

致青年年作 及其他

著等泰斯爾托·A
譯 華 靖 曹
本 訂 增

上海雜誌公司
發行

他 其 及 家 作 年 青 致

著 等 泰 斯 爾 托 · A

譯 華 靖 曹

行 刊 司 公 誌 雜 海 上

前記

這是好多年以前的事了。那時蘇聯對於教育青年作家，展開了緊張而廣泛的工作，各工廠，農場，機關，學校等，差不多都有文學研究組，有組織，有計劃的教育青年文藝工作者，國家給與種種的便利與扶植，並派遣著名作家，文藝理論家親任指導。一文學應當成為大眾的財產，只有這樣，才能實現偉大哲人這一精闢的指示，也只有這樣，才能訓練出千千萬萬的社會主義的文藝新軍。

在這樣的機遇下，出了不少的專門教育青年作家的雜誌和書籍，高爾基主編的雜誌文學的教養，就是一個最顯著的例子。當時列寧格勒作家出版部，也出了一本蘇聯作家創作經驗的書，名為我們怎樣寫作。其中收了十八個作家的關於自己創作經驗的文章。

該書的編者，向作家徵文的時候，預先發了一張表，表內包含了以下的問題。

一、預備時期。這時期的延長性。

二、大半利用什麼材料（自傳的、書中的、觀察的、記錄的）。

三、作品中的人物，對你是否常常都是活人？

四、什麼東西第一次激動了你從事著作（聽到的、小說、特約形象等）在這層上關於你的個別的作品。

五、什麼時候寫作：早上、晚上、夜間、最大限度每天寫幾小時？

六、大概的生產力——每月印頁數。

七、在寫作時吸不吸煙、嚼煙、吸到什麼程度？

八、寫作的工具：鉛筆、鋼筆或打字機？寫作時繪圖否？稿子謄寫幾次？在最後校訂時，塗改的多不多？

九、曾否先作過預定計劃？牠的變更如何？

十、什麼時候你比較困難呢？作品的開始、結局、中間？

十一、多在什麼感受上去建立形象（視覺的、聽覺的、觸覺的等等）。

十二、押韻不押？

十三、用不用高誦低吟（對自己或別人）來校正作品？

十四，作品完成之後，得到一種什麼感覺？

十五，再版時，敢不改原文？

十六，批評對你有什麼影響？

不過，應徵的作家，有按表答的，也有不按表答的。本集的前六篇，就是從該書中譯出來的。當時本擬將該書全部介紹過來，無奈第一篇文章寄到上海，因種種關係，有的被抽，有的壓了一年多才能發表。此後又零零碎碎的譯了幾篇，發表在各雜誌報紙上，後來被幾位編者收到不同的集子裏。現在將舊稿重新仔細校訂一番，加上新譯的蘇聯文壇元勳——A·托爾斯泰致青年作家及其他文藝論文五篇，單行問世，想對於讀者，多少或有補益的吧？

七、二十四、靖華記于嘉陵江畔。

目次

我的創作經驗	M·高爾基(一)
我的創作經驗	A·托爾斯泰(七)
我怎樣創作	皮涅克(二五)
我怎樣創作的	B·拉甫列涅夫(三三)
我的創作經驗	M·左琴科(四七)
我怎樣寫「一週間」的	U·李白丁斯基(五九)
我怎樣寫「鐵流」的	A·綏拉菲摩維支(七九)
致青年作家	A·托爾斯泰(九三)
「保衛察里津」的梗概	艾里·列格斯坦(一〇五)
論藝術工作者的理論修養	加里甯(一二五)
俄國的文化	吉爾波丁(一四七)
文學史片言	M·高爾基(一八五)

我的創作經驗

M·高爾基

1. 我想，寫文章從十二歲算起，推動我寫作的是「飽嚐經驗。」起初記錄些諺語、俚言、俗語，這些形成了我個人的印象。後來自己造些諺語。從書裏邊抄些我不了解的句子：「老實說——誰也沒有發明火藥。」我好久都沒有明白這「老實說」是什麼意思，而「誰也沒有」這個字，我那時看作「某人，什麼人。」這種誤解如此強固的深入到我的記憶裏，一直到一九〇四年在什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。」我寫過詩，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，賃借着郭戈列夫出版的。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——他幾乎不可免的要弄糟了，歪曲了那叫作「藝術的真實」。當他強姦了自己主人公的社會的天性，強迫他說別人的話和完成那根本對他們不可能的行爲。他就是糟塌了自己的材料。每個被描寫的人如同礦石一般——在一定的意識形態的溫度下形成或解體的。對於人去「冷靜的處理」一點也不成的，只是把他弄糟罷了，因此，作家應該少徵去愛自己的材料——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、小商人的肖像，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，已經被吸入到宇宙觀裏，人生觀裏，卽意識形態裏的。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龐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。有時不起坐的整晝夜的寫。比方寫的夷查格爾，二十六個與一個。而一個人的誕生寫了三小時，甚至於似乎還少呢。

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有害的。稿子修改兩三次。在最後編纂時還整頁的或整幕的刪去。

