

寫作經驗講話

高爾基等著

白虹書局總經售

寫作經驗講話

高爾基等著



由虹書局總經售

目次

一	我的創作經驗	M·高爾基(一)
二	我的創作經驗	A·托爾斯泰(九)
三	我的創作經驗	法捷耶夫(二五)
四	我怎樣創作	皮涅克(四五)
五	我怎樣寫作	馬耶珂夫斯基(五五)
六	我怎樣寫作	M·左勤克(七三)
七	我怎樣創作的	拉甫列涅夫(八五)
八	我怎樣寫「對馬」?	N·普利鮑依(九九)
九	我怎樣寫「一週間」的	李白丁斯基(一二一)
十	給青年作家	M·高爾基

我的創作經驗

高爾基

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

編這小書的人給那十八個作家發寄了一張表，表內包含以下的問題：

1. 預備時期。這時期的延長。
2. 大半利用什麼材料。（自傳的、書中的、觀察的、記錄的？）
3. 作品中的人物對你是否常常都是活人？
4. 什麼東西第一次激動了你從事著作。（聽到的、小說、定評、形象等？）在這層上關於你的個別的作品。

5. 什麼時候寫作？早上、晚上、夜間？

6. 每天寫作幾

6. 大概的生產力——每日印頁數。
7. 在寫作時吸不吸興奮劑；吸到什麼程度？
8. 寫作的工具：鉛筆，鋼筆或打字機？寫作時繪圖否？稿子謄寫幾次？在最後編纂時塗去的
多不多？

9. 會否先作過預定計劃？牠的變更如何？

10. 什麼對你比較困難呢：作品的開始、結局、中間？

11. 多在什麼感受上去建立形像。（視覺的、聽覺的、觸覺的等？）

12. 押韻不押？

13. 用不用高誦低吟（對自己或別人）來校正作品？

14. 作品完成之後得到一種什麼感覺？

15. 重版時改不改原文？

16. 批評對你有什麼影響沒有？

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

1. 我想，寫文章從十二歲算起，推動我寫作的是「飽嘗經驗」。起初記錄談話、雜言、俗語，這些形成了我個人印象。後來自己造些諺語。從書裏邊抄些我不了解的句子：「其實說——誰也沒有發明火藥。」我好久都沒有明白這「其實說」是什麼意思，而「誰也沒有」這個字我那時看作「某人，什麼人。」這種誤解如此強固的深入到我的記憶裏，一直到一九〇四年在佳別墅的人劇本裏一個主人公對於「誰也沒有來麼？」這個問題的回答：「誰也不會有或不存在。」寫過詩，記得在一首詩裏寫着：「車在走着——」好久的想着：誰在走呢——車呢，馬呢？讀書很多，尤其是外國文學的譯本。愛讀聖經，也讀「火花」——庫洛奇肯的滑稽月刊，賃借者郭戈列夫出版的。從一八九二年開始印東西，可是到一八九五年的時候還不相信文學是我的事業。報紙上的短篇小說我不覺得是正經事情，這是錯誤的。——學寫東西應當從短篇小說學起，牠教訓作者很經濟的用字，寫得不散漫。

2. 大部分是用自傳材料，但把自己置於事變的見證人的地位，不是把自己當作行動的力量，這是爲着不妨礙自己——故事的陳述者來講人生的緣故。這並不是說我怕往被描寫的實際裏寫入什麼「自己的」虛構——屠格涅夫所說的沒有牠就沒有藝術的那個「虛構」。但是當作家描寫的

時候，用自己的聰慧、知識、言詞的準確，眼光的犀利去自己玩賞着——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鑽石一般——在一定的意識形態的溫度下形成或解體的。對於人去「冷靜的處理」一點也不成的，只是把他弄糟罷了，因此，作家應該少微去愛自己的材料——活的人，或者當作材料去欣賞牠。

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

4. 當然，是印象，是直接得來的對於經驗起好作用或壞作用的印象，已經被壓入到宇宙觀裏，人生觀裏，即意識形態裏的。我用別的材料也有兩次例外：中篇小說懺悔和夏天。懺悔是按着一個尼日郭洛得的教徒的小說和該地一位教員顧得林斯基對於他的批評的論文——包格丹——史節潘寫的。夏天是按着一位孤獨的社會民主黨的宣傳者的筆記寫的，他大約是服務於梁然村，於一九一〇或〇九年死於木岑斯克病院裏。

5. 我寫作的時間是早晨九時到一時，晚上八時到十二時，以早上寫作爲最好。

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

7. 吸。很多。現在寫作時差不多不斷的吸。

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

9. 計劃從來沒有做過。計劃是在工作過程中自己造成的，主人公自己把牠造成的。我以為不能暗地裏告訴主人公叫他該如何作的。他們每一個都有自己的生物學上的意志，這些品質是作者將牠們由實際裏取來的，是自己的材料，是半製造品。然後他去製造他們，用自己的經驗的力量，自己的知識去琢磨他，去替他們說盡他們所未說完的話，去替他們完成他們所未完成而按着他們的天資的力量應該完成的行爲。這兒——是「虛構」的地方——藝術的創作。牠的完成是仗着作者嚴格的按着自己主人公的本性去說完要說的話，做完應做的事。差不多杜斯妥夫斯基的主人公，尤其是尹凡和德米特、喀拉馬佐夫、侯爵美什肯，使達洛干，戈魯察加——一直說盡了，還是典型。但是他把拉史尼科科夫弄糟了——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、魯賓遜、威爾遜、

包瓦種、馬薩列斯科。這對我，也許是對於一切人已成了記念碑的創作，就是描寫反面的《戈列天》、狄更斯的杜貝及其他，靠俄的「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，但很顯然是杜斯妥夫斯基本着極大的愛情把他們造成的，在實際上雖然我以為他不愛人的話。

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

11 自然在一切的感受上。

12 很少朗讀自己的作品，但愛讀別人的，好的作品。

13 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。

14 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。

15 批評從來無論如何沒有影響過我。特別是現代的批評不適於影響人，因為批評家看書是很不細心，不會看，而且常常不明白所看的書。當然，這不但只關於我的書，而是批評家一般的缺

點。「初學的」青年作家受他的害處是很不輕的。關於編輯人對於批評文章疏忽的態度，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。

曹靖華譯

包瓦利、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。

我的創作經驗

A·托爾斯泰

只有兩部作品我預備得很久；長篇彼得第一在一九一六年末就想起了，而且還預寫了一部中篇——彼得的日子和劇本在絞首架上。長篇十八年準備收集書上的，手抄本的和口述的材料就準備了一年半工夫。到後來，我對於工作的開始更其仔細、謹慎。從前有過這種的情形，坐到桌子跟前好像準備去催眠的一般。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：去到什看地方幹一點差事不去呢？……

這是因為：同時影響作者的應當是思想家、藝術家和批評家。這三者居其一都不够的。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，他需要的是搖籃，——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，同一批評家「商量着：而也許把這些都丟開，完全另樣的下手作，結果或許好一百倍呢。匆忙是一件壞東西。多少熱情都白白洒到紙上了。一部書出來了，風行了，消滅了——這只因為在牠裏邊是匆忙，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。

第二個問題部份的我已經回答了，——我什麼材料都用的：自專門的書籍（物理、天文、化學）有趣言佳語都用的。當寫加林工程師的雙曲綫體（老友奧利賽告訴我建設這樣的雙曲綫體的真實歷史：發明這個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，詞是必須記錄的。有時由一個句子就產生出典型來。

☆

☆

☆

☆

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，只在顯明的語句，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却望不清他的面孔。這不是你按着自己去度量他的嗎？……

我想，作家的心理組織是這樣的，他善於變幻和做戲，愛好五光十色的浮華，他在自己身上

喪失了那高尚的正面人物所有的那種不屈不撓，鋼一般的剛毅氣質，他把這付寬宏大量的，不識浮華的眼睛望着高遠目的的派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岸，由畸形的面具到「人」的主人公的……

☆

☆

☆

☆

關於第一次激動寫作的問題——是極有趣的問題，但我覺得這沒有實際的（教育的）意義。每種作品都有不同的刺激。應該要承認——如果我是一個物質生活有保障的人（而我從來沒有做過這樣的人）我一定寫得很少，我的作品也一定很壞。作品的開始差不多常常是在物質的壓迫之下的（金錢的預支，預約，允許等等。）一開始就欲罷不罷了。尼克特的幼年是因為我允許給一個小出版社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烈的道德的高壓下開始的。那時（一九一九年）我在巴黎附近，在這部作品裏想辯解自己的有閒，這是處在革命時期的人的社會的本性：有閒就等於罪惡。在長篇十八年裏支配着藝術家的本性，——形成、整理、復活那巨大的還在

冒着煙的過去——都是時間的凝結器。時間帶着光一般的速度在飛轉着（或許時間就是光的速度）。我們所稱爲那空間或存在，——即是我們對於時間的感受。在地球上瞬間生存着的我們，想盡可能的把這瞬間延長一點，在這生活的鏡頭上把牠展開來，——這就是我們的記憶。記憶拉住時間，創造起「歷史」來。如果我們能把記憶發達得使一切的感觸在牠上面留下印痕——那我們是永久活着的了。藝術是執行記憶的工作的：牠由那時間的奔流選取最顯明的，動人的、偉大的一段把牠印入到書籍的結晶裏。但是藝術是向前走的。牠不但要展開過去的生活的鏡頭，而且要展開未來的生活的鏡頭，拚着全力耽溺於未來裏。這尤其是對於我們的時代最爲特著。全部的熱情都傾注到未來裏。在藝術的前面擺着最艱難的任務：穿通了未來的煙幕，把牠掀起來，本着那指示過去和現在瞬間的同一的力量去把那未來的、可能的、一定的、動人的指示出來。

☆

☆

☆

☆

關於作品的預先構思的問題，我不願教大家都以爲我是勸人按着編定的計劃去寫東西的。我從來不會編過計劃的。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绪，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。於是他就的確寫起戲曲了，寫了四五夜，寫成的結果是死的，不正確的，無用的……

寫長篇、中篇（大的作品）這就是同你的作品中的人物一起過生活的。你虛構出他們來，但他們應當要復活的，他們復活着，他們常常所作的不是你所想的。你開始監視着他們的行動，把他們排擠到主要路綫的旁邊去，同他們共同苦惱、生長，而常常同所構成的幻想墜入到無底的深溝裏……（記得當我寫我的兩個生活裏的將軍死的時候，現在寫怪人的時候，——好幾天光景心裏都非常沈鬱，彷彿真正嘗過死的滋味一般。）這樣的作品是有生機的，這是藝術。這兒要寫自己的，——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。作品是你個人的試驗。

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

☆

☆

☆

☆

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）。當你覺得積腳找着，句子也就自然流露出來的時候——就有一種愉快、安靜、渴望寫作的心情。——後來，快到中間的時候，疲倦上來了，慢慢的就覺得一切都成了虛妄、謊謬的，——總而言之，各方面都糟了，都停住了。這裏要的是忍耐：克服對於寫作的嫌棄，重新來審察，思索、找出錯誤來……但是絕不要拋棄了！有時插入一個新的人物來，一切都又重新鮮起來，復活起來了……由這些暗礁上跨過去，覺得重新又昂奮起來，向結尾寫下去……作品的結尾常常結收到比預想的早，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。



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。從蘇俄派（那時他們站在指導的高位上）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。

第一次阿爾那普（關於盜馬人的事）小說給了我不少的傷愁，——我把他抄寫了五次，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。語言總依然一個謎，是一種不能克服的原始性，描繪是不够的。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？這裏我又陷入到冷凝的原始性裏了。出路祇有一條：抓

佳形象。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）。戰爭揚開了巨大的題目，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。我是摸索着寫作的。我對我自己常常有一種批評的態度，我開始灰心了：我不能前進的。在十六年末已故的歷史家V·V·喀拉什曉得了關於我寫彼得第一的計劃，供給了我一本書：這是被諾沃伯爾格教授收集的十七世紀的秘聞記錄，——所謂「口供與案子」的案卷：於是忽然間我的腐朽的小船由莫辨咫尺的雲霧裏向那光艷奪目的平坦的海面上浮去了。我看着我，覺着，感觸着：俄國的語言。

舊莫斯科的秘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審判者的語言的一切特點、記載他的陳述。這種任務在這方面是文學的任務。在這裏我看見了那沒有被死

朽的斯拉夫教會語言的形式弄壞的，也沒有用暴力把牠變成翻譯的（從波蘭文，德文，法文。）假文言的俄國語言的混純。這是俄國人已經說了一千年來的俄國語，但是從來沒有一個人用牠來寫過東西（除了天才的作品英戈爾出征）。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，——從賣身的奴隸到第一個貴族止。每個人（除了後者以外）後面是老爺，前面是奴隸。因此，書上的話，老爺的話要竭力的盡可能的離開那粗鄙的，人民的話，——在那宏壯華麗的教會的笨重官話裏修煉着。大概貴族們覺得讀書或者照書上的語言去談話，他們就覺得好像天使們在君斯坦丁的天上談着一般。

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

在訟訴的（問的）案卷裏——審官事的話，不嫌棄「鄙」語，人民的俄羅斯在那裏隱沒了，呻吟了，敬誠了，由恐懼和苦痛哭泣了。單純的、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院會到各地旅行時讀過的（在十八年秋季），原稿遺失了。過了兩月之後，在奧得賽印行小說集時

•我一字一字的，連句讀（只有一個地方遺漏了數行）都記得透熟……

這種語言是很質樸的，是國民語言的根本，在牠裏邊很容易發現出牠的法則來。用現在的字與去豐富牠，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，對牠不適合的形式裏洗煉出來的語言一般），——牠含着藝術的思想，含着而且激動牠。普希金不是只學莫斯科的上等話，他還研究過普加喬夫的暴動，就是恰好是那同樣的事實，不是牠們幫助普希金創造了俄國散文嗎？（請原諒我吧，普希金的信徒們！）

關於語言的兩重效力都曉得的。我要說的是（由我的實際工作得來的）：片刻也不可失掉語言的緊張性。有時因精神弛緩寫出什麼近似的地方，牠很乾枯，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，盡力的做得使牠歌唱起來，發光起來，不然的話，將來的一切在你自己心裏由這癱疽都要失了光彩的。

