臺大文史哲學報　第六十一期
2004 年 11 月　　頁 1～24
臺　灣　大　學　文　學　院

戰時臺灣漢人音樂的禁止和「復活」：從一九四三年「臺灣民族音樂調查團」的見聞為討論基礎

王 櫻 芬 *

摘　要

過去文獻提到戰爭時期的臺灣音樂時往往以「禁鼓樂」一詞簡單帶過。但是近年來有學者指出，1941 年皇民化政策趨緩後，日人雖然一方面對臺灣音樂進行負面統制，一方面又在第二放送的播放臺灣音樂，且「新臺灣音樂運動」有擴大為全島性運動的趨勢，因此認為臺灣音樂得到了所謂「有條件的復活」的機會。不過不論是臺灣音樂被禁情形或是上述兩個復活的例子目前都尚缺乏深入研究。

有鑑於此，本文以臺灣的漢人音樂為焦點，以黑澤隆朝所記錄的 1943 年「臺灣民族音樂調查團」來臺見聞為基礎，輔以當時報章雜誌等相關史料，試圖勾勒當時日人的臺灣音樂政策。

本文發現，調查團來臺期間（1943 年 1 月底至 5 月初）正好是日人之臺灣音樂政策的重要轉型期。首先，漢人傳統音樂雖禁止公開演奏，孔廟儀式也改成神式祭典，但宗教音樂已能自由進行，而孔廟釋奠禮也因調查團而得以重現。其次，第二放送的開播使得臺灣音樂節目得以重現於廣播。再者，「新臺灣音樂運動」正以新的面貌蓄勢待發，打算擴展為全島性運動。但是這些「復活」只不過是「有條件的復活」，因此孔廟的重現仍須以「皇民鍊成」和「大東亞文化復活」的口號加以正當化，第二放送的臺灣音樂節目也壓低漢人傳統音

本文 93.8.15 收稿；93.10.20 通過刊登。

*國立臺灣大學音樂學研究所副教授。

樂比例，改以新式臺灣音樂提振士氣、培養皇民精神，而「新臺灣音樂運動」更是擴大對臺灣音樂的改良創新，以進一步推動皇民化運動，並為大東亞音樂建設效勞。

關鍵詞：日本殖民統治、皇民化運動、黑澤隆朝、廣播節目、新臺灣音樂運動

The Banning and "Revival" of Han Music in Wartime Taiwan: Based on the Observations Made by the Taiwan Music Investigation Team in 1943

Ying-fen Wang *

Abstract

The musical life in wartime Taiwan used to be simplistically described by the cliché "*jin guyue*" (literally "the banning of drum and music"). But recently some researchers have pointed out that, after the softening of the *kominka* or Japanization policy in 1941, there appeared to be a revival of Taiwanese music as a result of the intervention by the Japanese. On the one hand, the Japanese tried to control Taiwanese music. On the other hand, they also promoted it in order to further facilitate the Japanization of the Taiwanese people. There were two examples of such so-called "conditional revival" of Taiwanese music: one was the reappearance of Taiwanese music on the radio, and the other was the expansion of the so-called "New Taiwan Music Movement". So far neither these two examples nor the banning of Taiwanese music during the wartime have been researched in depth.

In view of this gap, this paper takes the music of the Han people in Taiwan as its focus and uses the observations made by Kurosawa Takatomo as a member of the "Taiwan Music Investigation Team" in order to outline Japan's colonial policy toward Taiwanese music.

This paper shows that the period of the team's visit happened to be an important

* Associate Professor, Graduate Institute of Musicology, National Taiwan University.

turning point in t. First, although the Japanese banned the public performances of Han music and replaced the Confucian ceremony with Shinto-style rituals, religious music resumed its activities, and Confucian traditional ceremony was held to facilitate the work of the Investigation Team. Secondly, with the starting the Second Broadcast in October 1942, Taiwanese music was allowed to reappear on the radio. Thirdly, the New Taiwan Music Movement is now getting ready to turn itself into an island-wide movement. However, these seeming revival of Han music is only “conditional revival”. Thus, the holding of traditional Confucian ceremony had to be altered and explained in certain ways in order to meet the need of the Japanization movement and the rhetoric of the Dai Toa Kyoeiken (Great Asia Co-prosperity Circle); the radio program promoted innovated Taiwan music with Japanese and wartime elements to raise morale and to propogate the Japanese spirit; the New Taiwan Music Movement was making further reformations of Taiwanese music in order to enhance the Japanization movement and to contribute to the creation of the music of the Great Asia.

Keywords: Japanese colonialism, kominka movement, Kurosawa Takatomo, radio program, New Taiwan Music Movement

戰時臺灣漢人音樂的禁止和「復活」：從一九四三年「臺灣民族音樂調查團」的見聞為討論基礎

王 櫻 芬

過去大多數文獻提到台灣戰爭時期（1937-1945）音樂生活時，往往是以「禁鼓樂」一詞簡單帶過，或是過度強調臺灣音樂的全面遭禁。例如許常惠《台灣音樂史初稿》對這段時期的描述便可視為一個代表：

> 1937 年「七七事變」爆發，很快地使日本走上軍國主義的道路。然後，控制日本政權的軍閥喊出：「軍事第一」、「皇民至上」的口號，帝國主義的姿態暴露無厭。
>
> 戰爭總是給予文化與藝術無情的打擊，尤其對敵對民族的文化與藝術，採取徹底禁止或消滅的政策。於是，在臺灣掌權的日本軍事當局，便以強硬手段壓制漢族文化。臺灣民間的傳統音樂，例如：南管、北管、歌仔戲、乃至祭孔雅樂都逐步被禁止，不准發出聲音了。
>
> 然後過了四年，1941 年太平洋戰爭爆發，輪到西洋音樂藝術遭殃了，因為大多數歐美國家都成為日本的敵人。於是教會的活動受到了限制，以西洋樂器演奏的新音樂也同樣遭到封禁，街頭上聽到的只有皇軍的無恥歌聲。
>
> 到了 1943 年以後，美軍開始反攻，日本終於嚐到敗北的慘味。這時候的台灣，大部分的男人（包括中學生以上的）都被強迫動員去勞動或從軍，留下的除了老人小孩之外，都是婦女們。而美軍每天從上空來臨，到處轟炸。文化與藝術活動，從這地上消失，而戰亂與恐怖的情緒瀰漫於整個社會。
>
> 臺灣音樂史的發展到此暫時告停！

近年來，隨著台灣文學史和戲劇史學界對戰爭時期研究的興起，開始有一些學者對上述的刻板印象提出質疑和修正。他們指出，由於 1940 年日本大政翼贊會成立後改採「地方文化運動」等文化政策，注重地方文化的復振和國民的娛樂需求，因此 1941 年起，殖民地台灣的皇民化政策也由激進改為緩和，而原本受到壓制的台灣文化界也因而得到了「喘息和復甦的機會」。[1]

在這些學者中，又以垂水千惠的研究對音樂方面的論述最為具體。垂水在其有關呂赫若的研究中指出，1941 年皇民化政策趨緩後，皇民奉公會以「健全娛樂」為名目，積極介入臺灣文化活動，一方面雖進行負面的統制，一方面卻又有促進其復活的正面作用；她更進一步指出，1942 年 7 月後「新臺灣音樂運動」由地方運動擴大為全島運動，以及 1942 年 10 月第二放送開播後臺灣音樂在廣播節目中公開播放，正是臺灣音樂復活的兩個實例。[2]同樣的，石婉舜也以「新臺灣音樂運動」作為臺灣音樂得以復活的表徵。[3]

