

从未来派到无产阶级诗人

傅 克 陈 守 成

袁可嘉同志在《译林》创刊号上《谈谈西方现代派文学作品》一文中,对现代派文学作品进行了全面的分析,有自己的独到见解。但是他说:“有些现代派作品不仅没有毒,还有益,例如属于未来派的马雅可夫斯基的革命诗篇。”他把马雅可夫斯基不分前期后期都划为未来派。我们认为这种看法是值得商榷的。

马雅可夫斯基的创作一共经过了三个阶段:前期(1912—1917年)是未来派阶段;中期(十月革命起到1923年)是无产阶级思想和未来主义激烈搏斗的阶段;后期(1924—1930年)是无产阶级诗人的阶段。

中期是马雅可夫斯基创作的过渡阶段。本文仅就诗人的前期和后期创作进行一些比较,试图说明诗人前后期的根本区别。

我们说,马雅可夫斯基前期是个未来派,是因为未来主义在他创作中占了上风,不等于诗人没有一点正确的东西。我们说,马雅可夫斯基后期是个无产阶级诗人,是因为无产阶级思想在他创作中占了主导地位,不等于他没有错误思想。正如同旧事物里有新事物的萌芽,新事物里也难免留有旧事物的残渣一样。

任何作家、任何个人面前都摆着个人和集体的关系问题。不管立体未来主义还是自我未来主义都有一个共同点,就是夸大个人的作用。未来派在《给社会趣味一记耳光》的宣言里就自封“唯有我们才是我们时代的人

物。”

个人主义不仅影响到马雅可夫斯基早期的某些见解,而且给他的一些创作打下了烙印。列宁批评马雅可夫斯基的《一亿五千万》是自命不凡,这决不是偶然的。

我们知道,想象是诗人的翅膀。没有想象的翅膀,诗人就不能在现实的土壤上高高飞翔。而想象是离不开诗人的思想的。马雅可夫斯基是怎样想象个人的作用,个人和集体的关系呢?1915年他在《穿裤子的云》里写道:“赞美我吧!我不同于那些伟大的人物。……我在你们这里——就是它[革命]的前驱,哪里有痛苦——我便在那里。”

马雅可夫斯基夸大个人“我”的作用,想象自己是个超人,“救世主”,夸大个人的痛苦,宣传消极的人道主义。

个人主义者必然感到孤独。马雅可夫斯基前期的“我”充满了孤独感。他这样想象自己:

我象那只独眼,

挂在行将双目失明者的脸上。

在资本主义社会里诗人感到自己孤独得象独眼一只,而且这只独眼也将失明,这是多么可怕的景象呀!这里诗人的想象既有资本主义社会黑暗的倒影,也留下了诗人个人主义的痕迹。

孤独的形象在马雅可夫斯基前期创作中俯拾即是。诗人不仅独处时感到孤独,就是和情人相处时,他也驱散不了孤独的阴影:

“你的身体我将永远珍重和爱惜，就象一个战士被战争杀伤了，毫无用处了，谁也不要了，但却珍惜着自己那条唯一的腿。”①

这里的形象是孤独的形象。这是资产阶级社会里被侮辱被损害者的形象，也是远离人民群众的形象。

当马雅可夫斯基由未来主义个人主义控制的时候，诗人是绝望而又孤独的。这象阴影一样纠缠着，折磨着他。即使在十月革命初期，诗人也还没有完全摆脱这个阴影，尽管诗人主观上想靠拢人民。

幸运的是马雅可夫斯基抛掉了未来主义，个人主义，他接受了十月革命和布尔什维克党的影响，在工农群众的斗争中树立了无产阶级集体主义的思想。

1924年起，诗人正确地解决了个人和集体的关系。在长诗《列宁》中他这样写道：“我是幸福的。这响亮的行进的河流漂走了我轻轻的身体。”1927年他在《好》中写道：“在这儿象一滴水溶进了群众的海洋——要和这样的土地一起，我们要昂首挺胸，迎向生活，迎向劳动，迎向欢乐，迎向死亡！”

诗人把群众想象为河流和海洋，而把个人想象为一滴水珠。千万颗水滴流入河流与海洋，河流与海洋离不开颗颗水滴。诗人的这一想象具有时代的色彩，是社会主义社会人与人之间新型关系的写照，闪耀着诗人的集体主义的崇高思想。这里没有了未来主义的自命不凡，没有了个人主义的孤独感，也摘掉了那块蒙在诗人头上的绝望的面纱。

