



江苏工业学院图书馆
藏书章

荟萃文艺界

1 联作家创作经验

大東書局印行



蘇聯文藝選叢

- 蘇聯名作家專集 六輯
- 蘇聯名作家合集 二輯
- 蘇聯名著概說 二輯
- 蘇聯少年文藝選 三輯
- 蘇聯報告文學選 三輯
- 蘇聯詩集 一輯
- 蘇聯傳統文學的研究 一輯
- 蘇聯作家創作經驗 一輯
- 蘇聯音樂 一輯
- 蘇聯美術 一輯
- 蘇聯戲劇 一輯



版權所有
不准印

一九四九年九月初版

蘇聯作家創作經驗

一輯

定價一一·〇元

(外埠酌加郵
運包裝費)

編纂者 蘇聯文藝選叢
編輯委員會

印刷者 大東書局

發行者 上海福州路三一〇號
大東書局

發行所 上海及各省市
大東書局

本書——蘇聯作家創作經驗——左列各篇係選自下列各書，謹向譯者及出版者誌謝。

我的創作經驗

張仲實譯

選自給青年寫作者的一封信

我怎樣寫作

孟十還譯

選自天馬書店·蘇聯作家創作經驗

我的創作經驗

靖華譯

選自生活書店·給青年作家

我的創作經驗

靖華譯

選自生活書店·給青年作家

我怎樣寫「對馬」的

克夫譯

選自上海雜誌公司·譯文月刊

我怎樣寫「鐵流」的

靖華譯

選自生活書店·鐵流（戰前版）

我的自白

梅雨譯

選自時事類編

我怎樣寫「鄧熙華」

方士人譯

選自天馬書店·蘇聯作家創作經驗

我怎樣寫詩

梅雨譯

選自時事類編

我的夢

楊騷譯

選自時事類編

我怎樣寫「士敏土」的

瓦礫譯

選自新知書店·鋼鐵是怎樣鍊成的？

我怎樣寫「鋼鐵是怎樣鍊成的」

梅益譯

選自新知書店·鋼鐵是怎樣鍊成的？

我怎樣寫「一週間」的

K H 譯

選自天馬書店·蘇聯作家創作經驗

我怎樣創作

K H 譯

選自天馬書店·蘇聯作家創作經驗

我怎樣寫「城與年」的

曹靖華譯

節錄駱駝書店·城與年

蘇聯文藝選叢編輯委員會謹啓

魯迅先生說：「被帝國主義看作惡魔的蘇聯，那文學，在世界的文壇上，是勝利的。——以它的內容和技術的傑出，而得到了廣大的讀者，並且給予讀者許多有益的東西。」

二十多年來，蘇聯的文藝介紹到中國來的非常的多，對於中國的思想、文藝和革命行動都起了極大影響；而於中國新文藝的航路上更是一座燈塔。但對於二十年中介紹過來的許多蘇聯文藝，還沒有一個結集，沒有一部經過整理的彙輯的書。而蘇聯方面却已預告中國現代新聞文選的刊行了。本局有鑒於此，特約多人運用他們歷年搜集的資料，彙編為蘇聯文藝選叢。分類刊行：為文藝理論、報告文學、少年文學、音樂、小說等。以期於新民主主義的旗幟之下，略盡宣揚新現實主義的蘇聯文藝的責任，同時期望對於中蘇文化的交流上，也能增加一點熱力。

封面

「記在心頭的晤面」

蘇聯畫家葉法諾夫作於一九三七年

原作 300cm×400cm 油畫

一九三六年五月莫斯科舉行重工業技術人員夫人
大會，此圖係描寫該會主席團歡迎斯大林之情景。

蘇聯作家創作經驗

(輯 一 第)

目 次

我的創作經驗	(A·法捷耶夫)	一
我怎樣寫作	(M·左勤克)	二一
我的創作經驗	(M·高爾基)	三三
我的創作經驗	(A·托爾斯泰)	三九
我怎樣寫「對馬」的	(N·普利鮑依)	五三
我怎樣寫「鐵流」的	(A·綏拉非摩維支)	七三
我的自白	(S·鐵列捷珂夫)	八五
我怎樣寫「鄧熙華」的	(S·鐵列捷珂夫)	八九
我怎樣寫詩	(馬耶闊夫斯基)	九五
我的夢	(F·格拉特科夫)	一一三
我怎樣寫「士敏土」的	(F·格拉特科夫)	一一七
我怎樣寫「鋼鐵是怎樣鍊成的」(奧斯特洛夫斯基)	(奧斯特洛夫斯基)	一三五
我怎樣寫「一週間」的	(李別丁斯基)	一四一
我怎樣寫作	(皮涅克)	一五九
我怎樣寫「城與年」的	(K·斐定)	一六五

我的創作經驗

A·法捷耶夫著

同志們！職工會出版所叫我跟諸位工人出身的作家，談一談我自己的創作經驗。我先要告訴大家的，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，曾有興味地把這給大家說過了。

這兒又發生了第二個問題：藝術家怎樣寫烏托邦的、幻想的作品，怎樣寫過去還沒有有的東西，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，可以有條件地分為三個時期：一是蓄積材料的時期，二是構思或所為「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——尤其游擊戰的訓練。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，在我曾經參加過的鬪爭中，凡是特別令我吃驚的，凡是這種鬪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，我卻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），典型在藝術家的我心中，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、鬭爭的、有愛情的、快樂的、以及痛苦的人一樣——在自己的心中早就孕育起來的。惟經過相當時期之後，零亂的實現典型，才可積合而成一整體，雖然還不是完善的；才在藝術家的中心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，尙在一九二一——一九二二年的時候，但動筆寫它是在一九二五年。毀滅和烏德黑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。我只是自覺地沈思，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，要太多的思索，換一句話說，用什麼方法，經過什麼事件，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，曾寫的不好，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，是在綜合現實的某些材料。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，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，曾竭力說想這種「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。這小說曾出版了，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，我以為這部小說的缺點，寧多於它的優點。在工作中曾有一個很大的猶豫時期（約有兩年）。在這個時期，我工作了很多。曾動筆寫目前的小說烏德黑人的最後一個，曾寫了毀滅的幾章，並且動筆寫了一部小說，未曾出版，那時我寫的一切，自己都覺着不滿意，在躊躇和工作的結果，毀滅的主題打動了我，這部小說，在一九二五年已有系統地去動筆寫了。

我怎樣理解毀滅的主題呢？

自然，要簡短地敘述藝術作品的主题或觀念是很難的。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卻是可以的。

毀滅的基本見解是什麼呢？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鬪爭的，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，都在革命的鬪爭中鍛煉着、生長着、發展着。人類資料進行着極大的改造。這一改造所以能够順利地進行者，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，把游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。依據自己的游擊戰爭的經驗，我以為游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。爲駁斥他人關於游擊運動所寫的起見，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，就是一切行爲與活動，都要以革命的利益爲出發。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。但是在鬪爭的生死關頭，他的行爲，卻爲革命所需要，而克服了自己的弱點，他參加革命鬪爭的過程，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鬥的方法來表達出來的。小說的一切事件，主人公的行動，都是在不大的一個期間展開起來的。在毀滅中，諸位可以看出是逐漸的平坦的說明游擊隊的一切衝突，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，在游擊隊潰散之後，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？首先跟第一部作品泥監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。要會使用那能最確實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，批評毀滅的曾說，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，卻常常擒住了我。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，曾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，在其創作的初期，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 Kritik (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，但在開始寫這一典型時，我漸漸地相信，他不能以自殺告終，也不應當如此。

在草就主人公的行動、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：一反多年前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，但他卻認爲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 Cohen 1848—1903) 這樣的畫家，都是幻想復古的。他們看到打破資本主義社會矛盾的出路，是在返回至原始的制度。盧梭直截說道，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，因爲那裏可以觀察蘇聯革命後內戰的時期，可以觀察革命，和領導勞動大衆鬪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，爲革命利益而鬪爭的先進份子，是怎樣的跟落後民族攜手起來，在鬪爭中怎樣幫助他們，領導他們；想要表明，在革命鬪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衆，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鬪爭的漩渦，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，曾是個些落後的人，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，他們在內戰時期曾做隊長，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衆攜手並肩地前進，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所以我感受極大的困難者，是因為小說的結構，比毀滅更複雜，它的主題和觀念比毀滅更繁雜而龐大。這小說使我擬了好多計劃：寫了這一部分人，又要進而寫別一部分

人，寫完了第二部分，更要進而寫第三部分，同時須要把他們的行為，相互間的行動聯繫起來。

我要寫的事件，包攬了歷史上一個很長久的時期，革命以前的時期，內戰的時期。而在末了的一部分內還須要表明一九三一和一九三二兩年間所發生的。關於草擬作品本身的計劃，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，就不能動筆了，因為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，有一次是從游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，一定要有這一方面的才能，而且越多越好。

可惜，我們社會的改造，還未充足以消滅各門職業、各種專門知識的地步。無疑地，將來我們要創造能寫作、能打鐵、又能製造任何物質的和精神的價值的這種人物。在將來人們定是各方面的，全能的，但是現在我們還未達到這程度。所以，自然而然的，人們是專門化了，假使某人在某一方面或多或少的表現了自己的才能，他便選擇了這一範圍內的專門技能。寫書也是一種專門技能，這技能是很複雜的，需要很高的程度，很高的教養。初學寫作者的弊病，往往就在他們都是生產中的優秀的工作人員，以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勞作，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，看到了勞工大衆的先進代表者，本人也是先進的生產者，但是他們提起筆來，卻想寫什麼「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旁邊的工人，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旁邊的時候，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。為什麼要這樣呢？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。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。我曾努力於，現在也正在努力於，盡可能地真實地，竭自己所知的，表達出人們心理上、願望上、志趣上所發生的變動，顯示出這些變動是受了什麼影響而發生的，顯示出新文化的新人的發展、形

成，是經過什麼階段而完成的。

我總是在研究書籍，觀察人們的生活及活動，參加鬪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。我並以此勸勉諸位青年工人作家！

我的報告，即以此告終吧。

(張仲實譯)

我怎樣寫作

M·左勤克著

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爲兩個門類，兩個形式，也就是我有兩種工作方法。一種方法是什麼時候有了靈感，什麼時候我便以創作的衝動去寫。這時候工作進行得很輕快，又沒有缺點。全部的圖面，全部的事物的結構都在自然而然而中組成了。

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

作家中沒有一個人，他的全部文學工作是只憑單一的創作的衝動而收穫的。這樣作家我還不會遇見過。當然，文學本身卻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才去工作。因此，也許整年整年的停止工作，等待着他們的「靈感降臨」的時候。

至於靈感，什麼是靈感和怎樣得到它呢？我要留到後面解說。

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

比如說，這樣例外的作家，如梅里美，在他一生七十年的生活裏寫了二十幾個故事，和一個長篇小說。他簡直不曾知道自己有過失敗。所有他的作品，特別在這個時代曾經放射了異樣的光彩。但是這位梅里美倘使像職業者，像日傭者那樣工作着，難道他也能有這種尊貴的程度嗎？即使他也有這種程度，不過要同他已有的那些光榮作品比較起來恐怕也許要平凡些罷。

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

人是這樣的——他沒有一種本能可以永久支持住同一形式的衝動。時常會發生一些破裂——肉體上或種種的，對於這，必須找些什麼東西來補填，以求保得永久的均衡。

創作精力的缺乏，靈感的缺乏，是有補填可能的。可以在沒有靈感，沒有任何創作衝動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，但有時候工作卻不一定需要它們。如果祇本於內在的動力，好像有些人所常做的那樣，這實在是不能工作的，尤其是不能以這為根據，因為偶然由於一點小病，由於一點憂鬱或其他各種生活上的原因，那時作家便不得不放棄工具了。

前段所說的手法又是什麼和怎樣得到它呢？關於這點，便應該當個人的靈感存在着的時候，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置。這是很容易的。還有也要知道的是總要將故事的計劃做得很精密。

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，必要的便是利用筆記簿了。

最後，第三：是說什麼頂難學習，這，可以這樣說，若做到使故事和諧流暢，有如一氣呵成，看不出一點破裂那種標準，絕不是短時間工夫所能收效的。當讀者讀一部未能盡美盡善的作品時，他或許觀

察不出它的破裂究竟在那裏，然而他卻能發覺這裏面的不順調、不純整，於是他對於這作品的趣味即不完全失墜，至少也要減低了。

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

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

筆記簿在這種工作上便演出驚人的作用了。我想，每個作家都應該預備着筆記簿。它對於我常是非常的重要。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。在這種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，卻是在毫無靈感時候寫成的。寫這篇故事是正在旅行的期間，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。寫作若也像鳥唱一般，祇依賴創作的靈感，雖然工作輕易了，而別方面是有害了。寫作若祇依賴「內心」的動力，不用一點技術的知識，或者說是祇賴「上帝先生」，當然是更萬分的愚謬啦！這種作家大概都不能繼續長久。因為我們知道許多許多這樣「失敗者」們的數目，他們在第一次光榮的經驗之後便斬絕了文學前途。

以正確的技术，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爲，而彷彿近於是一種過度的緊張作用。這種機構的最高工作支配着其他較低的機構功能，如果用流行的字眼來說——昇華。

過着放浪生活的人——不會有靈感。而且若是沒有靈感的話，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，凡是沈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，我們或者說因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，大概在所有我們的作家之羣裏面，詩人和著名的藝術家，都經受過悲慘的人生，他們幾乎全是各種運命中的「失敗者」。

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

也和別的一樣，要靠着尋覓怎樣一條中心線路了。

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

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

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

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

實際說，在六七年之內果戈里差不多寫完了一切我們所知道的作品。

如果說放浪能夠幫助某些部分的更速成功，勝於自己創作精力的人工和強力的刺激，這卻要請先顧

到因此造成的病態以及整個的失掉靈感。

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

對於作家最重要的便是保持神經的權力的清新，肉體的健康和平衡，僅僅從這裏面才會產生的那種優越和必要的情態，對於作家，便是靈感。

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

到此，我的報告完了。

從各方面送給我許多像下面這樣極有趣味的問題，現在擇尤錄出，加以答覆。

問：用怎樣的技術去寫筆記簿？你先寫在一頁上，然後再撕下它嗎？

答：我看，你沒有懂得我的意思，你以爲我從筆記簿摘取單字和句子而把它們粘到故事上嗎？不是的。我的筆記簿分爲三個部分。一部分是字。我記下我所喜歡的那類字，或新字，或因自己不常見而引起興趣的字，或妄誕不經的字，或談話時慣用的俗字。是這類字，我便記下來。但若說我用它們硬綑綑的粘成故事，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——我以迅捷的手法寫成的故事，它們是真實和正確的，我也不去修改。但是在那些用藝術方法和技術習慣寫成的故事上面，我便要費許多工作了。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功了。

問：你新近的中篇小說「丁香花開了」是當有靈感的時候寫的嗎？

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

問：選擇題目你也利用報紙嗎？

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

問：請問，你爲了使自己離開靈感也能够寫作，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，偏去寫作，這種工作的試驗對於我的學習是有非常之大的益處的。

問：你說你努力要將你所寫的作品提到一個同樣高度的階段，這怎樣解釋？

答：是這樣的，作家寫了一篇很動人的小說，但在這同時他還有一篇使人生厭的，無趣味的，無內容的小說。這是說，當人有靈感的時候，他寫出了好小說。當他沒有靈感，沒有知識和技術的時候寫出平凡的東西了。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，還是重複一遍呢？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。當騰寫的時候我修正它、補充它、潤飾它，但要我重新向原稿上重複一遍，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的，照我的意見，是這樣的任務：必須學習那大多數人類能够了解的作品。必須引導民衆發生文學的興趣。因此，便

要寫明白的、簡潔的、儘量單純化的作品。

這就是我的觀點中的擺在現代作家面前的基本任務。

(孟十還譯)

我的創作經驗

M·高爾基著

這篇譯自列寧格勒作家出版社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。

編這小書的人給那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、紀錄的？）
- (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？在最後編纂時塗去的多不多？
- (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「飽嘗經驗」。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「住別墅的人」劇本裏一個主人公對於「誰也沒有來麼？」這個問題的回答：「誰也不會有或不_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。「報紙上的短篇小說我不覺得是正經事情，這是錯誤的，——學寫東西應當從短篇小說學起，牠教訓作者很經濟的用字，寫得不散漫。」

(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，這是爲着不妨礙自己——故事的陳述者來講人生的緣故。這並不是說我怕往被描寫的實際裏寫入什麼「自己的」虛構——屠格涅夫所說的沒有牠就沒有藝術的那個「虛構」。但是當作家描寫的時候，用自己的聰慧、知識、言詞的準確，眼光的犀利去自己賞玩着——他幾乎不可避免的要弄糟了，歪曲了那叫作「藝術的真實」。當他強姦了自己主人公的社會的天性，強迫他說別人的話和完成那根本對他們不可能的行爲。他就是糟塌了自己的材料。每個被描寫的人如同礦石一般——在一定的意識形態的溫度下形成或解體的。對於人去「冷靜的處理」一點也不成的，只是把他弄糟罷了，因此，作家應該稍微去愛自己的材料——活的人，或者當作材料去欣賞牠。

(三)差不多常常是的。自然，主人公的性格是由好多個別的特點作成的，這些特點是從他的社會的羣體中，他的行列中各色各樣的人物裏取來的。爲着要近於正確的去描寫一幅工人、神甫、小商人的肖像，必須好好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，已經被壓入到宇宙觀裏，人生觀裏，即意識形態裏的。我用別的材料也有兩次例外：中篇小說「懺悔」和「夏天」。懺悔是按着一

位尼日郭洛得的教徒的小說和該地一位教員顧得林斯基對於他的批評的論文——包格丹；史節潘寫的。夏天是按着一位孤獨的社會民主黨的宣傳者的筆記寫的，他大約是服務於梁然村，於一九一〇或〇九年死於木岑斯克病院裏。

(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：夷查格爾，二十六個與一個。而一個人的誕生寫了三小時。甚至於似乎還少呢。

(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。我以爲不能暗地裏告訴主人公叫他該如何作的。他們每一個都有自己的生物學上的意志。這些品質是作者將牠們由實際裏取來的，是自己的材料，是半製造品。然後他去製造他們，用自己的經驗的力量，自己的知識去琢磨他，去替他們說盡他們所未說的話，去替他們完成他們所未完成而按着他們的天資的力量應該完成的行爲。這兒——是「虛構」的地方——藝術的創作。牠的完成是仗着作者嚴格的按着自己的主人公的本性去說完要說的話，做完應做的事。差不多杜斯妥夫斯基的主人公，尤其是伊凡和德米持·喀拉馬佐

夫，候爵美什肯，吏達洛干，戈魯審加……一直說盡了，這是典型。但是他把拉史科尼科夫弄糟了。服從着基督教的殘酷的苦難救世的理想是無根據的，不十分真實的。完全寫成的典型，我以為是哈孟雷特、浮士德、吉訶德先生、魯濱遜、威爾泰、波華荔、馬農列斯科。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，也覺得十分諧和。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：要欣賞牠們。馬爾麥拉多夫，喀拉馬佐夫和其餘像這樣的杜斯妥夫斯基的主人公實在厭惡人，但很顯然的是杜斯妥夫斯基基本着極大的情把牠們造成的，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，全曲的音調都是牠給與的，平常得好久去找牠。這裏也是對第十二問題的回答。

(一一)自然在一切的感受上。

(一二)很少朗讀自己的作品，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)

我的創作經驗

A·托爾斯泰著

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催眠的一般。這裏是——筆、紙、煙、一杯咖啡，於是就轉起來……有時轉着，有時不轉，到第三頁以後就開始畫起人臉，於是就起一種惡想：去到什麼地方幹一點差事不去呢？……

這是因爲：同時影響作者的應當是思想家、藝術家和批評家。這三者居其一都不夠的。思想家是積極的、勇敢的，他曉得「爲什麼」這個問題，他看見了目的而立起界石來。藝術家是感染的、女性的，他的一切都在於「怎麼樣」作，他是沿着界石走的，他需要的是框緣，——不然，他就四面橫流，四面浮散了；他有幾分「癡氣」，恕我吧，上帝——批評家應該比思想家聰明而且比藝術家有天才，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「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。多少熱情都白白灑到紙上了。一部書出來了，風行了，消滅了——這只因為在牠裏邊是匆忙，沒有好好思索，沒有作好。而冷靜的梅麥里不滅的在放着光芒。

第二個問題部分的我已經回答了，——我什麼材料都用的：自專門的書籍（物理、天文、化學）至趣言佳語都用的。當寫加林工程師的雙曲線體（老友奧利寧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，從來不會有的。只有顯著的特點，只有顯明的語句，只有在平常現象上起了顯著的反應的時候，那時由這特點與顯著（真人的）開始虛構我的作品中的人物。我燃燒

