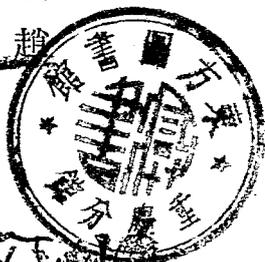


書叢菝文代現

# 論作創藝文義主民三

編主藩道張

著編培友趙



行 印 局 書 中 正

書叢藝文代現

論作創藝文義主民三

編主 藩道 張  
著編 培友 趙



行印局書中正

## 現代文藝叢書總序

文學的定義，雖古今中外各有不同，簡而言之，要不外語言文字的艺术之總稱，釋名：

「文者，會集衆字以成辭義。」

孔子曰

「言以足志，文以足言，言之無文，行而不遠。」

前者是說文乃組辭以達義，後者是說文字的功用，在補充語言之不足，文學的效能，在補助語言之所不及。我們曉得文學藝術是人類社會的產物，它的產生遠在人類發明文字之前。正如沈約所謂：

「雖虞夏以前，遺文不覩，稟氣懷靈，理或無異。然則歌詠所興，宜自生民始

我國古代政教不分，道德與學術合一，所爲文學，均爲有關治化之作，迨及周秦諸子始進而以文學爲宏揚學術之工具，便造成了歷史上文學鼎盛，文化發達的時代。迄魏晉之世，競尚詞藻，羣趨爲文學而文學，於是文風斯靡，文學的價值亦漸低落，嗣後唐代韓柳諸家雖倡言改革，無如科舉繕興，文藝一道，遂成末技，而民族文化也就日漸衰微了。

一般的說，語言文字，以及一切形象藝術，都是人生思想情感的表现，也是作者時代環境的反映。文學藝術的創造，因以時代爲轉移，而文藝形式所表的風格，內容所表現的意識，也就是作家對於時代的認識，和所努力的成就，又往往足以轉移時代。司馬遷云：

「昔西伯拘美里，演周易，孔子戾陳蔡作春秋，屈原放逐著離騷。」

周易、春秋、離騷，固皆爲文學上千古不滅之作；卽證之域外，如荷馬、但丁、莎士比亞、託爾斯泰之作品，又何獨不然。雖未必皆作於困窮之際，而其反映時代與影響時代，則一也。

近百年來，東西文化溝通，國人眩於西方文藝理論，以為中國缺乏偉大文藝著作；或且力事模仿，以為非如是不足以稱創作。影響所及，文藝領域乃愈形狹隘，文藝功能遂更見微薄。殊不知時代既異，地域又復不同，我國文學源遠流長，自有其偉大前途，正不必削足以適履。

所幸抗戰軍興，建國基礎日趨鞏固，三民主義文藝理論亦漸完成，文學藝術乃重被重視；非但文藝領域因以擴大，文藝價值亦因而提高。承接新的時代，應有新的文藝產生，象徵着新中國文化發達的前途，乃一定不易之理。深信全國作家皆當同具此感，均已抱定共同信念，正在埋首努力。

去年六月，正中書局以編輯現代文藝叢書及現代戲劇叢書事相託，思及當前文藝出版殊覺貧弱，因即貿然允諾，復得各地作家暨王進珊同志之助，未及期年，各書已將印行。引玉之勞，雖不足以言功，然幸告厥成，事亦可喜。用綴數語，以誌所感。

張道藩 三十二年四月

## 自序

十二年前，我開始和文藝結成知己；直到今天，此緣越結越深，不可解脫。正爲了這個原故，更使我深切地感到中國文藝有革命的必要。

且不談創作，僅就指導創作的書來說，試問那一本書是完密的，正確的？描寫辭典之只是割裂的段落和字句，無關宏旨；翻譯之文藝作法，隨處碰到外國人的名字和引着眼，又是那麼歐化地難懂；國人自編的小說作法，詩歌作法……既未從整個文藝創作問題十分之二三，才是編者的話，自然很少獨特的意見；偶爾有比較可看的，又戴上了有色的眼鏡講話，根本先就錯了，自無取於枝節。而大部分青年，就是在這些書籍指導下創作的，怎麼會有成就？

我是一個文藝愛好者，又是一個三民主義信仰者。我深信：在文藝領域裏，至少有兩個問題是已經肯定了。第一是，需要文藝，第二是，需要文藝政策。假如沒有文藝，人類精神的飢餓與疾病即將無法療治；因爲文藝是人類精神的食糧與藥餌，屬於必需品，但若僅有文藝而不普及，或雖普及而不精美，甚至含有毒汁，則一部分人類的精神，亦將非被餓死、瘦死，即被殺害；因此，文藝政策是「人類精神必需品」的計畫生產者和監製者，其重要性尤可想見。同時，我更深信：唯有以三民主義與文藝相結合，中國的文藝才能革



命，亦唯有實行三民主義文藝政策，中國的文藝革命，才能成功。而且，我自己畫過葫蘆，寫過花賬，拖過死蛇，鑽過牛角，迷過烟幕，放過空炮……深知在文藝之途摸索的苦況；因此，我覺得寫一本「三民主義文藝創作論」，是我應盡的天職。明知個人的才力不夠，但天職是不准逃避的。

顧名思義，本書既名為「創作論」，自然是論「創作方法」，而非「創作方法」的本身。我是要試從批評中建立三民主義文藝的「理論體系」和「創作綱領」，並打開一條「實踐之路」來。所有的意見，當然並不全部是我的發現；師友、書籍、大自然和社會，都是我的輔導者。但我的寫作態度，則是誠懇而嚴肅的：一不當錄事，二不當繙譯，三不當編輯。所以，我不願抄名人作品做例子，以侵佔寶貴的篇幅；不肯用外國字母和原文，以製造多餘的麻煩；不敢引長篇大論做根據，以表示自己的淵博。

本書大綱的起草，遠在二十六年長夏。同年十二月十一日，故鄉淪陷，攜稿乘扁舟於敵艦叢中倉皇北走。中經流離顛沛，出死入生，旋寫旋輟。直到重慶，才能於生活鞭笞之餘，重新整理撰述完成。其間經過了悠長的五年，而在這悠長的五年中，三民主義文藝運動之聲，也由少數人的呼號，逐漸響及全國。現在，所少的就是「創作」和「創作的理論」。我不敢以本書作為「大輅」的「椎輪」；這只是我拋的一塊磚，希望能引出十塊玉！

友培寫於重慶

三十一年  
四月九日





## 第一章 緒論

自從英國首先打破了中國古老的門戶，使我們從此以後，繼續不斷地蒙上了層層的國，但同時，英國也震醒了中華民族沉酣的國魂；從民國紀元前一年，上溯到鴉片戰爭，這七十年中，由於我們民族意識的覺醒，不願再受異族的蹂躪和外人的壓迫，有志之士，共謀光復，乃得以太平天國革命運動的失敗始，而卒以辛亥革命運動的成功終，亦未始不是外患的賜與。在這一階段內，對於文藝有下列幾種重大的影響：

第一、由於曾李的「洋務運動」和康梁的「變法運動」，廢除了八股文，使中國文人從數百年的桎梏中解放出來，這種文體一廢；消極方面，掃除了新文藝發展的未來障礙；積極方面，轉移了當時文人的心理，恥於再受八股文的「格式」和「字數」的限制，進而運用活潑解放的「新文體」。

第二、由於傳播了西洋的典籍，譚嗣同等遂以「新典故」代替「舊典故」，提倡「詩界革命」。至黃遵憲而集其大成；他以舊風格鑄鑄新理想，凡古今中外一切事物名稱乃至方言土語，皆採而用之；並以作文之法作詩，抑揚變化，任意伸縮，不為傳統的規律所限。這是新舊詩體過渡期中，一種試驗的成功。

第三、由於庚子之亂，人民深知政府不足圖治，前此畏懼的心理，一變而為譴責的態

度。於是繼「諷刺小說」而產生「譴責小說」：揭發奸弊，刺彈時政，並及風俗，以暴露滿清的亡國現象。此外，梁啟超復在日本創辦「新小說」月刊，其所作「論小說與羣治之關係」一文，特別強調「今日欲改良政治，必自小說界革命始，欲新民，必自新小說始」。經他這一提倡，小說在中國文藝中，才獲登大雅之堂，不再被譏為「道聽塗說者之所造」。

第四、由於歐美留學生的派遣和同文館的設立，介紹了若干西洋學術的書籍進來。同時，翻譯文學，亦逐漸流行，尤以林紆為巨擘。他翻譯了一百幾十種西洋小說，雖然他自己不懂原文，而譯本又漫無選擇，不無可訾之處；但因他這種偉大的精神和願力，使中國數千年來孤立自守的文藝，得到新綽活潑的伴侶，其功實不容埋沒。

第五、更由於本黨的發展和政治制度的革新，使中國一向做政治附庸的文藝，得到自由生長的土地。所當引為美中不足者；在本黨革命同志中，雖不少流涕痛哭之辭，慷慨悲歌之句，充滿了愛國的悲憤與熱情；但大部分有志之士，均在捨身取義，奔走呼號，鼓吹三民主義，參加實際的革命運動；故儘多酣暢淋漓的宣傳文告，卻少精心結構的文藝創作。

辛亥革命運動成功以後，照理說，中國文藝應該有一次畫時代的革新。可惜辛亥革命運動的成功，並不徹底：表面上，專制政體是推翻了，中華民國是成立了，但社會的秩序，紊亂如故，國民的知識，閉塞如故。那時候，國家大計尙朝令夕改，那裏還有工夫來

注意文藝？在這種情形之下，「文藝運動」便伴着「思想革命」，由陳獨秀所創辦的新青年雜誌發軔；而最先在這方面提出改革主張的，就是胡適所發表的「文學改良芻議」。這篇文章，雖是發難的信號，到底脫不了改良主義的範疇。再來一篇「建設的文學革命論」，主張「國語的文學，文學的國語」；他以歷史進化的思想，提出「八不主義」的口號，站在「古人已造古人之文學，今人當造今人之文學」的立場來說，這是對的；但他卻忽視了歷代文學之所以有變化的「整個社會生活基礎」，只看到歷代文學變化的表面痕跡，便強指各時代用典較少和造詞平易的作品爲白話文學，與同時代的其他作品對立，把文學在形式上分成「文言」與「白話」兩種，要在歷代文學作品中，尋求一線相承的「白話」，作爲「史」的淵源，這便枉費了心力。

緊接着「文學改良芻議」之後，陳獨秀發表了一篇「文學革命論」，主張「推倒雕琢的阿諛的貴族文學，建設平易的抒情的國民文學；推倒陳腐的鋪張的古典文學，建設新鮮的立誠的寫實文學；推倒迂晦的艱澀的山林文學，建設明瞭的通俗的社會文學」；這種見解，雖較鮮明，但他所提倡的「國民文學」「寫實文學」「社會文學」的內容到底是什麼，卻無具體的說明，故不免仍有模糊籠統之感。

後來，「每週評論」與「新潮月刊」相繼出版，與原有的「新青年雜誌」鼎足而立。這些刊物，不僅徹底提倡白話，反對文言，並且進一步連帶反對舊思想，攻擊舊倫理、舊

道德，這便超出了文學的領域。於是，折衷論者如曾毅等，恐怕「矯枉過正，急進反緩」，主張「由淺入深，白話文言並重」。

當然，持反對論調的也大有其人，林紓就是當時的代表。他指斥「趨怪走奇」的壞現象，申述「無古文安有白話」的大道理，主張「保存國粹」；並且寫信給蔡元培，請蔡糾正社會的風氣。但蔡是竭力主張白話的，他雖然看到當時白話文的組織不完全，卻不願錯過了這個趨勢，便在回信裏給了林紓一個確切的答辯。

林蔡之辯結束後一個多月，便發生了一件中國文藝史上畫時代的事跡——「五四」運動。這一次運動，主要的口號是：反對專制，要求民主；反對迷信，要求科學；充分表現了中國青年革命愛國的精神。在行動方面，可以說是受了本黨前身的「與中會」「中國同盟會」和「中華革命黨」所發動的「辛亥革命」以及「討袁」「護法」諸役的影響；在思想方面，可以說是受了總理所發明的「三民主義」「孫文學說」以及歐戰告終時所著的「實業計畫」等書的啓示。雖然他們「濃烈的感情」抵償不了「淺薄的理智」的缺憾，但他們卻做了推動白話的生力軍；當時各地出版的小報紙和各大報的副刊，全用白話；雜誌方面，如「星期評論」「少年中國」等等，也都以白話文鼓吹新文化。自此以後，白話文便更廣泛地流傳到全國，甚至公然被稱爲「國語」。

在這一階段內，中國文藝有下列三個最顯著的特點：

第一、是「新」。大家都放棄典雅的文學，採用通俗的白話，求文體的根本革新，以與新的內容相配合。在社會方面，因為受了這種新的潮流的衝激，於是，政治上，亦形成種種的革新運動。

第二、是「快」。從辛亥到五四，這短短八年中的進步，遠甚於鴉片戰爭到辛亥革命的七十年。這固然由於辛亥以前播下了革命的種子，但「外的衝激」和「內的自覺」以及「中國新青年的努力奮鬥」，則為主因。

第三、是「廣」。由於印刷術的進步，出版便利，刊物報紙，風行一時，人手一紙，不必傳抄，故新文藝的傳播，不脛而走。

但缺點依然很多：第一、雖「新」而無「根」，未能建立起中國新文藝的體系，以致此後文壇益陷於紛亂之中。第二、雖「快」而不「實」，只有空虛的成就，非常脆弱，故一經打擊，即受頓挫，甚至退走舊路。第三、雖「廣」而不「深」，能夠接受的，只有一般知識青年，對於大多數國民，並未發生什麼影響。同時，反對的聲浪，也並未全消；學衡派，搬弄西洋古典的法寶於前；國故大家，發起國故整理的運動於次；而甲寅派，更利用保衛國粹的盾牌於後，無形中又撥燃了「文言復活」的灰燼。

正當國內文藝新舊論爭熱烈的期間，世界文藝思潮，源源輸入了中國。同時，國內整個社會生活基礎，也有着急遽的不平衡的發展。「爲人生而藝術」的文學研究會，便應運

產生了：標示着寫實主義的文學，反抗無病呻吟的文學；提倡血與淚的文學，反抗鴛鴦蝴蝶派的文學；並以小說月報，作為他們的營壘。

同時，又產生了一個「為藝術而藝術」的創造社，樹起浪漫主義的旗幟，崇拜天才，重視靈感；主張「打倒功利主義，而追求文學的全，實現文學的美」；並發行創造季刊，對文學研究會採取挑戰的態度。

這樣的對立，並不很久。等到郭沫若在「我們的文學新運動」一文裏，慨嘆中國政治的破產，武人的專橫，而要打破文藝上從來因襲的樣式，以求新的生命之表現；成仿吾在「藝術之社會的意義」一文裏，亦不復囿於「唯美」的見地，而要觸及「人類社會」；他們便不啻否定了創造社原有的立場，而與文學研究會的主張，在實質上沒有什麼不同。繼之，語絲社和章士釗及現代評論社，更來了一次激烈的新舊思想之爭，作為這以上歷次論爭的總結。

「五卅」運動在上海發生後，文藝運動又轉了一個方向：「從文學革命，到革命文學」。那些「才子加流氓」式的創造社要角，搖身一變而為「文學階級性」和「唯物文學論」的提倡者，他們要以農工大眾為革命文學的對象，並與太陽社爭取「包辦」權。於是，傳統文學，以及新的紳士文學，全在被攻擊之列。

被作為革命文學祭旗的「犧牲」，就是後來又被某些人譽為「新中國聖人」的魯迅。

所有「封建餘孽」、「布爾喬亞的忠實看家狗」、「不得志的法西斯蒂」……等等罪狀，全加在他的頭上。這一來，魯迅被擠垮了：忙去翻譯了幾本蘇聯的文藝理論，幫助他的嘲笑之筆，予攻擊者以無情的反攻。

其次，被攻擊的「茅盾」。對於他所著的「幻滅」、「動搖」和「追求」，斥為一切都是病態；病態的思想，病態的人物，病態的行動……而茅盾也對那些「標語口號化」的革命文學作品，搖頭嘆息，認為是：「可痛心的現象」。

迄至北伐完成，因為政治上的某種分裂，文藝乃被一部分人利用為失敗後的政治鬭爭的工具。這樣，無階級革命文學（即普羅文學），便成為他們唯一的「武器」了：煽動着，蠱惑着，蔓延着，毒焰灼傷了無數青年們的純潔的靈魂。

恰在這時，新月派提出了文學的「健康」與「尊嚴」兩大原則：他們要掃清「混亂的市場」，建立「正宗的企業」，以「人性」代替「階級性」，這種主張，是很對的；但他們以為「大多數就沒有文學」，欲以個人主義為革命的中心，這卻染上了英雄色彩的斑點。

另外，又有些人提出了「民衆文學」，反對一切「階級的」文學；這種主張，切中「時弊」，頗為徹底。可惜他們忽視了實踐的問題，致未能發生積極的作用。

在這一階段內，中文藝的趨勢，可以說是：「由形式改造，到內容改造；由思想立場，到政治立場；由學術化，到工具化」。平心而論，自然也有相當的進步。可是，各有

各的觀點：有的偏廢，有的拘執，有的謬誤，有的只有理論而無創作；距離理想的目標，依然很遠。

不久，無產階級革命文學的「理論家」們，深感樹敵太多，抵擋不易；他們便以「天才的」手段，隱閉恐怖卑惡的面貌，發揚妥協利用的精神，成立了所謂「中國左翼作家聯盟」（簡稱「左聯」）。並拉當時罵得他們最刻毒最猛烈的魯迅爲盟友；而魯迅也就毫不客氣地抓過領導權來，滿足了自己所想滿足的「首領」慾。

然而，中國的無產階級革命文學向那裏去尋呢？這正如魯迅先前諷刺別人的時候所說：「只好在大屋子裏去尋，在飯店裏去尋，在洋人家裏去尋，在書舖子裏去尋，在咖啡館裏去尋」。

「左聯」成立後三個月，王平陵等便發表了一篇「中華民族文藝運動」宣言。他們認爲文藝「不是從個人意識裏產生，而是從民族的立場所形成的生活意識裏產生」；因此，反對文藝爲個人所私有，更反對文藝爲階級所拘囚；主張「文藝最高的使命，是發揮它所屬的民族精神和意識」。這一運動，剛好擊中了無產階級革命文學「理論家」們的要害；因爲他們是不要自己民族，準備投靠國際的。

「九一八」、「一二八」的重轍，繼續落在我們的背上，於是，中國文壇起了更大的騷動：一方面左聯在「獨裁文壇」、「霸佔文壇」的野心之下，不僅干涉他人創作的自由，要

使文藝趨於「至下」；並且提出了「大衆語」和「拉丁化」等等的問題，要使中國語言文字趨於紛歧雜亂，廢棄<sup>以</sup>絕。另一方面，國難文字，救國文學……亦在被當時譏評爲「靡景文學，符咒文學」的名義之下，其張旗鼓。再一方面，輕鬆的幽默文學，也藉這個機會，出現於中國文壇，作爲茶餘酒後的資料。

自然，世界名著，世界文庫，這時期也來了整套的介紹。在溝通中西文化這方面來說，自有重大的意義。但另一部分人實際的打算，則是「譯而不著」，既可省力，又適合市場的需要；既可表示自己鍍金的身分，又不致被目爲「左傾」或「右傾」。於是，流弊所及，文藝商品化，洋博士們「生財有道」。

同時，浪漫的色情文學，有毒的懸幕小說，自居風雅的古詩詞，袁中郎式的小品文，形形色式的大衆標點書，也風起雲湧，蔚爲奇觀，成爲文藝市場上的「百貨」。

用心更巨測的是：有些人在某種命令指揮下，爲着響應陝北所主張成立的所謂「國防政府」，提出了「國防文學」，作爲「聯合戰線」的口號。據說，這個「國防文學」的前身，就是「民族自衛文學」。他們居然在文學的領域裏，也不提「無產階級革命」，而要「標榜民族自衛」了；何等可喜？可惜他們自己陣營裏，卻還有些傻瓜青年如徐行之流，死抱住「理論」不放，自然要被斥責爲「機械論者」、「教條主義」、「左傾幼稚病」，甚至「託派」了。什麼叫文藝，什麼叫真理，他們沒工夫來討論。他們只有策略，

只有路線，只看當前的需要；需要一變更，他們的「策略」和「路線」，也就隨之而變，這就是最標準的「辯證法」。

但國防文學是一股「噉噉嚙嚙」的後進如胡洛、周揚之流所提出的，這對於以「左聯主將」自居的魯迅，是一種難堪的刺激。於是，他便下令發動了所謂「民族革命戰爭的大衆文學」，與「國防文學」互爭正統，來了一次內訌：所有「主觀的宗派主義」、「關門主義」、「行幫意識」……在這次內部糾紛裏，雙方完全現出了「尾巴」。連茅盾也要喊「文藝言藝彼此自由」了，可以想見他們當時咬牙切齒，把持文壇，爭奪「交椅」的醜態。

無庸諱言：那時，本黨在政治上雖是成功的領導者，但因致全力於國計民生大計的設施，故對於文藝宣傳，只給予最少限度的注意，未能發揮積極的領導作用；甚至，不易控制。放任吧，越鬧越厲害；查禁吧，太消極，且易激起社會的反應；因為越是查禁的作品，越容易惹人注意，而它的銷路，也就越好。

民族文藝，就在這樣情形之下，於二十六年一月重被正式提出了：各地民族文藝協會的組織，各種民族文藝座談會的發起，以及民族文藝理論的探討和建立，民族文藝刊物的創辦與發行……確實在文藝的亂潮裏，作了一支有力的中流砥柱。

創在這一階段內，中國文藝形成了三個方向：

佔在「以文藝爲遊戲」或「以文藝爲商品」這個方向的人，居最多數：他們怕談「左

傾「右傾」，不管「國家」「民族」；上焉者，風流自賞，下焉者，唯利是圖；這是一班文化的敗類。

站在「以文藝為階級鬭爭武器」這個方向的人，居次多數；他們開口鬭爭，閉口革命，卻昧於中國國情和世界大勢，妄想達到某種野心的企圖，不惜驅改青年，欺蒙民衆；這是一般社會的公敵。

只有站在「以發揚民族精神和意識為文藝最高使命」這個方向的人，雖佔少數；但他們卻能認識真理，把握時機，不矯情，不盲從，不自暴自棄；這是我們民族的戰士！

抗戰的神聖的火炬，照亮了中國的文壇：從「七七」「八一三」到今天，全國文藝工作者，誰都願以他的聰明才智甚至生命，奔赴抗戰建國的總目標，誰都願以嶄新的姿態，集中在本黨的旗幟下，為求三民主義之實現而奮鬥。五年以來，就一般情形而論，我們足以自慰的，有下列幾件事實：

