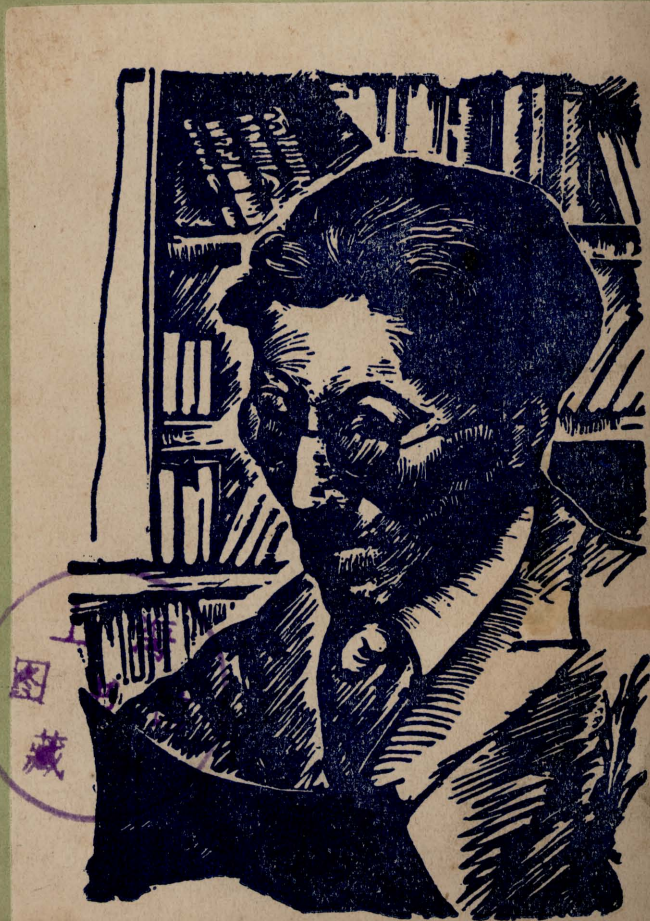


# 世界作家

的  
創作  
經驗



上海图书馆藏书



A541 212 0017 7761B

世界作家的創作經驗

世界文學編譯社出版

中國圖書雜誌公司經售



# 世界作家的創作經驗

一九四〇年八月

定價實售國幣一元

編譯者 世界文學編譯社

出版者 世界文學編譯社

上海福州路三八〇

經售者 中國圖書雜誌公司

電話九二二一三

# 目錄

阿Q正傳的成因(魯迅).....	一
我的創作經驗(高爾基).....	一二
我的創作經驗(法捷葉夫).....	二一
我的創作經驗(A.托爾斯泰).....	五〇
我怎樣寫『鐵流』的?(綏拉菲摩維支).....	七二
我怎樣寫『一週間』的?(李白丁斯基).....	八九
我怎樣寫『士敏土』的?(申拉特珂夫).....	一一五
我怎樣寫『鄧熙華』的?(鐵列捷珂夫).....	一四一
我怎樣寫作(皮涅克).....	一四九
我怎樣寫作(左勤克).....	一五八

( 1 )

我怎樣寫作（馬耶闊夫斯基）

.....

一七四

寫得出與寫不出（高見順）

.....

一九九

魯迅的：

## 阿Q正傳的成因

在文學週報二五一期裏，西諦先生談起吶喊，尤其是阿Q正傳。這不覺引動我記起了一些小事情，也想藉此來說一說，一則也算是做文章，投了稿；二則還可以給要看的人去看去。

我首先要抄一段西諦先生的原文：

『這篇東西值得大家如此注意，原不是無因的。但也有幾點值得商榷的，如最後「大團圓」的一幕，我在晨報上初讀此作之時，即不以爲然，至今也還不以爲然，

( 1 )

似乎作者對於阿Q之收局太匆促了；他不欲再往下寫了，便如此隨意的給他以一個「大團圓」。像阿Q那樣的一個人，終於要做起革命黨來，終於受到那樣大團圓的結局，似乎連作者他自己在最初寫作時也是料不到的。至少在人格上似乎是兩個。」

阿Q是否真要做革命黨，即使真做了革命黨，在人格上是否似乎是兩個，現在姑且勿論。單是這篇東西的成因，說起來就要很費功夫了。我常常說，我的文章不是湧出來的，是擠出來的。聽的人往往誤解爲謙遜，其實是真情。我沒有什麼話要說，也沒有什麼文章要做，但有一種自害的脾氣，是有時不免吶喊幾聲，想給人們去添點熱鬧。譬如一匹疲牛吧，明知不堪大用的了，但廢物何妨利用呢，所以張家要我耕一弓地，可以的；李家要我挨一轉磨，也可以的；趙家要我在他店前站一刻，在我背上貼出廣告道：敝店備有肥牛，出售上等消毒滋養牛乳。我雖然深知道自己是怎麼瘦，又是公的，並沒有乳，然而想到他們爲張羅生意起見，情有可原，只要出售的不是毒藥，也就不說什麼了。但倘若用得我太苦，是不行的，我還要自己

覓草喫，要喘氣的工夫；要專指我爲某家的牛，將我關在他的牛牢內，也不行的，我有時亦許還要給別家挨幾轉磨。如果連肉都要出賣，那自然更不行。理由自明，無須細說。倘遇到上述的三不行，我就跑，或者索性躺在荒山裏。即使因此忽而從深刻變爲淺薄，從戰士化爲畜生，嚇我以康有爲，比我以梁啓超，也都滿不在乎，還是我跑我的，我躺我的，決不出來再上當，因爲我於『世故』實在是太深了。

近幾年吶喊有許多人看，當初是萬料不到的，而且連料也沒有料。不過是依了相識者的希望，要我寫一點東西就寫一點東西。也不很忙，因爲不很有人知道魯迅就是我。我所用的筆名也不只一個：LS，神飛，唐俟，某生者，雪之，風聲；更以前還有：自樹，索士，令飛，迅行，魯迅，就是承迅行而來的，因爲那時的新青年編輯者不願意有別號一般的署名。

現在是有人以爲我想做什麼狗首領了，真可憐，偵察了百來回，竟還不明白。我就從不曾插了魯迅的旗去訪過一次人；『魯迅卽周樹人』，是別人查出來的。這



些人有四類：一類是爲要研究小說，因而要知道作者的身世；一類單是好奇；一類是因爲我也做短評，所以特地揭出來，想我受點禍；一類是以爲於他有用處，想要鑽進來。

那時住在西城邊，知道魯迅就是我的，大概只有新青年，新潮社裏的人們吧；孫伏園也是一個。他正在晨報館編副刊。不知是誰的主意，忽然要添一欄稱爲『開心話』的了，每週一次。他就來要我寫一點東西。

阿Q的影像，在我的心目中似乎確實已經有了好幾年，但我一向毫無寫他出來的意思。經這一提，忽然想起來了，晚上便寫了一點，就是第一章：序。因爲要切『開心話』這題目，就胡亂加上些不必有的滑稽，其實在全篇裏也是不相稱的，署名是『巴人』，取『下里巴人』，並不高雅的意思。誰料這署名又闖了禍了，但我却一向不知道，今年在現代評論上看見涵廬（即高一涵）的閒話才知道的。那大略是：

『……我記得當阿Q正傳一段一段陸續發表的時候，有許多人都慄慄危懼，恐

怕以後要罵到他的頭上。並且有一位朋友，當我面說，昨日阿Q正傳上某一段彷彿就是罵他自己。因此便猜疑阿Q正傳是某人作的，何以呢？因為祇有某人知道他這一段私事，……從此疑人疑鬼，凡是阿Q正傳中所罵的，都以為就是他的陰私；凡是與登載阿Q正傳的報紙有關係的投稿人，都不免做了他所認為阿Q正傳的作者的嫌疑犯了！等到他打聽出來阿Q正傳的作者名姓的時候，他才知道他和作者素不相識，因此，才恍然自悟，又逢人聲明說不是罵他。」

我對於這位「某人」先生很抱歉，竟因我而做了許多天嫌疑犯。可惜不知是誰，「巴人」兩字很容易疑心到四川人身上去，或者是四川人吧。直到這篇收在吶喊裏，也還有人問我；你實在是罵誰和誰呢？我只能悲憤，自恨不能使人看得我不至於如此下劣。

第一章登出之後，便「苦」字臨頭了，每七天必須做一篇。我那時雖然并不忙，然而正在做流民，夜晚睡在做通路的屋子裏，這屋子只有一個後窗，連好好的寫字

地方也沒有，那裏能靜坐一會，想一下。伏園雖然還沒有現在這樣胖，但已經笑嬉嬉，善於催稿了，每星期來一回，一有機，就是：『先生，阿Q正傳……。明天要付排了。』於是只得做，心裏想着，『俗話說：「討飯 剝咬，秀才怕歲考。」我既非秀才，又要週考，真是爲難……』然而終於又一章。但是，似乎漸漸認真起來了；伏園也覺得很不『開心』，所以從第二章起，便移在『新文藝』欄裏。

這樣地一週一週挨下去，於是乎不免發生阿Q可要做革命黨的問題了。據我的意思，中國倘不革命，阿Q便不做，既然革命，就會做的。我的阿Q的運命，也只能如此，人格也恐怕并不是兩個。民國元年已經過去，無可追蹤了，但此後再有改革，我相信還會有阿Q似的革命黨出現。我也很願意如人們所說，我只寫出了現在以前的或一時期，但我還恐怕我所看見的并非現代的前身，而是其後，或者竟是二三十年之後。其實這也不算辱沒了革命黨，阿Q究竟已經用竹篾盤上他的辮子了；此後十五年，長虹『走到出版界』，不也就成爲一個中國的『綏惠略夫』了麼？

阿Q正傳大約做了兩個月，我實在很想收束了，但我已經記不大清楚，似乎伏園不贊成，或者是我疑心倘一收束，他會來抗議，所以將『大團圓』藏在心裏，而阿Q却已經漸漸向死路上走。到最末的一章，伏園倘在，也許會壓下，而要求放阿Q多活幾星期的罷。但是『會逢其適』，他回去了，代庖的是何作霖君，於阿Q素無愛憎，我便將『大團圓』送去，他便登出來。待到伏園回京，阿Q已經鎗斃了一個多月了。縱令伏園怎樣善於催稿，如何笑嬉嬉，也無法再說：『先生，阿Q正傳……』從此我總算收束了一件事，可以另幹別的去。另幹了別的什麼，現在也已經記不清，但大概還是這一類的事。

其實『大團圓』倒不是『隨意』給他的；至於初寫時可曾料到，那倒確乎也是一個疑問。我彷彿記得：沒有料到。不過這也無法，誰能開首就料到人們的『大團圓』？不但對於阿Q，連我自己將來的『大團圓』，我就料不到究竟是怎樣。終於是『學者』或『教授』乎？還是『學匪』或『學棍』呢？『官僚』乎，還是『刀筆吏』呢？

『思想界之權威』乎，抑『思想界先驅者』乎？抑又『世故的老人』乎？『藝術家』？『戰士』？抑又是見客不怕麻煩的特別『亞拉籍夫』乎？乎？乎？乎？乎？乎？乎？

但阿Q自然還可以有各種別樣的結果，不過這不是我所知道的事。

先前，我覺得我很多寫得『太過』的地方，近來却不這樣想了。中國現在的事，即使如實描寫，在別國的人們，或將來的好中國的人們看來，也都曾覺得 *Grote* 說。我常常假想一件事，自以為這是想得太奇怪了，但倘遇到相類的事實，却往往更奇怪。在這事實發生以前，以我的淺見鼻識，是萬萬想不到的。

大約一個多月以前，這裏鎗斃一個強盜，兩個穿短衣的人各拿手鎗，一共打了七鎗。不知道是打了不死呢，還是死了仍然打，所以要打得這麼多。當時我便對我的那一羣少年同學發感慨，說：這是民國初年初用鎗斃的時候的情形；現在隔了十多年，應該進步些，無須給死者這麼多的苦痛。北京就不然，犯人未到刑場，刑吏就在後腦一鎗，結果了性命，本人還來不及知道已經死了呢。所以北京究竟是『首善

之區』，便是死刑，也比外省的好得遠。

但是前幾天看見十一月二十三日的北京世界日報，又知道我的話并不的確了，那第六版上有一條新聞，題目是『杜小拴子刀鋤而死』，共分五節，現在撮錄一節在下面：

杜小拴子刀鋤餘人鎗斃。先時，衛戍司令部因為從了毅軍各兵士的請求，決定『梟首刑』，所以杜等不曾到場以前，刑場已預備好了鋤草大刀一把了。刀是長形的，下邊是木底，中縫有厚大而銳利的刀一把，刀下頭有一孔，橫嵌木上，可以上下的活動，杜等四人入刑場之後，由招扶的兵士把杜等架下刑車，就叫他們臉冲北，對著已備好的刑槓前站着。……杜並沒有跪，有外右五區的某巡官去問杜：要人把著不要？杜就笑而不答，後來就自己跑到刀前，自己眠在刀上，仰面受刑，先時行刑兵已將刀抬起，杜枕到適宜的地方後，行刑兵就合眼猛力一鋤，杜的身首，就不在一處了。當時血出極多。在旁邊跪等鎗決的宋振山等三人，也各偷眼去看，中有

趙振一名，身上還發起顫來。後由某排長拿手鎗站在宋等的後面，先斃宋振山，後斃李有三、趙振，每人都是一鎗斃命。……先時，被害程步墀的兩個兒子忠智、忠信，都在場觀看，放聲大哭，到各人執刑之後，去大喊：「爸！媽呀！你的仇已報了！我們怎麼辦哪？」聽的人都非常難過，後來由家族引導着回家去了。

假如有一個天才，真感着時代的心搏，在十一月二十二日發表出記敘這樣情景的小說來，我想，許多讀者一定以為是說着包龍圖、爺爺時代的事，在西歷十一世紀，和我們相差將有九百年。

這真是怎麼好……。

至於阿Q正傳的譯本，我只看見過兩種。法文的登在八月分的歐羅巴上，還止三分之一，是有刪節的。英文的似乎譯得很懇切，但我不懂英文，不能說什麼。只是偶然看見還有可以商榷的兩處：一是『三百大錢九二串』，當譯為『三百大錢』，以九十二文作為一百的意思；二是『柿油黨』不如譯音，因為原是『自由黨』，鄉下人

不能懂，便譌成他們能懂的『柿油黨』了。



高爾基的：

## 我的創作經驗

靖華譯

這是從列寧格勒作家出版部出版的一本叫做我們怎樣寫作的小書中譯出來的。這小書中收集的是蘇聯著名作家高爾基等關於自己創作經驗的短文，共收入了十八個作家，都是散文家。

編這小書的人給那十八個作家發寄了一張表，表內包含以下的問題：

1. 預備時期。這時期的延長。
2. 大半利用什麼材料。（自傳的、書中的、觀察的、記錄的？）

3. 作品中的人物對你是否常常都是活人？

4. 什麼東西第一次激動了你從事著作。（聽到的、小說、定貨、形象等？）在這層上關於你的個別的作品。

5. 什麼時候寫作：早上、晚上、夜間？最大限度每天寫作幾小時？

6. 大概的生產力——每月印頁數。

7. 在寫作時吸不吸興奮劑；吸到什麼程度？

8. 寫作的工具：鉛筆，鋼筆或打字機？寫作時繪圖否？稿子謄寫幾次？在最後編纂時塗去的多不多？

9. 曾否先作過預定計劃，牠的變更如何？

10. 什麼對你比較困難呢：作品的開始、結局、中間？

11. 多在什麼感受上去建立形像。（視覺的、聽覺的、觸覺的等？）

12. 押韻不押？

13 用不用高誦低吟（對自己或別人），來校正作品？

14 作品完成之後得到一種什麼感覺？

15 重版時改不改原文？

16 批評對你有什麼影響沒有？

那些作家也有照表填寫，也有不照表填寫。高爾基是照表答復的一個，現在把他的答案譯在這裏，以見他的創作經驗的一斑。

x

1. 我想，寫文章從十二歲算起，推動我寫作的是『飽嚙經驗』。起初記錄些諺語、俚言、俗語，這些形成了我個人的印象。後來自己造些諺語。從書裏邊抄些我不了解的句子：『老實說——誰也沒有發明火藥。』我好久都沒有明白這『老實說』是什麼意思，而『誰也沒有』這個字我那時看作『某人，什麼人。』這種誤解如此強固的深入我的記憶裏，一直到一九〇四年在住別墅的人劇本裏一個主人公對於『誰也沒

有來麼？」這個問題的回答：「誰也不會有或不存在。」寫過詩，記得在一首詩裏寫着：『車在走着——』好久的想着：誰在走呢——車呢，馬呢？讀書很多，尤其是外國文章的譯本。愛讀聖經，也讀『火花』——庫洛奇肯的滑稽月刊，賃借者郭戈列夫出版的。從一八九二年開始印東西，可是到一八九五年的時候還不相信文學是我的事業。報紙上的短篇小說我不覺得是正經事情，這是錯誤的。——學寫東西應當從短篇小說學起，牠教訓作者很經濟的用字，寫得不散漫。

2. 大部分是用自傳材料，但把自己置於事變的見證人的地位，不是把自己當作行動的力量，這是爲着不妨礙自己——故事的陳述者來講人生的緣故。這並不是說我怕往被描寫的實際裏寫入什麼『自己的』虛構——屠格涅夫所說的沒有牠就沒有藝術的那個『虛構』。但是當作家描寫的時候，用自己的聰慧、知識、言詞的準確，眼光的犀利去自己賞玩着——他幾乎不可避免的要弄糟了，歪曲了那叫作『藝術的真實』。當他強姦了自己主人公的社會的天性，強迫他說別人的話和完成那根本對他

們不可能的行爲。他就是糟塌了自己的材料。每個被描寫的人如同礦石一般——在一定的意識形態的溫度下形成或解體的。對於人去「冷靜的處理」一點也不成的，只是把他弄糟罷了，因此，作家應該少微去愛自己的材料——活的人，或者當作材料去欣賞牠。

3. 差不多常常是的。自然，主人公的性格是由好多個別的特點作成的，這些特點是從他的社會的羣體中，他的行列中各色各樣的人物裏取來的。爲着要近於正確的去描寫一幅工人、神甫、小商人的肖像，必須好好地仔細去看他的千百個神甫、小商人、工人。

4. 當然，是印象，是直接得來的對於經驗起好作用或壞作用的印象，已經被壓入到宇宙觀裏，人生觀裏，即意識形態裏的。我用別的材料也有兩次例外：中篇小說懺悔和夏天。懺悔是按着一個尼日郭洛得的教徒的小說和該地一位教員顧得林

斯基對於他的批評的論文——包格丹——史節潘寫的。夏天是按着一位孤獨的社會

民主黨的宣傳者的筆記寫的，他大約是服務於梁然村，於一九一〇或〇九年死於木岑斯克病院裏。

5. 我寫作的時間是早晨九時到一時，晚上八時到十二時。以早上寫作爲最好。

6. 不曉得。從來沒有計算過。有時不起坐的整晝夜的寫。比方寫的：夷查格爾，二十六個與一個。而一個人的誕生寫了三小時，甚至於似乎還少呢。

7. 吸。很多。現在寫作時差不多不斷的吸。

8. 鋼筆。我想打字機對於音韻一定是有害的。稿子修改兩三次。在最後編纂時還整頁的或整幕的刪去。

9. 計劃從來沒有做過。計劃是在工作過程中自己造成的，主人公自己把牠造成的。我以爲不能暗地裏告訴主人公叫他該如何作的。他們每一個都有自己的生物學上的意志。這些品質是作者將牠們由實際裏取來的，是自己的材料，是半製造品。然後他去製造他們，用自己的經驗的力量，自己的知識去琢磨他，去替他們說盡他

們所未說完的話，去替他們完成他們所未完成而按着他們的天資的力量應該完成的行爲。這兒——是『虛構』的地方——藝術的創作。牠的完成是仗着作者嚴格的按着自己主人公的本性去說完要說的話，做完應做的事。差不多杜斯妥夫斯基的主人公，尤其是伊凡和德米持·喀拉馬佐夫，侯爵美什肯，使達洛干，戈魯審加——一直說盡了，這是典型。但是他把拉史科尼科夫弄糟了——服從着基督教的殘酷的苦難救世的理想是無根據的不十分真實的。完全寫成的典型，我以為是哈孟雷特、浮士德、吉訶德先生、魯濱遜、威爾泰、包瓦利、馬農列斯科。這對我，也許是對於一切人已成了記念碑的創作，就是描寫反面的人物，也覺得十分諧和。例子：郭戈里的死魂靈和巡按中的主人公，沙爾得科夫——舍得林的猶都什加戈列天，狄更斯的杜貝及其他，露俄的『克瓦宰鐸』等。我再重複一下，大匠不但要很好的知道，而且要自己愛的材料 正確點說：要欣賞牠們。馬爾麥拉多夫，喀拉羅佐夫和其餘像這樣的杜斯妥夫斯基的主人公實在厭惡人，但很顯然的是杜斯妥夫斯基基本着極大的愛

情把他們造成的，在實際上雖然我以為他不愛人的話。

10 最難的是開始，就是第一句話。如同在音樂上一樣，全曲的音調都是他給與的，平常得好久的去尋找牠。這裏也是對於第十二問題的回答。

11 自然在一切的感受上。

13 很少朗讀自己的作品，但愛讀別人的，好的作品。

14 作品寫完之後，勉強的，差不多是常常含着失敗的意識去讀完牠。

15 在一九二三年印全集第一版時，會試刪過。這工作沒有做完，有意把所的一  
半刪去牠。

16 批評從來無論如何沒有影響過我。特別是現代的批評不適於影響人，因為批評家看書是很不細心，不會看，而且常常不明白所看的書。當然，這不但只關於我的書，而是批評家一般的缺點。「初學的」青年作家受他的害處是很不輕的。關於編輯人對於批評文章疎忽的態度，應當提一筆；大概編輯們也不細心讀牠。如果只是



一般的讀一讀而已。

法捷葉夫的：

## 我的創作經驗

張仲實譯

同志們！職工會出版所叫我跟諸位，工人出身的作家，談一談我自己的創作經驗。我要事先告訴大家的，就是我的藝術工作的經驗是並不多的。我開始寫作，才不過是在十二年以前，而印刷成書還不上十年。我第一部發表在刊物上的作品（氾濫，一九二二——二三。）是一部很不完善的作品，這部作品的寫作經驗，主要的是否定的。敘述我是怎樣寫它的，無異說敘述不應當如何的去寫藝術的作品。

逆流，毀滅，及烏德黑人的最後一個（還未寫完），寫得略略好些，但是距完善

還是很遠的。

我想，大家一定都曉得，凡藝術的工作，大抵都是依賴於現實的材料，都是依賴於作家的生活經驗。所謂作家的生活經驗，這不僅是那作家本人眼所看見、手所經過、生活所經歷者，不僅是把從書本上——從他人敘述所看見所經歷的著作中所知道的那一切包含在自己的內容裏面。藝術工作中有最大的意義的，是作者本人親自所經歷、所看見、或密切地所接觸者。

這兒發生了一個問題：歷史的作品所寫的是關於作家未親自看見過的事體——幾百年或幾千年以前的人物、生活、變故、事實、它怎樣能問世呢？作者在取材於歷史的時候，在寫作歷史的過去的時候，第一，他是依據史書上的資料、信件、去研究時代和其主人公的生活；第二，觀察當代人的生活，亦可幫助他理解主人公的行為和動作的主因；這樣可以補充從信札、文件、書籍中所得到的關於過去的材料，那時藝術家的觀念中就可以浮起過去的肖像來；我們在近世的人們中間也可以找

出這樣的東西，那東西可以幫助理解上一時代的人物的性格。巴夫林柯 (P. Pavl-enko) 先生在講他寫巷戰 (Barricade) 的一次談話中，曾有興味地把這給大家說過了。

這兒又發生了第二個問題：藝術家怎樣寫烏托邦的、幻想的作品，怎樣寫過去還沒有東西，怎樣寫他所想像的將來，怎樣寫過去沒有過而將來也不會有東西呢？顯然，在這種情形之下，藝術家寫幻想的、烏托邦的作品，是根據對活的現實的觀察，研究今日已有的未來的份子，以及改變、加強、修飾、發展、有時甚至歪曲現實而來的；而在歪曲現實的情形下，結果所得的作品便是偽造的，不確實的。有些作家，在其創作的工作中，主要的是憑藉於活的現實經驗，自己本身的經驗，我就是屬於這種作家之列。

我以為，任何藝術工作的過程，可以條件地分為三個時期：一是蓄積材料的時期，二是構思或所謂「孕蓄」作品的時期；三是寫作的時期。

第一個時期，可叫做「原始的藝術蓄積」時期。這一時期的特徵，是作家半自覺

半自發地蓄積現實的材料，往往他本人不知道這所得的結果如何：作品的觀念、主題、結構，起初都是胸無成竹的。

我自己的作品，如毀滅，烏德黑人的最後一個，是取材於本國革命戰爭，我本人曾經受過革命戰爭——尤其遊擊戰的訓練。那時我沒想過將來要做一個作家，一切經過的印象都貯藏在我的心中。顯然，在我曾經參加過的鬥爭中，凡是特別令我吃驚的，凡是這種鬥爭引人特別注意的各方面，好多我都丟掉了，自己沒意識到的也都忘掉了。假使那時我會想自己將來要做一個作家的話，顯然，好多都就事件新鮮痕跡記下了。可是在這情形之下，我却預先不知道怎樣來使用一切筆記。

顯然，「在原始的藝術蓄積」的時期，在藝術家最初蓄積現實典型的時期，凡是特別觸動他意識、觸動他心理猶如某一社會層級的代表者的那些關於現實的印象，便都貯藏下來了；換言之，甚至在創作工作的最初一個時期，藝術家都不是離社會環境而「獨立」的個人。藝術家本人是代表一定的社會層級的，有自己的世界觀

(往往還不大明確地形成)，因而在現實中並非一切都同樣地觸動他，都同樣地感到興趣，同樣地受其激動。無疑地，個人的品質：如才力、發展水平、體質、意志的品格，以及其他作家個人的性格特點，在選材時都演有很大的作用。

