

高爾基等著
綺雨·靖華等譯

給青年作家



生活書店發行

給青年作家

高爾基等著

綺函·靖華等譯

上海生活書店發行

中華民國二十八年十一月



親 陸 的 戲 畫

(寫了“四十年”的高爾基)

蘇聯 Beris Efimov 作

編者的話

編完這本小書後，覺得有幾句話要說。

中國人是一向把文學看做一種高雅非凡的行業的，以為文學家是天生成的才子。這想法，可以有兩種結果：一種是有些人就利用這成見，擺起文學家的才子氣派來；另一種是有些人却竟爲這成見所嚇退，以爲文學真是難以接近的了。

然而，真正的文學家何嘗有什麼特別的氣派，只有最自然的人，才是最偉大的人。文學又何嘗是才子的特殊行業，世界上每一個偉大的文學家，當他走到成功的頂點之前，都是經過了一段極其艱苦的道路的。我們讀了這本書中高爾基的給青年作家和我的文學修養，就可以知道文學是一件怎樣艱辛的工程，在它的成功的因素中，才氣只占十分之一，而血汗却占了十分之九。

然而，可遺憾的是，在中國，真正能夠幫助青年作者去從事這種艱辛的工作的作家和書籍，卻實在少得可憐。中國只有歧視青年作家的人物，也只有一些叫青年上當的文章作法，描寫字典之類的「著作」。只有這些而已。

這本書，對於青年作家如果能有一點幫助，那就是編者所認為最愉快的事了。

目次

一	給青年作家.....	M·高爾基(一)
二	我的文學修養.....	M·高爾基(三七)
三	我的創作經驗.....	M·高爾基(四三)
四	我的創作經驗.....	A·托爾斯泰(五)
五	我怎樣寫作.....	M·左勤克(三七)
六	怎樣創造文學的形象.....	蒂莫費也夫(六)
七	論文學上的影響.....	A·紀德(二七)

給青年作家

——摘自「我的文學修業」——

M·高爾基



(南)

許多人或要我寫一部關於「怎樣寫小說」的書，或要我著一部「文學論」，或要我出版「文學教科書」，但這樣的東西我不能夠寫。而且這類的教科書——離不能說是非常良好，但相當有益的東西，却是已經有的。

對於剛從事文學的人，先要知道文學的歷史的必要。無論對怎樣的工作，都須得知道該工作的發達歷史。假如各個產業部門的勞動者們——連關於各該工場——都知道其怎樣發生，怎樣漸趨於發展，怎樣完成了產業等時，則他們便會理解該項勞動的文化史的意義，而更抱着很深的興趣來從事工作的。

不特關於本國的文學爲然，即對於外國文學的歷史，也有知道的必要。因爲文學的創造，在一切的國家及一切的民族中，其本質上都是同樣的。此處的屍題，並不僅在乎形式上的外觀上的關聯，或如普武庚給了死靈魂 (Dead Souls) 的題材與果戈理，普式庚自身的小說題材，多半是從英國作家斯特恩 (T. Sterne) 的感傷的旅行 (Sentimental Journey) 得着了暗示之類。

死靈魂與迭更斯的皮克維克俱樂部 (The Posthumous Papers of the Pickwick Club) 的題材之同一性之類，並不是重要的問題。所重要者，乃是在乎知道：從古以來，無論在什麼地方，都是張着「捕捉人類的心靈」的網，無論在什麼時代或什麼國家，都有把拯救人類於偏見及迷信之中的事情當着——而且也正當着自身工作目的那末一批人存在；在乎知道：無論在何處，於繙末的自己享樂中間，都有想慰撫人類的人，無論在任何時代的任何國家，都有對醜惡可憎的現實發出反抗之聲的叛逆者存在。而最重要者，則在乎知道：這些叛逆者們，

在結局上，是指示人們應走的路，將人們推到這條路上去，……是打破那或使人與現實的醜惡——由社會所造成的——相妥協，或使人沈溺於安逸的那種說教人的工作的。

人類的勞動或創造的歷史，較之人的歷史遠為有與味的意義。——人不能長活到幾百歲便要死去。但人的工作却是永遠活着，類似神話的科學之成果及其成果之迅速，是因為學者知道自己所專的學問的發展歷史而成就的。科學與藝術之間，共通者很多。無論是科學或文學，其中占着基礎的工作者，都是觀察、比較、研究。藝術家與學者一樣，他須有藉想像及藉解謎的直觀二者來把握一切的那種力量。想像與直觀，使其補足那還未完全被捉住，還未完全被發現的事實之連鎖中的各環。學者由此定出多少無誤的方向，創造「定義」與定理，研究自然之力與現象，隨之便使自然應從人類的智慧及意思而造出文化來。這文化便是由我們的意思及聰明的創造出來的我們的「第二自然」。

這件事，由兩件事實，最足以證明出來。

第一件事實——有名的俄國化學家地米特里·門德列夫 (Dimitri Mendeleev 1834—1907) 以誰都知道的諸原素——鐵、銅、酸及其餘的研究等為基礎，而創造了「諸原素的循環法則」說——這學說證明自然界中還有許多不曾被人發現的其他原素存在——指出了此等諸原素中之不曾被人知道的原素之徵候——特質。到現在，這些原素已經統被發現出來，此外，連門德列夫也不會想像到的若干的原素，也由另外的方法而顯明了。

第二件事實——法國文學家中的浪漫派巨匠巴爾札克觀察了人的心理，而在自己的小說中指示出：人的機體內面，有一種強力的，可稱為各種機體之心理的生理的特質——這在科學上恐怕都還不會被知道——那樣的東西在起作用。其後經過了幾十年，科學便發現了人的機體中，有一種從不會被知道的「霍爾孟」存在——而創造了非常重要的「內分泌」說。科學家與文學巨匠之創造活動間的這

種共通點可說不少。歌德及羅莫諾梭夫 (M. V. Lomonosov) 等，都是詩人而又
是科學家。小說家斯特林堡 (Jean Auguste Strindberg) 在其小說可爾船長中，
首先倡說空氣中能夠取出空氣素來。

在言語創造的藝術——創造種種性格或「典型」的藝術上，想像與直觀，
「空想」等是必要的。文學家描寫他所知道的一個小商人、官吏、勞動者而縱然
能稍成功地特別作出了一個人的照片，但假如這是不含有社會的、教訓的意義而
單不過是一幅照片的話，則這作品在我們對人類與生活的認識之擴大及深化上，
將不會貢獻出任何之物的。

但是，假如作家能夠從二十個，五十個，或幾百個小商人、官吏、勞動者等
類的各種人中，各抽出最性格的階層的特徵、習慣、趣味、身姿、信仰、動作、
言語等等，能夠將他們再現及綜合於一個小商人、官吏、勞動者中的話，則作家
可算由此創造了一個「典型」——而這也就是藝術了，觀察之寬廣，及生活經驗

之豐富等，以一種優越的力量，使藝術家之對事實的個人的態度及其主觀武舞舞來的事，是決不稀少。巴爾札克在主觀上，乃是資產者制度的產兒。可是在他的小說中，他却以一種可驚的殘酷及鮮明來描寫小市民的邪惡和污醜。藝術家顯露為自己的階層及自己的時代之客觀的歷史家的例子，可謂多極了。此時，藝術家的工作的意義，與自然科學者——研究動物之生存及食餌的諸條件，或繁殖與死滅的諸原因，而描寫其殘忍的生存鬥爭的姿態的——的工作是同等的。

在生的鬥爭上的自衛本能，使人類中發達了兩種強有力的創造力——即認識與想像力是。認識——這即是對自然現象及社會生活的諸事實作觀察、比較、研究等的權力。簡言之，所謂認識者——即是作思維也。想像在本質上雖仍是關於世界的思維，但主要地藉形象的思維，「在藝術上」便是想像。這即是對於自然之自然發生的現象或人的性質等所起的感覺所給與事物的那種想像能力。

我們常常讀着，常常聽着。「風在哭。」「在嗚咽。」「月亮沉思似的照着。」「波瀾想要搖動岩石，岩石對於波濤的打擊雖發了一下臉，但並不曾爲波濤所敗。」「長統靴子不願意被腳穿。」「玻璃淌着大汗。」「——雖然玻璃並沒有發汗神經。

凡此一切，都是想使我們易於了解自然現象的「擬人法」。在此，我們是在將自身人類的性質附與人所見着的一切之物。

在藝術上，不特有認爲擬人法是不得當，而且也有人覺得這是有害的。可是這種人自身就在說：「寒冷刺耳朵」，或「太陽微笑了」，或「五月來了」，「類的話。雨本沒有腳，可是他們不得不說「雨來了」，落雨乃是自然現象，並無關於人的道德，可是他們不得不說「討厭的雨」。

古代希臘哲人克塞諾芬(Xenophon)說，假若動物具有想像力，則獅子將把獅養象爲一巨大不可勝的獅子，老鼠將把老鼠當成神了。恐怕蚊的神也就是蚊，

結核菌的神也就是結核菌了。人把神當做全知全能之物而以自身之最善的欲求來包着。神乃是因「疲倦了的貧困生活」所喚出來的人的「空想」，乃是欲以自身的力量來營更豐富的安樂正常的美麗生活的那種暗暗裏的欲求之所產。神由人們求之於生活現實（在此爲着一片麵包也行着沉痛的爭鬥）的彼岸。我們見着，勤勞階層之進步的人們意識到：要得着較善的發展之自由，便應當怎樣改造生活時——神也就成爲過去的空想而沒有人用了。這因爲沒有把自身的善事藏到神內面去的必要。爲着要將這好的東西具現於活的地上的現實上，已經清醒地知道應當用什麼方法了。

神，也像文學的「諺典型」之被創造一樣，而由抽象及具體化的法則被創造出來。多數主人公們有性格的姿態「被抽象」，被分解，此種諸特徵又從其申「被具體化出來」——而以一個主人公如黑拉克列斯 (Heraclius) 或伊里亞德 (Iliad) 洛米池等的形象來普遍化出來。各個商人、貴族、農民中所有的最自然的特徵

分解而普通化於一個商人、貴族、農民之中。這樣，「文學的典型」便出來了。照着這樣的例，浮士德，哈穆雷特 (Hamlet)，吉訶德先生 (Don Quixote) 便被創造出來，而托爾斯泰便寫了「被神所殺了的伯拉圖·卡拉泰夫」(戰爭與和平中的主人公——中譯者)，杜斯托益夫斯基便寫了各樣的卡拉馬左夫 (卡拉馬左夫兄弟中的主人公——中譯者) 及斯羅德里加彼洛夫們，龔察洛夫 (Goncharov) 便寫了阿布羅莫夫及其他。

現在上面所舉的那些人，實際上並不會有。所有過而現在也還有的，乃是與他們相似的更渺小的沒有那樣完全的人物們，恰像掛鐘或鐘樓是從一塊一塊的磚石做出來的一樣，言語的藝術家們，從這些渺小的人物中間，把人的普通化出來的典型——活活的典型「想像」出來了。這樣，所以我們便稱一切的撒謊者為胡列斯塔可夫 (果戈理的檢察官中的主人公)，稱一切的粉飾漢為塔爾都夫 (莫利哀的戲劇中的主人公)，稱一切的嫉妬家為阿塞羅 (莎士比亞的戲劇中的主人公)

了。

文學上之基礎的「潮流」或傾向，普通認爲是浪漫主義和寫實主義兩種。所謂寫實主義者，即是具有人類及其生活條件的真實性的那種無粉飾的描寫。至於浪漫主義的定義，則有好幾種，而被一切的文學史家所同意的那種正確而完全適盡了的定義，現在還沒有。這樣的定義還沒有被作出來。在同一浪漫主義中，雖然區別其兩種傾向大異的東西的必要。消極的（否定的）浪漫主義——是粉飾現實，或使人與現實妥協，或將人從現實上拖到無任何結果的深淵，拖到自己的內的世界，拖到關於「人生的不可解」，及愛，或死等的思惟的世界，拖到「智性」與見解所難於解決而祇有由科學纔能解決的那種謎裏面去。積極的（肯定的）浪漫主義則想喚起人類的對於生活的意志，想在人類內面喚起對現實的反抗心，對那關於現實的一切抑壓的反抗心。

但是對於巴爾札克，屠格涅夫，托爾斯泰，果戈理，萊斯可夫 (Levshov)，契訶夫一類的古典作家，則不能充分明瞭地說他們是什麼。他們是浪漫主義者呢，抑是寫實主義者？在偉大的藝術家們，浪漫主義與寫實主義似乎任何時都是融合在一起。巴爾札克——是一個寫實主義者，但他也寫了幾篇與寫實主義相隔很遠的如絞皮 (La Peau de Chagrin) 一類的小說。屠格涅夫也與俄國古典作家中的從果戈理到契訶夫、布甯 (Bunin) 的其餘一切巨匠一樣，而寫着浪漫的東西。這種浪漫主義與寫實主義的融合，在俄國的大文學家身上，是特別特徵的。這便是給俄國文學以一種獨創性及力——此二者逐漸顯然地給了很深的影響與全世界的文學——的東西。

假如諸君留意到「爲何有寫作的慾望起來？」這個問題時，則浪漫主義與寫實主義的關係，便會非常明顯的。對於這個問題，有兩個回答。其中的一個回答，是曾給過信與我的一個十五歲的勞動者女孩子所作的。她在那信中說道：

「我祇有十五歲。可是雖這樣年輕，我的身上却有作家的才能表現出來了。成爲其原因者，乃是那種厭倦的貧窮生活。」

自然，假使她不說「作家的才能」，——而說成：爲着自己的「空想」來裝飾及豐富她的「厭倦的貧窮生活」起見，想寫點什麼東西的話，或者會更正確一點。在此疑問便發生了——既然過着「貧窮生活」，還能夠寫出關於什麼的東西呢？

對於這個問題，伏爾加河沿岸及烏拉山脈地帶或西伯利亞等的異民族們回答着。在他們中間的許多人，直到今天都還沒有文字那樣的東西。可是到今天，他們已經跨過幾世紀都是以深邃的林木，東方的飄渺的草原，北方的沼澤地，凍凍地帶 (Tundra Zone) 的無聊賴的生活，及以關於英雄的歌謠、故事、傳說，以關於神的空想等等來將其「厭倦的生活」豐富過，裝飾過來的。此等空想，普通稱爲「宗教的創造」，但在其本質上，仍然是一種藝術的創造。

