

蘇聯·法捷耶夫著
賈明譯

富作伴



國風出版社出版

國立北平圖書館藏

寫 作 修 養

著 夫 耶 捷 法 A 聯 蘇

譯 明 賈

版 出 社 版 出 風 國

1942

序

我們是處在一個武劇多變的時代，這個時代，向文學所要求的，是對於動盪龐雜的現實，能夠迅速而忠實地反映出來。這是文學本身的任務，亦是每一個文學工作者所應遵守的寫作原則。

時代的現實，對文學所提供的材料是豐富極了：自一閃一動以至全貌全面，自一個人的周圍以至社會的整個個體，都是文學的寫作對象，都是活生生的題材，而且是取之不盡用之不竭的。

但寫作問題，並不是在於題材的豐富或貧乏，（事實上，誰能夠把時代的全貌毫不遺漏地反映到文學上來呢）而是在於怎樣把這一切，怎樣處理題材，怎樣養成嫺熟的技巧，尤其最基本的是怎樣通過思考與觀察的作用攝取活生的人和事而表現於文學上。故寫作問題的準心，實在於寫作技能的修養。

那麼，寫作技能又應該怎樣修養呢？一個最基本的要求就是：多學習（理論），多嘗試（實踐），多學習可以得到寫作的經驗，多嘗試可以訓練自己的技巧。至於怎樣學習怎樣嘗試諸問題，那就請你看看本書吧。

關於作者A法捷耶夫（A. FADJEEV），其名著毀滅有魯迅先生譯本，已是中國讀者所熟知的了。本書係蘇聯勞工作家研究寫作的最大機關也是全蘇勞工文學作品出產的大本營！

蘇聯的這本國歌，實為蘇聯的國歌，其內容極其豐富，其作品及解答問題的實質經驗，而由這本國歌中。內容豐富，其技巧問題及修養問題，都有精要的解釋。我們介紹本書，正因為這本國歌，初學寫作之於歡迎，亦在能令中國必同樣受到歡迎的。未附名作家的創作經驗，尤為實際，珍貴。

讀者學讀國歌，能說知所難免。但細讀時所抱的態度自問備極謹嚴。希望先進們不吝賜教。

譯者三十五年十一月一日於陪都

寫作修養目次

寫在卷首	一
第一章 文學修養和社會認識	一
第二章 配合現實生活	一〇
第三章 寫你所熟悉的東西	一五
第四章 注意技巧與修辭	三〇
第五章 怎樣去閱讀參考書	三八
第六章 詩的創作方法	四三
第七章 怎樣寫小說	五〇
第八章 小品文作法	五九
第九章 戲劇要如何寫作	六五
第十章 結論	七二

附錄一 名作家的經驗談

一 我的創作經驗——A. F. adajev	七四
------------------------	----

附錄二 初學寫作者須知

- | | | |
|---|------------------------|-----|
| 一 | 「我怎樣學習寫作」——高爾基…………… | 九二 |
| 二 | 「我的寫作生活」——托爾斯泰…………… | 九九 |
| 三 | 「我對於文學工作的心得」——左勤克…………… | 一一二 |
| 四 | 告青年作家——高爾基…………… | 一一二 |

第一章 文學修養和社會認識

親愛的朋友，我要告訴你：我們的導師高爾基先生在一九〇六年的苦難環境中把小說母親寫好，捧着他心愛的產兒，交給印刷館，到一九〇七年才出了版。但這個胎兒分娩之後，當時的俄國資產階級批評家們，對這部普羅列塔利茲的名作非但沒有好的批評和優越的培養，相反地，却老氣橫秋地只是嘲笑破壞和謾罵，他們對母親的原著者痛加侮辱，說高爾基是下等社會層中的敗絮，是個「流氓」！

是的，高爾基的出身確實不能再低微了，他做過工人，當過苦力，一點不錯；正因為他是從「流氓」階層裏磨煉出來的緣故，才親手寫成了這部偉大的普羅小說。那時，與資產階級的批評家們一鼻孔出氣的，是帝俄政府的檢查機關，和他們卵翼下的秘密特務隊，動員了許多爪牙們企圖殺戮這個可愛的嬰兒。因此母親這部小說內容好多精華，完全被殺人的劍，手——檢查機關所腰斬，刪改，猶像孩子被抽一次血一樣變成後天不足。後來甚至連那本選入母親的知識文集，也遭過子同樣的命運「查封」。

母親的作者高爾基先生（阿利克什·瑪克辛莫維徹。彼西塞夫（Aleksy Maximovich Peshkov）他的原名原姓——譯者）的油漆舖，被當地警察機關檢查了多次，為的是他寫下這部母親小說影響了帝俄社會的安甯，要把他拘囚在彼得魯巴甫洛夫監獄，或是充軍到北極的道烏魯罕去，判處他一個「反動」的罪名。

然而在當時，帝俄社會中的勞苦大眾的營壘，因正義而激起了他們的咆哮和反響，他們

組成堅強的集體，情願扶養這孩子成長，他們對這部優秀的小說母親，主張擁護到底。從這顯明的事實中就可以看到文化傾向的一班了。一九〇八年，他們的行動有了鐵一般的表示：首先是彼得堡的一羣工人們聯名在他們自己的報紙——勞動者上，發表了一封「給高爾基的公開信」，洋洋萬餘言，完全傾出了他們自然的情感。其中的大意是這樣：——

「親愛的同志：你的大作母親，幸運地在這烏黑的時代產生，不啻是一盞領我們走到光明世界去的明燈！下自大地的一草一葉起，上至高天的青氣止，謳歌着你快樂美麗的普羅生活。」

我們同人抱着十二分的熱望，聯合幾千萬張窮人的嘴歡迎母親賜給我們最祥慈的親愛的接吻；我們用笑臉投在母親的懷裏呼呼地睡入甜鄉……不幸親愛的母親遭了逮捕和幽禁，我們要合夥兒喊出：還給我們的出版自由！

「人階層裏就不許產生新的，偉大的藝術家嗎？」

這封公開信證明了普羅文學抬頭的事實。到現在，高爾基先生的不朽作品母親，已差不多各國都有了譯本，流傳到世界每個角落裏的勞動者們手中，而成了國際勞苦大眾最心愛的讀物，成了普羅列塔利亞文學的劃時代的第一部名著。

關於母親和高爾基先生當時的全部創作，名作家烏里雅諾夫在報紙上，雜誌上寫過幾篇忠實推荐和批評的文字，記得有一篇中是這樣說：「時代的藝術家瑪克辛，高爾基先生，無條件地是一位非常偉大的普羅列塔利亞文學的代表者，他不用神祕卑污的方式，而用宏大壯麗的句調寫成了母親這部小說，用活生生的題材反映了普羅生活的美麗，無疑地他對於勞苦

大衆的藝術已有了嶄新的貢獻。我們翹望着這位針砭時代的優秀的文藝工作者，不久的將來一定還有更偉大更多的貢獻哩！

這篇文字相當刺激地鼓勵了高爾基先生的寫作勇氣，在後來他的文藝工作歷史上，確有着不少的幫助。

總之：自從母親這部小說問世之後，當時帝俄國內對它有着顯然不同的兩種態度：一方面皇朝子手們亮起了刀子，一刀戳在嬰孩的肚皮上歡心的笑，和威脅，惡罵，嘲弄，想拔除普羅文學的萌芽與它生命的復活；另一方面，則是勞苦大衆們小心的培養，熱烈的推許，偉大的憧憬以及以「自己的藝術家」而向他們的敵對——帝俄政府型資產階級批評——驕傲！

在高爾基小說母親出版時的這個例子上面，很明顯著，而且很深刻地暴露了文藝的社會階級性，文學派別注，與寫作時對於社會需要的應有的認識。我想你這裏一定已經了解，爲什麼勞苦大衆會集體的愛護自己的藝術？爲什麼母親成了全世界普羅階級們的心愛讀物，而引起了資產階級和統治者的憤怒呢？

邱柯蒲（W. Kipodin）在他後來作成高爾基——偉大的普羅藝術家一書中，關於上面兩個疑問的符號，却提示了個很詳確的答案：

「馬克辛，高爾基先生，在他的生平創作中，與加爾主義完全相符合。他證明在資本主義的社會制度下做牛做馬的勞工大衆，爲了要吃飯，受盡了剝削，侮辱，貧窮；但是勞動資本主義展開了強有力的反抗，在集體鬥爭和毀滅資本主義社會的革命鬥爭過程中，却獲得了真正人類的生活的特質：一種堅強發勇，積極進取的精神，一種對統治階級

，壓迫者們，不堪忍受的集遣鬥爭，和勞工階級們爲要生活，怎樣求知識，找尋精神食糧，開拓文化路線的種種步調，推動了嶄新社會的巨輪。……」

親愛的朋友！在這裏，你要明白：超階層的文學是絕對沒有的。雖然，我們從有名的德國加爾主義者邁林（H. Meinh）的論述中看到什麼「自然性」的作品，但他的分析却是加以補充。他說：「近世紀流行着所謂純粹的藝術，它造的藝術分野看起來好像是非黨的，好像是非階層的；但其實，如果詳證『純粹』這兩個字，則其藝術的結果也正是有着階層性的。因此藝術的本身就否認了表面的所謂『純粹』。」

再看，各作家烏雅里諾夫在他那篇黨的組織與黨派文學一文之中，也有着配合社會階層性的論述：

「我們認清文學的本質，知道文學是不能脫離社會的，每個作家的作品應當和社會生活發生非常密切的關係，代天牠所刻劃的階層性；因此上述這話可以看出文學事業是比較地，不能離開於個人也不能夠離開社會，離開了全部勞苦大眾的事業而獨立。……文學事業總是有階層性的特質，自然也預成爲勞工大眾事業的一部份。……有些爲生活而奮鬥的資產階級作家，藝術家，以及出賣靈魂的女伶的出現，只不過套着他們的假面具，在醜陋演出之下做着虛布的奴隸吧了！」

因着這等瞭解：文學是生活當中的橋樑之一，尤其是勞苦階級生活的引渡工具。可以積極反映現實。所以文 要能直接影響了社會的某一階層中的人物。

這裏，我可以找出許多作品，影響及於蘇聯的工人，紅軍，集體農場農民的例子來給你

「在俄國十月革命以後的內亂時期，白特尼耶的詩歌進行曲，曾經引起了新鮮的刺激。他寫成的詩歌的風潮，都是用最豐富的情感，動人的句調，激勵了戰士們的殺敵決心，鼓勵戰士們勇敢前進，足以使他們毫无反顾地進攻去爭取勝利……。」

「拉菲莫維奇的鐵流，這部偉大的寫實小說，因為反映的題材太刺激，後來竟成了每個紅軍戰士必讀的讀物，這部作品給予紅軍戰鬥的教養非常有力！」

「再說高爾基的詩歌，這篇俄國革命的勞動運動的廣大的圖畫，是他在尼民和沙爾摩伏的詩歌的基礎上，使他保存地反映出來：書中主角佛拉索夫模特兒底人，是沙爾摩伏黨派黨派本羅維球夫；書中主角的尼落芙娜的模特兒底人，是分送革命的黨員階級少帥的自白。這本書中應當的一九〇二年示威運動的大場面，不知給了多少蘇聯工人們留下深刻的印象！」

「他的另一小說一月九日，是描寫了可紀念的「血辰星期日」的街道土底情景。是描寫勞動者以實際行動對立的，也是極有感動力，能夠抓緊全蘇聯勞苦大眾千萬顆心的劃時代作品。」

M·蕭公齊夫的書寫了的是女地，也是一部集體農場的寫實作品。主角達墨托夫耕農和集體勞動者建立了集體農場的新的鬥爭。由於這是一部適合蘇聯農民階級的書，廣泛地印入了每個農民的腦裏，更有數百萬的集體農民捧在手裏孜孜地閱讀。據蘇聯農林部長批評，說：「這部書的教訓，是告訴了蘇聯農民應當怎樣去

戰勝敵人和走上正確的路綫……。

親伯達夫在他所寫的蘇聯文學的個性和典型的一篇論文中，有這樣的批評：「被開墾了的處女地中的主人翁們，雖然充滿了苦痛，愛和憎恨，却並不是閉鎖在家庭中的題材。而發現在這長篇主人翁面前，以及所要解決的問題，都是全世界勞動者們的自己問題。主人翁的登場，可說無論那一個都是活的人類，他們都給了自己一種不能模倣的特徵……。」

柴霍甫的小說憎惡也是一部精彩的名著。出版之後，莫斯科總紐工廠的女工，却寫了一條條的批評文字說：「柴霍甫的小說憎惡，寫得太感人了！不但在我們面前擺開了一個意識深刻的故事，而且這故事的發展，也說明了我們爲什麼要憎惡富農？憎惡其階級中敵人？反對他們的理由也說得非常詳細。……總之，憎惡這部書，是我們蘇聯勞動階級工人的保姆！」

朋友！我在上面摘出了幾個例子來解剖給你看，我想你一定更懂得了文學的社會特徵了。當你在執筆寫作的時候，你必先要抓緊一個中心目標；你先得弄清楚：什麼環境在迫使你不寫？你自己的立場是什麼？你自己所崇信的所擁護的是什麼觀念？這樣，有了透澈的認識，你所寫出來的東西一定也是活生生的作品。

一枝筆，也就是社會鬥爭的一幅武器。應該把牠當作戰爭的利器——機關槍一樣看待。一本刊物一張報，同樣也是社會第一線上的軍兵器，可以向任何敵人展開全面的進攻。

斯大林曾經在宣揚蘇聯文化的演講中說過：「刊物，是本黨的一件最銳利，最有力的武

器。搬這武器可以掃除一切卑劣的敵人，予全世界封建文學以重大的打擊。」

烏里雅諾夫有一次去訪問德國女革命家克拉克，蔡特金在他們的談話資料中也談到了大眾文學問題：——

「……藝術是屬於民衆的。譬如每一個階級，有一定的美的理想，農民有農民的美的文學，工人有工人的美的文學。因此牠應當在廣大的勞動大眾中植下很深的根底，讓牠開出鮮紅的花朵！

……藝術和文學必須爲大眾所明白，爲大眾所愛護。它須把這種大眾的情感，思想，行動，和意氣一致聯合起來，而加以鼓勵。」

宣那卡爾斯基在他的文藝與批評（藝術論中）一文上，也闡明了大眾文學的社會意識。他說：——

「……我祖，獲得了勝利的勞動大眾，無疑地將創造了自己的藝術，是沒有否認的。除地的，自然，大眾文學的社會特徵，將是一種明朗的階級戰爭，成爲社會底差別消滅的戰：……大眾文學的勝利，成爲全階級消滅的事是真實的；因爲牠能鼓勵社會勞動着的生產藝術，採取生活一致的步調……」

曾記得我與蘇聯文學顧問會中，時常收到許多初學寫作者的青年的來信。他們在信中，往往提出了很迫切需要的問題：就是「怎樣才可以作一個勞苦大眾的作者」的問題？關於這些疑問？K·哥爾布諾夫在他發表的我怎樣寫破冰船一篇作者自白中，正已有了清晰的答案

「要創造適合時代的，有其正確藝術價值的作品，每一個普通作家應該親身投到勞動社會的激盪中，使那無窮的勞動的經驗會生動的建設，站在時代的前哨崗位上，方始能上進地適合時代的進步而無阻端。換一句話說：一個勞苦大眾的作家，腦子裏須要弄明白勞動的意義；以及實現，和正確地世界的社會觀。」

在勞動中，在勞動階級日常戰鬥的實際條件下，每一個作家應該要把現實看穿統一的發展和變化的過程。用語言所描寫種種現象，切不可把它跟正確的歷史事實和具體的環境毫無關係，也不許像一班惡劣的寫實主義作家那樣，膚淺地把歷史意識輕輕地看過；而且應該深入事實的底層，暴露根柢，揭開社會萌芽的「秘密」，去預測其中發展着的另外世界。這便是一種優秀的勞苦大眾的寫作目標。

不錯！必須基於這種世界觀的豐富原則上面，一個文藝作家腦海裏方可建立起那所謂戰鬥的，勞苦大眾的宇宙觀。有了這最基本的條件之後，再決定與自己所處階級的對峙態度，同時去跟階級中的伙計們合夥，投到先進團體的懷抱裏，在同一目標下，為實行此分主義的改造世界而奮鬥。

烏甫雅諾夫的宇宙觀，應該說是人類大眾的宇宙觀。勞苦大眾的藝術家們，把握住這種正確的概念，才能在他的作品中和戰旗一樣，展開了自己這一階層的先進觀念，燃燒起工農們的理智，把這帶的情感和意志熔於一爐之中！……」

寫作本是社會階層的實踐工作形態之一。因此作家們寫作的開始，應該先有深切的社會認識，而後再從事於文學的修養。朋友！我告訴你，我個蘇聯勞苦大眾和集體農場農民的作

家，乃是爭取社會主義，和改造整個世界的前哨線上戰士。由於他們的禿筆上所產生出來的文學作品，正是新的蘇維埃社會建設事業，和推動世界文化革命的新式武器。

這上面我說了一長篇，到這裏為止，已可以找出一個結論來了。那就是：你首先應該弄清楚，文學作品如小說、詩歌、散文、小品文之類，都是具有階層性的，都應該把牠們看作戰鬥和建設的武器。一個作家須有正確的社會認識，確切地決定自己在戰鬥隊伍裏面的地位；而應該只有戰鬥的勞工士衆的宇宙觀，直接參加太陽層的實踐工作，不僅要觀看新社會和新文化的建設，而且要積極地去創造新社會新文化的一切實際工作。

最後，談到藝術創作的本質方面，我這裏就要引用我們蘇聯有名批評家伊金的話來作結論。他說：

「……凡是藝術創作的過程，都可以說是藝術家們透過了社會觀，一種理智和情感都參與其間的自覺的過程。如果把藝術家創作，與藝術家的宇宙觀分化開來，根本是件不可能的事；而在創作上的條件，是必需的，絕對的要把上述二種打成一片不可。」

一個作家要能在創作上獲得優秀的條件，使文學工作推進順利，必須要理解辯證法的宇宙觀，以及要積極地參加現實的生活！

此外，一切剛投身於革命文化的時道裏底文藝工作者們，對於社會，政治的認識和修養，也是不可忽視的條件。但說到這裏！談到這地方為止，小段落總算可以結束了！收場吧，這下再讓我再來與你談些更實際更實用的話，應請給你寫作上多得到一點切實的幫助。

第二章 配合現實生活

親愛的朋友：我志在今日的文化激流中，你一定希望自已成爲一個優秀的作家吧！但你應該知道：在作家的職業中，假使沒有意義，而且自己的半活也要過得有目標；最起碼，你要積極的參與社會的建設。正似潘菲洛夫（Pantofev）君所說：「要和現實生活配合」啊！

爲什麼要配合現實生活？乃是因爲現實生活的戰鬥的武器，和認識現實的工具。也就是深刻地研究現實生活的唯一工具。

如欲寫好作品，首先得去接近生活，所產生出來的作家便是新的「寫實主義」者；所產生出來的作品便是現實的作品。換句話說，新寫實主義便是現實的真實的描寫，這便是用藝術型的言語來表達出來的，關於社會的真理。

一個好的工作者，要開拓一條新路綫，要創造他嶄新的作品；必先要建設自己的經驗，專心研究現實；從這生活。胡，可胡亂走筆寫你所不知道的，或是你所陌生的東西。

「胡亂走筆寫下美作」對於「現實」的態度，應該是澈頭澈尾地客觀的現實的。也惟有配合自己而實，站在漸漸抬頭的階級立場上始得寫出特具風格的鬥爭文學。如果一個作家剛學寫作時，只是根據生活寫事去過調的文化生活，則他的所謂「寫實」，結果一定得不到豐收。