起來，覺得人裏邊的典型的……對於「虛構」這個字（我對讀者說的）不該像對於什麼不莊重的東西一樣，比方：這是照生活寫下來的，就是真實，而那是虛構，就是「文學」……固然，有些虛構只有作者自己能理解，可是有些對於生活的典型的現象能開啓人目的虛構。巡按——是連篇累牘，幾乎是不可思議的虛構，可是市長和郝列斯迭科夫等到現在還在電車裏同我們點頭呢。就是要這樣的在虛構的範圍內着手的：部分的，一塊一塊的搜集典型。搜集着，按着自己度量着，在自己身上去找那主人公，去找那個殺人的兇手、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：爲什麼一切作家的反面的人物都比正面的人物顯明？惡漢、閒散的人都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卻望不清他的面孔。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），我一定會寫得很少，我的作品也一定很壞。作品的開始差不多常常是在物質的壓迫之下的（金錢的預支、預約、允許等等）。一開始就欲罷不能了。「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，纏綿悱惻的銳敏感受的遼遠的既往打開了一面窗子似的。「由苦難之路」的第一卷是在很強的道德的高壓下開始的。那時（一九一九年）我住在巴黎附近，在這部作品裏想辯解自己的有聞，這是處在革命時期的人的社會的本性：有聞就等於罪惡。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）。我們所稱為那空間或存在，——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它展開來，——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它上面留下印痕——那我們是永久活着的了。藝術是執行記憶的工作的：它由那時間的奔流裏選取最顯明的、動人的、偉大的一段把它印入到書籍的結晶裏。但是藝術是向前走的。它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為特著。全部的熱情都傾注到未來裏。在藝術的前面擺着最艱難的任務：穿通了未來的煙

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

劇場的問題有點不同了。在舞臺上的時間是有條件的。極大的生活的景片應當放在兩小時的誦讀裏。這裏必要有異常的幻想來工作的。應該要確切知道開場和收場，要顯然的表出：詭計的結節，人物的互相影響和本劇代表人物（或一部分人物）的命運。在戲曲裏不會有動搖，遺漏半分的性質。一切的人物都應當在心理的運動上。戲曲——這是被一口吞下去的整個的世界。

在工作裏我經歷着三個時期：開始——常常是很難的，很危險的（在青年時我很輕率的坐下寫東西）。當你覺得韻腳找着，句子也就自然流露出來的時候——就有一種愉快、安靜、渴望寫作的心情。——後來，快到中間的時候，疲倦上來了，慢慢的就覺得一切都成了虛妄、荒謬的，——總而言之，各方面都糟了，都停住了。這裏要的是忍耐；克服對於寫作的嫌棄，重新來審察，思索、找出錯誤來……但是絕不要拋棄了！有時插入一個新的人物來，一切都又重新鮮起，復活起來……由這些暗礁上跨過去，覺得重新又昂奮起來，向結尾寫下……作品的結尾常常結收到得比預想的早，牠自己來鑽到我心裏了，而實際上的結尾反覺得是無用的，多餘的了……不過這是不正確的感覺……這裏要請思想家和批評家，——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。有一個情況會使我異常爲難：我無論如何不能明白這一個句子那一種形式最好。從象徵派（那時他們站在指揮的高位上）那裏我知道了每一種思想適合一個唯一的句子的形式。任務就是：找牠。我覺得語言是一塊冷凝的東西，不願冷凝到那唯一的句中的結晶裏。

第一次阿爾郝普（關於盜馬人的事）說給我不不少的傷感，——我把它抄寫了五次，移挪字句，改換詞藻。文章的堅實性究竟沒有做到：再塗去些也是沒有損失的。那年夏天我在科克潔白日（在克里木）聽到安利德林尼小說的翻譯。描寫的準確使我吃了一驚：我親眼見到的。林尼的語言（在這些小說裏）是很儉約的，準確的，自信的輕描淡寫的繪着準確的輪廓。當然，我即刻就模倣起來了。這給了一個很好的教訓：我開始學着看見，即是所謂幻覺起來。結果這種能力在我心裏發展到這樣顯明的地步，常常回憶着，把過去的和虛構的都混亂起來了。語言總依然是一個謎，是一種不能克服的原始性，描繪是不夠的。在小說裏會表現動作——外表的和內心的動作（心理），要會寫對話。對動詞怎麼辦呢？這裏我

又陷入到冷癡的原始性裏了。出路只有一條：抓住形象。我是愛屠格涅夫的涵養的。最愛的是郭戈爾。到那高遠地點上渡的橋梁是列米左夫給我搭的。沒有顧及到我躲在風格化（十八世紀的）的下邊。

當我在過去的墓坑裏埋頭挖掘的時候，這一切都是很好玩的（長篇怪人和跛子老爺，中篇在老菩提樹下）。可是後來我帶着戰慄的心情覺着：應該生活在現代裏。後來的兩年對我是極艱苦的。我越寫越壞，越寫越無用。——束手無策的在俄國語言的暴野的原始性裏浮沈着（在這一時期裏的作品差不多什麼也沒有收入到全集裏）。戰爭揭開了巨大的題目，但是我的武器不好，不能入到它們的深處，因此，在戰爭期間三分之二的作品也沒有入到全集裏。這些結束了我的著作生活的第一期。我是摸索着寫作的。我對我自己常常有一種批評的態度，我開始灰心了。我是不能前進的。在十六年末已故的歷史家[V·喀拉什曉得了關於我寫彼得第一的計劃，供給了我一本書：這是被諾沃爾格教授收集的十七世紀的拷問記錄。——所謂「口供與案子」的案卷……於是忽然間我的腐朽的小船由莫辨咫尺的雲霧裏向那光豔奪目的平坦的海面上浮去了。我看着，覺着，感觸着：俄國的語言。

舊莫斯科的祕書和書記很精練的記載着證據，他們的任務是簡潔而確切的保存着被拷問者的語言的一切特點，記載他的陳述。這種任務在這方面是文學的任務。在這裏我看見了那沒有被死朽的斯拉夫教會語言的形式弄壞的，也沒有用暴力把它變成翻譯的（從波蘭文，德文，法文）假文言的俄國語言的真純。這是俄國人已經說了一千來年的俄國話，但是從來沒有一個人用它來寫過東西（除了天才的作品夷

戈爾出征)。這怎會如此呢？我以為——這是由於那巨大的、兼容並包的、數百年來的奴隸性。從前的俄羅斯是奴隸的國家，——從賣身的奴隸起到第一個貴族止。每個人（除了後者以外）後面是老爺，前面是奴隸。因此，書上的話，老爺的話要竭力的盡可能的離開那粗鄙的、人民的話，——在那宏壯華麗的教會的笨重官話裏修煉着。大概貴族們覺得讀書或者照書上的語言去談話，我們就覺得好像天使們在君斯坦丁的天上談着一般。

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

在訟訴的（問的）案卷裏——審官的話，不嫌棄「鄙」語，人民的俄羅斯在那裏陳說了，呻吟了，撒謊了，由恐懼和苦痛哭泣了。真純的、質樸的、準確的、繪聲繪影的、屈折自如的語言彷彿特意對偉大的藝術而創的一般。受了這發現的寶藏的吸引，我決定作一種經驗，寫了一篇小說誘惑。那種輕易使我吃驚，語言很輕易的嵌入結晶的形式裏。這篇小說我在同文學朗讀晚會到各地旅行時讀過的（在十八年秋季），原稿遺失了。過了兩月之後，在奧得賽印行小說集時，我一字一字的，連句讀（只有一個地方遺漏了數行）都記得熟透……

這種語言是很質樸的，是國民語言的根本，在它裏邊很容易發現出它的法則來。用現在的字典去豐富它，就得到驚人的。屈折自如的，兩重效力的精細的工具（如同一般的由死語言裏，對它不適合的形

式裏洗煉出來的語言一般），——它含着藝術的思想，含着而且激動它。普希金不但是只學莫斯科的上等話，他還研究過普加喬夫的暴動，就是恰好是那同樣的事實，不是它們幫助普希金創造了俄國散文嗎？（請原諒我吧，普希金的信徒們！）

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

我對於奔放的字行常常被好感和惡感的心情支配着。乾枯——是非藝術性的極準確的試驗器。以前的沒有做妥的時候，我決不能向下寫的。由此就生出了工作的方法：我不起草稿，比方說吧，我不能夠起一篇草稿，後來再去修改它，——工作厭煩的時候，苦悶的時候就拋開它。那所寫的，——已經差不多都早已弄妥帖了（除了小節目、冗句、用字的不適當）。這樣作起來——最好是用打字機寫。手寫的稿子總是不清楚（字蹟的難認，它的個性，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，或者文思洶湧的時候，——就用筆去寫它。我從來沒有用手寫到三四頁以上的，——現在總想着印出來的，——用打字機打出來的。

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

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。二種感受，就是——按着字義，按着韻律，按着分寸，完全是三種不同的描寫。任務就是：把手勢客觀化。讓事物自己替自己說話。讀者諸君，你不要用我的眼睛去看那道路和那三個人，而是要也同着酒醉的，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，而不是在已經作者的手勢作出來語言上用工夫，不是在那二百年以來做作出來的語言上用工夫。

我怎麼在語言上下工夫呢？我盡力的要看見我所需要的物象（物件、人、動物）。我識別物件是按着在物件的環境中代表物件存在的特點而決定的（比方：在精美的房間裏放着一張着色的桌子。我不去寫它的形式，也不去寫它所由做成的材料，只識別道：「着色的」）。在人身上我盡力的要看見代表他的精神狀態的手勢，這手勢暗示給我一個足以揭開他的心理運動的動詞。如果一個動詞不足表達他的性格時——再去找最顯著的特點（如：手、捲髮、鼻子、眼睛等等），把人的這一部分提作首要部分去識

別他（按「着色的桌子」例）——依然是給他一種動作，即是用第二個動詞去把那由第一個動詞所得的印象來細目化，深刻化。

我從來是尋覓動作，使得我的人物自己用自己的手勢語來談論自己。我的任務是——創造出一個世界來，讓讀者進入到那世界裏，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，使區別詞和動詞確切起來，最後，無憐惜的刪去一切多餘的成分：一個多餘的字也不要。一個形容詞勝於兩個，如果可以的時候，把副詞和接續詞都刪了去。把一切爛污、塵芥都揚出去，從水晶體上把瑕斑磨了去。別怕語句是冰冷的，——它發着光呢。

字詞的怎樣的配置能給語句以最大的感染力呢：比方，儉約同確實性都注意到了。最近的一個字放置在在本句的主要的音韻的重音之下，一定有爲着它而造了本句的那種意義。它一定會給第一個反應的。比方：「變形的面孔是被蒼白蓋着。」此地主要的是——變形的面孔。「被蒼白蓋着的是變形的面孔。」此地主要的是——蒼白。名詞在這句裏一點反應也不帶，因爲自然而然的會意會到了，因此「面孔」在第二句裏自己就跳到末尾了，在第一句裏居第二位的是因爲如果你要把它置之末尾的話，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。但滿足是不大的，因為已經三十次的在心裏把它完結了。

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，而且是暢快的一部分。可以這樣讀，可以讀得使一切錯處都被你的吟詠遮了起來，也可以那樣讀，可以讀得使因為有錯處所以聲調才不真起來。一切都在於——用誰的聲調讀的，——用自己，作者的，裝出高雅的洋洋自得的聲調（這是不可避免的）讀的，或者用作品人物的聲調，你移到那裏同時用別人的耳朵（批評家的）去聽他。怪叫、做歪面、同幻像言談、在書室內裝着跑——這是很大的學問。

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

防檢查員都曉得吧，——我到外國去的時候，真要裝一口袋文具放到船底下當作私貨運來的。

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——對於輕微的奮興。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、跛子老爺）每部都重新抄寫過三次。沒有什麼的時候就撒手了，但是一發現錯誤的時候就去改它。

最後一個問題（勸告的性質）——關於胃臟的。亞列米說：把你的胃清一清吧。他也愛重複着：李門托夫所以死的是沒有清胃。這是一種似非實是的論調，你去把你的惡心情，頭痛，黑沈沈的悲觀主義襲來的瞬間等原因窮究一下，這原因就是胃。你坐到桌前，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、螺線。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——還有什麼再壞呢你疑惑着……但是你試一試去清胃吧。你沒有工夫做運動（滑雪、打網球、划船、打獵），你覺得似乎真沒有工夫，關於這個你甚至於還引爲遺憾的。大可不必！把胃一清——就找到工夫……

（靖華譯）

我怎樣寫「對馬」的

N·普利鮑依著

在人類歷史中，自從軍艦見了世面以來，曾發生了不少次的海軍戰役。但其中只有三次在巨大的規模與結果方面可以和對馬一役較量一下的。第一次即所謂沙拉明之戰，遠在紀元前四百八十年的古代。雙方敵軍會於沙拉明海灣，波斯與雅典的附近。在費米斯托克耳將軍率領下的不大的希臘艦隊消滅了波斯皇克賽爾克斯的大隊兵艦。第二次的海軍戰發生於中世紀，一五七一年，在亞特里亞海上勒沛多一帶。基督教國家的聯軍在奧國董石昂將軍統率之下粉碎了薩拉森與埃及的戰艦。第三次類似的事件爆發於十九世紀初，一八〇五年，近直布羅陀海峽特拉發耳加角的地方。這裏便是那個有名的納爾遜海軍大將，曾在過去的戰役中瞎了一眼並斷了一臂，指揮着英國的艦隊，獲得了擊敗維而涅夫與格拉文兩大將軍率領的法國西班牙聯軍的極大勝利。納爾遜陣亡，但聯軍損失了格拉文大將，十九艘兵艦與幾乎是全部的人員。

第四次的戰役便是在遠東的海面上，近對馬島日、俄戰爭時期，即一九〇五年五月十七日下午二時發生的。這也可以歸入於世界大事件中。關於這一點留在後面詳述，這裏我先要說明的是這部作品根據

什麼材料寫成的，爲什麼戰事經過了二十五年才產生了這部書。

在這次特別富於戲劇感的戰役中我自己也參加了，在「奧略耳」號戰艦上當一名水手。敵軍的礮火槍彈沒有打中我，於是我被俘了。幾天以後我們到了一個日本商埠的兵營裏，後來又把我們遣送至南方九州羣島上的熊本城。

我們在城外駐紮的一個營盤裏留住了極長的一個時期——在回到俄國以前。

我很懂得發生對馬島的事件的全部重要性，趕緊把我在兵艦上的印象寫了下來。嗣後着手搜集關於所有我們的一個艦隊的材料。這樣大的一種任務要給一個人來完成是不可能的。於是在我的周圍組織了十五個學歷較深的水手，和我親近的伙伴。他們熱心地幫助着我。在這營盤裏集中了差不多所有參加過對馬島之役的艦上的部隊，這對於我們搜集材料有極大的便利。我們着手記述那一艘戰艦的時候，首先對於我們有興趣的是：在這一艦上的事務怎樣組織處理的，軍官與下級人員之間有怎樣一種關係，然後再搜集關於這一戰艦在戰鬥中起什麼作用的材料。當時已有許多兵艦是那麼複雜與龐大，以致一個部門裏對於另外部門的事不一定能夠知道清楚。因此我們對戰事的參加者的發問，只能分別地來調查戰艦的每個部分。譬如，從五月十四日起至最後結局，在作戰的甲板室裏，在那一個礮樓上，在那一個禁閉室裏，在裝礮的甲板上，在水電部分，在機器房，生火間裏，在作戰點上發生了什麼事？誰講了什麼話？指揮部方面發了什麼命令，這些命令又怎樣執行的？每個人的個性，他們的習慣與性質是怎樣的？

我們所記述的兵艦作戰的情形是怎樣的？如此等等，包括着最細微的事情。

水手們最樂意而坦白地給我們講述一切，因為在他們面前的是和他們一模一樣的小伙伴，而不是什麼官辦委員會，如後來由海軍總部選派將軍官員組織的。如果誰說得不對，立即便有其他戰役參加者加以更正。後來有幾個水手開始把他記錄着某一個別事件的抄本送來給我。這樣過了幾個月我這裏集成了整箱的關於對馬島之戰的手抄本。這種材料是非常值得寶貴的。我們敢肯定說，關於海軍戰爭的材料從沒有像關於對馬島之役所搜集的那麼多。研究了相似的材料，我對於每艘戰艦的情況感到那樣的清晰，好似和日本人決戰的時候我也在那船上的一樣。不用說，我們的筆記和官場方面對這次著名的戰役所報告的是絲毫不相同的。

可是我們的工作遭到了不幸而毀棄，最可痛恨地被破壞了。

關於此事，烏夏可夫戰艦上的一個砲兵上尉，N·特米晚里也夫，在其被日人俘虜一篇回憶文（發表於一九〇八年第二期的海洋上）中欣幸似地敘述着，其實，他自己在仙台所以他不能知道我們這裏發生的事，但他引錄了從留在熊本的下級軍官那裏寄來的信件。在這樣的一封信中下士斐利卜夫說道：

「……在『奧略耳』號『別多佛』號與其他的被俘的戰艦上的部隊中，有人極力想在這裏煽動俘虜，獲得了不少激烈的同謀者，並在他們的協助之下來散發含有政治內容的書籍與對俄羅斯造謠的報紙，更

在那隊中，引起對長官的仇視。幸而在俘虜的兵士中也有頭腦比較清醒的人，及時警告了他們，不讓此種惡事擴展起來。

「十一月二十二日九時，不滿於他們行動的部隊毆擊了那些煽動者。其中兩個幾乎被打得半死半活，其餘的爲旧人所拘獲。所有他們的書籍與抄本都付之一炬，印刷機等物也被搗毀一空。」（七二—七三頁）

另一個水手在其信中開頭寫道：「大人閣下賜鑒」，然後講述各種革命者的事情。他接着寫道：「……雖然他們祕密着幹的，可是很快便成爲顯著了。」

「十一月八日一個陸軍官員到我們這裏來報告道，俘虜已開始被送到海參威，在那裏起了叛亂。」

「他要求我們，遣送到那裏以後，安分守己不要鬧事。」

「同時，就是那些政治的誘惑者喊道：『揍他，揍呵！』官員看到秩序紛亂，便溜跑了，但正在他們叫喊的時候，有幾個水手記下了這次叛亂者。」

「到了次日，十一月九日，全部隊都不願敵人侮辱了我們親愛的祖國，所以起來譁變，要弄死這些人，這些是在我們俘虜裏面集合起來想反對皇上和政府的人。」

「所有事務室和營房裏我們都跑到了，去找那些政治的誘惑者，我們向他們要各種政治書籍和抄本的時候，他們以小刀作爲武器，和部隊起了劇烈衝突。」（七四頁）

接下去在這封諛媚的信中所說的，便是我的「書籍和抄本」怎樣被他們所焚燬。

現在我自己來說明，這是一回什麼事。

當日本屯集着我們這些俘虜的時候，夏威夷羣島總督羅賽耳博士到日本來，他過去是一個民意黨人，舊時的政治亡命者。他着手給俘虜出版日本與俄羅斯這一刊物，上面也有時登載我們幾篇小品文字。開始的幾期，依照策略上的關係，這個刊物表現得很溫和，但後來逐漸革命化起來了。此外，羅賽耳博士在俘虜中散播祕密文件。在熊本方面這些文件是由我的名義收發的。於是人們從各處兵營來我這裏拿雜誌與小冊子。陸軍部隊閱讀起來還有些顧忌，多少恐懼着將來要受懲罰，水手們則比較勇敢些。革命思想深入到廣大兵士羣衆裏面這一事，使住在熊本一帶營盤裏的幾個軍官慌張起來。他們在被俘的下級官員中開始散播各種謠言。說凡是閱讀不經檢查的書報的人名都會被登記起來。日後到了俄國他們即被縊處死。

到了秋天，八月間俄國與日本停戰講和了，但並沒有把我們送回祖國。這一回事很使俘虜們憤激不平。

有一天晚上，十一月二十一日八時，到我們的營盤裏來了兩個軍官：陸軍二等大尉可薩克騎兵大尉。他們來和下級官員舉行談話，事務室的周圍聚集着兩百左右的步兵和幾十個水手。兩個軍官都站在入口處，注意地環顧了一下聽衆。說話多的是可薩克大尉，那是一個上了年紀的人，濃濃的鬚鬚已經灰

