用的根本方法。李、蓝文章在这个时候出现并引起毛泽东的重视，自然就有了特殊的意义。一方面，李、蓝文章在今天看来，也确实“提出了一个用马克思主义历史唯物主义观点研究《红楼梦》和评价以往的‘红学’研究的

新问题、新任务。”另一方面，毛泽东又一向喜欢《红楼梦》，对该书的历史价值和艺术成就都有自己的看法，他本身有着充分的发言权。

这样，对《红楼梦》研究问题的批判，在毛泽东心目中，一开始就不只是一个对一部古典小说的评价问题，不只是一个文学观点问题，不只是一个报刊编辑如何看待不同作者的研究结论的工作态度和作风问题，而是马克思主义同资产阶级唯心论的斗争的问题。这就必然使这场讨论和批判，后来发展到那样的规模——由《红楼梦》而古典文学，由古典文学而各文化学术领域，由各文化学术领域而整个思想理论界，由研究方法而思想批判，理论批判。

这场讨论对当代中国文化思想的建设和影响是深远的。就文艺学领域而言，它使马克思主义的历史主义批评方法（美学表述是现实主义批评方法）成为文学史、文学理论、当代文艺思潮研究的“共识”。何其芳在讨论文章中所说的下面这段话大体可代表当时文艺界对这个问题的基本理解：“马克思列宁主义研究文学艺术的时候，就不能限制于只考察作者和作品本身，必须了解当时的社会经济情况，阶级情况，政治的情况，以及文化思想情况，然后才可能判断作品所表现的思想是属于什么阶级或什么阶层，然后才可判断它在当时是进步的还是反动的。马克思列宁主义认为文学艺术是社会意识形态之一，同时又指出文学艺术具有不同于其他社会意识形态的特点，就是用形象来反映社会生活的特点。”可以说，50年代中期以后，这是人们研究文学现象的基本思路。就《红楼梦》研究来说，参加讨论的文章主要批判了俞平伯的“自叙传”说，“色”“空”说，“怨而不怒”说，以及《红楼梦》的传统性不过是借用古典作品的某些情节和写法等观点，同时指出了其文艺观点和研究方法的根本缺陷，如主观主义的是非标准，趣味主义的审美观点，形式主义的研究方法。有的文章还是说理的，并且肯定了俞平伯在考证上的功绩。此后在新的思路导引下，也出现了一些建设性研究成果，何其芳的《论〈红楼梦〉》和蒋和森的《〈红楼梦〉论稿》就是这方面较有代表性的论著。

但是，这场讨论和批判也不是没有教训须记取。特别是有些学术批评文章过于简单化，把马克思主义反对唯心主义研究方法的教育运动搞成了简单的思想批判运动，政治运动和政治斗争，这种做法不符合党对文化艺术采取的“双百”方针。这种做法实际上也“在精神上伤害了俞平伯先生，也不利于学术和艺术的发展。”因为象《红楼梦》有多大程度的传记性成分，怎样估价高鹗续写的后40回，怎样对《红楼梦》作艺术评价，乃至作品的风格特征是不是“怨而不怒”，这些，毕竟都是学术领域内的问题。“这类问题只能由学术界自由讨论。”从当时的情况看，尽管毛泽东在关于《红楼梦》研究问题的信中对俞平伯学术观点的批评用了过份严厉的词语，但他在政治上与胡适作了区别，提出“应该团结”。此外，无论是郭沫若的《三点建议》、茅盾的《良好的开端》，还是周扬的《我们必须战斗》，都强调“开展学术的自由讨论”，“提倡建设性的批评”，“在真理面前一律平等”，“谁都有权利，根据真理来作是非的判断。”这种态度和风气在批判胡适唯心论文化思想中没有得到体现，在关于《红楼梦》本身的讨论中，过火的批判色彩

龚育之、逢先知、石仲泉，《毛泽东的读书生活》第233页。

胡绳：《在庆贺俞平伯先生从事学术活动六十五周年会上的讲话》，《文学评论》1986年第2期。

胡绳：《在庆贺俞平伯先生从事学术活动六十五周年会上的讲话》，《文学评论》1986年第2期。

依然浓厚。比如，有的文章称这场争论“是过渡时期复杂的阶级斗争在文学研究领域的反映”。还值得注意的是，如果以过分强烈的政治斗争意识来从事纯学术的研究，也难以准确和全面地实现和贯彻马克思主义的指导作用及其科学价值。譬如，有的文章为了突出《红楼梦》的历史意义，甚至断言从贾府的衰败中“可以感到农民起义的星星之火即将成为燎原之势。”这种批评思路对后来文学理论批评发展的消极影响是非常明显的。

李希凡、蓝翎：《走什么样的路？》，《人民日报》1954年10月24日。

余树声：《关于贾家的典型性及其它》，《人民日报》1954年11月29日。

《水浒传》与革命

毛泽东对《水浒》这部小说的关注，贯穿了他的一生。

这是有原因的。如果对毛泽东以阶级关系为核心的历史观做进一步分析，不难发现这样两个重要内容，被压迫阶级是创造历史的主体；历史的进步包含着—个伟大而永恒的真理——对压迫阶级的造反有理。他的革命生涯，就是对这两等原则的实践，并且在相当程度上融化为他的主体个性。站在被压迫者的立场上，强调斗争，颂扬造反，既是他的历史观，也是他的人生观。反映在小说阅读和接受倾向上，他的兴趣、思绪和感情便集中投向被压迫的小人物和敢于反抗官府的草莽英雄身上，对那些为统治阶级尽忠尽孝的人物形象则极其鄙夷。于是，《水浒传》这部第一部，也是最成功的一部反映中国历史上农民起义发生、发展直至失败的完整过程的古典小说，十分自然地成为这位 20 世纪诞生的中国历史上最伟大的革命领袖所关注的对象。这部小说，深刻地挖掘了农民起义的社会根源；生动地塑造了起义英雄群象，并通过他们不同的反抗道路展现了起义如何由零散的复仇火星发展到燎原大火的斗争过程；也具体展示了起义失败的内在原因。因此，这部小说在封建统治者眼里，不啻是煽动造反的“教科书”，一直遭到禁忌，或被删改。而其思想内容在许多方面对中国共产党领导的，以农民为主体的革命造反运动来说，却大有可取的经验教训。

根据毛泽东自己的回忆，在他的少年时代对他影响最大的读物就是《水浒》。在主持新民学会期间，他建议同学会友读一读《水浒》。在大革命时期从事农民运动的时候，他谈起过《水浒》和宋江的造反。在江西苏区的艰苦斗争环境里，《水浒》是他爱读的作品之一。长征途中打下一座县城，《水浒》是他急于要找来一读的书，以至警卫员匆忙地给他抱来一尊“水壶”。1938 年他对人说《水浒》是中国人必读的三部古典小说之一。在延安时期丰富的著述中，《水浒》故事是他经常引用的例子。建国后，《水浒》是他的书架上的必备之作。即使是 1974 年后在身体和视力大减的情况下，《水浒》仍是他爱读的书，并几次同人谈论他的看法。

在戎马倥偬、政务繁杂和病魔缠身的情形中披阅《水浒》，不是为了寻求纯艺术的审美享受，更不是为了满足少年时代爱做的英雄好汉梦，而是《水浒》和毛泽东的意志、性格有一种深深的共鸣，在他的思想深处留下了抹不掉的印记。《水浒》这部古典小说起到了在一位最伟大的现代革命家身上所能起到的最大作用。

那么，毛泽东究竟从哪些方面看重《水浒》的内容和价值，或者说这部小说究竟给了他一些什么样的启示呢？

在毛泽东的革命生涯中，最具独创性的工作，是从农民问题开始的。1926 年 5 至 9 月主持广州农民运动讲习所期间，为了说明现实的国民革命的中心问题就是农民问题，毛泽东在讲课中反复用地主阶级同农民的关系来阐述传统中国的政治结构。他的一个基本观点是：封建社会的政治完全是地主阶级的政治，中国历史上任何一次造反起义运动所代表的都是农民利益，因此他们的失败是不可避免的。其例证之一，便是“梁山泊宋江等人英勇精明，终

不能得天下者，以其代表无产阶级利益，不容于现时社会，遂致失败。”但是，他们虽然失败了，却促成了朝代的更换，历史的变迁。“中国皇帝崩溃，就是农民起来了，有领袖出来组织造反。”以此来反观国民革命，非有农民运动的开展，不能成功，“设全国的农民组织起来，不知其力量大到怎样了。”

于是，在1927年1月大革命高潮中，毛泽东回湖南对农民造反运动做了33天的考察，他看到了一些类似于历史上农民反抗运动的现象，并为之高呼“好得很”：农民在乡里颇有一点“乱来”，向土豪劣绅罚款捐款，打轿子：反对农会的土豪劣绅的家里，一群人涌进去，杀猪出谷，土豪劣绅的小姐少奶奶的牙床上也可以踏上去滚一滚；他们捆绑了劣绅，给他戴了高帽子，牵着游乡，他们发号施令，指挥一切……这一切代表农民利益的“反常”现象，在毛泽东看来“是几千年来未成就过的奇勋”，如果把它说成是“糟得很”，则“是站在地主利益方面打击农民起米的理论”。在这里，毛泽东无疑是把现实的农民运动视为几千年来农民反抗传统的继承和发展。这是他一生同《水浒》发生联系的潜在的逻辑起点。

《水浒传》描绘了一个根本的历史事实——“官逼民反”。在众多英雄走上梁山泊的道路上，具体地再现出促使他们铤而走险参加起义的深刻的社会动因和历史必然性。应该说，这是小说最有价值的思想内容，也是毛泽东着重这部小说的一个方面。为此，1944年1月9日看了延安平剧院编演的历史剧《逼上梁山》以后，当即给编导们写了封热情赞誉的信，认为是在传统题材里挖掘出了历史的真髓。“官逼民反”，事实上一直是毛泽东解释20世纪中国农民革命的历史必然性的最通俗的例证，并赋予它历史唯物主义的思想内涵，这就是阶级压迫必然导致阶级反抗。在大革命高潮中，他说农民们的“造反有理”，因为这是“逼出来的”，“凡是反抗最有力，乱子闹得最大的地方，都是土豪劣绅、不法地主为恶最甚的地方”。他经常把自己带队上井冈山比做是“没有法子，被逼上梁山”。在建国后，谈起自己的革命生涯。谈起中国共产党的历史经验，毛泽东往往都要谈到一个“逼”字。这是他关于革命的发生、发展和成功的一个牢牢的信念。他说：革命家是怎样造就出来的呢？他们不是开始就成为革命者的，他们是被反动派逼出来的。我原先是湖南省的一个小学教员，我是被逼迫这样的。反动派杀死了很多人。最后他用《水浒》的故事做了一个基本总结：“每个造反者都是被逼上梁山的。”

《水浒传》写到英雄“排座次”以后，曾有一段“单道梁山泊好处”，概括了他们的行为模式。即：“千里面朝夕相见，一寸心死生可同。相貌语言，南北东西虽各别；心情肝胆，忠诚信义并无差。”“都一般儿兄弟称呼，不分贵贱”；“皆一样的酒筵欢乐，无问亲疏”。至于“论秤分金银，换套穿衣服”，义军所到之处，“开仓。将粮米赈济满城百姓”，“所得之物，解送山寨，纳库公用，其余些小就便分了”这样的描写，在小说中更是随处可见。这些，无疑真实地融铸了农民阶级在自己的革命中产生的最高要求和理想。这就是平等，政治、经济乃至人格身份上的平等。这是作为小生产者的农民所可能具有的最革命的思想。我们在考虑封建社会的农民革命的时

无产阶级利益和农民利益在毛泽东当时的表述中还没有加以区分，所要表达的基本是同一个意思。

1939年7月9日在陕北公学做题为《三个法宝》的演讲。

1964年1月同安娜·路易斯·斯特朗的谈话。引自《毛泽东哲学思想研究》1986年第6期第58页。

候，常常会遇到这种思想，虽然它从没有真正实现过，但又的确曾鼓舞过一代又一代的农民起义。

平等的理想，化为造反者的行为模式，最根本的是两点：“扫富济贫”和“英雄义气”。前者是客观的活动，后者是从事这种活动的造反群体必备的性格作风，是维系这一活动必须的共同气质和情感勾连。这两点，《水浒》作了详尽描述，同时在现代中国农民革命的发动过程中也有深深的回响。

大革命失败后，方志敏回家乡组织农民暴动，拟了六条口号，诸如打倒帝国主义，打倒军阀列强，平债分田，中途变心者腰斩弹穿不赦等等。实践证明，农民最能接受的是后两条。

毛泽东带队伍上井冈山，提出的一个基本口号，便是“打土豪、分田地”，并收编了袁文才、王佐两支自发的绿林式的农民武装。对此，施拉姆教授说与毛泽东“自己气质和理想的基本倾向相一致。他自幼就崇拜中国通俗小说中的草莽英雄，虽然他的世界观点不仅仅处在农民起义的水平，但是他对马克思主义的信仰并没有否定少年时代的热情。”进一步说，毛泽东初上井冈山的一些做法，也不简单是重温少年时代的热情，而与他对中国现代农民革命力量的认识有关。在1926年1月1日发表在《中国农民》上的《中国农民中各阶级的分析及其对于革命的态度》一文中，毛泽东就专门谈到了“游民无产阶级”即士兵、土匪、强盗、乞丐和妓女的问题。他说他们是失了土地和工作机会的人，谋生方式不同，但同样是“人”。他们在各地都有秘密的组织，如三合会、哥老会、大刀会等等。他说“这一批人很能勇敢奋斗，引导得法可以变成一种革命力量。”1927年在对开展农民武装斗争至关重要的“八七”会议上的发言中，毛泽东特别谈到“土匪”问题，说对他们只是“利用”是不对的，只要我们实行土地革命，就一定能领导他们，应看他们为自己的兄弟，而不是客人。这个时候，瞿秋白曾要他到上海党中央机关工作，毛泽东则回答说：我不愿意跟你们去住高楼大厦，我要上山结交绿林朋友。显然，远在上海的党中央的一些领导人，对这些拘于传统目的和方式的造反者并不像毛泽东那样了解，也不像毛泽东在当时那样感兴趣，因此在1927年12月21日给朱德的一封信中，特别批评了“在群众眼内看来是替他们打抱不平”的“梁山泊英雄侠义的行为”，并暗示毛泽东领导的“农军”便有这种情况，认为这是妨碍土地革命的深入、妨碍发动民众进行大规模的武装起义的错误。相反，毛泽东一生对《水浒》里那位“不准人家革命，结果把自己的命丢掉了”的白衣秀士王伦的印象却很深。

毛泽东对传统农民反抗的行为模式在一定程度上的吸收，既是推动、联合和壮大现代农民革命力量的一个重要手段，同时也包含了对传统的造反方式的基本认识和对某些合理性的承认。哥老会是清初以来长期存在、影响广泛的具有政治和经济意义的秘密反抗组织。在现代史上也有一定影响。从纲领、手段、组织形式和成员奉行的行为作风上，可以说都是传统农民反抗的上盘继承。它和当时日益壮大的中国共产党领导的农民革命当然不可同日而语。但是，值得一提的是，红军到达陕北后，毛泽东在1936年7月15日的《中华苏维埃中央政府对哥老会的宣言》中，曾对哥老会与红军的相近处

施拉姆：《毛泽东》第103页。

参见谭震林：《井冈山斗争的实践与毛泽东思想的发展》，《红旗》1978年第12期。

《毛泽东选集》第五卷第207页。

做过一段很有意思的比较。他说：陕北革命得着了哥老会同志不少的帮助、拥护与积极参加；如谢子长、刘志丹等同志，他们不独是红军的领袖，并且是哥老会中的模范。哥老会历来是代表民族志士及广大农民与劳苦大众的组织，始终受到压迫，被目为“下等人”，被诬为“盗匪”，而不能公开存在。哥老会遭受统治阶级的待遇，同我们所遭受的待遇，实是大同而小异。你们过去主张兴汉灭满，我们现在主张抗日救国：你们主张打富济贫，我们主张打土豪分田地！你们轻财仗义，结纳天下英雄好汉，我们联合全世界被压迫、被剥削的民族与阶层。我们彼此之间的观点主张都相差不远，我们的敌人及我们的出路完全相同。我们要共抱义气，共赴国难。我们更设有哥老会招待处，以招待在白区站不住脚的英雄好汉，豪爽尚义之士……。这段论述，自然是为了建立革命的统一战线的需要，目的是争取对哥老会的领导和改造，剔除其封建保守的东西，“把哥老会的反抗的侠义的精神，发扬光大为哥老会群众的英雄的革命行动”。但毛泽东对哥老会积极方面的概括，毕竟是实事求是地肯定了哥老会“常常尽着革命的作用”，以及在行为模式上与红军的相近之处，反映出这位曾被称为“农民大王”的革命家，对“水浒”式传奇英雄的了解和对他们感兴趣的地方。

即使在革命成功以后，水浒英雄好汉们的行为模式也没有在毛泽东的脑海里完全消失。他强调在新的工作中仍然要保持和发扬光大革命的热情和拚命精神。什么是拚命呢？“《水浒传》上有那么一位，叫拼命三郎石秀，就是那个‘拚命’。我们从前于革命，就是有一种拚命精神。”1959年夏庐山会议期间，在谈到不能盲目地刮“共产风”时，毛泽东又意味深长地谈起：“宋江立忠义堂，劫富济贫，理直气壮，可以拿起就走。宋江（应为晁盖等——引注）劫的是‘生辰纲’、是不义之财，取之无碍，刮自农民归农民。我们长期不打土豪了。打土豪，分田地，都归公。那也可以，因为是不义之财。”言下之意，宋江等取不义之财和中国共产党在土地革命时期打土豪、分田地，是对的，是义行；而在社会主义时期，在人民公社化运动中，对生产队财产如肥猪、大白菜等，拿起就走，则是不对的。

包括北宋末年梁山起义在年的中国历史上的农民革命发展过程，无例外的是起于草野乡村，啸聚山林，安寨屯兵，武装割据。其势力的壮大过程，总是从个体反抗到群体组合，再由不同群体汇集成一支浩大的队伍，然后去攻城占府。这可以说是传统农民造反运动的一个普遍规律。毛泽东领导秋收起义，带队伍上井冈山，由此开创了工农武装割据，建立农村根据地，以农村包围城市最后夺取城市的现代中国革命道路，不能说是从什么书上学来的，而是毛泽东在实践中艰苦探索的结论。但换一个角度讲，毛泽东的探索无疑始终伴随着他对中国社会性质的认识，伴随着对在中国这个半殖民地半封建社会的国家里开展以农民为主体的武装斗争规律的把握，伴随着对历史上农民斗争道路的经验总结。秋收起义后，毛泽东在文家市召集受挫的部队，坚决反对一些同志想再次攻打长沙的主张，准备把部队引向罗霄山脉中段（那时还不知道有井冈山这个名字），建立根据地。他在分析向山区发展

《周恩来统一战线文选》第30页。

《中央关于争取哥老会的指示》（1936年7月16日）。

《毛泽东选集》第5卷第420页。

李锐：《庐山会议实录》第168页。

的可能性时，曾举历史上的山大王例子。他说：大家知道，历史上每一个朝代里都有山大王，可从来没有听说有谁把山大王彻底剿灭过。山大王没有什么主义，可我们是共产党，既有主义又有政策，山大王和我们比不上，那么，敌人怎么能消灭我们呢？上山以后，他既反对盲目攻打大城市的左倾冒险主义，强调割据，认为“山区是敌人始终无法夺取的”；又反对单纯游击的流寇主义，认为“历史上黄巢、李闯式的流寇主义，已为今日的环境所不许可”。在革命道路的设计上，毛泽东始终主张在条件成熟的地方，分别建立一块一块的红色根据地，逐步连成一大块，形成对城市的包围之势。这样，他在井冈山时期读《水浒》这样的作品，也不能说是读着玩儿的了。后来，他还专门从这个角度谈到过这部小说的重要特点。“《水浒》要当作一部政治书看。它描写的是北宋末年的社会情况。中央政府腐败，群众就一定会起来革命。当时农民聚义，群雄割据，占据了好多山头，如清风山、桃花山、二龙山等，最后汇集到梁山泊，建立了一支武装，抵抗官军。这支队伍，来自各个山头，但是统帅得好。”革命高潮到来之前，总有一个分散的准备过程，革命力量的壮大，总是从一地一股的星星之火燎原起来的。从革命的整体力量的领导者的角度来看，就必须认识山头，承认山头，照顾山头，最后克服山头主义。《水浒》似乎是提供了一个好的范例。

毛泽东读《水浒》，谈《水浒》，还特别注重一些细节和情节描绘，善于把握一些人物形象的性格，分析这支起义队伍在组织、政策、战略、战术以及人员构成诸方面的特征，从而有意识地引伸出一些具体的，有益于现代中国革命的经验教训。

梁山英雄令人喜爱之处，是他们一个个敢于斗争，也善于斗争。毛泽东使用过两个著名的例子。他把反动派比做吃人的野兽，强调在它面前“不可以有丝毫的怯懦。”因此，“我们要学景阳冈上的武松。在武松看来，景阳冈上的老虎，刺激它也是那样，不刺激它也是那样，总之是要吃人的。或者把老虎打死，或者被老虎吃掉，二者必居其一。”在另一处谈到中国革命战争中的战略退却原则时，毛泽东又说：“两个拳师放对，聪明的拳师往往退让一步，而蠢人则气势汹汹，劈头就使出全副本领，结果却往往被退让者打倒。《水浒传》上的洪教头，在柴进家中要打林冲，连唤几个‘来’‘来’‘来’，结果是退让的林冲看出洪教头的破绽，一脚踢翻了洪教头。”《水浒传》里，正是由这样一些敢打善打的英雄们组成和领导的起义队伍，在统一指挥下能攻善守，采取了灵活多变的战略战术，不断打击地主武装和官兵，扩大自己的势力，连续获得了三打祝家庄，踏平曾头市，两赢童贯，三败高俅等一连串辉煌胜利。

在具体的战略战术上，毛泽东最欣赏的是三打祝家庄的故事，并把它上升到哲学高度来理解和评价。他在1937年写的《矛盾论》中说：“《水浒传》上宋江三打祝家庄，两次都因情况不明，方法不对，打了败仗。后来改变方法，从调查情形入手，于是熟悉了盘陀路，拆散了李家庄、扈家庄和祝家庄

参见何长工：《伟大源于实践》，《红旗》1979年第12期。

《毛泽东选集》袖珍合订本第61、92页。

薄一波：《回忆片断》《人民日报》1981年12月26日。

《毛泽东选集》袖珍合订本第1362页。

《毛泽东选集》袖珍合订本第187页。

的联盟，并且布置了藏在敌人营盘里的伏兵，用了和外国故事中所说木马计相象的方法，第三次就打了胜仗。《水浒传》上有很多唯物辩证法的事例，这个三打祝家庄，算是最好的一个。”1942年，毛泽东又指示延安平剧院根据他的这个论述创作了新编历史剧《三打祝家庄》。建国后又在一次省市委书记会议上向人们谈到三打祝家庄的故事给人的启示，说“一打”后石秀探庄，解决了道路问题；“二打”分化祝家庄、李家庄、扈家庄的三庄联盟；然后是解决祝家庄内部问题，于是有了孙立的假投降，“三打”就成功了。

毛泽东还根据工作实践的需要，不时地谈起《水浒传》的描写的一些工作方式和推行的政策。1938年在一次关于保卫工作的讲话中，毛泽东说，《水浒传》梁山上既有军队有政府，也有保卫侦察这些特务工作。一百零八位高级将领中就有做特务工作的。梁山的对面，朱贵开了一个酒店，专门打听消息，然后报告上面。如果有大土豪路过，就派李逵去搞了回来。

1942年11月12日，在西北局高干会上逐步讲解斯大林关于布尔什维克化的12条，第七条主要谈讲求革命性和灵活性的结合，毛泽东由此谈到统一战线，谈到要善于采取合法的和秘密的斗争策略，说：《水浒传》上的祝家庄，两次都打不进去，第三次打进去了，因为搞了木马计。有一批人假装合作打宋江，祝家庄便欢迎得很，相信他们，这是合法的。但这批人暗中准备非法斗争，等到宋江打到了面前，内部就起来暴动。革命没有内部变化是不行。中国的三打祝家庄，外国的新木马计，都是这样。单单采取合法斗争这一形式就不行。堡垒最容易从内部攻破，一打、二打，为什么打不进去，《水浒传》的作者写得非常好，写得完全符合事实。我们对敌人如此，敌人对我们也是如此。

1945年4月21日，在党的“七大”会议上，谈到城市工作与根据地工作同等重要时，又说：梁山泊也做城市工作，神行太保戴宗就是做城市工作的。祝家庄没有城市工作就打不下来。在谈到军队要尽可能扩大同党外人士合作时说：我们有饭大家吃，有敌人大家打，发饷是没有的，自己动手丰衣足食，还实行三大纪律、八项注意。七搞八搞便成了“正果”。《水浒》里梁山泊就实行了这个政策，他们的内部政治工作相当好。但也有毛病，他们里面有大地主大土豪没有整风，那个卢俊义是逼上去的，是命令主义强迫人家上梁山。因为他不是自愿的，后来还是反革命了。

《水浒》并不是一个单纯的造反故事。其后20回与前面之间的描写内容是那样的南辕北辙：反抗与投降，打破既成秩序与维护既成秩序。前者使毛泽东何等的振奋，后者使毛泽东何等的厌恶。如果说，前者对毛泽东的启示是有关造反有理和造反道路以及策略等问题的话，那么，后者引起毛泽东在晚年特别关注，则是因为它向人们提出了一个如何发展和保持革命成果的问题。

梁山义军的结局是历史的必然。封建社会的农民起义总是以失败而告终。早在30年代毛泽东就分析过它的原因：“由于当时还没有新的生产力和新的生产关系，没有新的阶级力量，没有先进的政党，因而这种农民起义和农民战争得不到如同现在所有的无产阶级和共产党的正确领导，这样，就使当时的农民革命总是陷于失败，总是在革命中和革命后被地主和贵族利用了

1959年2月在省市委书记会议上的讲话。

去，当作他们改朝换代的工具。”这是历史唯物主义的高度概括。

历史上农民起义失败的具体形式有多种，或被镇压，或投降，或建立新朝（即被利用）。其中李自成的失败是最令人惋惜的了。他的队伍已攻占京城，建立新朝。终至失败的原因较复杂，其中就与一些首领在胜利后生活腐化有关。在新中国成立前夕，毛泽东多次谈到这一经验教训。1944年4月29日，在读了《永昌演义》后给李鼎铭信中说，“获益良多。并已抄存一部，以为将来之用。”毛泽东所获之“益”和将来之“用”，意思是很明显的。郭沫若于同年3月在重庆发表著名史论著作《甲申三百年祭》，叙述李自成在推翻明朝以后，若干首领腐化并发生宗派斗争以至陷于失败的过程。4月12日，毛泽东在延安高级干部会议上说：“近日我们印了郭沫若论李自成的文章，也是叫同志们引为鉴戒，不要重犯胜利时骄傲的错误。”11月21日，毛泽东在致郭沫若信中又特别谈到：“你的《甲申三百年祭》，我们把它当作整风文件看待。小胜即骄傲，大胜更骄傲，一次又一次吃亏，如何避免此种毛病，实在值得注意。”1949年3月5日，在七届二中全会的报告中，他告诫人们：夺取全国胜利，只是万里长征走完了第一步，只是一个长剧的一个短小的序幕。因此，一定要警惕和防止骄傲情绪，以功臣自居的情绪，停顿起来不求进步的情绪，贪图享乐不愿再过艰苦生活的情绪。1949年春离开河北向北京进军的那天早晨，他的心情就象进京赶考那样忐忑沉重。他对其他同志说，我们千万不要学李自成，要考好，要站住脚。

这是毛泽东领导的革命超越历代农民起义的一个方面。在他看来，革命是没有尽头的万里长征，每一个胜利都是夺取下一个胜利的起点。保持和发展革命成果的一个关键，是革命者自身要经得起胜利的考验，经得起腐蚀革命意志的裹着糖衣的炮弹的攻击。他的一系列告诫，对中国共产党在建国初期在整体上跳出李自成现象的“怪圈”，起到了巨大作用。

宋江起义的失败则属于另一种形式——投降。值得注意的是，梁山义军不是在形势对他们极端不利走投无路的情况下接受招安的；恰恰相反，他们是在取得了两赢童贯，三败高俅等一系列辉煌胜利的大好形势下主动接受招安的。这种情况之所以出现，确实与梁山英雄们奉行的忠义思想有关，特别是与义军领导人宋江推行的路线有关。而小说的这种描写，与毛泽东在60年代以后所忧虑的课题，是那样的吻合。在他看来：革命的真正目的在于取消压迫、改变产生压迫和官僚主义的社会结构，与传统实行最彻底的决裂。而这一切，不仅没有达到，反而在社会主义土壤上滋生了许多欺压老百姓的大大小小的官僚。毛泽东还注意到，历代革命的悲剧，就在于原来的革命者逐渐消退了革命的感情和意志，最后都在根本上背弃了真正的革命目标。因此，有必要大力提倡“继续革命”。这样，让人们注意到《水浒传》后半部的描写，便是十分必要的了。很明显，毛泽东晚年着重从宋江投降这一角度来谈论《水浒传》，有着特殊的心理背景。

其实，关于《水浒传》及宋江形象的讨论，建国后一直在进行。在艺术上一般没有分歧，肯定它是中国文学史上的现实主义杰作。关于宋江形象的评价，即他是英雄还是叛徒的问题，在“文革”前17年古典文学界中始终存在着不同的观点。从1952年到1960年，曾有人三次在报刊上提出宋江是农民革命的叛徒，接受招安是背叛革命，从而引起讨论。但最后占主导地位的

观点是认为他属于起义英雄，受招安反映了农民起义的历史局限、阶级局限以及为国效力的民族意识。到1964年以后，这方面的文章大多对宋江形象持否定态度，评其为阶级异己分子。《文史哲》1965年第3期上的《对宋江形象分析一点质疑》最有代表性。该文认为：一、宋江是地主阶级出身的刀笔小吏；二、宋江是一个念念不忘招安的投降主义者；三、宋江是镇压农民起义的刽子手。不少文章还受到史学界关于太平天国将领李秀成问题讨论的影响，将计价李秀成的基调移用于宋江身上，在评论中突出了阶级分析和立场问题，认为宋江比李秀成更为可恶。

1965年7月，《光明日报》总编室将上述情况以《古典文学界对〈水浒传〉及宋江形象讨论的若干情况》为题，编入“情况简编”。毛泽东阅读了这份综述材料，并在题目前连画了四个圈，表明他对这些评论是相当重视的，也表明他晚年对《水浒传》的评价同60年代以来古典文学界的讨论也有一定的联系。

1975年8月14日，毛泽东发表了关于《水浒传》评论的著名谈话：

《水浒》这部书，好就好在投降。做反面教材，使人们都知道投降派。

《水浒》只反贪官，不反皇帝。晁盖盖于一百零八人之外。宋江投降，搞修正主义，把晁的聚义厅改为忠义堂，让人招安了。宋江同高俅的斗争：是地主阶级内部这一派反对那一派的斗争。宋江投降了，就去打方腊。

这支农民起义队伍的领袖不好，投降。李逵、吴用、阮小二、阮小五、阮小七是好的，不愿意投降。

鲁迅评《水浒》评得好，他说：“一部《水浒》，说得很分明：因为不反对天子，所以大军一到，便受招安，替国家打别的强盗——不替天行道的强盗去了。终于是奴才”（《三闲集·流氓的变迁》）。

金圣叹把《水浒》砍掉二十多回。砍掉了，不真实。鲁迅非常不满意金圣叹，专门写了一篇评论金圣叹的文章《谈金圣叹》（见《南腔北调集》）。

《水浒》百回本，百二十回本和七十一回本，三种都要出。把鲁迅的那段评语印在前面。

毛泽东的这段评价，也非即兴之论，而是他晚年读《水浒》所得感受的集中表述。1973年12月21日接见部队领导的谈话中，他劝人们读古典小说，提出：“《水浒》不反皇帝，专门反对贪官。后来接受了招安。”据晚年一直在他身边工作的一位同志回忆。1974年她在武汉读《水浒》时，毛泽东也曾对她说宋江是投降派，搞修正主义。意思都是一样的。

梁山的胜利是短暂的。在朝庭没有武装的“思想镇压”（招安封官）下，宋江投降了，所向披靡的义军投降了。这种悲剧性选择的必然性是什么？这是毛泽东思考的重心所在。他的结论可归纳为以下三个方面。

第一，造反目标低下——“只反贪官，不反皇帝。”这是历代农民起义的一个根本的普遍的局限。梁山泊义军竖起一面杏黄旗，上书“替天行道”

四个大字。这无疑是一个改良主义性质的政治口号。“天”的含义较复杂。一是“天神”，起义是“上天显应”，晁盖七人取生辰纲也假托一梦，说成是“应天垂象”，宋江遇九天玄女，得三卷天书，是领了玄女娘娘的法旨来替天行道的。二是“天理”，即正义与公理，义军是循天理来除暴安良，斩杀贪官污吏的。三是“天子”，即皇帝。宋江受拓安带领义军进城时。队伍里便竖着“顺天”“护国”两面红旗，他们理直气壮地去打方腊，就是因为他不能替这个“天”行道。头一个“天”无实在意义，只不过是义军领袖对自身行为寻求的吓人借口。第二个“天”，是他们造反的真实出发点，也是他们的目的。第三个“天”，是他们接受招安，只反贪官不反皇帝的一个根本原因。

第二，由义军领袖宋江的阶级本性决定——“宋江同高俅的斗争，是地主阶级内部这一派反对那一派的斗争。”梁山义军整体上虽然是一支农民武装，但在一百零八位头领中，真正种田的也只有那个不太知名的以锄头为武器的陶宗旺，确实因受土豪劣绅迫害而上山的人也只有打猎谋生的解珍、解宝兄弟。一大批本属统治阶级中的人物迫于这样或那样的原因相继投入起义队伍，虽然壮大了义军势力，但却奠定了义军领袖的阶级思想基础，为其归宿埋下了伏笔。其中宋江上梁山的过程和上梁山后所推行的路线最具代表性的了。他根本上不是站在地主阶级的对立面来反抗斗争的，而是替放弃了统治责任，忠奸不分、失察民情的宋朝皇帝来行使维护“正道”的职能。用燕青在李师师处向宋徽宗替宋江表白的话来说，“宋江这伙，……单杀赃官污吏谗佞之人，”“与国家出力”。赃官污吏谗佞之人，无疑就是地主阶级中的高俅、蔡京、梁中书的那一派而已。说到底，宋江把自己同权臣腐朽的冲突看成是“忠”与“奸”的冲突，他不把自己排除在统治阶级之外，造反只是以非常手段来实现统治阶级的正常职能，迫不得已的“权借水泊暂时避避难”，只待朝庭赦罪招安，以待日后“封妻荫子，青史留名”。

第三，道德信条的局限——“把晁的聚义厅改为忠义堂”。“聚义”是无数个造反者个体间的平行结合，表明对纵向秩序的蔑视。“义”与“不义”，很大程度上指是否同情与支持受冤被压的人和事。鲁智深打抱不平，行的是“义”，东溪村七星小聚义，就是为了夺取生辰纲的不义之财。如果在“义”之上加一个“忠”字，以“忠”统“义”，则是对纵向秩序的认同，其意则和“孝”差不多了。宋江绰号“孝义黑三郎”，碰到“义”和“孝”发生矛盾时，是重“孝”而轻“义”。因此，“聚义”和“忠义”虽一字之差，在毛泽东看来，却是维系义军领袖道德思想的基础发生了根本变化。早在1926年从事农民运动时，他就指出过，封建文化道德的核心内容是“忠孝主义”，这是“有利于君王的道理，于是各代帝王尊视不歇”，这种观念“箝制人民自由数千年之久，使个性发展丝毫无有”，使人们永远向封建统治者尽忠尽孝。相反，对于“义”；毛泽东则在相当程度上给予了认可。1939年4月29日在延安的一次讲话中说：同情大多数人民，对大多数人民利益有关的事情处理得当，叫义，满足了他们的要求，才算是真正的行义者。所以他肯定水浒英雄劫富济贫，“取不义之财”还之于民的做法。显然，毛泽东一直主张扬“义”贬“忠”，并视之为农民革命造反的道德基础，而宋江以“忠”化“义”，则是他背叛革命的道德基础。

总之，从造反目的，阶级本性和道德团聚信条上，似乎都注定了宋江领导的这场尽管声势浩大，但没有自觉的、独立的、超越封建正统规范的政治

思想纲领的武装反抗，其结局是悲惨的。这使我们联想到马克思对歌德的历史剧《葛兹·冯·伯利欣根》所作的评论。歌德在作品里写的德国16世纪初，低级贵族葛兹·冯·伯利欣根领导农民起义，不是为了推翻封建等级制度，而是为了抬高骑士的社会地位和取代诸侯的权力。所以马克思说“在这个可怜的人物身上，……表现出了骑士对皇帝和诸侯所作的悲剧性反抗”。宋江的造反悲剧，正是这样的悲剧。其悲剧的实质，不属于历史的必然要求同这个要求的实际上不可能实现所体现的悲剧，而是造反者与被造反者之间由于没有社会理想的本质差异所体现出来的悲剧。所以，“宋江投降了”，自然“就去打方腊”，终于是奴才。在这里，与其说毛泽东表现了对宋江个人的厌恶，不如说他是力求对各种各样的造反者的阶级本性及其人格作出历史的分析，作出自己的评价。所以，尽管起义领袖不好，但“不愿投降”的李逵、吴用和阮氏三雄等，在毛泽东看来则是坚持继续造反的好首领。

于是，不受任何拘束的造反者孙悟空，代替宋江成了晚年毛泽东心目中革命英雄的典型。

《水浒传》的故事情节，从南宋起就开始流传，到元末更甚，传为元末明初的施耐庵定稿。最早出现的版本是明朝嘉靖年间武定侯郭勋的100回本刻本。内容上在宋江等受招安后插入了征辽的故事。明末又出现了郁郁堂刻的120回本，增加了平田虎、王庆等故事。清初的金圣叹扬言得到了“古本”《水浒传》，说只有70回，以后的回数都是后人无端加上的。于是，他把71回以后的章节全部删去，又对第70回的后半部分作了添写，伪造了一个“惊噩梦”的结局，即卢俊义梦见知州“嵇叔夜”击溃了梁山队伍，并把一百零八位头领斩尽杀绝。金圣叹又将原第一回改为楔子，还伪作了一篇施耐庵的序。这就是后来留传最广的70回本。1954年，人民文学出版社出版的《水浒》，把金本的“楔子”略加剪裁，改为第一回，并把金本第70回的“惊噩梦”恢复为“排座次”，成为71回本。

毛泽东关于《水浒传》的谈话，表明他对《水浒传》的版本情况是很熟悉的。毛泽东不满意金圣叹“腰斩”《水浒》，是因为金的“腰斩”反映了他企图把梁山泊的英雄们一网打尽，反对朝廷招安的思想倾向，足见他对农民起义的痛恨之深。鲁迅在《谈金圣叹》一文中也说金的“腰斩”反映了他“昏庸得可以”的“官绅”立场，在艺术上也使一部完整的小说成了“断尾巴蜻蜓”。毛泽东在谈话中说金圣叹砍掉《水浒传》的后半部分，“不真实”，其意或许是指不足以全面总结建封社会农民起义全过程的经验教训，由此提醒人们注意宋江等受招安的内容。于是他建议100回本、120回本和71回本都要出版，以期恢复小说的本来面目，也是恢复宋江起义从胜利到投降的本来面目。

由上述可知，毛泽东晚年评《水浒》，确实是有感有思而发，从这部小说的实际情况来看，其所“发”也是得当的，不失为精炼明快的一家之言。毛泽东在迟暮之年，多次谈到《水浒》，且意思一致，不能说是“实出无心”，“顺口评《水浒》”，而是从宏观的历史文化角度隐约透露出他对革命事业的忧虑。这也是他嘱咐把自己的评论“印发政治局各位同志”，并“采纳姚

见本书第三章第二节。

《鲁迅全集》第四卷第527—528页，人民文学出版社1981年版。

《毛泽东评〈水浒〉真相》，《中国青年报》1988年9月24日。

文元的提议，批准发动了‘评《水浒》’运动”的重要原因。但是，也不好因此断言毛泽东的评论是具体针对当时中央的政治斗争和影射具体人物。而姚文元等人促成的评《水浒》运动，无疑是利用这个机会来做一篇阴谋政治的文章。

就在毛泽东评《水浒》的当天，姚文元即给毛泽东写信说：“主席的批评揭露了《水浒》宣扬投降主义路线的本质，指出了宋江搞修正主义、投降主义的真面目，……这不但对于古典文学研究，对于整个文艺评论和文艺工作，而且对于中国共产党人，中国无产阶级、贫下中农和一切革命群众在现在和将来，在本世纪和下世纪坚持马克思主义、反对修正主义，把毛主席的革命路线坚持下去，都有重大的、深刻的意义。应该充分发挥这部‘反面教材’的作用。”他提出将毛泽东的这次谈话和他的信“印发政治局在京同志，增发出版局、《人民日报》、《红旗》、《光明日报》，以及北京大批判组谢静宜同志和上海市委写作组”，并“组织或转载评论文章”。毛泽东的评论经姚文元这样一发挥和运用，一下子升到无比的高度，具有了现实政治斗争的意义。

从什么角度开展评《水浒》运动呢？姚文元在他的信中开了个头。他说：“文化大革命”以前的大量评论，几乎都是违背鲁迅的论述，美化甚至歌颂《水浒》所肯定的宋江的投降主义路线，把它算作“农民局限性”，这等于抹杀了农民阶级和地主阶级两个对立阶级、起义和投降两条路线的原则斗争。因此，“批判”《水浒》研究中的阶级斗争调和论的观点，也是很需要的，对于防修反修，是有积极意义的。”如果说这还有些“含而不露、“引而未发”的话，那么，接下来他们组织的一些文章便逐渐把包裹匕首的图纸打开了。诸如：提出为什么宋江能起到高俅所起不到的作用，以很快瓦解起义队伍的问题；提出坚持无产阶级专政下继续革命，就必须识别投降派、反对投降派的问题；提出评《水浒》是当前政治思想战线上的一次重大斗争的问题；提出要批判那些要否定“文化大革命”的“投降派”的问题；等等。最后，“老娘”上场了。8月下旬，江青召集人开会说：“主席对《水浒》的批示有现实意义。评论《水浒》的要害是架空晁盖，现在政治局有些人要架空主席。”9月12日在大寨群众大会上她又强调，评《水浒》“要联系实际”，“敌人会改头换面藏在我们党内”，“党内的投降派，修正主义者，干的事情是公开的敌人做不到的。”9月17日，江青在大寨又召集文化、新闻单位和两校写作班子100余人谈话，说：“评《水浒》就是有所指的。宋江架空晁盖，现在有没有人架空主席呀？我看是有的。”“有些文章不给主席送，是我批了送主席看。”“党内有温和派，有左派，左派领袖就是鄙人。”“在北京我跟他们斗了半年多了。”

对古典小说作如此的评论和运用，今天看来是多么的荒唐，但在那个年代却是搞阴谋政治“约定俗成”的思维方式。这种方式使毛泽东也无法接受了。他批评江青的话是“放屁，文不对题”，又说：“稿子不要发，录音不要放，讲话不要印。”于是，一场借题发挥的政治闹剧才悻悻收场。

王年一：《大动乱的年代》第546页，河南人民出版社1988年版。

《红旗》1975年第9期：《重视 水浒 的评论》；《人民日报》1975年8月31日：《评 水浒 》；《人民日报》1975年9月4日：《开展对 水浒 的评论》。

第三章 浪漫情怀 ——毛泽东与神话传说

神话与现实

古代各民族都是在神话传说中经历了自己的史前时期。神话传说最早作为原始社会的主要的“意识形态”，是借助想象和幻想来表达先民们对世界起源、民族历史、自然现象和社会生活的基本理解。保存中国远古神话传说原貌资料较多的书，有《山海经》、《淮南子》、《楚辞》以及《易经》、《诗经》、《尚书》和诸子典籍等。进入阶级社会以后，人们习惯的想象和幻想的思维方式、思想表达方式，并没有因理性文明的日益加强而泯失；相反，人们不断地敷衍和创造了丰富的神鬼故事和民间传说，诸如《封神榜》、《西游记》、《聊斋志异》、《白蛇传》、八仙的故事等等。这两类神话传说虽然有不同的性质，但有一点是共同的，即在超现实的虚幻境界中，在神、仙、鬼、怪、妖、魔、异种种形象和故事中，曲折地传达现实人们的生存信念、社会理想和一些具体的情感、道德价值取向。它们在思维方式和题材内容上，构成了文艺传统的一个绚丽多采的重要流脉，以富有特色的形式体现了中华民族的浪漫主义文化精神。

毛泽东的文艺活动和社会活动，在运用和发挥神话传统及其蕴含的浪漫主义文化精神方面，同样给人留下了深刻的印象。

在理论上，毛泽东首先不是把神话传说作为文艺课题来理解和运用的。他把它作为人们对客观世界的一种认知方式，并用科学的唯物辩证方法来分析它同现实生活的本质联系，由此提出一个“幻想的同一性”的说法。

神话中的许多变化，例如《山海经》中所说的“夸父追日”，《淮南子》中所说的“羿射九日”，《西游记》中所说的孙悟空七十二变和《聊斋志异》中的许多鬼狐变人的故事等等，这种神话中所说的矛盾的互相变化，乃是无数复杂的现实矛盾的互相变化对于人们所引起的一种幼稚的、想象的、主观幻想的变化，并不是具体的矛盾所表现出来的具体的变化。马克思说：“任何神话都是用想象和借助想象以征服自然力，支配自然为，把自然力加以形象化，因而，随着这些自然力之实际上被支配，神话也就消失了。”这种神话中的（还有童话中的）千变万化的故事，虽然因为它们想象出人们征服自然力等等，而能够吸引人们的喜欢，并且最好的神话具有“永久的魅力”（马克思），但神话并不是根据具体的矛盾之一定的条件而构成的，所以它们并不是现实之科学的反映。这就是说，神话或童话中矛盾构成的诸方面，并不是具体的同一性，只是幻想的同一性。

毛泽东在《矛盾论》中写下的这段论述，着眼点倒不一定是为了阐明神话的本质，神话传说是阐述他的关于主客观关系的矛盾学说的一个例证。但这毕竟是毛泽东较集中地表达他的神话观的文字，而且有两点值得注意。

第一，毛泽东不是着眼于神话自身的历史发展过程，而是从辩证唯物主义的思想角度，从事物内部的矛盾关系入手，来界定神话的本质特征。于是，他将《西游记》、《聊斋志异》这类产生于文明时代，反映现实社会关系的

神魔天仙、狐魅鬼妖的故事，与“夸父逐日”、“羿射九日”等远古的自然神话相提并论，认为它们同属于神话范畴。这同此前多数中外学者的理解不尽一致。后者把神话看成人类史前时期特定的文化（宗教和艺术）形态，随着原始社会的解体，神话也就随之消失，文明时代出现的神怪故事不算神话。对毛泽东的说法还可进一步研究，但这对于一个非职业的文化艺术学家来说，毕竟不是一个非“较真儿”不可的问题。我们的目的是把握住毛泽东理解神话的方法论特征，即：对现实是科学的反映还是非科学的反映；其矛盾构成的诸方面是具体的同一性还是幻想的同一性。正是这种辨析方法使毛泽东在两类神怪故事中发现了共同的特征——“幻想性”。

第二，依据反映论的观点，毛泽东特别注意到神话传说与现实世界的“同一性”。尽管客观现实和理想愿望之间、科学与非科学之间存在着明显差异，构成矛盾的两个方面，但是，相互矛盾的事物和现象却可以在神话传说的幻想方式中求得“同一”，幻想本身毕竟是现实存在的一种“反映”，使人们在其中观照到自身，察知生活现实。所以，神话传说中那些“千变万化的故事”，能够具有永久的魅力，“吸引人们的喜欢”。诸如，《淮南子·览冥训》中记录的远古流传的“女蜗补天”的故事：往古之时，四极废，九州裂；天不兼覆，地不周载；火熋焱而不灭，水浩洋而不息，猛兽食颡民，鸷鸟攫老弱。于是女蜗炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极，杀黑龙以济冀州，积芦灰以止淫水。苍天补，四极正；淫水涸，冀州平；狡虫死，颡民生。恶劣的地理环境，凶猛的自然力量，给人类造成了极大的灾难，远古的“颡民”们无法在现实中战胜它们，于是幻想并创造出女蜗这个伟大的神来解决人与自然的矛盾，由此达到人们所期望的和谐、同一。这就是马克思说的：“过去的现实又反映在荒诞的神话形式中。”

“同一性”的观点，构成了毛泽东品评古代神话传说作品及其形象的一个基本尺度。也就是说，他从来不把荒诞的神鬼故事看成是从根本上脱离社会、超越现实、凌驾于人们主体情感和理性之上的世界，他习惯于从中挖掘人们的现实观念，体会其社会性主题和价值。

屈原是中国最早的伟大的浪漫主义诗人。以他的作品为主的《楚辞》，集中展示了一种古老深层的文化体系，即湘楚巫史——神话文化体系。汉代王逸在《楚辞章句》中解释屈原创作《九歌》的主客观背景时说到：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠必作歌乐，鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其祠鄙陋，因为作九歌之曲。”屈原创作的客观文化背景，同孔门儒家“不语怪力乱神”所体现的中原文化无疑有着明显区别。屈原所处的楚国，正是巫史文化向理性文化、自然宗教向社会性宗教过渡的时代。从屈原主观经历来说，他本为王族贵胄，早年位居高官，出入宫庭禁苑，如果不被放逐，内怀忧愁，出见“俗人”祭祀乐神，要在作品中描述那么多丰富动人的神话形象和故事，也是不可能的。故而毛泽东说：屈原如果继续做官，他的文章就有没了。正是因为开除“官籍”，“下放劳动”，才有可能接近社会生活，才有可能产生象《离骚》这样的好文学作品。这就是神话性文学创作同社会现实之间的“同一性”。瑰丽奇幻的神和神话传说，既为屈原的文学创作提

马克思：《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》第173页。

1959年12月至1960年2月读苏联《政治经济学教科书》的谈话。

供了丰富多采的素材，使他的作品成为先秦时期保留远古神话最多的典籍之一，又为这位具有博大深沉的历史忧患感的诗人，运用理性反思历史、探索真理，展示一个新的时代的来临，提供了独特的天地舞台。因此，屈原的作品，形式是浪漫的神话的，思想却是历史的现实的。

毛泽东青少年时代便承受着湘楚浪漫主义文化氛围的熏染，倾心于代表这种氛围的浪漫主义文学，特别是屈原的作品。1957年，毛泽东又请人把各种版本的《楚辞》和屈原的作品，尽量收集了50余种给他读。1959年、1961年他又两次要《楚辞》，还特别指出要人民文学出版社影印宋版朱熹的《楚辞集注》。在1959年10月23日外出所带走的一大批各类书籍中，也有《楚辞集注》和明代陈弟撰的《屈宋古音义》这两本书。在《屈宋古音义》中，毛泽东曾用红蓝两色铅笔，对《离骚》做了不少圈划。可见，从青年到晚年，以屈原作品为主的《楚辞》，是毛泽东最喜爱的书籍之一。

毛泽东为什么喜欢屈原作品？

从文学创作角度看，屈原那浪漫主义的艺术想象和创作方法，他的作品所展示的龙凤图腾、美人香草、百亩芝兰、菱荷芙蓉、望舒飞廉、巫咸夕降、湘君山鬼、流沙毒水……等既鲜明又深层的扑朔迷离的缤纷世界，吻合毛泽东的审美趣旨和对艺术风格的追求。

从屈原的人格主体特征来看，他的作品把只有在原始神话中才会淋漓尽致发挥出来的无羁而多义的情感想象，同只有在理性觉醒的时代，并且站在历史前进的风口浪尖上大悲大患的崇高的个体人格精神和爱国主义情操，完满地融合成了一体。屈原的作品告诉人们，在充满了神话想象的自然环境里，主人公始终是一个顽强执着地忧国忧民，上天入地地探索真理的形象。屈原对后人的影响，一在他的文学成就，一在他的伟大人格。无论是文人士大夫，还是目不识丁的下层百姓，都把屈原作为敬爱的楷模。来自屈原以身殉其理想的汨罗江畔的毛泽东，更是深深地敬佩他。1954年10月26日，在会见访华即将回国的印度总理尼赫鲁时，毛泽东引用屈原“悲莫悲兮生别离，乐莫乐兮新相知”的诗句来表达自己的心情，接着又向客人介绍说：屈原是中国一个伟大的诗人，他在1700多年前写了许多爱国的诗，政府对他不满意，把他放逐了。最后屈原没有出路就投河而死。几千年来，中国人民就把他死的这天作为节比就是旧历5月初5的端午节。人们在这天吃粽子，并把它投到河里喂鱼，让鱼吃饱了不再去伤害屈原。

最后，从探索真理的思想方法和历史观的角度看，毛泽东最欣赏的，是屈原对北理性的巫史文化和既成的神话传说的大胆怀疑。屈原的创作，究其根本，反映了他向传统观念进行挑战，反映了他对现存秩序和思想规范的怀疑，在记录神话，运用神话、改造神话、质问神话的创作中，高扬了人们的理性精神和对社会现实的批判态度，从而把人们的思想从迷雾般的文化氛围中解放出来。1951年7月7日，毛泽东在中南海会见周世钊等人时，有人提到屈原与屈瑕的世系关系，毛泽东指出，《楚辞》虽是古董，但却是历史，有读的价值。1964年8月，在北戴河同哲学工作者谈话时，又十分敬佩的提到：《天问》了不起，几千年以前，提出各种问题，关于宇宙，关于自然，关于历史。这些都表明毛泽东较侧重于从历史理性的角度来理解屈原作品的价值意义，也符合屈原创作的实际情况。

《九歌》、《天问》、《离骚》是屈原创作中最有代表性的作品。三者之间绝非偶然地构成了从远古神话走向历史理性过程中礼赞、疑问和驾驭的三个阶段。《九歌》十一篇，是一组祭神歌曲，描绘了湘君，湘夫人、大司命、少司命、山鬼等神鬼群象，表达了人对神的礼赞及其泛神论观念，但也有希望获得神的福佑的超自然的实用功利目的，其中有的神鬼形象如山鬼，还具有明显的人的思想、感情和行为。这就已经预告着由神的世界进入人的世界的历史趋势。《天问》提出了 170 多个疑问，内容涉及天地的形成和结构以及社会变迁的种种神话传说，诸如对伏羲为帝、女娲造人、殷受天命等传说和信念，表示了大胆的怀疑和驳难。对通过既成文化的逆向反思，体现了神话不可依、天命不可待的历史理性观念。《离骚》则是历史理性的最终实现。那些人格化的自然神：日神羲和，月神望舒，风神飞廉，以及雷师、帝阎等等，都成了诗人随意命令驱使的对象，人的形象比神高大了，“颠倒”的历史被重新“颠倒”过来了。更为重要的是全诗借用神话境界，表达了对楚国现实政治乃至君王的批判，对理想的社会政治秩序的构想和追求。这是后人称其作品“离忧刺怨”，“诗兼风雅”的所在。正是在这个意义上，毛泽东在 1958 年 8 月审阅、修改陆定一的《教育必须与生产劳动相结合》这篇文章所加写的一段话中，特意把“屈原的批判君恶”，同“荀子的人定胜天，……司马迁的颂扬反抗，王充、范缜、柳宗元、张载、王夫之的古代唯物论”等列在一起，看成是中国教育史、思想史上具有进步的“人民性”的代表，足见毛泽东对屈原那具有浓郁的神话色彩创作的现实意义和思想价值的高度肯定。