最后创作阶段的抒情主人公“我”完全与人民一致。在阶级斗争的场合，“你的敌人——我的敌人”；在热火朝天的建设之中，“我和大伙一起出去扫除和修建，劳动日接着劳动日，象发了狂一般”；即使一个人独处的时候，他也感到：“这是心同真理在一起”，战士，祖国“或者就在我的心里。”

个人与集体的水乳交融给主人公带来欢乐、幸福与自豪。这与诗人前期主人公的痛

苦、悲哀与自嘲形成了鲜明的对照。与前期主人公的悲观主义相反，后期主人公充满了乐观主义精神。这种乐观主义精神既表现在对今天困难的克服上：“我们的日子正因为艰苦才这样美好”，也表现在对未来的坚定信念：“我看见——在垃圾今天腐烂的地方，在只有一片荒漠的地方，——我一眼入地一俄丈，我看见，公社的大厦正从地下茁长。”②

十月革命前，马雅可夫斯基创作中的主人公是一个无政府主义者。无政府主义是未来派的一个重要特点。马雅可夫斯基那时预言革命，号召反抗，不过他当时所说的革命和反抗，是指无政府主义的反抗。他在《穿裤子的云》里写道：“流浪汉们，从裤兜里抽出手来——拿起石头、刀子或者炸弹，假如谁要没有手——来，用头顶去撞！”

未来主义只知破坏，对于建设他们是不理解的。他们主张自发性，否定组织性和自觉原则。他们要求摆脱社会责任的创作自由。

未来派的马雅可夫斯基主张无政府主义的破坏，而后期成了无产阶级诗人的马雅可夫斯基，却在自己的作品中歌颂革命的自觉性和建设意义。

在长诗《列宁》里，诗人一方面想象党是“弥天漫地的飓风”，能够摧毁“敌人的堡垒”，想象党是“一个能毁灭一切的拳头”；另一方面又想象党是“彼此紧紧靠拢在一起的千万只肩膀”，互相支撑，可以把一座座建筑物“举到天上”。这就是说，党，既能破坏一个旧世界，也能建设一个新世界。未来派能够破坏，仅此而已。所以俄国一些未来派在向革命靠拢的过程中暴露了很多的错误。

马雅可夫斯基在长诗《好！》第七章里描写了农民的自发性和无政府主义的破坏行动。他们烧掉地主的庄园，不经过分配，把地主的東西擅自搬回家去；不经过人民法庭审判，“刀子喀嚓一声，砍死那残暴的地主。”在这章的结尾诗人歌颂了党拨正航向，加强

了农民运动中的自觉性：“这股旋风啊，——从破坏到建设，从思想到武装，——党掌握了这股旋风，把它组织成队伍，给它指引了方向。”

这样我们看到马雅可夫斯基从前期歌颂无政府主义的破坏活动，歌颂自发性，进到歌颂有组织的自觉革命斗争。这是诗人世界观上的飞跃，标志着他的诗歌创作跨入了一个新的境界。

马雅可夫斯基前期创作中的“我”也是一个虚无主义者。意大利未来主义和俄国未来主义都有一个显著的共同点，就是否定人类的文化遗产，宣扬虚无主义。他们把个人主义和无政府主义的破坏倾向应用到文化上来，就是砸烂旧文化，全盘否定文化遗产。马雅可夫斯基不仅十月革命前宣扬“我给人们所创造的一切加上两个字：‘虚无’，而且在十月革命初期也未能摆脱虚无主义。虚无主义对马雅可夫斯基的影响是很深的。在党和列宁的多次批评下，在自己长期创作实践过程中，诗人才逐渐认识到需要批判地继承文化遗产。

1924年在《纪念日的诗》里他已摘下了虚无主义的有色眼镜，而要继承普希金的传统了。他说：“也许只有我真正惋惜，今天在活着的人们当中没有您。”这里诗人既肯定了普希金过去的文学功绩，也肯定了他的诗歌在今天的现实意义。对比一下，诗人前期和未来派一起，要把普希金从现代轮船上抛下水去。这是一个多么巨大的变化呀！

