

五月之歌：新艺丛／赵颀、白澄。—1944年〔7月？〕。—昆明：北

门出版社，1944。

；21cm。

本刊发行人：李公朴。

※ ※ ※ ※ ※

本刊共摄制1卷。16毫米。缩率1：**19**。原件藏四川省图书馆。

四川省图书馆摄制。母片藏全国图书馆文献缩微复制中心（北京）。原件

虫蛀。

本刊片卷摄制目录：

第1卷 1944年7月

五月之歌

1

本片卷自 1944 年 7 月

1944 年

7 月

新藝叢之一

五月之歌



巴爾扎克——寫實主義的先鋒

從中國建築風格說起

瓦赫坦戈夫論演員

苦味之杯(歌曲)

孔雀膽插曲(二支)

離騷今譯(一次刊完)

中國音樂研究(一次刊完)

求生的藝術和求死的藝術

白澄譯

郭良夫

楊震譯

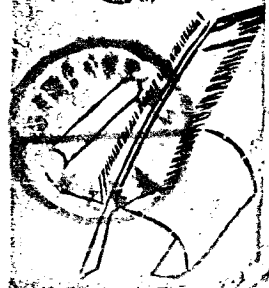
郭沫若·馬思聰

趙 沅

光未然

趙 沅

華 山



編行

主刊

滄社

出版

· 沅

趙 沅

趙 北

新藝叢之一

五月之歌

目錄

求生藝術與求死藝術.....	華山 (7)
中國音樂研究.....	趙蕪 (9)
挪威人民悲哀與喜悅的歌手 A. Alsvang作周昂譯(43)	
巴爾扎克—寫實主義的先鋒..... J. Javrin 白澄譯 (47)	
離騷今譯.....	光未然 (54)
戰鬥以後.....	雨果作 林慧譯 (63)
斯塔林號召下.....	江布爾作 林慧譯 (64)
母親的祝福..... M. 伊薩可夫斯基作 寒譯 (65)	
阿英的媽.....	山 明(67)
我病了.....	月 星(68)
從中國建築風格上說起.....	郭良夫(69)
田園畫家—米勒.....	王 琦(72)
論演員.....	瓦赫坦戈夫作 楊震譯(76)
軍歌(孔雀胆插曲之一).....	雲南民謠。趙蕪改編(1)
好個摩呵羅嗟段總管(孔雀胆插曲之二).....	雲南民謠。趙蕪改編(2)
苦味之杯.....	郭沫若詩 馬思聰曲(3)
五月之歌.....	歌德詩 悲多芬曲 趙蕪譯(4)
我的愛人.....	多爾瑪安多斯基詩 趙蕪譯(5)
布 監 鐵 爾 曲 白澄	
難道在絕望中毀滅.....	林 納(6)
樂壇散步.....	鈞(46)
封面設計.....	郭良夫

詩

歌
六
支

911
201

G-do $\frac{2}{4}$

軍 歌

雲南民謠
趙 颯 改編

(孔雀胆插曲之一)

中庸速度 男壯而有光彩的

T.	0	0 0	0	3 · 3 5 3 5	6 7 6 6	0
	0	0 0	0	1 · 1 7 7 ·	2 · 2 2	0
B.	0	0 0	0	去 時 野 火 歸 來 草 色	遍 山 赤 綠 茸 茸	0
	0	0 0	0	6 · 6 3 3 ·	2 · 2 2	0
瑣 琴	6 ·	6 6	—	3 · 3 5 3 5	6 7 6 6	0
	6 ·	6 6	—	6 0 3 0	2 0 2 0	0
擊 樂	K ·	D X	—	K · ZKDZ	KDZX	O

7 6 7 6 5 3	3 2 3 4 3 0	3 · 3 6 5 6	3 5 3 2 1 0
3 · 3 3 3 ·	3 0 3 0 3 0	1 · 1 2 2 ·	1 0 1 0 1 0
凱 歌 回 奏 萌 芽 申 訴	梁 王 擇 何 生 意	去 冬 抵 此 杜 鰲 嶺 里	又 陽 春 日 如 年
1 · 1 1 1 ·	3 0 3 0 3 0	6 · 6 7 7 ·	6 0 6 0 6 0
6 · 6 1 1 ·	3 0 3 0 3 0	6 · 6 5 5 ·	6 0 6 0 6 0
7 6 7 6 5 3	3 2 3 4 3 0	3 · 3 6 5 6	3 5 3 2 1 0
6 0 1 0	3 0 3 0 3 0	6 5	6 6 0
DZKDZ	dddXO	ZKDZ	ddddXO

1		2	
5 · 2 3 2 7	6 7 3 0	0	6 7 6 6 6 0
5 · 2 3 2 7	6 7 6 6	0	3 3 . 3 3 0
時 候 變 遷	今 天 昔 日	好 歸 去	好 歸 去
3 · 5 6 7 1	6 7 6 6	0	5 5 . 1 1 0
3 · 5 6 7 1	3 7 6 6	0	3 3 . 6 6 0
5 · 2 2 2 7	6 7 3 6	0	6 7 6 6 6 0
3	2 6	0	0 . 3 6 6 0
K · Z K L Z	K D Z X O	K D Z	X O X O

1. K 鐘 D 鼓 Z 鈸 d 鼓邊 X 空
 2. 1 處第二遍時合唱處休止 2 處第一遍時合唱處休止

$bE = Do \frac{4}{4}$ 好個摩訶羅嵯段總管 雲南民謠 趙瀾編曲
 —— 喜慶孔雀舞插曲之二 ——

慢：有表情的

0 0 0 0	i 6 i i 6 i 2 3	i 2 i 3 i 6 i 6	5 4 2 4 3 —
好 一 個	摩 訶 羅 嵯 段	總 管	嚶 嚶 嚶 嚶 嚶!
i 6 0 6 4 0 i 3	2 0 i 6 6 —	3 5 6 i 2 3	6 i — 6
光 輝 普 照 錦 浪 十 八 川	生 擒 紅 巾 明 二 萬 雲 南		
0 3 2 3 i 6 —	i 6 0 6 6 3 5 2	5 2 1 6 —	0 6 0 6
嚶 嚶 嚶 嚶 嚶!	南 家 聖 子	不 敢 違 反!	

苦味之杯 $C = D_0 \frac{3}{4}$

郭沫若詩 馬思聰曲

慢

1 4 | 1 6 6 . 6 | 1 7 - | 6 6 . 6 | 7 5 5 6 5 4 | 0 0 1 4 |

苦味 的 盃 嗚 嗚 人生 是 自 見 此 地 之 光 不 得

3 . 2 1 7 5 - | 0 0 6 6 | 7 - 7 7 | 6 . 6 6 7 | # 5 5 0 7 7 7 |

不 盡 量 傾 飲 哪 煩 塵 地 的 新 生 兒 的 悲 聲 爲 什 麼

1 = 1 | 7 . 7 7 # 1 | # 6 6 6 6 | 2 # 1 7 0 | 5 3 0 | 2 2 . 2 |

要 離 開 溫 煖 的 母 懷 來 這 空 漠 的 世 界 來 這 冷

4 . 4 b 3 | 2 - - | 1 . 2 | 1 轉 D = 1 $\frac{3}{4}$ | 0 0 0 1 1 | 2 . 3 5 . 6 |

酷 的 " 世 界 " 天 光 漸 漸 破

5 - 0 1 2 | 6 . 7 6 5 5 3 | 2 - 0 5 5 5 | 2 . 7 6 . 5 | 5 0 5 3 . 2 |

曉 星 星 消 沉 美 麗 的 幻 景 滅 了 晨 風

1 3 5 6 | 7 . 6 5 2 2 2 | 6 # 4 3 2 2 2 | 7 . 7 3 6 6 | 2 - 2 7 5 7 |

在 窗 外 呻 吟 我 們 日 日 朝 朝 我 們 日 日 朝 朝 新 苦 音

2 2 2 4 b 3 | 2 - 0 0 | 1 2 1 | 轉 C = 1 $\frac{3}{4}$ | 1 3 1 | 0 0 6 |

誕 生 的 苦 悶 人

6 - 6 6 | b 7 6 6 - | 6 0 6 | 6 - 6 6 | 7 6 6 - | 6 0 6 | 6 - 6 |

爲 什 麼 不 得 不 生 天 爲 什 麼 不 得 不 明 苦 味 的

1 7 - | 0 7 . 7 7 . 7 | 2 - 1 | b 7 . b 6 5 | 4 . 3 3 | b 2 - 1 | 7 - - |

盃 嗚 我 爲 什 麼 不 得 不 盡 量 不 得 不 盡 量 傾 飲

1 2 1 ||

$b^b E = c^c o$

五月之歌

$\frac{2}{4}$

哥德詩 趙楓譯 悲多芬曲

1 $\frac{14}{1}$ | 0 0 5 | 6 5 6 | 5 4 3 4 | 3 2 1 2 | 3 2 \checkmark 2 | 3 # 4 |

多麼莊嚴的，光輝的大自然呵，輝煌的太陽
好像那小山上的晨露呵，像黃金

5 6 $\dot{1}$ | 6 7 | 5 0 5 | 5 5 3 | $\dot{1}$ 6 4 | 6 5 4 3 | 3 2 \checkmark 2 |

陽歡樂的平原呵，每一個枝上都是鮮花每
似的燦爛呵愛情呵，莊嚴的，清新的，大地的祝福呵，芬

2 3 4 | 5 6 7 $\dot{1}$ | 1 2 | 3 0 3 | 5 3 1 | $\dot{1}$ 6 4 | 6 5 4 3 |

一棵樹上都震動着歡聲，快樂充滿在所有一切人的
芳光滿這全宇宙中，呵女郎，呵女郎我是那麼

3 2 \checkmark 2 | 2 3 4 | 5 6 7 $\dot{1}$ | 1 3 2 | 1 0 | 1 $\frac{12}{1}$ | 0 0 5 |

心中呵大地呵太陽呵幸福呵希望
愛你你那愛情的眼光也說出了你的愛情

0 0 5 | 6 5 6 | 5 4 3 4 | 3 2 1 2 | 3 2 \checkmark 2 | 3 # 4 | 5 6 $\dot{1}$ |

雲雀那麼愛她的歌唱愛那原野呵早晨的花也愛着

7 6 | 5 0 5 | 5 3 1 | $\dot{1}$ 6 4 | 6 5 4 3 | 3 2 \checkmark 2 | 2 2 3 |

晨露呵我也用全生命熱愛着你呵你給了我

5 6 7 $\dot{1}$ | 1 2 | 4 3 0 3 | 2 3 4 | 5 6 7 $\dot{1}$ | 1 3 2 | 1 0 5 |

歡樂青春和生命讓我們高歌吧我們歡舞吧願

5 4 3 2 | 3 1 \checkmark 5 | 5 4 3 2 | 3 0 $\dot{1}$ | $\dot{1}$ 6 4 | 3 3 5 | 5 4 3 2 |

你永遠幸福像你對我的愛情願你永遠幸福像你對我的愛

3 7 $\dot{1}$ | 7 $\dot{1}$ 6 4 | 4 3 3 5 | 5 4 3 2 | 1 0 | 1 $\frac{5}{1}$ |

情願你永遠幸福像你的愛我的愛
不敢

G=Do

我的愛人

4/4

布藍鐵爾曲 多爾瑪安夫斯基詩 趙嵐白澄譯

0 0 3 | 6-4 | 3-6 | #5-4 | 3-2 | 1-1 | 5 6 | 4 |

祖國在呼喚我去從軍她默默的送我出
英勇的軍隊就是我的家我那故鄉遙遠的山
要實現戰士們的壯志打敗他兇頑的敵
把你的像片藏在我的胸前常使她靠近我的

3- | 3 | 0 3 | 6-3 | 5 4 | 3 | 6-4 | 2-7 |

征 在那大門裏面望着我我那
林 我的夥伴要我把他們的敬意轉
人 沒有甚麼比得上你的微笑甜
心 這樣可以使我們常常相從我的

3-4 | 3-2 | 6- | 6 0 0 | :

最 甜 蜜的愛人
達 給 我的愛人
蜜 中 最 甜 蜜的人
最 甜 蜜的愛人

C=1a $\frac{4}{4}$ 難道在絕望中毀滅 林·納

Lento

mp < mf <<<< < mf > mf > <<<<
 | 3-6- | 7 6 5 4 | 3- - - - | 2- - - - | 6-3- | 4 3 2 1 |

難 道 在 絕 望 中 毀 滅 難 道 在 苦 痛 中

mf > > < > < >
 | 7̣- - - - | 6- - - - | 0 0 0 0 | 3 3 5- | ^b7-6- | 3 6 3- |

憔 悴 爲 了 她 嬌 豔 如 玫 瑰

< > < > << f >
 | 0 0 0 0 | 3 3 6- | 3 6 5- | 2 4 3- | 0 0 4 4 | 4- - - - |

爲 了 她 比 朝 陽 更 明 媚 倘 使 她

< > < > f >
 | 6-5 4 4 | 井 4- ^b4- | 0 0 6- | 3 3 3̣ . 2 | 1̣- - - 7 |

對 我 並 無 誠 意 我 何 必 關 心 她 的

> mp < > < >
 | 6- 井 5- | 0 0 3 3 | 6- - - 0 | 3-4- | 3-2- | 0 0 6- |

美 麗 倘 使 她 並 不 愛 我 我

< > ff >
 | 3 3 4 4 0 | 6 7 3̣ . 7 | 6- - - - ||

何 必 關 心 她 是 愛 誰

求生的藝術和求死的藝術

華 山

廣義地說來，一切藝術都是人類求生的意志和求生的掙扎的反映。——但也有所謂求死的藝術嗎？

有的。因為生與死是一個永遠的矛盾；因為求生的掙扎是一個艱苦的鬥爭；因為意志與行為往往不是一回事；因為主觀的願望和客觀的影響往往表現着很大的差異。於是有了這樣的藝術家：他們的生之意志不夠堅強，他們追求的方向和掙扎的方式不夠準確，衝關了一陣之後，主觀的頭腦碰上了客觀的城牆，於是呼冤，喊痛，感到了生之悲哀和生之寂寞，說是生不如死，却又不能馬上去死；求生不能求死不得之餘，便發出了絕望的嘆息。這種嘆息往往是經過精心雕鏤和刻意粉飾的，為的使它發生一種力量，將以減低世人求生的熱情，誘惑世人走向求死的道路。這種精心雕飾的絕望的嘆息，我願稱之為求死的藝術。

盛行於前世紀末的歐洲的許多畫派，樂派和文學流派，在主題上，風格上，創作方法上乃至創作動機上，都顯明地代表了這種求死的傾向。中國古代的許多頹廢的，遁世的詩人是不必說了；連漢賦，駢文，八股文等等專以形式取勝的「為文而造情」的架空的藝術；乃至極力追求「閒適」與「沖淡」的魏晉散文和明人小品文，企圖把濃厚的生之意志沖淡為白開水的，都無非是求死的藝術。從主題上和創作動機上來分析，中國的山水畫也顯明地代表了這種求死的傾向。因為這些畫家所追求的，是那遠遠超脫於塵世之外的虛無的仙境，是與仙人，道人，飛鳥，浮雲，松竹，泉石為友的沖淡而閒適的境界；這種境界是入之即死或死後方能達到的一種死靜圓寂的境界。此外，我國歷代的廟堂音樂和娼寮音樂，不管從內容上還是形式上去理解，也都是求死的藝術。

在法西斯所統治的國土里，是沒有甚麼文化和藝術的；如果有的話，也一定是和人民求生的願望背道而馳的。法西斯的一切活動，是人類中的一種最反動最殘酷的力量向着死亡之途的瘋狂的競走。他們的裝腔做勢和色厲內荏的姿態，無非說明了他們求死的慾望的熱烈和「死之意志」的堅決而已。為法西斯張目的藝術家及其說謊的藝術，不論在主觀的企圖上還是客觀的作用上，都是徹頭徹尾的求死的藝術。

在我國廣大的土地上，正在進行着一種悲壯的求生的戰鬥。這個戰鬥要求一切有良心的藝術家，集中力量服務於一個總的戰略目的：鼓舞羣衆求生的熱情，號召人民參加求生的戰爭，爭取這個戰爭的最後勝利。近年來大後方的一般情勢，在若干方面表現着跟這個戰略目的背道而馳；文藝的戰線上也出了毛病，事實證明，各式各樣的求死的藝術反而在戰爭最緊張的時期中抬頭了。

民主運動的不平衡地發展，給大後方帶來了深刻的苦悶，低氣壓籠罩之下，悲觀失望的流行病已經夠厲害了！這時候需要的是奮發的意志，熱烈的感情，慷慨激昂的聲音和堅實而沉着的步履。然而在常日的藝術作品中，似乎缺少這種健康的要素。藝術家個人的苦痛的迫切，沖淡了他對於羣衆的苦痛的感受力，這時候發出來的聲音，充其量祇是對於個人的冤屈的抗議；而且這種抗議還是微弱無力的，往往變成了冷嘲，甚至變成了嘆息和哭訴！誰會理睬一個在路邊訴苦的乞丐呢？儘管他訴苦的言辭是經過精心雕飾的。苦痛的生活，對於一個藝術家，如果不能成爲他的憤怒的激情的泉源，如果不能成爲鞭策他前進的力柱；換言之，如果一個藝術家，隨隨便便地就被身邊的苦痛征服了，或者打倒了，祇足以證明這位藝術家的脊椎的脆弱。讓他倒下去吧！時代的進軍，免不了要踏過這些軟骨病患者的屍體走向勝利的！

每一個公正人士可以評判一下這些求死的藝術家們的「貢獻」究竟是甚麼：首先是思想的頹廢，內容的空洞，灰白，言之無物；有的也不過是冷嘲，低嘆；或者是對於生之意義的否定，對於戰鬥和集體的否定，對於真理的否定，對於一切嚴肅的和崇高的事物的否定；或者竟墮落到追求肉體感官的享樂，竟然唱出了「再來一杯酒」「再來一支 Camel」「女人女人」之類的寡廉鮮恥的毒音。其次是絕望的主觀。否定了客觀的存在，剩下的自然是自我的夢囈；於是有了從憤世到厭世，從厭世到玩世的藝術家；於是有了讀不懂的詩，聽不懂的歌曲和看不懂的畫。所以再次，便是形式的炫奇。詩歌創作上，有人在提倡求死運動，已經寫不通了的十四行和豆腐干體，又在抗戰中復活了；更荒誕的還在玩弄鉛字的積木戲；繪畫是一種訴之於視覺的藝術，更容易走入形式的迷宮。最後是語言的荒誕不經和空虛無力。健康的藝術需要健康的語言（在繪畫上是健康的筆觸和健康的色調，在音樂上是健康的主題和健康的進行），唉聲嘆氣的訴苦的藝術，是無益於人世的；至於那些過分歐化得使人讀不懂的文字，貌似高深實則庸俗的哲理詩，事實上已經鑽進了魔道。

藝術的事業，是一種社會性的勞作，藝術家凡是有良心的，必須隨時隨地顧到自己在讀者中間所起的作用。必須爲人民着想，看在人民的情份上把自己振奮起來；最低限度：勿引導可憐的人們走向死路。

（一九四四、八、一三。）

中國音樂研究

趙沅

第一章 概論

I

中國音樂的發展，我們可以從兩方面來觀察：

- (1) 中國音樂的自身變革；
- (2) 異族音樂的外來影響。

只要對中國音樂史略一回顧，便可以知道：

俗樂（民間音樂）常是雅樂（宮廷音樂）的革命者。而雅樂則差不多完全是曲解了的，硬化了的俗樂。至多是俗樂的模倣。

其次，異族音樂強烈的影響了中國音樂；並且幫助了中國音樂的發展和進步。

再，在中國也不能有絲毫例外，音樂也盡着一定的機會機能；功利的服役于一定的階級。在中國，宗教利用音樂，政治利用音樂；貴族利用音樂，人民大眾也利用音樂。

我們按着時代，來逐一考察。

II

原始人圖騰崇拜的祭典，往往是伴着歌舞舉行的。山海經上所描寫的四足四翼等化裝舞蹈，這實在是原始人在勞動生活中幻想的要求。——爲了想戰勝敵人，便幻想着四足四翼；爲了想戰勝野獸，便幻想着吐火噴雨。

後來的貴族們更神化了自己的圖騰。於是商頌便說甚麼『天命玄鳥，降而生商。』殷本紀說什麼『行浴貝鳥殖其卵，簡狄取吞之，因孕生契。』等等的神話了。

另一方面，古禮年『社』之禮中的高謀。原謂『中春之日，會男女，奔奔不禁；而男女相會可以歌樂求偶。』（所謂『聲色生焉！』）這種制度在

目前存在的落後民族中，如雲南的夷人等，還在實行。

從這些材料中，可以看到原始人音樂活動的大概：或者是男女求偶的，或者是祭典的。

但這是不是說明了『歌舞之興始在上古之巫觋？』而說音樂在源于宗教呢？

周禮大司馬形容古代典禮說：『冬至于地上之圜丘奏之。……夏至于澤中之方丘奏之。』——古代祭典之用音樂大致已沒有問題了。但這些祭典是爲了什麼呢？

往往，在遠古，祭典常是實際生活之一部。祭典也往往是求豐年，求戰勝，求雨，求子……等。——原始人的祭典是與實際生活有着密切關聯的。宗教儀式不是音樂的『起』，只是音樂的『用』。

III

在奴隸制度的社會里，『天有十日，人有十等。王臣公，公臣大夫，大夫士，士臣皂，皂臣輿，輿臣綈，綈臣僚，僚臣僕，僕臣臺。』（還有不入等的，就是馬牛，牛牧及農夫。在當時，『視奴隸如豬牛殺來祭神，以俘虜來餽鐘虡鼓。』（郭沫若）也以奴隸來了歌舞取樂。』（呂振羽）

甲骨文上有『王其又侑於小乙羌五人，王受其祐』，『伐十人』，『又伐于北羌』，『又伐上甲羌五』；釋振玉，郭沫若釋『伐』是武舞，千舞；都是用奴隸來扮演用作娛樂的。

有了奴隸制生產的發達，有了奴隸制的腐敗，才引起春秋戰國時代的學術思想之蓬蓬勃勃。——音樂也是如此。

IV

春秋時代，音樂已經有相當發達。在管子一書中，就有了五音以數相求之法。可見音樂科學之進步。管子上說：『凡將起五音，凡首，先主一而三之四開以九九；是以生黃鐘小素之音，以成宮。三分而益之一爲百有八爲徵。有三分而去其乘，適足以成商。有三分而復于斯，以足生羽。有三分去其乘，適足以成角。』

這說明了當時音樂科學已經相當發達。並且，音名（黃鐘……）階名（宮……）等都有了規定。

這管子所記載的五音以數相求之法便是後世一直信奉的『三分損益法』。我們（用普通話講起來就是：用三乘一，大四次得八十一，這就是宮律，

音名黃鐘。再把八十一分爲三等份，而加其中一份之數（三分益一）， $(81 \times \frac{4}{3} = 108)$ 得一百零八，即徵律。再將徵律一百零八分爲三等份而減其中一份之數，（三分損一）， $(108 \times \frac{2}{3} = 72)$ 得七十二即商律。七十二三分益一得九十六是羽音。九十六三分損一，得六十四，即角音。