不過，不論是垂水或是石婉舜，在提到「復活」一詞時都加上附帶條件。垂水的說法是「至少是以復活為藉口」，可見她所謂的「復活」並不表示殖民統治者真正要讓臺灣音樂復活，而是為達皇民化目的所使用的一種藉口罷了。石婉舜提到「復活」時，也說明這是「有條件的復活」，亦即必須「立於『皇民化』此一無限上綱的認同基礎上，接受當局的積極性介入、引導『改良』」。[4]可惜的是，垂水研究的是臺灣文學史，石婉舜研究的則是臺灣戲劇

1 石婉舜，《1943 年臺灣「厚生演劇研究會」研究》（國立台灣大學戲劇研究所碩士論文，2002），頁 20。其他持這類看法的學者還包括吳密察、柳書琴、垂水千惠等。見吳密察，“ ‘Kominka’ and Taiwan’s Local Culture Movement: An Alternative Context for the Emergence of Minzoku Taiwan,” 52nd Annual Meeting of the Association for Asian Studies (March 9-13, 2000), San Diego, California, USA, 轉引自石婉舜前引書，頁 18；柳書琴，《戰爭與文壇——日據末期臺灣的文學活動（1937.7-1945.8）》（國立臺灣大學歷史學研究所碩士論文，1994）；垂水千惠著，邱若山譯〈二次大戰期間的日台文化狀況與呂赫若－－以其音樂活動為中心〉，收於江自得主編《殖民地經驗與台灣文學：第一屆台杏台灣文學學術研討會論文集》（台北：遠流，1999），頁 174-80；垂水千惠，《呂赫若研究》（東京：風間書房，2002），頁 276-83。不過，戲曲研究者徐亞湘則從臺灣傳統戲曲的角度出發，認為 1942 年皇民奉公會成立演劇協會後，反而是「禁鼓樂」的徹底實施期，是「政治力介入並禁絕戲曲的極度發揮」，與前述的文學、新劇、音樂的情況形成對比。見徐亞湘，〈試解「禁鼓樂」——一段戰爭的戲曲命運〉，《戲曲研究通訊》第二、三期（2004.8），頁 66-78。

2 垂水千惠，《呂赫若研究》，頁 280-81。

3 石婉舜，《1943 年臺灣「厚生演劇研究會」研究》，頁 24。

4 垂水千惠，《呂赫若研究》，頁 281；石婉舜，《1943 年臺灣「厚生演劇研究會」研

史，因此兩人對於臺灣音樂史的問題都只是點到為止，並未多作申論。

究竟臺灣音樂在戰爭時期被禁的具體情形如何？「新臺灣音樂運動」和「第二放送的漢人音樂節目」實際狀況又是如何？與當時皇民奉公會的「健全娛樂」政策有何關係？在此政策下，日人如何以「復活」臺灣音樂為名來達到皇民化目的？

本文即從這些問題出發，以 1943 年來台之「臺灣民族音樂調查團」的見聞為基礎，輔以當時報章雜誌等相關史料，試圖勾勒 1943 年 1 月至 5 月間日人的臺灣音樂殖民政策。本文主要探討日人對臺灣音樂的控制和利用，至於戰爭時期臺灣原住民音樂和歐美音樂的情形則不在本文討論範圍。

以下先對該調查團作一簡介，接著再針對漢人音樂被禁、第二放送漢人音樂節目、以及「新臺灣音樂運動」分別討論，最後進行總結。

一、「臺灣民族音樂調查團」與黑澤隆朝的調查報告

「臺灣民族音樂調查團」（以下簡稱「調查團」）是在臺灣總督府外事部的委囑下，由日本勝利唱片公司「南方音樂文化研究所」的兩位南方音樂專家組成，一位是桝源次郎，擔任團長，負責調查團的事務協調工作，一位是黑澤隆朝，負責音樂舞蹈調查，另外還加上勝利唱片公司的錄音技師山形高靖。[5]

調查團於 1943 年 1 月 26 日抵台，同年 5 月 3 日離台，前後停留約三個月。調查團在總督府的支援以及日本映畫社的協助下，完成了環島的實地調查，進行了錄音和攝影，收集了樂器、樂譜、相關文獻、電影目錄等，並透過各蕃社的警察進行樂器普查，為戰時臺灣音樂生活留下寶貴的影音和文字資料。[6]

究》，頁 24-25。

5 桝源次郎，生卒年不詳，曾進行印度、印尼音樂調查，並曾任日本情報局間諜。黑澤隆朝，1895-1987，生於秋田縣花輪町，東京音樂學校畢業，年輕時創作多首童謠，並編纂音樂教科書及音樂圖像史、西洋樂器圖鑑等書籍，1939 年進行東南亞音樂調查後開始從事東洋音樂的研究。山形高靖，生卒年不詳，日本勝利公司錄音技師。

6 有關此調查團之大致情形，可參考黑澤在其《臺灣高砂族の音樂》（東京：雄山閣，1973）的自序。有關其組成動機以及黑澤當時的意識形態和思想觀念，筆者曾作過

調查團在 5 月初冒著生命危險返回日本後，[7]完成了「臺灣民族音樂」唱片（78 轉十吋唱片 26 張）和「臺灣の藝能」影片（十卷）的編輯工作，並於 1943 年 12 月 4 日在東京舉行報告會，將這些唱片和影片進行公開試播和介紹。可惜這些唱片和影片以及調查團收集的其他資料大多在戰爭末期因為空襲而被炸毀。所幸黑澤隆朝保存了有關該次調查的不少原始資料，並在 1973 年出版厚達五百多頁的鉅著《臺灣高砂族の音樂》，1974 年出版《高砂族の音樂》唱片。[8]這本書和這套唱片成為臺灣原住民音樂研究的經典，也使得該次的調查成為日治時期日本音樂學者對於臺灣音樂調查成果最豐碩的一次。

雖然此次的調查在臺灣音樂史上具有如此重要意義，但是過去不論臺灣或日本的音樂學界大多只知道黑澤隆朝曾作臺灣原住民音樂研究，對於其參與調查團來台的部份則幾乎無人提及。[9]有鑑於此，筆者從 2001 年 7 月開始對黑澤隆朝的臺灣音樂調查進行研究，利用存於日本和歐美的黑澤檔案資料及當年錄音資料，試圖重建當年調查團來臺的調查經過，並對其調查成果作一重新評估。[10]

調查團來台期間雖是以原住民音樂為其調查重心，但仍透過在台北、台南、高雄、彰化等地的參訪活動和錄音攝影以及忙裡偷閒地觀光活動，快速瀏覽了臺灣漢人音樂各個樂種的大致樣貌。這些接觸大多止於蜻蜓點水，而且由於是在官方出面協助下進行的調查，所見所聞或許多少受限於官方觀點。不過由於目前為止有關戰時台灣音樂的一手史料非常缺乏，因此黑澤留下來的調查團資料以及他後來發表的書稿和文章，便成為我們了解調查團調查過程和戰時

初步探討，參見王櫻芬 2001〈日治時期日本音樂學者對於臺灣音樂的調查研究——以田邊尚雄和黑澤隆朝為例〉，收於《中國音樂研究在新世紀的定位國際學術研討會論文集》，頁 613-31；王櫻芬、劉麟玉〈植民地時期黑澤隆朝在臺音樂調查的再探——以其意識形態及音樂思想為中心〉，宣讀於「第四屆中日音樂比較國際研討會」，日本沖繩，2001 年 11 月 22-25 日）。