假如給信與我的那位十五歲的少女身上真有才能出現的話——自然我是衷心希望着的——則她將會寫出一種「浪漫派」的東西，以美麗的空想來豐富她的可厭的貧窮生活，會努力把入寫成比原有的樣子更好的東西罷。果戈理寫了兩個伊凡·伊梁的故事（The Story of How Ivan Ivanovich Quarrelled with Ivan Nili-forovich），古樸的地主（Old-World Landowner），死靈魂（Dead Souls）。可是他也寫了塔拉斯·布爾巴（Taras Bulba）。在前三篇小說中，他描寫着具有「死了的靈魂」的人們，這——是照原樣的真實。這樣的人，從前有過，而現在也還是繼續存在着。果戈理是把這些人描成現實的人來寫的。

在塔拉斯·布爾巴的故事中，果戈理把札坡洛紀人（居住第聶伯河沿岸的哥薩克）寫成爲敬神的武士；事實上標槍不能支持五磅的重量就會斷的，可是他却寫成爲在標槍尖上挑揚着敵人的那種豪勇。從全體說來，這樣的札坡洛紀人，是不會有的。果戈理所作的關於彼等的故事——乃是美麗的假話。在此，恰像第

康卡近鄉夜話 (Evenings on a Farm near Dikanka) 中的路多依·巴尼可的種種故事及其他一樣，果戈理乃是一個浪漫主義者。大概應當觀察「可厭的貧窮生活」及「死靈魂」的他，是已經疲倦了，纔成了浪漫派罷。

依據上述，我便是說文學上的浪漫主義有必要的麼？是的，我支持浪漫主義。但是這乃是在「浪漫主義」的極本質的條件之下纔支持的。

另一個給信與我的十七歲的勞動者又叫道：

「在我這兒有很多的印象，我不能不寫它。」

這時，寫作的慾望，已經不是從生活的「貧困」上來的了。這當是從生活的豐富、印象的氾濫，要想把這些東西通說出來的那種內面的衝動而來的。給信與我的年輕人的多數，都是富於生活的印象，都是因為對於他們所見過、所經驗過的事實，「不能不述說出來」而想寫作的。從他們中間，恐怕有不少的「寫實主

義者一類產生出來罷。但是我現在他們的寫實主義中還是要帶出若干的浪漫主義的徵候的。在健康的昂揚的時代中，這乃是不可避免而又當然的。我們現在就是專門生活於那種昂揚的時代中的。

現在回答我爲什麼寫小說的這個質問。

這仍是因爲「難堪的貧窮生活」所給與我的壓迫，及我這裏有「不能不寫」的那樣多的印象存在的原故。第一個理由使我將鷹之歌，關於燃燒的心的傳說以及暴風雨的豫報者等類的「空想」帶進了「貧困的」生活內去，第二個理由使我開始寫具有「現實性」的小說如二十六人與一人，阿爾洛夫夫婦，蠻強者那樣的東西。

關於俄國文學的「浪漫主義」的問題，還有知道如次的事實之必要。在契訶夫的小說 農夫，谿谷及布簡的鄉下及其關於農民的一切小說等還未出現以前——

貴族的俄羅斯文學，愛把農民描寫成現實上沒有的，一種喜愛地上的「基督的攝理」的那種溫順而忍從的人，而且能完善地寫出來了。可是農民却是如屠格涅夫的小說何爾與卡林涅奇 (Khor and Kalinych) 中的卡林涅奇及托爾斯泰的戰爭與和平的伯拉圖·卡拉泰夫等那樣，他們一生都是繼續空想著的人。把農民開始寫成對「神的攝理」表示溫順而忍從的那樣的人，乃是在農奴制被廢止前二十年前。不過當時農奴制的農村，已經使天才的產業組織者——可列夫，格波雷，莫洛左夫，可爾第奴依，齊拉維里約夫等相繼地從其黑暗的環境中產生出來了……與這樣的過程同時起來的，便是在集納主義 (Journale) 上愈漸頻繁地寫出無數傳說式的「農奴」出身的人物——是詩人而同時又是大學者的洛莫諾索夫一類的人了。

在昨天以前還是無權力者的江場主、造船廠主、商人們等，在實生活上，已經勇敢地與貴族並肩而坐，等於古代羅馬的奴隸及「自由俘虜」的人，已經與自

已的主人共坐一棹了。農民大抵好像藉產出這樣的人物來威示他們中間隱藏着的力量及才能一樣。然而貴族文學家們毫不着見也不感覺這樣的事似的行動着。它不把這些生活所歷而最現實的人——建設者，繁養戶，主人——等當成自由時代的主人公來寫，它依然喜歡繼續描寫黑暗的奴隸，和對老板忠實的人。托爾斯泰於一八五一年寫了非常暗淡的地主之朝 (Morning of a Landed Proprietor)，而善於說出了農奴們是如何地善良，如何地不信任自由主義的主人們。一八六二年以後，托氏開始教育農民的子弟，否定「進步」與科學，叫大家到農民那裏去學着過善良的生活，更於七十年代，寫了描寫敬神的浪漫化了的農民的「民話」。而指教着：最正則而多惠的生活是在農村，最神聖的勞動，乃是「泥土王」的農民的勞動。其後在一個人需要多少土地 (How Much Land does a Man Need) 的故事中，他說一個人全部祇有三亞爾信 (約七尺) 多的土地來作為墳墓的必要。

實生活已經從最溫順而又敬神的人中間造出了經濟生活的新形態的建設者，

天才的大小「資產者」，屠鰲者，如烏斯彭斯基（Greb Tspensky）所描寫蘭拉（蘭瓦耶夫及可爾巴耶夫之輩，同時也與這類人相並地造出了革命家們。然而貴族們却沒有由文學來感覺這一切的人。薩察洛夫在小說阿·布羅莫夫（Obomov）——俄國文學中的最善小說之一——中，以一個德國人——這並不是龔察洛夫自身在其環境中居住的「一番一俄羅斯的農民之一」，而又已經開始支配此國之經濟生活——來與那怠惰到了無能化的俄國貴族相對置着。假如貴族作家描寫了革命家的話，那也就是一個異國人——保加利亞人——或口頭上的反叛者「羅亭」（屠格涅夫的小說中的主人公）。為時代的主人公的有意志而又積極的俄國人，雖然頗喧嘩地——以炸彈來表明了自己，但却依然被安排到文學家的「視線之彼面」，被棄置到文學的傍路去了。將人喚醒到生活和行動上去的積極的浪漫主義，在俄國貴族文學上是無緣的那種證據，可以隨便舉出很多。俄國的貴族文學不能產生席勒（Friedrich Schiller）。而且俄國文學不描寫強盜（席勒的作品）而優秀

地描寫着「死靈魂」、「活屍」、「死的家」、「黑闇的力」、「三個死」，及其他許多的死，罪與罰恰像由杜斯退益夫斯基與席勒的強盜相對抗而寫的，杜氏的惡靈——在想詳講七十年代的革命運動的無數的嘗試中，算是最有天才而最帶惡意的東西。

對於雜階層——知識分子的文學，積極的社會的——浪漫主義，也仍是無緣的東西。雜階層的人，在生活的舞台上，被逼迫於尋求自己的任務，過分忙於自身的個人的運命了。他們在「鐵鏈與砧凳之間」討着生活。鐵鏈——即是專制國家，砧凳——便是「人民」。

斯列樸錯夫(Sleptsov)的小說苦難時代(Hard Times)與阿西坡維奇·諾弗德弗爾斯基(Osipovich Novodvorsky)的既非孔雀也非烏鴉者的手記(An Epitode from the Life of Neither-Crow-nor-Peacock)——非常含有真實性的強力的作品——描寫着沒有堅固的生活支柱的「既非孔雀也非烏鴉」的那種聰明人

們的悲劇的立場。那是或如苦西耶夫斯基 (Kushchevsky) 的述說，而成爲安樂的小市民，或如波薩亞羅夫斯基 (Pomyalovsky) 在小說莫羅托夫 (Molotov) 及小市民的幸福 (Bourgeois Happiness) 中所指示的那樣，而成爲具有美妙才能的聰明的，而又不十分被尊重的存在。順便說一句，坡氏的這兩篇小說，是非常具有近代性的。這在現在——在勞動階層爲獲得社會主義文化的建設權利而付過代價的國家中，頗巧妙地開始建築着自身的安易的幸福的小市民們抬頭起來的現在——是很有益的。

所謂人民派 (Narodnik) 的作家 執拉托夫拉斯基 (Zlatovratsky)，耗索地穆斯基 (Zasodimsky)……及其他斯塔尼尤可維奇 (Stanyukovich) 等，也與貴族文學合着步調，而埋頭於農村及農民的理想化。除了「土地共有體」的集團性而外，再不知道其他的真理的人民派，以爲農民乃是生來就是社會主義者。最初用這樣的眼光來看農民的，便是那位光輝的天才的貴族海爾岑 (A. I. Her-

zen)。承繼他的教義的，是兩種真理的發明者密哈依羅夫斯基 (N. K. Mikheylovsky)。所謂兩種真理者，即「忠實的真理」與「正義的真理」。這一作家羣所給與「社會」的影響力，是不堅定而期間甚短的。他們的「浪漫主義」與貴族的浪漫主義之不同者，僅僅是才能低弱的一點。他們的空想者——農民密乃依，密恰依，是坡里克西卡，卡里奴依奇，卡拉泰夫等的與此相似的農民肖像的不完善的複寫。

與這個作家羣相結合者，而更具有社會的慧眼來工作着，比其他的人民派作家羣全體集合起來還更有天才的人。是兩個非常偉大的作家西比亞克與烏斯彭斯基。他們最初感覺了農村與都會及農民與勞動者的差異，而將之指摘出來了。

這在拉斯特里亞耶法村的習慣 (Manners of Rasteryayeva) 及土地的力量 (The Power of the Soil) 兩篇小說的作者烏斯彭斯基中特別鮮明。這兩篇作品的社會價值，即在今日也還沒有喪失。從全體說來，烏氏的小說，是沒有失掉其指教

的價值。青年作家們很能夠從這個作家身上學得對現實的觀察態度和知識的龐博的。

向農村的理想化表示出尖銳的否定態度者，是契訶夫與布甯。契訶夫的前述諸作品農夫，罨谷，別莊是這樣，而布甯的鄉下及其他關於農民的諸作品，尤特別激烈地表示出否定的態度。

所謂農村生活的題材及農民心理的題材，在今日是非常重要的。青年作家們應得好好地理解這件事。

由上述的一切，我們可以充分明白：在俄國文學上，指教出對現實的積極態度，對生活的勞動及意志的鍛鍊，新的生活形態，建設的熱意，憎惡那與困難和苦惱同被我們克服的不良遺產——舊世界等的那種浪漫主義，不曾有過，即現在也還沒有。假如我們衷心不想停止於小市民主義，不想停止於經濟小市民主義而來的……復活的話，則這種指示是必要的。我們的敵對者在等待這種「復活」，

在空想着取回這種舊東西……從這種歷史課與我們的悲劇性的矛盾與任務的困難中，德國的勞動者所富有的積極的「浪漫主義」，創造的熱意，意志與智慧的燦爛……等是應發生出來的。

在我看來，到自由之路之非常困難，是很明白的。一切的生活都安穩，與美麗的婚嫁在愉快的集會中喝茶（如多數青年所喜歡幹的），或在鏡子前面挽着手臂而「恍惚於自身的美麗」的那種時代還沒有來。在現在的條件之下，還不能建起安穩的生活，這是現實明瞭地為我們說着的。——世界中無論何處都是由於安穩而頹廢了。全世界的小市民之邪惡化及不安與動搖，歐洲文學之斷命鬼似的喘息，有錢的小市民為着忘掉明天的恐怖而作的絕望的享樂，安易的歡樂之病態般的追求，性的墮落之增長，犯罪與自殺的增多等等，都明瞭地為我們說出這件事來。「舊世界一真真地苦惱於頹死的病症中。這種腐敗與頹廢的餘燼，應得趕快「從我們的腳下掃開」。

在歐洲，人類的內面的頹廢正增進着的時候，我們這裏的勤勞大眾中却有對自己的力，對集團的力的信念發達着。青年諸君應得知道：這種信念是在克服那到更善之路的障礙的過程中發生出來，祇有這種信念纔是最強的創造力。同時也應知道：在大類的「舊世界」中，祇有科學纔是不可抗辯的價值高的東西。舊世界的一切思想……都是非人的。因為那是用某一種形態來將個人的「幸福」及權力加以正當化，而將勤勞大眾的文化及自由作犧牲的。

我在年輕的時候，從不曾對生活發過不平。在我開始過生活的環境中的人，都非常喜歡抱怨。可是當我知道他們的抱怨乃是由於不欲相互幫助，而以抱怨來藏匿自身的情感的那種狡猾而來的時候——我便努力不受他們的牽引了。此後不久，我便確信：愈是無抗議的能力，無勞動的能力或不想勞動的人，總之，愈抱着一打算相近的人的荷包以作安易的生活——的那種趣味的人，是比誰也愛說不平的。

生活的恐怖，我是很經驗過的。現在我稱這種恐怖——爲盲目者的恐怖。如我在故事中所寫過的那樣，我一面在非常渾沌的狀態中生活着，一面從幼年時代便見過無意味的殘忍與我所不能理解的人類的敵意；見着有一種人的被課的勞動之笨重及其他的人的動物性的幸福等而感覺不可思議。很早我就知道：愈是以爲「類乎神」的自身是宗教的，愈是與替自己勞動的人隔得遠的人，則其對於勞動的人的要求，也愈無慈悲。

是的，諸君。在生活的險惡及殘忍之前的恐怖，我很體驗過。此種恐怖之甚曾使我謀過自殺，其後經過許多歲月，我想起這件事之愚蠢而感覺羞愧。當我知道了：人並不是如外見上那樣粹惡，並非人們與生活威脅我——而乃是對於生活的我自身之社會的及其他的無知，自身的無力，沒有走進生活的武裝等等在威脅我的時候，我便從這種恐怖脫離出來了。

諸君有貯蓄自信——自身的力量的必要。這種信念克服障礙，涵養意志，

「鍛鍊」意志。應得學習征服自身之內和外的過去的醜惡遺產。不如此，怎能「從舊世界脫離出來」呢？

(綺雨譯)

我的文學修養

瓦·高爾基

我來回答我怎樣學習寫作的質問罷。

印象，我是從實際生活直接得到的，也從書籍得到。從實際生活得到的印象，好像原料；從書籍得到的印象，就如加工品一般的東西。說得淺顯些，則前者恰如我的面前站着家畜，後者便是放着從家畜剝下來的加過人工的毛皮。我從外國文學，尤其是法國文學裏，學得了很多的物事。