白了。他問我們這裏生活過得怎樣，不知是誰，反問他說道：

「大人，聽說露西亞宣佈了自由，這是真的嗎？」

大尉不自然地微笑着說道：

「自由您還要來幹嗎？您從娘胎裏生下來就能自由地罵人了。」

這裏另外一個士兵，四十歲光景生着口髭的一個大漢，發了更急迫的問題：

「大人，爲什麼沒有送我們回國去？早就講和了，可是我們還是在這裏受罪。」

因爲等着回答，大家都靜默起來了。

大尉還是微笑着，囁嚅着說：

「原來您們想——到祖國去啦。可是你們就不把她放在眼裏啦！」

「這是怎麼說的？」那個有口髭的士兵摸着頭腦，這麼反問一句，走近到入口處，驚懼地張大着嘴。

其餘的俘虜的臉上都罩着一層恐慌的黑影：都伸長了頸子，在緊張的沈默中注視着大尉的臉。

他突然變得嚴重了，接着說道：

「兄弟們，我馬上給您們說明，這是什麼一回事。在您們俘虜裏混着些政治家，無疑的，他們是被日本人收買了的。這些政治家在您們裏面散發着些有害的書報，這些書報是拿敵人的錢來出版的，這無

非想以卑鄙的思想來暗示您們，什麼不要沙皇啦，政府和宗教啦。這究竟爲的是什麼呢？這是要在信俄國正教的人民中引起混亂、大殘殺和無政府狀態。在俄國，您們該知道的，上帝明白這並不和您們相干。到處都是混亂，譁變。你們裏面誰要是聰明些，誰馬上便會懂得，這到底是什麼一回事。難道沙皇會不知道，這些政治家，受賄賂的畜生，全然誘惑了您們？果真如此，他還會拿出錢來給日本人把您們送回去和他搗蛋，您們以爲他竟蠢到這個地步嗎？要知道，誰也不會把一個敵人從災難中救出來，明明知道這是有害無益的事。所以呵，沙皇不會讓您們回國去的！您們還得留在這裏的。」

這位可薩克軍官說得恰到好處。他解釋得那麼巧妙，使大多數人相信這是不會錯的。事實上，講和以後很久還沒有遣送俘虜回俄國去，當然另外有什麼原因的。

水手裏面不知是誰叫道：

「蠢傢伙，那裏的話！他在吹牛！」

俘虜們不安地激動起來了。

這大尉等一回兒，又提高嗓子說：

「我可薩克軍官，祖國的忠心僕人，那末怎麼會吹牛呢？要知道，我在前線會三次受了傷。」

大概，在他這是第一次聽到下級士兵對他出言不遜。他的頭向前低垂下來，他的自尊心受到打擊了。誰也料不到他會啜泣起來，然後取下制帽露出一頭白髮。開始慢吞吞地說着，似乎心內有無限的痛

苦：

「要是您們不能相信我的話，那末總該相信我頭上的白髮總不會說謊吧。您們每個人都有母親，還有比母親的名義更尊重的嗎？我現在以自己母親的名義來發誓。您們的骸骨將埋藏於日本的地下。我這樣說，不過是因為我對您們出於真心地痛惜。」

充滿着叛徒靈感的他似乎很相信自己所說的。這在士兵們方面發生了強烈的印象，這特別激動了預備部隊的士兵，他們裏面每個人都經常想念着遠離着的家庭，一想起心裏便要難過。於是現在哀怨痛恨的語聲轟鳴起來了：

「呀嘿，混蛋！呀嘿，政治家！他們幹得好事！……」

「我家裏還留下有小孩……」

「故鄉是回不去了……」

反對軍官的空氣已經轉變了。從我們這方面發出的每句話都可以引起步兵方面憤怒的爆發。被煽惑且一時糊塗的他們對任何人都想出一口怨氣——爲了長時期俘虜的受難。

俘虜中有人絕望地問道：

「大人，現在我們怎麼辦呢？」

對這個問題立刻有了答覆，冷靜而嚴肅的，好似槍上機關的金屬聲音：

「該好好地給這些政治家一個教訓。然後寫封悔過書呈上皇帝爺爺，或許，他會大發慈悲，饒恕了您們。」

軍官溜跑了，可是他們的煽惑，好似夜裏不祥的烏從一個軍營飛到那一個軍營，在俘虜的士兵中發酵起來了。

第二天早餐以後，到我住的第二號營房裏來了些士兵。當他們集攏了幾十個人的時候，他們要求懲罰我和我的一個最接近的助手，兵艦上的火夫康斯坦丁·斯吉潘諾維契·蒲端旭夫。營房裏統共住着一百五十個水手，我當然很容易把進攻者擊退了，但在全營盤裏陸軍俘虜比海軍要多兩倍。一下子來的人愈來愈多了，把我們的營房四面都包圍起來了。有幾個兵士從廚房裏拿了斧頭作為武器，其他的——棍棒與石頭。吵鬧地喊道：

「把諾維可夫交出來！」

「還有蒲端旭夫！」

「把這兩個惡黨發給民衆審判！」

我們營房裏的水手在這威脅的力量面前，開始一個一個地溜出去了，後來只剩下了十二個最忠實的伙伴。他們都準備着犧牲。我們怎能抵抗三千之衆！我幾次想對衆人說幾句話，但這是不中用的，正像對激盪着船身的海裏怒潮叫喚一樣的不用。這裏也是這麼一種情況。在所有門口與窗前都聚積着

人，各式各樣的吵鬧叫喊聲，站得愈遠的那些人愈是狂亂，簡直發瘋一樣。我一看到腫脹的臉，扭歪在一邊的嘴，突出的眼，我嚇得全身都冷了起來。我和我的伙伴不僅要被他們殺死，而且他們還要嘲弄我們的屍體，這是絲毫不用懷疑的。從對馬的地獄裏僥倖保存着一條性命，可是經過幾個月後，遠在異國的土地上竟死在同胞的手裏，——難道還有比這更離奇的事嗎？我當時，或許，第一次懂得什麼是羣衆。還是不久以前，在某種程度上說，我算是他們的一個領袖，他們也很歡迎我的，可是現在他們以毫不假借的殘酷手段來對付我，以為這樣可以改善他們自己的命運。

開始有幾個兵士直穿過營房，但誰也不敢先衝到我們這邊來。這是因為在俘虜中曾散播着這樣一種謠言，似乎說我們身上有手槍，炸彈，可怕的武器。這暫時救了我們。實際上我們僅武裝着日本式的刀，類似短劍。我們每個人的肩上都披上寬大的外套，手裏都拿着這樣的一把刀。

一個兵士右手裏拿了一瓶沙土走過來了。看上去，他本來想對準我的額上投過來，不能打破我的頭，沙土也得弄瞎我的眼睛。他以為這樣做我的手槍便無法打中他了。但他始終沒有這樣幹，只遠遠地把瓶投了過來，打到我的伙伴郭羅標夫身上，割開了他的顱骨。

終局漸漸接近了。

營房事務長，近衛艦上的水手長，凡西里·車爾伏寧哥，特地祕密地警告我們說：

「馬上要燒營房了。他們已到處在找燃料。您們都要活活的被燒死呢。」

營房是用薄板建築的，頂上蓋一層乾稻草。所以幾分鐘以內便可以全部燃燒起來。那末我們都要在火裏燒成灰了。

車爾伏寧哥的消息在我這裏引起了中世紀的一種感覺。我戰慄了一下，似乎火燄已經觸到我的身上來了。三千個人的頑強的騷聲在我們的住處四周微響着，可是在我震驚着的知覺中，神祕地，好像是蚊蟲的歌聲，我已聽到過幾百遍的悲哀的字句：「民衆之聲即神明之聲。」我和蒲端旭夫兩人互相呆視了一會。他是一個健壯的青年，闊肩，寬胸，黝黑的頭髮，非常堅硬的肌肉和馬尼拉繩索一樣。他稍曲着身體，取着戒備嚴嚴的姿勢，重重地狠狠地呼吸着，他的一雙額下褐色的眼睛突出着，在緊鎖的眉頭下面，好似躲在屏風裏，銳利地察看一切。似乎在我的腦細胞裏起了種什麼運動：把我向絕望的路上推，我便對蒲端旭夫說道：

「考斯甲①還是讓我們先進攻他們吧。」

他似乎在等着我的提議，堅決地回答說：

「是的我來打頭。」

其餘的伙伴都同意了。

蒲端旭夫移動到出口處。我們跟在他後面。我們一到門口，我覺得，在全世界上似乎除這一羣渴望

①蒲端旭夫的小名。

把我們變成肉醬的人以外，什麼都不存在了。一種獸性也在我身上覺醒起來了，似乎我從不曾讀過一部好書，號召人類相愛的名著。我的每根筋絡都緊張起來了。此時腦子裏唯一佔據着的思想，冷靜而清楚，好似冷天早晨的陽光一樣——不要後退，看準給敵人以打擊。蒲端旭夫一出現在門口，吵鬧聲更強烈的轟鳴起來了，而且幾百隻手都伸向着他，正像奪取什麼貴重財物一樣。在這緊急萬分的一瞬間我清楚地聽到一種異乎尋常的高音的人聲，在混雜的羣衆吵鬧聲中顯然分辨得出來，在亂動的人頭上飄揚着，似乎弔起在空中：

「斬到了！斬……到……了！」

前面的幾行兵士震顫着，頃刻間靜止下來了。我看到那個受傷者變了相的面孔，張大着嘴，細小的牙齒，凸出的大眼珠，弔在兩頰上面，好似兩盞混濁不清的電燈。蒲端旭夫像發狂一樣，高舉着爲鮮血染紅的刀。我們從肩上脫下外套，也把刀擎高着。於是，出乎我們意料之外：這三千羣衆從我們這裏開始退散到四面八方去了，兵士們慌慌忙忙地奔跑着，沿着房子旁的大街，彼此擁擠着，有的被推倒，翻筋斗，似乎他們在火線上也從沒有這樣拚命跑過……有的嚇慌了，躲避在頭門口，我們追趕他們並沒有好久，後來，回復了知覺，看到我們的周圍一個人也沒有。於是我們這十二個人從駐軍地往城裏跑去，認不得路，到處亂跑，直至警察把我們逮捕了去。

我們都被禁閉在日本牢監裏了。

過了兩天我從日本譯員口裏知道，仇恨着我的兵士把我的物件、書籍與一箱子手抄本收集在一起，帶到營房外面，架着柴統統燒燬掉了。

對我講述這一回事的譯員狡猾地細着眼睛添上幾句道：

「倒是一場正式式的戰爭，一方面有幾個爲刀所傷，另一方面——在你們奔了出來以後，兩個人成了殘廢，險些兒死了。」

我的關於對馬島之戰的全部材料就是這樣被毀的。

我受的震驚太厲害了，以致整禮拜睡不着覺，我的神經錯亂了。我記得，我應該感謝日本醫生，他把我從瘋人院裏救了出來。

日本審問了我們的案件之後，得到個結論，認爲我們的逃跑是出於不得已，所以要我們送回營盤裏去。但我們自己要求再延長監禁的期限、經過兩禮拜以後，他們把我們移到屬於一所醫院的屋子裏。這裏我們的生活很自由。沒有守衛的，可以隨便在城裏跑。從軍營裏到我們這裏來了幾個水手。他們告訴我們說，肇事以後，有許多兵士對於自己的行動後悔起來了。此外又說，這樣犧牲人命的亂子，有時鬧得極大，差不多所有駐着俄國俘虜的日本城市都發生了。

即在被俘的軍官裏面也發生了分裂：還是在俄國宣佈自由以前，對馬島戰事過後不久，暴露出了我們海軍的落後和沙皇政權的醜惡，有一部分軍官也革命化起來了。到了我們裏面發生了上述的亂子的時

候，這樣的份子數量更增大了。有一次從另一個城市到熊本來的便是這樣的幾個軍官，大半是「奧略耳」號戰艦上的官員；他們在我們的營裏舉行了一個會議，對俘虜兵解釋關於自由的沙皇宣言的意義。

「全西伯利亞鐵路都在革命者的手中！」一個海軍軍官起勁地說，圍繞着兩千人光景的聽衆；「要是他們知道了，您們起來反對自由，那麼他們將怎樣對待您們呢？您們想，他們會不會把您們這些極端反動者載送到俄國去呢？這樣，您們便不得不徒步經過全西伯利亞了。不但這樣，您們從日本出發到海參威去，一定要坐船經過海洋時，那些革命的水手便會把你們投入到海裏呢。」

如今俘虜中已經沒有誰懷疑，俄國真的宣佈了自由，要不是的話，軍官們也不會那麼公然的說了。後來士兵們又鬧了事。但這次是攻打那些曾做頭來陷害我們的人。對於我們，從每個營房遞呈到日本的事務所裏一張張簽着營房總官名字的悔過書。在這些悔過書裏面說，我們在世界上是第一等的人，我們無辜地遭了難，所以希望我們趕快回營裏來，大家保證此後不再侵犯我們了。

我們在營外過了一個月的時間，和伙伴們回到第二號營房裏來的，我還是體驗着浮躁易變，和海風一樣的羣衆面前的恐懼，俘虜們很高興地歡迎着我們——擎着紅旗，唱着革命歌曲，把我們擡着往上投入空中，高呼「烏——啦」。可是，被幾十隻粗壯的手高高地投入空中，我出了一身冷汗，我感覺到的正好像一隻小貓在老虎的爪牙中被玩耍着所感到的一樣。

還在日本監獄裏面的時候，我已開始憑着記憶想把毀棄的關於對馬島之戰的材料恢復起來。到了營

盤裏來，這一工作還是繼續的。伙伴們仍能幫我的忙，我依舊盤問水手。我們幹得很緊張，可是要收集關於所有艦隊的消息已經是不可能的了；我們的俘虜生活終結了。有許多戰艦的毀滅還是沒有經過調查。

我們的車，裝的都是水手，早就從海參威出發了，鐵鍊與接銜處軋軋地響着，沿着這條長途單軌鐵路，不慌不忙地駛行，有時列車在一個閉塞的站上停滯上兩三天，等着錯車以後才能繼續前進。西伯利亞對於我們顯得那麼偉大；密密叢叢的荒林，寬廣的平原，山嶽的高峯，稀少的居民！這是極艱苦的旅程，為期六星期之久。車上每間暖室裏住四十個人，穿戴的是釘着木製鈕扣的羊皮短外套，破爛的皮帽，毛織靴子，所以完全失去了海軍士兵的外貌了。二月的寒天還是颯着呼呼地吼鳴的大風雪。暖爐不間斷地着火，可是不能平均地使一間車室裏都暖；在鋪板上冷得不能睡，在下面的冷氣甚至一直透進外套裏面。我們沒洗過一次澡，皮膚上一層層都是污穢，而且生了虱子。供給我們吃的是最下等的飲料，領取的麵包凍得那麼硬，簡直要用鋸子來鋸或斧頭來砍的。水手們，受不住這種種待遇，時常要在車站上鬧亂子。但當時在西伯利亞橫行着雷寧康普夫與綿連爾——石考免而斯基將軍的征伐隊伍。我們列車裏有幾個人落入他們的手中，雖已走上到故鄉的路上，可是被斫了頭。

我最耽心着對馬島的材料。突然間那兩個將軍要在我們的車室裏進行搜查！當時我怎麼辦呢？但一切總算平安地過去了：三個月後我到湯卜夫省，自己的家鄉，馬脫弗也夫村，在這裏我受到了一個新的

打擊——我親愛的母親竟在我回到家來兩星期以前逝世了。

起於首都的革命的暴風雨一直影響到了偏僻的省城與鄉村，搖撼了老朽呆板的俄羅斯生活。在這個時期中，每個自覺的人都不能作袖手旁觀者了。經過幾個月以後，我便長期間離開了故鄉。我在彼得堡，在芬蘭過了一個時期，後來在極端反動毒焰昇起的時候，我出了國。

到一九一三年我才又回到俄國來，到了家裏，這次用的是別人的護照，所以我的行動很秘密，只住了幾天就又動身離開了。

我的胞兄，西耳弗斯脫爾，比我大十六歲，喜念書，曾在我年輕的時代提醒了我求知的慾望，經過長時期的別離以後，現在又會了面，對我細訴道：

「您離開以後這裏成了什麼樣子呵！真難對付——監督官、巡查與衛兵。有時來一次搜查，有時傳去審問。都要探聽，您到底躲到那裏去了。還有您留下來的文件也是最難處置的，兩個年頭好容易過去了。我爲了您好似害腸病一樣坐臥難安。把它燒了吧——覺得可惜，藏在小間屋裏吧——不，我想他們會找得到的。我拿到穀倉裏，又從穀倉裏取出來放到另一個地方。最後把您所有的書報與信件裝在洋鐵箱裏，用蠟封好，然後埋藏到地下。

他替我把所有的書找出來了，除了最重要的——對馬島戰事的材料以外。這使我那麼失望，好像失去親生的孩子一樣。感到茫然的我無言地看着哥哥的臉，圓圓的，開闊的，捲縮的黑鬍鬚直生到太陽穴

裏，後來在他那雙灰色的眼睛裏看到有些誤會的神情，我便開始說明，被俘時我的手抄本怎樣被焚，我怎樣一點點地恢復起來，又怎樣千辛萬苦地把它從日本帶回來。

「現在您該明白了，是怎麼一回事吧？」我的苦衷終於完全吐露出來了。

他雙手捧着頭。

「就是殺了我，也還是記不得，您那些紙片藏到什麼地方去了。我知道，那一定還是完好的。那是不會失落到什麼地方去的。」他自己解釋着：「要知道，他們這些不信神的下吏，這些警察簡直可以把任何人的記憶力弄壞。要是您的書籍或抄本落到他的手裏，——那是決不會寬放我再在西伯利亞過活的了。」

哥哥在滿屋子裏地下都找過了，可是仍不能對我有什麼安慰，我什麼事都不高興。我的一個姪子喬治，去和那書記官辦了個交涉，爲我證明了那張無期護照。我開始動身到彼得堡，後來移居莫斯科，這裏我過的是半公開的生活。

又過了幾年。我的哥哥去世了。他的兒子，我的姪子，伊凡·西耳弗斯脫洛維契，從軍隊裏退伍回來，代替着在鄉間料理家務。

沙皇的檢查處很難通得過我的作品。因此，我雖然有豐富的文學材料，可是我寫得不多，發表的更少。只有在革命以後才有了專門從事於文學的工作。

我和故鄉的關係，就是差不多每次在狩獵季我總到那邊去打獵。這成了我的療養所，增強體力，清新頭腦，給我很多新的觀察。還是一九二八年的事，和我一起去做春季狩獵的還有下列幾個作家：伯耳·尼索伏伊，亞歷山大·畢烈哥多夫，彼得·胥略也夫與雷奧尼特·石華都夫斯基。我們在森林中低濕地段過了兩個星期，後來在回莫斯科以前，我們到馬脫弗也夫村去，訪問我的姪子。我們剛喝了茶，伊凡·西耳弗斯脫洛維契在我面前桌上擺下了支離破裂的一個細長紙包，上面縱橫縛着許多繩子。

「這對於您有用的吧，」姪子說道，微笑着，並以明亮灰色的眼睛看看我，自己站在離桌稍遠的地方，他的身材不大，垂落的肩膀，穿着舊的肉桂色軍裝上衣。

我立刻認識了這一個紙包，歡呼道：

「您從那裏找到的？」

他坐近到桌旁，開始解說道：

「您知道近浴室那間小屋裏的蜂房吧？這個紙包大概是您到軍隊服役以前放在那裏的。那間小屋動搖起來了。我的住宅本來想縮小範圍，這是您知道的。那些放在間小屋裏的蜂房對於我沒有什麼用。我便決定拆毀：有用的賣了，不中用的丟了。於是我把一間間的蜂房拆開來，裏面有什麼東西我都察看過。這樣——在其中一間蜂房裏我便看到了一個紙包。且慢，我想，這回可發現了！因為父親還沒有去世時，我聽他說，他把您的什麼重要文件失去了，這使他多年心頭不安。」

我以喜歡得戰慄的手解開那個紙包來，對幾位朋友投着狂喜的眼光，說道：

「終於找到了我的關於對馬島的筆記！足足失去了二十二年！現在又重新到我的手裏來了。趕緊全部帶到莫斯科去吧。」

我還沒有閱讀找得的材料，僅僅瞧到了這些字跡已經褪了色的紙片，抄本子，筆記簿，似乎在我腦子的隱祕的褶曲裏便已復活了那裏面所寫着的一切。已經萎縮了的過去的印象經了一下子的推動，於是他們便在我的記憶的深處浮了起來，而且立刻好似在銀幕上一樣移動起來了。在靈魂內部的眼前十分明顯地表現着對馬島之戰的可怖的圖畫，那麼的細微曲折，這早就不在我的記憶中了。