汉魏六朝时期，神仙之说盛行，巫风大畅，加之印度佛教的传入，出现了一批张皇鬼神、称道灵异的笔记性志怪作品。按鲁迅的说法，这些作品无论是出于文人还是教徒，都“非有意为小说”，当时人们确实认为存在着幽明或仙凡两个世界，自己不觉得有虚妄或真实的差别。唐代以降，一些作家继承和发挥了这类文学题材，有意为小说，由此出现了中国文学史上虚幻文学的西大分支——鬼狐传奇和神魔小说。其代表作就是《聊斋志异》和《西游记》。毛泽东立足于“幻想的同一性”的观点，对这两部作品都有评说。

毛泽东坚信，虚幻文学的创作，同其他现实题材作品的创作一样，都是来源于生活，植根于人民。1939 年在延安，他对刚从国外归来的诗人肖三说：“蒲松龄很注意调查研究。他泡一大壶茶，坐在集市人群中，请人们给他讲自己知道的流行的鬼狐的故事，然后回去加工，……不然，他哪能写出四百几十个鬼和狐狸精呢？”毛泽东的这个观点是有依据的。《聊斋志异》的素材来源，一部分是亲身见闻，加《地震》、《跳神》等篇，一部分是承袭过去的怪异小说题材而发挥之，如《续黄粱》、《莲花公主》等；更多的则是取材于当时民间的传说。关于后者，作者在《聊斋自志》中说得很清楚：“四方同人又以邮筒相寄，因而物以好聚，所积盖伙。”另据邹弢《三借庐笔谈》载，蒲松龄在写此书时，常设茶烟于道旁，“见行者过，必强与语，搜奇说异，随人所知”。由此可见其素材来源的广泛的民间性。

原文为：“登土为帝，孰道尚之？女娲有体，孰制匠之？”“皇天集命，惟河戒之？受礼天下，又使至代之？”

肖三：《窑洞城》。

《聊斋志异》的创作态度也是严肃的。《聊斋自志》说：“浮白载笔，仅成孤愤之书：寄托如此，亦足悲矣！”正说明作者是有所寄托的，而不是妄言妄听，记而存之的虚谈“闲聊”。书中大多数故事都体现出浪漫主义与现实主义相结合的基调。它们一方面把花妖狐鬼和幽冥世界等非现实的幻想事物组织到社会生活中来，又极力把花妖狐鬼人格化，把幽冥世界社会化，通过人鬼根杂、幽冥相间的生活画面深刻地反映了现实矛盾；一方面充分利用花妖狐鬼和幽冥世界所提供的超现实力量，以惩恶扬善，突出地表现了作者理想的人物和生活境界。正是在这个意义上，毛泽东称赞这部书“写得好”，“其实是一部社会小说”，并认为鲁迅把它归于“怪异小说”之列，“是没有接受马克思主义以前”的说法，是搞错了。

关于《聊斋》的社会现实性价值，毛泽东进一步认为可以把它当作清朝的史料看，并举出其中的一篇《席方平》为例来说明这个观点。《席方平》写诚朴的席廉得罪富豪羊某，为羊某死后买通冥间的狱吏掳掠而死。席方平代父伸冤，魂赴冥司告状，可是从城隍到郡司直至冥王，都受了羊某的贿赂，不仅冤屈未伸，反遭种种毒刑。显然，这是直接影射封建社会的现实状况。毛泽东特别赞赏席方平受锯刑时忍而不号，使行刑的两个鬼大加钦佩，故意锯偏才没有伤他那颗心的细节；还说：这篇小说的主人公觉得，阴曹之暗昧尤甚于阳间。

关于《聊斋》同现实生活的关联方式及其思想价值，毛泽东提出：《聊斋》是封建主义的一种温情主义。作者蒲松龄反对强迫婚姻，反对贪官污吏，但是不反对一夫多妻（妾），赞美女人的小脚。主张自由恋爱，在封建社会不能明讲，便借鬼狐说教。作者写恋爱又都是很艺术的，鬼狐都能作诗。这就把神鬼故事的社会性主题倾向，进一步还原到处于特定历史环境的创作者自身的现实思想的基础上来加以分析，触及到神鬼故事的艺术“幻想性”同社会现实之间的联系特征——借鬼狐说教。同时，还揭示了在封建社会具有民主性思想的作家身上带有普遍性的创作心理矛盾。这种矛盾艺术化地表现在作者的创作构思上，同时也反映在具体的情节和形象当中。毛泽东在读《聊斋》写的批注中便说，《白莲教》一篇“表现作者的封建主义”，而《细侯》一篇则体现了“资本主义的萌芽”。

对《聊斋》中体现“民主性”的作品，毛泽东很感兴趣。有一篇题为《小谢》，写倜傥正直的书生陶某，身处鬼魅诱人的宅第，不受女鬼小谢、秋容的诱惑，并教他们读书写字，通事明理，从而使这两个女鬼由敬慕而爱恋上陶生。后来陶生因事入狱，小谢、秋容奔走相救；秋容被城隍祠、黑判抢去，也得陶生搭救。女鬼的善良、勇敢、多情，和她们同陶生的和睦互助、真心相爱的关系，感动了某道士，称赞“此鬼大好，不宜负他”，施展法术，帮助小谢、秋容还阳复生，促成陶生和她们的结合。毛泽东读后禁不住挥笔批注：“一篇好文章，反映了个性解放的要求，人与人的关系应是民主的和平

肖三：《窑洞城》。按：鲁迅在1933年出版的《中国小说史略》中曾这样分析《聊斋志异》：“不外记神仙狐鬼精魅故事，……用传奇法，而以志怪，变幻之状，如在目前，又或易调改强，别叙畸人异行，出于幻域、倾入人间”，“花妖狐魅，多具人情，和易可亲，妄为异类，而又偶见鹘突，知复非人。”

何其芳：《毛泽东之歌》。

岳瑟：《鲁艺漫忆》，《中国作家》1990年第6期。

肖三，《窑洞城》。

等的。”从人鬼恋的故事中挖掘出强烈的积极的社会价值。

《聊斋志异》这样的神鬼故事，由于人鬼间杂，场景和情节描述荡乎幻境和人世之间，毕竟使读者多少能感受到些社会现实氛围，而《西游记》这类地道的神魔作品所展示的，则基本上是远离现实生活的虚幻世界了。如果仅凭直觉体验，则很难从中读出现实内容。鲁迅先生在1924年的《中国小说的历史变迁》中，就谈过这样的阅读体验：“因为《西游记》上所讲的都是妖怪，我们看了，但觉好玩，所谓忘怀得失，独存鉴赏了”。“五四”以前，关于该书的题旨，虽议论纷纷，大体也不过是“劝学”、“谈禅”、“讲道”之类，由于作者笔调幽默、滑稽，对这些宗旨读者也是“无所容心”的。在“五四”以后的新文学运动中，对《西游记》的主题作了较多阐释的是胡适。他经过大量考证，确认这部书“起于民间的传说和神话，并无‘微言大义’可说，……至多不过是一部很有趣味的滑稽小说，神话小说”。鲁迅也认为，这部神魔小说“实不过出于作者之游戏”。显然都没有发掘出其积极的历史内含。

如果用反映论的观点，用“幻想的同一性”的观点来分析《西游记》，结论就不同了。毛泽东在不少地方谈到过《西游记》，大多是对孙悟空等形象做古为今用的借题发挥。如何理解这部作品的主题意义，他也是有自己的倾向的。1956年《西南文艺》刊登了一篇题为《试论 西游记 的主题思想》的文章，认为作者“借神佛妖魔讽刺揶揄当时世态，反映了封建社会的丑恶本质：借孙悟空这个英雄形象，反映了在封建统治者压迫下的中国人民，在阶级斗争中，坚持反抗，在生活斗争中，征服自然，克服困难的伟大的创造能力。”毛泽东读后在这段话下面划了着重线，有的地方还划了两道，表明他是重视这个分析的。作为一个大国领袖，在日理万机之余，详读一本地方文艺刊物所载关于古代神话小说的评论文章，这本身就是一件很有趣味的事情。

毛泽东还特别欣赏著名作家张天翼在1954年2月号《人民文学》上发表的一篇题为《西游记 札记》的长篇论文。并根据该文的一个重要观点，进一步提出：不读第七回以后的章节，不足以总结农民起义的规律和经验教训。

笔者查阅了这篇文章。该文认为，《西游记》之前关于唐僧取经的故事所写的，一边是神，神是高高在上的统治者，上自天界，下至地府，无不要俯首听命。一边是魔，偏偏要从那压在头上的统治势力下挣扎出来，直立起来，甚至要造反，天兵天将去收伏，魔头们便同他们恶斗起来。“这就使我们联想到封建社会的统治阶级与人民——主要是农民——之间的矛盾和斗争。……到了《西游记》，我们甚至于要猜想作者是多少有意识地来表现这一点的了。”因为这个故事在流传过程中，老百姓已按照自己的意愿来描写、取舍和加工了。那么，《西游记》为什么写魔头孙悟空闹了一阵天宫后又失败了，并归顺而修成“正果”了呢？该文解释说，究竟闹出怎样一个局面，起先连孙悟空也模里模糊，直到如来佛问起他，他才想到玉帝的尊位——“只教他搬出去，将天宫让与我，便罢了。”可见，即使孙悟空成功了，也不过是把玉皇大帝改姓了孙，就象刘邦、朱元璋之乘农民起义而爬上龙位一样。

易竹贤辑录：《胡适论中国古典小说》第314页，长江文艺出版社1987年版。

这个情况笔者是从中宣部龚言之同志那里得知的。

那是当时的作者们所见到的历史现实，只能如此。于是，在前七回孙悟空造反不成，作者就只看见这么两条路摆在孙悟空面前：或者是象赤眉、黄巾、黄巢、方腊他们那样，被统治阶级血腥镇压，或者象《水浒传》里所写的宋江那样，接受“招安”。《西游记》写孙悟空走了后一条路。

张天翼这篇文章，这一观点，在建国后到“文革”前的《西游记》研究领域，是很有代表性的，即力图用历史唯物主义观点来解释神话世界同现实社会的“同构”关系。正好《西游记》又描写了神魔之间叛逆与收伏之间的斗争，人们就十分自然地用历史唯物主义中的阶级斗争观点来比附。这样的解释，恰恰吻合毛泽东关于神话传说的一贯看法，故引起他的兴趣。还有一个材料也可说明毛泽东的一贯思路。一次在同一个阿拉伯国家访华代表团谈到人世间纷争不断的问题，来宾们感慨万千。毛泽东接着提出一连串问题，伊斯兰教的真主是谁？谁是佛祖？谁是基督教的上帝？继而又发挥说：按照中国道教的想法，天国还有一位众神之王，叫“玉皇大帝”，如此看来，天国也不会安宁，天上也要划分势力范围呀！在这充满想象力而又机趣含蓄的谈话中，体现出沟通人间与天国、现实与幻想的思路，说明五花八门的神仙和上帝，只不过是现实生活世界各种矛盾的延伸而已。具体到《西游记》描写孙悟空同玉皇大帝等天神的冲突，以及他的失败和失败后的归顺，是否就是对应了农民起义同封建皇权的斗争及其规律，特别是对作者吴承恩来说，这是不是一种自觉的创作意识或他已经意识到他描写的这个冲突具有这方面的象征意义，还是可以进一步研究的。但有三点可以肯定：这种神魔小说不是游戏之作：历史上风起云涌，此起彼伏的农民战争，构成了大闹天官这样的幻想情节的现实基础：在孙悟空这一形象的行为风采的构想中，体现了人民渴望自由，敢于战斗，要求征服自然，掌握自己命运的强烈愿望。

“搬山”与“打鬼”

作为革命家，毛泽东不仅从艺术角度去欣赏和理解神话传说，更注重在实践中运用和发挥神话传说及其形象的社会功能。

秋收起义后，毛泽东一度在井冈山养伤。他曾对利用战斗间隙抓紧时间练操的红军指战员风趣地说：“《封神榜》上有个土行孙，还有哪吒，他们会腾云驾雾，上天入地，为什么你们没有那样的本事呀！”1938年8月5日，对延安“抗大”第四期毕业生的讲话中，他把学生们在“抗大”的学习，比喻成在昆仑山上学了法，下山以后，一切鬼怪都可以收拾了。1939年7月7日，纪念抗战两周年时，毛泽东出席了华北联合大学成立大会并做了重要演讲，他用姜子牙山的故事勉励同学们上前线：当年姜子牙下昆仑山，元始天尊赠了他杏黄旗、四不象、打神鞭三样法宝，现在你们出发上前线，我也赠你们三样法宝，这就是统一战线、武装斗争、党的建设。”

这几次谈到《封神演义》，只是对神话传说在形式上的借用和比喻。事实上，在毛泽东有关神话传说的运用和发挥中，他最着重的是它的精神内容。

什么是神话精神？我们很容易想起夸父逐日的崇高和悲壮，愚公移山的意志和力量，桃花源的美好境界，孙悟空的乐观和坚韧的战斗等等，这些，基本上就是一种浪漫主义精神。高尔基在谈到神话的浪漫主义精神的思想价值时说，“它帮助激起对现实的革命态度，即实际地改变世界的态度。”这就把神话艺术的功能引向了人们的现实实践。正是在改造世界的革命实践活动中，人们的想象力得以充分的发挥，人们的创造力得到充分的展示。神话传说的想象性，赋予人们追求理想的激情和动力；神话传说的战斗性，赋予人们向邪恶势力挑战的激情和动力。作为一生部在为未来理想奋斗，并在许许多多的挫折和失败中不断进取和获得胜利的革命家，毛泽东需要并体现了这种神话精神，并把它融进了将“幻想的同一性”变为现实的同一性的历史实践进程。

毛泽东的人格精神同神话精神的第一个相通之处，是乐观、自信和坚韧的战斗意志。

一个很有意思的现象是，在中国共产党带领人民群众从事伟大斗争的各个阶段，在毛泽东那富于幻想、识见高古的笔墨情怀中，都出现过能恰当地鼓舞人们的战斗情怀的神话形象和故事。

“不周山下红旗乱”——这是人们熟悉的一个较早的例子。在土地革命、阶级革命的艰苦岁月里，毛泽东于1931年春天写了《渔家傲·反第一次大“围剿”》，运用和发挥了共工以头触不周山这一神话故事。为了让人们更准确地理解这一神话的诗意，在后来对该诗所做的按语中，毛泽东特意排列了《淮南子·天文训》、《国语·周语》、《史记》等典籍关于共工性格和命运的记载。后二者记载的共工形象很有些欠佳，一说他淫失其身，为害天下而被

陈伯钧：《毛委员率领我们上井冈山》，《星火燎原》选编之一，第166页。

成方吾：《战火中的大学》第75—76页。

《高尔基文学论文选》第337页，人民文学出版社1959年版。

毛做这个按语，大致是在1961年4月底。据逢先知同志在《毛泽东和他的秘书田家英》一文中回忆，1961年4月24日，毛要田将他在1929年前后写的六首词填上词牌，并查出“共工怒触不周山”的典故。田很快完成任务。

灭；一说他霸而不王，与祝融作战，不胜发怒，于是才以头触不周山而死。但毛泽东特意取《淮南子》之说，因为该说突出了共工这样的性格：敢于挑战，同颛顼争为帝，以主宰天地沉浮，力量气势博大，可以折绝天柱地维：敢于同敌人、同旧秩序同归于尽，最终更变了山河形貌。传统看法，共工是破坏之神，在毛泽东看来，这种破坏是值得的。对旧秩序的破坏，就是挑战。就是革命，就是新世界诞生的起点。他早年不是说过吗？“宇宙之毁决不终毁也，其毁于此者必成于彼无疑也。吾人甚盼其毁，盖毁旧宇宙而得新宇宙。”

共工既然以自己的生命换得“天倾西北，故日月星辰移焉”，其结局无论是社会效果还是人格境界，都是一种崇高的悲剧。于是，毛泽东意味深长地发挥说：共工“没有死”，“共工是确实胜利了”，“共工是胜利的英雄”。远古的神话传说在毛泽东的选择和运用中获得了新的生命，新的意义。神话的启迪，史家的见识，诗人的想象，革命家的战斗意志，预言方的信心，在这个注中恰到好处地融合在了一起。是的，毛泽东率领的红军战士们，不就是正在以“天兵怒气冲霄汉”的英雄气概，从事着一场充满悲壮诗情的、与剥削阶级和国民党反动势力“争为帝”的伟大挑战吗？第一次反“围剿”的胜利，使他坚信，决心斩断旧纲纪，打破旧秩序的挑战者就是现代的“共工”，他们终将是胜利的英雄。

1937年，抗日救亡运动在全国蓬勃兴起。争取民族解放的斗争已成为每一个有良心的炎黄子孙义不容辞的选择。民族的自信心、自豪感和凝聚力，已成为高高扬起的时代精神的一面旗帜。是年3月底，毛泽东写了篇《祭黄帝文》，这位凝聚着中华民族自强不息的兴起过程的伟大的神话先祖，成为他的赞美对象。

中华民族，氏族轩辕：黄帝之陵，田田。赫赫始祖，吾华肇造：胄衍社绵，岳峨河浩。聪明睿智，光被遐荒；建此伟业，雄立东方。……懿堆我祖，命世之英；涿鹿奋战，区宇以宁。岂其苗裔，不武如斯：泱泱大国，让其沦胥。

接着，根据“世变沧桑，中更蹉跎；越数千年，强邻蔑德”的时代情势，毛泽东笔锋一转，展示出中国共产党的历史使命和保卫民族主权的战斗誓言：

东等不才，剑屡俱奋，万里崎岖，为国效命。频年苦斗，备历险夷，匈奴未灭，何以家为。……民族阵线，救国良方；四万万众，坚决抵抗。……还我河山，卫我国权；此物此志，永矢勿谖。经武整军，昭告烈祖；实鉴险之，皇天后土。——神话传说中的黄帝，因对华夏民族的统一和进步有着极大的贡献，而被认为是我们的祖先。他率领各部落经历大小25次战争才统一了天下，为人民带来安宁，其中最剧烈的一仗是在涿鹿讨平蚩尤的战争。黄帝还是一个发明神，诸如草药、舟车、文字、养蚕、音律，相传部来自他的聪明智慧，为人民带来文明之光。由此，历代人们把黄帝作为我们民族的凝聚力和创造力的象征。特别是近代以来，我们民族处于多难之际，黄帝更自然地成为人们团结起来，抵御外敌的精神旗帜。在《祭黄帝文》这篇高古典雅的文章中，毛泽东把对神话先祖的认同、赞美，同他的爱国主义激

情和为民族解放而战的信念，恰当地结合在了一起。

1945年，中国的历史又面临一次伟大的转折。在抗日战争即将胜利前夕，中国共产党召开了第七次全国代表大会，确立了放手发动群众，壮大人民力量，在我党的领导下，打败日本侵略者，解放全国人民这一基本路线。为了更鲜明生动地解释和理解这一路线，毛泽东在大会闭幕词中全文讲述了《列子·汤问》中的“愚公移山”这一神话传说，后来又以“愚公移山”为题把这篇闭幕词放入“毛选四卷”。足见这个神话传说的主题含义多么切合毛泽东所要表达的思想。

在毛泽东的论述中，“愚公移山”的象征指称是相当明显的。方七百里、高万里的太行、王屋二山——帝国主义、封建主义两座大山；九旬老翁及其家人的挖山不止——中国共产党的斗争；上帝及神话传说中夸娥氏两个有巨力的儿子——人民大众。从斗争对象、历史任务到革命者的意志、信念和力量来源，形成了一个完整而恰当的对立结构。这是对古代神话传说的相当成功的解释和引伸。毛泽东不信上帝，但他却下时谈论上帝。除了喜欢把人民大众喻为上帝（1975年10月8日会见南斯拉夫外宾时径直说：“人民就是上帝”）以外，他多次同外宾说过，马克思是上帝，当然，是无产阶级、劳动大众的上帝，还说死后去见马克思等等。很明显，这两个“上帝”是他的精神支柱，是中国共产党人从事革命斗争的力量源泉，一个是精神的，一个是物质的。毛泽东一生的实践都紧紧地依赖着这两个“上帝”，并努力把它们结合起来。于是，他也成了20世纪中国站在这两个“上帝”之间的巨人。

共工触山，愚公挖山，上帝搬山，毛泽东对神话传说的借用，恰当地烘托出他和中国共产党人改造旧世界的斗争境界。新中国成立以后，历史任务转化为建设新世界，但在毛泽东看来，斗争并没有停止，国际国内还有各种各样的“妖魔鬼怪、他们要干挠社会主义历史进程。这就需要继续发扬战斗意志，象提倡“搬山”精神那样，提倡“打鬼”精神。

翻开《毛泽东诗词选》，我们不难体会到，在50年代，毛泽东笔下的世界境界，是欢愉和明快的。轻轻一笔“百年魔怪舞翩跹”和“一唱雄鸡天下白”，便把魔鬼们荡留于过去的世界。昨天那“万户萧疏鬼唱歌”的黑暗岁月已一去不复返了。60年代开始，毛泽东的笔调却沉重起来，诗句中充满着紧张气氛。一股股“独有英雄驱虎豹，更无豪杰怕熊黑”的战斗豪情，和“重上井冈山”的凌云壮志，跃上笔端，力透纸背。

毛泽东的诗情何以发生如此变化？

——“只缘妖雾又重来”！

这当然只是诗歌的形象表达，它反映出50年代末60年代初的国际背景和毛泽东主观世界的变化。庐山会议以后，毛泽东关于社会主义阶级斗争的理论，和对党内斗争的认识，发生了大的变化，不象他在1956年“八大”前后的有关论述那样科学，那样乐观。与此同时，社会主义阵营内部的意见分歧开始变为公开论战，毛泽东日益感受到“修正主义”背弃马克思主义、复辟资本主义的危险住，加之帝国主义阵营的反华攻势也日见其凶。主客观方

在此之前，毛泽东多次谈到这个故事，如1938年12月1日和1939年1月28日在延安“抗大”的讲演。足见他的这个构思由来已久。《列子》相传为战国时列御寇撰。《汉书·艺文志》著录《列子》八篇，早佚。后世所传《列子》八篇，大约为晋人作品。大部分属神话传说、民间故事和寓言。在文学史上有很大价值。除“愚公移山”外，其中的“儿童辩日”“纪昌学射”“歧路亡羊”等广为流传。

面的原因，使毛泽东对阶级矛盾、社会矛盾、国际冲突越来越重视，在此期间写了好些首议论时势的《读报》诗，其中就有这样的句子：“恶煞腐心兴鼓吹，凶神张口吐烟霞。神州岂止千重恶，赤县原藏万种邪。”这些凶神、恶鬼、邪魔的所指，是不言而喻的。

在毛泽东看来，在这严峻时刻，更应发扬“金猴奋起千钧棒”那样的主动进击的“打鬼”精神。毛泽东不仅以诗言己之志，也重视以诗鼓人之气。1961年11月和12月，他两次批示把自己写的后来公开发表的以反修为主题的诗“发给到会的同志们”，“印发合同志”。与此同时，古代文学作品中的神鬼故事，再次受到毛泽东的重视，十分自然地把它们当作鼓舞志气的工具。

《聊斋志异》中有一篇“狂生夜坐”的故事：一书生夜读，有个鬼吓他，从窗户伸进长长的舌头。这书生不慌不忙，拿起笔在自己的脸上一阵涂抹，样子很吓人，然后也把舌头伸出去。两个舌头就这么顶着，两张脸这么对视着。最后，那个鬼只好悻悻而走。1959年4月，毛泽东在最高国务会议上绘声绘色地讲了这个故事，提示说；作者在这篇作品中告诉我们，不要怕鬼，你越怕，你就不能活，他就要跑进来，把你吃掉。所以，我们要奋斗下去，什么威胁都不怕。古代文学作品中描述的鬼，主要是当时人们无法理喻和不能战胜的超现实的力量，是迷信、异化心态的产物，毛泽东直接把它引伸为现实政治斗争的敌人，从而在古为今用的发挥中，扩展了“人鬼相斗”这一传统题材作品的价值意义。

为了在全民族中提倡不怕鬼、主动打鬼的精神，毛泽东在1959年特意指示有关部门从古代志怪、志异的人鬼作品中选取若干篇编印一本《不怕鬼的故事》。该书在1961年初完成。负责此项工作的是著名诗人和文学评论家何其芳，但从选目到序言，毛泽东都精心过问。在听取何其芳汇报时发表了许多看法，并多次修改由何其芳起草的序言。从毛泽东为读书序言加写的几段文字和何其芳在《毛泽东之歌》中的有关回忆中，对毛泽东的“打鬼”思想可以概括出这样几个层面。

——怕鬼没用。“难道我们越怕鬼，鬼就越喜欢我们，发出慈悲心，不害我们，而我们的事业就会忽然变得顺利起来，一切光昌流丽、春暖花开了吗？”

——“事物总是在一定条件之下通过斗争同它的对方变换位置”。我们不仅不怕鬼，而且要有信心在斗争中战胜鬼。在传统观念中，鬼是超人的，但只要我们在战略上藐视它，在战术上重视它，就会证明人远胜于鬼。于是，毛泽东对何其芳说，对具体的鬼，对一个一个的鬼，要具体分析，讲究战术，如此便能打败它仍。又举读书选入的《宋定伯捉鬼》为例，说：“鬼背宋定伯过河，发现他身体重。他就欺骗它，说自己是新鬼，‘新鬼大，旧鬼小’，后来他又从鬼那里知道鬼最怕什么东西，他就用那个东西治它，就把鬼治住了。由此，毛泽东还嘱咐何其芳在序言中再加写几百字，写战术上重视。”

——“我是把不怕鬼的故事作为政治斗争和思想斗争的工具”。毛泽东直接了当地向何其芳表明自己提拟编选这本书的动机。在序言中，他又特意指明编这本书的特殊背景：这本书在1959年夏季即已基本编成，“那时正是国内修正主义起来响应国际修正主义，向着党的领导举行猖狂进攻的时候，……1960年，国际情况起了很大变化，81个共产党和工人党在莫斯科举行了代表会议，发表了‘不怕鬼’的声明，全世界革命人民声势为之大振，

妖魔鬼怪感到沮丧，反华大合唱基本上摧垮，在这种情况下，这本书可以出世了”。

——不怕鬼进而打鬼，是一个长期的斗争过程。毛泽东指出：“读者应该明白，世界上妖魔鬼怪还多得很，要消灭它们还需要一定时间，国内的困难还很大，中国型的魔鬼残余还在作怪，需要打鬼，社会主义伟大建设的道路还有许多障碍需要克服。这本书出世就显得很有必要。”

编选古代人鬼故事，竟如此奇妙而恰当地同现实斗争融合一体，这种充满“幻想同一性”的政治艺术，在其他政治家、革命家身上恐怕是相当罕见的，对于具有博大的诗人情怀和丰富的想象力的毛泽东来说，却是那样的合乎情理。在三年困难时期。毛泽东迸发和高扬人定胜鬼的精神，正是他那有着超凡魅力的自信和意志所在。这样的意志精神，在任何时候都是需要的，它是一个人，一个政党，一个民族克服困难，战胜阻力，不断进取的主观动力，更何况，毛泽东还特别讲求打鬼战术。但是，当我们的评价从抽象走向具体，从精神价值走向历史分析的时候，也不能不看到，由于对国际国内矛盾在判断上的严重失误，把不同性质的问题都看成是阶级斗争，这就使毛泽东的打鬼比托，确有不当之处，在“现实的同一性”上不甚协调，从而使不怕鬼进而打鬼的精神不断转化为扩大化的过火的政治批判。

基于上述思想背景，在毛泽东的视野里，《西游记》中的孙悟空越来越有突出的积极革命的价值，特别是这位大圣在前七回里的洒脱表现。于是，“晚年，他还将各种版本的《西游记》找到一起，对照着读。”

孙悟空这一形象，最典型地体现了神话文学的浪漫主义斗争精神。他爱憎分明，敢于造反，具有“强者为尊该让我，英雄只此敢争先”，“皇帝轮流做，明年到我家”这种好挑战、反权威的战斗风采，和蔑视规范、洒脱无拘的自由个性。他偷吃玉帝御花园里的仙桃，耍弄各路大仙；为了在生死簿上抹掉自己的名，他敲开了地狱的大门；他一个筋斗翻到天边的擎天柱上，还在上面撒了泡尿，以体现自己的自由精神和能耐；他有一个应付困境的手段，拔一根毛，说一声“变”，就有无数个孙悟空前来助战。1966年7月给江青的信中，当毛泽东说自己的性格中“有些猴气”的时候，不知道他的脑海里是不是跳荡着孙悟空那活脱脱的形象。如果把“猴气”理解为不满现状，崇尚创造；不拘成规，追求变动：不搬教条，注重灵活；不求刻板庄重，习惯洒脱机趣的话，我想是有些联系的。在毛泽东成为马克思主义者之前，他就坚信，“具体”、“鲜明”和“热烈”是人类社会运动具有革命性和创造性的必要条件，由此他谈到自己的个性——“总难厉行规范的生活”。在晚年，当他作为党和国家的最高领导来剖析自身的“猴气”，显然就不是一个个人的性格问题了。当他多次向人们谈起并称赞孙悟空这一形象的时候，多少透露出他将要政治上所做的大文章的基本主题。

1957年2月8日，在宣传“双百”方针，提倡帮助共产党整风的背景下，他同文艺界谈到真正的马克思主义者什么都不怕的时候，告诉人们：孙悟空这个人自然有满厉害的个人英雄主义，自我评价是齐天大圣，而且傲来国的群众——猴子们都拥护他。玉皇大帝不公平，只封孙悟空作“弼马温”，所

忻中：《毛泽东读书生活纪实》、《社会科学战线》1981年第4期。

1920年6月7日致黎锦熙信。

以他就大闹天宫，反官僚主义。

1961年底，毛泽东又激情洋溢地“欢呼”着孙大圣，使其成为自己的反修诗作的主要英雄人物，渴望着“金猴奋起千钧棒，玉宇澄清万里埃”那样的壮观激越的乐观景象。其内在的意蕴在1964年1月同安娜·露易斯·特朗谈话中又有进一步的发挥，他说：同修正主义斗争的转折点是1963年7月14日苏共公开信对中国的攻击。“从那时起，我们就象孙悟空大闹天宫一样。我们丢掉了天条！记住，永远不要把天条看得太重了，我们必须走自己的革命道路。”又说，在同苏联的这场争论中，“我做的事很少，我只有几首诗。除此之外，我没有其它的个人武器。”

与此同时，毛泽东更严重地关注着国内问题。1964年9月7日在湖南的一次谈话中告诉人们：要斗争。无论中央、省委，都要提倡下面批评上面。批评的对象已不仅仅是官僚主义的问题，“美猴王”的象征意义也不是泛泛而论的革命者了。1966年3月30日在上海西郊的一次谈话中反复提出：“打倒阎王，解放小鬼。”“要把十八层地狱统统打破。孙悟空闹天宫，你是站在孙悟空一边，还是站在天兵天将、玉皇大帝一边？”“如果中央出修正主义，地方要造反。”“要支持小将，保护孙悟空。”这里的孙悟空，直通的成了坚持正确路线，坚持继续革命，敢于向党闹修正主义，走资本主义道路的当权派造反（打鬼？）的基层群众，特别是红卫兵小将的代名词了。

在高高抡起的金箍棒里面，事实上蕴含着促使造反者勇敢无畏地分入斗争的独特价值观念，即对目的和手段的思考，对善与恶的认识。

《西游记》第28回写孙悟空回花果山，用法力把千余来犯人马一个个打得血染尸横，并鼓掌大笑：“快活！快活！自从归顺唐僧，他每每劝我道：‘千日行善，善犹不足，一日行恶，恶常有余’。此言果然不差。我跟着他打杀几个妖精，他就怪我行凶，今日来家，却结果了这许多性命。”毛泽东读至此，写了一段批注：唐僧的训诫乃“乡愿思想也。孙悟空的思想与此相反，他是不信这些的。即是说作者吴承恩不信这些。他的行善就是除恶，他的除恶即是行善。所谓‘此言果然不差，’便是这样认识的。”

就小说的具体描写来看，作者在善恶问题上是有矛盾的。师徒四人赴西天取经，目的是“劝人为善”，“消释灾愆”，获得佛门真谛。为善的宗旨是一致的。唐僧与悟空的分歧，是达到目的的手段不同。作者一方面让孙悟空以自己的行动向唐僧佛门的善恶观挑战，一方面又让唐僧用“紧箍咒”（其实就是“善”）对孙悟空的行为严加约束。但小说情节给人具体的印象却是，唐僧以善求善，善既是目的，又是手段，但却遇重重阻力，寸步难行。不仅不能劝人为善，反而三番五次地险些丢掉自己的性命。可见唐僧的训诫和主张在实践中是一点用处也没有的。基于此，毛泽东把他的思想行为概括为连孔子都极力反对的“乡愿”人格模式，即不问是非的好好先生的处世哲学，这确实是对唐僧性格的独到之见。毛泽东反对“乡愿”哲学，就是因为它不仅不能鼓舞人们去战斗，而常常使“妖为鬼域必成灾”，等于是鼓励那些作恶不轨之徒。与此相反，孙悟空对魔鬼主动出击，以除恶求善，事实上也正是因他的勇敢战斗，才使师徒四人不断向西天行进，接近目的。这是毛泽东

安娜·露易斯·特朗：《必须走自己的革命道路——与毛泽东的一次谈话》，曹力铁译，《党史文汇》1986年第6期。

语出《论语·阳货》：“乡愿，德之贼也”。

称道孙悟空的重要原因。要做现代革命的造反者，就必须树立牢固的斗争观念，同时反叛中庸的“乡愿”的做人道德，因为不破不立，破就是立。毛泽东反感传统观念中那些和谐、不争、守成、世故的内容，他在孙悟空身上看到了对这些观念的挑战和突破，提出了行善除恶一体论。这也反映出毛泽东对善恶问题的本质的一贯看法。“善事、善人是跟恶事、恶人相比较，并且同它作斗争发展起来”，这样的话，他多次说过。他还认为：现在我们把未来理想想得很美，可是未来到来时，人们会感到不满意，一万年以后社会上还有善恶，无恶即无善。有意思的是，《西游记》里正好提供了理想世界中善恶并存的一个细节。师徒四人好不容易来到极美极善、庄严神圣的西天佛土，却意外地遇到佛祖手下两个大弟子阿傩，迦叶“要人事”（索贿赂）而故意刁难他们的场面。善恶并存的永恒性，自然推导出斗争的永恒性，革命的永恒性。从善恶观上也可看出晚年毛泽东崇尚斗争的一个心理侧面。

《毛泽东选集》第五卷第 346 页。

1956 年 9 月 27 日接见外宾的谈话。

神权与人力

早在 1927 年的《湖南农民运动考察报告》中，毛泽东就把由阎罗天子，城隍庙王以至土地菩萨的阴间系统，和由玉皇大帝以至各种神怪的神仙系统所构成的“神权”，作为束缚人们的思想行为的封建绳索之一，认为是农民革命运动必须冲决的罗网。所谓神权，就是鬼神崇拜。崇拜的含义有二：一是超现实的幻想世界奴役着现实人们的精神，使人们在自己幻想出来的神鬼力量面前感到无比自卑，陷入异化状态；一是天堂好于人间，天堂的生活富裕、洒脱、自由而美丽，人世的生活勤苦、劳累、贫困而丑陋。于是，摆脱人的渺小和苦难，或祈神而助人，或羽化而成仙，或死后登天堂，一直是世俗社会深长久远的梦想。在这种“幻想的同一性”基础上，神话传说和非现实的虚构想象，十分自然地成为人们表达人生和社会理想的重要方式。

作为彻底的战斗的唯物主义者，毛泽东的斗争生涯的一个目标，就是解放思想、破除迷信、冲决神权，在人定胜天的信念指导下，把人提升到神的境界来肯定和歌颂，力求把现实社会改造得比天堂还美好。

事实上，青年毛泽东在读德国康德派哲学家泡尔生的《伦理学原理》所做的批语中，就提出了这样的命题：“服从神何不服从己，己即神也，神以外尚有所谓神乎？”于是，除人们自己外，宇宙间无所尊、无所畏。如果说这个与神相等的“己”还只是抽象的人格主体的话，那么，当毛泽东成为一个马克思主义者，成为农民运动“大王”以后，不着边际的“己”便具体化为摆脱迷信思想的觉醒农民的意志力量，具体化为革命实践。在大革命时期，他通俗地向人们宣传这个思想，灌输这样的信念，“巧得很！乡下穷光蛋八字忽然都好了！坟山也忽然都贯气了！神明么？那是很可敬的。但是不要农民会、只要关圣帝君、观音大士，能够打倒土豪劣绅么？那些帝君、大士们也可怜，敬了几百年，一个土豪劣绅不曾替你们打倒！现在你们想减租，我请问你们有什么法子，信神呀，还是信农民会？”

在延安的时候，毛泽东又从历史唯物主义理论出发，阐述了神与人、迷信幻想与现实生活的根本联系，揭示了神权观念的形成根源：枣园去年天旱，久不下雨，老百姓就许愿，请龙王菩萨，后来下了雨，他们就说这雨是他们请来的，于是就牵一条羊去还愿。可见神的社会和人的社会一样，他也需要吃，需要穿。研究财政经济问题时，发现迷信品的进口中，有一项是货币，神仙大概也要化钱，神心里有了气，送一点东西给他，就没有气了。科学没有发展，敬神在老百姓那里是完全需要的，有了科学，迷信自然就成了问题，所以，经济是文化的基础，没有经济，也就无所谓文化。给论很明显，高高在上的神们其实也是很“世俗”的，作为一种文化形态，它们只不过是现实人们出于生存需要所心造的一个幻影罢了。摧毁神权观的根本手段，在于经济基础的变革。

革命的逻辑，科学的理性，实践的力量，粉碎了神的偶像，使人们清楚地认识到，自己才是命运的主宰者。在建设新世界的过程中，毛泽东又多次向人们阐述神人关系，其意已非信不信和敬不敬神的问题，而是试图从根本上抹掉人们幻想中的神话世界与现实世界的差别，彻底消除世间凡民在注力

《湖南农民运动考察报告》。

1944年3月22日关于边区文化教育问题的讲话。

无边的神话形象面前自觉不自觉地自卑心态，从而确立现实人们和现实世界的本来位置。

1959年3月3日，在接见外宾的谈话中，他说：我曾问过一些中国人，我们是不是神仙，他们说不是，我说是。他们说神仙是住在天上的，住在别的星球上，是美丽而善良的人，是文明的、有本领的人。我说也许是真的，但是地球上的人都是神仙，别的星球上的高等动物就看我们是神仙。否认自己没有神仙资格也是迷信，也许我们还是头等神仙。谁知道别的星球上有无神仙，有也和我们差不多。中国人不如外国人，人类不如神仙，这都是自卑感。

这段话自然有几分“随谈”性质。但可以肯定不是“随意”之论。1958年，毛泽东多次谈过这个问题。4月，他同卫士张仙朋聊天，便由“仙朋”这个名字生出神仙与凡人之间的联想。5月，在“八大”第二次会议上的一次讲话中，又谈到这个问题。几次谈话，意思乃至语句，都是一样的，足见这不仅是他感兴趣的话题，而且是他几经思考已经定型的一个思路。

提问，是毛泽东表达思想的常用方式。一般来讲，提问是人们对其时代既成的或还没有被普遍接受的现实原则寻求解答。一个人提出的问题，只能是根据他的理性、想象和信念所能够和需要提出的问题。提问本身既是对提问者的存在界限的划定，又是对他试图超越这个界限的追求标示方向。一个人能提出什么样的问题，表明他是以什么样的方式或力求以什么样的方式去思考生活、把握现实和追求理想的。毛泽东提出的问题和提问的方式，无疑昭示出一种打破凡旧常规的个性本色和思维方式，表达出不愿受现实既成习惯的束缚，力图超越其存在界限的渴望。他力图接通天道与人事之间看起来很神秘，其实则异常简单的本质联系，启发人们摆脱几乎是与生俱来的根深蒂固的对于自身局限性的自卑，以自己的意志和想象来逼进世界的底蕴。他的答案则包含着真切的历史要求，即在政治和经济上获得解放的人们，应该在精神上、在对自我的位置和创造能力的认识上、以及把握世界的思维方式上进一步实现解放。人们不仅创造了神，而且人们本身就是无所不能创造的“神”。这是诗人的形象思维，也是革命家的现实逻辑，这里有辩证唯物主义的思想方法，更有张扬信念和意志的强烈愿望。

这样，当人们用一种新的思维方式来重新审视神人关系时，便合乎逻辑地得出新的观点：作为神的创造者，现实人们的才能远远高于那些曾趾高气扬的神话形象。50年代末60年代初，有不少文艺作品反映这一主题。毛泽东看后都特别表示赞赏。1958年9月16日，他在安徽视察工作时观看了新编庐剧《牛郎织女笑开颜》。剧中提出人民公社要管天管地管神仙，毛很赞许。同时还幽默地说，剧中跟王母娘娘和龙王没有一场恶战，还管不了他们。我们的农业队长穆桂英、罗成、黄忠、赵云都是会打仗的嘛，应该好好地打一仗。1960年3月，他在杭州看了浙江婺剧团的神话喜剧《牡丹对课》。该剧写大名鼎鼎的八仙之一吕洞宾下凡游戏人间，见一药店招牌上写“万药俱全”四字，就故意作难，要买几味怪药。店主无以为对，吕洞宾要卸下药店招牌。店主之女白牡丹出而应对，吕洞宾欲戏弄白牡丹，结果反被戏弄。毛泽东看后的评价是：说明神仙不如凡人。在会见演员时又对饰演白牡丹的小

演员说：今天你胜利了。

确立神人之间的真实关系，并不是要束缚人们的积极想象，恰恰是为了最大限度地解放人们的思想，借用传统的神话方式，来激发、来鼓舞、来讴歌人们在创造新世界过程中的斗争热情，展示人定胜天的景象。

于是，在 50 年代，现实社会中许许多多的新鲜事物，成为毛泽东诗歌创作的重要主题。丰富的古代神话为他的创作提供了激动人心的灵感和素材，他在现实与神话中架起了桥梁，通过对古代神话的改造和运用，来烘托社会主义建设的伟大成就及其做立天地神人之间的深远意义。面对武汉长江大桥“飞架南北”的壮观景象，他进而设想再造巨型水坝，以“截断巫山云雨”。传说中那位飘洒的高唐神女自然还健在，她看到这番奇迹，难道不会瞠目结舌地“当惊世界殊”吗？有意思的是，这位神女在传说中本是热衷于男女欢会之辈，为了说明人定胜天的道理，毛泽东把她改造为兴云作雨，掌握长江上游水势的神仙。当毛泽东从报上读到余江县消灭了血吸虫病，禁不住“浮想联翩，夜不能寐，……遥望南天，欣然命笔。”他想到那位出身于劳动人民，因偶然机会升天为神的牛郎，如果仍然深情地关注着他家乡的“瘟神”之害的话，该是放心的了。他进而想到，六亿神州凡人，一个个都成了传说中万古崇仰的圣人尧、舜，他们改造世界，竟是那样的轻松自如：“红雨随心翻作浪，青山着意化为桥；天连五岭银锄落，地动三河铁臂摇。”是的，新社会的新人们创造了并继续创造着今天上的神仙惊讶和羡慕不已的奇迹。

作为泱泱大国的政治领袖，作为社会主义建设实践的总设计师，毛泽东不只是在诗歌中驰骋他的想象情怀，他的这一个性还渗透到他构想和处理一些具体事务的方式之中。水资源是农业的命脉，增大水利灌溉是推进农业发展的重要措施。当他听说拥有渤、黄二海的山东缺水时，很自然地联想起“每为仙语乃李白所不及”的李贺所幻想的境界，随口念起这位“诗鬼”的《梦天》中的句子：“黄尘清水三山下，更变千年如走马。遥望齐洲九点烟，一涨海水杯中泻”。这首诗的前四句是：“老兔寒蟾泣天色，云楼半开壁斜白，玉轮轧露湿团光，鸾珮相逢桂香陌。”诗人幻想梦游天空，看到奇丽变幻的天光月色；俯视人间，沧海桑田，千年如瞬息。辽阔的中华大地上，九洲和海洋，渺小得象九点烟，一杯水。李贺诗中美丽而富有哲理的神话联想，引发了毛泽东的现实联想：“能把海水变淡水，水就多了”，“要想法研究”，利用海水。

丰富的想象力，对于开创一个新时代的领袖来说，是非常可贵并富有魅力的主体素质。在毛泽东的长期革命生涯中，他不墨守陈规教条，根据实践的要求，创造性地把马克思主义中国化，开辟了一条独特的中国革命道路，这不能不说与他上述的个性心理有一定的关系。在取得一系列的伟大成功以后，特别是如何建设社会主义的新政治、新经济成为主要任务以后，毛泽东更乐于频繁地展示他的想象力；迫切地感到需要把不拘常规的创造精神和思维方式更普遍更深入地融铸到现实人们的思想之中，因为这是创造前所未有的新鲜事物不可缺少的主观条件。

神话式的奇特想象，本来就是毛泽东个性中的重要内容。这一个性使他

《怀念毛泽东》第 231 页，人民文学出版社 1980 年版。

1960 年 5 月 2 日同山东省委负责同志的谈话。

常常在有关时事问题的谈话中，透露出俯视人间天国，打通凡俗思路的巨人般的情怀气势。他头脑中活生生的想象同科学理性结合起来，时常从一些恒常现象中发现人们引以为怪的“常理”。他以诗意的笔调豪迈地宣称：现实人们每天都是“坐地日行八万里，巡天遥看一千河”。有人不解此语，他青年时代的一位同窗还表示疑问。于是毛泽东在一封信中详细解释了他的思路，人们住在地球上，因地球自转于不知不觉中，一日行了八万里路，地球赤道全长八万里。地球在天空转动，所以住在地球上的人们事实上是“坐”而“巡天”，“一千河”泛指宇宙间很多的星河。对于那种总以为“我一动也没有动”的直观判断，毛泽东感到：“真是岂有此理！囿于习俗，迷信未除。完全的日常生活，许多人却以为怪。”

在诗情的想象中触及科学，反过来以科学的道理来证实想象。许多问题，只要换一个角度来认识，使会冲破常理。不唯作诗如此，现实的变革实践又何尝不是这样呢？早在1955年农业合作化这一生产关系的变革运动中，毛泽东就坚信，这是“破除迷信的一年”。在上半年，许多人认为“‘三年合作化’不过是幻想”，而一到下半年，他们只好相信新鲜事物了，因为中国农村的社会主义高潮犹如“大海的怒涛，一切妖魔鬼怪都被冲走了”。“几千年以来，谁人看见过鸡毛能够上天呢？这似乎是一个真理”，但现在，“新制度要出世了。鸡毛确实要上天了。……最顽固的，也不敢议论鸡毛能不能上天的问题了。”

鸡毛上天了。人民群众的创造热情仍在继续高涨。毛泽东充满感情地关注着这个令人高兴的势头：正在向前奋进的政治革命、思想革命、技术革命、文化革命。1958年4月，在广州读到一篇题为《一个苦战二年改变了面貌的合作社》，毛泽东欣然提笔赞扬，说从来也没有看见人民群众象现在这样“精神振奋，斗志昂扬，意气风发。”他坚信一穷二白看起来是坏事，其实是好事，一张白纸，正好驰骋想象不守陈规俗套的束缚，去画最新最美的图画，去写最新最美的文字，去实现最新最美的理想。这种景象的落实和展开，在毛泽东看来，是同解放思想分不开的，是同“一切腐朽的意识形态和上层建筑的其他不适用的部分，一天一天地土崩瓦解”分不开的。为此，他欣赏大字报这种向陈旧思想进击的“新式武器”。对现实中愿意带着花岗岩头脑去见上帝的人的不满，对扫除这些障碍的渴望和礼赞，使他想起清人龚自珍的一首诗：“九州生气恃风雷，万马齐喑究可哀。我劝天公重抖擞，不拘一格降人材。”晚清着意改造中国社会面貌的志士们所呼唤的景象，只有在新的社会才真正实现了。毛泽东说，“大字报把‘万马齐喑’的沉闷空气冲破了。”

解放思想，破除迷信，敢想，敢说，敢干，成为普遍的社会心理和时代精神。这种精神发展过了头，便导致“大跃进”和人民公社化运动。

《毛泽东书信选集》第549页。

《毛泽东选集》第5卷第228、233.231—232页。

上述引文见毛泽东：《介绍一个合作社》，《红旗》杂志1959年第1期。

理想与想象

1958，火热的年代，心潮澎湃充满诗情的岁月。

这段时期，毛泽东集中阅读想象丰富而博大的浪漫主义文学的开山之作《楚辞》，显然不是偶然的兴之所至。1958年1月12日，他在一封信中写道：“我今晚又读了一遍《离骚》，有所领会，心中喜悦。”1959年庐山会议期间，他又让秘书林克抓紧时间编了一本含几十种评价和研究《楚辞》的书刊目录，经他亲自审定后，印发与会代表。毛泽东思接千载的浪漫主义想象作品，所“领会”、所“喜悦”的是什么，他没有说。但可以肯定的是，浪漫作品那奇诡的想象世界，那博大的时空意识，那不拘成规的对现实的超越，那主观个性的强烈抒发，对20世纪这位站在此岸思考着彼岸，创造皮史设计着未来的思想巨人来说，在精神品貌上几乎完全可以相互印证，直接沟通。特别是在提倡以空前未有的高速度搞经济“大跃进”的关键日子里，毛泽东所“领会”和“喜悦”的，不就是力图把理想变为现实，把想象变为实践的那种乐观信心，那种激动亢奋的情绪么？

这种情绪，也通过他的其他方面的阅读兴趣反映出来。1958年6月11日《光明日报》刊登了一篇题为《大胆的幻想家》的小文章，介绍苏联喷气技术和星际火箭理论的奠基人齐奥尔科夫斯基（1857—1935）的生平事迹。毛泽东读后在一旁批注道：“此件可看”，还特意在文章中下面几句话下面划了着重线，“一天，齐奥尔科夫斯基看见窗外有几只燕子在雷雨前的阴霾密布的天空中疾掠而过，无数的幻想在他的脑中沸腾起来；人一定比燕子飞得更快……。”

文学，特别是浪漫主义的文学，是最能激发和表达人们的热情和想象的思想工具。毛泽东是具有诗人气质的政治领袖，审美的艺术理想与未来的社会理想，有时在他的脑海里交错出现。他乐于看到想象与现实的完美融合。

在1958年的一些会议上，毛泽东多次强调学点文学，大量收集民歌，也非偶然。在南宁会议1月16日的讲话中，他意味深长地谈起文学，劝导繁忙的领导干部们“学点文学，古文、今文部可。一次读几遍，放起来，然后再看。”搞文学也要有重点，“光搞现实主义一面也不好，杜甫、白居易哭哭啼啼，我不愿看，李白、李贺、李商隐，搞点幻想。我们建党以来，几十年没正式研究过这问题。”希望党来研究“现实主义”和“幻想”，仅仅是文学上的一种期望吗？显然不是。在1月21日的会议总结发言中，他又重申“学一点文学”，认为“这是认识生活的一种手段。”稍后，他把这个问题赫然列为由中共中央发出的《工作方法六十条》中的一条。

最能反映广大人民群众以超迈的愿望、巨大的热情和丰富的想象来创造生活的文学样式，莫过于民歌了。通过民歌来认识生活并进一步唤起创造新生活的热情，是毛泽东当时的一个明显思路。在成都会议3月22日的讲话中，毛泽东说，印了一些诗，尽是老古董（指毛泽东亲自挑选和指示印发的唐、宋、明三代诗人写的有关四川的诗词——引者注）。搞点民歌好不好？请各位同志负个责，回去搜集一点民歌。搞几个试点，每人发几张纸，写与民政。这个工作，北京大学做了很多。我们来搞，可能找到几百万、成千万首民歌。在4月的武汉会议上的一次插话中，毛泽东又提出：各省搞民歌，发动学生

们写，军队从士兵中间搜集。

收集民歌，在古代叫着采风，目的是“观风俗而知得失”，民歌的内容也多是“怨刺上政”。在新社会，采风是辨时代的脉搏，观人民的心理，振奋民族精神，发扬革命志气。因为民歌的内容是对新生活、对自我力量的热情真诚的歌唱。这大体是在这段时期毛泽东注重民歌收集的一个重要原因。周扬发表在1958年6月1日创刊号《红旗》杂志上的《新民歌开拓了诗歌的新道路》一文中说得很清楚：“解放了的人民在为乡、快、好、省地建设社会主义的伟大斗争中所显示出来的革命干劲，必然要在意识形态上，在他们口头的或文字的创作上表现出来。不表现是不可能的。”于是，正是“由于毛泽东同志的倡导，全国各地展开了声势浩大的搜集民歌的运动。”

在这段时期，毛泽东指示在身边工作的有关同志专门收集了各地汇总上来的新民歌，数量很多，并都呈送给了他。1958年11月初，红旗杂志社铅印了由郭沫若、周扬编选的《红旗歌谣》样本，红色封面。编者将样本呈送给了中央一些有关领导人，并附上一封打印的信：“送上‘红旗歌谣’样本，请详加审阅。本书共选了375首，拟再精减到300首或350首，请你看或组织一些人看看有哪些首可以删掉，有哪些好的应当补入。对编辑体例、编排、封面装帧（封面题字拟更换，书内并加插图）有何意见，均请示知。你手头有甚么特别好的你认为可以补入的民歌，亦望抄录给我们，至迟于11月底以前寄下。”毛泽东是否看过或谈论过这个样本不得而知，但按常理，编者不会不送给他。1959年正式出版的《红旗歌谣》，毛泽东是读过的，并对周扬谈了个人的意见，故周扬后来说，《红旗歌谣》在当时确实是毛主席倡导和关注新民歌的产物。

推动新民歌的创作和收集，在毛泽东的构想中，不仅仅是标示出一种新诗的发展道路，更是发动和认识“大跃进”的一种工作方法，或者说它本身就是这场运动在文化精神方面的组成部分。大量新民歌所包含的现实和未来观念，所展示的热情、理想和想象，与毛泽东的认识和期望是紧密相通的。他从人民的歌唱中体会到，大跃进和人民公社并不是象其本身所表现出来的那样，盛行于自上而下的号召、推动、促进和引导，而是发自人民内心的一种必然的选择，中央没有理由不“鼓气”。民歌真实地反映了劳动群众不断高涨的革命干劲和生产创造热情，好好利用和倡导，会反过来大大鼓舞和促进人民群众在这方面的历史实践。政治经济与文化艺术，就是以这样的逻辑融合起来的；社会主义建设的领袖、导师同广大人民群众，就是以这样的思想工作方法。联系起来的。