我的祖父，是嚴厲而且非常吝嗇的。但待到後來我讀了巴爾札克的小說竊夫該尼亞·格蘭台的時候，這纔能夠仔細觀察，懂得了我的祖父。

竊夫該尼亞的父親老格蘭台，也嚴厲，也吝嗇，和我的祖父很相像。但是他

比我的祖父更胡塗，更沒意思的人物。我所嫌惡的俄國的老頭子，比這法國人也還要算好，算進步的。對於祖父的態度，我雖然並沒有因此發生變化，但這是一個偉大的發見。——書籍對於我，是有示給未知未見的，在人的內面的東西的力量的。

我的看書，都出於偶然，沒有什麼系統，也並無目的。我的東家的弟弟威克多爾·綏爾該耶夫，開初是愛看法國的通俗小說的，後來就移到那些用了嘲笑和敵意，來描寫虛無黨和革命家的種種俄國作家的作品去。我也看起克萊斯託夫斯基、萊式珂夫、畢因斯基他們的東西來了。最喜歡的是看那些生活在和自己一樣的環境中的人們的事情。那是不很像人，而近於囚犯的人們。作者總是用了一樣的色彩，描寫着「革命家」。但是我不能懂得這樣的人們的「革命性」。

有一回，我偶然得到了波蔑羅夫斯基的小說莫羅托夫和小市民的幸福，波蔑

羅夫斯基給我看了小市民生活的苦惱的不幸和小市民式幸福的缺少。我雖然不過隱隱約約，但總覺得憂鬱的虛無黨，遠比幸福的莫羅托夫好。此後不多久，又看了薩魯平的無聊之至的小說俄羅斯生活的光明的和昏暗的。我在這小說裏，竟看不見一點什麼光明的東西。只有昏暗的一方面看得很明白，於是嫌惡俄羅斯生活了。

我看過無數的壞書。壞書也給了益處。壞的也和好的一樣，有正確地知道牠那實際的必要的。經驗愈複雜，愈紛歧，人也就愈被提高，擴大了眼界。

外國的文學，給了我許多比較的材料。那巧妙，也使我出驚。活潑潑地寫出形象來的人物，使我覺得好像碰着了實體。而且覺得寫出來的人物，都比俄國人更其積極底的——他們說得少，做得多。

對於做着作家的我，實在給了深的影響的——是斯丹達爾、巴爾扎克、弗羅貝爾這些法國的巨匠。我竭力奉勸我們的「新人」們多看這些作家的東西。他們

實在是天稟的藝術家，形式方面的巨匠。俄國文學，還沒有他們似的藝術家。這些作家的東西，我是從俄文譯本看來的，但已經足夠覺到法國人的文章的力量了。在濫讀了種種通俗小說之後，這樣的巨匠們的小說，是給了我意外的印象的。

至今也還記得——我在託羅伊文節（五月中樹葉初抽之際）的時候，讀了弗羅貝爾的素朴的心。到晚上，避開了過節氣象的熱鬧，爬上倉庫的閣樓，靜靜的看下去。

用了我每天聽慣的言語，寫着極平常的厨娘的生活的小說，爲什麼會這樣的激動我呢？——我不能懂得這緣故。這裏是藏着難懂的幻術的。我真的好幾回，忘了自己，像野蠻人似的，把書頁映在燈光下，只是看，想從這文章的行間，猜出幻術的謎來。

我先前也看過幾十本描寫着血腥氣的犯罪詩書。但到看見斯丹達爾的意大利

記的時候，可又不懂了。這是怎樣地描寫着的呢？這是人描寫着殘酷的人們，復讐底的謀殺的——然而我從那小說裏，却彷彿看見了「聖者的生活」；聽了人間地獄的苦行，也好像覺得是「聖母的夢」的一般。

在巴爾札克的鮫皮裏，看到銀行家的邸宅中的晚餐會那一段的時候，我完全驚服了。二十多個人們同時在喧嚷着談天，但却以許多形態，寫得好像我親自聽見。重要的是——我不但聽見，還目視了各人在怎樣的談天。來賓們的相貌，巴爾札克是沒有描寫的。但我却看見了人們的眼睛，微笑和姿勢。

我總是佩服着從巴爾札克起，以至一切法國人的用會話來描寫人物的巧妙，把所描寫的人物的會話，寫得活潑潑地好像耳聞一般的手段，以及那對話的完全。巴爾札克的作品中，總好像有些用油畫顏料畫了出來的處所。我第一次看見盧本斯的繪畫的時候，就特別記起巴爾札克來。每讀陀斯妥也夫斯基的好的作品時，我也不能不想到他許多地方，都仰仗着這偉大的作者。雖是鋼筆畫似的，錄

利而枯燥的龔庫爾的作品，以及苦味較多的帶着灰色的左拉的筆致，我也還是喜歡的。給露俄，卻沒有被拉過去。雖是九十二年，我也平淡的看過了。看了法朗士的諸神的熱望，我便明白了那原因。至於看斯丹達爾的作品，則已在學得了許多憎惡和冷酷的言語之後；他的懷疑底的嘲笑，是非常地增強了我的憎惡心的。

從上面的講書籍的地方來一想，便不能不說，我是從法國人學習了寫作。這是出於偶然的。然而成了這樣，我以爲也不算壞。所以我要勸年青的作家們——爲了要從原文來看巨匠們的作品，從他們學習言語的巧妙，應該研究法國話。

我的看俄國的偉大的文學——果戈理、託爾斯泰、屠格涅夫、岡察羅夫、陀
斯妥也夫斯基、萊式珂夫等，是遠在一直後來了。不消說，萊式珂夫是由他的知識的廣博和語言的豐富，給了我強大的影響的。萊式珂夫是一個全體都好的作家，尤其是一個滲透了俄國生活的幾微的作家。但他貢獻於我國文學上的功勞，

却還沒有得夠十足的評價。契訶夫曾經對我說過，他自己的得益於萊式珂夫之處，是很多的。關於萊米澈夫，我也可以說一樣的話。

我從二十歲時候起，這纔明白了關於各種見聞和經驗，應該怎麼樣，並且將什麼，去說給大家聽。我覺得自己彷彿和別人有些不同，特別能夠感覺事物似了。這可又給我苦惱，使我焦躁，而且多說話。就是看着屠格涅夫那樣大作家的作品時，我也會忽然想到，例如獵人日記裏的主角罷，我想，倘是我，恐怕是能夠寫得和屠格涅夫不一樣的。這時代，我已經成了有意思的談講家了，起卸工人，麵包工人，木匠鐵路工人，還有一浮浪人」和執事的，以及我的生活圈邊的人們，都熱心的傾聽着我的談講。我一面講着看過的作品，一面也時時將自己的經驗，加一點到那裏面去。因為在我這裏，生活經驗和文學，是已經渾然融合的了。

知識階級中人聽了我的講述，勸我道：

「寫出來罷！寫出來試試罷。」

我也往往被自己的談話所激動，簡直是喝醉了酒似的，覺得有盡情傾吐的慾求，而且爲了「將這樣的感情「從壓迫解放」出來，在追求着徹底地說完一切的快樂。

當我的好朋友，且有才能的青年，玻璃工人阿那德黎生着倘沒有人幫忙，便會這樣地死掉的重病的時候；看見妓女台萊沙是好女人，而嫖她的大學生們却毫不覺得台萊沙的做妓女的不合理的時候；知道討飯老婆子「瑪契札」比年青而顯微的接產婦雅各武萊瓦，是更好的人，而誰也沒有覺察的時候，我真覺得好像有什麼東西壓着喉嚨的苦楚，成了想要大聲叫喊的發狂似的心情了。

⑤ 我用台萊沙和阿那德黎的事情做了詩，連極親密的大學生格里耶·普來德納，爾也不給她知道。

，這詩，很容易的做好了——然而壞得很。連自己，也厭棄了自己的拙劣和無能。我查了一通普式康、萊爾孟安夫、涅克拉梭夫，以及譯出的培爾求的詩，就分明的知道了我和他們之中的誰也不相像。也沒有決心做散文。不知怎地，我總以為散文是難做的。到後來，總算下了決心，要做散文來試一試了。但文體，卻還是選取了我自以為好像簡單的「韻文」調。我那最初的大結構的散文詩「老橡的歌」，給阿羅連、阿幾句話就徹底的打倒了。然而我的韻文癖却還沒有歇。幾年之後，我的短篇小說祖父阿息普、阿羅連可是稱讚的，但他還添上幾句，對我說道：「可是詩似的調子，總把這小說弄壞了一點。」那時候，我沒有相信他的話。回到家裏，把自己的小說再看了一遍，我羞愧了。我的文章，是流溢着那該死的「韻文味兒」的。這韻文調，後來許多時光，還不知不覺的纏在我的小說上。我寫小說，總用這樣的詩歌似的句子來開頭。我寫了找言語之美，而和正確的描寫相反的文章了。事物的形象，因此就不能寫得正確，却將虛偽傳給了人們。

萊夫·託爾斯泰講起我的小說二十六個和一個，一面通知我道：「你的火爐的擺法，是不對的。」的確，火爐的火影，對於那時的工人的身子，就不該是我所描寫的那樣的照法。安敦·契訶夫說起我的浮瑪·戈爾提耶夫的女主角美杜文斯卡耶，道：

「她耳朵有二隻，一隻在下巴的下面……看罷。」

這是真的——我將她寫得用了不合式的姿勢，對燈坐着了。

雖是這樣的，一看好像很小的錯誤，其實也有大的意義的。因為這就毀壞了藝術的逼真性。尋出一切適當的言語來，加以排列，要用很少的言語，來講許多的事情，是一件極難的工作。「莫將大地方給言語，却將寬座位給思想」——用文章描出活的形象來，又將那所描出的形象的基本的特徵，簡潔地弄得明明白白，使人物的動作和對話，一下子便在讀者的記憶裏站住，這是非常之難的工作。

用文章來「打扮」人們和物體，如常見於託爾斯泰的戰爭與和平裏的那樣，令人對於所描寫的人物，想要伸出手去碰一下似的，寫得活潑潑地和「成型底」地者，那完全是別一樣的工作。

有一回，我必須用幾句話，表出中央俄羅斯的村鎮的外貌來。於是挑選了下面那樣的言語，加以排列，其間恐怕幾乎想了三點鐘。

一高低起伏的平原，被給鞭子抽傷的腫痕似的灰色的道路所分隔，斑點一般的村鎮渥庫羅夫市，就像放在滿是皺紋的大手掌裏的精美的玩意兒似地，躺在平原的中央……」

我以為是寫得不壞的了，但到小說印出的時候再一看，寫在這裏的，却覺得好像是平常的什麼漂亮的糖果匣，或是什麼似的了。

無論是詩人，是小說家，不欺「言語的窮乏」者，是歷來少有的。

然而，「不可以言語形容」者又作別論，人的言語，却又豐富到用之不盡。

而且運用了驚人的速度，正在越加豐富起來。假使要知道言語的發達的速率，那麼在俄國文學，只要將果戈理和契訶夫——都介涅夫和譬如蒲寧——還有陀斯妥也夫斯基和萊阿尼特·萊阿諾夫的語彙，就是言語的寶庫，來比較一下就好了。據萊阿諾夫自己所記的話，他是汲陀斯妥也夫斯基的流的，然而有些地方，却也可以說，他也很受託爾斯泰的益處。不過這兩者的影響，都沒有將萊阿諾夫的特性遮蓋了起來。他在小說偷兒中，就分明地顯示着那可驚的語彙的豐富。在那裏，已經拿出他獨自的言語來了，即使關於他的小說的構想的複雜性，在這裏並不提。

我想，萊阿諾夫這一個作家——總見得是有着很獨創底的「自己的歌」的人。他現在還不過是開口唱起那歌來罷了。無論是陀斯妥也夫斯基，或者別蘭什曼人，都不能妨礙他的。

不要忘記了言語是由民衆所創造。將言語分爲文學的和民衆的兩種，只不過是「毛胚」的言語和由藝術家加過工的言語的區別。分明地懂得了這點，是普式庚。他是指示了應該怎樣地在民衆的言語這一種材料上加工的第一個。

藝術家——是自己的國度，自己的階級的耳朵，的眼睛，的心臟。他是時代的聲音。他對於過去，知道得愈多，就愈加能夠多懂得現在，愈加感覺得現在的複雜的鬥爭，和那任務的廣和深的。必須知道國民的歷史，那社會的，政治的思想。這思想，有許多都被表現在童話、口碑、傳說、俚諺中。而俚諺，尤其明白地，整個地，表現着人民大眾的思想。年青的作家們，倘和這些材料相親近，是極其有益的。他不但由此學好了言語的節省，會話的簡潔和寫實性，還能夠知道民衆中的大多數的農民的思想。惟農民，乃是被歷史創造出來的勞動者、小市民、商人、教士、官吏、貴族、學者以及藝術家的粘土。

歌德的浮士德——是將想像、空想、也就是將思想再現於形象上的藝術作品中的傑作的一種。我是在二十歲的時候，看了浮士德的。多年之後，才知道在德國人歌德寫浮士德的二百年以前，英國人弗理斯多芳、摩墨爾就寫過浮士德，波蘭的通俗小說班·德瓦爾陀夫斯基、法國小說家保爾·繆塞的幸福探求者，也都講着浮士德的。要說起關於浮士德的這些作品的基礎是什麼來，那便是中世紀的民話，描寫着有太慾望的人物，只爲了個人的幸福，要掌握那對於自然和人類的權力，便不惜向魔鬼賣掉了自己的靈魂。這民話，是由觀察着熱中於創造黃金和仙藥的中世紀的「大化學家」們的生活和工作，而發達起來的。其中有一「理想狂」，但也有無賴和騙子。這些人們的全知全能和力求不死的失敗，便被再現於鬼也不要的中世紀的醫師浮士德身上，並且加以嘲笑了。

和浮士德的不幸的模樣一起，各國民也各各創造着誰都知道的人物。那就是

意大利的普理契內羅，英吉利的棒支，土耳其的卡拉培忒，我們俄羅斯的彼得路式加。這民衆的傀儡喜劇的主角，無論對於什麼人，什麼事，他都得勝。騎士、教士、連鬼和死也都被他所征服，而自己就得了長生。這是勞苦的民衆，將終必得勝的自信，再現在毛糙的、幼稚的、這樣的形象裏面的。

這兩個例子，都指示着雖是「無名氏」的藝術，也還是依照着抽出各種社會底集團的性格上的特徵來，而將這在一個人的人格之中，加以具體化，一般化的法則。如果藝術家嚴守着這法則，便足爲藝術家的創造「典型」(type)之助。許多巨匠們，都依照着這法則，創造了主角的典型。要創造這「典型底」的人物的肖像，只有具備了很發達的觀察眼，學習而又學習之後，再是學習的時候，這才辦得到。倘使缺少正確的知識，猜測就起來了。而十個猜測裏，是會生出九個錯誤來的。

我不以爲自己是能夠創造和阿勃羅摩夫、羅序以及別的在藝術上同等的典型

和性格的大作家。然而因爲要寫字碼·戈爾提也夫，却也逼得觀察了不滿於自己的父親的生活和事業的一二十個商人的兒子的。

(許遜譯)

我的創作經驗

M·高爾基

這篇譯自內齊格勒作家出版部出版的一本叫做我們怎樣寫的小書。這書裏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。

編這小書的人給十八個作家發寄了一張表，表內包含以下的問題：

- (一) 預備時期。這時期的延長。
- (二) 大半利用什麼材料(自傳的、書中的、觀察的、記錄的?)
- (三) 作品中的人物對你是否常常都是活人?
- (四) 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。
- (五) 什麼時候寫作：早上，晚上，夜間?最大限度每天寫作幾小時?