譬如像：有些生活在農場工廠中初學寫作的人，當他會寫了一篇故事，或寫了幾首詩之

後，便認爲自己已是個文藝家，今後滿巴望快些脫離他的工廠或集體農場。這些性急的朋友，無怪就就不懂得「文學寫作需要和現實生活配合」的意識。

他們做了苦工，做了藝術作品的創作者，立刻認爲自己已生全了羽毛；就朝外面一飛，與工廠集體農場隔離。殊不知這樣一來，却影響了他們後來寫作的題材，再也找不到活生生的材料了！這也由於他們沒有想象力，根本不知道須與現實生活配合的深刻的意識！

因此，青年文藝家們要放棄成見，懂得這些知識，才不敢與他的生活禮解。要知道自己的苦工不能白做的；愈是你的生活環境惡劣，勞苦，老實說寫作的題材愈多！在機器旁邊，在鄉村耕田好裏工作，可能能夠寫出十足的優秀作品來的。

有些職業作家，他們一時忘了某種的企圖擺脫職業去從事文化工作，也往往會在中途投進了文化或文藝裏；例如擔任書報，雜誌的編輯；這種工作，普通作家是無力執行的。因此單靠寫幾首詩的，只有少數的老年作家們！

總而言之，文藝工作會同，須要參加社會的建設工作，在不斷的工作中學習觀察環境，在實際的環境中去獲取他最典型的模範，最主要的寫作題材。這正和翁格司說過的話一樣：

「文藝創作和作家的風格，依照我的觀點看來，所謂寫實主義，正是精細描寫，和描寫現實環境中的現實故事。除此以外，便是描寫真實的生活，表達典型環境中的典型性格（Typicality）」。……」

瓦察維次（E. Usvich）君在他所作一篇論社會主義的寫實主義中，他引用了許多例子

，引證了翁格司這一段非常正確的言詞說：

「……我們蘇聯文學界中，曾拿彼得瓦斯基的小說皮貨商人（“Pushkora”）作個例子，可否認他在這部創作中所刻劃的主角美克，和其他那些人物是憑空所想像出來的？我認為要問這個問題的答覆，只要問主角美克所居住的地方有街道名稱和門牌號碼爲明證。縱使沒有這樣一個人，則他作品中所描寫事件的範圍，正發生在蘇維埃的某種機關內。換句話說，這並非與環境中的典型性格，只有這地方有尚未滅亡的藝術和野心家，以香餌來誘這人來。像這類的故事，那些機關的管理處，是時常會層出不窮的。」

……如果他不這樣描寫，而反要把偶然的，對於蘇聯現實不主要的，不典型的事情來描寫，那末他的作品，就會顯得了不真實，非寫實的作品了。

然而我常常看見許多青年作家，大抵他們正失敗在是概括了偶然的，非典型非寫實上，而反倒把偶然作了典型描寫。這原因，也祇是距離了現實，和生活太不配合的緣故。因此這裏你應該明白：凡是藝術的作品，都要和生活事實相融和；作品的力量應該要求其一般化，求其普通化（Generalization）才是。

再拿有名的寫實主義作家的作品來看吧。——

譬如戈果理（Гоголь），剛查洛夫（Горький），葛里波依諾夫（Гребнев），這幾位作家作品中的入物，如：契契訶夫，茂尼洛夫，奧尼金，奧巴洛墨夫，白却林，塞巴基維資等，我們從書本上與這些羣像接觸時，總覺得每個人的嘴，眼，鼻子，聲帶，一舉一動都

是活活生生的，而各具特色，各具有不同的個性，各是社會中某些人們的模特兒寫照。這些小說中的人物，才是稱得上一般化，和普通化呢。

現在，我們蘇聯社會上流行着一句非常通俗的話，就是當我們遇到了頑固的舊式的官僚政治時，總指此人爲是個方穆索夫因爲方穆索夫是一位大家知道的典型舊官僚，同時也是個愛拍馬屁，仰人鼻息的人物。當然遇見此等人我們不會拿不相配的歷史人物去形容他或是稱呼他的。

你知道爲什麼是這樣呢？因爲，像戈果理，剛查洛夫，葛里波依托夫及其他藝術家都會觀察現實，與現實生活相符合，他們都能根據觀察了好多類同的性情，而創造了文學上的典型。

剛查洛夫，爲了要寫一個典型人物奧巴洛墨夫，他曾經耗費了好幾年的工夫，專心一致的去觀察和工作；在他工作的實踐中，他拚命研究這一階層的生活，習慣，拚命摹仿那小說中人物的性格，思想，語氣……他扮了數千百個奧巴洛墨夫的外觀，以及接觸了奧巴洛墨夫各種各樣的環境，才把這最典型，最獨特的性格，體現在自己的主人翁上，使筆上所描寫出來的這位奧巴洛墨夫，確能有了獨具的性格！

戈果理的契契阿夫，在他未描寫之前，何尙不是自己去配合想像中的契契阿夫所處的生活環境，和他特殊的性格；否則這個人物怎樣會給予讀者腦裏留有永遠不忘的深刻的印象呢？

說到這裏，我希望每個青年作家要牢牢緊記：作品的社會意味越有價值，作品中的典型

人物越是刻劃得深刻，則愈愈客觀的現實上也越發普遍！歸根地說起來，吳達劉這樣描寫的極度，還是並你去和現實生活相配。明白了這點，我們再談到別的問題上去吧！

第三章 寫你所熟悉的東西

朋友，我現在姑且不把你當做初學寫作者看待，而將你比作是一位讀者。我想問你，你所須要看的書籍——小說，是歡喜看生動的故事，真確的描寫的小說呢？還是喜歡看那些平凡的故事，描寫得不三不四，畫蛇添足的小說呢？

當然，你一定歡喜看那前者所述描寫得引人入勝，活龍活現的小說。那是人人一樣的；即是寫作者，何嘗不希望自己所寫的小說是抓得住讀者們的心理。

這就告訴你：你除非把你所熟悉的事實拿來寫成感動人們的小說，才能受人歡迎，得到人們的曠曠好評；才能具有空前未聞的作用力！

你看，我們的導師瑪克辛·高爾基的蜚聲世界文壇，乃是他的創作在通俗上，在作用力上，在社會的意味上所以比人棋高一著的原故。你說他有描寫的天才吧，那當然也是的，不過一大半，還是因他不但具有描寫天才，而且他對於所要描寫的東西，樣樣都是異常的「熟悉」；換句話來講，是因為他的權威的「描寫天才」，統統配合着特殊的描寫知識原故。

肖蕭洛霍夫(Sholohov)的被開墾了的處女地，這部小說之所以能夠那樣真實，而巧妙地真正地描寫出集體農場農民建設的情形，是因為蕭洛霍夫他很精密，很詳細的研究了所描寫的——蘇聯集體農場的環境原故。

我本人所寫了的毀滅，我自己覺得能夠那樣深入大眾讀者的印象裏，正是因為這故事的

景背他完全相熟悉，再加融會貫通，因此能達到引人入勝的描寫！

此外，我更可以舉一些用熟悉的題材，背景，人物，所寫成的小說來給你看，使你更明白一點。猶像：

柯爾波羅夫的那本破滅。

柴霍甫的名著憎惡。

派菲洛夫的最精采小說鐵流。

斯木夫斯基的寫實長篇哥薩克鄉村。

波里布捷的創作對馬等。

以上的蘇聯文學名著，都是以作者所熟悉的題材寫出，因而沒有一本不是描寫得十分得法的東西。

朋友！你要知道：一個初學寫作散文的人，如果坐在拉桑，就切不可去氾濫情感，寫出關於庫頁島的故事或事情；假使他不熟悉庫頁島情形的話。而一個居住在頁島上的小品文作家，也不要描寫他所從來夢也不會做到過的南美洲智利，祕魯，阿根廷的東西。一個南美作家要描寫我們蘇聯商業工廠的事實往往不會得法！一個生長在列甯洛勒的作家想寫法皇路易十五的皇宮中的神祕生活的一部小說，任他絞盡了腦汁，寫幾了千萬枝筆也不會像模像樣。講得再明白一點：不要距離太遠，即使成功了一部著作，也決不會逼真，決不會維妙維肖。

作家們想寫他以前不熟悉的情形作爲小說，當然是有可能的，這就是他須要跑過山嶺道韜，渡過百川重洋，去體驗一下要想描寫的環境中的生活，或是特意地投身到某一個懷抱裏去詳細研究過。否則決難實現夢想，決難想寫成能夠感人，能夠說得上「寫實」的作品。

總之，你要在初學寫作時起，就要避免寫你不熟悉的东西。同時絕不要求知於「天花板」，不要寫那傳聞的，自己從未去研究過的东西！

應該是這樣：每一個文藝作家們，必須寫他在生活中所深知的，自己體驗過的甚至完全熟悉的東西；並且寫作時，更加要把題材反覆研究，思慮，以及完全「消化」，庶不致犯了生硬模糊的毛病。

現在我們聯帶說些關於「寫法」的問題了。每篇文字的形式，要求其漂亮，精密，寫作者必須注意下列二點：

(A) 不要講述，而要表現。

(B) 必須以內容來決定形式。

現在先來說「不要講述而要表現」的問題吧。誰都知道，直直攏攏的東西已不適用於近代前進文學的性格了。因爲新興文學的特殊風格就是描寫動人，表現有力；與死板板的東西完全兩樣。下面且舉些例子來看：

俄國舊地理教科書上，對於第尼泊河這樣記載：「……第尼泊河長凡二千二百六十四公里，其大部均可通航！」這記載太簡單老實，死板板而不生動，使人看了馬上覺得頭痛；但你如果揭開了戈果理的創作來看，則他對於那條所謂長凡二千餘公里的尼

泊河的描寫，是多麼漂亮，動人啊！

「……每當天氣晴和的時候，第尼泊河是很壯麗的簡直像一條錦繡的帶。那時，河水自然地流淌叢林，流過山坡，悠悠地流到遼遠裏去，不生險惡的波浪，也沒有澎湃的濤聲，你如果站在一個高丘上眺望過去，真使你看不出它的寬闊的河面上，河水是在流動呢還是靜止着！……」

同樣是關於那條第尼泊河的描寫，前者屬於死板板的講述，讀了非常乏味；後者則是完全表現了河流的全貌，看起來怪使人感到興趣！

再說吧：木匠們推刨工作時，通常用講述的寫法寫起來，總是這一套：「啊！這把推刀可以刨木板的。」

但卡遜在他的詩歌中，對於推刀會寫了一首富有深刻意義的詩：

「推刀疾速地刨削吧！

木板上有你颯颯的歌唱；

板兒可以被你磨出熱度，

把屑片完全的剷除！」

前者是簡單地講述了這柄推刀的幾句話，只說明了這東西的效用。而在卡遜的詩中，他是用另一種筆法寫的，正使我們聽到推刀刨板的颯颯的聲音；又好像手觸了從木板上發出來的熱度。換句話說，卡遜傳達出了勞動的愉快，反映出了勞動的詩意。

朋友！你應該知道一個人在日常生活中談話中，說起話來的語句，以及教科書、報紙，

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，但在藝術創作上，像小說，散文，詩歌小品文等，不但是趨向於理智而且還是趨向於感覺，用以表現理智的。

當時俄國的權威的文藝批評家柏林斯基（W. G. Belinsky）曾經對藝術創作咬牙切齒的說過一句話，就是：

「每一個藝術家應該要用手段來思想。」

是的，這位偉大的批評家真不愧是一位澈底的作家。

一個文藝家要證明自己寫作觀念的正確，不必要加以參閱他作品的全部，只要看他所寫作的東西中的某一段，其文句是否用藝術描寫的語句！

凡是初學寫作的人們，往往會犯了一個大毛病，就是不去計較文學的根本性；即使計及的，也總是不夠！因此他們的作品中，充滿了膚淺的乾燥的論調，「政治」氣味濃厚而沒有加以詳確的分析，等於他的作品未能達意。殊不知藝術的表現，全靠藝術描寫的揭示，否則欠缺了藝術的描摹，便是削弱了作品的全部價值。

詩人，戲劇家，文學家們最忌的是作品變成故事式的敘述，如果不經意走了這條路，他的作品一定不成其為有藝術價值，有深刻意義的作品。相反地應該使每段文字要有力地表現，要動人地描寫，要傳達出人物的肖像；要使其表情姿勢和音調抑揚，要使其言論和行爲一致，這就是藝術描寫的中心目標。

你要使自己的作品描寫得生動，描寫的筆法爐火純青，應該要在日常的現實生活留意觀察，要聽，要看；而且是要詳細精密地去觀察，去聽，去看才是。

接下法道裏再談關於所謂「精細描寫」(Detail)吧：

有許多作家，對於「精細描寫」四個字是知道和作品價值很有聯繫性的，於是在他們的創作中拚命把一個人物的一舉一動一顰一笑描寫到幾十頁之多。照說起來他的作品一定是了不起的了！可是你讀一下看，則發覺他的描寫乃是畫蛇添足的多餘的描寫，通常說也就是叫做「嚼嚼」。這實在是反而比不會描寫的更加不行。他們完全不懂得「描寫」是怎樣一回事，他們所用的只是記賬式的方法！

藝術家的任務，本來在選取最特性者。如能選取此種最特性者佈置到文字上映入讀者的眼簾，這就能成爲一種活的真確的未失掉特質的文學作品。

我們且看高爾基在生病一段故事中，他只用短短幾筆描下了一幅逼真的肖像，雖然，他在全部故事之中沒有反覆地說出主人翁的面貌，但這位女主人翁在讀者腦中是永不能忘記的。他對於這幅肖像刻劃如下：

「她是生長在波蘭的，人們都稱她叫鐵利沙。——她是高個子，頭髮黑黑地，兩條粗而且濃的眉毛幾乎叢生在一起，她的面龐很粗大，正像被刀斧斬過了一樣。他那兩隻黑油油炯然發光的眼珠，使人疑心她不像個女性。而她那深重宏大的音帶，配合她那活像馬車夫式的狡猾舉動，以及她全幅巨大的多筋肉的奸商姿態，使他見了也十分害怕！
.....」

此外像柴霍甫在他的小說海鷗中，也很巧妙地用藝術上精細描寫的手腕，奠定了他這篇作品的優秀作風。他寫作這部小說時雖然自己正當年青，但在作品中描寫一位有經驗的文學

家塞利戈爾 (Trigorne)，則說：

「……小車輪的影兒開始發起黑來，這告訴說已經是夜月來了。……那閃爍的光和寂靜的星星的明滅，以及從遠方的鋼琴發出來那聲音，沉浸在寂靜的芬芳的空氣中在他是多麼苦惱啊！」

再說屠格涅夫的作品中，曾經描寫一個剛死的老嫗，僅用三兩句話就形容得盡善盡美，同時非常明確而自然地將她的死狀傳達了出來：

「她含冤似這斷絕了喉間的最後一口氣，人生就算結束了！可是眼睛並未完全閉合起來，一隻蠅子打這眼睛上面走過。」

這描寫多麼巧妙啊！當然，一隻蠅子從活人眼上爬過是不可能的。

總之，寫作的句調要簡練，要清楚，明確，樸素，尤其是樸素，這是每一位初學寫作者開始從事寫作時應當注意的要求。同時更要使得每篇作品中有下列兩個特點：

「詞句要緊密。」

「思想要廣闊。」

爲了「詞句緊密」四個字，不知殞落文化曠範裏多少慧星，損害了多少的作品！記得以前俄國布爾塞維克派中有一位名叫奧利米斯基的老編輯家，爲着他經驗豐富之故，有人對他下了個幽默的諷刺說：「凡是作品經過他修改了之後，文字精光，只有剩這標點了。」但這位奧利米斯基對於這種言過其實的諷刺却駁斥道：

「我爲要駁復外界對我的有意誹謗起見，我能夠舉出一個還未忘記的例子來說，那

就可以讓大家確認我是否抹煞了優秀的作品：

「曾經有一篇文章，我記得好像是描寫第威爾城的示威遊行的文中末一段是這樣寫：（原文）「在遊行的地方，曾經趕來了地方警察，拘捕着人，結果被捕去了八個遊行示威的青年人。」

「這種類同的句子是普遍地可以找得到的，那末我就照這樣排印上去嗎？譬如「地方」二個字，難道在第威爾城中來的警察，還會是從別地方來的嗎？難道警察不趕來可以拘捕人嗎？至於後來提到「警察，」則除開了警察以外，誰還有資格可以抓人？最後所說「被捕去遊行示威的青年人，」云云，自然在他們遊行的行列中不會抓的是牛，是羊。所以我將改動的結果，留下排印的僅爲「八人被捕」四個字，即是這段文字中的主要事件，其餘的一般穢兒統統刪掉。」雖然我把一段三十五個字的句子刪成了短短的四個字，但牠們已經足夠說明一切了！」

因此，每個青年的作家，無論是寫的小說，散文，小品文，寫了下來後，就應該自己詳細細把稿件檢閱一下，看看到底所寫的全文中，有沒有一句廢話。

下面我是再來說說（B）用內容去決定形式。

先來舉個粗例子：

請你設想一下——

譬如你是一個詩人，現在要表現一種懷着勝利信心的悲哀，要想收拾了英勇的淚點寫一首詩，念念一位逝世的革命領袖。當你正想這樣開始寫作時，顯然地，應該用了最熱烈的，

狂熾的，剛勇的，充分的悲哀；而在同時其語氣的組織，又須屬於革命熱情的詞句，熱的謳歌才是。
像——

「我們營壘中折了你一位勇將，

大眾的血淚正在你靈前交流……：

……從此我們失却了你的領導！

戰士！安息吧！

你在鬥爭中作了注定的犧牲，

我們將踏着你的血跡前進！」

或者屬於指點人物的，如：——

「我們偉大的革命先進，

——烏里雅諾夫的心，

將是永遠永遠地，

在革命的胸坎中沸騰！」

我們讀了這兩首詩，可以明白像這樣富有熱烈情感的詩，這些動機和結構，情感和措辭，才都是「忘掉詩」的內容本身所不可缺少的。換句話說，也就是決定了死者的「革命」，「決定了這首詩是「忘掉」的形式。

如果一位作家憑空在他人工地思想中，寫一首詩，如果他不用決定形式的寫法，而以舊

式的詞句，陳腐的韻語，定議，才表達新的內容，那寫出來必然是形式與內容分離，必然在新的形式下參入了舊的概念和頹廢而無力的描寫！

例如，詩人克魯也夫（N. Klyuev），他也曾經寫了一首宣揚政治，歌頌革命的詩！——

「呵！——」

願上帝保佑

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

如月光般的普照着全球！——

這一首詩，在外表上看起來，似乎一切還算適當，有「自由，」也有「生存，」但你細細地咀嚼一下味道，在本質上這首詩與讚美歌和那些天佑我皇歌有什麼區別呢？那裏是內容上決定了「革命」的形式呢？……

其原因，實在這首詩的作者克魯也夫也是個富農階層中出身的作家，他根本沒有體味過革命應該用血肉的代價去換取，他嘗做革命的成功繫於上帝的手中，因此開頭就要祈禱上帝保佑才有「自由」「生存」的餘地！正因為如此，克魯也夫便不是社會主義羣衆所歡迎的作家。