這四調式是 Do——Do 調式：徵，羽，宮，商，角。（12456）

V

國語中又記載着另一種調式：『琴瑟尚宮，鐘磬尚羽，有尚角；匏竹利制。大不尚宮，細不過羽。』大不尚宮，即低不尚宮；細不過羽，即高不過羽。這四調式是 Fa——Fa 調式：宮，商，角，徵，羽。（45612）。

VI

雖然調式在古籍上可以考究，而樂曲留傳後世的却沒有。所謂寫天氏樂歌八閩（君臣春秋），伏羲神農的廟謠之歌，延年之謠（太平御覽），堯時的宗廟之歌，舜時的韶虞之歌（列子太平御覽），商代的麥秀歌（箕子作），和徵歌（伯夷叔齊）……都不能考究出他們的曲調。——目前存留的樂譜可考的樂歌，便僅有詩經了。

詩經中，差不多一半以上是民間俗樂。

內容上，詩經中最主要的內容有兩類：——一種是描寫封建思想的未形成前之男女們自由奔放的感情。一種是描寫奴隸制度下農奴兵士們的痛苦。第一類如鄘風中的月出歌等，描寫懷人的心緒，非常清新恆永。鄘風子衿寫少女羞怯的感情，深切細膩。

第二類如魏風中兩七月歌寫農奴們的生活，淒涼動人。

非僅這樣，詩經簡直是中國古代社會的寫實的史詩；在詩經中更可以看出：

(1) 階級意識的覺醒；（小雅草不黃，北山，出車，采芣；魏風葛屨，伐漚，碩鼠，……）

(2) 舊家貴族的破產；（邶風北門，……）

(3) 新有產者的勃興。（曹風采芣，小雅節彼南山，……）（詳見郭沫若：中國古代社會研究。）

然而，這些詩文雖然傳流下來了，而曲調却失傳了。宋代的朱熹錄下了十二首樂歌，是宋代而鄉飲酒中用的。我們詩經中能一首，以概其餘。

關雎（無射清商， $\#D=4$ ）

5 3 2 3	5 7 6 5	2̣ 3̣ 5̣ 7̣	5̣ 2̣ 3̣ 5̣
關關雎鳩，	在河之洲，	窈窕淑女，	君子好逑。
5 3 2 3	2̣ 3̣ 4̣ 5̣	1̣ 2̣ 4̣ 7̣	6 7 6 5
參差荇菜，	左右流之，	窈窕淑女，	寤寐求之；
5 3 2 3	7 1 3 2	7 1 7 6	5 3 4 5
求之不得，	寤寐思服，	悠哉悠哉，	輾轉反側，
5 4 3 2	6 2 2 5	7 1 2 3	2 7 6 7
參差荇菜，	左右采之，	窈窕淑女，	琴瑟友之。
6 5 7 2	2 7 2 3	5 3 2 6	5 4 3 5
參差荇菜，	左右芣之，	窈窕淑女，	鐘鼓樂之。

VII

詩經的風，原本是民間的樂歌，描寫愛情，描寫生活，也描寫鬥爭。——當時貴族們模仿着製作了許多，雅頌便大部份是貴族模擬的作品。

更進一步，貴族簡直從人民大眾手裏完全奪取了這些樂歌。並且還曲解了牠的內容，硬化了牠的形式；以『詩』爲『禮』或拿來轉用于祭典，拿禮來區分階級。甚且把詩應用爲格言或外交辭令。孔子說：『詩』可以興，可以觀，可以羣，可以怨，邇之事父，遠之事君；多識鳥獸草木之名。』又說：『不學詩，無以言。』——當時的諸侯們，大臣們，史家們每每的引詩以明志，稱詩以斷事，或引詩以臧否人物。舜典上還記載着以音樂爲主要的教育手段。

周禮上說：『冬至日，祀天子于南郊，夏至日，祀地祇皆用舞樂。』——一切的宗教的非宗教的祭典，禮儀，貴族們爲了欺騙民衆，眩耀門第，區分階級……，便利用了音樂。——天子與諸侯，諸侯與大夫，士與庶人……各種的祭典禮儀上都有着詳細嚴格的規定。

樂章的分別，調式的限制，樂隊的組織，樂器的應用都不能絲毫隨便。

到了漢代，經學成了仕進之途。詩經更受了莫名其妙的曲解。什麼帝后之後呵，以詩爲卜呵……，簡直變成了猜謎似的夢婆了。

VII

詩經代表了中國古代北方民族音樂。楚辭是南方民族音樂的代表。

楚辭和詩經一樣，大都是民歌。

九歌是迎神送神和祝神的樂曲，招魂大招是民間的招魂曲。

朱熹說：『昔楚南郢之邑，沅湘之間；其俗信鬼而好禱。其祀必使巫覡作樂，歌舞以娛神。變荆湘俗，詞既鄙俚；而陰陽人鬼之間，又或不無恍惚淫荒之雜。原既放逐，見而感之，故頗爲更定其詞，以其來甚。』

這說法雖或過甚，至少屈原是做民歌而作詩篇是毫無問題的。

朱熹又說：『古者人死，則使人以其上服，升屋覆棺，北面而號曰：『某復，遂以其衣之三招之。乃下以覆尸。此禮所謂復也。荆楚之俗，乃或以是施之生人。故宋玉哀閔屈原無罪放逐，恐其魂魄離散而不復還；遂因國俗，托帝命，做巫語以招之。』——這說楚辭的九歌，招魂都是民歌的改編。很有見地。

跟詩經一樣，楚辭的樂譜也沒有流傳下來。宋朝的姜夔（白石道人）曾經『取越俗祀神歌，做屈原九歌之意，作越九歌十章。我們也譯錄其中的一首，但這只算是宋朝人模倣的製作了。

濤之神 (雙調 廿四)

6 5 2̣ 1̣ 7 6 | 5 3 2 6 5 6 5 | 7 6 5 7 2 3 | 5 3 4 5 6 5 |

海峯碧兮崖鬼，潭上去兮潭下來，予乘舟兮巫女，日展眩兮瀉飛，

6 5 2 3 5 7 2 | 4 2 7 6 5 6 7 | 2 3 5 3 4 3 2 | 1 7 4 5 3 4 5 |

白馬馱兮素琴舞，驅銀山兮轟萬鼓，泊予從天兮南逝。經西陵兮掠魚浦，

7 2 3 5 2 3 5 | 7 6 5 7 2 4 2 | 7 6 5 2 4 3 2 | 6 5 2 3 5 6 5 |

夫在舶兮婦在房，風浩浩兮波茫茫，滌予酒兮神飄府，我在至兮無所苦。

(這首歌也是沒有拍子的)

IX

要說商，周，戰國時代的音樂是詩經時代，則秦漢之際的音樂便是楚歌時代。在當時，非僅項羽和南方人愛楚歌，劉邦以及宮廷中人也愛楚歌。

政治的統一促成了文化的合流。秦統戰國而後，中國南北逐漸的達到了『車同軌，書同文，行同倫。』的地步。當時南北各民族文化的合流，也促成了音樂文化更進一步的發展。

秦漢以前，古籍上記載的律律，大抵五音。管子上記載的一種調式是 1

2 4 5 6，國語上記段一種調式是 1 5 6 1 2。即徵，羽，宮，商，角，的徵——徵（Do——Do）調式，及宮，商，角，徵，羽，的宮——宮（Fa——Fa）調式。所謂宮商角徵羽，這是譜名。管子中也提到黃鐘，是黃鐘，大呂，太簇，夾鍾，姑洗，仲呂，蕤賓，林鍾，夷則，南呂，無射，應鐘，便是音名。

當南北各民族文化合流的结果：第一是五音調進而為七音調。第二是十二律呂制的成立。

戰國策上說：「鄧人作陽春白登，其聲引商刺羽，雜以徵。」宋玉也說：「客有歌于郢中者，……引商刻羽，雜以流徵。」沈氏說：「國中為商而和者，不過數人。」至于十二律呂，也是命名來者，內中大半不可解其意義，當係異民族文字的音譯。——可見七音調十二律呂，都是雜到中國南北民族文化合流的產物。

（八）（九）（十）（十一）（十二）（十三）（十四）（十五）（十六）（十七）（十八）

漢代之初，楚歌流行。之後，文人學士模倣，既而作辭；模倣大招，招魂而作賦。民歌一經模倣，那就變成了遊藝式偽文學，個人主義的，充滿了利祿觀念的作品；應更趨落後頹廢的封建的廟堂之作。

這時，五言的民歌流行於民間。

如漢武帝的民歌：「邪陽敗良田，龍口亂蒼人；耕田不實，貴富見不顧，昔為人所羨，今為人所諱。」又如後漢馬融琴曲：「絃中好高聲，四方高一尺；絃中好激韻，四方比半頁；絃中好大拍，四方全四指。」——都是五言的。

文人學士再模倣這種聲景，五言詩大興。所以後來的漢古佚作的古詩十五首，十九首，三首，四首等，以及前朝五言詩大多明白如話，留存不少民歌的痕跡。

（十九）（二十）（二十一）（二十二）（二十三）（二十四）（二十五）

XI

漢武帝，立樂府，采詩夜歌，有遺代秦楚之風。

這時，張騫通西域，傳胡角入中土，李延年因之作新聲二十八解。

一方面民間樂歌再一次的被帝王貴族佔有了去。——像戰國時，民間的反戰歌都被收入了樂府；楚辭歌和楚里曲這民間的樂歌，也被貴族們規定了一定的應酬上的階級的體制。——另一方面許，貴門鼓吹這一些的外國樂曲也輸入了中國。——作新聲二十八解的李延年便免亡國的南越人，二十五弦的箏篥也在這時輸入中土。西域傳來的樂對，兜勒三曲，一般人都說這是西

域音階；賈嘉彞，桑原鵬城却說這是印度音階，南北時時異域的音樂家如曹妙童，安曇若，安曇芳等，甚至有對上印度的。漢代時歸化中土的『慈恩』與『西至大秦』的外國人，卜居常郡的『萬有餘家。』——可見漢代以至南北朝的樂府，都是『半自胡音，半用民間。』

XI

我國古代，用管定律樂器只求其長短尺寸，周即圓徑；而實際上，依物理學，九寸之管，其音長於九寸。漢中葉，在匈奴，通西域，胡樂流傳中國，鼓琴大盛，而漢車房首以準（周數）定律。他更因古代十二不平均率音律不等，三分損益法遠疏；用三分損益法自黃鐘，大呂……求得中呂後，中呂三益一，得八寸八厘餘，不能從律黃鐘九寸。於是仿何自中呂起再用三分損益法在一個音階中分為六上律。但仍然沒有求得黃鐘，而只求得了一個與黃鐘相差更少的南事。宋樂學之更循音車房六上律，用三分損益法求得三百六十律。但仍然是沒有求得黃鐘而只求得一與黃鐘音高相差很少的安運。——這都是想把律呂制度改革的嘗試，可是分律過繁，不合實用；到後來也不過把三百六十律附會了律呂相通，日當一管罷了。

隋代的萬善和，他也曾把十二律增為「一百四十四律」，旋宮而得「一千八聲」。可惜他在當時不得志於宮廷，史書上對他的律呂制度他沒有詳細的記載。隋代的劉焯，他想把十二律管長度，律與律間差度平均。但根據物理，長管與短管發聲並不能完全決定其管長，他這種改革還是以把十二律音程更為參差。五代王朴，他認為十二不平均均不適今純正音階，（近代十二平均律也不適合純正音階。）便把角羽降低。宋朝的蔡元定覺得十二不平均律不便旋宮，（旋宮，十二律任何一音都可推為基音，而變換各種高低不同的調子。而基音又可是音階中任何一音，故又可變換各種不同的調式。）所以在十二律中，增加六律，下以通旋宮。——但這卻不是根本的改革。

一直到了宋朝的何承天，他想把十二不平均率根本打破，（十二不平均律，第一不能復生黃鐘，第二不便旋相宮）擬十二平均律而為十二平均律。但是，他的方法不夠科學，音樂的數學也不是以幫助他根本解決「三分損益」這算法的真題。——他只是自黃鐘以下，鼓去律每次增加管長一厘，把古律的大一律，小一律都平均了。——但古書上也沒有說明他是用管定律還是用鼓定律？——王堯祈說，何承天的律呂革命，和「胡樂傳入，不無關係。」這大概是對的。六朝時，胡樂流傳中國，何承天因胡樂而思改革律呂，可惜，他的方法還不夠科學，雖然律呂可以復生黃鐘了，但這不是絲毫無差的十二平均律。

十二平均率的正式發現，一直到了明末。明世子朱載堉在他著的樂律全書中正式確定了十二平均律的成立。這實在是元明時代西洋人入仕中國傳醫藥歷算，天文音樂於中國的問題結果，——朱載堉有了改革律呂制度的科學方法。同時，正像西洋十二平均律的理論是經過了巴哈在克拉夫爾（鋼琴前身）琴上用之於實用的一舉。西洋的克拉夫爾琴也是在這時傳入中國。教士利馬竇還善了西琴曲意來說明。朱載堉是貴族，這琴這書他都有機會看見。他也就在這時發表了他的十二平均律的理論。

四

黃鐘，這中國音樂的基本律名，在西樂中相當於那一個音呢？

中國古籍中最初提到音樂科學，是管子。在這書上把黃鐘與宮並列。那麼，黃鐘與宮是同高的。（旋宮是以後才發明的。）那麼，宮音是西洋音樂上那一個階名呢？

有人把俗字譜（工尺合四上……，是宮商……的進化）中的合字配宮聲，結果，半音排列，古今與古不合，中西又不合。（參閱）。

試看下表：

				半音 △		半音 △	
(古階名)	宮	商	角	變徵徵	羽	變宮宮	商
(俗階名)	合	四	一上	尺	工	凡六 ▽ 半音	五
			半音 △		半音 △		
(西階名)	5	6	7 1	2	3 4	5	6

假使以俗字譜上字配宮聲，那麼，古與今，中與西，半音排列的問題便完全沒有了。

試再看下表：

徵	羽	變宮宮	商	角	變徵徵	羽
合	四	一上	尺	工	凡六 ▽ 半音	五
1	2	3 4 ▽ 半音	5	6	7 1 ▽ 半音	2

那麼，宮音是Fa，黃鐘是F。

再證之古籍：史記索隱：「宮者，黃鐘為律之首，宮為五音之長。」一

清應何上書魏書上也說：凡五音以全濁爲宮，次濁商，不清濁爲角，次清爲徵，全清爲羽。——他說宮音是最低的音。紀曉嵐便批評他『不知宮爲中聲。』其實，應何謙的本意或者是說一個音階中最低的音是宮，（因爲宮——宮（Fa—Fa）調式是中國最基本的調式）。但紀曉嵐說『宮爲中聲』是對的。史記樂書上也有『宮居中央』的話——這是說宮聲不是樂音應用中最低聲。

清凌廷堪燕樂考原上說的很明白：『燕樂之字譜，卽雅樂之五聲二變也。論樂者自明世子（朱載堉）而後，如胡彥昇樂律表微，沈啟學學正聲，王坦琴旨，皆知以上字配宮聲，（Fa = 宮），尺字配商聲。（So = 商）……而世終以其與宋人字譜者不同，遂不敢深信。不知其所配與宋人無異也。蓋十二律，長短有定也。五聲二變，悉居之無定者也。……宋人但云以合字配黃鐘，不云以合字配宮聲也。……不惟樂去二變可以成樂，俗樂去工凡亦可成樂。若合字爲宮，則乙凡不當二變之位。而俗不能去二變聲，轉可以去二正聲矣，有是理乎？』——這是說以上配宮。

再證之樂器，唱歌：

中國樂器小工笛，月琴，笙簫，胡琴拉六上調都是以工（Fa）爲基音。不是以合（Do）爲基音。

中國人唱歌說什麼『高不至揚不起，低不至咽不出』可見宮爲中聲。

王光祈在柏林和 Hornbostel 教授根據中國古籍律管長度實驗，黃鐘也等於 F。

XII

漢代樂府衰，六朝樂府興，六朝樂府的基本，也是半爲民歌半爲胡樂。

民歌就是所謂『新樂府』，所謂『吳聲歌曲』，『西曲歌』等。擊鼓角，橫吹曲，便是胡樂。晉書樂志上說：『橫吹有鼓角，又有胡角，卽胡樂也。』——五胡亂華時，胡樂曾大量流傳中原。

XIII

中國音樂，自五音音階而演爲七音音階。七音音階因其中各音互爲基音，可成 1—4，5—5，6—6，7—7，1—1，2—2，3—3，（宮—宮，商—商……等）七種調式。十二律旋相爲宮，又可得十二種高度不同的每種調式。

禮運上說：『五聲六律十二管旋相爲宮也。十二律輪轉一次爲宮聲名曰旋宮。十二律旋相爲宮可得八十四宮調。』

周禮上說：「凡樂調鍾（宮）……角，……」

。冬至日於地上測丘奏之，若樂六變，則天神皆降，可得而禮。凡樂（林鐘）爲宮，太簇爲角，姑洗爲徵，南呂爲羽，夏至日，於澤中之方丘祭之。若樂六變，則地示皆出，可得而禮矣。凡樂黃鐘爲宮，大呂爲角，太簇爲徵，應鐘爲羽。於宗廟之中奏之，若樂九變，則人鬼可得而禮矣。」——可見在理論上的八十四調，實際應用的調式，在上引的文章中記載着十二種；除了基音高度不同，調式僅4—4，1—1，6—6，2—2，四種。

在古樂理論上的八十四調，在最初也就未必全用。到了漢代，人們簡直不懂了。樂典上說：「旋宮之樂久喪。漢元帝建初三年，鮑鄭始請用之。順帝陽嘉三年後廢，累代，黃鐘一均變柱七音，則五鐘廢而不擊，反謂之雙鐘。」後來也曾又復興，但終是在雅樂中應廢，「其存者久。」

隋時，胡樂流傳中國。甚且改變了中國樂制。

隋書音樂志上說：「考尋樂府鐘石律呂，皆有宮，商，角，徵，羽，變宮，變徵七聲之名。七聲之內，三聲乖應。桓求訪，終莫能通。周武帝時，有龜茲（今新疆）人蘇祇婆從突厥皇后入朝。善胡琵琶。聽其所奏，一均中同有二聲。因而問之，答云：「父在西域，稱爲知音。代相傳習。調有七種，以其七調校勘七聲，實若相符。一曰婆陁力，華言平聲，卽宮聲也。二曰雞識，華言長聲，卽商聲也。三曰沙識，華言直聲，卽角聲也。四曰沙侯加識，華言應聲，卽徵聲也。五曰沙臘，華言應和聲，卽徵聲也。六曰般瞻，華言五聲，卽羽聲也。七曰侯利蓬，華言斛牛聲，卽變宮聲也。譯因而領之，始得七聲之正。然其就此七調，又有五旦之名。旦作七調。以華言譯之，且着，則謂均也。其聲亦應黃鐘，太簇，林鐘，南呂，姑洗五均。已外各聲，更無識聲。譯遂用其所說琵琶，弦柱相欹爲均。推演七音，一音一調，故成七調，十二律合八十四調，旋轉相交盡相和合。乃以其聲考校太樂下奏林鐘之宮，應用林鐘爲宮，乃用黃鐘爲宮，應用南呂爲商，乃用太簇爲商。應用應鐘爲角，乃取姑洗爲角，故林鐘一宮七聲，二聲並戾。其十一宮七十七音，例皆乖越，莫有通者。」

中國音樂至此而胡化了。——近人尚覺民曾就印度語文而證明這種龜茲音樂是印度音樂。因爲印度北宗稱爲 That，且或均爲 That 之音譯。

蘇祇婆所傳調式，計五均三十五調。五均，黃鐘均，太簇均，林鐘均，南呂均，姑洗均。三十五調中，除基音不同計 4—4，5—5，6—6，7—7，1—1，2—2，3—3，七種調式。

唐代的詩人們模倣六朝民歌如隔谷歌提擲歌中的長短句法，七言句法；更模倣當時傳入的胡曲，仿曲而作七言詩。——雅樂已經完全被人遺忘。——唐書禮樂志敘述着：「堂上立奏謂之立部伎，堂上坐奏謂之坐部伎。太常閱坐部之不可教者隸立部；立部又不可教者，階雅樂」。元稹的詩中更曾尖刻的描寫着：「工部盡是聲味人，九奏未終百樂惰。」雅樂，清樂（樂府）又遭了末運；於是「童子解吟長恨曲胡兒能唱琵琶篇」，詩歌音樂便入了黃金時代了。

可惜詩歌音樂的曲譜，傳下來的也不多。我們譯錄唐詩之流入南北曲中者的一首，以概其餘：

陽關曲 (高大石角，大呂爲變宮 $\sharp 4=3$)

$\dot{2} \dot{1} \dot{1} \dot{7} 6 -$	$6 \dot{1} \dot{2} \dot{4}$	$3 \dot{2} - 6 \dot{1}$	$\dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{1} \dot{7} 6$
渭城朝雨	迥輕塵，	客	舍青青
$6 \ 5 \ 0 \ 6 \ 4$	$3 \ 2 - \dot{1} \ 7$	$6 \ 4 \ 3 \ \dot{2} \ \dot{1} \ \dot{2}$	$\dot{2} \ 5 \ 6 \ \dot{2}$
柳色新；	勸君更盡	一杯	酒西
$\dot{1} \ 7 \ 6 - \dot{4}$	$\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{1} \ 7 \ 6$	$6 \ 6 \ \dot{1} \ 5 \ 4$	$3 \ 2 \ \dot{4} \ 0 \ 0$
酒西	出陽關	無故	人。

XVII

唐代，俗樂是詩樂，雅樂便是燕樂。

唐代燕樂分九部。一燕樂，二清商，三西涼，四扶南，五高麗，六龜茲，七安國，八柁勒，九康國。後來伐高昌，收其樂，增爲十部。——大半是異族音樂。

樂用二十八調。各均各調基音高度不同外，有 4—1，5—5，6—6，2—2，3—3，五種調式。

南宋，用七宮十二調。基音高度不同僅有 4—1，5—5，2—2 三種調式。元代北曲用十七調，南曲用十三調。及明僅九宮調而已。清代南北曲用十二宮調。而一笛翻七調，笛孔半音固定，簡直調式都弄淆亂了。

XVIII

燉煌石室發現了詞集一種，叫作《敦煌曲子》，都是民歌。

這證明了詞也是半自民間，半來胡夷——民間有了新聲。異族音樂（西

涼，天竺，高麗……)大量流傳。律詩入樂長短曲折不合，便有了詞樂。

詞樂再經過文人學士的徵製，及宋而後又變成僵化了的东西，便又離開民間了。

譯錄詞樂一首，但也是派入南北曲中的了。

憶 王 孫 (F=4)