第一、在作家方面，不再造謠生事，以罵人棒已為罷事；不再拾取外人的唾餘，自鳴得意；工作雖繁忙，但忙得高興；生活雖然苦，但苦的清高；很少放棄自己寫作的崗位。

第二、在地域方面，由於抗戰陣地的移轉，使文藝打破了從前集中都市一隅的現象，更廣泛地深入農村，深入邊地，協助了民衆動員的工作。

第三、在內容方面，國家觀念，代替了個人主義；與奮嚴肅，代替了頹廢浪漫；文藝

不再是自我欣賞的花冠，不再是香豔肉感的寫照。

第四，在技術方面，朗誦詩、街頭劇、演講小說，代替了看不懂的書本；文藝跳下了女神的寶座，成爲國民精神的護士。

在這一段內，假如要檢討缺點，我認爲最大的只有一個：那便是缺少正確的、統一的、中心的文藝指導理論。

戰時文學論者，以爲一切文藝，都要適應戰爭，硬給詩歌、小說、戲劇等穿上了「戰時」的戎裝，反對「與抗戰無關」的論調。於是，戰地文藝，抗戰文藝……相繼出現，流傳所及，大鑽牛角，成爲抗戰八股。

通俗文藝論者，以爲民衆「習見樂聞」的文藝形式，不能立刻更改，「舊瓶裝新酒」的方法，仍有繼續採用的必要。於是，作爲「抗戰新詞」的大鼓小調……連篇累牘，流弊所及，模稜因襲，成爲依樣葫蘆。

報告文學論者，以爲在此急劇多變的時代，必須運用戰鬪的文藝形式，才能赤裸裸地描寫真實的血景，才能最正確地映畫新世紀的活動。於是，在新聞紙上，在各種刊物上，這類文藝作品，觸目皆是；流弊所及，雜零狗碎，成爲一篇花賬。

有人提示目前的文藝，應該是「新的寫實主義和革命的浪漫主義」，而將二者有機地連繫起來，才能產生強有力的作品；有人主張只要文藝的目的，適合於抗戰建國，任何形

式任何技術皆可自由使用；有人輕視文藝的宣傳價值，以爲文藝一旦傾用於抗戰建國，就會變質，成爲標語口號；又有人高標文藝的功利主義，以爲文藝最大的效用，卽是爲了宣傳，縱使其內容適合於抗戰建國，但若它的形式不適合於發揮最大的宣傳效用，仍舊不能算是好的文藝作品。於是，由文藝的技術問題，涉及文藝的功利問題，精打算盤。

一部分主張運用民族形式者，認爲必須以實際的內容，通過民族的形式，才能使中國文藝傳統來一次嶄新的變革；另一部分主張運用自由形式者，認爲文藝必須與政治上的「民主」相配合，不受其他束縛，才能產生佳作；又一部分主張運用大衆形式者，認爲文藝要能達成某種解放鬥爭的任務，才能適合時代進步的要求。於是，又由文藝的形式問題，涉及文藝的思想問題，亂放烟幕。

詩人，則以時代的喇叭手自命：認爲最能歌唱時代精神的，就是詩歌；最熱情，最富於鼓動性的，也是詩歌。小說家則以時代的工程師自命：認爲最能活潑表現一切抗戰建國的題材的，就是小說；最有希望寫成偉大作品的，也是小說。戲劇工作者則以時代的攝影師自命：認爲最爲直接告訴觀眾指導觀眾的，就是戲劇；最有藝術性的宣傳，也是戲劇。其餘，音樂家、畫家……也各自主觀地誇大音樂、繪畫……的功能。——於是，更由文藝的詩裁問題，涉及文藝的主導問題，大開空砲。

幸而，沒有一個文藝工作者，反對抗戰建國！

更幸，沒有一個文藝工作者，懷疑三民主義！

毫無例外地，現在黨治國家，誰也不能不重視她自己的文藝政策，在平時如此，在戰時更如此；蘇聯且以文藝組織與黨的組織並重。這可充分證明：文藝是闡揚主義、推行國策、實現總動員、以及抵制敵人思想侵略的最高精神武器。目前，我們正爲抗戰建國而艱苦奮鬥；抗戰固然需要文藝的宣傳，建國尤其需要文藝的鼓勵；因爲文藝不應僅具有「破壞性」和「煽動性」，必須更具有「建設性」和「創造性」，然後消極地才能帶蕩抗戰過程中一切障礙，積極地方能增長建國過程中新的力量。我們抗戰的目的，既然爲了建國的百年大計，我們抗戰的工具，既然要以精神力量補助物質之不足，而抗戰建國的最高準繩，又確定爲 總理所創造的最偉大的三民主義及其遺教；因此，我們謹以無上熱忱，鄭重提出「三民主義文藝」。

可是，本黨先進也曾寫過有關三民主義文藝的論文，爲什麼始終沒有展開三民主義文藝的偉大運動呢？主要的原因是：

- 甲、未能建立三民主義文藝的理論體系；
- 乙、未能提挈三民主義文藝的創作綱領；
- 丙、未能籌設三民主義文藝創作的機構；
- 丁、未能刊行三民主義文藝的定期刊物。

還有兩種次要的原因：

甲、在心理方面 第一，以為文藝乃雕蟲小技，無足重輕，只要有堂皇的文告，就可以宣揚三民主義，何必一定要什麼三民主義文藝？第二，以為文藝內容，只要不違背三民主義的立場就行，何必畫蛇添足，冠以「三民主義」四字？第三，以為給文藝加上「三民主義」的頭銜，反足以使人一望而存戒心，妨害了主義的宣傳。

乙、在人事方面 第一，本黨先進對於新文藝能盡言者，類皆公務冗繁，無暇着筆；第二，未能培養大批文藝幹部，從事於三民主義文藝的創作；第三，未能集中長於寫作的文藝工作者，為三民主義而服務。

當然，到今天來檢討這些錯誤，已無須多加說明；因為事實給我們的教訓太深刻了！走徧各大書店，我們能買到一本有關三民主義文藝「創作方法」或「理論體系」的著作嗎？不能；我們能買到一本專門發表三民主義文藝創作的刊物嗎？也不能。可是，「異於三民主義」或「無關三民主義」的這類書籍呢，有的是。不必列舉名稱，不信，可以自己去看看。

過去，在文藝的領域裏，我們無疑地做了附庸；最初「漠然忽視」和「鄙夷不屑」的態度，讓別人代替了我們應有的地位；後來「防止」和「限制」的結果，又替別人做了義務的宣傳。今天，憤怒地責罵、或是灰心地慨嘆，我們不需要，而且不應該；最要緊的是，

自己站出來！

愛好新奇，追求理想，重視創造……原是熱血的革命青年普遍的現象；如果我們的文藝，還沿着舊的、或是改良的形式，沒有新的生命，自然要受淘汰。固然，糖衣裏面也許包着毒藥，然而它有新的刺激，我們不必責備愛好新文藝的青年們「飢不擇食」，只怪我們沒有負責供給他們的「三民主義精神食糧」！

諱認錯誤和缺點，不惜文過飾非，這是革命黨員的恥辱。因為既有錯誤，就需要糾正；既有缺點，就需要改進，今天，正是中國文藝「糾正」和「改進」的最好機會。

凡是本黨的黨員和三民主義青年團的團員，凡是真誠信仰三民主義的國民，凡是肩負抗戰建國重大責任的文藝工作者，我們要同心同德：

提倡三民主義文藝！

研究三民主義文藝！

創造三民主義文藝！

附註：以前論文學者，大概均以文字寫成的爲限，而另以音樂繪畫等屬於藝術部門。也有少數人以文學爲廣義的，包括一切藝術而言，遂或稱文學，或稱文藝。最近論者，似又有將文學與文藝兩名辭併用的傾向。本文則一概稱爲文藝。惟屬於引用方面者，如「寫實文學」「報告文學」等，仍予照舊，以免誤解。

## 第二章 三民主義文藝的理論體系

要研討三民主義文藝，必先體認三民主義。

三民主義，不是「民族」「民權」「民生」三個主義，而是在一個主義的整體之中，所表現的三種不同的形式，我們不能取其「一」而捨其「二」；因此，三民主義文藝的理論，也不是「民族文藝」「民權文藝」或「民生文藝」三個體系，而是在一個理論的體系之下，所實踐的三種不同的方式，我們不能取其「偏」而捨其「全」。

根據中國整個民族實際情形的需要，三民主義文藝理論的實踐的方式，可以確定爲：  
(1)以民族主義爲前提；(2)以民權主義爲手段；(3)以民生主義爲中心。

自然，簡單說來，三民主義文藝理論的本體，就是「三民主義」。但三民主義的產生，根源於民生哲學；所以，三民主義文藝的理論根據，即以民生哲學爲基礎。同時，總理是三民主義的創造者，他的遺教，自可作爲三民主義文藝理論的準繩；總裁是三民主義的繼承者，他的言論，自可作爲三民主義文藝理論的軌範。因此，三民主義文藝，可以構成如下的理論體系。

### 一、以民族主義爲前提

三民主義的民族主義，目的在保障中國民族的自由發展，同時，也絕對尊重其他民族的生存權利；並對文化落後各民族，儘量扶助他們的發展。這種主義所表現的精神，一方面是一「獨立」的、「自由」的；另一方面是「互助」的、「共存」的；既不同於廣泛的世界主義，忘掉自己民族的本位，而遷託世界一家的空想；更不同於狹隘的國家主義，爲求自己民族的繁榮強盛，而侵略其他民族的生存。這便是三民主義中「民族」的一環，也便是三民主義文藝理論之實踐的前提。根據這一實踐的前提產生的三民主義文藝，自然既非世界主義者空想的結晶，亦非法西斯國家侵略的護符，而是大中華民族生存的砥柱。

可是，我們爲什麼要以「民族主義」作爲三民主義文藝理論之實踐的前提？因爲構成三民主義文藝的第一個基本條件，是組織的。

我們知道：現代文藝的主要任務，不僅在傳播感情，而尤在組織感情。它像一根堅韌的無限長的鍊條；在縱的方面，可以貫通自己民族傳統的精神，負起繼往開來的使命；在橫的方面，可以連接其他民族生存的脈搏，奔赴休戚與共的目標。前者的作爲，在復活自己民族歷史的偉蹟，燃燒每個國民心中愛護祖先遺澤的烈焰，並喚起對於後代子孫的責任感，以建立堅強的自信；後者的作爲，在借鑒其他民族創始的艱難，鼓舞每個國民繼續努力的勇氣，並喚起對於世界人類的責任感，以建立堅強的共信。這種文藝的組織力量，可使人類偏狹的感情擴大化，以打破古今中外的界限，凝結起整個民族乃至世界人類，成爲

一個有機體的單位。

目前，中華民族正遭受著日本軍閥的暴力侵略，而我們民族精神的發揚，尙未到達最高限度，以致民族的生存，發生障礙。因此，三民主義文藝，自然要首先負起組織感情和使命，與軍事組織的技術嚴密地配合，運用表現的力量，推動有關「民族革命」諸任務，完成最迫切的軍事方面的武力建設，以保障中華民族的生存，並進而協助其他以平等待我之民族，共同消滅世界的強盜。

## 二、以民權主義爲手段

三民主義的民權主義，目的在實行革命民權：即凡人民必須履行國民義務，誓行革命主義，才有享受民權的資格。既無「天賦人權」說只講權利不盡義務的流弊；同時並主張普遍地賦予人民以選舉權和被選舉權。也不像資本主義國家的民主政治，有階級或財產的限制。只是在人民尙無充分管理政治的能力以前，必須經過訓政時期政府的輔導，以免民權被少數野心家所利用，形成虛偽的有名無實的民主政治。這種主義最大的特色，就在「權」與「能」的正確畫分：使政府有充分的「能」，爲人民服務；而人民又有充分的「權」來節制政府。其精神表現，既非無理的獨裁，亦非虛偽的民主；而爲「民主集權制」。這便是三民主義中「民權」的一環，也便是三民主義文藝理論之實踐的手段。根據

這一實踐的手段產生的三民主義文藝，自然既非歐美民主制度下有折扣的支票，亦非流行的「民主」口號下無價值的賤鼎，而是大中華民族前進的號角。

可是，我們爲什麼要以「民權主義」作爲三民主義文藝理論之實踐的手段？因爲構成三民主義文藝的第二個基本條件，是訓練的。

我們知道：現代文藝的主要功能，不僅在調劑感情，而尤在訓練感情。它和政治訓練的方式不同之點，就在不是用它的理論來指導，而是用它的情感來暗示。換句話說，就是它不用說明來糾正讀者，而用表現來感動讀者。人類之所以喜所以悲的原因，固不盡同，而喜則笑，悲則哭，則無古今中外智愚賢不肖的差別，這便是人類感情的平等性。也就是說：人類在感情之前，是一律平等的。但感情是一個脆弱的東西，易爲外物所蔽，亦易爲外欲所引；當其被外物所蔽時，感情無從發洩，於是而抑鬱，而憂傷；又當其爲外欲所引時，感情作不正當的發洩，於是而狂蕩，而述亂。這便是感情的病態，而感情一有病態，人類生命的奔流，便會受到阻塞，便要引起氾濫。文藝對於感情訓練的目的，就是要使人類的感情，於宣洩調節之餘，收默化潛移之效。這種文藝的訓練力量，可使人類脆弱的感情健全化，藉以改善政治強迫的方式，減少羣衆盲從的錯誤，縮短社會進化的過程，建立人類平等的幸福。

目前，中國國民正外受日本軍閥的威脅利誘，內感政治訓練的不夠水準，而少數裏心

病狂的野心家，仍不能忘情於乘機打劫；以致我們國策的推行，不能順利。因此，三民主義文藝，自然要確實負起訓練感情的使命，與政治訓練的技術密切地結合；一方面，本着政府決定的方針，輔以文藝，另一方面，運用文藝表現的手法，透過政治，以期集中全國國民的意志與力量，推動有關「民權革命」諸任務，完成最基本的政治方面的社會建設，並進而奠定憲政的基礎。

### 三、以民生主義為中心

三民主義的民生主義，目的在對於人類賴以生存的兩大必需工具——資本與土地：一則用節制的辦法，一則採平均的手段；即經過計畫經濟的過程，一面發達國家資本，同時並保護私人企業，使公私兼顧，體用並適。在發展生產方面，既避免形成貧富懸殊的現象，不再蹈資本主義國家的覆轍；在實行分配方面，復依據中國的國情民俗，用漸近和平的手段，而求其公平與合理，尤非「只有理想不擇手段」的共產主義，所可同日而語。這便是三民主義文藝理論之實踐的中心。根據這一實踐的中心產生的三民主義文藝，自然既非資本主義國家洋化的商品，亦非蘇維埃政府普羅的外裝，而是大中華民國生存的堡壘。可是，我們為什麼要以「民生主義」作為三民主義文藝理論之實踐的中心？因為構成三民主義文藝的第三個基本條件，是建設的。

我們知道：現代文藝的特殊功用，不僅在激動感情，而尤在建設感情。激動的感情，只是暫時的，消極的；建設的感情，才是永久的，積極的。所以，必須先有深厚的感情的建設，才能有熱烈的感情的激動。但感情的本身，只是精神的作爲之一，要表現這種建設的成績，自然離不了物質的條件。因此，一個國家「國民經濟建設運動」的推進，它的速度，常隨自己國內文藝工作者的「建設感情」的成績之優劣而加減。這種文藝的建設力量，可使人類淺薄的感情深厚化，以提高生產運動和工作競賽的興趣；從一匹布的每一絲一縷裏染織感情，從一園菜的每一莖一葉裏生長感情……並在工作收穫中，流露生命的喜悅。

目前，中國經濟正外受日本軍閥的掠奪，內感國防生產的不夠工業化。而奸商的囤積操縱，又復易地皆然，以致我們民生的福利，不易保障；因此，三民主義文藝，自然要迅速負起建設感情的使命，與生產建設的技術打成一片，運用表現的力量，推動有關「經濟革命」諸任務，完成最主要的國防方面的物質建設，並進而解決人民「衣食住行樂育」的一切問題。

#### 四、以民生哲學爲基礎

民生哲學，即以「民生」史觀爲出發點；認定人類全部歷史，既非純由人類精神活動的創造，亦不盡受社會生產方式的支配，而是人類爲求生存而活動的記載，故以「民生」

爲歷史的中心，不偏於「唯心」史觀，亦不偏於「唯物」史觀，而以「精神」與「物質」並重。這便是產生三民主義的原理，也便是三民主義文藝理論的基礎。

爲什麼我們要以「民生哲學」，作爲三民主義文藝理論的基礎？因爲本黨革命的建設首要，在於民生，本黨革命的中心目標和最後歸結，亦在民生；也可說是「除去民生，便無革命」。同時，三民主義唯一根本作用，即在依據「公」的出發點，運用「誠」的原動力，以排除民生障礙，保障民生安全，充實民生內容，促進民生向上，而解決中華民族乃至世界人類的民生問題。並非如別有用心者云：「三民主義不是徹底的政治路線，只能完成民族革命和民權革命，而不能完成經濟革命」。所以，三民主義文藝的理論基礎，便毫無疑義地建築在民生哲學上。

所謂「民生」，依總理的解釋，包括「人民的生活，社會的生存，國民的生計，羣衆的生命」。也就是說：民生一詞，從個人的觀點看，是人民的生活；從社會的觀點看，是社會的生存；從國家的觀點看，是國民的生計；從全人類的觀點看，是羣衆的生計。因此，根據民生哲學產生的三民主義文藝，也可從這四點上來研究，得到如下的結果：

(甲)文藝起源——是生存的要求（無論以「遊戲說」、「模仿說」、「本能衝動的說」，或「勞動的節奏說」，作爲文藝的起源論，均屬偏而不全；三民主義文藝的起源論，則確認文藝乃人類爲了「適應社會生存的要求」而產生的東西，實兼有「游

戲」，「模仿」，「本能衝動」及「勞動的節奏」諸性質。）

(乙)文藝表現——是生計的反映（這裏「生計」二字的含義，乃指「國計民生」，亦即指「一個國家內全體國民現實的生活」；所以，三民主義文藝的表現，即是「中國全體國民」或社會——的現實生活」的反映。這種反映，是全面的，不是一角的，我們不能讓黑暗遮沒了光明！）

(丙)文藝效用——是生活的充實（人類不僅有物質的生活，而且有精神的生活，故對於物質生活的滿足，並不一定能夠彌補精神生活的缺陷。三民主義文藝，即是充實並增進人類全體精神生活的最美的食糧；因為它不僅是現實生活的反映，同時是現實生活的指導；不僅是生活方面娛樂的東西，同時是生活方面教育的東西。）

(丁)文藝目的——是生命的創造（一切文藝的目的，可以說，都是爲了生命的創造。不過，作家所創造的生命，常隨自己所根據的哲學基礎，而異其質的良否與存在的久暫。三民主義文藝，在橫的方面，是要匯流「羣衆的生命力」，追求真，追求善，追求美；並由作家個人生命創造的實踐中，完成國家民族生命的創造。在縱的方面，是要犧牲作家的小我，完成國家民族的大我，犧牲作家個人的暫生，創造國家民族的永生。這其間作爲的重心，只有一個「仁」字，就是產生民生哲學的根源。不此一字，則文藝家乃願以生命寄託於精神，寄託於組織；寄託於事業，以創

造宇宙繼起的生命。)

這樣，以民生哲學爲其理論基礎的三民主義文藝，自然既非藝術至上主義者的桂冠，亦非唯物史觀者的法螺，而是「具有五千年悠久歷史的民族」之復興的巨輪。它的使命，即在運用文藝表現的力量，推動有關「文化革命」諸任務，完成教育方面的武力建設，並進而建立中國民族文化的新體系。

### 五、以 總理遺教爲準繩

三民主義的創造者，是我們的 總理。他根據歷史進化的原則，默察世界潮流的趨向，繼承五千年來中國文化的中心思想，針對中華民族當前的環境要求，吸取歐美最進步的文明精華，再經過數十年革命經驗的歷鍊，才創造了最偉大的三民主義，作爲救國救民救世界救人類的基本原則。所以，他的全部遺教，均以三民主義爲理論的主體，而以其他的方略或演講爲實施的輔導。例如：以 總理所講的忠孝仁愛信義和平八德，知難行易及軍人精神教育等，作爲民族主義的「倫理建設」及「心理建設」部門，則建國大綱，民權初步，地方自治開始實行法及歷次黨的組織綱領等，便可作爲民權主義的「政治建設」及「社會建設」部門；而實業計畫，錢幣革命等，亦可作爲民生主義的「物質建設」部門。這裏，我們要特別提出知難行易的遺教，這是一部「革命必先革心」的寶典，糾正了

中國國民數千年來傳統的「知之匪艱行之維艱」的錯誤觀念。三民主義文藝，即以此項遺教，作為理論的準繩。

我們為什麼要以「總理知難行易的遺教，作為三民主義文藝的理論準繩？因為中國一般人過去對於文藝的認識，非失之神祕，即失之淺薄：前一種人，以為文藝是天才的產物，永遠被關在一座高牆內，成為極少數人的專利品，可望而不可即；於是，不敢輕易嘗試文藝創作。後一種人，則又以爲文藝是不足道的東西，隨便散見在街頭巷尾，無論村夫牧豎，皆能口誦心維；於是，不屑虛心研究文藝創作。其實，文藝乃是人類精神生活的日用必需品；唯其屬於「精神生活」，所以才顯得高深；亦唯其屬於「日用必需」，所以又顯得平凡。古人所謂「極高明而道中庸」，正可爲文藝作註解。但無論怎樣看法，其重要性則是一致的：我們固不必立異鳴高，特標風雅；更不應不求甚解，強不知以爲知。因爲文藝並不難於「創作」而實難於「真知」。舉例來說，文藝史上無數不朽的佳作，其中頗不乏閭里歌謠，發於至情之流露，任何人皆有創作的可能，故易；但欲成爲一代文壇的宗匠，則必須研究創作，理解創作，絕非任何人皆可企及，故難。不過這種「難」與「易」是比較的，只要我們對於文藝創作能夠大膽地嘗試，虛心地學習，便可由難而易，達到「有志竟成」的目的。所以，三民主義文藝理論的準繩，自然要引用「總理知難行易的遺教，根據此項遺教產生的三民主義文藝，自然不是精神現象論者的形而上學，而是「擁有