(六)大概的生產力——每月印頁數。

(七)在寫作時吸不吸興奮劑；吸到什麼程度？

(八)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？在最後編案時塗去的多不多？

(九)會否先作過預定計劃，牠的變更如何？

(一〇)什麼對你比較困難呢：作品的開始、結局、中間？

(一一)多在什麼感受上去建立形像（視覺的、聽覺的、觸覺的等）？

(一二)押韻不押？

(一三)用不用高誦低吟（對自己或別人）來校正作品？

(一四)作品完成之後得到一種什麼感覺？

(一五)重版時改不改原文？

(一六)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。高爾基是照表答覆的一個，現在把他的答案譯

在這裏，以見他的創作經驗的一般。

(一) 我想，寫文章從十二歲算起，推動我寫作的是「飽嗜經驗」。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到我的記憶裏，一直到一九〇四年在佳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，尤其是外國文學的譯本。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，可是到一八九五年還不相信文學是我的事業。報

『以上所錄第一話就不覺得是正確事情。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。

(二) 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，這是寫着不妨礙自己——故事的陳述者來講人生的緣故。這並不是說我怕怕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體裁沒有藝術的那個「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，歪曲了那時作「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鑽石一般——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，只是把他弄糟吧了，因此，作家應該稍微去愛自己的材料——冷的人，或者當作材料去欣賞牠。

(三)差不多常常是飽。自然，主人公的性格是由好幾個別的特點作成的，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，必須好好仔細去看其他的千百個神甫、小商人、工人。

(四)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，已經經歷入到宇宙觀裏，人生觀裏，即意識形態裏的。我用別的材料也有兩次例外：中篇小說激海和夏天。激海是按着一位尼日鄂洛得的教徒的小說和該地一位教員羅得林斯基對他的批評的論文——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，於一九一〇或一九一九年死於木岑斯克病院裏。

(五)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。

(六)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：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。

(七)吸。很多。現在寫作時差不多不斷的吸。

(八)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。

(九)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。我以為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接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接着自己的主人公的本性去說完要說的話，做完應做的事。差不

多杜斯委夫斯基的主人公，尤其是伊凡和德米特，喀拉馬佐夫，候爾美什肯，克達洛干，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、威爾遜、包瓦利、馬農列斯。這對我，也許是對於一切人已成了紀念碑的創作，就是描寫反面的人物，也要得十分諧和。例子：果戈里的死靈魂和巡按中的主人公，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「克瓦宰莫鐸」等。我再重複一下：大匠不但要很好的知道，而且要愛自己的材料，正確點說：要欣賞他們。馬爾麥拉多夫，喀拉馬佐夫和其餘像這樣的杜斯委夫斯基的主人公實在厭惡人，但很顯然的是杜斯委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。

(一〇)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。這裏也是對第十二問題的解答。

(一一) 自然在一切的感受上。

(一二) 很少閱讀自己的作品，但愛讀別人的，好的作品。

(一四) 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。

(一五) 在一九二三年印全集第一版時，曾試刪過。這工作沒有做完，有意把所寫的一半刪去牠。

(一六) 批評從來無論如何沒有影響過我。特別是現代的批評不適用於影響人，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。

(靖 華譯)



A.托爾斯泰

我的創作經驗

A·托爾斯泰

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。從前有過這種的情形，坐到桌子跟前好像準備去睡眠的一般。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：去到什麼地方幹一箇差事不去呢？……

51

這是因為：同時影響作者總應當是思想家、藝術家 and 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，他需要的是樞紐，——不然，他就四面橫流，四面浮散了，他有幾分「痴氣」，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，同一批評家「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

只因爲在德裏邊是匆忙，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線體（老友與利甯告訴我建設這樣的雙曲線體的真實歷史；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。

作品中的人物是否常常是真人？不，從來不曾有的。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，此方：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，幾乎是不可思議的虛構，可是市長和郝列斯迭科夫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，去找那個殺人的兇手、熱情者、嫉妬的女人，騙子或俗人……這裏要發生一個很熱辣的問題：為什麼一切作家的反面的人物都比正面的人物顯明？惡漢、閒散的人都好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，——這就是對你的問題的回答。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……

*

*

*

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，纏綿悲憫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煙的過去。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，拚着全力耽溺於未來裏。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：穿過了未來的煙幕，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。

*

*

*

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按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。我不信有人說他按着這樣計劃寫作的。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編的。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，同他們共同苦痛、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澀，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。這兒要生自己的，——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讀劇裏。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（或一部

分人物)的命運。在戲曲裏不會有動搖，遺漏半分的性質。一切的人物僅僅當在心理的運動上。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，慢慢的覺得一切都成了虛妄、譌謬的，——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、找錯處……但是絕不要再放棄了！有時插入一個新的人物來，一切都又重新鮮起來，重新起來了！——由這些睡確上跨過去，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比預想的早，他自己來鎖到我心裏了，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。

第一次阿爾赫普（關於盜馬人的事）小說給我不少的傷愁，——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，我即刻就模倣做起來了。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

隨手選幾支又隨刀切幾段，以爲紀念。路只有一條，最佳形象。我是這樣寫
《漢口新清書院》與《我的長江》。到那高遠地讀上渡的橋頭是列米左給我的啓
 啟。漢清書院及到武漢在庚帝化（十八世紀的）閣下邊。

了。當我在過去的漢口裏運頭德運的時候，這一切都是很好玩的。（長篇怪人和
奧倫的中德在老在德下）。可是後來我帶着我的心情覺着：應該坐活在
 現代裏。後來的兩年對我是最艱苦的。我越寫越壞，越寫越無用。——束手無策
 的在阻阻語言的暴野的風始使我浮着。在這一個時期裏的作品差不多什麼也沒
 有收本到全來裏。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，因此我在戰爭揭開三分之二的術數也沒有入到全來裏。這些結束了我
 隨着作生活的第一期。我是摸索着寫作的。我對我自己常常有一種批評的態度，
 我開始及心了。我不能前進的。在七六年和日故的歷史家V. V. 陸達什曉得了
 關於我寫《第一》的計劃，供給了我一本書：這是秘諸沃伯爾格教授收集的十七

世紀海濱讀了，讀讀一拜便覺老輩上隨安卷舒，原是忽然開我腦筋所感，水
層出莫窮，這下前猶後兼，顯赫宏觀，且前並後，海濱我浮去，我着着，覺着，感
觸着。

，普里謝的俄國語言和認得俄語的記號，查爾的任務是簡潔而確切的保
存着被捲閱者的語言的一切特點，記號的博識，這種任務在這方面是文學的任
務。在這裏我見了那沒有被死板的斯拉夫，熟習的形式弄壞的，也沒有用暴
力把牠變成翻譯的（從波蘭文，德文，法文）俄文的真純。這是俄
國人已經說了「半來年的俄國話，但是從來沒有一個人用牠來寫過東西」（除
了索甫的偉品或出從）。這怎麼如此呢？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，——在那奴隸

嚴的教會的繁重官話裏在煉着。大概貴族們覺得讀書或者照書上的語言去談話，他們就覺得好像天候們在君斯坦丁的天上談着一般。

但是，難道這種傳統沒有防過了十八十九兩世紀到了我們今天嗎？細細一下報紙語言吧，——那裏不斷的閃着這種懺悔的反省……

在講辭的（問的）葉卷裏——審官事的談話，不嫌難「識」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。真纏綿，質樸的，準確的，繪聲繪影的，曲折自如的語言彷彿特意美化的藝術而創的一般。受了這種現的實踐的吸引，我決定作一種經驗，寫了一篇小說談談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明讀晚會到各地旅行演講時的（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）都記得透澈……

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真理。

來。用現在的字典去豐富牠，就得到驚人的，歷折自如的，兩重效力的精潤的玉具（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，牠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）：詩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地方，牠很乾枯，句子死板板地在擺着，可是思想是表現出來了，這似乎沒有什麼糟糕吧？這不可憐的把這點整去吧，盡力的做得使他歌唱起來，發光起來，不然的話，將整的一切在你自己心裏由這種疽都要失了光彩的。

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。由此就生出了上

作的方法：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，工作照樣的時候，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、氣句、用字的不適當）。這樣作起來——最好是用打字機寫。手寫稿子總是不清楚（字體的難認，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，或者文思納湧的時候，——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聯合產生出來的）。語言的音韻和字體是手勢的機能。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，是入微於勢的聰明的言談者（有時想着她是按着紐文想約）、在續寫幕、在鮑姆人的舞臺裏、到總戲院演

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——接着字義，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。讀者讀着，你不要用你的眼睛去看那道路和那三個人，而是要也同着酒醉的，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，而不是在已經作着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。

我從容是尋覓動作，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，讓讀者入到那世界裏，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，使區別詞和動詞雜切起來，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，從水晶體上把瑕斑磨了去。別怕語句是冰冷的，——牠發着光呢。

字詞前怎樣的配置能給語句以最大的感染力呢？比方，儉約而確實性都注意到了。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——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爲如果你要拒絕置之末尾的話，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。

*

*

*

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。這是不大的，因為已經二三十次的在心裏把牠完結了。

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，而且是愉快的一部分。可以這樣讀，可以讀得使一切錯處都被你的吟咏遮了起來，也可以那樣讀，可以讀得使因為有錯處所以聲調才不具起來。一切都在於——用誰的聲調讀的，——用自己，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）去聽牠。怪叫、做歪面、同幻像言談、在書室內裝着跑——這是很大的學問。

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，呵好。紙，法國的文具店是多麼好呵！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罷！——我到外國去的時候，真要裝一口袋文具放到櫃裏上當作私貨運的。

在寫作時我不吸紙煙，——不愛使煙把我弄得昏頭昏腦的，我不愛煙氣。我吸煙斗，煙斗時常滅着，可是給我以尙欠研究的滿足。咖啡——對於輕微的牽鼻。沒有咖啡的時候，就喝茶，可是這就有點差了。

重版時原文改正否？是的。有幾版就改幾次。有幾部長篇（怪人、賊子老爺）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

改他。

最後一個問題（勸告的性質）——關於胃病的。亞列米說：把你的胃清一清吧。他也着重複着：李門托夫所以死的是沒有清胃。這是一種似非實是勸諭，你去把你的惡心、頭痛、黑沈沈的惡觀主義襲來的瞬間等原因窮究一下，這原因就是胃。你坐到桌前，腦子裏是棉花和酸牛奶的混合物，皺着眉頭——吸着煙，筆在畫着什麼圖，——小斧子、菱角、螺紋。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——還有什麼再壞呢！你懸疑着——但是你試一試去清胃吧。你沒有工夫做運動（滑壽、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為遺憾的。

大可不必！把胃一清——就找到工夫……

（請——讀）



左勤克畫像

我怎樣寫作

M·左勤克

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都是由於潛意識的。

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為兩個門類，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。全部箇圖面，全部的事物結構都在自然而然的組成。

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催的那樣去做：自己建起主題的計劃，自己選擇的語句每一段和每一個字，由字，說成故事。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，便是朝着這方向進行的。

但是並沒有一個人，他的全部文學工作僅是只憑單一的創作極點而收穫的。這種情況我遇不會遇見。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，也許幾年整年的停止工作，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。

這是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，這樣例外的作家，如梅里美和拜倫，一生七十年的生活裏寫了二十幾個故事，和一個長篇小說。他簡直不貪刻畫，怕弄過頭，他所有的作品，輪別在這個時代曾經放著至異樣的光彩。但是這位梅里美倘使像職業者，像日傭者那樣工作，那裏還有這種尊貴的地位呢？倘使像他這種程度，不過要同他尋常的雜著家作比較，那也該是平凡些罷。

但想現在我們的作家們，用是時時翻翻那種要爾作至混合空想，沒有餘餘的熱，所以我們必須學習不用靈感也足夠寫作進行。我們必須學到在高興時或在任何環境裏都能夠工作的那種技術。

本欲人是波羅的——他沒有去種杏樹所以永久要持在圓形的樹動。時常會發出一半的發——肉體上的或種種的而對於尋，必須找些什麼東西來補填，以求保無缺欠的領域。

——創作精力的缺乏，靈感的缺乏，是有補填可做的。可以在沒有靈感，沒有任

何創作衝動的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。如某稿本於內在的動力，好像有些大所常做的那樣，這實在是不能工作的，尤其不能以這為根據，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在着的時候，加以理會。

現在看我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應。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：敘述的真實，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，必要的便利是用筆記簿了。

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，看不出有一點破裂那種標準，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，不統整，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，這地方便要來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。

年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。我已經養成了習慣，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，我個人的工作大部份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。寫這篇故事是在旅行的期間，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是爬至為讀者找不出藝術破裂的高級了。

這個例子我是用來證明技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。寫作者也像鳥唱一般，祇依賴創作的靈感，雖然工作輕易了，而別方面是有害了。寫作者祇依賴「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。

靈感是肉體健康、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，或許完全不是精密的。因為靈感不完全是標準行為，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

擬來說：——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，但是他們的戀愛一旦幸而順意了，於是他們也就擲筆了。假使不算過分，我們或者說困被女子擯棄而苦惱着的人，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，大抵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，要靠著尋覓怎樣一條中心線路了。

我還要再在靈感上加以解釋，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。

讀者有人講普式金是放浪的了，同時他却有廣大的靈感，這沒有根據。普式

金並不曾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，會浪費在千萬種快樂上的力量，都積還給文學了。

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——由於過度的心勞。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；但這與所有我們的藝術的

全部諮詢工作沒有關係。

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。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。但若說我用它們硬纏纏的粘成故事，這是錯誤的。每逢我寫故事使不出自己力量的時候，我便翻開筆記簿來，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。

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——我以迅速的手法寫成的故事，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，我便要費許多工作了。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稿了。