$\dot{1} \dot{2}$	$\dot{1} \dot{6} 5$	$4 4 5 6$	$\dot{1} \dot{2} \dot{1}$	$\dot{1} \dot{2} 4 \dot{1}$	$\dot{1} 5$	$4 3 2 4$
羨	羨芳	草憶	王	孫	柳外樓	高空斷魂
$\dot{6} 5 \dot{6} \dot{1} \dot{2}$	$\dot{1} \dot{6} 5$	$4 5 6 \dot{1}$	$2 \dot{1} 2 4 3 2$	$\dot{1} 0 4$	$4 4 6 5$	
杜宇聲	聲不	忍	聞	欲黃	昏雨	打梨
$4 5$	$4 3 2 4$					
花	深	閉	門			

XIX

佛教傳入，也傳來了音樂。梁武帝便會做之而制述佛法十曲。

燉煌石室發現了俚曲三種。如嘆五更十二時等。雖然五代時即有樂府從軍五更轉一曲，而流傳今日的五更調則怕是佛曲的五更轉有着血緣的關係。

目前流行着的五更調，有利津調，湖廣調，五更調等，大都因地而異。我們把這三種曲調錄下：

利 津 調

$5 6 5 6 4 4 2 6 5 4 6 5 6 \dot{1} 2 3 5 3 2 \dot{1}$	$2 4 \dot{1} 2 4 2 5 4 5$
$\dot{1} 2 \dot{1} 6 5 6 4 6 5 5 6 5$	$\dot{1} 2 4 \dot{1}$
$2 4 5 6 5 4 4 2 6 5 4 6 5 6 \dot{1} 2 3 5 3 2 \dot{1} \dot{1} 2 4$	
$\dot{1} 2 4 5 5 4 6$	$6 \dot{1} 2 \dot{1} 6 5 6 4 6 5$
$\dot{1} 2 4 2 4 \dot{1} 2 5$	$6 \dot{1} 4 2 \dot{1} 6 2 \dot{1} \dot{1} \dot{1} 2 \dot{1} 3 5 5 6 \dot{1} 2 6 5 6 5 4$
$4 5 4 2 2 4 5 4 5 4 2 \dot{1}$	

可惜這曲子沒有板眼符號，不能知道他的拍子。胡廣調五更調也是如此。

胡 廣 調

$\dot{2} \dot{1} \dot{2} \mid \dot{1} \dot{2} \dot{4} \dot{5} \dot{2} \dot{1} \mid \dot{1} \dot{2} \dot{4} \dot{5} \dot{4} \dot{2} \dot{1} \mid \dot{2} \dot{1} \dot{6} \mid 6 \dot{5} \dot{4} 6 \dot{5} \mid$
 $\dot{2} \dot{1} \dot{6} \mid 6 \dot{5} \dot{4} 6 \dot{5} \mid 2 \dot{1} 2 \dot{4} \mid 2 \dot{1} 2 \dot{4} \mid \dot{6} \dot{5} \mid 6 \dot{6} \dot{5} \dot{3} \dot{5} \dot{4} 2 \mid$
 $2 \dot{1} 2 \dot{4} \mid 2 \dot{1} \mid 6 \dot{5} \mid 6 \dot{6} \dot{5} 6 \dot{4} 2 \mid 1 \dot{4} 3 \mid 2 \dot{4} 6 \dot{5} 7 6 \dot{5} \mid$
 $4 \dot{5} \mid 6 \dot{6} \dot{4} \dot{5} 6 \dot{6} \dot{5} 4 \mid 5 \dot{4} 2 \mid 1 3 2 \parallel$

五 更 調

$\dot{1} \dot{1} 2 \dot{3} 5 5 5 6 \dot{1} \mid \dot{1} \dot{2} \dot{1} 6 5 6 5 \mid 1 5 6 \dot{1} \dot{1} \mid$
 $2 6 5 6 4 5 6 \dot{1} 5 \mid 4 5 4 2 4 1 \parallel$

又如今日流行的說唱鼓書，鼓詞，彈詞，寶卷，碟子，都是佛曲。我們再錄一首說唱鼓書的曲調，可惜也是沒有拍眼的。

說唱鼓書

$4 5 4 \mid 4 5 4 4 6 4 \dot{1} \dot{1} \dot{1} 6 6 \mid 5 4 \mid 5 6 5 \mid 4 1 2 1 4 \mid 5 4 \parallel$

XX

金元時代，雜劇流行，雜劇的起源是怎麼樣呢？

楊銜錄上說：『院本——又謂之五花爨弄。或曰：宋徽宗見契國人來朝，衣鞋履巾裹傅粉墨，舉動如此。使優人效之以戲。』

除了舞獅和院本，在宋金元三代流行的還有從佛教變文演變而成的鼓子詞和諸宮調鼓子詞是一種敘事的講唱文。諸宮調是大規模的講唱文。這兩種音樂，都是自『梵唄』之音中改用了流行曲調而成功的。諸宮調且是給予元代雜劇以極大影響的先驅樂曲。

金元以異族入主中國，劇曲恰在是時勃興——甚至有人說金元以雜劇取士，這當然不可靠；不過，但看元成宗要拜樂工教坊曹實珠為禮部尚書一事可見當時風氣。

元代濫發紙幣，民不聊生，社會秩序紊亂，更分江南人爲十等，有了『九儒十丐』之目。文人不得志於當時，更以劇曲抒鬱懣之懷，發不平之鳴。

王國維推考劇曲之源，始於巫優，巫是娛神的，漢代的俳優便是娛人的了。漢書禮樂志上有象人之戲的記載，這是面具舞蹈。角觥戲也在漢時興起。

。漢代的百戲變而為南朝的散樂。代面（假面武舞），踏搖娘，（敘事歌舞）均出北齊。因為魏齊周都是異族入主中原，『與西域交通頻繁』，如撥頭（敘事歌舞）便是這時期傳入。——這種歌舞戲至唐代而大盛。除了代面（又稱大面），撥頭（又稱鉢頭）踏搖娘（又稱蘇柳，蘇郎中）外，還有參軍戲（敘事歌舞），樊榭排君雜戲（敘事歌舞）。除了最後一種是出自唐代，其他或出自西域或出自北齊，周，後趙。到了隋代，這些異族雜戲不僅演出於宮廷並且也流行於民間了。

宋代的滑稽戲（時事戲），傀儡，影戲外還有轉踏（抒情歌舞），曲破（敘事歌舞）劍舞等。宋元之際，始有北曲，南曲，曲有南北之分也是由於胡樂的傳入。——胡翰說：『南音多豔曲，北俗雜戎。』吳萊也說：『晉宋元代以降，南朝之樂，多用吳音；北國之音，僅襲夷虜。』

劇曲到底是如何起源演變的呢？王世貞說得頂簡單明白：『曲者詞之變。自金元入主中國，所用胡樂嘈雜復繁，緩急之間，詞不能按，乃更爲新聲以媚之。』——這可算是一語破的之論了。

我們也譯錄劇曲一首爲例：

· 6	5 4 5 6 1̇	6 · 5 4 5 6	1̇ 6 5 4 —	5 6 6 1̇ 6 5 4
唱	得我肝	腸	痛	珠淚
2 4 — 5	4 — —	4 5 6 5 4 2	1 — 2 —	2 5 1 2 5 4 2
垂，	喉	嚙	尙兀自	
1 2 4 5 —	2 5 4 2	1 — — 0 6	5 6 5 · 4	5 6 5 1 2 4 5
牢	喫住	呵呀	糠吓你	遭駢
6 2 1 6 5 6 5 4 2	1 2 — —	1 · 5 5 6 1	2 1 2 4 2 1	4 2 1 6 1 6 5
被	春	榨	篩你	糠揚
4 5 · 6	5 — —	2 - 2 5 4	2 · 4 5 6 5 4 2	1 — 2 —
你	嘗盡	空	持	
4 5 6 2 1 6 5	4 5 6 5 4	2 — — 5	6 1 6 5 6	6 · 6 5
好似	奴	家	呵身	狼

4 2 — | 4 — 2 — | 2 5 4 2 1 | 4 5 6 — | 6 — 1 —
 甜 干 辛 萬 苦 皆
 6 · 1 6 · 5 | 4 5 1 2 | 4 · 2 1 — | 2 · 4 3 2 · 1 | 6 — 1 —
 經 歷 苦 人 吃 苦
 1 — 4 5 | 6 · 5 1 | 5 5 4 4 — | 5 4 2 1 2 4 | 5 6 5 4 2 |
 苦 味 兩 苦 相
 1 — 2 — | 2 — 1 6 1 | 2 2 5 4 · 2 | 1 2 4 2 —
 遠 可 知 道 欲 吞
 4 · 2 1 — | 6 — — — | 1 · 2 6 1 2 | 6 5 4 0 ||
 不 去

劇曲到了明中葉，魏良輔改訂之而為崑山腔。院本之傳入南中國，也曾變而為弋陽腔，海鹽腔——這實是崑曲之祖。在北中國，也加上了地方色彩。安徽人歌之為徽腔，今名石牌腔，俗名吹腔；湖廣人歌之而為襄陽腔；陝西人歌之而為秦腔（賭棋山莊詞話）；弋陽腔變之而為亂彈，亂彈再變，與採茶腔，湖廣腔合流，便成了皮簧了。

XXI

劇曲的另一個祖先——民歌，在元代便叫散曲，戲曲。是清唱的，所以又叫清曲；是對戲曲而言的。戲曲有白，有唱，有科。清曲僅有歌唱。樂器只用弦索，笙笛，鼓板；不用鼓擊樂器如鑼鼓。——之後散曲到了文人學士手里，便又成了文學戲劇。

我們譯錄元代散曲二首：

一半兒（仙呂調， $\#A=2$ ）

5 6 1 6 · 1 6 5 4 | 5 6 5 6 1 | 7 6 1 — 5 · 6 | 4 2 1 2 1 |
 (1) 煙 霧 餐 勝 堆 積 淺 露 金 蓮

$\dot{1}6\cdot\dot{1} \quad 654 \quad | \quad 2\dot{1}9-4 \quad | \quad 51-1 \quad | \quad 2456\dot{1} \quad | \quad 0\dot{2}\dot{1}-$
 敲 絲 紗 不 比 等 閒 驕 外 在 罵
 $0\dot{2}\dot{2}765 \quad | \quad 03456 \quad | \quad 56\dot{1}2\dot{1} \quad | \quad \dot{1}4543 \quad | \quad 25400$
 你個俏冤家 一 半兒 難 當 一 半 兒 苦

- (2) 碧紗窗外靜無人，跪在牀前忙要親。罵個假心回轉身，慳是我話兒嗔。
○一半兒推辭一半兒肯。
- (3) 銀台燈滅案煙殘，獨入羅幃掩淚眼。乍孤眠，教人情與個，薄絹被兒單，
○一半兒溫利一半兒寒。
- (4) 多情多緒小冤家，挑逗得人來憔悴說煞。來的話兒先瞞過咱，怎知咱
○一半兒是真真一半兒假。

四 塊 天 (南呂調 C=4)

$\dot{5}6\dot{1}7 \quad | \quad 6- \quad | \quad 6 \quad 6 \quad | \quad 432 \quad | \quad 565 \quad | \quad 65\dot{1}7 \quad | \quad 6\dot{1}66$
 適 意 行 安 安 坐， 渴 時 飲， 醉 時 歌， 困 來 時
 $\dot{2} \quad \dot{1}7 \quad | \quad 6 \quad 6 \quad | \quad 432 \quad | \quad \dot{2} \quad \dot{1}7 \quad | \quad 6 \quad | \quad \dot{1} \quad 6 \quad | \quad 5 \quad 6$
 就 向 莎 茵 臥， 日 月 長， 一 天 地 關，
 $\dot{2} \quad \dot{1}76 \quad | \quad 1 \quad 2 \quad |$
 開 快 活。

XXII

『元代散曲到了第二期，已是文人們的玩意了；和詩詞是同流的東西；離開民間是一天天的遠了。』（鄭振鐸）
 但曲子究竟還是在民間流傳着的東西。曲子調子死去了，新聲便不斷的產生出來，填補了空缺。當文人學士把墨住了小桃紅，山坡羊，沈醉東風，水仙子諸調的時候，民間却又有新的東西產生出來代替着他們了。
 且即在舊的曲子里，流行於民間的和在文人學士的宴席之間所流行的，也截然不是同一之物。

文人學士的作風，在向死路上走去，而民間的作品却仍是活人口上的東西，仍是活潑潑的生氣勃勃的藝術。
 文人學士宴席上的散曲，我們譯錄一首：

黃鶯兒 (商調 廿C=5)

霜降水痕收退池池塘
 已春滿城風雨還重九
 白衣人送酒烏紗帽懸頭思憶
 那人一似黃花瘦強登樓
 樓上雲山滿目，遇不得許多愁！

XXIII

劇曲到了清代，已成了文人的作品，不復是民間的東西了。詞曲的只顧平仄去入，陰陽上去；作詞的不以音樂為主，按着字數及平仄生活刻的逐字單字。內容則完全是陳腐爛調，浮華堆砌。——皮簧戲便代之而起了。皮簧起自民間，却死於宮廷。——清末皮簧內廷供奉，民初文人政客代製新詞，皮簧也離開了民間。海派京戲出現於前，各種地方戲（崑崙，梆子，川戲，漢戲，湘戲……）以及大鼓，弦子書，墜子，還有民歌便又盛行於民間。

第二章

律呂，工尺，樂器，舞隊，和聲，調式；

XXIV

我國律呂高度歷代不同。「漢律，唐律，宋律，尺度異而聲亦殊。隋唐以來，西北方之樂傳入中國，混合以變聲氣與調，皆非中國之稱。」（童斐）。

這是非常對的：

在古代，音階制還未穩定以前。中國各民族的音階制也必是混亂的。非僅沒有一致的高度，調式也不全相同。管子中的記載的調式是 1 2 4 5 6，國語中記載的調式便是 4 5 6 1 2。

之後，中國各民族文化合流了。調式才大致確定。歷代樂書都以宮音爲音階基音；雖然利用旋宮法，可以有很多的調式變化，然而最基本的常用的調式總是 4-1，宮一宮調式。歷代定雅樂，更定其定了黃鐘高度。但由於歷代尺度不同，舊法定律又不科學，更加異民族音樂之影響，黃鐘高度便常有更改。

宋史樂志及蔡元定燕樂書都說黃鐘用合字。就是說黃鐘等於俗樂合字之高度。那麼黃鐘約等於C。姜白石，西源，補筆談，朱文公琴律說，都這樣說。

唐宋人也都以上字配仲呂，若上字配仲呂則合字配黃鐘；黃鐘應是等於西洋C音。

殊不知宋人以黃鐘爲合，也又經過了改變。通典云：「建隆初，用土卦樂。上謂其聲高。和峴等亦謂其不合古法。乃詔和峴考兩京表尺合下一律，比舊樂始和暢。」——古代黃鐘配宮，黃鐘約等於西樂F音，下一律約等於E。

到了仁宗時，「李照新樂，比舊樂下三律。」（通典）——比E下三律，所以有宋以來都說合字配黃鐘，黃鐘便約等於西樂C音。

宋沈存中夢溪筆談，又說明宋末把黃鐘回復到D音高度。到了清代，黃鐘便又等於俗樂上字，黃鐘又回復到約等於F的高度。

宋沈存中夢溪筆談上說：「今教坊燕樂比律高二均弱。」就是說燕樂比古律高二音。古樂（宋律）黃鐘約等於C，則燕樂黃鐘便約等於D。清代廷堪燕樂考原上又說：「今之俗樂，……上字調乃古之中呂宮；……則今樂又高於古燕樂二律矣。」字面上說高二律，然上字調乃古之中呂宮；黃鐘的高度是高三律而約等於F了。

但也有人以四字配宮。（re二宮）（毛西河兗山樂錄）以工爲宮。（La二宮）。（清何夢瑤廣和錄）

這說明了：

（1）在古代，宮音常與黃鐘相配。——國語：「周景王問於伶州鳩曰：七律者何？韋昭註曰：周有七音，黃鐘爲宮，太簇爲商……。」云云。

（2）古代的黃鐘，數爲八十一，宮聲亦然。在音樂科學上，黃鐘與宮同高。就是說，沒有旋宮法之前宮音也有一定高度。——戰國初年的楚王會章

管上便刻着宮，商……等字表示高度。

(3) 十二律成立，旋宮法完成。黃鐘等十二律既有了應與的一定高度。而宮商等便成了相對的可變的階名了。

(4) 而黃鐘高度，或由於異民族音樂的影響；燕樂而愈益琵琶，高古樂二均。宋燕樂用繁縷，又回復了古樂高度；經過元人種劇，到清朝，俗樂又比唐樂高之二律，或由於歷代制樂者所用的尺度不同；(隋代古樂(清商律)用殿尺律。(殿尺爲本的清商律)。黃鐘約等於 C 。鄭譯用琵琶定律，黃鐘約等於D—E之間。萬寶常以水尺定律，『其聲率下鄭譯二律』。黃鐘約又等於C。或誤水尺定律，『其黃鐘當殿尺兩呂』，黃鐘又約等於D，路志上說：鄭譯以林鐘爲黃鐘，那麼，黃鐘約等於G。)一所以，黃鐘高度遂有變更。

至於古代樂書上以律呂配工尺的說法有五種。我們也來逐一考究：

宋史樂志認爲合(Do)最濁，所以黃鐘與合字等高。宮聲卽合(Do)字。——這我們在前面已經談過他的不正確了。

朱載堉樂律全書認爲弦管之聲不能相應。故宮聲在弦上爲上(Fa)字，在管上爲四(re)字。黃鐘則與上(Fa)同高。

毛希齡竟山樂錄認爲黃鐘與四(re)字同高。宮聲爲四(re)字。他並且主張變宮在宮音之後，變徵在徵音之後；那麼，音階變成了Fa, Mi, So, La, Do, Ti, 全無根據。

康熙律呂正義認爲黃鐘與工(La)字等高。宮聲爲上(La)字。他並且把十二律增爲十四律，把變徵與徵之間(Ti—Do之間)，變宮與宮之間(Mi—Fa之間)，都改作全音。十二律不得不增爲十四律，加上了黃半，大半兩律。那麼，音階變成了Do—re(1—2)音階，大爲荒唐。

徐灝聲律考也認爲黃鐘與工(La)字同高。宮聲卽工字。那麼他不得不把工凡(La—Ti)之間改成了半音，也有點不倫。

在宋之前，人們爭辯的是定律。這個用這種尺，那個用那種尺，這個用這種算法，那個用那種算法。甚且附會五行(漢書律歷志，蔡元定律呂新書，汴水律呂新義……)，或妄言候氣(候氣之法：先治一室，令地極平。乃提律管，皆使上齊，入地則有深淺，實以腹灰，覆以素綬。冬至陽氣距地面九寸而止，故黃鐘爲之應。正月陽氣距地面八寸而止，故太簇爲之應，氣至則灰飛)。(續漢書，隋書，音樂志……)，或以君臣民事物解釋五音(禮記，律呂正義後編……)，或以喉牙舌齒唇配五音(司馬光剛鑠，李文利，劉濂……)，白虎通以易說樂，以八卦配八音，李文利，黃佐謂黃鐘之長僅有三寸九分；牽強傅會，不可相信。

思

在宋之後，人們又爭辯律呂配工尺，各家主張，我們在前面已經詳述。這五種說法，當然以朱觀靖之說為最精確可靠。試看古籍（如通典……）常說：『宮聲八十一，下生徵；徵聲五十四，上生商；商聲七十二，下生羽；羽聲四十八，上生角；角聲六十四，變宮四十二，變徵五十六。按音的高低排列起來如下表：

宮	商	角	變徵，徵	羽	變宮，宮
31	72	64	56 51	48	42 40.5

這中間，宮與商，商與角，角與變徵，徵與羽，羽與變宮之間（4—5, 5—6, 6—7, 1—2, 2—3之間），其數之差則為二及一又二分之一。可見半音位置自古皆此。（3—4, 7—1之間為半音，其他為全音）。以上五種律呂與工尺相配而能將半音位置吻合的，只有朱觀靖之一法。其他各法或是改動半音位置，或為改動音名位置，或增加律呂，都不能與音階之半音位置吻合。

根據以上討論，我們把古音名，古階名，俗音名，俗階名，西樂音名，西樂階名，列表對照：

黃鐘	大呂	太簇	夾鍾	姑洗	仲呂	蕤賓	林鍾	夷則	南呂	無射	應鐘	——古音名
F #F	G #G	A #A	B	C #C	D	#D	E	——西樂音名				
宮	商	角	變徵	徵	羽	變宮	——古階名					
上	尺	工	凡	合	四	一	——俗階名					
Fe	So	La	Ti	Do	re	Mi	——西樂音名					
4	5	6	7	1	2	3	——簡譜音名					

XXV

我國調式，古有八十四調之說。然燕樂用琵琶，充其量只可得三十五調，用者二十八調。宋燕樂用羯鼓，理論上是七宮十二調。然羯鼓音孔固定，翻調後半音不合。劇曲用笛，每笛僅限一調，若用一笛而翻七調，音階亦多假借，與半音不諧。『然今笛翻調，聽者無不順之嫌，則耳與笛習，聽官與器同說矣！』（兼琴）。皮黃用京胡，梆子用呼胡，如演奏者技術精良，翻調不至困難。但皮黃常用定弦法僅尺和調，工四調，六上調，五尺調。常用多式僅 1—1, 2—2, 4—4, 5—5 四種調式罷了。

XXVI

關於中國樂器的起源，古籍上，很多傳說，是不可靠的。如劉向世本上

說：『庖羲作五十弦（大瑟），黃帝使素女鼓瑟，哀不自勝。乃破爲二十五弦，具二均聲。』呂氏春官也說十二律管是伶倫造的。——有人想據這個便說中國律呂制來自希臘。——這些傳說大都不甚可靠。詩經上曾有關於琴，瑟，笙，簧……等樂器的記載，可見商周時代樂器發展情形。更古的只能考之於甲骨文字等。王光祈在中國音樂史上說：『到是春經所謂：『於！予擊石拊石，以詠歌。』』這說法很有意思。

中國樂器分類是依質分類。就是所謂金，石，絲，竹，匏，土，革，木，八音（八類）。

金類有鐘，銅鐘，鐃，云鑼，鐃，鈸，鐃，鈸……等，石類有磬，編磬……，絲類有琴，瑟，三弦，琵琶，箏，月琴，胡琴……，竹類有簫，排簫，管，笛，篪……，匏類有笙，土類有埙，革類有鼓，木類有祝，敔……等。

這些通行的樂器中，如胡琴，琵琶，箏，鐘等都是異形樂器。笙是苗族樂器，甚至於琴瑟也有人說是來自巴比倫的。

XXVII

古代樂隊，也有着一定的階級規定。周禮春官大司樂上說：『王，宮縣；諸侯，軒縣；卿大夫，判縣；士，特縣。』陳鳴樂書上說：『宮縣四面，象宮室，王以四方爲家故也。軒縣缺其南；避王南面之故也。判縣，東西之象，卿大夫左右王也。特縣，則一肆而已；象士之特立獨行也。』

