

C502

# 信封一的作者寫字初給

譯 寬 仲 張



知新·書讀·活生

行發店書聯三

舊



由國家圖書館數位化、典藏

給初學寫作者的一封信

張仲實譯

生活·讀書·新知  
三聯書店發行



---

給初學寫作者的一封信

譯者 張仲實  
出版者 生活·讀書·新知  
發行所 三聯書店  
基本定價 五元  
出版期 一九四九年十二月初版(京)  
(外埠酌加郵運費)

版權所有 不准翻印

---

(413)(Q113)0001—5000 (P.168)

## 增訂第四版序言

這本小冊子，在一年多的工夫裏面，居然銷售了三版，而且用什末「選集」之類的方式全部抄去或公然翻印的還無法統計。這證明這個小小的冊子，是很受讀者歡迎的！

現在趁這第四版的機會，譯者又把全書細細地看了一遍，覺得當初對幾首詩譯的不很滿意（未協韻），可惜原文被一個友人借去對照看失掉，而新的又買不到，無法校閱，只好把錯字改正而已。

其次，原文第一節，本來當初是譯出來的，而在付印時，譯者恐怕裏面的措詞與國內法令「抵觸」，以致全書被遭禁止，不免

國家圖書館



001708549



可惜，所以臨時刪掉。後來接到讀者常常來信，要求補譯出來。現在就藉這第四版的機會補進去吧。

譯者 一九三七年二月二十二日



## 譯者的幾句話

這里所收集的兩篇譯文（附錄除外），都是一年前曾經在中山文化教育館所出時事類編上面發表過的。本來我對於文學完全是個門外漢，這兩篇的遙譯，只是偶然的嘗試，似乎沒有另印單行本的必要；但是原著的本身，却有價值，使人們很歡迎；同時，如何培植青年作家？青年作家應當怎樣修養？這些問題，年來在國內刊物上也是常常碰到的，而且也是惹人頂注意的，所以仍另印成冊，以便有志於文學者的參考。

文學顧問會是蘇聯職工出版社（Profizdat）——起初我說是文學出版所附設的，後來查明白，那是不對的——附設的一個機關。從俄

文報章雜誌上可以看出，在近數年來，蘇聯文藝界對於培養勞動青年作家，十二分的注意。職工出版所會是這一運動的領導者。它採取的方法有三種：第一是在各地舉行青年作家談話會，請老作家前去出席，報告創作經驗，且利用此種報告材料發行了一種叢書，叫把我的創作經驗獻給工人作家，每篇報告一冊，現已出至五十餘種；第二是在各工廠，各國營農場，各集體農場以及其他機關提倡設立文藝研究組；第三就是設立了這個文學顧問會，聘請有經驗的作家數人，專門指導勞動青年的創作，各地青年作家把自己的作品：詩，小說，歌曲，劇本，小品文，寄給該會；由該會各種名家詳加刪改，並說明文字與技巧上的缺點。後來文學顧問會應時勢的需要和根據審閱青年作品的經驗，便寫了這個給初學寫作者的一封信，從原則上闡述青年作家應當如何修養的



問題。原文第一節係泛論文學在社會生活中的意義，因與國內法  
釋略有抵觸，起初未曾譯出；現在以同一原因，也沒補上。其餘  
各節都是「字對字」譯的。

據我看見的，蘇聯和國內刊物上批評這封信的文字有好幾  
篇。這里僅就其中有價值和意見不同的附錄了三篇，以便讀者參  
考。

法捷葉夫的我的創作經驗，就是上述把我的創作經驗獻給工  
人作家叢書之一。法氏生於一九〇一年，是現代蘇聯文壇上權威  
作家之一，他的代表作有毀滅和烏德黑人的最後一個（上冊已出  
版，還在續寫着）。毀滅已有中文譯本，很受國內讀者歡迎。他  
的這篇報告，係敘述他對於文學事業的見解和寫上述兩部巨著的  
經過，據蘇聯文壇上的批評，是把我的創作經驗獻給工人作家叢

書中最優秀之一

讀了那封信知道從原則上如何修養之後；再聽一下權威作家法捷葉夫的寶貴的實踐經驗，想來更有益處吧？

一九三五年八月卅一日譯者附誌

# 目次

## 增訂第四版序言

## 譯者的幾句話

## 給初學寫作者的一封信……………蘇聯文學顧問會 (一)

(一) 文學專業的社會階層性與作家的修養…………… (一)

(二) 手觸生活…………… (二)

(三) 只寫你所深知者…………… (三)

(四) 要用詞精當安排得宜…………… (四)

(五) 書籍是青年作家的良友…………… (五)



## 附 錄

- (六) 詩的作法……………(四)
- (七) 小說的作法……………(五七)
- (八) 小品文的作法……………(六三)
- (九) 戲曲的作法……………(七一)
- (十) 結論……………(七六)
- (一) 評給初學寫作者的一封信……………E. LANDAW (八三)
- (二) 我們也希望得到那末一封信……………杲 杲(九四)
- (三) 永生在人們心裏的作品……………孤 西(九九)
- 我的創作經驗……………法捷葉夫(一〇七)



## 給初學寫作者的一封信

蘇聯文學顧問會著

### 文學事業的社會階層性與作家的修養

高爾基的小說母親，是在一九〇六年寫好，一九〇七年出版的。當時俄國資產階級的批評界，對普羅文學的這部名作的批評，盡嘲笑、漫罵、破壞之能事。他們說，高爾基是「癩三」，是「敗類」，是「記賬員」等。

與資產階級的批評界一鼻孔出氣的，是帝俄政府的檢查機關和秘密特務隊。母親的好多地方，被檢查機關刪去了。選入母親的知識文集，曾禁止發行。警察機關會搜查「亞列克塞·瑪克西」

莫維赤·貝什柯夫（高爾基的原名原姓——譯者）的油漆舖」，爲的他寫了小說母親和其他行動，要把他拘囚在彼得羅巴夫洛夫監獄或充軍到北極杜魯罕去。

勞苦大眾的營壘和秘密的多數派，則對母親的反響，完全是另一種態度了。一九〇八年，彼得堡的一些工人，會聯名在勞動者報上發表了一封給高爾基的公開信，其中說道：

「我們十二分熱烈的歡迎母親的出版；我們尤其高興的是，寫它的偉大藝術家是從前做過工人，現在不用神秘卑劣的方式，而是宏大壯麗的，下自大地的一草一葉起，上至高天的精氣止，來謳歌生活的美麗和快樂的您。」

母親，現在差不多各國都有了譯本，而成了國際勞苦大眾最心愛的一本讀物了。



烏利雅諾夫關於母親和高爾基的全部創作，會推許過好幾次。有一次他說：「高爾基無條件地是一位極偉大的普羅藝術的代表者，他對勞苦大眾的藝術已有好多的貢獻，將來還要有更大的貢獻哩。」

總之，當時帝俄國內對於高爾基的母親，有着顯然不同的兩種態度：一方面是惡罵、威脅、譏笑、嘲弄；別方面則是極端的推許、感佩、以自己的藝術家而驕傲。

在母親的這個例子上面，很明瞭，顯著而深刻地暴露了文學的社會階層性質，文學的黨派性。爲什麼母親成了全世界勞苦大眾的最愛的讀物，而引起資產階級的憤怒呢？吉爾樸丁(W. Kirpo-  
[譯])在其偉大的普羅藝術家——高爾基一著中，關於這個問題給了一個很確當的答案：

「高爾基在小說中，與加爾主義完全符合一致地證明，在資本主義制度之下過着牛馬般生活、受盡污穢、窮困、愚頑的勞工大眾，在毀滅資本主義的革命鬥爭的影響下，於鬥爭本身的過程中，獲得了真正人類的特色：自重，積極，進取，對壓迫，榨取，非理的不堪忍受，集體精神，敬重婦女，求知識，求文化的志向等。」

青年作家要弄明白，超階層的文學是沒有的。有名的德國加爾主義者梅林 (F. Merling) 說得好：「自然」，「『純粹的藝術』只造成了一種情景，好像是非黨的，超階層的，但其實它正是階層的。」

烏利雅諾夫在黨的組織與黨的文學一文中說道：

「文學專業，一般說來，不能夠是個人的事業，不能夠



離開全部勞工大眾的事業而獨立的。……文學事業須成爲勞工大眾事業的一部分。……資產階級作家，藝術家，以及女優的自由，只不過是假面具遮掩下的金錢，收買，生活費的附庸罷了。」

烏拉狄米爾·伊里奇（烏利雅諾夫）主張，「以真正自由的，與勞工大眾公開聯絡的文學來對抗僞自由的、在事實上與資產階級相聯絡的文學。」

一個初學寫作者可找出好多好多文學影響及於蘇聯工人、紅軍、集體農民的例子來，因爲藝術的作品把現代的先進觀念譯成藝術型的語言之故。

在蘇聯「十月革命」後的內亂時期，柏得尼依的詩歌進行曲，曾經起了特殊的組織作用。柏氏的詩歌，「激勵戰士憎惡敵

人，鼓舞戰士勇敢前進，號召進攻和準備勝利」，這類的故事，不勝舉述。

卡加諾維赤（蘇聯黨政要人之一）氏，有一次講演蘇聯集體農場的建設問題，曾引舉潘菲羅夫的作品，而從中得出好多政治的結論。

烏利雅諾夫在其講演中，屢屢引舉謝德林，柴爾尼歇夫斯基，烏斯賓斯基等人作品中的例子。

斯達林在他的重要的演說中，把藝術作品中的典型，用得更妙。

綏拉菲莫維赤的鐵流是蘇聯紅軍中每個兵士最愛的讀物，這部作品教養了無數的鋼般的戰士。

斯達斯基的小品文是現實、行動、黨派的模範。



M·柯爾錯夫的詩歌和小品文亦然。

M·索洛霍夫的被開墾的處女地，有數百萬的集體農民個人或數人並排地在讀着，據集體農場農民的批評，「這書教訓說，應當怎樣去戰勝敵人和執行正確的路線。」

柏得尼依，阿塞葉夫，柏斯孟斯基，吉洪諾夫等的歌曲，已成了民歌，蘇聯全國到處都可聽到唱牠們的聲音。

莫斯科縫紉工廠的女工對蘇霍夫的小說憎惡批評道：「這書說明了，我們爲什末要憎惡富農和其他階級的敵人，而要反對他們。」

執筆寫作時，自己先須弄清楚：什末東西迫使自己不得不寫作，自己的立場是什末，自己擁護的是什末觀念，因爲筆這個東西，是社會鬥爭的一副武器，正如一枝快鎗一般。斯達林說道：

「刊物是我黨一副最銳利，最有力的武器。」

烏利雅諾夫有一次在跟德國女革命家克拉克·蔡特金談話中

說道：

「藝術是屬於民衆的。他應當在廣大的勞動大衆當中植下很深的根柢；它須爲大衆所明白，爲大衆所愛護。它須把這種大衆的情感，思想，和意志聯合起來，而加以鼓勵。」

初學寫作者，常常來信問：怎樣才可以作一個勞苦大衆的作家？

К·戈爾布諾夫在其我怎樣寫破冰船一文中答道：

「要創作吾輩時代真正有價值的作品，普羅作家須積極地參加社會主義建設，而站在現代革命階層的先進科學的頂端上面，換言之，須要弄懂得馬列的辯證法的自然觀和社會



觀。在黨和階層隊伍的日常戰鬥的實際工作條件下，要把現實視作統一的、矛盾發展的過程，要會觀察每種現象，不要把宅跟具體的歷史環境隔離起來，不必像老實的寫實主義者那樣膚淺地輕忽地看過，而要深入事實的心底，暴露根柢，揭開社會萌芽的『秘密』，而預測其中發展着的是什末東西：是雞呢，還是鷹，這便是普羅藝術家的目標。惟有在這種世觀的基礎上面，才可建立起那所謂戰鬥的勞工大眾的宇宙觀來：決定自己階層的對現實的態度，同時跟階層在一起在先進團體領導之下爲實行社會主義的改造世界而奮鬥。只有具有烏利雅諾夫的宇宙觀，勞工大眾的藝術家才能在作品中，和戰旗一樣，展開本階層的先進觀念，燃燒起工農的理智、情感和意志。」