我對於解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，後來再去修改牠，——工作厭煩的時候，苦悶的時候就拋開牠。那所寫的，——已經差不多都早已弄妥帖了（除了小節目、冗句、用字的不適當）。這樣作起來——

最好是用打字機寫。手寫的稿子總是不清楚（字蹟的難認，牠的個性，同打字機打的每頁字數比較的小），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，——就用筆去寫牠。我從來沒有用手寫到三四頁以上的，——現在總想着印出來的，——用打字機打出來的。

再回到語言上去吧。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，在他的物物的聲音裏，到處我都感覺到他的手勢的語言。他給我關於那物件的美麗的句子去替那物件的本身。

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

是在那二百年以來做作出來的語言上用工夫。

我怎麼在語言上下工夫呢？我盡力的要看見我所需要的物象（物件、人、動物）。我識別物件是按着在物件的環境中代表物件存在的特點而決定的（比方：在精美的房間裏放着一張着色的桌子。我不去寫牠的形式，也不去寫牠所由做成的材料，只識別道：「着色的」）。在人身上我盡力的要看見代表他的精神狀態的手勢，這手勢暗示給我一個足以揭開他的心理運動的動詞。如果一個動詞不足表達他的性格時——再去找最顯著的特點（如：手、捲髮、鼻子、眼睛等等），把人的這一部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，即是用第二動個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，使前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。把一以爛污，塵芥都揚出去。從水晶體上把瑕斑磨了去。別怕語句是冰冷的，——牠發着光呢。

字詞的怎樣的配置能給語句以最大的感染力呢？比方。儉約同確實性都注意到了。最近的一個字放置在本句的主要的音韻的重音之下，一定有爲着牠而過了本句的那種意義。她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牠置之末尾的話，如：「變形的是被蒼白蓋着的面孔」，那麼音韻的重音不是落在「變形的」而是落在「被蒼白」上的，你就達不到目的了。助動詞「是」字的位置只隨音韻而定。

★

★

★

★

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，作品作成了也有些滿足。滿足是不大的，因爲已經二三十次的在心裏把牠完結了。

★

★

★

★

還有一個共通的問題：在寫作時，我同一切的作家一樣，則聲讀着句子。不如說作的人，讓他的作一作吧。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啊！空想是得不齊這到可愛的小玩藝的。讓那些邊防檢查員都曉得吧。——我到外國去的時候，真要裝一口袋文具放到船底上當作私貨運來的。

★

★

★

★

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

嘗滅着，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牠。

最後一個問題（勸告的性質）——關於胃臟的。亞列米說：把你的胃清一清吧。他也愛重複着：李門托夫所以死的是沒有清胃。這是一種似非實是的論調，你去把你的惡心情，頭痛，黑沉沉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，盤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，——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？你惑疑着……但是你試一試去清胃吧。你沒有工夫做運動（滑雪、打網球、划船、打獵），你覺得似乎真沒有工夫，關於這個你甚至於還引爲遺憾的。大可不必！把胃一清——就找到工夫……

（清 華 書 局）

我的創作經驗

法捷耶夫

同志們！職工會出版所叫我跟諸位，工人出身的作家，談一談我自己的創作經驗。我要事先告訴大家的，就是我的藝術工作的經驗是並不多的。我開始寫作，才不過是在十二年以前，而印刷成書還不上十年。我第一部發表在刊物上的作品（氾濫，一九二二——二三年，）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，大抵都是依賴於現實的材料，都是依賴於作家的生活經驗，所謂作家的生活經驗，這不僅是那作家本人眼所看見、手所經過、生活所經歷者，不僅是把從書本上——從他人敘述所看見所經歷的著作中所知道的那一切包含在自己的內容裏面。感

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過的事體——幾百年或幾千年以前的人物、生活、變故、事實、它怎樣能問世呢？作者在取材於歷史的時候，在寫作歷史的過去的時候，第一，他是依據史書上的資料、信件、去研究時代和其主人公的生活；第二，觀察當代人的生活，亦可幫助他理解主人公行為和動作的主因；這樣可以補充從信札、文件、書籍中所得到的關於過去的材料，那時藝術家的觀念中就可以浮起過去的肖像來；我們在近世的人們中間也可以找出這樣的東西，那東西可以幫助理解上一時代的人物的性格。巴夫林柯（P. Pavlenko）先生在講他寫巷戰（Barricade）的一次談話中，曾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，在這個情形之下，藝術家寫幻想的，烏托邦的作品，是根據對活的現實的觀察，研究今日已有的未來的份子，以及改變、加強、修飾、發展、有時甚至歪曲現實而來的；而在歪曲現實的情形下，結果所得的作品便是偽造的，不確實的。

有些作家，在其創作的作品中，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，可以條件地分爲三個時期：一是蓄積材料的時期，二是構思或所謂「孕著」作品的時期；三是寫作的時期。

第一個時期，可叫做「原始的藝術蓄積」時期。這一時期的特徵，是作家半自覺半自發地蓄積現實的材料，往往他本人不知道這所得的結果如何：作品的觀念、主題、結構，起初都是胸無成竹的。

我自己的作品，如毀滅，烏德黑人的最後一個，是取材於本國革命戰爭，我本人曾經受過革命戰爭——尤其遊擊戰的訓練。那時我沒想過將來要做一個作家，一切經過的印象都貯藏在我的心中，顯然，在我曾經參加過的鬥爭中，凡是特別令我吃驚的，凡是這種鬥爭引人特別注意的各方面，好多我都丟掉了，自己沒意識到的也都忘掉了。假使那時我會想自己將來要做一個作家的話，顯然，好多都就事件的新鮮痕跡記下了。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，「在原始的藝術蓄積」的時期，在藝術家最初蓄積現實典型的時期，凡是特別觸動他意識、觸動他心理猶如某一社會層級的代表者的那些關於現實的印象，便都貯藏下來了：換言之

，甚至在創作工作的最初一個時期，藝術家都不是離社會環境而「獨立」的個人。藝術家本人是代表一定的社會層級的，有自己的世界觀（往往還不大明確地形成），因而在現實中並非一切都同樣地觸動他，都同樣地感到興趣，同樣的受其激動。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，作選材時都演有很大的作用。

在藝術工作的原始時期（敘述這很覺困難），典型在技術家的心中，混亂如麻，既未有條理，也還未有定見；在藝術家的心中，還沒有完整而盡善的藝術的典型，所有者只是現實的原料，只是印象：最令他感動的面容、性格、事件、個別的情形、自然情景等等。藝術家在自己工作的這一時期，本人還不肯定地知道他觀察和研究生活的結果如何。在這鍋釜中，材料怎樣在鍛鍊，選取作品觀念的初步輪廓，主題、結構的大綱怎樣在出現，是很難敘述的。我無法把這些說出來。所曉得的，只是全部蓄積起來的材料，跟一種基本的思想、觀念、起了某種化學上的化合，這種基本的思想、觀念，是藝術家——連一切活的、鬥爭的、有愛情的、快樂的、以及痛苦的人一樣——在自己的心中早就孕育起來的。惟經過相當時期之後，零亂的現實典型，才可積合而成一整體，雖然還不是完善的；但在藝術家的心中形成作品的某種基本的標誌；那時起草作品的某一節，某一章，以及計劃大綱的時候也就到了。這時，你着手從事很有興味的自覺的工作，從心中

所有的巨量印象和典型中選取最有價值的材料，揀選一切需要的，丟掉多餘的，把事實和印象凝結起來，以便盡可能地完全而明瞭地表達出心中所結晶的作品的思想。寫作的第二個時期，就是這樣進行的。

我是怎樣寫自己的作品呢？

毀滅的主題，我在動筆前，老早就想好的。這主題的大綱，浮在我的心中，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：那時候我沒想過，這將來是兩部作品，只是想寫一部小說。在揀選材料的過程中，我才明白這是兩種作品，自覺地按照兩種方向來工作，竭力範鑄每部作品的主要思想觀念，並尋求藝術表現的手段。

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

在寫作的這個時期，你關於結構，要多多的思索，換一句話說，用什麼方法，經過什麼事件，並怎樣的輪換這些事件，才可以表達出那作爲作品基礎的思想，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「作品的鍛鍊」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。凡鍛鍊不足的作品必定脆弱，其觀念往往為讀者所不明白，因為作者本人他就不大明瞭的。

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

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

這是一個毛病。

其餘的缺點是：讀了那時刊物上許多革命作家的作品，我還不會辨別好作品與壞作品。一切都覺着是好的，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，不會有自由通行的語言。

在那個時候，寫「片斷散文」，在某種程度上，我以為是自己的義務。那時，潦草的、加工很少的作品，發表的很多——這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，把假別人物，把事件描繪得很好的地方，可是整個的講起來，是一部脆弱的作品，觀念不清楚，寫得很惡劣。

那時「想像派」（Imagist）在文學上的影響很厲害。「想像派」以爲「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（Epithet），隱喻法（Metaphor）。我在他

們影響之下，曾竭力設想這種「超自然」的東西。結果，在第一部小說中，會有很多虛偽的典型，很多矯造的內容。這，現在回想起來，很覺可笑。這小說會出版了，諸位試一閱讀，即可相信我的話不是假的。

這些缺點，在某種程度上，我的第二部作品逆流也是免不了的，不過程度小些罷了。雖然，結構不完善，內容有嚴重的缺點，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，我以寫這部小說的缺點，實多於它的優點。在工作中曾有一個很大的猶豫時期（約有兩年）。在這個時期，我工作了很多。會動筆寫目前的小說烏德黑人最後的一個，會寫了毀滅的幾章，並且動筆寫了一部小說，未曾出版。那時我寫的一切，自己都覺着不滿意。在躊躇和工作的結果，毀滅的主題打動了我，這部小說，在一九二五年已有系統地去動筆寫了。

我怎樣理解毀滅的主題呢？

自然，要簡短地敘述藝術作品的主题或觀念是很困難的。最好是用小說本身的内容來表達觀念，換一句話說，從頭到尾來述說小說。

但是，粗略地把小說的基本意見講一講却是可以的。

毀滅的基本見解是什麼呢？我可以把它撮述如下：基本的見解是：在內戰中是實行人類資料的淘汰，一切敵視的，都被革命掃除，一切無力參加真正的革命鬥爭的，偶然落在革命營壘的，都終途退出；而一切從真正的革命根基中，從千百萬民衆中生長出來的，都在革命的鬥爭中鍛鍊着，生長着，發展着。人類資料進行着極大的改造。這一改造所以能順利地進行者，因為革命是由XXX的先進份子——XXX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。

這部小說的根本主題，可以說就是這樣的，但是在這部小說裏，還有幾個別的副主題。其中一個如下：我留心，要在毀滅這部作品中，把遊擊運動描寫一種純粹自發的運動，而城市和工人的影響極爲薄弱。依據自己遊擊戰爭的經驗，我以爲遊擊運動中的自發成份頗多，其中加入XXX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。凡違犯革命利益的，就是不道德。

所以，毀滅中產生了莫羅斯基和梅齊克兩個典型。莫羅斯基是個飽經磨練的人。他能做賊，能破口大罵，能虐待婦女，不懂生活中的許多，又能吹牛皮，吃酒大醉。他性格上的這一切特徵及其表露，無疑地，都是他的大缺點。但是在鬥爭的生死關頭，他的行爲，却爲革命所需要，而及服了自己的弱點。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。他還沒有把鍛鍊的道路走完，便被打死了。

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

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

所以，在毀滅裏面，我曾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激發的人，而且是一種普遍的社會心理的典型。

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」建設環境下，你也可以想見毀滅的主人公。

毀滅，就結構講，是並不複雜的。它基本的意思是敘述各隊的命運，敘述某隊怎樣開始搜索白黨，怎樣抵抗白黨，怎樣擊潰他們，結果怎樣衝破了白黨的包圍，而犧牲了好多戰士，但仍情願迎接新的戰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，者位可以看出是逐漸的平坦的說明遊擊隊的一切衝突，由它的毀滅起，至它衝破白黨的包圍止。在這樣一個很短的期間，表露了而且鍛成了兩種不同的人類品格，一種人是革命的，別種人是仇視或至少不喜歡革命的。除了列威遜，巴克蘭諾夫這種人的堅定，凡讀了這部小說的，在遊擊隊潰散之後，仍留有革命力量的意識和感覺。

這部小說，我寫了兩年。在工作中我是遵守着何種的基本原則呢？首先跟第一部作品氾濫的語文的虛偽不同的，我會竭力往簡單的寫，最明瞭地表現思想。全部工作，我只抱著一個目的：要寫得最明瞭而最確切的表達出自己眼睛所看見，心中所想像的一切，最準確地把這表達出來。以前工作的習慣特別反映在第一章中：那時我還不會輕視外表上的詞的美麗。在工作過程中我才

漸漸地瞭解了這習慣。

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

諸位都知道，批評毀滅的會說，俄國偉大作家托爾斯泰對我這部作品有很大的影響。這一部分是對的，一部分是不對的。這部作品裏面沒有托氏宇宙觀的痕跡，批評不對的地方就在這兒。但是托爾斯泰這很典型的生動和確切，被描寫者的具體、明瞭、簡單，却常常擒住了我。我在寫毀滅的時候，有些地方在詞句的韻律上。在詞句的結構上，會不自覺地採取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托爾斯泰者，如其初作的初期，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 Epigonus（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而摹了現在的新資料，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，誰若是學習技藝於古典作家，他務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。

在草就主人公的行爲、心理、外觀、表情等等大綱以後，隨着小說的發展，這個或那個主人公便好像自己來改正原來的設計了，在典型的發展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，當我進而寫小說的第三章時，我覺着關於這個人物應該多說些，我明白美特里西的典型在描寫列威遜的性格上是最重要的。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。不過目下理想的人還是沒有的，所以，爲把主人公的理想性格描寫完全起見，便需要這樣一種典型，就是它本身上能體現列威遜所缺乏的特徵。這會使我更完全地草擬了一個排長的典型。困難就在這在從前想好的小說計劃中是沒有的。因之，在寫作時，第二章和第三章之間會發生阻滯，我不能夠寫下去了。那時我照從前想好的計劃寫，結果不佳。發生困難的原因。我一下子未曾認清楚。