在藝術工作的原始時期(敘述這很覺困難)，典型在技術家的心中，混亂如麻，既未有條理，也還未有定見；在藝術家的心中，還沒有完整而盡善的藝術的典型，所有者只是現實的原料，只是印象：最令他感動的面容、性格、事件、個別的情形、自然情景等等。藝術家在自己工作的這一時期，本人還不肯定地知道他觀察和研究生活的結果如何。在這鍋釜中，材料怎樣在鍛鍊，選取作品觀念的初步輪廓、主題、結構的大綱怎樣在出現，是很難敘述的。我無法把這些說出來。所曉得的，只是全部蓄積起來的材料，跟一種基本的思想、觀念、起了某種化學上的化合，這種基本的思想、觀念、是藝術家——連一切活的、鬥爭的、有愛情的、快樂的、以及痛苦的人一樣——在自己的心中早就孕育起來的。惟經過相當時期之後，零亂的現

實典型，才可積合而成一整體，雖然還不是完善的；才在藝術家的心中形成作品的某種基本的標誌；那時起草作品的某一節，某一章，以及計劃大綱的時候也就到了。這時候，你着手從事很有興味的自覺的工作，從心中所有的巨量印象和典型中選取最有價值的材料，揀選一切需要的，丟掉多餘的，把事實和印象凝結起來，以便盡可能地完全而明瞭地表達出心中所結晶的主要思想。寫作的第二個時期，就是這樣進行的。

我是怎樣寫自己的作品呢？

毀滅的主題，我在動筆前，老早就想好的。這主題的大綱，浮在我的心中，尙在一九二一——一九二二年的時候，但動筆寫它是在一九二五年。毀滅和烏德黑的最後一個這兩部小說的主題，那時候（一九二一——一九二二年）、在我的心中還很錯亂：那時候我沒想過，這將來是兩部作品，只是想寫一部小說。在揀選材料的過程中，我才明白這是兩種作品，自覺地按照兩種方向來工作，竭力範鑄每部作品的

主要思想觀念，並尋求藝術表現的手段。

關於毀滅和烏德黑人的最後一個這兩部小說的主題，當我處在第二創作時期的時候，主題本身，甚至個別的結構路線，都已經具體地籠罩在我的心頭。我只是自覺地沉思，用怎樣的藝術手段把牠們表現出來。

在寫作的這個時期，你關於結構，要多多的思索，換一句話說，用什麼方法，經過什末事件，並怎樣的輪換這些事件，才可以表達出那作為作品基礎的思想，觀念，關於這些，你要細加思考才是。

顯然，當藝術家進入工作的第三時期而動筆寫的時候，他以前所想的當中，有好多是脫落了，有好多在寫作的過程中才弄清楚，原來的計劃，總多少有些變更，不過所想的作品的基本核心，差不多總是留下來的。著作界熟知的用語「作品的鍛煉」便是這樣來的。從事文學工作的同志們都說，要在作品的基本觀念完全明瞭、作品的基本主題和結構多少弄明白的時候，再來動筆寫。這時作品業已孕蓄而深思



過，在寫作過程中不會再有多大的變動。凡鍛煉不足的作品必定脆弱，其觀念往往為讀者所不明白，因為作者本人也就不大瞭然。

我的第一部作品，以所寫的不好，正是這個原因。寫它的經驗乃是否定的經驗：  
：不要著書。

第一部小說汎濫，係描寫立憲會議以前南烏蘇里省的革命運動情況，在這部作品中，基本的觀念，我是很不明瞭的。那時候，我還不明白，明確想過的觀念應為作品的基礎。我以為藝術家的任務，是在綴合現實的某些材料。結果是，書中關於一切所說的很少，小說的材料，原模原樣，未加工製造，只是把牠們湊在一起，以致無人明白了。我只是搜集了關於材料的一切印象和念頭，加以解釋；這小說的模糊觀念固然是一失錯，但其中多餘的、無意義的、和表面的材料也太多了。

這是一個毛病。

其餘的缺點是：讀了那時刊物上許多革命作家的作品，我還不會辨別好作品與

壞作品。一切我都覺着是好的，結果，用作自修的那些模範作品中也有壞的。

在文學發展的那一時期（一九二二——一九二三年），最時髦的是所謂「片斷散文」。

「好多作家說道，「作品假使能用三四個字的短詞句寫之，便是動的。」但是這種對動態的形式的理解，創造了一種人爲的語言，使讀者撲朔迷離；在這種不自然的語言構造下，不會有自由通行的語言。

在那個時候，寫「片斷散文」，在某種程度上，我以為是自己的義務。那時，潦草的、加工很少的作品，發表的很多——就是現在也還在發表着——我把牠們跟自己寫的一比較，以為自己寫的並不壞，且以此爲滿足。那時候，我還沒有努力工作的志向。氾濫，是一部不認真的潦草的作品。那裏面也有把自然，把個別人物，把事件描繪得很好的地方，可是整個的講起來，是一部脆弱的作品，觀念不清楚，寫得很惡劣。

那時「想像派」(Imagist) 在文學上的影響很厲害。「想像派」以為藝術創作的

重要任務，是發明非常的比較，使用非常的表性形容詞 (Epithet)，隱喻法 (Metaphor)，我在他們影響之下，曾竭力設想這種「超自然」的東西。結果，在第一部小說中，會有很多虛偽的典型，很多偽造的，關於這，現在回想起來，很覺可恥。這說小會出版了，諸位試一閱讀，即可相信我的話不是假的。

這些缺點，在某種程度上，我的第二部作品逆流也是免不了的，不過程度小些罷了。雖然，結構不完善，用語有嚴重的缺點，但是那部作品的基本觀念是很明瞭的，小說的藝術上的說服力是很高的。

然而，我以為這部小說的缺點，實多於它的優點。在工作中曾有一個很大的猶豫時期（約有兩年）。在這個時期，我工作了很多。曾動筆寫目前的小說烏德黑人的最後一個，曾寫了毀滅的幾章，並且動筆寫了一部小說，未曾出版。那時我寫的一切，自己都覺着不滿意。在躊躇和工作的結果，毀滅的主題打動了我，這部小說，在一九二五年已有系統地去動筆寫了。

我怎樣理解毀滅的主題呢？

自然，要簡短地敘述藝術作品的主題或觀念是很難的。最好是用小說本身的內容來表達觀念，換一句話說，從頭到尾來述說小說。

但是，粗略地把小說的基本意見講一講却是可以的。

毀滅的基本見解是什麼呢？我可以把它撮述如下：基本的見解是：在內戰中是實行人類資料的淘汰，一切敵視的，都被革命掃除，一切無力參加真正的革命鬥爭的，偶然落在革命營壘的，都終途退出；而一切從真正的革命根基中，從千百萬民衆中生長出來的，都在革命的鬥爭中鍛煉着，生長着，發展着。人類資料進行着極大的改造。這一改造所以能順利地進行者，因為革命是由××××的先進份子——×××××來領導的，此種份子認清了革命運動的目標，他們領導較落後的，幫助他們去受訓練，受改造。

這部小說的基本主題，可以說就是這樣的。

但是在這部小說裏，還有幾個別的副主題。其中一個如下：我留心，要在毀滅部作品中，把遊擊運動描寫爲一種純粹自發的運動，而於城市和工人的影響極爲薄弱。依據自己的遊擊戰爭的經驗，我以爲遊擊運動中的自發成份頗多，其中加入××的勞工，在組織上佔着很重要的地位。爲駁斥他人關於遊擊運動所寫的起見，我想在毀滅中特別着重於這個意見。

同時，抽象的，「全體人類」的永久道德是沒有的，這種意見，我也想在毀滅中加以發揮。烏利雅諾夫曾要求每個自覺的工人，每個革命者，都要有這樣的一種道德觀，就是一切行爲與活動，都要以革命的利益爲出發。凡違犯革命利益的，就是不道德。

所以，毀滅中產生了莫羅斯基和梅齊克兩個典型。莫羅斯基是一個飽經風塵的人。他能做賊，能破口大罵，能虐待婦女，又能吹牛皮，吃酒大醉。他性格上的這一切特徵及其表露，無疑地，都是他的大缺點。但是在鬥爭的生死關頭，他的行爲

，却爲革命所需要，而克服了自己的弱點。他參加革命鬥爭的過程，是他的人格鍛成的過程，是解脫過去的罪惡而獲得新的革命志士的品格的過程。他還沒有把鍛煉的道路走完，便被打死了。

毀滅中的第二個「主人公」梅齊克，從聖經上十戒條的觀點說來，他是很講「道德」的。「忠實」，「不姦淫」，「不做賊」，不罵人，不過這些品質在他是表面的，掩蔽着他的內心的利己主義、對革命事業信心的缺乏、及加倍的小布爾的個人主義。革命審查的結果，莫羅斯克，乃比梅齊克更高一級的人的典型，因爲他的志向遠大，此種志向決定了他高尚人格的發展。

我在毀滅中所表達的意思，大致是這樣。爲了表現這些意思和觀念起見，我是憑藉於何種的生活資料呢？主要的是，個人對××派，對勞工，對革命時期及其以後知識份子的觀察，獲益不淺。

所以，在毀滅裏面，我會竭力想造成一種多少概括的人類典型，想造成數種這

樣的人物，就是每種不僅重新表現革命時期這樣或那樣的潑辣的人，而且是一種凝固的社會心理的典型。

這，我會部分地成功了；就那成功的程度言，這一部作品，比簡單的空談革命戰爭的某一瑣事，有着更廣大的意義。在別種環境之下，例如在「和平」建設的環境下，你也可以想見毀滅中的主人公。

毀滅，就結構講，是並不複雜的。它基本的意思是敘述各隊的命運，敘述某隊怎樣開始搜索白黨，怎樣抵抗白黨，怎樣擊潰他們，結果怎樣衝破了白黨的包圍，而犧牲了好多戰士，但仍情願迎接新決鬥的方法來表達出來的。小說的一切事件，主人公的行動，都是在不大的一個期間展開起來的。在毀滅中，諸位可以看出是逐漸的平坦的說明遊擊隊的一切衝突，由它的毀滅起，至它衝破白黨的包圍止。在這樣一個很短的期間，表露了而且鍛成了兩種不同的人類品格，一種人是革命的，別種人是仇視或至少不喜歡革命的。因了列威遜，巴克蘭諾夫這種人的堅定，凡讀了

這部小說的，在遊擊隊潰散之後，仍留有革命力量的意識和感覺。

這部小說，我寫了兩年。在工作中我是遵守着何種的基本原則呢？首先跟第一部作品汜濫的語文的虛偽不同的，我會竭力往簡單的寫，最明瞭地表現思想。全部工作，我只抱一個目的：要寫得最明瞭而最確切的表達出自己眼睛所看見，心中所想像的一切，最準確地把這表達出來。以前工作的習慣特別反映在第一章中：那時我還不會輕視外表上的詞的美麗。在工作過程中我才漸漸地脫離了這習慣。

要把自己所想像的一切，自己腦海中所活現的一切準確地解釋明白，要辭能達意，需要對修詞多下工夫。俄語是很豐富的，表白某一概念，有好多的字可用。要會使用那能最確當最巧妙地表達激動藝術家思想的思想的詞。但是這很不容易，這需要對修詞下苦工。我寫小說很費力量，每一章要修改多次。有的章回，曾修改過二十次以上（例如途上、載運諸章）。我修改次數在四五次以下的章回，在我的作品中是沒有的。



諸位都知道，批評毀滅的會說，俄國偉大作家托爾斯泰對我這部作品有很大的影響。這一部分是對的，一部分是不對的。這部作品裏面沒有托氏宇宙觀的痕跡，批評不對的地方就在這兒。但是托爾斯泰藝術典型的生動和確切，被描寫者的具體，明瞭，簡單，却常常擒住了我。我在寫毀滅的時候，有些地方在詞句的韻列上，在詞句的結構上，曾不自覺地採取托爾斯泰行文的若干特徵。

這情形並非特別地激動我：凡是初學寫作的藝術家，總是憑藉於過去的經驗。甚至此等天才的藝術家如托爾斯泰者，在其寫作的初期，都受了斯通達爾的影響，並受了迭更司等人的一部分影響。

假使某作家受他人的影響，到了接受其他作家的觀念和形式上的技巧，自然，我們把他叫做 *Epigonus*（即完全重述自己老師而不知造任何新說之意）。假使一個藝術家成功高舉了現在的新資料，發展了某種新的觀念，以及在學習過程中受了較有經驗的作家影響，這並不奇怪的，因為他在發展過程中可以逐漸脫離那影響的。

無疑的，我們每人，誰若是學習技巧於古典作家，他務須要去批判的研究他們作品的觀念上的內容和藝術描寫形式上的方法。

我寫毀滅時，初次遇到，從前所構思的有好多未曾納入作品，我遇到在工作過程中出現了新的要素，那是從前未想過的。例如，根據我原來的計劃，梅齊克結果要自殺，但在開始寫這一典型時，我漸漸地相信，他不能以自殺告終，也不應當如此。

在草就主人公的行爲、心理、表情等等大綱以後，隨着小說的發展，這個或那個主人公便好像自己來改正原來的設計了，在典型的發展好像出現了自身的邏輯。試舉個例子來說：梅齊克住在軍用醫院裏，住在森林裏，這是一回事；他好了後，加入隊伍，這又是一回事。我竭力想像，他是怎樣在新的情勢下動作的，因此又得一個結果，作品的主人公，假使藝術家深知他的話，他本人就在某種程度上領導着他自己的。

梅齊克自己在全部小說上的發展過程，使我明白，他本人不能夠結果自己的。自殺便可造成與他全部容貌不相適應的某種小資產階級的「英雄主義」或「痛苦」的光輝，在事實上他是個怯懦的小人。他的痛苦是非常表面的，微小的。

小說中美特里西的典型，我想把他當作排長之中一個最出色的人物，在寫作過程中，當我進而寫小說的第三章時，我覺着關於這個人物應該多說些，我明白美特里西的典型在描寫列威遜的性格上是很重要的。列威遜所缺乏的那些性格的特點，我以為必須要在美特里西的典型上體現出來。假使列威遜在他所有的品格上，再加以美特里西的性格特徵，那他便是理想的人了。不過目下理想的人物還是沒有的，所以，爲把主人公的理想性格描寫完全起見，便需要這樣一種典型，就是它本身上能體現列威遜所缺乏的特徵。這曾使我更完全地草擬了一個排長的典型。困難就在這在從前想好的小說計劃中沒有的。因之，在寫作時，第二章和第三章之間會發生阻滯，我不能夠寫下去了。那時我照從前想好的計劃寫，結果不佳。發生困難的原

因，我一下子未曾認清楚。

在以後的構思和工作過程中，我才明白，還需要更完全的去發展美特里西的典型。假使我從前，在前半部中，就想好這的話，我也許關於美特里西的典型多說些哩。重新改變計劃，業已遲了，因而在開始寫第三章的時候，插入美特里西之事，而破壞了作品的諧和性。

所以，這樣的一種工作的結果，遂現出了有優點同時也有缺點的毀滅。

在烏德黑人的最後一個裏面，我在前邊業已說過，原擬加入毀滅的主題。但是後來我又明白，烏德黑人的最後一個定要牽及別的問題。若說在這部小說中，我要描繪出一幅更廣大的革命戰爭和當時人們生活的圖景，那未免太小視了。我還想在烏德黑人的最後一個裏面表現這樣一種觀念，就是：一反多年以前資產階級地主界——那些感覺着了剝削者社會裏面矛盾的人們當中的藝術所寫的——打破剝削者社會的矛盾的出路，不是在復古，而是在轉向更高一級的發展階段。

舉托爾斯泰爲例吧。他曾感覺着了剝削者社會裏面的矛盾，但他却認爲打破矛盾的出路是在恢復家長制的農民生活。

哈謨遜(Krut Hamsun 生於一八五九年，挪威的著名作家，一九二〇年曾獲諾貝爾獎金。——譯者。)這樣的藝術家，哥根(pol Cohen 1848-1903)這樣的畫家，都是幻想復古的。他們看到打破資本主義社會矛盾的出路，是在返回至原始的制度。盧梭直然說道，應當回復原始的社會——天然的人類狀況，謂文化毀損了人類的天然美麗云云。我們曉得，折回社會發展的過程是不可能的。要打破資本主義社會的矛盾，惟有用暴力推翻資本主義，建立××××，並憑藉後者而領導全社會達至社會主義才行。這個很大的觀念，我想把它表現在烏德黑人的最後一個裏面。

我在遠東時所蓄積的巨大材料，給我暗示了這個觀念，因爲那裏可以觀察內戰的時期，可以觀察革命，和領導勞動大眾鬥爭的革命志士的時期，可以觀察資產階級和知識份子的行爲，也可以觀察住在該地的非常落後的民族的生活，這些民族當

中有好多還是處在民族制度的階段上，原始共產制度的階段上。

我想要表明，在革命的過程中，爲革命利益而鬥爭的先進份子，是怎樣的跟落後民族攜手起來，在鬥爭中怎樣幫助他們，領導他們；想要表明，在革命鬥爭過程中怎樣去推翻資產階級的一切榨取觀念，怎樣進行訓練千百萬的工農大衆，與夫革命怎樣跟那些尙處在民族制度階段的原始民族的代表者聯合起來。革命把這些原始的民族也捲入於鬥爭的漩渦，使他們越過了社會發展的好多階段，而把他們變爲社會主義社會的自覺的建設者。

烏德黑人的最後一個這部小說，直到如今我寫了三部分，其中兩部分業已出版了。我打算共寫六部分。第六部分是描繪那地方（烏德黑）的情景，內戰後十年來的人物，並表明這些人物在這期間是怎樣生長起來的。我想要表明，第一部分裏面所描寫的那些烏德黑人，會是一些落後的人，他們的生活和觀念上尙有原始共產主義的成分，現在他們怎樣在本地集體農場裏工作着。我並且想要表明一些礦工，他們在

內戰時期會做隊長，現在到一九三一——一九三二年已做了社會主義建設事業的領導者了，以及知識份子的代表者（在內戰時期他們的農場是動搖的）在一九三二年怎樣已跟勞工大眾攜手並肩地前進，已跟他們一塊兒親密地參加社會主義的建設。我想要在這部小說裏面表達出各種社會層級，各民族的代表者。烏德黑人的最後一個這小說使我所以感受極大的困難者，是因為小說的結構，比毀滅更複雜，它的主題和觀念比毀滅更繁雜而龐大。這小說使我擬了好多計劃：寫了這一部分人，又要進而寫別一部分人，寫完了第二部分，更要進而寫第三部分，同時須要把他們的行為，相互間的行動聯繫起來。

我要寫的事件，包攬了歷史上一個很長久的時期，革命以前的時期，內戰的時期。而在末了的一部分內還須要表明一九三一和一九三二兩年間所發生的。關於草擬作品本身的計劃，費力不少。

我寫毀滅沒有文字的計劃，烏德黑人的最後一個沒有文字的計劃，却不能動筆

了，因為要寫的主人公和事件太多了。我草擬了全部小說的計劃，和我熟知的第二兩部分的詳細計劃。

我動筆寫烏德黑人的最後一個有十幾次，每次都未成功，據此，大家就可想見我實現自己的企圖有多麼（在我所有的經驗不多之下）困難了。有一次是從謝列莎和鮑雅林都立在山徑上起頭，有一次是從他們二人在鮑雅林的茅屋裏睡醒起頭（後來我是這樣起頭的），有一次是從他們在奧利加城裏打電話起頭，有一次是從柯斯登茨女士的生活起頭，有一次是從遊擊隊跟紅鬍子相遇的常兒起頭。我已寫了這小說的兩部分，不久又發現，這兩部分的結構並不完善，三個月以前又把它們改作，把第二部分全行插入第一部分，兩部分都有若干的改變。

我告訴大家這的意思，是說，要寫像我所想的這樣觀念複雜的大部小說，須要有比我更多的藝術經驗。在寫作的過程中，我無異住了一番創造這種作品的訓練所。把已寫好的改作後，作品的情景我才更明瞭了，我想，以後在工作中再不會有特



種的障礙了，尤其，現在剛寫完的第三部分，我以為不需要這樣巨大的改作了。

我所說的關於自己寫作的困難和關於擺在語言藝術家面前的一切困難，大家聽了不要害怕，這些困難都是可以完全克服的。一個作家，苟能刻苦的處理材料，這些困難沒有不克服的。誰若講自己的藝術勞作，說作家的技巧是一種什麼「超羣」的才能，因而著作工作只是少數幸運兒的事業，那是不對的。

自然，誰要寫作，一定要有這一方面的才能，而且越多越好。

可惜，我們社會的改造，還未充足以消滅各門職業、各種專門知識的地步。無疑地，將來我們要創造能寫作、能打鐵、又能製造任何物質的和精神的價值的這種人物。在將來人們定是各方面的，全能的，但是現在我們還未達到這程度。所以，自然而然的，人們是專門化了，假使某人在某一方面或多或少的表現了自己的才能，他便選擇了這一範圍內的專門技能。寫書也是一種專門技能，這技能是很複雜的，需要很高的程度，很高的教養。初學寫作者的弊病，往往就在他們都是生產中的

優秀的工作人員，以爲寫小說是很容易的事，假使教他們寫小說的話，揮筆卽就，不需修飾，不需改作，也不需加工，猶如製造某物一樣，而隨寫隨卽付印了。顯然，誰都看得明白，這樣的來理解藝術語言領域內的工作是很不對的。要使作的品質優美，每件小小的東西都須改作，修改四五次，甚至四五次以上才行。真正的藝術家過去和現在總是這樣的，除過稀有的例外以外。也有特別天賦很高的人，他們未經過如斯長久的工作，而成功達到藝術技巧的最高峯；不過他們勞動的數量還要補上勞動的內部的緊張，在動筆寫作以前所耗費的很多的心血。藝術家的工作要憑藉於學識的廣博，這也要算上。例如，在寫烏德黑人的最後一個的過程中，我所遇到的種種困難，這不僅是寫作經驗不夠的困難，而且也是學識不夠，修養不夠，以及過去和現在的生活多樣性不夠的困難。要從巨大的現實材料中選取那主要的、可以幫助我表達基本主題的，非很好的熟悉生活，非是文化教育程度頗高的人不可。高爾基便是一個良例、高爾基常說，藝術家所知道的，要比一般作同樣工作及其他職

業和專門人才的人所需要者多得多。這是十二分對的。學識務須要廣博，每個藝術家都應求其如是；在任何工作中都須藉助於學識，但對於藝術家各方面的修養，廣博的學識，尤其需要，假如他要作一個真正的生活表現者的話。

除此以外，藝術家要會極細心地極頑強地去觀察生活，以便真實地把它表現出來。我們主張社會主義的寫實主義，因為我們需要表達出新的人類真理，——社會主義的真理。單是從書本上認識這一真理是不可能的；換一句話說，單是根據書本來研究這一真理，即便是很誠心的，也是不可能的。惟有有系統的經常的去觀察並研究這一真理在人們自己的實踐上怎樣在實現的方法，惟有直接參與這社會主義真理的實現，惟有在實踐上用社會主義寫實主義的方法才能表現現實。藝術家的包括於×××的現實以內，他的社工作，以及跟廣大的勞動羣衆的聯繫，——凡此都是保證我們作家的觀念和藝術的最高峯所極端必要的。我們的初學寫作者往往是這樣的：同志們雖在工廠裏工作，看到了勞工大眾的先進代表者，本人也是先進的生產

者，但是他們提起筆來，却想寫什末「非普通」的東西，而不想寫他們每日所看見的所研究的。結果是，他們既未親自看見過「非普通」的，所以只有根據模糊的回憶，有時並以曲解的方式，去解釋他他在別的書中所看的東西。能把自己在日常生活中心所觀察所深知的一切，理解作社會主義偉大真理的一份子，並把它告訴給讀者，這就是初學寫作者的任務。

薩吉仰同志有一次說得很對，他說：工人出身的青年作家，還未完全有價值地表達出他們所經並過且比好多熟練的作家知道得更深刻的那種生活的生氣。青年作家往往描寫機器工傍邊的人，全未表達出他的工作在某類機器下所造成的特殊姿態、動作，並未寫出他對其他同志的關係的樣式和性質。

老像家描寫主人公在桌子傍邊的時候，他知道這位主人公吸煙是怎樣一種姿態，把肖像弄得十分逼真。我們的青年作家往往把肖像弄得不生動，因為他們未顯示出主人公的外表，態度，生產活動所造成的姿勢，等等。我們的青年作家，把主人

公的內在閱歷表現得很薄弱。他們當中好多很少觀察人們的改造過程是在怎樣進行的。例如昨天某人還是一個懶家伙，但今日已變成一個突擊隊員了。藝術家的任務，就在表明這位人怎樣由落後轉而加入突擊隊。爲什末要這樣呢？爲了幫助別的落後份子，讀了這書，也可以在一個較短的期間走完這路程。這過程在周圍的現實的影響下，在全部××制度的作用下，正在發生於人的意識中，經驗中，觀察這過程，對於一個藝術家，對於他創作的發展是非常主要的。我在我藝術工作的過程中才明白了這種觀察的意義，也正是這使我在自己的藝術工作中得到局部的成功。我會努力於，現在也正在努力於，盡可能地真實地，竭自己所知的，表達出人們心理上，願望上，志趣上所發生的變動，顯示出這些變動是受了什末影響而發生的，顯示出社會主義文化的新人的發展，形成，是經過什末階段而完成的。

我總是在研究書籍，觀察人們的生活及活動，參加社會主義鬥爭和建設的實踐工作；來擴充並增加自己理解現實和在藝術上巧妙地描寫它的尺度。我並以此勗勉

諸位青年工人作家！

我的報告·即以此告終吧。

## A. 托爾斯泰的：

### 我的創作經驗

清華譯

只有兩部作品我預備得很久：長篇彼得第一在一九一六年末就想起了，而且還預寫了一部中篇——彼得的日子和劇本在絞首架上。長篇十八年準備收集書上的、手抄本的和口述的材料就準備了一年半工夫。到後來，我對於工作的開始更其仔細，謹慎，從前有過這樣的情形，坐到棹子跟前好像準備去催眠的一般。這裏是——筆、紙、烟、一杯咖啡，於是就轉起來……有時轉着，有時不轉，到第三頁以後就開始畫起人臉，於是就起一種惡想：去到什麼地方幹一點差事不去呢？……