寫作是社會階層的實踐工作形態之一。蘇聯勞工大眾和集體農場農民的作家，乃是爭取社會主義的改造世界的戰士。文學作品是蘇聯新社會建設事業和文化革命的武器。

從前邊所說的可得出如下的結論：首先，應當弄清楚，文學如小說，小品文，詩，歌，等等，是具有階層性的，它們是鬥爭和建設的武器，一個作家須確切地決定自己在戰鬥隊伍裏面的地位，具有戰鬥的勞工大眾的宇宙觀，參加本階層的實踐工作，不僅要觀看新生活的建設，而且要積極地參加新生活的建設。蘇聯有名的批評家尤金說道：

「藝術創作的過程是一種理智和情感都參與其間的自覺的過程。把藝術的創作和藝術家的宇宙觀分離開來，那是絕對不可以的。」



初學寫作者，要在文學上的工作順利，除非逐步地理解辯證法的宇宙觀，除非積極地參加現實的生活不可。

凡願從事文學事業者，頭一個最迫切的任務，就是須認真地從事政治的修養。

## 手觸生活

一個作家，要積極的參加新社會的建設，猶如潘菲羅夫 (Panferov) 君所說的，要「手觸生活」。

烏利雅諾夫 教訓我們，文學乃教養羣衆的武器，認識現實的工具——深刻的研究現實世界的工具。

新寫實主義，這便是現實的真確描寫，這便是用藝術型的語言所表達出來的關於世界的真理。

一個作家，要創作地工作，研究現實，留心生活，參加新世界的建設。

最有害的，是莫過於一個作家寫他所不知道的東西。

所以，有些初學寫作的人，寫了一篇故事，或寫了幾首詩，便想脫離工廠或集體農場，他們大半都是很性急的。

他們做了作家，做了藝術作品的創作者，與工廠或集體農場一隔離，而竟然沒有印象，沒有材料，沒有他們所需要的觀察，沒有那人們和環境給與參加工作者的知識了。

青年文學家要明白，在機器下和在田野裏工作，同時也可以寫出十足完善的作品來。

誠然，有的職業作家——文字巨匠，是跟生產沒有聯繫的，可是他們是在擔任別種工作，如在編輯處，出版處等等，此種工



作，文字學徒還是無力執行的。靠寫作生活的，僅有很少的一些熟練作家。

總之，務須參加建設工作，學習觀察環境，從材料堆（觀察）中選取最主要的，最典型的，最模範的。昂格斯說道：

「依我的觀點看來，寫實主義云者，除精細描寫（Detail）底真實以外，乃典型環境中的典型性格（Character）之精確表達之謂。」

烏西維赤（E. Usievich）君在論社會主義的寫實主義一文中，對於達犯昂氏這一非常正確的規則也說道：

「就拿我國文藝界塞爾溫斯基的皮貨商（“Push Morg”）為例吧。可否說，塞君在此書中所描寫的梅克和其他人物是他憑空想像的？大概他可以指出柯羅爾的模型（Prototype），可以

指出梅克所居住的街名和房子來作答覆。可否斷言，他的作品中所描寫的事件，不能發生於其他某種蘇維埃機關，而那些機關的管理處，沒有蠢物和野心家，他們不能以餌引誘專家呢？自然不能這樣斷言的，此種事件是會發生的而且常常發生的。

可是塞君不會把蘇聯現實中的偶然者，與主要者區別開來，他正是把偶然的，對於蘇聯現實不主要的，不典型的情形概括起來，普通化起來，所以他的作品大體上是不真實的，非寫實的，歪曲了事實的。——

好多青年作家大抵是失敗於他們概括了偶然者，非特徵者，非主要者，把此種偶然者當作了典型者。

藝術作品的力量是在概括，是在普通化（Generalization）。



當我們一談到戈哥爾 (Gogol) 、剛查羅夫 (Goncharov) 、格里波葉托夫 (Griboedov) 等人作品中的人物，如：戚戚柯夫，曼尼洛夫，薩巴基維赤，或奧尼金，或奧布洛莫夫，或別巧林時，我們覺得這些人物都是描寫得很生動，各具特色，各具不同的個性徵候的人，同時也都是普通化的典型，概括的典型。

現在我們遇到頑固的舊式官僚時，總說：這是法穆索夫！拍馬皮的人，我們不會叫他莫爾查林；而延遲冬季播種的人，我們總叫他奧布洛莫夫。

爲什末是這樣呢？因爲戈哥爾，剛查羅夫，格里波葉托夫及其他藝術家，都會觀察現實，都知道當代的人，都根據觀察好多類似的性格而創造了文學上的典型。

剛查羅夫爲了描寫一個奧布洛莫夫，他曾費了多年的工夫去



觀察和工作：研究生活、習慣、性格、思想、語彙、數百奧布洛莫夫的外觀，以及造成奧布洛莫夫的環境，才把最典型的最獨特的性格體現在自己的主人公上，使奧布洛莫夫型並未喪失個人獨有的性格。

青年作家要牢牢地記着，作品的社會意味越有價值，作品中的主人公越發典型，則其在客觀的現實上也越發普遍，把握當代人們的特性也越發確切。

### 只寫你所深知者

你一留心書籍的命運，便可知道，惟有那用融會貫通而受其感動的材料所寫的書籍，才能獲得億萬衆的讀者，才有成功，才能引起人們的評議，才能具有空前未聞的作用力。

高爾基的創作，在通俗上，在作用力上，在社會的意味上，所以沒有與他相匹敵者，是因為他不特具有權威的描寫天才，而且對於所描寫的東西異常的熟悉，換言之，是因為他的權威的描寫天才會配合以特殊的那描寫的知識的原故。

邵洛霍夫 (Sholohov) 的墾殖的處女地，所以能夠那樣真實而巧妙地描寫出集體農場建設的情景者，是因為邵氏很精密的、很詳細的研究了所描寫的環境之故。法捷葉夫的毀滅，所以能夠那樣深入大眾讀者者，是因為法氏用融會貫通、受其感動、又極熟悉的材料寫小說的原故。

高爾布洛夫的破滅，蒲里波濟的對馬島，蘇霍夫的憎惡，潘菲羅夫的鐵條，斯達夫斯基的哥薩克鄉村，以及其他等等名作，都是這樣的。



一個初學寫作散文的人，坐在拉桑，不要寫關於庫頁島的事，假如他不熟悉那地方的話；而庫頁島的小品文作家，也不要描寫他所不知道的南美智利私賣商的生活。莫斯科電氣廠的工人，要從法皇路易十五的宮庭生活中寫一小說，殆難成功；同樣，巴拉克拉瓦（在黑海岸——譯者）的漁夫要描寫潘勝牧人的生活習慣，也是不能成功的。

自然，巴拉克拉瓦的同志，從潘勝牧人的生活中可寫出很好的故事來，然而他爲了這，非細密地去研究潘勝牧人的生活不可。

總之，絕不要求知於「天花板」，不要選材於「指頭」，不要寫傳聞，不要寫你不知道和未研究過的東西。

每個作家須要寫他所深知的東西，須要寫他會加以研究、思



慮、受其感動、以及「消化」了的東西。

（甲）不要講述而要表現

揭開俄國舊的地理教科書，我們看到：

「第尼泊河長達二千二百六十公里，其大部份可以通

航。」

我們揭開戈哥爾的著作便看到：

「在天氣晴和的時候，第尼泊河是很壯麗的，那時，河水安然自在地穿過樹林，越過山丘，悠悠地流去，不生波瀾，也不作聲，你眺望一下，看不出它的寬闊的河面是在流呢還是不流。」

一個木匠，向他的推刀（鉋）大概可以這樣說。

「推刀，現在我好拿你來削木板了。」

但卡遜的詩則寫道：

「推刀呵，來疾速地刨削，

板臺上颯颯地歌唱；

板兒削得如鋼梳般發熱，

木屑滾滾流出來。」

地理教科書中的一段話跟戈哥爾的描寫，木匠的談話跟卡遜的詩，有沒有差別呢？

差別是很大的，雖然所談的題目都是一樣的。

教科書是敘述第尼泊河，而戈哥爾則是描寫第尼泊河，關於它給了個生動的表象。

木匠的話只是簡單的邀請推刀來工作，而在卡遜的詩中我們

便聽到推刀削板的颯颯聲音，好似撫摩與木板摩擦而發熱的鋼一樣。換一句話說，卡遜傳達出了勞動的愉快，傳達出了勞動的詩意。通常談話的語句，以及教科書、報章、文件等等的用語，都是運用着邏輯的概念，主要的都是趨向於理智的；但藝術作品，如詩、歌、故事、小說、小品文等，不僅趨向於理智，而且趨向於感覺的。

柏林斯基（註）說道：

「藝術家要用手段來思想。」

一個作家，要證明自己觀念的正確，不要用數字、推論、推

（註）柏林斯基（W. G. Belinsky），生於一八一一年，死

於一八四八年，為俄國當時的權威的文藝批評家  
——譯者。



理的方法，而主要地要用藝術描摹的語言。

初學寫作的人，大抵沒有計及文學的這一根本特性，或是計及而不夠。所以，其作品中，通常總有好多記錄式的、乾燥的議論，有好多「政治的雜音」，而藝術的表現，觀念在藝術描摹上的揭示，則是很欠缺的。

文學家、詩人、戲劇家，最忌說故事式的敘述，而要表現；要描寫，要傳達出人的肖像，其表情姿勢與音調抑揚，其言論與行爲。

一個作家，要看，要聽，要明確地想像被描寫的環境，要相信被描寫的人物的確實。

這兒關於所謂精細描寫(Detail)略說一下。

把一個人的外表，可以描寫至十五餘頁，但仍未傳達出他的

肖像來，這，只是個囉嗦的記錄式的記事，無趣味無特性的詳細而已。

藝術家的任務，就在選取最特性者，把此種最特性的符號佈置得在讀者面前能成爲一種活的、真確的、未失掉特質的人。

高爾基在生病一故事中，幾筆揮就了一幅逼真的肖像，雖然他在全部故事中沒有反覆地說主人公的面貌，但女主人公在讀者面前是永不能忘記的。這幅肖像如下：

「她是波蘭人，人叫她鐵里莎，個兒高高的，毛髮頗黑，兩條濃眉叢生在一起，面龐很粗大，恰像被利斧斬截的一樣，她那兩隻黑楚楚的光耀如彩的眼睛，她那深重而低下的聲音，她那馬車夫式的狡猾，以及她全幅的巨大的多筋肉的奸商姿態，使我看了害怕。」



柴霍夫在鷗的一作品中很巧妙地關於藝術上的精細描寫的手腕下了個定義。青年的作家，柴氏，在這本書中，關於有經驗的作家——特里高林 (Triggrine) 說道：

「在他是河堤上照着喉嚨破碎的瓶子，小車輪的影兒已發起黑來，這告訴說已是夜月來了。在我是閃爍的光和寂靜的星光的明滅，以及遠方的鋼琴聲音，那聲音是沉浸在寂靜的芬芳的空氣中……這是多麼苦惱的呵。」

