臺灣文學研究集刊　第三期
2007年5月　　頁1~50
臺灣大學臺灣文學研究所

史詩時代的抒情聲音：江文也的音樂與詩歌*

王　德　威**

摘　要

江文也（1910-1983）是二十世紀最有原創力的臺灣作曲家兼詩人。江文也早年赴日，深受西方現代派音樂的洗禮，1936 年以管絃樂曲《臺灣舞曲》在柏林奧林匹克音樂比賽中獲獎。1938 年江文也回到北平任教，致力重譜中國雅樂。影響他的關鍵人物是亞歷山大·齊爾品（Alexander Tcherepnin，1899-1977），一位熱切崇尚東方音樂的俄國作曲家。

江文也與中國音樂的邂逅或許給我們留下一個極其浪漫的印象。然而只要仔細回顧他的歷程，我們就會理解其中的曲折。他的前衛、跨國姿態總也不能擺脫殖民地臺灣之子的陰影；他所醉心的西方現代主義必須經由日本的中介才能有所得；而讓他生死相許的中國情懷其實來自一位俄國導師的啟發。江文也在不同文化和地緣政治的板塊間來回游走，代表了一代臺灣藝術家如何努力調整自己的身份，回應從殖民主義到帝國主義，從民族主義到國際都會主義（cosmopolitanism）等各種挑戰。

當江文也 1938 年抵達北京時，中國已經陷入抗日戰爭的漩渦中。然而江文也的藝術生涯卻在淪陷的北京蓬勃發展，並在四〇年代初達到高潮。他試圖以交響樂《孔廟大晟樂章》（1939）和中日文的詩歌重新定義中國音樂和文字的精髓——儒家禮樂精神。他的音樂和詩歌融合了過去與現在，在「想像的鄉愁」形式下，他進行著大膽創新。

已故的捷克漢學家雅羅斯拉夫·普實克（Jaroslav Průšek，1906-1980）在觀察現代中國的文化和歷史進程時，曾以「抒情性」相對於「史詩

96.4.02 收稿，96.4.27 通過刊登。

* 本文承蒙日本愛知大學黃英哲教授、國立臺灣大學周婉窈教授提供研究資料，哈佛大學蔡建鑫先生、聖路易華盛頓大學呂淳鈺女士提供翻譯諮詢，謹此致謝。本文原以英文寫成。中譯初稿由中央研究院楊小濱博士、華盛頓大學呂淳鈺女士執筆，在此一併深致謝意。

** 美國哈佛大學東亞語言文明系Edward C. Henderson講座教授。

臺灣大學學術期刊資料庫

性」——或個人的詩意表達相對於集體的政治呼嘯——來界定。江文也一生見證了普實克對中國現代性這兩種聲音母題的觀察；它顯示了現代中國對「新聲」的追求如何總落入或緘默、或爭辯，或陰鬱、或狂熱的循環。

本文將討論江文也在他生涯的轉折點上，如何對「聲音」的現代性作出選擇，以及所必須承受的美學與政治後果。準此，本文以江文也的音樂作品、詩作和理論文章為例證，探問以下的議題： 他的現代感性如何凸顯了殖民性、民族性與國際都會性的混淆特質；他在戰爭時代對儒家音樂和樂論的鑽研如何為中國文化本體論與日本大東亞主義間，帶來了不可思議的對話；以及更重要的，歷史的機遇如何激發也局限了江文也的抒情視野。

關鍵詞：聲音　現代性　現代主義　國際都會主義　法悅境　想像的鄉愁　抒情　史詩

臺灣大學學術期刊資料庫

前言

1936年夏天，旅居日本的臺灣作曲家兼詩人江文也（1910-1983）首次踏上了北京（當時爲北平，下同）和上海的旅途。[1]這年稍早江文也的管絃樂曲《臺灣舞曲》在柏林奧林匹克音樂比賽中獲獎。江文也已經是日本音樂界的明日之星，這項榮譽使他的地位更加穩固。然而江文也卻沒有親自到歐洲領獎，而是選擇了訪問中國。

和江文也一起訪問北京和上海的是亞歷山大・齊爾品（Alexander Tcherepnin，1899-1977），一位熱切崇尚東方音樂的俄國作曲家。爲了推動具有地域風格的現代音樂，齊爾品在1934年訪問了日本，並且很快發現了江文也。[2]當時江文也已經厠身日本的歌劇演唱界，也是頗爲看好的現代派作曲家。因爲齊爾品的影響，江決心改弦更章，將自己的熱情傾注到具有民族色彩的創作。儘管他來自殖民地臺灣，並在日本成長和發展，江文也選擇了中國作爲他文化認同的對象。

對江文也來說，1936年的這次旅行是美夢成真。正如他描寫所乘坐的火車進入北京時的興奮：「我清楚地感覺到心臟鼓動的鳴聲，我的全身有如市街的喧擾般沸騰地要滿溢出來。……我好似與戀人相會般，因殷切地盼望而心焦，魂魄也到極點。」[3]在北京的所見所聞無不讓這位年輕作曲家震撼不已，以致於感到被古城的莊嚴「壓得扁扁的」。即使旅行一年之後，北京乃至中國的魅力仍然讓他魂牽夢縈：

很微妙的滲透進來什麼
發生了什麼事了

---

[1] 江文也，漢語拼音為 Jiang Wenye。江在 1938 年前後採用了 Chiang Wen-yeah 作為其姓名的正式拼音。江文也原名江文彬，1932 年之後他開始使用日語發音的姓名「江文也」，拼音為 Bunya Koh.。這個拼音使用至 1936 年至 1937 年之間，如見收入《齊爾品選輯》的作品上之姓名。根據齊爾品的建議，在 1938 年前後江將姓名拼音改為較近漢語拼音的 Chiang Wen-yeah。為了一致性，本文採用 Jiang Wenye 而非 Chiang Wen-yeah 之拼音。有關江文也的姓名與拼音法，見吳玲宜〈江文也生平與作品〉，收入臺北縣立文化中心編，《江文也紀念研討會論文集》（臺北縣立文化中心，1992），頁 155。

[2] 更多有關亞歷山大・齊爾品在中國及日本的資料，見 Chang Chi-jen, *Alexander Tcherepnin： His Influence on Modern Chinese Music*, Ed.D. dissertation, Columbia University Teachers College (1983).

[3] 江文也，〈從北平到上海〉，劉麟玉譯，《聯合報》副刊， 1995 年 7 月 29 日。

臺灣大學學術期刊資料庫

我將全神貫注於耳朵上
靜謐的
著實靜謐的
朝聖的歌聲
靜謐的
傳送著東方悠遠傳統的歲暮[4]

1938年，江文也接受了北京師範學院的教職，遷居北京，卻可能沒有料到他以後的事業生命將與這座城市共相始終。

江文也與中國的邂逅或許給我們留下一個極其浪漫的印象，一個海外遊子回歸原鄉的佳話。然而只要仔細回顧江文也的歷程，我們就會理解其中更有許多曲折。他的前衛、跨國姿態總也不能擺脫殖民地臺灣之子的陰影；他所醉心的西方現代主義必須經由日本的中介才能有所得；而讓他生死相許的中國情懷其實來自一位俄國導師的啓發。早在日本的那些年月裏，江文也已經在不同文化和地緣政治的板塊間來回游走。他代表了一代臺灣藝術家如何努力調整自己的身份，回應從殖民主義到帝國主義，從民族主義到國際都會主義（cosmopolitanism）等各種挑戰。但這只是江文也歷險的前奏而已。

當江文也1938年抵達北京時，中國已經陷入抗日戰爭的漩渦中。然而江文也的藝術生涯卻在淪陷的北京蓬勃發展，並在四〇年代初達到高潮。他試圖以交響樂《孔廟大晟樂章》（1939）和中日文的詩歌重新定義中國音樂和文字的精髓——儒家禮樂精神。他的音樂和詩歌融合了過去與現在，在「想像的鄉愁」（imaginary nostalgia）形式下，他進行著大膽創新。

然而江文也的實驗是在一個戰亂和革命的年代裏進行的。他對中國的抒情召喚顯然與鏗鏘「吶喊」的主流聲音格格不入。而他的殖民身份也不能讓他免於日本帝國主義的影響。無論如何，他注定要爲自己的理想付出巨大代價。從四〇年代中期開始，江文也的生活就陷於一次又一次的指謫和羞辱，被當成殖民地走狗、漢奸、右派、反革命等等，終至於他和他的作品湮沒無聞。

已故的捷克漢學家雅羅斯拉夫・普實克（Jaroslav Průšek，1906-1980）在

[4] 自 1937 年 7 月起，江文也開始在《音樂新潮》雜誌上發表一系列文章。此段引用自該系列最後一篇〈歲暮的一刻〉，中譯參見劉麟玉，〈日本戰時體制下的江文也之初探：以 1937-45 年間江文也音樂作品與時局關係為中心〉，論文發表於「江文也先生逝世二十週年紀念學術研討會」（中央研究院臺灣史研究所，2003 年 10 月 24 日），頁 2。

臺灣大學學術期刊資料庫

觀察現代中國的文化和歷史進程時，曾以「抒情性」相對於「史詩性」——或個人的詩意表達相對於集體的政治呼嘯——來界定。[5]江文也一生見證了普實克對中國現代性這兩種聲音母題的觀察；它顯示了現代中國對「新聲」的追求如何總落入或緘默、或爭辯，或陰鬱、或狂熱的循環。本文將討論江文也在他生涯的轉折點上，如何對「聲音」的現代性作出選擇，以及所必須承受的美學與政治後果。準此，本文以江文也的音樂作品、詩作和理論文章爲例證，探問以下的議題： 他的現代感性如何凸現了殖民性、民族性與國際都會性的混淆特質；他在戰爭時代對儒家音樂和樂論的鑽研如何爲中國文化本體論與日本大東亞主義間，帶來了不可思議的對話；以及更重要的，歷史的機遇如何激發也局限了江文也的抒情視野。由於他的作品和生命種種此消彼長的變奏，江文也譜寫出中國現代性最不可測的一則樂章。

一、 從「殖民的國際都會主義」到「想像的鄉愁」

現代中國對「新聲」的追尋可以追溯到鴉片戰爭前夕。當時諸如龔自珍（1792-1841）這樣的文人曾哀嘆他的時代暗啞不明，因此企求黃鐘大呂，喚醒國魂：

九州生氣恃風雷

萬馬齊喑究可哀[6]

龔自珍呼籲一種「天地爲之鐘鼓」聲音，藉以發聾振聵。他喚起的「聲音母題」將在中國二十世紀的作家中引起種種迴響，從章太炎（1869-1936） 把革命力量視爲「雷霆之聲」[7]，到魯迅 （1881-1936） 希望以「真的惡聲」的「吶喊」[8]來喚醒中國人民，無不如此。這個聲音代表一個時代自新強國的集體怒吼，但令人省思的是，這個聲音賴以形成的理論和技術不也同時是對西洋甚至東洋腔調的呼應？

二十世紀之交有識之士對音樂現代性的推動與文學改良運動其實相互唱

[5] Jaroslav Průšek, “Subjectivism and Individualism in Modern Chinese Literature”in *The Lyrical and Epic*, ed. Leo Ou-fan Lee (Bloomington：Indiana University Press, 1980), p.1-28.

[6] 龔自珍，〈己亥雜詩〉第 125 首。

[7] 引自郭延禮，《中國近代文學發展史》（濟南：山東教育出版社，1990）第一冊，頁 45。

[8] 魯迅，〈音樂？〉，收入《集外集》，見《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，1981）。魯迅於 1924 年寫作此文，以回應徐志摩對現代音樂的批評。

臺灣大學學術期刊資料庫

和。1903年，匪石（1884-1959） 撰寫〈中國音樂改良說〉，嚴厲批評傳統音樂文化的封建內容和孔教窠臼。爲了重塑中國國民性，匪石呼籲按照西方模式來進行音樂改革。[9]中國音樂現代化的努力於1904年首見端倪，李叔同（1880-1942）和沈心工（1870-1947）引入了學堂樂歌作爲音樂教育的一種形式。[10]接下來的數十年中，中國音樂的教育、作曲、表演和欣賞都經歷了巨變。西方的影響關係至大；幾乎所有的重要人物，比如蕭友梅（1884-1940）、王光祈（1891-1936）、趙元任（1892-1982）、賀綠汀（1903-1999）、黃自（1904-1938）、冼星海（1905-1945）、丁善德（1911-??）和馬思聰（1912-1987）等，或在歐美接受音樂訓練。或在中國私淑西方曲派和大師。[11]比如，蕭友梅和王光祈在德國受的教育，馬思聰在巴黎學習小提琴和作曲，黃自則從美國歐柏林學院和耶魯大學的音樂專業畢業。

儘管這些音樂家的專長和興趣各不相同，他們共有的特徵是對十八和十九世紀歐洲音樂的承襲；他們所運用的技巧諸如大小調、等音音階、和聲等技法在在反映對西方規範的堅持。在觀念上，他們關注五四的國家主義籲求，努力創作最能代表民族精神的音樂。與其他藝術領域裏的同行一樣，這些音樂家必須處理一種悖論，即他們的對民族主義和民族形式的追求其實來自於對國際政治風潮的先期認知，而另一方面，他們的創作無論對中國聽衆如何新鮮，仍不脫西方樂曲的熟腔熟調。他們最喜愛的曲式包括現實主義和晚期浪漫派，而民族樂派則因其內蘊的民族主義理想和地方色彩，尤其具有獨特的吸引力。到了三〇年代，有鑒於國難當頭，多數音樂家越來越在意從作品中表現他們的抱負，每每譜出了具有強烈感時憂國氣息的旋律。[12]

是在這樣的背景下，江文也出現在三〇年代後期中國的樂壇就更令人矚

---

[9] 匪石，〈中國音樂改良說〉，收入張靜蔚編，《中國近代音樂史料匯編：1840-1919》，（北京市：人民音樂出版社，1998），頁186-193。該文原出《浙江潮》1903年6月。

[10] 有關現代中國音樂的興起之研究，見夏灩洲，《中國近代音樂史簡編》（上海：上海音樂出版社，2004）；亦見陳建華、陳潔編著，《民國音樂史年譜》（上海：上海音樂出版社，2005）、張靜蔚編，《中國近代音樂史料匯編》。有關西方音樂引介至中國的考察，見陶亞兵，《明清間的中西音樂交流》（北京：東方出版社，2001年）。

[11] 例如馬思聰與冼星海留學法國，黃自留美，王光祁留德。關於現代中國音樂家對西方音樂的接受及其所受音樂教育的概要，見蘇夏〈江文也與中國大陸的作曲界〉，收入《江文也紀念研討會論文集》，頁23-30。

[12] 蘇夏，頁31-36；夏灩洲，第4-5章。

臺灣大學學術期刊資料庫

目。江文也1910年出生於殖民地臺灣，1917年被送到中國廈門，就讀於一所有日本背景的學校。1923年江移居日本，隨後進入一所職業學校修習電機工程。但這位臺灣年輕人卻對音樂情有獨鍾，將大部分業餘時間都花在聲樂課上。江文也在樂壇最初以歌唱起家；1932年到1936年曾在日本全國音樂比賽中獲得四個獎項。1933年，藤原義江歌劇團給了他一個男中音的職位，在普契尼的《波西米亞人》和《托斯卡》等劇中擔任配角。同時他開始追隨早期日本現代音樂的領軍人物山田耕筰（1886-1965）學習作曲。山田傾心德國浪漫派從華格納到史特勞斯的音樂，也是日本新交響樂團的指揮。[13]

日本從明治中期開始接受歐洲音樂，[14]到了1930 年代初已形成相當規模的音樂界，吸收從古典樂派到現代派的不同音樂風格。年輕的日本作曲家並不拘泥於一種模式，而是追逐多樣的風格。儘管他們未必從中找到創新的途徑，他們兼容並蓄，將各種時期、風格的歐洲音樂並置於共時的框架內，不啻是將其「空間化」了——這是他們歐洲的原創者所始料未及的結果，也是異地／易地的現代性表徵。

比如山田耕筰在1910年代創作的音樂就顯現出「莫札特、貝多芬、舒伯特、孟德爾頌、布拉姆斯和德弗乍克」的影響，而在另一個年頭他又顯出「理查·史特勞斯、德布西，甚至斯克利亞賓」的影響。[15]與此同時，日本作曲家也努力創造一種民族風格，江文也的老師山田正是這種努力的主導人之一。他對西方和日本風格的融合（包括具有民歌旋律的聲樂和器樂作品）獲得了廣泛矚目。[16]不過這種民族主義的探求也必須因應如下的兩難：儘管作曲家念念要在現代國際舞臺上發揮本土身份的特質，他所仰賴的民族主義觀念和作曲技法卻仍然來自西方模式。換言之，「民族主義」不一定意味著我們就可以追本溯

[13] 有關從明治後期至江文也崛起的時代的日本音樂界之概要，見林瑛琪，〈夾縫中的文化人：日治時期江文也及其時代研究〉（國立成功大學博士論文，2005），第四章。

[14] 有關西方音樂在日本的興起，見 Eta Harich-Schnerider, *A History of Japanese Music* (London： Oxford University Press, 1973), p.446-544；以及"Japan"，收於 Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary and Musicians*, 6th ed. (London： Macmillan, 1980), p.549-555.

