第二次全蘇青年作家代表會議報告及發言集

中国青年出版社

23025

China 需要全本请访问 www.ertongbook.com

第二次全蘇青年作家代表會議報告及發言集

劉逵逸等譯

中國青年出版社
一九五五年·北京

China

書號779 文藝13

第二次全蘇青年作家代表會議報告及發言集

譯　者　劉　逖　逸　等

青年-開明聯合組織

出版者　中國青年出版社

北京東四12條北若堂11號

總經售　新　華　書　店

印刷者　北京中國青年出版社印刷廠

開本787×1092 1/32　一九五五年十月北京第一版

印張3 3/4　插頁5　一九五五年十一月北京第一次印刷

字數70,000　印數1—20,000

精裝本定價(8)六角七分　(內精裝本2,000冊)

北京市書刊出版業營業許可證出字第136號

China

內 容 提 要

本書中搜集了幾位蘇聯作家在第二次全蘇青年作家代表會議上所作的報告及發言。這些報告及發言對青年作家怎樣進行創作的問題作了很多理論上的分析和討論，範圍包括詩歌，小說，戲劇；同時，也介紹了當時烏克蘭青年作家的創作情況。這些理論上的分析和討論，對於我國青年學習文藝理論和寫作都有幫助。

China

目　次

論作家的勞動（獻詞）……法捷耶夫（1）
蘇維埃的青年詩歌（報告）……蘇爾科夫（5）
烏克蘭青年作家（報告）……龔查爾（39）
蘇聯戲劇創作問題與
　青年劇作家的創作（報告）……包哥廷（54）
作家的技巧（發言）……姜　定（74）
生活與作品（發言）……戈爾巴托夫（92）
創作勞動的愉快（發言）……潘諾娃（101）
藝術的眞實（發言）……特瓦爾陀夫斯基（104）
論活的主人公（發言）……巴巴耶夫斯基（111）

附錄：

第二次全蘇青年作家代表會議情況簡介……（115）

China需要全本请访问 www.ertongbook.com

論作家的勞動

獻給第二次全蘇青年作家代表會議

法捷耶夫

談到作家的藝術技巧時，要永遠記住三個基本的要素。

第一，要記住，當你拿起筆來寫作時，應當熟悉生活，應當與現代生活步調一致，做一個名副其實的現代人。也就是說，應當站在當代先進的思想水準上面，並且與人民過着共同的生活。

第二，應當明確地看見你爲之而寫作並且你的作品的構思所服從的那個目標。

第三，最後必須懂得，藝術創作——這是一種人類的勞動，是一種特別的勞動，但仍然是勞動之一種。這就是說，作家也像在其他一切範圍內勞動的人們一樣，必須經常堅持學習本行的技巧，從技術學的基本原理（文學的技巧也像其他任何的技巧一樣，是有它的技術學的）直到形式上的各種最複雜的問題。

熟悉生活，不管什麼時候對於文學家都是必需的。對於我們時代的藝術家更是如此，因爲在迅速發展着的蘇維埃現實的條件下，在新與舊的緊張鬥爭中，如果不深刻地懂得生活，如果不是完全自覺地跟隨生活，根本就無法下筆。

China

從前常常有作家這樣說："我只要獨自生活並且同人們來往就够了。我用不着費什麽專門的努力去認識生活。我生活，我思考生活——於是我就寫出來了。"但是請您想一想我們現在的現實吧，您就會看見，它是這樣多樣性，發展得這樣迅速，單憑"思考"，而沒有持久而經常的研究繁複的生活現象，那已經是完全不够的了。

就拿我自己來說吧，當完成了青年近衛軍的時候，我想起了一個新的計劃。根據戰後數月對於集體農莊生活的一些觀察，於是產生了描寫集體農莊的青年的主題。中篇小說的大綱已經在心裏想好了。可是我在一九四六至一九四七年期間沒有能實現這個計劃。因爲藉以構成中篇小說的材料已經陳舊了：青年已經不是那個樣了，集體農莊也變樣了，甚至從生活裏提供的情節也不同了。一切都變了，一切向前進了。構思的思想基礎仍然未變。主人公當然在最基本最本質方面還是那樣。但是需要在新的生活條件下看取他們，要辦到這一點，我就得在生活學校重新讀另一課了。