回到了莫斯科以後，我馬上着手新的工作。當然，我所利用的不僅是自己的筆記，還有革命以前所禁絕的藏在文書保管局裏的公文，關於對馬島之戰，我涉覽了一切俄國及外國作家所寫的，研究了由海軍大將，軍官與水手組織的審查委員會的指示，參考了關於幾隻被俘戰艦投誠一案的審判文件，看到了日本方面的一部分材料。這裏需要堆積如山的書籍、文件與私人筆記裏面理出個頭緒來，參照這一種或那一種的材料，然後採取那真理的果實，而去棄一切包在全部事件外面的一層無用的皮殼。

此外，我動員了對馬島一役的參加者來幫助我。有的我和他們通過信，有的幾次當面談過話，回憶起了早已忘了的情景，並從各方面來審察每一個小事件。因此我所搜集的對馬島材料逐漸添進了新的而更豐富起來。關於這一方面，特別對我有幫助的是下面幾位：戰艦工程師 V·P·考思欽可 ● 水手長 M

· I· 伏也伏萊，旗手長 V· P· 善斐洛夫等人。每一章預先還沒有給活的小說主人公們讀過的，我從沒有拿來付印的。雖然有了那樣豐富的材料，但如果我不會親自體驗過對馬島之役，沒有親受過這無比的悲劇的恐怖，那末這部書一定寫成另一個樣子了。

(克夫譯)

① 考思欽可曾和我同在「奧略耳」號戰艦上服務。他對於我的書是必要的一個主人公，如果實際上沒有他這樣的一個人的話，我也得照他那樣構想出一個來的，書中的工程師華四利也夫便是他的隱名。這位真的工程師考思欽可現在仍在蘇聯工作，是一個極有天才的技術人才，在蘇聯的造船事業中佔着重要的位置。

我怎樣寫「鐵流」的

A·綏拉菲摩維支著

「鐵流」的主旨是什麼？

我常常起一種這樣的思想：主要的，唯一無二的原動的和組織的革命的力量是無產階級，但是十月革命不是它一個所完成的——它會推動龐大的農民羣衆去鬪爭去。

如果工人階級在革命的鬪爭裏只是它一個，那它一定會被人擊敗了的，這樣我們在過去的革命裏看見過。在十月革命裏農民幫助了無產階級，因此十月革命得到勝利了。

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

農人是一個私有財產者：他有牛、馬、地、房屋。農人是一個有家產的人，常常是很小的而且是很貧寒的家產，但總是一個有家產的人，這個就根本把他和工人劃分開了，這個就完全使他對於革命發生另一種的關係。他的生活是很艱苦的，但他大概這樣的想道：最好把地主推倒，把土地弄到自己手裏

來；最好把地主的器具，兩頭牛，兩匹馬和犁弄到自己手裏來，其餘什麼也不要，我過着活，發着財，光景慢慢的大起來。這是這小私有財產者的思想的結構。因此當革命一爆發的時候，農民爲着很快的要把地主推倒，把他的財產奪到自己手裏來，爲着這就都起來了，至於關於革命前途的發展，牠連想都不會想到，牠也不會想到將來還要往前走呢。

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

我怎麼搜求和研究材料的？

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

我有很多關於國內戰爭的材料。由西伯利亞來的同志們告訴我很多動人的景片，有好多比在鐵流裏寫的還鮮明而悲慘的景片。但是，仔細一想，我終於把它們放下了，原因是這樣的：在現在的時候，如果你要寫文藝東西，那麼在所寫的作品裏就要含着一種共通的思想，在單個的景片裏含着一種共通的理想，一個理想貫串着一切的景片，這理想付與這些單個的景片以意義。於是我就注目到一件事實上——注目到廣大的貧苦羣衆由西班牙退卻的事實，那裏的富裕的階層起來反對革命。農民的和哥薩克的貧苦羣

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

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

其次，要取這運動的材料，我就遇到了率領這羣衆的領袖。他自己出身農人，不識字長大的，轉戰於土耳其戰線上，在那裏得到了軍官的官級，他憎恨着那些嘲弄過他的，那些不願把他與自己平等看待

的，在軍官會議上不願同他握手的軍官們。本地的農民知道這個人，於是把他舉作自己的領袖。他極詳盡的把事情經過告訴了我。

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

關於郭如鶴

關於我的作品中主要人物——郭如鶴都給我了好多問題。我詳細的來答覆這些問題。

一位同志問道，郭如鶴是一個活人呢，還是我自己虛構的呢？我答道郭如鶴是一位活人，是被我由實

實際生活裏取來的。他姓郭甫久鶴。現在他在陸軍大學畢了業，在南方當軍長的。

又有一位同志問道：郭如鶴算不算一個英雄，或者鐵流是無英雄的小說，或者是那裏邊沒有英雄呢？

郭如鶴是英雄，也不是英雄。他不是英雄，因為如果羣衆不把他作成自己的領袖，如果羣衆不注入他以主意，那麼，郭如鶴是一個最平常的人。但是，同時他也是一個英雄，是英雄是因為羣衆不但注入他以主意，而且追隨着他，服從他好似服從領袖一般。比方，請你回想一下吧，就是在那時候，他手下的長官都穿的衣服，他身上的衣服都被爛到何等地位，就那樣他都不容自己去取一根斷線。他常常覺到的一舉一動都是被這羣衆所注目。如果你要由他手裏把羣衆奪了過來，他就完全成了最平常的人了。

在另一個字條上問我道：

「爲什麼郭如鶴的個性表現的不多？」

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

而在另一個字條上卻問道：

「爲什麼給郭如鶴這樣大的意義？」

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

一個同志問道：

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

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

一位同志說：

「在鐵流裏有這樣的矛盾：把郭如鶴描寫得是一個不驅逐虛榮的人，描寫得他完全把自己犧牲了，完全犧牲了自己不是爲着叫人去讚美他，不是爲自己造光榮，而實實在在的是爲着理想而奮鬥的。而忽然有幾頁上說他怕他的光榮會暗淡起來了。」

不，同志們！這裏連一點矛盾也沒有的，因爲不能想着一個人完全用一種顏色塗出來的。請你拿一

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

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

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

回答幾個關於「鐵流」的單個的問題

有兩個問題是關於在鐵流裏所寫的水兵的問題：

「爲什麼把水兵們寫成反革命的呢？」

另一個字條說道：

「把水兵們寫的好像土匪一般，這是不對的。」

同志們，由詩歌裏不能把字拋棄了的，而我最怕的是不真實。但是，實在說，怎麼去寫水兵呢？我們曉得的非常的清楚，在沙皇時代的海陸軍裏，水兵們是最革命的份子。在十月革命的時候，他們無畏無懼的走到革命的爭鬪裏，成羣成隊的犧牲了，而此地突然來了這一種調子。但是，顯而易見的，革命不是照着直線走的，在革命裏有好多迂迴，有好多內心的矛盾，這部分的就表現在水兵們身上，他們毫不猶豫的獻身革命，爲革命去犧牲。但是，水兵們在諾沃露西斯克把軍艦擊沈了的時候，那軍艦按照布列斯特條約應分交給德國人的，他們就把軍艦上會計處的錢都取了去，那錢在每一隻軍艦上是很多的。他們這樣作是按着大家的公意，作了之後大家就把錢平均分了。此後他們就墮落起來，飲酒，逛女人，揮霍金錢好像糞土一般，彷彿他們想趕快把這形迹消滅了似的。但這樣並不白算了事了的：水兵們就開始崩離析起來了，於是當哥薩克的反革命的暴動開始的時候，當廣大的難民羣衆開始退卻的時候，水兵們都感覺到哥薩克要把他們一個個的殺盡了的。一部分水兵留在諾沃露西斯克，白黨的軍官們就把他們都活埋了，另一部分水兵們混入到郭如鶴的部隊裏就開始分解起牠了，這一種分解好像死神一般，時

時刻削弱着部隊。這些水兵們不是反革命者，但是他們都沒有充分的覺悟到郭如鶴在自己部隊裏所定的鐵的紀律是對的。水兵們就開始搗亂起來，煽動羣衆說郭如鶴在沙皇時代當過軍官等等，水兵們而且還想謀害郭如鶴呢。唯有到了末了的時候，他們看到他們是不對的，他們才大家都懺悔了。

同志們，那時是這樣的事實。在文藝的作品裏首先要免除的是撒謊和粉飾實際。

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

要說烏克蘭的話，彷彿突然就覺着我所要寫的那一個人物。但是，雖然如此，我覺得在鐵流裏所表現的影片是我們的全部的農民運動的一種典型。當然，我們的國家這樣的大，北高加索的、古班的農民和西伯利亞的、北德文的或中部的農民，在語言上，在風俗習慣上，當然都有區別，但是在內心裏——是同一樣的那種社會的典型。

有許多人說關於不中聽的話。懺悔吧，我犯罪了。我們來討論一下，解釋一下吧。我記得在革命前

的時候，在俄國的財富雜誌上有位天才的作家發表了一篇小說，那小說是取材於頓州哥薩克的生活的：哥薩克出外供職去了，哥薩克的女子，年青的，美麗的，他的妻子愛了別的人。都曉得這件事是如何結局：她懷孕了，就用極慘酷的方法打了胎。在那時這事是很特異的。但是高尚的讀者們，尤其是該雜誌的女讀者們都咆哮起來了。抗議的信件，雪片似的飛到該雜誌的編輯處，有些竟至謝絕定閱了。那些信大約都是這樣的：我有女兒，十八歲了，在雜誌上她會知道在世界上有打胎的事等呢等。

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

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

對於作者的要求只要求他真實，只要求他不怕生活，只要求他在生活裏有什麼取什麼，但所取的不是爲着博得人們的歡快或片刻的滿足，而是爲着叫你觸着生活的本身，觸着他的創傷和膿潰。

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

最後問我道，在鐵流裏我自己覺得有什麼缺點沒有？是的，我覺得有的。我想我表現的人物，表現得一切的羣衆，比較上不算壞，有些地方非常的鮮明，但無論如何，在作品裏有很大的缺點，如果我現在要寫鐵流的時候，我是不會作出這缺點的。這缺點是在作品裏我沒有把無產階級怎樣領導農民直接的表現出來。這種領導在那裏我表現得只有默然去意會出來，——郭如鶴對自己的軍隊說着蘇維埃政權，說着革命，他所說的這些不是憑空得來的。他是由什麼地方取來的。他能由什麼地方取來呢？不是由他所出身的農民裏得來的，而是由革命的無產階級裏得來的。在大體上，這種無產階級的領導是覺得到

的，但是這應當更鮮明的把牠表現出來。應分表現出工人來。我所以作出這種錯誤的，是因為我奴隸的處處根據具體的事實來寫，可是在這具體的事實上，工人們沒有很大的作用。我應該把工人描寫作居於領導的地位的。這錯誤是很大的。

(靖華譯)

我的自白

S·鐵列捷珂夫著

這是作者對下列三個問題的回答：一、社會主義建設的環境給了你什麼？二、你認為你的創作自由麼？

三、你現在正在作些什麼工作？

一、社會主義建設的環境，使我能够很負責地參加一種新生活的建造：這是第一點，而且是最重要的一點。

在「五年計劃」時期以前，我是作爲一個觀察者，作爲一個路人，作爲一個用藝術裁判事物的人，而工作着，「五年計劃」把我引進它的建設的進程中，教導我不要「描述」，而要以同等人的資格加入建設者的隊伍，做一個「五年計劃」的 Logbook ① 的保管人。由於這一切的直接結果，使我的作品有行動性。

所謂行動性，我的意思是指它們的直接的實踐的效果。我在集體農場的工作就是一個例子。一九二八年我以一個旁觀者的資格到了那裏。我立刻就發覺我要不是長期住在那裏，就不會懂得什麼。我於是

① Logbook 原義爲「航海日誌」關於航行的速力的日誌，這裏的「航海」指「五年計劃」的社會主義建設。

就長期住在那裏，但不久我又認識了另一件事實：如果我不跟他們一塊兒生活，一塊兒工作，那麼我的記事將成爲浮面的東西。

我因此變成了集體農場的一分子，在集體農場的合作社裏擔任重要的工作。這時候，我不再僅僅描寫各種相互衝突的意見和各種不同的人物。凡是我認爲正確的意見都變成了我自己的意見，我竭力支持他們，如果我錯了，我就要替他們負全責。

我不僅僅描寫一個人：我要替我的人物負責。如果他動搖了，或墮落了，別人就得責問我爲什麼事前不好好照顧我的人物的命運。但如果我的人物，我的文學的探照燈所集中的人物，開始長大，獲得新力量，那末我就要以他自傲，而且要在以後的作品中繼續查考他，記下他長大的速率，好像把一個正在長大的孩子在門上量了一量，而記下他的高度似的。

人類的傳記或人類傳記的一部份，形成了最出色的書籍。

一篇故事跟一個人的傳記的關聯愈密切，則這故事愈有力量。「五年計劃」把一個作家抓在它的計劃的旋風中，而由於這，「五年計劃」就變成這位作家的傳記。

一個作家在「五年計劃」的某一部份工作着，而這一部分就多少變成一個作家的工作的成果，同時作家自身又爲「五年計劃」所改變，變成了「五年計劃」的產物。

作家必須獲得現代生活的最廣博的智識；如果他不懂得工廠裏的貨色是怎樣搬運的，不懂得科學家

們在實驗室裏思考些什麼，不懂得學生們下課後到什麼地方去，那末，他就不能正確地描寫集體農場的事情。

現在作家週圍的題材，可以說是太豐富了，這是他空前地接近生活的結果。在我的學生時代，在革命前很久很久的時候，我感到「題材缺乏」的痛苦，現在回想起來，真是莫名其妙。現在，這樣事情似乎是荒謬絕倫的了。現在，一個人恨不得生着一百隻眼睛，和二十隻手，恨不得一天有兩百四十個鐘頭，這樣可以訪問一切奇特的地方，會晤一切奇特的人，投身於最多樣的發展的進程中，凡是經黨人的手改造過的地面，都存在着這種發展的。

二、在布爾喬亞的民主政治底下，所謂作家的自由，意思就是那種不負責任的空談的權利，就是那種站在所謂高超的地位上「公平地」絮說一切的權利。實際上，這些作家是跟現在的社會制度，就是跟布爾喬亞的政體，非常調和的。

我們只能在一種明確的階級立場的範圍內，說到創作的自由，不能說一般的創作自由。所以我個人覺得所謂創作的自由，就是選擇任何方法，接觸任何問題的自由，實踐任何文學工作的自由，只要它對我的階級有利。我運用自己的武器——文學語言，在階級的隊伍中，爲着階級的利益而鬭爭。……

正確地說，我有一種差不多是無限止的選擇題材的自由。我有隨意選擇任何方法，接觸任何問題之絕對自由。我的探索愈多樣，我將愈受歡迎。蘇聯的輿論會運用自己所有的手段幫助我的探索，幫助我

的準備工作。

如果我來暴露那些阻礙社會主義建設的進步的缺點的話，我的批評的效果，決非布爾喬亞國家內的批評的效果所能比擬，在這裏，我能獲得在大眾支配下的一切國家機關的幫助。

三、我現在幹着什麼工作呢，怎樣幹呢？對付某些題材，我是採用長期觀察的方法的。因此，六年以來，我一直在北高加索的許多集體農場工作着，不時出版書籍，大部份都是論文集和速寫集，它們都是先在報紙上發表過的。

我在一九三一年所寫的東西，也是在同樣的情形下，取材於一個龐大的工業區域——西伯利亞東部的未來的 Angarstroy。

我最感到興趣的，是說明我們的澈底改變了的生活的新姿態。這就是我現在爲什麼要寫一部特殊的旅行指南的原因。本書描寫一個火車裏的旅客從車窗所看見的一切事物。舊俄古雅的自然風景的社會意義，必須代以一種對於已經出現的新風景的領悟。

我現在還在準備寫一部蘇聯的腦力，描寫最有趣味的科學研究的實驗室裏的事情和最值得注意的發明家們的事情。

最後，我還要用「訪問」的方法（我的鄧熙華就是按照這種方法作成的）寫出一種新型的人物。這本東西將以傳記小說的形式，成爲最近七年來革命的中國的紀錄。（梅雨譯）

我怎樣寫「鄧熙華」的

S·鐵列捷珂夫著

「鄧熙華」是一本論爭性的書，而且具有兩重的意義。

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

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

第二個任務是論爭的，而且和蘇聯目前的文學論戰是站在一條路線上的。這些討論集中於這個問題，就是一個活着的人應該怎麼樣被描寫呢？用傳統的美文學的方法麼；還是用「紀實文學」的創作方

法呢？

他們主張什麼

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

在寫「鄧熙華」中所用的創作方法，是一個新聞記者的方法，就是說，訪問記事的方法。我和鄧熙華在一塊兒工作了六個月，差不多每天都和他會面，用他那拙劣的俄語他把他的生活告訴我，他不會說的，他就畫給我看。如果他不能夠用圖畫來表達出他的意思，我就速寫：構成一副床架子的各種要件，一隻水壺的輪廓，籃子吊在扇擔上的樣子，在執行死刑以前人們的安排。

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

當他說：「晚飯後我就要到寢室裏睡覺了」的時候，我總是用這樣的話來打斷他：

「你先洗一洗澡麼？水是冷的還是熱的呢？在一隻水盆裏，還是在自來水龍頭底下？用你的手洗呢，還是用一塊毛巾？洗臉麼？洗頭麼？洗頸項麼，洗肩膀麼？你依什麼順序脫去你的衣服呢？你把你

的衣服放在什麼地方呢？床上已鋪好了麼？還是你自己親手去佈置呢？床上有些什麼東西？有多少墊褥？它們是用什麼東西裝的呢？有多少被單？是那一種被？羽毛被麼？棉被麼？還是絨被？你把你的頭蒙在被窩裏面睡得安靜麼？你從床上跌下來過麼？你在夜裏醒來麼？」

四川的床

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

順便提一提吧，關於床頂，鄧君並不會提起過它們，我也不會問起過沿着牆壁爬，在天花板上爬着的蟲子。只是當我問他夜裏馬陸會不會從天花板上落到他身上來的時候，他這才很驚奇地回答：「床上有一個床頂，它們能夠落下來呢？」

我作為訪問者的網，完整而且異樣，網眼小得正好，是凡真有興味的而且是典型的事實都無從遺漏。看起來已經捕到「魚」的地方，我拖起我的網的時候，那種堅沈的精神，也已經得到了好結果了。這裏是一個很有趣味的插話。

鄧君，還是一個小孩子的時候，常到他家庭附近的河邊上去散步，但是他從來不曾參加過漁夫家小孩子的遊戲。當我問起這件事的時候，他回答：「母親不許。她會發怒的。」

這真莫名其妙了，一個小小的孩子，在完全沒有人干涉的地方，為什麼還要服從這末一種訓誡呢？那是對漁夫的兒童表示階級的嚴肅麼？對他的母親的無上的服從麼？性格中某種缺陷的表示麼？平凡呢，還是容忍？

我言歸正傳。「你的母親並不在河邊上監視你呀！你可撲通一下跳到水裏去，回到家裏的時候，裝做沒有什麼事情一樣好了。她不會看得出來的。」鄧君卻輕快地回答：「她會看得出來的，因為花兒會從我的手裏被沖洗掉啦！」

她畫花兒

似乎鄧君的母親，在允許她的小兒子出去散步以前，要在他的手掌心上先用中國毛筆畫些花兒，當他回到家裏的時候，他必須把手掌心，伸給他的媽媽看一看。如果花兒被沖洗掉了，媽媽怎樣打小孩子們，他已看見過，而且不止一回。兒童行爲中的一種新的反射便這樣被洩露了出來。

我相信，只有在作者對於他所訪問的那個人的環境具有充分的了解的時候，生活訪問法應用起來才有效。我常常必須要引起他回答的動機，不然的話，就決不會得到什麼回答。比方說，在分析學校遊戲的時候，我對鄧君提起「打拳」的遊戲，他本來倒已經完全忘記掉了。那對於他是多末普通的一件事呀。不管我們彼此是怎樣的相互信任，我卻不得不調查關於他傳記裏的內心生活方面的許許多多的事

情，問問鄧君的朋友，有時候竟得到了意想不到的回答。對我談起他的婚姻和戀愛事件來，鄧君總是自稱爲一個英雄，他認爲他的環境曾經很殘忍地壓迫過他的戀愛的力量。其實這是不真的。

選擇事實

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

在鄧君身上，我竟僥倖地發現了一個人，二十世紀第一個二十五年中一中國智識分子的典型的事件和性格的特徵，在他的傳記中多樣地被描繪着。鄧熙華的童年時代，很特殊的，使我想起了我的幼年，在一個中國童心的旋律中我竟發現了我傳記中的陪音。將所有資料詳詳細細的敘述得很充實，並不會破碎了人的性格。相反的，這種充實卻使性格表現得特別顯著，就好像是機構，由它們的輪廓支持住一樣。

(方士人譯)