這首詩的形式，近於有些斯拉夫主義，不但不能決定真確的革命形式，相反地，却暴露了富農階級真正觀念的本來面目。

朋友！我上面說了一大套，只講的是寫「詩」，但我要告訴你，寫「散文」也得要這樣

每個文藝作家應該特別注意：總之，詞句的揀選及其構造，並不是有什麼公式的，而完全依據作者所要傳達的情感，情緒，思想為移轉的。

你看，香脫塞柯 (N. Zolchenko) 他在一篇描寫戲院一段滑稽故事裏他為着諷刺一個公主，特地用了許許多多幽默，輕鬆，短悍，趣味的字眼：

「——你想吃一點蛋糕嗎？那好，請你就不用客氣，錢是算我的！——我說：——瑪爾西。……她只這樣答了我一句，以後使用他放肆的態度，大吞大囓起來。點心原是乳酪拌一又脯。——但我的錢，母貓一樣在口袋裏叫喊了。因為至多只能買三塊蛋糕。她狼吞虎嚥，而我心情十分不安，竭力用手在口袋裏摸索，估量錢有多少？實在我身邊空空如也。」

幸虧到後來，她只吃了乳酪，將「又脯」剩下……」

在上面這段短文之中像「又脯」，「放肆的態度」，「母貓一樣叫喊」，「狼吞虎嚥」，「空空如也」等的句子，用得多麼地諷刺滑稽，同時也露出了幽默作者的風格，和他文學創作上所站的立場！

再要來把這個講述的形式作一個比擬，我們不妨拿榮譽作家安達列夫的作品七個絞死者，摘其書中一段形容詞句來剖白看看：——

「……七個遭了極刑的屍體當被放進箱子之後，隨着被活着的人們搬走了。……這些屍體，都伸長了頸項，凸出了二顆眼珠；青腫的舌頭，好像無名的花朵，給塗上了一

片血沫，可怕地掛在嘴唇之間。他們現在均依着活的時候所走過的熟悉的路，被「哈
嘴哈嘴」的趕送了回去。他們……」

這段文章中的用詞，更較之還真了些。如「伸長了頸項」，「血沫」，「青腫的舌頭」，
「一無名的悲朵」，「可怕……」等等，每一句替屍體描寫了可怖的慘象，如果讀起來，那
緊張而緩慢的音調以及憤慨激昂的語句都代替死者囑着不平表出了全文嚴肅的內容。

當俄國在革命的前幾年中，沒落的資產階級詩人們却異常踴躍，而且均竭力地在形式上
用功夫，把作品表面弄得十分美麗。不過仔細分析起來，不難看出他們祇是虛構新的字眼，
新的技巧的音律，以及詩的華美的韻脚而已！

譬如像：查威列甫，拜耳曼達，哈莫皮司……等人作品的形式，看起來是夠漂亮，夠新
穎，猶似穿上一襲美麗的外衣；但這件外衣一經脫去，那本來不健全的姜黃體膚便顯露了出
來，使人立刻認識了他們一副有產階級的面目。蓋他們的用意，原想以花的殘片，去遮蔽內
容觀念的貧乏，空泛，和窘迫！

至於另一方面呢，那俄國工人，革命者，農民階層的知識分子，他們所閱讀的並非是沒
落作家的東西，而是閱讀那新文坊急先鋒高爾基，蕭洛霍夫，綏拉非莫維友，巴達尼依等人
的作品。這就因為高爾基他們的作品中，都用唯物論辯證法的新的世界觀寫作，含有觀念上
深刻的革命的內容。每篇作品都是印入腦海中極有價值的材料，而外祇以簡單的，寫實的，
沒有虛偽修飾的藝術形式。

爲了沒落的貴族文藝沒有新的前進形式，爲了他們寫的都是不純熟不得體，只加了美麗

修飾的東西，所以當時烏里雅諾夫曾經駁斥這些有產階級的文學道：

「……在我的眼光裏，委實無法認為表現主義（Eq. prestionism），未來主義，及其他什麼「主義」的東西是文藝天才的最高表現。我可以老實地說，我不能有一天了解牠們，因為我從來未有在牠們中感受到一點舒適，一絲愉快！

藝術最高的表現你要懂得，首先應該知道藝術給予世界億兆人口的是什麼。藝術不是可以讓貴族作家粉飾的，而藝術應該交付給大眾！」

至此我們所以說要找出一個固定的結論是不可能的。也不能說凡是詞句，風格，作品形爲爲了想求簡單化，而害及了描寫的技巧。其實所謂描寫樸素，就是詞句風格形式的統一。切不可避就技巧，而要去深刻研究才是。

要使作品中的情感充溢，表現真實，是每個著作家的創作中心目標。烏里雅諾夫又說：「我們要時時以爲是站在勞苦大眾的眼前，不可離開勞動的崗位。」如果初學寫作者們能夠抓緊這一主張去從事寫作，定可幫助你向最簡單，最通俗，最易了解的文學道路上發展。貴黨黨在北高加索，有個年青詩人在給他朋友的信中說：

「我一坐下來的時候，心裏還不知道如何是好。直到我執筆在紙上亂畫時，然後詩句便寫出來了。」

我的朋友！你永遠也許覺得這位詩人偉大和聰明，而對他表示欽佩吧？其實這是絕對的錯誤。你要知道，凡是開始要寫一段東西時，至少，是有一種極端需要的情感衝動了你，刺激了你，才使你有寫作的企圖。如果你心裏一無所預感，逼債似的直到坐下來方去加以思索，

好的作品我可以斷言不會在你筆下產生出來。所謂「腹稿」二個字，你不是聽厭了嗎？這正是告訴你：你在坐下椅子之前，你在開始寫作以前，最先就應該細密地思考着實，方始下筆如神！

再則，你寫作不要由形式走向內容，而正需要從內容走向形式。因為惟有內容才能決定每篇作品的形式！

多閱讀名作家的反映時代的創作，充滿鬥爭意味的小說，對自己是絕對有着幫的。因此，我深願剛從事文學寫作的青年，首先應該去把高爾基的母親，M·蕭洛霍夫的被開墾了的處女地，綏拉非莫維支的鐵流，查昂諾夫的自己，安達列夫的七個被絞死者，柴霍甫的憎惡，這些作品去細心研究一下，看他們每本書中內容是在如何決定形式，對自己一定非常有裨益的。

我們所組織的「蘇聯文學顧問會」中，最近又收到許多青年作家的來信；他們信中十九是問的「怎樣寫作和學習」問題，尤其是問：「寫作應該從何處着手？」

問題是一句話，答案頗費周折了。即是細細分析起來，著成厚至數十萬言一本書也不算得是件希奇事。但總而言之不外乎：首先你開始着手寫作，即應當很詳細的思索，完全悟解你所要寫的東西。

如果你要寫一篇小說，那理想中的故事背景你也要全部熟悉，全部了解才對；萬一故事的組織在你頭腦裏尚未完竣，內容人物還是模模糊糊尚欠思考，需要一頭寫一頭想的時候，自己絕對不要捉筆就寫。

作品藏在腦神經裏培養，或者作品還是「孕蓄」的時期，奉勸你必須把背景認清，主人公的特性抓住，一切人物的輪廓肖像樣樣產生了標準的模特兒，那時你的寫作初步工程才算完成。一頭寫一頭把已擬好的草案變更，補充。改作，這是可以把作品全部越修越好的。

說了半天，總之，初學寫作者時常要執問自己：「寫的東西是我熟悉的嗎？我們爲誰在寫作？」懂得這些，也就可以說你已瞭解了成功的祕訣了！

第四章 注意技巧與修辭

前一章我們已談完了寫作的幾個準備，現在讓我們再來談談，關於執筆「寫」的幾個大問題吧！

上面已經說過，藝術的創作本來和世界觀是不可分離的。因為寫作者為要寫成優秀的作品，文章裏寫不得不配具洋溢呼告感的詞句的，正義的，豐富的滋養料。因而世界觀常常表現在作品的內容裏。

前章不是說過內容是作者們預應該注意的東西嗎？無論寫小說散文詩歌都非內容精彩不可！這正如我們偉大的文學導師馬克辛·高爾基所說：

「……文學的基本材料，就是範式，我們的一切印象，思想，及情感的詞。歷史上有些古典作家教訓我們：在每篇文章中，幸動的詞句用得越是簡單，越是清楚；用得越是明瞭，越是精悍；則寫作的描寫，和其對人的影響，個人性格的描寫和其對大眾的關係也越堅強，越確切而越發的真實！……」

寫作，由此看來技巧上的修養是非注意不可的。一般地說來，一篇作品的能夠被人說上一聲好，也就是作者在內容和技巧上的成功。上面所說到那些古典作家尚且懂得詞的意義，所以他們的作品，也頗致力於一修辭一的。

這裏我們再舉出大文豪托爾斯泰的寫作技巧和修辭經驗來說說。托氏寫他這部哥薩克，

先前不知道了幾次的新折，他每次總認爲技巧不大好，修辭不樣像，而需要作了再改，精益求精；這樣一直把一部作品寫了十多年才出版，各種草稿堆積起來計有五六百頁之多，但終於他的哥薩克成了名著。此外，他起戰爭與和平這原稿也修改了七次才完成付印。正因爲他能這樣仔細寫作才能獲得了成功。

柴霍甫在他的經驗談中會說：

「我生平從不認爲自己的稿子是完整無缺的，我却相反地當自己的作品是病人，隨時要牠躺到床上，讓我親身替牠醫治！……」

剛查洛夫也在他自己一篇作家供狀中說道：

「我在開始寫阿布洛夫一部作品的時候，就抱定了鬥牛似的精神。我幾十次用盡平生之力——憑着經驗去描寫我小說中的主角，我始終不屈不撓！」

真的，剛查洛夫這部東西也寫了十年。此外在我們蘇聯作家羣中尤其是馬克辛·高爾基的每部作品，更加可以作爲嚴密用詞的模範。

好像是哥德吧，他曾經說過：

「世界上的人們常常以爲我是個特別的幸運兒，我何嘗生存在天堂呢？但我却毋須要對人哭訴我苦難的一生。老實地說：幸運兒不是我，我的一生無非是勞動工作而已！

巴爾什克在談話中也說過：

「人爲生存而戰鬥，藝術家們爲藝術而勞作，意識是同樣的……。所以，凡是偉大

的小說家，戲劇家，歷史的詩人，都不把作爲目的；重積，他們今天在工作，明天在工作，永久在不斷地工作，因而從此養成了一種勞動習慣，也就是不斷的在爲藝術而戰鬥，而勞作……。

朋友！我們可以說：如果你是個從農民階層出身的人，想專從事文學寫作，而是依靠靈感來生活，去偷懶，一味自恃才能，那就是大錯而特錯！

文學生活本來是一種很實際，很尖銳的日常工作，假使一個著作家的念頭不如此，休得夢想在文學陣營裏做一個猛勇的戰士。

巴達尼依(D. B. Daniil)把寫作勞動看爲是苦重的，黑暗的，頑強的，不息的勞動。他對於那些說「文學是輕巧事業」的人們拚命抨擊；而且曾經寫了一首諷刺詩道：

「是誰——

在追求空頭的榮華？

是誰——

在蠻荒的宣言裏放屁？

？作着傲慢的自大！

而整天地，

整夜地，

不事寫作閱讀；

那誰就是不知廉恥。」

我們以爲一個文藝工作者，一個初學的作的人，自己對文學的認識必須要比其擁有基本讀者的那些老作家更深刻，高明，有經驗，有修養。尤其是他的眼光要擴大一點，他的圖文程度，要有點兒根基。否則愛護他的讀者大要後來便要憎惡他的作品，搖頭太息！

作家們收藏儲備的詞越多，那他就可以儘選擇，儘運用、儘可能的搬到作品中，表現他所要表現的一切，產生出正確明晰的有價值的東西。對於這些一詞一的修養和磨練，不妨請你一讀高爾基的我的文學，便知道他是在一個怎樣苦難的環境裏用功。是的，當時使高爾基所處的資本主義環境實在太矛盾了；但是在羣魔們的高壓之下，他還是堅強地自學，勇敢地用功，所以後來高爾基的蜚聲世界文壇，原因也就在此中！

初學寫作的作家們，別以爲文藝寫作沒有目標；相反地要瞭解寫作的目標，而建立起自己一種任務來。那就是說：作家們要在自己面前多找求題材，多儲藏「詞」和「句」簡直最好要使自己腦子像一本字彙，一翻開來，什麼都存放在眼前。

老牌作家沙士比亞所搜集的，所手頭應用的詞，他自己說有一萬二三千個之多，你聽了覺得吃驚吧？但完全是事實，你只要在莎翁的作品中去找，那裏不是充滿了短悍的靈活的感語，和詩樣的句調。再講萬人敬仰的普式庚，他生平創作上所用的詞，也有這末一萬多個；法國著名戲劇家莫里哀，也有七千個以上，無怪他們的傳誦一時了。此外類同的作家，也有不少。

伊凡諾夫，(Иванов)這位著作家曾經接受了高爾基的勸告，因而錄用了西比羅亞的五千個詞，這之後，他的作品自己寫作的語彙，突飛猛進的增加起來，使他成了獨

具的風格。

充實寫作的語彙，確是每個作家需要加予注意的。這裏我們可以把它說一下，其主要的
方法有三：

(一)要靈敏地去注意經常的生活的辭語；要儘量去研究那些民間文學，即是口頭的
和書寫的語句。

(二)要時常閱讀文學作家們的通俗作品，以及他們的文藝創作。

(三)不斷地去翻閱寶貴的參考書——辭典。

大抵作家們，都必須經過上面三種條件的修養，才能使作品被人愛護。普式庚正是在這
上面下過功夫，悉心地理頭苦幹研究過，因此就成了當時俄國作家羣中最有教養的一個。我
們的導師高爾基，生平尤其是嗜愛讀書，不但他在童年是愛書若命，即是他的晚年，也無一
天不在讀書生活和寫作生活中度過。

馬克斯的思想，革命學識，完全是從書本中看得來的。他自己也承認：

「……我生平最愛好的便是讀書，因為我深知惟有多讀書，才能找到豐富的資料。
所以我自己可以承認；我日常最不可缺少的功課就是發掘書籍。」

巴達尼依在他批判自己一文中說：

「我的寫作我自己始終不認為滿足；但我可以安慰自己的，便是我願意做一個瘋狂
的書籍蒐集者。」

讀者至此，也許提出了個異議，說：

「夠了！你對我們工作就工作吧。但是，『靈感』何在呢？我們的『靈感』寄托給誰呢？……如果我自己不單只是一個普通的人，而且我相信自己還是位才子，那我就得說；我不是個工作者，而是依『靈感』而創作的。——唯有創作，是我的生命啊！」

對於這個異議，不用我們來剖解，就引用三位大文學家高爾基，普式庚，巴達尼依來給你答覆一切吧。

普式庚先生說：

「……所謂靈感，是你敏感心靈的所受印象和適應概念，因此在工作時間你不能將靈感分野，但靈感之在詩上的需要，就得像化學學上所需要無二。」

瑪克辛·高爾基說得比這更加透澈明確：

「無論是個怎樣有感情，有才能的人，但往往會暴露他自己對於文化工作，對於技巧和修辭方面修養的缺乏。因而稱自己的作品為『創作』，以為那只是是文學家靈感的產物。但我們覺得這言辭不大好彷彿作者與讀者完全隔膜了，只有作家才有這種超格工作；——創作。這至少會發生不良的影響！」

安達尼依也說：

「所謂靈感，是鑑別工作的最銳利的啓發；也是思想最高的清醒。但每個文學家對於鑑別工作，是從不會結束的。……」

這上面，對『靈感』兩字已有了明確的闡述。但是不是高爾基，巴達尼依，普式庚三位偉大作家否認了才能天資和毅力呢？——這却絕對不是。他們三位一體更加重的說，天資和

才能，並不是看輕了世界觀，降低了理智。在上面三段說話中，可以找出三個總綱來：

(A) 如果沒有十足發達的智力是不可能的。

(B) 若然把豐富的知識再填補上去，更可以倍增他的一切工作效率。

(C) 假使具有才智的人而輕視了工人，甚至不去工作，則他的才能還祇是才能而已。

關閉了以上的理論窗戶，現在我們再來談些關於「作筆記」的應有常識吧！（是指創作上的筆記）

每一個文學家，將要開始他的寫作，或是在文化生活的過程中，一定要作「準備」的。比方說：你聽到了新奇的有趣的言詞，或是精確，出色的表現等等，就得把牠記入筆記簿，以免遺忘。如果你腦筋中偶然感覺到生出一種有趣的思想，或題材，表現時，也就有把牠記下來的必要；你切不可錯過機會。

這種筆記，是必要的，不可缺少的，甚至於你應該認為這步工作，是你全部作品的百分之五十的一腹稿」。

柴霍甫的隨筆，就是所謂這種筆記的「變形物」，也就是他正式寫作的準備工作。他生平認為：這種筆記（形式不拘）是每個作家應有的東西，用以蒐集許多的材料。

這裏是些作家的例子：

高爾基身邊也備有一本小冊子。

蕭洛諾夫每次參觀農場，總把新奇的事蹟記在他的隨身法寶——筆記簿上。

普式庚直到他死了後，也發現他一本留有許多豐富寫作資料的雜記手冊。

朋友！對於上面所講的這一節前前後後，我們很希望你在初學寫作的時候，完全把他弄懂。接下去，我們再講別的吧。

第五章 怎樣去閱讀參考書

空前面，我們已經略略說過讀書的重要。尤其是初學寫作的人們，簡直不能離開了書本去單獨地過創作生活的。這正因為創作需要書本幫助之故。

書本原是從事文學寫作的青年作家的導師、良友！如能每天的留心閱讀一切有用書籍，把讀書看作日常生活，日久一定會加深了你的教養，擴大你的眼界，充實生活經驗，增進你一切文學上的學識不少。

但是，讀書也有「會讀」和「不會讀」的區別。我們這裏所要講，當然是着重於會讀的一面。

凡是一切有志於文學寫作的人，自己不僅要當作一個普通的讀者去閱讀，而且應當要以為是創作者的立場，去閱讀那些最有價值，和你性之所好的文學作品以及參考書籍。最好，據你所愛讀的書拿來讀兩次。

第一次，閱讀不要去研究，也不必去作考察。

但第二次，則必須要閱讀出味道來，不能把一卷書囫圇吞；應該要每字每句像吃一塊甜餅似的辨味，和應該像吃一塊牛筋似的細細咀嚼。

譬如：在你把這一本書第二章閱讀的時候，可以特別將意識投放到書中，聚精會神讀下去，申途不息地考思某個作者是在怎樣描寫風景，怎樣的攪拌點綴，怎樣地展開題材，怎樣

地表達姿容，和談話動作等等。

要是你對這本書有讀後感，而且「感」得是應該值得「感」的東西，也就是你的進步。此外你如能把A作家的作品去和B作家比較，C作家的寫作方法去和D作家對照，這對於你可以說更有益處。

在讀書的時候，作劄記，也是不可缺少的工作。一個讀者無論記憶力如何好法，企圖把一部書完全記在腦筋裏總是不可能的；即使能記住的話，也難免要遺忘。祇有劄記，才是幫助你記憶和複習的最好工具。

不過，作劄記並不是照書抄襲一篇，馬馬虎虎的就算數，應該要摘劄全書的重心。最好能夠在每節甚至每段落下都作綱要，先把這一段落這一節的大意去思想一下，隨後寥寥幾句簡括地記了來，又可使你閱讀便利，更能將全部書的印象深深留於腦際，省得讀後遺忘，那不是簡單而易為的事嗎？

只是在這裏，你得要將劄記的主要意義弄懂。一般地說：作劄記是整理你從書中得來的知識，和組織你的思想。換言之，正是把你在書中所得的知識有系統地編纂起來。這才是「劄記」的重要任務！