然而，一個藝術家除了具備現實生活的知識外，在他面前還擺着一個任務，一個更複雜的任務：他的使命是要預見許多事物——在剛萌芽的新事物中就能够看出這新事物就是將要取得勝利的事物。

我國巨大的新建設，甚至在初步的幾個計劃中，其規模已經是如此龐大，不論我們現在是怎樣讀報紙，彼此之間怎樣談論，我們都無法在腦海裏構成一個完全的概念來想像這些計劃的實現會使我們的生活發生如何的變革，這個變

China

革不僅是指新的生產力的發展，同時也是指在我們意識中必然要發生的那些巨大的轉變。文學家如果現在不趕快認識這新的材料，現在還不開始研究這材料的各個細節（同時他不開始學習，不發展自己的思想意識，不擴大自己的知識範圍，就不能學會往前看，就不能概括、預見許多事物），——這樣的文學家就不可避免地要落後，關於這些建設他以後什麼也寫不出。一個作家只有經常向生活本身求教，學習列學斯大林關於社會發展的科學，依據大量的各方面的實際知識，那他才能不僅與生活步調一致，而且才能走到它前頭，預見許多事物。

當我們現在說"革新藝術家"的時候，我們所給與這個複合詞的意義當然不是，或者正確地說不僅是當時這個詞的含義了。那時的理解是：革新的作家就是發現新的手法和新的形式的人。這些發現無疑是必要的。若無這些發現，藝術的進步是不可想像的。但現在我們看來，革新是具有大得無比的意義的。我們所說的革新家，首先是在生活中發現新的事物的人，他發現了而且從它的發展上、從它的遠景上藝術地表現了這個新的事物。

努力促使新的事物勝利——所謂新的事物，用一總的概念來概括，就是共產主義，——是蘇維埃藝術家的創作所服從的目標。

但是如不了解藝術家勞動的性質，這個目標是不能達到的。眞正散文作品只有在短篇、中篇、長篇小說上付出了巨大的、堅持不懈的、不僅是智力同時也是體力的勞動，才

能創造出來。一部完整的散文作品如不經過至少三遍改寫，是很難設想的，至於改寫時是用手抄還是打字，這全是表面的技術問題了。一個作來對於自己的作品即使經過十分周到的醞釀和深思熟慮，那他也只有在極稀有的情形下才能全部實現工作剛開頭所預定的計劃。從前是這樣，現在也是這樣：一個作來一定要有計劃。計劃可以寫在紙上或者記在心裏——這要看個人的習慣而定了。但人物和形象一旦明確起來，那時人物和形象本身就會給最初的計劃以修正。形象在典型環境中發展的邏輯是時常會有變化的，甚至往往破壞了事先的構思。在寫作過程中有時不得不拋棄某些舊的觀念，重新構造某些新的東西。

例如在毀滅中，按照我最初的構思，美諾克的結局本應當是自殺。但後來他辦不到這件事，却落一個不是自殺而是叛變的下場。美迭里札最初本是小說中的次要又次要的角色，但在寫作過程中忽然明確起來：他在小說的發展中應佔很重要的地位。當有了這種情形，在你自己沒有懂得："這是主人公改正了我"之前，起先你會覺得奇怪，甚至想抵抗它。

對於語言的修鍊——力求把你所看見的東西，把你意識中結晶了的東西表現得最準確，需要麻煩細膩的勞動。作家面前擺着詞彙、概念的汪洋大海；表現任何一個思想、形象，需要十個、十五個、二十個字眼……但選擇哪些字眼恰恰正是極端正確地表達你所看見的和想要說的呢？許多人都忘記：在藝術作品中甚至談話、對話的句子也不是像日