四百兆人民的國家」之奮鬥的指針。它的使命，即在運用文藝表現的力量，推動有關「心理革命」諸任務，完成精神建設，以實現國民精神總動員。

### 六、以 總裁言論爲軌範

三民主義的繼承者，是我們的 總裁。他的言論之所以偉大，即在繼承 總理全部遺教，作繼續的說明或完成，使之發揚光大，並確定其實施的程序和施政的方針。若以理論與事實對比：則 總理遺教着重於理論或理想的敘述，而 總裁言論便是此理論的方案的實踐。所以他的全部言論雖特別繁多，但歸納起來，仍以 總理遺教的「政治、社會、物質、心理、倫理」五大建設爲範疇，而變爲「管、教、養、衛」的四大實際方案。這裏，我們要特別提出力行哲學，因爲 總裁一貫的心法，均是從革命的實踐中，表現出行動的力量，從行動的力量中，證明他的思想信仰與言論。他不專爲哲學而講哲學，而是從革命的行動中創造哲學。所以，他的力行哲學，便是他全部革命事業的基礎。三民主義文藝，即以此項有關力行哲學的言論，作爲理論的軌範。

爲什麼我們要以 總裁所發表的有關力行哲學的言論，作爲三民主義文藝理論的軌範？因爲中國目前的文藝工作者有兩種缺陷：第一是生活不能與創作相一致；第二是理論不能與創作相配合。關於前者：有一種人，生活非常浪漫，他無法接觸生活，寫他周圍的

東西，更不能將自己的人格滲透在作品之中；但爲了事實需要，現在又不能不寫嚴肅緊張的場面，故其內容不由於臆測，即由於幻想，自然要變爲「浮光掠影」；另一種人，生活非常窮困，無法維持生活，完成他自己理想中的創作，更不願放棄寫作另謀職業；但爲了吃飯問題，有時又不能不寫轟轟烈烈的場面，故其內容不流於空虛，即流於堆砌，自然要減低「真實之感」。關於後者，一方面是創作少於理論；這是「量」的問題；我們已聽到各種各樣的理論，但有的雖有創作，尙屬寥寥，有的零星短小的創作雖多，但長篇鉅著仍少。另一方面是創作趕不上理論，這是「質」的問題；有些理論雖然標示得很高，但一般創作的技術，仍不夠水準。再一方面是理論歪曲了創作：這是「立場」和「思想」的問題；見仁見智，各是其是，各非其非，以致作者無所適從，有時不得已而遷就理論。其實文藝創作內容，不僅不應抹煞而且也無法掩飾「作者在他生活環境中所蘊藏的必然特徵」。假如作者的生活環境不改善，僅僅期望於作品的進步性，無異緣木求魚。所以，作者的生活一定要在刻苦中求充實，他的作品的内容，才能精練，也才能豐富。同時，文藝理論乃是作者在他自己的創作過程中所實踐的「真知」。假如作者對於創作的本身不努力，而斤斤於理論的爭訟，一定毫無成就。因爲文藝創作與文藝理論，均同樣適用「不行不能知」的原則。所以，三民主義文藝理論的軌範，自然要遵行 總裁所發表的有關力行哲學的言論。根據此項言論產生的三民主義文藝，自然不是宗教家的抽象教條，而是「完成第二期

國民革命」之勝利的鑿券。它的使命，即在運用文藝表現的力量，推動有關「生活革命」諸任務，完成行動建設，以實現國家總動員。

三民主義文藝理論的體系，已如上述。但文藝並非先有理論，後有創作。亦非創作為本，理論為末。而是有了創作——或有了產生某種創作的必然性，才有了理論。理論與創作，二者實相輔而相成：一方面，理論可以作為創作的指導，另一方面，創作可以作為理論的實現；既無須倒置先後，更不必強分本末。所以，三民主義文藝，僅僅有理論是不夠的，必須要有創作——要有多量的創作。因為必須有多量的三民主義文藝創作，才能使三民主義文藝的理論，在不斷地實踐中，更完密，更精進，更能切合中國整個民族實際情形的需要。

### 第三章 三民主義文藝的創作綱領

三民主義文藝創作，一方面可以說是一種「文化政策的推行」，另一方面也可說是一種「革命事業的實踐」；因為文藝不僅能發抒感情，而且能傳染感情，訓練感情。所謂「傳染」與「訓練」，即是說文藝可以在有形或無形中，發揮「傳播文化」和「教育羣衆」的功能。這種現代文化政策推行的目的，在根本上是相同的。同時，文藝和現實社會生活的相互關係，構成了它和現實社會之間的政治關係，又可以作為「推動政治」和「改善社

會」的聯鎖。這和中國革命事業實踐的方式，在原則上是配合的。我們再從三民主義文藝創作本身的實踐性看來，它又可以說是社會的「政治關係」和「政治活動」的一種特殊形態。但這種形態，仍是獨自存在着，獨自發展着的。它在人類精神生活中，自有其獨特的作用，而非三民主義的政治所能代替。正如它不能代替三民主義的政治一樣。因為政治之不同於文藝，亦猶文藝之不同於政治。前者是用「觀念」來傳達，其直接的效用在「行動」；後者是用「形象」來表現，其直接的效用在「美感」。所以，它們雖有相聯的關係，並非相同的性質。

我們原則上固然不妨這樣說：三民主義文藝創作的功效，決定於三民主義政治方面的社會需求。但若讓它成為抽象的標語式的宣傳品，或變做枯燥的注入式的教科書，則亦何貴乎有此三民主義文藝？而且，政治只是人類生活的一部分（雖然它是主要的部分）。而文藝卻要表現人類生活的全體。因此，我們要堅絕反對「文藝和政治結合」所表現的公式主義。例如，生硬地插上幾句流行的口號，或是照例地拖起一條無謂的尾巴，或者用轉灣抹角的方法，總要和抗戰建國的工作，發生表面的不自然的關聯，這些完全失去獨創性的作品，不啻說明作者的偷懶與畏難，或是沒有創造的能力，連「文藝」的資格還不夠；自不容濫竽充數，站進三民主義文藝的行列。

我們在這裏所要特別提出的，就是文藝創作表現的基本原則是什麼？這只有兩句

話：「規律之中寓變化，變化之中求規律」而已。因此，三民主義文藝創作，雖然要避免差不多的公式主義，卻不能不有最基本的創作綱領；因為我們一方面要在相同的材料之中，求其不同的表現；另一方面又要在不同的創作之中，求其共同的法則。假如沒有不同的表現，便要人云亦云，不能發揮文藝的力量；又假如沒有共同的法則，便要各執一偏，不能集中文藝的力量。所謂不同的表現，屬於創作方法的運用問題，所謂共同的法則，屬於創作方法的本身問題；對於這兩項問題的看法，我們只要翻開創作方法之類的書籍，真是衆說紛紛，莫衷一是。但仔細地歸納起來，則不外：（一）創作的屬性問題；（二）創作的要素問題；（三）創作的技術問題。所以三民主義文藝，即以此三者作為它的創作綱領。

### 一、三民主義文藝創作的屬性

創作的屬性，便是作品的「血型」。它決定了作品屬於某一時代、某一領域、某一民族及某一社會，就如血統決定了某一個人的遺傳性一樣。這種屬性，也可以說是文藝作品的特徵。

一部世界文藝史，即是文藝創作屬性的總展覽：古與今（時代），中與外（領域），黃種與白種（民族），部落與集團（社會），所有各種不同的「時代」「領域」「民族」「社會」所產生的文藝作品，也正好揭示了各種不同的屬性。

三民主義文藝創作，正是「中華民族」，在這一抗戰建國的「大時代」，從建立「新社會」的基礎，統一「全領域」的主權的革命事業實踐中產生的作品；它的本身，即有一種特徵，無庸囿於一般文藝的理論。因此，它的屬性，可以作如下的論列：

甲、時代的屬性

文藝不能離開時代，就如個人不能離開環境。時代之能影響文藝，也就如環境之能影響個人。同時，個人也能改善環境、創造環境，就如文藝也能把握時代、推進時代一樣。因此，一方面文藝創作的生命，就是時代精神的映畫，另一方面文藝創作的功能，又是時代精神的輪齒；而文藝本身之所以有變化，有演進，並非千篇一律永世不變的死東西，也是受了時代的賜與。

在交通發達國與國間往來頻繁的現代，世界文藝思潮，自然要影響到中國文藝思潮的漩渦；例如浪漫主義，寫實主義……便先後各在中國文藝思潮裏掀起巨浪。但正由於世界文藝思潮輸入的龐雜，在我們這一時代，有着優良傳統的中國文藝，便呈現了新舊遞嬗的混亂情形。有的已越出時代的軌道，有的還抓不住時代的尾巴；而游離於時代行列的作品，尤屬指不勝屈。爲了補救這些缺憾，三民主義文藝，自然不能不擔當下列任務：

(一)廓清背時代的落伍性，文藝本身的價值有兩種：一種是屬於欣賞的，與內容相融合；一種是屬於表現的，與技術相融合。屬於欣賞的價值，固可歷千載而常新，屬於表現

的價值，僅能爲同時代所運用。例如，我們今天看二千多年前的楚辭，並未減低其欣賞的價值，但若模仿楚辭，即無價值可言。假使在我們這一時代，不去努力創造新的適合三民主義時代要求的文藝，要仍以頑固的見識和偷懶的辦法去完全模仿舊的文藝，這就是違背時代的落伍文藝。這種違背時代的落伍文藝，不是國粹，而是假古董；不是歷史傳統的精華，而是歷史遺骸的骸骨；所以，我們要嚴予廓清。至於「接受文學遺產」和「保存國粹」的提議，我們是贊成的。但我們卻不贊成僅接受而不播種，僅保存而不發揚。一般人高唱接受文學遺產的口號，而忘記了遺產之所以可貴，即在它本身能夠流傳往昔時代無窮的資料，而這種資料，並可作爲新文藝的營養。譬如遺產是土壤，新文藝是種子；但並非拋棄這顆種子，而依舊播撒隔年的糞糠。另一般人攜起保存國粹的招牌，而忘記了國粹之所以可貴，即在它本身能夠照射往昔時代不朽的精神，而這種精神，並可作爲新文藝的借鑑。譬如國粹是鏡子，新文藝是少年；但並非拋開這位少年，而依舊映入古老的影子。

(二)糾正超時代的幻想性 誠然，文藝的功能，是時代精神的輪齒，它可以推動時代，但在推動時代的路上，必須遵循歷史的軌道，才能使時代列車載重致遠；到達人生理想的境地；不容有意或無意地越出軌道，使這一時代的旅人覆滅。同時，文藝家的使命，是要做一個時代先驅者，領導時代。但在領導時代之前，先要歷盡時代的驛程，認識時代的全貌，才能通過現實所遭逢的阻礙，確定人生理想的目標；不能忽視時代的根據，而作

揆苗助長的幻想。過去乃至現在，中國文壇上種種荒謬論調之所以高唱，並非爲了真正的人生理想，而是由於若干「空虛的幻想」和某種「陰謀的企圖」。前者的代表，是「爲藝術而藝術」的論者，他們不承認文藝的時代性；後者的代表，是「爲階級而藝術」的論者，他們歪曲了文藝的時代性。一個文藝家的可貴之處，固在不做現實的俘虜，而做理想的追求者，但理想不是幻想，更不是陰謀。因此，我們若要追求理想，就必須把握時代，推動時代，才能進一步改造未來的時代。絕不應逃避時代，寄託於空中樓閣；更不應歪曲時代，徬徨於十字街頭。

(三) 摒絕翻時代的游離性 很多作者將古人新寫，或改變形式，重行組合；或改變意識，大加渲染；或改變內容，將無作有；尤以歷史劇爲最多。我們並不反對歷史題材的選取，但一時代有一時代的精神，不能使時代精神與作品游離。作者處理歷史題材，必須具有歷史的感覺，在創作過程中，把想像全部透過所要選取的正確的題材裏，把心靈整個浸入所要發掘的歷史的真實裏，才能復活我們所要表現的那個時代的精神，並鑄鑄出歷史人物的典型的性格。若將古人搬上舞台，而注以現代的甚至某一國際的思想，既不管在那個時代能否有某種意識存在，亦不管歷史題材的真實性或可能性，只圖自己顯赫，牽強附會，甚至不惜抹煞了某一時代的眞象。這類作品，自當嚴加摒絕，以免模糊了時代的輪廓。

(四)提示畫時代的正確性 辛亥革命、五四運動、北伐、抗戰，這是中國近代史上四個畫時代的事跡；而這些事跡，雖革命的對象不同，環境各異，其目的均是爲了力求三民主義之實現而奮鬥的革命運動。所以，我們必須正確地指出，我們這個時代，就是三民主義時代；而足以代表我們這一時代的文藝，也就是三民主義文藝。它站定時代崗位；當人類短視的眼睛罩上迷霧，盲從着魔鬼召喚的時候，它就響起了警鐘，使你回頭；當人類懶惰的身子延宕中途，幻想着不勞而獲的時候，它就舉起了鞭子，使你振作。它要在時代之輪裏做一根軸心，推動時代前進，任何艱難，不足以阻礙它的力量；它要在時代列車上做一盞車燈，引照時代前進，任何黑暗，不足以遮蔽它的光明；它更要在中國文藝史上畫出光輝的一頁，繼承這一時代以前的中國固有一貫的文化正統，並開闢這一時代以後的中國未來子孫的理想樂園。——這就是我們所需要的畫時代的三民主義文藝。

但也有人認爲三民主義文藝創作的屬性，應該是時代性重於永久性。——只須把握光輝的現在，不必流傳無窮的未來。這種過分偏重一時功利的觀念，不僅誤解了文藝永久性的性質，更將動搖了三民主義文藝工作者創造偉大作品的信心，實有加以糾正的必要。

先從文藝永久性的性質來說，它與知識的永久性絕不相同。我們對於某種科學知識，一經了解，再讀時便無意味，不讀時亦不消失；但對於一首好詩，可以百讀不厭。讀它時，只是迷惘地心有所得，不讀時，便也迷惘地消失，重讀時，也只是迷惘地又得；讀一

次時，動一次情，讀十次時，動十次情；讀過以後，卻又不曾永遠把這種感情留在心裏，你要找它，除非重去讀它。——這便是文藝「訴於人類感情的瞬間」的永久性。

再從文藝創作的動機來說：文藝若僅僅是拿來消閒的遊戲品，像海灘上所塑的沙像，一任回潮的海浪，捲掃而去；或僅僅是拿來應景的點綴品，像展覽會中陳列的建築，只是為一時，而不是為永久。那末，這些作品，任憑表現的技術如何美妙，在作者的心裏，就先就失去了永存的意志，自然不能做歷史的證物。但三民主義文藝，卻要在中國民族的奮鬥史中，以時代的感情，來表現國民生活永久的真理，啓示人類性相同的形相，它的作者心裏先就堅定了永存的意志，只要再有適當的題材和優良的技術，則其所創造的作品，自然可以不受時間的吞噬。

而且，人類的感情是有着共通性的，各感情的連續波動，雖生滅於各瞬間，而感情的大海，則洋洋乎匯流各時代而不變。所以，愈是眞能表現時代性的三民主義文藝創作，它的永久性便愈不易磨滅；而它的成就，也就愈加偉大。

#### 乙、領域的屬性

文藝必須有它自己所由產生的領域：海洋、大陸、沙漠、平原；寒、溫、溼、熱；這些地理的自然條件，便部分地決定了文藝本身的差異性。

熱帶地方，人類容易獲得食物，對於求生之道，不必講求；常將他們的心力，鑄於玄

妙的境界，所以發生「唯心」思想。其表現於文藝者，往往是空虛的，飄渺的；可以印度爲代表。寒帶地方，人類不易獲得食物，必須兢兢於工作，以求一飽；常將他們的心力，集於現實的境界，所以發生「唯物」思想。其表現於文藝者，往往是極端的。深刻的；可以俄國爲代表。溫帶地方，既不甚冷，亦不甚熱；人類對於食物，多耕耘即可多收穫，既不甚難，亦不甚易。所以他們的理想，既非「唯心」，亦非「唯物」，而爲寒熱兩帶人類思想的調和。其表現於文藝者，往往是穩健與沉着，自由與明快；可以英法兩國爲代表。

中華民族的領域，因四鄰各宗族的歸化而自然廣大。雖以溫帶爲主，實際上則兼具寒熱兩帶的氣候及其物產。所以我們的理想，也必然地以溫帶人類思想爲主，而兼具寒熱兩帶人類思想的特質：既非「唯心」，亦非「唯物」，更非寒熱兩帶人類思想的調和，而是以全體人類生存爲中心的「民生」思想。這種思想，在空間方面所表現的爲外圍之磅礴；故中國文藝創作，以「詩」占上風。其與觀羣怨所及之範圍，亦略爲遼闊，不似西方文藝專注於密集稠穠的中心。這一點，就是中國文藝領域屬性的殊異之所在。

可是，由於中華民國建立以來，領域未能統一，割據勢力異常雄厚，文藝受了空間的限制，只能在某一圈子裏兜轉；少數衛道者又固執着中國文明不能與世界文明合流，不惜使中國文藝陷於孤立的地位；而新文藝作家，又大部分傾向於洋化，忘記了自己國家的本位。這樣，中國文藝便形成了各種不合理的形態，毫無全國的普遍性可言。爲了補救這

些缺憾，三民主義文藝創作，自然不能不擔當下列任務：

(一)消滅「割據」的封建性 文藝創作的領域，絕不容任意分割。南方文藝，北方文藝，只可作為研究方面的陳舊名詞，再無詳細分別的必要。因為文藝創作的領域，若一旦支離破碎，則「偽國」可以有「偽國」的文藝，「邊區」亦可以有「邊區」的文藝，不僅分化力量，抑且淆惑聽聞。所以，我們每個三民主義的文藝工作者，必須啓發國民的「國土觀念」，來代替他們的「地方觀念」，必須鼓勵國民的「愛國精神」，來代替他們的「鄉土心情」，才能化除畛域的界限，消滅封建的餘毒，使民族感情的火花，照射在三千餘萬方里的國土上，並使每一方寸的國土裏，孕育着民族感情的根苗。

(二)打破「封鎖」的孤立性 文藝不是「閉門造車」的產物，局限自己的視野，只有毀滅文藝的偉大性。它必須與世界接觸，接觸愈多，便愈能吸收世界文藝的精華，作為自己豐美的養料。中國不僅是世界的一部分，而且是世界舞台的主角之一；因此，中國文藝雖在目前暫說不到成為世界文藝的主流，但至少應與世界藝並駕齊驅，才有存在的價值。假如還讓國內的文藝困守一隅，形成孤立無援的局面，不敢衝出精神的封鎖，同時又擔心輸入歐美的文藝，即是被歐美的文明所征服，那就等於放逐在蠻荒的孤島上，與世隔絕，還敢求得什麼進步？

(三)瀟清「混沌」的世界性 文藝固不應陷於孤立的地位，但亦絕不能沒有獨特的精

神。陷於孤立的地位，則等於慢性自殺，沒有獨特的精神，則等於屈膝投降。所謂「文藝無國界」，只是從欣賞的價值來說，對於文藝作品的本身，自當別論。譬如杜甫和但丁兩人的代表作，其所以能為世界人士所傳誦者，並非因為他們泯滅了作品中地理的痕跡，而是正因為他們的作品中各有其獨立不倚的性質。這種性質，就是他們生活在那個時代的「領域」裏的本身條件。所以，中國不僅要有自己的文藝領域，並且要在自己的文藝領域裏，提示「國家至上」的精神，以求對世界文壇有所貢獻；假如沒有了自己，還有什麼資格去空談世界？

(四)確定「完整」的統一性 給文藝加上統一的字樣，也許有人要誤會為「抗戰入股」或是「救國公式」；但這裏統一的意義，既不需要把一切東西南北的痕跡抹除，以求得絕對的「同一」，更不需要把一切酸甜苦辣的人生調和，以求得絕對的「均衡」，而是要在「維護中國領土與主權完整」的革命過程中，使文藝所由產生的領域，統一於一個核心。這個核心，在文藝領域中的地位，就等於中央政府所在地在中國領域中的地位一樣的重要。但要特別警戒者，我們絕不能局限於核心，不求發展；必須更由此核心，展開廣大的文藝外圍：到鄉村去，到邊疆去，到天空去，到海外去，到戰地去，到敵後去，以「因地制宜」，表現其完整的統一性。

附帶要在此說明：有些人誤解「封建意識」和「地方色彩」是二而一的東西；以為

「地方色彩」，就是「封建意識」的產物，必須將它排出新文藝的領域，這是錯誤。我們不能說，俄國文藝沒有「封建意識」便沒有「地方色彩」。因為一個國家的文藝色彩，即是她自己國內若干地方色彩的綜合；世界文藝之所以有各種異樣的情調，即由於各國地方色彩，放射了它們的光焰。所以，三民主義文藝創作，仍然要描繪各地的地方色彩，以表現中國文藝特有的風格。

### 丙、民族的屬性

每個民族，都有他自己的特性。那些特性便是決定各該民族的文藝所以不同的因素。在那些因素中，可以窺見其國民的剛毅或柔弱，以及國運的興盛或衰亡。

所謂民族的特性，便是各個民族的血統、生活、語言（文字）、宗教、風俗習慣等五種自然力的「結合的表現」。但在同一血統之中，又可分為若干民族本位。例如英德法均為白種人，而英國為盎格魯撒克遜民族，德國為日耳曼民族，法國則為拉丁民族；因此，她們的文藝，便也表現了不同的色素。同時，各個民族間的生活、語言（文字）、宗教、風俗習慣等，也很容易發生相互同化的作用。尤其是兩個接壤的民族，或是彼此利害相同的民族，如英美，如德義，她們的文藝，便又會傾向於同一的步調。

根據最近出版的中華民國統計提要：中華民族人口總數是四萬萬七千九百零八萬四千六百五十一人；其中非漢語的人口，僅為二千六百零一萬九千六百四十九人。而且，鄰近

年來學者研究的結果，認為蒙、滿、回、藏、苗、僮……等，並非外來的異族，而為漢族的支系。再確切一點說，就是與漢族同出一源的宗族。所以，我們可以這樣說：四萬萬七千九百多萬中國人，均屬同一血統，同一生活，同一語言文字，同一宗教，同一風俗習慣，完全是一個由「多數宗族」融合而成的民族。因此，中國傳統的代表文藝作品，便一貫地表現了中國所特有的民族風格——博而精，簡而文，沖淡而真實，雄勁而崇高。

但正由於中國民族的龐大和繁衍，在其近代發展的過程中，為着自己民族的分離以及外來民族的侵略，不免發生差異和退化的現象：一方面，形成了各宗族落後的文藝，致有邊疆和內地的程度，彼此相差幾世紀的現象；因此，不能共同發揮民族文藝的效用。另一方面，喪失了整個民族的自信力，以為自己民族的文藝，都是舊的、壞的；世界其他民族的文藝，都是好的、新的；因此，不能積極表現民族文藝的精神。為了補救這些缺憾，三民主義文藝創作，自然不能不擔當下列任務：