宮縣是樂隊列爲四方。軒縣是樂隊列分三面。判縣，是樂隊列分東西。特縣，是樂隊排列一隊。

又堂上樂，堂下樂；這好像西洋音樂之室樂與銅樂之分別一樣。

XXVIII

原始人的圖騰舞（入社式）是後代文舞的祖先。原始人的戰爭演習（健身舞）便是後代武舞的祖先。貴族們也曾以舞蹈爲享樂；帝王們更以舞蹈爲禮樂。——明末朱彥濂還說舞蹈的各種姿勢都是有着一一定的象徵：『上轉象側隱之仁，下轉象羞感之義，外轉象是非之智，內轉象辭讓之禮，伏，仰，回象尊敬於君，親愛於父，和順於夫。』——典型的封建思想來曲解舞蹈。

周禮上記載的舞蹈有皇舞。這種舞蹈以「羽覆頭上」。有旖舞。這種舞用「羴牛之尾」。這大概是圖騰舞的遺制。還有千舞，卽兵舞。這是當時戰爭演習（健身舞）的變形。

貴族帝王們便利用這種舞蹈爲禮樂：說「社稷以饗，宗廟以舞，四方以

皇，暴癘以旒，兵車以干，星辰以人。」^①

《通志》云：「古有六舞，後世所周者，謂武二舞而已。……臣疑三代之前，雖有六舞之名，往往其事所用者，亦然非是文武二舞。……自古制治不同，而治制亦不離文武之事也。」^②

傳說中的黃帝，堯舜時代的雲門，大咸，大韶，大夏，大濩，大武，這六種舞蹈，到了周代，也不過只剩下大舞中的大夏，大武；小舞中的勺，象。（王國維說：「勺，籥也。……文舞也。象，干戈之小舞也。」）大舞的大夏大武，小舞中的勺象；還只是文武兩種舞蹈。

下辭中所說的舞蹈，只有獲和伐。獲，是祭祀用的舞；當是文舞。伐，「一擊一刺爲一伐」，當是武舞。

這種由入社式和戰爭演習而轉化的文武舞，歷代宮廷都襲用着。秦始皇改大武之舞爲五行之舞。漢高祖改大韶之舞爲文始之舞。魏文帝復文始爲大韶舞，五行舞爲大武舞。晉武帝更文舞爲正德，武舞爲大陵。宋代文舞曰前舞，武舞曰後舞。梁代文舞曰大壯，武舞曰大觀。隋朝南宮文舞武舞。唐代文舞曰治康舞，武舞曰凱安舞。……明朱載堉解釋六代小舞，說方門（夔）大獲（旒）大武（干）是武舞。咸池（人）大韶（皇）大夏（羽）是文舞。世俗所謂粗舞細舞是其遺法也。^③粗細舞就是文武舞。

漢代，南北朝，隋唐時，崇尚胡舞。漢之胡戲，北朝隋代之渾脫（胡人武舞），蘇摩遮（武舞），胡旋（健身舞）流行。後代舞前受了不少影響。——民間便也因之而有了代面，踏搖娘，宋金元的舞臺（敘事歌舞）已經具有狹別魔形，宋代的曲，唱賺，劍舞等，在前面已經長滿了。

樂器，在古代，主要是伴奏歌舞的。春秋戰國之後，樂器獨奏的才漸多。爾雅釋樂篇說：「徒鼓謂之步，徒吹謂之和，徒歌謂之謠，徒擊謂之擘。徒箏謂之修，徒琴謂之箏。」戰國時魯伯牙之高山流水，晉籍廋之廣陵散；都是器樂獨奏的有名的例子。^④

在古代器樂伴奏歌舞時，和聲已相當發達。周禮春官大司樂上說：「乃奏黃鐘，歌大呂；舞方門以祀天神。乃奏太簇，歌應鐘；舞咸池以祀地示。乃奏姑洗，歌南呂；舞大鵬以祀四望。乃奏蕤賓，歌函鍾；舞大夏以祭山川。乃奏夷則，歌小呂；舞大濩以享先妣。乃奏無射，歌夾鍾；舞大武以享先祖。」^⑤

這里記載的樂器與唱歌的和聲有F與非F和，是短二度。G與D和，是六度。A與D和，是四度。B與G和，也是短二度。非C與E和，是三度。

與#G和，是五度。

但由於十二不平均律不便旋宮，更不便和聲。故調式極度發展；而和聲乃不能發達。

近代和聲之法，律呂正義上說：「以本聲爲宮，而徵音和之者，爲首音與五音相和；以正聲爲主而清聲和之者，爲兩聲子母相應」這里記載了五度與八度二種。——這是雅樂的和聲法。

俗樂笙管和奏，和聲方法是：

以尺(5)爲主，以四(2)相和。或以同音，八度相和。以工(6)爲主，則以一(3)相和。以凡(7)爲主，則以上(4)相和。以合(1)爲主，則以尺(5)相和。以四(2)爲主，則以工(6)相和。以一(3)爲主，則習慣上是用同音齊奏；間有以凡(7)相和。以上(4)爲主，則以六(1)相和。以尺(5)爲主，則以五(2)相和。以工(6)爲主，習慣上也是用同音齊奏；間有用一(3)相和。以凡(7)爲主，習慣上常用同音齊奏；也間用上(4)相和。以六(1)爲主，習慣則同音齊奏。以五(2)爲主，也用同音齊奏；或用八度；以乙(3)爲主，則以凡(7)相和。以仕(4)爲主，則以六(1)。理論上是用同度，八度，五度，四度和聲。但實際應用上，也有二度(上與尺(4與5)和；六度(合與工(1與6)和)；及七度(上與一(4—3)和)等。

樂器編成，常以四度和聲爲主要方法。如笛與月琴合奏；則笛常在較月琴高四度的調子上。笛與笙合奏也常如此。

辨別調式，古人認爲以某音起調，以某音調畢曲卽爲某調。宋史樂書所謂：「黃鐘宮至夾鐘羽，並用黃鐘起調，黃鐘畢曲。大呂宮至姑洗羽，並用大呂起調，大呂畢曲……。」以同音起調畢曲，便是某調，蔡元定律呂新書也宗此說。就是說，古人只重起調畢曲之音度(音名)。而起調畢曲之階名則因調式不同，或宮調或羽調。

沈括(在中)夢溪筆談上說：「法雖如此然宮調殺聲，不能盡歸本律。故有偏殺，側殺，寄殺，元殺之類。」

這里所謂偏殺等等，正如西洋音樂靜止法之有完全，偽靜等靜止法之分別。但西樂靜止，最末音常是主調音，而中樂靜止則不必盡歸主調音；並視其歸入何音而辨別其靜止法。

詞源上說：「仙呂宮是？(今工字,6)結聲，用平直，若是徵折而下，則成凡(今凡字,7)字，卽犯黃鐘宮；道宮是？(今上字,4)結聲，要平下

若太下而折，則帶一（3）聲，即犯中呂宮；高宮是牙（今五字，2）結聲，要清商；若平下，則成凡（今凡字，7）字，犯黃鐘。「結聲要準確，否則便成轉調（犯宮）。

但辨別調式，若僅用起調畢曲（殺聲，結聲）為準，這是不行的，清乾隆編著燕樂考原即曾詳加駁評。廬山毛氏曰：「設有神臂於此，欲審宮調，不幸首聲已過。必俟歌者自訴而後知之。」——有是理乎？

XXXI

音樂之轉調，是最大最主要之表現方法之一。中國音樂之轉調，是始於燕樂而盛行於詞。

英民族音樂曾經給中樂以極大的影響——音名中的有些字一覽而知是外國語的音譯。調式中的有些調名也是音譯。胡樂輸入，屬雅樂，在樂的影響更大，而龜茲音樂甚且改變了中國樂制。——轉調，也是龜茲音樂輸入的結果。

燕樂用琵琶，演奏可以推弦移柱。轉調之法才可以實行。

姜夔（白石道人）著白石道人歌曲上說：「凡言曲犯者，請以宮犯商，商犯宮之類。如道調宮（以 $\sharp A$ 為 Fa ， Fa — Fa 調式），以上字住（ Fa 結聲）；雙調（ $\sharp G$ — Fa ， So — So 調式），亦上字住，仍住字同；故道調曲中犯雙調，或於雙調曲中犯道調，其他準此。」

道調宮以 $\sharp A$ 為 Fa ，雙調以 $\sharp G$ 為 Fa ；道調為 Fa — Fa 調式，雙調是 So — So 調式。雙調的 So ，高度上等於道調之 Fa 。——這可見古代轉調法則。

然燕樂考原解釋這種說法是：「一均七調，各不相犯，唯一均同聲者可相犯。」這意思說是調式同而高度不同方可至為轉調。——這也許是雅樂轉調的法則。

詞源上說：「或移宮犯羽，為三犯四犯者。」就是說一調中常轉調數次。

燕樂首用轉調，詞樂繼之。最初，詞之轉調是起於集數曲為一曲。西人音樂家的周邦彥便能夠自度新曲。作了轉調詞樂之犯渡江云 G 史達祖寫過玲瓏四犯，仇遠寫過八犯玉交枝……可見轉調詞樂之盛行。也可見曲體的複雜龐大。

轉調的法則除上引兩段話外，詞源上又說：「以宮犯宮為正犯；以宮犯商為偏犯；以宮犯羽為偏犯；以宮犯角為旁犯；以角犯宮為歸宮。」——這是說4—4調式與5—5調式，與6—6調式，與1—1調式，與2—2調式都可轉調；又2—2調式與4—4調式也可行轉調。

但可惜古代樂譜留下的太少，我們已經沒有按着樂譜來加以研究的可能，只能在古籍中推知轉調的方法吧了。

XXXII

原音韻上說：「仙呂調（ $\sharp C$ 和 Fa ，2—2調式）清新繚逸；南宮（ C 爲 Fa ，4—4調式）感嘆悲傷；中呂宮（ $\sharp G$ 爲 Fa ，4—4調式）高下閃賺；黃鐘宮（ $\sharp D$ 爲 Fa ，4—4調式）富貴綉繡；正宮（ F 爲 Fa ，4—4調式）惆悵雄壯；道宮（ $\sharp A$ 爲 Fa ，4—4調式）飄逸清幽；大石（ G 爲 F ，4—4調式）風流蕩蕩；小石（ C 爲 Fa ，6—6調式）旖旎嫵媚；高市（ C 爲 Fa ，2—2調式）慷慨淋漓；般涉（ $\sharp F$ 爲 Fa ，2—2調式）拾掇坑塹；歇指（ C 爲 Fa ，5—5調式）急於虛歇；高角（ $\sharp C$ 爲 Fa ，3—3調式）悲傷宛轉；雙調（ $\sharp G$ 爲 Fa ，5—5調式）健捷裊裊；商調（ $\sharp C$ 爲 Fa ，5—5調式）悽愴怨慕；角調（ C 爲 Fa ，6—6調式）嗚咽悠揚；宮調（ $\sharp F$ 爲 Fa ，4—4調式）典雅沉重；越調（ F 爲 Fa ，5—5調式）陶寫冷笑——這是各種調式的意趣。

XXXIII

中國唱歌之法，元人唱曲之訣說得最爲明確：

唱曲要「聲中有字，字中有聲。」就是說要顧及到聲（音樂）同時還要顧及到字（詩）。樂和詩的統一，就是唱歌的要訣。

所以，要聲中有字，唱一東字，要唱成「東翁」，分成字頭字腹字尾。唱一凍字，要唱成「凍紅翁」。唱秀字，要唱成「秀喉歐」。——在長腔，要把字頭，字腹，字尾唱出，而唱短腔，只唱字頭字腹就可以了。

清代觀曲盛行。文人學士佔據了劇曲。音樂變成劇詞的奴隸，唱歌變成了讀音的奴隸。音樂是死的，文人可以按着字數，平仄填上新詞；唱歌是死的，歌者必須按着平仄，陰陽吞吞吐吐。音樂變成了屍衣空殼，唱歌缺少着流暢之美。昆曲遂在民間失去了地位。

XXXIV

總結起來，中國音樂最常用的調式是5—5，1—1，2—2，4—4，6—6五種。五聲音階和七聲音階都用。音階更由於（1）中國律呂是十二不平均律，半音分大小兩種；（2）樂器簡陋，翻調時音多假借；音階便變成了 $1 2 3 \sharp 4$ （升 $\frac{1}{3}$ ） $5 6^b$ 7（降 $\frac{1}{3}$ ） $\dot{1}$ 丁。

旋律作法，朱載堉樂律全書說有以下幾種：

句中矩格，矩者，自下直上。如

$\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \hline 1 & 2 & 3 & 5 \\ \hline \end{array}$

對越至親。

句中鈞格，鈞者，聲如秤鈞。如

$\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline & \cdot & & \\ \hline 6 & 1 & 6 & 5 \\ \hline \end{array}$

儼然如坐。

端如貫珠格，貫者，自上直下。如

$\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline & & & \\ \hline 6 & 5 & 3 & 2 \\ \hline \end{array}$

其氣昭明

下如險格，險者，聲之垂低。如

$\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline & & \cdot & \\ \hline 5 & 2 & 6 & 1 \\ \hline \end{array}$

感格在庭

曲如折格，折者，上而後下或下而後上。如

$\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline & & \cdot & \\ \hline 5 & 3 & 1 & 5 \\ \hline \end{array}$ 或 $\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline & & & \\ \hline 3 & 5 & 1 & 2 \\ \hline \end{array}$

如見其形

愛而敬之

上如坑格，坑者，聲之極高。如

$\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline & \cdot & & \\ \hline 2 & 1 & 6 & 5 \\ \hline \end{array}$

如聞其聲

止如蘊木格，止者，聲止而意不盡。如

$\begin{array}{|c|c|c|c|} \hline & & & \\ \hline 3 & 5 & 3 & 1 \\ \hline \end{array}$

發乎中情

這旋律作法也是雅樂作法。

俗樂的韻上樂多用 1 2 4 5 6。

雅樂的靜止：宮調，起調畢曲皆宮，韻脚（半靜止，假靜止……）或宮或徵。徵調，起調畢曲皆徵，韻脚或徵或商。商調，起調畢曲皆商，韻脚或商，或徵，或羽。羽調，起調畢曲皆羽，韻脚或羽，或商，或角。角調，起調畢角皆角，韻脚或角或羽。（樂律全書）——這是說半靜止，假靜止等常用主音上四度或上五度音。

第三章

總 結

XXXV

爲了便於總結，我們再來重複敘述一次。

遠古，卜辭上所見的關於音樂的記載有：

「乙亥卜貞，王賓大乙，亡大。」羅振玉說：「謂祭祀用大之樂也。」卜辭中有「侑」字，董作賓說：「侑是侑食的樂」。

又卜辭中常見「伐」字，顯明了奴隸主們以舞樂爲享樂。

至於卜辭中談到的樂器，只有頤，兩；一種是管樂，一種是小鈴，鼓擊

樂器。

但其他典籍上記載的樂器。史記說黃帝時製十二律；琴操說伏羲作琴；世本說施繒作瑟；通禮義經說伏羲作簫；事始說女媧作簫；樂書說鼓之制始於伊耆氏，少昊氏。

禮記上說：土鼓，黃梓（土塊也），箏籥（箏，如笛，）是伊耆氏之樂。附博，王磬，大琴，大瑟，中琴，小瑟；四代之樂器也。

周禮又說樂氏作鐘，世本又說墨新公作埙。

這些傳說雖又夾牽強附會；然而在這些傳說中都可看出樂器發源的大概。像舜典上記載以石爲樂，更說「擊鳴球，搏拊琴瑟以詠……下管鞀鼓，合止祝敔，笙簧以間」一說當時以鼓，石，土塊，祝，敔爲樂器，還近情理。

帝王世紀說「黃帝殺夔（動物名），以其皮爲鼓，聲聞百里。」——要以這傳說來解釋鼓之發明，尤爲有趣。

至於古代利用音樂爲祭典之用，享樂之用，教育之用；周禮，舜典，卜辭上都說的相當詳細了。

到了周代，春秋戰國時，音樂被認爲是政治手段之一，樂經所謂「禮樂合民心，樂和民聲；政以行之，刑以防之，禮樂政行四達而不悖，而天道備矣。」

非僅音樂，舞蹈也用之於禮。也有了階級規定。

但也就在這時，民間又有了新聲。什麼楚人槌擊之聲，楚人瀟湘之樂，齊人房中之譜，燕人變徵之音。什麼齊謳，吳歎，楚些，巴渝；音樂文化經過各民族文化合流，樂奏也更加豐富了。

秦代，古樂存者僅大韶，大武。用之舞蹈便是文武二舞。

秦火之後，漢人已不能知道古樂音節。存留的僅係詞句，樂譜已無從攷究。禮記，周禮等都只空談玄理。樂器樂律問題，只能在呂氏春秋，淮南子，管子等書中尋求殘餘了。

自漢唐以至於清，歷代都想修定雅樂。而終無成。雅樂隱守一字一音之成規。所以多變化，新形式，繁腔調的俗樂（或爲民歌，或爲外來音樂，或爲二者之混血），便受着普遍而長久的歡迎。

正是因爲俗樂的勃興，雅樂的衰亡，作爲貴族代言人的儒者；尤其是漢代的儒者；一方面泥於古籍，把音樂解釋的玄奧幽深，或者附會易象，雜入

翻譯，或者附會五行陰陽，……爲了貴族的階級需要，更說：『非天子不能制禮作樂』。

漢代楚聲興。高祖唐山夫人作房中樂。武帝時，采民間樂歌，入胡聲而立樂府。李延年作曲，司馬相如作賦；這時張騫自西域傳來摩珂兜勒曲，李延年因之作新聲二十八解。更輸入胡人軍樂，用胡鼓胡角。更有短麗麗歌。一外聲音樂第一次豐富了中國音樂。

三國時代不過把前代雅樂改定名需。而晉也是『採取漢魏之遺範；』其他不過把民歌的子夜歌，胡扇歌，吳儂歌，吳歌雜曲等；以及胡而鼓角，橫吹，胡角等列入樂章吧了。

隋唐時代，外聲音樂大張流傳中原。隋九部樂中，七部是異族音樂。唐代十部樂中混合了東夷三國，南嶺四國，西戎五國，北狄三國的音樂。唐樂更因龜茲音樂的輸入，影響中國樂制垂千餘年。

佛教傳入，梁武帝篤信佛法。制善哉，大樂，大勳，天道，仙道，神王，龍王，藏過惡，除愛水，斷苦輪等佛法十曲，名爲正樂。更傳梵唄，說無遮大會奏演這些音樂。後魏宣武之後，愛胡聲。屈茨琵琶，五弦箏篋，胡鼓，銅板打，沙羅都在這時輸入。五代時，雅樂也是承唐舊制。不過改換名稱而已，或稱十二和，或稱十二順，或稱十二成。宋代沿用唐樂，僅更其樂器，減其宮調，舞蹈也都是世周舊舞。遼史樂志，首言工尺，異撰音樂之輸入，使中國記譜方法改進一步。至金元『尊尚雜劇豫戲，以北鄙殺代之聲，爲攤攤天魔之舞。』詩而詞，詞樂即變爲劇曲。

自漢至清，雅樂迭經修訂。然本質仍同。我們錄元代雅樂二首。以和詩兩首比較：

朝 庭 一 (太簇宮，G=1)
4 6 5 4 | 1 6 5 4 | 5 6 4 2 | 6 2 3 5 ||
人心惟危，道心惟微，惟精惟一，見執威中！

郊 六 (太簇宮，G=1)
1 6 5 4 | 1 2 5 6 | 1 6 5 — | 4 5 6 1 | 6 2 5 4 |
大哉乾元，萬物資始，乃流天！方行雨施，品物流行，

5 6 2 1 | 2 1 2 1 | 6 2 1 4 | 6 1 5 — |
乾道變化，各正性命，保合太和，乃利貞！

小註（據元余載紹舞九成樂補，原曲無拍子記號。約每字唱八拍）。

中國律呂是十二不平均律，直到明末，朱載堉著《樂律全書》，他才發表了具體的十二平均律的理論。

他說：『律非難造之物，而造之難成何也？……王莽偽作，……歷代善之，……劉歆偽解，……歷代取之；……三分損益，舊說疏舛，而歷代宗之。』——他主張：（1）不宗王莽律度量衡之制；（2）不從漢志劉歆班固之說；（3）不用三分損益疏舛之法。——主要是由於西洋教士入仕中國，天文歷算進步；他不用三分損益簡便之法，而闡了新法算律；十二平均律才能成功。

他計算管長，不主張黃鐘九寸。他說：考校古尺，黃帝之尺以黃鐘之長爲八十一分。而虞夏之尺，黃鐘便是十寸。商尺則爲八寸。

由黃鐘再生其他十一律。他不用三分損益而說：『以黃鐘平方一尺爲黃鐘之率。東西十寸，自乘得百寸，爲角器。南北十寸爲股，自乘得百寸，爲股器。相併共得二百寸，爲弦器。』黃鐘之數即 200 再『開平方除之，得弦一寸四寸一分八厘二毛……爲方之斜，即圓之徑；亦即蕤賓之率。』蕤賓之數即 1.4142 再『以寸十寸乘之，得平方積一百四十一寸四分二分一十三厘五十六毛三十三絲七十三忽……爲實，開平方除之，得一尺一寸八分九厘二毛……即南呂位率之率。仍以寸十寸乘之……』用這種方法求得十二律。他們的數如下表：

2.0000,	1.3877,	1.7817,	1.6817,	1.5894,	1.4983,	1.4142,
黃鐘	大呂	太簇	夾鐘	姑洗	仲呂	蕤賓
1.3340,	1.2599,	1.1892,	1.1224,	1.0574,		
林鐘	夷則	南呂	無射	應鐘		

他主張各律管圓徑不能相同。因爲根據物理，『管長則氣溢，則聲長而反清；管短則氣寬，則聲短而反濁。』他求得各律間之差數是：

黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應
0.1123	0.1060	0.1000	0.0943	0.0891	0.0841	0.0802	0.0741	0.707	0.0668		

自黃鐘而上，越上其差越小。管愈短其差越小。

就因爲他用了這精密算法，他才能具體的確立了十二平均律。所以在《樂律全書》中他可以把古人不便旋宮的樂譜，都改作成可以旋宮的樂譜。

XXXVII

朱載堉《樂律全書》載有宛諠，舜歌，夏調，商頌。但他沒有說明出處，傳說中比詩經更古老的樂歌，我們把其中三首譯成簡譜：

蕤 謠 (F=2)

6 5 3 2 | 1 6 5 3 | 2 1 6 5 | 3 2 1 6

立我丞民 莫匪爾極 不嚴不知，順帝是則。

同曲另有旋宮譜四首：即黃鐘徵(F=1)，黃鐘角(F=6)，黃鐘商(F=5)，黃鐘宮(F=4)。我們也寫在下面：

5 3 2 1 | 6 5 3 2 | 1 7 6 3 | 2 1 6 5 ||

3 2 1 6 | 6 3 2 1 | 6 5 3 2 | 1 6 5 3 ||

2 1 6 5 | 3 2 1 6 | 5 3 1 2 | 6 5 3 2 ||

1 6 5 3 | 2 1 6 5 | 3 2 1 6 | 5 3 2 1 ||

舜 歌 (F=1)

6 5 3 2 | 1 6 5 3 | 2 1 6 5 | 3 2 1 6 | 5 3 2 1 | 6 - - - |

日出而作，日入而息，鑿井而飲，耕田而食，何有帝力 哉！

南 風 之 歌 (F=4)