在阅读《楚辞》、倡导民歌和发动“大跃进”的同时，毛泽东循着“搞点幻想”的思路，在创作方法上提出了对当代中国文艺产生重大影响的观点，这就是：“现实主义与浪漫主义的对立统一，太现实了就不能写诗了”，换句话说，“无产阶级的文学艺术应采用革命的现实主义与革命的浪漫主义相结合的创作方法。”

这个情况是笔者请教逢先知同志时得知的，他当时正好负责做这个工作。

笔者购得这个样本，内中正好夹着这封打印的信，抬头是写给陈伯达的。

周扬：《红旗歌谣 评价问题》，《民间文学论坛》1982年创刊号。

1958年3月22日在成都会议上的讲话。

1958年5月8日在“八大”二次会议上做的“破除迷信”的报告。

6月1日《红旗》创刊号发表的周扬《新民歌开拓了诗歌的新道路》的文章，首次正式传达了毛泽东关于“两结合”创作方法的讲话内容。他说：“毛泽东同志提倡我们的文学应当是革命的现实主义和革命的浪漫主义的结合，这是对全部文学历史的经验的科学概括，是根据当前时代的特点和需要而提出来的一项十分正确的主张，应当成为我们全体文艺工作者共同奋斗的方向。”接着又进一步发挥说：“我们处在一个社会主义大革命的时代，劳动人民的物质生产力和精神生产力都获得了空前解放、共产主义精神空前高涨的时代。人民群众在革命和建设的斗争中，就是把实践的精神和远大的理想结合在一起的。没有高度的革命的浪漫主义精神就不足以表现我们的时代，我们的人民，我们工人阶级的共产主义风格。”

很明显，“大跃进”时期的民歌运动的理论实质，在字面上是“两结合”，实际上是认为革命现实主义已经不能适应新形势的需要，才另外增加一个革命的浪漫主义，并突出强调后一个方面。正象有的文章所说的那样，“在今天我们特别需要提倡革命的浪漫主义的因素进入我们的文学创作”，“两结合”“引导我们看出、写出共产主义理想照耀下的现实，看出、写出现实中的共产主义理想和趋向。”“浪漫”这个概念，无论是在文艺上还是生活中，从30年代到50年代，中国人听起来不大习惯，颇有贬义意味，使人想到个性、自由、感伤、孤独和缠绵等等。故文艺界关于创作方法的一贯的标准提法是革命现实主义或社会主义现实主义，文学史研究也是以现实主义来划线评论。浪漫主义文学巨匠郭沫若在一段时期内也不好称自己的创作是浪漫主义的。在毛泽东提倡“两结合”以后，他写文章说：多少年来，浪漫主义不大吃香，经过毛主席这么一提，浪漫主义的身价才不同了。为什么呢？因为“浪漫主义实际上就是理想主义”，其内含被重新确定和明确了，有了谁也不能否认并且特别需要的积极意义。从这个角度也可看出，当时文艺界对“两结合”理解的侧重点和特别感到振奋的内容是什么。

“两结合”的提出，其实际效应同样也超越了文艺范围。作为创作方法，它反映出人们的世界观，指示出认识和理解现实生活的方法，创造现实生活的方向，以及在社会实践中的价值取向。浪漫主义就是理想主义，革命的浪漫主义，也就是共产主义的理想主义。但是，共产主义社会又是谁也没有经验过的，只知道她是“全新的社会全新的人”，正象一位著名诗人在题为《向前看！大踏步前进！》的诗中所感受到的那样：

从来梦想不到的
黄金时代
一下子
距离我们这样近

于是，人们只能通过“理想”来描述其“新”之所在。

文艺和文化传统中，最美好的理想，最丰富的想象，便是神仙天国的世

安旗：《从现实主义出发而又高于现实》，华夫：《文艺发出卫星来》。分别载《文艺报》1958年第11、18期。

《周扬文集》第3卷第61页，人民文学出版社1990年9月版。

《周扬文集》第3卷第61页，人民文学出版社1990年9月版。

界了。

于是，轰轰烈烈的民歌创作特征，势必就是借神说人，借天堂说现实，或以人贬神，以现实贬天堂，“异想天开”的描绘畅想未来。1958年4月14日《人民日报》在题为《大规模地收集全国民歌》的社论中，曾作过这样的概括，“在农业合作化以后的大规模的生产斗争中，农民认识到劳动的伟大，集体力量的伟大，亲身体会到社会主义制度的优越性，他们就能够高瞻远瞩，大胆幻想，热情奔放，歌唱出这样富于想象力的、充满革命乐观主义精神的杰作。”于是，农民的形象在这些作品中早已不是呼天抢天的杨白劳了，而是足智多谋的“鲁班仙”、大闹天宫的孙悟空，以及治水的圣人“大禹王”。他们否定了曾经世代代压在他们头上的“玉皇大帝”和“尤海王”，而自豪地说，“我就是玉皇”，“治水尤王社员当”。他们深信自己能够使“万水千山听调动”，使自己家乡的粮食增产的水平迅速地“跨黄河、过长江”。总之，人们摔掉了压在他们头脑中的一切旧东西，抬起头来蔑视一切因袭势力，不再迷信鬼和神，相信自己就是神，相信自己的力量可以克服任何困难，他们不再盲目地在自然力面前屈居奴隶的地位，而要做自然界的主人，向自然界发号施令了。这种精神，这种自信，这种思想解放的境象，不正是毛泽东倡导并十分乐于看到的吗？

“大跃进”初期的民歌，主要是表现人们在生产斗争中神话般的力量气概。随着人民公社化运动的展开，民歌的主题又转向对新的社会关系、社会结构和社会风貌的神话般的颂扬。于是，天上的神仙们也耐不住人间美好社会的诱惑，主动要下凡参加人民公社了：“神仙来到大公社，个个申请当社员。牛郎耕地自带牛，织女纺花会种棉。王母娘娘爱儿女，参加公社幼儿园。玉皇没有啥技术，食堂来当炊事员。九天仙女下了界，手打腰鼓作宣传。”

神话世界与共产主义理想在民歌中真正实现了“幻想的同一性”。其实，这种“同一性”不仅仅是由文学的幻想方式创造出来的，在当时，也是被人们的历史理性接受并进一步推演出来的。1958年9月1日《人民日报》发表的《徐水人民公社颂》声称：“徐水的人民公社将会在不远的期间，把社员们带向人类历史上最美好的仙境，这就是那‘各尽所能，各取所需’的自由王国的时光。”

事实上，人们的想象无论怎样幻化万千，也都不能超越时代条件的束缚和文化传统的启迪。“大跃进”和人民公社化运动中，毛泽东和中国人民在文学创作上最奇的想象，只能是天堂神仙这类几千年来被历代人们反复描绘的境界。同样，实践创造中的想象，也自觉或不自觉地同古代质朴的大同梦想发生沟连。

在历史上发生重大影响的“大同”描绘，当数儒家经典之一《礼记·礼运篇》的记述：“大道之行也，天下为公，选贤与能，讲信修睦。故人不独亲其亲，不独子其子，使老者有所终，壮者有所用，幼者有所长，鰥、寡、孤、独、废疾者皆有所养。男有分，女有归。货恶其弃于地也，不必藏于己；力恶其不出于身也，不必为己。……是谓大同。”财产公有，人人平等，各有所安，人格高尚，没有剥削和压迫，是“大同”梦想的根本特征。《礼运篇》的作者根据远古的神话传说，确认人类历史上曾有过这样一个时代。怀

古是往后看，理想是往前看。在不平等的封建社会中，深受压迫的人们总会形成自己的社会理想，一次次以“均贫富”为号召的农民起义便是对这理想的追求和实践。理想的追求反映到知识分子的文学描绘中，便是引人入胜的《桃花源记》。可以说，《礼记·礼运篇》和《桃花源记》是中国传统文化中，把遥远的古昔和尚不可知的将来联系起来的两篇交相辉映的杰作。在这里，“大同”说究竟是人类的过去还是未来，已经难以辨析，也无须辨析，因为人类历史上曾经有过的漫长阶段和将要出现的理想境界，在人们的“想象”中，至少在两点上是相似的，那就是人与人之间的彻底平等，即没有阶级差别的平等；和生活的安定、和谐与满足。

近代中国有志之士寻求社会理想时，便负载着这样的文化背景。推行《天朝田亩制度》的洪秀全是从这里起步的，倡导维新变法而又写出《大同书》的康有为是从这里起步的，寻求社会改造方案，草拟出“新村”建设计划的青年毛泽东也是从这里起步的。

在成为马克思主义者以后，毛泽东合乎逻辑地用科学的共产主义理想代替了早年追求的“新村”和“圣域”。但是，当打碎旧世界的任务基不完成以后，沉淀在他意识深处的自然经济的文化心理和传统的梦想，十分自然地又冒了出来。因为在向共产主义社会过渡的进程中，他没有现代社会提供的参照模式。现实创造只能是过去与未来的重叠，只能是想象和实践的交

在开国前夕写的《论人民民主专政》中，毛泽东谈到：“康有为写了《大同书》，他没有也不可能找到一条到达大同的路。”对于康有为关于大同世界的设想，那些应该实现，那些只不过是乌托邦的幻想，毛泽东未置辨析之词。在他看来，这样的大同世界似乎是存在的，至少是应该去追求的。寻求真理和理想的前辈们的失误，主要是方式和途径问题。再后来，在推进和肯定人民公社这一向共产主义社会过渡的重要的组织形式的时候，他对历史上一些农民对大同世界的探索和试验表示相当浓厚的兴趣，便是自然之事了。

这集中体现在 1958 年 11 月至 12 月在郑州会议和武汉会议上对《三国志·张鲁传》的宣传。他亲自为该传作注，印发与会者。对张鲁行“五斗米道”的一些具体措施，如“置义舍”，“置义米肉”“不置长吏”，皆以祭酒为治”等表示赞赏，并拿来同人民公社的一些做法相对照，说是免费住宅：政社合一，劳武结合；五斗米道实施的群众性的医疗运动，有点象我们人民公社的免费医疗的味道；道路上饭铺里吃饭不要钱，最有意思，开了我们人民公社公共食堂的先河，大约有 1600 年的时间了。还说：历代众多的农民起义斗争，有相同的一点，这就是梦想平等、自由，摆脱贫困，丰衣足食。张鲁搞了 30 年，人们都高兴这个制度，那是有种社会主义作风。我们这个社会主义由来已久了。

现实当中人民群众对共产主义社会的理解和愿望——极其朴素浅陋的理解而又乐观热情的愿望，也不断地扣动着毛泽东的心扉，影响着他对理想的构画。当时，山东范县（现属河南）急于跑步过渡，用两年时间达到共产主义。1958 年 10 月 28 日，县委第一书记在全县共产主义积极分子大会上向人们描述了这样的乐境：“人人进入新乐园，吃喝穿用不要钱；鸡鸭鱼肉味道鲜，顿顿可吃四个盘；天天可以吃水果；各样衣服穿不完；人人都说天堂好，天堂不如新乐园。”在并不充裕甚至是相当低下的物质文明水平基础上，人们的期望是质朴的、原始的，人们的想象力事实上也并没有超越古代社会反复出现的，只是解决小农温饱的“大同”梦想，比天堂还好的“新乐园”不

过是在新时代条件下对“桃花源”的重复。终归起来，毛泽东当时对共产主义社会的想象力，也是有限的，因此他拿几千年前张鲁的五斗米道的实践来类比今天的目标，认为是不难办到的。在11月16日，毛泽东观看了山东范县的上述规划后，作批语说，“此件很有意思，是一首诗，似乎也是可行。”

是的，人民公社本身就是一首诗，毛泽东是诗人。他不仅在古代的历史实践中寻求“诗意”，而且还在古代的幻想文学作品中寄存和展露他的诗情。1959年夏天，在“热风吹雨洒江天”的爽意时节，人民公社这一前所未有的社会组织形式在这块古老的土地上普遍建立，尽管已经是弊端四出，尽管在这之前不久，毛泽东还同人谈起“去年打了一个败仗”。但当他“跃上葱茏四百旋”登上庐山时，极目远望，一股诗情奔涌而出。1500年前在这里隐居的一位诗人的美丽幻想勾起他绵绵思绪。这就是陶渊明和他的具有“幻想的同一性”的“桃花源”。

“桃花源”里的生活富裕、和乐、安宁：“土地乎旷，屋舍俨然，有良田美池桑竹之属；阡陌交通，鸡犬相闻……黄发垂髫，一并怡然自乐”。这里人人参加劳动：“相命肆农耕，日入从所憩”。这里“秋熟靡王税”，没有剥削，没有暴政。这里的人们无顿对外开放，完全自给自足，他们“不知有汉，”更“无论魏晋”。这样的境界提供了毛泽东展示其诗情的素村。在他的想象中，出现了两个“同一性”的比较和转换：1)桃花源与人民公社；2)陶渊明幻想的桃花源无疑只有“幻想的同一性，”而今天的人民公社已经在某种程度上把幻想变成了现实，有了“现实的同一性”。俱往矣，可惜陶渊明不可再世。毛泽东以轻松豪迈的心情寻问这位先哲的踪迹，十分自信地同他交谈：“陶令不知何处去，桃花源里可耕田”。对“桃花源”的关切不就是对人民公社的自信么？这里似乎潜存着这样一种心理逻辑：当过去的幻想一经变成现实，这新出现的现实，反过来又会把人们的幻想带到更远更远的地方去，在新的幻想的鼓舞和吸引下，又将出现更新鲜更美好的现实。

暂时的困难和失误，虽然给毛泽东带来了沉重心情，但它们永远压不倒他那崇高的理想精神，那为公为民的不可挑剔的用心，那永远面向未来的热情和富于想象的性格。1958年“大跃进”冒进之后的沉重心情，在1959年5月份后开始好转了。在庐山会议前期，他也主张放松精神。不知是有意还是无意，一上山他便把自己刚刚写就的《到韶山》和前述念起桃花源的《登庐山》这两首七律写给周小舟、胡乔木，附信征求意见。据传，前首诗的末句在定稿之前，曾先后写为“始使人民百万年”，“人物峥嵘变万年”。而《登庐山》一首据说诗前曾有一小序：“一九五九年六月二十九日登庐山，望鄱阳湖、扬子江。千变竟秀，万壑争流，红日东升，成诗八句。”足见其轻快的心情和豪迈的诗兴。7月2日，毛泽东特地点了《思凡》、《惊梦》、《悟空借扇》等几出神话剧，供上山的“各路诸侯”们观看。这一旨趣也是耐人寻味的。显然是受到毛泽东这种情绪的影响，初上山几天，与会者的游兴颇高，人们成群结队地到仙人洞观看晚霞，相传这里曾是唐代得道成仙的吕洞宾修行之处。诗词唱和之风也很盛。“借得名山避世晔，群贤毕至学仙家”，“盘桓最好寻花径，仁立俄延读御碑。如许周颠遗迹在，访仙何处至今疑。”

李锐：《庐山会议实录》第22页。

分别为李锐和董必武诗句：《庐山会议实录》第24、22页。

反映了会议初期人们轻松愉快、陶醉自然的心情。初期会议由此有“神仙会”的美称。

正是在这样的气氛下，从会议一开始就在对“大跃进”和人民公社化运动进行反思的彭大元帅的发言和他送上的沉甸甸的“意见书”，显然是深出毛泽东和绝大多数与会者的意外，被看成是散布“悲观情调”，企图从根本上否定“大跃进”、人民公社这一方向。这就改变了会议的主题：本来是要继续进行毛泽东领导的，已经开始了八个月的“纠左”工作，突变而为对“右倾机会主义”的批判。这样，毛泽东以轻松的心情写下的《到韶山》、《登庐山》又有了新的意义。9月1日，在庐山会议结束不久，毛泽东在给诗人徐迟和臧克家的信中特意点明：“这两首诗是答复右倾机会主义的猖狂进攻的”。终于，诗情压倒了理性，乐观战胜了“悲观”，想象淹没了现实。

不拘成规，富于想象，是毛泽东特立独行，一生进取，富有天才的创造牡力的人格内容。一方面，他比中国革命史上任何书生型的政治家都能设计一条实实在在的民族解放大道，另一方面，他又比谁都浪漫超脱，以诗人的想象和情怀关注人生、自然、宇宙的一些根本问题。一步入诗的王国，他复杂的个性，精微的感觉，奔突的思想，便有一种遏止不住的升华。理智和情感，现实与未来，时间和空间在这个王国里似乎部可以获得默契的沟遁。诗人以及思想家，是自由的洒脱的，他可以驰骋想象，直面永恒和无限的时空，满怀热情地关注人类追求的终极价值和终极理想。政治家则相对的不自由，他不能须臾离开现实原则，他承担着巨大的历史责任，他每做出一个决断，都会感到同他的地位一样大小的压力。毛泽东的伟大和成功，就是因为漫长的革命和建设征途中，长期的保持了诗人和政治家这两种角色的平衡，很好地解决和处理了现实的务实精神同浪漫的理想主义这西方面的对立统一关系。50年代末期和60年代中期以后，这种平衡关系开始打破。诗情描绘和政治实践的区别，理想与现实、想象与理性的差异，在毛泽东的头脑里变得模糊起来。他自觉不自觉地要人们消化掉一些诗人和思想家可以凭愿望想象，而历史的实际进程却难以一下解决的问题。过于热情的想象为他所理解并描绘的象“大跃进”、人民公社这样的社会实践，染上了几分悲剧色彩。1959年庐山会议期间，毛泽东本人也从这个角度解剖过自己：“提倡敢想敢于，确引起唯心主义。我这个人也有胡思乱想”。

分别为李锐和董必武诗句：《庐山会议实录》第24、22页。

李锐：《庐山会议实录》第80页。

游仙与华章

古代神话传说的战斗精神和理想主义，渗透到毛泽东的社会实践当中；古代神话传说的浪漫主义文学气质更是直接影响到他的文学实践。

从文学欣赏角度来看，毛泽东认为，优美的神话传说始终吸引着人们的喜欢，具有永久的艺术魅力。即使是在表明他不赞成《狸猫换太子》这类同样是“幻想”性的妖魔鬼怪传统戏曲作品，并认为它们是“封建社会遗留下来的艺术化了的意识形态”的时候，他也是有意把它们同一些神话故事区别开来，说：这些牛鬼蛇神戏跟神话不同，神话如《大闹天宫》，大家都是赞成的，还有《劈山救母》、《水漫金山》、《断桥》，都是神话，总没有哪个会反对的。为什么呢？因为这些美丽的神话传说较少带着产生它们的封建社会的消极思想（如异化、因果报应、人在神面前的自卑等），大多反映出人们的超越时代的普遍的心理愿望。人们被这些作品体现的情感意志所吸引，也被这些作品表达情感意志的幻想方式所吸引，反过来说，正是这些“方式”增添了其“内容”的无穷魅力。

就毛泽东个人的欣赏趣味而言，幻想神奇的作品是他特别喜欢圈读的文学类型之一。我们还不难发现，当他沉湎于浪漫主义的艺术境界的时候，会更敏锐地刺激他那富有修养的艺术嗅觉，印证他那出色的艺术感悟力和鉴赏力，使他有更多的机会去体验某种程度的（对他来说也是极其难得的）非功利的审美情态。

神话幻想是形成浪漫主义风格的重要因素。“诗仙”李白和“诗鬼”李贺，是毛泽东心目中“搞幻想”文学的代表。

毛泽东喜欢李白，特别是他的一些构思奇幻的作品，如《梁父吟》、《梦游天姥吟留别》以及《蜀道难》等诗。60年代，毛泽东曾在竖行红格信纸上，凭记忆用毛笔手书过前两首诗，这可在《毛泽东手书古诗词选》中看到。在毛泽东故居藏书里，还有一份李白《梁父吟》的手抄本，它是用一寸大小楷体的毛笔字，抄录在16开毛边纸上的，共7页。右上角，有毛泽东用铅笔划着读过两遍的圈记。这是毛泽东晚年，由于视力减退，特意让人用大字抄写出来的。李白在这首诗中，直承屈原在《离骚》中上天谒帝的想象，以表达自己报国无门、壮志难酬的境遇和心情，他说：“吾欲攀龙见明主，雷公砰訇震天鼓。帝傍投壶多玉女，三时大笑开电光，倏烁晦明起风雨。阊阖九门不可通，以额触关阖者怒。”

在一本中华书局印行，乾隆年间蘅塘退士编的《注释唐诗三百首》中，毛泽东在《蜀道难》这首诗的天头上划着一个大圈，并批注说：“此篇有些意思。”全诗极意夸张蜀道的险峻壮丽，当现实中的事物不足以形容和比喻奇情壮采的景观时，便以神奇莫测之笔，全凭渺茫虚幻的神话和种种奇丽惊人的传说，来烘托气氛。于是，从传说中的蚕丛，鱼凫这两位“尔来四万八千岁”的古蜀国开国君王起笔，又写到秦国入蜀，五丁开山的神话。据说，秦惠王许嫁五位美女给蜀王，蜀王派五个力士去迎接。回到梓潼，见一大蛇钻入山穴中，五力士共扯蛇尾，把山拉倒，于是“地崩山摧壮士死，然后天梯石栈相构连。”诗人还发出这样的想象：羲和驾着六条龙拉的车子载着太阳在空中运行，走到蜀地剑阁山时也彼挡住，不得不回车，那里至今还竖立

着使“六龙回日之高标”。这样的想象，把“蜀道之难难于上青天”的景观描绘得极富感染力。毛泽东便曾对身边的一位工作人员称赞说：“《蜀道难》写得很好。艺术性很高，对祖国壮丽险峻的山川写得淋漓尽致，把人们带进神奇优美的神话世界，使人仿佛到了‘难于上青天’的蜀道上面了”。他还说，“对这首诗，有人从思想性方面作各种猜测，其实不必。”毛泽东对李白的这类诗，如《上三峡》，《鹦鹉洲》、《鸣皋歌送岑征君》等，都多次圈划。

李白写神话，畅快淋漓，旷达开朗。李贺写神话，则奇崛幽峭，凄清险怪。同时代人誉李白为“摘仙人”，李贺则有“诗鬼”之称。黄陶庵评本《李长吉集》中《梦天》一首天头的编者评语说：“论长吉每道是鬼才，而其为仙语，乃李白所不及”。毛泽东读至此，每句都圈点断句，很重视这一评语。毛泽东也曾随兴同人谈到李贺“专门做鬼怪的诗”，其作品“是鬼诗，不是人诗”。但这并不影响他对李贺作品的理解和偏爱。当有人认为李贺诗“不好懂”时，他纠正说：“有些还是容易懂。”1965年在给陈毅论诗的宿中还特意提出：“李贺诗很值得一读，不知你有否兴趣否？”在读王勃的一首诗的批注中，又联想到李贺，称其为“英俊天才”，借乎他死得太早。在一本读过的《新唐书》的《李贺传》中，他在天头上写着“李贺”两个醒目的大字；在记载李贺写诗：“未始先立题，然后为诗，如他人牵合程课者”等处，逐句加了旁圈。毛泽东阅读和圈划过四、五种版本的李贺诗集，如《李长吉歌诗集》、《李长吉集》、《李昌谷诗集》、《李昌谷诗注》等。李贺流传于世的240首诗中，他圈划过的有83首，有些诗还圈划过四五次。

毛泽东对李贺诗歌的偏爱和熟悉，还可从这样一个例子中得到说明。1959年3月，文物出版社刻印了一册线装本的《鲁迅诗集》。其中有一首《湘灵歌》，是鲁迅于1931年3月5日写赠给日本友人松元郎的。“湘灵”是古代楚人神话里的湘水女神，鲁迅借用这个神话典故来表达对倒在国民党反动派屠刀下的死难者的哀思。全诗为：“昔闻湘水碧如染，今闻湘水胭脂痕。湘灵妆成照湘水，皎如皓月窥彤云。高丘寂寞竦中夜，芳荃零落无余春。鼓完瑶琴人不闻，太平成象盈秋门。”毛泽东在该诗末句旁边批注到：“从李长吉来”。李贺在《自昌谷到洛后门》一诗中有“九月大野自，苍岑竦秋门”之句。足见毛泽东读李贺诗之精细。

李贺作品主要有神怪、讽喻、抒情三大类。神怪诗虽只有十来首，但却占李贺名作的一半以上，是铸成他在文学史上的特殊风格和地位的主要作品。这类作品，如《金铜仙人辞汉歌》、《老夫采玉歌》、《李凭箜篌引》、《巫山高》、《湘妃》、《神弦》、《天上谣》、《梦天》、《官街鼓》等，毛泽东圈划较多。作者继承《楚辞》精髓，在《山鬼》、《招魂》式的“鲸呿熬擗、牛鬼蛇神”后面，包含着独到深刻的艺术理解，和巧夺天工的创作想象。在《金铜仙人辞汉歌》里，作者能想象得出金铜仙人“忆君清泪如铅水”的神情，在《李凭箜篌引》中，对李凭的演奏才能的描绘是“梦入神山教神巫，老鱼跳波瘦蚊舞”，在《巫山高》里说巫山神女祠的高耸是“古祠近月蟾桂寒，椒花坠红湿云涧”。在《神弦》中，作者记述了女巫做法事的全过程，将鬼神的降临描绘得栩栩如生，“女巫浇酒云满空，玉炉炭水香馨

杨建业：《在毛主席身边读书——访北京大学中文系讲师芦荻》。

1960年5月2日在济南同山东省委负责同志的谈话。

鼙。海神山鬼来座中，纸钱窸窣鸣旋风。相思木帖金舞^鼙，攒蛾一嚏重一弹。呼星召鬼歃盃盘，山魅食时人森寒。”但作者又并不相信神鬼的存在，“神兮长在有无间”，“神嗔神喜师更颜”，神鬼永远是虚无飘渺在有无之间，他们高兴，他们发怒，都只看女巫的脸色变换。这些作品都是毛泽东爱读的。李贺的名句“天若有情天亦老”，“雄鸡一声天下白”等，他都化用入自己的创作之中。

神话传说的魅力，不仅体现为永恒的欣赏魅力，还体现为永恒的再创造魅力。马克思说神话是艺术发展的“土壤”和“武库”，就是指它为后世文艺家提供诗情、构思和素材的独特功能。在中国文艺发展史上，即使是《红楼梦》这部地道的现实主义经典之作，开篇也是从女娲炼五采石的神话传说起笔。

毛泽东所喜欢的三李诗风，艺术上直承楚骚，哲学上又接庄子，可谓南方文化在诗歌中的反映。清代诗人龚自珍曾评价说：“庄屈实二，不可以并，并之以为心，自白始。”就是说，李白的艺术精神融合了道家的飘逸和屈赋的瑰丽，在创作上深得南方文化（庄、屈皆为楚人）的精要，发扬光大了神话传说在文学创作中的作用和价值。比较起来，以孔儒、法家为代表的北方（齐、鲁、秦晋）文化崇尚务实、厚重和逻辑理性，“（孔）子不语乱力怪神”就是一个例证。而以庄、屈为代表的南方（楚国）文化则偏于驰骋想象，形式奇丽浓艳，故焚人重巫，庄文屈赋都有着漫天挥洒的气象。三李诗中的神话素材，也大多取自《楚辞》。从这个角度讲，毛泽东爱展而及三李，在艺术精神上也不是没有渊源的。且不说他生长在湘楚，又有天生的浪漫主义个性。

作为彪炳一代诗风的诗人，古代丰富的神话传说同样是毛泽东艺术创作的土壤和武库。独具个性的幻想情怀，使他善于从神话传说中汲取灵感和素材，在借用、点化和改造中抒展出高古飘逸的内心世界，融铸成文采绚丽、想象奇诡的浪漫主义风格。在至今公开发表的50首毛泽东诗词中，就有20来首有神话典故。其中，运笔厚重，着色最浓，化用较奇，境界绚丽的典故有三个：嫦娥舒袖，湘妃滴泪，鲲鹏逍遥。（或许是巧合，这三个神话典故都与屈赋、庄文、三李诗歌有关。）从这个角度说“游仙”之路铺成毛泽东的诗作“华章”，是不过分的。他实践了自己的主张：“太现实了就不能写诗了。”

1957年，李淑一将自己在1933年夏和泪填写的一首《菩萨蛮》寄给毛泽东。词作怀念她的爱人柳直荀烈士，柳也是毛泽东的朋友和战友。词是这样写的：“兰闺索莫翻身早，夜来触动离愁了。底事太难堪，惊侬晓梦残。征人何处觅？六载无消息。醒忆别伊时，满衫青泪滋。”李淑一在信中同时向毛泽东索写从杨开慧那里获悉的，毛早年写给杨开慧的一首凄婉的《虞美人》以作纪念。毛在回信中表示：“开慧所述的那首并不好，不要写了吧。有《游仙》一首为赠。”这首《游仙》，就是后来定名为《蝶恋花·答李淑一》的词。显然，他不愿意陷入李淑一词中描绘的那种“满衫青泪滋”的缠绵情境，而乐于借“游仙”想象一种壮丽的“杨柳轻飏直上重霄九”的神话境界，化绵绵恩情为豪迈的颂扬。他在诗中称杨开慧烈士为“骄杨”，章士钊曾索其解释，毛泽东说：“女子革命而丧其元（头），焉得不骄”。

龚自珍：《最录李白集》。

“游仙”，是古代文学中颇有影响的诗歌类型。它有特定的题材（创作主体与神仙遇合），有特定的结构（超脱尘世，涉足飘渺的天界）。在给李淑一的信中，毛泽东特意指明，他的“这种‘游仙’，作者自己不在内，别于古之游仙诗。”最早的游仙诗，可追溯到屈原的《远游》。此后的游仙之作，大体有两种思路。一是所谓正格的游仙，高蹈遗世，餐霞饮露，纯粹幻想人入神仙居处后的生活情态。一是借游仙而抒郁郁不得之志，表达对现实的不满，屈原及魏晋时的曹植、郭璞的一些作品便属这类。这两类游仙之作，都是把作者自己摆入仙境来描绘的。毛泽东说自己的“游仙”不把作者摆进去，在艺术构思和情感表达上的重要考虑，大体有俩点。第一，作者怀念和颂扬的烈士忠魂，飞升至最圣洁的琼楼玉宇，他们的精神感动天仙，使吴刚捧酒，嫦娥舞袖，受到热情款待，这已经充分而形象地展示了作者的情感倾向，远比作者自己介入来得更真切，更有效果。第二，“忽报人间曾伏虎，泪飞顿作倾盆雨”。作者写烈士忠魂与天仙的遇合，落脚点仍是人间现实。已经飘然而去另一世界的人，尚且热情关注人间的革命斗争，为其胜利而激动，而歌哭；亲自领导了这场伟大的社会变革运动的作者，更没有必要幻想“去国远游”了。社会主义的现实难道不比天仙琼阁更美好，更诱人？

在这首诗里，毛泽东对吴刚、嫦娥这两个神话形象的改造是颇具匠心的。吴刚，据段成式《西阳杂俎》说，是汉代西河人，由于学仙有过，被罚在月宫里砍一株高五百丈的桂树；砍下去的斧头刚刚举起，被砍的地方又立即弥合，这很有些象古希腊神话中不断推一巨石上山，石头一上山顶又自然滚落下来的西西弗斯的境遇，实在是做不完的苦役。李贺在《李凭箜篌引》中曾写到吴刚的生活，说他在聆听人间传来的弦乐之声时，也只能依靠桂树侧耳不眠，相伴他的是“露脚斜飞湿寒兔”，很是凄清。桂花酒是传说中仙人特用的饮料，曹植在游仙之作《仙人篇》里就有“玉樽盈桂酒，河伯献神鱼”之句。毛泽东从吴刚砍桂树的本事中增溢出他捧出桂花酒招待升天的烈士，的确是在巧合无缝的联想中添出新意。由于烈士的到来，吴刚不仅抛却了苦役，而且改变了他的生活情态，俨然为珍藏着异物而又朴实重情的主人。

嫦娥的变化更大。她本是超群绝世的美貌女子，嫁给了射日的大英雄羿，按说是很幸福的。但她并不满足。于是偷吃了羿从西王母那里求得的长生不死之药。固然是飘升上天了，但只能跑到月宫里躲藏。由于不光彩的丑行，变成了一只丑陋的癞蛤蟆，文雅地说是蟾蜍，永远孤苦零丁地住在清冷的月宫，只有一只终年捣药的白兔和一株桂树与她相伴，后来才来了一个被罚做苦役的吴刚。历代诗人写她，总是突出其寂寞难耐的处境。李白的描绘是“白兔捣药秋复春，姮娥孤栖与谁邻？”李商隐更进而具体地说：“嫦娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心。”分明是一个不可取的形象，而且包含着揶揄和道德上的责问。毛泽东在诗中一反常人之说，把她写成热情而富有正义感的美丽仙子，因烈士的到来而在万里长空中舒动罗绮广袖翩翩起舞。她不再寂寞，生活充满了欢乐。这种改造，与其说是在美化天仙，不如说是在衬托人杰。

借仙家的生活情趣来构成高洁奇丽的审美境界。从艺术效果来看，虽然是深切悼念死者之情，但却没有一点感伤、悲切和愁苦，充满了乐观豪放、洒脱飘逸的浪漫气息，这正是毛泽东个人的情感风貌和审美趣旨的一贯特征。把这首词置入历代为数不少的游仙诗和悼亡诗中，也是别具一格的上乘

分别见李白《把酒问月》和李商隐《嫦娥》。

之作。

《七律·答友人》，是毛泽东诗词中最华艳眩丽的一首，也是少数几首现实针对性不那么具体明确的作品之一。其创作起因，也颇富文人间笔墨往来的雅趣。

湖南宁远人乐天宇，青年时代和毛泽东相识，1924年入党。建国后先后为北京农业大学校长和中国林业科学院研究员。他的家乡有一座九嶷山，毛泽东常称他为九嶷山人。有一次，毛曾对他说，我是湖南人，却没有去过九嶷山。颇有向往一游之意。乐天宇便为毛泽东念了一首清人何绍基记游九嶷山的诗。60年代初，乐天宇带了一科研小组回宁远考察，之后又同周世钊、李达会合。他们都是毛泽东的老友，于是商定送几件九嶷山的纪念品给他。其中有九嶷山的碑铭、墨刻、泪竹竿毛笔、斑竹。乐天宇还署名“九嶷山人”写了首关于九嶷山之行的七古诗“赠呈毛泽东主席案右”。全诗为：“三分石耸楚天极，大气磅礴驱舞龙。南接三千罗浮秀，北压七二衡山雄。东播都庞越城雨，西嘘大庾骑田虹。我来瞻仰钦美德，五风十雨惠无穷。为谋山河添锦绣，访松问柏谒古枞。瑶汉同胞殷古谊，长林共护紫霞红。于今风雨更调顺，大好景光盛世同。”不久，乐天宇在郭沫若处见到了毛泽东的答诗，题为《七律·答周世钊、李达、乐天宇同志》。后改为《答友人》。

“九嶷山人”极目奇山奇水，作七古摹写，颂人间盛世，主题明确。其“长林共护”、“为谋山河添锦绣”诸语，依然是林业学家的职业情怀。东西南北敷阵一番，境界开阔，但奇幻不足，落笔也实。但由此却牵动毛泽东的绵绵诗情。对无缘登临而又一心向往九嶷山的毛泽东来说，则不得不以遐思奇想的神话作答。恰似李白一生未到过剑阁，其《蜀道难》全凭神话传说落笔一样。还有一个并非偶然的巧合。李白写《梦游天姥吟留别》，是听“越人语天姥”，于是“我欲因之梦吴越”，毛泽东是读友人写九嶷山之诗，于是“我欲因之梦寥廓，芙蓉国里尽朝辉。”其承继关系是明显的。这就使两首诗的构思和风格颇有相同之外，都是借记梦而写游仙。这样写，更有益于发挥“意识流”的想象，在句意突兀跳宕之中，一切扞格不通之处都可以融化勾连。从神话形象来看，两首诗都写了仙子从云中下降的美丽景象。一个是“霓为衣兮风为马，云之君兮纷纷而来下”；一个是“帝子乘风下翠微”，“红霞万朵百重衣”，都是乘风，都是以云为衣。所不同的是，李白的游仙把自己摆了进去，他自己“脚著谢公履，身登青云梯，半壁见海日，空中闻天鸡。”毛泽东的游仙，依然是不包括作者的亲历亲见，只是客观地浓彩涂抹梦中的想象。李白写了梦前（所闻）、梦中（所见）、梦后（所思）的完整过程，毛泽东所作主要集中于梦境的形象。

毛泽东笔下的“云之君”是“帝子”，她以美丽的仪态出现。九嶷山上白云缭绕，她乘风而下，飘落在苍翠的山顶上，手持泪痕涂染的湘竹。情景飘丽可人。这是据著名的神话典故点化而成。相传尧帝有两个品貌俱佳的女儿，叫娥皇、女英，人称帝子。她们同嫁舜帝为妻。舜帝南游，死于苍梧之野，就是今天的九嶷山一带，随即葬于该地。二妃听到这不幸的消息，随即追寻来此，他们悲恸万分，伤心的眼泪洒在沅湖一带的竹林上，竹林通挂着了她们的斑斑点点的泪痕，于是这里有了斑竹，又称湘妃竹。后来她们投湘水殉情，成了湘水的神灵。屈原在《九歌·湘夫人》中首先把此传说写进诗中：“帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予。嫋嫋兮秋风，洞庭波兮木叶下。”此后不少诗人都有关于湘妃传说的描绘。李白便专以此题材写了首《远别离》：

“帝子泣兮缘云间，随风波兮去不还。恸哭兮远望，见苍梧之深山。苍梧山崩湘水绝，竹上之泪乃可灭。”显然都是把这个传说当作忧伤的爱情悲剧故事来写。不喜啼哭风格的毛泽东则别造一番境界。他在“斑竹一枝千滴泪”之后，紧接一句“红霞万朵百重衣”，顿化伤感抑郁为光昌流丽。这一悲一欢的跳宕，一纤一浓的组合，女性仪态美和自然幻景美相互重叠，情意盎然，奇美迭出。

诗的下半阙，从女仙美景转入对故乡的热切祝愿，从九嶷山而推及湖南，笔调也从飘逸转向豪放。毛泽东梦中的“帝子”是美的，他梦中的“洞庭”、“长岛”、“芙蓉国”更是美的。这里有波涌连天的壮景，这里有欢歌动地的诗情，这里是阳光灿烂的世界。写神话就是为了衬托这个世界。全篇过渡自然，浑为一体，为自己的故乡染上不朽的神话色彩。意境取法于屈原，但脱却其哀伤；构思借鉴于李白，又不停留在虚幻。措辞婉丽而寄托深遥。

鲲鹏，是毛泽东引入诗的传说形象。典出庄子《逍遥游》的寓言想象。他说，北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也；化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其几千里也；怒而飞，其翼若垂天之云。庄子说他看见一本叫《齐谐》的志怪书中记载，鲲鹏半年才呼吸一次，它从北往南飞，“水击三千里，搏扶摇而上者九万里”。庄子塑造鲲鹏的本意是，即使是这种横空出世，绝云气、负青天的神鸟，也要凭借空气的浮力才能高翔远举，由此阐发他的“有所待”和“无所待”的哲学问题。但后人以此形象入诗，似乎从来不按照庄子的原意理解这个形象，据其气势风貌把它改造为志向远大，壮美俊伟的崇高形象。多以此自喻或喻人。李白写《大鹏赋》自喻，便这样描绘其展翅风貌，“五岳为之震荡，百川为之崩奔，……喷气则六合生云，洒毛则千里飞雪。”在《上李邕》中又说：“大鹏一日同风起，搏摇直上九万里。假令风歇时下来，犹能簸却沧溟水……”。

有志之上追求和赞美的东西，总是伟大和崇高的，对于诗人来说，他追求和赞美的东西，又总是融铸了他的主体精神。鲲鹏成为历代诗人的歌咏形象，成为一种“题村原型”，是很自然的事情。

毛泽东的创作，有四有诗写到鲲鹏。最早是1918年的《送纵字一郎东行》。“君行吾为发浩歌，鲲鹏击浪从兹始。”这是指点江山，激扬文字的青年毛泽东的喻人和自喻，其“要将宇宙看秭米”的胸怀和“到中流击水”的信念，跃然纸上。毛泽东如鲲鹏一般激越壮观的生涯，便是从这里起步的。在这首诗里，鲲鹏形象的寓意还较抽象，是一种信念崇拜和自我夸张。在此后风云变幻的革命过程中，毛泽东笔下的鲲鹏也有所变化。

1930年7月的《蝶恋花·从汀州向长沙》写道：“六月天兵征腐恶，万丈长缨要把鲲鹏缚。”鲲鹏在这里实指蒋介石反动派，言其凶顽强大，但只不过鲲鹏其表，腐恶其质，红军战士则升格为手持万丈长缨的“天兵”。把鲲鹏作为反面形象，在历代诗歌创作中是少见的。作者对鲲鹏这一传统形象本身倒并无贬义，用其“符号”而变其“意指”，以之喻敌，反衬托我方的更加俊伟。不如此，不足以展示毛泽东不拘一格的想象和自信。更重要的是，在毛泽东看来，以中国共产党为代表的革命力量，终究会发展成他所说的“一个翅膀可以扫尽中国的大鹏”。

1963年12月，毛泽东作《七律·吊罗荣桓同志》，于悼念叙往的情境

中，凸然而出“斥鷃每闻欺大鸟，昆鸡长笑老鹰非”两句，设置了“斥鷃”、“昆鸡”和“大鸟”、“老鹰”两种崇高与渺小的对立形象，以喻人事的褒贬。大鸟即鲲鹏，斥鷃泛指小雀。庄子在《逍遥游》里曾描绘到，斥鷃等肖小之辈，抬头望见背若泰山，绝云气、负青天在天空中展翅的大鹏，颇不以为然地说：“我腾跃而上，不过数仞而下，翱翔蓬蒿之间，此亦飞之至也”，即我也是在飞，而且飞得颇有乐趣，你“奚比之九万里而南为”？即，你哪里用得着图谋这样费力地飞到九万里以外的南方去呢？燕雀不知鸿鹄之志，故每见其行而非议之，这是人世间常有的事。毛泽东在诗中袭此典意，把悼念战友的深情，把对罗荣桓同志的赞扬和倚重的意思，引向更开阔的视野，引向国际国内不断变化的风云，引向他对当时形势的看法。把自己的思想融入诗境，寄托于凌空翱翔的鲲鹏。由此展示他决意排除各种非议和干扰，肩起马列主义的重担，展示一种掌握真理的悲壮的孤立感和迎接挑战的豪情。事实上，在1963年1月写的《满江红·和郭沫若同志》中，便有了这样的诗情，出现了“苍蝇碰壁”、“蚍蜉撼树”的同类喻意。初稿中甚至还有“欲学鲲鹏无大翼”之句，以寓对手妄自尊大的神态，“鲲鹏”也是正面形象的比托。为了向同志们展示他的这一胸怀，他还将该诗的初稿书赠周恩来与魏文伯各一帖。

1965年秋，当毛泽东越来越忧虑和愤慨国际修正主义日益背离马克思主义道路，象斥鷃小鸟那样鼠目寸光，丧失远大的共产主义理想的时候，他又一次想到了鲲鹏形象。在《念奴娇·鸟儿问答》中，他充满情感地描绘：“鲲鹏展翅，九万里，翻动扶摇羊角。背负青天朝下看，都是人间城廓”，并嘲笑那种没见过世面、满足于在蓬间跳来跳去，面对风起云涌的情势，不知所措，大喊“怎么得了，哎呀我要飞跃”的斥鷃小雀。这里的鲲鹏，就是那些志壮坚信马列，永远继续革命的人，当然包括毛泽东自身。他们的行程是那样的高远，他们的气势是那样的浩瀚。人间城廓里芸芸众生，蓬间小雀患得患失的斤斤计较，都在他们的俯瞰之下——不屑一顾的俯瞰之下。

毛泽东对未来理想的坚定信念和伟大热情，还有那别具一格的想象力和思维方式，似乎只有在那些神奇变幻的文学形象中，才能找到恰当的比托。鲲鹏由此成了他钟爱的形象。换一个角度讲，毛泽东叱咤风云的一生，不就是鲲鹏展翅的一生？毛泽东，不就是20世纪中国诞生的一只鲲鹏？由于过于高翔远举，毛泽东在晚年凌空蹈虚了，失足了，但他毕竟是鲲鹏。

不少文章认为这两组形象实指林彪与罗荣桓，即扬罗而抑林。我同意黄瑶同志在《对 吊罗荣桓同志一诗的管见》（载《党的文献》1989年第6期）一文中的这种分析：斥鷃、昆鸡指毛泽东心目中的敌人。

第四章 文化改造 ——毛泽东与传统戏曲

帝王将相与历史颠倒

看戏听曲，是毛泽东文艺爱好的重要内容。他这方面的趣味多样，素养厚实。

中国传统戏曲，集唱、唸、做、打和叙事为一体，又有群体表演和群体观赏的便利和锣鼓喧天的热闹气氛，从而成为比诗词歌赋和小说更为大众化的艺术样式。这种样式自宋代末期成熟以来，利用省略文字媒介，直接感染目不识丁的大众百姓的优势，把文艺传播历史知识和宣扬伦理教化的作用进一步推向民间。由其这方面的实用功能，传统戏曲成为毛泽东评价和改造文化遗产的一个重要切入口，进而成为他根据古为今用的原则创造新文化的重要实验地。

中国戏曲的舞台表演，有“东方芭蕾”之称。它的形式化、程式化、虚拟性、象征性和表现性等艺术特征，集中体现了中国传统的艺术精神和美学风格，也更吻合毛泽东的艺术欣赏旨趣。中国的现实文学，他读的很少，他不太喜欢看话剧，不只一次地说过“我们每天都演话剧”一类的话，大致意思是话剧的表演同生活本来形态之间的距离不大，过于坐实。他的个人情趣更趋向于艺术的间隔、写意和象征。再从传统戏曲剧本的题材内容来看，无论是文人创作的案头剧（如毛泽东认为属于民主文学代表之一的关汉卿的作品以及王实甫的《西厢记》等），还是演员们口传心授的脚本，都大量取材于历史故事和小说演义，与古典小说“史贵于文”的传统颇为相关。仅以京剧剧目而论，由陶君起编著，1963年中国戏剧出版社出版的《京剧剧目初探》中，1200多出传统剧目，历史朝代不明的只有130出。题材内容的历史化倾向，使毛泽东在戏曲欣赏中能进一步展露他明事理、知得失的政治家的欣赏习惯，发挥他卓绝的史家见识。

“封建社会遗留下来的艺术化了的意识形态”——这是毛泽东随口说出的关于传统戏曲的社会属性界定。这里说的封建社会遗留下来的意识形态，倒不一定是指戏曲的舞台表演形式，主要是指剧目在主题内容上的总体倾向。关于它的封建性，毛泽东最喜欢用三个词汇来概括：帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神。事实上，这大体上也是传统剧目的三个最基本的题材模式，它们分别成为封建社会意识形态在政治历史观念、伦理情感生活和异化迷信心态三个方面的表现途径。其中，毛泽东最为反感和反对、最早提出要加以改变的，是与他的奴隶史观直接对立的帝王将相（或老爷太太）充斥舞台的现象。

最明快的宣言，就是大家熟悉的1944年1月9日看了新编历史剧《逼上梁山》以后写给杨绍萱、齐燕铭的那封著名的信。他说：

历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧

据何其芳《毛泽东之歌》记叙，毛泽东在延安时对他这样说过，1960年3月24日在天津会议上的一次谈话中毛泽东再次说过。

1957年3月19日在南京部队、江苏、安徽两省党员干部会议上的讲话。

艺术上)人民却成了渣滓,由老爷太太少爷小姐们统治着舞台。这种历史的颠倒,现在由你们再颠倒过来,恢复了历史的面目,从此旧剧开了新生面,所以值得庆贺。

毛泽东对传统艺术中颠倒历史的不公正现象的不满,并非始自他成为一个具有历史唯物观的马克思主义者以后,从他自幼的切身体验、独特的叛逆个性和对传统艺术的直观把握中,就已见出了一以贯之的胸怀和信念。青少年时读古典小说不就发出了农民为什么不能当主角的疑问么?马克思主义加深了他的这一信念,并上升到整体的理性的历史观的高度,转化为在中国历史上亘古未有的,从根本上把颠倒的历史再颠倒过来,实实在在让下层劳苦大众扮演主角的革命实践,一生都是那样的真诚和执著。他希望并坚信,意识形态应该同革命的政治实践一道变化,一道进步;在他的视野里,无论如何是难以容忍老爷太太和帝王将相们在戏曲舞台上唯我独尊趾高气扬般“亮相”的。

于是,一有机会,他就要把这个问题提出来,警省文艺界、思想界,不失时机地、直观平实地向人们宣传奴隶创造历史、人民群众胜过帝王将相的基本道理。1947年,在转战陕北那段极紧张的军事斗争高于一切的日子里,毛泽东还于11月21日在米脂县给中国平剧院(即京剧院)做了一次题为《改造旧艺术,创造新艺术》的报告,并特别提到:旧的艺术这个东西是有缺点的,尤其是它的来源,我叫它是颠倒是非、混淆黑白。历史并不是那些英雄宰相创造的,而是那些劳动者和农民创造的。比如孔明一出来就神气十足压倒一切,似乎世界就是他们的,人民大众不过是跑龙套。然而,世界上百分之九十是工农大众,我们住的房子,都是他们的手盖的,却在艺术上把他们形容成小丑。在毛泽东看来,劳动大众是物质世界的创造者,从而也是整个历史的创造者;他们创造了各种文化活动的前提,因而在文化活动中理应占据突出的位置。封建社会意识形态颠倒历史的一个重要表现,就是文化的创造者不能享有文化,不能在艺术舞台上获得歌颂和肯定;相反,劳动大众接受的文化艺术,却是让他们召之即来、挥之即去,成为打旗跑龙套的喽啰,随人驱使。传统戏曲中帝王将相剧目排斥劳动大众的生活和精神的作法,自然使毛泽东这位大众革命的卓越领袖感到不安和愤慨。

传统戏曲何以在毛泽东的心目中,特别是在他阐述自己的文艺观和历史观的时候,有如此突出的位置?这是因为,他从事和领导的社会革命和阶级革命,始终包含着深层的意识形态的革命,即文化改造和文化革命。从某种意义上讲,文化改革和文化革命的成果,还是衡量其社会革命和阶级革命所达到的水平的一个重要标尺,这在他的晚年,尤其如此。他深深懂得,传统戏曲作为大众百姓的一种最便当、最实用的文艺娱乐方式,最能直接、普遍地发挥宣传教育功能。他依据自己的历史观来审视和改造旧的文化艺术,自然首先要特别重视戏曲问题。另外,中国共产党长时期在文化滞后的农村开展工作,革命的主体力量来自农民,革命的胜利,要依靠广大的农民;意识形态的革命,文化的改造,自然包括改变他们身上自觉不自觉地潜存的种种落后观念。而戏曲作为人们最习惯的文化艺术活动,是实现这一任务的恰当方式。由此,如何利用和改造传统戏曲,是直接关乎批判和继承传统文化,

创造毛泽东在延安文艺座谈会上提出的为工农兵服务、为政治服务的新的文化艺术的一个重要项目。这就不难理解，戏曲改革为什么成为 40 年代、50 年代乃至 60 年代相当热闹的并始终为中央关注和直接领导的“运动”。

早在 1943 年 11 月中共中央宣传部发出的《关于执行党的文艺政策的决定》中，便指示：文艺工作的各部门应以戏剧和新闻通讯这两项工作为“中心”，戏剧工作者的主要精力要放在指导群众剧团和群众戏剧活动，提倡“内容反映人民感情意志，形式易演易懂”的戏剧。1944 年 11 月 16 日，陕甘宁边区文教大会通过并经边区参议会批准的《关于发展群众艺术的决议》中，又进一步指出：旧艺术与群众的历史联系，不仅表现在旧戏班和其他职业性的旧艺人的活动中，而且表现在广大的人民群众的平时娱乐活动中；艺术的新旧，基本上取决于其能否为群众的生产、战斗、教育服务，凡能正确表现新生活和具有新观点的历史生活的艺术，都应发展；“群众艺术无论新旧，戏剧都是主题”，等等。还有一个很有说服力的数据统计，《人民日报》从 1948 年到 1960 年发表的近 50 篇的关于文艺政策的社论中，就有 8 篇是专门谈论如何利用和改造传统戏曲的。很明显，这些努力都是响应和实践毛泽东在 1944 年 1 月那封信中发出的，把“划时期”的旧剧革命“推向全国去”的号召，尽管在一些具体的政策口号的提法上，不时有所变化和侧重，但有一点是清楚的，即始终强调用正确的历史观念和文化态度来对待传统戏曲，即“修改与创作的方法必须是历史唯物主义的”。

从历史唯物主义的观点来看，反映帝王将相的传统剧目，也并不一概都是反人民的，或对劳动大众渴望的精神道德品格一概排斥。其颠倒历史的做法是就主导倾向而言，是从人物形象的关系安排而言（即毛泽东说的“主角”的设计）。即使是一些以帝王将相为主角的历史戏，如《群英会》、《萧何月下追韩信》等，也不见得有什么害处，从这些戏里还可获得历史知识与历史教训，启发和增加人们的智慧。至于为数不少的清官戏，事实上也体现了一定的民主倾向，与劳动大众的价值观念有沟通共鸣的地方，在新社会仍然有不小的教育作用。对此，毛泽东是肯定的、推崇的。1959 年，他看完湘剧《生死牌》后，便称赞戏中衡山县令黄怕贤将亲女儿黄秀兰代替被冤枉的王玉环赴法场的义举，说这种舍己救人的高尚的思想，值得学习。当然，这主要是一种道德价值的推崇，而不是历史的评判。就象他赞赏《杨门女将》的时候，主要是推崇她们敢于斗争和爱国主义的精神，而不等于他在历史观上承认这些将相人物在历史上有如何特殊的作用一样。

具体说来，毛泽东对传统戏曲中某些统治者形象的肯定，大体是基于这样两点：第一，以他们是否为人民办好事为根本依据。1949 年刚进北京时，他看了《法门寺》，认为其中的刘瑾是一个典型人物，他没有办过好事，唯

析的参照。社论开篇便提出：“我们对于旧剧，必须加以改革，因为旧剧也和旧的文化教育的其他部门一样，是反动的旧的压迫阶级用以欺骗和压迫劳动群众的一种重要的阶级斗争的工具”。接着，社论又详细描述华北解放区人民群众同旧剧的深厚联系，认为看戏是人民生活中的“重大事件”，但绝大部分旧剧由于没有经过一定的必要的改造，反映的是封建的内容。因此我们的戏改工作做得“非常不够”，“这种现象，是与新民主主义文化建设的方向相违反的，是必须改变的。”