初學寫作者所讀的，只要是有着相當價值的書，什麼都可以讀牠一下。因此篇幅最和數量最，如果要集起個青年們所應讀的書目錄來的話，一定比完好的一份圖書館的「圖書彙報」沒有兩樣。

朋友！你在生活比較空閒的時候，我們勸你一定要去和圖書館保持友情，密切聯絡。凡

是一切新出版的書籍，雜誌，公報，每所圖書館都具全，那你何不利用暇時，去隨時向有經驗的圖書管理員們詢問呢。

尤其對於一班古典作家們的名巨著，心血作品，如普式庚、利孟尼夫、戈果理、托爾斯泰、涅克拉莎夫、杜斯妥益夫斯基、加列巴依氏夫、剛查洛夫、屠格涅夫、卡里洛夫、柴霍甫、查爾尼加夫斯基、却特林、奧斯賓斯基、戈爾寧……等等，每個人均應從他作品中去認識他，密切地跟他保持熟悉。

這裏，我尚遺漏一位大眾文學內古典作家——馬克辛·高爾基，他的作品你更應該細心閱讀，甚至一字一句不可放鬆，急略，不要讓他在眼前不經意滑過爲要。

許多初投到文化懷抱裏剛開始執筆寫作的文藝家，他們在讀文藝作品時，便忘記了或者忽略了批判，這却是他們一種絕大的錯誤。

關於這一層。耶瑟夫曾經說得好：

「研究一種文學，或其他學識的人，往往會對某種書本某種東西有所批判的。譬如講，一個實際工作人員不去研究烏里雅諾夫的學說，不去下批判，和理解烏里雅諾夫主義的，假使他認爲不願把自己的實際工作，去配以必需的理論修養的話，那末，他的研究等於烏有，他的實際等於空虛，他的命運，便只有在黑暗的地道裏瞎摸亂撞的爬行吧了。」

不錯，千百個不錯。凡是不願從事批判的文藝家，所謂那些自稱老作家，其命運都可以說是在「黑暗的地道裏瞎摸亂撞」的了。

你要知道，「批判」兩個字原可以幫助青年「從事」藝術作品，與現實的聯繫」上去「理解」藝術作品，以備批判者發展其藝術的興趣。同時，也可以幫助揭穿那被你批判的書本之中觀念的錯誤，或考知它顯示出所研究的作家寫作的特長，立能發見他的藝術上的品質，和社會關係的趨向。——替照你如果根本不懂批判，上面這種稱你怎樣想去理解呢！

批判，也就是在分析某種藝術作品時，去決定藝術家他所建立的是什麼任務，和他所表現的是什麼觀念。

當你下過批判因而決定以後，再去確定這種觀念是否適合於實際生活，此種觀念的藝術表現的質量如何，能否為一般人所理解，能否發動羣衆的思想情感與意志？

假使掉換一句話講起來，批判的功用，就是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，把別人的短處去棄，把別人的長處存蓄。耶瑟夫又說道：

「一個青年作家，抑或一個讀者，除開對人家的批判之外，更必須要自我批判。——老實不客氣，不吹牛，不自拉自唱，正正確確地不用粉飾，不以虛偽，自己批判自己。——這自我批判之對於我們，簡直像一尾魚與水的關係一樣。」

朋友尤其是初。寫作者，必須更加要細心地謙讓地自我批判。一般地說：凡是那些夜郎自大的人們，不願意注意自己的作品，一味挺胸凸肚認為自己不錯，不明白惟有克服缺點才是他創作發展的法則者，這種人，一定不會在他的意識下，筆下，產生出優秀美好的作品來。讀書批判，自我批判，同樣可以培植一種嚴格，苛刻，和自己處理作品的的能力；批判實在是修養自己一種最銳利的工具。

初學寫作的人們，是萬不能忽略了讀書和批判的。尤其，要深知讀書和批判的聯繫，怎樣去翻閱參考書這問題下，連帶地就產生了怎樣去批判你所讀的書的問題。兩者並行，共同視聽，那是最好也沒有。

現在我們帶着這批問題多麼困難，如蘇斯泰也普羅那夫，謝爾尼查夫斯基，烏洛夫斯基等等的著作，及普列哈諾夫的許多著名著作，烏里雅諾夫論托爾斯泰的文章，牠們一定可以使你的知識大其增廣實起來，眼界也為之擴大起來。這之類，更可以提高你的認識，以及對於觀念上修養上的方面，使你清楚地瞭解「藝術」和「文學」的意義。

你對自己的批判要認真嚴密，但對他人的批判也同樣不可忽略謙遜。當你在讀到大作家的作品，不論其高爾基、錢訖菲裏維支、亞昂諾夫、蕭洛霍夫、派非羅夫、貝司明斯基、羅戈夫斯基、巴卡利支基的時候，也莫不備想，不放鬆，決着胆量，憑你正確的觀念去批評那些熟悉的大家們的著作！

第六章 詩的創作方法

在世界優秀的文化營壘裏，在大衆文學的發源地——我們蘇維埃的文學領域中，早已把文學當做時代鬥爭的武器，拚命向着黑暗勢力和敵人進行反攻。尤其我們的蘇聯作家抓住這種武器，不論那一種作品的式樣：像小說、詩、戲劇、散文，都可以把它握在手掌中，熟悉地應用——射擊我們當前的敵人。

近幾時來，你一定在每個地方報紙，雜誌，或機關刊物的時論欄裏，看到那鮮明的標題「刊有觸目驚心的這樣的語句吧：……」

「時代的狂風在掃蕩，到處充滿了尖銳的衝突。一方面是拚命喊和平，一方面則是貪婪者不斷的進攻。如果我們堅持着真正的，徹底的和平政策，非得排除帝國主義的障礙，而非得毀壞我們的國防。」

我們雖非射擊的一手，但我們精確地練習射擊；我們要在緊張關頭的今天，對

眼前前的一切敵人毫不吝惜地發一槍一彈！……」

偉大的詩人埃塞庫夫（С. Эсескув），曾經把上述這類相同的意思和情緒，用詩的形式來表現如下：

「我們雖不持彈戰鬥，
但我們應該記住：

像那巴列古普一杖，

最後決定的勝負！

我們始終要擊住鐵籠，

向暴敵展開猛攻，

對付反革命者的頭！

.....

同樣是一篇尖銳的作品，可是詩人埃塞耶夫以其寥寥數句詩文寫成，讀起來不但流暢；清楚，明白，而且映進人們的眼簾中，後者似乎更覺得感動，熱烈，激昂和堅強。的確埃氏自從寫成了非常和諧雋逸這首詩，瞬息間已經全蘇流行，廣泛地傳誦起來了？

這兩篇東西的寫意是否兩樣的呢？不是，絕對是同樣的。那末，一篇不過是叫人走馬看花的看過，而一篇却能使萬人傳誦，其區別在那兒呢？

朋友！我要告訴你：因為前者的東西，雖是夠刺激的了，但還缺乏警覺性，乾燥呆板，使人閱後會遺忘。而後者埃塞耶夫所作的同樣意識的詩呢，是有豐富的提示，有通俗的口號，而且完全用藝術描摹的語言寫成，有韻律，有節奏，使人一映入眼裏腦中，就不會立時忘記，大有一讀再讀的必要。

但埃塞耶夫的實際成功，不僅應評作爲技巧上的成功，而且應該評價爲詩人用明瞭的雕琢的藝術形式，以表現自己情感，情緒，思想上的全部成功。

這裏，我索性把這首詩，和第一篇的文章描摹上。來詳細地比較和講述給你聽吧。

前面一篇文字中，與其很乾燥呆板地說：「我們施行真正的澈底的和平政策？」倒不如簡括地，熱烈地，生動地說：「我們雖不輕言戰鬥」。

單是「戰鬥」二個字，就已足能令人心中生了一種人皆共知的歷史上壯舉，這些戰鬥之中，我們有的也會親身參加過，或是從父兄，叔伯的嘴裏講述過。語句構造的本身，首先便增加了讀者們的全身力量，抖擻了人的精神；同時也在這「戰鬥」二字中加強了我們所施行的澈底和平政策，得知我們（指蘇聯）是很強的，儘可以一戰的；但却不願輕易惹起戰鬥。

詩人埃塞耶夫在第一句中以一般未澈底顯露的方式，說出蘇聯的力量之後，第二三四句，他又立刻補充了說：

「但我們應該記住：

像那巴列古普一杖，

最後決定的勝負！……」

這個本來尋常的一般的形態，便顯然露出來了，成了有實際的歷史教訓了。因為在歷史上的巴列古普一仗中，我們蘇聯是獲得最後勝利的；只是代價化得相當巨大，情緒也極度的興奮和緊張。

這裏！「巴列古普」——給人印象深刻的名字——用得那麼適當！憑這一語已引起了勝利的驕傲，但却滲以恐慌的吶喊，即是使任何敵人，都知道蘇聯隨時可以重演奪佔巴列古普的一幕。

其次，埃塞耶夫的這首詩中，並沒有空泛，或枯燥地說：「我們要鞏固國防。」在緊

張開頭的今天」，「精確地練習射擊」……却用生動的國防概念，真實的警醒性，給了個明確精細的描寫：

「我們始終要圍成鐵箍，
向暴敵展開猛攻。」

你瞧：「鐵箍」和「猛攻」，是多麼生動，英勇的描摹啊！

最後他用來結束，又是這麼一句：

「對付反革命者的頭！」

這顯然含有兩種意義：一種是指出蘇聯此刻為誰圍起了「鐵箍」；另一種意義，則是一個暗示：在此時的蘇聯赤色兵營裏，沒有一個是白癡，也沒有一隻盲目的烏龜，轉動不靈活爬蟲，而所有的戰士，都是莫羅希洛夫（為蘇聯國防委員會委員長）式的射擊手。

偉大的詩人埃塞耶夫，他能在七行詩中，說出這許多意義，而且是說得這末明白，適當，激昂和驚醒。其原因，就在於他創作時已被題目所激動，他寫的乃是他所熟悉的東西。他正由內容走向形式，而且有文學的完備知識。所以有的批評家對於這首詩，是這樣的批評

「這確是難得的作品——詩。也正是埃塞耶夫君的光榮作品，他在的這首詩中，不但蓄意深刻，情感豐富。而且這首詩是歌曲的，是有節奏的使人們傳誦時聲調異常和諧

在每一句語尾的韻腳，他並用一定方法，輪換了詞的重音與非重音；因此可以獲得

進行曲的；雄壯高昂的，或是馬隊前進的時候節奏出來。」
由上述的一切以及這位批評家對埃塞耶夫這首詩的批判文中看來，我們也就可以察覺：詩跟論文，報章雜誌時評的區別，就在詩是簡削，有節奏。有韻律和深刻的描寫性！作詩，要用很大的，細密的工夫。每個字，都要權衡輕重，不能含糊。尤其是整句的語言。

語言是詩的原素；初學作詩的人，第一步入門的方法，就是對於語言上要下一番磨煉的工夫。

大概詩人選擇語言的標準，可分作四點來講：——

第一，是自照：「自然」是雕琢修飾的反面。故意雕琢修飾而把語言上自然的調子和美質損傷，則還是不雕琢修飾過份的好。我們要選用的，便是一種真實，自然，不強加矯揉做作的語句爲是。

第二，是真實：「真實」是與虛僞和誇張站在敵對地位的。虛僞和誇張，只有害及了語言上的真實，是寫詩時的大忌。我們下筆時應該採用的，是要選擇那些從肺腑間流露出來的，真實誠摯的語言。

第三，是通俗：「通俗」永久和高深晦澀相對，大凡高深晦澀的語蓄，使人們不易看懂，了頭痛，因而其結果必致把本來一首極有意義的詩的全都效用失掉，我們也不能這樣探見用。我們要去採用那些是人人看得懂，人人解得通的平凡的通俗的，然而很有意識的漂亮語言。

第四，是自由：一自由一則處於拘束和呆板的反面。往往拘束呆板的語言，妨礙了詩的寶貴生命的發展，因之我們也要避免它。爲了詩是創造的，詩的本身是非常活躍的，所以一絲的束縛也不應當有；一句語言也不可以受着拘束的捆綁。

讀到這裏，你應當對選擇詩的語言是明白了吧。這裏還有一個例子：馬耶柯夫斯基（*W. MAYAKOVSKY*）爲蘇聯前進的革命詩人之一）在敘述他寫紀念列寧逝世的一首詩中，將其寫作的經過情形說道——

「我開始寫這首詩，第一步便是選這樣的詞：

「希聊莎，你走別個世界中去了！」

你是永遠不回到這一世界上來了！」

列寧！你走到別個世界中去了！」

「這幾行中，倒底那一行作得最好呢？嘿！一行也不好，都不行！盡是些廢話！但爲什麼呢？

「因爲：我第一行中用『希聊莎』（乃是蘇聯最親熱的稱呼，）我覺得這一句用的實在虛偽極了！我從來沒有那末親愛地稱呼過列寧，用這三個字現在就顯然不配；不僅不配，我覺得這一來，一定要引起下面一大批虛偽的，對我個人和我們間關係上不適用的詞兒來，如『親愛的！』『長輩！』『老哥』等等。

「說到我上面寫的第二行，也太不行了！因爲『永遠不回到』這五個字，是不必要的，多餘的；這一句『永遠不回到』它不但沒有幫助，沒有說明了什麼，却反而十分的

嚙嚙和障礙。你想，事實上這一句有什麼意思呢？一個人死了，難道還會回到人世間來嗎？自然死人就是『永遠不回到』世界上做活人。這是否太多餘呢？

「至於第三行呢，却是太嚴重了。爲了太嚴重的緣故也是不適用的。但什麼理由呢因爲，這一來有人可以批判我是信仰福音聖經上輪迴說的人。我是沒有那種信仰的，此其一。第二理由，爲了這種嚴重只是使詩成了哀悼的形式，而沒有真實情感的透露，徒使對象模糊起來，所以，我後來在這句詩上，換加上了『據說』兩個字：

「據說你走到別個世界中去了！」

「這一行便成了這樣：『據說』兩個字，並非是正面的嘲諷，而是消除了詩中的懷疑！」

馬耶柯夫斯基的作詩是致力於創造形式的，我們應該要加以注意。但同時我們也要了解，他所注意講求的，也止是無虛偽無誤謬地去表現詩的觀念。而且，凡是在他的作品中，他所自己認爲「使對象模糊起來」的句子，他都毫不客氣加以修正。

你應該從這裏看出馬耶柯夫斯基的全貌，他是個善於描寫革命的詩人他明白地在作品中，在自白中告訴我們：內容本身是在怎樣地決定形式，和形式是在怎樣依據內容而移轉！

總之，我們上面雖只短短地引用了兩個人所寫的詩來作爲例子，但「詩是如何作法」這一問題，已經儘量回答出來了。祇要你看懂了這兩首詩；前者埃塞耶夫的作品好在什麼地方，後者馬耶柯夫斯基的東西爲什麼不行？至少你可以動筆試寫了。

詩的創作方法，在這裏暫不談下去了。下面我們將要談到怎樣寫小說的問題。

第七章 怎樣寫小說

我們這個文學顧問會裏，可以說每天至少要收到百餘封和我們研討寫作方法的來信；而其中最普遍的，就是十封有九封向我們尋誠或附帶提出了怎樣開始寫小說的問題。現在就讓我們來回答這個問題吧：

第一當然是先講寫小說怎樣開始？

小說的開始方法，實有着許許多多不同的途徑。開始有的寫動作、寫談話、或者是背景的描述，人物的描寫，或是心理的分析或是表現情緒；或為說明人物，或者宣揚題目，或先來把小說中的環境表現出來。

從上面看來，可見寫小說的開始方法，可以隨寫作者的意思而不同，但是一般地說來，這些方法中最被人所愛用的，就是「開始寫動作。」

關於一篇小說說的開場，費丁(Ferris)曾經發表了他一段有威力的主張說：

「……每一個作者，都要自己抱定宗旨：把開始舉得高高，而後逐漸逐漸地落下來
o.....」

這也就是說：在你作品的第一頁，第一行第一句就得要有個重擊，使得讀者們注意而引其入勝，那末他們必然因急欲知道下文：而耐心閱讀下去了。

費丁的話當然非常確切和真實的。不過這裏不能過份強調，過份武斷，如果他有一篇小

說不是這樣寫，開場比較平談而後來漲起了情緒的高潮，難道就不能使讀者耐心讀下去嗎。所以費了的話也可以說是專門寫給以動作開始寫小說的那些青年作家們聽的。

其次，我們要說到用談話來開場的作品了。——在現代作品中，用談話作為「小說」開始的第一句，也有不少。牠們證明談話也為小說中開頭的工具。

至於描寫風景和描寫人物，那又是對於小說的開場最好的方法。可是，這種描寫，應該採用簡單的，靈活的詞句；並且要關係到小說的裏中心人物，或小說裏的情節。只是這種描寫常常被人誤用不把重要人物而把一個配角在開場時描寫出來，那便會影響了一篇大作品的全部。

儘量地描寫出小說背景，或儘量地解釋小說裏的人物這也是小說開頭的寫法之一。你只要去留意契訶夫（Chekhov）的作品，就可以看出這種描寫的純熟的筆法，因為他的作品開場大都是這樣的。

若是於小說的開始用心理的分析，那必定要有思維周到的充分的描寫。對於人物的思想，須能使讀者於開始時隨即知道他的遭遇，和他的背景。

上面所說的是小說開始的「寫法」，但要怎樣寫成好的小說，却在於寫作者的觀念如何而定的。

一位作家，如果他的觀念越深刻，越顯著，社會意識越濃重，則其寫作的題材也越好。觀念是表現於故事的題目（Theme）之中的。每篇作品，值得描寫的惟有迎合社會，不僅使作者本人感動，而且要能使廣大讀者完全受其感動。

譬如說有個作家，選取一個題目，是描寫一個罪犯轉變為社會主義的建設者，這題目當然十分的新奇，十分的生動，和含有重大的社會意味。但要想把這個故事把這個題材寫得好，必須要描繪出一列圖景，把人物表達出來把事件和環境一齊明顯地表達出來才是。

但怎樣表達人物和背景呢？

常常聽見許多的人說：怎樣表達人物在乎各人自己，是沒有規定的。不錯，我們也確信人物如何描寫並無規則，叫大家遵守。可是我們仍不妨從自來許多作家寫成的無數人物圖內考究他們已經用過的法子，歸納出他們曾經怎樣描寫的種數來，雖然，這部工作近乎像是多餘的小玩意，但詳細分析起來，却也頗有趣味。

譬如：畫家畫人的面孔，木炭的簡筆畫是一種，油彩的工筆畫又是一種。這二者，雖方法不同，其能傳神則一。但假使有同樣地能傳神的一幅木炭簡筆畫，和一幅油彩工筆畫於此，令人任意揀取一幅，恐怕有許多人不要木炭畫而要取油畫；他們並悲指出木炭畫不好，不夠傳神，他們只覺得油畫更能引起注意，給人以更深刻的印象罷了。

一個初學寫作小說者，描寫一個人物至少亦有兩種方式。小說家可以用簡筆，也可以用工筆只要他寫得好，一樣能傳神；但是文字的圖畫究竟不能與彩綫條的圖畫日日而語，故小說家用簡筆以傳神，比較的不容易，倒不如工筆描寫來得妥當，容易見好。

工筆描寫，也有兩個方法：一是直接描寫法，二是間接描寫法。直接描寫又可名為分析描寫；作者將人物的思想性格，分析地敘述出來，愈詳細明確愈好。浪漫派的小說家有這方法的，寫實派的小說家也用這個方法，慣以自身經驗作為小說題材的小說家們，更常常

