



叢 藝 文 聯

1

驗 文 創 家 作

行 印 書 廣



蘇聯文藝選叢

蘇聯戲劇	蘇聯美術	蘇聯音樂	蘇聯作家創作經驗	蘇聯傳統文學的研究	蘇聯詩集	蘇聯報告文學選	蘇聯少年文藝選	蘇聯名著概說	蘇聯名作家專集	蘇聯名作家合集
一輯	一輯	一輯	一輯	一輯	一輯	三輯	三輯	二輯	六輯	二輯



版權所有
不准翻印

蘇聯作家創作經驗

一九四九年九月初版

一輯

定價一一·〇元

(外埠酌加郵運包裝費)

編纂者

蘇聯文藝選叢編輯委員會

印刷者

大東書局

發行者

上海福州路三一〇號大東書局

發行所

上海及各省市大東書局

魯迅先生說：『被帝國主義看作惡魔的蘇聯，那文學，在世界的文壇上，是勝利的。——以它的內容和技術的傑出，而得到了廣大的讀者，並且給予讀者許多有益的東西。』

二十多年來，蘇聯的文藝介紹到中國來的非常的多，對於中國的思想、文藝和革命行動都起了極大影響；而於中國新文藝的航路上更是一座燈塔。但對於二十年中介紹過來的許多蘇聯文藝，還沒有一個結集，沒有一部經過整理的彙輯的書。而蘇聯方面却已預告中國現代新聞文選的刊行了。本局有鑒於此，特約多人運用他們歷年搜集的資料，彙編為蘇聯文藝選叢。分類刊行：為文藝理論、報告文學、少年文學、音樂、小說等。以期於新民主主義的旗幟之下，略盡宣揚新現實主義的蘇聯文藝的責任，同時期望對於中蘇文化的交流上，也能增加一點熱力。

蘇聯文藝選叢

蘇聯作家創作經驗

(輯 一 第)

目次

我的創作經驗	(A·法捷耶夫)	一
我怎樣寫作	(M·左勤克)	一一
我的創作經驗	(M·高爾基)	三三
我的創作經驗	(A·托爾斯泰)	三九
我怎樣寫「對馬」的	(N·普利鮑依)	五三
我怎樣寫「鐵流」的	(A·綏拉菲摩維支)	七三
我的自白	(S·鐵列捷珂夫)	八五
我怎樣寫「鄧熙華」的	(S·鐵列捷珂夫)	八九
我怎樣寫詩	(馬耶闊夫斯基)	九五
我的夢	(F·格拉特科夫)	一一三
我怎樣寫「士敏土」的	(F·格拉特科夫)	一一七
我怎樣寫「鋼鐵是怎樣鍊成的」	(奧斯特洛夫斯基)	一三五
我怎樣寫「一週間」的	(李別丁斯基)	一四一
我怎樣寫作	(皮涅克)	一五九
我怎樣寫「城與年」的	(K·斐定)	一六五

我的創作經驗

A·法捷耶夫著

同志們！職工會出版所叫我跟諸位工人出身的作家，談一談我自己的創作經驗。我先要告訴大家的，就是我的藝術工作的經驗是並不多的。我開始寫作，才不過是在十二年以前，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，大抵都依賴於現實材料，都依賴於作家的生活經驗。所謂作家的生活經驗，這不僅是那作家本人眼所看見、手所經過、生活所經歷者，不僅是把那從書本上——從他人敘述所看見所經歷的著作中所知道的一切包含在自己的內容裏面。藝術工作中有最大的意義的，是作者本人親自所經歷、所看見、或密切地所接觸者。

這兒發生了一個問題：歷史的作品所寫的是關於作家未親自看見過的事體——幾百或幾千年以前的人物生活、變故、事實，它怎樣能問世呢？作者在取材於歷史的時候，在寫作歷史的過去的時候，第