把一個逝世的老嫗可以寫得很長而詳細。譬如杜介涅夫就用一個非常明確而特有的精細描寫的方法傳達出死的情狀來：

「眼睛並未完全合閉起來，一個蠅子打這眼睛上走過。」請你試一下，捉一個蠅子從活人的眼上爬過，這是萬辦不到

的！



在青年作家的作品中，把表現往往代以議論，這是最大最主要的缺點。

簡練、清楚、明瞭、正確、質樸（尤其質樸），這就是每個學習寫作時從事寫作時應當注意的要求。寫時，「詞句要緊密，而思想要廣闊。」

詞句累贅，損害了好多作品。從前俄國布爾塞維克（多數）派中有個老編輯家，奧里明斯基，人們給他散佈了一種謠言，說：凡文章經過他修改之後，光剩下標點了。奧氏關於這種言過其實的謠傳駁復道：

「為駁復外間的誹謗起見，舉個還未忘記的例子來說。有篇文章，我記得好像是描寫蒂威爾城的示威遊行似的。文末謂：「在遊行的地方，會來了地方警察，拘捕了八個遊行

示威的人。』

這種類似的句子是很普通的。把它們整個兒的排印起來，是否需要呢？譬如『地方』二字，難道在蒂威爾城來的警察，不是當地的，而是卡桑的嗎？其次，『在遊行的地方來了』云云，難道警察不來可以拘捕嗎？至於『警察』云云，除了警察以外，誰還可以捕人呢？最後，『遊行示威的人』云云，自然，不是母牛，也不是行路的人吧。所以，留下排印的僅爲『八人被捕』，即只是所需要者，其餘的統統刪掉了。雖然，留下的不僅是標點，還有四個字，但這四個字則說明一切了。』

青年的散文家和小品文作家，把你們的手稿檢閱一下，看有沒有廢話。



(乙)是內容決定形式的

這兒先舉一個例子，請你試設想一下。

一個詩人要表現一種懷着勝利信心的悲哀，要想寫一首詩，紀念逝世的領袖。顯然，這兒最合時的是熾烈的、剛勇的、充分的悲哀，同時又須是表達勝利的革命熱情的詞句，方式，音奏，及詩歌才對。如：

「你在鬥爭中作了注定的犧牲……」  
或者是：

「烏利雅諾夫的心，  
將永遠地在革命的胸中沸騰着。」

這些動機結構，措辭，都是追悼詩的內容本身所指示的。



若是一個詩人或散文家，他人工地想以舊式的詞句、陳腐的音律、韻語、比較、定義、來表達新的內容，那結果必是形式與內容的分離，必定在新的形式下參入舊的概念。例如詩人克魯葉夫(N. Kluyev)氏寫革命道：

「願上帝保佑

公社的紅色國王的自由，

讓他天長地久的生存下去，

和他的皇冠永遠地如月般的普照全球。」

這首詩外觀上看去，好似一切都是適當的，有「自由」，有「公社」，但本質上這首讚美歌跟天佑我皇歌（俄皇讚美歌）有什麼區別呢？這兒是內容決定形式的。富農的詩人，克魯葉夫，是不能很誠懇地有系統地全力歡迎社會主義的。

這首詩的形式（以及相適應的描摹，近於俄皇讚美歌音律的音律，斯拉夫主義等等），使這位富農詩人的真正的觀念的面孔特別地顯露出來。

散文亦然。

詞的揀選及其構造，是依作者所傳達的情感、情緒、思想以轉移的。

佐勝柯 (M. Zotschenko) 氏在其一個故事中，描寫戲院裏的滑稽事情，諷刺一個主人公，他特選了一些滑稽的，拙劣的，尤其妄誕的字眼（這個故事是取自一個被人譏笑的主人公）：

「如果——我說——你想吃一點蛋糕，請不要客氣，我用錢。『梅爾西』，她說。她便以放肆的態度去吃點心，點心是乳酪拌『噪浦』。但是我的錢正是母貓在哭喊。至多只能買



三塊蛋糕。她吃着，我呢，心情不安，竭力在袋中搜索，用手看我的錢有多少，明知錢袋是空空如也。她只吃了乳酪，將『噪浦』剩下。」

所有「噪浦」，「放肆的態度」，「母貓哭喊」，「空空如也」，「用手看」，等等，都表現出了滑稽可笑，露出了諷譏態度，並表明了作者的立場。

請把這一講述的形式去跟安得列夫作品（七個被絞死的人）的形式比較一下：

「屍體放在一隻箱子裏，隨即搬走了。這些屍體，伸長了項頸，凸出了眼睛，青腫的舌頭好像不知名的可怕的花朵介在塗了血沫的嘴唇之間，依着他們在活的時候走來的原路趕送回去了。」



這兒的用詞（「伸長了項頸」，「凸出了眼睛」，「青腫的舌頭」，「可怕的花朵」，「血沫」等），緊張而緩慢的音調，及激昂的語句，都表出了嚴峻的內容。

俄國在革命前的諸年，沒落的有產階級的詩人，竭力地在形式上下功夫，他們虛構新的字眼，新的技巧的音律，及華美的韻脚等。

謝威梁甯、巴爾曼特、赫穆皮斯等人作品的形式，外觀上去是很華美的，他們想用花的殘片，去遮蔽（但是不能遮蔽的）內容的觀念的貧乏、空虛與窘迫。

俄國的工人，農民，革命的知識分子，都不閱讀他們的著作，而是閱讀高爾基、柏得尼依、綏拉菲莫維赤等人的作品。高氏等人的作品，都含有深刻地觀念上的革命的內容，而外蔽以簡

單的、寫實的、無任何遁詞與「修飾」的藝術形式。

烏利雅諾夫駁斥沒落的貴族有產階級的文學道：

「我無法認為表現主義 (Expressionism)，未來主義，及其他什麼『主義』的作品是文藝天才的最高表現。老實地講，我不懂牠們，我沒有從牠們感受到絲毫的愉快。最重要的，不是在藝術給予全體億兆人口中的數千人的是什麼。藝術是屬於民衆的。」

自然，不能從此而得個結論說，作風，用語，作品形式，爲了求簡單化，須損傷內容或描寫的技巧。質樸，是沒有現成的，不要遷就奧深的思想，也不要遷就技巧，而要深思研求的。

烏利雅諾夫說：「我們要時時以爲是立在勞苦大眾的眼前。」

這個生動的關於觀衆的表象，關於給誰寫和爲誰寫的表象，定可



幫助你不要偽造而要尋求最簡單、最通俗、最易了解、而同時又雅緻的表現形式。

北高加索有一個青年詩人在來信中說道：

「我坐下時，不知道如何是好。我執筆在紙上亂畫，塗寫別的字，然後詩頭便來了。」

這個工作方法是不對的。在坐在椅子上以前，在開始寫作以前，先應當細密地思考，探索一番。

不要由形式走向內容；反之，而要由內容走向形式，因為內容總是決定形式的。

凡從事文學事業的人，把高爾基的母親，伯西蒙斯基的康索冒兒，季洪諾夫的自己，綏拉菲莫維赤的鐵流這些作品去研究一下，內容是在如何的決定形式，對他是非常有益的。

青年作家常問：寫作應從何處着手？這個問題的答案是：首先應當很詳細的思索，悟解所要寫的東西。

當未來的物的內容還是模糊，尙欠思考，尙不大通曉的時候，絕不要動手寫。在作品「孕蓄」的時期，奉勸你要擬定計劃，主人公的特性，肖像輪廓，個別的精細描寫，以及風景等。

總之，在思索作品的時候，務要作一番「準備」工夫，作個草案，覺着這是個半製品，在作品最後形成的過程中，它是可以變更，補充，改作的。

初學寫作的人，心裏要充分的明瞭：將寫什末及爲誰寫作。成功的秘訣，就在這裏。

## 要用詞精當安排得宜



藝術的創作和世界觀是不可分離的。世界觀常常表現在作品的內容上。而內容是作家、詩人用詞傳達出來的。

「文學的基本材料——高爾基說——就是範式我們的一切印象、感情、及思想的詞。古典作家教訓我們，生動詞句用得越簡單，越清楚，越明瞭，則寫實的描寫及其對人的影響，個人性格的描寫及其對人們的關係也越強固，越真實，越確切。」

古典作家深知詞的意義，所以他們頗致力於自己作品的推敲。

托爾斯泰把雜譚哥薩克寫了十餘年；這個作品的各種草稿有五百餘頁。大家都知道。托爾斯泰把戰爭與和平會改寫了七次。列蒙托夫一行都不苟且，寫一行要改好幾次。柴霍夫會說「稿子

要讓牠躺下醫治」。剛查羅夫當時說道：「我的寫奧布莫洛夫，猶如鬥牛一樣。」剛氏的這部小說會寫了十年。高爾基的作品，尤可作為嚴密用詞的模範。

哥德說道：

「人們常常以為我是個特別的倖運兒，我也用不着去哭訴和非難我的一生。但是老實地講，我的一生無非是勞動與工作而已。」

巴爾扎克說道：

「不息的勞作之為藝術的法則，正如它之為生存的法則一樣。……所以，偉大的戲劇家，真正的詩人，都不期待訂購，也不期待收集商；他們今日在工作，明日在工作，永久的工作，從此便養成一種勞動習慣，亦即不斷的與困難奮



鬥。」

「一個想要成爲文學家的集體農場農民或工人，若他要「依靠靈感來生活」，要偷懶，要自恃才能，那就大錯而特錯了。

著作生涯，是一種很大的、緊張的、日常的勞動，誰的念頭和行爲不如是，那誰休想在著作事業中佔一地位。

柏得尼依 (D. Bednii) 把寫作勞動叫做「苦重的、黑暗的、緊張而頑強的、不斷的勞動」，他譏刺那些以爲文學是輕巧事業的人們道：

「誰若喧噪地追求空頭的榮華，

誰若裝腔作勢夜郎自大，

在傲慢的宣言裏放些屁話，

而成日的，

成日的，

成日的，

不事閱讀，

那誰就不知肉麻。』

一個作家，甚至一個初學寫作的人，須比他的基本讀者大眾更高明些，有經驗些，有修養些。尤其，他的國文程度盡可能的要有根柢。

一個作家所儲備的詞越多，則他揀選的機會也越大，他表現他要表現的東西也越正確、越可靠、越明晰、越有價值。請一讀高爾基的我的大學，便可知他當日是如何的用功。誠然，這是在資本主義環境下的，現在蘇聯的青年作家學習寫作要無比的容易，但是不頑強的自修，不用功，那你休想成爲一個作家。



初學寫作的人，定要給自己樹立一個任務：要有自己環境下最多的詞的儲備，或如一般所說的，要有頂大的語彙。

莎士比亞所用的詞有一萬二千個，普希金所用的詞有一萬個，莫利哀所用的詞有七千個，諸如此類，不勝舉述。

依凡諾夫 (Всволюдъ Иванов) 依據高爾基的忠告，錄用的西比利亞的詞達五千個，使自己寫作的語彙大加豐富起來。

充實寫作語彙的方法，主要的有三：（一）靈敏的經常的注意生動辭語，研究民衆的創作——口頭的與書寫的；（二）經常的細心的閱讀文藝作品；（三）使用專門參考書——辭典。

從事文藝的青年，要牢牢地記着，凡作家大抵都是愛讀書之人，有修養之人。例如普希金，就是俄國當時最有教養的人們中之一個。高爾基尤愛讀書，不特過去如此，即現在亦然。馬克思