這是因爲：同時影響作者的應當是思想家、藝術家和批評家。這三者居其一都不夠的。思想家是積極的、勇敢的，他曉得『爲什麼』這個問題，他看見了目的而立起界石來。藝術家是感染的、女性的，他的一切都在於『怎麼樣』作，他是沿着界石走的，他需要的是框緣——不然，他就四面橫流，四面浮散了，他有幾分『癡氣』的，恕我吧，上帝……批評家應該比思想家聰明而比藝術家有天才，但他不是創造者，而且也不積極，他是鐵面無情的。

偉大的作品自然該是被這三種分子創造成的。因此——準備是必需的。匆忙是要制止的。但這不是常常都可以做到的。有時（尤其是在從前）相信『默寫』，——而自己也不知道怎麼產生出形象和思想（每個作家都知道這『默寫』。）——被一閃的什麼東西所吸引就提筆寫起來……寫出來的小說似乎覺得也不錯……但我要說應當先有準備的，收集着書上的或口述的材料，同『批評家』商量着：而也許把這些都丟開，完全另樣的下手作，結果或許好一百倍呢。匆忙是一件壞東西。多少熱情都白白



洒到紙上了。一部書出來了，風行了，消滅了，——這只因為在牠裏邊是匆忙，沒有好好思索，沒有作好。而冷靜的梅麥里不滅的在放着光芒。

第二個問題部分的我已經回答了，——我什麼材料都用的：自專門的書籍（物理、天文、化學、）至趣言佳語都用的。當寫加林工程師的雙曲綫體（老友奧利寧告訴我建設這樣的雙曲綫體的真實歷史；發明這個的工程師於一九一八年死於西伯利亞）的時候，我不得不去學最新的微分子學的理论。科學院博士拉查列夫給我很多的幫助。我寫了好多年筆記，但寫的很少，大部分都是記些句子。從前寫我看到的風景等；但這些我一次也沒有用着過：記憶保存着一切的，只要把牠提醒就得了。但是句子，詞是必需記錄的。有時由一個句子就產出典型來。

x

作品中的人物是否常常是真人？不，從來不會有的。只有顯著的特點，只有顯明的語句，只有在平常現象上起了顯著的反應的時候，那時由這特點與顯著（真人

的)開始虛構我的作品中的人物。我燃燒起來，覺得人裏邊的典型的……對於「虛構」這個字(我對讀者說的)不該像對於什麼不莊重的東西一樣，比方：這是照生活寫下來的，就是真實，而那是虛構，就是「文學」……固然，有些虛構只有作者自己能理解，可是有些對於生活的典型的現象能開啓人目的虛構。巡按——是連篇累牘的，幾乎是不可思議的虛構，可是市長和郝列斯迭科夫等到現在還在電車裏同我們點頭呢。就是要這樣的在虛構的範圍內着手的：部分的，一塊一塊的搜集典型。搜集着，按着自己度量着，在自己身上去找那主人公，去找那個殺人的凶手、熱情者、姦嫉的女人、騙子或俗人……這裏要發生一個很熱辣的問題：爲什麼一切作家的反面的人物都比正面的人物顯明？惡漢，閒散的人都像活的一般在書頁上活躍着，而說着火一般的獨白的溫雅高尚的人物却望不清他的面孔。這不是你按着自己去度量他的嗎？……

我想，作家的心理組織是這樣的，他善於變幻和做戲，愛好五光十色的浮華，

他在自己身上喪失了那高尚的正面人物所有的那種不屈不撓，鋼一般的剛毅氣質，他把這付寬宏大量的，不識浮華的眼睛望着高遠目的的冰面具勉強的戴到自己臉上……平常的面具，奇形怪狀的面具作家戴着便當得多了，一直由污泥裏拉出來，戴上，一看就都鼓起掌來……這是由於人類的弱點，——這就是對的你問題的回答。由此，也就得到結論：你要得知道這種鼓掌的價值，要不斷的做克己的工夫，由人間的浮華到冷靜的高峯，由畸形的「面具到『人』的主人公的……

x

關於第一次激動寫作的問題——是極有趣的問題，但我覺得這沒有實際的（教育的）意義。每種作品都有不同的刺激。應該要承認，——如果我是一個物質生活有保障的人（而我從來沒有做過這樣的人），我一定會寫得很少，我的作品也一定很壞。作品的開始差不多常常是在物質的壓迫之下的（金錢的預支、預約、允許等等）。

（一）一開始就欲罷不能了。尼克特的幼年是因為我允許給一個小出版所的一個兒童

雜誌作的。一開始——就彷彿對那幻境的，纏綿悲惻的銳敏感受的遼遠的既往打開了一面窗子似的。由苦難之路的第一卷是在很強的道德的高壓下開始的。那時（一九一九年）我住在巴黎附近，在這部作品裏想辯解自己的有閒，這是處在革命時期的人的社會的本性：有閒就等於罪惡。在長篇十八年裏支配着藝術家的本性，——形成、整理、復活那巨大的還在冒着烟的過去。每個作家——都是時間的凝結器。時間帶着光一般的速度在飛轉着（或許時間就是光的速度）。我們所稱爲那空間或存在，——即是我們對於時間的感受。在地球上瞬間生存着的我們，想盡可能的把這瞬間延長一點，在這生活的鏡頭上把牠展開來，——這就是我們的記憶。記憶拉住時間，創造起『歷史』來。如果我們能把記憶發達得使一切的感觸在牠上面留下印痕——那我們是永久活着的了。藝術是執行記憶的工作的：牠由那時間的奔流裏選取最顯明的、動人的、偉大的一段把牠印入到書籍的結晶裏。但是藝術是向前走的。牠不但要展開過去的生活的鏡頭，而且要展開未來的生活的鏡頭，拚着全力耽溺于

未來裏。這尤其是對於我們的時代最爲特著。全部的熱情都傾注到未來裏。在藝術的前面擺着最艱難的任務：穿通了未來的烟幕，把牠掀起來，本着那指示過去和現在瞬間的同一的力量去把那未來的、可能的、一定的、動人的指示出來。

x

關於作品的預先構思的問題，我不願教大家都以爲我是勸人接着編定的計劃去寫東西的。我從來不曾編過計劃的。如果要編的話，那麼我從第一頁起所寫的就不是計劃裏所編的了。計劃對於我只是人物所遵以行進的主要的思想，界碑。好像預先製定建築學的建築計劃似的，分成部、章、細目等，——是無意識的企圖。我不信有人說他接着這樣計劃寫作的。L·安得列夫對我說他想寫一篇戲曲，編定了這樣的計劃，——一切入場出場，一切細目都想妥當了，清楚了。於是他就的確這樣寫起戲曲了，寫了四五夜，寫成的結果是死的，不正確的，無用的……

寫長篇、中篇(大的作品)——這就是同你的作品中的人物一起過生活的。你虛

構出他們來，但他們應當要復活的，他們復活着，他們常常所作的不是你所想的。你開始監視着他們的行動，把他們排擠到主要路綫的旁邊去，同他們共同苦惱、生長，而常常同所構成的幻想墜入到無底的深溝裏……（記得當我寫我的兩個生活裏的將軍死的時候，現在寫怪人的時候，——好幾天光景心裏都非常沈鬱，彷彿真正嘗過死的滋味一般。）這樣的作品是有生機的，這是藝術。這兒要靠自己的，——你是一個微小的人，在作品中是一個微小的人。藝術是一件難東西。作品是你做人的試驗。

劇場的問題有點不同了。在舞台上的時間是有條件的。極大的生活的景片應當放在兩小時的誦讀裏。這裏必要有異常的幻想來工作的。應該要確切知道開場和收場，要顯然的表出：詭計的結節，人物的互相影響和本劇代表人物（或部分人物）的命運。在戲曲裏不會有動搖，遺漏，半分的性質。一切的人物都應當在心理的運動上。戲曲——這是被一口吞下去的整個的世界。

在工作裏我經歷着三個時期：開始——常常是很難的，很危險的。（在青年時我很輕率的坐下寫東西。）當你覺得韻腳找着，句子也就自然流露出來的時候——就有一種愉快、安靜、渴望寫作的心情。——後來，快到中間的時候，疲倦上來了，慢慢的就覺得一切都成了虛妄、謊謬的，——總而言之，各方面都糟了，都停住了。這裏要的是忍耐：克服對於寫作的嫌棄，重新來審察、思索，找出錯誤來……但是絕不要拋棄了！有時插入一個新的人物來，一切都又重新鮮起來，復活起來了……由這些暗礁上跨過去覺得重新又昂奮起來，向結尾寫下去……作品的結尾常常結收到得比預想的早，牠自己來鑽到我心裏了，而實際上的結尾反覺得是無用的，多餘的了……不過這是不正確的感覺……這裏要請助於思想家和批評家，——一切的力量……好的是那種結尾，就是當讀者把作品讀完之後，把牠的第一頁翻開來重新再去讀牠……結尾——是問題中最難的一個。差不多同命題一樣的難。

在附來的表上沒有那個主要的問題：關於語言的問題。按你的意見，——這是什麼東西呢？是討厭的材料嗎？是常常要陷入到裏邊的莫明其妙的原始性嗎？或者是取之不盡的美的源泉嗎？你以為什麼是好的語言呢？什麼是風格？在寫作時誰導引誰呢？——語言導引你？或者是你強姦語言？其次：你用什麼語言：自然的，民衆的語言嗎？或者是書上的文言呢？

自然，要回答這些問題得寫一本書來。但是我竭力的，簡短的來談一談我對於俄文的歷史吧。在一九〇九年我初次開始了散文的經驗。有一個情況曾使我異常爲難：我無論如何不能明白這一個句子那一種形式最好。從象徵派（那時他們站在指揮的高位上）那裏我知道了每一種思想適合一個唯一的句子的形式。任務就是：找牠。我覺得語言是一塊冷凝的東西，不願冷凝到那唯一的句中的結晶裏。

第一次阿爾郝普（關於盜馬人的事）小說給了我不少的傷愁，——我把牠抄寫了



五次，移挪字句，改換詞藻。文章的堅實性究竟沒有做到：再塗去些也是沒有損失的。那年夏天我在科克潔白日（在克里木）聽到安利德林尼小說的翻譯。描寫的準確使我吃了一驚：我親眼見到的。林尼的語言（在這些小說裏）是很儉約的，準確的，自信的輕描淡寫的繪着準確的輪廓。當然，我即刻就模倣起來了。這給了一個很好的教訓：我開始學着看見，即是所謂幻覺起來。結果這種能力在我心裏發展到這樣顯明的地步，常常回憶着，把過去的和虛構的都混亂起來了。語言總依然是一個謎，是一種不能克服的原始性。描繪是不夠的。在小說裏要會表現動作——外表的和內心的動作（心理），要會寫對話。對動詞怎麼辦呢？這裏我又陷入到冷凝的原始性裏了。出路只有一條：抓住形象。我是愛屠格涅夫的涵養的。最愛的是郭戈爾。到那高遠地點上渡的橋梁是列米左夫給我搭的。沒有顧及到我躲在風格化（十八世紀的）的下邊。

當我在過去的墓坑裏埋頭挖掘的時候，這一切都是很好玩的。（長篇怪人和跛

子老爺，中篇在老菩提樹下。）可是後來我帶着戰慄的心情覺着：應該生活在現代裏。後來的兩年對我是極艱苦的。我越寫越壞，越寫越無用。——束手無策的在俄國語言的暴野的原始性裏浮沈着。（在這一時期裏的作品差不多什麼也沒有收到全集裏。）戰爭揭開了巨大的題目，但是我的武器不好，不能入到牠們的深處，因此，在戰爭期間三分之二的作品也沒有收到全集裏。這些結束了我的著作生活的第一期。我是摸索着寫作的。我對我自己常常有一種批評的態度，我開始灰心了：我不能前進的。在十六年末已故的歷史家 V·V·喀拉什曉得了關於我寫彼得第一的計劃，供給了我一本書：這是被諾沃伯爾格教授收集的十七世紀的拷問記錄，——所謂「口供與案子」的案卷……於是忽然間我的腐朽的小船由莫辨咫尺的雲霧裏向那光艷奪目的平坦的海面上浮去了。我看着，覺着，感觸着：俄國的語言。

舊莫斯科的祕書和書記很精練的記載着證據，他們的任務是簡潔而確切的保存着被拷問者的語言的一切特點，記載他的陳述。這種任務在這方面是文學的任務。

在這裏我看見了那沒有被死朽的斯拉夫教會語言的形式弄壞的，也沒有用暴力把牠變成翻譯的（從波蘭文，德文，法文。）假文言的俄國語言的真純。這是俄國人已經說了一千來年的俄國話，但是從來沒有一個人用牠來寫過東西（除了天才的作品夷戈爾出征）。這怎會如此呢？我以為——這是由於那巨大的，兼容並包的，數百年來的奴隸性。從前的俄羅斯是奴隸的國家，——從賣身的奴隸起到第一個貴族止。每個人（除了後者以外）後面是老爺，前面是奴隸。因此，書上的話，老爺的話要竭力的盡可能的離開那粗鄙的，人民的話，——在那宏壯華麗的教會的笨重官話裏修煉着。大概貴族們覺得讀書或者照書上的語言去談話，他們就覺得好像天使們在君斯坦丁的天上談着一般。

但是，難道這種傳統沒有跨過了十八十九兩世紀到了我們今天嗎？細瞧一下報紙語言吧，——那裏不斷的閃着這種傲慢的反光……：

在訟訴的（問的）案卷裏——審官的話，不嫌棄『鄙』語，人民的俄羅斯在那

裏陳說了，呻吟了，撒謊了，由恐懼和苦痛哭泣了。真純的、質樸的、準確的、繪聲繪影的、屈拆自如的語言彷彿特意對偉大的藝術而創製的一般。受了這發現的寶藏的吸引，我決定作一種經驗；寫了一篇小說誘惑。那種輕易很使我吃驚，語言很輕易的嵌入結晶的形式裏。這篇小說我在同文學朗讀晚會到各地旅行時讀過的（在十八年秋季），原稿遺失了。過了兩月之後，在奧得賽印行小說集時，我一字一字的，連句讀（只有一個地方遺漏了數行）都記得透熟……

這種語言是很質樸的，是國民語言的根本，在牠裏邊很容易發現出牠的法則。用現在的字典去豐富牠，就得到驚人的，屈拆自如的，兩重效力的精細的工具（如同一般的由死語言裏，對牠不適合的形式裏洗煉出來的語言一般。）——牠含着藝術的思想，含着而且激動牠。普希金不但是只學莫斯科的上等話，他還研究過普加喬夫的暴動，就是恰好是那同樣的事實，不是牠們幫助普希金創造了俄國散文嗎？（請原諒我吧，普希金的信徒們！）

關於語言的兩重效力都曉得的。我要說的是（由我的實際工作得來的）：片刻也不可失掉語言的緊張性。有時因精神弛緩寫出什麼近似的東西，牠很乾枯，句子死板的在擺着，可是思想是表現出來了，這似乎沒有什麼糟糕吧？毫不可惜的把這點塗去罷，盡力的做得使牠歌唱起來，發光起來，不然的話，將來的一切在你自己心理由這癰疽都要失了光彩的。

我對於奔放的字行常常被好感和惡感的心情支配着。乾枯——是非藝術性的極準確的試驗器。以前的沒有做妥的時候，我決不能向下寫的。由此就生出了工作方法：我不起草稿，比方說吧，我不能夠起一篇草稿，後來再去修改牠，——工作厭煩的時候，苦悶的時候就拋開牠。那所寫的，——已經差不多都早已弄妥帖了（除了小節目、冗句、用字的不適當。）這樣作起來——最好是用打字機寫。手寫的稿子總是不清楚（字蹟的難認，牠的個性，同打字機打的每頁字數比較的少。）這一切都妨礙自己帶着批評的態度好似看別人的作品似的去看自己的作品。有時如遇句子

特別複雜，或者文思湧的時候，——就用筆去寫牠。我從來沒有用手寫到三四頁以上的，——現在總想着印出來的，——用打字機打出來的。

再回到語言上吧。話是由手勢產生的（由內心的和外表的動作的總合產生出來的）。語言的音韻和字典是手勢的機能。好多人以為屠格涅夫的語言是模範的。我不同意這種見解。屠氏是超卓的說故事者，是入微入妙的聰明的言談者。（有時想着他是按着法文想的。）在描寫裏，在他的人物的聲音裏，到處我都感覺到他的手勢的語言。他給我關於那物件的美麗的句子去替那物件的本身。

我想手勢的語言不是說故事者的，而是被描寫者的。比方：曠野、落日、泥濘的道路。行着——幸福的、倒運的、酒醉的人。三種感受，就是——按着字義，按着韻律，按着分寸，完全是三種不同的描寫。任務就是：把手勢客觀化。讓事物自己替自己說話。讀者諸君，你不要用我的眼睛去看那道路和那三個人，而是要同着酒醉的，也同着幸福的，也同着倒運的人在那路上走着。這只有在質樸的語言上

用工夫才能做到，而不是在已經作者的手勢作出來語言上用工夫，不是在那二百年以來做作出來的語言上用工夫。

我怎麼在語言上下工夫呢？我盡力的要看見我所需要的物象（物件、人、動物。）我識別物件是按着在物件的環境中代表物件存在的特點而決定的（比方：在精美的房間裏放着一張着色的桌子。我不去寫牠的形式，也不去寫牠所由做成的材料，只識別道：『着色的。』）在人身上我盡力的要看見代表他的精神狀態的手勢，這手勢暗示給我一個足以揭開他的心理運動的動詞。如果一個動詞不足表達他的性格時——再去找最顯著的特點（如：手、捲髮、鼻子、眼睛等等。）把人的這一部分提作首要部分去識別他（按『着色的桌子』例）——依然是給他一種動作，即是用第二個動詞去把那由第一個動詞所得的印象來細目化，深刻化。

我從來是尋覓動作，使得我的人物自己用自己的手勢語來談論自己。我的任務是——創造出一個世界來，讓讀者人到那世界裏，而在那裏他同我的人物發生聯絡

的已經不是用我的語言，而是用那些沒有寫的，聽不見的、自己由手勢語裏流露出來的語言。

風格。我是如此明白牠的：語句的音韻與其內心的動作之適合。在風格上用工夫，這就是：第一，要得有意識的感覺到這種適合，其次，使區別詞和動詞確切起來，最後，無憐惜的刪去一切多餘的成分：一個多餘的字也不要。一個形容詞勝於兩個，如果可以的時候，把副詞和接續詞都刪了去。把一切爛污，塵芥都揚出去，從水晶體上把瑕疵磨了去。別怕語句是冰冷的，——牠發着光呢。

字詞的怎樣的配置能給語句以最大的感染力呢？比方，儉約同確實性都注意到了。最近的一個字放置在本句的主要的音韻的重音之下，一定有爲着牠而造了本句的那種意義。牠一定會給第一個反應的。比方：『變形的面孔是被蒼白蓋着。』此地主要的是——變形的面孔。『被蒼白蓋着的是變形的面孔。』此地主要的是——蒼白。名詞在這句裏一點反應也不帶，因爲自然而然的會意會到了，因此『面孔』在第二



句裏自己就跳到末尾了，在第一句裏居第二位的是因為如果你要把牠置之末尾的話，如：『變形的是被蒼白蓋着的面孔。』那麼音韻的重音不是落在『變形的。』而是落在『被蒼白』上的，你就達不到目的了。助動詞『是』字的位置只隨音韻而定。

x

如果好奇的要知道我在作品完成以後有什麼感觸，那我就答道：空虛的如同消耗盡了愛情似的回到平常的生活上，回到無聊的消閒上來；當然，作品作成了也有些許滿足。滿足是不大的，因為已經二三十次的在心裏把牠完結了。

x

還有一個共通的問題：在寫作時，我同一切的作家一樣，朗聲讀着句子。不如此作的人，讓他們作一作吧。只在起初時在家人面前有點害羞，——日久家人會習慣的。我想朗聲讀着句子是工作的很主要的一部分，而且是暢快的一部分。可以這樣讀，可以讀得使一切錯處都被你的吟詠遮了起來，也可以那樣讀，可以讀得使因

爲有錯處所以聲調才不真起來。一切都在於——用誰的聲調讀的，——用自己的，作者的，裝出高雅的洋洋自得的聲調（這是不可避免的）讀的，或者用作品人物的聲調，你移到那裏同時用別人的耳朵（批評家的）去聽他。怪叫，做歪面，同幻像言談，在書室內裝着跑——這是很大的學問。

x

書寫的工具：我已經說過，用鋼筆寫了之後，即刻就用打字機打出來。對於鉛筆我很討厭。我愛文具——自來水筆，恰好。紙，法國的文具店裏的是多麼好呵！空想是得不到這些可愛的小玩藝的。讓那些邊防檢查員都曉得吧，——我到外國去的時候，真要裝一口袋文具放到船底上當作私貨運來的。

x

在寫作時我不吸紙烟，——不愛使烟把我弄得昏頭昏腦的，我不愛烟氣。我吸烟斗，烟斗時常滅着，可是給我以尙欠研究的滿足。咖啡——對於輕微的奮興。沒

有咖啡的時候，就喝茶，可是這就有點差了。

x

重版時原文改正否？是的。有幾版就改幾次。有幾部長篇（怪人與跛子老爺）每部都重新抄寫過三次。沒有什麼的時候就撒手了，但是一發現錯誤的時候就去改正牠。

最後一個問題（勸告的性質）——關於胃臟的。亞列米說：把你的胃清一清吧。他也愛重複着：李門托夫所以死的是沒有清胃。這是一種似非實是的論調，你去把你的惡心情，頭痛，黑沈沈的悲觀主義襲來的瞬間等原因窮究一下，這原因就是胃。你坐到掉前，腦子裏是綿花和酸牛奶的混合物，皺着眉頭——吸着烟，筆在畫着什麼圖，——小斧子，菱角，螺綫。清你的胃吧！你一個月得兩次流行感冒，——你坐在家裏，流着清鼻涕，穿着拖鞋。流行感冒——還有什麼再壞的呢？你惑疑着……但是你試一試去清胃吧。你沒有工夫做運動（滑雪打、網球、划船、打獵、）你

覺得似乎真沒有工夫，關於這個你甚至於還引爲遺憾的。大可不必！把胃一清——  
就找到工夫……。

綏拉菲摩維支的。

我怎樣寫「鐵流」的？

曹靖華譯

「鐵流」的主旨是什麼？

我常常起一種這樣的思想：主要的，唯一無二的原動的和組織的革命的力量是無產階級，但是十月革命不是牠一個所完成的——牠會推動龐大的農民羣衆去鬥爭去。

如果工人階級在革命的鬥爭裏只是牠一個，那牠定會被人擊敗了的，這樣我們

在過去的革命裏看見過。在十月革命裏農民幫助了無產階級，因此十月革命得到勝利了。

農民階級按着他們的傾向完全和工人階級不同。工人是被生產鍛鍊出來的，他拚着全副的生命去準備作革命的鬥爭，他沒有任何私產。

農人是一個私有財產者：他有牛，馬，地，房屋。農人是一個有家產的人，常常是很小的而且是很貧寒的家產，但總是一個有家產的人，這個就根本把他和工人劃分開了，這個就完全使得他對於革命發生另一種的關係。他的生活是很艱苦的，但他大概這樣的想道：最好把地主推倒，把土地弄到自己手裏來；最好把地主的器具，兩頭牛，兩匹馬和犁弄到自己手裏來。其餘什麼也不要，我過活着，發着財，光景慢慢的大起來。這是這小私有財產者的思想的結構。因此當革命一爆發的時候，農民爲着很快的要把地主推倒，把他的財產奪到自己手裏來，爲着這就都起來了，至於關於革命前途的發展，牠連想都不曾想到，牠也不會想到將來還要往前走呢。

農民階級在這樣的思想的結構裏怎麼會終於走到革命的鬥爭裏，怎麼會終於組織到極龐大的，極驚奇的，給與了無產階級革命以勝利的紅軍裏呢？

### 我怎麼搜求和研究材料的？

我常常想，怎麼才能用藝術手腕把這表現出來呢，我常常就找材料，找關於這農民羣衆的革命的力量表現得最鮮明的材料，並且表現出無產階級怎樣把力量領導到自己的道路上來。

我有很多關於國內戰爭的材料。由西伯利亞來的同志們告訴我很多動人的影片，有好多比在『鐵流』裏寫的還鮮明而悲慘的影片。但是，仔細一想，我終於把牠們放下了，原因是這樣的：在現在的時候，如果你要寫文藝的東西，那麼在所寫的作品裏就要含着一種共通的思想，在單個的影片裏含着一种共通的理想，一個理想貫串着一切的影片，這理想付與這些單個影片以意義。於是我就注目到一件事實上——

——注目到廣大的貧苦羣衆由古班退却的事實，那裏的富裕的階層起來反對革命。農民的和哥薩克的貧苦羣衆和一部分的被擊破的蘇維埃軍隊由古班到南方去，去同蘇維埃的主力軍取聯絡。這廣大的農民羣衆不得已要退却：因為富裕的哥薩克們開始屠殺了同情於蘇維埃的貧農們。但是這些羣衆們非常不願意走，因此抱怨蘇維埃政府不能給他們辦事，不能保護他們。這些羣衆當時是混亂而無組織的；他們不願服從不久以前被他們所選的長官。這些退却的人們在行軍裏受盡了千辛萬苦，這些辛苦是他們的大學校，使他們行軍終結的時候完全改變了：赤身的，光腳的，憔悴的，受餓的他們組織成了極駭人的勢力，這勢力掃蕩了在自己道路上一切的障礙而達到了目的地。於是當他們由這辛苦裏，由這血泊裏，由這絕望裏，由這酸淚經歷出來了以後，他們的眼睛就睜開了，他們這時就覺到，是的，唯一的救星是——蘇維埃政權。這個不是好像無產階級一樣，是有覺悟的了解，而是一種本能的內心的感覺。因此我取了這材料，我覺得在這一箇片斷裏表現着我們的整個的農民階級和牠



對於革命的關係。

我所以取這材料還的因爲：我覺得如果你要寫什麼東西，那麼你應該徹底的知道牠。可是對於我，那地帶是非常詳細的。我自己是南方人，是頓的哥薩克人，不斷的，而且成好久的在高加索，古班，在黑海住過，因此那一帶的居民，那一帶的風土，總之那一帶的一切我都是很熟悉的。當我正寫東西的時候，爲着在記憶裏回復起來那一帶的情勢，我又到那裏去了一次。