一、他是依據史書上的資料、信件、去研究時代和其主人公的生活；第二、觀察當代人的生活，亦可幫助他理解主人公的行為和動作的主因；這樣可以補充從信札、文件、書籍中所得的關於過去的材料，那時藝術家的觀念中就可以浮起過去的肖像來；我們在近世的人們中間也可以找出這樣的東西，那東西可以幫助理解上一時代的人物的性格。巴夫林柯(P. Pavlenko)先生在講他寫巷戰(Barricade)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的東西呢？顯然，在這種情形之下，藝術家寫幻想的烏托邦的作品，是根據對活的現實的觀察，研究今日已有的未來的份子，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，在其創作的工作中，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，可以有條件地分為三個時期：一是蓄積材料的時期，二是構思或所為「孕蓄」作品的時期；三是寫作的時期。

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

我自己的作品，如毀滅、烏德黑人的最後一個，是取材於本國革命戰爭，我本人曾經受過革命戰爭——尤其游擊戰的訓練。那時我沒想過將來要作一個作家，一切經過的印象都貯藏在我的心中。顯然，在我曾經參加過的鬭爭中，凡是特別令我吃驚的，凡是這種鬭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，我卻預先不知道怎樣來使用一切筆記。

顯然，「在原始的藝術積蓄」的時期，在藝術家最初積蓄現實典型的時期，凡是特別觸動他意識、觸動他心理猶如某一社會層級的代表者的那些關於現實的印象，便都貯藏下來了；換言之，甚至在創作工作的最初一個時期，藝術家都不是離社會環境而「獨立」的個人，藝術家本人是代表一定的社會層級的，有自己的世界觀（往往還不大明確地形成），因而在現實中並非一切都同樣地觸動他，都同樣地感興趣，同樣地受其激動。無疑地，個人的品質：如才力發展水平、體質、意志的品格，以及其他作家個人的性格特點，在選材時都演有很大的作用。

在藝術工作的原始時期（敘述這很覺困難），典型在藝術家的心中，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，材料怎樣在鍛煉，選取作品觀念的初步輪廓、

主題、結構的大綱怎樣在出現，是很難敘述的。我無法說出這來。所曉得的，只是全部積蓄起來的材料，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、鬭爭的、有愛情的、快樂的、以及痛苦的人一樣——在自己的心中早就孕蓄起來的。惟經過相當時期之後，零亂的實現典型，才可積合而成一整體，雖然還不是完善的；才在藝術家的心中形成作品的某種基本的標誌；那時起草作品的某一節，某一章，以及計劃大綱的時候也就到了。這時，你着手從事很有興味的自覺的工作，從心中所有的巨量印象和典型中選取最有價值的材料，揀選一切需要的，丟掉多餘的，把事實和印象凝結起來，以便盡可能地完全而明瞭地表達出心中所結晶的作品的主要思想。寫作的第二個時期，就是這樣進行的。

我是怎樣寫自己的作品呢？

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

關於毀滅和烏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。我只是自覺地沈思，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，要太多的思索，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，才可以表達出那作為作品基礎的思想、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，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「作品的鍛煉」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。凡鍛煉不足的作品必定脆弱，其觀念往往為讀者所不明白，因為作者本人也就不大明瞭的。

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

第一部小說沉淪，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。一切我都覺着是好的，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（一九二一——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。」但是這種對動態形式的理解，創造了一種人爲的語言，使讀者撲朔迷離；在這種不自然的語言構造下，不會有自由通用的語言。

在那個時候，寫「片斷散文」，在某種程度上，我以為是自己的義務。那時，潦草的、加工很少的作品，發表的很多——就是現在也還在發表着——我把牠們跟自己寫的一比較，以為自己寫的並不壞，且以此爲滿足。那時，我還沒有努力工作的志向。氾濫，是一部不認真的潦草的作品，那裏面也有把自己，把個別人，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」(Imaginist)在文學上的影響很厲害。「想像派」以為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，曾有很多虛偽的典型，很多偽造的關於這。現在

回想起來，很覺可恥。這小說曾出版了，諸位試一閱讀，即可相信我的話不是假的。

這些缺點，在某種程度上，我的第二部作品逆流也是免不了的，不過程度小些罷了。雖然，結構不完善，用語有嚴重的缺點，但是那部作品的基本觀念是明瞭的，小說的藝術上的說服力是很高的。