自己承認，他所最愛的功課是「掘發書籍」。柏得尼依關於自己說：「我是個激昂的書籍蒐集者。」

縱使有一個青年提出異議道：

「好了，就工作而再工作吧。但是靈感何在呢，我不簡單地只是個人，而是個才子。我不是個工作者，而是依靈感而創作的。我的運命是創作。」

請三位文學事業的大家——普希金、高爾基、柏得尼依，來答覆這位青年吧。

先請普氏來說：

「靈感者，乃心靈之敏捷的領受印象、適應概念、因而是一切之說明。靈感之在詩上之需要，就如在幾何學上之需要一樣。」



高爾基說得更明確：

「一個人，雖然他有感情的才能，但他往往暴露他自己對文化工作的技術裝備的薄弱。這種薄弱在文學工作領域內的著目，尤顯而易見，那文學工作，我們常以朦朧而蠢相的謔言：『創作』名之。我以為這是個有害的言辭，因為它在文學家和讀者之間造了一種東西，彷彿有種現成的區別：讀者驚異地在工作，而作家從事某種特別的超格工作——『創作』。有時，好像這個謔言還有催眠的影響，有把文學家從全蘇聯的建設新世界的大眾中分出而成為一特殊的貴族的『祭司』羣——更簡單些說，藝術牧師羣的危險。」

「鑑別工作從何終結而靈感從何起始？」對這個問題柏得尼

依答道：

「我以為，鑑別的工作，是從不會完結的。靈感者，只是鑑別之所謂最銳利的啓發，說明。靈感者，是思想之最高的別種限度的清醒。」

這是否說，高爾基、柏得尼依、普希金都是否認才能、天資、能力的呢？絕不是。

他們都加重的說，才能、天資、並不降低鑑別、理智、以及世界觀的意義。他們每個都加重的說，文學的才能：第一，若沒有十分發達的智力是不可能的；第二，它若再能加以豐富的知識，尚可增殖數倍；第三，若具有才智的人不去工作，才能還是才能而已。

這裏關於作筆記，特提出來說一下。

一個文學家，定要作「準備」，作修養。若聽到新的有趣的



言詞，精確的比較，出色的表現等等，就把牠記入筆記簿，免得忘記。腦中偶然來到的有趣的思想，題材，表現，韻脚等，牠把牠都記下來。

筆記冊，這是工作時所必要的「半製品」倉庫。

這種筆記冊（不拘何種形式），除僅少的例外以外，凡作家大抵都是有的。柴霍夫的隨筆，就是這種預備工作：蒐集材料，「從事準備」的明顯例子。

### 書籍是青年作家的良友

一個青年作家，不讀任何東西能否創作地長成呢？不，是不能夠的。

書籍是青年作家的良友，助手，和導師。一個初學寫作的，

能每日留心閱讀，可加深他的教養，擴大他的眼界，充實生活經驗，增廣語彙等等。

並且要會讀書。有志於文學者，不僅要當一個普通讀者去閱讀；而且要當一個作者去閱讀。最有價值的書籍，可讀兩次。第一次閱讀不要去研究，也不要去考察。第二次讀，則須有一定的目的。例如，第二次讀時，可以特別去考究某個作者是怎樣在描寫風景，怎樣在展開主題，怎樣在表達姿容，談話等等。把一個作家的方法跟別個作家的方法去相互比較，是更有益處的。

其次，要作讀書筆記，記自己的評價，和摘要。讀詩時，要緩慢而聲大。

初學寫作的人應當讀些什末書，很難列出一個完善的目錄來。就容量和數量講，這個書目錄要是列起來，好似一份圖書館



的圖書彙報了。

青年作家，要跟圖書館保持極密切的關係。每所圖書館裏，都有書報提要公報，評論新出書籍。有時且可向有經驗的圖書管理員去詢問。

自然，對於古典作家，如普希金，列蒙托夫，戈哥爾，聶克拉索夫，托爾斯泰，杜斯妥耶夫斯基，格里波葉托夫，克里洛夫，剛查羅夫，杜介涅夫，柴霍夫，柴爾尼謝夫斯基，謝德林，烏斯賓斯基，戈爾岑等等，都須密切地去認識。

細心地閱讀大眾文學的古典作家——高爾基的作品，尤為必要。

好多初學寫作的文藝家，在讀文藝作品時忘記了忽視了批判。這是很大的一個錯誤。約瑟夫說得好：「假使實際工作人員不

去研究烏利雅諾夫的學說，不去努力的理解烏利雅諾夫的主義，假使他們不願把自己的實際工作配以必需的理論修養的話，那末他們的命運便只有瞎摸亂撞在黑暗中去工作了。」

凡不願從事批判的文藝家，都可說是「在黑暗中工作」的。批判，可以幫助青年從藝術作品與現實的聯繫上去理解藝術作品，可以發展藝術的趣味，可以幫助揭穿讀物的觀念上的錯誤，可以顯示出所研究的作家之內部的增長，可以發見他的藝術上的品質和社會的趨向。

批判云者，就是在分析某種藝術作品時，去決定藝術家所樹立的是什末任務，他表現的是什末觀念，決定這以後，再確定此種觀念是適合於實際生活還是不適合，此種觀念的藝術表現的質量如何，能否為讀者所理解，能否發動讀者的思想，意志，感情。



換言之，批判，可以在理論上修養自己，可以正確地理解和估量藝術的作品。約瑟夫說道：

「自我批判之於我們，猶如空氣、水一樣之需要。」

初學寫作者，尤其需要自我批判。凡是自誇自大，不會或不願注意自己作品的缺點，不明白惟有克服缺點才是他創作發展的法則者，此種作家從不會寫出優良的東西來。批判，可培植一種嚴格地、苛刻地、自我批判地處理自己作品的力量，這有不可計量的功績在。

初學寫作者，能時時閱讀柏林斯基，道布羅魯波夫，柴爾尼謝夫斯基，窩羅夫斯基等的著作，及蒲列漢諾夫的許多著作，以及烏利雅諾夫論托爾斯泰的文章，可使他的知識大加豐富起來，可提高他的觀念上及修養上的水平，可使他理解文學的意義。

初學寫作者，在讀現代的藝術作品（如高爾基，綏拉菲莫維赤，李昂諾夫，法捷葉夫，邵洛霍夫，潘菲羅夫，貝斯明斯基，巴格里茨基，魯戈夫斯基等氏的）時，更要熟悉批評這些作家的作品。

## 詩的作法

在地方報紙或小刊物的時論欄裏，我們可以看到有這樣的語句：

「我們施行澈底的和平政策，但我們受內戰和帝國主義干涉的經驗，定要鞏固我國的國防，練習精確的射擊，在要緊的當兒，不空耗一彈。」

詩人阿塞葉夫（N. Asseyev）把這相同的意思和情緒，表現如



「我們不願發動決鬥，

但是我們記着柏列柯浦（註一），

總是保存着鐵箍（註二），

來對付反革命的頭。」

（註一）柏列柯浦為連結克理米亞半島和歐洲大陸之一地

峽，一九二〇年十一月間蘇聯紅軍與忠於俄皇之反革命軍烏蘭吉決戰於此地，大勝，至是反革命勢力一敗塗地，革命政府鞏固，此次戰爭乃俄國革命史上極有名的一役。——譯者。

（註二）鐵箍，是俄國古時的一個武器，作戰時專用以拮制敵人的頭蓋，使其拱手投降，不能動作。——譯者。

同樣的事，在阿氏說來，更覺「流暢」，「清晰」，「明白」，「熱烈」，「動人」，阿氏的話，極其和諧雋逸，竟成了一首很流行的歌。問題在那兒呢？這兩個引證的意思是不是一樣呢？是的，是同樣的。

不過，第一個引證，說得乾燥呆板；第二個引證，把口號譯成藝術描摹的語言，有音韻，有節奏罷了。阿氏的實際成功，不僅應評價為狹隘地技巧上的成功，而且應評價為詩人用明瞭的雕琢的藝術形式以表現自己情緒、情感、思想的成功。這兒又講到描摹上來了。與其很乾燥地說：「我們施行澈底的和平政策」，不如簡短地、熱烈地、有信心地、生動地說：「我們不願發動決鬥。」

「決鬥」二字，令人心中生了一種人人知曉的過去戰爭的觀



念，這個戰鬥，我們有的會參加過，或者從父兄處聽到過。語句構造的本身，便加強了我們的力量，同時加強了我們所施行的澈底的和平政策，我國（指蘇聯言——譯者）是很強的，足以作戰，但却不願先下手。

詩人，在第一行以一般的未澈底顯露的方式說出蘇聯的力量後，第二行隨即補充說：

但是我們記着柏列柯浦……

這兒模糊的一般的形態，便顯露出來，成了實際的了：是歷的柏列柯浦之役，在這一役中，蘇聯是戰勝了，但勝利的代價則為極度的奮力、緊張。

「柏列柯浦」一語引起了勝利者的驕傲，同時却參以恐惶的呼聲——任何敵人有重新使蘇聯奪佔柏列柯浦的必要。

其次，詩人不乾燥地說，「我們要鞏固國防」，却給了個生動的、實在的、國防概念，給了個明確的精細描寫：

總是保存着鐵箍

「鐵箍」是很動人的。

最後一行：

來對付反革命的頭。

有兩個釋義：第一，指出蘇聯是為誰保存着鐵箍；第二，暗示說，在蘇聯的紅軍兵營裏不是癡子也不是烏龜，而是「窩羅希洛夫」式（註）的射手。

阿塞葉夫竟在四行詩中，說了這末多，而且說得這末明白，

（註）窩羅希洛夫為蘇聯國防委員會委員長，以善射擊著名

——譯者。



清楚，雅緻，其原因就在他在創作上被題目所激動，他寫的是他所熟悉的東西，他是由內容走向形式；最後，他在技術上是具有文學事業的完備智識的。

同時，上邊所引阿氏的這首詩，是歌曲的，是有節奏的，是和諧的。

其法就是每行的語尾都押有韻脚，並用一定方法輪換詞的重音與非重音，便可獲得進行曲的、雄壯的、表達馬隊前進的、可靠的音奏來。所以，詩跟學術論文、報章時評的區別，就在詩是有節奏，有韻律，和描摹性的。

……

作詩，要用很大的、細密的工夫。每個字，都要權衡輕重，不能模糊。例如馬雅柯夫斯基（註一）敘述他寫紀念葉塞寧逝世

的一首詩的經過道：

「我起首是選詞：

歇瞭莎，你到別一個世界去了，  
你永不復返地到別個世界去了，

葉塞寧，你到別一個世界去了。

這幾行中那行最好呢？都是廢話。爲什麼呢？

因爲：第一行因用「歇瞭莎」（註二）一詞的緣故虛偽的。我從來沒有那末親愛地稱呼過葉塞寧，這三個字就是現在也不許用了，因爲它們本身定要引起一大批的其他的虛偽

（註一）馬雅柯夫斯基（W. Mayakovsky）爲蘇聯馳名的善於描

寫革命的詩人，於一九二九年自殺——譯者。

（註二）歇瞭莎爲俄語中親暱的稱謂——譯者。



的、對我個人和我們的關係不適用的詞兒來，如『您』，『親愛的』，『老哥』等。

第二行也不好，因為『永不復返地』一詞，在本行裏是不必要的，是偶然的，只是爲了韻律才用入它的，它不但沒有幫助，沒有說明什末，而且是障礙。事實上，這『永不復返』是什末意思呢？難道某人可以死而『復返』嗎？難道死了而可定期返回嗎？

第三行却太嚴重，也是不適用的，爲什末這種嚴重不適用呢？因爲它可以令人說我是信仰福音聖經上輪迴說的。我是沒有那種信仰的，這是第一；第二，這種嚴重只是使詩成了送葬的，哀悼的，而無偏愛，徒使對象模糊起來，所以，我加入了『據說』一詞：