两个决议分别刊载于《解放日报》1943 年 11 月 8 日，1945 年 1 月 12 日。

1948 年 11 月 23 日《人民日报》社论：《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》。

湖南省文化局：《百花盛开时，缅怀毛主席》，《人民戏剧》1978 年第 12 期。

独在法门寺进香时，纠正了一件错案，这也算为人民办了一件好事。第二，治统者的活动是否提供了有益的政治经验和工作方法。他曾同其他中央领导同志议论过《打金枝》，说：郭子仪的儿子同皇帝的女儿结婚后闹矛盾，郭子仪便和皇帝各自批评自己的孩子，解决得很好。又说：郭子仪很有政治头脑，当时有人告他有谋反之心，郭听后备门户洞开，任人参观。

就笔者所看到的文章材料而言，可以说毛泽东在谈论戏曲的时候，对其中的统治阶级正面现象的肯定，都是相当克制和有分寸的。与此相反，他更乐于以批判的态度发掘戏曲舞台上一些统治阶级形象的反面教育作用。1956年4月，他和周恩来都看了昆曲《十五贯》，并由他们倡导在全国文艺界引起轰动，成为“戏改”的一个成功典范。戏中的况钟和过于执这两个不同的统治者形象给人留下了难忘的印象。毛泽东对该戏的称道，主要是认为草菅人命的过于执的官僚主义作风具有现实的教育意义，他说《十五贯》应该到处演，戏里边那些形象我们这里也是很多的。过于执，在中国可以找出不少。

周恩来在肯定“过于执也写得恰当”的同时，还对整出戏的意义做了更多、更开的发挥，他指出：“况钟的实事求是合乎历史。”“封建制度是坏的，但统治阶级中也不是一无好人，尽管他们对人民的同情是有局限的，但是那时的人民对这些人还是歌颂的。况钟是官，但同情人民，这就难能可贵。……写历史题材，不一定光写劳动人民。”60年代以后，当毛泽东从历史哲学家和现实革命家的眼光来评判清官戏，如谈到本来是由他倡议下出现的《海瑞罢官》的时候，他发挥说：历史上的清官，很难找到。包拯、关羽都是统治阶级吹出来的。

与此相反，无论是道德情感的体验还是历史的评判，无论是对艺术形象的审美欣赏，还是政治理性的分析，毛泽东都把自己的同情和赞美献给戏曲舞台上那些不太引人注目的底层的劳动大众形象。

他乐于观看直接表现劳动人民生活形态的剧目。1958年在湖北视察工作时，他曾挑看当时被一些人认为有“黄色”之嫌的原始黄梅戏《张二女推车》，观看时连说“有意思，有意思”，并说体现了劳动人民本色，于老四、张二女这一对情人，留姓氏排行不留名，可见是一对劳动者，要不张二女怎么会推车呢？他对底层群众的特殊感情，在观看《白蛇传》时流露得淋漓尽致。他完全进入戏曲人物的角色，理解他们，同情他们，为许仙和白娘子的爱情悲剧而流泪、而抽泣，在白娘子被镇压到雷锋塔下时，竟拍“案”（沙发扶手）而起。他对勇敢热情的青蛇怀着极大的敬意，一看到那代表封建专制的法门寺老和尚法海出场，他的脸色则立刻阴沉下来。这是他当年的贴身卫士的回忆，而不是文献记载，但却大致反映了毛泽东这位爱憎分明的政治家和忠实的戏曲观众富有个性化的艺术体验心态：理性的善恶判断毫不掩饰地融入审美欣赏状态，正是这种融合状态，最真实地表现出他潜意识中那根深

阎长林：《在大决战的日子里》第258页。

薄一波：《回忆片断》，《人民日报》1981年12月26日。

1956年4月27日在一次会议上的插话。

《周恩来选集》下卷第195、197页。

1965年3月30日在上海西郊的谈话。

梅白：《毛主席爱看黄梅戏》，《人民日报》海外版1988年1月26日。

《走下神坛的毛泽东》第47—49页。

蒂固的，赞美什么、同情什么、厌恶什么的概念。

如果说，我们对毛泽东在这种艺术体验心态中的直观评判知之甚少，由此所做的分析还多少带有揣摸的成分的话，那么，他在一些正式场合的理性评述，却完全可以印证上面的分析。在一次会议上，他讲过《西厢记》中张生和惠明和尚的故事：孙飞虎围着普救寺，张生要找人送信请他的朋友白马将军来解围，可是无人敢突围出去，于是开群众会议。这时，很不起眼的杂役僧惠明挺身而出，杀出重围，搬了兵，解了围。毛泽东接着说：惠明见义勇为，勇敢大胆，是个坚定之人，希望中国多出点惠明。关于《西厢记》，他特别欣赏的，还有崔莺莺的丫环红娘，说她是个有名的人物，是个青年，是个奴隶，为了成全别人，自己受拷打，不屈服，反过来把高高在上盛气凌人的老夫人责备了一通。毛泽东又接着问道：你们说，究竟是红娘学问好，还是老夫人的学问好？

毛泽东总是希望人们不要小着那些地位低贱的人。在他看来，高尚的品格、高明的智慧和高度的创造力，总是与一个人的社会境遇密切相关。人民群众的主体素质似乎天生的就要比帝王将相、老爷太太们要高。他甚至认为，这种情况是“旧社会的规律：被压迫者文化低，但是聪明些；压迫者文化高，但是愚蠢些”。毛泽东一生反对天才观，反对权威，反对迷信，但这些似乎都主要针对封建传统的既成秩序和历史唯心主义的既成观念说的。他要把旧的历史颠倒过来，创造一种新秩序、新观念。在他看来，贫贱者之所以胜过高贵者，原因恰恰就在于他们“贫贱低微，生力旺盛，迷信较少，顾虑少，天不怕，地不怕，敢想敢说敢于。”这是他分析历史和现实的一个重要的角度，也是他品评戏曲人物形象的一个重要角度。《西厢记》中的惠明和红娘为他的思路提供了言之凿凿的证据。

贫贱低微的人们敢想敢说敢于的精神，不仅可以转化为学问、智慧、胆识方面的创造力、进取力，而且更重要的是它体现了一种人格和政治上的批判态度乃至叛逆和造反精神。这是奴隶文化的精神所在，是奴隶和奴才的根本区别所在。为此，毛泽东深恶痛绝《法门寺》中主子让坐下他却说站惯了的贾桂作风，多次谈到这个形象。他特别欣赏低贱者向高贵者挑战的姿态和勇气，津津乐道《刘三姐》中主人公反压迫的革命行动，还于1961年12月27日批示印发《西厢记》第四本第二折给参加中央工作会议的领导同志阅读。在这一折（折子欢名《拷红》）中，红娘以其机智、锐利和诙谐的对答，揭露了道貌岸然的老夫人那冷酷、自私、出尔反尔的本性和封建礼教等级的虚伪荒谬，使气势汹汹的老夫人始终处于令人额手称庆的难堪境地。这些，不正是毛泽东在延安时看了《逼上梁山》所写的那封信中所说的“想到这一点就十分高兴”的事情吗？维系旧世界的，是柱立其间的种种看得见和看不见的秩序，一切自觉和不自觉地对这种秩序的反抗，在毛泽东看来，都有不可忽视的积极的革命价值。

由此，毛泽东喜欢有情节冲突的戏，特别是正义和邪恶势力相冲突的戏，正象他本人用阶级斗争的方法分析历史，崇向有斗争的现实生活一样。1962

参见薄一波：《回忆片断》。

1959年12月至1960年2月读苏联《政治经济学（教科书）》的谈话。

读王勃《秋日楚州郝司户宅饯崔使君序》批语。

1961年1月23日同何其芳等的谈话，见何其芳《毛泽东之歌》。

年8月5日，在一次谈话中谈到阶级关系和阶级斗争问题时，他说：“无冲突论”是不对的。如戏，总有一点别扭才有“戏”，《西厢记》中老夫人代表封建势力，是对立面，有了老夫人才有戏，不然光有莺莺、红娘、张生三个人打成一片，没有对立面，还有什么戏呀！《宝莲灯》也是这样，里面有一个二郎神与三圣母的矛盾。冲突越多，越激烈，戏就越有意思，人们也就越愿意看。并没有研究过戏剧理论的毛泽东，从他的特定角度出发，触及到戏剧艺术的一个普遍特征——冲突律。

如果说，在新中国成立以前，把颠倒的历史重新颠倒过来的革命，还没有在全社会完成，毛泽东提倡的针对帝王将相的“旧剧革命”更多的是作为一种方向在实践中逐步探索的话，那么，新中国成立以后，特别是经过50年代几次思想文化界的批判改造运动使历史唯物主义思想更为普及以后，毛泽东认为旧剧革命应该成为更普遍的现实，再没有理由在戏曲舞台上展示那么多的帝王将相的形象了。60年代以后，他的这一愿望越来越激迫，与此相应，他对当时的戏曲舞台也越来越失望、不满乃至激愤，进而转化为对文艺工作部门的不满。

1963年11月，他两次批评《戏剧报》和文化部。说：封建的、帝王将相的、才子佳人的东西很多，文化部不管。又说：文化工作方面，特别是戏曲，大量的封建落后的东西，社会主义的东西很少。文化部是管文化的，应当注意这方面的问題。如不改变，就改名为帝王将相部、才子佳人部。12月12日，在中宣部文艺处《文艺情况汇报》所载《柯庆施同志抓戏曲工作》上，作了关于文艺工作的第一个批示，提出各种艺术形式，问題不少。许多部门至今还是“死人”统治着。“至于戏剧等部门，问題就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问題”，“热心提倡封建主义”的艺术。他认为自己在延安文艺座谈会上的讲话精神并没有得到充分的贯彻实施，并在1964年8月20日同哲学工作者的谈话中重新提起1944年1月9日那封关于旧剧革命的信，说：那时没有提帝王将相，帝王将相还不是老爷、太太吗？历史是人们创造的，在舞台上人民是渣滓，这是对历史的颠倒。现在要颠倒过来，老爷太太变成渣滓，人民变成主人。在延安有讲话，还写了信，说是有人听，他们也说做，切不要以为有那回事。1965年6月10日在接见华东局书记处的同志的谈话中，又专门谈到：《讲话》算是放了一阵空炮，什么曹操、赵子龙、张飞，帝王将相在台上乱跑，劳动人民在台上只能打旗帜跑龙套。现在可要改一改，让劳动人民当主角，在台上跑。让旧戏里的帝王将相恨本一风吹。这样才符合我们的现实情况。同年11月17日，在批判吴晗的《海瑞罢官》的高潮中，毛泽东在南京的一次谈话中又提出：旧戏已没有观众，帝王将相、才子佳人与人们距离太远，只有我们这些懂点历史知识的人才懂。我们只好和群众一起不看了，一刀两断。

对戏曲舞台现状的这一系列批评，在相当程度上代表了他在1962年以后对文艺界的看法。一个核心内容，就是认为在已经扶正了的社会政治经济秩序中，戏曲舞台上的世界仍然是颠倒的，反映出文艺界在文化观念革命和新型文化形态的创造中的滞后和“反动”，与社会主义社会的新生活、新思想极不协调。

在毛泽东的文化观中，社会形态、历史观念和戏曲舞台，始终是环环相扣、自成一体的。封建主义——英雄史观——帝王将相，和社会主义——奴

隶史观——劳动大众，两个体系不能混淆，不应间杂。什么样的经济基础，必然要求什么样的上层建筑，从而产生什么样的文化意识形态。这是鲜明的马克思主义理论立场。打碎前一个体系，建立后一个体系，是他终生奋斗的政治的和文化的目标。毛泽东坚信，文艺舞台作为政治舞台的缩影，理应解释中国社会关系的巨变，这就是随着武装夺取政权在全国的胜利，人民大众真正地普遍地成了国家的主人，社会主义新文艺必须把象征昔日权贵的帝王将相赶下舞台，以腾出空间来全力塑造凯旋者的光辉形象。不如此，不足以同更新了的中国经济关系和政治格局相匹配，而且极大地妨碍了新政治、新经济的建设。由此，建国初期影坛所提供的《武训传》和《清宫秘史》，60年初出现的新编历史剧《海瑞罢官》，以及建国后盛演不衰的大量传统剧目，在毛泽东看来，必然倒胃口。因为这些剧目既没有展示排山倒海般的人民革命，又没有展示建国后“春风杨柳万千条，六亿神州尽舜尧”的新气象、新生活、新人物，反而把莫大的赞叹和同情倾注在行乞兴学的武训、被迫变法的光绪、为民请命的海瑞和趾高气扬的曹操、赵子龙身上。

毛泽东上述对戏曲和文艺工作的判断和批评，理论的立足点无可非议，但毕竟为“文革”前夕和“文革”当中的文艺运动的偏差带来决定性影响。毛病出在哪里呢？

从理论逻辑来看，理论观念的概括和具体实践的状态，理想目标的勾勒和历史创造的进程，并非总是丝丝相扣一步不差，需要一个相互适应的过程。文化意识形态随经济基础和上层建筑一道变化要有这样一个过程，具体到戏曲改革和新文艺的创造更需要一个过程，而且是不断探索和完善的复杂过程。马克思主义创始人在提出社会存在决定社会意识这一历史唯物主义的根本原理的同时，还提出了文化艺术生产同物质生产不平衡的文化创造理论，从而科学地揭示了二者的辩证关系。毛泽东晚年的迷误，不仅表现为在政治关系的变革和经济建设中的急于求成，也表现在文化艺术的发展创新上的急于求成；在某些时候，甚至倒过来，试图通过促进文化意识形态的变革来推动政治经济关系的变化。反映到文艺理论和政策上，自然是过多强调同传统的文化艺术实行决裂，片面强调文艺为政治服务，自觉不自觉地用现实的政治经济关系和某些具体的政策号召、政治思想运动来衡量文艺创作，评判戏曲舞台形象。

其次，从毛泽东关于社会主义新文艺的构想来看，他在延安文艺座谈会上的讲话事实上就系统地揭示了新文艺创作和发展的基本理论原则，这部文献的历史地位和现实意义是无可否认的。但我们也应该看到，这部文献毕竟是在新民主主义革命时期，在社会主义新文艺还没有充分发育成熟时的产物。此后，看新编历史剧《逼上梁山》后给编导者的信，推陈出新的题词，同音乐工作者的谈话，“双百方针”的提出，“两结合”的观点，新诗发展道路的设想，以及对《武训传》、《红楼梦》研究中的资产阶级唯心论倾向、胡风文艺思想的批判，最后到60年代中期关于文艺工作的两个批示，等等，都表明，20年来毛泽东对社会主义新文艺的创作和发展问题，根据社会发展中出现的新情况不断地进行着思考和探索。这些思考和探索，虽然不象《讲话》那样具有通盘性整体构架，但毛泽东的意向是较为明确的，即社会主义同新民主主义是两个互为依存而又有所不同的两个历史阶段，因而社会主义新文艺对新民主主义革命文艺既有继承又要有发展，有时代新颖性，（建国后毛泽东确曾表示过对《讲话》的不满足）其突出的标志，就是及时反映和

促进社会主义各个领域的新变化。问题在于，探索总是曲折的。有时能揭示文艺发展的科学规律，如“百花齐放”、“推陈出新”等等。60年代以后，由于对现实政治本身的估计，对社会主义社会基本特征和发展途径的理解和构想，开始出现偏差，他对文艺创作和发展，对戏曲舞台现状的判断和要求，也不可避免地发生偏差。

再从戏曲艺术本身的特征来看，它有其特殊的稳定性。如古装、脸谱、道具及程式化的表演动作，没有了这些东西，便脱离了许多观众的欣赏习惯，对演员的表演带来许多麻烦，甚至一些人根本不承认它是“戏曲”。这些文化形式的稳定性，也就包含着文化内容的稳定性，即更适合于塑造古代人物形象。事实上，就京剧而论，五、六十年代正是其艺术发展的颠峰时期，建国前的名角大师（如四大名旦、四大须生等）和建国后的成名新秀，夔革一世，一下子让他们弃旧图新，不要脸谱、古装，是很难做到的。于是，舞台上只能是帝王将相、才子佳人占居多数，这就自然同毛泽东的期望发生了冲突，斥之为古人、死人统治戏曲舞台。从艺术角度讲，题材不等于主题，写什么，演什么，不等于就歌颂什么。演出封建社会的故事，出现帝王将相的形象，不一定就是宣传封建主义和反人民大众的英雄史观。从本章后几节的叙述中，我们可以看出，毛泽东在60年代以前对此的理解和把握，是相当准确的。他晚年在文化观上的迷误，使他自觉不自觉地把戏曲题材和人物形象的创造，等同于创作者的历史观的表达，认为是在搞封建主义的那一套，由此形成对文艺工作的不满。

江青之流出于政治投机的需要，正好利用毛泽东上述文化艺术理论上的失误，推波助澜，把毛泽东这方面的失误推向极端，从事“阴谋文艺”，以实现他们的政治野心。于是，从40年代开始，毛泽东就非常关注的戏曲改革运动及其成果，被他们一笔抹煞。1974年第7期《红旗》杂志发表初澜的《京剧革命十年》一文，对此说得很明确：“十年前，刘少奇、周扬一伙推行的修正主义文艺路线专了我们的政。……盘踞在文艺舞台上的，不是帝王将相、才子佳人，就是形形色色的牛鬼蛇神，几乎全是封、资、修的那些货色。这是多么反常的现象：政治上被打倒了的地主资产阶级在文艺上却依然耀武扬威，而做了国家主人的工农兵在文艺上却照旧没有地位。这种情况，严重地破坏社会主义的经济基础，危害无产阶级和革命人民的根本利益。”文章接着说：“1964年7月，江青同志在京剧现代戏观摩演出人员座谈会上发表《谈京剧革命》。这一重要讲话充满着马克思主义的反潮流精神，是一篇向修正主义文艺路线宣战的檄文。十年来，它一直鼓舞着革命文艺战士为巩固无产阶级专政而战的胜利进军。”

“牛鬼蛇神”与百花齐放

传统戏曲故然是一个急需改造的文化领域。但是，当换一个角度，诸如从文化继承和发展，从繁荣文艺、百花齐放的角度来看待传统剧目的时候，有些东西就不是轻而易举就能够和有必要一刀两断的。

《人民日报》1948年11月23日题为《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》的社论中，曾把传统剧目划分为“有利”、“无害”、“有害”三大类，认为前两类“不加修改或稍加修改即可演出”。据周扬同志说，这篇社论是在河北平山县时，他们就旧剧改革问题请示毛泽东和刘少奇之后，“主要根据毛泽东同志的意见写的。”

建国之初，如何正确对待旧剧的问题曾引起关注。这关系到全国刚刚获得解放的几亿人口的文化生活，也是关系到成千上万戏曲艺人就业的问题。显然，任何轻率和粗暴的态度都是对戏曲事业不利的。毛泽东提出，对旧戏应该分析一下，看看哪些是无害的，哪些是有益的，哪些是有害的，区别对待。文艺界的有关领导又一次“根据毛泽东同志的意见，对剧目的取舍提出了三条标准，即提倡有益的，反对有害的，容许无害的。有益、有害和无害，主要是从思想内容来说的。”

1950年11月底至12月上旬，在全国戏曲工作会议上，有人提出“戏曲要百花齐放”。毛泽东非常欣赏“百花齐放”这个提法，认为是反映了广大群众和艺人的意愿和利益，便采用了这个口号。1951年，为新创办的中国戏曲研究院的题辞，为全国第一届戏曲观摩演出大会的题辞，都用了“百花齐放，推陈出新”八个字。同年5月5日，政务院在关于戏曲改革工作的“指示”中明确提出，要“促成戏曲艺术的‘百花齐放’。”5月7日《人民日报》题为《重视戏曲改革》的社论，特别突出了政务院“指示”的这一精神，并进一步阐述道，戏曲改革牵涉到千百万人民的爱好和欣赏习惯，人民有理由喜爱自己民族传统的艺术，对此“必须尊重，不能任意加以抹煞”，要采取慎重态度，“一般地不应该依靠行政命令与禁演的方法。”1956年，毛泽东又把“百花齐放”同“百家争鸣”联系起来，作为文化艺术工作的长期的根本的指导方针，从而奠定了创造社会主义新文艺的政策理论基础，奠定了正确处理新文艺和传统艺术的关系的政策理论基础。

毛泽东对“百花齐放”在继承发展传统文化艺术方面的积极意义相当看重。在和周扬等同志的一次谈话中，他特意把新中国的文化艺术政策同苏联20年代“无产阶级文化派”的主张做了比较和区分。他说：我们中国没有犯过象苏联十月革命后的“无产阶级文化派”那样的错误。他们对待过去的文化遗产采取全盘否定的虚无主义的态度，指望依靠少数所谓“无产阶级文化专家”来制造“无产阶级文化”。列宁坚决地反对了这种错误思潮，认为无产阶级文化不能离开当前政治，不能割断历史传统，不能靠少数专家闭门造车来炮制。解放后，我们中国没有犯这种错误，没有对传统文化采取虚无主义态度，这无疑是正确的。

周扬，《进一步革新和发展戏曲艺术》，《文艺研究》1981年第3期。

见周扬1982年2月8日在广东文艺界座谈会上的讲话，引自《文艺研究》1982年第3期。

周扬：《进一步革新和发展戏曲艺术》，《文艺研究》1981年第3期。

引自周扬：《进一步革新和发展戏曲艺术》，《文艺研究》1981年第3期。

实施“百花齐放”的难点，不在于如何看待旧剧目中的“有利”部分，如《打渔杀家》、《苏武牧羊》、《四进士》等反贪官污吏、颂民族气节，暴露与讽刺封建统治阶级内部关系，表现急公好义等优良道德传统的一些剧目；也不在于其中明显和绝对“有害”的部分；而在于那些良莠掺杂的剧目，特别是那些既表现了一定的进步和正义的道德理想，又包含着明显的封建迷信等落后观念，并拥有大量观众的“鬼戏”。

对这类以“牛鬼蛇神”为题材的“鬼戏”旧剧目，毛泽东一度集中发表过不少看法。

那是1957年上半年，也就是毛泽东从北京一路南下，宣传“双百”方针、提倡“整风”的那段时间。为了阐述百花齐放这一繁荣社会主义文艺的大方针，传统戏曲中的“牛鬼蛇神”几乎成了他的口头禅。

我们先集中引述几段如下。

1月27日，在省市自治区党委书记会议上的讲话：“在放香花的同时，也必然会有毒草放出来。这并不可怕，在一定条件下还有益。”“有些现象在一个时期是不可避免的，等它放出来以后就有办法了。比如，过去把剧目控制得很死，不准演这样演那样。现在一放，什么《乌盆记》、《天雷报》，什么牛鬼蛇神都跑到戏台上来了。这种现象怎么样？我看跑一跑好。许多人没有看过牛鬼蛇神的戏，等看到这些丑恶的形象，才晓得不应当搬上舞台的东西也搬上来了。然后，对那些戏加以批判、改造，或者禁止。有人说，有的地方戏不好，连本地人也反对。我看这种戏演一点也可以。究竟它站得住脚站不住脚，还有多少观众，让实践来判断，不忙去禁止。”

3月8日同文艺界谈话时，有人请毛泽东谈谈继承遗产的问题，并说有人传达，说毛主席曾讲过在剧目中演出些有牛鬼蛇神的戏不要紧，不致影响农业合作社减产，因此大家对这个问题弄不清楚。毛泽东在回答中先后讲到：我并不赞成牛鬼蛇神，过去的办法是压，现在出来则害怕了，遗产中有许多糟粕。对一些传统剧目，过去我们禁了几年，别人有些反感，现在开放了，也可以批评，但批评要说理。一些牛鬼蛇神的戏，看看也可以，我们看《封神演义》，不是牛鬼蛇神吗？社会上有牛鬼蛇神，剧目里有也不稀奇。演来看看也没有什么可怕。拿更好的东西来代替它，当然很好，又拿不出来，还是让他演吧！否则，等于是让他们演戏。牛鬼蛇神，戏是看，鬼不一定信。老百姓天旱信龙王，风调雨顺，他又不信了，雨多了他更不信。放一下就大惊小怪。这是不相信人民，不相信人民有鉴别的能力。不要怕，如果每个舞台都是牛鬼蛇神，人民不反对？！

3月12日，在全国宣传工作会议上的讲话中说：“最近一个时期，有些牛鬼蛇神被搬上舞台了。有些同志看到这个情况，心里很着急。我说，有一点也可以，过几十年，现在舞台上这样的牛鬼蛇神都没有了，想看也看不成了。我们要提倡正确的东西，反对错误的东西，但是不要害怕人们接触错误的东西。单靠行政命令的办法，禁止人接触不正常的现象，禁止人接触丑恶的现象，禁止人接触错误思想，禁止人看牛鬼蛇神，这是不能解决问题的。当然我并不提倡发展牛鬼蛇神，我是说‘有一点也可以’。某些错误东西的存在是并不奇怪的，也是用不着害怕的，这可以使人们更好地学会同它作斗

争。大风大浪也不可怕。人类社会就是从大风大浪中发展起来的。”

3月18日，在济南召开的党员干部会议上的讲话：各种艺术，各种花，都可以开。人们就说了，这样一来，牛鬼蛇神就跑到戏台上来了。这些东西慢慢会淘汰的，现在让它演一演也可以。戏台上出现各种不正常的东西多了，人们就会说话，说话的多了，看戏的就少了，他那个东西就不演了。他们演那些戏，就不如让他们互相竞争，用百花齐放这样的办法比较好。

3月19日，在南京召开的党员干部大会上的讲话：文学作品中有些不好是可能的。上海唱的《狸猫换太子》，许多妖魔鬼怪都上来了。妖魔鬼怪，很多人没看过，我也没看过，我很想看一下这个戏，为人在世不可不看，就是不要看多了，不要天天搞妖魔鬼怪，搞一点见见世面。让他搞一个时期，会有人批评的。不必因为那些东西我们去着急。何必那么急？写了几篇小说，几篇诗歌，演了《狸猫换太子》心里就那么急，让他们经过社会评论，逐步使那些作品，那些戏曲加以适当改变，而不要用行政命令来禁止。同志们不要误会，说我在这里提倡妖魔鬼怪，我是想消灭它，消灭的办法，是让他出现一下，让社会大家公评，真理就会慢慢上升，逐步改造。过去我们用命令禁止，禁止了七年，现在搬上来了，可见禁止是不灵的，硬禁是不灵的。

4月15日，在杭州召开的四省一市省委书记思想工作座谈会上的讲话：谁说要牛鬼蛇神？谁说要《火烧红莲寺》？看问题要有一个过程。问题是群众要看。普陀山仍在拜佛，基督教、天主教仍在信，我们也有迷信，脑子里有个框框，即是信佛教信回教可以，但戏台上不可以，总认为搞不得，这不也是迷信吗？为什么那么些人情教拜佛都可以，就不可以在演戏当中也拜一下、迷信一下呢？他们有观众，不能压，只能搞些好的东西，与他唱对台戏嘛！应该让群众复杂些，各种对立物都有，我们的任务就是提高大家的科学知识，提高了，迷信就要逐步减少了。

几次谈话，中心意思大体一致。“牛鬼蛇神”这一概念，虽然有时是泛指旧剧目，有时甚至不仅仅是指戏曲现象，但主要的，特别是毛泽东用它来说明艺术的百花齐放方针对，是特指传统戏曲中的一些鬼怪剧目。很明显，从当时的情况来看，牛鬼蛇神是在戏曲艺术领域贯彻“双百”方针的一个焦点和难点。而毛泽东对此的分析，是相当有分寸的。他的一个基本认识是：传统戏里的牛鬼蛇神，作为封建意识形态中的艺术形象，有明显的毒素和糟粕，不是社会主义新文化本身应该具有的东西。从根本上说，他不希望这些艺术形象充斥舞台，并认为它们终究要退出舞台。细心的读者还不难发现，凡谈到牛鬼蛇神的剧目和演出时，毛泽东往往用一个“他们”的概念：让他们演一演，他们有观众等等，这表明他始终是把这类剧目作为“对立物”来看待的。

那么，他为什么又反复告诫人们用不着大惊小怪，甚至认为牛鬼蛇神的出现和存在有其必然性和某种必要性呢？归纳毛泽东的谈话，有这样几点。

第一，建国后的实践证明，单靠行政命令，把剧目控制得死死的，禁演牛鬼蛇神的戏，不灵。禁演了七年，现在又搬出来了。可见，在拿不出更多更好的东西来代替它的情况下，只是一味的禁，无助以解决问题，不利于繁荣戏曲艺术，等于不让他们演戏，减少了观众习惯的娱乐，易引起人们的“反感”。

第二，明辨牛鬼蛇神剧目的糟粕，改造和利用旧剧目的最好方法，是百花齐放。百花齐放的实质有三条：1) 是允许各种花都放出来，那怕你认为某一种花本来就是毒草。否则，人们怎么知道它是毒草呢？“许多人没看过牛鬼蛇神的戏，等看到这些丑恶的形象，才晓得不应当搬上舞台的东西也搬上来了”。毛泽东相信绝大多数观众的判断力。2) 刺激人们“搞些好的东西，与他唱对台戏”，比较和竞争，并运用正确的思想立场，用说理的方式来批评那些你认为是毒草的东西。毛泽东对这种做法的成效，很乐观自信：“戏台上不正常的东西多了，人们就会说话，说话多了，看戏的就少了，他那个东西就不演了”。3) 香花、好的东西、理想的艺术，总是在同对立面的比较、竞争和斗争中逐步成长壮大起来的。这是个规律，对立面的存在因此是必然的，它们构成香花脱颖而出的必要环境。

第三，从社会现实来看，戏曲中的牛鬼蛇神是过去时代人们的社会存在在观念当中的反映，也是现时代人们的落后观念和迷信心理的反映。“社会上有牛鬼蛇神，剧目里有也不稀奇”，这句话有些费解，社会上的牛鬼蛇神指的是什么？毛泽东的思维似乎在政治和艺术之间跳跃。但当他说到牛鬼蛇神的戏有观众想看，有一定的群众基础的时候，则明确了：既然现实生活中有不少群众信神拜佛，而且我们也允许，那么在戏台上重演一下也没有什么了不起的。在从根本上改变一些群众的现实生存观念之前，就难以彻底清除戏台上的牛鬼蛇神。一般群众信什么，不信什么，都依据他们实际的生存需要。他们天旱信龙王，风调雨顺就不信了。由此为我们提出普及科学知识、普及正确的思想信念的任务，最终要依赖社会物质文明和精神文明的普遍提高。

第四，从戏曲艺术的发展过程和戏曲方向的倡导来看，毛泽东有自己的认识和追求。他曾经倡导过《逼上梁山》、《三打祝家庄》、《十五贯》，后来他极力称赞《半篮花生》、《园丁之歌》。但“问题要有一个过程”，“何必那么急”。继承和发展传统戏曲艺术，是必然趋势，但这绝不是直线的、干净利索的发展，而要有长期的艰苦的良莠掺杂的过程，以为来一个突变，“全新”的戏曲就出现了，这是不可能的。在这一过程中，《狸猫换太子》一类的剧目也不妨看看，甚至“不可不看”，他相信过几十年牛鬼蛇神会从舞台上消灭，那时，“想看也看不成了”，这些毕竟是发生过影响的艺术形象。毛泽东同时告诫人们，看牛鬼蛇神，纯不是在观念上认同，“戏是看，鬼不一定信”。他的目标仍旧是提倡更好的东西，他的眼光永远自信地对准着未来。

需顺便提及一下的是，毛泽东上述关于旧剧目、关于牛鬼蛇神的一系列谈话和分析，在当时无疑发生了重要影响。《人民日报》1957年4月27日发表的题为《大胆放手，开放剧目》的社论，虽然不能证实是在毛泽东亲自过问下写出的，但明显是在上述谈话和分析的精神指导下的进一步发挥。社论指出，“在去年开放剧目的过程中，也出现了少数思想内容不健康的剧目，于是有人惊慌了，要求‘收’，要求‘禁’。他们害怕剧场混乱起来。其实，……目前的问题，不是戏曲剧目开放已经够了，而是‘放’的还很不够。”“应当相信在戏曲这块园地内让‘百花齐放’，是不会‘天下大乱’的了。”“发展社会主义民族新艺术，……急于求成是不行的。教条主义者便不懂得这个道理”。

不少人在关于毛泽东的回忆文章中，都认为他的谈话方式特别富有个性，特别洒脱。我想，其中的一个特点，或许就是他即兴发挥的一些话题，

能给人很多启发，含蓄地打通一些思路；有时，表面看来，云山雾罩，较少逻辑贯通，但涉及到一些原则性问题，都绝非随口出之。从上面引述的 1957 年上半年关于戏曲舞台及牛鬼蛇神的历次谈话中，我们不难体会到这种严密和精细，即他用来概括允许“放”出来的具有糟粕内容的旧剧目的概念，始终是“牛鬼蛇伸”，而不是他在这以前和以后经常使用的“帝玉将相”。尽管这两个概念在指示一些传统剧目的不健康内容上，并没有根本的区别，但毛泽东还是微妙地做了选择。

牛鬼蛇神和帝王将相虽然都是封建意识形态在传统戏曲中的形象反映，但是，作为不同的题材类型，它们反映的侧重点并不一样。牛鬼蛇神更多地用幻想、迷信的方式体现人们的人生观、道德观和某些生存信念，加善有善报、恶有恶报、生死和因果轮回之类。它不象帝王将相的戏那样明显地颠倒历史、宣传英雄史观，而且不少剧目的主角大多是下层百姓，通过歪曲的形式，透露出他们在封建社会中的一些朴素愿望。

就以 1 月 27 日毛泽东在省市书记会议上谈到的《乌盆记》和《天雷报》来说。《乌盆记》的故事为：南阳缎商刘世昌结帐回家，行至定远县遇雨，借宿窑户赵大家里。赵见财起意，将刘用酒毒死，又将尸首烧成乌盆。鞋工张别古向赵大索要欠款，赵将乌盆抵押给他。刘世昌鬼魂诉冤，张别古代其鸣冤，包拯为其雪冤，将赵大杖毙。《天雷报》，又名《青风亭》，说的是某士人之妾受正室迫害，产下一子抛弃荒郊，婴儿被磨豆腐、打草鞋为生的张元秀拾去，取名为张继保。张继保 13 岁时在清风亭为生母相认，张氏夫妇忍痛予之。张氏夫妇后为老病所缠，沦为乞丐，得知张继保中状元返里的消息，前往相认，而张继保却反目不认。二老悲愤交加，双双碰死。张继保遂遭报应，被雷电击毙。

显然，这样的鬼戏与帝王将相戏不同，主要是以向善背恶、劝善惩恶的道德训诫为主题，而它所反映的道德观及其价值取向是有普遍意义的，是一般人能够接受和认同的，包括它所具有的神鬼形式。这些大体就是毛泽东说的它有一定观众的重要的心理基础。

毛泽东是封建传统的伟大叛逆者，但比较起来，他最为深恶痛绝和急于改变的，是不少帝王将相和剧目所表现出来的那些封建阶级关系和尊卑秩序，而改变象牛鬼蛇神剧目中表现出来的迷信观念等旧文化积习，他非常清楚需要有长期的复杂的过程，更何况其中也包含着劝善惩恶这样一些并非完全不可取的内容。1947 年 10 月，他转战陕北期间在佳县白云山观赏庙会，便对该县县委书记说过这样的话：这些都是文化遗产，不要毁坏了。你不信神，我不信神，可是后人不知道这就是神。你明天要出个布告，要保护。这反映出他冷静客观的现实主义文化态度。

毛泽东在 1957 年对待牛鬼蛇神剧目的开明态度，还与党的“八大”前后的良好气氛有关。他对当时的政治、经济和文化现象的估计很乐观，设想也科学，他的思想非常活跃，突出地表现了开放、宽容、探索、建设的特征。他提出的文化发展的战略方针“百花齐放，百家争鸣”，在当时并不是所有的领导干部都能理解和认真执行。在 3 月 8 日那次同文艺界的谈话中，他甚至做过这样的估计：地区以上高级干部有一万人，其中是否有一千人赞成双百方针都很难说。他四处游说、宣传，多少有些做说服工作的意思。戏曲中

的牛鬼蛇神形象于是成了他做说服工作的一个例子。

关于“鬼戏”问题，事实上一直存在着不同的看法。1953年，著名戏剧家马彥翎把明代周夷玉创作的《红梅记》改编为秦腔《游西湖》，让主角李慧娘一直活着来报仇，而不是象原作那样死而抗争，就引起了争论。肯定者认为是创造出新型积极的斗争方式，否定者认为是反历史主义，将鬼变成人，结果把一个非常优秀的古典戏曲，破坏得四分五裂，不真实了。1956年夏天，文化部召开戏曲剧目工作会议，提出挖掘传统，丰富上演剧目。于是，有人提出：“有些好的鬼戏是有人民性的，可以演出”。一些报刊展开了讨论。多数论者的看法是：鬼戏的出现，是斗争在幻想基础上的继续发展，是现实主义与浪漫主义十分自然的“结合”；“好的鬼戏”和“好的鬼”有反抗性和人民性，是人民自己的怨愤的化身：对观众起着鼓舞斗争的作用，不算迷信；鬼戏和神话戏一样，都是运用幻想中的超现实、超自然的力量，来表现作者在运用别种题材时所不能表现的东西，达到作品里只用人现实生活远不能达到的目的。也有少数文章表示反对。这无疑是一场很有意义的正常讨论，而且也是对1956年毛泽东提出“双百”方针的一个很好的贯彻，由此形成了毛泽东在1957年3月12日全国宣传工作会议说的“最近一个时期，有些牛鬼蛇神被搬上舞台了”的背景。

毛泽东不一定熟悉这些学术性讨论，但他的基本观点是明确的，即不赞成牛鬼蛇神，而且认为鬼戏和神话戏不能同日而语。但有一点值得注意的是，他例举的一些虽不赞成但反对禁止的剧目，如《狸猫换太子》，并不属于旧剧目中的“好的鬼戏”。

关于“鬼戏”，在1963年曾在文艺界引起一场轩然大波。事情是由孟超根据《红梅记》改编的昆曲《李慧娘》引起的。原作写南宋末年太学生裴禹与卢昭容相恋，横遭奸相贾似道迫害而不能聚首，后贾似道又枉杀侍妾李慧娘，李慧娘“显魂”救裴禹，并惩罚贾似道，最后以贾似道失职误国，裴禹与卢昭容终成眷属为结局。孟超的改编，把卢昭容这个人物去掉，让李慧娘同裴禹相爱，着重写李慧娘这个受压迫而又屈死的女子，做了“鬼”也不甘屈服，同压迫者继续抗辩。

《李慧娘》于1961年秋公演。著名杂文家廖沫沙看了演出后，署名繁星发表《有鬼无害论》一文肯定此戏，并对文艺作品中的神鬼形象做了论述，认为“是不是迷信思想，不在戏台上出不出鬼神，而在鬼神所代表的是压迫者，还是被压迫者；是屈服于压迫势力，还是与压迫势力作斗争，敢于战胜压迫者。前者才是教人屈服于压迫势力的迷信思想”。

对大体上属于“无害”类的鬼戏，进行一番改造，融进新的思想主题，应该说是具有积极意义的探索。繁星文章关于鬼戏是不是就一定宣传迷信思想的分析，也是有道理的。戏曲界的这一现象，在当时影响不小。周恩来在1963年2月8日文化艺术工作者春节联欢会上的讲话中，就谈到鬼戏的改编问题。他说：“鬼戏有的是迷信，有的是过去人们受了冤屈，生不能伸冤，便寄托在死后伸冤。而今天我们完全可以作另一种处理。”

1963年3月29日，中央同意并批转文化部党组《关于停演“鬼戏”的

参见：张庚《正确地理解传统戏曲剧目的思想意义》，《文艺报》1956年第13期；张真《谈游西湖的改编》，《文艺报》1954年第21期；曲六乙《漫谈鬼戏》，《戏剧报》1957年第7期。

请示报告》，该报告提出，尽管“戏剧界对‘鬼戏’问题的看法，目前还不一致”，但是，“事实证明，鬼戏的演出，加深了人们的迷信观念，……这是和当前我们要加强群众的社会主义教育、克服各种落后思想和落后习惯的任务相抵触的。”同年5月6日、7日《文汇报》发表署名梁壁辉的长篇文章《“有鬼无害”论》，开始批判《李慧娘》和鬼戏以及“有鬼无害论”。据江青后来在1966年11月28日的文艺界大会上说：“第一篇真正有份量的批判‘有鬼无害’论的文章，是在上海柯庆施同志的支持下，由他组织人写的。”从此，对“鬼戏”的批判逐步升级，戏曲舞台上也再没有鬼神形象了。

毛泽东是注意到这场风波的。就在5月7日《文汇报》连载那篇批判文章的当天，在杭州会议上谈到文艺界的有鬼无害论时，他说：是农村城市阶级情况的反映。显然，随着意识形态领域“左”倾倾向的发展，毛泽东的看法也发生了明显变化。

1964年6月，毛泽东又批示过《人民日报》、新华社的一份《工作情况简报》（第125期），让其他中央领导同志阅。该期简报内容是“《人民日报》、新华社编辑部大会上传达主席对《人民日报》文艺宣传的批评”。据简报记载，毛泽东在一次会议上说：1961年，《人民日报》宣传了“有鬼无害论”，事后一直没有对这件事作过交待，一直没有批判“有鬼无害论”，要把这个问题讲一下。1962年十中全会后，全党都在抓阶级斗争，《人民日报》一面讲阶级斗争，进行反修宣传斗争，一面又不对提倡鬼戏的事做自我批评，这就使报纸处于自相矛盾的地位。

我们当然不能说毛泽东在1957年上半年四处讲牛鬼蛇神与百花齐放的关系，同1961年出现的“有鬼无害论”有什么内在的理论逻辑勾连，从个人认识上讲，毛泽东不赞成牛鬼蛇神戏的态度也是比较一致的。但是，从概念上讲，“鬼戏”是不是一定就属于明显带有贬义的“牛鬼蛇神”的范畴，是值得讨论的；进一步说，象《李慧娘》这样的“鬼戏”是不是“百花齐放”的方针所不容的呢？还有，“有鬼无害论”的主张者的某些阐达，是不是都没有道理？在“1962年十中全会后，全党都在抓阶级斗争，”“双百”方针受到干扰和歪曲的情势下，大多数人不会科学地思考这些问题，毛泽东也没有审慎仔细地思考这些问题，他对“鬼戏”（更不用说牛鬼蛇神戏了）、对“有鬼无害论”的主张持鲜明的批判态度，实在是情理之中。

古为今用，是毛泽东关于文化继承理论的一个最响亮的口号。有时候，为了“用”，且用之得当，毛泽东对某些传统剧目表现了更有气度更灵活的“拿来”态度。

如果说，出于贯彻“双百”方针的考虑，毛泽东在否定宣传帝王将相的剧目的同时，冷静宽容地对待一些牛鬼蛇神的剧目；那么，在此后一段时间里，出于古为今用的考虑，他在贬低一些缠绵悱恻的才子佳人戏的同时，又称赞和推荐了一些虎虎生气的武旦和刀马旦戏，即以勇武的女性为主角，情节多为战争，表演着重武打的剧目。“用”的中心目的，是鉴于紧张的国际局势，提倡全民皆兵。

1957年11月17日在天津的一次谈话中，毛泽东直言告诫：我们应该做战争的准备，要武装起来，全民皆兵。前天你们唱的《泗州城》的戏，要学唱，多唱打仗的戏，少唱点《梁山伯与祝英台》。1958年8月17日在北戴河的一次会议上，他又说：全民皆兵，有壮气壮胆的作用。我就赞成唱点穆

桂英、《泗州城》那些讲打的戏。《梁山伯与祝英台》也可以唱，要少一点，祝英台太斯文了。女将穆桂英比较好，还有花木兰。1959年4月24日，他又特意给周恩来一封信，说：曾在郑州看过河南豫剧《破洪州》，颇好，说穆桂英挂帅的事，是一个改造过的戏。主角常香玉，扮穆桂英。可调这个班子来京为人民代表演一次。《破洪州》剧本仍有缺点，待后可商量修改。

武装起来，抗外御敌，对壮民男丁来说，是不存疑问的。全民是否“兵”得起来，关键在占“半边天”的妇女。故而毛泽东没有特别选择具有同样主题的武生戏，而是推荐穆桂英、花木兰这些几乎已成为中国人心理中的妇女英雄的“原型”的人物，以及《泗州城》中那些敢于爱、忠于爱、勇于斗，兴波动涛、水淹泗州的水母娘娘来壮气壮胆，激发全民意志，似乎别有一番宣传感染效应。换一个角度讲，这也包含了毛泽东对中国妇女的认识和期望。他历来认为，传统中国社会中妇女受压迫最深，妇女的解放是劳动人民的解放的重要标尺。他提倡宣传传统戏曲中穆桂英、花木兰这类巾帼英雄的意义，除上面说的以外，恐怕也反映了他的妇女解放观念。

推陈出新与欢曲改革

早在 1927 年大革命的农民运动高潮中，毛泽东在《湖南农民运动考察报告》里，就充满热情地描述过：封建剥削势力一倒，农民的文化运动便开始了。标志之一，就是“花鼓——一种淫褻的小戏，许多地方禁止演唱”。当然，禁演本身毕竟还不属于新文艺的创造。没看到有材料证明富有时代精神的新题材新内容在当时正式登上戏曲舞台。不少剧种，特别是京剧，其传统的形式和传统的内容相互结合，正处于普及和发展的兴盛时期。

20 世纪上半叶，传统戏曲的地位和作用不断地起伏变化。辛亥革命时期，文化界戏曲界的一些人把戏曲为革命服务看得易如反掌，结果出现一些名角身穿西服，手拿马鞭唱京剧的情景，很是热闹了一阵。辛亥革命失败后，人们对这种戏一下子厌烦起来。戏班为了挣口饭吃，便讨好观众演了一些不好的戏，这就影响到“五四”新文化运动期间对戏曲的片面看法。当时人们认为戏曲太落后，有人甚至说戏曲是中国文化里所有最坏最落后东西的集中地。此后“左翼”文艺运动十年中，人们对戏曲的接触也不太多，注意力集中在小说、话剧、诗歌、电影和文艺思想的论争上面。直到抗日战争爆发后，一些大小剧团、宣传队深入农村发动群众宣传抗战，体会到戏曲这个旧形式是当时老百姓最能够接受的宣传方式，于是，它的地位和价值又陡然上升。同时，当时的时代精神，又为包括戏曲在内的各种民族传统的艺术样式提出了一个以什么样的思想题材为现实的民族解放斗争服务的问题，由此展开了广泛的关于民族形式与时代需求的关系的讨论。讨论中一个醒目的提法是“旧瓶装新酒”。

至少在 1937 年 8 月，毛泽东就注意到这一主张。在同丁玲的谈话中他强调：“新瓶新酒、旧瓶新酒都可以，只要对抗战有利。”他的着眼点非常明确，一切文艺样式都应该体现出适应时代需要的内容。1938 年 4 月 28 日在延安“鲁艺”做题为《怎样做艺术家》的报告中，他反对好看不好吃的“艺术至上主义”，即形式主义，由此谈到一些旧瓶旧酒的京剧剧目已难成为抗战文艺的组成部分，并凭自己的观察说：在戏报上已经看不见《游园·惊梦》、《霸王别姬》之类的演出了，因为那样的戏在我们今天不受欢迎。

这样的估计当然只是相对的，传统剧目毕竟是大众的不可或缺的娱乐形式，特别是在广大的文化落后的农村，它仍然是人们别无选择的形式。1939 年 4 月，毛泽东参加了陕甘宁边区工人代表大会的一个晚会，非常强烈地感受到传统戏曲形式和旧题材剧目在老百姓的娱乐生活中的突出位置。会上演出了秦腔《升官图》、《二进宫》、《五典坡》等戏，他对工会负责人说：“你看老百姓来的这么多，老年人穿着新衣服，女青年擦粉戴花的，男女老少把剧场拥挤得满满的，群众非常欢迎这种形式。群众喜欢的形式，我们应该搞。就是内容太旧了。”形式的“走红”与内容的陈旧，形成巨大的反差，使毛泽东注意到必须下功夫利用和改造传统戏曲，由此形成有利于抗战的文艺工作的“统一战线”。在这个“统一战线”里，“不但要有新秦腔、新秧歌，而且要利用旧戏班、利用秧歌队总数占百分之九十的旧秧歌队。”

陈明：《西北战地服务团第一年纪实》，《新文学史料》1982 年第 2 期。

艾克恩：《延安文艺运动纪盛》第 129 页。

《毛泽东选集》袖珍合订本第 913 页。

所谓利用，便是在正确的观念指导下，有选择地演出有益无害的传统剧目。而最好的利用，则是保留旧的戏曲形式，改造内容，旧瓶装新酒。毛泽东于1938年4月28日在“鲁艺”的讲话中就特别提到：在旧戏中也要加上抗战或民族英雄的故事，这就是时代的要求。在1939年4月参加边区工人代表大会的晚会上谈到戏曲内容太旧时，又说：“如果加进抗日内容，就成了革命的戏了。”正是在毛泽东的推动下，边区“文协”的柯仲平等于该年5月筹办了以利用旧形式、改进民间传统戏曲为宗旨的“民族娱乐改进会”。

旧瓶装新酒，这无疑是毛泽东关于戏曲改革的最初思路。后来，这一思路有所发展和深化，即1942年10月为延安平剧院成立的题词，和1951年4月为新中国成立后的第一届全国戏曲观摩演出大会的题词中所说的“推陈出新”。但无论哪种提法，毛泽东在谈到戏曲革新的时候，多数情况下是把思想内容和形式技巧相对分开的，即内容出新，形式基本保留。1942年10月10日出版的《延安平剧研究院成立特刊》在发布毛泽东的“推陈出新”的题词时，同时又刊载了林伯渠的题词：“通过平剧使民族形式与革命精神配合起来。”后者可视为对前者的最初解释和发挥。1947年11月21日给平剧院做题为《改造旧艺术，创造新艺术》的报告时，毛泽东曾有之样的基本概括：用自己的创造力，掌握了这门技术，从政治上来个进步，就可以写出新的。谈到戏曲改革时又说：我们先从内容着手，形式目前不忙改。希望将来夺取大城市后，更多的改造旧戏。

基于这样的思路，毛泽东尽管不满意传统戏曲中帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神这些题材内容，但对台步、对韵白、对唱腔、对水袖、对翎子、对脸谱，以及锣鼓点、京胡声等等，总是倾注着一个懂行的“票友”的赞恋，强调“基本上要保留”。

当然，毛泽东也不是主张形式一成不变。特别是晚年。但他认为变的目的主要是为了使戏曲演唱形式能为更多的人看懂。听懂。一位同志在回忆文章中谈到，1960年冬天的一个晚上，毛泽东同他谈话时，收音机里播放着京剧唱段，毛泽东问看能否听懂，他摇摇头，并说曾在看旧戏时睡着了。毛泽东接着说：看，你们有文化的人都听不明白，广大群众就更没有法子听了，要改革。这或许就是毛泽东后来并不完全反对京剧在配乐、唱腔等形式上进行改革的思想基础。

但是，即使是这样，晚年毛泽东仍然十分尊重传统戏曲形式的基本特征。作为内行的观众，他并不是不清楚人们欣赏戏曲，更多的是对其程式化的舞台动作、唱腔、节奏的审美体验。譬如，一个戏迷，尽管他对某出戏的故事情节已烂熟于胸，但他总是喜欢反复看这出戏，甚至特意要看某个名角、某个流派演唱的这出戏，实质上就是追求对固定的戏曲千式风格的反复体验，从而获得美的享受。这也是戏曲演唱形式和流派风格承袭大于创新的一个重要原因。因此，在“文革”中，当样板戏唯我独尊，各地方剧种也不得不移植样板戏的时候，毛泽东几次谈到要尊重和保留传统戏曲的一些基本特征。70年代，一次在湖南看戏后，又说：京剧本来的风格、唱腔，要保百分之七十，京剧要象京剧，老同志要带好新同志。

1965年6月11日接见华东局书记处同志的讲话。

见《怀念毛泽东》第244页，人民文学出版社1980年版。

湖南省文化厅《百花盛开时，缅怀毛主席》，《人民戏剧》1978年第12期。

很明显，毛泽东的戏曲改革主张，重点在内容，即如何装新酒。

有两种方式：一是改写历史题材，一是新编现代题材。1964年6月23日，周恩来在全国京剧现代戏观摩演出大会座谈会的讲话中，对这两种方式，有过相当清楚的阐述，完全可以看作是对毛泽东的基本主张的具体发挥。他说：主席这次登高一呼（指1963年12月关于文艺工作的批示），力量就大，因为他抓住本质的东西了，抓住要害了。民族戏曲都要演现代的革命的事迹，是有它的困难，……（但是）我们青年一代学老京戏，唱、念、做、打这些基本功都学到手了，如果内容人家不愿意看，不愿意听，那你还不是没有前途。又说：传统的保留下来的剧目，也要从我们现在的阶级性、时代性来考察。因为过去顶多演的是统治阶级的人同情劳动人民，而我们今天要写的是被压迫人民的反抗的问题。……要从这个角度去写历史剧本，这就和从前不同了。从前顶多是写同情，我们就是要直接写被压迫人民本身的斗争，写出那个时代的时代先驱，那个时代的时代性。所以，同样是改旧的，也要有历史唯物主义观点。

从改写历史题材和新编现代题材这两个角度来看，40年代到“文革”十年的戏曲剧目创新过程，大致可分为两个阶段。

60年代以前，以新的观点改写历史题材居多。

戏曲题材现代化之途步履维艰，“收效甚微”。这并非是戏曲工作者主观上不努力，而是存在着一个很难逾越的矛盾：古老的戏曲形式同现代生活内容的矛盾，如何使在遥远的历史背景下形成的艺术样式来表现今天活生生的现代生活，使内容与形式有机统一，需经长期渐进的探索、实践和积累。从戏曲特别是京剧本身而言，它早已成为一个完整、优美然而也封闭、凝固的艺术体系，长期以来它似乎完全可以在内容和形式上“自给自足”。其形式本身就积淀了相应的内容，它是“有意味的形式”。群众乐于观赏这一形式，同它的一招一式、一板一眼中负载的固定题材内容密切相关：让观众一开始就接受没有脸谱，没有古装的现代戏，也是比较困难的。从戏改本身的实践来看，也是地方剧种走在前面。1952年以后便陆续出现了评剧《刘巧儿》、沪剧《罗汉钱》、吕剧《李二嫂改嫁》、豫剧《朝阳沟》、花鼓戏《三里湾》，而作为“国剧”的京剧，其有一定知名度的现代生活题材的作品，则“千呼万呼”迟至1958年才有一出《自有后来人》（《红灯记》前身），但影响并不大。

除以上艺术规律方面的原因外，50年代以前，党的文艺方针，政府关于戏改的思路，文艺界的气氛，也比较有利于历史题材的挖掘和改造。中央人民政府政务院于1951年5月5日发布的《关于戏曲改革工作的指示》中，就明确提出：目前戏曲改革工作应以主要力量审定流行最广的旧有剧目，对其中的不良内容进行必要的、适当的修改。1952年10月至11月在北京举行的全国第一届戏曲观摩演出大会评出的获奖剧目，也主要是传统题材的。1956年昆曲《十五贯》成功后，周恩来也特别谈到：“不要认为古的东西没有演头”，“有人认为，历史题材教育意义小，现代题材教育意义大。我看不见得”，“历史剧同样可以很好地起现实的教育作用”。