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

所以，這樣的一種工作的結果，遂出現了有優點同時也有缺點的毀滅。

在烏德黑人的最後一個裏面，我在前邊業已說過，原擬加入毀滅的主題。但是後來我又明白，烏德黑人的最後一個定要牽及別的問題。若說在這部小說中，我要描繪出一幅更廣大的革命戰爭和當時人們生活的圖景，那未免太小視了。我還想在烏德黑人的最後一個裏面表現這樣一種觀念，就是：一反多年以前資產階級地主界——那些感覺着了剝削者社會裏面矛盾的人們當中的藝術家所寫的本——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。——舉托爾斯泰爲例罷。他會感覺着了剝削者社會裏面的矛盾，但他却認爲打破矛盾的出路是在恢復家長制的農民生活。

哈謨遜 (Axel Hagerup) 生於一八五九年，挪威的著名作家，一九二〇年曾獲諾貝爾獎金——(譯者)這樣的藝術家，哥根 (Pol Gohen 1848-1903) 這樣的畫家，都是幻想復古的。他們看到打破資本主義社會矛盾的出路，是在返回至原始的制度。盧梭直然說道，應當回復原始的社會——天然的社會——(譯者)謂文化毀損了人類的天然美麗云云。我們曉得，折回社會發展的過程是不可能的。要打破資本主義社會的矛盾，惟有用暴力推翻資本主義，建立×××××，並憑藉後者而領導全社會達至社會主義才行。這個很大的觀念，我想把它表現在烏德黑人最後的一個裏面。我在遠東時所蓄積的巨大材料，給我暗示了這個觀念，因爲那裏可以觀察內戰的時期，可以

觀察革命，和領導勞動大眾鬥爭的革命志士的時期，可以觀察資產階級和知識份子的行爲，也可以觀察住在該地的非常落後的民族的生活，這些民族當中有好多還是處在民族制度的階段上，原始共產制度的階段上。

我想要在鬥爭的過程中，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資產階級的一切榨取觀念，怎樣進行訓練千百萬的工農大眾，與夫革命怎樣跟這些高處在民族制度階段的原始民族的代表者聯合起來。革命把這些原始的民族也捲入於鬥爭的漩渦，使他們越過了社會發展的好多階段，而把他們變爲社會主義社會的自覺的建設者。

烏德黑人的最後一個這部小說，直到如今我寫了三部分，其中兩部分業已出版了。我打算共寫六部分。第六部分是描繪那地方（烏德黑）的情景，內戰後十年來的人物，並表明這些人物在這期間是怎樣生長起來的。我想要表明，第一部分裏面所描寫的那些烏德黑人，會是一些落後的人。他們的生活和觀念上尚有原始共產主義的成份，現在他們怎樣在本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，現在到一九三一年已做了社會主義建設事業的領導者了，以及知識份子的代表者（在內戰時期他們的立場是動搖的）在一九三二

年怎樣已跟勞工大眾攜手並肩地前進，已跟他們一塊兒親密地參加社會主義的建設。我想要在這部小說裏面表達出各種社會層級，各民族的代表者。烏德黑人的最後一個這小說使我們所以感受極大的困難者，是因為小說的結構，比毀滅更複雜，它的主題和觀念比毀滅更繁雜而龐大。這小說使我擬定好多計劃而寫了這一部分人，又要進而寫別一部分人，寫完了第二部分，又要進而寫第三部分，同時須要把他們的行爲，相互間的行動聯繫起來。

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

我寫毀滅沒有文字的計劃，烏德黑人的最後一個沒有文字的計劃，却不能動筆了，因為要寫的主人公和事件太多了。我草擬了全部小說的計劃，和我熟知的第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書房裏醒起頭，（後來我是這樣起頭的），有一次是從他們在奧利加城裏打電話起頭，有一次是從柯斯登尼茨女士的生活起頭，有一次是從遊擊隊跟紅衛子

相連的段落起頭。我已寫了這小說的兩部分，不久又發現，這兩部分的結構並不完善，三個月以前又把舊稿改作，把第二部分全行插入第一部分，兩部分都有若十的改變。

全篇改造對大家讀的意思，是說，要寫像我所想的這樣觀念複雜的大部小說，須要有比我更多的藝術經驗。在寫作的過程中，我無異止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，現在剛寫完的第二部分，我以為不需要這樣巨大的改作了。

我所說的關於自己寫作的困難和關於擺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，推要寫作，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，還未到足以消滅各門職業、各種專門知識的地步。無疑地，將來我

們要創造能寫作，能打鐵，又能製造任何物質的和精神的價值的這種人物。在將來人們定是各方面的，全面的，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扶能。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

我怎樣創作

皮涅克

幼年時代。在穿堂裏的牆上掛着一面鏡子，鏡子裏照着我同我的馬。我扮着露絲蘭，或扮着鄂斯台卜。每天好幾點鐘工夫我身上都掛着矛，槍，戈，劍，套索，騎到披着小胸皮的我的馬上，站到鏡子前面。我向敵人馳着馬。向彼切捏格人和波羅維次人（均古時屢次侵犯俄羅斯的民族名）刺殺着：我自言自語着，——我在鏡子面前不但裝扮露絲蘭和鄂斯台卜，而且也假設着在一切的大草堆裏。我揮着手，馳着馬，喊叫着，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面前把我喚得不是時候的話，那我就不要見怪了，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，都成了已往的陳述了！

我知道我那時在鏡子面前我是樂不可及了，到現在還記得那時坐在鏡子前面是我所必講的了。

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（幼時我好久都相信鹹肉即是象肉）。我的幼年是在莫查斯克和沙拉托夫兩城過去的，——到沙拉托夫我就非常的說些關於莫查斯克的謊話，到莫查斯克我就非常的說些關於沙拉托夫的謊話，扯些我所聽見的，我所讀過的奇事。我所以要扯謊的是因為我要把自然界和概念照着我所想像的最美麗而有趣的組織起來。我的扯謊扯不了，這我很受虧，周圍都輕視我，但是，要我不扯謊却不能够。

我的最好的短篇，中篇和長篇小說，當然都是在幼時作的，——因為我那時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。在十八歲以前我會自言自語着。我會以這為恥過。但這是當時所必須的。我去到森林裏或去到曠野裏，——在那裏大聲的一字一句的，有聲有色的我編造着，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），因為我必須（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會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·托爾斯太所說：好像懷孕的女人，懷到時候就不能不生了。

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

我怎樣寫的？——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，我只知道一篇一篇的爲什麼寫過了。現在將幾條最愚拙的方法寫到下邊吧。

我每逢早晨寫東西，一起床就寫，並且在這幾天不讓人催醒我，——每天至多不過寫兩小時寫着差不多沒有修改的。我寫的數量上大約每次都是那麼一樣多——一印頁的八分之一（每頁印爲十六面）。我的東西不是座到桌上寫的，——在桌上我想我預先想好了的。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，一切都用牛奶代替。一着手我就按天寫起來（也常有這樣的情形：我們的生活是混亂不堪的，我們都掛在電話機鈎上的，藉着這不客氣的電話機，整天不問就住你家裏向你亂撞，我所要的人的數量比那數量所要于我的少得多了，——有時一天，兩天，三天的把工作間斷了，到第四天，第五天再遇到這樣情形的時候，我入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，我想把這篇小說一完就着手下一篇的，可是我一篇與一篇作品之間總有間斷——作品越大，間斷的時期越長。

——自坐到桌上我只寫我預先想成的東西。最例證的是早晨我被人家催醒來。這是因為——早晨每當夢與現實正在激戰的當兒，正當一部分的感覺離開夢境的時候，一種，兩種，三種……思想在腦子上浮着，——在這幾分鐘之間在大腦殼上和腦殼下的下意識的交界上，我整理今天所要往報紙上寫的東西。——思想中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，聽用是意識聽見的。坐在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我爲什麼我這樣寫，或那樣寫，——這如回到現在我不知道我的小說是從那裏取來的一樣。

關於我的小說的產生，我記得有些例子。如：有一次我到李克家裏去，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。這小說這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，就寫成一篇小說：「陳乾酪」的優秀的工作人員，以爲寫小說是很容易的事，假使教他們寫小說的話，揮筆即就，不需修飾，不需改作，也不需加工，猶如製造某物一樣，而隨寫隨即付印了。顯然，誰都看得明白，這樣的來理解藝術語言領域內的工作是很不對的。要使工作的品質優美，每件小小的東西都須改作，修改四五次，甚至四五次以上才行。真正的藝術家過去和現在總是這樣的，除過稀有的例外以外。也有特別天賦很高的人，他們未經過如斯長久的工作，而成功達到藝術技巧的最高峯；不過他們勞動的數量還要補上勞動的內部的緊張，勞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，在寫爲無業人的最後一個的過程中，我所遇到的種種困難，這不僅是寫在經濟不穩的困難，而且也是與識不多，修養不夠，以

及過去和現在的生活多樣性不夠的困難。要從巨大的現實材料中選取那主要的，可以幫助我表達基本主題的，非很好的熟悉生活，非是文化教育程度頗高的人不可。高爾基便是一個良例。高爾基常說，藝術家所知道的，要比一般作同樣工作及其他職業和專門人才的人所需要者多得多。這是十二分對的。學識務須要廣博，每個藝術家都應求其如是；在任何工作中都須藉助於學識，但對於藝術家各方面的修養，廣博的學識，尤其需要，假如他要作一個真正的生活表現者的話。

除此以外，藝術家要會極細心地極頑強地去觀察生活，以便真實地把它表現出來。我們主張社會主義的寫實主義，因為我們需要表達出新的人類真理，——社會主義的真理。單是從書本上去認識這一真理是不可能的；換一句話說，單是根據本書來研究這一真理，即便是很誠心的，也是不可能的。惟有有系統的經常的去觀察並研究這一真理在人們自己的實踐上怎樣在實現的方法，惟有直接參與這社會主義真理的實現，惟有在實踐上用社會主義寫實主義的方法才能表現現實。藝術家的包刮於×××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：同志們雖在工廠裏工作，看到了勞工大眾的先進代表者，本人也是先進的生產者，但是他們提起筆來，却想寫什末「非普通」的東西，而不想寫他們每日所看見的所研究的。結果是，他們既未

親自看見過「非普通」的，所以只有根據模糊的回憶，有時並以曲解的方式，去解釋他們在別的书中所看的東西。能把自己在日常生活中所觀察所深知的一切，理解作社會主義偉大真理的一份子，並把它告訴給讀者，這就是初學寫作者的任務。

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

老作家描寫主人公在桌子旁邊的時候，他們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家伙，但今日已變成一個突擊隊員了。藝術家的任務，就在表明這位人怎樣由落後轉而加入突擊隊。爲什麼要這樣呢？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影響下，在全部×××制度的作用下，正在發生於人的意識中，經驗中，觀察這過程，對於一

個藝術家，對於他創作的發展是非常主要的。我在我藝術工作的過程中才明白了這種觀察的意義，也正是這使我在自己的藝術工作中得到局部的成功。我會努力於，現在也正在努力於，盡可能地真實地，竭自己所知的，表達出人們心理上，願望上，志趣上所發生的變動，顯示出這些變動是受了什麼影響而發生的，顯示出社會主義文化的新人的發展，形成，是經過什麼階段而完成的。

我總是在研究書籍，觀察人們的生活及活動，參加社會主義鬥爭和建設的實踐工作，來擴充並增加自己理解現實和在藝術上巧妙地描寫它的尺度。我並以庫島勉又有一次我同庫格迭山到克里木找他的同國人去，由黑海上岸，在車中有一種蔚藍的光輝，庫君的臉，也變成了綠熒熒的，——我曉得我不是乘火車走的了，不過這是按着小說的主題。過了半年，我寫了一篇小說：「蔚藍的海」。除了幾個例外，當我給人家特約寫東西的時候，（我的作品作得很壞，）我所要除的不是因為愛寫人家給我出的題目，而是這題目出乎我的心願以外的，每次都是出乎意外的，我們每個人都看見，聽見，思索了千百篇作品，這千百篇作品待到棹上寫出來的時候只剩幾十篇而已，這幾十篇中的每篇也都是偶然的。

如同在S場上想起的小說「陳乾酪」一樣，產生了新的小說的感覺，這感覺開始成長着。對

於這沒有形成的胎兒，從記憶的雜沓裏對這篇小說開始生出她所需要的線索，服裝，色彩。腦子去配置着牠們。這些胎兒生長幾個月光景。在這一層上說，我不像女人——母親，因為這樣的胎兒同時有幾個在生長着呢，——牠們在不同的時間結胎，在不同的時間降生。在分娩的時候，如果有人妨礙我的話，我一定要大鬧起來了。

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

上邊會說過「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。現的我寫了一部小說「沃瓦河入到裏海裏」；爲了寫這部小說我看了三十來本河海工程學的書，認識了河海工程師，去了一趟德尼浦水電站，——但是這部小說是我在夢裏看見的，而牠是由好多感覺產生的，這些感覺都成了這部小說的呼吸——生命，這些感覺正表示着這部作品是我寫而不是別人寫的，因爲這呼吸是我的呼吸。

我曉得我對於每篇作品不是我要去寫牠，而是因爲不能不寫牠，——我每次提筆寫一篇作品

的時候，總有一種十五年前初次寫東西時的那種感覺（按經驗我曉得：這樣的感覺愈大，寫出的作品愈好。）我知道所寫的東西都不好，而最好的是那不寫的作品。

K H 譯

我怎樣寫作

馬耶珂夫斯基

一

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

要駁斥這些紳士們並不困難。你想給丹尼茲（*Donets*）的鑛工講一些戴「綠帽子」的花花公子的故事麼？抑或是衝進五一節的示威行列裏，喊着：「我的伯父有一種非常公平的主義」麼？（這句話是普式庚在奧涅金的開頭所寫的）在有了這種經驗之後，我們難免要懷疑一個胸中燃燒着希望，把全部的精神貢獻給草草的年青的人們，究竟還願不願意讓他自己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。爲什麼人們否認把詩當作一種嚴格地由青齊里也夫（Chengeliev）所制定的規律，和嚴整的韻脚、音節、疊句等所構成的東西呢？你們有權利要求詩人，不要把他們寫作的秘訣跟他們一起埋到墳墓里去。

