臺大歷史學報第 35 期
2005 年 6 月, 頁 127~180

BIBLID1012-8514(2005)35p.127-180
2005.3.29 收稿，2005.5.18 通過刊登

想像的民族風
——試論江文也文字作品中的臺灣與中國

周 婉 窈*

提 要

江文也是臺灣出身的作曲家，一九三六年成名於日本，一九三八年赴北京工作，由於時局變化，他的後半生在中國大陸受盡摧殘，在臺灣則聲名淹晦，直至一九八〇年代初期才在故鄉「出土」。自江文也「出土」之後，他的文化認同與身分認定，以及因此而衍生出來的「民族認同」（national identity），可說是最吸引人的議題，不少人從「民族主義」的觀點來解釋他——或強調他的中國認同，或強調他的臺灣認同；也有人把他在一九三八年選擇到中國任教，看成民族主義的抉擇。本文的研究指出，從民族主義的角度來解讀戰前的江文也，是非歷史的，是把江文也從他所屬的時空抽離出來，孤立地去看他的作品和作為。筆者嘗試從時代和個性入手，把江文也放回歷史的脈絡，並以他自己的思維和感情邏輯來予以了解。唯有通過這樣的了解，我們才能還給這個浪漫的音樂家一個真面目。

本文以江文也一九四五年以前的文字作品為核心材料，整理分析江文也有關臺灣和中國的表述及其意涵。第一節介紹江文也一生的梗概，以及截至目前為止的相關研究。第二節討論故鄉臺灣的意象對他的藝術創作所起的關鍵性作用。第三節則試圖從藝術家個人的創作與思維邏輯，理解他的北京之行及其後寓居北京的「選擇」。第四節利用難得的江文也日記和書信，呈示藝術家個人關於一夕成名的感受與省思。第五節主要從他的文字作品中釐出他的中國想像的梗概。最後，關於一九三八年至一九四五年間江文也的某些音樂活動與作為，筆者試圖從歷史的脈絡予以理解，提出一個非民族主義式的解讀。

關鍵詞：江文也　民族認同　臺灣舞曲　臺灣想像　中國想像

* 中央研究院臺灣史研究所副研究員

前言
一、生平與相關研究
二、「始於故鄉，終於故鄉」的臺灣想像
三、追尋東方的文化奧源
四、一夕成名的心境：音樂家的自述
五、浪漫的中國想像
六、一個非民族主義式的解讀
結語

前言

江文也是出身臺灣的作曲家，才華洋溢，一九三〇年代後半到一九四五年活躍於日本和北京音樂界，意氣風發，然而由於特殊的個人和時代因素，他的後半生遭遇極慘，聲名淹晦不彰，直至纏綿病榻、意識不清之時，方才有故鄉之人遠來探望。那已經是一九八〇年代初期了，而他也終於在出生地臺灣「出土」了。然而，由於種種原因，以及歷史認知上的侷限，我們往往根據自己的關懷和思考方式來理解他，不惟把他從他所屬的時代脈絡中抽離出來，也忽略音樂家個人藝術性格的內在邏輯。本文是把江文也還諸歷史、還諸他個人的一個小小嘗試。

本文以江文也一九四五年以前的文字作品為核心材料，整理分析江文也有關臺灣和中國的表述及其意涵。由於江文也的生平對某些讀者來說，可能還是有點陌生，因此，第一節先簡單介紹江文也一生的梗概，以及截至目前為止的相關研究。其次討論故鄉臺灣的意象對他的藝術創作所起的關鍵性作用。第三節則試圖從藝術家個人的創作與思惟邏輯，理解他的北京之行及其後寓居北京的「選擇」。第四節利用難得的江文也日記和書信，呈示藝術家個人關於一夕成名的感受與省思。第五節主要從他的文字作品中釐出他的中國想像的梗概。最後，關於一九三八年

至一九四五年間江文也的某些引人訾議的音樂活動與作為，筆者試圖從歷史的脈絡予以理解；不是要為江文也辯護，而是要挽救江文也於「悖離時代」的民族主義式的解讀。

一、生平與相關研究

江文也原名江文彬，一九一〇年生於日本統治下的臺灣，戶籍地在臺北州淡水郡三芝庄；[1]父親江長生，母親鄭閨，江文彬是次男，長男江文鍾生於一九〇八年，三男江文光生於一九一三年。江家雖然戶籍設在三芝，根據戶籍資料，居住地主要在大稻埕一帶，江文也很可能生在大稻埕。[2]江長生經商，可能於一九一六年，江文也六歲時，舉家移居中國福建廈門。[3]此時的福建是列強瓜分下日本的「勢力範圍」。如所周知，一八九六年日本取得廈門、福州等租界，一八九八年日本獲得清朝總理衙門不將福建沿海讓租他國的認可；亦即由日本取得優先權益。海外的臺灣人在當時是所謂的「臺灣籍民」——擁有日本國籍而居留於日本本土與殖民地之外的臺灣人，特別是指居住於福建和東南亞等地的

1 臺北州淡水郡三芝庄新小基隆字埔頭坑五番地。此係一九二〇（大正 9）年十月一日改稱，原地名為：臺北廳芝蘭三堡小基隆新庄土名埔頭坑五番地。

2 目前有關江文也的相關論著大都以江文也生於淡水三芝，可能不正確。根據三芝鄉戶政事務所戶籍資料，江長生和他的兄弟在一九〇六（明治 39）年三月九日全戶從艋舺遷居三芝，以三芝為戶籍地，當時的戶長是江永生（江長生的二哥）。江永生於一九〇六年五月七日去世，戶長由江長生繼承，但該年十月江長生即「寄留」於大稻埕，「寄留」指居住於非戶籍所在之住所。其後江長生數度更改「寄留」地址，但一九二二年以前都在大稻埕一帶，因此，江文也很可能生於大稻埕，而非戶籍地三芝。江長生於一九三三（昭和 8）年一月二十四日過世，戶長由江文鍾繼承，此後江文也和他的妻子，以及四位女兒的戶籍都在江文鍾這一戶之下。江文也全家並不住在三芝，他們的「寄留地」是東京市大森區南千束町四十六番地。

3 江長生於何年遷居廈門，戶籍資料並未顯示，此係根據俞玉滋，〈江文也年譜〉，收於劉靖之主編，《江文也研討會論文集》〔民族音樂研究第三輯〕（香港：香港大學亞洲研究中心、香港民族音樂學會，1992），29。是否確實無誤，待攷。

臺灣人。[4]在福建的日本人（含臺灣籍民）享有諸多特權，包括治外法權以及免繳各種稅捐等優惠。[5]江長生的三哥江保生（即江文也的三伯父）於一九〇七年從臺灣到廈門創辦《全閩新日報》，該報是日本廈門領事館的外圍組織，江保生活躍於臺灣人社群，與日本駐外單位關係密切。[6]江文也的父親江長生從臺灣移居廈門應和江保生有關。

江文也約於一九一七年進入廈門旭瀛書院就讀 旭瀛書院是臺灣總督府為臺灣人子弟創辦的初等教育機構，雖名為書院，實則是以臺灣的公學校為準據而創設的，相當於臺灣公學校。[7]一九二三年八月四日，江文也的母親過世，同月二十六日江文也和長兄江文鍾離開廈門，到日本信州（長野縣）留學。江文也先進入上田南尋常小學校六年級就讀，翌年春進入上田中學校就讀。[8]一九二八年中學畢業後，考入東京武藏

4 關於居住於廈門的臺灣籍民及其問題，可參考鍾淑敏，〈日治時期在廈門的臺灣人〉，「江文也先生逝世二十週年紀念學術研討會」會議論文（臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處，2003 年 10 月 24 日）；以及鍾淑敏，〈日治時期臺灣人在廈門的活動及其相關問題（1895-1938）〉，收於走向近代編輯小組編，《走向近代：國史發展與區域動向》（臺北：東華書局，2004），399~451。

5 參見梁華璜，〈臺灣總督府與廈門旭瀛書院〉，收於氏著，《臺灣總督府的「對岸」政策研究——日據時代臺閩關係史》（臺北：稻鄉出版社，2001），106。

6 廈門臺灣居留民會編，《廈門臺灣居留民會報》〔廈門臺灣公會三十週年紀念〕（廈門：編者印行，1936），1~2、152。根據此份資料，江文也長兄江文鍾（原文作「鐘」）在一九三〇年代也活躍於廈門臺灣人社群，擔任廈門臺灣居留民會的議員；江保生當時是參議，位階在會長、副會長之下（頁 58）。在此之前，江保生曾擔任廈門臺灣公會副會長；廈門臺灣公會即廈門臺灣居留民會之前身。根據此份資料，江保生的職業是雜貨（仁昌洋行），江文鍾是貸地業（頁 157）。可惜筆者尚未查到直接與江長生有關的資料。

7 廈門旭瀛書院創立於一九一〇年，類似的設施，福州有東瀛學堂（1908），汕頭有東瀛學校（1915），見臺灣教育會編，《臺灣教育沿革誌》（臺北：臺灣教育會，1939），509~515。關於旭瀛書院的創立和學校建置，可參考《廈門旭瀛書院要覽》（臺北：廈門旭瀛書院，1918；附注：此書印於臺北）。《要覽》出版時，江文也已經入學，可惜書中並無學生名單。根據該書的統計，就讀旭瀛書院的中國籍學童高達一半之多。關於旭瀛書院的研究，可參考梁華璜，〈臺灣總督府與廈門旭瀛書院〉，101~130。

8 根據江文也日記，轉引自土井敏，《まぼろしの五線譜　江文也という「日本人」》

野高等工業學校，就讀電器科，一九三二年畢業。江文也缺乏正統的音樂教育，但他上課之餘致力於音樂的學習，於一九三二年以聲樂嶄露頭角，其後更以作曲崛起日本樂壇，一九三〇年代後半期至一九四〇年代上半期，名噪一時。一九三八年，江文也赴北京就任教職，往來東京與北京之間，這是他一生最風光、文學與音樂創作最豐富的時期。一九四五年日本戰敗投降後，該年冬天江文也遭當局以「漢奸」之名逮捕，繫獄十個半月後獲釋，[9]從此滯留北京。從一九五七年的反右運動到文化大革命，江文也慘遭清算、下鄉等命運。一九七八年獲得「平反」，一九八三年十月二十三日逝世於北京。

根據以上簡單的生平輪廓，我們可以得知江文也的人生和東亞歷史的巨變有很深的糾葛，他個人的生命捲入時代翻雲覆雨的變化中。他的前半生多彩多姿，後半生備遭摧殘，前後有如天壤之別，就連他如何在故鄉臺灣「出土」（從隱晦禁隔到重新為人所知），也是個時代故事。由於一九四九年冬天江文也未隨國府遷臺，他和其他許多留在中國大陸的文學家、藝術家，以及學者，成為「陷匪人士」，他們的作品在國民黨統治下的臺灣遭受查禁。因此，江文也的名字只流傳於極小的音樂圈中，絕大多數在國民黨統治下成長的臺灣人從未聽過他的名字，遑論其作品了。臺灣媒體公開討論江文也在一九八一年，再過兩年他就去世了。

一九八一年，江文也的名聲從海外華人社群傳回臺灣，這一年，三位在美國的江文也的「隔代知音」分別在臺灣的報章雜誌發表有關江文也的文章，依時間之序為：張己任〈才高命舛的作曲家〉（《中國時報》，1981 年 3 月 13 日）、謝里法〈故土的呼喚——臥病北平的臺灣鄉土音樂家江文也〉（《聯合報》，1981 年 5 月 8 日），以及韓國鎭〈江文也的生平與作品〉（《臺灣文藝》革新號 19 期〔1981 年 5 月〕）。這三篇文章發表後，立刻引來音樂界的熱烈反應，其中最具代表性的是郭

（東京：白水社，1999），23、28。

9 此段經歷，見吳韻真，〈伴隨文也的回憶〉，收於劉靖之主編，《民族音樂研究第三輯：江文也研討會論文集》，13~14。

芝苑的〈中國現代民族音樂的先驅者江文也〉（《音樂生活》24 期〔1981 年 7 月 10 日〕）；郭芝苑年輕時曾幾度拜訪江文也，深為仰慕。此後到一九八三年之間，有不少有關江文也的文章發表於各個地方。[10]

江文也在臺灣「出土」之後，開始有了所謂的「江文也熱」，也帶動江文也研究。江文也熱在一九九二年臺北縣政府舉辦「江文也紀念研討會」時，可說達到最高點。配合該研討會，主辦單位在國立臺灣師範大學禮堂舉行一場「江文也紀念音樂會」。《江文也紀念研討會論文集》是此一階段的研究集成。[11]綜觀一九八一年到一九九二年的相關文字，大抵可歸類為三種：一、紀念性文字；二、生平與作品的整理；三、以研討會為契機而集結的研究論著。在這一階段的江文也研究，無論海內外，基本上限於音樂界人士，這當然是極為自然的事。此後雖然偶有零星的論著出現，江文也研究似乎進入停頓期，一直要到二〇〇三年十月，中央研究院臺灣史研究所籌備處舉辦「江文也先生逝世二十週年紀念學術研討會」，才又活絡起來。[12]該次研討會最大的不同在於由歷史學者主導。就江文也研究來說，這是歷史學界和音樂界第一次的合作，別具意義。[13]

音樂界人士首開江文也研究之先河，功勞甚大。然而，像江文也這樣和時局變化糾葛甚深的音樂家，歷史的了解是很重要的。何況日本殖民統治時期的臺灣歷史，對大多數人來說還是相當陌生的（今天四、五

10 以上參考何義麟，〈追尋東方的那一顆星——一九八〇年代江文也出土現象的文化分析〉，「江文也先生逝世二十週年紀念學術研討會」會議論文（臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處，2003 年 10 月 24 日），2。

11 張己任編，《江文也紀念研討會論文集》（臺北：臺北縣立文化中心，1992）。

12 配合此一研討會，臺灣史研究所籌備處籌劃兩場「江文也逝世二十週年紀念音樂會」，一為「聲樂和鋼琴作品」，前半場由陳威光演唱聲樂作品，後半場由宋如音（J. Y. Song）彈奏鋼琴曲（2003 年 10 月 23 日於國家音樂廳演奏廳；曹永和文教基金會贊助）。另一為「管弦樂曲」，由江靖波指揮國立臺灣交響樂團演出（2003 年 10 月 24 日於中央研究院學術活動中心大禮堂，中央研究院藝文活動推動委員會舉辦）。

13 此一研討會九位論文報告人中，音樂界有研究江文也卓然有成的張己任教授、蘇夏教授（大陸）、後起之秀劉麟玉女士（日本），以及兩位來自日本的楢崎洋子教授與仲萬美子女士。歷史研究者則為（敬稱略）：何義麟、周婉窈、許雪姬、鍾淑敏。

十歲以上的多數人大抵對臺灣史欠缺系統性的了解），而殖民地情境的錯綜複雜又往往不是能「想當然耳」的。此外，江文也的文字作品絕大多數以日文撰寫，臺灣音樂界人士，除了接受日本教育的前輩（如郭芝苑、許常惠）外，大抵無法直接閱讀原始材料，造成研究上的盲點。私意以為，截至目前為止，江文也研究比較欠缺的是歷史的深度，如何把江文也放回他所身處的時代，予以了解，予以詮釋，是今後應該努力的目標。