China

常談話那樣自然而然地不加思索就奔赴筆下的。這種句子也要構造。構造它的過程是複雜的，不是機械的。

一個藝術家有時寫不上幾句，就忽然大失所望。寫出來的不是想要寫的；想抹掉一個句子，有的句子要重新安排詞彙，有的詞彙要換過。有些作家要等作品從頭到尾寫完後才來做這道功夫，而大多數作家都是隨時就做這件工作的：寫好一個句子，立刻就着手琢磨它。這樣寫作的人，如果感覺前面所寫的未曾多少予以加工，就不能往下寫。第一種方法可以節省許多時間。但不是每個人對於剛寫好的不滿之情都能克制住。當我比較年輕的時候，我連一章都不能一氣兒寫完。我隨時隨地來改寫、琢磨，然後才往下寫。過後往往發現，有些極費勁寫成的段子，根本是不必要的。因此，年紀稍大時，我學着克制自己，寫了很多之後這才開始來琢磨。這樣可以看得更清楚，什麼是完全可以刪掉的。

對於創作所必需花費的勞動的全部意義的了解，絕無例外地是爲過去一切大藝術家所固有的特點。因此，研讀從前的名家關於他們怎樣寫作和怎樣工作的種種意見、他們彼此的通信、彼此的忠告，對於文學家再沒有比這更有益而且更能啓發人的了。

對自己的作品要求嚴格和不倦的加工，對於我們最近的例子就是高爾基的榜樣。所有他的手稿都在說明阿歷克賽·馬克西莫維奇巨大的勞動，說明他那巨人般的精神威力。

過去的藝術家對自己的要求是如何嚴格，從那藏有列夫·托爾斯泰原稿的托爾斯泰博物館裏可以清楚地看見。當你翻閱復活草稿時，使你不得不肅然起敬而且感動：第一次未定稿，第二次未定稿，第三次未定稿，第四次未定稿……托爾斯泰有些作品有十五至二十次的未定稿。專家曾發現托爾斯泰有一篇論文竟有九十多種未定稿。

從托爾斯泰的筆記本中可以看見他在着手寫作時，他曾做了如何巨大的準備工作。他不斷地學習。在筆記本中發現了各種物理實驗的畫圖，這是他在研究物理學做實驗時畫的。那裏面有和別人談話的記錄。此外，托爾斯泰還專門研究俄國語言，記錄特別的人民語法，分析達里的字典並加以註釋，實習構造各種句子。

就拿一八七九年的筆記本來說吧。筆記本中有無窮無盡的語言練習。托爾斯泰有時用一個字來練習它各種可能的用法："обесхлебил, обезлошадил, обезлесил, обессилил, обездомил ты меня…Я к седлу привык,приобык,Я к ученью навык, или отвык, Я с женой свыкся, баловаться повык…"㊀他把句子寫下並且提出問題：可以這樣說嗎？

他在那裏面還記錄着諺語："на руку ёрзок был", "ты хочешь вперед податься, а нога назад отдает"㊁等等，下面

㊀ "使……沒有糧食，使……沒有馬匹，使……沒有森林，使……沒有力量，你使我無家……我習慣騎馬了，習慣，我習慣學習了，或者生疏了，我和妻子處得來了，頑皮慣了……"。——譯者

㊁ "手不老實"，"你想向前去，但是腿却朝後拉"。——譯者

China 需要全本请访问 www.ertongbook.com

托爾斯泰又寫："Она ему не верста, не в иванову версту, кото̀ ей ерета̀л, никого себе в версту не ставит — безмерный человек···Каяться—не закаялся, пора покаяться, накаешься. Докаялся до того, что еду в грех ставит···Поститься—напостился вволю, запостился вот второй год совсем, отпостился уж я, допостился, испостился в нитку···"㊀

研究這些筆記本子，你們就可以看出他所練習的詞彙的數量是多麼大了，並且這與對於某一作品的研究工作無關，而只是爲了平時學習——"爲了自己"。

還有很多文法上的練習。我們在那本筆記裏看見托爾斯泰怎樣練習各種複雜的動詞形式。大家都知道，托爾斯泰是用非常複雜的、組織龐大的、附屬句繁多的句子寫作的。因此，對於他有絕對重要性的是各種時間的形動詞和副動詞的形式。