二

我不是以理論家的資格來發言，而是作爲一個實踐者來敘述我寫作的經驗的。我的文章並沒有「科學的價值。」我只不過說說我的工作。在我的觀察與信念之下，我以爲我的工作跟別的事業詩人的並沒有多大的不同。我應當明白地再提醒讀者，我不是要制定一些規律，一些使任何人都成爲詩人，都能寫詩的規律的。詩人是一種能够創立詩的規範的人。這兒我又要不厭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無理解才給披載出來。雜誌編輯先生們只曉得想：「我喜歡它」或是「我不喜歡它」。他們忘記了：鑑賞力是一種能夠。而且必須使之增進的材能。差不多所有的編輯先生們都會向我說過，當他們接到詩的原稿時。不曉得為什麼會不要它。可是一個真正有見識的編輯，一定能夠對這些詩人說：「你的詩是很規矩的。這些是依照第三版的布羅多夫斯基 (Bradovskij) 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。因為我還沒接到好詩，所以權把這些收下，不過只好以一個熟練的抄寫員所得的報酬付給你，這就是說，每一印頁 (Printed page) 三十盧布。」

所謂詩人也者，對這怕不曉得要怎樣去回答吧。這時候他要是不要筆，也就可以知道詩原來

也是一種需要繁重的工作的東西。

爲着提到詩的水平，爲着推進藝術未來的發展，我們再也不會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鬥爭的需要。舉例說吧：革命使大眾粗健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。）

——勃洛克

Form yourselves in line of march……

（把你們自己組入前進的行列……）

——馬耶珂夫斯基

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

Bat your pineapples

Devour your pullets

Your last day has come, bourgeois

（吃食你們的波羅塞吧）

吞嚥你們的鵝鶩吧

你們的末日到了，布爾喬亞泥。）

依古典派的詩看來，這些詩不值採引的。在一八二〇年格列齊（Grieg）還不曉得查士都齊卡（Chastuchka 俄國民歌），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」在彼得堡的市街上却非常流行，而且我們高貴的批評家們有閒空時，也可以發見所用以組成這些詩的那些規律。新奇（Novelty）在詩的創作上是不可缺少的。詩人在言辭上所有的材料，經過他加工之後，一定有了改變。要是有人想採用舊的材料寫詩，他可要注意到它與加進去的新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（加法的定律）。我們亦必須使這定律易於記憶（更多的定律）。我們必須藉一系列的表象和繪來清楚地顯示出這一定律的特性（例證與主題）。

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

詩以意勝 (Handicraft) 爲最重要。依我看來，萊蒙托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。可是誠想想要是有人能够寫一首跟萊蒙托夫這一首一樣有力的詩，勸民衆加入合作社呢。

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，我從不會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。這並不是說這玩意兒難學的，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，本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，閉手感者差不多完全相同，續後玩了，花樣可就太多。在作戰的時候最頂機敏的有效的活動，在同一時間內不能被重複，敵人的克服在於「攻其不意，出其不備」。而作詩時候的用韻亦是一樣的道理。

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，簡練的，獨創的字彙。

(四) 生產工具是需要的，這些包括一支鋼筆，一枝鉛筆，一架打字機，一座電話，一些出外時飯時穿的衣服，寫著到編輯室去，還要一輛腳踏車；寫著雨天寫詩之用，還要一把雨傘，一隻梳子和一盞檯燈。它要能作相當的散步時（這在一個寫詩時是必需的），寫著要貯存一些陸續得到的詩料，還要七隻裝文件的盒子；此外要有一個煙斗，一些煙紙。

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

等。

舉例說明：社會的任務是給開到彼得堡作防守工作的軍隊作一條歌：目的是驅逐幽丹尼契（Yudenich），材料是採選自兵士日常的用語；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：

Milko! imo v podarok Purka

J noski podareni

Mchit 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，

彷彿給渡掉松節油裏。）

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 J noski podareni 同 C noski pidareni 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

三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？叶韻。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，一首是由阿拉斯加的住民寫的（自然，假使他已有這樣的材能的話）；一首是由一個住在柯特達阿佐（Coted'Azur）的住民寫的。那麼，我寧可選擇前者，這是一點沒有錯的。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，甚至使他的詩流於閑適。

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

爾克魯勤尼克（Kruchenikh）的詩呢，對於未來的詩人是有幫助的。至於D·貝當尼的詩

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

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

五

那麼，一首詩是被怎樣寫成的呢？

工作應在還沒有接受了社會的使命之前，在不知不覺之間開始。工作的準備要繼續不斷，在

限定的時間內能够寫成一首詩的人，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 Iwa」

Gde jivipt Nita go Iwa

Nita nije etajom

(尾韻·未住在哪兒？)

住在下一層樓)

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

所有這些全部銘刻在我的心裏，這兒記下的這些，我認爲是十分精美的。寫着積蓄這些，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喘着些什麼。就是這個全神貫注的努力，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，我漸漸形成了某些韻腳，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。可是它對於作家却是一件最重要的東西。

初學作詩的人沒有這種筆記簿，因為他們沒有實踐和經驗。在他們的作品中，我們很難找出完整的詩來，他們的詩儘是費力拼成的。要除去這毛病，唯一的方法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，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

遺耳朶進去，那耳朶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愛情，我化了二天的沉思，他是怎樣地關心她呢，他是怎樣地愛她呢？第三夜，我感到頭痛，什麼亦沒有發見就上床睡了。可是在午夜時候，一個最恰切的表現終於想到了：——

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

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

當你在刻意搜求韻脚而又沒有找到時，生活真是苦到極點。你說話，可是你不知說些什麼，你吃東西，可是不知你吃什麼。又因為你刻意搜求着的韻脚，你晚上不會入睡。那麼，這兒是一段加爾可夫（Kharkov）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？我以爲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 poetivelessons）。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（Paster）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!

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

（從那天起，由你的頭到你的腳，

我捨不得你，把你記在心裏

猶如鄉下的戲伶對着莎士比亞的劇本，

我在城裏攜帶着你，背誦着你。）

我怎樣寫作

M·左勤克

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

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

先，我應該說明，我將所有自己的文學工作分爲兩個門類，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，這樣作家我還會遇見過。當然，文學本身却知道有這樣作家之存在的。這大部份是財產擁有者，地主，或有其他職業的人。他們可以只在他們願意的時候纔去工作。因此，也許整年整年的停止工作，等待着他們的「靈感降臨」的時候。

至於靈感，什麼是靈感和怎樣得到它呢？我要留到後面解說。

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

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

但是現在我們的作家們，是時時刻刻的都要寫作，沒有空閑，沒有多的休息，所以我們必須

學習不用靈感也能够在寫作進行。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——肉體上的或種種的，對於這，必須找些什麼東西來填補，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填補創作的靈感。

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

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

現在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。還有也要知道能

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，會在這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，看不出有一點破裂那種標準，絕不是短時間工夫所能收效的。當讀者讀一部未能盡善盡美的作品時，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。它對於我常是非常重要的。幾乎每天，每晚，我都要記入日記簿幾個單字，一兩個句子，有時候也用極簡單的十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，我便從日記裏擷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。這使我不相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，可是並不被認作有一些兒不成功。這對於作家是特別重要的。

例如我的短篇故事「巴娘」，是一篇很有名的達到悲劇頂點的作品，却是在毫無靈感時候寫成的。寫這篇故事是正在旅行的期間，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，寫作若也像鳥鳴一般，祇依賴創作的靈感，雖然工作輕易了，而別方面是有害了。寫作者祇依賴「內心」的動力，不用一點技術的知識，或者說是依賴「上帝先生」，當然是更萬分的愚謬啦！這種作家大概都不能繼續長久。因為我們知道許多許多這樣「失敗者」們的數目，他們在第一次光榮的經驗之後便斬絕了文學前途。

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

再，技術的知識絕不會妨礙創作的衝動的。反之，這種知識只會幫助和改善事物。

現在我談靈感。

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

這便是力，功能。這便是全部機器的精密運動。更確切些說，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。這種機器的最高工作支配著其他較低的機器功能，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。而且若是太過度的話，而具有得減少，便要越加放浪。

和這相同，不僅止放浪，幸福的生活、僥倖、美、和女子戀愛——對於靈感都是特別不好的情形。真的，多少舊例，凡是沉溺於戀愛的人都喜歡作詩。但是他們的戀愛一旦幸而順意了，於是他們也就擲筆了。假使不算過分，我們或者說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，也能代替靈感的不足，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靈感的進境了。

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

或者有人說普式金是放浪的了，同時他却有廣大的靈感，這沒有根據。普式金並不會在自己的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者，可是他失掉了靈感。這個解釋頗簡單。是靈感可以失掉而且極容易失掉的——由於過度的疲勞。果戈里曾經是一「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吃驚的。

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。

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

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

△對於作家最重要的，便是保持神經的活力的清新，肉體的健康和平靜，僅僅在這裏面纔會產生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，然後再擲下它嗎？

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，或斷字，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。

第二部分是句子，俚語，諺語，第三部分記着我的預先想得的故事的出

這些我都要利用，當我把捉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，便寫出平凡的東西了。而技術在這上面可以顯現它的適當的結果。我自己努力想以技術達到如在具有最大靈感的筆下所產生的那種作品。當然這是一件難事。爲了這便需偉大的工作了。

問：你怎樣處理寫着你的故事的那些原稿，保存起來呢，還是重複一遍呢？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。當應寫的時候我修正它，補充它，潤飾它。假使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，尤其共產黨員？

答：我沒有答覆的義務，這是黨員的責任。這是一般的，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。

這就是我的藝術中的擺在現代作家面前的基本任務。

我怎樣創作的

拉甫列涅夫

爲着談一談我怎麼創作的，我只取近年來對我最有興趣的一個領域——戲曲——來說一說。

我怎麼來到戲曲上呢？我的著作的道路是很平常的：我以詩開始，寫詩是從一九一二到一九一六年。此後我就改寫散文，從一九一七到一九二五年我寫散文，寫小說，而只在一九二五年我才寫了第一部劇本「叛變」，在話劇大劇場公演。

那時把我引到戲曲路上來的有兩個原因。一個原因是屬於好久以前的：我差不多是在劇場裏長大的，至少在幼年和少年我天天都到劇場裏去，而且同牠的關係不僅是一個普通的觀者，而是一個接近劇場的人。當我初次提筆寫劇本的時候，引我注意的還有一件事情，即實際上劇場是文學活動的一種特殊形式。我們每個人在寫自己的散文作品的時候，在想這些或那些主人公的時候，我們想像他們都是活人，都是有骨有肉的人。我們覺得這人應當有什麼外表，什麼聲調和什麼姿勢，但是，當這一切都注入到書裏邊而達到讀者面前的時候，我總有一種不快之感，我覺得我

所創造的留字裏行間的活的人物們，沒有完全蘇生起來，劇場給一種愉快的，可能去看見真正活的，能說能道的，具有人類的習慣和弱點的自己的人物。這很能引誘我，使我滿意，給一種可能把自己的人物歸根究底的引到現實生活裏去。

現在把作爲我的戲曲作品基礎的那些原則上的情況說兩句。

我在戲曲史上用了很多的工夫，我翻閱了很多的一切關於戲曲史的書籍，於是，結果我相信在我們這時代存在幾個無疑的原則上的情況，我把這些情況放到我的一切做戲曲的工作的基礎上。首先，我以爲劇場在持續的未來一定要成爲寫實主義的劇場；這並不一定是這樣壞的。但這種情形並不是抹殺了我們的劇場將來要離開寫實主義的那種可能，因爲現在在觀衆趣味發展的範圍裏，已經作了很大的工作。現在無論我們的讀者，無論我們的觀衆都發展着藝術的深刻的感受能力。經過相當的時期，到這種過程堅決的表現出來的時候，劇場就自然而然的走入一種新的，另一種道路上去。我不但在大劇場裏，在職業劇場裏做過工作，我也在俱樂部式的劇場作過工作，我很知道在這時觀衆起了一種很大的演化，因爲現在出入俱樂部的觀衆絕不是一九二一年的，一九二三年甚至於一九二五年的那些觀衆。如果現在把一九二一年演的觀衆歡迎得好像什麼新發現似的劇本拿來排演，現在觀衆對於這劇本一定要以爲幼稚而不能滿意了。我再重復一遍，大概

我們劇場和戲曲的路徑一定要離開到現在居統御地位的那種寫實主義的路線。實在說，我們有兩個劇場到現在對於寫實主義的設置還抱着一種不共戴天的敵意，比方：莫斯科的迦麥迺劇場和麥爾雅爾得劇場。但是，無論如何，都拿相反的事來說服我，我還以為我們的劇場總有相當的時候一定是寫實主義的。由此就產生幾個前提：牠還應該是不十分深入於心理主義的劇場，原因是很明白的：我們的戲曲工作不是爲着數百高等觀衆作的，而是對於一般大衆作的，這些觀衆或者還沒有達到在劇場裏容受這些哲學的玄妙和心理深奧的程度，因此，過火的心理主義，內心的體驗的搜索在我們這時代都是弱點。

至於現代戲曲所應具有的優點，我以為首先是劇本的很大的情節旨趣，其次，是動作的豐富和緊張，末了，是劇本的流暢易曉的語言。在末的問題上——在語言上——我想略微詳細的說一說。批評家常常斥責我，說我的劇本的語言是單純的，卑劣的。我不以此爲罪，而反以此爲功的。不應當忘記，當我們給劇場和讀者寫作的時候，那結果我們不是給蘇聯作家協會寫作的，不是給對於文學形式有素養的人和對於曉得什麼是把握文學語言方法的人們寫的。不。我們是同一般羣衆有關係的，同那天天在變化着的幾千萬的羣衆有關係的，他們有百分之九十在自己生活裏從來同文學作法都沒有發生過關係。他們所追求於戲曲是活的，銳敏的達到他們跟前的思想，