江文也除了是音樂家之外，多才多藝，很有文學寫作的才分，留下不少文字資料。自江文也「出土」之後，他的文化認同與身分認定，以及因此而衍生出來的「民族認同」（national identity），可說是最吸引人的議題，不少人從「民族主義」的觀點來解釋他——或強調他的中國認同，或強調他的臺灣（鄉土）認同，甚至有人以他為背負「臺灣人原罪」的代表人物。[14]也有人把他在一九三八年選擇到中國任教，看成民族主義的抉擇，如說他「放棄在日本的名氣和地位」、「回歸祖國」。[15]實際上果真如此嗎？綜觀江文也的一生，臺灣和中國都是他的重要創作泉源。臺灣和中國，在江文也的心中到底佔著怎樣的地位？二者的關係為何？相信對關心江文也的人而言，這是令人困惑的問題。這篇文章主要想透過江文也的文字作品和相關材料，試圖探究他所表述的臺灣和中國的內容、其間的關係，及其意涵。

以下的分析主要根據已出版的江文也的文字作品（含手稿本）。然而，保存於江文也夫人江乃ぶ（中譯為江信；文獻或作「江のぶ子」、「江信子」）女士東京寓所的江文也日記，至今尚未公諸於世；這是江文也從十三歲到二十八歲之間的日記，[16]冊數甚夥。關於日記的內容，

14 典型的說法，見謝里法，〈斷層下的老藤——我所找到的江文也〉，收於韓國鐃、林衡哲等著，《音樂大師江文也》（臺北：臺灣文藝雜誌社，1984），116~120。

15 許常惠，《臺灣音樂史初稿》（臺北：全音樂譜出版社，1996），371。謝里法也說：「一九三八年，江文也毅然決定放棄東京優越的生活環境，……回到祖國。」見謝里法，〈故土的呼喚——記臥病北平的臺灣鄉土音樂家江文也〉，收於韓國鐃、林衡哲等著，《音樂大師江文也》，34。

16 一九三八年，江文也旅居北京之後，是否繼續寫日記，不得而知。一九三九年，江文

一般只能從轉載中的斷簡殘篇中略窺一斑。所幸的是，江乃ぶ女士曾惠贈筆者一篇江文也的日記（1936 年 12 月 27 日）打字本，以及一封江文也寫給她的家書（1936 年 9 月 8 日）影本，是難能可貴的資料，[17]讓我們得以直接感受音樂家的思緒和心情。附帶一提，江文也的文字作品絕大部分是日文，本文所採用之中譯，若是引用既有之翻譯，則於註解中注明，未加注明者則均出於筆者之手。

二、「始於故鄉，終於故鄉」的臺灣想像

如前節所述，二十四年前（1981）江文也在臺灣「出土」，端賴三位有心人士——張己任、謝里法和韓國鑌。張己任和韓國鑌是音樂家，謝里法是畫家，也是臺灣美術史研究者。謝里法的文章標題是〈故土的呼喚——臥病北平的臺灣鄉土音樂家江文也〉。[18]「故土的呼喚」在謝里法的用法裡，指故鄉臺灣對江文也的呼喚。臺灣做為江文也的故鄉，對他一直有著重大的意義。他在一九三六年夏天以管弦樂曲《臺灣舞曲》獲得柏林奧林匹克藝術競賽選外佳作認可獎，確立他在日本樂壇的地位，又由於他的樂曲在歐洲受到演奏，使他成為當時日本國內少數的「國際」作曲家。此外，從一九七八年獲得「平反」，到臥病不起的短短幾年內，他致力於管弦樂曲《阿里山的歌聲》的寫作，終因病情轉劇，無法完成。我們於是可以說，江文也的音樂創作主題始於臺灣，也終於臺灣。

如果我們細看他的創作過程，那麼這個「始於臺灣」就要更加確鑿了。江文也在日本樂壇最先以聲樂起家。他在一九三二年（二十二歲）以本名江文彬參加日本時事新報社舉辦的第一屆音樂大賽聲樂組，獲得

也和中國學生吳韻真認識，之後同居，他們之間的第一個小孩生於一九四一年新曆除夕。此事江文也一直瞞著妻子江乃ぶ，雖然此一期間，江乃ぶ仍帶著女兒往來東京、北京之間。據悉，江乃ぶ和四個女兒在戰爭結束後，方才輾轉得知此事。

17 在此謹向惠賜資料的江夫人和江庸子女士（江文也次女）致上深謝之意。

18 《聯合報》「聯合副刊」，1981 年 4 月 16 日。

「入選」；翌年，以江文也之名參加第二屆音樂大賽聲樂組，獲得「入選」。第一屆競賽分為聲樂、鋼琴、小提琴、作曲四個項目，第二屆競賽項目增加大提琴一項。等次有「大賞」、「賞」、「次席」與「入選」等名目，每個項目情況不一。就江文也所參加的聲樂組而言，兩屆都只給出「賞」和「入選」，前者只取一名，後者則錄取多名。江文也在第一屆的聲樂入選名單中排名第二（共三名），第二屆則領頭銜，入選者共八名。[19]對一位初出茅廬的年輕人而言，這算是崛起相當快的了，但江文也不以此自限，第一次入選聲樂項目時，即表示將來想當作曲家。[20]一九三四年，江文也參加第三回音樂大賽作曲組，此屆等次有第一名、第二名、入選之分。江文也和箕作秋吉同為第二名，排名在後。[21]讓江文也實現當作曲家之心願的作品是《來自南方島嶼的交響曲素描》。「南方島嶼」無疑地就是臺灣。他以這首曲子的兩個樂章〈白鷺鷥的幻想〉和〈城內之夜〉，參加作曲組比賽。[22]後者是鋼琴曲《臺灣舞曲》和管弦樂曲《臺灣舞曲》的前身。[23]可見臺灣這個南方島嶼，在在激發江文也的藝術想像。

江文也以聲樂起家，《生番四歌曲》是他重要的聲樂作品之一，四首歌曲分別為：〈祭首之宴〉、〈戀慕之歌〉、〈原野上〉、〈搖籃曲〉。他本人似乎很喜歡這首獨唱曲。一九三六年初夏，他首次訪問北京，在航往中國的客船上舉辦過兩次無伴奏獨唱會，在節目中演唱這組歌曲的〈祭首之宴〉。抵達北京當天晚上，他隨同俄國作曲家齊爾品（Alexander

19 音樂コンクール三十年編纂事務局編，《音樂コンクール三十年　1932-1961》（東京：每日新聞社、日本放送協會，1962），33。

20 劉麟玉，〈臺灣人作曲家江文也の日本における音樂活動年表〉，收於重永哲也編，《四國學院大學創立五十周年記念論文集》（香川縣：四國學院文化學會，2003），274。

21 音樂コンクール三十年編纂事務局編，《音樂コンクール三十年　1932-1961》，33。

22 一九三四年，江文也參加第三回音樂大賽作曲組的比賽，順利通過預賽，在決賽中獲得第二名。得獎的作品是從《來自南方島嶼的交響曲素描》中選出的兩個樂章——第二樂章〈白鷺鷥的幻想〉和第四樂章〈城內之夜〉。見劉麟玉，〈從戰前日本音樂雜誌考證江文也旅日時期之音樂活動〉，《中央音樂學院學報》1996 年 1 期（北京），5~6。

23 張己任，《江文也——荊棘中的孤挺花》（臺北：時報文化，2002），106~109。

Tcherepnin, 1899~1977）參加化妝舞會，打扮成臺灣原住民頭目（原文作「生蕃の首長」，日文生蕃即中文生番之意），在音樂會中演唱《生番四歌曲》，齊爾品是他的鋼琴伴奏。[24]此一作品曾於一九三七年在巴黎萬國博覽會中演出。[25]臺灣原住民是江文也喜愛的主題之一，他最後未完成的作品管弦樂曲《阿里山的歌聲》，也是以此為主題，分為五個樂章：一、出草，二、山歌，三、豐收，四、月夜（日月潭），五、酒宴。此外，江文也在一九四六至一九六五年之間，為臺灣民謠譜曲，約一百首。[26]這些歌曲包括〈一支扁擔走遍天下〉、〈遠相思〉、〈搖子歌〉、〈行船仔之歌〉、〈要哭驚人聽〉、〈收酒矸〉等。[27]總而言之，臺灣可以說是江文也重要的創作主題。

江文也的父母在他幼年時舉家移居廈門，一九二三年他和長兄一起到日本讀書，到他以聲樂在日本成名之前，可能曾多次路經臺灣。[28]但他成名後，訪問臺灣兩次，停留時間不長。[29]以這麼淺短的「臺灣經驗」

24 江文也，〈北京から上海へ〉，《月刊樂譜》25：9（1936 年 9 月），31、33；中文翻譯見江文也著，劉麟玉譯，〈白鷺鷥的詩篇《從北平到上海》1〉，《聯合報》「聯合副刊」，1995 年 7 月 29 日。

25 土井敏，《まぼろしの五線譜　江文也という「日本人」》，123。此書作者曾看過江文也日記，書中引用了一小部分，不過江家並未公布這些資料，而此書因為某種原因，無法在市面通行。

26 現手稿僅存三十首。見江小韻，〈有關江文也的資料〉，收於劉靖之編，《江文也研討會論文集》，254~268。江小韻是江文也和吳韻真生的女兒，現居北京。

27 見張己任編，《江文也手稿作品集》（臺北：臺北縣立文化中心，1992），353~364、365~370、371~379、401~406、415~420、431~424。這些曲子皆標明「文光採譜」，文光是江文也的弟弟。以上六首依序分別屬於「臺灣民歌」、「臺灣民間情歌」、「臺灣民間歌曲」、「臺灣歌仔戲曲調」、「臺灣民間情歌」，以及「臺灣民間小唱」。

28 曹永坤先生在東京造訪江夫人乃ぶ女士時，曾略略看過日記，留有江文也經常訪問臺灣的印象。當時由日本到廈門的定期船班，途中靠泊基隆港；換句話說，江文也往返廈門、日本之間，途經臺灣基隆。事實如何，若得閱日記，即可了然。

29 江文也於一九三四年參加「鄉土訪問音樂團」，返臺演唱。根據江文也的文章〈「白鷺への幻想」の生立ち〉，《音樂世界》6：11（1934 年 6 月），110，他預計兩個月後再度返臺，但似乎未成行。根據轉引的日記，一九三六年二月五日，江文也曾在林熊徵的好意相邀下，返回臺灣，寓居臺中楊肇嘉邸所一週，然而「毫無所得」。見土

而創作如此美好的音樂作品，不能不令人感到驚訝。然而，臺灣在他，是怎樣的存在呢？

就實際而言，臺灣激發江文也強烈的創作意念。一九三四年，江文也以聲樂家的身分參加第二回「鄉土訪問音樂團」，和其他旅日年輕音樂學子返臺表演。該團於八月五日抵達臺北。江文也在〈白鷺鷥的幻想產生過程〉一文中交代這首曲子的產生過程。文章起頭寫道：「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，我站立在父親的額頭般的大地、母親的瞳孔般的黑土上。」故鄉美麗的風景大大感動了江文也，他感覺有一組詩、一群音在他的體內開始流動。他寫道：「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，狂亂異常。」他於是開始感受到這樣的苦惱，在處理好一些事情之後，隨即搭船返回日本。船出港後，江文也馬上找來餐廳的鋼琴，但鋼琴琴音不準，無法使用。在四天三夜的臺日航路中，他心中那個龐大的觀念依然狂亂，依然惱苦，毫無辦法。江文也說：「實際上，當時的我，如果說精神狀態近乎狂亂，也不為過。」於是一抵達東京，江文也一氣呵成，譜成《來自南方島嶼的交響曲素描》。[30]〈白鷺鷥的幻想產生過程〉這篇文章是作曲家對創作歷程的描述，十分寶貴，也證明故鄉之旅對江文也由聲樂家轉為作曲家起了關鍵性的作用。對讀者而言，一個感情豐沛無比、創作力澎湃的青年江文也則生動地浮現出來。

《來自南方島嶼的交響曲素描》有四個樂章：

第一樂章　牧歌風格的前奏曲
第二樂章　白鷺鷥的幻想
第三樂章　如果聽到生番的故事
第四樂章　城內之夜

第四樂章〈城內之夜〉是江文也成名作《臺灣舞曲》的前身，在他要送

井敏，《まぼろしの五線譜　江文也という「日本人」》，112。

30 江文也，〈「白鷺への幻想」の生立ち〉，108~109；郭芝苑，〈中國現代民族音樂的先驅者江文也〉，收於韓國鐄、林衡哲等著，《音樂大師江文也》，58~59。

出參加奧林匹克藝術競賽前改題為《臺灣舞曲》。[31]奧林匹克藝術競賽規定，作品必須「與廣義的奧林匹克觀念有關者」，例如「適合合唱隊、管弦樂隊、舞蹈等行進曲、歌、合唱……。」[32]是否為了符合要求，江文也才把〈城內之夜〉改題為《臺灣舞曲》呢？

由於此曲稱為《臺灣舞曲》，於是引發一些推想。當時的日本音樂界顯然有人認為和臺灣原住民舞蹈有關，郭芝苑回憶說：「某作曲家說曲中有使用高山族民謠，還有日本的音樂評論家久保田公平也說要像臺灣風格的舞曲那樣演的粗野才是臺灣舞曲，但我卻沒有聽到使用高山族民謠，相反的這是純粹的創作旋律……。」[33]顯然郭芝苑不認為和原住民音樂有何關係。

管弦樂曲《臺灣舞曲》的總譜扉頁有江文也的題詞：[34]

> ……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……

卻又暗示描述的對象是個廢墟，似乎指赤崁樓。[35]我們是否有足夠的理由說，赤崁樓——或是荷蘭人留下的荒城，才是江文也這首樂曲的意象？希望將來有進一步的資料可以做出確論。

不論是原住民舞蹈或荷蘭荒城，郭芝苑認為這首樂曲「優雅、崇嚴、華麗，有如夢想中桃源境界的臺灣」。[36]在這裡，「有如夢想中」可以

---

31 根據江文也一九三六年二月四日日記，載於土井敏，《まぼろしの五線譜　江文也という「日本人」》，109。

32 轉引自土井敏，《まぼろしの五線譜　江文也という「日本人」》，102~103。

33 郭芝苑，〈中國現代民族音樂的先驅者江文也〉，60~61。

34 根據劉麟玉的翻譯，略加修改，見周婉窈編，《江文也逝世二十週年紀念音樂會》手冊（臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處，2003），4。

35 由於此曲的前身是〈城內之夜〉，樂評家曹永坤先生認為「城內」指臺北城內。

36 郭芝苑，〈中國現代民族音樂的先驅者江文也〉，61。

說是說中了要點。江文也才華洋溢，臺灣這個故里激發了他的創作欲念，也是他的音樂想像的最初對象。事實證明，他的確有揮灑不盡的想像力與創造力。

江文也在一九三四年八月參加「鄉土訪問音樂團」時，曾利用這個機會，和弟弟文光一起採集臺灣各地民謠和傳統音樂。在現在殘留的樂譜中，有「文光採譜」、「文光整理」的注記。[37]我們不知道這些採集的音樂是否包括原住民音樂。江文也的《生番四歌曲》是以原住民為主題，此歌歌詞是用羅馬字寫成的。茲將第一首〈祭首之宴〉的歌詞迻錄於下：