7 當時日本船隻數度遭美軍擊沈。黑澤《台灣高砂族の音樂》書末附錄的調查日記對此有所提及。

8 黑澤隆朝，《臺灣高砂族の音樂》（東京：雄山閣，1973）；《高砂族の音樂》（東京：ビック唱片，1974，唱片編號 SJL-78-79）。

9 目前為止，唯一提到調查團的臺灣學者是李哲洋〈漫談黑澤隆朝與台灣山胞的音樂——研究台灣山胞音樂的第一塊穩固的踏腳石〉，《全音音樂文摘》5 卷 1 期 (1976.1)，頁 90-98。日本學者則僅植村幸生有所提及，見植村幸生，〈日本人による台湾少數民族音樂の研究——田辺、黒沢、小泉の業績を中心〉，《上越教育大學研究紀要》第 22 卷第 2 號（2003.3），頁 301-12。

10 此研究由筆者與日本四國學院大學劉麟玉共同進行。

臺灣音樂情形的珍貴史料。

由於黑澤於戰後發表的著作都是以原住民音樂為對象，有關漢人音樂的部份僅〈台南孔子廟の樂舞〉一篇，[11]而調查期間留下來的調查日記、素描小抄、錄音票等檔案資料，提及漢人音樂的部份又支離破碎，難以窺見全貌。幸好筆者於日本圖書館中找到黑澤 1943 年返日後發表於日本戰時音樂雜誌的一篇名為〈臺灣の音樂事情〉的文章。[12]該文是黑澤為其臺灣音樂調查所作的總結報告，以漢人音樂為主，原住民音樂僅在最後簡短提及。該文不但提到當時日本對臺灣音樂所採取的政策，而且對於漢人音樂的被禁情形、第二放送之臺灣音樂節目、「新臺灣音樂運動」等也有較明確的說法，對於我們了解調查團在台見聞以及當時日人的臺灣音樂政策提供了重要的線索。由於該文刊載於日本戰時音樂雜誌，不易取得，因此在此先將該文當中與本文議題有關的部份摘錄於下，以作為本文討論的基礎。以下引文為筆者所譯，底線亦為筆者所加。

> 自帝國領台之後，臺灣有所謂「新日本人」的本島人【即漢人】六百萬、內地人【即日人】三十萬、以及居住於山地地帶的高砂族【即原住民】約十五萬。
>
> 雖然此間的音樂自然也分成這三種，不過漢人之中的年輕人由於學校教育和唱片、廣播的影響，目前似乎大體上與日本人享受著同樣的音樂。
>
> 但是四十歲以上的本島人因為大多不解國語【即日語】，因此大多渴慕支那音樂。.....不過自從事變【即中日戰爭】以來，支那音樂受到禁止，因此其音樂的興趣無從發揮。<u>但是最近對於娛樂問題進行了再檢討，因此當局親切地在廣播的第二放送中播放臺灣化的支那音樂</u>。一部份的人好像因此得到了滿足。
>
> （中略）
>
> <u>雖然本島人的固有音樂目前處於禁止狀態，但是經過再檢討的結果，應該留存的要加以保護，應該獎勵發展的要加以指導昂揚。目前正在對此進行準備。</u>

11 黑澤隆朝，〈台南孔子廟の樂舞〉，收於東洋音樂學會編《三十周年記念：日本·東洋音樂論》(東京：音樂之友社，1969)。

12 黑澤隆朝，〈臺灣の音樂事情〉，《音樂文化》第二卷第二期（1944.2）：34-37。該文雖然是發表於 1944 年，但是由文中「今春（昭和十八年）」可知，該文應是完成於黑澤 1943 年 5 月返日之後到該年年底之間。

以下針對目前待機而發的臺灣音樂作一簡介。

一、雅樂：孔子廟音樂、十三腔（十三音）

二、俗樂：南管、北管

三、雅樂：俗謠、童謠、慶吊樂、道教樂、佛教樂

一、「孔子廟音樂」：目前台南和彰化兩地的孔子廟還保有該音樂的形態……此聖樂自從昭和十四年以來也遭到廢止，不過今春（昭和十八年）羽鳥【羽鳥又男】台南市長特別為了我們調查團（由臺灣總督府委囑組成臺灣民族音樂調查團，得以在一月到五月間進行各地音樂狀況的調查）在三月二十七日舉行私祭，方便我們對昔來的釋奠儀式進行調查。這是傳自清乾隆帝時代的舞樂，正好與朝鮮李王家雅樂的仿效明朝舞樂形成對比，如今此兩者猶保存於帝國之中，是值此大東亞文化昂揚之秋令人無比欣快之事。此音樂是孔子禮樂說的體現，禮樂渾然一體，意義深遠。

（中略）

「十三腔」：...這回，看到童眼白髯的老人們因為至今仍被禁止的音樂能夠循正當手續公開地演奏而臉上充滿喜悅，又為了錄音而熱中練習心愛的樂器，至今這些老人們的面容仍讓我難以忘懷。

（中略）

「北管」：【先提到北管是震耳欲聾、令人熱血沸騰的音樂，並提到北管團體作為廟的祭典的奉納音樂，經常有流血事件、分類械鬥、拼館等】音樂上分為北方系的西皮和南方系的福路互相對峙，這些集團甚至有能力豢養俠客，真是驚人。上述這類狀況及至廟的祭典都被禁止了。

（中略）

「新臺灣音樂」是由【藝旦音樂的】小曲產生出來的。由於臺南師範的清野氏【清野健】和臺灣演劇協會三宅氏【三宅正雄】等努力，這個音樂更進一步朝著以臺灣樂器演奏內地歌謠曲和新創作歌曲來發展。

（中略）

【「採茶」和「車鼓」】因為妨礙風俗而遭到禁止。

（中略）

慶吊樂：此為結婚式行列 、祭典 、葬列所使用的音樂，有大鼓、鈸、大鈸等演奏的「鼓吹」 及較小規模的「幼吹」、又有道士在道教法會使用的北管系音樂，稱為「司公調」，以及龍山寺等佛寺使用的南管系的讚、嘆等。除了此宗教音樂未受到禁止之外，其他的都是全部禁止的狀態。此恰好與內地禁止民謠、俚謠、浪花節等一切而只能唱國民歌謠的情形沒有兩樣。

（下略）

根據上文我們可以歸納出如下三點：

1、漢人音樂的被禁：依調查團當時所見，除了宗教音樂之外漢人傳統音樂全部被禁。被禁的原因主要是由於中日事變後日人對支那音樂和支那文化的排斥，不過北管、採茶、車鼓等樂種被禁的另一原因是因為日人認為它們妨礙治安風俗。除了禁止之外，孔廟釋奠禮的儀式和音樂也已改為神式祭典，但是調查團在台期間，官方為了方便其調查，特別重新舉行孔廟的釋奠儀式，而且允許十三腔樂團公開練習。

2、第二放送的臺灣音樂節目：黑澤指出，臺灣當局對娛樂問題進行再檢討後，已經在第二放送的廣播節目中播放「臺灣化的支那音樂」，以慰藉一部份渴慕支那音樂的漢人。此外，臺灣當局正準備對漢人音樂分別就該留存的予以保存，該獎勵發展的予以指導發揚。這些措施正在準備期間。

3、「新臺灣音樂運動」：黑澤提到「新臺灣音樂」是產生於藝旦音樂，並在台南師範學校清野健和臺灣演劇協會三宅正雄的努力下，進一步朝著以臺灣樂器演奏內地歌謠曲和新歌曲的創作來發展。

以下便利用黑澤資料和相關史料針對上述三點作進一步的討論。

二、漢人音樂的被禁和孔廟祭典的改制

黑澤資料提到漢人音樂被禁的情形主要是出現在台南的調查記錄中。

首先，黑澤在其 2 月 7 日和 2 月 9 日的調查日記手稿提到，台南「以成社」十三腔樂團的老人因為調查團的調查和錄音而得以公開大聲練習，展露出愉快的神情。這點在前引的調查報告中已經有所描述。