你們只要回憶一下斯大林同志關於語言學的著作，就會完全明白作家在這方面的勞動的實質和意義了。托爾斯泰爲了在祖國語言上使自己感到强而有力，首先細心地研究了那基本的、活了數世紀的俄國語言的詞彙，另一方面，他同時研究語言的歷史發展。他研究了一切詞彙的來源，按照這些來源可以推斷語彙是怎樣豐富起來並且怎樣繼續

㊀ "她比不了他，大大地比不了，誰比得了，誰也不能和他相比——誰也比不了的人……後悔——沒有後悔，是後悔的時候了，後悔莫及，後悔得連東西都不願吃了……吃齋——吃齋吃個够，已經齋戒第二年了，我已經齋戒完了，齋飢期了，因吃齋瘦得像一根線……"。——譯者

豐富的。

托爾斯泰晚年努力使句子盡可能的簡單明瞭。所有他晚年的寓言和許多故事都是用與戰爭與和平、安娜·卡列尼娜不同的語言寫的。他在寫小說高加索的囚徒時，抱定目的盡可能使句子簡單，他果然達到了這一點。高加索的囚徒連小孩子都可以讀得懂。

當然，許多藝術家對語言都這樣下過功夫，也許沒有托爾斯泰那樣的規模罷了。

高爾基常常勸告初學寫作的人讀俄國童話，熟悉自己民族的諺語。他同時還介紹讀那些考究用字的作家的作品。他說：應當讀列斯科夫的東西，應當讀美里尼可夫—別柴爾斯基的在森林中和在山上，因爲這些作家所擁有的詞彙是豐富的。

自然，革命大大地豐富了語言。作家拒絕這宗巨大的財富，不去努力把它使用到文學中，這是不容許的。但同時也要注意，不要讓那些不必要的新字、術語、方言以及只是暫時性的詞把語言弄髒了。在豐富語彙時，必須保存俄羅斯語言的基礎，不要破壞它的文法結構。

在作品中構造具有幾個附屬句的句子並不算難事。比較困難的是在構造以下的句子時不要重樣。一個那樣的句子，兩個三個還是那樣的句子——於是就不知不覺流於不應有的老套子：你就會使讀者像打鞦韆似的盪來盪去了。

這樣，在作品中就會形成失去必要的內部彈性的同一節奏。要知道句子是應當有筋肉組織的。在這點上，作品

China

好比身體强健的體育家：人體的肌肉是多樣的，爲了鍛鍊它們需要各式各樣的方法，但從整體來看，它們却表現爲有機的統一體。這種筋肉組織也是藝術家的風格所應具有的。爲了發展這種筋肉組織，藝術家應當經常做一種特別的"體操"：練習構造各式各樣句子的藝術。

只有在語言上下功夫，才能使讀者對於作家所創造的東西引起完整的詩的印象。你們回想一下個人的感觸吧。譬如你們讀某某作品。讀了頭幾頁，你們只是在理智上接受它：它們並沒有打動你們的情緒。可是忽然之間，就像藝術家彈動了一根絃，一切都跟着響了，內在的詩意出現了，藝術家把讀者引入自己的主人公的體驗，以致讀者就開始和主人公共同來體驗，於是讀者就爲之憤怒、流淚、激情、歡笑。傳達情緒，是藝術最魅惑人的性質之一。但要掌握這個性質，作家也要經過一番苦練才行。必須培養自己善於尋找能够引起讀者必要的情緒、必要的心境的節奏、詞彙、語句。

這在詩裏面特別明顯。並非所有的詩都是富有詩意的。單是押韻，即使這些韻律在技術上是非常完整的，但要把成行的字變爲詩仍然是不够的。詩不可缺少情感。這好比一種潛流，它不可抗拒地把讀者吸引過去。這個潛流之浪在詩中出現彷彿是驟然的，它冲激你們，佔有你們。