我怎樣寫詩

馬耶闊夫斯基著

我必須解釋這標題。

當我各次跟年青的勞動者在文學的討論和談話中，提到詩的音韻（如 *Souppour-pope* 等）時，以及寫着這一類的批評時，我對於古代的詩的技術，即使不至於毀棄它，卻亦不會對它有過信任。這並不是說我絕對反對古代詩，因為它本身是沒有過錯的。我的所以攻擊它，為的不過是那些舊體詩的熱心的護衛者們，時常隱身在偉大作家的紀念碑之後，藉此來掩護他們本身和反對新的技術。問題就是，要是先打倒這些紀念碑，我就可以使讀者看見，這些偉大作家們所被蒙蔽了與被忽視了的另一面。

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

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

要駁斥這些紳士們並不困難。你想給丹尼茲(Danels)的鑲工講一些戴「綠帽子」的花花公子的故事麼？抑或是衝進五一節的示威行列裏，喊着：「我的伯父有一種非常公平的主義」麼？在有了這種經驗之後，我們難免要懷疑一個胸中燃燒着希望，把全部的精神貢獻給草草的年青的人們，究竟還願不願意讓他本身為古詩俗套所佔有。關於這，我們已經寫了說了許多，而寫了和說了這些話的我們亦常常得到聽衆熱烈的擁護。可是當他們贊同了我們之後，這些懷疑的語句亦就隨之而來：「你們只有破壞；你們沒有創造。」「舊的規範是壞的，可是新的規範又在那兒？」「把你們的詩的技術的規律同規範給我們來！」要是說古代的詩的技術的存在，到現在已經有了十五個世紀的歷史，而我們的詩到現在才只有三十年，這是一種可恥的辯解。你們需要寫，你們亦需要曉得怎樣去寫。為什麼人們否認把詩當作一種嚴格

① 這句話是普式庚在奧涅金的開頭所寫的。

地由青齊里也夫(Женгелев)所制定的規律，和嚴整的韻腳、管節、疊句等所構成的東西呢？你們有權利要求詩人，不要把他們寫作的祕訣跟他們一起埋到墳墓裏去。

一一

我不是以理論家的資格來發言，而是作為一個實踐者來敘述我寫作的經驗的。我的文章並沒有「科學的價值」。我只不過說說我的工作。在我的觀察與信念之下，我以為我的工作跟別的專門詩人的並沒有很大的不同。我應當明白地再提醒讀者，我不是要制定一些規律，一些使任何人都成為詩人，都能寫詩的規律的。詩人是一種能夠創立詩的規範的人。這兒我又要不憚厭煩地再用一個比喻來說明。

譬如：數學家，他是創立、發展、完成數學法則的人。他給這一部門的科學帶來了新的東西。最初說從二加二等於四的人，他是一個大數學家，即使他是由二粒小石蛋再加上二粒小石蛋而得到了這結果。其餘的人甚至這些能夠計算更大的數字的，例如計算機關車的人，決不是數學家。然而我這話並不會降低那些計算機關車的人所幹的工作的價值。

亦許有人要說我引了一個離題太遠的比喻，要是真的這樣說，那倒是再錯沒有的事。我們雜誌的編輯先生們所發表的那些空洞委瑣的詩，其中百分之八十是因為他們對於詩的無知或是對於它的目的的理解才給披載出來。雜誌編輯先生們只曉得想：「我喜歡它」或是「我不喜歡它」。他們忘記了：鑑賞

力是一種能够，而且必須使之增進的材能。差不多所有的編輯先生們都會向我說過，當他們接到詩的原稿時，不曉得爲什麼會不要它。可是一個真正有見識的編輯，一定能够對這些詩人說：「你的詩是很規矩的。這些亦是依照第三版的布羅多夫斯基(Бродовский)的作詩規範寫成的。所以你所押的韻是適合N·亞勃拉莫夫(N. Abramov)的俄文音韻大全(Complete Dictionary of Russian Rhymes)的。因爲我還沒接到好詩，所以權把這些收下，不過只好以一個熟練的抄寫員所得的報酬付給你，這就是說，每一頁(Printed page)三十盧布。」

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

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

生活創立了情境，而情境應被表現，爲着表現它，規律也一定被發見。表現的形式與規律的目的是決定於社會的階級和我們鬭爭的需要的。舉例說吧：革命使大衆粗獷的語言得到遍處流播的權利。可是

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

三

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

Let us march

in step

With the revolution.

（我們前進，

讓步伐

符合着革命。）

Form yourselves in line of march……

(把你們自己組入前進的行列……)

——勃洛克

——馬耶闊夫斯基

以這來作為新詩的例證是不够的，並且這些在革命羣衆中也沒有多大的作用。我們應當適應這種活動——把它對於勞働階級的幫助引至最高的限度。勃洛克曾這樣寫過：「舊的，不共戴天的仇敵」，(The old and implacable enemy) 這是不够的；我們必須正確地描寫出這些仇敵的容貌，或者是用別的，能够使羣衆準確地想像出來的方法。僅說「組入前進的行列」亦是不够的。我們應該依照革命的勞働階級所作的：如巷戰，奪取電報局、銀行和武器庫等等寫出來。於是，我又寫了：

Eat your pineapples

Devour your pullets

Your last day has come, bourgeois

(吃食你們的波羅蜜吧

吞嚥你們的雛雞吧

你們的末日到了，布爾喬亞犯。)

依古典派的詩看來，這些詩不值採引的。在一八二零年格列齊（Греч）還不曉得查士都齊卡（Час-тушка）^①，就使他知道了，也只有跟他對一切的民間的詩一樣，蔑視地說一句：「這些詩沒有韻律，沒有諧音（Assonance）。可是「這些詩」在彼得堡的市街上卻非常流行，而且我們高貴的批評家們有閒空時，也可以發見所用以組成這些詩的那些規律。新奇（Новизна）在詩的創作上是不可缺的。詩人在言辭上所有的材料，經過他加工之後，一定有了改變。要是有人有誰想採用舊的材料寫詩，他可要注意到它與加進去的新的材料之間的正確的比例。決定混合物的價值的是新的材料的質與量。

自然，所謂新奇，並不是說要繼續創造出一些聞所未聞的真理。像抑揚體、自由體、頭韻、諧音等並不是每天都有新格創造出來。可是我們可以竭力發展它，擴張它，使它深入於一般羣衆。「二加二等於四」這定律本身並沒有生命。我們必須應用這些定律^②。我們亦必須使這定律易於記憶^③。我們必須藉一系列的表象和繪來清楚地顯示出這一定律的特性^④。

由我上面所說的，就可以知道詩不是描畫和表現表面的事物。自然這種工作也是需要的，不過這與

① 俄國民歌。

② 加法的定律。

③ 更多的定律。

④ 例證與主題。

大會裏書記們的記錄才是相稱的。這些無非是「我們已聽到的」，「我們已決定的」。這與「同路人」(Fellow Travelers)①完全相同。他們「同情」，不過要在五年之後，而他們「決定」，旁人早已成功了多時了。

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

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

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

① 革命勝利後才轉變過來的作家。

作詩時候的用韻亦是一樣的道理。

四

那麼，在作詩的時候，什麼是必需的條件呢？

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

(二) 對於你所代表的階級與集團，從它的企求到它的社會的任務，你要有正確的知識，或者至少要有一種熱烈的感情；換句話說：你必要有堅決的態度和確定的目標。

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

(四) 生產工具是需要的。這些包括一支鋼筆，一支鉛筆，一架打字機，一座電話，一些出外用飯時穿着的衣服。爲着到編輯室去，還要一輛腳踏車；爲着雨天寫詩之用，還要一把雨傘；一隻椅子和一間房子，它要能够作相當的散步的^①。爲着要貯存一些絡繹得到的詩料，還要一隻裝文件用的櫃子；此

^①這在一個人寫詩時候是必需的。

外要有一個煙斗，一些紙煙。

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

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

Millkoi mne v podarok purka

I noski podareni

Mehit Yudenich s peterburga

Kak naskipidareni

(我的女友給我一些贈禮：

幾雙襪子、一件上衣。

逃出彼得堡的幽丹尼契呀，

彷彿給浸在松節油裏。)

使這特殊的查士都齊卡得到成功的是新奇，而它的新奇處是在於用韻，即「Noski podareni」詞

「Noskipidareni」。這首查士都齊卡爲着得到最高的效果，用的必須新奇，前二行與後二行必須沒有多大的關係。再進一步，我們亦可以說前二行只是作一種陪襯而已。任何一個想評價和研索這首詩的人，這些一般的規律，較之現存的還要給予的更大的可能性。我們亦可以說，詩只是形式與素材的適當的配合。這首詩負有一種社會使命麼？有。佔二點。有目的麼？有。又佔二點。叶韻麼？又佔一點，有頭韻麼？有。再佔半點。爲什麼叶韻只佔半點呢？這是因爲缺了它，可就沒法達到這種不熟習的音節的緣故。

請勿見笑，批評家。事實是這樣的：這兒有二首詩，一首是由一個阿拉斯加的住民寫的^①；一首是由一個住在柯特達阿佐（Coted'Azur）的住民寫的。那麼，我寧可選擇前者，這是一點亦沒錯的。阿拉斯加的住民時常受嚴寒的打擊。他應當買一件皮袍，自來水筆的墨水亦冰凍了。反之，住在柯特達阿佐的人，於棕櫚樹環拱之中寫詩，在這種環境下，甚至使他的詩流於閒適。

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

而克魯勤尼克（Kruhenikh）的詩呢，對於未來的詩人是有幫助的。至於D·貝當尼的詩同克魯勤尼克的詩那一種較好一點，這是一個形而上學的問題，我可不願意因此來麻煩我自己。反正他們的詩是

①自然，假使他已有這樣的材能的話。

用不同的因素組成的，各有各的範圍，兩者既不互相排斥而又可以並存。依我的意見：我相信詩的寫作應嚴格地適合共產國際所指定的社會使命，而這種使命是爲着第四階級的勝利的。它應由爲人們所通曉的、新鮮的、有力的字寫成，它在被需要的時候產生、還要用特別快的航空信寄給編者，我之所以側重後一點，是因爲今日的詩，正是我們生產中最重要因子之一。

自然，評價一首詩的過程，實際上較之我在上面指示出來的還要複雜和微妙得多。我是固意地把我的思想加以擴大和誇張的。我這種存心不外爲着要更清楚地顯示出：文藝研究的本質，不在於任何一部作品的個別的評價，而是在於以正確的方法，推進文藝創作過程的研究，這篇文章的目的，不在於討論已存的例證與形式，而是在設法顯示出詩的創作的實際過程。

五

那麼，一首詩是被怎樣寫成的呢？

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

Gde jiviot Nita go lwe

Nita ni je enajom

(尼達·朱住在那兒？)

住在下一層樓。)

至於題材呢，我可以由各色各樣的事情中加以挑揀，有些是鮮明的，有些是曖昧的。譬如：第一個，可以用紐約的雨；第二個可以用巴黎 Boulevard des Capucines的娼妓；第三個是柏林巨大的希斯勒飯店裏的洗澡間的老頭子；第四個是雄壯的十月革命①。

所有這些全都銘刻在我的心裏，這兒記下的這些些，我認為是十分精美的。爲着積蓄這些，我化費了所有的時間，每天有十八至二十個鐘頭從事於這種工作。我差不多沒有一個時候不嘟囔着些什麼。就是這種全神貫注的努力，使詩人看起來似乎時常在迷亂之中。而且我是這樣地從事於這種積蓄的工作，以至我能够回憶出，自我工作十五年來，究竟在什麼地方，什麼特殊的環境之下，我得到我形成了某些韻腳，某些頭韻和某些想像。

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

①這是沒住在鄉間的人沒法子加以想像的。

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

舉例來說：大約是一九一三年吧，當我由沙拉托夫 (Saratov) 回到莫斯科來的路上，有一個年青的少婦跟我同行。當時我爲着證明我對她是十分忠誠的，就對她說：我「不是一個男子，而是一片穿着褲子的雲」。立刻我體會了這個表現很可以入詩，就害怕她記住了它，使我後來反無法應用。因此我十分焦急，差不多有半個鐘頭我儘用一些問題問她；直到我相信我那句話是從她這耳朵進去，那耳朵出來之後才使我放了心。二年之後，我使用「穿着褲子的雲」(Cloud in trousers) 作我某一首詩的標題。

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

I shall guard and I shall love

Your body

As a soldier

Mutilated by war

——of no use to anybody——

guards

His remaining leg

(我要守護我要愛惜

你的身體

正如一個給戰爭

——對什麼人都沒用處的——

弄殘廢了的兵士

守護着

他剩下的一條腿)

我昏迷地跳下牀來，在黑暗中，用一根燒過的火柴枝，把「一條腿」三個字寫在一個紙煙匣上之後就甜蜜地入睡了。隔天起來，我化費了三個鐘頭去追憶：這一條腿究竟指的是什麼？幹什麼把這三個字

寫在紙煙匣上？

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

From that day, from your head to your feet,

I carried you with me and know you by heart

As a provincial actor knows a play of Shakespeare's,

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

(從那天起，由你的頭到你的脚，

我捨不得你，把你記在心裏

猶如鄉下的戲伶對着沙士比亞的劇本，
我在城裏攜帶着你，背誦着你。

(梅雨譯)

我的夢

F·格拉特科夫著

這是作者對下列三個問題的回答：一、社會主義建設的環境給了你什麼？二、你認為你的創作自由麼？

三、你現在正在作些什麼工作？

我的兩篇長篇小說「士敏土」和「能力」，實際是社會主義建設時代的文學底記錄。

「士敏土」是描寫在和平的活動的最初的年代的人們和他們為社會主義而鬪爭的情形的。這些在內亂的戰線上鍛鍊出來的人們，還穿着軍裝，帶着戰鬪的火藥味和血腥，馬上就投入經濟活動的圈裏來了。他們以和在戰壕裏同樣的熱烈的戰鬪精神，開始為工業的復興和勞動的新形式鬪爭。他們是一些堅實的人，性格是在內亂的中間造成的。

「士敏土」所提出的問題（如家族、智識份子、民衆的誕生和轉形等），現在還是緊要的。因此，我想這本書在我國的多數的讀者們，以後還是長久有興味的罷。

「能力」是關於我國五年計劃的作品。這是一部描寫新的民衆和那由社會主義競爭及實業勞動所創

造出來的新的勞動方法的小說。總一句話說，這是爲着我們的指導者（約瑟夫）的六個條件而鬭爭的一幅繪畫。

「能力」的主要的問題，雖然和形成「士敏土」的內容的問題相同，但在前者，這些問題是在發展的階段被把握着的。

社會主義建設的時代，已把現代的蘇維埃藝術家非爲着它而生存不可，且因之才能够生存的一切東西給與我了。我們蘇聯的現實，供給了我們印象、情緒、思想及藝術底任務的無盡藏的財富。要積極地參加我們的建設，作家——特別是我——才能够創造出在現代有必要而且重要性的文學作品來。

二一

在我們中間，創造了最優秀的作品的，不是那些在消極底靜觀裏生活，而取着旁觀底「獨立」的自由的態度的作家；而是在社會主義建設的各種分野積極地參加着的作家。

一個作品，必須那個作者能够把某種生活的整個或其側面，某種創造的整個或其側面完全把握着的時候，要在他爲着種種的完成而實際參加鬭爭的時候，在他全面地參加工業和集體農場的生活，浸潤在它們的習慣和文化裏的時候，在他和大衆一道歡喜，一道鬭爭的時候，——在這樣的時候，它（作品）的內容才會有價值，才能成爲深刻的、豐富的東西。換句話說，蘇聯的作家，離開我國的偉大的集團是

不能够存在的；他非成爲勞動者的某突擊隊的一個鬪士不可，他非具有康民尼斯特的意德沃羅基不可，（倘不然，他便不會理解時代。）他在日常活動之中，在事件的旋風之中，非始終是積極的不可。他絕不是證人，而是參加鬪爭的一員。他若不注視時代唯一的真的繪畫和共產黨的生活，若不研究那給與現代的發展和鬪爭以一般底方向的歷史底文書的諸種決議，便不能成爲一個積極地而且有機地參加着新世界的建設的藝術家。他非實踐那些決議不可。只有在那些條件之下，他才能够成爲一個客觀底藝術家。

有些人會把這當作一種逆說吧，因爲他們以爲「客觀主義」就是對人生諸事件的中立性和冷淡，據我的意見，這個有名的「中立性」和「冷淡」，是無關心的最惡的形態。

當這些人說着「創作的自由」的時候，不管是有意識或無意識，他們已暗暗地承認與我國的制度，和我國的社會主義建設相敵對底立場。要說出生活的完全的真實，首先就非深知它不可，非理解我們革命的意義，我國的社會底諸勢力的動向的意義不可。離開現實生活的自由是沒有的——一切的自由總爲着什麼而存在。爲着自由的自由是傻話。這樣的「自由的自由」的論客，和那自十月革命的當初起就對「布爾什維克的暴政」倡導神聖的戰爭的我們的敵人非常相近。

只有在它的運命對於我很親切，它的民衆在爲實現全人類的幸福這偉大的理想而鬪爭着的國家，我才能够感到自由。爲着自由的創作造出一切的條件的，只有這樣的國家。除開我國以外，有哪一個國家能够保證這個創作底工作的自由？這問題，由那些只把世界各大作家們的著作毀壞了的國家的食人底政

體，很雄辯地給予答復了。

事實上，「獨立」的「自由的」藝術，從未存在過。藝術是意德沃羅基的上部建築；那是階層的自覺，是轉換為想像的言語的階層鬭爭。因此，關於離開社會制度的「獨立」的藝術的一切話語，只是對笨伯說的，偽善的而已。那是希望能夠自由地對社會主義宣傳敵對的思想的人們掛着假面的要求。

從個人，和我的一切友人說來，對於我們的創作底工作，是感着自由的。我們的時代，對藝術家，無論是在作品的意德沃羅基的深度上，或是在作品的藝術底價值的高度上，都提出甚大的要求。無論對於哪個有着充分的天才的人，這兒有着充分的工作。能夠把我國的生活上一切的複雜和未曾有的變化，在不滅的光彩中描寫出來的天才，還沒有出現。然而，自有史以來，最初解放了自己的力量的我國的大眾，在藝術的分野上，一定會產生出許多的天才來的。

三

「士敏土」和「能力」，是我的藝術發展途上的里程碑(Milestone)。「能力」的第二卷，將顯示第二五年計劃時期的人們和生活；在這一本書裏頭，我將努力描寫現代的典型人物和未來的人們。

這是我的夢。但我的夢是有被實現的性質的。——那是活的歷史。我們的夢，是人類的偉大的教師——××××××的夢。

(楊騷譯)

我怎樣寫「士敏土」的

F·格拉特科夫著

三十年來我都在不斷地寫作，但是直到現在，我還覺得我簡直不會寫。我這樣說，是異常替自己悲哀的。所以要我說我工作的經驗，是十二分困難的事。在作家集會與初學者中，常常有人問我，例如：「士敏土是怎樣寫的，怎樣漸趨於完成的。」老實說，這問題也總使我困擾的。創作的過程，無疑的，不只是對青年作家才有興趣。我想作家與讀者間的差別，不過在想像力濃淡的程度不同而已。作家想去掉那侵擾他的「固執形象」，常要受些痛苦的。（我所謂「形象」，是指一組複雜「幻象」，差不多近於「幻覺」(Illusion)；這，包括一切——從人像的隱喻，到事物的整個的辯證法的發展。）這情感是上層構造，在作家心中不可避免的，喚起一種反應動作。這是一種要求，一種必需，他自己已是無法抑制的。他必須如此把自己表達出去，而同時給無數的羣衆以不斷的、非常有力的影響。

所以我想作家創造一個新的形象，就是再生一次；而在一個作品的製作中，他要經過許多次的再生。但是要緊跟着，或者牢記着每一次的再生，是差不多不可能的。關於他創作的作品中之最重要的東西，他也講不出。自然，能說出的有很多，而記得的更多，但是這些不過是主要事物的陪襯與附庸罷。

了。主要的東西，是一種心理過程，常是難以捉摸的，模糊的，只有在與夢的聯繫中，間或可以捉到；而說明夢的產生與含意，已是一件煩瑣艱難的工作了。作家的造詣越深，則他的教養越高，他的政治觀點越嚴密，對於辯證法唯物論的把握越深刻、越堅實；再加以天賦與技巧，則其藝術品的內容定較時人更為豐富、更有生氣。因為藝術確是一種思想，一種形象的思索。因為（用黑格爾的術語說）牠是整個印象、知覺、情感之洪流的藝術地體會與自覺（Apperception）。