6 5 3 2 1 6 5 3 2 1 6 5 3 2 1 6 5 3 2 1 6 5 3 2 1 6

南風之薰兮可以解吾民之愠兮南風之時兮可以阜吾民之財兮

以上三者沒有記拍節。另有「蕤謠」附擊歌鐘鼓琴瑟譜，也詳錄如下：

樂正先贊：立我丞民！

樂摩若如前贊。贊畢，舉麾而後擊祝。

	四次		二次		二次		二次		二次	
祝	搏	拊	搏	拊	搏	拊	搏	拊	搏	拊
祝	×	○	×	○	×	○	×	○	×	○
祝	○	○	扎	扎	冬	○	扎	扎	冬	冬
	×	○	×	○	×	○	×	○	×	○
	○	○	鼓	冬	鼓	冬	鼓	冬	○	○

祝	%	%	%	%	%	%	%	%	%
祝	X O	X O	X O	X O	X O	X O	X O	X O	X O
鼓	鼓冬	鼓冬	鼓冬	鼓冬	鼓冬	鼓冬	鼓冬	鼓冬	鼓冬

歌	6 -	6 -	6 -	6 -	6 -	6 -	6 -	6 -
立								
祝	搏 拊	%	%	%	%	%	%	%
祝	X O	%	%	%	%	%	%	%
鼓	X -	X -	X -	X -	X -	X -	X -	X -
琴	O O	O O	O O	O O	X O	X O	X O	X O
瑟	6 6	6 3	6 6	3 6	6 6	6 3	6 6	3 6
簫	6 -	6 -	6 -	6 -	6 -	6 -	6 -	6 -
埙								
篪								
笙								

我	5 -	5 -	5 -	5 -	5 -	5 -	5 -	5 -
搏								
拊	%	%	%	%	%	%	%	%
X	X -	X -	X -	X -	X -	X -	X -	X -
O	O O	O O	O O	O O	X -	X -	X -	X -
5	5 5	5 2	5 5	2 5	5 5	5 2	5 5	2 5
5	5 -	5 -	5 -	5 -	5 -	5 -	5 -	5 -

蒸	3 -	3 -	3 -	3 -	3 -	3 -	3 -	3 -
搏								
拊	%	%	%	%	%	%	%	%
X	X O	%	%	%	%	%	%	%
X	X -	X -	X -	X -	X -	X -	X -	X -
O	O O	O O	O O	X O	X O	X O	X O	X O
3	3 2	3 6	3 3	6 3	3 3	3 0	3 3	0 3
3	3 -	3 6	3 -	3 6	3 -	3 -	3 -	3 -

2	—	2	—	2	—	2	—	2	—	3	—	2	—	2	—	2	—
民		拊		拊		拊		拊		拊		拊		拊		拊	
×	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×	○	×	○
×	—	×	—	×	—	×	—	×	—	×	—	×	—	×	—	×	—
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
2	2	2	6	2	2	6	2	2	2	2	6	2	2	6	2	2	
2	—	2	—	2	—	2	—	2	—	2	—	2	—	2	—	2	—

十六次

祝	： 擗 拊 ：
鼙	× ○
鼓	× ○

其他均用首句，下句略。其曲調見前。（祝，重擊爲擗，輕擊爲拊。鼓，擊邊爲擗，重擊爲鼓，輕擊爲冬。）最後四句唱完。用祝止樂。雙×爲重擊，×爲輕擊。如下譜：

祝	×	×	×	×	×	×	×
鼙	×	○	×	○	×	○	×
鼓	×	○	×	○	×	○	×

XXXVIII

總結以上所說，我們可以論斷我們在第一節所說的是正確的。就是：

（一）俗樂（民間音樂）常常是雅樂（宮廷音樂）的革命者。而雅樂，差不多完全是俗樂的模倣，抄襲。而無論雅樂，俗樂，都必定盡其一定的社會機能。服役於一定的階級。——這是中國音樂自身的變革。

只看音樂在歷史上農民戰爭中所佔的位置，便可明白上述的一點。——音樂在盡着一定的社會機能。

黃巾之亂時，宣傳的歌謠是：「蒼天已死，黃天當立，歲在甲子，天下大吉！」

李自成暴動中，民間在唱着「迎陽王，不納糧」。

一些秘密集會的隱語，完全是些通俗簡單的歌謠。清初的天地會，會員的隱語是韻句歌：「五人分開一首詩，身上洪英人不知，此事傳與紫兄弟，後來相會圓圓時」。天理教的隱語是：「二八中秋，黃花落地」。一首歌。

清初雲南杜廷秀暴動時，流行着兩首歌，一首歌是：「吃雞不吃皮，殺漢不殺夷！」一首是：「見官殺官，見府殺府，今天我們是個戶，打死他們，明天我們是田主。」——這些材料多得不勝列舉。

(2) 異域音樂強烈的影響了中國音樂，並且幫助了中國音樂的進步，發展。——這是中國音樂的外來影響。

就是這兩個重要原則，支配着中國音樂發展，進步。

XXXIX

以下是我草這報告的參考書目：

(1) 中樂尋源 (龔菱) ★

中國音樂史 (王光祈) ☆

中國音樂小史 (許之衡) (

(2) 史記

淮南子

呂氏春秋

管子

左傳

戰國策

國語

漢書

後漢書

禮記

隋書

宋書

通典

通志

爾雅

舊五代史

(3) 實和錄

樂經律呂通解 (汪烜)

古今律歷考 (邢云路)
 韶舞九成樂補 (余載)
 樂律全書 (朱載堉)★
 律呂成書 (劉瑾)
 古樂書 (應僑鏗)
 燕樂考原 (凌廷堪)★
 中原音韻 (周德清)
 夢溪筆談 (沈括)
 律呂正義 (康熙)
 宋元戲曲史 (王國維)★
 樂書 (陳暘)

- (4) 沫若近著 (郭沫若)
 中國古代社會研究 (郭沫若)
 甲骨文商史編 (朱芳圃)
 中國俗文學史 (鄭振鐸)
 中國文學史 (鄭振鐸)
 (有★號的，是研究中國音樂的必讀書，)

XXXX

流亡南洋時，曾草中國音樂研究提綱一文。歸途中與敵人遭遇，文稿散失。回國後因創作研究小組聯合會之請，仍按前文次序，另寫成篇，以為報告。後來寄居山城，得雲大圖書館借書之便，又復增訂改寫。累三月始成。由於兩次改寫，文筆常不一致。更由於累次增訂，系統稍嫌紊亂。學力時間所限，錯誤必所不免。僅可謂年來讀書之報告云爾。

三十年十一月二十日，先父四週年祭日，

A. Kischwang :

挪威人民的悲哀與喜悅的歌手

在一九四三年六月十五日，全世界的音樂愛好者都舉行慶祝愛德華·格呂克 (Edvard Grieg) 的百年誕辰紀念。

他的工作是從十九世紀的後半期到二十世紀的開始，和那廣大的供獻給不朽的世界藝術財富的挪威的民族解放運動配合着。在他的國家中無限的被束縛的生活之下，供獻了自己的創作給民族音樂。他是愛好自由的人民的悲哀與喜悅的歌手，所以對於他的作品是不能只以一個民族，挪威民族的尺度來衡量，而是應當從整個世界音樂史的觀點上來看的。

他的音樂是新穎，真摯，純潔的。這使得他的鋼琴曲，他的歌曲和合唱，他的室內音樂，同管絃樂等作品被東西兩半球的音樂愛好者所珍愛着。根據戲劇「比爾，君特」他寫成了「蘇爾維的歌」，「阿西的死」，「阿尼特拉的舞蹈」，「保羅進行曲」，「結婚進行曲」和歌曲「我愛你」，「公主」，「最後的春天」等，以及寫給戲生的戲劇「西古爾特，岳爾沙發爾」的音樂，是最流行的樂曲。

格呂克廣泛的利用了挪威的民間曲調，並且根據他們創造了他們國家的真實生活的音樂描繪。就是這些無

窮地精粹的挪威的民間音樂，農民的歌曲同舞曲給了他創作歌曲的素材。他用一種洪壯的控訴賦與他的作品一種獨特的品質。

格呂克又是一個勤苦於學習的人，他是屬於挪威民主主義的知識份子，名作家般生的一個知心的朋友，熱心的激烈的顧問，他勇敢的生活着，在一八九九年他毫不猶豫的表示了他的抗議，當法國政府判決德雷福斯案件的時候（註）。同時還拒絕了到巴黎去的邀請，強烈的來打擊法蘭西的反動者。格呂克，他的身體是很壞的，他被沉重的肺病苦惱着。但是這個作曲家的堅決的戰鬥精神，使他毫不自私的服務於他的藝術和他的人民。

在一八六二年從保守的萊比錫音樂院畢業以後，根據他自己的自白，他說沒有學得什麼東西。格呂克非常強烈的嫌惡同時代的德國音樂，雖然他比他的偉大的前輩莫扎爾特，修曼還差得多。他還堅決地反對任何企圖想把挪威音樂德國化的意念，「我們不要向德國去學習廢話」，他說：「我們只喜歡那種能正確地明白地表現我們的思想的音樂」。格呂克對於斯拉夫音樂却非常同情，他喜歡波希米亞的古典作曲家德伏扎克的作品。一般的說來，對於所有的音樂，他都是

有着熱情調。他之所以能創造民族音樂，應當歸功於他向民間去吸取靈感。格呂克喜歡麥克道威爾的作品，這是他對同時代的美國音樂的影響。

這個偉大的作曲家對世界音樂發生關係，是在俄羅斯。在俄羅斯他的作品最先得到了賞識。在前世紀裏面俄羅斯的音樂家已經看出在格呂克的音樂當中最新的部份。在俄羅斯關於格呂克的著述，一八九一年就出現了。並且格呂克非常真誠的重視這個對他有利的俄羅斯的看法，「希望從俄羅斯來一點報告」，他寫道：「在那樣的國家，我的音樂一定得到一種同情的見解」，（一九〇二年六月廿一日格呂克給俄國鋼琴家A.齊洛蒂的信），從一八八八年起，當柴也可夫斯基第一次邀請格呂克到俄國來開一次音樂會的時候，直到他的晚年，他都夢想着自己的作品在聖彼得堡同莫斯科演奏。好幾次，他都決心要到俄羅斯來旅行，但都被不健康的身體或別的事務所阻止了。但是這個作曲家並沒有放棄他的這種念頭，在一九〇二年他給齊洛蒂寫信說：「又一次，可能在俄國實現演出我的作品的寶貴的機會來了」。

但當一九〇四年日俄戰爭和政治反動的時辰，格呂克是拒絕到俄國來的。「我必須活到我被審判的那天」，他寫道：「他們使得我不能在俄國開音樂會，我全明白。雖然許多藝術家並不把生命看得如此嚴重，但我並不是這樣的藝術家，這樣的事情發生

實在是非常討厭的，人們總把自己所承認為最重要而放在第一位。但是真實的藝術是只有從人性當中才能產生的」。（一九〇四年十月廿九號給A.齊洛蒂的信）

格呂克同俄國最重要的關係是他同柴也可夫斯基的友情。在一八八八年一月他們第一次在萊比錫相遇。這次的會見，是兩個音樂家一生當中最快樂的回憶。柴也可夫斯基在他的「一八八八年國外旅行的自述」當中寫着這次的會見，我們現在從這個草稿中引來了一段最精彩的，柴也可夫斯基以一個俄國作曲家的觀點對他的作品給了一個真誠的評價和尊重，同時對格呂克的出現給了一幅生動的畫面：

「……一個相當矮小的人走進屋子裏來了。中年人，看上去非常瘦弱的樣子。一高一低的肩膀，亞麻色的鬚髮，飄揚在他的頭上。淡淡的顴骨鬚髮和口髭，簡直就像一個青年人。這個人的容貌並沒有什麼特別，但不知為什麼緣故馬上就吸引住了我，他是可能被稱做漂亮或稱為樸實的。帶着一種形容不出來的，就像逗人愛的孩子跌在沉思裏的樣子。不大不小的別人的藍色的眼睛，使他看起來更漂亮了。

當我們被介紹了以後，我是多麼的高興啊。這個音樂家的深邃的感情，和藹的面貌長久的占有了我的心。他就是愛德華·格呂克。這個挪威的作曲家，他在十五年以前就已經在俄

羅斯博得了很大的聲譽，同時在斯干的那維亞的國家當中得到很高的尊敬。我想，我並沒有錯，格呂克是立刻就博得了俄國人的愛好的，而且是整時整刻的。他的音樂，是有一種動人的憂鬱，而且表現出了挪威人的個性，有着一種蒼涼的，莊嚴的，灰色的，冰冷的，空虛的，同着他自己的一種說不出來的歐洲人的魔力。並且且有某種親密的感情，它馬上就召喚了一種溫暖的同情，回旋在我們的心裏。……他同我們是親近的，他對我們是熱愛的；因為他是深深地苦痛着的人。……在他的樂章之中有着如此的溫暖與同情，在他的和聲之中有着如此的生命之喜悅；如此的豐富的創造力，並且使人那樣地感動。在他的巧妙的，辛酸的轉調當中。在他的節奏裏，正像別的因素一樣，有着某種新的獨立的情調！假如有人想結算這種稀有的完全單一的品質的話，他將被那種非常的優秀和自負的語言所駭壞了。任何因素都是空前未有的深邃同新奇，……最後，絲毫值得驚奇的，格呂克是被大家所愛好了。」。

在同格呂克夫人的談話當中，她用如此深沉的感情演奏了他的歌曲。柴也可夫斯基，特別注意觀察格呂克對俄國文學的同情，「我很榮幸地遇到了一個婦人，她受過良好的教育，有着高雅的禮貌，附帶着還非常的熟悉我們的文學，對於文學，格呂克也是很愛好。」。

周柴也可夫斯基自己的話來說，

他對於格呂克的相識馬上就變為一種親密的友誼。無疑的這種友誼是建立在兩種音樂的個性的基本關係上，雖然他們是絕然不同的兩種風格和氣質了。當着他的晚年，這個偉大的俄羅斯的作曲家，還常常表示他的對格呂克的熱愛和讚歎，爲了這個「非凡才能的」音樂家，渴望着能再遇見他，但是這個希望卻始終沒有實現。

他們離開了以後，格呂克還繼續帶着一種特別的溫暖來回憶他的朋友。像對一個偉大的藝術家那樣尊敬着他。「當這年，來了高貴的大師柴也可夫斯基的死耗了。一九〇二年八月廿六日格呂克寫信給齊洛蒂說：「我試着更深地來愛他，和我們以前的親密的友誼。現在新的關係又發生了，這是我到聖彼得堡來赴你的邀請的最充分的最重要的理由。」。

在一九〇七年八月十六日，在他的死期的前七日，格呂克在給齊洛蒂的另一封信裏又提到柴也可夫斯基「是的，我們真的又要遇見了，我將與柴也可夫斯基談到以前的好日子」。

俄羅斯的音樂是經常地被格呂克的前進的，民族的，民主主義的藝術所影響，這，從普洛可夫耶夫開始，在拉赫曼尼洛夫，李亞多夫，麥特那耶，和許多蘇聯的作曲家的作品當中我們都可以發現。

在蘇聯的土地上，格呂克的音樂是非常有名的。蘇聯用最大的熱誠來舉行慶祝這個挪威音樂家的紀念會，他的作品已經發行了幾千版。有些作

品已經不只是作者最初所寫的形式了，而有了許多適應各民族樂器的改編曲。今天，當挪威人民同蘇聯與全世界愛好自由的國家在這反法西斯的戰爭中，藝術與文化遭到摧殘的時候，表示我們這種尊重挪威人民的精神財產的紀念是非常喜悅的事，這些喜悅

表現在快樂的格呂克的樂章裏。(周琦譯)

★ ★ ★

註：法國貪污的政府以軍糧資敵，違法陷害軍官德雷福斯案件，大家爲這左拉也事提出控訴。

蕭斯塔可維契，蘇聯最著名的音樂家。目前在蘇聯作曲家協會之組織下工作。這協會的簡名可以叫做「樂庫」，是蘇聯音樂界的權威組織。

這協會向它組織下的作家定貨：給一個相當寬的期限，給這作家一筆很大的薪金，一架大鋼琴，一所房子。還可以得到獎金或特別津貼。協會接受政府津貼，而屬於協會的作家們的音樂的演奏稅，版權等，也是協會一筆大收入。

蕭斯塔可維契最近使爲協會寫了他的第八交響樂，初演權被美國的哥倫比亞廣播公司獲得，代價是一萬美金。由紐約交響樂團演奏，史托·洛特齊指揮。

這第八交響樂很快的在無線電中被傳播出去，人們認爲保持着蕭斯塔可維契一貫的作風，奇特，精緻，堅強和深刻。

蕭斯塔可維契自己宣稱：

指揮家特爲這交響樂國內演奏的成功舉行慶祝。(鈺)
瑞士的報紙上登過一個關於德國作曲家斯屈勞斯的故事：反抗元首。斯屈勞斯接到一個命令，要他去別勞里接得十二個從慕尼黑空襲中逃出來的亡命者——元首希特勒的賓客。作曲家拒絕了，並且說：一個八十歲的老人應該有他的自由和安靜。納粹官吏告訴了希特勒，政府以取消斯屈勞斯的誕辰慶祝爲要挾。作曲家的答覆是：希特勒可以取消他的一切的希望，我甚麼也不會答應；我也不在乎甚麼。

納粹在震驚中沉默了。希特勒容忍了作曲家的『不敬』。斯屈勞斯所有誕辰慶祝照常舉行了，唯一的處分是給作曲家一張到楚立喜城的護照，因爲他要去那里指揮他的歌劇『愛萊克特拉』的演出。

國際的批評界很尊敬這位英雄的八十歲的老作曲家。(鈺)

樂壇散步

這交響樂的主題是：蘇聯人民的樂觀，易守爲攻的紅軍精神。

演奏後，一般人認爲是巨大的三角琴(俄國的民族樂器)的亂彈。非難他的人說是「誇張的雄辯」；而尊敬他的人說是「非常的深刻」。

莫斯科的協會里，許多的

巴爾扎克——寫實主義的先鋒

J. Lavrin 作 白澄譯

I

是年輕的維克多。雨果曾給浪漫主義簡單地下了定義：「十九世紀文學」。他的這句話，論及說出這話的時期（一八二四年）既很真實，而論及將來又十分正確。浪漫主義的畫智在上一世紀底藝術與文學上是那樣有力地印下了它的烙印，以至於連浪漫主義底各種反動都每每是變相的浪漫主義的。甚至在左拉的作品上，我們都很能夠擠出許多浪漫主義的要索。「象徵主義派」，深深地表現着「Fin du Siècle」（世紀末）底特色，在本質上也不外是為技術的，精神的與理智的勝利所修飾了的浪漫主義罷了，而歐洲的文學同時也獲得了這一種勝利。這僅僅證實了一個真理：一切的藝術都要在某種「浪漫的」衝動之中尋覓它的刺激物，雖然這種衝動必須對準人生而不應脫離人生，因為凡忽視人生的一切都難免有被從中拋棄的危險，認為是些冗贅的甚或有害的東西。而許多浪漫主義們自身底主要的錯誤，在於他們之過分的主觀性，他們之缺少和真實的世界接觸。他們不是沉溺於他們自己個人的心境中，便是馳騁於他們的豐富的想像，犧牲着其餘的。

這種想像底病症，它奪取出現

實的空氣的上層建築，而不取現實本身，大致可以解釋許多浪漫主義的作家們底驚人的多產性吧。大仲馬（註一）要對將近四百部書負責；簡直同樣多產的是波蘭人，克拉斯久斯基（註二）和匈牙利人，卓凱（註三）——僅僅只提出他們幾位的大名就行了。畫底增加於是開始犧牲了質。有人居然說大仲馬開辦了一家「文藝製造所」，僱了一大批專門的抄書匠，襲於他們的「浪漫主義的」苦心之作，他不過略徵潤色，便用他這大師自己的名字發表了。如此的商業方式自然減削了小說的價值，把它降低到投時好的低級小說，聊以餽口的作品和精神上的麻醉劑的水準了。由於種種別的原因，此一反動也是必然的，而它特別是在一八三零年的七月革命之後才開始襲來。一方面，社會的劇變，另一方面，科學精神底飛躍的發展，勢必給文學一個新的標識，使它更加接近於人生底諸種現實。這種傾向也受了——有形無形地——孔德底「實證哲學教程」（註四）的刺激，此書發表於一八三零年。海涅（註五）歐洲詩歌在過渡時期中的最光輝的人物，常常把他的膠斯神披上了戰士底戎衣，去為歐洲更美滿的將來而奮鬥；而歐洲文學底另一位巨人，歐諾

雷·得·巴爾扎克，試要發掘出蘊藏在全部近代社會生活下的被隱置起來的原動力。爲了這種理由，巴爾扎克對於後來的「寫實主義的」小說之重要，猶如猶各得（註六）在他以前對於「浪漫主義的」作品之重要一樣。

II

在討論像巴爾扎克這樣的一位作家時，要避免老生常談幾乎是不可能的。然而，無論我們是否同意關於巴爾扎克的流行的見解，我們總不能否認這一個事實：他的小說叢書，「人間喜劇」，直到現在爲止，是歐洲文學所能呈現的最野心的雄圖了——至少就它的概念而言。這部龐大的著作，巴爾扎克本人稱之爲「西方的一千〇一夜」，包括百多部小說，故事和習作，描述着從一七八九年一八四八年之間的法蘭西生活底一切方面。可是，在它的計劃上，它尚不僅如此；它是一種企圖，要把全國在歷史上最複雜的時期間底面貌和靈魂再建設起來。一個如此的計劃底性質雖然是科學的，巴爾扎克却作爲一位小說家來着手這項工作，而其結果確是駭人聽聞的。我們會常常遇到巴爾扎克作品底美學上的缺點；我們會屢屢發見他是粗笨而饒舌的；但是我們幾乎不能不爲他那天才底獨眼巨人的規模所壓倒。他底不細緻恰恰就是獨眼巨人的那一種，他賦有太深厚的自然力，太寬洪太基本得不能一貫地精細了。他是「大透」了。

巴爾扎克引人注目的特徵，首先

是那難信的活力，豪邁的氣質，對於工作的無窮的才能，對於生命的宏大的慾望，和一種拉伯萊式的廣闊性（註七）。一位這種模樣的人，彷彿是生來就爲了行動，而且是大大咧咧行動似的。巴爾扎克實在是一個理想的行動家，倘若他不曾寫有一種品質的話；這品質對於他在實際事業上的失敗所應負的責任，恰如對於他在藝術上的成功所應負的責任一樣。這品質就是他的想像力。因爲，他的眼光即便是銳利而寫實的，他的想像力却是那樣地強烈，竟把他所見的或所感的一切強度化到瀕於幻覺的程度。巴爾扎克爲這種想像力所陶醉所迷惑了，從來不能成爲一個穩健的「務實的」事業家。在這一方面上，他的一切企業莫不注定了要失敗——姑且不提這顯明的原因吧：照他的出身，他原是一個在金融與社會上不足道的人。替他那不屈不撓的意志開拓了的唯一的道路，便是文學的道路；而且一朝他跨上了這一條途徑，他就用他所有的活力，持久性和野心來貫徹始終了。他要成爲一位文學上的拿破崙。「你用劍沒有做到底的事情，我定要用筆來完成。」這是他在一發藏在他室內的拿破崙半身像下題的一句座右銘。甚至巴爾扎克滿臉自詡彰的在社會上攀援的惡癖，都不能說多半由於一個「Bourgeois-Gentil-Homme」（布爾喬亞的紳士）底野心（雖然這一種性格在他也是顯著的），而多半由於他的「力的集合體」（Power—