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，我不能說它全部是祇有靈感時候寫成的。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，你爲了使自己離開塞度並能夠寫作，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簡單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，儘量寫作，這種工作的誠實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。當謄寫的時候我修正它，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，尤其在黨員？

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，照我的意見，是這樣的任務：必須學習那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權在現代作家面前的基本任務。

(孟十還譯)

怎樣創造文學的形象

蒂莫費也夫

常有這樣的事：一部文學作品，所有需要的條件似乎全具備完全，然仍不能引起讀者的印象，我們總覺它還不夠藝術性。主題很有趣，觀念趨向很正確，文字的完成亦頗高超，然欲使其成爲一件真實的藝術品，尙缺少點什麼。

原來這類作品是不充分的形象化。形象爲文藝創作要徵，這個概念雖已成爲現代文壇的口頭談，惟至今在這概念裏還有人加進各種不同的內容。

有人稱文藝創作純粹文字上的特色爲形象化，視作描寫人生現象裏文學所具備的具體性、鮮明性和畫境。基於這見解，凡是巧妙的比喻，鮮明的隱比等，均

係形象，但是言語的「形象化」，即描寫事物與自然現象具體化的最高境界，並不是以決定一部文藝作品，是極容易明白之事。任何應用性質的教本都會作某種現象極限的具體的描寫（如攝影術課本內攝影、顯影、印刷等歷程的描寫是），但其中毫無靈性的存在。文藝作品裏的具體性僅為其較重要方面之一條支流而已。

作家工作的基本點是欲將某一種自己的觀念，藉了某一種生活方面的事實，傳達與讀者，不違循直接敘述自己觀念，直接描寫特定人生現象的途徑，而藉着描寫在這特定生活條件內形成的人，聚有一切對於它的（指生活條件）性格的特點的人，以達其目的。

作家畫出人的性格，藉着這個以表示對於組成這性格的生活的意念，自然局限於他自己了解這生活的範圍以內，就是說對於他自己觀念之有無充分準備，學識之高下，生活經驗之多寡等等，均有聯屬的關係。

詳言之，作家的藝術是——從觀察人生的結果，取得了一定的結論，積聚下一定的生活材料，藉創造想像之力，意識到，創造出人的性格來，在相當的經歷與行動裏，在相當的生活環境裏發現出這性格來，然後在使人置信的限度內，這層描寫的豐富性與具體力，將其傳達出來，使這性格浮現在讀者面前，成爲一個具體的生活的現象。讀者在觀察這個性格的運命的時候，藉此理解到組成這性格的生活，作家對於這生活所表現出的觀念，理想。作家的這種本質，——就是藉創造真型的性格以反映他周圍的生活，——我們稱之爲形象化。形象從廣義講來，最先是作家根據他的觀念與人生的經驗而創造出的性格，我們講到伊里亞·奧勃洛摩夫（蕭索洛夫小說奧勃洛摩夫裏的主人公）的形象，葉夫格尼·奧涅金（普式庚同名長詩的主人公）的形象等，即指此意義。至於文字的清新入畫，瑣細精確與個性化等，自然是創造形象必要的，生產的手段，因爲假使沒有這種各方面不同的表現，我們決不能將性格設想成一個具體的生活現象，因此也不能充分完

全地了解它（性格）所反映的生活的各方面，與其中所表現的作家的觀念。反之，鮮明的，靈活的辭句本身，如不服從形象創造的任務——這形象就是將自己階級的典型本質多少聚集於身上的人底性格——即無藝術上的意義，而可遇之於任何文字行爲的範疇內，不僅文學一門。

恩格斯說，寫實派的作家應努力創造在典型的事態下的典型性格。這句話之有深刻意義，即在於此。高爾基再三申說：「文學家的材料是人」，也是這個意思。車爾乃綏夫司基曾十分明確地抒發這個意思，說藝術之所以別於歷史，乃係歷史講的是人類的生活，而藝術講的是人的生活。

高爾基在長篇小說母親裏，將自己對於革命即將成功，工人運動發展的觀念，自己對於生活與鬥爭的深刻的知識，藉尼洛夫娜與保衛隊兩人的形象暴露出來。這些性格，好比照相機的鏡頭，將它們（性格）所由形成的生活的典型的特點，收集於自己身上；讀者一面觀察它們的命運，一面理解到高爾基在這部小說

內發展出的一切生活上的大問題。

反而言之，如作家不會將自己的觀念與生活材料由形象中通過，不會用充足的，生活上的信力，描畫與他的目的和呼應的性格，——我們就會遇到下述的情形，就是這部作品雖然所需要的似乎色色俱全，仍不能得到相當的印象：作家沒有將自己的形象想到純熟的地步，他的創作想像力顯然薄弱。易卜生不願踏進戲院一步，因為看見藝員的演出，與他自己想到爛熟瑣細的形象之間的區別，將使他取得莫名的痛苦；迭更司從自己的書房裏出來，滿臉是淚，因為他的小說裏的主人公死了；佛洛貝爾在寫愛瑪·鮑天利服毒後所受痛苦一段文字時，竟自己生了一場病。這些例子指示出文學巨匠是如何地深刻構思他們所創造的性格，雖然這些性格在作家方面並不認作目的，而僅為表現生活的一種手段。這對於抒情詩的，和史詩的創作，都是一樣的：史詩的敘述中，我們發見的是對於在複雜的生活環境中的性格，四面八方發展開來的描寫，而在抒情詩內則僅為其單獨的，部

分的表現，惟仍需要相當方面生命的信力的充實。

目下青年的作家，對於文藝創作中這種最重要的部分，不予充分的注意，實使他們的作品在質的方面貶減了價值。因此，現在提出幾個與作家創造形象（性格）相關的問題來討論，是不為無益的。

二

必須先作一個重要的聲明：將創作歷程看得太直線形是不對的；起初決定主題，隨後將材料湊上去，又將相當的性格湊上去，諸如此類等等。創作的歷程自然複雜得多：作家逐漸積聚着各樣的觀察，決定着個別的性格，題材的佈置，最性格的辭句等。在這積聚與構思的歷程中，他想出各種不同的，較複雜的佈置，開始予以發展、改換、互相對比等等。屠格涅夫講到這種摸索主題的歷程時，說道：「起初在想像裏孕育的是書中人物中之一個。這些人物，在我大半都有實在人物為根據。首先使你注意的人物時常不是主角，而為配角，但沒有配角作伴是

本會生出主角來的。你開始對於性格，他的出身，學歷，加以構思，在第一人身旁硬漸漸的與他其他的人物來。在想像的孕育着，交又着模糊的形象的那個時候——是藝術家最有趣的時間。隨後才感覺到有些這些形象加以繫住，給予定形的需要了……」在另一地方他更明確的解釋道：「譬如說，我在社會裏遇見某費克拉·安得列夫納，裏德爾，基伊凡，忽然在這費克拉·安得列夫納，在這彼得下在彼得凡的身上，有一點特別的東西，以前我從未在別人方面見到，聽到的東西，使我發生驚訝。甚至我對他產起，他竟能使引起特別的印象；我開始加以深察，然而這個費克拉，這個彼得，這個伊凡，隨後漸漸的後退了，不知消失到何處去了，祇有他們所引起的印象還留着，漸漸的成熟。我將這些人物與別人對照相比，引他們走進不同的行動的範圍內，我心裏整個的小世界都是這麼造成的。……隨後，突然的，無從猜測地，會發生描寫這小世界的需要。」

這篇書的主題是孕育着作家們的經驗裏，為生活所暗示的一個「觀念」——這

個意見從屠格涅夫上述的話語中得了明顯的證實。

主題是逐漸的摸索到的，在作家觀察人生的歷程中間形成的。所以作家最重要的工作是養成不斷地深察人生的能力；他須學會記憶住並記載下所遇見的事實，閃生的思想等，從事「創作的屯糧」，這以後於他總有用處的。

這種「預行積聚」的歷程，瑪耶闊夫司基分析得很精細：

「初步的寫詩的工作是不斷在進行中的。有了大量的預備的屯積，方能如期寫出佳詩。譬如現在認……一個好姓名『格利才倫先生』，鑽到我的腦筋裏來。這個姓是在有人講到甘油時（按即 Glycerine）由我偶然發現的。

「尚有佳好的韻……」

「有爲我所喜悅的一首美國小調，尙待變更，並加以俄羅斯化……有爲了偶然見到的戲報編成的頭韻……有各種明顯和模糊的題目……這些屯積的材料全存在腦筋內，特別艱難的便記載下來。至於將來拿出來應用的方法我是不知道的，

但是我知道這一切全應用得上的。」

如無這樣的屯積，作家的工作是無意義的。

契訶夫在海鷗裏很詳細地表現作家這種「職業」的習慣。脫里郭林同尼娜談話時說道：「現在我同您在一起，我在心亂着，但是我每秒鐘都記得有一部未完成的中篇小說在等候着我。我看見那塊雲彩，很像一隻大鋼琴。我就想：必須在小說裏提到，像大鋼琴一般的雲彩洶游着。聞到紫花的香味，立刻搔着鬍子；豔味、寡婦的顏色，在描寫夏夜時用得上的。在每句話裏，掄捉自己和您，趕緊把這些話句關進自己的文學的貨棧裏去：也許用得着的！」在這場面的末段，契訶夫又提到作家的這個特點：尼娜說她一輩子在河畔過活，脫里郭林看見一隻被槍殺的海鷗，便打斷話頭，在筆記簿上記了下來。

「尼娜 您寫的是甚麼？」

「脫里郭林 記點下來……一個題材閃了過來……（藏筆記簿）一篇短篇小

說的題材。一個青年女郎從小在湖畔居住，就像您似的；像海鷗一樣的愛湖，像海鷗一樣的快樂，自由。但是偶然來了一個人，看見了她，由於無事可做，把牠非送了，就像弄死這隻海鷗一般。」

作家就在這種工作的歷程裏，聚集事實，言語，印象和思想的歷程裏，收集材料，摸索主題。遲早主題是會發生的——或許在研究材料的初時，或許在工作中間。到那時候，作家所設定的那種任務才算取得最終的形成。

於是他將主題加以最終的衡量，構思與審查，將在研究中主題所由形成的那種生活材料加以最終的審查。

這種主題與材料兩者不斷的交互相用，可以免除初習作者常犯的毛病：不是主題「從腦筋裏」虛構出來，並沒有充分的生活材料，這時作品顯得是杜撰的，無生氣的，不真實的，便是材料沒有經過深刻的構思，觀念的理解不充分，未受明晰的主題與觀念的組織。那時候作品顯得平凡，無中心觀念，不能教育讀

者，含着專門描寫和自然主義的毛病。正確的了解主題與材料的意義，是對於新進作家必須要做到的一步工作。

惟有從生活上熟識的材料方面出發，又從對於這材料作觀念上的修養方面出發，他才隨處發現有利用而具有趣的主題。自然，在作家所設定的主題不能靠着直接取來的生活材料加以處理時，如關於歷史或科學理想的主題，則在這方面，人生的研究須用研究各種參考書籍，過去的物質紀念品，科學著作等以替代之。

然而主要的工作——如藝術研究所處理的材料，使其服從一定的觀念——是仍舊保存其效力的。

三

我們對於文學的形象應提出一基本的要求，即作家描寫他所由反映一個特定生活區域的人時，須使這描寫具有生命力與典型性是。

實際上，作家並不虛構出自己的主人公來，——不僅是指着他在實生活裏自

取特性與本質，以創造性格，且是說他尋常都是從某實際的人物身上，就是所謂「前身」，(Prototype) 描畫某一個形象的，這樣可以減輕他不少的工作。費定 (Fedin) 提到自己書中人物說：「不僅我的可憐的磨房主人司瓦開爾還活着，即安娜·蒂莫費夫娜至今尚在人世，雖然過着艱難的生活。聽說她爲了我將她埋葬，竟大生我的氣。喀蒙叔父愾奮地在趕他的牛，農人裏的女主人柏拉司卡生了美貌的男孩，招路婁的喜歡。阿法那西·塞格維奇·普希金確已逝世，却是自然的死，並且比我所著那洛夫察預言裏死得前些，這個A·託爾斯泰可以證明，他在伏爾加河上曾遇見過他。城市與年代出版後，理髮師保爾·歐尼才死的！對於那個比利時人，音樂小丑，彼爾西先生，我迄未接到任何消息，所以儘在我的說部裏的悲慘的命運是猜得很對的，庫特·王的蹤跡我也沒有找到，但是在牛倫堡聽到了一個悲慘的消息，就是這位主人公的主要部分，即小學教師克拉·麥伯，竟英勇地戰死在法蘭西的陣綫上……然而曾做過我的小說裏人物的前身的，活

人或死人的名單不限於此數人。增添這前身的名單並無多大意義，因為他們永遠祇能作為創造幻想的衝動，一種很容易藉以開始想像的舞蹈的出發點。」

在實生活裏遇見到的幾種性格的特點，時常會聯合而成爲一個形象。

實在的人物可以成爲作家開始創造文學形象的出發點，——這句話是很重要的，尤其是對於新進作家。但是費定所說人物前身的任務普通祇限於一種衝動，作家須不作攝影的描寫而繼續前進的話，也是十分有理。L·託爾斯泰說：「假使我的勢力全部在於描摹相片，探聽與暗記，則刊印出來，將使我慄慄不止的。」

普通的描摹一個特定行爲的時期的人，不僅不能創造典型，典型的形象，且不能深刻而且不同方面地表現這人的本身。陀司妥也夫司基關於人的面貌的描寫，有如下的有趣的話：「人的面貌祇在十分稀少的剎那間表現着它的主要點，最性格的思想。藝術家研究面貌，猜測這面貌的主要的思想，雖然在他描寫的時候，它（思想）並沒有露在臉上，照像則祇能攝下原有的那個人，在某一時顯露臉

「潘會成爲很愚蠢的樣子，傅士麥會成爲溫文爾雅的樣子，也是十分可能的事。」

（少年）

「一切藝術總帶有一定的誇張的成分，但須不逾越一定的境界。畫像者很知道這個情形。譬如，本人的鼻子有點長，爲使其逼真，須稍稍畫得長些，惟如再拉長下去，便成爲諷刺畫了。」（白癡）

因此，作家創造形象的工作，就在於將不同性格的諸特點聯合在自己的主人公新的，具體的性格裏面。

憑以寫形象的「前身」須由作家加以「改製」：凡是第二等的，偶然的，無興趣的表徵應即拋棄，主要的，有典型意義的，則加以強化，再附加上作家從別人方面觀察來的，補充的，典型的質性。用文藝想像的力量，作家創造新的性格，將他在實生活內觀察到的人物內最鮮明，而典型的特點收集在這裏面。