[15] Mandara no Hana, Yamada Kōsaku, introduction to *Sympony in F major, "Triumph and Peace"* (Tokyo： Naxos, 2003), p.13.

[16] John Vinton, ed. "Japan," *Dictionary of Contemporary Music* (New York： E. P. Dutton, 1971), 365; Kuo Tzong-kai, *Chiang Wen-yeh： The Style of His Selected Piano Works and A Study of Music Modernization in Japan and China,* D.M.A. thesis, The Ohio State University (1987) , p. 41-42.

臺灣人學學術期刊資料庫

源，重現某個文明、國家傳統的精髓，它不妨也是一種創造，來自於本土和國際間對話或齟齬的結果。[17]對本土的嚮往總已預設了與非本土遭遇，預設了辨別人我的意圖。

江文也的早期生涯正是這樣一種遭遇的戲劇化。正如他許多同行一樣，江文也沉浸在大正時期的歐化氛圍裏。但是隨著西學知識越來越成熟，他意識到並非所有外來的東西都可以貼上「現代」標簽。他對古典和浪漫派大師的興趣逐漸降低，轉而開始迷戀曲風前衛的斯特拉文斯基、德布西、普羅科菲耶夫、馬利皮埃羅（Gian Francesco Melipiero，1992-1973），特別是巴托克（Béla Bartók，1881-1945）。因此江文也發現山田的風格已經過時，也就不令人驚訝。他渴望追逐更反傳統的東西，結識了像箕作秋吉 （1895-1971）、清瀨保二（1900-1981）和松平賴則（1907-1981）這些作曲家，並加入了「新興作曲家聯盟」。這個聯盟成員反對皇家音樂學院的傳統主義者，也批判爵士及流行音樂者，他們的先鋒姿態不問可知。

江文也主要的靈感來源是巴托克，這說明了他對現代主義和民族主樂派的同等重視。這位匈牙利作曲家對民間音樂的創造性詮釋，以及對十九世紀浪漫派和現實主義模式的勇敢叛離，啓發了臺灣來的江文也尋找「自己的」音樂的動機。雖然江文也的作品避免了巴托克較大膽的不協和曲式，他所運用的打擊樂節奏說明了兩人都深受民間舞蹈和音樂的影響。[18]具體的例子像是《臺灣山地同胞歌》（1936）。另一方面，江文也在這一時期的作品，比如《盆踊主題交響組曲》（1935），顯示他對東方音節體系的巧妙運用，尤其是以半音音程爲特徵的日本「陰旋」音階體系。

這個時期江文也作品的特點是不斷改變旋律的方向，仿佛沒有耐心遵循全音的主旋律。正如樂評者所觀察到的，他的旋律線的跳躍可能源自他對五聲音階的廣泛運用；因此，甚至一次音級轉換也會遭遇全音音階中的跳脫。但這些跳脫也可能與江文也使用現代派技法有關，意在打斷音級轉換的旋律運動。[19]爲了平衡這種實驗，江文也運用反向的曲線，把無法預料的音域改變成可預見的主導和調性終點。

---

[17] Homi Bhabha, "Introduction： narrating the nation," in *Nation and Narration,* ed. Homi K. Bhabha (New York： Routledge and Keegan Paul, 1990), p.1-7.

[18] 有關江文也對於西方現代派的接受，評論者已從不同角度切入討論，如張己任，《江文也：荊棘中的孤挺花》（臺北：時報文化，2002），頁62-66；Kuo Tzong-kai, *Chiang Wen-yeh*, p.140。有關巴托克對江文也的影響，見高城重射，〈我所了解的江文也〉，江小韻譯，收入《中央音樂學院學報》第3期，（2000），頁62。

[19] Kuo Tzong-kai, *Chiang Wen-yeh*, p.88.

臺灣大學學術期刊資料庫

至此，江文也所經歷的似乎是典型的東亞現代主義者對西方前輩的回應。他和趣味相投的同行們一方面承認歐洲音樂的強大影響，另一方面卻渴望創造一種本土的聲音與之對應。他們嘗試將遲到的現代性（belated modernity）轉換成另類的（alternative）以及異地／易地（alter-native）的本土現代性。

但由於身份使然，江文也的挑戰顯得更爲複雜：他來自臺灣，而臺灣自1895年起已成爲日本殖民地。江出生的時候（1910），臺灣已經逐漸納入日本的政治、文化和經濟體系。儘管歧視性的種族政策無所不在，日本殖民政權對臺灣的現代化倒的確作出貢獻；而在割讓之前，臺灣曾是中國開發最低的地區之一。因此對於大部分臺灣人來說，「成爲日本人」是一件難以取捨的事，是擺盪在殖民現代性和民族認同之間的弔詭。[20]江文也也未能脫離這個弔詭。儘管他十幾歲時就移居到日本，殖民的幽靈始終長相左右，以至於直到許多年後，他將作品如何出色卻從未在日本獲首獎的原因，歸結於他的臺灣背景。[21]

我們所關注的是，江文也以殖民地之子的身份，如何折衝在他音樂事業中的兩極——即現代主義和民族主義——之間。如果殖民主義的力量不僅在於殖民者對殖民地所施行的政治和經濟壟斷，也在於無所不在的文化統攝，那麼現代日本作曲家的全盤西化其實意味著歐陸霸權已經滲入東瀛，而日本的現代性也已經不自覺顯露其殖民性的一面。有鑒於此，像江文也這樣來自殖民地臺灣的作曲者，不就是雙重遠離那歐洲音樂的殿堂，必須以轉嫁再轉嫁的方式來把握大師的技巧？問題不止於此。我們要問：既然民族主義有助現代日本作曲家重新界定他們創作裏的國族身份，一個來自殖民地臺灣的同行是否也有資格闡釋「真正」的日本音樂？另一方面，假如民族主義未必是內爍道統的自然流露，而也可能是一種（由歐洲輸入的）現代意識形態，得以通過政教機制來培養，那麼像江文也這樣從小日化的藝術家不同樣有資格代表日本、從事「日本的」音樂創作？由此推論，江文也七歲離開臺灣，直到1930年代中期才短期回鄉，除了血緣種族關係，在什麼意義上他還稱得上是臺灣的「當然」代表？日

[20] 見Leo Ching書中精闢的分析， *Becoming Japanese： Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation* (Berkeley： University of California Press, 2001); 亦見Ping-hui Liao and David Der-wei Wang, eds., *Taiwan under Japanese Colonial Rule： History, Memory, Culture* (New York： Columbia University Press, 2006).

[21] 江文也顯然已意識到自己的殖民身份，影響了他在日本及戰爭期中國的職業生涯。1945年論及所任教的系裡的學院政治有利於一位日本同事時，他說：「我這個身爲殖民地的臺灣人，是時時受日本人歧視：就是成名以後，參加了四次日本全國音樂作曲比賽時，我的作品總是列入二等獎，一等獎都是日本作家。」吳韻真，〈先夫江文也〉，收於《江文也紀念研討會論文集》，頁142-143。

臺灣大學學術期刊資料庫

本的殖民政權如何將江文也其人其作收編到日本地方色彩（local color）的論述，而不是臺灣區域主義（regionalism）的話語中？

這些問題也許可以從江文也1934年的管弦樂作品《來自南方島嶼的交響素描》中獲得解釋。這首作品包含了四個樂章：〈牧歌風前奏曲〉、〈白鷺的幻想〉、〈聽一個高山族所說的話〉和〈城內之夜〉。在這些作品中，〈白鷺的幻想〉和〈城內之夜〉在第三屆日本音樂比賽中獲獎。在〈城內之夜〉的基礎上，江文也完成了《臺灣舞曲》（作品第一號），這首作品獲得了柏林奧林匹克音樂獎。[22]《來自南方島嶼的交響素描》充滿晚期浪漫派風格，並用日本民歌樂曲中的旋律作爲點綴，顯示江文也的老師山田耕筰的影響。但還有別的：一方面那種神秘和催眠色彩油然而生德布西般的印象派感受，而同時，它的節拍和節奏轉換，還有使用附加和裝飾音製造變奏的方式，更顯示了巴托克的風格。〈聽一個高山族所說的話〉是一首以不規則的節奏遙擬臺灣土著原始生命力的作品，特別帶有巴托克打擊樂樂章和普羅科菲耶夫機械、快速的自由曲風（toccata）的印記。

需要注意的是，這五首作品是1934年江文也成年後首次回臺旅行時所構想的，當時他離開臺灣已經有十七年。那次旅行中江文也與其他幾位旅日臺籍音樂家一起巡迴表演，並且獲得熱情歡迎。[23]使他印象最深的卻是臺灣島上寧靜的生活和美麗的景色。正如他所說的：

> 水田真是翠綠。在靜寂中，從透明的空氣中，只有若干白鷺鷥飛了下來。於是，我站在父親的額頭般的大地、母親的瞳孔般的黑土上。……我靜靜地闔上眼……人性與美麗的自然，以及這個地方的生命，使我投入冥想中。
>
> 我感覺有一組詩、一群音在體內開始流動。說不定古代亞細亞深邃的智慧在我的靈魂中甦醒。這樣的觀念逐漸進展，最後形成一個龐大的塊狀物，在我的內心浮動，以此，使我狂亂異常。[24]

江文也描寫他看到臺灣田園風光時的興奮之情，仿佛經歷了某種神聖的狂喜。回鄉之旅可能讓江文也詩興勃發，但我們好奇的是，這種鄉情的湧動是否也可能是主體的一廂情願，一種放縱自我想像的藉口？當他的音樂和詩歌將他

[22] Kuo Tzong-kai, *Chiang Wen-yeh*, p.18.

[23] 有關江文也的臺灣之行，見周婉窈，〈想像的民族風—試論江文也文字作品中的臺灣與中國〉，《臺大歷史學報》35期（2005年6月），頁137-142。

[24] 江文也，〈「白鷺的幻想」的產生〉，《音樂世界》6：11（1934年6月），頁110。根據周婉窈中譯，頁137，略作修改。

臺灣大學學術期刊資料庫

的身體升華爲對故土，以至於亞洲，的崇高激情，江文也展示了一種近乎獨白的浪漫情懷。

我們也不能忽視江文也音樂和文學作品中的異鄉——異國情調——母題。不論他對臺灣的感情有多麼深厚，江文也其實少小離鄉，與這座島嶼睽違久矣。也正因此，他那種狂熱的鄉愁每每洩露了他對故鄉的陌生。下面這首詩就顯出江文也賦予臺灣極不同的意象：

在那裡我看到了華麗至極的殿堂
看到了極其莊嚴的樓閣
看到了圍繞於深邃叢林中的演舞場和祖廟
但是 它們宣告這一切都結束了
它們皆化作精靈融入微妙的空間裡
就如幻想消逝一般 渴望集神與人子之寵愛於一身的它們
啊——！在那裡我看到了退潮的沙洲上留下的兩、三點泡沫的景象。[25]

江文也的這首詩寫於1934年訪臺之後，也出現在《臺灣舞曲》的唱片介紹中。與前面散文那種田園意象相比較，這首詩裏的臺灣是個頹敗的宮殿樓閣、舞場祖廟的所在。然而「一切都結束了」。緬懷臺灣轉瞬即逝的輝煌，江文也企圖用音符重建過去。

一個藝術家的鄉愁可能來自遠離故土，也可能來自他覺得他已經失去與土地靈犀相通的那點感應。通過江文也的詩歌和音樂，臺灣顯示兩種不同視野：一是頹敗的荒原，一是詩意的夢土。前者喚起對歷史輝煌的感慨讚嘆，後者則引發素樸的牧歌吟唱。但我們可以輕易指出，臺灣從來不以「華麗至極的殿堂與極其莊嚴的樓閣、演舞場和祖廟」知名於世，江文也一定是爲了他自身的懷鄉想像而營造了一個異域景觀。倘如是，我們也應當探問，是否江文也筆下的白鷺意象，土著文化的採風，還有「南島」風情色彩，也未必是純然的鄉土寫真，而不乏奉故鄉臺灣之名所敷衍、誇張的異域情調？

我在別處曾提出，鄉愁往往可能和異域風情一同出現，因爲二者都依賴於「錯置」（displacement） 的原則。在神話學和心理學的意義上，錯置意味一種敍事機制，企圖重新定位、掌握去而不返或難以言傳的事物。但錯置的敍事

[25] 八月十一日至十九日在臺灣巡迴表演之後，江文也回到日本寫下這首詩，題於管絃樂曲《臺灣舞曲》總譜扉頁上。譯文引自周婉窈，頁138。

臺灣大學學術期刊資料庫

或心態也同時反証了那號稱「本源」的事物可望而不可即的失落感。[26]江文也的文字和音樂則顯示他的異域風情和鄉愁相互糾纏，更有其歷史因素。三〇年代初期，臺灣作爲魅惑的、神秘的「南方」，已經普遍成爲日本作家和藝術家熱愛的主題，比如佐藤春夫（1892-1964）的浪漫小說，石川欽一郎（1871-1945）的繪畫，以及伊能嘉矩（1867-1925）的民族誌等，都可以得見。[27]臺灣的異域誘惑可能來自日本從二十世紀初就開始流行的「異國情調」觀。日文中的「異國」最初是在十七世紀前半葉，當日本切斷與中國和荷蘭東印度公司之外的所有貿易關係時，和更具有貶義的「南蠻」一詞一起引入的。而「情調」一詞，則是明治時代的發明，是詩人木下杢太郎（1885-1945）用來指稱他的詩作所試圖捕捉的那種異域的情態。正如詩人批評家野田宇太郎（1909-1984）提醒我們的，日文的「異國情調」一詞直到1907年左右才通用開來。[28]儘管「異國情調」代表二十世紀初文化人對異國和新奇事物的詩意呈現，它的恰恰在日俄戰爭（1904-1905）爆發後開始流行，卻不禁令我們思考它的政治含義。尤其是當「異國情調」運用到令人拜倒而又永遠等著被佔有的臺灣——她不是一塊清純的處女地就是一座頹廢的溫柔鄉——這個詞就帶出歐洲帝國主義定義下的「異國情調」的回音了。[29]

當江文也在1934年創作他的詩歌和音樂時，他將異國／異域情調的因素植入他的鄉愁裏，並由此召喚出一種強烈的情緒張力。江文也認同他與臺灣的族裔關聯，不過他更深炙於日本與歐洲的文化教育中；他只能通過非鄉土的音符和語言來表達他的鄉愁。同時，有鑒於大正時期日本的異國情調話語，我們也不得不思考江文也的鄉愁是否也出自某種把自己異國情調化的衝動，或者說，是否他將自己的臺灣背景戲劇化，以便一面與他的日本同行區隔開來，一面也迎合日本聽衆對這個剛納入帝國版圖的島嶼的好奇。搖擺在「異化的局內人」（alienated insider） 和「知情的局外人」（informed outsider） 之間，江文也

[26] David Wang, *Fictional Realism in 20th Century Chinese Fiction： Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (New York： Columbia University Press, 1992)，第六、七章。

[27] 有關日本殖民的「南方」的文學、語言及文化再現之詳細論述，見Faye Yuan Kleeman, *Under an Imperial Sun： Japanese Colonial Literature of Taiwan and the South* (Honolulu： University of Hawaii Press, 2003)，特別是第一章論「南方系譜學」。

[28] 野田宇太郎，『異国情調の文芸運動』 http：//www.japanpen.or.jp/e-bungeikan/study/pdf/nodautaro.pdf (03/30/06)。 我要感謝蔡建鑫對此提供建議；見“Obsession with Taiwan： Nishikawa Mitsuru and Sinophone Articulations,” 未刊稿，p.5-9.