其次要取這運動的材料。我就遇到了率領這羣衆的領袖。他自己出身農人，不識字長大的，轉戰於土耳其戰線上，在那裏得到了軍官的官級，他憎恨着那些嘲弄過他的，那些不願把他與自己平等看待的，在軍官會議上不願同他握手的軍官們。本地的農民知道這個人，於是就把他舉作自己的領袖。他極詳盡的把事情的經過告訴了我。

但是，同志們，當你取材的時候，時時刻刻的要記着那述說自己的生活的人不

可免的本着自己的特殊的觀點。我又找了那些同他一塊行軍過的同志們，我彷彿法官對詰似的去反問了一番。聽一個人說了以後，就去反問第二個，第三個以至於第十個。後來我又得到一本日記，——是一個工人當這次行軍時候所記的日記，——於是，這麼一來，參考了親身參加過這次行軍者的陳述，我創造了一幅這次運動的真實的影片。但是要聲明一句，這些羣衆不僅是走到我所寫完的地方就停止了，他們又往前行進了。這一支軍隊到了亞斯特拉汗，但是我預先把我的小說終止了。爲什麼呢？因爲我的任務已經完成了。我取了陷於無政府狀態的，不服從自己長官的，時時刻刻都預備着要把自己的領袖殺害了的羣衆。經過了艱難，經過了痛苦，率領着他們一直到他們覺到他們是組織的力量時候爲止。對於我，這已經足夠了。

## 關於郭如鶴

關於我的作品中主要人物——郭如鶴，都給了我好多問題。我詳細的來答覆這

些問題。

一位同志問道，郭如鶴是一個活人呢，還是我自己虛構的呢？我答道：郭如鶴是一位活人，是被我由實際生活裏取來的。他姓郭甫久鶴。現在他在陸軍大學畢業了，在南方當軍長的。

又一位同志問道：郭如鶴算不算一個英雄，或者『鐵流』是無英雄的小說，或者是那裏邊沒有英雄呢？

郭如鶴是英雄，也不是英雄。他不是英雄，因為如果羣衆不把他作成自己的領袖，如果羣衆不注入他以注意，那麼郭如鶴是一個最平常的人。但是，同時他也是一個英雄，是英雄是因為羣衆不但注入他以主意，而且追隨着他，服從他好似服從領袖一般。比方，請你回想一下吧，就是在那時候，他手下的長官都穿着衣服，他身上的衣服都破爛到何等地位，就那他都容自己去取一根斷線。他常常覺到他的舉一動都是被這羣衆所注目。如果你要由他手裏把羣衆奪過來，他就完全成了最

平常的人了。

在另一個字條上問我道：

『爲什麼郭如鶴的個性表現的不多？』

在相當的程度內或許是我不知不覺的這樣作的，但有時是有分寸的：我不願寫一個印板式的，陳腐的這樣的英雄，——他騎在馬上化這羣衆向前率領着，——我想寫的是他在實際上是怎麼樣我就怎麼樣去寫他。

而在另一個字條上却問道：

『爲什麼給郭如鶴這樣大的意義？』

不，同志們，如果我給郭如鶴分外大的意義，那麼我一定作一個很大的藝術上的錯誤。這是不對的。我以爲並沒有給郭如鶴很大的意義，並且恰是相反，我極力的去表現羣衆把自己的主意注入到郭如鶴裏。

一個同志問道：

「爲什麼把舊時的軍官取來作領袖？爲什麼要取一個軍官，這樣彷彿是不能到什麼地方取一個平常的農人來作領袖嗎？」

當然是能夠的，而且這樣的例子在實際生活中是有的。平常的士兵，農人，在西伯利亞作了驚天動地的事業。同志們，但是我終於來寫郭如鶴，來寫這軍官，因爲我覺得他的運命是很特異的。因爲就是這軍官職位的本身才把郭如鶴鍛鍊成一個極冷酷的地主，軍官和他們的代表者的敵人。因此我終於注目到這一位特異的，有趣的人物上。

一位同志說：

「在『鐵流』裏有這樣的矛盾：把郭如鶴描寫得一個不驅逐虛榮的人，描寫得他完全把自己犧牲了，完全犧牲了自己不是爲着叫人去讚美他，不是爲自己造光榮，而實在的是爲着理想而奮鬥的。而忽然有幾頁上說他怕他的光榮會暗淡起來了」。

不，同志們，這裏連一點矛盾也沒有的，因爲不能想着一個人完全用一種顏色

塗出來的。請你拿一個最純潔，最高尚，一生都獻給革命的一個革命者來說吧，如果你告訴我說在他心靈裏連一點榮譽心的種子都沒有，那我要說你是不對的。這一粒種子是有，這玩藝在每一個人心裏是不可避免的。一切的問題只在分量上。郭如鶴的虛榮心逐漸的歸於烏有，而獻身於革命的鬥爭的準備擴大到極大的境界。而有些是適得其反：虛榮心逐漸的增大，而獻給革命的心願逐漸縮小了。取人應該取活潑的，他是什麼樣就取什麼樣，帶着一切內心的矛盾，這樣才算真實的，才算有深奧的訓誡的真實，尤其是在文藝作品裏。

又一位同志見到另一個矛盾：郭如鶴想打士兵們，可是對於自己的軍官們却連動都不動。同志們，這裏這是連一點矛盾都沒有的，我再重複一遍：把一個活人物畫得好像惡劣的印板印出來的下流畫片上的人物一般的美術家不是好美術家。大概你們還記得隋錦的繪畫吧：那畫上的士兵們都一個樣的舉着腿，腿上塗些藍色，胸上是紅色，臉上塗些黃色就完了。不能夠這樣的——這是不美術的。

人是複雜而矛盾的。郭如鶴想打自己的士兵們，可是對於自己的助手們却連手都不抬：誰曉得呢，你伸手去打他們，他們或許會把你做了的，這時他怕的不但是自己的性命，而且是怕一切事情都會糟了的。他是什麼樣我就寫成什麼樣，我不把這一點拋棄的是因為我不想做錯誤。不然的話，郭如鶴要被寫成一個理想中的人物了，而這樣的人物在世界上是沒有的。

### 回答幾個關於『鐵流』的單個的問題

有兩個問題是關於在『鐵流』裏所寫的水兵的問題。

『爲什麼把水兵們寫成反革命的呢？』

另一個字條說道：

『把水兵們寫的好像土匪一般，這是不對的。』

同志們，由詩歌裏不能把字拋棄了的，而我最怕的是不真實。但是，實在說怎

麼去寫水兵呢？我們曉得的非常的清楚，在沙皇時代的海陸軍裏水兵們是最革命的份子。在十革命的時候，他們無畏無懼的走到革命的鬥爭裏，成羣成隊的犧牲了，而此地突然來了這一種調子。但是，顯而易見的革命不是照着直綫走的，在革命裏有好多迂迴，好多內心的矛盾，這部分的就表現在水兵們上。他們毫不猶豫的獻身革命，爲革命去犧牲。但是，水兵們在諾沃露西斯克把軍艦擊沈了的時候，那軍艦按照布列斯特條約分應交給德國人的，他們就把軍艦上會計處的錢都取了去。那錢在每一隻軍艦上是很多的。他們這樣作是按着大家的公意，作了之後就大家把錢平均分了。此後他們就墮落起來，飲酒，逛女人，揮霍金錢好像糞土一般，彷彿他們想趕快把這形迹消滅了似的。但這樣就不白算了事了的：水兵們就開始分崩離析起來了，於是當哥薩克的反革命的暴動開始的時候，當廣大的難民羣衆開始退却的時候，水兵們都感覺到哥薩克要把他們一個個的殺盡了的。一部分水兵留在諾沃露西斯克，白黨的軍官們就把他們都活埋了，另一部水兵們混入到郭如鶴的部隊裏就開



始分解牠了，這一種分解好像死神一般，時時刻刻削弱着部隊。這些水兵不是反革命者，但是他們都沒有充分的覺悟到郭如鶴在自己部隊裏所定的鐵的紀律是對的。水兵們就開始搗亂起來，煽動羣衆說郭如鶴在沙皇時代當過軍官等等，水兵們而且還想謀害郭如鶴呢。惟有到末了的時候，他們看到他們是不對的，他們才大都懺悔了。

同志們，那時候事實是這樣的。在文藝的作品裏，首先要免除的是撒謊和粉飾實際。

x

有的問我道，爲什麼我用了好多烏克蘭的話？有些說這樣把『鐵流』弄得不懂，弄得讀着不方便。這並不是弄得使人這樣不懂，我並沒有引用純粹的烏克蘭的話，我用的是在頓州和古班一帶通行的那一種話。這是一種很別致的烏克蘭話，我想着這樣可以傳出一種地方色彩，可以加重我所描的景片的真實。

要說烏克蘭的話，彷彿突然就覺着我所要寫的那一個人物。但是，雖然如此，我覺得在『鐵流』裏所表現的影片是我們的全部的農民運動的一種典型。當然，我們的國家這樣的大，北高加索的，古班的農民和西伯利亞的，北德文的或中部的農民，在語言上，在風俗習慣上當然都有區別，但是在內心裏——是一樣的那種社會的典型。

X

有好多人說關於不中聽的話。懺悔吧，我犯罪了。我們來討論一下，解釋一下吧。我記得在革命前的時候，在俄國的財富這雜誌上有位天才的作家發表了一篇小說，那小說是取材於頓州哥薩克的生活的：哥薩克出外供職去了，哥薩克女子，年青的，美麗的他的妻愛了別人。都曉得這件事是如何結局的：她懷孕了，就用極殘酷的方法打了胎。在那時這事是很特異的。但是高尚的讀者們，尤其是該雜誌的女讀者都咆哮起來了，抗議的信件雪片似的飛到該雜誌的編輯處，有些竟至謝絕訂閱

了。那些信大約都是這樣的：我有女兒，十八歲了，由雜誌上她會知道在世界上有打胎的事呢等等。

你們想怎麼樣。這些讀者是對的嗎？他們是不對的。當然的，只有十八歲的女學生一點也不知道打胎的事，但是哥薩克的女子們生長於另一個環境中的。按照了『高尚人們』的意見你說叫如何辦呢，實際的生活怎樣不就是怎樣麼？

不，同志們，不要怕什麼生活，不要怕牠的污穢的方面。只要規定一個條件就好了：如果你，作者，想說些不中聽的或寫些什麼猥褻的作品只圖博得一場歡笑，那麼你沒有一點權來作這的。在這種情形之下，你可以用最刻薄的，最卑鄙的話去叱責作家。如果那些不中聽的話同文藝作品的線紋精密的銜接着，如果他特別的能烘托出被描寫的人物的性格，那時作者是很有理的。

對於作者的要求只要求他真實，只要求他不怕生活，只要求他在生活裏有什麼取什麼，但所取的不是爲着博得人們的歡笑或片刻的滿足，而是爲着叫你觸着生活

的本身，觸着牠的創傷和膿潰。

×

有的問我道，『鐵流』譯成外國文了沒有？是的，譯成的有。不久以前由德國給我寄的書，比這還早一些時『鐵流』載在柏林和奧大利的黨報上。你們一定很願知道那裏來的同志們說，工人們都手不釋卷的讀者『鐵流』，說寫的真好，說他們第一次感覺到蘇聯的革命，——所謂第一次的是因為報上的論文不能我們的鬥爭的生動的影片傳給他們。而在『鐵流』裏他們感覺到農民的雄大的原始的力量，感覺到無產階級把這力量組織起來領導到自己的道路上來。尤其有趣的是資產階級的報紙的評語了。資產階級的讀者驚奇的不了：呵，真好極了！真想不到俄國人會有這樣高的藝術手腕來寫東西。大概他們想着我們穿的都是草鞋，喫的是蠟油等等，——這是資產階級先前這樣議論我們的文化的。總之，這本書在國外是有很大的成功的。

最後問我道，在『鐵流』裏我自己覺得有什麼缺點沒有？是的，我覺得有的。我想我所表現的人物，表現的一切的羣衆，比較上不算壞，有些地方非常的鮮明，但無論如何在作品裏有很大的缺點，如果我現在要寫『鐵流』的時候，我是不會作出這缺點的。這缺點是在作品裏我沒有把無產階級怎樣領導農民直接的表現出來。這種領導在那裏我表現得只有默然去意會出來——郭如鶴對自己的軍隊說着蘇維埃政權，說革命，他所說的這些不是憑空得來的。他是由什麼地方取來的。他能由什麼地方取來的呢？不是由他所出身的農民裏得來的，而是由革命的無產階級得來的。在大體上，這種無產階級的領導是覺得到的，但是這應當更鮮明的把牠表現出來，充分表現出工人來。我所以作出這種錯誤的，是因爲我奴隸的處處根據具體的事實來寫的，可是在這具體的事實上，工人們沒有很大的作用。我應當把工人描寫作居於領導的地位的。這錯誤是極大的。

李白丁斯基的：

我怎樣寫『一週間』的？

KH 譯

談一談我的東西怎樣寫的——真是難事。第一，是難於找到每篇東西起首的那一瞬間，可以說，每篇作品都是生活的結果。這話關於『一週間』尤其正確。這是我的第一部散文作品。在這以前我盡寫些歪詩。『一週間』給算了我全付的藝術和心理的經驗。

那時是我入黨的第二年，剛開始學習黨綱和主義。這是在經常的政治工作的過程中作的。這工作是在於那時自己得看好多書，很多的機會去學習，這些得先經過

一番研究再傳受給別人。我的生活的環境是什麼樣的呢？我同什麼人會接近呢？這當然是政治部的同志，各組織的黨員，非常委員會委員，供給部人員，報館主筆。同我們組織裏的黨的上級人物接觸的少，但是都曉得他們。可以說這都是些自己基本核心裏最優秀的黨員，他們給了『一週間』好多的性格的基礎。我同士兵接觸的也很多，因為在軍隊裏當過政治工作人員。

我時時刻刻抱一種很大的心願要寫這個，我那時常常感覺到這時代是非常的，我在牠面前歡舞狂喜，我覺得我一定要寫這個，感覺得每天所經過的是一切在世界上從來所沒有的。同時我覺得我的一切表現的手腕不夠，甚至於啞了似的，彷彿話不夠來表現這些每天出現的新思想和新情緒。

我試着去寫，拿起鉛筆，可是舊的創作體的成分非常的妨礙我。我從早年就寫起了，可是現在一種用慣了的創作方法妨碍起我來了，一方面我是在寫實主義文學影響下長大的（我尤其愛布寧散文），另一方面是在頹廢影響下長大的（尤其是A·

白雷及其散文)。但我是覺得這些方法不適於我所要寫的。一舉筆——就碰起釘子了！檢查舊稿，我找到好多這樣的草稿，試着去寫點什麼，而結果時代精神生活的主要運動，牠的特殊音韻和牠的個性的風采都在這嘗試裏滑過去了。如果近於頹廢，則覺失之緊張：如果我走好的浪漫主義文藝散文的道路，結果又不免成爲自然主義的死板。這一切都不是我那時所要的，應當找創作的新的基礎。我居心要寫一部史詩，這史詩包括革命的三年：我想着裏邊的情節要包括了整個的蘇聯，要把人物分發到全蘇聯去。可是結果這一切好像都烟消雲散了。我記得從十四歲起我給牠叫作『生活』。我想從一九一一年着手寫牠，至一九二六年完結。這當然是幼稚，到一九二十年成人的時候，我覺得我所要寫的包括三年，包括全蘇聯的那部史詩的思想是由這些幼稚的思想來的。在這樣緊張的狀態中，我心裏差不多準備了一年。日常的工作在進行着，我同一般普通黨員似的在工作着，可是同時我繼續不斷的，聚精滙神的仔細考察着，思索着。於是，在『一週間』裏所寫的三月的一天裏，有



一次我回家很早，那時正是晚春的黃昏，我很想來寫這個。我握起鉛筆，而起初一點也寫不下去。我決定只筆記自己的無力的狀態，於是就找到一句話——用什麼對我述說我們的生活和我們的鬥爭呢。我很愛這句話了，繼續着牠就寫了第二句，於是就成一般散文詩。但是牠是我所需要的，牠過於激昂了，實際上我愛那第一句，但一般說來，在這很不高明的一段裏包含着未來的『一週間』的一切內容。這是用極樸質的話寫的，但是寫了之後，我覺得在這草稿裏有點什麼東西，這可以說是到未來作品走的第一步。雖然這不是我所要的，這是很不好的。

是怎麼一回事呢？現在當我很有意的來仔細看這段東西的時候，我看見這裏除了很多不好形象以外，主要缺點是舖張，浪漫主義的烏煙瘴氣，和與現實生活的具體結構的隔離。牠可以做這時代的一個物的表白，但拿牠來做全篇的出發點，殊欠客觀。開始如此，於是就失敗到底了，應該不從這裏着手的，但牠却給於我了『一週間』的題詞。這是原稿的第一句，這是現象的第一步的把握，這做了『一週間』內

容的基礎。布哈林的主義『ABC』，做了我寫這東西的第二種推動。如果你一想，你就記得那起首有對於黨的敘述——有對於管理社會主義國家的黨的敘述，寫在『禮拜六』裝運劈材——非常熱情奮發的，但同時又也非常寫實的敘述。當我第一次讀牠的時候，沒有留意這種敘述，那時只是我的宣傳的工具。但我愈想到我未來的作品，這幾行敘述給我的意義就愈大。無怪乎後來布哈林很愛『一週間』，他的寥寥數行，對於『一週間』給了我一種真實的基調。

對於『一週間』的第三種推動是皮捏克『在門口裏』我想諸位大半都曉得這篇作品，所以用不着再來敘述牠了。那裏寫一個小縣城，大約也是在蘇聯東北邊疆上，是冬天，大約也是一九二〇年，蘇聯政府很大的困難情形，寫出蘇聯社會秩序的異常和奇異的感覺，就這樣收尾了。以時間來說，這是蘇聯小說第一批中之一篇。對於這篇作品，我一看心裏就起了反感。

我覺得這是對於革命的中傷。在作品中所描寫的我不曾看見：醜態百出的黨員

晚會，在晚會上鬧酒 知識份子無聊的放蕩 雜以關於革命問題的胡塗的討論，和關於俄國歷史命運的無味的空談等等。這裏提到蘇俄人員，機關，但這都是一種不正確的歪曲的敘述。可是皮捏克的小說那時對我總算要緊的，因為牠把我一切漠然的幻想引到具體上——『你所見到的革命是這樣的呵？』我心樣對皮捏克說：『事實上牠不是這樣的。事實上就是一個小縣城也刮着鬥爭的風，刮着革命的風，牠澈頭澈尾的表現着勇壯的精神，這就是牠們呵，這些英雄，這些現代的人們。』我在這樣想的那時期，的確是勇壯的；這是一九二一年春天的時候，那時我們一切的艱難正在尖銳化的時候。這事開始是如此的：大約是二月的時候，在全市大會上有寫在『一週間』裏的一個人，作了一個報告，也不好，也不壞——是一個中等的報告，在報告裏列舉數目字，說我們有成績，說一切似都不錯，都好。那時有一位黨務機關的領導者拉珂次珂夫同志就發言了，他說報告人是不對的，報告人說我們一切都很好，這是不對的，這是歪曲了事實，我們現在不要誇大，而要提出來一個比一個

嚴重的問題，因為我們是在恐慌的前夜過生活呢。勞動軍的經驗是失敗了。在各機關裏都是死氣沉沉，不應當欺騙自己——用命令來取締私商，事實上一點也沒有奏效。他並不是灰心喪氣，他只是叫看一看事實的情況，他只是指出了再過一兩年我們就度過了一切艱難的那種自欺的危險。這是一篇極好的演說，是極清醒的，勇敢的，對於事實冷靜的觀察。一般說來，這演說的聲調，這人的性格，甚至他的外表，都在『一週間』裏找到了化身，這是在羅柏柯的典型裏，是在他的演說的聲調裏。

於是，不久西伯利亞就起了大暴動了，極殘酷的暴動擴大到中西伯利亞的全部，擴大到庫爾甘，彼得保羅，斷絕了交通，糧食不往城裏運了，飢慌的瘦手向中央了。那時只有從未與中央斷絕交通的各省往中央運糧食，齊梁賓斯克也是如此。我們就開始由各省吸收糧食了，那時經濟情況特別緊張，這成了新的風潮的起因，新的暴動爆發的導火線。我記得黨的組織裏最不堅決的份子，在艱難困苦的壓迫下說道：我們怎能給糧食呢，我們自己吃什麼呢？現在還記得有一位領導者在全市大會

上說：『怎麼呢，併着所有的一切力量去維持中央吧，我們自己去挨餓吧，雖然對我們自己是很艱難的，而糧食應當交給中央。』這是給『一週間』基調的第二個機會。『一週間』的主要的矛盾就成熟了，第一個主人公的性格——即羅柏柯——和他的性氏同時即從拉珂次珂夫的幾點特性上產生出來了。後來，差不多同時就產生了克利明，馬頓諾夫和郭迺，並且他們都同時對於春天的感覺連繫着。閉會以後，出去到了街上，街上颳着清爽的春風，令人感覺到自己的青春，但爲了工作，依然不去貪戀着可愛的春日……於是動手寫初稿了，這初稿是關的克利明，馬頓諾夫和郭迺的體驗。

此後我就到葉嘉德林堡服務去了，我是被區軍委招去的，那時區軍委組織了一個區軍事政治學校，區軍委把我招去做這學校的組織人之一。把齊梁賓斯克置之腦後了。葉嘉德林堡是烏拉爾的省會，牠比齊梁賓斯克大得多了。此地完全是另一個局面，但是對於齊梁賓斯克的感想，時時刻刻的留在我心裏，可是恰巧正當把齊梁

賓斯克置之腦後的常兒，只在這時我才很真實的想到，爲什麼一定要想整個的蘇聯呢，爲什麼不來寫這典型的，好是我們這的小城市呢。一切的動作都可以集中到一個城裏的時候，幹嗎要去包括整個的蘇聯呢？爲什麼要取革命的三年呢？可以採取一年，一個月，最後可以採取一週間，把一切主要的矛盾都放進一週間去，在一週間裏可以描寫一切事業變的緊張。於是立刻就寫了『一週間』裏所表現的事變的綱領。在這時代的主要矛盾的發展上，我開始組織題旨，這是表現在這樣的具體的問題裏：如果×軍由城裏調出去，那就不能鎮壓暴動，如果不調出去，就不能完成春耕。要完成春耕，必須要得到種子，必須要得到燃料，必須要調出×軍，是要引起暴動的，但是應當要走這條道路……。

一切人物的配置，在這矛盾的發展的周圍立刻就表示出來了。

但是，一切主旨我已經弄就了。關於春天的感觸已經寫好了。（後來寫在馬頓諾夫，梨克明，郭迺的議論裏），在梨克明和森珂瓦關係的基礎上，那種愛情的基

調上表現得很清楚。

但是作品主要的基調是由當時黨會上，由報紙上，由黨務機關領導人的演說裏和自己的當時政治報告，政治演講時的體驗裏所得的深刻的印象給我的。

這在我找到這基調的時候，我自由的握着對自然界的感覺，把握着對春日的感覺做整個的事變的背景，這給了一種一般的描繪……是我從這裏來下手寫這部作品的，就到現在我看我這種起首是正確的。

作品的第二種基調——這是庸俗的小城市的對於把牠也捲入到漩渦裏的那種革命的敵意……這種基調已經作品社會的複雜起來而且使之具體化，牠是我的意見和感情的表現，當你疲倦的開會回來的時候，看見習見的小屋，人，教堂和小土山，就覺得這與那實際存在的不相符合，與那將來所作成的不相符合。由此就產了第三種基調——在特殊形式的黨組織的生活，黨會，禮拜六義務工作人員，集會。

這三種基調到現在對於我彷彿成了這作品的質量的試準器，不是作品的內容

不是作品具體的形象和情節的開展，而是牠的一般色彩。最初如同我的體驗似的，產生了這些基調。後來我着手把這些基調結合到每個人物上，把牠們做成各種人物的主觀的吐露。『應當用什麼話對我述說我們呢』的一段話，應當來自森柯瓦的日記。也應當是蘇里珂夫的日記。一般說來，蘇里珂夫當設想是一個詩人，他寫着詩，寫着長詩。我寫的這幾首詩和長詩，應當入到『一週間』裏。最後好多地方還沒有完成的我的第二種工作，是在於我一部分要作各人物的吐露加以選擇，除去牠們的主觀成分，把這些吐露作成全部作品的客觀的色彩。

這時我已經開始在作品的好多形式的特點上着想了，牠對我是整個的，是那脫稿以後我想看的那種形式。我已經感覺到牠的大小，與牠風格的特點。

這作品應該要寫得好像第一章寫的一樣——帶着內心的韻律，略帶鋪張的散文，語言裏帶着條件性的成分。在起首，在前四章裏，比方我避免『那個』字的引用，我有一種願望，要把作品風格化，我避免減低作品價值的那些性質形容詞，對比，



一切都應當往一定的鋪張的語調上用工夫；『那個』這個字能給語句以堅實性，能使現實確切。我覺得作品大的程度——我想牠一定比後來所作成的要小一點。我擬定牠必須有七章。在初稿裏覺到白雷的影響，這種影響在我的第二部作品『明天』裏尤其顯然。如果你記得白雷，那就不難辨出他的影響，並且，他是最愛的作家之

『一週間』應當以黨會始，以黨會終，在這會與會之間應當放入一個整週，而且要展開整個悲劇的衝突。由作品的一切形式的問題中，特別使我奮興的是這個問題。作品的開始我想表現的不是一組人居於為首地位，後來他們下場——而是在新的會議上產生出新的領導來。

我寫『一週間』從開始，從第一章起，我時時刻刻的寫着，排斥着在那一句：『用什麼話給我述說關於我們呢』的基礎裏的存在那些一般的和非具體的浪漫的情緒。你看見開始寫着『天氣』的——是天空，春日。此後——對於城市裏所生的敵意的

描寫，對於黨員赴會的描寫，還沒有個性。『一切各種各樣的人在走着，但那一個同樣的清晨的太陽照着他們。』

當我寫了一句，牠即刻把我的勇氣鼓起來，在我覺得在這裏邊有我要找的那種風格的具體化，『一切各種各樣的在走着，但是那一個同樣的太陽照着他們。』在這一句話裏那時對我含着『一週間』的性格啓示的方法。

還必須要說一說，賽納托爾——他差不多是我從真人寫來的，這是我住的那所房子的房主，他的確有一個藥鋪，這是一個如此典型的中等階級，這典型的一切實際的特點在他身上都表現得如此顯明，差不多一點也不用添的。