在這種工作裏，依憑一個實際上存在的「人」，依靠「前身」，是頗有益處的，

尤其是對於精進作家，因為這使他的想像的工作大見輕鬆。最要緊的是切勿熱心太過，切勿以描摹這個人，拍他的小照自限。

在這方面有趣的屠格涅夫的例子。他的形象平常總與具體的人物，「前身」，有關係，但同時又隔有相當距離，而將這個人的特性聯合一處。屠格涅夫寫小說時平常總開好一張人物的清單，一篇「履歷」（即詳細的性格敘寫）。這種清單與履歷顯然是一種最方便的技术上的方法，足以減輕寫小說的工作。

他在清單內寫下書中人物的姓名，年齡，出生年月，並指出與這人物相關的前身。

屠格涅夫手稿的研究者敘述他創造長篇小說新時代裏西皮亞根的形象的情形如下：「在一個腳色裏混合着歷史人物零碎的，實際的特性。西皮亞根的『履歷』在這方面是十分有趣的。屠氏將整個的官僚社會加以動員，以作描寫新時代各種腳色之用。西皮亞根是柯巴託，茵梅露士尼，關夫與瓦陸也夫三人間平均比例

的人物。此外，僱用赫魯士柴夫，渥伯連斯基公爵等人的原素，以為描畫的底本。」

他的父親是「與芮姆處士尼閣夫的老父相類的元老院議員」。這些姓名全是六十年代的貴官，——如阿巴扎是國家會議的會員，後被任財政部大臣，芮姆處士尼閣夫為內務部大臣，瓦陸也夫為官產部大臣，赫魯士柴夫為官產部副大臣，渥伯連斯基是元老院議員，米留金的密友與同黨。

這些顯貴們每人都給予若干線點，以為建築一個自由派的官僚的綜合的典型——施利司·安得列維奇·西皮亞根之用。惟如欲在新時代的這個腳色的形象上，同他們中間之某人，尋覓相似點是一無益處的。在屠格涅夫的小說裏，很少發現確切地速寫歷史人物之處，——如屠氏在鮑克洛夫斯基（羅亭）的形象裏寫了N·V·司坦開維奇的肖像，那是僅有的例外。

這類肖像的速寫，尋常都具備「譏評時人文字」（“Pamphlet”）的性質

自有其特殊的任務。

在新時代的手稿的材料裏，屠格涅夫有如下的記載：「S. S. 郭洛米柴夫……奴性地，而且在可能的範圍內惡毒地描摹伊凡·彼得洛維奇·諾伏西里柴夫，再加上馮爾開維奇。應該使他的表弟米士卡·浪基諾夫的影子也閃在裏面。」

這個例子指示出，大藝術家怎樣利用特定的，實在的人物，以建立文學的形象，同時加以典型化，且力避攝影化。

四

初學創作者於擬定某一形象的輪廓時，須持最大的活力與明晰性加以想像，以使這形象的一切動作與言語具同一類性，似出一源。託爾斯泰，屠格涅夫等偉大作家對於每個形象均有預行擬定的性格描寫，「履歷」，一切基本質性都敘明在裏面，隨後照此寫去，不使逾越。茲將屠格涅夫所擬一個形象的「履歷」引於後面：（仍是新時代的人物）

「涅士唐諾夫·阿萊克賽·特米脫里維奇，一八四三年生，二十五歲。

「陸軍中將耶里真公爵與其兒女的保姆所生的私生子，——保羅產後得瘡死去。羅託（按即A·F·涅涅金，歷史人物，——L，下附註）一樣的外貌，惟髮作褐色。皮膚蒼白，手與腳是最貴族型的。十二分的神經質，易感，自愛。

「在一個瑞士人關的私塾內受教育，隨後因其父忿恨虛無黨，令其入大學歷史文學科。畢業後得候補學士位。父親給他六千銀盧布，他的弟兄們（陸軍副官）不承認他，但仍每年貼他九百盧布。性驕傲，好沉思，愛忿激，耐勞動。氣質是孤獨的革命性的，但非平民性的。因為他太顯得溫柔優雅。爲了這，他自加譴責，苦感自己的孤寂，對於他父親令他研究「美學」一冊始終不能釋然。道勃洛甫的崇拜者（從皮達麥夫身上取點材料）。他性陰沉，有潔癖，却硬裝出愛說髒話的樣子。辯論的時候很快就會生氣。

在小飯店裏同前爾金和談；不愛他，爲了他太聰明。他真深而多熱情（在女人方面），却自引爲慈善。是一個悲劇的天性，——悲劇的命運。一個有趣而帶點女性的典型。」

從上面看來，屠格涅夫擬了涅士唐請夫一個很詳細的性恪描寫，使他將涅士唐請夫所作一切最不同的行動表示爲同性質的，如出一源的樣子；因此讀者便取得了一個固有穩定性恪的新的具體的人的整個的形象。

這題子特別提出，因爲最流行的錯誤處就在於形象的單綫條，單色。新進作家僅給予形象，兩種性質，即依據這性質將它描畫出來。他並不對這形象作廣闊的，多方面的思想，並不看到他「最後的紐扣」爲止，像易卜生看他的主人公那樣。實際上，這類單綫條的人是沒有的，因此這些形象便不會使讀者發生印象，因爲它們沒有生命性。

這同英也去同英的惡感長，罪犯及加對彼得。這同英也同英說過幾句很惡

毒的話，這些話也可移贈給這些作家們：

「他祇要講這人是混蛋，那末除了混蛋以外，他對於這人便一無所知。說是傻子，那末除了傻子以外，這人便無其他稱號。也許我每逢禮拜二，禮拜三是個傻子，而禮拜四還要比他聰明些。現在他知道我爲了護照十分發愁，因爲在俄羅斯沒有證書是不行的，——他當時就以爲他把我的靈魂全佔住了。所以我說彼得·斯鐸彭諾維奇是很容易活在世上的，因爲他看人自有看法，即持着這看法生活下去。此外他又很吝嗇……」

這樣描畫時的錯誤，在於形象僅祇履行在行動的進行上最必要的一切。還以爲這是更好——作者可以節省地位與時間；但實際上他喪失了他給予這形象的一切。爲了無生命性，單綫條，它對於讀者不能引起若何印象。

五

因爲，有經驗的作家永遠拿些補充的小特徵，小特性以「供給」自己的

物。這些小特徵，小特性，在行動方面似乎沒有用，並不直接履行任何敘述上的任務，却能夠其增加生命性，與藝術形象的鮮明性。

陀爾曼也夫的惡魔裏，基里洛夫與魏爾霍文斯基之間締結合同，約定前者須於後者指定的日子自殺，以使前者自殺的決念由後者利用之，以圖秘密會社的利益。

第二部第六章，魏爾霍文斯基到基里洛夫家去通知履行合同的期限業已臨近。當時發生十分興奮與悲劇性的談話，談話時基里洛夫說：「——我沒有對您提出任何報告的義務，我的思想您不會明白的。我願意自殺，因為我有這樣的思想，因為我不願有死亡的恐怖，因為……因為您沒有知道這個的必要……您怎麼樣？不喝茶麼？茶冷嚙。我給您另倒一杯來」。

「彼得·斯鐵彭諾維奇果真去抓那茶壺，尋覓空杯，基里洛夫走到廚櫃那裏，取了一隻乾淨杯子來。

「我剛剛在卡拉馬靜那天裏吃過早飯，」——客人說，——「飯後聽他講話，出了身汗，跑到這裏來時，又出了汗，真想喝水。」

「『喝罷。冷茶好喝。』」

「基里洛夫又坐到椅上，又釘看屋隅。

「『會裏發生了一種思想』……他用同樣的聲音續說下去……」

談話於是重又開始；顯然，魏爾霍文斯基之渴並非行動進行中的要節，但陀氏藉此祛除因談話的不斷興奮與對話的單調交換而起的不自然性，利用特殊的悲劇性的談話與習慣的日常生活的預節之間顯着的對照，以期達到對話的活潑，增強讀者的興趣。

這種文字結構上的曲折是很可效法的：經驗淺的作家一定將全部對話「直綫形地」寫出來，因此使印象的力量大見鬆懈。

陀司妥也夫司基時常使用這種對照的方法——這方法外表上雖似使行動遲

緩，實則可使其強化。在惡魔裏，魏爾霍文司基臨了持着要求基里洛夫自殺的決意到他家去的時候，陀司妥也夫司基曾兩次插斷這野蠻的場面：魏爾霍文司基起初在窗上找見一碟白煮鷄，取來就吃；隨後在基里洛夫幾乎要槍殺他之後，他「伸着微微顫抖的手斟茶給自己喝」。

這種多方面的形象的「移注」，在祛除敘述的公式化與單調性方面，具有很重要的意義。人生本身永不單調——永遠會發生許多的偶然與橫溢事件；讀者總希望，而且應該在文藝作品裏找見人生的複雜性，因此將形象與其行動拉成一條直線，將其歸納到普通的，顯露的公式上面，使作品內所描寫的生活顯得簡單，平凡，——那是大大的錯誤。譬如，白爾明司基有幾種創意新穎的作品，如槍聲與政治部長之夜，都犯了這點毛病，而使藝術的質為之大降。

楊沈司基的說部人易皮膚內有一段足資新進作家的教法：一個黨員工程師烏爾達巴也夫犯了陰謀破壞的嫌疑：黨部開會時討論到烏的開除黨籍問題，有一人

留心觀察鳥在說擠調時臉部的表情，漸覺鳥在使弄狡情，故意做出心神擾亂的模樣，心裏却在嘲笑這集會，因此他就表決贊成鳥的除籍。這信心傳達與讀者，所以後來查明鳥爾達巴也夫完全無罪，使讀者取得生命的意外的感覺，引起極大的藝術的印象，就爲了藉前面表示出的錯誤的意見之力，對於鳥作複雜的描畫之故。反之，潘菲洛夫的蒲羅斯基說部，有許多地方並未表示形象的發展，於是形象在新的地位上竟取得了藉讀者不知悉的途徑而發生的新的質性。斯鐵士卡與施浪卡的革面自新，溢出發說部的範圍以外，且非直線形，而爲點劃的表現，故未能使讀者感到興趣。

如說作家必須趨向極度的繁瑣，亦屬不對；根本是在於尋見信確而富表現力的細節，使它表出形象的某一方面的特徵，且由讀者自身的生活經驗予以補充，但並不在於努力堆砌許多細節。

在這方面，初學者除去形象發展的直線形外，尙犯有另一錯誤，即趨向過度

的正確，描寫全幕的緊張下的某一種情感，某一種事件。他們從正實提出問題，不為讀者的想像與經驗留一餘地，沒有想到，文字也非全能描畫周到的。

結果，這樣的繁瑣反成爲藝術上不可信，且多餘的了。屠格涅夫曾敘寫一個很明顯的例子：「有一次我遇到這樣一件事。一位新進的劇作家將寫的劇本送給我，非常瑣的東西。後來他來向我請教。我對他說：『可以不可以考慮一下。』」

——「怎麼考法？」——「就是這樣：我給您一個強烈悲劇性的場面的題目，您坐在這椅邊，速寫一下。那時候我再對您指出您的缺點。」他勉強答應了。我說「題目是這樣的。某國內奸臣將國王弑死篡位，太子逃往他國。忠於他的人們漸來就他。正當他同內中一人談話時，有新的逃亡者來到；太子的談客問他國內與其家中的情況，新來的人說暴政正在迅速地施行着，問話的人的妻子和子女已遭慘殺。這個遭逢奇慘的家主聽到這消息，具抱怎樣的態度？」我讓這劇作家坐下，自己退往別室。一小時後，場面寫就了。遭逢奇慘的家主喊出可怖的獨白。

我當時從書架上取出二本俄譯的莎士比亞文集，打開瑪克白特第四幕最後一場，念給他聽，瑪克杜府聽到洛司在瑪立郭里姆面前所講關於他自己的慘事時，是如何說話的。瑪克杜府祇是反問了兩句話：「連妻子也被殺？連子女也被殺？」洛司答道：「是的，妻子也被殺，」「是的，子女也被殺。」劇作家明白了，取起剛寫成的場面，逕自一去不返。」

這個例子含有深大的教訓。莎士比亞並不趨向全部傳達使瑪克杜府震動的一切情感，因為這在實際上是不可可能的，却寫下了過度吝嗇，却有過度表現力的細節，讓讀者自去用自己的想像，自己的經驗加以補充。因此，這場面保存着全部的悲劇性，而免除了虛偽的歉欣，虛偽的興奮的危險——這危險是凡不充分強烈的嘗試傳達強烈的情感時免不了蹈陷的。

對於這，萊新曾說過如下的話：

「藝術家在表現方面應持一定的分寸，永不採取最熱鬧的行動的表現。」

……惟有予想像以自由的田野的，方為上乘。我人印感愈深則思想補充於所印感者愈烈，思想工作愈加強，則想像愈興奮……表現最終的限度，即等於束縛幻想的羽翼……」——在主人公僅祇呻吟時，「——萊新說——」在想像方面易於設想其在呼喊。如其呼喊時，幻想即不能較原來的意念高升一級或低降一步了。」

屠格涅夫的作品內有許多巧妙的儉筆的例子：如羅亭裏，他寫下一個有特殊口才的人的形象。但他從不在任何場面內直接引過羅亭雄辯的話，寫出他的辯才的實例。他繞着別種道路，創造他的辯才的力量印象：他講述羅亭的話如何使周圍的人們發生印象，講他在演說以後聽者如何不得睡眠。他也是讓讀者自己去補羅亭的辯才，藉此避去如直接引用羅亭的演說時必將發生的那種虛假——這類的演說也許讀者並不覺得怎樣雄辯，因為演詞的印象，是由於演說者的外貌，由於他的手勢，語音等等，即由於那無從全部用文字描寫的一切而造成的。從屠格

涅夫並不寫出羅亭直接的言詞一層，顯出一個有經驗的作家的藝術才幹來。

顯然，創造形象的工作具有極相殊異的方向：作家寫它的照像、言語、經歷、行爲、性格描寫，它對於別的形象的關係，圍繞於他的生活環境，一直到最微細的小節目爲止，——但是這一切自然在本文的篇幅內容納不下的。

(耿濟之譯)

