

現出。

印象派的特色與傾向，若云主要在於其手法如何時，則未必限於近代音樂而已，既經在古典派或浪漫派時代的作品也得到其例。許多理論家云巴哈或貝多芬的作品中既可發見印象派的手法，那麼這也就不無根據了。如貝多芬的「田園交響曲」內「颱風」的開始部，也許可舉為印象主義的先驅的手法了。又他的作品號七十的三重奏曲之第二樂章，那裏沒有和聲的變化，或朦朧的六連音符的顫動音，或下行的半音階等其手法上頗可認定的印象派的傾向。此曲因故也就「有幽靈三重」曲 (Geistertrio) 的別名。

莫索爾斯基的鋼琴曲集「展覽會之繪 (Bilder aus einer Ausstellung)」是依十九世紀末之印象派的傾向，意識地採入的初期時代作品。作曲者觀了陳列於展覽會的繪畫，所得一幅一幅之繪的印象，試以音樂的來再現者。但是莫索爾斯基還不通曉杜步西以後的印象派的手法等富有豐富的色彩感的音材之使用法，致使其鋼琴曲的效果遠不及杜步西。此曲由於拉威爾唐管絃樂編曲而成名，也就因補綴曲之拙故。

次云表現主義的手法可說是，為表現藝術意思之直接的速記，或端的地顯現的略字。則將要表現之東西的性格的特長極度地強調。更極端時，就誇張到如漫畫一樣了。譬如要描寫一個事情時，直接以手作勢表示一樣，以旋律的強度之動作而線的表現出。因此旋律線可能變成非常曲折 (Zigzag) 而急激的音程之飛躍。那麼大的音程的飛躍，就是表現主義音上的一個特長；而著特著的例可舉威伯倫的作品 *Aus den geistlichen Taidern*。斯特拉文斯基取題材

於十八世紀時代的音樂，又如何來表現，而以現代的表現義的手法來改作，此也可為之其例。

現代音樂的手法，漸趨於具有自然的傾向；音樂所用的音，也好像接近於自然音了。印象主義也好、表現主義也好、調性的音樂也好、無調性的也好，總之不問現代的任何音樂，都多少有間隔地；就往來的古典或浪漫派的音樂的觀點觀察時，又在於有了根據什麼的法則所構成的和音上亦，尚多使用了於自然現象的不協和音，甚或以雜音構成的也有之。這樣的傾向在其他藝術，已經是從一時代前就開始了，但是在音樂的分野，則隨着標題音樂的發達，為表現了音樂以外的事象，致而甚強調了此傾向。如四和音或四度和音，其他諸種的添加音皆屬之，尤其是在寫實的樂器編成或使用雜音的未來派音樂以自然音原狀的音材為使用了。又現代的作曲家完全無視了論和音組織、終止形的法則，及規則的旋律的理在，已是意味着近向於自然主義了。而此種自然主義，在做描寫表現的標題音樂當然這樣，但三不如此的絕對對音樂的作品，也是作自己目的使用的。

音樂與文章或語言不同故以音樂能否正確的表現標題的內容，甚有論議的餘地。如颱風的音或鳥的聲以音樂來再現也許較容易，聽的人也可能那樣感覺；但如青的天或白的雲要以音來描寫就難了。死去了，苦痛着要以音樂來表示也不容易。討論此之前，先就報告一個有趣的實驗：

音樂學校的教室。本節課是印象派音樂的講義。教師給一位鋼琴家準備莫索爾斯基的「展覽會的繪」，在演奏前命令，知道此曲的學生，控制發音樂曲在前面也稍言及過，是莫索爾斯基觀覽哈特曼的遺作展，而依

其天才的十幅繪畫所得的印象，以音樂來描寫的作品。十景的標題是「小人音樂古城」——「在丟伊爾李庭園玩耍的孩兒的爭吵」——「牛車」——「蛋殼內的小雞的舞蹈」其他有「骸骨的洞窟」等。教師給鋼琴家彈奏一曲一曲的作品；而使聽講生發言，其聽後有何的連想，有何的想像。但是每人的回答各個不一樣，決不能一致。其中更有發表突異奇拔的想像，而使大家大笑者。對於「小人」——「孩兒的爭吵」——「小雞的舞蹈」等，就得不到共通的正答。只對於「古城」云為「田園」——「鄉村的長閑的景色」樣，頗近於浪漫派克的感觉者。對「牛車」就如「牽着重鏈」的象的步行「熊的行列」——「送葬曲」等樣，這也只得到比較的近於標題的形容與解答之程度而已。

此實驗，可給我們種種疑問的解答。即對於具有標題的印象主義的或表現主義的音樂，不借標題或解說等的先入意識，就困難理解作曲者的意圖或想想了。對於「雨的庭園」——「褐色頭髮的女郎」等鋼琴曲也就音而來的幻想以外，不能承受其所標題的印象了。但是相反地，先給與標題而聽其音樂時，就可接受了種種適合於它的暗示，也常會經驗到實際的變成它樣的心地。標題音樂被一般大眾強力的支持的理由也就在於此。甚者大眾的要求就週至古典、浪漫派的絕對音樂也要附解說的標題之結果了。對貝多芬多數的名作的文學的解說，或對蕭邦二十四前奏曲之一曲一曲的詩的、幻想的註解，皆與作曲者無關係的，而就為應大眾的要求而繼續存在的。