毛泽东在50年代以前，对戏改工作的关注指导，也集中在对历史题材的

《周恩来论文艺》第196—197、212页，人民文学出版社1979年版。

《周恩来选集》下卷第195—196页。

改写方面。

1943年，由延安中央党校俱乐部组织编演的《逼上梁山》，被毛泽东称为“旧剧革命的划时期开端”，并由此发挥了人民创造历史但却在旧戏舞台上成了渣滓的议论。事实上，该剧也并非以劳动人民为主角，它的创新，主要是着重地、合理地处理了林冲思想的转化过程，正确表现了群众和英雄的关系，在当时突出的现实意义，是生动形象地宣传了一个基本道理，即周恩来后来总结的：“革命是逼出来的，从统治阶级营垒中背叛出来的人更是逼出来的”。毛泽东特别赞赏该剧把颠倒了的历史重新颠倒过来，着眼点不是坐实于林冲这一形象的阶级属性，而在于他从忍受走向反抗的过程所体现的普遍意义，在于编导者在挖掘“林冲夜奔”等传统“水游戏”的含义时体现的历史唯物主义的创作观念。正象参加编导的人当时谈该剧的创作经过时所说的那样：“中心的问题，则是这个剧的主题，主要的不应该是林冲的遭遇，个人英雄的慷慨和悲歌，君临于群众之上！而是在林冲遭遇的背后，写出广大群众的斗争和反抗，一个轰轰烈烈的创造历史的群众运动。在这个运动中林冲被推动走向革命，而且林冲只有与群众结合才有出路。因此就必须明确地、对比地写出统治与被统治的两方面的阶级斗争，群众怎样团结了自己，怎样争取了朋友，并联合起来战胜了敌人……。”正是在这样的创作思想指导下，编导者在《水游》本来的情节基础上，增加和充实了一些内容，如“借粮”、“草料场”、“动乱”等出戏，从而“把农民表现得有力些”。在“结盟”一场中让李小二提出奔梁山，来启发林冲，在火烧草料场时，又写群众与林冲并肩作战、至仁至义地保卫了他，于是林冲感激的说：“想俺林冲，到处被奸贼陷害，又到处遇父老兄弟搭救，今后咱只有与群众同心协力推翻无道昏君。杀尽奸邪，打开生路。”这就从旧题材中引伸出新的主题：压迫与造反，人民与革命的必然联系。

《三打祝家庄》是在毛泽东的亲自关怀和指导下创作的，并被他认为改编历史题材的成功范例。据参加京剧《三打祝家庄》的改编的作者说，1942年10月，延安平剧院成立不久，毛泽东就曾指示，让该院根据他1937年在《矛盾论》中对《水游》中三打祝家庄故事的分析，创作剧本。1944年7月初，正式成立了《三打祝家庄》剧本小组，并从毛泽东那里借来了120回本的《水浒》，构恩中又得到齐燕铭的帮助。毛泽东在听取创作汇报时，再次指示：该剧要写好这样三条：第一，要写好梁山主力军，第二，要写好梁山地下军，第三，要写好祝家庄的群众力量。1945年2月22日，该剧在延安公演，毛泽东当即写信祝贺：“我看了你们的戏，觉得很好，很有教育意义。继《逼上梁山》之后，此剧创造成功，巩固了平剧改革的道路。”

传统剧目中，本来就有《祝家庄》、《探庄》等，而《三打》一戏的创作，由哲学的、方法论的命题引发，由此从原来的故事情节中延伸出新的理解思路：在斗争中调查研究，解决矛盾，各种力量的配合等等。这种思路直接影响编导者对原有故事情节的改造。编导者之一在当时是这样叙述的：“我们认为这样两个观点是首先要确定的：第一，梁山与祝家庄的斗争应该是一

《周恩来选集》下卷第197页。

刘芝明：《从 逼上梁山 的出版谈到平剧改造问题》，《解放日报》1945年2月26日、2月27日。

参见魏晨旭：《“巩固了平剧改革的道路”》，《人民戏剧》1978年第12期；艾克恩：《延安文艺运动纪盛》第569页。

个阶级斗争，在这个斗争里面应该表现出群众的力量！而《水浒传》却强调了梁山的‘好汉集团’的住质，在具体斗争中也忽视了广大群众，只强调了英雄好汉个人的作用。第二，《三打祝家庄》这一段是以农民战争的史实来表现一个运用政策的范例，在这里面应该写出运用政策的主动性及其重大的效果，应该写出一些可做范例的地方供人思考。而《水浒传》上却把政策写成是太偶然的，有时又写成是毫不自觉的。”根据这两点，编导者仔细研究了原有的素材和类似的农民战争的实例，写出了提纲和草稿。在这个基础上，经过多次的座谈和讨论，进一步弄清了这样几个问题：梁山的政策是从实际的战斗经验和对于敌情的调查研究后产生的，还是由宋江、吴用等主观想象所产生的！梁山运用政策是完全根据自己的主观愿望去驱使敌人，还是顺应敌人的发展规律来进行自己的工作；里应外合的胜利，主要是依靠梁山的人马，还是主要依靠庄内起义的农民……等等。编导者的答案都是后者。作者还说，通过《三打祝家庄》说明一个道理，“在历史剧里，反映历史真实生活与服务政治应该统一起来。”这样的创作观念，使“旧酒”有了新的“元素”，成了“新酒”，而且有强烈的现实意义。对此，时任中央城市工作部负责人的彭真谈的观后感或许是有代表性的：《三打祝家庄》的演出证明平剧可以很好地为新民主主义、为人民服务，特别是第三幕对于抗日战争中收复敌占区城市的斗争，是有作用的。

同为“水浒戏”，如果说《逼上梁山》揭示了革命斗争的必然性，那么，《三打》则表现了革命斗争的方法、政策问题。二者在内容上的勾连和递进，看起来偶然，但它们同被重视、被视为改造旧题材的成功剧作，一个是“开端”、一个是“巩固”，却有着必然性，包含了倡导者毛泽东衡量怎样才算“新酒”的一个基本标准，这就是能否为现实的革命斗争服务。所谓“新”，包括改编者本身具有新的创作指导思想，剧日本身提供新的主题思想，观众能根据现实的需要从中引伸获取新的教益。这样的“新”，具有特殊的“服务”价值。于是，在1959年2月，“大跃进”的弊端已明显暴露，需要提醒全党重视、发现、认识和解决现实中许多问题时，毛泽东在省市书记会议上的讲话，又谈到了《三打祝家庄》，他说：问题就是矛盾，要发现、认识、解决。从前讲过《水浒传》里的“三打祝家庄”，还编了戏。这个戏现在又不唱了，我倒很喜欢。原来就有《探庄》这出戏，把它发展一下，就变成了一打、二打、三打祝家庄。解决第一个矛盾，即道路问题，于是石秀探庄；解决第二个矛盾，分化三庄联盟，孤立祝家庄；解决第三个矛盾，即祝家庄的内部问题，这才有孙立的“投降”，里应外合。头两次失败了，第三次胜利了。这是很好的戏，应该演唱。在毛泽东的进一步发挥中，《三打》之于解决社会主义建设过程中的一些问题，又有了新的方法论上的启发作用。

用新的历史观点改造旧题材，如何理解为现实服务，并不是一件容易的事情。其中有两原则：一是用科学的历史主义态度对待历史，一是要尊重艺术规律，真正按这个规律来处理传统戏中的艺术形象。《十五贯》的成功，就是遵循了这两条原则。但这方面也有失败的教训。1951年，当时负责戏曲改革工作的杨绍萱改编的神话剧《新天河配》，历史剧《新大名府》和《新白兔记》，就是例子。他的《新天河配》改编的是牛郎织女的传说，旧剧目

李伦：《谈历史剧的创作》，《解放日报》1945年10月2日。

艾克恩，《延安文艺运动纪盛》第569页。

中也有一出《天河配》。这个传说流传非常普遍，它的基本情节和含意已相当确定，主要是反映古代封建社会里婚恋不自由，境界动人，意义进步。但是《新天河配》却硬用这个题材来比附“抗美援朝、保卫世界和平”，用十场戏来写和平鸽与鴿鴞之争，影射国际斗争，明言鴿鴞里有帝国主义杜鲁门。在“老牛拉破车”情节中，还让“老牛”说出鲁迅的“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛”的诗句；还叫“老牛”与“破车”同牛郎与织女一道结了婚。杨的《新大名府》是改编旧戏《大名府》，旧戏描写的是卢俊义的故事。改编后所谓的“新”，是把“民族战争”这一概念加在这故事上。于是，作者把梁山农民起义运动写成是一靠宋江在统治阶级内部正确地开展了统一战线工作，二靠燕青、春梅等奴仆的支持，才一举粉碎了民族敌人（金兵）和阶级敌人（宋朝统治者）的联合进攻。这种违反历史主义和艺术规律的“戏改”倾向，理所当然地引起文化界的广泛批评，从而维护了1951年5月5日周恩来签署发布的政务院关于戏曲改革工作的指示，贯彻了5月7日《人民日报》社论《重视戏曲改革》所说的原则：“对历史事件和人物应该根据当时的历史条件予以估价，既不能强使古人有今人的思想，做今人的事；更不应将历史事迹与今天人民的革命斗争作不适当的比拟。如果这样，就是违反历史的，不正确的。”

以1960年4月文化部举办现代题材戏曲观摩演出为标志，戏改的重点明显放到了新编现代题材方面，后来发展成唯一的方面。

这与当时的背景有关。

1962年八届十中全会以后，左倾错误“在政治和思想文化方面还有发展”，表现在文艺领域，就是“对一些文艺作品、学术观点和文艺界、学术界的一些代表人物进行了错误的、过火的政治批判”。这样的气氛，不能不影响到戏曲改革的正常发展，对旧剧目、旧题材的改编越来越困难。

八届十中全会以后，毛泽东巡察各省，对文艺问题也给予了很大关注。在两条戏改路子上，他的关注点明显开始倾斜。1962年12月21日同华东的省市委书记谈话中，提出：宣传部门应多读点书，也包括看戏。有害的戏少，好戏也少，两头小中间大。帝王将相、才子佳人多起来，有点西风压倒东风。东风要占优势。《梁山伯与祝英台》不出粮食，《采茶灯》不采茶。旧的剧团多了些，文工团反映现代生活，不错。不过，毛泽东并没有一概否定旧剧目、旧题材，他又说：《杨门女将》、《罢宴》还是好的，搞清一色也不行。要去分析，不分析就说服不了他们。毛泽东此时虽不满意戏曲舞台现状，但他的态度还是温和而有分寸的。

柯庆施按照自己对毛泽东的话的理解，于1963年元旦上海部分文艺工作者座谈会上，提出了一个“写13年”（即建国以来的13年）的极端口号，文艺界对此有不同意见，认为有片面性。一个基本的道理是，社会主义文艺不仅仅是反映社会主义时期的生活。同年4月，中宣部在新侨饭店召开的文艺工作会议上，对此展开了讨论。围绕“写13年”的讨论，当然是就整个文

代表性文章有：《严肃对待整理神话剧的工作——从《天河配》的改编谈起》（马少波）、《评《新大名府》的反历史主义观点》（阿甲）、《反对戏曲创革中的主观主义公式主义》（何其芳）等，分别载《人民日报》1951年11月4日、9日、16日。

《关于建国以来党的若干历史问题的决议》。

艺领域题材选择而言，但对以题材内容为主的戏曲改革来说，却有着决定性意义。在那个时候，讨论的结果也是可想而知的。

此后，毛泽东的看法由此又进了一步。在1963年9月27日中央工作会议上，他说：过去的戏总是老一套，帝王将相、小姐丫环，保镖的是黄天霸，搞这一套不行。又说：推陈出新，出什么？要出社会主义。要提倡搞新形式。旧形式也要搞新内容。这基本上就是把戏曲改革的两条路变成一条路，专门提倡新编现代题材了。

接下来，柯庆施、江青等推波助澜，对戏曲界发起了更猛烈的批判。1963年12月25日，柯庆施在华东区话剧观摩演出开幕式上的讲话，再次大谈“写13年”，又说文艺界“15年来成绩寥寥，不知干了些什么事”，热衷于提倡“封建阶级的戏剧”、“古的东西”，“大演‘死人鬼戏’”，“所有这些，深刻地反映了我们戏剧界、文艺界存在两条道路、两种方向的斗争”。江青在1964年6月23日周恩来召集的京剧现代戏观摩演出大会演出人员座谈会上说：“如今舞台上都是帝王将相、才子佳人，是封建主义的一套，是资产阶级的一套。这种情况，不能保护我们的经济基础，而会对我们的经济基础起破坏作用。”6月26日，毛泽东对江青的这次讲话批示道：“讲得好。”

1964年6月5日至7月31日，全国京剧现代戏观摩演出大会在北京举行，在此期间，毛泽东先后观看了《智取成虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》等剧目，并接见了演出人员。这次大会也是为了响应毛泽东关于文艺的批示召开的。周恩来在6月23日座谈会上的讲话说得很清楚：主席的批语（指1963年12月12日关于文艺工作的第一个批示），经过传达，找文艺界的人谈了，然后就推广了，这就产生了华东的话剧会演和这次京剧现代戏会演。主席的要求，就是在戏剧界掀起一个革命。周恩来同时还谈到了改编旧题材的问题，但毛泽东的批示的倾向性毕竟在提倡新编现代题材。因此，以这次现代戏会演为转折点，戏曲改革演变为从内容题材到演唱形式的“京剧革命”。应该说，这在大方向上是符合毛泽东的意愿的。

所谓“京剧革命”发展到对传统戏曲的声腔曲调、舞台动作、服装道具等艺术形式的“革命”，也是势所必然，别无选择。本来，毛泽东对此的看法，是有保留的。一方面他认为要搞新形式，一方面又认为传统形式要基本保留。这种矛盾恰恰反映了一个基本事实：“革”旧形式之“命”始终是戏改工作的难题，而且是极不容易突破的难题。只有到60年代中期实行彻底的“文化革命”的背景下才有突破的可能。要让戏曲舞台上的传统人物形象“一风吹”，同旧剧目“一刀两断”，塑造清一色的现当代工农兵英雄形象，打破传统形式不仅显得十分必要，而且也不难做到。

于是，从“现代戏”而发展为“样板戏”的宣传者们，在这个问题上开始“标新立异”，大作文章了。他们的基本思路是：“京剧思想内容的革命，必然要求对京剧艺术形式实行根本性的改造。这个问题解决得好，工农兵英

柯的这个讲话，后来又公开发表在《红旗》杂志1964年第15期。

引自中直文艺系统斗批联络总站编：《江青同志讲话选编》第13—14页。该讲话以《谈京剧革命》为题于1967年公开发表，时间却改为1964年7月，目的是避开周恩来召开的座谈会，突出江青自己。

引自丛进：《曲折发展的岁月》第557页，河南人民出版社1989年12月版。

《周恩来论文艺》第195页，人民文学出版社1979年版。

雄人物形象就能牢固地占领京剧舞台；解决不好，帝王将相、才子佳人就会东山再起。对旧京剧艺术形式采用‘旧瓶装新酒’的改良主义的办法，显然是与革命背道而驰的。让我们时代的工农兵英雄人物去吟唱表现古人的老腔老调，模拟死人的举止动作，势必歪曲新生活、丑化新人物。”于是只有“样板戏”的诞生，才“宣告了……中国社会主义文艺的新纪元已经到来。”

这种思路，既是阴谋政治的产物，（在1966年江青一伙炮制的《部队文艺工作者座谈会纪要》中便宣称京剧是“封建阶级，资产阶级和现代修正主义文艺”的“最顽固的堡垒”，此前还曾提出，京剧革命不仅是文化革命，更是社会革命。）也反映出戏曲题材现代化所面临的困境以及走出困境的必然选择。从创作方法角度讲，恰恰是戏曲形式成为了“样板”，江青恰恰选中现代戏作为“样板戏”的修改基础，也非偶然。根本上是戏曲本来的观念形态与“文革”时期的理论体系有某种相通之处，如戏曲表演的“程式化”与文艺创作的“模式化”，戏曲人物的“脸谱化”与艺术人物的“概念化”，戏曲唱腔、台词的“板眼化”与文艺语言的“公式化”，简言之，戏曲本身就有一定的规范性，样板性。

对新编现代题材的戏改思路走入“样板”一途，毛泽东陷入两难评价。他对江青之流搞样板戏唯我独尊的做法，是不满意的。在1972年7月30日接见《龙江颂》剧组有关人员时，他明确提出，现在的戏太少了，只有几个京剧，看来，还是要说话。说人家演样板戏是反样板戏，不要那么讲。1969年秋天在杭州接见浙江文艺界，有人提到是江青创造了样板戏，他还说过，不是，戏原来就有，是文艺工作者的劳动成果。

毛泽东对包括样板戏在内的一些新编现代题材戏曲剧目的肯定，一个重要前提是，它们表现了人们熟悉的现当代生活，特别是人民群众作为主角，作为英雄屹立在舞台上，从而为更广大的观众所欣赏，为他们服务。这是他一直殷切期望的。在同《龙江颂》剧组有关人员谈话时，他欣慰他说这部戏拍成电影，五亿农民就有戏看了。当被问及搞什么新戏好时，他毫不犹豫地回答说，要搞“农民戏”。他在杭州通过电视看越剧《半篮花生》后，说这是一出表现农民克服私心杂念的戏，这一家子都很可爱，说明农民能够学好哲学。

初澜：《京剧革命十年》，《红旗》杂志1974年第7期。

《文化战线上的一个大革命》，《红旗》1964年第12期。

《怀念毛泽东》第231—233页。

《怀念毛泽东》第231—233页。

欣赏情趣与流派风格

除了吟诗挥毫以外，毛泽东喜好的文艺活动，大概就是看戏听曲了。他偶尔来几句清唱，没下过“海”，但确很懂行。

在不同时期、不同环境中，毛泽东偏爱和推崇不同的戏。在延安，由于条件所限，他时常在留声机里放昆曲，看当地的秦腔和文化团体演出的京剧（时称“平剧”）。据他身边的工作人员说：转战陕北时，他爱听并时常唱几嗓子的是《空城计》、《草船借箭》。在西柏坡时，指挥三大战役，他休息脑筋的办法就是听京剧唱片，特别是高庆奎的《逍遥津》、言菊朋的《卧龙吊孝》、程砚秋的《荒山泪》，高兴了，自己也哼几句《群英会》。大军过江前后及进京建国初期，他多次看《霸王别姬》，还让其他中央领导去看，看到项羽穷途末路时，英雄气短、儿女情长，感触甚深，告诫人们不要学楚霸王。1953年，1954年，他又连续看了几遍《白蛇传》。此后，他到一些地方视察和休息，都乐意欣赏当地的地方戏，如湖南花鼓、安徽黄梅戏，还有楚剧、越剧、豫剧等。

作为一个爱进入角色，并懂得艺术规律的观众，毛泽东并不是观赏每一出戏，都考虑到它的思想内容，都立足于现实斗争和改造旧剧的需要，如果那样，那也太累，根本无法达到娱乐和审美的目的。在通常情况下，他按自己的审美情趣来选择和品尝一些剧目，发表一些艺术方面的看法，体现出深厚的戏曲素养。

在不同的剧种中，毛泽东最喜欢京剧，对它的历史、流派、唱腔比较熟悉。他曾从声腔的角度谈到过，京剧是在安徽的微剧二黄和湖北的汉剧西皮的基础上发展起来的。并认为京剧的腔调主要就是两个：西皮、反西皮，二黄、反二黄。这同戏曲界的基本看法是一致的。在京剧的十几个板式中，他说他不太喜欢摇板、散板和慢板。

俗话说，外行看热闹，内行看门道。毛泽东看戏听曲，内行、认真、精细，很注意一些调式、板式乃至唱词和戏剧冲突的设计。他曾对一位京剧演员说：现在四平调还能听到，反西皮却很少听到喽。于是，这位演员赶排了《哭灵牌》，在刘备的唱腔中用了反西皮转快板的唱法。晚年在听了几出戏曲唱片以后，曾遗憾他说南梆子为什么不用了。又说样板戏中《海港》矛盾不突出，《智取威虎山》戏太少，“打虎上山”有戏，但还是学的《林冲夜奔》，“定计”一场，少剑波大段唱腔搞得大长，《沙家浜》中有四个慢板，我不喜欢。晚年在长沙看花鼓戏《沙家浜》，演到“智斗”一场胡传魁出场时，毛泽东说，这不象一个土匪头子，又说阿庆嫂演得神气利索。演到“斥敌”一场时，毛泽东建议把“斥敌”改为“骂敌”，说“斥敌”大家不易听

参见权延赤采访李银桥（毛泽东的卫士）等人后写的记实作品《走下神坛的毛泽东》第46至47页，中外文化出版公司1989年4月版。

1972年7月30日接见《龙江颂》剧组有关人员的谈话。

李和曾，《毛主席给了我艺术生命》，载《毛主席八十五诞辰纪念文选》。“反西皮”这一曲调，多用在祭灵或生离死别极悲痛的情境之中。

南梆子，京剧曲调，唱腔结构与西皮原板、二六板大致相同。主要用于表达细腻柔婉的感情，或用于人物思潮起伏时。

1972年7月30日接见《龙江颂》剧组有关人员的谈话。

懂，不通俗。一次，他在听了《李陵碑》这出戏后，对演员说：唱词中有一句“方良臣与潘洪又生机巧”，我查了查资料，没有查到“方良臣”这个人，是不是改成“魍魉臣贼潘洪又生机巧”？这些议论，都是着眼于戏曲艺术本身的特征。

毛泽东不仅是一位内行的观众，还是位富有欣赏个性的观众。在旦角戏中，他比较喜欢浑厚的唱法。1956年在武汉看了沈云陔主演的楚剧《庵堂认母》后，他说沈演得好，唱腔象程砚秋，圆润浑厚，我看程砚秋比梅兰芳唱得好。同旦角戏相比，毛泽东又更喜欢老生戏，特别是老生戏中的高（庆奎）派的唱腔。该派突出的特点是嗓音高亮，唱腔质朴、酣畅、劲拔，多演老生戏，代表性剧目有《逍遥津》、《失空斩》、《斩黄袍》、《李陵碑》、《脂粉计》等。40年代，毛泽东曾对人明确说过“我喜欢听高派的戏，越听越想听。”又说，此派“唱腔激昂，热情奔放。看了《失空斩》（《失街亭》、《空城计》、《斩马谲》三剧合称）这出戏，给人一种刚强奋力的感觉”。在1972年同《龙江颂》剧组有关人员的谈话中，他还即兴听了《逍遥津》、《斩黄袍》等高派戏曲的唱片。

毛泽东喜欢高派唱腔，表明他在风格选择上倾向沉雄、豪放一路。《逍遥津》说的是汉献帝写血书给伏皇后之父伏完，让他传约孙权、刘备为外应攻除曹操，后曹操搜出血书，杀伏完、伏皇后及其二子。这本是一出悲剧，唱法自然苍凉悲凄。有一次，毛泽东听完高派传人李和曾清唱了这出戏后，发表了这样的看法，应该高歌黄钟大吕，不要阴沉沉的，高派的唱法是好的，要继承，也要发展。有一次，他听了李和曾唱了《李陵碑》中的那段反二黄唱腔以后，又很风趣地说：杨老令公八个儿子死了四个，发发牢骚是可以的，但总的来说，他还是忠心报国、坚贞不屈的将领，所以不宜唱得太悲。你现在唱得有悲有愤，是对的，应该这样唱。毛泽东不喜欢单纯的悲剧，他乐于在剧烈的戏剧冲突中看到激昂奋发的战斗精神和富有光明前景的未来。关于《红灯记》，他曾说过：我原想李玉和一家三口都不要死，否则看了太悲，但那时的情况又确实如此，敌人对我们太惨，很厉害，都改掉了可能不行。为此，他欣赏《沙家浜》，认为它讲斗争，但未死人，一般人爱看。他还为《智取咸虎山》中杨子荣单人独马打入匪巢，后来李平又跑上山来，差点把杨搞掉十分担心，认为是人为的搞了些紧张。这些，都反映出毛泽东作为一个普通观众的欣赏个性。

毛泽东懂得戏曲表演艺术规律，因此，他注意到什么流派、那个演员，唱什么戏，才能发挥他们的优势，强调要尊重演员的特长。1949年3月七届二中全会期间，他接连两个晚上观看了华北京剧团的演出，认为李和曾主演的《宋江杀惜》这出戏点得不够好，政治内容虽然也不错，但一味逗笑，没有很好地体现主角的唱功，提出唱哪出戏，最好让演员自报。

湖南省文化厅：《百花盛开时，缅怀毛主席》，《人民戏剧》1978年第12期。

李和曾：《毛主席给了我艺术生命》，载《毛主席八十五诞辰纪念文选》。

玉任重：《毛泽东第一次在武汉游长江》，《春秋》1989年第1期。

阎长林：《在大决战的日子里》第183—185页，中国青年出版社1986年版。

李和曾：《毛主席给了我艺术生命》，载《毛主席八十五诞辰纪念文选》。

1972年7月30日接见《龙江颂》剧组有关人员的谈话。

阎长林：《在大决战的日子里》第183—188页。

争妍斗奇、百花齐放的流派竞争，是戏曲繁荣的一个关键因素。毛泽东很重视这一点。尽管他有自己的偏好，但他始终强调各流派要充分保持和发展自己的长处。他明确说过：戏剧界的流派，都有他们的独到之处，不一定是打乱仗闹独立。越是自成一派，注意总结经验，越能提高艺术水平。毛泽东还进一步认为：这是艺术发展所应该具有的多样性原则。要什么地方都是一个样子，是不可能的。各民族、各地方的艺术风格必然有所不同。如汉族的京戏，有北京的、上海的、武汉的各派。艺术上的多样性只有好处，没有坏处。即使在“京剧革命”盛行的年代，有人以政治来否定、压倒、排斥艺术流派的时候，毛泽东的这个看法也没有变。1964年京剧现代戏汇演以后，江青提出了“要革命派，不要流派”的口号。一次，毛泽东在中南海问及程（砚秋）派传人李时济唱程派有多少年了，李时济按当时时髦的话回答说：我要做革命派，不要流派。毛泽东一阵惊讶，随后严肃相告：革命派要做，流派也要有。程派要有，谭派、杨派、余派、言派……都要有。

从一个剧种的流派多样化，推而广之，就是不同剧种的多样化。各个地方富有特色的方言和语言表达方式，特别是不同的民情、风俗和地域文化，形成了许多为当地观众熟悉和欢迎的地方剧种。各剧种在剧目题材和表演形式上有不同程度的差异。如平剧的俗，川剧的幽默，秦腔的粗犷，越剧的柔美，昆曲的典雅等等。周恩来就曾谈到：“有的剧种只宜演行情戏，打仗戏只能偶而演之，如越剧团都是女同志，演《红楼梦》就很舒服，演《追鱼》也可以，演武打戏如《泗州城》就有困难。”毛泽东也很熟悉一些剧种的风格特色，他绝不因为自己最喜欢京剧而排斥或轻视地方剧种。一次在湖北视察工作，他主动提出要看已流传不广的原始黄梅戏，特别喜欢乡土风味很浓的传统剧目《张二女推车》，认为这种土里土气的戏当地人看了有亲切感，喜欢看，是很自然的。由此谈到艺术就应有民族特色的问题。他还针对一些地方剧种在纷纷移植样板戏时，不同程度的具有“京剧化”的情况，多次表达了要保持地方戏特色的意见。1969年秋，他在杭州听了“改革越剧”《红灯记》后说：我不赞成把越剧改得不象越剧。还说：各地方剧种应有自己的特色，不然，要那么多地方戏干什么，一个剧种就够了嘛。70年代在湖南看了湘剧《智取威虎山》后，认为改动不大，听起来象京剧。——

阎长林：《在大决战的日子里》第183—188页。

1960年6月29日同外宾的谈话。

李时济：《幸福的回忆、巨大的鼓舞》，《北京日报》1977年10月24日。

《周恩来选集》下卷338页。

梅白：《毛主席爱看黄梅戏》《人民日报》海外版1987年1月16日。

《怀念毛泽东》第233页。

第五章 诗家识见 ——毛泽东与诗词文赋（上）

语言故乡

诗歌，是毛泽东的语言故乡。

“五四”新文化运动以来，诗分新旧：白话散行与旧体律诗。通常说来，作为现实的政治家、革命家和宣传家，现代新诗似乎更符合现代理性的表达方式，成为更直接更明白的思想工具。但对毛泽东说来，情况正好相反。如果说是没有成见的话，至少可说现代新诗与毛的知识背景和素养情趣不甚投和。无论是出于艺术上的审美欣赏，还是从政治角度的引用，在他的脑海里闪现的，总是旧体诗，以及古代辞赋散文。

毛泽东从不掩饰他的这个倾向。1939年5月，刚从国外回延安的肖三去杨家岭看望毛泽东，并把自己的诗作手抄本送给毛看。其中有旧诗，也有新诗。毛泽东略看了几首，便声称自己喜欢旧体诗，认为其中的《梅花》一首很好，对新诗则不置一词。有人把郭小川的《将军三部曲》、《致青年公民》等送给他看，稍后他说，我部看了，这些诗，并不能打动我，但能打动青年。

毛泽东一生都喜欢古典诗词。他时常在汪洋恣肆的诗海里游弋。《诗经》以下中国诗歌渊源流长的延伸路程上的山峦奇峰、曲径直道，他部有极大的兴趣登览寻视。他经常索要的古代诗集，可以开出长长一串：《楚辞》、《古诗源》、《全唐诗》、《唐诗三百首》、《初唐四杰集》、《唐宋名家词选》、《词综》、《曲选》，以及唐、宋、元、明、清五朝诗歌的“别裁集”，至于一些古代诗人的个人诗同集，就更多了。有的诗集，毛泽东阅读和圈划了许多不同版本，还对一些诗歌做了批注。1974年8月25日，毛泽东已重病缠身：还亲手写了“唐宋名家词选”的书名，告诉工作人员他要看这本书。1975年在他已不能亲自看书的时候，他还向人建议：现在没有书，咱们搞一部吧。选它500首诗，500首词，300首曲，30篇赋。毛泽东逝世后，在他的书房里留下大量生前阅读的古典诗词集本，有人做了个统计，仅他圈划和批注过的作品，便有1180首诗，378首词，12首曲，20篇赋，涉及429位诗人。

毛泽东不仅读古代诗文作品，也爱读古代诗话论著。在这方面，尤见其近于职业文学家的兴趣和造诣。诗话是从北宋兴起的诗词评点形式，点评家们在随意漫笔中涉及诗品、诗志、诗释、补正、订谬、源流、新证等等。在毛泽东故居藏书中，便有许多种诗话著作。留有他圈划笔记较多的有：《历代诗话》、《全唐诗话》、《西江诗话》、《升庵诗话》、《香祖笔记》、《分甘余话》等等。特别是清代著名诗人和评论家袁枚的《随园诗话》，圈划最多。一部清版的《随园诗话》，共16册，每册的封面上都划着他读过的

见贾思楠编：《毛泽东人际交往录（1915—1976）》第168页，江苏文艺出版社1989年版。

杨建业：《在毛泽东身边读书——访北京大学中文系讲师芦荻》。

张贻玖：《毛泽东和诗》第2页，春秋出版社1987年10月版。这本小册子是作者参加毛泽东故居图书管理小组工作，在整理毛泽东阅读的书籍的基础上写成的。为人们提供了丰富详实的材料。拙著最后两章所述毛泽东对具体诗歌的圈划情况多据此书。特请读者注意。

圈。郭沫若的《读 随园诗话 札记》印成大字本后，一共四册，毛泽东分别用红黑两种铅笔，在每一册的封面上都划着两个读过的大圈。

诗词文赋之于毛泽东，不仅是最主要的艺术审美样式，也是最能自然、自由、含蓄而又洒脱地表达思想感情的工具。诗是毛泽东点燃一些最有魅力的灵感的火石，诗是毛泽东纵横古今驰骋想象的翅膀，诗是毛泽东与人交往沟通心灵的舒畅渠道，总之，诗是毛泽东最熟悉最钟情的“语言故乡”，往往随兴脱口而出，却本色、自然。

试举几例。

毛泽东用诗做人的思想工作。

1949年3月，革命大业已成。柳亚子先生在写给毛泽东的诗中声称，“安得南征驰捷报，分湖便是子陵滩”，透露出在解放后有效东汉严子陵隐居富春江之意，回到自己的故乡分湖。细腻的毛泽东在和诗中委婉开导：“牢骚太盛防肠断，风物长宜放眼量。莫道昆明池水浅，观鱼胜过富春江。”1959年夏的“庐山会议”，周小舟等同志受到错误批判。毛泽东8月1日给周小舟一信，并送上丘迟的《与陈伯之书》，说“此书当作古典文学作品，可以一阅”，还引用其中“迷途知返，往哲是与：不远而复，先典攸高”诸语，说“朱鲔涉血于友于，张绣割刃于爱子，汉主不以为疑，魏君待之若旧”这两个故事，“可作注解”。以古喻今，以文谈理，传出心底的真诚、期望和信任。次日，周小舟便给毛泽东写了封感情激动的信，从自己的出身和思想立场分析犯错误的原因。

毛泽东用诗来印证和表达他的哲学思考。

在延安，当毛泽东在西洛可夫等著的《辩证唯物论课程》中读到“否定同时是肯定，‘死灭’同时是保存”诸语，他的思维屏幕上迅即闪过“哥哥身上有妹妹，妹妹身上有哥哥”的乐府民歌。该词见《南宫词记》，曲牌为《锁南枝》，全文为：“傻俊角，我的哥！和块黄泥捏咱两个。捏一个儿你，捏一个儿我，捏得来一似活托；捏得来同床歇卧。将泥人儿摔破，着水儿重和过，再捏一个你，再捏一个我；哥哥身上有妹妹，妹妹身上也有哥哥。”在毛看来，该诗直观他说明：“一刀两断……不是辩证法”，辩证法的否定观，既是扬弃，又是肯定、保存和融合。

毛泽东还用诗来从事文艺批评，表达他的艺术观念。

1941年4月，“鲁艺”美术系一位画家，从南方到西北，沿途画了许多速写。他把这个速写画册送给毛泽东翻阅，请毛题签题词。毛看后在扉页上题了宋朝画家李唐的一首题画诗：“云里烟村雾里滩，看之容易作之难。早知不入时人眼，多买胭脂画牡丹。”这位画家很高兴，认为毛泽东是称赞他的速写。但有的同志觉得画册内容绝大多数是好的，个别题材表现的却是人民的落后面，认为毛泽东是借李唐之诗希望画家多表现人民生活的革命方面，进步方面，光明方面。这才是今天革命人民欣赏和爱好的红色“牡丹”，否则，今天的革命人民就不会赏识（“不入时人眼”）。在延安同朱光等人谈到戏剧、舞蹈与书法等各种艺术样式之间是神通的时候，毛泽东认为杜甫在《观公孙大娘弟子舞剑器行》一诗的序中说的，“吴人张旭，善草书帖，

李锐：《庐山会议实录》第259—260页。

《毛泽东哲学批注集》第124页。

何其芳：《毛泽东之歌》。

数常于邳县见公孙大娘舞西河剑器，自此草书长进”一段话是“至理名言”。

这些，都是用。用诗的洒脱自然，根基于解诗的诚信通达。于是，我们就要接触到作为诗歌评论家的毛泽东了。

“知人论世”和“以意逆志”，是由孟子提出并被历代诗歌评论家奉为圭臬的批评方法。其原话为：“颂其诗，读其书，不知其人可乎？是以论其世也”，“说诗者，不以文害辞，不以辞害志，以意逆志，是为得之。”意思是，研读一部诗作，不能不了解作者的背景及其为人；体会作品意蕴，不能停留在表层的辞句文采，要把握作者的本来意图。

毛泽东继承和发挥了这一批评传统。

批评方法是在诗学观念的基础上形成的。无论是知人论世还是以意逆志，事实上都是从“诗言志”这一最根本的诗学传统中引伸出来的。毛泽东也从根本上接受了这一观念。1945年9月在重庆谈判时，诗人徐迟向他请教怎样作诗，并请他题词。旁边有人说，待应当为人民服务。毛没有做声，随即驰毫聚墨，写下“诗言志”相赠。50年代应《诗刊》社之请，也题了这三个字。扩而言之，这是毛泽东对文学创作同作者的主观世界之间的联系的一个基本认识。他曾这样谈到：司马迁的《史记》、李时珍的《本草纲目》，都不是因为稿费、版税才写的。《红楼梦》、《水浒》也不是因为稿费、版税才写的。这些人是因为有一肚子火才写的，还有《诗经》等等。在大多数情况下，毛泽东都是把诗歌作为创作者意志的表达方式，认为诗品出于人品。他虽然也细心体味作品的“诗味”，但他心目中的诗味，主要的还是“人味”。下面这两个例子可充分说明毛泽东的诗学观与批评方法的高度统一。

梅白在一篇回忆文章中谈到，1959年7月14日，毛泽东在庐山住处同王任重、刘建勋和他三人谈话时，念起明代杨继盛（号椒山）两句诗：“遇事虚怀观一是，与人和气察群言”。接着一路发挥：这是椒山先生的名句，我从年轻的时候就喜欢这两句，并照此去做。这几十年的体会是：前一句难就难在“遇事”这两个字上，即有时能虚怀，有时并不怎么虚怀。第二句难在“察”字上面。察，不是一般的察言观色，而是虚心体察，这样才能从群言中吸取智慧力量。诗言志，椒山先生有此志，乃有此诗，这一点并无惊天动地之处，但从平易见精深。这样的诗，才是中国格律诗中的精品。唐人诗曰：“邑有流亡愧俸钱”，这寥寥七字，写出古代清官的胸怀，也写出了中国古代知识分子的高尚情操。写诗，就要写出自己的胸怀和情操。与此相反，西晋的大文人郭象，颇有才理，听其语，如悬河泻水，注而不竭。他常闲居以文论自娱，自谓信奉老、庄。后攀附权贵，势熏内外，一改其淡泊素论。他虽著文丰富，但曾以其名势掠人之作。毛泽东据此鄙薄其人品，说：“郭象无行。”

《诗经》，是中国诗史上第一座高峰。传为孔子编辑，历代注家不绝如缕。毛泽东对此曾有评说，司马迁对《诗经》评价很高，说是三百篇皆古圣贤发愤之所为作也。大部分是风诗，是老百姓的民歌。老百姓也是圣贤。“发愤之所为作”，心里没有气，他写诗？“不稼不穡，胡取禾三百廛兮？不狩不猎，胡瞻尔庭有悬特兮？彼君子兮，不素餐兮！”“尸位素餐”就是从这

《孟子》“万章下”、“万章上”。

1958年10月5日在天津的一次谈话。

董志英编：《毛泽东轶事》第248页，昆仑出版社1989年3月版。

读《晋书·郭象传》批语。

里来的。这是怨天，反对统治者的诗。孔夫子也相当民主，男女恋爱的诗他也收。朱熹注为淫奔之诗。其实有的是，有的不是，是借男女写君臣。五代十国时蜀国的韦庄，有一首少年之作，叫《秦妇吟》，是怀念君玉的。毛泽东这段评论，值得注意的有两点。第一，孔子评诗三百，说“一言以蔽之，思无邪”。认为这些诗作“怨而不怒”，温柔敦厚，既有美刺之效，又合圣教礼仪。这大概是孔子编辑并推崇《诗经》的初衷和标准。司马迁则不作如是观。他认为《诗经》作者的创作是意有所郁结，不得通其道，故述往事、思来者，作诗明志，抒愤言情，以通其道。毛泽东明显赞同司马迁的说法，用“心里没有气，他写诗？”来发挥司马的“发愤”说。这就把“诗言志”的含义引向怨天泄愤，把“思无邪”的怨而不怒引向“反对统治者”。第二，《诗经》中却有不少男女欢爱之作，毛泽东试图不以文害辞、以辞害志，力求从大量比兴形象中切入其实质内容：借男女写君臣。至于《诗经》中的男女之作以及韦庄的《秦妇吟》是不是有这方面的特殊指意，在批评史上是有争议的。但象朱熹那样视为淫奔之诗，则明显是基于存天理、灭人欲的道学家立场，断难说是客观评价。从《诗经》以后的诗歌创作来看，也确实存在着一个借男女写君臣的比喻模式。

南朝宋齐时代的谢灵运，因创作大量山水诗，并拓展其意境而在文学史上有特殊地位，被视为山水诗传统的开山之祖。古来论者，也较集中在这点上进行评价。毛泽东爱读谢诗，也注重谢灵运其人。在《南史》列传九中，他仔细圈点了有关谢灵运及其家族的记载。作为氏族子弟，谢灵运自幼袭封康乐公，政治上“自谓才能宜参权要”，但终未被宋室委以军国要职，于是“常怀愤怨”、纵情山水。后被告谋反，“遂有逆志”，被杀。正是基于对人生平处境及志向的了解，毛泽东在其《登池上楼》这首山水诗的经典之作里，看出了谢灵运潜在的，难以摆脱的矛盾。写下独具见识的批注：“通篇矛盾。‘进德智所拙，退耕力不任’，见矛盾所在。此人一辈子矛盾着。想做大官而不能，进德智所拙也。做林下封君，又不愿意。一辈子生活在这个矛盾中。晚节造反，矛盾达于极点。”接着，又引用《宋书·谢灵运传》中记载的谢灵运在临川内史任上被逮捕时写下的四句诗：“韩亡子房奋，奏帝鲁连耻。本自江海人，忠义感君子”，说这是“造反的檄文”。虽寥寥百字，但对谢灵运的创作心理的刻划却入木三分。

谢灵运的山水诗，并非纯粹客观临写之作，而是寄情山水，借山水抒怀抱。毛泽东读谢诗，也非偶尔才循辞索志。其《岁暮》是情景交融的一首名作（如“明月照积雪，朔风劲且哀”），毛泽东读此诗时，每句都划了圈，有的还加了三个圈。另一首《斋中读书》往直吐露胸怀，毛泽东也是逐句圈划。在“既笑沮溺苦，又晒子云阁。执戟亦以疲，耕稼岂云乐。万事难并欢，达生幸可托”诸句末，都划了三个圈，关注其辞句背后的底蕴。

如果说毛泽东知人论世，挖掘谢灵运诗歌的内在矛盾，采用的是客观分析的态度，那么，他对初唐四杰之首王勃的评价，则明显倾注了自己的思想感情！尽管二者都是郁郁不得志而发为诗文。毛泽东谙熟王勃的人生遭际，说他“作过英（沛）王李贤的幕僚，官‘修撰’，被高字李治勒令驱逐，因为他为英王的斗鸡写了一篇檄某王斗鸡的文章。在虢州，因犯法，被判死，遇赦得免。”他推崇王勃的才华和文风，称其“高才博学，为文光昌流丽”；

他读《新唐书·王勃传》，在“勃属文初不精思，先磨墨数升，则酣饮，引被覆面卧。及寤，援笔成篇，不易一字。时人谓勃为腹稿”诸句下，用红铅笔划下着重线，表明对其构思过程和创作才华的注意。毛泽东更同情王勃的命运，并把其命运同为文气质联系起来，说“这个人一生倒霉，到处受惩，在虢州几乎死掉一条命。所以他的为文，光昌流丽之外，还有牢骚满腹一方。”

毛泽东喜爱的《秋日登滕王阁饯别序》，便集中体现了王勃为文风格，即光昌流丽与牢骚满腹的揉合：“关山难越，谁悲失路之人；萍水相逢，尽是他乡之客。怀帝阁而不见，奉宣室以何年？嗟乎！时运不济，命运多舛，冯唐易老，李广难封……。”怀才不遇，遭际危艰的苦闷，跃然纸上。毛泽东把为人与为文、天生的气质素养和现实的社会经历统一起来评价，实为知人知诗之谈。

毛泽东的评论还没有结束。他从王勃的早夭及其出众的才华和出色的文学成就进一步引发开去，联想起文学史上同类作家的命运：“以一个28岁的人，写了16卷诗文作品，与玉逸的哲学（主观唯心主义）、贾谊的历史学和政治学，可以媲美。都是少年英发，贾谊死（时）30几岁，王逸死时24岁。还有李贺死时27，夏完淳死时17，都是英俊天才，惜乎死得太早了。”这一由此及彼的发挥，事实上牵出了王勃的命运及其创作在文学史上的普遍意义，毛泽东诗文批评的价值取向也展露无遗。

罗隐是晚唐很有才气，因写《谗书》触犯权贵，一生不得志的诗人。毛泽东藏书中有两本罗隐的集子：《罗昭谏集》和《甲乙集》。据统计，毛亲手在上面圈划过的诗作便有91首。其中《嘲钟陵妓云英》云：“我未成名君未嫁，可能俱是不如人”，毛泽东十分同情作者自比妓女的遭际，在旁批注：“十上下中第”，即罗隐十次考进士十次落考。于是，他对罗隐的名句“时来天地皆同力，运去英雄不自由”有着深深的理解。在读《南史》卷七梁本记时，对梁武帝这位创于己、亡于己的悲剧性皇帝，毛泽东便用罗隐这两句来作为批注。更使毛泽东同情的是，罗隐不仅仅是一个有才气的诗人，他以英雄自喻的抱负也非一般的书生之论。毛泽东从《通鉴纪事本末》第220卷中读到罗隐在一次战争中向镇海、镇东节度使钱缪献策一事，便十分赏识地批注：“昭谏亦有军谋”。

关于杜甫、白居易这两庸代杰出的现实主义诗人，毛泽东论及不多。我们知道，这与他们作品的风格不甚投和毛泽东的欣赏趣味有关。但这并不等于他不注重杜、白诗歌中的积极精神。毛泽东说过“杜甫是站在小地主阶级立场上的人”，同时又认为他的诗是“政治诗”。前一个评价，或许是基于杜甫自称“致君尧舜上，再使风俗淳”的为人理想。但正是由于这种积极入世的人生态度，使他在“穷年忧黎元”的思想指导下，写出《兵车行》、《丽人行》、《三吏》、《三别》、《北征》等作品系列，构成了当时社会从君

读王勃《秋日楚州郝司户宅饯崔使君序》批注。

读王勃《秋日楚州郝司户宅饯崔使君序》批注。

读王勃《秋日楚州郝司户宅饯崔使君序》批注。

该卷记述，钱缪与黄巢所属孙儒旧部作战时，在杭州修筑城垒，“谓僚佐曰，‘十步一楼，可以为固矣。’掌会记罗隐曰：‘楼不若皆内向’。至是，人以隐言为验。”

何其芳：《毛泽东之歌》。

王到百姓的政治历史。杜诗中，毛泽东尤爱《北征》。有其情，方有其诗。杜甫、白居易这类杰出的现实上义诗人有一个共同点：描绘真实的社会世相，关心民生疾苦。从而在一些方面同下层人民有感情上的共鸣。毛泽东在读白居易的《琵琶行》时，就曾别具一格地批注，“江州司马，青衫泪湿，同在天涯。作者与琵琶演奏者有平等心情。白诗高处在此不在他处，其然岂其然乎？”这个评价表明，毛泽东在进入作者的内心世界来体会作品的主题倾向的同时，还以作者是否以平等的心情描绘作品中的弱者形象来决定自己对作家作品的看法！这就是他在《延安文艺座谈会上的讲话》中提出的，“无产阶级对于过去时代的文学艺术作品，也必须首先检查它们对待人民的态度如何，……而采取不同的态度”。

知人论世和以意逆志的批评方法，不仅有益于对作者及其作品作出客观评价，而且在作者及其作品的微观细节分析上也有突出优势。当然，要用之得当，更需周密的逻辑和精细的研究精神。在这方面，毛泽东同样有堪称典范的批评实践，留下了一些考证文字。

关于王勃的《秋日楚州郝司户宅钱崔使君序》和著名的《滕王阁序》的写作时间，毛泽东写道：《秋日……序》“是去交趾路上作的，地在淮南，或是寿州，或是江都。时在上元二年，勃年应有二十三、四了。他到南昌作《滕王阁诗序》说，‘等终军之弱冠’。弱冠据《曲礼》，是24岁。勃死于去交路上的海中，《旧唐书》说年28，《新唐书》说29，在淮南、南昌作序时，应是二十四五六，《王子安集》（子安为王勃的字——引往）百分之九十的诗文，都是在北方——绛州、长安、四川之梓州一带，河南之虢州。在南方作的只有少数几首，淮南、南昌、广州三地而已。广州较多，亦只数首。交路一首也无，可见他并未到达交趾（安南）就翻船死在海里了。”由此，毛泽东认为，“有人根据《唐摭言》、《太平广记》二书断定：在南昌作序‘时年13岁、或14岁’，是不准确的。这段考证文字是毛泽东读作品时兴之所至写的批注，足见其惊人的记忆和平时博读的功底。一路叙述，对王勃的行年踪迹和创作历程作了基本概括。透露出一种近于职业的研究精神。

为了弄清贺知章《回乡偶书》中“儿童相见不相识”一句中“儿童”是否是贺的后代，贺知章在外居官，中年丧妻后有否再娶，以及当时官吏可否带家眷，毛泽东专门花工夫翻阅了《全唐诗话》、《唐书·文苑·贺知章传》等，特写一封信将自己的观点告诉对此尚有误解的同志。他说：贺知章“从长安辞归会稽（绍兴），年已八十六岁，可能妻已早死。其子被命为会稽司马，也可能六七十了。‘儿童相见不相识’，此儿童我认为不是他自己的儿女，而是他的孙儿女或曾孙儿女，或第四代儿女，也当有别户人家的小孩子。贺知章在长安做了数十年太子宾客等官，同明皇有君臣而兼友好之遇。他曾推荐李白于明皇，可见彼此惬意。在长安几十年，不会没有眷属。这是我的看法。他的夫人中年逝世，他就变成独处，也未可知。他是信道教的，也有可能屏弃眷属。但一个九十多岁象齐白石这样高年的人，没有亲属共处，是不可想象的。他是诗人，又是书家（他的草书《孝经》，至今犹存）。他是一个胸襟洒脱的人，不是一个请教徒式的人物。唐朝未闻官吏禁带眷属事，整个历史也未闻此事。所以不可以‘少小离家’一诗便作为断定古代官吏禁

参见邵华：《山不厌高，水不厌深》，《新华文摘》1984年第1期。

读王勃《秋日楚州郝司户宅钱崔使君序》批语。

带着属的充分证明。自从听了那次你谈到此事以后，总觉不甚妥当。请你再考一考，可能你是对的，我的想法不对。”信未又说：复寻其他史书，“亦无不带家属之记载。”“近年文学选本注家，有说“儿童’是贺之儿女者，纯是臆测，毫无确据。”这篇文字，从贺知章的官职及其与君王的关系，从他的年龄，从他的性格气质，从作者所处时代的一般惯例，从有关史料的记载，层层分析、推论，实属有理有据。所论证虽是理解一处诗句的小事，但已尽见其批评态度之严谨、批评方法之严密矣。

在一本《唐诗别裁集》里，毛泽东在中唐诗人刘禹锡的名字上面用红笔划着一个大圈。对其《酬乐天扬州初逢席上见赠》一诗用红、黑两色笔迹作了圈划批注。该诗为：“巴山楚水凄凉地，二十二年弃置身。怀旧空吟闻笛赋，到乡翻似烂柯人。沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春。今日听君歌一曲，暂凭杯酒长精神。”编者在注解中说，“沉舟二语，见人事不齐，造化亦无如之何悟得此旨，终身无不平之心矣。”毛泽东认为评者并未弄清这两句诗的思想实质，批注道：“此种解释是错误的”。为什么呢？因为从全诗以及刘禹锡一贯的世界观和人生哲学（如“种桃道士归何处？前度刘郎今又来”一类自信自豪的气魄）来看，作者在这两句中所表达的，主要是一种世界总是向前发展的积极进取的思想观念。毛泽东还曾论及刘禹锡是发展了柳宗元的唯物主义思想的诗人。编者把“沉舟”二句理解为一种在命运面前无能为力，无所进取的消极人生观，很难说不是脱离作者的唯物主义思想和政治上的硬骨头精神的一种误解。

知人论世和以意逆志的批评，说到底，就是文学创作的主体批评。这个主体，就是作者的人格、志向、思想、情操、经历、命运等等。但是，我们也应该看到，批评家本身也是一个主体。批评活动不是纯客观的研究活动，而是两个主体的对话和交流。批评主体不仅在批评活动中发挥着作用，而且通过对创作者的态度，通过批评角度的选择，通过批评结论的确定和引伸，在不断地展示着自己的内心世界，不断地表达自己的思想感情倾向，不断地披露自己的文学观念。

毛泽东在评论王勃时说：“由王勃在南昌时的年龄的争论，想及一大堆，实在是想把这一大堆吐出来”，毛泽东吐了什么呢？“青年人比老年人强，贫人、贱人、被人们看不起的人，地位低的人，大部分发明创造，占百分之七十以上，都是他们干的。”这些人为什么有如此令人敬佩的聪明智慧和创造才能呢？毛泽东的结论是：因为他们“贫贱低微，生力旺盛，迷信较少，顾虑少”这显然已经把他对古代遭受不平的诗人的同情，升华为对创作主体的理论认识、直接沟通于文艺传统中的一个很普遍的诗学观念：“不平则鸣”，“诗穷而后工”。而且，也超出了一般的文艺问题，扩展为对整个历史文化发展和创造规律的认识，并提出，“为什么如此，值得大家深深地想一想。”

与此相应，基于作者的社会地位和命运决定其创作力的观点，毛泽东对作者的学历、学问在创作中的地位作用一直有自己的看法。他多次强调，古代的大作家大诗人大多不是进士出身，他排列了许多作家、诗人来印证他的这一观点，有一次还把杜甫算了进去。在读《新唐书·卢纶传》时，还从卢

《毛泽东书信选集》第535—536页。

《毛泽东的读书生活》第258页。

纶的命运的记载联想到他所属的唐代有名的诗歌流派“大历十才子”的共同出身，批注说，“十子只钱起为进士”。他时常津津乐道历史上一些文化程度不高甚至根本不识字的人的诗歌创作。他讲起，梁武帝时的陈庆之，一字不识，强迫他作诗，他口念，叫别人写，他说你们这些读书人，还不如老夫的用耳学。还有梁朝大将军曹景宗，打了仗回来做诗：“出师儿女悲，归来前鼓竞；借问过路人，何如霍去病？”还有北朝斛律金《敕勒川》：“敕勒川、阴山下，天似穹庐，笼罩四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。”这也是个一字不识的人。当然，不要误会，我不是反对扫除文盲。但毛泽东确实相信，真学问一入太庙，便为牺牲；诗人作家一旦以精神贵族自居，便丧失艺术嗅觉，也失了诗的灵魂和本色。艺术的真正源泉，在底层的实践者。他感慨历史上不少有名的诗人都是进上出身，提出“能不能不是文人当文学家”的问题。

