

青年文學修養叢書

我們怎樣寫作

—— 體寫作
法捷耶夫
左勤克
普利鮑依
皮涅克



小托爾斯泰

拉甫列涅夫

鉄列捷珂夫

華登特珂夫

蘇聯文學叢書

我 們 怎 樣 寫 作

言 林 出 版 社 刊 行

我 們 怎 樣 寫 作

版 所 不 翻
權 有 准 印

民 國 廿 九 年 四 月 出 版

編 者 重 實

出 版 者 言 行 社

發 行 者 上 海 福 州 路
言 行 社

三 八 四 街 四 號

實 價 一 元

序 文

記得胡風先生在「關於創作經驗」一文里寫過：

「……說作家應該從生活里學習，當然是千真萬確的。然而，這樣的說法適行在兩種場合：一是爲了抨擊那些把藝術作品和社會的內容割開，因而也就把作家底成長和實踐生活分開的幻想；一是爲了提醒那些雖然有高度的技術然而和社會生活離開了，因而作品底內容也漸漸空虛了的作家底注意。但如果，當一個青年作者迷困在現實生活底海里，不曉得怎樣處理他底題材，不曉得選取那一些具體的形象來繪出他底人物的時候，我們依然用向生活學習吧這種答非所問的話來淹死他們底困難，那恐怕是非徒無益而且有害的吧。」

「這種意見底真相是很明白的，他是把藝術底創造過程還原爲單純的對於現實的認識過程。雖然對於現實的認識是創作底源泉，但這不能就是文藝作品；文

藝術作品底產生是要經過對於現實的正確認識和真實的形象的表現這個綜合的歷程的。例如，要表現一個苦于物質生活和精神動搖的窮苦的鄉村小學教師，自然非具有這種體驗或熟知這種生活不可，但並不是每一個具有這種體驗或熟知這種生活的人都能夠寫出成功的文藝作品。這邊就包含有藝術底特殊性的問題。

「所以青年作家有誠懇地向先行的偉大作家們學習的必要。研究他們底作品，也應該研究他們底創作經驗。由這種具體的研究了解他們對於生活的積極態度，學習他們怎樣從社會的真實里邊創造出藝術的真實來，這個可以用『人工』去接近的『祕密』。」

就是爲了使青年作家從偉大作家們的「創作經驗」里，得到教養，以及所需要的……，來編印這本書——我們怎樣創作的。最後應該特別向讀者諸位聲明的，本書在抗戰前曾由聯華書局發行，後戰爭爆發，未經大量與讀者見面，即成絕版，今承言行出版社當局重行付排刊印，編者個人是深爲感激的。 編者誌

目次

序文	重寶 (一)
我的創作經驗	高爾基 (一)
我的創作經驗	法捷耶夫 (九)
我的創作經驗	A. 托爾斯泰 (三九)
我怎樣寫作	皮涅克 (六一)
我怎樣寫作	左勤克 (七一)
我怎樣寫作	馬耶珂夫斯基 (八七)
我怎樣寫作	拉甫列涅夫 (一一一)
我怎樣寫「鐵流」的	綏拉菲摩維支 (一一九)
我怎樣寫「對馬」的	普利鮑依 (一四七)
我怎樣寫「一週間」的	李白丁斯基 (一七七)
我怎樣寫「鄧熙華」的	鐵列捷珂夫 (二〇三)
我怎樣寫「十敏士」的	革拉特珂夫 (二一一)

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、定貨、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？最大限度每天寫作幾小時？

6. 大概的生產力——每月印頁數。

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. 曾否先作過預定計劃，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班。

×

1. 我想，寫文章從十二歲算起，推動我寫作的是『偷嚙經驗』。起初記錄些諺語、俚言、俗語，這些形成了我個人的印象。後來自己造些諺語。從書裏邊抄些我不了解的句子：『老實說——誰也沒有發明火藥。』我好久都沒有明白這『老實說』是什麼意思，而『誰也沒有』這個字我那時看作『某人，什麼人。』這種誤解如此強固的深入到我的記憶裏，一直到一九〇四年在住別墅的人劇本裏一個主人公對於『誰也沒有來麼？』這個問題的回答：『誰也不會有或不~~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頓得林斯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，於一九一〇或一九〇九年死於木岑

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，主人公自己把牠造成的。我以爲不能暗地裏告訴主人公叫他該如何作的。他們每一個都有自己的生物學上的意志。這些品質是作者將牠們由實際裏取來的，是自己的材料，是半製造品。然後他去製造他們，用自己的經驗的力量，自己的知識去琢磨他，去替他們說盡他們所未說完的話，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，戈魯審加——一直說盡了，這是典型。但是他把拉史科尼科夫弄糟了——服從着基督教的殘酷的苦難救世的理想是無根據的，不十分真實的。完全寫成的典型，我以爲是哈孟雷特、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記念碑的創作，就是描寫反面的人物，也覺得十分諧和。例子：郭戈里的死魂靈和巡按中的主人公，沙爾得科夫——舍得林的猶都什加戈列天，狄更斯的杜貝及其他，羅俄的「克瓦宰莫鐸」等。我再重複一下：大匠不但要很好的知道，而且要愛自己的材料，正確點說：要欣賞牠們。馬爾麥拉多夫，喀拉馬佐夫和其餘像這樣的杜斯妥夫斯基的主人公實在厭惡人，但很顯然的是杜斯妥夫斯基本着極大的愛情把他們造成的，在實際上雖然我以爲他不愛人的話。

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用於影響人，因為批評家看書是很不細心，不會看，而且常常不明白所看的書。當然，這不但只關於我的書，而是批評家一般的缺點。『初學的』青年作家受他的害處是很不輕的。關於編輯人對於批評文章疎忽的態度，應當提一筆；大概編輯們也不細心讀牠。如果只是一般的讀一讀而已。

曹靖華譯

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。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. Pavl)

enko) 先生在講他寫巷城 (Barriade) 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，可以條件地分為三個時期：一是蓄積材料的時期，二是構思或所謂「孕蓄」作品的時期；三是寫作的時期。

第一個時期，可叫做「原始的藝術蓄積」時期。這一時期的特徵，是作家半自