第一張我抄寫了五遍，以下就不再抄寫了。賑飢會出了一種報，我就把我的稿子陸續給他，這稿子就標着『我們的鬥爭的平日』的題目在該報上發表了。這把羅柏珂已經寫成了。同時作品進行的很有力，我已經來不及筆記一切了，大堆的材料壓着我，我一理解了作品主要的思想和牠具體的發展時，我即時就多量的寫起來。可

惜六本稿本之中我保存的只有一本。原稿寫得很雜亂。我開始寫的時候，這一段那一段的寫着。由這一段寫到那一段，我想着頭一段已經寫完了，後來又回到頭那一段上。現在我把牠全讀一遍的時候，我不能夠把握着工作的一切次序，一切都寫得很雜亂——有時用墨水寫，有時用鉛筆寫。紙的問題那時真糟極了，比現在還糟，齊梁賓斯克有一個大的茶葉廠，我們在那裏徵收了好多包茶葉的紙，這些紙寫着是非常方便的；此外我還有什麼「保險」簿。我就在這些紙上寫的。再說一遍，我寫得非常雜亂，但是，當我翻着這些草本的時候，我在這些草稿裏找到『一週間』的一切主要的插話，這些插話我會謄抄過數次，我時時去修改着，謄抄着，甚至在一個草本裏重複着那同一的基調。

現在談一談這一切插話的真實程度的問題。馬斗先珂差不多從真實人物寫來的。我自己觀察過這樣的人物。把馬頓諾夫當作出發點，我想像着外表，想起一位知識份子，他對於自己時時刻刻的都在一種內心的裁判的情況裏。我對馬頓諾夫添加

了許多自己的思想和感情。比方，當他在街上走的時候看見教堂，他彷彿是用一種未來的眼光看着牠們的。

對於馬頓諾夫性格的描寫，可以再加一段插話。一個黨員去到一個同神父的姑娘吊膀子的神甫的家裏搜查。不錯，這位青年在搜查的時候，態度很堅決，很沈着。當我開始寫馬頓諾夫的時候，我着手找他的知識份子的幻想的表現形式，我就把馬頓諾夫取來放到這個人的地位上，於是，得到的結查，正是那我所要的。

其次，關於鞋底的事實，這也是由實生活裏取來的，我親自在街上看見這人用繩子把鞋底網着。

我現在寫這些事情幹嗎呢？我有一種思考，我覺得這種思考一定對於初作者有益的。——這就是關的利用實際事實問題。問題是當我們生活在感官的真實裏的時候，生活豐富，得關於任何人都可以寫好多書。但主要的問題不在此，而在於要會從實際生活裏選取對於計劃的具體表現所需要的東西，把這集中到一塊裏，或者相

反，把牠作得比實際生活還要有生氣，但是要作得能使這種由實際生活裏取來的事實很生動的令人覺到現實生活——覺到牠的全付的力量。在神甫家裏發生的那件事，實際上不是好像馬頓諾夫這樣典型人物做的，這是一個真實的黨員，當事情到了搜查的時候，這位黨員的心裏或者覺得很不方便，但是他把自己的事情處理得很好。我是要把那黨員知識份子的社會心理的根基，同對於革命懷着敵意的人們發生關係的矛盾揭開來。我取這件事情，彷彿我按着自己的目的來歪曲牠似的。但這種歪曲是我解除了牠的偶然性的成分，給牠很多的緊張，這幫助了我把材料引到作品的思想上去。

我取了具體的真實的事實，但是我把牠加重，或減輕。原來是這一個人，我換成別一個人，原來是一個很精明強幹的，很好的黨員——可是出現了一個馬頓諾夫這樣的人，因此，馬頓諾夫才被揭示出來了。我以為作家最重要的規律之一和他所要的實際生活印象的選取，就在這裏。

其次，再談郭迺和蘇里珂夫的產生。無論如何奇怪，他們是由一個真實人物的各方面產生的，即那同一的一個非常委員會委員做了這兩個似乎相反的典型的對象。我把這人的內心的兩種矛盾的傾向取來，把牠化身到兩個人上邊。我爲什麼要做這呢？我覺得我不能夠在這人的性格一體上闡明兩種相反的特性，於是我就把這一種傾向使之同另一種傾向離開了。這是證明了我的藝術方法的缺陷。郭迺本來是什麼樣，他依然還是那樣，依然是一個極好的×××××，回家以後他也許體驗着蘇里珂夫所體驗的那些情緒，——但也可以克服這些苦痛的情緒，成一個更堅決的人。那時我不能把握住這種性格的辯證的處理，於是就走上分割矛盾的路了，走上分離他們的路了，這結果就是把生活的性格變成了象徵。

在森珂瓦上我聯合了兩個女黨員的特點，一個是我知道的很疏遠，另一個是與我很接近的人。結合起來成了一個人物，當我把兩個真的女黨員拿來同森珂瓦一比較，就又看見她是浪漫主義化了，她沒有那兩個女黨員所具有的那些具體的特點。

一般說來，森珂瓦不是客觀的生存着，而是經過標過梨克明的攝取。在自己的原稿裏，我找到有關於森珂瓦在彼爾木省教書的描寫，有關於她如何成了黨員的描寫，在最後修正寫，我把這些都刪去了。梨克明與森珂瓦——我不記得他們怎麼和從那裏產生的。他們的好多思想和主旨不是屬這個人物就是屬那個人物的。馬頓諾夫的好多思想最初是屬於蘇里珂夫，後來牠們才轉到馬頓諾夫上。

原稿工作的路線是這樣作的。在這一篇原稿裏是對於黨部情況的綱領的記述。

這種記述我有四種變體，第一種變體是以這樣的句子開始的：『從最初梨克明對於羅柏珂的計劃都不以為有實際意義的』。接着就是對於羅柏珂的演說概要的敘述，這一切都是用非常乾枯無味的，純粹用黨的話來寫的。在第二種變體裏具體性和熱情更多了，主要的是克拉烏洛夫在這裏很真實的出面了。在第一種變體裏還沒有克拉烏洛夫，只有一個什麼糊塗不清的波戈朋斯基，可是在第二種變體裏出現了克拉烏洛夫，即最後入到『一週間』裏的那個克拉烏洛夫。這原稿還沒有開展來，但是牠已

經很具體的了。這樣人物的典型，後來屢次的出現在我的作品裏。前四十五章我就是這樣作的，工作的環境那時是非常艱難的。好多同志都抱怨環境的艱難，都說他們本來可以寫出很有天才的作品，可是環境妨礙着他們，我下邊說吧。那時我做區軍事政治學校的教務長，環境大約是如同『黨代表』一書裏所寫的一樣，——是很艱難的。工作是很負責任的工作，我担任全部教務上領導工作，部分的還領導校中的政治生活，那時正是往新經濟政策上過渡的時期。那時因為復員，軍心最不齊的時候，我得去作很多的演講，作很多的工作，因此對於我的文學工作所剩的時間是很少了。通常我寫東西是夜晚或清晨。那時是夏天，我或者早晨在上課以前寫，或者回來寫。這樣緊張的工作，使我過於疲勞，疲勞得竟使委員會給了我三個月的休假——這樣的事，是不十分常有的。我開始患起腦貧血來。我去到莫斯科了，我奔走着請求把我撥到陸軍教育本部裏服務。請求成功了。我在高等軍事交通學校依然在那樣工作條件下服務，但是給養上要好一點了。我放下了三四月的『一週間』，在這裏



又寫起來了。但那時牠已經被想起好了。好多已經都寫起了。當我又提筆續寫的時候，我把牠統統膽了一下，已經把作品按着主要的感染的音調均齊起來，但當我開始往下續寫的時候，發現到我的風格上起一種什麼變化。如果把『暴動』和牠的平減的那一章翻開，總之，把末尾的幾章翻開來，可以看見這幾章比較的是另一種音調了。在風格上牠們沒有那麼鋪張，他們很自由，已經不那麼樣覺得一種有韻的散文，一切更覺得自由，描寫得更寫實。更具體。人物的出現和對於他的外表的描寫，都是用一種率直的，個性化的語調寫的。丹珂夫，史貝琴，賽列斯克——在方法上與郭迺和羅柏珂的描寫都大不相同。我所說的我沒有完成的那種任務在這裏也表現着。前幾章是用韻文文體寫的，布哈林曾見到這層；他看了之後就說：『你的前幾章寫的好像散文詩一樣』。從第五，第六章起，就開始了普通的散文，有韻的地方就越少見了，只有第七章才寫得恰似我當時所想的，這文章是以黨會結束的，這黨會是『一週間』開始時那次黨會的重複。

總結起來：我以為擺在我面的那一般的任務，量着自己的力量，我完成了。這部書我大約寫了一年——一九二一年四月十六日開始寫牠，一九二二年三月二十四日寫完。這部書裏有什麼好處，有什麼壞處呢？我覺得這部書的缺點，第一是『一週間』裏沒有工人階級，這缺點托洛斯基在自己的文學論文裏指出過。

在我們的城市裏工人階級那時的確是很不顯著的。那時我們那裏有鐵路停車場，茶葉廠，鐵路作坊，還有相距八九哩遠的一個很小的煤礦區。在這作品裏沒有工人階級，而且他是應該有的。暴動是被鐵工人消滅了。鐵路工人是郭迺領導的。但是，按大體上說，這些鐵路工人同皮捏克的『皮短衣』有什麼不同呢？我想，不同的很少，依然是那樣矯揉造作的羅漫蒂克。

但是，我覺得我的任務總算完成了。即在世界的新的感覺的基礎上，我給了新的主旨和體材新的結構。好多人都捉摸不住這種新奇的事物。而且這種新奇的事物是有的，牠是表現在與社會矛盾的發展相適應的人們的出場和處置上。麗沙的引入

是從第五章起，以至於到末尾，時時刻刻從作品裏引進了新的人物。

但是，對於人物的性格的開展，我實在寫得不好，人物大半像浪漫主義的象徵，像思想，而少像典型。比如羅柏珂吧，他有咳嗽病。『羅柏珂一定要死了，他有病，他很不好過。他知道他要死了』。這都說過了——但都是用太不吃力的話說說的。這樣典型的地方在『一週間』裏很多。這部作品得救的只是思想的行動的統一。

這部作品也受了以前的創作體系殘餘的影響——自然主義和頹廢主義的影響。

有過這樣的時機，比方，史達馬霍夫的花瓶。這隻花瓶是被描寫在這麼的神氣裏：

『在牠上邊繪畫着什麼人的戀愛的處所』。花瓶被打破了，後來往裏邊裝些惡水。史

達馬霍夫從來對於別人送給他作紀念的東西都是如此的。花瓶這裏是表示象徵的，

那革命時代——那兒不會有個人生活的『美麗』。這是很不正確的思想，——一種不

正確的風格路線也適應着這種思想，沒有融化的舊的創作體系的殘餘，妨碍而阻止

去理解『一週間』的真諦。

那第一章裏。比方，寫着一位紅的火光一般的天使——這是矯揉造作的浪漫主義的形象。『一週間』裏也有粗略的勉強的描寫，比方，麗沙不信上帝的問題。她從前是信上帝的，後來她看見黨員是如何的受苦惱，於是就不信了，『復活節的鐘聲使人想起了上帝。他在那兒呢？她在自己心裏不更覺着他了』。人對於上帝的信仰難道就失掉得如此容易嗎？

應當提一下，當這稿子送到編輯部時，那種樣子是很完善的，瓦郎斯基和克雷奇珂夫同志費了不少的心力，刪去裏邊的好多冗長的重複的地方。作品的產生是集中的不是呢？

牠的產生當然是集中，即最初全部是整個產生的，好像設計似的。我無論作什麼，在我時時刻刻總有一種觀察的過程，比較的過程，選擇印象的過程，這過程在我自然而產生的，有時有種什麼東西由這選擇裏分開，我就開始思索着怎樣能利用這個，誰說什麼時候，別人回答的時候，這些都與所思索的作品有什麼關係，我

思索着怎樣去描寫牠，時時刻刻都做着這樣的好似無目的的練習。對於有些東西我常常三番五次的光顧牠。但是，同時還有另一種計劃，比較更爲寬泛的思想的計劃，當對於一切生活觀察的結果完全歸結到某一種思想上，這思想不斷的來到你心頭。當我讀『一週間』時，就見到我的創作的主要的基調都是互相間非常像，在『一週間』裏那些基調『黨代表』裏，在『英雄降生』裏到處重複着。比方，對於國家復興的感覺——這在『一週間』裏有，在『黨代表』裏也有，或者一年的春天，我常常重複着春天自然界的基調，常常重複着好多景況，比方馬斗先珂——這個典型，重複了一次又一次——但每次都是在另一種的方法上。我時時刻刻想都在思索着六七篇東西，從這六七篇裏我要決定一篇。這是什麼意思呢？這就是你彷彿一下子想像這篇作品的全部，下手片段的筆記牠，這是很糊塗的，這已經不是思索；這已經是在一定的作品的範圍裏創作的過程了。

史維洛夫說：『詩是從頭寫的，這話說的真可笑，可以不可以說小孩子是從頭

造起，詩是一下子全都造好了』。散文也是如此。

談一談計劃吧。計劃當然是一件好東西。但普通寫計劃是爲着將來要把牠推翻的。你一着手寫，就出乎計劃了。你寫起第二的計劃了。第一的計劃裏的成分永遠是在最後一的計劃裏。但第一的計劃常給作品一種量的規定，牠彷彿指示着寫這一部作品得往肺裏吸多少空氣。

我怎麼寫的，按着靈感寫呢？或是按着課題寫呢？

我們一談起：天才，創作的天才，我們很難想像到這些字裏包括的是什麼，這裏有好多混合的部分，這些部分所給的觀念是異常複雜的，但是我曉得有好多比我更有天才的人，可是他們一樣是什麼也不寫的。這裏有××××的刹那，即善於集合，善於集中××××於把整個的自己付與工作，這裏有對××××計劃的一定的忠實，這是什麼呢——是靈感不是呢？但是，無論那一種職業上時時刻刻都應當這樣來對工作，這組成了生活的主要結構。這是對於自己工作的一種吸引力，用不着自

己來強勉的，在這意義上說用不着自己創造靈感的，但這總算是一種內心動員的一瞬間。靈感的瞬間當然是有的，當你寫的時候，你自己辨不出來什麼東西是從那來的，但你寫着，你遵從着形像的獨立的生活，彷彿一切都是自然而然後發生的無意或有意的觀察的，然後用你所發展形象的那東西來檢查形象的真實性，如果牠服從着發展，——那牠就是正確的。

在任何環境我都寫東西嗎？

喧嘩的時候很難寫東西。當室內一個人都沒有的時候，我寫着最痛快。如果在牆外喧嘩，這還可以忍受。我記得未到莫斯科的時候，我沒有地方住。我搬到S大學裏我坐到棹旁寫東西，而且同學們就當場幹起自己的事來了，我還在寫着。但室內沒有一個人的時候寫着最好。

革拉特珂夫的：

我怎樣寫士敏土的？

瓦礫譯

三十年來我都在不斷地寫作，但是直到現在，我還覺得我簡直不會寫。我這樣說，是異常替自己悲哀的。所以要我說我工作的經驗，是十二分困難的事。在作家集會與初學者中，常常有人問我，例如：士敏土是怎樣寫的，怎樣漸趨於完成的。老實說，這問題也總使我困擾的。創作的過程，無疑的，不只是對青年作家才有興趣。我想作家與讀者間的差別，不過在想像力濃淡的程度不同而已。作家想去掉那侵擾他的『固執形象』，常要受些痛苦的。（我所謂『形象』，是指一組複雜『幻象』，



差不多近於『幻覺』(Illusion)；這，包括一切——從人像的隱喻，到事物的整個的辯證法的發展。這情感是上層構造，在作家心中不可避免的，喚起一種反應動作。這是一種要求，一種必需，他自己是無法抑制的。他必須如此把自己表達出去，而同時給無數的羣衆以不斷的，非常有力的影響。

所以我想作家創造一個新的形象，就是再生一次；而在一個作品的製作中，他要經過許多次的再生。但是要緊跟着，或者牢記着每一次的再生，是差不多不可能的。關於他創作的作品中之最重要的東西，他也講不出。自然，能說出的有很多，而記得的更多，但是這些不過是主要事物的陪襯與附傭罷了。主要的東西，是一種心理過程，常是難以捉摸的，模糊的，只有在與夢的聯繫中，間或可以捉到；而說明夢的產生與含意，已是一件煩瑣很難的工作了。作家的造詣越深，則他的教養越高，他的政治觀點越嚴密，對於辯證法唯物論的把握越深刻，越堅實；再加以天賦與技巧，則其藝術品的內容定較時人更爲豐富，更有生氣。因爲藝術確是一種思想

，一種形象的思索。因為（用黑格爾的術語說）牠是整個印象、知覺、情感之洪流的藝術地體會與自覺（Apperception）

### 這書是怎樣產生的

我現在已記不起想寫士敏土的整個慾求，是在我心中怎樣發生的。作為一個黨的工作人員，我被派到諾弗路西斯克（Novo-Rosisk）負責組織蘇維埃政府的各機構。我是黨委員會的委員，黨報的編輯，並且還是執行委員之一。我的工作，大部是用在普通教育上，同時我又是向『爭吵者』鬥爭的一個活躍分子。當白軍在那兒時，我同士敏土工人一道住，並保持與紅綠（Redgreen）軍的聯絡。在蘇維埃治下，黑海一帶的整個的政治，社會生活，都在我眼前經過。在一切的鬥爭中，我都很活躍；我是一個宣傳員，在紅軍隊伍，則是政治工作人員。

士敏土的主題就在諾弗路西斯克湧顯出來的。當時政治工作非常忙碌，我不能

獻身於文藝工作。魯卡爾斯其與高爾基，邀我到莫斯科，而接着不久，黨的組織部也派我到這邊來。

在莫斯科，我沒有接收什麼負責重要責任的工作。最初在學校裏辦事，這樣會有較多的時間從事文藝。就在這期間，我開始了以作家爲職業的工作。諾弗路西斯克，在當時已成過去了，已是我生活中完結了的一段。我可以細細地回想牠，把牠有次序地排好，喚起那些事變與經驗，於是再下結論。那些情景，一幅一幅地，非常多，都含有重大的意義、英勇、緊張；雖然，在事實上不過是勞苦忙碌。人物在我記憶中，宛如彫塑似的，湧現出來；事變則在我想像中跳動着。人物與事勢真多得不得了。在飢餓的空氣中，在陰寒的大理石牆壁的地下室中，我的小房間，宛如一所牢獄似的被掩埋着；在這兒，我忽然沉沒在回憶的洪流中，受着富於想像力的記憶裏出現的圖畫與事變的推動，帶着異常的苦痛與敏銳的感覺，由於一種內心的衝動，我決意寫一篇小說，關於海、太陽，關於悔悟了的哥薩克及從土耳其回來的官

長。這幅圖畫仍閃耀着將熄的內戰的火焰。在文學上這題材還沒有被人觸到過。而其最使我喜愛的，是那栩栩如生的畫面，那風景、那抒情的調子。再是在海景的陪襯下，出現了那宛如民謠中所唱的英勇的鬥爭。這時我腦裏仍充滿着寫火馬時的影象。這全個故事，是很急猝地，印象的地，以大胆的筆觸，很有節奏地寫下來的。一切都宣染了火、燄、鹵莽的動作、騷擾、恐怖、與熱血。這是一個過去了的故事。但現在是皮肉受罰的時候，我恐怕當時最使我着急的，還是那不斷的如何取暖的問題。我重說一次我是快要凍僵了，並且一直就患着喉管炎又生瘡。與一九二二年的嚴厲的冬季，和這不是人住的地下相較，則南方，海、太陽，簡直是不可思議的，燦爛豔麗，喧擾、色與火的合奏。這就是以後在士敏土中，題着『悔悟者的歸來』爲什麼是那麼狂熱激昂的緣故。這是兩種力作成的電弧——勝利的布爾雪維克與那些慘敗者們，後者非經一番澈頭澈尾的內心革命不可。這也是一場鬭爭。而且是階級鬥爭更複雜的一面。那些人物的形象，非常迅速的湧現出來，他們擁擠在我面前，

栩栩如生，好像一堆糾纏難解的東西。「悔悟者歸來」是一九二一年確有的事。一艘英國運輸艦，載了大批的白色流氓到諾弗路西斯克，大部是士兵與哥薩克。軍官則很少。以報館編者的資格，我參加過他們在船上的招待會。書中的人物都是想像的；但是那特點與個性則是從那些和我一道工作與生活中取來的。諸人型的輪廓，在這第一篇文章中都描畫出來了。格利在我想像中，非常清晰地，非常真實地，活現出來，是一個典型的活躍的勞動者，一個從不肯安靜一下的工人與經理，一個紅軍，下層的革命戰士，上等的布爾雪維克；一個頭腦簡單心地熱情的傢伙；一個絕好的朋友，熱烈，充滿了男性的偏見，有丈夫氣的，但並非不可理喻；一個僅僅還沒有覺到個人生活與社會生活衝突的人。一個快樂的，有生氣的激烈的，有時甚至於可怕的人。一羣在諾弗路西斯克、庫本、莫斯科的親密的同志與黨的工作人員是他的原型。格利這人物並不與我熟識的任何真人有什麼牽聯。我並不用畫像的辦法，採取一定的人物或朋友，名字是某某。這方法拘束我，使概括一種典型的工作

遇到困難，並且還妨害支配材料的自由。但是在塞爾治與盧哈瓦身上，却是有條件的例外了。我說『有條件的例外』在是指這兩個人是真人的反映，至於他們的名字，我想沒有說出的必要。

這完成了的一段，一點也沒有顧到整個的全體，常使我担心，直到送往印刷所後都是這樣。我在『南方期間』的一切革命工作——情景、事變、人物、那複雜的情感，或由諾弗路西斯克工人爲重建他們的經濟生活所生，或由爲完成社會主義建設的基礎的鬥爭所生，那爲共黨勞動的鬥爭，新經濟政策暴發時的混頓，清黨運動！

——所有這一切都十二分清晰地活現在我面前，激動我，使我沒有一刻的安靜。我常常見這地方的人，及全故事中：重要或瑣碎的插話。有一個夢，異常頑固地追隨着我，幾乎每一夜牠都來：在不同的環境下在千變萬化的情形中那不是白衛軍要槍斃我，就是要勒死我。而且不知怎樣，總是在深山的森林裏或者陰鬱的山溝中。與平常在夢裏出現的一樣，他們總辦不了我；我不是逃跑了，就是在緊急關頭醒轉來

。所有這些過去經驗的幻影，漸漸與藝術的形象很諧合地融合起來；而這在創作的過程中，又經過了自己的或者別的親臨過這不可置信的內戰時期的艱險的人的回憶的薰陶，又產生一次複雜的變化。黛沙在山裏被白軍所俘虜，是以夢作基礎寫出來的；而又與在「猛克諾」確曾發生的事變有關聯。

火一般的太陽；燃燒着的海洋，帶着銅鱗山坡的高山，溝峽，被挫折了的生命在我的想像中，喚出一種幾千萬人——Subotniks 和 Voskresniks ——合奏的真正交響樂。這是在山巔區域，一九二〇到一九二一年發生的事。這些圖畫是永不能被忘却的。我感到自己宛如在寫一篇詩。一篇關於羣衆勞作的長散文詩。諾弗路西斯克勞動者的活力，把這一座城，從完全毀滅中救了出來。我不明白怎麼這些圖畫總是不斷地的激動我彷彿一闕英雄曲似的。這樣，「綠道」這一章，如一篇獨立的短篇小說，以最初的形式出現了。以後，這，爲着適於整個小說的結構，又經過了許多次的改動。

## 人物的發展

以後又因一串的聯想，開始了克利斯特工程師的心理研究。克利斯特這人物是作出來與格利相對立的，而同時又與『悔悟者』相貫聯。一方是格利勝利的強者，一個潑刺激烈的人，有生力，帶着倔強求生的本性，階級裏最深刻最聰明的一個。在另一面，則是畸形的，悲慘的資產階級的 *Solnes*，宛如暴風雨後斷牆破院的一片，是工廠的有機的一部，類似一個活着人形石柱。暫時他雖學他所建的工程一樣冰冷，但這只是一種裝死 *Anabiosis*。他潛藏在他的工程中，但是不可避免的，他一定清醒，一定要與工場一同復活。至於怎樣復活，則又是另一問題。這完全要看他與他的階級敵人——格利鬥爭的趨向，和那貧窮的主人怎樣使用他的力量而定。敵人已感到他們力量的不足，格利要殺這從前把他送給白衛軍的工程師，是再容易也沒有了，但這是多麼無聊的報復！這兒重要的主題是：內心如何同這不能放任自己



的報復衝動相搏戰。階級的理知勝利了，專家是要用來重建工廠的，沒有他們，是無法把這巨人開動的。更大的報復，是要把這報仇的獸性衝動壓下，設法使克利斯特感到建設新生活者的堅強的意志，勇敢和熱情。必得把這工程師喚醒，感動到他的生命的根底，使這驕傲的專家感到單純的工人的聰明的高貴，並且使他相信工人在舊生活的廢墟上重新建設的力量。

專家問題，與儘量使用技術的知識分子問題，在當時是特別重要。這，在許多會議上都不斷的被人討論着，伊里奇的意見，被每一個演講新經濟政策者引用着。

這許多探討一寫好了，則小說的內容，主要的人物及其他脚色與結構等，都很具體地在我心中了。現在，耐心地工作一些時候是必需的。時當一九二三年的秋季，我正在組織印刷工人的『高等小學。』只有每天早晨一點功夫，我才能動手寫作。我開始寫了——每夜我常寫到三四點鐘，小說進行得很慢，但是我非常熱心，雖然那時已飽受工作過度所起的神經亢奮的苦痛。