在解决诗歌和政治的关系上，马雅可夫斯基继承和发展了普希金“用自己的竖琴唤起善良的感情”，涅克拉索夫“你可以不当诗人，但必须做个公民”的忧国忧民的光辉传统，而且把抒情诗叙事诗推进到一个崭新的阶段。诗和革命在诗人成熟的作品中溶成一体了：“如果我不歌颂这嵌满五角星的俄罗斯共产党的无边的天空，我就不配作个诗人”。③

马雅可夫斯基在自己的讽刺作品中，还创造性地采用了果戈里，谢德林的夸张怪诞手法，发扬了他们的讽刺传统。

马雅可夫斯基也和其他的未来主义一样，是现代大都市主义的歌者，对资本主义的工业技术毫无保留地崇拜。十月革命后，这种情况就发生了变化。比如，1925年他访问了美国，一方面他高度地评价了美国科学技术的发展，赞扬了它的高度物质文明；另一方面他又揭露了美国贫富的两极分化，民主自由的虚伪。这年十月四日他说：“未来主义和苏维埃建设不能并肩而行。现在我反对未来主义，我将与它斗争。”1930年在“拉普”代表会议上他批判构成主义时说：“他们重犯着未来主义的错误——单纯崇拜技术，他们在诗歌方面也重犯着这种错误。”

以上我们看到，马雅可夫斯基的世界观，他的作品思想内容发生了根本的变化，那么他的艺术形式，艺术手法又有一些什么变化呢？下面，我们再从这方面进行一些探讨。

文艺作品都是通过艺术形象来反映生活，表现一定的思想内容的。诗的艺术形象不是作家的目的，而是手段。未来派却把艺术形象当作目的。马雅可夫斯基的前期创作在这方面也受了未来派的影响。1912年在短诗《夜》里他这样描写夜景：

红色的和白色的被抛掷出去，揉成一团，
一把把威尼斯金币向着绿色的投来，
而给那飞奔的窗户的黑色的手掌
分发着一张张燃烧的黄色的纸牌。

一幢幢的楼房披着兰色的大衣，
大街、广场瞧着它们也不觉得奇异惊愕。
灯光，象是一道道黄色的创伤，
给以前奔跑的人们的腿戴上了手铐。

这里的形象有什么特点呢？一是艺术感觉或形象思维带有很强的个人的主观性。为什么夜晚的灯光象一把把威尼斯的金币呢？为什么黑影象黑色的手掌呢？为什么窗户照出的灯光象分发着一张张燃烧的黄色的纸牌

呢等等。这不是多数人都感觉得到的，诗人的主观感觉和广大群众的体验还有着很大的距离。主观性很强的形象很难引起读者的同感或共鸣。二是这里的具体的个别形象都是各自为政的，本身就是目的。这里的灯光一会儿象威尼斯的金币，一会儿象黄色的纸牌，一会儿又象一道道黄色的创伤，一会儿又化成了黄色的手镯。它们不能构成一个有机的整体，构成夜的总的形象。三是这些形象只是五光十色，光怪陆离的印象画，读者很难找出更多的社会思想内容。当然我们不是说马雅可夫斯基前期的艺术形象都是这样，但这些特点是富有代表性的。后来马雅可夫斯基成了无产阶级的诗人。1927年在长诗《好！》第七章中诗人也描写了一个夜景：“世界沉入了昏暗的大海。……被爆破的彼得堡象潜水艇似的沉入海底。……瞧，阿芙乐尔的肚子又象是鲸鱼的幻象。”

这里的形象比喻不是单纯建立在个人的主观感觉上，因为大多数人都感觉到夜的确象茫茫的大海。把夜比作海是能为广大读者所接受的。诗人从大海联想到潜水艇，再联想到鲸鱼。潜水艇和鲸鱼都是出没在大海里的东西。这些个别的具体形象能够构成一个有机的整体，勾画出一个完整的夜景——海景。此外，夜景图中突出了革命后彼得堡和阿芙乐尔号炮舰的巨大形象。这些形象成了反映现实生活变化的手段。