由此不难发现毛泽东一个牢而又牢的文学创作观念：真正有创造力和才智的人，总是处于逆境的人。文学作品既然是主体情志的对象化，也只有那些身处不平心里有火气的人，才能创作出具有艺术渗透力量的优秀之作。诗言志，没有理想，没有磨难，没有对不合理现实的真切感受，便没有真情大志的佳作。这一观念进一步渗透到他的欣赏情趣之中。于是，他情之所钟，特别瞩目寓意，或密加圈点和批注的，便是那些遭受环境压抑不得志的诗人诗作：屈原、贾谊、王粲、谢灵运、王勃、李白、李贺、罗隐……，展读这些老去千年的诗人诗作，毛泽东是倾听，是感叹，是对话，还是在倾诉那不平之鸣，怨悱之声？

面对悠悠千古的不平之事，只能情深意长地“惜乎”，但作为当代中国的最高领袖和卓越导师，当他把眼光投向他自己的时代时，便十分自然地把这种情感立场化为具有现实针对性的思想和行为，对受压的人自觉或不自觉地充当保护和拯救的角色，并认为现实中的人们，特别是一些领导干部，对这个“值得深深地想一想”的问题，并没有想通，甚或就没有想。于是，毛泽东不得不再再提倡和宣传他的主张：“青年人要胜过老年人，学问少的人可以打倒学问多的人”。50年代末，他曾批艾敦请中央工交各部门收集材料：“编印一本近三百年来世界各国（包括中国）科学、技术发明家的通伦小传（小册子）。看一看是否能够证明大部出于被压迫阶级，即是说，出于那些社会地位较低、学问较少、条件较差、在开始总是被人看不起甚至受打击、受折磨、受刑戮的那些人。”他坚信，“‘卞和献璞，两刚其足’，‘函关月落听鸡度’，出于鸡鸣狗盗之辈，自古已然，于今为烈。”

李锐：《庐山会议纪实》第169页。

1964年12月26日在人民大会堂同陈永贵、邢燕子的谈话。

在中国共产党第八届全国代表大会第二次会议上的讲话。

1958年5月18日的一个批语。

诗·史·思

诗与史，一情一事，一虚一实，一热一冷。毛泽东是诗人，又是史家。在他的批评活动中，他用自己的思想把这两个方面揉在了一起。通过诗歌，他读活了历史；通过历史，他升华了诗歌。这一切，又都形迹清晰地引向他实践着的现实。

读诗和读史，在毛泽东的文化性格中实是互为印证的二而一的活动。他时常因读诗而论及史，或读史而想到诗。这方面的例子很多。

读《五代史》时，他想起自己早年读过的一首诗《三垂冈》，因记不起作者名字，写信让田家英帮助查找：“近读五代史后唐庄宗传三垂冈战役，记起了年轻时曾读过一首咏史诗，忘记了是何代何人所作。请你一查，告我为盼！”并将此诗凭记忆写下附上：“英雄立马起沙陀，奈此朱跋跋扈何。只手难扶唐社稷，连城犹拥晋山河。风云帐下奇儿在，鼓角灯前老泪多。萧瑟三垂冈下路，至今人唱百年歌”。毛泽东在诗后还注明该诗的题旨：“诗歌颂李克用父子。”

诗、史结合，在毛泽东那里并不是简单的联想，往往是为了表达自己对一些历史事件和观点的看法，即解诗与解史相融。

《南史》卷22“僧虔传”叙述刘宋时光禄大夫刘镇之30岁时病笃，已置棺材，不料不久病愈，活到90多岁，“因此而言天道未易知也”。对这种宿命论思想，毛泽东以曹操的《龟虽寿》批注道：“盈缩之期，不尽在天。养怡之福，可以永年。”

毛泽东曾和一位老先生讨论南宋初年高宗、秦桧的投降政策。他认为主和的责任不全在秦桧，幕后是宋高宗，秦桧不过执行皇帝的旨意。接着说：“文证明有首同，可以一读。……他的《满江红》：‘慨当初，倚飞（岳飞——引注）何亘，后来何酷！果是功成身合死，可怜事去言难赎’，一似丘浚的《沁园春》所说：‘何须把长城自坏，柱石潜摧。’”又评论道：这一点连赵构自己也承认了的，他说讲和之策，断自朕志，秦桧但能赞朕而已。“后来的史家是为‘圣君讳耳’，并非文证明（在诗中）独排众议。”这一引证，使人感到，似乎诗词比“御断”的“正史”能更大胆和准确地揭示历史的真实性。

毛泽东引诗论史所表达的观点，时常与他的情感立场相关。他读《明史纪事本末》，在《平河北盗》一文叙农民起义领袖赵风于、刘七事迹的末尾空白处，写了这样的批注：“吾疑赵风子、刘七远走，并未死也。”接着引用相传黄巢在起义失败后所写的《自题像》：“记得当年草上飞，铁衣着尽着僧衣。天津桥上无人识，闲倚栏杆看落晖”，说赵、刘的下落，“得毋象黄巢么？”毛泽东对黄巢的这首诗相当熟悉且感兴趣。罗荣桓元帅逝世时，他曾将首句用入自己的悼念诗里。

上面是由史而诗。反过来，就读诗本身来说，毛泽东在题材的选择上也相当注重咏史诗。咏史诗的最大特征，便是以精练的形式和耐人寻味的议论来评判历史事件，阐发历史规律。李商隐、罗隐、刘禹锡的咏史诗写得相当出色，毛泽东对他们的作品集圈划较多的也是其咏史诗。如李商隐写安史之乱唐明皇赐死杨贵妃的《马嵬》，写汉文帝召见贾谊“不问苍生问鬼神”的

《贾生》，写齐后主亡国前醉生梦死的《北齐二首》，写隋炀帝淫游无度不听谏言的《隋宫》，写唐文宗时“甘露之变”的《有感二首》和《重有感》等，毛泽东都圈划过三至五遍。对罗隐驳西施丧吴之说，提出“越国亡来又是谁”的《西施》，写秦始皇焚书坑儒和求长生不老之术的《焚书坑》、《秦帝》，颂西晋大将王濬的《王濬墓》，毛泽东也是一路圈点，精读有加。他还对刘禹锡赞刘备而贬后主刘禅的《蜀先主庙》做了批语；六次圈划刘的《乌衣巷》，该诗以“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”两句写尽豪族的兴衰，借古讽今，意味深长；晚年在一次谈话中，连以82岁高龄随兴背出刘禹锡的《两塞山怀古》，“王浚楼船下益州，金陵王气黯然收。千寻铁锁沉江底，一片降幡出石头……”，一字不差。

咏史诗不仅引发毛泽东对一些历史问题进行思考，而且他还时常习惯于结合现实中的问题来阐发一些咏史诗中包含的道理。1939年5月30日，在延安庆贺模范青年大会上做题为《永久奋斗》的演讲中说：永久奋斗就是要奋斗到死。汪精卫、张国焘这些人没有这个精神，于是中途变节。有一首诗说：“周公恐惧流言日，王莽谦恭未篡时。向使当初身便死，一生真伪复谁知。”这个在历史上叫“盖棺论定”，人到死的时候才能断定他的好坏，议论他的功罪是非。所以发扬永久奋斗精神是重要的，这样的道德才算是真正的政治道德。1972年在批判林彪时，毛泽东又用这首诗来说明：一个人的错误的发展是有一定过程的，认识一个人是真革命还是假革命也是有一定过程的。这首诗为白居易所作《放言五首并序》的第三首。毛泽东在一本平装《白香山集》里，对该诗都用红线划满了着重线。足见他读这首诗的共鸣、体会之深。用得也天衣无缝。

诗与史的结合，在毛泽东身上还表现为写诗与写史的结合。当然，他这方面的兴奋点是现代革命和建设题材的创作，这些作品，已相当程度地成为现当代中国的史诗。这也是毛泽东鲜明的创作意识。如他说自己的《七律·到韶山》“通首写32年的历史。”这无须赘论。仅就他数量不多的以封建社会历史为题材的作品来看，也是明明白白地表达了他对几千年中国历史的根本看法。其构思的一般特点，是从大处着眼，以阐发自己的历史观为目的。值得注意的是下面三首诗，它们分别表达了毛泽东论史的立足点，关于历史发展的主体和支点的思想，关于对历史上政治流派的评价，逐层演进，颇为完整。

《沁园春·雪》。以江山起笔，从帝王着眼，以古今关系点睛，落在论史的基本立足点上。题旨：批判封建主义，讴歌今朝儿女。这是最宏观的构思了。

《贺新郎·读史》。写几千年中国历史的演进过程及其表现形态，揭示其内部结构（阶级关系），表达自己的奴隶史观。该诗作于1964年春。这年5月12日的一次谈话中，他说自己被书迷住了，正在读二十四史。又说看了明史最生气，做皇帝的大多搞得不好，尽做坏事。于是在他的笔下，帝王行

该诗前四句为：“赠君一法决狐疑，不用占龟与祝蓍。试玉要烧三日满，辨材需待七年期。”

《毛泽东书信选集》第566页。

除《毛泽东诗词选》所收两首外，还有两首大家都知道的批评郭沫若的评法批儒诗。此外还有两首咏历史人物屈原、刘贞的七绝。

迹，只留下“斑斑点点”。占据历史舞台中心的是盗跖、庄0，陈王……，一部二十四史，毕竟必须从他们说起，从奴隶们“奋起挥黄锁”说起。

《读封建论 呈郭老》。该诗伸进封建社会统治阶级内部关系，一分为二地剥出两个主要的政治流派，表达自己扬法抑儒的政治思想史观：

劝君少骂秦始皇，焚坑事业要商量。
祖龙魂死秦犹在，孔学名高实秕糠。
百代都行秦政法，“十批”不是好文章。
熟读唐人《封建论》，莫从子厚返文王。

该诗写于 1973 年夏季，内容就象当时的天气一样，颇有些热辣辣的论战气氛。因涉及到毛泽东的一个重要的历史观点，这里便多叙述一下有关情况。

儒与法，是中国封建社会的政治思想和实践的两大流派。二者的主要分歧，是重礼治还是重法制，是重怀柔还是重严刑，是求王道还是求霸道，是厚古薄今还是厚今薄古。儒家思想的创始人是孔子，法家思想的奠基者是战国时一批诸侯国的改革家，秦始皇是中国历史上最早最成功的法家思想的实践者。几千年来，有建树的政治家、思想家总免不了要谈论儒、法问题，总要作出扬此抑彼的选择，由此形成“孔夫子情结”和“秦始皇情结”。

作为开创一个崭新时代的革命家、政治领袖和思想家，毛泽东在批判地继承历史遗产，深入地表达他对古代政治思想看法的时候，自然也要对儒法做出评价。至今保存下来的毛泽东最早的文稿，便是 1912 年 6 月写的《商鞅徒木立信论》。在这篇文章中，青年毛泽东称先秦法家的代表人物商鞅是“首屈一指”的“利国福民伟大之政治家”，认为商鞅之法，“惩奸究以保人民之权利，务耕织以增进国民之富力，尚军功以树国威，拏贪怠以绝消耗。此诚我国从来未有之大政策”。对于儒家，毛泽东在青年时代直接推崇的文字笔者尚未见到。但他孜孜攻读的却是大量的儒家经典，就具体人物而言，他当时受到朱熹、王阳明、曾国藩这些“大儒”的某些思想的影响则是无疑的。“五四”新文化运动中，毛泽东反孔的态度也较鲜明，甚而提出：“象我们反对孔子，有很多别的理由。单就这独霸中国，使我们思想界不能自由，郁郁做二千年偶像的奴隶，也是不能不反对的。”反孔的出发点，无疑是为了破除“思想界的强权”，具体内容尚须分析。在延安的时候，毛泽东曾通俗地表述过这样的意思：“路线是王道，纪律是霸道”。这里是借用儒法的概念，强调革命队伍的建设，既要靠正确的路线方针指导，也要靠铁的纪律来约束。看来是兼容并收（当然，革命的路线和纪律同儒法的做法不可同日而语）。1943 年，毛泽东曾针对那种认为孔孟之道是中国文化的不良传统的观点，指出：“孔孟有一部分真理，全部否定是非历史的看法。”1954 年 9 月 14 日，在中央人民政府委员会临时会议上的谈话中，他曾谈到：郭沫若用很多材料证明孔夫子是“革命党”，所以此人不可一笔抹杀，不能简单地就是“打倒孔家店”。1958 年 11 月，毛泽东在武昌会议上又说：我们共产党看孔夫子，他当然是有地位的，因为我们是历史主义者。但说是什么圣人，

1919 年 7 月 21 日《健学会之成立及进行》。

1941 年 9 月 10 日在政治局会议上的发言。引自《文献和研究》1985 年第 1 期。

引自《毛泽东的读书生活》第 200 页。

我们也是不承认的。1964年，毛泽东又多次谈到孔子和秦始皇在2月3日的春节座谈会上的讲话（即《关于教育工作的指示》）中，讲起教育制度的改革，他说：孔夫子出身贫穷，放过羊，当过吹鼓手，还作过会计。会弹琴、射箭、驾车子，还搞历史书，不是书法，是历史。他学会了六艺。孔夫子经常被人骂，子路来了以后，才“恶言不闻于耳”。对孔子所具有的多方面的实践经验和才干，他是很赞赏的。又说：“孔夫子只有六门课程：礼、乐、射、御、书、数，教出颜回、曾参、子思、孟子四大贤人。”现在课程就是多，害死人。”通过古今对比，认定孔子的课程设置和教书育人的经验可资借鉴。同时，毛泽东也不无遗憾地感到，“孔夫子的教学也有问题，没有工业、农业，是四体不勤、五谷不分，这不行。”在6月的一次谈话中，毛泽东又说：孔夫子有些好处，但也不是很好。我们认为应该讲公道话。秦始皇比孔夫子伟大得多。孔夫子是讲空话的。秦始皇是第一个把中国统一起来的人物。不但政治上统一中国，而且统一了中国的文字、中国各种制度如度量衡，有些制度后来一直沿用下来。中国过去的封建君主没有第二个人超过他的。

叙述以上实例，是要说明：1)对儒法或孔夫子、秦始皇的评论，并不是毛泽东在“文化大革命”期间才兴之所致提及的事情。2)在“文革”以前，毛泽东虽然从整体上，从事功角度更看重秦始皇和法家一些，但对孔儒也并非全盘否定，往往是具体问题具体分析；当然，整体上对孔孟之道不甚感兴趣也是事实，在“文革”中毛泽东表现出扬法抑儒（或褒秦贬孔）的政治思想史观的基调，自然也是有其渊源来路的。

1968年10月在八届十二中全会闭幕会上，毛泽东直率地说：我这个人有点偏向，不那么喜欢孔夫子。赞成说他代表奴隶主、旧贵族的观点，不赞成说他代表新兴地主阶级。因此郭老的《十批判书》崇儒反法，我也不那么赞成。1971年林彪事件之后，在其住处查出一些肯定孔孟言论（如“克己复礼”之类）的条幅和材料，《571工程纪要》又径直把毛泽东比为“秦始皇”，毛泽东便越发感到“复辟”潮流同孔儒思想有必然联系。1973年春，毛泽东就写了一首反对郭沫若“崇拜孔二先”的小诗。7月4日同主洪文等谈话时又提到郭老在《十批判书》里自称人本主义，孔夫子也是人本主义，不能大骂秦始皇。这些，便是毛泽东写上面这首诗的思想背景。8月5日，毛泽东给江青念了《读（封建论）呈郭老》一诗以后，又说：历代政治家有成就的，在封建社会前期有建树的，都是法家。这些人主张法治，犯了法就杀头，主张厚今薄古。儒家满口仁义道德，一肚子男盗女娼，都是主张厚古薄今的。

以上这些，便是毛泽东写作《读 封建论 呈郭老》这首集中表达他的政治思想史观点诗歌的思想背景。

需要指出的是，在随后掀起的评法批儒运动中，有人大捧秦始皇，不准人们对秦始皇作历史的分析。当时在毛泽东身边为他读书的芦荻曾就此请教如何评价秦始皇。毛泽东指出：秦始皇作为一个历史人物，要一分为二的评论。秦始皇在历史发展过程中的进步作用要肯定，但他在统一六国以后，丧失了进取的方面，志得意满，耽于佚乐，求神仙，修宫室，残酷地压迫人民，无聊得很。陈涉、吴广反对暴秦，就包括反对秦始皇，完全是正义的。在评

王年一《大动乱年代》第469—470页，河南人民出版社1988年12月版。

杨建业：《在毛主席身边读书——访北京大学中文系讲师芦荻》。

法批儒中，有人把儒法斗争延伸到封建社会发展的各个领域。江青一伙的御用班子“江天”、“洪途”之流写的《研究文艺史上的儒法斗争的几个问题》等文，提出一些奇怪的文艺批评史标准，诸如，凡是批判孔孟之道，歌颂法家路线的作家作品都有进步意义，反之就是反动的；凡是主张革新的作家作品都是好的，反之都是坏的，对于一些思想复杂但名气又大，且毛泽东又喜欢的诗人作家（如三李）怎么办呢？于是，便把他们扩大到法家行列来推崇。当有人把这些情况告诉毛泽东时，尽管他曾感慨过历史上不少诗人对秦始皇兴趣不大，“就是李白讲秦始皇”，但他仍然感到惊讶：“什么？李白也成了法家？”明显表示不同意。毛泽东写诗称赞秦始皇、推崇法家，是表达自己对政治思想史上的流派和实践代表人物的看法（这不是他的最根本的历史观，而属于其下面一个层次的范畴），并不意味着硬要把这种政治思想史观点牵强附会地树立成诗人诗作的评价标准，作为尊重艺术规律的诗人，二者在他心里毕竟不是一回事情。

再说毛泽东评诗与评史的结合。作为史家和思想家，毛泽东在品评古代诗文作家及其文学地位的时候，不能不考虑到他们的思想倾向及其在历史上的作用（对那些诗人而兼政治家的人来说）。这里只谈谈他对中唐的柳宗元的评论。

毛泽东推崇柳宗元，相当程度上是因为他是历代诗文作家中不乡见的具有唯物主义思想和进步的历史理论建树的人，而且还是中唐掀动政坛风波的王叔文政治集团中的核心人物。这个集团在王叔文执政 7 个月里从事了政治、经济、军事诸方面的革新，诸如罢官市、免进奉、擢忠良等等，为人民做了些好事。这些革新遭受失败后，柳宗元等均遭贬谪。这就是“二王八司马案”。

毛泽东十分赞赏柳宗元的哲学思想，说柳子厚出入佛老，唯物主义。他的《天对》，从屈原的《天问》以来，几千年只有这一个人做了这么一篇。要全面准确地评价柳的诗歌创作的积极意义，就不能抛开他在唯物主义思想方面的突出贡献。《光明日报》1959年3月1日刊载了一位文学史家写的《柳宗元的诗》，简要分析了柳宗元的政治讽喻、反映民生疾苦、抒发个人牢骚、离乡去国的悲愁几类题材的作品。毛泽东读后，对工作人员谈了自己的看法：“柳宗元是一位唯物主义哲学家，见之于他的《天论》，刘禹锡发展了这种唯物主义！而这篇文章无一语谈到这一大问题。是个缺点。”

柳宗元的《天对》，循着屈原《天问》的思路，探讨宇宙根本，提出世界最初是“惟元气存”，一切现象都是自然存在，“无功无作”，“非余之为”。与这种朴素唯物主义的宇宙观紧密相关的，是柳宗元的进步的政治历史观。特别是他的《封建论》，通过对古代社会的分封制度的细致分析，严厉抨击了封建藩镇的割据局面，以及士族大夫的“世食禄邑”和由此产生的“不肖居上，贤者居下”的不合理现象。进而认为，社会制度是不以任何人或少数人的意志为转移的，它在“势”的支配下，就是“圣人”也无力兴废，

1973年7月4日同王洪文、张春桥的谈话。

见杨建业：《在毛主席身边读书——访北京大学中文系讲师芦荻》。

1964年8月18日同哲学工作者的谈话。

《毛泽东的读书生活》第258页。

这就从根本上否定封建帝王“受命于天”的传统观念。柳还以历史事实说明了秦代开创的郡县制比封建制的优越性，批驳了一些人企图恢复分封制“与三代比隆”的倒退思想，这篇历史和政治论文在历史上的地位，用苏轼的话来说：“宗元之论出而诸子之论废矣，虽圣人复起，不能易也”。毛泽东“熟读唐人《封建论》”，劝人“莫从子厚返文王”，对柳宗元的历史观及其政治思想的高度评价，已无须赘述。

章士钊是毛泽东于公之外少数几个有私交旧谊的旧知识分子之一。特别是在文史方面颇多共同语言，笔墨交往不少。章士钊用大半生的业余时间研究柳宗元的文集，晚年整理成上下两部《柳文指要》，约一百万字，这部著作涉及柳宗元的政治实践和他在文、史、哲诸方面的思想，论证了柳宗元在历史上的进步性，用他跟韩愈对比，竭力称颂柳宗元的“以民为主”的思想，驳斥了韩愈的“以民为仇”的观点，特别对柳宗元文学作品的思想性和艺术性作了详尽的分析。稿成后，章士钊将《柳文指要》送给毛泽东过目阅示。

毛泽东对阅读这部鸿篇巨制兴致很高，读一遍后说还要再读一遍。读得很细，认真把书稿中的错别字改掉，提出一些具体的修改意见，1966年3月，章士钊以86岁高龄撰写《柳文指要》跋时，便有“上部缮就，以示一二友人，猥蒙检阅一过，除指点要义。并改正错误外，犹承说明序言引何义门讥朱竹垞辑《明诗综》例之未得其正，负责述作，无须自贬到怕人笑破口云云，吾谨受教……”之语。足见毛泽东在该书上所花的工夫。从一般的文学史研究角度而言，他认为这部著作写得不错，“义正词严”观点“颇有新意和引人发聩之处”，“可谓解柳全书。”具体说来，毛泽东推重的是该书“扬柳抑韩，翻二王、八司马之冤案，这是不错的。又辟桐城而颂阳湖，讥帖括而尊古义，亦有可取之处。”这些，体现了毛泽东对柳宗元及其相关的文学现象、政治现象，与章士钊相通的评价倾向。

褒贬一种历史文化现象，事实上有不同的角度和标准；取一致评价倾向，不一定表示不同的评论者有相同的历史观和思想方法。当毛泽东用自己的观点来分析柳宗元及其相关的文化现象时，他深感《柳文指要》的“大问题是唯物史观问题”，即“作者不懂唯物史观，于文史哲诸方面仍止于以作者观点解柳”。具体说是作者对柳字无缺乏阶级分析，甚至体现出“承新仍返诸旧”，“新旧如环，因成进化必然之理”的历史循环观点。创作大量明白晓畅的散文，推动著名的唐代古文运动，解放了僵化的文体，是柳宗元在文学史上的重要贡献。怎样评价这一文学现象？《柳文指要跋》的第五段中，原书稿这样写道：“此一新兴文运，上同象魏之悬，下无宗派之争，雍容榆扬，行见永远相持于不敝。斯诚游夏神游于文学之表，所莫赞一辞，而是迥然别开一新纪元，以与古文相行而特显其长，即不多论。”毛泽东似乎不满

苏轼：《秦不封建论》。

上述“以示一二友人”在原稿上是“以奉教于巨人长德”，毛泽东出于谦逊，改为此句。《柳文指要》书稿毛泽东还推荐给康生细读过。

《毛泽东书信选集》第601页，603页。

乔东光：《毛泽东与逻辑指要——柳文指要》，《瞭望》周刊1985年第52期。

《毛泽东书信选集》第601页，603页。

《毛泽东书信选集》第602—603页。

《毛泽东书信选集》第602—603页。

足于这种就文学谈文学的评价，特意删掉其中“永远相持于不敝”几字，把它改写成：“大言小言，各适其域。工也，农也，商也，学也，兵也，其中多数人，皆能参与文事之列。经济有变化，反映经济之政教亦将有变化，文事亦将有变化。一成不变之享，将不可能。”这就把评价的重心放到文学与政治经济、文学与一般大众的关系上面，即诗（广义）与史的结合。从一个侧面反映了毛泽东的唯物史观及其在文学批评中的运用。

毛泽东评诗，虽特别注重史，注意政治思想倾向，但并不随意妄断，也注意到一些作家作品的复杂性。唐代待人，韩柳并称。毛泽东反对韩愈以道统自居，鼓吹天命，热烈提倡儒家正统思想，维护等级制度，把黎民百姓的人性划归为“下品”。就韩的诗文创作来说，毛泽东也多次批评说他把话说尽，不留余地，还揶揄地称韩的文章只有两篇是好的，一篇是《送穷文》等等。基于此，他赞成章士别在《柳文指要》中扬柳抑韩的评价倾向。但韩愈思想也有另一面，诸如反对藩镇割据，拥护王朝统一，反对横征暴敛，关心民生疾苦，他排斥佛老，客观上也有一定的进步性。对此，毛泽东并未忽视。在1973年开始“评法批儒”运动以后，一些报刊文章把韩愈说得一无是处。文学史家刘大杰在1975年写信给毛泽东，提出韩愈思想确有矛盾，毛泽东在回信中表示同意刘的意见，指出对韩愈的评价以“一分为二为宜”。此外，关于李商隐的无题诗，向来众说纷纭，有的说是政治诗，有的说是爱情诗。毛泽东也颇爱读李商隐的无题诗，还专门写信请人找一本苏雪林写的《李义山恋爱事迹考》来读。在给刘大杰的回信中，他提出，“李义山无题诗现在难下断语，暂时存疑可以。”

毛泽东是立足现实实践的政治家。在他的古代诗文批评中，无论是“诗”还是“史”，并不是静止的“死了”的文化现象，而是活生生的。所谓“历史的批评”的本来含义，就包含了它同当代社会生活的一定关联。因此，毛泽东诗史结合的批评，常常是居今观古，古为今用，勾通于现实的政治思想灵感。批评对象的含义也由此被不断引伸。譬如，他认为宋玉在《登徒子好色赋》里攻击登徒子的描写，是属于颠倒是非的诡辩，用的是攻其一点、不及其余的手法。而我们看干部，要看德才，不能只看一点。又说：照我们的看法，登徒子娶了那么丑的女人，而能和他和睦相处，可见是个爱情专一的“遵守婚姻法的模范丈夫”等等。

在这方面，最典型的批评文字，莫过于毛泽东在1959年庐山会议其间写的长达1300余字的《关于枚乘 七发 》了。

枚乘，汉文帝时是吴王刘濞的文学侍从之臣。他这篇洋洋大赋，是讽刺和劝诫之作。用毛泽东的话来说，是写给吴国的贵族们看的。文中借吴客之口，分述音乐、饮食、车马、宫苑、田猎、观涛等等，目的是由静而动，由近及远，一步步启发患病的楚太子，诱导他改变淫奢无度的生活方式。作者特别倾力于田猎、观涛的辅陈，认为此二享有驱散懒惰，“发蒙解惑”之效。但根本方法尚不在此，还须用“要言妙道”转移楚太子的志趣，故末段提出要进方术之上与太子“论天下之精微，理万物之事非”。最后，太子即已“涣然若一听圣人辩士之言，泯然汗出，霍然病已。”枚乘认为，安逸享乐的病，非药石针灸所能治疗，而须用转移志趣，从思想上来化解，应该说是颇有见

见《毛泽东和他的秘书田家英》第115页。

《毛泽东与诗》第127页，1958年1月12日的一次讲话。

地的。

关于这篇骚赋，毛泽东说他少时读过，“四十多年不理它了。近日忽有所感，翻起出一看，如见故人。聊效野人献曝之诚，赠之以同志。”其所感所赠，便是一篇“六经注我”式的文学评论。

庐山会议批判右倾机会主义的基调，一是说庐山出现的这场斗争，是十年社会主义革命过程中资产阶级与无产阶级两个阶级的斗争的延续：一是说要认识这场斗争的复杂性、曲折性，要当人民内部矛盾处理，必须采取惩前毖后，治病救人，一看二帮、留有余地的政策。毛泽东关于枚乘《七发》的评论，着眼点便是这两个方面。

首先，他把枚乘的观点和楚太子的病，从阶层关系上一分为二，并引伸对应于庐山上的路线分歧：

枚乘所代表的是地主阶级较低的阶层，有一条争上游、鼓干劲的路线。当然，这是对于封建阶级上下两个阶层说的，不是如同我们现在是对社会主义社会无产、资产两个对抗阶级说的。我们的争上游、鼓干劲的路线，代表了革命的无产阶级和几亿劳动农民的意志。枚乘所攻击的是那些泄气、悲观、糜烂、右倾的上层统治的人们。我们现在也正有这种人。

其次，他把《七发》中辅陈描写的具体过程及其劝讽方法。同今天教育和批评犯错误的同志的方法与原则勾连起来进行评论：

“客曰：今如太子之病，可无药石、针刺，灸疗而已，可以要言妙道说而去也，不欲闻之乎？”指出了要言妙道，这是本文的主题思想。此文首段是序言。下分七段，说些不务正业而又新奇可喜之事，是作者主题的反面。文好。广陵观湖一段，达到了高峰。第九段是结论，归到要言妙道。于是太子高兴起来，“溲然汗出。霍然病已”。用说服而不用压服的方法，用摆事实、讲道理的方法，见效甚快。这个法子，有点象我们的“处理从宽”。首尾两段是主题，必读。如无兴趣，其余可以不读。

为了批判“右倾机会主义”，改变犯错误的同志对人民公社和“大跃进”的看法，毛泽东找出这部两千年前的繁缛洁奥的大赋来评论，虽非常理，倒也吻合他政治家而兼诗人史家的性格本色。

引自《百花洲》1988年第4期，下同。

见毛泽东在八届八中全会上的讲话《机关枪、迫击炮的来历及其他》。

格律与比兴

律诗和词是旧体诗中技术要求最多的体裁。除通常押韵外，还严格讲求声律和平仄。对古代诗歌特别是律诗的发展过程，毛泽东有一段概括：“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，经过初唐诗人们的试验，到盛唐才定型。”这两段概括与文学史界的共同看法一样，大抵客观勾勒了旧体诗的演变进程。只须说明的是，发现汉字的平上去入四种声调的，是同时代的周顒，沈约的功绩是根据四声和双声叠韵来研究诗句中声、韵，调的配合，使声律和晋宋以来诗歌中的对偶排列相互配合，并自觉地按照这些要求创作，由此使古代诗歌开始从较自由的“古体”走向格律严谨的“近体”。毛泽东说诗歌形式的探索和成熟是“有条件”的，这个条件，除了音韵律对等内在机制外，还指“时代的需要”。讲求规范的近体在盛唐定型，并非偶然。在这个封建社会发展的高峰时代，既有李白对过去的社会标准和美学规范（齐梁体）的突破，以其内容溢出形式的天才创作，反映出封建社会高峰时代的蓬勃创造力；又有杜甫对新的艺术规范的确定，让形式和内容严格统一，以提供让人学习和仿效的范本，反映出大帝国威严一统的秩序。杜甫把律诗形式运用得十分自如和完美，但并不不同于齐梁时代那种四声八病的纯外在形式的追求，而总是融铸着他的忠君、爱国和忧民的思想，与时代的脉搏紧紧相扣，这就在近体形式同历史内容、时代需要之间构筑起一条宽阔的渠道。后人接受这一诗歌形式，也当与此有关。

作为旧体诗创作行家，毛泽东深深体会到：“诗难，不易写，经历者如鱼饮水，冷暖自知，不足为外人道也。”难在何处，除了题材内容的提炼以外，从毛泽东时常谈及有关诗歌的形式来看，主要有两个问题，一是格律声韵，一是形象比兴。

写格律诗就必须严格遵守格律诗的规则，但并不是每一个写格律诗的人写的每首作品都能达到这种体裁的形式要求。毛泽东说写诗之难，就是感到遵守格律形式之不易。而他自己又对此特别注重。他多次谈到不提倡青年人花功夫用这种形式，一则很难搞得好，二则易因斟酌格律而束缚思想的自由表达。但对那些学有造旨的老先生和使惯这一形式的人来说，毛泽东则要求用得像样。1957年接见对词曲很有研究的冒广生老先生时，冒谈到：填词必墨守四声，“拘泥太甚，则作茧自缚。写诗填词岂能桎梏性灵，何苦在高天厚地之中，日日披枷带锁作诗囚？宋代是词的鼎盛时期，那时还没有词谱、词律和词韵呢。我作《四声钩沉》，即在提倡词体的解放。”毛泽东对这个提法很感兴趣，认为：“旧体诗词格律过严，束缚人的思想，一向不主张青年人花偌大精力去搞，但老一辈的人要搞就要搞得象样，不论平仄，不讲叶韵，还算什么格律诗词？”1965年在给陈毅的信中，谈到陈毅呈送他修改的12首诗在“在字面上（形式上）感觉于律诗稍有未合”时，又特别强调，

引自红旗出版社编辑部编《最好的怀念》第71页，红旗出版社1984年版。

1959年9月7日致胡乔木信。

舒湮：《一九五七年夏季我又见到了毛泽东》、《文汇月刊》1986年第9期。

“律诗要讲平仄，不讲平仄，即非律诗”，同时又自谦地说自己，“我偶尔写过几首七律，没有一首是我自己满意的。如同你会写自由诗一样，我则对于长短句的词学稍懂一点。”

为了真正掌握旧诗格律，毛泽东力劝搞文学的人，还必须懂得和学习语言学，学习音韵学，不学音韵，想研究诗歌和写诗，几乎是不可能的。还要学《说文解字》，一般学文学的人对《说文解字》没有兴趣，其实应该学。毛泽东自己便注重这方面的研究。在毛泽东的藏书中，便有一部上海文瑞楼石印的《诗韵集成》，一部上海鸿宝斋书局石印的《增广诗韵全璧》，还有两部《新校正词律全书》，分别为清版本刻和石印本。其中都有不同程度的圈划和断句。他读《随园诗话》时，在有关探讨音韵方面的段落上，也划有着重线或加圈点。其中有一则说：“余《祝彭尚书寿》诗，‘七虞’内误用‘余’字，意欲改之，后考唐人律诗，通韵极多，因而中止。刘长卿《登恩禅寺》五律，‘东’韵也，而用‘松’字。杜少陵《崔氏东山草堂》七律，‘真’韵也，而用‘芹’字。苏颋《出塞》五律，‘微’韵也，而用‘麾’字。明皇《钱王昫巡边》七律，‘鱼’韵也，而用‘符’字。李义山属对最工，而押韵颇宽，如‘东、冬’、‘萧、肴’之类，律诗中竟时时通用。唐人不以为嫌也。”

旧体诗词虽格律过严，束缚人的思想，但对有心专研并有功底素养的人来说，毛泽东则认为它是一种很好的思想表达工具。这里事实上涉及到严格的形式规范与诗人个性之间的对立统一的关系。毛泽东非常明确地提出，“形式的定型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。”为什么呢，关键在于，“掌握了格律，就觉得自由了。”这使我们联想到闻一多关于诗歌创作的名言：戴着镣铐跳舞。

不同的诗体形式，在表现主客观世界，构造意境和形象，以及语言结构的运用各方面，都有各自的特征和规律，掌握这些特点和规律，洞悉其长处和短处，既是一个诗人艺术上成熟的标志，也是他根据自己的创作个性来更完善地调整与艺术表现形式的关系的体现。毛泽东论述诗歌体裁，便常常强调诗人驾驭任何诗体，都要发挥其优越性，根据自己的长处来选择。1965年给陈毅的信中说：“剑英善七律，董老善五律”，“李白只有很少几首律诗，李贺除有很少几首五言律外，七言律他一首也不写。”关于叶帅、董老之作，1975年他还结合其诗风和个性有过评论：董老的诗醇厚谨严，叶剑英的诗酣醇劲爽，形象亲切，律对精严。至于毛泽东本人工于错综开阖、素无定体的长短句式的词，是因为他觉得这种形式能最大限度地逞其才思，展其胸魄，用他自己的话来说，“词中小令，这种形式，象工具，运用惯了，所以写一些。”李白很少写律诗，是因为他那光明俊伟、倜傥不群、潇洒旷达的性格才气不可能严格遵守严谨的格律。诗人与诗体这种某种程度的对应关系，昭示出创作中的某些规律，即对每种诗体的细微特征，并不是每个诗人都可以

杨建业：《在毛主席身边读书——访北京大学中文系讲师芦荻》。

《最好的怀念》第71页。

舒湮《一九五七年夏季我又见到了毛泽东》。

杨建业：《在毛主席身边读书——访北京大学中文系讲师芦荻》。

《最好的怀念》第66页。

驾轻就熟地运用，象杜甫这样罕见的能兼善各体的巨匠，最拿手的还是律诗。与此相应，毛泽东反对为形式而形式的“死对”，称其效果为“点金成铁。”

格律诗和词之所以为历代文人所乐用，正在于它有规范而又相对自由，重法度却又不失灵活；严格的对仗、平仄增加了审美效果，确定的句形也可容纳各种风格的发展。关于这种形式同读者的接受心理的关系，白居易说：“韵协则言顺，言顺则声易入。”声入，便能心通；心通，便能熟记。这便是格律诗和词较之于新诗在艺术接受上的优势。1957年1月，毛泽东读了一些关于新旧诗形式的讨论文章，14日同诗人袁水拍、臧克家谈话时，他说鲁迅的新体散文诗集《野草》不流行，而其旧体诗却流行很广，因为旧体诗容易背诵记忆。这与鲁迅说的新诗因为唱不来，记不住，不能将旧诗从人们脑子里挤出，也所见略同。

毛泽东喜欢鲁迅的旧体诗是众所周知的。评价很高，且时常书写赠人。一则爱其谨严规范，一则喜其横眉冷对的辛辣的战斗性，颇吻合鲁迅的沉峻性格。毛泽东说他和鲁迅的心是息息相通的，在对鲁迅旧体诗的接受中也见其一斑。仲还曾改写过鲁迅的几首诗歌，借用鲁诗的平仄意境及其战斗性来表达自己的现实情怀。鲁迅作于1935年的《亥年残秋偶作》中的额联：“老归大泽菰蒲尽，梦坠空云齿发寒”，毛泽东便曾改写为“喜攀飞翼通身暖，苦坠空云半截寒”。改写历代诗人的一些在他看来声人心通的作品，是毛泽东与格律旧诗联系的一种重要方式，也体现了他的诗歌上“戴着镣铐跳舞”的娴熟技巧。

讲求格律和精炼的形式要求，必然赋予旧体诗一个普遍的创作思维特征：在艺术构思和形象表达上多用比兴手法，当然也用赋，力求获得以少胜多、融情于景和象外之意的艺术效果。盛唐之所以成为旧体诗创作的高峰和后人评诗的重要标尺，就在于当时诗人在创作思维上体现了这一特征。宋诗在这一点上却明显稍逊一筹。从毛泽东的艺术接受兴趣而言，也是重唐而轻宋。《毛泽东手书古诗词选》中的作品，唐诗竟有80余首，而宋代作品仅18首，如果除去宋代才成熟的长短体词，真正的律绝体诗才5首。

在1965年给陈毅的那封论诗的著名信件里，毛泽东进一步从创作思维的角度对唐宋诗歌的高下之处做了理性评析：“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，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’。韩愈以文为诗；有些人说他完全不知诗，则未免太过，如《山石》、《衡岳》、《八月十五酬张功曹》之类，还是可以的。据此可以知为诗之不易。宋人多数不懂诗要用形象思维的，一反唐人规律，所以味同嚼蜡。”

很明显，是否善于用形象思维的比兴，被毛泽东视为为诗之不易的一个重要因素，视为作品是否有诗意、诗境的一个重要前提。诗是形象思维绽开的花朵，而非纯逻辑思维和直叙议论的产物，这在他心目中是不可移易的艺

读梁章巨辑《楹联丛话》批语。

白居易：《与元九书》。

参见《鲁迅书信集》（下）第655页。

术规律。即使在“文革”已经开始发动之际，有人在《红旗》杂志上发表长篇文章批判形象思维论，并把问题提到是否在文艺领域坚持马克思主义认识论的高度，毛泽东看后仍然认为：该文反对形象思维说，但“文学要形象，不能搞抽象”，又说：这篇文章读后不大好懂，应把形象思维理论的历史来源搞清楚。

在毛泽东看来，比兴导致形象思维，赋导致直说。所谓“唐人规律”，主要是前者，而宋诗则主要是后者，毛泽东熟读推崇唐诗的宋代诗论家严羽的《沧浪诗话》，他提出这一观点，很可能是受严羽的唐、宋之辩的影响。严羽在《沧浪诗话·诗辩》中，主张以盛唐为师，因为“盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，……言有尽而意无穷”。严羽说这番话，矛头是针对宋代苏轼和黄庭坚等江西诗派的诗风。在论盛唐兴趣之后，紧接着指出了他们“以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”和“多务使事，不问兴致”的缺憾，并得出结论：苏、黄等人的诗作使“唐人之风变矣”。唐、宋诗的界限始判然有别。严羽所指宋代江西诗派的病根是很中肯的。毛说“宋人多数不懂诗是要用形象思维的，一反唐人规律”，大体就是这个意思。

宋人以才学、议论、散文为诗，有时理胜于情，缺少唐诗的含蕴耐读。但正如毛泽东所说，这种风气在韩愈那里已开其端。作为诗文大家，他以文为诗的特点常使他的作品“如散文那样直说”，成为押韵的散文。这一一直为历代待评家所诟病。毛泽东一次在谈到做工作要留有余地时说，统统讲完，象韩愈作诗，人们批评他的缺点，就是他的文章同诗都是讲完的，尽量讲，他不能割爱，特别是他的那首《南山》诗。这首《南山》铺写山势景物。列写四时变幻，连用带“或”字的诗句51个，叠字诗句14个，可以说是一种雕肝呕肺的散文文字，显然把诗歌的含蓄精炼，比兴象征撇在了一边。从理论上讲，一味铺陈，形象则难免坐实、平浅：字字落实，乃至以虚词勾连，诗味则自然不足。故毛泽东认为大现实了不能写诗。当然，到了宋代，以文为诗，有其文学和历史方面的背景。诸如为反晚唐绚烂情调而戮力开辟瞳径，又受宋初直承韩柳的古文运动的影响：同时，北宋后期开始的边祸战乱，因国力衰弱而缺唐人不惧边患的大度和自信，使诗人们缺少盛唐那种充满激情的开拓和想象，而终于坠入现实的苦思冥想。

需要说明的是，诗要用形象思维，离不开比兴手法，但比兴不就是诗歌艺术创作的唯一手法。故在毛泽东看来，“敷陈其事而直言之”的“赋”“也可以用”。从毛泽东列举的杜甫的《北征》和韩愈的《山石》等作来看，其中的“直说”大多也精炼简洁并能发人深思。如《北征》写作者的妻子儿女，在精细微妙的描述中，透露出明显的动情力：“瘦妻面无光，痴女头自栉。学母无不为，晓妆随手抹。移时施朱铅，狼藉画眉阔。”诗中更有用比喻来议论安史之乱局势的句子，虽是说理，倒也不觉乏味：“仰观天色改，坐觉妖氛豁。阴风西北来，惨淡随回纥。……所用皆鹰腾，破敌过箭疾。”故毛泽东说，全篇虽多数陈其事之“赋”，“然其中也有比兴”。其实，毛泽东诗词也多“直说”之处，加“宜将剩勇追穷寇，不可沽名学霸王”，“牢骚

郑季翘：《文艺领域必须坚持马克思主义的认识论——对形象思维的批判》，《红旗》1966年第5期。

1966年3月20日在杭州会议上的谈话；3月30日在上海的谈话。

1959年4月15日在党的八届七中全会上的讲话。

太盛防肠断，风物长宜放眼量”等等。关键是用书而不为书所用，陈事而不为事所缚，说理而不堕于理障。总之，不要是标语口号的议论和“平典似道德论”的说教。正象毛泽东引用南朝梁代萧统的话所说的那样：“事出于沉思”，这是思想性；“义归乎翰藻”，这是艺术性。单是理论他不要。要有思想性，也要有艺术性。

对于旧体诗，毛泽东尽管十分担忧其“谬种流传，贻误青年。”但是，作为他这一代人的文化习惯，特别是他的个人偏好，以及对文化遗产的科学态度，他坚信它的价值，而且这种价值是超越时代的。他一贯强调民族形式，民族气派，民族风格，对旧体诗的态度，犹如对待任何传统文化形式一样，一要继承，二要发展。关于继承，在毛泽东看来，有这样两方面的理由。一是它有牢固的文化土壤和不少的群众基础：旧体诗渊源流长，不仅象我这样的老年人喜欢，而且象中年人也喜欢。一是在旧体诗中凝聚了一个民族的精神个性：这些东西最能反映中华民族和中国人民的特性、风尚，可以兴观群怨、哀而不伤、温柔敦厚……。

1957年3月8日同文艺界的谈话。

梅白：《要发展，要改革，打不倒》。

古典加民歌

当毛泽东在古典诗词的海洋里尽情游弋的时候，他仍然热情地眺望着远方的新岸，思考着中国诗歌的未来。

“以新诗为主体，旧诗可以写一些”。这是他对当代中国诗歌布局的一个基本构想。这里的新诗，是指“五四”以来用白话写的自由诗。事实上它已成为现代诗坛的主流。至于“五四”以前各种讲求格律平仄的旧体诗歌，虽不能断言它们已难以表现今天的生活内容，但毕竟“是一种少数人吟赏的艺术，难以普及”，故只可作为一种辅助形式“写一些”。

毛泽东对新诗的现状和未来又是如何考虑的呢？

1958年3月成都会议上，毛泽东说：中国诗的出路，第一条是民歌，第二条是古典。在这个基础上产生出新诗来，形式是民族的。现在的新诗不能成形，我反正不看新诗，除非给100块大洋。

1965年给陈毅的那封信，说了宋人一反唐人规律一段话后，毛泽东笔锋一转：“以上随便谈来，都是一些古典。要作今诗，则要用形象思维方法，反映阶级斗争与生产斗争，古典绝不能要。但用白话写诗，几十年来，迄无成功。民歌中倒是有一些好的。将来趋势，很可能从民歌中吸收养料和形式，发展成为一套吸引广大读者的新体诗歌。”

这两段话，提出了未来中国诗歌发展道路的三个参照系：古典、民歌、新诗（或白话诗）。

先说古典。

遇到一个难题。既认为古典是中国诗的一条出路，又说“古典绝不能要”。后者是不是对前者的否定。我认为不是。关键是对两个“古典”的含义的理解。前一个古典指旧体诗形式及其审美效应，这是没问题的。对后一个古典有三种理解，一是说不能用“‘旧诗’的形式”，一说是“不能用僻典”，一说是“古典诗歌形式绝不能照旧不改”。我基本上同意第三种理解，事实上它也包含了第二种理解。第一种理解显然与“旧诗可以写一些”不合。当然，用旧体诗这一传统形式反映新生活，反映今天的“生产斗争和阶级斗争”实践，须花很大精力才能获得内容与形式的较好统一，但毛认为这并非不可能之事。他自己的诗词便是一个证明。况且，在毛泽东谈到古典绝不能要之后两个月，即1965年9月，他读完胡乔木同志的《词二十七首》的稿本后，便亲自批示：这些词看了好些遍，是很好的。又说：先登《红旗》，然后《人民日报》转载。

写旧体诗，须讲求格律，这是毛泽东一贯主张的。麻烦较大的是词藻，因为格律诗好象不是用“单字”来表述，而是用成语、典故来缀合。今天写旧体诗如果原封不动地搬用“古典”，自然要成为表达新生活 and 读者接受的障碍。这是毛泽东特别关注的。在他对袁枚的《随园诗话》的圈划中，有这样一段话：“余每作咏古、咏物诗，必将此题的书籍，无所不搜；及诗之成

《毛泽东书信选集》第520页。

致蒋竹如，《毛泽东和诗》第120页。

《我对“今诗”和“古典绝不能要”的理解》，《诗刊》1978年第4期。

《论诗遗典在》，《诗刊》1973年第1期。

《亲切的教导，巨大的鼓励》，《光明日报》1977年12月31日。

也，仍不用一典。常言：人有典而不用，犹之有权势而不逞也。”用毛泽东注重的这一说法，来解释他的不要“古典”的主张，似颇为妥贴。用典一多，难免堆砌费解，以学问为诗，缺乏灵气，而常常不得不做一些注解才易读通。毛泽东认为当今有的人写的旧体诗之所以不好，就“在于需要注解”，而“诗不宜多注解，不能依靠注解”。1965年9月，在批示和修改胡乔木《词二十七首》稿本时，毛泽东再次谈到并实践了他这方面的主张。在9月5日看的稿本上批道：有些地方还有些晦涩，中学生读不懂。唐、五代、北宋及南宋一些人写的词，大都是易懂的。在9月15日看的稿本上，他把某词中“营地乐、胜天堂”，改为“胜家乡”。并在一旁批注：要造新词。天堂、霓裳之类，不可多用。

很明显，毛泽东对旧体诗形式的基本态度，一是肯定其精炼、整齐而有韵（下面要谈），由此把它作为中国诗歌出路之一；一是强调在词藻上要有发展、创新，由此为更多的人接受。

再说新诗。

对“五四”以来的白话自由体新诗的形式，毛泽东有肯定，有期望，但更多的还是不满。他肯定新诗有成绩，且“不能低估”，但认为它太散慢，不易记，这大体是符合实际的。问题在于，他认为几十年来用白话写诗“迄无成功”，“不能成形”，这显为要求颇高、期望甚殷而责备过严之语了。就是说，“五四”以来的新诗，还不是毛泽东理想中的“今诗”。但一向主张在艺术形式上百花齐放的毛泽东，对新诗的评价为何如此苛刻呢？这是颇费思量的问题。细细揣摩，或许有这样两个因素。

第一，关于诗，毛泽东是内行。艺高人胆大，评判起来，便不甚注意周全和谨慎，于坦率直陈中挟裹进个人的欣赏爱好，当也可理解。且又是在私人通信和个人发言的情况下讲的，算不得正式“指示”。事实上，陈毅在得到毛泽东提出的新诗“迄无成功”的那封信后，他充分尊重毛的见解，但也不是完全同意毛的全部观点。他虽未直接复函毛泽东交换意见，却有过一次“诗人的对话”。当年11月给著名语言学家王力的信中，他提出自己关于诗歌改革的“纲领”（信中戏谑之言）：“我主张写旧体也写新体，也写民歌。三条腿走路，走的人多了自然会开辟一条新的诗歌道路。写旧体最难摆脱书卷气，沾上这个气便是骸骨迷恋；写新诗常与中国诗传统脱节，容易流为洋八股；向民歌学习，这是一条较好的道路，就是说强调感情真挚，说人民的话，也讲究一些音韵音节，事实上是综合古典诗歌与新诗及旧民歌，来一次新的创造。”这个“纲领”，既指出了“五四”以后新诗的弊端所在，但仍然把它作为未来诗歌前进发展的“一条腿”，于毛泽东提出的古典和民歌之外，加一新诗，当不显偏颇。陈毅无疑是把毛的提法作为个人观点来“争鸣”的。

第二，毛泽东发表这一看法的参照系，是他最熟悉并有辉煌成就，在形式上也定型了的古典诗词和民歌。而“五四”开始出现的白话新诗，基本上外来形式，又是在反传统的文化背景下起步的。在此后的发展中，虽也不断吸收了民歌养分，并出现了除知识分子以外也为大众所接受的作品（如李季、田间的一些诗歌），但不少诗人诗作在跳出旧诗格律的束缚之后，确实

1957年1月12日同臧克家、袁水拍的谈话。

《双重的纪念》，《人民日报》1980年8月17日。

存在着欧化的倾向，即陈毅说的与传统脱节的洋八股现象。这类作品，在中国土壤上有明显的接受障碍。

1959年4月，陈毅在《诗刊》社的一次座谈会上曾直率地指出，“把新诗写得比旧诗还难懂，就不好了。李金发、玄庐等人的诗，我根本读不懂”。

这大概是当时政治家而兼诗家的人的共同感受。就毛泽东而言，其文艺观念的一个核心问题，是中国气派、民族形式。他对中国传统形式始终满怀热情和信心。他认为：民族形式可以掺杂一些外国的东西，但语言和写法应该是中国的。艺术离不了民族的历史发展，离不了人民的习惯、感情和语言，甚至说，“艺术的民族保守性比较强一些，甚至可以保守几千年。古代的艺术，后人还是喜欢它”。因此，每种文艺样式，在表现形式上要同外国有所不同，要“独树一帜”。特别是象中国这样大的国家，“应该‘标新立异’……为群众所欢迎的标新立异”。毛泽东这几段话，虽不是专门谈诗，但却是他关于当代中国艺术形式及其发展的一个基本观点。当他拿这个观点来评判“五四”以来的新诗时，自然会感到它没有完全挣脱西方自由诗的锁链而成为中国的民族的特定形式。

旧体诗的古典辞藻不能要，新诗又迄无成功，将来趋势，自然主要是从民歌中吸收养分了。无疑，旧民歌是毛泽东最钟情的未来诗体的雏形，被时常提及。

早在1926年主持广州农讲所期间，毛泽东便发动学生们收集和记录各地的民歌，并读了其中大量的作品。这次活动给他留下极好的印象，加深了他对民歌的赏识。

1938年4月在延安“鲁艺”做《怎样做艺术家》的报告时，毛泽东说，农民讲故事，不用古典，用许多新典——口头上极美丽的言辞。他们不懂胡适的“八不主义”，但常是诗人，民歌中便有许多好诗。我们过去在学校里让同学们搜集歌谣，其中有许多极好的东西。

1957年1月14日约见两位诗人谈话时，他又说：关于诗，要从民间的歌谣发展。过去每一时代的诗歌形式，都是从民间吸收来的。要调查研究，要造成一种形式。过去北京大学搜集过民谣，现在有没有人做？

1958年3月，在成都中央工作会议上，毛泽东再次一往情深地谈起：在广东农讲所的时候，发动学生写民歌，几百学生，各省都有。从这些民歌里可以懂得许多东西。这些民歌后来掉了，非常可惜。

毛泽东着力于从民歌中寻求新诗的发展道路，除与他对诗体形式的一般看法有关外，还根基于他的文化创造观以及对历代诗体的生成过程的认识。

人民是一切物质财富和精神文化创造的主体。这是毛泽东终生信奉和宣传的信念。他心目中的人民，绝不是泛指一切人，在大多数情况下，是把历史上的统治阶级排斥在外的，而主要是指农民和无产阶级以及小资产阶级，在晚年，甚至也不包括专门从事文化创造的知识分子。就文学创造而言，他多次谈及农民大众或老百姓是生动语言的根本来源。“文学上的用语，知识阶级的言语是不完全的，老百姓的言语是比较完全的。”因此，在文学创造

臧克家：《怀人集》第35页，上海文艺出版社1980年版。

《毛泽东著作选读》下册第746、750页。

胡适在1917年1月《新青年》上发表《文学改良刍议》，提出改良文学要从言之有物等“八事”入手。1938年4月28日在延安“鲁艺”的讲演。

上，大众化是他指示的一个基本方向。而所谓“‘化’者，彻头彻尾彻里彻外之谓也；……有些天天喊大众化的人，连三句老百姓的话都讲不来，可见他就没有下过决心跟老百姓学。”在诗歌创作上，跟老百姓学，自然就是民歌。