能吸引他們的，能鼓動他們的。首先是容易了解的思想。如果用精美的，典雅的文字寫劇本，那可以預先担保百分之八十的觀眾不能感受這戲曲的。他們不能對於劇場的觀劇如同對於文學理論家一樣。他們是普通的觀眾。極深文周納的幽默，精深修煉的玩字眼，普通觀眾是不會感受的。

我以為戲曲的語言到今天應當不能超過中等的純文言以上，牠應當是普通的，不能出乎普通聽眾理解範圍以外的語言。巴倍爾的劇本「落日」差不多要算一部無懈可擊的作品（但是一部很壞的舞台作品），這正是因為這種形式的美食癖糟蹋了這部作品。這是劇作家的自己害自己。

關於自己的工作的技術，我想來談一談。爲着要作這個，我取我的劇本破壞來說一說，不是因為牠比別的劇本好，而只因為牠是大家所知道的。

首先要說的是——如何產生這劇本的思想的本身？

事情是這樣的：在一九二七年四月，或者是三月間吧，那時初次都說着大革命十週紀念的時候，叫一切劇場都排演與大革命有直接關係的劇本，我便接到莫斯科王郝丹戈夫劇場的一封信請我給那劇場寫劇本的信，並在信裏還指定了兩個題目選擇。第一個題目是叫我把我的小說「星花」改成劇本，第二個題目是作「二十六個黨代表」。因為種種原因，我當時只得拒絕了這些提議。

我拒絕以後，我又得到莫斯科一封信，信裏請我自己定題目。這問題對我真難了，我沒想再

去信拒絕，我只得去想新的題目了。

我現在想不起來了，爲什麼是產生了大革命時的關於海軍的題目。或者這有點可笑，但我記得對於這題目的衝動，那時似乎絕對是偶然的。在這天恰巧我收到由莫斯科寄來了幾本書，中間大概有一本戴利人的「黑海艦隊的暴動」或「波羅的海艦隊底暴動」——記不清了，在這本書的封面上印着「曙光艦」的照片。我一看見「曙光艦」，我心裏就忽然起了一種思想，「曙光艦」在大革命上的歷史與作用恰巧是一個最有趣不過的題目。我就寫了一封信到莫斯科，提出這樣的題目：「大革命的艦隊」，沒相信這題目很使他們歡喜而且認作很活躍的題目了。

劇場寫了一封信回答我，說他們很滿意，並且請我寄 Libretto 給他們。那時我開始想着 Libretto 和主要的問題——實際上，我去寫什麼呢，按着歷史的紀念去寫呢，或者用概括的方法，不必嚴格的限定一定的事實和事變的連繫，這樣的來寫一部劇本呢。

想了一下，因爲有幾種原因，我就決定了浪漫主義的虛構。第一，這給了很寬大的範圍，不十分拘束，比按着歷史的紀年更可以寫入很大的熱情。其次，我還想着二件特殊的情況。因爲當然是經過了這些思索之後的事，我得去同許多事變的見證人談話：我詢問了波羅底海艦隊的多海員，政治工作人員，由這每個人的談話裏我筆記了那共通的主要的特點，注意着有趣的事實

。當我想着我站到這些見證人裁判前面的時候，我就想到基本的法律的真理，即是如果兩個見證人看見那同一的事變，那每人對於這同一的事變的陳述都各自不同。這是我拒絕了按歷史紀年來寫劇本的主要原因之一，因為有四十個見證人，就有四十次要寫得「不真確」了。

當關於劇本性質的思想最後形成的時候，應當來想劇情，於是我就由「曙光艦」的照片到了去認識關於「曙光艦」的劇本的材料了。我發生了一種很大的困難：你無論怎樣寫關於十月寫關於海員的劇本，但劇場的規律對於劇本結構的均衡總是要你引用女角。這種所謂內心的規律現在尤其對於劇作家最難，因為時時刻刻的聽到對於我們的非難：「你寫劇本，而你繼續不斷的用的是男角。他們都分配着主要的角色，可是女角完全沒有。女演員無事可作了。」我得注意到這種規律，因為的確應當也使女演員工作的，但是往這樣的劇本裏引入女角真是異常困難的事。很難把她放進劇情的組織裏：波羅底海艦隊，七月的事變，十月的事變，革命——在這種的環境中女角將作什麼呢？這時偶然有一個演員霍某的一篇論文幫助了我，而且在這篇論文裏說在一九一九年有炸燬「曙光艦」的企圖。白黨軍官不能容忍這隻叛亂的巡洋艦的存在，於是組織了一種陰謀要炸燬牠。一個女子把這種陰謀者的組織出賣了。一小行文字：「企圖炸燬，一個女子把陰謀者的組織出賣了。」只這一小行就給我了往劇本裏引入女角的可能，而且給她一種很顯著的角

色。可是關於這位女子我知道什麼呢？總共只有半行。於是我就着手搜起材料了，左一封信，右一封信的寫着，訪問着，但無論誰一點也不能告訴我。藉着王那丹戈夫劇場的幫助偶然找到戴賓珂。他把炸艦的歷史，這女子的歷史，甚至關於她如何出賣這組織的詳情都詳詳細細的告訴了演員顧芝。那女子的丈夫是白黨軍官，是暴動的參加者之一，那時在紅山要塞上，他是屬於企圖炸燬「曙光艦」的組織的，但是這裏牽連着純粹戀愛的事情，他拋棄了自己的妻子，同一個小歌劇場的歌女拼度起來，並且答應她如果炸艦成功的話，他們就逃往外國去。於是那位完全不同情革命的受辱的女子，爲着吃醋就把陰謀出賣了。把炸艦的事件預防了，「曙光艦」就此得救了。陰謀是在一九一九年，而不是一九一七年，這對我沒有什麼關係。我只是從假設上着想，我想着如果在一九一九年發生出這樣的密謀一定帶着相等的成功，甚至有更大的成功發是一九一七年，因爲實際上在一九一七年白黨對於「曙光艦」在尼古拉橋（註一）前停泊時他們不及早準備炸艦呢。因此我覺得我把這回故事作爲全劇情節的主幹是對的。

這裏我起了一種思想，我覺着失戀的，窩裏翻的整個的故事，這回市儈的通姦的故事不宜於寫成紀念大革命的劇本。應當把一種心理變化的心理原因，這原因給一種可能把這種情節拋開，把她引入另一種軌道上。

我決定劇本的情節應當建立到政治的衝突上，建立到劇中人物相互間的 political 分歧上。這樣產了主要的劇旨，好像雪片積成雪團似的在土邊生出了一件一件的事實。生出了其餘的一切的細目，但這還不會完呢。應當把海員羣衆表現得他們在十月時是什麼樣就得表現成什麼樣。應當表示着他們懷着什麼期待與希望。其次，我覺得必須寫入分裂，內部的政見的分裂和海員中間，長官中間的分裂。因爲海員的成分不是一樣的，那時由聖彼得堡來的「民主黨」的表示——彷彿一切海員激頭激尾的都是布爾雪維克——這也是很不對的，因爲在海員中間那時有許多動搖的，而且常懷着敵意的，直到最後還有站到白黨軍官方面的份子。

從另一方面，應當表現軍官中間的這種分裂，軍官中間大多數都是敵人，只有很少數是友人，在海員中間大多數都是布爾雪維克，而少數是布爾雪維克的敵人。

軍官中間我想用兩個人物去代表。一個是敵，一個是友。同樣在海員中間也用兩個人去代表，代表對敵的兩個營壘。由此可得到一個四角形，牠的主要的結合是：軍官中間——畢爾賽坦夫與石斗碧，海員中間——郭東與石其華。

描寫海員環境對我不十分難。國內戰爭的初年我同海員們相處過，同他們處得很和睦很親熱。一九一七年海員的心理對我不是一個謎。對我更難的是軍官們，尤其是畢爾賽坦夫那個正面的

人物，這裏藏着很大的危險，因為使畢爾賽捏夫演正面人物會弄糟了的。這裏列斯捏爾的「戰線」給我了一種有力的幫助。我從這書裏取了前海軍副司令兼軍務次長畢林斯的形象，他於大革命後就即刻變到布爾雪維克方面來的。其次，取了沃瓦河赤色艦隊的參謀處長斯特魯斯基和海軍大尉沙布洛夫的形象，沙氏是從前著名的亡命者，大革命前居在國外回國已經是六十多歲的老頭了，他是一個具有少壯的，犧牲的熱誠投入到革命鬥爭裏的老頭。

這部書幫助我創造了一種不墮入於傷感，不沉入於迷惑的清廉的專門人才——白黨軍官的典型。爲着諧音的關係我從德國姓畢林斯改作俄國姓——畢爾賽捏夫。趁機會在這裏提一提那時怎麼找到了劇中人物的其他的姓氏會最難的是那時難以找到主要人物的姓氏：應當找一個很獨特的，而且要短而有力的姓氏。我選擇了四五十個姓名。選來選去「郭東」這個姓名很使我滿意，第一，他很短，聲音很有力，帶着烏克蘭色彩的很典型的海員的姓氏，而且是有意義的姓。不錯，在俄國語裏這字的意思是看不出的，可是「郭東」這個字在烏克蘭語裏——是養育者，保潔，勇猛的意思，事實上，郭東在這劇本裏也是全劇的養育者——這不是在物質方面，而是在精神方面。郭帆長的名字石華其是從「塞瓦斯托波爾戰艦」上一個人的名字得來。這名字我愛上了，他短而且親俗。其他人物的姓名是我按着我平時所用的原則逐漸取來的：拿起電話簿就在裏邊找起

姓名來。我不能說這在邏輯上是有根據的，但是我選擇些在字義上，在聲響上對劇中人物的形象適當的姓名。現在關於預備處理材料的工作來說幾句。

當劇本的主題和牠的主要人物形成的時候，我找了一大批書。第一，關於艦隊的革命暴動史的書籍。從那裏我吸取了必需的材料。其次，我開始訊問起事變的見證人。讀者們，如果你要寫劇本的時候，如果劇本裏有歷史材料的時候，你永遠不要問見證人吧——我的經驗給我一種說這勸告的權利——關於那同一的事實，我訪問了四十來個人（我有筆記，我把牠當作一種鐵證的材料保存着，將來我要利用這些筆記的。）由這四十個被訪問的人里邊只有兩個人所說的事實相像，其餘的人把一切都弄得顛三倒四，一塌糊塗了，而且這些人里邊每人都把自己作爲這事變的中心。我曉得有好多人在事變時連在場都沒有，但是都很鄭重的要使人相信他是事變的參與者。

由見證人所告訴的材料里除了很少的一點細目以外，差不多我什麼也不能用。不值得去詢問事變的見證人，這對我成了一種真理。

當這作了的時候，當 Libretto 寫成的時候，我就把牠寄到莫斯科劇場裏了。他們抓住了海員的一景就想把海員羣衆廣大的表現出來，就提議叫我把第二幕整個的來表現海員羣衆。我起初有點倔強，但後來同意了，而且覺得這是很對的必需的。

在一切關於劇本「炸燬」的討論會上屢次給我一個問題：我自己沒有在海軍裏服過務，我從那裏能曉得海員羣衆和海員的，字眼、諺語、句調？在一九一九年當我流落到鐵甲火車裏而且沈到海員羣衆的海里的時候，這些人相互閒談話所用的那些句法的特異的結構，特異的語言和字眼使我驚奇得不得了。他們的話驚奇得使我把我所聽到的統統都記到我的破的小日記本上了。在完全談不到文學的當時，我作這是沒有任何目的的。那時我從未想到將來會丟開大砲來從事文學的，可是這些話竟記到這日記裏了。繼續了八個月，這本日記寫滿就拋開了。偶然還保存着。好多書籍和文件都被我由這裏到那裏搬來搬去弄丟了，可是這一小本日記偶然保存在破操衣袋裏，而在一九二四年當我把破爛的東西賣給撿鞋人的時候，才把牠找出來。我在衣袋裏摸着牠就掏出來放在桌子上。

於是當我要在劇本裏表示海員羣衆而且要使這羣衆用真正的海員們的話來談話的時候，我就想起了這一本日記，真是多謝運氣我沒有把牠擲了。我由牠裏邊用到劇本「炸燬」裏去的總共計有四分之一，剩下的還有四分之三。如果我還寫這類東西的話，這種好書是够好久的應用了。我想，或者我要寫一部關於革命的海軍的長篇小說，因為這題目很引起我的興趣，那時這本日記一定要用盡了。這本日記的事情給我了一個很好的教訓。一九二八年以前我從不寫日記的，從前所

看見和所聽見的有趣的東西，現在好多都忘記了，因為記憶力弱了。但是從一九二八年起，我定了規則——記起日記來。我天天按部就班的在日歷上記日記，按着可能我記入簡略的，精采的材料，銳智的字眼，特異的句法。這或者對我好久都用不着，也或者當年就可以用上。這對於工作是異常必需的：我將一點都不苟且的去記日記，因為實際告訴我這是必需的。

現在談一談關於劇本本文工作的次序。這是很奇怪的事。

應當說，通常我的工作原則是如此的：當作品全部不仔細想妥的時候，我從來不提筆寫的。這麼一來，裝在我腦子裏的作品能夠準備好到我提筆寫的時候，我不在單個情況上，甚至在單個的句子思想上。

對於「破壞」却是相反。或者這幾年的好多情況，生活的散漫是使我寫「破壞」的奇怪的原因。

開始寫的是第三幕的全部，沒有任何塗改，牠就這樣留在劇本裏了。後來，一片一片的很小的一段段的寫成了第二幕和第四幕。第二幕不是從頭寫的，而是從中間寫的，是從海員們唱着歌和打油詩歡迎海軍上將寫起的。這三幕費了很多的工夫：寫到成的時候修改了五次，同時寫第三幕只費了兩天的工夫，除了塗去幾個字以外，就沒有有一點修改。我不覺得牠裏邊有可以修改和已加