這書是怎樣產生的

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

士敏土的主題就在諾弗路西斯克湧現出來的。當時政治工作非常忙碌，我不能獻身於文藝工作。魯卡爾斯基與高爾基，邀我到莫斯科，而接着不久，黨的組織部也派我到這邊來。

在莫斯科，我沒有接收什麼負責任的工作。最初在學校裏辦事，這樣會有較多的時間從事文藝。就在這期間，我開始了以作家為職業的工作。諾弗路西斯克，在當時已成過去了，已是我生活中結了的一段。我可以細細地回想牠，把牠有次序地排好，喚起那些事變與經驗，於是再下結論。那些情景，一幅一幅地，非常多，都含有重大的意義、英勇、緊張；雖然，在事實上不過是勞苦忙碌。人物在我記憶中，宛如彫塑似的，湧現出來；事變則在我想像中跳動着。人物與事勢真多得不行了。在飢餓的空氣中，在陰寒的大理石牆壁的地下室中，我的小房間，宛如一所牢獄似的被掩埋着；在這兒，我忽然沈沒在回憶的洪流中，受着富於想像力的記憶裏出現的圖畫與事變的推動，帶着異常的苦痛與敏銳的感覺，由於一種內心的衝動，我決意寫一篇小說，關於海、太陽，關於悔悟了的哥薩克及從土耳其回來的官長。這幅圖畫仍閃耀着將熄的內戰的火燄。在文學上這題材還沒有被人觸到過。而其最使我喜愛的，是那栩栩如生的畫面，那風景，那抒情的調子。再是在海景的陪襯下，出現了那宛如民謠中所唱的英勇的鬪爭。這時我腦裏仍充滿着寫火馬時的影象。這全個故事，是很急猝地，印象的地，以大膽的筆觸，很有節奏地寫下來的。一切都渲染了火燄、鹵莽的動作、騷擾、恐怖、與熱血。這是一個過去了的故事。但現在是皮肉受罰的時候，我恐怕當時最使我着急的，還是那不斷的如何取暖的問題。我重說一次我是快要凍僵了，並且一直就患着喉管炎又生瘡。與一九二二年的嚴厲的冬季，和這不是人住的地下相較，則南方、海、太陽，簡直是不可思議的，燦爛豔麗，喧擾、色與火的合奏。這就是以後在士敏土

中，題着「悔悟者的歸來」爲什麼是那麽狂熱激昂的緣故。這是兩種力作成的電弧——勝利的布爾雪維克與那些慘敗者們，後者非經一番澈頭澈尾的內心革命不可。這也是一場鬪爭。而且是階級鬪爭更複雜的一面。那些人物的形象，非常迅速的湧現出來，他們擁擠在我面前，栩栩如生，好像一堆糾纏難解的東西。「悔悟者歸來」是一九二一年確有的事。一艘英國運輸艦，載了大批的白色流氓到諾弗路西斯克，大部是士兵與哥薩克。軍官則很少。以報館編者的資格，我參加過他們在船上的招待會。書中的人物都是想像的；但是那特點與個性則是從那些和我一道工作與生活中取來的。諸人型的輪廓，在這第一篇文章中都描畫出來了。格利在我想像中，非常清晰地，非常真實地，活現出來，是一個典型的活躍的勞動者，一個從不肯安靜一下的工人與經理，一個紅軍，下層的革命戰士，上等的布爾雪維克；一個頭腦簡單心地熱情的傢伙；一個絕好的朋友，熱烈，充滿了男性的偏見，有丈夫氣的，但並非不可理喻；一個僅僅還沒有覺到個人生活與社會生活衝突的人。一個快樂的，有生氣的，激烈的，有時甚至於可怕的人。一羣在諾弗路西斯克、庫本、莫斯科的親密的同志與黨的工作人員是他的原型。格利這人物並不與我熟識的任何真人有什麼牽聯。我並不用畫像的辦法，採取一定的人物或朋友，名字是某某。這方法拘束我，使概括一種典型的工作遇到困難，並且還妨害支配材料的自由。但是在塞爾治與盧哈瓦身上，卻是有條件的例外了。我說「有條件的例外」是在指這個人是真人的反映，至於他們的名字，我想沒有說出的必要。

這完成了的一段，一點也沒有顧到整個的全體，常使我擔心，直到送往印刷所後都是這樣。我在「南方期間」的一切革命工作——情景、事變、人物、那複雜的情感，或由諾弗路西斯克工人爲重建他們的經濟生活所生，或由爲完成社會主義建設的基礎的鬪爭所生，那爲共黨勞動的鬪爭，新經濟政策暴發時的混頓，清黨運動——所有這一切都十二分清晰地活現在我面前，激動我，使我沒有一刻的安靜。我常夢見這地方的人，及全故事中：重要或瑣碎的插話。有一個夢，異常頑固地追隨着我，幾乎每一夜牠都來：在不同的環境下在千變萬化的情形中那不是白衛軍要槍斃我，就是要勒死我。而且不知怎樣，總是在深山的森林裏或者陰鬱的山溝中。與平常在夢裏出現的一樣，他們總辦不了我；我不是逃跑了，就是在緊急關頭醒轉來。所有這些過去經驗的幻影，漸漸與藝術的形象很諧合地融合起來；而這在創作的過程中，又經過了自己的或者別的親臨過這不可置信的內戰時期的艱險的人的回憶的薰陶，又產生一次複雜的變化。黛沙在山裏被白軍所俘虜，是以夢作基礎寫出來的；而又與在「猛克諾」確曾發生的事變有關聯。

火一般的太陽，燃燒着的海洋，帶着銅鱗山坡的高山，溝峽，被挫折了的生命在我的想像中，喚出一種幾千萬人——Subotniks 和 Voskresniks——合奏的真正交響樂。這是在山巔區域，一九二〇到一九二一年發生的事。這些圖畫是永不能被忘卻的。我感到自己宛如在寫一篇詩。一篇關於羣衆勞作的長散文詩。諾弗路西斯克勞動者的活力，把這一座城，從完全毀滅中救了出來。我不明白怎麼這些圖畫總

是不斷地的激動我彷彿一闕英雄曲似的。這樣，「隸道」這一章，如一篇獨立的短篇小說，以最初的形式出現了。以後，這，爲着適於整個小說的結構，又經過了許多次的改動。

人物的發展

以後又因一串的聯想，開始了克利斯特工程師的心理研究。克利斯特這人物是作出來與格利相對立的，而同時又與「悔悟者」相貫聯。一方是格利勝利的強者，一個潑刺激烈的人，有生力，帶着倔強求生的本性，階級裏最深刻最聰明的一個。在另一面，則是畸形的、悲慘的資產階級的 *Young*，宛如暴風雨後斷牆破院的一片，是工廠的有機的一部，類似一個活着的人形石柱。暫時他雖學他所建的工程一樣冰冷，但這只是一種裝死 *Anabiosis*；他潛藏在他的工程中，但是不可避免的，他一定清醒，一定要與工場一同復活。至於怎樣復活，則又是另一問題。這完全要看他與他的階級敵人——格利鬪爭的趨向，和那貧窮的主人怎樣使用他的力量而定。敵人已感到他們力量的不足，格利要殺這從前把他送給白衛軍的工程師，是再容易也沒有了，但這是多麼無聊的報復！這兒重要的主題是：內心如何同這不能放任自己的報復衝動相搏戰。階級的理知勝利了，專家是要用來重建工廠的，沒有他們，是無法把這巨人開動的。更大的報復，是要把這報仇的獸性衝動壓下，設法使克利斯特感到建設新生活者的堅強的意志，勇敢和熱情。必得把這工程師喚醒，感動到他的生命的根底，使這驕傲的專家感到單純的工人的聰明的高

貴並且使他相信工人在舊生活的廢墟上重新建設的力量。

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

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

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

都抄下來，如那些死抱着「儀態」(Manners)的作家似的。在我，最重要的是抓住最具有特性的細微點，這立刻就可以使那人物生動。冗長的對話是不必要的——三兩句有個性的話，幾個典型的合於人物的、有筋肉的字，就儘够扼要地把他烘托出來。

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

黛沙的影子，當我在南方時已經出現。但牠開始「呼吸」，營牠獨特的生活，則是在我到莫斯科以後。那時，我已觀察幾位同我一道工作的活躍女工；她們的私生活，豐富了我從四圍觀察所得的寶庫。爲創作一個壓縮了的人物，使牠包括全部活躍的女工與女黨員，所要選擇的特點，真是多得不得了。現在只要在工作室中，把觀察所得，加以組織，加以分析，再推求正當的結論，就成了。我們女革命黨。女布爾雪維克代表着什麼呢？她們大部都是十月革命與內戰的產物；我們的勞働婦女，是工業組合裏婦女部的一個工人，她是黨細胞的祕書，工廠的經理等等；生於勞働者爭取政權的鬪爭中，長於社會主義的建設時期。由全體看來，這些婦女，從前不過是賢妻良母，除了他們的窠與子外，什麼也不知道；現在是已經歷盡了內戰期間火一般的日子，受着落於勞働者身上英勇的試練。她們都曾投身於戰壕中、血

戰裏。在陷於白軍手中的地方，他們所受的痛苦，與在紅軍前線上的姊妹們的，完全一樣。許多都死了；還有許多，則在艱險的下層革命工作的機智中，練得異常堅強。從普通平和的家庭婦女，一變而為強硬，軍人氣，有力的人。那些不聰明的，則走到非常愚笨的極端，她們變成男人型，一切都摹仿男人，無論在步態上、講話上、咒罵上、粗野上、都是一樣。她們喪失自己的特性，戴上了奇怪的假面。這是婦女中最謊謬，最無成就的一種，對於她們，一切都是摹仿。而在內心裏，她們常是非常可憐，自卑，苦惱，歇斯的里的。我所遇的這種婦女，多來自知識分子。

在黛沙身上。我想畫出一個真正的勞動婦女，一個女人，以自己的生命，賺來排在勞動者最前排的特權。

唯物辯證法與藝術

我對於文藝與技巧這問題的意見，在一九三〇年夏季的文學上，題着「辯證法的藝術作品」一文，說得很詳盡。我總以為藝術照它的本質與特性來看，是心理的。牠與科學的分別，是牠只與人發生關係。人對環境，對外界的複雜關係就是心理。自一九二二年，我最初開始幹文學起（在革命前的都不算），我就在文藝的領域裏，極力攻擊宇宙創化論（Cosmism），政治新聞式（Political Journalism）與間接的辦法（Factography）。許多老批評家都看到這一點，但是有些人卻指我是「過度心理的」（Psycho-

logical Excesses) 火馬，植物園，及戲劇暴風雨，羣衆（「伊司葛亞」，「深淵」不在內）都是技術文學，士敏土則是心理分析的。

在這，我必須提出一個關於客觀的重要問題。在我，客觀一辭，含着一個顯然的一貫的意義：藝術的客觀性我以為與馬克斯，蒲力哈諾夫，伊里奇所用的黨的客觀性，同一含意。無產階級的文學，不能，也不願承認，另外任何種的客觀性。由這一點看，士敏土及我的一切其他作品都是客觀的、寫實的。關於寫實主義，則我以為「寫實主義」這一辭是絕對的、而非辯證的。不同的社會階級，在不同的時候，對寫實主義有一個不同的理解。資產階級的批評，特別急於把牠解作絕對的客觀，這意味着藝術必須是中立的。這顯然是淡漠的生活觀望，「對於善惡都無所謂，不知什麼是憐憫或憤懣。」並且「無論在他高貴的臉上或外表上，都看不出他祕密的思想。」這樣的寫實主義，「一個永恆不變的名辭。」抹殺了我們布爾雪維克的整個的革命觀念，抹殺了「因它自己的拘限，而被生活所推翻」的辯證法的意義，抹殺了產生「喚起未來的神異形象的文字」的可能。（黑格爾）在一個辯證法的作家，這種機械的寫實主義，是無法接收的。這就是為什麼我個人不能採納，所提出的片面的寫實主義的緣故。而且我想在無產作家中現在還有人保持這種意見。我們自然要「照實的」寫，但並不至於此。從唯物辯證法的觀點看，藝術當面的任務，不只在描畫「事實如此」，同時還要寫那應當如此；這就是說，藝術必須表現事實於變動中、於進行上、於發展中。這是藝術的黨派性。一切普通陳腐的名辭如：寫實主義，浪漫

主義，古典主義，自然主義等等，若不完全廢棄，則非好好地改造一下不可。不然我們將被纏得昏頭昏腦。作此無謂的錙銖較量，在一個圈子裏，轉來轉去，甚至掉在學究的爛泥坑裏。把已死的名辭硬插進無產文學裏，是完全反唯物辯證法的。浪漫主義、自然主義與寫實主義等，各是一派別，一傾向，各表示一定的社會關係，所以也就是某社會意識的一定形式。

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

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

風格與內容

就是以上諸考慮，指導我寫作士敏土。爲使主角典型化，我極力使他「英雄化」，我要他們不至於漸漸消逝，要他們的相貌永存，要他們永印在讀者的印像中，使讀者在他身上感到他自己，因而不安起來。所以主角須有持續不斷的吸引力。凡書中碰到社會問題時，我心理總想着這事：爲達到一種我想的藝術效果，我得使形象的文字，很容易地、有力的，轉到社會學的文字。

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

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

而是寫一篇社會學的心理學的詩。

我再講士敏土的風格上的特點。關於這，也曾有過很多的誤解與爭論。有人以爲這小說的風格是一貫的、新鮮的、獨創的；另外的則以爲太誇大，有一股頹廢氣味，近於自然主義和象徵主義；又有人說，這是純樸有力的、概括的、充滿了熱情，確像無產者的勞作與鬪爭；還有人則以爲太複雜，太輝煌，不容易懂，而且完全不合於傳統文學的普通形式等等。在我看來，風格是內容與形式的和諧的融合，思想與形象的表現中，一種適當的聯貫，表現思想情感的一定的態度，特徵與方法——一件藝術品的風格，我以爲是賴於那永遠綑緊在他身上的階級與黨派的「絃」，這總在作家心中響着。作品的內容決定了形式，內容與形式非是辯證法的統一不可。在寫士敏土時（如在我的一切寫作中），我特別策勵自己，去尋求這統一。熱烈的工作，布爾雪維克的目的性，階級鬪爭的緊張與激昂，在在都需要一個相應合的適當形式。我常常整章地毀了重寫，或把整個的結構重新安排過；有時這邊改淡一點，那邊加濃一點，或者再求更正確的顏色。隱喻、詞藻、用字、造句都經過了長時間的修改。每重版一次，這工作就重複一次，直到一九二八年。我希望這部小說的整體，能如一曲和諧有力的交響樂似的響着。我覺得這都是重要的：每人說他自己的話，感情行爲都要切合他的性情。而這性情的畫圖，又須與諸人物的重心成爲有機的一體，但同時又因個人的心理差異，引起不同的抒情的調子；沒有一個廢字，每字都須表達一個思想感情的高潮，而又與別的互相融洽，宛如一個設計很精的嵌木細工。我不自問：托爾斯泰、

屠格涅夫、安斯退夫斯基或者高爾基如何寫這個，說那個。這問題我想都沒想過；即使想到，我一定要驅逐這思想，這不特是不必要，而且還有害；因為不然我將依附於模範，而失掉了我創作的自由。承繼藝術，是包括決心地，克服前代的風格，而這就是完成自己的風格，且同時與時代，工人意識及辯證法的客觀事實又相吻合。這問題結果是這樣：怎樣用我們集合的藝術修養所作成的藝術手腕，來表現我們的生活，使牠與我們的社會意識平行起來。困難並不在於如何利用舊有的藝術方法（沒有比模仿更便當的了）而是在怎樣創造自己獨特的方法，在藝術的思潮中，證明出一個新的美的階段。關於方法，著作者討論得真不知多少，但是直到現在，也沒見到什麼結果。不論你擺出怎樣一幅嚴重的學者的面貌，不把絲毫計較與模仿（普羅托爾斯泰，蘇維埃安斯退夫斯基）完全去掉，是永不會有什麼結果的。作家非用他自己的保守主義，他自己的機械原則不可。風格就是意識，把過去傳統與方法移植到我們現在社會主義的建設時代，至少可以說是反辯證法的。目前所需要的是一種革命的風格，一種布爾雪維克式的新舊方法毫不留情的批判。然而我們仍有古典的崇拜者，盲目的讚美屍骸。我們還不單是過去名人的奴隸，並且是活着的名著的奴婢；其實照我們的時代來看，牠們早該靜靜地休息一下了。不論我們對瑪亞考夫斯基的態度怎樣，他總比任何古典的作品對我們來得更寶貴更親近些，因為瑪亞考夫斯基有那偉大的革命的英勇，去掃盪偶像而創造新的形象，一種新的大膽的風格的建築（Architecture）。在這方面，法丁也是很「新鮮的。」

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

因為這緣故，這部小說的文字，非有某種程度的獨特處不可。

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

字。這不是甜言蜜語，也沒有愛思索的知識份子的吞吞吐吐。這是粗野的、直率的、頑強的、帶着熱情與自信：這是尖刻的、殘酷的、有所用的隱喻，出乎意外的大膽，而且詞句中間或壓得太緊縮，這並非遊戲，並非頑皮、也不是假面具：這是一種非常艱難的文字工作，對工人讀者，於此，我覺得我負着重大的責任。

我怎樣寫的

我寫得很慢：費了兩年半才把士敏土寫完，這是說平均每月不過寫印好了的半頁上下（大概有二百五十字）。大部分的時間，都費在整理文字上。我常把一個詞句，改作很多次。看來似乎思想表達得很清楚了。輪廓也很明晰，口氣也相當熱烈，然而不成，一天或一星期後，我發現了這都不對，我得完全重新再作。一個命令橫互在那兒：爲他的工作，工人作家必須能把藝術工具操縱自如。作家絕不能降到當代文化水準之下的。他不應作一個小巧的工匠，而應作一個技藝的支配者。這必得一直鑽研到老才成。從來沒有，也不當有不學無術的作家。不修邊幅的作品，蹩脚的著作，貧弱的技巧與工廠中蹩脚的工作是同樣要不得的。這是損壞了的出品。爲品質而奮鬥，爲訓練完好的預備軍而奮鬥，是我們當前的基本問題之一，而這首先出現於我們這時代的文學運動中。我們決不能急着付印，這是有害的：會阻止青年作家的長進的。在昔日，作家常要費許多的苦工，才能在期刊上佔到一席地位。那也確是事實，我

們的預備隊長得比那時快些（環境良好），但是在階級中去「閱歷經驗」，或者在經驗豐富的前輩用字家前，請求指導，就在現在都是必要的。我們整個國家經濟組織的再建，仍照樣地須要作家去了解人性、風俗、街道；同時也必須懂得機器的構造、堤壩的建築，明白渦輪（Turbine），繁忙的磨機，曉得農業與生物學。我國生產力的猛進，指令普羅廠主與狄克推多，理解自己的事務。

——這是藝術作品與社會主義的建設齊步到如何程度的問題。我以為作品要與時代及生活並駕齊驅，非
要內容充實，典型完整，風格完整不可。我們必須作到有概括性，能綜合人民典型的特點，及我們時代
的風俗與精神。我們必須使之達到頂點，而這只賴天賦及對人民和生活的理解，還是不夠的。我們必要
有至高的圓熟的文學技巧。我們必須使我們這種文學型（Literary Type）含有可以長存的品質，不單對
我們，而且要對將來，含有重大意義。用蒲烈哈諾夫的話說：則藝術品是「今日的生活超越了牠的圈
限，伸長出去，作成將來的基礎。」假若作品只在今日才有生命，沒有超越了牠的圈限，牠就落在社會
主義建設律動之後，也就不能解決無產文學的根本問題。

（瓦礫譯）

我怎樣寫「鋼鐵是怎樣鍊成的」

奧斯特洛夫斯基著

在講到我怎樣寫小說之前，我先稍微講一講自己。

在國內戰爭動亂的年代裏和此後的幾年中發生了這樣的情形，就是我的健康壞到極點。近幾年來，牀榻成了我經常起居的地方。我不能走路，在牀上躺着不動，在兩年之前我又失去了我唯一能夠看見東西的左眼，這一切前提都好像在說：

在這樣的情形之下工作是不行的，是不可能的。

我個人想道，盲目在我的工作上造成了難以克服的困難，不知道能不能借其他人的手，寫下那想在紙上的一切多樣的和時常是難於捉摸的思想來呢。

但是我沒有其他的辦法，我就用口述的方法來開始自己的工作，並且非常不安心地期待着，能得出什麼樣的東西來呢？現在，當小說已經寫好了的時候，我可以確信地用領袖的話來講道：「世上是沒有布爾塞維克所不能克服的堡壘的。」