據說你到別一個世界裏去了。

這行便成了這樣：『據說』兩字，並非正面的嘲諷，而僅略略地減低了詩的多情，同時並消除了任何懷疑，說作者是信仰輪迴屁話的。」

我們要注意的，就是致力於創造形式的馬雅柯夫斯基，他所注意講求的，也恰是無虛偽無謬誤地去表現詩的觀念。凡是他認為「使對象模糊起來」的句子，他都無情地加以矯正。

馬雅柯夫斯基，是個善於描寫革命的詩人，他明白地告訴說，內容本身是在如何決定形式，形式是怎樣在依內容以轉移的。

有的詩是沒有韻的，可是描寫的辭句乃是有音奏的，和諧的。此種詩稱之曰：無韻律的詩。



（附言）本節講俄文音韻的一大部分，以其於我國讀者無多大益處，故刪掉了——譯者。

## 小說的作法

觀念越深刻，越顯著，社會意味越重大，則故事也越好。觀念表現於故事的題目（Theme）之中。惟具有廣大的社會的興味者，惟有不僅能使作者本人受其感動，發生興趣，而且能使億兆讀者受其感動發生興趣者，才值得去描寫。

假定某作家，選取以前的一個罪犯轉化為自覺的社會主義建設者一事為題目。這個題目是很新奇、生動、社會意味重大的。要把這寫成一個故事，須把題目展開，換言之，要描繪一系列圖景，表白出人物，表白出事件，環境等等。

藉以展開題目的事件與環境之總和，便是主題 (Sujet)。

假定把下述一種情形選為故事的觀念：蘇聯的集體勞動，轉化了以前的罪犯，在社會上矯正了他們。這個觀念，便可以下述題目描寫之：有一個犯罪四次的兇手，會被派至白海·波羅底海運河工程處去工作一年，居然歸正，且成為突擊隊員了（註）。

（註）事實上，蘇聯於第一次五年計劃期間，確曾移犯開鑿

白海至波羅底海之間的運河，因犯人的工作積極，此項偉大工程已於一九三三年六月間完竣，即此原計劃規定者提前兩年；在運河行開幕禮之日，且有工作特別努力的數百犯人，蘇聯政府會獎以「列寧勳章」，「紅旗勳章」，時事類編第二卷第二十二期會載勒覺



爾金一篇小說，即係描寫在開鑿白海·波羅底海運河期間一個富農犯人始而怠工，終於努力工作，轉化歸正，而成突擊隊的事實的，讀者能參閱該篇，更可得個具體的實例——譯者。

這個題目，可在下述的主題上加以精細描寫，使之具體化：警察會率領某兇犯散步，那兇犯竟然伺隙脫逃，拘捕後判處褫奪自由三年，旋派至白海·波羅底海運河工程處作工。在途中那兇犯又想脫逃。在工作中，那兇犯很詫異，所見罪犯，未曾看守。他本可以偷跑的，但好奇心使他停留了幾天。那兇犯耳濡目染，天天看見一個突擊隊的工作，覺得袖手旁觀的他，是可以學好的。一個工作者，不時譏笑他，於是受了恥辱的昨日的兇犯，便開始在突擊隊裏工作。他竟然成了個特出的工作人員。人們都評

論他，他也得意，終於參加突擊隊了。很快地人們把它選做突擊隊員。他充滿着勞動的熱情，不知不覺地成了白海·波羅底海工程處最忠誠的一個工作人員。結果，他獲得榮譽獎章，提前釋放，但他仍留在那裏工作。

主題大概是這樣。

但是怎樣來處理材料，可以激動讀者，使讀者發生興味呢？可以按年代的次序來敘述的。但是也可以從一個工作人員譏笑我們主人公的那個轉變的時候起。最後，也可以從那個突擊隊員榮獲獎章起，以至他受此感動而敘述出過去。作者須要努力找出這樣的主題來，就是能最精確、最明瞭、最簡單、最通俗地敘出作品的觀念。

主題可分三部份：一是核心，即故事中所描寫的一件事，一



切行動，一切經過所長成的環境；二是發展，即由核心所發生的事件的次序；三是結局，即所描寫的事件之結局如何，換言之，亦即作者完成故事時所得的結論如何。

要使故事成爲生動的、真正藝術的作品，而非簡單的考案，那末，故事當中須要有環境（自然界，住室，及行動展開的企業），人物肖像和對話的敘述，以及動作的描寫等等。

寫故事的散文作家，關於主題一方面須是描寫的。杜斯妥耶夫斯基的隨筆和紀錄證明，他是很耐心地思索出數十個可能的主題，然後才就中選取最適於披露作品觀念的一個。

故事中的一切——題目啦，主題啦，敘述啦，人物的選擇啦，及其行爲的特徵啦——都須動員，爲的更充分、更明瞭、更簡單地披露出作品的基本觀念來。

初學寫作者，往往陷於兩極端：不是拿「粗陋」的、紀錄式的、乾燥的、死板的、含混的語言去寫，便是以雕琢的、偽美麗的、巧辯的、距談話用語很遠的辭句去填充故事。不論那樣，都是不好的。

好多青年作家，他們都給故事負荷過多的詳情，記載，以及與主題沒有直接關係的事實，而忘記了柴霍夫的一個賢明的規則：如果戲曲的第一幕中牆上掛着子彈的話，那末，在第二第三幕中它就須射出的。

下引高爾基的一段話，要深加思索的：

「我們的讀者，日漸成爲階級上同種的了。他們有權利要求作家應當用極豐富而柔軟的普通話去和他們講話，此種極豐富而柔軟的語言，在十九世紀的歐洲曾創造了強有力的



文學。並且讀者依據此種文學，可以光明正大的要求那唯有這一語言的力量所能給予的明瞭，清楚，因為唯有它方可創造真正的文學真理的圖景，唯有它方能使形像具有黏性和體力上的外觀，現實。蘇聯的讀者不需要極低廉的修飾的外表華美，他們不需要雕蟲小技的雄辯，他們的生活充滿着敘事詩的峻巖，而且是極值得這樣敘事詩地有力的反映在文學上面的。

### 小品文的作法

小品文是藝術文學的一種。

在西方，偉大的作家（多德，莫泊桑等）都是寫小品文的。在我國（指蘇聯），在過去有烏斯賓斯基，謝德林，列斯柯夫，

聶克拉索夫，柯羅林柯等從事寫小品文；在現在則有柯爾錯夫，潘林柯，尼庫林，吉洪諾夫，斯達斯基，以及其他好多大作家，他們在這一方面的工作都是非常成功的。

高爾基說道：

「詞的藝術，對認識生活事業的服務，從沒有這樣熱心這樣順利。這，在小品文上尤為明顯。小品文的成為廣大潮流，此種現象，在我國的文藝界還是沒有看見過的。我國的重大的認識事業，其發展的迅速和順利，從未像我們今日所有者。凡是關於千百萬讀者大眾在蘇聯的廣大幅員上面，在工人階級創造生活的應用點上所創造的一切，『小品文作家』都說給他們了。」

小品文是給羣衆增強生活知識的。它的這種有效的戰鬥作



用，在高爾基對小品文的評價上，竟獲得全部的承認了。

對於小說、故事、詩的要求，也可以完全的應用於小品文。

高爾基說：

「藝術家不要模造赤裸裸的鬥爭和建設圖式，而須要表白生活、鬥爭、及建設的辯證法，與夫這一道路上的困難及其英勇的克服。藝術家要拿具體的例子表白這一切；在自己的概括上達至馬克思烏利雅諾夫主義的哲學思想的高峯。」

小說、雜談、故事，照例是把生活的階級的經驗，以變相的方式報告給讀者，在種種的配合上容許虛構；同時，在小說、故事、雜談中有虛構的人物，有觀察好多範疇的此種人物的結果而造成的典型。但是，小品文是在運用事實；小品文的主人公，則是真確的、現實的人物；小品文中所描寫的事件，則是實在的事

件。

小品文作家瑞甲 (J. Jiga) 氏，在論自己作品的一文中，也是這樣說：

「我總是依據事實去寫的。我跟事實不分離。」

我們的成就雜誌 (高爾基主編) 所登編者的一文中也在說：

「小品文中，在某種程度上是否容許有『虛構』，這個問題是不存在的。關於這個爭論，我們的成就，早已解決，並且在實踐上也是解決的了。現實的真實描寫，國內所進行的過程之堅固邏輯之巧妙的說明，英勇的勝利的克服困難的鬥爭之動人的表白，——小品文唯有用這些方法，方能完成它在這一鬥爭中的不小的作用。任何虛構，對生活本身所給予的事實之任何臆測，是決沒有的。」



小品文，乃是最輕妙的世態畫，這是所謂文藝的「輕騎隊」。小品文的認識的和效果的意義是很大的。報紙上所登載的各種文藝作品中，主要的正是小品文，這並非是偶然的。

烏利雅諾夫把小品文的作品評價得非常之高。他在偉大的發端一文中說道：

「請把資產階級檢討一下。他們是如何的會壯麗地頌揚他們所需要的！凡資本家眼中的『模範』企業在他們的銷售數百萬份的報紙上，竭力稱頌；並從模範的資產階級的機關中竭力創造民族驕傲的對象。」

烏利雅諾夫評論托道爾斯基的小品文彙選鎗與犁之年一書

道：

「作者把窮鄉僻壤的革命行程，描寫得極其明瞭而生動，

若要重述一番，那只有削弱印象了。這本書應當把它廣泛地傳播，並希望大批在羣衆中作工作的人們，在真正繁忙的實際生活中都能從事描寫自己的經驗。把這些作品中最優良的、最真實的、最具真面目的、最富於有價值的實際內容的，能印行數百種或即使數十冊，那對社會主義事業有着無限的利益，要優於著作家在報紙，雜誌上所撰的好多文章或書籍，此種東西只是一堆紙張，看不見生活的。」

小品文的寫作，是不拘任何態度的：可用談話的方式，描寫個別的景緻，並選取特有的資料；也可以用報告所看見的方式，但必要的條件爲確切、真實、可靠。

事實，數字，文件，姓名等等，在小品文中不要牽強附會，加以歪曲。



小品文作家，既是描寫動中的生活，而且通例是小品文的寫作要快於故事或雜談，所以，他們有時具有有效的干涉生活之有價值的特性。

斯達斯基說道：

「我會接到從尼惹尼格羅德邊疆區寄來的一篇小品文，是批評急走一書的，這篇小品文，尚需要文學上的評議。但是該邊疆區若干富農的如何「投機」，在這篇小品文中却闡發得很透澈。我的行動是這樣：

(一) 馬上答覆該文作者，請他立即在當地刊物和組織上揭穿此等富農；

(二) 自己馬上關於富農寫了封信寄給邊疆區的組織；  
(三) 隨後把自己的意見寫信告訴該文作者，說該篇小

品文會怎樣寫得像藝術作品一樣，以及文中的好處尚還不夠等等。」

但是，這是否說，小品文的事實論據性，所謂文件性，使它脫離了藝術上的要求呢？絕對沒有。

小品文乃藝術的作品，它愈藝術化，則它也愈有價值，社會意味也愈濃重愈有效。

斯達林格拉拖曳機製造廠的人物（一些青年作家寫的）是一本小品文彙選，這本書可說是觀念、藝術、跟豐富的事實配合起來的好例子。

最重要的，青年作家應當牢記着的，這就是在寫作之前，要把被寫的很仔細地、緊密地、鄭重地研究一番，否則結果必壞。

要記着，任何小品文的基本主人公，不是自然界，不是材



料，也不是生產專業，更不是機器，而是人。

有的小品文中，也寫機器或自然界，但這所以如此者，是因爲人是立在機器旁邊，或是作用於自然界的原故。

小品文作家注意的中心爲人衆及其相互關係，勞動，生活，鬥爭，英勇。

小品文可以有主題，可以有各種的態度，也可以有自然界的敘述，更可以有人物的描寫等等。

## 戲曲的作法

戲曲的作法，跟小品文、詩歌、小說、及其他各種文學的區別，就在它關於事件，關於鬥爭，不是敘述，而是在舞台的動作上表現。換一句話說，戲曲的寫作，不是爲了閱讀，而是爲了把