修改的地方。

我寫各種作品所用的時間是很不一樣的。如「白黨的滅亡」約費了兩禮拜時間，「木刻」費了兩月半工夫，而「第四十一」只費了兩天工夫。

△我很羨慕西歐的作家。他們八點鐘起床，每日工作六小時。我不能這樣作，我可以成日的一點也不寫，而後來拚命的寫，不睡覺的寫。可惜我不能夠按部就班的經常的寫。從另一方面看，這或者好一點，因為這比經常的一點也不願寫的時候，也得有系統的每天寫六點鐘文章所給的滿足多些。我以為這在文學的勞作上是不足取法的，比如，當你有什麼傷感的事情發生的時候，當你的心情很壞的時候，是不能寫的，而你要去寫着勇壯的，歡樂的作品。這可以得到一種不好的結果。

不過我並不是要作導師的。我不過是述說着在自己的工作裏，我個人用些什麼方法，我所以說的是因為我們都是同一生產上的工作者。如果說在工業上我們應當廢止生產的秘訣，那我以為文學工作上我們也應當廢止秘訣。我以為我們的勞動是得艱苦的勞動，如果我們每個人能把什麼方法，什麼習慣傳授給別人，那一定很有價值的。

(註一) 列寧格勒尼瓦江上大橋之一，斜對冬宮，革命時「曙光艦」曾開至此參加革命，助聖彼得堡工人奪取冬宮。尼瓦江橫貫列寧格勒西，入波羅底海。

曹靖華譯

我怎樣寫『對馬』？

N · 普利鮑依

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。等一次即所謂沙拉明之戰，還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童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，十九艘兵艦與幾乎全部人員。

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以後才產生了這部書。

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」號戰鬥艦上當一名水手。敵軍的砲火槍彈沒有打中我，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。

我很懷得發生於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事。於是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，以致一個部門裏面的人員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發問，只能分別出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，在那一個砲樓上，在那一個禁閉室裏，在裝砲的甲板上，在水雷部分，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。

水手們都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，而不是一個什麼官辦委員會，如後來由海軍總部選派將軍官員所組織的。如果誰說的不對，立即便有其他戰役參加者加以指正。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，好似在私日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，烏夏可夫戰鬥艦上的一個砲兵上尉，N·特米脫里也夫，在其被日人俘虜一節回

憶文（發表於一九〇八年第二期《海洋上》）中欣幸似地敘述着，其實，他自己在仙臺，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，不給此種惡事擴展起來。

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，其餘的爲日人所拘獲。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：「……雖然他們秘密着幹的，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，○啊！』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，這些是我在俘虜裏面集合起來想反對皇上與政府的人。」

所有事務室與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與抄本的時候，他們以小刀作爲武器，和部隊起了劇烈的衝突」。(七四頁)

接下去在這封諷媚的信中所說的，便是怎樣我的「書籍與抄本」被他們所焚燬。

現在我自己來說明，這是什麼一回事。

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，在這上面有時也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秘密文件。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。陸軍部隊閱讀起來帶有些顧忌，多少恐懼着將來

要受懲罰，水手們比較勇敢些。

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，到我們的營裏來了兩個軍官，陸軍二等大尉與哥薩克騎兵大尉。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步兵與幾十個水手。兩個軍官都站在入口處，注意地環顧了一下聽衆。話說得更多的是哥薩克大尉，那是一個上了年紀的人，濃濃的鬍鬚已經灰白了。他問，我們這裏的生活過得怎樣，不知是誰，反問他說道：

——大人，聽說現在露些亞宣佈了自由，這是真的嗎？

大尉不自然地微笑着說道：

——自由你還要來幹嗎？你從娘胎裏生下來就能自由地罵人了。

這裏另外一個士兵，四十歲光景生着口鬚的一個大漢，發了一個更急迫的問題：

——大人，爲什麼沒有送我們回祖國去？早就講和了。可是我們還是在這裏受罪。因爲等待着回答，大家都靜默起來了。

大尉還是微笑着，囁囁着說：

——原來你們想——到祖國去啦。可是你們早就不把它放在眼裏啦！

——這是怎麼說的？——那個生有口齒的士兵摸不着頭腦，這麼反問一句，走近到入口處，驚懼地張大着嘴。

其餘俘虜的臉上都罩上一層恐慌的黑影，都伸長了頸子，在緊張的沉默中注視着大尉的臉。他突然變得嚴重了，接着說道：

——弟兄們，我馬上給你們說明，這是什麼一回事。在你們俘虜裏面混着些政治家，無疑的，他們是被日本人收買了的。這些政治家在你們裏面散發着有害的書報，這些書報是拿我們敵人的錢來出版的，這無非想以卑鄙的思想來暗示你們，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，你們該知道的，上帝明白這並不和你們相干——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，全然誘惑了你

們？果真如此，他還會拿出錢來給日本人把你們送回去和他搗蛋，你們以爲他竟蠢到這樣地步嗎？要知道，誰也不會把一個敵人從災難中救出來，明知道這是有害無益的事。所以啊，沙皇不會讓你們回國去的！你們還得留在這裏的。

這位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。

大尉，等一回兒，提高嗓子說：

——我，哥薩克軍官，祖國的忠心僕人，那末怎樣會吹牛呢？要知道，我在前綫會三次受了傷。

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。開始吞吐地說着，似乎內心有無限的痛苦。

——要是你們不能相信我的話，那末總該相信我頭上的白髮總不會說謊吧。你們每個人都有一母親，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。你們的骸骨將埋葬於日本的地下。我這樣說，不過是因為我對你們出於真心地痛惜。

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。被煽惑的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，饒恕了你們。

軍官溜跑了，可是他們的煽惑，好似夜裏不祥的鳥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爲武器，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樣一種威脅的力量面前，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！我幾次想對衆說幾句話，但還

是不中用的，正像對激盪着船身的海裏怒潮叫喚一樣的不中用。這裏也是這麼一種情況，在所有門口與窗前都屯積着人，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於同胞的手裏，——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，以爲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，但是誰也不敢先衝到我們這邊來。這是因爲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。一個士兵右手裏拿了一瓶沙土走過去了。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。他以爲這樣我的手槍便無法打中他了。但始終他沒有這樣幹，只遠遠地把瓶投了過來。它落到我的伙伴郭羅標夫身上，割開了他的顳骨。

終局漸漸接近了。

營房事務長，近衛艦上的水手長，凡西里·車爾伏賽哥，特地秘密地警告我們說：

——馬上要燒營房了。他們已經到處在找燃料。你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全部燃燒起來。那麼我們都要在火裏燒成灰了。

車爾伏賽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，似乎火焰已經接觸到我的身上來了。三千個人的頑強的騾聲在我們的住處四周徹響着，可是在我震驚着的知覺中，神秘地，好像蚊蟲的歌聲，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，非常堅硬的肌肉和馬尼拉繩索一樣。他稍曲着身體，取着戒備緊蹙的姿勢，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一種什麼運動，把我向絕望的路上推，我便對蒲端旭夫說道：

——考斯甲（註）還是讓我們先來進攻他們吧。

（註）這是蒲端旭夫的小名。

他似乎在等着我的提議，堅決地回答說：

——是的，我來打頭。

其餘的夥伴都同意了。

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，似乎我從不會讀過一部好書，號召人類相愛的名著。我的每一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，吵鬧聲更強烈地轟鳴起來了，而且幾百只手都伸向着他，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，似乎吊起在空中：

——斬到了！斬……到……了！

前面的幾行兵士震顛着，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，吊在兩頰上面，好似兩盞濁濁不清的電燈。蒲端旭夫，發狂一樣，高舉些爲鮮血染紅的刀，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

千軍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着，沿着房旁的大街，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里跑去，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的牢監裏了。

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，所以要把我們送

囚營裏去。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」號戰鬥艦上的官員：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，你們起來反對自由，那末他們將怎樣對待你們呢？你們想，他們會不會把你們這些極端反動者載送到俄國去呢？這樣，你們便不得不徒步經過全西伯利亞了。不但這樣，你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。但這次是攻打那些會做頭來陷害我們的人。對於我們，從每個營房邊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時，我還是體驗着在浮燥易變，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，已我們迎着往上投入空中，高呼「烏——拉。」可是，被幾十只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只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，可是要收集關於所有艦隊的消息已經不可能了：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，鐵鍊與銜接處軋地響着，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兩三天，等着交車以後才能再繼續

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，爲期六星期之久。車上每間暖室裏住四十個人，穿戴的是釘着木製紐的羊皮短外套，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。暖爐不間斷地生着火，可是不能平均地使一間車室都煖：在寢板上面的熱得不能睡，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，受不住這種待遇，時常要在車站上鬧亂子。但當時在西伯利亞橫行着雷甯康普夫與綿連爾——石考免而斯基將軍的征伐隊伍。我們列車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。

我最就心着對馬島的材料。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——我親愛的母親僅在我回家來兩星期以前逝世了。

起於首部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，後來在極端反動毒烟昇起的時候，我出了國。

到了一九一三年我才又回俄國來，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：

——你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。都要擦聽，你到底躲到那裏去了。還有你留下來的文件也是最難處置的，兩個年頭好容易過去。我爲了你好似容腸病一樣坐臥難安。把它都燬了罷——覺得可惜，藏在小閣屋裏吧——不，我想他們會找得到的。我拿到穀倉裏，又從穀倉取出來放到另一個地方。最後把你所有的書報與信件裝在洋鐵箱裏，用臘封好，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，我怎樣重新一點點地恢復起來，又怎樣千辛萬苦地把它從日本帶回來。

——現在你該明白了，是怎麼一回事吧？——我的苦衷終於完全吐露出來了。
他雙手舉著頭。

——就是殺了我，也還是記不得，你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。——他自己解釋著：——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弄壞。要是你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遍了，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，代替著在鄉間料理家務。

沙皇的檢査處很難通過我的作品。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可能專門從事於文學的工作。

我和故鄉的關係，就是差不多在每次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，和我一起去作春季的狩獵有下列幾個作家：伯弗耳·尼索伏伊，亞歷山大·羅烈哥多夫·彼得·查略也夫與雷奧尼特·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，上面縱橫纏着許多繩子。

——這對於你有用的吧，——姪子說道，微笑着，並以明亮灰色的眼睛看着我，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：

——你從那裏找到的？

他坐近到桌旁，開始解說道：

——你知道近浴室那小間屋裏的蜂房吧？這個紙包大概是在你到軍隊裏去服役以前放在那裏的。那小間屋動搖起來了。我的住宅本來想縮小範圍，這是你知道的。那些放在小間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！因為父親並沒有去世時，我聽他說，他把你的什麼重要文件失去了，這使他多年心頭不安。

我以歡喜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。趕緊全部運送到莫斯科去吧。

我還沒有閱讀找得的材料，僅僅聽到了這些字跡已經褪了色的紙片，抄本子，筆記簿，似乎在我腦子的隱秘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像經了一下子的推動，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，那樣的細微曲折，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里的公文，關於對馬之戰，我涉覽了一切俄國及外國作家所寫的，研究了由海軍大將，軍官與水手所組織的審查委員會的指示，參考了關於被俘幾只戰艦投誠一案的審判文件，看到了日本方面的一部份材料。這裏需要在這堆積如山的書籍，文件與私人筆記裏

而理出個頭緒來，參照這一種和那一種的材料，然後採取那真理的果實，而丟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。有的我和他們通通信，有的幾次當面談過話，回憶起早已忘了的情景，並從各方面來審察每一小事件。因此我所搜集的關於對馬島材料逐漸添進了新的而更豐富起來。對於這一方面，特別對我有幫助的是下面的幾位：戰艦工程師V·P·考思欽可（註）水手長M·I·伏也伏葉，旗手長V·P善斐洛夫等人，每人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

（註）考思欽可會和我同在「奧略耳」號戰鬥艦上服務。他對於我的一部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，書中工程師華西利也夫便是他的隱名。這位真的工程師考思欽可現仍在蘇聯工作，是一個極有天才的技術人才，在蘇聯的造艦事業中佔着重要的位置。

我怎樣寫「一週間」的？

李白丁斯基

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

我時時刻刻抱一種很大的心願要寫這個，我那時常常感覺到這時代是非常的，我在牠面前歡舞狂喜，我覺得我一定要寫這個，感覺得每天所經過的是一切在世界史上從來沒有的。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（我尤其愛布爾散文）。另一方面是在頹廢影響下長大的（尤其是A·白雷及其散文）。但我是覺得這些方法不適用於我所要寫的。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，牠的特殊的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作「生活」。我想從一九一一年着手寫起，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，我同一般普通黨員似的工作着，可是同時我繼續不斷的，聚精匯神的仔細考察着，思索着。於是，在「一週間」裏所寫的三月的一天裏，有一次我回家很早，那時正是晚春的黃昏，我很想來寫這個，我握起鉛筆，而起初一點也寫不下去。我決定只筆記自己的無力的狀態，於是就找到一句話——用什麼對我述說我們的生活和我們的鬥爭呢。我很愛這句話了，繼續着牠就寫了第二句，於是就成一般散文詩。但是牠是我所需要的，牠過於激昂了，實際上我愛那第一句，但一般說來，在這很不高明的一段裏包含着未來的「一週間」的一切內容。還是用極樸實的話寫的，但是寫了之後，我覺得在這草稿裏有點什麼東西，這可以說是到未來作品走的第一步。雖然這不是我所要的，這是很不好的。

是怎麼一回事呢？現在當我很有意的來仔細看這段東西的時候，我看見這裏除了很多不好的形象以外，主要缺點是舖張，浪漫主義的烏煙瘴氣，和與現實生活的具體結構的隔離。牠可以做這時代的一個物的表白，但拿牠來做全篇的出發點，殊欠客觀。開始如此，於是就失敗到底了，應該不從這裏着手的，但牠却給予我了「一週間」的題詞。這是原稿的第一句，這是現象的第二步的把握，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，你豈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」被運磚材——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，這幾行敘述含義的意義就愈大。無怪乎後來布哈林很愛「一週間」，他的黨要實行，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之一篇。對於這篇作品，我一看心裏就起了反感。

我覺得這是對於革命的中傷。在作品中所描寫的我不會看見：醜態百出的黨員晚會，在晚會上鬧酒，知識份子無聊的放蕩，雜以關於革命問題的胡塗的討論，和關於俄國歷史命運的無味的空談等等。這裏提到蘇俄人員，機關，但這都是一種不正確的歪曲的敘述。可是皮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？」我心樣對皮涅克說：「事實上牠不是這樣的。事實上就是一個小縣城也刮着鬥爭的風，刮着革