這部小說是零零碎碎逐漸寫成的。但不是從第一章着手再挨次寫下去，而是看那一段現得最清晰、最完好，就寫那一段。不是人物、事變、動作活躍得宛如幻影似的，我不動筆。高爾基解釋小說中的人物時，說得好：『他們都出沒地跳動着。』這人物的『跳動』，凸出的浮彫似的，他們具體的形象，他們的心跳，他們的特徵，這一切在我都是最重要的。人物的生動是必須的，他必得從紙上躍起，我得聽到他的聲音，看到他的面容和姿態的變動，並且嗅到他。這是艱苦的工作，緊張的工作，需要大量的供給觀察，並且俱有對民衆的理解。我特別喜歡研究面容、姿態、步法、笑的特徵、說話時的怪癖。這成了我歷久不變的習慣，在寫作上，牠給了我不少的幫助。最困難的地方，是把這些印象捉到紙上來。我不能詳盡的描畫人物，不能耐心地，不動情感地從髮到踵異常冗長地寫下去，或者，把他們長長的談話都抄下來，如那些死抱着『儀態』(Manners)的作家似的。在我，最重要的是抓住最具有特性的細微點，這立刻就可以使那人物生動冗。長的對話是不必要的——三兩句

有個性的話，幾個典型的合於人物的、有筋肉的字，就儘夠扼要地把他拱托出來。

柴霍甫就是這辦法，我以為他是最大的『個性彫刻』大師；能把一切的特點都擺在你面前。Non Multused Multum——少而扼要，從一大堆的特點，選一個特點，這就是所謂人物、東西、動作的『靈魂』。別把他一切的偏執(Excess)都擠出來，大概只要在其中揀出一粒就足夠了；但不是隨便一粒，而是那負着非常重大責任的一個。

黛沙的影子，當我在南方時已經出現。但牠開始『呼吸』，營牠獨特的生活，則是在我到莫斯科以後。那時，我已觀察幾位同我一道工作的活躍女工；她們的私生活，豐富了我從四圍觀察所得的寶庫。爲創作一個壓縮了的人物，使牠包括全部活躍的女工與女黨員，所要選擇的特點，真是多得不得了。現在只要在工作室中，把觀察所得，加以組織，加以分析，再推求正當的結論，就成了。我們女革命黨。女布爾雪維克代表着什麼呢？她們大部都是十月革命與內戰的產物；我們的勞動婦女

，是工業組合裏婦女部的一個工人，她是黨細胞的祕書，工廠的經理等等；生於勞働者爭取政權的鬥爭中，長於社會主義的建設時期。由全體看來，這些婦女，從前不過是賢妻良母，除了他們的窠與子外，什麼也不知道；現在是已經歷盡了內戰期間火一般的日子，受着落於勞動者身上英勇的試練。她們都曾投身於戰壕中，血戰裏。在陷於白軍手中的地方，他們所受的痛苦，與在紅軍前線上的姊妹們的，完全一樣。許多都死了；還有許多，則在艱險的下層革命工作的機智中，練得異常堅強。從普通平和的家庭婦女，一變而為強硬，軍人氣，有力的人。那些不大聰明的，則走到非常愚笨的極端，她們變成男人型，一切都摹仿男人，無論在步態上，講話上，咒罵上，粗野上，都是一樣。她們喪失自己的特性，戴上了奇怪的假面。這是婦女中最謊謬，最無成就的一種。對於她們，一切都是摹仿。而在內心裏，她們常是非常可憐，自卑，苦惱，歇斯里的。我所遇的這種婦女，多來自知識分子。

在黛沙身上。我想畫出一個真正的勞動婦女，一個女人，以自己的生命，賺來

排在勞動者最前排的特權。

## 唯物辯證法與藝術

我對於文藝與技巧這問題的意見，在一九三〇年夏季的文學上，題着『辯證法的藝術作品』一文，說得很詳盡。我總以為藝術照它的本質與特性來看，是心理的。牠與科學的分別，是牠只與人發生關係。人對環境，對外界的複雜關係就是心理。自一九二二年，我最初開始幹文學起（在革命前的都不算），我就在文藝的領域裏，極力攻擊宇宙創化論（Cosmism），政治新聞式（Political Journalism）與間接的辦法（Factography）。許多老批評家都看到這一點，但是有些人却指我是『過度心理的』（Psychological Excesses）火馬，植物園，及戲劇暴風雨，羣衆（『伊司葛亞』，『深淵』不在內）都是技術文學，士敏土則是心理分析的。

在這，我必須提出一個關於客觀的重要問題。在我，客觀一辭，含着一個顯然

的一貫的意義：藝術的客觀性我以爲與馬克斯，蒲力哈諾夫，伊里奇所用的黨的客觀性，同一含意。無產階級的文學，不能，也不願承認，另外任何種的客觀性。由這一點看，士敏士及我的一切其他作品都是客觀的，寫實的。關於寫實主義，則我以爲『寫實主義』這一辭是絕對的，而非辯證的。不同的社會階級，在不同的時候，對寫實主義有一個不同的理解。資產階級的批評，特別急於把牠解作絕對的客觀，這意味着藝術必須是中立的。這顯然是淡漠的生活觀望，『對於善惡都無所謂，不知什麼是憐憫或憤懣。』並且『無論在他高貴的臉上或外表上，都看不出他秘密的思想。』這樣的寫實主義，『一個永恆不變的名辭。』抹殺了我們布爾雪維克的整個的革命觀念，抹殺了『因它自己的拘限，而被生活所推翻。』的辯證法的意義，抹殺了產生『喚起未來的神異形象的文字』的可能。（里格爾）在一個辯證法的作家，這種機械的寫實主義，是無法接收的。這就是爲什麼我個人不能採納，所提出的片面的寫實主義的緣故。而且我想在無產作家中現在還有人保持這種意見。我們自然要『照

實的』寫，但並不至於此。從唯物辯證法的觀點看，藝術當面的任務，不只在描畫『事實如此』，同時還要寫那應當如此；這就是說，藝術必須表現事實於變動中，於進行上、於發展中。這是藝術的黨派性。一切普迪陳腐的名辭如：寫實主義，浪漫主義，古典主義，自然主義等等，若不完全廢棄，則非好好地改造一下不可。不然我們將被纏得昏頭昏腦。作些無謂的輻珠較量，在一個圈子裏，轉來轉去，甚至掉在學究的爛泥坑裏。把已死的名辭硬插進無產文學裏，是完全反唯物辯證法的。浪漫主義，自然主義與寫實主義等，各是一派別，一傾向，各表示一定的社會關係，所以也就是某社會意識的一定形式。

創造一個名詞來說明我們社會主義建設時期的藝術，是否必要呢？我想這可不必着急。因為在這方面，辯證法的唯物論與其他一切的哲學體系，完全不同，牠並不需要機械地在這個那個『外加的價值上』(Supernatural Value)釘上小牌子。辯證法的唯物論，無論當方法看，或作一個哲學體系看都不能允許有折衷主義 (Ecclesi-

ism)，就是在術語上也不能。

在寫士敏士及以後諸小說中，我完全取這種態度，我對藝術的見解，也一直沒有改變。我仍以爲在無產文學中，作品的高下深淺，可以由我們的時代辯證地表現於藝術的形象中的程度來決定，這就是說，看目前緊急的問題：階級的傾向，勞動者改造世界、改造人性的鬪爭與理想，在這形象中，表現得是否廣大、有力、清晰，與這相聯，典型的問題就發生了。一件作品中，主角意義的決定，是要看他代表我們時代的程度若何；也就是看作家綜合這人物所代表的社會環境的特性的手腕如何。

## 風格與內容

就是以上諸考慮，指導我寫作士敏士。爲使主角典型化，我極力使他『英雄化』，我要他們不至於漸漸消逝，要他們的相貌永存，要他們永印在讀者的印像中，使



讀者在他身上感到他自己，因而不安起來。所以主角須有持續不斷的吸引力。凡書中碰到社會問題時，我心理總想着這事：爲達到一種我想的藝術效果，我得使形象的文字，很容易地、有力的，轉到社會學的文字。

法朗士在什麼地方，曾表示過這樣的意見：一件作品惹起的爭論越多，則這作品越堅強。在這方面，士敏士扮演了一個重要的角色。牠提出的問題直到今天都是有生命的，因爲牠是我們這一時代的問題。這並非由於故事發生在新經濟政策的初期，而是我們今日的真正問題在新經濟政策的初期已經存在了。我們現在還是毫無結果地在鑽研這問題；我們體驗牠，解決牠，並且在其辯證法的發展上，還要繼續地體念牠，解決牠。這是些什麼問題呢？這是：在一個國家內，建設社會主義的問題，家庭、戀愛與新的生活環境問題；這是知識份子（自然包括一切種類的）與勞動者專政的問題，在社會主義下的勞作問題及變改人性問題等等。這不就說明了士敏士爲什麼這樣流行嗎？這不就說明了牠爲什麼日日組織的地深入到勞動羣衆裏，不

單在我國，而且在許多別的國家嗎？（士敏士已譯成許多國的文字了。）

現在再講點關於小說中所寫的諸事變。從歷史方面看這些都是根本忠實的。諾弗路西斯克勞動者，在一九一九到一九二一年，所經歷的一切事，我都參加過。但這些事變，由作者大胆地改動了那樣多，以後記述這一段裏海岸邊的故事的歷史家，將被弄得莫明其妙。然而這是有道理的：我並不在作歷史，而是寫一篇社會學的心理學的詩。

我再講士敏士的風格上的特點。關於這，也曾有過很多的誤解與爭論。有人以為這小說的風格是一貫的、新鮮的、獨創的；另外的則以為太誇大，有一股頹廢氣味，近於自然主義和象徵主義；又有人說，這是純樸有力的、概括的、充滿了熱情，確像無產者的勞作與鬪爭；還有人則以為太複雜，太輝煌，不容易懂，而且完全不合於傳統文學的普通形式等等。在我看來，風格是內容與形式的和諧的融合，思想與形象的表現中，一種適當的聯貫，表現思想情感的一定的態度，特徵與方法

——一件藝術的風格。我是以賴於那永綑緊在他身上的階級與黨派的『絃』，這總在作家心中響着。作品的內容決定了形式，內容與形式非是辯證法的統一不可。在寫七敏十時（如在我的一切寫作中），我特別策勵自己，去尋求這統一。熱烈的工作，布爾雪維克的目的性，階級鬭爭的緊張與激昂，在在都需要一個相應合的適當形式。我常常整章地毀了重寫，或把整個的結構重新安排過；有時這邊改淡一點，那邊加濃一點，或者再求更正確的顏色。隱喻、詞藻，用字，造句都經過了長時間的修改。每重版一次，這工作就重複一次，直到一九二八年。我希望這部小說的整體，能如一曲和諧有力的交響樂似的響着。我覺得這都是重要的：每人說他自己的話，感情行為都要切合他的性情。而這性情的畫圖，又須與諸人物的重心成爲有機的一體，但同時又因個人的心理差異，引起不同的抒情的調子；沒有一個廢字。每字都須表達一個思想感情的高潮，而又與別的互相融洽，宛如一個設計很精的嵌木細工。

。我不自問：托爾斯泰、屠格涅夫、安斯退夫斯基或者高爾基如何寫這個，說那個

。這問題我想都沒想過；即使想到，我一定要驅逐這思想，這不特是不必要，而且還有害；因為不然我將依附於模範，而失掉了我創作的自由。承繼藝術，是包括決心地，克服前代的風格，而這就是完成自己的風格，且同時與時代，工人意識及辯證法的客觀事實又相吻合。這問題結果是這樣：怎樣用我們集合的藝術修養所而成的藝術手腕，來表現我們的生活，使牠與我們的社會意識平行起來。困難並不在於如何利用舊有的藝術方法（沒有比模仿更便當的了）而是在怎樣創造自己獨特的方法，在藝術的思潮中，證明出一個新的美的階段。關於方法，著作討論得真不知多少，但是直到現在，也沒見到什麼結果。不論你擺出怎樣一幅嚴重的學者的面貌，不把絲毫計較與模仿（普羅托爾斯泰，蘇維埃安斯退夫斯基）完全丟掉，是永不會有什麼結果的。作家非用他自己的保守主義；他自己的機械原則不可。風格就是意識，把過去傳統與方法移植到我們現在社會主義的建設時代，至少可以說是反辯證法的。目前所需要的是一種革命的風格，一種布爾雪維克式的新舊方法毫不留情

的批判。然而我們仍有古典的崇拜者，盲目的讚美屍骸。我們還不單是過去名人的奴隸，並且是活着的名著的奴婢；其實照我們的時代來看，牠們早該靜靜地休息一下了。不論我們對瑪亞夫斯基的態度怎樣，他總比任何古典的作品對我們來得更寶貴更親近些，因為瑪亞考夫斯基有那偉大的革命的英勇，去掃盪偶像而創造新的形象，一種新的大膽的風格建築(Architecture)。在這方面，法丁也是很『新鮮的』。

在士敏土中，我也想反這潮流，給小說以嶄新的結構（這有人注意到，但他們以為這是違犯傳統的諧和與「優雅」）。是一堆有力的骨骼(Cadre)各種各樣的故事，充滿了行動與心理的緊張。平靜地，按部就班地，把故事緩緩地流洩下來，是古典文學的特點；這自然合於平淡、飽暖的靜滯生活，但對士敏土却用不上。關於風格，在這兒差不多各章、各篇、都互不相同的。所以寫格利，寫羣衆勞作，寫與白軍的戰鬪，及寫黛沙諸章與寫克利斯特，塞爾治和梅荷瓦的完全異趣。

因為這緣故，這部小說的文字，非有某種程度的獨特處不可。

我有一篇農民小說深淵，這是以平靜的文筆寫下來的，如布甯（Bunin）的彷彿，並與田園的主題相應。合這文字與民謠式的火馬的文字正相反。在士敏土中我也可以應用這種文字嗎？自然不能。我很明白文字技巧的歷史，我看遍了名著的諸派別及藝術學各派別的傾向，自柴霍甫到比額甫（Andrey Biely）從十九世紀末到二十世紀初的文學技巧史，就是我的修養史。剖析毫芒是無味的，重要的在以獨立的精神，利用這些文學遺產。士敏土的寫作就是想作成這樣一個嶄新的風格。這結果，惹起了論爭。這對我並沒有什麼，可惜的，是爭論竟沒有結果。在士敏土的文字是重要的。這文字是我自己的，不能拖到任何那一個『模範』上。這，已經含有相當的意義。批評家說牠是綺麗的、舖張的、難懂的、浪漫的誇大，盛氣凌人的，更有些文學被古典的純樸美迷了心，說這是做作的，虛飾的，真說這並沒扯下假面。我不知道崇拜優雅的人，叫我從什麼地方扯下假面，我確知道士敏土的文字是鬥爭的文字，英勇的文字。這不是甜言蜜語，也沒有愛思索的知識分子的吞吞吐吐。這

是粗野的、直率、的頑強、的帶着熱情與自信；這是尖刻的、殘酷的、有所用的隱喻，出乎意外的大胆，而且詞句中間或壓得太緊縮，這並非遊戲，並非頑皮、也不是假面具；這是一種非常艱難的文字工作，對工人讀者，於此，我覺得我負着重大的責任。

## 我怎樣寫的

我寫得很慢：費了兩年半才把士敏土寫完，這是說平均每月不過寫印好了的半頁上下（大概有二千五百字。）大部分的時間，都費在整理文字上。我常把一個詞句，改作很多次。看來似乎思想表達得很清楚了。輪廓也很明晰，口氣也相當熱烈，然而不成，一天或一星期後，我發現了這都不對，我得完全重新再作。一個命令橫亘在那兒：爲他的工作，工人作家必須能把藝術工具操縱自如。作家絕不能降到當代文化水準之下的。他不應作一個小巧的工匠，而應作一個技藝的支配者。這必得

一直鑽研到老才成。從來沒有，也不當有不學無識的作家。不修邊幅的作品，蹩腳的著作，貧弱的技巧與工廠中蹩腳的工作是同樣要不得的。這是損壞了的出品。爲品質而奮鬥，爲訓練完好的預備軍而奮鬥，是我們當前的基本問題之一，而這首先出現於我們這時代的文學運動中。我們決不能急着付印，這是有害的：會阻止青年作家的進長的。在昔日，作家常要費許多的苦工，才能在期刊上佔到一席之地。那也確是事實，我們的預備隊長得比那時快些（環境良好；）但是在階級中去「閱歷經驗」，或者在經驗豐富的前輩用字家前，請求指導，就在現在都是必要的。我們整個國家經濟組織的再建，仍照樣地須要作家去了解人性、風俗、街道；同時也必須懂得機器的構造、堤壩的建築，明白渦輪（Turbine），繁忙的磨機，饒得農業與生物學。我國生產力的猛進，指令普羅廠主與狄克推多，理解自己的事務。

這是藝術作品與社會主義的建設齊步到如何程度的問題。我以爲作品要與時代及生活並駕齊驅，非要內容充實，典型完整，風格完整不可。我們必須作到有概括



性，能綜合人民典型的特點，及我們時代的風俗與精神。我們必須使之達到頂點，而這只賴天賦及對人民和生活的理解，還是不夠的，我們必要有至高的圓熟的文學技巧。我們必須使我們這種文學型(Literary Type)含有可以長存的品質，不單對我們，而且要對將來，含有重大意義。用蒲烈哈諾夫的話說：則藝術品是「今日的生活超越了牠的圈限，伸長出去，作成將來的基礎。」假若作品只在今日才有生命，沒有超越了牠的圈限，牠就落在社會主義建設律動之後，也就不能解決無產文學的根本問題。

塞基·鐵列捷珂夫的：

我怎樣寫『鄧熙華』的？

方土人譯

（想來大家一定都認識，這位塞基·鐵列捷珂夫原來就是寫那本震動過全世界的『怒吼罷中國』的作者。他最近的一部作品，用我們中國四川省的一個人的名字做書名，一看就明白，那也是寫的我們中國事情。在這一篇短文裏，他把他寫『鄧熙華』時所用的創作方法特別提出來討論。他把他所用的創作方法，和傳統的美文學的方法對立起來，稱爲『紀實文學』(Literatur of facts)的創作方法，這是很值得我們討論，很值得我們學習。)

『鄧熙華』是一本論爭性的書，而且具有兩重的意義。

在中國住了很長久，和中國民衆發生了親密的接觸，我就常常覺得很奇怪，那些描寫殖民地的外國小說，關於這個希奇古怪的國家怎麼捏造出了這麼許許多多的鬼話來的呢？瞎三話四地說什麼中國文化莫明其土地堂啦！說什麼中國文化是不合情理的啦！說什麼黃種人和白種人是不相容的啦！說着這些荒唐的話，心裏所存的鬼計不久也就分明了。這一切都是捏造出來的，一方面勾引白相人和小販子趕快向這個就要被殖民地化了的國家裏面跑去呀，另一方面呢，却又叫他們要小心提防，不可和這個國家親近得太肉麻哩！

因此，『鄧熙華』的第一個任務，就是要將中國人物被鍛鍊成的道路作一副明細而嚴謹的圖畫，並且將典型的傳記所依據的材料和事件都提供出來。

第二個任務完全是論爭的，而且和蘇聯目前的文學論戰是站在一條路綫上的。

這些討論集中於這個問題，就是一個活着的人應該什麼樣被描寫呢？用傳統的美文學的方法麼；這還是用『紀實文學』的創作方法呢？

## 他們主張什麼

當抱着第一種態度的代言人說，『研究了十個真實的人，就從這十個的人中間創造出第十一個觀念上的英雄來』的時候，我和那些與我同意的人們一起，表示反對，認定『具有典型特徵的最大限量的一個主題，必須被檢出而加以分析，然後必須將發展的一般原則怎樣貫通着這個主題，表現清楚。』

在寫『鄧熙華』中所用的創作方法，是一個新聞記者的方法，就是說，訪問記事的方法。我和鄧熙華在一塊兒工作了六個月，差不多每天都和他會面，用他那拙劣的俄語他把他的生活告訴我，他不曾說的，他就書給我。如果他不能夠用圖畫來表達他的意思，我就速寫：構成一副床架子的各種要件，一隻水壺的輪廓，籃子

吊在扁担上的樣子，在執行死刑以前人們的安排。

對於他並不是一件輕易的工作。我要求關於細微末節的詳詳細細的敘述。將這些細微末節的小事情作爲每天定規的一種功課來處理，一個人是會覺得十分厭倦了起來的。

當他說，『晚飯後我就要到寢室裏睡覺去了。』的時候，我總是用這樣的話來打斷他：

『你先洗一洗身麼？水是冷的還是熱的呢？在一隻水盆裏，還是在自來水龍頭底下？用你的手洗呢，還是用一塊毛巾？洗臉麼？洗頭麼？洗頸項麼？洗肩膀麼？你依什麼順序脫去你的衣服呢？你把你的衣服放在什麼地方呢？床先已鋪好了麼？還是你自己親手去佈置呢？床上有些什麼東西？有多少墊褥？它們是用什麼東西裝的呢？有多少被單？是那一種被？羽毛被麼？棉被麼？還是絨被？你把你的頭蒙在被窩裏面睡麼？你睡得很安靜麼？你從床上跌下來過麼？你在夜裏醒來麼？』

## 四川的床

從這一類的詢問裏，我就很明白，四川的床完全不像床，却是有一個床頂的複雜的建築物，倚在牆壁裏，夜裏拖出來。

順便提一提吧，關於床頂。鄧君並不會提起過它們，我也不會問起過沿着牆壁爬，在天花板上爬着的蟲子。只是當我問他夜裏馬陸會不會從天花板上落到他身上來的時候，他這才很驚奇地回答：『床上有一個床頂，它們怎麼能夠落下來呢？』我作爲訪問者的網，完整而且異樣，網眼小得正好，是凡真正有興味的而且是典型的事實都無從遺漏。看起來已經捕到「魚」的地方，我拖我的網的時候那種堅忍的精神也已經得到了好結果了。

這裏是一個很有趣味的插話。

鄧君，還是一個小孩子的時候，常到他家庭附近的河邊上去散步，但是他從來

不會參加過漁夫家小孩子們的遊戲。當我問起這件事的時候，他回答：「母親不許。她會發怒的。」

這真莫明其妙了，一個小小的孩子，在完全沒有人干涉的地方，爲什麼還要服從這麼一種訓誡呢。那是對漁夫的兒童們表示階級的嚴肅麼？對他的母親的無上的服訓麼？性格中某種缺陷的表示麼？平凡呢還是容忍？

我言歸正傳。『你的母親並不在河邊上監視你呀！你可以拍通一下跳到水裏去，回到家裏的時候，裝做沒有什麼事情一樣好了。她不會看得出來的。』鄧君却輕快地回答：『她會看出來的，因爲花兒會從我的手裏被沖洗掉啦！』

## 她畫花兒

似乎鄧君的母親，在允許她的小兒子出去散步以前，要在他的手掌心上先用中國墨筆畫些花兒，當他回到家裏的時候，他必須把手掌心伸給他的媽媽看一看。如

果花兒被冲掉了，媽媽怎麼樣打小孩子們，他已看見過，而且不止一回。兒童行爲中的一種新的反射便這樣被洩漏露了出來。

我相信，只有在作者對於他所訪問着的那個人的環境具有充分的了解的時候，生活訪問法(The bio-interview method)應用起來才有效，我常常必須要引起他回答的動機，不然的話，就決不會得到什麼回答。比方說，在分析學校遊戲的時候，我對鄧君提起『打拳』的遊戲，他本來倒已經完全忘記掉了。那對於他是多麼普通的一件事呀。

不管我們彼此是怎樣的相互信任，我却不得不調查關於他傳記裏的內心生活方面的許許多多的事情，問問鄧君的朋友，有時我竟得到了意想不到的回答。對我談起他的婚姻和戀愛事件來，鄧君總是自己稱爲一個英雄，他認他的環境曾經很殘忍地壓迫過他的戀愛的力量。其實這是不真實的。



## 選擇事實

大概說起來，將那些用訪問的方法所蒐集起來的事實，加以選擇而且使它特別的明瞭的問題，便是生活訪問者的主要創造性之一。後者的觀念必須領導被訪問者。不要被許多基本的事實所牽制住。同時，訪問者必須能夠敏銳地感受新的觀念，如果累積起來的事實已開始無形地破壞了他的本來計劃。

在鄧君身上，我竟僥倖地發現了一個人，二十世紀第一個二十五年中一個中國智識分子的典型的事件和性格的特徵，在他的傳記中多樣地被描繪着。鄧熙華的童年時代，很特殊地，使我想起了我的幼年，在一個中國童心的旋律中我竟發現了自己傳記中的陪音。將所有資料詳細的敘述得很充實，並不會破碎了人的性格。相反的，這種充實却使性格表現得特別顯著，就好像是機構，由它們的輪廓支持住一樣。

# 皮涅克的：

## 我怎樣創作

K H 譯

幼年時代。在穿堂裏的牆上掛着一面鏡子，鏡子裏照着我同我的馬。我扮着露絲蘭，或扮着鄂斯台卜。每天好幾點鐘工夫我都身上掛着矛，槍，戈，劍，套索，騎到披着小駒皮的我的馬上，站到鏡子前面。我向敵人馳着馬。向彼切捏格人和波羅維次人（均古時屢次侵犯俄羅斯的民族名）刺殺着：我自言自語着，——我在鏡子面前不但裝扮露絲蘭和鄂斯台卜，而且也假設着在一切的大草原裏。我揮着手，馳着馬，吶喊着，威嚇着。我聽不見在我周圍的家裏作些什麼，——母親曉得如果我

在鏡子前面把我喚得不是時候的話，那我就見怪了，姊妹知道如果打斷了我的扯謊，我定要裝着露絲蘭去打她的。這一切差不多都是三十年前的事了，都成了已往的陳迹了！我知道那時我在鏡子前面我是樂不可及了，到現在還記得那時坐在鏡子前面是我所必需的了。

還在初年的時候，我在街上走着到醫院裏看父親——回到家裏我說在街上看見往醫院裏給父親送着象和老虎（幼時我好人都相信鹹肉即是象肉）。我的幼年是在莫查斯克和沙拉托夫兩城過去的，——到沙拉托夫我就非常的說些關於莫查斯克的謊話，到莫查斯克我就非常的說些關於沙拉托夫的謊話，扯些我所聽見的，我所讀過的奇事。我所以要扯謊的是因為我要把自然界和概念照着我所想像的最美麗而有趣的組織起來。我的扯謊扯不了，這我很受虧，周圍都輕視我，但是，要我不扯謊却不能夠。

我的最好的短篇，中篇和長篇小說，當然都是在幼年作的。——因為那時我最

緊張的感覺到創作的天性：這些作品都滅亡了，都被風從記憶裏吹散了。

童年時代。在十八以前我曾自言自語着。我曾以這爲恥過。但這是當時所必需的。我去到森林裏，或去到曠野裏，——在那裏大聲的一字一句的，有聲有色的我編纂着，幻想着，組織着我所見的事物。