> Ho a ha e yai, en hon yan ho a en yai, ho a ha e yai, en hon yan ho a en yai, o ya o i yo, e hai ya ha, ei hon yan ho, o a en yai, o ya o i yo, e hai ya ha, i yan ho en ya;
> en ya en ya en ya en ya en ya en ya en ya en ya en ya;
> （重複第一段）

這個拉丁化的「歌詞」應不屬於臺灣原住民任何一族的語言，而是江文也擬想出來的。郭芝苑說《生蕃之歌》（生番四歌曲）「都沒有採用高山民歌的風格創作的旋律與歌詞（歌詞，沒有表達什麼意想只是語音而已）」，[38]明白點出想像的成分。

做為臺灣史研究者，我忍不住要懷疑：江文也很可能只具有籠統的「生番」概念，對於「生番」是否分為若干族，各族有各族的語言、風俗和習慣，可能不甚了了。這四首像「天書」一樣的拉丁化歌詞，充分顯示江文也想像力的豐富。

江文也在《生番四歌曲集》附的說明中說：[39]

> 本歌曲集的歌詞只需以羅馬字母串連的發音來演唱。各個單語並無特別的意思，而是作為和旋律一起直接表現情緒的工具。歌曲的順序由歌者自由決定。若要說明每首歌曲的內容大意，則可以表現如下。

37 土井敏，《まぼろしの五線譜　江文也という「日本人」》，82。
38 郭芝苑，〈江文也的回想〉，收於張己任編，《江文也紀念研討會論文集》，97。

在此茲迻錄第四首江文也自己「翻譯」的歌詞，以為參考。其餘三首，請看附錄一。[40]

四、搖籃曲

靜靜地滑行吧！
我的愛兒。
向大海出船吧！
去吧！
既無鯨魚，也無鬼怪。
一搖一搖地，
我的愛兒，
靜靜地滑行吧！

這四首「歌詞」很有意思，顯示江文也對臺灣土著民族並無深入的認知。如果我們逐字檢證，問題很大。別的不說，〈搖籃曲〉是道地的「想像」——想像「大海」、「出船」、「鯨魚」和「鬼怪」是原住民精神世界的意象。實際上，海洋及其相關意象，不存在於日本統治時期多數臺灣本島土著民族的文化中。

在這裡，我想藉機提出我對日本殖民統治下臺灣知識界的一點觀察。我們都知道，關於臺灣原住民的學術研究，日本人首奠其基，今天我們還在利用他們龐大的調查和研究成果。然而，在日本統治時期，這些知識基本上局限在日本和臺灣的日本人學術圈內，並未普及到臺灣人的文化知識社群，一般人更不用說了。因此，臺灣人對土著民族的了解，可以說很籠統，很浮面。不過，如果我們回頭想想十多年前，臺灣一般知識分子對土著民族的認識情況，大概也和江文也時代的臺灣人差不了太多吧。這裡牽涉到的不只是知識的普及問題，而是戰前戰後兩種不同歷史情境導致的結果——結果巧合，因素卻是相當複雜。日本殖民統治時期，學術研究成果的傳布牽涉到殖民地的問題，臺灣人和日本人知識

39 採用劉麟玉的翻譯，見周婉窈編，《江文也逝世二十週年紀念音樂會》手冊，11。
40 採用劉麟玉的翻譯，見周婉窈編，《江文也逝世二十週年紀念音樂會》手冊，11。

社群的隔離，是癥結之一。[41]我們在此無意（也不應該）批評江文也欠缺這方面的知識，因為這類的欠缺是時代使然，不是他一個人的問題。我要指出的是，可能由於這種認知上的欠缺，江文也擁有更大的創作空間、更自由的想像。（我很好奇他打扮的「生蕃頭目」是哪一族？或者這樣的問題在他並不存在。）

有趣的是，一九三六年九月音樂雜誌《月刊樂譜》刊載江文也的文章〈從北京到上海〉（北京から上海へ），[42]同一雜誌從該年十月開始連載有關臺灣番歌的調查報告，一直到第二年十二月為止，共十三回。作者是竹中重雄，題目為〈到臺灣內山尋訪番歌〉（蕃歌を尋ねて臺灣の奥地へ），以泰雅族為調查對象。[43]這篇文章很長，實際的調查、採譜工作費時頗久，成果顯著。私意以為，這是重建泰雅族歌曲的珍貴材料。然而，生活在同一個時空的江文也似乎無視於這類的調查和採譜，或許在他，臺灣以及臺灣的土著民族，不是研究的對象，而是想像和愛情的對象。

許常惠說：「他〔江文也〕的作品，有一件事情我不明白：寫了不少有關臺灣的標題音樂，例如『臺灣舞曲』、『白鷺的幻想』、『生蕃四歌』、『臺灣高山地帶』，但我們卻聽不出臺灣音樂的素材。也許那些

41 臺灣人和日本人知識社群的隔離，導致知識傳布上的偏頗。在此我想舉一個例子來說明這個現象。林茂生在日本殖民統治時期畢業於東京帝國大學，並且赴美就讀哥倫比亞大學，獲得博士學位，是當時臺灣人中學歷最高的。他在一九二九年取得哥倫比亞大學博士學位，論文以臺灣的殖民地教育為研究對象，其第二章第二節介紹臺灣歷史，頗有些錯誤。如果林茂生熟悉當時日本人對臺灣史的研究，當能減少錯誤，但顯然他與此是有所隔閡的。私意以為，若不是因為臺灣是殖民地，同一社會的知識菁英在歷史認知上應不至於有這麼大的落差。林茂生的博士論文 “Public Education in Formosa under the Japanese Administration,” 現有中譯本：林茂生著，林詠梅譯，《日本統治下臺灣的學校教育——其發展及有關文化之歷史分析與探討》（臺北：新自然主義股份有限公司，2000）。

42 江文也，〈北京から上海へ〉，30~43。

43 竹中重雄，〈蕃歌を尋ねて臺灣の奥地へ〉（一）至（十三），《月刊樂譜》25：10~12；26：1~6、9~12（1936 年 10~12 月，1937 年 1~6 月、9~12 月）。

標題只屬於幻想的鄉愁，他離開臺灣太久了。」[44]他又說：「〔我〕研究臺灣民間音樂三十年，我竟認不出其中的歌調。」[45]郭芝苑說《臺灣舞曲》是江文也「幻想的臺灣」。[46]誠是的論。熱情而浪漫的江文也，用音樂把他摯愛的臺灣表現成桃花源一般，有豐富的色彩，而且豪華。[47]

三、追尋東方的文化奧源

江文也在一九三〇年代中期崛起日本音樂界，他的作品得到熱烈的反應，如前衛的現代舞者江口隆哉、宮操子表演他的作品《一人與六人》；[48]著名鋼琴家井上園子幾度在節目中演奏他的作品。[49]青年江文也意氣風發的情況由此可揣知一二。江文也的作曲技巧不夠純熟，但作品有鮮明的色彩和個性。「個性」是他自己的一個重要的藝術判準。[50]他在二十世紀日本音樂史上的重要性在於「前衛」，在於和歐洲現代音樂接軌。關於音樂，事涉專門，以下僅就歷史資料所顯示的，試圖了解他在創作上選擇的路徑。

江文也是個勇於追尋、勇於自我突破的藝術家。他在一九三八年選擇到北京工作，應該是很多因素湊合的結果，目前日記看不到，我們無法分析各種原因的主從關係，不過，就藝術創作上的考慮，是有其邏輯可循的。根據郭芝苑的觀察，江文也「重視創作上的根源與整個文化的

44 許常惠，《臺灣音樂史初稿》，372。

45 許常惠，《音樂史論述稿（一）》（臺北：全音樂譜出版社，1994），46。

46 郭芝苑，〈江文也的回想〉，96。

47 郭芝苑，〈江文也的回想〉，90。

48 編輯部調，〈音樂．舞踊會消息〉，《音樂新潮》13：11（1936 年 11 月），104。

49 一九三六年十一月二十七日，井上園子於鋼琴獨奏會中彈奏江文也的《臺灣舞曲》，特地注明「第十一屆世界奧林匹克藝術競技入選作」，見編輯部調，〈音樂．舞踊會消息〉，109。井上園子生於一九一四年，七歲跟隨旅日西洋名師學琴，其後渡洋就讀於維也納國立音樂學校。一九三七年歸國後，演出緊湊，極受歡迎。參考村田武雄監修，《演奏家大事典》I（東京：財團法人音樂鑑賞教育振興會，1982），712。

50 郭芝苑，〈江文也的回想〉，90~91。

思想」，[51]他熱愛各種形式的藝術，他說：「我不是所謂的作曲專門家。不過是在對繪畫、雕刻、詩、文學、哲學和科學的無限憧憬中，最終發現了音樂。」[52]換句話說，他最後選擇音樂做為主要的表達方式。[53]

重視個性和原創性的江文也，對這個表達方式的走向有他自己的看法。江文也不是活在真空狀態，他的思考多少反映了一九三〇年代日本音樂界對西洋現代音樂的思考。臺灣音樂界大抵知道作曲家齊爾品影響江文也的音樂寫作思想很深，[54]實則這樣的影響應該放到齊爾品和日本音樂界的交涉脈絡來考慮，才更能掌握整個圖像。齊爾品強調音樂應該具有民族性，深信「歐亞合璧」（Eurasia）在世界文化藝術音樂上的可能性。[55]他本人的音樂受到俄國喬治亞和東方民謠的影響。在此，我們有必要了解他對日本音樂界的刺激與影響。齊爾品出身俄國，一九二一年求學巴黎，以鋼琴家身分揚名國際，一九二三年開始譜寫芭蕾舞劇，展開作曲家的生涯。他對於日本和中國的音樂抱持濃厚興趣，曾於一九三四至三七年之間多次訪問日本和中國，熱心指點當地的年輕音樂家。齊爾品的「東方之旅」在日本留下深長的迴響。

一九三四年六月，齊爾品訪問日本，寓居箱根宮之下，為他的第三齣歌劇《結婚》譜曲（果戈理作詞）。九月底，他主動舉辦一個為時兩天的座談會，日本作曲家攜來作品請他指導。清瀨保二（1900~1981）是小提琴和鋼琴演奏者，但更重要的身分是作曲家，他和松平賴則等人組織「新興作曲家聯盟」。該聯盟於一九三〇年成立，一九三四年改稱「近代日本作曲家聯盟」，一九三五年改稱「日本現代作曲家聯盟」，一九四〇年十一月因應時局而解散，是日本近代音樂發展史上極為重要的團體。它的成員除了上述的松平賴則、清瀨保二之外，還包括山田耕

51 郭芝苑，〈江文也的回想〉，89。

52 江文也，〈「白鷺への幻想」の生立ち〉，111。

53 附帶一提，江文也具有繪畫才分，至今他的日本夫人江乃ぶ女士還保留他青少年時期的繪畫，根據曹永坤先生的說法，頗有可觀者。繪畫之外，文字做為藝術的一種表達方式，在江文也也是相當重要的。

54 關於此點，可參考張己任，《江文也——荊棘中的孤挺花》，30~31、68。

55 張己任，《江文也——荊棘中的孤挺花》，68。

筰、伊福部昭、諸井三郎、箕作秋吉、早坂文雄、伊藤昇等人，可說囊括了一時之俊彥。[56]當時清瀨保二和一些新進音樂家正在思考、摸索日本西洋音樂的未來走向，因此，對齊爾品可能給予的教示期望甚殷，誇張一點來說，有如大旱之望雲霓。清瀨保二在該年十一月的《音樂新潮》發表一篇文章，題為〈齊爾品講話——吾等之路〉（チエレプニンは語る——われ等の道——）。他首先點出，以活躍於西方作曲界的人物而言，繼湯斯曼[57]訪日而連著數夜舉辦作品發表會之後，齊爾品是第二次。「這樣的機會對我等來說，給予非常大的刺激。遠離世界音樂中心、一面和多重困難奮鬥而迷惘著的我們的音樂界，這實在是大事件……」。[58]在這裡，我們看到「遠離世界音樂中心」是清瀨等人對日本音樂界的自我界定，也透露出從事西洋音樂創作工作的這群人的集體焦慮。在非西方的日本，到底要創作怎樣的音樂？需要到西洋取經嗎？關於留洋一事，齊爾品直率地說：「留洋沒有必要，倒不如就在箱根聽聽民謠。」他又說：「歐洲音樂停滯不前。無論如何非得藉助於東方之力，以為己糧而再生不可。」他甚至認為，歐洲畢竟無法走出歐洲以上的東西。[59]這種強調東方本身就是音樂創作的泉源，且不看好歐洲的論點，給日本音樂家很大的鼓勵。清瀨保二自己的作品受到齊爾品的青睞，興奮之情形於筆墨，他最後寫道：「我的作曲的態度方法完全和他所說的一致。我剛作曲時，時常有人勸我放洋，但從一開始就已經非其時機了，無法立足於吾等自身而吸收的話，則有失掉自己的危險，認識

56 見該聯盟一九四〇年解散前之會員名單，國立音樂大學附屬圖書館・現音ドキュメント作成グループ　染谷周子、杉岡わか子、三宅巖編，《ドキュメンタリー新興作曲家連盟——戰前の作曲家たち　1930-1940》（東京：國立音樂大學附屬圖書館，1999），404。

57 湯斯曼（Aleksander Tansman, 1897~1986），波蘭作曲家、鋼琴家，一九一九年定居巴黎。湯斯曼於一九三三年春訪問日本，見船越正邦，〈タンスマン氏の來朝に際して〉，《音樂新潮》10：3（1933 年 3 月），20~21。

58 清瀨保二，〈チエレプニンは語る——われ等の道——〉，《音樂新潮》11：11（1934 年 11 月），42。

59 清瀨保二，〈チエレプニンは語る——われ等の道——〉，43。

彼我一事反倒也是困難的事——我強烈地如此感覺。以此，我幾乎是自學而至於今天，全然進步很慢，而努力於寫出自己的東西。」[60]

我們不知道江文也是否參加一九三四年九月舉行的座談會，也就是在這個時候，江文也因為受到故鄉臺灣的感動而譜成了他的處女曲。即使江文也錯過這次的座談會，他很快就有機會認識齊爾品，而且受到齊爾品賞識。該年十一月，江文也獲得作曲競賽第二名，十二月受邀加入「近代日本作曲家聯盟」，成為正會員。[61]該聯盟會員不多，受邀入會是相當難得的殊榮。[62]翌年（1935）二月十四日，聯盟在日本樂器會社舉辦齊爾品先生歡迎會（チエレプニン氏懇親會），江文也不惟出席該會，他的作品〈城內之夜〉也在演奏之列。[63]聯盟舉辦例會相當頻繁，日期訂在每個月的第二個星期日，會中必有演奏節目，是會員發表新作品、互相切磋的極佳場合。根據該聯盟的內部紀錄，一九三五、三六年之間，江文也相當積極參與聯盟的活動，幾乎無會不與。他曾擔任演唱者以及鋼琴演奏者，他的新作品幾乎都在例會發表，且經常被該會選為對外演出的代表曲子。[64]換句話說，江文也成為清瀨保二、松平賴則等人領導下的前衛音樂社群的活躍分子。從這個角度來看，齊爾品對江文也的影響不能看成孤立的一件事。