从文学史的角度讲，毛泽东说每一时代的诗歌形式都是从民间吸收来的。这一判断也有其根据。中国诗史上的各种体裁，也多发源于民歌，而经文人的倡导和实践始乃定型。《诗经》中的四言诗便多是民歌；屈原在南方民歌的基础上开辟骚体（多为七言）；汉乐府的五言形式也是经班固的《咏史》和辛延年的《羽林郎》运用之后彼文人普遍采用；在律诗定型后，又是民间先出现《杨柳枝》一类的俚曲小调，然后由文人对其音节、句型加以改造，胎息孕育成词。正是基于对诗史发展特征的这一认识，毛泽东提出“要调查研究，造成一种形式”。1958年11月郭沫若同周扬为他们编选的新民歌集《红旗歌谣》写的序言，便提出文学史上历次创作高潮都滥觞于民间文学，“任何发展都是有本有源的”，由此寄希望于跃进民歌必然引起的“连锁反应和聚变作用”，号召诗歌工作者要好好学习这些新东西。这当是对毛泽东的建议的一个回应。

肯定和推崇诗史上的民歌，主要为了解决创造新诗体的源泉。问题仍需回到其内在的形式结构上面来。对此，毛泽东有不少说明：“关于诗，有三条：（一）精炼，（二）有韵，（三）一定的整齐，但不是绝对的整齐”，为了在韵脚上有所规范，“要编一本现代诗韵，使大家有所遵循”，总之，“诗必须有诗意，要含蓄”。这些特征，恰恰也能在民歌中找到，“唯有民间言语七字成句，有的非律的诗，即……民间歌谣体裁，尚是很有用的”。

概括起来，毛泽东心目中的新体诗歌形式是：1）句式大体整齐，多为七言成句。既不象词、曲那样长短不齐，也不像律诗绝句那样绝对整齐，还避免了欧化新诗的散乱准记。2）有韵无律。最后一字押大致相同的韵即可，声调平仄不必过于讲求。这就易于纯任天籁、一气呵成的发挥，避免被外在形式束缚。3）精炼、含蓄。即要有诗意，用形象思维、比兴。这三点，基本上融合了古典旧体和民歌的长处。作为一家之言，毛泽东的这些设想在诗歌理论上应该说是有其价值的。他1963年写的《八连颂》，或许是这方面的一个实践。

作为深谙艺术规律的诗人，毛泽东意识到：“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。”

但是，伴随着他在经济建设上急干求成的心情，出于非文学方面的动因，他把至少需50年来探索的诗歌建设大大提前了，而且是采用运动的形式来推进。这就是1958年的新民歌运动。

艺术有艺术的规体。这次尝试，远远没有达到目的。关于“大跃进”民歌思想内容方面，本书第三章第四节已谈到。就其艺术形式而言，收入《红旗歌谣》，被编选者在序言里称为“形象鲜明，气韵生动，音调和諧，形式

《反对党八股》。

1957年1月12日同臧克家、袁水拍的谈话。

《致蒋竹如》，引自《毛泽东和诗》第120页。

《最好的怀念》第71页。

妥贴……成为不朽的典范”的作品，毛泽东看后也认为“水份太多”，并对编选者说了句意味深长的话：“还是旧的民歌好”。为什么？旧民歌是经过长期的实践和积累才涌现大量佳作的，并已将许多味同嚼蜡的作品淘汰掉了。而“大跃进”民歌，由于采用群众运动的形式来创作，自然是泥沙俱下，诗意无多，有的甚至连韵句都不齐，沦为标语口号。收入《红旗歌谣》的便有这样的作品：“农业发展纲要四十条，好象四十颗太阳当头照。太阳也比不上它温暖，处处地方它都照到。……没闭住的嘴巴笑出了声，咱社员们有了指路的大明灯。”

民歌运动开展一年后，毛泽东在1959年3月郑州会议上对其弊端作了分析：

写诗也只能一年一年的发展。写诗不能每人都写，要有诗意，才能写诗。几亿农民都要写诗，那怎么行？这违反辩证法。故体育卫星、诗歌卫星，通通取消。

第六章 英雄风骚 ——毛泽东与诗词文赋（下）

数风流人物

文艺史上有句名言，“风格即人”。这是法国18世纪散文作家布丰说的。在中国，也有一个相似得惊人的说法，“诗品即人品”。这两个表述虽然主要是指创作主体的个性情趣与其作品风格的统一，但也同样适用于接受欣赏主体与作家作品的关系。

毛泽东对历代待人诗作的品评和选择，既立足于他所从事的历史的、政治的事业目标，又与他那独特的人格意志、浪漫个性、巨人般情怀密切相关。因此，最能投合和满足他的欣赏情趣的，是那些气势沉雄（如曹操）、豪拔（如李白）、奇诡（如李贺）、慷慨（如辛弃疾、陆游）、悲壮（如岳飞、陈亮、张孝祥）一类诗人诗作。豪放，是毛泽东那宽阔奔涌的审美体验河流的厚实河床。

汉高祖刘邦，算不得什么诗人。但一次衣锦还乡，酒酣耳热之际，禁不住击筑自歌，唱出一首不同凡响的《大风歌》：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方”。质朴的几句，活脱脱展露出一代雄主的辽阔胸际。毛泽东认为，“这首诗写得很好，很有气魄”，并认为刘邦没有读过几天书，能写出这样的“好诗”很不容易。诗风出于本色，刘邦为诗的气魄同他立业的气魄是一体的。毛泽东显然是把二者揉在一起来体验和推崇。

毛泽东对曹操诗歌的品评，更是如此。有一次，他同子女讨论曹操父子的诗歌，子女说喜欢曹植的诗（其风格浓丽忧怨），毛泽东则说喜欢曹操之作，因为其“文章诗同，极为本色，直抒胸臆，豁达通脱，应当学习。”毛泽东故居藏书中有四种版本的《古诗源》和一本《魏武帝、魏文帝诗注》，他对曹操的十来首诗都多次圈划过。在一本《古诗源》中的“武帝”旁，用红铅笔划着两条粗线，此下有一编者注解：“孟德诗，犹是汉音。子恒以下，纯乎魏响，沉雄俊爽，时露霸气。”毛对此圈点断句，足见其重视。他还用龙飞凤舞的草体手书了曹操的《观沧海》和《龟虽寿》，在《浪淘沙·北戴河》一词中，对曹操“东临碣石有遗篇”也念念不忘。曹操“东临碣石，以观沧海”一诗，被历代文人誉为“有吞吐宇宙气象”。

有唐一代，李白之前，毛泽东最喜欢的是“初唐四杰”和王昌龄等边塞诗人。当时，国家的军事力量日益强大，皇皇威武的帝国气象蒸蒸日上。一种为国立功，为王前驱，横行万里，际会风云的荣誉感和英雄主义精神，激发了一大批士人投身边塞、立业封侯的渴望。上述诗人的作品，典型地反映这种精神气貌。毛泽东读《初唐四杰集》时，在王勃的《秋日楚州郝司户宅饯崔使君序》一文的标题前划着大圈，并写下了一条长达1000多字的批注，集中表达了对王勃等初唐四杰的高度评价，他说，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。”又就王勃等人在文学史上的地位评价道：“为文尚骈，但是初唐王勃等人独创的新骈、活骈，同六朝的旧骈、死骈，相差十万八千里。他是七世纪的人物，千余年来，多数文人都是拥护

唐初四杰的，反对的只有少数。”并认为杜甫称赞“王、杨、庐、骆当时体，轻薄为文哂未休。尔曹身与名俱灭，不废江河万古流”，“是说得对的”。事实正是这样。王勃等人的诗文，有风有骨，感情充沛，有的境象雄阔，摆脱了齐梁以来浮华补假的习气，使文坛“积年绮碎，一朝廓清”，开盛唐诗风之先河。“宁为百夫长，胜作一书生”这一名句，便出自四杰之一杨炯的诗篇。象“牙璋辞凤阙，铁骑绕龙城”、“龙庭但苦战，燕颌会封侯”这样的描绘，在四杰作品中也多有所见，推出生龙活虎般腾蹕的气象。就毛泽东喜读的王勃的《秋日登洪府滕王阁饯别序》而言，形式上虽由骈体铸成，但对仗工整，讲求声律，语言精炼：内容上，则挟裹凌云壮志和不凡抱负。你看：“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色。渔舟唱晚，响穷彭蠡之滨；雁阵惊寒，声断衡阳之浦。遥吟俯唱，逸兴遗飞。……老当益壮，宁移白首之心；穷且益坚，不坠青云之志。”在一气呵成而又情景往复的旋律中，孕育成浑重的意境，读之朗朗上口。毛泽东在最后几句划了圈，以示注重。尤其对“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”这一浑阔的句子表示由衷的喜爱。60年代初，在和子女们的一次谈话中，一边背诵这篇诗序的佳句，一边评论，一时兴起，悬肘挥毫，为他们书写了这一千古名句。这样的骈体，确实与齐梁的死旧文章“相差十万八千里”，与中唐韩、柳倡导的“古文”，在形式上虽是两类，但在精神内容上已有了某种程度的勾通。也就是说，王勃等人独创的骈体的“新”“活”之处，不在形式，而在内容，在其昂扬进取的精神和沉实的风格。

四杰之后，王之涣、王昌龄和岑参等一批边塞诗人，进一步把上述精神作为讴歌的基本主题。那“大漠风尘日色昏，红旗半卷出辕门”的壮景，那“黄沙百战穿金甲，不破楼兰终不还”的决心，那“但使龙城飞将在，不教胡马度阴山”的信念，那“醉卧沙场君莫笑，古来征战几人回？”的豪情，那“前军夜战洮河北，已报生擒吐谷浑”的喜悦，都在毛泽东的心中唤起深深的共鸣。其实，从青年时代起，他就向往着这样的人生风格。在1917年写的《体育之研究》中，他反复描绘着“任金革死而不厌”的“北方之强”，“力拔山气盖世”的“猛烈”，“不斩楼兰誓不还”的“不畏”，“骑突枪鸣，十荡十决，暗鸣颓山岳，叱陀变风云”的“蛮拙”气势。五、六十年代，毛泽东又时常凭记忆挥毫书写上述王瀚、王之涣、王昌龄的豪拔诗作，有时还写出来送给自己的子女。

在宋词中，苏东坡、辛弃疾是豪放派代表。在历代词人里，毛泽东最喜欢的是辛弃疾。在毛泽东故居的藏书里，他圈划得最多的便是辛词，近100首。一部1959年中华书局影印出版的《稼轩长短句》，共有四册，每册的封面上，他都用粗重的红铅笔划着读过的记号。辛词慷慨纵横，之所以别具魅力，不仅是因为他继承了苏轼的豪放，更在于他具有激动人心的战斗经历，强烈的政治热情，豪爽的英雄本色，从而把歌唱的内容引向比苏轼更广阔、更激荡、更深沉的社会现实，苏轼洒脱地看着“大江东去。浪淘尽，千古风流人物”，而辛弃疾则执著地“梦里挑灯看剑，梦回吹角连营”，怀念自己当年“金戈铁马，气吞万里如虎”的气概，憧憬着历史上建造烈烈轰轰的伟大业绩的英雄：“年少万兜鍪，坐断东南战未休。天下英雄谁敌手！曹刘，生子当如孙仲谋。”毛泽东最喜欢辛词的，就是这类题材内容，熟悉他的田

杨炯，《王勃集序》。

家英曾告诉一位诗人：毛泽东某首诗的开头，便有意仿照辛弃疾《永遇乐·京口北固亭怀古》。

诗为心声，书为心画。毛泽东喜欢书法，同他喜欢诗词一样，二者在他的心目中，本来就是融为一体的艺术活动。他常说，练习书法，“又学写字，又读诗文，是一举两得”。毛泽东对传统书法艺术风格的选择，与他对诗词风格的选择相互印证，共同敲奏着他内心世界的“英雄交响曲”。

毛泽东在青年时代对书法是下过一番功夫的。从其早年手迹（如在《伦理学原理》一书上所写的一万多字的批注）看，用笔谨严开拓，绪体疏朗飘逸，具唐楷的规模，更有魏碑的古拙神韵。在战争年代，毛泽东也颇有情致欣赏书法。长征途中路过遵义县北的娄山关，见一石碑，上刻“娄山关”三个红漆大字，便停下来饶有兴趣地向身边的同志讲解这三个字的特点，称赞其写得苍劲，象峻峰那样挺拔屹立。还不断用手在笔划上临摹运笔写字，感叹不知出自哪位名家之手。关于毛泽东在建国后对传统书法的欣赏，从逢先知同志下面的回忆中可知大概：他喜欢看字帖，特别是草书字帖，这是他重要的娱乐活动，也是最好的休息。在草书中，毛泽东最喜欢怀素的草书，他多次要过怀素自叙帖。我们见到怀素的字帖，只要是好的，就买下来给他送去。1961年10月27日，毛泽东要看怀素《自叙帖》，并要我们把他所有的字帖都集中起来放在他身边。从此，我们就在北京和外地，买来很多字帖，包括一批套帖如《三希堂》、《昭和法帖大系》（日本影印）等，放在他的卧室外间的会客室里，摆满了三、四个书架。在毛泽东卧室的茶几上，床铺上，办公桌上，到处都放着字帖，以便随时观赏，1964年12月10日，毛泽东要看各家书写的各种字体的《千字文》字帖，我们很快为他收集了30余种，行草隶篆，无所不有，而以草书为主，包括自东晋以下各代大书法家王羲之、智永、怀素、欧阳询、张旭、米芾、宋徽宗、宋高宗、赵孟頫、康熙等，直到近人于右任。除了买字帖供毛泽东观赏，我们有时还到故宫借一些名书法家的真迹给他看。1959年10月，田家英和陈秉忱向故宫借20件字画，其中八件是明代大书法家写的草书，包括解缙、张弼、傅山、文徵明、董其昌等。

书家的笔迹如人的面颜一样，各有不同，这是风格。种种微妙的思想情绪，总要通过点画线条、结构布白、行款疏密、用笔疾徐、墨色燥润等等透露出来。欣赏和摹写什么样的书法风格，同样与内心旨趣相关。在历代书法家中，毛泽东对晋代的王羲之、王献之父亲和唐代的张旭、怀素最为欣赏，明确表示不喜欢乾隆皇帝四处题写的那种“有劲没骨”的书风。二王一派追求“情驰神纵，超逸优游”的风度，这种审美理想同其时代背景相关，是魏晋士大夫追求萧散飘逸的生活和思想的写照。在传统书法的多种字体中，行书、草书最易表现动态，最能任凭书家放辔驰骋。这是二王对我国书法的贡献，并把这一书艺推向登峰造极的境地。毛泽东欣赏和学习二王，摒弃其“流美而静”的意韵，汲取其“刚健中正”，特别是刻意于“飞动”的态势。把

毛岸青、邵华：《回忆爸爸勤奋读书和练习书法》。

《毛泽东轶事》，第75页，昆仑出版社1989年版。

《毛泽东和他的秘书田家英》第6—7页。

商勇主编《一代革命家晚年纪事》第163页，吉林人民出版社1988年版。

北魏及民间书法的古拙粗犷融于行草之中，入古出新。毛泽东中年时期的书法，以行草居多。笔法上“折”多于“转”，“方”多于“圆”，结体上扬左抑右或扬右抑左，尤如长枪大戟，呈剑拔浑厚之势。如1939至1942年题写的“为消灭文盲而斗争”，“天天向上”，“推陈出新”，“准备反攻”等，在重庆谈判时书写的两件《沁园春·雪》，或笔势雄健峭拔，或雄浑中时透遭丽，两件手迹都以“数风流人物还看今朝”一句为雄盖全篇的重点，高视阔步，气宇轩昂。

50年代中期以后，毛泽东更多地揣摩以张旭和怀素为代表的狂草。1974年，他还把怀素的自叙帖真迹作为“国宝”送给来华访问的日本首相大平正芳。“草圣”张旭与“诗仙”李白在唐代齐名，并非后人牵强，实乃二者的艺术精神的勾通。韩愈说，“张旭善草书，不治他技。喜怒窘穷，忧悲愉快，怨恨思慕，酣醉无聊，”一切有动于心者，都通过那激情澎湃、翩翩欲翔的狂草表达出来。关于怀素风格，李白称赞道，“墨池飞出北溟鱼，笔锋杀尽山中兔”，“飘风骤雨惊飒飒，落花飞雪何茫茫”，“恍惚如闻鬼神惊，时时只见龙蛇走”。毛泽东喜欢的，正是张、怀狂草这种激越雄壮的气势神韵，并吸收入他的书法艺术实践。1961年至1963年他书写的自己的诗作《西江月·井冈山》、《清平乐·蒋桂战争》、《采桑子·重阳》、《七律·长征》、《清平乐·六盘山》、《满江红·和郭沫若同志》等，当为他晚年的得意之笔，典型地体现了后期书法特征。从这些作品看，他把狂草的诸特征移于行草，章法浑穆、八面生姿：其态势在原有的豪迈雄健的基调上，增之以流利酣畅；各字无定路，随式布白，上顶下插，飞动自在；且运笔快捷。使用生宣纸就更加神速，每每激情满怀，兴到运笔，毛锥在纸上不停运划跳跃，令人眼花缭乱，透露出毛泽东难以遏止且有意放纵的心潮。深得狂草精髓。张旭、怀素向以骤雨急旋著称。“醉来信手两三行，醒后却书书不得”，毛泽东把握了“兴”与“急”的关联，情不自禁乃秉笔急书，有如驾驭烈马，构成风云突变局势，收到意想不到的效果。

诗品出于人品，书品发自心境。对创作者来说，黄钟大吕的艺术气势，根本上源于主体品性气魄，对艺术接受者来说，“知音其难哉！”只有接受者与创作者之间心有灵犀一点通，才会相互在特定品貌的作品中发生心灵的共颤，获得默契的对话。故慷慨者逆声而击节，爱奇者闻诡而惊听。对毛泽东来说，似乎只有慷慨豪放的诗风，才能更深沉宏亮地拨动他那壮怀激烈的心灵情弦，激励和充实他力量源泉。因为他必须以非凡的毅力意志，强劲厚重的作风，来迎接“雄关漫道真如铁”的征途上各种各样的挑战。这种实践和心理的需要，似乎使他的心时常处于冲刺状态。这也是他渴望的生存方式。越是在乱云飞渡、山雨欲来的搏击气氛中，他越是体验到一种人生的幸福，越能实现和张扬他的个性意志。他说他在七级台风的海浪中游泳，就感到“很舒服，平素没有一点风浪倒是很吃力”。这种生存个性，甚至渗透到他对一些非艺术的审美的感性判断之中。1973年7月接见外宾时，他冷不丁提出这样一个问题：究竟是白皮肤好，还是黄皮肤或黑皮肤好。在座的人都说：各

韩愈：《送高闲上人序》评张旭草书。

李白：《草书歌行》评怀素草书。

1957年3月18日在济南党的干部会议上的讲话。

有各的好处。毛泽东则坚持认为，“黑的光亮，还是黑的好看”，而且“越黑越好看，我看。”很难说这是在客观地理性地讨论一个审美视觉课题，关键是，浓重而有力度的黑色似乎更投合他那浓重而有力度的内心世界。这同他偏好豪放诗风一样，是在审美上实现一种情感转换的需要。

作为一代诗词大家，毛泽东更多地把他的这种需要形于笔端。作为欣赏者的毛泽东和作为创作者的毛泽东，了无判隔。在近代诗人里，毛泽东喜欢柳亚子。他为自己是柳诗的万千读者中的一个而“引以自豪”，因为他在柳诗里体会到“慨当以慷，卑视陆游、陈亮”的雄壮气势，“读之使人感发兴起”。当他把自己那首堪称绝作的《沁园春·雪》寄给柳亚子的时候，没忘附带一句，“似于先生诗格略近”，愿意同柳诗风格认同。他评陈毅的诗，是“大气磅礴”，又说：“陈毅的豪放奔腾，有的地方象我。陈毅有侠气，爽直。”这些评柳、陈而兼及自己之语，清楚表明毛泽东对自己诗风的评估和有意识的创作追求——豪放。

事实正是这样。1962年，他说自己写《浪淘沙·北戴河》一词的缘由，是因为李煜写的《浪淘沙》都是婉约的，没有豪放的，故特意用《浪淘沙》的词牌写一首豪迈的词。读陆游《卜算子·咏梅》之后，毛泽东特地“反其意而用之”，借原牌原名写出“已是悬崖百丈冰，犹有花枝俏”的劲傲情调，改变原作“已是黄昏独自愁，更著风和雨”的凄凉抑郁。这些，大概都算是毛泽东从具体作品对传统婉约意境的有意改造，来透露自己诗风的豪放品格吧。

器大者声必宏。有两件词墨案事，向世人一展毛泽东的盖世豪情和博大诗怀，使他的作品成为当代诗家们体会豪放诗风的范例。

一件就是大家知道的，1945年一首《沁园春·雪》搅动山城文化风云。事起于南社盟主、词坛泰斗柳亚子先生向来重庆同蒋介石谈判的毛泽东索诗。毛泽东于10月7日致柳的信中说。“初到陕北看见大雪时，填过一首词，……录呈审正。”稍后相聚时，毛又应柳之情，在柳的纪念册上再度书写此词。《沁园春·雪》随即不胫而走，在山城传开。毛泽东回延安后，柳亚子将毛词连同自己的和词送给《新华日报》，要求发表。有关负责人答复说，按党内惯例，发表毛泽东的作品非得本人同意不可，须到延安请示云云。柳亚子又提议先发表他的和词，将毛的原作撤回。《新华日报》于11月11日刊出和词后，不少人希望读到毛的原作。时任重庆一家民营报纸《新民报晚刊》副刊编辑的吴祖光，辗转得到毛原作的三个抄本，校和一处，于11月14日在该报副刊首次发表。并在后面加写了一段按语：“毛润之诗词，似甚少为人知。客有抄得其《沁园春》咏雪一词者，风调独绝，文情并茂。而气魄之大乃不可及。据氏自称，则游戏之作，殊不足为青年法，尤不足为外人道也。”

这段文字，并非关于《沁园春·雪》的最早评论。柳亚子作为第一读者

《毛泽东书信选集》第261、263、607页。

《毛泽东书信选集》第261、263、607页。

《毛泽东书信选集》第261、263、607页。

杨建业：《在毛主席身边读书——访北京大学中文系讲师芦荻》。

《毛主席的读书生活》第259页。

的和词，便从词史角度予以评说：“才华倍美多娇，看千古词人共折腰。算黄州大守，犹输气概；稼轩居士，祇解牢骚。更笑胡儿，纳兰客若，艳想秾情着意雕。”稍后，即10月21日，柳亚子还写过一篇直到1987年才公诸世的手跋，对毛词作了更多的分析。这天，曾为毛泽东画橡的尹瘦石向柳亚子索求毛的诗作手迹和柳的和词手迹，柳慷慨赠与，尹又进一步请柳对毛的词写段跋文。柳稍加思索，欣然写道：“毛润之沁园春一阙，余推为千古绝唱，虽东坡、幼安，犹瞠于其后，更无论南唐小令，南宋慢词矣。中共诸子，禁余流播，讳莫如深，殆从词中类似帝王口吻，虑为意者攻讦之资；实则小节出入，何伤日月之明，固哉高叟，暇日当与润之详论之。余意润之豁达大度，决不以此自歉，否则又何必写与余哉。情与天道，不可得而闻，恩来殆犹不免自鄙以下之讥欤？余词坛跋隐，不自讳其狂，技痒效颦，以视润之，始逊一筹，殊自愧汗耳！……”。

柳的跋文，有两处关节，蕴含了11月至次年1月毛词公开后掀起的文坛大波的重要内容。

第一，是毛词风格的豪放逼人，使苏、辛两位豪放派的顶头人物也“瞠乎其后”，使近代以未不讳“跋扈”的柳先生本人也“殊自愧汗”。后来的许多和词，也大都是从这个角度来谈对毛词的感受。诸如“岂等沛风？还殊易水，气度雍容格调高”，“望尘莫及，竖子牢骚”，“看回天身手，绝代风骚”，“不识作态装娇，更不惯轻盈舞秀腰”，“浑莽不事妆娇，更不自矜持不折腰”等等。对毛词风格的感受和推崇实在是“不约而同”。

第二，关于《沁园春·雪》里的“帝王口吻”。从柳先生的“口吻”来看，他觉得中共有关方面拒绝发表毛的作品，是顾虑其中的“帝王口吻”给人口实。是不是真有人这样对他说过，不得而知。或许是柳先生的误解。但柳先生认为即使有此“帝王口吻”，也是“小节出入，何伤日月之明。”这种想法，在直呼“君与我，要上天下地，把握今朝”（和词）的柳先生那里，也属自然，但是，12月8日《大公报》发表《我对中国历史的一种看法》的署名文章，则首次公开对此进行了批判。作者说这是早已写好的一篇旧稿，“近见今人述怀之作，还看见‘秦皇汉武’、‘唐宗宋祖’的比量，因此觉得这篇斥复古破迷信并反帝王思想的文章还值得拿出来与世人见面。”接着，《中央日报》、《和平日报》《益世报》先后发表20首（篇）和词或文章予以攻击。显然，这远非文墨官司，已转化成一种政治斗争了。诸如“草莽英雄，林泽豪杰，巧饰文词虫贝雕！休夸耀，看青天白日，旗遍今朝！”之类，直露天机。进步文化界也立即撰词撰文予以回击。时在重庆的王若飞把这些和词文章收集起来，寄给毛泽东，毛看后短短几句，表示了极大的蔑视：“其中国国民党骂人之作，鸦鸣蝉噪，可以喷饭”。重庆《新华日报》也没有另发

包立民：《柳亚子评说〈沁园春·雪〉》，《文艺报》1987年5月16日。尹瘦石得此跋文后一直珍藏在家里，1960年他把它同毛词手迹和柳的和词手迹一同捐赠给了中央档案馆。

郭沫若：《沁园春》，聂绀弩《沁园春》，载《客观》1945年第8期。

陈毅：《沁园春·一九四六年二月，山东春雪压境，读毛主席、柳亚子咏雪唱和有作》。

黄齐生：《沁园春》。

景洲：《沁园春·咏雾》。

雷鸣：《沁园春》，载《益世报》1945年12月28日。

毛泽东1915年12月29日致黄齐生信。

和词或刊载反驳文章，只在次年5月23日转载《咏雪词话》一文时写了一段编者按：“毛泽东同志咏雪一词刊出后，一时唱和甚多。然而也不乏好事之徒，任意曲解丑诋，强作解人，不惜颠倒黑白，诬为封建帝王思想。”1957年1月号《诗刊》上发表该词时，毛泽东写了一个自注说：“雪：反封建主义，批判二千年封建主义的一个反动侧面。文采、风骚、大雕，只能如是，须知这是写诗啊！难道可以谩骂这一些人们吗？别的解释是错的。末三句，是指无产阶级。”毛泽东一向反对作者为自己的旧体诗写注解，这一例外，且言辞恳切直露，实与当年山城的风波有关，算是一种回答吧！

不管怎样，一首《沁园春·雪》，毕竟在抗战胜利后的那段极为复杂的日子里，使大后方的文化人第一次领略到毛泽东那古今独步的胸襟气魄，使此前对毛泽东知之甚浅的人们体会到，他绝非是他们先前以为的，也是国民党御用报刊宣传的那种草莽英雄形象，他的才思文采使人大为震惊。相形之下，那位身着戎装、神情刻板的“委员长”倒成了只识弯弓射大雕的枭雄。当决定中国命运的两个政党的最高领袖并肩而立或握手相谈等人拍照时；“略输文采”的那一方分明在人格魅力上败了下来，人们也由此做出了自己的选择。

另一件词案，影响不如上一件大：发生在解放后，说来也颇为有趣。

1964年，时为山东大学中文系教授的高亨，写信给毛泽东并寄去所撰的关于《周易》的著述和所填的词。毛泽东在3月18日的回信中称：“寄书寄词，还有两信，均已收到，极为感谢。高文典册，我很爱读。”高文典册云云，当是对高的研究著述的赞誉。毛泽东没有评及高所填之词，这与高词的内容有关。《文史哲》杂志1964年第1期发表毛泽东建国后的十首诗词时，配发了一组有关“笔谈学习毛主席诗词十首”的文章和附词。其中有高亨的一首《水调歌头》：

掌上千秋史，胸中百万兵。眼底六洲风雨，笔下有雷声。唤醒蛰龙飞起，扫灭魔炎魅火，挥剑斩长鲸。春满人间世，日照大旗红。

抒慷慨，写鏖战，记长征。天章云锦，织出革命之豪情。细检诗坛李杜，词苑苏辛佳什，未有此奇雄。携卷登山唱，流韵壮东风。高亨寄给毛泽东的，很可能就是这首词。词上阙写毛泽东的胸怀本色和历史功绩，下阙写毛泽东的诗风流韵及其“奇雄”魅力。概括颇为恰当。因是对毛泽东诗词的赞誉，毛泽东不甚经意，未置评语，也属自然。

事情还没有完。高亨的这首词后来传得很广，因其境界阔大，气韵雄壮，吻和毛泽东的性格和诗风，被一些人误为毛泽东本人之作。1966年初，康生曾当面问过毛泽东，以求证实。毛泽东哈哈一笑：词写得不错嘛，有气势，不知是哪个知识分子写的。查实为高亨所著后，为证视听，《人民日报》1966年2月18日第六版右上角，用花边框起重新发表了这首诗。还加了这样一个说明：“1964年初，《文史哲》杂志组织了一次笔谈学习毛主席诗词十首的活动。在笔谈中，作者写了下面这首词。原刊《文史哲》1964年第1期。”

建国前，高亨就著有《周易古经今注》、《周易古经今说》等。1964年他在旧著的基础上又着手撰《周易大传今注》一书。

毛泽东的诗风为什么如此豪迈雄健？

功夫在诗外。与毛泽东叱咤风云的一生所扮演的角色有关。一位西方当代的毛泽东研究专家曾惊讶地谈到：毛不是一种，而至少是五种类型的人。他是农民运动的领袖，发起了遍布全国的暴动；他是哲学家，赋予马克思主义一种东方精神的新形式；他是军事指挥家；他是放荡不羁的浪漫主义诗人；他是全球最大的机构中的政治领袖。做诗，只是他诸多角色中的一种。其诗风的根本源泉，来自他的丰厚实践。“政暇论文”，于是妙句拈来着眼高拔。毛泽东那豪放强劲的个性，与他对自己所开创的直古未有的革命事业的执著追求不可分割。这种完美的融合构成他的诗歌创作的基本主题。就其诗风而言，也可以说兼具一般浪漫主义豪放待人的洒脱拔俗、即兴随意的气派，和刘邦、曹操这类在历史剧变中发挥重要作用的开国政治家的雄壮浑厚、本色凛然的威风。读之既文采斐然，情思飘逸，又甜畅淋漓，咄咄逼人，集生气、神气、灵气和豪气、霸气、戾气为一体，在某种程度上反映出他自己表白的猴气和虎气两个性格侧面。

从传统文化的角度而言，他对诸子百家基本上采取了兼容并蓄的态度，但毕竟有所取舍。从他的虎气中多少可以体会到法家的影响，从他的猴气中多少可以体会到道家的渗透，但无论是道家还是法家，他的取舍都有一个潜在的中心——这就是注重反映下层意志，高扬群体事业，既崇实尚用又极具理想主义色彩的墨家的一些主张。总之，这一深层的文化传统和他的现代革命事业，铸就了他在中中国旧体诗史中的特殊地位。

作为诗人，他是政治家诗人；作为政治家，他是诗人政治家。（或许，随着中国文化艺术习惯的变迁，他事实上已经成了最后一位卓越的政治家而酷爱和工善旧体诗词的代表。）这种双重角色，使他的身分及创作意识和作品风格，说得上是古今独步。

一方面，在中国历史上，象秦皇、汉武、唐宗、宋祖这类以雄才大略著称的政治家、军事家，也确实缺少文字意义上的“文采”、“风骚”。至于南唐李后主，虽为一代词家，但在毛泽东心目中却是等而下之者：他“多才多艺，但不抓政治，终于亡国。”挥鞭执马，“东临碣石有遗篇”的曹孟德，可谓文采武功兼善的卓越人物，但“曹公古直，甚有悲凉之句”，在毛泽东“粪土当年万户侯”的批判精神。在“问苍茫大地，谁主沉浮”的挑战气概、在“敢教日月换新天”的崇高信念面前，多少显得拘谨、沉郁，少些昂扬奋发。

毛泽东对《晋书·刘元海传》中刘元海评价汉初将相“隋陆无武，绛灌无文”的话印象很深。他曾借此来劝一位在他看来厚重少文的一代名将“以后搞点文学”。这位将军逝世的那一天，已病得无力站起，说话也很艰难，但仍要求家人把他抬进车内上山驱猎，当汽车颠簸在山路上的时候，他奇迹

这个情况，是笔者从中宣部龚育之同志那里得知的。

[美]R·特里尔：《毛泽东传》第197页，刘路新等译。河北人民出版社1989年版。

1957年4月10日的谈话。

钟嵘：《诗品》。

1973年12月21日同中央军委同志的谈话。隋，陆、绛、灌，分别为隋何、陆贾、周勃、灌婴。

般地击节诵出“钟山风云起苍黄，百万雄师过大江，……”，随后依头车窗，只剩颤抖的呼吸声。豪壮人写豪壮诗，豪壮诗激励豪壮人！

另一方面，与屈原、唐代三李、苏、辛这类毛泽东所喜欢的文采斐然、气势雄放的诗人相比较而言，毛诗的豪放，是个性意志和通过自己的实践使理想抱负逐步实现中的豪放。而上述诗人却是豪放的个性情怀和建功立业的理想意志由于种种原因（或环境、或主体的实际才干）受到压抑后的倾泄。于是，他们在现实面前，或去国远游而又狐死首丘（屈原），或“抽刀断水水更流，举杯消愁愁更愁”（李白），或感觉“人间如梦”，只好“一尊还酹江月”（苏轼），或“却将万字平戎策，换取东家种树书”（辛弃疾）。他们纵然是诗坛霸主，但其气概只能在书卷上展露，“只解牢骚”。（笔者在此仅就毛泽东诗词的整体气势而言，并非认为其作篇篇都是超越古人的豪拔之作，事实上，毛有的诗句虽有骇世效应，但我个人认为未免空泛，如“小小环球”，“四海翻腾云水怒，五洲震荡风雷激”。有的诗句虽然有逼人气势，但又有些随意粗糙，如“不须放屁”。）

与此相应，作为政治家的诗人，当毛泽东审视传统的豪放作品时，无疑有一种心理优势，并且不可能完全是基于非功利纯审美的角度来审视。站在政治家的立场，他必然关注诗人本身所建立的功业及其作品的社会实效。这一角度难免影响对诗人的评价。

譬如李白，无论是他那种傲视一切的心态，还是古今独步的诗思，都是毛泽东极意推崇的。但当毛泽东换一个角度来审视这位豪放诗人时，其悲剧性格中的喜剧性弱点使被毛泽东明晰地剥离了出来。李白志在“申管晏之谈，谋帝王之术，奋起智能，愿为辅弼，使寰区大定，海县清一”。故而他在《古风》第三首中赞美秦始皇的功业。但毛泽东却从这首诗中引伸出这样的看法：这首诗大段是讲秦始皇了不起，“秦王扫六合，虎视何雄哉！挥剑决浮云，诸侯尽西来”。只是屁股后头搞了两句：“但见三泉下，金棺葬寒灰。”就是说他还是死了。你李白呢？尽想做官！结果充军贵州。白帝城遇赦，于是乎“朝辞白帝彩云间”。《梁父吟》说现在不行，将来有希望，“君不见高阳酒徒起草中”，“指挥楚汉如旋蓬”。那时是神气十足。我加上几句，比较完全：“不料韩信不听话，十万大军下历城。齐王火冒三千丈，抓了酒徒付鼎烹。”把他下油锅了。从这段富有情趣的调侃议论中，不难看出毛泽东对纯粹的诗人心态的超越和轻视，不难体会到他是怎样从政治家的角度来看待古代诗人对历史伟人充满意气的清谈评论。他不赞成李白超越时代，超越客观的历史事实及其影响来感叹秦始皇的最终结局（“金棺葬寒灰”）。李白的感叹明显是把诗人有关抽象的人生价值和超脱的历史观念强加在政治家头上，以道家的玄辩来褒贬法家的务实；在毛泽东看来，政治家就应该牢牢地把握和创造现实，更何况秦始皇在他的心目中一直是历史上了不起的非凡人物，其烈烈轰轰的功业、成就和影响也是千古相传的。毛泽东不无挑剔地指出李白在自己诗歌中抒发的傲视一切的勃勃雄心，与他在现实生活中的尴尬处境（想当官而不得）之间的深刻矛盾。可以说是点出了古代大多数有成就的诗人们的普遍命运。这虽然反映出封建社会不合理制度压抑人才的痼

权延赤《英雄辞世—许世友将军女儿的回忆》，《中国作家》，1992年第1期。

李白：《代寿山答孟少府移文》。

1973年7月4日同王洪文，张春桥的谈话。

疾，但从诗人角度看，也是书生式的空好议论的必然结果。（李自虽志向远大，但并无实际才干，再加上他为人放荡不羁，这就必然导致四处碰壁，可惜他至死未悟。）从这个角度一比较，纯粹诗人与政治家在毛泽东心目中的天平上自然发生倾斜。

毛泽东的这种评价标准，绝非偶尔用之，而是他论人论文的一贯主张。他早年便在《讲堂录》里记下“不说大话”、“不骛虚名”、“不行驾空之事”、“不谈过高之理”等等，受经世致用的湘学土风的影响，推崇文章、事功并进的曾国藩。晚年读史，也经常写些这方面的批注。譬如，他说少知名，号八骏，姿貌甚美的刘表是“虚有其表”；当史家说曹操荡平天下，是天助汉室，非人力所为，而曹操却封兼四县，食户三万；曹操虽不可让位，但应该辞掉邑土。毛泽东批注说：“贴了魏武不少大字报，欲加之罪，何患无词。李太白云：魏帝营八极，蚁观一称衡，此为近之。”当他读到历史上战功赫赫的名将事迹时，赞美之辞，径直倾下：“（韦睿）敢以数万敌百万，有刘秀、周瑜之风”，“（曹）景宗亦豪杰哉！”“再读此传（陈庆之传），为之神往”，“臧质豪杰之士”等等。有时候，毛泽东还禁不住读史赋诗：“千载长天起大云，中唐俊伟有刘贲……”。

数英雄人物，露天骄风骚……。

读卢弼：《三国志注解》批注。

读李延寿《南史》批语。

铸巨人时空

哲学家好谈人生，诗人好谈人生，而最能体现他们的人生观的，大概要算是对时空问题的思考了。

毛泽东用自己的诗笔，重新创造了一个世界，一个地地道道地展示了他的独特的人生观的世界。这个世界，有自己的时间，有自己的空间，有自己的主体，有自己的构成方式和运行速度。

时间，作为宇宙的一种存在形式，作为人的生命的延续现象，对任何人都是平等的无差别的，但每个人对时间的经历、体验、把握和评价，却是千差万别，非常明显地反映出他的人生态度、世界观和生存风貌。

古代文人在面向时间的时候，时常觉得它与人的生命运动方向正好相反，与自己擦肩而过，失之交臂，于是常常反顾，惋惜日子过得太快，感到主体与时间处于无法调和的矛盾之中，这里有“以有涯随无涯”（庄子）的感叹；有“悲晨曦之易夕”（陶渊明）的哀伤；即使象苏东坡这样的乐观放达之士，也禁不住冒出“哀吾生之须臾，羨长江之无穷”的念头；还有那开盛唐诗风的陈子昂，当他把自己的历史责任感融入时空意识的时候，所见是“前不见古人，后不见来者”的空旷，所感是“独怆然而涕下”的孤独伤情。

毛泽东较少抽象地谈论时间。但在年青时代却表达过彻底的现实主义时间观念，“竖尽来劫，前古后今一无可据，而可据惟目前”，如果说，这种立足现在、超越古今的时间观，只是抽象地展示出青年毛泽东“名世于今五百年，诸公碌碌皆余子”的自信和天将降大任于斯人的自励的话，那么，在他成为一位掌握历史唯物主义思想的无产阶级革命家以后，他对时间的看法，对纵向历史的唱叹，则蕴含了充实的社会理性，传达出一个新时代的行进步伐。对没有新的世界观支撑和为传统文人骚客描述追念的过去，毛泽东是那样的不屑一顾。从蛮荒原始社会到青铜文明的几十万年的时间，在他看来，无非是“只几个石头磨过”的“小儿时节”；渊源漫长的封建社会也“不过几千寒热”，留下的只是“斑斑点点，几行陈迹”。他提醒人们“还看今朝”，他欣喜地报告：“萧瑟秋风今又是，换了人间”。对于他亲身经历和带领创造的现代革命历史，也偶尔反顾，看到它们象河水一样流逝。但绝不留恋，而是象古希腊哲人赫拉克利特一样感到，一切都在不断地变化，流动的河流，后水已不是前水，人们不能在同一河流里插两次足。因此，毛泽东展露的，是“二十八年过去，弹指一挥间”的轻快和喜悦。不过，他弹指挥去的，只是抽象的时间外壳。而不是它的沉甸甸的用生命和鲜血换来的内容。他描述如烟往事，断无追愧和空落：或“忆往昔峥嵘岁月稠”，或“犹记当时烽火里，九死一生如昨”，或“故园三十二年前。红旗卷起农奴戟，黑手高悬霸主鞭”……。充实、激昂、振奋。一种精神，连接了他的昨天和今天。

在大多数情况下，毛泽东与时间的运行取一致的态度，觉得自己的生命：包括自己所从事的事业，都是与时间同步前进，同步发展的，代表着历史本来的方向。由此，他没有伤时心态，而是坚毅、牢实地把握现在——“而今迈步从头越”；从容、自信地面向未来——“今日长缨在手，何时缚住苍龙？”尤其重要的是，毛泽东时间观中最突出、最富个性的特征，是不断超越光阴

《讲堂录》。

《送纵宇一郎东行》，下引毛泽东诗句，不再注篇名。

流逝的进取精神和打破时间限阈的奔突状态。“东方欲晓，莫道君行早”，这种对时间不要分的态度，赢得了青春不老的生命形式：“踏遍青山人未老”。

这种时间观，在夺取政权的战争年代赋予毛泽东漫天挥洒的朝气和无限的创造力，做出“早行人”和探索者的卓识远见。缚住苍龙之后，成功的经验把他的自信又大大地推进了一步。在他看来，历史运行的速度是越来越快了，“小脚女人”的步伐必然要被这个速度远远抛在后面。他试图站在时间运行的前面，开始按自己的意志来安排它的规律。他嫌时间过得太慢，“一万年太久”；当他眼盯着那旷古未有的崇高目的地的时侯，他提醒人们：“多小事，从来急”。太急的时间意识，把毛泽东引向了晚年的困惑。

说到时间问题，不妨先看看青年毛泽东下面一段文字：

生死问题乃时间问题，成毁问题乃空间问题。世上有成毁无生死，有空间无时间。由此义而引伸之可得一别开生面之世界，既吾人试设想除去时间但有空间，觉一片浩渺无边、广博宏伟之大域。置身其中，既无现在、亦无过去又无将来。身体精神两俱不灭之说。乃可成立，岂非别开生面之世界邪？

轻慢纵向时间，超越古今生死，恰是对永恒的执著，对横向空间的拓展，对天地自然的亲近和拥抱，对建造别开生面的新宇宙的信心和追求。似乎只有那博大无垠的空间，才能容得下毛泽东兴寄旷远的恢宏胸臆，反过来，也使毛泽东获得凌空透散的人格魅力。美国前总统尼克松的女婿戴维·艾森豪威尔受到毛泽东接见后，有一个形象的描绘：“十里之外就可以呼吸到他的个性。”

崇尚空间、含纳自然的最直观的方式是游历。毛泽东一生都喜欢漫游，他的诗词创作大都与空间的山川物象相关。

早在湖南一师读书的时候，毛泽东就把“汗漫九垓，遍游四宇”作为人格主体“养气”“益气”和诗文创作的重要途径，并且表示：“胜景、古迹、险隘、民风，以及通商之步岸，游程之所必记。”他畅想着“登祝融之峰，一览众山小；泛黄勃之海，启瞬江湖失”的壮美气象，推崇司马迁“览潇湘，泛西湖，历昆仑，周览名山大川”而使“襟怀乃益广”的行谊豪气。自然物象并非是死板的存在，它蕴含着生气勃勃化人灵魂的文化内核。俗话说人杰地灵。刘禹锡说得更明确：“山不在高，有风则鸣；水不在深，有龙则灵。”历代文人游览山川名胜，一个重要目的，是感受充满诗意的文化氛围，结交各地的高人贤士，汲取他们的高尚品格和智慧。毛泽东说他读清代牛运震的《游五姓湖记》之后，“则见篇中人物，皆一时之豪。吾人读其文，恍忽与之交矣。”由此他得出结论：“游者岂徒观览山水而已哉，当识得其名人巨子贤士大夫，所谓友天下之善士也。”

毛泽东推崇游历，不仅笔之于书，更付之以行。他早年丰富的带有强烈的社会调查实践目的的“游学”，已广为人知，此不赘述。这里只说几件与他的文学活动和文化住格相关的事例。

1917年，毛泽东游览南岳，登上了祝融峰。在下山归途中，曾给罗章龙

《讲堂录》。

《讲堂录》。

写了封信，主要记述景观名胜的见闻。第一句话就是：“诚大山也！”接着对南岳的风光描绘了一番，文风与木玄虚的《海赋》格调相仿。他还谈到了古今名人志士笔下的南岳，特别提到韩愈宿南岳庙的诗，这首诗刻在岳庙的石板上。信中还寄给罗章龙一首他游南岳写的诗。罗章龙说，这封信情文并茂，他当时曾能背得出来。可惜信后来丢失了。

在青年时代两上北京和一次南下上海的途中，尽管囊中羞涩，毛泽东还是绕道寻访了不少名胜古迹。一次坐火车到北京，被大水阻在河南郾城，次日毛泽东便邀集同伴到古魏都许昌去游览。旧城已很荒凉，仍在遗址旁凭吊一番，“并作诗以纪行”一次在前往南京的途中，又特地停下来到曲阜看了孔子的墓，看了孔子的弟子们濯足的那条小溪，看了相传是孔子亲手栽种在孔庙附近的一棵有名的树，最后还到孔门第一贤人颜回住过的河边停留了一下，看了“亚圣”孟子的出生地。此后又沿着《三国演义》里有名的徐州府城墙和历史上有名的六朝古都南京城，徒步环行。还登上了“一览众山小”的泰山绝顶。

初到北京时，在北大图书馆作管理员。日子窘迫，七个人合住一间小屋；试着同一些文化名人交谈却受冷淡。但是，当他投入这种历史文化名城自然景观的怀抱，便顿觉豁然开朗，鲜艳而又生动的都城景色，对他说来是一种“补偿”。在公园里和古老的故宫广场，他感受到早春的气象！北海的垂柳枝头悬挂着的晶莹冰住，使他想起唐朝诗人岑参的诗句：“千树万树梨花开”……。

十几年后，当毛泽东如数家珍地同斯诺谈起这些经历和感受时，仍是那样的一往情深，历历在目。

显而易见，自然、历史、文化、贤人，在他的游览视野中，始终是融为一体的。一草一木的寻看，一山一城的蹬蹊，一溪一河的停留，不能不使他坠入思接千载，精鹜八极，浮想联翩的情境之中。仿佛逝去的英雄贤哲一个个向他走来，开始默契的对话、心灵的交流。这对一个饱读诗书，嗜好传统而又雄心勃勃，后来在政治上和诗词创作上都获得极大成功的青年人来说，该有多么耐人寻味的含义啊！

就象恬淡隐逸的陶渊明爱菊，仙风道骨的李白爱酒，孤高傲世的林和靖爱梅，慷慨悲歌的辛弃疾爱剑一样，从“山沟”里走出来的伟大革命家和天才诗人毛泽东，酷好游历，钟爱山川，不只是“恰同学少年，风华正茂”这一年龄阶段的特有现象，而几乎是他一生的生活方式的重要内容，是其个性气质的自然需要，是其人生态度和充满诗意的文化性格的表达方式。

当他从井冈山一步一步地走进紫禁城以后，那舒适的椅子牵不住他，那精美的雕梁画栋框住了他，他似乎并不把这里看着理想的归宿，他更钟情于生动的自然风色。在给友人的一封信中，流露了此番心迹，“‘秋风万里芙蓉国，暮雨千家薛荔村’，‘西南云气开衡岳，日夜江声下洞庭。’同志，你处在这样的环境中，岂不妙哉？”于是，他常年不歇地外出巡视、游历，还念念不忘“重上井冈山”。一回到自然的怀抱，他那遏止不住的诗情便奔涌而出，历代诗人的歌唱便在脑际盘旋。1957年3月19日到20日从徐州经

罗章龙：《椿园载记》第16—17页，三联书店1984年版。

《新民学会资料》第511页。

《毛泽东书信选集》第588页。

南京到上海的途中，便情不自禁地为工作人员书写了元人萨都刺的词《木兰花慢·徐州怀古》、王安石的词《桂枝香·金陵怀古》、辛弃疾的词《南乡子·登京口北固楼有怀》，并讲解词的用典和意义。1959年到庐山，他书写李白诗句：“登高休观天地间，大江茫茫去不还。黄云万里动风色，白波九道流雪山”，并在末尾注明：“李白《庐山谣》一诗中的四句。登庐山，望长江，书此以赠庐山常委清同志。”

对政治家来说，特别是象毛泽东这位始终充满想象力和创造力的伟大的革命政治家，游历所养所发之“气”，当然不限于文学创作上的意义。他那豪放的人格，坚毅的意志，开阔的思路，奇异的想象，以及不知疲倦的精力，很自然地通过游历的方式得到满足，游历又反过未深化和巩固他上述那些品格气质。“挥手从兹去”，“我自欲为江海客”，这是毛泽东作为一个革命家立志浪迹四字，不贪恋安逸的心境的真实写照。

但是，作为诗人毛泽东，“江海客”的四处奔劳的生活，游历者的所养所益之气，无疑使他获得了无限诗情和灵感。革命家的人格和文学家的气质，在这一状态中获得了高度的融合。由此，我们就不难理解这样一些绝非偶然的事实巧合：为什么毛泽东诗词创作的高峰期，是1927年至1936年到达陕北这段在丛山峻岭、跨江越河中游移转战的艰苦岁月，人民文学出版社1986年出版的《毛泽东诗同选》共收作品50首，其中有20首是这十年写的。为什么毛泽东的代表作品，大多与自然山川、名胜古迹有关——《沁园春·长沙》、《菩萨蛮·黄鹤楼》、《忆秦娥·娄山关》、《念奴娇·昆仑》、《沁园春·雪》，而且50首作品中就有25首写到山，南有会昌城外的高峰，北有银蛇如舞的黄土高原，东有魏武挥鞭的碣石，西有横空出世的昆仑。为什么毛泽东笔下总有一股挥洒雄放的气势，总有那么巨大的空间形象和深沉的历史意识——龟蛇锁大江；谁持彩练当空舞；山，刺破青天锷未残；苍山如海，残阳如血；安得倚天抽宝剑！大河上下，顿失滔滔；大雨落幽燕，白浪滔天；极目楚天舒，截断巫山云雨！坐地日行八万里，巡天遥看一千河……。

在自然物象中汲取素材和灵感，有益于自己的创作。对这一点，毛泽东也有明确的认可。1962年5月，他在修改郭沫若《喜读毛主席的〈词六首〉》（后发表于《人民文学》1962年5月号）时加写的一段话中，便深情细致地回忆了《忆秦娥·娄山关》一首的创作过程，“那天走了100多华里。南方有好多省，冬天无雪，或多年无雪，而只下霜，长空有雁，晓月不堪寒。‘苍山如海，残阳如血’两句，据作者说，是在战争中积累了多年的景物观察，到娄山关这种战争胜利和自然景物的突然遇合，就造成了作者自认为颇为成功的这两句话。”

是的，长征，是毛泽东一生最为难忘的岁月。他在祖国的土地上真正的发现了自己，实现了自己。这不仅指长征这一伟大壮举对整个中国的革命事业带来的决定性的影响，而且也指他的诗。他是民族的精英，原因之一是他是大地的儿子，是祖国山川物象的情人，是历史文化的伟大的继承者，是中国社会充满诗意的创造者。他尽情地占有自然，与大地谈心，与高山交流，从而使他把自己的心灵融进了无限的空间。

这一切，孕育了他的诗歌的巨人气象，和独特的空间意识。

就“我”与空间的关系来看。宇宙空间在古人心中，一般只是客观的存

在，在过于高大的物象面前，较少主体人格力量的介入。李白在难于上青天的蜀道面前，是“以乎抚膺坐长叹”，李贺虽然幻想上天把九州山河看得很小，但也只是物我判隔的“遥望”。而毛泽东则把空间物象理解为和人格主体发生历史联系的现实对象，并以主宰自然的主人翁态度，把一片孤冷寂寥的冬景写得神采飞扬；面对搅得周天寒彻，在夏日消溶之际又使江河横溢的“莽昆仑”，径直喊出：“不要这高，不要这多雪，安得倚天抽宝剑，把汝裁为三截”。“方地为舆，园天为盖，长剑耿介，倚天之外”，这毛泽东喜欢并精心书写的相传为宋玉所作的赋句，是他自己的空间意识和作品气象的形象注脚。

就空间和时间关系来说。毛泽东把现实世界的运动变化作为把握时空关系的中间媒介，即通过运动变化感知时间的运行，又通过时间的流逝来发现运动变化了的空间。空间物象在毛泽东的笔下不是静止的，它在一定程度上体现了人类的实践史，对无限空间的征服史。因此，毛诗中的每一个空间物象（山、原、江、海）都有一种时间张力，都蕴含着主体的实践内容。乌蒙磅礴走泥丸，知向谁边的秦皇岛外打鱼般，飞架南北的跨江大桥，从头飞越的如海苍山……，乍一看，都是空间物象的现实壮写，但它们都是在一定的关系链条中的自由飞动，充满时间运动的节奏，向着尽加人意的目的方向延伸，这一切，都引向毛泽东终主追求的诗意境界——“神女应无恙，当惊世界殊”！时间和空间在人的主体实践作用下，再不是抽象的概念，而有了丰富沉实的社会学含义。毛泽东确实实践了他青年时代的志向：毁旧宇宙而建一“别开生面”的新世界。在晚年，他为自己唯一的孙子起了这样一个名字——“新宇”。

扬冲决气概

近年一些文章已经注意到，毛泽东是旧的传统秩序和规范的挑战者和反抗者。但是，这其中必须包含西种因素，首先，挑战的对象必须是妨碍社会发展、压抑个性意志的不合理的秩序规范；其次，挑战者本身拥有促进社会解放和发展的进步的历史思想。正是在这两种意义上，我们说毛泽东的“好斗”体现了一个真正的革命家的性格意志。