(一)凝結各自為政的散沙性。只有團結，才有力道。文藝也起一樣：假如它的功能，誤用於「挑撥」和「離間」，或是「爾為爾，我為我」，各自為政，則其所表現的力量，不是適得其反，便是彼此相消，還有什麼用處？目前，中華民族正在日本軍閥的壓迫之下。依照一定公式，壓迫力愈重，抵抗力亦愈強。但抵抗的強力，根源於堅固的團結。決不能誤信敵人的欺騙，甘為吞餌之魚，更不能坐視民族的危亡，不願同仇之誼。我們要求真正的

民族自由，惟有消除彼此各宗族間一切的隔閡和歧視，精誠團結，才能唇齒相依，同患難，共安樂。因此，三民主義文藝所表現的民族特性，必須屬於一個範疇，不容分化，不容散亂；我們要把文藝的力量，作為組織民族感情的土敏土，凝結起散沙般的每一個分子。

(二) 指正排外心情的錯誤性 我們為求民族生存而抗戰建國，只是自衛自立，而非排外仇外。故不僅對於援助我們的友邦，不應在文藝裏有意或無意地滲入此種心情，即對於在敵閥壓制下，來華作戰的日本臣民乃至其整個大和民族，亦不必在文藝裏高標「踏平三島」「殺盡倭寇」的豪氣，以加深兩民族間永遠敵對的仇恨。相反地，我們正應以「奠定東亞和平的基石」自命，在文藝裏充分表現我們民族酷愛和平的特性和泱泱大國的雄風，藉以促進世界各愛好和平的民族的實際援助，加緊與我們共同撲滅侵略的毒蝕；同時，更應正告日本民族，惟有去打倒他們國內軍閥，與中華民族精誠合作，才可避免滅亡的危險。

(三) 剷除依賴習慣的劣根性 民族生存的價值，在於獨立。中國民族不幸在庚子以後，由輕外一變而為懼外，再變而為媚外，三變而為恃外，喪失了固有的民族獨立精神，從而養成依賴的習慣，不能振作。於是，你主張親甲，我主張親乙，他又主張親丙；在文藝方面，表現了不少哀怨、期望，和幻想的成分。這些作者完全忘記了自己的民族本位，完全忘記了我們抗戰建國乃是自己民族在這一階段應負的責任。別人援助，當然歡迎；不

發勁，亦不應依賴。最根本的，還是靠自己！因此，我們必須在文藝中剷除這種依賴的劣根性，才能整肅三民主義的筆陣，首先擊潰自己精神上的敵人。

(四)發勁自力更生的積極性 以上全是從消極的方面來說，若從積極的方面來說，則我們民族本身就是一篇最偉大的創作：她具備着勤勞、儉樸、忍耐……的生存力，勇敢、正直、堅強……的抵抗力，潛移、默化、同情……的感化力，文明、優美、光輝……的發揚力；加上這次英勇掃蕩和艱難建國的史蹟，她的兒女們以「鋤」以「槍」代筆，以「汗」以「血」代墨……在心版上刻畫了如火如荼的詩篇，在空氣中譜出了可歌可泣的樂曲……很多作者爲他們作了忠實的記錄，誠然值得欣慰。可是，還只寫了少數的民族英雄，對於多數無名的民族英雄，顯然是忽略了；最多也只拿來作爲助威吶喊的襯託。我們要求自力更生，自然更需要積極地製作最有魄力的轟轟烈烈的大場面。

這裏要特別提出：一部分人以爲中國民族早陷於次殖民地的地位，主張在文藝的表現方面，必須具有奴隸民族的特性，以反抗統治階級爲中心目標。這種意見，今日已爲陳跡。因爲中國在北伐完成後，已經不是次殖民地，而是近於獨立自主的國家。抗戰以來，更提高了中國在國際上的地位，掙脫了敵人加於我們的一切桎梏，分清了「敵」與「我」的對立，而不是「奴」與「主」的隸屬。且自同盟國和我並肩作戰後，這次戰爭的性質，已經成爲反侵略民族集團，對於侵略民族集團的戰爭，我們爲什麼還要在文藝裏表現那種

奴隸民族對於統治階級反抗的特性？另一部分人以爲中國這次抗戰是弱小民族對於帝國主義的鬭爭，主張在文藝的表現方面，必須具有弱小民族的特性，以與一切帝國主義鬭爭爲主要任務。這種意見，更屬似是而非；不錯，中國固然弱，但絕不小；而且在抗戰的進程中，我們對敵人強弱對比的差數，已經逐漸減少，快要達到轉弱爲強的地步。而在事實上，我們的抗戰，乃是「爲中華民族求生存爲世界人類伸正義」的神聖抗戰；其目的在求「聯合世界上以平等待我之民族，共同奮鬥」。我們爲什麼還要在文藝裏表現那種弱小民族對於帝國主義鬭爭的特性？

#### 丁、社會的屬性

文藝是「人類爲了適應社會生存要求」而產生的東西，恆寄託於整個社會生活基礎。但這種社會生活基礎，是兼「精神文明」與「物質文明」而言的。所以，任何文藝創作的本身，都不是生產方式變更的機械，而是人類全體生命活動的創造。它不僅不會被動地爲社會特定的經濟條件所決定，更要能動地推動社會，改造社會，以增進全體人類的生

活。

依常識的看法，中國現在是奉行三民主義的國家，中國社會生活基礎，自然是「民族自由」「民權平等」「民生樂利」的社會生活基礎；有了這樣的社會生活基礎，自然就會產生三民主義文藝，何待提倡？但我們不能忘記，中國革命尙未成功，三民主義的理想

社會，尙未完全實現，正需要運用文藝的力量補助政治力量的不足，來加速爭取「民族自由」，實行「民權平等」，實現「民生樂利」，以建設一個三民主義的理想社會。

再就近百年來中國社會現狀說：第一，由於若干積習的深根，爲惡勢力所盤踞，不易改革，陷於「舊」；第二，由於鐵路建築，偏於沿海及大都市，以致內地與邊疆，交通阻塞，教育未能普及，迷信未能剷除，陷於「愚」；第三，由於軍閥專橫，借助外力，割據擾攘，而若干特殊勢力範圍，更爲罪惡之藪，以致法紀破壞，制度蕩然，陷於「亂」；第四，由於外受帝國主義的經濟侵略，內感生產技術的落後，民族工業，無法抬頭，益以水旱天災，未能防止，陷於「貧」；第五，由於娼賭流行，煙毒猖獗，國民體育不注重，軍事教育不普及，生活環境不改善，衛生設備不講求，陷於「弱」；第六，更由於個人主義的作祟，國民道德的退步，卑劣詐僞，放縱恣肆，陷於「私」。而這一切缺憾的總病根，則以不平等條約的束縛爲造因。因此，反映在文藝方面的社會現象，也是「黑暗面」多於「光明面」。爲了補救這些缺憾，三民主義文藝創作，自然不能不擔當下列任務：

(一)破除宗教色彩的迷惑性 以神奇鬼怪爲作品趣味的中心，以樹立偶像爲欺騙人類的工具，不辭苦口婆心勸道說教，企圖達到他們所謂「教化」的目的。這些渺茫、眩惑、披袈裟穿黑袍的文藝，雖然在中國窮鄉僻壤中無知識的民衆心裏，可以發生一點改惡從善的效用，但他們都是善良的、忠厚的，習俗縱有不醇，本身並無罪過；我們要求中國現代

化，既無需再用「愚民政策」，自然不必謳歌神力的偉大了。

(二)肅清個人主義的自私性 有人說：中國文藝的特色，即是個人主義。這話雖欠公允，但中國大多數文人，確有這樣的傾向：沉醉東風，徘徊夜月，寄懷流水，惆悵落花，這便是他們一般的心境；至於酒精美人的浪漫文藝，悲觀厭世的頹廢文藝，亦觸目皆是。這些只圖個人享樂麻醉，或只圖個人發洩情欲與悲憤的自私產物，在動機上已不純潔，在影響上更不良好，自應嚴守肅清。今天，我們應該一切為民族，為國家，還有什麼個人？

(三)糾正階級意識的歪曲性 文藝不是決定於某一社會階級的意識，而是決定於整個社會生活的基礎。目前，中國社會的生活基礎，大部分尚停滯於農業社會，工業正在草創，資本亦未集中，並無嚴重的勞資對立的現象；所以，我們今天需要解決的中國社會的問題，是增產，不是分配。同時，社會的進化，即是它全體組成分子的生活的「充實」和「向上」，這種進化的動力，恆在「合作」，而不在「鬭爭」；所以，我們今天解決中國社會問題需要採取的手段，是調和，不是衝突。且自抗戰以來，生活方面遭受窮困壓迫者，並非勞工，而為前後方抗戰士兵，文化從業員，以及中下級軍官佐和公務員；所以，我們今天需要爭取的中國社會的利益，是全體，不是階級。今後，無論何人提出何種文藝口號或何種文藝名義，凡屬歪曲現實，企圖「反動」「煽惑」者，我們除以誠摯的熱情善加勸

噫外，尤須以全力遏滅，不使蔓延。這並非有任何「私見」或「舊怨」的渣滓存於其間，而爲了要盡我們每一個文藝工作者對國家民族應盡的天職。

(四)把據全面抗建的奮鬥性 現代的戰爭，是全面的，賽物質，亦賽精神；我們的國策，是雙軌的，要抗戰，更要建國。數年以來，中國社會全體組成的分子，除了少數的敗類以外，誰都站定自己的崗位盡了很大的努力。這種努力，雖未到達最高限度，但已收了相當成效。尤其是前方將士，他們以堅苦卓絕的奮鬥，拖壞了驕橫無比的倭寇；在這方面所表現的三民主義文藝，應該淨化了社會的一切罪惡，贖回同胞過去對於民族國家的種種愆尤，促成空前的統一與團結，洗刷了一百年來外人加於我們的一切不平等的恥辱，使每一個社會組成分子，都能切切實實地覺悟到：我們今天是在空前的艱鉅局面之下，肩負繼往開來的責任；要想完成這種使命，我們必須享受人類最低的享受，犧牲人類最大的犧牲，貢獻人類最高的貢獻。

但有很多人以為文藝必須專寫無產階級與勞動者，才能具備社會性，這是誤解。因為文藝是「普及人類感情之社會化」的橋梁，它不應爲階級而存在，更不應以助長階級的利己精神爲目的。它應該爲全體社會利益而存在，以求三民主義社會之實現。又有很多人以為文藝必須專寫黑暗面，以暴露現實的醜惡，才能表現社會性，這是偏見。因爲解剖或描寫社會環境，應該着眼於社會的全體，對於政治經濟教育各部門，我們固應批判其錯誤，

亦應歌頌其進步，才能有警惕，也有鼓勵。試看革命後的蘇聯文壇歌頌社會進步的創作之多，即是最好的證明。今天，中國的社會正在力求進步之中，我們的文藝創作，自應一鼓勵多於「警惕」，以求具體表現社會性的「美」的情緒，完成三民主義文藝的最高目的。

以上，時代的屬性，領域的屬性，民族的屬性，社會的屬性，包含了「時」「地」「人」「事」四者，有此四者，才能言之有「物」，使三民主義文藝創作，有血肉，有生命。同時，我們尤須知道：創作屬性，乃是決定文藝屬於某一不可移易的範疇的基本條件；因此，凡屬具備三民主義文藝的屬性的創作，一定不會與「異於三民主義的文藝」或「無關三民主義的文藝」混淆；凡屬「異於三民主義文藝的屬性」或「無關三民主義文藝的屬性」的創作，亦絕不能冒充三民主義文藝。

## 二、三民主義文藝創作的要素

宇宙間一切的「物質現象」和「精神現象」，都可作為創作的資料。前者顯現於物，如各種感官材料是，屬於覺知範圍；後者潛存於心，如想像、記憶與信仰是，屬於思考範圍。但這些資料，雖可隨時獲得，不一定適合要求，我們必須加以觀察、整理和排列，才能選取創作的要素。

什麼是創作的要素？關於這個問題，歷來文藝界有兩種比較正確的看法：

(一)以(1)情緒、(2)想像、(3)思想、(4)形式等屬之。

(二)以(1)背景、(2)人物、(3)結構等屬之。

但這兩種看法，均未能包括全部；所以，三民主義文藝，即以(甲)形、(乙)質、(丙)量，爲其創作的要素。茲分別詳列如次：

甲、形的要素

文藝創作的形的要素，乃是畫分各部門文藝作品不同的形式的界石。這種要素有二：(1)素材(即媒介的材料)——如繪畫的「線條」，作曲的「音符」，編劇的「文字」是；(2)體裁——如以同一文字寫成的「詩歌」、「小說」、「散文」是。

三民主義文藝創作，怎樣才能構成它的形的要素？

第一·它應該培育民族形式。這裏所說的民族形式，並非指中國古文辭類等古董的形式，而是指中國文藝進化到目前的階段，我們民族應該以自己的內容來創造的形式。本來，每一種新的文藝形式，都各有產生它的「社會的」和「歷史的」必然性；民族形式的產生，固然也有着「外際」的因素，但主要的則根源於「內在」的潛力。這種潛力，永遠寄藏於整個民族的社會生活之中。一方面是一種傳統精神的延續，另一方面是一種時代精神的融化。只要民族的社會生活不斷地變動，民族的文藝形式，也就不會固定不變。所

以，我們既不必強使國際的文藝形式，做它的過房母親，亦不應錯認民間的文藝形式，做它的中心泉源。

再從文藝變遷史上來看：舊的形式，不斷成爲歷史的證物，新的形式，不斷成爲時代的產兒；此不僅爲理所當然，亦爲勢所必然。惟以新舊的時間界限而言，昔日的新，就是今日的新，今日的新，又是明日的新。文藝本身只在各個時代表現了各種不同的形式，所謂新舊，乃是我們就各種不同的文藝形式產生的時代先後所加註的符號，並不是評判它的標準。因爲文藝的評判標準，應該決定於真偽，決定於優劣，而非決定於新舊。再以新舊的遞嬗過程而言，事實上誰也不能否認：新的文藝形式的誕生，一定離不開舊的依據。前者譬如嬰兒，而後者是母胎。但有兩點，我們在這裏要特別注意：第一，當嬰兒落地以後，他要更在社會生活中成長。依常識的看法，這一代嬰兒，和前一代父親再前一代的祖父，血統固然相同，但彼此的社會生活，決不完全一樣。因此，遺傳只能決定一部分，環境的影響，也要決定一部分。第二，在社會生活中成長的中國嬰兒，無論社會生活如何變動，他決沒有方法可使自己的血素，由黃色變爲白色，因爲他不僅是中國人，而且是繼承中華民族優良傳統的子孫，他有義務、有責任，要努力使自己民族繼續發揚光大。同理，我們優良傳統的文藝形式，一方面固只能看做孕育民族形式的母胎，一旦民族形式誕生以後，它必須更從整個民族的社會生活中吸取營養；另一方面，我們現階段的民族形式，仍

然要適應自己民族繼續發揚光大的主觀要求，以作家的永存的意志改造環境，在成長中完成理想的形式。

三民主義之產生，原以中國固有一貫的優良文化，爲其繼承的正統。它本身就具備着很深的民族形式。所以，我們在三民主義文藝創作中，培育我們民族在現階段應該創造的自己的文藝形式，自然更爲切合而簡便。

第三、它應該洗鍊國際形式。這裏所說的國際形式，並非指中國以外某一個國家的文藝形式，而是指中國以外任何一個國家的文藝形式。其意義實等於說「世界形式」。本來，一個民族立國的精神，不僅在有優良的文化，而尤在使自己的優良文化繼續發揚光大。但在歷史進程中，一個民族的文化，有燦爛的時代，也有衰歇的時代，要想永遠保持這種文化的青春，唯一的辦法，就在主動地吸取同時代其他民族優良的文化，作爲自己的養料。在我們歷史中，頗不乏同化其他民族文化的實例，且均操之在我，而非被他人所同化，故能始終維繫中國固有一貫的文化正統。「五四」以來，中國新文藝運動的主要收穫，就在輸入了國際間進步的文藝形式，使中國傳統文藝，在衰歇的時代，得到新鮮的滋補。今天，我們正應繼續努力，更從無數國家的優秀作品中，洗鍊出多量的語法、色調、格律……作爲創造三民主義文藝形式的借鑑。

但這只是說，我們應該研究國際文藝形式的種種經驗或方法，學習國際文藝形式的種

種優點與特長，以便爲我們所消化，所運用；既非籠統地將一切的國際形式全盤移植，亦非特意地移植某一國家的文藝形式。因爲，假如那樣，不啻使我們文藝的自由領域，變成國際文藝的殖民市場。所以，對於某一種人所說：要使「國際的東西變成民族的東西」，同時要使「民族的東西變成國際的東西」，我們不敢盲從，亦不願幻想。

三民主義之產生，另一方面是吸取世界進步思想的精華，爲其新鮮的營養的，它本身就包含了國際形式的因素。所以，我們今天只要能夠洗鍊剷除文藝形式的精髓，作爲三民主義文藝創作的他山之石，自然不是勞而無功的笨事。

第三、它應該蛻變大衆形式。這裏所說的大衆形式，並非指一切民間的通俗形式，而是指中國大衆在他們的現代生活中「真能理解」和「迫切需要」的文藝形式。所謂「真能理解」，屬於欣賞力的問題，所謂「迫切需要」，屬於感受力的問題；前者可隨大衆的文化水準而提高，後者可因大衆的心理要求而加強。所以，我們固應反對濫用歐化名詞，引起大衆的頭疼，同時，更要反對使用腐舊語彙，填塞大衆的胃口。因爲我們要大衆理解，必先理解大衆的程度；要大衆感受，必先認清大衆的需要。某一些人解釋「大衆」的含義，似乎僅指不識字的工人和無地產的農人。在他們的眼中，這些工人和農人，應該是無祖國的，化外的，故不稱之爲「國民」或「民衆」，而稱之爲「大衆」。這不僅畫小了大衆的圈子，而且又將大衆的國籍輕輕地出賣了。其淺薄固可鄙，其用心更可誅。我們的

看法，「大眾」的含義，應該與「國民」或「民衆」相同。就小的範圍說，是一大羣的衆人；就大的範圍說，是全體的國民。所以，我們所說的大衆形式，實際上就等於說「國民形式」或「民衆形式」。但在文藝領域裏，大衆雖包括了家庭中的婦孺和老弱，卻必須除掉白癡、色盲和啞吧……因爲文藝不是法實，不是符咒，它無法醫治這些根本不能了解它的殘廢。過去，很多將藝術性遷就宣傳性的迎合大衆的形式，如「抗戰千字課」、「繪圖抗戰常識」等等通俗讀物，事實上，並不適合大衆迫切的需要，故僅能在課室裏作爲「小衆」的補充教材，不能算是文藝。另一些人的解釋，以爲大衆「習見常聞」的形式，一定也爲大衆所「喜見樂聞」。我們認爲這兩者之間，亦無特殊的關聯：假如那種東西是枯燥的，乏味的，減低了大衆的欣賞力，或者那種東西是不健全的，有毒的，妨害了大衆的感受力；也許要正因「習見常聞」，反而「怕見厭聞」，不如新鮮活潑的東西，來得親切有味。而且，能否理解是一回事，是否合於精神需要又是一回事。大衆懂得很多，需要的也多，如柴米油鹽……決不能因爲大衆懂得它們需要它們，便記入文藝的帳上。因此，對於文藝方面的大衆形式，我們應該另找出路。

近年來，文壇上活躍的通訊文學、報告文學等等，已經擁有多數的讀者。劇文藝本身的立場來看，實際上是很好的大衆形式。我們只須再進一步研究大衆的生活情形，解剖大衆的觀念形態，選積大衆的新穎語彙，就可運用這些新型文藝的形式，蛻變爲我們所需要

的中國文藝的大眾形式。

三民主義是適合中國國情的最高的革命指導理論，已為全國所奉行，它本身就具備着使全國國民「真能理解」和「迫切需要」的大眾形式的要素；再由前面所說的「中國文藝的大眾形式」，蛻變為三民主義文藝創作的形式，就像「由幼蟲變蛹、由蛹變成蟲」那樣地自然，這是絕對可能的。

上面所說的三種形式——民族形式，國際形式，大眾形式，乃是以三民主義文藝創作的形式為一個構成的整體，而含有這三種被「培養」着「洗練」着「蛻變」着的形式的要素，是三位一體的；並非有三種形式，仍是一個形式。

為什麼三民主義文藝創作的「形的要素」一定要含有這三種形式？

第一、因為三民主義文藝創作是中國的一個民族的精神表現，有賴於她自己所創造的文藝形式甚多。試看被征服被統治的民族，她們有什麼自己的文藝形式？中國民族在文藝方面原有着優良的傳統，即以文字來說：誰信羅馬字拼音會比中國字還便利？所以，三民主義文藝創作的形式，一定要含有「民族形式」的要素。

第二、因為三民主義文藝創作是现代的，國際上有許多物質文明進步的國家，她們的文藝形式，受到科學的影響，有比我們更早數百年「創作經驗」的積累，我們自然應該迎頭趕上。即以樂曲來說，誰信工尺譜會比音符還適用？所以，三民主義文藝創作的形

式，一定要含有「國際形式」的要素。

第三、因為三民主義文藝創作是全民的，新型文藝的創作形式，實在有很多特點，尤其在接近大衆化這一方面值得採用。我們自應當仁不讓，不能爲某一部分人所專利。所以，三民主義文藝創作的形式，一定要含有由「新型文藝形式」蛻變而成的「大衆形式」的要素。

因此，我們的結論是：對於民族形式自信的喪失，是可恥的，但絕不容姑息；對於實際形式固執地譏評，是可笑的，但絕不應投降；對於大衆形式無條件地拒絕，是可怕的，但絕不能迎合。我們要保持民族形式的廬山面目，提示國際形式的時代典型，擷取大衆形式的生活姿態，才能完成三民主義文藝創作的形式。

#### 乙、質的要素

文藝創作的質的要素，乃是製造各部門文藝作品不同的內容的原料。這種要素有三：(1)主題，(2)人物，(3)背景，至於「結構」，我們認爲可屬於技術問題，且待以後再討論。

三民主義文藝創作，怎樣才能構成它的質的要素？

第一、它必須把握正確的主題。簡單地說，一切「適合抗戰建國需要」的題材，或「違背抗戰建國利益」的題材，都可從「正」或「反」的任何面的龐雜的現象中，抽出某

一事件的中心，而構成主題。至於主題的正確與否，則不在題材本身的性質，亦不在處理題材的技術，而在作者處理題材時的正確的觀點。一個三民主義文藝工作者，固亦不妨運用自由的方法嘗試一切主題，但必須以三民主義作為衡量一切主題的標準。他對於客觀的現實，不應被動地觀賞地去接受，必須能動地批判地去把握；他不僅要認清某種題材的性質的「正」或「反」，並且要決定在何種情形下運用某種題材的「可」或「否」。正面的積極的題材，固然可取，但消極的反面的題材，有時更能加強主題的效果。因此，在題材方面，可能構成的三民主義文藝創作的主题，應該是多面的，廣泛的。它可以從軍事、政治、經濟、文化、心理、行動等各個正反面選取，但必須注意者，就是主題的正確性。