讓我們回憶一下涅克拉索夫一篇有名的敍事詩在伏爾加河上。這篇敍事詩有一個地方是用一個感歎句子開頭的，這個感歎句子恐怕不是每個讀者都能立刻在情緒上接

受的："哦，伏爾加！過了這麼多年我又來向你致敬了。"這個"哦，伏爾加！……"仍然是前奏。

他怎樣寫您就怎樣讀——您還沒有把感情注入這個句子裏。

我們再往下讀：

我已經不是從前的我了，
而你依然光彩奪目而儀態萬方……
……
在玫瑰色的幻想中，
我沉沉欲睡。
夢和炎熱籠罩着我……

——這暫時還有點散文味道，縱然是押韻的散文。我們再往下讀：

可是，我突然聽見了呻吟聲，
我的視線投到河岸上。
一羣縴夫沿着河岸爬行，
頭幾乎低得够到胸，
脚上穿着草鞋，綁着繩帶，
他們和諧的送葬般的吆喝，
在寂靜的空氣中
粗獷得令人難受，
清亮得令人可怕——
我的心給感動了。
哦，伏爾加！……我的搖籃呵！
有誰像我這樣愛你呢？

讀到這兒您就不由得想感歎一聲："哦，伏爾加！"您由衷地感到需要這種聲調；隱藏在詩裏的潛流的力佔有了您，並把詩人的情感傳給了您。

最後，在作家面前還擺着一件可以說是最大的複雜任務：必須把全部已有的、往往是巨大的材料組織成一個統一的整體。面臨許多事實、事件、思想；其中有些思想是好的和偉大的。但要想使這一切都有聲有色，對於達到既定目的有所幫助，需要找到勻稱的配合比例，需要確切地知道什麼是比較重要的，什麼是並不十分重要的；什麼地方要抓得緊些，什麼地方要放得輕些。托爾斯泰把這個稱爲文學作品中"總體"與"枝節"的結合，"總體"的意思是指概括，"枝節"——指具體的細節。在他看來，組織材料是最困難的任務：有時細節會使作家離開主題，有時相反，主要的東西沒有體現到必要的形式中，並且有些事件和形象的全部邏輯沒有準備好的時候，就過早地從筆尖滑了出來。在這種情形下，還沒有得出必然結論的讀者就不可能感受這主要的東西，他會漠然地忽略過去的。

在戰爭與和平和克里姆·薩木金的一生裏面，組織材料問題對於我們這兩位文學巨人是極其複雜的。例如，高爾基必需概括四十年之久的生活事件——必需表現某些社會觀念的破滅，另一些社會觀念的產生，照顧到社會上一切階級。對於這個最複雜的任務在這兩個作品裏是怎樣解決的，是後代文學家要學習、再學習的。

我可以說，材料組織得不够技巧，主要的東西突出得不

China

恰當，這是青年近衛軍裏的很大的缺點，這個缺點曾在報刊上受到公正的批評。

在我們的散文作品中，常常可以看見不應有的鬆懈，這是說明作者沒有注意他的作品的各個方面應當服從主要目的和主要思想的表現。直到現在還有很多人有這樣想法：我見得多，蒐集了許多材料，現在只要把這一切隨便湊和一起寫出來就行了。豈不知這是一個大錯。不論在長篇小說、短篇小說裏面，特別是在戲劇中——我們不論涉及主人公的私生活的各個側面也好，插進一個補充的、甚至是第十等的人物也好，——我們都應抱着一定的目的去做，應完全清楚地想像到，用這個事件或這個人物將要表現主要思想的哪一側面。不然的話，把無數記不清的人物填進去，只能使情節鬆懈而已。

當然，由於我們生活的特點，現在這個工作的複雜性更增加了：大量的人物被牽涉到事件裏來；一個人與其他許多人發生着千絲萬縷的聯繫，在這些聯繫之外來表現這個人是困難的。如果你寫一個工廠委員會的主席，那麼他就會把那些與他有聯繫的黨支書、廠長、普通工人——大隊人馬拖了進來。但在這兒重要的就是不要弄得鬆散，不要太注意次要的而損害了主要的。作品好比一所房屋：住得太滿是很危險的。當然，也不可能在過滿的屋子裏把所有的人都安排得能够得到充分的描寫。這樣就會出現一些只有姓名的人物，失去了任何的個性，更不用說典型性了。這也是不善於結合"總體"和"枝節"的結果。這種不善於結合往往

China 需要全本请访问 www.ertongbook.com