Complex); 這種力自然要在文學以外去找出路。深知着金錢在現代的社會上是威權底根源和象徵，他就想迅速而大規模地使自己富裕起來，他爲金錢底惡魔所轟動，在二十歲時已經開設了數家出版社和其他的企業，却無一成功。他這失敗底結果是借台高築，這只能希望憑他的稿費去償清。他的想像力和想象力底潛在熱，就這樣地爲種種經濟困難底外壓力所增高，這使他毫無休息地而且用如此狂熱的速度去寫作，弄得他從沒有什麼工夫去潤色并琢磨他那連成而多產的小說。而且因爲他自己不得不時時刻刻跟一種最艱巨的經濟債務搏鬥，他是被逼得不特要研究金錢問題，抑且要研究建築在金錢上和最劇烈的經濟鬥爭上的社會。

這就是爲什麼巴爾扎克比較他同時代的諸作家們，都更深刻地洞察了初從法國大革命所造成的大破壞中興起的世界，勝利的資產階級把一切，連他們的靈魂和頭腦在內，統統變成了現金的世界。在這「凝固的利己主義」的世界里，出現了完全新的典型，新的關係，新的欺詐和社會法律；而巴爾扎克底著作是第一篇偉大的史詩，試要表現並且闡明這種奇異的變形。他從法蘭西民族底一切支流，機能和領域細細察看它，好去把握住他那時代底全盤悸動的脈搏，要在他的「人間喜劇」里，把它記錄下來，帶着它一切的因與果；他不是作爲一個僅僅的描寫者，而是作爲解釋者

，作爲藝術的創造者和改造者把它刊載下來。他的目的是要用活生生的人物和他們的衝突底形象來顯現的一部人生與世態的百科全書。意識着這一種又激烈又飛躍的新的社會變化，他是急欲發現這過程底內在的規律的。同時，他接近現代的人類，差不多好似科學家接近動物界一樣。在「人間喜劇」的總序中，他甚至強調這一個事實：「如同動物上的物種存在着一樣，在已往，現在和將來，是永遠有社會上的物種存在着。」然而，重要之點乃是正當浪漫主義全盛之際，正當它的其想像的創作——尤曾·緒（註八）大仲馬和雨果（註九）和其他諸人底作品流行之際，巴爾扎克却在創作上採取了如此寫實的手法。這一種革新是必要的，不但替世界與生活底寫實主義的視野，而且替文學上的寫實的創作方法，掃清了道路。

III

然而，巴爾扎克底寫實主義是他的藝術底一面，它底另一面是他的「浪漫主義的」豐碩性，一則由於他自己的活力，二則由於他的想像力。他那害了肥腫病的想像力把他所觀察的一切誇張並放大了。同時，他的氣質，把那個我們在他的小說中見到的重建起來的世界底熱度和脈息，增強到這樣的一種程度，竟使它就在寫實主義中顯出浪漫主義的情調來。

作爲一個浪漫主義時代的孩子（他生於一七九九年），巴爾扎克一向不能擺脫它的若干典型的性質，儘管

他用了新的手法。在他的文藝活動的全程中，可以追溯到浪漫主義者的巴爾扎克和寫實主義者的巴爾扎克之間的奇妙的閃爍交鋒。他青年時代的作品——在一八二一年到一八二四年間，他用不同的筆名寫了將近一打的書——像是些「投時好的」浪漫的紙級小說，仿着拉得克利夫夫人，「僧人」，「路易士和馬屠林（註十）」底風格。他的真實的創作在一八二九年方才開始，那時在三年的緘默之後，他出版了「下列斯州漫遊志」和「結婚生理學」。這兩部作品已經標明了浪漫的巴爾扎克和寫實的巴爾扎克之間的確定的分歧了。第一本是受了施各得底影響，而第二本是一種注意瑣事而有時令人不快的分析的研究。他的第二部小說「驢皮記」（一八三〇至三一年）是值得注意的，因為它把浪漫的主題與寫實的刻畫巧妙地攪和起來。兩年之後（一八三三年），我們又看見這二者之間分裂的影子：他的「十三個人的故事」主要地是浪漫的，而像「鄉村醫生」這樣的一部小說不但是寫實的，況且字里行間充斥着當時社會的論題。他於同年披露的力作，「歐貞尼·葛郎代」，是一篇高度化的寫實主義的巨著。同樣的可以說到他在次年刊行的兩部傑作：「勾利尤老頭子」和「絕對之探求」。前者是一位資產者的「李爾王」底悲劇；而後者是一個科學的夢想者和偏執者底解剖。「三十多歲的女人」（一八三四年）又是一種精美的寫實的觀察和淺

浮的浪漫的歌劇底不均勻的混合物。他在「和解的梅爾莫斯」和「瑟拉狀塔」中重蹈了浪漫主義的覆轍。前者是馬屠林寫的一部浪漫主義的「煽惑性的小說」，「飄泊者梅爾莫斯」（一八二〇年）底主題連繫起來了；而後者是強烈地染了瑞典堡（註十一）底神祕主義的風味，巴爾扎克和他相識是有賴於他的母親，或者更有賴於他的夫人，維斯康特郡主。在心理小說，「谷間的百合」（一八三六年）里，他又以愛情的觀念和修辭的風格來推重浪漫主義。

約自一八三六年以來，寫實主義的巴爾扎克才開始佔了優勢。這是極堪注目的，在一八四二年之後，那時他籌劃將他所有行將出版的和大半早已刊行的作品在總題稱「人間喜劇」之下編纂成一套叢書。因此，他的「凱撒·比羅圖盛衰史」是一本寫實主義的破產底戲劇。同樣寫實的是他的「幻滅」（一八三七年），尤其是論述集納主義的世界底生活與世態的各部份。「從妹貝德」（一八四六年）與「從兄蓬斯」（一八四七年）貢獻了另一證惟以金錢和體面為基礎的人類關係之構思神髓的圖畫。這兩部和其他的數十部小說明示了巴爾扎克之改造現實的世界和人生的幻影，這一種幻影是那樣地強，以至於它往往看似不可信的——這正由於它的強度。

IV

巴爾扎克底幻影是他的觀察力與

想像力底果實。這兩種力在他的作品中並不是永遠都在混和着；有時竟好像是彼此抵觸似的；但是每逢這兩種力匯合而混和起來的時候，巴爾扎克底天才與直覺底靈力便成爲不可敵的了。他的眼睛蒐集了無數的印象，而他的理智試把它們加以分析與整理，他的想像力就把它們鑄造成一個世界，比我們已經認識的世界更熱烈更真實。巴爾扎克或者把想像的與真實的混雜起來，或者將他所觀察的事實擴張到最遠的，狂妄的限度。在這一方面，他酷肖他那偉大的欽慕者，杜斯朵依夫斯基（註十二），然而，巴爾扎克比杜斯朵依夫斯基的主觀性少些。他也避寫那些爲杜氏所愛好的主人公，那些內心錯雜的人物。依巴爾扎克看來，人類是複雜的，而他的人物該是單純的，或者至少是單純化了的。既不是幾種情緒單在一個人身上互相磨擦，又不是他的一切與他有關係的特質變化無常。他所追求的乃是要透過一個人物的獨占優勢的賦性而從不同的各方面表現出這個人物來，他往往擠斥了其他的一切，只把這一賦性放大，使它成爲一種強迫觀念，一種基本的力量，和一種致命傷。那是一句很舊的老生常談，比方說，他的葛郎代老頭子並不是一個偶然地成了守錢虜的人，而是吝嗇本身奪去了此君的心意，而不給任何其他的好處留下一席餘地的。再者，勾特尤老爺子體現了父愛狂，而克萊斯（「絕窮之探求」）再現了科學狂。尤洛男爵

「從妹貝德」是一個放蕩的花花君子，他的妻子是一個基督徒式的賢妻良母底同樣極端的榜樣，而瓦勒里·馬爾涅夫確也表現了賣淫婦底精髓。同樣的可以講到傷感的蓬斯與徐慕凱底友誼（見「從兄蓬斯」），也可以談及「凱撒·比羅圖盛衰史」中的主角在經濟上的敦厚。這類的名單可以無限地開列下去。

如此單方面的人物在現實的生活中盡是例外，但在巴爾扎克底世界的被度強化的生活中，他們都成了常規。進一步講，精練地把各種各樣的典型羅列在一齊，把他們單純化到基本的情緒，是會增加在那個世界里所描寫的互相矛盾的意志與精力的動力，雖然它的佈置時常顯出好像被某種社會的觀念，抑或被一個極爲慎密的邏輯的計劃所指引似的。巴爾扎克底旺盛的想像力不獨不擠斥冷靜的推諷的邏輯，抑且在它里面發現了一種像在他那剖析與觀察的力量中一樣強大的均衡力。然而，他這三種才能之屢屢分歧，應當永遠對於他作品中之缺乏有機的綜合負責的。三位不同的巴爾扎克們，想像的，唯理的和觀察的，似乎是屢次地在各幹各的，甚至於冒着彼此打擾的危險。而各各都好過分地盡職，爲所欲爲——往往使讀者厭煩起來。巴爾扎克在顯示他的想像力時，他會使讀者愉快，可是在他恣意於推理或太詳盡的描寫時，他便叫讀者膩味了。而且巴爾扎克底描寫經常是太綿密太注意細文末節。他知道怎

用背景來陪襯人物；然而，他不用幾個段落來烘托這種背景（例如，托斯朵依夫斯基在描寫洛各興的住宅時，只用幾筆，就襯映出背景來。）他寧欲一個細節疊上了一個細節，弄得我們感覺到『但見樹木，不見森林』的危險。

巴爾扎克的描寫力也有很成功的實例的，如在『勾利尤老頭子』中，他先寫寫那個布爾喬亞公寓，說明它在巴黎的什麼地方，它是一種什麼樣性情的東西；其次，就交代出它的女主人，吳凱夫人是什麼樣的女人，它的住客是些什麼樣的人物，一一精確地描寫出來，而勾利尤老頭子的地址，經歷，容貌和精神，狀態；其後，才是故事的開始。而且，主要的關鍵，就是環境與人物之間有一種緊密的結合，有一種有機的依存關係。這種三段構成法，是巴爾扎克所獨創出來的一種手法。

V

這是不難注意到的，在巴爾扎克的著作中，他創作的衝動，和他藝術的才能失了均衡。當此二者多少平均了的時候，（如在『勾利尤老頭子』，『歐貞尼·葛郎代』，或『從兒達斯』這類的的小說中）他便創造出紀念碑性的傑作來，他的敬慕者，巴爾貞·德·奧列維萊，敢說巴爾扎克甚至比莎士比亞還要偉大，畢竟不是無稽之談。然而，巴爾扎克僅僅間或地確實是偉大的，否則，他是最不平均的作家之一。而他底不平均恰恰是因為他

天才的創造性遠勝於藝術性。這就是他之所以這樣時常地把令人驚嘆的章句和滔滔不絕的議論，解釋的難題，教訓的傍白，以及草率的半科學的概括攪雜起來，這一切無不摧毀了小說底簡潔，在在變成像拜禮天講道似的乏味。他的『社會小說』，如『鄉村醫士』或他的遺作，『農民』全都充滿了各種社會問題的評論——這些評論與其說是穿插在敘述中，勿寧說是和敘述混雜起來了。他的風格和語言也有時是粗心大意而『集納的』。然而，縱使他不能以他的風格來抓住讀者，他却能以他的生活力，他的廣闊性，他的興趣之廣，他的不可思議的分析力和他的直覺之深來感應讀者。

巴爾扎克像杜斯朵依夫斯基一樣，是喜愛頭緒紛繁的情節，雜沓的事端，堆集起來的大災難，和從一個極端轉到另一個極端的突變。他對於人性有深湛的透視，但他的透視決不能使他成爲一位樂觀主義者。他無論是對於真實的人類或者是對於它的將來，一概沒有什麼偉大的信念。在這龐宏大的人生展覽台上，看見到的只是一方面，一場利己的人類意志和慾念在競爭，而另一方面，一個瘋狂的聖·維太斯（St. Vitus）繞着『小金櫃』跳舞，他就時常帶着深恨痛惡的滋味沉迷於悲觀主義中。但是，在他宣佈世界爲『一片泥濘的大海，人一旦它便定會一勁兒沉溺到頸項』時，他無非願望從生活中攫取他所能攫到的一切，爲的是滿足他自己的慾念一

最重要的，特別是他對於榮譽和威權的熱念。

在這里，巴爾扎克表現出一種比在他的藝術上更巨大的魄力與勇氣。底混合體，因為與他對個人的環境所進行的英勇奮鬥相映成趣的，是他也洩露出一位得意洋洋的暴發戶底許多特色。僅只在他死前幾個月，他和波蘭的伯爵夫人，漢斯卡夫人結婚，他從前和她曾經通信了十八年，而在那時，他給納瓜特卡夫寫去了幾行雄辯的信件（一八五零年）：「這是爲全世界妒羨的人們所否認，所誹謗的婚姻之幸福的結局呀！目今，我是嬌麗亞，

列辛斯卡的姪孫女婿丈夫；全俄羅斯皇帝陛下侍從武官，猶斯基伯爵的連襟；皇后陛下首席女官，羅沙它，猶斯卡伯爵夫人的姪兒婿……」

然而，縱有種種的瑕疵，巴爾扎克依然是「人間喜劇」的偉大的創造者，這部書結束了浪漫主義時代而開闢着新的創作方法與技巧的門徑。施各得倘若第一個人使小說在最廣大的讀者羣中通俗起來的話，那麼，巴爾扎克就使它在現代的文明中成爲最重要的文藝的齒輪。而且，從此之後，文學就這樣發展下來了。

註一：大仲馬（A. Dumas 1802—1870）法國小說家和劇作家。

註二：克拉斯久斯基（J. Kraszewsky）波蘭小說家，詩人。

註三：卓凱（M. Jokai 1825—1904）匈牙利小說家，和劇作家。

註四：孔德（A. Comte 1798—1857）法國哲學家，實證論及社會學的創始者。

註五：海涅（H. Heine 1797—1856）德國革命的詩人。

註六：施各得（W. Scott 1771—1832）浪漫主義時代的蘇格蘭的詩人，和小說家，作品極爲豐富，對巴爾扎克的影響頗大。

註七：拉伯萊（F. Rabelais 1490—1553）法國醫生，諷刺家，文藝復興時代的最光榮的作家。

註八：大仲·緒（Eugene Sue 1804—1857）法國小說家。

註九：雨果（V. Hugo 1802—1885）法國浪漫主義的先驅，詩人，小說家和劇作家。

註十：拉得克利夫夫人（Mrs. Radcliff），「僧人」路易士（M. G. Lewis）和馬屠林（C. R. Maturine）都是十八世紀末的作家，創造了所謂恐怖與神祕的文學，給十九世紀的文學很大的影響。

註十一：瑞典堡（E. Swedenborg 1688—1772）法國神學家，他和聖·馬丁都是神祕主義的思索者，對於巴爾扎克的影響很深。

註十二：杜斯朵依夫斯基（F. Dostoevsky 1821—81）俄國小的說家。

離騷今譯

光緒

題 記

我翻譯屈原的離騷，斷斷續續地竟經過九年的期間；這並不足以說明我的認真和勤奮，倒反而證明了我的疏懶。一九三三年的夏天，當我還在大學唸書的時候，便開始試譯，很費力地譯出了四分之一，此後興趣轉移，便放下了。一九四〇年端午節重慶的詩人們第一次紀念屈原，我寫了長詩「屈原的故事」，在紀念會上朗誦過，同時又譯出了離騷和九章的一部分。一九四二年在雲南教書，替學生們講離騷，爲了提高學生欣賞原文的興趣，便又重整舊業。但由於多年的流浪生活，舊稿都已散失，祇好從頭做起。在鄉下缺少參考書，有些問題不敢輕下斷語，加之功課較忙，這工作仍然久擱着沒有完成。最近居然從兩年來的粉筆生涯中解脫出來了，便下個決心，在兩星期中結束了譯文的初稿：九年的願望算是初步完成了，心頭真是如釋重負。

郭沫若先生的「離騷今譯」已經問世多年了，但他的書也絕版了多年，我祇是最近纔從新刊的「屈原研究」中讀到他的譯文。郭先生對於屈原的研究，有獨到的見解，我看他的「屈原身世及其作品」一文，十九都是不移之論。他的譯文着重於解釋與發揮，所以他祇要求讀者把它看做原文的疏注。我的企圖却過於狂妄了，我希望我的譯文能成爲可以獨立的詩章；雖然我表現出來的成績不過聊爾。我的譯文有許多地方和郭先生的真有出入，但是，我必得承認，郭先生所給我的幫助和啓示却是非常之大的。

我的見聞淺陋，我與能讀到的書太少了。我的翻譯工作，主要地依據王

這注和洪興祖補注；參考戴東原的「屈原賦注」，瞿景淳的「離騷箋」，錢果之的「離騷集傳」和郭沫若的「離騷今譯」；六臣注荒唐之想太多，我對它很冷淡。但是像朱子的「集注」和有名的「楚辭章句」，我至今還沒有到手，這就是不可原諒的疏忽了。更重要的，還有聞一多先生的「楚辭校補」，這一部功力深湛的著作，一定可以給我許多有價值的啓示的，我也還沒有讀到；這祇好等着以後的機會了。

我的譯文，對原文的解釋處，曾經參諸家注釋；某些地方，也有我自己大膽的解釋和處理。在此處如果一一加以說明，一定需要很長的篇幅。好在此刻又有一個心願，打算把屈原全部的遺產陸續翻譯出來，刊成一個單行本；到那時候，再把應有的小注脚一一附在書後吧。

我爲甚麼汲汲於從事這種不急之務呢？那是由於我看到今天中國的新詩，從我國遺產中所接受來的健康的影響實在太少了。目前的新詩人，對於西洋詩歌熟悉的程度，遠過於他們對於中國詩歌應有的熟悉。這種情形，自然很容易造成一種偏向。目前我們祇能從歐克家的詩里顯明地看出唐代詩人尤其杜甫的影響，而這種影響至少有一半反而變成了不健康的束縛。至於我國第一個最偉大的詩人屈原，直到今天，我們還很難看出他給予新詩人的影響是甚麼。語言文字乃至生活與感情都經過了兩千多年的演變，使原文變成了翻來覆去的東西，這自然減低了新詩人向古詩探討的興趣。我如今不自量力的把它們翻譯出來，也無非想通過我的拙劣的譯文以增加讀者研究古詩的興味。

我的譯文在個別的字句上也許不太忠實，如果說一句解嘲的話，那是由於我對於屈原的精神和人格乃至他的創作意欲過於忠實的結果。我對於屈原的詩句在當時環境之下的創作心理的分析，感到很大的興趣，我的譯文隨時隨地都想遷就那個在我的理解所能觸到的範圍之內的作者當時的創作意欲；雖然我明知道，這個嘗試是十分危險的。

翻譯的時候，我也曾注意到形式問題。韻腳這東西，我一向認爲是利而無害的，當然我不忍排斥它。此外，經過多次的考慮，我仍然選擇了一行對一行的近乎直譯的步法，雖然這樣一來使我很吃苦。如今我的譯文，正和郭先生的譯文一樣，和原詩的行數是完全一致的。

我所以急急於把譯文的初稿發表出來，爲的便於就正於我一向尊重的目前散在各地的師友們，並以徵求有真知灼見的讀者的指教。希望我的譯文不太褻瀆了屈原，我將在刊印單行本時根據所能得到的新材料和新意見再來一次訂正。