9. 計劃從來沒有做過。計劃是在工作過程中自己造成的，主人公自己把他造成的。我以爲不能暗地裏告訴主人公叫他該如何作的。他們每一個都有自己的生物學上的意志。這些品質是作者將牠們由實際裏取來的，是自己的材料，是半製造品。然後他去製造他們，用自己

的經驗的力量，自己的知識去琢磨他，去替他們說盡他們所未說完的話，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為。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、魯賓加——一直說盡了，這是典型。但是他把拉史利尼科夫弄糟了——服從着基督教、殘酷的苦難救世的理想是無根據的，不十分真實的。完全寫成的典型，我以為是哈孟雷特、浮士德、吉訶德先生、魯濱遜、威爾泰、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，也覺得十分諧和。例子，郭戈里的死靈魂和巡按中的主人公，沙爾得科夫——舍得林的猶都什加戈列夫，狄更斯的杜貝及其他，羅俄的「克瓦辛莫鐸」等。我再重複一下：大匠不但要很好的知道，而且要愛自己的材料，正確點說：要欣賞牠們。馬爾麥拉多夫、喀拉馬佐夫和其餘像這樣的杜斯妥夫斯基的主人公實在厭惡人，但很顯然的是杜斯妥夫斯基基本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興的，平常得好久的去尋找牠。這裏也是對於第十二問題的回答。

11 自然在一切的感受上。

13 很少朗讀自己的作品，但愛讀別人的，好的作品。

14 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。

15 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。

16 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。

原书空白

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。從前有過這樣的情形，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，他就四面橫流，四面浮散了，他有幾分「癡氣」的，恕我吧，上帝……批評家應該比思想家聰明而比藝術家有天才，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。但這不是常常都可以做到的。有時（尤其是在從前）相信「默寫」——而自己也不知道怎麼產生出形象和思想（每個作家都知道這「默寫」）——被一閃的什麼東西所吸引，就提筆寫起來……寫出來的小說似乎覺得也不錯……但我要說應當先有準備的，收集着書上的或口述的材料，同「批評家」商量着，而也許把這些都丟開，完全另樣的下手作，結果或許好一百倍呢。匆忙是一件壞東西。多少熱情都白白洒到紙上了。一部書出來了，風行了，消滅了——這只因爲在腦裏邊是匆忙，沒有好好思索，沒有作好。而冷靜的梅里麥不滅的放着光芒。

第二個問題部分的我已經回答了，——我什麼材料都用的：自專門的書籍（物理、天文、化學）至趣言佳語都用的。當寫加林工程師的雙曲綫體（老友奧利寧告訴我建設這樣的雙曲綫體的真實歷史，發明這個的工程師於一九一八年死於西伯利亞）的時候，我不得不

去學最新的微分子學的理论。科學院博士拉查列夫給我很多的幫助。我寫了好多年筆記，但寫的很少，大部分都是記些句子，從前寫我看到的風景等；但這些我一次也沒有用着過。記憶保存着一切的，只要把牠提醒就得了。但是句子，詞是必需記錄的。有時由一個句子就產出典型來。

x

作品中的人物是否常常是真人？不，從來不會有的。只有顯著的特點，只有顯明的語句，只有在平常現象上起了顯著的反應的時候，那時由這特點與顯著（真人的）開始虛構我的作品中的人物。我燃燒起來，覺得人裏邊的典型的……對於「虛構」這個字（我對讀者說的）不該像對於什麼不莊重的東西一樣，比方這是照生活寫下來的，就是真實，而那是虛構，就是「文學」……固然，有些虛構只有作者自己能理解，可是有些對於生活的典型的現象能開啓人目的虛構。巡按——是連篇累牘，幾乎是不可思議的虛構，可是市長和郝列斯達科夫等，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份的，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、妬嫉的女人、騙子或俗人……這裏要發生一個很熱辣的問題：為什麼一切作家的反

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，望着高遠目的的冰面具，勉強的戴到自己臉上……平常的面具，奇形怪狀的面具，作家戴着便當得多了，一直由污泥裏拉出來，戴上，一看就都鼓起掌來……這是由於人類的弱點——這就是對你的問題的回答。由此，也就得到結論：你要得知道這種鼓掌的價值，要不斷的做克己的工夫，由人間的浮華，到冷靜的高峯，由畸形的面具，到「人」的主人公的……

x

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）——開始就欲罷不能了。尼克特

的幼年是因為我允許給一個小出版所的一個兒童雜誌作的一開始——就彷彿對那幻境的纏綿悱惻的，銳敏感受的遼遠的既往，打開了一面窗子似的。由苦難之路的第一卷是在很強的道德的高壓下開始的。那時（一九一九年）我住在巴黎附近，在這部作品裏想辯解自己的有閒，這是處在革命時期的人的社會的本性有閒就是等於罪惡。在長篇十八年裏支配着藝術家的本性——形成、整理、復活那巨大的還在冒着煙的過去。每個作家——都是時間的凝結器。時間帶着光一般的速度在飛轉着（或許時間就是光的速度。）我們所稱為那空間或存在，——即是我們對於時間的感受。在地球上瞬間生存着的我們，想盡可能的把這瞬間延長一點，在這生活的鏡頭上把牠展開來，——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；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