我們只要試行檢查一下近年來的文藝創作，就可發見除了極少數的敗類以外，並無違背三民主義和抗戰建國綱領的主題。可是，大多數均以「瑣碎」與「混淆」，代替了「完整」與「真實」；他們或是沒有把握住問題的核心；或是捉到問題的核心而未能展開；或是只注意到大的題材，忘記了主題的力點，常常聚集在極小的題材上；或是濫用無限制的題材，忽略了主題的中心，必須構築在統一的題材上。例如暴露敵人軍事上的弱點，儘是寫些士氣頹喪，兵員不足，戰略失敗，士兵厭戰等等表面的現象，很少作深刻的觀察和精密的研究，從敵人弱點的根本上去發掘。這是僅舉一例，類似者甚多。主題如此，自然要成為正確性的致命傷。這是嚴重的錯誤，我們必須在三民主義文藝創作中糾正過來！

第二、它必須創造典型的人物。新中國在抗戰建國中成長，新的典型人物也在抗戰建國中成長。舊的、腐敗的，不接受洗禮，便只有毀滅，不再容許苟活；新的、進步的，要完成革命，便只有努力，不再容許遲疑。這兩大類的典型，便是三民主義文藝創作中所應該表現的人物。關於前者，如漢奸、土匪、貪官、污吏、及破壞團結企圖反動者屬之；關於後者，如各站崗位分頭苦幹之黨、政、軍、警、農、工、商、學等各界人物屬之。自然，歷史上的人物，也可分別歸納在這兩個範疇裏。

但我們所要刻畫的人物，不是寓言式的偶像，不是漫畫式的模型，不是概念式的輪廓，而是有情感有血肉有生命有個性的人物；這種人物，無論善或惡，均必須能夠徹底代表人生任何的一面。這一面，就是某一大類的典型；通常，我們稱之為「類型」。

創造典型的人物，就是要給某一大類中的某一類型的人物以顯著的個性的特色；前者是「真實的普遍」，而後者則是「真實的獨立」。僅屬類型，而無個性，只是神話中的角色，不能承認其獨立的存在；僅有個性，而缺類型，只是日常生活中瑣細的人物，不能擴大為人生的例證。所以，我們必須先從中華民族某一大類中選定某一類型的人物，綜合其共通的特性，集中於某一個所要表現的人物的一身，並同時賦予這個人物以一別於他所代表的某一「類型」的個性的特色，才能創造出三民主義文藝的典型人物。

第三、它必須融合鮮明的背景。三民主義文藝創作，本身就應該是一幅活生生地偉大

的抗建圖。在它，背景已不應看作空虛的「點綴」或奢侈的「裝飾」，而要成爲創作中血脈相聯的一部。所以，它的背景構成同線條，無論「粗」或「細」；構成的色彩，無論「明」或「暗」，極成向善惡，無論「強」或「弱」，但均要顯示抗建生活的形態，染織抗建生活的色彩，傳達抗建生活的音響。同時，它的背景構成的方式，無論「遠近」或「疏密」，「靜止」或「變化」，「光明」或「黑暗」。但均要輔助作中人物性格的表現，啓示作中人物行爲的發展，調節作中人物情緒的轉移。而欲達成上面這些任務，唯一的條件，就是「鮮明」。因爲背景的力量，是極直接地帶到感覺：如眼、耳、鼻、舌之與色、聲、香、味；愈鮮明，便愈能透入人類的內心之深處。

所謂鮮明，爲多性的：鋼鐵的風聲，震雷的霹靂……這是「強烈的力」的鮮明；銀灰色的孤帆隨流飄過，黃金般的麥穗遍風搖曳……這是「柔和的力」的鮮明；血與火的光輝，油與汗的灼熱……這是「粗獷的力」的鮮明；花前芬芳，月的皎潔……這是「細膩的力」的鮮明；乃至灰色的天空，黑層的長夜，只須配合得宜，亦可構成鮮明的背景。因爲，我們對於「鮮明」的解釋，在這裏是廣義的。

但欲構成這些鮮明的特質，我們必須注意兩個要點：第一是「對照」，可用絕對相反的材料作爲背景，使其發生刺激情緒的效用；第二是「隱顯」，可用性質相同的材料作爲背景，使其發生集中情緒的效用。這樣，才可使三民主義文藝創作的背景，成爲有生命的鮮

明的圖案，不能從作品中任意剷除。

以上所說的「主題」「人物」和「背景」，它們三者之間是密切相關的；沒有主題和背景，人物便成了孤單的石像，不能側證人生，沒有主題和人物，背景便成了空虛的畫面，不能顯示世態；沒有背景和人物，主題便成了抽象的線條，不能傳播情感。至於它們產生的順序，並無一定限制。我們若着重於性格的效果，則可首先選定某種人物為中心；若着重於環境的效果，則可首先提出某種環境的氛圍；若着重於行為的效果，則可首先選取某種事件為主題。這可隨着我們自己當時的意志和實際情形的需要而決定。

### 丙、景的要素

文藝創作的景的要素，乃是衡量全部文藝作品不同的效用的尺度。這種要素，是兼「形」與「質」而言的。景的質可這樣說：文藝作品所以有一種不同的模式和各種不同的效果，主要的原由，不全為了一「形」與另一「形」的關係，而是受了「質」的規制和影響。可見「質」的要素，在創作中佔了相當的重要地位。

### 王氏主觀文藝創作，全端於「質」的要素。

「第一、它要素「質」；」王氏說：「質」是對於地區、社會、時期和個體說；我們說：「質」是對於全國的問題；我們說：「質」是對於五女以上，今天，這話是留了下來，我們正可以從簡章、小說、戲劇、華文等「質」的關係來着手。我們正可用

十萬言、百萬言、幾十幕、幾百幕、幾千支、幾萬支等「大而多」的樣式來表現。這就是「廣」；因為「廣」的含義，不僅是指篇幅長，數量多，而且兼指表現的內容大，發展的範圍寬，和把握的對象多；換言之，所謂「廣」，就是「文藝普遍性」的發揚。

抗建以來，文藝作品發表的數量不能算不多，涉及的範圍不能算不寬，但既無偉大作品的產生，復少普遍發展的機會，不能算「廣」。對於這一缺點的改進，自然是我們每一個三民主義文藝工作者不容辭的責任。

第二、它要求「深」：作品涉及的範圍，僅僅是寬，則易流於粗製濫造；所以，更要求「專」：我們只會寫詩，就不必去編劇；只會導演，就不必去攝製。作品表現的內容，僅僅是大，則易流於龐雜無當。所以，更要求「精」：用十個人物已夠，就不必用十一；用四個場面已夠，就不必用五個。惟日孜孜，嘔盡心血，數年乃至數十年成一作品，這是由「專」而「深」，滲透人性，刻畫世態，每一個字必須推敲盡善，這是由「精」而「深」。「專」與「精」乃是構成「深」的共同條件。

我們必須相信：作者的雙手決非萬能，集合各種頭銜於一身，不僅是淺薄，而且害自己。同時，作品的贅疣必須割去，拼湊一堆材料在一起，不僅是浪費，而且害讀者。中國文壇所以很少傑出人材，其原因在此；所以很少成功偉著，其原因亦不外此。這些教訓，正可激發我們每一個三民主義文藝工作者的猛省。

第三，它要求「久」：「久」的要素之構成，是以「廣」與「深」爲其共同的條件：能「廣」，則作品所表現的生命，無遠弗屆，自然可以「久」；能「深」，則作品所表現的精神，永恆存在，自然也可以「久」。

我們每個三民主義文藝工作者，必須認清：政治力量對於文藝的鼓勵和推動，其效率每易爲「時間」和「空間」所限制，最可靠最有力的，還是文藝作品本身的價值。歷史就是最好的評價，只要它能深入人心，不可磨滅，就會永垂不朽。所以，三民主義文藝創作，固然不妨運用政治力量，達成初期鼓勵和推動的目的，但決不應依賴政治力量，而忽略了文藝本身價值的提高。

我們必須自己掙氣，比一般的作者更努力！不僅不應依賴政治力量，還得運用三民主義文藝創作本身的力量，以補助政治力量的不足。否則，我們的作品，即使暫時可以受人歡迎，決不能流傳將來；即使在某一地區可以受人歡迎，決不能傳播全國。這是一種嚴重的危機！中國歷來提倡文藝與政治的結合者，其失敗的最大原因在此。今天，我們不能再蹈覆轍。

此外，關於文藝方面的「形」與「質」的關係，過去的論爭很多，主要的有下列兩派：

藝術至上主義者，認爲「形式重於內容」，他們的作品，專重美好韵律，其意義的原素，掩沒在整齊諧和之中；唯物史觀者，主張「內容決定形式」，他們的作品，專重特定的

意識，其形式的價值，降而為附庸的地位。其實，這均是一偏之見。

我們認為文藝的內容，絕對離不開形式；同時，文藝的形式，必須附着於內容；內容與形式是整體的，不可分的。沒有形式，內容根本無法表現；沒有內容，形式根本無從存在。所以，內容與形式必須並重。

但可怪的是，對於重形式論者，大家均能知其所以不然；而對於重內容論者，則很少有人指出其錯誤之所在。因此，我們要單就這一方面來加以探討。舉例來說：譬如酒，液體的形態，「黃」或「白」的顏色，是附着於它的內容的形式；酒瓶，則是無足重輕的外套。我們儘可不用酒瓶而用玻璃杯裝酒，但決不能將「液體的形態」和「黃或白的顏色」，從酒中割去。故內容無法離開形式而單獨表現。又如文字：其長短橫斜等筆畫，並無何種意義；即使寫成「打、倒、日、本、軍、閥」的式樣，若將此六字一一拆開或任意顛倒，或少用一二字，亦決不能表現「打倒日本軍閥」的完整意義。必須加以一定組織，此組織既就，即為形式；由此一定組織的形式，而認知其表現的意義，即為內容。這種有一定組織的形式，不僅不能變更，抑且無法增減。故內容必須借重於形式的媒介，始能獲得表現的機會。這樣看來，自然不適用「內容決定形式」的定論。

而且，各個作者對於題材透過心的認識不同，技術的修養亦各異，故雖同一內容的題材，可以表現而為各種不同形式的作品。這在作者方面，並不受「內容決定形式」的約

束。即使同一作者處理同一內容的題材，也會爲了表現的形式不同，得到相異的結果。譬如同一內容的繪畫，分別表現於油畫、木炭畫、水彩畫等不同的形式，就會各異其色調；又如同一內容的故事，分別表現於詩歌、小說、戲劇等不同的形式，又會各異其韻味。這在作品方面，亦不適用「內容決定形式」的原則。

再從材料方面來說：文藝創作的內容和形式，乃是某種材料各個單位分子的「組合的表現」；此分子，或爲木料，或爲泥土，或爲文字……未組合前，只是某種表達的材料或媒介的材料，不能即認爲是純塑像或劇本；因爲木材的本身亦可爲薪炭，泥土的本身亦可燒磚瓦，文字的本身亦可記流水帳。但既組合後，則形式與內容合而爲一，其組成的分子，亦不復爲某種表達的或媒介的材料，而成爲作品中表裏相通的一部。所以，在這兩種情形之下，形式固不能重於內容，內容自亦不能決定形式。

因此，我們的結論是：一種內容，只有一種最適合的形式可以表現；而一種形式，也只能表現一種最適合的內容。它們實際上是由創作的材料、技術、作者的觀點等交織而成的一個整體。彼此之間，不僅地位相等，而且無縫分開。我們通常所說：「修正了內容，即是同時修正了形式」，就是這個道理。

### 三 三民主義文藝創作的技術

通過創作的技術，才能使文藝的材料變成作品；通過高度的創作技術，才能使文藝材料變成的作品優美而健實。因此，作品的優劣，決定於材料好壞的成分少，而決定於技術高低的成分多。

文藝創作的進步，主要的是技術的進步；而這種進步的程度，則隨時代而深：一唐不如漢，宋不如唐」的復古論調，早為事實所擊碎；因此，要想夠得上「現代文藝」的資格，就必須運用現代文藝創作的技術。

三民主義文藝，是現代的文藝；它的創作技術之必須「現代化」的這個原則，自無疑義。問題就在：

(一) 是否一切現代文藝創作的技術，都可適用於三民主義文藝？  
(二) 三民主義文藝創作，是否應該另有一種特殊的技術？

關於(一)，我們的回答是：只要一個三民主義文藝工作者，有了正確的認識和機敏的判斷，在技術上的運用，可以斟酌事實的需要，不受何種限制；因為我們所要運用的，乃是無數作家遺留下來的寶貴經驗的結晶，從這些結晶中，可以獲得表現方面的最大便利，並作為一種修養上的依據，創造出更新的技術來。所以，在這方面，三民主義文藝是要打破一切宗派的界限，集諸家之所長，冶於一爐，不再分割碎裂。

關於(二)，我們的回答是：一種文藝創作，本來應該有一種最適合地表現它的特殊的

技術，三民主義文藝創作，自然不容例外。但所謂「特殊」，係對「一般」而言；因此，第一步，我們要從一般文藝創作的技術中，選取最適合地表現三民主義文藝創作的技術，蛻變而為三民主義文藝創作本身的技術；進一步，我們更要在創作實踐中，研求並獲得三民主義文藝創作本身的特殊的技術，然後，再使這種特殊的技術，融化而為一般文藝創作技術的規範。——前者由「一般」至「特殊」，是建立三民主義文藝創作技術的階段；後者由「特殊」至「一般」，是發揚三民主義文藝創作技術的階段。

但無論在「建立」或「發揚」的階段中，三民主義文藝創作的技術，必須有幾個共同原則，作為指導它的最高準繩。這種共同原則有三：

第一是，適合宣傳的原則。說「一切文藝都是爲了宣傳」，並非減低文藝的身分；正相反，抹煞文藝中宣傳性的存在，適足以迫害文藝。古今來無數偉大文藝創作，其宣傳的目的固不盡同，但幾乎無一篇不具備着高度的宣傳性。即使「爲文藝而文藝」的作品，它還不是宣傳了「藝術至上」的主張？因此，我們要使文藝與「宣傳」攜手：宣傳的效果愈普及，宣傳的目的愈正大，文藝的價值也就愈高。尤其是三民主義文藝，自然要作爲宣傳三民主義的最高手段；通過這手段，不必表現的，我們要避免，必須表現的，我們要強調，這並不是叫大家說謊，而是爲了在文藝創作中應該要求的是發掘「真實」，不是掇拾「現象」。

第二是，適合教育的原則。「娛樂」，只是文藝的手段，「教育」，才是文藝的目的；一切故事，都向着這個目的發展，一切人物，都爲了這個目的寫出；它不是強迫的，注入的，而是暗示的，啓發的。道德精神之激勵，高尚情緒之鼓舞，只有它，才有這偉大的教育力量。尤其是負有「傳播文化」和「教育羣衆」使命的三民主義文藝，它不應僅僅是形象化的課本，必須同時是最有教學經驗的優良導師，羣衆會自動地拿出相當的學費向它求教，並且會以快樂的心情接受它的最鮮明最深刻的教訓，永留於心之深處。這樣，凡三民主義文藝所能到達的時地，也就是三民主義教育所能推行的時地；教育的效果愈偉大，羣衆的感知愈敏銳，文藝的價值乃愈提高。

第三是，適合戰鬥的原則。「宣傳」和「教育」，在文藝中所生的效果是正面的，着重於建設的任務；「戰鬥」在文藝中所生的效果，則是側面的，着重於破壞的任務。這是一隊突擊的奇兵，可以配合着主力，決定勝利的因素。尤其在三民主義文藝建立的階段，它（指「戰鬥」）要像「刀一般地鋒快」和「錐一般地銳利」，對準我們的敵人，加以「刺毒地亂刺」和「劈猛地攻擊」。一切無關三民主義的文藝，要用它來糾正；一切違反三民主義的文藝，要用它來剷滅；冒充在三民主義文藝隊伍中的敗類，要用它來肅清；不夠三民主義文藝戰士精神的友軍，要用它來克服。它不要平凡，而要緊張；不要靜止，而要飛躍。它是鐵和血的熱流，正義和精誠的光燄；沒有它，三民主義文藝，便要消失了。

光輝的虹彩。

上面這三個共同原則——「宣傳」、「教育」與「戰鬪」，即是指導三民主義文藝創作技術的最高準繩。當然，一切「宣傳的技術」，「教育的技術」和「戰鬪的技術」，同時也可作為「建立」或「發揚」三民主義文藝創作技術的借鏡。但卻不是說，一切「宣傳」、「教育」和「戰鬪」的東西，都是文藝。至於三民主義文藝創作技術的本身，可以再作如下的論列：

#### 甲、選擇的技術

多一分選擇的工夫，可以減少十分刪改的浪費。「選擇」，這一種技術，在創作中實在是基本最切要的。若干作者因為忽視選擇，往往將一篇創作變成雜貨舖，而又懶得去改，故雖有成功的一部分，亦為失敗的部分所掩沒。這種損失，我們每個三民主義文藝工作者，一定要事先設法補救。

充分的準備與搜集，精密的觀察與分析，切實的整理與研究，這是選擇前的步驟；而這種步驟，必須忠實履行，不以疏懶而敷衍。把握那恰到好處的一點，以求適合創作的需要，合則留，不合則去，這是選擇時的標準；而這種標準，必須取決理智，不以偏見而遷就。能夠這樣做，便可補救不少浪費的損失。以下，試分述選擇技術的種類：

(一)對象的選擇 所謂對象，這裏是專指創作的欣賞者而言。文藝創作的欣賞者，是人。在原則上，不必有時空的限制，但在事實上，則又不能沒有時空的限制。三民主義文

藝創作的對象，無疑地，是整個中華民族。但我們對象的成分，則很複雜：在縱的方面，有着先知先覺，後知後覺，和不知不覺三大類；在橫的方面，更有着地域性，職業性，和男女，老幼四大類。所以，在選擇對象的技術上，就發生了兩個必須先決的問題：

第一是，應不應該替每一大類的對象，單獨寫一種創作？

第二是，能不能寫一種創作適合全體對象的共同需要？

關於一，我們的答案是：三民主義文藝工作者，不應為一二人御用，而應為最大多數人服務，尤其在建立三民主義文藝的初期，實有分工合作致力於適合各種「知識程度」「地域」「職業」「年齡」「性別」等創作的必要。但這裏有兩點要特別注意：第一，創作的內容，必須與三民主義相融合；不能以「仁者見仁，智者見智」的態度，抱着「中人以下，不可語上」的成見。第二，文藝的名稱，必須為三民主義所統一，不必再來一套「通俗文藝，學生文藝，婦女文藝，兒童文藝……」等五光十色的花樣。

關於二，我們的答案是：三民主義文藝創作，不應作為發洩私人情慾的工具，而應作為表徵民族心聲的樂歌；尤其在發揚三民主義文藝的階段，它給予我們心靈的陶冶，將如鼎裁水火，為盡人所共需，將如色聲香味，為盡人所同感。故在理論上，不僅有一篇傳誦億萬人的可能，而在事實上，亦有一篇傳誦億萬人的必要。

解決以上兩個問題之後，我們就要觸及選擇對象的本身問題了。如何選擇對象？這只

有一個重要原則：就是必須認清對象迫切的需要和真正的理解，作為創作的依據。所謂迫切的需要，指對象的感受力而言，側重於當前的空間，其目的在求作品的普遍，與廣大，因此，我們不僅要估計對象的成分及其人數的比例，更要估計對象可能接受的方式，才不致「無的放矢」。所謂真正的理解，指對象的欣賞力而言，側重於身外的時間，其目的在求作品的深厚與永久。因此，我們不僅要引起對象對於文藝的興趣及其追求理想的熱情，更要提高對象一般欣賞的能力，才不致「認金作鐵」。

誤認對象的作者，就會削足適履，離開對象的作者，就會閉門造車；前者是戕害，而後者是遺棄。——這是不懂「選擇技術」的損失。但也有些作者，頗能分析對象，接近對象，所可惜者，他們只懂得迎合對象，甚至利用對象，玩弄對象。故其結果，不僅與浪費，簡直是罪惡；因為對象也很容易接受「不正常的刺激」和「低級的趣味」。——這是誤用「選擇技術」的流弊。

就原則說：文藝創作本身所發生的效用之大小，恰與它所把握的對象之多少成正比。但我們不能忘記，效用以外，還有更重要的東西，那便是價值。單就一方面而論，「下里巴人」所獲取的對象，自然多於「陽春白雪」；若就另一方面而論，則「陽春白雪」所具備的價值，自然優於「下里巴人」。所以，我們選擇對象的目的，不能僅以把握大多數對象為已足，必須更由此達成指導對象和教育對象的任務，使文藝創作由「量」的普及而至

「質」的提高，才能表現並鞏固三民主義文藝的領域。

(二)題材的選擇 任何題材，它的題材無論怎樣多怎樣大，沒有不經過嚴格選擇的。一堆垃圾，絕不能煉成精鋼；一定的土坯，才能鑄成一定的像。「題材本身無好壞」，這是說在未選用以前，既選用以後，題材已成為構成作品的一部分，不再是宇宙間某種與創作無關的現象。一塊不經心的蛀木，尚可使船隻於若干年後沉沒；我們怎能於事先即忽視題材的選擇，讓它損害自己的作品？

要創造三民主義文藝，自然不能缺少足以構成三民主義文藝的題材，問題就在「應該如何選擇」？一般說來，第一、要便於分配聯絡；勿太泛，太雜；具在特定的範圍內去搜尋；勿太偏，太單調，只在有關聯的地方去搜尋。第二、要確定步驟：第一次不妨快選，第二次應該慎選……最後，多餘的必須割去，不足的需要補充。第三、要決定目的，選者不妨廣選，每篇必須精選；寫劇本，要顧及舞台上最大的容量，寫詩歌，不需要照抄舊詩裏的菜單。第四、要適合主題；這一點很重要；凡與主題無關，或與主題不適合，或有礙於主題發展的題材，均應在刪棄之列。

還有兩個特殊的要點，是選擇三民主義文藝的題材時不能忽略的。第一，我們要認清三民主義文藝題材的性質；求其富於宣傳性，以與國家政策相融合；富於教育性，以與科學精神相融合；富於藝術性，以與高尚情緒相融合；富於戰關性，以與革命生活相融合。

第二，爲價要而論三民主義，其題材的效率：求真合於時代化，在不致廢廢迂執；合於民族化，在不致軟弱懶惰；合於社會化，在不致孤芳自賞；合於經濟化，在不致勞民傷財。只要能夠這樣去做，則「用當其選」，「題無廢材」，組成三民主義文藝的細胞，也就健全了。