的用這個方法。

間接描寫法，又可名爲戲劇描寫。這剛巧和直接描寫相反。作者對於人物的思想性格不用描象的話來說明，只着意描寫該人物的動作，讓讀者自己去從動作中尋求該人物的思想性格，或借書中別的人物的議論作旁面的表現，也可以。總之，作者並不一定要直接告訴讀者，却叫讀者自己去探尋出來！

其次我們談談關於背景描寫吧：一個作家，書裏面描寫背景爲小說中許多條件之一，是補助事件的背景，二是補助人物特背景。背景描寫長短，往往可以襯托出人物性格的優劣成分。

「現實」，「現實」，這兩個名詞我想你們已經聽得爛熟了。爲了要適合這些條件，關於背景的描寫也要求其真實，不能空泛或含糊。同時也要顧到社會關係，而將最關切精的地方色彩來。至於景物和氣候的描寫，也應該正確地合乎自然環境，準確地描寫才是。

最後，作家們還應該知道背景的用法：不管你正用反用，總要保持小說全篇的統一，不可變一個地方，生出兩種不同的色彩來。背景的作用是在使小說的根本觀念能夠表現得真切，是在使主題增加力量，是在使書中的各人物，各就適當的地位。背景並非專爲賣弄才情，真使一篇小說增添其美觀而已！

上面是說出了怎樣描寫人物和背景的方法，現在要說到「主題」上來了。主題，即是展開題目的事件與環境之總和。一篇小說是全看主題的取選如何才言好壞。

舉個例子來說，假定把下述一種情形選爲故事的觀念：要寫出海濤偉大的集結運動感化

了舊時代的罪犯，使他們都成爲後來新社會的建設者。這個觀念，便可以用這樣來描寫：有一個犯了四次罪的兇手，曾經被派到了白海和波羅的海運河一帶去工作，正因爲那裏是過的集體勞動的生活，自由地工作，自由地生存，因此一年之後，他才走上了正軌。後來居然獲得了傑克隊長的隊員。（事實上，蘇聯於第一次五年計劃期間，確曾移犯去開闢白海至波羅的海之間的運河。這時因爲那些人犯着極地工作，偉大的工程才於一九三三年完竣。運河開工的那一天，政府對於那些努力工作的人犯均授以「列寧勳章」或「紅旗勳章」；「原因是他們不但開鑿河流，而且又充當了邊區的英勇的突擊隊隊員。」）

有了這個題材，可在下述的主題下加以精細地描寫：

「……執行公事的警察們，某次率領了一個兇犯在散步。可是這兇犯中途趁其不備竟然潛逃！終於後來第二次落入了法網！這次被拘留了三年徒刑；從奪他的自由。

旋被制發到白海，波羅的海運河工程處去工作。最初到那兒監禁的邊區去，這兇犯又圖脫逃，可是他引爲奇怪的，所見其他罪犯均沒有被人看守，監視，爲了這樣，使他好奇地在這裏逗留下來了。

生存在這個特殊的畸形的場合，這個兇犯每天耳濡目染的，總是一個個突擊隊員們的興奮緊張的工作，他看得心癢了，於是便效學起他們的樣子。

處在同一環境中的伙伴們不時地對他譏笑；漸漸起由這種譏笑的激動，使這個受了恥辱的昨天的兇犯，決心參加了他們的隊伍，開始正式做起突擊工作來。後來，他竟成了個特出的工作人員。

人們都誇讚他，他非常地得意，終於參加在他們的突擊隊中，始終保持着崗位上的本職。在人家的印象之中，他便是一位最優秀的突擊隊員。他充滿着勞動的熱情，被這個環境的薰陶，不知不覺地成了百海，波羅的海工程處最忠誠的工作者。

結果，他的聲譽傳到高級機關領袖的耳中來，頒發給了他榮譽的獎章，並且要提前釋放；但這時，他對於突擊工作太感興趣，還是決心留在那裏工作，工作，不斷地工作……

但是：有了主題怎樣去處理材料，可以激動讀者，使讀者發生興趣呢？

可以按年代的次序來敘述。但是，也可以從一個工作人員談笑這位主人翁的那個轉變時候說起。此外，開始寫這篇東西也可以從那位突擊隊員領得榮譽獎章起，或是他受此感動，而敘述出過去情形。

只是作者要在這小說中，襯托得法，使讀者們人人可以找出這樣的主題來，也就是能最精確，最明瞭，最簡單，最通俗地敘出作品的觀念來。

從上看來可知「主題」分為三部分：第一是「核心」：即敘述之中所描寫的一件事，和一切行動一切經過所長成的環境。第二是「發展」：即由核心所發生的事件按次序第三是一結局：「是作者所描寫的一件事之結果如何；換句話說，也就是敘述完結時作者的結論。

要使一個故事，成為生動的，真正有藝術價值的作品；而不是一種簡單單純的考察，那末，故事中亟應該需要有環境，背景。如自然景物，人物輪廓，和對話的靈活的敘述以及人物動作的描寫等等。

這裏再附帶說到藝術地去描寫「對話」和「人物」的方法：

對話——作者要在小說中有好的對話表現，平時也該常常練習寫好的對話，才夠應用。但事實矛盾得很，初學寫作者在他的小說中，常常會用許多三不回的對話，不但不能叫人們順口說出，有時而且長地說不出；更有說一句話而吞吞吐吐了半截式，那只是惡劣的現象。這裏我們希望每個初學寫作者，那能從平時簡單的練習中自己學得很好的對話，以便寫作時，隨手搬移到頁面上面去。你如果能夠達到：用對話來表現出每個人物自身的特殊性格和此人的社會經濟背景的一步，也就見你的技巧純熟，你在寫作上獲得偉大成功了！

人物——要藝術地描寫人物，當然逃不了用藝術的技巧。初學寫作者們對於這項的練習，最好是：把自己所遭遇到所觀察到的周遭人物加以觀察，每次，能夠略略地把它詞條在筆記簿上，而至少每天一次。可是你也要記住，最重要的就是對於人物動靜和性格描寫目的刻劃。一旦把他搬上白紙時，可要用活潑和不是太普通而機械的詞句來描寫！每篇小說中，關於人物的描寫最好去描寫那局部的，不要一下子描寫他的整個；起初，僅寫兩三件事或描寫人物的個性，再用其他動作或對話來配襯，一定較之生動，而不使人太看之乏味。然而最緊要的是，切忌把一個人的描寫三翻四覆，形成了纏綿不休的現象！

杜斯妥也夫斯基，是一位老練的寫故事的散文作家。他每寫一篇東西，均能抓住每篇作品很好的主題，這原因正是他小心去找尋主題。他曾經說：「我總是很耐心的，很巴細的去思索出數十個可能的主題，然後，才從選取中決定最後的一個，最適於披露我的觀念的一個

來寫。」

大凡故事中的一切——如題目，主題，敘述，人物的選擇，對話的配合，背景襯托；……都須完全下過動員令，結自己好好兒的檢閱過；而後方可以充分地，明瞭地，簡單地披露出作品的基本觀念來。

初學寫作的作家們，有時明明抓緊了一個很好的題材開始寫作，但一經寫作下對話後，往往陷於兩個極端：他們不是拿了粗陋的，乾燥沉悶的，紀錄式的，死板板的，混濁的語言寫，便是以巧辯的，雕琢的，祇是外觀美麗的，距離談話用語很遠的辭句去充填篇幅或補塞故事。

犯上了這兩種毛病，他的東西怎樣能夠寫得生動，感人，像模像樣地為人愛讀呢？更有些小說家，青年作家，他們把故事上加重了負擔，嚙里嚙噉的，用了許多額外記載，襯托，以及與主題沒有直接關係的事實，因而形成了畸形怪狀的作品。

關於這種「嚙噉」的病症，寫作者應該要早些自己發覺，設法醫治方是；否則它會猖厥起來害了你寫作的全部生命的。柴霍甫曾經為此點而說出了個聰明的規例來；——

「……如坐在戲園中，我們看見第一幕中牆上掛着子彈的話，一到第二第三幕上，它一定就須射出來的。寫小說，前後的語言和一切刻劃，何嘗不要跟這個道理一樣呢。……」

以下，我們就引用高爾基的一段話來做個結論吧：

「在今日蘇聯文壇以及世界文壇上，我們的讀者，已漸漸成為階級上同種的了。他

們有資格，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，這一種富有柔軟性的豐富的語言，在十九世紀的歐洲，曾創造了強有力的文學。並且，讀者們依據了這種文章，可以正大光明的要求作者展開迎合他們心理的藝術的作品。

我記得：在一篇作品之中，唯有這種語言的力量，能給予讀者們的明瞭；也唯有它才可以引導真正的文學昆明的圖景，唯有它，方能使形象具有黏性和體力上的外觀現實。這正因為蘇聯的讀者不需要極低廉的修飾的外表上華美，他們不需要雕蟲小技的雄辯，他們的生活充滿着敘事詩樣的嚴肅，而且是極值得這樣像敘事詩似的有力地反映到文學作品中的。」

第八章 小品文作法

小品文，也是藝術文學中的一種。

既是藝術的東西，那就應該把牠有力地運用，作爲推動時代的利器；所以簡短精悍的小品文，也同樣具有反映時代的特質在。祇是小品文不容易寫，寫得要使寥寥數段一篇短文中蘊藏起偉大的意義來。但正爲了寫小品文的確頗難，因而其「作法」有值得我們在這裏提出來討論的必要。

名作家多德、莫泊桑等，是西方寫小品文的能手，也是世界小品文作者中數一數二的紅角兒。在我們蘇聯呢，過去有奧斯賓斯基、却特林、利司柯夫、涅克拉莎夫、卡魯珂夫等等，是曾經寫小品文的名家。但現在，則有柯爾柴夫、派林柯涅、克林、奇昂諾夫、司突斯基，以及其他許多大作家，許多小說家或詩人的兼寫小品文者，他們有的表現出了小品文的偉大成功，有的却是對於這「作都」非常感覺到興趣。

高爾基說：

「在文學作品中，詞的藝術，能夠幫助人們對於生活的認識，可說從來沒有這樣順利過。小品文的對於人們，尤爲明顯。在我們文藝界中，小品文的成爲這大潮流推動時代，此種現象也是創世紀的。正和我們蘇聯的其他重大事業的迅速發展一樣。

今日的小品文在蘇聯，吸收了千百萬讀者大眾的限目。凡是工人階級創造生活的武器，應用在這一點上當然很多；許多小品文作家也都這麼說。」

在我們的文化領域裏，小品文也是尖銳刺激的一種文化工具；牠能給予羣衆以生活的知識，它也能幫助文學事業完成有效力的戰鬥。這在上面高爾基對小品文的一篇評價上，他就是這樣說的。

對於小說，故事，詩的要求，甚至也可以完全適用於小品文，因為小品文也是現實文學的工具。

高爾基說：

「凡是把文學作品當做武器般看待的藝術家們，不要去模仿或虛構赤裸裸的鬥爭和建設圖形，而須要是表白生活，鬥爭，建設的辯證法，以及對這一條途上的困難做最英勇的克服

一位藝術家要拿具體的例子表白一切，而在自己的概念上爬上馬列主義的哲學思想的最高峯。

小品文的能夠表白一切，就因為他可以概括了以上所說的條件之故。」

是的，凡是小說，雜誌，故事，照例地是把生活的階級的經驗，用變相的方式通過文學組織報告給讀者，在種種的配合上容許結構；同時在小說，故事，雜誌中，往往有虛構的人物，有觀察了許多同樣人物的結果，才刻畫出一個人物典型來。但是小品文，是完全運用事實的！往往屬於小品文中的主人翁，便是真實的現實的人物；而小品文中所描寫的事件，也正是實實在在的事件。

小品文作家登却 (J. J. Denker)，他憑十來年的小品文寫作經驗所得，在論自己作品一文中

也是這樣說：

「小品文正和其他文學作品一樣，也是一支生了芒刺的樹樅。……不過，小品文的寫作，也應該和其他寫作一樣的要真實，並且竟非真實不可。」

我總是這樣：依據事實去寫的。在我每篇東西中可以看出：我從不曾與事實分離過

！
高爾基主編的雜誌我們的成就，爲了集體討論「小品文」創作問題，也由高氏（編者）執筆寫了一篇論文說：

「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。關於這事的爭論，本刊上早已解決，並且正是在實踐上把它解決的了。」

這句論和宋，死板它小的作用。就在於一致說明小品文是現實的真實的描寫：像我們國內所進行的堅強鬥爭的過程，英勇的勝利，克服困難的鬥爭，都能用小品文合乎邏輯巧妙地說明，動人地表白；所以任何虛構，是不可能的。」

小品文，乃是最輕妙的世態畫。小品文，正是文藝中的輕騎隊。

小品文的認識的和效果的意義是很大的。所以報紙上所登載的各種文藝作品中，主要的多半是小品文，這就並非是偶然了！

烏里雅諾夫把小品文的作品評價得非常高，他曾經在發表一篇偉大的開端一文中說道：

「……帝俄留給了我們許多卑劣的印象，尤其是文學上。我們試把資產階級檢討

一下看看：

瞧！他們是如何的在角落裏，壯麗地歌謳着，輕巧地炫耀着他們所需要的一切。凡是草木主義者們眼中所注目的「模範」企業，幸他們所銷售的幾百萬元報紙上，無不竭力稱頌；並且從模範的資產階級的機關中，無不竭力在創造民族驕傲的對象！」

又有烏里雅雅夫評論亞杜爾斯基的小品選集「鎗與鋤頭吼噓的一年」一書中，這樣地說：「……這本書中，作者亞杜爾斯基把家鄉僻地的革命行程，描寫得非常透明瞭和生動。對其需要重述一番，那便只有削弱了印象了。」

……這一本集子，我們應當加以愛護，把它廣泛地傳播開來；同時並希望大批生活在工廠中作工的勞動階級工人們，在無論怎樣真正繁忙的實際生活中，抽出點時間執筆，也都來從事描寫自己的經驗。把這些作品裏，選出最優良的，最真實的，最具真面目的，事實於有價值的實際內容的，能印行數千或即使數百冊，數十冊，那對於社會主義的建設事業，就有無限的利益，要超於著作家們在報紙上在什誌上，所撰的好多文章或書籍的利益多多了。比較起來，那些東西只是一堆廢紙！」

小品文的寫作，是不必計較任何態度的。小品文的主題的表達，可用談話的方式，描寫個別的景緻，並選取特有的資料，配以真確的情感；也可以用報告事實的記述，把你所看見的，聽到的一切，在一種報告方式中表白出來。不過，不拘你採用那一種方式，必要的條件，須不失確切，真實；而要完全可靠為是！

事實，姓名，數字，文件……諸如此類的東西，在小品文中却不可以牽強附會，任意去

曲歪了牠。這也是小品文寫作時應注意的條件之一，爲了求真實性的緣故。

小品文的作家們，既是描寫真實和動的生活，而且通常每篇小品文的寫作要快過於故事和小說，所以，執筆者也具有隨時干涉生活上一切的有價值的特性。

當代我們蘇聯小品文作家司突斯基這樣說：

「……最近我會經接到從尼若尼加魯特邊睡區裏寄來的一篇小品文，是對於出亡一書的批評，這一篇小品文，也還是需要文學上的評議。但是，關於那個邊區裏的若干富農階級們如何投機，他們的木來面目的暴露，以及他們各有毒辣，狡刁，黑心的脾氣，這篇小品文中却闡述得十分透澈，十分生動；因而在收到這篇文字後，就這樣做：

(A) 我立刻詳細寫封信給本文作者，請他趕快發動對那些富農們有力的反抗。在行動之前並且唆使他火速去聯絡當地的各個刊物，以便一致響應，合力進攻。

(B) 自己 也打算馬上寫一封揭發那批富農陰謀和揭穿他們的榨壓行爲的信，去告訴邊區的組織當局，請求他們斷處。

(C) 隨後，再第二次和那原文的作者通信，告訴他要怎樣地寫，方能寫得像藝術作品一樣。但同時，該文中的好處我也要摘出來告訴他，好讓他以後保留好的，削去壞的。……」

可是從這上面司突斯基的一個例子中看來，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？這却絕對沒有！

小品文是藝術上的作品，雖愈是藝術化，則牠也愈有價值，同時社會意味也愈加嚴重。這便是「小品文」寫作時應該注意的條件之二。

在我們這兒也曾經彙選過一本標準的小品文集子發行。這其中的每篇文字，都來自集體的農場，工廠，及其他各階級中勞苦大眾作家的手裏。其中，大半還是青年的初學作家的作品，像曳機製造廠中的羣像，史太林卡拉安，這幾篇都是非常優秀的東西，因而這本書在批評家們的手筆下，總是這樣：「——

「在這本書中，可以說篇篇的題材是優良的，均以豐富的觀念，藝術，跟豐富的事實配合起來的。」

關於寫小品文，最重要的，初學寫作的青年作家們應當牢牢記住的，就是在寫作開始之前，要把彼你所將要寫的很仔細地，很鄭重地，精密地加以研究一番，否則執筆就寫，容易損壞了小品文的特質。

更要記住的是，小品文中的人物，在任何題材中的一個基本主人翁，他本身不應是抓在自然界手裏，他不是材料，不是產業，也不是一件機器；而是一個活躍的人！

最好的小品文應該不失其為社會鬥爭的特質，去注意人衆及其與社會的互相關係；勞動生活，鬥爭，英勇，這也就是「小品文」寫作應注意的條件之三。

第九章 戲劇要如何寫作

我們在上面談過寫作的技巧，也談過怎樣寫小說，以及詩歌和小品文。在這裏，我們再來談談「戲劇」的寫作方法吧！

戲劇是怎樣寫作的？這問題不是一篇短文所能解答的事，我們在討論怎樣寫戲劇之前，必須先知道：戲劇的作法，跟小品文詩歌小說及其他各種文體的區別，就在於戲劇的關於事件，關於鬥爭，並不是敘述而是借舞台動作上表現一切。換句話說起來，戲劇的寫作不是爲了閱讀，發賞，而是爲了把它佈置在一個舞台上，以活的人物來表演活生生的故事。

著名戲劇家莎士比亞在怎樣寫戲劇一文中說：

……戲劇是綜合許多藝術：詩、音樂、繪畫、跳舞，總算的複合藝術，所以在文學的諸形色之中，它最受多方面物質上限制的一種藝術。正因為戲劇具有藝術上天賦的特權，因此，戲劇的結構不是描寫的，而是具體的。

一個個劇本在描寫方面，要儘量灌注作家所具有的人生觀及社會觀。劇作家不論是老練或初學的，在未下筆之前，須要有不能不寫的情感的衝動；有了濃厚的情感衝動，然後方可以下筆如神。

劇本的視聽應有高明的技術。劇本中的思想，是藝術的，這是關於作家寫作的天才，決不能免強求得。然而其中的技術却能用長久最長久的苦工去訓練而換取得來。

一個劇本不論是多幕劇或獨幕劇本身必須有三個部分即是「首」「身」「尾」三點。首都是介紹角色，將他們之間的關係弄得清清楚楚，令觀眾們明瞭你在下面要說的是什麼。線索們明瞭之後，自然就發生興趣，就急於要往下看。身部，則要有風波起伏，而這些風波的起伏應該要憑劇作者靈敏的手法以及理智去處理，決不可以暴露了些無理的风波。劇尾要含蓄有餘味。但以上的這種說法，只適用於獨幕劇和正面描寫的劇本之中，那多幕劇的寫法，却更應這樣。