然而，我以為這部小說的缺點，寧多於它的優點。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。曾動筆寫目前的小說烏德黑人的最後一個，曾寫了毀滅的幾章，並且動筆寫了一部小說，未曾出版，那時我寫的一切，自己都覺着不滿意，在躊躇和工作的結果，毀滅的主題打動了我，這部小說，在一九二五年已有系統地去動筆寫了。

我怎樣理解毀滅的主題呢？

自然，要簡短地敘述藝術作品的主題或觀念是很難的。最好是用小說本身的內容來表達觀念，換一句話說，從頭到尾來述說小說。

但是，粗略地把小說的基本意見講一講卻是可以的。

毀滅的基本見解是什麼呢？我可把它撮述如下：基本的見解是：在內戰中是實行人類資料的淘汰，一切敵視的，都被革命掃除，一切無力參加真正的革命鬭爭的，偶然落在革命營壘的，都中途退出；而一切從真正的革命根基中，從千百萬民衆中生長出來的，都在革命的鬭爭中鍛煉着、生長着、發展着。人類資料進行着極大的改造。這一改造所以能够順利地進行者，是因為革命是由先進份子來領導的，此

種份子認清了革命運動的目標，他們領導較落後的，幫助他們去受訓練、受改造。

這部小說的基本主題，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，把游擊運動描寫爲一種純粹自發的運動，而城市和工人的影響極爲薄弱。依據自己的游擊戰爭的經驗，我以爲游擊運動中的自發成份頗多，其中先進的勞工，在組織上佔着很重要的地位。爲駁斥他人關於游擊運動所寫的起見，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，烏利雅諾夫曾要求每個自覺的工人，每個革命者，都要有這樣的一種道德觀，就是一切行爲與活動，都要以革命的利益爲出發。凡違犯革命利益者，就是不道德。

所以，毀滅中產生了莫羅斯基和梅齊克兩個典型。莫羅斯基是個飽經風塵的人。他能做賊，能破口大罵，能虐待婦女，不懂生活中的許多，又能吹牛皮，吃酒大醉。他性格上的這一切特徵及其表露，無疑地，都是他的大缺點。但是在鬭爭的生死關頭，他的行爲，卻爲革命所需要，而克服了自己的弱點，他參加革命鬭爭的過程，是他的人格鍛成的過程，是解脫過去的罪惡而獲得新的革命志士的品格的過程。他還沒有把鍛煉的道路走完，便被打死了。

毀滅中的第二個「主人公」，梅齊克從聖經上十戒條的觀點說來，他是很講「道德」的。「忠實」，

「不姦淫」，「不做賊」，「不罵人」，不過這些品質在他是表面的，掩蔽着他內心的利己主義、對革命事業信心的缺乏、以及加倍的小布爾喬亞的個人主義。革命審查的結果，莫羅斯基，乃比梅齊克更高一級的人的典型，因為他的志向遠大，此種志向決定了他高尚人格的發展。

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

所以，在毀滅裏面，我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의 潑辣的人，而且是一種凝固的社會心理的典型。

這，我曾部分地成功了；就那成功的程度言，這一部作品，比簡單的空談革命戰爭的某一瑣事，有着更廣大的意義。在別種環境之下，例如在「和平」建設的環境下，你也可以想見毀滅中的主人公。

毀滅就結構講，是並不複雜的。它基本的意思是用敘述各隊的命運，敘述某隊怎樣開始搜索白黨，怎樣抵抗白黨，怎樣擊潰他們，結果怎樣衝破了白黨的包圍，而犧牲了好多戰士，但仍情願迎接新的決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，諸位可以看出是逐漸的平坦的說明游擊隊的一切衝突，由它的毀滅起，至它衝破白黨的包圍止。在這樣一個很短的期間，表露了而且鍛成了兩種不同的人類品格，一種人是革命的，別種人是仇視或至少不喜歡革命的。因了列威遜，巴克蘭諾夫這種人的堅定，凡讀了這部小說的，在游擊隊潰散之後，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？首先跟第一部作品沉監的用語的虛偽不同的，我曾竭力往簡單的寫，最明瞭地表現思想。全部工作，我只抱着一個目的：要寫得最明瞭而最確切的表達出自己眼睛所看見、心中所想像的一切，最準確地表達出這來。以前工作的習慣特別反映在第一章中：那時我還不會輕視外表上的詞的美麗。在工作過程中我才漸漸地脫離了這習慣。