它佈置在舞台上，以活的人物向觀者表演。

在戲曲中，連在故事中一樣，可分作幕的核心，幕的發展及結局，使觀衆在結局中相信，誰在他們從舞台上所看見的鬥爭中是勝利了，而且是爲什末。

環境，主人公的外觀，及其動作，姿勢，表情等等，觀者在舞台上都可以看見的，所以，在戲劇中不要寫這些，若果作者要把這指示給演員，那只要很短很小的說明就好了（導演書）。凡戲曲中需要表達的一切，都藉該劇中人物的談話和動作表達的。

寫戲曲的重大困難，就在這裏。例如戈哥爾的監督員，格里波葉托夫的心的悲哀，奧斯特羅夫斯基的雷雨，高爾基的布里曹夫及其他等等，你不難看出，這些戲曲的內容，都是藉舞台上所表演的談話和動作表現出來的。



所以，舞台上的每句話，每句末語（catch word），都要負有有限的旨趣，都要去暴露主題，去表白某種社會的性格。在戲曲中，萬勿有一個多餘的字句。

在戲曲中，最適當的，唯有選那些表現鬥爭，衝突，行動，意志的人物的話，換言之，那些在實質上也就是行動的話。

鬥爭，衝突，這就是應當充滿着戲曲的東西。

戲曲中每個人物或一羣人，必定是互相爲什末鬥爭的。否則便不會有好的戲曲的。自然，依其旨趣言，唯有那在建設新社會的任務周圍「動員勞動者的思想、情感、意志」的戲曲，才是改造世界的武器。

在戲曲中萬勿有一個不需要的、無動作的人物。

凡作者在戲曲中所配置的人物，都要捲入鬥爭中，站在某一

方面，在鬥爭中去表現自己。要暴露社會的性格，必須要明確地、寫實地、恰當地表示出某種面目、性格，其一言一語（辭彙，表現，語調，說話的特徵）須要加以細密地思索，而使之個體化。

請你把心的悲哀中法穆索夫，恰茨基，斯甲洛蘇浦等人物所說的一留心，便可知道，法穆索夫，是不能跟恰茨基混合的；而斯甲洛蘇浦又不能跟查戈列茨基混合的，格里波葉托夫的會表達每個人談話的特徵，就可想而知。大多數初寫戲劇的人，其作品的重要缺點，便是所有主人公所說的話都是一樣的。

戲劇中所選取的題目，一定要在社會上是有意義的，在政治上急迫的（其他各種作品亦然）。

戲劇家要格外注意主題。最壞的是莫過於枯燥的戲曲。主題



越有趣，戲曲中的動作幕數，表情越多，演技越多，則戲曲也越令人愛看，越「接近」觀眾，越能「抓着」觀眾。

戲曲，普通多分爲數幕 (act) 和幕間休息 (entr, acte)。每幕通常又分爲好多場 (scene)。一個新的角色上台，算是「一場」。爲便利起見，關於這作有特別的符號。

青年戲劇家，往往一下子就寫五幕劇或四幕劇，人物多至三四十。寫容量如斯巨大的劇本，自然要比寫四五個人物的獨幕或兩幕劇困難得多，而且對無經驗的作家簡直是無可能的。

最好是從不大的戲曲開始，權當把它打算是在俱樂部裏或集體農場的劇院裏演的。

青年作家，起初往往都犯着好多同樣的毛病。這兒簡單地說一下。

青年作家往往把某個積極的人物，在劇中放在末一幕，遂使觀衆憤怒無經驗的作家不把這個人物放在劇的起首。在此種場合之下，劇中的人物通常都成了沒有顯露過的了。

尤其青年作家所寫的劇中，人物的言語往往是不個性化的，是很貧乏的，不是表徵該人物的，是次明瞭的。

有些青年作家，往往使劇中主人公獨語，這是很危險的、有害的辦法。通常獨語總不免失之於枯燥。最好是把思想，情感，經歷，用對話的方式傳達出來，換言之，就是用兩個人物或數個人物的談話表達出來。

有時在劇中也時常碰到多餘的人物，此種人物，不是劇中的，是偶然的，未幫助題目的暴露，而只是一種障礙。這也是個缺點。不過它是很容易除掉的，把多餘的人物從文中縮去，「塗



掉」就好了。

初寫戲劇的人，對於戲劇往往選取錯綜的、華美的、壯麗的佈景。在作劇的時候，要考慮到何處可以演劇，並以可能為出發點。劇的價值不在外的表演，而在內的旨趣，在觀念，在藝術性之中。

有經驗的戲劇家，會使戲劇有興味而具誘惑性。其對主題的編造是：劇中的鬥爭時時在增長着，使每幕的最後一場在全幕中，最明白而有力，並爲了提高興趣，時用意外的糾葛去中斷劇的進程，諸如此類，不勝舉述。

初學寫劇的人，務必盡可能地時時要到戲院、到電影院中去觀看，不僅要參加文學研究組，而且要參加戲劇研究組。若能細心地閱讀格里波葉托夫，戈哥爾，奧斯特羅夫斯基，莫里哀，

莎士比亞，以及現代作家高爾基，阿芬諾亨洛夫，吉勝，鮑富金等氏的戲劇，尤獲益不淺。

## 結論

這兒所講的一切，只是文學事業的A B C。這幾項知識，在文學顧問員的覆信中通常總是提及的。

在這個給初學寫作者的一封信中，曾舉了許多書籍和文章，青年作家讀之，便可涉獵文藝事業的種種問題（註）。

我們特別熱烈地把文學修養雜誌介紹給青年作家，該雜誌在列寧格勒出版，是高爾基主編的。

（註）這些書籍和文章，都未見有中文譯本，故一律刪掉  
了——譯者。



凡願認真地從事文學事業的人，都須要編造一個時間分配表，每天拿出一定的鐘點去閱讀，從事文學的研究。

最好，不要個人孤獨地去從事文學的研究，在創作上表現自己，發展自己，而要參加文學研究組。

我們特勸這些同志一定要加入文學研究組，並積極的去參加此種研究組的工作。

假使在某工廠裏，在某集體農場中，在某機關中，在某學校裏沒有文學研究組的話，那末凡愛好文學的同志，可自行發起成立這種研究組。凡願研究文學者都請他們簽名，並向報紙編輯處如壁報，地方報紙，及當地職工會，黨和青年團的支部等提出成立文學研究組的問題。同時，要跟附近的蘇聯作家協會組織委員會相聯絡。

並要參加報紙的工作（如地方報紙，壁報，小冊子），成爲報紙的積極的合作者。不要忘記，好多偉大的作家（如高爾基，柏得尼依，馬雅阿夫斯基，柏斯蒙斯基等）都是經過報紙工作學校的，甚至他們現在也跟報紙沒有脫離關係。

青年作家，務須要跟文學顧問會保持密切的關係。這兒有個順利工作的重要條件，就是：同志們接得顧問員的信後，須要努力的去克服文學顧問員所指出的缺點。把退回的作品，照所指出的缺點澈底改正後，方能重新去詢問文學顧問會。

初學寫作的人，要跟附近的優良圖書館發生密切的關係，爲的能比普通讀者利用更多的所必需的書籍。

文藝的修養，要配以政治的修養，配以正確的世界觀，因爲此種世界觀是可以培養自己的才能，增殖自己的力量。



最後並舉薦格魯捷夫的高爾基論一書，藉作本信的收束。該書係敘述高爾基從尼惹尼高羅德的一個漆工走上世界文化的頂點的道路。這位偉大的古典作家的榜樣，想來，定可鼓勵諸君去努力學習，剷除不文化的殘餘，刻苦自修，辛勤地修改自己的草稿吧。

蘇聯職工出版社文學顧問會啓

（時事類編第二卷第二十二期）





## 附錄

### 評一封給初學寫作者的信

E. Landaw

大眾文學運動在數量上和質量上的生長，很銳敏地提出了一個關於初學寫作者參考書的問題。高爾基的文選論文學和職工會出版所我的創作經驗叢書中的幾本小冊子，以及文學修養雜誌，都是近一兩年來相繼出版的此類讀物。這些讀物雖都有不可置疑的優點，然而對於那剛開始注意文學的人們，却異常困難：牠們所研究所討論的是文學技巧的問題和有名作家的經驗，這要求讀

者對文學的特徵、文學史、文學政策等須有最基本的認識。高爾基的一些文章，雖會履行了這一任務，但論文學一書共只印了一萬冊。

同時，圖書館裏尚有着數年以前出版的伊查托夫，柏克爾及其他諸人的著作，這些著作都沒有絲毫可述的好處。然而初學寫作的人，都不是毫無錯誤地以參考書為方針的，他們往往不會辨別書的優劣，把好的和壞的忠告都兼收並蓄了。青年作家的作品中接受蒂威斯基的藥方而受害的例子，實在不勝舉述。

因此，能有一個通俗的小冊子，去介紹文學和文學技巧的研究，並說明擺在今日作家面前的基本要求，那是非常必要，無須證明的了。文學出版所文學顧問會認識了這一必要，它所出版的給初學寫作者的一封信，跟大多數舊有的書籍不同，其特徵為文



學上政治上的立場的正確。這書首幾章所講的是作家須積極參加實際生活、研究材料、及提高自己一般知識的必要。在這些問題上，該書給讀者的南針是正確的。

正確是正確的，但不十分完全。最使初學寫作者麻煩的，無疑地要算關於主題的問題了。什末應當寫作，什末不應當寫作呢？「只寫你所深知者，」——那小冊子答道。

「一個初學寫作散文的人，坐在拉桑，不要寫關於庫頁島的事情，假如他不熟悉那地的話；而庫頁島的小品文作家，也不要描寫他所不知道的智利私賣商的生活。莫斯科電氣廠的工人，要從法皇路易十五的宮庭生活中寫一小說，殆難成功；同樣，巴拉克拉瓦（在黑海岸——譯音）的漁夫要描寫潘勝牧人的生活習慣，也是不能成功的。」

這些話都是很正確的，但是太一般了，不能夠滿足初學寫作者。

一個初學寫作者可以問：那末，只寫自己的老婆，兒子，自然界，或者自己的機器用具，只寫自己的工作，好麼？這個問題，有着很大的原則上的意義，但是該書沒有給以答案。

關於歷史的主題怎樣辦呢？假定，有一個工人或一個學生，極愛歷史上革命的主題，他可以根據書籍和文件（與「本廠」史或與「本廠」史有關係的主題就不說了）去研究時代。但是他讀了這封信以後，可作這樣一個結論：我既然遲生在一九〇五年，又不會發明時代的機器，那末最好我不要選取歷史的主題了。

再則，這封信裏，關於典型的，關於一般典型，只說了幾句普通的話，而關於正面的主人公則未提及一句。尤其糟糕的，是



流行極廣的托瑪雪夫斯基 (Tomashhevsky) 的文學理論一書中 (已印行六版) 關於文學上的主人公有着極有害的議論，而在這本給初學寫作者的一封信裏面，對那形式主義者的發明，未有隻字的異議 (不是就辯論而言，而是就正確的研究問題而言)。