一九三六年八月，《音樂新潮》刊登了一篇齊爾品的文章，由湯淺永年譯成日文，題目是〈給日本年輕作曲家〉（日本の若き作曲家に）。[65]在這篇文章中，齊爾品先介紹俄國音樂的發展歷史。他指出，十八世紀

60 清瀨保二，〈チエレプニンは語る——われ等の道——〉，46。

61 染谷周子、杉岡わか子、三宅巖編，《ドキユメンタリー新興作曲家連盟——戰前の作曲家たち　1930-1940》，61。

62 江文也加入時會員約四十名，一九四〇年會員增為六十六名。

63 染谷周子、杉岡わか子、三宅巖編，《ドキユメンタリー新興作曲家連盟——戰前の作曲家たち　1930-1940》，65、69。

64 染谷周子、杉岡わか子、三宅巖編，《ドキユメンタリー新興作曲家連盟——戰前の作曲家たち　1930-1940》，64~65、67、69~71、76~77、81~84。

65 アレキサンダー．チエレプニン，〈日本の若き作曲家に〉，《音樂新潮》13：8（1936年8月），2~4。

初開始，俄羅斯努力學習西歐文化，在音樂方面，由於是義大利領風騷，因此處處以義大利為師。以此，俄羅斯忘記了固有的音樂，並將之視為下等之物。直到格林卡（Mikhail Glinka, 1804~1857）出現，才創立了俄羅斯民族音樂。他認為技巧和創造是不可分離的，「新的觀念要求新的技巧，各個正確的國民音樂創造正確的國民技巧。」就俄羅斯作曲家的技巧而言，穆索爾斯基（Modest Mussorgsky, 1839~1881）是最具有獨創性的了。到了他（齊爾品）的父親時代，俄羅斯系統的音樂教育得以實現，因此才能發展到斯特拉文斯基（Igor Stravinsky, 1882~1971）和普羅科菲耶夫（Sergey Prokofiev, 1891~1953）等人新的里程碑。他本人是「俄羅斯主義所生育者」。此刻的日本就如同十九世紀的俄羅斯，是外國音樂文化的大輸入市場，音樂教育也是西洋風，外國的「技巧」是作曲家完成音樂教育必要的。然而，齊爾品認為在日本也和俄羅斯一樣，將有「大日本國民音樂的『誕生』」。他呼籲：「日本作曲家諸君！在諸君的手中，有世界民間傳說的豐富寶藏。」「首先忠實於己國、努力忠實於自己的文化，再把自己的民族生活表現於音樂吧！把諸君的民間傳說做為靈感的無盡的泉源，以民族文化為牢固的基礎，保存日本民謠和日本器樂，以此，根據某種方法而予以發展之際，諸君就是建設正確的日本國民音樂吧。」「諸君的音樂作品只要是國民的，就能增加其國際的價值吧。」總而言之，立足於自己的文化音樂傳統而從事創作，是齊爾品給日本年輕作曲家的忠告。

一九三六年十月五日、七日，以及十日，齊爾品在東京主辦「近代音樂節」（近代音樂祭）。第一夜以齊爾品的作品為主，有他的《中國月琴》，另有江文也、松平賴則、太田忠作，以及清瀨保二的作品各一首；江文也的作品是《小素描》。第二夜主要以齊爾品的作品為主，第五個節目是「近代中國鋼琴曲」（近代支那ピアノ曲），演奏賀綠汀《牧童之笛》和老志誠的《牧童之樂》。第三夜除了演奏普羅科菲耶夫、斯特拉文斯基、齊爾品的作品之外，以日本作曲家為主，包括清瀨保二、江文也（《三首小品》）、伊福部昭、松平賴則、小船幸次郎的作品，

以及江文也的聲樂作品《生蕃四歌曲》（生番四歌曲）。[66]在這個難得的音樂節中，江文也是唯一有三部作品演出的日本作曲家。

翌月，清瀨保二在《音樂新潮》介紹這個音樂節時，論及會場演奏的江文也作品。關於江文也的《三首小品》，他寫道：「雖然是近作，但此作品卻嘗試用小品的、單純化效果來表現，而且成功地達到了這個目的。而在五聲音階的用法上則和齊爾品一致，完全是中國式的而非日本式的。雖然他的《小素描》非常的日本式，個人不喜歡這樣的取向，但《小素描》可說是他最初的鋼琴作品，而且又是個成功的作品，因此還是很值得紀念的。」[67]清瀨保二欣賞江文也的《三首小品》，說「完全是中國式的而非日本式的」，而《小素描》則「非常的日本式，個人不喜歡這樣的取向」。顯然他認為「中國式」更適合江文也，而江文也的「日本式」風格，在他看來多少是有點負面。這是非常值得注意的評價角度。這些受到齊爾品賞識的日本作曲家的作品，是具有民族風格的——或正在摸索融合之道；日本傳統音樂是他們的創作泉源。但是，具有中國血緣的江文也，似乎被認為更適合走中國民族風格的路，而他自己也終於選擇了這樣的一條路。這個情況有點類似美國的華裔作家，雖然生於美國、長於美國，十足是個美國人，但人們並不期望他們寫「真正的白人」生活，讀者感興趣的是具有少數族裔色彩的作品。

清瀨保二、松平賴則以及伊福部昭屬於民族主義作風派音樂家，[68]戰後繼續活躍於日本音樂界，受到日本社會的肯定，載譽載榮，在日本音樂史上占據很重要的地位。一九八一年，日本的福井謙一獲得諾貝爾化學獎，他在瑞典接受頒獎時，主辦單位安排的背景音樂就是清瀨保二的〈日本祭禮舞曲〉，此曲被認為是日本傳統曲調的代表作。雖然清瀨

66 久志卓真，〈チェレプニン氏主催の「近代音樂祭」〉，《音樂新潮》13：11（1936 年 11 月），16~19。

67 清瀨保二，〈近代音樂祭〉，《音樂新潮》13：11（1934 年 11 月），14；譯文採用劉麟玉的翻譯，見氏著，〈從戰前日本音樂雜誌考證江文也旅日時期之音樂活動〉，8~9。

68 關於日本民族主義派音樂，可以參考楢崎洋子，〈1930 年代の日本の民族主義と江文也〉，「江文也先生逝世二十週年紀念學術研討會」會議論文（臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處，2003 年 10 月 24 日），1~6。

被認為是日本民族主義作風的代表，他並非直接以民謠為素材，而是追求傳統與創新之間的連結。[69]松平賴則（1907~2001）出身德川將軍家，從日本西洋音樂的黎明期到二十一世紀初，是日本現代音樂的掌舵者之一，工作至死方已，後世對他的評價之一是：「摸索可以結合西洋音樂和日本固有音樂傳統而足稱為日本作曲家〔之路〕。」[70]松平賴則的摸索或許提供我們一個探測江文也之摸索方向的線索。伊福部昭（1914~）於一九八〇年受贈紫綬褒章，一九八七年受贈勳三等瑞寶章，二〇〇三年被選為文化功勞者，可以說是三人中最受到日本國家肯定的作曲家。他的音樂非常具有獨創性，但這不是日本固有的民族性，而是「某種殖民地的」民族性，所謂「殖民地的」是指「多民族雜居的、雜種的、混血的……」，包括愛奴、北亞等亞洲諸民族的要素。[71]以上三人創作生命非常長，他們在戰前結成「新興作曲家聯盟」，戰後又組成「新作曲派協會」，執日本西洋音樂的牛耳。（我們不禁要問道：同樣受到齊爾品賞識的江文也，如果繼續留在日本，也該有近似的成就吧？）總而言之，他們可以說走了一條「日本民族音樂」的路線，這不能不說很大程度受到齊爾品的影響。

一九三〇年代是日本作曲界飛躍的年代，作曲家輩出，具有日本「identity」的作品，以及抱持這樣的意識的作曲家逐漸抬頭，和師法德奧音樂的社群，儼然形成兩大團體，互相頡頏，而領風騷的是民族音樂派。[72]清瀨、伊福部等人選擇走一條具有民族音樂風格的創作路線，江文也也是這個音樂大動向的一環，只是他選擇的「民族」不同。江文也不是「真正」的日本人，十三歲才到內地（日本本土）唸書，對日本古典文化的掌握自然無法和同時代的日本文化人相提並論，如果他要結合

69 淺香淳編集，《新音樂辭典　人名》（東京：音樂之友社，1982），140。

70 「日本の作曲家らしく西洋音樂と日本固有の音樂の傳統を結びつけようと模索した」，見碟片之說明書，《日本作曲家選輯・松平賴則》（高關鍵指揮、大阪センチュリー交響樂團、野平一郎鋼琴，2001）。

71《音樂藝術別冊　日本の作曲 20 世紀》（東京：㈱式會社音樂之友社，1999），139~140。

72 楢崎洋子，〈1930 年代の日本の民族主義と江文也〉，1~2。

西洋音樂和什麼固有的東西的話，他所擁有的選擇就只剩下臺灣和中國，或一個相對於西洋的抽象的東方，而不是他所無法深入堂奧的具體的日本。以此，如果我們把江文也揚棄「日本式」音樂直接看成政治意味的民族、文化認同，可能失之淺率。影響、提攜江文也的齊爾品對東方有濃厚的興趣，他的作品《中國月琴》在當時頗受到日本作曲家的喜愛。齊爾品對東方的興趣或許適時地提供江文也一個思考的方向。早在一九三四年當江文也回到故鄉臺灣時，他就已感覺到「說不定古代亞細亞深邃的智慧在我的靈魂中甦醒」。[73]「東方」做為一個和西方對立的概念，已隱然若現。隨著時間的推移，他的思索的結果是擁抱東方，對西方的發展則不抱樂觀。一九四三年，他跟來自臺灣的留日學生郭芝苑說：「西洋藝術文化已經碰壁了，他們已經離開西洋的合理主義而追求東方非合理性的世界。」[74]換句話說，他認為東方的世界是人們未來要追求的——他則先發一步。

他心儀的東方是神秘的，它的神秘和深邃深深吸引著他。日本自然也是東方的一部分，但是日本是他在成長過程中認識的世界，或許太熟悉了，缺乏神秘的色彩。在此我們要注意的是，當時日本國力雖然比中國強大，但在文化上，許多知識分子和文化人仍非常崇尚中國文化；不少日本的藝術家對歷史悠久的中國充滿憧憬。在藝術上，如果想追尋足以和西洋抗衡的古老文化體系，在當時非中國莫屬。

一九三六年九月，江文也在《月刊樂譜》發表〈從北京到上海〉，記述他初次訪問北京和上海的感想。在這篇文章中，他說他原本有維也納之行，但方向變了，「理由極簡單。對我而言（去維也納）還太早，而且更想知道東方的某些重要的部分。」（這不讓我們想起清瀨保二關於放洋的看法嗎？）另外，一個實際的因素是，到歐洲的航路擁擠（買不到票）。[75]換句話說，江文也原本有歐洲的藝術朝聖之旅，但因緣際

73 江文也，〈「白鷺への幻想」の生立ち〉，109。

74 郭芝苑，〈江文也的回想〉，89。

75 江文也，〈北京から上海へ〉，30。劉麟玉的中文翻譯刊登於《聯合報》「聯合副刊」時，江文也原文中的「北京」，編輯一概改為「北平」，這個更動不僅多餘，也是不

會，行程改變了。

江文也似乎一直沒有放棄「渡歐」的想法。一九三七年十二月，《音樂新潮》刊登江文也〈黑白放談〉[76]的最後一回，編輯在後記中說江文也預定來春早日渡歐，[77]可為佐證。然而，來春（1938）他未如預期地渡歐，這一年，他接受國立北平師範大學（今之北京師範大學前身）音樂系主任柯政和的邀請，擔任該系作曲和聲樂教師。柯政和（柯丁丑，1889~1979）是臺灣人，一九二一年到北京，教授音樂，一九三八年國立北平師範大學成立音樂系，由他擔任系主任。[78]於此，我們必須謹記在心，江文也選擇工作的北京已經為日本人控制，日本扶植的中華民國臨時政府早在一九三七年十二月十四日成立，而北平師範大學一部分師生也於蘆溝橋事變後遷往西安，一九三八年春天成為國立西北聯合大學教育學院。我們或可推測，柯政和是在這個時局所創造出來的空隙中獲得比較大的活動空間。當時臺灣人到北京工作，就如同臺灣人到滿洲國工作一樣；不管個人主觀意願如何，客觀來講，不能不說是隨著日本人的勢力而前進的。

選擇到北京教書，在當時對日本音樂界新起之星江文也而言，不是我們日後習慣想成的「二選一」。他到中國工作主要是為了尋找創作的泉源；實際上，他並沒有放棄日本。他的選擇，在這個階段，很可能類似著名的畫家梅原龍三郎（1888~1986），梅原龍三郎曾數年間如候鳥般到北京作畫，為的是汲取藝術的泉源。更早之前，日本天才作家芥川龍

正確的，造成引用上的問題。當時一般日本人是不用「北平」一詞的，如果江文也稱「北京」為「北平」，那麼我們可以說他採取了特定的中國人的立場；但事實上他沒有。文獻的用語往往具有深層的歷史意涵，不能隨意更動。

76 〈黑白放談〉共六回，分別見於《音樂新潮》14：7~12（1937 年 7 月~12 月），24~27、25~28、25~28、40~43、13~15、14~18。此文有劉麟玉的中文翻譯，惜非全貌。見江文也著，劉麟玉譯，〈黑白放談〉，《聯合報》「聯合副刊」，1996 年 6 月 11、12 日。

77 〈編輯室より〉，《音樂新潮》14：12（1937 年 12 月），120。

78 柯政和簡單的生平介紹，見許雪姬，〈1937-1945 年在北京的臺灣人〉，「江文也先生逝世二十週年紀念學術研討會」會議論文（臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處，2003 年 10 月 24 日），24（附錄）。

之介（1892~1927），曾在一九二一年以《大阪每日新聞》海外視察員的身分訪問中國，停留四個多月，返日後不久寫了〈上海游記〉一文。[79]一九三六年，江文也第一次在北京觀賞平劇，他事後寫道：「舞臺就如同芥川龍之介在〈上海遊記〉中所描寫的那般，……」。[80]江文也一進到中國京劇戲院，即想起芥川龍之介所描寫的上海戲臺，可見他平日頗注意有關中國的報導。歷史悠久的中國，儘管國勢頹敗，對日本文學家和美術家具有一定的魅力，以此，江文也在崛起於日本樂壇之後決定到中國尋求創作泉源，恐怕也不得不放到這樣的脈絡中予以考慮。一九四三年，郭芝苑第二度拜訪江文也時，曾問他為何選擇到北京。江文也回答說：「我非常渴望中國文化而去北京，北京是東方的巴黎，它會激發我的創作，但我整部作品都能在東京發表。」[81]換言之，江文也選擇北京是為了追尋藝術創作的泉源，他沒有放棄東京，東京是他發表的場域。我們的音樂家是抱著這樣的「如意算盤」來到北京的，事實也證明北京大大刺激他的創作力，而東京仍然是他發表音樂和文學作品的地方。