[29] 關於異國情調與殖民欲望的討論，例如Chris Bongie, *Exotic Memories： Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle* (Stanford： Stanford University Press, 1991).

臺灣大學學術期刊資料庫

在音樂和詩歌中營造出「想像的鄉愁」效果。我已在他處討論過「想像的鄉愁」可以視爲現代性的一種特徵，顯示主體因爲時空文化的裂變所產生的「無家可歸」的情境。我強調鄉愁的「想像」性，因爲鄉愁與其說是來自原鄉的失落的後果，不如說原鄉的「總已經」失落構成了一種「缺席前提」（absent cause），促成了回憶和期待，書寫和重寫的循環演出；這既是原初激情的迸發，又是由多重歷史因素決定的傳統。[30]在近代日本殖民地政治與國際都會文化交匯點上，江文也的音樂和詩歌提供了這種「想像的鄉愁」最生動的例證。

我們現在來到江文也中國之行的最後動力；亞歷山大・齊爾品——一位在三〇年代遊歷東亞、尋求純粹的東方之聲的俄國作曲家——入場。亞歷山大·齊爾品1899年生於聖彼得堡一個具有深厚音樂傳統的家庭，從小就接受鋼琴訓練。他的父親尼古拉·齊爾品是作曲家和指揮家，也是著名的音樂教育家，曾經鼓勵他的學生普羅科菲耶夫實驗新的音樂技巧。俄國革命爆發後，尼古拉·齊爾品舉家移居巴黎，在那裏亞歷山大開始探索新的作曲方法。他決心重新定位俄國音樂的民族性，發展出「歐亞主義」的理論，並對中東和亞洲地區的地方旋律越來越感興趣。1934年春天，亞歷山大·齊爾品開始了他計劃中的東方之旅。他打算先訪問中國，然後赴日本、菲律賓、新加坡、埃及和巴勒斯坦。但實際的行程卻十分不同。他在上海的第一場鋼琴音樂會上，齊爾品遇到了他的老友，當時在上海國立音樂專科學校任教的鮑里斯·扎哈洛夫（Boris Zakaroff）；通過扎哈洛夫他進入了中國的精英圈子，並且學習古國的音樂和文化。他被自己的發現所震撼了，除了鄰近的日本，他於是取消其他的行程。

齊爾品在中國住了三年 （1934-1937）。在此期間，他在上海國立音樂專科學校和其他院校擔任教職，推動和創作他的歐亞主義風格的音樂；他並且愛上了一位才華橫溢的中國鋼琴家，有情人終成眷屬。[31]他還結識了文學大師魯迅，魯迅曾答應合作一部改編自《紅樓夢》的歌劇腳本，但1936年大師過世，這個計劃未能如願完成。[32]齊爾品崇尚中國文化傳統，處處見賢思齊。他的中

[30] 我對於「想像的鄉愁」概念的討論，首見於我的沈從文研究。見 *Fictional Realism in 20th Century Chinese Fiction*, p.252-253.

[31] Li Ming Tcherepnin ，即李獻敏，出生於廣東的一個基督教家庭，家裡具有豐富的西方音樂背景。李獻敏就讀於蕭友梅創立的上海音樂學院；1934年當她正要前往比利時深造鋼琴之前認識了齊爾品。他們於1937年結婚。見張己任，〈記齊爾品夫人李獻敏女士〉，《全音音樂文摘》69期，（1984），p.142-146。

[32] 根據作曲家賀綠汀所回憶齊爾品與魯迅合作的嘗試。引自Chang Chi-jen, *Alexander Tcherepnin*, p.51-55。有關齊爾品在中國的活動更多的說明，見Kuo Tzong-kai, *Chiang Wen-yeh*, p.73；林瑛琪，〈夾縫中的文化人〉，頁110-127。

臺灣大學學術期刊資料庫

文名字「齊爾品」是他中國義父齊如山（1875-1962）取的。齊如山不是等閒之輩，他是著名的中國戲曲理論家、劇作家，也是京劇大師梅蘭芳（1894-1961）最親密的顧問。

齊爾品在中國任教期間卻未必事事如意。當時幾乎所有作曲家都深信西方古典派和浪漫派的影響，齊爾品對此不以爲然。他相信中國作曲家不應當模仿韓德爾或貝多芬，而應當從現代派創新實驗的地方開始：「對中國來說，德布西、史特拉汶斯基……可以被視作經典——（一次大戰）戰後的現代音樂創作便足以完成中國學生的音樂教育。」[33]齊爾品的理由是中國和「產生了舒曼、蕭邦和舒伯特的文化」沒有任何共同通之處，因此沒有必要去重複西方古典傳統之路，以抵達現代的階段。

「如果你要在漢口建立第一座發電廠，你一定會建立一座最先進的，而不是像你四十年前在美國建立的第一座發電廠那樣。」那麼「在音樂裡我們應該從我們能夠使用共同語言的地方開始——這就是二十世紀。」[34]不過齊爾品又追加了一點，就是只有當民族風格充分發揮時，中國音樂的現代化任務才算大功告成。齊爾品認爲，五聲音階是中國本土音樂構成中的基本調性元素，因此五聲音階基礎上的作曲才能強調中國音樂的民族性。他甚至聲稱：「現代音樂因爲使用五聲音階，其實更接近東方的調性，也是最爲自然的作曲方式。」[35]

當時中國現代音樂界以黃自和蕭友梅這些人物馬首是瞻，齊爾品的理論當然引人側目。對他們來說，這位俄國作曲家對現代派和民族派音樂的大力提倡，似乎是將格格不入的東西放在一起。但齊爾品和他的中國同行之間的對話（或缺乏對話）使我們重新思考廣義的中國現代主義的狀況。齊爾品對中國作曲家全盤西化的做法深感不妥，認爲他們沒有意識到西化過程中產生的問題，從東施效顰到時代錯亂不一而足。對齊來說，現代化最有效的途徑是參與最新的西方潮流，同時以民族風格來重新打造。但齊爾品的批評者提出一個觀點，即齊在批判歐洲傳統時其實已經站在一個優越的地位上，因爲他本人畢竟「是歐洲人」[36]擁有他認爲不適合中國人的那些音樂知識。甚至他的提倡具有中國特色的五聲音階也不無東方主義的味道。正如一位批評者指出的，「齊爾品先生忘了，在著手進行《五聲音階研究》時，他擁有巴赫與其他音樂家作爲背

[33] 齊爾品致Walter Koons的信，引自Chang Chi-jen, *Alexander Tcherepnin*, p.71.

[34] 同前。

[35] "Russian Pianist Plays Works of Nativist Composers," *Japan Times and Mail*, October 6, 1936. 引用自Chang Chi-jen, p.73.

[36] Zhao Meibo (Chao Mei-po), "The Trend of Modern Chinese Music," *Tien-hsia Monthly*, IV (1937), p283; 引用自 Chang Chi-jen, p.80.

臺灣大學學術期刊資料庫

景，並擁有他們的技巧。」[37]

這樣的語境也許可以解釋爲什麼江文也的出現對齊爾品來說如此關鍵。他們1935年初在日本相遇——當時齊爾品第二次訪問日本，兩人一見如故。江文也溫文爾雅的氣質和實驗性作品成爲齊爾品歐亞主義論的完美範例，甚至直到數十年後，他還對他的妻子說，江文也是他認識的中國音樂家中最富天才的。[38]不過，齊爾品對江文也來說也許更爲意義重大。除了他們對現代派音樂的共同愛好，齊爾品還是一個因爲政治原因而卸除了國族紐帶的藝術家，他以世界爲家，是一個願意擁抱新鮮和異國事物的國際都會主義者。更重要的是，這樣一種世故的姿態使他能更珍惜，而不是捨棄，他自己的文化遺產。這可以從他對斯拉夫和歐亞風格音樂的提倡中顯示出來。對於同樣是失去了本土之根的江文也來說，齊爾品的經歷可能不僅是一種藝術的靈感，而且更是一種文化的盟契。儘管二人從未有正式師生關係，江文也在往後一生的事業中將齊爾品視爲他的精神導師——甚至可以說是精神的父親。[39]因此，由齊爾品邀請江文也訪問中國，並在北京和上海接待他，也就順理成章了。

齊爾品和江文也的友情令人重新思考現代國族想像的建構問題。迄今爲止，臺灣和中國的學者們大多在江文也究竟是臺灣人還是中國人的問題上爭論不已，似乎國族身份可以回答他音樂探索上的所有問題。我們往往忽視了這樣一件事實：這位臺灣人是應一位俄國大師之請來到中國，並鼓勵他將古老文明的「記憶」重譜到音符中去；而二人創作時心懷的並非僅是臺灣，或中國，或日本，而是世界的舞臺。他們的氣派宏大，念念在於如何找到一種富有地域色彩的特徵，而同時又能保持現代跨國的視野。儘管如此，我們必須承認在齊爾品國際主義的大纛下，他還是無法完全擺脫東方主義的羈絆。他堅持現代的中國的音樂只能以五聲音階來創作，這就暴露了一種對外在標記的迷戀。再者，他培養江文也（以及其他幾位中國作曲家，比如賀綠汀）成爲模範中國作曲家的方式，不無皮格馬利翁神話（Pygmalion myth）中國版變奏的痕跡。

在江文也的方面，在日本和歐洲贏得了臺灣詮釋者的名聲之後，他對探索原鄉臺灣的原鄉——中國——躍躍欲試。然而，如果臺灣已經爲江文也的鄉愁和異國情調提供了一處夢土，中國豈非更像是一種慾望所在，讓他興發在鄉愁名義下的異域幻想，或異域名義下的鄉愁幻想？江文也的例子體現了東方人一

[37] 同前。

[38] Chang Chi-jen, *Alexander Tcherepnin*, p.132.

[39] 見齊爾品夫人李獻敏致郭宗愷信，1987年6月2日。信中寫道，「他們不只建立了師生關係，而且對彼此非常尊敬與喜愛。齊爾品先生暱稱江文也為『Pien』，而江文也則自稱『Apina』。齊爾品先生視江文也如子。」引用自Kuo Tzong-kai, p.68.

臺灣大學學術期刊資料庫

樣也會有的東方主義， 因此充滿反諷意味。這不僅是說他就著他西方導師的優越地位回看中國，也是說他演繹了一種現代主義的知識範型：將自己與自己熟悉或不熟悉的文化歷史都拉開距離，以一種類似東方主義者的觀點欣賞、批判過去。

結果是一種慾望與音符深具魅力的混成。看看江文也1935和1936年間（也就是跨越他首次中國之行前後的時期）創作的鋼琴協奏曲《十六首斷章小品》（作品第8號），可以思過半矣。這十六首中，第一首〈青葉若葉〉是一首普羅科菲耶夫式進行曲風格的「托卡塔」，而第三首寫於赴華前夕，頗受日本搖籃曲的啓發。第十二、十六和第十一、十四、十五首分別寫於北京和上海。這五首清楚地反映了江文也試圖紀錄他在中國街頭聽到的新的音效；中國樂器二胡和琵琶的的引用製造出節日般的歡慶調子。與此相對照的是第二首。這首曲子採用與荀白克及其追隨者相似的、在三〇年代日本被視爲極端前衛的無調性曲式，傳遞了某種冥想的情緒。最後一首，也就是第十六首，如樂評家已經注意到的，顯示出穆索爾斯基《圖畫展覽會》的影響。[40]

《十六首斷章小品》展示了江文也多才多藝的一面。他處理從日本搖籃曲到荀白克無調性實驗，從中國節慶音樂到歐洲印象派樂曲等不同曲風材料，顯得遊刃有餘。但作爲一個整體，這組樂曲並不呈現一個有機的序列，而是不同時間、不同情境、不同主題和不同情緒的零碎集合。這些曲子或許看似被安置在一種熟悉的形式範圍內，但它們隨機的互相參照和輾轉起伏的情緒其實並不穩定，以致在任何時候都有使音律秩序以及它的語境基礎潰散的可能。這反映了在齊爾品對他的影響與日俱增的時候，江文也藝術感性中的那種不確定性也一觸即發。

齊爾品對江文也的轉變持歡迎態度，他幫助這部作品的發表，還時常演奏其中的片斷。但對於江文也來說，《十六首斷章小品》只是他與中國的第一次接觸；在此之外還有更多的中國值得他探尋。齊爾品的聲音在這裡迴旋不去：中國作曲家不應把時間都花在模仿歐洲音樂上，「他們應當嘗試運用現代記譜法和爲具有國際特色的樂器來闡釋中國民族音樂。」[41]對江文也來說，要認同齊爾品的勸告，首先就得認同自己中國身份。一位流亡的俄國作曲家與他來自日本的臺灣弟子已經做好準備，創造一種他們相信最能代表「中國」的新音樂。

[40] Motohide Katayama, *Jiang Wen-ye Piano Works in Japan* 專輯介紹，J. Y. Song演奏 (New York： Pro-Piano, 2001), p.4.

[41] Chang , p.141.

臺灣大學學術期刊資料庫

二、 孔樂的政治

1938年3月，江文也接受了北京師範學院的教職。這個決定改變了他的命運，讓他從此永久居留中國。江文也決定離開日本的原因有不同說法，[42]但齊爾品賦予他的中國想像無疑是主要動力。從1938年到戰爭結束之前，這樣一種中國想像將江文也的事業帶到頂峰。他創作了至少六首管弦樂作品，四首鋼琴奏鳴曲，一百五十多首獨唱和鋼琴伴奏的藝術歌曲，五部音樂劇（兩部未完成），兩部電影的主題音樂，還有三本詩集。幾乎所有這些作品都集中在「詩化中國」這樣的主題上，我們從幾項作品的標題就可以看出端倪：《故都素描》、《孔廟大晟樂章》、《香妃》、《春江花月夜》等。尤其值得注意的是，江文也爲李白和杜甫等詩詞譜曲，並至少在三場音樂會上演唱或演奏這些作品。

但我們不能忽略的是，這正值中日戰爭期間，北京早已在傀儡政權的控制下。當數以百萬的中國人遭到屠殺，囚禁，流亡的命運時，江文也的藝術生涯卻扶搖直上，這不免使人質問，他的北京之夢到底是怎樣的夢境，是中國的，還是日本的，抑或都不是。江文也在戰時的地位當然與他的身份有關。作爲來自日本的臺灣人，他被當作海外的日本僑民對待，因此得以過著相對舒適的生活。他與頗有才華的中國學生吳韻真結了婚，同時又與他的日本妻子江信子保持來往。[43]他應邀爲漢奸組織「新民會」譜寫主題歌，但他並沒有加入新民會。與此同時，江文也以無比的熱情譜寫具有鮮明中國特色音樂。

於是，江文也戰時最重要的作品《孔廟大晟樂章》在1939年問世。無論從什麼角度來看，這首管弦樂作品不但代表江文也藝術生涯的巔峰，也代表中國現代音樂史的突破。它捨棄了西方管弦樂傳統，探索古典中國音樂的底蘊，並且處處叩問儒家樂論的意涵——儘管這些嘗試都與1930、40年代的中國音樂主

[42] 齊爾品的影響顯然是主因。根據臺灣作曲家郭芝苑的說法，江文也移居中國是因為他與白光談起戀愛。郭芝苑於1940年代初期在日本與江文也相識，而白光則是戰爭期中國熾手可熱的歌手與電影明星。見郭芝苑，〈江文也的回想〉，收入《江文也紀念研討會論文集》，頁91。

[43] 吳韻真原名吳蕊真。1939年吳韻真在北京女子師範學院向江文也學習聲樂，而她則教江文也中國古詩。他們很快陷入情網，江文也將她的名字改為「韻真」。江文也的兩位妻子都知道對方的存在；在1939年與1943年之間，江文也每個暑假都回到日本與江信子及他們的孩子共渡夏天。1944年之後江文也再也沒有任何機會重返日本。兩位夫人直至1992年，在臺北中央研究院舉辦的江文也紀念研討會上才第一次見面。

臺灣大學學術期刊資料庫

流相去甚遠。這也是江文也對齊爾品呼籲具有民族風格的現代音樂的最終回應。江文也的靈感據稱來自參加每年一度的北京孔廟祭典。他深爲祭典的莊嚴肅穆以及典禮歌舞的雅正雍容所感動，以致想要創作一首樂曲來呈現儒家哲學最深刻的層面。畢竟，還有什麼比儒家的禮樂之道能更真切的表現中華文明的本質呢？