一九四四，七，二二。

我是顯赫皇帝的後代，
先父是忠貞的伯庸。
我誕生在一個不平凡的春天，
當太歲星照耀在東方的天空。

爲了我的光榮的生日，
先父讚賞我爲我命名：
我的名，代表蒼天的公正；
我的字，象徵大地的豐盈。

我愛用純潔的鮮花，
裝飾我美麗的靈魂；
我的身上披滿了香草，
我的花環用秋蘭綴成。

我不停地向前奔馳，
怕的是時光太無情；
我愛山上的木蘭千年不死，
我愛水邊的綠草四季長青。

日月不肯停留她的脚步，
春天剛過又來到秋天，
草木已經在秋風里變色，
佳人可能保住她的紅顏？

快改變你荒唐的行爲啊，
趁你此刻還年青；
快騎上這矯健的駿馬吧，
來，我帶你走向光明！

從前三楚開國的君王，
愛賢者如同愛惜草芳，
因此朝中五采繽紛，
豈祇一草一木而得意揚揚？

楚舜的事業光芒萬丈，
堯舜的道路千古輝煌，
祇有那桀紂貪走邪路，
倒底在那路上自取滅亡。

如今黨人們苟且偷安；
他們的前途十分黯淡；
難道是計較我個人的苦難？
怕他們把全民族帶向深淵！

當初我在你左右奔走不停，
盼望你追上先王的脚印；
可是你聽信讒言加怒於我，
全不體諒我內心的忠誠！

我明知忠言足以遭禍，
却寧願忍受苦難的折磨！
讓蒼天給我公正的裁判吧，
我全是爲了你和我的祖國。

當初和我誠懇地約定，
後來翻悔時那樣無情！
我個人離開你本無留戀，
想到你舉棋不定令我傷心！

我栽培了幽蘭二百畝，
又種了一百畝的香蕙，
五十畝芍藥和揚車草，
還加上馬蹄香和白芷。

盼望隨枝葉一天天繁茂，
到日後能有豐盛的收割。
祇要不玷污她芬芳的生命，
那怕她不幸在風霜里凋落！

但人們爲權利互相爭逐，
他們愛錢財貪得無休；
却爲何以小人之心度君子，
竟對我深深地嫉妒？

爲世俗的名利而奔走，
豈是我夢寐之所求？
我怕的是時光催人老，
而光輝的人格不能永立於千秋！

讓木蘭的清露恣我痛飲，
讓秋菊的花瓣供我陶鑒；
祇求我的靈魂不被污損，
甯願死也保持我的清廉！

用白芷的根鬚結成長線，
穿上鮮蕊花瓣掛在胸前，
用肉桂的柔絲綴上蕙草，
和胡繩的花穗做成花環。

這是古代聖賢的服飾，
不是當今時俗的裝扮；
讓滿街的俗人看來刺眼，
我有心追隨高傲的彭咸。

爲了人民的苦難我悲痛，
我嘆息；我流淚如雨！
儘管我的心靈純潔而美麗，
我的忠貞却遭到君王的遺棄！

遺棄我爲的我佩帶香蕙，
疏遠我爲的我愛好芳芷；
這愛好隨我天性以俱來，
便因此粉身碎骨也不惜！

願是你胸臆太猥褻，
苟且瞭解人心的詭譎！
是他們惡意中傷我啊，
全爲了嫉妒我的美麗。

她們會的是花言巧語，
把方說成圓白說成黑；
顛倒了是非和曲直，
用諂媚的笑臉討你歡喜。

爲此我悲傷我悵然而獨立，
我獨自担當這苦難的運過！
我甯可在荒野里流亡而死，
也不忍摹倣那詭媚的行爲！

我要做天上的蒼鷹，
永不願和鴉雀齊飛；
方和圓怎能相合？
忠與奸誓不兩立！

但我還忍受着忍受着羞憤，
壓抑着壓抑着自己；
倘使因了忠貞而犧牲，
這犧牲應有無上的光輝。

我深恐迷失了自己的道路，
那麼，停一停，不如回去！
趁着還迷失得不遠的時候，
且勒轉我的車馬趕回去！

讓我的馬在清溪邊高崗上
歇一歇啊，讓我想一想：
回去作無謂的犧牲嗎？不！
還不如重整我舊日的行裝！

我要用綠色的荷葉和白蓮花，
綴成一身高貴的衣裳；
沒有人了解我也讓它去吧，
祇求心裏如白蓮一樣芬芳！

讓我的高冠高聳入雲霄，
讓我的環佩隨風而飄搖；
全身是五光十色的一片，
而心裏也一樣地孤高！

掉過頭來向遠方張望，
我將流浪到遙遠的地方；
帶着這五采繽紛的服飾，
隨身放射出奇異的芳香。

世人各有自己的愛好，
我愛我美麗的理想；
即使粉身碎骨，也不能
改變我愛美若狂的心腸！

那溫柔而美麗的女嬃啊，
她誠懇而委婉地勸戒我，
她說：「餓就是爲人太剛直，
結果在羽山下遭了慘禍。」

你爲甚麼這樣孤高呢？
偏要保持你奇異的風采！
你看大地上生滿了野草，
你偏拋棄它們不肯佩戴！

人們是難以理喻的啊，
誰能了解我們的靈魂？
人們都喜歡成羣結黨啊，
你偏愛孤獨不聽我的叮嚀！」

啊！我舊守着古聖賢的法度，
爲甚麼竟遭到這樣的命運！
我願去到沅水湘水的那一邊，
向大舜告白我內心的忠誠：

『夏啓從天上得到九辯與九歌，
只願在地上享受天國的音樂，
在個人的享受裏忘掉一切，
伍觀作亂便掀動了干戈；』

勇武的后羿愛好遊獵，
又好射殺山中的神狐，
他的荒唐遭到殺身之禍，
國上和美人便被奪於寒泥；

而過濞倚仗自己的強橫，
任意殘殺無罪的人民，
又在歡樂中忘掉了自己，
少康便結束了他的性命；

那無法無天的夏桀啊，
終於遭到亡國的災殃；
紂王殺害他的忠臣啊，
商朝便因此而滅亡！

祇有湯禹和周代的賢君，
一心一意地追求正道，
該有德有才的人管理國事，
在正確的軌道上永不動搖。

可見上天是公正無私的啊！
他祇保佑那公正無私的人，
必須有最高的智慧和道德，
纔能永遠做大地上的主人。

從古代的教訓看到今天，
這就是最好的人生經驗：
不義的人怎能鞏固他的統治？
不義的行爲總是十分危險！

我此刻已臨近死亡之門，
但我決沒有絲毫的悔恨，
雖然我明知道古聖賢的慘死，
都由於不能適應當時的環境。

爲此我不快悲苦而嗚咽，
爲甚麼生在這醜惡的時代？
周香花揩去我的熱淚吧，
而熱淚像波濤一樣滾下來！」

我跪在大舜的墓前哭訴着，
確信光明和真理屬於我，
於是我跨上飛龍駕鳳的采鳳車，
乘一陣長風駛入我理想的天國。

早上辭別了神聖的蒼梧山，
晚上到達了崑崙山上的玄圃，
我想在天國的門外徘徊片刻，
可惜太陽的金車正向西方沉沒。

我說：羲和啊你慢些走吧，
你快要到家了還忙些甚麼？
我的道路還十分遙遠啊，
難道教我在黑暗中摸索！

讓我的飛龍在西海的咸池中飲水，
讓我的采鳳在東海的扶桑下休息，
折下若木的枝條來打無情的太陽，
我要在這天門外尋求片刻的歡樂。

讓望舒的明月替我作先驅，
讓飛廉的疾風替我當後衛，
讓鸞皇的笙歌替我作鼓吹；
而雷神說：這一切還沒有齊備！

我祇好驅着我的飛龍和采鳳，
要不分晝夜地向高處飛騰；
可是甚麼遮斷了我的道路啊：
一陣狂風捲來了一陣烏雲！

烏雲亂紛紛地擁擠着分散着，
而閃電火蛇似地在雲中飛行；
我讓守天門的老人放我進去，
可是他呆呆地望着我不肯開門！

我這樣昏昏沉沉地過了一夜，
撫着香草在空中獨立而悲戚；
天上和人間一樣地流離啊，
總是掩蓋着嫉妒着我的美麗！

待天明時我將渡過白水，
把我的馬繫在厲風之嶺；
連天上也沒有我心上的人，
我流着熱淚從雲中回顧人間。

我飄然地飛進東方的春宮，
隨手折下一枝天上的瓊花；
趁着這瓊花此刻還未凋謝，
倘遇到絕代佳人我便贈給她。

我讓鸞皇登上他的采雲，
替我尋求那美麗的宓妃，
解下我的瓊花交給蓬修，
鄭重地託他轉達我的來意。

起初他含糊地若即若離，
後來氣沖沖地完全變卦，
晚上她拋開我回到窮石去，
早上祇顧在浴盤洗滌他的長髮。

他因了自己的美麗十分驕傲，
每天祇顧歡天喜地地遊蕩；
縱使美麗但對我太無禮啊，
算了吧且改變我追求的方向。

在雲中遊遍了四方的仙境，
失望了不如回到人間去；
忽看見一座琉璃柱立入雲霄，
其中住着有娥氏的佳人簡狄。

我讓鳩鳥飛去替我作介紹，
鳩鳥欺騙我說那美人並不好；
一隻斑鳩從我的面前飛過去，
我又怕那多嘴的斑鳩不可靠。

這時我的心中躊躇不定，
想親自去說又有些遲疑；
還怕我的情敵高辛氏先我一步，
託鳳凰送去了他訂婚的聘禮。

走開吧但走到那里去？
祇好無目的地浪游着，
想到也許少康還沒有結婚，想到
也許有虞氏的兩姐妹正在等待着
我。

可惜我的媒人太拙劣啊，
他們的言語又那樣不可靠；
在這是非顛倒的世界啊，

他們成天你反說你的不好！

美人的香餌是如此遙遠啊，
我的君王又昏睡而不醒，
滿腹的忠誠向誰傾訴呢，
難道我就在孤苦中度過這一生？

我找來占卜用的靈草和細竹，
求教於命運的先知靈氛先生。
他說：『從來天配的良緣沒有差
錯，
誰是你夢中嚮往的情人？』

他說：『該想到天地的廣大，
難道除開此地便沒有美女？
還是堅決地到遠方追求去吧！
凡誠心求愛的何致冷淡了你？』

他說：『天涯何處無芳草？
你何必留戀你的故鄉？』
是啊！在這黑暗迷亂的時代，
誰能了解我內心的善良？

人們同樣有愛美的心，
祇有這些黨人們特別奇怪；
他們在腰上插滿了野蒿，
偏說芬芳的蘭花不可佩戴！

難怪他們把磚瓦當成美玉，
他們竟沒有鑒別草木的力量！
他們說凡是香草都有怪味，
祇把流膿的糞土裝滿了香囊！

我願聽從靈氛先生的忠告，

心中却遲疑着沒有主意；
趁着靈異的巫咸今夜要迎神，
我帶着香椒白米去探問消息。

我看見百神的架雲自天而降，
九嶷山上的女神結隊去歡迎；
這時天空放射出輝煌的靈光，
巫咸便對我吐出古人的教訓：

『你該到更廣闊的地方去，
尋求你志同道合的友人；
湯禹都曾虔誠地追求同志，
遇到伊尹和皋陶便一見傾心；

祇要你的心靈是美好的，
又何必等着別人的說合？
你看那在岩邊做苦工的傅說，
殷高宗對他便十分信託；

姜太公不過是拍刀賣肉的屠夫，
周文王逼着他便拜他做師傅；
甯戚在放牛時歌唱自己的不幸，
齊桓公聽着了便用他做大夫。

趁着你年歲還不算太老，
趁着這季節還沒有蕭條，
怕的是一聽到伯勞的悲啼，
驚退了地面上的花花草草。』

唉，爲甚麼人們偏要遮蔽着
我滿身佩帶着的鮮花和美玉？
爲甚麼那不信不義的驚人呵，
一心一意地要摧毀我的美麗？

季節的變化是可怕的可！
我又怎能夠在這兒久留？
當幽蘭和白芷都失掉了芬芳，
還有多少香草都變成了秋蕪！

爲甚麼當年的芳草，
變成了今天的野艾？
難道還有別的原因嗎？
祇因爲他們太不自愛！

我以鸚鵡花是永遠芬芳的，
那知他祇有美麗的外表！
徒然有了芳草的虛名，
也會一樣地迎合時好！

那詭媚而自大的椒花呵，
還有那冒充椒花的茱萸，
既是一心一意地要鑽進香囊，
又怎能保持他不變的美麗？

人們會的是隨波逐流，
怎能不因潮流而變化？
看到香椒和幽蘭尙且如此，
又何況其他的野草開花？

祇有我的花環是永遠美麗的，
雖然它竟遭到無情的遺棄；
它的香味至今不曾衰褪，
它的芬芳永遠不會衰褪！

且保持我胸懷的甯靜吧，
到遠方去追求我的美人，
趁着我的環佩正放射着芳香，
我要到廣大的宇宙間四處搜尋。

願聽從靈氛先生的忠告，
選一個吉日將開始流浪；
折下一束瓊花和一窠花瓣，
這鮮花便是我道上的食糧。

待我駕上飛龍的神馬吧，
我的車要用象牙和美玉裝成；
和那些貪婪的小人怎能相處？
我將遠遠地遠遠地離開他們。

我的行程轉向崑崙之巔，
我在這遙遠的天路上飛翔；
衝過一陣陣陰黯的烏雲，
聽車上的玉鈴隨風而叮嚀。

早上從東方的銀河啓程，
晚上到了西天的閭闔之門，
一隊隊的鳳凰繞着我的旌旗，
在高空飛翔着擁護着我前進。

轉眼間已來到荒涼的流沙，
前面隔着一條滾滾的赤水；
命令蛟龍們替我駕一道橋梁，
呼喚西天的少暉渡我過河去。

這一段路程遙遠而且艱難，
前面的車馬等一等，讓我過去！

當我的車繞過不周山的高峯，
我說，朋友們，在西海相

於是我的身邊聚集了一千輛車，
一千輛車輪一齊飛舞着滾向前方，
我駕着八條熱情的神龍作先鋒，
頭上有輝煌的雲旗在空中飄揚。

壓抑着我的熱情徐徐前進吧，
我的車已飛到遙遠的地方；
奏一曲九歌隨韶曲而舞蹈吧，
我還要偷閒作片刻的歡暢。

當我昇入金光燦爛的天頂，
忽回頭看到我苦難的故鄉，
從此我的馬夫悲痛馬也悲痛了，
牠們癱瘓了失掉了飛騰的力量！

(尾聲)

算了吧！荒涼的祖國拋棄了我，
我又何必苦苦地懷戀我的祖國？
在人世間既無法滿足我的理想，
願縱身躍入彭咸所居住的江河！

一九四四，七，十九，

午譯完。

譯詩三首

雨果：

戰鬥以後

我父親，這位微笑着那麼和善的英雄，
一個他最喜歡的大個子輕騎兵做他的隨從。
憑他那高大的身材和他那大無畏的精神，
在一場戰鬥的晚上，騎在馬上飛奔，
戰場上屍骸狼藉，黑夜業已降臨，
在譙鼓中他彷彿聽見一個微弱的聲音。
這是一支潰退隊伍中的西班牙人，
淌着血在公路邊番爬行，呻吟，疲憊，而如死灰，半死的人，
『給點兒喝的吧，可憐我給點兒喝的吧！』他在哀請，
感動了我父親，交給他忠誠的輕騎兵
那掛在他鞍上的扁扁酒瓶，
說，『喏，拿去給這可憐的傷兵痛飲。』
忽然間，當那輕騎兵彎着身
靠近他的時候，那個摩爾種的人
拿起他那還在緊握的手槍，
就衝着我父親的頭額『卡朋巴』(註)大叫一聲！
這子彈穿過得那麼近，帽子也被打傾，
馬也倒退兩步，吃了一驚；
而我父親說，『還是拿給他讓他痛飲！』

(林慧譯)

註：「卡朋巴」西班牙語Caromela之譯音，是他們罵人的口頭語，有「侵犯神明」的意思。

江布爾：

在斯塔林的號召下

斯塔林和他的孩子們，以全付衷腸的熱情，
爲祖國，那自由的土地而鬥爭。

由於在解放戰爭里我們勇士的血，

由於堅強民眾們兄弟的愛，

祖國矗立着永遠不可戰勝。

這光景使我如何能在我的茅屋里留停，

讓敵人無法向我挺進？

我怎麼不忙跨金鞍，

和我那如火如荼的人民

歌唱那豐饒的工作和那些傲岸的戰爭？

喂，兒郎們，快套上我那忠實的駿馬！

斯塔林，爲了你，我的歌插翅兒飛騰！

新的世界是一顆熱辣辣的大兒星

對人民，昨兒格，還噴射着霓虹，

一隻醜八怪的狼，鬍鬚倒豎着俗恨，

大黑夜衝着我們，往我們的平原就奔。

古老的歌兒不說未：

『末日來臨，猛獸心驚，

爲我出路，只得出林。』

可是出路已經被封，而我們如林的槍刺擊

把法西斯的狼頭壓成碎粉。

喂，兒郎們，快套上我那忠實的駿馬！

斯塔林，爲了你，我的歌插翅兒飛騰！

古老的歌兒不說未：

『妖精消滅，老鷹爲尊。』

我們的鷹是斯塔林，而且，隨着他的光榮，

他的小鷹們到處把勝利高擎，

聽我的聲音，那驕陽至上的西伯利亞高原啊。

把你那千萬匹神駿贈給我們千萬個英雄吧。
把那萬鈞的鉛塊啊，把你的溶岩
對那向你挑戰的卑賤的法西斯蠢豬燃燒吧。
把那赤的銅啊，波濤洶湧地流吧，
讓我們的炸彈威力絕倫。
深深的嘉斯邊海峽，佈滿我們的漁網吧，
在你那波浪的翻滾裏有着豐富的奇珍。
我們把厚有的都獻給我們的祖國：
驃悍的坐騎，小麥，棉花，美酒和水菓。
在戰場中，在高原上，在工廠裏，
斯塔林號召我們一切爲了戰爭。
啊，喀什克斯坦，我最親愛的國土啊，
站起來，是時候了，追趕敵人！

(林慧潔)

M. 伊薩可夫斯基：

母親的祝 福

我的親愛的兒子，低下頭來，
來得到了你應得到的祝福。
親愛的，現在你必然被告訴了
你的母親沒有了麵包，也沒有了住處。

他們如同瘟疫一樣的來到，如同瘟疫一樣的殺戮，
他們好像是飲血的，他們在其中酣飲沉溺。
他們焚燒了不爲他們所建造的住宅，
他們行兇，他們沒有些須的猶豫。

在曾經是茂密的大樹林的灰燼之中，

一條飄零的灰毛之狗。——這便是我現在的生命。
親愛的，現在你知道你妻子在甚麼地方，
他，——你們最近總有這般幸福的愛情？

在日落的時候，他們將她打倒，在草地上，
用沾血的不潔的手，他們將她捉着。
他們遺棄她——他們蹂躪她直到了天明，
然後他們將她殺死——那個我自己的女兒。

爲這些血痕所吞沒，她是死了，
但我們的國家不能和她割斷。
那是我自己啊，埋葬了她，
使她面向東方，使她可以看着你。

傾聽着大地，從戰場的喧嘩之中，
你將聽到了她的愛的呼喊和嘆息。
傾聽着大地，你將聽到了地裏面的她的血液，
她的祭罪的血液，在憤怒中向你控訴。

以從我所聽到的，激厲着戰鬥罷，
鞭撻而且毀滅了這些凶暴的侵略者。
爲着所有的我們，爲着我們親愛的祖國，
爲着我埋葬了你的妻子的孤單的墓墳。

消滅了這些野獸，驅逐了他們的罪黨，
我們的愛以憤怒的火而燒得焦熱了，
而這便是和你同在的你的母親的詛福，
一種無上神聖的祿福！

譯自國際文學一九四二年第三四期合刊英譯者 N. Dvoretskaya
(高寒譯)

詩 二 首

山 明：

阿 英 的 媽

陽光弱了
田野的顏色也變了
起先金色的稻浪
變成高高的穀堆了

但稻根旁
又長出了蠶豆的嫩芽
那是稻子還站着的時候
就種下了的
麥子，也在下種了

「大嫂
阿英的爹呢
爲甚麼在田里做活的
多是女人家」

「呵，他——
阿英他爹

當兵打仗去了」

「你們真忙啊
才割了穀子
又種蠶豆和麥子
自己吃的夠了」

「不夠呵
稻子割下來
還不夠納田上說
一家的嘴靠那個
不忙怎個整啊
租人家田的人家
就指望著這春收了」

阿英的媽
拿着鋤頭用力挖
汗珠從她刻着皺紋的額上

流到泥塊上了
挖啊挖了半天
大塊的硬土
還是瞪着眼望着她

旁邊
劉家的長工
拉着一頭牛
牛拖着犁
在把泥土翻轉
爲了要犁刀好使力

月星：

我 病 了

嚴寒還封鎖着大地的時候，
我就病了。

大清早晨，
她們就來看我，
帶給我許多
新鮮的花
——垂絲海棠，櫻花，碧桃。
還有一大捧
淡紫色的
報春花

「滿田滿野都開着呢！」
小鬼驕傲的告訴我。
「滿田滿野都開着呢！」……

犁上還坐了一個人

阿英的媽羨慕地望了一眼
心里想
「那多快啊！」

她不會知道
世界上還有
用機器耕田的呢

我覺悟啦！
大地已逃脫了
嚴寒的封鎖。
難道我還會錯嗎？
看看他們的笑吧，
那樣愉快，
愉快得就像
春天本身。

我起來了，
我要出去。
雖然說
我還穿着老棉袍，
還走着高高低低的
踏不穩的腳步。

從中國建築風格上說起

郭 良 夫

在我們生命中有兩面，一面要勞働，愈勞働則身心愈有安頓；一面要靜止，愈靜止則身心愈有安頓。入於藝術的領域，動的發展爲舞蹈，靜的發展爲建築。如果容我分藝術爲二類，則一類是音樂戲劇根源於舞蹈，另一類是彫刻繪畫根源於建築。依據這個看法，就藝術的起源說；我說建築是打從最貼近人類生活而起。

如果西方藝術導源於建築，歸極於音樂。（西方有人稱「建築爲凍住了的音樂。」）那末我却認爲中國藝術導源於玉，歸極於書法。

中國建築要與自然渾爲一體，要「采菊東籬下，悠然見南山，」它絕不傷害自然。它雖可以巧奪天工（明崇禎四年計成著有巧奪天工一書即爲專講營造法式者。）然仍以天工爲依歸。中國造屋先選擇風水，風水雖涉及陰陽迷信之類，但也實是過分重視自然環境所致。我們可有一座廟堂如「巴特濃」獨立於山巔？亭、台、樓、閣它可以金碧輝煌，可以丹青粉墨。

但它若不在古木參天間，一定便在茂林修竹間，但却不肯禿禿的呆在一個無遮蔽的處所，不信嗎？北平任何一所建築，均可立地改爲一所現代人們所要的公園，它原是這麼穩藉，光澤內斂，宛然是一塊玉。中國的彫刻本已要求如書畫般成爲平面，而中國建築也極端想從立體走向平面，「彫鏤畫棟」，色彩渲染，不是在要求畫嗎？書畫同源，在中國畫上恐怕還沒有一個獨立的標準，雖說南齊的謝赫提出了「氣韻生動」以後論畫的人也跟着認爲這才是畫的最高標準，但我却認爲這確不是的，真的標準是另外的幾個字「水墨爲上，意存筆先，」這並且也是書的最高標準；書並到最高造詣是完全以意爲之的，蘭亭是書法呢？還是蘭亭序是建築？已難分辨，其實亦不必再有所分辨。真是「草（草書）之達無窮哉！」因之，建築中的「直徑通幽」底這個「幽」一定也便是無窮。

要說到中國最早的建築，當是宮

室，易繫辭：「上古穴居而野處，後世聖人易之以宮室，上棟下宇，以蔽風雨，「宮室其實即是人類初知在地面上營一個蔽風雨的窩而已。釋名：宮、穹也，屋見於穹上，穹、崇然也，室、實也，言人物實滿其中也」。這來看來建築實起於百分之百的實際意義之下。後來審美的意義漸多於實際的意義，如今我們可以說中國建築是美麗的。不過藝術如果真是生活的附庸時，或至少須貼近人們的生活時，是不是中國人生活上都有了不可排遣的餘裕呢？

愈原始的愈簡單、樸實、美觀、愈後來愈繁雜、巧飾、礙眼，從中國建築整個的態式說是如此；本來不過是要人物實滿其中的宮室，後來竟演化出宮闈輪奐，棟宇帶飛、飛瓦、複簷、網斜、漢非諸式則成爲驚動世界的奇巧了。再從紋取其一稱即以斗拱來說亦復如此，斗拱真是支柱的一個聰明的發明，力學上的發現，以後用到七鋪作八鋪作重拱，是更好看了呢？是在力學上更進步了呢？

色彩被中國藝術家使用得那麼嫺熟，彫刻上，建築上。彫刻，建築上的設色，成爲中國彫刻，建築藝術的獨特作風。中國的書法除了使用墨以外自然不再使用什麼，可是畫也同他的姊妹書一樣在摒棄着顏色，不能確知自何時起，畫即要求「水墨爲上」了。顏色在這方面找不到出路，自然便爬上了彫刻建築的臉面。建築的外面塗上大塊的丹朱，塗上大塊的綠青，

建築既是立於天地之間，自然應該與天地共享顏色，這真是「鸞頂瞻世，單純大塊的顏色，與「秋水長天一色」應是同一意義。假使這顏色用色複雜瑣碎時，那將形成不甚想像的醜惡了。可是建築的內面則又會有「朱絃第一折」「青絃第二折」「黃絃第三折」，斗拱上也會配上青、綠、或者綠、青華、二青、大青等色，這樣較諸外面的顏色是複雜瑣碎了，却又正由於這複雜瑣碎的顏色顯出深淺凸凹的一個立體；藉顏色表現了立體，又藉立體表現了平塗顏色的平面，變化神奇！