一九四五年八月十五日日本戰敗投降之前，江文也譜出他一生中最重要的多數作品，如管弦樂《孔廟大晟樂章》、《一宇同光》，舞劇《香妃傳》，以及鋼琴曲《第一鋼琴協奏曲》等。此外，他譜有九首合唱曲，以及中國民歌、唐詩宋詞和白話詩詞曲等獨唱曲。[82]他的重要文字作品《北京銘》、《大同石佛頌》，以及《上代支那正樂考——孔子の音樂考》也都完成於這段期間，這三部作品同一年（1942）在東京出版，前二者由青梧堂，後者由三省堂出版。這可以說是他一生創作最豐沛、意氣最風發的一段歲月。對照他後來被剝奪一切、打入牛棚的慘狀，真有如天壤之別。

79 芥川龍之介的中國之旅如下：三月抵達上海，從上海到江南，溯長江而登廬山，訪武漢，橫洞庭湖而至長沙，北上抵北京，觀大同石佛，經朝鮮而於七月末返回東京。見《芥川龍之介集》（東京：筑摩書房，1953），〈年譜〉，455；〈上海游記〉，見 345~365。

80 江文也，〈北京から上海へ〉，33。

81 郭芝苑，〈江文也的回想〉，91。

82 參考江小韻，〈有關江文也的資料〉，257~268。

四、一夕成名的心境：音樂家的自述

江文也於一九三八年到北京工作，如上一節所分析，不能不當成時代脈動的一環來看，而且，東京與北京並非「互斥」的選擇，且可以「兼美」。我們對江文也移居北京固然不能讀出民族主義的含意，但就藝術家來說，個人的喜惡感覺可能也是重要的原因之一。江文也對日本音樂界有所不滿，有被排擠之感。另外，他不是音樂本科出身，北平師範大學給他音樂教授的位置，這是他在凡事按規章來的日本所無法獲致的。北京除了是藝術靈感的泉源之地，大學教授的身分與地位，也應該深深吸引著自學成功的江文也。在北京，他不受人排擠，反而可以回過頭來讓那些排擠他的人刮目相看。

由於江文也的日記尚未公開，我們無法一日挨一日地具體了解他的想法，所幸的是，有一篇完整的至關緊要的日記可參考，加上其他零散的篇章，我們可以比較貼近真實地捕捉江文也的情緒和思想。這是一九三六年十二月二十七日的日記，是江文也夫人江信女士惠贈筆者的。由於資料珍貴，且這一天的日記內容特別，因此我把全篇迻譯於下，未加剪裁，惟根據文脈插入必要的說明。

這篇日記是一九三六年快結束時寫的。該年夏天江文也的管弦樂曲《臺灣舞曲》獲得奧林匹克運動會藝術部競賽管弦樂的「等外佳作」（認可獎）。雖然是「等外」，亦即不在頭三名之內，但當時日本送出五部作品，包括鼎鼎大名的作曲家山田耕筰，卻只有江文也的作品入選。在當時，西方之認可決定一位作曲家的「國際性」，因此，這是非常難得的殊榮。江文也可說一夕成名，用他自己當時告訴妻子的話，被當成「半個偶像」！[83]一歲將暮，江文也在日記中回顧這一年的際遇：

一九三六年十二月二十七日

一九三六年只剩下四、五日就過去了。想說才迎接這一年呢，此刻

83 原文為「コッチではオリムピックに等外佳作でもタッター點の音樂日章旗といふので、樂壇こぞってオレを半偶像にして仕舞って居る。」見江文也致江信子信，1936年9月8日。

又不得不送走了。

三五（1935）年何其暗澹，而痛苦地到悲愴之地步的一年呢。和三六年相比，你受難的三五年度噢！竟然忍耐過來，想來真不可思議。實質上，一點也沒有不同，在人人的眼中，為何看成這麼的不同呢！啊！新聞報導（journalism）唷！你又也握有著這樣的力量——能輕而易舉地把昨天的天才當成今日的白痴而大書特書。

因此，大眾唷、時流唷！俺[84]不違悖諸君，同樣地也不作諂媚的事！乘著新聞報導之波也好，不乘也可以！

在乎也好、不在乎也好！

＊　　＊

再怎麼說，今年是在外形上和在物質上有所得的收穫之年。

暗澹地開始的今年的正月，俺正在為應募奧林匹克（在柏林的第十一回）的作曲而費盡心血。

基於俗謠的四個旋律

一、滿帆（采自《素描集》）

二、《三舞曲》采取其二

三、《三舞曲》采取其一

四、《三舞曲》采取其三

以此四章為鋼琴獨奏曲而提出，其次，把〈城內之夜〉改題為《臺灣舞曲》作為管弦曲而提出。

以上是日記開頭的部分。奧林匹克的藝術競賽過程漫長，一九三五年先有預賽。根據江文也一九三五年的日記，這個夏天他埋頭寫作應募的曲子，八月六日裝訂完成，八月八日寄出。當時江文也手邊連兩元的郵費都沒有。[85]在這裡，他回憶預賽通過後，第二年二月寫作正式樂曲的經過。他接著寫道：

為了改寫這個管弦曲，通勤於目黑日吉坂的圖書館，正巧是二月三

84 江文也的文體和當時許多日本文人一樣，大量使用漢字，此處的「俺」係江文也自己的用法，非譯自假名「おれ」。

85 土井敏，《まぼろしの五線譜　江文也という「日本人」》，106~108。

日或四日，入選森永製菓的社歌的作曲，在銀座的日本樂器〔行〕唱給該社的幹部們聽，還有圖書館來了電話而外出。這個晚上，是五十年來的大雪，從銀座抱著裝訂好的管弦樂譜，直走到品川，然後搭公車來到旗之丘，等著因雪而不通的池上電車而回到家，在昏暗的蠟燭下，徹夜寫上管弦樂剩餘的部分。

雪狂亂地狂舞，甚至俺一切的不幸都染成這樣的潔白了吧——俺這樣想著。

雪。　五十年來罕見之事，直到胸前一片潔白。現在想起來，好像這個雪救了我！

翌日二月五日　作曲截止日。

長靴走起來「噗嗤」作響，於「丸大樓」的體育協會提出〔參選的〕樂曲。

幸？或不幸？應募的作品，很少。

然而提出參選的作品一首勝過一首。根據該月二十日左右所發表的〔入選作品〕：

山田耕筰　　進行曲（行進曲）
諸井三郎　　來自奧林匹克的斷片　二章
　　（オリムピックよりの斷片　二章）
箕作秋吉　　盛夏（盛んな夏）
伊藤　昇　　運動日本（スポーツ日本）
江　文也　　臺灣舞曲（臺灣の舞曲）
審 查 員　　山田氏、信時氏、諸井氏。[86]

這裡寫的大雪是一九三六年日本受到大寒流侵襲，東京下大雪，由於大雪的關係，奧林匹克的應募作品大為減少，[87]因此，江文也才說「好像

86 審查員依序為：山田耕筰、信時潔、諸井三郎。審查員自己提出的參選作品是「無審查」，亦即不須經過審查，因此諸井三郎和山田耕筰的作品是「無審查」。見染谷周子、杉岡わか子、三宅巖編，《ドキユメンタリー新興作曲家連盟——戰前の作曲家たち　1930-1940》，108~109。

87 土井敏，《まぼろしの五線譜　江文也という「日本人」》，110。

這個雪救了我」。入選的其他四位是山田耕筰、諸井三郎、箕作秋吉，以及伊藤昇。如前所述，他們都是作曲家聯盟的會員，是江文也所屬音樂社群的同仁。山田耕筰（1886~1965）算是江文也的老師，在當時是大師級人物，齊爾品曾把他比擬成日本的格林卡。[88]山田耕筰曾留學德國，創作許多大規模的樂曲，但一般日本人最熟悉的是他譜的歌謠，只要聽到他的名字，耳邊自然響起《紅蜻蜓》（赤とんぼ）、《這條路》（この道）等曲調。諸井三郎（1903~1977），留學德國，受到德奧古典音樂的影響很深。箕作秋吉（1895~1971），也是物理學者，他在一九三七年寫作的〈芭蕉紀行集〉入選一九五〇年「國際當代音樂協會」（ISCM）音樂節而名噪一時。伊藤昇（1902~1993）師事山田耕筰，一九三四年之後活躍於電影配樂。這四位當中，山田耕筰是師長輩，其他三人年紀都比江文也大，最年輕的諸井三郎也大江文也七歲。結果統統敗給二十六歲新冒出的年輕人。諸井三郎身兼三職：既提出作品參選，也是日本方面的審查員，又是奧林匹克委員，對江文也的得獎，他的態度如何呢？

> 俺很信賴諸井氏，把他當作高尚的紳士而尊敬著。然而作為奧林匹克委員而到柏林以來的一切態度卻……
>
> 江文也的《臺灣舞曲》以選外佳作而入選為五等或四等一事，完全沒給予通知，僅僅只是九月一日在朝日〔新聞〕的文藝欄，平淡地寫著而已。
>
> 於是其後的奧林匹克座談會或一切的集會上，其口吻幾乎都是主張〔把它〕當成不足為奇的，是什麼價值也無的東西，且這類的作品不過是有賴好奇心而已……
>
> 沒錯！確實這是好奇心。這確實如此！俺的作品統統發著奇妙之響，那是確實的吧！
>
> 於是，諸君把它看做廉價的異國趣味而加以輕蔑了吧。能怎樣大大予以忽視的話，就忽視看看吧！

88 「……我在山田耕筰的姿影中看到日本的格林卡」，見アレキサンダー・チエレプニン，〈日本の若き作曲家に〉，4。

> 白遼士[89]的音樂、貝多芬中期的音樂、比才[90]的音樂、法雅[91]的音樂、拉威爾的音樂、夏布裡埃[92]、德布希、穆索爾斯基。
>
> 他們的音樂若無好奇心，能夠存在嗎？如果有達到那樣高程度的好奇心，何以不行？作品若達不到那樣的程度，說有怎樣奇怪地與眾不同的地方，不也是無濟於事嗎！作為作品，到達那種程度的話，不管在怎樣的世界，都是我們衷心所追求的。

諸井三郎的態度相當冷淡，似乎故意輕描淡寫，而且把江文也的得獎歸諸於「好奇心」的蔭庇——他走的音樂路線和江文也不同。可能由於諸井三郎的導引，於是「諸君把它看做廉價的異國趣味而加以輕蔑」。江文也對此相當不滿。從江文也所舉的音樂家來看，他顯然認為自己的音樂也是具有某種民族色彩的——臺灣的色彩，擬想的臺灣色彩。在他，這不是廉價的異國趣味，而是達到了某種高水平的東西。就算音樂界反應冷淡，新聞界卻是熱烈的——故鄉臺灣早在他的作品列入參選名單時，就已大肆報導了。

> 這個奧林匹克的事情，簡直佔據了今年俺的存在的所有一切。
>
> 三月臺灣的各個新聞等等，頗把它當作特別消息來報導。於是，九月七日或八日，從柏林送來極為絢爛的證書的那個晚上，俺有如作夢般歡喜（確實如此）。於是我拿給東京日日〔新報〕的篠原氏看，大概是十一日吧，在早報以占五欄大的超級特別消息來報導。圍在獎狀和獎牌中，俺雙眉緊鎖的照片在正中央鄭重其事地刊出
>
> 技術者的歌手江文也君……
>
> 連樂譜的一部分也作為插圖而使用。[93]

---

89 白遼士（Hector Berlioz, 1803~1863），法國作曲家、指揮家、評論家。

90 比才（Georges Bizet, 1838~1875），法國作曲家，最有名的作品是歌劇《卡門》。

91 法雅（Manuel de Falla, 1876~1846），西班牙作曲家、鋼琴家，受到西班牙民歌影響很深。

92 夏布裡埃（Emmanuel Chabrier, 1841~1894），法國作曲家、鋼琴家、指揮家。仰慕並宣傳華格納的作品。

93 見報在九月十三日，標題分四行，云：「音樂オリムピアに／臺灣の舞曲四等入選／きのふ突然賞状と賞牌届く／技術家の歌手江文也君」。報紙圖影，見土井敏，《ま

> 昔時，拜倫「一覺醒來發現自己成為名士」云云。這樣的心情的確很能了解。
>
> 這種血液沸騰、肌肉跳躍般的興奮，給人生塗上了色彩！如此的驚慄之遇（thrill）給了人生別具意味的刺激！
>
> 約一個月後，此一管弦曲刊行樂譜之後，終於了解到：竟然這樣的作品和世界的巨匠並排在一起。歡喜的夢多少冷卻下來，但畢竟是一件大事，錯不了的！

他在接受新聞訪問時，拋出了「否定西歐」這樣的大膽議題：

> 這個新聞被報導時，俺講出了這樣的話：否定西歐的一切理論，想建設得以對抗於此的理論和作品。……除了新進的作曲家之外，的確無法從西歐的理論中逃脫出來……。這實在是豁出去了的宣戰布告。這像是把自己放到危險線的最前頭般。本來誰也不注意的，一度「日本式的音樂」有如麻雀般地喧囂起來。不管哪個雜誌也都撿起這個問題。於是，予以否定。
>
> 心想議論要開始吧，卻無戰火。頗為高明的論文，有二、三篇。然而，無論哪篇都沒提及俺的名字，矛頭朝向〔和我〕同個方向的作家（對俺而言，沒什麼大不了的）。
>
> 就是這樣吧。如此一來比較安全！避開俺嗎？還是無視於〔俺〕嗎？這應該是其中之一。總之，俺確實惹起大的波紋。然後，幾乎所有的人都不給我認真地考慮，卻好像關心著別的地方一樣。同時引來大的反感。
>
> 眾人虎視眈眈正等著伏擊俺！一定要讓〔俺〕翻倒到這樣可怕的地步，〔他們〕正等待著這樣的機會。
>
> 這樣是好的。不管發生什麼事，俺正覺悟著呢。
>
> ＊　　＊
>
> 俺寫著寫著一勁兒寫著，直到無法寫時才停止。
>
> 就這樣！

江文也挑起了關於「日本式的音樂」的論爭，但人們有意「忽視」他，

ぼろしの五線譜　江文也という「日本人」》，6。

連他的名字都不願一提。這位一夕成名的青年音樂家感到嚴重遭到音樂界的忽視，而且有受「圍剿」之感。

雖然如此，江文也畢竟是成名了。當時日本「以洋為師」的風氣很盛，西方的認可勝過一切。前面提過的泰斗級作曲家伊福部昭，他的小傳中幾乎都會提到：他的管弦樂曲《日本狂詩曲》（1935）入選一九三六年齊爾品賞第一名，他的處女作《鋼琴組曲》（1933）入選一九三八年「威尼斯國際現代音樂節」等等。[94]以這個邏輯來推斷，江文也的樂曲入選奧林匹克的藝術部門，是莫大的肯定，他也隨之躋身國際作曲家之列——作品在歐洲演出。他本人都有難以置信、飄飄然之感。他在九月八日給妻子的信中提到，這個曲子預定由史托科夫斯基（Leopold Stokowski）指揮費城交響樂團演出而錄製成唱片。[95]他說「小彬」[96]的曲子能和勝利（Victor）紅色標籤唱盤的史托科夫斯基，以及和世界有名的費城交響樂團連結在一起，「這樣早就來到，究竟誰能想像得到呢？」去年的這個時候，他回答某雜誌時還說，夢想著自己的交響曲能放入二流的歐曼第（Eugene Ormandy）指揮明尼亞波里交響樂團的演奏中。「回憶起〔這個答話〕，獨自兒竊笑著。」而一年之後，竟然是地位更高的費城交響樂團！他沒想到竟然在三十歲以前自己滿意的大曲就在世界登場了。「對俺本身而言，這雖是習作，無論如何是受到賞識的了。」[97]