我在紙上開始寫得很早了（十三歲即印東西），可是我不愛寫，因爲我說的謊話寫到紙上去——在紙上留下的還不及百分之一。到現在我還是不愛寫，因爲，就是在現在留在紙上的還不及所想的百分之一，——因爲寫作就是：要會勞動。我從十歲起就在學習寫作上下工夫（此刻也還在下工夫），因爲我必需（雖然有時候不願意）要藉紙墨把自己的思想確定起來。學習，熟練和勞動是與在鏡子前面的裝假相對立的，但是我想比較着把裝假也組織到在別人作品裏我不曾見過的這樣的作品裏（此地有點意思說每個作家的第一個讀者，決定的而且唯一的讀者——就是他自己，當然是主觀範圍以內的）。不寫我是不能夠的，——如L.托爾斯太所說：好像懷孕

的女人，懷到時候就不能不生了。

以上所說的是我爲什麼寫。答覆這問題我不能夠的，因爲開始一切都是不知不覺的，——而且，如果我曉得這『爲什麼』，那我一定不寫了；每個作家都一定有自己的悲劇，自己的鴻溝，自己的缺憾，他要用創作把這些填起來的。

我怎麼寫的？——我現在就爲着這一小行坐了好幾分鐘，想確切的答覆一下，但是終于沒有找到確切的答案。我不知道怎麼寫，——我只知道一篇一篇怎麼樣寫過了，——這如同我爲什麼寫，我只知道這一篇那一篇的爲什麼寫過了。現在將幾條最愚拙的方法寫到下邊吧。

我每逢早晨寫東西，一起床就寫，並且在這幾天不讓人催醒我，——每天至多不過寫兩小時。寫着差不多沒有修改的。我寫的數量上大約每次總是那麼一樣多——一印頁的八分之一（每頁印爲十六面）。我的東西不是坐到掉上想的，——在掉上我寫我預先想好了的。不到一印頁的短篇小說，我一下子就在打字機上打起來，——

——在一印頁以上的東西先用筆寫了然後再用打字機打。在寫作的幾天我很想牛奶作的飯食，——在這些日子我盡力的不用咖啡，不用茶，不用酒，一切都用牛奶替代。一着手我就按天寫起來（也常有這樣的情形；我們的生活是混亂不堪的，我們都掛在電話機鈎上的，藉着這不客氣的電話機，整天不問就往你家裏向你亂撞，我所要的人的數量比那數量所要于我的少得多了，——有時一天，兩天，三天的把工作間斷了，到第四天，第五天再遇到這樣情形的時候，我入于吃烟人斷了癮的情況裏就要把一切沒過錯的人一齊趕開了，首先要趕的是家人。）每次當我寫作的時候，我想着把這篇小說一寫完就着手寫下一篇的，可是我一篇與一篇作品之間總有間斷——作品越大，間斷的時間越長。

——坐到棹上我只寫我預先想成的東西。最倒霉的是早晨我被人家灌醒來。這是因為——早晨每當夢與現實正在激戰的當兒，正當一部分的感覺離開夢境的時候，一種；兩種，三種……思想在腦子上浮着，——在這幾分鐘之間在大腦殼上和腦殼下

的下意識的交界上，我整理今天我所要往紙上寫的東西。『思索』這個字在此地是用不上的。由這些在積累記憶和遲疑的雜沓裏取我現在所要寫的那篇小說，在這早晨幾分鐘之間整理起夠我今天所要寫的東西，——我已經看見，我已經聽見今天所寫成的東西，——我看是用夢看見的，聽是用意識聽見的。坐到棹上我去記我所看見的，盡力的用那能夠寫得切實的字眼。我對別人的缺點見得很清楚，當我讀朋友們作品的時候，我會說爲什麼這個好，那個不好，——可是遇着我自己作品的時候，十之九我就不能解釋爲什麼我這樣寫或那樣寫，——這如同到現在我不知道我的小說是從那裏取來的一樣。

關於我的小說的產生，我記得有些例子。如：有一次我到季克家裏去，他要到恰克圖去，他告訴我去的原因。從他那裏回來的時候，我到s.場下了電車，我記得這個地方，我站在那裏把烟斗的烟灰敲出來，裝了一斗英國烟末，抽着，吸着『維爾仁尼』的烟味，——我曉得我將有一篇小說產生了，這小說是由季克的口述和克

卜斯坦烟草廠出的烟味產生的。過了一年之後，就寫成了一篇小說：『陳乾酪』。又有一次我同庫各迭山到克里木找他的同國人去，由黑海上岸。在車中有一種蔚藍的光輝，庫君的臉也變成了綠熒熒的，——我曉得我不是乘火車走的了，不過這是按着小說的主題。過了半年，我寫了一篇小說：『蔚藍的海』。除了幾個例外，當我給人家特約寫東西的時候，（我的作品作得很壞），我所要除的不是因為愛寫人家給我的題目，而是這題目出乎我的心願以外的，每次都是出乎意外的，我們每個人都看見，聽見，思索了千百篇作品，這千百篇作品待到棹上寫出來的時候只剩幾十篇而已，這幾十篇中的每篇也都是偶然的。

如同在s場上想起的小說『陳乾酪』一樣，產生了新的小說的感覺。這感覺開始成長着。對於這沒有形成的胎兒，從記憶的雜沓裏對這篇小說開始生出她所需要的線索，服裝，色彩。腦子去配置着牠們。這些胎兒生長幾個月光景。在這一層上說，我不像女人——母親，因為這樣的胎兒同時有幾個在生長着呢，——牠們在不同



的時間結胎，在不同的時間降生，在分娩的時候，如果有人妨礙我的話，我一定要大鬧起來了。

我曉得，每當早晨夢與現實交替的幾分鐘——這是那在幼年使我在鏡子前面騎在馬上和在童年使我到森林裏去自言自語的那些事情的殘餘。現在我不自言自語了。在幼年我就學着筆記，學着寫。現在我知道很多很多怎樣寫，怎樣用字句，怎樣的人，物，時間的出場和下場等方法，如果把這些方法繼續寫下去，一定可以成一本教科書了。

上邊曾說過『別人的缺點。』我到棹上寫的時候，我不想這些方法，但是我知道牠們自己會在我的筆下的。現在我寫了一部小說『沃瓦河入到裏海裏』；爲了寫這部小說我看了三十來本河海工程學的書，認識了河海工程師，去了一趟德尼浦水電站，——但是這部小說是我在夢裏看見的，而牠是由好多感覺產生的，這些感覺都成了這部小說的呼吸——生命，這些感覺正表示着這部作品是我寫而不是別人寫的，

因爲這呼吸是我的呼吸。

我曉得我對於每篇作品不是我要去寫牠，而是因爲不能不寫牠，——我每次提筆寫一篇作品的時候，總有一種十五年前初次寫東西時的那種感覺（按經驗我曉得，這樣的感覺愈大，寫出的作品愈好。），我知道我所寫的東西都不好，而最好的是那不寫的作品。

左勤克的：

我怎樣寫作

孟十還譯

(左勤克 Mikhail Zoshchenko 這名字和他的作品，曹靖華在煙袋裏，魯迅在豎琴裏，都已介紹過，但譯音的字好像和我有些不同。前年的國聞周報文藝欄裏也有人譯載過幾篇他的作品，在中國要算比較熟識的作家之一，不待這裏多說了。總之：他是老作家，從一九一七年頃開始寫作，有一個時期曾屬於謝拉皮昂兄弟派，那時他便爲高爾基所賞識——被誇譽爲極有天才的作家。現在他還是『同路』人。

他的作品十分之九是諷刺性的短篇小說，在蘇聯的文學界中可算『祇此一家』。

許多創作方法上，他是沿襲着柴霍甫的，但他生存的時代和環境不供給他像柴霍甫當年所能找到的那些材料，這，驅使他的作風不得不略改方向了，他的兩部長篇近著丁香花開了和青春復活，都很明顯的表現着這新的趨勢。）

x

若說明我怎樣工作，這是很困難的，因為一切創作過程的組成是非常迅速並且大概多是由於潛意識的。

但是現在我只好努力——彷彿電影一般——把每一節幕景慢慢揭示給你，看我的工作的實質建築在什麼上面。

先，我應該說明，我將所有自己的文學工作分爲兩個門類，兩個形式，也就是我有兩種工作方法。一種方法是什麼時候有了靈感，什麼時候我便以創作的衝動去寫。這時候工作進行得很輕快，又沒有缺點。全部的圖面，全部的事物的結構都在自然中組成了。

第二種方法是當沒有靈感的時候。遇到這樣的場合我便以技術的訓練去寫。在這種工作方法上我像通常由潛意識所做的那樣去做：自己建起主題的計劃，自己適當的處置每一段和每一個字、由字，演成故事。爲了學習這種技術、這種可使作品性質永遠接近於一致的技術，我的幾年來的文學工作，便是朝着這方向進征。

作家中沒有一個人，他的全部文學工作是只憑單一的創作的衝動而收獲的。這樣作家我還不會遇見過。當然，文學本身却知道有這樣作家之存在的。這大部份是財產擁有者、地主，或有其他職業的人。他們可以只在他們願意的時候纔去工作。因此，也許整年整年的停止工作，等待着他們的『靈感降臨』的時候。

至於靈感，什麼是靈感和怎樣得到它呢？我要留到後面解說。

這樣作家在自己的充足力量之中寫作出來的東西，他們的生產的性質固然是特別高貴的了，然而在他們的作品分量上常常大多是毫無意義的。

比如說，這樣例外作家，如梅里美，在他一生七十年的生活裏寫了二十幾個故

事，和一個長篇小說。他簡直不會知道自己有過失敗。所有他的作品，特別在這個時代曾經放射了異樣的光彩。但是這位梅里美倘使像職業者，像日傭者那樣工作着，難道他也能有這種尊貴的程度嗎？即使他也有這種程度，不過要同他已有的那些光榮作品比較起來恐怕也許要平凡些罷。

但是現在我們的作家們，是時時刻刻的都要寫作，沒有空閑，沒有多的休息，所以我們必須學習不用靈感也能夠寫作纔行。我們必須學到在高興時或在任何情境裏都能夠工作的那種技術。

人是這樣的——他沒有一種本能可以永久支持住同一個形式的衝動。時常會發生一些破裂——肉體上的或種種的，對於這，必須找些什麼東西來補填，以求保得永久的均衡。

創作精力的缺乏，靈感的缺乏，是有補填可能的。可以在沒有靈感，沒有任何創作衝動時候也能寫作而且寫作得很好。這裏便有幾種手法，幾種條例，這些知識

便可用來充分的補填創作的靈感。

才具與靈感，的確是優美的東西，但有時候工作却不一定需要它們。如果祇本於內在的動力，好像有些人所常做的那樣，這實在是不能工作的，尤其是不能以這為根據，因為偶然由於一點小病，由於一點憂鬱或其他各種生活上的原因，那時作家便不得不放棄工具了。

前段所說的手法又是什麼和怎樣得到它呢？關於這點，便應該當個人的靈感存着的時候，加以理會。

現在我看怎樣像潛意識那樣的去工作。我得到的結論是：在這種工作中最重要的有三個基本的方式。

第一：故事的正確的建設，和每個段落中體裁的適當配置。這是很容易的。還有也要知道的是總要將故事的計畫做得很精密。

第二：述敘的真實，最有力的字眼和輪廓，這會在靈感發生的時候自己湧現出

來的。但若沒有靈感呢？必要的便是利用筆記簿了。

最後，第三：是說什麼頂難學習，這，可以這樣說，若做到使故事和諧流暢，有如一氣呵成、看不出一點破裂那種標準，絕不是短時間工夫所能收效的。當讀者讀一部未能盡美盡善的作品時，他或許觀察不出它的破裂究竟在那裏，然而他却能發覺這裏面的不順調，不純整，於是他對於這作品的趣味即不完全失墜，至少也要減低了。

如果沒有這方法，又沒有靈感，不用說是更其困難了。因而，這地方便要那種堅強的藝術手腕，訓練，和能夠辨認粗糙的準切眼光了。便是用文字來洗鍊或補充這些粗糙，這些破裂。

再說一次：若想學習這些，須得下些頑固的苦工夫，一切失敗能給我們最大的益處和教訓。

筆記簿在這種工作上便演出驚人的作用了。我想，每個作家都應該預備着筆記



簿。它對於我常是非常重要的。幾乎每天，每晚，我都要記入日記簿幾個單字，一兩個句子，有時候也用極簡單的一字或一句記入一些隨便遇見的形象。我已經養成習慣，每天非做點這種事情不可。每天我記入日記簿的獲得物，在我的比較遠大的工作上，固然會常不適用，但有些時候，特別是當我工作沒有了靈感的時候，我便從日記簿裏摘取單字和句子而將它們運用在小說或故事裏。

應該說明，我個人的工作大部分和主要情形都是在有靈感的時候，也便是創作的衝動，它使工作輕易，迅速，並且得到好結果。在這情形之下想用多少時候寫完一篇故事，便可以在多少時候之內寫完。

但是也有完全不用靈感寫作的時候。

在所有我的文學工作的十餘年中，總是在努力在學習使作品的性質永久都能保持相近同樣水準的那種卓越技術。這使我不想信賴靈感和期待它了。

在這件事上我得到了多少進步因為我有幾篇故事便是在創作力極其衰弱中寫成

的，可是並未被認作有一些兒不成功。這對於作家是特別重要的。

例如我的短篇故事『巴娘』，是一篇很有名的達到悲劇頂點的作品，却是在毫無靈感時候寫成的。寫這篇故事是正在旅行的時期間，我從日記簿裏選出單字，集成一個句子和一個句子。這篇作品的技術無疑的是爬至為讀者找不出藝術破裂的最高級段了。

這個例子我是用來證明藝術在某種時境同樣也能達到最高的創作衝動所能達到的地步。

這種技術的基礎是建築在經驗上，在失敗上，在自己的創作工作的刻苦研討上，每個作家都必須這樣學習，寫作若也像鳥唱一般，祇依賴創作的靈感，雖然工作輕易了，而別方面可是有害了。寫作若祇依賴『內心』的動力，不用一點技術的知識，或者說是祇賴『上帝先生』，當然是更萬分的愚謬啦！這種作家大概都不能繼續長久，因為我們知道許多許多這樣『失敗者』們的數目，他們在第一次光榮的經

驗之後便斬絕了文學前途。

以正確的技術，正確的知識和智力的方法『戰勝』主題是一樁難事，在這上面要費若干時間的頑強而辛苦的硬幹。

再，技術的知識絕不會妨礙創作的衝動的；反之，這種知識只會幫助和改善事物。

現在我談靈感。

靈感是肉體康健，心力，神經活潑和堅定自信的一種幸福的結合，這種結合將自己的全部能力投送到一處地方，——在一個場合——在文學中。

這便是力，功能。這便是全部機構的精密運動。更確實些說，或許不是精密的。因為靈感不完全是標準行爲，而彷彿近於是一種過度的緊張作用。這種機構的最高工作支配着其他較低的機構功能，如果用流行的字眼來說——昇華。

過着放浪生活的人——不會有靈感。而且若是有靈感的話，如果有得越少，便

要越加放浪。

和這相同，不僅止放浪，幸福的生活，僥倖、美，和女子戀愛——對於靈感都是特別不好的情形。真的，多少舊例，凡是沉溺於戀愛的人都喜歡作詩，但是他們的戀愛一日幸而順意了，於是他們也就擲筆了。假使不算過分，我們或者說因被女子堵塞而苦惱着的人，於自己倒是一種機會，他隨世飄流，因此也許做出一些有靈感的詩歌，或寫出一些浪漫的故事來。

或許便由於這種原因，大概在所有我們的作家之羣裏面，詩人和著名的藝術家，都經受過悲慘的人生，他們幾乎全是各種運命中的『失敗者』。

自然，我並不想說：人們最好向着失敗的路上走，以便藉此獲得靈感。不的，這很簡單——人們應當將一切消耗在別個上面的機構的創作力轉移到文學領域裏來。並且轉移到人們漸漸減少了以精力剩餘給其他虛榮事務的這樣的狀態。最有害處的便是耗費太多的創造力，人要一天一天的覺出不滿足，但這也和別的一樣，要靠

着尋覓怎樣一條中心線路了。

我還要在靈感上加以解釋，因為它是非常重要的，更進一步說，它對於作家，對於作家的全部工作是一種唯一的要素。技術固屬能幫助靈感，能補充靈感的不足，也能代替靈感，有了技術，也能到終不致低墜了自己的質量，然而若永遠沒有任何樣的靈感，那個作家一定無法去得到深遠的進境了。

這裏我要說說我自己認為很重要的事。靈感不是異常稀有的東西，應該從那些不知道的地方等待它。我再說一次：靈感是肉體上的狀態，完全是人的附屬自由意志。當人過度的沉浸在生命的幸運中，靈感常會失掉的。不過也可以捉住它的，如果懂得怎樣早早便將它『封鎖』住。

或者有人說普式金是放浪的了，同時他却有廣大的靈感，這沒有根據普式金並不會在自己荒唐的時候從事工作。他所做了的工作，乃是在他的生活投入了鄉間的時候。在那裏他將自己的千萬種力量，曾浪費在千萬種快樂上的力量，都償還給文

學了。

另外一例：果戈里。果戈里是極端的簡約純潔的生活着，可是他失掉了靈感。這個解釋頗簡單。靈感是可以失掉而且極容易失掉的——由於過度的疲勞。果戈里曾經是『瘋狂』的工作者，不讓自己的腦子有一分鐘的休息。在最初期間這種工作的效果是令人喫驚的。

實際說，在六七年之內果戈里差不多寫完了一切我們所知道的作品。

如果說放浪能夠幫助某些部分的更速成功，勝於自己創作精力的人工和強力的刺激，這却要請先顧到因此造成的病態以及整個的失掉靈感。

作家失掉了靈感的時候，通常便轉向哲學，轉向宗教信仰，轉向各種問題之解決方面，爲了這一切所要求的祇是一副清楚的頭腦；但這與所有我們的機構的全部諧調工作沒有關係。

對於作家最重要的便是保持神經的權力的清新，肉體的健康和平衡，僅僅從這

裏面纔會產生的那種優越和必要的情態，對於作家，便是靈感。

爲了踏上這種情態的土地，不管經過怎樣困難的條件，我終於達到目的了。技術、當我在自己的生活中將靈感用盡了的時候，那時候，它會出來援救我的哩。

到此，我的報告完了。

從各方面送給我許多像下面這樣極有趣味的問題，現在擇尤錄出，加以答覆。

問：用怎樣的技術去寫筆記簿？你先寫在一頁上，然後再撕下它嗎？

答：我看，你沒有懂得我的意思，你以爲我從筆記簿摘取單字和句子而把它們粘到故事上嗎？不是的。我的筆記簿分爲三個部分。一部分是字。我記下我所喜歡的那類字，或新字，或因自己不常見而引起興趣的字，或妄誕不經的字，或談話時慣用的俗字。是這類字，我便記下來。但若說我用它們硬繃繃的粘成故事，這是錯誤的。每逢我寫故事使不出自己力量的時候，我使翻開筆記簿來，將那適用的，或發光的，或能增強我所敘述的故事的真實性的字搬運到原稿上來。第二部份是句子

，俚語，箴言。第三部份記着我的預先想得的故事題目。這些我都要利用，當我把  
握不到自己的靈感的時候。

問：你修改自己寫的故事費不費力呢？

答：我告訴你，工作是兩種。我用靈感寫成的故事，修改的很少。工作在潛意識那樣中的——我以迅捷的手法寫成的故事，它們是真實和正確的，我也不去修改。但是在那些用藝術方法和技術習慣寫成的故事上面，我使要費許多工作了。有時一篇短故事寫了四五天。但那用靈感寫成的故事，普通只費十五至二十分鐘便成功了。

問：你新近的中篇小說丁香花開了是當有靈感的時候寫的嗎？

答：這一篇很長的超過兩印機版頁數的小說，我不能說它全部是在有靈感時候寫成的。實際它是在最高的創作衝動中寫成的。有幾段也是用技術寫成的。

問：選擇題目你也利用報紙嗎？



答：常常的。短篇故事的題目百分之三十至四十是從報紙上發見的，即使不是整個，至少也是受了報紙材料的影響。

問：請問，你爲了使自己離開靈感也能夠寫作，而在技術訓練上所費的時間，共有多少？

答：最初二三年間我在工作上沒有任何種技術，祇是在想要寫作和有了單簡的寫作要求時候努力去工作而已。在這沒有技術的時候我寫的作品沒有錯誤。繼續下去，因着這工作我便學得了一些什麼。以後我一步一步試着在我不想寫作的時候，偏去寫作，這種工作的試驗對於我的學習是有非常之大的益處的。

問：你說你努力要將你所寫的作品提到一個同樣高度的階段，這怎樣解釋？

答：是這樣的，作家寫了一篇很動人的小說，但在這同時他還有一篇使人生厭的，無趣味的，無內容的小說。這是說，當人有靈感的時候，他寫出了好小說。當他沒有靈感，沒有知識和技術的時候便寫出平凡的東西了。而技術在這上面可以顯

現它的適當的結果。我自己努力想以技術達到如在具有最大靈感的筆下所產生的那種作品。當然這是一件難事。爲了這便需偉大的工作了。

問：你怎樣處理寫着你的故事的那些原稿，保存起來呢，還是重復一遍呢？如果有了和它近於相同的題目？

答：常常這樣：我將故事寫在原稿上。當膽寫的時候我修正它，補充它，潤飾它，但要我重新向原稿上重復一遍，我當然不這麼做的。

問：放在我們這時代作家的肩上的主要任務是什麼，尤其是黨員？

答：我沒有答覆的義務，這是黨員的責任。但是一般的擺在我們這時代作家的面前的，照我的意見，是這樣的任務：必須學習寫作那爲大多數人類能夠了解的作品。必須引導民衆發生文學的興趣。因此，便要寫明白的，簡潔的，儘量單純化的作品。這就是我的觀點中的擺在現代作家面前的基本任務。

# 馬耶闊夫斯基的

## 我怎樣寫作

梅雨譯

一八九四年馬耶闊夫斯基生於外高加索泰斯省的伯格達里；他的父親是一個森林官。一九〇五年他已加入馬克斯主義者的集團。一九〇六年他全家搬到莫斯科來，當時他曾進過體育專門學校，可是從沒有把應修的功課唸完。在少年時期他就從事宣傳工作，曾坐過十一個月的牢。後來他又研究繪畫，不久便成爲未來派的領袖，之後就專事宣傳標語品的製繪。一九一七年兩次革命他都參加。一九二五年曾到美國和墨西哥遊歷一次。

一九〇九年馬氏開始寫詩，未幾就成爲俄國未來派的巨匠。一九一七年後，他的詩因爲形式與內容的關係，得到非常的銷路和極大的影響。他自己深信未來派此後將盤據俄國的詩壇。可是最後幾年，他的聲望漸次降落，因爲他個人主義的色彩過分濃厚。

一九三〇年四月十四日，不曉得是因爲他跟一個婦人吵架，還是因他聲名的日落而感到失望，他竟開槍自殺。雖然蘇聯當時的輿論界都責罵這種自殺懦怯和布爾喬亞的行爲，對一個革命者是不配稱的，可是他却得到一個十分隆重而又光榮的葬禮。

布哈林在去年全蘇作家大會中曾論到馬氏的功績 他說：『馬耶闊夫斯基的詩是非常寫實的。他在蘇維埃詩壇上貢獻是這樣厚大，以至他的著作已被認爲（Classico）。我們年青的詩人差不多全都受他的影響。』

這兒是他寫的一篇關於詩的藝術及創作的論文，其中關於兩者都有不少精闢的

見解。作爲一個偉大的革命詩人的他，即使只忠實地顯示出他的詩的創作的實際過程，對於今日一般的詩人和文學愛好者也就有不小的幫助了。

文中有幾處稍嫌贅累，曾被譯者刪去。

## 一

我必須解釋這標題。

當我各次跟年青的勞作者在文學的討論和談話中，提到詩的音韻（如 *Soupro* *Pupope* 等）時，以及寫着這一類的批評時，我對於古代的詩的技術，即使不至於毀棄它，却亦不會對它有過信任。這並不是說我絕對反對古代詩，因爲它本身是沒有過錯的。我的所以攻擊它，爲的不過是那些舊體詩的熱心的護衛者們，時常隱身在偉大作家的紀念碑之後，藉此來掩護他們本身和反對新的技術。問題就是，要是先打倒這些紀念碑，我就可以使讀者看見，這些偉大作家們所被蒙蔽了與被忽視了的

另一面。

兒童們和年青的文科學生們時常希望曉得紙馬裏頭究竟藏着些什麼，而形式主義者的任務，就是清楚地解釋這些包藏在紙馬和紙象裏頭的東西；要是紙馬給揭破了，我們也一定不感到悲傷的。不過爲對於過往的詩我們亦不必貶斥它，因爲它正給予我們以研究的資料。

我最痛恨的是浪漫主義的批評精神和小資產階級的嗅味，還有那些文雅的紳士，他們之喜歡古代詩完全跟普式庚詩裏奧涅金 (Onegin) 之愛着達蒂亞娜 (Tatiana) 一樣，在他們看來，古代詩的高貴處亦是在此。他們了解詩人，因爲抑揚的音調使他們感到悅耳——這祕訣是從學校裏學來的。這些油滑的咒語很叫我憎惡，它使有意義的嚴肅的詩章帶上了性的刺激與令人窒息的氣分。他們這種趣味是基於如下的信仰的——即永存的詩是超辯證法的；而創造的過程只是昂起頭來，等着煙士披里純的來臨，直到神來之筆跟一隻鴿子，一隻孔雀，或是一隻駝鳥一樣地飛進他光着

的腦袋的時候爲止。

要駁斥這些紳士們並不困難。你想給丹尼茲 (Donets) 的鑛工講一些戴『綠帽子』的花花公子的故事麼？抑或是衝進五一節的示威行列裏，喊着：『我的伯父有一種非常公平的主義』麼？（這句話是普式庚在奧涅金的開頭所寫的？）在有了這種經驗之後，我們難免要懷疑一個胸中燃燒着希望，把全部的精神貢獻給草草的年青的人們，究竟還願不願意讓他本身爲古詩俗套所佔有。關於這，我們已經寫了說了許多，而寫了和說了這些話的我們亦常常得到聽衆熱烈的擁護。可是當他們贊同了我們之後，這些懷疑的語句亦就隨之而來：『你們只有破壞；你們沒有創造。』『舊的規範是壞的，可是新的規範又在那兒？』『把你們的詩的技術的規律同規範給我們來！』