《孔廟大晟樂章》由六個樂章組成，分別呈現傳統祭禮中的六個步驟。第一樂章爲〈迎神〉（昭和之章，如柔板的行板），呈現出禮儀的莊嚴肅穆氣氛。在弦樂和打擊樂中，一支佛教吟誦般的旋律始於第7小節，並且貫穿在此後的音樂中，以變奏的形式一再出現。相應於吟誦的旋律，第二主題在31節時出現，那是一個聖詠般的和絃，讚頌聖哲孔子。在銅管和木管樂器中，57小節引入了第三主題，述說禮儀隊伍的行進。三個主題互相交匯，形成迎接神靈過程中的節奏和諧。接下來的三個樂章題爲〈初獻〉、〈亞獻〉和〈終獻〉，是全曲的核心部分。〈初獻〉（雝和之章，寧靜的慢板）以一種寧靜的節奏推進，強調了禮儀中悲歌性的「文舞」；〈亞獻〉（熙和之章，神秘的廣板）顯得更有動感，模擬「武舞」的節拍；〈終獻〉（淵和之章，憂鬱的、寧靜的行板）以「人舞」爲高潮，十分雄壯，在曲調上有沉思的風格，將整個祭典帶入結尾。第五樂章〈徹饌〉（昌和之章，舒緩的行板），呈現出對甫畢之祭典的從容欣賞。樂曲結束於〈送神〉（德和之章，近似舒緩的柔板），著重於鋼琴和銅管樂的整齊合奏，接著是回到樂曲開始的莊嚴氣氛。[44]

江文也1938年前的作品特點是節奏活潑，色彩豐富明晰。跳躍的旋律，清晰的音樂肌理，大膽的和絃，強烈的調性，無不令人印象深刻。《孔廟大晟樂章》則形成強烈對比：在聲音處理上這是一首極簡主義的作品，在情緒上高度內斂，幾乎到了單調的程度。但這樣的效果是經過精心設想的。正如古語所言，「大樂必易，大禮必簡」。[45]爲了恢復儒教禮樂的原初形式，江文也幾乎是以考古學者的姿態深入研究文獻，爬梳古譜。甚至因此寫出一部論著，《上代支那正樂考——孔子音樂論》（1942）。[46]在江文也的議論之後我們不難聽到齊爾品的聲音：「中國本土音樂的特徵是五聲和絃。……其音調由同樣旋律

[44] 見蘇夏的分析，〈江文也部分樂隊音樂簡介〉，論文發表於「江文也先生逝世二十週年紀念學術研討會」，頁4-6。

[45] 典出《禮記．樂記．卷三十七》，1815年阮元刻本《禮記注疏》，中央研究院漢籍電子資料庫： http：//www.sinica.edu.tw/~tdbproj/handy1/。見徐復觀的討論，〈由音樂探索孔子藝術的精神〉，《中國藝術精神》（臺北：學生書局，1973），頁 24。

[46] 江文也，「 上代支那正樂考：孔子の音樂論」，《孔子音樂論》，陳光輝譯，收於張己任編，《江文也文字作品集》（臺北：臺北縣立文化中心，1992年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

的連續不斷變奏組成，而此旋律永遠前進變化著」、「當曲子將要終了之際，……這旋律溶入了新的韻律中。」[47]。正如江文也所自豪宣稱的：「全曲都使用五聲音階，但我絕不會給聽眾感覺單純或倦怠。」[48]

但真正耐人尋味的是，《孔廟大晟樂章》也許古意盎然，卻不折不扣體現了現代派精神。江文也以最簡約的方式處理孔樂五聲和絃時，其實有意無意的應和了現代主義的曲風——尤其是阿諾德・荀白克（Arnold Schönberg，1874-1951）的無調性實踐。[49]樂評家們已經指出江文也與這位奧地利作曲家的近似之處。[50]兩人都感嘆他們所處時代的「聽力退化」，兩人都賦予自己的作曲策略一種宏觀願景。荀白克運用無調性的結構和色彩豐富的和絃來解構歐洲現代社會的市儈噪音，[51]而江文也則實驗儒家禮樂的格式，以期尋回中國（和日本）現實裏不可復得的聖潔音律。比起荀白克及其追隨者，江文也的實驗尤多一層曲折。他不僅需要理解歐洲前衛音樂的精神與技法，還必須用之以恢復已經失傳的儒家雅樂——而一般以爲雅樂是最不前衛的。換言之，如果荀白克希望以無調性來引起聽衆「前所未聞」的震撼，江文也的新意則是來自重建「古已有之」的傳統——雖然這個傳統早已失傳，或甚至可能從未存在過。當評論家們指責江文也「遠離時代要求，……他在中國傳統音樂的廢墟中流連忘返，基本上失去了批判力」，[52]他們可能忽視了一點：在他發現「中國傳統音樂的廢墟」之前，江文也首先是一個西方現代派的學生。他的問題恐怕在於他的步伐走得太快，不僅他的中國同行難以理解，即便以同時的西方標準來看也過於激進。結果是，他復興中國古樂的嘗試被輕易地看作是對過去的盲目崇拜。

我認爲江文也將《孔廟大晟樂章》寫成一首同時具有古典神韻和前衛精神的樂章，恰恰觸及中國現代主義音樂最複雜的層面。江有意藉《孔廟大晟樂章》重現中國雅樂的神髓，顯示他追古溯源的本體論式的願望（ontological

[47] 引用自 Chang Chi-jen, *Alexander Tcherepnin*, p.56.

[48] 江文也對郭芝苑的問題的回答，見郭芝苑，〈江文也的回想〉，頁90。

[49] 郭宗愷注意到江文也對於荀白克與其他前衛音樂家的接受，見郭宗愷，〈江文也早期鋼琴作品音樂風格之源起與蛻變〉，收入《論江文也：江文也紀念研討會論文集》（北京：中央音樂學院學報社，2000），頁192。

[50] Kuo Tzong-kai, p.45.

[51] 見Theodor Adorno, *Philosophy of Modern Music*, translated by Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster (New York： The Seabury Press, 1973), p.15-60; Adorno, *On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening in The Essential Frankfurt School Reader*, edited by Andrew Arato and Eike Gebhardt (New York： The Continuum Publishing Company, 1982), p.298.

[52] 梁茂春，〈江文也的鋼琴作品〉，收入《江文也紀念研討會論文集》，頁115。

臺灣大學學術期刊資料庫

desire）。另一方面，江也敏銳地意識到孔子心目中的雅樂早已不再，無論投注多少心力，他也只能拼湊各個時代的點滴資料，並運用現代技法來重新創造。在這個過程中，他讓我們想起了中國古典文學與學術的寓知新於溫故的傳統，也就是宇文所安（Stephen Owen）所稱的「復古的改良」（reactionary reform）傳統。這個傳統認爲過去比現在或將來更有創意。但「復古」的努力卻未必完全是對過去的還原，反而可能是一種由現在投射出的想像性重建，甚至一種託古改制。[53]

我要指出江文也的音樂的意義要遠大於「復古的改良」。除了在廈門有限的幾年外，江文也對中國古典文化接觸不多；他有關中國音樂和歷史的知識大多是通過日本渠道獲得的。因此當他奮力復興古代雅樂時，他不可能像那些和傳統相濡以沫的中國文人一樣，啓動一種「復古的改良」（或批判）；他缺乏那樣的根底。對江文也這樣（具有日本和歐洲文化）雙重殖民身份的藝術家而言，儒家傳統從來不是他所固有、或他可以視爲當然的東西。因此，通過禮樂來召喚孔子的精神是一次穿越時空的冒險。但如果不從事這項冒險，他又如何重建被剝奪的身份，恢復被割裂的傳統？這是一個離散境況（diaspora）下的藝術家所必須面臨的考驗。《孔廟大晟樂章》並非只是「復古的改良」，而是一項文化想像的重塑，一項爲了「現在」而發明「過去」的大膽嘗試。[54]

我們現在可以轉到江文也對儒家音樂理想形式的論述上。在《孔廟大晟樂章》（1940）唱片的序言裏，江文也描述了他希望譜寫一種能夠反映「法悅境」的音樂：

> 沒有歡樂，沒有悲傷，只有像東方「法悅境」似的音樂。換句話說，這音樂好像不知在何處，也許是在宇宙的某一角落，蘊含著一股氣體。這氣體突然間凝結成了音樂，不久，又化為一道光，於是在以太中消失了。[55]

---

[53] 趙建章，《桐城派文學思想研究》（北京：北京圖書館出版社，2003），頁172-173。早期「復古的改良」的例子，見Stephen Owen, *The Poetry of Meng Chiao and Han Yu* (New Haven： Yale University Press, 1975), p.9。又見Theodore Huters的討論，"From Writing to Literature： The Development of Late Qing Theories of Prose" *Harvard Journal of Asiatic Study* (1987)： p.93.

[54] Haun Sassey 對中國傳統音樂詮釋學的質疑，也很可以作為參考。見 " 'Ritual Separates, Music Unites'：Why Music Hermeneutics Matters," in Olga Lomova, ed., *Recarving the Dragon： Understanding Chinese Poetry* (Prague： Charles University, 2003), p.9-25.

[55] 江文也，〈孔廟的音樂——大成樂章〉，江小韻釋譯，收入劉靖之編，《民族音樂

臺灣大學學術期刊資料庫

「法悅」一詞，如同較常用的「法喜」，出自佛教《華嚴經》，意指信眾在聆聽佛祖教誨後的頓悟和歡喜之情。[56]江文也認爲，儒家音樂是種不需依賴感官興奮的藝術形式；儒家音樂以最簡潔的形式碰觸心靈最深處，喚起無限寧靜和充盈。

在「法悅」的基礎上，江文也撰寫了《上代支那正樂考——孔子音樂論》（1942）一書，以儒家觀點來分析古代中國音樂及其理念淵源。江文也開宗明義點出古代中國音樂與國家間的緊密關係：中國的「樂永恒的與國家並存」。[57]他認爲政治是音樂創作和生產中所固有的元素，但這裡的政治應理解爲儒家的聖王之治，而不是爾虞我詐的權力運作。[58]江文也指出「樂」和「禮」形成了古代理想政體的兩大支柱。「禮」規範了禮節法則，而「樂」則促進人類和宇宙的和諧律動，形成渾然一體。他引用《禮記·樂記》說，「樂者，天地之和也；禮者，天地之序也。和，故萬物皆化；序，故群物皆別。」[59]如此，在天地人文秩序伸衍的過程中，「樂」在「禮」之先。

在《上代支那正樂考》中，江文也花了很大力氣勾勒孔子之前的中國音樂譜系。他首先對各種中國音樂的神話起源說提出懷疑（比如伏羲作爲音樂的創始者）。相反的，他以爲中國音樂可能起源於以「與孔子差不多在同一時代」，[60]以畢達哥拉斯爲代表的希臘傳統。他根據《禮記》和其他史料描述音樂在古代如何作爲溝通天人之際的韻律。當樂與禮並用時，便成爲文明的重要元素。隨著各種樂器的發明，音樂逐步成爲精緻形式，並呼應統治者的需要。在江文也看來，周代初期，禮、樂達到成熟的階段，二者共同構成和諧的政教秩序。到了孔子時代，理想的樂卻已湮沒不彰，唯獨禮仍虛有其表。等而下之的是，在昏君懦主的治下，樂甚至淪爲敗壞風氣、挑逗下流品味的工具。於是當孔子開始重新制禮作樂時，他意不僅在恢復文化社會秩序，而是更期望建立一種涵詠天地人生的有機關係，一如古代聖王的音樂。

研究》第3輯，頁301。

[56] 有關「法悅」更為詳細的研究，見佛光大辭典編修委員會，《佛光大辭典》卷四（高雄：佛光出版社，1995），頁3379。舊譯華嚴經卷二（大九・四○三中）：「佛音能起歡悅心，普令眾生得法喜。」

[57] 江文也，《孔子音樂論》，頁19。

[58] 「孔子也許把政治視同藝術一樣，是一種極為清澄的東西。」江文也，《孔子音樂論》，頁148。

[59] 同前，頁21。原文見《禮記・樂記・卷三十七》，1815年阮元刻本《禮記注疏》，中央研究院漢籍電子資料庫：http：//www.sinica.edu.tw/~tdbproj/handy1/。

[60] 同前，頁37。

臺灣大學學術期刊資料庫

江文也一再提醒讀者：孔子才德兼備，但他首先是位天才音樂家，也是位有批判意識的音樂學家。孔子生於禮崩樂壞的亂世，而他卻矢志恢復禮樂，視爲重建政治秩序的第一步。江文也引用《論語》和其他史料，描繪孔子不僅教導音樂，更生活在音樂中，以及他如何將自己的藝術、倫理和政治視野聯繫到音樂上。樂的最高表現就是體現儒家的核心價值——仁。

在江文也的論述下，一個具有個人和政治意味的潛文本呼之欲出：江文也將自己的困境和期許投射到作爲音樂家的孔子身上。尤其是在此書的第三部分，江在每段對孔子音樂事業的描寫後，插入了一系列題外話，陳述他自己的思想和評論，由此展開他和孔子之間的一場對話。比如對《論語》中那段著名的故事，「子在齊聞韶，三月不知肉味。曰不圖爲樂之至於斯也」，[61]江文也評論道，「現在的世界已經是從講求速度，進而講求超速度的時代，若三個月也忘記肉體的享樂，而埋頭音樂中的話，從一般社會的人們的眼睛來觀察時，或許都會覺得音樂家都是多麼無聊而遲鈍的人。」[62]隨後他斷言，「速度毫不留情的帶走我們原本應該訓練成的難苦忍耐之精神」，並且

> 目前由於收音機或電唱機的發達和普及，幾乎所有的音樂家們都以次為目標。……因此，「他們的音樂」與其說是為完成自己，不如說是帶有為宣傳自己的傾向。亦即為引人注意或誇飾自己的存在為其目的。……以容易受別人注目的新奇的或古怪的東西，而成為音樂家或作曲家。這種奇怪的傾向情形……不僅最近二、三十年來的「日本」音樂界如此，而且看遍全世界的音樂界亦可了解。某某派，某某運動……是讓人眼花繚亂。……然而拙劣的作品不管捲起多大的風暴，它充其量也只是拙劣的作品而已。只有強烈體現人類意識的作品，終有一天，它還是會呼喚起人類的意識的。[63]

兩千多年前孔子哀嘆禮樂文化的衰頹，江文也則批判了自己時代裏音樂的商業化，包括對速度的盲目追求，機械重複生產，和媒體工業等我們熟悉的現象。他認爲救贖之道在於培養「人」的自覺，也就是回到儒家「仁」的精神。

如果江文也對機械時代藝術作品複製性的批評聽來似曾相識，那可能是因爲我們這個時代對瓦爾特·本雅明（Walter Benjamin，1892-1940）的論述，尤

---

[61] 《論語．述而》，見1815年阮元刻本《論語注疏》，中央研究院漢籍電子資料庫：http：//www.sinica.edu.tw/~tdbproj/handy1/。

[62] 江文也，《孔子音樂論》，頁93。

[63] 同前，頁100。譯文參考楊儒賓譯本，經過修訂。見楊儒賓，《孔子的樂論》（臺北：喜瑪拉亞研究發展基金會，2003）。

臺灣大學學術期刊資料庫

其是他的〈機械複製時代的藝術品〉（1936）一文，的不斷表揚。[64]江文也不太可能聽說過本雅明，但他卻以一種幾乎是本雅明式的修辭，將現代文化工業與衰退中的傳統藝術的「光暈」（aura） 相對比。他對「法悅」那種涅槃狀態的召喚甚至令我們想起本雅明對彌賽亞天啓時刻的嚮往。江文也可能會說，「好」的音樂應當超越庸俗消費的陷阱，跨越時空，以恢復儒家「仁」的充實飽滿，或「法悅」境。然而我們必須要問：他對時代的不滿，難道不是來自現代主義的批判力量和創作靈感？換句話說，難道他不是和本雅明一樣，對現代懷有一種愛恨交織的態度——把所處的時代既看作是已逝時光的憂鬱殘骸，又是未來天啓降臨的希望指標？當然，江文也和本雅明之間存在著巨大的差別，因此更有意義的比較應當是區分二人的現代主義情境。我們因此可以探問，德國社會裏的猶太人本雅明，與日本社會裏的臺灣人江文也，是如何各自處身在離散曖昧的環境裏，同時追尋一種和他們社會生活經驗頗有不同的信仰？如果說本雅明的批判底下其實懷有對「光暈」的神秘渴望，我們又如何定義江文也前衛姿態裏的「法悅」精神根源？

回到江文也的著名聲明：他的音樂既不表達歡喜，也不表達憂傷，像空氣一樣，無所在，也無所不在，並以此傳遞一種神聖超拔的境界。盡管如此產生的「法悅」被江文也稱爲中國音樂最要緊的關鍵，晚近已有研究發現，這個概念可能含有異國源頭，因此不全是儒家的正宗法乳。如林瑛琪就指出，江文也的「法悅」應該承襲自他的老師山田耕筰。早在1922年山田就已經用這個詞彙來描述聆聽俄國作曲家亞歷山大・斯克利亞賓（Alexander Scriabin，1872-1919）的音樂時所獲得的感受。斯克利亞賓的音樂力圖傳達冥想超越的經驗；他的交響曲，諸如《神聖詩篇》和《狂喜之詩》，都意在激起跨越生死的神秘感受，「某一瞬間的只感覺到喜悅。」[65]他的《狂喜之詩》被介紹到日本時就被譯爲《法悅之詩》（法悅の詩）。當時山田應邀爲北原白秋（1885-1942）等人的現代詩譜曲，他發現華格納式將音樂和文字相互配合的曲式已經不符合所需。山田「首次聽到史克里雅賓的作品，感動的流下眼淚，由他的作品的啓示」，山田「立志以音樂的靈境與法悅境爲目標。」[66]

通過山田耕筰，江文也將一個俄國作曲家的神秘韻律轉化爲儒家音樂的至

[64] Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” in *Illuminations*, Hannah Arendt ed., trans Harry Zohn. (New York： Random House, 1988), p.217-252.

