

文藝理論叢書

作家與生活

—第二屆全蘇青年作家會議論文集—

法捷耶夫、愛倫堡等著

文叢翻譯出版社出版



作家與生活

Abstract

Abstract

文藝理論叢書

作家與生活

—第二屆全蘇青年作家會議論文集—

法捷耶夫、愛倫堡等著

劉 攡 逸等譯

文藝理論叢書編輯委員會編

文叢翻譯出版社出版

總 6 文理 1 32 開 198 面

作 家 與 生 活

法捷耶夫·愛倫堡等著
劉 達 逸等譯

★版權所有★

一九五三年一月北京再版

出版者 文藝翻譯出版社

發行人 陸 劍 秋

(北京西單舊刑部街三號)

京 10,001—13,000

定價 7,000元

文藝理論叢書編輯例言

一、本叢書的編輯與出版，是想爲文藝工作者供給一些有關於文藝修養方面的讀物。

二、本叢書的範圍包括創作方法、創作思想、寫作技巧與經驗、作家研究、作品研究、中國新文學史、文藝批評、蘇聯及新民主主義國家文藝現狀介紹等……。

三、編輯方面，我們準備翻譯與論著各半，但遇必要時得適當地變更其比例。每冊字數在十萬字左右，這樣做可以使編輯與出版都比較能及時完成。

四、我們能力有限，希望在編輯與出版方面都能夠得到各方面的幫助。

五、叢書稿件接洽事宜，請投函北京西單舊刑部街三號轉文藝理論叢書編輯委員會。

錄

K · 斐定：一五

論作家的勞動

——獻給第二屆全蘇青年作家會議

創作三要素

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，做一個名符其實的現代人，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使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，必須經常而堅持地學習本行的技巧，從技術學的基本原理（文學的技巧也像任何的技巧一樣，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，因為在迅速發展着的蘇維埃實現的條件下，在新與舊緊張的鬭爭中，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。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夠了。我用不着費什麼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，那已經是完全不夠的了。

就拿我自己來說吧，當完成了『青年近衛軍』的時候，我想起了一個新的構思。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構思。因藉以構造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，甚至被生活所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——從新的種籽中能夠看出這新的東西就是勝利的東西。

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——，這樣的文學家就要不可避免地落後，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，學習列寧斯大林關於社會發展的科學，依據大量的實際的各方面的知識，那他就可以不僅與生活步調一致，而且能走到它前頭，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舊時這個詞所具有的意義了。那時的理解是：革新的作家就是發現新的手法、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東西的人，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東西。

努力促使新的東西勝利——所謂新的東西是包括在共產主義這一總的概念之下的，這就是蘇維埃藝術家的創作所服從的目標。

但是如不瞭解藝術家勞動的性質，這個目標是不能達到的。真正散文作品只有

在短篇、中篇、長篇小說上付出了巨大的、堅持的、不僅是智力的、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度改寫，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。一個作家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：一個作家一定要有計劃。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、形象一旦明確化，那時人物、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，美諦克的結局本應當是自殺。但後來他辦不到這件事，卻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。

論語言的修鍊

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常談話那樣自然而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，立刻就着手修它。這些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。第一個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。當我比較年青的時候，我連一章都不能一氣兒寫完。我隨時隨地來改寫、琢磨，然後再前進。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瞭解，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巨大的勞動，說明阿歷克塞·瑪克辛莫維奇巨人般的精神力量。

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一篇論文的九十多種的未定稿。

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，這是在研究物理學做實驗時畫的。那裏面有和人談話的記錄。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（舉例從略——譯者），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：（舉例從略——譯者）

研究這些筆記本子，你們就可以看出他所練習的詞彙數量是多麼大了，這並且

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。托爾斯泰爲了使自己在祖國語言上成爲強有力的，首先細心地研究那基本的、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：應當讀列斯柯夫的東西，應當讀美里尼科夫——別柴爾斯基的『在森林中』和『在山上』，因為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用那些不必要新字、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，作品好比身體強健的體育家：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，它們卻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。爲了發展這個筋肉組織，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。譬如你們讀某的作品。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、激越、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夠引起讀者必要的情緒、必要的心境的節奏、詞彙、語句。