(譯者附註) L. Timofeev 爲蘇聯研究文藝方法論與創作原理的專家，近著有詩與散文(爲初學習作者用的文藝原理)一書。本文採自高爾基主編的文學的學習雜誌。



A. 紀 德 畫 像
法 國 F. Albert Labert Lau Zens 繪

論文學上的影響（續前）

A·紀 錄

各位太太，各位先生：

我來這裏做影響的辯護。

人們大致承認影響有好的也有壞的。我不擔任去分別它們。我倒想做一切影響的辯護。

我以為有些極好的影響在一般人的眼中並不全都如是。

我以為一種影響本身並不是絕對好的或壞的，但要看受影響的人如何而定。

我更以為有些不良的天性遇到什麼都觸霉頭，遇到什麼都受損害。反之，別的天性却遇着什麼都是可以受用的糧食，它們把沙礫化成麵包；歌德說：「我可

以吞食赫爾德。願意告訴我的一切。」

被影響者的辯護在前；影響者的辯護在後；這便是我們談話的兩點。

哥德，在他的回想錄裏面，很興奮的說着他的青年時代，當時他委身於外面的世界，無所區別的任令每個生物，以種種不同的方法，在他身上活動。「從此產生一種和每個物件的奇妙的聯屬，」他寫着，「一種和整個自然如此完滿的和諧，使一切地方、時辰、季節的變換，都深深的感觸着我。」他津津然受到那些至倏忽的影響。

影響的種類很多；剛才我之所以給諸位提起哥德這段話者，是因為我想把各有各的重要的一切影響，都能談到，——讓我們把人和作品的影響留在後面，先從至模糊，至自然的影響說起罷；我要把人和作品的影響留在後面，是因為它們最不容易說的緣故——並且一般人對於它們最易發生，或最易有意發生抵抗之

心。——我既存心也要做這類影響的辯護，我便想盡力預備一下。——換言之，慢慢的預備一下。

人是不能避免影響的；至拘謹，至自封的人也還感覺到影響的力量。影響愈少，影響的力量便會變得愈強。我們假如沒有一點什麼來消遣壞天，那麼小小的驟雨也會使我們十分苦惱。

要想像一個完全擺脫一切自然的和人事的影響的人是那樣不可能的事，以至有些不像得過外界任何益處的人物出現時，——他們的事蹟是一般人所不能解釋的，他們的突然的，使俗人莫名其妙的行為，也完全不象受過任何人類的動機所主使，——人們還要在他們成功之後，相信他們是受了星宿的影響。叫人單是想像一些完全、深刻、徹底自然產生的人間事物，竟是這樣不可能的事。

我以為這些以完全倚靠自己的命運知名的人，大致他們所受個人的影響，特殊的影響，較之所受普遍的影響更為深刻。——我所說普遍的影響，是指同時及

於一個民族，至少同時及於同一城市的居民的影響。

於是我們有兩類影響，即是普通的影響，特別的影響；一類為整個家庭，一羣人衆，一個國家同時所受的影響；另一類為在他的家庭，在他的城市，在他的國家，他單獨受到的影響（有意或無意，有心或無心，你選中了它們，或是它們選中了你）。前者傾向於把個人變成一個普通的典型；後者傾向於把個人與團體對峙。——泰納。差不多完全用心於前者；它們比後者更使他的定命論恰意……

個人既不能單靠自己造出什麼新奇的東西，於是這些影響——我把它們叫做個人的影響，因為它們可以說把受到它們的人、個人、和他的家庭，和他的社會分離——也就是那些使這人接近與他一樣受到或受過它們的陌生人的影響。這個陌生人也同樣組成新的團結——且給四方雜處的人彷彿立了一個新家庭，織成線索，建立親屬——他可以把一個莫斯科的某甲和我自己引到同一的思路，也可

以，穿過了時代，把詹姆士●和維爾支●——且和你們上星期四聽過的那首溫柔、敦厚、而又莫名其妙的中國詩的作者做成一家。

普通的影響不免爲最粗鄙的——「粗鄙」這個字變成了「普通」的轉注並非偶然的事。若非尼采，誇妄一點也不一定——曾經以爲飲品可以給一個民族的習俗和思想的大體以一種重大的影響時，我說到食料的影響也許會感到汗顏的。尼采說比如那些德國人，既飲啤酒，就永遠不要妄想具有飲葡萄酒的法國人的這種精神上的輕快，銳利。算了罷。

但我還得複述一下：一種影響愈不粗鄙，它的動作也就愈加特別。只要看看氣候的影響，季節的影響，雖然同時及於多數羣衆，還是影響得較爲婉曲，較爲徧激，並且惹起許多極分歧的反動。——某人因炎熱而困憊，某人則因而興奮。

● James 現代法國著名詩人。

● Virgile 拉丁詩人。

啓慈 (Keats) 祇在夏天才能工作，雪萊 (Shelley) 則在秋天。狄特羅也說：「在大風中我的精神狂了。」我們還可以徵引，徵引許多。算了罷。

一種風士的影響，在陌生人受之便不算普遍的影響。因而這種影響便使人感覺得到。——這裏我們便說到了特殊的影響；——當真說，只有這些影響才值得我們在這裏說及。

當哥德走進羅馬時，他叫着：“Nun bin ich endlich geboren!”（我終於產生了！）……當日他在他的書信上說：他剛到意大利時，便彷彿頭一次認識他自己而且存在，……看見這事，我們當然可以說一種異邦的影響是至重要的——並且這是一種特選的影響；我的意思是說除開不幸的例外，被迫的旅行或流放，我們尋常總選擇我們遊歷的地方；既選擇這個地方就是你受了它一點影響的證據。——我們選擇某個國土，正為我們知道會受到它的影響，因為我們希望，我們祈

求這影響。我們所選擇的當然是我們以為至能影響我們的所在。當德拉克華^①出發往摩洛 (Maroc)，這並非爲着想成爲東方研究的專家，而是由於他有着更鮮明，更細膩和更精緻的和諧的理解，要求對於彩色畫家的他自己作更完全的體驗罷了。

我差不多有點汗顏地在這裏引及賴盛。這句被哥德在拔選姻緣 (Affinites Electives) 裏面引用過的話，這樣通曉的話真可令人發笑：'Eis wandelt niernand unde-traft-unter Palmen'！我們只能很俗地把它譯成：「誰也不能毫無惡果的在棕樹下散步。」這是什麼意思呢？如果不是說我們縱離去棕樹的陰影，已不是合光一樣的人。

我讀着某本書；讀完後我把它關起來；我把它置在書架的那一格上，——但

① Delacroix 十九世紀法國大畫家。

② Lessing 十八世紀德國文豪。

這書裏有某句話我可不能忘掉。這句話入我之深，使我難於分別出它合我自己。今後我已不是和先沒有認識它時一樣的人了。——儘管我忘却讀到這句話的書；儘管我連讀過這句話也記憶不清；儘管我只能模糊的記起這句話，……不相干！我可不能夠重新變成未讀此語之前的我了。——怎樣說明這話的力量呀？

這話的力量也不過在於使我認識了我自己還沒有知道的我的某部份；這顯於我不過是一種解釋——對啦，不過是一種我自己的解釋。有人早就說了：影響憑着類似去活動。也有人拿影響去比方過鏡子，這些鏡子並不映出我們的已定色相，而祇映出我們的懸然如是的樣子。

「你還未作成的這個內心的兄弟，」

呂尼薩說過，——我要把那些影響比做海特林的一篇戲劇裏面的王子，這稿走來把許多公主喚醒的王子。我們身上賦着多少昏睡的公主，闕然無聞的，等

着一下接觸，一個知遇，一句話來把她們喚起來啊！

合這個一比，我用腦力學來的一切，憑記憶牽住的一切，於我還有什麼用處？……這樣，從教育我可以在我身上堆積笨重的寶藏，整份硬手礙腳的錢財，一種拿來當做工具當然耗費的財產，但直至世紀的末日，這些勞什子還是我的身外之物。——貪錢的人把他的金錢放在一個錢箱裏；但錢箱一經關起，它還不是和空的一樣。

這種親切的知識可就完全兩樣，我們不如說它是一種夾雜着愛情的感激——感激，真的不錯；它彷彿就是一種久別重逢的親屬的情緒。

當我在羅馬，在啓茲的孤獨小家旁，念着他那婉悌的詩時，我是多麼天真的讓他的溫柔的影響進入我心內，讓它誘然感動我，與我成爲相知，與我的至可疑，至渺茫的思想，發生密切的關係。——在病中，他甚至也在夜鶯歌裏高呼

着：

：「噢！誰給我一口葡萄酒——久已在深沉的地下冷却的——一種可以嗅到佛羅倫斯和維野的，可以嗅到上流社會的樂舞和民歌的，和那在太陽的火焰裏飄起來的歡樂的味兒的葡萄酒？」

「——誰給我滿注着火熱的南方的一盞？」

我彷彿從我自己的嘴唇上，聽到這種可嘆的悲怨。

在宇宙間自修、長育，美的是同找尋親故一樣。——

一。

這裏我們已經播着瘴氣，已經到了不是好頑的，並且說下去就有點困難、費心的地方。現在已不復是自然的影響，而是人事的影響。怎樣解說呢，至今我們只見得影影是這一個自然界的妙法——或至少是這根使我們發見自己的財富的巫師的小棒——怎樣解說呢，而這裏人家都突然防避起來（明白點說，尤在今日），

人家却着了慌，生了戒心。這裏，影響被人看作一種不祥之物，一類構陷自己的行錢，「損害個性」的罪惡。

這原因是，正在今日，便是不主張個人主義，我們也以爲各各有我們自己的個性，而一旦這個個性不大牢固，一旦我們或別人覺得它有點不清爽，搖擺不定或虛弱，我們便害怕失掉這個個性，並且因此糟塌了我們的最真實的歡樂。

失掉自己個性的恐懼！

我們可以在我們文學的極樂世界內，認識和碰到不少的恐懼：新的恐懼，舊的恐懼——晚近外國語的恐懼等……但種種式式的恐懼中，至蠢、至壞、至莫名其妙的恐懼，不用說就是那失掉自己個性的恐懼。

「我不要讀哥德」，一個青年文學家對我說（別慌，不是稱讚人時，我不是提名的）。「我不要讀哥德，因爲我怕受到感動。」

要這樣的相信自己只能發壞，那是要達到了絕少的崇高的造詣之境才行，不

是嗎？

一個文人所珍惜不置的脆弱的個性，那害怕失掉了的個性，並非因為它的珍貴，而是因為這個文人不住地以為自己就要失掉它——這個個性往往成於沒有幹過任何事情。因此我們不妨把它叫做損人的個性。失掉它，即是有做我們自許不做事之意。——約莫十年前，出版過一本由作者題作：沒有one也沒有two的故事的短篇小說集。作者竟以不用一個關係代名詞，來造一種本色，一套特別的筆緻，一個個性（好像那些one和two不是照舊存在着一樣）！多少作家、藝人，就只有那樣的一個個性，等到他們願和衆人一槩去用那些one和two之日，他們便和平凡的，非常參差的羣衆混在一起，毫無一致。

然而我們該承認至偉大的人物之個性亦成於他們的無理解。他們的筆致之顯別上亦需要這種強暴的限制。沒有一個偉大人物給我們遺下一個模糊的意象；但却是明斷的，非常正確的。我們還可以說偉大人物的筆運解作成了他的偉大的定

義。

儘管服爾泰 ● 既不了解荷馬 (Homere) 也不了解聖經；儘管他對着班達 ● 大笑，但這不就把服爾泰的面目描劃出來了嗎？猶如那畫家摹下一個臉的輪廓，而對這臉說：「你不能再有變化了。」

儘管至聰明的哥德沒有了解悲多汶 ● 悲多汶在哥德面前奏完了那首「Sonnet en ut dièze mineur」(我們通常叫它做月光曲)，他見哥德坐着冷然無聲，便對哥德呼出這個失望的絕叫：「但是大師啊，倘若你也不做一聲——還有誰來了解我呢？」這不就是一下畫定了哥德 ● 和悲多汶嗎？

這些無理解是易於明白的，因為它們決非癡愚；它們却是明瞭。——所以凡偉大的愛，皆主一無外，而一個愛人對於他的情婦的傾慕，掩盡了天下的美色。

● Voltaire 十八世紀法國大文豪。

● Racine 古希臘詩人。

——服爾素對於開明的愛，使他無動於熱情的奔放。哥德對於希臘，對於莫查的清白微亮的柔情的崇拜，使他畏忌悲多汶的情感澎湃——並使他向那爲他奏着交響樂的曼德爾遜說：「我只感到驚異。」

我們也許可以說凡偉大作家，凡創造者，皆習於在他所欲從事之點，放出一種這樣繁盛的靈光，一束這樣的光線——使周圍其餘的東西遂因而黯淡了。和這相反的，豈非所謂「博雅之士」(Gibetante)嗎？他什麼都懂得，而却正是因爲他對於什麼都沒有一種火熱的，換言之主一無外的愛。

但那既無一種充滿陰影和光彩的宿命的個性的入，猶勉強替自己造出一個狗謹結合的個性，使自己受不到某一類影響，節制着自己的精神，猶如一個脾胃虛弱只受得少數無大變化的食品的病人一樣（但此時他却消化的這麼便當）——

● Mozart 十八世紀奧國大作曲家。

● Mendelssohn 德國音樂家。

這樣的人是怎樣使我更愛所謂「博雅之士」啊！因為「博雅之士」縱不能成爲作家，不能說話，却能夠好好地注意一切，而且認真以非常曉得聽別人的話爲事（今日少了編著，和少了派別一樣——這是無論如何總要顯出本色的心理的成績之一）。

害怕和一切別的東西相似的心理，使他找尋奇怪，無二的（往往卽以此變成不可解的）特點，他現出——他馬上覺得這些特點是屬於根本的重要，且以爲即使有損於其他一切，也得誇張它們。我認識這些人中的一個，他不願意讓易卜生的作品，他說，「因爲他害怕太了解他。」別一個自矢永不讀外國詩的人，怕的是丟掉「他的文字的精髓。」

那些畏忌影響和避開影響的，不曾默認他們的靈魂的貧乏。他們既不願字那些可以領導他們啓發自己的東西以一臂之助，則在他們身上必無可以啓發的東西。他們既這麼無意於找尋親故，我想他們必須先感到自己的落落寡合。

一個大人物只有一種掛慮：變成至近人情——說明白點：變成平凡。變成平凡，莎士比亞，平凡，哥德、莫理哀、巴爾札克、託爾斯泰……而且說也使人驚嘆，如此他便變成至個人的。至若那個爲着自己而避阻人性的入，只有終歸成爲畸形，怪僻，殘毀的……我得引福音裏面的話麼，是的，因爲我不想曲解它的意思：「那個要保全他的生命的（他個人的生命），會丟掉他的生命；但誰願施捨他的生命的，會保存他的生命（或者把希臘原文繙得較爲正確：「使他的生命真正活着」）。