[65] 山田耕筰，〈音樂之法悅境〉，《山田耕筰著作全集》第一冊（東京：岩波書店，平成 13年），頁117-118；引用自林瑛琪，頁52。

[66] 同前。

臺灣大學學術期刊資料庫

善之音。如他所說，這樣的音樂好像「一種輕颺的氣體，它輕飄飄、軟綿綿地揚升上天，它傳達了地上的願望與祈禱。反過來說，祭祀者通過樂音，體受了某種靈感，此時，漸漸醞釀出某種氣氛，彷彿天下與地下之間，可以融成一片。」[67]這讓我們再度理解江文也與他同時代的聲音和思想是如何錯綜交會。他理想中的音樂與其說來自他對孔子的心領神會，不如說一樣來自他與日本和歐洲大師像山田、斯克利亞賓和齊爾品的交響對話。他所闡述的「法悅」因此不僅僅喚起儒家的仁愛之音，而是回應著現代主義瓦解現實的呼籲。

最後，我們必須考察江文也儒家音樂裏的政治意涵。四〇年代初期，絕大多數中國作曲家都力圖以音樂支持抗戰。看看諸如鄭志聲的《滿江紅》，冼星海的《滿洲囚徒進行曲》，賀綠汀的《墾春泥》等作品的標題，我們不難想像它們的愛國主義調門。江文也的音樂走向幾乎是背道而馳。除了《孔廟大晟樂章》之外，他還創作了另一些交響樂作品，比如《爲世紀神話的頌歌》（1942）、《一宇同光》（1943），以及音樂劇樂譜《香妃》（1942）等。前者歌頌宇宙的和平與和諧，而後者則是有關清帝乾隆的維族妃子香妃的傳奇。這些作品都意在推動種族和諧和東亞團結，正應和了方興未艾的「大東亞共榮圈」話語。

作爲一種意識形態，「大東亞」的構想可以追溯到佐藤信淵（1769–1850）。他提議日本政府在南中國海無人居住的島嶼上從事墾殖，最終將軍事力量擴展到東南亞。到了1930年代，視日本爲「亞洲人的亞洲」的領袖這樣的觀念已在軍界和帝國主義者間蔓延開來。1940年，日本外相松岡洋右（1880-1946）宣佈日本的角色是幫助亞洲國家從帝國主義桎梏下解放，以形成一個新的政治共同體。不過這樣的「解放」卻帶來了日本的侵略，而日本在這些地區的殘暴統治甚至比西方殖民者有過之而無不及。[68]

中國是現代日本帝國主義話語中最重要的主題之一。儘管福澤諭吉（1835-1901）在1885年提出的「脫亞入歐」論顯示日本民族主義者決心放棄以中國爲中心的世界觀——包括它的政治和儒家意識形態——以擁抱歐洲式的現代國家體制，[69]中國的誘惑，哪怕只是因爲它的經濟和文化潛力，卻從未減

[67] 江文也，《孔子音樂論》，頁52。本譯文引自楊儒賓譯，《孔子的樂論》，頁40-41。

[68] 有關「大東亞」作為一種知識論述、政治運動、以及軍事活動詳盡的研究，見王屏，《近代日本的亞細亞主義》（北京：商務印書館，2004），特別是第五至十二章。

[69] 福澤諭吉的亞洲觀是，亞洲可視為文化上同質的儒家空間。他的目標是將日本改造成為一個民族國家，以脫離儒家傳統。透過「脫亞」以及在亞洲之內複製文明／野

臺灣大學學術期刊資料庫

弱，而是經歷了創造性的轉化。撇開軍事介入和殖民統治不談，明治晚期和大正年間的知識和文藝界興起了一股「中國熱」。中國或被當作是個今非昔比的文明，可以由日本取代，或成爲日本帝國主義視野下的浪漫對象，必得之而後快。約書亞・弗格爾（Joshua Fogel）曾指出，從幕府末期到1945年，日本有關中國行旅的書籍多達五百種，這一熱潮在大正初年達到頂峰。[70]

回到江文也的儒家音樂和樂論。儒學是日本知識界數百年來的主要源頭之一，時至現代依然享有崇高的地位。令人矚目的是，爲了回應民族主義的興起，明治中晚期的儒學研究開始有了微妙轉變。上焉者提供學界一個觀念平臺，啓動東西方思想的比較研究；下焉者則通過重新詮釋諸如「王道」這樣的概念，賦予軍國主義者向外擴張侵略的藉口。服部宇之吉（1867-1939）創立的「孔子教」就是這樣的例子。[71]

江文也意識到當代儒家話語中不同的聲音。他企圖藉著音樂展現他心目中的儒家聖王氣象：一個無所不在的，超越了所有權力層次的「政治」制度。但彼時「王道」運動山雨欲來，江那裏能夠獨善其身？至少他無法擺脫這樣的事實：《孔廟大晟樂章》是在戰爭期間所作，在東京首演[72]；《上代支那正樂考》的撰寫和出版也以日本讀者爲對象。還有兩條線索值得我們關注。儒教詮釋者久志卓真（1898-1974）論述中國音樂和孔子、荀子等哲人的文字經常發表在《音樂新潮》雜誌，而江文也是這份雜誌的經常撰稿人，兩人有些文章甚至發表在同一期上。[73]另一方面，江文也也從其他日本漢學家那裏獲益良多，比如橋本增吉（1880-1956）論古代中國的著作，就是江文也《上代支那正樂考》唯一引述的參考材料。橋本的名聲來自他對中華文明起源的極度懷疑；江文也認爲中國音樂起源於希臘的觀點就很有可能是得自橋本的啓發。[74]

蠻、西方／東方的二元對立，日本得以實現作為一個民族國家的自覺。

[70] Joshua Fogel, *The Literature of Travel in the Japanese Rediscovery of China* (Stanford：Stanford University Press, 1995).

[71] 見劉岳兵對於日本軍國主義的興起與儒家傳統的討論，《日本近代儒學研究》（北京：商務印書館，2003），第二章，特別是頁107-116。又見陳瑋芬，《近代日本漢學的關鍵詞研究：儒學及相關概念的嬗變》（臺北：臺灣大學出版中心，2005），第六章。

[72] 見張己任，《江文也》，年表，頁141。

[73] 見林瑛琪精闢的研究，頁44-49。

[74] 江文也呼應了同代卓越的漢學家如白鳥庫吉（1865-1942）、內藤湖南（1866-1934）共同的觀點。這批學者並不尊崇中國史學的真實性與連貫性，而是質疑中國文明的源頭，並且主張在更為廣泛的、比較的亞洲史脈絡下研究中國史。見林瑛琪，頁70-75。特別是橋本增吉的《東洋古代史》，是江文也對於中國上古史的討論唯一的參

臺灣大學學術期刊資料庫

無論他如何自外於戰爭，江文也很難撇清他的樂論中的政治含義。他對禮樂的頌揚總似乎有著「王道」的回音，而他大中至正的樂章又恰巧與「共存共榮」的主旋律如響斯應。1940年江文也三十歲，《孔廟大晟樂章》在東京首演，江文也親自指揮，並由電臺全國轉播。當年夏天，東京交響樂團演奏的錄音製品出版。同年日本宣佈「大東亞共榮圈」，並展開日本開國2600年的紀念活動。江文也以大型舞劇《日本三部曲》的《東亞之歌》和《第一交響曲：日本》共襄盛舉。先前提到的《一宇同光》作於1943年，明顯受到「共榮圈」的口號「八紘一宇」的影響。

這再次令我們想起江文也《上代支那正樂考》卷首所言：中國的「樂永恒的與國家並存」。這句話不可思議的成爲江文也自己在戰爭期間音樂活動的註釋。儘管他扯入「共榮圈」外圍活動，江文也對日本軍國主義既無興趣，也不介入。他渴望一種超越人間煙火的音樂，也幾乎在一段歷史縫隙中達到目標。然而他精心炮製的雅樂畢竟得屈從時代的喧囂與騷動。「法悅」之聲還沒傳頌開來，就已經有了帝國主義鼕鼕戰鼓的干擾。

江文也的兩難凸現了帝國主義政治與藝術創造之間的糾纏關係。搖擺在「大東亞」指令和個人主義視野的兩極間，他追求儒家禮樂之聲的動機不論如何單純，卻開啓了聆聽的多重可能性。他的音樂錯置了古今中西時代資源，但也因此解構了單向的、進步的現代性聲音迷思，同時代表現代主義對粗鄙的機械複製與商業潮流的批判。對於某些聽者來說，他的音樂也許是一個國際都會主義者通過西方媒介，對中國音樂遺產的創造性詮釋，對另一些聽衆來說，這也許是一個被殖民者徘徊想像的鄉愁和異域情調間，找尋逃避的姿態。更曖昧的是，江文也的音樂同時顯示帝國主義宣傳機器的無孔不入，又顯示一個特立獨行者充滿個人色彩的反抗；既是一種共謀，又不乏超越這種共謀的可能。

也因此，江文也的故事不妨是一則「欲潔何曾潔」的現代儒家音樂寓言。他的音樂與政治或許重複了兩千年前孔子所面臨的窘境。如果孔子曾努力重建禮樂以俟聖王，卻終於徒勞無功，兩千年後的江文能夠通過召喚孔子的幽靈，實現孔子的夢想麼？禮已崩，樂已壞，那盛世的清音究竟失落何方？日本戰敗後，江文也決定留居北京。他相信戰爭的結果可以證實他的中國身份。或許正因爲懷抱那終極儒家的禮樂之志，聖王之思，江文也把《孔廟大晟樂章》呈送給中國政府的領袖蔣介石。然而他非但沒有獲得榮耀，反而以漢奸罪名被捕下獄。[75]

考資料來源。

[75] 這部作品由李宗仁（1891-1969）轉呈給蔣介石；李是戰爭期最重要的軍事領袖之

臺灣大學學術期刊資料庫

三、史詩時代的抒情聲音

早在他的音樂生涯開始前，江文也就顯示了他的詩才。在他一生中，詩歌和音樂的對話持續凸顯出他追尋聲音和語言之間的理想關係。江文也的文學興趣可能受益於他的高中老師島崎藤村 （1872-1943）。島崎藤村是日本最重要的浪漫主義詩人之一，也是引領江文也進入抒情詩境的啓蒙者。[76]江文也同樣顯示出對歐洲思想與藝術中現代主義潮流的熱情，從尼采哲學到波德萊爾、馬拉美和瓦雷里的詩歌，以及馬蒂斯、魯奧和夏加爾的繪畫。[77]江文也1934年的臺灣之行啓發了一個如夢如幻的境界，在其中聲音、色彩和其他感官元素神秘的互相回響應和，形成象徵主義的「通感」現象（synaesthesia）。這樣的視景在1938年他移居北京後更得以發揮。四〇年代初，在蓬勃的音樂生涯之外，江文也成爲一個多產的詩人。

戰時的江文也寫了三本詩集，《北京銘》(1942)、《大同石佛頌》(1942)和《賦天壇》(1944)。前兩本是日文作品，完成後在日本出版，而《賦天壇》則是江文也首次嘗試的中文詩作，直到1992年才在臺灣首次問世。這三部作品都見證江文也爲他的中國經驗，他的儒家美學冥思，所貫注的深情。細讀之下，我們也可以發現三部作品之間的微妙對話。《北京銘》將北京的文物和古蹟、街景和聲色，壯麗的啓示和閃爍的頓悟，林林總總，融爲萬花筒般的大觀。相反的，《大同石佛頌》是首敍事長詩，藉著山西大同的石佛雕像，穿越時空界限，讚頌、沈思美的想像。中文詩集《賦天壇》則將我們帶到北京的天壇——江文也心目中音樂與建築，時間與空間，凡人與神聖的完美呈現。這些詩篇的基礎都圍繞兩組意象：一方面是光、芳香、空氣、聲音，另一方面是土地、岩石、礦物以及它們的藝術對應。

《北京銘》由四部分構成，每一部分包含二十五首短詩。連同序詩和尾聲，這些詩構成了一個組合，描寫北京的建築、季節變化、節慶、生活形態和禮儀。詩集以序詩開始：

壹百個石碑

壹百個銅鼎

一。李宗仁時任北平行轅主任，正以此身份代表政府接受江文也的音樂作品。吳玲宜，〈江文也生平與作品〉，收入《江文也紀念研討會論文集》，頁164。

[76] 許常惠，〈有關江文也研究的幾點看法〉，《民族音樂研究》第3輯（江文也研討會論文集），（香港：香港大學，1992），頁206。

[77] 郭芝苑，〈江文也的回想〉，頁89。

臺灣大學學術期刊資料庫

將刻入於這些的

我　要刻入此軀體[78]

石碑和銅鼎是儀式性的建構，見證了已逝文明的莊嚴華麗。與此相對，詩人呈上自己的身體來銘刻古城中個人的心路歷程。於是他喚起了紀念與印象間，礦物質的永恒熔鑄與肉身吉光片羽的體會間的辯證。這兩組意象的關鍵點在於「銘」。在此「銘」既是語言符號的紀錄，也是歷史的印記與藝術的創造。[79]對江文也來說，詩是一種「銘」，但它的效果不是刻在具體物件上，而是通過身體感性和聲音效果的組成來展示。

江文也認爲這樣的感受只能發生在北京。這個古城簡直成爲感官刺激的巨大儲藏所，督促著詩人寫下任何視像或聲音的震撼。從皇宮到胡同，從隨意的街談巷議到光彩變幻的日照，北京的一切都觸動著江文也，將他擲於一系列情緒和靈感中，仿佛經歷古典詩學所謂的「興」的經驗。於是，當穿過城門，進入紫禁城的時候，江文也沉思道：

往神祕不可思議的玄關

彷彿在某一個白天 來過的門

使我在眼前看到 Zarathustra 的關卡

啊 龐然大物的回歸點 就在此地[80]

紫禁城洋溢著「人面獅像　金字塔」[81]的神祕主義，祈年殿給他的印象是「天與地／把人　結合在那些光的大庭院」，[82]在天壇，「人化成氣體飛上天空」。[83]北京的一切令這位音樂家目眩神迷。漫步北海公園時，他發現：

發光的草

發光的蟋蟀

發光的無限寂靜中

[78] 江文也，〈北京銘〉，廖興彰譯，收入《江文也文字作品集》，頁153。

[79] 見蔡建鑫對於"銘"在中文及日文脈絡中意義的分析，"On Jiang Wenye： Cinema, Poetry, and Historical Representation,"未刊稿，頁 15。「在詩集的起首與結尾的呼應裡，我們看到了「銘」（日文為メイ）具備了「命」（日文亦為メイ）的種種意涵，如命運、命名、命令、宣佈、生命，以及召喚，而正在這個脈絡中兩兩相得益彰。」