這封信還有解釋很含混的一點，再說幾句，關於這小冊子的前半部分的分析，暫告結束吧。這封信的手觸生活一章內有一段說道：

「所以，有些初學寫作的人，寫了一篇故事，或寫了幾首 (！) 詩，便脫離 (！) 工廠或集體農場，他們大半都是很性急的。

他們做了作家，做了藝術作品的創作者，自與工廠一隔離，而竟然沒有印象，沒有材料，沒有他們所需要的觀察，

沒有那人們和環境給與參加工作者的知識了。

青年文學家要明白，在機器下和在田野裏工作，同時也可以寫出十足完善的作品來。

誠然，有的職業作家——文字巨匠，是跟生產沒有聯繫的，可是他們是在担任別種工作，如在編輯處，出版處等等，此種工作文字學徒還是無力執行的。靠寫作生活的，僅有很少的一些熟練作家。」

這章的執筆者開始講述一個頂重要的問題——作者跟生活和集團的聯繫以後，便悄悄地丟掉了研究的「問題」。自然，這反使青年作家，墮入五里霧中，惑亂起來：跟生產聯繫是否有宇宙觀的意義或者只是有世間實踐的意義？但是就末了一段話看來，靠寫作生活的熟練作家是不需要研究工廠和集體農場的。



這小冊子的前半部（至書籍是青年作家的良友一節為止）還有上述的諸優點，但後半部分所講初學寫作者應如何去認識文學技巧的A B C，就不敢這樣恭維了。這本小冊子的諸位作家，顯然樹立了一個不可實用的目標：僅用數頁篇幅來講作詩、作小說、作小品文、作戲曲的重要原則。老實說，文學顧問會還應當更認真些，最好在最近的將來關於詩、小說技巧等等，能出些專門的通俗小冊子；而入門的給初學寫作者的信對於所指出的各點再加以補充，而應只限於一般的修養問題。

詩的作法一章裏面，是舉了兩個表現同一觀念——鞏固蘇聯國防的觀念的邏輯思維與描寫思維的例子，來比較立論。可惜所選取的例子，並不是最好的。未舉斯達林的口號，而只舉了幾句報紙社論上的遲鈍而囉嗦的話。把這種話譯成「描寫語」的阿塞

葉夫的四行詩，也不是這位詩人的最好的作品；那四行詩裏面說道，我們「保存着鉄箍來對付白的腦蓋」，然而頭蓋的白色是人人都生而固有的。

在小說作法的一章裏，曾舉關於白海·波羅底海運河工程處的主題爲小說的模範情節。隨即說道：「主題大概是這樣。但怎樣來處理材料……呢？」這兒又是個顯明的淆亂。大家都知道，沒有材料的處理，便沒有主題。不熟悉北方情形的巴拉克拉瓦的漁人若果對這種材料感興味，那怎麼辦呢？把柴霍夫或莫泊桑的某一小說的結構加一分析，並用具體的例子去表明藝術的精細描寫的意義，而不要用下面的話來製造，豈不是更好麼：

「要使故事成爲生動的真正藝術的作品，而非簡單的考案，那末，故事當中須要有環境（自然界，住室，及行動



展開的企業），人物肖像和話的敘述，以及動作的描寫等等。」

小品文作法的一章，充滿着熱烈的信心，相信小品文有用有意味，但是却沒有明確地指出選擇事實的必要，沒有明確地說明：小品文作家不應攝影，而要概括。

戲曲的作法一章裏所開的一般的藥方，也是這末空洞的。

可驚異的是，作這本小冊子的諸位，都沒有好好利用自己的可能。文學出版所文學顧問會每天所收到的初學寫作詩，散文，及戲劇者的稿件有好幾百篇。假使這本小冊子的每一節，都能根據分析青年作家最典型的錯誤來寫成，那對廣大的初學寫作者還要更有興味些，更有價值些。假使此種錯誤能對抗以語言巨匠的模範，那末這本小冊子還要更有教育的意義，更有用處。（再說

一遍，要辦到這一些，只有把信的後半部展開爲四種單行本才行。

可是在信中未引舉初學寫作者的作品，而有經驗的作家的技巧模範也差不多沒有，有的只是些別種引證。這封信主要的是由各種權威者關於文學的意見組成的。差不多每說一句，趕緊要引兩三個引證來作證。這末寫固然是很容易的，但讀起來却不大有興趣。

自然，不是一切引證都是多餘的，烏利雅諾夫關於文學黨派性的意見，高爾基關於語言作用的意見，都是這本小冊子應當引舉的。所引瑪雅柯夫斯基關於他作詩用字的一段話，也頗適當：  
……不過信中所舉的引證，多數是贅餘的。假使把這些引證能以聯貫的闡發，豈不是更通俗些麼？



總而言之，這封信不是文學修養的一個精密而通俗的入門讀物，而是個他人意見的指南。

還有一個引證，作這封信的諸位會忘記了。一九一一年四月末烏利雅諾夫給高爾基的信說道：

「是一個可憐的詩人，他作一切的詩，他沒有指導人，沒有助手，又沒有良師和顧問。」

是的，我們應當給初學寫作者作個指導人，助手，良師和顧問，不要作個旁徵博引的編纂人。

總之，給初學寫作者的一封信，需要一個斷然的修訂。現在這個樣子，是寄不到收信人的，其罪不在交通部，而是在作該信的諸位了。

（見俄文“POST”，一九三四年十月）

## 我們也希望得到那末一封信

果·果

時事類編最近的兩期裏面，發表了蘇聯文學顧問會給初學寫作者的一封信的譯文。我們不能不說這是一篇值得我們非常注意的文字。

雖然它的第一節因為和國內出版法「稍有抵觸」，被譯者「特行刪掉」了以外，而其他的九節都還能讓我們讀到，這已經是一樁不小的幸事。

我們只要把這封信讀完，立刻就可以明瞭它的意義，決不是在教一些初學寫作的青年怎樣去做一個「文學家」，而是在鼓勵青年作家們怎樣去「努力學習」，怎樣去「刻苦自修」，怎樣「



辛勤地去修改自己的草稿」。說得強調一點，他是在教你，鼓勵你，怎樣去做一個社會的文學從業者；而不是教你怎樣去找一條登龍文壇的捷徑，或者學一點寫小品文的門檻。

第一件事，他就告訴你：「最有害的，莫過於一個作者寫他所不知道的東西。」他叫「不要求知於天花板，不要選材於指頭，不要寫傳聞，不要寫你不知道未研究過的東西。」反之，我們要寫的全應該是我們「所深知的東西」，我們「會加以研究，思慮，受其感動，以及消化了的東西。」

但是，我們的青年作家呢，就每每因為只會求知於天花板的關係，而鬧出了許多笑話。他把一個破產的農村，竟寫得比荷蘭派的風景畫還要美麗。他把一個逃荒者寫成一個流浪的吉卜賽人。他想寫一個絲廠的女工，也許把她的對話寫得竟像一段時論

家的演說辭，或者像蕭伯納說話一樣的幽默。

我們爲什麼不能耐一點性子呢？也學剛查羅夫爲了描寫一個奧布洛莫夫下一點苦功呢（見原信）？我們當真預備把笑話一直鬧下去嗎？爲什麼我們要把兩三個字的名子看得比真正的事業重要呢？蘇聯文學顧問會告訴我們，我們非得要去「留心生活」，「手觸生活」，才可以寫出「偉大的作品」。這并不是把當給我們上的。

他們也談到青年作家充實語彙的問題。

他們首先反對用一些陳腐濫調的不適合的字眼，去堆砌你的句子，因爲那樣只會把你的寫作毀壞得乾乾淨淨，而沒有半點好處。我們作品裏的一詞一句都應該全從生活中得來。當我們感覺到語彙不足的時候，那就是他們對於生活還沒有了解得明晰，沒



有把握得正確。我們正應該再努力去留心我們的生活，從生活中去充實我們的語彙，那些語彙才是我們寫作裏最需要的語彙。

全信的後半部，他們除去告訴初學寫作者幾種文藝作品形式的作法以外，最重要的關照，是千叮萬囑地叫青年作家們多讀書。一個作家，總要有他的準備和修養，而這兩種功夫除去從生活中得來以外，那就是書本了。我們日常最愛的功課應該是「發掘書籍」，我們應該把書籍當為我們的良友之一。但是我們單讀書，而不批判地去讀還是不行的。我們讀書，需要批判，正好像生活需要空氣和水一樣。我們讀隨便那一個作品，決不是曉得一個故事就是完了，要緊的是立刻就來批評牠，我們要從現實生活去理解每一部文藝作品。我們要去看出它在表現着什麼一種觀念，而這個觀念是不是和實際生活適合。我們要去看看它表現手法

是否為讀者所理解，是否能深切地感動讀者。這一個批判的工作不但可以使我們對一部文藝作品得到正確的了解和估價，並且很大的幫助了自己文學的修養。

但我們除去批判人家以外，應當更看重自我的批判。這一種工作應當更嚴格地，乃至於苛刻地做去。青年作家最怕的是自滿，自滿就好像說自己不能再有進步了。我們只應當時時刻刻地去尋找自己作品的缺點，並且歡迎人家幫助我們來找。找出來的缺點被我們克服了那就是我們的進步。進步就是這樣來的。

不過我們認為遺憾的，就是在中國這樣混亂的文壇上，只有人欺騙青年作家，朦混青年作家，歧視青年作家，而沒有能真的給初學寫作的文學青年什麼幫助。

我們當然也希望有個中國文學顧問會，但是恐怕這太近于幻



想——至少是現在這個時候。不過我們許多在初學寫作的青年希望至少能先得到那末一封信，也夠滿足一下了。

我們在等候着。

（見上海中華日報，一九三四年十月二十一日）

## 永生在人們心裏的作品

孤西

——給初學寫作者的一封信讀後感——

應該寫那綽有餘力能從廣大的讀者羣中永恆持續着它的生命的作品，這是說：寫出來的作品要使它能夠永生在人們的心裏！

一個作家，絕不要寫那既浪費自己又浪費人的東西，至於那甚或足以傷害自己又傷害讀者的，則更不應該寫！頂要緊的是，

在每一回着手寫作之初，至少，應該先思索，悟解他要寫的是否會使本人受其強烈的感動與深邃的啓示的東西；和是否具備着良好的重大的社會意義。因為文學，正如武者小路實篤說的那樣：「是靠着將自己精神裏面有些什麼東西，表示出來，而在別人的精神裏面，尋出自己的知己的運動之一。」所以必須是曾經燃燒着自己的心，搖撼着自己的靈魂而使自己受其感動，並融會了自己的東西，再把它從自己的底裏生發了出來，才能同樣地去燃燒讀者的心，搖撼讀者的靈魂而使他們受同樣強烈的激動。這樣，你的作品才能夠找到億兆衆廣大的讀者，而在他們的心裏永生着！

要寫一部能獲得廣大的讀者而且得永生在他們心裏的作品，這不是一樁輕易的事。除非它確是蒸溜着作者充實的全生活者，



恐怕是難乎及此的吧！單單說寫作要像蒸溜什麼似的來「蒸溜」，已經不是容易的了；可是最重要的，還在乎要有東西可以來供給「蒸溜」這一點，於是，充實的生活經驗，對於作者就成爲最可貴的了！

每一個作者，都應該努力使自己成爲一個有着深邃的教養和廣大的眼界的充實生活的實地經驗者。不如此，要想從一個生活經驗枯索的作者那裏求得偉大作品，其難就不啻如向荒旱的沙漠中去求甘泉了！