因此我們只見那些偉大思想家從不畏忌影響，但却是飢渴着——好比對於存在的飢渴，去找尋影響。

一個哥德怎麼不覺得他的身上有種種的財寶，因爲他對於什麼都不謝絕——或如尼采的話，對於什麼都「沒有說不！」哥德的傳記彷彿就是他所受的影響的歷史——國家的影響有葛茲（Goetz），中世紀的影響有浮士德；希臘的影響有

挨非齊尼 (Phigancos)；意大利的影響有泰斯 (Tasso) 等；迄到他暮年，他還從威馬 (Hamner) 剛譯過來的夏非士 (Hafiz) 的詩集得到東方的影響——而且是這麼厲害的影響，以至他在七十以上的高年，還去學波斯文，並且自己也來寫一本東方詩集。

一種熱望的瘋狂趕着哥德往意大利，同樣熱望的瘋狂趕着但丁往法蘭西。但丁因為意大利的影響已經不足用，他便直至巴黎而匍首聽命於該處大學的影響。

然而我們必須承認我所說着的恐懼是十足現代的恐懼，文學與藝術的紊亂的最後效果；以前，大家倒不知道這種畏忌。凡犬時代裏，人都樂得成爲個人的，可並不孜孜去求爲這樣，所以一種值得讚歎的共同的基礎，彷彿把許多大時代的藝術家撮合起來，並且由於他們那出於無心的面目的聯合，造成一類社會，不獨這個社會自身使人贊嘆，就是各個孤立的面目也值得贊嘆。一個拉辛 (Racine) 曾注意到不和任何人相類麼？有人說他所著的菲德爾 (Phedre) 產於貞西尼派

(Janseniste)的影響，但此劇的價值可曾因而減少了嗎？法國的十七世紀可曾因爲給笛卡兒支配過而減少其偉大？莎士比亞有沒有因拿卜魯得 (Puritan)的人吻去編劇，及拿他前人或同輩的戲重編而紅過臉呢？

有一回我把一個題材舉薦給一個青年文學家，我覺得這個題材和他這樣適宜，竟使我有點驚奇他怎麼沒有早就看取了它。八日後，我碰見他，他焦燥莫名，他遇見了什麼？我頗爲不安……「啊！」他懷裏地對我說，「我一點兒不怪你，因爲你給我的意見的動機是好的——不過看神的面上，好友，再別對我供獻什麼意見了！你看我現在自己想到你那天告訴我題目了。你教我拿它怎麼辦呢？這是你薦給我的；我永遠不能相信我獨自找到了它。」——「啊！我並沒有造謠！——我承認我當時好久沒有明白他的意思：——原來那不幸的人是惶惶不成個人的。」

她說試試看有一回對果戈理說：「我的年青朋友，日前我想起一個題材——」

一個很好的意思——但我知道我不能拿這個題材作出什麼東西。你應該採用它；據我所知道的你看來，你倒會拿它弄出些什麼。」——一些什麼！——不錯——果戈理就拿它來寫成了死魂靈。因為普式庚有一天放在他腦裏的種子，果戈理寫成了使他成名的傑作。

我們還要更進一層說：那些藝術創造的大時代，那些繁盛的時代，都是受影響至深的時代。——例如奧古士丁 (Auguste) 時代之受希臘文學的影響；莫吉利，意大利，法蘭西的文藝復興時代之受古代文化侵入的影響均是。

注目這些大時代，那裏一切久已散播了，萌發了，而在等待着的事物，都由於幸運的湊合、長大、開發、盛放了——能使我們今日充滿懊惱和悲戚。在我所敬所愛的現代，我們很可去找找從那裏傳來這種流行的紊亂，——這種紊亂有時把熱病當作一種生命的洋溢給予我們，使我們得到一時的興奮——我們也不妨明白在一個大時代的諸多的分歧裏面，其所以能不顧一切造成它的統一性的緣故，

乃是因為構成這個大時代的人物都在相同的泉水裏吸飲……

今日我們再不知道往那道源流吸飲——我們以為衛生的水太多，因此違僻往這裏飲，那個往那裏飲。

這也是因為並無偉大無二的源頭噴射出來，但有無數的水，四處湧出，既無奔騰之勢，僅及上湧，便歇在地上不動——遂使文藝園地的光景，今日實與一個污沼無異。

有力的奔流沒有了，通溝大渠沒有了，團結撮合人材，使這些人材服從一種共同的偉大信仰，服從一種蓋過一切的偉大思想的普遍的大影響也沒有了；——總之，沒有了派別。但因為畏忌互相類似，因為厭惡有所服從，也是因為搖擺不定，因為懷疑的態度，複雜的心理，還有無數偏頗的細小信仰，造成一些怪僻細小的偏見之勝利。

所以，偉大的思想家其所以渴求影響者，無非因為他們瞭然本身的財富，充

滿敏感，對於他們的生命內在的豐富無所掩飾，他們生活在新開發的快樂等待之中。——反之，這些身上沒有多大富源的，彷彿時時害怕着聖經裏面疼痛的話應驗在他身上：「有的還要給他，但那沒有的，就連他所有的也要拿去。」這裏人生依然對於弱者無所憐憫。——這是避免影響的一個理由麼？——不——不過那些弱者連他們所能妄想的一點兒本色也要丟掉……各位先生：好極了！由此便可產生一個派別。

一個派別裏面總有幾個出類拔萃的人物作指導——然後又有別一串人物作隸屬，這一串人物彷彿一塊無所可否的平地，而那些偉大人物就從此生長起來。我們起始可在那裏認出一種隸屬，一種對於幾個偉大思想家所貢獻的思想的無言且無意識的屈服，——這些思想是較低一層的思想家所奉為真理的——並且假若他們跟隨着這些大人物，那也沒有什麼要緊！因為這些偉大的思想家會把較次的思想家引待比他們自己所知道去的地方更遼遠。我們不能知道沒有羅班示。約旦河

●，會變成怎樣。勒有羅班示，約旦司有時竟升得這樣高，以至我的例子倒像選錯了，而該把約旦司列在偉大的指導思想家之內才對。——說到梵狄。更了不得，他自己就創立過並支配着英國畫派。

再說：一種偉大的思想，往往單獨一個大人物還不夠表現它，不夠將它完全鼓吹起來；一個大人物還不能勝任；定要有幾個人加上去，再拿起這原來的思想，把它轉述出來，加以琢磨，使它吐露出最後的豔麗。——當日不可揆量的莎士比亞的偉大，也曾有多時使人看不見他周圍的值得嘆賞的劇壇星斗，但今日却再不能使我們不嘆賞他們了。——荷蘭畫派當日託出的思想，試問一個提綱卜（Terburg），一個密茲（Metsu），一個彼得·德·霍克（Pieter de Hooch）能

●Rubens 著名佛朗德（Flandre）畫家（一五七二——一六四〇）。

●Jordaens 亦係著名佛朗德畫家（一五九三——一六七八）。

●Van Dyck 亦係佛朗德畫家（一五九九——一六七四）。

事嗎？不，不，必須這些人，再加上多少別的人合起來才行！

總之，我們可說倘有一串偉大人物盡力鼓吹一種高深思想，亦必有別的偉大人物也來盡力剝削它、危害它、毀壞它。——我並不說那些拚命反對這種思想的敵人——不——這些人有時反有助於他們所攻擊的思想，反以他們的敵意使得這種思想強固起來——我是說那些以為有助於這個思想的人。我是說思想終於在他們身上耗盡了的不幸的後代。——並且，人類既從事並應當從事於一種思想的可怕的消息，我們還要知道或激這些人，因為他們終於耗盡一個思想的殘餘的精力，使它從彷彿真理的地位，從新變成概念，他們終於榨完這個思想所有的液汁，勉強後來的人去尋一個新的思想，——那一時又顯出像是真理的樣子的思想。

可說的是米契里和斐力普·瓦狄，他們終於摧毀了奄奄一息的荷蘭畫

● Mieris 荷蘭畫家。

● Phillips van Dyck 荷蘭畫家。

派，消磨了它最後的勢力。

在文學上，別以為是那些「自由詩人」，或甚至最大的自由詩人，如維利格梨芬 (Viale-griffin)，如威哈連 (Verhaeren)，致了高踏派之命；倒是蕭路派自己消滅自己，被它最後可憐可惡的代表所危害。

再說這個：那些畏忌和避開影響的人，總不免受到這樣使人驚嘆的懲罰：偶逢有人提到什麼剽竊者時，就得向他們中間去找尋。——他們在別人的藝術作品之前總站立不穩。他們的戒心使得他們只在作品的表面逡巡；他們非常膚淺地欣賞這件作品。——他們在作品上面所找尋的，不過是物質上的，功夫上的，完全外面的（他們以為）祕密——不知功夫只在與藝術家的個性密切深宵的關係間才存在的，功夫乃藝術家最無法讓渡的財產。——他們對於藝術品的存在之道全無理解。他們好像以為擎着彫像的皮，吹進氣去，便會弄出什麼東西來一樣。

真正的藝術家，渴求深刻的影響，俯身去就藝術品，竭力將它忘却而使自己

更加深入。他把完成的藝術品，看做一個活頭，一道邊界；我們要改過鑿去，才能更向前去或轉往別處。——真正的藝術家要在作品之後找尋作者，他所受教的也就是作者。

爽爽直直的模倣，和那種鬼鬼祟祟的剽竊的作態無關係。我們今天究竟由於怎樣的錯誤而不敢去模倣，這事說來話長——並且這些事情都是互相連繫的，如果諸位一直在聽着我的話時，諸位自然可以很容易地明白我的意思。——偉大的藝術家從不害怕模倣。

米雪朗登(Michel-Ange)起初就決心模倣古代作品，竟至高奧將他的「部份影像」——其中有個墜着的居皮東(Cupidon)——拿來當作發掘得來的「石像」。——聽說還有一個愛神像也給他埋在地下，然後再起出來作為希臘石像。

蒙丹尼(Montfione)涉獵着古人的著作時，自比作那些蜜蜂，它們「這裏那裏採盜花草」，可是它們隨然拿這些花草釀蜜，「倒是完全成了它們的東西」，

——他說：這也不是「什麼唇形花，也不是什麼牛膝草了」。

——不：這是蒙丹尼的東西，而這好極了。

各位太太，各位先生，

我剛才準備做完了被影響者的辯護，跟着再做影響者的辯護。現在我却覺得它並不那麼有用了。影響者的辯護——豈不就是「偉人」的辯護？凡偉人皆一影響者——藝術家，他的著作，他的圖畫，不過是他的作品之一部；他的影響說明這部作品，繼續這部作品。笛卡兒不但是方法論 (*Discours de la Méthode*) 折光學 (*Dioptrique*) 和默思錄 (*Méditations*) 的作者；他還是笛卡兒主義的著作——人的影響往往更重要於他的作品；這種影響往往脫離了作品，並且看來只在遙遠的跟着作品；——亞里士多德的詩學，經過多少世紀的沈寂，然後影響到法國的十七世紀，便是此例。有時影響甚至就是唯一的作品，正如我幾乎不敢

說出來的這兩個空前絕後的人物：蘇格拉底與基督便是好例。

常常有人說及大人物的責任。——一般人並沒有爲着基督教所造成的殉難者，責罵過基督（因爲這裏面混着有救世的思想）——但今日一般人還因爲某個作家的思想有時惹出慘痛的結果而責罵某個作家。——維特（*Werther*）出版之後，有人說有過一回自殺的流行病。萊芒托夫（*Lermontov*）一篇詩出版之後，也有過同樣的事情在俄國發生。雪文尼（*Savishn*）夫人說及賴盧士夫柯（*La Roche-foucauld*）的格言集（*Maximes*），她說：「看過這本書便只賸了自殺或皈依基督的兩條路了。」（她說那句話，自然以爲什麼人也願意皈依基督而不願意死的。）——文藝所去掉的人，我想他們早已駛着死在身上；那些皈依基督的人，他們原來早已好好的準備了皈依；我剛才說過影響絕不創造；它祇喚醒別人。

但我也並不想去減少大人物的責任；爲着他們最大的光榮，我們還該相信他們的責任重得可以，使人害怕得可以。我並沒見過這樣的責任會使任何大人物却

步。反之，他們却總在設法去担負至大的責任。不管大家相信與否，他們却在自己的周圍從事一種驚人的生命的消磨。

但這並非始終由於一種支配的需要主動他們：藝術家之使得別人屈服，往往有種種不同的原因。我以為一句話可以把這些理由包括起來：他本人不是於他自己。他覺得他賦着的思想之重要，因而心煩意亂。他知道他不能卸下這個思想。他覺得這種責任是最重要的；別的責任還屬其次。單獨一人，他能什麼？——他被包圍了。他的五官還不夠去探摸這世界；他的一天二十四小時還不夠去生活，思索，表現自己。他知道自己不能勝任。他需要助手，代理人，秘書。——尼采說，「一個偉人不單有着他自己的才智，他還可有着他的朋友們的才智。」每個朋友都把自己的感覺借給他；並且；還爲他生活。他自己居其中心（啊！這並非他所願的），他望着一切，利用一切。他影響；別的人却替他生活他的思想，玩弄他的思想；冒險去替他實驗這些思想。

作大人物的辯護往往並不容易。我絕對不想說我贊許那件事情，我但說不這樣大人物便難以存在。——他若只顧工作而不影響，首先他便不易知道自己的虛實，因為他不能目觀他的思想的作用；其次他不會引起興趣；因為只有影響我們的東西才和我們有關。——因此我剛才特意先做被影響者的辯護，——以便現在可以大胆說他們對於大人物是少不了的。

各位太太，各位先生，

現在我已經把要對諸位說的話大致說過了。你們也許覺得我試在這裏陳述出來的幾個意思是誇妄的，或不正確的。然而，即使是由於對這些意思的抗議，我若能在諸位身上產生——我要說：喚醒——幾個你們以為妥當優美的意思，我也就覺得滿足了。——這樣的意思，我們可以叫做因反動而起的影響。

(譯占元譯)

給青年作家

01, 0

原著者 高爾基等

譯者 綺雨·靖華等

發行人 徐伯昕

發行所 生活書店

重慶 桂林 香港 昆明 星洲
上海 西安 蘭州 貴陽 成都
衡陽 曲江 梅縣 南平 柳州
南寧 梧州 干林 赤坎 立煌

印刷所 生活印刷所



版權所有 不得翻印必究

中華民國二十八年十一月五版

K.B.698
19001-12000

87

Handwritten scribbles and characters, possibly including '十' (10).

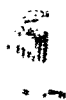
Handwritten scribbles and characters, possibly including '29'.

活生

Handwritten numbers: 07 / 4.324



8



91.00

8.5