[80] 江文也，〈北京銘〉，廖興彰譯，收入《江文也文字作品集》，頁179。

[81] 同前。

[82] 同前，頁181。

[83] 同前。

臺灣大學學術期刊資料庫

發光的天 我彷彿聽見它深深耳語的午後[84]

蜿蜒的小巷覆蓋著「黃土粉和日光／在這裡竊竊私語的樂趣」；昆明湖 「沉溺在光中」；甚至蒙古來的沙塵暴「把光染成金黃 轟轟的／在流動之中 旋轉」[85]

於是 我閉上眼睛

如果不閉眼我會活不下去

但 這樣正好

盲人喲 此處的美 更加灼傷了我[86]

識者可能要問：江文也詩中的「光」來自哪裏？這光的意象指向不同的源頭：可能來自古城的輝煌，或是詩人心靈的眼睛，或是「法悅」的啓示。但在某些時候，江文也的光蘊含著某種威脅，不施予慰藉的溫暖，反以其熾亮和高熱灼傷詩人的眼睛——甚至使他目盲。這令我們思索江文也作品中光的政治：他的光是否也可能來日本「帝國太陽」穿刺的力量？那無所不在的光銘刻了江文也位置，並且讓他得以銘刻光耀之城的北京。當然，無論是在佛教還是柏拉圖的意義上，光也可以指一種世界的幻覺，一種知識的變化形態。[87]在北京的閃爍光亮裏，江文也似乎抓到了他自己的視景，這個視景同時由啓明和幻覺，由洞見和盲點所決定。

儘管江文也如此傾倒於北京文化，他的詩作並未受惠於中國古典詩詞意象。他短小的詩行或許帶有俳句的影響，但這位臺灣詩人的根基卻是法國象徵主義。他每一首詩都圍繞著一個中心象徵、意念或形象建立起來，他使用的音樂性修辭和自由體詩行（vers libre）尤其令人想起瓦雷里和馬拉美的作品，而此二人也的確備受江文也推崇。[88]江文也的北京聲光變幻，感官游移，由此帶

[84] 同前，頁180。

[85] 同前，頁159。

[86] 同前，頁154-155。

[87] 見蔡建鑫有關江文也光的象徵的識閾性之討論，“On Jiang Wenye,” p17-19。「語源學上，雄渾、昇華與識閾共同源自於拉丁語字根limen，意指門檻。雄渾與昇華字面上意謂著跨越門檻的事物與現象。如果閾限的門檻強調中間性的心理，那麼雄渾與昇華則導向對於啟發與啟蒙的習得，一種能夠自由穿越識閾空間而無形室的能力。」有關佛教對於光、知識、與幻覺的關聯的討論，見Xiaofei Tian, “Illusion and Illumination： A New Poetics of Seeing in Liang Dynasty Court Literature.” *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 65.1 (June 2005)： p.7-56.

[88] 江文也特別著迷於瓦雷里的詩。見〈作曲餘燼〉，收入於《江文也文字作品集》，頁317。

臺灣大學學術期刊資料庫

出令人驚喜的修辭和意象的「通感對應」。他是如此心醉於古城的勝景，以致

我卻忘了
從何處來
要往何處去
被問東京如何時　我迷惑[89]

在《大同石佛頌》裏，江文也把他的注意力轉向山西北部洞窟中的石雕。江文也1941年造訪了這些石窟，當時他是應東寶株式會社的邀約，爲一部有關中國歷史遺蹟的紀錄片譜寫配樂。壯觀的石刻使他深深感動。他又一次在光、空氣和聲音的主題上揮灑幻想，頌揚佛像的神聖寧靜和擁懷一切的慈悲。不過，如果說《北京銘》展示了一組電光石火般的啓悟，《大同石佛頌》則描寫了一系列漫長的沉思。《北京銘》裏迅速變幻的風土印象現在不復得見。江文也幾乎以一種宗教吟誦的風格，反思那些歷經自然滄桑，逐漸風化凋零的石刻意義何在。沉重的雕像沒有鎖住詩人的知性與情感，反而使他的想像破石而出，穿越不同時空和文明。因此，犍陀羅風格的藝術形式，蘇格拉底的思想，聖方濟的基督教信仰，尼采的超人哲學，達文奇和米開朗其羅的藝術作品和貝多芬的音樂都被納入，與佛陀光芒四射的力量和詩人廣袤的願景相互輝映。

江文也對「法悅」的詩意表達在《賦天壇》中達到了頂峰，這是他在戰爭結束前唯一一部中文的著作。北京的天壇建於1420年，是明清皇帝祭天——他們權威的源頭——的地方。天壇的歷史氛圍雖然感動江文也，不過使他更震撼的是天壇的空間形式。天壇設計簡單，卻饒富季節迴轉、干支運行與神秘數字的象徵意義。天壇由兩圈護牆圍繞，外牆北端形成一個較高的半圓，代表天，南端形成一個較矮的長方，代表地。由於圍牆成凹形，如果有人站在平臺的中央發出聲音，可以聽到自己的回聲。[90]並且，圍繞著皇穹宇的是「回音壁」，它可以把人聲從墻的這一端傳到那一端。換言之，天壇建成了一個露天音樂箱，具有處處可感的身歷聲音響功能。我們可以想像過去在這裡舉行儀式時，各類樂器不僅互相共鳴，而且與周圍的建築以及自然環境交響，所營造多重金聲玉振的聲音儼然可以上達天聽。

由於天壇音傳天地、聲動八方，它成爲江文也的理想聖殿，由此抵達樂的最高境界。他迷戀於天壇的數學上的精確和象徵體系的複雜，於是問道：

是根據何種的數字

[89] 同前，頁170。

[90] http：//en.wikipedia.org/wiki/Temple_of_Heaven.

臺灣大學學術期刊資料庫

而有了如此偉大的設計！
數學是為要喚起驚異 像魔術似的
純真 是他原有詩想的外衣 所以
數學也奏著樂 它也像藝術著 像
魔術似的愉樂的由來 也就是在這裡
可是我們的數學 並不是方程式
也不是定義 這裡有瞑想 這裡有
祈願 也就是天底清靜的表示[91]

我們還記得，在《上代支那正樂考》中，江文也把音樂理解爲一種用旋律來相應於數學抽象的東西，而詩則是音樂的文字延伸。他現在發現，天壇是一個完美的範例，展示出音樂的建築性，而他致力在詩中建立一個文本的架構，好投射這三度空間莊嚴和諧的感覺。

一化億千
這天
站在莽莽荒草裡
有蝴蝶一隻
縹縹地
翩翩著那純白底羽翅
於是
光搖醒了光
光呼應了光
附近一帶
喚起了強烈的反照
燦爛灼爍
我陷入了如鱗如苔似的幻覺[92]

這些詩行既有俳句般的機智，又有象徵主義的隱喻。在白蝴蝶撲飛的羽翅上，光芒應和，花朵亮閃。天壇的寬廣與靜穆融入感官與觀念的通感呼應之中，直到一切都被吸納入世界的光芒中。

[91] 江文也，《賦天壇》，收入《江文也文字作品集》，頁265-266。
[92] 同前，頁267-268。

臺灣大學學術期刊資料庫

在《賦天壇》最後一部分裏，江文也將「中」與「和」描寫成和諧的最高形式，似乎越來越帶有冥思的風格。對於江文也來說，「中」意味著「不要變化的變化……隱藏無限的可能於其中的……形態單純忍耐著永劫的變幻。」[93]在「中」與「和」之後，接下來的是深層意義上的「敬」。音樂——還有它的文字延伸，詩——被視爲聲音的自然流露，是「和」與「敬」的體現與徵象。

江文也構想現代音樂與詩歌的方式引導我們思考一個更廣的課題，即抒情想像與中國現代性的關聯。一般以爲二十世紀中國文學的典範不外革命與啓蒙，這一典範的聲音標記可以魯迅的「吶喊」爲代表。相形之下，抒情話語要麼被貶爲與時代的「歷史意識」無關，要麼被看作現實主義律令以外的小道。這是一種誤解。無論作爲一種文類特徵，一種美學觀照，一種生活風格，甚至一種政治立場，抒情都應當被視爲中國文人和知識分子面對現實、建構另類現代視野的重要資源。

已故的捷克漢學家雅羅斯拉夫・普實克將現代中國文學的發展描寫爲兩種力量的牽扯：抒情的與史詩的。所謂抒情，指的是個人主體性的發現和解放的欲望；所謂史詩，指的是集體主體的訴求和團結革命的意志。據此，抒情與史詩並非一般文類的標籤而已，而可延伸爲話語模式，情感功能，以及最重要的，社會政治想像。對普實克而言，這兩種模式的辯證形成一代中國人定義、實踐現代性的動力，而現代中國史記錄了個別主體的發現到集體主體的肯定，從「抒情」到「史詩」的歷程。[94]

普實克這個「從抒情到史詩」的法則其實暗涵一個（僞）科學的假設和一個政治時間表，兩者都與他的意識形態息息相關。[95]不過，普實克的盲點卻不必遮蔽他對中國文學現代化的洞見。我們的關懷在於他對現代中國文學抒情性的論點。普實克承認現代中國的「抒情」充滿西方（和日本）浪漫主義與個人主義的特徵，但他對中國古典詩學和情性的傳承一樣念茲在茲。他認爲，無論現代中國文人如何放肆反傳統姿態，他們畢竟從古典文學中，尤其是古典詩詞和詩學話語中，繼承一種書寫風格，以及塑造現代主體性的特別姿態。[96]

---

[93] 同前，頁303。

[94] Jroslav Průšek, "Subjectivism and Individualism in Modern Chinese Literature," p.1-28; "History and Epic in China and the West," *Chinese History and Literature* (Prague：Academia, 1970).

[95] 見夏志清與普實克對文學評論本質以及現代中國文學史論爭的論戰。見附錄，*The Lyrical and the Epic.*

[96] Jaroslav Průšek, "Subjectivism" and "Subjectivism and Individualism in Modern Chinese Literature," p.1-28.

臺灣大學學術期刊資料庫

藉著普實克的觀察我們要指出，「抒情」與「史詩」既不必爲西方文類學所限，也不必落入進化論似的時間表，而可以看作中國傳統「詩緣情」與「詩言志」的對話進入現代情境後，所衍生的激進詮釋。特別值得注意的是，「抒情」與「史詩」毋須成爲互相排斥的概念：在集體呼嘯和革命吶喊的間隙裏，款款柔情可以應聲而出（比如瞿秋白的散文，或最極端的，毛澤東的部分詩作），而當一位作家對「時代的號召」充耳不聞，堅持個人的詩情表達，未嘗不就是一種政治宣示（比如沈從文的作品）。在創作領域裏，我們可以發現各種「將中國抒情化」的實驗，即使在革命文學最興旺的時候也不絕如縷。這些例子至少包括：朱光潛（1897-1986）和宗白華（1897-1986）對六朝美學的重新關注，[97]卞之琳（1910-2000）和何其芳（1912-1977）遙擬晚唐頹靡風格的詩歌試驗，[98]周作人（1885-1967）對晚明文人文化的欣賞，[99]梁宗岱（1903-1983）在象徵主義和古典中國「興」的觀念的影響下對「純詩」的提倡，[100]沈從文（1902-1986）對《楚辭》世界的嚮往，胡蘭成（1908-1981）對《詩經》田園景象和儒家詩學的政治闡釋。[101]最重要的是，現代中國抒情寫作能夠成其大者，無不也是精心操作語言、並用以呈現內心和世界圖景的好手。當現實主義者把語言視爲反映現實、批判歷史的透明工具，抒情作家們藉著精緻的文字形式，接引象徵體系。他們因此能在亦步亦趨的模擬／現實主義以外，開出無限可能。通過聲音和語言的精心建構，抒情主義賦予歷史混沌一個（想像的）形式，並從人間偶然中勘出美學和倫理的秩序——由是肯定了人文精神的基本要義。[102]

江文也的音樂、詩歌和樂論應當被視爲三四〇年代中國抒情話語的一部

[97] 我指的是朱光潛的著作如《詩論》與宗白華的著作如〈論《世說新語》和晉人的美〉。更多討論見錢念孫，《朱光潛》（北京：文津出版社，2005）；胡繼華，《宗白華》（北京：文津出版社，2005），頁214-232。

[98] 見張潔宇，《荒原上的丁香》（北京：人民大學出版社，2003），第三章。

[99] 如David Pollard的研究，*A Chinese Look at Literature： The Literature Values of Chou Tso-jen in Relation to the Tradition* (Berkeley： University of California Press, 1973).

[100] 陳太勝，《象徵主義與中國現代詩學》（北京：北京大學出版社，2005），第四章。

[101] 見黃錦樹的討論，於《文與魂與體：論現代中國性》（臺北：麥田出版社，2006），第四、五章。

[102] 因此陳世驤的觀察認為中國文學傳統是一種抒情的傳統。陳世驤，〈中國的抒情傳統〉，收於《陳世驤文存》（臺北：志文出版社，1972），頁31-38。又見高友工，〈中國文化史中的抒情傳統〉，收於《中國美典與文學研究》（臺北：臺灣大學出版中心，2004），第三章。

臺灣大學學術期刊資料庫

分。誠然，江文也的中文作品當時並未出版，他與同輩中國作家也鮮少接觸，但這樣的事實並不妨礙文學史家憑著後見之明來設想江對這個抒情話語的貢獻。事實上，正因爲他曖昧的國族身份和對中國現代文化界遲到的參與，江文也對中國音樂和詩歌的推動——特別是儒家詩學和樂論——反而提供我們一個獨特角度，將中國現代文學作「陌生化」的處理。他的例子凸顯了在一個號召「史詩」的時代裏，任何「抒情中國」的想像所必須承擔的變數和風險。

作爲一個音樂家，江文也比他的文學同行更能理解音樂和詩歌之間的密切關聯。孔子的名言「興於詩，立於禮，成於樂」[103]或許可以爲江文也的思想——詩是音樂的延伸，是中和之聲的文字擬態——提供一個基礎。在他對音樂傳統的鑽研過程裏，江文也可能也汲取了其他相關的理論資源，最著名的應是由老子的「大音希聲」觀和莊子的「天籟」說爲代表的超驗傳統。儒家音樂代表的人文傳統肯定音樂與社會／宇宙秩序之間的對應，而超驗傳統則將音樂看作是人類和非人類世界的純粹的音響共振。[104]如果說前者強調音樂的倫理學，後者更傾向於音樂的形式美學。

我以爲江文也對中國現代音樂和詩歌的貢獻之一即在於他穿梭這些傳統間，並通過自己的音樂實驗來調和異同。的確，江是個儒家「詩教」的追隨者，但他卻對社會道德和音樂表達間的模擬關係持保留態度，甚而尋找一種能夠彰顯韻律無始無終的純粹形式。在這方面，他可以稱之爲嵇康（223-264）著名的「聲無哀樂論」——音樂是自然的純粹形式，既不從屬於情感的影響也不從屬於社會政治形態[105]——的現代回應者。

不論如何，江文也兼容並蓄的傾向在他處理「和」的概念時表露無遺。在儒家人文傳統中，「和」意指一組宇宙生民形成的聲音鎖鏈，由「仁」的發皇串聯在一起。然而在超驗傳統中，「和」指的則是生命或非生命世界聲音的互相應和和吸納；「和」的終極效與倫理秩序沒有對應，而呈現一種無關價值，「超越悲喜」的狀態。這就印證了江文也所謂的「法悅」。當江文也將「仁」、「和」與「法悅」合爲一談時，他同時在測試藝術創造的有爲與無爲，極限或無限。

---

[103]典出《論語．泰伯》，1815年阮元刻本《論語注疏》，中央研究院漢籍電子資料庫： http：//www.sinica.edu.tw/~tdbproj/handy1/。

[104]如徐復觀精闢的討論，見〈由音樂探索孔子的藝術精神〉、〈中國藝術精神主體之呈現：莊子的再發現〉，收入《中國藝術精神》（臺北：學生書局，1973），第一、二章。