(三) 體裁的選擇 試以做衣服爲例：作者是裁縫，題材是衣料，對象是顧客，而體裁則是衣服的模式。但這裏就有三種限制：第一，有的裁縫會做中裝，卻不會做西服；第二，有的料子可做長衫，卻不適於做大氅；第三，有的顧客適合穿軍裝，卻不適合穿長袍馬褂。這個例子，剛好說明了「作者」「題材」「對象」三者之間對於體裁的限制。第一點，是作者對於體裁的限制；第二點，是題材對於體裁的限制；第三點，是對象對於體裁的限制。這些限制，就是我們選擇三民主義文藝體裁的尺度。

在三民主義文藝領域裏，一個全能的作者，固然可以愛寫詩歌，就寫詩歌，愛寫小說，就寫小說；但若將詩歌曲折而寫富麗題材去寫詩歌，而將情緒熱烈的單純題材去寫小說，一定難得不錯失。一個詩人，也許任何題材，到他手裏都可寫成詩歌，但他所取的題材，在他所寫的詩歌中，一定不同於另一小說家所取的角度。假如他們對同一題材的着眼點，完全相同，則所寫成的詩歌與小說，一定有一種要失敗。一個劇本，在出演的時候，總可以獲得若干觀眾，但一支美妙的樂曲，總會有一「知音難得」之嘆。

這一切，足以說明體裁之選擇，離不開「限制」的軌道。「適合題材」，「適合對象」，「適合作者自己的能力及興趣」，這是每個三民主義文藝工作者，選擇體裁時最基本最切要的原則；但這還不夠。爲了當前環境的需要，我們必須以較大的自由，創造更新的三民主義文藝的體裁，以打破若干因襲上的束縛。

此外，我們認爲：在選擇技術的實踐中，每個三民主義文藝工作者，應該做「做史學家：第一，要「明」，執當執否，毫不含糊；第二，要「勤」，一點一滴，絕不放鬆；第三，要「慎」，千萬小心有蛀蟲的木片；第四，要「嚴」，不需要的，一定摒絕，不合理的，一定取銷。同時，更要「找」，要「造」，不要「等」，因爲我們的選擇目的，是積極的，不是消極的。

### 乙、組合的技術

組合的本身是方式，不是公式；是活的，不是呆的。這是創作工程上的一種專門設計，需要精密的計算和耐心的測繪，最忌疏忽與求速。

在組合的過程中，我們時時要做調整的工作：分配、聯絡、修改、補充……不妨一次又一次地試驗，直至完全滿意爲止。譬如印刷：錯了字體或號數的鉛字，得更換，已經排好的稿樣，得校對，不勻整的版面，得排平。這絕不是浪費，而正所以避免浪費；因爲「更換」和「校對」等所需的時間與精力，遠遜於付印後「錯誤百出」所損失的工料。與其事

後麻煩，不如事先審慎。以下，試分述組合技術的種類：

(一)畫面的組合。各種不同的畫面，是由時間和空間一切形象組合而成的；而媒介這一切形象的，就是「線條」、「色彩」、「音響」、「氣味」和「溫度」。

中國文壇上過去做了兩件笨事：第一件是搜集名著中所寫的一切時間和空間的形象，編為辭典；第二件是分析「線條」、「色彩」、「音響」、「氣味」、「溫度」……等等對於人類感覺的反應，列為表解。他們唯一的收穫，前者不過是供給作者以模仿的範本，後者不過是告訴作者以呆板的規律。

我們最好的範本與規律，應該求之於大自然。大自然的「面」「線」「體」……就是畫面組合的骨肉；大自然的「光」「聲」「熱」……就是畫面組合的生命。一個三民主義文藝工作者，只要能在大自然的「均衡」「層次」「和諧」等等的條理中，求變化，求對照，求強調，就可以形成一種畫面組合的「自然規律」。辭典和表解對於我們，只是累贅。

不過，在時間和空間的組合方面，有兩個重要原則，我們是應該注意的！第一是指示性：其作用在顯示畫面的「特殊性」和「不可移易性」，以減少「含混」或「差不多」的通病。第二是經過性：其作用在設計畫面的「緊張性」和「不可分割性」，以減少「鬆懈」或「脫節」的錯誤。

至關於畫面「美」與「醜」的問題，這在三民主義文藝工作者的眼中，應該有一個主觀的標準；我們不僅要在畫面上讀出故事，尤其要在畫面上讀出情感。紅日章的醜態，自然比不上青天白日旗的美麗。

(二)人物的組合 畫面是比較靜的，人物則是比較動的；假定畫面在文藝創作中是客位，則人物就是主位，故人物的組合，遠較畫面為難。

運用「偶然的巧合」，這是偷懶；夾入「無謂的穿插」，這是胡鬧，一個三民主義文藝工作者，對於人物的組合，不應僅以「可能」為滿足，必須特別注意於「合理」與「必要」！

可能的組合，只是第一步；例如人物的身分關係，有時是倫理的（如父子兄弟……），有時是職業的（如農工商學……）又有時是政治的（如長官民衆……）你隨便安排他在那一種關係上，都有「可能」；但這種可能，既不一定合理，更談不上必要，所以需要再進一步去研求「合理」與「必要」的組合。

爲什麼要將社會生活習慣，作爲組合人物的主要媒介？因爲人物離不開社會，更離不開生活習慣。——這種組合，就是「合理」。

又爲什麼要將一個主角，出現於最多的場面和最重要的時機？因爲他要連絡或承接起主要情節，他不僅是被包圍者和應付者，同時是主持者。——這種組合，就是「必要」。

翻開任何名著，它們裏面所組合的人物，很少有一個是偶然的、勉強的、或是多餘的；爲什麼？因爲創作中的人物，應該是社會生活中的人物的提煉，不准許有「偶然」，有「勉強」，有「多餘」。

懂得上面這個原則，就可以知道：我們組合人物所需要的努力，就是使「偶然」變爲「必然」，使「勉強」變爲「自然」，使「多餘」的從作品中逃去。

但我們在創作中所組合的人物的位置，正和實際社會中被安排的人物的崗位相同：他們經常是變動的，很少有固定的。這一點，倒值得我們研究一下：

無論在現實社會中，或是在文藝創作中，每個人物總有被安排好的崗位，佔有一定的空間和時間，這種被安排好的崗位，就是建築人生的幸運或悲劇的基點。因爲社會是時時變動的，而每一次變動，都要影響到人物既定的崗位：他們可以由幸運而跌下不幸的深淵，亦可由不幸而踏進幸運的樂園。問題就在人物本身的性格，是否隨着社會的變動而變動。

人物性格的類型，本有兩種：一種是「靜型」的，這種人物的性格，始終不變，僅因環境的變遷而移動他的崗位，假如是個好人就到底，壞人也就壞到底。另一種是「動型」的，這種人物的性格，常受四週的境遇，自己的意志或他人的意志的影響而消長：有時是前進向上，有時卻漸次走向毀滅的途徑。而在上述兩型的性格中，又各有「善」與「惡」存在着（靜型的性格中有「善」有「惡」，動型的性格中也有「善」有「惡」）。它們

不斷地互相搏鬥；甚至在一個人的性格中，就同時具備了「善」與「惡」，自己與自己搏鬥；可以戰勝環境，保持本來的善，或由不善而變為善；亦可為環境所屈服，繼續本來之惡，或由善面變為惡。前者可以造成人類自由平等與博愛的幸福，而後者則為一切罪惡的淵藪。因此，每個三民主義文藝工作者，無論對於現實社會中人物性格的「善」與「惡」，或是對於創作中人物性格的「善」與「惡」，都應該寄與強烈的「愛」與「憎」！絕不是偏見，而是為了「促進社會文明」的必然措置；除非我們甘心讓歷史退到野蠻時代去。

(三)故事的組合 所謂故事的組合，就是指「結構」而言。在這裏，我們要拋開一切慣例：第一，不要故弄玄虛，哄騙對象，尋不着故事的線索；第二，不要先存成見，強迫故事納入結構的定型。因為作品中的故事，必須是社會生活中的「現實」的提煉，那些荒誕的，無謂的，不可能的情節，根本不應存在；同時，社會生活中可能提煉的「現實」，異乎豐富而複雜。我們在故事的組合中，得時時變更已定的「假設」去創造故事，且不變更就「假設」，而損害故事的真實與完美。

依照一般的研究，「結構」的形體有四：

(一)單純的——濾去不必要的東西，使全篇成為單一事件。

(二)複式的——連絡有關聯的事件，使全篇成為兩個或兩個以上的系列。

(三)散漫的——各事件的關係，不落呆像，增加一些，既不覺其累贅，減少一些，亦無損於全篇的價值。

(四)密集的——以最經濟的手段，使事件的配置恰如其分，無法增減。

也就是說，故事的本身，可以由四種形體來組合，而這四種形體，則有很多重要的方式，值得我們來探討：

在故事的開端，我們可以由原因推向結果，採用「直敘」的方式；也可以由結果回向原因，採用「回溯」的方式。我們可以漸次展開事件，採用「引起」的方式；也可以安排下出其不意的事件，採用「突兀」的方式。但必須注意的是：第一，故事的配置，要求全篇均衡，不要頭重腳輕；第二，故事的內容，要能吸引對象，不要一開始就予對象以不好的感覺。

在故事的發展中，我們可以使某種直接的或積極的事件，很顯露地向一定的目的點進行，一直達到高潮點；採用「一貫」的方式。也可以插入一見似乎阻止故事進行的事件，使系列暫時中斷，如堰阻急流，益強水勢，以增加到達預定高潮點的效果；採用「曲折」的方式。我們可以選擇兩系平行發展的事件，設法將它們因果的線，巧妙地結在一起，使在沸騰的瞬間，互相密合，以達到高潮點；採用「排列」的方式。也可以組織三個四個以上的因果系列，選擇網狀發展的事件，安排必要的穿插與伏線，東打一個結，西打一個

結，結越打越多，越打越緊，終於交錯在高潮點上；採用「錯綜」的方式。但必須注意的，是高潮之「製造」與「控制」；因為作品中的高潮，不僅不可能而且不必要時時到達頂點，它要有含蓄的地方，顯示高潮之降落，才能由靜的場面，轉換動的場面，更要與圓量內也方，顯示高潮之起伏，才能由輕鬆的場面，轉換緊張的場面。

在故事的結尾，我們若要喜化人生，暗示對象以積極向上的途徑；就可以採用「圓滿」的方式。若要悲化人生，刺激對象發生「不平」和「反抗」的情緒；就可以採用「缺憾」的方式。若要以「悲」與「喜」代表實際人生的兩面，走曲線而不走極端；就可以採用「調和」的方式。若要以顯示人生歷程中的某段，除去不必要的尾巴，不結前結；就可以採用「疑問」的方式。但必須注意的是，我們要在故事的最後留下鮮明的記憶：使對象永遠不能忘懷於作品中的人物及其遭遇，並藉以取償他們因中途的等待、焦慮、驚愕……所付的代價。

一個三民主義文藝工作者，在組合故事的實踐中，就在如何善於運用上述這些方式，並不斷地研究更新的方式去創造人生，而不必膠着於某一點去紀錄人生；因為故事所需要的是「活的真實」，不是「死的事實」。

以上從畫面的組合，到人物的組合，再到故事的組合，就是三民主義文藝的組織學。很多作者，不去研究組合的技術，這是偷懶。因為組合這一階段，一方面是做「再度選

擇」的工夫，另一方面是做「初步表現」的工作；無組合，故無法建築起精神的堡壘；不善組合，則雖建築起精神的堡壘，亦不能確保壽險。

此外，我們認為：在組合技術的實踐中，每個三民主義文藝工作者，應該做一做數學家，作一種精密的計算。因為作品的整體，等於一個答案。而在未求得這個答案以前，對於排列的方式和計算的數字，不能不求其正確無誤。這是一種「書格找針」的不苟精神，必須這樣，才能有可靠的成就。

近三十年來，中國文壇所以沒有較多的偉大作品產生的原因，當然很複雜；但有一個誰也不能否認的主要原因，就是很少作家願以五年或十年的苦工來作一篇偉大的組合的設計。一個工程師設計一幅偉大建築的圖樣所需的時間，也許要超過實際建築所需的時間；正如一篇偉大作品的建設部面所需的設計時間，也許要超過實際描寫所需的時間。大家過去一味要求速成，天才如何會從筆底飛出來？

### 丙、表現的技術

表現的技術，在舞台上見之於演出，在音樂上見之於演奏，在文字上，則見之於寫作。文藝家的偉大之處，不僅在選擇與組合，而尤在表現：選擇與組合，只能奠定作品建設的基礎；而表現才能完成作品建設的整體。

但一般論者，均以爲「表現」需要一種天才，不可勉強而致，所謂「能與人規矩，不

能使「人巧」。這種看法，實在沒有科學的根據。因為天才的本質是「力」不是一「巧」；「巧」是由熟而生，在它的成分中，百分之九十，是辛苦學習的結果，要靠血汗來做養料。譬如射箭，「其至爾力也，其中非爾力也」；百步穿楊，決非不學而能的。至於天才本身，我們並不否認其存在，但對於天才應該另有一種正確的解釋，不能玄之又玄，給它罩上一層層神祕的外衣。天才是什麼？簡單一句話，就是同時代人類中高一級生命力的突現。總理會將人類生命力的進化畫成四個階段：由「愚劣」，而「平庸」，而「才智」，而「聖賢」。最後這個「聖賢」的階段，就是人類生命力最高的階段。人不能生而為聖賢，但人皆可以為聖賢。換句話說，就是人人皆可以提高他的生命力。生命力是人人皆有的，它包含了先天的血統遺傳，後得的環境習慣，和個人的特殊努力，三者錯綜變化分合，互為影響。所以，人類的生命力，可以有「高低」也有「偏重」。天才亦然。一個文藝天才較低的人，只要他能立定志願，不斷努力，多讀多寫，他在這方面的生命力，一定可以提高。所謂「用力之久，而一旦豁然貫通」，即屬此理。至於得天獨厚的人，他的生命力原較一般人為高，也就是世俗所讚美為天才者。但亦只能縮短辛苦學習的過程，幫助他較易走上表現的成功之路。若有天才而不用，或有天才而誤用，天才是會被「懶惰」與「荒謬」埋葬的。

一個三民主義文藝工作者，有高度表現的天才，固然好，但不必驕；表現的天才較

低，也不要緊，但不必怕，只要有獻身於三民主義文藝的志願和興趣；我們的天才高，可以轟轟烈烈地在它的領域裏做一名健將，以服千萬人之務；我們的天才低，也可以勤勤懇懇地在它的領域裏做一個園丁，以服一二人之務。這種服務的人生觀的建立，非常重要。有了這種服務的人生觀。對於三民主義文藝作品的本身，才能將它當做人類精神的護士，而不是香花供奉的女神；對於三民主義文藝作者的本身，才能將自己當做人類精神的公僕，而不是指揮羣衆的首長。假如我們沒有這種服務的志願和興趣，那末，對於三民主義文藝，也就根本失卻信仰，乾脆還是趁早改行。

以下，試分述表現技術的種類：（這種表現技術，即專指最適合地表現三民主義文藝的特殊技術）。

（一）綜合的表現。三民主義文藝創作第一種主要的表現技術，是「綜合的」。

何謂綜合的表現技術？這只好拿戲劇來做說明：因為戲劇是由文學、音樂、繪畫、雕塑、建築、舞蹈等綜合而成的另一種藝術，但文學、音樂……等等，在戲劇裏已經變成媒介的材料，不復是文學、音樂……；正如線條色彩媒介了繪畫以後，不復是線條色彩一樣。同理，我們所謂綜合的技術，也就是要以一切直接（非文字的）間接（文字的）表現的技術為媒介，綜合而成另一種獨立的表現技術，而在這種成立的獨立的表現技術中，不復存在「直接表現技術」與「間接表現技術」的痕跡。這種表現技術，就是綜合的表現

技術。

如何完成綜合的表現技術？這有兩個重要原則：第一個原則，你得先懂各種基本表現技術的性能，例如音樂表現技術的性能，是以節奏爲主的，懂了這種性能之後，就可以任意在你的作品中增減和諧的氣氛。第二個原則，你得再懂各種基本表現技術的效果，例如建築表現技術的效果，是以視覺爲主的，懂了這種效果之後，就可以隨時在你的作品中，控制空間的區位。這裏所說的「性能」與「效果」，就是一切表現技術的媒介之鎖鑰。運用這鎖鑰，就可以打開「綜合的表現技術」的成功之門。

爲什麼要用這種綜合的表現技術？這有兩個理由：第一，可以化除表現技術的畛域，使你胸襟擴大；第二，可以加多力表現技術的媒介，使你運用自如。尤其是前者，它可以一掃過去文壇上個人主義和宗派觀念的積習，向真理之途邁進。

(二)典型的表現 三民主義文藝創作第二種主要的表現技術，是「典型的」。

何謂典型的表現技術？舉例來說：我們集合一二百個黨員的特點於某一個黨員，而同時賦予這個黨員以個性的特色，這個被表現的黨員，就是典型的黨員。同理，我們集合各種文藝的表現技術「的特點於三民主義文藝，而同時賦予「三民主義文藝的表現技術」以個性的特色。這種既包含「各種文藝表現技術」的特點而又同時賦有個性特色的表現技術，就是典型的表現技術。

如何完成典型的表現技術？這有兩個必經階段：第一個階段，你得先凝固表現技術的類型，對於依歷史來分的古典主義文藝、浪漫主義文藝、自然主義文藝……或依功用來分的通訊文學、報告文學……等等，將它們的表現技術的特點，集中於三民主義文藝，這就有了類型的表現技術。第二個階段，你得再把把握三民主義文藝本身特殊的表現技術，換言之，也就是要給予三民主義文藝表現技術的「個性」，以別於它所代表的「表現技術的類型」。這樣，就可以完成典型的表現技術。

爲什麼要用這種典型的表現技術？因爲三民主義文藝創作，一方面要接受過去無數作家在各種不同立場的文藝作品的表現技術中，遺留下來的寶貴經驗的結晶；但這只是說：我們要取精用宏，而非剽竊撫拾。所以，另一方面它就不能不有一種典型的表現技術，以顯示其本身個性的特色，不做附庸，而做主人。

附帶在這裏解釋一下「綜合的技術」與「典型的技術」不同之點：前者是以各種表現的技術爲媒介，在成爲綜合的技術之後，媒介即不復存在；後者則以各種表現的技術爲根源，而在成爲典型的技術之後，根源依然存在。

(三)創造的表現 三民主義文藝創作第三種主要的表現技術，是「創造的」。何謂創造的表現技術？先釋創造：所謂創造，是革命的，不是因襲的；是建設的，不是模仿的；是進步的，不是落伍的。所以，凡是革命的、建設的、進步的表現技術，就是

創造的表現技術：凡是因襲的、模仿的、密伍的表現技術，就不是創造的表現技術。

如何完成創造的表現技術？這有兩個必需條件：第一個條件，是要使三民主義文藝的表現技術，獲得「創造」的依據。因為「創造」既非從天而下，亦非將無作有，更非模擬僵死的軀殼。故必須以「新的生命」和「活的力量」，做它的泉源。這種泉源，就是創造的依據。有了依據之後，創造的表現技術，就不會寄託於空中樓閣。第二個條件，是要使三民主義文藝的表現技術，確定「創造」的指標。因為「創造」既非東碰西撞，亦非南轅北轍，更非縛在一根固定的柱子上。故必須以「光明的前路」和「理想的目的」，做它的歸宿。這種歸宿，就是創造的指標。有了指標之後，創造的表現技術，就不會羈絆於荆棘叢中。等到創造的「依據」獲得了，創造的「指標」確定了，我們就可以在創造三民主義文藝的實踐中，完成「創造的」表現技術。

為什麼要用這種創造的表現技術？因為三民主義文藝，是一種創造性的文藝，要它有新的偉大的成就，就必須創造一種最適合於表現它的技術。在綜合的表現技術中，固然也有着創造的成分，但總脫不了因襲的媒介；在典型的表現技術中，創造的成分雖然加多了，但總離不開模仿的根源；所以，三民主義文藝，不能不另外創造一種「革命的」「建設的」「進步的」表現技術，以完成它本身在摧建建國中所負的偉大使命。

以上是試論三民主義文藝創作的表現技術。當然，在建立三民主義文藝創作技術的最

初階段中，所有文藝創作技術上的一般優秀的表現法則：如「明朗」、「生動」、「精鍊」、「深刻」……等等，也同樣要為三民主義文藝所採用；不過，在採用的時候，應該經常經過選擇的手續和蛻變的作用。

此外，我們認為：在表現技術的實踐中，每個三民主義文藝工作者，應該做一做化學家：分解、提煉、化合……將所要表現的東西，先放進自己的實驗之腦府，試一試它可以發生怎樣的結果？原料不對，得重配；分量太多，得減少；分量太輕，得加重。因為表現並不難在誇大或含蓄，而難在恰如其分，恰到好處。所以，我們必須多用一番推敲磨練的工夫，使它到達最適當的程度。尤其對於所表現的情感，要有一定的心理距離，不能太過或不及；太過，則失卻真實；不及，則流於淺薄。譬如釀酒：太熟了，固然要發酸，但不熟也就不甜。——這便是三民主義文藝表現技術的中庸性。

以上，選擇的技術、組合的技術、和表現的技術，就是三民主義文藝創作的三部曲；它們三者之間的關聯，缺一不可。如果只有選擇的技術，而不明組合，不求表現，則雖有最好的材料，亦不能成為文藝作品，如果只有組合和表現的技術，而選擇失當，則根據已錯，此種組合和表現，亦將勞而無功。如果只有選擇和組合的技術，而無法表現，則此種選擇與組合，縱然做到文藝建設工程的三分之二，依舊不能完成文藝創作的整體。所以，我們對於選擇、組合與表現，必須做到三者兼備，才能成為完整的三民主義文藝創作的技

術。

以下，試再以三民主義文藝創作的技術與科學方法相比擬：

我們知道：科學方法的第一個階段是「觀察」：它要從事實的觀察和實驗中尋求材料，一點一滴，必須踏實；這種科學上的觀察工夫，相當於三民主義文藝創作的選擇技術。科學方法第二個階段是分類：就是要用分析、綜合、整理、比較等等的方法，使其有條理，有系統。這種科學上的分類工夫，相當於三民主義文藝的組合技術。科學方法第三個階段是說明的：就是要用歸納、演繹、辯證、直觀等等的方法，以表達其所以然並證明其必然。這種科學上的說明工夫，相當於三民主義文藝創作的表現技術。所以，我們很可這樣說：三民主義文藝創作的技術，就是合乎現代科學方法的技術；三民主義文藝工作者，就是一身兼備史學家、數學家、和化學家三種頭腦的革命工作人員。這責任多重要！這意義多偉大！