诗人在自传里说到他在运用形象上有过深刻的变化。“我觉得《好！》是一篇纲领性的东西，正如《穿裤子的云》在当时一样。限制抽象的作诗法（夸张、虚饰和自我目的的形象），创造处理新闻和鼓动材料的方法。”很显然，马雅可夫斯基把自己创造形象的方法划分为两个不同的阶段，即前期和后期，前期以《穿裤子的云》为代表，后期以长诗《好！》为代表。

1926年在《怎样作诗？》里诗人明确否定为形象而形象。他说：“应该使诗达到最大限

度的传神。传神的巨大手段之一是形象。……我说的是辅助的形象，它们帮助着这个主要形象成长起来。这个形象是诗的经常手段之一，而意象派的人们就把它作为目的，事实上把自己陷入仅仅探讨诗歌技巧的一个方面去了。”

诗人这里批评意象派，实质上也批评了犯同样错误的未来派，检讨了自己。

正是在十月革命和社会主义建设中诗人扩大了自己的主题，丰富了自己的想象，塑造出了鲜明的形象。

马雅可夫斯基在形象的塑造上也发生了飞跃。前期的形象往往和生活脱节，和思想分离；后期的形象与生活紧密联系，与思想有机结合。诗人运用形象的目的性自觉性加强了。未来派诗的形象脱离生活，好似纸扎的鲜花，五彩缤纷，但却没有生命力。后期的形象深深植根于生活的土壤，绿叶托着红花，有着永不凋谢的青春。

马雅可夫斯基创造形象的重要方法之一就是夸张。为什么他喜欢夸张呢？

马雅可夫斯基是一个感情极端强烈的诗人。他要爱，就爱得发狂；他要恨，就恨得可怕。他在长诗《我爱》里把自己的爱憎称做“巨大的爱，巨大的憎。”巨大的爱憎推动他塑造形象时常用夸张。他在《怎样作诗？》里说：“故意用大量夸张的手法来引起人们的注意。”

马雅可夫斯基前期往往夸大个人，夸大痛苦，有时不免有失实之嫌。在《穿裤子的云》里他把自己的失恋比做心灵的一场火灾，本已作了夸张。最后他夸张到了不恰当的地步：“恐怖这样紧抓着天空，凌驾过‘鲁西塔尼亚’燃烧着的臂膀”。

1923年在长诗《关于这个》里诗人把自己与莉莉亚打电话的铃声夸张为“地动山摇”，甚至说：“我是人间爱情的救世主，为一切人受罪，为一切人痛哭。”

马雅可夫斯基的后期创作也使用了夸

张。他夸大正面的形象，使它光辉夺目；他也夸大反面的现象，使它更加可笑可憎。

在长诗《列宁》歌颂党的著名的篇章里，诗人一方面夸大个人的渺小，一个人“微不足道”，“等于零”，举不起“直径五寸的木头”另一方面他夸大集体的作用，党的作用：党是“弥天漫地的飓风”，“一个无坚不摧的拳头”，党能把“一座座的建筑物”“举到天上”。诗人虽然对个人和集体作了两方面的夸张，但并没有把个人和集体形而上学地对立起来。他说一个人微不足道，那是指脱离了集体的个人，也是与集体作用比较而言的。当一个人与集体与党与人民溶成一体，那他不是微不足道，而是力量无穷了。他又这样夸张地写道：“今天我是一个平凡的人，明天我在地图上擦掉所有的王国。”

随着思想上的变化，马雅可夫斯基的夸张由前期有时背离生活的真实到后期符合生活的真实，他夸张的目的性也更加明确了。

马雅可夫斯基在创造形象上还有一个重要特点，就是粗俗化。意大利的未来派和俄国的未来派都是打着反唯美主义的旗号来搞形式主义的。他们喜欢说得写得粗野尖刻，以便耸人听闻。俄国未来派的一个诗集就取名为《简单的牛叫》。

十月革命前马雅可夫斯基使自己笔下的形象和语言粗俗化。一是他想以此来表示对周围事物的不满和反抗；二是他受到了未来派反唯美主义的严重影响；三是他坚持虚无主义，否定文化遗产。

由于以上种种原因，马雅可夫斯基前期的诗就是“粗野地喊叫”（《穿裤子的云》）。高尔基回忆列宁对诗人的批评是“乱叫乱嚷。”但诗人并没有乱叫乱嚷，一乱到底。他的粗俗化也是发生了变化的。他前期滥用粗俗化，粗俗化统治着他前期的创作。在其后期粗俗体只是他的风格之一，占着从属的地位。粗俗体已不再到处滥用，而是出于思想