这一突出的性格意志，深刻地体现在毛泽东的诗词创作和对历代诗人诗作的品评活动中。

毛泽东自铸的艺术世界，就是他的人生和社会的理想世界，也是他部分地实现了的客观现实世界。他那奇拔的时空意识和巨人气象，绝不仅仅具有抽象的哲学意义和单纯审美的艺术意味，而总是突突地跳荡着无法抵御的意志力量，反复地展示着一个基本主题，这就是冲破一切罗网，反抗一切不尽人意的规范。在意志与对象（有时是斗争和反抗的对象，有时是理想追求的对象）之间的联结纽带，他反复刻下了两个字——挑战！

挑战，是毛泽东走向无产阶级革命的心理起点。1919年在《民众大联合》里，他让读者注意：“我们且看俄罗斯的貔貅十万，忽然将鹩旗换了红旗，就可觉得这中间有很深的思想了。”什么思想呢？马克思主义的道理千条万绪，归根结底就是一句话，造反有理。根据这个道理，于是就反抗，就斗争，就革命。

这是毛泽东的历史观。“人世难逢开口笑，上疆场彼此弯弓月”，人压迫人的社会是残酷的，人们就象叔本华笔下的刺猬，聚在一起就窝里斗，刺得难受。毛泽东首先接受的是马克思主义的阶级斗争理论，对阶级社会中中对立的尖锐性感受得更加敏锐，所以他一反唐人杜牧那种“尘世难逢开口笑，菊花红插满头归。但将酩酊酬佳节，不用登临恨落晖”的人生多忧，看破红尘的鸵鸟精神，一反其对紧张关系的充满压抑的消极排遣，而是进击战斗，去弯弓挥钺，那怕是“流遍了，郊原血”。在毛泽东看来，人类历史演进的美，便是压迫与反抗的冲突的美，作为挑战者，便要在这种紧张关系中激越地张扬充满斗志的崇高美。革命就是铲除旧世界草莽荆棘的铁犁，革命的战斗犹如那滚滚向前掀得泥土翻飞的景象：“当年鏖战急，弹洞前村壁。装点此关山，今朝更好看。”这是毛泽东的革命战争观。在这壮美歌咏的诗句中，难道不牵引出一股稀世豪情？追求高尚的人总是寻求完美，追求奋斗的人总是赞美壮景，追求理想的人总是渴望变化，在雄关漫道的枪声中诞生的革命家，总是裹不住那落日照大旗、马鸣风萧萧的浑重激越的气概。

反抗、挑战和造反，既是毛泽东在历史观上的一个重要的认识成果，在某种程度上又可以说是他的生存观念和个性意志的本来内容。

青年时代，毛泽东似乎特别乐意向人剖析自己“性不好束缚”的本色。他不满学校的刻板教学，认为“意志不自由”。他说自己“太富感情，中了慷慨的弊病……总难厉行规则的生活”。他说自己为人处事上其他的错误尚

杜牧：《九日齐安登高》。

1915年11月9日致黎锦熙信。

1920年6月7日致黎锦熙信。

少，“唯感情一项，颇不能免”其偏激。驱逐张敬尧是毛泽东早期参与领导的一例著名政治实践，有意思的是，他把湘人驱张的功绩说成是“为人格而战”，“因为在人格上湘人与他不能两立。”总之，基于他早年“吾人应充分发达自己身体及精神之能力，……凡有压抑个人，违背个性，罪莫大焉。”

的观念，毛泽东一生都以坚韧的毅力进行着紧张的反抗与挑战，来冲决一切不合理地违背和压抑个性的罪恶网罗。他青年时代熟读并深受其影响的谭嗣同的《仁学》中的下列宣言，很可以揭示他的个性精神：网罗重重，与虚空而无极。初当冲决利禄之网罗，次冲决君主之网罗，次冲决词章之网罗，次冲决伦常之网罗，次冲决天地之网罗。他运用旧体诗词这一传统形式，所集中表达的人生主题，就是“倚天抽宝剑”来冲决各式各样的网罗：“粪上当年万户侯”，冲决传统利禄观之网罗；“读陆游咏梅词，反其意而用之”，冲决传统词章之网罗；“更陈王奋起挥黄钺”，冲决专制君主之网罗；“中华儿女多奇志，不爱红装爱武装”，冲决化常传统之网罗；“刺破青天鏖未残”，冲决天地之网罗……。

无论是出于历史观还是人生观，在毛泽东接触传统文艺的时候，都特别亲近和推崇“批判君恶”、“颂扬反抗”的“民主文学”；亲近和推崇浪漫主义的诗人诗作。民主的和浪漫的，本质上是互为表里的同一传统，一是就内容倾向而言，一是就风格形态而言。

从文化气质上讲，浪漫主义同先秦道家的主张颇有瓜葛。与竭力维护圣贤秩序的儒家相反，道家以怀疑派的面目出现。他们的目光从窒息僵化的现实投向广袤无限的宇宙，主张“道法自然”，追求人格的自由发展，而不是让人的意志服从于宗法社会规范的意志。他们力图用自然的本来面目来解释世界，解释历史，对儒家树立的宗法社会秩序和思想规范的楷模尧、舜、禹、汤提出非议，向传统观念提出挑战，成为当时和后代反礼教、反权威、反专制的重要的思想武器，反映在文学领域，古典浪漫主义便以怀疑作为思想基础，以自由美、大美作为审美基础，在思想上对整个现成秩序和思想规范进行否定；在视野上，则远眺世界放眼宇宙，把人的思想从狭小的宗法社会关系桎梏中解放出来：在创作上，追求个性和创造开拓的精神；在风格上，或气势雄奇奔放，傲岸无羁，或恬淡致远，意境深邃；在题材上，或搜奇猎奇，或放浪山水；在情感表达上，或呼号怨愤，或自然适意。

毛泽东对儒家提倡的礼教精神的批判，是众所周知的，他对道家文化精神的汲取，对在道家文化精神影响下出现的唐代三李诗歌的推崇，本书其他章节也已论述。就其本人的诗词创作而言，在正式发表的50首作品中，便有7首13处引用了《庄子》上的典故，其诗风也直承屈原、三李浪漫主义气质。值得注意的是，在战争年代，当现实主义成为革命文艺主潮的时候，毛泽东曾提醒人们要认识到浪漫主义的精神气质。他说：“艺术上的浪漫主义并不是完全没有道理的；我们每每鄙视浪漫主义，因为普遍一说到浪漫主义便有点下流的意思，好象浪漫主义便只是风花雪月哥哥妹妹的东西：殊不知浪漫

1920年11月26日致罗学瓚信。

《湘人为人格而战》，1920年6月9日上海《时事新报》。

读《伦理学原理》批语。

毛泽东修改陆定一《教育必须同生产劳动相结合》一文（载《红旗》1958年第7期）加写的话。

以“大”为美，恰是庄子在美学思想史上的一个重要贡献。见《庄子》“天道”、“知北游”。

主义原来的主要精神是不满现状，用一种革命的热情憧憬将来，此种思潮在历史上曾发生过伟大的积极作用。一种艺术作品只是流水帐式地记述现状，而没有对将来的理想是不好的。在现状中看出缺点，同时看出将来的光明希望，才是马克思主义的精神。”

批判现实，追求理想，是毛泽东高度肯定的浪漫主义文学的两种积极精神。不过，在封建社会，浪漫主义作家所能够描绘的理想，大多是抽象的人的解放。因此，这一传统的“民主性”，主要体现在其批判精神和挑战气概方面。毛泽东曾从这个角度评价过屈原开创的骚体及其流裔汉赋。在庐山会议上，他把枚乘的《七发》印发给与会者，特意写道：“此篇早已印发，可以一读。这是骚体流裔，而又有所创发。骚体是有尺主色彩的，属于浪漫主义流派，对腐败的传统者投以批判的匕首。屈原高居上游。宋玉、景差、贾谊、枚乘略逊一筹，然亦甚有可喜之处。你看，《七发》的气氛，不是有颇多的批判色彩吗？‘楚太子有疾，而吴客住问之’，一开头就痛骂上层统治阶级的腐化。”没有批判色彩的为文造情或形式主义的作品，毛泽东读起来是没有兴味的。因枚乘《七发》的成功，引来一批仿作，使“七”体繁兴。但毛认为“没有一篇好的”。诸如《昭明文选》所收曹植《七君》、张协《七命》，由于“作招隐之词，跟屈、宋、贾、枚唱反调，便索然无味了。”

传统文艺中的民主文学，作为社会的一种具有解放力量的反抗性艺术，由其普遍的政治潜能，都不同程度地包含着一种变革的和激进的美。正如西方马克思主义法兰克福学派的代表人物 H·马尔库塞所说的那样：“一件艺术品借助于美学改造，在个人的典型命运中表现了普遍的不自由和反抗力量，从而突破被蒙蔽的（和硬化的）社会现实，打开变革（解放）的前景，这件艺术品也可以称为革命的。”传统中的民主文学的这种革命性，使它们超越了自己的时代限定，不仅被现代革命家毛泽东从社会政治意义上给予肯定，也从审美上获得共鸣。因为这种“艺术的内在逻辑发展到底，便出现了向为统治的社会惯例所合并的理性和感性挑战的另一种理性，另一种感性。”

在历代浪漫主义诗人中，集中体现这种挑战的感性和理性的，莫过于李白了。这恐怕是毛泽东喜欢李白诗歌在内容方面的原因。李白被排挤出长安后写的那首《梁父吟》借历史上有为之士遭受的挫折，比拟自己怀才不遇，控诉权奸当道的现实统治。但他表示，“宁差白发照清水，逢时壮气思经纶”，用世进取的抱负丝毫不减。对这首政治失意后的愤慨之作，毛泽东极其喜欢，多次书写，在 70 年代出版的大字本《唐诗别裁集》的这首诗“君不见高阳酒徒起草中”，“指挥楚汉如旋蓬”两句旁，又用铅笔划着直线。对李白的其他诗作，如写出“天生我材必有用”这一名句的《将进酒》，毛批注道：“好诗”。在“我本楚狂人，风歌笑孔丘”，“安能推眉折腰事权贵，使我不得开心颜”，“弃我去者，昨日之日不可留；乱我心者，今日之日多忧愁”等等诗句旁，毛泽东都划了着重线，在好几本诗集中，这些句子所属的诗题前面，都划有两个、三个圈；有的书中，标题前划圈，标题后还连划三个圈。足见其反复阅读玩味，表露出特殊的倾心。毛泽东在李白诗中所体会到的，主要是强烈追求个性解放，不畏权贵，不拜偶像，执着于理想抱负的情感倾

1938 年 4 月 28 日在“鲁艺”做《怎样做艺术家》的报告。

H·马尔库塞：《美学方面》，见《现代美学析疑》第 2 页，文化艺术出版社 1987 年版。

泄，和朦胧的理性意志的冲动。正是这种倾泄和冲动，适应其作品的激进审美效应。

文学史上李白等民主的和浪漫的诗人作家，虽有脱俗进击的气概，但他们的挑战对象和抱负理想，并没有也不可能逾出封建社会文化规范多少，也就是说，出于个性感性的反抗，多于社会理性上的叛逆；出于“补天”的批判，多于“捅天”的斗争。而高唱“天翻地覆慨而慷”的毛泽东所从事的挑战，则是彻底决裂，从而更见其激动人心的意志魅力，更见其诗歌的激进美学色彩。

其实，当毛泽东策动一批受压迫的“穷杆子”，拿着上枪梭镖跑到山里开始“武器的批判”时，另一位在亭子间里用自己的笔高高扬起“批判的武器”，去冲击网罗的伟人，便对毛泽东最初流传的几首讴歌战争的诗词，有了“息息相通”的体会，对毛泽东的气概做出了幽默的评价。

1934年1月，冯雪峰刚到瑞金不久，他告诉毛泽东，鲁迅读过他的《西江月·井冈山》等词，认为有“山大王”的气概，毛泽东听了开怀大笑。他大概是觉得这个评说颇为有趣吧。“山大王”的意思，无非是占山与称王。但其历史含义却不如此简单。在封建社会，统治者总是宣称，“天无二日，民无二王”，而“山大王”占山树旗，偏要称王，偏要再出一个太阳，这就是向旧的统治者及其维系的秩序造反。有意思的是，在延安的时候，针对蒋介石有关“天无二日”的讲话，毛泽东还真说过偏不信邪，偏要搞出一个太阳的话。因此，鲁迅先生在毛泽东的诗词中体会到“山大王”的气概，也不无道理。红军割据井冈山，与国民党反动统治者分庭抗礼，不就是占山树旗的伟大挑战吗？

叛逆、挑战和造反，本身不是目的，目的是胜利，是把主体的理想化为现实，把颠倒的肚界重新颠倒过来。但历史上达到这种目的的挑战者，毕竟是绝无仅有，人们更多地看到的是失败以及失败时的不同选择。这类悲剧性命运为诗歌创作提供了绝好的主题。项羽乌江自刎这一悲壮的举动，引发历代诗人的无限情思。作为反抗暴秦的起义领袖和与刘邦挑战逐鹿中原的一代枭雄，项羽的悲剧引伸出两个人格上的课题：一是人格意志是否坚硬、进取，怎样对待失败！一是人格境界，在没有办法时，是选择玉碎还是选择瓦全。毛泽东看来，一个真正的挑战者和造反者应该既有坚硬意志又有完善境界。在延安的一次讲话中，他指出：项羽是有名的英雄，他在没有办法的时候自杀，也比汪精卫、张国焘好得多。从前有个人做了一首诗，问他你为什么要自杀，可以到江东去再召八千兵来打天下。我们要学项羽的英雄气节，但不自杀，要干到底。这无疑是推崇项羽的人格境界而批评他经不起失败的脆弱意志。

在毛泽东的生死观里，并不排除死亡，但他始终把死亡与人格意志问题联系起来评价。在主体与对象发生剧烈冲突时，毛泽东认为有四种选择，它们的价值依次如下：有人格的得生第一，奋斗被杀第二，自杀第三，屈服第四。第一种选择，是社会夺其希望，便自觉地与社会努力奋斗，争回失去的

《出版工作》1986年第7期，转引自《人物》1988年第2期第94页。

1939年4月8日在“抗大”的演讲。

《非自杀》，1919年11月23日长沙《大公报》。

希望，最终得以胜利。当然，这一选择不能仅靠主观意志就能实现，还要有相应的客观条件，如果对象实在强大，接下来的可能是奋斗被杀。这一选择也是可歌可泣的。因为“与自杀而死，宁奋斗被杀而亡。奋斗的目的，不存在‘欲人杀我’，而存在‘庶几有人格的得生’。及终不得，无所用力，截肠决战，玉碎而亡，则真天下之至刚勇，而悲剧之最足以印人脑府的了。”很明显，第二种选择同第一种选择的目标上，在价值上，是一样的，只是一个实现，一个没有实现而已；都是毛泽东一生推崇的。他所反对的是第三种选择——自杀，最深恶痛绝的是第四种选择——屈服。

毛泽东晚年读《历代诗话》，其中有《二乔》一则，从杜牧的《赤壁》说到其《乌江亭》一诗：“胜败兵家未可期，包羞忍耻是男儿，江东弟子多才俊，卷土重来未可知。”论者认为：“项羽以八千渡江无一还者，谁肯复附之？其不能卷土重来决矣。”毛泽东读至此批了四字，“此说亦迂”。在他看来，彻底的挑战者应该具有韧性的战斗精神，事在人为。故而毛对杜牧诗作的感叹有深深的共鸣。在披阅浩翰的文化古籍时，他脑海里不时显出从古到今的志大志坚从而奋斗被杀的英雄：岳飞、文天祥、邓演达、瞿秋白、方志敏、杨虎城、闻一多，说他们“以身殉志，不亦伟乎！”

人凭意志力同对象做无尽止的拼搏，在他的感受中始终有一种审美意义。特别是反抗压迫的挑战行动，即使是玉碎而亡的悲剧，也往往转化为毛泽东特别欣赏的审美风格。史沫特莱曾告诉他，听中国人唱《国际歌》，和欧洲人不同，中国人唱得悲哀一些。毛泽东解释说：“我们的社会经历是受压迫，所以喜欢古典文学中悲怆的东西。”艰难的挑战，总是伴随着悲壮的基调。

挑战者有挑战者的坚韧，挑战者也有挑战者的自信和高傲。作为挑战者，毛泽东还时常迎接各种各样的对手的挑战，招致各种各样的批评甚至谩骂。在这种时刻，毛泽东更突出地展示出精神上的卓而不群，使一些外国人感到，“他象骡子样倔强，有一种钢铁般的自傲和坚教贯穿他的性格。……他的幽默常因含有讥诮而显得冷峻，仿佛来源于精神孤高的深邃洞穴。”这不，在中苏论战的时候，他告诉带来一封苏共中央信件的苏联同志：别着急，笔墨之战是死不了人的。起码有四件事我可以保证，不管你们怎么批评我们，天照样下雨，女人照样生孩子，草木照样生长，鱼照样在河里游。晚年他回忆起：过去美国人骂我比希特勒还要希特勒，蒋介石骂我们是共产主义的土匪，林彪骂我是秦始皇、B—52，接着便念起古代散文名句一笑打发了，“木秀于林，风必推之。堆出于岸，流必湍之。行高于人，众必非之。”在应请求把这几句话书写下来后，他又附带一句：“就是人别骂之，人不被人骂不好”。

只有中庸回滑或一无建树的人，才不致树敌遭骂，而这正是毛泽东所反对的

《非自杀》。

读《新唐书》批语。

何其芳《毛泽东之歌》。

史沫特莱：《中国的战歌》第179—180页，作家出版社1986年版。

安娜·路易斯·斯特朗：《必须走自己的路——与毛泽东的一次谈话》，曹力译，《党史文汇》1986年第6期。

1975年6月7日会见外宾的谈话。

人。只要是人民的事业，只要是代表了人民意向的选择，只要是同各种各样的敌人做坚决斗争的行动，在毛泽东看来，越是被骂，越证明它的伟大和正确。1959年9月，当他把自己的两首七律诗送给《诗刊》社的时候，他顺便写道，“全世界反动派从去年起，咒骂我们，狗血喷头。照我看好得很。……他们越骂得凶，我就越高兴，让他们驾上半个世纪吧！究竟谁胜谁败？我这两首诗也是答复那些忘八蛋的。”

毛泽东坚韧不拔的挑战意志，还突出地表现在他有意识地自我锤炼，把所有的困难逆境视为强固主体意志的有益机会。早年读到泡尔生《伦理学原理》说的：“不幸之境遇，若失败，若坎坷，……则抵抗压制之弹力，流变不偷之气节，皆得借以研炼”，他奋笔批道：“振聋发聩之言”。晚年又告诫受到处理而降职或调动的干部：不论正确与否，都是有益处的，可以锻炼革命意志，……我自己就有这一方面的经验，得到很大的益处。不信，你们不妨试试看。敢于直面人生，便是充满信心，便能百折不挠。对这样的挑战者来说，似乎越是困境，越能展示创造的潜能，发挥最大的才干。犹如黄河奔出撞关，因有太华抵抗，而水力益增其奔猛；犹如长风回荡三峡，因有巫山为隔，而风力益增其怒吼。人格的光辉，诗情的潮流，正是在这样的撞击中获得最大限度的闪显、奔腾。

一个有意思的现象是，在延安那相对稳定的十来年时间里，毛泽东却没有留下一首诗。在1941年写给毛岸英，毛岸青的一封信中，他说“岸英要我写诗，我一点诗兴也没有，因此写不出。”毛泽东一生的诗词创作，大体有三个高潮，且都出现在最艰难的日子。

第一个高潮是大革命失败后的井冈山岁月。确切地说，是从秋收起义到1931年第二次反“围剿”。在50首公开诗作中有9首写于这段时期。在1927年春，面对风云变幻的北伐局势，毛泽东有不样的顶感：“把酒酹滔滔，心潮逐浪高”。他说这两句诗体现当时“心情苍凉，一时不知如何是好”。秋收暴动，他的心境发生明显变化，他自信找到了一条实在的挑战道路，在农村开展工农武装割据。但远在上海的党中央并不完全理解他的选择，国民党的白军也不时重重“进剿”，在井冈山并肩战斗的一些同志也提出了“红旗到底能打多久”的悲凉疑问。这些难题，似乎并没有进入毛泽东的诗思。他告诉人们，“霹雳一声暴动”的前提，是“地主重重压迫，农民个个同仇”；他立志“唤起工农千百万，同心干”；他要利用“洒向人间都是怨”的军阀战争间隙，来“收拾金匣一片”；他豪迈地展示在“敌军围困万千重”面前“众志成城”、“我自岿然不动”的无畏精神：他憧憬着“战士指看南粤，更加郁郁葱葱”的未来气象。总之，他要让人们相信充满光明的挑战前景，它犹如站在海岸遥望海中已经看得见桅杆尖头了的一只航船，犹如立于高山之巅远看东方已见光芒四射喷薄欲出的一轮朝日。

毛泽东诗词创作的第二个高潮是1934年秋到1936年的长征岁月。在50首公开诗作里有8首。可以肯定，在变幻莫测凶险异常的行军途中，那时没有什么人的脑海里会荡漾着诗意。但是毛写了，在马背上，他“哼”出了不少代表作。在毛泽东身上，艰危时势同澎湃诗情尤加互相缠绕的肌肉束，当一条肌肉屈曲时，另一条也同时被牵动着。他之所以能鼓舞起人们前仆后继

1962年在七千人大会上的讲话。

《毛泽东书信选集》第167页。

地奋勇进击，是因为他本人首先为他奋斗的国标所激励，无论在什么情况下，都是如此。毛泽东似乎不是在用笔写诗，而是用平平仄仄的枪声押韵，二万五千里的漫漫征途，是他的诗歌中最长、最壮美的一行。这里有“不到长城非好汉”的坚韧信心，这里有“奔腾急，万马战犹酣”的壮阔气势，这里有“更喜岷山千里雪，三军过后尽开颜”的胜利愉悦。

毛泽东诗词创作的第三个高潮，是50年代末到60年代初“大跃进”之后的困难时期。在50首中仅1961年的便有5首。这个期间，国内经济几近崩溃，国际上中苏关系破裂进而出现了反华大合唱。用“内外交困”来形容，当不为过。毛泽东在这个时期诗歌创作的一个基本主题，是关于国际国内的政治思潮、社会理想、革命道路、世界前途这些高屋建瓴的重大问题的思考。他那枝沉重的笔也带出了严峻的气氛：“高天滚滚寒流急”，“万花纷谢一时稀”。这里有忧虑，但更有做霜斗雪的梅花劲骨，有乱云飞渡下的从容气态，有立于险峰眺望无限风光的超迈，有虬蟠撼树谈何易的蔑视，有奋起千钧驱击虎豹的斗争意志，有借得寒冬冻死苍蝇的乐观情怀。这样的诗情，对人民来说，有莫大的鼓气作用。毛泽东一向认为，“气可鼓不可泄，人而无气，不知其可也”。毛泽东不仅写诗鼓气，他还荐诗鼓气。1961年12月28日，《光明日报》刊登了四首七绝，描绘在天灾人祸面前人民朝气蓬勃的劳动精神和农村中光明一面的景象。毛泽东看到报纸后，在这四首诗的左旁，用铅笔写了十个大字：“这几首诗好，印发各同志”。当时正在召开七千人大会，这四首诗便作为会议文件用三号字印发给了与会者。

毛泽东固然有天生的诗人气质，但如果他不亲身经历和领导现代中国这场充满惊涛骇浪的社会变革运动，不把自己的诗人气质融入到亿万人民的群体事业之中，他的作品将呈现出什么样的风貌呢？——不外单纯文人的歌唱而已。

的确，毛泽东的诗词完全可视为一部具有高度政治军事性质的自传。但这个自传，与其说是个人的，勿宁说是革命群体的。1936年斯诺在陕北采访毛泽东请他谈个人经历时，便获得这样的感受：毛泽东的叙述，已经开始脱离“个人历史”的范畴，有点不着痕迹地升华为一个伟大运动的事业了，虽然他在这个运动中处于支配地位，但是你看不清他作为个人的存在。所叙述的不再是“我”，而是“我们”；不再是毛泽东，而是红军了，不再是个人经历的主观印象，而是关心人类集体命运的盛衰的客观史料了。

这段话用来评价毛泽东一生的诗词，同样适用。他的每一首诗都同他参与其中的现代中国的一些引人注目的重大事件有直接或间接的联系，这是他创作的基本动因和描绘的基本题材。诸如大革命的局势，红军的每一次战役，长征的挫折和胜利，解放军攻克南京，建国后某一运动的展开，以及建设一座大桥或消灭某一地区的瘟疫等等，对于这些事件，在回忆录里可能要用整章的篇幅来记叙，而毛泽东的个人反映则只需写成一首诗。他把个人的感情

李锐：《庐山会议实录》第218页。

吴研因《赏菊》二首，“不期青女忍相欺，老圃新技竟吐奇。秋色还如春色好，西风莫漫撼东篱。”“嫩红老紫千百盆，蟠错如虬况有根。为证明年花更艳，手提诗句待重温。”钱昌照《芦台农场》：“麦苗肥壮谷登场，谁信当年一片荒？排灌齐全轮作好，芦台今日是粮仓。”《藁城农村》：“薯曝墙头菜挂檐，棉田片片麦无边。农村活跃歌声里，绿女红男夕照前。”

《西行漫记》第147页。

和诗人气质完全投入人民的事业当中。按通常的文学观念，一个人用特定的形式和生动的语言把他生活中某个激动人心的时刻表达出来就是诗：而能够激动毛泽东的心情的，就是这些群体性的事件，他通过传统形式把充满诗意的想象和注重群体实践的理性思考彻底地融合了起来。他本人也在诗歌里出现但只是作为事件的参与者、转变者和感受者出现。这些事件在他的诗歌中之所以有重大意义，似乎是因为它们体现了集体地而不是作为个人在那里创造了历史。

于是，我们不难理解毛泽东的作品为什么总是体现出那种壮烈的情怀、豪放的气势、坚韧的意志。他在群体事业中失去了有局限的“自我”，但获得了无限的“大我”。毛泽东经常使用“上帝”这一概念，他多次说过，马克思是上帝，人民群众是上帝。毛泽东终其一生都在为他崇拜的这两个“上帝”而奋斗，并力求通过自己的实践把这两个“上帝”结合起来，他是 20 世纪中国历史上这两个“上帝”的意志的“传教士”，是实现这两个“上帝”的意志的伟大英雄。

这，就是毛泽东诗词中巨人般气象的基本支撑点！

不废婉约

古代文论关于诗词风格的划分很多。曹工较早提出“刚”“柔”之辩。后刘勰又分出“八体”：典雅、远奥、精约、显附、繁缛、壮丽，新奇、轻靡。到晚唐司空图那里，又有了“二十四品”，进一步划出“雄浑”、“冲淡”、“悲慨”、“飘逸”等二十四种风格。划分越细密、也越繁琐。事实上，按传统的阴阳观看，诗词风格最基本的是豪放和婉约两派。

毛泽东曾结合自己的欣赏情趣谈到：词有婉约、豪放两派，各有兴会，当应兼读。读婉约派久了，厌倦了，要改读豪放派，豪放派读久了，又厌倦了，应当攻读婉约派。他还说，自己的兴趣是不废婉约，偏于豪放。这段话对作品风格的选择，有两个角度，一是由阅读节奏引起的自然调节，它对风格的选择有时间的阶段性；一是从个性情趣出发的主观需要，它对风格的选择不受时间阶段性的限制，反映接受主体与作品风格的较为稳定的对应关系。

婉约派是宋词中特指的风格流派，代表人物是柳永、秦观、李清照等，作品多反映爱情主题。在一次会议上，有同志提到：有人说，轻音乐是抒情的，重音乐是战斗的。毛泽东当即插话：那战士就没有抒情？诗词也是一样，在同一朝代，如宋朝，有柳永。李清照一派，也有苏东坡、陆游一派。柳、李的作品只讲爱情。毛泽东故居书房里，有一本柳词《乐章集》，在这本专集和《词综》里，毛泽东圈划过的柳词有30多首，有的词还是反复圈划。1961年春天，他还亲手书写秦观的《鹊桥仙·七夕》等几首爱情词给卫士张仙朋。其中有一首是：“记得去年花下，祭祖。初识谢娘时。水堂西面画帘垂，携于暗相随。惆怅晓莺残月，相别。从此隔音尘。而令都是异乡人，相见更无因。”该词把人们对少年男女春心萌动而又天真无邪的交往的回忆情态，勾画得相当朴实、亲切。李清照在《醉花阴·薄雾浓云愁永昼》这首凄婉哀愁之作中，写出了“莫道不销魂，帘卷西风，人比黄花瘦”的千古名句。毛泽东特别喜欢这首词，在他的藏书中，凡收有该词的集中，都留有他对这首词的圈划痕迹。

如果把婉约视为一种普遍的风格概念，那它还自然包括宋词以外的细腻的言情之作。毛泽东在阅读古典诗词时，民间女子发出的纯情呼唤和哀怨，似乎也特别能拨动他的心弦，激发他的共鸣。在《古诗源》里，毛泽东对苏伯玉妻写的《盘中诗》有多次圈划。该诗要楚动人地抒发了一个役吏之妇对出门在外的丈夫的苦苦思念，“出门望见白衣，谓当是而更非。还入门，中心悲。北上堂，而入阶。急机绞，杼声催。长叹息，当语谁？……君忘妾，未知之。妾忘君，罪当治。”每个句子，毛泽东都有圈点。诗末有编者沈德潜的评注：“使伯玉感悔，全在柔婉，不在怨怒，此深于情。”毛泽东对此也划了曲线，还在天头批注：“熟读”，推荐给别人看。诗为心声，情动于中而形于言，这或许是毛泽东欣赏不矫伪的言情之作的重要原因。

毛泽东还曾把他内心世界的婉约情调形于笔端。在收入《毛泽东诗词选》的近50首作品中，1923年填的那首《贺新郎》，是大家都熟悉的。那今朝霜重、半天残月、凄清如许的景色描绘，那凄然相向，苦情重诉，眼角眉梢

曾三：《作为一个读者的感受》。

1963年2月26日在中央工作会议上召集各大区第一书记的谈话。

都似恨、热泪欲零江住的情态勾勒，那汽笛一声肠已断、从此天涯孤旅的内心感受，深切表达了毛泽东和杨开慧之间缱绻缠绵的柔情蜜意，透射出毛泽东并不常露的“重感慨”这一方面的内心底色。与传统婉约派诗风不同的是，词末笔锋一转，立意割断愁丝恨缕，推出重比翼、和云翥的豪情。这算是现代革命家的言情之作吧。发乎情，止乎理；始于私，归于公。

值得注意的是，20年代初，毛泽东江写过一首《虞美人》，也是写给杨开慧的。

堆来枕上愁何状，
江海翻波浪。
夜长天色怎难明，
无奈披衣起坐薄寒中。
晓来百念皆灰烬，
倦极身无凭。
一勾残月向西流，

对此不抛眼泪也无由。——显然是一首地道的爱情诗，分明的婉约派。1957年，早年从杨开慧处得知该词的李淑一写信给毛泽东，想请他写出来，被毛泽东婉拒。但是，1961年，毛泽东又将该词书写给卫士张仙朋，并叮嘱：“这个由你保存”。——对于杨开慧，毛泽东钟情一生，越到晚年，怀念之情愈浓，并且是借诗言情。对自己的作品，也多有解说。1973年7月接见杨振宁博士时，他说对自己的诗“有些在解不对头”，感慨“百把年以后，对我们的这些诗都不懂了”。例子之一，就是1975年同芦狄谈的，《七律·答友人》“斑竹一枝千滴泪，红霞万朵百重衣”，“就是怀念杨开慧的，杨开慧就是霞姑娘！可是现在有的解释却不是这样，不符合我的思想。”

无情未必真英雄，多情不损大丈夫，何况诗人毛泽东的内心世界从来不是单色调的；在高唱“秦皇汉武，略输文采”之余“不废婉约”，乃情理之事。不过，作为政治伟人，由于众所周知的原因，他这方面的本色心态的流露，多少要受到限制，不便更多的宣示于稠人广座。但在贴身人前，在普通人前，在耄老之年，这方面的感情则可能更多的展露。他毕竟是人，而且是情思浩瀚的诗人。披露绵绵心迹，不仅无损于他的壮志伟业，反为其人格增益光彩，倍觉亲切。

婉约风格当然不只是纯情一种。在宋词之外，还包括那些清新、淡约、自然一类诗作。其中也有些虽没有什么社会内容，但艺术造诣甚高的千古名句。毛泽东“不废婉约”的又一重含义，是对清新、柔丽、自然的风格的肯定，对其艺术性的重视和欣赏。有一件小事，可作注脚。1948年4月，毛泽东和周恩来、任弼时等途经五台山，顺道游览了塔院寺等寺庙。挂在大白塔上的风铃叮当作响，引起毛泽东的注意。便同寺庙方丈谈到，在这深山老林中的古老的寺庙里，听到这优美的响声，真是别有一种风味，令人神往。古代的柔美诗文，恰如毛泽东艺术体验中的“风铃”。

几十年来，毛泽东对这首词不断修改，数易其稿，足见他的珍惜之情。现在发表的“人有病，天知否？”两句，曾先后改为“山欲坠，云横诗”，“重感慨，泪如雨”。

杨建业，《在毛泽东身边读书——访北京大学中文系讲师芦荻》。

阎长林：《在大决战的日子里——毛泽东生活实录》第71—72页。中国青年出版社1986年版。

1949年5月，进北京之初，柳亚子应约赴毛泽东所住的颐和园晤谈。两位现代首屈一指的旧体诗人在一起，泛舟于春波荡漾的昆明湖上，其兴会所在，不言而喻。临别，毛泽东书写谢灵运、薛道衡和苏轼的名句赠给柳亚子：池塘生春草。空梁落燕泥。

竹外桃花三两枝，春江水暖鸭先知。并特意注明：“一九四九年五月五日柳先生惠临敝舍，曾相与论及上述诸语，因书以为念。”《古诗源》收谢灵运诗24首，毛泽东作了圈划的就有22首。对谢灵运那些刻划自然风物的清丽诗句，如《邻里相送至方山》中的“解缆及流潮，怀旧不能发。析析就衰林，皎皎明秋月”；《过始宁墅》中的“剖竹守沧海，枉帆过旧山。山行穷登顿，水涉尽洄沿。岩峭岭稠垒，洲索诸连绵”等等，毛泽东都在句旁划着直线、曲线或曲线加直线，在句下还连划两三个圈。编者注释中，评论谢灵运诗歌“一归自然”、“匠心独运”、“在新在俊”，以及“别绪低徊”，“触景自得”等处，毛泽东都划着曲线和圈。在他读过的一本《注解唐诗三百首》上面，也留有对唐代最著名的山水诗人孟浩然、韦应物作品的好评价，推崇孟的《早寒有怀》，韦的《淮上喜会梁川故人》。后一首作品直露出“何因不归去，淮上对秋山”的忘情自然的疏淡旨趣。

毛泽东读清新淡约之诗，特别认真，断非随意翻阅。1961年11月6日这天，为查找明代高启咏梅花的一首诗，他给田家英写了三封信。早晨六点，他请田家英替他找宋人林逋（和靖）的诗文集。八点半，又写道：“有一首七言律诗，其中两句是‘雪满山中高士卧，月明林下美人来，是咏梅的，请找出全诗八句给我，能于今日下午交来则最好。何时何人写的，记不起来，似是林逋的，但查林集没有，请你再查一下。”不久，又写信说：“又记起来，是否清人高士奇的。前四句是‘琼枝只合在瑶台，谁向江南到处栽。雪满山中高士卧，月明林下美人来。下四句忘了。请问一下文史馆老先生，便知。”很快查清，该诗为明高启的《梅花》九首之一。全诗为：“琼姿只合在瑶台，谁向江南处处栽。雪满山中高士卧，月明林下美人来。寒依疏影萧萧竹，春掩残香漠漠苔。自去何郎无好咏，东风愁寂几回开。”毛泽东在这天用人们熟悉的草体书写了全诗。在右起，大大地写上“高启”二字，又书道：“字季迪，明朝最伟大的诗人”。毛泽东一直推崇高启之诗。1957年1月同袁水拍、臧克家谈话时曾说：我过去以为明朝的诗没有好的，《明诗综》没有看头，但其中有李攀龙、高启等人的好诗。高启的《梅花》大体就是给毛泽东留下好印象的作品。那么，1961年他为什么仿佛记得是宋初林逋作的呢？这与林逋的诗风有关。林逋隐居西湖，终身不仕，以赏梅养鹤为娱，人称“梅妻鹤子”。其诗大部反映其隐逸生活和闲适心情，尤以咏梅著称，风格幽静淡远，艺术性很高。其《山园小梅》中的“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”两句，最为人称诵。《毛泽东手书古诗词选》一书中便有这两句。上述高启之诗，便明显化用了林诗的意境，且都是咏梅。

际清丽婉约的诗歌以外，毛泽东对一些纯粹写景言情的辞赋散文也很感兴趣。这类作品，《昭明文选》收纳颇多。这部诗文集是毛泽东青年时代熟读的作品之一，50年代，60年代，70年代，又读过几次。批注的版本，现存的有三种。对其中的一些作品，记得很熟。在延安的一次演讲中，毛泽东就颇为欣赏地谈到：南朝梁代的文学家江淹，做了很多好文章，有篇叫《别赋》，里面有很好的话，但是是伤感流泪的话。最为人们所熟记的有“春草碧色，春水绿波，送君南浦，伤如之何”，多么伤心流泪，文笔很好。我们

今天不需要这样写，改一下，作为“春草碧色，春水绿波，送君延安，快如之何”。60年代，在山东视察工作时，他同舒同讨论先秦齐国的历史和曹植封东阿王、陈王的事情，为了印证他的观点，便随口背起谢庄的《月赋》：“陈王初丧应刘，端忧多暇绿苔生阁，芳尘凝谢。悄焉疚怀，不怡中夜。迺清兰路，肃桂苑。腾吹寒山，弥盖秋反……”。接着评价说：“自古以来喊月亮的，就是谢庄的这篇最著名。晚年，毛泽东在视力减弱的情况下，又特意让人给他读王粲的《登楼赋》。作者在文中抒发了他登楼远眺时所兴起的“悲旧乡之壅隔”，和“归欤之叹”的乡关之思，以及“楚奏”、“越吟”的离乱之感；倾吐了他“俱匏瓜之徒悬，畏井渫之莫食”的怀才不遇的情感，还表达出“俟河清其未极，冀王道之一平”的河山统一的愿望。全文风格，沉郁悲凉。毛泽东听后评价说：这篇赋好，作者抒发了他拥护统一和愿为统一事业作贡献的思想，但也含有故土之思。在分析这后一方面的思想感情时，毛泽东接着发挥说：人对自己的童年，自己的故乡，过去的朋侣，感情总是很深的，很难忘记的，到老年就更容易回忆、怀念这些。如此千载幽幽的情思，在毛泽东凯歌行进的时候，是较少流露的。但是在病魔缠身的迟暮之年，却直率地谈文纵情、评人论己了。

1939年7月9日在陕北公学做题为《三个法宝》的讲演。

杨建业：《在毛泽东身边读书——访北京大学中文系讲师芦荻》。

暮年忧患

越是执著于瑰丽的理想，对现实也就越发地表示忧患；越是执著于激昂的挑战，在暮年也就越发地体会着悲壮。巨人毛泽东的晚年，笼罩着意味深长的急迫而又充满悲剧的气氛。他对这种气氛的体验，富有个性地表现在他内心世界的情感反映和表达方式上。

在一本明代陈第撰写的《屈宋古音义》上面，毛泽东特地用红蓝两色铅笔圈划了《离骚》中的下列句子：“汨余若将不及兮，恐年岁之不吾与。朝攀阰之木兰兮，夕揽洲之宿莽。日月忽其不淹兮，春与秋代其序。惟草木之零落兮，恐美人之迟暮。……忽驰骛以追逐兮，非余心之所急。老冉冉其将至兮，恐修名之不立。……长叹息以掩涕兮，哀民生之多艰。……路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。”岁月不居，草木零落；生年不与，美人迟暮：任重道远，现实多艰。这虽然是几千年前一位伟大而孤独的诗人对自己命运的感叹，但却不能不唤起毛泽东的共鸣。

其实，毛泽东从来不是单纯的乐观主义者。1958年，当他浮想联翩地欣赏着朝他的理想迈进的“大跃进”和公社化运动的时候，便分明表示：“一点不怕，无忧无虑，真正单纯的乐神，从来没有。每一个人都是忧患与生俱来。”在毛泽东晚年，这种与生俱来的忧患则染上了特定的含义。从宏观上讲，他担心“党变修”、“国变色”。他一生矢志而执著地追求、信仰和捍卫马克思主义的纯洁性，他感到目前国际上100多个共产党，真正搞马克思主义的不多，而中国党内懂得马克思主义的也不多，如果有200个干部真正理解马克思主义就好了。不唯如此，他甚至感到党内已着着实实滋生出一个走资本主义道路的当权派，他亲手建造和无数先烈用生命换来的红色江山面临毁于一旦的危险。还有什么事情能象这个问题引发毛泽东的无比忧患呢？

于是，他果断地发动了“文化大革命”。在73岁高龄开始他人生的最后一搏。

他此时的心境，犹如在1966年6月的一首七律诗中所说的，一方面是“青松怒向苍天发”的豪气张扬，一方面是“凭栏静听潇潇雨”的深切沉思。其实，这时的毛泽东已经少了些挑战——战而胜之的高度自信。当他晚年在领袖与群众的关系上陷入了理论理性和实践心态的严重分裂时，他多少感受到现实进程同他的气质、抱负之间的强烈反差，他的内心深处开始被孤独感侵蚀。1966年7月，当亿万群众咏诵着他过去的名句“群众才是真正的英雄”，开始造反的时候，他却在给江青的信中感叹：“世无英雄，遂使竖子成名”，“山中无老虎，猴子称大王”。伟人的谦逊、舍我其谁的自负气概和四顾少知音也少对手的悲哀浑然一体了。相隔近十年，在重复群众才是真正的英雄，而我们则往往是幼稚可笑之后，他又加了三个字——“包括我”。他的心境变了。“忽忆刘亭长，苍凉唱大风”，叶剑英元帅50年代写下的这一微妙的诗句，在这个时候似乎颇具启发含义。

“文革”逐步展开的实践证明，历史并没有按照人们的主观意志来塑造自己。历史的发展至1958年以来最大一次地逾出了毛泽东为其设计的时空轨

《毛泽东著作选读》下册第107—108页。

据范硕在《叶剑英在1976》一书中讲：叶帅晚年，几位同志为编辑他的诗集，曾当面请教“刘亭长”指谁，叶帅不加思索地吐出“毛主席”三个字。

道。

进入多事之秋的70年代，特别是林彪事件的出现，对毛泽东晚年心境的打击之沉重是完全可以想见的。当然，作为在无数斗争风浪中成长起来的巨人和炉人纯青的政治家，毛泽东对这类背叛、篡权乃至谋害之事，看得多了，更何况，早在1966年7月给江青的那封自我解剖的信中，就不无隐忧地表达了对那位“朋友”的看法；在1970年庐山会议以后，也采取了一些应付措施，诸如批陈整风、“扔石头”、“掺沙子”以及南巡游说等等。但是，他长期信赖的“朋友”，竟以这样的惊心动魄的方式为自己的一生划上句号，确实使毛泽东感到震惊。当他在决定是不是打下那架三叉戟坐机的一刹那间，说出“天要下雨、娘要嫁人”这句古老而微妙的谚语时，透露出多么复杂和丰富的内心世界啊！他的自信，他对“文化大革命”这件一生倾注心血的两件大事之一的命运的把握，是不是由此而受到了挑战呢？“文革”前夕在一首诗中表达的“一声鸡唱，万怪烟消云落”的期望不仅没有成为现实，反倒滋生出更为险怪，更为隐蔽的阴谋家、野心家。在朝着理想迈进的途中，真是无奇不有。

据周世钊先生日记所载，毛泽东晚年写过这样一首诗：“豫章西里彩云间，九派长江九叠山。高卧不须窥石境，秋风怒在侍臣颜。”据说，他在吟诵这首诗时，还戏改了一首杜甫的名篇：“群山万壑赴荆门，生长明妃尚有村。一去紫台连朔漠，独留青冢向黄昏。”有人问周世钊先生：“侍臣”指的是谁？周说，主席后来把这两个字改了，改成“叛徒”，又把社诗中的“明妃”改作“林彪”。一方面是对祖国大好河山的热爱和眷恋，一方面是对“侍臣”般的“朋友”的蔑视和愤慨，这恰好从一个侧面透露出“林彪事件”以后毛泽东的两种情感基调：对江山、对理想、对人民的执著的关注，这就是爱；对现实，对他一生所做的两件大事之一的“文化大革命”的忧虑。他深切了解到这一事业后继乏人，并凭着他极为敏锐、强健的政治直觉，感受到在一片“文化大革命万岁”的口号声中，有一股深沉有力的潜流在回动。

在他生命的最后一段岁月里，他似乎体会到个人意志和政治斗争所能达到的界限。1972年接见尼克松时，后者说他读了毛的诗词和讲话后，知道毛是一个思想评刻的哲学家，并认为毛的作品“感动了全国，改变了世界”。毛泽东绝不是敷衍地回答：“没有改变世界，只改变了北京附近的几个地方”。诗人想象和哲学沉思所能达到的那种境界，那个终极目标，离现实毕竟太远了。

1974年前后，社会上曾流传一首诗，说是毛泽东写给周恩来的：“父母忠贞为国酬，何曾怕断头。如今天下红遍，江山靠谁守？业未竟，身躯倦，鬓已秋；你我忍将夙愿付东流？”忧患深重之外，又添暮年苍凉之情。该词已经证实并非出自毛泽东的手笔，但当时人们信而不疑，广为传抄（笔者当时在农村插队，也抄得此词），多少反映出广大人民群众对毛泽东晚年心境颇趋一致的体会和揣度，反映出广大人民群众同毛泽东一样对祖国的命运表示忧虑和深切关注。或许，正是出于这种“艺术的真实性”，在延安同毛泽东有频繁交往的著名作家舒群，在《毛泽东的故事》这本纪实性很强的小说集中的最后一篇《十二月二十六日》里，引了这首词，以细腻刻划毛泽东度过他最后一个生日时的心境。

毛泽东强烈地意识到了自己的生命界限。进入 70 年代以后，他多次谈起自己要去见马克思见上帝了。“我今年 82 了，快不行了，靠你们了。……上帝请我喝烧酒。”虽机趣如昔，但一代伟人从未有过的悲凉毕竟溢于言表。与此同时，毛泽东还借庾信的《枯树赋》来表达自己这方面的心境。他让工作人员找出这首赋念给他听，他静静地听着。接着，他猛然间声音微弱地苦吟起来：“此树婆娑，生意尽矣！至如白鹿贞松，青牛文样，根柢盘魄，山崖表里，桂何享而销亡？桐何为而半死？……昔年种柳，依依汉南：今看摇落，凄怆江潭。树犹如此，人何以堪！”神志的极度清醒，脑细胞的极度活跃，与躯体的衰老形成了极大的矛盾，造成悲凉情感。庾信的《枯树赋》抒发的是英雄暮年的凄凉情感，反映的是一种在自然规律面前无可奈何的失落心态。

是的，他疲倦了。从 1963 年 3 月到 1971 年冬，毛泽东对他的全部诗稿重新看过数次，对有些诗词作过多次修改。每次修改都是由吴旭君作记录，等毛泽东反复推敲将字句确定后，毛泽东再亲自改到手稿上。1973 年冬，他叫吴旭君把卷宗里的全部诗词用毛笔都抄写一遍。抄完第一遍，毛泽东核对，对其中有的诗词又再作修改。核对《贺新郎·读史》一词时，他的手稿是“为问何时猜得？”吴旭君特意问：是“为”还是“如”？毛泽东说：是“如”不是“为”。吴请毛泽东在手稿上改一改，毛泽东说：“不要改了，随它去。”词的下阙有一句“盗跖庄跻流誉后”，毛泽东叫吴旭君在盗字上加引号，即“盗”。吴旭君又请毛泽东在他的手稿上也改一下，毛泽东又说：“不要麻烦了，就这样。”一个伟大的诗人，十年推敲不肯“随它去”，不厌其烦。现在却“随它去”、“不要麻烦了”！他太疲倦了！握笔，对他来说已是力不从心之事了。

但是，毛泽东的心里并没有停止歌唱。诗人的心不甘。

生理的进而也是政治实践的生命越是接近极限，似乎反过来更激发他的意志力量；儒家为扶大道而知其不可为而为之的精神似乎以一种新的形式在他的身上复现。因为他对自己的理想从未发生过丝毫动摇，因为他从来没有也不愿懈怠自己肩负的神圣使命。英雄的暮年，只有鲜红的颜色和激烈的风暴才使他变得年轻。于是，他反复要求人们在“大风大浪中前进”，提倡“反潮流”精神，还有，“八亿人民，不斗行吗？”……。1974 年 10 月，诗人袁水拍在给江青的信中谈及对毛泽东“暮色苍茫看劲松，乱云飞渡仍从容”诗句的理解，说不知是“松”从容，还是“云”从容。毛泽东在答复中毫不犹豫地：“是云从容。我喜欢乱云。”他总是焦渴地期待着激烈的场面。1973 年，早年新民学会会员李振翩夫妇从美国来大陆，拜见毛泽东。出于医生的职业习惯，李希望毛泽东减少读书量。毛说自己已经不看书了，但他不相信自己的视力真的已经不行，随即让工作人员从旁边拿一本草书帖过来，准备念下去。开了过头，他终究没有读下去。李先是请他戴眼镜看，他说不，李又把话岔开，但毛依然专注于这本草书帖。终于，他看出这是明代书画家董其昌学怀素的几笔草书。这看起来是小事，却深深地反映出毛泽东的性格——绝不服输，相信自己的意志力；永远挑战，包括向自然的生理规律挑战！

于是，悲凉沉雄的南宋词伴随他度过最后的岁月，特别是南宋一批慷慨

1975 年 4 月 18 日会见金日成的谈话。

海鲁德等编著：《生活中的毛泽东》第 316—317 页。华龄出版社 1989 年版。

悲歌的爱国词人的作品集，如辛弃疾的《稼轩长短句》，张孝祥的《于湖集》，张元幹的《归来集》，洪皓的《鄱阳集》，及以陆游、陈亮的作品，他都指名要过和读过。据 1975 年在毛泽东身边工作的同志记叙，他时常神情严肃，拍桌击节地高声吟诵陈亮的《念奴娇·登多景楼》、岳飞的《满江红·怒发冲冠》、张元幹的《贺新郎·送胡邦制赴新州》。这类作品中“抬望眼，仰天长啸，壮怀激烈。三十功名尘与土，八千里路云和月。”“危楼还望，叹此意，古今几人曾会？”“底事昆仑倾砥柱，丸地黄流乱注？聚万落千村孤兔。天意从来高难问，况人情易老悲难诉。”等等。反复表达的，都是英雄们那种“把栏杆拍遍，无人会，登临意”的济世壮志。

昔日那金戈铁马、叱咤风云的战斗岁月已不能再现。无人会，悲难诉，既是英雄超越现实群体心态的孤独，也是面对不可企及的“无意”（历史理想？）所发出困惑难问的悲怅。这些爱国词人词作固然都有一个共同的背景和主题：山河分离——河山统一。但对毛泽东咀嚼南宋词味所产生的共鸣心态，也不必过于坐实地解释为毛泽东晚年眼看台湾尚未回归，自己为之奋斗一生的祖国未能统一的悲患。70 年代的中国政局，许多事情是违逆他发动“文化大革命”的初衷的。眼看来日不多，“天意”难违，业未竟，鬓已秋。特别是这类作品中描绘的那种“驾长车踏破贺兰山缺”，“壮岁旌旗拥万夫”激动人心的，他也确曾亲历过的场面，更唤起这位历史巨人比眼看祖国最终没有完全统一深层广阔得多的忧患。我们不难体会，1976 年春节，观看电影《难忘的战斗》，看到共和国诞生之前那遥远的波澜壮阔的斗争，看到解放军入城时受到人民群众的无比热烈的欢迎时，他为什么会泪如泉涌，泣不成声。散开来讲，充满诗情的历史巨人，是无法填平那理想与现实，主观与客观、过去与未来的鸿沟的。在某种程度上可以说，毛泽东晚年偏好南宋的悲雄之词，折射出他内心世界陷入一种永恒的无法解脱的遗憾。

“冲决网罗，即是未尝冲决网罗。循环无端，道通为一”。真正雄居在历史基点上的伟大革命家，是既不能超越现实，又不能放弃未来的革命家。而只有这样的革命家，才是既属于过去，又启示未来。

杨建业：《在毛主席身边读书——访北京大学中文系讲师芦荻》。

谭嗣同：《仁学》。

后 记

1988年初，中央文献研究室理论组承担了一个有关毛泽东理论与实践的“七五”课题。我参加写其中的文化思想方面的章节。平时阅读，也就留心起材料积累。后来，该课题的写作方案有所变动，但写本书这个题目的想法却沉淀下来了。

从1989年夏季始，利用晚上的间隙，零星写下一摞草稿。去年初整理成一篇长文，题为《毛泽东与文艺传统及其文化性格》，先后承蒙金冲及、石仲泉、刘武生诸同志阅正，金冲及同志还提出了若干建设性思路。该文在《党的文献》上连载发表后，引起一些同志关注，编辑部和作者都收到一些读者来信，有的建议在此基础上写成一本专著。龚育之同志对文中的一些措词和分析提出了宝贵意见，并提供了他所知道的一些情况。出于加强学术研究，室、组领导决定把该书列入正式工作计划和出版计划。于是，利用业余时间，重新构思写作。稿成后，石仲泉、谭德山同志详细审读，提出了若干技术性修改意见。

经过就是这样。完成一项工作，心情总是愉快的。

本书主要讨论毛泽东一生同中国传统文艺的关系。但“传统文艺”作为“传统文化”的重要组成部分，又绝非孤立地存在和发展的，它总是生动而又较全面地反映着传统文化各个方面的内容及其特征。因此，传统文艺事实上是笔者研究毛泽东与传统文化的关系的切入角度，并由此着重探讨：

- 1) 毛泽东的主体性格，如个性、才质、情感、意志、理想等。
- 2) 毛泽东的审美情趣、文艺思想、历史文化观念。
- 3) 上述两个方面同他的社会政治实践的联系，以及他在不同的历史阶段的恩想变化在品评传统文艺的活动当中的折射反映。

从发表的个别章节所获得的反映来看，上述写作思路引起了读者的兴趣。一些报刊转载，也接到一些读者来信，对笔者多有鼓励，认为不失为丰富和深化毛泽东研究的一个角度。

在本书付梓之际，我不能不向上述相识和不相识的同志、朋友表达诚挚谢意。他们的鼓励、支持和帮助，使我受益匪浅。特别要谈到的是，关注本书写作，读过某些章节或整个书稿的同志，未必完全赞同书中的所有论述。在所难免的罅漏之处，自当由作者负责，并欢迎专家同好和读者朋友不吝赐教。

陈 晋
一九九一年四月三十日夜