要是說古代的詩的技術的存在，到現在已經有了十五個世紀的歷史，而我們的詩到現在才只有三十年，這是一種可恥的辯解。你們需要寫，你們亦需要曉得怎樣去寫。爲什麼人們否認把詩當作一種嚴格地由青齊里也夫 (Changeliyev) 所制定的

規律，和嚴整韻腳、音節、爲句等所構成的東西呢？你們有權利要求詩人，不要把我們寫作的祕訣跟他們一起埋到墳墓里去。

## 一一

我不是以理論家的資格來發言，而是作爲一個實踐者來敘述我寫作的經驗的。我的文章並沒有『科學的價值。』我只不過說說我的工作。在我的觀察與信念之下，我以爲我的工作跟別的專門詩人的並沒有多大的不同。我應當明白地再提醒讀者，我不是要制定一些規律，一些使任何人都成爲詩人，都能寫詩的規律的，詩人是一種能夠創立詩的規範的人。這兒我又要不憚厭煩地再用一個比喻來說明。

譬如：數學家、他是創立、發展、完成數學法則的人。他給這一部門的科學帶來了新的東西。最初說從二加二等於四的人，他是一個大數學家，即使他是由二粒小石蛋再加上二粒小石蛋而得到了這結果。其餘的人甚至這些能夠計算更大的數字



的。例如計算機關車的人，決不是數學家。然而我這話並不會降低那些計算機關車的人所幹的工作的價值。

亦許有人要說我引了一個離題太遠的比喻，要是真的這樣說，那倒是再錯沒有事。我們雜誌的編輯先生們所發表的那些空洞委瑣的詩，其中百分之八十是因為他們對於詩的無知或是對於它的目的的無理解才給披載出來。雜誌編輯先生們只曉得想：『我喜歡它』或是『我不喜歡它。』他們忘記了：鑑賞力是一種能夠。而且必須使之增進的材能。差不多所有的編輯先生們都會向我說過，當他們接到詩的原稿時，不曉得爲什麼會不要它。可是一個真正有見識編輯，一定能對這些詩人說：『你的詩是很規矩的。這些是依照第三版的布羅多夫斯基(Bradovski)的作詩規範寫成的韻是適合N. 亞勃拉莫夫(N. Abramov)的俄文音韻大全(Complete Dictionary of Russian Rhymes)的。因爲我還沒接到好詩，所以權把這些收下，不過只好以一個熟練的抄寫員所得的報酬付給你，這就是說每一印頁(Printed page)三十盧

布。』

所謂詩人也者，對這怕不曉得要怎樣去回答吧。這時候他要是不能攔筆，也就可知知道詩原來也是一種需要繁重的工作的東西。

爲着提到詩的水平，爲着推進藝術未來的發展，我們再也不曾把詩認爲是離開人類活動的各種形式而獨立的東西。我們要正視現實。規律的創立並不是詩的最終目的，要是這樣，詩人可就要變成一種專家——是化費全部的精力來創造一種用以說明不存在的，無用途的事物或情勢的專家了。這是多沒意義的事，譬如計算天上的星辰的法則的發明，對於一個騎在腳踏車上，迅疾地走着的人是一點亦沒有用處的。

生活創立了情境，而情境應被表現，爲着表現它，規律也一定被發見。表現的形式與規律的目的是決定於社會的階級和我們鬥爭的需要的。舉例說吧：革命使大衆粗獷的語言得到遍處流播的權利。可是以波德的表情，無力的萎靡的聲音，在時

髦的食堂裏說着『理想』，『正義的要素』，『神聖的原理』，『基督與反基督的超越的對抗』等等的這一類的話語已日趨衰落了。新的激流帶走了舊的言語。用這些作詩還行嗎？舊的規律同抑揚詩體，以及它們的夢呀，玫瑰呀等字眼在今日已不適用了。要怎樣引道現行的言辭入詩呢？要怎樣從現存的談話中蒸取出詩來呢？我們應當爲着抑揚的詩句而唾棄革命嗎？一定不的！

### 二二

所以讓我們來應用這種城市的新語言，讓我們以吶喊來代替重句，讓我們以軍鼓的喧聲來代替催眠歌吧。

Let us march

in step

With the revolutions

（我們前進，

讓步伐

符合着革命。）

——勃洛克

Form yourselves in line of march……

（把你們自己組入前進的行列……）

——馬耶闊夫斯基

以這來作為新詩的例證是不夠的，並且這些在革命羣衆中也沒有多大的作用。我們應當適應這活動——把它對於勞作階級的幫助引至最高的限度，勃洛克曾這樣寫過：『舊的、不共戴天的仇敵』（The old and implacable enemy）這是不夠的；我們必須正確地描寫出這些仇敵的容貌或者是用別的，能夠使羣衆準確地想像出來的方法。僅說『組入前進的行列』亦是不夠的。我們應該依照革命的勞働階級所作的

：如巷戰，奪取電報局，銀行和武器庫等等寫出來。於是，我又寫了：

Eat your pineapples

Devour your pullets

Your last day has come, bourgeois

(吃食你們的波羅蜜吧)

吞嚥你們的雛雞吧)

你們的末日到了，布爾喬亞犯。)

依古典派的詩看來，這些詩不值採引的。在一八二〇年格列齊(Greth)還不曉得查士都齊卡(Chastuchka)俄國民歌)，就使他知道，也只有跟他對一切的民間的詩一樣，蔑視地說一句：『這些詩沒有韻律，沒有諧音(Assonance)。』可是『這些詩』在彼得堡的市街上却非常流行，而且我們高貴的批評家們有閒空時，也可以發見所用以組成這些詩的那些規律。新奇(Novelty)在詩的創作上是不可缺的。詩

人在言辭上所有的材料，經過他加工之後，一定有了改變。要是有人想採用舊的材料，他可要注意到它與加進去的新的材料之間的比例。決定混合物的價值的是新的材料的質與量。

自然，所謂新奇，並不是說要繼續創造出一些開所未聞的真理。像抑揚體、自由體、頭韻、諧音等並不是每天都有新格創造出來，可是我們可以竭力發展它，擴張它，使它深入於一般羣衆。『二加二等於四』這定律本身並沒有生命。我們必須應用這些定律（加法的定律。）我們亦必須使這定律易於記憶（更多的定律）。我們必須藉一系列的表象和繪來清切地顯示出這一定律的特性（例證與主題）。

由我上面所說的，就可以知道詩不是描畫和表現表面的事物。自然這種工作也是需要的，不過這與大會裏書記們的記錄才是相稱的。這些無非是『我們已聽到的』，『我們已決定的。』這與『同路人』（Fellow Travelers 革命勝利後才轉變過來的作家）完全相同。他們『同情』，不過要在五年之後，而他們『決定』，旁人早已成功了

多時了。

詩以意向 (Tendency) 爲最重要。依我看來，萊蒙托夫 (註一) 的我在路上獨步是屬於宣傳詩之類的。這首詩的有力量，它足以鼓舞一般的女孩子伴着詩人一同走路。獨行誠然是討厭的，你曉得。可是試想想要是有人能夠寫一首跟萊蒙托夫這一首一樣有力的詩，勸民衆加入合作社呢。

(註一) 萊蒙托夫 (M. Lermortov 1814—41) 俄國詩人。譯文六期有詳細介紹

古詩的技術的規範是無用的。它們不過搜集各種不同的寫法，而這些早已成爲陳舊的俗套了。實際上這些書不應叫作『怎樣寫詩』，而應叫作『前人怎樣寫詩』。說句實在話，我從不曾曉得古詩的抑揚與頓挫，我從來就沒法分別它們，也不想去學會它。這並不是說這些玩意兒是難學的而是我覺得在我的作品裏犯不着用這些東西。然而這些瑣屑的玩意兒在我們那作詩規範上雖佔了百分之九十的地位，可是在我的詩中，它連佔百分之三亦談不到。

作詩這種工作，亦還有幾條一般的規律，這些是教人如何從事工作的。不過嚴格說來，甚至這些規律亦純粹是由習慣養成的。正如下棋，開手感着差不多完全相同，續後玩了，花樣可就太多。在作戰的時候最頂機敏的有效的活動，在同一時間內不能被重複，敵人的克服在於『攻其不意，出其不備。』而作詩時候的用韻亦是一樣的道理。

#### 四

那麼，在作詩的時候，什麼是必需的條件呢？

(一) 一種唯有憑藉詩才能達到的社會任務的存在。所以詩必須有一種社會的『使命』。這兒就有一個常被忽略的，值得研究的有趣的事情：那是詩人負起了那種社會的使命與實際地被給與的使命之間，並沒有多大的關聯。

(二) 對於你所代表的階級與集團，從它的企求到它的社會的任務，你要有正確



的知識，或者至少要有一種熱烈的感情；換句話說：你必要有堅決的態度和確定的目標。

(三)你必須有材料，詞彙貯藏室，你心裏的貯藏室應該存貯着你必需的字彙——各種明暢的，罕見的，新鮮的，簡鍊的，獨創的字彙。

(四)生產工具是需要的。這些包括一支鋼筆，一枝鉛筆，一架打字機，一座電話，一些出外用飯時穿着的衣服。爲着到編輯室去，還要一輛腳踏車；爲着雨天寫詩之用，還要一把雨傘；一隻椅子和一間房子，它能夠作相當的散步的（這在個人寫詩時候是必需的。）爲着要貯存一些陸續得到的詩料，還要一隻裝文件用的櫃子；此外要有一個煙斗，一些紙煙。

(五)作詩的人須養成一種推敲字句的習慣。這種習慣完全是屬於個人的，而且要長年不斷的工作才能夠養成。它包括音節、韻律、頭韻、想像、編排、風格、情節、詩尾、標題、佈局等等。

舉例說吧：社會的任務是給開到彼得堡作防守工作的軍隊作一條歌；目的是驅逐幽丹尼契（Yudenich'）材料是採選自兵士日常用語；工具是一枝鉛筆；形式是一首叶韻的查士都齊卡（Chastuch-ka）於是得到如下的結果：——

Milkoj mne v podarok Purka

I noski podareni

Mehit Yudenich s petruerga

Kak naskipidareni

（我的女友給我一些贈禮：

幾雙襪子，一件上衣。

逃出彼得堡的幽丹尼契呀，

彷彿給浸在松節油裏。）

使這特殊的查士都齊卡得到成功的是新奇，而它的新奇處是在於用韻，即

Noski podarenii』同『Noskipid-areni』這首查士都齊卡爲着得到最高的效果，用的必須新奇，前二行與後二行必須沒有多大的關係。再進一步，我們亦可以說。·前只作是一種陪襯而已。任何一個想評價和研索這首詩的人，這些一般的規律，較之現存的還要給予的更大的可能性。我們亦可以說，詩只是形式與素材的適當的配合。這首詩負有一種社會使命麼？有。佔二點。又目的麼？有。又佔二點。叶韻麼？叶韻。又佔一點，再頭韻麼？有，再佔半點。爲什麼叶韻只佔半點呢？這是因爲缺了它，可就沒法達到這種不熟習的音節的緣故。

請勿見笑，批評家。事實是這樣的：這兒有二首詩，一首是由一個阿拉斯加的住民寫的（自然，假使他已有這樣的材能的話）；一首是由一個住在柯特達阿佐（Coted'Azur）的住民寫的。那麼我寧可選擇前者，這是一點亦沒錯的。阿拉斯加的住民時常受嚴寒的打擊。他應當買一件皮袍，自來水筆的墨水亦冰凍了。反之，住在特柯達阿佐的人，於棕欄樹環拱之中寫詩，在這種環境下，甚至使他的詩流於

閒適。

要評價一首詩亦是同樣容易的。D·貝當尼(Demian Bedent)是相應了迫切的社會的使命。它的目的是清晰的。它適合勞動者與農民的需要。字彙是半農民階級日常用語，又混雜着舊詩韻律的殘餘。

而克魯勤尼克(Kruchenikh)的詩呢，對於未來的詩人是有幫助的。至於D·貝當尼的詩同克魯勤尼克的詩那一種較好一點，這是一個形而上學的問題，我可不願意因此來麻煩我自己。反正他們的詩是用不同的因素組成的，各有各的範圍，兩者既不互相排斥而又可以並存，依我的意見：我相信詩的寫作應嚴格地適合共產國際所指定的社會使命，而這種使命是爲着第四階級的勝利的。它應由爲人們所通曉的，新鮮的，有力的字寫成，它在被需要的時候產生，還要用特別的航空信寄給編者，我之所以側重後一點，是因爲今日的詩，正是我們生產中最重要因子之一。

自然，評價一首詩的過程 實際上較之我在上面指示出來的還要複雜和微妙得

多。我是固意地把我的思想加以擴大和誇張的。我這種存心不外爲着要更清楚地顯示出：文藝研究的本質，不在於任何一部作品的個別的評價，而是在於以正確的方法，推進文藝創作過程的研究，這篇文章的目的、不在於討論已存的例證與形式，而是在設法顯示出詩的創作實際過程。

## 五

那麼，一首詩是被怎樣寫成的呢？

工作應在還沒有接受了社會的使命之前，在不知不覺之間開始。工作的準備要繼續不斷，在限定的時間內能夠寫成一首詩的人，非先時存貯大量的積蓄不可，舉例說吧：在我頭韻的貯藏室內，有一個頭韻是無意中從廣告中得來的，這廣告的標題是 (Nita go)

Gde jiviot Nita go lwe

(尼達·朱住在那兒？)

住在下一層樓)

至於題材呢，我可以由各色各樣的事情中加以挑揀，有些是鮮明的，有些是曖昧的，譬如；第一個，可以用紐約的雨；第二個可以用巴黎 Boulevard des Capucines 的娼妓；第三個是柏林巨大的希特勒飯店裏的洗澡間的老頭子；第四個是雄壯的十日革命（這是沒住在鄉間的人沒法子加以想像的）。

所有這些全都銘刻在我的心裏，這兒記下的這些些，我認爲着十分精美的。爲着積蓄這些，我化費了所有的時間，每天有十八至二十個鐘頭從事於這種工作。我差不多沒有一個時候不嘟嚕着些什麼。就是這種全神貫注的努力，使詩人看起來似乎平常在迷亂之中。而且我是這樣地從事於這種積蓄的工作，以至我能夠回憶出，自我工作十五年來，究竟在什麼地方，什麼特殊的環境之下，我得到我形成了某些

韻脚，某些頭韻和某些思像。

筆記簿 (Note Book) 在詩的創作中是最重要的因素之一。通常人家都知道作家有這種東西，直到他死之後，才把這被忽視了的東西當作作家的遺像而與全集同時印行。可是它對於作家却是一件最重的東西。

初學作詩的人沒有這種筆記簿，因為他們沒有實踐和經驗。在他們的作品中，我們很難找出完整的詩來，他們的詩儘是費力拼成的。要除去這毛病，唯一的方法借助於我們日常的儲積，而這種儲積必須謹慎工作，直到我們能夠在預定的時間內把一首詩寫成。當我從事實際工作時，每天要創作八節到十節的詩，這些完全是憑藉我日常的積蓄的。每種遭遇，每種經驗，每種事件，對於詩人，它的價值至多不過是供給他一些言詞上的材料而已。我時常致力於這種工作，以至使我擔心我會把我所需要的說了出來，因而把我養成爲一個憂鬱的，討厭的，寡言的人。

舉例來說：大約是一九一三年吧，當我由沙拉托夫 (Saratov) 回到莫斯科來的

路上，有一個年青的少婦跟我同行。當時我爲着證明我對她十分忠誠的，就對她說：『不是一個男子，而是一片穿着褲子的雲。』立刻我體會了這個表現很可以入詩，就害怕她記住了它，使我後來反無法應用。因此我十分焦急，差不多有半個鐘頭我儘用一些問題問她；直到我相信我那句話是從她這耳朵進去，那耳朵出來之後才使我放了心。二年之後，我使用『穿着褲子的雲』（Cloud in trousers）作我某一首詩的標題。

這兒還有一例。有一回我爲着要最恰當地表現一個孤獨的男子對一個他所愛作女人的情愛，我化了二天的沉思，他是怎樣地關心她呢？他是怎樣地愛她呢？第三夜，我感到頭痛，什麼亦沒有發見就上床睡了。可是在午夜時候，一個最恰切的表現終於想到了：——

L shall guard and I shall love

Your body



As a soldier

Mutilated by war

of no use to anybody guards

His remaining leg

(我要守護我要愛惜

你的身體

正如一個給戰爭

——對什麼人都沒用處的——

弄殘廢了的兵士

守護着

他剩下的一條腿)

我昏迷地跳下床來，在黑暗中，用一根燒過的火柴枝，把『一條腿』三個字寫在

一個紙煙匣上之後就甜蜜地入睡了。隔天起來，我化費了三個鐘頭去追憶：這一條腿究竟指的是什麼？幹什麼把這三個字寫在紙煙畫上？

當你在刻意搜求韻脚而又沒有找到時，生活真是苦到極點。你說話，可是你不知說些什麼，你吃東西，可是不知你吃什麼。又因為你刻意搜求着的韻脚，你晚上不會入睡。那麼，這兒是一段加爾可夫 (Khar'kov) 的普維列塔利亞報的廣告：『怎樣成爲一個作家？請以郵票五十哥比克寄至丹尼茲線斯拉夫恩斯克車站第十一號郵箱，可得詳細答覆』。你對這覺得怎樣呢？我以為不外是舊制度的殘餘而已。而『Distr-action』雜誌亦出了一本別冊，題爲成爲詩人五訣 (How to be a poet-fivelessons。)我想由我上面所舉的那些例子，也就夠證明詩這東西，在世界上最困難的範疇——現實的範疇——中之一吧。對於詩的態度呢，我們亦應如巴斯特納克 (pasternak) 在下面這首不朽的四行詩裏對那婦人所表現的態度一樣。詩是：

From that day, from your head to your feet,

I carried you with me and know you by heart

As a provincial actor knows a gulyay of Shakespeare's

I took you about with me in the city and repected you!

(從那天起，由你的頭到你的脚，

我捨不得你，把你記在心裏

猶如鄉下的戲伶對着莎士比亞的劇本，

我在城裏攜着你，背誦着你。)

高見順的：

寫得出與寫不出

適夷譯

最近，我遇見了一位新加入作家同盟的化學工廠裏的青年工人，這青年臉腮紅  
品品地說，小說很寫得出，只是沒有方法，老是在一天晚上寫二三十張原稿紙。我  
很祝賀他的旺盛的欲望和力量，覺得這樣很不壞，同時就要求他詳細的說明，怎樣  
地進筆，和創作時候的態度；當我聽他述說的時候，不禁憬然的悟到一種自己的義  
務，我一定得把自己的經驗對這青年說，使他能夠採取這經驗中的正確的意義，幫  
助他進一步的成長。

大概在幾年以前，我自己和朋友們一同辦雜誌的時候，也跟這青年一樣，很寫得出而沒有方法，因為寫得太容易了，反而覺得痛苦。於是，把寫了的東西給前輩去看，他就說這是作文，不是小說。那時候我雖然因為寫得太容易了感得不安，但是對於寫成的東西，因為當時的稚氣，不單不感不安，反而抱着絕大的自信。聽了這批評心裏很氣憤，就要他說明理由，他就說，你應該努力用一行的文字，來表現作文的十行，這樣，就可以變成小說了。他是崇拜志賀直哉的，所以說這樣的話。我覺得跟他興味不投，就離開了他，而且引用谷崎潤一郎等的話，以為不僅僅簡潔是文學的美，繁縟之中，也有美的存在——但是現在想來，他的話實在是值得吟味的名言。

記得在中野重治同志的文章裏，曾說到「藝術家的良心」，他說，有一次在十字路口遇到一對唱歌的乞丐夫妻，唱到半途裏把歌詞忘了，就紅了臉現出羞澀的神情；他覺到了一種說不出的美，在這中間正有着藝術家的良心。中野重治的這句至理

名言，深深的印在我的腦裏，時常想起來，除了對於中野重治的作家的心境的高邁加強敬意，同時也是對我自己的鞭策；足見當時太容易寫的我，在藝術上的良心，是不及那打動中野重治之心的乞丐的歌。那時候的我，忘記了『歌詞』的時候，是怎樣的呢：能夠感到羞恥，一心去想那『歌詞』麼？不。那末，怎樣呢？祇是昂然的抬着臉，把些想得到的杜撰的『歌詞』，隨口亂唱！

未成熟的我，當要述說『某一事』的時候，祇是信筆所至的隨便亂寫。而不用抓住『某一事』的核心，相信除此以外絕對不能表現，深刻精深地去述說，即是穿貫於藝術良心的認真的說法，所以祇是信口亂說，所以說得很是得意，所以一筆到底的順流的寫下去。可是沒抓住核心這一會事，雖然在輕易的心境中，似乎也有着自覺的，心裏很想弄些核心的氣味，於是就在核心的周圍大繞圈子，應該寫一句的就寫了十句二十句。可是，畢竟是表現不出核心的本身；所表現的，祇不過是核心的周圍。那前輩所以把十行寫成一行，就是這個意思。

這不僅僅是詞句上的問題，而是關於小說全體的。應該省略，應該整理的，一概都不管，祇是隨筆的寫，因此，應該強調的，就顯得黯淡而無力。同時言詞也不就緊湊，而變成青腫漲的東西。在這點上，也有單就詞句上看是很有力的，絢爛而深刻的文字的排列與鋪張；可是這樣地再現的現實，却是漂渺的幽靈似的東西。卽所謂詞章的遊戲。

福羅倍爾曾經對莫泊桑說過這裏的話，後來莫泊桑說從這些話得了很大的教訓，把它寫了下來：

『當你走過坐在門口的雜貨商人面前，吸着煙的管門人面前，街頭馬車的停車場面前的時候，你就用習作的手法，把那雜貨商人和管門人，與我所寫的其他雜貨商人管門人相似地，從他們的姿態及全部形狀中，很巧妙地，包括着他們的品格性質地描寫出來給我看。而且要單用一句話，指出其中的一隻馬，和其他前後左右五十隻馬的不同地方來告訴我。』

這句自然主義大家的話，光照字面解釋是不行，如果照莫泊桑的話來理解，則對於現在的我們，就能夠得到很大的用處：

『我們所要說的是什麼，要把這事物表現祇有唯一的一句話；要使這事物生動，祇有唯一的動詞；要形容這事物，也祇有唯一的形容詞，所以我們必須要找到這句話，這個動詞，這個形容詞才罷休；決不能因為想避免困難，就任意胡縐以求滿足，即使能夠寫下去，也祇有歪曲欺騙，祇是玩弄言詞的魔術。』

中野重治的感動於檻褸的歌人的良心的美，正因這兒暗示着這個不能以『任意胡縐求滿足』，不肯『歪曲欺騙』的嚴正的藝術家氣魄，所以對這暗示感服了。

問題並不在因寫得出而沒有方法，而在於爲什麼寫得出而沒方法。不在能寫得出『小說』而沒方法，乃在於寫得出形似小說的實爲作文而沒方法。『小說』能夠很順利的寫，是最好的事。——寫不出也有着苦處。

曾經有一次，我遇到一個也喜歡小說的青年工人，我聽他說，我想寫小說，可



是沒有方法，就寫不出來。我就問他理由。他說『因爲我沒有學問，找不到好的詞句心裏儘是思索着，時間就過得很快，立刻想打瞌睡，結果便睡着了。』——聽了這話，我就拿了他給我的那本雜誌回到家裏，馬上打開來看他的苦心寫成的小說。——在這兒，我又看見了我自己。『篠突的雨的可怕的威暴，和不歇的斷末魔似的呼號的風……』是這樣的句子，是什麼『篠突』啦，『斷末魔』啦，探究這樣深僻的句子，『沒學問』的他，當然難怪要疲乏得打瞌睡了。雖然用了這『最高級』的文字的鋪張，可是狂風暴雨的姿態，並不會充分的傳達。祇要用最簡潔的方法，不，祇有最簡潔的方法，才會有更强的表現力。這是空費氣力。這一種寫不出的痛苦，和先前所說的寫得出而沒方法的痛苦，都不是文學中的痛苦。

在好久以前，正是大家被俘虜於漢字之美的時代，我和我的朋友們，都迷戀着什麼『殺戮』。『懊惱』之類的二字漢字的和音的魅力，在毫無必要的地方，老喜歡沒緣沒故的去查辭典，把這一類漢字，像做細木嵌工似的紛紛的裝進小說裏去。當然

，小說因此就成了非常矯揉造作的東西，這一種努力，決不是努力文學中所應該有的。——那位探『斷末魔』的同志，雖不像我們那樣病入膏肓的胡亂造作，可是某一一意義上，不能不認爲同樣是空洞的『文學』的努力。這即使是有着比莫泊桑所謂『唯一的』話，『唯一的動調』，『唯一的形容詞』的困難更甚的困難，也和『爲避免困難』而任意胡謔的不困難的『言詞的魔術』，同爲不足取的東西。

中野重治同志曾經用朴素這句話，說起這句話所最恰當地表現的藝術心地。現在我就借用這話。寫得出而沒方法的人，深深地體味中野重治的所謂朴素這話，就很有用處；苦心於『魔術』而寫不出的人，也是一樣。前者有被不朴素的矜傲，從這矜傲生出了滋味，就很容易的寫出來；是對於要說的事的奧底的深入，解剖，觀察，理解，整理，省略，配列等等的困難的躲避，任意胡謔地顯出得意的態度。必須以朴素的存心，鄭重地去看要說的事物。後者是不朴素而愛裝飾，浮華是掩蔽真實的虛飾，對於要傳達真實的刻實的存心是無緣的。布爾喬的文學，現在正僅有着這

種虛飾，生命已剩了奄奄一息。我們的文學，對這不健康的東西，是沒有什麼可以學取的。

——話再說到上面去，我就把這樣的話，從我的經驗上告訴了那位喜歡文學的化學工人了。他表示了非常的理解，因此我也對你們說了；可是這些話，也應該對現在的我自己說的，當作了『作家的經驗談』來對讀者說，實在有點可笑。

上海图书馆藏书



A541 212 0017 7761B

1.00