從創作的屬性，到創作的要素，再到創作的技術，這三大部門就是三民主義文藝的創作綱領。試以三民主義文藝理論體系，作為指導原則，則創作綱領，就是三民主義文藝的建設方略；而下一章所要講的創作的實踐，也就是三民主義文藝的實施辦法。合我們的文藝「理論體系」「創作綱領」和「實施辦法」三部分而言，即為三民主義文藝政策的全部。前兩部分，大體上是屬於「知」的問題，後一部分，完全是屬於「行」的問題。依照「知

「辦行易」的道理，創作上最難的知的問題，我們已獲得解決的辦法，現在既然只剩下創作上最容易的行的問題，我們還考慮什麼？畏懼甚麼？只要我們自己有遠大的理想和堅定的信念：創作，創作，再創作！我相信，中國文藝史一定會在我們的手裏，展開最光輝的一頁。

#### 第四章 三民主義文藝的實踐之路

過去文藝界談到創作的實踐問題，大多數只注意到個人的修養，故雖有集體的組織，亦只作為號召的幌子，這是短視。近年來，文藝團體的組織，規模漸具，大家雖期望着這些團體能夠迅速地成為作家們「互相幫助」和「互相研究」的場所，但因整個文藝界對於創作問題，迄無共同的理論中心可資依據，只能各個枝節地觸及，甚至相互地抵銷，談不上通盤的籌畫，這是損失。

三民主義文藝的實踐之路，就是要從「個人的實踐」，趨向於「集體的實踐」；而在集體的實踐中，特別發揮組織的力量。但參加集體組織的分子，仍為個人；所以，在實踐的程序方面，分為兩部分來討論，仍屬必要。

##### 一、個人的實踐

三民主義文藝的實踐之路

要做一個文藝工作者，只須致力於文藝的修養。要做一個三民主義工作者，只須堅定要對主義的信仰；但要做一個三民主義文藝工作者，就必須同時具備上述兩種條件：一方面要致力於文藝的修養，另一方面要堅定對主義的信仰。

我們誠懇希望每個作家，都能成爲三民主義文藝工作者；我們更誠懇希望每個三民主義文藝工作者，在個人的實踐方面，都能達到下列三種要求：

一、儲蓄精神的財富：一個三民主義文藝工作者，所需要儲蓄的精神財富是甚麼？

第一是，體格的財富：三民主義文藝事業是難苦的，我們必須有健全的體格，才能勝任愉快。中國過去作家的體格，都很文弱，甚至被自爲肺病和神經衰弱症的代表者，這不是侮辱，而是事實。因此，就發生了不少可悲的缺憾。首先，他的不健全的體格，往往會產生不健全的情感，而僅以灰色的悲哀，作爲自己的悵惘和幻想，不能寄於人類以偉大的同情的愛。其次，他將要早歿，或成爲無形的殘廢，不能畢生獻身於文藝；而他的不成熟的成就，也就渺小可憐了。再次，他將不能擔當艱苦的任务，甚至需要藥品或煙酒的刺激，才能產生其所謂「靈感」。又次，他將不能堅定對主義的信心，他可以動搖，可以被威脅，被利誘，因爲他不能克苦，需要多量的錢；沒有多量的錢，就不能活下去。更次，爲了要掙錢，他就會以作品爲商品，不惜粗製濫造地出賣，而其作品的內容，若不移爲自己貧苦與墮落的寫照，就要成爲謠言的製造者。但假如一個文藝工作者，有了健全的體

格，則上述一切缺憾，都可煙消雲散。他將是活潑、快樂的理想家；他將有豐富的生命力注入於作品中；他可以負最艱苦的任務。凡是身體衰弱的作家不能成功的條件，他都完全具備了。這樣，他就可以做一個三民主義文藝的戰士。

第二是，知識的財富：三民主義文藝工作者所需要的知識，是生活的知識；這種生活的知識，是常識，不是專識。而這些常識，都是與文藝有關的；如哲學、政治學……可以影響作家創作立場；如心理學、社會學……可以幫助作家創造人物；如談話術、演說學……可以幫助作家精練對話；如光學、建築學……可以幫助作家構成背景。這裏，試再以借貸為例，說明生活知識對於創作的重要：假定創作所需要的生活知識，是本金；創作的過程，是時間；創作的體裁及其篇幅之多寡，是利率；而所產生的作品，就是我們的利息。本金愈大，時間愈長，自然利息愈多。假如一個作家的知識財富異常貧乏，而要求產生優秀的作品，就如向銀行每月存入一元本金，存滿一年就想收回一千元利息同樣的荒誕。

第三是，道德的財富：文藝的力量，恰與主義的力量相同：在質的方面，它是無形的；唯其無形，所以，必須寄託於堅強的信仰之宮，才能建築起精神的寶座。而在量的方面，它是無限的；唯其無限，所以，必須匯流於廣闊的志願之海，才能湧現出生命的慈航。這裏所說的「精神寶座」與「生命慈航」，都是以道德的財富為其建築費的。但道德的財富到底是甚麼呢？一個三民主義文藝工作者，由於對人生有了徹底的認識（智），而

貫通了思想；由於對革命事業有了宏大的志願（仁），而發生了信仰；更由於認定了真理的目標，不取巧，不畏難，溶礪奮發，一往直前（勇），而加強了力量；這就是我們所要儲蓄的道德財富。假如沒有這種道德財富，則在我們創作的實踐中，若不陷於坐井觀天目光如豆的短視，就會碰到航行大海失卻南針的危險。

以上是試論一個三民主義文藝工作者，所需要儲蓄的精神財富。至於如何儲蓄，則在一般有關文藝修養及青年修養的書中，均有詳細的指導，茲不列。

二、充實革命的生活 一個三民主義文藝工作者，充實他的革命生活所需要的條件是甚麼？

第一是，苦難的磨煉：文藝家對於自己的才能和最高的力量，往往不易在平凡的環境中表現。除非大責任大變故或生命中的大苦難，才能把它磨煉出來。古人所謂「詩窮而後工」，就是這個道理。

生長在這個大時代的激變中，個人生命的苦難、隨在都是；實在渺小得不值一提。我們眼看著大好河山和無數資產，在敵人的魔爪攫奪下喪失；而人類正義的光芒，也在魔鬼的野心吞嚥下減色……這種種世界空前「苦難」的磨煉，與其說是文藝家的災禍，無寧說是文藝家的幸運。這豈是萬載一時的好機會；而完成三民主義文藝事業的大責任，今大恰又落在我們肩頭。所以，我們不要逃避，而要迎接；唯有以苦難來撞擊，我們生命中潛藏

的炸藥，才有驚人的爆發。

第二是，「自然」的陶冶：我們爲甚麼要創造三民主義文藝？簡言之，卽是爲了叫「我」的眼睛睜開，不誤解地去鑑賞這世界；並發現真我，一新「我」與這世界的關係。所以，「面對自然」，向自然吸取營養，便成爲每個三民主義文藝工作者的日課之一。

當我們深深地挖掘自己的胸府時，大概總是照着一個礦脈挖掘的。但無諳如何豐富窮礦山，終有成爲廢坑之一日，故必須尋覓沒有挖過的新礦脈，由此更踏入第二期的第一步，暫且置身於新的自然環境中，而更新「自我」。也就是要在自己的創作史中，創造幾張生命的白頁，好從生活之新章起業，以免「江郎才盡」的厄運。

因此，我們必須不斷地擴大自己的生活圈：到戰鬪的前線，到遼遠的邊疆，到偏僻的農村……以變換自然環境，接受自然陶冶，才能吸取靈魂的滋養，使創作的泉源，永無乾涸之虞。而我們也才不致將自己關在籠子裏，歌唱改造社會的宏願，或作虛偽的空洞的表現，以零賣貴重的「自我」。

第三是，黨團的訓練：三民主義文藝工作者，是一個宣傳主義的革命戰士。他不僅對主義要有深切的認識，不僅對主義要有犧牲的精神，而且要接受主義的組織和訓練。所謂主義的組織和訓練，就是黨團的訓練。

我們知道，三民主義文藝，是革命的文化事業，所謂「革命」，不僅是一種事業的創造，同時也是一種生活的實踐。而在革命生活的實踐中，集體的黨團生活，就是最好的訓練。它可以使一枚孤掌，得到同甘共苦的手足；他可以使個人英雄主義所不能完成的事業，得到無數同志的擁戴和贊助。因此，每個三民主義文藝工作者，都得參加黨，參加團，從黨團生活的實踐中，接受訓練，充實革命生活，完成革命事業。

過去文藝家的錯誤，就在或以自由信仰作為生活指標，覺得不如此不足以增高其聲價；或以頹廢浪漫作為生活要素，覺得不如此不足以觸發其靈感；或以結納標榜作為生活中心，覺得不如此不足以鞏固其地位。故立論則妄肆淺薄，創作則東塗西抹，依附則其門戶。他們沒有中心信仰，沒有健全生活，沒有革命同志，而他們也就永遠失去接受訓練的機會，寄生於荒謬、墮落與自私的反革命的生活中。從這種反革命的生活中，自然無法產生革命的文藝作品。這不僅是文藝界的損失，同時，也正是黨團的損失，我們不能一誤再誤。

以上是試論一個三民主義文藝工作者，充實他的革命生活所需要的三個條件：第一個條件（苦難的磨煉），近於刺激性，它可以超過煙酒的功能，發動我們內在潛伏的能力；第二個條件（自然的陶冶），近於滋補性，它可以代替營養料，培植我們心田播下的種子；第三個條件（黨團的訓練），近於策勵性，它可以斬除荆棘的阻礙，增加我們努力前進的勇

氣。具備了這三個條件以後，我們的生活，才是充實的革命的生活。

三、飛翔理想的境界 一個三民主義文藝工作者，飛翔於他的理想境界，所需要的步驟是甚麼？

第一是，精神的淨化：正如化學的方法，可以移去水中一切的污穢和不潔的道理一樣，我們是可以以用精神的化學藥劑，移去心中任何污穢和不潔的。因此，作爲一個三民主義文藝工作者，應該知道怎樣用愉快的精神，去抵銷失望與頹廢；怎樣用樂觀的精神，去宣告悲觀的死刑；怎樣用和諧的精神，去消滅混亂與矛盾；怎樣用博愛的精神，去殺死憎惡與嫉妬；這是一種精神淨化法，我們用好的精神去淨化不好的精神，是與開亮電燈趕走黑暗同樣的容易。這種方法，可以洗淨文藝家胸中苦悶的塊磊，使偉大的理想，在此播種。

第二是，同情的擴大：文藝是由同情而成立的；除去同情，文藝將與人類世界斷絕關係。我們爲甚麼能夠連接宇宙，解脫人類閉鎖「在肉體之裏」的靈魂？爲甚麼能夠使文藝所發生的悲哀之聲，憤懣之聲，頹悶之聲，與人類共鳴動，與草木共鳴動，與日月星辰共鳴動？一言以蔽之，都是作家不偽的同情的結果。

同情的永久伴侶是「想像」：地上的燭光，若由肉眼去看，無論如何不能與天上的星元相連接；但若以同情的眼，通過「聯想的想像力」去看，就可以發現小美中存在的大

美，平凡中存在的非凡。一幅海洋的繪圖，由單純的直覺去看，只是一幅繪圖，但若以同情的眼，通過「洞察的想像力」去看，就可以發現那是煙波浩淼一望無際的海洋。再就現實的社會生活而言：一般人只能看見由外界的關係而構成的形象；但若以同情的眼，通過「冥想的想像力」去看，就可以發現人類有的尚在形骸之籠中掙扎，有的已經鼓起自由的羽翼，飛向太空而去。——以上的例子，是說明同情靠想像的幫助而擴大；但想像亦靠同情的幫助而完成；因為想像之網，常常是破綻的，必須處處打起牢固的同情結，才能無窮無限地伸張它的勢力範圍。

同情與想像的共同產兒，則是「理想」。有了這個產兒，同情與想像的生命，才算得到寄託，得到延續。而文藝家對於真理，對於宇宙，才能認出同情之光明；又從這個光明裏，認出人間一切的黑暗。

三民主義，是「救中國救世界救人類」的主義；三民主義文藝工作者，自然應該擔負「救中國救世界救人類」的宏願；而達成這種宏願的唯一條件，就是偉大的同情。這種偉大的同情，就是人類的「愛」，而不是階級的「恨」。我們必須以這種人類的「愛」為出發點，才能使三民主義文藝創作：普遍地傳播於全國，永久地弘揚於世界。

第三是，生命的融合：文藝創作，是純真完美的生命之表現。它可以超越個人的利害，燃起作家心中的熱情感憤和正義，燒毀一切虛偽冷酷和不正義，而打開真理之門，使

### 作家與真理晤對。

因此，一個三民主義文藝工作者，必須以全生命盡力於全宇宙，體會領悟，洞觀徹悟；然後才能融合自己的生命於作品中，並使欣賞的對象藉此作品而開拓新生命，以發見一個真理世界的面目。

從這裏，我們不妨假定：這個真理世界，是不變的，永存的；而文藝創作，就是到達這個世界的橋梁。所以，三民主義文藝創作的最高階段，也就是要通過這道橋梁，使人類的生命之輪，奔赴一定的方向和一定的目的，以突破意欲煩惱的小天地，從大我中救出小我。

以上是試論一個三民主義文藝工作者，飛翔於他的理想境界，所需要的步驟：第一個步驟（精神的淨化）是消毒作用，必須將我們胸中的污穢洗滌，然後理想的種子，才能發榮滋長；第二個步驟（同情的擴大）是發酵作用，必須以我們胸中的同情為酵母，滲入想像，才能蒸發理想；第三個步驟（生命的融合）是升華作用，必須解脫小我利害的束縛，才能展開理想之翼，飛入真理的世界。

綜觀上述三種要求——儲蓄精神的財富，充實革新的生活，飛翔理想的境界——乃是我們在個人創作實踐中的基本修養，但這種基本修養，是要有時間的餘裕來實踐的：在閱讀中，在習作中，在思考中，在遊戲中，乃至在工作中，在集會中……凡是生活圈內所

能抽出的餘裕，必須作為我們這種基本修養的受課時間。因為要成功一個文藝家，恰與要成功一個木匠的道理相同：必須運用心手三合一的鑰匙，在「學習」的鎖孔中，去打開這扇成功之門。這是要靠辛辛苦苦地實踐的；理論之不能使我們成為文藝家，正如在圖書館中看了許多木料和木工的書籍，而我們的手，仍然不能做成上等的桌椅。

## 二、集體的實踐

革命事業，少數人雖可發動，但絕非少數人所能完成。因此，它不僅要有原則（主義），要有方略，更要有組織。三民主義文藝，既然是革命的文化事業，自然也要有原則（理論體系），有方略（創作綱領），更要有組織。但已經有人提出這樣的異議：「文藝不必有組織；大家生活在抗戰建國的艱苦中，自然會對着抗戰建國的總目標來創作」。這種理由，無異說：大家生活在抗戰建國的艱苦中，自然會做抗戰建國的工作，一切的綱領，可以不要，一切的宣傳，可以停止，一切執行的機關，可以裁撤。這不僅是幼稚、簡陋是荒謬。

「組織就是力量」，這個原則、同樣適用於文藝界。假如散沙一般地各自創作會有成績，這種成績，最多也只是一二人的草上之風，吹不盡文藝界的烏烟瘴氣。所以，今天的中國，不需要獨善其身的文藝家。我們在洶湧的狂瀾中，除了不做浪花和泡沫以外，僅僅

準備做中流的砥柱，還是不夠的；必須做一支有力的主流，吐納散亂險急的潮頭，奔向理想之海，以達成兼善天下的目的。而這支有力的主流，就是成千萬三民主義文藝工作者的腦汁與血汗的匯合。而且，我們不組織，人家有組織，這實在等於放棄文藝的陣地；即使我們有組織，假如這種組織不如人家健全，亦等於以未經訓練的文藝戰士去打必敗的仗。有人說：「今天中國文藝界的情形是，以自己的經費，養敵人的間諜；以自己的刊物，作敵人的營壘」。言雖過激，實足以道破癥結。我們不能再裝聾做啞，讓他們猖獗。

沒有第二個辦法：要想肅清中國文壇上的一切惡勢力，唯有建立三民主義文藝的武力。這種武力，就是「機構」，「經費」和「幹部」：

一、建立機構 我們理想中的三民主義文藝機構，應該是這樣的：首先設立「三民主義文藝會中央會部」，由主持全國最高的宣傳機關負責直接指導。它的組織簡則，可以包括下列各要點：

第一、會的組織，應採民主集權制，但不必設有名無實的理監事。日常會務由會長授全權與總幹事負責處理。

第二、會的工作分配，一定要精細，工作執行，一定要嚴格，工作聯繫，一定要靈活。這樣，職權才可以專一，業務才可以推動。

第三、會的內部組織，可以分爲總務、組訓、指導、編刊、獎助、推行等組，各組的

職掌假定如左：

- (一)關於文書的處理，經費的收支，財產的購置與管理，及其他事務上的事項，由總務組辦理。
- (二)關於會員的徵求與登記，幹部的訓練與考核，各級會部及文藝工作隊的建立與監督等事項，由組織組辦理。
- (三)關於工作計畫的設計與草擬，文藝創作及文藝理論的研究批判與介紹，會員小組會議的發動與參加，小組討論大綱的編製與頒發，會員通訊閱讀的指導與解答等事項，由指導組辦理。
- (四)關於文藝資料的搜集整理與保管，會刊及文藝叢書的編印與發行，中外作品的互譯等事項，由編刊組辦理。
- (五)關於會員及非會員作品的審查與修改，文藝著作出版的介紹，文藝團體及一般作家的調查與聯絡，會員及非會員作家生活的輔導與獎助，文藝團體及文藝刊物的補助與合作等事項，由獎助組辦理。
- (六)關於文藝集會座談會的發動與參加，集體創作的提倡，文藝理論及文藝創作的廣播，詩歌的朗誦，小說的宣講，劇本的演出，文藝資料及文藝作品的陳列與展覽等事項，由推行組辦理。

第四、會應以優厚待遇聘請文藝專業人員，擔任創作指導及設計研究事宜，但不得干涉會的行政。務使專家之技術，為會的既定方針所運用，並打破過去「兼職」及「僅負名義」的成例。

第五、會的經費，應該設立一個財務稽核委員會來監督，務使涓滴歸公，毫無浪費。

至於其他規定，將來草擬三民主義文藝會會章時，可以詳細列入，茲不具論。

其次，在全國各省市及重要地區，則設立支分會，它們的組織，可視工作之繁簡酌為伸縮。但從中央會部一直到支分會部的基本組織，均為文藝工作隊。凡是會員，都要參加工作。至未設分會地區，可也以先設獨立的文藝工作隊，或由已設分隊的鄰縣，派遣工作隊前往工作。

此外，關於中央會部會務的進行，有幾點值得我們特別注意：

第一、在組織方面，應該力求會員的質的精，而不必先求會員的量的多。因為我們今天等於作戰，不能上文藝戰場，或信仰尚未堅定的會員，非「累障」即「資敵」，故多不如精。

第二、在指導方面，應該特別着重會員通訊和小組會議：因為這不僅是會員的基本訓練，同時也是把握會員的最好辦法。我們與會員通訊或見面的次數愈多，精神將愈見融洽；而力量就會從這種融洽中產生。

第三、在編刊方面，至少要出版三民主義文藝刊物一種：刊載「批評」、「理論」、

與「創作」。因為這是我們的武器，它可以爭取友軍，打擊敵人，交流會員的呼吸，棲息會員的靈魂。而發行尤須技術化：務使「舟車所至人力所通」的地方，都能迅速地確實地看到我們的刊物。

第四、在獎助方面，應該儘量避免消極的零星的救濟，完全成爲積極的有計畫的獎助，似不妨每年撥置十萬二十萬專款，懸獎徵求五篇至十篇優秀創作，藉以提高寫作誠實的情緒。尤其要扶植青年作家，破除變相津貼老作家的「情面」；因爲三民主義文藝會，不是救濟院。

第五、在推行方面，應該特別利用廣播電台：我們的正確理論或優秀創作，在未用文字發行前或不能用文字發行時，祇要用音波來發行。可預爲商定廣播時間，通知各級會部或其籌備處，按時收音紀錄，即在當地轉載。對於國外，亦可採用這種辦法。這樣，我們的理論和創作，就可以不用打寄紙版的手續，立刻傳播於全國，乃至全世界。

只要能夠這樣做，我們相信，三民主義文藝會，是可以有空前的成就的。

二、籌集經費 我們已經屢次提過：三民主義文藝，是一種革命的文化事業。它不但可以推行國家的文化政策，而且可以供應國民的精神食糧乃至政治思想的轉變，革命情緒的鼓勵，都要受它無形的支配。因此，政府對於三民主義文藝會的事業費，不應僅以補助爲已足，必須列入經常的預算之一。

從事文化革命事業的人，「想發財」固然該打，但「不要錢」也是說謊。沒有事業費，要想做事業，就等於沒有材料，要想建築房屋一樣的不可能。這一點，我們不唱高調。

若干類見的唯武器論者，他們只看見砲彈的效用，以為只有砲彈，才能制敵，恨不能將全國的經費，全數移作此用。不錯，砲彈的效用是大，我們絕不反對加工製造，但我們不能忘記砲彈以外，還有「紙彈」。在若干情勢下，甚至砲彈不能發生效用的地方，它不僅能夠代替砲彈而且能夠發揮比砲彈更大的威力，作為一種攻心的武器。對於這種攻心的武器，我們站在「軍事第一，勝利第一」的共同目標之下，是不是應該分出一部分經費來建築一個全國的「紙彈兵工廠」？我們相信，任何人對於這一個問題的答案，都不會是「否定」的。

我們希望：政府從速設立一個文化銀行，集中管理文化事業費，並從文化事業費的總預算中，撥出百分之幾，作為文藝事業的專款；而這種專款的支配權，就交給三民主義文藝會。這樣，會的經費，就無庸向外界募捐，因為「文化乞丐」這個名詞，畢竟是可悲的污辱。

關於三民主義文藝會的經費概算，應以每月十萬元為最低的標準；中央會部及各級會部各占二分之一。茲試擬假定的分配數比例如左：

(一) 員工生活費 百分之八

(一)辦公費 百分之五

(二)事業費 百分之三十五

(三)預備費 百分之二

(四)各級會部經費 百分之五十

這每月十萬元的數字，好像很大；但比起造砲彈的兵工廠每月所需用的經費的數字來，實在微乎其微。今天，只要我們稍為計算一下，假如有一篇諷刺的文藝創作，可以喚醒若干居奇操縱的商人的靈魂，它的功效，就可以抵得上十個平價機構。所以，一月用十萬元在三民主義文藝的眼上，以乎並不浪費。