上艺术上的需要。

在前期作品中马雅可夫斯基把什么都写的很粗俗。如以描写眼睛为例：

法官的眼睛——好像是污水坑里
闪耀着一对洋铁桶。④

诗人把法官的眼睛比做是污水坑里的洋铁桶。在诗人看来，法官是贪脏枉法的。俄国俗话说：眼睛是心灵的镜子。因此法官的眼睛是藏垢纳污之所，成了污水坑里的洋铁桶了。那末学者的眼睛呢？

大嚼的眼珠抓住了一个字母，——
唉，字母多么可怜！

这里学者的眼睛也够粗俗的。在诗人的想象中学者每天读书看报，推敲字句，琢磨文章，好象在狼吞虎咽那些字母。他大嚼的眼珠实在令人可怕。

如果说法官和学者都是诗人讽刺的对象。他用粗词俗语来描写他们的眼睛，为了剥去他们神圣威严的光采，那末诗人怎样写到自己爱人的眼睛呢？

你脸上的两只眼睛
洼了下去，如同坟洞两孔。

这对眼睛不仅粗俗，而且叫人太可怕了。它们刮着坟洞的阴风和冷气。

高尔基读了马雅可夫斯基的长诗《战争与世界》，就批评了诗人造形的粗俗化。高尔基说：“毕竟不能用电线杆去撞击神经：‘在一个车箱里四十个人——四条腿’。这应该写得巧妙一些。不开门见山还会有力一些。我给他说过，但他多么固执呵！一个有才毕的魔鬼！”

诗人后期对眼睛的描写就不全是粗俗的了。这不仅是描写的对象不同了，而且也是诗人的审美观点变化了。

在长诗《列宁》里马雅可夫斯基着重描写了列宁的眼睛：“他一眼望尽了整个的世界，看透了时间掩盖着的一切。……不过，思想在他的眼窝附近，也许掘下了比我们更多的皱纹，……在这期待已久的铁的风暴中，他一

步一步一步走着，站住了，两手抄在背后，眯缝起眼睛，……这一眼大概看清了一切——”

这里描写列宁的眼睛已没有粗俗的比喻了。列宁“眯缝起眼睛”，使人感到亲切，慈和。列宁的眼窝附近“掘下了比我们更多的皱纹”，我们仿佛看见他为人民呕心沥血而废寝忘食，他勤于动脑，智慧深沉。列宁“一眼望尽了整个的世界，看透了时间掩盖着的一切”，“这一眼大概看清了一切”。这些刻划出列宁视野宽阔如海洋，目光敏锐，明察秋毫，高瞻现在，远瞩未来。人们读过长诗，敬爱列宁，也多么爱上他那双聪颖非凡，亲切慈和的眼睛呵！

马雅可夫斯基在长诗《好！》里还赞美过另一双温柔而多情的眼睛：“如果我写过些什么，如果我讲过些什么，——那末，这完全由于我的爱人的天空般的眼睛。圆圆的、棕色的、火热的、热到发焦的眼睛。”

这里一连用了“天空般的”、“圆圆的”、“棕色的”、“火热的”，“热到发焦的”几个形容词来赞颂这双眼睛。这双眼睛里纯洁的爱情在激荡，浓烈的感情在燃烧。它们不仅温柔而多情，美丽而迷人，而且能给诗人的创作以鼓舞的力量，这里眼睛的形象已不是粗野，而是雅典的了。

让我们再以天空的形象为例来看诗人前后风格的变化。在“穿裤子的云”里，诗人这样写着：“雷声变成了野兽，从乌云后面爬出，巨大的鼻孔把鼻涕暴怒地擤了一擤，天的脸上显出一付怪相，好象铁血宰相俾斯麦狰狞的面孔。……你们看见吗——天空又在出卖，迸发出叛逆的光芒的群星。……您瞧……群星的头颅又被砍掉，屠杀又染红了天空！”

十月革命前马雅可夫斯基笔下的天空实在太可怕了。诗人把天空想象为人间社会，有一幅狰狞的面孔，出卖的丑态，屠杀的行径，又是野兽出没，又是一滩鼻涕。这是一幅资本主义社会的粗俗的世态画。这里有时