[105]如張蕙慧的討論，見《嵇康音樂美學思想探究》（臺北：文津出版社，1997），第二至四章。

臺灣大學學術期刊資料庫

在三、四〇年代的中國，江文也並非唯一通過古典傳統提倡音樂與抒情現代性的聲音。至少像宗白華和沈從文就曾各自從音樂角度，爲中國知識和文學現代性提出看法。宗白華1921到1925年在德國期間接受了康德傳統的美學訓練，之後他也受到《易傳》傳統的影響，於是展開對現代文明的比較研究。宗認爲西方文明預設了抽象心智的系統結構，而相對的，中華文明則更傾向宇宙運行和人生經驗的匯流。中華文明的觀念框架是「數」與「象」的對位；「數」是指「理」（邏格斯）的形構；而「象」是指世界的譬喻化展現，這一展現充滿生生不息的能量，開出「理」的無窮變化形式。[106]宗白華相信中國文化的淵源在於一種「氣韻」的表達，因和六朝美學相互呼應。與西方那種包含在數學抽象中的形上體系相對，中國的「數」與「象」的世界在音樂中獲得了最佳展示。音樂的節奏和律動是對心靈與自然，時間與空間之間的無盡對話的一種肯定。「用心靈的俯仰的眼睛來看空間萬象，我們的詩和畫中所表現的空間意識，……是『俯仰自得』的節奏化的音樂化了的中國人的宇宙感。」「我們的宇宙是時間率領著空間，因而成就了節奏化、音樂化了的『時空合一體』。」[107]宗白華的結論是，「孔子形上學爲『意義哲學』，音樂性的哲學」。[108]

沈從文是溝通現代中國音樂與抒情文學最重要的人物。沈把中國歷史看作是「有情」與「事功」之間的持續對話。儘管「有情」的歷史是二者中較爲薄弱的一端，沈從文卻從中——尤其是從痛苦、荒涼和孤獨中——發現一項關鍵的「抒情」因素，得以使某個時刻和人物成爲後之來者揮之不去的記憶。司馬遷的《史記》起於「事功」的記載，終於「有情」的抒發，就是這樣一個範例。[109]在文學領域內，沈從文曾多次指出他的初戀是詩，但是詩歌創作的情感

[106]宗白華，〈形上學（中西哲學之比較）〉，《宗白華全集》卷一，（合肥：安徽教育出版社，1996），頁591-621。

[107]宗白華，〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，《宗白華全集》卷二，頁426、440。

[108]宗白華，〈形上學（中西哲學之比較）〉，頁601，註3。「序秩理數把握現象界，中和之音直探其意味情趣與價值!」宗白華〈形上學（中西哲學之比較）〉，頁644）。宗白華的發現無疑代表了當時的文化本質主義。值得注意的是，他關注的的問題是中國現代文人如何透過中國的音樂、繪畫與文學傳統建構現代感性，而不是讚揚傳統觀念。因此，他所懷抱的並不是對於過去的鄉愁，而是為現代中國人追尋國際都會主義式的「生命韻律」與「未來遠景」。見章啟群的討論，《百年中國美學史略》（北京：北京大學出版社，2005），第四章。李澤厚，《美學三書》導論。

[109]沈從文致妻子家書（1952），收入《沈從文全集》（太原：北岳文藝出版社，2002）19卷，頁318-319。

臺灣大學學術期刊資料庫

強度過高，他不得不退而求其次以敍事小說作爲瓜代。[110]通過寫作，他希望發揮小說家對講述的故事與故事的講述間差異的自覺，更希望捕捉詩人填補符號與聲腔間罅隙的努力。這樣的努力有助於揭開隱藏在世間的「神性」。還有，沈從文承認，表達世界的神性，「文字不如繪畫，繪畫不如數學，數學似乎又不如音樂。」[111]音樂來自「由幻想而來的形式流動不居的美」，[112]是音樂形式「將生命從得失哀樂中拉開上升。上升到一個超越利害，是非，愛怨境界中，惟與某種造形所賦『意象』同在並存。一切靜寂只有一組聲音在動，表現生命純粹。」[113]

在江文也、宗白華和沈從文之間，我們發現了十分有趣的對話。對他們而言，「現實」無法呈現自身；它是被呈現的。通過抒情的模式描述中國現實，他們不僅質疑了現實主義的優越地位，也同時重劃了抒情傳統的界限。在融會修辭／聲音形式和主題內容的時候，他們試圖模塑人類情感無限複雜的向度，以因應任何道德／政治秩序的內在矛盾。抒情話語使他們將語言與聲音的創造性與人類知覺的自由性置於優先地位。他們對詩歌與音樂表現的強調，肯定了作家和藝術家「形」諸世界的選擇。究其極，他們的文本／世界觀消融了散文與詩的區別，以及詩與音樂的區別。他們確認了所有語言在根本上「形聲」的——也就是說，音樂的——特徵。

但正如以上所提出的，這種抒情性難以在一個要求史詩的時代存活。當愛國主義和革命精神佔據主導地位時，對於「生命節奏」、「神性」或「法悅」的沉思注定顯得無關緊要。於是沈從文嘆息道：「音樂在過去雖能使無分量無體積的心智或靈魂受浣濯後，轉成明瑩光潔，在當前實在毫無意義。」[114]由於江文也的國族身份不明和他對歷史危機的超然姿態，他的抒情主義更具有雙重脆弱性。我們只要回顧戰爭期間一輩抒情創作者的選擇和命運，便可了解江文也的音樂和詩中那種堂吉訶德式的性質。沈從文和宗白華都避難於大後方，他們的抒情信念未嘗動搖，而家國的命運使他們更認真地思索抒情寫作下的倫理承擔。相反的，何其芳在四〇年代初搖身一變，成爲毛式意識形態的號手。[115]

[110]因此，在1941年沈從文宣稱：「一切藝術都容許作者注入一種詩的抒情，短篇小說也不例外。」沈從文，〈短篇小說〉，《沈從文文集》卷12（香港：三聯書店），頁126。又見沈從文的論文〈抽象的抒情〉。

[111]沈從文，〈燭虛〉，《沈從文全集》卷12，頁25。

[112]同前。

[113]沈從文，〈潛淵（第二節）〉，《沈從文全集》卷12，頁88。

[114]同前。

[115]何其芳因他的詩集《預言》（1933）及《畫夢錄》而聲名大噪。《預言》受到歐洲

臺灣大學學術期刊資料庫

同樣令人震撼的是周作人的選擇。周曾在他的散文中嘗試建立一個現代文人的自爲世界，他對個人主義和地方性的堅持使他與主流民族主義格格不入。而或許竟是爲了這個原因，戰爭爆發後，周作人投靠傀儡政權，成了叛國者。[116]

比起他的中國同行，江文也憑著一本日本護照而免於戰爭直接波及。但他不可能不明白無論是在中國還是日本，那都是一個禮崩樂壞的時代。當他推動音樂的力量培養「仁」和「敬」時，他豈能魅除話語後面的虛無主義幽靈？當他倡導聖哲的「樂教」時，他不僅使我們想起儒家思想是如何被日本侵略者用爲宣傳品，也更想起即使在中國歷史上，儒家思想不也是被不同的朝代用爲支撐政權合法性的手段？在肅穆的鐘鼓之聲後，紛紛擾擾的歷史擦撞出無盡雜音。

明白了江文也的抒情方案和現代中國史詩話語的關聯後，我們轉向《賦天壇》中的三個場景，觀察江如何藉著抒情記憶，或記憶抒情，來思索、描寫當下。「抒情」與「史詩」之間的張力由此歷歷可見。在第一章的第九節，江文也讚美天壇肅靜雍雅的氛圍：

青雲一片
徐徐而徐徐
遊行著穹蒼
「暮春者 春服既成……浴乎沂
風乎舞雩 詠而歸」

引文出自《論語・先進》的段落，一般認爲是所有儒家文本中最富於詩意的場景。在這個段落裏，孔子請他的四個弟子談論他們的志向。前三者的意願或是富國強兵，或是講信修睦，或是恪遵禮儀，唯有曾晳作了以下陳述，贏得了孔子的歡心：

莫春者，春服既成；冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎

現代主義想像、晚唐頹廢美學啟發；《畫夢錄》則收錄散文，將個人幻想、神話故典、以及現代主義感性交織在一系列精微的詩意表達上。這些作品使他能夠透過感官的但精煉的古典脈絡來表達他對現代中國青年的荒涼存在的觀點，因此表達了一種在當下的懾人的過去之美，或者反之亦然。但當戰爭爆發後，何其芳到了延安，短短幾年內他便成為毛式革命詩學的激烈代言人。有關何其芳戲劇性的轉變，如賀仲明《喑啞的夜鶯：何其芳評傳》（南京市：南京師範大學出版社，2004），第七章。

[116]有關周作人叛國案，見Susan Daruvala, *Zhou Zuoren and an Alternative of Chinese Modernity* (Cambridge, Mass： Harvard East Asian Monographs, 2000).

臺灣大學學術期刊資料庫

舞雩，詠而歸。[117]

儒家烏托邦的最高形式並不在於經國、教化和禮儀，而在於樂於春遊，舞於春風，頌讚青春和音樂的啓示性力量。任何政教的施爲都比不上「仁」由內而外的勃發，而禮的形式自然而然的融化到音樂之中。[118]

然而在頌讚春天清新蓬勃的氣象時，江文也有意無意的簡化了「仁」與「政」的關係。[119]他的引文可以用爲殖民時代虛無美學的新解。在儒家的語境中，孔子所認可的抒情視野與仁政互爲前提與結果，而「仁」也正是江文也論述儒家音樂的切入點。我們要問，在江文也所處時代中，如果日本佔領下的天壇無法與曾晳所說的舞雩相提並論，江文也又怎能期望譜出一種春天般的音樂，帶來「仁」、「和」與「敬」？

江文也在另一段落裏再度觸及了抒情因素，彷彿陳述他的願望：

憧憬著這幅風景的賢人啊! 在此靜極底
天壇境內 藏華於其中 而深深地洋溢著
寂寥底石丘上
是否你也想來 像那流去的水似的 像
那鳴囀著小鳥 沐浴著這豐饒底光
線 深吸著這新鮮的空氣
是否你也想來 在那淡紫的古柏下邊合唱
「南風之薰兮
可以解吾民之慍兮」[120]

通過他對《南風歌》——相傳中國最古老的民歌之一——的追懷，江文也甚至試圖超越孔子的時代，上溯到遠古純淨素樸的民間歌謠，以回應當代的危機。「南風」也可以作字面上的延伸解釋，指涉江文也本人作爲南方來的歌者或樂師。然而，不論他的歌是來自亙古的南方還是殖民地的南方，江文也的音樂可曾舒緩「吾民之慍兮」？

---

[117]《論語．先進》，見1815年阮元刻本《論語注疏》，中央研究院漢籍電子資料庫：http：//www.sinica.edu.tw/~tdbproj/handy1/

[118]此部份目前已有許多依儒家的抒情主義、樂與仁的觀點的討論。如徐復觀，頁12-19。

[119]見柯小剛，〈春天的心志——對《論語．侍坐章》的一個現象學闡發〉，http：//www.frchina.net/data/detail.php?id=2850。

[120]江文也，《賦天壇》，收入《江文也作品集》，頁284。

臺灣大學學術期刊資料庫

也因此，《賦天壇》的第一章第五節就更令人深思：

大氣像金粉!
我漫步著如絨柔的草群
忽然
我也不知道的為什麼
這裡是沒有一個人影
也沒有經過心中的一個物形
啊!
「前不見古人
後不見來者」
這句古銘
忽然
我也不知道的為什麼
往嘴裡流出來的是像經
可是
起不了愴然而淚下底感情[121]

我在此所引的第八、九和第十五行出自唐朝詩人陳子昂 （661-702） 著名的〈登幽州台歌〉。當江文也引用這首詩時，想到的可能只是陳子昂對天地悠悠，人生如寄的嘆息。但如果細讀這首詩潛在的歷史文本，我們會驚覺它爲江文也的時代作了生動的註解。幽州台坐落在北京郊區，又曾稱爲黃金台，爲戰國時代燕昭王所建，以招募天下英雄，爲國雪恥。到了唐代，幽州台已成廢墟。陳子昂此詩作於696年，當時契丹入侵，陳請纓禦寇，但他非但未被接納，反遭貶黜。[122]站在已廢棄的幽州台上，陳子昂哀嘆他的一片忠心無從托付，獨立蒼茫，他只能陷入對人生永恒更深沉的感傷。

將近一千五百年後，江文也獨自遊蕩於佔領期中的天壇。昔日帝國祭典的聖地現在成爲古蹟，徜徉其中，江文也想到了陳子昂對天地無限的感慨。但他不可能想到如何保衛華夏，抵禦外侮，更何況民族大義？那位唐代的詩人爲幽州台的斷瓦殘垣低迴不已，臺灣來的音樂家則對天壇建築的壯美佩服得五體投地。江文也沒有愴然而涕下，但他所懷有的時代的困惑，一樣百難排解。這首

[121]同前，頁 269。
[122]有關陳子昂創作此詩的背景，見：
http：//hk.knowledge.yahoo.com/question/?qid=7006101501595。

臺灣大學學術期刊資料庫

詩以下列詩行接續：

這裡的時間 是絢燦地像一個結晶
這裡大空間 無疑地是真空似的極星
於是
大時代的掙扎在那裡
大民族的苦惱是什麼
黃河的流水啊!
黃帝的子孫啊!
唉! 依然
還是
「前不見古人
後不見來者」[123]

江文也第一次引用「前不見古人／後不見來者」時，意在對時間的永恒意義作出形上冥想。但在第二次引用「前不見古人／後不見來者」前，他插入了對中國時局的觀察。對陳子昂詩句的重複徵引導出非常微妙的對話關係。江似乎呈現了一種反諷：儘管天壇讓他想見或置身於一個聲音和意象的和諧中，這個和諧是封閉在藝術「真空」中的，像「結晶」一樣閃爍。而從四〇年代中國的時代背景上來看，孤伶伶的天壇美則美矣，卻是個魅幻的所在，襯托出一個藝術家無從參與歷史的尷尬立場。「前不見古人／後不見來者」 在重複這句詩時，江文也對他先前的形上定論有了猶豫。也許他畢竟了解莽莽天地中陳子昂托身無處的感慨，無論兩者的語境有多麼不同。通過唐代詩人的落寞吟詠，江文也得以回顧自身的命運：一個與時空脫節的詩人音樂家。如此，他進入了中國千百年來徘徊廢墟荒冢、感時傷逝的詩人序列中，唱和著生命的浮游和歷史的荒涼。沒有更好的例子能夠顯露江文也的個人心境和歷史情懷，或喚出史詩時代裏悵惘的抒情聲音。

江文也在戰後選擇留居中國。臺灣光復後，他成爲合法的中國公民。他不曾擔心他部分作品的親日色彩，因爲他相信音樂與政治無關。當他將《孔廟大晟樂章》呈送給蔣介石政府，以至自暴「漢奸」身份而鋃鐺下獄，我們只能爲他的天真而嘆息。江文也在獄中待了十個月，獲釋後失去工作，一文不名。1947年，雷永明神父（Father Gabriel Maria Allegra，1907-1976）發現江的才華，邀他爲教會譜寫具有中國風格的聖詩曲。《聖詠作曲集》第一冊出版時，

[123]江文也，《賦天壇》，頁 270。

臺灣大學學術期刊資料庫

江文也在序言寫道，早在高中時代他就讀過《聖經・詩篇》；他將《聖經・詩篇》、但丁的《神曲》和瓦雷裏的詩放在一起欣賞，從未想過要用音樂來表現它們。但中國的旋律給了他新的靈感。他嘗試用古曲爲讚美詩的經文譜出新聲，竟發現它們十分匹配：

> 普通教會的音樂，大半是以詩詞來說明旋律，今天我所設計的，是以旋律來說明詩詞。要音樂來純化語言的內容，在高一層的階段上，使這旋律超過一切言語上的障礙，超越國界，而直接滲入到人類心中去。我相信中國正樂（正統雅樂）本來是有這種向心力的。[124]

的確，江文也念茲在茲的並非是寫出一闋純粹的宗教音樂，而更是要傳遞聲音的宗教性——也就是形式的「法悅」。歸根結柢，這是一種現代主義式的「大樂與天地同和」，也是對自我和現世羈絆的超越。

江文也哪裏會料到，宗教讚美詩的實驗竟是他事業最後一次突破。1949年共產黨佔領大陸，成立人民共和國。江文也當時有選擇去香港、羅馬或臺灣的機會，但他留了下來，因爲他深愛北京。1950年，他被分配到天津，在新成立的中央音樂學院教授作曲，此後七年，他創作了一系列鋼琴和交響樂作品。這是現代中國一個史詩的時代，所有藝術家都被組織起來，歌頌新朝。江文也不得不重新界定他「與天地同和」的音樂：只有「人民」的音樂才能改天換地，並產生史無前例的聖詠。