命的風，勃激頭激尼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。暴動軍的經驗是失敗了。在各機關裏都是死氣沉沉，不應當欺騙自己——用命令來取締私商，事實上一點也沒有奏效。他並不是灰心喪氣，他只是叫看一番事實的情況，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，這是在羅柏柯的典裡裏，是在他的演說的聲調裏。

於是，不久西伯利亞就起了大暴動了，極殘酷的暴動擴大到中西伯利亞的全部，擴大到庫爾甘，彼得保羅，斷絕了交通，糧食不往城裏運了，飢慌的瘦手向中央了。那時只有從未與中央斷

絕交通的各省往中央運糧食，齊梁賓斯克也是如此。我們就開始由各省吸收糧食了，那時經濟情況特別緊張，這成了新的風潮的起因，新的暴動爆發的導火線。我記得黨的組織裏最不堅決的份子，在艱難困苦的壓迫下說道：「我們怎能給糧食呢，我們自己吃什麼呢？」現在還記得有一位領導者在全市大會上說：「怎麼呢，併着所有的一切力量去維持中央吧，我們自己去挨餓吧，雖然對我們自己是很艱難的，而糧食應當交給中央。」這是給「一週間」基調的第二個機會，「一週間」的主要的矛盾成熟了，第一個主人公的性格——即羅柏柯——和他的性氏同時即從拉珂次珂夫的幾點特性上產生出來了。後來，差不多同時就產生了克梨明·馬頓諾夫和郭迺，並且他們都同時對於春天的感覺連繫着。閉會以後，出去到了街上，街上颳着清爽的春風，令人感覺到自己的青春，但爲了工作，依然不去貪戀着可愛的春日……於是動手寫初稿了，這初稿是關的梨克明·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，葉嘉林德堡是烏拉爾的省會，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，好是我們這的小城市呢。一切的動作都可以集中到一個城裏的時候，幹嗎要去包括整個的蘇聯呢？爲什麼要取革命的三年呢？可以採取一年，一個月，最後可以採取一週間，把一切主要的矛盾都放進一週間去，在一週間裏可以描寫一切事業變的緊張。於是立刻就寫了「一週間」裏所表現的事變的綱領。在這時代的主要矛盾的發展上，我開始組織題目，這是表現在這樣的具體的問題裏：如果X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X軍，是要引起暴動的，但是應當要走這條道路……。

一切人物的配置，在這矛盾的發展的周圍立刻就表示出來了。

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

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

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

起首是正確的。

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

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，應當來自森柯瓦的日記，也應當是蘇里珂夫的日記。一般說來，蘇里珂夫當設想是一個詩人，他寫着詩，寫着長詩。我寫的這首詩和長詩，應當入到「一週間」裏。最後好多地方還沒有完成的我的第三種工作，是在於我一部份要作各人物的吐露加以選擇，除去牠們的主觀成分，把這些吐露作成全部作品的客觀的色彩。

這時我已經開始在作品的好多形式的特點上着想了，牠對我是整個的，是那脫稿以後我想看

的那種形式。我已經感覺到牠的大小，與牠風格的特點。

這作品應該要寫得好像第一章寫的一樣——帶着內心的韻律，略帶鋪張的散文，語言裏帶着條件性的成分。在起首，在前四章裏，此方我避免「那個」字的引用，我有一種願望，要把作品風格化，我避免減低作品價值的那些性質形容詞，對比，一切都應當往一定的鋪張的語調上用功夫；「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週問題。作品的開始我想表現的不是一組人居於為首地位，後來他們下場——而是在新的會議上產生出新的領導來。

我寫「一週間」從開始，從第一章起，我時時刻刻的寫着，排斥着在那一句：「用什麼話給我述說關於我們呢」的基礎裏的存在那一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——對於城市裏所生的激意的描寫，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，但那個同樣的清長的太陽照着他們。」

當我寫了二句，牠即刻把我的勇氣鼓起來，在我覺得在這裏邊有我要找的那種風格的具體化，「一切各種各樣的在走着，但是那一個同樣的太陽照着他們。」在這一句話裏那時對我含著「一週間」的性情的啓示的方法。

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，他的確有一個藥舖，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。賑飢會出了一種報，我就把我的稿子陸續給他，這稿子就標着「我們的鬥爭的平日」的題目在該報上發表了。這把羅柏珂已經寫成了。同時作品進行的很有力，我已經來不及筆記一切了，大堆的材料壓着我，我一理解了作品主要的思想和牠具體的發展時，我即時就多量的寫起來。可惜六本稿本之中我保存的只有一本。原稿寫得很雜亂。我開始寫的時候，這一段那一段的寫着。由這一段寫到那一段，我想着頭一段已經寫完了，後來又回到那頭一段上。現在我把牠全讀一遍的時候，我不能夠把握着工作的一切次序，一切都寫得很雜亂。有時用墨水寫，有時用鉛筆寫。紙的問題那時真糟極了，比現在還糟，齊梁賓斯克

有一個大的茶葉廠，我們在那裏徵收了好多包茶葉的紙，這些紙寫着是非常方便的；此外我還存什麼「保險」簿。我就在這些紙上寫的。再說一遍，我寫得非常雜亂。但是，當我翻着這些草本的時候，我在這些草稿裏找到「一週間」的一切主要的插話，這些插話我會謄抄過數次，我時時去修改着，謄抄着，甚至在一個草本裏重複着那同一的基調。

現在談一談這一切的插話的真實程度的問題。馬斗先珂差不多從真實人物寫來的。我自己觀察過這樣的人物。把馬頓諾夫當作出發點，我想像着外表。想起一位知識份子，他對於自己時時刻刻的都在一種內心的裁判的情況裏。我對馬頓諾夫添加了許多自己的思想和感情。比方，當他在街上走的時候看見教堂，他彷彿是用一種未來的眼光看着牠們的。

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

其次，關於鞋底的事實，這也是由實生活中取來的，我親自在街上看見這人用繩子把鞋底細着。

我現在寫這些事情幹嗎呢？我有一種思考，我覺得這種思考一定對於初作者有益的，——這就是關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，但是要作得能使這種由實際生活裏取來的事實很生動的令人覺到現實生活——覺到牠的全付的力量。在神甫家裏發生的那件事，實際上不是好像馬頓諾夫這樣典型人物做的，這是一個真實的黨員，當事清到了搜查的時候，這位黨員的心裏或者覺得很不方便，但是他把自己的事情處理得很好。我是要把那黨員知識份子的社會心理的根基，同對於革命懷着敵意的人們發生關係的矛盾揭開來。我取這件事情，彷彿我按着自己的目的來歪曲牠似的。但這種歪曲是我解除了牠的偶然性的成分，給牠很多的緊張，這幫助了我把材料引到作品的思想上去。

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

其次，再談一談郭邁和蘇里珂夫的產生。無論如何奇怪，他們是由一個真實人物的各方面產

生的。即那同一的非常委員會委員做了這兩種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。把他化身到兩個人上邊。我為什麼要做這呢？我覺着我不能夠在這人的性格一體上闡明兩種相反的特性，於是我把這一種傾向使之一種傾向離開了。這是證明了我的藝術方法的缺陷。郭迺本來是什麼樣，他依然還是那樣，依然是一個極好的×××××，回家以後他也許體驗着蘇里珂夫所體驗的那些情緒，——但也可以克服這些苦痛的情緒，成一個更堅決的人。那時我不能把握住這種性格的辯證的處理，於是就走上分割矛盾的路了，走上分離他們的路了，這結果就是把生活的性格變成了象徵。

在森珂瓦上我聯合了兩個女黨員的特點，一個是我知道的很疏遠，另一個是與我很接近的人。結合起來成了一個人物，當我把兩個真的女黨員拿來同森珂瓦一比較，就又看見她是浪漫主義化了，她沒有那兩個女黨員所具有的那些具體的特點。一般說來，森珂瓦不長客觀的存在着，而是經過標過梨克明的攝取。在自己的原稿裏，我找到有關於森珂瓦在彼爾木省教書的描寫，有關於她如何成了黨員的描寫，在最後修正寫，我把這些都刪去了。梨克明與森珂瓦——我不記得他們怎麼和從那產生的。他們的好多思想和主旨不是屬這個人物就是屬那個人物的。馬頓諾夫的好多思想最初是屬於蘇里珂夫，後來牠們才轉到馬頓諾夫上。

原稿工作的路線是這樣作的。在這一篇原稿裏是對於黨部情況的綱領的記述。這種記述我有四種變體，第一種變體是以這樣的句子開始的：「從最初梨克明對於羅柏珂的計劃都不以為有實際意義的」。接着就是對於羅柏珂的演說概要的敘述，這一切都是非常乾枯無味的，純粹用黨的話來寫的。在第二種變體裏具體性和熱情更多了，主要的是克拉烏洛夫在這裏很真實地出面了。在第一種變體裏還沒有克拉烏洛夫，只有一個什麼糊塗不清的波戈明斯基，可是在第二種變體裏出現了克拉烏洛夫，即最後入到「一週間」裏的那個克拉烏洛夫，這原稿還沒有開展來，但是他已經很具體的了，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作的，工作的環境那時是非常艱難的。好多同志都抱怨環境的艱難，都說他們本來可以寫出很有天才的作品，可是環境妨礙着他們，我下邊說吧。那時我做區軍事政一學校的教務長，環境大約是如同「黨代表」一書裏所寫的一樣，——是很難艱的。工作是很負責任的工作，我担任全部教務上領導工作，部分的還領導校中的政治生活，那時正是往新經濟政策上過渡的時期。那時因為復員，軍心最不齊的時候，我得去作很多的演講，作很多的工作，因此對於我的文學工作所剩的時間是很少了。通常我寫東西是夜晚或清晨。那時是夏天，我或者早晨在上課以前寫，或者回來寫。這樣緊張的工作，使我過於疲勞，疲勞得竟使委員會給了我三個月的休假——這樣的事，是不十

分常有的。我開始患起腦貧血來。我去到莫斯科了，我奔走着請求把我撥到陸軍教育本部裏服務。請求成功了。我在高等軍事交通學校依然在那樣工作條件下服務，但是給養上要好一點了。我放下了三四月的「一週間」，在這裏又寫起來了。但那時牠已經被想起好了。好多已經都寫起了。當我又提筆續寫的時候，我把牠統統騰了一下，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」和牠的半滅的那一章翻開，總之，把末尾的幾章翻開來，可以看見這幾章比較的是另一種音調了。在風格上牠們沒有什麼舖張，他們很自由，已經不那麼樣覺得一種有韻的散文，一切更覺得自由，描寫得更寫實。更具體。人物的出現和對於他的外表的描寫，都是用一種率直的，個性化的語調寫的。丹珂夫，史貝琴，賽列斯克——在方法上與郭迺和羅柏珂的描寫都大不相同。我所說的我沒有完成的那種任務在這裏也表現着。前幾章是用韻文文體寫的，布哈林曾見到這層；他看了之後就說：「你的前幾章寫的好像散文詩一樣」。從第五，第六章起，就開始了普通的散文，有韻的地方就越少見了，只有第七章才寫得恰似我當時所想的，這文章是以黨會結束的，這黨會是「一週間」開始時那次黨會的重複。

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

但是，我覺得我的任務總算完成了。即在世界的新的感覺的基礎上，我給了新的主旨和體材新的結構。好多人都捉摸不住這種新奇的事物。而且這種新奇的事物是有的，牠是表現在與社會矛盾的發展相適應的人們的出場和處置上。藍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，對於人物性格的發展，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種神氣裏：「在牠上邊繪畫着什麼人的戀愛的處所」。花瓶被打破了，後來往裏邊裝些墨水。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」。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」的詩諦。

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不少的心力，刪去裏邊的好多冗長的重複的地方。作品的產生是集中的不是呢？

牠的產生當然是集中，即最初全部是整個產生的，好像設計似的。我無論作什麼，在我時時

刻刻總有一種觀察的過程，比較的過程，選擇印象的過程，這過程在我自然而然的產生的，有時有一種什麼東西由這選擇裏分開，我就開始思索着怎樣能利用這個，誰說什麼時候，別人回答的時候，這些都與所思索的作品有什麼關係，我思索怎樣去描寫牠。時時刻刻都做着這樣的好似無目的的練習。對於有些東西我常常三番五次的光顧牠。但是，同時還有另一種計劃，比較更爲寬泛的思想的計劃，當對於一切生活觀察的結果完全歸結到某一種思想上，這思想不斷的來到你心頭。當我讀「一週間」時，就見到我的創作的主要的基調都是互相間非常像，在「一週間」裏那些基調「黨代表」裏，在「英雄降生」裏到處重複着。比方，對於國家復興的感覺——這在「一週間」裏有，在「黨代表」裏也有，或者一年的春天，我常常重複着春天自然界的基調，常常重複着好多景況，比方馬斗先珂——這個典型，重複了一次又一次——但每一次都是在另一種方法上。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，這話說的真可笑，可以不可以說小孩子是從頭造起，詩是一下子全都造好了。」散文也是如此。

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

我怎樣寫的，按着靈感寫呢？或是按着課題寫呢？

我們一談起：天才，創作的天才，我們很難想像到這些字裏包括的是什麼，這裏有好多混合的部分，這些部分所給的觀念是異常複雜的，但是我曉得有好多比我更有天才的人，可是他們一樣是什麼也不寫的。這裏有××××的刹那，即善於集合，善於集中××××於把整個的自己付與工作，這裏有對×××計劃的一定的忠實，這是什麼呢——是靈感不是呢？但是，無論那一種職業上時時刻刻都應該這樣來對工作，這組成了生活的主要結構。這是對於自己工作的一種吸引力，用不着自己來強勉的，在這意義上說用不着自己創造靈感的，但這總算是內心動員的一瞬間。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裏來的，但你寫着，你遵從着形像的獨立的生活，彷彿一切都是自然而然後發生的無意或有意的觀察的，然後用你所發展形象的那東西來檢查形象的真實性，如果牠服從着發展，——那牠就是正確的。