代的缩影，诗入天才想象的闪光，也有未来派反唯美主义的粗俗烙印。

在长诗《列宁》里诗人也描绘了资本主义的天空：“天空变成了双层——烟掩盖着云。”

诗人已用现实主义的笔触描绘出资本主义烟囱林立、环境污染的水彩画。这里的天空已不是从前那付粗俗的怪相了。

在长诗《好！》里出现了社会主义的天空：“天空在我的头顶。是兰色的丝绒。从来没有这样地好。”因为社会制度变了，诗人的思想感情发生了变化，天空的景色也发生了变化。兰色的晴空就够美的了，何况在诗人的想象中它还是兰色的丝绒，又美丽又温柔。这里，文体不再是粗俗，而是明快华丽的了。

当然，我们不是说，马雅可夫斯基成了无产阶级诗人以后就不再使用粗俗的形象，粗俗的文体，而只是说诗人不再滥用粗俗化了。为什么后期诗人还使用粗俗的形象，粗俗的文体呢？这是因为他所描写的东西有时就是粗俗的反面事物，为了还其本来面目，诗人采用粗俗的文体或形象。另外，有时诗人虽然把一些粗俗的词句用在自己人身上，大多是反其意而用之，主要是为了增加作品的亲切感和幽默感。

十月革命前马雅可夫斯基和未来派搞在一起，但那时他也不写梯式诗。他试写梯式诗是在1919年，偶尔在一首诗里插上几行梯式诗。只到1923年他才全面地把自己的诗按梯式排列。

马雅可夫斯基十月革命前写的是台阶式，十月革命后才写楼梯式。

马雅可夫斯基提到阿坡里奈只有一次。他对阿坡里奈是否定的。在《巴黎》这首诗里他写道：“塔啊，我们选举你做领袖！在这里为阿坡里奈的歪诗所陶醉的不是您。”

这首诗写于1923年。正是在这一年马雅可夫斯基广泛采用了楼梯式。当然，他把阿坡里奈的诗称做歪诗，并不能完全否定他

借鉴阿坡里奈图画诗的形式。

重要的问题是，马雅可夫斯基为什么写梯式诗。他写梯式诗的思想基础是什么。

阿坡里奈写图画诗，是为了把诗写成立体式，构成图案的形式美，诉诸于视觉。马雅可夫斯基写梯式诗是为了朗诵，为了更好地传达诗的节奏和诗的感情色彩。他的楼梯式主要不是为了诉诸于视觉，而是为了诉诸于听觉。他把诗的朗诵看做诗的民主化的一个重要方面。

马雅可夫斯基和阿坡里奈虽然都写立体诗，但他们的目的是不同的。

从以上分析，我们就可以清楚地看到，马雅可夫斯基的创作是从前期的未来主义发展到后期的无产阶级革命诗歌。诗人后来在总结自己的创作经历时也是这样说的。诗人说“起初，走的是知识分子的文艺路线，后来逐渐走上了无产阶级的文艺路线。”马雅可夫斯基从前期跨向后期的过程，从思想上来说，这是从个人主义跨到革命的集体主义，从悲观主义跨到革命乐观主义；从政治上来

说，是从资产阶级、小资产阶级的无政府主义进到无产阶级有组织的自觉斗争；从艺术上来说，则是从虚无主义，乱叫乱嚷到为社会主义而放声歌唱，从如泣如诉、惨惨戚戚的沉闷抑郁到响雷阵阵、战鼓咚咚的刚劲雄浑；从风格上来说，从矫揉做作到朴素自然，从粗俗化的单调到风格的多样化。在语言上从滥用新词、比喻到象炼镭的提炼，从下笔晦涩泣鬼神到“语不惊人死不休。”从诗体来说从步步台阶到层层楼梯……

未来主义狭小的沙笼容不下身材魁梧的马雅可夫斯基。他走出了未来派的狭小沙笼，来到了工农群众的辽阔天地。他在这里发现了真正的诗。他的思想变了，题材变了，艺术手法、语言风格都变了。这不是未来派的新发展，而是无产阶级诗人的新阶段。

注：

- ① 《穿裤子的云》，1915年。
- ② 《好！》
- ③ 《弗拉基米尔·伊里奇》，1920年。
- ④ 《法官颂》，1915年。