蘇聯文學顧問會在給初學寫作者的一封信裏，告訴我們高爾基的創作之所以在通俗上，在影響上，在社會意味上，沒有與他相匹敵者，「是因爲他不特具有權威的描寫天才，而且對於所寫的東西異常的熟悉，換言之，是因爲他的權威的描寫天才會配合

以特殊的那描寫的知識的緣故。「這『描寫的知識』，這『對於所寫的東西異常熟悉』的一點，實在是頂頂要緊的！

那麼，什麼才可以使我們對於所要寫的東西熟悉起來，使我們得到廣博的『描寫知識』呢？

爲省力地來解答起見，我想借引A·聶維洛夫寫在一篇小說中的話來說明。在『我要活』裏面，他寫主人公思索『爲什麼我們是不幸者，而別人却是幸福者』的問題到一天解悟了的時候，會這樣的喊了出來，說：

『生活自己給了我回答並指教了我，牠用毫不可破的真實來開發我！』

我們也可以這樣說：

『生活自己使我們對於要寫的東西熟悉起來，牠用最確切可



靠的真實來開發我們，使我們得到最大量的描寫的知識。」

倘使不是綏拉菲摩維支親自參加了革命隊伍的話，像鐵流那樣偉大的作品怕永遠無從「蒸溜」出來的吧！要不是高爾基親自會踱過來幾十年歷驗了顛沛流離的實生活，那麼像母親，我的大學以及其他許多他所寫永生的作品，也許到此刻也還不會叫我們發現的吧！

「索洛霍夫的開墾的處女地之所以能那樣真實而巧妙地描出集團農場建設情景者，是因索氏很精密地很仔細地研究了所描寫的環境之故；法捷葉夫的毀滅，所以能夠那樣深入大眾讀者者，是因為法氏用融會貫通，受其感動，又極熟悉的材料寫小說之故。」據說：剛查羅夫爲了描寫一個奧布洛莫夫，是曾經從實生活上去了多年的觀察和工作的。由此，可知凡是偉大的作品，決

不是可以僥倖得的。寫一部永生在人們的心裏的作品，決不是輕巧的事。必須將作家全部精神都集注在其中，作家克實的「全我」的結晶都在那裏顯現了出來的，這纔能成爲卓越，深刻：而顯得偉大！這工作固然來得容易，可是，我們非得向繁難，深邃處去努力不可！

懶怠，畏怯，苟安，永遠是不成的，爲什麼我們有志於寫作者不深入遼闊的生活中教育自己，使自己成爲一個正確的教養與廣博的經驗者呢？

「求知於『天花板』，選材於『指頭』」，總是失敗的，爲什麼我們的作者要造作那隔膜於自己，甚或毫無所知於自己的東西呢？（只知西子湖的爲什麼要去寫西伯利亞呢？……）

每個寫作者都須確切，真實地去寫那會使自己激動而且永恆



活躍在自己面前的東西；祇有這樣將對於自己彷彿是有着最熱睦之感的東西巧妙地寫了出來時，這才容易成爲內容結實，力量強印象深的偉大作品，而得以深入到輕易所不能到的人們的心裏去永生着！

詩人白斯金會唱着這樣的歌：

我的歌曲是以苦痛和眼淚，

無夢底夜的憂傷煉就的。……

我的歌曲充滿了哀喊，呻吟，酸心，

發出響聲於大地，……

牠以憂傷燃燒人們的心令幸福者感到悲戚；

那歌曲自己臨在人們的悲戚的上面，

將無終止的發響而且哀啼！

如像那支「歌」，能夠「自己臨在人們的悲戚的上面，無終止的發響而且哀啼」一般，讓我們所寫作的也達到這一步境地吧！

（見申報自由談，一九三四年十二月十一日）





## 我的創作經驗

A. Fadejev

同志們！職工會出版社叫我跟諸位工人出身的作家，談一談我自己的創作經驗。我先要告訴大家的，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——二三年），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，無異說敘述如何的不應當去寫藝術的作品。

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，大抵都依賴於現實材料，都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，不僅是把那從書本上——從他人敘述所看見所經歷的著作中所知道的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. Pavlenko)先生在講他寫巷戰(“Barricade”)的一次談話中，會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，怎樣寫過去還沒有的東西，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，在其創作的作品中，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，可以有條件地分爲三個時期：一是蓄積材料的時期，二是構思或所爲「孕蓄」作品的時期；三是寫作的時期。

第一個時期，可叫做「原始的藝術積蓄」時期。這一時期的特徵，是作家半自覺半自發地積蓄現實的材料，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作一個作家，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，顯然好多都就事件的新鮮痕跡記下了，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，「在原始的藝術積蓄」的時期，在藝術家最初積蓄現實典型的時期，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，材料怎樣在鍛煉，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。我無法說出這來。所曉得的，只是全部積蓄起來的材料，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蓄起來的。惟經過相當時期之後，零亂的實現典型，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，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作品的思想。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，尚在一九二一——一九二二年的時候，但動筆寫

它是在一九二五年。毀滅和烏德黑人的最後一個這兩部小說的主題，那個時候（一九二一——一九二二年）在我的心中還很錯亂：那時候沒想過，這將來是兩部作品，只因想寫一部小說。在選材的過程中，我才明白這是兩種作品，自覺地按照兩種方向來工作，竭力範疇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。著作界所熟知的用語「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明瞭的。

我的第一部作品，會寫的不好，正是這個原因。寫它的經驗

乃是否定的經驗：不要著書。

第一部小說氾濫，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，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，不會有自由通用的語言。

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，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」(Imaginist)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，會竭力設想這種「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。這小說會出版了，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明瞭的，小說的藝術上的說服力是很高的。



然而，我以爲這部小說的缺點，寧多於它的優點。在工作中會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。會動筆寫目前的小說烏德黑人的最後一個，會寫了毀滅的幾章，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末呢？我可把它撮述如下：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，都中途退出；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。這一改造所以能夠順利地進行者，是因為革命是由先進份子來領導的，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，要在毀滅這部作品中，把遊擊運動描寫爲一種純粹自發的運動，而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，其中先進的勞工，在



組織上佔着很重要的地位。為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，烏利雅諾夫會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，就是一切行為與活動，都要以革命的利益為出發。凡違犯革命利益者，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。莫羅斯基是個飽經風塵的人。他能做賊，能破口大罵，能虐待婦女，不懂生活中的許多，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，他的行為，却為革命所需要，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，掩蔽着他內心的利己主義、對革命事業信心的缺乏、以及加倍的小布爾喬亞的個人主義。革命審查的結果，莫羅斯基，乃比梅齊克更高一級的人的典型，因為他的志向遠大，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，個人對多數派，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。它基本的意思是用敘述各隊的命運，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，但仍情願迎接新的決戰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？首先跟第一部作品氾濫的用語的虛偽不同的，我會竭力往簡單的寫，最明瞭地表現思想。全部工作，我只抱着一個目的：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，最準確地表達出這來。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，把自己腦海中所活現的一切準確地解釋明白，要辭能達意，需要對用語多下工夫。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的思想的詞。但是這很不容易，這需要對用語下苦工。我寫小說很費力量，每一章要修改多次。有的章回，會修改過二十次以上。（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。這一半是對的，一半是不對的。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律上，在詞句的結構上，會不自覺地採取了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，在其初作的初期，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 *Kpigonus*（即完全重述自己老師而不創造任何新說之意）。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



作家的影響，這是並不奇怪的，因為他在發展的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的形式上的方法。

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。

在草就主人公的行動、心理、外觀、表情等等大綱以後，隨着故事的發展，這個或那個主人公便好像自己來改正原來的設計了，在典型的發展中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，住在森林裏面，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「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，當我進而寫故事的第三章時，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，爲了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。這會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是沒有的。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，遂出現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家所寫的，——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，



但他却認為打破矛盾的出路是在恢復家長制的農民生活。

哈謨遜 (Knut 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 Gohen 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。盧梭直截說道，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，建立無產階級專政，並憑藉後者而領導全社會達至高一級的發展階段才行。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。

我在遠東時所積蓄的巨大材料，給我暗示了這個觀念，因為

那裏可以觀察蘇聯革命後內戰的時期，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氏族制度的階段上，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，在革命鬥爭的過程中怎樣去推翻布爾喬亞的一切榨取觀念，怎樣進行訓練千百萬的工農大眾，與夫革命怎樣跟那些尙處在氏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，而把他們變爲新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尚有原始共產主義的成份，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——一九三二年已做了蘇聯經濟建設事業的領導者了，以及知識份子的代表者（在內戰時期他們的立場是動搖的）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新社會的建設。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，是因爲小說的結構，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爲，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，曾經費力不少。

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，因爲你要寫的主人公和事件太多了。我草擬了全部小說的計劃，和我熟知的第一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，有一次是從寫柯斯登尼茨女士的生活起頭，有一次是從遊擊隊跟紅鬍子相遇的當兒起頭。我業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。

我告訴大家這個意思，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，我以後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「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，一定要有這一方面才能，而且越多越好。

可惜，我們社會的改造，還未到足以消滅各門職業、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，  
以為寫小說是很容易的事，假使教他們寫小說的話，揮筆即就，  
不需修飾，不需改作，也不需加工，猶如製造某物一樣，而隨寫  
隨即付印了。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。要使工作的品質優美，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。我們主張新寫實主義，因為我們需要表達出新的人類真理，——新社會的真理。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，即使是很誠心的，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，惟有直接參與這新社會真理的實現，惟有在實踐上用新寫實主義的方法才能表現現實。藝術家的包括於蘇維埃的現實以內，他的社會工作，以及跟廣大的勞動羣衆的聯繫，——凡此都是保證我們作家工作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：他們雖在工廠裏工作，看到了勞工大眾的先進代表者，本人也是先進的生產者，但這他們提起筆來，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，去解釋他們在別的書中所看的東西。能把自己在日常生活中所觀察所深知的一切，理解作新社會的偉大真理的一份子，並把它告訴給讀者，這就是初學作者的任務。

薩吉仰先生有一次說得很對，她說：工人出身的青年作家，還未完全有價值地表達出他們所度過且比好多熟練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傍邊的工人，全未表達出他的工作在某種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。

老作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勢，把肖像弄得十分逼真。我們的青年作家往往

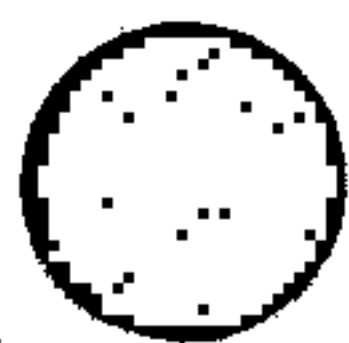


把肖像弄得不生動，因為他們未顯示出主人公的外表、態度，生產活動所造成的姿勢，等等。我們的青年作家，把主人公的內在閱歷表現得很薄弱。他們當中好多很少觀察人們的改造過程是在怎樣進行的。例如昨天某人還是一個懶傢伙，但今日已變成一個突擊隊員了。藝術家的任務，就在表明，這個人怎樣由落後轉而加入突擊隊。爲什麼要這樣呢？爲了幫助別的落後份子，讀了這書，也可以在一個較短的期間走完這路程。這過程在周圍的現實的影響下，在全部蘇維埃制度的作用下，正在發生於人的意識中，經驗中，觀察這過程，對於一個藝術家，對於他創作的發展是非常主要的。我在我藝術工作的過程中才明白了這種觀察的意義，也正是這使我在自己的藝術工作中得到局部的成功。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，志趨上所發生的變動，顯示出這些變動是受了什末影響而發生的，顯示出新文化的新人的發展，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。



中華民國  
捌拾玖年玖月卅拾日  
贈





國家圖書館



001708549



413 Q 113

NT\$ 5.00

普