其次，黑澤在其 2 月 8 日的調查日記手稿提到，[13]當天調查團向台南市長

13 黑澤的調查日記有手稿和出版稿兩個版本。出版稿收於黑澤《臺灣高砂族の音樂》

羽鳥又男提出台南孔廟樂器的修理和練習許可的申請。接著黑澤寫道：「據說如果沒有練習許可，古老的臺灣音樂是不能演奏的。總之，為了壓抑民族意識，日本音樂及西洋音樂以外的民族音樂已被禁止了。這個做法本身有問題，但還是決定不在此加以評論」。由此可知，當時被禁的不只是孔廟音樂，也包括其他的漢人傳統音樂。

除了臺灣漢人傳統音樂的禁止之外，孔廟祭典的改制也是日本當局壓抑漢人傳統文化的另外一個明顯例子。雖然黑澤資料和報章雜誌都說台南孔廟是 1939 年開始遭到廢止而改為神式祭典，但是我們由《臺灣日日新報》1938 年 12 月的報導可知，台南孔廟在該年 12 月 15 日已改由台南市管理，而在 12 月 27 日舉行的祭典中也已將儀式改為東京湯島聖堂（即東京之孔廟）的神式祭典，以作為皇民化政策中寺廟整理的示範。[14]但是在調查團的要求和總督府的出面協調下，台南市長羽鳥又男同意以「私祭」的名義在 1943 年 3 月 27 日再度舉行祭孔儀式。祭典舉行前後，在報章雜誌都出現了大幅的報導，顯見此事在當時受到的重視。[15]

有關當天祭典的情形，黑澤 3 月 27 日的調查日記出版稿有如下的記載：[16]

> 在報紙上得知今天有聖樂演奏的台南仕紳和坐火車前來的人，在典禮開始前就已聚集成眾，呈現出一副門庭若市的光景。但是一般的人不可以進入參觀，所以許多人只能屈就地站在門外聽演奏。參加的人沒有穿著以前清朝制定的服裝，而是穿國民服和學生服，那是不得已的措施。他們說：「因為戰爭的緣故，沒有做衣服的原料，所以大家都改變了裝束。」可以感覺到他們對時局的些微抗議。……祭典持續了

附錄，其中刪除了手稿中一些在戰後看來較為敏感的語句以及一些生活瑣事，但是也添補了手稿所沒有的一些調查上的細節，因此可與手稿互補長短。

14 有關台南孔廟的移管，見《臺灣日日新報》1938 年 12 月 16 日第五版和 12 月 20 日第五版。有關移管後首次舉行的神式祭典之細節，見《臺灣日日新報》1938 年 12 月 24 日第五版、12 月 27 日第五版和 12 月 28 日第五版。據《台灣日報》1940 年 10 月 3 日（夕刊）第二版的報導，1940 年 10 月 10 日舉行的台南孔子廟祭典儀式仍維持東京湯島聖堂的儀式。此外，根據杜美芬的研究，台南孔廟在 1936 年秋祭時祭典雖仍採舊禮，但已改以日語唱禮。見杜美芬《祀孔人文暨禮儀空間之研究——以台北孔廟為例》（中原大學建築研究所碩士論文，2003），頁 104。

15 這些報導出現在臺灣當時各大報紙，包括《臺灣日日新報》、《臺灣日報》、《臺灣新聞》、《高雄新報》、《興南新聞》、《東臺灣新報》，以及《民俗臺灣》、《南方》兩份雜誌。

16 以下調查日記之各段引文由許夏珮翻譯，筆者與劉麟玉校訂。

> 約一個小時後結束，但之後十三音【按：即十三腔】、南管、北管、太平歌等樂團陸續出現在孔廟周圍，因此我們可以看到西田視學[17]等人強制命令他們解散的情景。

綜合黑澤以上的描述和報章的報導，我們得知當天的祭典雖然在儀式程序和樂舞內容上重現了台南孔廟釋奠禮的原貌，但是服裝卻從清代服裝改成國民服和國民學校校服，祭典用語由漢語改成日語，對於觀禮人員也有所限制。此外，我們也可得知，即使十三腔、南管、太平歌等樂團隔天要為調查團進行錄音，但是祭典當天仍不准在大庭廣眾下公開演奏。

值得注意的是，當時報章雜誌將服裝和祭典用語的改變解釋為「打破清國陋規」的「皇民鍊成」表現。此外，祭孔音樂的重現也被稱許為「大東亞文化的復活和再生」。由此可知，即使祭孔古禮得以重現，但是官方或媒體仍必須利用皇民化政策的說詞和大東亞共榮圈的口號將此舉予以正當化。

祭典舉行之後的兩天，黑澤又記載了有關「聖樂錄音試聽會」（聖樂即祭孔音樂）的情形（見 3 月 29 日調查日記出版稿）：[18]

> 我受託於晚上八點在市役所會議室舉行「聖樂錄音的試聽會」。在試聽之前，我先介紹聖樂錄音的整個流程及其意義。試聽會結束之後是相關人士的座談會。本島人們聽了我的禮樂說頗有同感，心中暗燃禮樂復興的希望之火。但是當局以其他理由禁止，所以我也不能加以煽動，結果只好讚揚羽鳥市長的英明果斷，而雖不是本意卻也只好無可奈何地壓抑住本島人的期望。

由此可知，日人不允許漢人文化公開復活的政策似乎並未因孔廟祭典的重現而有所改變。

調查團在臺期間，除了進行台南孔廟的調查之外，也調查了彰化孔廟的樂器。雖然黑澤在其資料中並未明確說明彰化孔廟的祭典是否改制，不過，由報紙資料可以確知當時彰化孔廟祭典已經改為神式祭典。[19]此外，台北、嘉義、

---

17 西田豐明，福岡縣人，臺南市役所社會課屬兼教育課視學，見 1942 年《臺灣總督府及所屬官署職員錄》（臺北：臺灣總督府，1942），頁 620。

18 有關此試聽會細節，詳見《興南新聞》1943 年 3 月 31 日（夕刊）第三版。

19 見《臺灣日日新報》1943.9.23 第四版。此外，彰化耆老楊承家先生也向筆者證實彰化孔廟在戰時改為神道祭典。2003 年 7 月 1 日訪問。2004 年 8 月 26 日再度電話訪問。楊承家先生多年來參與孔廟祭典，近年來並擔任彰化孔廟樂舞的指導。

屏東、宜蘭的孔廟祭典在 1943 年時也都是採用神式祭典或簡化為參詣儀式。[20]

雖然漢人音樂全面禁止公開演奏，孔廟音樂也普遍遭到改制，不過值得注意的是，調查團在台南的接待人之一，亦即臺南師範學校音樂教師陳保宗，曾於 1942 年 5 月發表〈臺南の音樂〉一文，提到 1942 年臺南的曲館樂社仍有私下的集會練習。[21]但是黑澤資料中對此隻字未提，因此我們無法確知這類私下練習到了調查來台期間是否仍持續進行。

不過，根據黑澤調查報告所說，宗教音樂不在此禁止之列，因此我們在黑澤的調查日記中可以看到宗教音樂活動的實例。調查團在遊覽台北大稻埕時，曾看到城隍廟道士的「歌念佛」，也在遊覽龍山寺時聽到念經，並因為此意外發現而進行了龍山寺佛教音樂和老子道教會的訪問和錄音。值得注意的是，老子道教會是道教人士在 1938 年為應付皇民化政策而將道教加以日本神道化之後所形成的組織。[22]由於日人對台灣人民宗教信仰的壓迫遭到強烈批評，因此 1941 年皇民化政策趨緩後，寺廟整理運動也跟著緩和下來，[23]而到了 1943 年調查團來台時，台北的城隍廟和龍山寺以及台南的關帝武廟等不但已經恢復活動，同時佛教道教音樂也可以自由進行。