譬如三幕劇吧：第一幕要一點，清楚一點，第二幕發展第一幕所說的；第三幕則可以把全劇結束起來。不過在劇中，要處處有聯絡，處處有興味與餘味，方能把廣大的觀衆心理直注不致劇本演至未終場，觀衆們搖搖頭兒都撒開腿子離開了劇場。

一爲要使你的劇本不失真實性；上演起來生動活躍，應該在你寫劇本的時候，腦中就建築一個可以把這劇本上演的舞台。收集了的資料，一發現有一點困難要設法挑剔和剪裁。至於劇中人物腳色，則每個人要有戲做。最好是你在下筆增加一個腳色時自己就問自己：「這腳色有用嗎？這腳色可以省去嗎？」這就可以避免腳色會在台上變成「木頭人」的事情。

此外你寫作劇本，對於腳色有時要善於利用，不要把劇本中許多要緊的腳色嘴巴封閉起來而讓所有配角們大放宏論，這確是每個戲劇作家的「座右銘」。

一至於「幕」，則有兩個解釋：一是指 act，一是指 Act-Parts。前者的功用多少偏重於動作方面的統一有許多動作是肉眼可以看見的，有許多動作却只有心眼才能看見；這全在

於作者的靈活的運用。後者呢，是用在一幕表演臨終的時候。使這閉幕後的短時間內，劇仍然在觀眾的腦子裏繼續的演着在這個期間所演的動作或劇情，是肉眼所不能看見的了。一

這是大名作家莎士比亞，在某一文中的一段話。雖然還未說得透澈，却也能使寫戲劇的學作家得到一個概念。

我們可以把這段話解釋說：在每個劇本中可以分作三部份：即核心，發展及結局。其中最嚴重結束；惟有在結局上所給觀眾的印象，才是一個劇本的最高潮。一般的觀眾須要看下劇本的結束才下全劇的批判，那是千進萬確的事。

爲了這緣故，劇本的尾末，也就成了劇本的全部表現的尖端。這是初學寫作者非知道不可的一件事。

在戲劇中，凡是環境，主人翁的外觀及其動作，表情，性格，姿勢等等，觀者在舞台上都可以看見的，所以在戲劇的劇本中萬勿繞繞不休地寫得不多；如果作者不得不指示給演員時，也只要很短很少的說明就好了。因爲，凡戲劇中所要求其表現出來的一切，都是依靠對新——每個人物的談話和動作所表達的。

戲劇不是文藝的作品，虛誕可以巧妙的描寫句子來形容。所謂寫戲劇的重點困難，正就在這裏。

例如：戈果理的監獄員，葛里普也如夫的心靈的悲哀，奧可托羅夫如夫的雷雨，高爾基的布利若夫及其他等等，你去細細地看一下，就不難看出這些戲劇的內容，都是藉舞台上演員們扮演的角色所表演的新穎和動作表現出來的。

因此，劇本中人物在舞台上的每句話，每句末語（Can ch' word），都要負有旨趣，都要去暴露主題，去表達這人物的社會背景及其所處的階層性。說話既是這戲劇中人物的形態，所以戲劇中的對話不能像小說中那樣有時還可以漫而不宣；本戲則更在對話中，言言勿留有一個多餘的字眼。

尤其是初學寫作戲劇的作家們，更要去修養劇本中人物對話的詞句，使之有力，動聽，現實，簡潔和精悍。

至於要寫些什麼的話，在戲劇中最適當的，唯有選那些表現鬥爭，衝突，行動，意志，的人物來寫。換句話說，寫那些在實質上一行動一的事。

由於這樣，那些社會階層中日常在演變的鬥爭，衝突的一幕幕事件，也就是應當充滿在戲劇裏面。

在戲劇之中，每個人物或是一羣的人，必然要是互相爲了同一目標而鬥爭的；否則就不會有好的戲劇產生出來。誠然，依狹窄起而言，也惟有那些在嶄新社會中爲新社會建設的一羣人們，在動員他們勞動者的思想，意志，情感……作爲主題的戲劇，才是改進世界的武。

這裏我也要說：在戲劇中千萬不可有一個是墮子、木頭人，無動作的人物的出現，這是作家們應竭力避免的一點。

我以爲，凡是劇作者們在戲劇中所配置的人物，都應該要捲入到劇本的中心點——鬥爭中去；而站在某一方面，在鬥爭中表現自己的地位，傾向；並且盡量暴露社會的性格，必須

要罵的，也常常罵。……這一切，都顯示出其面目，性格來。即其一言一語，音浪的高低，噪音的輕重，也都經過其細心的研求，務使刻畫出其「個體化」，「才足以稱得上一聲『好戲啊！』」

我們試把心裏所感到的法莫莎夫、却支基、司查洛莎普諸人的對話比較一下，便可以看出著者格羅波葉托夫和他們等諸人的談話的特徵表達得非常透澈，法莫莎夫的談話的風格既和却支基的完全同樣，而司查洛莎普的談話也絕不會和查戈里支基的相混合。一般初學寫作戲劇的人，大多數都忽略了這一種最重要的技巧，他們往往把劇中所有腳色的談話寫成一個形式。

戲劇題材的選擇正和其的作品一樣，必須有社會意義，或更重要的政治意味。

劇本尤其須要注意「內容」，一個內容枯燥乏味的劇本，無論在任何其他條件上做得怎樣完美，絕不會引起讀者與觀眾的興趣。好的劇本，內容一定是十分有趣，劇中人物在表情、演技上的變化一定配合得十分巧妙離奇，它使人越往下看，越發生興趣，它不但能夠接近觀眾，並且還能抓住觀眾。

完善的成功的戲劇，大部分為幾幕，每幕又分為好幾場，每次一個新的角色登台，就是一場。這時期作者的常態劇本上作有特別的記號。

那些初學寫劇本的青年，常常一開手就寫四幕劇或五幕劇，劇中的登場人物又常常多至三四十人，他們也常以為這種寫出來的作品，可以顯得格外偉大，殊不知寫這種場面偉大，組織複雜的劇本，遠非寫四五個角色的獨幕或兩幕劇那樣容易。尤其是一個毫無經驗的青

年寫作，對之簡直將不知怎樣寫起。這話聽起來似乎很可笑。其實這是一時筆拙，初學青年寫作，對之簡直將不知怎樣寫起。

因此，初學者最好先從場面最簡單，幕數最少的鄉村劇或同樂會中所需要的劇本寫起。下面我們再來談談青年作家最易犯的種種毛病。

青年作家常常把一個最重要的角色安排在全劇的最後一幕，這樣一來，全劇幾乎完全失去了生氣在這重要角色之前登場過的幾個人物等於沒有登場過一般，它常使觀眾忿怒，責他早就應該出場了。

還有許多青年作家，常常在劇中寫了過多的「自言自語」。這簡直是整個劇本失敗的致命傷。因為一般地說來，自言自語大都是很枯燥乏味的，惟有黔驢技窮的人纔喜歡應用。劇中人物的思想、經歷、情感、最好都由兩個人或更多人物的對話中表白出來。

我們有時在青年作家寫成的劇本中，也常常碰到那些不必要的多餘的角色，他們只要稍加留意，就可以知道這些角色都是可以省却的了。這些不必要的角色在全劇中不但未能幫助表白主題，而且實在還是一種極討人厭的贅疣。

大多數初學者，往往喜歡採取複雜錯綜，華麗，壯美的佈景。他們一點也沒有考慮到這一個劇本應該在什麼地方出演，這樣奢華的佈景是否可能辦到。實則劇本的好壞，與佈景的偉大沒甚關係，最要緊的還是內在的旨趣、意味和藝術。

一個經驗豐富的劇作家，常把劇本寫得十分動人，極有吸引力，他務使劇中的空氣一刻比一刻緊張，並使每一幕的最後一場在全幕中佔有最明白有力的地位。又爲了要使它更具有吸引觀眾興趣的力量，常常把劇情在最緊張時中斷，而用另外的情節穿插橫刺進去。

初學寫劇的青年，最好能夠常常到劇院、劇場、影戲院中去看看，不僅要從文學上藝術上去研究，更得從演出的技巧上去觀察。如能把古代葛里普也托夫、戈果理、奧司托羅夫斯基、莫利哀、莎士比亞，及現代高爾基、烏芬諾哈洛夫、白普金、却遜諸家的戲劇名作多多閱讀幾篇，就更可以獲得許多寶貴的啓示了。

第十章 結論

上面所講各章，不過是從事文學寫作的初步。我們文學顧問會中是常常把上述各點，在答覆青年作家的信中談及的。

上面我們還推薦了許多很有價值的參考書，都是值得初學者多多參閱的。

一個有志從事文學寫作的青年，最好把每天的時間好好分配一下，在其中排下一個充分的時間，專做閱讀名著和研究觀賞之用。

頂好是去參加一個文學研究團體，這樣纔可以從多數人的參酌中去採取最正確最可靠的方針。如果在你的附近還沒有這種團體，那末你不妨自己去聯合幾個同道的青年，組織一個。如果當地有報紙、雜誌等出版，不妨利用它們來徵集會員，或做爲會員通訊習作的園地。如能直接去參加報紙的工作，或澈底去與報紙合作，那就更好了。我們可以從古今所有的成名作家中，找出不少曾經參加過新聞事業的人。有的甚至到現在還沒有和報紙脫離過關係。

法和附近的關係，能做朋友，也是初學寫作者應該做的事。因爲你的大部分的材料來源和能力的來源還是在無數本值得一讀的好書中。

未完成的改革修養，必須配合政治修養，配合正確的社會思想，因爲你的寫作能力，大部分也全靠它們供給。

末了，我願應推舉二三位新到者克享。這固是說一說，來做本文的結束。這書告訴我們，兩國蕃君保登尼慈恩柯德等，第一開工務中出來，向世界文化的頂點直追上去。他以身作则，百餘輩提督跟也一樣地苦學，努力奮鬥，努力學習，剷除文化上的一切障礙，完成自己最成功的傑作。

—— 拜法陰消豫劍 ——

剛旋一

游家論

附錄一 名作家的經驗談

一 我的創作經驗——A. Tradejev

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爲和動作的主因；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）先生在講他寫魯威（"Barinade"）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的東西呢？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，研究今日已有的現來的份子，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「孕育」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鬪爭中，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、證實、意志的品格，以及其他個人性格特點，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。藝術家在自已工作的這一時期，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

無法說出來。所應得的，只是全部蘊蓄起來的符號——跟一種基本層思想、觀念、起了某種化學上的化合，這種基本的思想、觀念、是藝術家——連一切活的、鬥爭的、有愛情的、快樂的、以及痛苦的人一樣——在自己的心中早就孕育起來的。惟經過相當時日之後，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，把事實和印象疑結起來，以便盡可能地完全而明瞭地表達出心中所結晶的作品的主要思想。寫作的第二個時期，就是這樣進行的。

我是怎樣寫自己的作品呢？

毀滅的主題，我在動筆前，老早就想好的。這主題的大綱，浮在我的心中，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。毀滅和烏得無入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，競力範疇每部作品的主要思想觀念，並尋求藝術表現的手段。

關於毀滅和烏得無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，甚至個別的結構路綫，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，要多少的思索，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，你要細加思致才是。

顯然，當藝術家進入工作的第三時刻而動筆寫的時候，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，原來所計劃，總多少有些變更，不過所想的作品的核心，差不多總是留下來的。當作者所談到「作品的鍛煉」便是這樣來的。從事文學工作的同志們都說要查作品的「基本觀念」，「基本主題和結構」多少弄明白的時候，再來動筆寫。有時作品業已草擬出來，但寫作過程中不會再有多大的變動。凡鍛煉不足的作品必覺脆弱，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，係描寫立意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，是要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。我只去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。

一切我都覺得是好的，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，不會有自由適用的語言。

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，是一部脆弱的工作，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」以爲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 (Eithet)，隱喻法 (Metaphor)。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，會有很多虛構的典型，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，當多於它的優點。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。會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却是可以的。

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，是因爲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，他們領導較後的，幫助他們去受訓練，受改造。

這部小說的基本主题，可以說就是這樣的。

但是在這部小說裏，還有幾個別的副主题。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，而城市工人的影響極爲薄弱。依據自己的遊

擊戰爭的經驗，我以為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。爲駁斥他人關於遊擊運動所寫的起見，我想在毀滅中特別着重於這個意見。

同時，抽象的，「全體人類」的永久道德是沒有的，這種意見，我也想在毀滅中加以發揮，烏利雅諾夫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；他的性格上的這一切特徵及其表露，無疑地，都是他的大缺點。但是在鬥爭的生死關頭，他的行爲，却爲革命所需要，而克服了自己的弱點，他參加革命鬥爭的過程，是他的人格鍛成的過程，是解脫過去的罪惡而獲得新的革命志士的品格的過程，他還沒有把鍛煉的道路走完，便被打死了。

毀滅中的第二個「主人公」，梅齊克從聖經上十戒條的觀點說來，他是很講「道德」的。「忠實」「不姦淫」，「不做賊」「不罵人」，不過這些品質在他是表面的，掩蔽着他內心的利己主義，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。革命審判的結果，莫羅斯基，乃比梅齊克更高一級的人的典型，因爲他的志向遠大，此種志向決定了他高尚人格的發展。

我在毀滅中所表達的意思，大致是這樣。爲了表現這些意思和觀念起見，我是憑藉於何種的生活資料呢？主要的是，個人對多數派，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人，而且是一種凝固的社會心理的典型。

這，我曾部分地成功了；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瓊事，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，你也可以思見毀滅中的主人公。

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担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？首先跟第一部作品混濁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，曾修改過二十次以上。（例如途上載運諸章），我修改次數在四五次以下的章回，在我的作品中是沒有的。

諸位都知道，批評毀滅的會說，俄國偉大作家托爾斯泰對我這部作品有很大的影響。這一半是對的，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，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 Kriptomus（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，他務預要去批判的研究他們作品的觀念上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。

小說中麥特里西的典型，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。但當後來我又明白，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。

舉托爾斯泰為例吧。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 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墓園。

我在遠京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權取觀念，怎樣進行訓練千百萬的工農大眾，與夫革命怎樣跟那些尚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時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，曾是我所描寫的人，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——一九三二年已做了礦務局建設事業的領導者了，以及知識份子代表者（在內戰時期他們的立場是動搖的）之一，三二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——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裡，所以感覺極大的困難者，是因為小說的結構，比毀滅更複雜，它的主題和觀念比較地更複雜而龐大。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，寫完了第三部分，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。

我要寫的是序，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。而在末了的一部分則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確了，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。誰若誇自己的藝術勞作，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，還未充足以消滅專門職業、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逼取那主要的、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固地去觀察生活，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，單是很讀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，但道他們提起筆來，却想寫什麼「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，去解釋他們在別的青年所看的東西。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經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生動，因為他們未顯示出主人公的外表、態度、生產勞動所造成的姿勢，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」。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，賜自己所知的，表達出人們心理上，願

經上所發生的變動，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，形成。是經過什麼階段而完成的。

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，來擴充並增進現實和空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！

告：即以此告終吧。

（張仲實）

我來回答我怎樣學習寫作的問題。

印象，我是從實際學習直接得到的，也從書籍得到。從實際生活得到的印象，好像原料；從書籍得到的印象，則加上品一般的東西。所得淺顯些，則前者恰如我的面前站着家畜，後者便是放着從天而降的加過人工的毛皮。我從外國文學，尤其是法國文學裏，學得了很多的物事。

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

講夫該尼亞的父親老格蘭台，也嚴厲，也吝嗇，和我的祖父很相像。但是總比我的祖父更糊塗，更沒意思。我所羨慕的俄國的老頭子，比這法國人也還要算好，算進步的。對於祖父的態度，我始終沒有因此發生變化，但這是一個偉大的發見。——書籍對於我，是有示給未知未見的，在人的內面的東西的力量的。

我的看書，不出於自然，沒有什麼系統，也並無目的。我的東家的弟弟威克多爾·梭爾該耶夫，起初是寫着法國的通俗小說的，後來就移到那些用了嘲笑和敵意，來描寫虛無黨和革命黨的事物的種種俄國作家的作品去。我也看起克萊斯託夫斯基、萊式珂夫、畢因斯基他們的東西來了。最喜歡的是看那些生活在和自己一樣的環境中的人們的事情。那是不很像人

而近於因犯誤人罪。嘲笑，是非常地增強了我的憎惡心的。

從上面所講的種種，我感嘆地想：使不能不說，我是從法國人學習了寫作。這是出於偶然的。然而成了這條件，我以為不算壞。所以我獎勵年青的作家們！——爲了要從原文來看巨大的作品，從他們學習語言的巧妙，應該研究法國話。

我的看俄國的偉大的文學——果戈理、託爾斯泰、屠格涅夫、岡察羅夫、陀斯妥也夫斯基、萊式珂夫等，是連在一起後來了。不消說，萊式珂夫是由他的知識的廣博和語彙的豐富，給了我強大的影響的。萊式珂夫是一個全體都好的作家，尤其是一個滲透了俄國生活的幾微的作家。但他貢獻於俄國文學上的功勞，却遠遠地得到十足的評價。契珂夫曾經對我說過，他自己的得益於萊式珂夫之處，是很多的。關於萊米淑夫，我也可以說一樣的話。

我從二十歲時談起，這纔明白了關於各種見聞和經驗，應該怎麼樣，並且將什麼，去說給大家聽。我覺得自己彷彿和別人有些不同，特別能夠感覺事物似的了。這可又給我苦惱，使我焦躁，而且多謔語。就是看着屠格涅夫那樣大作家的作品時，我也會忽然想到，例如獵人日記裏的主角罷，我急；倘是我，恐怕是能夠寫得和屠格涅夫不一樣的。這時代，我已經成了有意思的談話家了，起卸工人，麵包工人，木匠鐵路工人，還有一浮浪人一和朝山的，以及我的生活圈邊的人們，都熱心的傾聽着我的談話。我一面講着看過的作品，一面也時時將自己的經驗，加一點到那裏面去。因爲在我這裏，生活經驗和文學，是已經渾然融合的了。

知識階級中人聽了我的講述，勸我道：

——寫出來罷！寫出來試試罷！

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

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

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

這詩，很容易的做好了——然而壞得很。連自己，也厭棄了自己的拙劣和無能。我查了一通普式庚、萊爾蓋妥夫、涅克拉梭夫，以及譯出的培蘭求的詩，就分明的知道了我和們之中的誰也不相像，也沒有決心做散文。不知怎地，我總以爲散文是難做的。到後來，總算下了決心，要做散文來試一試了。但文體，却還是選取了我自以爲好像簡單的「韻文」調。我那最初的大結構的散文詩「老橡的歌」，給珂羅連珂幾句話就撒底的打倒了。然而我的韻文癖却還沒有歇。幾年之後，我的短篇小說祖父阿息普，珂羅連珂是稱讚的，但他還添上幾句，對我說道：「可是詩似的調子，總把這小說弄壞了一點。」那時候，我沒有相信他的話。回到家裏，把自己的小說再看了一通，我羞愧了。我的文章，是流溢着那該死的「韻文味兒」的。這韻文調，後來許多時光，還不知不覺的纏在我的小說上。我寫小說，總用這樣的詩