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

諸位都知道，批評毀滅的會說，俄國偉大作家托爾斯泰對我這部作品有很大的影響。這一半是對的，一半是不對的。這部作品裏面沒有托氏宇宙觀的痕跡，批評不對的地方就在這兒。但是托爾斯泰藝術典型的生動和確切，被描寫者的具體、明瞭、簡單，卻常常攔住了我。我在寫毀滅的時候，有些地方在詞句的韻律上，在詞句的結構上，曾不自覺地採取了托爾斯泰行文的若干特徵。

這情形並非特別地激動我：凡是初學寫作的藝術家，總是憑藉於過去的經驗。甚至此等天才的藝術

家如托爾斯泰者，在其創作的初期，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 *imitator*（即完全重述自己老師而不創造任何新說之意）。假使一個藝術家成功高舉了現在的新資料，發展了某種新的觀念，以及在學習過程中受了較有經驗的作家的影響，這是並不奇怪的，因為他在發展的過程中可以逐漸脫離那影響的。無疑的，我們每人，誰若是學習技巧於古典作家，他務須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。

在草就主人公的行動、心理、外觀、表情等等大綱以後，隨着故事的發展，這個或那個主人公便好像自己來改正原來的設計了，在典型的發展中好像出現了自身的邏輯。試舉個例子來說：梅齊克住在軍用醫院裏，住在森林裏面，這是一回事；他好了後，加入隊伍，這又是一回事。我竭力想像，他是怎樣在新的情勢下動作的，因此又得一個結果，作品的主人公，假使藝術家深知他的話，他本人就在某種程度上領導着他自己的。

梅齊克自己在全部小說上的發展過程，使我明白，他本人不能夠結果自己的。自殺便可造成與他全

部容貌不相適應的某種小資產階級「英雄主義」或「痛苦」的光輝，在事實上他是個怯懦的小人。他的痛苦是非常表面的、微小的。

小說中美特里西的典型，我想把他當作排長之中一個最出色的人物，在寫作過程中，當我進而寫故事的第二章時，我覺着關於這個人物應該多說些，我明白美特里西的典型在描寫列威遜的性格上是很重要的。列威遜所缺乏的那些性格的特點，我以為必須要在美特里西的典型上體現出來。假使列威遜在他所有的品格上，再加以美特里西的性格特徵，那他便是理想的人了。不過目下理想的人物還是沒有的，所以，爲了把主人公的理想性格描寫完全起見，便需要這樣一種典型，就是它本身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，——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。

舉托爾斯泰爲例吧。他曾感覺着了剝削者社會裏面的矛盾，但他卻認爲打破矛盾的出路是在恢復家長制的農民生活。

哈謨遜 (Knut Hamsun 生於一八五九年，挪威的著名作家，一九二〇年曾獲諾貝爾獎金——譯者)這樣的藝術家，哥根 (Pol 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。盧梭直截說道，應當回復原始的社會——天然的人類狀況，謂文化毀損了人類的天然美麗云云。我們曉得，折回社會發展的過程是不可能的。要打破資本主義社會的矛盾，惟有用暴力推翻資本主義，建立無產階級專政，並憑藉後者而領導全社會達至高一級的發展階段才行。這個很大的觀念，我想把它表現在烏德黑人的最後一個裏面。

我在遠東時所積蓄的巨大材料，給我暗示了這個觀念，因爲那裏可以觀察蘇聯革命後內戰的時期，可以觀察革命，和領導勞動大衆鬭爭的革命志士的時期，可以觀察資產階級和知識份子的行爲，也可以觀察住在該地的非常落後的民族的生活，這些民族當中有好多還是處在氏族制度的階段上，原始共產制