是的，同志們，在最困難和艱苦的條件之下是可以工作的。不僅可能，並且還必須這樣，假如是沒

有其它辦法的話。

爲了這樣，就必須有對於工作的毫不動搖的志向，大的耐心和……安靜。

我早已就有一個願望，想寫出各種事情來，我曾經是這些事情的見證人，有時候我還是這些事情的參加者。但是因爲負擔了共產主義青年團的組織工作，我找不到做這個工作的時間。唯一的嘗試，——這不是文學性質的，而是單純的事實的敘述，——就是應烏克蘭青年團史料委員會的要求和同志所寫的集體作品。我以前是從來沒有寫過東西，寫小說，這還是我第一次的勞作。但是在工作之前我準備了好幾年。疾病給了我許多空閒的時間，這是我從前完全所沒有的，我就如飢如渴地和永不滿足地寢食於文藝書籍之中，俗語說得好：病有病福。在生病的期間，我有可能性讀完了共產主義函授大學第一年的課程，閱讀文藝書籍來充實了自己可憐的行囊。

沒有這個大而深遠的準備，是沒有可能從事寫作的。

我當時計劃寫一羣工人的孩子們的歷史，從他們的童年起一直寫到目前的這個時期。

黨和青年團的青年衛軍，在它存在的整個時期中，給了成千萬的優秀的人物，這些人是忠誠地獻身於黨和自己的階級的。國內戰爭時代他們在紅軍旗幟下的鬪爭，和經濟破壞的鬪爭，繼而在復興時期的創造工作，以及後來各年中爲在我們國家中建設社會主義的鬪爭，提供給無產階級的文學以無盡藏的資料。

應該寫這樣的東西，給那些剛剛加入青年團的人們看，給那些沒有和他們的父親肩並肩爲共和國的
生命而鬪爭，見過和參加過工人青年英勇鬪爭的人們看。

開始寫作的時候，我就犯了第一個錯誤：我抓住了一個插話就描寫它。開頭是沒有計劃性的。這個
最初的記述就這樣被擱到一邊去了。

阿克伏臺拜希 (Akrotaipezh)，這是烏克蘭舊伏林斯克省的一個不大的城市，是一個龐大的火車聯絡
點，在動亂的年代裏，這裏聚集了革命的和反動的力量。當地曾經有過激烈的鬪爭，這我們只要提起謝
拜托夫卡 (Sheketovka) 反過來讀是阿克伏臺拜希) 曾來回爭奪了三十次這一點就可想而知了。在書中
所寫的大部份的插話，都是事實。

我特別記得高魯比上校所組織的對於猶太人的迫害，我覺得，我不能寫出這些無助的猶太人大批
遭受殺戮的一切可怕的情形。我只能說：我的記述比當時所發生的事情還更爲減色很多。

德國哨兵爲機關車駕駛者的隊伍所殺和將運送征伐的軍隊來的火車在途中停駛的情形，是我根據參
加過這個插話的人們的敘述而寫出來的。這三個工人，現在都是布爾塞維克，都是同一車廠突擊隊員。
當我口述時，我先講一講這一個或那一個人物。我想像地在我自己的想像中表現出這個人物來，我的好
的記憶能力在這一方面很幫助了我。我緊記着許多人，就是過了十多年我還能記起他們。因此，我在自
己想像中描寫出我所要口述的情景，我從沒有忘卻了我所要描寫的圖畫。當圖畫中斷的時候，記述也就

中斷了。

我認爲，開始寫作的人沒有這種想像的描寫，是不能明顯的寫出人物和圖畫來的，也許這是種奇蹟，當我聽到和諧的幽靜的音樂，特別是提琴時，我自己的想像中，就特別明顯地呈現出所引起的圖畫來。

舍遼夏的死是我親筆所寫的，當時我正在從無線電裏聽到伊波立托夫——伊凡諾夫，的「高加索的素描。」

可惜的是幫助青年作家的雜誌中，大作家們雖然講了書的佈置和章的結構等，但他們不寫起草稿時的實際工作，他們認爲這是不必要的瑣事，而用了很多地方來專講理論。但是開始寫作的人，正必需知道寫作的技術。

在開始寫作的人發現到文學家早已知道的事情時，他們是白費了多少精力呀！

所有的作家都無例外地，講到筆記本的重要性，——這無疑地是正確的。多少好的思想在漂浮着，而沒有立即寫到筆記本裏去，舉如我自己是很困難寫字的，但我自己「有」這樣的本子，它對於我是有很大幫助的。

我的小說中的大多數人物，都是用的假想的姓名。朱赫來只有小名，他並不是省非常委員會的主席，而是特務部的長官。我不知道，我怎樣能描繪出這個由整個鋼鐵所鑄成的波羅的海的水兵，革命

家，「乞卡」（非常委員會的工作者——譯者註）的體形，我們的黨有這樣的同志，沒有什麼吹雪，沒有什麼大風，能把他們從站得堅固的，稍微彎曲的腿的姿態而吹倒。從外表看來，這些人是粗魯的，但是他們充滿了力量，這些優秀的人物……（文章至此處中斷）

（梅益譯）

我怎樣寫「一週間」的

李別丁斯基著

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

那時是我入黨的第二年，剛開始學習黨綱和主義。這是在經常的政治工作的過程中作的。這工作是在於那時自己得看好多書，很多的機會去學習，這些得先經過一番研究再傳授給別人。我的生活的環境是什麼樣的呢？我同什麼人會接近呢？這當然是政治部的同志、各組織的黨員、非常委員會委員、供給部人員、報館主筆。同我們組織裏的黨的上級人物接觸的少，但是都曉得他們。可以說這都是些自己本核心裏最優秀的黨員，他們給了「一週間」好多的性格的基礎。我同士兵接觸的也很多，因為在軍隊裏當過政治工作人員。

我時時刻刻抱一種很大的心願要寫這個，我那時常常感覺到這時代是非常的，我在牠面前歡舞狂喜，我覺得我一定要寫這個，感覺得每天所經過的是一切在世界上從來沒有的。同時我覺得我的一切

表現的手腕不夠，甚至於啞了似的，彷彿話不夠來表現這些每天出現的新思想和新情緒。

我試着去寫，拿起鉛筆，可是舊的創作體的成分非常的妨礙我。我從早年就寫起了，可是現在一種用慣了的創作方法妨礙起我來了，一方面我是在寫實主義文學影響下長大的（我尤其愛布寧散文），另一方面在頹廢影響下長大的（尤其是A·白雷及其散文）。但是我覺得這些方法不適用於我所要寫的。一舉筆——就碰起釘子了！檢查舊稿，我找到好多這樣的草稿，試着去寫點什麼，而結果時代精神生活的主要運動，牠的特殊音韻和牠的個性的風采都在這嘗試裏滑過去了，如果近於頹廢，則覺失之緊張：如果我走好的浪漫主義文藝散文的道路，結果又不免成爲自然主義的死板。這一切都不是我那時所要的，應當找創作的新的基礎。我居心要寫一部史詩，這史詩包括革命的三年：我想着裏邊的情節要包括了整個的蘇聯，要把人物分發到全蘇聯去。可是結果這一切好像都煙消雲散了。我記得從十四歲起我給牠叫做「生活」。我想從一九一一年着手寫牠，至一九二六年完結。這當然是幼稚，到一九二〇年成人的時候，我覺得我所要寫的包括三年，包括全蘇聯的那部史詩的思想是由這些幼稚的思想來的。在這樣緊張的狀態中，我心裏差不多準備了一年。日常的工作在進行着，我同一般黨員似的在工作着，可是我同時繼續不斷的，聚精會神的仔細考察着，思索着。於是，在「一週間」裏所寫的三月的一天裏，有一次我回家很早，那時正是晚春的黃昏，我很想來寫這個。我握起鉛筆，而起初一點也寫不下去。我決定只筆記自己的無力的狀態，於是就找到一句話——用什麼述說我們的生活和我們的鬭爭呢。我很愛這句

話了，繼續着牠就寫了第二句，於是就成一般散文詩。但是牠是我所需要的，牠過於激昂了，實際上我愛那第一句，但一般說來，在這很不高明的一段裏包含着未來的「一週間」的一切內容。這是用極樸實的話寫成的，但是寫了之後，我覺得在這草稿裏有點什麼東西，這可以說是到未來作品走的第一步。雖然這不是我所要的，這是很不好的。

是怎麼一回事呢？現在當我很有意的來仔細看這段東西的時候，我看見這裏除了很多不好的形象以外，主要缺點是鋪張，浪漫主義的烏煙瘴氣，和與現實生活的具體結構的隔離。牠可以做這時代的一個物的表白，但拿牠來做全篇的出發點，殊欠客觀。開始如此，於是就失敗到底了，應該不從這裏着手的，但牠卻給於我「一週間」的題詞。這是原稿的第一句，這是現象的第一步的把握，這做了「一週間」內容的基礎。布哈林的主義「ABC」，做了我寫這東西的第二種推動。如果你一想，你就記得那起首有對於黨的敘述——有對於管理社會主義國家的黨的敘述。寫在「禮拜六」裝運劈材——非常熱情奮發的，但同時又也非常寫實的敘述。當我第一次讀牠的時候，沒有留意這種敘述，那時只是我的宣傳的工具。但我愈想到我未來的作品，這幾行敘述給我的意義就愈大。無怪乎後來布哈林很愛「一週間」，他的寥寥數行，對於「一週間」給了我一種真實的基調。

對於「一週間」的第三種推動是皮涅克「在門口裏」，我想諸位大半都曉得這篇作品，所以用不着再來敘述牠了。那裏寫一個小縣城，大約也是在蘇聯東北邊疆上，是冬天，大約也是一九二〇年，蘇聯

政府很大的困難情形，寫出蘇聯社會秩序的異常和奇異的感覺，就這樣收尾了。以時間來說，這是蘇聯小說第一批中的一篇。對於這篇作品，我一看心裏就起了反感。

我覺得這是對於革命的中傷。在作品中所描寫的我不曾看見：醜態百出的黨員晚會，在晚會上鬧酒，知識份子無聊的放蕩，雜以關於革命問題的糊塗的討論，和關於俄國歷史命運的無味的空談等等。這裏提到蘇俄人員，機關，但這都是一種不正確的歪曲的敘述。可是皮涅克的小說那時對我總算要緊的，因為牠把我一切漠然的幻想引到具體上——「你所見到的革命是這樣的呵？」我心裏對皮涅克說：「事實上牠不是這樣的。事實上就是一個小縣城也刮着鬪爭的風，刮着革命的風，牠澈頭澈尾的表現着勇壯的精神，這就是牠們呵，這些英雄，這些現代的人們。」我在這樣想的那時期，的確是勇壯的，這是一九二一年春天的時候，那時我們一切的艱難正在尖銳化的時候。這事開始是如此的：大約是二月的時候，在全市大會上有寫在「一週間」裏的一個人，作了一個報告，也不好，也不壞——是一個中等的報告，在報告裏列舉數目字，說我們有成績，說一切似都不錯，都好。那時有一位黨務機關的領導者拉珂次珂夫同志就發言了，他說報告人是不對的，報告人說我們一切都很好，這是不對的，這是歪曲了事實，我們現在不要誇大，而要提出來一個比一個嚴重的問題，因為我們是在恐慌的前夜過生活呢。勞動軍的經驗是失敗了。在各機關裏都是死氣沈沈，不應當欺騙自己——用命令來取締私商，事實上一點也沒有奏效。他並不是灰心喪氣，他只是叫看一看事實的情況，他只是指出了再過一兩年我們就度過了一切艱

難的那種自欺的危險。這是一篇極好的演說，是極清醒的、勇敢的，對於事實冷靜的觀察。一般說來，這演說的聲調，這人的性格，甚至他的外表，都在「一週間」裏找到了化身，這是在羅柏柯的典型裏，是在他的演說的聲調裏。

於是，不久西伯利亞就起了大暴動了，極殘酷的暴動擴大到中西伯利亞的全部，擴大到庫爾甘，彼得保羅，斷絕了交通，糧食不往城裏運了，飢饉的瘦手伸向中央了。那時只有從未與中央斷絕交通的各省往中央運糧食，齊梁賓斯克也是如此。我們就開始由各省吸收糧食了，那時經濟情況特別緊張，這成了新的風潮的起因，新的暴動爆發的導火線。我記得黨的組織裏最不堅決的份子，在艱難痛苦的壓迫下就道：我們怎能給糧食呢，我們自己吃什麼呢？現在還記得有一位領導者在全市大會上說：「怎麼呢，拼着所有的一切力量去維持中央吧，我們自己去挨餓吧，雖然對我們自己是很艱難的，而糧食應當交給中央。」這是給「一週間」某調的第二個機會。「一週間」的主要的矛盾就成熟了，第一個主人公的性恪——即羅柏柯——和他的性格同時即從拉珂次珂夫的幾點特性上產生出來了。後來，差不多同時就產生了克里明，馬頓諾夫和郭迺，並且他們都同時對於春天的感覺連繫着。閉會以後，出去到了街上，街上刮着清爽的春風，令人感覺到自己的青春，但爲了工作，依然不去貪戀着可愛的春日……。於是我動手寫初稿了，這初稿是關於克里明，馬頓諾夫和郭迺的體驗。

此後我就到葉嘉德林堡服務去了，我是被區軍委招去的，那時區軍委組織了一個區軍事政治學校，

區軍委把我招去做這學校的組織人之一。把齊梁賓斯克置之腦後了。葉嘉德林堡是烏拉爾的省會，牠比齊梁賓斯克大得多了。此地完全是另一個局面，但是對於齊梁賓斯克的感想，時時刻刻的留在我心裏，可是恰巧正當把齊梁賓斯克置之腦後的當兒，只在這時我才很真實的想到，爲什麼一定要想整個的蘇聯呢，爲什麼不來寫這典型的，我們的這小城市呢。一切的動作都可以集中到一個城裏的時候，幹嗎要去包括整個的蘇聯呢？爲什麼要取革命的三年呢？可以採取一年，一個月，最後可以採取一週間，把一切主要的矛盾都放進一週間去，在一週間裏可以描寫一切事業變得緊張。於是立刻就寫了「一週間」裏所表現的事變的綱領。在這時代的主要矛盾的發展上，我開始組織題旨，這是表現在這樣的具體的問題裏：如果紅軍由城裏調出去，那就不能鎮壓暴動，如果不調出去，就不能完成春耕。要完成春耕，必須要得到種子，必須要得到燃料，必須要調出紅軍，是要引起暴動的，但是應當要走這條道路……。

一切人物的配置，在這矛盾的發展的周圍立刻就表示出來了。

但是一切主旨我已經弄就了。關於春天的感觸已經寫好了。（後來寫在馬頓諾夫，克里明，郭迺的議論裏），在克里明和森珂瓦關係的基礎上，那種愛情的基調上表現得很清楚。

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

這在我找到這基調的時候，我自由的握着對自然界的感覺，把握着對春日的感覺做整個的事變的背

景，這給了一種一般的描繪……是我從這裏來下手寫這部作品的，就到現在我看我這種起首是正確的。作品的第二種基調——這是庸俗的小城市的對於把牠也捲入到漩渦裏的那種革命的敵意……這種基調已經作品社會的複雜起來而且使之具體化，牠是我的意見和感情的表現，當你疲倦的開會回來的時候，看見習見的小屋、人、教堂和小土山，就覺得這與那實際存在的不相符合，與那將來所作成的不相符合。由此就產了第二種基調，——在特殊形式的黨組織的生活，黨會，禮拜六義務工作人員，集會。

這第三種基調到現在對於我彷彿成了這作品的質量的試準器，不是作品的內容，不是作品具體的形象和情節的開展，而是牠的一般色彩。最初如同我的體驗似的，產生了這些基調。後來我着手把這些基調結合到每個人物上，把牠們做成各種人物的主觀的吐露。「應當用什麼話對我述說我們呢」的一段話，應當來自蘇里柯夫的日記。也應當是蘇里柯夫的日記。一般說來，蘇里柯夫當設想是一個詩人，他寫着詩，寫着長詩。我寫的這幾首詩和長詩，應當入到「週間」裏。最後好多地方還沒有完成我的第三種工作，是在於我一部分要對各人物的吐露加以選擇，除去牠們的主觀成分，把這些吐露作成全部作品的客觀的色彩。

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

這作品應該要寫得好像第一章寫的一樣——帶着內心的韻律，略帶鋪張的散文，語言裏帶着條件性

的成分。在起首，在前四章裏，比方我避免着「那個」字的引用，我有一種願望，要把作品風格化，我避免減低作品價值的那些性質形容詞，對比，一切都應當往一定的鋪張的語調上用工夫；「那個」這個字能給語句以堅實性，能使現實確切。我覺得作品大的程度——我想牠一定比後來所作成的要小一點。我擬定牠必須有七章。在初稿裏覺到白雷的影響，這種影響在我的第二部作品「明天」裏尤其顯然。如果你記得白雷，那就不難辨出他的影響，並且，他是最愛的作家之一。

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

我寫「一週間」從開始，從第一章起，我時時刻刻的寫着，排斥着在那一句：「用什麼話給我述說關於我們呢」的基礎裏的存在的那些一般的和非具體的浪漫的情緒。你看見開始寫着「天氣」的——是天空，春日。此後——對於城市裏所生的敵意的描寫，對於黨員赴會的描寫，還沒有個性。「一切各種各樣的人在走着，但那一個同樣的清晨的太陽照着他們。」

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

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

第一張我抄寫了五遍，以下就不再抄寫了。賑亂會出了一種報，我就把我的稿子絡續給他，這稿子就標着「我們的鬪爭的平日」的題目在該報上發表了。這把羅柏柯已經寫成了。同時作品進行的很有力，我已經來不及筆記一切了，大堆的材料壓着我，我一理解了作品主要的思想和牠具體的發展時，我即刻就多量的寫起來。可惜六本稿本之中我保存的只有一本。原稿寫得很雜亂。我開始寫的時候，這一段那一段的寫着。由這一段寫到那一段，我想着頭一段已經寫完了，後來又回到頭一段上。現在我把它全讀一遍的時候，我不能夠把握着工作的一切次序，一切都寫得很雜亂——有時用墨水寫，有時用鉛筆寫。紙的問題那時真糟極了，比現在還糟，齊梁賓斯克有一個大的茶葉廠，我們在那裏徵收了好多包茶葉的紙，這些紙寫着是非常方便的；此外我還有什麼「保險」簿。我就在這些紙上寫的。再說一遍，我寫得非常雜亂，但是，當我翻開這些草本的時候，我在這些草稿裏找到「一週間」的一切主要的插話，這些插話我曾膽抄過數次，我時時去修改着，膽抄着，甚至在一個草本裏重複着那同一的基調。

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

內心的裁判的情況裏。我對馬頓諾夫添加了許多自己的思想和感情。比方，當他在街上走的時候看見教堂，他彷彿是用一種未來的眼光看着牠們的。

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

其次，關於鞋底的事實，這也是由生活裏取來的，我親自看見這人用繩子把鞋底捆着。

我現在寫這些事情幹嗎呢？我有一種想像，我覺得這種想像一定對於初作者有益的。——這就是關於利用實際事實問題。問題是當我們生活在感官的真實裏的時候，生活豐富，得關於任何人都可以寫好多書。但主要的問題不在此，而在於要會從實際生活裏選取對於計劃的具體表現所需要的東西，把這集中到一塊裏，或者相反，把牠作得比實際生活還要有生氣，但是要做得能使這種由實際生活裏取來的事實很生動的令人覺到現實生活——覺到他的全付的力量。在神父家裏發生的那件事，實際上不是好像馬頓諾夫這樣典型人物做的，這是一個真實的黨員，當事情到了搜查的時候，這位黨員的心裏或者覺得很不方便，但是他把自己的事情處理得很好。我是要把那黨員知識份子的社會心理的根基，同對於革命懷着敵意的人們發生關係的矛盾揭開來。我取這件事情，彷彿我按着我自己的目的來歪曲牠似的。但這種

歪曲是我解除了牠的偶然性的成分，給牠很多的緊張，這幫助了我把材料引到作品的思想上去。

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

其次，再談一談郭迺和蘇里珂夫的產生。無論如何奇怪，他們是由真實人物的各方面產生的，即那同一的一個非常委員會委員做了這兩個似乎相反的典型的對象。我把這人的內心的兩種矛盾的傾向取來，把牠化身到兩個人上邊。我為什麼要做這呢？我覺得我不能夠在這人的性格一體上闡明兩種相反的特性，於是我就把這一種傾向使之同另一種傾向離開了。這是證明了我的藝術方法的缺陷。郭迺本來是什麼樣，他依然還是那樣，仍然是一個極好的布爾什維克，回家以後他也許體驗着蘇里珂夫所體驗的那些情緒，——但也可以克服這些痛苦的情緒，成一個更堅決的人。那時我不能把握住這種性格的辨證的處理，於是就走向分割矛盾的路了，走上分離他們的路了，這結果就是把生活的性格變成了象徵。