除了佛道教音樂外，調查團在台期間所接觸到的另一個漢人音樂的公開活動便是接下來要討論的第二放送臺灣音樂節目。

---

20 有關屏東孔廟 1943 年 2 月 12 日的祭典，見《臺灣日日新報》1943 年 2 月 13 日第二版。有關嘉義孔廟 1943 年 11 月 30 日的祭典，見《興南新聞》1943 年 12 月 1 日第三版。宜蘭孔廟方面，《興南新聞》1943 年 9 月 27 日第二版報導了宜蘭孔廟 1943 年 9 月 26 日的祭典，但是只提到有參詣儀式，並無正式的祭典。至於臺北孔廟部份，它在 1940 年已改為神式祭典，但在 1943 年祭典中卻加上了六佾舞，筆者猜測或許是受到調查團來台期間臺南孔廟舉行傳統釋奠禮的影響所致。有關臺北孔廟歷年的祭典，可參見《臺灣日日新報》1940 年 9 月 28 日夕刊第二版，1942 年 10 月 7 日夕刊第二版，《興南新聞》1943 年 9 月 27 日第二版。有關各地孔廟在戰爭時期的改變，可參見杜美芬，《祀孔人文暨禮儀空間之研究——以台北孔廟為例》第三、四章之相關論述。

21 陳保宗，〈台南の音樂〉，《民俗臺灣》第 2 卷第 5 期（1942.5），頁 36-42。

22 該會成立於 1938 年 5 月 11 日，宗旨是「追求會員的人格向上、強化敬神崇祖的觀念、體現日本精神、扶翼無窮的皇運、闡明老子教真髓」，會員是由台北州及新竹州桃園郡下的紅頭道士八十餘名所組成。見《臺灣日日新報》1938 年 5 月 11 日第九版。另見蔡錦堂《日本帝國主義下台灣の宗教政策》（東京：同成社，1994），頁 337。

23 見陳玲蓉《日據時期神道統治下的台灣宗教》（台北：自立晚報，1992），頁 229，267，277。

三、第二放送的臺灣音樂節目

臺灣的廣播節目自 1928 年 12 月 22 日開播後，一直是「肩負了重大的政治使命」。[24]開播之時原本只有第一放送，但是進入戰爭時期後，為了加強對臺灣人的宣導，因此在 1942 年 10 月 11 日開闢了第二放送，以臺灣人為主要收聽對象，目的是透過以漢語和簡單日語進行的廣播節目讓臺灣人體認時局和了解戰爭動態，以得到臺灣人民對戰爭的協助。[25]除此目的外，前引的黑澤調查報告也指出，日本當局對娛樂問題進行檢討之後，為了滿足四十歲以上本島人（亦即漢人）對支那音樂的渴慕，特別在第二放送中播放「臺灣化的支那音樂」，以解決本島人的娛樂問題。[26]第二放送持續到 1944 年 4 月 25 日為止，停播後回到只有第一放送的狀態。

至於第二放送所播放的臺灣音樂節目究竟是哪些內容？黑澤對此並未詳細說明，而其調查日記也僅記錄了台北放送局於 1 月 31 日和 2 月 4 日所播放的臺灣音樂節目（包括了南管、泉州什音、八音、京調、小曲等樂種），因此筆者進一步利用報紙上每日刊載的廣播節目表，[27]整理了第二放送開播至調查團離台前（亦即 1942 年 10 月至 1943 年 4 月）的臺灣音樂節目。由於篇幅的限制，以下僅就其播放次數和節目內容作一分析。

第二放送從 1942 年 10 月開播後至調查團離台前，就其臺灣音樂節目播放情形而言可大致分為兩個階段。第一階段是 1942 年 10 月開播後的頭三個月，

---

24 何義麟，〈日治時期臺灣廣播事業發展之過程〉，收於《回顧老台灣、展望新故鄉：台灣社會文化變遷學術研討會論文集》（台北：國立台灣師範大學歷史系，2000 年），頁 293-311。

25 詳見放送文化研究所 20 世紀放送史編集室編，《放送史料集 10：台灣放送協會》（東京：同編者，1998），頁 213-16。有關臺灣日治時期的廣播事業簡史，可參見該書頁 14-40 及書末年表。另參見何義麟，〈日治時期臺灣廣播事業發展之過程〉。

26 黑澤在此採用的「臺灣化的支那音樂」一詞是皇民化運動開始後日人官方對臺灣音樂分類的常用說法。詳見 1936 年到 1943 年的《ラジオ年鑑》（即《廣播年鑑》）（東京：大空社，1989）。

27 根據前引日本放送協會編《放送史料集 10：台灣放送協會》頁 10-11 所述，報紙上的節目表是預告，因此與實際播放的情形並不一定完全符合，而目前也仍未發現其確定的節目表或廣播腳本，不過筆者對照該書所收錄的臺灣放送協會昭和十五、十六、十七、十八年度事業報告書中有關臺灣音樂放送回數的統計（見前引書頁 86，98，112），發現除了十五年度之外，其餘年度與報紙節目呈現的情形大致相符，因此應該可以作為了解第二放送之臺灣音樂播放情形的依據。

亦即從 1942 年 10 月到 12 月；第二階段是從 1943 年 1 月到 4 月。

第一階段期間，臺灣音樂的播放頻率大約是每月 4 至 6 次，總共播放次數為 15 次。節目內容可歸納為兩大類，一是漢人傳統音樂，包括南管、什音、小調、北管器樂等；一是新式臺灣音樂，又可再分為兩種，一種是以臺灣民謠和古曲改編成的管絃樂曲或是以日語演唱的臺灣民謠（以管絃樂曲伴奏）（由呂泉生改編），一種是以漢人樂器或漢洋、漢和（即漢人和日本）樂器演奏時局歌謠、行進曲、流行歌謠、新編漢樂等新創曲目。在比重上，新式臺灣音樂出現了 9 次，漢人傳統音樂出現了 6 次，可見在此階段新式臺灣音樂的出現頻率高於漢人傳統音樂。這些新式臺灣音樂節目的演出人員以張邱東松為主體，此應與他當時擔任第二放送之臺灣音樂部事務有關。[28]

到了 1943 年 1 月，第二放送的臺灣音樂節目有了明顯的轉變，節目播放次數由之前的每月四至六次增加為每月 10 次左右，而且漢人傳統音樂的比重也逐漸提高，新式臺灣音樂的比重逐漸降低，時局歌謠和行進曲等曲目則幾乎不再出現。不過，漢人傳統音樂戲曲比重雖然增加，仍然是以不帶演唱的器樂演奏佔多數，至於帶有唱詞的京調、小曲等節目則要到 1943 年 2 月才開始出現並逐漸增加。至於演出人員方面，1943 年 1 月曾大量出現唱片界人士，包括陳秋霖、陳水柳、蘇桐等等，但是之後便幾乎不再出現，而張邱東松出現次數也逐漸降低，相對地，大稻埕一帶的南管樂團、台北同志音樂會等團體的出現頻率則隨著漢人傳統音樂節目的增加而逐漸提高，其中也包括經常與台北同志音樂會合作的藝旦。