柱是建築進步中的大發明，我們可以找到各式各樣的柱頭式，柱式與柱礎式，較之西洋藝術史上所提到的三種柱式真是毫無遜色，那些柱式只是有些微線文的異樣，那里有我們的柱這樣大的變化，他們沒有雲龍纏柱吧！窗，簡直可以獨立成爲一窗之藝術，我們可以寫出一些窗的名字；闌、跳、靈竈、欄等；即是一片瓦，一隻磚，一對門碇，一座屏風，一樹華表，藝術家們也都要傾其全力，使它無懈可擊，中國建築，大，大到宏偉驚人，小，小到透剔玲瓏，那怕是一片裝飾的植物文珠葉子，也要腿絡畢具。

一座建築遠不如一處建築的裝飾來得費時費手，小木作彫木作，彩畫作，刷飾作在中國營造中佔最重要的位置，即以五彩作的一種五彩雜華中最常見的「海石榴華」底「便化」來說，

已不知有多少式樣了，「溼石梅華」上所繪的顏色則又彌複到極點，雖繁複卻有條不紊。一個二眼壁間可以裝飾土人物、植物等文樣。宋徽宗時，龍德宮造成，青晝年家顧闳中在殿前柱廊裏眼畫一卷時日中斜枝月季花，畢異畢肖，爲徽宗看上了眼，遂賜俳優甚寵。一座屏風(屐)也要裝點成一件精緻的藝術品，「後漢光武帝，於屏風畫列女，吳孫權使曹不興畫屏風，後趙石季龍於金銀無屈膝之白練屏風，畫義士仙人鳥獸之圖。」(大村西崖中國美術史) 這比之西方的「壁帶」或「破風」浮彫又如何？說到壁浮彫，我們可以舉出現存的「九龍壁」，較之西方的琉璃壁浮彫「弓箭手」又如何？屏壁在中國建築中是一個值得玩味的東西，單看是一幅畫，一座彫刻，合起

來則它又是建築中的一部分，妙吧。

我深深地嘆服中國的建築藝術家們，他們使其大，大到宏偉驚人(長城)，小，小到透剔玲瓏(一櫺一葉的裝飾)。建築是集體創造的藝術，但中國建築的風尚真與全中國人民的人格風尚相切合嗎？它却止不過切合於溫其如玉的君子風度。

這美麗的中國建築，與人人的生活都貼近了嗎？人人的生活中真都有了這不可排遣的餘裕嗎？如果真是這樣，爲什麼我們大家至今却又都住在爲林語堂所專的 Dog house 中呢。如果實際的意義與審美的意義不是一個意義時，則我們情願把這美麗的建築給粉碎吧，大家就甘願重新再穴居而野處。

三十三年七月十六日昆明

樂	散
壇	步

孟哈頓的無線電城發生了一件空前的音樂事件：——一個新寫成的美國交響樂被聽衆熱烈的接受了。特別的是這作曲家恩修爾是個內分泌學專家。

喬治·恩修爾，幼年是個鋼琴和作曲的神童。廿歲時到歐洲去，住了十五年。出國時結了婚，有一個異常的作品是爲了十六架鋼琴的樂隊而寫的舞劇，用許多電馬達的聲音作爲這音樂的伴奏。在歐洲時他是最知名的美國作曲家。

但在他以售貨員爲職業時，代一位內分泌專家配了許多書籍，引起了他的興趣，變成了他生活中重要的一部份。

1933回到美國，替好萊塢的西席地密爾，海克脫等寫了許多電影音樂。但後來他却完全放棄了音樂的寫作。他說：我不再想寫音樂了，我覺得這樣是錯的，不然就是這個世界錯了。我決心要找出這個原因來。

四年前他又突然恢復了他的音樂生活。並且，他痛罵那些音樂上的新派作家。堅信柴多芬是對的。

這第四交響樂被選爲今年度最壯大，最有生命的交響樂。史托可夫斯基指揮，紐約廣播公司交響樂演奏。音樂中的進行曲似的節奏，澎湃着生命的音響，民間的一粗獷的氣息；雖然有點感傷性，但却是令人愉快的。(鈺)

田園畫家——米勒 (E) 王琦

苦鬥的生涯

約翰·法朗沙·米勒 (Jean-Francois Millet) 生於一八一四年，正當拿破崙被放逐於厄爾巴島上的時候，他是農家之子，從在搖籃裏便和樸素的自然接近，蒼灰的天空，土黃色的稻堆，平蕪的田野，金黃色的夕陽，農夫和牡牛，羊羣……這些後來被米勒當作一連串的畫材的景色，一直伴着他長大。

在他四五歲時，父母曾經問他長大起來要做怎樣一個人的時候，米勒天真的回答：『要做一個描寫人際的人。』作為一個悻悻農人的父親，本來打算永遠當米勒是自己在田裏的助手，可是在米勒十八歲時，畫了一張摹背老人的素描才使他老人家拋棄了這個願望，這些初期試作的素描，直到晚年還掛在米勒的畫室裏，他曾經對人說：『那裏沒有模特兒，也沒有老師的指導畫出來的。』米勒從幼小便種下對於藝術願望的根苗。

隨後，他跟着父親一度到瑟爾堡 (Cherbourg)，從了兩位老師，實際上這兩位先生對於米勒在技術上都沒有多大的幫助，米勒不過是借用他們的畫室在畫着自己的畫吧了。還是第

二位先生看清了米勒的前途，他曾說，『如果把米勒提薦給市議會，讓他能進學巴黎，又將是以一個偉人貢獻給法國。』於是米勒在二十三歲時，一半爲了自己偉大的前程，一半爲着好奇心而到巴黎去了。

可是當他跨進巴黎市街的時候，他便開始對都會的生活感到絕對的失望，巴黎在他眼裏，只不過是一座雜亂荒涼的墳墓，如果不是因了一個收羅世界藝術的寶庫羅佛爾，他該老早是掉頭回去了；他花了一週以上的時間才找到這塊聖地，在羅佛爾畫堂裏，原始派及米克朗琪洛 Michaelangelo 和蒲桑 Poussin 作品陳列的部份，米勒企起足尖，恭敬地走近它們面前，他被那些畫面吸引住了，他說「我特注意，最被思想正確的，強有力地表現着的畫布所牽引，我歡喜強有力的一切的東西。」從米克朗琪洛那裏尋到了自己傳統的本源，在米勒恐怕是一生最大的藉慰，也是一生最大的鞭策吧！在那裏他找到自己應該走的道路——那思想正確的，強有力的表現的道路。

在風塵着華羅式的色慾的裸體

和費婦人肖像的巴黎，處處充斥着拜金主義的畫官畫師們，當他們在拚命寫着自己名利打算而舞動着畫筆的時候，米勒看來，都是一羣腐朽不堪的可憐蟲。再是在浪費着可貴的油布和色彩。可是反過來說，在這藝術的都市女王——巴黎——却不容許有像米勒這種粗獷的放肆的畫風。但米勒仍然堅持走自己的道路，一點不被捲入漩渦。

貧窮却像暴風雨似的打到頭上來，不畫一般人所喜歡的畫，不迎合他們卑俗的趣味，便得不到金錢的報酬。加以疾病的侵擾，孩子又添多了，縱然他有着鐵一般的筋骨和勇氣，可是到底抵擋不住窮困和疾病的夾攻，不得已也只好將那落女子的醜態暴露於白日之下的一般惡劣的畫風，由自己的畫筆來嘗試，他甚至於忍着眼淚在產婆的招牌上畫上聖母的像，對於沙龍 Salon 也勉強送了一些可以迎合當時輿論的作品，然而這違背良心和真理的舉動，在米勒心裏，不啻是用利刃在刺着。

在巴黎的十二年間，米勒沒有一天不是在和窮苦掙扎，三十歲時，他送去沙龍的一幅「乘馬演習」感動了當時的畫家笛亞士 Diaz 和德洛容 Troyon 當他倆去訪問這位有才氣的青年畫家的時候，好容易才找到他的寓所，一間狹窄不堪的破屋子，但却看不見米勒這人，只看見躺在死床上的他的妻子。

此後新經營起來的家庭，却仍然

逃不了窮苦的命运，而負担却一天天的加重起來，恰當一八四八年的二月革命爆發，在巴黎成立了共和政府；這一劃時期的政治上的變革，同時也使爾法西社會改觀，革命的政府給了法國一般進步畫家一個新的轉機，使他們在生活上得到片刻的喘息，而沙龍也從因襲的固守成見的審查員手裏公開解放了，米勒的作品，在這時開始得到露顏角的機會。由於「餓殍的人」同傑在柯洛比米埃柯爾培的作品中放了獨特的異彩，一下子給米勒以無匹的勇氣，他才下了以後再也不畫迎合公眾的作品的心，加以忠實的賢明的夫人，把隨時隨地都有可能逼近的飢寒也摒諸腦後，對於丈夫的意志和決心，勇敢地加以鼓勵，她說：「我十分情願，只要孩子不受凍餓，我自己是不怕吃苦的，你為永遠而描畫，神明一定保佑我們一家……」這樣地作金石聲的鼓勵，在米勒，該是怎樣一付清涼的興奮劑呵！

接着而來的是一八四九年猛烈的黑死病，把整個巴黎變成死亡的恐怖世界，米勒這時恰好以「作枯草者」一畫而獲得政府一千法郎的獎金，為了逃出這恐怖，他帶着妻兒一羣逃到芳汀勃瀉旅居了一個時期，跟着又到巴比讓村。

巴比讓，在法國繪畫史上永令人憶懷的桃源，這是「七星」區萃之地，在米勒未來以前，他們就住在這裏，米勒在這兒喚起了他對於故鄉田園的回憶：茫茫的田野，莊嚴的森林，

高擊麥來的農人們的模樣，趕着羊羣的牧者，這些田間特有的音響和氣味，米勒是深深地吸住了，「他歸到自己的世界」，他復歸到農夫的生計，早上一起身便荷鋤到田間去和農人們一起耕作，午後便不停地作畫，描寫在他身邊一切的事務。

在田野上，米勒首先認識了盧梭 Rousseau，那是當他正在畫「鋤木」的時候，盧梭在這幅畫面前發出感歎：「他爲了自己哺養的人而工作，好像生了過多的莓苔和菓實的樹木似的，要枯槁下去了。他因爲愛活孩子，而將自己困死，他在粗糙的幹子上，揀了收穫很多的嫩芽。」兩人一見如成莫逆，盧梭爲了建議這位難得的友人，是用盡了所有的方法，他曾經假借美國某富翁的名義去買了米勒的作品，兩人的友情如此，而且在對於自然界一切事物純樸而真實的看法，彼此又是一致的。

米勒開始創作了他的代表作之一的「播種者」，畫面上，一個左手拿着種子袋的農夫，大踏步的在田野裏行進，右手把金沙似的種子，在消逝的夕陽下閃爍的灑下來，從農夫的面部上，還彷彿看見他一面還在低聲的唸咒，像這充滿着汗血的真實而生動的描寫，第一次出現在米勒的畫面上，一向執拗成見的巴黎市民，而對着這幅巨製也不能不爲之震動；於是這當中却發出兩種不同的反應來：一種是一部份特權階級們，認爲那是粗俗荒唐的表現，這是足以危害自己的

東西，是對於純真的亞波羅不啻是一種侮辱和毀謗。另一種是佔大多數的勞苦大眾們，認爲那才是真實的力強的表现，才是同大眾血肉結合起來的珍品，在這裏面看出了天才的真實力量。戈提葉 T. Gautier 看了「播種者」也感歎地說：「在全是劇烈的舉動和荒率的誇張的人物上，真有崇高的意旨和雄大的式樣，那播種者正好比用所播下的泥土本身所描寫的一樣。」

米勒同時追隨其他的新鮮印象，他不停的使用着油畫筆和木炭條，不熄殫瘁的表現了他的周圍，繼續產生了「縫女」，「波支和羅支」，「割草者」，「樵夫之死」，「偷鋤者」，「屠豚」，「葡萄田中的休息」……等，這一來却毫無情面的撕去了蒙在法蘭西畫壇外面虛偽的華彩的外衣，而將這些血淋淋的真實裝進去了，這不能不使得先前爲他聲援過的戈提葉和波特萊爾 C. Baudelaire 也同聲發出詛咒和駁諷的申斥了，不用說官方的藝術雜誌下總司令，要把這無政府主義的惡魔從神聖的畫壇上趕走，然而米勒對於這些無謂的叫囂，却報以一笑。

「有敢於首先去認識又好又新的東西的勇氣的人，是很少有的。」米勒沉痛的說着，對於自己的路綫不表示絲毫的懷疑，仍然金剛似的站着，冷靜地迎接從四方八面的襲擊，他又說：「我堅固的站着，即使他們認我是醜的畫家，是妨害我們民族進步的東西，但我決不做將農民的模樣加以

美化的藝術」……「倘若驕弱地表現我自己，我寧可不表現吧……」……批評家的非難中，除却了謾罵以外，並無其他的東西，沒有一句是為我接受的忠告，批評的任務是如此麼？——只有毒罵的麼？」

米勒一向來認為畫家用筆墨文字來辯護自己是很渺小的一樁事，他認為還不及拿畫而上的事實來回答的有力，他兀自繼續地畫出了「剪羊毛者」，「牧羊女」，「收穫」，以及那世間名的「拾穗」和「晚禱」，無奈這些萬世追仰的傑構，在當時仍然換不來三餐的麵包，作品的銷路是那麽阻滯，雖有直接，留亞士等的奔走，他的畫往往總是從介紹人手裏退回來，米勒毫不把這個放在心上，只知道咬緊牙關，像老牛一般的負起一家十口的重担，他說：「他們以為能夠強我去服從他們，使我作客廳的藝術的，但那是錯誤的，我生為農夫，也將以農夫死，我表現自己所感的東西，也表現自己所見的東西，我要給他們看看，雖只剩下木靴之地，也不後退，固守自己立錫，倘有必要，我也將請他們看看，我能為自己的名譽，怎樣地戰鬥！」

貧窮使得他無法辦來大量的油畫工具，往往把一張畫布塗上十幾次傑作，在他自己當時和在今天的我們，該是認為怎樣痛心而可惜的事呵！米勒這時只好拚命在素描上下工夫，給我們留下無數珍貴的土炭畫和鉛筆畫小品。

在許多御用的美術家，批評家的詬罵聲中，米勒獨自摸索着孤獨而寂寞的路緩緩地前進，勝利終於徐徐的到來了。一八六七年的萬國博覽會上，巴比叢一家的作品放出了奇異的光，米勒和直接，留亞士，等的作品，這才被沒有偏見和嫉妬的萬民所認識；當美術局局長列舉應受 Legion of Honour 的作家名字提到米勒時，台下萬眾的喝采和狂呼使得局長也為之昏倒了。米勒對於羣眾的尊崇，倒絲毫不露傲然的神色，他還是那麼處之淡然，在他給友人珊雪的信中所說：「……我希望的一切，惟有由我的工作，能夠生活養育孩子們，而且把自己感受的一切無寫出來，覺得這是在受着我所熱愛的民衆的同情，只此而已……」從這時起，他的生活，漸漸轉上順境，然而不幸的却是他的健康一天天地變壞下來，跟着又死去了他最愛的祖母，從這時起，又失去了真實的友人盧梭。一八七〇年普法戰爭起，普軍陷巴黎，米勒避亂於故鄉。

次年，復回到巴比叢，被推為沙龍審查委員，不久政府又召他為集聖宮作大幅壁畫，米勒欣然承認了，可是還沒有等到他動筆，一直就被病魔困住，終於在一八七五年正月十二日清晨，他拋棄了未完成的工作和志願，靜寂地結束了悲壯苦鬥的一生。

（待續——本節完，全文未完。）

瓦赫坦戈夫：

論演員

一 理解角色底為人

如果你熟知某一個人，如果你洞悉他底一生中幾件重大的事情，理解他底性情，習慣和嗜好，即愛與憎；那你對於他在某種一定的環境中可能發生怎樣的行動這一問題，就不難獲得回答了。你能夠為這位友人臆構各種各樣的境遇，你能夠對於他在每一種境遇裏會有怎樣的行動作出斷語，而不致於有多大的差錯。你越是懂得他的為人，越是記住一些細微的小節，你就越能夠把握他底感情，你底感覺就能夠更正確地，更快地激發你去觸及你底朋友在某一種一定的境遇中的意圖。

二 生活在角色底生命中

一個演員要將角色的每一句語言變為他自己底口語以後，方能開始去做準備角色的工作。

他必須將他的氣質帶到一種不需外在的刺激即能振作的情景裏；由此，演員於排演過程中既然在這種情景裏工作，於是劇作中的關鍵他的一切事物就皆變為他底親身的氛圍，於是那角色底課題就變為他底親身的課題，如果他將這一切皆做到了，他底演員的氣質就能由他自身的內心中流露出來。這一種氣質是最可貴的，因為祇有如此方能使人信服，而從虛偽中解脫。

往往一個演員底明則端正的天賦極優，時常不能全部和一個惡漢角色，必要的適應相協調。在這種情形下，他處理角色，形象將不免有所偏向，不過，他既然已經生活在那角色底生命裏了，他底演技的本質是可能弄好的。

如果演員不把劇作底精髓變成了他自己內心底精髓——尤其重要的，如果他不相信純藝術的創造基於對潛意識的信仰（潛意識被它底本性促動會自己產生反應的），他必定會跟從那由於多次惡劣的排演所製成的模子而勉強去演作。於是一切都陷於可厭和陳舊，觀眾在起先就會預猜到演員到後來演作的是什麼以及如何的演法。

三 必須是一個隨機應變的人

訓練演員的方法就是將多雜性，才能積蘊於他底潛意識中，就是，自由奔馳的表演能力，聚精會神的修養，和培養成嚴肅的，劇場性的，藝術的，充滿着表現力的，謹慎的，敏於適應的才能等等。這些才能是沒有終點的。

既然有了這麼一個富足的兵庫，潛意識就會根據了那些已有的素材而製

造出一個近於完美的作品。

嚴格地說來，演員底責任不過是偕同他底伙伴們共同去研究和精曉那劇作，然後到舞台上上去創造而已。

這一點自然是理想。演員在當時就必須完全發展一切決不可缺少的才能底源泉。演員必須是一個能夠隨機應變的人。這才是我們所謂的天才。

四 培養造型的感性

演員必須研究造型藝術，這不在於企圖使他底舞蹈美觀，有美的姿態和好育的風度，而是將一種造型的感覺注入他底體內（在他底體內發展。）總之，造型藝術不單單在於動態中，就是在不經意地撕裂一塊布時，在結了冰的湖面上，在一隻竊路賊的睡眠中，在吊空的花園和靜止的大理石像上，都存在著造型性。

造型性永遠在大自然中表現，條柳底垂落，枝葉底搖曳，馬底飛馳（即使是一匹野馬），從白日到黃昏，一陣旋風，一隻鳥底飛行，陵櫟底哀鳴，瀑布底激蕩，一匹象底笨拙的脚步，一匹河馬底醜容——這一切全是造型的——沒有不諧和，沒有侷促的惶迫，沒有一物是耗力或是缺乏生命的。那怕是一隻貓底睡眠，也絕不會有絲毫的靜止的感覺；然而，天啦！當一個懇懇的青年拚命跑去給愛人斟一杯水的時候，居然會連絲毫動的感覺都沒有！

演員經過長期不懈的努力，就能夠意識的培養出一種造型的感性，由此在他以演著了服裝的長度中，在他朗誦台詞的聲調中，在他對於所扮演的角色著手一種生理的轉化（藉著外在的形象）過程中，在他憑藉了恰如其量的力量去控制肌肉的時候，和在他決定運用姿態，音調，朗誦台詞的韻律及情緒底發展將他自身溶和進選擇好的形象中的時候，他就會潛意識的將造型性表現出來。

五 導演底啓迪

一個導演人底最重要的資本就是啓迪演員心的才能，就是告訴演員藉什麼方法去探求一切必要的東西。僅祇將一些色調展示給演員——向他啓示劇作底涵義——是不夠的。一個導演人必須能夠同時隱隱地將演員引上一條怎樣實際完成他底課題的大道。

「你底面前放著如此這般的任務。」然而演員却不懂得如何將它完成。必須要將如何解決他底問題的ABC教給他。一般的情形，錯誤的處理是不難看得出的——或許是因爲演員對於他底對象缺乏感應，或許對於他底課題缺乏有生命的理解，或許對於角色底精闢揣摩得欠充分，或許僅祇把握了角底底一言片語而並未攫住精神，或許因爲跟劇作底行動底主線脫節，或許因爲緊張的緣故等等。（楊義譯）

戰時中國的

經濟，物價與金融

伍啓元著 即將出版

國立西南聯合大學教授，國際上有名的經濟學者伍啓元先生，最近根據過去四年間所寫的有關中國戰時經濟問題的論文，加以修正與補充，寫成洋洋十五萬言的「戰時中國的經濟，物價與金融」一書，交本社刊行。

本書分為三部分：第一部分是著者對中國戰時經濟特徵的分析，可以說是一部簡短的中國戰時經濟學論；第二部分是對抗戰以來政府歷次物價統制措施之批判；等於一部批判的戰時中國物價統制史；第三部分是著者對戰時中國金融（特別是外匯與黃金）問題的評述。這三部分配合起來，表現了急劇變動中的中國戰時經濟的全貌，也表現了著者對這一問題的系統而明瞭的見解。

本書的每一篇和每一章，都充滿著戰鬥性和建設性，洋溢着豐富的熱情和正義感，橫掃了那些在戰時以人民的鮮血匯成巨富的人。伍啓元先生說：「我從來認為除了大多數人所屬的階級說話的人以外，任何一個階級一階層說話的人，都是值得輕視的人。」伍先生的這番話所以轟動一時而且得到廣大同情的原因，便在於此。

全書十五萬言，即將出版。

伍啓元著
中國經濟建設論
即將出版

大涼山夷區考察記

曾昭掄著 即將出版

金沙江邊的大涼山區域，向來是我國邊疆的神祕地帶，住在這個區域的廣大的夷族人民，至今還停留在原始社會的狀態下。最近政府兩度大涼山的呼聲，甚為響亮，這個神祕地帶的實況，乃為世人所注目。曾昭掄先生曾在一個特殊的機會之下，歷盡艱險，深入到這個中外學者的探險隊向來不曾深入過的地區，現在將實地考察的經過，著成本書，大涼山夷區的真情，從此大白於世界。本書洋洋二十餘萬言，有嚴正的冒險故事，有珍貴的科學資料，有夷族的社會調查，有夷區特殊人物和夷人特殊風習的生動而鮮實的描寫。書已付印，十月底出版。

求真出版
昆明武成路四十七號
北門書屋總經售
昆明北門街九十七號

(新藝叢之一)

五月之歌

★版權所有 禁止轉載★

編輯者：

趙淵·白澄

發行人：

李公璞

出版者：

北門出版社

昆明北門街九十七號

總經售：

北門書屋

昆明北門街九十七號

印刷者：

崇文印書館

昆明武成路四十七號

五月之歌

1

本片卷自 1944 年 7 月