《臺灣舞曲》讓江文也一舉成名，或許更堅定了他走「民族風」的音樂路線。關於江文也何以能在柏林藝術競賽脫穎而出，伊福部昭如是解說：「山田先生、諸井先生都留學德國，諸井先生大抵是硬梆梆的德國派作曲，因此沒有理由入選柏林〔的競賽〕。箕作先生是理學博士，

94 如淺香淳編集，《新音樂辭典　人名》，44。

95 根據《音樂新潮》的報導，此曲將由史托科夫斯基指揮柏林愛樂或費城交響樂團灌製成唱片，由勝利（Victor）唱片公司做為聖誕節唱片發行，見該刊 13：10（1936 年 10 月）。唱片是否發行，待攷。

96 「このビン」，江文也（江文彬）少年時期和瀧澤信子交往時的親暱自稱，結婚後繼續使用。

97 以上引文係根據一九三八年九月八日江文也致妻子江信子之書信。

是學者。伊藤昇先生本人也是半個業餘家。是這樣的原因吧。江先生的曲子，怎麼說呢，這是具有不同的風土性的東西，因而引人注目吧。我如此認為。」[98]

何以某些人對江文也的獲獎反應如此冷漠？是因為他不是「真正的日本人」？一個出身殖民地臺灣的年輕小伙子？資料不足徵，我們無法算這筆老帳——據說江文也對在日本音樂界參加比賽老是拿「第二名」很不滿。[99]我們一般只知道江文也在一九三四年獲得時事新報音樂競賽作曲第二名，實際上他繼續參加作曲項目的比賽，一九三五年獲得入選（三名之外），一九三六年獲得第二名，一九三七年獲得第二名，[100]的確總是和第一名無緣。不管如何，音樂界少數人的漠視，並無法壓抑江文也蓬勃的人氣與豐沛的創作力。而且就他所屬的音樂社群——作曲家聯盟——來說，該聯盟對他的作品是相當重視的，在與西歐國家交流時，江文也的作品往往在甄選之列，彷彿是一張不可或缺的「國際牌」。例如，入選「國際現代音樂協會音樂節」（1937，巴黎）、日德作品交換演奏會、日法作品交換音樂會、國際現代音樂節（1940）等。[101]即使一九三八年秋天他到北京就任教職，他仍一直維持會員的資格，直至該聯盟於一九四〇年年底解散為止。[102]

一九三六年的奧林匹克運動會藝術競賽確定了江文也的作曲家地位。從一九三七年起，我們看到江文也活躍於日本的音樂界，他的文章在音樂雜誌上刊登，編輯給他很大的篇幅，任他「黒白放談」。如果《臺灣舞曲》的民族色彩實現了他三十歲以前想達成的夢想，那麼在這之後，他要創造怎樣的音樂才能更上一層樓呢？

98 引自土井敏，《まぼろしの五線譜　江文也という「日本人」》，120。
99 參見土井敏，《まぼろしの五線譜　江文也という「日本人」》，111。
100 音樂コンクール三十年編纂事務局編，《音樂コンクール三十年　1932-1961》，34~35。
101 染谷周子、杉岡わか子、三宅巖編，《ドキュメンタリー新興作曲家連盟——戰前の作曲家たち　1930~1940》，132~133、168~170、176、203~204、236。
102 染谷周子、杉岡わか子、三宅巖編，《ドキュメンタリー新興作曲家連盟——戰前の作曲家たち　1930-1940》，404。

五、浪漫的中國想像

江文也個性浪漫，情感澎湃，郭芝苑說他是「一位 Romantist（浪漫者）」。[103]他為了追尋創作的泉源，為了探尋中國古老文化的精髓，一九三八年移住北京，最後由於種種原因（時局的、個人的）而定居下來。

江文也第一次到北京在一九三六年六月中。如前所述，他原來有計畫到維也納，但因緣際會改到北京。當時齊爾品在北京，在齊爾品的邀請下，他來到北京。從事後他寫的旅遊經過和感想，可以看出他對北京充滿憧憬，而且懷有許多「先入為主」的浪漫想像。所以當他來到北京，有著按捺不住的興奮：[104]

> 又怯又喜，北京！北京！我反覆地唸著這個名字，讓那可使心臟絞碎般的興奮與瘋狂駕馭著。
>
> 我好似與戀人相會般，因殷切地盼望而心亂，魂魄火紅地熾燒著。

這樣容易感動、興奮，像戀人一樣心亂的江文也，和當年返回臺灣的江文也，呈現相當的一致性。如前所述，他一踏上臺灣，因著能站立在「父親的額頭般的大地、母親的瞳孔般的黑土上」，而感極欲泣。他因身心脹滿創作的欲念而譜成了〈白鷺鷥的幻想〉，這是他自己非常喜愛的作品，他說「我因戀愛而熱狂，恍恍惚惚地，因著這作品而極度苦惱。我像愛著戀人般地，熱愛著這個作品。」[105]透過他自己的文字，我們看到一位心中多麼容易燃起熾熱之戀火的藝術家！

抵達北京的當天晚上，江文也和齊爾品、齊爾品夫人（維克）等人一起參加以外交團體為中心的化妝舞會。齊爾品裝扮成民國的大官，夫人維克女士扮印度公主，江文也扮成生番頭目。[106]舞會之後有小型音樂

---

103 郭芝苑，〈中國現代民族音樂的先驅者江文也〉，46。

104 江文也，〈北京から上海へ〉，33。

105 江文也，〈「白鷺への幻想」の生立ち〉，111。

106 原文作「生蕃首長」，見江文也，〈北京から上海へ〉，33。「首長」是個錯誤的用法，竹中重雄在〈蕃歌を尋ねて臺灣の奥地へ〉一文中特地說明，臺灣蕃社的領導者

會，在蕭邦的華爾滋和兩首女高音二重唱之後，演奏現代日本音樂，有清瀨保二的《春之丘》和江文也的《小素描》，之後是聲樂曲，由齊爾品伴奏，江文也穿著生番頭目的服裝演唱《生番四歌曲》。

在北京，江文也聽了平劇，寫道：「我痛切地感受到了！在那上頭演著的不就是你所想知道的全部嗎？」[107]他參觀了慈禧太后的行宮（頤和園）、天壇、孔子廟、喇嘛廟。端午節過後，他和齊爾品一家人搭乘萬國國際夜車到上海，他在上海音樂學校，由齊爾品伴奏，演唱了《生番四歌曲》，也彈了《小素描》和《滿帆》。

江文也的北京、上海之行，讓他深受刺激。北京給他很深的印象，這些印象舉其要有三。其一，是中國的遼闊——對他而言，中國「以兩萬倍、三萬倍兀自悠然地廣袤著，無視於我的感覺，漠然地站立著。」[108]其二，是中國的「大沉睡」狀態，在北京「所有的事物都在大規模的狀態下沉睡著。」[109]最後，是外國勢力和中國環境的「違和」（不諧調、扞格）。

在此先談第三點。端午節北京放假一天，江文也看到旅館廣場前舉行分列式，那些軍隊不是民國的軍隊，他感到喇叭的聲音和北京不協調。晚上看晚報，得知舉行分列式的國家有兩名紳士受了重傷。他為此感到很痛苦，自思：「就音樂來說，你的體內不也和這北京一樣，駐紮著世界各國的軍隊嗎？先是德國、法國、俄國、義大利、匈牙利、美國……這樣的你究竟在做什麼？」[110]日後江文也追求純粹的「中國的」音樂，不能不說以此為先兆。他和齊爾品一家人搭乘萬國國際夜車，這是掛有寢室的豪華列車，但他覺得「這〔車〕的存在恐怕和民國的大眾

叫「頭目」，不是「首長」，他說他在哪裡，很可能就是《月刊樂譜》，看到這種錯誤的用法。由於江文也的文章就刊登在前一期的《月刊樂譜》，說不定他看到的就是江文也的用法，不以為然而特地拈出來談，但又不好直接說出名字。見竹中重雄，〈蕃歌を尋ねて臺灣の奥地へ〉（二），《月刊樂譜》25：11（1936 年 11 月），11。

107 江文也，〈北京から上海へ〉，34。

108 江文也，〈北京から上海へ〉，42。

109 江文也，〈北京から上海へ〉，39。

110 江文也，〈北京から上海へ〉，38。

無法取得平衡」。[111]江文也顯然對列國侵華，有某種強烈的反感。但是，我們是否可以把這種感覺直接等同於站在中國本位看事情，還有待商榷。日本用以號召東亞人民（主要是知識人）的理念是東亞各國間的「協和」，以對抗西洋力量的入侵。這個由日本領導的邁向「東亞和平之路」的論述，頗贏得日本一些知識分子的支持。我認為，從這個角度入手，或許更能幫助我們理解江文也在一九四五年以前的一些作為；否則，我們無法了解對列強懷著如此激烈情緒的江文也，何以不批評日本，日後且為日本的宣傳片「東亞和平之路」（東和商事，1938）配樂，為北京的「新民會」譜曲。

中國的遼闊和文化遺產的龐大，把江文也「壓得扁扁的」。在他，這個兀自存在著的中國，讓他在「睇視遙遠的地平線上的積雨雲時，卻在彼端發現了貧弱的自己。」[112]江文也的感動是深刻的，這是無可否認的。不過，如果我們了解江文也獨特的感性（sensitivity）方式，我們說不定會有「啊，這就是典型的江文也」的感覺。讓我們回頭看看，他在一九三四年〈白鷺鷥的幻想〉一文中，如何描寫面對來自大地的感動，他自己的無能之感——無法淋漓盡致表達那巨大的感動：「……雖然幾度抹削、增添，利用所謂的作曲技巧等等，辛苦地嘗試，處理在我心中浮動的那個龐大的觀念，不得不痛感地上的形式的過於貧弱。」[113]「地上的形式」指既有的藝術表達工具或方式。在北京，我們彷彿聽到四年前江文也來到南方島嶼所發出的聲音的回響。天地（或文化體）之龐大與己身之貧弱的對比，是江文也思考的主題之一。

一九三八年，江文也到北京就任教職後，除了教書、作曲、演出之外，致力於研究孔子和孔廟音樂，寫成《古代中國正樂考——孔子的音樂考》（上代支那正樂考——孔子の音樂考），[114]一九四二年在東京出

111 江文也，〈北京から上海へ〉，39。

112 江文也，〈北京から上海へ〉，43。

113 江文也，〈「白鷺への幻想」の生立ち〉，110。

114 此書中譯本，江文也著，陳光輝譯，《孔子音樂論》，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），7~150。此書另有一中譯本，江文也著，

版。江文也以音樂家的敏銳感覺，從有關孔子的各種文獻中，整理出孔子的音樂思想、孔子的音樂素養，以及音樂在孔子生活中扮演的角色。江文也豐富的想像力在此發揮得淋漓盡致，寫活了愛樂者孔子。

在此，限於篇幅和題旨，筆者不擬討論這本論著的內容和材料。不過，須特別指出的是，江文也固然懷抱著無比的熱情研究孔子和音樂的關係，我們不能孤立看待這件事。日本知識界（包括藝文界）對中國文化向來就抱持濃厚的興趣，和江文也同時代的美術史研究者兼樂評家久志卓真，以中國諸子和音樂的關係為主題，寫過不少文章，包括〈墨子與音樂〉、〈荀子與音樂〉、〈論語與音樂〉、〈透過論語看孔子的音樂思想〉、〈呂氏春秋與音樂〉等。[115]這些文章都是刊登在江文也投稿的《音樂新潮》上，甚至和他的文章同期刊出，因此，我們可以假設江文也知悉，且很可能翻讀過這些文章。總而言之，如果把江文也放回他所屬於的幾個歷史脈絡，相信會增進我們對他的認識。

《古代中國正樂考——孔子的音樂考》之外，江文也最重要的作品是日文詩集《北京銘》和《大同石佛頌》，以及中文詩集《賦天壇》。[116]這些作品充分顯示江文也的文學才分，不過本文的目的不在於從文學的角度來討論他的作品，而是試圖從內容上了解他所呈示的中國意象。

《北京銘》是自由詩，不是日本傳統的和歌（俳句、短歌），共分為四部，基本上按照季節推展，因此四部依序描寫春夏秋冬的北京。所謂「銘」，他在序詩中說：[117]

楊儒賓譯，《孔子的樂論》（臺北：喜瑪拉雅研究發展基金會，2003）。

115 〈論語を通して見た孔子の音樂思想〉（上），《音樂新潮》13：5（1936 年 5 月）；〈論語と音樂〉，《音樂新潮》13：6（1936 年 6 月）；〈墨子と音樂〉，《音樂新潮》13：8（1936 年 8 月）；〈荀子と音樂〉（上）、（下），《音樂新潮》13：9、10（1936 年 9 月、10 月）；〈呂氏春秋と音樂〉，《音樂新潮》14：9（1937 年 9 月）。

116 張己任編的《江文也文字作品集》收有《北京銘》和《大同石佛頌》的中譯本，以及《賦天壇》的鉛排本。兩本日文詩集皆由廖興彰翻譯。《北京銘》另有葉笛的中譯本，江文也著，葉笛譯，《北京銘——江文也詩集》（臺北：臺北縣政府文化局，2002）。

117 江文也，《北京銘》（東京：青梧堂，1942），首頁，未標頁碼；中譯文根據葉笛的翻譯，見江文也著，葉笛譯，《北京銘——江文也詩集》，2。

我要把要刻在
一百個石碑和
一百個銅鼎的
這些刻在我這個肉體上

這也是相當典型的江文也語法。這個詩句至少有兩層意思，其一，北京的本質是永恆的，只有石碑和銅鼎才能擔得起這種永恆。其次，我會敗壞的肉體雖然無法承受永恆，但我的感動是這麼深刻，因此我要用我的肉體來體受，讓它們像刻在石碑和銅鼎一樣刻入我的肉體中。如何刻入肉體呢？其實，江文也告訴我們：用文字。這就是《北京銘》的創作目的。

《北京銘》最先的三首〈要凝視的　其一〉、〈要凝視的　其二〉和〈要凝視的　其三〉可以說是寫他對北京的總印象，這裡是「不用看的東西　不是看得見嗎？」，「這裡的美　瞎眼喲　說著更加燒灼我了」，北京是充滿光的，「我　被這光暈眩了」。[118]「光」是《北京銘》一個重要意象。此外，石頭、黃土、龍也是他喜歡用的意象。《北京銘》最大宗的詩以北京的名勝古蹟為題，是江文也記錄拜訪這些地方的所思所感，可以稱之為「紀遊詩」。他遊歷了大成殿、國子監、喇嘛廟、昆明湖、萬壽山、北海瓊華島、景山、太廟、圓明園、白塔寺、大安殿、十剎海、現歡喜園、五龍亭、祈年殿、天壇、圜丘壇、中南海瀛臺等。許多地方他一訪再訪。這些詩內容多樣，茲舉〈於國子監〉一詩以為示例：[119]