至於第二放送的臺灣音樂節目是否真的滿足了本島人對支那音樂的渴慕？在回答這個問題前，必須先說明的是，根據筆者的初步分析，漢人傳統音樂在 1937 年中日戰爭開始前原本是廣播電台的常態性節目之一，但是中日戰爭爆發後曾經從廣播節目消失了一段時間，但是到了 1938 年又開始零星出現，1939 年逐漸增多，1940 年恢復為常態性節目，平均每月出現二至三次，內容以京調、亂彈等漢人傳統音樂戲曲為主，但是 1941 年 12 月 8 日大東亞戰爭爆發後又再度從廣播節目消失了將近一年。因此當第二放送開播時，本島人聽眾想必是熱切期盼漢人傳統音樂能夠再度出現於廣播節目。

但是第二放送開播後，以新式臺灣音樂為主的臺灣音樂節目顯然難以滿足

28 據《風月報》之報導，張邱東松於 1942 年 10 月進入臺北放送局擔任臺灣音樂部之事務。見〈文藝消息〉，《風月報》第 161 期(1942.10.1)，頁 21。

本島人聽眾的期待，因此第二放送開播滿一個月後，《興南新聞》特別刊出了聽眾意見，其中不少聽眾都表示對節目的貧乏感到極度失望，呼籲增加臺灣音樂的播放次數和提高漢人傳統音樂的比例，甚至有聽眾特別指出希望聽到北管以及南管的唱曲（而非只是器樂演奏），[29]但是這些意見並未馬上得到回應。

到了 1943 年 1 月起，雖然漢人傳統音樂逐漸取代新式臺灣音樂而成為主要節目內容，但是如前所述，帶有唱詞的漢人音樂仍遭到壓制。例如，即使南管音樂的節目佔有相當比例，卻仍見南管器樂曲的演奏而無唱曲，而京調、亂彈等戲曲雖然原本在廣播節目中是最常見的漢人傳統音樂，但是在第二放送開播後反而是敬陪末座，直到 1943 年 2 月才漸漸增多。

除了漢人傳統音樂節目中出現壓抑漢語的情形外，新式臺灣音樂中也明顯出現漢人音樂的日本化、皇民化，反應出日人欲藉音樂培養皇民精神、提振士氣、健全娛樂、加強對時局之體認等目的。例如，臺灣民謠和小曲大多被改編成器樂曲，由管絃樂團或是由揚琴等漢人樂器合奏，而即使加上了獨唱也必須改由日語演唱，此外漢人樂器也被拿來演奏時局歌謠和行進曲。由上述分析可知，雖然日人允許漢人音樂再度「復活」於廣播節目，卻是「有條件的復活」，亦即以健全娛樂之名、行皇民化政策之實。

這種以健全娛樂之名、行皇民化政策之實的「有條件的復活」，也出現在下一節要討論的「新臺灣音樂運動」。

四、藝旦、曲師、與「新臺灣音樂運動」

黑澤的調查日記兩處提到藝旦的音樂活動，一是在台北的富士 cabaret（酒店）聽到藝旦唱日本語的臺灣流行歌曲（見 1 月 28 日調查日記手稿），一是在臺南的「招仙閣」欣賞藝旦和曲師所演奏的「新臺灣音樂」和其他臺灣音樂（見 2 月 6 日調查日記手稿）。此外，調查團在臺南當時妓院街看到路邊老婦橫抱琵琶彈唱太平歌（見 2 月 9 日調查日記出版稿），也曾在大稻埕遊覽時到藝旦間遊玩（見 3 月 14 日調查日記手稿），由此可知，當時台北和台南的藝旦、曲師和街頭藝人的音樂活動還是照常進行，但是演出的內容與戰前的京調、小曲已有所不同，不但有日本語的臺灣流行歌曲，還有所謂的「新臺灣音樂」。

29 見《興南新聞》1942 年 11 月 11 日（夕刊）第二版。

那麼究竟什麼是「新臺灣音樂」？黑澤在前引之調查報告提到，「新臺灣音樂」是源自藝旦音樂中的小曲，並在臺南師範學校的清野健和臺灣演劇協會的三宅正雄努力下，「更進一步朝著以臺灣樂器演奏內地歌謠曲和新歌曲的創作來發展」。但是，據黑澤調查日記所載，調查團在招仙閣所欣賞的「新臺灣音樂」是用漢人樂器演奏歐洲風格的小夜曲（見 2 月 6 日調查日記出版稿）。此外，調查團錄音資料中由臺灣中部文樂樂人演奏的「新臺灣音樂」，卻是用「獨線弦」、楊琴、曼陀鈴、吉他四種樂器來演奏古曲「醉翁撈月」和「落花天」（其中「獨線弦」不知是什麼樂器，但推測可能是當時新創的樂器），因此是用漢洋樂器合奏漢人古曲。

那麼究竟哪一種才是「新臺灣音樂」？或者當時有好幾種「新臺灣音樂」？而與當時的皇民化政策又有何關係？

由於這些問題牽涉到 1930 年代臺灣漢人樂界對於漢洋融合所進行的種種音樂實驗，已經超出本文範圍，因此在此僅就黑澤調查報告所提到的由清野健和三宅正雄所推動之「新臺灣音樂運動」進行探討。

綜合該運動參與者水野謹吾發表於《興南新聞》之〈新臺灣音樂運動前史（一）－（五）〉一文，[30]再佐以相關資料，我們可對「新台灣音樂運動」的發展過程做如下歸納。

根據水野所述，1939 年 12 月，擔任台南警察署長的三宅正雄有鑑於當時皇民化運動大都是藉由文字或演講來宣導，無法對不懂日語的階層產生影響，因此積極推動花柳界音樂的淨化和日本化，一方面可藉此對涉足花柳界的廣泛群眾推行皇民化，一方面也可在禁止臺灣音樂的同時，為藝旦曲師的謀生技能找到替代品，以免藝旦淪為「賣笑婦」。三宅先將臺灣藝旦等接客業婦女組成修養團體「麗光會」，接著委託臺南師範學校音樂教諭清野健對花柳界音樂進行改善工作，以建立所謂的「新臺灣音樂」。稱其為「新臺灣音樂」，是效法日本著名箏家宮城道雄等邦樂界人士推行的「新日本音樂」。改善工作的第一步是對料理屋的曲師舉行「新臺灣音樂」講習會。講習會於 1940 年 5 月到 7 月間舉行，內容包括：講解東西音樂、教曲師看中西對照的樂譜、將小提琴技法帶入胡琴演奏等等。同時並創作所謂「新臺灣歌謠」，如今野正夫作詞、清野健作曲的「台南小夜曲」，水野謹吾（當時擔任台南警查署保安主務）作詞、

30 水野謹吾，〈新臺灣音樂運動前史（一）－（五）〉，《興南新聞》1943 年 6 月 17 日至 21 日第三版。

清野健作曲的「臺灣乙女之歌」等，此外也公開徵求「台南歌謠」的新詞。講習教材還包括了「紀元二千六百年國民奉祝歌」、「國民進軍歌」等所謂「國民歌謠」，並從藝旦常唱的傳統樂曲中選出優秀作品十篇，包括「八月十五」「平貴別窯」「文昭關」「女告狀」等，翻譯成日語歌詞，稱之為「邦譯東洋古謠」，以避免提到「支那」二字。這批曲師和麗光會的藝旦自 1940 年 5 月起開始進行一連串的公開演奏會，接著於 7 月 30 日在台南放送局廣播節目第一次對全島公開演出，繼而在 9 月 23 日在台南公會堂舉行第一次正式發表會。此外，曲師們在講習會結束後也組成了「臺南樂師協會」，以繼續新台灣音樂的實踐和推行，同時臺南警察署也將藝旦和曲師納入興業取締規則的管束對象，禁止舊臺灣音樂的演奏。此項取締規則對新臺灣音樂的推動有極大效果，使得此運動漸上軌道。