在任何環境我都寫東西嗎？

喧嘩的時候很難寫東西。當室內一個人都沒有的時候，我寫着最痛快。如果在牆外喧嘩，這還可以忍受。我記得未到莫斯科的時候，我沒有地方住。我搬到S大學裏我坐到桌旁寫東西，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

給青年作家

——摘自「我的文學修養」——

M·高爾基

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

對於剛從事文學的人，先有知道文學的歷史的必要。無論對怎樣的工作，都需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

礎的工作者，都是觀察、比較、研究。藝術家與學者一樣，他須有藉想像及辯證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，還未完全被發見的事實之連續中的各項。學者由此定出多少無誤的方向，創造「定義」與定理，研究自然的力量與現象。隨之便使自然服從人類的智慧及意思而造出文化來。這文化便是由我們的意思及聰明的創造出來的我們的「第二自然」。

這件事，由兩件事實，最足以證明出來。

這一件事實——有名的俄國化學家地米特里·門德列夫（Dimitri Mendeev 1834—1907）以誰都知道的諸原素——鐵、銅、酸及其餘的研究等為基礎，而創造了「諸原素的循環法則」說——這學說證明自然界中還有許多不會被人發現的其他原素存在——指出了此等諸原素中之不會被人知道的原素之徵候——特質。到現在，這些原素已經統被發現出來，此外，連門德列夫也不會想像到的若干的原素，也由另外的方法而顯明了。

第二件事實——法國文學家中的浪漫派巨匠巴爾札克觀察了人的心靈，而在自己的小說中指示出：人的機構內面，有一種強力的，可稱為各種目標之心理的生理的特質——這在科學上將永遠都不會被人知道——那樣的東西在起作用。其後經過了幾十年，科學便發見了人的機構中，有一

種從不會被知道的「霍爾蓋」存在——而創造了非常重要的「內分泌」說。科學家與文學巨匠之創造活動間的這種共通點可說不少。歌德及羅莫諾梭夫（M. V. Lomonosov）等，都是詩人而又是科學家。小說家斯特林堡（Jean Auguste Strindberg）在其小說可爾船長中，首先倡說空氣中能够取出靈素來。

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

但是，假如作家能够從二十個，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，能够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。巴爾扎克在主觀上，乃是資產者制度的產兒。可是在他的小說中，他却以一種可驚的殘酷及鮮明來描寫小市民的邪惡和污醜。藝術家顯露為自己的階層及

自己的時代之客觀的歷史家的例子，可謂多極了。此時，藝術家的工作的意義，與自然科學者——研究動物之生存及食餌的諸條件，或繁殖與死滅的諸原因，而描寫其殘忍的生存鬥爭的姿態的工作是同等的。

在生的鬥爭上的自衛本能，使人類中發達了兩種强有力的創造力——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皺了一下臉，但並不會為波濤所敗。」「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與人所見着的一切之物。

在藝術上，不特有認為擬人法是不得當，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。雨本有脚，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芬（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。老鼠將把神當成神了。恐怕蚊的神也就是蚊，結核菌的神也就是結核菌了。人把神當做全知全能之物而以自身之最善的欲求來包着。神乃是因「疲倦了的貧困生活」所喚出來的人的「空想」，乃是依以自己的力量來營更豐富的安樂正常的美麗生活的那種暗暗裏的欲求之所產。神由人們求之於生活現實（在此爲着一片麵包也行着沉痛的爭鬥）的彼岸。我們見着，勤勞階層之進步的人們意識到：要得着善的發展之自由，便應當怎樣改造生活時——神也就成爲過去的空想而沒有用了。這因爲沒有把自身的善意識到神而而去的必要。爲着要將這好的東西具現於活的地上的現實上，已經清淨地知道應用什麼方法了。

神，也像文學的「諸理想」之被創造一樣，而由抽象及其藝術的法則被創造出來。多數主人公們的有性格的姿態「被抽象」，被分解，此種諸姿態又從其中「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將通化於一個商人、貴族、農民之中。這樣，「文學的

「典型」便出來了。照着這樣的例，浮士德，哈穆雷特（Hamlet）吉訶德先生（Don Quixote）便被創造出來，而托爾斯泰便寫了「被神所殺了的伯拉圖·卡拉泰夫」（戰爭與和平中的主人公——中譯者），杜斯托益夫斯基便寫了各種各樣的卡拉馬左夫（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，蕭察洛夫（Tolstoy）便寫了阿布羅莫夫及其他。

現在上面所舉的那些人，實際上並不曾有。所有過而現在也遺留的，乃是與他們相似的真偽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，把人的普遍化中出來的典型——活活的典型——出來了。這一切所以我們便稱一切的撒謊者爲胡列斯塔可夫（果戈理的檢察官中的主人公），第一句詞的胡列斯塔可夫（莫利哀的戲劇中的主人公），稱一切的嫉妬家爲阿塞羅（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，即是具有人類及其生活條件的真實性的那種無粉飾的描寫。至於浪漫主義者則定是，頗有好幾種，而被一切的文學家所同意的那種正確而完全描寫了由定義，現在過渡了。這一切定義沒沒沒作出來。在同一浪漫主義中，仍然有種種其種種極其大異的東西的必然（前種必不否定）浪漫主義

義——是粉飾現實，或使人與現實相妥協，成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，拖理「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（Levskov）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鱗皮（La Peau de Chagrin）一類的小說。屠格涅夫也與俄國古典作家中的從果戈理到契訶夫、布甯（Бунин）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融合，在俄國的大文學家身上，是特別特徵的。這便是給俄國文學以一種獨創性及力——此二者逐漸顯然地給了很深的影響與全世界的文學——的東西。

假如諸君留意到「爲何有寫作的慾望起來？」這個問題時，則浪漫主義與寫實主義的相互關係，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，是會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，假使她不说「作家的才能」，——而說成：爲着以自己的「空想」來裝飾及豐富她的「厭倦的貧窮生活」起見，想寫點什麼東西的話，或者會更正確一點。在此疑問便發生了——既然過着「貧窮生活」，還能够寫出關於什麼的東西呢？

對於這個問題，伏爾加河沿岸及烏拉爾山脈地帶或西北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，他們已經跨過了幾世紀都是以深邃的林密，東方的飄渺的草原，北方的沼澤地，冰凍地帶（Tundra Zone）的無聊賴的生活，以及關於英雄的歌謠、故事、傳說，以關於神的空想等等來將其「厭倦的生活」豐富過，裝飾過來的。此等空想，普通稱爲「宗教的創造」但在其本質上，仍然是一種藝術的創造。

假如給信與我的那位十五歲的少女身上真有才能出現的話——自然我是衷心希望着的——則她將會寫出一種「浪漫派」的東西，以美—麗的空想來豐富她的可厭的貧窮生活，會努力把入寫成比原有的樣子更好的東西罷。果戈理寫了兩個伊凡吵架的故事（The story of How Ivan Ivan-

novich Quarrelled With Ivan Nikiforovich）古樸的地主（Old World Landowner），

「死靈魂」(Dead Souls)可是寫得極好。布爾巴(Buras Bulba)在前三篇小說中，他將寫着具有「死了的靈魂」的人們，遺——是照原樣寫實的。這樣的人，從前有過，而現在也還是繼續活着的。果戈理把這些人當成現實的人來寫的。

在塔拉斯·布爾巴的故事中，果戈理把札波洛紀人(居住第聶泊爾河沿岸的哥薩克)寫成爲敬神的武士；事實上標榜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那種豪勇。在全體說來，這樣的札波洛紀人，是不會有的。果戈理所作的關於彼寧的故事——乃是美麗的假話。在此，恰像陀康卡近鄉的假話(Изображение на Фарма near Dilanka)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「可憐的貧窮生活」及「死靈魂」的個，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。是問，我文筆浪漫主義。但是這乃是「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說道：

「在我這見有很多的印像。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。這還是從生活的豐富，印象的氾

濫，要麼把這些東西說出來的，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，都是對於他們所見過，所經驗過的事情，「不能不說出來」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。但是我想在他們的寫實主義中還是要帶出若干
的浪漫主義的徵候的。在健康的昂揚的時代中，這乃是不可避免而又當然的。我們現在就是專
門生活於那種昂揚的時代中的。

現在回答我爲什麼寫小說的這個質問。

這仍舊因爲「難堪的貧窮生活」所給予我的壓迫，及我這裏有「不能不寫」的那樣多的印象
存在的原因。第一個理由使我將鷹之歌，關於熱流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，蠻蠻者那樣的東西。

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，
豁谷及布魯的鄉下及其關於農民的一切小說等遠未出現以前——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「基督的代理人」的那種溫順而忍從的人，而且能完善的寫出
來了。可是農民們却是如屠格涅夫的小說父與子與卡林涅奇（Khor and Kalinych）中的卡林涅

奇及托爾斯泰的戰爭與和平的伯拉圖·卡拉泰夫等那樣，他們一生都是繼續空想着的人。把農民開始寫成對「神的播理」表示溫順而忍從的那樣的人，乃是在農奴被廢止的二十年前。不過當時農奴制的農村，已經使天才的產業組織者——可可列夫·格波賽，莫洛左夫，可爾第奴依，齊拉維里約夫等相繼地從其黑暗的環境中產生出來了……與這樣的過程同時起來的，便是在集納主義（*Journal*）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。農民大眾好像藉出這樣的人物來示威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者。它不把這些生活旺盛而最現實的人——建設者，暴發戶——等當成自由時代的主人公來寫，它依然喜歡繼續描寫黑暗的奴隸，和對老板忠實的人。托爾斯泰於一八五一年寫了非常暗淡的地主之朝（*Morning of a Landed Proprietor*）而善於說出了農奴們是如何地善良，如何地不信任自由主義的主人們。一八六二年以後，托氏開始教育農民的子弟，否定「進步」與科學，叫大家到農民那裏去學着過善良的生活，更於七十年代，寫了描寫敬神的浪

漫化了的農民的「民話」，而指教著：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。其後在一個人需要多少土地（How Much Land does a Man Need）的故事中，他說一個人全部祇有三亞爾信（約七尺）多的土地來作為墳墓的必要。

● 實生活已經從最溫順而又敬神的人中間造出了經濟生活的新形態的建設者，天才的大小「資產者」劫奪者，如烏斯彭斯基（Greb 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（Абромов）——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——或口頭上的反叛者「羅亭」（屠格涅夫的小說中的主人公）。爲時代的主人公的有意志而又積極的俄國人，雖然頗喧騷地——以炸彈來表明了自己，但却依然被安排到文學家的「視線之彼面」，被棄置到文學的傍脇去了。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「

死靈武士，「流屍」，「」的家，「黑闇的力」，「死三個」，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效的嘗試中，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，在空前的舞台上，被迫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「鐵錘與砧凳之間」討着生活。鐵錘——即是專制國家，砧凳——便是「人民」。

斯列撲錯夫（Sleptsov）的小說苦難時代（Hard Times）與阿西坡維奇·諾弗德弗爾斯基（Osipovich Novodvorskij）的既非孔雀也非烏鴉者的手記（An Episode from the Life of Neither-Crow-ner-Peacock）——非常含有真實性的強力的作品——描寫着沒有堅固的生活支柱的「既非孔雀也非烏鴉」的那種聰明人們的悲劇的立場。那是或如苦西耶夫斯基（Kislyakovsky）的述說，而成爲安樂的小市民，或如波蔑亞羅夫斯基（Pomyalovskij）在小說莫羅托夫（Molotov）及小市民的幸福（Bourgeois Happiness）中所指示的那樣，而成爲具有美妙才能的聰明的，而又不十分被尊重的存在。順便說一句，坡氏的這兩篇小說，是非常具有近代性的。這在現在——在勞動階層爲獲得社會主義文化的建設權利而付過代價的國家中，頗巧妙

地開始建築着自身的安易的幸福的小市民們抬頭起來的現在——是很有益的。

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

與這個作家羣相結合着，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，而將之指摘出來了。這在拉斯特里亞耶法村的習慣 (Manners of Rastysaeva) 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，是契訶夫與布寧。契訶夫的前述諸作品農夫，豁谷，別莊是這樣，而布寧的鄉下及其他關於農民的諸作品，尤特別激烈地表示出否定的態度。

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

由上述的一切，我們可以充分明白：在俄國文學上，指教出對現實的積極態度，對生活的勞動及意志的鍛鍊，新的生活形態，建設的熱意，憎惡那與困難和苦惱同被我們克服的不良遺產——舊世界等等的那種浪漫主義，不會有過，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，與美麗的姑娘在愉快

的集會中喝茶（如多數青年所喜歡幹的），或在鏡子前面挽着手臂而「恍惚於自身的美麗」的那種時代還沒有來。在現在的條件之下，還不能建起安穩的生活，這是現實明瞭地爲我們說着的。——世界中無論何處都是由於安逸而頹廢盡了。全世界的小市民之邪惡化及不安與動搖，歐洲文學之斷命鬼似的喘息，有錢的小市民爲着忘掉明天的恐怖而作的絕望的享樂，安易的歡樂之病態一般的追求，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」——這真地苦悶於瀕死的病症中。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進程中發生出來，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时候——我便努力不受他們的牽引了。此後不久，我便確信：愈是無抗辯的能力，無勞動的能

力或不想勞動等的人，總之，愈抱着「打更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而感覺不可思議。很早我就知道：愈是以爲「類乎神」的自身是宗教的，愈是與替自己勞動的人隔得遠的人，則其對於勞動的人的要求，也愈無慈悲。

是的，諸君。在生活的險惡及殘忍之前的恐怖，我很體驗過。此種恐怖之甚曾使我謀過自殺。其後經過許多歲月，我想起這件事之愚蠢而感覺羞愧。當我知道了：人並不是如外見上那樣孱弱，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，以有走進生活的武裝等等在威脅我的時候，我便從這種恐怖脫離出來了。

諸君有貯蓄自信——自身的力量的必要。這種信念克服障礙，涵養意志，「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」

寫 作 經 驗 講 話

每冊實價四角五分
外埠加郵費

原著者 高爾基等

編譯者 學習出版社

發行者 學習出版社

總經售 白虹書店

桂林中南路七十五號

版權所有 ★ 翻印必究

中華民國三十一年五月再版

封底