石頭　石頭　石頭
雕刻在那裡的十三經
周遭鳥兒鳴囀　漂浮著文字濃醇的香氣
噢　快樂的古典的化石的森林　現在我來了

此外，他也描寫「老」北京生活的點點滴滴，如〈胡同〉、〈胡同的音

118 中譯採用葉笛之譯文，見江文也著，葉笛譯，《北京銘——江文也詩集》，10~15。
119 江文也，〈國子監にて〉，《北京銘》，17；根據葉笛譯文，略加修改，見江文也著，葉笛譯，《北京銘——江文也詩集》，22。

樂家們〉、〈癢〉、〈賣酸梅湯的來了〉、〈磨刀匠吹著喇叭經過〉、〈洋車夫〉等。[120]由於江文也當時設定的讀者是日文讀者，並非中文讀者，書的印刷發行也在日本，因此，我們是否也可以從日本紀行文學的角度來理解他的作品呢？這時的北京，對江文也而言，就像對畫家梅原龍三郎一樣，是個充滿魅力的古都，是令人愛戀的「他者」，只是這個「他者」在江文也又多了一層「血緣的」關係，讓他在感情上更有資格「據為己有」。

江文也於一九三八年來到北京，時年二十八歲；第二年（1939），五十一歲的梅原龍三郎也來到北京。梅原龍三郎當時已經是著名的油畫家，他於一九三三年初次訪問臺灣，其後接連著三年來臺灣擔任臺灣美術展的審查（1934~1936）。一九三九年，梅原龍三郎受邀到滿洲，擔任滿洲美術展的審查，之後他從大連搭飛機前往北京訪問。這是他第一次訪問北京，他年輕時曾遊過上海、杭州、西湖。北京的景觀大大感動他，他停留一個月餘，畫了《雲中天壇》和《姑娘》等作品（「姑娘」指中國女性，他前後畫了不少幅以此為題的油畫）。從這一年開始，他每年都到北京停留一段時間，一九四三年是最後一次，這之後由於戰雲密布，他遂不再來。[121]梅原龍三郎旅居北京時，繪製許多以北京為對象的油畫，如《天壇》（1939）、《紫禁城》（1940，兩幅）、《長安街》（1940）、《北京長安街》（1941）、《北京秋天》（1942）、《天壇遠望》（1942）、《春之長安街》（1943）等。[122]就我所知，至今不少日本人一想到他，大都會聯想起他筆下的北京，尤其是天壇。

如果北京大大感動了梅原龍三郎，做為中國文化中心的北京毫無疑問地征服了江文也——這個在「巨大的」、「遼闊的」什麼的之前總是五體投地的江文也。北京就是連空氣也是令人眷念的：[123]

120 分見江文也著，葉笛譯，《北京銘——江文也詩集》，28、32、38、90、92、176。

121 島田康寬編，〈梅原龍三郎．年譜〉，收於河北倫明監修，〔生誕百年記念〕《梅原龍三郎》（東京：集英社，1988），173~174。

122 以上油畫，見河北倫明監修，《梅原龍三郎》一書圖版。

123 江文也，〈無題〉，《北京銘》，114；江文也著，葉笛譯，《北京銘——江文也詩集》，210。

空氣本身　已然令人眷念的北京喲
對所謂文明物　毫無關係似的
也許那是對的
如今　一切　對你來說
顯得像欺騙孩子一般吧

因為北京太美麗，「……／無法只是看著／所以渴望進入你的內裡去／就是進去還不能滿足／所以像這樣　把一切變成你的空無了」。[124]是的，在美之前，他只有投入的份：[125]

美麗的人　只是沒入對象　按照所想地描畫
但　每當為對象魅住　我是醜的
啊　該折筆了
說來我是非更深地沒入對象不可的

詩集完稿於「一九四一年十二月三十一日　在除夕鐘聲的鳴響中」。他在「結尾」的那首詩的末句寫著：「銘喲　放心跟這個肉體一起蒸吧」。[126]

《北京銘》見證了江文也的浪漫情懷和文學才華。從詩中很難看出江文也的北京和當時中國面臨的戰亂有何關係。換句話說，它是「超現實的」，那個令江文也迷惑的北京是永恆的存在，不是現世的。北京令人著迷的是「天下無事」：[127]

這聰明的靜寂
噢　深邃的叡智
這蓮花的馨香　漣漪　要是連陽光都沒用
那麼　你也用生銹的釣鈎垂釣吧

124 江文也，〈必然〉，《北京銘》，115；江文也著，葉笛譯，《北京銘——江文也詩集》，212。
125 江文也，〈追求〉，《北京銘》，117；江文也著，葉笛譯，《北京銘——江文也詩集》，216。
126 江文也著，葉笛譯，《北京銘——江文也詩集》，224。
127 江文也，〈天下無事〉，《北京銘》，58；江文也著，葉笛譯，《北京銘——江文也詩集》，102。

多麼遠離現實和非政治的！

《大同石佛頌》是日文長篇自由詩，[128]以山西大同石窟的佛像為對象，是江文也追求「法悅」境界的詩集。詩中有不少二元對立相互抵銷（或深層統一）的語言，如「無有感覺／無無感覺的天」、「似一切／非一切」、「的確　此可也／非此亦可」、「那非是／現在存有而在未來無有者／那亦非是／現在無有而在未來存有者」等句。[129]這些深含「禪機」的語言充滿整本詩集，由於和我們的題旨較無關係，姑不細論。在此僅指出，在這本詩集中，我們還是看到「典型的」江文也。面對石佛的他，「……在此一瞬間／我　變得醜陋不堪／且　感覺到極端的無助可憐」。[130]他和往常一樣，是很投入的——[131]

實在的
自己如此被吸入
一切的一切皆被吸入了
何者是自己
何者是石佛
無內
無外
祇是難於言說
……

面對這種難以言說的巨大世界，[132]

已經無法思考任何事的我
如何把讚歌獻給您啊
終於　終於

128 江文也，《大同石佛頌》（東京：青梧堂，1942）。
129 江文也著，廖興彰譯註，《大同石佛頌》，收於張己任編，《江文也文字作品集》，230、231、243、253。
130 江文也著，廖興彰譯註，《大同石佛頌》，210。
131 江文也，《大同石佛頌》，24~25；江文也著，廖興彰譯註，《大同石佛頌》，216~217。
132 江文也，《大同石佛頌》，96~97；根據廖興彰的譯文略加修改，見江文也著，廖興彰譯註，《大同石佛頌》，257。

這樣的我
已然
一無所知

藝術在他，是永遠無法充分表達他的感動的。在這裡，我們看到不管身在何處，江文也的感性是頗為一致的。

《賦天壇》是江文也用中文撰寫的詩集，作於一九四四年十月，生前未出版，一九九二年在臺灣出版。[133]詩句顯示江文也此時中文還不夠純熟。詩中表達他的「天」觀，是讚頌「天」的詩。詩集中有個段落是江文也首次提及「時代」：[134]

是的！
這裡的時間　是絢燦地像一箇結晶
這裡的空間　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」

我們如何解讀這個段落？通篇讀來，彷彿時代的掙扎和民族的苦惱都將在「豐饒底光」[135]中消失。

「光」是江文也很重要的一個意象，貫串了三本詩集。在《賦天壇》中更是重要，和天壇簡直是一體的，「光芒萬層／大日輪／壇向天

133 江文也，《賦天壇》，收於張己任編，《江文也文字作品集》。
134 江文也，《賦天壇》，270~271。
135 江文也，《賦天壇》，273。

昇」；[136]「於是　光搖醒了光／光呼應了光」。[137]在光的世界裡，我們發現了江文也——一個沒身在光中，卻仍想以文字和音樂捕捉那天地間豐饒之光的藝術家。

北京豐饒的光——或者更擴大來說，中國豐饒的光，激發江文也的創造力，一九三八年到一九四五年日本戰敗為止，除了文字作品之外，江文也的音樂創作成果豐碩。在這段期間內，他寫出許多重要作品，在管弦樂方面有《孔廟大晟樂章》、《第一交響樂》、《為世紀神話的頌歌》、《碧空中鳴響的鴿笛》、《第二交響樂》，以及《一宇同光》；舞劇有《大地之歌》、《香妃傳》；歌劇有《西施復圓記》；鋼琴曲有《小奏鳴曲》、《第一鋼琴協奏曲》、《根據琵琶古曲「潯陽月夜」而作的鋼琴敘事詩》、《第三鋼琴奏鳴曲「江南風光」》；室內樂曲有《大提琴組曲》；合唱曲有《萬里關山》、《鳳陽花鼓》、《清平調》等。在這段期間，江文也對中國古典詩詞產生濃厚的興趣，他為唐詩宋詞譜了為數甚夥的獨唱曲，如《唐詩　五言絕句》、《唐詩　七言絕句》、《宋詞　李後主篇》等。[138]張己任對江文也的聲樂曲，評價很高，他說：「他的鋼琴伴奏與詩詞配合得十分精妙，在歌聲已了之後，鋼琴仍然能夠引領聽者的情緒，大有詩韻猶存之感，顯示出鋼琴的獨立性。在中國大量的藝術歌曲作者中，能像江文也這樣細緻的處理聲樂曲中聲樂與鋼琴的作曲家，實在寥寥無幾。」[139]

如果說江文也對中國充滿浪漫的想像，他在北京創作的以中國為題材的音樂則比他的「臺灣音樂」實際多了。他的中國音樂稱得上「腳踏實地」，是在親身體驗之上而加以創作的，他的《孔廟大晟樂章》更是文獻研究與田野采風的精妙結晶。關於江文也音樂中的「中國」成分或想像，也是將來值得研究的面向。

136 江文也，《賦天壇》，300。

137 江文也，《賦天壇》，265。

138 江文也作品目錄，見江小韻，〈有關江文也的資料〉，254~268；部分曲名之寫法，以張己任編，《江文也手稿作品集》為準。

139 張己任，〈江文也與中國近代音樂〉，《當代》171 期（2001 年 11 月，臺北），130。

六、一個非民族主義式的解讀

當我開始閱讀江文也的作品時，我的出發點是想了解他的「臺灣觀」和「中國觀」。我曾被他的一些用語深深困惑住，不知道如何理解。如果我曾預設什麼的，那麼，最後我不得不予以捨棄。

江文也熱愛臺灣，也熱愛中國文化。這是形諸文字，難以否認的。但是，他基本上是個情感澎湃、想像力非常豐富的人。僅僅青綠水田飛下的白鷺鷥，就可以把他逼得近乎瘋狂，非得譜出樂曲來捕捉它的美麗不可；不必親抵北京，他對它已經是充滿愛意了。如果我們仔細閱讀江文也前後的作品，有個通盤的了解，我們將發現其間有很大的一致性。如果他的臺灣是想像的，那麼，他的中國也是想像的。不管是臺灣或中國，在他都不是科學的對象，他追求東方的神秘世界，拒絕「把一切改置為幾何字的清晰與／力學的平衡」。[140]如果我們把他那些關於北京的戀人般的囈語賦予民族主義的意涵，我想我們將很難了解一九三八年至一九四五年間江文也的一些作為。更何況這裡頭除了藝術家的個人性格之外，是和時代糾葛夾纏不清的。

過去我們對江文也的了解往往是「超時代的」，也就是說，我們把江文也從他所屬的時空抽離出來，孤立地去看他的作品和作為。那是一廂情願的理解。反過來說，由於我們嚴重欠缺對他所屬之時代的歷史性了解，就算主觀不願做這樣的「抽離」，實際上也不得不然。江文也從一九三二年崛起日本樂壇，到日本戰敗投降為止，正好活躍於後來日本一派學者所界定的十五年戰爭（1931~1945）的時代中。根據劉麟玉初步的研究，在一九三七年以前，他和戰爭時局有關的音樂活動似乎只有一樁，也就是灌製創作歌謠《肉彈三勇士》。[141]「肉彈三勇士」是戰爭

140 江文也著，廖興彰譯註，《大同石佛頌》，244。

141 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〉，「江文也先生逝世二十週年紀念學術研討會」會議論文（臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處，2003 年 10 月 24 日），1~2。

期間流布於日本本土以及日本殖民地的「戰爭美談」，背景是一九三二年上海廟行鎮中國和日本軍隊之間的戰役；此役在中國稱為「一二八淞滬抗戰」。當時日軍無法突破中國軍隊高築的鐵絲網以進行突擊戰，屢攻屢敗，遂決定由三位工兵抱著點燃的爆破筒衝開鐵絲網，這三位工兵達成目標，但卻犧牲了，就像以人身做的炸彈（日文「肉彈」之意）一樣。此事傳回日本，引起一片讚頌稱揚之聲，三人博得「肉彈三勇士」之美稱。當時興起一股「肉彈三勇士」熱，詩歌、電影、歌舞伎、繪畫、雕刻等爭相以此為題材。這個故事也編入戰時初等教育的「國語」（日語）讀本；不少接受日本教育的老一輩臺灣人還記得這個本事。[142]江文也主唱的《肉彈三勇士》，由中野力作詞，山田耕筰作曲，是「東京大阪兩朝日新聞社懸賞一等當選歌」，由哥倫比亞唱片公司於一九三二年三月二十五日發賣，可說是搶在「肉彈三勇士」的熱潮中推出。山田耕筰是作曲界大家。當時，江文也二十二歲，是新出道的歌手，能灌錄這樣的唱盤，自然是難能可貴的機會。[143]此一歌曲後來被視為廣義的軍歌。揆諸個人和時代情況，灌製這樣的唱片實在很難逕指為為戰爭服務，然而，一九三八年到了中國土地生活的江文也似乎也並未站在中國人的民族立場看待中日戰爭。

江文也到北京就任教職一事，除了他個人所宣稱的藝術目的之外，一些周邊的線索顯示和日本軍方的動員有某種關連，具體來說，可能是為了海陸軍全面支援的文化電影「北京」（東寶映畫，1938）配樂。[144]

142 臺灣的課文，見《初等科國語》（臺北：臺灣總督府，1944），卷二第二十課〈三勇士〉，102~110。

143 日本哥倫比亞㈱式會社曾發行一大套「戰後 50 週年企畫：歌謠で辿る昭和の痕跡」《軍歌戰時歌謠大全集》（東京：日本コロムビア㈱式會社，1995），筆者購得數張，其中一張「戰時歌謠（一）」收有江文也唱的〈肉彈三勇士〉，由山田耕筰指揮、哥倫比亞管樂隊伴奏。

144 劉麟玉，〈日本戰時體制下的江文也之初探〉，3、10。筆者曾從曹永坤先生處間接得知：江文也的日本家人認為，江文也到北京和日本軍方關係密切，他的女兒懷疑他受到軍方控制，有身不由己之處。此係家人的推斷，缺乏明證，姑記於此。