(譯自日·屬啓成)

沒有藝術存在的國劇角色檢討

高天行

如果齊如山先生所說的那句「有聲皆歌，無動不舞」是國劇素描底名言，我們對國劇表演中的角色，容或還要去進一步的檢討部也就是說：在表演國劇的所有角色中，那些人沒有藝術底存在？為什麼這些人沒有藝術底存在？這些人是不是不可能有藝術底存在，抑能忽略了這些人藝術存在底本能；可不可以使得這些人，各個發揮他們的藝術存在價值！

這一連串底問題，似乎大部份人都是忽略了！我知道自己喜歡國劇，同時也喜歡研究國劇，所以，我想就我們所知道底，作一個「無威見底」建議。首先，我覺得：例如「三堂會審」中的那位「中軍」，「空城計」中「琴童」，以及所謂「占」，「貼」之一類的角色，它們都忽略了自己的藝術存在，其次，便就是一般「龍套」，乃至於各等級的「家院」，「門官」等，也是如此。

上面所知到的這些角色，一方面固是它們本身自輕自賤，忽略了自我的藝術存在，但也得怪教導這些角色的人們，忽略了它們的藝術本能！說句不容氣底話：教導人本身就未必瞭解，因而就無從去教導別人了！照淺近底說：這就是「江湖賣藝」的本色！形而上之說：國劇之所以為「中人以上」者所卑視，這一點就是病根子！

這裏，姑就上面所例舉的角色，建議一些「藝術存在」底可能：

譬如就「三堂會審」中的「中軍」說，不論上場與下場，是既無「身段」，也無「台步」，更談不上「風度」，「氣概」！按理，「中軍」的「權威」也不算平常！一舉，一動，似乎也該有點兒「氣派」！站在那兒，也總得有個「架子」！既無「聲」，當然就談不上「歌」，「動」而無「舞」的意識，那兒還有什麼「藝術存在」可言？所以，我要建議：類此「中軍」人物，也得有「身段」，有「台步」，有「架子」，而且，臉上也得有「戲」！

再說「琴童」：我雖沒趕上看譚鑫培的「空城計」，但余叔岩及等而下之的「空城計」，我可看的太多了！從未見有那一位「琴童」不是像「兩段呆木頭」！試問：這還有「藝術」可言嗎？

就中國傳統的習俗言，舉凡「琴童」，「畫僮」，所謂「伴讀」，斷沒有粗手大腳的蠢漢，而無不是「像姑」形底變童們！因之，選充「琴童」的「角」，就第一要避免「大個兒」，第二是最好選孩子們來當！當然「越漂亮越好」！在「身段」上，似乎也該有些抬袖，提足的姿勢：在「台

步」方面，我們也要求：不像平時走路一樣！倘能如此，可能比現在的情形好看得多。

關於「院子」，「門官」之一類的「角」，除了原本是「角」，如「一捧雪」的莫真成，「九更天」的馬義，「教子」的「薛保」，乃至於「南天門」的曹福，以及「打嚴」門官老令「嚴俠」以外，普通的「院子」和「門官」，多半也是既無「身段」，又無「台步」，更無「氣概」，一句話說盡沒看：都沒「戲」看！

所謂「院子」，可在一般「戲考」上看，多半是註為「末」的，「末」，便是「老生行」，既是掛「髯口」的「角」，便不能對「髯口」沒有作用！可是，却很少見有即位扮「院子」的覺得自己：「我是老生啊」！因為，凡是一個掛有「髯口」的角色出場，便不能沒有動作！有動作，就有「戲」看，如沒動作，自然也就沒有「動作」了！如沒有「動作」了，還能談上「藝術」底「存在」嗎？

關於「龍套」，沒有「藝術存在」的現象，「科班」則少於「碼頭班」，就今日而言，「復興」與「大鵬」的「龍套」，就比任何一個「康樂隊」的「龍套」強得多！

按「龍套」的「藝術價值」，嚴格說來並不次於演唱的「角」！譬如說：倘使台上站住八個無精打彩底「龍套」，即便那個「角」是楊小樓，你也難能看着起勁！反之，那「角」即便是「班底」，也能使你看像「真」的一樣！此便是「藝術底力量」了！可是，一般既不把「龍套」看重，而當事人尤不拿着「龍套」當「玩藝」；最使人傷腦筋底，有時竟臨時拉一兩個「外」人充「戲子」；所以，這問題曾經留下過一段佳話：那就是「往日一邊一兩，今日為何一邊一個一邊三」，固然，殘缺底美也是「藝術」，但那得是指「靜物」而言，但如就傳神底文化色彩說，完整底美與規則底美還是「上乘」！

類此「藝術存在」與否的國劇表演者的檢討問題，說到這裏為止，似亦不必再「吹毛求疵」！當着面臨震耳欲聾底「國劇改良」或「振興國劇」聲中，能先「除了這些應有「藝術存在」而不予存在藝術的毛病，庶幾才能算是做到了第一步！