歌似的句子來開頭。我寫了找言語的美，而和正確的描寫相反的文章了。事物的形象，因此就不能寫得正確，却將虛偽傳給了人們。

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

「她耳朵有三隻，一隻在下巴的下面……看罷。」

這是真的——我將她寫得用了不合式的姿勢，對燈坐着了。

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

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

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

「高低起伏的平原，被給鞭子抽傷的腫痕似的灰色的道路所分隔，斑點一般的村鎮

海庫羅夫市，就像放在滿是皺紋的大手掌裏的精工的玩家兒似地，躺在平原的中央……

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

無論是詩人，是小說家，不歡「言語的窮乏」者，是歷來少有的。

然而，「不可以言語形容」者又作別論，人的言語，却又豐富到用之不盡。而且還用了驚人的速度，正在越加豐富起來。假使要知道言語的發達的速率，那麼在俄國文學，只要將果戈理和契珂夫——都介涅夫和費加蒲甯——還有陀斯妥也夫斯基和萊阿尼特·萊阿諾夫的語彙，就是言語的寶庫，來比較一下就好了。據萊阿諾夫自己所記的話，他是沒陀斯妥也夫斯基的流的，然而有些地方，却也可以說，他也很受託爾斯泰的益處，不過這兩者的影響，都沒有將萊阿諾夫的特異性遮蓋了起來。他在小說偷兒中，就分明地顯示着那可驚的語彙的豐富。他在那裏，已經拿出他獨白的言語來了，即使關於他的小說的構想的複雜性，在這裏並不提。

我和萊阿諾夫這一個作家——總覺得是有着很獨創底的「自己的歌」的人，他現在還不過是開口唱起那歌來罷了。無論是陀斯妥也夫基，或者別的什麼人，都不能妨礙他的。

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

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

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

和浮士德的不幸的模樣一起，各國民也各各製造着誰都知道的人物。那就是意大利的普連奧內羅，英吉利的揆支，土耳其的卡拉培忒，我們俄羅斯的彼得路式加。這民衆的傀儡喜

劇的主角，無論對於什麼人，什麼事，他都得勝。警士、教士、連鬼和死也都被他所征服，而自己就得了長生。這是勞苦的民衆，將終必得勝的自信，再現在毛糙的、幼稚的、這樣的形象裏面的。

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

我不以爲自己是能夠創造和阿勃羅摩夫，羅亭以及別的在藝術上同等的典型和性格的大作家。然而因爲要寫爭場、戈爾提也夫，却也逼得觀察了不滿於自己的父親的生活和事業的一二十個商人的兒子的。

(許 選譯)

三 「我的寫作生活」——A托爾斯泰

只有兩部作品我預備得很久；長篇彼得第一在一九一六年末就想起了，而且還預寫了一部中篇——彼得的日子和劇本在榜首架上。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、烟、一杯咖啡，於是就轉起來……有時轉着，有時不轉，到第三頁以後就開始畫起人臉，於是就起一種惡想：去到什麼地方幹一點差事不去呢？……

這是因爲；同時影響作者的應當是思想家、藝術家和批評家。這三者居其一都不夠的。思想家是積極的，勇敢的，他曉得「爲什麼」這個問題，他看見了目的而立起界石來。藝術家是感染的、女性的，他的一切都在於「怎麼樣」作，他是沿着界石走的，他需要的是框線，——不然，他就四面橫沉，四面浮散，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大才，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假這三種份子創造成的。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（尤其是往徒前）相信「默為」，——而且自己也不知道怎麼產生出形狀和思想（這同作家和作曲家「默為」），——做一時的什麼東西所吸引就徒筆寫起來；寫出來的小說似乎完付也不錯；但我要說應當允許準備的；收集着書上的或以口述的

材料，開「批評家」毒藥膏；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！他嘆息而。多少幾種都白白灑到紙上了，一部書出來了，風行了，消滅了！這只因爲在的裏邊匆忙，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）或無言佳話都用的。當寫加林工程師的雙曲綫體（老友奧利甯告訴我建設這樣的雙曲綫體的歷史；證明這個的工程師於一九一八年死於西伯利亞）的時候，我不得不去學曼斯納的幾分上等的理論。科學院博士拉一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，只要把機體醒就得了。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……這等現象上起了顯著的反應的時候，那時由這點與顯著（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，……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現象能開啓人日的嘴。遞按！是連篇異牘，幾乎是不可思議的虛構，可是市長和郝列斯達科夫等到穿不穿在電車裏頭點頭呢！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

塊塊。堆積着，按着自己度母替在自己身上去找那主任公。去找那個殺人的兇手、熱情者、這新的女人、這二俗人……這裏要發生一個很熟練的問題：爲什麼一切作家的反面的人物都下面的物顯明？惡漢、開散的人都好像活的一般在書頁上活躍着，而說着火一般的人物却更下面的物却更不清他的面孔。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，他在自己身上產生了那高尚的正面人物所有的那種不屈不撓，鏗一般的剛毅氣質，他把這對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，奇形怪狀的而且作家戴着應當得多了，一直由污泥裏拉出來，戴上，一看就都鼓起掌來……這是由於人類的弱點，——這就是對你的問題的回答。由此，也就得到結論：你要得知道這種鼓掌的價值，要不斷是做克己的工夫，由人間浮華到冷靜的高峯，由畸形的面具到「人」的主人的……

關於第一次激動寫作的問題——是極有趣的問題，但我覺得這沒有實際的（教育的）意義。每種作品都有不同的刺激。應該要承認——如果我是一個物質生活有保障的人（而我從來沒有做過這樣的人，）我一定寫得很少，我的作品也一定很壞。作品的開始差不多常常是在物質的壓迫之下的（金錢的預支、預約、允許等等。）一開始就欲罷不能了。尼克特的幼年是因爲我允許給一個小出版所的一個兒童雜誌作的。一開始——就彷彿對那幻境的，纏綿悲惻的銳敏感受的遼遠的既往打開了一面窗子似的。由苦難之路的第一卷是在很強的道德的高壓下開始的。那時（一九一九年）我住在巴黎附近，在這部作品裏想辯解自己的有閒，這是在革命時期的人的社會的本性；有閒就等於罪惡。在長篇十八年裏支配着藝術家的本性，

形成、整理、復活那巨大的還在冒着烟的過去。每個作家——都是時間的凝結器。時間帶着光一般的速度在飛轉着（或許時間就是光的速度。）我們所稱為那空間或存在，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牠展開來，——這就是我們的記憶。記憶拉住時間，創造起一歷史——來。如果我們能把記憶發達得使一切的感觸在牠上面留下印痕——那我們是永久活着的了。藝術是執行記憶的工作的：牠由那時間的奔流裏選取最顯明的、動人的、偉大的一段把牠印入到書籍的結晶裏。但是藝術是向前走的。牠不但要展開過去的生活的鏡頭，而且要展開未來的生活的鏡頭，拚着全力耽溺於未來裏。這尤其是對於我們的時代最為特著。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：穿過了未來的烟幕，把牠掀起來，本着那指示過去和現在瞬間的同一的力量去把那未來的、可能的、一定的、動人的指示出來。

X X X X X
關於作品的預先構思的問題，我不願教大家都以爲我是勸人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。好像預先製定建築計劃似的，分成部、章、細目等，——是無意識的企圖。我不相信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。在舞台上的時間是有條件的。極大的生活的景片應當放在兩小時的誦讀裏。這裏必要有異常的幻想來工作的。應該要確切知道開場和收場，要顯然的表出：詭計的結節，人物的互相影響和本劇代表人物（或一部分人物）的命運。在戲曲裏不會有動搖，這漏半分的性質。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、說謊的，……總而言之，各方面都糟了，都停住了。這裏要的是忍耐：克服對於寫作的癖業，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，

一切都又重新翻起來，發漲起來了……由這些階梯上跨過去，覺得重新又昂奮起來，向結尾寫下去……作品的結尾常常結收到比預想的早牠自己來鑽到我心裏了，而實際上的結尾反覺得無用的，多餘的了……不過這是不正確的感覺……這裏要請助於思想家和批評家，——一切的力量……好的是那種結尾，就是當讀者把作品讀完之後，把牠的第一頁翻開來重新再去讀牠……結尾——是問題中最難的一個。差不多同命題一樣的難。

X
X
X
X

在剛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，簡短的茶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。有一個情況使我異常為難：我無論如何不能明瞭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）那裏我知道了第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，不能冷凝到那唯一的句中的結晶裏。

第一次阿爾爾鄰普（關於盜馬人的事）小說給我了不少的傷愁，——我把牠抄寫了五次。移換字句 改換詞彙。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（在克史本）聽到安莉德林尼小說的翻譯。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。對勁詞怎樣辦呢？這裏我又陷入到冷疑的原始性裏了。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。到那高遠地踏上渡的橋樑是列米左夫給我拾的。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。後來的兩年對我是最艱苦的。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沉着（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，不能入到牠們的深處，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。我連摸索着寫作的。我對我自己常常有一種批評的態度，我開始灰心了；我不能前進的。在十六年末已故的歷史家V·V·喀拉什曉得了關於我寫彼得第一的計劃，供給了我一本書；這是被諾沃伯爾格教授收集的十七世紀的拷問記錄，——所謂「口供與案子」的彙卷……於是忽然間我的腐朽的小船由莫辨咫尺的雲霧裏向那光藍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。

齊寧斯特的秘書和書記得精練的記載着證據，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，也沒有用暴力把他變成翻譯的（從波蘭文、德文、法文，）俄文言的俄國語言的真純。這是俄國人已經說了一千來年的俄國話，但是從來沒有一個人用牠來寫過東西（除了天才的作品奧戈爾出征。）這怎會如此呢？我以為——這是由於那巨大的貧寒並包的、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上。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，老爺的話裏竭力的盡可能的離開那粗鄙的，人民的話，——在那宏壯華麗的教會的笨重官話裏修煉着。大概貴族們覺得讀書或者照書上的語言去談話，他們就覺得好像天使們在君斯坦丁的天上談着一般。

但是，難道這等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——審官寧的話，不嫌棄一鄙——話，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。那種輕易很使我吃驚，語言很輕易的嵌入結晶的形式裏。這篇小說我在同文學朗讀晚會到各地旅行時讀過的（在十八年秋季，）原稿遺失了。過了兩月之後，在奧得賽印行小說集時，我一字一字的，連句讓（只有一個地方遺漏了數行）都記得透熟……

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，在他的人物聲音裏，到處我都感覺到他的手勢的語言。他給我關於那物件的美麗的句子去替那物件的本身。

我想手勢的語言不是說故事者的，而是被描寫者的。比方：曠野、落日、泥濘的道路，行着——幸福的、倒運的、酒醉的人。三種感受，就是——按着字義，按着韻律，按着分寸，完全是三種不同的描寫。任務就是，把手勢客觀化。讓事務自己替自己說話。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。這祇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？我盡力要看見我所需要的物象（物件、人、動物。）我識別物件是張着在物件的環境中代表物件存在的特點而決定的（比方：在精美的房間裏放着一張着色的桌子。我不去寫牠的形式，也不去寫牠所由做成的材料，只識別道，「着色的。」）在人身上我盡力的要看見代表他的精神狀態的手勢，這手勢暗示給我一個足以揭開他的心理運動的動詞。如果一個動詞不足表達他的性格時！——再去找最顯著的特點（如：手、捲髮、鼻子、眼睛等等，）把人的這一部分提作首要部分去識別他（按「着色的桌子」例）——依然是給他一種動作即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，讓讀者感到那世界裏，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，要得有意識的或無意識的適合。其次，使區別詞和動詞跳躍起來，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，塵芥都掃出去，從水晶鏡上把瑕斑磨了去。別怕語句是冰冷的，——牠發着光呢。

字詞的怎樣的配置是給語句以最大的威力呢？比方，儉約同確實性都注意到了。最近的一個字放在本句的主要的音韻的重音之下，一定有爲着牠而造了本句的那種意義。牠一定會給第一個反應的。比方，「變形的面孔是發蒼白蓋着。」此地主要的是「變形的面孔」。一發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牠言之末尾的話，如，「變形的是發蒼白蓋着的面孔，」那麼音韻的重音不是落在「變形的」，而是落在「發蒼白」上的，你就達不到目的了。助動詞「是」字的位置祇隨音韻而定。

如果好奇的要知道我在作品完成以後有什麼感觸，那祇就答道，空虛的如同消耗盡了愛情似的回到平常的生活上；回到無聊的消閒上來，當然，作品作成了也有些許滿足。滿足是

不大的，因為已經三三下次的在心裡把牠完結了。

這有一個共通的問題。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。祇在起初時在家人面前有點害羞，——自家人會習慣的。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咏遮了起來，也可以那樣讀，可以讀得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？——用誰的，作者的，裝出高雅的洋洋自得的聲調（這是不可避免的）讀的，或者用作品人物的聲調，你移到那裏同時別人的耳朵（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上當作私貨帶來的。

在寫作時我不吸紙烟，——不愛使烟把我弄得昏頭昏腦的，我不愛烟氣。我吸烟斗，烟斗時常滅着，可是給我以奇欠研究的滿足。咖啡！——對於響徹的奮興。沒有咖啡的時候，就喝茶，可是這就着點着了。

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牠。

最後一個問題（帶告的性質）——關於胃臟的。亞列米說，把你的胃清一清吧。他也愛重複着，李門拉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、頭痛，鼻流沈的惡酸主義變化的瞬間等原因窮究一下，這原因就是胃。你坐到桌前，腦子裏是棉花和煉牛奶的混合物皺着眉頭，吸着烟，筆在畫着什麼圖，——小斧子、菱角、螺紋。清你的胃吧！你一個月得兩次流行感冒，——你坐在家裏，流着清鼻涕，穿着拖鞋。流行感冒，——還有什麼再壞呢？你懷疑者……但是你試一試去清胃吧。你沒有工夫做運動（滑擊、打網球、划船、打獵，）你覺得似乎真沒有工夫，關於這個你甚至於還引為遺憾的。大可不必！把胃一清，——就找到工夫……

靖 華譯

四 一我對於文學工作的心得——M·左勤克

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

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

先，我應該說明，我將所有自己的文學工作分為兩個門類，兩個形式，也就是我有兩種工作方法。一種方法是什麼時候有了靈感，什麼時候我便以創作的衝動去寫。這時候工作進行得很輕快；又沒有缺點。全部的圖面，全部的事物的結構都在自然而然而然中組成了。

第二種方法是當沒有靈感的時候。遇到這樣的場合我便以技術的訓練去寫。在這種工作方法上我像通常由潛意識所做的那樣去做：自己建起主題的計劃。自己適當的處置每一段和每一個字，由字，演成故事。爲了學習這種技術，這種可使作品性質永遠接近於一致的技术，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。這樣作家我還不曾遇見過。當然，文學本身却知道有這樣作家之存在的。這大部份是財產擁有者，地主，或有其他職業的人。他們可以只在他們願意的時候纔去工作。因此，也許整年整年的停止工作，等待着他們的「靈感降臨」的時候。

至於靈感，什麼是靈感和怎樣得到它呢？我要留到後面解說。

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

比如說，這樣例外的作家，如荷里奧，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。他簡直不曾知道這自己已有過失敗。所有他的作品，特別在這個時代曾經放射了異樣的光彩。但是這位荷里奧倘使傑出者，像日備者那樣工作者，難道他也能有這種尊貴的程度嗎？即使他也有這種相反，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，是時時刻刻都要寫作，沒有空閒，沒有多的休息，所以我們必須學習不用靈感也能刻寫下語言。我們必須學到在高興與時或在任何情勢裏都能夠工作的那種技術。

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

創作精力的缺乏，靈感的缺乏，是有個填補的。可以在沒有靈感，沒有任何創作衝動的時候也能為——而且為作得更好。這叫做有各種手法，各種條件，這些知識便可用來充分的補填創作的靈感。

才具與靈感，的確是優美的東西，但有時候工作却不一定需要它們。如果祇本於內在的——才具與靈感，而常常放散那樣，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。

現在看我怎樣像海意識那樣的去工作。我得到的結論是：在這種工作中最重要的有三個基本的方式。

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

第二：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，然而他却能發覺這裏面的不順調，不純整，於是他對於這作品的趣味卻不完全失墜，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，和能夠辨認粗糙的準切眼光了。便是用文字來洗鍊或補充這些粗糙，這些破裂。

再說一次：若果學習這些，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單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，特別是當我的工作沒有了靈感的時候，我便從日記簿裏摘取單字和句子而將它們運用在小說或故事裏。

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

但是也有完全不用靈感寫作的時候。

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

在這件事上我得到了多少進步，因為我有幾篇故事便是在創作力極其衰弱中寫成的，可是並未被認作有一些兒不成功。這對於作家是特別重要的。

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

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

這種技術的基礎是建在經驗上、在失敗上、在自己的創作工作的刻苦研討上，每個作家都必須這樣學習。寫作者也像鳥唱一般，祇依賴創作欲靈感，雖然工作輕易了，而別方面是有害了。寫作者祇依賴「內心」的力量，不用一點技術的訓練，或才說是祇賴「上帝先生」，「當然是更高分的愚謬罷！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靈感之後便耗盡了文思而逝。

以正確的技術，正確的知識和智力的方法「戰勝」主題是一樣困難，本意上祇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。因為靈感不完全是操縱行為，而彷彿近於是一種過度的緊張作用，這種機構的最高工作支配着其他較低的機構功能，如果用流行的字眼來說——昇華。

過着放浪生活的人——不會有靈感。而且若有靈感的話，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、儂淫、美、和女子戀愛——對於靈感都是特別不好的情形。真的，多少為例，凡是沉溺於戀愛的人都喜歡作詩，但是他們的戀愛一旦幸而順

意了，於是他們也就擲筆了。假使不算過分，我們或者說因被女子揶揄而苦惱着的人，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

或許更由於這種原因，大概在所有我們的作家的羣裏面，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：人們最可向着失敗的路上走，以便能比這靈敏。不的，這很簡單——人們應當將一切精神在別個上面的結構和創作力轉移到文的領域裏去。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向狀態。具有靈敏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，要尋尋覓覓怎樣一條中心路線了。

我還要靈敏上加解釋，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。技術固是幫助靈敏，能補充靈敏的不足；也是代替靈敏，有了技術，也能對終不致低墜了自己的資本，然則若永遠沒有任何樣的靈敏；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。靈敏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：靈敏是肉體上的狀態，完全是人的階層自由意志。當人過度的沉沒在生命的幸運中，靈敏就會失掉它的。不過也可以捉住它的，如果懂得怎樣早早便將它「封鎖」住。

或者有人說普式金是放浪的了，同時他却有廣大的靈敏，這沒有根據。普式金並不會在

自己荒唐的時候從事工作。他所做了的工作，乃是在他的生活投入了鄉間的時候。在那裏他將自己的千萬種力量，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，這却要請先顧到因此造成的病態以及整個的失掉靈感。

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

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

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

到此，我的報告完了。

從各方面送給我許多像下面這樣極有趣味的問題，現在擇尤錄出，加以答覆。

問：用怎樣的技術去寫筆記簿？你先寫在一頁上，然後再撕上它嗎？

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。我的筆記簿分爲三部份。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，我硬記下來。但若說我用它們硬綑綑的粘成故事，這是錯誤的。每逢我寫故事便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，即便不是整個，至少也是受了報紙材料的影響。

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

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

問：你說你努力要將你所寫的作品提到一個同樣高度的階段，這怎樣解釋？

答：是這樣的，作家寫了一篇很動人的小說，但在這同時他還有一篇使人生厭的，無趣味的，無內容的小說。這是說，當人有靈感的時候，他寫出了好小說，當他沒有靈感，沒有知識和技術的時候便寫出平凡的東西了。而技術在這上面可以顯現它的適當的結果。我自己努力想以技術達到如在具有最大靈感的筆下所產生的那種作品。當然這是一件難事。爲了是便需偉大的工作了。

問：你怎樣處理寫着你的故事的那些原稿；保存起來呢，還是重傳一遍呢？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。當磨寫的時候我修正它，補充它，潤飾它，但要我重新向原稿上再抄一遍，我自然是不願做的。