在森珂瓦上我聯合了兩個女黨員的特點，一個是我知道的很疏遠，另一個是與我很接近的人。結合起來成了一個人物，當我把兩個真的女黨員拿來同森珂瓦一比較，就又看見是浪漫主義化了，她沒有那兩個女黨員所具有的那些具體的特點。一般說來，森珂瓦不是客觀的生存着，而是經過克里明的攝取。在自己的原稿裏，我找到有關於森珂瓦在彼爾木省教書的描寫，有關於她如何成了黨員的描寫，在最後

修正時，我把這些都刪去了。克里明與森珂瓦——我不記得他們怎樣和從那產生的。他們的好多思想和主旨不是屬這一個人物就是屬那個人物的。馬頓諾夫的好多思想最初是屬於蘇里珂夫，後來才轉到馬頓諾夫上。

原稿工作的路線是這樣作的。在這一篇原稿裏是對黨部情況的綱領的記述。這種記述我有四次改變，第一次的形式是以這樣的句子開始的：「從最初克里明對於羅柏珂的計劃都不以為有實際意義的。」接着就是對於羅柏珂的演說概要的敘述，這一切都是用非常乾枯無味的，純粹用黨的話來寫的。在第二次的改變裏具體性和熱情多了，主要的是克拉烏洛夫在這裏很真實的出面了。在第一次形式裏還沒有克拉烏洛夫，只有一個什麼糊塗不清的波戈朋斯基，可是在第二次的改變裏出現了克拉烏洛夫，即最後入到「一週間」裏的那個克拉烏洛夫。這原稿還沒有開展來，但是牠已經很具體的了。這樣人物的典型，後來屢次的出現在我的作品裏。前四五章我就是這樣做的，工作的環境那時是非常艱難的。有好多同志都抱怨環境的艱難，都說他們本來可以寫出很有天才的作品，可是環境妨礙着他們，我下邊說吧。那時我做軍區事政治學校的教務長，環境大約是如同「黨代表」一書裏所寫的一樣，——是很艱難的。工作是很負責任的工作，我擔任全部教務上領導工作，部分的還領導校中的政治生活，那時正是往新經濟政策上過渡的時期，那時因為復員，軍心最不齊的時候，我得去作很多的演講，作很多的工作，因此對於我的文學工作所剩的時間是很少了。通常我寫東西是晚間或清晨。那時是夏天，我或者早晨在上課以前

寫，或者回來寫。這樣緊張的工作，使我過於疲勞，疲勞得竟使委員會給了我三個月的休假——這樣的事，是不十分長有的。我開始患起腦貧血來。我去到莫斯科了，我會走著請求把我撥到陸軍教育本部裏服務。請求成功了。我在高等軍事交通學校依然在那樣工作條件下服務，但給養上要好一點了。我放下了三四月的「一週間」，在這裏又寫起來了。但那時牠已經被構想好了。好多已經都寫起了。當我又提筆續寫的時候，我把牠統統謄了一下，已經把作品按着主要的感染的音調均齊起來，但當我開始往下續寫的時候，發現到我的風格上起一種什麼變化。如果把「暴動」和牠的平減的那一章翻開，總之，把末尾的幾章翻開來，可以看見這幾章是比較的另一種音調了。在風格上牠們沒有甚麼鋪張，牠們很自由，已經不那麼樣覺得一種有韻的散文，一切更覺得自由，描寫得更寫實、更具體。人物的出現和對於他的外表的描寫，都是用一種率直的，個性化的語調寫的。丹可夫，史貝琴，賽列斯克——在方法上與郭迺和羅柏珂的描寫都大不相同。我所說的我沒有完成的那種任務在這裏也表現着。前幾章是用韻文文體寫的，布哈林曾見到這層；他看了之後就說：「你的前幾章寫得好像散文詩一樣。」從第五，第六章起，就開始了普通的散文，有韻的地方就愈少見了，只有第七章才寫得恰似我當時所想的，這篇文章是以黨會結束的，這黨會是「一週間」開始時那次黨會的重複。

總結起來：我以爲擺在我面前的那一般的任務，量着自己的力量，我完成了。這部書我大約寫了一年——一九二一年四月十六日開始寫牠，一九二二年三月二十四日寫完。這部書裏有什麼好處，有什麼

壞處呢？我覺得這部書的缺點，第一是「一週間」裏沒有工人階級，這缺點托洛斯基在自己的文學論文裏指出過。

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

但是，我覺得我的任務總算完成了。即在世界的新的感覺的基礎上，我給了新的主旨和體材新的結構。好多人都捉摸不住這種新奇的事物，而且這種新奇的事物是有的，牠是表現在與社會矛盾的發展相應的人們的出場和處置上。麗沙的引入是從第五章起，以至於到末尾，時時刻刻從作品裏引進了新的人物。

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

這部作品也受了以前的創作體系殘餘的影響——自然主義和頹廢主義的影響。有過這樣的時機，比

方，史達馬霍夫的花瓶。這隻花瓶是被描寫在這麼的神氣裏：「在牠上邊繪畫着什麼人的戀愛處所。花瓶被打破了，後來往裏邊裝些墨水。史達馬霍夫從來對於別人送給他作紀念的東西都是如此的。」花瓶這裏是表示象徵的，那革命時代——那兒不會有個人生活的「美麗」。這是很不正確的思想，——一種不正確的風格路線也適應着這種思想，沒有融化的舊的創作體系的殘餘，妨礙而阻止去理解「一週間」的真諦。

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

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

牠的產生當然是集中，即最初全部是整個產生的，好像設計似的。我無論作什麼，在我時時刻刻總有一種觀察的過程，比較的過程，選擇印象的過程，這過程在我自然而然產生的，有時有種什麼東西從這選擇裏分開，我就開始思索着，怎樣能利用這個，誰說什麼時候，別人回答的時候，這些都與所思索的作品有什麼關係，我思索着怎樣去描寫牠。時時刻刻都作着這樣的好似無目的的練習。對於有些東西

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

史維洛夫說：「詩是從頭寫的，這話說得真可笑，可不可以說小孩子是從頭造起，詩是一下子全都造好了。」散文也是如此。

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

我怎麼寫的，按着靈感寫呢？或是按着課題寫呢？

我們一談起：天才，創作的天才，我們很難想像到這些字裏包括的是什麼，這裏有好多混合的部

分，這些部分所給的觀念是異常複雜的，但是我曉得有好多比我更有天才的人，可是他們是什麼一樣也不寫的。這裏有××××的刹那，即善於集合，善於集中××××於把整個的自己付與工作，這裏有對××××計劃的一定的忠實，這是什麼呢——是靈感不是呢？但是，無論那一種職業時時刻刻都應當這樣來對工作，這組成了生活的主要結構。這是對於自己工作的一種吸引力，用不着自己來勉強的，在這意義上說用不着自己創造靈感的，但這總算是一種內心動員的一瞬間。靈感的瞬間當然是有的，當你寫的時候，你自己辨不出來什麼東西是從那來的，但你寫着，你遵從着形象的獨立的生活，彷彿一切都是自然而然發生的無意或有意的觀察的，然後用你所發展形象的那東西來檢查形象的真實性，如果牠服從着發展，——那牠就是正確的。

在任何環境我都寫東西嗎？

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

(KH譯)

我怎樣寫作

皮涅克著

幼年時代。在穿堂裏的牆上掛着一面鏡子，鏡子裏照着我同我的馬。我扮着露絲蘭，或扮着鄂斯臺卜。每天好幾點鐘工夫我都身上掛着矛、槍、劍、套索，騎到披着小駒皮的我的馬上，站到鏡子前面。我向敵人馳着馬。向彼切捏格人和波羅維次人（均古時屢次侵犯俄羅斯的民族名）刺殺着：我自言自語着，——我在鏡子面前不但裝扮露絲蘭和鄂斯臺卜，而且也假設着在一切的大草原裏。我揮着手，馳着馬，吶喊着，威嚇着。我聽不見在我周圍的家裏作些什麼，——母親曉得如果我在鏡子前面把我喚得不是時候的話，那我就見怪了，姊妹知道如果打斷了我的扯謊，我定要裝着露絲蘭去打她的。這一切差不多都是三十年前的事了，都成了已往的陳迹了！我知道那時我在鏡子前面我是樂不可及了，到現在還記得那時坐在鏡子前面是我所必需的了。

還在初年的時候，我在街上走着到醫院裏看父親——回到家裏我說在街上看見往醫院裏給父親送着象和老虎（幼時我好人都相信鹹肉卽是象肉）。我的幼年是在莫查斯克和沙拉托夫兩城過去的，——到沙拉托夫我就非常的說些關於莫查斯克的謊話，到莫查斯克我就非常的說些關於沙拉托夫的謊話，扯些

我所聽見的，我所讀過的奇事。我所以要扯謊的是因為我要把自然界和概念照着我所想像的最美麗而有趣的組織起來。我的扯謊扯不了，這我很受虧，周圍都輕視我，但是，要我不扯謊卻不能夠。

我的最好的短篇、中篇和長篇小說，當然都是在幼年作的，——因為那時我最緊張的感覺到創作的天性：這些作品都滅亡了，都被風從記憶裏吹散了。

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

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

以上所說的是我為什麼寫。答覆這問題我不能夠的，因為開始一切都是不知不覺的，——而且，如果我曉得這「為什麼」，那我一定不寫了！每個作家都一定有自己的悲劇，自己的鴻溝，自己的缺憾，

他要用創作把這些填起來的。

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

我每逢早晨寫東西，一起牀就寫，並且在這幾天不讓人催醒我，——每天至多不過寫兩小時。寫着差不多沒有修改的。我寫的數量上大約每次總是那麼一樣多——一印頁的八分之一（每頁印爲十六面）。我的東西不是坐到桌上想的，——在桌上我寫我預先想好了的。不到一印頁的短篇小說，我一下子就在打字機上打起來，——在一印頁以上的東西先用筆寫了然後再用打字機打。在寫作的幾天我很想牛奶作的飯食，——在這些日子我盡力的不用咖啡，不用茶，不用酒，一切都用牛奶替代。一着手我就按天寫起來（也常有這樣的情形；我們的的生活是混亂不堪的，我們都掛在電話機鈎上的，藉着這不客氣的電話機，整天不問就往你家裏向你亂撞，我所要的人的數量比那數量所要於我的少得多了，——有時一天、兩天、三天的把工作間斷了，到第四天、第五天再遇到這樣情形的時候，我入於吃煙人斷了癮的情況裏，就要把一切沒過錯的人一齊趕開了，首先要趕的是家人。）每次當我寫作的時候，我想着把這篇小說一寫完就着手寫下一篇的，可是我一篇與一篇作品之間總有間斷——作品越大，間斷的時間越長。

坐到桌上我只寫我預先想成的東西。最倒霉的是早晨我被人家催醒來。這是因爲——早晨每當夢與

現實正在激戰的當兒，正當一部分的感覺離開夢境的時候，一種、兩種、三種……思想在腦子上浮着，——在這幾分鐘之間在大腦殼上和腦殼下的下意識的交界上，我整理今天我所要往紙上寫的東西。「思索」這個字在此地是用不上的。由這些在積累記憶和遲疑的雜沓裏取我現在所要寫的那篇小說，在這早晨幾分鐘之間整理起够我今天所要寫的東西，——我已經看見，我已經聽見今天所寫成的東西，——我看是用夢看見的，聽是用意識聽見的。坐到桌上我去記我所看見的，盡力的用那能够寫得切實的字眼。我對別人的缺點見得很清楚，當我讀朋友們作品的時候，我會說爲什麼這個好，那個不好，——可是遇着我自己作品的時候，十之九我就不能解釋爲什麼我這樣寫或那樣寫，——這如同到現在我不知道我的是從那裏取來的一樣。

關於我的小說的產生，我記得有些例子。如：有一次我到季克家裏去，他要到恰克圖去，他告訴我去的原因。從他那裏回來的時候，我到S場下了電車，我記得這個地方，我站在那裏把煙斗的煙灰敲出來，裝了一斗英國煙末，抽着，吸着「維爾仁尼」的煙味，——我曉得我將有一篇小說產生了，這小說是由季克的口述和克卜斯坦煙草廠出的煙味產生的。過了一年之後，就寫成了一篇小說：「陳乾酪」。又有一次我同庫洛迭山到克里木找他的同國人去，由黑海上了岸。在車中有一種蔚藍的光輝，庫君的臉也變成了綠熒熒的，——我曉得我不是乘火車走的了，不過這是按着小說的主題。過了半年，我寫了一篇小說「蔚藍的海」。除了幾個例外，當我給人家特約寫東西的時候，（我的作品作得很壞），我所要

除的不是因為愛寫人家給我的題目，而是這題目出乎我的心願以外的，每次都是出乎意外的，我們每個人都看見，聽見，思索了千百篇作品，這千百篇作品待到桌上寫出來的時候只剩幾十篇而已，這幾十篇中的每篇也都是偶然的。

如同在S場上想起的小說「陳乾酪」一樣，產生了新的小說的感覺。這感覺開始成長着。對於這沒有形成的胎兒，從記憶的雜沓裏對這篇小說開始生出她所需要的線索、服裝、色彩。腦子去配置着牠們。這些胎兒生長幾個月光景。在這一層上說，我不像女人——母親，因為這樣的胎兒同時有幾個在生長着呢，——牠們在不同的時間結胎，在不同的時間降生，在分娩的時候，如果有人妨礙我的話，我一定要大鬧起來了。

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

上邊曾說過「別人的缺點」。我到桌上寫的時候，我不想這些方法，但是我知道牠們自己會在我的筆下的。現在我寫了一部小說「沃瓦河入到裏海裏」；爲了寫這部小說我看了三十來本河海工程師的書，認識了河海工程師，去了一趟德尼浦水電站，——但是這部小說是我在夢裏看見的，而牠是由好多感覺

產生的，這些感覺都成了這部小說的呼吸——生命，這些感覺正表示着這部作品是我寫而不是別人寫的，因為這呼吸是我的呼吸。

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

(KH譯)

我怎樣寫「城與年」的

K·斐定著

材料的蒐集

從一九一四年春天起，到一九一八年秋天止，我都住在德國。這樣，對這時戰時德國後方的生活，我就有觀察的可能。我對任何事件都不會參加，對於活動份子所不會注意的那些方面，都顯然的入到我眼裏了。積年累月的在兩三年間，搜集了許多觀察所得的材料，我沒有把這些做出結論來，也沒有想到將來有什麼價值。我積了好多剪報、廣告、電信、明信片、充溢着愛國主義的傳單、告白，以及反戰的論文。這是人類的蠢愚和災害的挺好的展覽會。我自己抽屜內藏的筆記、小品和論文，把牠補充起來。那時我寫了一部長篇小說。這作品從材料和主題說來，都和書桌上堆積的我的軍事的觀察，以及天天在激動着我的那些事實，相差十萬八千里。這是「不合時代調子」的一部作品。我懷着昂奮的心情寫了牠……結果把牠毀了：這是一部不高明的作品。

一九一八年回國，就在我們大家所記憶的三年內戰、飢寒、貧困以及革命勝利的動亂工作中過去

了。我更加聚精會神的、熱心的在這幾年搜集了所觀察的材料，筆錄了一些東西，我的行李袋裏裝着文稿，到各城市裏來往跑着。我當時是報社的編輯，對日常事變，都記着熱情的反響。與一個革命口號，我都用時論家和小品文作家的筆調，成十來次的把牠重複着。至於小說家的筆，還得要含着熱情，再回過頭來，在那早已精研過的，只有在想像中存在着的材料上，重去下工夫。

我寫了一些短篇小說，這些無論對於戰爭，無論對於革命，都沒有什麼關聯。我當時依然冷靜的相信我爲自己的寫作事業盡心竭力的服務呢。這麼以來我在一九二二年把從前吸引我的那些材料，作了一個結束，在某些限度內我用這些材料，寫了一部「不合時代調子」的作品。

這時我才覺得在整個大戰期間和革命初年所搜集的那另一種材料，在我心裏成熟了，成爲作家的材料了。歐戰在革命的影響被遺忘了，軍事共產主義時代在新經濟政策的影響下，也要被遺忘了「合時代調子」的，已經是另一種題材了。

可是對於我，對於一個作家的我，更珍貴的是從前在德國所搜集的，藏在我抽屜內的那些材料，以及數年前匆匆記錄的，裝在口袋裏隨身帶着的那些筆記。

這樣，我就於一九二四年完成了一部「時代落伍的」作品——城與年。

我們對於「時代」的理解，大概不很廣泛。如果我們把「時代」理解爲日常的事件，那作家的寫作，將永遠是「落伍」的。如果要使材料對於作家有用，需要的是時間……

我相信，文藝是在較遠的「明天」裏，來把今天的一切豐富而多犧牲的特質加以概括的。這對於文藝的深刻的現實性並不妨礙，因為「今天」的根是生在「昨天」裏，這就像牠的枝葉伸向「明天」一般。

語言的鍛鍊

用字對我是一件最難的工作，字的選擇，我用什麼做標準呢？第一，字應當能最精確的表達思想。第二，牠應當有音樂的表現力。第三，牠必需有句子的韻律的結構上所必需的節奏。工作的困難，就在同時要估量到這三個基本的要求上。此外，應該再補充兩點，比較起來，這兩點並不算簡單：就是在作者的話語裏，應該避免把一句話來回重覆，而且不要用那陳腐的、庸俗的、假漂亮的字眼。我有一本沒有入字典的語彙。未來派所給「造字」一語的含義，我在自己的寫作裏，並不拿牠作為追求的目的。我對於新字爭取的方法，是在於拿我們活的以及文學上字眼，把牠連接成辭，用這無數的辭，不斷的使句子新鮮起來，這麼以來「禁用語彙」中的任何一字，甚至於色情的字眼，在作者的語言裏，都可以找到最好的用法。

上邊所說的是如何在作者的語言上用功夫。我怎麼在作品人物的語言上用工夫呢？最複雜的是受文有限制的知識份子的語言。農民、手工業者、商人等語言的特點以及街巷俚語，都較易把握。常常當場流露出的偶然的一句話，就可產生一個完整性格的印象。我把一切碰巧的字眼，一個個的寫到紙片上，

這些字眼，給我一種選擇措辭的可能，這些措辭後來就成了作品人物語言的基礎。

典型的產生

我曾說，常常一句話就可以產生一個典型。城與年中好多次要人物，都全仗着我記憶中所保存的對戰事最典型的德國的警句，這些警句都是我從德文譯成俄文的。

而視覺的感激，更其能成爲寫作的衝動，大半的典型，都在眼睛的印象上構成的。

一九一八年我當俘虜回國的時候，在例車中遇見一個莊稼漢，他懷着神魂不安的嫉妬的心情，保護着自己的羊皮襖。當時不是八月就是九月，太陽還發着熱，黃色羊皮板的鮮豔的斑點，處處都在撩着我的煩愁。一年之後，我寫了一篇關於逃革命而作了德國俘虜的莊稼漢的小說。這個故事，後來改造了一下插在城與年裏。

城與年中所寫的德國的旋轉輪機，競技場和用罪犯的頭做靶子的打靶場，在第一次世界大戰的前夜，我的確在愛蘭良看見過的。

本書——蘇聯作家創作經驗——左列各篇係選自下列各書，謹向譯者及出版者誌謝。

我的創作經驗

張仲實譯

選自給青年寫作者的一封信

我怎樣寫作

孟十還譯

選自天馬書店·蘇聯作家創作經驗

我的創作經驗

靖華譯

選自生活書店·給青年作家

我的創作經驗

靖華譯

選自生活書店·給青年作家

我怎樣寫「對馬」的

克夫譯

選自上海雜誌公司·譯文月刊

我怎樣寫「鐵流」的

靖華譯

選自生活書店·鐵流（戰前版）

我的自白

梅雨譯

選自時事類編

我怎樣寫「鄧熙華」

方土人譯

選自天馬書店·蘇聯作家創作經驗

我怎樣寫詩

梅雨譯

選自時事類編

我的夢

楊騷譯

選自時事類編

我怎樣寫「士敏土」的

瓦礫譯

選自新知書店·鋼鐵是怎樣鍊成的？

我怎樣寫「鋼鐵是怎樣鍊成的」

梅益譯

選自新知書店·鋼鐵是怎樣鍊成的？

我怎樣寫「一週間」的

K H 譯

選自天馬書店·蘇聯作家創作經驗

我怎樣創作

K H 譯

選自天馬書店·蘇聯作家創作經驗

我怎樣寫「城與年」的

曹靖華譯

節錄駱駝書店·城與年

蘇聯文藝選叢編輯委員會謹啓