三、訓練幹部 革命的 cultural 事業之成敗，同樣為幹部所決定：過去中國民族文藝運動之所以未能成功，就因為未能訓練出大批的幹部；故雖有登高一呼的號召，而無集體的實踐，雖有全國普遍的響應，而無寺賣的發展。甚後整前，我們今天自不能不從速確定三民主義文藝的幹部政策。

但也有人說：文藝幹部根本不必訓練。只要多讀多寫就行，理論的灌輸，是無益於事的。又有人說：文藝幹部用不着特別去訓練，只要有一個寫作指導機構通函辦理，也就夠了。更有人說：文藝幹部實在無法訓練，能寫作的，自然能寫，不能寫作的，訓練也枉然。這些理由，並不充分。因為：第一，多讀多寫，就是訓練方式的一種；假如多讀多寫

有益於文藝者，則有計畫有目的地多讀多寫，豈不獲益更大！第二、文藝家主要課程，除技術的學習而外，還有生活的實踐；而集體的學習，有時則較個別的指導事半功倍。通函固然也好，但不能說比面授更好。第三、文藝創作並非不學而能。欲求有偉大的成就，固需天才，而達到一般技術修養的水準，則賴人力。不能寫作的，固可由訓練而能；能寫作的，將由訓練而更能。所以，問題不在「應不應或能不能訓練三民主義文藝幹部」，而在「如何訓練三民主義文藝幹部」。這可以從兩方面來說明：

經常地，應該由主持全國最高的教育機關，通令中等以上學校，一律以文藝創作為國文的補充教材，並使各種教材及其教學法，儘量設法與文藝相聯繫，相結合。至於全國各大學的文藝學院或獨立的文學院，應該以三民主義文藝，作為必修的主要課程，並研究黨化教育與文藝理論之配合；務使每一畢業生，對於三民主義文藝，均有透徹的認識。最好，能夠單獨設立一個國立文藝學院，以培養一批高級的文藝幹部。

其次，應該由主持全國最高的訓練機關，添設一個文藝寫作幹部訓練班，訓練一批臨時的文藝幹部。這個班，最好由三民主義文藝會派員主持。可以登記失學失業而有志從事文藝的青年，或招考一般愛好文藝的社會青年，或商調各文化機關團體對文藝深感興趣的青年，予以半年以上之訓練，畢業後，擇優分發各地工作。

以上的擬議，決不是我們的奢望。試看、戲劇有專校，音樂有專校……文學雖有專

院，但他們的功課，並不特別注重於新的文藝創作，仍以大部分心力，埋葬在骸骨的迷戀中，要領革新這種風氣，創辦一個新的文藝學院，自然是必要的。再說，音樂幹部有訓練班，新聞幹部有訓練班……而文藝幹部的訓練班，尙付闕如。爲了加強三民主義文藝運動並解決文藝幹部恐慌起見，創辦一個文藝寫作幹部訓練班，自然也是必要的。

等到我們的文藝機構建立了，我們的文藝經費確定了，我們的文藝幹部訓練成功了，三民主義文藝創作的實踐之路，就可以由個人的實踐，到達集體的實踐。這樣，才算走到了目的地。

## 第五章 結論

在此，我們先要指出歷來文藝批評家反對「主義與文藝結合」的誤解。這些誤解可從以下六點來加以糾正：

一、真理永遠存在 反對「主義與文藝結合」者的第一種理由是：文藝一有了主義，就會變成「謬妄」。這種謬妄每隔若干年到了不得不倒的時候，就要被另一種謬妄所代替。例如浪漫主義壽終時，就由寫實主義來代替……如是循環不已，一部文藝史，遂成爲畸形兒陳列室的目錄。這種看法，無疑地忘記了一個要點，就是「真理永遠存在」。浪漫主義與寫實主義之所以隨時代而生滅，就因爲它們不能代表真理之整體；而浪漫主義之後所以又

有新浪漫主義，寫實主義之後所以又有新寫實主義者，就因為它們畢竟代表了真理的一部分。但人類是不僅應該而且必須追求真理之整體的。因此，另一個新的主義，代替了舊的主義，此新的主義一定更接近真理，否則，它就不能存在。歷史的進化，就是向真理之途邁進。它是螺旋地逐漸前進的，不是循環反覆地停留在固定一點的。宇宙間為什麼會不斷地生滅一樣一樣的主義，就因為還沒有一種主義足以代表真理之整體。真理的整體是什麼？一言以蔽之，就是真善美三者的綜合。我們三民主義的民族主義，根源於情，而與美相生；民權主義根源於法，而與善相成；民生主義根源於理，而與真共存；任憑世界如何變動，人類如何進化，這與美相生之情，與善相成之法，與真共存之理，均可放之四海，傳諸百世，如鼎菽水火，永為人類所享用。換句話說，也就是三民主義足以代表真理之整體。我們足以代表真理之整體的三民主義與文藝相結合而產生的三民主義文藝，自然不是「謬妄」，而是真理整體之表現。我們相信：它一定能夠永生於宇宙，保存着人間永遠的活潑的青春。

二、信仰無法投機 反對「主義與文藝結合」者的第二種理由是：文藝結合了主義，就會變成流行的招牌，大家一窩蜂向一邊飛，以爭一時的功利，而忽略了時代的良趣味與真修養，以致「衆人皆濁，而我亦濁」不能高標出羣；甚或「如蠅附羶，如犬爭骨」，不能探源求本。這種看法，也忘記了一個要點，就是「信仰無法投機」。因為信仰是絕對的，

沒有妥協的餘地。時間就是信仰的試金石，一切投機取巧的作家，今天寫革命的血的生  
活，明天寫色情的愛之迷戀，只有被時間吞食。我們之所以要提倡三民主義文藝，正爲了  
我們有一種信仰，相信它不僅是時代的，而且是永久的良趣味和真修養，而這種良趣味和  
真修養，則是「利他」的，不是「利己」的。「獨樂樂」自然「不若與人樂樂」：一羣  
與高采烈的蜜蜂，是可以釀出甜美之蜜的；只有騎驢主義的蝙蝠，才永遠是可恥的失敗  
者。所以，我們並不否認三民主義文藝的功利觀念，但在作創作的心理中，必須首先打  
破自私自利的企圖，才能從信仰之源中，湧射出利他的功績之水，以造福現在乃至未來的  
世界。

三、理想異於幻想 反對「主義與文藝結合」者的第三種理由是：文藝套上了主義，  
就要爲現實的環境所束縛，所駕御，使作家的眼光短縮，胸襟偏狹，不能爲遠大之圖。這  
種看法，也忘記了一個要點，就是「理想異於幻想」。文藝創作的偉大之處，就在有理想，  
而不必有幻想。理想與幻想的區別，前者恰似「望梅止渴」的「梅」，而後者恰似「畫  
餅充飢」的「餅」。因爲梅的本身可以止渴。發現「梅」，就是「理想」在望，只要走進梅  
林，就可如願以償；餅的本身雖可充飢，但必須將理想放在麥子上，放在麵粉上，才有希  
望；一旦放在「畫」上，欣賞則可，「充飢」卽爲幻想。再簡單一點說：理想是可以實現  
的，只要你肯努力；幻想則不能實現，任憑你如何努力，都是白費。所以，我們的理想願

然不妨遠大，但必須有現實做根據，有主義做軌道，才不是幻想。所謂「理想可以不受現實的束縛」，其意義僅為不做現實的奴隸，而做理想的追求者，並非幻想天開，不顧現實的一切。一個三民主義文藝工作者的理想，應該是力求三民主義之具體實現。只要有了這個理想，他的胸襟，自然就會擴大；他的眼光，自然就會深銳。而我們目前現實社會戶所遭逢的阻礙，也就可以從理想之途，越過此種距離，在三民主義文藝領域中，建造一個在望的梅林，以慰解人類精神的煩渴。

四、自由不許放縱 反對「主義與文藝結合」者的第四種理由是：文藝一與主義發生了關係，就要趨向於公式化，使作品受種種的限制與剝奪，失去獨立的精神和自主的機，這種看法，也忘記了一個要點，就是「自由不許放縱」。三民主義原是爭自由的主義，三民主義文藝工作者，自然也就是為主義爭自由的戰士，他不僅應該自由，而且是必須自由的。但自由要有「軌範」，要有「前提」。自由的「軌範」和「前提」，就是一方面不侵犯他人的自由，另一方面不忘記民族的自由。不侵犯他人的自由，自然就不會硬作蠻來，強迫作家的作品，納入公式的鑄型；不忘記民族的自由，自然就不會喪心病狂，假自由的美名，行放縱的罪惡。再設一個淺鮮的譬喻：三民主義文藝工作者，是應該在他的創作中放進「個性」的，但絕不許放進「小我」；「自由」與「放縱」之別，就是「個性」與「小我」之別。所以，三民主義與文藝結合之後，對於作家的自由，絕無妨礙：相反

地，它正可以指示自由的大路，以發展作家的個性。

五、團結不是利用 「反對」主義與文藝結合」者的第五種理由是：文藝戴上了主義的頭銜，就要鬧組織鬧系派，作為少數人自己宣傳的工具，企圖藉此獲得社會的地位，或者想藉參加文藝團體的機會，覓取戀愛的對象。這種看法，也忘記了一個要點，就是「團結不是利用」。我們為什麼要組織文藝團體？為的是它可以做到任何個人所不能做到的文藝貢獻；它可以給予參加者以相互觀摩的刺激，使他們憑藉多數者的影響，以開發個人的能力；它可以對付出版業的操縱，以保障毫無經濟能力的作家們的利益……尤其是三民主義文藝會，它是互助、協調、統一、合作以及集中作家意志與力量的有機體，這裏沒有文壇登龍術；罵與捧，報復與嫉妬，挑撥與離間，在我眼裏都是下流的。我們的共同信仰是「三民主義」，沒有什麼系派可鬧。我們的共同目的，是建造一個三民主義的富強康樂之國，國家有地位，我們才有辦法；否則，任你何地位，高貴的俘虜，是抵不上一個自由的平民的。我們的共同信條，是以真正的友誼與同情來做「團結」的基礎，而粉碎任何「利用」的假面具。一方面保持各人個性的自由，一方面求得彼此完全的理解。假如說：我們是爲了覓取戀愛的對象，那麼，這個對象，就是「三民主義文藝創作」。

六、成功沒有僥倖 「反對」主義與文藝結合」者的第六種理由是：文藝有了主義做背景，就會倚賴政治推動的力量，使有主義色彩的一般作品，凌駕沒有主義色彩的熟練作

品，於是，真正優秀的文藝作品，爲之貶值。這種看法，也忘記了一個要點，就是「成功沒有僥倖」。姑無論文藝價值不必是當時的少數人的評論，而是易代的千萬人的讚譽；即以眼前的標準來說，文藝作品畢竟不是「權位利祿」的符號。它不能闢在深衽裏，以森嚴的禁衛，保護它的高貴的神祕；它不能裝在汽車裏疾馳而過，讓人家聞不到它的氣息；它更不能塗起特殊的色彩，掩藏它僵死的內容，使人誤認爲美麗活潑的仙子……因爲人類看文藝的眼睛，永遠是「智慧」的，不是「肉」的。尤其是三民主義文藝作品，它的作者必須更有充分的修養和艱苦的努力，才能避免過去一切口號式和尾巴主義的錯誤，同時，也才能叫人家睜開文藝的眼睛來發現它的生命之美。而真正優秀的作品，我們認爲除了熱練的技術之外，必須更有正確思想和中心信仰。這種正確思想和中心信仰，就包含在三民主義文藝作家的人生觀和世界觀之中。這種既有熟練技術，又有正確思想和中心信仰的眞正優秀作品，不僅不會貶值，而且必然要凌駕僅有熟練技術，而無正確思想和中心信仰的作品。這其間是一種公正的評判，並不需要倚賴政治推動的力量。因此，一個三民主義文藝工作者的成功，沒有偶然，也沒有僥倖；他固然可以探險，但決沒有捷徑。新大陸的發現，是要經過無數艱苦航程的；而發現新大陸之後，更要努力墾殖，才不致荒廢這塊肥美的土地。

糾正了反對「主義與文藝結合」者的種種誤解以後，我們更可以得到一個新的認識：

就是三民主義文藝前途的阻礙雖多，只要我們有披荆斬棘的精神，一定可以迎刃而解。但要特別警覺的是：必須創造真正優秀的三民主義文藝創作，作為我們開路的利斧。

因此，三民主義文藝，不能僅恃理論體系與創作綱領而存在，更不能徒靠空頭團體來支持；它必須信賴成千萬三民主義文藝工作者，在他們的創作實踐中來撫育它，培養它，才能成長健壯。質言之，即必須要有三民主義文藝創作——要有不斷進步的三民主義文藝創作，才能使它的理論與綱領，獲得「活的」「有生命」的依據；才能使它的組織機構，輸入新細胞與新血輪。這道理，就等於我們有了三民主義，必須更有三民主義工作者的革命行動一樣。

因此，三民主義文藝運動的工作中心就是「創作」——在三民主義文藝會各級會部指導下，有目的有計畫地創作。三民主義文藝本身，只是一顆種子，其繁榮滋長，僅有土壤與水分，或僅有日光與空氣，均是不夠的；必須更有「人工」來播種，來施肥，來收穫。這種人工，就是三民主義文藝工作者，以他們的聰明才智甚至生命，貢獻於文藝創作所盡的「努力」。

「創作、創作、再創作」：這便是我們三民主義文藝工作者的座右銘。牢記它，理論體系和創作綱領對我們就是益友；忘記它，理論體系和創作綱領對我們就是路人。因為理論體系和創作綱領最多只能使我們成爲一個文藝批評家或鑑賞家，不能使我們成爲一個文

## 毒師作家。

回顧本黨和本團同志以往在文創界的成就，實在使我們慚愧，它是太少了。但追悔是無用的，自誤更不應該。這種缺憾，惟有以今後的「努力」來彌補。說老實話，今天所謂「前進作家」的作品，仍然犯了「口號式」和「說教式」的毛病，仍然可以隨處見到「故意和他們所預定的企圖發生不自然的關聯」的痕跡；而他們的不正確的人生觀和偏狹的胸襟，以及沒有理想的喊叫，尤其要使讀者齒冷。他們的作品之所以擁有多數讀者，就因為人「有」我「無」，人「取」我「棄」；譬如好米，不到，積米也要買；到了無米可吃時，樹皮草根也要搶了。所謂「飢者易為食」，這句話，正好說明了目前社會人士「精神飢餓」的情形。所以我們必須認清中國文藝界還是一塊荒園，只生了東一塊西一塊的雜草，偶然有幾朵野花，不是奇形怪狀地使人作嘔，就是芬芳中含有毒汁；正需要我們來墾殖，來芟鋤。我們固不必羨慕「秀而不實」的新禾，更不必畏懼「縱橫阡陌」的惡莠；時間是最公平最嚴正的裁判者，趁今天播下良好的種子，再加上良好的培養；良好的收穫，一定是我們的！

最後，我們在這裏特別指出，三民主義文藝工作者，今後對於文藝創作應該集中注意的「焦點」。

所謂「文藝的內容不外是苦悶的象徵」，這個定論，很早就被大家公認了。但這個定

論的本身，是相當危險的，尤其對於中國文藝的前途，像一杯止渴的鴆酒。

一部分人曾經看到這個問題的半面，以為根據這個定論來創作，在歐美是適合的，在中國卻不適合。理由是：歐美人的生活非常優裕，很少有妻苦潦倒等等不幸的經驗；所以，只要在歐美人所讀的作品裏，放進一些可供領略的苦悶滋味，就可以獲得若干愛好的讀者。中國人則不然，大多數人的生活，可以說是「生於憂患，死於憂患」；文藝家所能寫出的苦悶的經驗，早為大多數人所體驗過嘗試過了；也許他們所體驗嘗試的程度，較文藝家尤有過之。所以，若再將文藝的內容寄託在苦悶的象徵上，即使有好的技術，成功亦少把握；若技術欠佳，一定更難慘敗。為證實以上的說明起見，並舉了一個例：就是為什麼「中國人的內心裏，會有着歡迎團圓主義的傾向」；「歐美人的內心裏，又會有着歡迎悲劇色彩的傾向」；他們認為：文藝除了反映人生指導人生而外，倘有調劑人生的功能。歐美人之所以歡迎悲劇色彩，並非由於情感高貴，或是鑑賞的程度高，而是由於生活快樂，需要「苦悶」來調劑；中國人之所以傾向團圓主義，並非由於情感不高貴，或是鑑賞的程度低，而是由於生活苦悶，需要「快樂」來調劑。因此，主張將中國文藝的內容，寄託在快樂的象徵上，而不再寄託在苦悶的象徵上。

上面這種看法，理由尚不夠充分。若照這一部分人的意見，似乎「文藝的內容不外是苦悶的象徵」這個定論，有着時間和空間的限制：在歐美的現階段之所以適合，是因為歐

美人的生活優裕；在中國的現階段之所以不適合，是因為中國人的生活不優裕。假使一旦彼此的生活環境互易，豈非這個定論又僅適合於中國，而不適合於歐美？

我們認為：文藝的根本目的，就在清除苦悶，引導人生入於至善至真至美的最高境地。所以，在實質方面，美感只是文藝創作的第一個條件，它要更在美感的經驗之中，使人體味到道德與健全的感覺；而不必要使人體味到苦悶的感覺。在效用方面，文藝創作不僅要喚起情緒；使人欣賞，它更要在喚起情緒之中，喚起智力，使人思想，喚起意志，使人行動；而不必要喚起苦悶，使人徬徨。誠然，不美的，不是文藝；但必須有伴着真與善的美來淨化苦悶，才是完整的文藝。沒有情感的，不是文藝；但必須有伴着理智的情感來解脫苦悶，才是完整的文藝。因此，我們理想中的三民主義文藝的內容，就是：「美與真善相融合。情感與理智相調和」，自然無從象徵苦悶。

以上是就文藝的根本目的而言。再就文藝家的本身責任而言：一個文藝家的責任，就在告訴讀者以真實的人生。他要用一面凹面的鏡子，舉向於大自然，而將掩蔽在「事實」背後的「真實」的光線，集中射到它的面上，並聚成一個明亮的焦點像。人生誠然有快樂，也有苦悶，有光明，也有黑暗，這是事實。但人生的意義，則在實現快樂與光明，消滅苦悶與黑暗；這是真實。假定一般人看海水是黑色，文藝家只好將真實的綠色告訴他們；否則，無寧告訴他們是白色。因為白色比黑色要更接近海水的真實。同理，假如一個文藝家

不能告訴讀者以人生的真實，那末，至少不要將壞的半面弄得更壞，而將好的半面弄得較好，以求接近人生的真實。因此，我們每個三民主義文藝工作者，對於人類最大的貢獻，就是要以樂觀正直的態度，陳列出信仰、希望、幸福等等的印象，以喚起我們的生之快樂；而不要以陰鬱歪斜的面孔，閃映出懷疑、絕望、憂愁等等的幻影，以喚起我們生之倦怠。那些專於描寫苦悶的病態作家，他們寫出人生最壞的半面，卻要謬妄地自以為表現了人生全部的真象。他們作人生紀錄時，將人類值得生活的感情完全除去，然後歪曲地說：「這就是真實的人生」。這種做法，就等於王易於梁開的中午，把傘應在頂上，高喊「這裏沒有太陽」。豈非自欺欺人？

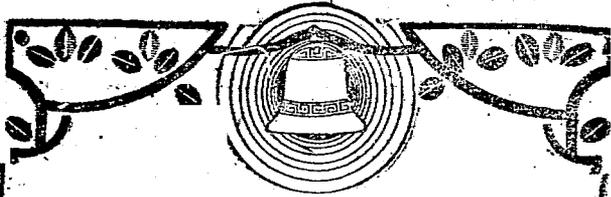
內 就更欣賞對象的共同需要而言：他們有一種不可剝奪的權利，就是追求幸福。所謂幸福，就是一個人和周圍互相調和的感覺。這種幸福的產生，根源於愛好有價值有興味的事物；世界上最幸福的人，也就是愛好有價值有興味的事物最多的人。所以，一個欣賞者對於幸福的追求，不外是努力從作品中多多地發現有價值有興味的事物，以喚起內心的愛，從而對於宇宙一切發生新鮮活潑的樂趣；他們多接觸一次優美的作品，即可在他們的生命史上，多添一頁新的記憶，使他們的心，為同情所溫暖，為甜美所包裹；使不幸的變為幸福，使幸福的變為更幸福。這種幸福的追求，無論古今中外欣賞者的內心需要，都是相同的。因此，我們為三民主義文藝的欣賞對象的幸福打算，自然更不能不替他們準備快樂的

養料。

根據以上所述各點，我們可以決定：三民主義文藝的內容，不外是「快樂的熱情的象徵」，而不是「苦悶的象徵」。——這是真理，不是空論。不過還有一點，也就是最易被人誤會的一點，要附帶在此說明：

我們前面所謂「樂觀的正直的態度」並非叫三民主義文藝工作者，在每一篇作品的結局，都來上一套善有善報的「大團圓」；所謂「快樂的熱情的象徵」，也不是讓每一篇三民主義文藝創作，都成爲「喜劇」。若干人的誤會之處，就在一提到喜劇，就以爲它是樂觀的，必須表現光明面的題材；一提到悲劇，就以爲它是悲觀的必須表現黑暗面的題材。其實，喜劇與悲劇的不同之點，既非由於表現題材的「光明」或「黑暗」，亦非由於作家態度的「樂觀」或「悲觀」，而是由於表現它們的「手法」和「着重點」的不同：前者是，輕鬆地表現了人生，着重於真實的興味；後者是，嚴肅地表現了人生，着重於真實的價值。例如在「欽差大臣」這個喜劇裏，雖然充滿了笑料，但被表現的題材，仍屬於黑暗面，而不屬於光明面；又如在「岳飛」這個悲劇裏，岳飛雖未成功，但已成仁，作家的態度，仍舊是樂觀的，而不是悲觀的。因此，我們更可以得到如下的結論：一個三民主義文藝工作者的偉大之處，就在能以樂觀的正直的態度，運用一切光明面或黑暗面的題材，喜劇或悲劇的手法，表現人生的真實；並在表現人生的真實中，消滅苦悶與黑暗，啓

示快樂與光明，以增進人類全體的生活，創造宇宙間起的生命！



版權所有  
翻印必究

中華民國三十三年一月初版

三民主義文藝創作論

全一册

正中擬定價國幣一元八角

(外埠酌加運費匯費)

發 行 所	印 刷 所	發 行 人	編 者	主 編 者
正 中 書 局	正 中 書 局	高 明 強	趙 友 培	張 道 藩

(1733)

重慶市圖書館雜誌寄處安圖字第六八號

82  
418044



本館用本局自造

1.80