1940 年末，三宅轉任高雄州警務課長後，開始與保安課推動該州花柳界的淨化，並在高雄州成立新臺灣音樂振興會，由清野健指導，1941 年 6 月起更在高雄州各地舉行一系列的音樂會。這些活動得到總督府文教局的關注，且恰逢該年 7 月皇民奉公會娛樂委員會成立，官方對本島人娛樂問題提高重視，[31]因此文教局在 1941 年 10 月假台南師範學校舉行「新臺灣音樂」的研討會，以「確立島民娛樂、寄興皇民鍊成」為目的，主張改善南管北管等漢人傳統音樂，並使之與日本音樂融合，以促進大東亞音樂文化的建設。研究會的參與者高達六百餘人，而且當時的文教局長梁井和音樂界的領導人物如一條慎三郎都親自到場參加座談，可見其受到重視的程度。[32]1942 年 7 月，三宅氏脫下官服，進入皇民奉公會擔任臺灣演劇協會專務理事，更是大力推動新臺灣音樂，組織「新臺灣音樂研究會」，並得到皇民奉公會中央本部後援，成為中央層級的一個運動。

該研究會於 1942 年 10 月 12 日在第一放送廣播節目中演出，1943 年 5 月舉行試演會，6 月舉行發表會。[33]由此三場演出內容可知，「新臺灣音樂運動」從 1940 年發展到此時，其演出人員和音樂內容已經有所不同。演出人員方

31 詳見石婉舜，《1943 年臺灣「厚生演劇研究會」研究》，頁 23。

32 詳見《興南新聞》（中南部版）1941 年 10 月 9、10 日的報導。

33 有關試演會，詳見〈新台灣音樂試演會〉，《南方》第 175 期（1943.5.15），頁 21；陳乃蘗，〈日據時期新臺灣音樂運動〉，《台北文物》第 4 卷第 2 期（1955.8），頁 36。有關發表會，詳見《興南新聞》1943 年 6 月 15 日第二版及陳乃蘗，〈日據時期新臺灣音樂運動〉。

面，雖然其主唱者仍為藝旦，但是演奏者已經由臺南高雄的曲師轉變而為臺北地區的樂人，其中不但包括張邱東松，也包括蘇桐、陳水柳、陳秋霖等唱片界人士。在音樂內容方面，該運動起初之三大節目類別的國民歌謠和新臺灣民謠雖仍然保留，但是邦譯東洋古謠則已成為次要，而由合奏取而代之。樂器上則除了漢人樂器外還包括了「改造的樂器」。由於陳秋霖、陳水柳、蘇桐、張邱東松等人，皆曾進行漢人音樂和樂器的改良和創作，並嘗試漢洋、漢和樂器合奏等實驗，[34]因此「新臺灣音樂研究會」在這些樂人的參與下得以對漢人音樂進行進一步的改革。

該研究會不但由於三宅的關係得到皇民奉公會的支援，而且又因當時皇民奉公會和總督府情報局在大東亞戰爭爆發後與放送局有緊密聯繫，[35]因此該研究會也與放送局有密切關係。最明顯的一點便是當時在台北放送局負責臺灣音樂事務的張邱東松也是該研究會成員，或許是因為這個緣故，該研究會的演出人員也幾乎都曾經出現於當時第二放送的臺灣音樂節目。而前面提到的第二放送開播後密集播出的新式臺灣音樂，其中主要演出人員與新臺灣音樂研究會的演出人員也多所重疊。

由上可知，「新臺灣音樂運動」一開始是為了對臺南藝旦和曲師的演出內容進行日本化，以作為推動皇民化政策的手段。隨著三宅的轉任，此運動由台南州擴及到高雄州，又隨著三宅的出任皇民奉公會而將此運動升級到中央的層級，並以健全娛樂為名得到皇民奉公會的支持，擴大其影響層面。新臺灣音樂研究會在臺北成立後，透過臺北地區樂人的參與，不但在樂曲改編、樂器改良上有所發展，而且與放送局也建立合作關係，並透過試演會、發表會將此運動推向全島人民。

值得注意的是，清野健在前述 5 月 12 日試演會開始時曾發表一篇演說，其中明白的指出「當前的臺灣問題是娛樂政策」，並說支那音樂傳到臺灣來後現在已經不再是支那音樂而是臺灣音樂，而臺灣音樂也就是日本音樂；新臺灣

34 例如，陳秋霖、蘇桐、陳水柳等人曾於 1936 年組織「臺灣新東洋音樂研究會」，進行漢人樂器的改良，並嘗試將南管音樂與爵士樂作一結合。關於此會的詳細情形雖有不少二手文獻提及，卻皆未說明原始資料出處，在此暫引薛宗明的說法，見「臺灣新東洋音樂研究會」條目，薛宗明《台灣音樂辭典》(台北：商務，2003)，頁 376。又如張邱東松在 1937 年的放送節目中已經有用揚琴獨奏演奏日本時局歌謠和行進曲的做法。見《臺灣日日新報》1937 年 5 月 24 日第四版。

35 見日本放送文化研究所 20 世紀放送史編集室編，《放送史料集台灣放送協會》，頁 23。

音樂運動的目的就是要透過對臺灣民族音樂的改良，進一步達成東洋音樂之集大成。[36]由此可見，「新臺灣音樂運動」從其一開始以皇民化運動為目的，到了1943 年此時已經更進一步以大東亞共榮圈的音樂文化建設為其名義。

五、結論

由以上的討論，我們看到「臺灣民族音樂調查團」在臺期間正好是日人之臺灣音樂政策的重要轉型期。首先，雖然漢人傳統音樂仍然禁止公開演奏，孔廟也以改制，不過，宗教音樂已能自由進行，孔廟也由於調查團之故而得以重現。其次，第二放送正好開播，而經過對於娛樂問題的檢討後，臺灣音樂節目也得以重新出現於廣播節目。再者，三宅正雄和清野健所推動的「新台灣音樂運動」原本以南部花柳界人士為改良對象，但在此時也已隨著三宅的出任皇民奉公會要職而提升至中央層級，且正積極準備以「新臺灣音樂研究會」的面貌重新出發，藉由台北地區樂人的參與壯大聲勢和充實內容，使該運動成為一個全島性的「真正的音樂運動」[37]。

在這些轉變之下，雖然臺灣音樂一時之間似有復活之勢，但是其實仍不脫所謂「有條件的復活」。例如，孔廟釋奠禮雖然因調查團之故得以為重現，但是服裝和祭祀用語都做了配合時局的改變，並被解釋為是「打破清國陋規」的「皇民鍊成」表現和「大東亞文化的復活和再生」，而非臺灣音樂或臺灣文化的復活。此外，由祭典後舉行之「聖樂錄音試聽會」的情形看來，官方並無意真正讓孔廟禮樂文化真正復活。

再者，雖然第二放送的開播讓臺灣音樂得以重新出現於廣播節目，但是漢人傳統音樂所佔比例偏低，且帶有唱詞的漢人音樂遭到壓抑，取而代之的是配合時局的新式臺灣音樂，以以培養皇民精神、提振士氣。

同時，「新臺灣音樂研究會」雖然正蓄勢待發，將「新臺灣音樂運動」由南部的運動擴展為全島性的運動，但是其目的並非試圖復振漢人傳統音樂文化。而是利用將漢人傳統音樂進行漢洋、漢和融合，藉「健全娛樂」之名推行對本島人的皇民化運動，並進一步為大東亞共榮圈的音樂文化建設效勞。