問：放在我們這時代作家的肩上的主要任務是什麼，尤其在實質？

答：我沒有答覆的義務，這是我的責任。也是一般的，擺在我們這時代作家面前的

照我的意見，是這樣的任務：必須學習那大多數人類能夠了解的作品。必須引導民衆發生文學的興趣。因此，便要寫明白的、簡潔的、儘量單純化的作品。

這就是我的觀點中的擺在現代作家面前的基本任務。

(二十選譯)

附錄二 初學寫作者須知

告青年作家——高爾基

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

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

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

的題材之同一性之類，並不是重要的問題。所重要者，乃是在乎知道：從古以來，無論在什麼地方，都是張着「捕捉人類的心靈」的網，無論在什麼時代或什麼國家，都有把拯救人類於偏見及迷信之中的事實管過——而且也正在當着自身工作目的那末一批人存在；在乎知道：無論在何處，於細察的自已享樂中間，都有想慰撫人類的人，無論在任何時代的任何國家，都有對醜惡可憎的現實發出反抗之聲的叛逆者存在。而最重要者，則在乎知道：這些叛逆者們，在結局上，是指示人們應走的路，將人們推到這條路上去，……是打破那或使人與現實的醜惡——社會所造成的一一相妥協，或使人沈溺於安逸的那種說教人的工作的。

人類的勞動或創造的歷史，較之人的歷史更為有興味之意義。——人不能長活到幾百歲便要死去，但人的工作却是不遺餘者，類似神話的科學之成果及其成長之速，是因為學者知道自己所尋的學問的發展歷史而成就的。科學與藝術之間，共通者很多。無論是科學或文學，其中占着基礎的工作者，都是觀察、比較、研究。藝術家與學者一樣，他須有藉想像及藉解謎的直觀二者來把握一切的那種力量。想像與直觀，使其補足那還未完全被捉住，還未完全被發現的事實之運動中的各環，學者由此定出多少無誤的方向，創造「定義」與定理，研究自然的力量現象，則能使使自然服從人的類的智慧及意思而造出文化家。這文化便是由我們的意思及聰明所創造出來而我們的「第二自然」。

這件事，由兩件事實，最足以證明出來。

這一件事實——有名的俄國化學家地米特里·門德列夫 (Dimitri Mendeleev 1834—1907) 以誰都知道的諸原素——鐵、銅、酸及其餘的研究等為基礎，而創造了「諸原素的循環

法則」說這應能證明自然界中還有許多不曾被人發現的其他原素存在——指出了此等諸原素中之不曾被人發現的「原素」的性質。科學，到現在，這些原素已經被發覺出來，此外，連門德列夫也不會發覺到的若干的原素，也由另外的方法而顯明了。

第二件事實，法國文學家中的浪漫派巨匠巴爾札克觀察了人的心理，而在自己的小說中指出：人的機構的內面，有一種強力的，可稱為「種種機構之心理的生理的特質」——這在科學上恐怕都還不曾知道——那樣的東西在起作用。其後經過了幾十年，科學便發現了人的機構中，有一種從不曾被知道的「韋爾孟」存在——而創造了非常重要的「內分泌」說。科學家與文學巨匠之創造活動間這種相通點可說不少。歌德及羅莫諾索夫（M. V. Lomonosov）等，都是詩人而又具科學家。小說家普特林傑（F. P. Putlinzher）在其小說可爾船長中，首先倡說空氣中能顯取出鹽素來。

在言語創造的藝術中，創造種種性格或「典型」的藝術上，想像與直觀，「空想」等是必要的。文學家描寫他所描寫的「商人、官吏、勞動者而雖然能描寫地特別作出了一個人的照片，但假如這是不含有社會的、教訓的意義而單不過是一種照片的話，則這作品在我們對人類與生活的認識之擴大及深化上，將不會貢獻出任何之物的。

但是，假如作家能夠從二十個，五十個，或幾百個小商人、官吏、勞動者等類的各種人中，各抽出最性格的階層的特徵、習慣、趣味、身姿、信仰、動作、言語等等，能夠將他們再現及綜合於一個小商人、官吏、勞動者中的話，則作家可算由此創造了一個「典型」——而這也就是藝術了。觀察之寬廣，及生活經驗之豐富等，以一種優越的力量，使藝術家之對

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

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

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

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

在藝術上，不特有認爲擬人法是不得當，而且也有人覺得這是有害的。可是這種人自身就在說：「寒冷刺耳朵」，或太陽微笑了」，或「五月來了」一類的話。雨本沒有腳，可是他們不得不說「雨來了」，落雨仍是自然現象，並無關於人的道德，可是他們不得不說「討

厭的雨」。

古代希臘哲人克塞諾達 (Xenophon) 說：假若動物具有想像力，則獅子將把神表象爲一巨大不可勝的獅子，老鼠將把老鼠當成神了。恐怕蚊的神也就是蚊，結核菌的神也就是結核菌了。人把神當做全知全能之物而以自身之最劣的欲求來包着。神乃是因「疲倦了的貧困生活」所喚出來的人的「空想」，乃是欲以自己的力量來營更豐富的安樂正常的美麗生活的那種黑暗裏的欲求之所產。神由人們求之於生活現實（在此爲着一片麵包也行着沉痛的爭鬪）的彼岸。我們見着，勤勞階層之進步的人們意識到：要得着較善的發展之自由，便應當怎樣改造生活時——神也就成爲過去的「空想」而沒有人用了。這因爲沒有把自身的善事藏到神內面去的必要。爲着要將這好的東西具現於活的地上的現實上，已經清醒地知道應當用什麼方法了。

神，也像文學的「諸典型」之被創造一樣，而由抽象及具體化的法則被創造出來。多數主人公們的有性格的姿態「被抽象」，被分解，此種諸特徵又從其中「被具體化出來」——而以一個主人公如黑拉克列斯 (Heraclitus) 或伊里亞·穆洛米池等的形象來普遍化出來。各個商人、貴族、農民中所有的最自然的特徵被分解而普遍化於一個商人、貴族、農民之中。這樣，「文學的典型」便出來了。照着這樣的例，浮士德，哈穆雷特 (Hamlet)，吉訶德先生 (Don Quixote) 便被創造出來，而托爾斯泰便寫了「被神所殺了的伯拉圖·卡拉泰夫」(戰爭與和平中的主人公——中譯者) 杜斯托益夫斯基便寫了各樣的卡拉馬左夫 (卡拉馬左夫兄弟中的主人公——中譯者) 及斯維德里加依洛夫們，龔察洛夫 (Goncharov) 便寫了阿布羅

莫夫及其他。

現在上面所舉的那些人，實際上並不會有。所有過而現在也還有的，乃是與他們相似得更渺小的沒有那樣完全的人物們。恰像城堡或鐘樓是從一塊一塊的磚石做出來的一樣，言語的藝術家們，從這些渺小的人物中間，把人的普遍化出來的典型——活活的典型「想像」出來了。這樣，所以我們便稱一切的撒謊者爲胡列斯塔可夫（果戈理的檢察官的主人公），稱一切的粉飾漢爲塔爾都夫（莫利哀的戲劇中的主人公），稱一切的嫖姦家爲阿塞羅（莎士比亞的戲劇中的主人公）了。

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

但是對於巴爾札克，屠格涅夫，托爾斯泰，果戈理，萊斯可夫（Lersch）契訶夫一類的古典作家，則不能充分明瞭地說他們是什麼。他們是浪漫主義者呢，抑是寫實主義者？在偉

大的藝術家們，浪漫主義與寫實主義似乎任何時都是融合在一起。巴爾札克——是一個寫實主義者，但他也寫了幾篇與寫實主義相隔很遠的如鮫皮（*La Peau de Chagrin*）一類的小說。屠格涅夫也與俄國古典作家中的從果戈里到契訶夫、布甯（*Bunin*）的其餘一切巨匠一樣，而寫着浪漫的東西。這種浪漫主義與寫實主義的融合，在俄國的大文學家身上，是特別特徵的。這便是給俄國文學以一種獨創性及力——此二者逐漸顯然地給了很深的影響與全世界文學——的東西。

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

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

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

對於這個問題，伏爾加河沿岸及烏拉爾山脈地帶或西伯利亞等的異民族們回答着。在他們中間的許多人，直到昨天都還沒有文字那樣的東西。可是到今天，他們已經跨過幾世紀都是以深邃的林密，東方飄渺的草原，北方的沼澤地，冰凍地帶（*Tundra Zone*）的無聊賴的生活，及以關於英雄的歌謠、故事、傳說，以關於神的空想等等來將其「厭倦的生活」豐富

過，裝飾過來的。此等空想，普通稱爲「宗教的創造，」但在其本質上，仍然是一種藝術的創造。

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

在塔拉斯·布爾巴的故事中，果戈理把札坡洛紀人（居住第聶泊爾河沿岸的哥薩克）寫成爲敬神的武士；事實上標槍不能支持五磅的重量就會斷的，可是他却寫成爲在標槍尖上挑揚着敵人的那種豪勇。從全體說來，這樣的札坡洛紀人，是不會有的。果戈理所作的關於彼等的故事——乃是美麗的假話。在此，恰像篤康卡近鄉夜話（Evenings on a Farm near Diukhka）中的路多依·巴尼可的種種故事及其他一樣，果戈理乃是一個浪漫主義者。大概應當觀察「可厭的貧窮生活」及「死靈魂」的他，是已經疲倦了，纔成了浪漫派罷。

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

另一個給信與我的十七歲的勞動者又叫道：

「在我這兒有很多的印象我不能不寫它。」

這時，寫作的慾望，已經不是從生活的「貧困」上來的了。這甯是從生活的豐富、印象的氾濫，更想把這些東西述說出來的那種內面的衝動而來的。給信與我的年輕人的多數，都是富於生活的印象，都是因為對於他們所見過、所經驗過的事情，「不能不述說出來」而想寫作的。從他們中間，恐怕有不少的「寫實主義者」們產生出來罷。但是我現在他們的寫實主義中還是要帶出若干的浪漫主義的徵候的。在健康的昂揚的時代中，這乃是不可避免而又為當然的。我們現在就是專門生活於那種昂揚的時代中的。

現在回答我為什麼寫小說的這個問題。

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

關於俄國文學的「浪漫主義」的問題，還有知道如次的事實之必要。在契訶夫的小說農夫、密谷及布甯的鄉下及事關於農民的一切小說等還未出現以前——貴族的俄羅斯文學，愛把農民描寫成現實上沒有的，一種喜愛地上的「基督的攝理」的那種溫順而忍從的人，而且能完善地寫出來了。可是農民們却是如格屠涅夫的小說何爾與卡林涅奇（Khoran Kalinyča）中的卡林涅奇及托羅斯泰的戰爭與和平的伯拉圖·卡拉泰夫等那樣，他們一生都是繼續空想着的人。把農民開始寫成對「神的攝理」表示溫順而忍從那樣的人，乃是在農奴制被廢止

的二十年前。不過當時農奴制的農村，已經使天才的產業組織者——可列夫，格波甯，莫洛左夫，可爾第奴依，齊拉維里約夫等相繼地從其黑暗的環境中產生出來了。……與這樣的過程同時起來的，便是在維納主義（*Vienna*）上愈漸頻繁地寫出無數傳說式的「農奴」出身的人物。——是詩人而同時又是大學者的洛莫諾索夫一類的人了。

在昨天以前還是無權力者的工場主，造船廠主，商人們等，在實生活上，已經勇敢地與貴族並肩而坐，等於古代羅馬的奴隸及「自由俘虜」的人，已經與自己的主人共坐一桌了。農民大眾好像藉產出這樣的人物來威示他們中間隱藏着的力量及才能一樣然而貴族文學竟像毫不看見也不感覺這樣的事似的行動着。它不把這些生活旺盛而最現實的人——建設者，暴發戶——主人——寫成自由時代的主人公來寫，它依然喜歡繼續描寫黑暗的奴隸，和對老板忠實的人。托爾斯泰於一八五一年寫了非常暗淡的地主之朝（*Morning of a Landed Proprietor*），而善於說出了農奴們是如何地善良，如何地不信任自由主義的主人們。一八六二年以後，託氏開始教育農民的子弟，否定「進步」與科學，叫大家到農民那裏去學着過善良的生活，更於七十年代，寫了描寫農奴的浪漫化了的農民的「民語」。而指教着：最正則而多惠的生活是在農村，最神聖的勞動，乃是一泥土上的農民的勞動。其後其一個人需要多少土地（*How Much Land Does Man Need*）的論事中，他說一個人全都祇有三亞爾信（約七尺）多的土地來作爲墳墓的必要。

實生活已經從最溫暖而又敬神的人中間造出了經濟生活的新形態的建設者，天才的大小「資產者」剝奪者，如烏斯彭斯基（*Uspensky*）所描寫的拉執瓦耶夫及可爾巴耶夫之輩；

同時也與這類人相並地造出了革命家們。然而貴族們却沒有由文學來感覺這一切的人。龔察洛夫在小說阿布羅莫夫(Obomov)——俄國文學中的最善小說之一——中，以一個德國人——這並不是龔察洛夫自身在其環境中居住的「舊」俄羅斯的農民之一，而又已經開始支配此國之經濟生活——來與那怠惰到了無能化的俄國貴族相對置着。假如貴族作家描寫了革命家的話，那也祇是一個異國人——保加利亞——人或口頭上的反叛着「羅亨」(屠格涅夫的小說中的主人公。)爲時代的主人公的有志而又悲極的俄國人，雖然頗嘖嘖地——以莽強來表明了自己，但却依然被安排到文學家的「視鏡之彼面」，被棄置到文學的傍脅去了。將人喚醒到生活和行動上去的積極的浪漫主義，在俄國貴族文學上是無緣的那種證據，可以隨便舉出很多。俄國的貴族文學不能產生出席勒(Friedrich Schiller)。而且俄國文學不描寫強盜(席勒的作品)而優秀地描寫着「死靈魂」、「活屍」、「死的家」、「黑闇的力」、「三個死」，及其他許多的死，罪與罰恰像由杜斯退益夫斯基與席勒的強盜相對抗而寫的，杜氏在惡靈——在想誹謗七十年代的革命運動的無數的嘗試中，算是最有天才而最帶惡意的東西。

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

斯列撲錯夫(Sleplsov)的小說苦難時代(Hard Times)與阿西坡維奇·諾弗德弗爾斯基(Osipovich Novodvorsky)的既非孔雀也非烏鴉者的手記(An Episode from the Life of

Neither-Orw-nor-Peacock)——非常含有真實性的強力的作品——描寫着沒有堅固的生活支柱的「既非孔雀也非烏鴉」的各種聰明人們的悲劇的立場。那是或如苦西耶夫斯基 (Kusnchevsky) 的述說，而成爲安樂的小市民，或如波蔑亞羅夫斯基 (Pomyalovsky) 在小說莫羅托夫 (Moklov) 及小市民的幸福 (Bougeois Happiness) 中所指示的那樣，而成爲具有美妙才能的聰明的，而又不十分發覺重的存在。順便說一句，坡氏的這兩篇小說，是非常具有近代性的。這在現在——在勞動階層爲獲得社會主義文化的建設權利而付過代價的國家中，頗巧妙地開始從鏡着自身的安易的幸福的小市民們抬頭起來的現在——是很有益的。

所謂人民派 (Народник) 的作家——執拉托夫拉斯基 (Zlatovratsky)，札索地穆斯基 (Zasludinski)……及其他斯塔尼尤可維奇 (Stanivkovich) 等也與貴族文學合着步調而埋頭於農村及農民的理想化。除了「土地共有體」的集團性而外，再不知道其他的真理的人民派，以爲農民乃是本來就是社會主義者。最初用這樣的眼光來看農民的，便是那位光耀的天才的貴族海爾岑 (A. I. Herzen)。承繼他的教義的，是兩種真理的發明者密哈依羅夫斯基 (M. K. Mikhaïlovskiy)。所謂兩種真理者，即「忠實的真理」與「正義的真理」。這一作派與斯密與「社會」的影響力，是不堅定而期間甚短的。他們的「浪漫主義」與貴族的浪漫主義之不同者，僅僅是才能低弱的一點。他們的空想着——農民密乃依，密恰依，是坡里克西卡，卡里奴依奇，卡拉泰夫等的與此相似農民的肖像的不完善的複寫。

與着他作家羣相結合着，而更具有社會的慧眼來工作着，比其他的人民派作家羣全體集合起來還更有天才的人，是兩個非常偉大的作家西比利亞克與烏斯彭斯基。他們最初感覺了

農村與都會及農民與勞動者的差異，而將之描繪出來了。這在拉斯特里亞耶法村的習慣（*Customs of Raskryayeva*）及土地的力量（*The power of the Soil*）兩篇小說的作者烏斯彭斯基中特別鮮明。這兩篇作品的社會價值，即在今日也還沒有喪失。從全體說來，烏氏的小說，是沒有失掉其指教的價值。青年作家們很能夠從這個作家身上學得對現實的觀察能力和知識的龐博的。

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

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

由上述的一切，我們可以充凡明白：在俄國文學上，指教出對現實的積極態度，對生活的勞動及意志的鍛鍊，新的生活形態，建設的熱意，憎惡與那困惱和苦難同被我們克服的不良遺產——舊世界等等的那種浪漫主義，不曾有過，即現在也還沒有。假如我們衷心不想停止於小市民主義，不想停止於經過小市民主義而來的……復活的話，則這種指示是必要的。我們的敵對者在等待這種「復活」，在空中想着取回這種舊東西……從這種歷史課與我們的悲劇性的矛盾與任務的困難中，俄國的勞動者所富有的積極的「浪漫主義」，創造的熱意，意志與智慧的燦耀……等是應發生出來的。

在我看來，到自由之路之非常困難，是很明白的。一切的生活都安穩，與美麗開始在

愉快的會中喝茶（加多數青年所喜歡幹的），或在鏡子前翫挽着手臂而「恍惚於自身的美麗」的那種時代還沒有來。在現在的條件之下，還不能健起安穩的生活，這是現實明瞭地爲我們說着的。——世界中無論何處都是由於安逸而頹廢盡了。全世界的小市民的邪惡化及不安與動搖，歐洲文學之斷命鬼似的喘息，有錢的小市民爲着忘掉明天的恐怖而作的絕望的享樂，安易的歡樂的病態般的追求，性的墮落之增長，犯罪與自殺的增多等等，都明瞭地爲我們說出這件事來。「舊世界」真真地苦惱於瀕死的病症中。這種腐敗與頹廢的餘燼，應得趕快「從我們的腳下掃開」。

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

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

生活的恐怖，我是很經驗過的。現在我稱這種恐怖——爲盲目者的恐怖。如我在故事中

所寫過的那樣，我一面在非常沉悶的狀態中生活着，一面從幼年時代便見過無意味的殘忍與我所不能理解的人類的敵意；見着有一種人的被課的勞動之笨重及其他的人的動物性的幸福等面感覺不可思議。很早我就知道：愈是以爲「類乎神」的自身是宗教的，愈是與替自己勞動的人而爲神的人，則其對於勞動的人的要求，也愈無慈悲。

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

——這是不斷的自修——自身的力量的必要。這種信念克服障礙，涵養意志，一鍛鍊「意志」。應得學習征服自身之內和外的過去的醜惡遺產。不如此，怎能「從舊世界脫離出來」呢？

(綺 雨譯)

寫作修養

版權所有 翻印必究



郵費運費照加

原著者：蘇聯 A 法捷耶夫

譯者：賈明

出版者：國風出版社

總經售：建國書店

重慶林森路特二四號

代售處：全國各大書店

中華民國三十一年五月重慶初版
發行額 一—三〇〇冊

重慶市圖書審查處特許證圖字第二二四號

341351

\$5.00