即便如此，江文也仍然創作出像《汨羅沉流》這樣的交響樂作品。這首作品是紀念屈原（公元前340-277）逝世2230周年而作。江文也回到早期的浪漫特徵，對詩人的憂鬱和自沉作出印象主義詮釋。在標準的管弦樂配器之外，江文也突出木管與打擊樂，顯出巴托克和普羅科菲耶夫，還有中國宗教音樂影響。

隨之而來的是災難的年代。1957年，江文也被打成右派，因爲他對黨提出批評，也因爲他戰爭時期的漢奸行爲。他的臺灣身份再次受到懷疑，因爲他喜歡「講臺灣的事」。[125]他失去了工作，更糟的是他有一千份以上的手稿被沒

---

[124]江文也，〈寫於《聖詠作曲集》第一卷完成之後〉，《江文也作品集》，頁309。有關江文也創作中國風格聖樂的更多訊息，參見蘇明村，〈江文也的宗教音樂初探〉，《論江文也》，頁331-348；蒲方，〈江文也音樂的宗教風格〉，《論江文也》，頁349-358；蔡詩亞，〈江文也及其宗教聖樂作品介紹〉，《論江文也》，頁358-400。

[125]謝里法，〈斷層下的老藤：我所找到的江文也〉，收入《江文也的生平與作品》（Irvine, CA：臺灣出版社，1984），頁103-128。有關江文也在五十年代至逝世間

臺灣大學學術期刊資料庫

收，從此遺失。然而江文也堅持作曲不輟。1966年文化大革命爆發，江文也和其他知識分子與藝術家一樣，經受了一次又一次的批鬥，從公開的羞辱到監禁，被迫認罪，自我批判，下放幹校勞動，無一倖免。1973年，當他經過四年勞動改造回到北京時，江文也已是個痼疾纏身，虛弱不堪的老人。

1978年初，被打成右派的二十一年後，江文也的名譽獲得恢復。他再度開始作曲，曲目是《阿里山之聲》，一首關於他故鄉臺灣風景地標的管弦樂。同年五月他因中風而癱瘓，此後五年纏綿病榻。江文也逝於1983年10月24日；《阿里山之聲》始終未能完成。

江文也一生都在尋找一種聲音。理想上，這聲音既能融合阿里山上的原始旋律和孔廟祭典的莊嚴雅樂，也能融合臺灣的鄉土幻想和國際都會的前衛風格。江文也以音樂形式追尋心中的文化願景，表現出強烈的古典意義上的抒情傾向。他最大的抱負是重新創造儒家抒情性，從而調和、澄明他自己的激進想像。然而在一個史詩時代裏創作抒情樂章，江文也的挑戰不僅是在亂世中他必須自得其「樂」，也必須讓他的音樂跟上時代的「節拍」。在事業的高峰時，他出入戰爭的鬼哭神嚎，卻竟然譜出似乎不帶人間煙火和砲火曲調；在事業的低潮時，他被勒令啞口和噤聲——這是對音樂人最殘酷的懲罰了。

在《阿里山之聲》突然中斷之處，我們必須重新思考普實克的對中國聲音現代性的看法。或許，現代中國文學和藝術最特出之處不是從「抒情」邁向「史詩」的進展——這樣的時間表到了上個世紀末似乎已然失效；而是儘管史詩的呼喚撼天動地，抒情的聲音卻仍然不絕於耳。因此我們對史詩時代的抒情聲音的考察，就是對中國音樂和文學現代性中看似脆弱、卻最具思辨力量的那個部分的考察。

抒情與史詩之間的對話也意味著島嶼與大陸之間的對話。1934年，江文也憑著對臺灣的禮贊《白鷺的幻想》一舉成名。四十五年後，他的事業在《阿里山之聲》的創作中嘎然而止。當中國的夢土和儒家的禮樂漸行漸遠，往日美麗島上的聲音——殖民地的創傷，山川田園，原住民的浪漫傳奇——重又回到了作曲家的耳中。但江文也的臺灣之夢不和他的中國之夢一樣，也充滿了想像的鄉愁和異國的情調麼？

在他最後的歲月裏，江文也信筆寫下了一些詩歌，用的卻是日文。最後一首這樣寫著：

的生活詳細的介紹，見吳韻真，〈先夫江文也〉，收於《江文也紀念研討會論文集》，頁147-153；Kuo Tzong-kai, *Chiang Wen-yeh*, 頁25-31；張己任，《江文也》，頁47-58。

臺灣大學學術期刊資料庫

島的記憶

日夜撫摩

無論好壞

島，謝謝。[126]

如此，江文也概括了他一生的悲喜劇：透過聲音，一個殖民之子在異鄉裏呼喚原鄉；透過音樂與詩，一位現代主義者在史詩的洪流中打造了自己的抒情之島。

（翻譯：楊小濱、呂淳鈺；責任校對：陳幼馨）

[126] 轉引自吳韻貞，〈先夫江文也〉。呂淳鈺翻譯修訂。

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

一、專書

山田耕筰，《山田耕筰著作全集》，東京：岩波書店，2001。

王屏，《近代日本的亞細亞主義》，北京：商務印書館，2004。

何其芳，《預言》，北京：中國文聯，1997。

何其芳，《畫夢錄》北京：華夏出版社，1997。

沈從文，《沈從文全集》，太原：北岳文藝出版社，2002。

沈從文，《沈從文文集》，香港： 三聯書店，1982-1985。

宗白華，《宗白華全集》，合肥：安徽教育出版社，1996。

胡繼華，《宗白華》，北京：文津出版社，2005。

徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：學生書局，1973年。

陳太勝，《象徵主義與中國現代詩學》，北京：北京大學出版社，2005。

陳世驤，《陳世驤文存》，臺北：志文出版社，1972。

陳建華、陳潔編著，《民國音樂史年譜》，上海：上海音樂出版社，2005。

陳瑋芬，《近代日本漢學的關鍵詞研究：儒學及相關概念的嬗變》，臺北：臺灣大學出版中心，2005。

高友工，《中國美典與文學研究》，臺北：臺灣大學出版社，2004

張己任，《江文也：荊棘中的孤挺花》，臺北：時報文化，2002。

張己任編，《江文也文字作品集》，臺北：臺北縣立文化中心，1992。

張靜蔚編，《中國近代音樂史料匯編：1840-1919》， 北京：人民音樂出版社，1998。

張潔宇，《荒原上的丁香》，北京：人民大學出版社，2003。

張蕙慧，《嵇康音樂美學思想探究》，臺北：文津出版社，1997。

陶亞兵，《明清間的中西音樂交流》，北京：東方出版社，2001。

郭延禮，《中國近代文學發展史》，濟南：山東教育出版社，1990。

黃錦樹，《文與魂與體：論現代中國性》，臺北：麥田出版社，2006。

賀仲明，《喑啞的夜鶯：何其芳評傳》，南京：南京師範大學出版社，2004。

章啓群，《百年中國美學史略》，北京：北京大學出版社，2005。

楊儒賓，《孔子的樂論》，臺北：喜瑪拉亞研究發展基金會，2003。

臺灣大學學術期刊資料庫

趙建章，《桐城派文學思想研究》，北京：北京圖書館出版社，2003。

魯迅，《魯迅全集》，北京：人民文學出版社，1981。

夏灑洲，《中國近代音樂史簡編》，上海：上海音樂出版社，2004。

劉岳兵，《日本近代儒學研究》，北京：商務印書館，2003。

錢念孫，《朱光潛》，北京：文津出版社，2005。

蔡詩亞，《江文也及其宗教聖樂作品介紹》，香港：香港教區公教真理學會，1996。

佛光大辭典編修委員會，《佛光大辭典》，高雄：佛光出版社，1995。

《論語》，中央研究院漢籍電子資料庫：

http：//www.sinica.edu.tw/~tdbproj/handy1/。

《禮記》，中央研究院漢籍電子資料庫：

http//www.sinica.edu.tw/~tdbproj/handy1/。

Theodor Adorno, *Philosophy of Modern Music*, translated by Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster (New York: The Seabury Press, 1973).

Andrew Arato and Eike Gebhardt ed., *On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening in The Essential Frankfurt School Reader* (New York: The Continuum Publishing Company, 1982).

Chris Bongie, *Exotic Memories: Literature, Colonialism, and the Fin de Siècle* (Stanford: Stanford University Press, 1991).

Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations*, Hannah Arendt ed., trans Harry Zohn. (New York: Random House, 1988).

Leo Ching, *Becoming Japanese: Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation* (Berkeley: University of California Press, 2001).

Susan Daruvala, *Zhou Zuoren and an Alternative of Chinese Modernity* (Cambridge, Mass: Harvard East Asian Monographs, 2000).

Joshua Fogel, *The Literature of Travel in the Japanese Rediscovery of China* (Stanford: Stanford University Press, 1995).

Eta Harich-Schnerider, *A History of Japanese Music* (London:Oxford University Press, 1973).

Motohide Katayama, J. Y. Song, *Jiang Wen-ye Piano Works in Japan* (New York: Pro-Piano, 2001).

Kuo Tzong-kai, *Chiang Wen-yeh: The Style of His Selected Piano Works and A*

臺灣大學學術期刊資料庫

Study of Music Modernization in Japan and China, (D.M.A. thesis:The Ohio State University, 1987).

Mandara no Hana, Yamada Kōsaku, *Sympony in F major, "Triumph and Peace"* (Tokyo: Naxos, 2003).

Ping-hui Liao and David Der-wei Wang, eds., *Taiwan under Japanese Colonial Rule: History, Memory, Culture*(New York: Columbia University Press, 2006).

Olga Lomova, ed., *Recarving the Dragon: Understanding Chinese Poetry* (Prague: Charles University, 2003).

Stephen Owen, *The Poetry of Meng Chiao and Han Yu* (New Haven: Yale University Press, 1975).

David Pollard, *A Chinese Look at Literature: The Literature Values of Chou Tso-jen in Relation to the Tradition* (Berkeley: University of California Press, 1973).

Jroslav Průšek, Chinese History and Literature (Prague: Academia, 1970).

Stanley Sadie, ed. *The New Grove Dictionary and Musicians*, 6th ed. (London: Macmillan, 1980).

David Wang, *Fictional Realism in 20th Century Chinese Fiction: Mao Dun, Lao She, Shen Congwen* (New York: Columbia University Press, 1992).

二、論文

（一）一般論文

高城重射，〈我所了解的江文也〉，江小韻譯，《中央音樂學院學報》3期，2000。

周婉窈，〈想像的民族風——試論江文也文字作品中的臺灣與中國〉，《臺大歷史學報》35期（2005.6）。

江文也，〈「白鷺的幻想」的產生〉，《音樂世界》6：11，1934.6。

野田宇太郎，『異国情調の文芸運動』，

http：//www.japanpen.or.jp/e-bungeikan/study/pdf/nodautaro.pdf ，2006.3。

張己任，〈記齊爾品夫人李獻敏女士〉，《全音音樂文摘》69期，1984，頁142-146。

江文也，〈孔廟的音樂——大成樂章〉，江小韻釋譯，收入劉靖之編 ，《民族音樂研究》第3輯。

柯小剛，〈春天的心志——對"論語・侍坐章" 的一個現象學闡發〉，

http：//www.frchina.net/data/detail.php?id=2850。

謝里法，〈斷層下的老藤：我所找到的江文也〉，《江文也的生平與作品》，

臺灣大學學術期刊資料庫

Irvine， CA： 臺灣出版社，1984年。

蔡建鑫，“On Jiang Wenye： Cinema, Poetry, and Historical Representation”，未刊稿。

張己任，《江文也》，年表，頁141。

郭芝苑，〈江文也的回想〉，頁89。

Homi Bhabha, “Introduction： narrating the nation,” in *Nation and Narration*， ed.

Theodore Huters, “From Writing to Literature: The Development of Late Qing Theories of Prose” Harvard Journal of Asiatic Study (1987).

Faye Yuan Kleeman, *Under an Imperial Sun: Japanese Colonial Literature of Taiwan and the South* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2003).

Obsession with Taiwan: Nishikawa Mitsuru and Sinophone Articulations”， 未刊稿。

Xiaofei Tian, “Illusion and Illumination: A New Poetics of Seeing in Liang Dynasty Court Literature.” *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 65.1(2005.6).

John Vinton, ed. “Japan,” *Dictionary of Contemporary Music* (New York: E. P. Dutton, 1971).

（二） 學位論文

林瑛琪，〈夾縫中的文化人：日治時期江文也及其時代研究〉臺南：國立成功大學博士論文，2005。

三、會議論文

劉麟玉，〈日本戰時體制下的江文也之初探：以1937-45年間江文也音樂作品與時局關係爲中心〉，江文也先生逝世二十週年紀念學術研討會，中央研究院臺灣史研究所，2003。

蘇明村，〈江文也的宗教音樂初探〉，北京江文也研討會論文，1995.7.22。

蒲方，〈論江文也宗教作品的音樂風格〉，北京江文也研討會論文，1995.7.22。

蘇夏，〈江文也與中國大陸的作曲界〉，《江文也紀念研討會論文集》，臺北縣：臺北縣文化局，1992。

吳韻真，〈先夫江文也〉，收於《江文也紀念研討會論文集》。

郭芝苑，〈江文也的回想〉，收入《江文也紀念研討會論文集》，頁91。

蘇夏，〈江文也部分樂隊音樂簡介〉，江文也先生逝世二十週年紀念學術研討會，中央研究院，2003。

臺灣大學學術期刊資料庫

郭宗愷，〈江文也早期鋼琴作品音樂風格之源起與蛻變〉，《論江文也：江文也紀念研討會論文集》，北京：中央音樂學院學報社，2000。

梁茂春，〈江文也的鋼琴作品〉，收入《江文也紀念研討會論文集》，臺北縣：臺北縣文化局，1992。

吳玲宜，〈江文也生平與作品〉，收入《江文也紀念研討會論文集》，臺北縣：臺北縣文化局，1992。

許常惠，〈有關江文也研究的幾點看法〉，《江文也研討會論文集》，香港：香港大學，1992。

吳韻真，〈先夫江文也〉，收於《江文也紀念研討會論文集》，臺北縣：臺北縣文化局，1992。

臺灣大學學術期刊資料庫

The Lyrical in Epic Time：On Jiang Wenye

David Wang*

Abstract

Jiang Wenye （1910-1983） was one of the most talented composers in modern China and Japan. He was also known for his poetic works in both Chinese and Japanese. Born in Taiwan and educated in China and Japan, Jiang belonged to the generation of Taiwanese artists who struggled to negotiate their identities and respond to multiple challenges from colonialism to imperialism, and from nationalism to cosmopolitanism. Although inspired by such modernists as Debussy, Bartok, and Stravinsky, Jiang found in the Russian composer Alexander Tcherepnin （1899-1977） a kindred spirit, and when the latter called for sonic representations of national style, he began a life-long endeavor to modernize Chinese music.

Jiang moved from Japan to China in 1938 and his career climaxed in the early 40's. With his symphony "Confucian Rites" and poetic pieces, Jiang sought to redefine modern Chinese musicality in light of the ancient melodies which he believed were crystallized in the Confucian practice of ritual and music. As such Jiang's project appears to be an intriguing mixture of the past and the present, a bold invention in a mode of imaginary nostalgia. But Jiang's experiment took place at a time of war, revolution, and atrocity. This trumpeting of his lyrical reconstruction of Chinese civilization was so out of tune with the contemporary "call to arms" that he was doomed to pay an enormous price for his beliefs.

Jaroslav Průšek describes the cultural dynamics of modern China in terms of "the lyrical versus the epic". Inspired by Průšek's notion, this essay deals with the artistic choices Jiang Wenye made and the political objections he had to cope with. Using select musical pieces, poetic works, and theoretical treatises as examples, this essay explores the following issues:how Jiang's modernist sensibility demonstrated his colonial and cosmopolitan bearings; how his engagement with Confucian musicology brought about an unlikely dialogue between Chinese cultural essentialism and Japanese pan-Asianism; and most important, how his lyrical vision was occasioned by, and confined to, historical contingencies. Because of the contested forces his works and life brought into play, the essay concludes, Jiang Wenye dramatizes the composition of Chinese modernity at its most treacherous.

Keywords：voice, modernity, modernism, cosmopolitanism, dharma-joy, imagined nostalgia, lyrical, epic

* Professor, Department of East Asian Languages and Civilizations, Harvard university

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