---

36 清野健，〈新臺灣音樂運動について〉，《臺灣時報》昭和 18 年 8 月號（1943.8），頁 98-102。有關此文是試演會的開場白，是從該文內容和《南方》有關此試演會的報導所推知。見前引〈新台灣音樂試演會〉，《南方》第 175 期（1943.5.15），頁 21。

37 水野謹吾，〈新臺灣音樂運動前史（五）〉，《興南新聞》1943 年 6 月 21 日第三版。

因此，不論是孔廟祭典的重現、第二放送的臺灣音樂節目、或是「新臺灣音樂運動」，都可說是臺灣音樂表面上的「有條件復活」，實質上仍不脫以健全娛樂之名，行皇民化之實，並藉大東亞共榮圈之口號將各種「復活」行動進一步正當化。

究竟調查團來臺前，日人對漢人音樂的控制和利用的情形如何？經過調查團來臺的這段轉型期後，後續的發展又是如何？調查團對於其後續發展是否起了什麼作用？這些都是有待繼續研究的重要問題。此外，調查團在臺期間曾經參與放送節目或「新臺灣音樂研究會」的樂人，有幾位在戰後都成為臺灣樂界的重要人物，如張邱東松、陳秋霖、蘇桐是台語創作歌謠的重要作曲家，[38]陳水柳（後改名陳冠華）被政府和學界視為國寶級民間樂師，[39]呂泉生則對臺灣民謠和合唱音樂有重大貢獻。[40]但是這些樂人在戰爭時期的音樂經驗究竟如何？他們在放送節目和「新臺灣音樂研究會」究竟扮演什麼樣的角色？他們所進行的漢洋、漢和融合的音樂實驗究竟實際的內容和風格如何？這段經歷對他們戰後的音樂創作或演奏風格又產生了什麼影響？未來這些問題的進一步釐清，不但將有助於我們了解戰爭時期的漢人音樂情形，也對我們重建這些樂人的生命史和臺灣戰前戰後的音樂史都有重要意義。

最後，筆者想引述清野健文章中的一句話來為本文作一總結。[41]在該文中，清野健提到「平出大佐說音樂是軍需品」，也在文中強調音樂作為提高志氣、培養情操的力量。這句話正說明了日本戰時為什麼如此注重音樂活動的控制和利用。「臺灣民族音樂調查團」雖然來臺僅短短三個月，但是卻為我們了解日人戰時的臺灣音樂殖民政策提供了許多線索，有待我們繼續深入挖掘。

38 張邱東松是「收酒矸」（1946）、「燒肉粽」（1949）的作詞作曲者；陳秋霖是「白牡丹」的作曲者（1936，作詞者陳達儒）；蘇桐是「青春嶺」的作曲者（1936，作詞者陳達儒）。見鄭恆隆、郭麗娟，《臺灣歌謠臉譜》（台北：玉山社，2002），頁132，140，212，214。

39 陳冠華曾得過教育部頒發之薪傳獎。文建會也曾數次為他出版影音資料和記錄其生命史。

40 詳見孫芝君，《以歌逐夢的人生——呂泉生》（台北：時報，2002）。

41 清野健，〈新臺灣音樂運動について〉，頁 99。

引用書目

不著撰人，《臺灣總督府及所屬官署職員錄》（台北：臺灣總督府，昭和 17 年(1942)）。

日本放送協會編，《昭和十一年(1936)ラジオ年鑑》復刻本（東京：大空社，1989）。

王櫻芬，〈日治時期日本音樂學者對於臺灣音樂的調查研究－－以田邊尚雄和黑澤隆朝為例〉，《中國音樂研究在新世紀的定位國際學術研討會論文集》（北京：人民音樂，2001），頁 613-31。

王櫻芬、劉麟玉，〈植民地時期黑澤隆朝在臺音樂調查的再探－－以其意識形態及音樂思想為中心〉，宣讀於「第四屆中日音樂比較國際研討會」，日本沖繩，2001 年 11 月 22-25 日）。

水野謹吾，〈新臺灣音樂運動前史（一）~（五）〉，《興南新聞》1943 年 6 月 17 至 21 日第三版。

石婉舜，《1943 年臺灣「厚生演劇研究會」研究》（台北：國立台灣大學戲劇研究所碩士論文，2002）。

何義麟，〈日治時期臺灣廣播事業發展之過程〉，收於《回顧老台灣、展望新故鄉：台灣社會文化變遷學術研討會論文集》（台北：國立台灣師範大學歷史系，2000），頁 293-311。

吳密察，“ ‘Kominka’ and Taiwan’s Local Culture Movement: An Alternative Context for the Emergence of Minzoku Taiwan,” 52nd Annual Meeting of the Association for Asian Studies (March 9-13, 2000), San Diego, California, USA.

李哲洋，〈漫談黑澤隆朝與台灣山胞的音樂——研究台灣山胞音樂的第一塊穩固的踏腳石〉，《全音音樂文摘》第 5 卷第 1 期（1976.1），頁 90-98。

杜美芬，《祀孔人文暨禮儀空間之研究——以台北孔廟為例》（中壢：中原大學建築研究所碩士論文，2003）。

放送文化研究所 20 世紀放送史編集室編，《放送史料集 10：台灣放送協會》（東京：同編者，1998）。

垂水千惠，《呂赫若研究》（東京：風間書房，2002）。

垂水千惠著，邱若山譯，〈二次大戰期間的日台文化狀況與呂赫若－－以其

音樂活動為中心〉，收於江自得主編《殖民地經驗與台灣文學：第一屆台杏台灣文學學術研討會論文集》（臺北：遠流，1999），頁 174-80。

柳書琴，《戰爭與文壇——日據末期臺灣的文學活動（1937.7-1945.8）》（臺北：國立臺灣大學歷史學研究所碩士論文，1994）。

徐亞湘，〈試解「禁鼓樂」—— 一段戰爭的戲曲命運〉，《戲曲研究通訊》第 2、3 期（2004.8），頁 66-78。

孫芝君，《以歌逐夢的人生——呂泉生》（台北：時報，2002）。

清野健，〈新臺灣音樂運動について〉，《臺灣時報》昭和 18 年 8 月號（1943.8），頁 98-102。

許常惠，《臺灣音樂史初稿》（台北：全音樂譜，1994）。

陳乃蘗，〈日據時期新臺灣音樂運動〉，《台北文物》第 4 卷第 2 期（1955.8），頁 36。

陳保宗，〈台南の音樂〉，《民俗臺灣》第 2 卷第 5 期（1942.5），頁 36-42。

陳玲蓉，《日據時期神道統治下的台灣宗教》（台北：自立晚報，1992）。

鄭恆隆、郭麗娟，《臺灣歌謠臉譜》（台北：玉山社，2002）。

植村幸生，〈日本人による台湾少數民族音樂の研究——田辺、黒沢、小泉の業績を中心〉，《上越教育大學研究紀要》第 22 卷第 2 號（2003.3），頁 301-12。

黒澤隆朝，〈台南孔子廟の樂舞〉，收於東洋音樂學會編《三十周年記念：日本東洋音樂論》(東京：音樂之友社，1969)，頁 21-60。

黒澤隆朝，〈台灣の音樂事情〉，《音樂文化》第 2 卷第 2 期（1944.2）：34-37。

黒澤隆朝，《臺灣高砂族の音樂》（東京：雄山閣，1973）。

黒澤隆朝，《高砂族の音樂》（東京：ビック唱片，1974），唱片編號 SJL-78-79.

蔡錦堂，《日本帝國主義下台灣の宗教政策》（東京：同成社，1994）。

薛宗明，《臺灣音樂辭典》（臺北：商務，2003）。