由於文獻不足徵，我們無法做出確論。考諸實際的作為，一九三七年至一九四五年日本戰敗為止，江文也的音樂活動和戰爭時局的關連，零星的不算，大抵可分兩方面，其一是為文化電影配樂，其二為北京新民會譜曲。江文也為日本電影配樂大約有七部之多，劉麟玉曾根據收集到的資料介紹其中的四部：「南京」、「東亞和平之路」、「北京」，以及「陸軍航空戰記緬甸篇」。江文也曾將「南京」的配樂改寫成管弦樂《賦格序曲》；劉麟玉懷疑舞劇《東亞之歌》或許出自於電影「東亞和平之路」、管弦樂《北京點點》出自電影「北京」的配樂。此外，他指出江文也一九四〇年的《第一交響曲日本》直接贊美日本，一九四三年管弦樂《一宇同光》的「一宇」出自「八紘一宇」一詞。[145]諸如此類的關係，都是值得我們深思的。（附帶一提，電影「東亞和平之路」日文名稱為「東洋平和の道」，是第一部日本人拍攝的影片中，由中國影星扮演中國人角色，導演鈴木重吉，男主角徐聰，女主角白光、李明。）

除了為日本的宣傳影片配樂之外，江文也和北京新民會也有頗為不淺的關係。新民會成立於一九三七年十二月二十四日，是日軍扶植的中華民國臨時政府成立（1937 年 12 月 14 日）之後，仿照滿洲國協和會而組織的所謂的「民眾團體」。新民會的綱領是：一、護持新政權，以圖暢達民意；二、開發地產，以安民生；三、發揚東方之文化道德；四、於剿共滅黨旗幟下，參加反共戰線；五、促進友鄰締盟之實現，以貢獻人類之和平。[146]柯政和是新民會幹部，可能由於這層關係，雖然江文也不是會員，但和新民會頗多接觸，他的許多音樂作品，尤其是詩詞合唱曲，大都由北京新民音樂書局出版。他也為新民會譜曲，一九四一年北京新民音樂書局出版《新民會會歌》，有九首江文也譜曲的作品。[147]筆

145 劉麟玉，〈日本戰時體制下的江文也之初探〉，7~8、10。劉麟玉在該研討會中曾放映《陸軍航空戰記緬甸篇》一片的片頭，由江文也配樂，片頭打出「音樂　江文也」五個字。

146 曾業英，〈略論日偽新民會〉，《近代史研究》67 期（1992 年 1 月，北京），253~254。

147 劉麟玉，〈日本戰時體制下的江文也之初探〉，9、15。這九首曲子分別是：《新民會會歌》、《新民會會旗歌》、《新民青年歌》、《新民婦女歌》、《新民少女歌》、

者收集到江文也作曲的《新民會會歌》、《新民少年歌》，以及《新民少女歌》，詞譜見附錄二。[148]歌詞是繆斌所作，非出於江文也之手。繆斌是新民會重要人物，早期新民會以中央領導部為領導機關，由繆斌任部長，次長是日本人；一九三九年，繆斌擔任新民會副會長。[149]新民會強調發揚東方之文化道德，標榜王道，這些和江文也的思想頗相契合。讓我們來看看他所譜何曲。《新民會會歌》歌詞云：[150]

天無私覆　地無私藏　惠我新民　無偏無黨
春夏秋冬　四季運行　惠我新民　順天者昌
東方文化　如日之光　惠我新民　共圖發揚
亞洲兄弟　聯盟乃強　惠我新民　振起八荒

《新民少年歌》則有如下的詞句：「青春的少年啊……青春的少年啊看　亞細亞的兄弟相親相愛　哪」、「青春的少年啊……青春的少年啊看　太平洋的時代向我們來　哪」、「努力吧……壯志在四方　東方的文明要發揚」。這種強調東亞協和、標榜東方文明的論述，和江文也表現於文字作品中的思想，似乎沒有「違和」之處。

新民會的關係使得江文也在戰後遭受牢獄之災，就目前所知，江文也的罪名是以音樂家的身分為華北的「奴化教育」團體新民會譜《新民會會歌》、《新民會會旗歌》，以及《大東亞民族進行曲》。[151]十個半月後，江文也幸得獲釋。然而，聘請他到北京任教的柯政和，由於是新

《新民少年歌》、《新民勞動合作歌》、《新民運動合作歌》、《新民愛鄉歌》。以上消息承蒙劉麟玉女士賜告，謹此致謝。

148 英國康橋大學聖約翰學院周紹明（Joseph McDermott）教授惠示一本他收集的新民會反共宣傳品《白紅餅》（北京：新民會出版部，1938），收有以上三首歌的詞譜。此份資料十分難得，謹此向 McDermott 教授申謝。

149 曾業英，〈略論日偽新民會〉，256、259。

150 以下歌詞係根據本文附錄二之歌譜影本，然原件有錯字，「惠我新民」一概作「會我新民」，「四季」誤作「四秋」。詞學大家葉嘉瑩教授出身北京世家，抗戰八年繼續住在北京，完成中學和大學教育。筆者於今（2005）年三月二十六日因事訪問葉嘉瑩先生時，曾將此一歌譜拿給葉先生看，葉先生說他在學校學唱過此歌，並指出排版的錯字。

151 許雪姬，〈1937-1945 年在北京的臺灣人〉，18。

民會的幹部，以戰犯身分解送南京，一九四九年出獄，文革期間遭受批鬥，送往寧夏回族自治區；一九六八年雙目失明，全身癱瘓，一九七九年過世。[152]江文也就算逃過「漢奸罪」這一關，[153]終究逃不過反右運動的清算，以及文化大革命的浩劫。

最後，我們不應該忘記：在一九四五年八月十五日日本戰敗以前，江文也的國籍是日本，他的戶籍一直在臺北淡水三芝，一九三三年父親過世後，戶長是長兄江文鍾。他的日本妻子江乃ぶ（舊姓瀧澤）和四位女兒的戶口都登記於此。[154]他在北京的身分是日本人，不是中國人。不管他如何熱愛、渴慕中國文化，他的作品並未揭示或透露出在中日戰局中，他是站在中國人的民族立場上的。或許在某個時點，他轉換了立場，但我們實在不清楚是在哪個時點。果若有此事，很可能在一九四三年以後。據他的中國妻子吳韻真說，日本戰敗投降後，臺灣歸還中國，「文也認為自己真的成為一個堂堂正正的中國人了。興奮、歡愉得立刻把一九三九年完成的《孔廟大晟樂章》總譜，讓我郵寄北平行轅主任李宗仁轉呈蔣介石總統，以表示一個臺灣人回歸祖國的敬意。數日，收到了一個寫著『樂譜已收到閱覽，現已將此譜收藏於國家文史館中』的收據。」[155]

152 許雪姬，〈1937-1945 年在北京的臺灣人〉，24。

153 中日戰爭一結束，在中國地區的臺灣人立刻面臨被以「漢奸」入罪的危機，臺灣人抗辯說，漢奸條例最初頒布於一九三八年，當時臺灣人不是中華民國籍，因此不能判以漢奸罪。一九四六年十一月，中央政府通知各省，對被日本人徵用的臺灣人不能治以漢奸罪，但如在戰時利用汪偽勢力妨害他人權益，經受害人指證者，仍應交由軍法或司法予以議處。見許雪姬，〈1937-1945 年在北京的臺灣人〉，18。江文也於一九四五年冬天遭逮捕，十月半後獲釋，在時間上和上述有關「漢奸」之界定的通知若合符節。

154 戶口名簿部分寫真，見張己任，《江文也——荊棘中的孤挺花》，18。

155 吳韻真，〈伴隨文也的回憶〉，13。

結語

如何把江文也放回歷史的脈絡中去了解，是很大的挑戰。然而，這個努力是必須的，唯有通過歷史的了解，我們才能還給這個浪漫的音樂家一個真面目。例如，當時有不少日本音樂家也寫散文，那是日本「Renaissance Man」最後的年代。江文也固然才華洋溢，沒有那樣的時代氛圍，哪來「放談」的空間。當然，他的風格的確獨樹一幟，《音樂新潮》的編輯說，他和清瀨保二同樣被看成「異色」（前衛、新潮、獨特），但兩人風格截然不同，清瀨保二的文章〈雨的音樂〉是「沉穩的」，江文也則在〈黑白放談〉作豪語，像快射砲般發砲，寫出他的憤懣和希望。[156]他愛傾吐藝術的「鬱憤」，是有名的。[157]從時代和個性入手，並設法掌握他的思維與感情邏輯，或許更能幫助我們了解江文也。

私意以為，一個歷史的、非民族主義式的了解，應該是可能的。透過這樣的研究取徑，我們或許更能把江文也的音樂放回他所屬的時代脈絡中，探知其複雜性，而同時也能欣賞他對故鄉和中國「非政治性」的熱愛。就算是臺灣和中國都是音樂家的想像，又有何關係呢？關於「作曲」，江文也寫道：[158]

> 沒錯！作曲學也是一種說謊的學問，當然作品本身事實上也是一種可愛的謊言……
>
> 雖然如此，在各式各樣的謊話裡，作曲好像還算是比較不虛假的謊言。

藝術的謊言何嘗不是另一種真實？江文也的好作品即使是謊言，不也是說得蠻可愛的謊言？值得一聽再聽的。

最後讓我們以江文也的一首日文詩作結，這首詩很可能寫於「平

156 〈編輯室より〉，《音樂新潮》14：7（1937 年 7 月），114。
157 〈編輯室より〉，《音樂新潮》14：8（1937 年 8 月），124。
158 江文也，〈黑白放談〉（三），《音樂新潮》14：10（1937 年 10 月），40。

反」之後到發病之前。[159]

島の記憶を	中譯：
朝夕撫て磨く	島嶼的記憶
善くも惡くても	朝夕撫磨
島よ！ありがとう！	善也好惡也好
	島嶼啊！謝謝您！

*本文於撰寫過程中，承蒙曹永坤先生多方協助，江文也夫人江乃ぶ女士、女兒江庸子小姐惠賜日記謄文和書信影本，英國康橋大學周紹明（Joseph McDermott）教授提供新民會文獻，感銘在心；此外，筆者數度利用位於東京港區的日本近代音樂館，並至三芝鄉戶政事務所查閱資料，皆受到親切之接待，謹此一併致上深謝之意。

（責任編輯：黃子寧　校對：李幸真　黃士榮）

159 轉引自吳韻真，〈先夫江文也〉，收於張己任編，《江文也紀念研討會論文集》，152。

附錄一

《生番四歌曲集》附的說明云：

本歌曲集的歌詞只需以羅馬字母串連的發音來演唱。各個單語並無特別的意思，而是做為和旋律一起直接表現情緒的工具。歌曲的順序由歌者自由決定。若要說明每首歌曲的內容大意，則可以表現如下。

一、祭首之宴

首級！首級！
這是獻給咱們祖先的寶玉！金色的寶玉！
來！倒酒吧！
可要一口乾盡！
嚐其滋味一口乾盡！
這可是多年來的大收穫，
檳榔樹也結果了，
Enya！　Enya！

二、戀慕之歌

沒有結果，
沒有結果，
身體好似被詛咒的火燒的焦灼。
啊！啊！
沒有結果，
沒有結果！

三、原野上

白鷺鷥兩尾，
蜈蚣也兩尾，
但是那人還不出現，
光線都已重疊且顫抖著了。

四、搖籃曲

靜靜地滑行吧！
我的愛兒。
向大海出船吧！
去吧！
既無鯨魚，也無鬼怪。
一搖一搖地，
我的愛兒，
靜靜地滑行吧！ （根據劉麟玉的翻譯）

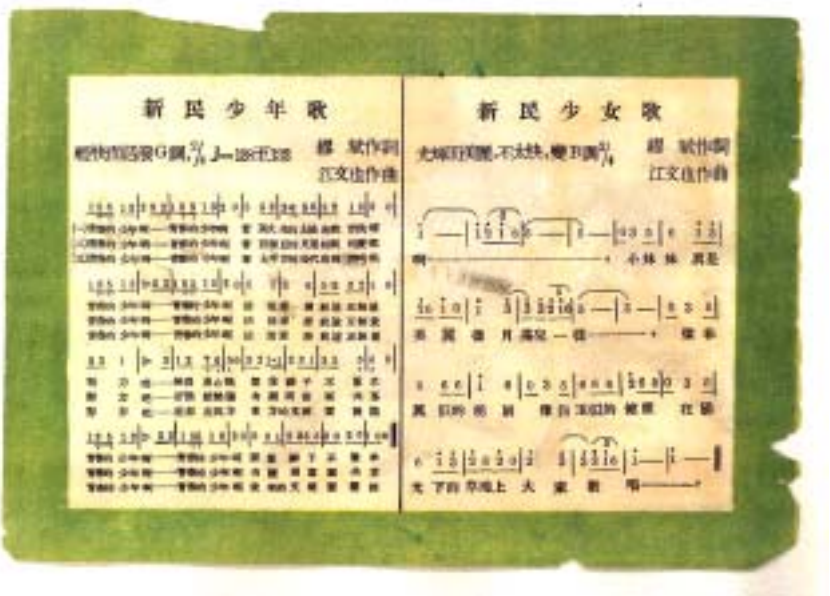
附錄二　新民會會歌（影本，三首）

其一



筆者案：歌詞中「會我新民」應為「惠我新民」，「四秋」應為「四季」之誤。

其二



Chiang Wen Yeh's Views on Taiwan and China as Shown in his Writings

Chou, Wan-yao*

Abstract

The composer Chiang Wen Yeh (known as Koh Bunya in Japan) was born in Taiwan, became famous in Japan in 1936, and accepted a teaching position at a university in Beijing in 1938. After the end of the Second World War, he remained in China and went through many ordeals, while at the same time his works were banned in Taiwan. As a result, he became obscure and unknown to young people in his home place. Only in early 1980s did his name surface again in the media of Taiwan. Ever since then his attitudes towards Chinese culture and the issue of his "national identity" have attracted a great deal of attention. Many scholars looked at his life and works from the nationalistic viewpoint, either emphasizing his "Chinese identity" or his "Taiwanese identity." My research shows that the nationalistic line of explanation ignores the historical context in which Chiang Wen Yeh lived and made his choices. In this article, I aim to locate Chinag Wen Yeh in his own time and also try to understand him in the light of his way of thinking and sentiments as an artist.

In this article I use the written works of Chiang Wen Yeh before 1945 as main sources to analyze his views on Taiwan and China. This article comprises five parts. First, I outline his life and review the literature concerning Chiang Wen Yeh. Second, I discuss how the image of Taiwan inspired Chiang Wen Yeh and launched him as a composer. In the third part, I try to interpret the reasons why he chose to live in Beijing in 1938 from the perspectives of artistic needs and personal temperament. Chiang Wen Yeh kept journals for at least 25 years, but the journals are not yet open to the public. In the fourth part, I use the long entry of December 27, 1936 in his diaries and a letter to his wife to demonstrate his feelings as he became famous overnight. Finally, I try to explain some of his activities during the period of 1938-1945 in historical light, and propose a "non-nationalist account" of what he did during those years.

Keywords: Chiang Wen Yeh (Koh Bunya), national identity, Formosan Dance Op.1, Taiwan imaged, China imaged.

* Associate Research Fellow, Institute of Taiwan History, Academia Sinica.